

嶋本昭三
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with
Shimamoto Shōzō

嶋本昭三オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Shimamoto Shōzō

インタビュアー：加藤瑞穂、池上裕子

2008年8月21日 3

2008年8月30日 32

嶋本昭三（しまもと・しょうぞう 1928年～2013年）

美術家（絵画、パフォーマンス）

1947年に吉原治良に会い、1954年に具体美術協会（1954年～1972年）の結成に参加。画面に穴を開けた絵画や《大砲絵画》、また絵の具をカンヴァスに叩きつけて制作する《瓶投げ絵画》などで知られる。具体結成以前の吉原周辺の動向や、機関誌『具体』の発行、吉原の人物像について語っている。2回目のインタビューでは、1962年にグタイピナコテカができてから解散に至るまでの具体の活動と、タブローを重視した吉原とパフォーマンスを追求した嶋本の見解の相違、また1975年に結成されたアーティスト・ユニオンへの参加とメールアートの活動について語っている。インタビュアーは当時芦屋市立美術博物館の学芸員だった具体美術協会の専門家、加藤瑞穂が務めた。

嶋本昭三オーラル・ヒストリー 2008年8月21日

兵庫県西宮市 アート・スペースにて

インタビュアー：加藤瑞穂、池上裕子

書き起こし：鈴木慈子

池上：お手紙でもご説明差し上げていたんですが、オーラル・ヒストリーといいまして、先生の生い立ちですとか、子どもの頃からさかのぼって、先生の美術との関わりを最初から現時点までを、すごく長いスパンでお聞きしていくっていうインタビューになるんですけども。

嶋本：そりゃ結構ですよ。覚えてるかな（笑）。

池上：覚えていらっしゃる範囲で結構ですので、よろしくお願ひします。まず最初に、オーラル・ヒストリーというタイプのインタビューで共通してお聞きしていることがありまして、そういう質問から始めさせていただきたいと思ひます。先生は1928年に大阪でお生まれということなんですけれども、どのようなご家庭でお育ちになりましたでしょうか。

嶋本：全体としては貧乏な時代ですわね、1928年といいますとね。それでまあ、私が住んでた港区の八幡屋というところも、あまりいい土地じゃなかったです。その中では割合いい方というのか、ずーっと8軒ほど借家があって、それを持った家で育ちました。

池上：ご両親はどのようなお仕事をされてたんでしょうか。

嶋本：海運業に勤めてたんですけど、子どもの頃ですからほとんど知りません。

池上：じゃあ、ご両親とか、ご家族、ご親族で、美術ととくに関わりは。

嶋本：全く関係ないです、はい。

池上：先生の美術に対する興味というのは、どういうところで育まれていかれたんでしょうか。

嶋本：それはね、うんと後ですね。関西学院大学というところに入って。それが旧制ですので、予科と本科があって。ほんで、予科から本科に入ったときに「理工学部長（注：当時は理工科長、大住教授）という人が遠縁に当たるので、あいさつに行ってください」と言われて。伺ったところが、その学部長のお嬢さんが大きな絵を描いておられてね。それがなんと100号の大きさと、女の人が裸で空を歩いているんです。僕はそれまで戦争の絵しか見たことなかった。びっくりしましてね。「どうしてこの人、裸で空を歩いている絵ですけど、落ちないんですか」という愚問をしたところが、向こうの人が笑いはって、「絵というものは、自分の心を表現するものですからね、物理的におかしくてもいいんですよ」と言うて、説明していただいて。それから、こんな自由な世界があったんか。僕ら、もう戦争のことしか、日本のことしか知らないから、今の北朝鮮みたいなもんですからね。そういう時代ですので、びっくりしましてね。こんな世界があるんなら、もう今から、その頃僕は哲学部社会科学部、逆や、社会学部の哲学科で哲学やってたんですけど、そんなことよりも、もう明日から絵描きになると言ひましてね。

池上：関学にご進学された経緯というのは、ご著書に『僕はこうして世界の四大アーティストになった』（毎日新聞社、2001年）っていうご本を書かれておられて、「美術大学には行かせてもらえなかった」という記述があります。それはご家族やご両親がそういうこととは全く関わりがない方たちだったからということなんですね。

嶋本：そうです。

池上：そこで運命的な出会いをされて、関学に入学された年（1947年）に、全関西美術展というコンクールで賞をとられたということなんですけども、それはどのような絵を出品されたんですか。（注：受賞が何年か実際には不明）

嶋本：全然覚えてません。その年というのは、どっちかな。予科のときか、本科のときか。何年になります、あれ。本科の年かね。

加藤：本科だと思います。

嶋本：本科ですねえ、まだ。その年に、全関西美術展で入賞したんですか。

池上：朝日賞というのをとられたということなんですか。

嶋本：朝日賞。ああ、そうですか。何かそんなんありましたねえ。全然覚えてないです。

池上：そこで絵を出されて、それ以前にはもう全く制作というのはされていらっしやなかった。

嶋本：生まれて絵なんか描いたことなかった。まあ、それ以前にいうのは、それ（大住さんの絵）見てからしばらくずいぶん描いてましたよ。描いて、大住さんという方に持って行きました。見てもらいました。

池上：それ以前は、もう全然、ご興味も。

嶋本：いやまあ、小学校とか中学校では、絵は上手やったです。せやけど普通の絵ですけどね。

池上：関学をご卒業されて、美術の先生になられたということなんですけども。美術の先生になられた経緯というのは、何かあったんでしょうか。

嶋本：その頃はね、学校の先生になり手がなかったんですよ。それで、僕の親戚の人が、「あんた、頼むから、うちの学校で、絵の先生なんか誰もやってくれないから、やってくれないか」と言うので。ちょうど大学卒業した年だったんです、「そいじゃ、やりましょうか」言うてやったの始まりで。だから僕は免許状も持ってないし。

池上：そうなんですか。

嶋本：そりゃもちろん、美術学校違うからね。社会科の免許状はありましたけど。

池上：美術の先生としては、どのような授業をされておられましたか。

嶋本：その頃はね、まず学校行きましたら、生徒たちが紙持ってない、絵の具持ってない、筆持ってない、何も持ってない。そんな時代でした。まずそんなことよりも、生徒がまず服がね、セーター着てるのが、こんだけ（胸の下あたりを指して）しかない。ここから、もう下がほつれてないんですよ。そんなような時代でね。そいで、新聞紙持ってきなさいって言うたら、新聞も取ってないって言うのがあってね。僕が家から新聞持って行ってやらせたことがありますね。そんな時代です。

