

峯村敏明  
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with  
Minemura Toshiaki

## 峯村敏明オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Minemura Toshiaki

インタビュアー：暮沢剛巳、加治屋健司

2008年12月4日 3

2008年12月11日 38

---

峯村敏明（みねむら・としあき 1936年～）

美術評論家

東京大学文学部卒業後、毎日新聞社に勤務（1971年まで）。1970年の東京ビエンナーレ「人間と物質」展の組織・運営に携わる。1971年から1975年までパリ・ビエンナーレの国際審査員・同運営委員を務める。国内外の近現代美術に対する批評活動を行う一方で、「平行芸術展」（1981年～2005年）など展覧会を多数企画。1979年から2006年まで多摩美術大学で教鞭を執る。多摩美術大学名誉教授。2012年より美術評論家連盟会長。聞き取りでは、東京ビエンナーレでの活動、もの派との関わり、「システム」という考え、企画した展覧会や多摩美術大学での教育などについてお話しいただいた。

## 峯村敏明オーラル・ヒストリー 2008年12月4日

峯村敏明氏の仕事場にて

インタビュアー：暮沢剛巳、加治屋健司

書き起こし：坂上しのぶ

暮沢：生い立ちから始めたいんですが、長野県の生まれということがプロフィールでは公表されています。ご両親はどのようなお仕事をされていたのでしょうか。

峯村：普通のサラリーマンです。お袋は仕事なし。

暮沢：長野県のどちらの方だったんですか。

峯村：長野市に後で編入されましたが、篠ノ井というところですよ。中央線と信越線の合流する地点です。マイナスの意味で重要なのは、何もなくてなんですよ。近辺では一番重要な市が長野市ですね。もうひとつ、江戸時代に重要だったのが松代。真田家が守っていたところですね。私の高校時代は松代から来ている同級生がいてね、何人か優秀な人がいました。

私が育った町には、親父が仕事の関係でやって来ました。それまでは両親ともに長野市の出だったんです。何もなくて開拓地でしたね。仕事の関係でそこに住んでいたんですが、生まれた子供にとっては、何もなくてというのは後で気がつくんですよ。最初は分かりませんが、だんだん何もなくてだよね。伝統がない。外の世界への憧れが異常に強くて、今いるところが自分の本当の居場所ではないだろうという感覚がそのときに育ったんじゃないかと思います。別に自己合理化しているわけではないですけどね。いろんな機会に長野市に出ていたんで、気持ちの上では長野市民なんですね。でも距離的に言うとバスで15分くらい。歩いてではとても行けないところ。それが私の生まれたところですよ。

暮沢：そちらのほうにずっとお住まいだった。

峯村：篠ノ井にね。

暮沢：ご兄弟はいましたか。

峯村：いました。

暮沢：美術の仕事には、幼いころから関心はおありだったんですか。

峯村：美術だけじゃないですよ。ごく普通のことかもしれませんが、音楽が好きでしたね。ただ聞くのがほとんどだった。結局、文学少年。文学好き、美術好きが一举に自覚的に開花したのは高校時代です。中学まではとにかく泥だらけになって遊ぶ、そんじょそこの漬垂れ小僧ですよ。無我夢中で転げまわっていたような感じですね。親がそう言っていましたから、多分そうなんですよ。

高校になって急に、いわゆる年頃ですよ、様々なことを考えるようになった。芸術的なことに関心をもったきっかけは、分かりません。なぜその分野が好きになったか。音楽は、レコードなんか家になかったから、もっぱらラジオだった。朝から昔はいい番組がありましたよね。朝の9時だったかな、ちゃんとクラシックを流していた。大音響で、親兄弟に嫌われましたけど。音楽はずっと好きだったけど、どうしてやらなかつ

たかという、耳がよくないことが分かったんですよ、かなり早い段階で。高校の終わりくらいまではピアノも弾いたりしていた。作曲もやりたかったんですが、田舎だとできない。高校生ではちょっと無理ですよ。それで、通信教育を受けたんですよ。だけどピアノの前でやってみると、音が正確に掴めていないのが分かった。和音をしっかり捉えていないのね。それで残念ながら、以後は聞くだけになってしまった。美術も、やっぱり田舎の少年だから、やっているうちに限界が分かってしまう。それで結局、それは見る方だけになった。しかし今のように深くなるきっかけは別にあります。ごく普通に美術は見るようになった。文学は当たり前のもので、おのずから大学の進学の原因になっていったんです。

暮沢：美術に関しては、長野で、そして中高生ですと、展覧会を本格的に見る機会がなかなかなかったと思いますが。

峯村：でもね、内容のことを問題にしなればいくらでもあるんですよ。

暮沢：地元の団体展とか。

峯村：そうそう、県展なんかもあるでしょう。そんなに自覚的に見に行っただけではないけど、高校生くらいになると少し生意気になって、世の中の芸術的なことについて、そこそこに分かるようになりたい、分かったつもりになりたいと。何か機会があれば見に行くわけですよ。

暮沢：県の美術館とか公会堂ですよ。

峯村：公会堂というのはなかった。美術館はよく覚えていないけど、何か機会があれば見に行っていた。それと、画集。ちゃんと揃えて持っていたわけじゃないけど。ポナールの絵を部屋に掛けて、親に変な絵だねって言われた。まあそうだよね、歩いている人間が半身で切れてしまっている絵ですから。ところがガキながら、何故かこれでいいんだ、これがおもしろいんだなって。そういう生意気なことを言いたかった季節ですから。高校時代には、デ・キリコの初期の形而上絵画を額絵で知ったことも大きい。都会の高校生だったらもっと先へ行っていたかもしれないけれども、田舎ですから。そこそこの程度じゃないですか。

暮沢：当時、高校のクラスメートと美術の話などをされていたんですか。

峯村：美術部とかありましたよ。文芸部とか。一緒に同人雑誌をつくって、県のいろんな高校と交換会をやったりした。文学雑誌づくりをやる人間の中に、同級生で絵を描いている子がいましたね。芸術というのはどうということなのか、おのずから話すし、音楽のことも話す。女の子もいれば男の子もいた。中学だったかな、学校の先生で、直接の担任じゃないけど、その時の縁で、後々になっても押しかけて行って話し込むような先生はいましたね。そういうところに行って、分野を特定しないでいろんな話をしたことはありましたね。まあ、特別なことではないですよ。日本のような、ある程度基盤ができていいる国であれば、どこでもみんな子供がやっていることだと思います。

暮沢：高校では文芸部だったんですか。

峯村：体育嫌いで（笑）。

暮沢：ようするに、文科系。

峯村：そうですね、精神的不良。悪いことはしたくないですけどね。

暮沢：子供社会の中で体育が嫌いな子は、序列が低かったりしますよね。

峯村：いや、私たちの育ったところでは、そういう序列作りというのは全くなかった。今の新聞を見ていると驚きますね。どうしてそういうことになっているんだろうと。かわいい形で、そういう序列があったのは中学までです。クラスの中にガキ大将がいるでしょう。ガキ大将というのは、高校になればもう存在しませんよ。いても、全く馬鹿な体育系のワルで、誰も相手にしません。中学までは、クラス全体に羽振りを利かせているガキ大将、番長がいた。女番長もいた。私は番長になったことはないけれども、番長が参謀にしておくわけです。そういうときにおのずからいじめられる子がいた。いじめもあまり陰惨なことにはなかったですね。

暮沢：高校で進路が分かれるので、番長タイプは、進学校に上がってこないんでしょうね。

峯村：番長というのは、不思議な統率力があるんですよ。そういう意味で頭もいいんだけど、勉強好きなタイプじゃないですからね。

暮沢：1936年生まれということですが、名前を挙げていくと、荒川修作、高松次郎、李禹煥といった作家と同じ生年になります。今になって、こういう方々、あるいは、ここに名前が挙がらなかった他の作家でもいいですが……

峯村：膨大な数が同じ年にいるはずですけど、後になって職業が決まってくると、おのずから、あ、この人もそうなのかと分かってきた。36年生まれて何でこんなに多いんだろうと、みんなで不思議に考えていたね。

暮沢：ここでは3人挙げましたが、他に挙げていただければ。

峯村：あのねえ、暦とか生年月日とかをおもしろがって話をする人がいるけど、全く興味がないですよ。彦坂（尚嘉）なんて大好きで、占いまでやる人です。でも、たまたまそういうのが同じ年に束になって出てくる現象はおもしろいと思う。大学で教えていたときも思ったんだけど、今年はすごく生き生きとしておもしろい子が多い年という年と、全然駄目だなという年がある。どうしてなのかと思うけど、そういう波がある。これは生まれつきというよりも、たまたまその周りに刺激になる要素が少なかった、多かったの違いなのかもしれない。運命論的に言って、これは星まわりの問題だと言いたくなるようなケースもあります。

暮沢：大学の場合、浪人もありますから、同級生が全員同じに生まれたわけではないですね。

峯村：荒川修作は1962年にアメリカに行っちゃいましたね。私が大学を出たのが1960年ですから、彼が日本にいた時には、全く見たことがなかった。後になってアメリカに行ったときにお会いしました。縁がなかったんですが、大きな存在であることはよく分かった。それから高松次郎。彼はずっと日本にいて、私が毎日新聞で美術展をオーガナイズしているとき、評論をやるようになって、その頃かなり親しくよく会って話をした。67年前後かな。

暮沢：そのときハイレッドセンターは……

峯村：とうに終わっていました。彼も落ち着いていたけれど、まあおもしろい人だったですね。それから、李禹煥はまさにちょうど同じ頃ですが、もの派——私自身はもの派のシンパではないんだけど——もの派につ

いて否応なしにいろいろ書いたり、間近で見ている。それでかなり親しい存在ですね。高松や李は友だちと言っていいですね。ずっと後になって知ったのは横尾忠則ですね。彼も1936年生まれなんですね。ただ、私のいけないところですが、デザインに対して認識が甘い。愛情がないからね（笑）。彼のデザインは非常にユニークであると分かっているけど、現実にはちょっとずれているかなというくらいの気持ちでいたんですね。彼が1982年に画家宣言をして絵を描き出した直後も、ひどい絵だと思った。いや、ひどいとか下手とかではなくて、その頃アメリカから出ていた2、3人の絵の影響が余りにも濃厚に思えた。でも考えてみれば、何かをやるときに最初は自分に強いインパクトを与えた人の影をひきずるのは当然です。それを全然ないかのごとく語るのも変な話です。彼は素直に始めたんだと思うんですね。でも私は最初それがいやでね、文章の上でも「こんなことでいいんだろうか」と書いた覚えがあります。ただ、その後、ある展覧会を見たのがきっかけで、がらっと彼に対する認識を変えました。その後は非常に親しくなりました。で、気がついてみたら同じ年だったんですね。他にも、外国に行くとクロード・ヴィアラ（Claude Viallat）なんかそうですね。

暮沢：シュポール・シュルファスの。

峯村：彼もなんとなく親しい人。李禹煥が言っていましたね、クロード・ヴィアラは峯村さんみたいな感じの人なんですって（笑）。俺、あんな田舎のおっさんと違うんだけどなあと思ったんだけど、李禹煥がそういうふうに見ていたんだなと思いました。同い年というのはそんなに意識しているわけじゃないけど、とても親しい感じがあるのね。だから批評家では藤枝晃雄がそうですね。世間では犬猿の仲とされているかもしれないし、表向きはそうならざるを得なかったんですけども、むしろ非常に親しい感情を持っていますね。向こうもそうだろうと思います。すぐその後の岡田隆彦には全然共感しなかった。それは単に年齢が同じということからきているのか、いまだに私にはよく分からない。不思議な感情ですね。

加治屋：1936年生まれという、戦争もご経験なさっているかと思うんですが、幼少期にどのようなご記憶がありますか。すみません、質問リストにはないことですが。

峯村：いや、いいですよ。重要ですね。田舎ですから、ほんのわずかな戦争の記憶しかないんですけども、結構大きいですね。反戦少年に育ったわけではないですよ。私の場合、アメリカ嫌いになっちゃった。長野は、山に囲まれた盆地の穏やかな土地柄で、ひとつだけ空港があったんですね。私の兄がサイエンス少年で（模型）飛行機をつくっては大会に出て、かなり飛ばしていたんですね。私の生まれたところから長野市は離れているんですけども、長野市の郊外にこぢんまりした飛行場があってそこで大会をやっていた。いい飛行場の記憶があったんですよ。ところが戦争が始まって——そこは私の住んでいるところからも見えるんです。または見えたが幻視したのか分かりませんが、結構遠いですからね——米軍の飛行機がきりもみをして、駐機している飛行機を銃撃して、ざっと沖合いに帰っていった。私の家の上空もちろん通るし、近くに爆弾も落ちた。機銃掃射はすごい音がするんですよ、タタタタって。それで国道で人馬がやられたとか、ほんのわずかなんですよ。いくつかそういうことを聞いている。けれども、私にとって一番衝撃的というか、心に刻まれたのは、飛行場をきりもみ状態で襲ってくるアメリカの飛行機ですね。広島、長崎の方にそんなことを言ったら笑い話かもしれないけれど、少年の心の中では、たったそれだけの襲撃でもすごい屈辱感ですね。サイレンが鳴っても、長野には防空施設はほとんどなかったですから、向こうは意気揚々と引き上げていくわけですよ。それから、都会から疎開して、戦火で完全に丸裸になった少年少女らが都会の空気を送り込んでくる。中学くらいから憧れて、私にとってのマドンナになった人も都会から来た人でした。おしゃれで綺麗で、頭が良くてよく知っている。男だと、悪賢くて、都会の悪いちょっとしゃれたこともいろいろ吹き込んでくれる。それが田舎での戦争体験ですね。後々まで私の頭の中にささやかなトラウマとして——という私が何か大きな被害を受けたようですが、私自身は全然被害を受けていないんですけどね——心に残ったのは飛行機の襲撃ですね。今は見ませんが、大人になってもよく、夢で飛行機の墜落を見ました。墜落することを望んでいるんです。悠々と飛

んでいる飛行機が許せないって。戦闘機ですよ、もちろん。民間機ではありません。

暮沢：終戦のときは8歳か9歳ですね。

峯村：そんなもんです。小学校の5年生くらいだったかな。

暮沢：次の質問と関連するんですけども、高校卒業されて東大の仏文科に進学されます。仏文に進まれたというのも、今のアメリカ嫌いに関係あるのでしょうか。

峯村：いろいろとあります。ただひとつ、はっきりと（覚えていることが）あります。高校のときにウィリアム・フォークナー（William Faulkner）がやってきて、長野市に滞在したことがあるんです。私は大学受験（の勉強）というのはほとんど自主的にやったことはないんですが、中学までは遊びほうけていたし、高校2年生までは、今度ガキではないんだけど、文学の方で遊んでばかりで、受験（勉強）をやったことがなかった。それはあまりに格好悪いというんで、3年生の時かな、長野市にあったアメリカンセンター——アメリカ文化センターかな——そこにバスで通った。これはアメリカ好きでなくても（気に入るところだった）。県立図書館はあまりにも受験生に占領されていたし、それに陰気で嫌だった。アメリカ文化センターの図書室は、おしゃれで綺麗で、とても美しい女性の司書が二人いらして、いい雰囲気だった。そこに遊びがてら（通っていた）。その時もまだ遊び気分ですけどね。ある時、「今ウィリアム・フォークナーさんがいらして、日本の若者とお話したい」と（アナウンスがあって）、突然（2階から）降りてきたんですよ。びっくりしましたね。私はフォークナー好きで多少読んではいたんですが、あの人に来ているのって。もっと驚いたのは、受験生がたくさんいるわけですよ。で、フォークナーに質問といっても、私には質問できるだけの能力がないんですが、ある受験生が彼に質問するときに「へえ」と思ったのは、彼の『響きと怒り』という小説には、The Sound and the Fury と定冠詞があるのに、シェイクスピアは定冠詞を付けなかった。受験生がそれを質問した。シェイクスピアから来ているはずなんだけど、その定冠詞の付け方が違うのは何故かと。そんなこと知ってるのかとびっくりした。ようするに原文で読んでいたわけですよ。そうしたら、フォークナーは、それはサウンドの問題で特に深い意味はない、そのほうが語呂がいいからと答えていました。とても穏やかな口調でいろんな質問に答えていましたが、感銘を受けましたね。そんなことがあったから、アメリカと縁が切れちゃったとか、一切関心がないとかということ、毛頭ないですよ。ただ大づかみに言うと、今よりも昔の方が、フランスの方が威光がありましたからね。だってサルトル全盛期ですからね。アメリカは比じゃないですよ。美術だって、アメリカが完全に覇権を握るはるか前でしょう。（アメリカ美術が強くなるのは）60年代初めですからね。美術で大学に行こうと思ったわけじゃなくて、文学、フランス文学ですけどね、その方がよさそうだからと思って。

暮沢：当時の東大って専門の学科の決定はいつだったのでしょうか。たぶん入試の段階では一括だったかと思いますが……

峯村：一括。でも文1、文2とか（の区別はあった）。

加治屋：文3がなかった時代ですね。

峯村：3年になるときに決められる。アメリカの学制の影響ですかね。そういうやり方したのは、だからちょっと変なんですね、日本があまりにも専門化しすぎたのが軍国主義になったんだろうという理屈がどうもあったらしくて、それで先ず最初に教養を身に付けろというのがあった。これは苦痛でした。結局私の遊び好きがそのときまで持続しちゃうんですけどね。

暮沢：興味のない科目を無理やり取らされるという……

峯村：でも、それがあある意味でいいことだったのかな。数学は、幾何学が抜群にできたんですよ。高校時代に、ほとんど勉強しなくても、試験もいつも 30 分遅れて、それでも全部正解で満点だったんだから。だけど極端に嫌いで理解できないのは解析なんですよ。統計とか解析。だから私は近代がダメなんですよ。ユークリッド時代で止まっちゃった（笑）。それで結局数学は嫌いになっちゃってね。数学をやらなくて、大学は文学部だろうと思って行ったら、やらなきゃならない。驚きましたね。だって文学部の学生だけを集めた教養学部としての数学の授業で、若い助手なのか講師なのか、いきなり問題が出て、記号を書くわけ。それで射影論。（射影という）言葉はとても美しいですね。おもしろい話を聞かせてくれるのではないかと思った。私は高校時代からデ・キリコが好きだったので、影と聞いただけでうれしいんですよ。ところが全然分らないんですよ。全部記号だから。「はい、これでこうですか。」と言って、いきなり講師が 100 人以上の学生を相手に質問をぶつけてくるんですよ。

暮沢：全員文学部ですか。

峯村：全部文学部です。僕に分らないならともかく、（ある学生が）即座に答えて、「はい、正解」と先にいく。即座に正解を言う奴は、恐らく日比谷高校あたりを出た奴だと思うんですがね、あれは参りました。で、私は結局数学の講義に一切出なくなりました。今はどうでしょうかね、昔は修了試験の時に、「私は文学青年で、数学は嫌いで勉強しなかった。しようともしなかった。それではいかんと思うがもう間に合わない、どうにかしてくれ」と答案用紙に書いて出したら、こんな馬鹿を相手にしてもしょうがないと思ったんでしょうね、通してくれました。役に立っているものもあるんです。生物学です。選択した生物学で、その当時学会で発表になって間なかった DNA のことを大変実直に話してくれる先生がいました。これはその当時に思っていた以上にいい話を聞いたんだなあと思いました。でもおかげで、志望していた仏文に進んだのは良かったんでしょうね。

暮沢：美学や美術史の方に進もうとは、その時点では思わなかったんでしょうか。

峯村：その時点では思わなかった、まだ文学ですね。それで、仏文というのは英文学の次に人気があったんですよ。それを全体の成績で切っちゃうんですよ、あれはひどいですよね。私は多分数学の先生が拾ってくれたおかげで通れたんだと思うんですけどね。亡くなりましたけど、私の同級生だったのが久世光彦。テレビディレクターの彼が同級生で、親しかったんです。あれは遊び人で、いろんな同人雑誌と一緒にやりましたが、おもしろい人だった。彼は（仏文に）行けなくなっちゃったんですよ。その頃、一緒に芝居をやっていたんですが、彼は楽屋の長椅子に仰向けになったきりで、泣いていたんじゃないかと思います。仏文を目指して駄目だった人は、美学が多かったですね。心理学もいた。彼は美学だったんじゃないかな。まあ、長い人生で見れば、仏文に行かなかったほうが彼にとっても良かったのかもしれないし。

暮沢：当時の東大仏文にはすぐ上の世代に、大江健三郎さんや蓮實重彦さんがいらしたはずですが……

峯村：蓮實は同じですね。大江さんはひとつ上だったかな。講義のときには彼は一年留年していたのでしょうか。あの人は渡辺一夫さんの秘蔵っ子みたいなのところがあって、渡辺一夫さんの講義に顔を出していたことがありましたね。既に何かの賞を取っていて、私たちも文学雑誌をつくっていたもんだから、「大江がいる、大江がいる」って言って。

暮沢：芥川賞は大学在学中でしたよね。

峯村：正確に覚えてないです。その前になんかとってなかった？

加治屋：東大新聞の五月祭賞ですかね（注：1957年に「奇妙な仕事」で東大新聞五月祭賞受賞）。

峯村：そう、その頃だったかもしれないですね。既に何か賞をとっていて、渡辺さんも壇上にいながら「大江さん」なんて言って、学生にえらく丁重で、気持ち悪いなあと思って。

暮沢：あと下級生で立花隆さん。

峯村：そういうことだとしか知らなくて、学内では全く。

暮沢：仏文でなくても、さっき出てきたような、別の世界で活躍している同級生や下級生で、当時親しかった方はいらっしゃいますか。

峯村：いやあ、知らんね（注：後で詩人になる天澤退二郎とはかなり親しかった）。私はできのいい学生じゃないしねえ。大学は仏文に進んだんですけども、ご存知のように仏文に進もうとしている頃から、つまり2年生の頃からアンドレ・マルローにいかれだしちゃったんですよ。その影響で、仏文学を続けるということに対してためらいが出てきたけれども、まだ完全に思いをふっ切ったわけじゃなくて、マルローについては書こうと思って、それで仏文に進んだ。仏文の3年生に進んで、3年生、4年生の頃は仏文の講義とほとんど同じくらい、他の講義を取りました。美学は少しだけ、竹内敏雄さん。美術史は非常にたくさん取りましたね。単位数はほとんど同じかそれ以上でした。

暮沢：どんな講義を取られたんですか。

峯村：秋山光和さんの中世美術、王朝美術。絵巻物とか。秋山さんは、フランスにいらしたことがあった。私は、中央アジアとか、インド美術とか、ペルシア美術が好きなんです。それで、米沢嘉圃さんのインド美術の講義だったかな、とても胸に響きましたね。それからフランス美術だと、吉川逸治の、あの人、中世のロマネスク建築のサン・サヴァンで有名になった人だけど、フランス語を学生に勉強させようという気があったのか、ゼミでアンドレ・ロート（André Lhote）っていう、画家としては三流なんだけど、キュビズムの理論家がいましてね、その人の書いた理論書をフランス語で講読していた。学生に読ませて先生が注を加えるという、まるで講義になってなかった。でも、吉川さんの人柄が良かったので随分学生は熱心に聞いていた。変な学生、いましたよ。その後、南極探検に憧れてそっちに行っちゃった人とかね。その後どうなっちゃいましたかね、朝日新聞に入ったのかな。

ひとつ残念なのが私の友達で、亡くなっちゃったんだけど、新潮社に入って美術の編集をやっていた。『新潮世界美術辞典』ってありましたが、あの担当になってもう何年もかかりきりになってやっていた人がいましたね。この人とどういわけか吉川さんの講義が縁で親しくなって。おかげで後でね、卒業するしばらく前ですけど、アンドレ・マルローが日本に来て、学士会館かなんかで講演会があったときに、私は一介の学生だから入れない、でも彼が吉川さんに頼んで入場券を用意してくれてね。ただその人は、残念ながら早死にしちゃってね。貝島明（かいじまあきら）さん。それから小説家になっちゃった人もいますよ、寮生活で一緒だった。

暮沢：寮に入っていたんですか。

峯村：1年、2年の時にね。文学研究会の部屋に入っていて、そこで、縁のあった人が中心になって3年、4

年になっても同人雑誌作りをやっていた。その合評会かなんかで知り合った縁かな、吉野（光）——ペンネームかな（本名は中島純司）。その本が昨日片付けていたら出てきたんだけど——は美術史の人で、美術史の教室で会っていたのか、文学のほうで会っていたのか覚えていない。何冊か出ているけど、大衆的な人気はない。だけど、僕は読んでおもしろいと思った。ミステリー仕立てにしているんだけど、詳しいんだ、ものすごく。ここには無いんだけど、彼が大学を出るまでの自分の前半生を3部作でつづった小説があるんです。3回目の小説に大学時代が出てくるんですけど、それが痛切におもしろい。モデルはあの人だなと分かるような人が次々と出てきてね。教師とか助手ですね。だけど、著名な人っているかなあ。総長になっちゃったけど、さっきの蓮實重彦さん。彼は、お父さんが重要な美術史家でしょ（注：蓮實重康。雪舟などを専門とし、京都大学で教えた日本美術史家）。学者の家に生まれているせいもあって、何でか知らないけれども、滑らかに、少なくとも滑らかそうにフランス語をべらべらべらとしゃべるんですよ。あれも在学中からですからね、驚きません。それでまあなるべくしてなっちゃったなあ。ちょっと別格だったですねえ。それで映画が好きだったのも大学のときからで、彼ともうひとり非常に仲がいい映画キチガイがいたんですよ。で、講義中、授業を受けていたんだけど、今飯田橋——飯田橋佳作座ね——であれやってんだけど行くか、行こうって、非常に好きだった。彼がずっとその後も映画の評論をやっているのは付け焼刃じゃなくて、本当に腰の据わったものだろうと思います。

暮沢：さっきマルローには2年の途中からいかれ出したとありましたが、結局マルローで卒論を書かれたんですよ。

峯村：卒論は書かないと卒業できないからね。

暮沢：指導教官はどなただったんでしょうか。

峯村：マルローとは関係なくて。誰も引き受けたくなかったのだろうけど、井上究一郎さん。

加治屋：ブルーストの。

峯村：ブルーストをやっている人がアンドレ・マルローとは、ご本人も不本意だったと思いますよ。他に杉捷夫さんという人もいらして、杉さんの方がより近いのかなとも思ったけれど、私は誰でも良かった。別に先生から教わることはなかったし、誰も教えてくれませんし。東大ってのはものすごく冷たいのです。一切相手にしませんから。多摩美行ったらあきれかえっちゃった。手取り足取りやってくれるのを期待されているから。

暮沢：当時の仏文科は、サルトルとかカミュとか、実存主義全盛時代ですから、マルローでやるというのは……

峯村：マルローも一応実存主義の系譜に入っていたんですよ。一年生は一般教養ですけど、文学部仏文目指していますから、自分なりに一生懸命、そういう方面の文献をあたっていますでしょ。そうするとその中にだんだん好みというのがはっきり分かってきますよね。サルトルは非常に破竹の勢いで、サルトルでなければインテリにあらず、みたいなすごい雰囲気だったですよ。

暮沢：大江さんもそんなことを言っていましたね。

峯村：そういうの、僕はなんか嫌い。覇権を握っている国だとか流行しているやつというのはどうも私には気に入らないところがある。そういう、へそ曲がりのせいもあるかも知れないけど、ちょっとそれとは違って、

サルトルという人は本当にインテリであることは間違いない、けれど、信用できないなという感じがあってね。それでマルローには様々な点で共感するところがあって、カミュもわりと私の周辺ではサルトルと並ぶくらいに人気がありましたね。誠実な人といいますが、人気ありましたけれども。マルローはやっぱり美術の思想家でもあったでしょ。そっちのほうもあってかと思いますが、まあ渾然一体ですね。小説も好きだったし。いい男だしね（笑）、マルローって。サルトルは……

暮沢：やぶ睨みで。

峯村：やぶ睨みはいいんですけどね。やぶ睨みだって魅力のひとつになりうるんですけども、なんかねえ、書物とともに生きているみたいなのって、なんか信用できないところがあった。マルローは多くを言わないで。彼の一番私に与えた影響は、人間とはその人の為すところのものである、ということです。

暮沢：著作物リスト（注：<http://minemura.blogspot.jp/>）にありましたけれども、『新潮』にお書きになられたマルロー論（「若き日のマルロー」『新潮』1960年4月）が、恐らく最初に（商業媒体に）出たものだと思います。残念ながら現物を見ていないんですが、あれは何をお書きになったものだったのですか。

峯村：あれはねえ、いろんないきさつがありましてね。私が縁があって人生初めての海外旅行というのがカンボジアだったんですよね。ベトナムとカンボジア。1958年だったかな、9年だったかな、そんな頃です。まだ在学中ですね。

どうしてそういうことになったかということ、マルローの関係もあるんですけども、私をかわいがってくれた上智大学の神父さんがいたんです。フランス文学が大好きで不思議な人でした。井上ひさしが——あの人、上智大学の出身だけれども——自分の文学というか、遊びほうけてその頃からすでにもの書きを志していたんでしょうね、アルバイトもかねて浅草でストリップ劇場の座付き作家みたいなことをやっていたんですね。それで大学になかなか行けないわけ、時間がなくて。それでも、どこか優秀な子だったんでしょうね。先生のリーチさん、ポール・リーチ（Paul Rietsch）さんが井上ひさしのことを気にしていた。「どうして出てこないんだ」「バイトで忙しくて」「どこでバイトしているんだ」「いやちょっと劇場で」「劇場で何を」「いやちょっと台本書いたりして」と言ったらいいんですね。「どこだね」と言ったのが、フランス座だったかオデオン座だったのか、私、浅草で遊んだことないんで知らないんですが、そう言ったらね、リーチさんはびっくりして、そんなすばらしい、名前を聞いたら由緒あるフランスの劇場と同じような名前で、そうしたら見に行きたいと言って見に来ちゃった。で、会っちゃった、ストリップ劇場でね（笑）。そんな人でした。

井上ひさしはリーチさんを愛して、お互い愛していて、小説家、劇作家として出てきた後で、随筆で何回かその人のことを書いている。みなさんも手にすぐ入る『モッキンポット師随伴記』（注：正しくは『モッキンポット師の後始末』）かなんか。モッキンポットって私は知らなかったですけども、そういうあだ名をその先生につけていたらいい。その名前でお分かりのように元気がよくて、まあマンボを踊るみたいな格好で通りの真ん中で突然喧嘩するみたいなふりをしてみたりね、私たち若者に愛情を持って、けれど、同じ少年みたいにしてけんかを売ってくれた人なんです。その人が上智大学だったんだけど、私どもの大学、東大によくいらしてたんですね、フランス語を教える、文学を講じる。でもまあ本当は神父さんですからね。カトリックに導き入れなければいけなかったんでしょうけど、実際に医学部なんかで大変リーチさんを尊敬してそっちの方に入った人がおります。で、ところが変わった方でね、その人の素質を見ちゃうんでしょうね。私みたいな人間には、カトリックに入れとも教義とか一切言わない。文学の話ばかり。で、君はマルローが好きか、彼はなかなか優秀で才能のある人だけど、ちょっと共産党員だったのが気に食わないねっていうのとかね（笑）。熱烈な反共主義者ですから。でもとてもマルローのことは尊敬しててね。独特の意味でね。サルトルよりもむしろマルローのほうが本当はいい魂を持った人だと見ていた。だから私がマルローが好きだということを揶揄はしても否定はしない。

リーチさんは私が好きだということを知っていたもんだから、何か私にチャンスを与えようと思ったんでしょうね。戦後の学生がみんな国内に閉じ込められて、海外に目を開くという機会がない。これは残念だということで、色々工夫して、上智大学の学生さん（いまクメール学のオーソリティーになっている石澤良昭君など）を中心に、東南アジアとか比較的安く行けるところに行って、カトリックの施設にタダで泊まらせてもらうということをリーチさんは始められたんですね。私はその中で行かないかと言われた。ベトナムは、その頃ゴ・ディン・ジエムという独裁者がいた頃です。ベトナムには何の興味もなかったですけど、アンドレ・マルローのことで縁がないこともなくて。彼もベトナムで活動した時期がありますね。それからアンドレ・マルローの翻訳を日本である時期まで一手に引き受けてやったのは小松清さんという仏文学者です。全く独学でフランスで勉強して、沖仲仕から何からあらゆる職業をやって、自力でフランスの知識人に分け入って、フランスの思想、文学を学び、戦前に行動主義を日本に紹介した人なんです。マルローともその一環で友人になった人なんです。マルローの『人間の条件』という小説に清（キヨ）ジゾールという人物が出てくる。一種のコミュニストですけども、上海で、最後に決起して死んでいく、そのキヨ・ジゾールというのがその小松清の清から取った名前です。名前だけで、人間像と重なったわけではないでしょうけど。私はマルローが好きでわりと早くから小松さんに知己を得て、二度ばかり自宅を訪ねたことあるんですけど、その小松さんが、どういう縁でしょうか、フランスで知り合ったんでしょうか、ベトナム王朝の最後に連なる人なのかな、独立の志士で日本に亡命していた人がいたんだけど、その人のことを紹介した（文章を書いた）ことがあった。それを読んでいて、ベトナムに全然興味がないわけじゃなかった。

