

美術評論家連盟主催・シンポジウム 2011

「岡本太郎と美術批評」

平成 23 年 11 月 27 日（日） 13：00～17：00

東京国立近代美術館 地下 1 階講堂

常任委員長挨拶

水沢 こんにちは。本日は、美術評論家連盟主催のシンポジウム「岡本太郎と美術批評」にいらして下さってありがとうございます。美術評論家連盟は2004年の創立50周年を記念して、毎年シンポジウムを続けてまいりました。数えると今回はもう8回目ということになるでしょうか。シンポジウムを例年のように開くことになりました。

会長の中原佑介さんが本年3月に亡くなられて、私は今、それを引き継いだ形で会長代行をしております水沢勉と申します。どうぞよろしく願いいたします。(拍手)

本日、総会がありまして、来年度2012年1月からは本日の総合司会をしてくださる峯村さんが新しい会長に就任することになっています。新会長就任についてもよろしく願いいたします。(拍手)

このシンポジウムは美術評論家連盟の会員たちの総力を結集してと言ってもいいと思いますが、年に1回、きちんとテーマを設定して美術批評・評論の根本を考える機会を持つということから始まったものです。2004年がちょうど創設50周年という節目の年でしたので、美術評論・批評というものをもう一度根本から考えようというテーマで行いました。そのときは針生一郎前々会長が全体を代表してシンポジウムを進行してくださいました。去年から今年と、美術批評の戦後を支えてくださった先輩たちが相次いで亡くなられました。今回のシンポジウムも、その先輩たちに対するある種の追悼の意味合いも込めて開かれるものです。

今年、この東京国立近代美術館で非常に大きな展覧会が開かれた岡本太郎をめぐって、戦後の美術と美術批評と岡本太郎について議論していただきます。それから後ほど峯村さんから説明していただければと思いますが、今回のシンポジウムの構成はもっと大きな射程を持っておりまして、文化人類学的な広がりとか1930年代ぐらいからの岡本太郎の20世紀の大きな文化の中の位置という美術の文脈を越える問題にも触れていく予定です。非常に長い時間ですけれども、どうぞ皆さんおつき合いくださり、活発な議論にご参加いただければと思います。

それでは峯村さん、どうぞよろしく願いいたします。

第1部「美術批評と岡本太郎」

峯村 司会をやります峯村です。よろしく願いいたします。今、話がありましたようにこのシンポジウムは岡本太郎をどういうふうにかという一般的なお話ではな

くて、やはり美術評論家連盟が主催でやりますので、私たちの先輩たちあるいは現在の私たちが岡本太郎というものをどういうふうにとらえてきたか、あるいはとらえるべきか、その観点からして第1部と第2部の二つの内容に分けたわけです。

最初にこれから2時半までの間に、第1部「美術批評と岡本太郎」と題して話し合いをしたいと思います。この場合の美術批評というのは、私たちの先輩、そして現在、活動中の人々に至るまでの美術批評界のことです。岡本太郎というのは必ずしも美術批評家たちとはいい関係にあったわけではない。いい関係にあったわけではないというのは、個人的にはもちろん岡本太郎を高く評価する人がいるにしても、全体として今日これだけ人気を博している岡本太郎にしては、必ずしも多くの賛同者を得ていたわけではないという意味です。そういうことを今日どのように考えるかということで組んでみました。

後半のことは10分の休憩を挟んだ後に始まるときにまたお話しますが、今日の観点で岡本太郎の言い残したこと、それから作品として残したものをどう評価するかということでお話をしたいと思います。

第1部のパネリストだけご紹介いたします。今、私のすぐ隣に座っていらっしゃるのが村田慶之輔さんです。ご存じのように、川崎市岡本太郎美術館の館長を創館以来、1999年から12年務めていらっしゃいます。(拍手)

それからその向こうが松涛美術館の学芸員の光田由里さんです。(拍手)私は一応、覚えている限りは今どちらに勤めているかということを行いますけれども、私たちはみんな評論家としての仲間なものですから、皆さんには今どこに勤めているかということ必ずしも念頭に置いていただかなくて結構です。

それから一番向こうが、倉林靖さん。(拍手)倉林さんは、岡本太郎が長い間、美術批評のほうからはあまり温かい目を向けられていなかったその時期に、最初に岡本太郎について相当力のこもった、そして共感を込めた評論文を書かれて、『岡本太郎と横尾忠則』というタイトルで単行本で出版されました。今、それが復刻されておりますけれども、その著者なわけです。そのお三方にお話を伺います。

まず最初に大長老の村田さんから。私は、館長職をやっている間に、どんなふうな岡本太郎に対する世間の評価の変遷があったかということをお話してもらおうと思ったのですが、そんなのはつまらないと。実際には館の中でお仕事をなさっていると別にそんなことは全然響いてこない、もっと全く日常的なことであるとか、ごく当たり前のことが淡々と進行してくるわけです。むしろ村田さんとしては、本日の「美術批評

と岡本太郎」という別の観点で、最初にどうしても言いたいことがあるということで、それをお話しただきたいと思います。では、どうぞ

村田 私は話がうまくないのと、いい年をして声変わりしているものですから、聞きにくいことと思いますけれどもよろしくご辛抱ください。

今、峯村さんから美術館のことがちょっと出ましたけれども、美術館は12年目に入っていて、今まで全部と言っていいくらい企画展で来ました。新聞社等の日本の貸し会場的な形になった美術館と違って、渋谷区の松濤美術館もそうですけれども自前でやってきているというのはかなり厄介なことです。私たちは岡本太郎をだしに使えば何かできるだろうということで、いろんな企画をずっとやってきました。それで大きな企画だけで今年で33回やって、ほかに毎年、3回に分けて太郎作品による小テーマ展を常設展としてやっています。

皆さんおいでになって「おもしろかった、おもしろかった」とおっしゃる。「おもしろかった」では何も批評にならないし、一般の展覧会に対する批評というのは雑誌、新聞等で批評家の方たちや新聞記者がやられるので、これも私たちにとっては励みになるかもしれませんが、そこで私は思いついてこんなものを持ってきました。第1部のテーマは「美術批評と岡本太郎」ですが、岡本太郎の美術評論家批評というのがあるのです。

1950年の10月に「批評家への公開状」という形で、岡本太郎が『毎日新聞』に3回にわたってやりました。それに対する名指しされた批評家の返答もその後、2回ぐらい出ています。今の岡本太郎についての評論を考える上で、また岡本太郎が評論家を批評したのだというところで、これは今の評論家とは大分次元が違い、いわゆる旧式のと言ったらいけませんけれども、戦後を画した評論家たちへの注文なんですね。それをかいつまんで申します。

「今日、美術批評家の仕事はほとんど展覧会の報告、解説、海外画壇の紹介等に尽きている。対象である作品によりかかり責任を全てそれに転嫁している。権威、尊厳などあるはずがない。真の批評はそれ自体が作品である場合のみ成り立つのである」。私も美術館の展覧会それ自身を作品だと思って皆さんに提供しているわけですが、この場合は批評自体が作品であることを明記している。

「ところが批評家は情況とてらし合わせて抜け目がない。責任をとらない文章はお家芸である。だが恥をかかない、すきを見せないという、そのことが作品でない証拠なのである」。これは立派な大御所の名指しになっているんですけれども、その方のお

名前は控えさせていただきます。

「しかし彼らはいうであろう。批評は作品ではなくて手段である。志ははるかに遠大で、画壇に示唆を与え発展を促す。その成果がわれわれの作品だと。なるほどその考えは極めて正しいのだ。だが・・・画業における指導性を放棄しているのは、批評家自身なのだ」と。もっともこれは今の美術批評と違って、当時は画壇が強いですから画壇に対する批評ということで、ちょっと次元が違うかもしれませんが。

「批評家は、口をそろえて無条件の賛辞をおくった。その多くはこの時とばかりに外国の展覧会が来ると、日本の新しい絵画を侮蔑している。確かにフランスの作家達にはいいところがある。自由であり、豊かだ。日本の作家は文化的にも社会的にもはるかに不幸な枠に押し込められている。しかし、それに耐え、覆そうとしている。生きて何者かがある。そしてそれは恵まれた彼らにはない、よいものである。たとえそれが芽生えにすぎないものであるにしても、掘り起こすことこそ批評家の役目であるはずだ。逆に踏みにじり、そのことによって横文字の作家を褒めたたえ、おのれの識見をひけらかそうなどという色気は何と卑劣であろう」。

最後は「批評家よ、もっとばかになりたまえ。つまり、明確な立場を持って相手にしっぽをつかませなくてはいけない。でなければ、批評そのものは決して生きて来はしないのである。批評はまずおのれ自身を批判することから始まるのだ。限られた数名の個人批評家が10数年来、取っかえ引っかえジャーナリズムを独占していること自体をどう考える。画壇は生成している。批評家こそ質的に飛躍しなければならないときだ」

これに対して答えた評論家。「岡本君が先日来、本紙に「批評家への公開状」というのを書き、いろいろな現在の美術批評にうっ憤を吐露している・・・『対極主義』などというオモチャのピストルみたいな論理を振り回している岡本君とカミ合うことなどお許し願いたい、文中に具体的に出てくるのは私の名前だけなので、他の批評家にはその人の見解はあるはずだけど、私の言い分だけ書く」。その辺から個人色が強いのか、それとも傲慢なのかよくわかりませんが、「岡本君は美術批評の本質から進めていきたいなどと言うので大いに期待していたが、結局、積極的な主張としては、真の批評はそれ自体が“作品”である場合にのみ成り立つという批評論の見識だけであった。」

それから「岡本君はどっちつかずの言い方の無責任な好適例として挙げている私の座談会評に、こんな絵はちっともわかりにくいところなんかない、こけおどしのつまらぬ作品に頭をひねったりするなというが、こんな絵のわからないことはちっとも私

の不名誉じゃない。自画自賛のアヴァンギャルドな作品に何の歓喜も起こらなかった率直さにそっぽを向けというのか」というものです。今はもちろんそういうことを批評家は言いません。個人的で新聞に載せるような応酬ではないんですけども、こういうのはある意味ではものすごく率直だと思います。ただ、これが批評になっていないことは事実です。

これが1950年で、この後、次の世代が東野さんとか中原さんです。その辺のところは太郎作品について書いていることは書いているんですけども、例えば中原さんは「岡本太郎の作品を初めて見たとき、それは1952年大阪においてでしたが、私はやみの中で鋭い光に照らされたような一種異様な衝撃を感じました」「これまでに見なかったタブロー、それらを否定する激しい抵抗感と肯定に傾く渴きが、私の内部で交錯しました」云々。こういうことで何となく作品に近づいたかなとも思われますけれども、やっぱりこれも岡本太郎の作品を外側から見ているというか主観的に見ている。でも、岡本太郎がいろんな活動をするに従って深く読まれてきます。

いみじくも作家の荒川修作さんは太郎のことを思想家と言っていましたけれども、私はむしろ、思想の装置あるいは芸術の装置だと思うんですよね。美術館のことについて言えば、美術館はこの作家の装置の装置である。ですから、批評家の方が、今回もいろいろな話をなさると思いますが、いま言ったような日本の岡本太郎だけじゃない、作り手と批評家との間の状況がどれほど激変してきたか、その辺がこれから聞かせていただけると私は楽しみにしております。

峯村 ありがとうございます。今の、岡本さんがかみついた批評家というのは有名なIさんという方で、美術館行政でも力のあった方です。実はこの後、光田さんに少し時間をとっていただき、そのIさんは多分入っていないですが、その後ぐらいから、今、村田さんがおっしゃった『美術批評』誌というのが50年代の早い時期から始まって、そこで育ってきた批評家あるいはその前の戦前からの瀧口修造さんなどには言及していただけると思います。

それからできたら、一番最後に倉林さんあるいは倉林さんの後、数人、岡本太郎論を物している人がいるわけですけども、少なくとも倉林さんのところまで、美術批評家による岡本太郎評価史を通して見ていただこうと思います。よろしくお願ひします。

光田 私は今、村田先生の「岡本太郎は芸術の装置である」ということをとてもおもしろい言葉だと聞きました。それで、岡本太郎が批評について批評したその文章の

ご紹介が先生のお話の中心だったと思いますが、私に与えられた役割は岡本太郎を美術批評家がどのように批評していたかということサーベイし、その問題点を言うことだと思っております。

ただ、今、司会の方が言ってくくださったほどの長いスパンはカバーしておりませんで、私が準備しましたのは60年代いっぱいぐらいまでなので、それ以降のことは続く倉林さんにお任せしたいと思います。(以下、パワーポイント使用)

今年、岡本太郎は非常に評判になりまして、今、日本で最も有名な日本人画家だろうと思います。生誕100年ということですから今から100年前1911年の生まれで、同世代にはどういう方がいたか、あるいは周りの方ほどのぐらゐの世代だったかというのを簡単にまとめました。下線を引いたのは、私が岡本太郎と非常に近しかったと思う方たちです。

勅使河原蒼風(1900年生まれ)さんは草月流の家元ですけれども、この方は岡本太郎さんと特に50年代の初期に共同していろいろな芸術運動にコミットされたアーティストです。この(シンポジウムの)チラシにもポートレートが掲載されている瀧口修造さんは1903年生まれ、後のお2人の斎藤義重(1904年生まれ)さんと吉原治良(1905年生まれ)さんはアーティストなのですが、それほど岡本太郎とは深い交流はなかったと思いますけれども、こういう方々が岡本太郎よりも一世代前の前衛的な方々。つまり、1930年代ぐらゐに活躍された方々です。

岡本太郎と近い世代といいますと、先ほど村田先生もお名前を挙げていた花田清輝(1909年生まれ)さん。彼は、岡本太郎の盟友として1時期、芸術運動をリードしたことがあります。彼らは近い世代です。やはり戦前から美術批評の筆をとられ、アヴァンギャルド寄りの批評家だった植村鷹千代さん(1911年生まれ)、それから戦後、読売新聞社の文化事業部あるいは文化部におられて活躍された海藤日出男さんは1912年生まれで岡本と一つ違いです。丹下健三さんは二つ下の1913年生まれ。このあたりは非常に近い世代で、40年代、50年代の活躍という点で岡本太郎の周りに置くべき名前と思います。

その後、もっと若い世代も少し挙げてみました。最近、再評価の著しい実験工房というグループの中にいらっしゃる北代省三さん(1921年生まれ)や福島秀子さん(1927年生まれ)や山口勝弘(1928年生まれ)さん。こういう方は皆さん、岡本太郎よりも10歳から20歳近く年下で、50年代の初期に岡本太郎がいわばメンターのような役割を果たして、指導した人たちと言えます。

30年代の河原温さん（1933年生まれ）とか高松次郎さん（1936年生まれ）などは少しまた距離が違うようで、直接話をしたりするよりも、著作や講演により間接に大きな影響を受けられたと思います。

次のグループはやはり戦後の50年代ぐらいからデビューされた書き手の方で重要な方々。彼らは20年代から30年代初め生まれの、いわゆる昭和一けたと当時呼ばれていた方々ですけれども、こういう方々は執筆の一番初期から岡本太郎の思想と作品に大きな影響を受けていたということが絶対にありますので、戦後美術批評を語る上でも、その部分を前提にしたほうがいいのではないかと思います。安部公房さん（1924年生まれ）、針生一郎さん（1925年生まれ）、瀬木慎一さん（1931年生まれ）、中原佑介さん（1931年生まれ）は、みなさん交流が深かった。

つまり、批判するにしろ褒めるにしろ、戦後活動された美術批評家は皆さん、岡本太郎が最初に設定した土台の上に立って、あるいはその土台から逃れようとして、またはその言葉を栄養にして言説を始めた方々だということが前提ではないかと思うわけです。

あまりきれいではありませんが関連年表も簡単に書きました。年表に沿ってご説明しますと、岡本太郎はフランスにずっといたわけなので、日本の画壇にほぼ属していなかった人です。それが第2次世界大戦のために日本に帰ってきまして、二科会に出品したり、三越で個展をしたりということで大きな注目を集めながらも、戦争に従軍しなければならず、その活動は一時中断いたします。

その後に復員してからの活動に目覚ましいものがあったわけですが、どういうふうに目覚ましいかというのはいろいろな活動があるんですけど、一つには1947年に日本アヴァンギャルド美術家クラブですとか、もうちょっと後にはアートクラブ（国際アートクラブ日本本部）を結成します。それはばらばらの個人の美術家たちを結集させること、戦前的な画壇のようなグループ、公募団体のグループとは違う性格のグループをつくる。そういうことを目指したのは重要だったと思います。

それともう一つ、文章を書いてアジテートするという役割。これは早くも48年、出版事情というか、食料事情というか、世の中がまだ落ちついていない時代に、『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』を出しまして、ここで対極主義を大きく提示するわけですが、作品と文章によってマニフェストを送り出しアジテートするという活動をいたします。そういう活動をする岡本太郎を同世代の植村鷹千代さんや花田清輝さんたちが批評しておりますので、そういったことを少しご紹介します。

こちらがその表紙です。この画文集の中で彼は縦横に自分の芸術観を語り、世の中に自分の意見をアジテートしていくわけですが、この表紙になっているのは作家（エクリバン）、小説家とか文章を書くほうの作家だと思いますが、それを掲げておられますので、字を書くアーティスト、文章を書くアーティストの像をこの画文集に掲げているのも注目すべきかもしれない。

それは、皆さんご存じのように、お母様が岡本かの子さんであるということや、お父様も画文家と言っていいかわかりませんが、普通は漫画家と言われる岡本一平さんであるということとも関係あるとは思いますが。

これから引用するのは花田清輝さんの文章です。それは最初『みづゑ』に「対極について——岡本太郎論」というタイトルで出ましたが、後に出た花田さんの著書の中では「芸術家の制服」というタイトルに変えてあります。ここで、花田清輝はエドガー・アラン・ポーと岡本太郎を比べてみせます。

「かくも岡本の絵が、ポオの詩にくらべて、はるかにスリルとサスペンスに富み、ぎらぎらと不可思議な光芒を放ち、一つまるところ、その下品さにおいて、すこぶるたちまさつてみえるのは、・・・前者が本能の、——後者が理知の側に立っているため、本能のなかに理知の収斂されていく場合のほうがその反対の場合よりも、常識的な我々の眼に、なんとなくどぎつくうつるからであろうか。それとも、・・・前者が後者よりも、みずからのなかの理知と本能との対立を、対立のまま、ぎりぎりのところまで激化させていき——要するに、理知的にも、本能的にも、あまりにもおのれを主張しすぎているからであろうか。」

いま読むと不思議な文章に読めるんですけども、長いセンテンスの中で肯定と否定が入れかわっていくような花田さんの独特のレトリックの力によって、畳みかけるように説得していくタイプの文体です。この文体が当時の若い人たちに強く支持されたと思います。影響を受けた人は非常に多かったですし、花田さんは共産黨員でもあってマルクス主義美学も信奉しておられて、話の仕方、進め方が弁証法的なわけです。対極主義は皆さんご存じのように、対立する要素を引き裂かれたまま統一するという有名なテーゼになっているわけですが、そのテーゼとも花田清輝さんの文体は非常に共鳴するところがあった。

ですから、岡本が本能でポーが理知というふうに二つを対立させながら、実際には本能の中には理知があり、理知の中にも本能があるということでその両方を比べることによって、岡本太郎の非常に強いエネルギーを言いあらわすという感じのレトリック

クです。

これは大変おもしろいんですけれども、私の考えでは岡本の言説である対極主義を花田流のレトリックで言いかえたという要素が非常に強いので、岡本太郎を評論したというよりも、対極主義に共鳴した文章だと読めるのではないかと思います。

その後も岡本太郎の活躍は非常に続きます。有名な『縄文土器論』を発表して、日本の伝統と言われていたわび・さび、すっきりしたおとなしい系の日本の美学をひっくり返して、そうではない、非常にエネルギッシュな伝統美というものがあるということ提唱した、そういう新しい伝統論を出していきます。