池上：そういう限られた材料でされていたと。

嶋本：そうですね。

池上：先生のもう少し前のご著書に、今日加藤さんからお借りして持ってきているんですけども、『芸術とは、人を驚かせることである』っていうご本に、生徒の自由な表現というのを非常に促されたっていうことを書かれているんですけども。

嶋本：それはやりました。やりましたけど、それはもうちょっと後ですね。もう1年か2年ぐらいして、こちらも落ち着いてきましたら。ちょっと、紙持ってないから、僕が新聞紙持って行って、「それに描きなさい」言うたところが、筆もない。「筆ないんやったら手で描きなさい」言うて。墨汁僕が買うていって、「あげるから描きなさい」言うて。ほんで、手で描かしたら足の裏でばーっと描く人がおって。そんなことやりましたことありました。

池上：校長先生がとても驚かれたという。

嶋本：驚かあった。怒りはあった。

池上：加藤さんは、美術の先生をされていたことについて、ご質問はありますか。

加藤：そうですね。もうちょっと後の50年代のことについて。

嶋本：具体ができた頃には、浮田（要三）さんなんかとね、幼稚園の子教えたり。もうちょっと後です。その頃はもうちょっと、本当に、ちゃんとした絵を教えましたけど。最初の頃は、それどころか、何も持ってないんやからね。そんな時代でした。

池上：あともうひとつ、少しプライベートな質問なんですけども、ご結婚というのはいつされたんでしょうか。

嶋本：ええっと、いくつでしょうね。36歳やから。昭和39年ですかね。

池上：ご結婚されたことによって、美術家としての先生のご生活というのに何か変化があったということはございましたか。

嶋本：ありましたね。ひとつはね、よく聞かれんねんけど、こんなことあんまり言うたら怒られるけども。結婚してなかったら、女子大には勤められない（笑）。

池上：そうなんですか（笑）。

嶋本：独身なんかしたらね。今でもトラブルありますけどね。だいたいその頃は、堅い時代でね。そのためにやった言うたら、家内に怒られるけど。まあ、それも含めて。

加藤：あと、少し関係ないことになるんですけど、先生にはお兄様がいらっしやって、そのお兄様から影響を受けられたことが大きかったということを伺いました。

嶋本：兄貴は肺結核でしてね。学校、中学校出てない、小学校しか出てないんですよ。そいで、独学で東大に入ってるんですわね。そいで、哲学が好きで、ずっとやってたんですけど。ほんで、哲学の話いっぱい聞いてたから、その頃は美術よりも哲学に非常に興味を持ってましたですね。

池上：大学で哲学をご専攻されたっていうのも、そういうことから。

嶋本：まあちょっと、そうですね。それもあるでしょうけどね。ところが、兄貴ほど勉強してないから、たいしたことないですけどね。

池上：お兄様は、先生が具体に入られて美術家としての道を歩まれるっていうことに何かおっしやっていましたか。

嶋本：そりゃあ、喜んでましたです。

池上：ご両親は、どういうふうに言われていましたか。

嶋本：まあ、反対してたけども、絵の先生もしてることやし。まあ、生活も、その頃の絵の先生いうたら、なり手がなかったというのは、まあどれくらいでしょうね、普通のサラリーマンの3分の1ぐらいしか給料なかった時代ですわ。だからもう、かつかつでしたけどね。それでも、母親の方が喜んでました。

池上：では、具体美術協会の発足前後のご活動についてお聞きしていきたいと思うんですけども。それは加藤さんの方がお詳しいので、加藤さんからお聞きしていただきたいと思います。

嶋本：僕はちょっと、年代があやふやなんで。

加藤：そうしましたら、はじめに、吉原先生にお会いになった頃のことについてお聞きしたいんですけども。1947年に吉原先生にお会いになられて。

嶋本：そうですね。ちょうど、その大住さんにね。紹介していただいて。

加藤：初めて吉原先生の作品をご覧になったときに、どのような感想をお持ちになられましたか。

嶋本：絵を見てよりもね、アトリエでびっくりしました。その頃から見たら、すごいモダンですわね。僕らの知ってるところいうたら、皆もう、そんなとこなかったんですわ。全部壁が真っ白で、アトリエも真っ白でね。そこで、絵が並べられてあったもんやから。それも含めて、こんな世の中があったんか、この人はすごい人やな、と。絵の良し悪し以上にびっくりしましたですね。

加藤：芦屋市の公光（きんみつ）町にあった方ですね。

嶋本：はい、そうです。駅の前ですね。

加藤：その頃に、もう「前衛美術七人展」っていう展覧会ですか。

嶋本：その頃ですか。もうちょっと後とちがいましたかいな。

加藤：7人で。

嶋本：やりました、やりました。

加藤：お弟子さんばかりでされたんですね。

嶋本：はい。

加藤：そのころのお弟子さんは、もうすぐにおやめになったというふうに伺っているのですが。

嶋本：僕が友達呼んできてね、すごい先生や、新しい先生やって呼んできたんですけど。（吉原先生が）ものすごく厳しいんです。

加藤：どういうふうなところが厳しいんでしょうか。

嶋本：例えて言うとね。展覧会やりましたでしょ、七人展やるでしょう。「先生も出して下さい」って言うたら「出したげるよ」って言う。並べようとしたら、「俺の絵は真ん中なんか置いてたらあかんで、俺はもう便所の横でええんや」って言うでしょう。ほな、そうかと思って、その通りしますやん。ほな、ものすごい機嫌悪い。結局最後は一番ええとこに置かないかんねんけども。それなら、僕らみたいな素人にはそう言うてくれたらいいのに、「ああ、わしゃどうでもええで」とか言うて。結局、どない置いても怒られるんですわ。僕ら分かれへんねん、馬鹿正直やから。何回かしてから、「便所の横でええで」言うたときには、「一番ええとこに置きなさい」ということなんやなということが（分かった）。だいが経ってからですね。

加藤：その頃は、嶋本先生はどのような作品を描かれていたんでしょうか。

嶋本：一番初めは、とにかくにね、「誰もやったことないことをやれ」というのは、初めからそういう話やったからね。何というか、かみそりを二枚当てて。当てると、いーとなりますやん。その中にひとつちっちゃい球があって。そういうような絵を描いたことがありますね。それにありましたかな。