誰もまだ海外に出られない時期だったのね。小田実さんがぐるっと一回りして『何でも見てやろう』を書いたのは、そのちょっと前でした。非常に珍しく思われていた時期ですから。冬のことでね、僕がためらっていたら、神父さんはにやっと笑って、アンコールワットに行けますよって（笑）。本当に行けるのかって、後で工面して連れてってくれたんですけど、僕は一も二もなく「行く！」ってね。これは、つまり私がそっちのほうが好きだっていうのを察知していたの。アンコールワットのそばにある（パンテアイ・スレイという）昔のクメールの遺跡で、アンドレ・マルローが若気の至りということもあるけど、牛車を引っ張ってそこの素晴らしい美しい遺跡の、まぐさ石っていうのかな、柱の上にあるすばらしい彫刻があるんですけどね、その下にある舞姫をかたどった彫刻を掘り出すというか、要するに盗掘ですよ。完全に砂に埋もれていたわけじゃないけど、実質上放置されていたそれを引っ張りだしてプノンペンまで持ってきたところで、捕まっちゃう。捕まって植民地当局から裁判にかけられるんですけども、本国でアンドレ・ジッドがどういうわけかマルローをかわいがっていたんですよ。ジッドなんかが中心になって運動を起こして、前途有為な青年を穏便に扱ってほしいと言って、それが功を奏して何とか釈放されてフランスに戻るんですよ。その事件は実際にあったことなんだけど、それをネタにして彼の独特の死生観、人生観、芸術観を盛りこんだのが『王道』という小説なんです。王道というのはクメールの遺跡とイコールではないけども、ああいう非ヨーロッパ系の芸術にそうとう関心がありました。それが好きで、アンドレ・マルローに縁があってっていうと、これはやっぱり「うん」と言っちゃうわけですよ。それでいったんです。そのときに、リーチさん、モッキンポット先生がいなかったら、そんなチャンスは絶対に訪れなかったんですね。何でそんなモッキンポット先生の話になったんだっけ。

加治屋：『新潮』に文章をお書きになった経緯について。

峯村：それで帰ってきたら、先ほど話した貝島明さんが——そのときは『新潮』の編集部にはいたのかな——「峯村さん、ものすごく貴重な体験して帰って来た。何か書きませんか」と言ってくれた。で、書いてみた。それがアンドレ・マルロー（についての文章）。私が実際に行って歩いたということですけど、まあ若気の至りの文章です。

暮沢：大学を卒業された頃ですか。

峯村：リストを見れば分かる。1960年の4月号に出ているということは2月か3月発売で、卒業直前ですね。その後、僕は「アンコールの遺跡群」というのを書いているんですよ。何年か後、1967年ね（注：『藝術新潮』1967年2月号）。これは『藝術新潮』の方で、アンコールワット周辺の全体の遺跡がどのようにしてヨーロッパ人に発見されて知られるようになったか、どういう問題があったのかということをかかなりくわしく文献に従って書いたのですね。私の中ではちょっと変り種。（著作物リストの）一番上の「若き日のマルロー」にはCがつけてありますね。どういつつもりでCにしたのか分からないけど、多分こんな恥ずかしいから残しておくのに値しないと思って。

暮沢：大学を卒業されて毎日新聞社にお入りになりましたよね。卒業するにあたり、いろいろ進路は考えられたと思うんですけども、毎日新聞社を選ばれた理由というのは。

峯村：別に何もありません。まず新聞社というのは全然興味がなくて、興味がないどころか好きじゃない。ただね、これは私が馬鹿だったんですよ、先ほどお話したアンドレ・マルローとの縁で、小松清さんと知り合いになって、ある日訪ねてね、私そろそろ卒業なんだけど文学をやっていききたいと、小説を書きに行きたい、文章を書きたいんだと言ったら、そうかそれじゃ新聞社がいいよと。なぜかと言うと新聞社はひまだからと。これは驚きました、実情に合わないわけですね。小松さんは本当にそう思っていたらよかったんだけどね。ずっと彼はフランスにいて、フランスにいる日本の新聞の特派員、その頃ひまだったのかな、知らないけど優雅に見えるんですよ、みんなね。多分だから結構何とか私的な時間が作れると思われたらしい。

私はもうひとつはマルローの影響で、美術に関わりたかった。ものを書くのが一番好きなんだけど、それだけと違って美術の世界的な広がりの中で勉強したいと。まだ勉強したいという気持ちです。まだ知らないことだらけですから。世界中に残されたこんなものやあんなものをやるのに、新聞社の事業部というところに行くと（できるのではないかと思った）。毎日新聞はいい企画を、小さいのから大きいのまでいろいろやっていましたからね。かなり漠然とだけけど、それが狙い目としてあった。だから大学で美術の勉強をしていたとはいえ、おそらく一生私はそれに関わっていきたくて、できたらものも書いていきたくて。そうすると雑誌社でももちろんかまわないんですよ。でも雑誌社だと、限られるからあまりさぼれない。『藝術新潮』みたいなところに行けば話は別かもしれないですけどね。新潮社は受けなかったと思う。でも光文社とか平凡社とか文藝春秋社とか受けました。新聞社は朝日、毎日。

それで最初に採用通知が来たのが毎日新聞だったんでしょうね。これで会社勤めになってあまり自由に歩き回れなくなるなと思ったものですから、京都からずっと和歌山、奈良と古寺めぐりを一月（旅行した）。卒業直前で、回っている途中で旅先に朝日新聞から電報が来て、入社おめでとうございます、手続きお願いしますと、いやいや冗談じゃないよ、俺は毎日新聞と決めているからとって、断わっちゃったんですけどね。あとは平凡社、文春は落とされたんですけどね、面接で嫌われて。おもしろい面接だったですね。平凡社は、今でも忘れられない。色彩についての問いが出たと思う。急に言われたってね、理屈の通る話ができるわけがない。赤と黒に何か関心があるみたいな話をしたと思う、たいしたことだと思っていなかったら、面接のときに「アナーキストかね」とか言われてね。色の好みがどうもアナーキストっぽい。私、それほどませた人間じゃありませんと思ったんですけどね。それでも興味は持ったみたいですけどね。だけど、そうですと言ったらとってくれたかも知れないですね。平凡社っておもしろいところだから。

文春はいまでも笑っちゃうんですけど、面接まで行っちゃう。池島信平とか錚々たる編集陣が偉そうにしている、天下取るみたいな生意気盛りの私ですから、あれは池島信平じゃない、痩せたあの人だね、「余計なことかもしれないけど、君のその髪の毛の形うるさくないかね」と。私は後にゲゲゲの鬼太郎に似ていると言われたけど、その頃は長髪で、それも前にぎっと垂らしていた。「私の自由でしょ」と言ってね。それで落ちたのか分かりませんがね。全然どこでもよかったんですけどね。私は。ただ就職はしなければならぬ。決してゆたかな家庭ではなかったから食べて行かなければならなかった。ぶらりぶらりする余裕はないしね。で、勉強っていか芸術のことずっとやっていきたいから、そこそこに仕事があって自分のことができるのがいいと。美術

で受ければ一番いいとね。当時美術館なんてありませんでしたからね。あっても美術館は入れてくれないかな。

暮沢：学芸員の資格を持っているとか、美術専攻じゃないと。

峯村：あの頃はそんなこと全然問題にできなかった。

加治屋：1960年の春に卒業なさったので、60年安保が時代の中の大きな事件としてあったと思うんですけども、峯村先生は何かその時の印象はありますか。

峯村：基本的には私はノンポリですね。別に恥ずかしくもないし、誇りにも思わない。単純にそうなんです。

暮沢：それは当時から。

峯村：アンドレ・マルローはあれだけ政治的なことにコミットした人だけど、特に政治が好きじゃなくない。人間が活着していることの付随する結果として、政治的な場面に出会ったときに、それから逃げないということです。政治に興味がないわけでは毛頭ないですけど、自分がそれで動くということには切実さを感じたことがなかったですね。

大学のときも、学生自治会があって、砂川闘争、反基地闘争がありましたね。それで砂川に行こうって言うんでね、そんなことを話すと不謹慎だけど、なかば見物気分かな。何人か同級生と行きましたが、現場に行くと赤とんぼの歌なんか歌っていて、何かうそ臭いなあと。そういう情緒的なところで関わって。だけど、そんなことをしてスクラムを組んでいたらもう寸前のところでばくられそうになりましてね。ごぼう抜きにかかって来たんですよ。乱闘服着た機動隊なのかな。それで非常に苦しくなって苦し紛れに噛んじゃったんですよ。あれはまずかったですね。「噛んだぞ！」って、どどどと隊員が寄ってきてもうちょっとで引っこ抜かれそうになったんだけど、みんなで守ってくれて。あのとき捕まっていじめられていたら人生変わったかもしれない。

暮沢：そういうことってありますね。

峯村：だからそんなことくらいで、そういう方面で動くという必然性が、私の心の中で感じられなかったんですよ。今にいたっても同じですね。ちゃんと新聞は一面から丁寧に読むくらいに興味を持ってはいるんですが、政治の動きってというのはリアリティを感じないんですよ。

暮沢：ちなみ今でも毎日新聞ですか。

峯村：うん。他の新聞も取って比べるんですが、毎日新聞が一番いいですね、愛着じゃない。私、自分に帰属意識がまるでない人間です。それは私の生い立ちの生まれ育ったところが愛郷精神を持ちようにも持つほどの郷土ではなかったということかな。ここに帰属するということに強い執着がない人間なんです。だから新聞社に行っていたのも11年間だったけど、そのことで毎日新聞を取るということは全くない。同じように大学に27年かな、多摩美にいましたけども、他は知らないから多少親近感はあるとはいっても、そう特別なことはない。

暮沢：11年間、毎日新聞に在職されたわけですが、最初から事業部にいらっしゃったんですか。

峯村：最初入った時に、事業部に行きたかったんだけど、会社というのはそういうわけにはいかない。まず入るとね、編集に進む人間も営業に進むのも、みんな一緒くたに教育期間があって、サツ回りとか写真の現像の

仕方とかみんなやった。サツ回りしているとき先輩がいるわけでしょ。「どうして編集の方を志望しないんだ」とか、「今からでも進路転換できるんじゃないか」と言われたけど、全然その気がない。ところがその営業でも、広告部に入れられちゃった。これは人生最初のつまずきで失敗したなと。それで一生懸命運動して、事業部に移してもらった。大きな会社だと普通はなかなかわがままを聞いてもらえないらしいですね。

暮沢：文化部とかは。

峯村：文化部は編集でしょ、編集は嫌だって。記事を書くのが嫌なんだ。ブンヤとしてもの書くのが嫌なんだ。

暮沢：事業部での具体的なお仕事というのは。

峯村：最初はまだなんでもやりました。私にとって悪くなかったのは、古い美術が結構好きでね。日本で言えば、宗達とか琳派とか、江戸時代の美術があったし、国際交流はそんなになかったけれど、日本人の持っているコレクションで外国の古いものや近代美術を扱ったような展覧会があった。今でも覚えているのが、あの頃日本画の作品を借りるために奈良を駆けずり回ったり、セザンヌのいい絵が日本に来ていましたから、借りるために大阪の気難しいコレクターに画商と一緒に頭下げに行ったりとか、そんなことがありました。それは私の実践的な勉強なんですよ。

それをやっている間に、ただ今現在の地点に立ってものを見たい、古いものもそういう目で見たいという。今の美術はどうなっているんだといった、おのずからそういう方に関心が行きますよね。毎日新聞が現代日本美術展や（日本）国際美術展がやっていたので、いやおうなしにそういうものを知るようになりました。外国のものなんかも知るようになってくると、やっぱり飛躍的に自分の知識の幅と奥行きを広げたいなと。

それで、質問事項にありましたけども、留学という形でフランスに行くんですよ。1967年ですね。

暮沢：先ほどのアンコールの文章書いた頃ですね。

峯村：それはたまたま一致しただけで。

暮沢：奨学金制度があったんでしょうか。

峯村：会社は休職の形ですね。フランス政府の給費留学ですから、向こうの政府のお金で呼ぶということですね。これは奨学金というのかな。

暮沢：政府給費留学生というと、留学中にドクター論文書いて、大学でフランス語教員のポストを得るといった形の人が多いと思うんですけども。

峯村：職業人、社会人を対象にした枠組みでしたね。

暮沢：半年くらいでしょうか。

峯村：半年。これはくやしかったですね。

暮沢：くやしかったというのは？

峯村：一年くらい行きたかったんですよ。会社は一年行くと言ったら許してくれたかもしれないんです。会

社も人材を育成したいけど、本人がフランスの大使館と渡りをつけて行くんだから悪いことはないですね。

向こうに着いたときに、いつも私と一緒に向こうの事務所に顔を出すときも一緒だったのがいて、一人、名前はあえて言いませんけども、とても素晴らしい人だったんです。着いた時点で私が一番フランス語ができたんですよ。だってまあ仏文出ているわけだからね。出ているっていてもたかが知れているけど、でもまあ比較的できたわけ。それが失敗したんだな。受付でその二人の代わりに私がみんなべらべらしゃべって、で、どうするこうするって言っていたら、あなたはもうフランス語は充分ですから明日からの語学研修は必要ないと。このままパリにずっといなさいと。冗談じゃない、私のフランス語で通用するわけないし。田舎の語学研修に行ってもそれなりにやっぱりいろいろ勉強できますからね。語学以外にも。だから認めてもらいたかったんだけど。それで半年ってされちゃったんですよ。フランスはその頃経済的に豊かでなくなって、反対に日本が豊かになりつつあった。なるべく期間を削りたいというのは当然ですね。でも、最後に6ヶ月のところを理由をつけて2ヶ月延ばしてもらった。私がいる間に1968年5月、五月革命、パリ動乱が起きた。私は学校に籍を置いたわけではないし、自由にいろんなものを見て、それが私の勉強だったわけだから、私の人生経験で決してマイナスじゃなかったんですけども、それでちょっとマイナスがあったからその分追加して延ばしてくれたのかなと思いますけどね。

暮沢：五月革命の時はパリにいらして、現場を見られたわけですね。

峯村：そうですね、石は投げなかったですよ。

暮沢：パリでもフランスの現代美術は見られましたか。

峯村：車を運転してヨーロッパのあちこちに行きました。行ったところは、古いものから新しいものまで、ことごとく時間の許す限り見まくっていました。マルローの子ですからね。現代美術に特化する気持ちはなかった。ただ、ものを書くという気持ちがあるから、現在の私が生きて目撃しているものという地点から書きますよね。ですから、現在のものに関心があったのと、その時点で、そこが一番私の中で知識が薄かった。1965年頃から新聞社の催しでも、現代美術の方にかなり目を通すようにしていました。最初に強烈だったのは67年の第9回東京ビエンナーレです。有名になった70年のひとつ前です。二年前のはずですけど、三年前でした。東京ビエンナーレは準備に時間がかかるというので、一年延ばしたのです。

1967年にそれをやったとき、私がパリへ出る前だったんですけどね、初めて国際審査員制度というのをつくって、外国から3人審査員を呼んで、その頃からまあ、現代美術の場面でおちょこちょいに動き出した。日本の美術批評界は、私の直前に御三家がいて、結構その頃大きな顔をしていたけども、まだ十分には働けなかったんですよ。というのは、その前に巖然たる勢力をもった大御所たちがいた。前の世代の方です。会議なんか見ていると、この人たちは駄目だなと思った。こちらは若くてムキになって生きていましたからね。作家の選考の仕方を見ていると、「まあこの辺は僕、長年の友達でね、この間も贈り物をもらったりしたから、まあ入れてよ」、みたいなことを平気で言っているわけですよ。やっぱりこういう人たちは、ずれているなと思ってね、私にとっての直接上の世代である御三家から非常に刺激を受けるようになった。

1967年というのは、私がささやかに動き出した最初ですが、その後すぐにフランスに行っちゃったもんですからね。68年の展覧会も私はタッチしなかった。68年はかなり前進したらしいですね。帰ってきて、69年に国内の現代美術展、これはほとんど私が関わった。それをさらにその次の70年の東京ビエンナーレに向けて押し上げていったという感じです。その辺のところは、一日一日が自己革新みたいな感じでした。フランスに行っている間もそうで、ほとんど目が覚めて寝に就くまで神経を全開にして、「一体何なんだろう、世界はどういうふうにいるんだろう」と、そういう張り詰めた時期でしたね。

暮沢：東京ビエンナーレ、通称「人間と物質」展についてお伺いします。これまで峯村さんが最も人に質問さ

れた部分かと思います。今までのお話で、事業部に入るまでは分かりましたが、展覧会に関わるようになったときに、10回目はこういう方針で行こう、こういう作家で臨もう、ということはいつ頃から決められていたんですか。

峯村：そうですね。他の会社はまともなことを何一つしていませんでしたからね。例えば朝日新聞は秀作美術展をやっていたけど、あれは全く形式的に秀作を集めてやっているだけでしたし、読売新聞はとっくにアンデパンダンをやめていました。だからその時点でそこ（毎日新聞の展覧会）しかなかった。

だから、世間的に見れば、毎日新聞が一年交替でやっていた日本美術展と国際美術展は、最も権威のあるものだったのでしょう。でも実際に見ていると、ものすごく変なものだなと思った。例えば国際美術展は、諸外国から作品を集めるといってもお金がないということもありますが、当時はまだ外国とのルートが開かれていない頃ですよ。大変だったと思うんですけども、結局それぞれの国と何かの縁で繋がっている外国団体に依頼して作品を送ってもらう。アメリカにはアメリカの、インドにはインドの、イタリアにはイタリアの団体があって、それぞれの国で取りまとめてくれるんだけど、あれが非常にバランスが悪くてね。これは本当に今の世界の美術を映し出していると言えるかなという疑問が出てきましたし、そういうものを受け入れて相手にする日本側もどうかと。審査して賞を出しているわけですが、今言った御三家は情報を持っているけれども、その前の世代の人たちになるとほとんどない。こんなやり方でいいのかということで、日本人の審査員といってもいないですから、外国人を連れてくるならもっと早いわけですね。それで67年に外国から3人、それと日本の審査員を合わせて、国際審査制をやりましたでしょう。それがステップになっているから、それをもっと徹底したかった。賞を決めるという段階だけ外国人を連れてきて国際審査員制にするだけでなく、展覧会を立ち上げるときからすでに完全に開かれた情報の場にしてやらなきゃいけないんだと、あの頃はそんな乱暴なこと考えたなと思いました。考え方としては当たり前のようだけど、当時それをできるんだろうかと。もう少し冷静に考えたら身がすくんだと思うんですけどね。

暮沢：それでかなり手間取った。当初の開催予定より一年遅れたというのは。

峯村：実質的にそうですね。次の69年は当然東京ビエンナーレのときだったけど、68年は私はいなかった。私は68年に帰ってきて、大改革をやるべきだと言ったんだけど、そんなこと世界相手にできるわけがない。こちらは全くノウハウを持っていないわけですよ。会社の中の意識も全然で、「それは難しい。気持ちは分かるけどちょっと簡単にはいかない」と。でも、何かやるのはいいだろうと、ひとつ足固めのためにもう一度国内展、現代展をやろうということになった。今までと違って、ちゃんとしたコミッショナーを立ててその人に独自の批評眼で固めてもらう、そして若手を大量に登場させるというのをやったんです。

暮沢：それで中原（佑介）さんを選んだんでしょうか。

峯村：1969年は中原さんじゃないですよ。針生一郎です。「現代美術のフロンティア」というタイトルです。針生さんはなかなかこういうのが得意で、幕の内弁当みたいに、項目が9つくらいあったかしらね。項目を作って、それらしく作家を並べるわけですよ。独特の才能ですね。それはそれでよかったんだけど、針生さんは温情主義があるからね、自分がそれまで深く関わってきた作家にも、それと若い者にもちゃんと目の見てもらいたいというところがあった。混成部隊なんですよ。何かすっきりしないところもあるわけです。もっと時代の最先端のところを明快な批評眼で切るようなやつをやりたいなと思って、それが東京ビエンナーレになるわけです。

暮沢：それでコミッショナーが中原さんになった。

峯村：そうじゃないですね。最初は東野さんが元気だったんですね。御三家みんな元気だったんですけど、東野さんは如才のない人だからね。私はしばらく前からあの人たちを知るようになったんだけど、毎日の現代展、国際展が急速に変わりつつあってとてもおもしろいことになりそうだとすると、批評家は自分がやりたいと思いますよね。何か私に接近してくるんですよえ。東野さんはそういうところが非常に率直でした。「峯村君、峯村君」って来るわけですね。それで乗ったわけではないんだけど、東野さんは才能と情報を持っている人で、中原さんと全然違うタイプでね。中原さんは、情報量は東野さんと同じかそれより少ないものかもしれないけど、その頃評論を読んでいて、中原さんの文章が一番好きだったんですね。非情な客観批評の装いがあり、実質的にもそうだった。私はどちらかというど激情肌というかパッションが強いところがあったので、(中原さんの) その要素を取り入れたいという意識が働いたんだと思う。東野さんは(私と) 似ているんですよ。文章の書き方が。しかしどちらもそれぞれにいいところがあって、お二人にやってもらったら、違った性格のものがおもしろくまとまると思ったんです。大きな規模の展覧会だったらそれがうまく機能できたかもしれないですね。だけど最初にその話を話したのが中原さんだから、どちらかというど中原さんにまず引き受けてもらうという気があったんでしょう。それで、中原さんに東野さんと二人でやってもらえないかと言ったら、しばらく考えていて、それがあの人のお仕事といところというか、慎重なところで、僕だったらまあいいよって言うっちゃうんだけど、「いやあ、二人ってのは難しいよ」と言われてみると全くそのとおりで。ただお知恵拝借だったらともかく、「単独コミSSIONナーと同じようなことを二人でやるのは逆に非常に難しい問題が出てくるね。ひとりの方がいいんだけど」と言われて、じゃあそうしようと決めました。

暮沢：中原さんは当時まだ 30 代でしたね。

峯村：30 代でしたね。

暮沢：毎日新聞社のコミSSIONナーだと 50、60 代の方がやるという感じがありますけど、会社の上の方から何か言われたりしなかったんですか。

峯村：言われたでしょうね。とにかく峯村っていうのはとんでもないことをやっていると。私はひとりで任にあたっていただけじゃなくて、私の先輩で一番熱心にやっていた人がひとり、その上にも周りにもいて、みんな協力し合ってやってきたんですよ。だから、一種の奪権闘争みたいなものですよ。67 年頃からね。

最終的に 69 年の展覧会が終わった時点で、「峯村とは一緒にできない、勝手にやれ」と言うんだよ。本当に困りましたね。ひとりも助けてくれる人がいなくなった。秘書もいない。バイトひとり呼んでやったような状況でね。だからよく許してくれたと思う。それは今の時代だったら想像できないですね。その頃だって苦虫噛みつぶしたんでしょうけど。ただ、毎日新聞の事業部長っていうのは大体編集の方から来るんですよ。で、どこか広い見識をもっていて、まじめな話はちゃんと聞くという姿勢を持っていた。だから僕が一生懸命説明しているのを聞いて、それはそれで理屈があるのかなというくらいには分かってくれたんでしょうね。だけどよく許してもらえたと思いますよ。

暮沢：参加者は 40 人くらいでしょうか。中原さんが国内から作家の選考を始められて、最終的に出てきた作家は、当時だと日本国内でもほとんど無名人が多数を占めていましたよね。当時峯村さんは中原さんが選ばれた作家の作品は知っていたんですか。

峯村：国内作家のものはそこに知っていましたね。国内の作家で知らないというのはごくわずかです。それまでに現代展とか国際展で急速に勉強しました。非常に親しく知り合うようになった人もいるし、作品だけを知っている人もいました。

ただ外国のことになるとね。クリストなんかはよく知っていました。本人(との直接の面識) じゃなくてね。

東京ビエンナーレの一年前の69年に、私は『美術手帖』にクリスト論を書いているんですよ。あれは日本で出た初めてのクリスト論です。それから、カール・アンドレとかダニエル・ビュランとかはそれなりに知っていた。ただ、全く知らない作家も何人かいた。中原さんに外国を回ってもらったんですよ。というのは外国の機関に頼んで送ってもらうと信用できないというか、はっきり統一がとれたものできない。だからコミッショナーが自ら見て自分で判断しなきゃいけない。当たり前のことですけど、安い渡航費で中原さんにぐるっと回ってもらったんですね。ポーランドからずっと南下して行って、その過程で私どころか日本で誰も知らない作家を一人、二人入れましたね。コミッショナーになると誰でもそうだけど、どこにでも招かれているような作家は入れたくない。2、3人は新鮮な顔を入れたいと思う。中原さんはポーランドにずっと前から関心があって、親しい友人、美術館人がいて、その人なんかと相談したんでしょうけども、非常に変わった、概念的にオブジェを扱う（エドワルド・）クラジンスキ（Edward Krasinski）という人を選んだ。それからもうひとり、後で中原さんは「あれは工藤にしてやられたなあ」って頭を搔いて言っていたけど、ドイツのディートリッヒ……これは中原さん、あまり認識なかったんですよ。誰だっけ。

加治屋：ディートリッヒ・アルブレヒト（Dietrich Albrecht）。

峯村：そうそう。パリまで行ったらね、中原さんと親しくしていた工藤哲巳（に会ったそうです）。工藤は、自分は中原さんの考えに入らないから出ないだろうと分かっていたんだけど、中原さんに「ディートリッヒ・アルブレヒトはなかなかいいよ」と薦めたらしい。中原さんは工藤を買っていたので、そうかと言って入れたらいいんだけど、これは私も変なのを選んだなと思ったし、中原さんもちよっとしまったなと（思ったようです）。しかしそういうのは非常にわずかで、よくぞこれだけいい玉を選んだなあ、僕は本当に感心しております。

暮沢：作家が決まったのは前年の秋くらいですよ。

峯村：うん、秋くらいから確定していった。そんなにたくさん準備期間があったわけではないですから、短い間にやっています。70年に入ってから決まった人もおります。例えば野村仁なんかそうですね。それから狗巻賢二。このふたりは京都の大学で、大学を出たか出ないくらいじゃなかったかな。私もよく京都に行っていて、中原さんと一緒だったこともあるんだけど、京都のアンデパンダン展というのがあったんですよ、京都市美術館で。その頃はおもしろかった。行くたびにおもしろかった。とりわけ狗巻賢二というのはすごい早熟な作家で、中原さんも私も注目していた。もう一人野村仁が彗星のように出てきた。出てきたんだけど、もうひとつというところだったんです。70年に入ってだと思いますが、まだ寒い時期に彼が北山に入っていく自動車道路を歩行しながら10分ごとに止まって時刻と自分の位置を記録していくという仕事をやったんですね。中原さんはあれで最終決定したんですね。

暮沢：会期は70年5月からでしたっけ。最終的に決まったのは3月くらいでしょうか。

峯村：2月くらいの人もいたかもしれないですね。野村仁は多分2月だったんじゃないかと思います。その前から注目していたんだけど、そういうところに選ぶというのは大変なことですからね、ぎりぎりまで見定めたいというのはあったんじゃないかな。それから、あの時点でイタリアのアルテ・ポーヴェラが5人ばかり来ているでしょう。あれは彼に外国に行ってもらったことの成果でね。行く前にそれほどその方面について彼が認識していたとは思えないんですよ。

暮沢：正にリアルタイムの動向ですね。

峯村：彼が帰ってきて会議をやっているときに、「アルテ・ポヴェーラというのがあってね」と言う。本当は「アルテ・ポーヴェラ」という発音なのに、「ポヴェーラ」というくらいだからかなり怪しかったんだけど。そこで、ちゃんとしかるべき連中に出て——全員に会ったかどうかは分からないんだけども——それでジルベルト・ゾリオ（Gilberto Zorio）にかなり関心を抱いたらいいですね。他にも何人かいて、いい顔ぶれであったと思います。（マリオ・）メルツ（Mario Merz）とか（ヤニス・）クネリス（Jannis Kounellis）とか。（ルチアーノ・）ファブロ（Luciano Fabro）はすごくいい作家だし、（ジュゼッペ・）ペノーネ（Giuseppe Penone）もいいしね。アルテ・ポーヴェラの中ですでにちゃんとした認識が得られていたということかもしれないけども、でも僕はいい人選であったと思います。

ただ残念なのは、彼が行ったときに長沢英俊に現地会で会っているんですね。長沢はアルテ・ポーヴェラとほぼ同じ世代の人なんだけど、日本から行った人で、彼らの仲間というわけではない。ルチアーノ・ファブロとは非常に親しい無二の親友だったんだけども。中原さんは当然関心を持って長沢英俊に会って、かなり興味を持ったらしいんだけども、ちょっと早すぎたんですね。僕はそれでよかったと思うんです。というのは、長沢英俊がブレイクするのは71年なんですよ。その前までやっていたのも、なかなかシャープではあったものの、アルテ・ポーヴェラふうであったり、あるいは、僕の感じでは高松次郎的だったりした。高松次郎的な要素というのはイタリアにもあって、例えば、ジュリオ・パオリーニ（Giulio Paolini）（がそうです）。

加治屋：「高松次郎的」というのは。

峯村：コンセプチュアルでね、現実に実在しているものと、そのように見えるもののギャップを利用するというトリッキーなものです。高松のように様式化してしまっていないから、トリッキーとは言えないんだけども、知覚と実在のギャップに関心を持つというのは非常に重要な問題で、存在を問う系譜というふうに私は書いています。高松以来、日本のアーティストには珍しく連綿と受け継がれていて、それがイタリア行ってからの長沢君の仕事にもある時期まであるんですよ。その後全く独自の個人様式が確立するのが71年です。だから東京ビエンナーレの時期は、彼の本当のいいものが出て来る直前なんですね。でもその時に入っていたらどうだったかは分かりませんがね。

加治屋：質問に戻るんですけど。先ほど中原佑介さんがポーランドに関心があったということをおっしゃっていました。それは具体的にどういった関心なんでしょう。

峯村：よく知りませんがね、中原さんは物理学やっていた人でね。自然科学分野では当時のソ連圏が強かったんですね。今では想像つかないけども、ソ連のほうが物理学でも化学の方でも何でも進んでいたんですね。だからロシアについて勉強する人は非常に多くて、実際実利的にもその方が有利だった。中原さんも当然のことながらロシア語を勉強していた。

彼の芸術観からして、感情表現的な芸術は全く興味を持たない。むしろ構成主義的なものに一番関心が強いわけですね。ポーランドにも、人間が入り混じるようにして構成主義がある。スチエミンスキ（Władysław Strzemiński）といった人たちに関心があったようです。どこかの国際会議か何かで、ポーランドの評論家で、年がほとんど同じだった人と仲良くなった。リシャルト（Stanisław Ryszard Stanisławski）と言っていました。ポーランドのウッジの美術館の館長になった人です。その人も中原さんのことを尊敬してね、日本のわが友人というように言っていた。だからこのときも彼に会って情報を得ていると思うんですよ。そういうことでポーランドに共感をもっていたんですね。

暮沢：質問に戻るんですけど、参加者が決まって具体的な準備に入りますよね。外国からの参加作家はけっこう来日したんですか。

峯村：18人だったっけ。カタログに書いてある。そのときのことは克明に書きましたから。

加治屋：カタログの経過報告という形で。

峯村：そこに苦労話と称して、それぞれがそれぞれの特殊な事情を背負ってやってくると書きましたね。かわいそうに、ファン・エルク（Ger van Elk）というオランダのアーティストは、渡航費が出るというのを知らないで、こっちが何も言わないうちに、勝手にシベリア経由で苦労してやってきて、来てみたら他の作家は、安い切符だけど世界周遊切符をもらって来ている。僕は別に差別したつもりはなかった。

暮沢：他の人は飛行機ですか。

峯村：予算がないから非常に苦労しました。新聞社だからありがたいことに広告部が扱っている航空会社というのがありますよね、その縁で格安の切符を融通してもらえて話を聞いた。その頃まだ健在だった、世界一周で有名なアメリカのパナム航空の周遊券をもらった。あれはよかったですね。ヨーロッパから来てそのままアメリカ経由して帰った人もいますよ。

加治屋：この時の事務局というのは、峯村先生以外に何人かいらしたんですか。

峯村：いや。

加治屋：ほとんどおひとりでやられていたんですか。

峯村：はい、多摩美の学生を誰かの紹介で呼んできたんだけどバイトでして、実情は事務局私ひとり。

暮沢：会場構成から何から、一ヶ月から二ヶ月間それにかかりっぱなしですか。

峯村：当然ですね。ほとんど寝食を忘れて。

暮沢：美術館でですか。

峯村：美術館はこちらは借りているだけですから、違います。新聞社のすぐ近くの一ツ橋の学士会館。あそこに宿をとった。もちろん全部自腹です。それでも寝る時間がないんですよ。夜中の12時過ぎにホテルに帰って、（寝るのは）大体2時頃かな。それでホテルの人に頼んで朝7時か8時頃に起こしてもらった。最後の2週間、3週間くらいはそういう状態だったかな。

暮沢：作家もそこに？

峯村：違います。安いところに泊めたいというのがあったのと、早めにアメリカの方から来た連中が日本びいきだったんで（旅館に泊まってもらった）。まあ芸術家だから当然なんですけども。クリストは日本に対してそんなに幻想ってないんですよ、どっか彼は（別に）手当てしたと思いますけど、カール・アンドレは日本に対する思いが強かった。イタリアから来た連中もそうだったかな。上野の純和風旅館（に泊まってもらった）。英語なんかぜんぜん通じないですよ。それで日本酒を飲みたがってね、みんな飲ん兵衛で、アンドレなんか部屋の中にずっと徳利並べてあった。ビールの瓶を並べるのは分かるけど、徳利なんてすぐなくなるでしょ。あれをずらずら並べているんですよ。

