

瀬木慎一
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with
Segi Shin'ichi

瀬木慎一オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Segi Shin'ichi

インタビュアー：宮田徹也、足立元

2009年2月23日	3
2009年2月24日	20
2009年8月6日	37

瀬木慎一（せぎ・しんいち 1931年～2011年）

美術評論家。東京都中央区出身、中央大学法学部中退。1953年に雑誌『美術批評』でデビュー。1956年に「世界・今日の美術」展の運営に関わる。主著に、自身が伴走してきた同時代美術について論じた『戦後空白期の美術』（思潮社、1996年）などがある。他にも西洋近代美術史や浮世絵についての評論でも知られる。また欧米での美術評論の発表、日本の美術市場の調査研究においても先駆的な役割を果たした。本インタビューは、瀬木と交流のあった美術評論家の宮田徹也と行った。銀座で生まれたこと、雑司ヶ谷での少年時代の思い出と戦争体験、占領軍の図書館で西洋近代芸術史を独習したこと、戦後のアンフォルメル旋風の背景、フランス体験、『東京美術市場史』（東美研究所編、東京美術倶楽部、1979年）、今日の美術に対する苦言などが語られている。

瀬木慎一オーラル・ヒストリー 2009年2月23日

ルノアール楽鴨店にて

インタビュアー：宮田徹也、足立元

書き起こし：河村明希

宮田：瀬木先生は、日本を始め世界中の作家さんとお付き合いなさって、先生自身も数多くの文章を書かれたり、インタビューをされたりしていると思うのですが、瀬木先生自身がこうやってインタビューされることは今までにありましたか。

瀬木：ありますよ。それはだって、インタビューというか、新聞や雑誌とかテレビとかメディアからの取材もあるし。それは専門の美術史ということになりますけど。そのようなことはしてきております。まとめていうことはあまりないけれど。

宮田：今日は作家さんにインタビューする時のように、瀬木先生にもいろいろとお聞かせいただきたいと思います。それでまずは、先生の生い立ちをお聞かせ願いたいと思ひまして。これは、あまり書かれていることがないじゃないですか。

瀬木：そういうわけでもないけれども。あんまり、歴史に記録するに値しないという。

足立： いやいや。東京の中でもどこでお生まれになったか、ということでもやはり結構性格が変わってくると思うのですが。

瀬木：私は東京の銀座で生まれたんですよ。気がついた時にはもう山の手、雑司ヶ谷にいました。だから、そこで育ちました。終戦直後のしばらく、大学に入るまでおりました。その後、また転々とするのですけれど。私の家は料理屋だったのですよ。ちっぽけな料理屋ですよ。「銀座の料理屋」なんて言うと皆すごいイメージを抱くけれど、そんなことはないですよ。一膳飯屋なんていくらでもあったわけですから。とはいえ、銀座のね、今の服部和光ですとか、資生堂があったりね。モダンな、洒落た街だったけれども。しかし、東京の中心は銀座じゃないですよ。日本橋です。なので銀座は、いわば「サブ中心」ですかね。「サブ・センター」みたいなもの。非常にモダンな、洋風化した、そういうような街でした。それはまあ、ちょっと大きくなってからなのですけれど。要は銀座の店は皆すぐなくなるのですよ。だって戦争になるでしょ。そうすると食べ物屋はやっていけないんですよ。認可されないと。軍や何かに関係ないと。もう営業出来ないのですよ。だからおのずからやめてしまって。

宮田：もう戦前で。

瀬木：もちろん。気がついた頃はもう、やめてました。

宮田：先生は1931年生まれですよ。

瀬木：そうです。ちょうど満州事変が起きて。その31年というのは、お分かりのように、世界大恐慌が起こって。それから、日本はその前の昭和2年、ですから1927年に日本の金融恐慌が起きた。

足立：そうですね。

瀬木：これで大きな企業がみんな潰れていくのですよ。すごい状況だった。そこで今度は世界的な大恐慌が覆いかぶさってきて。だからね、いちばん初めに、子供の時に覚えた歌があって、それは小学校へあがる前から耳についた歌がある。OL やその世代の人たちが飲むとよく歌っていたのは、(メロディをつけて歌う)「おれは河原の枯れすすき……」。貧乏臭いような。それから、ちょっとモダン調ではありますよ。(メロディをつけて歌う)「まぼろしの影を慕いて……」。藤山一郎ですよ。もう貧乏な、暗い歌ばかりでしたね。貧乏臭い。そういう中で成長してきました。でもそれなりに国内は平和でしたね。結局ね、今から考えてみると、満州事変によって日本は国内の不景気をなんとか乗り越えてきたというような感じがします。そして、昭和 12 年の日中事変ですね。それで経済が完全に立ち直り、逆に発展していくのですね。満洲から中国にかけて大きく経済圏が広がっていった。

足立：ご両親が美術に関心があったとか。

瀬木：父は一介の商人のくせにね、自分自身は書に興味を持っていて、よく字を書いていたよ。それからもう一つは骨董趣味がありましてね。よく自転車の後ろに乗せられて、近所の骨董屋歩きに連れていかれました。それで、家にもちっけな、書だの軸だのがありました。

宮田：その料理屋というのは、和食ですか。

瀬木：料理屋というものではないですよ。一膳飯屋みたいなものですよ。昔の食堂みたいなものです。ただね、私の一族というのは、みんな飲食店なんですよ。私の親父のお姉さんが洋食なんですよ。それから親父の弟というのが、日本食というか、魚を主とした仕事をしていました。それからまた、親父の弟の甥というのが、中華料理で。自分でやったわけではなく、そこに勤めて支配人みたいなことをやっています。洋食の方は、神田の YMCA に入っているレストランです。今はもうなくなりましたが。子供のころによく行きましたよ。それから新宿へ行くと中華料理があったでしょ。私のいとこがやっている。だから中華料理も食べられたし。

宮田：では、お父様のお父様もやはりそういった関係で。

瀬木：違います。それは、みんな田舎から出てきています。三代なんていうものは、なかなかいないのですよ。

宮田：どちらから。

瀬木：新潟です。

宮田：それでおじい様は何を。

瀬木：農業ですよ。農業。

宮田：なぜこちらに出てこられたのですか。

瀬木：いや祖父は出てきていないです。兄弟はみんな出てきてしまった。きっと農業が嫌でね。そう思います。

宮田：それで、出てきた結果、偶然仕事を選んだら飲食だったと。

瀬木：そうです。ただ我が家は、よくいわれるように、「平家の落ち武者」であると。それで、代々儒者だと。侍じゃなくて、学問の方面、要するに儒者。だから、幕藩体制がなくなれば、学問が軸になるのですよ。要するに。「半農半学」という。そういう家だったようです。

足立：瀬木先生が大学に入られたというのは、ご両親の勉強好きみたいなものがあったのでしょうか。

瀬木：一部勉強好きではあった。そういった意味で。そのような家というのもあったけれど、あともうひとつは、周りがよかったですね、近所が。やはりね、雑司ヶ谷ってところは、あの当時の文化人と高級官僚、それから大商社に勤めている人が住んでいて。

足立：すごい時代ですね。

瀬木：住宅地としては一等地でしたから。毎日富士山が見えるのだから。下を見下ろすと新宿の街が見えて。それで、百貨店がああ頃、伊勢丹ができて三越ができて、まあアドバルーンがいっぱいあがってね。だからあ頃の流行歌に（メロディをつけて歌う）「東京の空には……」。そういうモダニズムの、銀座から新宿へモダニズムが広まっていった歴史、そういうニョコニョコとビルが出て。それだから割に知的な人たちが住んでたからね。どこの家に行っても絵画的なものとか、あるいは本もありました。昔の人はみんな本を読みますよ。だからそういった本で、私は隣の家とか近所の家とか（指をさして）こっちからいうと右隣の家には、なんかそりゃもう四書五経みたいなね、昔の漢文の本みたいなものがあったし、（指をさして）左隣の家に行くと、そこの肺病で死んじゃったちょっと上の息子がね、これは文学青年なので、文学全集が揃ってて、円本全集ですよ。ああいうもので私は漱石、芥川、他にもいろいろ読みましたね。だから図書館まで行く必要がなかった。それから本屋はいっぱいあった。早稲田もそう。坂の下でしょ。早稲田の学生がいっぱい下宿していた。それから日本女子大もすぐ隣にあったでしょ。だからもうね、小さいけどいい本屋がいっぱいありました。詩集、歌集、ああいうものがね、（両腕を広げて）こんなに置いてある。素敵なクォーターでしたね。

宮田：では普通の中学校、小学校に通われたのですか。

瀬木：もちろんそうですよ。それから親父はもう、私が10歳の時に亡くなりましたから。

宮田：そうなんですか。

瀬木：ええ。結局だから、お袋とお姉さんだけですから。そりゃもう、戦争が終わって、大学へ入る時は自活ですよ、一種の。自分でやってきました。そういう学生生活でした。まあ普通でした。

宮田：じゃあお父さんは戦争に行かれて（亡くなった）。

瀬木：そういうことですね。

足立：お姉さんがいらっしゃるとおっしゃったのですが、お姉さんは？

瀬木：まあ平凡に結婚して、子育てをして。雑司ヶ谷というね、素敵なクォーターで生活していたからね。文化人を早くから知ってました。

足立：例えば。

瀬木：例えば菊池寛。文藝春秋社の。今でも覚えている。菊池寛がね、立派なシェパードを二頭連れて毎朝散歩するんですよ。菊池寛自体は、そういっちゃ悪いけど、チンがくしゃみしたような(笑)。これがあの菊池寛か、とって。近所ではね、変な不倫小説ばかり書いているって評判だった人ですよ。

宮田：今はもうすごい作家さんですけど。

瀬木：それからね、そのすぐそばには、窪田空穂という大歌人がいました。それは斎藤茂吉と並ぶ昭和前期の大歌人ですよ。それから詩人だがね、白鳥省吾がいたな。昭和モダニズムの先駆者ですよ。教科書に白鳥省吾の詩が載っていたのを非常によく覚えている。「東京駅」という。(メロディをつけて歌う)「東京という呼び声の　なんと明るく響く……」っていうあれなんだな。それからね、詩人でいうと大木惇夫がいたな。

宮田：大木惇夫。

瀬木：これはね、北原白秋門下の抒情詩人でしてね。ちょうどその家の前にいた子と、私は小学校が一緒だったのかな。そいつの家に行くと、大木惇夫という人の顔を見ることもありました。この人は戦争中にね、戦争詩人に躍り出るのはですよ。『海原にありて歌へる』っていう詩集です。毎朝ラジオでね、この人の朗読を聞く。ただ、子供の時だから、そういう人だなんて思ったけれども。戦後、渋谷の飲み屋で会った時に、こんなヤロウかって思った。もうひどい酔っぱらいのからみ屋でしたよ。ふふふ。今でも思い出します。

足立：瀬木先生は戦争体験が子供の頃ですから、なにか印象的なことは。

瀬木：そりゃもう犠牲者ですよ。戦場に行った人も行かなかった人もね、犠牲者なんだ。私は中学の2年生の終わりかな、あるいは3年生の終わりに勤労動員でしょ。

宮田：やはり工場で？

瀬木：もちろん軍需工場で。いやもう、ひどく働かされていたね。爆撃から何から全部。私はあれを覚えてますよ。昭和19年の学徒動員のときの神宮外苑球場。あそこで東条英機自身が大演説をして、「君たちは国の犠牲になれ」って言うのを見てました。それはね、特攻隊の壮行会ですよ。有名だよ。テレビで今でも出ますよ。

足立：そうですね。

瀬木：近所の中学生と小学生でしょうね、その頃動員された生徒が全員あそこを埋めたのですから。その中に私がいるんです。テレビに映る度にね、拡大すると私分かるかなって。座っていた位置も覚えているから。それでね、あれはもう強大な感じだね。もうね。雨が降ってね。もう本当に凍えるくらいに寒い。「大雨」って書いてあるのは、あれは誇張ですよ。雨は小雨です。ただ風が強くてね。それでガタガタでしたよ。東条英機の演説はね、マイクがあの頃は悪いから、何言っているかわからないから、要するに「お前ら犠牲になれ」っていう(笑)。そういうことだったらしいから、もう終わった時にはガタガタでね。それでどうにか場外へ出たらね、机が置いてあって、雨の中でね。こういう机みたいなものが置いてある。それで「続いておまえら志願しろ」。「署名しろ」って。後ろに先生がいて押すんですよ。もう震えている私はね、手がきかない。それでもうしょうがない順番で、何か書いてあるんですよ。いずれにせよ雨が降っていたから、消えちゃったんだろうと思うのです、幸いなことに。あれ、どこに行っちゃったのかなっていう。

宮田：やっぱり書くということが重要だったんですね。

瀬木：そうそう、証明記録。どうしても学校なんかもう授業ありませんから。もう朝早く起きて、目白の駅から王子ですよ。「造兵廠」っていうのは、お札を作るところとは違いますよ。兵を造ると書いて造兵廠ですから。日本で一番大きい軍需工場、それが板橋から王子まであった。中にちゃんと線路みたいなものがあったね、そこへトロッコみたいな小型の輸送車が走っている。今では平坦地になっているのかな。夜中の空襲の対象は、始めはそういう軍事施設でしょ。一晩で十何万人死んで……。それはけしからん。原爆で十何万人死んだかもしれないけれども、同じくらいの間人が、一夜ですよ。一晩だけで何十万人って死んでるわけですよ。そういう状況下で、大体みんな疎開したんですよ。学校単位で。ただまあ、行きたくない奴は行かなかった。私は疎開に行けないんですよ。というのは、母親と姉さんが女だから、疎開しちゃったでしょ。でも家は誰もいなくなるわけにはいかないから。

宮田：家を空けられない。

瀬木：そう。それと私は行きたくなかったんですよ、田舎っていうのは。だからまあ仕様がなく東京にいようって。結構そういうのがあった。ただね、授業はないけど工場で働かされたよね。まあ昼休みとかそういうのはあるんで、その時間に本を読んできました。大体何にも娯楽がないのだから。文学書、教養書、たくさん読みましたね、その中で。

足立：一番印象に残っている本は。

瀬木：だからさっき言ったような文学全集的なものですかね。それからまあ、少しは外国文学全集の片割れみたいなものがあったから。主に詩ですよ。詩は随分読みましたね。世界文学全集の中に詩集があった。あるいは世界名詩撰みたいな。そういう持ち運びのできるような。詩を読むのが一番良かったですね。短いから。トルストイとか工場で読んでいられませんか。詩それから短歌、俳句の類ね。そういうものは電車の中でも読めたから。もう万葉集、古今和歌集なんてもうずいぶん読みましたね。俳句にいたっちゃもう何度も読みましたね。だって30分電車に乗ってりゃあね。

足立：ご自身の詩作というのはありましたか。

瀬木：もう始めてました。

足立：同人誌とかそういったものはあったのですか。

瀬木：あったね。そりゃ少しはある。少数だったけど。そういうのに書きだしたのは戦争が終わってからですね。大学へ入った頃からです。

足立：大学へ入ったのは戦争が終わった直後ですか。

瀬木：ええ、1947年です。そして、大学に入るとまもなく、ある程度運が良くて、いろいろ友達との接触が生まれました。その頃はもう、雑司ヶ谷の私の家はもう空襲で焼けちゃってました。だからもう転々と知っている人を頼って、転がり込んで、それでまた新しい友達ができて。そんなことで、ある日、私が書いている詩を持って行って見せたらどうかと友達に言われ、友達に連れていかれたんですよ。そこに野間宏がいた。野

間宏が大阪から東京へ出てきて、そして新進作家として『暗い絵』という本を1947年に出していた。それを出版していたのが、真善美社です。その真善美社っていうのは中野正剛の息子二人が経営していた。それを実質的に推進していたのが花田清輝です。それで野間宏のところに行って、詩を見てもらって。そしてある種の激励を受けたときがあるんですよ。その日に野間宏がね、「ちょうど真善美社へ行くから、一緒に来い」と言われましてね。それで僕も都電を乗り継いで赤坂溜池に行くんですよ。そこに真善美社があって、それがかつての中野正剛の政治活動や出版活動の本拠地で、東方会っていう団体の事務所でもあった。

足立：瀬木先生が中央大を選ばれたのには、何か理由があるのですか。

瀬木：あのね、私の家は商人でしたから。でも中学の終わりのころにはもう、私は、何になるかというのは明確ではなかったけれども、文言を書く人間にはなっているだろうと、大体そう思っていましたね。サラリーマンとかそういったものではないです。どういう分野を選ぶかというのはともかくとして、私は物を書く人間になると。まあ先祖が儒者なんて言われたし、そういう線もあったかもしれないけれども。ともかく学問的なものをやる人間になるという自覚が、戦争が終わった時にはもうかなりありましたね。その時に、自活していかなくてはならないでしょ。だから月謝が安い学校を考えていた。中央（大学）っていうのは、戦後では一番月謝が安かったですね、ともかく。それから、私はもう一つ、周りに文学青年みたいなものばかりがいたでしょ。やっぱり文学青年というのが好きじゃなかったんですよ。私はどっちかといえば思想青年だったかもしれないですね。早くから詩は読んでいたし、書いていたけれど、私は小説家になるという気持ちは全くなかったですよ。私はだからね、どっちかと言えば思想青年みたいなものでした。中央大学というのは文学部なんてないですから、法・経・商しかない。それで、あそこで一番難しくて良いのは法学部だった。東大と拮抗しているという。司法試験とかには中央のほうが有利だった。だから、どうせ入るんだったら一番難しいところにとまって受験勉強したら受かっちゃったんだ（笑）。

足立：司法試験は意識していたのですか。

瀬木：いや、だから私は弁護士なんて目指してなくて。それよりは思想というものですよ。

宮田：漠然と受けたら受かっちゃったんですね。

瀬木：うん。経済学部だとか商学部とかでサラリーマンになる気持ちはなかったですね。法・経・商の中だったら法しかないのですよ。法学部っていうのは間口が広いんですよ。法律っていうのはその一部にしかならない。法学というのは、天下国家を扱うものですから。ちょうどあの頃ね、終戦直後ですから、憲法が改正されて。「国家とは何か」とか「主権とは何か」とか、そういうことが盛んに論じられていましたよ。私はやっぱり、「国家」というものにいじめられてきたから。

足立：そうですね。

瀬木：絶対に私はね、「国家」に殺されたくない、という気持ちを持っていました。「国家」というものは一体何だろうというのが、大きなテーマでしたね。だからおのずから思想の世界というものに目が向くのです。それが大きな動機でしょう。今でいう社会学とか、心理学とかそういう細かい科はなかったんですよ。文か、法・経・商なんですよ。あとは理工でしょ。当時はこれしか学部はないんですから。中央大に文があったとしても私は入らなかった。さっきから言うように、社会学みたいなものに漠然と関心があった。僕は実際そのとおり、来ているわけだから。芸術社会学みたいなものにね。

宮田：全然美術関係に行こうとは思ってなかったのですね。

瀬木：文学に行く気がない、という意味ですよ。美術史とかはなかった。行く気持ちは全然なかった。もちろんあの大学にはそういうのはなかったけれど、国家とは何か、世間とは何か、民衆とは何か、そういうのが大きな関心でしたから。

足立：大学の授業とかで印象に残っているものは何かありますか。

瀬木：ところがあなた、想像できないかもしれないけれどね、殆どの人間が仕事をしているのですよ。稼がなきゃいけない。生活しなきゃいけない。多少イキがよくてもいろいろな問題があった。お金のない、すごく危惧的な状況ですよ。みんな働いていたんです。それでね、学校が3分の1くらい休校だったんですよ。先生もアルバイトっていうか、学校の給料じゃ食えないから。だから年中、交通事故があり、停電があり、電車が動かない、休校だらけでした。終戦直後の世の中だからね、もっけの幸いなんですよ。先生によっては出席をとらない人がいてね、3分の1出ればなんとか大目にみてくれた。だから、みんな働いてましたよ。アルバイトなんていう言葉はもうちょっとしてからできた言葉じゃないですか。ドイツ語のアールバイテン。あの頃はまだ、ドイツ語の名残があったからね。でも当然、圧倒的に語学のコースでは英語が半分以上。そんなもんかな。フランス語もあって、ドイツ語が一番少なかった。

足立：外国語というのは、大学から、それとも中学からですか。

瀬木：大学ではドイツ語をとりました。でも英語は実は子どもの時からできていた。というのは、あの雑司ヶ谷というのはね、外国人もたくさんいてね、外国の大使館、公使館があるのね。それで教会があって、アメリカ人やら外国人の宣教師やね、牧師さんがいたんですよ。だからもう、子供の時から教会へ行ってた。幼稚なりに英語に親しんでいた。戦争が終わって大学に入る前に、もう英語の勉強を自分なりにちゃんとやりましたから。だからもう大学で英語のコースをとる気持ちはありませんでした。

足立：教会に通われていたというのは、洗礼を受けていたというわけではないのですか。

瀬木：いや、受けたいという気持ちもあったけれども、ついに受けなかった。でも、キリスト教に入り浸ったので、随分その後、西洋文化史を勉強するときに役に立ちましたね。

足立：まさにベーシックのベーシックですよ。

瀬木：ええ。旧約の世界なんてやろうと思ったら難しくて仕方ないですね。でも新約に関しては分かります。

宮田：まさに、本当の教養人ですよ。

瀬木：いやいや環境のおかげですよ。周りに外国人もいたし、それから、家の店がなくなっても時々銀座へ一人で رفتりしたりしたし。それから昭和10年代の新宿はもう当時モダニズムの一番のフロンティアでしょ。その新宿には歩いてだって行けたんだから。だから新宿に伊勢丹ができたあの当時はよく覚えていますよ。エレベーターに降りたり乗ったりして子供たちが遊んでいた。それから銀座に行けば知り合いがいたし。あの頃の銀座はよくわかりますよ。銀座と新宿が一番よくわかる。覚えています。

足立：子供心に戦争というものは、変なものだと思っていましたか。

だとか言ってました。こういうストーリーでこういくからこうだとか言ってね。それがわかるための翻訳者でした。ものすごく日本人離れしたコンテンツでしたけど。それから、音楽が紙恭輔っていう、日本ジャズのいわゆる先駆者です。アーニー・パイル劇場オーケストラっていうのは、この紙恭輔が指揮者だった。この人からも仕事に来るわけ。「これを日本語に訳せ」とか。