加藤：こちらの、この作品のような。（注：《作品》1950年頃、油彩・板、72.5 x 61.0cm。裏に関根美夫の作品がある。）

嶋本：ああ、これです、これです。これを描いてた時代ですね。

加藤：他の方々も、やっぱり。

嶋本：いや、他の人は、そんなんじゃない。言うとしたけど、あんまりそれほどじゃないので、先生は気に入らなかったですね。怒ってばかりしてはりました。

加藤：どういうふうに怒られるんでしょうか。

嶋本：それも今言うたように、そのことについて怒らへんわけですね。絵並べるんやったら、「便所の横でええで」言うとして、そう並べたら、「そんなもん、かっこ悪いやないか」とか言うて怒るんです。意味が分からなかったです。

加藤：だから、こうしなさいという指示はないわけですね。

嶋本：ないんです。先生が並べてくれはったら一番早いんですわ、ところが「並べろ」と言うて。例えばの話ですけど。ほかのところでなくても、そうでした。

加藤：直接的な指示はないわけですね。

嶋本：ないです。

加藤：それから、そういう先生についていけない方が、やっぱり多かったわけですね。

嶋本：全員が。僕以外は、全部すぐやめましたから。

加藤：その頃また、「神港展」っていう。

嶋本：ありました。もうちょっと後ですけどね。神港新聞社の主催でやりました。

加藤：そのとき正延（正俊）さんがいらっしゃったという記録があるんですけど。

嶋本：そのとき、正延さんが入りはりましたね。

加藤：正延さんは、そのときに初めてお会いになられた。

嶋本：その人は、先生とはまた逆に、先生の言うこと全然聞かへんのです。ところが、先生「もう、あいつは困ったやつや、困ったやつや」言うけど、大変興味持っていましたですね。グレー、じゃないわ、焦茶色みたいな一色に描いてしまうんですね。だから「いっぺんここに、真っ赤を例えば入れるとか、真っ白を入れるとか、いっぺんやりなさい」言うて。「分かりました」言うて。ほんで、真っ赤を先生がかーっと入れて、「これで描いてみなさい」。ほな、少しずつ茶色をちょっと入れていくんです。結局持ってきたのは、赤やらそういうのは一切入ってない。何回やってもそうなんですわ。それには逆に、先生が「おもしろいなあ」言う。困ったような、おもしろがったようなところがありましたですね。

加藤：あと、その頃、モダンアート展に出されていたと思うんですが、「モダンアート展に出しなさい」とおっしゃったのは、吉原先生ですか。

嶋本：吉原先生です。先生は二科展やったけど、「二科はよくないから、モダンアートでも出したらどうや」

言うて紹介してくれたことありました。

加藤：モダンアート展には、どのような作品を出されていたんでしょうか。

嶋本：ちょっと一回目がいつやったか忘れちゃったけど。とにかくね、高さが3メートルぐらいで、長さが10メートルぐらいの、真っ赤一色の絵を出したことがありますわ。その翌年から、モダンアート展に規定ができて。「会場の入り口に入らないような大きな絵は省く」いうのができた（笑）。

加藤：こういう作品ですね。（注：タイトル不詳、モダンアート展出品。『AUの論理』（オペレーションズリサーチ壱番館、1980年）、p.10。）

嶋本：ああ、これですね。これはもうひとつ後からですね。

加藤：これはいわゆる、大きな丸の。

嶋本：はい、丸のシリーズです。これはものすごい大きな、大作を。

加藤：これはどういうところから発想されたんですか。

嶋本：とにかく先生が「今までにないことやれ」と言うから。まず、大きさだけでも。「こんな大きい絵は世界中にないやろ」。そうでもなかったですけどね。描いて、とにかく、ものすごい大きな絵で。赤一色で、まあ縁は少し残ってるけど、塗ったんです。だから絵というものではなかったんで、モダンアートの人も、「こんなもん絵じゃない」と言った人が多かったんですけど。植木茂（注：うえきしげる。1913 - 1984年。1950年モダンアート協会に参加。1956年第28回ヴェネチア・ビエンナーレに出品。木彫の抽象彫刻で評価を得る。）が、あの人はモダンアートでしたかね、「これはおもしろい」と、「こんなおもしろいこと、これからは嶋本のようなものを取り上げなあかんのや」言うて、えらいがんばってくれはりましたね。植木茂さんには何回かそういうような発言で、助けていただいたことがあります。これ結局、初めて賞（協会賞）をとった。初出品でね。

加藤：そしたら、こちらの殴り描きをされた作品（タイトル不詳、『AUの論理』、p.11）は、どういうふうに関心されたんでしょうか。これはゲンビ展ですね。

嶋本：これゲンビ展ですね。これも、これはやっぱり吉原先生が激賞してくれはったから。他の人も良いと言うてくれはりましたけどね。

池上：これは、色はどういう感じになっているんですか。

嶋本：これは単純に赤とか白とか青とか、原色をが一つと描いて、塗っていった。

加藤：いろんな過去の記録を読ませていただくと、ちょうどこの頃、吉原先生と海清寺（かいせいじ、西宮市）で南天棒（なんてんぼう）の書をご覧になったというふうにあるんですが。

嶋本：もうちょっと後でしょうね。もうちょっと後やったと思います。

加藤：海清寺に行かれたときに、南天棒の書をご覧になって、どのような感想をお持ちになりましたか。

嶋本：その頃は割合先生も、世界の情勢で、「やっぱりわれわれは、新しい絵だというのは、スタイルが新しいやなくて、今までの美術の洋画ではできないようなことをやらないことには新しいとは言わないや」というふうに言われたんですね。その中で見ていると、たまたま南天棒の書を海清寺で見たときに、まあ、書家なんで、ものすごい、暴れん坊の書家ですよね。普通の上品な書じゃないんですわ。何と言えええかな、龍という字があって、最初の月のところの、はねるところがある。月やかからはねますねん。はねるところが、あんまり大きな筆で書いたもんやから、動かないんですわ。月という字がこう来たまんまね。それでしょうがないから足でばーんと蹴って、左にばーんと勢いを書いたというね、そういう人なんですけど。ところが、書家からは非常に評判が悪くて。「そんな足で蹴って書を書くようなものは、書じゃない」と言われて。あんまり普通の意味では評価されなかった。そのときに僕らがその書を見て。最初の、まず龍という字の最初の点が、襖ふたつぐらい、襖の横の裏にばーっと飛び散っているわけです。これはね、油絵ではできないわけですわ。油絵というのは、ほとぼしるとか、それからにじむとか、垂れるとか、かすれるとかいうのは、油絵にはないんですね。「あっ！これは、これこそ油絵の世界にない、新しいことができるぞ」というので。そのとき誰が（そう）言ったか、白髪さんとか村上さんも言ったと思うんですけど。それから、白髪さんが、それじゃあ俺ひもにぶら下がって、足でぐわーっとものすごい勢いのを、絵を描こうと。こんな油絵ではできないやろうと。ほんで、村上三郎さんは、後ですけど、紙をばーんと突き破って描こうと。僕は、白髪さんやら村上さんほど体力がないので、だから後に袋の中へ（絵の具を入れて）、はじめ大砲で描いたんです。警察に止められたんで、次からはガラス瓶投げて、その勢いで絵を描こうというような。そういう方向はヨーロッパにはないやろうと。描いたんですけど。後にポロックなんかの方が、形は違うのですが、すでにやりましたですけどね。