暮沢：開催日数 20 日間くらいですが、動員数はどのくらいだったんですか。

峯村：全然記憶にない。覚えていない。動員の数なんてみんな気にしない感じでしたからね。入ったら入ったで大手振って歩けますけども。

暮沢：新聞社の事業なら、当然本社の方は気にすると思うんですけども。

峯村：ですね。でも、私も最初からたくさん押しかけてくるなんて想定していませんでしたからね。そのわりには来てくれたかなと。でも会社としてはどうでしたかね。もっと国内の作家とか長老とかそういう人たちを手厚く扱った展覧会のほうが、縁故関係が来るだけでも手堅い入場者数でしょう。ところがこっちはもう日本作家だったら若造とかそんな感じ(の作家)だったし、外国の作家だって誰も知らないような奴ばかりですから、(会社が)期待したほどには入ってなかったと思いますよ。

暮沢：当時の記録を見ると、現代アートの展覧会としてはよく入ったけれども、新聞社の主催事業としてはあまり入っていないんじゃないかと書かれていますね。

峯村：その通りですね。

暮沢：僕は実体験がないので分からないんですけどね。

峯村：私自身がかかり関わりましたけど、毎日新聞はその前にミロ展(をやりました)。非常に真面目な、いい展覧会でしたね。どこから丸ごとごそと借りてくるんじゃなくて、非常に丁寧に、オーガナイザーの私たちがこの作品欲しいなというのを、ひとつひとつ外国のコレクターと何回も交渉して集めたりした。その前はピカソ展をやっているんですよ。こういうのは押すな押すなで人が来ましたから、それと比べればお寒い感じですよ。

暮沢：東京ビエンナーレは 70 年の 5 月ですから、大阪万博と全く同時期なんですよ。

峯村：万博は 6 月か。

暮沢：3 月(開幕)です。

峯村：そんなに早いんだ。

暮沢：3 箇所に巡回している間、もろかぶりなんですよ、時期的には。峯村さんは万博に関しては『美術手帖』で酷評されていたような記憶がありますが。

峯村：美術的に見るものはなかったと。その通りだと思いますね。

暮沢：時期的なこと、万博は意識されていたんですか。

峯村：やったところが新聞社ですからね、私自身に関心なくても。万博のときに関連の事業で国際鉄鋼彫刻シンポジウムというのがあったんですよ。

暮沢：鉄鋼館というのがありましたが、そこが会場だったんですか。

峯村：そうだったかなあ。毎日新聞が主催で、万博が始まる前から何回か現地に取材に行った。これもやはり中原さんが関与していた。

言い出しっぱは飯田善國という彫刻家だったのね。彼が一生懸命に経団連とか日本製鉄とか、そういうところを説き伏せてお金を出させて、彼のよく知っている彫刻家もそうでないのも含めて、外国からも何人か呼んでやったものです。

そんなことがあったので、万博が行われる場所ということは意識していたんですけども、ようするに現代芸術の応用の場ですよ。あそこで本当に新しい部分が出てきたのかっていうと（そうではなかった）。岡本太郎の塔は別問題ですよ。そこそこの作家が呼ばれて普段かなえられないお金と資材をたっぷり使うことができたときに、今まで打ち出さなかったことをここで打ち出そうというほどの気持ちで仕事したアーティストが、本当にいたのだろうかと思うんです。

鉄鋼シンポジウムのときに、日本の作家で進化した人に若林奮さんがいます。若林さんはもともとそういうところがあったんですけどね。私は若林さんの作品が好きでね、彼の作品全体の中でもいいほうだと思うんだけど、地下に埋めちゃったんですよ。地下に埋めたといっても表面は見えているんですけどね。構造体は埋めた。（地面の）中に入っちゃった。これは、万博というお祭りのなものにあえて背を向けた作品だったと思うんですが、それと同時に彼の芸術観・存在観に根ざしていたはずで、あそこまで過激な形でやったというのはクリエイティブな仕事だったと思うんですよ。それに匹敵することを誰かやったのかということ、寡聞にして私知らないんだよね。結局応用の場だったんじゃないかという感じがした。カラス——大ガラスだったっけ——（をつくった作家が）いましたね、吉村益信。これも万博に対する一種のアンチテーゼですよ。しかしカラスはその後展開しているわけじゃない。つまりあの時にぶつけているんですよ。だからそういうのは、芸術の問題として考えたときに意味のないことをやったとは全然思わないけど、前後関係を考えてときにどうかなという感じがします。

暮沢：世間は万博、万博と盛り上がっていた時期ですよ。万博を意識して、うちはこういうことをやるという意識はどこかにあったんですか。

峯村：東京ビエンナーレにはそんな意識はないですよ。スケジュールがもともとあの時期って決まっていますから。だけど、あれが同じ時にやるんだと、おのずから対抗的な仕事になるなというのは、当然そういうのは（あった）。中原さんがああいう渋いことをやってくれて非常にうれしかったですね、私としては。

暮沢：結果的には、そういうこともあって歴史化されたというのはありますよね。

峯村：東野さんを入れるとその辺がぼけたかもしれないね。東野さんの特徴だからね。

暮沢：万博と整合性を取るようなこともあったかもしれないですね。この展覧会については語りたいことが山ほどあるかもしれないですが、オーラル・ヒストリーの主旨に沿って進めます。東京ビエンナーレが毎日新聞社時代の最後の仕事になりました。これがきっかけになって会社を辞められることになったかと思うんですが、その経緯を少し。

峯村：東京ビエンナーレやったら、あの組織の中ではもう何もできないうって当然分かるわけですね。大迷惑をかけて大赤字だったのね。私は経理のほうに全然興味がないから分からないけど、いくら損したか知らないけど、とんでもないことです。普通なら即刻首でも文句言えないくらいです。でも、昔の家風のある会社で

すからね。その後は、しばらくもう会社では何もできないなあ。ただ意識がもの書く方にどんどん行って批評家みたいなことになってきた。それでしきりに外にもものを見に行き行って書いて、人と交わったりするようになった。いろいろな誘惑もあったけれども結局最も貧しい道を選んだんですね。アルテ・ポーヴェラじゃないですけど。それが良かったのか悪かったのか。ただ僕の性には合っていましたね。

暮沢：他にはどんな選択肢がありえたんですか。

峯村：他に何があるかなあ。例えば、山口勝弘さん。私は、現代展、国際展と関わっていて、現代美術の最も生きのいい擁護者と思われていました。現代美術といたら、最も広くて、極限にシンパシーを持っている、とみんなが期待するのは無理もないのだが、私は頑固で自分の好みが(確固としてあった)。まだもの書きになっていないから表現はしていないけど、現場を経ているだけに、おのずから好き嫌いがある。でもそこに曖昧なところがあって、いろんなことに興味があるからいろんなところに顔を出して、世間の方でも勘違いされたこともあったですね。

それで、山口勝弘さんはあの頃、活発に仕事していましたよね。私は実験工房の頃は知らないですけど、その後、ドンゴロス(ドングロス)を壁に貼り付けたような半立体の頃に知り合ったんですね。その後、68年に彼はヴェニス・ビエンナーレに参加しまして、68年私がパリへに行った時に見に行った。そういうことで、少しずつ知己になっていったんですね。69年の現代日本美術展の時に多くのアーティストと非常に交流を持つことがあった。そのひとつとして、なぜか山口さんが、自分たちの進めようとしていたエレクトロニクスの新しい時代に、峯村というのが、作家じゃなくてプロデューサー、またはそれに類した存在として好適なんじゃないかと誤解されちゃったんですね。

あの頃エレクトロマジカというのをソニーとかでやっていたよね。やるんだけど、何しろ作家はみんなそっちのほう不得手なんで、事務局をやってもらいたいと。困りましたね。それを言われるとハッとするんですね。八方美人じゃない。エゴがいっぱいある。あれもこれも、それなりにいろんなことに興味があるような顔をしてきたけれども、具体的にそう言われると、それはオレの趣味じゃないなとハッと突きつけられた。それでお断りしたんだけど、それから逆にその方面に神経が細くなっちゃって。

山口さんのやっている仕事は、ビデオを使うようになってからどうしても私の納得できないところで。山口さんだけでなく、山本圭吾さんとか、いろんな方がビデオアートであの頃出てきた。隣の国から出てきたナム・ジュン・パイクは、イメージ・シンセサイザーなんて最も早くからやっていて、大したものだと思う。評価はめちゃくちゃ高いけど私は全く興味がなかった。年を重ねるとともにはっきり、自分には受け入れる土壌はないと(分かるようになった)。ナム・ジュン・パイクが一番好きだったのは、ニューヨークで見たもの。テレビの受像機の中身を抜いて金魚鉢を入れて。あれはよかったね。それについて私は書いたことがありますけどね。でも、イメージ・シンセサイザーでイメージをいじくりまわしても、芸術ですらないと思うようになりました。その特別に、事務局長をやってくれと言われてお金を用意されたわけじゃ毛頭ないから。すごいお金を積まれて、これでやってくれと言われてたら、多少気が向いたかもしれないけど(笑)。私は本質的にそういう方面ではないと。

もうひとつ大きいのは、会社の中で誤解されることです。新聞社では、新聞記者になるのが一番の花だと思っているから、君は本当は新聞記者になりたいんじゃないと言われる。その当時の名物記者が新聞社にいたんですね。船戸洪吉さんという、胆力というか腹の据わった凄い人だったんですね。この人が飯に誘ってくれてね。(でも) どうこう言わない。彼は僕が事業部にいるのが仮の姿だと思っていて、美術記者をやらないかと言われたんだけど、私はもう少し優しい言葉で断ればよかったのに、にべもなく、「いや、全然興味ありません」と。言葉を考えて断ってもよかったのに。彼はちょっと呆れたような顔しながら、もう何も(言わなくなった)。船戸さんの後、二人ばかり記者が変わりましてね。特に安井収蔵さんって、どこかの美術館長やっていますけど、非常に仲が良くて、毎晩のように飲んだ仲です。彼は僕に記者になれとは言わないけど、原稿は時々書けと言ってきて、書かされたんですけど、そのうちに止める。

大赤字を出しちゃって、ふらふらしているうちに、年度替わりが来ました。2月くらいかな、横浜支局に行ってくれと言われて。ようするに、このまま置いておくわけにはいかんと。だから、しめしをつけないといけな  
いと同時に、どうもあいつは学芸の方に行くのが一番いいと思ったんだね。いきなり学芸はまずいから、記者  
として経験も積んでもらいたいと、あまり遠くじゃかわいそうだっていうので、一番近い横浜（になったよう  
です）。一番贅沢なところですね。これは進退に関わっていると、即答を避けたんですね。即座に辞めるとは  
言わないで。新聞記者は性に合わないと思っていたんだけど、実態もたいして知らない人間だから、ちょっと  
だけ行ってみるか、嫌なら辞めればいいと（思った）。だから会社には悪いことをしましたね。やる気がな  
いんだったら早く辞めればよかったですね。行ってみてやっぱり駄目だった。全然これは俺のいる世界じゃな  
いと思ってね、4（月）、5（月）、6（月）と3ヶ月いたのかな、71年の。

辞めたって別に食っていけるわけじゃないけど、ちょうどそのとき踏ん切りつけるために良かったのは、パリ・  
ビエンナーレから審査員をやってくれという話が来た。これはお金がもらえる話じゃないんだけど、まあ  
蹴って行くのはちょうどいいと（思った）。だから、その時から貧乏は予測されていましたけどね。ですから  
貧乏がそれほど気にならない。

暮沢：それで会社を辞めて、当面はフリーとして活動されていたわけですね。最初はどのような仕事をやって  
いこうという意識だったんですか。

峯村：仕事という意識じゃないけど、生きていけるだけでは目的がないでしょう。生存しちゃっているそっちの  
ほうが先ですから。欲望としてはずっと、芸術というものが好きという他愛のないことだけど、（芸術のこ  
とを）知りたいというか、芸術が私を動かしている（ということがあった）。その実体はどういうことなんだ  
ろうと。あまりにも知らないことが多すぎるんですね。だから、ある分野の芸術、ある時代の芸術じゃあ駄  
目なんだ、芸術という現象そのものじゃないと（考えた）。そのことをいろんな機会に知って学んでいく。文  
章を書くということは、理屈ぬきに私のクリエイティビティに関わっている。どういう書き方をするかは別  
にして、書きたい。だから小説も何点か出していますけど、5つほど書いたところでやめているわけですね。  
これも挫折なんでしょうね。だんだん悪くなっていく。最初は随分多くの人から注目されたんだけど、だんだ  
ん悪くなってしまった。評論の方がいいみたいだとだんだんと思ってきた。そんなものですから、何をしたい  
かといっても、結局これといった目的はないんです。何かあるのかしら。

加治屋：例えば、批評を書きたいとか、展覧会を企画したいとか、あるいは他の形で美術に関わりたいとい  
うのは。

峯村：批評を書きたいといっても、批評の姿がすごく分からないですね。それから、普通に頼まれて文章書く  
のはできるけども、それが自分が本当に心の底で望んでいるもの書きとしての姿かどうかと。評論家って茫漠  
としていて、結局、折りに触れてものに触れ、考え、感じ、書くという連鎖がどういうところに開いていくの  
かと。大げさに言えば結局、思想、芸術思想みたいなもんですよね。そんな偉そうなことを言えるわけはない。  
でも、レベルは低くとも、基本はそういうもの。だからそういうフォルムがあるのがはっきりしていなかつ  
たんです。

70年代は暇がたっぷりあったので、新潮美術文庫から仕事の注文が来るんですね。4～50枚ですけどね。  
一冊書くと好評だから、「次も」って言われてやった。マティス、モネ、ボナールと、結局三冊書くことになっ  
た。書くということが私にとって、作家の持っている芸術観や世界に接するまたとない仕事です。ただ見ている、  
本読んでより、書くというのが一番入ってくる。だから、書くことというのは、私にとって芸術により深  
くはまっていくための道で、その道を一番いい形で歩んでいるだけなんですよね。だから、展覧会をやりたい  
なんて気は毛頭なかった。これは誤解されているかもしれないけど、縁があって展覧会をやることになりました  
し、やっていると結構おもしろいからね、でもそれは興味のあることをやったというだけで、本当の私の中

のクリエイティビティじゃないと。

暮沢：当時は美術雑誌の仕事がメインだったんですか。展覧会のカタログとかは。

峯村：展覧会のカタログはほとんどないんじゃないかな、その頃は。美術雑誌ですね。新聞の文化欄なんて呼んでくれないですからね。日本は外の人になかなか書かせませんですからね。

暮沢：まして辞めたから。

峯村：それもあるかな。でもまあ時々ありましたね。非常に変わったケースでは、もっと後になってからだと思いますけど、私の出身地の長野に信濃毎日新聞といういい新聞社がありましたね。地方紙の雄としての（新聞社だった）。この人が私の名前をどこかで知って。これはもう大変だった。ほとんど毎週書かないといけない。コラムがあったり、特集記事があったり。それも、彼らが抱えている鬱憤を晴らすために私を使うみたいなのがあった。例えば、県の美術行政はこれでいいのかというのを僕に書かせるわけ。外からもこういうふうに言われているよと県の当局者に示すために。だけど、大いに恨みを買いましたね、県の教育委員長から。信濃美術館があまりにもろくなことをやっていないと書いたら、知事は、いいことを言っているじゃないかと言う。これは選挙で選ばれた人ですから、外の声にも耳を傾けるんですが、教育長はとんでもないことを言う奴だと怒るんですね。まあ、そういう特殊なケースありますけど。

もうひとつありがたかったのは、一番貧乏をしていた時に、本当にひょうたんから駒で（仕事が来た）。小原流という生け花の組織がありますよね。『小原流挿花』という月刊の機関誌があって、早稲田で美術史を勉強したお嬢さんがここに入ってきた。西も東も分からず、評論家も誰も全然知らない。アミダかサイコロを転がすみたいに僕の名前を割り出してきて、頼んできたんですよね。その前は藤枝（晃雄）君とかいろんな人が書いていたらしいんですけど、彼女のサイコロがたまたま私にあたってきて頼んできた。峯村というのは何を考えている人間か知らないが、ちんたらちんたら書いているのがおもしろいと。それで毎号、ほとんど欠けたことがないくらいに書いた。それが、芸術に触れながらものを書く、書くことによってアートの間に少しずつ肉を切り裂くような形で入っていくことの一つになりましたね。といっても、雑誌が美術に特化した人たちじゃないから、どうしても書き方に制約があって、突っ込んだ議論ができないままだから、それはマイナスだったけど、後々それが平行芸術展をやらせてもらうきっかけになりましたね。

暮沢：当時の美術雑誌というと、『みづゑ』や『三彩』、そのあたりですか。

峯村：そうですね。『みづゑ』はかなり経つまで縁がなくてね。いつから書くようになったのかな。70年代の終わりくらいだったかな、よく覚えていないんですけど、雑誌というのは、編集長の人柄、芸術観があって、僕みたいなのが一番嫌われた。私は概念芸術擁護者だと非常に思われていて、そういうのが嫌いな人が編集長だったんですね。『みづゑ』は、後になって、椎名節が編集長になってから書くことが多かったように思いますね。その前の時にもイヴ・クラインについて書いたね。僕としては一番『みづゑ』で好きな文章ですね。これはたまたまなんでしょうね。雑誌の何十年記念かの特集号かな、イヴ・クラインに興味があると話していたらしくて、書いてくれと言われて書いた。今でも気持ちのいい僕らしい文章かな。70年代終りか80年代ですね。

『美術手帖』はかなり早くから、細かな記事を書いていました。60年代終わり頃から。展評が始まったばかりでね。71年に新聞社やめてしばらくした頃、頼んできたのかな。編集長は福住（治夫）君だったと思う。東京ビエンナーレをやったとんでもない奴なのでおもしろいだろうと。それがどのくらいでしょうね、2年か2年半か。その間しょっちゅう外国に出ちゃって抜けている時期もあるけど、だいたい書いていましたね。その書き方が非常にわがままで、僕のやった後（の筆者たち）はこぼしていました。編集部から注文をつけられて、かなり万遍なくいろんな催しについて触れないといけないと。だけど私はその時に書きたいと思うことしか書

かなかった。でもそれは展評ですから、まさに出てきたばかりのアートを感覚で書いていただけです。菅木志雄について一番早く書いていたかな。

加治屋：1972年から73年にかけてですね。

峯村：そうですね、『美術手帖』で一番気持ち良かったのは、どうして可能になったのか分からないんだけど、「生きられるシステム」という文章です。74年（4月）です。

加治屋：「生きられる美術」という……

峯村：それは小原流の記事のタイトルです。『美術手帖』の方は、何かの特集なんじゃないかな。それで僕に何か書いてくれと言ってきた。何でなのかよく覚えていないんですが。それでそういうタイトル（「生きられるシステム」）の文章を書いたんです。書いているうちに編集者が乗ってきて、これはおもしろいからもっとでかくやってやろうって。最初はそこそこの小さい記事のつもりだったんだけど、わりと大きくしてもらって、文章長くしてもらった。その時は、一番新鮮な形で僕の考え方が形成されていた時なんですよ。芸術は一種の生命現象だという頑固な考えが私の中にありましてね、それがおのずから「生きられるシステム」というタイトルになっているんですが、今でも私は、芸術は一種の生命現象であると、芸術はひとつのシステムであると考えている。生命というのはひとつのシステムなんです。後で多田富雄さんの文章を読んで、はっきり指摘しているのを読んで感激した。彼は免疫学の立場から、生命とは生きられるシステムだと言うんですね、これは本当にわが意を得たりと思った。芸術はシステムです。逆ではないけど。

「生きられるシステム」の中に、私が今でも一番気に入っている比喻で書いているんですけど、芸術というのは筏のようなものだ。筏というのは、ある構造を持っていますよね。構造を持っているけど、その構造は大変ゆるく、正確にいうとシステムです。構造というと一本外すと成り立たなくなるけど、システムは違うんですよ、相当な部分を外されても、世界がどんどん変わっていても、システム性は変わらない。生命というのはそうよね、日々新しい外部要素を取り入れながら、自己変化するし、変化しながらも一貫して自己同一性を保っているんだよね。その自己同一性を保つというのが、後に平行芸術展に繋がっていくと思う。後になって考えてみると、そういうことだったのかと思うんですね。それはまた平行芸術展のところで話ができると思うんですけどね。当時「生きられるシステム」を書いたときは、芸術がシステムだということと、芸術が一種の生命現象だということとをどうやってうまく説き伏せようかと、実際に私に見聞きしている様々な作家を取り入れて。ものすごくうまくできたと思う。

それで、この間、評論家連盟の会合があったでしょう。あの時久しぶりに岡崎乾二郎に会って、あとで話したら、彼はよく覚えているんですよ、その記事のことを。

暮沢：彼はその頃10代ですよ。

峯村：「峯村さん、あの頃かっこよかったなあ」と言っていた。読解力がある人だなと思った。（私は）システムという言葉その頃よく使っていたんですよ。「峯村さんがそのシステムという言葉は何で使うのか意味が分からん」と言っていた。堀浩哉も全然分からないと言っていた。その頃、日本全体がああ頃、システムを、硬直した動きの取れない体制というドイツ語から訳しちゃったものだから、悪いイメージができていたんだけど、システムというのは、本当は言葉のとおり大変可変性を持ったもので、変化しながら保っていくという構造体なんですよ。だから僕は直感的に「生きられるシステム」と言ったんだけど、岡崎がそれに注目していたんですね、「システムって意味が分からなかったけど、峯村さんは生きられるシステムと書いていて、あの『生きられる』というのに意味があるんだ」と言っていた。ああ、読者がいたんだと思って、うれしかったですね。

その記事とほぼ同じときに、『芸術倶楽部』という、フィルムアート社が出していた映像・映画の雑誌が……

暮沢：中原さんの関係ですよ。

峯村：うん、そうだろうと思います。奈良さんという人が編集実務に関わっていて、中原さんが奈良さんと親しくて中心になっていた。その前に何号か出されていたんだけど、たまたま概念芸術を特集しようというので、中原さんが自分で書けばいいんだけど、彼は他にもいろいろやらなきゃいけない仕事があったからでしょうね、じゃあ峯村に書かせようと言ってくれたらしい。それで書いたんだけど、概念芸術批判になっているんですね。「誰彼（たそがれ）の概念芸術」がタイトルで（1974年）4月号です。その文章は、多くのアーティストが読んでくれた。同時にスタッフにかなりはっきりした見解の人がいたものだから、あの時が70年代の一番気持ちいい時だったかな。

暮沢：フリーで評論家になって自分自身のポジションが確立されたという感じですか。

峯村：確立されていませんよ、そんなの。僕自身なんて今でもペーパーですからね、ははは。

暮沢：その後、美術雑誌がなくなっていきますよね。今でも残っているのは『美術手帖』くらいかな。

峯村：そうね。

暮沢：毎日新聞をやめられたきっかけはパリ青年ビエンナーレの国際審査員を委託されたということですが、パリビでその後何度かされていますよね、コミッショナーを。

峯村：うん。こんなこと言っただけは誤解されるかもしれないけど、成り行きなんですよ。ひとつ何かやると、それを見ている人がいて（次の話が来た）。東京ビエンナーレは外国でも非常に強いインパクトを与えた。ドイツにヴァルター・ケーニヒ（Walther König）という美術書専門のお店がありまして、そのお兄さんがカスパー・ケーニヒ（Kasper König）という人です。オーガナイザーとして有名だし、後には河原温のマネージャーになっていました。後々にヨーロッパを旅行していると、ヴァルター・ケーニヒのやっている店に当然寄るでしょう。そうすると、あれをやった峯村かと（言われた）。あのカタログは何部でも売れるから、あなだけ送ってくれと（言われた）。だけど、会社（毎日新聞）が処分しちゃっていた。中原さんもそうですけど、私も実際オーガナイズをやっていて、峯村が深く関与しているというのは作家たちが言うわけですよ。そんなことで、パリビの主催者だった人が、パリ五月革命を経て、今までのままではまずいだろうということで、71年に、若い人でやろうと言って極東からひとり私を呼んだんですよ。

暮沢：きっかけは東京ビエンナーレだったんですよ。

峯村：東京ビエンナーレのことが向こうで知られていた。私の意識の中ではそれを引きずっていたわけでは毛頭ないですが。

暮沢：コミッショナーとしても仕事していましたよね。

峯村：正確にいうとコミッショナーじゃないですよ。71年に行った時は、いわゆる国際審査員ですよ。私とほぼ同じくらいのが、フランス、ドイツ、イタリア、アメリカ、イギリスと、そんなのばかりが集まってきたんですよ。イギリスはちょっと年上だったな、ブリティッシュ・カウンシルの。

やっているうちに、もう審査員審査だの、賞制度だの、国別参加だのというのはまずいんじゃないかと、いい気になって、とうとう制度自体を潰しちゃった。上に立って取りまとめをやっていた人がジョルジュ・ブダイユ (Georges Boudaille) という、なかなか物分りのいい人で、女性には目がない非常に愉快的なコミュニストでした。彼が僕ら若い連中の言い様を全部克明に聞いて、それじゃあ大改革をしようって言って、賞制度をやめ、国別参加をやめた。それはいいんだけど、国別参加をやめると作品が集まらないでしょう。パリなんて全然金がないですからね。それで結局、同じようにそれぞれの国のしかるべき機関から送ってもらうようになった。それで、その時の審査員だった若いメンバーが、私もそうだったけど、作家を選ぶことになった。

1973年の(ビエンナーレの参加作家)を決めたんですが、その連中だけに門戸を開けるのはまずいので、なるべく候補をいろんな国から集めようとした。それで、それぞれの国にコレスポンドンスを取って資料を出してもらった。その頃中国は全く視野に入っていないので、私は韓国と日本。韓国は李禹煥の協力を得て推薦してもらった。日本は、私以外の人々に協力してもらって名前を出してもらったんですね。でも、最終的には私が現地に行って作家を決めました。かなり私の意向が出たけど、私でない人の意見もそれなりに入るようにした。だから71年は、私は日本の国と完全に関係ないし、直接向こうから呼ばれて行った。73年は、本当は向こうが勝手に決めたシステムで、作家の出品も前の通りですが、私の渡航費とか、金がないから、外務省の外郭団体の、今だったら国際交流基金、その頃はその前身の国際文化振興会ですか、目黒にあったんですよ、白金台にあったのかな、そこに足を運んでお願いして協力してもらった。私が国の代表として作家を選んだことはないです。だからコミッショナーというわけではない。パリビから委託されているから審査員ではあるけど、コミッショナーではない。その次の75年も一緒です。

暮沢：77年までですか。

峯村：77年は記憶が薄れてきているんですよ。77年も同じでしたね。多分。

暮沢：選ばれた作家の名前は覚えていますか。

峯村：いま言えと言われてもね。71年は審査員で、私が選んだんじゃないから覚えてないけど、73年はわりと覚えている。私の意向をかなり強く出したところもあった。長沢英俊、菅木志雄、大阪なんですけど北辻良央、高山登、河口龍夫。もうひとり、藤原和通かな(注：正しくは狗巻賢二。藤原は1975年に参加した)。どちらかという音楽の人なんです。前衛音楽の人。彼は73年だったかな。75年は、かなり薄くなってきているね。彦坂尚嘉は間違いなくあの時です。パフォーマンスしている。それと田窪恭治。これは私よりも若い評論家が推薦して出したと思う(注：他に柏原えつとむ、中井恒夫、野村仁、渡辺哲也が参加した)。彼もそうだったんじゃないかな、ニューヨークで亡くなっちゃったけど。写真のピンホールカメラの山中信夫(注：山中の参加は1982年)。(当時の資料は)段ボールに入れちゃったので、あとで誰が参加したかは見てもらって(いいかな)。

暮沢：同じ時期にサンパウロ・ビエンナーレにも関わっていましたね。

峯村：あれは77年ですね。77年にパリのビエンナーレで向こうに行っている時に、パリの宿舎に連絡があって審査員で来てくれと言われた。パリビに似ているんです、パリ・ビエンナーレのやり方をサンパウロでも参考にしたいという気持ちがあったのかな。

暮沢：サンパウロの方は国別参加が残っていますね。

峯村：いや、一時期は違うんです。私が行っていた時に悪いことばかりやっているんだよ。私は迷惑をかけて

いる。77年にはまだちゃんと国別参加、賞やっている。審査員で来てくれと言われてね。マーシャ・タッカー (Marcia Tucker) というのがいますね。アメリカで「悪い美術」の美術展があった、バッド・ペインティング(注: マーシャ・タッカーはニューヨークの New Museum の創設者で、1978年に同館で 'Bad' Painting 展を企画した)。なかなか美人の素晴らしい女性だけど。彼女がアメリカから来ていて、その時はじめて会った。前から知っている人では、パリビで一緒にやったトマゾ・トリーニというイタリアの批評家が来てました。あとはそんなにたくさんいなかった。それでやっぱりその時にどちらかというともマーシャ・タッカーもみんなでくだらないことと言ってね、賞制度、国別参加をやめた方がいいんじゃないかと。それがまた簡単に通っちゃうですよ。これが少し世の中安っぽすぎると思っちゃうんですけどね。その時までは本当にそう思っていた。だけどその直後にかなり考え方が変わってきました。あれで本当はまずかったんじゃないかと反省するようになりましたけどね。

で、その時に確か日本からは針生さんがコミッショナーで行ってますよね。で、彼は工藤哲巳とあと誰を選んだかな。一番よく覚えているのが、工藤哲巳というのは、あの頃、賞制度がありまして、工藤哲巳が間違いなく大物だから賞を取るだろうと、針生さんもそう踏んでいたし、工藤がもう同じようにそう思って。で、羽振りが良かったですよ、コンコルドで乗り込んで来ましたからね。で、ところが賞をやめましようってしちゃってね。工藤だけじゃなくて他にもいたんですけど。これだけ著名な作家にまた賞をやるっていうのは何の意味があると。その賞金は将来有望な若手に回すことにして、工藤とかなんかは今までの功績を讃える名誉賞に留めていいんじゃないかと。僕はこれで充分彼らの栄誉を讃えたはずだからいいんだけど、やっぱりお金っていうのは怖いですよ。針生さんが怒っちゃってね。工藤はああいう人だから、峯村さんあれでいいんだよ、僕は若い連中が育つのがいいと思っているからなんつってね。工藤っていうのは、人類は次の世代にかかっている、我々の世代はみんな死んでいくんだと言っていた人だからね。言っていたんだけど、針生さんがすごく怒っちゃって、こんな若い未経験の連中を審査員にしたこと自体が間違っていると。どうもその時から針生さんとはうまくいかななくなっちゃった。今だに尾を引いている。

暮沢: それで先ほど、概念芸術批判をされていますが、峯村さんが批評活動を始められた70年代というのは、コンセプチュアル・アート、概念芸術の時代として語られることが多かったと思うんですよ。それ自体どう思われますか。

峯村: 私はもう早く概念芸術に関心を持ったひとりですね。中原さんもおられたけども、かなりそれで勉強しましたよね。芸術というのはすべて概念から離れたところでは成り立たないんだけど、概念というのは応用として使うことが極めて容易な種類なんですよ。ものをつくるときに、概念が全然無いとものが立ち上がらないし、それから(ものをつくると)応用ということも難しい。だから応用芸術というのはみな、概念なんでしょうね。概念を越える働きだけが、本当に貫くものだけが芸術だと思っている。私の概念芸術批判というのは、芸術はまさに概念を越える、それだけが芸術だという言い方をしているんです。しかし、概念芸術の功罪はそこにあって、芸術の根本は概念の働きじゃないかと着目した人々は、それなりに聡明だったにしても、それが容易に墮落への道になるということとその当時見抜けていたかどうかね。

で、最初から既に1969年に、ニューヨークの美術館 (New York Cultural Center) で黒人評論家の何とか (Donald Karshan) という人がオーガナイズした「概念芸術と概念芸術のアスペクト」(Conceptual Art and Conceptual Aspects) というのは、二つに分けて展示したんだよね(注: 1970年の展覧会)。アスペクトというのは、概念芸術がひとつの様相を持っているけれども、概念芸術の原理そのものによって成り立っているのとは違うという意味です。ある意味で応用、イメージをいろいろ転用する、あるいは写真なんか特にそうですけども、地図を持ってきて、描く代わりにするとかね。これはまあアスペクトに近くなるんだけど、一番最も概念芸術の一番厳しいのはよくも悪くもジョセフ・コースス。

暮沢: アート・アンド・ランゲージとか。

峯村：言語になっちゃいますね。で、だから概念芸術って根本的に矛盾があるんだけど、純粹にその方面を見ていこうとするとコースミみたいなもの（になる）。少し緩めて河原温さんですよ。

暮沢：当時はもうニューヨークに行っていましたから、完全に海外の文脈ですよ。河原温は。

峯村：当然そうですね。彼は1965年か66年、67年頃に始めてね。ヨーロッパ、アメリカで概念芸術が出てきた時の一番最初から彼は注目されていた。コースと河原さんっていうのはタイプが違うけど、概念芸術の硬派のトップ。一番中核。その他にたくさんいるでしょ、言語だけ使っているならローレンス・ウェイナー（Lawrence Weiner）とかいるけども。

暮沢：ジェニー・ホルツァー（Jenny Holzer）とか。

峯村：ずっと後ですね。60年代終り頃というところ…… その頃の雑誌、ここには置いていないけど、最初はヨーロッパでやってますね。それから、69年にニューヨーク市の美術館でやったのは、アスペクトがあるという指摘でなかなか鋭かった。アスペクトっていうのは限りなく拡散できるんですよ。もともと芸術は概念的な操作によってどのようにでもいじることができますから。