足立：ジャズの訳詩とかもやったのですか。

瀬木：やりました。ちょっと訳しましたけど、どうなったかあとは分からない。アメリカ軍がいましたからね。

足立：瀬木先生の訳したジャズというのは

瀬木：あると思いますね。今覚えているのはね、(メロディをつけて歌う)「South of the boarder, West of the sun…」っていう有名な歌がありますよ。ジャズの素晴らしい歌じゃないですか。私が訳したのは、こんなの今の日本語では歌えないって言われてね。あの時の歌詞は、本当は歌えるように訳せなきゃいけなかったんだけど、できませんでした。あの時ちゃんと訳していれば、著作権半分入ってきたかなあ。

足立：訳詩家としてのお名前は。

瀬木：ないですよ、全く。そんなことで、あのアーニー・パイル劇場っていうのはそりゃよかったなあ。新着映画もどんどん来るでしょ。ある時、日本人の社員と友達がね、どうしても見たいのがあるから、こっそり見せてくれないかって頼んで来た。というのは、日本人はその劇場に入っちゃいけないし、正面からだといけなから、私は照明室から入って映画を見せたのだけど、それが植草甚一だった。1947、48年のころでしょ。その頃はまた、本も良かったですよ。外国の本や雑誌ね。これがアメリカから一番早く到着するのが、アーニー・パイル劇場のすぐ右隣、今の日銀本店になっているところにあった、CIE 図書館です(注：CIEはCivil Information and Education Sectionの略)。民間情報局ですよ、GHQの。そこに大きなライブラリーがあって、それは日本人も見ている。すぐ隣ですから、僕は時間があるとよくそこへ行きましたよ。そこへ行くと、映画評論家の「さよなら、さよなら」のオジサン(注：淀川長治)とか、ああいう人が、みんな映画雑誌がくるとそれをゆっくりと見て。それであの人たちはね、映画を見ないのに、アメリカ映画の紹介やなんかを書いていたんですよ。そういう時代でね。CIE 図書館で私はね、美術書をいっぱい見た。特に MoMA、(ニューヨーク)近代美術館が監修して作った現代アートの有名なシリーズがあって、その中には色々なものがありましてね。モホリ=ナギ、モンドリアン、いろんなものがあった。

モンドリアンってのはアメリカの抽象芸術家じゃないですか。『世紀群』(注：1950年9月～11月までの間に「世紀の会」が刊行した小冊子。安部工房、瀬木らが参加)をやっているときに、モンドリアンの論文を訳したのが一つあったんですよ。これを見て私は、抽象とはこういう考え方かということで。「モンドリアンの芸術論」と私は題したんですけど、安部公房が「これは駄目だ」って言った。今はアメリカ流行りだから、アメリカで抽象をやってるオランダ人なんだから(って言って)。確かにアメリカに移住して、あそこで死んだけど、アメリカ人じゃないんだし、アメリカのアーティストじゃないんだから(と僕は思ったけど)。でも安部が強引に、「アメリカの抽象芸術」という題にして、「そうすると売れる」なんて言っていたけれど。結局出なかったけどね。だって全然金儲けにならないんだもの。その中に《ゲルニカ》の画集が一つあったの。これが《ゲルニカ》の最初の画集ですよ。ホアン・ラレア(Juan Larrea)というね、メキシコの評論家で、ピカソの友達で。この人がピカソから頼まれて。今言ったように、《ゲルニカ》の最初の立派な画集ですよ。今だとなかなか手に入らない《ゲルニカ》の画集があった。これを見て初めて《ゲルニカ》を知ったんですよ。もちろんね、『みづゑ』とか『アトリエ』では《ゲルニカ》は紹介されているんですよ。ドラ・マールが撮った制作風景の写真があそこに全部載っていた。あれに感動してね。そしてもちろんここにはピカソ、マチス、もういろんな画集

もあって。

足立：西洋美術の本格的な勉強というのは、そのCIEの図書館で？

瀬木：そうです。『みづゑ』、『アトリエ』以外は、そこでたっぷり数年間。

宮田：『みづゑ』とか『アトリエ』というのは、ある意味で当たり前でしたか。

瀬木：そう、ある意味で複写ですから。それが半年や一年遅れて来た。『カイエ・ダール』とかの複写ですよ。それでね、世界の美術っていうのを、あの時期に私はかなり接することができたのですよ。それでね、こんな話ばかりになっていいのかな。アーニー・パイル劇場にギャラリーがあったんですよ。そのギャラリーを運営していたのが普門暁だったのですが、日本の未来派美術協会の設立者ですよ。あの普門暁が落ちぶれてね、食うことができなくて。そんなとこと言ったら悪いけれども、アメリカ芸術の何とかギャラリーのマネージャーをしてたんですよ。それで、あの人は食えないもんだから、浴衣のデザインみたいなこともやってたんですよ。それを実際着たりなんかして。

足立：その時に普門暁のお手伝いをされたんですか。

瀬木：いや、私はしてませんよ。私はちょっと見ていただけ。普門さんの隣のすぐにはいましたから。覗いて、武者震いをしたり。昔は普門暁が何をやってたか、ということは、後になって調べたんですけどね。

足立：アーニー・パイル劇場っていうと、まさにアメリカ文化の最前線じゃないですか。一方で、世紀の会とか、まさにその当時の安部公房さんとかは、非常に日本共産党に近いところにいたのですよね。つまり、アメリカとソ連の両方に接するところに先生はいて、分裂というのを感じたのですか。

瀬木：いや、そんなことはないですよ。時代そのものがあなた、共産党員の選挙のためにどれだけ代議士がいたかという、社会党を含めるとね、社会党サブを含めたらすごい数ですよ、本当に。二大政党なんてできていたのだから。だから別になんでもない。そのくらい社会主義に対する期待があった時代ですよ。それから労働組合の強さ、メーデーの参加する人の膨大な人数とか、完全に二極化していましたね。今は、二大政党なんて言たって（比べものにならない）。（当時は）社会党が跳躍するわけだ、二大政党として。すごい緊張感で。世界の方もそうでしょ。米ソが対決して、それから冷戦が続いて。

足立：そうですね。

瀬木：結局あれですよ、ソ連が自己崩壊していく。そして中国が台頭して、そこでまた対立が起きる。ていうのは、そういうのが日本の政治にもまた関わって、共産党の分裂が起こった。幼稚な、醜悪な分裂でしたけど。それから大学の先生は殆ど共産党みたいなものですから。その頃の京大なんか特にそうだった。

足立：瀬木先生ご自身は、共産党にかかわったことは全然なかったのですか。

瀬木：ないですよ。私は学生運動なんか全くしたことないです。政治運動は全くかわりません。ただ文化問題で随分発言をして、ことごとく共産党とは摩擦でした。共産党の学生に会うんですよ。原稿を書くときに。例えば美術の統一戦線、国民戦線について書きましたがボツでした。返してくれませんでした。抗議をさんざんしたけど、原稿さえ返してくれませんでした。

足立：困りますね。コピーのない時代に。

瀬木：ええ。共産党とはうまくいきませんでした。ただ周りには共産党員がたくさんいたから。みんな私の周りにいた奴は、入党したのはいいけれど、みんな分裂の時にやっぱり放り出された、除名された連中ばかりですね。

足立：最初から共産党、共産主義に対する違和感というのはお持ちだったのですか。

瀬木：いや。そうじゃなくて私は、社会主義というものを資本主義に代わる唯一の政治システムだと思っていたし、今でも思っているかもしれませんが。ただ、ソ連の崩壊とか、社会主義の未来そのものを駄目にしたのはあの国自身だと思いますね。ただ反対ではないですよ。でも原理として言えば、社会主義そのものの未来性というのはまだあるのかと思うけど、これは難しいですね。東欧諸国もあれだけいろんな人が出てきて、随分改革もやったけど、結局どこでも実現していない。それは社会主義の運用の問題だと思いますね。

足立：周りにたくさん入党している方がいた中で瀬木先生が入党しなかったというのは、あえて入党しなかったのですか。いや、誘われなかったのか、分からないですけども。

瀬木：いや誘われましたよ。誘われたけど、あの時は戦争中と同じですよ。いや、小便しようっていうときに隣でね、周りであなた、誘ってきて。勅使河原宏や桂川寛など、世紀の会の親友で、一緒に寝たり起きたり、寝食を共にしていた連中、ああいうのがみんな共産党に入っていったから、なんか悪いのかなあって思ったことがあって。でも、やっぱりみんなダメになりましたね。今から考えるとあまり明確ではない。やっぱりスターリニズムっていうのは私には馴染まなかった。特にね、埴谷雄高の書いた本に啓発されたんですよ。埴谷さんはスターリン批判を早くからやってましたから。埴谷さんともう一つサルトルです。サルトルの批判。この二つは私に早くから入ってましたね。

宮田：それは雑司ヶ谷にあった、自由な感覚なんでしょうか。

瀬木：それはあるかもしれないけど、よろめきながら来たんです。それはさっき言ったように、国家とは何か、国民とは何かと考えたときに、あの時代の思想的状況というのは、簡単に要約するとヘーゲルかマルクスか、あるいはマルクスかニーチェか、それか新しい人ならサルトルだったんですよ。あるいはルカチカサルトルかっていうね。そういう実存主義の系列っていうのに私は触れていたんですよ。それは何故かというと、安部公房は医者ではなかったですけど、精神病理学をやっていたんですよ。彼はヤスパースの信奉者だったんです。それで彼に薦められて、ヤスパースを読んで実存哲学というのを知った。この実存という考え方、あれはもうヘーゲルにも、あるいはニーチェを媒体にしてね、私はヤスパースを読んだら、当然ハイデガーですね。それでその時サルトルという人が出てきたんですよ。フレッシュでしたね。

足立：それで国家から人間へと。

瀬木：そうそう。それと並行して私の社会学に必要なだったのは、マックス・ウェーバーの資本主義論ですね。今でも私の中で、根付いている。あの頃はマルクスかウェーバーっていうのは対立してたんですよ。

足立：話は変わりますが、瀬木先生の一番初めの美術批評で評判になったのは、1953年8月の『美術批評』に掲載された「絵画における人間の問題」でしたね。これも国家から人間へと関心が深まったことが関係して

いるのですか。

瀬木：あれはね、結核が治って神奈川県の子から下りてきて、友達を訪ねたんですよ。その中に河野葉子という人がいたんですよ。岡本太郎の秘書になった平野敏子と東京女子大学の同級生で。河野葉子は美術出版社に勤めていて、『美術手帖』の編集をやっていたんですよ。ちょうど『美術批評』が出ていたところで。彼女を訪ねたんですよ。私は物書きしかできなかつたし、生きるためにしょうがなかつた。「何とかしてくれよ」と言ってね（笑）。葉子さんに頼んだんですよ。そしたら、『美術批評』編集長の西巻興三郎がすぐそこにいてさ。だから西巻とちょっとしゃべったのね。「ちょっと来なさい」とか言ってね。それで展覧会評をすぐ頼まれて、それでももう書くようになったんですよ。その時には美術についての知識は（すでにあつた）。さっき言ったように終戦直後のCIE図書館ですけれども。それと、結核で2年寝たきりでね、割と直ぐに元気になつたけれども、なかなか本を読めないのですよ。やっぱり疲労があるから。（だから）絵を見てたのですよ。それですぐ近くの通りに、絵画青年というか、随分知識がある人がいましてね。彼が私に多くの画集をどんどん貸してくれるのですよ。あれでおさがりができましたね。モンドリアンなんかその時にもう訳していたのです。それから、今言及された私の「絵画における人間の問題」は、展覧会評を書いているうちに、何か書きなさいって言われるから、長いものを30枚くらい書いたのですよ。ちょっとあれはね、時間も何も無いから、考え方がちょっと浅くて熟してないと思いますけれど。それからもう一つ同時期に『近代文学』という雑誌に、もう一本、病室で書いた「リルケの世界」というものを送ったんです。これをね、佐々木基一が読んでくれて、そして載せてくれたのですよ。2回連続ですよ。私がベッドで書いた100枚くらいが世に出たのですよ。それを書き上げた頃に退院して出てきたのです。僕はそのとき発表するなんて考えていなかった。それでも河野葉子さんが『美術批評』、『美術手帖』にも書かせてくださって。「絵画における人間の問題」は、あれは未熟だったけど、幸い反響があつたものだから、こちらを良くして。

宮田：結核というのは、大学を卒業してからですか。

瀬木：いや、途中で。

足立：何年くらい。

瀬木：2年です。51から53年です。

足立：療養の場所はどちらでしたか。

瀬木：秦野療養所。丹沢のふもとの方で。毎日窓から富士山が見えるんだ。子供の時は、家の前から富士山を見ていてあんなアイスクリームみたいな、つまんないような。もう退屈で、ああいうのは憂鬱でしたね。

宮田：中央大学は卒業なさつたのですか。

瀬木：しなかつたのですよ。結局ね、東京へ戻ってきたでしょ。それで復学しようと思つたら、今言ったようにね、もうあつという間に今度は新聞から来る依頼を書くのに忙しくなつちやつたのですよ。

宮田：じゃあ、中退したということですか。

瀬木：そうですね。

宮田：いつの間にかという感じですか。

瀬木：そうなんです。本当は戻りたいとも思ったけど、じゃあもういいやって。もう船に乗っちゃったから良いでしょ。

足立：いつ中退したか、ということはもう全然分からないですよ。

瀬木：2年。2年の終わり。結局結核なのです、それは。それでももう勤めも駄目になるでしょ。でもまあなんとか将来生きてたら、大学に戻ろうと思っていたからね。つなごうと思ったけど。それでね、教務課長みたいな人のところへ行ったのですよね。そしたら、ああいう軍国主義みたいな奴がまだいてね。「精神薄弱だから、駄目だ」って言われて。そんなの絶対駄目だって。それともう一つね、「医者がこう言っているのですからお願いしますよ」って。戻れるようにしてもらえるように。そしたら、翌年から申請が始まるのです。私の次の年に。そうするとね、「君みたいな者が戻ってきても、どこへ入れていいか分からないから、学校としては困る」っていうのですよ。呆れるでしょ。たまらないよって。病気をそこまで言われて。嫌な思いがあったね。それで嫌気もさしてきたから…… 幸い皆さん好意的に受け取ってくれて、色々とそのまま続いてきたわけだけれども。苦しい思いでした。

足立：そうですか。じゃあ結核の51年くらいまで、アーニー・パイル劇場に勤めてらした。

瀬木：そうですね。51年。その始めですね。ちょうど世紀の会の解散とほぼ期を一にして。

足立：アルバイトは他にされていなかったのですか。

瀬木：してません。幸いある程度の給料はくれてたからね。食べて、お袋のほうにある程度の仕送りの方ができて。

足立：アーニー・パイルの仕事をしながら、無事に世紀の会の活動ができたのですか。

瀬木：そうそう。結構さぼれるのですよ。また恵まれたのが、朝鮮戦争が起こったでしょ。(僕は)文芸部だったのだけど、本来のレビューの仕事ができなくなった。それで劇場が映画館になった。だってGHQの兵隊がみんな朝鮮に行っちゃっていないのだから。それが戻ってくるとあそこで映画観ると。こんな広い、3000人も入るところがあなた、下の方でしょぼしょぼとやっているのです。することがないのですよ。だからさぼろうと思えば、いくらでもさぼれたしね。それに、要するに私は東宝から派遣された職員だったのですよ。何とのですか、今の派遣社員みたいな(笑)。だから、日劇、芸劇、日比谷映画にタダでどんどん行けた。顔パスで入れるからよく行きましたね。日本映画も見ただけど、フランス映画も。岡本太郎がよく来たよ。「おう、入れてくれ」って。あれ何だっけなあ。そう、ジャン・ルノアールの『国境を越えて』っていう反ナチス映画。(注：1937年の『大いなる幻影』のことか。第一次世界大戦時のドイツ捕虜収容所からフランス軍の将校が脱走を企てる物語。)

足立：岡本さんもよく来たのですか。

瀬木：来たよ。私がみるみると結核じみて痩せていくのを心配してくれたりしたね。本当に友達には恵まれたよね。好意的に接してくれて。

足立：結核から復帰後に、批評家として生活されたわけですがけれども、暮らしは結構よかったですか。

瀬木：いやいや（稿料は）少なくてねえ。1枚何百円とかいうのだけれど、驚いたのは美術出版という会社は、今もけちんぼだけれど、例えば3枚書けというでしょ、3枚オーバーしちゃったら、それは無視ですよ。ところが2枚半で終わるとね、原稿料が半分にされちゃうのですよ。びっくりしてね。まあ細かい会社だったなあ。芸術では多いですよ。今もそうでしょ。いや安かったですね。でもそのうちに、割に早く読売新聞が私を抜擢してくれたんだよ。それで読売の文化部に。文化欄、夕刊に週2回、展覧会評とか。その頃は展覧会が積極的にとり入れられたから。画廊がいろいろできて。村松画廊とか、タケミヤ画廊とか、そういったエリアで画廊歩きをしました。毎週2回、忙しかったですね、歩きながら絵を見て。そしてもう、大体3時ごろが締め切りなのです。そこにつっこむと夕刊にでるか、朝刊にでるか。それで建物が古かったから、輪転機が動き出すと、もうグラグラで。字が書けないのですよ。もうそんな貧乏時代ですよ。あの読売に書いたのが注目されて、それから毎日、朝日、いろんな人から注文が来て、なんとか食えるようになった。新聞のおかげですよ。

宮田：じゃあ雑誌よりも新聞の批評で。

瀬木：いや、だから合わせてですけど。最低生活はできました。皆あの頃はね、人間が優しくかったから。飲ませてくれる人や連れてってくれる人がいた。そういう貧しいけど、ゆとりがある。助かったですね。

足立：結核のあとに、秦野からおりてきて、そのときはどちらに。

瀬木：あの時は大森です。大森山王。さっき言ったように、目白の家が焼けてから、三カ所か四カ所、玄関先みたいな狭いところに生活していた時がありますよね。転々としていた頃は。今でいう池袋のアトリ工村、あの傍ですよ。そこで私はあのころから前衛美術会の山下菊二たちを知っていたのですよ。彼らの野外展示とかで、そういう時に知り合ったのですよ。大塚睦とかとも。

足立：そうだったのですか。

瀬木：それでね、世紀の会するとき、前衛美術会と合同研究会をやっているのですよ。あれはサルトルをめぐって、サルトルの共産党批判。それで彼らは皆共産党員だからね、サルトル批判をした。それで安部公房はあの時共産党批判をやってたのに、あつという間に共産党に入党しちゃったのね。あれ程の慎重な人間がね。なぜ急にあんなパラノイアみたいになったか、不可解でした。そして勅使河原宏が入って、桂川寛が入っていきました。

宮田：立ち入った話になるので、お答えいただかなくてもいいのですが、大森山王の頃はじゃあお母様たちと一緒に。

瀬木：そう。今にして思えばね。お袋が洗濯してくれたりね。山王も良いところですよ。東京でもあそこは焼けなかったから。文化的なところで、徳富蘇峰の豪壮な家の裏側でしたよ。こんもりとした木が植わったいい家でした。そこへ転がりこんで。玄関の奥みたいなところに。

宮田：お姉さんというのは。

瀬木：もう結婚しちゃったから。そして大森でまた恵まれたのはね、今でもあるけど、駅の近くにね、葡萄屋という、喫茶店のようなものがあったのですよ。今でもありますよ。夜になると、そこに大森族が集まるのですよ。大森はたくさんの文化人がいたのですよ。よく行ってましたね。その中でいろいろな人と知り合いま

した。特に松尾邦之助が葡萄屋のすぐ裏に住んでましてね。年中来てました。この人はほら、パリにずっと、戦争の近々までいて。何十年も。藤田嗣治やら薩摩治郎八やらを皆知っている人でしたよ。そして戦後、読売の嘱託員になって、それでフランス通信員をやりましたね。この人はいろいろなパリの新しい情報を伝えてくれました。あんな人がいたりして。それから、後になってわかったのだけれど、小説家の中村真一郎は、私の家のすぐ近いところに住んでいたのですね。

足立：交流は（ありましたか）。

瀬木：『近代文学』とかで書いたりしてたから、こっちは知ってたけど、あれはもう外国人だ。この人は何を考えているのか、何を書いているのかと思った。あの中村真一郎はね、佐々木内科という医院があったでしょ。そこの2階に、6畳に文学座の女優の新田瑛子と結婚して一緒に住んでいたのですよ。それで、隣の部屋は新劇女優の杉村春子。杉村春子もあんなところにいたのですよ。それからね、詩人の山本太郎はいつも隣にいたよ。太郎とすぐ知り合って、おまえそんなところにいたのかってことで、よく遊びに行って、それから葡萄屋もよく行き、彼とはよく飲み歩きましたよ。新宿から最後にタクシーに乗って帰ってね。飲み屋から金借りて（笑）。そしてまた馬込文化村というものがあつたのですけど、あそこにもいろいろな文化人がいたのですよ。小説家の萩原葉子さんもそうかな。画家では仲田好江さんがいました。仲田好江さんの旦那さんっていうのは、仲田定之助さんっていうバウハウスの紹介者ですけど。大森に住んでいてよかったですね。仲田さんのところへ行って、あの人の蔵書でどれだけ勉強したことか。私は単行本としてはね、『表現主義』っていうのが一番早いと思うのですよ。みすず原色版美術ライブラリーの1冊です（1956年）。これは仲田さんの蔵書のおかげで書けました。

足立：仲田さんの蔵書は、ドイツ語の本ですか。

瀬木：もう全部。

足立：全部ですか。

瀬木：雑誌もね。バウハウスの叢書とか。仲田さんはドイツのあの頃のセセッションなんか知ってましたから。

足立：評論家時代といえますか、50年代にフランスの美術雑誌に投稿されていたというのは。

瀬木：ああ、ずいぶん書きましたよ。

足立：それはどういったものですか。

瀬木：私は1957年にフランスへ行きましてね。ヨーロッパを見てきたのですよ。その時にいろいろな交友関係ができたわけです。その中であの頃の抽象芸術運動の中心となった雑誌は『シメーズ (Cimaise)』っていう雑誌ですよ。その雑誌が割合抽象芸術の派閥に近くて、中心となった。もう一つは『アール・ドージュルデュイ (Art d' Aujourd' hui)』っていうのがありましたね。あれは幾何学的抽象の一派だったのですけど。あの頃、フランスでアブストラクシオン・リリック (Abstraction lyrique) という芸術運動がありました。その中心が『シメーズ』という雑誌ですよ。