加藤：次に具体の、「具体」という名前ができた頃のお話を伺いたいんですが。「具体」という名前は嶋本先生がご提案されたというふうにあるんですけども。そのことについて、少し伺えますか。

嶋本：これは、えーっと（具体が）できたんが、1954年ですけどね。もう50年頃から会があって、名前を付けよう、ということになってたんですけど。ところが吉原先生というのは非常に神経質な人でね。「ああじゃない、こうじゃない」と言うわけですわ。どんな名前付けてもね、その反対の意味に取らる。「それはこういう意味ではおもしろくないよ」言う。長いこと、ほんとにね、50何年からか、とにかく2、3年かかってましたですね。しまいにもう、皆あきれて、飽きてきてね。ほんで、たまたま「具体」というのを言うたんですけど、あんまりこっちは深い意味ないんですわ。「逆に具体的な『具体』っていうのどうですか」と言うたら、「それも誤解されるけど、それにしようか」というのを、先生が言いはったと思うんですけどね。中には、村上さんが「嶋本の兄さんが決めた」というのあるけど。そのときは村上さんはいないんですわ。元永さんもいないから、そんな立ち会ってるはずないんですけどね。たまたま何かのときに、僕が兄貴もいろいろ相談にのってくれたという話をしたのが、そうなると思うしね。もし仮に兄貴が付けてくれたとしたら、僕にしたら、僕が付けたというよりも亡くなった兄貴が付けてくれた方がもっと名誉なことですよ。せやけど、事実違うから、そうは言わなかったんですけどね。

加藤：最終的に「具体」という名前になったのは、『具体』誌、この機関誌を出そうっていうことになったので、最終決定されたんですか。

嶋本：そうです。せやけど、この機関誌も、ずいぶん長かったんですよ。これはたまたま、僕は穴の開けた作品を持って行って。これを、先生がほめてくれはったんやけども、誰に見せても「こんなもん絵画じゃない、絵画以前のもんや」と言われてしもたんですね。それを吉原先生に言うたら「それじゃあ、何か雑誌に、機関誌をつくって、世界中に送ったら、分かるやろう」というので、「おまえ中心でやれ」というので。僕はそう

いう人たち、みんなと一緒にね。ぼくの家のとこで、ほいほいっと手刷りですわ。手刷りの印刷物やからね、やってた。

加藤：浮田さんに伺いましたら、浮田さんのところで、もう使われてない印刷機を。

嶋本：そうそう、印刷機があつてね。

加藤：譲り受けられたということですか。

嶋本：買ってない、ただでもらったと思うけど（笑）。「あげるから」言うので。それで、文字はわずかやったけど、その文字をずーっと1個1個、つめたことあるんですけどね。

加藤：こちらに掲載されているのが、穴の作品で。

嶋本：そう、これは非常に古い作品。

加藤：で、こちらは同じ頃の作品ですか。（タイトル不詳、『具体』1号（1955年1月1日）、p.6）。

嶋本：同じ頃の作品ですね。

加藤：これはどのようにつくられたんですか。

嶋本：これはどっちやったかな、黒いので穴の作品もあるんですけど。

加藤：これは、こう、しわしわに。

嶋本：しわしわの方ですかね、ああ、ほな、しわしわの方の作品ですね。

加藤：これはどういうふうにつくられたんですか。（タイトル不詳、『具体』1号、p.9）

嶋本：やっぱり、紙をぐちゃぐちゃーとしてね。それで、真っ黒に塗ってやったと思います。これも、傷つけたりしました。これもしわしわですね。

加藤：これはどういうふうな素材でつくられたんですか。

嶋本：ひっかいたり、絵の具こぼしたりしながらやったやつですね。そんな大きな作品じゃないです、これはね。

加藤：こういうのを吉原先生ご覧になって、どういうふうな評価でしたか。

嶋本：ものすごくほめてくれました。

加藤：穴の作品については、吉原先生からすごくほめられて。他の方にもお見せになられたんですか。

嶋本：やっぱり有名な、関西に住んでる絵描きさんに（見せました）。全然、笑いはって。「絵と違うじゃない、

作品と違うじゃないやないか」と、「破れたカンヴァス持ってきて何を言うてるんや」と。皆そう言われました。それが、『具体』誌をつくろうというきっかけになったんです。

加藤：『具体』誌には、こういうふうには英語が書いてあるんですけど、こういうふうに入れるのは、吉原先生の。

嶋本：もちろん吉原先生のアイデアでもあるし。とにかく世界に見せないと日本では絶対に分からないというアイデアですね。実際これやったから、この『具体』誌を見て、海外の人が来られるようになりましたからね。

加藤：海外ではどういうところにお送りになられたんでしょうか。

嶋本：それはね、僕はだいたい送る役やったけども、分からなかったんで、先生からいろいろ教えてもらいました。先生は割合、海外の雑誌も見てはったしね、住所も知ってる。僕らは全然見なかったんでね、そのときはもう非常に苦労しました。後に僕はメールアートやるようになりますけど。だから、劣等感持ってた。海外に出したいのに、どこへ出してええか（笑）。