日本の敗戦後、この52年というやっとな占領期が解けて日本が独立した時期に当たるんですけれども、敗戦後はやはり伝統論というのは批評の大きなトピックになったと思います。つまり、これまでの継続ではなく新しいところに行かなければならないというのが、敗戦を契機にみんなが共有した立場だったと思いますが、そのときに何を手がかりにするかと。日本のこれからの文化のスタンスとして、これまで伝統と言われてきたものをどのように自分たちは扱うか、ということが非常に具体的で重要な問題になったために、多くの方が伝統論を書いているわけです。それはもう敗戦直後からそうで、いろんな意見があったわけですが、岡本太郎の伝統論は一つ大きな役割を果たしていると思います。

彼は早くも、独立した次の年からパリで個展をするなどして活躍したわけですが、54年にはヴェネチア・ビエンナーレの日本の代表として坂本繁二郎とともにイタリアに出品をしております。このときにつくられた画集に瀧口修造が「岡本太郎と絵画」という文章を寄稿しておりますので、これを後ほど紹介いたします。

この当時美術出版社から出ていた話題の雑誌『美術批評』が、評論家を新しく募集するという公募を行い、そのときに出てきた評論家の方々が戦後の美術批評を担うことになりました。評論応募で賞をとられたのは第1回が東野芳明さん、2回目が中原先生ですが、針生先生と瀬木先生はこちらの誌面で美術評論を始めたと言ってよく、とても重要な雑誌でした。岡本も頻繁に登場しています。

その中原さんは「創造のための批評」で第一席を得まして、美術評論家になりたての第一弾の文章が先ほど岡本太郎美術館の村田先生のお紹介になった「岡本太郎論」です。これも後ほど紹介いたします。

その後に年表は色を少し変えて青い文字にしましたけれども、なぜここで色を変えたかといいますと、ここの二つの行の間にアンフォルメルショックがありました。ア

ンフォルメルという、皆さんもうご存じだと思うので詳しく説明しませんが、それまで日本の占領期には自分たちの現実とか自分たちの伝統をテーマにしてきた時期だったわけですが、そこにフランスを中心として抽象的な美術の表現が入ってきたときに、非常にインパクトがあって大流行になった。そのときにドメスティックないろいろな話題が一時、中断して別の方向に議論が向ったということがあったと思うのですが、そのあたりから岡本太郎という画家のポジションがアヴァンギャルドの旗手という形から少しずれて別のものになったと私は認識しましたので、この辺は色を変えてあります。

そのアンフォルメル以後の岡本太郎について書かれた文章としては、後ほどご紹介する瀧口修造の「画家・岡本太郎の誕生」。これは、実際には最初から画家だった岡本を、東京画廊での個展に際して改めて画家として規定しようという、ある意味では大変皮肉な文章になるわけで、ヴェネチア・ビエンナーレのときの文章とはまた違うことが書いてありますので、これもできれば紹介しようと思っています。

その後、織田達朗さん、この方は評論家募集の第3回で一席をとられた方ですが、この方が『美術ジャーナル』に連載された「戦後美術再構成の視点」という中に岡本太郎が少し出てきますので、それをご紹介します。

ほかに針生一郎さんについてもこの中で言いたかったんですけども、針生さんにはまとまった岡本太郎論というのがかなり後年までありませんでした。折に触れ岡本太郎について言及されているんですけども、岡本論という形で長文を書かれたのは1979年の平凡社版の画集においてで、それは時代が変わってまた意味が変わってくる、批評というよりは評伝のような形でしたので今回は割愛いたしました。

さて、1950年の瀧口修造の文章は、フランス語文でも翻訳されてヴェネチアで配るために書かれたということですが、その1行目が「絵画はユニヴァーサルな言語である…」です。これは非常に重要な1行ではなかったかと思います。というのはヴェネチア・ビエンナーレ、つまり国外に日本の作家を出すときに、日本の作家だからこうなんじゃないかというようなエキゾティシズムを拒否しまして、ほとんど無国籍の作家として見てほしい、極東の日本から来た画家だというふうに見ないでくれ、ユニヴァーサルな、つまり無国籍な普遍的なところにある1人の画家として見てほしいということを瀧口修造が言うわけです。

これは瀧口さんの世代の批評家にとっては一つの悲願というか、戦後、伝統とかいろいろな問題を論じながらも、そうではなくて普遍的なところに行きたい、その普遍

的なところというのは多分にフィクショナルなわけですが、そういうことを考えていた。この瀧口修造も非常に強い影響力を続く若い世代に持ちましたので、多くの若い世代の批評家が日本の現代美術を論じるときに、敗戦国の日本のこういう伝統のあるこういう地域の画家だということではなくて、普遍的な場所にいる画家あるいはアーティストとして論じようという態度を持った。その動機をこれは象徴しているような一文だと考えました。

その後、瀧口の文章は岡本太郎が滞仏中にどのような活動をしたという履歴紹介につながりまして、最後を「岡本太郎の絵画はこうした世界絵画の状況のもとで成立している」というふうに結んでいるわけです。世界絵画というのは、つまりユニヴァーサルな言語が通用するような、非常にフラットな場所を想定した語ではないか。こういうところに立ちたいというのが瀧口修造さんの批評世界の一つの特徴だったと思います。

次に挙げたのは、瀬木慎一さんのほぼデビュー作の「絵画における人間の問題」です。最初にモンドリアンの図版が挙げられているように、これは抽象美術論ですが、
「人間がたえず物質に向かって自己を客体化し」ながら「空間の総合者」となることその目的として掲げる、絵画における主体論で、ここに岡本太郎を少し引用しているのでそこを紹介します。岡本太郎を引用しておきながら、最後には「という岡本太郎の対極主義は、この人間の問題を実質的に欠いているために、タブロオを人形のむなしい回転に終わらせているのである」という非常に厳しい批判を書いているわけです。でも実際には瀬木慎一さんは、皆さんもご存じのように岡本太郎と非常に近い場所にいました。詩人で、まだ美術の専門家ではなかった彼が美術評論の道に入ったのは岡本太郎の影響と言ってもいいわけですが、そういうポジションにいながらも岡本太郎をこのような形で批判するような新人批評家の自由があったということがわかります。

この画像は先ほど司会の峯村先生がおっしゃった、『美術批評』という雑誌です。こちらは美術評論家を育てるということの一つの目的にしていたような雑誌だったわけですが、この新人特集号に若手の批評家たちがずらりと名を連ねています。その中で針生一郎さん、瀬木慎一さんのお2人は岡本太郎に非常に近い場所にいながら、特に岡本太郎論というまとまった仕事はあまりない。東野芳明さんは後にアメリカ美術の紹介者として非常に活躍される方ですが、この方は岡本太郎に批判的だったようで、岡本太郎論を書いていません。

福島辰夫さんは岡本太郎にはそれほど近くなかったと思いますし、中村義一さんは京都におられた方ですけれども、この方はやっぱりアヴァンギャルディズムということで花田清輝さんとは影響関係があったのではないかと思います。

こういう新人育成の成果があって、この『美術批評』からデビューした人たちが多かったんですけれども、岡本太郎も寄稿していますし、座談会などにはしょっちゅう出ていた状態です。岡本太郎とタッグを組んでいた花田清輝の2人の著書が合同出版会をして、その模様が『美術批評』に掲載されるなど、このお2人の影響力の強さと『美術批評』という雑誌の若手の人たちに対する影響力とリンクしたものでした。

そこで影響力を与えたものとしては、先ほど言ったようなユニヴァーサルな言語というものを考えるような普遍的な世界観、前衛主義、そしてマルクス主義美学にとつとるような唯物論的美学。こういったものが若い世代にも非常に大きな影響力を与えたと思います。

言い方としても、内部と外部、つまり心の中の世界と現実世界ということですが、その対立、その対立を止揚するリアリズムというような言葉が花田清輝の評論の中にはキーワードとして出てきますが、それらもその後の世代の批評に非常に影響を与えていると思います。

これが中原佑介さんの「岡本太郎論」の文章の冒頭です。上半身裸の岡本太郎肖像写真が掲げてあります。当時、岡本太郎はよく脱いでいるんですね。なぜ脱いでいるかという、これは明らかにピカソのまねかなど。上半身裸のピカソがこれに似た白っぽいだぶだぶのズボンをはいて、海岸にいたりアトリエに立ったりする姿がよく美術雑誌に載っていたことがありましたが、岡本太郎の頭にあったのはそれだと思います。彼のモデルは明らかにピカソだった。絵画だけにとどまらず陶芸や立体も制作しますしね。当時、ピカソは共産党にも入っていてレジスタンス活動にも協力的だったということで、非常に多くの尊敬を集めていたアーティストだったわけです。

この肖像を掲げた中原さんの「岡本太郎論」では、《重工業》という、真ん中にネギの入ったおもしろい絵があって、私は非常に好きな絵ですけれども、これについて書いています。イデー（批判精神）とスキャンダルの傾向（無意味）の両方が結びついていると指摘しているのですね。スキャンダルの傾向の方は、例えばピカソのまねをして上半身裸で雑誌に載るといようなことですが、それがここでは無意味、つまりナンセンスという花田清輝用語と同義だとされています。しかも1枚の絵に岡本の現実への批判的精神と無意味の二つが対立しながら盛り込まれているという、い

わば花田流あるいは対極主義的な言い方をなぞっているわけです。

この二つの要素が「巧妙な均衡を得たとき、タブローは強烈なリアリティを獲得し、鋭い風刺ともなるのですが、均衡を失ったときには、画面は単に混乱と無秩序を示す以外ありません。」と書いてありまして、まだ本当に超新人、新しい評論一本目の批評家が、時代のヒーローだった岡本太郎に向かってここまで強く言えたんだなというぐらい激しい批判を交えながら、全体としては称賛するという文章になっていて、かなり長文です。スキャンダリズムとナンセンスの二つを岡本太郎の本質と見て、それを絵画の中から、行動の中から、それから文章の中から分析するというやり方をとってあって、ちょっと混乱しているけれどもおもしろい文章ではないかと思います。

織田達朗さんについては、ご存じない方もいらっしゃるかもしれませんが、美術評論応募で評論家になられて、ご著書としては『窓と破片』という本がありまして、その中からここを引用いたしました。彼にとっての岡本太郎は、例えばこういうふうに見えていたようです。「新都庁の丹下健三の」。新都庁といっても今の新都庁ではなくて、今、東京国際フォーラムになっている、あのもとのところにあった昔の都庁ですけれども、その都庁の「丹下健三の建築と合した、岡本の巨大な陶製の原色の壁画を、生活空間との連続性に向かって良識的に機能した公私にまたがる家族主義的生活理念に依るエネルギーと、「対極」主義の教養的形式論の、総合の例示として見た者だが、それは、岡本のタブローの思想形体と同一なのだ。」とあります。これは言い方がすごく難しいんですけども、意味としては岡本は実は非常に保守的だということを言っていると思います。体制を批判しているようでも実は岡本太郎の中に体制肯定者がいるという見方を織田達朗さんは出しているんですね。

彼は自分は「岡本太郎の伝統論などに、エリート意識を、庶民的仮面で覆った、体制帰依の合理化論しか本質的には見る必要を認めず、岡本を絵画作品の制作者とのみ自分は批判的に扱った」と書いていて、この文章全体は岡本論ではなく戦後美術論なのでですけども、そこで非常に大きな働きをした岡本をこれほど厳しく批判するのは、先ほどの方々もそれぞれの厳しさだったんですけども、最も厳しい批判かなと思ったのでここで紹介いたしました。

この後、1968年には、読売新聞社から先ほどの海藤日出男さんの編集によって、岡本太郎の立派な画集ができます。ここには織田達朗さんの文章は除いて、今までご紹介したほとんどの方の文章が再録されています。そして巻頭には、大岡信さんの「苦悩とともにある歓喜」という作家論が載ってまして、これはタイトルでもわかるよ

うに苦悩の中に歓喜がある、つまり対極主義的なレトリックによって岡本太郎の言葉を織り込みながら作家像を浮かび上がらせるという、その後の多くの岡本太郎論の典型となるような文章が掲載されています。

遅くなってすみません、少し省略しましたが、これで終わります。(拍手)

峯村 どうもありがとうございました。短い時間の中で大変ご苦勞いただきました。今、お話しいただいた中でとても興味深い(のは)、織田達朗さんの岡本批判というのはなかなかほかの人とは違っていて、むしろ後半、第2部のほうでパネリストの方たちにその問題に近いところが論じられる可能性があるかなと、司会者としては思っております。

それから予想はしていたのですけれども、東野芳明さんが(岡本太郎に)ほとんど触れていない、親しくなかったという人間関係のこともあるのですが、その東野さんの独特のインターナショナリズムといいますか、それと瀧口さんのユニヴァーサル言語としての絵画という考え方がどこでどういうふう結びつくのか、これもちょっと興味がありましたが、これは後で話題にのせていただければと思います。

倉林さんあるいは倉林さんの数年後に、私たちの会員の一である榎木野衣さんが岡本太郎論を書いております。会員以外の方にももちろん書いていらっしゃるんですが、本当は光田さんにその辺まで触れていただけたかと思っていたのですが、もう時間がなくて無理だったと思います。

倉林さんが隣にいるのに倉林さんのことを論ずるというのも難しいかなと。逆に言うと、倉林さんは今度はご自分のことを語らなければならなくなるわけで、これも少し独特の難しさがありますが、そこを何とか無理をして。それから倉林さんご自身のこともですが、同時にできたらほかの人たちと自分の違うところに言及されるときに、例えば榎木さんの本についてもしお話しになることがあれば、遠慮なくおっしゃっていただければと思います。どうぞ。

倉林 倉林です。これは光田さんに持ってきていただいたんですけれども、『岡本太郎と横尾忠則』という本を1996年に白水社から出しました。これは絶版状態になっていまして、いつかまた再版化したいなと思っていたのですが、ブックエンドという出版社から今年、2011年の春に、岡本太郎が生誕100年ということなので新版ということで出させていただきました。ですので、この本を出した96年とこれをまた今年再版を出したという状況を含めて、主に自分のことに引きつけて話をしたいと思います。

この本ですが、岡本さんと横尾さんという2人をエッセイ風に論じたという感じに

してあります。だから、岡本美術館の館長さんの方とかあるいは非常に綿密に研究をされている方から比べれば、ちょっとニュアンスが違うとかスタンスが違う形で書いています。

僕がそもそも、何で『岡本太郎と横尾忠則』という本を書こうと思ったかというのを自分で考えてみると、幾つか複合的な状況がいろいろあったような気がします。一つはまず、このころは横尾忠則さんと個人的にいろいろお会いしたり、お話を聞く機会がありまして、横尾さんについては何か書きたいなと思っていましたよね。横尾さんというの、作品だけでなく本人もすごくいろいろ出てきている、本も書いている。それから現代アートの方がなかなか論じにくいという面がある。考えてみると岡本太郎とすごく重なる部分がある。もちろん全然違いますけれども、ちょっと似ているところがある。横尾さんという人について書きたかったというのが、複合的な要因として一つある。

それから、そのころのことを考えてみますと、この美術評論家連盟の前のシンポジウムのことが本になっているものの中で、戦後の美術と批評ということについて僕は年表部分を担当しているんですけども、その年表部分を参考にした本をつらつら見てみたら、1994年にアレクサンドラ・モンローという人がキュレーションした「戦後日本の前衛美術」展というのが、横浜美術館を皮切りに始まっています。それから1995年に「戦後文化の軌跡」という、これは美術だけではなく文化を含めてですけども、戦後の文化を検証するという展覧会が行われています。1995年に「戦後文化の軌跡」という展覧会が行われたというのは、副題が「1945年—1995年」というふうになっているんですけども、要するに戦後50年ということですよ。戦後とは何だったのかということをも美術の分野でも、それから文化全体にしても見直そうという機運がすごくあったのではないかという気がします。

そういう空気に乗って、僕も戦後日本の美術というのを考えなければいけないと。どういうふうに分かるとしては考えようかというときに、ちょっとひねくれた視点というか、皆さんと違う視点でこういうちょっと外れているような人を扱うのはおもしろいんじゃないかなという気がしたんですね。そういうものを調べていく中で、やっぱり岡本さんというのはすごくおもしろいなと思ったわけです。この人を軸にして戦後美術、戦後文化を語るとすごくおもしろいのではないかという気はしました。

96年の初めに出たので、この本を書いたのは95年ですけども、そのころは岡本さんはまだご存命でした。僕のつもりとしては、岡本さんと横尾さんという2人を本

にするというのは、存命作家について書くというのが意識としてありました。今はそれほど持っていないですけども、やはり評論家というのは生きている人を書かなければしょうがないみたいな意識が、どうも僕の中にあっただすね。死んだ人を書くのもいいけれども、評論家、批評家というのは生きている人のことをやらなきゃしょうがないなという感じがあって、岡本さんはまだご存命だった。

それから90年代になっても、岡本さんは新作は発表されていたわけです。この本の中にも書きましたけれども、ワタリウム美術館で和多利浩一さんという方が企画されてその中で岡本さんの新作が出ていたり、亡くなる直前まで発表はされていたわけです。ただ、僕が岡本さんに注目した時点というのはどうだったか。先ほど光田さんから、60年代の批評で(どう)述べられていたかということ綿密に紹介されましたが、僕のほうは特に70年代、80年代というのはどうだったかというのはそれほど体系的に調べていないので、わからないんですけども。

多分、僕の一般人としての印象としては70年というのは「太陽の塔」が万博でできて、その後、太郎さんはやっぱりテレビに出る人ということになっていく。すごく大ざっぱに言ってしまえば、美術界からは見向きもされなくなっていった、まじめには論じる対象じゃなくなっていったみたいなところが、そのほかいろんな理由があると思うんですけども、一つあると思うんです。こんなことを言うてはなんですけれども、見捨てられていたということがあると思います。

事実、僕が岡本さんについて調べてみようかと思ったときに、たくさん本を書いているわけですけども、新しい本として全然出ていなかったんです。古本屋で買いあさるしかなかったという状況があります。本当にまだ15~16年前のことですよ。だけど、その後に起きた太郎ブームというのはいかにすごかったかということなんですけれども。95年、96年の時点では、『今日の芸術』とかですら出ていたのか出ていなかったのか。岡本さんのほとんどの著作は新版として普通の本屋さんには並んでいなくて、全部、古本屋さんで買ったという状況です。それで調べて書いたわけです。

95年に太郎さんの個展が広島市現代美術館でありましたけれども、ほぼ世の中の的にはまじめに論じられるべき対象ではなくなってきていたという感じがある。『美術手帖』で割とその近辺に特集があったということは覚えていますし、それからたしか僕の前にも太郎さんについて単著で書かれている方はいます。川桐信彦さんという方で、美術評論家というよりはたしか文学批評の方だったか、東大寺乱というペンネームで美術論や詩集も出していた人でしたが、その人の本もそのころ絶版になっていて、今

はまた再版されていますが、そういう状況でした。

その後には太郎ブームというのが来るわけです。僕の本も、その太郎ブームが来る一翼を担ったのではないかと言ってくれる方もいるんですけども、僕の印象としてはその後、いろいろ出てきた太郎さんについて書かれる方、いろんな企画が出てくる、それから美術館もできるということでどんどん世の中が、僕もびっくりするほど太郎さんブームということになっていくわけです。

どっちかというところを素通りして太郎ブームはどんどんいく、僕は横目で見てみたい感覚でずっと見ていたわけです。横目で見ていた限りでは、太郎ブームについていろいろ考えるところが出てくるわけですけども、僕の感じている部分では、もちろんブームになるということはすごくいいことなんでしょうけれども、この太郎ブームの中でちょっと「太郎さん、太郎さん」という、1人だけ突出して太郎さんだけが偉かったみたいなことになっていないかなという気はします。