足立：フランス語もできたのですか。

瀬木：ええ、だからにわかにフランス語を覚えましたが、自分で勉強したのですよ。

足立：幼少から？

瀬木：いいえ、違います。これはもう大人になってから。

足立：なるほど。

瀬木：それで『シメーズ』の編集長をやったのがミシェル・ラゴン (Michel Ragon) です。あそこにフランスの抽象芸術運動の、(ハンス・) アルプ (Hans Arp) から、(ピエール・) スーラージュ (Pierre Soulages)、(ジャン・) デュビュッフェ (Jean Dubuffet)、(ジャン・) フォートリエ (Jean Fautrier)、みんないた。ミシェル・ラゴンとも友達になったし、それからピエール・レスタニー (Pierre Restany) もいたし。みんなに頼まれて書くようになった。

足立：57年以降ですか。

瀬木：そうです。『シメーズ』は58年だったかな。いろいろな人を書いた。日本の前衛芸術運動で、単独では斎藤義重論も書いてますね。

足立：では、日本のものを紹介していくというスタンスで。

瀬木：もちろん。それからそうやって書いているうちにね、ドイツの『ダス・クンストヴェルク (Das Kunstwerk)』からも頼まれてね。それからもう一つは『ラール・デュ・デュジエム・シエークル (L' Art du XXe sie`cle)』に書いていた。20世紀の、豪華本の雑誌です。あれに紹介されてね、あんなところからね、ピカソ特集とか、ミロ特集とかで有名な。その発行者のサン・ラザール (Saint Lazare) がじっと見つめるからね、もうすくんじゃって。ところが少し話しているうちにね、書きなさいっていうから、それで書くようになって。最初はなんだったのかなあ。日本の幻想について書いた覚えがある。これはヴィル・グローマン(注: Will Grohmann、ドイツの美術評論家)が推薦してくれたのです。分かるでしょ？ ヴィル・グローマン。彼といろいろな審査で一緒になってね。

足立：欧文のドイツ語とかフランス語とかで書いた文書っていうのは、どこかでチェックしたのですか。

瀬木：ドイツ語は自分で書いていない。

足立：フランス語はご自身で書いて。

瀬木：ええ。ドイツ語なんて自分で書けるものじゃない。あれは英語で書いたのを翻訳してくれた。

足立：欧文で書いたのは、まとめて本にしようとは思われなかったのですか。

瀬木:それはある時あったけど、うまくいきませんでした。それはね、やっぱり文体の統一とかできないから。パリのアシェット (・リーヴル) (Hachette Livre) とかすごい出版社があったんですけど。うまくいきませんでした。結局一通りフランス人ならフランス人の力を借りて、出たでしょ。文体って難しいですよ。

足立：そうですか。

瀬木：日本語の作家だったら、たとえば安部公房さんだったら、ドナルド・キーンさんとかああいう良い訳者がいてこそ海外に出るものですよ。文章は文学ですから。

足立：難しいものですね。

瀬木：難しい。

足立：その頃に瀬木先生による（日本美術の）紹介がまとまって出ていたら、海外で日本美術の紹介がもっと早く出ていたのではないかと思ったのですけれど。

瀬木：でもあれですよ。私の最初の斉藤義重なんかは、最初のものだと思いますけど。あとは北斎関係の本も共著であるのですよ。こうして話しているときりがないね。もうちょっと細かいこともあるし。

足立：いえ、今日全部聞けるとは思っていないので、また明日ということで。聞かせてください。

瀬木慎一オーラル・ヒストリー 2009年2月24日

ルノアール巣鴨店にて

インタビュアー：宮田徹也、足立元

書き起こし：河村明希

宮田：今日は午前中に横須賀美術館の芥川沙織展に行ってきました。

瀬木：ああ、沙織。

宮田：先生はかなり、芥川さんをご存知ですよ。

瀬木：ええ。絵を描き始めた頃から知っていますよ。彼女が描き始めたのは54年か55年でしょ。それから也寸志と別れて、それで間所と一緒に。経緯は全部知っていますよ。死んだ後も全部作品の収蔵先を探したよ。東京国立近代美術館やら、世田谷美術館やら、京都国立近代美術館やら、みんな入れました。

宮田：そうですか。一番大きい作品が世田谷にありますよね。作家が亡くなっても、そういう世話をするというのはいろいろ大変というか。

瀬木：まあ評論家の仕事でもあるんだよ、そういうことは。発見と同時に、どこに収めるかっていうね。それは評論家の態度にもよるけれど。作家と密接な関係を持ってやっている人は、どうしてもそういうことをやることになりますよ。

足立：密接な関係というか、瀬木先生は評論家として50年代にデビューして、活躍しながら、国際アートクラブの事務局長をされていましたよね。

瀬木：いや、事務局長ではありません。書記長です。本当は画家の末松正樹だったのですが、あの人がパリに行っちゃったので、どうしようもなく。それで私が引き受けて。ちょうど私がものを書きだした頃にね、昨日も話したけれど、結核が治って山からおりてきて、それで会った一人に岡本太郎がいて。太郎が「お前良い時に帰ってきてくれた」って。人が足りなくて困っているんだって。アートクラブをどうも立ち上げたけれど、末松さんもパリへ行ってしまいうね。困ったことになったって。ちょうどいいじゃないかって。岡本さんに頼まれて引き受けたのですよ。それで2年から3年くらいやったでしょうか、一生懸命。それから絵描きの集団だからね、まとめ役を進んでする人がいなかったのですよ。もちろん評論家では瀧口修造さんがいたのですが、太郎さんに「君は芸術運動の経験があるから」と言われて引き受けてね。やりましたよ。一番やった仕事は「世界・今日の美術」展（1956年11月）。それで、末松がパリに行った理由はね、自分が映画の仕事をしていましたから、その関係で行ったのですが、同時に「世界・今日の美術展」の準備でもあった。当地でアヴァンギャルドの色々な作品を見て、それで末松さんはその折衝を兼ねて行ったのです。末松さんって人はのんびりした人でね。事務的じゃないんだよね。ちっとも進まないし。時々連絡はあるのだけれど、しょうがないから、私が末松さんと連絡とって、それで徐々にまとまってきたのですよ。出品作家さんを決めて、出品承諾書をやっつてね。一方新聞社は朝日、それで展覧会場は高島屋と決まって、それからが大変だった。決まった時期にやらなければいけないでしょ。そこまでは本当に一生懸命やりましたね。そして予定したとおりにできたのですけれど、大変でしたね。あの頃は船で運んでいたのですよ。船の時代ですよ。だからなかなか大変で。あれで私は展覧会のオーガニゼーションの仕方を覚えたみたいなものですね。それが役に立ったので

すね。それからもうひとつは、それで作家たちとかその秘書とか接触しましたでしょ。そのおかげで、その翌年1957年に私がフランスに行った時に、とても輪に入りやすかったですね。その段階で「あの展覧会やった男はこれか」と誰もが知ってますから。だから誰にでも会えたというのが良かったですね。そういうメリットが私にはあったと思います。

足立：今では「世界・今日の美術」展というのは、アンフォルメルを日本に初めて本格的に紹介した展覧会として知られているわけですけど、そういうアンフォルメルを紹介するという意図はあったのですか。

瀬木：いや、それは私は既に詳しく書いてはいるけれども、偶然なのですよ。ちょうどね、その時に岡本太郎が二科会にまだ所属していて、二科会を改革しようというので、その昔二科会にあった九室会っていう、あそこへ吉原治良とか、斎藤義重とか、当時の前衛作家たちの作品を集めて、陳列して目立つようにしたのですよ。それが東郷青児という人のポリシーだったから。戦前のそれと同じことを太郎は戦後にやろうとして、また東郷さんも承知してやっていったのですよ。始めは良かったのですけどね。そのときね、フランスの批評家のミシェル・タピエ、要するにフランスのアンフォルメルの推進者と目されていたミシェル・タピエが、太郎とのあいだで、九室会にこれを並べようという話があって、そのことを計画して。ところがいざ来るとなったら、二科の連中がみんな反対しちゃったのですよ。というのは、その前に九室会がもう始まっていたのですよ。それで九室会には、さっき言った芥川沙織とか、吉仲太造だとか、そういう二科に出品してくる中から、太郎さんが自分の目で見て、いいと思う画家を抜擢して、それで並べたのですよ。それから、それまで二科に出していない人も、外部にも呼びかけて、出品させるために説得して。非常に目立って反響が良かったのですよ。その分だけ、二科の連中は皆ジェラシーがあって。それでね、1回目はそんな感じでしょ。2回目やった時あたりからね、二科の他の昔からの連中は、ぶっ壊しに行くからって。それに九室会は、一番初めは（東京都美術館に）9室あるうちの1室だったのが、2回目あたりに2室に広がっていたのですね。そしたら彼らが今度はもう出さなくなっって、ぶち壊しを始めたわけです。それで拒否できない。太郎が自分で選べるという前提だから。そして、九室会を目立たないようにするために、バラバラにしちゃったのです。各部屋に分散するように。そういうことで、そこへまたアンフォルメルの絵をもってくるということになったら、いよいよもう太郎に二科展を乗っ取られてしまうと思って恐怖を感じたんだなあ。それで結局来ることになったけれども、展示場所がなくなっちゃったわけです。それで、その時ちょうど「世界・今日の美術」展が軌道に乗っていたわけです。そこで「それじゃもう一緒にやっちゃおう」って。というのは最終段階で決まったのですよ。そういう怪我の功名みたいな形でね、「世界・今日の美術」展の中にアンフォルメルの、厳選されたものが20点か30点入ってくるというね。私が見たら、その中の何人かはいろんな画集で知っていました。こういう言い方は太郎には面白くなかったかもしれませんが、太郎は、アド・ラインハート（Ad Reinhardt）と、彼の古くから付き合いのあるクルト・セリグマン（Kurt Seligmann）なんかを選んでみたい。ちょっとね、時代が古いんだよ、もう。私はそれを感じていたのですけれども、ちょうどいいなと思って。じゃあ入れましょうということで。それで全体の陳列計画を立てたときに、私が基本的に全部やったのだけれども。彼らを1、2室に、集中したのです。一気に。

足立：なるほど。

瀬木：こっちのほうが、よっぽどいいって。そういうやり方をしたらね、どうも大きな反響でしたね。今でも覚えているけれども、フォートリエ、デュビュッフェとかそういう風な順番で、その先になんにも描いていないような絵があって。それで（ジョルジュ・）マチウ（Georges Mathieu）の絵がくるという。そうしたら、当時の一番新しいヨーロッパの傾向になりましたね。そうすると結果的に、太郎さんと仲間たちが選んだ画家たちというのはね、くすんじゃったかもしれない。あの中にはアルプとかあったのですけどね。昔のアブストラクション・クレアション（注：Abstraction-Création、1931年にシュルレアリスムに対抗してパリで結

成されたグループ)と、今の画家たちでしょ。もうあの時は新鮮じゃありませんから。ポスト・シュルレアリストとはいったけれども。そんなことで、偶然というのがあるのですよ。それで後からあれはアンフォルメルを紹介した美術展みたいになっているけれども、そうじゃないのですよ。一部にしかすぎない。ただ反響からいうと、アンフォルメルを紹介した展覧会になっちゃったのですよ。ただ時代がそういうふうになっていました。

足立：いわゆるアンフォルメル旋風みたいなものに対して、瀬木先生の、具体的にはタピエが来日したときに、フィーバーに対して、冷静な美術批評を『芸術新潮』（「アンフォルメルをめぐるスキャンダル」1958年2月）に書いてらっしゃいましたけれど。でも全体として、画家も評論家もみんなアンフォルメルに染まっていったといわれていますが、瀬木先生はそれを見ていて、どう思われたのでしょうか。

瀬木：いやもう、日本の画家が流行に飛びつくのは、いつもとりあえずそうですから。アートクラブのメンバーを含めてね、独立と美術文化とか自由美術とかに、特に前衛系の美術団体に、みんなマチウ系の絵を描きだしたのですよ。あれには驚いてね。そしてまたそれが広がって行って。そしてなんと、あなた、堂本印象や杉山寧まで広がったんだなあ。洋画の岩崎鐸とか。皆そうですよ。あの広がり方は恐ろしいものでしたね。呆れたね、もう。そういうことでした。

足立：私の見方だと、57年くらい、瀬木先生がヨーロッパに行って、展覧会づくりをお仕事にされるようになったわけですが。そうになっていくなかで、同時代の美術運動から段々と距離を置くようになっていったような印象もあるのですが。

瀬木：それは違いますよ！ 距離なんか置きませんよ。ありえない。

足立：いえ、そういう意味ではなくて。

瀬木：今話しますよ。

足立：はい。

瀬木：その翌年だよ。秋にね、私はヨーロッパに行ったわけですよ。書いたかもしれない。パリに着いてちょっとしたら、朝早い時間だったなあ。まだ眠りたいのですよ。8時くらいだったかもしれない。電話が鳴ったから出たのですよ。そしたらね、フォートリエだったのですよ。会ったことないですよ。ただ行くことは私が手紙に書いていたから。フォートリエは会いたい人の一人だったから。それでね、突然電話がかかってきた。それでね、あの人は面白い人だね。何を言うかということ、「君、フランスから行ったサーカス見たか」って。「ええ、フランスからサーカスが来たのですか？ 私はロシアから来たサーカスなら見ましたけど」と言ったら、それで大笑いされて。「あの一党たちだよ」という。ミシェル・タピエのことだったのですよ。サーカス屋さん。興行者。これではっと私は気がついたのですよ。ミシェル・タピエの作った『Un Art Autre (別の芸術)』という本の中心になっているのが、フォートリエ、デュビュッフェ、ヴォルス (Wols)、ああいう人たちだったのですよ。だからまさかね、フランス・アンフォルメルの中心の人から「フランスから来たサーカス見たか」って言われるなんて、本当にびっくりしましてね。

本当に驚いたのだけれども、パリにしばらくそれで腰を下ろして、いろいろな画家に会いに行っているうちにその意味が分かりました。要するに、フランスでいう、アブストラクション・リリック。リリック (叙情) というけれど、あれは要するにエクスペリメンションですよ。表現的抽象ですよ。フランスではね、エクस्प्रेसという言葉がそういう風に使わないから、意味が違うのですよ。それがだから、アメリカでは、アブストラク

トとエクスペリメンタリズムとで抽象表現主義という言い方になって、ほとんど同じ意味ですよ。そのフランスにおける表現的抽象の先駆者だったのが、今言ったような画家たちですよ。ところが彼らは、もうね、「世界・今日の美術」展を催した、56年から57年、その時には彼らは完全に離れていたのですよ。というか、そういうグループがあったわけじゃなくて、ミシェル・タピエの一つのタクティックですよ。戦略でそういう大きなグループがあるように、仕立てたのがあの画集（注：『別の芸術』）だったわけですよ。私たちは皆あの通り受け取ったのですよ。

ところがその言葉どおり、フォートリエ本人からミシェル・タピエがサーカスだって言われてしまってね。びっくりしちゃってね、その当時。結局だから、「世界・今日の美術」展に来たのは、タピエ周辺の画家たちだったのですよ。つまり、マチウをトップとした。マチウとか、サム・フランシスとかね。それでももちろんあの中では先駆者であるフォートリエやデュビュッフェやヴォルスもいましたけれど、その時はもう彼らは完全にタピエから離れていたということが分かったわけです。まあマチウはタピエとずっと行動を共にしたと思いますけど、サムは完全にもう離れて、独自の活動を始めるのです。もう始めていたのかもしれませんが。そういうことで、タピエの本当にごく周辺の画家っていうのは非常に少ない。もうちょっと次の世代のもっと若い画家たちだった。あの画集に載っていないような人たちがむしろ多かった。それはすぐに分かりました。

そういうことでね、「世界・今日の美術」展は確かに、先駆者の作品が何点かは並んではいますが、そういう意味では、いわゆるアンフォルメル運動っていうもののアウトラインは伝えたかもしれないですけど、でも、あの画集の中に載っていた画家たちは、即タピエ・グループではなかった。というのはね、今度はフランスでいろいろな連中と会っているうちに、いわゆるアンフォルメルの始まりというのは、画家としてはやっぱりヴォルス、あとデュビュッフェで、それからフォートリエもそういう要素がありますけど、こういう人たちが先駆者でね。この先駆者を発見して、推しだしたのはタピエではないのですよ。むしろ他の批評家で、シャルル・エスティエンヌ（Charles Estienne）です。この人は、あんまり著作はないけど、この人が本当のフランスにおける推進者で。だからある時ね、私はパリのサンジェルマンのホテルにいたから、夜になるとドゥ・マゴに行くのですよ。サンジェルマン通りのカフェ。そしたら、そこで紹介されたのがシャルル・エスティエンヌだったのですよ。だから本当に毎晩のように会ってね、話しましたけれど。

宮田：シャルル・エスティエンヌが見出したということに先生は気づいていた。

瀬木：もう彼からも聞いたし、位置づけでも。だってフランスでは周知の事実だもの。それともう一人は、エドゥアール・ジャゲール（Edouard Jaguar）。これは「コブラ（CoBrA）」ってグループの指導者ですよ。要するに北欧系のドイツ系の表現主義、北方表現主義の専門の団体ね。それがあのコブラですよ。コブラがその頃はね、皆有名になっちゃってね。自立する人も多かったけど。あとでファーズ（Phases）というグループになっていて、それも『ファーズ』って雑誌に出していましたよ。それをやったのがジャゲール。おそらくいわばアンフォルメル運動というのを形作っていく批評家としてはこの2人でしょう。それからタピエも関わっていく。事実そうですよ。アンフォルメルの画家たちには北欧出身の人たちが随分多いですよ。（カレル・）アペル（Karel Appel）もそうだし、何人もいますよ。でね、ミシェル・タピエは、やや遅れてこれに関わるわけだけでも、このときはもう閉塞していたけれど、タピエが発見した画家というのももちろんいますよ。追随したというわけではなくて、時間的には少しずれて加わっていく。加わるというか、そういうグループがあったわけじゃないので、おかしいのだけれど。その彼の画家たちには、イタリアの画家とか、それからサム・フランシスのようなアメリカの画家、それから、カナダの（ジャン＝ポール・）リオペル（Jean-Paul Riopelle）。その女房のジョアン・ミッチェル（Joan Mitchell）。ああいう系統がたぶんタピエの直系といえるかもしれませんね。そういう意味では、イタリアのある部分と、それからアメリカ。特にタピエはアメリカとイタリアのトリノが拠点だったの。だから具体や何かに彼が接触して、紹介するところは、勅使河原蒼風とか、あれはトリノですよ。パリももちろんです。スタドラー（Galerie Stadler）という画廊があって、それらがタピエのコモン・センターでしたけれど。このパリのスタドラーとトリノだった。この2つとニューヨークね。特にニューヨークとの接

触は。フランス人はアメリカ嫌い、あの頃は本当にアメリカ嫌いだったけれども、タピエは本当にアメリカ文化が好きで、積極的にアメリカへ入っていったのですね。まあそれが要するに、実際のパリの芸術の流れですよ。それを日本じゃもう、ミシェル・タピエが始めた運動だって。だってほら、フォートリエ、デュビュッフエなんてその頃は有名だから、盛んにタピエも文字にし、口にもしたけれども。実際には彼らは離れていたのですよ。それがあった。それで当時『芸術新潮』に書いたのですよ。実際にはこうであるというね。

宮田：先生が向こうに行かれなかったらなかなかね。

瀬木：分からなかったですよ。やがて分かることになるわけだけれど。でも日本じゃもう、絶対的なアンフォルメル運動という単一グループがあって、タピエをその唯一の指導者というふうに見ていたのですよ。私はね、そういう見方は間違っているということを書いたのですよ。またそれに便乗した日本の画家たちがいたわけですから。具体は別ですよ。具体はタピエに発見されて、そしてヨーロッパに紹介された。

足立：具体に関しては、瀬木先生はそれなりに評価されているのですか。

瀬木：ええ、だって第1回展の時から知っているもの。小原会館でちょうど会合をやっていたんだよ。そして同時にあの時、岡本太郎が青山に家を建てて、アトリエを建てて、それで現代芸術研究所を作った。私はまたアートクラブの方は、立ち上げて2、3年で、現代芸術研究所の方に専心しました。そして、小原会館が一番近いからね、あそこを会場に使わせてもらって、現代芸術の会っていうのをかなり盛んにやっていたのですよ。ちょうど具体の第1回展覧会というのは、小原会館で。3回目くらいまで小原会館じゃないですか。小原流というのは、拠点が関西でしょ。吉原治良と親しかったしね。吉原さんがそういうふうにしたのだと思います。だから第1回展は見ていますよ。それで早くからそれなりに評価されていた。それで第1回展かどうか分からないけど、美術雑誌に書いていますよ。それから間もなくして、というかその頃大阪が活発だったから、よく行きました。講演を頼まれたりね。それで彼らともね、自然に打ち解け合って。東京画廊における元永定正展というのは私がいたしましたね。東京画廊のほうから、前衛の画家たちをやろうという時に、私がアドバイザーになって、その時にやった第一群の画家ですよ。

宮田：先生は本当に作品を見て、評価してらっしゃったのですね。なかなか具体が評価がされなかったように書かれて今研究されていますけれど。

瀬木：いや東京では知られていなかったから。あの芦屋でやっている頃というのは、もとより無理なのです。それで東京でやるようになって、我々が認識したのですから。それは止むを得ないですよ。そして東京でよく知られるようになったのは、サンケイホールを使って、彼らのアクション、ハプニングみたいなものを行ったからね。だから上手にやりましたよね、彼らはね。面白かった。あれで初めて東京の人間というか、全国的に認識したのですよ。そしてミシェル・タピエが、あれだけ熱心に紹介したから。ヨーロッパ、アメリカへ持って行ってね。それはタピエの功績ですよ。もう一人、一番得したのは、勅使河原蒼風という人。