その後70年代まで続いていると思うんですけど、基本的に、概念芸術が定義した、概念の操作によって芸術の見かけ上の発展、展開を保証するというやり方は、ずっと今に続いていると思って、私の現代美術への興味の喪失は多くはそれにかかっている。そういうものが出てくる必然性は分かるんですけども、それをてこにしてやっていることは、ひとつの歴史的な必然性と称して、坂を転げ落ちているだけという。

暮沢：概念芸術批判はそこにあるんですね。

峯村：そうですね。

暮沢：日本に概念芸術があって……

峯村：どういうのがあると思う？

暮沢：例えば高松次郎とか、先ほど出てきた……

峯村：私はねえ、「日本の概念芸術」と語るのにためらいがある。もっとひどいのはミニマルアートですよ。日本にミニマルアートがあったかのごとく言う人がいるけど、事実上無いんですよ。それでアメリカで特に発達した進化論的な芸術観に基づくような現代芸術の展開軸をそのまま日本に持ってきて用語まで当てはめようという評価をみんなやってるんだけど、これは私、実に良くないことだと思ってますよ。全ての要素は芸術にみんなあるんで、否定できないですけど、ミニマルアート、日本のミニマリズムっていうのはありますよ。しかしミニマルアートっていうのは様式のレッテルでして、アメリカである時期、非常に短い期間に作家たちが切磋琢磨して芸術を成立する最低の基軸を追い求めていくといったときに初めて出て来たものなんですよ。日本のアーティストではそれは無いですよ、追い詰める姿勢っていうのはね。李禹煥なんかは、ドイツに行くようになってから向こうで様式的に彼の絵とか彫刻がミニマルアートなんだって言われて、本人はそう言われるとの方が有利ですから、自分はミニマルをやっていたために良かったというようになっているけども、これは全然噴飯ものだと思っています。

その前に国立国際美術館でミニマルアート展っていうのをやっていますけど、そのときに日本では、もの派

が選ばれてましたね。私は実に良くないと。ミニマルアートはアメリカのものですからね、で、日本はもの派。僕は、もの派、もの派って言いたくない、どっちかっていうと。でも、何でアメリカでの名付けの系譜の中に日本を入れるかと。この間、国際美術館でもの派って言葉をはっきり入れた展覧会をやってくれて、ようやく、まともなことになったと思うんだけど。ひとつの言葉で括られるようなことは限界があって、しかしそれを一般化するなら、一般化するような概念をもうひとつ出さないとですね。

これは私、暮沢さんにひとつ注文があるんだけど、もの派というのは実は非常に限られた現象に対してだけしか言うべきでないと。だから例えば狗巻（賢二）はそういうところもあるけど、野村仁さん、あれは全く相反する芸術傾向なんですね。これはもう全く違うんですよね。だけどそれがもの派じゃないかっていうことは、あの展覧会でだまされちゃう。岐阜（県美術館）が立ちあげて関東では埼玉県立近代美術館でやった……

暮沢：「1970年—物質と知覚」（注：「1970年—物質と知覚：もの派と根源を問う作家たち」展）ですね。

峯村：原理か何かを問う作家という。もの派と言っていますけどね。もの派というのだけではやりたくなくて、その時期を全体として扱いたかったんですね、だからもの派も、その原理をある方向に視線を特化させながら、原理を極めようとしたのは間違いないけど、野村仁は全く違う方向だったと思う。もの派はいくら広げてみても、まあ高山登、榎倉康二くらいではと思いますけどね。だから概念芸術は本来そうだと思っているけど、人間、同じ言葉で全部ひっくるめたいという欲求がどうしてもありまして、ニューヨークでも「グローバル・コンセプチュアリズム」って（展覧会が）ありましたね（注：1999年にクィーンズ美術館で開催）。

暮沢：日本からはどういう人たちが……

峯村：日本からは彦坂が出ている。富井玲子さん、私は彼女に幾つか翻訳してもらって大変感謝しているし、非常に聡明な方だと思うけれども、彼女にコンセプチュアルで彦坂ってどういうことなのって言ったら、いや、アメリカではこれがコンセプチュアリズムなんですって。コンセプチュアル・アートじゃなくてコンセプチュアリズムといわれるなら、それでいいだろうと。ただそれはようするに包括的に見ていくわけですね。そうするとコンセプチュアリズムってというのは、東ヨーロッパのかなり政治的な想いを持っていたいろんな人間とかそういうのがグローバルにすくい取れるところがあって。それならば、まあ分からないでもないけど。そうなった時に、そのコンセプチュアリズムの中にどんな意味があるか。もともと芸術というのはコンセプトが中核にあって、それをそういうふうにして広げて、これもそうあれもそうと囲い込んだところで何？という疑問が僕にはあります。話がちょっと拡散しちゃったけど。

暮沢：多分それが80年代に平行芸術に関わったポイントでもあるわけですね。

峯村：平行芸術という考えはものすごく様々なものをひきずっていて、私の中でもよくよく考えていくと、私自身がまずよく考えなければならぬことがあるんですけども。直感任せにああいう言葉を出したけど、だから今日はちょっとそこのところは……

加治屋：平行芸術展ともの派の話は来週伺います。今の関連で、松澤宥さんの活動はどういうふうにお考えですか。概念芸術と括られることが多いと思いますが。

峯村：同じですけどね、松澤さんというのは、どちらかというシュルレアリストの仕事をしていたんですよ。和風シュルレアリスムでね、オブジェ、奇妙な呪術的な文字とか装飾品とかそういうものを用いたオブジェがあって。土着性の強いものですね。土着性が強いからどうってもんじゃないんですけど、彼はそれを後で文字だけでメッセージを出すようにしていますが、メッセージの内容もそうですけど、彼独特の観念を訴えると

いう強烈な方なんです。

で、これは松澤さんに限らず、どんな民族でも土着的なところはある。つまり近代的な様々な要素を払いのけていくのを承知しないと、土着性の強い芸術家は、どこにも強烈な観念のしこりみたいなものを抱えていて、どんなやり方であれ、アカデミックな要素を一切抜きにして、なんらかの形で出していくんです。松澤さんの場合でしたら、シュルレアリスムと習合した日本の土着の色彩をまぶして出してくるというのをやっていた。だけどそれだけですと、ちょっとまさに土着性で終わっていたんだらうと思いますけど。彼が注目されるようになったのは、結局オブジェを見捨てて、あれ全部天井裏に封印したわけですよ。文字だけでメッセージを出すことになった。だけど、彼の中ではっきりこのメッセージというのがあるわけなんです。それでそれを表明するための形式とか道具というのももう決まっています。主題と形式との間の往還関係で、芸術家が人生を歩むと同時に絶えず自己変革していくという近代的な道筋を閉ざしちゃっている。これが土着性ということですね。自分の訴えたいメッセージを出すことが最大の目的で、それは叫びなんです。それが好きな人は分かるけど、私みたいな近代主義者は、ある意味でね、芸術というのは自己変革する、その自己変革というのはメッセージの内容ですら場合によっては変えていってしまうことがあるわけなので、それが形式に沿いながら形式を変化させる。形式の変革、形式内自己批判というのは当然あるわけで、それを松澤さんは全部封印してしまっている。松澤さんには自己批判がないんですよ。

ところがいわゆるアメリカではっきり出てきた概念芸術、概念芸術アスペクトじゃなくて概念芸術というのは、とことんまでモダニズムなんです。つまり芸術の本質を抽出するために、過激なところ、崩壊するところまででもいってしまおうとやってきたところがある。それと折り合わない全然違う筋のものだと思うんですね。ただどんな手段使っても自分のメッセージを出したいという時に、オブジェじゃなくてメッセージの文字を選択したときに、見かけ、アスペクトが概念芸術になっている。しかし本質は「観念」芸術だと思っている。アイデア・アートなんです。「観念」を表明する。だから、絵でも、自分の死生観みたいなものをかなりどろどろしたような絵で表明している芸術家というのはたくさんいますけど、本質的には変わらないんじゃないかと思っています。

私、松澤さん、人柄好きだったしね、とぼけていて、本当に好きだったけど。彼を日本における概念芸術だと思いたいというのはみんなアメリカを基準にするから。私は今言ったアメリカはアメリカの、日本は日本のやり方で来ている。何か概念芸術なるものを突き詰めたものができていればそれを認めたらいいんじゃないかと思うけど、それと松澤さんとは違うように思います。松澤さんという人を評価するしないじゃなくて、あれを概念芸術だと言う必要はないんじゃないかと気がしているんですね。

河原温さんは難しい。彼には、彼の立場からすると松澤さんが日本にいてくれるっていうのは助かるんですよ、自分ひとりだけっていうのは、根っこがないみたいに思われちゃう。松澤さんがいてくれるっていうのは助かる。政治的ですね。今でもそう思っているか知りませんが、そういうふうにしたことがある。芸術家が自分の立場をどれだけより有利にするかというのはあたり前ですけどね。河原さんが日本という名前のついた展覧会に出さないというのは、自分がどれだけ明快な形でひとつのブランドの綺麗さを維持するかでしょ。同じようなことで、松澤さんが概念芸術の作家としてどれだけ純粋であるかどうかという議論だけじゃなくて、日本にひとつ類型かどうか知らないけど、あるいは類似活動というのがあるというのは、彼の立場を良くするんじゃないかと思うんですよ。

加治屋：河原温さんがそういうことをおっしゃっていたのは、いつくらいでしょうか。

峯村：もう随分前ですね。私ももう随分河原さんにお会いしていないので。もう10年以上前ですね。

暮沢：定期的に日本に戻ってきているみたいですけどね。毎年帰って来ているみたいですね。ところで、5年ほど「アートレポート」という現代美術紹介のTV番組を担当されておられました（1976年から1982年まで）。実際には僕は見てなくて聞いただけなんですけど、どういうことをされていたんですか。

峯村：岡崎乾二郎とは同世代？

暮沢：僕は10歳くらい下です。

峯村：じゃ無理もないね。岡崎乾二郎、それもよく見てたんだよね。この間会ったら、僕が忘れてることまで克明に言い出すのよ、峯村さんこうやって登場してきてこうやってしゃべりだして。何でこんなことよく覚えているんだろうというくらい。

暮沢：何曜日の何時くらいにやっていた番組ですか。

峯村：日曜日じゃなかった？ 時間帯変わりましたから。最初は深夜にやっていたんですね。貧乏番組だし、世間もありがたく思わないのをやるわけですから、深夜くらいしかあいてないわけですよ。それがよかったんですね。美術界の人は宵っ張りだからよく見てくれましたね。そんなこと言うと叱られるかもしれないけど、あれを見て美術の世界に入りましたとかね、あれで現代美術を勉強しましたといった人が多いんで、僕自身がびっくりしているくらいなんです。逆に、いくら美術関係者が見たって視聴率には反映しないわけ。視聴率を調査するとものすごく低いんですよ、だけど何とかもっていたのは、日本教育テレビ NET の一番の筆頭株主かセカンド株主が旺文社の社長だったのね、社長の息子さん（長男）がアート・エージェンシーっていう、画廊でもあるんだけどテレビをやるというところで、最初から多角的なことをやろうと思っていたのですかね。その線がしっかりしていたので、つぶされなかった。一番のピンチが来たのが何年でしょうかね。石油オイルショックはもっと前だったかな？

暮沢：（1979年の）第二次オイルショック？

峯村：第二次オイルショックだね。それで節約令がでてね、不用品、不必要なものは全部消せと。あのとき消されてもおかしくなかった。だけど生き残って。生き残った代わりに朝、早朝に持ってかれちゃった。夜はできないって言って、朝6時半くらいの時があったかな。そうすると美術の関係者、誰も見なくなっちゃった。「あの番組惜しいですね、もう終わっちゃったんですね」「いやあ、やっていますよ」って、みんなびっくりしてね。ところがそうなって移った途端に視聴率がうんと良くなったの。一般の人が朝、別にその番組を期待して見てるわけじゃないですよ、チャンネル回していたら変なのが出てきた、見てたらこんなおかしなことあるのっていう。それで多くの人に注目され始めた。

暮沢：テレビの美術番組は、一般的には教育テレビの「日曜美術館」を連想する人が大半だと思うんですけど、（スタートしたのが）同じくらいですよ。あれは1975年くらい。

峯村：そうですか。

暮沢：意識はされましたか？

峯村：うーん。もともと私そんなに美術番組見てないし。NHK がそんなに好きじゃないから見てることはなかったけど。そうですね、制作者の方は少し意識していたかな。それと最初、宣伝というか知名度を上げるために伊丹十三さんにワンクールつまり三ヶ月担当してもらったんですよ。台本は私が書くんだけど、知恵を出したりアイデアを出して、非常におもしろく進んで、本人も出演して非常にユニークな映像づくりに情熱を燃やしている。テレビの活用の仕方というのに並々ならぬ情熱も見識もあった伊丹さんが、これこそ俺がやりた

かったことだと言わんばかりに非常に喜んでやってくれてね。伊丹さんの頭の中には NHK をぶっ飛ばせ、「日曜美術館」を吹っ飛ばせという意識があったかもしれないですけどね。

暮沢：テレビの美術番組は、東京 12 チャンネルでやっていた「美の美」というのがありましたね。

峯村：ああ、あったねえ。

暮沢：映画監督の吉田喜重が……

峯村：そうそうそう。吉田さんね……

暮沢：映画が取れなくなった時期にやっていました。暗い感じのナレーションで。どこかでフィルムで見たことがあります。それで、これ（アートレポート）はいい経験にはなられたわけですよ。5 年くらいですか。

峯村：これはちょうど 6 年です。経験というか、私はこれをそんなに覚えてないんですよ。心の中で私が本当に欲求してやっていることじゃないから。ただこれの時に海外取材に出かけたんでそれは助かりました。ヴェネツィア・ビエンナーレとかアメリカのいろんなところに行きますとね、経費節約で一回出て行くと 6 回分、あるいはある時にはまさにワンクール三か月分撮り溜めする。つまり撮り溜めするっていうことはそれだけいろんなところを見るわけですね。いろんなところ巡るわけですね、ドクメンタ展もそれで巡ったことがある。それはありがたかった。だけど、テレビに出るというのは、映像作家、映像表現者であれば大きな経験になるのかも知れませんが、私はその気が全くないもので、基本的には随分知識の持ち出しになった。海外取材に行ったときに見聞きするものが返ってきた感じですね。ただ社会的には私の想いとは別に、結構それなりのインパクトはあったかもしれないですね。

暮沢：映像がどっかに残っていないですかね。

峯村：伊丹さんが亡くなって大分経つけども、伊丹十三記念館というのが愛媛にできたでしょ、出身地。本当は伊丹さんが、お父さんの伊丹万作記念館を作ろうと生前に語っていた。ところがご本人が亡くなっちゃって未亡人の信子さんが中心になって、万作さんよりやっぱり十三さんの方が大きくなっちゃって、伊丹十三記念館をつくる。その間に一生懸命探して、その友人たちの認識の中で伊丹十三にとっては全ての仕事の中であれだけいろんなことをやった人だけど、おそらくあの美術番組が最高の仕事だったんじゃないかと言うんですね。私あの人の仕事を知らないんで、映画はちょこちょこ見ているけどエッセイって読んだことないし知らないんですけど、少なくとも映像の仕事の中で彼が一番やりたかった仕事なんじゃないか、ということで、それをきちっと記録に留めて記念館に入れたいと言われたらしいんだけど残ってなくて、わずかに信子さんがうちで 6 本くらい録画したものがあっただけだっていうんですね。

暮沢：家庭用ホームビデオがまだ始めた時期ですよ、75、6 年って。

峯村：どの程度の画質か知らないけど。一応その中から三篇か、選んで伊丹記念館に収めたとか言っていましたね。相前後して京都の NHK の伊丹十三を回顧するという番組の過程でこのことを知りたいた。断片的にそれを知って、見たらとんでもない番組だったんですねと質問されて。それから本当に調べてもらったんだけど、何しろものが出てこない。でも美術館で持っているところがありますよ。名古屋市の美術館、コレクション（河原温作品）と一緒に買って、というかその資料として持っている。広島市の美術館も持っているのかな（岐阜県美にも入っているはず）。

暮沢：特定のアーティストを取り上げたときのものを持っている。

峯村：そうだね。

暮沢：では、今日最後の質問になってしまいますが、毎日新聞社を辞められたのが1971年ですよね。多摩美に着任されたのはいつですか。

峯村：最初は非常勤講師で来てくれといわれて、一年行くわけですよ、そういうやり方でみんな行くわけですね。それが記憶がはっきりしないんだけど78年に行きはじめてたんじゃないかな。それで翌年79年に助教授でそこに就職という形ですね。

暮沢：ということは8年間フリーだったわけですね。その他は小原流に助けられた云々ってありましたけど、この間が人生において経済的には厳しかった時期でしょうか。

峯村：ですね。

暮沢：書きものとか、展覧会とかそういったことで生計を立てておられた。

峯村：他に何もなかったですね。よく首つらずにきたと。

暮沢：そういった意味では、テレビ番組の仕事が大きかったんじゃないですか。

峯村：それはそうですね、76年からですからね。いや、非常にペイは低かったですよね。ただ毎週ですからね。毎週ということは、全部やれば52週、最低でも50週、単価安くても50倍になるからね。今までの生活から変わりましたね。

加治屋：もの派とか平行芸術とか、今日お伺いできなかったところは、来週改めてお時間をいただければと思います。

峯村：私はもの派に特に入れ込んでいるわけじゃなくて、批評家のあり方として他に誰もやらないから異様に関わっちゃったけども、共感するところが深いわけでもないですね。だから、考え方といって平行主義、平行主義という言葉だけだと変なんですけどね。さっきもちょっと話したように例えばシステムという考え方とか、それから私のアイデアという考え方。アイデアと情調ってずーと引きずっていて、今でも私の中で課題としてある問題なんです。アイデアという概念を納得するのにまだずっと時間がかかっていますけども、私の中で非常に強いのは種子、種ですね。生命。芸術は生命だという考えがあるというので、その生命現象の中の種子に類するものが四方にあると考えていいかと思うんです。で、それを突きつめて考えていくと平行主義が出てくると。平行主義についてあれやこれやとお話すると、かなりのところ私の芸術観が出てくると思う。ただ情調論っていうのはちょっとそれと違って、私の最後に死ぬまでにちゃんとしなきゃいけない大テーマなんですよね。大きすぎて大変なだけ、非常に先行きが明るい。というのは…… 次の時に出てくるね。今話すのはやめとこう。

暮沢：では来週改めてお時間いただいて。

峯村：来週の木曜日でしたっけ。そうですね。みなさまご苦労様です。

暮沢：ありがとうございました。

## 峯村敏明オーラル・ヒストリー 2008年12月11日

峯村敏明氏の仕事場にて

インタビュアー：暮沢剛巳、加治屋健司

書き起こし：坂上しのぶ

暮沢：今日はインタビューの後半です。先週は生い立ちとか学生時代の話に始まって、マルローに影響されて芸術に興味を持ち、毎日新聞に入社されて事業部で美術展の仕事をした。それが1970年の「人間と物質」でまとまりました。その後に毎日新聞を退社されてフリーのものの書きとして活動を始められて、多摩美術大学に着任された。そのあたりまで伺いました。

今日はその以降の話に主軸をあてたいと思います。峯村さんの批評活動の中で軸になっているのは、もの派ですね。具体的な活動としては、1986年鎌倉画廊で「モノ派」展が行われましたが、それに関わられてカタログで文章をお書きになった。その翌年に西武美術館、後のセゾン美術館ですけども、多摩美の主催事業ということで「もの派とポストもの派の展開」という、当時としては大規模な展覧会が開かれまして、それにも中心的に関わられた。基本的にこの二つの展覧会がきっかけになって、峯村さんといえばもの派というような先入観が我々の間では形成されたと思うんです。

もの派という芸術運動はそれよりずっと前、1970年代、まだ峯村さんが毎日新聞にいらした頃にピークだったと思います。当時から関心を抱いていらしたと思うので、もの派との出会いといったところからお話を伺えたらいいなと思います。お願いします。

峯村：あのね、恐れ多いことを言うと、今年はノーベル賞のことで、日本から4人のサイエンス方面の人が受賞したので、ちょっと今までになくものすごく新聞テレビが報じていますね。報じている仕方を見ると非常に違和感があるのは、私は文系ですからね、私はそういうのをとても知りたいと思う。例えばアメリカにずっといらっやって、授賞式に出ないみたいだけでも、対称性の破れというような宇宙そのもののあり方、宇宙だけでなく物事の根本に触れるようなあり方を提唱して受賞していらっやるその理論というのを、何遍でも飽きるくらい繰り返し新聞とかなんかで書いて欲しいと思う。本当は知りたきゃ専門書を読めと言われるんだけど、僕は専門書を読んでも逆に分からないところがあるんでね。ところが、そういうふうな理論が出てきたときに、一体何故そのような理論が出てくることになったかという時代背景なり、その理論が出たときのことを、もうちょっと丁寧に想起させてくれるような報道のあり方があればいいと思うんですけどね。けど何人かノーベル賞が出るから急にわいわいやりだして、あまつさえグスタフ王の主催のもとに華やかな晩餐会、その食器のことまでこと細かに報道して、益川（敏英）さんなんか大人気者になってパンダを追っかける具合にテレビが追っかけている。まあ人間の社会ってそういうものだと思うけど、違和感があるわけですね。それとはレベルが違って申し訳ないんですけどね。でも、もの派というのが今おっしゃったように1970年前後の動向で、それからだいぶ時間が経ってから、私とそれからもう一人若い評論家では千葉成夫君がそれに注目して、これももちろん後からですけどね、文章でそれを紹介したり、分析したりということをやって、少しずつ、少しずつ世間に広まり始めていた。ちょうど鎌倉画廊で「モノ派」という展覧会をやる時に詳細な年譜をつくって、分かる限りの作品の分布図みたいなものをこしらえたりしたんですね。

その翌年は大きな美術館（注：西武美術館）で、大規模なもの派を中心にした展覧会をやったもんですから、そこで一気に社会的に日本だけでなく外国にまで知られるようになったんだけど、益川さんがとぼけたように、ここで賞をもらうからって何も特別に言うことないですって言っていたけど、そういう感じはあるわけですね。でもそれ言っちゃあお仕舞いなんで、もう少し丁寧にしゃべります。

これはその時に一挙に知られたようには見えるかもしれないけど、知られるようになるまでしばらくかかっていた。だけど、なかなか知られないんですね。それはまあ1970年前後、正確に言うと、1969年、70年、71年がピークなんですけども、私自身はその半ば位までは毎日新聞社に属していたものの、はっきり評論を

書く意識が強くなって、文章も書いてました。それで、展覧会を通してでもいろんな機会に、もの派に対する批判と同時に、ものすごい関心を示していたんですね。その当時の他の似たような動きと比べると際立った特徴があって。後でお話しますけどね。だけど、どうしてもできないところも強くあって、これは同調できないから知らん振りにしちゃっていいようなつまらない現象とはとても思えないので、何とかそれを日本の批評界が正當に扱うべきだと思っていたんですね。

よく世間に誤解されているんですけども、これもずっと後になってから、私たちがやったもの派の催しの後で、いくつかの地方の美術館、岐阜とか埼玉が中心になって1970年という時代に焦点を合わせて、その頃の日本では芸術の根源を問うというような姿勢の動きが強かったのではないかということで、確か「根源を問う芸術」に、プラスもの派という文字をタイトルに入れたんですね。そこで別にもの派をタイトルに入れなくても、当然もの派も加わってくるんですが、ようするにもの派も加えて70年全体を見ようというのがその趣旨だったと思うんです。

あの展覧会、正式には1970年、今ちょっと見ますね。「物質と知覚—もの派と根源を問う作家たち」というタイトルなんですが、展覧会としては非常に良くできたいい展覧会なんです。それでなんか誤解されちゃってるところがあるんですね。タイトルがもの派と物質と知覚となっていて、1970年の同じ時期にあった東京ビエンナーレ、「人間と物質」というタイトルだったんで、それに引き寄せられたのか。70年というと、この「人間と物質」展、東京ビエンナーレが中心的なファクターであったんだけど、それは間違いないんですが、同時にもの派も同じような状況だったかということ、東京ビエンナーレの中にももの派がくっきりと姿を現していたかのごとく示しているが、事実は違うんです。むしろ東京ビエンナーレというのは、もの派というような名前はなかったけれど、そういうものに対する特別な考えはなかったですね。この時の中原さんにはなかったですね。ただ「人間と物質」という言葉で分かるように、人間と物質があのまま、旧来の形式によらずに、何らかの様々な形をとるものの、何らかの直接的な切り結び方があるとしても、それが現代の特徴であるといったことの図式をそのまま使うと、もの派もその中に入る。ただ李禹煥ですね。菅木志雄は全くその中に入っていない。まあ出てきたばかりの用語っていうこともあったけども、多分中原さんの中に、もの派的なものにちょっと同調したくないところがあったと思うんですね。

ずっと後になって、もの派が非常に大きくなってしまうと、東京ビエンナーレにももの派というものがあつたと漠然と見なされて、みんなそういうふう思い込むようになってしまいましたけど、大きな視点から見れば、共通の要素があると同時に、そういうふう雑駁に一つの時代的な表現、あるいは時代精神というようなことで括ってしまうと、芸術の運動の固有性、それが引きずっている問題やデメリット、後に受け継がれる要素の強いものと弱いものといったものがみな見えなくなっちゃうんですね。

もの派というのはそこに異常に強いものを持って、その分だけ逆にマイナス、欠点みたいなものを強く持っていた非常にユニークな動向だったと思うんです。同時代の他の比べると極めて違う様相を持っていたと思うんです。そここのところが同時代の全般的な動向とちょっと違うということが、逆に鋭い批評性を持っていた。もの派そのものの中に思想的に強い文明批判的な要素が強くて、多分、ジャーナリズムには乗りにくいところがあったんですね。写真なんかあれば、非常に分かりやすいですから、それはすぐ使われることがありましたけど。

おそらくもの派が出てきてすぐの頃、1970年2月に、『美術手帖』がそのときのアーティストを、まさにもの派と今日認定されているアーティストを集めて座談会をやっていますね。それが例外的に、ジャーナリストがその頃出てきたものをストレートにキャッチした例だと思う。これが例外的にうまくいったのは、誰と誰が中核であったのかということはまだ詮索できなかった中で、それがわりとちゃんとしたメンバー選になっている。作家自身にかなり作家を選ばせているんですね。ですから、同じ考え方、一つの時代の中でみな似たようなことをやっているように見えながら、あいつは自分たちとかなり話せるものを持った同志とまではいわないまでも、そんなふうなことを感じた。それは恐らく李禹煥が中核になって、彼の意見が強くて、今日もの派と言われる人たちの中核が顔をそろえることになったんですね。それはそれで全く正しいと思う。その輪郭づくりは。

それからあとで、全然別のルートから研究をはじめた。千葉成夫がですね。その点に関しては全く同じ見解を持っていますね。しかし、それでも長いこと他の一般の人たちには何となく煙たがられたのか。何でしょうかね。あんまりすんなりと受け入れられていないですね。私自身が、高く評価するとか、非常に好きとか、私の芸術観に非常にぴったりと合うというようなものではないから、ちょっと微妙な立場なわけですよ。同時代に何となくそういうものがあるという動きとは違って。それは特に李禹煥が文章を書いていたこともあるけども、菅木志雄の作品とか成田克彦の炭とかですね。吉田克朗の非常に才気走ったと言えるような物質と物体の扱い方とかですね。こういうのがものすごく周辺の同時代のアーティストたちに影響を与えたんですね。にもかかわらず、批評とかジャーナリズムのレベルで出てこない。それほど好きじゃない動向に対して、これでいいんだろうかと思ったのは、結局否応なしに、その次に出てくる世代というのは、もの派をどういうふうに捉えるか、どう評価するかという設問からスタートするわけですね。

暮沢：ポストもの派ですね……

峯村：そうです。ポストもの派はまさにそうですね。ポストもの派っていったって、世代的に言えば、後はみなポストもの派みたいなもんですけども。私はここではもの派が提起したもののある角度、それぞれいろんな多面性があるんだけど、それに対してそれなりの批判性を持つことで時代を始めている人たちを、ポストもの派というふうに言ったわけですね。

それでポストもの派に私が同調するかということそうはいかなくて、やっぱり批評家としては、同時代に出てきた真面目な人たちのやっていることに関心は強く持ってもいろいろなケースがあるわけですね。その人たちのことにしても、それから、私自身非常に強く評価したい動向を強く語らなければならないという時に、前提として、あるいは否定的媒介項としてもね、もの派を全然誰も知らない、非常に語りにくいことがあるんですよ。

そういうことがあって、何度か雑誌の編集者、具体的に言えば美術出版社、『美術手帖』と『みづゑ』の編集部の方々に何度となくこれの特集するなり、そうしたことをやらないかと話していたんです。でも、その時『みづゑ』の編集部にいた方なんか、「峯（みね）さん、まだもの派なんて言ってるの？ そんなものはいいでしょ」って呆れられちゃいましたね。これは駄目だなあと感じていました。このまま行っちゃうかなと思っていました。その後チャンスが来て、美術出版社の中で人事異動がありましてね。かなり大きな人事異動で、その時たまたまその手の方の編集の任にあたって、増刊号を扱う立場になった人が、やっぱり今までそういうものが表に出てこなかったことに対して、その人自身がもの派がちゃんと浮上すべきだと思っているわけじゃないけども、まあ峯村がそこまで熱心に言うのなら、やっぱり何かあるのだろうということ。じゃあ30年を回顧するという催しになったんですね。これは『美術手帖』の30年記念号だったのかな。

加治屋：そうですね。1978年。

峯村：それで、私がまだ若造だったから、一番新しいところで執筆してくれと言われた時に、大体お分かりのように万博以後とか、それからコンセプチュアル・アートがどうのこうのと言われるわけですよ。しかし、座談会とかいろいろ盛りだくさんなんで、まさにジャーナリスティックな扱いで、時代を扱うしかないんだなと思った時に、これは困ったなと思ったんですよ。

この時代にあったことは誰もがよく知っているはずなのに、あたかもそんな重要じゃなかったかのごとく、あまり語られないというのはおかしいわけで、そのことを一生懸命説いたら、じゃあそれで書いて下さいって言われて書いたの。表紙にまでなっちゃいましたよね、関根伸夫の（《位相一大地》が）。今やあちこちで再制作されるようになっちゃったね。この時の僕自身の文章は悪い。何故かと言うと、あまりそのことについて否定されたりいろんなことがあったりで、感情的になっていたこともありましてね。人間、感情的に書くと文章も良くなる。あまりいい文章を書かなかったんですけど、一応はじめてはっきりもの派という言葉を出した

わけですね。

その後、もの派という言葉はなかったのに、誰が一体あの名前を付けたんだということを言っていますけどね。名前なんてのは、芸術家が付けなければ外から勝手に付けられる、そんなことは当たり前話なのに、どうしてそういう末梢的な議論が出てくるのか疑問に思うんですけどね。印象派なんてまさにその最たる例です。

ちなみに言えば、私の印象の中で、もの派というのは、時代は随分違いますけど、フランスの印象派が運動として——自発的な運動だけど自分達が決めたわけじゃない——おのずから新しい芸術観、手法をはっきり抱いて、だからといって別にグループ性を成したわけではないけど——そういうふうな動きを形成したという点で、それから名前が外から多少ペジョラティヴ、多少侮蔑的な扱いを突きつけられたのが定着したという点で非常に似たところがあるんですね。

それからもっと言えば、知覚の解放あるいは現象学的なアプローチという点でも、もの派と印象派というのは時代を飛んでちょっと似たところがあると思うんです。それを比較して考えると分かりやすくなると思うんですよね。同じじゃないんですが、パラレルなものだと思えば分かりやすくなる。

さっき話したように、その後すぐに、千葉成夫が、彼は長いことフランスに留学している間に、鋭く日本を語らなければいけないという切迫した気持ちを持って帰ってきて、もの派だけじゃなくて、もの派の後のポストもの派に入る美共闘ですね、それに対応しようとしてよくやったと思います。私は美共闘というのは全く興味がないので、語りません。あれは芸術ではない。芸術以前の動きですので、私はそういうことは語りたくないのでもやしません。

私はたまたまいち早くそんな文章を書いたことがあったんです。画商さんがおもしろいと（私が）思うのは、鎌倉画廊が、もの派の作品はもう残ってないけど、これを再制作したら美術館かなんかに売れるんじゃないかと。これは悪いとも言いかねる。画商さんというのは売るものですからね、はしっこいところを見せたわけですね。そしたら作家たちも随分時間が経っていてね。1986年でしょ。15、6年経っているわけですよ。懐かしいって感じもあるし、自分達が昔やったことがひょっとしてきちっと見てもらえるきっかけになるかということでもちゃんと対応して、再制作してくれたわけですね。そのときには、同時代の中でも極めて近いところにいたけれど、もの派とは違う様相をもっていた三人（が参加した）。日大の出身の人が一人と芸大出身の人が二人。