加藤：国内でも送られたんですか。

嶋本：もちろん国内の方がたくさん送りました。一通の返事もなかったです。

加藤：そうですか。これ、吉原先生の作品が表紙なんですけど、こういうふうなレイアウトにされるアイデアも、嶋本先生が。

嶋本：まあレイアウトというほどやないねんけど。とにかくアイデアはそうです。これはうちで、先生に来てもらって、下敷きを切って、刷って、やったんですね。

加藤：これ、下敷きですか。

嶋本：下敷きです。その頃は、下敷きというのはセルロイドいうて。

加藤：これはセルロイドなんですね。それを切って、印刷にかけられて。

嶋本：印刷言いましても、まあ何と言うかな、凸版印刷ですから。絵の具塗ったやつを置いて、その上に紙を置いて、がらがらとやると写るわけ。まあ昔の一番素朴な凸版印刷ですね。その次、傍線をまた引いて。二度刷りですわ。

加藤：吉原先生も実際に来られて。

嶋本：来られて、ここでやりました。

加藤：2号以降はこのかたち（25.5 x 27.0cmの判型）になるんですが、これはなぜこういうふうに変わられたんでしょう。

嶋本：1号を刷って、これも長いことかかって、うちで。ひとりで刷ったんちゃう、具体の連中が皆集まって

刷りあげて出したんですけども。ほとんどまたやめてしもた。

池上：大変だったからですか。

嶋本：いや、大変だからじゃなくて、厳しいから。それでもう、先生も落胆しはってね、「俺、もう弟子なんか取らないわ。もうやめる」って言いはって。「先生そんなこと言わんでください。実は尼崎にね、『0会』という会があって、そこには白髪さん、村上さん、それから田中敦子、金山さん、何か若い人がいっぱいおるでしょう。非常に具体的に興味持ってるから、もっぺん僕は、仲間にならないか言うて、呼んできます」言うて、ほいで、行ったんですわ。「とにかく具体というのは、吉原先生は、新しいことをやればやるほど喜んでくれる人だから」、というので、呼んできたんですけどね。非常にこんな穴開いたのとか、おもしろいとか言うて、「この会はおもしろいなあ」いうので、白髪さんなんか、非常に喜んでくれたんですけど。もうひとつのアイデアとしては、先生に言うたんです、「先生は怒りすぎる」と。「厳しいから、皆やめてしまうんやから、今度はあんまり厳しくしないでください」と言うたら、それで優しくなったんじゃないけども。どうしたかという、じゃ次は芦屋川という川べりがあるから、そのとこで野外展をやろう、とかね。次に、劇場があるから、産経会館というところを自分とこは借りることができるから、舞台を使ったアートをやらないか、とかね。次々と新しいアイデアを吉原先生が出してくれたわけですね。それによって、新しく入った連中と今までの連中がやりだしたんですね。

加藤：0会の集會に初めて嶋本先生が行かれたときに、先生は作品を、「座布団」って村上さんがおっしゃっていたんですけど、その作品をお持ちになられて。

嶋本：持って行ったんですかね。僕よりよう知ってはる（笑）。

加藤：というふうに、記録があるんですけども。

嶋本：はい、あります、持って行きました。

加藤：そのとき、0会の方々の作品をご覧になって、どう思われました。

嶋本：もちろん、おもしろかったです。せやけど、まあ後ほどじゃなかったけど、とにかく、若いグループにしたらおもしろかったですね。

加藤：どういうふうに勧誘されたんですか。吉原先生がこういうふうな、すごいおもしろいことを積極的に評価されているから、と。

嶋本：評価してることと、それから、皆が、若い連中が描いてる絵を見て、「これはもっとこんなふうにしたらもっと喜ばれるんや」と。ほな、皆びっくりしたわけです。普通こんなことしたら怒られる。「うちの会の先生は違うんや」と。「もっともっとうちの方が喜ばれるんや」言うて。非常に、皆、「そんな会、そんな先生ならすごいな」と。皆それぞれ先生についてたんですけど、まあ新しいことは新しいけど、吉原先生ほど先鋭じゃなかったからね。

池上：0会の皆さんは、吉原先生のごことは一応ご存じではあったんですね。

嶋本：もちろん知ってましたです。ですけど、皆それぞれ先生についてはったわけですね。0会の方は、何やっ

たかな、芦屋の、あの人ですね。

加藤：伊藤継郎さん。

嶋本：伊藤継郎先生についてはったんですね。新制作のね。

加藤：だから、新制作派の展覧会に出されていたりしてたんですね。

嶋本：そうですね。

加藤：その後、〇会の方が合流されて。芦屋公園で、松林で、野外展があったりとか、ありまして。

嶋本：舞台を使ったりするようなもんもあったんですけど。しかし、4人だけです。後の人は伊藤先生とこに残ってはりました。

加藤：「具体」の発足の当初、事務所が嶋本先生のところにあっただけですけども。それは、吉原先生が事務所を置きなさいってということで、決められたんですか。

嶋本：それと印刷機もあって、ここでやってたから。じゃあ、これから、次からこれやろうと言うので。

池上：『具体』誌というのは、どのくらい、何部くらい刷られていたんでしょうか。

嶋本：そのときは、800部ですね。1号のときはね。(注：吉原の回想録や当時の新聞記事によれば300～500部)

池上：その後は、また増やされたり。

嶋本：当分、800部ですわね。もっと、うんと後になってからは、もっと増やしたんかもわかりませんが。

池上：英文表記、先ほどもあったかと思うんですけども、その英語の訳というのはどなたがされたんでしょうか。

嶋本：全部吉原先生の。吉原先生がやったというんか、吉原先生の秘書というんか。会社の社長やったから。

加藤：2号にも、このような作品が掲載されているんですが。(タイトル不詳、『具体』2号(1955年10月10日)、p.6)

嶋本：あ、そうですね。これも印刷機使って。

加藤：これはどのような作品なんですか。

嶋本：これはね、これもセルロイドやった。セルロイドの上に接着剤かなんかで描くと、ぶつぶつになってくるんですね。それを版画のもとにして、刷ってやったんです。

加藤：こちらの作品は、どのような。(タイトル不詳、『具体』2号、p.7)

嶋本：これはいわゆる「座布団」いうてたんですけどね。絵画らしくない絵画というのを一所懸命考えてましたです。でも、ざーっとただ塗っただけとか、そういうのをよく、その頃やってみましたです。

加藤：新聞紙を貼り合わせた「紙バス」に穴を開ける作品っていうのは、どれぐらいの時期からつくられていたんでしょうか。殴り書きのお団子を描かれてた頃と同じ頃ですか。

嶋本：団子？

加藤：あの、丸い。

嶋本：それはね、はっきり覚えてませんけども。今残ってるのでは、1949年ぐらいですね、それくらいからやっていますね。かなり長いことやってるのと。それから、さっきここにあったやつは、あれは50年ですかね、たしか。