足立：そうですね。

瀬木：蒼風が海外に知られたのは、全部ミシェル・タピエのおかげです。

足立：なるほど。

瀬木：外交ルートでやったものもあったかもしれないけれども、トリノをはじめとして国際的に、ニューヨー

クにまで展示した。あれはミシェル・タピエです。まあお金を一番むしり取られたのも蒼風ですけど、一番得したのも蒼風です（笑）。それと吉原治良です。もちろん吉原は金持ちですから。

足立：やっぱり具体もタピエの方にかなりのお金を払っていたのですか。

瀬木：それは、あるでしょ。だから紹介、講評をしろというね。

足立：ああ、なるほど。

瀬木：（だから）フォートリエはああ言ったのですよ。

宮田：何というか、戦略にかけてはものすごい上手かったというかね。

瀬木：上手でしたね。だからそういう点では、先駆者ですよ。マーケットというものに画家を入れることによって、日本の活動の基盤を固めたということは言えると思いますね。

宮田：現代美術でそうしたやり方をやっている人はいないですよ。

瀬木：いや、そんなことはないですよ。半分の批評家というのは、そういう仕事なのです。だから、日展とか二科会とかのことを書くのは違いますよ。批評家の社会的役割というのは、やっぱりマーケットをつくってあげるということですよ。

宮田：まさにそういうところも、瀬木先生が長いことやってこられたところですよ。

瀬木：そうですね。私はサトウ画廊でやってきたものですからね。頼まれたアルバイトですけど、あれで画廊ってものはどういうものであり、どうやるものなのかということ学んだのですよ。あの前から、養清堂画廊のアドバイザーを私はしていたのですよ。その後、サトウへ。並行しながら2つ、面倒を見ていたのですけれど。それで、それを見ていた東京画廊の山本孝がね、自分もやりたいと言い始めたの（笑）。彼もヨーロッパへ一回行って画廊を見てきてね。画廊ってものの役割を彼なりに考え直して、それで私に依頼してきて。それで一連の企画を3～4年やりました。その後、一時期は随分と活発でした。その前に南画廊もやります。南画廊の志水楠男は東京画廊の共同経営者だったのですけれど、ある時から彼は独立して、南画廊を開いています。そして、彼は山本孝よりもっと鋭敏に、もっと広く画廊の在り方というものを学びとって、知っていたわけですよ。そういうことで志水の南画廊のほうが、画家にただ会場を貸すんじゃなくて、自分が評価する画家のために、画廊というものを活動の場所として提供して、同時に彼らをマーケットに入れるということが一番早く実行したと思いますね。そしてまた20代だった山本孝がそれを見て、自分もこういうことをやろうという風に、一歩遅れてやったのだけだね。

足立：展覧会をつくるという仕事はやっぱり、マーケットをつくるという批評家としての役割と絡んでくるのですか。

瀬木：展覧会というのは、どういうふうな展覧会を考えているの。

足立：57年くらいから、シャガール展やピカソ展といった、いわゆるモダン・マスターの展覧会を作っているじゃないですか。

瀬木：そうですね。シャガールは有名でも、日本で知っている方は少なかったと思いますよ。実際、シャガール展の歴史の中で、1963年に私がやったシャガール展が一番充実していると思いますよ。私がやったシャガール展が世界で作品を一番集めたものです。でもあの頃、(観客は)大して入らなかったですよ。1日1000人くらいしか入らなかったんじゃないかなあ。2000～3000人は入るんじゃないかと思っていたら、まだあの頃はね、だめだ。ゆとりとか何とか言っていた時代でしょ。

足立：シャガールをちゃんと見ることで、同時代の美術の理解が深まるといった意図はあったのですか。

瀬木：いや、シャガールを見ようというよりは、シャガールが分からないのですよ。「ジャガールさん」なんて言う人がいたのだから。

宮田：まずは知らしめる。

瀬木：もちろんそうですよ。それは日本ではもっと早く紹介されるべき。それは雑誌とかには載っていましたが。でも実際の作品は皆無に等しかったわけですから。私の本に書いてあるけれども、マチスやブラックだの、ピカソだの来たけれども、シャガールは来ていなかったから。あれは私の仕事だった。それで西洋美術館が来てくれたのですけれども。当時の富永惣一館長が是非やろうと言って。実行したらうまくいったのですけれど。それからもう1つはピカソですけれどもね。64年に近代美術館でピカソの大きい展覧会があって。それまでにピカソは小さい展覧会がいくつかあった。《ゲルニカ》の全シリーズを持ってきてやったのは西洋美術館ですね。「ピカソ・ゲルニカ」展って。今はマドリッドに所在の壁画は持ってこられなかったですよ。傷んでいたから。あれ以外は全シリーズですよ。あれは62年頃にしているんじゃないかな、シャガールの前に。63年にシャガール。64年にピカソの大回顧展。ピカソはその前にやられているのだけれども、小さすぎてね。学生時代に見て、こんな小さい展覧会じゃピカソは分からないやというね。焼き物や版画が多かったしね。私は本格的にやろうと。それで、ピカソをかなり世界中から集めてきましたよ。特にシャガールとピカソはあの頃の鉄の扉をあけて、あなた、ソビエトまで行って引き出したのですから。どうしてできたのか未だにわからない。あのすごく頑なな、排他主義的、そして官僚主義のコチコチのどうしようもないところからよく借りられたですね。奇跡的でした。

足立：ソビエトに入国するだけでも結構大変な頃ですか。

瀬木：いや、入国は難なくできましたけどね。

宮田：今ね、そうやってピカソが一番スタンダードだというのは、やはり瀬木先生のお力があるのでしょうかね。

瀬木：いやいや、そんなことはない。私の力ではない。それは世界の存在ですよ。私個人ではありません。ただ最初に大きな展覧会をしたというだけで。私がしましたけれども。あの人達の存在の大きさですよ。

宮田：そうですね。

瀬木：それからさっきの質問。展覧会とマーケットとどう関係するか、それはだって観る方も多種多様ですから。これを見て買いたいって言う人が出る、これを扱ってみたいという画商が出るかもしれないですから。それは結果です。あくまでも鑑賞者に届けたいと思いますね。そういうことをしただけです。私は。

足立：それと瀬木先生のお仕事は、どんどん多様化していくと言ったらいいですか、最初は文章を書くだけの
人から始めて、オーガナイズしていく人、そして展覧会をつくる人、マーケットをつくる人、というふう
にどんどんお仕事の幅が広がっていくように見えます。

瀬木：それは欧米でみたら、殆どの批評家はそれをしているのだから。そうでないのはアカデミシャンですよ。
それは批評家じゃないのですよ、そんなもの。大学に勤めたり、美術館に勤めている人ですね。ただ彼らだって、
展覧会を自分でオーガナイズするというのが仕事ですし、それがまた評価されるという大きな材料になりまし
た。展覧会をオーガナイズするくらいの力がなかったら駄目ですよ。その作品との関係において、またコレク
ターを動かすとかね、これは職業です。あとは文学的な、そういうタイプの批評家もいますけれども。これは
また詩人みたいな状態ですよ。詩人で物書き的な、中には優れたひともちいて、それはそれで立派ですけども。
大部分の批評家はみんな展覧会をオーガナイズします。マーケットとの接触はよく分かりません。それは人
によりますから。積極的にタピエみたいに入っていく人もいるから。たまたま結果としてそうなる、というほう
がむしろ多いかもしれないよね。というのは、マーケットというのはやっぱりディーラーとコレクターがつくっ
ているんだよ。あの人たちの力というのは、これは強いですから。特にディーラーというのは知的な職業の最
高位です。そう言っちゃ悪いけど、日本の画商さんとは違いますよ。第一に知識が違いますよ。それから欧米
の画商さんは絵を売っても頭なんか下げませんから。「ありがとう」と言うだけです。物を売るほうが逆に構
えていますよ、ちゃんと。この人はどれだけ知識があるか、ないか。そして、相手に買わせていくのです。だ
から買うほうも力がないと駄目ですよ。いいものを見せてくれない。それはもう19世紀末のアンプロワーズ・
ヴォラル(Ambroise Vollard)以来そうですよ。あるいは、ピカソの最初の画商だった(ダニエル=ヘンリー・)
カーンワイラー(Daniel-Henry Kahnweiler)ですよ。ああいう人たちを私は「学商」と言っているのですよ。
学商が大体ヨーロッパの画商なんです。水準の高い美術商だと思いますね。聞いたことあるでしょ、これは
有名な話だけれども、「居眠りのヴォラル」って有名で。人が来たって、ちょっと話しているうちにこっくり、
こっくりしちゃうのですよ。本当に居眠りしたのか分かりませんが。それでセザンヌを一気にあの人が発見
して、全部持ってきちゃったから、お客さんが「何か見たい、見せてくれ」って言って、もちろん画廊には飾っ
てあるけど、「それ以外にもっと見せてくれ」と言うと、風景からとか、りんごからとか、一番大したものじゃ
ないものから出してくるわけですよ。だからそれで飛びつくようだったら、もうそれっきりですよ。 「いやもっ
といいのはないか」とか、そういう火遊びが終わって、「またもっと何か見せてくれないか」って。あれはア
メリカのバーズ(Barnes)が来た時に、粘りに粘って、やっと大作を手に入れますよ。それで、その時に
いよいよ支払いになったら、現金だったからね、秘書が何かにトランクに札を入れて持ってこさせたわけす
よ。そしてあなた、バーズに数えさせたのですから。自分で数えないでね。それぐらい大ディーラーだった。

宮田：いや、本当に考えが違いますね。

瀬木：違いますよ。というか、普通の取引だと、「これを買ってくれ」とかいうけどね、そんなことやりませんよ。
自分の方が黙って見えていますよ。それでももちろん、説明や解説には丁寧にやりますが、ただ、それだけです。
なかなかそれ以上のことはあまりしない。

足立：そういうことを考えると、確かに日本の画商さんでそこに近かった方はいらっしやらないですか。

瀬木：日本なら商売になりませんよ。

足立：それは国民性の違いとか、そういうことですか。

瀬木：ただ骨董商や、日本画商にはいましたよ。

足立：そうですね。

瀬木：だけど、さっき言った南画廊の志水なんていうのは、彼は優しい丁寧な人だったけど、やっぱり客を見て、判断していたのですよね、たぶん。「これ買ってください」というようなことはない。だから彼は大原さんに気に入られて、あれだけ美術館との接触があった。それから新しいのは堤清二さんですよ。やっぱり志水も、今言った堤さんも、知的な信頼ですよ。そういう例はいくらもありますよ。要は、その若い世代のディーラーの中には、そういうことが分かっている、そうあろうとしてきた人もいて、成果も生んでると私は思いますけどね。ただ、それじゃ日本だとお客を掴めないですね。日本の客は不勉強で、傲慢ですよ。だいたいあなた、画廊には来ないのだから。それであなた、社室に持ち込ませてさ、それで買うのですから。そんな怠け者は駄目ですよ。バーズみたいに、ロックフェラーなんかもそうですけど、たった50ドルかなんかのちょっとしたものを買うのに、2回も3回も画廊に見に来たなんていう。自分から画廊へ行く、アトリエへ行く。日本ではそんな風にして買う人はそんなにいないでしょ。そして（アメリカでは）皆、大金持ちだけど、けちんぼで。イザベラ・ガードナー (Isabella Gardner) なんかひどいよね。女中さん1人を置いて生活したのかな。それで毎日、「林檎を1つ買ってきなさい」って言って買うのです。だって林檎なんか、我々は3つや4ついっぱい買うでしょ。「林檎1個買ってきなさい」って、そういう慎ましい生活を送っていた。

宮田：もっと豪華なイメージですからね。

瀬木：こんな話ばかりで良いのかな。

足立：いえ、とんでもないです。では、オーラル・ヒストリー共通の質問の一つなのですけれど、瀬木先生はご結婚されているのですか。

瀬木：もちろん。子供も二人います。

足立：失礼しました。いつ頃ご結婚されたのですか。

瀬木：何年だったかな。今は上の息子が40半ばになってきたのかな。下のやつは40ちょっと過ぎでしょう。

足立：その、美術関係とかではなくて？

瀬木：上のやつは、私が一番好まないのだけれど、なんか美術史みたいなことをしているんだよ。

足立：そうなのですか。

瀬木：アポリネールを研究してるから。その周辺のことを。

足立：お2人とも……

瀬木：下はミュージシャンなのですが。瀬木貴将とって世界中を飛び回っているのがいるじゃない。

足立：そうなのですか。知りませんでした。

瀬木：彼のディスク、ありますよ。CD屋には彼の棚もできているかもしれない。これも私の悪いところをひいているせいで、自分の創った曲しか演奏しないのですよ。それはサービスにね、スタンダードな人のものもやるかもしれないけれども。ほとんど自分の曲。

足立：共通の質問事項がまだ幾つかあるのですけれど。瀬木先生の普段の仕事の仕方、日常についてお伺いしたいと思います。77年に事務所をつくられて、総合美術研究所、最初は東美研究所をつくられて、ご自身の活動を法人化されます。ご自身の執筆を含めて、そういうことを事務所の仕事としてアシスタントさんと一緒にやる、というふうに変ったのでしょうか。

瀬木：そうしないとできないもの、そんなことは。個人の範囲じゃないからさ。一番はじめの動機としては、東京美術倶楽部が間もなく創立70年になるというので。日本のこの業界にはサザビーズやクリスティーズみたいな、マーケットのデータを集めているようなところがないのですよ。その前から私は、個人的にたくさんマーケットについての本を書いていますから、私に是非そういうことをやってくれないかと言うから、引き受けたのですよ。それで明治以後の、つまり東京美術倶楽部が明治40年代の終わりごろにできますよね。あの頃からの資料が、完璧ではないけれどもかなりあそこへ集まっていたから、これを使ってやってくれないかと言われて。そしてそれをまとめて、『東京美術市場史』（東美研究所編、東京美術倶楽部、1979年）という本にしたわけですよ。それからまた30年経っちゃって、この間100周年でまた別の人たちで作りました（『美術商の百年 東京美術倶楽部百年史』東京美術倶楽部百年史編纂委員会編、株式会社東京美術倶楽部・東京美術商協同組合刊、2006年）。

足立：そうですね。

瀬木：『東京美術市場史』を後続するようなかたちになったわけですね。これがね、マーケットの総括、包括的なデータはこれしかないのですよ。他は誰もやっていないから。そうでしょ。東京文化財研究所にしる、大学にしる。この頃は大学でもやる人はでてきたようだけれど。これをやってみてね、いや一大変な仕事でしたね。私はもう少し軽くできるかと思っていたけれど。やるよといったって、個々の売買の記録というのは、買った人が売った人が何かを残してない限り、ないわけでしょ。みんなこれは、個人的なものであり、散発的なものですね。それが非常に少ないのですよ。欧米の画商みたいに売ったものをちゃんと記録しているという、台帳のようなものはないですよ。だから買った人も、いつ買って来たのか分からない、というようなことだね。すごいことだね。美術倶楽部は、要するにあそこは売り立て所で、入札所ですよ。だから入札目録がかなりあるので、引き受けてみたのですよ。でも、どれを見たって値段が書いていないのですよ。これには参ってね。値段がなければ殆ど意味がないでしょ。

足立：そうですね。

瀬木：それでね、どうしたらいいのかなって思ってね。考えたら、中に手書きで、その時の落ち値を書きこんでいるようなものがいくらかあったのですよ。この中から、じゃあ古くからの美術商に相談すれば分かるかもしれないな、と。接触してみたら、何箇所かにはかなりあったのですよ。それから当時、戦前までですけど、そういう業界が一時期あったのですよ。美術倶楽部の落ち値を報じる、そういうことをするよな。そういう雑誌みたいなものがあったのですね。しかしそれもほんの一部なのですよ。それでこれでは駄目、とても話にならない。東京のその業界、日本の業界というのは、五都会というね、会を組織しているというような、今でも続いているのですけど。

宮田：5都ですね。都の。

瀬木：東京、大阪、京都、それから名古屋、それから金沢です。それで名古屋は入らないのですが、この頃は名古屋も加えて、それと福岡なんかを入れて七都というような言い方もありましたけど。とにかく五都にみんなそれぞれの美術倶楽部があったわけですよ。それぞれのところに接触したら、落ち値が入っているもののがかなり見つかったのですね。それからもう一つ意外だったのは、あれは何というのですか、大阪の逸翁美術館があるところ、小林一三のことですよ、逸翁というのは。小林一三の逸翁美術館にかなりあったのですね。それは小林一三自身が落札に参加していたから、秘書かなんかに、いちいちつけさせていたのでしょうか。あそこは本当に有難かったですけど。あと永青文庫とか、財閥系の美術館も。八方手を尽くしましたよ。そして値段を把握したのですよ。それでね、100円以上にしたのですよ。それより安くては仕方ない。カードを何枚作ったかなあ、11万件だと思いますよ。大変ですよ。それだって値段のついているのは目録の1割もないですよ。明治40年代から、すごい件数ですからね、何百万というのですから。あの頃はやっとコンピュータが始まったばかりだから、民間なんかにはないですよ。でもどっちみち本をつくらなきゃいけないから、凸版印刷に相談したらね、凸版印刷に大きなアメリカドイツから輸入したばかりの機械があって、そこへ入力するというをした。それにしあって、カード1枚1枚違ったように作っていくわけだから。十何人のスタッフを集めて。そして手書きでしていったのですよ。まあ大変な仕事でしたね。

それからもう、どこぞに、金沢の美術倶楽部に10冊あったとか何とかというと、そこへ派遣して書き写してくる。何日も泊まったりして。そんなことをしていたのですよね。そうしてやっと11万件。それと困っちゃうのはね、手書きでしょ。読めない、それから虫食いしているのもあるのですよ。それから目録を見ると100円と書いてあるのがね、90円だったりしてね。さあどっちが本当か分からないというね。いっぱい問題点もありましたけれども。とにかく大体これで間違いないだろうっていう11万件。そのうちの高額なものが2万件かな。本にしたのですよ。関東市場の美術市場、あのインデックスを見てね。これは東京美術倶楽部でやった売買のあったものを含めてなのですけど。同時に大阪でやったり、京都でやったものでも、東京でもう1回、その後とか前にやることあるのですよ。2か所、3か所で同じものを。そして最終的に、値段の高いものに落ちてくる。だから大阪の売りたても東京でやったものは全部、京都のものも金沢のものも、東京で売ったものは全部対象にしていたのですよ。そうしないと数にはならないし。やっと11万件。そして2万件をデータベースに入れたのですね。

それでね、あれはもう1979年でしょ。この前、『100年史』をつくるというときに、データベースでどうなっているかということが問題になって。そして凸版に聞いたのですよ。そしたら、あの時のディスクなんてものは全然駄目です。劣化しちゃって使えないです。ああいうものは本当に使えませんね。今だって同じだと思いますよ。どれだけデジタルになったって、必ず劣化するから消えます。特にカラーのものなんていうのはどう考えてももたないです。5年以上経ったら劣化し、もう10年以上経ったら使えなくなっているのじゃないでしょうか。それはね、アナログでもデジタルでも同じだと思いますよ。

足立：そうですね。

瀬木：いや、まあそんな重要な仕事をやってみて、これらは良い勉強になりましたね。それであらゆる種類の美術品、あるいは骨董から装飾品まで、実際に触れましたからね。良い勉強になりましたね。それから、いろいろな画家や職人の名前が、随分頭の中に入りましたね。

足立：基礎中の基礎がそこにあったわけですね。

瀬木：ええ。私にとってプラスだった。ただ不幸はね、その東京美術倶楽部が、あれを基礎にして、あそこにデータ室を作るということになっていた。ちょうどあの時に建て替え問題が起きたのですよ。なかなか良い建物でね。明治か大正の建物でしょ。色は良いし、それから視界もよく開かれていて、とっても良い建物だった

のですけれど。もう古くなったというようなことをね、建設会社におだてられて。それに高層化して、半分が3分の2くらい貸せばね、家賃が上がって、経営が楽になるというようなことをそそのかされて、今の高層ビルになったのですよ。そしたらそのために、ものすごい借金を背負っちゃったわけですよ。今でもまだ残っているといますよ。あれでね、美術倶楽部の活動というのは衰えた。というのは私に25坪かな、50坪かな、そのくらいの一室をくれて、それでそこで続けてもらいたい、指導してもらいたいと言ってたんだけど、結局それで借金を背負ったので実現しませんでした。というのでしょうかがないから、私はこの仕事は自分でやっぱり続けていかななくてはいけないと思い、それで自立したのですよ。それで東京美術研究所ですね。まあそういうことです。

足立：総合美術研究所の名前の由来も教えてください。

瀬木：いやだから、美術倶楽部でやった時は、東京美術倶楽部だから「東京美術研究所」だったのですけど。

足立：「総合」に込めた意図というのは。

瀬木：いや特に意味はありませんけど。ええ。特にありません。

足立：事務所をもたれるようになって、仕事のやり方は変わりましたか。

瀬木：いや、そんな。要するにね、日本の市場ももちろんだけれど、美術館に何があるかなんていっても、何もなかったのだから。今はみんなやるようになったけれど。美術館自体でもやるし。やっぱり大学なんかでもね。それから文化財研究所なんかもやっているのですかね。何も知りませんが、まあ私のあの仕事が刺激にはなったとは思いますが。

足立：そうですね。

瀬木：こんなの1か所でできっこないのですよ。無理ですよ。いろいろなところでやらなきゃいけないし、そうして集まったものをまた総合化していかないと。そんなデータベースは短期にはできなくて。私は私でね、やり始めました。私は世界のマーケットを把握するというのを目的にしていました。そこを重点において、この30年間やってきてますよね。

足立：瀬木先生の今日のお話にも出てきたように、単なる書き手からオーガナイザーとしての展覧会づくり、そしてマーケットに関わっていく、いろいろに事業を広めていく、その展開の必然性というのは今日のお話を聞いていて分かってきました。ただ、不思議に思うのは、実際にそれだけの仕事をする時に、もともになるモチベーションとか体力とは何なのでしょう。これは全然アカデミックな質問ではないので、恐縮なのですが、そういったエネルギーの源といますか、仕事の仕方のコツといますか、そういったところを教えてくださいませんか。