個人崇拜みたいな感じになってきつつあるような気がしていて、個人崇拜するというのが本当に太郎さんの考えに即しているのだろうかと考えてしまうところがあります。僕は本の中では、こういう方を扱うときはほかの作家の方も絶えず意識して、日本美術全体ということで考えなくてはいけない、と思っていました。もちろん本を書いているわけですから、太郎さんが偉いとか横尾さんが偉いとかは言わざるを得ないわけです。でも、あまり個人崇拜的な、その人だけが偉いみたいな感じになってはいけないなという気がするわけです。

そうすると、太郎さんをむしろ戦後の文化の文脈の中で一度ちゃんと位置づけて考えなければいけないなということはあるような気がします。太郎さんの周辺にいた作家の方たちを、改めて取り上げて研究の対象にするということが必要なのではないかな。それに関しては、村田さんが館長をやっていたらっしゃる川崎岡本太郎美術館では、最近も池田龍雄の展覧会があったり、周辺作家をきちんと取り上げるということがよくできていますが、まだ足りないと思います。やっぱり太郎さん、太郎さんというだけではなくて、もっとその周辺をきちんと考えていかなければいけない。

太郎さんの「重工業」とか「森の掟」という作品を文脈的にどこに位置づけたらいいかということを考えていくと、多分ルポルタージュ絵画ではないかと思います。1950年代前後のルポルタージュ絵画の文脈に置くと、「重工業」とか「森の掟」の解釈がまた新たにできてくるのではという気がします。

逆に太郎さんがその後、現代アートシーンとか批評であまりまともに取り上げられ

なくなった理由は何かというと、その時代の刻印を帯びていたからで、その後の美術の流れとは違うところに行ってしまったのではないか。むしろ太郎さんというのは、今日の芸術とか日本の伝統とかということに関して、美術世界一般よりももっと幅広く発言するようになったということがあると思います。そういう中でますます狭い美術の世界と乖離してくる部分があったのかなという気がします。

ですから僕は、リアルタイムでそういう場にいたわけではなくて、後から見てなるほどなと思うところがありますが、後から見れば、逆に狭い美術世界に閉じ込められていなかった部分が、かえって一般の人にすごく受ける要素があるんじゃないか。戦後美術の批評というのがどんどん非常に論理的精緻化されていって、一般人が入り込めない状況になっていったことがあると思いますけれども、それと逆に太郎さんの書いていること、やっていることもそうですが、絶えず人間的な視点、すごく一般に開かれている視点があって、その乖離の仕方というのがすごく鮮やかな感じがします。専門的な美術批評というのがよくなかったと言っているわけではないですけども、非常に性格が違うものになっていったかなと。

僕が考えるには、太郎さんのやったことが今日的に生きてきている部分と、非常に今日的に問題な部分があるのではないか。それも含めて、またいろいろ今日的な視点で考えられていけないのかなという気がしています。

峯村 どうもありがとうございました。倉林さんのお話の中に幾つもある重要な問題があるのですが、例えば作品の位置づけが必要ではないかというのは私も全くそう思っております。第2部のほうで彼の作品、特に絵画をどういうふうを考えるか。絵画については私の周辺の人などに岡本太郎のことをいろいろ話すと、「どうも作品はねえ」と言って論評することもやめてしまうというところがあります。ちゃんとそれについて論じられることが意外と少ないのではないか。

しかし、幾つかこの作品はいいというような意見は結構あるわけです。そういうのは今お話しいただいたのでは、例えば「重工業」なんかはルポルタージュ絵画という観点から見ることができるのではないかというのは、一つの具体的な提案だろーと思えます。

それからもう一つ、戦後の文化の文脈に位置づけて見るべきではないかということでは、同時代のほかの芸術家の間に太郎さんをどういうふうにはめ込むか、位置づけるかということがあるかと思えます。この点で村田さん、美術館で今までやっていらっしやった中で、私もその中のほんのわずかしか見ていないのですが、今お話が出た

例えば池田さん、それから太郎さんと非常に親しかった後輩あるいは同時代に接触のあった人たち、村上善男さんとかそういう方たちの（展覧会）もやっておられます。またそれから、まさに横尾忠則のような人たちも参画した催しをやった。太郎さんと直接縁のない若い世代の人たちをそこに招いて、独特の催しをやったのも私は拝見したことがあります。

位置づけというと時代の中にはめ込んでしまうみたいで非常に窮屈になるようですが、太郎さんと具体的に交友関係があったからとかということでもなしに、もっと純粹に彼の仕事、作品の性格がどういうものであったかということをも提案するような形でのグループ展のようなものが見たいなというのが、私の中にあるわけです。いや、そんなことはもう今までちゃんとやってきているとか、あるいはまだやってみたいということとして感じていらっしゃるか。どんなことでしょう。

村田 美術館のオープニングのときも、タイトルが「多面体・岡本太郎」なんですよ。そのとおり、とにかく美術に局限されて私たちもやっているつもりはありませんで、できるだけ広い範囲で太郎さんがやったことをいろいろやってみたいと思うんですけれども、現実には美術館というああいふ小さな箱が一つあって、そこでやっていくと自然と造形芸術のほうに限られてくるわけです。

それ以外に、今、峯村さんがいろんな人たちを挙げられた中で若い人たちと言いましたけれども、例えば若い人たちのだれかを自主的に取り上げたら、なぜ私もやってくれないのですかとなって、美術館というのはどうしようもなくなるんです。だから人選というのは大変なことで、結局、太郎さん中心に考えなければいけない。若い人たちに対してやっているのは何かというと、岡本太郎現代芸術賞というのがあるわけです。あれは美術館ができる前から代々木の青少年総合センターでやっていたのを、美術館ができたのでこっちへ引き取りましょうと、今は15回目です。数百人が応募するんですが、そのうち20人ぐらいを選んで、各自縦横高さ数メートルぐらいのスペース内をつくってもらう。

美術館というものは選んだだけでほっぽらかすところも結構あるんですけれども、私たちは責任を持つということ、そういう人たちを育てるといふか、太郎さんの後を継いでもらうというようなケチくさいことじゃなくて、とにかく自由ないい作家が出てくるのが太郎賞の願いなので、その人たちから選んで、2～3人ずつ間を置いて展覧会をやっている。太郎さんと直接関係がない。太郎賞に応募したからといって、太郎さんを慕ってやってきているわけじゃないし。そういうことで徐々に美術館が次

の世代に向かって太郎さんを超えていく。

つまり、いつも、シンポジウムでも「太郎さん、太郎さん」と言っていないで、むしろ太郎さんを超える。それこそ太郎は「ピカソを超えろ」と言い、本も書きましたね。それは何かというと、ピカソを神棚に祀り上げていたのではだめだと。戦後、ピカソとマティスが人気役者になって、マティソなんてジャーナリズムが皮肉ったことがありましたけれども、太郎さんは、おれはピカソを超えたともいった。これがまた生意気だと非難を浴びました。

話を戻して、神戸の大震災があったときに、美術館はそれぞれ補強したようです。それでやれ安心と。私はあの震災で、作家たちも相当傷を受けただろうからと「震災・記憶・芸術」という展覧会を5年経ってやりました。そういうことは私たちはやる必要があると思っています。

今も、生誕百年、へんてこりんな展覧会をやっています。太郎さんと三島由紀夫と大野一雄と土方巽と澁澤龍彦さんの5人の霊を呼び戻して絵にかいた篠崎崇という絵描きがいたんです。それを中心に、理研や東大の宇宙研などの協力で宇宙と脳と細胞の先端研究を視覚化して貰い、作家たちに制作を依頼して「私達は何なのか」と問う企画展をやっています。そういうことをやって、なるべく広げているんです。ただ、できないのは建築とか何かです。これは磯崎さんが太郎さんのことを一番知っているから、後から聞かれるとすばらしいことが出てくると思います。私たちは極力そういうところからもヒントはもらいたいのです。

峯村 そうですね。それで、実はこの最後の時間で皆さんに語ってもらいたかったのは、要するに太郎さんについては向こうのお二方には客観的な立場、あるいはご自分で実際に書かれた立場から、今までこういうことがあったというのは大体浮き彫りにさせていただいたんですけれども、村田さんの場合には、美術館をしょっているという業みたいなものがあるわけですね。ですから、この後、いやでも応でもいろんなことをやっていかなければならない。それを通して、太郎さんについてまだよくわからないこと、あるいは見てほしいことをいろいろ引き出してこななければいけないということがあると思います。

批評の例で、これは実際にお書きになった倉林さん、ご自分で書いて相当達成感があってもうできたというのと同時に、それだけ書かれるとまだこのところがあるんじゃないか、まだ暗やみが残っているぞとか。それから光田さんの場合ですと、ざっと歴史的に見ておられて、今までの人はこういうところを書いていないんじゃないか、

こういうところはどうなんだろうということがあるのではないかと思います。

最初に倉林さん、どうでしょう。いや、もう何も言うことはない、自分が全部言い切ったということは普通はないわけですね。

倉林 そんなことは全然なくて。ただ、後でもいろいろやられている方がいるので、研究的に詳しくやるのはあまり僕の仕事ではないと思っています。ただ、書いた部分でまた新版を出すときと考え方が変わってくる部分があるところだったり、ほかの方が言っていることについて、これはどうかとずっといろいろ出てきたりするんですけども。言おうと思えばいっぱいあります。

例えば太郎さんのとらえ方というのは基本的に、ネガティブなエネルギーというふうにとらえるかポジティブなエネルギーをとらえるかという部分がありますが、今日の風潮として、NOといって否定するみたいな、ネガティブなエネルギーをとらえられがちです。それが今、榎木さんとかがやっている一つのベースになっていると思います。

僕は単純な人間なので、やっぱりポジティブな方向性で見たいというのが一つあるのと、それに関連してくるんですけども、これはもっと細かい部分でバタイユをどうとらえるかというところをちょっと感じるんですよ。これは新版のほうに少しだけ書いたんですけども、バタイユとの関連というのはすごくクローズアップされます。それは知識人の方とかが、バタイユとつき合っていて友達だったのか、これはおもしろいということですが、すごくそこにひっかかるのはわかるんですけども、むしろ先ほど光田さんの話の中にすごく出てきましたが、太郎さんの対極主義が出てきたベースとしては、花田清輝との関係性というのはすごく重要なのではないかと気が僕はしています。

例えば、この近美でやったこの前の「生誕 100 年岡本太郎」展のカタログの中で大谷省吾さんが書かれていて、その注の中に出ていたんですけども、対極主義が出てくるころの花田清輝の文章と太郎さんの文章とを比べると、お互いが理論を構築していくところがすごくわかってくると。その辺をすごくこれから見ていかなければいけない部分があるかなという気がします。

バタイユと結びつくとどうしても否定的、ネガティブエネルギーみたいな感じの部分が多くなってくると思うんですけども、そうじゃない見方があり得るかなと。花田清輝自体もおもしろい人ですよ。花田さん自身もっと復権したほうがいいと思うんですけども。本当に日本のベンヤミン的な部分があったり、後期の小説もお

もしろい。

峯村 バタイユのことが少し過大に言われ過ぎているけれども、花田清輝との関係のほうがより重要なのではないかという提案をなさった方が(います)。実は会員の中でこのシンポジウムに寄せる一つの期待といいますか、希望の言葉の中にありました。だから今、こちらも同じようなことをおっしゃっているなど興味深く思いました。

まだあるかと思いますが時間が足りないので、光田さんどうですか。

光田 岡本太郎の作品はいまいちだけど、文章がいいという意見について、司会の峯村先生がちょっと触れられたんですけども、実は1961年の「岡本太郎」展に関しての瀧口修造の文章の中でもそれは既に出ております。瀧口修造が言うには、岡本太郎の文章を褒めて作品をけなす人がいるけれども、この二つは切り離せない。岡本太郎は作家としての必要に迫られて伝統論を書き、その他の文章も書いているのである、と書いています。この点はずっと同じことが言われ続けておまして。近年の榎木さんの論などにもそれがずっと続いていて、両方を切り離せないのに片方だけ褒めるのはよくないという言い方には、岡本太郎論としての伝統があると言っていいぐらい続けられている言い方です。なぜそれが続けられているかという、それを言っている人にとっても、岡本の絵画と言説を統合して語ることは非常に難しいということであらわしているのではないかと思います。

ただ、絵画などの作品について具体的な言及が少ないと言われたりしますが、実はそうではなくて、岡本太郎の色彩は独特な色彩であるとか、線には非常に岡本独特の癖がある、この線自体は線を描きながら量感をつくるような線であるというようなことを瀧口はじめ色々な方が書いているので、その分析自体は普通ぐらいにはされています。ただ、文章と絵画作品の両方を切り離すことはできないと言いながら統合することもできないみたいな、そのジレンマが批評の中にはあったように思います。

あともう一つ倉林さんがおっしゃっていたことで私も同感なのは、岡本太郎の大衆性のあるスタイルのことで。織田達朗さんも言われているようにエリート主義なところはかなり岡本太郎にはあると思うんですけども、にもかかわらず例えば「芸術は爆発だ」というようなことがメディアなどに出たときに、岡本さんが出ていって「いや、あなたには私が言っている意味は本当はわかっていないんです。本当の意味はこうこうで」と言うこともできたのに、それを言わないで大衆的ないろんな誤解とか誤読みたいなものをどんどん引き受けていって、言葉自体を大きくしていくという非常に逆説的な、戦略なのか個性なのかわからないですけども、そういうポジショ

ンをとったということ自体が、高度に批評的と言おうと思えば言えるなど。

というのは、岡本が狭い意味での戦後美術批評の中から外れていくアンフォルメル以後の時点において、岡本太郎は自分の仕事を別の地点に広げていったというふうにも考えられる。それと同じ論法でいきますと、絵画中心主義で岡本太郎の作家性を評論するということでもいいのか、絵としてはおもしろくないというようなことでもいいのか、という問題もある。つまり、陶芸もやっていますし、デザインもやっていますし、プロデューサー的にはありますけれども建築的なこともやっていますので、そういうふうな広がりの中でもっと造形家としての要素を語るという可能性が本当はあるんですけれども、どうしても作家として語らなければいけないとなると、絵画中心主義の考えがあるものですから、それにとらわれて画家としての岡本太郎に限定しがちです。ですから、またそのあたりも変えていくことによって、岡本太郎という地点の中から戦後美術史像を変えていくモメントも可能ではないかと考えました。

峯村 おっしゃるとおりだと思うんですけど、ただ、岡本さん自身は亡くなるまで絵筆を捨てていなかった。延々とかいているわけですね。発表の力点が文章を書くことに、あるいは実際に調査旅行とかにかかなり振り分けられたことはあるにしても、絵画づくりをやめたことはない。

それからもう一つは、これは微妙な問題ですけれども、光田さんのおっしゃりようはわからんではないですが、絵画だけでなくほかの分野にも及んでいて、それを全体として見るべきだろうといった場合に、では絵画はほどほどの味の濃さでよろしいのか。つまり、それぞれの分野はそれぞれの分野でやっぱりある透徹したところを出していないと、本当には人の心を打つことができないのではないかと。僕みたいに非常にごく当たり前の考えもあり得るだろうと思います。

それは第2部でもお話ししていただきたいのですが、美術館で何をやりたいかということ抜きにして、村田さんご自身から見て太郎さんについてだったらもっとこういうことを考えるべきではないかというところがありましたらお願いします。

村田 私は、太郎さんを多少は知っているわけですよ。一番知っていたのは瀬木さんです。最晩年の太郎はやせ衰えてパーキンソン病でほとんどこういうふうな身体が固まって、私も見えていますけれども、もう全然しゃべらないんですよ。例の人形みたいな格好でね。一番あとの展覧会を神戸でやったことがありまして、太郎さんと呼んだんですけども、敏子さんがついてやってきました。太郎さんは黙って作品の前で突っ立っていました。セレモニーが終わって、作品のことをしゃべってくれません

かと言ったら、いきなり、うわあーっとしゃべり出しました。すごい。それでしゃべり終わったらまた固まっている。そのときの昼飯なんかももう自分では食べられないんですよね。だから太郎をよく知る詩人で画家の女性が口に運んでいましたけれども。

最後は、瀬木さんの話によると、土をひねり出したと。絵をかけないから、その辺にある土だったら手が動くでしょう。それを無心にやっていたということです。やっぱりそういう作家魂というのがあるんですよね。この間、私共の美術館で「人間・岡本太郎」展というのをやりましたけれども、結局は太郎というものは外側からいくら評釈しても太郎は浮かんでこない。それが太郎なんだと言うしかないわけです。だから結局、美術館というものは限定がある。そして評論というのは言葉でやるのだから、太郎さんの言葉をさらに言葉で評釈を広げることになる。それでいろんな太郎さんと直接関係ない思想や人をいろいろ持ってきて、それとつなげて記そうとする。

そういうことをやられてきて、太郎さんを思うと、やっぱりもう太郎さん批評、評論はもういいんじゃないかという気がするんですよ。私はここでこういうことを言うてはいけませんけれども。(笑) 話が全然だめになっちゃうんだけど、太郎さんを吊うようなことは当然だめだが、どこに太郎さんがいるのかを一生懸命皆さん探しているんだろうけれども、それも隔靴搔痒の感がします。こういうことを言うと、またそれもいけないんですけれども。

そこでやっぱり太郎さんの話を後で磯崎さんにしていただきたい。何しろ太郎さんと丹下健三さんが一緒に万博でやったときに磯崎さんが一番活躍されて、それから以降、太郎さんにもものすごく共感を持たれているし、美術関係のところじゃないところで、むしろ文学者だとか思想家だとかそういうところでの座談会などで話している磯崎さんの太郎に関する考えというものは、本当に新鮮です。今日、美術の関係の方以外に磯崎さんに来ていただいたように、こういう形で少しずつ太郎さんのシンポジウムもジャンルを広げていって、いろんな人が集まってきてやらないと、いま言ったようなことの閉塞感が出てきてしまうのではないかという気がします。

もう十年近く前、ゴジラの展覧会（「ゴジラの時代」展）をやってみました。それは何かといえば、太郎さんと同じように縦横無尽にゴジラは働いたわけです。ゴジラはまず日本映画の大スターとしてアメリカで人気を得ました。そのうちゴジラは、アメリカの労働者からさんざん石を投げつけられるポスターが出たんです。それは日本の自動車産業が盛んになって、アメリカ産業が落ちて首になった労働者たちが石を投げるわけですよ。その投げられた相手は日本なんです。それがゴジラで象徴されています。

す。そして日本の経済が下降し始めたとき、ゴジラにはもう関心がなくなっている。そういうゴジラ展をやったりしたんです。

峯村 ゴジラ展をやるにしても、やっぱり太郎美術館がないとできないですよ。やっぱり太郎の名前を削るわけにはいかない。

村田 そうです。だから、ゴジラの展覧会をほかの美術館に巡回しないかと聞いたら、どこもみんな「ノー」と言いました。恐らく太郎美術館がユニークなんですよ。もっと太郎がユニークなんですよ。とにかく太郎にかこつけば何でもできるという感じがしちゃう。(笑)

峯村 それできょうのシンポジウムもあるようなものです。どうもありがとうございます。

少し締まりのない終わり方をしてしまいました。これで第1部の時間が切れしました。何か第1部についてご質問などがありましたら、第2部が終わった後のところに時間を多少設けたいと思っておりますので、覚えていらしたらそのときに第2部のほうでの疑問と一緒に出示していただければと思います。

10分お休みをいただいて2時40分から再開いたします。よろしくお願ひします。(拍手)

(休憩)