加藤：『具体』第1号に載っている作品ですか。

嶋本：たしかね、50年というのが、新聞にそれが入ってたと思います。

加藤：あっ、そうですか。

嶋本：これですね。これが50年やったと思います。

加藤：これは何がきっかけでつくられるようになったんでしょうか。新聞の、この穴開き絵画は。

嶋本：それは、その頃はお金がなかった。新聞をとくにおもしろがったんじゃない。お金がないからカンヴァスなんてとても買えないので、新聞をメリケン粉炊いて、糊にして、7、8枚貼って。その頃は大きかったからね、100号以上の絵ばかりでしたから、そういうふうにはやってたんです。そしたらたまたま破れたので、それからヒントを得た。それまではだいたい、穴開けるためにやったんやなくて、カンヴァス代がないので、新聞紙を貼り合わせて描いていた。

加藤：おそらく、こちらの東京都現代美術館がお持ちの作品ですね。(注：《作品》1950 - 52年、194.0 x 130.6、塗料・鉛筆・新聞紙・板、『具体』1号、p.7)

嶋本：はい、それです。

加藤：吉原先生が初めてご覧になったときに、すごく先生が激賞されたということで。いくつもつくられていくと、今度はあんまりたくさんだと、もう見たとおっしゃって。

嶋本：見たと。もっと続けてもよかったんやけど。ちょっとイージーというか、穴さえ開ければよいというのが、ちょっとあったんでしょうね。

加藤：その当時、穴の作品をご覧になられた吉原先生から、フォントナのことはお聞きになられたんですか。

嶋本：後にですね。何年かしてからです。その当時は、その話されなかったし、先生もご存じなかった。あったら、何か言うてはと思うんですけど。

加藤：先生の書かれたご本では、これをやめられたとき、やめられるきっかけとありますが、「ある日、師に呼ばれてこの穴の絵の制作を中止するように言われた。それは、イタリアのフォンタナというアーティストが同じ穴の作品をつくっていたからである。敗戦国日本の、しかも片田舎に住むぼくが先に「穴の絵」をつくったと言っても誰も信用しないと言い、師もくやしがってくれた」（『ぼくはこうして世界の四大アーティストになった』、p.40）っていうふうに書いていらっしやるんですけども。

嶋本：そのとおり。先生も言われた。「今さら、嶋本の方が古いと言うても、うんと古くからやっていたと言うても、誰も信用してくれないから、あきらめる」と。「もっと新しいことをやりなさい」と言われたんですけど。しかし後に、新聞紙やから年代が書いてあったんですね。それに、先生も僕も気づかなかったんですね。

加藤：穴の作品は、最初の野外展のときにも。

嶋本：やりましたです。ブリキでね。

加藤：これは、表と裏で色が違う作品ですね。あれは、どういうところを意図されて。

嶋本：とにかく、穴をやったときですので、突然野外展の話があったから。だから、紙であれば雨が降ればだめになるけど、金属でやろうというので。ちょうどうちの家に物干しがありましてね。物干しというのは、隙間が空いているんですわ、板があつてね。そこに、がんがんとやると穴が開きやすいんです。それを、いっぱい開けて、つくったのを覚えてます。

加藤：その頃の、吉原先生の野外展の作品は、いろんな金属をつなぎ合わせた、スクラップのような金属をつなぎ合わせたものだったんですけど。

嶋本：そうですね、そういうのやっておられましたですね。通雄さんもそういうのやりましたですね。

加藤：そういうふうな作品をご覧になって、嶋本先生はどう思われましたか。

嶋本：とくに、先生が、そういう世界もあるかなぐらいのことやったんですけど。とくに素晴らしいとも思わないし、とくにつまらないともあまり思わなかった。ですけど先生自身は、あまり自分では気に入らなかったみたいですね。そのときはむしろ具体の、僕だけじゃなくて、他の、白髪さんとかの連中の方に、非常に若い力を見て、悔しい思いをされてみたいですね。後から考えればね。

加藤：嶋本先生は、O会の方々とか、他のメンバーの方の作品をご覧になって、何かこう、それで鼓舞される場所などありましたか。

嶋本：それはよかった。すぐ皆やめてしまうからね（笑）。O会の連中が割合がんばってくれたんで、非常にうれしかったです。だから「もっとやろう、よかったよかった」言うてたんですけど。どっちか言うとね、それまでの具体の連中もよかったにもかかわらず、何と言うんかな、先生は必ず怒られるから、やっぱり防御態勢に入ってるんですね。だから、才能はね、いっぱいある、上前（智祐）さんやとか正延さんとか、おもしろい人がいっぱいおったんですね。関根（美夫）さんもおったし。けど、どちらかというと、O会の人たちの方が、

のびのびとしてましたですね。怒られたことがないから。

池上：吉原先生にも怒られなかった。

嶋本：そうそうそう。ほんで、先生もえらい気に入ってはったしね。他の人も別に、怒らんようにしてたんやけど、怒られるんじゃないかというようなことがね、割合思ってたんですね。

池上：今少しおっしやった、0 会出身の方々がすごく斬新なお仕事をされて、作家としての吉原先生の中で、少しライバル意識などもあったんでしょうか。

嶋本：後から思えばね。あったんじゃないかということはありません。

加藤：2 回目の野外展では、今度は歩く作品を出されて。これはどういうところから。

嶋本：とにかく先生は「世界にないものをやりなさい」。ほんで、僕が考えたのは、歩くというのは、目で見ておもしろいもんでもないし、耳で聞くもんでもない、味でもない。五感のどれかではなくて、体全体で味わう、そういうアートはないやろと思って、それを考えて、やったんですけどね。