瀬木：(笑)。

足立：これも抽象的な質問ですけども。

瀬木：そうですね。どういうふうにお話ししたらいいかわかりませんが、最初の質問にも多少答えながら、話しますけど。私は、自分はどういう人間かというのは考えてみると、「民」なのです。「官」ではないです。「民」

なの。それからね、いろいろ芸術運動には関わりましたが、私は集団的な行動を好まないのですよ。ただ戦後の一種の啓蒙期みたいな時には、さっき言ったようにアートクラブに協力したりとか、それから現代芸術研究所ですね。実際的な推進もしました。あの現代芸術研究所というのね、現代芸術の会というのを2～3年やって、あそこから随分いろいろな人が出てきたのですよ。池田満寿夫なんかその聴講者の1人ですけどね。意味はあったかもしれない。ただもう、啓蒙活動っていうのはすごい時間と労力と金がいるのですよ。例えば会員が500人なら500人できるでしょ。集会をやっているぶんならまだいいのですよ。案内状を出す。機関誌を薄っぺらいのをつくりましたとか、いろんな処理をするっていうとお金。今はパソコンみたいなものがあるからね。宛名なんて、すぐプリントできて貼ればいいのかもしれないけど。みんな手書きでしょ。何百人いたか知らないけどね。もっといたかもしれない。大変ですよ。月1回それを出すの。あの岡本太郎までも見ていられなくなっちゃってさ。封筒を貼っちゃって。みんな必死になっているからさ。手伝うというかも、太郎さんも太郎さんで、こういう仕事は大嫌いだしね。もうあれ見ているうちに嫌でした。あの随分熱心な啓蒙家が、自分からやりたいと言い出して始めたのですよ。大衆、大衆って。あの人は大衆が好きで、集団が好きですから。それでも彼も参っちゃって。それから金なのですよね。会費なんてものは、こんなに集まらないものないですよ。未だにそうでしょ。例えば同人雑誌を出したって、会費が集まらない。学会費だって集まらない。今も学会に関わっているけれど。皆払わないのですよ、お金なんてものは。そしたら、どんどん累積していくわけ。太郎さんも、稼いでも稼いでも、もう馬鹿馬鹿しくなってくるわけですよ。あれだけ埋め合わせなきゃならないわけだから。それでね、2年から3年やったなあ。一生懸命にやって、みんな無料奉仕ですよ、そりゃ。丹下健三から南博（社会心理学者）から、そういう人たちがみんな友情で来てくれたわけですから。石田一良先生（注：歴史学者）とかもそうだ。それでもあなた、すごい赤字になっていくわけだよ。スポンサーもできる限り見つけたけどね、たまらなくなって。あの啓蒙家の太郎が、「おもう止める」って（笑）。「啓蒙はやだ」って言いだして。

それで現代芸術研究所は、制作の方に重点を置くようになったのですね。あの頃、当時はいろいろつくったけれど。公園の椅子なんてそうですよ。それから色々なグッズですかね。クラフトのようなもの。あるでしょ飛行船とか、それから玩具みたいなものをひたすらつくった。丹下さんは太郎さんから、いろいろ設計を頼まれたりね。あの人も、よその制作もね、もちろん他のアーティストも一緒に何かやっていたのですけれど。それをやっているうちに《太陽の塔》ができたのですよ。そしてあの仕事に取り組んで。それで初めは評判が悪くてね、ところがあれで、太郎さんももう腐っちゃってさ。みんながボロクソに言うのだから。グロテスクな変なものを造ったなんて言ってね。ところがあそこへお賽銭があがることと、子供がみんな大喜びするってね。ああ、ガキとジジイ、ババアだけだなんてね（笑）。と言ううちに、ばーっと広がったのですよ。結局《太陽の塔》で万博を成功させた。まあ丹下健三にしてはちょっと面目がなくなっちゃったかもしれないけれど。あの屋根だけじゃとても人気が湧かなかったでしょうね。ただ太郎さんにとってあれは大きな転機ですね。今度はもう、モニュメントという岡本太郎ですよ。全国にこんなに、モニュメントがある人なんていないじゃないですか。あれ以来、佐藤忠良、朝倉響子、それから流政之たちも随分、野外彫刻の時代を作ったし、相当数もあるけど、太郎ほど大きなものであんなに全国にある人、ちょっと珍しいのではないでしょう。

そんなことで、現代芸術研究所というのはそういうふうな。それでちょうど、あの時期ですよ。つまり70年代のあの時期は啓蒙期。日本全体がね、啓蒙家が本当に創造していく時代になっていくのですね。大きな転換点だと思いますけれど。それまでに、安保が2回ありまして。反米闘争っていうのが続いた。反米はずっと戦争中もあったけど、今度は一斉にみんな親米に転換していくのです。当時の反米の先頭に立った連中もみんな、社会主義陣営になると普通になって親米になる。本当に目覚ましく転向する人も出てきて。そして日本の社会も変わっていくわけですよ。他方にはソビエトに対する失望もあったと思いますけれど。結局日本はね、アメリカへの輸出で経済発展してきたということは間違いないですよ。それは遡れば朝鮮戦争です。あれが日本経済を立ち上がらせたのですよ。昨日話したように、我々が塗炭の苦しみをしていた、あの状況ができたのは1950～51年ですから。朝鮮戦争が終わると、みんなアメリカ軍が引き揚げて撤退してくるでしょ。だからいっぱいポンコツがあったのですよ。いろいろな。そういうものをみんな日本の方へ運んで。アメリカま

で持っていくことはないから。日本に持ってきてスクラップにして、スクラップを素材にして、日本の生産が発展していくのですよ。それを今度日本で自ら作れるようにできてきたし、それから小型自動車と、ソニーのような小型電機、そして小型コンピュータね。そういうもので今度アメリカに対する輸出がどんどん増えていって。アメリカのお金で、皮肉なことですけど、日本の経済というものは発展していく。

それと共に、日本人の大多数の思想、思想とかものの考え方というもの、大きく変わっていくわけですね。だから、大体70年くらいで「戦後」は終わったというように私は考えています。それは文化の面でも私はそうだと思うのですが、美術の方でいえば、さっき出たけど、アンフォルメルというのは60年代の23年後には、まだ数年続いたと思うが、急に消えちゃうのですよ。もうあの頃はどこの画家のところに行っても、アンフォルメルというのはああだ、こうだと言っていたのが。後はなんだかね。写実みたいなものに戻ったりなんかしてね。アンフォルメルをやっていたのが馬鹿みたいになるのですよね。そして、あの頃アンフォルメルをやっていた人たちはみんな、その絵、捨てるか消しちゃったりしていますよ。アンフォルメル時代の絵というのは、わずか数年間くらいで、今度は恥みたいになっていきますね。

そこへ入ってきたのがポップ・アートですよ。それから、キネティック・アート。それからすぐ別の方向へ行っ。そういうふうな大きく転換した。だからポップ・アートというのは、ちょうどアンフォルメルをやっていた連中の中の1番若い部分。それがちょうど60年の安保の時ですよ。ネオダダやっていた連中、あのとき反対運動のデモに参加しながら、安保反対じゃなくて「アンフォ反対」って叫んでたっていうけどね(笑)。実際にアメリカにおけるポップ・アートは、イギリスから始まって広まるのですが、(ジャスパール・)ジョーンズ(Jasper Johns)や、(ロバート・)ラウシェンバーグ(Robert Rauschenberg)、彼らが台頭してくるのが60年代の初めですから。あの頃まではパリへ行くと、その前の50年代のパリっていうのは、アメリカ人がたくさんいたのだけだね。それがみんなアメリカの画家で、アメリカでは評価されない人間がパリに来て、サロン・ド・メとか、個展をすることで、アメリカで評価を得たわけですよ。私はサムと会ったのもパリだったよね。あと、ジョーンズ達にも会ってますよ。パリに滞在していた。

足立：50年代ですか。

瀬木：うん。フランスの画廊の中でも、そういうふうなアメリカの画家にも目を向ける者が出てきた。そして今度はアメリカの画商自体が、パリに進出してくる。まあそういう時代で。今度はアメリカの画家が今度はパリで、威張ってくるのですよね。俺はアメリカの画家だというふうな。開き直るみたいな。それが60年代の後半から70年代にかけてかな。そしてフランス人もそれまでは、反アメリカで、ともかくアメリカ的なものを嫌ったのですけれど、あの頃から大きく変わってきましたね。それで、我々批評家の世界にはね、「パリ・ニューヨーク」という論争があった。私が寄稿した『シメーズ』なんか、そこに第三の極としてミラノとか東京というものがあると。あの頃は本当にね、日本が、これはミシェル・タピエなんかを先頭にして、日本に来て、それから具体なんかを持って来る。なんかそういう、人の足がかりが出来上がってきていたのですよ。日本恐るべきというような。そういうこと。

特にパリにいる日本の画家の中にも、菅井汲とか田淵安一とか、それからあと向井修二なんかも入るかもしれないけれど、何人かは活躍したでしょ。日本の進出というのは、やっぱり強く見えたと思いますよ。だから日本を第3の極とするということで、あの頃のフランスの画家は盛んに日本で展覧会をやらせてくれというのが多くてね。困ったですよ、頼まれてね。だから東京画廊や南画廊が何人かやっていますけど。特に南画廊がね。アメリカの画家のいい展覧会をやりましたけど。だからあの時は日本が非常に強く印象付けられた。ちょうど70年代になると、今度逆に日本の消滅、ということが言われるようになりましたね。委縮していくのですよ。そしてポップ系の連中はね、今度はニューヨークですよ。学生もだんだんパリに行かなくなって、ニューヨークへ行く者が増えてきて。結局だから、ニューヨークの方がある程度レベルを上げて、圧倒的に若いアーティストはニューヨークへ行くことが多くなってね。アメリカの比重が非常に大きくなっていきますね。パリに行くのがだんだん少なくなったというのは、フランス自体がもう沈没しているのですよ。今、フランスの画家とし

て誰かいますか。

足立：あんまり思いつかないですね。

瀬木：だからあの頃の60年代の始めくらいまでですよ。フランスはね。ニューヨーク何者だというくらい。あの当時会ったピエール・レストナーもね、ヌーヴォー・レアリズム (Nouveau Réalisme) を推進することで、アメリカのポップ・アートと対決したわけですよ。一番きちんと向き合っていたよね。あのヌーヴォー・レアリストの中で早くに死んだイヴ・クライン (Yves Klein)、この間死んだアルマン (Arman)、セザール (César)、(ジャン・) ティンゲリー (Jean Tinguely)、あと誰だろう、まあ数人ですよ。そのくらいが、フランスの最後じゃないでしょうか。それからもちろん出てますけどね。パリの地位というものは、世界の美術マップの中で本当に減退していると思いますね。だから皆が日本の画家に今度は魅力を感じなくなるわけですよ。うまくいって、サロン・ド・メとかサロン・ドートンヌとか出している。しかし、そんなものは今やローカルな現象でしかないですから。だからフランスの衰退とまたそれに巻き込まれた日本の後退というのは、ちょうど70年前後ですよ。そういうことは。

足立：その大きな転換にあって、瀬木先生の指針といいますか、戦後は終わったというその時代にあって、瀬木先生の拠り所というのは何だったのでしょうか。

瀬木：いや私はさっきから言っているように、私は「民」の人間であり、集団が好きではない。必要ならばある程度は関わるけど、本来なら自立派ですよ。だからいろいろね、活動の広がりというのと、大学もいくつも教えてきているし、例えば官に関わる選考とかもしますしね、それからもちろんジャーナリズムの仕事も長いことずっと基盤ですから。それからまた放送というか、テレビの仕事も多少は関わっている。まあいろいろありますけど、でも私は自分は物書きだと思っています。そして、集団というのはもともと好きではなかったし。本当に集団というのは、私は合わないですよ。もっと自然な生き方が合うと思うのです。岡本太郎とはずっと親しかったけれど、ともかくあの人は集団好き、お祭り好きで。私はお祭りなんか子供の頃から好きではありませんよ。騒々しい。子供の時にはお神輿がついだりしたこともあったけれど、何か祭りの時はいつも孤独な感じがしちゃいましたね。眺めているだけで。なんか集団というのは駄目だ。

だから戦争中の苦しさといったらなかったですね。学徒動員されてね、そして軍需工場の中に放りこまれて、そして、なんかもう、日本全体が集団化した、あの時代が今でも一番嫌な時代だと思いますね。それで国家というものがね、形骸にしか感じられない。何か圧力をかける時のひとつの道具であってね。だって東京中が焼け野原になっている時に、あの日本最大の軍需工場の中で、ともかく男らしい男はいないのですよ。みんな戦線に引っ張られちゃってるでしょ。それで指導しているのはね、帰ってきた負傷兵みたいなのが指導している。あとは学生なのです。あと女の人ね、東京に残った。そして、我々と女子供と、負傷兵しかいない。そしてあなた、学生、幼い中学2年か3年であった中学生や女学生まで動員して。そして最大の軍需工場で我々は何をしたかという、もちろん工場の中でもね、もう製造的なことはできません。技術がないから。輸送だったのですけれど、いつもトラックに運んでいるのは、火薬ばかりなのです。どうしてあんなにたくさん火薬が余っていたかという、弾を作る鉄がないのですよ。どこか地方の小さな軍需工場みたいなところに、あるいは疎開したところにあつたのかもしれない。ともかく火薬以外何も見たことないですね。もう作らないのですよ、武器を。そして毎日のように空襲でしょ。それから「勝った勝った」とか、「滅私奉公しろ」とかね。もうとてもじゃない。不可解だった。こんなので勝てるとは思えなかったですね。一切もう空虚なものでした。これが日本最大の軍需工場だというと、いくら幼い中学生でもこれはおかしいと思いますよ。弾が作れてないのだから。

実際ね、戦争が終わってみたら今度は、我々を指導していた、時々殴ったりするあの連中がね、一夜にして泥棒になった。倉庫の中に残っていたもの、みんな持ち出しちゃうのですよ。もう実にアナーキーな状態。彼

らが真っ先に姿を消しましたね、終戦になって。まだそう考えたら、4、5日、1週間くらいは工場に通ったのじゃないかな。どうしていいか、指示が来ないのだから。あいつらも、消えちゃったんですね。何なのでしょうね。これを見てね、日本という国は、国家というものは、こんなにインチキなものはないのじゃないかと思ったですね。そんなことで、集団というものは、私にとっては信じがたいものでありましたよ。それで、終戦後もちろん民主主義の普及といいますか、今度は国をあげて民主主義の教育が行われたわけで。実際そういう方向にいったと思うのですけれど、なかなかやっぱり戦争中にあれだけ国家の虚妄さを体験すると、容易には国家を信じる気持ちにはならなかったですね。

昨日話した昭和15年以前の日本というのは、非常にリベラルで、平和なゆとりのある社会だった。それなりのものでしょ。右翼というか、国家主義というのは明治からずっとありますよ。ただ、それは直ちに軍国主義ではないのですよ。軍の力が強くなって、そして政治まで支配するようになって、それがミリタリズムですよ。それは国家主義のひとつの極端な例かもしれないけれど。しかしそうじゃない国家主義思想というのがあったし、明治維新後ずっとあった。それ自体はね、大部分の日本人が感化されたのは、不思議ではないと思いますね。だから戦後、民主主義の時代になって、国家主義的な人間が一番戸惑ったのだと思うのですよ。この考え方ね。国家に裏切られたという。そういう中から共産党に飛び込む極端な連中が非常に多かったですよ。共産党に入った人間、初期の人間にはそれがとても多いですよ。当然ね、増えていくのですけれど。私の同時代の先輩で、よく安部公房の話をしたけれど、あの人は国家主義ではなくて、もともとリベラルな人間だったのだけれど、彼が共産党に入ったのは、また別の動機だと思うけどね。

私は三島由紀夫が、そういう国家主義の思想というのを意固地なまでに継承した人だと思いますよ。そういう点では戦後では例外かもしれないけれども。あれは明治以後の近代日本人の多数を代表しているのではないかなと。まあ三島さんとは親しくはしなかったけれど、若いときには何度も接触しましたし。なかなかね、尊敬すべき、優れた人だと思います。一度ね、今でも覚えているけど、彼が初めてヨーロッパへ旅行した時かな。どこかのヨーロッパの港でね、船がたくさん停泊しているでしょ。その中に日本の船がいて、日の丸がひらめいているのを見たのね。そしたら感激して、涙を流したって書いてありますよ。ああ三島さんだなぁと思ってね。私は日の丸なんか見向きもしませんしね。見たって別にね、日本の漁船かなんかいるのだな、という程度ですから。三島さんは、日の丸を見て感激したというので、ああこれが大きな、根本的な違いかなという思いもしましたんですね。ただ、このような世代が終わってもどうでしょうかね。日の丸に感激する人っているのですか。

足立：そうですね。

瀬木：ただそれを国家が奨励している面もあって。

足立：ありますね。

瀬木：君が代を歌わないと学校の先生がクビになっちゃうとかね。さあ、日本は一体どこへ向かうのでしょうかね。貿易立国できたし、その上に今度はファンド立国になりましたね。投資立国。今は国家自体が行方を失っていると思いますね。

足立：そうですね。

瀬木：中国の台頭とアメリカの狭間で。両方に頼らないと日本は経済的にやっていけない。それよりも思想的に自立すべき何かを忘れてきているのではないのでしょうか。

足立：確かにそうですね。

瀬木:ただ、ある技術の世界では、日本は優れているでしょう。今でもいろいろな生産物とかね。それからやはり、芸術や文化の世界で、優れているのは建築家です。日本の建築家がこれだけ世界的に活躍しているということは。それからもうひとつは音楽家。作曲家を含めて、演奏家たちが、世界中で目覚ましく活躍していますよ。それを考えると、さて今日本の現代文化を代表しているのは、この人たちかなと。まあ美術家の中にも、活躍している人もいますけどね。尊敬すべきだと思いますけど。ちょっと一国としては少なすぎるね。ヨーロッパなんかどんな国でも、デンマークだとかハンガリアでも何でもいいけど、たいがいこの100年間の間に、巨匠と呼ばれる人がでてきてますよ。

宮田:そうですね。

瀬木:日本はちょっと少なすぎるわね。特に絵画がね。

宮田:これだけ人がいるにもかかわらず、そうなのですよ。

瀬木:絵画が弱い国ですね。

足立:瀬木先生がそうおっしゃると重いですね。

瀬木:いえいえ、そんな。この50数年そんな考えをしてきただけで。もうちょっとなんとか(ならないかと)。やっぱり自立欲がまだ弱いのだと思いますね。大体団体展なんて、こんなにもあってまた国立新美術館をつくって、また団体を増やした。今でさえ多すぎた団体が、また聞いたこともない、中身のないあんな団体をどんどん増やすことを国家が助長しているなんていうのは、考えられないですよ。最近の国家の役割で一番良くないのは、国立新美術館、あれだ。270億もかけ、図らずも黒川紀章の最後の仕事になったあの建物があんなに高い。

宮田:時代と逆行していますよね。

瀬木:残念ですね。

足立:お時間も過ぎたので、このあたりで。今日は本当にありがとうございました。

瀬木慎一オーラル・ヒストリー 2009年8月9日

ルノアール巣鴨店にて

インタビュアー：宮田徹也、足立元

書き起こし：足立元

宮田：今日は（改めて）瀬木先生の戦時期の体験からお話しをお願いします。

瀬木：私が生まれたのは、昭和6年（1931）です。こう言えば分かる通り、丁度満州事変の年です。そしてそれから、戦争の範囲が広がっていくわけですね。中国大陸へ行って、さらにそこで片づかなくて、太平洋戦争まで、途中色々な段階があったにしても、ついに世界大戦になります。東南アジアのほうまで、日本が関わるわけです。これを15年戦争といいますが、まさしく私は15年戦争の発端から終わりまでを過ごしたわけです。終戦の時は中学3年生、15歳でした。ただし、幼年期のことは分かりません。私の家は飲食店で、東京の銀座で、そこで生まれたのです。私が育ったのは、山の手の目白台です。店はしばらくそこあったのですが、住まいは別のところにありました。昔の商店というのは狭いのですから、みんなそういうものです。私にかすかな記憶があるのは4歳か5歳くらいのときでしょうか、そのときはもう目白台でした。

私の親父は太平洋戦争が始まった昭和16年（1941）の直後に亡くなるのです。その頃になると、飲食店という商売はできなくなるのです。統制経済ですから。昭和12年に日中戦争が始まった直後に、国家総動員法が成立して、それとともに経済の直接統制を国家が行うという、一種の配給制度が施行されたのです。それで飲食店は、軍や何かに関係がないといけない。そんなことで店もやれなくなって、山の手で飲食の卸業をずっとやっていたのです。それも、どんどんジリ貧になり、父が亡くなり、それで遺されたのは母と姉と私です。それまでは、盛んな頃は、若い衆といって、雇い人が三人も四人もいて、忙しい繁盛した店だったのです。いつもだいたい二人くらいの若い衆がいました。

一族は新潟の山の中で、明治以降は農業をしていました。元々は平家の落ち武者で、儒者だと（言われていました）。要するに寺小屋の先生です。農業をしながら商いをしていたのです。親父は商売人らしからぬ人で、骨董屋めぐりをしたり、ある程度の教養もあった。そういう家に生まれ育った。そしてある程度蓄積があったのでしょう。何とか戦争中は生きられたのです。それから戦争が始まって激化し、空襲で家も焼けて、そして私一人になって、ひどい苦勞をしたのです。それはまた後の話にします。

そして、麹町とか青山はまた別ですが、山の手周辺の住宅地では、高輪、目黒、目白というのは、最高の住宅地で、金持ちが住んでいた。金持ちというのは、実業家、高級官僚、軍人、それだけではなくて、外国人もずいぶん住んでいた。大使館、公使館もあった。そして外国人が住んでいるということは、当然カトリック、プロテスタントのキリスト教会もあった。それで、目白台の下は早稲田です。環境としては、早稲田の森というほどですから、森だったのです。丘陵地で、鬱蒼と森林がありました。そして富士山が見えた。そういういい自然環境に恵まれていた。目白台というところの特色は、墓地があることです。それから、寺が多い。学校も多かったことも特色だった。目白台の駅から近いのは、自由学園と学習院です。それから雑司が谷の方に行くと、小石川のほうに、日本女子大学、独協中学がありました。それから、坂の下を見ると、早稲田です。ですから、非常に文教的でもあったのです。