加治屋：榎倉さん、高山さん、原口さん。

峯村：それは私の許容範囲で、悪くないと思う。ただこの「モノ派」展は私が人選したものじゃなくて、鎌倉画廊が独自に決めたものですね。ただ、私がすでに文章の中で、つまりこの1978年の『美術手帖』の中ではっきりどういうふうな違い、どういうところで共通しているかということを含めて、9人の名前を出していたので、それをそのまま使ったんだろうと思います。そういうことで当然文章を書いてくれと言われたわけですよ。画商さんとすれば売るのにしかるべき文章がついていた方が箔が付くと思いますし、それはそうでしょう。だけど私はその時に、それは駄目だと言ったんですね。そこが重要な問題だったんですね。私が適当に1ページかそこいらの文章を書いて送ったって、それはそれで別にかまわないのかもしれないかもしれませんが、ずっとほったらかしにされてきたもの派が、1978年に文章を書いた後もまた10年ばかり放っとかかっているわけですよ。10年じゃない、8年。で、1986年にブランクが無かったかのごとく、そこそこの文章でもの派ってこうだとかそんな簡単に言えるとは思わないし、みんながもの派って何だか分からない時に、あの再制作されたわずかの作品だけでこれがもの派ということになるのも変なもんですよね。だからやるならば、雑誌でもできなかつたちゃんとした徹底した調べをして、どういう作品が実際に制作されたか、それは年代関係、時代関係がどうだったか事細かにやりたいと。

暮沢：それがこの結果ですね。

峯村：そうですね。

暮沢：この文章一番上の方にももの派の定義というものがあって。

峯村：定義と言われるけど、定義と言えるのか。一つの芸術のありようを定義なんてとても。簡単に数行で。

暮沢：何度か僕も使わせていただきました。

峯村：これは、別に間違っているとも思わないけど、榎木野衣君みたいに、これをもの派の定義と言われても困ると思う（人もいる）けどね。私は別に定義したつもりじゃなくて、全体を読んでくれれば、非常に丁寧に語っている。今大抵もの派についての議論とか疑問というのはみんな書いてありますよ。そうするとみんな全然読んでくれてないんですね。何故私はその狭義のもの派を多摩美系と李禹煥と合わせたものにし、あとの3人を含めて広義としたか。これはあの千葉君の用語とはちょっと違いますけどね。両グループの間では全然認識が違いますよね、

多摩美系と李禹煥には際立った特色があるんですね。これは私の言い方で後でちゃんとまとめて書いていますが、「高松次郎以来の存在を問う美術の系譜」というのを中核で担っているところがあるんですね。これは人間関係からしても多摩美ですから、高松次郎が教えていたこともあって、李禹煥と高松も全く同時代人で不思議なことに私峯村もそうですけど、ちょっと存在というようなことに心惹かれる世代ですね。

暮沢：李さんの言われる「存在」は、ハイデッガーですよ。

峯村：そうですね。ハイデッガーを読んでいた人はそんなに多くはないですよ。ただ、明らかにあります。ただ、僕はそういうことの経緯など全部事細かに書いた。一番最近のは評論家連盟の『美術批評と戦後美術』のアンソロジーの中。これはもの派ということが批評界でどのように認められてきたかということを書いて、おのずからもの派論の一文にもなっている。それからもう一つ前にね、大阪の国際美術館でやった「もの派—再考」という非常に丁寧な、中井康之君が一生懸命やった展覧会で、ここに私が寄せた文章はまさにもの派というのをいろんな角度で切れると思う。

だけど、僕はやっぱり、よその国ではちょっとこれほどの集中度が見られないと思うんですが、日本の現代美術の中で数奇な集中をした、ひとつの脈絡を成しているものとして、高松次郎に始まる存在を問うという系譜がある、というので書いたわけですね。それでもの派というのをある程度相対化して全体の中で見たいというのがあったと同時に、もの派は今、もの派にばかり目がいくようになって、困ったことに日本には具体ともの派しかなかったみたいに外国じゃ思われているみたいだけど、もっと出てくるのに背景があり、厚みがあるわけですよ。それを言いたくて書いた。

その二つと、それから一番最初にきちっと書いた鎌倉画廊でのもの派論は長い文章じゃありませんけども、せいぜい4、50枚かな、これはかなり圧縮しているけど、言うべきことを書いているんですね。高松次郎からの系譜であるから、6人は「トリックス・アンド・ヴィジョン」の時期を経て、知覚の詐術というひとつのアイロニーを散りばめながら、それを批判的にそこから脱した時にもの派というものになっているということ、これは繰り返し繰り返し、いろんな機会に述べているんです。大体私のもの派観というのは、最初の「〈モノ派〉とは何であったか」という文章の中に、鎌倉画廊のカatalogの中にちゃんと書いていたと思います。

加治屋：今お話をうかがうと、峯村先生は、この時代のもの派の運動に直接交流がおりになったかもしれませんが、どちらかというと、その後にはいわば歴史家的な役割を担われたという方が大きいんでしょうか。

峯村：全く違いますね。彼ら別に運動をやっていたわけじゃないけども、仲のいい人たちがやっていたわけで

すね。それを少し冷やかに見ながら非常に間近で観察はしていた。だけど彼らの仲間じゃないからそこまで入ってはいない。だけど個人的にはたとえば李禹煥とは同年生まれということもあって非常に親しい感情もあったし、それから菅木志雄の作品は作家としては非常によく見てフォローしていました。ただそれが一人二人突出した傑出したアーティストがいるというだけではなしに、まとまりとして、ある時期に出るべくして出たんだなということ深く納得するようになって、肯定的な面、否定的な面を含めてなんとかこれを位置づけなければいけない、まとめなければいけないという意識を強く持つようになった。時とともにですね。

暮沢：もの派が大きな影響力を持ち得たとすれば、名前挙げられた李禹煥と菅木志雄、この二人が作家としても理論家としても優れていたと。

峯村：大きいですね。全くその通りです。

暮沢：あと、田畑書店から当時も本（注：李禹煥『出会いを求めて』）が出版されていました。出版されてからお読みになったんですか。

峯村：出版される前に彼（李）の文章はあちこちで書かれていましたよね。それでそういうのは、全部ではないけどかなり読んでいます。というのは、その頃のあの人の独特のばねのある挑発的でもある文章で、その文章を読むということ自体が愉快ではなかったですよ。非常に挑発的な文章ですからね。

私はどちらかというともダニストですから、フランス文学はとくにやめてはいたものの、ヨーロッパのものの考え方が礎になろうかという考えを持っていた。東南アジアとかそういうものもずっと好きでしたけども。それ（西洋近代）を頭ごなしに否定するような言葉を書かれると愉快ではない。でも、言葉の力って非常に強いものを持っていて、やっぱり読まざるを得なかったと思います。他の誰の文章よりも読まざるを得なかった。で、読んですごく反発も感じるし。でも李禹煥は戦っている最中だったから、ああいう視点、そういう文章になっちゃったんですね。で、もうクリティックはやめたと行って、それでやめるきっかけになったのじゃないかな、1971年にそれまでの文章をまとめて『出会いを求めて』にした。その後大体クリティックな文章は書かなくなりましたよね。

加治屋：李さんほどきちんとした文章を書かれた人というのは、なかなかいなかったと思うんですけども、やはり衝撃的な登場だったんでしょうか。

峯村：いや、美術家にはいい文章を書けるのはいくらでもあります。高松だって非常な文章家です。ただ、時代との接点、切り結び方が李さんの場合は非常に鋭いのと、これはインテリや美術家が信じていたような、こういうふうには世界は考えていけばよろしいかと、なんとなく思っていたことを根底から否定してきている言葉遣いとか。それを、「随分いい気な、勝手なことを言っている」と完全に否定はできない。それは、それなりの時代認識、観察をもとにして書いているからですね。すいぶん多くの間違いがあると指摘されたものの、でも彼が必死になって近代美術、現代美術をそれなりに美術家として勉強した上で書いているものだから。例えば、よく弁の立つ美術家が現代の芸術の陥っている隘路を糾弾する時に、古臭い昔の美術を基準にして語ろうというのが多かったんだけど、李禹煥はそういうことなく、一番先端的なことまで見た上で批判している。それはやっぱり同時代の若い美術家たち、李さんより少し上の世代の作家たちにも非常に大きな衝撃だったと思います。外国なんかでも、1970年代のはじめに、ニューヨーク中の日本人アーティストが買って読んでいたけれど、それでみんなこんな読んだことないって。

李禹煥と私の最初の出会いは非常に不思議。まだ彼が世に出る直前、美術出版社の評論募集で佳作を取った直後だと思えますけども、上野公園でちょうど1969年の毎日新聞の現代日本美術展のコンクールに出品した作業を終えてからかな。石子順造さんと二人で帰っていく途中、石子さんに紹介されたんですね。まあそうい

うのって当然ですけど、会った瞬間、この人はできる人だなあと。やっぱり普通の人と違って、非常に謙虚な挨拶を交わしたんだけど、強い印象受けましたね。

ただ、李禹煥という人は言い過ぎちゃったことがあってね。困ったことに活字になっちゃうととりわけ狭いところがある。言わんとするところは分かるけど、これはちょっと言い過ぎたってところがある。しかし、どちらかという彼の言っていることよりも、もの派を過ぎた後、1970年代半ば過ぎから後の彼の絵画の、精進してあそこまで来たあれば、非常に強く共感するところがあった。

結局もの派というのは、一回性。自然流という言葉がありますけど、自然との和解というふうなことです。芸術ってもともと虚構の世界で組み立て成り立っているわけですから、そのことと自然性ということはどういうふうに了解するか。難しい問題なんだけど、もの派の人たちが関わっていたことが、事実とか、事実が形成されるための反復ということから反対の側に位置し、極めて一回性のもの、ということは、スペクタクルにどうしてもなってしまうわけですね。その時に光景がそのようにもよおすと、そのことにしびれるというですね。ということになれば、しびれるのは素晴らしいことなんだけど、しびれる光景をもよおすのに、どういうふうに芸術の仕組みがなっているかというのは、絵画だと一番重要な問題にしなければいけない。だけど、そんなことをぐたぐた言っていると昔ながらの絵と同じになってしまうということで、あえて過激な言葉遣いが出てきたと思うんですね。それから、記憶の中から何かを引き出してくる、何かを想起するという、非常に重要な精神の働きに対する配慮がほとんど感じられない。ないわけじゃないんですけどね。

まあ恐らく、もの派の人たちは、人が普通に想起することよりもっと大きな、人レヴェルの根源を想起するという姿勢はあったと思うんですよ、当然のことながらね。だけどその間が繋がらないんですね。何をどういうふうに形成するかとなると、そのための繰り返しとか、それからものを継承するということがストーンと抜けるので、抜けた分だけパンチが効くわけですよ。そういうくたぐたしいことを外しているわけですからね。しかしそういうことだといひねえと言っている分にはいいんだけど、そこから美術の問題は深まっていけないので、まずいかなあと。

それから後でお話しすることになると思うんですけど、システムという考え方、これはまあ当時の誰もそんなこと分からなかったからしょうがないんだけど、システムという考え方自体を全く受け付けないところがあった。つまり人が芸術行為を成して、芸術が芸術として社会に入ってくる、この中で維持する、認められてみんなに担われるっていうのは、僕はまあ一つのシステムだと思っているんだけど、そういう考え方はこの人たちには想定外だったようですね。

ま、そんなことがあって私には批判しなければならぬという想いはあったんですが、だけど李禹煥の仕事を見てみると、他の作家は途中で消えてしまったとか、どういうふうにしていいか分からなくなってしまった場合でも、彼の場合、絵画をもう一度やり直すってことや、今私が申し上げたようなことを、ほとんどみんな自分のものとして取り上げて、しかも深めていくんですね。そこがやっぱり並みじゃない聡明な芸術家だと思うんですね。もともとそういうことができている作家なんだけど、やはりヨーロッパの近代を彼ふうにあつち批判しちゃおうと。言い過ぎというか西洋批判を直球でやったためにちょっと欠けたところができちゃったのかなと思うところがありますね。

暮沢：いま李禹煥の名前が出てきましたけど、他の作家にも何かあれば。

峯村：僕はどちらかという人間にはあまり興味がないので。ただ、やってきたことと言えば、その次に重要なのは、はっきり言って菅木志雄ですね。菅木志雄は非常に文章が難しい。やさしいようだけど、李禹煥は私らと同じような言葉遣いするんだね。だけど菅木志雄の言葉遣いというのはちょっと難しい。僕なんかには難しいですね。彼の作品はずっと見てきていて、非常に強くおもしろいと思うところがある。それで、さっき言った私が否定的に見ていた要素も含めて、みんなひっくるめて、それが彼の中ではもの派というものが、もし芸術のあり方、そこに新しいあり方を突きつけるとしたら、こういうものが新しいあり方だなと感じさせてくれるような、全く今までに例のないことをやってきていると思うんですね。

今までに例のないことをやってきているというのは、多くの人が彼のやっていることを見ていて認識していることだと思うんだけど、今までやったことがないことなんて人類ができることじゃないから、それはやっぱり矛盾があるわけですね。どっかに彼の芸術が芸術として成り立つ肝心なことがそこに働いているわけですよ。それはちょっとよく見えないだけの話かもしれない。ただうわべは完全に前代未聞なことをやっている。ただしもっと奥を追っていくと、これが芸術として成り立つと納得させてくれるものがなければおかしい。なければ私がそれを感じるはずがないわけですね。私に言わせれば、人が感じるっていうのはやっぱり感じさせるシステムが働いているわけですね。

僕は、その前から、菅木志雄がおもしろいと思って、いろんな文章ちょこちょこ書いていますけどね。しかし彼が厚い作品集を出しましたね、1と2。1の時に書いた文章はまだそれほどじゃないんですけど、それからまた10年くらいして出した本の時に書いた文章で、ようやく僕は責任を果たしたような。それはつまり菅木志雄というのは全く過去に例を見ないような新しい芸術観、形式に乗っからないようで、つまり継続性とか継承性とか繰り返すとかシステム性とかを一切無視したようなことをやっているようだけでも、実はそうではないだろうということで、その論拠をごちゃごちゃ書いて。私はずっと菅木志雄の作品のユニークさに惹かれながら、理論的にどうあってそれを理解したらいいのか、つまり、ここまで形式を無視したものをどうして私がひとつの芸術現象として受け入れようとしているのか、そこが分からなかった。そのところになんとか筋道をつけられたなと思ったんですね。僕にとって批評的に大きな挑戦を絶えず受けていて、それを僕なりに果たしたかなと思いました。果たしたら後はもういいです（笑）。

他は、小清水さんは非常に見やすい彫刻じゃなくて、彫刻というものが考えられてきた、彫刻において人類が考えてきたことをひとつひとつ丁寧に追体験し、自分のものとして獲得していくわけですよ。これはある意味でもの派的な考え、観点から離脱しているわけですよ。そんなわけで私は彼を——彼は絵画は無理なんで、彫刻ですけど——もの派の事物観を踏まえた上で、新たに人類の彫刻の取り組み方に接続させてきた人ということで評価してきたんですけどね。まあ後はいいでしょう。

暮沢：多摩美系の作家のもの派のユニークなところは、小清水さんも彫刻だって言われたけど、彼以外はほとんど絵画科の出身、斎藤義重教室の出身だという共通点があります。そのところはどのように考えられますか。

峯村：斎藤義重教室というのは、とっても重要な問題だと思うんです。私たちはよく影響関係というけれど、影響というのは非常に多角的にあるものだから、それを単純化しては危険だなというのがあつたんですね。斎藤さんは何しろ大先輩、芸術家としての先輩で有能な若い作家たちの資質を見抜く力がある。だからできる奴は可愛がるけどできない人のことは知らん振りという冷酷な面がある。当然のことですね、これは。それで、人をどのような方向に導くということではなくて、方向性を指し示さない。むしろ何を考えているのか、どういふものを読んでいるのか。

関根伸夫の鍛えられ方というのは、彼自身が言っていましたけどもね、次から次と最も時代の先端的な議論、研究の成果を持った文献をそれとなく斎藤さんが教えて、読んで、ようやくここまで来たと思って意気揚々として斎藤さんのところに行くと、よし、じゃ、これを読みなさいと、また次に難しいのを薦められて、精神的にくたくたになっちゃったというようなことを言っていました、そうだろうと思います。これはどの方向に行けというんじゃないし、若い芸術家がどのように目を開いていくか、それをそそのかした、助けたという点では非常に大きいと思います。

それから、普通の絵筆を使って油絵具を塗りつけるというのと全然違うことをやっていたということ、これは無言のうちの大きな資産にはなっていた。何かやろうというときにベースを作ってくれていたと思いますけどね。でもいろんな要素があると思います。

斎藤さんには、僕が言った存在を問うという意識はそれほど強くないんです。ないことはないですが、それほどはね。むしろ高松以来ですね。高松がこの人たちみんなの兄貴分ですから。李禹煥は別にして。後の人たちにとっては、当時最も輝いていた先輩、兄貴分の芸術家ですから。その輝きはまぶしかったし、高松のやって

いたこと、作品行為のはらんでいた設問に、意識的にも無意識的にも侵されていたというところがあるんじゃないかしらね。例えば、この人たちは、ある時期みんなトリッキーなことを、強度に違いこそあれ、やるんですね。トリッキーってというのはどういうことかということ、我々が何かそのものについて認識しようとする、現象していることと、実体というものがあるかどうかは別として、実体との食い違いということ、つまり存在しているものの見え方と、それらのあり方との違いということを突くわけですね。これはやっぱり無言のうちに存在とは何かということが極めて大きなテーマとして与えられたとっていいと思うんです。

絵を描くより、よほどそっちのほうがおもしろい。絵画はその問題を扱えない。彫刻はそれを扱えるんだけど、伝統彫刻では難しい。むしろ絵の方から出発して——絵だから知覚問題をいじるわけですね——それを知覚から存在の方に向けて転移させようすると、それがもの派ふうのインスタレーションになるわけですよ。あるいは物体彫刻、オブジェ彫刻になるわけですね。高松以来の設問というのはいままでかきかされたんじゃないかな。

暮沢：もの派について、峯村さん自身の仕事、千葉成夫さんの仕事、それから榎木野衣さんの仕事、この3人の仕事を比較検討すると、もの派というのはこのように評価されて、受容されてきたんだなと細かな分析をされていることが分かります。

それと一方で、もの派に対する激烈な批判というのがあります。例えば代表的なもので言えば、藤枝晃雄さんのようにフォーマリズムの立場からの批判があります。作家で言うと、彦坂さんのような美共闘の批判があります。彼らが執拗に批判し続けるうちに、逆説的にもの派の重要性が浮かび上がってくるという構図があったように僕には思えます。その辺はどうですか。

峯村：藤枝氏の批判というのは、私はそれほど内実があるとは思っていない。いつもアメリカとの比較をやっているんで。

アメリカでもやはり物体を扱うということがあります。ミニマリズムもそうですが、形式批判を踏まえていますね、やっぱりモダニズムですから。例えばジャッドやロバート・モリスなんかは、ものをそこに存在するように作家の力で位置づけたときに、それがどのように知覚の場に位置するのか、どのような働きをするのかということ非常に冷静に見極めながら分析的に考察するというようなことがあるけれど、もの派の場合はないわけですね。もういきなり直観的にストンと持って来るわけですよ、一種の賭けみたいなもんですね。

だから、それは乱暴といえば乱暴で、確かにそういう点でいうと欠陥があることは間違いないんだ。けどもともと出方が違うわけですからね、もの派とミニマル・アートでは。だからミニマル・アートをよしとして、その眼でもの派を駄目だと言うのはちょっと違うんじゃないかと思うんですね。全然別なんで。ミニマル・アートはすべて正しいとか、いいことだと言うわけにもいかないものだから、私はあまり重視しないで考えています。

それから美共闘、彦坂尚嘉なんかの場合は、彼のパーソナリティの問題でもあるんだけど、生存競争なんですよ。自分で自分を押し立てるとするのは絶対に至上命令ですから、これは必ずしも悪い意味で取っているんじゃないんです。芸術家というのは強欲だという言葉で片付けられない問題があって、昔、彦坂がいい言葉で言ったことがある。私もそれに非常に強く共感するんです。

さっきちょっと言い忘れたけど、僕がもの派で一番高く評価しているのは、まず議論や議論の立脚点を日本の中に置こうとしたこと。日本だけじゃなくてアジアでもいいんだけど、我々の今生存しているこの場で立ち上げようとしたこと。これは実に大きいと思います。だから、例えば宮川さんとかは、何かと口を開けば外国の文献を持って来る。アーティストもそのマネをして、読めもしないフランス語のものを持ってきてというのがずっと続いてきたわけですよ、1970年代は最も多かったんじゃないですかね。けどそれをもの派の人たちがスパッと切るような姿勢を見せた。これは一番大きいと思います。何が大きいってこれが一番大きい。

それからもう一つは、思想的にはヨーロッパの構造主義と共通しているようだけど、別に構造主義を知っていてやってるわけじゃないんだが、もの派の人たちの芸術観とか世界に対する向き合い方、あるいは自分の作品の提示の仕方、作品の成立のさせ方から、人間主義的な要素がほとんど払拭されているんですね。ヒューマニ

ズム、人間中心主義。言葉の上で言ったら李禹煥ははっきり人間中心主義批判ということを行っています。ヨーロッパ近代批判のひとつとして人間中心主義批判というのがある。僕の場合はそれだけじゃなくて、近代批判よりもっと根の深い問題として芸術の人間主義を批判したいという気持ちが、当時以上に今非常に強くありますね。だからもの派はその点で非常に大きなものを出したと思うんです。

それでさっきの話に戻しますとね。いわゆるポストもの派と言っても、非常に強烈なのは彦坂尚嘉ですけども、飽くなき芸術家としての自立を押し立てるといのは共通なわけですね。ただ言い方を変えるところということが言えるわけですね。芸術家は自分が可愛いというよりも、自分が抱いてしまった芸術を育てなきゃならない。

彼は昔そういうようなことを言っていました。「峯村さん、鳥を飼ったことがないでしょう」「いやあるよ」「ちゃんとは飼ってないでしょ。鳥はね、餌を与え水を与え、細心で育てないと死んでしまうんですよ」と。「鳥を守るのは私の責任。つまり芸術家というのは鳥を飼っている人間と同じだ」と。これは大変素晴らしい言葉で、実は彦坂とは何の関係もない人だけど、イタリアのアルテ・ポーヴェラの作家でヤニス・クネリスという作家がいてね、あの方が1967年頃かな、作品が絵からレリーフ、立体に移っていく途中で、生き物を使うんですよ。で、鳥を籠の中に入れて、タブローの両端に付ける、いくつもね。それで、生きた鳥のまま展示し、それをただ展示しただけじゃないんです。彼はちゃんとコレクターに売るわけ。その時に彼は何を言ったかということ、これを持った人は鳥が死なないようにちゃんと世話をしたいと。これがおもしろいと思うんですよ。この場合は絵画というのは生命のごときものという観点から、それを最も直接的に生命そのものを入れたということもあるけれど、芸術というのは、その生命を守るようにする働きがあってはじめて成り立つ。だから作家というのは何かということ、それを助けるための産婆さんかお守りみたいなものだ。だから一見作家の強欲のようなものだけれども、実は強欲じゃなくて作家は謙虚な立場にいて、本当は引いているはずなんです。

それにしても彦坂のもの派批判というのは激烈すぎてね、どうしても引きずり下ろさないと自分達が浮かばれないということなんです。そうかということ彼はやっぱり芸術の機微をよく知っているから、何かは否定されながらもちゃんと受け継がれているものだということもよく理解していた。だから、もの派があって自分達はその後を襲うようにしているという関係も十分に認識しているわけですね。だからしょっちゅう言うことが揺れるけれども、ずっと後になって、李さんが叩いても叩いても潰れないってことが分かってきたら、今度はみんな李さんの真似をするんだと。作品の出し方から、画廊との付き合いのしかたまで、みんな真似をするんだと思うんですね。それは、彼の愛憎、もの派との切っても切れない関係を示していると思うんですがね。そういうことはアーティストの一種の生理に属しているもので、私はそういうものを重視して考えないんです。へんな個人的なクセだと。ちょっと極度のね。ただ、埒もないとも言えなくて、理由もあると思うからあまり悪くは思わないようにしているけども、あまり重視はしない。書いていることも少し割り引いて読むといいですよ。

これはもの派に対する姿勢じゃないんです。多摩美に対してですね。実は展覧会（「もの派とポストもの派の展開」展）をやるときに、私が、特に一番好きかということと違って、一番重要だということで、彦坂と堀浩哉は欠かせないと思ったんです。ポストもの派の中で、もちろん他の人もいる。これは最後に申し上げますが、一番好きなのはお分かりのように、戸谷（成雄）とか黒川弘毅とか、ああいう人たちが出てきてこそ私は浮かばれるという想いなんです。でも彦坂、堀を僕は非常に重視していることは間違いないんです。この時も、もちろん二人が出てもらわないとまずかったですよね。だけどくどいてもくどいても駄目だったんですね。ただ二人の言い草はちょっと違ってましてね。彦坂は一緒に飯まで食って時間をかけて口説くんですけど、結局最後まで駄目だね。多摩美の学長からの出品依頼ですからね。彼らは多摩美の学長名で退学させられているからね。

暮沢：そういうことにこだわっているわけですね。

峯村：いや、こだわったふりをしているだけでしょう、おそらく。もうこだわっていないよと言ってしまえるのが堀だったんですよね。俺もいろんなことがあって、いろんなことを経験してきて、そのときのままの自分じゃないから、もう自分はいいと。多摩美の学長から出品依頼が来ようと、多摩美そのものにこのご戻ったと言われようと、それは一向にかまわんと。今、芸術家としてやっているんだから。ただ困るのは、彼（堀）が委員長をやっていたでしょ。旗を振ったわけでしょ。その旗のもとに多くの友人、後輩が巻き込まれた。後輩が大学と一緒にいられないようになる。つらいことになったんですね。堀は非常に華やかな存在だから、そこを抜けた後も独自の芸術家活動をちゃんとやってこれたけども、うまくいかない——あの闘争で立ち行かなくなっただけかどうか分からないけども——うまく人生を送れない人も結構いるわけですね。その連中に対して、責任というか自分だけ戻るといえるのはできないから勘弁してくれというのでね。ちょっと理由は違うんですけどもね。何か二人で連絡をとり合ってお互いに足を引っ張って、絶対受けないようにしようと言っていたんだと思うんです。少なくともあの頃二人は、毎日何時間も電話して話し合っていた仲だから。

暮沢：今は違うみたいですね。

峯村：違うみたいですね。しかし、非常に残念には思いましたが、仕方なかった。私は別に多摩美の展覧会だと思ってないんで、私がやりたいからやった。ただ、多摩美が60周年記念でしたっけね（注：50周年記念事業）。

暮沢：さっき鎌倉画廊のことをお話ししましたよね。その翌年だからこれということは……

峯村：翌年が60周年記念で、大学が何か事業をやりたいということで、私は……

暮沢：50周年ですね。

峯村：50年ですか、ごめんなさい。ちょっとうとくて、そのことをそんなに意識していなかったんですけど、東野さんはすでに幹部ですからね。幹部というか、芸術学科の科長ですね。彼は大学全体のことがいつも視野に入っていて、「何かやろう」的なところはあったみたいですね。

私は、実は鎌倉画廊の催しのために1986年の夏一杯、当時上野毛にあった研究室にこもって必死になって整理、研究していたわけですね。一緒にやってくれたのが今、水戸美術館にいる森司君ですね（注：2009年より東京アートポイント計画 ディレクター）。非常に有能な人で、彼は菅木志雄の作品に非常に惚れこんで、その時は半ば助手みたいな感じだったんですが、それで一生懸命その時にやって。

隣が東野さんの研究室だったんですね。東野さんは出入りするときにいつも僕の研究室の前を通るんだけど、昼夜を分かたずというような感じで辛気臭い文献いじりと年表作りとやっていたね。やってられんと思ったんじゃないかと思えますけどね。ちょっと感じたところがあったんじゃないかと思えますね。あそこまで打ち込んでやっている、それが鎌倉画廊でこういう形になって出ましたでしょ。こういうものだったのかということで。東野さん自身はもの派という言葉が嫌いだし、テキ屋の名前みたいだとか、何て言ったかね、何か変な名前を付けたよとか言っていました。ただ、並んでいる顔ぶれの多くは、東野さんはよく認知して非常に評価している作家たちだし、東野さんは東野さんなりに、「ボソット・アート」なんて言い方で、メンバーは違いますが、ちょっとおもしろい表現でパリ・ビエンナーレまで持って行ったことがあるんです。東野さんにとっても近いものがこれだけ形になるんだしたら、これをまとめてもっと大きな展覧会でやったらどうかという気になったと思うんですよね。

私は力ってものが全くない人間だから、政治力というか世間の力が全くない人間だから、どこかの美術館に持って行って売り込むなんて力はまるでない。ところが、東野さんはそこが見事で、西武美術館の顧問のような、信頼を得ていた人なんで、西武美術館に売りこんでくれたんですよね。ただ、専門的には私が中心になってやらないとならないからってんで、森司君にも引き続きがんばってやってもらったんですね。だから、多摩美術

大学の50年記念は、やっぱり予算のこととかでやり易いからだったんだけど、大学のためにやったという意識はない。それが何だったかな、つまらんことを言う下司な勘ぐりでね、鬼の首を取ったみたいに、「何であんな本格的なことやったのかっていうと、多摩美の何とか記念だよ」とか言ってね。(もの派は)多摩美の人が多いでしょ、だから多摩美の名誉のためにやったんだという馬鹿なことを言う評論家とも言えないような人もいました。そんなくだらんことを考えるなんて、夢にも思わなかったですね。

暮沢：展覧会ですが、もの派の6人はすんなり決まったと思うんですけども、ポストもの派というところは……

峯村：お話ししたように、私が1978年の文章の中で、もの派を広げればこの3人を加えて9人くらいまで一つの枠付けができるということを出していたもんだから、それにもとづいて鎌倉画廊の方でももの派展をやる時に9人でやったわけですね。

しかし、僕の文章にも書いてある通り、もの派が突きつけた問題とそれに対する批判の、批判の出どころを考えると全然違うんですよ、性質がね。多摩美系プラス李でできた6人というのは、その前から、多摩美時代からずっと引きずってきているものがある。彼らはそんな意識はないですよ。ただ私の中にはある。その後彦坂とかの批判を呼び起こすようなものとして与えたものとなると、圧倒的にこの6人というのは同質性があるんですね。それを取り上げると、ポストもの派というのとうまく繋がると思った。

肝心の、強烈な李禹煥批判、もの派批判者の彦坂君が落っこっちゃったんで、そここのところの楔の一つが抜けた感じになりましたけどね。

暮沢：この6人以外のメンバーは、どういった観点で人選が行われたんですか。ポストもの派といわれる人たちですけど。

峯村：展覧会について残念に思った最大のところが……東野さんが先輩として関わっていて、しかも多摩美を西武美術館につなげてくれたのは東野さんなんですね。私と東野さんとは考え方が非常に違うところがありまして。その頃の東野さんは、1980年代に入ってからもう一度巡ってきたポップ的な季節ということで、非常に華やぎを取り戻していた時期なんですね。それで、くっきりとそういうタイプのアーティストを入れたいということで。私はちょっと問題がぼけてしまうかと思ったんですが、そこは珍しく私も妥協しまして。それで混成部隊になっちゃったんですね。それから、東野さんは1980年代に入って、82年頃から、日本に出てきた女性アーティストを「超少女」なんて呼んだりして。キャッチフレーズが非常に見事な人だったんで、そういう人たちをちゃんと入れたいということなんですよ。ポストといったらみんなポストですよ。後なんだからポストになるけども、なんていうのかな、内面的なつながりが全くないですよ。いわゆる「超少女」って、もの派も何も私は知らんというものが出てきたことの目新しさだったわけでしょ。だから関係ないと思ったんですけどね。私はちょっと妥協したので、内心忸怩たるものがあります。

暮沢：このなかで、もの派とポストもの派の関係は、印象派とポスト印象派の関係をなぞったものと説明されていたかと思うんですけど。

峯村：そうでしたね。

暮沢：「超少女」とか入ってくると、その内容がちょっと……

峯村：分かります。私はいつも言うことなんですけどね、もの派っていうとどうしても人々の習慣で、人、作家っていうのが強烈に無理に入りますね。作家あつての芸術なんだからいっこうにかまわないんだけど。

しかし、もの派ってというのは名前の付け方が悪かったかな。もの派運動なり、もの派芸術とか、そういうひとつの正確な仕組みをもった芸術の出方をしているわけだから。69年、70年、71年くらいまでが、最ももの派の凝縮した純粋な作品の出方だったんですね。そういうもののことを「もの派的芸術」と言っているわけで、もの派芸術ってというのが大げさだから「もの派」って言うてる。私はいつもそういうふうには意味してない。だから、さっきお話しした李さんとか他のアーティスト——たとえば小清水の彫刻とかです——これをもの派という言葉だけでそのまま引き続き書いていくと、極めて異様なことになっていっちゃうわけね。ずっと後になってから「これ、もの派かいな」なんて言われても、それは作家だって変りますし、経験で今までの無かったものを積み上げたりしていきますのでね。

暮沢：さっき西武の「もの派とポストもの派の展開」展の話をついたときに、ポストもの派の作家の中に戸谷成雄とか遠藤利克とか黒川弘毅といったもの派の後の世代の人たちが何人か含まれていたのが目に留まったんですが、これらの作家たちは峯村さんが平行芸術展の中に取り上げてきた人たちでもありますよね。