第2部「岡本太郎の思想と作品」

峯村 それでは第2部に入ります。第2部は、テーマとしては「岡本太郎の思想と作品」。これはどちらに転んでも第1部と第2部は全部つながっているようなことですがけれども、これまでどういうふうに岡本太郎について批評家たちが論じてきたかということ一度切りまして、今の時点で考えていきたい。ただし、今の時点でパネリストの皆さんがどういうふうに考えるかといっても、やはり歴史的に太郎さんが活躍していたころの言説あるいは作品ということが当然、対象になりますから、別に現在だけで事が済むわけではありません。

特に一番最初にしゃべっていただくのが隣の佐々木さんですけれども、佐々木さんは川崎市岡本太郎美術館の学芸員をなさっていらっしゃるんですが、先ほどの村田さんのいるところ。ちょっと特殊な問題として、ミルチャ・エリアーデというルーマニア生まれの宗教思想家の著作物を岡本太郎が非常に熟読した形跡がある。それも滞仏中ではなくて日本に帰ってきてから、戦後それを何冊も買って非常によく読んで

いらしたと。ただ読んだだけとは思えない、明らかにその思想なり作品なりに何らかのつながりを持ち得たのではないか。日本で今までそのことは発表されていなかった。この間の「岡本太郎」展のカタログの中には少し入っておりますけれども、今まで事実上、その点がなかった。それをお話ししていただくということ。

それからエリアーデ以前に既によく言われてきました、先ほども出ていたバタイユとか民族学のほうのマルセル・モースから受けたもの。これはもう否定しようがなく大きなものがあって、これはそこそこに日本で研究もされ言及もされてきていたので、その二つをつなげて最初に佐々木さんにお話しいただきます。

その後、かなり談論風発風になりそうなんですけれども、もちろん佐々木さんも含めて向こうのほう（の方々にお話しいただきます）。こちらに近いところから言いますと、北澤憲昭さん。北澤さんは美術批評家と言ってもいいですけども、どちらかという研究者的な方向でかなり大きな仕事をなさってきて、日本の明治期以後のことをかなり専門的に探究しておられます。

それから磯崎新さん。もう私のほうから紹介するまでもなく、日本を代表するという言い方はよくないと思いますけれども、とにかく大建築家なわけですね。それで、特に50年代のまだ学生のころから、丹下研究室にいたこともあって、また個人的にも非常に美術に強い関心を持ち、60年代にはもう本当にネオダダの人たちとの交流も密だった人で、そういうこともあって岡本太郎さんとも少なからぬ交流があった。「岡本太郎」展（「太郎爆発」展）というデパートでやった催しのために設営といいますかデザインをなさっている。それから、最後ということはないと思いますけれども、大阪の万国博のときには太郎さんの有名な「太陽の塔」が建てられた、あのお祭り広場の設営に深くかかわられたということで、大変大きなかわりがあるんですが、そのすべてを語っていただくというよりも、きょうはもう少し論点を絞ってほかの3人、佐々木さんを含めての議論の中に入って話しただければと思います。

一番向こうが岡崎乾二郎さん。本来、美術家なんですけれども、今では美術家であるよりもと言うとこれも語弊があって、じゃあ作品はだめになったかということ言いたくて言っているわけでは毛頭ございません。これは私の個人的な考えですけども、作品は依然として絶えず刺激的なものを出していると同時に、しゃべること、書くことがものすごいんですね。それで美術評論家連盟としては全く例外的に、もともと作家ですけどもみんな喜んで彼を会員に迎え入れてもう数年以上になります。

そういうことで岡本太郎さんとは特別個人的な縁はなかったかと思いますが、作家

としての鋭い目で岡本さんに対する共感あるいは反発、いろいろなものを持っていらっしゃると思うので呼びました。

では4人でお願いしたいのですが、まず最初にお約束したように佐々木秀憲さんから、フランス滞在中に受けた思想の根幹になるもの、それとその後で戦後強く受け取ったと思われるミルチャ・エリアーデの思想のことについてお話しいただきたいと思います。よろしくお願いします。

佐々木 ご紹介いただきました佐々木でございます。では、始めさせていただきます。(以下、パワーポイント使用)

前衛芸術家岡本太郎は、第2次大戦後の日本でさまざまな活動をし、さまざまな影響を残しました。1996年に没した後、岡本をめぐるさまざまな研究が各方面で活発化しております。岡本の創作活動の背景となった思想については、戦前に留学したパリ大学ソルボンヌ校で学んだ民俗学者マルセル・モースや、哲学者アレクサンドル・コジェーヴからの影響、また秘密結社アセファルにて行動をともにした思想家ジョルジュ・バタイユやロジェ・カイヨワらからの影響などが言及されることがあるものの、戦後に習得した思想については、ほぼ考察されていない状況にあります。

ところで川崎市岡本太郎美術館には、岡本太郎旧蔵のフランス語書籍が約400冊所蔵されております。この約400冊のフランス語書籍は、長年秘書を務め後に養女となった岡本敏子さんの証言によれば、東京南青山の住居兼アトリエ、現在の岡本太郎記念館の岡本のベッドサイドの書架にあり、岡本が大切にしておりました書籍で、これに関してはほぼ散逸することなく川崎市岡本太郎美術館に寄贈されたものでございます。

いま出ておりますこの写真ですが、これが岡本のベッドです。そのわきに階段の手すりになった本棚があって、ここにしまってあったものだということです。

この400冊のフランス語書籍は、戦後収集されたものであります。その中には、モースの書籍2冊、コジェーヴの書籍1冊、バタイユの書籍7冊が確認できます。また、ミルチャ・エリアーデの著書『永遠回帰の神話』『シャーマニズム』『イメージとシンボル』『神話と夢想と秘儀』『生と再生』『聖と俗』の6冊、いずれもフランス語初版が確認できます。『聖と俗』以外の本はフランスとじであり、読者がページを切り開かないと読み進むことができない本ですけれども、岡本がエリアーデの書籍をほぼ読み終えていることが確認できます。

このエリアーデの著書6冊には、ほかの書籍とは比較にならないほど多数の傍線、

下線、書き込みなどが確認でき、特に『シャーマニズム』はすり切れるほどまでに愛読した痕跡が確認できます。ここで『シャーマニズム』の内容について章立てによって概観してみます。ずらずらと書いてありますが、こういう内容のものです。

ところで岡本は、パリ大学ソルボンヌ校においてマルセル・モースのいかなる講義を聴講したのでしょうか。1968年にフランスで刊行された『マルセル・モース著作集第3巻』に詳細な年譜が残っておりまして、それをもとにどのような講義がなされたかがわかっております。それが左側です。

ここで注目すべきことは、1933年から37年までのモースの講義のテーマがエリアーデの『シャーマニズム』の第5章から第8章までと極めて近似していることです。近似しているところは青色に色づけしております。岡本がモースの講義を聴講したのは、1938年から40年、実はダブっているところよりももっと後、こここのところでは岡本は聴講していない可能性が高いことは最近、楠本亜紀さんの研究によって確認されております。したがって、エリアーデの『シャーマニズム』と近似した内容の講義がなされた可能性の高い、33年から37年までの講義に岡本は出席していない可能性が高いのです。

しかしながら、岡本がモースの講義に出席した38年から40年まで、ここでもモースは恐らくは前の年までに話したことに触れながら新しい年の講義をしたことは容易に考えられるわけです。このあたりに、岡本がエリアーデの著書を愛読した理由があるように思われます。

すなわち岡本は戦前、モースの講義に出席した折に、前年までの講義の主要なテーマであった北東アジア、宇宙論、シャーマニズムに関する知識を断片的ながら聴講し、興味を持っていた。戦後、岡本の中に北東アジア、宇宙論、シャーマニズムへの興味が高まり、モースの著書2冊を手に入れて読んだ。しかしながら、岡本の手元にある2冊には、東北アジア、宇宙論、シャーマニズムについての言及は十分なものではなかった。ユダヤ人差別のためにモースの書籍の出版がおくれたことはよく知られた事実でございまして、『モース全集』あるいは『モース著作集』が出版されましたのはモースが死んで後、久しくした1968年から69年のことでした。

1973年、ミシェル・レリスによって発表された岡本太郎へのインタビュー映像「マルセル・モースの肖像」の中で、岡本はモースについて「彼（モース）は本も出していませんが、彼は少し孤独で」と語っています。ということは、1973年時点で、岡本は1968年に『モース著作集』がフランスで出版されていたことをまだ知らなかったと

ということです。このころの岡本は、壁画「明日の神話」や「太陽の塔」の制作、著書『美の呪力』の執筆などのために極めて多忙な時期でした。その間、岡本の北東アジア、宇宙論、シャーマニズムへの興味にこたえてくれたのが、このエリアーデの著書6冊であったと考えられるのではないかと思います。岡本は、エリアーデの著書をモースの講義に近似したもの、あるいはその進化したものとして認識していた可能性があると考えられるのであります。

また、岡本が持っていたエリアーデの著書『神話と夢想と秘儀』の165ページの小口には、黒い目印が記されています。これは、ルドルフ・オットーの著書『聖なるもの』という有名な著書の中で述べられているヌミノーズについて、エリアーデが概説している部分です。こうした小口へのマーキングは、岡本の著書の中でも極めて異例のことです。

岡本による『聖なるもの』あるいはヌミノーズへの関心は、パリ滞在時代に交流のあったジョルジュ・バタイユらによる聖社会学研究会——あるいは社会学研究会という方もいらっしゃいますが——や、秘密結社アセファルにおける活動に参加したことにより端を発すると考えられます。バタイユにおけるオットーの著書『聖なるもの』からの影響については、バタイユ研究の専門家である酒井健氏によって既に指摘されています。また、アメリカのある研究者がオットーからの影響について言及したのも英語で出ております。

それによると、バタイユが『聖なるもの』から受けた主な影響は、キリスト教神概念の合理的な層と非合理的な層とから成る二重性に関する部分でありまして、バタイユの著書『無神学大全』に一貫したテーマであります。もっとも岡本旧蔵のフランス語書籍の中には、このオットー著の『聖なるもの』そのものは確認できません。しかしながら、オットーの著書『聖なるもの』にバタイユらの論理に共通する部分があることを岡本は察知して、エリアーデの著書『神話と夢想と秘儀』の165ページの小口にマークをつけたのではないかと考えられるのであります。

また、この同じ本の167ページ上の欄外に岡本は鉛筆で「Hierophanie」と書き込んでいます。Hierophanieとは言うまでもなく、エリアーデによって提示された術語でした。

以上により、岡本にとってエリアーデの著作とはモースの講義で習得したシャーマニズムと宇宙論についての進化した形、そしてバタイユらとの交流で習得した聖なるものの理解の進化した形、その両面をあわせ持つ論理として理解されていたと考えら

れるのであります。

エリアーデの著書から岡本が受けた影響として最も明確なものは、雑誌『芸術新潮』1973年3月号に寄稿されている韓国訪問の紀行文「風の柱——チャンスン紀行」の中における Hierophanie についての言及であります。ここで岡本は、フランス語風に「イエロファニー」と表記しております。青く色をつけておいたところです。

また、岡本は同じエリアーデの書籍の168ページ30行目から36行目の冒頭に傍線を施しております。この30行目から33行目にかけてエリアーデは次のとおり述べています。「聖なるものがこの木にみずからの姿をあらわすこと」云々と。

岡本は1959年11月沖縄各地を訪問し、その見聞を1961年に『忘れられた日本<沖縄文化論>』として出版しました。この本の「神と木と石」の章で、岡本は久高島の神のおりる聖なる場所とされる大御嶽（おおうたき）を訪れた印象を次のとおり述べています。

「神はシャーマンの超自然的な吸引力によって顕現する。自然木と自然石が神と人間の交流の初原始的な回路なのだ」と言っているんですね。岡本が石と木とを契機として聖なるものが姿をあらわすことを述べているこの部分は、エリアーデが Hierophanie について事例を挙げて紹介している部分から習得したと考えられるのであります。

Hierophanie の契機となる石と木への岡本の関心は、油彩作品「石と木」、それから版画作品「石と木」として結実もされております。以上により、岡本はエリアーデが提唱する Hierophanie を十分に理解し、作品制作のための着想としていたことが考えられるのであります。

岡本の造形作品、著述作品に着目してまいりますと、1950年代初めごろから、神話、太陽、樹木、石、天空、シャーマニズム、マスク、こうしたものをテーマにする作品が多数制作されていますが、これらはいずれもエリアーデの著書の中に確認できるテーマであり、このことは1949年の『永遠回帰の神話』というエリアーデの著書が岡本の蔵書の中に入っていることから、歩調が合っていると考えられるのであります。

1952年のタイル画「太陽の神話」はその一例でございます。太陽、月、生命の樹のモチーフで構成されています。エリアーデの著書『シャーマニズム』には次のような記述があり、岡本の「太陽の神話」との関連が考えられます。

この青いところを見てください。「この木は6本の枝、房のついたてっぺんの枝を含むと7本と両側に太陽と月を伴って表現されている」云々とありますが、ここに木が

あって、てっぺんを含めて七つの枝。太陽らしきものと月らしきものが描かれているというわけです。

また、油彩作品「歓喜」は1963年に制作された作品です。画面左側の大きな人物が、上から何か黒い手のようなものによって打たれてのけぞっているんですね。ここが顔で、胸で、足なんですね。のけぞっています。画面の右下には、小さい人物が描かれていますけれども、この画面構成と「歓喜」というタイトルから、岡本がエリアーデの著書に傍線を施している箇所である、シャーマニズムのエクスタシーに関する記述と一致すると考えられます。

これを日本語に訳したのがこれです。一部だけ読みます。「師匠格のシャーマンは、シャーマン候補者の魂を連れて長いエクスタシーの旅へと赴かせる。師匠は弟子を家に連れ帰り、シャーマンの衣装をつけて2人とも神がかりをする。そこで師匠は弟子に、人々の身体のいろいろの部分に襲う病気をいかにして治療するかを解き明かす」云々というんですね。

すなわち画面左の大きな人物は師匠格のシャーマンで、脱魂、すなわちエクスタシーの状態にあり、画面の右の小さな人物はシャーマンとなる候補者で、イニシエーション（加入儀礼）が行われている場面が描かれていると考えられるのであります。

今、紹介しましたエリアーデの文章とほとんど同じ記事が、1950年のエリアーデの著書『シャーマニズム——古代的エクスタシーの技法』（シャーマニズム——古代的エクスタシー技術）の中にも出てまいります。ちなみにフランス語の辞書を引きますと、エクスタシーの訳語として歓喜というのを入れている辞書もあります。

ところで、1967年の油彩画「天空に我あり」は長期間にわたって岡本が筆を加え続けた作品で、この画題が岡本にとって特に重要であったことをうかがわせる作品であります。

岡本旧蔵のエリアーデの著書『シャーマニズム』の22ページ、21行目 ciel には、岡本によって下線が施されております。ちょっと見えにくいですが、ciel のところに鉛筆で線を施しています。ちなみに ciel の定訳は天空あるいは天空神です。岡本の言う天空とはエリアーデの解く ciel のことであつたと考えられます。

エリアーデは次のとおり述べています。「天空上昇はシャーマンの根本的役割を演ずる」云々ということですね。したがって、この油彩作品「天空に我あり」は岡本がエリアーデの著書に着想を得て、シャーマンが天空上昇して空中にある様子を描いたものと考えられるのであります。

ところで1970年、大阪万博のために制作された「太陽の塔」は、岡本の作品の中でも最も著名な作品です。この塔は、1967年10月21日の記者会見では、60メートルの人体をかたどった巨大な塔を建造する構想として明らかにされ、名称が「生命の樹」となること、そして塔の内部が空中、地上、地下の3層で構成されることが発表されました。1967年10月22日付『読売新聞』はその詳細を報告しています。「人をかたどった生命の樹」。実はこれより一月ほど前に、『神戸新聞』がほぼ同種のことを先行して報道しています。「60メートルの生命の樹、3層に未来、現在、過去」という記事が出ております。

それでは岡本は、生命の樹、太陽神あるいは空中、地上、地下の3層に関する体系的な知識をどのように習得したのでしょうか。これについても岡本旧蔵のフランス語書籍から考察する限りでは、エリアーデの著書から習得したとすることが最も妥当のように考えられます。エリアーデは三つの宇宙の構造と樹との関係について次のとおり述べております。青いところを見てください。

「世界の樹として扱われるその柱は、今度は三つの宇宙界を結び直す軸となる。天上界と地上界の行き交いは、この支え柱を通じて可能となるのだ」云々。実は、これに相当する部分に岡本は印をつけております。岡本が持っていた『イメージとシンボル』という本のこの部分に印をつけているのですが、三つの宇宙界の概念、天上界、地上界、地下界、中心がこれら諸界の接合点を構成するというような内容です。

以上より、「太陽の塔」は『イメージとシンボル』において北アジアのシャーマニズムとして言及されている「シャーマンの木」の記述と近似しているものと考えられます。ここで「太陽の塔」の原型製作中の写真に注目してみましょう。1967年10月18日付の記録がある写真では、「太陽の塔」の原型の向かって右側に、生命の樹としての枝と葉が下書きされているのが確認できます。そして向かって左側には、完成作と共通するジグザグが下書きされています。岡本は、この時点で枝と葉にするかジグザグにするか、まだ検討中であったものと考えられます。そして最終的にはジグザグが採用されたのであります。

ちなみに最近出た「太陽の塔」に関する本で、この枝と葉のことを花柄模様と書いたのがあります。私はよく見たのですが、花に相当するところは確認できなかったんですね。やっぱりこれは枝と葉と見るべきではないかと思えます。

また「太陽の塔」の左右側面の赤色のジグザグは、シャーマンの木の七つあるいは九つの刻み目を表象したものと考えられます。エリアーデは『イメージとシンボル』

の中で、次のとおり述べています。「樹には七つあるいは九つの刻み目が」云々と。ですから、この赤い部分はひょっとすると1、2、3、4、5、6、7、8、9と数えていいのかもしれませんが。

ところで時期は前後するものの、岡本は『芸術新潮』1980年7月号に諏訪御柱祭を寄稿して、そこで天上界と地上、そして地下の冥界の三つの断絶した層を自在に交通することができる霊能者がシャーマンであるとし、この三つの宇宙を貫く中心軸が世界柱であること、そして七つか九つの刻み目をつけた柱であることについて詳しく述べています。左側のほうが岡本の文です。「七つか九つの刻み目をつけた柱だったりする」と言っています。

以上より、岡本が天上、地上、地下の3層とこれらを結ぶ中心軸としての樹あるいは柱についての知識を、そして七つか九つの刻み目についての知識をエリアーデから得たことはほぼ確実であるように思われます。ちなみにエリアーデは、この刻み目のある柱の作例として、同じルーマニア出身で親友でもあった彫刻家ブランクーシの作品を紹介しています。エリアーデ自身が自分の著書の中で、刻み目のある柱作品だとして紹介している無限柱と言われるものです。ちなみに刻み目というのは英語で notch、フランス語だと coche（コーシュ）という言葉を使っております。

さらにシャーマンの木と太陽神、天空神との関係についてエリアーデは次のとおり述べています。「シャーマンの木は宇宙の真ん中にそびえ立ち、その頂に最高神あるいは太陽神がいる世界の樹の複製にすぎない。七天あるいは九天を象徴する」というものです。

岡本が「太陽の塔」のために描いたとされるデッサンのうち、日付が確認でき最初に描いたことが確認できるものが、いま出ています1967年7月12日付のものです。これは実は、テーマ館のプロデューサーを引き受けて、すぐモンリオールの万博に視察に行きまして、その視察しに行ったモンリオールのホテルで夜、かいたものだとおっしゃっております。

最初から岡本のイメージの中には、かなり明確に「太陽の塔」があったんじゃないかと言われるときに、これを紹介することが多いです。ところが、ここを見ますと確かに顔が7（個）かいてありまして、七天を意識していた。エリアーデの本からイメージを強くしていたのではないかと思います。