そんなことで、商人の家に生まれ育ちながら、私には学問とか文化とかへの知的関心が自然に芽生えました。墓地へ行けば、夏目漱石、泉鏡花、小泉八雲など、有名な文人の墓があって、自然にそういう名前を刻みつけられます。書棚を見るとそれらの本がある。本屋も多かったです。早稲田は神田に次ぐ大古書店街です。近所にもかなり本を備えている家が多かったです。そのころ円本という、一冊一円で何十巻を売るもののブームでした。文学全集や戯曲全集も、もっと大きくなってからは世界思想体系とかも読みました。そういうところで、文学関係者もいろいろ住んでいました。朝、家の前をぞろぞろ女子大生が歩いていくのです。その中に、有名

な先生が、学生と一緒に歩いていく。自然に茅野蕭々とか茅野雅子そういう名前が入ってきます。茅野蕭々という人は、ゲーテの翻訳者でドイツ文学者で、その娘の雅子さんという人は、女流歌人でした。

近所にも（文学者が）何人が住んでいましてね、一番有名だったのは菊池寛です。芥川（龍之介）の親友として一緒にデビューしたのですが、この人は書くものだけでなく、事業面でも天才的でした。文藝春秋社を立ち上げて成功して大金持ちになっていました。豪邸でした。初めの頃は墓地のそばの普通の家だったのですが、そこは弟に住まわせて、自分で別個に豪邸を建てて、有名でした。水槽に金魚や鯉を飼っているのが自慢で、見に行ったことがあります。朝、菊池寛が散歩しているのですけどね、文豪といいながら、肉体的には小さな庶民的な人でした。よく二匹のシェパードを連れて、犬に引っ張られるようにして歩いていました（笑）。犬のほうが立派だと、よく言っていたものです。そしてその傍に、歌人として最高の窪田空穂が住んでいました。詩人では白鳥省吾という当時のモダニズムの先端を行っていた人も住んでいました。そのお兄さんが有名な外交官で、日独交渉をやった人です。それから、私の学友の家の傍に、大木惇夫という詩人が住んでいて、そのころは新進詩人だったけれども、北原白秋の門下の詩人が住んでいました。戦争になるとものすごく愛国心に満ちた戦争詩を書いていました。今でも覚えていますけど、『海原にありて歌え』という詩集がベストセラーになって、毎朝ラジオから朗読の声が聞こえてきた。そのときは見たことはありませんが、戦後、渋谷の薄汚い飲み屋でこの人と会って、ぱっとしない人だったことを覚えています。

それから、もっと池袋のほうにいくと江戸川乱歩が住んでいました。それから、三角寛がいました。当時、二寛（ニカン）と言われて、三角寛は有名で、山窩小説で、特色のあった人です。戦後、この人は、小説よりも映画関係で有名になりましたが、この当時は菊池寛と並ぶ人でした。それから、林芙美子も目白の反対側の落合に住んでいました。今は記念館が公園になっています。当時は知らなかったけれど佐伯祐三も住んでいました。パリから帰ってきたとき彼が描いていた鉄橋のある落合風景など、私には分かります。後で知って、一番私にとって意外だったのは、数軒離れたところで、立派な樹木の垣根をめぐるせて、中のみえない屋敷がありました。戦後になって知ったのですが、それが杉山寧の家でした。絵描きだというのは、近所の人たちも言っていましたよ。その頃は美校を出て出品をはじめたくらいのときでしょう。戦後、スタートして（彼が）躍り出たとき、杉山寧、聞いたことがある名前だなと思ったら、数軒離れたところにいた杉山さんでした（笑）。戦後になって知ったのです。並外れて立派な家でした。

そんな環境で育ったわけですから、私も色んなことに好奇心を持ちまして、スポーツにも興味をもって、野球と相撲には夢中になりましたね。早慶戦なんかも自転車で乗って見に行きました。あの熱狂はすごかったですね。プロ野球にはちょっと見られない応援合戦でした。それから相撲は、双葉山を中心とする昭和10年代の全盛期です。これは親父に連れられていきました。親父は非常に寄席が好きで、映画は行かせてくれないのです。小説を読むと怒るのです。流行歌は親不孝者の音楽だといって、ラジオを聴いていると止められちゃうのです。それから朝は、当時のラジオはクラシックを流してくれたのですが、ベートーベンなんか流れていると、うるせい、ガチャガチャンって止めさせられた。だから教養があるといっても偏見のある人でした。でも、寄席は好きで、よく行きましたね。ちょうどあの頃は、落語の世界も新作物が流行っていました。特に柳家金語楼のようなすばらしい天才が現れてきて、金語楼の達人な芸をよく見ました。

それから、（料理屋を経営していた頃は）家では若い衆もいたし、近所の店にも若い衆がいました。これは皆地方から出稼ぎに来た次男坊以下の人たちで、店の裏か二階に住んで、月に一回か二回の休みがあると、皆あのころは浅草に行くのです。浅草の映画館、劇場の数というのは大したものですよ。そういうのに連れていかれて、沢山見ました。国際劇場の松竹歌劇団（SKD）なんかも見ましたね。あれは、日本流のレビューなのですが、一種のミュージカルなんですよね。宝塚と並ぶものです。そして、歌とダンスで西洋の香りもするのです。この刺激も非常に私には強かったですね。戦争が始まってからも、空襲で焼けるまで、しばらく行きました。本当は親と一緒にないとそういうところは行けないのです。そうそう、「愛染かつら」なんかも大流行していました。三部作全部見ましたよ。あの主題歌も今でも歌えるくらい覚えています（笑）。あの熱狂はすごい。戦後の「きみの名は」もすごいけれど、「愛染かつら」ほどすごいものはなかったですね。芸能の世界にすいぶん私は子供の頃から興味を持っていましたね。

子供でも一人で行ける映画館があったのです。それはニュース映画館というのですけれど、ニュースとともに、メインはマンガ（アニメ）なのです。新宿にはアサヒニュース映画館というのがあって、つまりマンガ映画館ですよ。そこで私は、「ポパイ」や「ミッキーマウス」を見ました。これは一人でも行けたし、愉しかったですね。紙芝居くらいしかなかったときに、アニメの漫画というのは、あの自由奔放な表現というのは、子供には本当に息を飲むような思いで見えていました。だから昭和 10 年代というのは、昭和 15 年に大日本翼賛会というのができて、文化統制まで厳しくなるまでは、すいぶんモダンなところがあったと思います。店が銀座にあったし、それから親類が食べ物屋を新宿でもやっていました。新宿はよく行っていました。三越があり、伊勢丹ができ上がった頃、西洋の香りのする百貨店の光を良く覚えています。新宿では、浅草から来た芸能が山の手化する、つまり西洋化するのです。それがムーランルージュという劇場です。あれはフランス風のパレスク、バラエティですね。色んな芸人が入れ替わり立ち替わり、歌もあれば踊りもあり、ドラマもあった。そして、すぐそばに新宿第一劇場というのができて、そこが、より進んだモダンな音楽物を上演するところだった。それが、川田晴久を中心とするミルク・ブラザーズというものでした。森川信という多分に西洋的な要素の入ったものなども観ていました。それが昭和 10 年代の終わり頃、太平洋戦争が始まるまでの東京のモダン文化でした。

そういったものを子供なりに吸収できたのは、とても大きかったと思います。これらが、私の基底にあるカルチャーです。落語から、寄席、バラエティまで入っているんでしょうね（笑）。こうして、小学校の終わり頃から、私は何になろうかと考えはじめました。やはり私はそういう雑多なものに惹かれていたのですが、一番惹かれたのは、本を読むことでした。何時間読んでも飽きませんでした。学校はそっちのけで、文学全集とか、単行本の随筆とか、すいぶん読みました。あるとき、雑司ヶ谷の鬼子母神社で、八卦を見る占い師がいるのです。占い師が子供に頼みもしないのに、手相を見てくれるのです。「おまえは中将になる、おまえは大將になる」とか言うわけです。皆軍人が基準になっていた。私はそういうのはイヤだった。それで手を見せたら、「おまえはせいぜい、大佐か少将くらいだなあ」と言われた。私の場合はランクを落としたんでしょう（笑）。つまらないことだったのですが、癩に障りましたし、軍人なんて威張ったものは大嫌いでした。

そのころは、講談社という大衆読み物をたくさん出す出版社ができました。少年講談というものもあって、楽しくて夢中になりました。猿飛佐助とか戦国モノの話を読んでいて、戦国時代というのは恐ろしい、というのが分かったんですね。つまり、殿様の命令があれば誰も何も言えない。切腹しろといわれたらそうしなければいけない。侍だったら、俺はイヤだし、少将にもなれないのに、一兵卒だったら殺されると思いました。その頃は軍人が非常に横暴で、中学に入れば、配属将校というのが学校に来ていて、それが軍事教練をやるのです。それは校長以上の権限を持っているのです。銃も担ぎました。一通りやったけれど、イヤでね。私は、文武というけれど、武ではなくて文のほうじゃないかなと思っていました。そして太平洋戦争が始まって、ものすごく軍の権限が強化されて、軍が政治を主導してしまう。特にこれが一番けしからんと思うのですけれど、軍が大本営というものを作ったのです。それは昔からあって軍事政策を協議し調整するところだったのですけれど、大本営というのは天皇を頭に頂いて、軍人がそこで軍事政策を決めるという機関だったのです。戦争が始まってから、ものすごく力を持って、天皇が決めたことというのを前に出して、議会・内閣を押さえて、軍事ファシズムといえる体制を日本で確立したのです。それが太平洋戦争突入になるのです。そして無謀なる戦争、南太平洋まで範囲を広げて、敗戦に敗戦を重ねて、武器・物資の補給もできないまま、たくさんの人間を餓死させて、自滅させていくのです。それは大本営というのが絶対的な権力を持っていたからですね。恐ろしい状況でした。

そのとき、子供の私はどうしたかという、中学 2 年ですかね、昭和 18 年に中学に入りました。昭和 16 年（1941）、太平洋戦争が始まったとき、昭和 16 年（1941）でしょ。始まってまもなく驚いたのが、私は小学校 5 年生だったと思うのだけれど、学校で突然（アメリカの）飛行機がガーッと降下して、その後に、飛行機が見えなくなってから高射砲がバンバンと撃つのが聞こえてきました。それが最初の東京空襲だったのです。今、太平洋戦争を省みて色々批判が出ているように、あの戦争は、本当に初戦だけ闇討ちみたいにして成功したけれど、そんなものは半年でダメになったのです。昭和 17 年（1942）6 月 5 日のミッドウェー

海戦の敗北というのが、決定的なもので、主力な戦艦を失っているのです。このときに日本の戦力の限界は見えていたのです。それにも関わらず軍が戦争を強行して、そして国内にまで本格的な空襲が続くようになるわけです。どんどん前線で兵隊が死んでいく。補給のための軍需生産に男が行って、間に合わないのです。

それで、戦闘のためには大学生を動員するといって、学徒出陣というのが、昭和18年(1943)10月21日にありました。この壮行会が近くの中学校の生徒たちを集めて、神宮球場でありました。私もその中にいました。大雨ではなかったけれど、寒い日です。東条英機自身が途切れ途切りのマイクで大演説をして、何を言っているか分からないのです。学徒たちが出陣していくのを見送ったわけですけど、それがやっと終わって、外に出ると、学校の机みたいなものが並んでいて、そこに署名簿が置いてあったのです。それで、中学から志願すれば、軍人になれるから署名しろと、先生が後ろからつつくのですね。それで、私は震えていたのですけれど、次々に前のやつが署名するでしょ。私はしょうがないから名前を書いちゃったのですよ、書きたくないけれど。書いた後、「しまった、いよいよ大嫌いな兵隊にされてしまう。いやだなあ、これで死んでしまう」と(思って)、しばらく怖かったですよ。学校から呼び出しがあって、いよいよ手続きをしろと言われるのじゃないかと。なぜ何にもなかったのが今でもよく分からないですけども、先生が配慮したのか、あるいは、雨が降り、風が舞っていましたから、署名簿が濡れて、私の名前がなくなったのか、分かりません。ともかく、無事通過して、やれやれと思ったけれど、同時に今度は勤労働員となりました。練馬の田んぼに行って草むしりとか、中学2年生のときからさせられていて、3年生になってから本格化しましたね。

昭和19年(1944)8月、中学3年生の夏休みの前から、本格的に軍需工場で働いていました。板橋から王子まで広がっていた、造兵廠です。板橋の造兵廠に動員されました。中学3年生の子供ですよ。行って見たら、初めは火薬を蓄蔵している倉庫がありました。木製のリンゴ箱みたいなものがありまして、そこに黄色い火薬粉が入っているのです。それをどこかに移動するのにトラックに何段も積むのです。その上に馬乗りして、そして、何キロも離れた別の工場へ、遠いところでは、埼玉県の深谷まで運んだことがあります。大変ですよ。ガタガタ道をゆき、姿勢を低くしてペタンコになっていないと、電線に引っかかるんですよ。それで怪我をしたヤツもいます。辛いものですよ。何時間もそんな格好をして。そして、起伏があるたびに火薬の粉を眼に浴びるのです。戦争が終わったとき、2年ぐらい黄色い粉が落ちなかったですね。よく無事に済んだと思う。そしてあそこは、宮城がもし破壊されたときに、大本営をつくるつもりだったらしい。そこに火薬を運んだのでしょうかね。それから本土決戦になって、アメリカ軍が上陸してきて、そこもダメになって、信州の、池田満寿夫美術館のある松代に最終的な大本営をつくらうとしていた。その前の、深谷の大本営をつくらうとしていたところで、辛い思いをしました。ばかげたことですね。ただ、日本一の軍需工場でしょ。もう、太平洋戦争で勝ったといっているときに、どんどん船は沈んで兵隊も死んでいく、実際に武器もなかったのだと思うのです。すでに用意したものはなくて、ミッドウェー海戦後はつきちゃったと思うのです。

そのとき日本最大の軍需工場に来て驚いたのは、そこで働いていたのが、我々みたいな子供か、女子大生、男の大学生も少しいたけれど、そんなのばかりなのです。工場をみても、まともな男というのが、指揮者くらいで、まったく実態がなくて驚いた。ああ、これはおかしい、これは続かないなと思いました。まあ、実際は東条内閣が崩壊した頃から、和平工作が進んでいたのですよね。でも、大本営はそれを押さえて、最後にあの天皇が我慢しきれなくなって、ラジオを通して終戦を宣言するまで止めなかった。それさえ阻止しようとしたのですから、実にばかげたことをしたと思います。そういう15年戦争というものを身をもって体験して、いやあ、日本というのは酷い国だと、酷いことをしたもんだなど。戦争が終わっても、この国に生まれてもこの国に生まれたのは不幸だなとしか思えなかった。戦後は、戦争中よりひどかったですね。

宮田：先生のように戦争を疑っていた人は少なかったでしょうね。

瀬木：少なかったですね。孤立していました。

宮田：その当時はまわりとはそういう話はしないのですね。

瀬木：そういう話はしなかった。クラスにスパイがいるんだ。告げ口を言われて、「あいつは反戦思想を持っている」と言われて、酷い目に遭ったことがあります。そんな細かいことを話してもきりがない。(あのころは) 幼すぎた。もうちょっと大将の後ろの方になっていたら、大人になって、身の処し方があったかもしれない。するく、上手に(笑)。あの世代でまともに戦争を受け止めたやつらは特攻隊になった。これは気の毒だ。その反面、徴兵を逃れ、そして上手に生きた人間もいるわけです。

宮田：先生の同級生でも特攻隊に行った人はいるんですか？

瀬木：いえいえ、幼すぎていません。ただ、小学校を終えるとすぐ軍の幼年学校に入れるわけです。そういうのは一人いたよ。池田龍雄なんていうのは、そういうのじゃない？ あれは軍国少年だった。

宮田：先生の親戚で、戦争で亡くなった方というのは？

瀬木：たくさんいますよ。それから、今日(インタビューを行った2009年8月6日)は、たまたま原爆が広島に落ちた日で、14万人が被曝者となりました。だから非難もされているし、アメリカのオバマ大統領も、その非を認めているわけです。しかし、東京も変わらない目にあっているんです。東京大空襲は、年表によると3月10日になっています。これは東京大空襲の始まりなのです。一回だけではないのです。実際には、夜中に来るものだから二日にわたるのですが、3月9日・10日、4月13日・14日、5月25日・26日の六日間です。特にすごかったのが、3月9日・10日の下町に集中的な焼夷弾が落ちたのです。ともかく大小合わせて19万個の爆弾が一晩に東京に落ちたのです。無差別です。非戦争地帯の、しかも、東京の庶民街の中でも一番下層のところですよ。そこに攻撃したということが非常に大きな問題で、我々は抗議しているのです。特に、今、東京都現代美術館がある菊川が一番ひどかった。あそこだけで、一晩で10万人も死んだ。今公園になっているところは、死体の山だった。川は死体だらけです。比較する必要はないけれど、広島だけが大量殺ではなく、東京も変わらない目にあっていることを知っておかなければならない。全国の大・中都市はみんなそういう目にあっている。

そういうなかで疎開した人はずいぶんいた。小学生は集団疎開がありました。しかし、残れる者は残ったのです。私の場合は残らざるを得なかった。親父はいない。家はありました。家は13日・14日に焼けたのだけど、家を留守にするわけにはいかないのです。私と姉さんが残って、おふくろを疎開させたのです。それから、家がなくなった後は転々として、それは戦後まで続くのです。10箇所ぐらい私は、転居なんてかっこいいけれど、転がり込むのです。それで、親父はいない、姉さんが結婚する、初めは姉さんがお袋の面倒を見てくれたけれど、そうもいなくなる、ということで私は自活せざるをえなくなる。

大学に入ったのが、昭和22年(1947)です。お金がないから中学を出るのがやっとでした。しょうがないから、大学に入ると職探しです。戦地から大人が帰ってきて、子供には職がないのです。仕方なかったのですけど、考えてみると、私には英語がいくらかできるということに気がついたのです。というのは、さっき言ったように、目白台という環境にいて、外人たちがいて、教会があって、日曜学校に行き、クリスマスの集まりにも行ったりして、英語で賛美歌を歌うと。学校でもある程度、勤労働員される前は、基礎的な勉強をしていました。初歩的ですけど、英語ができた。その頃、ラジオから英会話のレッスンが毎日聞こえてくる。町を歩くと、まだ本屋なんてものはないですが、街頭には、綴じてもない印刷した紙を束ねた本が売られていました。その中に英語の指導書があって、そういうものを買って読みながら、自分なりに短期間に勉強しました。大学に入るときには、英語の試験がありました。そのための受験勉強もある程度しました。子供の頃の素養もあって、割りと短期間に身に付いたんでしょうね。それから戦後、教会の日曜学校で英語の話も聞いていました。そこで英語のお話があったし、英会話教室にも行って、会話の力も身に付けました。それで生きるしかないと思いました。

その頃は、進駐軍が東京の至るところにいました。基地があり、軍事施設があり、どこもかしこも進駐軍だらけでした。そういうところで、通訳を募集している、というのがあったんだな。そうだ、これを受けてみようと思った。行ってみたら、「外務省で試験を受けろ」と言われた。どこにあるかも分からない。今と同じ場所ですけど。行ってみたら、立派な建物で、おそろおそろ入り口に入って、そこで試験官に会った。アメリカ人の年配の人が試験官で、私に英語で話しかけてきて、普通に答えたら、あっという間に終わっちゃいました。それで勤めだしました。何箇所か行きました。こっちも生意気なんですよ。面白くないところもあるんですよね。そういうところでは不満があったので、より良いところへと、二、三箇所を転々としているうちに、知りあった友達が、有楽町の元宝塚のアーニー・パイル劇場というところに入ったのです。その男がどういうわけか知らないけれど、半年かそこらで辞めると言い出した。「君、来ないか？」というので、ありがたいなと思った。定職が得られるし、のんきで自由な職場だ。フレックスタイムみたいなところだったから。「それはぜひ頼むよ」と言って、連れて行ってもらったんです。

アーニー・パイル劇場というのは、進駐軍が東宝の建物を総合的な芸術施設として改装していたのですね。アメリカ人には軍人だけでなくシビリアンもいて、そういう人が劇場経営者となっていた。働いている人の半分が日本人で、指令するのがアメリカ人だった。そういう複合構造になっていた。面接で「良いだろう」と言われたけれど、「ただ資格をちゃんと取ってもらいたい」と言われて、民間情報局(CIE、Civil Information and Education)に行きました。これが日本の文化政策を統括していたのですが、そこで試験を受けた。その時は翻訳者という資格で、幸いにして試験を通して、めでたく採用してもらったのです。(アーニー・パイル劇場は)なかなかいい人たちでした。私は進駐軍に直属というより、東宝との契約社員なのです。フレックスタイムのように、自由で、ちゃんと仕事をこなせばいいと。劇場ですから。ただタイムカードがあるからね、行くと、ガチャンとタイムカードを押して、また別のところに行って、それから帰るときにガチャンと押して帰ればよかった(笑)。もう劇場の中の構造が複雑だから、誰がどこにいるか分からなかったのです。