峯村：早い時期にね。

暮沢：平行芸術展というのは、峯村さんが多摩美に着任されて間もなく1981年頃から始められまして、2005年まででしたか、最終回は。

峯村：そうですね。

暮沢：20年以上の長きに渡って続けられたので、実質的にライフワークと言っていいお仕事なんじゃないかなと思うんです。恐らくもの派とのお付き合いの中から、もの派の次の世代の人たちなんかも観察しながら、峯村さん独自の芸術観というものが形成されてきて、それが反映されたものとしての展覧会だろうと僕の方では感じているんです。この平行芸術ってというのはどういうものでしょうか。

峯村：はい、最初にそう思われているのを一度壊しちゃっていただきたいんですけど、私はそんなにもの派と関係付けて語られると困っちゃうのは、私は別にもの派と付き合いながら批評をやったわけじゃなくて。それは重要な要素ではあったけども、いろんなことを考えながら経験しながらいたんで、みなさんの中で重要性があって受け止められているのがもの派だというだけの話で、私の中ではもの派だけが重要であるということは全くないわけね。

もう一つ言うと、もの派の後の世代をどう見るかっていうのは、確かに私の大きな設問でしたから、おのずからその後の世代をくみ上げるような形で、自分で独自の展覧会をくみ上げるとなると、当然私とともに、私の評論活動とともにいた人たちですね。

今、ライフワークというふうにいわれて困っちゃったなあと思うんですけども、別にそんなものがライフワークになっちゃ困るわけ。そんなものって言っちゃいけないけど。私は一回一回一生懸命やって大切にしていたものの、展覧会というのは私に与えられたチャンスだから嫌いでもないしやりましたけども、展覧会をやるってのは、私にとってライフワークたりえないわけなんです。だから最初の10年間っていうのは、パンフレットも出してもらっていたわけではないので、文章を書けなかったから、私にとってはライフワークどころか、まあ一つのお付き合いですね。

暮沢：文章を書けないというと、どういう趣旨で企画して、どういう趣旨でこの作家を選んだかって他の人に分からないですよ。

峯村：そうですね、じゃあそこからお話ししましょうか。これは長きにわたって、最後の4年間は切れましたが、

それまでの16回分は全部、生け花の小原流が財政的にも場の提供もしてくれたんですね。

どうしてそういうことになったかという、1970年代に入って間もなく、ということは私が評論活動を始めてそれほど経ってなかった頃——正確に覚えてないですけど1975年前後かだと思います——その頃から、私がほとんど毎号のように小原流が出してる雑誌、機関誌に文章を請われて書くようになったんですが、それが機縁になって、70年代の終り頃——80年だったかかもしれません。長いことその生け花の雑誌とつきあってきたんで。生け花の人たちから見ると、もの派の人の作品はとっても注目的だったんですよ。やっぱり生の木を使ったり、水を使ったりするからね。

1970年代に入ってから、生け花の若手のアーティストたちのかかなり多くの人のももの派を意識した、もの派から影響を受けたような作品を作るようになったんですね。そのことを「現代いけばな」という言い方になったんです。昔から生け花の世界っていうのは時々前衛的な気風が沸き起こってきて。例えば勅使河原蒼風さんと組んで非常に強力にやった小原流の小原豊雲って大物がいたんですね。この人たちが「前衛生け花」という言い方で従来の生け花から20歩も100歩も踏み出したようなことをやろうってんで。基本的にはオブジェ志向ですよ。オブジェ的なもの。特に小原豊雲さんの場合、シュルレアリスムに造詣があってシュルレアリスムの影響があった。それから蒼風さんもシュルレアリスムの影響があったと思うし、まあ骨太な造形感覚のある人だったからそれで前衛生け花という言い方が出てきたんですが、それが70年代に入ると現代生け花という言い方になったんですね。どうしてか知らないですけどね。その頃の人にとっては、現代美術っていうのはほとんどももの派とイコールに見えたのかもしれません。そうするともの派から強い示唆を受けてやるのが自然に…… まさかもの派生け花とは言えないしね。それほど丸ごと真似してるわけじゃないから。

そうすると、現代美術と同じ並びでやっているって意識で、「現代いけばな」になっちゃったんですね。実際その当時、一種のアンデパンダン展、生け花アンデパンダン展があって、見るとものすごくいいですよ。生半可な現代美術よりおもしろいって時があったりしてね。工夫してね、吊るしたり、逆さにしたり、ぶちまけたり、たらしたり、固めたりと、いろんなことやってる。現代生け花と昔の前衛生け花の大きな違いは、現代生け花ってのは素材にこだわるんですね、特に植物という素材。年配でそういうのにすごく経験豊かな人、中川幸夫なんかは、ああいうふうの花をいたぶるような、愛でるような、埋めつくすような花びら、真っ赤な花びらを使う。今で言うと、蜷川実花さんの写真みたいな。ああいうのもひとつの典型だ。それから、菜っ葉、ほうれん草が大量にあたりとか大根を並べたり（する作品もある）。そういうのが、どこかもの派を中心とする現代美術、あるいはもの派の影響を一番強く受けた、もの派よりもっと物質依存度の強い現代美術と非常に近いものに見えたんでしょね。確かに外見からはそう見えたんでしょ。

それで設問があって、現代美術の側でも、ものすごく植物的な素材を使っているんじゃないかと。私はそれほど意識してなかったんだけど、言われて見れば確かにそういうところもあると思う。日本もだし、外国も。外国では昔の彫刻だったら木を使うなんてのは国によってあまり使わないところもあれば使うところもある。現代で言えばカール・アンドレなんか、木を使ったり干草を使ったりしましたよね。それからイギリスのあの作家、日本のもの派みたいな。林の中の枯れ木を引きずり出してきて枝を切って造形する…… 何て言いましたっけね。

加治屋：(アンディ・) ゴールズワージー (Andy Goldsworthy)。

峯村：そう。そういうのが外国でも結構ある。つまり昔の普通の彫刻とは違うやり方で、植物的な素材を使うところもある。もっと後でいえばウォルフガング・ライプ (Wolfgang Laib) ですか、あの人なんかまさにそれだ。

暮沢：米と牛乳と。

峯村：そうそう。それから花粉ね。それも使いましたからね。(植物を使う作品は) 日本にもものすごく多かつ

たんですよ。それで記事としてまとめてみる気がないかと言われて、とことんまで資料引っ張りだして、これでもかこれでもかかっていうくらい例を出してまとめて。それを見て小原流の幹部の人がおもしろいなあと思ったんですよ。

ここまで来ると現代美術と生け花の世界っていうのはかなり対話可能なんじゃないかと思われたんじゃないかと思いますね。その頃、小原流が他流派の若手も呼び込んで、「マイ生け花」というおもしろい催しやってたの。つまり流派のやり方を一度忘れて、マイ生け花、自分流の、個人として人間として生け花をやってみようという、一年に一遍の催しだったんですけどね。それは非常に活気があっておもしろかった。その第三回目か四回目かしらね、じゃあそれと同じ時に現代美術展を企画してやってみてくれないかと言われて。

それを言われたとき突き詰めて考えましたね。いや、似ているっていうけれど、そう簡単じゃないですよ。筋道が違いますよね。系譜が違います。見かけの上だけで物事をやっているわけじゃないので、どういうふうにそれを考えるかというので非常に…… 同様な問題を提起しようと思って一緒に考えたんですよ。現代美術は、アメリカの方からやってきたジャンルの壁はもはや意味がないというような考え方があって、1950年代の終り、60年代はずっとその方向できていましたよね。日本で一番早いのは50年代の実験工房がジョン・ケージの考え方とかカニングハムのダンス（を受け継いだ）。それから美術だとラウシェンバーグとかね。

暮沢：ネオダダ。

峯村：ネオダダはもっと本能的にぐちゃぐちゃとやっちゃった。その方向はもう歴史の必然であるというよな、かなり暴力的な言い方で現代美術の性格付けがなされるようになってきていて、私だんだんそれに疑問を持つようになっていたんですよ。もの派を批判するときも、もの派っていうのが余にも形式ということについて、そういう手続きを取ろうとしないわけですよ。無頓着なわけ。歴史を考えようとしません。考えた上で形式を突破するっていうのだったらアメリカのミニマル・アートのやり方になるんだけど。

考えてみると、やはりジャンルとか形式の別は、ゆくゆくは超えられるべきだというのは、国境がすべて廃絶されて世界同一の共同体になるという夢みたいな話で、イデオロギー的にはおもしろいけれども、実情には沿わないわけですよ。これは後でもっと話しますが、言語というのは一個の生けるシステムなわけで、それぞれの国語がそれぞれの国語のサブシステムとして奇妙なものを持っているわけですよ。変形しながらも同一性を持っている。で、どこかの国の言葉がエスペラントに統一してしまおうっていうのは、一体誰のためにそんな乱暴な普遍性志向をやるのかって馬鹿げた話なわけで、人間の存在そのものの否定になってくる。

そういう疑問をいろんな形で持ち始めていた時だったんだけど、生け花と現代美術が限りなく似ていますね、だから一緒にやってみませんかと言われたときに、やっぱりこれはうかうかとしてられないと思ったんですよ。その時考えたのは、物事は直感として出てきますから、言葉の使い方も深く考えた上で平行芸術という言葉を選んだというよりも、やっぱりこれは平行性ということを出さないといけないということでした。でも、平行芸術という言い方はおかしいですよ。平行芸術という芸術があるわけじゃない。でもね、僕は英語にするときは芸術における平行性というんです。

暮沢：パラレリズム・イン・アート（Parallelism in Art）でしたっけ。

峯村：パラレリズム・イン・アートです。だけど日本語で展覧会に起こすときに、そんなまどろっこしいことを言ったら見に来てくれない。そこで、これは自分でも納得して平行芸術という名前にしたんですよ。

でも、最初は、生け花と現代美術は、その当時接近して似ているようだけど、そのことは否定しないけど、そういう時に逆に考えないといけないのは、どうしてそれが一つになり得ないかと、同じものではないのかと。平行性ですよ。だから早いうちにそんなことを書いたんですけども、批評的に言うと、まあ経度、東経西経のその北極に、極北まで行けば一つになると分かるんです。私は、実を言うと今でも北極に行きたいんですよ。そこで海の水の渦はどういうふうになるんだろうなあと実際見てみたいんですよ。

暮沢：温暖化しているから……

峯村：見れるかもしれないですね、ちゃんと。方位がゼロになるわけですね。方角というものが意味を成さなくなる、そういう事態に対する私的観念的な関心がおおいにあるんだけど。文明圏っていうのはほぼ北緯35度ですね。南極まで行ってもますます同じなので、結局人類が生存に適した場所というのは、経線は（関係）あるんですね。時間差というのもそこにあるんですね。時間差があるっていうので「25時の表現」なんて書いたことある。一日24時間っていうのは体内時計になっちゃってるけど、これはもともと地球の自転によって決められていることで、人間が勝手に制度として決めたことではないわけですね。

芸術の成り立ちってのも、我々がいつのまにか動脈硬化を起こして、いくつかの形式に分化するというふうになったほど単純なことではないはずで、もっと本質的に芸術的なありよう、システムとして違いがあるはずじゃないかって思うようになってきた。その想いはだんだん強くなってきましたが、最初にそれを平行性、平行主義という言い方で出したのが良かったなと後で安堵したんですね。僕は直感人間だから、何か始めるときに全てを考え尽くした上で、これで間違いないからってそんな慎重なやり方はできない人間なんで、「まあこうだろうな」っていうのが出ちゃうんですよ。それが大間違いだったら後が大変なんだなあ（思っても始めてしまう）。この時は良かった。逆に、芸術における平行主義っていうのはその後何か機会があるたびに反芻して、あれで間違っていなかったらどうか、それにどれだけの射程があるだろうか、どれだけの意味を持ちうるだろうかということを考えてきて今に至っているわけだけど、大筋のところ、まだ北極に至っていない。私としては、あるいは我々人類としては。やっぱり平行主義ということを考えないといけないと思っているんですね。

暮沢：結局、計20回くらい行われたんでしたっけ。

峯村：ちょうど20回ですね。

暮沢：いろんな作家を取り上げてこられたと思うんですけども。

峯村：はいはい。

暮沢：どういった基準で。

峯村：もうその年、その年で。

暮沢：原則としては、ポストもの派世代の若い作家が中心になってるような印象は受けますよね。

峯村：でもさ、ポストもの派っていうけど、もの派の時期を過ぎればすべてポストもの派になるんだよ。いつまでそんなポストもの派なんて使ってもらいたくないよ。私にとっては、もの派っていうのはもう、もの派の時でおしまいなんだよ。その言葉のふくらみもね。

あと、私はもの派なんてこと全く考えないでものを観察しているわけですよ。私のなかで最も強力に私の関心を強く引くようになってきたのは、1971年頃から付き合い、作品をずっと見てきている長沢英俊というのがいましてね。その人は、私が今でも最も信頼するアーティストなんだけど、彼と、彼より大体後輩だけどこかで精神的に共通の基盤を持っているような人たちが私にとっては一番大切なアーティストになってきたんですね。もうすべてその（「平行芸術」展の）中に、彼はいつでも入ってもらっていいのだけでも。一番最初は1984年（の「並行芸術」展）ですね。というのは、長沢はミラノに住んでいるので、作品送ってもらおうそんなお金ないですから。チャンスを狙っていたんですが、ちょうど東京画廊で出品したものを貸しても

らえるってことが分かってね。彼を取り上げる時に、何らかの形で私が共感して見てる人たちを、ここで一挙に出したかったんですね。もちろん長沢とそのまま通じるわけではないにしても、いろんな観点でね。その時点でそう思ったってことが。

暮沢：後で出てくると思うんですけど、峯村さんがお書きになった『彫刻の呼び声』という彫刻評論の中で、類彫刻とかかたまり彫刻といった概念が提出されているのですが、これもやはり平行主義、平行芸術展のなかで形成されてきたものなののでしょうか。

峯村：人間って、幾つかのことを平行して考えている存在でね。これも平行芸術展とそんなに無理に重ねていただかなくてもいいんだけど。もし縁があるとすれば、平行芸術という考え方は、彫刻に非常に強く目を向けるようになったことにもよるんですよ。もともと私は彫刻なんて分からない人間だったんだけど、ガキの頃一番強く私が惚れ込んだのはジョルジョ・デ・キリコ。これはまた後でお話しできればと思うんだけど。ジョルジョ・デ・キリコだけじゃなくていろんなものがある。マティス、ボナール。モネなんてのはまた好きな画家の一人だけど。大体が画家ですよ。中国の絵画、インドの絵画。ヨーロッパだけじゃなくて。大体絵画が好き。彫刻はなかなかいいものがないんですよ。日本には仏像なんか非常に素晴らしいものがありますが、中国の彫刻は必ずしもそれほど好きじゃない。インドは昔夢中になって研究したこともある。ヨーロッパははるかに彫刻が多いわけですよ。でも、多いんだけど、いいものの数が少ない。自分が彫刻をやっているわけでもないし、集中的に勉強したわけでもないから、少し縁が遠かったんですけどもね。

あの、私の前に現代彫刻についてちゃんと書いてくれたのは中原佑介さんですね。昔です。彼にとっても早い時期の（著作です）。

暮沢：『現代彫刻』ってタイトルの本がありましたよね。

峯村：そうです。『現代彫刻』ね。あれは非常に早い時期に、中原さんの文章をよく読んでいた頃に読んで。良い本だと思いつつも釈然としないところがある。私は何を読んでも釈然としないところがあるから。だから自分で書きたくなるんですね。非常に敬意を示すんですけども。中原さんはとっても彫刻の勘所をよく分かってる人だなあと思いつつも、今ひとつ納得しなくて、いつか自分で書きたいと思って。今でも思い出すと、70年代に入って、75年位かしたら、私は外国に行くとか何かの文献を読んで、強烈に現代彫刻の展開に興味を持ち始めたんですね。アメリカかイギリスにエルセンっていう近代彫刻の研究者がいたよね。ロンドンとかニューヨークでとてもいい展覧会を組織して文章も書いている人で。何エルセンって言ったっけ？

加治屋：スタンフォード大学の先生ですよ（注：アルバート・エルセン Albert Elsen）。

峯村：その人のカタログ、私は3冊くらい同じのを持っているってことがあって。なんか夢中になって買った。そういうので少しずつなじんでいるわけね。それから、パリに何度も行くようになった時に、近代美術館の中にブランクーシのアトリエを移築したのがありますね。

暮沢：今、ポンピドゥーの隣にあります。

峯村：そうです。同じ近代美術館ですからね。とかなんとかで少しずつ彫刻の世界に参入してきて。70年代っていうのは、イギリスを中心に彫刻論がふつつつと興ったことがあるんですね。そのエルセンの彫刻展っていうのがそのひとつだったんだけど、展覧会も……

加治屋：ロダンの展覧会ですかね。

峯村：いや、近代彫刻全体のがありました。

加治屋：そうですか。

峯村：「近代彫刻のパイオニア」(Pioneers of Modern Sculpture、Hayward Gallery、1973年)ってやつですね。それから、そういうのが下地になって、ロザリンド・クラウスが後になって、彫刻を本気にやってやろうという気になって書いたんですね。だから似ているんです。何か先駆的な研究者がいろいろ催しをやってしてくれたおかげで、あ、こんなに素晴らしいものがあるんだって気が付いていくんですね。そうこうしているうちに、自ら彫刻家でもあるウィリアム・ターンプル(William Turnbull)だったかな、非常に優れた現代彫刻論を書いた。わがままに自分がいいと思う彫刻だけを取り上げて、でも非常におもしろい。てなことで段々そっちの方に入っていった。

それから、現代美術でもね、東京ビエンナーレにも出したカール・アンドレとかリチャード・セラとかですね。特にカール・アンドレってのは、しっかり彫刻の歴史に根付いているところがあるでしょ。ブランクーシを引きずっていますからね。つまり、なんとなく現代美術ふうの立体作品よりも、彫刻というものをきちんと、そのセンスを掴んでいる仕事に非常に強く惹かれるようになったんですね。

そんなことがあって、1971年に最初に知り合ったのかな、長沢英俊に出会って。それは非常に大きかったですね。肉付けしてもらったということですね。彼は1973年のパリビに僕が選んで、行ってもらった。だから72年には彼と非常に親しく話を交わすようになってから、彼の作品を夢中になって見るようになったんですね。それでやっていくうちに、20世紀というのは実に奇怪なんじゃないか(と思うようになった)。形式批判の行方が、キュビズムのコラージュ——切り貼りって意味ですよ——などから、シュルレアリスムでオブジェに行って、妙な具合に収斂しちゃったけども。もっと構成主義的に展開を遂げると、これは日本人なんかには受け入れられるくらい、安いインスタレーションのところまでできているわけですね。しかしこれは、僕に言わせると何かを忘却する歴史ですね。芸術の根源を忘却する方向です。切った貼ったっておもしろいですから。子供の工作もそうですけどね。タトリンに受け継がれて拡大した構成主義のあり方なんかが典型で、これは非常にまじめなものですけど、しかし、こここのところから出てきた彫刻ならざる立体造形というものは、その根っこに彫刻として見るに値する根拠があるものであれば、これは彫刻の歴史の中に迎え入れていいわけだけど、さっき言ったように何かを全て忘却したところでハッピーにやっているだけのものってものを、果してこれを形のうだけ見て、これも現代彫刻の拡大した姿だって言っていだらうかって深刻な疑念が出てきたわけですね。

そうかといって早急にこれは駄目というふうには断罪するよりも、一種の煉獄時代だと思ったんです。20世紀ってのはね。全てが掘り返されて、試練にかけられる対象だから、そのうちに必ず総括される時期がくる。それまでは類(るい)なんであって、それそのものでない。「彫刻に類するもの」と(私は)言っている。20世紀は、多くの造形家にとって、そのレベルでしかものを考えていなかった形跡があるという感じですね。

暮沢：固まり彫刻っていうのはどういう……

峯村：うん、あれはそれ(類彫刻)に対するアンチですね。

暮沢：いわゆる量塊系というのかな、ボリュームのあるもの。

峯村：ボリュームじゃなくてマッサです。マッサってのはもうちょっと凝縮したものです。(固まり彫刻というの)はマッサを機軸とするもの。空洞性も非常に重要なものだと思っているんですね。マイナス・マッサだな。それをまとめてみたいっていう願望もあってやったんですけど。

彫刻に対するこれまでの思いを全部吐き出したのは、この間出した『彫刻の呼び声』です。あの中で、彫刻ということで最もプラス方向で私に強い影響を与えてくれたのは、ひとつはドナルド・ジャッドなんですよ。ジャッドはまさにマッス否定ですから。一見すると、あれは類彫刻の典型なんですよ。彼のは、絵画から出てきて絵画の形式批判を推し進めていったときにああいうものになってきた。しかし彼の場合は、最も優れたマッスの彫刻と同じくらい、存在をどのように提示するかっていうのが根本の命題になっているんですよ。作品を見ても実際そうなんですよ。そういうふうを受け取れるものです。それで、昔からの人体彫刻の時にはうまくできなかったような視覚とか周りの環境というものを考慮に入れながら、なおかつ今言った中心的な課題に答えるというのがあるので。だけどそれは一方の極端ですね。一見類彫刻の親玉のようなドナルド・ジャッドがいて、そしてその対極に全くマッスを持っていて非常に重要な問題をしっかり押さえているメダルド・ロッソ (Medardo Rosso) がいる。現代では私の友人である長沢英俊。長沢英俊だってマッスといっても、実際には別に固めたもので作っているわけじゃないんですよ。でも明らかにジャッドとは違う方向で出てきたものですよ。その両方を両極睨みで、彫刻をもう一度再定義できるんじゃないかと思ったんですよ。それで大体彫刻についての思いは……

暮沢：まとめられたかと。

峯村：これで死ぬまでは大丈夫かと。いや、分からない。また、むらむらっとどこかから、違ったぞなんて思い出すかもしれない。今のところは彫刻についての思いは果たしたかな。

暮沢：最近出された論集にお書きになられていた気がしますが、陶芸にも関心がおありなんですか。

峯村：全くないです。それは頼まれたから書いただけです。あれは八木一夫さんってオブジェ (焼き) の作家ね、あの方を特集する研究会があって。なぜ私にその研究会に呼ばれたかという、そのシンポジウムみたいなところでスピーカーになって来てくれと言われて。京都の日文研、国際日本文化研究センターですか、あそこの研究員に行っていたのが、樋田豊次郎でね。樋田豊次郎 (とよろう) って改名しましたが、前の近代美術館の工芸課にいた人ですよ。彼が私の批評に注目してくれたんですよ。1996年に目黒美術館で私が多摩美の同僚たちと一緒にやった「1953年ライトアップ：新しい戦後美術像が見えてきた」展ですよ。

その時に僕が取り上げた作家について書いた内容というのは、かたまり彫刻の考え方をもっと歴史的にずっと引き伸ばしていったんですよ。しかも、彫刻だけじゃなくて絵画の人も入れて書いたんですよ。これを彼が何度も読んで。このことと八木一夫さんを解釈する、再評価するってのがどういうふうに結びつくのか実は僕は分からなかったんですが、結局オブジェということだったんですよ。

オブジェっていうのは、基本的にヨーロッパのフランスのシュルレアリスト、その前のキュビズムもやったけど、そこから出てきた、ようするに対象物ですよ。これは、美術の流れの中で、20世紀の類彫刻の盲腸みたいなところにストーンと押し込んだようなもので。オブジェってのは、私はあまり評価していないんですよ。というのは、人間にとっての認識の対象としてのオブジェクト、そして物体 (としてのオブジェクト) ですよ。で、サブジェクトとオブジェクトを分けた上でのオブジェクトの中に、逆に、人間の認識の対象、人間にとって認識されるものとしての対象があるというふうになって。それを突破するこれからの芸術のことを考えるときには、ちょっとまどろっこしいんですよ。大体シュルレアリスムの作っているオブジェって大体嫌いですから、僕は。遊びみたいなのはね。だけど八木一夫さんがオブジェ焼きというのを考案した当時、オブジェっていうのは、生け花の方でも焼きものの方でも、ファインアート以外での工芸やそれに類した世界では、フランスから渡ってきた言葉だけに非常に新鮮で、何か新しい物を切り開いてくれると思われていたところがあって、それでそんなふうにしたと思うんですよ。

私は実を言うと、あの展覧会 (「1953年ライトアップ」展) で八木一夫さんを入れたいがどうしようかと思ったんですよ。なんか焼きものの人も入れたかったんですよ。書道の方の人まで一人入れてるくらいですからね。

八木さんをと考えていたんだけど、結局あれじゃないかと。あれはまだ、彼の持っているエスプリ、極めて人間的エスプリの作品であって、それでは僕の思いがかけられないと思って諦めたことがあってね。

暮沢：この1953年というのは、たしか美術上重要な年ではないという理由でタイトルになったと聞いています。針生さんが書いていますし、池田龍雄さんがクレームをつけたということもありました。他にもいろいろな展覧会に関わられてきたと思うんですけども、何か印象に残っているものはありますか。

峯村：今言われたから、ちょうどいい機会なので。1953年は何もないなんて、そんなこと書いてませんよ。ところがねえ、やっつけたくてしょうもない人は、相手の発言を正確に引用しないで、非常に幼稚な言い方で歪曲してくるわけ。針生さんなんてそんなのの最たる悪人でね。「峯村に言わせると、53年の、針生が推奨しているルポルタージュ作家というのは、まだ芸術として未熟だからと言って切り捨てた」って言うんですよ。僕はそんなこと一言も書いてないんですよ。未熟だなんて書いてない。未熟じゃなくてはじめてから駄目だと言って書いている。僕の真意はそれなんです。つまりルポルタージュということが芸術として成り立つのであれば、私は本当にそれを実践的に見せて欲しい。そしたら私は簡単に触発されますから。しかし、現実の社会的、政治的な状況を踏まえてということで、そんなのを芸術の彩りにしたくらいなもの、私は論ずることはできない。そういうことをやれば現実に根ざした彫刻になるんだという言い方が根底からして駄目なんです。芸術の問題じゃないんですよ。だからそういうことを言っていたら何年絵を積み重ねたってまともな芸術になるわけがない。だから未熟だなんて言わない。未熟じゃなくて最初から駄目なんです。だけどそれを正確に言わなくて、そうやって思い込むと、針生さんは、何回も言うわけですよ、同じことを。原文を読まない世間の人はみんなそう思い込むわね。

それから、何もない年だったからって（言ったと言うけれど）、何もないのはありっこないでしょ。そのときそのときに何かありますよね。53年だって、他にあることを知らないわけではない。ただそのことを客観的に言うだけだったら誰か言うでしょう。今までだって誰かに指摘されている。ただ横に、横断面でその時代の様々な問題をあぶり出していくようなことをやるのには、それなりの適切なテーマがないと駄目なわけですね。それに値するような、それに相応しいような何かが何もないという意味なんです。だから言葉尻を捉えるんですよ、人を批判するときってのは。それで、困っちゃったんですけども。それから、他の展覧会？

暮沢：印象に残っているものは……

峯村：それを言われるとね。展覧会が好きでやってる。（どれも）嫌いではないですよ。

暮沢：規模が大きくても小さくてもかまいませんので。

峯村：そうですね。自分でやってとても気持ち良かったのは、「かめ座のしるし」展。これは1989年ですね。

暮沢：会場はどちらでしたっけ。

峯村：あれは横浜市民ギャラリーって、関内駅を降りてすぐ。

暮沢：毎年やってる「今日の美術」の一貫でしょうか。

峯村：「今日の美術」だか「今日の作家」だか言ったね。その一つです。それまでずっといろんな人がやってこられたんだけど、なんか一巡しちゃうと、ちょっと手詰まりな感じになってたんじゃないかと思うんです。何かひとつピリッとしたものがなくなってきちゃったなって。ちょうど20年目だか25年目になってた

んですよ、「今日の作家」展ってのが始まって。だから少し趣向を変えようってことで、その時に顧問相談に預かっていた人が、もう亡くなった画家の吉仲太造さんで、あの人がどういうわけか、私の動き方がおもしろいと思ってくれたらしくて推薦したらしいんですよ。あいつに少し大きな展覧会をやらしたらどうだろうと。予算がちょっと余分につくというのでね。話を受けたのがわりと間際で時間なかったんだけど、勝手にやっていたって言うから。

で、6月頃かな、約10日か2週間かで、これはこれ、これはこれと、僕の気になっている関心のある作家の作品——作家というより作品——その作品写真を切り貼りして部屋一杯にして考えたんですよ。突如としてひらめいて、構成の、こと細かなことまでみんな決まっちゃった。「かめ座のしるし」という名前もその時に出てきたと思うんですけども、文章を大体どういうふうに書くっていうのも、みんなその時に一瞬にして決まっちゃった。実際書いたのは、その後、ヨーロッパに仕事で行っているときに駅前のカフェかなんかで。夜も寝ないで書いていたんだけど、非常におもしろい経験でした。こういう作品がなぜ自分に訴えるんだろうと。いろんなタイプの作品がありますが、その時は、作品ってのは一種のアンフォルメルな状況をくぐり越えて、どういうふうに分かたらしいのかが分からなくなって、何とか自力で形を取ろうとしたときに、どういう姿をとるんだろうかということのひとつの答えみたいなものとして、甕のような滲える形というのが出てきたんですね。そういうのでまとめたんですが、これはおもしろいことに、東野さんは、その時本当に見直したんですが、見に行くと、「いやあものすごくおもしろかった、あんないい展覧会ないよ」とか言って、どこかの画廊のオープニングに行ったら、奥からわざわざ出てきて肩を抱くようにして。東野さんが僕とどっかで通じるものがあったのかな。

暮沢：1989年って、倒れられる直前くらいですね。

峯村：2年くらい後でしたね、倒れられたのは。

暮沢：(当時すでに)健康状態があまり良くなかったとか。

峯村：そんなふうには全然感じられなかったですね。ただ後輩に優しくしようという気持ちは体が弱くなったからかな。それ(「かめ座のしるし」展)は、全く私のわがままでやらせてもらった展覧会で。53年展っていうのは大学の同僚と何か研究会をやるうといっってやったわけですから、私の芸術観は、展覧会を実際にやるようになったときにその枠内でやったということくらいでしたからね。あと何かあったかね。すっと思ひ出さないうってことはたいしたことなかったってことですね(注：1989年には「かめ座のしるし」展のほか、ベルギー・アントワープのミデルハイム野外彫刻美術館で「現代日本彫刻展」を組織している)。

暮沢：今はなき東高現代美術館のとか。

峯村：あの時は絵画でしたね(「絵画・日本一断層からの出現」展、1990年)。そうでしたね。一生懸命絵画でしゃかりきになっていたときで、おしゃれな空間でね。あのオープニングの時にもものすごくたくさんの方が来てくれて。シンポジウムをやったら、やっぱり大変な数の方が来てくれて。ということはみんな飢えていたんでしょいうね。というのは、80年代はすでに絵画が復活していたとはいうものの、何て言うのかな、最初の担い手が女性群で、女性が悪いっていうんじゃないですけども、かなり時代の風潮の中で何となく担がれた感じで、もう少し幅を持って絵画のことを見たい、考えたいという気風が段々増えてきた時で、タイミングが良かったんじゃないかな。

暮沢：わりと最近、2、3年前だと思うんですが、多摩センターの「四批評の交差」とか。

峯村：ありがとうございます。よく覚えていてくださいます。

暮沢：あれはどうですか。多摩美の催しだと思うんですが。

峯村：学校じゃなくてね、私と私の友人たちですね。学校はあれをやるようにそそのかすわけでは毛頭なくて。これは、おもしろいきっかけがあったんです。あの催しの数年前から榎木（野衣）君が多摩美に来るようになっていたんだけど、なかなか交流がない。彼は共通教育学科というところに入って、本江君とは同じ科なんだけど、あの二人は合わないよね。だから特に積極的に話し合うというのがなかったのと、大学ってのは結構忙しくて、行けば講義とか何かで、ちょっとすれ違うくらいが普通なんですよね。私と建畠（哲）君は、同じ芸術学科にいたけども、そんなに議論を深くするというものもない。議論を深くするには真剣に何かをぶつけないといけないわけですよ。

そしたらある時にね、誰かの退職記念パーティかなにかがあって、榎木君のいた科の先生が辞めた時かな、たまたま私がそこに顔出して話していたら、「榎木君が多摩美に来ただけど、どうもみなさんと接触がないのはもったいない、せっかくいるのに残念だ」と。「何かやりたいんだけど、やっぱり立場上、峯村先生が声をかけてくれるといいなあ」なんて言われてね。僕もその時は「うん、そうだねえ」なんて言って。大学にしゃれたラウンジでもあると、そこで一杯飲みながらってこともできて、その程度のことで始めようかなと思っていたんですが、そういう場所もない。そもそも暇がないのね、みんな会うなんてことはまず不可能なんです。そうこうしているうちに、大学が購入した美術館がありましてね、その生かし方とか運営の委員会ってのがあって、私もそこに顔を出してただけども、放っておくと現代美術とか、今の世の中にある動きをうまく取り込んだ催しを美術館の人は誰もやってくれないわけですね。我々の中の誰かが、声を上げて企画を立ててやる必要があるという時に、じゃあ私がやりましょうかと言って、それで企画した。その時に思いついたのが、榎木君が言っていた言葉で、「批評家同士で馴れ合いでやるんじゃないで、ちゃんとした会話が成り立つようなことをやってみたい」というのを思い出しましてね。それで4人の批評家で。名前は、随分みんなで「ああでもない、こうでもない」って言って、「交差」がいいなと。和合じゃないしね、喧嘩というのも悪いし。交差で行こうというので交差と。