研究者の中には、これはモンリオールあるいは北米でトーテムポールを見たためにかいたのだろうという説をおっしゃる方もいらっしゃるんですが、トーテムポール

というのはご存じのとおり一つの柱に何十も顔がついていて、7である必要はないんですね。最初から明確なイメージとして岡本にあったデッサンは七つの顔、七天を意識しているんです。恐らくエリアーデから習得したものだったのではないかと思います。

したがって、先ほどご紹介した「天空に我あり」と「太陽の塔」は岡本の中では、エリアーデの著書をもとにして生命の樹、シャーマンの木、天空神、太陽神という一連のテーマとして理解されていると考えられるのであります。

「日本人一般のただ二つの価値基準である西洋的近代主義とその裏返しの伝統主義の両方をけ飛ばし、「太陽の塔」を中心にべらぼうなスペースを実現した」とする岡本が、生命の樹でありシャーマンの木としての「太陽の塔」を意図し、天空上昇したシャーマンが天空神ないし太陽神と一体となった様子を制作し、「太陽の塔」と命名したと理解されるのであります。そのため、シャーマンの魂が空中浮遊し、天空神ないし太陽神と一体となった様子をあらわすために、「太陽の塔」の頂部の黄金の顔の部分は、本体から切り離されて鉄骨で設置される必要があったと考えられます。なぜならば、シャーマンの魂が天空浮遊しているさまを表現するために、どうしても胴体から切り離さなければならなかったからではないかと私は考えます。

以上、概観しましたとおり、岡本の創作活動のかなりの部分にエリアーデの著書からの影響が確認できたのではないのでしょうか。岡本がエリアーデの名前や著書について述べた記述は、管見の限り確認できません。岡本は、同世代の宗教学者エリアーデの著作から着想を得ていることを公表することをはばかったのではないかと思います。もちろんエリアーデの著書によって、岡本の全作品が説明できるというつもりは毛頭ございません。しかしながら1950年以降、その影響を浅からず受けて岡本の創作活動は展開されたと考えられるのであります。

ご清聴、ありがとうございました。(拍手)

峯村 どうもありがとうございました。おもしろいという言葉でいいか、大変実のあるお話を聞きました。あまりこの方向で研究が進んでいくと、岡本太郎のかなりの部分が、ヒントを外から持ってきているかというふうなことにも、うっかりするとなりかねないので、これは太郎美術館に勤めていらっしゃる学芸員としては難しいことだろうなと思います。でもやっぱり事柄を明らかにするという、やむにやまれない探究心からすると、結論はどのようにいこうとも、それは研究せざるを得ないことだろう。そして研究する人がこれだけ自由に調べることができ、それを発表することができ

きるようになったというのは、やはり太郎美術館ができたことの大きな功績だろうと思います。

今のお話全体としては、岡本太郎をどう考えるかということからちょっと切り離されたようだけれども、切り離しっ放しではおかしいので、やっぱりどこかで頭の隅でこの問題を転がしながら次の話題に入っていきます。

今、お話いただいたのはエリアーデに特化しましたが、もちろんその前にモース、それからバタイユ、岡本太郎に弁証法のことについて基本的なことを教え込んでくれたコジェーヴ。非常に大きな思想の核を植えてくれたものですが、こういうものを受け、そして帰ってきてからもずっと探究心を持ってエリアーデに自分の考え方の一つの寄る辺を求めていたと。そうすると、これは非常に雑駁な言い方をしてしまうと、彼が外から受けた教養であり思想の肥やしであったわけです。しかし太郎さんというのは、どう見ても自分なりの考えで思うさま生き、語り、そして書き、というふうに生きてきた人であるという感じはぬぐえない。つまり、生きざまとしては極めてオリジナルな生き方をしてきた人です。

その辺のところではちょうどはざまに出てくるのが、我々日本人と言わず世界じゅうどここの民族でもそうだと思いますけれども、よそとの接触を抜きにして存在しているものはないわけです。そうでいながら、ある固有性というものを何らかの形で身内に囲っていかざるを得ない存在。そうすると当然、その間に伝統ということなどが出てくるのですが、外から受けたものと、内側でどういうふうを受けとめていくか、あるいはそれに切り返していくかというようなことへ議論を進めていくつもりです。

北澤さん、口火を切ってください。ばらばらに一人一人がしゃべったらそれでおしまいではなくて、どんどんお話を交差していただきますので、お1人ずつは最初はできれば短めにさせていただいて、後でみんなと一緒に議論していただきたいと思います。どうぞ。

北澤 短めというのは、全く自信がありませんが頑張ってみます。(笑)

今、岡本太郎とエリアーデという大変興味深いかかわりについてのお話を伺ったわけだけれども、峯村さんもおっしゃったようにバタイユであるとかコジェーヴ、モースあるいはクロソウスキー、そういったフランス語系の著作者たち、エリアーデも東欧では珍しいロマンス語系のルーマニア語の作者であるわけです。

特に岡本太郎はフランス語で勉強するのを常としていたようだけれども、そういったヨーロッパの思想、なかんずくフランス系の思想の影響から岡本太郎を考えると

いうこと、これは、しばしば為されてきたところであるわけです。しかしながら、日本の近代あるいは現代ということと岡本太郎の関係も、無視して通るわけにはまいりません。私は、日本の近現代美術史を関心の対象として勉強してまいりましたので、その立場からお話をしたいと思っております。

ただし、これは岡本太郎を日本近代の中へ回収してしまうということではない。僕は岡本太郎の魅力というのは、何をおいてもまずその外部性、外在性、外なるもの、こういうところにあるのではないかと思っています。

ただし、外部というのは単なるポジションではなくて、内面的なものを突き抜けてゆくムーブメント、そこにこそあると考えています。これからお話もうしあげること、そういう岡本のスタンスをあきらかにするべく展開してゆきたいと思います。

岡本太郎と日本近代のかかわりということですがけれども、例えば今のお話にあったエリアーデとの関係でも、その関心が東北アジアのシャーマニズムにあるということ、これは天皇制の問題と切っても切り離せません。戦後になって、彼がエリアーデの東北アジアのシャーマニズムに関心を持ったということは、モースの講義を勉強し直すということだけではない、もう少し広い文脈を——つまりは政治的な文脈にもかかわる含みを持っているのではないかと今お話を伺いながら感じました。

岡本は、文脈を無視するようにみえて、非常に文脈的な発想をとっています。たとえば、有名な「伝統とは創造である」という発想ですけれども、これは三木清に既に認められるところであり、さらに、その背後にはクローチェがいるわけです。それから、岡本は、自分以前に、縄文の観賞的価値について語った人間はいないと言っていますが、浜田青陵が大正期に縄文の観賞的価値について語っています。それから、法隆寺なんて焼けちゃっていいというのは、戦中に坂口安吾が例の『日本文化私観』で言っていることです。つまり、岡本太郎は多くを日本近代の文脈から学んでいるわけです。なかでも重要なのは、一兵卒として中国戦線に配置されたこと、これは彼が日本近代と深くかかわるところに自分を置かざるをえない状況にあったことを、何よりも端的に示しているのではないのでしょうか。

ただし、それゆえに岡本太郎を日本近代史の中に回収するというのではなくて、そこからいかにして岡本が外へはみ出していったのか、踏み出していったのかを考える、そこが重要なポイントになろうかと思えます。以上を前置きとして、岡本太郎を日本近代の文脈に位置づける試みを行ってみたいと思います。

1981年に岡本太郎が出演したTVコマーシャルがきっかけとなって、「芸術は爆発

だ」というコピーが流行語となったことがあります。いまでも、岡本の芸術観を端的に示す言葉として、よく知られているところですが、この言葉を表現主義のクレド表明と捉えるならば、これは、たしかに岡本の芸術観に根差すものとみることができます。このことについて、明治大正の「表現」思想を主な研究対象としている立場から思うところを述べさせていただきますと思います。

論ずるにあたって最初にお断りしておいかなければならないのは、芸術を「爆発」に譬えたのは岡本太郎が初めてではないということです。海外の例はともかく、日本では、山脇信徳が、岡本に遙か先んじて同様のことばを残しています。1911年から翌年にかけて『白樺』を主な舞台として木下杢太郎と交わした「絵画の約束」論争で、山脇信徳は「芸術とは人間欲望の止み難き爆裂です」と述べているのです。

高村光太郎がプロデューサーをしていた神田淡路町の「琅玕洞」で開かれた山脇の個展を、木下杢太郎が「この感激を自覚し、巧みなる手練を以て、よく理解されたる絵画の約束の下に発表されたならば、更にいゝ事であらうと思ふ」と評し、絵画は「血圧計の曲線」ではなく「一つの技術」なのだ指摘したのに対して、山脇は「爆裂」の語を以て応えたのです。「私達の官能世界は直ちに内面氣息であつて絵画は即ち其鼓動脈搏に過ぎない。私は更らに絵画とは人格であつて技術以上である」と主張したのです。

絵画に内面的個性や人格のあらわれを求める『白樺』派の絵画観は、この論争の過程で打ち立てられたのですが、まさにこの論争の年に生まれた岡本太郎が、芸術を「爆裂」とみなす山脇の絵画観を知っていたかどうか分かりません。しかし、山脇は、岡本の父一平と東京美術学校の同期であり、山脇にみられるような『白樺』派的絵画観を父から吹きこまれていたということは考えられますし、また、少年期に大正アヴァンギャルドに惹かれていた太郎にとって、「爆裂」という発想は、じゅうぶん肯うことのできる場所であったといえるでしょう。破壊性において共通しているというだけのことではありません。大正アヴァンギャルドは、当初「表現主義」という側面からとらえられていたのです。白樺派と大正アヴァンギャルド……いってみれば、岡本太郎は「過激な『白樺』派」だったわけです。

「絵画の約束」論争で顕在化した表現主義的絵画観は、やがて漱石が、「文展と芸術」という皮肉なタイトルをもつ1912年の文展評で「芸術は自己の表現に始まって、自己の表現に終わるものである」と定式化することになるのですが、表現主義的絵画観の日本近代における歴史的起源を押さえるには、これらに先立つふたつのエッセイが

えりみられる必要があります。

そのひとつは高村光太郎が1910年に『スバル』に発表した「緑色の太陽」です。光太郎は、ここで、「僕は芸術界の絶対の自由[フライハイ]を求めている」といい、日本の「地方色[ローカルカラー]」を重んじる石井柏亭らの主張を批判したのですが、高村は、そうした文脈に次のような言葉を差し挟んでいるのです。「人が「緑色の太陽」を画いても僕はこれを非なりと言わないつもりである。僕にもそう見える事があるかも知れないからである。「緑色の太陽」があるばかりでその絵画の全価値を見ないで過す事はできない。絵画としての優劣は太陽の緑色と紅蓮との差別に関係はないのである」。「紅蓮」すなわち「赤」は、「緑」の生理補色ですから、この例えは、内面化された太陽を重視するという構えを語ったものであり、表出としての絵画の肯定と読むことができます。つまり、「緑色の太陽」は、「表現主義」宣言として読むことができるのです。

もうひとつの先駆けは、菱田春草と横山大観が1905年に欧米旅行からの帰国報告にかえて書かれた『絵画について』です。この文章には、たとえば次のような一節が見出されます。

全体芸術は人格の表現する所に有之、技術は単に其方便たるに過ぎ申さざる次第と存候故に、内面の修養だに造詣致し候はば、手段方法の如何は作者随意の事かと被存候。不肖生等の如きも荷も画道を以て立ち候以上は、自家の理想を便宜の手法に托して修得の性格自ら其間に流露するに至り候はば、夫にて事足るものかと存候。

芸術は「内面」に基礎づけられるものであり、「人格の表現する所」であると主張しているわけですが、ここに「内面」というのは、いうまでもなく個我的内面であり、春草と大観は「自己の胸中より一家の成竹を描出する外なし」と考えたのでした。菱田春草の《落葉》は、光太郎の「緑色の太陽」のなかで、「地方色」重視の例として槍玉にあげられているのですが、実作はともかく、「表現」重視の発想において春草は光太郎の先駆けをなしていたのです。1905年はフォーヴィスムが呱呱の声を挙げた年であり、また、ドイツ表現主義を代表する最初のグループ「ブリュッケ」が結成された年でもあったことを思うと、情報のネットワークを前提とした世界的同時性を思わずにはいられません。

岡本太郎は、むろん漱石の「文展と芸術」も光太郎の「緑色の太陽」も、若年の頃

から知っていたはずですが、『絵画について』や山脇信徳の言葉にまで意識が届いていたかどうかは分かりません。しかし、これらの言説と言説のあいだに、そして、それらと岡本の「芸術」観とのあいだに大きな共通性があることは確かです。

たとえば『今日の芸術』のなかに、岡本はこんなふうに記しています。「大へんな名人でなければ作れないような、むずかしい芸術が尊いというような意識はとっくに時代おくれになっています。(中略) あなたに才能があり、さらに僕よりも自由な精神をもっているのだったら、岡本太郎なんかを凌ぐことはわけないんです」、と。これは、山脇と相通ずる反 - 技術主義の表明ですが、ここで、岡本は、絵画を「鼓動脈搏」ではなく「精神」と結びつけており、この点では、『絵画について』の先に引いた一節に近いものを感じさせます。

要するに、芸術とは「人格の表現する所」であって、内面がしっかりしていれば技法などは後からついてくるというわけです。岡本太郎は「決意さえすればその精神力で技術が支えられる」とも述べていますが、精神を技法に対して優位に置く『今日の芸術』の発想は、そのおよそ 50 年前に書かれた『絵画について』となんら選ぶところがないといっても過言ではないのです。

ただし、両者のあいだには大きな違いも見出されます。春草と大観が事柄をプロフェッショナルな画家の問題として語っているのに対して、先に引いた岡本太郎の言葉は、民衆について語られたものであり、すべての人が絵描きであるような社会というロートレアモン風の美しいイメージが語られる章のなかに見いだされるのです。しかも、このくだりが、絵画に関する岡本太郎の有名なテーゼ——「今日の芸術は、／うまくあってはいけない。／きれいであってはならない。／心地よくあってはならない。」(／は原文改行。以下同じ)に直接かかわっていることも見逃すわけにはいきません。これは『絵画について』には決して見いだすことのできない発想です。

岡本の絵画観は、市民革命によって権力者の手から解放された芸術は、「自由の実験室」として人間の「精神」に直接結びつくものとなったという考えに基づいています。だから岡本は、あたかもカルテジアンよろしく「精神」は万人の有するところであるといい、絵を描くことは、その「精神」の自由のためにこそ必要なのだと力説するわけです。春草と大観においては「内面の修養」が描くこと的前提とされていたのに対して、岡本太郎は、描くことを以て「精神」を解放する手段とみなしていたのです。

春草と大観のモダニズムは——そして、山脇信徳の生理主義的表現観もまた——こ

うして岡本太郎に踏み越えられてゆくのですが、ひるがえって考えると、岡本のいう「自由な精神」という発想には微妙な問題が絡んでいることに気づかされます。「精神」が、ボン・サンスと同じく万人共通のものであるとして、しかし、岡本太郎が芸術を基礎づけるところの「自由な精神」は——いいかえれば「精神」の自由な発現は、果たして万人において可能であるのか……という問題です。

阿部良雄はこの点を捉えて、一見民主的ともみえる岡本太郎の主張が宿すエリート的性格を指摘していますが、これに反批判を加えるのは、さほど難しいことではありません。岡本にとっては、絵画こそ、その「自由な精神」を開発してゆく装置だったはずだからです。しかしながら、若き日の岡本太郎は「己の破滅と同時に大宇宙が破壊する」という独我論的な世界観をしるしとめていますし、岡本が、「あなたに才能があり、さらに僕よりも自由な精神をもっているのだったら」と書くとき、そこに糞自信に満ちたエリート意識が響きわたっているのは否定できません。そもそも、彼の絵画に唯我独存の孤独感とでもいうべきものが常に漂っていることも、阿部の指摘が正鵠を得たものであることを裏付けているといえるでしょう。

岡本の独我論的傾向については、かつて「ふたりの太郎—他者を組み込んだ絵画」(『美術手帖 (BT)』(1992年5月号))で書いたことがあります。岡本太郎は、自分の内部に「岡本太郎」という超有名人——内なる他者——を抱え込んでおり、このふたりの太郎が向き合う合わせ鏡の孤独感こそが岡本太郎の芸術の基調であり、「対極主義」という、あまりにも有名な岡本太郎の制作原理は、思うに、このふたりの太郎の関係を原型とするものなのだ、そこにぼくは書いたのです。

しかしながら、いまは少し違った見方をしています。「対極主義」も含めて、岡本太郎の自己模倣は、絵画を取ってコンヴェンショナルなかたちで成り立たせることによる表現主義の自己超克の試みであったのではないかと思われてきたのです。「岡本太郎」であること、「画家」であること、「絵画」であることを常套的表現手段で強調することは、エリート主義の実践が、とりもなおさずエリート主義からの脱却でもあるようなパラドキシカルな実践だったのではないかということです。

ジャン・ポーランは『タルブの花』で、文学の「テロル」——すなわち、純粋な内面を表現するために言語の間接性を否定する構えを乗り越える方途として、コンヴェンションを取って用いることを提唱しています。つまり、言語としての存在感の希薄な常套句や紋切型は言語自体の表現性を——言語による屈折を——弱化するから、純粋な自己表現を求めるテロリストたちの望みは、これによってかなえられるというわ

けです。しかし、そのとき実現されるのは、実は純粋な自己表現であるよりも、むしろ、言語そのものの自己表現とでもいうべき事態なのではないかというところまで、ポーランの眼は届いていたように思われます。岡本太郎の紋切り型は、こうしたアイロニカルな逆説的思考にかかわっていたかもしれないと、いまは考えているのですが、これについては、近々、刊行される予定の岡本太郎論で論じていますので、詳しいことは、そちらにゆずりたいと思います。

わたしの発表は、以上です。

峯村 司会としては大いに困りました。当初は、ここはこういうふうに話をするのではなくて、みんなで話し合ってもらおうと思っていました。それで、駆け引きがあって私が完全にだまされまして、僕に最初にしゃべらせてくれたら短いきっかけを話すだけで済ませるからあとはうまくいくと言われて、一番正直そうな顔をしていたのが北澤君なんですね。それで任せたらこのとおり。でも、大変おもしろい。

ただ、あまりにも全部1人でしゃべり過ぎちゃった。あとしゃべるのに大変だろうと思うんですが。おれもその調子でやると言われると非常に困るのですが、ちゃんと後の人のことも考えて岡崎さん、次をお願いします。その後、あなたが磯崎さんにお聞きしたいこと、それは磯崎さんがまさにご自身できよう、話したいことだと思うので、それはぜひ忘れないでください。

岡崎 僕は勉強してこなくて、電車の中で本を読んできただけですから言うことはあまりないですけども。まず、前半の話を聞いていて、それにかかわる話で、一つは今日聞いたのは作品と書いているもの間をどうやって結ぶかみたいな話があった。作品自体が批評である、もしくは批評が作品であるという話でした。これは一般的にわかりやすいところから入れればいいと思います。岡本太郎は1911年生まれで、「生誕100年岡本太郎」という展覧会をちょうど震災のさなかから終わった後にここ（東京国立近代美術館）でやっていたけれども、今、名古屋で「ポロック」展（「生誕100年ジャクソン・ポロック」展）というのをやっているわけですね。この二つを比べてみると、岡本太郎にとって縄文があったみたいに、縄文が発見されるのはもっと後だと言ってもいいですけども、ポロックにとってみるとネイティブ・アメリカンの文化があるわけですね。

ところが言うまでもなく、ポロックにとってネイティブ・アメリカンは岡本太郎が縄文を語ったようには語れません。絶対語れない。これを岡本太郎が語るというのはちょっとおかしいのではないかと、どうして語れてしまうのかというのがまず問題提起