そういうまいところに潜り込めまして、そこでどういふことをしたかということ、もちろん映画を絶えずやっているんですけど、同時にミュージカルを上映するところでした。アメリカ人にとってミュージカルというのは最大の娯楽なんですね。もちろん年に数回、ブロードウェイから来るのです。ウェストサイド物語とか。でも、それだけじゃ間に合わないでしょ。それで、日本人自身でミュージカルを仕立てる人たちが、そこに集まったのです。その中心にいたのが伊藤道郎です。ヨーロッパ、アメリカにかけて、バレエに始まってミュージカルにまで進出して世界的な評価を得た伊藤道男さんです。この人がディレクターです。その弟の伊藤熹朔が舞台監督だった。この二人のコンビのもとに、音楽は紙恭輔です。日本人でブロードウェイを経験した数少ない指揮者です。この人が、アーニー・パイル・オーケストラというものを編成していた。日本人の歌手としては、ナンシー梅木、旗照夫など、当時最高のジャズシンガーたちが起用されて、日本人を中心としたミュージカルの上演をしていた。ただし、やるものは向こうから台本が来るのです。それを翻訳するのが私の仕事でした。その台本を翻訳してこういう意味だと伝えるのは、プレーヤーだけでなく、スタッフに向けてです。照明の人とかコスチュームの人とか、英語が分からないのです。それからステージハンドルといって、舞台を実際に動かす人たちのために、台本の翻訳をしていた。だから必ずしも文芸的である必要はないんだけど、これは良い勉強をしたと思いましたね。その前に知っていたのは、浅草のSKDであり、宝塚であり、新宿のミュージカルに近いようなムーランルージュです。それらは役に立った。なんとかやって、収入を得ていたのは、救いでしたね。

元々私は演劇に興味はあったけれど、ミュージカルというのは、SKDや宝塚のレビューとはちがう、もっと高度ないろんなアーティストの組み合わせによる、総合的な新しい種類のエンターテイメントだというのが分かったのです。その頃、東宝では菊田一夫が、ミュージカルを研究していたのですね。彼が初めてミュージカルを手がけることになったのです。それをリードしたのが秦豊吉です。この人は、東大出のドイツ文学者だった。ドイツ体験があって、ゲーテなんかも訳していましたよ。この一流のドイツ文学者が、ドイツの大衆演劇を知っていて、東宝に帰属して、こういう分野を終戦とともにやろうとしたのです。日劇のミュージックホールのストリップも秦豊吉の発案でした。そこからたくさんのタレントが育っていました。森繁久弥もそこで働

いていました。もうひとつの高級なほうがミュージカルですね。これは丁度私が結核で倒れるところだから、1949年か50年頃、帝劇をつかって初めての日本人によるミュージカルができました。それが「モルガンおゆき」というものでした。そのとき起用されたのが宝塚を辞めたばかりの越路吹雪、森繁久弥でした。森繁久弥は満洲に行ってそういうものを知っていた人なのです。この二人の主演で、これは大好評だった。これを私は見て、ああいいな、と。私もこういう世界に行けたらいいなと本当に思っていましたね。私も東宝に属していたわけですから。行けるかもしれないと。そう思っていた頃、私は戦争直後の疲れと飢餓で、体力が限界に来ていた。結核になり、吐血して、療養所に担ぎ込まれた。それで、その夢が夢に終わってしまいました。それは1951年の春だと思います。

それであなたがたの注文中で、占領下の体験をお話しますが、アーニー・パイル劇場というのは、ミュージカルをやるのは夜、週何回でした。映画は封切りが飛行機で来るのですから、毎日夜、最新のものが見られるのです。だから、アーニー・パイル劇場で新しい映画を観るのは映画評論家たちの夢でね、ある日、支配人から言われたんですね。「どうしても見たいのがあるから、こっそり見せてくれないか」って。というのは、日本人はその劇場に入っちゃいけないんですよ。支配人といえどダメなんです。私は実際に年中劇場のスタッフと一緒にやっていたから、私は自由に中でふるまえたのです。それで、何とかしてくれないかと支配人に言われて、何とかしましょうと私はいった。それが、それが植草甚一だった(笑)。ちよびヒゲをはやして、何だかドジョウみたいなおっさんだなと思った。照明室の主任に話して、ちょっと見せてくれと頼んだ。(照明室の主任は植草に)「あんまり乗り出すな」と(笑)。分からないようにしろと。そうやって何回か映画を見せた。それから、甚さんと仲良くなっておつきあいをしましたね。岡本太郎も、フランス映画を観たいと言っていた。あのころフランス映画というのは帝劇で昼間やっていた。夜になると、芝居を上映していた。藤原オペラの人たちがやっていた。アメリカ映画のほうは日比谷劇場です。太郎さんを帝劇に呼んでいました。太郎さんは一人で来ることもあったし、敏子を連れてくることもあったけれど、三人でよく映画を観ましたよ。フランス語が聞ける、パリの町が見られるというのは、彼にとって嬉しいことだったと思いますよ。そして、一緒に見た後、太郎さんはあんまり金がなかったから、だいたいガード下で焼き鳥と焼酎だ(笑)。そういうのから、我々の夜の会、世紀の会が始まっていった。1948年のころでしょう。

アーニー・パイル劇場の中には図書室がありまして、なかなか良い本が揃っていた。本よりもむしろ、新着の雑誌が多かった。写真雑誌とか映画雑誌とか。うまいことに、アーニー・パイル劇場の右隣、今の三井ビルになっているところにあつたのです。そこがCIE図書館で、そこは日本人向けに作った図書館なのです。だから、アメリカから新しい本がくるとそこに入って、興味のある人間が、先を競って見に行ったのです。その中には美術書もずいぶんありました。そこで私は、特に感銘が深かったのがMoMA(ニューヨーク近代美術館)の叢書です。あそこが一連の20世紀美術の本を出していた。出版社は、ウィッテンボーン(George Wittenborn, Inc)です。それが揃っていた。それに飛びついて読みましたね。その中の一冊にモンドリアンがあつた。それを『世紀群』の中の一冊として、その一部ですけど、翻訳したのです。あれはね、タイトルがぜんぜん違うのです。「新しいリアリズム」とか「造形主義の宣言」みたいなものだったのですけれど、それを安部公房が、「そんな固い題名はやめようじゃないか」と言ってきた。「どうしたらいいんだ?」と聞いたら、「アメリカの抽象芸術」にしよう。そのほうが売れるだろうと(笑)。モンドリアンはアメリカ人じゃないし、アメリカに住んでいたけれど、オランダ人だからダメだよと私は言ったんだけど、彼が強引に「アメリカとつけちゃえ」と言った。「そうしたら売れるぞ」と(笑)。

足立：売れたんですか？

瀬木：『世紀群』は、1冊10円でも売れないですよ。受けとってくれるけれど、みんな金を払ってくれないから、結局皆それぞれで負担したのです。実際200部作ったけれど、10部残っているかどうかでしょう。だから古本屋に出ると高いのです。今は出ないけど、今そろそろ、50万円とか100万円とかするでしょ。恐ろしいことに、10円だったのです。みんな未払いです。現在の100円ぐらいのものでしょね。

MoMAが監修した本の中に、単行本として出したものですが、ピカソの《ゲルニカ》の画集が一つありました。ホアン・ラレア（Juan Larrea）というメキシコ人の評論家です。彼はピカソと親しくて、この人が画集をまとめたのです。これはレアな本で今は手に入らないですね。もちろん日本の美術雑誌には《ゲルニカ》が載っていましたよ。でもこの本に、制作プロセスの詳細な写真が載っていて、ホアン・ラレアの分析も良かったし、これで私は分かったのです。それからもう一つ、ピカソ研究の先駆的なモノグラフですけど、当時のニューヨーク近代美術館の館長だった、アルフレッド・H・バー・Jr(Alfred H. Barr Jr.)ですね。彼の『Picasso: Fifty Years of His Art』です。日本で新潮社から翻訳も出ていますよ。これを見たのが大きな収穫でした。あそこには、エルンスト、シャガール、ダリなど、ほとんどの画集がありましたね。ほとんど MoMA から出ていた。MoMA の回顧展の記録ですね。これらはみんなウィッテンボーンが出していた。

さっきも話したけれど、病気で倒れて、神奈川の山の上の療養所で二年半くらい療養することになったのだけれど、初めの半年はしんどかったですね。もうダメかなあと思っていた。本を読むことも出来ず、クラシックを聴くしか出来なかった。半年を過ぎた頃から、良くなりましたね。まわりはバタバタ死んでいくのですけれど。あれは、ストレプトマイシンだとか結核の新薬ができて、なかなか手に入らなかったのだけれど、私はアーニー・パイル劇場にいたことがプラスして、進駐軍が送ってくれたのです。あれで、助かったと思います。ああいう薬は買えないですから。病院に来て、それは重症者優先でした。でも、私は直接手に入った。そのせいだと思うんだけど、奇跡的に回復して、そして一年くらいたってから、本が読めるようになった。そして、文章も書けるようになりました。だから、二年目になると、かなり書いて発表もしていました。

そのとき、さあこれで助かるようになった。ああやれやれと思った。けれど、どうやって食っていこうかと思った。しかし、この体力では復職もできないし、学校に戻る体力もないし、卒業できなかった。だからまた終戦直後の大問題に直面した。さあ困ったなと思った。しかし、ものを書けるようになってきたのです。（結核のとき）小説や哲学書は初めなかなか読めないでしょ。体力がないから。だから、このときは、美術雑誌や画集を見ていたのです。たまたまものすごく絵の好きな友達が療養所にいた。それはアララギの若い歌人で、絵が好きで、京都のボンボンだったんだ。彼が『みづゑ』や『アトリエ』などみんな取っていた。そいつと仲良くなると画集を貸してくれるんですよ。だから、寝ながら絵の勉強が随分出来ましたよ。さっきの CIE 図書館からの継続ができた。実際療養所において、そういうものを見られるようになった一年半の間、毎日暇だからすごく勉強が出来ましたよ。ひととおりモダンアートの知識が身に付いたと思います。

そして、（療養所を出たら）東京では、友達が編集者になっていた。友達が、書かないかと言ってきた。そんなことで、評論を書きだしたのです。あの時書いたものには、文学、思想にわたったものが多いのですけれど、小説はあまり療養所で読めなかったから、（文芸評論は）とても難しいなと思った。ところが、美術の方は、療養所でも自然に知識が蓄積していた。人と比較することも出来なかったし、そんなに自信があったわけでもないのですけれど。（大学で）美術史をやったわけでもないですから。むしろ私は思想少年として育ったから、そっちに重点をおいてものを読んでいました。文学ではなくて。だから、それはそれで、一生懸命やっただけですけど、絵の知識が非常に出来ていたのです。やっと療養所から解放されて東京に戻ったとき、世紀の仲間を訪ねますよね。安部公房や関口宏だとか、それからあの時の夜の会・世紀の会の事務局をやっていた河野葉子が、美術出版社に入っていたのです。彼女を訪ねた。敏子は岡本太郎の秘書として活動していました。岡本太郎には、「良く戻ってきた」と言われて、アートクラブ（の運営）を託されて、立ち上げたのです。安部公房は、私が（療養所で）寝ている間に、一回療養所に来てくれました。そのころは芥川賞を獲って小説家としてスタートしたころでした。関根宏が中心になって、『列島』という雑誌をつくっていた。ただ、私は病気をして金がないものから、同人にしても会費が払えないだろうから、そのままになっていたのですけれど、戻ってきたら、編集をやってくれと言われて、引き受けた。『列島』4号から5号あたりから、編集を私がやるようになった。しかし、そういったものは収入にならない。

収入はやはり、河野葉子を訪ねたことが大きかったですね。葉子は『美術手帖』の編集部において、同時に『美術批評』という雑誌が出たばかりなのです。ここで書き手がいなくて困っていると言われた。「古い人たちはだめだ」(笑)。「どうしても新しい人が必要だ」と。それで、何か書けと言われて、編集長の西巻（興三郎）

に紹介された。彼も気が早くて、「すぐ書いてくれ」と。一番初め、『美術手帖』に最初に書いたのが、独立美術の秋期美術展が丸善でやっているから、それを見て書けと言われた。それを書いたら採用された。その後、当時ブリヂストン美術館でフランス人の夫婦の画家の二人展がやっているから、それを見て書いてくれと言われた。ブリヂストン美術館がオープンしたばかりですよ。あそこは今と全然構造が違うんですけど、階段を上がっていくと小さな小部屋があって、そこで二人展があった。それが、フレッド・クラインとマリー・レイモン夫妻の二人展でした。この批評を書いたのですが、名前で分かるように、イヴ・クラインの両親です。最初の個人の展覧会の批評を書いたのが、はからずもイヴの両親で、それがひとつのきっかけとなりました。それで、二回もテストされたんですけど、(西巻に)ある程度書けると思われたのでしょうか。

私自身も療養所を出る前に書き貯めて、未発表のものがあつた。120枚くらい。それを持って花田清輝のところに行ったのです。「花田さん、読んでくれませんか」と。ただ、そのとき花田は『新日本文学』の編集長をしていたのです。あれは政治的な雑誌でしたから、これは政治的じゃないから、『近代文学』のほうが良いと言われたのです。それで、佐々木基一に会いに行ったのです。佐々木さんに、「これを読んでくれませんか」と言ったら、「ああいいよ」と言ってくれた。そして、しばらくしたら、ある会で佐々木に会ったのです。そうしたら、みんなが座っているさなか、休憩があつて、「君のを載せるよ」と言ってくれた。『近代文学』というのは、一つの目標でしたから嬉しかったですね。それが「リルケの世界」というものです。それで、もうひとつ(書き溜めていたの)は「レジエ論」。これは『美術批評』に載りました。そうやっている間に、書いたのが『美術批評』の1953年8月号に掲載した「絵画における人間の問題」です。これが思いがけない反響があつて、あの反響によって、なんとかこの道でやっていけるかなと思ひました。そんなことで、新聞(の美術批評)もやるようになりました。新聞は読売が一番早かつた。読売アンデパンダンもやっていたし、私は、アンデパンダンの委員も頼まれてやりました。昔の仲間はみんなやっていた。読売からはレギュラーで展覧会評を書き、それで毎日、朝日にも書くようになった。まあ、私は必ずしも美術をやるつもりはなかつたけれど、美術に集中するようになったのは、環境のせいですね。

宮田：やはり、軍隊が嫌いで、寄席から始まる広い素養があつたところが良かったんでしょうか。

瀬木：でも、(文化の)バラエティのある生活というのは、東京の下町の特徴なのです。(それは)普通の生活ですから、私だけが特別だったわけではありません。多かれ少なかれ、江戸以来の大衆文化と大正の震災後のモダニズムが、東京の中で育まれていったのです。そんなこといっちゃ悪いですけど、震災後、地方出身の人たちが東京が増えてきたでしょう。軍人というのはああいう人たちによって構成されていた。地方出身者が多すぎたんですね。だから、(軍人たちは)地勢に欠如していたし、国際的なバランスを知らなかつた。平和条約を結べるチャンスは何回もあつたのですから、そういうのを何回も踏みにじて強行したのが、軍人たちですよ。だから、緒戦ですぐ死んだけれど、山本五十六のような教養ある軍人が、内閣にいて指導力を発揮したら、こんなにばかげたことにはならず、途中で処理できただろうと思います。残念ですね。今日のニュースを見ていたらやっとな、今の総理大臣が、被曝者を何百人も救済すると裁判を打ち切って、政治的に救済すると言つた。64年かかつたんですよ。

(休憩)

宮田：(改めて)「世界・今日の美術展」の頃からお話してください。

瀬木：さっきも話したように、1953年に(療養所から)帰ってきた私は、美術批評家となつて書き始めたのです。評論の先輩たちは、美術史とか美学とかを出た訳でしょ。(彼らは)私みたいなのを、どこの馬の骨と思つた人が多かつたんじゃないですか(笑)。私は美学や美術史を大学でやったわけではないけれど、美術評論家になつて、先輩達に劣っている気はなかつたな。この人たちはすごいなと思わせられたことは、なかつた。そう素直に思つた。私はひねくれていたのかもしれないし、そんなことを言うと思ひ上がりみたいですけど。(当時、

大学で) 美術を研究するなんて、金持ちのやることだと思われていた。もう一つは、他の学科に入れなくて、第二志望か第三志望のやつが美術史をやるものだと。東野芳明も仏文に落ちて美学に入ったと言っていました(笑)。もちろん中には非常に優れた、尊敬する美術評論家の先輩たちはいました。さすが、というような人もいらっしやいましたね。ただし、それは狭い領域の特殊研究なんですね。一般の美術史とか、一般の美学では、そんなに優れた人に出会わなかった。それは、個人個人の問題というより、日本の学問というものの自体の、思想的基盤の浅さの問題じゃないかと私は思うのです。美学は学校によっては、哲学科に属しているけれど、しかし、哲学というのならば、哲学が不足しているんじゃないかと私は痛感しました。こういう人たちを見習う必要は無いし、私は私の自分の考えを行くのでいいのだと。

大事なのはね、どんな学問でも、哲学という言葉を使うならば哲学ですよ。思想というものが重要です。そういうことを特に感じたのは、初めてヨーロッパに行ったときです。1957年、ナポリとパレルモで、国際美術評論家連盟の会議に行きました。連盟が出来てから3回目くらいだったかな、それまでオブザーバーとして出た日本人はいたけれど、正式な代表として出たのは私が初めてらしいです。そこで、行って見て、各国の錚錚たる人々と接しました。これが大きな体験だった。イギリスからはハーバード・リード (Herbert Read)。ドイツからは、ビル・グローマン (Will Grohmann)、アメリカからはグッゲンハイムの館長ジェームス・スウィーニー (James Johnson Sweeney)。イタリアからはロバート・ヴェンチュリー (Robert Venturi)。ヴェンチュリーは神様のように思っていたね。そういう目も眩むような大評論家がそろっていました。彼等は非常に優しくしてくれました。一週間近くも朝から晩まで、色々な話をしました。彼らは極めて普通の人間であり、専門研究に関してはものすごく深い。それから人間の問題としていえば、みんな思想がある。私にはとても強い印象を与えました。これがなきゃいけない(と思った)。批評というのは、ある意味、絵描きがいて、作品があって、それについて何やかんやを言う、というだけではない。何かを言うことについておのずから思想を示さないといけないのです。批評家に思想の指針がないと、批評はなりたない。それがあるからこそ、セレクションもできるのです。

日本では、そういう人が少なかった。それに近いと思わせたのが、さかのぼれば、岡倉天心は、毀誉褒貶あるにしても思想のある人でしょう。それから、九鬼周造がいましたね。この人はあの若さで亡くなったのは惜しいですね。それから東大アカデミズムを代表する児島喜久雄です。この人の研究はある水準に達していたと思います。ただ、あの人は、(やっていることが) 狭いよなあ。

その後、我々の前に御三家と言われた、今泉(篤男)、土方(定一)、富永(惣一)。もちろんこの人たちとも知り合いましたけれど、そんなにすごさは感じなかった(笑)。というのは、この御三家はヨーロッパの体験が戦前にあったけれど、あまりに短かった。ちょっと申し訳なかったけれど、昭和前期に一世を風靡した人たちは、その前の人たちに比べると、日本の状況もあるかもしれないけれど、スケールが小さかったように思います。だからジャーナリズムは書き手の不足に悩んでいたのです。

私たち三人の中では、針生一郎と私はほとんど同時期に評論家になり、東野芳明と中原佑介は少し遅れて世に出ます。針生は国文出で大学院は東大の美学にいましたが、のこりの三人は美学美術史の出身ではなかった。これは偶然だけれども、前の世代に欠如していたものがあつたのでしょうか。それはね、専門知識はある程度努力すればあとから習得できるのですよ。むしろ問題なのは、思想です。これはもっと手間のかかるもので、時間と蓄積と思考力が要るのです。それから、前の世代の批評家には、アカデミズムに関わりがない町の批評家で、絵描きや画商に依存して食べている連中もいたが、これは話にならなかった。わずかに、美術批評といえる、読むに耐えるものを書いている人が何人かいました。それは皆、外側の人です。例えば、瀧口修造という人がいた。あの人が書くものは、十分に読めたし、また学べたと思います。瀧口さんのことは、世紀の会の頃から知っていたんです。私が評論を書きだしてから、瀧口さんはすぐに私に会ってくれた。その頃は何も本がないから、本を貸してくれましたよ。瀧口さんは一人のエッセイストとして、充分やっていけた。

もう一人は、久保貞二郎という人がいた。ただ、久保さんは傍系扱いされて、批評家としてあまり尊重されなかった。戦前パリで偽物を買わされて、たくさん背負い込んだ。それで、久保さんは眼のないやつだと思われていた。それが重なって非常に不遇で、国際美術展の審査員とかをやるのは私より後なのです。しかし、こ

の人に会ってみたら、絵をよくみるし、判断できるし、明確な思想をしっかり持っている人だった。批評家らしいと思ったのは、あの人ですね。瀧口さんは、判断力は優れていたけれど、やっぱりエッセイストというか、自己志向型の人でした。久保さんは外向きの人で、本当の批評家でした。事実あの人が選んだ画家は、みんな今も評価されている。そんなことで、美学美術史をくさすわけではないけれど（笑）。それから、もうひとつ私が先輩達について苦言を呈したいのは、著書がないことです。翻訳はあっても、著書らしい著書がない。これも非常に残念なことです。やはり私は著書になるものを初めから書きたかった。もちろん私は近現代の現象に属してものをいう批評家であるけれど、自分のテーマや考え方を発揮できるものを持たなければいけない。そういうことを心がけてきました。

それで、私は思うのですが、今が一番大事なのですけど、しかし、今の先には長い過去があります。これはつながっているのです。そのつながりを自分なりにはっきりつかまなければならない。私において身近なものや関心のあるものとしては、室町末から私につながってくる感じがするのです。鎌倉時代というのは、勉強はしましたけれど、どこか違う感じがするのです。私は江戸時代を通して関心があるのですが、特にやらねばならないと思っていたのは、文化文政以降の江戸後期から末期の文化です。私がものを書きだした頃、昔のアカデミズムでは江戸や幕末には文化がないという定説がありました。そんなことないのですよ。私は子供の頃から、生い立ちにつながっている江戸の文化を通して、浮世絵や江戸の戯作にも自然に親しんでいました。むしろ、子供というけれど、東京の文化に囲まれて育ったから、（子供なりに）それはちがうと思っていました。むしろ、18世紀末から19世紀までに日本は変質してしまって、別の国になったのではないかと思います。それ以前は、京都がオリジンであった江戸が、真に江戸になるのは、江戸時代末期のことなのです。