加藤：当時こういうふうには新聞でも取り上げられていて。この新聞を拝見すると、もう 1955 年の秋の。

嶋本：55 年でしたか。もうその頃、そんなんでしたかね。

加藤：あっ私がちょっと間違えていました。一番初めは第 1 回の具体展の時にだされて。

嶋本：歩くのね、やりました。

加藤：それから次に野外展に出されて。

嶋本：そうですね。そのとおりです。

加藤：ですから、55 年の秋の時点で歩く作品があつて。同じ頃、すでに「具体音楽」ですね、そちらの方もされていらっやして。

嶋本：野外展の次は、舞台つくりましたからね。

加藤：55 年の時点でいろいろ、テープレコーダーの作品もつづられていました。

嶋本：映像もやりました。ちょっと余分になりますけど、この頃、新聞記者なんかこんなものすごく関心を持って、ばーっと載せてくれましたですね。

加藤：日本の美術の評論家からの反応っていうのは、あまり芳しくなかったんだけど、新聞記者はかなり興味を持たれていたんですか。

嶋本：そうです。それは今もそうです。今もテレビ局とかね、いわゆる、何て言うかな、おもしろおかしいテ

レビ局とかは、おもしろがります。せやけど、まじめな世界からは評価されません。

加藤：あと、その2回目の野外展の前に、一日だけの野外展があって、『ライフ』っていうアメリカの雑誌から取材がありまして。そのときは、嶋本先生はどういうふうな作品でしたか。

嶋本：大砲の中にね、絵の具を入れて、火薬じゃないわ、アセチレンガスで爆発させて描いたことあるんですね。それは非常に僕自身はおもしろかったんやけど、警察が飛んできましてね。その頃はまだ瀬戸内海に機雷がいっぱい浮いてた時代ですね。機雷が何か当たると爆発してたみたいでね。それとまぎらわしいというので、あまりやらんといってくれと言われてたことはあります。

池上：大砲っていうのはどういうふうに入手されたんでしょう。

嶋本：鉄の筒をつくりましてね。中にカーバイトを置いて。ほんで、水入れるとアセチレンガスができるわけですね。それに、近くの方に穴を開けていて、マッチ箱を放りこんで、どっかーん。

池上：お手製の大砲。

嶋本：もちろん手製です。

加藤：例えばその大砲絵画とか、瓶投げの絵画について、そのできた作品をご覧になって、どれを残すというのを判断されるとき基準は何なんでしょうか。

嶋本：それは後もそうですけど、割合、普通はいいのん残しますやん。これも吉原先生からヒントを得たと思うんですけど、『具体』の編集すんのに、ええ作品があって、「具体」という字を入れるときに、「『ここ空いてるからええな』と言って入れたら絶対いかん」と。「絶対、ここは、普通の人は入れるだろうけど、そこに入れないで、次に良いところへ入れなさい」と。「そうしないと平凡になる」ということを先生から教えてもらったことがあるんですね。いつもそういうことを心がけていたので、絵でも、「あっここ、こういうふうに切れば良いな」と思うようなことをしないで、その、ちょっと変わった切り方をするとかね。そういう習慣というかね、それは先生から教えてもらいました。

加藤：今残っている大砲絵画というのは、こちらの山村コレクションの作品とか、先生ご自身がお持ちだった作品もあるんでしょうか。（注：《作品》1955年、161.5 x 127.0cm、塗料・ガラス、紙、布。第4回具体美術展出品作、兵庫県立美術館蔵）

嶋本：ありました。あれはもっと小さい大砲ですけど。もう、小砲ですね。もうひとつ近代美術館かどっかにありました。あれがね、なかなか出てこないんですわ、表にね。

加藤：そうなんですか。

嶋本：というね、大阪府立現代美術館（注：大阪府現代美術センターの意）と、それから市立現代美術館（注：大阪市立近代美術館建設準備室の意）が、いろいろ僕のをコレクションしてくれてるんですけど。それが、何と言うのかね、美術館（の建物）を持ってないから、出にくいんですわね。たまたま出る機会はもちろんあるんですけど、あるときはね、一番出しやすいやつを出品してね。大砲のなんか、傷つくし、危ないし、全然出さないんですわ。ドイツかなんかのときにいっぺん出たことあるんちゃうかなと思うんですけどね。

加藤：大阪市の近代美術館ですね。

嶋本：ですねえ。そうです、そうです。あそこはほんとに出さないですね。だからもう、それやったらもう、2倍でも3倍でも出すから、返してほしいって前から言うてるんですけど。いったん入ると、日本の美術館はね。

加藤：そうですね、むつかしいですねえ。

嶋本：むつかしいですねえ。そんだけ大事にしてくれてるんかという、結局、もう死蔵してしまって。どこにも出ず、日の目をみないようになってしまった。

加藤：瓶投げの絵画などを第2回の具体美術展の際に公開制作されていると思うんですが、なぜそういうふう
に決められたんでしょうか。

嶋本：それ、どこでの話ですか。

加藤：第2回の具体美術展の。

嶋本：どこでやったとき。

加藤：小原会館で。

池上：東京ですよ。

嶋本：ああ、小原会館。

加藤：そのときに、白髪さんは足で描いたりとか、村上さんは《通過》をされたりっていうことがあったんで
すけれど。残っている写真を見ますと、嶋本先生は屋上で。

嶋本：ああ。やりました、やりました。

加藤：岩、石を置いて、投げているところを撮影されている写真が。

嶋本：それはね、これにも書いたことあるんですけどね。初めのうちは、勢いのある作品をつくるために、そ
ういう手段をとったわけですね。あくまで作品が中心やったんです。ほんで、いろいろ、こういうところでも
やって。やるときは近くの新聞記者が来て撮るんですけど。100パーセントね、描いているところが載るん
です。作品は載らないんですね。初めのうちは怒っていたんですわ。「作品が問題で、描いていることはどっ
ちでもええんや」と、「これは単なる手段にすぎない」と言うてたんですけど。しかし、いつもそれ載って
るとね、今度こっちが反省ちゅうんか。「そんなに一般の人は、できあがった作品よりも、描いているところに
興味を持つのか」と。それなら、普段着やけど、もうちょっとばしっと決めてね（笑）やりましょうか、い
うふうに。逆にね、ジャーナリストの人に教えられてね、こっちが変わる。それはもちろん、白髪さんにしても、
やっぱり村上さんにしても、そうやと思います。

加藤：公開制作をされることについて、吉原先生は何かおっしゃってましたか。

嶋本：いや、むしろ、先生の方がそういうことを決めはったと。もし先生が反対やったら絶対僕らできませんから、その時代はね。だから公開をする方が、皆が集まるし、話題になるし、というようなことですね。僕らもだんだんそういう気持ちになってきました。