の一つとしてあります。

それで坂口安吾の話。今まで出た話をつなぐみたい、伝統の話なり、彼の作品がわかりにくいという話について。まず先にポロックの話が出たから、ちょっと論旨から外れるけれども先に言うておきます。岡本太郎の作品とポロックの作品を展覧会で両方見ます。僕は素人の人たちに見てもらいたいわけです。素人とあえて言うのは、岡本太郎が（そう）書いていますから素人に見てもらいたいわけです。そして素人の目が一番批評的なんですね。

「ポロック」展で解説シートとかを読むと、抽象に行ったあげく、だんだん人型が出てきましたというわけです。岡本太郎は、初めから書いているわけです。何でうさん臭く小ざかしくごちゃごちゃして人型も素直に書けねえんだという話になるわけでしょう。岡本太郎の絵にはそういう効果があるわけです。

画家にとってみると非常に困ってしまうのは、言説で作品に接近しようとする、岡本太郎の作品は非常に明快にそれに対する答えを出しているわけです。フォーマリズムなんていう議論があるけれども、その中でごちゃごちゃやってなかなか形が出てこない。僕らの友達彫刻家の黒川（弘毅）さんなんかでも、なかなか形が出てこないなんて言っていて人型が出てくると、最後はみんな岡本太郎の形になってしまう。

（笑）こんな簡単な答えがなぜ出ないのかというところがある。まずそれが一つ。

僕はもちろん美術の側ですから、いま言った黒川さんも含めて岡本太郎の作品を擁護しますが、それが岡本太郎の非常に恐ろしいところであって、我々が敬遠してきた理由でもあることは先に言うておきたい。

それからもう一つ。でもこれが厄介だというのは、先ほど北澤さんが言われたけれども、北澤さんは表現主義、白樺派の生き残りというか、その継承者として岡本太郎を言っていたけれども、僕は基本的に岡本太郎の態度というのは日本浪漫派の流れにあると思うんです。それは一言で言えばアイロニーです。ところがアイロニーに見えないところが問題であると。

例えば「焼けて結構、法隆寺」（法隆寺は焼けて結構）という言葉は、坂口安吾が確かに『日本文化私観』の中で言っているわけです。ところがこのときは焼けていない。完全に覚えていないけど、その後に出てくるのは、法隆寺が焼けたって人々の暮らしは変わらない、全く関係ないよという話をしたわけです。これは極めてアイロニカルで、要するにもともとブルーノ・タウト批判としてやっているわけですから、法隆寺は一切、民衆の伝統とは関係ありません、民衆の暮らしには接続していません、外部

の文化ですということを行っているだけです。それを今度は岡本太郎が言うときにどうなるかということ、「焼けて結構、法隆寺。自分が法隆寺になればよいのです」という言い方になるわけです。この言い方は、相当ひねっているわけです。

先ほどの北澤さんのエリート主義ぷんぷんという言い方で言うと、むしろそういうふうにしたほうが正しい。そうすると同じ内容だけど、法隆寺になんかだれもなれない、関係ない、日本の伝統じゃないよと。日本の伝統と言うからにはそれは主体的に選び取って、それと同じことができるようにならなければいけないわけですから。豆腐のつくり方もわからない人が豆腐の伝統なんて言っているのは、単なる消費者のくせに生意気だということと同じで、伝統は伝統を受け継いで再生する人の中にしかないというのがつくり手の論理でしょう。これを行っているだけです。

ところが岡本太郎の厄介な問題は、それも北澤さんが言われた白樺派の話にかかわってきますが、実際に決定するのはその素人なわけです。大衆が決定するわけ。これが近代の問題であると。つまり、大衆が物を破壊するわけです。それが根底にあったと思うんですね。

それからその次の話を言うと、しかし岡本太郎のポジションというのは困ってしまうポジションです。これだけ言おうと思ったんですけども、もう一個、坂口安吾との関係でいうと、これも有名な『文学のふるさと』。『文学のふるさと』の中にいろんな話が出てくるけれども、最初に芥川龍之介のところに小説家が訪ねてきて、生活が苦しいから子供をトイレに捨てて殺してしまうという話の小説を書いたと。こんなことが本当にあるのかと聞いたら、おれがやったというので衝撃を受けたんですね。これは恐らく佐々木鏡石と柳田國男の話だろうという話にもなっていて、今度は岡本太郎が柳田國男の『山の人生』に出てくる話を引いている。

それは読んでみると大変だから簡単に言うと、やはり非常に貧困の場所で、子供が2人いるけれども、お父さんがお金をもらいに行ったり、食べ物をとりに行って戻ってこない。そうしたらある日、子供たちがおのを研いでいる。「何をしているんだ」と（聞いたら）、「お父さん、これで自分（たち）の首を切ってください」と言って、（お父さんは）くらくらとして切りましたという話なんですね。

これは皆さんにも聞きたいですけども、その後、岡本太郎は何と言っているか。「私はかつてない衝撃をうけた。…人間生命の、ぎりぎりの美しさ。それは一見惨め極みだが、透明な生命の流れだ。いかなる自然よりもはるかに遅く、新鮮に、自然である。かつて人間が悠久に生きつぎ、生きながらえてきた、その一こまであり、

またそのすべてを戦慄的に象徴している。ヒューマニズムとか道德なんていう、絹靴下のようなきめですぐえる次元ではない。現代モラルはこれを暗い、マイナスの面ではしか理解することができない。だがこの残酷である美しさ、強さ、そして無邪気さ。」と肯定するわけです。

坂口安吾が言ったのは、一切、共感もできないし理解もできない、それが『文学のふるさと』の本質です。(でも)ここでは、いきなり殺す側になってしまうわけですね。それで我々はそういうことができるぜという開き直りのことをすると。原爆に対しても同じ反応をしています。単に被害者だけではだめだ、ネガティブなところで我々は生きていくという形にするわけです。

これは極めて深刻で、今、何でここにこの文章を引用するのかというところの始めに引用しているのは、『沖縄文化論』の最初です。沖縄がまさに戦火の中にあるというより、占領されている中にあるということがその文章の中にいっぱい出てきます。アメリカ軍がじゅうりんしているさまをちゃんと書いている。その最初にこれを書いているわけですよ。どういうことだということになりますね。

よく言えば、バタイユだとかそういうものを勉強しているから、そう簡単に平時の論理では人間というのはわからない、もっと複合的なものだ。しかし、文章の効果としてこれを受け取る人はどうとるかということです。君たち素人の目で伝統を見てわからないのは当たり前です、そんなものはしかつめらしいインテリが言っているだけの話ですというのが、『日本の伝統』であるとか『今日の芸術』の主張になっているわけけれども、そこの本音にあるのは、その素人が批判する批判力を彼の批評の力の背後に回して、要するに権威である批評家を倒そうということです。

そうすると、さっきで言うと、この絵はポロックを倒そうと思ってかいているわけ。きっと今でも実際に倒れちゃうわけ。一緒に（展覧会を）やって、僕らはこっちのほうがいいよと。ポロックは神経質ですね、何がクモの巣ですかみたいなことを言うやつがいたら、みんな岡本太郎がいいとなります。批評家を批判する力として抜群にあると思います。

しかし、問題はその後です。その後、それを真に受けた人たちのロジックというのは、日本浪漫派と同じように極めて危険なことになるのではないか。では、先ほどの「太陽の塔」が生命樹だというのは、僕はそういうふうにはしか見えないと思っていたのですが、生命樹というのは当然、死んだ人の死体を食って新しい生命に再生する仕組みです。よく言われているように、ポロックなど抽象表現主義にとってみても、科

学者、文学者、多くの人にとって、原爆、水爆実験、核エネルギーというのはものすごいインパクトを与えた。単に衝撃（だけではなく）、要するにこれは太陽エネルギーを人間が初めて操作できるということですから、最初にそれが30年代に実現したときに、そこらじゅうで左翼も右翼もソビエトも全部賛同したわけですね。その理論史というのがあります、それは『美術手帖』に書きましたけれども。

岡本太郎という人もその例外ではない。それについて実際、彼も書いていて、「明日の神話」というのは水爆だか原爆だかわからないけれども、だれが見ても真ん中に骸骨が爆発しているようなものがかいてある。これもいろんな人が書いていますよ。書いていることを僕は追認するだけです。榎木野衣さんもこういうニュアンスのことを書いている。文字どおりそうだと思うけれども。これは原爆の下で人々がいることに、単に悲惨に打ちひしがれているだけじゃないですね。それを生命のきっかけに変換するとか、ものすごく大ざっぱに言うと原爆の下で盆踊りしている姿だと。人間はこれぐらいたくましいのだという絵です。

それが「太陽の塔」のモチーフで、エリアーデも含めてつながっている。そして実際、磯崎さんをご存じのように、「太陽の塔」の設計意図というのは、日本で最初の敦賀の原発、美浜原発から電気を送るということです。

岡本太郎の思想がなければ、原爆の被害者である国が原子力発電に加担するわけがない。こんなのになんか負けていていつまでも打ちひしがれていていいのかというのが、岡本太郎がずっと言ってきたことですからね。だから「焼けて結構、法隆寺、自分が法隆寺になればよいのです」ということは、原爆に負けるのではなくて「自分が原爆になればよいのです」という話です。それが「爆発」という言葉の意味だと思います。

さて、美術批評を含めたあらゆる知の伝統を壊すには、この強力な思想、開き直りの思想、ポピュリズムを支える思想というのはものすごく強い威力を持っています。今のシンポジウムじゃないけど、3秒で何か言えと言ったら岡本太郎が勝つことになっているわけ。ややこしいことを言っていると怒られちゃう。かつてさんざんそういうことがあった。シンポジウムは全部、岡本太郎が勝つことになっていたわけです。時間制限の中で結論を言えと言ったらそうなるわけですから。これをどうするかということですが、答えはわかっていると思います。

今度は磯崎さんに質問というか厄介な話をすると、岡本太郎は、一種のエリートとかアカデミズムに対する批判としては極めて有効な働きを持っている。しかし下手すると、ビューロクラシーとか国家であるとかさまざまな権力機構の中にそれ

が組み込まれたりしてしまったときに、逆に利用されて彼の批評力がなくなるということもあったらう。

それと同じように「縄文」という言葉の意味も、よほどあほじゃない限り、それで民俗学の勉強をしていればだれでもわかりますけれども、要するに文化人類学者がその対象である社会に同一化してアイデンティファイするというのは非常に危険なわけです。理解できないものとして置かなくてはいけない。こんなのは常識的なことです。それを岡本太郎は例外的に縄文という、つまり1万3000年から7000年も続いたという文明を、あんな一言で要約して、しかもそれがいまだに生きているというわけです。

その残っている例が琉球で、その当時、しかも日本ではなくてアメリカの占領下にある琉球だったり東北であったり、山人であったりすると。これは我々が抑圧してきた、ポロックにとってのアメリカ・インディアンと同じような立場であるとむしろ考えたほうがいいわけだけど、それを平然と内部化してしまうというのは普通ではあり得ない。ただ一つそれが有効だったところがある。それは、海外に対してです。それを磯崎さんにお聞きしたい。

1952年に岡本太郎が大分文章を書くようになり始めたのは、ちょうど日本が独立して占領が終わった時代。そういう時代から文章量がふえています。この文章は明らかに大きく言えばナショナリズムにつながっているというか、新しい日本像をどう組み立てるかという需要の中の書かれたとも言えるわけですがけれども、その文章の一番効果を発するのは、それこそさっき言ったポロック批判。そして抽象表現主義のルーツは、もしかしたらメキシコのほうがもともとからよっぽどあるぜ、みたいなことまであったかもしれない。そこまで言わなくてもいいけれども。

この縄文というもののインパクトは、海外に向けてあるわけです。現にアンドレ・マルローに見せて自慢しているわけでしょう。アンドレ・マルローに「これはケルトですね」と言ったら、アンドレ・マルローが「ケルトだ」と言って間違えたことを彼は自慢しています。あなたたちが理解できない日本があるんだということが言えると。

多分、建築家でも同じ事情があったのではないかな。この辺の事情も含めて磯崎さんにお聞きしたいと思います。

峯村 ありがとうございます。私の役を代行していただいて非常に助かりました。では磯崎さん、長くお待たせした感じになりましたが、どうぞ。

磯崎 僕の話は、今、ずっと語られてきた話とはいささかずれてしまうかもしれない。僕は60年前、1954～55年に最初に岡本太郎のアトリエに行って下働きをさせら

れたことがありました。そういう時代からの付き合いですから、ともかくもっと生身の人間として見てきたというのが一つあります。

そのあげくに万博、さらにはその後のいろんなことも随分つき合わせていただいた。それで話は若干、いつも混乱をするのは、もう少し客観的に見て太郎さんがどうだったかというような問題と、それから僕が個人的に太郎さんとどうつき合ったかということの二つがいつもごっちゃになっている。なるだけ個人的なところを外して、きょうは整理をしてしゃべりたいと思っています。

といっても個人的なことになりますが、僕は先ほど出た名前の人たちの中の御三家と言われている人たちと同じ年ですから、そういうように見てもらえれば一番いいですね。そうすると、彼らが見ていた太郎と同じような感じで、彼を見ざるを得ないようなポジションにもいたということです。

その御三家が50年代の半ばごろにそろい踏みではないけれども、そうやって美術界に登場したときがあります。その前の10年間ぐらいに我々のジェネレーションでは、アヴァンギャルドというものが日本にどういうように語られて入ってきているか、いろいろ議論がなされていた。その勉強をまず始めたのが、我々の世代であったと僕は考えています。僕は個人的には終戦後になって高校のときに読んだ本は、一つは瀧口さんの『近代芸術』で、一つは太郎の『アヴァンギャルド』。

岡崎 『今日の芸術』。

磯崎 50年ごろに1冊か2冊ありますね。この2人なんですね。ほかでアヴァンギャルドを言う人はたくさんいたけど、これは解説しているばかり。解説は結構だけど、自分が本気でアヴァンギャルドというものを、日本の中で行動も含めて表現も含めて何かやろうとしている理論家というのは、瀧口さんと太郎さんじゃないかと僕らには思っていた。というのがまず一つ、1950年ごろの状態です。

それからもう一つ言うと、太郎さんはその前に先ほど話に出た夜の会というものを花田清輝と一緒にやっていた。そして、そのときに何がなされてどういう議論がされたかというのは、花田清輝の本に出てきているのでわかるのですが、僕の知っている限りにおいて、花田清輝とはもう50年代の初めごろからだんだん太郎さんは離れていっていると思います。そして、55年ごろに青山に今あるアトリエができるんです。これを設計したのは坂倉準三さんですが、担当は村田豊さんという、やっぱり戦後になってコルビュジエとかブルーヴェとかとつき合った人です。こういうところで設計がなされた。

たしかそのころ青山に現代芸術研究所ができます。これは名簿を調べられたらわかりますけれど、このときに画家はだれもいないんですよ。太郎1人なんです。そして、デザイン、建築、それからそのほかのいろいろな周辺のデザイナー、芸術家というのがあるけれども、画家というのはいないというのは、もしかすると非常に不思議……。理論家はたくさんいます。批評家もたくさん入っています。だけど画家自身はいないんですよ。これは太郎さんの別な戦略だったのではないだろうかというのが、僕が感じたところです。僕は20代の半ばごろですから、そのころから少しずつアトリエに行くというようなことが起こっていたわけです。

極端に言うと、それまでアヴァンギャルドというものを芸術、アート、美術の中で展開しようとしてきたにもかかわらず、なぜこれをデザインのほうにずらしちゃったのかというのが、もう一つ考えてみるとおもしろいことです。この一つの理由は、その後に太郎さんがいろいろ批判をしていますけれど、ジャポニカというものです。このジャポニカというのはどういうものか。戦後の1950年前後、つまりまだ日本が占領下の時代です。アメリカが日本美術、日本的なものに対して猛烈に関心を持っていて、当時、ほとんどの若者はみんな兵隊で日本に来て、げたとか浴衣とか扇子をsouvenirで持って帰った。これは大した話じゃないです。

その中で2人、重要な人が日本に来た。日本関係の人で、1人はイサム・ノグチ、1人は石元泰博。イサムさんは明かりをデザインした。石元泰博は桂離宮の写真を撮った。この二つは、ある意味でいえば日本のモダニズムというように当時は言われているけど、これは広い意味で見て、浴衣、げたと同じようにひっくるめてジャポニカであると。

このジャポニカというのは、アメリカという占領国が日本から持っていった戦利品だというように僕は思うんですね。なぜならば、アメリカがそれまで展開してきた近代デザイン、近代建築というのは、バウハウスの人たちがアメリカに流れ、そしてシカゴを中心にして展開した。アメリカは、それをテクノロジーとして近代デザイン建築をやってきたんです。それがニュー・バウハウスで、その中から石元さんは出てくるわけです。

それから同じく日本には、恐らく1930年ごろにコルビュジエを学んだ人が入ってきました。そこで、1930年ごろから50年に至るこの20年間、戦争中に日本の建築家が何をやっていたか。タウトが言ったようなことから始まっていると見てもいいのですが、モダニズムが発見した日本を正統モダニズムのデザインにいかにか習合させていくか。

習合というのは仏教と神道が重なるという（意味の）習合です。そういうデザイン上の展開をやってきたのが、この30年から50年の間ぐらいであって、そのときに堀口捨己から始まって坂倉準三の仕事があって、丹下健三ではほぼそのメソッドが見えてきた。こういう時期が1950年です。

その時期にあって、まだこのころ太郎と丹下さんはあんまり縁がないんですよ。だから太郎は、坂倉さんに自分の家を頼むわけです。それができたころに丹下さんが広島（広島平和会館原爆記念陳列館）のデザインとか自邸をやったためにずっと表に出てきたので、それで太郎さんはそのときに、「おれはあれまで丹下を知らなかったんだよ」と言うのを僕は聞きましたから。ともかく坂倉さんの仕事になっている。坂倉さんは戦前の日本のモダニズムの一番のはしりですから、もちろん結構なことだったのですが。丹下さんは、その後太郎さんにつき合うようになってくる。

そのときに、この日本的なものがモダニズムとして見られていた、これを伝統といろいろ称するようなこともあったわけですけど、この基本は、先ほど言ったように石元さんの仕事とかイサム・ノグチの仕事で代表されるように、ヨーロッパのモダニズムだけれども、それをアメリカ経由のモダニズムであるというふうに考えておいてもらう。

そして片方で瀧口さんは、そのもうちょっと前の1920年ぐらいまでの情報で専らアヴァンギャルドを論じられていた。岡本太郎は、モダニズム前期に当たるものが一遍、30年代にフランスの中でかなりいろいろなさま変わりをしていく、ピカソが変わっただけじゃなくて、バタイユやそういう人たちがあらわれてくるような世界になって入ってきたときのアヴァンギャルド。アブストラクション・クレアションというこの辺の人たちの動きというのは、コンセプト自身がもうアヴァンギャルドの初期とは違っていったものだろう。今まで議論されているような文化人類学の問題とかニーチェ、バタイユの理論がその中に割り込んできて、これが変形されてきたものを太郎さんは日本に持って帰ってきている。

それに対して、瀧口さんはその前のものを文献的に持っていった。となると、瀧口さんが扱っているのは、アメリカに亡命した人たちの仕事の主であった。こういう妙にねじれたものがあるんです。

アメリカの場合は、間違っていたら訂正していただく必要があるんですが、ロシア系のアヴァンギャルドをグリーンバーグが「アヴァンギャルドとキッチュ」というあの論文で組み立てて、それがニューヨークアートのメインになったんじゃないかならうか。

これは日本に入ってこなかった。つまり瀧口さんのアヴァンギャルドも太郎のアヴァンギャルドも、それはない。別のルートでアヴァンギャルドを歴史的に考えてきたものが片方にある。