暮沢：四批評の方って、あとの3人は建畠さん、本江さん、榎木さんですね。

峯村：ぶっちゃけた話を言うと、多摩美の中でも二部ってのがあったんですね。今は造形表現学部っていう言い方をしています。上野毛の方が本拠地になっていた。そこに、米倉守が、朝日新聞辞めた人が来てたんですよ。だけど誰も彼と親しい人がいないんですね。親しいどころか、いや我々の仲間とはちょっと思い難いと。私は彼とはそれほど年が違ってるわけでもないのと、昔新聞社に籍を置いたということで、そんなに毛嫌いしていたわけじゃなかったんですけどね。みんな一緒にやりたくないようだったんで。それで4人でしたんですね。榎木君は本江君たちとは真正面からぶつかるだろうけども、それはそれでいいんですよ。ぶつかってもそういうのと別のところでそれぞれ敬意を表することができるのであればね。わりと予算がないところで、カタログもひどいものを作られちゃって、その点非常に残念なところもあったけども、珍しい展覧会ができたなと思ってます。私はその時、私が担当した部屋には黒川弘毅君と、絵画は児玉靖枝さんを入れてね。まあ、それぞれ特色のあることをやっていましたね。

暮沢：堀浩哉が出てて、あのときは、学生にパフォーマンスをさせているのが出てましたね。聞いたら、みんな入ったばかりの1年生で、絵を描きたくて入学したのに、入学した途端、変な黒い衣装を着せられて顔を真っ白にペイントされて、パフォーマンスさせられて。どんな気分なんだろうなと思って。

峯村：僕はね、堀浩哉をもし使いたいなら、どうして絵を出さないかなと思ったんだけど、榎木君に言わせると、

僕（榎木）が絵を出してもらったらおかしいでしょうって。そんな自分の看板に傷つくと思ったのかな。

暮沢：今までシミュレーショニズムをやっていたから、オーソドックスな研究をやったりしたら、かえって何か看板倒れになるってのもあったかもしれませんが。今、多摩美のお話が出たところで、次のお話を伺いたいのですが、1979年に多摩美に入られた話は先週出てきたんですけども、一番最初は非常勤で始められたのでしたっけ、一年だけ。

峯村：うん、一年だけ非常勤でね。

暮沢：差し障りなければ、多摩美に着任された経緯とか、例えば誰かに呼んでもらったとかいうのがあれば。

峯村：ああいうのは分かりませんよね。（大学に）入って行って、よく東野さんは、「俺じゃないよ」ってとぼけた顔して。東野さんは積極的に僕を呼んだんじゃないと言うけど、東野さんにむしろ対抗馬をぶつけたいという連中が画策した形跡があると（思った）。東野さんはみんなに愛されてましたけどね、ただ東野一人じゃなあというところがあって。

それともうひとつは、私がフランス語使いだと思われていたところがあって。実際僕はもうフランス語なんかとっくに忘れてて、外国語なんか全然やりたくなかったんですけども、ただまあ一応仏文出ですからね、現代美術の専門で、東野さんと同じように評論をやっていて、それでなおかつフランス語も教えてくれたら一番いいというので呼んでくれたみたいですね。

暮沢：じゃフランス語の語学の授業も担当されていたんですか。

峯村：4～5年はやったように思いますよ。だけどつくづく嫌なっちゃってやめたんで。そのときあてにしていた先生から嘆かれましたけどね。

暮沢：その時（着任時）には芸術学科ってのは存在していませんでしたよね。

峯村：まだですね。

暮沢：そしたらどこに。

峯村：えーっと、のちに芸術学科と言いますが、その時はただ学科という変な名前だったんですね。教養的な講義を担当する人たちを集めた科だったわけですね。教師の溜まり場、飯場みたいなもんですね。

暮沢：間もなく1981年でしたっけ、芸術学科が設立されたのは。

峯村：そうですね。

暮沢：じゃあ移籍される形ですか。

峯村：東野さんが中心になってその構想を立てたんですね。私はどうもそういうことって得手じゃないから。誘われてみんなで相談しようよと言われて飲みに行くんだけど、なんかみんな好きだなーと。私は大学のことってそんなに興味ないんですよね。だから芸術学科って、そんなに情熱を込めて作るに値するものかよく分からないままにね。

暮沢：どういう主旨のもとにとか。

峯村：主旨はよく分かるですよ。それは東野さんがいつもよく言っていた。うまいキャッチフレーズがあったけど、今までの日本は作り手ばかり育てて来たけれど、それは片手落ちじゃないかと。東野さんには前から観衆論っていうのがあって、観衆あつての芸術なのではないかという考えを持っていた。

特に学内政治からいうと、どうしてもアーティストばかりが中で大きな顔をして、集団的にもものすごい数ですからね。それはおもしろくないと。だから理論や歴史をやっている我々がちゃんと評価されるべきだという想いはあったと思うんですね。それから実際、社会的に見て美術館が雨後のたけのこの如くできた時代でしょ、80年代通してね。実需があるように見えた。実際には寒い（笑）。作り手じゃなくて送り手、あるいは受け手。ないのはまずいじゃないかと。これはとても的確な状況認識だったと思いますね。恐らくよその大学が手がける前、最初に多摩美がそういう方向に踏み出したんじゃないかな。

暮沢：今だったら（東京）造形（大）、武蔵美……

峯村：ちょっと後ですよ。多摩美の芸術学科って、言葉が的確かどうか知らないけど、そうやって計画は非常にはっきり打ち出した。送り手を育てる、そして良き受け手、積極的な受け手をですね。

暮沢：芸学出身のアーティストの人もいますよね。

峯村：そこがおもしろいの。東野さんは評論家なわけだから、作り手を愛しているわけですよ。それともうひとつは、あの頃、学科というところには李禹煥と宇佐美圭司の二人のかなり力のある作り手がいたわけですね。手も立つ、弁も立つというこの二人を東野さんは非常に愛していて。新しいことをする時は、東野さんのいうことをよく聞いてくれるしね。アーティストだと逆らわないし。非常に個性の強い優れた知性の持ち主。彼らに入ってもらいたいと願い、それには送り手だけでなく、作り手もいた方がいいと。それでこれからの芸術学科というのは片寄らないで、良き新タイプの作り手も養成すると。

これはちょっと欲張っちゃったんだね。最初はみんなすごい乗り気で、そういう方向で動いたんですけどね。いくらその二人が優秀でも、それで優れたものができるかと言えば、環境としてちょっとうまくなかったんですね。一番研ぎ澄ましたエッセンスだけがボンとあるけど、眼に見えない様々なものを醸し出してくれるものがないと、アーティストは育たないのだろうと思うのね。それでほぼ10年やってみて、東野さん自身がこれはまずかったっていうので、撤回することにしたんですね。やめることにした。

加治屋：スタディ系、プロデュース系、あとワーク系という言い方があったと思いますが、そのワーク系がなくなって。

峯村：そうですね。

暮沢：芸学には今でも海老塚（耕一）さんが専任教員として作家で唯一残ってらっしゃいますけど。

峯村：彼は、さっきも言ったように東野さんの助手みたいなことをしていて、非常に東野さんに可愛がられていてね。また、彼もとても良くできる人で、いろんなことができる。若いけれども、博覧強記という言葉はちょっと当てはまらないかも知れないけど、よく物事を知っているし、いろんなことに理解のある人物でね。作家ではあるけども、ただの作家というのとは違う。李禹煥、宇佐美圭司という人がいたとすると、それよりぐっと後輩というよりも、最初は学生だったわけですからね。でも、タイプとしては芸術学科にはいいということで

やってもらっていたんでしょう。それで芸術学科からワークがなくなった後も、彼の存在はいろんな面で役に立つて言うと言い方が変だけど、有意義なんで。作家としているというよりも、作家的な質を持っている多芸の人と言ったらいいかな。もともと彼は建築科の出身なんですよ。ガウディなんかに夢中になっていた人で。芸術についても総合的な理解がある人だから、下手な評論家よりもかなりましというところがある、というより大いにましなところがあるんじゃないかな。

まあ今お話ししているのは学校のことで、私には関係ないですよ。私は大学のことはほとんどあまり何の足跡も残さず。

暮沢：でも 27 年。

峯村：いたみたいですね。

暮沢：毎日新聞が 11 年ですから、それよりもはるかに長かった。27 年いらして、教育上、研究上で印象に残っている人がいたら。自分が目をつけていた人がいて、後になって結構出てきたとか、そういうケースがあったりしますよね。

峯村：あのね、教師をやっていて、自分では毎回同じような埒もないことを話しているつもりでも、学生は僕から聞いたことを良く覚えていますよね。そういう中からね、何人が後になって聞いてみると、かなり影響を受けたり、影響という言葉があてはまらなくても、芸術について何が重要かということについてのひとつの心構えみたいなものを言っておられたとか（言うてる）、そういう人がいたと思います。アーティストとして活動するようになった人が何人か。

私は、実技の生徒は教えていないんだけど、4 年になったときだけ、私のゼミを受講できるわけです。私だけじゃなくて他の人のものね。だからほんの一年の付き合いなんだけど、昔は非常に反応が良くて、そういう学生がよくきてくれたんだけど、だんだん世の中と私と合わなくなって、私がもう駄目な、世間と合わない存在になってくると、学生もよくしたもので、なかなか顔を出してくれなくなりますね。昔（大学に）行ったばかりの頃は結構いましたね。東野さんももちろん人気のある先生だったけれども、僕のところはまた違うタイプがきて。それは当たり前のことですよ、大学にいたんですから。それ以上の意味はないです。

暮沢：次の質問にいきます。美術評論家、批評家という肩書きで長いことお仕事をされてきたわけですけども、峯村さんの場合、フリーの評論家になれる前は毎日新聞に勤めてらした。前職と比較して、評論、批評に対してどのような感じをお持ちでしょうか。

峯村：まあ、自分で勝手にやってることなんですね。昔の新聞社にいたのは、これは大学を出てぶらぶら遊んで勝手に何か好きなことやってるほど恵まれた環境だったわけじゃないもんですから、就職ということがあって。別に新聞ということに強い関心があったわけじゃなくて、美術のことをやりたい、美術の学者にはなれないから、実践的に美術の勉強をしながら美術の展覧会をやるとか、そういうことをやりたいって（新聞社に）いただけなんで。

その後批評家として何かやろうというのは、批評家とか評論家とか、これは別に世間がそういうふうに見るからやっているだけで、私は美術に関わる文章書きだと（思っている）。今でもそうですけど、文章書くというのが一番私にとって重要なことで。苦しいこともある半面、書くことで発見があるわけですよ。ものを見たり読んだりすること以上に書くことが一番私にとって重要。それはもの書きみんなそうだと思います。絵描きだって人の絵を見て、自分で描くことが一つ一つものを理解し発見していく場だと思う。そのためにやる。だから勝手に、自分が美術が好きで、芸術ってのは何なのか、人類にとって何だったのかを理解するためにやる。それは、美術が好きだからそういうことができてるわけですが、それをやる前に、もともと文章

を書くことが適していた場だからそれ（新聞社の勤務）をやってるんです。それが批評家という形をとる、という形をとるとするのは、社会との関係でそういう形になってるわけで、名前は本当に（重要ではない）。若いときは批評家というのに多少憧れがありました。私の前にやってる先輩たちが格好良く見えた。だけど、格好良く見えなくなったらどうでもいい。

暮沢：それは御三家のことですか。

峯村：そうですね。それより前だって、大きなことを言えば、マルローが深く惚れた最初ですからね。あれほどの存在に自分をなぞらえようなんて、うぬぼれたことは考えないにしても、私を強く引き上げていく力にはなってるんですよ、最後までね。だから直接の批評家としての先輩がそんなに魅力を持てなくなっても、マルローは依然として私の中で強い存在であると。

暮沢：マルローのお話は先週も伺いましたけども、先週話しそびれたことは……

峯村：これは誰が聞いても分かるでしょう。強い魅力を持っているかってのは……

暮沢：御三家ですね。もちろん日本の美術評論には戦前の系譜もあるんですけど、峯村さんが直接接点があったのは、この御三家からだと思います。針生さん、東野さん、中原さんに対して、今までの質問の中で話題としては提示しているわけですけども、先輩批評家のこの三人をどう思うかということのを改めて言っていれば。

峯村：今までも断片的にぼつぼつしゃべっていたように思うんだけどね。それ以上にしゃべることあるかな。

暮沢：なければいいんですけども。

加治屋：針生さんとの接点はありましたか。

峯村：あまり強くはないんですが、笑い話だと思って聞いて下されば。私をはじめ針生さんという存在を知ったのは…… 就職が毎日新聞と決まったときに旅に出たという話をしましたね、ぐるぐると回って。奈良に吉野館がありましたよね。そこは有名な、傾きそうな木造の旅館で、美術史をやってる人が必ず行くところで、私もそこに行って泊めてもらってたんです。まあいきなり予約もなしに行っただけで、超満員なんですよ。人気があってね。時期がだいたい大学で休み時期でしょ、混むの当たり前ですよ。それで、おばさんが追い出さないわけですよ。押入れだってみんな一杯だったですよ。いやともかくどうしようもないという、そしたら玄関入ったところに板の間がある。そんなところで良きやいいけど寒いですよ。そこにせんべい布団を掛けてくれと（言って）。それしかないと思って。なんでもいんですよ。それで泊まっていたら、1960年3月20日から25日の間くらいですかね、真夜中に、こっちもうつらうつら眠りかけてたら、ドンドンって何か叩く人がいてね。一体なんだろう、こんな遅く一体何してる人かっておばさんが何か言いながら玄関に行ったら、むんずと入ってきて、ろくすっぽ声も掛けずに上がってきて、私のすぐ隣にバンとこの寝具をはいで寝た。翌日起きたらそれが針生一郎さんだった。

全員：ははは（笑）。

暮沢：会話されたんですか。

峯村：しませんよ。だって真夜中だったし。こんな時間に迷惑な奴が来たもんだ、誰だろうと思ったけども。

暮沢：あとになって針生さんにその話したんですか。

峯村：したかもしれないけど、しなかったかも。なんせ針生さんだから覚えていないでしょうね。全く笑い話ですよ。それだけのことなんですけどね。

暮沢：この三人には明確な違いがあります。針生さんは左翼で、社会思想というテーマを持っていて、東野さんは、ジャーナリスティックに軽快なフットワークでアメリカの現代美術を紹介されていた。

峯村：東野さんは、早い時期、本当に勢いがあって文章に魅力がありますよね。作家の持ち味や本質を実にズバリと。すごい慧眼ですね。三人ともそれぞれ優秀であることは間違いないんですが、この間東野さんの昔の文章を断片的にちらちらと見ていたら、やっぱりすぐれた批評眼の持ち主だったんだなと思わざるを得ない。ただ、批評の有り様とか芸術の有り様とか、全体を腰を落ち着けて考察し分析して、その先に論を進めてという作業が得手じゃなかったんですね。だから、その時その時にスパッとものを言うというのがなかなか格好よくて、本質を突いたようなところがあるってね。

でもまあ、やっぱり批評家だからね、自分のことを差し置いて偉そうなことは言えないけども、その程度ですね。そんなに強くは思わなかった。

暮沢：中原さんは物理学出身で、コンセプチュアリズムがお好きだった印象が強いんですが。

峯村：中原さんは物理学の出ではあるんですけども、芸術に対する感度の良さって相当のものがあるんですよ。ただ、彼の中でちょっと驕りがあったんじゃないかと思うのは、物理学者のような目で少し離れた高みから見下ろすものがよく見えますよね。彼のような姿勢が一番うまく働いたのが60年代、一番混沌としていたときです。世の中が混沌としているときに冷静な態度とるのはすごく重要でしょう。それをやっているうちに彼はすっかり怠け者になっちゃったと思うんですね。だから全然作品を見て歩かなくなっちゃったし、もの派をきちっとキャッチできなかったのもこれのせいだと思うんですね。高みから芸術固有の論理とかタームとかにわずらわされないで、より高次の概念をずっと動かすことでぱっと物事を掴んじゃうというのは、ある意味でするいわけですね。

私は、「学問的落差」とある人が言った言葉を使うんです。つまり、経済学の分野で経済学しか勉強しなかった人のところに、数学の方から来た人が対処すると、馬鹿みたいにしちゃんとなるわけです。そういう学問のルールの落差があって、より原理的なところきちっと押さえていると強味があるわけですよ。それは確かにその通りで、その落差の上の方に立てたというのが彼の非常に大きな強みであると同時に、具体的な芸術の実質的な場面を押さえないままにってしまう。そういうところが時として出る。その後の彼は、いい加減な人じゃないからちゃんと押さえるべきものを押さえてるはずだけど、僕からするとちょっとおざなりにしちゃったところがあるんじゃないかなという気がしてるんです。

暮沢：御三家と同じ頃に出て、ひょっとしたら彼ら以上に影響力があったかもしれない宮川淳という人が1977年に亡くなられます。接点がなかったかもしれませんが。

峯村：ちょっとしかなかったですね。

暮沢：人となりや書かれたものについてどういう印象をお持ちですか。

峯村：格好いいけどいやらしいね。

暮沢：もう少し具体的に。

峯村：文体が好きじゃないですね。この間、僕は三木富雄論の序章を書くために、60年代半ばまでのいろいろなものを読んで。宮川さんのあの時期のはまさに始まった初期の文章だけど、読んでみると、非常に犀利な批評のようだけでもやっぱり抜けてるんですね。肝心なところがストンと。その頃の彼は、目の前のたんこぶだった御三家ね、あれをやっつけることに急ぎすぎたこともあってか、非常に喧嘩を売ってた的な、だけど、喧嘩の売り方がやっぱり好きじゃない。率直さが無いんですよ。格好つけた文章ばかりで。

だけど、一番僕が文章に疑問を思ったのは、もうその頃から彼はフランスを中心に外国の批評家の論理を引用するわけですよ。ところが肝心なところで引用をしきれてない、モーリス・ブランショのあの……

暮沢：「見ることの不可能性」でしたっけ。

峯村：それはもちろん、彼は非常に書いているんだけどね、作品ということについての理解が全然ないんですね。ブランショは、私からすればかなりはっきり共感のできることを打ち出している。同じ文献を読んでいるはずだと思っただけ。読んでないことはないと思うんですけども、表現論にとどまっているんですよ。表現のレベルから表現論のレベルへという主張からして、私からすれば、古い轍に嵌って全然突破できてないって印象を持ったんですね。それで非常に疑問に思いました。

それと、その後の方のもの、彼がその後、構造主義から脱構造主義までいろいろ影響を受けて書いたりして、それもすごく読んでるわけじゃないけど、前に読んだときはこれは違うなあという感じでね。賛成できないと。

暮沢：マルローに心酔していた峯村さんと逆に、彼はマルローが嫌いだった人だから、そういったメンタリティのレベルで影響しているかもしれないですけど。

峯村：どこが嫌いなのかよく分かりませんがね。マルローは行動の人だったでしょう。そういうところではなから嫌いだったのかとすればこれは論外だし。

暮沢：サルトルもあまり好きじゃなかった。

峯村：それは僕も嫌い。好きじゃないですね。

暮沢：そういったことが影響しているのかもしれないですね。

峯村：そうね。

暮沢：今まで伺ってきたのは、峯村さんの先輩にあたる人たちのことでしたが、これから、同時代であった人について伺います。やっぱり真っ先に出てくるのが、これまで名前が出てきた藤枝晃雄さんです。年齢が同じですが、立場が明確に違います。雑誌の対談や座談会で何度も同席されていますよね。70年代の頃から、そのたびにお互いの大きさを感じるが多かったと思うんですが、同世代の批評家として、藤枝さんのお仕事に対してどのような……

峯村：いやあ、今それを言われてもね。それほどそのことを考えてないし。ただ、世間で思ってるほど仲が悪いわけじゃないんで。私はそれほどでもないけど、彼は人のことをやっつけるのが何故か好きな人で、やっつ

ければ誰だってそれは愉快ではないというぐらいの行き違いはありますけども。

私は人の作品を見るのが好きだし、人よりも文章なんですよね。だから中原佑介の文章だって独特で、時間とともにだんだんだれた文章になったけども、昔はきりっとしていたし、東野さんだってはりのある素晴らしい文章だったし、藤枝君の文章も、人の悪口なんかを書くようになる前はやっぱり魅力のある文章で、好きなんですよ。ちょっと読みにくい文章だけど、独特の魅力があっただけ。

暮沢：瀧口修造とか宮川さんのああいう詩的な文章とは……

峯村：全く逆。(藤枝さんの文章には) 独特の身体性があって僕は好きですね。宮川さんの文章の詩的な性格が、僕が詩が嫌いだという根拠になるような。あの気取りの文章って嫌いなんです。瀧口さんの文章も詩人的であるところが嫌だけど、もっと平明に書いたものは結構読めるわけで。大体私は詩人が苦手なんです。岡田隆彦が好きでなかったのもそう。

藤枝の文章は、平明な文章じゃないですけどね、何かちょっと分からないような妙な硬い語り口もあるけど、魅力があるんですよ。それで、それなりにいいことを言っていると思うのはいくらでもありますから。まあ、ある時期は闘争というより喧嘩腰で何かやっていたところがあっても、そんなものを私は全然忘れていたというか、あまり言わない。それほどのことはない。

暮沢：藤枝さんは明確にフォーリズムという立場を打ち出しています。

峯村：そういう点でいうと、私には何の刺激も与えない。私があと余生いくばくか、その間に何か考えて何かやっておこうと思った場合に、何の参考にもならない。

暮沢：フォーリズムの人たちにはそういうお考えをお持ちなんですね。

峯村：フォーリズムというのは大切なことですよ。

暮沢：ええ。

峯村：その点で藤枝君はしかるべき一貫した姿勢を示したことには敬意を評するけども、私が平行主義ということで考える形式とかジャンルとかいうのは、ゆえなくしてできたものではないし、それをもう一度想起しようというときに、それはアメリカで純粹に追求されたフォーリズムとはおのずから性質の違うものになります。だから、藤枝さんと同じ世代だからって話題にされても困ってしまう。

暮沢：先週に話されたとき、同じ年の作家が幾人か出てきましたけど、同じような意味で、全く同い年じゃなくてもいいんですが、同世代と意識するような人で、藤枝さん以外で誰かいらっしゃいますか。

峯村：いないんじゃないかな。ただ岡田君は……

暮沢：岡田隆彦さん。

峯村：2、3つ下ですね。興味がなかったけど。それから中村……

暮沢：中村英樹さん。

峯村：近いですね。真面目な方だけど、やっぱり文章が好きでない私は駄目なんで、あまり興味ないんですよ。それより昨日の夕刊で読んだけど、小川洋子さんって小説家がありますよね。小説も好きだけど、あの人が今毎日新聞で月にいっぺんずつエッセイを書いているんだけど、毎回可笑的いですね。私はまだちゃんと言い尽くしていないんだけど、ちょうど私がシステムということで書いてることを、実に平明に、彼女の体験に根ざしたところで書いていて、素晴らしいと思いました。私はそういうことが一番の興味の対象なので、美術評論の同業者の参考になるものほとんどない。

ただ、私はやっぱり後学ですからね。藤枝君は何年か前から専門で勉強していた人だし、そういう人たちから——知識なんて後からでもいくらでも入るけれども——その時その時で、何か教示されたり、私の先輩の御三家のものを讀んだりして、その限りでは、みんな学を授かっているんで敬意は評しますけどね。今一番強く私の心を領しているものはそんなものではないですね。

暮沢：引き続きで恐縮なんですけど、自分より若い世代の批評家の仕事はどうでしょうか。もの派の話で千葉（成夫）さんが出てきました。他にも榎木さんとか……

峯村：千葉さんはね、僕は最初は一番注目したんですよ。非常に勇気を持って日本の文脈に沿ってものを考えようという実践を始めた人ですね。私はその限りでは非常に期待したんですけども、どうもあの人の言うことがあまりにも突拍子もなく。僕に言わせると、彼は西洋批判をやっているのだけれども、反対に彼があまりにも西洋の考え方に強く呪縛されているんじゃないかと思って。芸術・美術とかっていう観念、あるいは彫刻とか絵画とかそういうものはみんな、明治になってから始まったものだからね。日本は彫刻というものがなかったみたいだね。一種の形式主義者なのかなと思うんですよ。彫刻という言葉は無かった、絵画だって明治以後です。言葉は見当たらないんですけども、実質はあったわけですね。ありすぎるくらい、日本の中に。絵画大国だった。彫刻は決してヨーロッパほどはないけども、仏像はれっきとした立派な彫刻なんですよ。芸術が姿を現して発現する仕方、現れる仕方というのは実に様々な形をとりうるわけですね。つまり本質ってのはどこに宿ってるかが大事で、形は色々取れる。それを西洋的な姿をとって出ないと、日本では彫刻はなかったというんじゃ、これは困るんですね。

そんな認識を根っこにして、日本には本来そういうようなものは身につかないから、60年代にどうしてあんなネオダダ的な反芸術がでてきたか、これはようするに西洋風のこの形式というのが合わないから、それで逸脱せざるを得ない。逸脱こそが日本人の体質なり、テンペラメントなり、考え方なりに合っている。そうせざるをえなかったと。だけどこれは暴論だと思うんですよ。それはなんか粗暴なことをやった犯罪者に対して珍妙なところで動機付けをして認めちゃっているような感じでね。だから、そういう点でちょっと彼のこと、残念に思っているんですけどね。

暮沢：他に戦後生まれの評論家だと榎木さんがいます。

峯村：榎木君の文章の中でうまくはまったものは実におもしろいし、読めると思います。ただ基本的に彼の芸術に対する姿勢ってのはどっかで捻じ曲がっちゃっていると思うので、これは困ったことだなと思うんですね。だから全体としては評論家としてはまずいけど、でもだからといって全てを否定するのではなく、おもしろいのはね。彼の『現代・日本・美術』。もの派批評史のときに、彼のもの派論を改めて読んだら卓抜ですね。強引なまでに。ようするにあの人、作品を見ない人だからね。菅木志雄の言葉だけたぐりよせていくんだけど、あれよあれよという間に独特の言葉で空間を作っちゃうんですよ。それをおもしろいという私は彼にだまされているだけなのかもしれないけども。まあだましてくれるってのは大変な技術だなと。

暮沢：榎木さんも一時期は多摩美の同僚でしたね。同僚だった人に建畠さん、本江邦夫さんなんかも。

峯村：まあね。生臭くてねえ、近くて。しゃべらないほうがいいんじゃないかな。でも二人とも基本的に美術館出身の人ですよ。それだけではないけども。優れた人たちだな、くらいでいいんじゃないですか。

暮沢：こちらに先ほど話していた『彫刻の呼び声』の現物はありますか。

峯村：いや、あるはずですよ。何冊か置いてあるはずなんだけど、どこいっちゃったかな。

暮沢：2005年に『彫刻の呼び声』を出版されたんですけど、内容に関しては先ほど出ましたんで、出版の経緯について教えて下さい。

峯村：いきさつっていうと何なのかな。

加治屋：何でこのタイミングでこの著書を出そうと思われたのかというところをお聞かせ願えればと。

峯村：特別の事情があるとは思えないんだけども。ようするに私は自分の本を出してくれるところが欲しいんだけども、出してくれるところがない、というほどにはちゃんと運動してこなかった。自分で怠けていたので、人のせいにはできませんけどもね。

書き下ろしのもので書くというのは、ちょうど大学辞めてから、いよいよ人生残り少ないから本気でやらなきゃってんで、今やり始めているところですけどね。その前に今まで書いたものの中から、優先順位をつけてまとめたいという気はあったんですよ。それでもの派について書いてきたものだけでも出したら、潜在的な読者は多いだろうからね、多くの人に薦められるし、自分もそうかなあと思うんだけども、ずっとここで話してきたように、もの派のことってのは、もの派の人々にとっては重要だけど、私にとってもの派がそんなに重要であるかという、疑問だらけですね。自分にとって重要で社会的にはあまり喜ばれないかもしれないけども、そっちの方が先じゃないかと思ひましてね。何か人々は絵画論が欲しい、絵画論をまとめて欲しいっていうのがあるんですよ。ただね、絵画論っていうのは難しいんでね。絵画についての理解、私はそれを今、情調論っていう考え方で、絵画の方に入っていく道筋をつけようとしているんですけども。実際にはそんな簡単じゃないから、時間がかかります。それで彫刻はどうかと思ったら、彫刻はさっきお話ししたようなわけで、この本がまとまるしばらく前にちょうどこの最後のところに入れた文章を書いていたところで、割合に長いこと彫刻につきあってきたなあ。それでそれなりに思いは晴らしたかなという気持ちになっていたものですかね。そうだ、じゃあ彫刻でまとめておきたいと思って。

昔から書いたものといってもさっきお話ししたように、私が彫刻の方に深入りしたのは70年代半ば過ぎなんですよ。その頃から刺激をいろいろ受けて、実際に彫刻について書き始めたのは78年か79年だった思う。作家論の形でシリーズで書いたのもあるけど、彫刻ということがどういうことなのかを探求するというような、現代彫刻とは何かという連載を割りときりやったりして。その後、意識的に彫刻論を展開しようとしないうちでも、ぼつりぼつり書くことがあって。それをとにかく集めていたんですよ。そして読んだら何か悲しいようなうれしいような。つまりほぼ25年、四半世紀にわたっている文章があんまり変化ないんですよ。それは一番最後に書いた文章で言っているようなことは、一番最初の文章ではまだ言っていなかったかもしれないけど、逆にいえば最初に書いた文章にはそれなりに意見があっっておもしろい。それで姿勢としてはあまり変わらないんですよ。まあ、人は慰め顔に、これはぶれてないからいいって言うんだけども、まあ私なりに自己批判すればあまり前進、進歩もしなかったかなと思って。

でも考えてみれば私、進歩主義っての否定しているんですよ(笑)。そんなに前進できるわけではないですよ。ただ私の理解がもっと途方も無く深いところまで行くかと思ったら、まあ今書いたくらいが私の限界かなあと思うんでね。本としてまとめるには、非常にそういう点でやりやすかったですね。あんまり考え方が飛んでいるとなんか変なもんでしょ。だから時間的な厚みをおきながら、少し整理を手伝ってくれた人の意見を聞いて、

順序を変えたところもありますけど、大体年代を追ってまとめたんですね。それをやろうとしていたら、ちょうど退職の時期にあったんですね。

暮沢：そういうタイミングで踏ん切りがついたのかなという感じで。

峯村：なんつーかね、怠けものなわけですからね。もっと早く出すなら出すで、努力しなくちゃいけなかったのが、退職近くなってきたら、これはなんかもう後は書くことしかない。その新しいことを書く前にまとめるべきものをまとめなきゃという点ではきっかけになったというかな。

それでありがたいことに、これは大学から補助金が出たんですよ。これのためというよりは、これは理事長に叱られるかな、退職する教師があそこの学内で自由に展示会をやってよろしいと（いう習わしがあった）。そのときはカタログ制作かなんかでも使っているんですけどね、補助金が出ることをやっていたんですよ。ところが理論の方で定年までいて辞めたときに何かそういうことをやりたいという人が、今まではいなかったわけではないんだろうけど、みなさん遠慮の美德というか、そういうものに使った形跡がないみたいで。私はそれは妙でしょ、と。辞めるのはみんな同じなんだから我輩にも出してくれませんかと言ったら、そうだなあ、出さない理由はないなあという。それで出してもらった。これは出版社に持っていっても、売れないことは目に見えていますから、普通には引き受けてくれない。その補助金のおかげで助かった。

暮沢：実質的には出版助成になったと。

峯村：はい。

暮沢：いろいろ出版社がある中で水声社から出されたのはどういう。

峯村：あとがきにもちょこっと書きましたけども、前の水声社の出版担当をしていた賀内（麻由子）さんという担当者が、この出版社で高松次郎の（本を出した）。二冊まとまったそれがすごい気に入ったんですね。装丁とそれからとにかく文字を端折らないでちゃんと入れているその姿勢が良くて。それからやっぱりその文章をつづった人に対する敬意が感じられるような。つまり編集者や出版社が高みに立って操作しているってような、デザインもどうでもいいような線を無理に入れたり、字をやたら小さくするとか配列を特殊なものにするとかそういうやらしさがなくてね。これはいい本だなと。

暮沢：ほとんど無地なデザインですね。これは峯村さんのご希望ですか。

峯村：これは割合気にしていますけどね。そのときに水声社の彼女がやってくれたってことで。まだそのときは彫刻にするかどうか考えていなかったんですけども、お願いしようと思っていたんですね。高松の本をデザインしたのがそこに書いてありますけどね、有名なデザイナーの。菊池信義さんね。私は全然知り合いじゃなかったんですよ。ただ彼がデザインして。本当にデザインがいいなと。それとたまたまですけど、菊池さんは平出隆さんと親しくてね。彼の熱心な薦めがあって、私のいた多摩美の芸術学科に客員教授かなんかで来ていただいた。それでも私はお会いしたことがなかったですけどね。とにかくそういうことで私は縁がないわけじゃない。ただなかなか引き受けない人だと聞いていたから、でもまあ一応頼んでみようと思って出版社を通してしたんですね。そしたら私が70年代から評論を始めていますね。その頃彼は学生で、その頃の文章も結構読んでいたらしくて、もの派についても結構関心があったんだそうです。彼は全部原稿を読んで、それでやるかやらないかを決めるし、それで装丁を考案するという当たり前といえば当たり前だけどそういうやり方していて、はあ、こういうことなんですか。つまり今まで頭の中にあったもの派についての理解が随分変更させられたのかな。それで割と乗ってくれて仕事をやってくれた。