縦（歴史）を見るのと同じように、横（外国）を見なければいけない。横に目を向けるのは大事なのですが、明治維新後の日本人は横を見すぎて、欧米崇拜に陥り、自国の文化を把握できなくなっているのです。私はどこを見るべきかを常に考えてきました。もちろん1957年にヨーロッパに行って、私はかなりのものを見てきましたけれど、日本人が憧れてきたフランスはもう行き詰まっている印象を受けました。日本人が印象派を絶対視するのは間違っていると。最初にヨーロッパから帰ってきて書いた「フランス訪問」とかいう文章で、フランスはかつての遺産に安住して、もう活力がないんじゃないかということを書きました。ちょっときつすぎたけれど、1957年は、すでにフランスでアンフォルメルが頂点を過ぎていた。そのどさ回りみたいなのが日本に来て、アンフォルメル旋風となったのです。それは1956年の「世界・今日の美術」展でも感じたことです。そこでタピエとの論争があって、激烈にやったわけです。

ところで、あなたの質問にあった、私がどうしてフランスの雑誌で書くようになったり、色々な展覧会を作るようになったかということ、これは、私が1956年に、「世界・今日の美術」を組織したのがひとつのきっかけでした。あれを通してミッシェル・タピエと同時に、ミッシェル・ラゴンという若い批評家と知り合った。1957年、ラゴンのグループが擁護している画家の展覧会がブリチストン美術館で開催されたんです。「ヌーヴェル・エコール・ド・パリ」と言ったんですけど。ところが、それを開催したのが、それがタピエの日本襲撃が始まったのと重なったために、ラゴンの展覧会がすっこんでしまったのです。弱すぎて。というのは、どういうことかということ、その後ラゴンとは友好が長く続くんですけど、ラゴンのほうは、トレ・フランセーズ (tre's francaise)、あまりにもフランス的過ぎる。画家たちには純粋フランスが多い。あれは典型的なフランス人だった。一方でタピエのほうは、フランス人もいるけれど、多国籍なんですよ。それにアメリカのアクション・ペインティングも加わってくる。あの国際勢力に太刀打ち出来るものではないですよ。

パリではラゴンに会ったら、雑誌『シメーズ (Cimaise)』のメンバーを呼んでくれました。あのころの抽象芸術の中心となった雑誌です。そこに私は何度も寄稿しました。あの雑誌もトレ・フランセーズなんです。というのも、それはアメリカを攻撃目標として、アメリカとの競争意識があるのです。自分たちの伝統や文化のほう洗練されていると。それは政治的なこともありました。アメリカは世界でも嫌われていたのですから。コカコーラニゼーションと言われたくらい。戦後アメリカが経済を圧倒しましたから。でも、それは競争にならないのです。純粋フランス人のアーティストには、数において一部だし、大画家がほとんどいないのです。今になって言うように、フランスの美術マーケットは世界の6パーセントくらいなのですが、パリの画家は小

粒すぎるのです。(ジャン・) デュビュッフェ (Jean Dubuffet) からイヴ・クライン (Yves Klein)、セザール (Ce' sar) で終わったと言われるのです。戦後にパリで活躍したアーティストでも外国人が多いのです。さかのぼれば、あのエコール・ド・パリの画家たちも過半が外国人です。

だから私の美術社会学から言えば、パリとフランスは別なのです。エコール・ド・パリはフランスではなく、国際的な環境です。実際に 20 世紀初頭以来のマーケット動向をみて分かるように、基準として、ワン・ミリオンダラー・クラブ (百万ドル台の画家たち) の水準に達している画家は、フランス生まれの画家では、マチスとブラックのみです。ボナール、ユトリロ、ローランサン、デュフィもそこに届かない。ピカソ、シャガール、モディリアーニ、ブランクーシ、ジャコメッティは外国人じゃないですか。ちょうど、フランス人の美術はクライン、セザールあたりで終わったと言えるのです。1957 年に行った時、そういう意味でフランスは終わったのを感じたのです。私は視点を横に向けてフランスを熟視したのですが、多くの日本人は、そういう横に向けた視線が固定的で狭すぎるのを痛感したのです。事実、アメリカの美術が進出したのは、良い悪いはあったにせよ、当然で、刺激になったし、フルクサスのような国際的な動向が 70 年を過ぎると活発になったことは理解できる。簡単に言ってしまうと、パリでもめったに見ない日本人画家を扱ってきた日本の画商たちがやっていけなくなったのは、当たり前ですよ。

面白いことに、90 年代以降、フランス人もあまり評価してなかったフランスの画家たちがまた値上がりしています。レジェ、カンディンスキーです。レジェはフランス人ですけど、ノルマンディーの田舎者です。それからカンディンスキー、フランスで過ごしてパリの郊外で死んだ。ぜんぜんフランスでは省みられなかった。私が 57 年にフランスに行った時は、パリの近代美術館には、カンディンスキーの絵はなかったですよ。1959 年か 1960 年だったかな。私がフランスにいたとき、あるとき、シャガールが、「明日カンディンスキー展のオープニングがあるから来い」と私に言った。シャガールは「めったに展覧会には行かないのだけれど、行くのだ」と言うのです。それで私は行ってみるとね、パーティーであの人嫌いのシャガールが実に一生懸命カンディンスキーについてしゃべっているのです。「シャガールとカンディンスキーは、亡命前のロシアで仲違いしていたと言われていたけれど、そんなことはない、一番尊敬したのだ」と力を込めて語っていたのには感動的でしたね。シャガールもエキゾチックだとか言われて、自分が本当に評価されていると思っていなかった。

1964 年に一度、アンドレ・マルローの下にいたジョージ・アールも呼んで、シャガールと食事したことがあるのです。シャガール展が日本で終わったとき、パリの一番良いレストランで食事したのですが、その直前にやっとシャガールはアカデミーの会員になったのです。それでもシャガールは嬉しくないのです。遅すぎたと。パリのオペラ座の天井をアンドレ・マルローが強行したけれど、フランス人は猛反対だったのです。シャガールはいかにフランス人に評価されていなかったかを語っていました。ジョージ・アールさんは大物だから笑って受け流していたけれど (笑)。でも、あれは真実の声だったと思う。ピカソについてもそうで、フランスであれだけ評価されたけれど、最初はドイツ人が評価していたのです。それがアメリカに広がって、アメリカ人のコレクターがついてくるのですね。フランス人は、やっと世界中の人が評価した後に、やっとついてくるのです。それは誇り高い、トレ・フランセーズかもしれません。

そういうことがあって、フランスへの間違っただ日本人の見方に気がついたのが大きいですね。フランス人が一番世界を広く見ていたのは 19 世紀末です。あのときフランス人はフランスの終末を敏感に感じていた。あの危機意識からアフリカや日本に目を向けることが始まった。これは大事なことです。あのときが、結果から考えると、一番開かれた時代だったと思うのです。そして世紀末を乗り越えて、20 世紀になって、フランスには外国人がどんどん入ってきて、フランス人にとっては面白くないわけですが、そういう中からピカソやモディリアーニが出てくるわけです。それで、フランスは、よくも悪くも第一次世界大戦に勝利して、繁栄が来て、誤解してしまった。あの 20 年代、30 年代の繁栄は、外国人の力が大きかったのです。それを彼らは良く自覚しないままきってしまった。私はそういうふう理解しています。1957 年 (にフランスに行ったとき) ですが、あのころでも 200 人か 300 人は日本人の画家がいたかな。戦前からいた荻須高德がフランスの日本人展をやろうと言い出した。それで、日本大使館が資金を出して、戦後第 1 回の日本人展をやったのです。

ちょうど私がそこに行ったものだから、カタログの序文を書いてくれとフランス大使に言われた。急だったけれど、どうせ挨拶文だから、きれいに書いたらいいかと思って書いたのです。どういうことを書いたかということ、印象派以来、日本はフランスと親密な関係にあって、日本の近代美術の発展はフランス人に負う所が多いと述べたんですが、今から見ると浅はかな、外交的な言辞を書いたなあ。まさかそんなところで批判的なことを書くわけにはいかないし。

それでオープニングはかなり盛大なものをやりましたよ。そこにジャン・コクトーが来たんです。彼はスターですから、わあっと人が押し寄せてきました。なかなか近寄れないんですが、大使が、この序文を書いた人だと紹介してくれて、話したんです。そうしたらコクトーは私が書いたものを斜めに読んで、何て言ったと思う？「きみの書いたのは間違っている」と言った（笑）。「どこが間違っているんですか？」と聞いたら、「きみがそんなに称揚している印象派の時代、これはフランスの文化にとってはデカダンスだ。印象派こそフランス文化の末期症状だ。」すばりと言われまして、あれは衝撃だった。正しかったですね。私もそういう思いはあったけれど、フランス人からそれを指摘されるなんて思わなかった。こんな迂闊な文章を書いてしまったと、今でもあの衝撃を思い出します。フランス人にとっては18世紀のヴェルサイユ時代がピークなのです。そこから下降しているのです。それから革命があって、整備されたかもしれないけれど、それでもどうにもならない地滑りが続いて、7月革命、3月革命を経て、70年代のパリ・コミューンに行くのです。結局、フランスは社会主義化しなかったし、それなりに落ち着いたかもしれないけれど、社会に活力はなくなっていたのです。そういう衰退から生まれた可憐な花にごまかされてはいけないと、コクトーは言いたかったのじゃないかな。そういうことをフランス人自身から指摘されたのです。

そういう体験から、私の中で横を見る視線が、かなり矯正されたように思います。その後アメリカ、ロシア、東欧など、いろんなところに行って、世界の状況を見てきます。57年のドイツのデュッセルドルフは、東京より復興が遅れていましたね。美術館は兵舎みたいなところでした。今からは考えられません。ミュンヘンに行ってもアルテ・ピナコテカはあったけれど、それ以外何にもないような状態です。東西の分裂がありましたから。それでも今のドイツはフランスより経済力があります。ドイツの現代美術はかなり活気があります。そして、ドイツ人は、一国だけではどうにもならないという自覚がある。

問題は我が日本なのですけれど、国際化の中で、何を見て、何を蓄積してきたんでしょうね。もう一国主義ではだめです。旅行したり、住んだりしたりするだけではダメですよ。そこで活動しなければいけません。絵描きである以上、売れなければいけません。踊れないバレリーナはいない、歌えないオペラ歌手はいないんですから。そうしてみたら、日本人には絶対出来ないと言われていたオペラ、バレエでさえ活躍している人がいます。建築で、活躍している日本人がたくさんいます。デザインでも。絵描きは、確かにパリにもニューヨークにもいたし、今もいますよ。でも、日本人には年齢と家族という問題があって、日本人は骨を埋める気がないので、帰ってきてしまうのです。これは国際的に活動する芸術家にとっては、ちょっと難しいことですね。マーケットは非情にできていますから、20年絵が売れたら大したものですよ。30年続いたら大家ですよ。実際、パリでも菅井汲のような人もいます。彼も最後には帰ってきてしまう。30年もいれば、コレクターも画商も変わるのですが、それに耐えるのは、大変なことですね。ニューヨークの荒川修作、篠原有司男が活躍しています。それは誰だって全盛期というのはありますけれど、それが終わっても続けていくことが大事ですね。今なら外国に住まなくても良いのじゃないかな。しかし、住まないコミュニケーションを持続していくことが大変ですよ。

日本のコンテンポラリー・アートも活気づいたと思います。理想的なのは草間彌生ですね。草間彌生はニューヨークに住んでいないのに、絵が売れるので、今までにない珍しい現象ですね。初期の絵は非常に高い。だいたい歳をとって売れなくなると、初期のものほど値が下がるものです。もちろん晩年も売れなくなるので、さかのぼって値下がりするのです。ですが、日本のコンテンポラリー・アートは、そうした例外を除くと、いるのかなあ。堂本尚郎も帰ってきたし。今の世代はもっと勇気をもっていかないといけないんじゃないかな。初めから売れる絵を描いて、売れるところに持っていかないといけない。だから中国に負けてしまう。目標が低すぎます。昔ゲーテたちが、芸術に国境はないといったのは、音楽と絵画を意味したのだからだけれど、どうし

て見れば分かる日本の絵画はこんなにドメスティックなのか。思想というと唐突すぎるかもしれないけれど、大事なのは見る人を深く動かすことです。それは思想という以外はないのでしょうか。

足立：(改めて)『東京美術市場史』(1979年、総美社)についてお聞かせください。

瀬木：美術批評に打ち込むようになり、国際的なマーケットを見てきて、日本のマーケットが特殊であることに気がついた。オークションなんてなかったわけですから。買い手ばかりでなく画家の競争を活性化すれば、もっと良いものが日本に出てくるだろうと思っていました。だから、新しい分野を開拓しなければならないと思っていました。ササビーズ、クリスティーズが進出してきて、80年代以降、日本にもオークションが根付いてきた。ああ、やっとここまで来たかと思った。それで、日本の美術市場で特異だと思ったのは、業者市があることです。これは欧米にはないのです。魚屋や八百屋には仕入れ市があってもいいけれど、美術でこういう内々的なもので市場を動かしていくのはおかしいんじゃないかと思った。それで、その中心であった東京美術倶楽部が70周年を迎えるとき、その歴史を研究してみようという動きがあった。そこであそこに研究所をつくって、明治40年代以来の歴史を調べました。これは百貨店の歴史と重なるのです。当時始まったばかりのコンピューターを駆使して、初めてのデータベースができました。

あれは二年ちょっとで終わったのですけれど、二階建てで庭があって、畳が千畳もあるような良い建物だったのです。あそこをゼネコンが狙って、高層化してしまったのです。テナントで悠々やっていけるからと。それに乗った役員が強行してしまい、今の大きなビルとなり、まったく雰囲気が変わってしまいました。その結果、テナントは充分入らない。逆に150億円くらいの借金を負ってしまった。それで、欧米のマーケットの研究なんかできなくなった。私に50坪の部屋を与えてくれることになって、そこで調査研究をすることになっていたんだけど。それで私は、自分の研究を継続していくことになった。そして日本の美術史で不足している美術社会学を自分でやることになって、総合美術研究所を作ったのです。これはなかなか大変なことです。いかに機器が発達しても、費用と手間がかかります。今日までやってきたけれど、一向にこの分野が広がりませんね。日本の教育機関で美術社会学を教えることがほとんどない。あるとき美術社会学会をつくらうかと思っただけで、名前が10人も挙がらないので、できなかった。私も講義では美術社会学を教えてきたけれど、やはり日本の教育機関が積極的にやってくれないと、これ以上にはならないでしょうね。

美術館の数は増えたけれど、学芸員が私たちの先輩たちとほとんど変わっていない。美術館は研究の場であるけれど、同時に、経営というのを自発的にやらないといけない。国や県から事務系統がきて全部やってもらうのはよくないですよ。美術館の中から経営力を身に付けないといけない。それからコレクションについても、社会学的な見地から研究しないとだめです。住民サービスも社会との関わりとして大事です。そういうことを考えると、日本の美術史の教育は考え直されなければいけないと思います。美学美術史のまま広げていっていったって無理だから、欧米のように別コースをつくらないといけない。そこから、美術館に入る人、画商になる人、オークション業界に入る人、企業で文化活動に関わる人がもっと育たないと、この世界は広がらないと思います。

これは個人でやるなんて大変ですよ。私は全部自分の収入をつぎこんでやっています。もちろんそのときどきで支援者はいましたけれど、最近の企業は無関心ですよ。慶應大学で社会人に開かれたアートコースができたけれど、何にもいいことを聞かないですね。他の大学でもそういうのを作ったけれど、上手くいってないようです。学生も、そういうのを専攻するのが少ないのです。就職に困るんでしょうね。このことも含めて、批評家が自立するのは難しいです。美術評論家連盟は、今二百何十人もいるけれど、あれは評論家ではないのです。美術館学芸員かあるいは大学の先生の連盟です。美術評論に専心している人は10人もいるかどうか。美術批評は自立が大変です。原稿料では食べていけません。出版も危機でしょう。評論家が自立的に活動するのが難しい時代です。かつてないでしょう。しかし、嘆いてばかりでは、ちっとも良くなりません。国に依存してはいけませんけれど、こんなに文化政策が脆弱な国はないでしょう。

宮田：そのように批評家の環境が悪くなったのはいつごろからですか。

瀬木：やはり90年のバブル崩壊からですね。あれ以降いっとうによくならない。バブル期はよくなかったけれど、バブル前の比較的ステディな状態がずっと続いていたらよかった。日本の国内マーケットを見ていても、87年の日本の美術市場には3,000億円の売買がありました。今はその三分の一しかない。逆にマイナスになったりする。今は国内で売れる画家がいらない。バブルは特殊ですよ。あれは外国美術の輸入で膨れ上がったのです。ところが今は輸入どころではないし、逆輸出する作品もなくなった。オークションが十何社できましたけれど、シンワが今倒産寸前であるといってもいい。シンワが有明埠頭のほうに引っ越ししたでしょう。これが去年一年間でたった10億円の売り上げしかなかった。しかも2億7千万円の赤字を出している。平均価格が40万円くらいですから、その間、2、3万点売っていると思いますよ。だから今、日本の流通している画家の平均が40万円です。物故作家には売れるものがない。今まで売ったもので満杯です。価格が高すぎた。若手作家が小粒です。非常に悪い状態ですね。アメリカは世界の美術市場の30パーセントを占めていますが、1、2年の縮小は続くでしょうけれど、潜在的に買い手がいるのです。ニーズと分厚さと価格と。安いものは買わないのです。より高いものを買うのです。

宮田：批評家というのはアメリカで力を持つのですか？

瀬木：非常に力を持ちますね。特に新聞ですね。美術雑誌というのはそんなに力はないですよ。アメリカの批評家というのはほとんど新聞に属しています。フリーというのはあんまりいません。

宮田：アメリカの評論家で(クレメント・)グリーンバーグ(Clement Greenberg)はどのように思いましたか。

瀬木：彼はフリーだったけれど、商社の顧問になって、生活は安定していましたね。アメリカでもヨーロッパでもそうですが、美術館や大学の人は制約があって、あまり新聞に書けないのです。著書はいいのです。だから、どうしてもジャーナリストが発言力を持つ。日本では学芸員でも大学の先生でも新聞に何を書いてもいいのですが。

宮田：グリーンバーグについては、やはり瀬木先生が必要だと思って翻訳されたのでしょうか。

瀬木：グリーンバーグは、珍しく新聞記者型じゃないのです。やっぱり評論に徹して集中して活動した人じゃないですか。しかしそういう時代はもう難しいですね。批評家として自立して活動するのは難しいですよ。それはあなた、美術館とか大学に職があるのだから、評論というものに打ち込んでほしいですよ。

足立：ありがとうございます。

宮田：瀬木先生は50年代からずっと評論活動を続けてこられましたよね。

瀬木：私のころは職がなかったのです。東野芳明も中学の英語の先生だったけれど、二日酔い先生で勤まらなかった(笑)。針生一郎も東大から追い出されなければこうはならなかったかもしれない(笑)。今はみんな違いますよ。戦後は飢餓がありました。今は飢餓からものが生まれる時代ではないです。外見上からは見えない不満や不足があるのですよ。そういうところからしか、評論が出てこないと思いますね。

宮田：先生、1966年のMoMAで、「New Japanese Painting and Sculpture」という展覧会に関わられましたか？

瀬木:あの展覧会は(ウィリアム・)リーバーマン(William Lieberman)がまとめたもので、不評で、ひどかったですね。リーバーマンが日本に来て、見て、一通り当時のコンテンポラリー・アート、山口長男以下、具体なんかも入っているものをまとめたんだけど、非常に評判が悪くてまいったんじゃないかな。それで、ニューヨーク・タイムズから私に批評を書けと言ってきた。日本の批評家として擁護してくれ、と。実際書いたけれど、ボツになりました。私の擁護する力が弱かったのかしらないけれど。それよりも、あまりに内容がよくないので、擁護する必要がない、と、エディターが判断したのではないのでしょうか。ついに載らなかったのですが、ちゃんと原稿料は払ってくれました(笑)。ただ紙くずに捨てられたんじゃない。まあ、リーバーマンだって一生懸命やったんで、そんなに悪いとは思わないのだけれど、国際的に水準の高い所に持っていくと厳しく批判されるのです。

ヴェニス・ビエンナーレもそうでしょう。日本のパビリオンに出しているのは良いけれど、版画もよかったけれど、最近日本人が受賞しなくなった。小さい賞は獲っていたかもしれないけれど。他の国の国際的な水準が上がっている。そういう中で残ってきているのが、「具体」なのです。それもちょっと狭すぎると思うけれど。あの中で個として見られるのが、5人ぐらいでしょうか。いつまでも「具体」と言っているのは残念です。みんな個性が弱すぎるのです。集団で出すと不ぞろいなコーラスみたいになってしまうのが残念です。一人一人が画家として自立しないとダメですよ。それが弱いのです。いつまでも具体、草間彌生、村上隆じゃ、ちょっと寂しいよね。個性的というのはね、まわりからつまはじきにされるくらい特色がないとダメです。私も変わっていて戦争中は酷い目にあいました。私なんか大した事ないけれど、芸術家というのは無茶苦茶でいいんですよ。何も自分を天才だと思える必要はないけれど、人のやれないことをやるという単純な原則ですよ。それがないと国際社会でやっていけない。エコール・ド・パリなんて、フランス人に嫌われたけれど、フランス人を圧倒しているじゃないですか。アメリカは雑種社会だから、人をぶん殴ってもやっていく国です。芸術はそういうものだと思います。

私は教育制度がよくないと思います。美術に大学が必要だとは思えない。ましてや大学院や博士なんて。画家というのは専門学校で良いと思う。私は専門学校に戻せと言っている。教養は自分で習得できる。その代わりに、プロフェッショナルな訓練を厳しくやる。ましてや大学院なんてありえないですよ。美術大学が多すぎる。あんなに要りませんよ。むしろ美術教育は専門学校で、3年間で充分だと思います。ちょっと日本の教育制度が根本的に間違っている。こんなところでいいのでしょうか。

足立、宮田：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
瀬木慎一オーラル・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) をご確認ください。

This booklet prints the oral history interview with
Segi Shin'ichi 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.

瀬木慎一オーラル・ヒストリー

インタビュー：宮田徹也、足立元

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 Segi Shin'ichi

Interviewers: Miyata Tetsuya and Adachi Gen

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

Published by: Oral History Archives of Japanese Art