ニューヨークアートに流れていくアヴァンギャルドというのは、もちろんポロック以降のその辺の仕事が全部つながっているわけですけど、50年代の日本にはなくて、むしろ彼らとそのメソッドで逆に戦前から発見した、日本的なものとしてのジャポニカの一部としてそれは見られていたのではなかろうか。

これは建築界では高床式というのは貴族的で弥生だと。それから堅穴というのは民衆的で縄文だと。戦争前ぐらいから建築の住居史の中では、こういう階級対立概念の分類というのはずっとなされてきているわけです。そして、その中で専らジャポニカが見ていたのは弥生なんですよ。弥生のデザインというのは、もともと何かといえば、テクノロジーを持って日本に渡来した人たちの持ってきたイメージですから、縄文と違うところは明らかですね。縄文というのは、前テクノロジーみたいなレベルなのだ。

だからアメリカで展開したデザインとテクノロジーのデザインと戦争のデザインはもうかなり近い、つながっていると。だから直感的にこのジャポニカがわかった。だけど日本人は戦争中の反省などによって、何とかこれを批判しないとイケない。いわゆるさっき言ったナショナリズム、それからある意味でいうと民族主義あるいは民衆性というような議論がずっと歴史学とか文化論とかさまざまに組み立てられていて、これを見ながら太郎さんは、それまで持ってきたデザインやアヴァンギャルドを美術というコンテキストの中で議論するというのを、『青春ピカソ』でおれはもう超えたよという一言で切り捨てて、そのロジックを建築デザインという側に切りかえた。太郎さんは50年代の半ばに、その戦略をやったのではないだろうか。

そのとき太郎さんに、30年代の今いろいろ議論されたようなフランスのモースやバタイユという人たちの持ちネタがあったから、そちらに話を文脈として動かした。だからこれは美術批評の問題じゃない。それから美術評論の問題でもない。つまり文化論ではあっても、そちらの話をしなくてもいいのではないかと思うんですね。というのは最初のお話で、御三家のうち針生さんも佑介も太郎論を書いているわけです。ところが東野は書いていない。東野はなぜ書かないのか。これは瀧口修造さんに義理を立てたということもあるかもしれない。それ以上に、東野が僕に言ったのは、おれは評論家じゃないよ、批評家なんだよと。この違いは、批評家というのは物を見ていい

とか悪いとかが言える人間で、評論家というのはそういうのはわからなくていいんだ。もうちょっと理屈を組み立てて話をするのが評論家なのだ。おれは批評家一本でいくよ。だから太郎論はやる必要ない。こういう説なんですよ。

それは僕が聞いたんですから、それ以上のことは本当かうそか保証する資料は全くないんですけれども、そのときになるほどと思った理由はあるんですね。ということは、太郎さんの持ってきた、瀧口さんのカバーしている部分がアメリカ経由で日本に入ってきているから、このアメリカ経由のやつでやってみると太郎さんには全くひっかからない。それで批判的であったのだろうと僕には見えていた。僕はもう横から見ただけですから何とも言えない。こんな話があります。

もっといろいろしゃべってもいいですけども、後にしましょうか。

峯村 そうですね。ものすごく入り組んでいるけれども、私たちは戦後の日本のアヴァンギャルドという言葉で交わされた論争を見ていて、いつも何か言葉そのものの意味づけが交差して、何をもってアヴァンギャルドと言うことにしているかがはっきりしないままに読まざるを得ないややこしさをいつも感じています。それがただ言葉だけの問題じゃなくて、実際にその中でどういう路線をとろうとしているか、その進路の選択にまでかかわるようなこととして太郎さんのことを語っていただいたので、大変興味深かったですね。

磯崎 それからもう一つだけ言い忘れました。さっき言った現代芸術研究所にアーティストがあまり来なかったということですが、若い人はいましたが大家、太郎さんぐらいのジェネレーションはいなかった。そこに来た人たちが、その後、日本で何をやったかという、日本デザインコミッティーというのができた。今でもあると思います。グッドデザイン選定委員会（グッドデザイン賞審査委員会？）とかああいうのがあって、ずっとその後続いています。つまり、これはデザイン界の業界組織になっていったんですけど、国際組織なんです。日本のデザインを海外に売るという目標を持った会ですから。これがデザインコミッティーとしていろいろ動いてきた。これの中心人物が全部、そのときに太郎さんのところに呼ばれてきています。

峯村 しかし、その皆さんの後の活動の傾向と太郎さんの思想とはどうですか。

磯崎 ところが建築界、デザイン界というのは縄文論に影響を受けたんですけども、丹下さんなんかは慌てて、弥生的であると根底から自分の批判をされていると思っていたわけですから。僕もその中にいて、どうやって縄文風にするか、もう大変だったわけですよ。（笑）

それで、同じときに57年ぐらいですけど、一番最初は広島の平和会館本館風の桂離宮そっくりのやつをやっていた。旧都庁舎も似たようなものです。太郎さんの壁画の入ったもの。そのときに倉敷市庁舎と香川県庁舎の二つを一緒にやったんです。香川県庁舎は猪熊（弦一）さんが壁画をかいています。それはちょっとだけ骨太になってきているんですね。縄文風になっているけど、ちょうど真ん中ぐらいだった。バランスがいいと言われていました。それから倉敷市庁舎というのは今は美術館か何かになっていると思いますが、これはもうコンクリートの塊でぼてぼてなんですね。縄文をコンクリートの塊として理解をしたわけです。そのそっくりのデザインが倉敷にあります。

だから丹下さんも迷っていたわけです。その縄文・弥生論をもう一つアメリカ的なテクノロジーを介してでき上がってきた近代建築に持ち上げたのは代々木（体育館）なので、これはもう一歩先に出ています。もちろん太郎さんはこの中で壁画をやっていると思います。そういうようなくあいでき合ってきたので、当然、万博まで続いていくわけですね。

それで一言言わせていただくと、太郎さんの議論はいろいろ本を読めばわかりますけれども、万博で大屋根というのが平らになってできたわけです。これはテクノロジーそのものだ、気に入らない、ぶち破れというのが太郎さんで、それでぽーんとぶち破ったというのがストーリーになっているわけです。我々はこの平らなやつをやっていて、僕はその裏のお祭り広場というところをやっていたのですが、このときに迷惑至極と思っていたわけです。建築家、デザイナー、関係者もみんなそうですね。困った。太郎さんが言うんだからしょうがない。

何しろ万博のテーマというのは「進歩と調和」だと。「進歩と調和なんかあり得ないというのが、おれのデザインだ」と太郎さんはいきなり言うわけですから、当時の経団連の会長とか首相とかがいろいろ来ても、太郎さんはこれがテーマだと言うけどテーマとしては説明が合わないわけです。それで押し切るというのがこの人のキャラクターです。

それで、そのあげくに例えば僕のほうでいうと、僕はどちらかといえばアート・アンド・テクノロジー、つまりニューヨークアートの中でのテクノロジーとパフォーマンスとを組み合わせたような部分に大変興味を持っていたので、いろんな機械仕掛けのコンピューターで操作するやつをつくっていたわけです。そうしたらそれが万博のときのメーンの集会場になった。タワーの裏側です。裏側にひな壇をつくれと言われて

てつくったら、真ん中にロイヤルボックスをつくれと。天皇か皇太子か忘れましたが、どっちかが来るので、天蓋か何かをつくってちゃんとここをうまく神々しく見せるようにしてくれというのが、僕がデザインをやっているときに注文が来たわけです。

峯村 どちらからですか。

磯崎 万博協会、政府から。

峯村 組織側からね。

磯崎 政府筋から来たわけです。それで僕はうんと困っちゃったわけですね。そんなのはデザインできないと言ったわけ。そうしたら太郎さんが、「わかった、黒い太陽を後ろにつけてあるから、もうこれでいいよ」。(笑) つまり、お寺でいうと後背なわけです。天蓋に当たるところのデザインを何かやらないといけないのを、黒い太陽でいいよと。普通、写真は表で撮るから金色の顔しか見えませんが、あれはさっきの原発の発電から来たということもありますけれども。僕はこれで一丁上がりでできたと。みんな反対していても、これで「太陽の塔」は大丈夫、いけると僕は思った記憶があります。

黒い太陽が天照大神かどうかというのはわからないわけです。(笑) だけど格好はしているわけね。裏というのもわかるわけです。なぜ黒かというのはみんな説明つかないけれども、天皇も花吹雪の中で黒い太陽をバックにオープニングはなされたというのがあのときの話です。(笑)

峯村 さっきの「緑の太陽」じゃないけどね。あれは要するにまぶたを閉じると白くなるから、契機で輝くかもしれない。

岡崎さん、今、お話しした建築界でも太郎さんの縄文主張というのには非常にてこずったと思うんですが、実は太郎さんの作品そのものを見ても、どうも私なんかは縄文的と言われてもぴんとこないところがあるんですね。これは個人的資質の問題だけなのかどうなのか。さっきあなたがジャクソン・ポロックの先祖はインディアンだと言ったら、わかるよと。別に文句を言うことはないけれども……

岡崎 違うよ、逆、逆。ポロックは言えないだろうという話。

峯村 そう、太郎さんが。

磯崎 それを言うと、実は一番最初のときもちょっと出たけれど、「戦後日本の前衛美術」展というのがありましたね。これは横浜から始まってニューヨークへ行ったわけです。横浜のときは僕は関係なかった。アレクサンドラがニューヨークでやるから、ニューヨークのカタログに書けと言われて、僕は建築ですから、美術じゃないけ

れど僕は僕なりに書きました。日本の前衛美術は岡本太郎の「森の掟」から始まるというのを書いて、一応英文の巻頭には載せてくれたのですが、日本には翻訳がないので全然無視されています。

それで彼女も無視したんですね。だからあれは前衛美術に入っていないんですよ。(笑) そのかわり何しろ出てきているのは勅使河原蒼風とか出口王仁三郎の茶わんとか井上宇市とかそういうのです。だけど太郎は出てこない。僕は何か理由をつけないといけないから、日本でアレゴリー絵画というものが前にも後にもないけれど、これはアレゴリー絵画というのが日本にある、唯一の太郎の時期の仕事だと書いたつもりはあるんですけども、僕は評論家でも批評家でもありませんので、あまりこういうのは……。

峯村 この作品に限らないで、岡崎さんどうですか。

岡崎 磯崎さんの言ったことを補足すると、この話にかかわるんだけど、先に言うとモンローにこれをなぜ入れないか聞いたんです。シュールレアリズム系は入れないと言ったわけですね。アルフレッド・バーの図式というのがあって、岡本太郎の『今日の芸術』も図式はほとんど同じで、一方はジオメトリックの抽象になっていて、一方はシュールレアリズム、非合理的なものだと岡本太郎は言うわけです。その非合理的部分がアメリカでは実はアルフレッド・バーが MoMA (ニューヨーク近代美術館) のときにかいた図があるんだけど、上のほうを見るとちゃんとシュールレアリズムなんですけど、最後のところはシュールレアリズムの次にノンジオメトリーアートに変えられているわけです。

図式は同じなので、あえて変えているわけです。シュールレアリズムは次に進化がない。抑圧しているわけです。政治的な問題は全部抑圧したと言ってもいいし、そういうややこしい美術を超える問題は外そう、様式の問題じゃないものは外そうというのがあった。それが先ほどの話で、ロシア系というよりはやっぱりグリーンバーグだとかあのあたりの中での議論で意図的にそれを排除した。それと同じように弥生が選ばれたということは言えると思うんですね。

問題は二つあって、一つは建築界の議論を多少読んでいると、僕らが縄文と言うのはさっき言ったイコール民衆とはならない。きょうのこの辺の商店街や六本木を歩いている人たちが縄文とは思いません。ところが建築界では、目線が上だから民衆イコール縄文になるわけです。(笑) これはあり得ないわけです。それは丹下さん。しかも縄文自体も様式化して、一言で言うとブルータリズムというのがその当時はやっ

て、このブルータリズムの構造を露出しているような作品を縄文的と呼んだわけね。しかしこれはどうも縄文じゃないというおどしを、岡本太郎が突きつけたというのが僕の考え。

それからもう一つ言うと、これは磯崎さんに前に言ったことがあるんですけども、岡本太郎の前例があって、イサム・ノグチの案はほとんど同じように、丹下健三がつくった広島ピースセンターの一番中心に穴をあける、地下空間を（つくる）案だったわけです。これはまさに国籍の問題で、爆弾を落とした側であるとかいろんな理由によって、決まっていたのにオジャンになっているわけです。岡本太郎はそのとき例外的にイサム・ノグチを擁護している。それは『美術手帖』には書きましたけれども。それで万国博のときに、もう一回（丹下を）おどして別室に呼んで、「丹下さあ、きれいな事じゃねえだろう」と言ってやったんだと思うのね。（笑）

磯崎 それで穴があいた。

岡崎 穴があいた。だって、穴があいたら構造的にスーパーフレームは矛盾だらけになって相当苦労したと思いますよ。そこまで受け入れたのは、その前にカナダみたいな万国博じゃだめだと、映像のマルチモニターでやるとか、そういうものじゃ全然だめだと。「進歩と調和」だけじゃだめだ、もっと破壊的な要素を入れないとだめだとかいろんな議論があって、一応下地はできたところで岡本太郎は持ってきたと思うんですね。岡本太郎がそれをやったのは普通の理由で、まずは丹下健三自身のすねに傷があった弱い部分を突いた。それから縄文というものが単に民衆に回収できないもっと超越的な力を示さなくちゃいけない。それはもうはっきり言っているわけだけど。それで作ったと思うんですよ。

だから建築界は縄文議論というものを回収できるかどうかというのは、ここは美術評論家連盟だから建築の議論をしちゃいけないことになるけど、ちょっと聞いてみたいところがあります。ちょっと言っていていいですか。磯崎さんの中で、和様化論というのがありますよね。弥生に対抗して重源であるとか、乱世の時代にもっとやけくそのテクノロジーの表現が出てくるという議論がある。これは磯崎さんにとってみると縄文に対応していますか。つまりそこがおもしろい。伝統論じゃないんですよ。

もうちょっと言っていていいですか。これは北澤さんにもかかわるけれども、いない人のことを言っただけじゃないですが、最近、美術史とか建築史を読むと、多くの人が「美術」という語は翻訳語であると（言っています）。日本にもともとなかったとか、「伝統」という語は日本にもともとなくて翻訳語であるという議論をしている人がいるわ

けです。何か言った気になっている人ね。北澤さんのはちゃんとなっていますよ。その語が成立する過程を言っているわけだから。

しかし、翻訳語であると言っただけで結論が終わっているのは、翻訳語じゃない世界があるかのように効果するわけです。それはもともと国学のやったレトリック。要するに本居宣長がやったレトリックで、それを批判したのが荻生徂徠。中国人にとっても、もともとの語だって外国語だよという話です。

普通は輸入されたものがあって、それを日本の中に和様化するという過程だけれども、磯崎さんの論で僕が非常に不思議なのは、そこで縄文が弥生になっていく過程というのだったら縄文はもともとあった日本ということになってしまうけど、磯崎さんはそうじゃなくて乱世になっていて、やけくその表現となるわけです。爆発だと。そうすると岡本太郎の「爆発」に対応する気はするけど、「縄文」には対応しないのではないか。この関係を磯崎さんはどう思われているのかなと思って。

磯崎 縄文・弥生の問題というのは僕の考えでは、1960年で終わったと思っているんです。問題そのものが。それからアヴァンギャルドという問題は、1970年で終わったと思っている。それはどっちともそれから後の時代から考えれば、歴史概念であって現在の問題とは違うというように、僕はアヴァンギャルドも縄文・弥生論も見ています。縄文・弥生論が一番おもしろかったのは50年代の後半です。その火をつけたのが太郎ということは確実に言えるのではないか。

それでももちろんそれから後、名前を出しちゃあれだけど建築界でいえば渡辺豊和とか、哲学でいえば京都の大先生とかが縄文を言うわけです。縄文の何とかというのを売りにしてやっているけど、これはもはやテーマパークです。

岡崎 もうちょっと単刀直入に聞いていいですか。まず岡本太郎の一番重要な対極主義というのがあって、弁証法の正反合（の合）はなくていいというのが彼の理論だと。そうするとこの正と反が同時にあってそこに生きるのだと言っているんだけど、針生一郎的に言うと「その割にはそれが」という話になってきて、そうすると1日じゅうけんかしているはずなのに、意外とのんきなんだなという感じがするのが岡本太郎ですね。楽天的で。

問題は、その反対というか内部化できない反というものをどこに持ってくるかということです。磯崎さんの乱世という概念もやっぱり外部性がどこかから出てきて、内部化できない。要するに構造が安定しない状態が出てくる。岡本太郎も前提になっているのはそれだと思います。これをどうするかといったときに、建築界は僕が見ると

ころ、それをうまく内部化する仕組みをいろいろ考えたと思うんですよね。それはメタボリズムの中にもある。ここはさわっちゃいけないところ。それをもっと巧妙にすると天皇制になる。要するに、さわっちゃいけない。天皇制という日本のシステムがまさに生きたアンチノミーというか、矛盾そのものであると。

メタボリズムと言いながら、これがメタボリズムじゃないというのは、先ほどの北澤さんの話じゃないけれども、大正時代の生命主義の中に宗教家の賀川豊彦という人がいて、この人が生存競争について書いているんですね。それはもう全くメタボリズムの議論。その文章は、文体から岡本太郎そっくりです。そして生命というのはエネルギーの交換だと。だから食われちゃうと。食われた側からすると完全に主体が消滅する。だけど食った側は勝ったと思っているけど、自分の身体は要するに他者の身体で構成されている。これはもう一種の自然の公知という形で、要するにそれが乗り越えであると。そしてその法悦となっているときに、エネルギーそのものになっているというような理屈。本当にバタイユが言っているようですね。賀川豊彦はもともと宗教家ですから、そういうことを言っているわけです。

そういうレベルから言うと、メタボリズムというのは我々から見るところ、中心がなくても基幹構造であるインフラは変えられないところがいっぱい残っちゃって、変えられるところと変えられないところをヒエラルキーでつくるわけです。では基幹構造はだれが中心を決めるのかといたら、一言で言うと、まず表象の問題として言えば岡本太郎が決めるわけ。芸術家が決めるわけです。やけくその人が。もう一つは、最もリスクのあるものを真ん中に持ってくるんです。それは核エネルギーとか原子炉もしくは道路とかです。これがいま災害になっているわけです。

建築家はそういう形で様式とインフラを分けて、インフラを神秘化して構造という形で、最初は構造を表現してそれを縄文的と言っていたというのは僕の観測です。それで磯崎さんの言っている和様化論を見てよろしいかということです。

磯崎 ちょっと理解不能のところがあります。(笑) 僕が理解できないところがいろいろあるんですけど。一つは、さっきのさまざまな原子力の問題にしても、広島も福島も含めての話で、いろいろそういう組み立てが出てきたときに、いま議論されているのは、いわゆる原子力村のような仕組み、構造というものをどう始末するのかということから事が始まって、その中で何のデザインがどうだというのはその次の問題です。

これは都市と同じなんですね。僕の経験では都市をつくるということはそういう巨

大なテクノロジーを背景にして、何十万人というのをおさめるわけですから、同じ組み立て方になっていると。建築家や都市計画家や何やというものは、それを都市論として考えて、都市の設計、建築の設計をやっているわけです。さっき言ったメタボリズムということで言うならば、メタボリズムというのは極端に言うと、原発の原理はもうできた、そうすると真ん中に核燃料を入れて、その上にこれを横に置くか右に置くか、古くなったら取りかえよう。その古くなるのはパイプを取りかえるようだというような形で原子炉が組み立てられるのと同じ理屈を、建築に単純に応用しようとしているだけであって。