ただこれね、菊池さんが大変意気込んでやってくれてね。こういう風に半掛けずつで、妙な装丁なんですよ、こっちから見てもそっちから見ても見える普通の装丁とは違いますよね。でも色合いは私の注文です。こういう銀白色が欲しいというので。文字並びとかはすべて菊池さんに全てお願いしましたけど。それから中にこれ（扉の2頁後にある長沢英俊《オフィールの金》（1971/1993年）の作品図版）を象徴的にひとつ入れたい。でもこれの位置づけ、ページの中にどう配するか、これは菊池さんの案だけど、実にこちらの気持ちが全部ぴたって分かって。この先が彫刻を私が学んでいくのに大きな導きになった長沢英俊の作品ですけど、これも長沢英俊に見せたらもう文句ない、ぴったりだということ。非常にきりっとして仕立ててくれた。ただ最近本屋に行くと全然違う人の本がそっくりの装丁であるんだ。あれ、菊池さんかなと思って見ると違うんですね。

暮沢：美術書ですか？

峯村：美術書で。だから、随分簡単にアイデアを盗用しちゃうんだなあと思って。

暮沢：今まで、文章を書くのが一番好きだとおっしゃっていました。実際、今まで膨大な量の文章があるんですが。著書という形でまとめたのはこれが一番最初ですよ。ここに編書は何冊もあるけど、これは意外です。峯村さんほどのキャリアの持ち主がまだ著書を持たれていなかったというのが、ひとつ意外な印象があります。当然今まで出版されるチャンスとかオファーとかもあったと思いますし、一方で本を出さないの、何で峯村は本を出さないんだと批判されたことあると思うんですけども。

峯村：批判っていうか、何やっているんだということはありませんよね。昔は東野さんに散々揶揄されてね。愛情のある言い方で。「お前気取ってないで出せよ、本出さない批評家ってのも格好いいけどな、でもあんまりそんな格好つけるんじゃないよ」とか言っていたりね。私、別に格好つけているわけじゃなくて、なんていうか、ようするにまとまらなかったわけですね。それとね、強く考えていたのは、本は書き下ろしじゃないと本じゃないと（思っていた）。これは今どき通用しない観念だと（思う）。実際には評論集って、そんなに書き下ろしを書くもんじゃないから多くの人がアンソロジーですよ。アンソロジーというほどじゃなくても、いくつかの文章をまとめて出すんですが、何かそれは本当の姿じゃないと勝手に思っていて。それで書き下ろしで書くまで待とうという気がなかったことはないんですね。ただ、結局かき集めなんですよ。

暮沢：先ほどおっしゃっていましたが、大学を辞めて、これから書き下ろしをやるというお考えなんですね。

峯村：そういうことですね。あんまり力のない人間だから時間のうまい使い方ができなくて、大学にそれほど精魂打ち込んでいたなんてとてもいえない悪い教師であったのにもかかわらず、どうも本腰を入れて文章書きに全て投入というわけにはいかなかった。忙しい時って。昔まあこれでも多少は売っていた時がある。売れているといってもその時その時の文章を書いてそれでほとんどの時間を費やしちゃった。

暮沢：先ほどちらっとお話になった書き下ろしというのはどういったテーマでお考えですか。

峯村：出してもらえるのか知らないですけど、今、序章だけ書いて、来年中には何とか全部書き上げなければと思っているのが三木富雄ですね。

暮沢：（序章というのは）この間の『引込線』の（カタログに掲載されていた論考ですね）。

峯村：そうですね。ただ三木富雄に集中したものになると思いますけど、作品とは何かとか、恐らく私の芸術

観を表明するような文章になるとと思いますが、筋は三木富雄で通そうと。

だけど、これは彫刻でしょ。彫刻は一応彫刻論出したから。でもあと元気が良ければね、メダルド・ロッシは書きたいんですね。外国のものとしてね。国内のものでは長沢英俊は元気なので書き難いってというか、この先何が出てくるのか分からないから書き難い。昔、水戸芸術館の時に長い80枚くらいの原稿を書いたんだけど、本当は全部見たのを書きたい。彫刻はそれくらいでいいと思っているんです。

でも絵画を書かないとどうもまずいというので。絵画論という形では死ぬまで書かないかなあ。だから作家を取り上げながら、作家論のような体裁をとりながら絵画に迫っていくと。で、今、個別には本当に元気でいたら、本当の余興でピエロ・デッラ・フランチェスカを書きたいんです。これ資料はものすごく買い込んでいます。これは死ぬ間際です、書ければね。

その前に元気があるうちにもっと早く、三木論の次に取り組みたいのが、情調とアイデアという私のテーマ、それを絵画論の一環として書きたいですね。とりわけ情調という考え方が絵画にとって根幹になると思っているので。そうすると具体的には与謝蕪村を今研究中。今年の初め頃から取り組んで、かなりまあ、取り組んでいるんですが、いま三木の方が出てきちゃって。蕪村はあくまでひとつの重要な導入。つまり現代日本の画家で私にそういった、それだけ取り組ませてくれるほど本格的な魅力のある画家がちょっといないですから。現代ってそんなに豊かな時代じゃないから、いくつか取りあわせないとならないです。その時にやっぱり過去に目を向けたいですよ、近代以前にね。近代以前だけど堂々たる絵画の王道を歩んだ人ですので、好きな画家他にもいるけど、蕪村が一番。

あとアメリカの画家も扱いたいけど、それほど魅力あるのはいないね。モーリス・ルイス…… アメリカの文明の形態が嫌いなんです。ところが芸術家はしばしば己の住んでいる文明に逆らいますからね、だからそんなに単純にアメリカ嫌いをそのままアメリカ美術嫌いにスライドさせるということはしませんけどね。

それから私に一番その情調という考え方を、言葉ぐるみで示唆してくれた最初の人のがジョルジョ・デ・キリコなんですね。彼の絵が情調の絵画の典型ということではないんですが、ジョルジョ・デ・キリコの考え方に、情調に対する強い憧れがあって。それは彼が実際に描いたものと完全に一致はしてないんです。むしろ違う要素を持っていながら、なおかつ情調ということが非常に大切だということをやっていた人でね。私は高等学校のときから私の絵画好きの一番の発端になっているのがジョルジョ・デ・キリコの絵を知ったことなんですよ。だからジョルジョ・デ・キリコも取り込みながら、あんまり裾野を広げていると力が及ばないから、少なくとも三人くらいは取り上げないといけないかなあと。

暮沢：でもそれだけあると、幸せな余生だという気もしますけど。それだけの計画があれば。

峯村：はい、それできたらね。

暮沢：質問事項にあります。今はキュレーターの時代ということで、美術業界の中心にキュレーターの存在が強くあります。先ほども言っていたように批評家の力が弱まっているというか、評論家がやるような仕事まで、今はキュレーターがやるようになった時代になっていますよね。先ほど、戦後日本の美術の系譜ということで先輩の御三家の辺りから始まって、峯村さんや藤枝さんらの戦国時代、そういう系譜の描き方をすると多分榎木さんのあたりで恐らく止まってしまって、その後の展開がほとんどない状態なんですよ。

峯村：あなた自分が評論家のくせに何言っているの。

暮沢：『日本・現代・美術』の後で日本の批評は言葉を失った」とお書きになられていましたね。これはいくつか理由があると思いますが、批評の退潮と言ってよいかと思うんですけども、そうしたことに對してどのようにお考えですか。

峯村：キュレーターの時代ってというのは、私は俗な言い方だと思っていますけどね。俗な言い方なりの立っている所もあると同時に、あんまりたいした意味があるのではないというような気もあるんですね。というのは、芸術の姿ってうわっぺりのところで非常に変化しているように見えるけども、本当の実体はそんなに揺るがないはずだと信じているんですよ。ただ、今実際に見ると、ビエンナーレとかトリエンナーレとか、そういう場で大切にされてるものって、私から見れば、「美術風」なんです。美術じゃない。これはちょうど私が彫刻について、類彫刻という変な言葉使ったのにあやかると、美術に似ているんだけど美術プロパーではないと。20世紀以上に21世紀もそれに席卷されることは間違いないと思うけど、そっちの方に全部行っちゃうという進化論的な方向付けがあるわけじゃないと思ってのですね。というのは人間の知覚の構造は、人間が変わらない以上いくら社会的な構造や生産諸関係が変化しても、根本から変わってしまうことはないんで、その周辺で様々なことが考えられているんですね。ようするに経済的に言えばデリバティブの時代。実体の方も満杯というか、あきらかな派生芸術ですね。派生的な方で工夫が凝らされていくとそこでどんどん元気が出てきて、人が集まり金が集まりそこで膨大な利益が上がる。だけど、バブルの時はデリバティブというのは大いに活動するけれども、それがそのまま行くとことはまず考えられないですね。まず人間が飯を食って生存を続けなければならないということが根幹にある以上、金融工学だけで経済が成り立つわけがない。

同じように、人がものを作り、作品という概念が減びない限りは、美術が今のような状態でいくことはないと思っていますのですね。これからはばらく美術は時代をしのいでいかざるを得ないと思う。そのしのぎの技術をどうやるかだと思っているんですよ。で、実際には優れたアーティスト、私の思うところの優れたアーティストはいくらでもいっぱいいるんですよ。今でも若い人でもね。ただ彼ら我慢しちゃっているの。だまっちゃっているの。というのは批評家ってのは、みんな色めき立っちゃって、ビエンナーレなんか行くとね、なんでこんなのっていうのしか見当たらないという場合でも、ジャーナリズムはにぎやかな方が話題になりますから、どうしてもそっちの方へ目がいきますよね。批評の方もそれで滅びることはない。芸術家もちゃんという。

そして、同じようにして評論家とか批評家っていうのが必要とされるかはちょっと分からないところがあります。というのは他の外部の人がそれを全部引き受けて、いい形でやってくれれば、いわゆる評論家ってのはいらなくなると思うんだけど、評論家ってのは別に社会からあなたやりなさいって言われてやってるわけじゃないですよ。任命されたわけじゃなくて、勝手にやってるわけね。勝手にやったときに、結局根本は今の時代どう見えるかという見取り図を示すのが評論家だとすれば、評論家よりも美術館の人のほうが活動力もあるし、いいかもしれない。ところがすぐれた芸術についての言葉を吐くやつが誰かとなったら評論家を書く。ようするに評論といい批評といい、書く言葉が根本だと思いますよね。それは勝手に書いているわけです。

さっきも言ったけど、昨日読んだ小川（洋子）さんが似たようなことを言っている。私も同じ考えを持っている人間なんですけどね。彼女はよくその偽医者とか盗作とかいう言葉を読むたびにどきっとするんです。というのは国家試験を受けて資格を取って書いているわけじゃなくて、勝手に書いているの。そうすると勝手に診療して結構いいお医者さんだと思われる人がいる。でもそれは偽だと言われるとやっぱりたじろいじゃう。ああやっぱり資格ないねと。小説なんか書いていると、そういうどこか根拠不安みたいなのがあって、それを抱えているんですよ。評論家というのは、根拠もなしに自分の想いだけで文章書きをやっている人間で、似たようなものがあると思う。だけど結局小川さんの小説を読む人がいてすごく心動かされる人がいるかぎり、どんなに資格なしで書いたら、成り立つわけですね。

批評の場合、そんなに人気ないけど、読む人いないかもしれないけど、批評家に対して実利のあるいは社会的な機能ばかり要求する風潮があるからね。もっと単純に文章を読んでおもしろいかおもしろくないかというので、評論というのでも読んでいただければ結構おもしろいと思うんですけどね。

喜沢：とはいえ、今は発表するにも美術雑誌がなくなってきましたね。

峯村：それは大きいですよ。だからどんな場所でもいいんですよ。文章を書く場所ってのはね。

暮沢：紙媒体だけじゃなくてブログのようなところにもできるかもしれない。

峯村：私の世代はブログに書けない世代なんでちょっと駄目かな。滅びの世代かな。

暮沢：いままで評論活動に関する話を中心だったんですが、それ以外のところでもお話を伺いたいのですが。峯村さんはいわゆる作品のコレクションをお持ちですよ。MTM コレクションっていうタイトルで。

峯村：作品は持っている。ただコレクションというのは、そういう言葉があるからそれを使わせてもらっているけども、コレクションというほど組織だったものじゃなくて。

加治屋：MTM コレクションと言うのは峯村先生の……

峯村：それはまた別と考えていただいて。

暮沢：MTM コレクションで展覧会を開かれたこともありますよね。

峯村：そうだったかな。後でその本あげますから。そこに書いた僕の文章を読んでいただくとうれいですが。コレクションってのは所有という形態ですよ。しかし所有ということに本当にそんな深い意味が、磐石な事実があるかということ、実はこれも根拠が薄いわけで。他の人はどうか知らないけど、私は作品が好きで持つんだけど、それを持っているけど自分に属していない、自分に属していないものを持っているんですね。で、あぶないんですよ、これは。先に足があって逃げていくわけじゃないけども、私とびったり重なっていても私の支配下に入らない。支配下に入るような弱い作品なら魅力ないわけですね。自分に分からない、分からないけどすごい魅力がある、そういうものに取り憑かれているということ。ですから、本当は所有ということとちょっと違うものなんですよ。

暮沢：当然批評家として、この作品はいいとか悪いとか価値判断される契機が多々あるわけですが。

峯村：批評家として買ったことは全くありません。

暮沢：ということはそういう価値判断は抜きに。

峯村：作品が欲しいと思うときは、批評家であるという意識は完全に飛んじゃいますね。つまらない話でしょ。だから作品を買うときにその作家を全面的に支持するから買っているというのと違うんだよね。作品は作品本位。いや批評するときも本当は作品本位。で、作家の方から見ていくということはしないですけども、ましてや作品欲しいなと思うときは、簡単に言っちゃうと駄々っ子になるんです。欲しいなと。

暮沢：それは理屈ぬきで瞬時にこれが欲しいなと思う。

峯村：それが一番純粋ですね。でもまあ人間ですから前があって、あの作家はいい作家でまだ一つも持っていない、そのうち一点いいものを買っておこうかな、と思ってアプローチすると良くない。まあこの程度ならいい作品、この作家の本質が現れているなんてことで買うと、深い満足はないですね。寄贈は受け入れないです。受けても全然好きじゃない。

加治屋：基本的には自らお選びになるんですね。

峯村：だって、これいいな、これ下さいとは言えないでしょ。で、はいあげますと言われてもねえ。作家が安いときにしか買えませんけども、そういうのでないと。つまり、作品との間に切り結ぶモメントがあるんですよ。戦うんですよ。戦いの証明としてやっぱりささやかでもお金出して犠牲を、血を流さないわけにはいかないですよ。

(壁に掛かって絵を指して) この絵はおもしろいです。たまたまこれが今あるから申し上げただけで、これは、ちょっと変わった経緯で。オーストラリアに調べごとで行った時に、シドニーの画廊に顔を出したんですね。そしたらその画廊は大きな画廊だったんですけどね。事務室に二点作品がたてかけてあって、大体これと同じくらいの大きさの絵を見て、あぁいい絵だなあと思って。それで瞬間的に欲しくなったの。

暮沢：持ってくるのも大変ですけどね。

峯村：持ってくるのも大変かもしれないけど、旅先でいきなりぼんとお金はたくほど贅沢なことを僕はしたことがないし、その時は涙をこらえて我慢して帰ってきたんですけどね。でもその時に画廊で思わず口走っていたらしいです、いいなあいいなあ。それで作家がいないでしょ、画廊の人だけが聞いていたらしい。すっかり離れた頃になって、東京のNICAFアートフェアがあって。NICAFに行こうとは思っていなかったんだけど、私を探している人がいるというわけね。オーストラリアから来た人で、誰かなあと思いつけないままに、NICAFの会場に行ったんですよ、見にね。そしたらオーストラリアから一軒だけその画廊が出店していて、この人の絵だけを出していたのね。その作家にその時初めて会った。作家が画廊のおっちゃんに頼まれて店番をやっていて、来ていた。

どうしてオーストラリアからその店がきて、あなただけが来ているのと聞いたら、実は峯村という批評家が来て、お前の絵がすごくいいと誉めていたと。だから日本に行ったら買ってくれる人がいるかもしれないと言われて来たって。びっくりしてね。それで彼、私に作品を売りつけようとしてきたわけでももちろんない。それでプレゼント。僕の作品を誉めてくれてうれしかったと。それでプレゼントであげるといって6号だったか4号だったかな、用意してくれてね。それで、いやあ、ただで貰うのはまずいですから、結構でございまして言ったんだけど、妙に熱心でね、いや、本当に上げたいんだと。そうですか、そうするとむらむらっと。本当にプレゼント用があったのよ、本当に。ところがこれっていうんじゃなくて自分で選びたいわけよ。出会いたいわけですよ。選んでいいですかって言ったら、その人は本当に仏みたくない人で、うん、いいですよって自分の好きなものを持って言ってくれて。これの3分の1くらいの大きさの絵があって、それはプレゼント用に持ってきていた中で一番大きかったの。ずうずうしくもこれって言ったらどうぞ持って行って言ってくれて。それは私が選んだんだから気に入ってるんだけど、ただでもらったっていうのはどうも気に食わなくてね。うれしかったけど。それでまた翌日か翌々日にまた出かけて行って、ちゃんと展示してあるもっと大きなこれを買ったわけ。

暮沢：コレクターと評論家としてのバランスということでお伺いしますが、峯村さんは1997年にときわ画廊、2005年にギャラリーGANと、2回作品の発表をなさっていますよね。

峯村：いや、個展は2回ですけど、グループショーで制作して発表している。4回やってるかな。

暮沢：作品の制作を始めようというのはどういったことなんでしょうか。

峯村：それは難しいですね。というのは、いつというのを限定できないくらい、作品は作りたいですよ、ものを書くだけじゃなくて。ただ絵はね、子供の頃からそれなりにへただなと自分でも思うようになっていたし、年をとるとね、それは何やっても文章以外は全部駄目だね、音楽は耳の構造がちょっと悪いみたいで諦めた。で、

美術は好きではあったけども描くのはどうも絵がいまひとつ伸びない。だけど彫刻好きになったでしょ、やっ  
てるうちに自分なりの彫刻を作ってみたいなあ。ふつふつと出てきたんだけど、そんな何の教育も受けてい  
ませんしね、イロハが分からないからとまどいがある。ずっと続いていたんですけどね、とうとう我慢できな  
くなって。我慢できなくなったのは何故かと言われても答えようがないですね。噴出しちゃったんですね。

1997年が初個展ですね。で、その年の夏を全部使って汗みずくになってやりましたけどね。そしたらその後、  
糸をたぐるように機会が訪れて。前から懇意にしていた台湾の石の彫刻家がいたんですよ。それが別に来い  
と言ったわけじゃないんだけど、他の友人と連れ立って見に来てくれてね。で、見ながらニヤニヤしながら、「ま  
あミスター峯村もうちょっと勉強しないといかんなあ」と率直に言ってくれたけどねえ。まあおもしろいと思っ  
てくれたらしくてね。その人は石の彫刻家だから、彫刻っていうのは石が中核だと思っているんだよね。で、  
翌年中国の南部の桂林というところでね、場所自体が何しろ石の産地、石の絶景があるところですから、石を  
中心にした彫刻シンポジウムみたいなのがあって、そこに参加しないかと。作品が永久設置される大芸術庭園  
みたいなものができるという。その男も参加するからと言われてね。一人ぼっちで行くのは不安だったけど、  
技術的にも助けてもらえると思ったんで、ほいほいと行ったんですね。それで一ヶ月まるまるなんだけども私  
の場合は長引いて40日になっちゃって、巨大な彫刻をつくったんですね。それは今でも設置されているん  
ですよ、あとで写真お見せしてもいいですけどね。

それで例えばその時にイタリアから来ていた、これは本当に大理石の鬼みたいな、ものすごい大理石扱いのう  
まい彫刻家が出て、これまた翌年だったかな、一年あいたががあったかな、イタリアでやる石のシンポジウムと  
いうかワークショップみたいなものに、僕が素人だとわかったうえでね、道具も貸すし、教えるから来ないか  
と言ってくれるから行ったんですよ。そこでやったのが外国で二度目ですね。

そしたらその次に、やっぱりその桂林の後で招かれて参加してきた人ですけども、インドのベナレス、今の  
ヴァーラーナシーというところですね、ヴァーラーナシーにいる彫刻家で日本と縁があって多摩美術大学へ留  
学していた人でね、三度ばかり日本に来ていた人で私のことをよく知っていて、よくっていてもそんなに親  
しいわけじゃないけど、知っていた人でね。いつか僕に文章を書いてもらいたいと言っていた人なんだけど。  
その人がどういうことか、僕を呼んでくれたんですよ、また彫刻シンポジウムみたいなのにね。何人かの日本  
人が参加して、それとドイツからも。で、その時はじめて石じゃなくて別の素材でやって、一番ハッピーだっ  
たですね。

暮沢：どういう素材だったんですか？

峯村：何とも言いようがない、いろんなものを使ったから。でも、私はミクストメディアという考え方は嫌い  
ですから、ごちゃごちゃ混ぜるといことはしないで。後で本あげます。見てください。その後は成り行きで  
すけど。去年だったかな、韓国であった日本芸術フェスティバルというのに呼ばれて、新作というよりも、前  
に作ってあったものを持って行って展示したんですね。

暮沢：今後も機会があれば、作品を発表していきたいというご意向ではあるんですね。

峯村：ないことはない。

暮沢：先ほどのコレクターのときと同じ質問ですが、批評家としての自分と作家としての自分ってどこかで区  
別があるものなんですか。

峯村：区別を自分で作っているんじゃないかと、おのずから違いますね。作品を作っている時ってのは、もう全  
く批評的なマインドは完全にどっかにすっとなじっている。ま、それがあからやりたいですね。全く同じ  
かどうか分かりませんが、批評家で絵を描いている松浦（寿夫）君が同じだろうと思います。彼、批評家が

こんな絵を描いてといわれると頭にくるらしい。だって違う作業しているんだもの。で、私の最初の個展を見た人が、峯村があんな作品作っているっていうんじゃ、峯村にかつて評価された人がかわいそうだと言ったな。くだらない話ですよ。私は勝手にやっているんで、誰に迷惑もかけていない。ちゃんとお金かけてやっているんでね。

暮沢：いよいよラストも近くなるんですが、2006年に多摩美を退職されましたけど、いま美術館長って肩書きお持ちですよ。多摩美の。これはどういったお仕事なんですか。名誉職みたいなものですか。

峯村：そうですね、限りなく名誉職。

暮沢：見に行かれることは。

峯村：最低月に一遍は行きます。会議があったり、催しのときに館長がいないってのもまずいですしね。だから挨拶したり、乾杯の音頭をとったりしますしね。一番大きいのは運営委員会ってあるんですよ。何人が学内の人が参加する。私は教授の時から運営委員のひとりではあったんですけどね。それが館長に横滑りになって。その運営委員会を主宰する立場。主宰とまではいかないまでも一応、主宰。美術館で何かを試みることができるほど恵まれた場所でもないですからね。私の中では、まあこれも社会との付き合いだと。

暮沢：大学を退職されて時間の余裕があると思うんですけども、展覧会を見て回る頻度は以前と比べてどうですか。

峯村：時間できるとは思ったんですけどね。なぜか知らんけどやたらめったら忙しいね。とにかく机に向かって仕事したいんですけども、そういうのが妨げられることが多いです。会議とかなんとかで。それからものを見て歩く、これは恐らく死ぬまで、足腰の動く限りはやりたい。で、美術館なんかでの重要な催しはよく行きますね。昨日も栃木県美術館の朝鮮王朝の美術とかいう非常におもしろい展覧会ですけどね、見てきた。帰りに足利美術館に寄って。みなさんご存知ないと思うんだけど、ちょっと変わった、牧島如鳩って聞いたことある？

暮沢：いやないです。

峯村：変な絵。ハリストス正教会に属して絵を描いているんだけど、神仏混淆とは違うけどもキリスト教も仏教もみんな描いちゃうという非常に不思議な。そういうのはちゃんと見ますね。だから私にとっては美術あるいは芸術というのは分け入りたい対象ですから、そういう必要があるものは何でも見に行きます。で、アーティストたちがやっている画廊っていうのは、そういう新しい目を開かせてくれるってものに限って行こうと思っています。

暮沢：回られたりすることはあるんですか。銀座隈も。

峯村：あります。でもなるべく回るということをしていないようにしています。それは、惰性になっちゃいますからね。それで回ったって碌でもないことばかりやられると頭にきますね。だから極力選んで行くようにしています。

暮沢：DMとか見てこれはいいとか。

峯村：当然DM見て、粗選りをしてね。

暮沢：それからプライベートなところでの質問なんですが、峯村さんはよく和服を着ておられます。服装は趣味かとは思いますが、何かあるんでしょうか。

峯村：何にでも屁理屈を付けると笑われてしまうけど、意識としては、みんな明治以後日本人の男児は洋服を着るという、どうしてそういうことを惰性でやっているんだろうという強烈な反発がありますよね。だけど着物がベストだとは思ってないですよ。もっとおもしろい着物があってもいい。それから妙なものを着るほど僕は器用ではないんで。ま、洋服に対抗するのは和服しかないんだったら、だってそれしかない。まさか岡倉天心みたいに道教の服を着るっていうのもやらしいしねえ。インド風ってのも悪くないと思っているけどでも、気候風土が合わないしね。だから日本ではまあ、着物の方が一番気候に合っているわけですよ。春夏秋冬で全然違った着方するわけですね。これはやっぱり合理性があるわけですよ。だから自分の個人的な想いもある。それから大学にもよく着物着て行ったのは、若い世代に無言で範を示したいというところがあるんですよ。着物ってそんなに安いもんじゃないから、学生が着ようっていても難しいですよ。だけど将来自分で稼ぐようになってね、自分で服装を選べるようになったら、ふっと思いついて。そういえばあのとき変な先生、ああいう格好をしていたなあってんで、じゃあ僕もやってみようと、ひとりでもふたりでも着物着る人が出てきたら、少し日本の風景が変わるかなという気持ちがありますね。

暮沢：若い頃から普段から着物着用されていたりしたんですか。

峯村：いや、私たちの育った時期ってのは全くそういうのがないですからね。私の親でも着物は持っていましたけど面倒臭いからあんまり着なかった。特に戦後は着なくなっちゃってましたね。筆筒のこやしになっちゃったんですよ。私が着るようになったのはワイフが着物のことを知っていて、薦めてくれたのがきっかけかな。私は着物のこと全く知らなかったから、どうやって着たらいいか、分からなかった。

暮沢：それはいつ頃ですか。

峯村：1980年代に入って。

暮沢：じゃあ、多摩美に勤め始めた頃からですね。

峯村：多摩美とは関係ないでしょ。

暮沢：今ご家族の話が出ましたが。

峯村：私はワイフをワイフとして語る気はないですけどね、彼女はなびす画廊というところにずっと勤めていますね。で、そこはやっぱり大切なことで、その画廊でやっているアーティストで、企画でそこでやるような人たちですね、かれこれ10人近くはいるんですが、大体ワイフだけじゃなくて、私自身が非常に好きなアーティストなんですよ。

だから今はエネルギーなくなってそういうことをやっていませんけど、昔、金曜会って行って、一月にいっぱい金曜日の夜に集まって、みなで飲みながら語り合ったりしたことがあります。それをやるというのは根底で信頼感がないとできないですよ。芸術について、それから人の足をすくうような奴は絶対排除しますね。だから芸術観とか、ものすごく基本的なものの考え方がどこかで分かり合える人たち、だから一種の精神共同体みたいなものがあるんですよ。それは今でも続いていて。それを共有できたってのはハッピーだったですけどね。

暮沢：これが最後の質問になるんですが、ここだけは話しておきたいということがあれば最後に一言お願いします。

峯村：そうですね、これからものを書くときにも、それを遠近織り込んで書くことの一番大きなことは、さっきお話しした平行主義ということのつながりなんですけどね。どうして平行主義ということが言えるかという、物事、とくに芸術もそうなんですけど、生命と同じように一種のシステムだろうという考えが非常に強くあったんですね。システムという考え方は1970年代のもの派批判から出てきた。もの派ってというのは一つの考えをまるで欠いていた。それはおかしいだろうということで、物事をシステムとして見るということが少しずつ少しずつ膨らんできて。それで74年に、「生きられるシステム」というのを書いたんですが、まだそのときはね、それを全面展開できるほどとは思っていなかったんです。その後、平行芸術展やりながら平行主義ということを考えていくうちに、これは両方とも不可分概念だと思ふようになったんですね。ですからいろんな局面で芸術のことについて考えるときに、芸術をシステムとして考えるということがいつもあって、それがいろんな形を変えて出てくるんですね。様々な局面がありますので、いちいちお話できませんけども。

極端なお話をしましょうか。これを言うとみんな、あいつなんて馬鹿なことと言ってと言われるんですが、例えば芸術作品は人類より前にあったと。これは馬鹿だな、ふざけるなと言われるんですが、非常にその考えが強くなっているんですよ。先ほどの「四批評の交差」展ね、あれの四人のオーガナイザー、批評家同士が集まったシンポジウムの中でちょっとそれに類したことを言ったんですよ。そしたら榎木君が鋭く反応してね、どうしてそういうこと言うの、どこにそんな根拠があるんですかって言ってね。でもねえ、これは根拠がどっかにあるから言うってつまらなくて、私そう思っているんで、思うってのはいろんなきっかけがあったから思うようになった。それをその場で短く論理的に言えと言われても難しいんですがね、こういうふうなことを一つ考えて見たらどうかと思うんですけどね。

例えば言語ってありますよね、言語はシステムですね、一個の。と私は信じているんですが。それで言語ってのは人間が作り出したものであることは間違いないとして、しかし作り出したとは言うけれども、勝手にしゃべるのにツールとして言語を作ったらしいなと思って、作ったんだろうかということ、どうしてもそう思えない節があるわけですね。このことを類推するひとつの手がかりは、赤ん坊が言葉をしゃべるようになるのはどのようにしてかということですよ。昔はそれが学習によると言われていた。特にアメリカの行動主義心理学からきている行動主義言語学だと、全ては刺激と反応という。ニンジンを見れば馬が走るように、ごほうびを与えると動くのをうまく誘導するといろんなことを学習していくという行動主義心理学ですね。チョムスキーは今別のごことで有名になっちゃっているけど、チョムスキーは最初は、その行動主義言語学の中にいた人ですよ。でも彼はそれは違うなと気付いて、それで、先験的言語理性というのが人間にあるという考えを持ち出したわけですよ。そのことを考えると、個体発生と系統発生の類同性と言っても分かると思うんだけど、人類が言葉をしゃべるようになったのは、個々の言葉ってのは、段々工夫して段々精緻なものに仕上げたにしても、言語が成り立つシステムそのものってのは先天的に人類に備わっている。人類に備わっているんだけどそれは人類がつくったわけじゃない。ということは人類が生まれるその前からシステム性っていうのは常に宇宙に存在していると考えないと理屈が合わない。人類はそれを発見してくるわけね。発見ではなく発見しているわけですね。で、開発してよりよく使うためのものにしていった。

で、同じようなことが芸術としての作品概念が成り立つとしたら（と考えた）。成り立つというのは人間の制度として成り立つわけではもちろんないし、それからなんとなく長いことやっているうちに積み重なってこうだと決められるようになった、というよりも、根本のところは一つの先験的システムとしてのあるレベルがあるのではないかと。システムとして働くレベルがあるのではないかと。それを人々はどこかで直感的に感じられるわけですね。だからこれは作品たりえているか、芸術たりえているかって、それはその社会、その文明圏の中で、惰性でこんなのは作品じゃないよと勝手に言っちゃうかもしれないけど、それでも長い時間をかけていると、こういうものは芸術としての高いレベルを持っているということを目が認めるようになる、

一種の普遍性を獲得するようになりますよね。それは経験では説明できないことで、やっぱりシステムに触れている。システムを見出すときに作品が作品として見えてくる、芸術が芸術として感じられてくるのではないかなと思うんですね。

だからこういう方を全面展開していきたいんですよ。いろんな局面でね。そうすると芸術についての理解が随分違うものになるんじゃないかなと思っています。私は美学者でもないし哲学者でもないし科学者でもないから、そのことを全面的に理論そのものとして展開していただく力はないけど、具体例に即してだったらかなり書ける。これがこれからやりたいことなんですね、予告的に。三木富雄論に少し出ますけどね。

暮沢・加治屋：どうも長々とどうもありがとうございます。

この冊子は2016年3月31日現在、日本美術オーラル・  
ヒストリー・アーカイブのウェブサイトで公開されている  
峯村敏明オーラル・ヒストリーを印刷したものです。インタ  
ビューをより正確なものにするために、修正あるいは追記さ  
れる可能性があります。最新のヴァージョンはウェブサイト  
([www.oralarthistory.org](http://www.oralarthistory.org)) をご確認ください。

This booklet prints the oral history interview with  
Minemura Toshiaki published on the website of the  
Oral History Archives of Japanese Art as of March  
31, 2016. The interview can be revised or annotated  
for the purpose of accuracy. For the latest version,  
please visit our website at [www.oralhistory.org](http://www.oralhistory.org).

---

峯村敏明オーラル・ヒストリー

インタビュアー：暮沢剛巳、加治屋健司

デザイン：西岡勉（フォルダ）、青木意芽滋（冊子）

発行：日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ

発行日：2016年3月31日

Oral History Interview with Minemura Toshiaki

Interviewers: Kuresawa Takemi and Kajiya Kenji

Design: Nishioka Tsutomu (folder) and Aoki Imoji (booklet)

Published by: Oral History Archives of Japanese Art