それが都市だと思ってしまって、真ん中のスパインが超巨大インフラだと。そうしたらそれは「太陽の塔」の土台と同じじゃないか。こういう話にすぐなっていくのですが、話をここまで広げていくと単にパターンランゲージの問題になるだけで、あまり具体的な展開にはすぐには結びつかないように思うんです。

その場合に、ここで縄文を言えばいいの、それとも和様化を言えばいいの？

岡崎 磯崎さんにとってみて、乱世というのが与えられたものなのか。カストロフィーでもいいけれども、岡本太郎は芸術はカストロフィーだと言ったようなものだとするね。

磯崎 唯一、僕がメタボリズムの人たちと基本的に意見が違ったのは、事件というか都市というか、これは理屈を立てて順々に拡張したり変更したり展開したりするものじゃなくて、突然な事件によって初めて起こる。だから、ジャクソン・ポロックが無限にドリッピングをやっている間はいい、だけどジョン・ケージが、これはチャンス・オペレーションで、突然ここは休んでいいよとか、ぶった切っていいよ。これは理屈じゃなくてぽーんと出てくる。このほうが都市の実際の動きに合うだろう。だから単にドリッピングだけやればいいよというのがもしかするとメタボリズムかもしれない。

事件や内乱と言ったけれど、そういうのが起こるのは、ふいに起こるのであって、理屈にならないのではないかと。地震は結構な話で、ちゃんと証明してくれていると思っています。

岡崎 僕がしゃべっていいですか。僕が磯崎さんに聞いたかったことは、核心は言ってもらったので。磯崎さんがさっき言った、ふいに事件が起こるとというのが岡本太郎的な要素で、磯崎さんが継承しているところだと思います。建築に内部化できないことを磯崎さんはよく言われるから、それを確認したかったんです。

峯村 太郎さんと、それからもう少し普通に美術のほうにちょっと戻しましょう。

岡崎 戻すと、岡本太郎の作品の 52 年までは一つの作品の中で統合できない矛盾が入り込んでいたんですよ。

峯村 52 年まで。

岡崎 52 年というのは「森の掟」だとか「重工業」とかそのあたりまでは。ところがその後は、まさに太郎自身の作品がむしろ批評的になって、本当に文字どおり嫌われるというか、特にインテリの美術家をいじめる、わかりやすく言うとアンフォルメルを、どうせこういうのは人型をかきたくなるぜと言ったようにやっているような感じですよ。むしろ先ほど倉林さんが言ったみたいに、もっと徹底的に岡本太郎の中にあつた要素の矛盾を突き詰めたのは、ルポルタージュ絵画とかなんですよ。

岡本太郎はさっきの民俗学的な盲点というか、自分は観察者であつて向こうは被観察者である、非対称的な問題だと。これを暴力的に言うと、自分は加害者で向こうは被害者であるということになります。この二つが和解するということはあり得ないわけ。常にそれが逆転するという可能性はあると。今は被害者だけど、加害者になっちゃうかもしれない。そういう視点で展開できたのは山下菊二とかだけ、岡本太郎は展開しないんですよ。それでほかのところに行って、「ばかやろう」と言うという感じになってくる。それは外部性というかさらには海外とかが……

峯村 太郎さんはそれはできない、山下菊二にはそれができたけどと言ったけど、しかしいま言ったようなことを山下菊二以外に十分にできる人ってそんなにはいないでしょう。

岡崎 だけどポロック自身だってそうですし、普通、美術家は内向的だからそういう構造は入ってきますよね。自分自身を外部から見るような視点が入ってくるという批判が（あります）。それはややこしくなるわけです。

峯村 北澤さん、このことも含めて話を展開してくれますか。あなたがさっきちょっと言ってくれた、超表現主義ということの帰結として、要するにすべて作家の意欲と作家の存在そのものになってしまうので、そうすると芸術というのはどこにも存立する根拠がなくなってしまうわけですね。そういうことはあり得ないので、そこのところはどんなふうに思われるか。それをまた皆さんで話してもらいたい。だからそこでつなげてくださいな。

北澤 大役だなあ。どうしよう。

まず今の岡崎さんの話で、被害者と加害者が転倒しないというのは、まさにへー

ゲルのいわゆる主人と奴隷の関係ですよね。それが岡本の場合にはあり得なかったということですね。岡本は、奴隷が有しうるかもしれない普遍性を観念的にしか捉えていない。だから、労働とその産物も、けっきょく自己の境界を脱することがない。まさに、峯村さんがおっしゃるとおり「芸術」なるものが成り立つ余地がないわけです。それから、岡崎さんが、批判されるべき現状のメタファーとして、あるいは岡本批判のメタファーとして建築を撃とうとしたのもよくわかるんだけど（笑）・・・・・・・・それはそれとして、磯崎さんの話を聞いてとてもおもしろかったのは、ちょっと話はずれちゃいますけれども、現代芸術研究所で画家が岡本太郎1人で、あとはデザイン、建築の人たちだったということです。

アヴァンギャルドって、そもそもジャンルはないんだと僕は思うんです。というのは、例えば絵画のアヴァンギャルドといったときに、そのアヴァンギャルドは絵画ならざるもの、非絵画と接しているわけですから、その線あるいはそのゾーンはどっちにもつかない。そうすると、絵画のアヴァンギャルドという言い方自体がナンセンスだということになる。それは、非絵画のアヴァンギャルドでもあるわけで、しかも、非絵画というのは無限定な領域だからです。この点を踏まえていけば、岡本太郎が、さまざまなジャンルに踏み込んでいったということは、まさにアヴァンギャルドの本質をとらえていたんだなという印象をもちます。そして、デザインというのは、まさに、そういう拡張性を許す領域だった。デザインは、芸術にもかかわるし、芸術の外ともかかわる。いわばそういう芸術と非芸術の境界にあって、芸術と非芸術の境界を曖昧化しているということ、芸術という中心領域を相対化する力をもっていたということです。

このことと先の「主奴の弁証法」が成り立たないという発想がどこで、どうつながるかということ、それについて説明するには、実は中心も周縁だという議論が必要になってくると思います。つまり、周縁あるいは境界を、物理的な周縁と同視する単純に捉え方をしないこと・・・・・・・・端的にいえば、周縁がど真ん中にも見いだされるということに思いを致す必要があると思うんです。中心も実は周縁なんだということです。

たとえば、供儀の論理からいうと、周縁にあるもの、例えば奴隷であるとか捕虜であるとか子供であるとか、これらが供儀に供される。しかし、王もまた実は生贄にされるという論理があって、中心もまた周縁である・・・・・・・・つまり、中心は、それが統べる領域に属さない・・・・・・・・あるいは、その領域の外に通じているという、こういう論理もあり得るのではないかということです。いってしまえば、全域が中心化して

しまうような事態といってもいいわけですが、さきほど岡崎さんが基幹構造に関して、中心を決めるのは芸術家だと指摘されたのは、こういうふうにも理解できるのではないかと思うんです。デザインという器は、何でも入ってしまう。その器を手にすることで、岡本太郎は中心を決定しようとした。

岡崎 それがさっき言った構造。

北澤 そういうことなんだね。つながりましたでしょうかね。(笑)「供儀」というような概念をめぐる議論は佐々木さんの独壇場のはずなので、バトンをお渡ししたいと思います。

峯村 ひとつお願いします。

佐々木 非常に難しいんですけども。アヴァンギャルドをどう理解していくかということですが、岡本は領海侵犯をかなり積極的にやった人で、そのことで自分の存在を示そうとしたところがあると思います。最近、あれはたしかお茶の水女子大学の図書館の司書をされている方が「岡本太郎は孤独だったか」という論文を書かれまして、実際いろんな記事や何かを見ると孤独とは言えない、非常に人気者で40年代終わりぐらいから新聞や雑誌に何かやるごとにアピールもしたんでしょうけれども、すごく取材されていてとても孤独と言えるような状況ではないと。しかしながら、その孤独ということを言い続けることがアヴァンギャルドの姿勢として彼にとって必要だったのではないかということをもとめてあって、おもしろいなと思いました。

50年代というのはアメリカも日本も、先ほどジャクソン・ポロックの話が出ましたが、言い方が正しくないかもしれませんが、どっちかという反芸術的な旧来のものと違うものを求めて、抽象表現主義なんかがあったのではないかと思います。60年代になると、アメリカもポップアートなんかが出てきて変わっていきます。岡本太郎も60年代ぐらいから少し画風が変わってきます。そういったところをどう見るのか。もちろんアメリカとの関係ということを行っているわけではないですけども、もっと広い意味で美術全体が、世界的な動きとして60年代ぐらいになると少し動きが変わってくるような気がしてならないんですね。

例えば、岡本太郎とは直接関係ないとは思いますが、アメリカのアンディ・ウォーホルなんかは、こここのところの研究を見ますと、彼は東方カトリックの非常に熱心な信者で、アイコンとしてたくさんのもをつくったというのが世界的にだんだん受け入れられてきている説になっているのではないか。日本だと神戸大学の宮下規久朗先生が熱心に研究されていますが、例えば岡本の「太陽の塔」も、先ほど私がエリアード

の本をもとに説明させていただきましたけれども、エリアーデの本という新たな利器を使って、一つ心臓のようなものをつくったと。

本人自身が、心臓をつくったと言っているわけですから、そうしたポストイコンというか、最近よくアメリカの本に出ています、ポストモダンイコンみたいなもの。研究家では、スイスのダリオ・ガンボニーとかがこの辺を熱心に研究しておられます。ポストモダンイコンあるいはイコノクラスムとの関係で岡本太郎を見ると、岡本の世界性みたいなものがだんだんわかってくるのではないかと思います。この辺を皆さんどのようにお考えですか。

峯村 時間が大体もう終わってしまっているんですが、質問の時間を犠牲にしてもこれを本当に一言話さないで終わるわけにいかないということがありましたらぜひ。

北澤 唐突ですが、磯崎さんに異議を提出させていただきます。ぼくは、アヴァンギャルドは終わっていないと思います。例えばウイルスは生物なのか非生物なのか。つまり、境界のあるところには必ずアヴァンギャルドが登場する。磯崎さんにあえて逆らって申し上げます。

磯崎 一般論としてのアヴァンギャルドという用語は別に反対しているわけじゃないんですが、アヴァンギャルドというものを打ち立てた運動という社会的な背景があって、それが美術の中での一つの流れ。だから美術を全部運動としてとらえる、イズムとしてとらえる、こういうような概念というのが一つあるじゃないですか。その中でアヴァンギャルドというのはひとしきり終わったのだろうというのが、70年ごろだというのが僕なりの観測です。

これは建築というか都市を考えた場合に、さっきのインフラなり全体を組み立てるときに国家と都市と建築というものを一体にして考えていくのが50年代の常識だったわけです。60年代に何とかこれを進めていったあげくが万博になった。だからこれはこの三位一体の全体の構造を持っている。

そしてそれから後、経済的にはある意味でいえばネオリベリズムになる、グローバル化に変わっていく、それから情報化社会になるという、そういう過程の中で、都市というのは計画できなくなったんですね。計画できなくて、大まかにだれかが引いた仮定のものがあった上で、これは国家があんまりきちんとつくれな。常識的にまあまあというようなものが何かあった上に、あとは資本主義の投機 (speculation) の原理で建物がどんどんでき上がっていくと。それは美術館が民営化

するとかんたんとかというものもすべて同じ構造として見ておけばいいのであって、そういう形での都市のつくられ方というのがこの70年ごろから恐らく2008年、あるいはこの間の事件の起こる前ぐらいまで続いていただろう。

そして今、この数年の展開というのは、speculation だけでも都市は動かせない。それからその前のプランニングでは到底あり得ない。ではこれをどういうように再編するか、今の問題はそこら辺のことになっています。

北澤 わかりました。そういうことであれば、いちおう納得することができます。

岡崎 お2人の話を受けて境界線の問題として考えると、都市も境界線の設定の仕方というのがあって、これを巧妙に下部インフラとその上層部に分けたりして、これは一種の境界線だったわけですね。原子炉もそうであると。福島の原子炉の内側は外部だったわけです。絶対同じ地面には入れないと。こういう形で構造化されて外部がないかのようになったものが、事件になってカタストロフィーとなった。今まではそれは人間の階層の中でも起こるから、これは事件自体が既にアヴァンギャルドというか線のほつれをねらっているものですから。

最初はこういうことがテーマになるかと思って来たんだけど、戦後のほつれた状態に岡本太郎のイデオロギーなり装置はきいたわけです。原爆なりネガティブなものをどう受け入れるかということで。そう来た。その結果、原子力発電も含めて日本がこう来ました。もう一回、振り出しに戻ったとは言わないけれども、簡単に言うところでは抑圧されていた前衛の諸条件が復活したわけです。このときにもう一回、岡本太郎の思想でいくのかというのが僕の問いたいことです。

僕はこれはもう絶対いかせたくない。今までは岡本太郎を認めていたけれども、もう許さん。簡単に言うとそういう感じで来たわけ。つまり、福島原発が起こったときに、いやあ、原始時代は人間はいつも危険とともにあった、いつも殺し合いであった。放射能なんていうのは昔からあったし、そんなものがなくて生きていけないなんておかしいだろう。現に川崎でもどこでもラジウムが出てきて、それはゴジラをつくる時に塗った蛍光塗料だよみたいな感じで岡本太郎が言うに違いない。それと一緒に生きていくぜという思想が出てきたときに、もうちょっとしたらそういう感じにころっと変わると思うんですよ。

磯崎 これは重要なポイントです。(笑) 今のこの事態を太郎は何と云うだろうかということですね。

岡崎 そういうこと。

磯崎 もし太郎が本気でモースがわかっていたならば、贈与論じゃなくてもっと前の供犠論、つまりサクリファイス。それはエリアーデも言ったように、サクリファイスをすることによって聖と俗というものがやっとコミュニケーションできる。そういうのがずっとあるわけじゃないですか。この場合に、僕は津波、地震というのはやっぱりある意味で言えば自然の神だと思ふのよ。それは前からずっと言われている。それが起こったわけじゃないですか。事件はふいに起こったと言ってもいい。そのときに、昔だったら、サクリファイスする人間というのは決まっていたわけです。奴隷を殺せとか。

岡崎 福島原発の労働者とかね。

磯崎 それからだれだれを殺せとか。大体、人が最初からわかっていたわけ。ところがこの場合は、それが準備できていなかったんですね。たくさんの人が死んだ。死んだ人というのは確率論的に死んでいるわけです。確率論的にサクリファイスになっちゃったわけ。それは今されている議論と一緒に思うんですけども。そうした場合に、昔のサクリファイスと大きな違いはあると思います。太郎だったら、死、犠牲というものを言うだろうけれど、この結果、原発がどうだとかというのは細（こま）いと。

メキシコでかいた絵でも、船なんていうのはちょっとしかかいていないじゃないですか。福竜丸なんていうのは。煙もちょろちょろと出ている。起こるんだというように彼は見て、それはサクリファイスなんだというように僕は読んでいいんじゃないかと、単に推定しているだけです。

岡崎 それが先ほど読んだ部分（岡本が引いた『山の人生』）だとしたら、困ったことですよね。サクリファイスで首を出して、美しいともし言ってしまったら。

峯村 このことはここだけじゃなくて、実は太郎さんの評価等を含めてだけでも、ものすごく大きな問題で、もっと議論がたくさん出てもいいような事柄ですね。ただ、ここでそれをもっと議論を詰めますか。

岡崎 一言で言うと、バタイユと岡本太郎の違いを書いている人がいましたけれども、なぜ分かれたか。バタイユは理解不可能な領域がある。だから秘密結社にしたわけ。それは極めて政治的なわけ。岡本太郎はわかっているながら、そうはしなかったんですよ。

磯崎 できなかった。

岡崎 できなかった。そういう意味では悪い意味で開放的というか、大らかな人で

す。だけど絶対共感不可能な領域があるとしなければ、成立しないものがあるわけで、それが作品ということだと思んですけど、彼はそういう考えがなかったというのが僕の感じです。

北澤 ちょっとだけつけ加えます。サクリファイスの対象には、王もなり得るということを強調しておきたいということが一つ。もう一つは、ハイデガーが言ったように、いわゆるテクノロジーによる総駆り立て体制、これについて岡本太郎はあまりにも楽観的であるということ唐木順三が伝統論争のなかで早くに指摘しています。これも参考までにつけ加えておきます。

峯村 とうとうこちらに飛び火してきましたよ。一言。

佐々木 一言だけ言わせていただきます。岡本太郎の持っているエリアーデの本の中に『永遠回帰の神話』というのがあります。早い話が生まれ変わりの話です。恐らく「明日の神話」はそれが底辺にある絵になっているのではないかと思います。ですから、さっき岡崎さんがおっしゃったように、岡本が現状を見たら笑い飛ばすのかもしれないですね（笑）。

峯村 笑い飛ばすとは思えないけれども。でも、心の底のところそういう哲学があっても不思議はない感じはしますね。

佐々木 もう一言だけ言わせていただきますと、さっきちょっと言いかけたんですけども、70年代ぐらいに基本的に心臓としてエリアーデの本をもとにして「太陽の塔」をつくったと考えられる。それは、そうしたものをあの万博の会場に突き出すことが最もアヴァンギャルドな行為だと彼は考えたんだと思うんですね。あの当時の日本の文化状況であるとか、万博の会場の様子であるとか、それが岡本なりのアヴァンギャルドだったのではないかなと思った次第です。

岡崎 実際あれは原爆の被害者たちがあの中に顕彰されていたというか、まさに原爆の被害者がサクリファイスとして「太陽の塔」になったわけでしょう。だからそれはもう同意しますよ。だけどその後はということですよ。

磯崎 これは全く妙な質問ですけども、アヴァンギャルドという定義をいろいろ言われましたけれども、日本でなぜ先端学科という名前がついたんですか。（笑）先端芸術というのはアヴァンギャルドと50年代に言っていたことだったと思うんですけども。それでアヴァンギャルドを使わないで先端芸術科なんて言っているじゃないですか。

岡崎 それは大正の後に、『現代猟奇先端図鑑』というのがあって、その当時はア

ヴァンギャルドは全部先端と言われていたんですよ。それをこの前で先端（先端芸術表現科？）でしゃべってあげたらみんな啞然とした。

磯崎 アヴァンギャルドと言わないところは、やっぱり世の中はもうアヴァンギャルドが終わったと僕は思った。

岡崎 猟奇と先端とアヴァンギャルドの区別がつかなくなった。

北澤 先端といっても、単純な「現代アート」心棒者が口にする「先端」という単純な進歩史観は、とうに意義を失っているけれど、四方八方に最先端がある金平糖型の「先端」志向というのは、まだ脈があるのではないかと思います。至るところに先端がある。しかし、いたるところに先端があるということは、先端なんてものがないということと同じことなのかもしれません。

岡崎 ただ、それはさっきの中原さんとかみんなが言っているの是一見、難しそうだけど簡単で理性対本能とか、中原さんのほうは階級闘争的なイデーとか、対俗なスキャンダラス。このスキャンダラスの部分を含めるというのは、実は前衛というよりは先端的な方法論なのね（笑）。

峯村 何となく司会がだらだらしていたものですから、話のほうも少し締まりがなくなりました。ただ、岡本さんをネタにすると言いたいことが幾らでも出てくるような様子なので、本当はどこか別のところでこれを引き継いでもっと熾烈な岡本論を闘わせる場があったらいいなと思います。

では、ここで今日のシンポジウムを閉じさせていただきます。私は最初に質問の時間をとりたいと言って、それがかなわなかったんですけども。——ちょっと無理ですね。美術館のほうがもうこれで閉めなければならないそうで、大変失礼しました。

水沢 パネラーの皆様、ありがとうございます。もう一度拍手を。美術館は5時で閉まってしまうんですね。ぎりぎりまでやっていたので、忘れ物のないようにご確認ください、お気をつけてお帰りください。（拍手）

— 了 —