加藤：第1回の具体展は東京でしたし、第2回も東京なんですけど、東京で発表するということは、吉原先生が決められた。

嶋本：もちろん吉原先生が。僕らは、だって、場所も知らないです。

加藤：それはやはり、東京で発表することが大事だと。

嶋本：いやあ、僕らは別にそう思ってませんけど。先生はやっぱりそう思ってはったんですね。僕らも、もちろん東京はいかんとは思ってないし、東京でやってくれたら、もっとたくさんの方が来てくれるだろうということをやったんですけど、第1回の東京展は、ふたりしか来なかった（笑）。岡本太郎と、それと誰やったかな、音楽家の、何とかいう人が来てくれただけで。あとは一人も来なかったです。（注：音楽家では黛敏郎が来場。）

加藤：流（政之）さんが、彫刻家の方が来られて、すごく激論になったというのを白髪さんが書いていらっしたんですけど。

嶋本：あ、そうですか。それは、僕ちょっと詳しいことは覚えてないです。

加藤：東京での展覧会のときには、展示には皆さん行かれたんですか。

嶋本：皆行きました。全部行きました。

池上：会期中も東京に滞在されていたんですか。

嶋本：いやいや、最後までおったかどうか、ちょっと覚えてない。そんな長いこといなかったと思いますけどね、行ってましたけどね。だいたい皆、焼酎の酒を持って行って、何本か置いて、それで飾り付けするわけですね。僕は酒飲めないの、もう先寝てしまうんですよ。朝起きると、まだでき上がってなくて、ちょろちょろして、皆そのへんでごろ寝してたりとか、ホテルに帰ってるんです。僕が朝起きて、だいたいする係だったんです。その頃先生も早起きで、来はるんです。ほな、僕が怒られんねん、「できてないやないか、お前何しとんねん」言うて、僕だけが怒られるんです（笑）。そんなん覚えてますね。

加藤：展覧会の配置は、だいたい吉原先生がされるんですか。それとも会員、メンバーがだいたいやって。

嶋本：前の具体展第1回るときと同じように。だいたい先生のあれが分かってきたから、「わしゃどこでも、隅でええで」言うたら、「先生が真ん中でないと、これ、収まらないんですわ」とか、そういう知恵がついてきてね（笑）。

加藤：やはり、じゃあ、展示を担当される方っていうのは、だいたい決まっていたらっしゃったんですか。

嶋本：だと思えます。今ちょっと覚えてないですけど。おそらく白髪さんなんか、割合、やってはったんと違

いますかね。

加藤：最終的に、吉原先生がご覧になって。

嶋本：絶対。ぜーったいです。先生は、厳しいです。

加藤：やっぱりちょっと気になるところは、変えたりとか。

嶋本：もうきれいに、高いところ皆登って吊ってね、やっても。「あれ、気に入らん」言われて、またはずす。もう結局は先生の気に入るようにやらないといかんのです。ものすごい神経質ですからね。

池上：先生が口を出された結果、嶋本先生や他の作家の方たちも、結果としてそっちの方がやっぱりいい展示になったと思われましたか。

嶋本：それは先生の並べ方がよかった。僕らも先生の（並べ方が）気に入らんのと違う。じゃまくさいし、これでええやないかというのがあったわけですよ。疲れてるし。先生はちょっとでも、「ちょっとあれ低いな」とか言うたら、絶対直させる。

加藤：次に舞台のことをお伺いしたいと思うんですけど。初めの舞台（注：「舞台を使用する具体美術」、1957年5月29日大阪・産経会館、同年7月17日東京・産経ホール）では、《物体の打壊》とって。

嶋本：はいはい、僕のやつですか。

加藤：はい、たたき割る作品だったんですけど。それはまずどういうところから発想されたんですか。

嶋本：とにかくね、一番目のトップに僕が選ばれたんですね。とにかくその頃割合、瓶投げたり、壊すのに興味を持ってましたから。だから、今はできるようになりましたけど、その頃は「非常口」というのは絶対点けなかったらいかんかって。それも消してもらって。真っ暗なところでやると。上からビニールに包んだ火の玉が落ちてきて、下で僕がこう持って待ってて、ぱーんとたたき破るいう作品なんですけどね。何回も、もしこれ飛び散ったらいけないというので、何回も家で練習してて。頑丈な上にも頑丈にしてやったんですけど。ところが、実際やると破れてしもたんです。ぱーんと散ったんですけど、たまたま観客の方でなくて、左のソデの方に行ったからね、よかったんですけどね。（注：実際は最初の演目は白髪一雄の《超現代三番叟》で、嶋本の《物体の打壊》は3番目。）

加藤：あと、それから、ピンポンがばーって流れ落ちる。

嶋本：ピンポン球が、100ダースでしたかね、入ってて。これの下をたたくと、観客の頭の上にはばーって跳ね返って。3番目は紙吹雪みたいな。そんなんやったことあります。

加藤：あと2回目に、さっき少しお話をさせていただいた「具体音楽」とか「具体映画」を。

嶋本：「具体音楽」と映画をね。

加藤：その「具体音楽」については、いわゆるミュージック・コンクレートっていうものもあったんですけど、

それはまったくご存じない状態でしたか。

嶋本：とにかく、テープレコーダーというのが初めてできて、すぐ買ったんです。なかなか大きいもんで、大きかったですけどね。買って、それやりました。

加藤：どういうものを素材にしようと思われましたか。

嶋本：とにかく今までの音楽にないもんです。ピアノとかそんなんじゃないで。まあ、ピアノも使ったかもわからんけど、それも変な音で。ほとんど水道の流れる音とかね、物叩く音とか。そういうので、やりましたですね。今やったら別に珍しくないでしょうけどね。それから何や、短波みたいな、ピーピーピーピーというような音も入れたん、覚えてます。

加藤：あと、その「具体映画」は、いわゆるニュース映画の既成のフィルムに手描きされたんですか。

嶋本：そう、僕の生徒の卒業生で映画館に勤めてる人がおったんで、そこからテープをもらってきて。それをお酢につけると、表面が全部溶けてしまうわけですね。そうして描きました。上に1個1個描いていったんです。今であればマジックでやれば何でもないんですけど、その頃それなかったから、色粉にニスをつけて、1個1個ずーっと描いて、描きましたですね。

加藤：舞台では、その映像を2台の映写機で投影されて。重ねて投影されていました。

嶋本：そうです。2台あるの知らなかった。一般には2台をこう、交代でやるんですね。だから「2台いっぺんに使ってくれ」言うてね。同時にやったから、非常にまた変わったもんができましたです。ところがね、中にね、ニュース映画のフィルムもらったんですね。中に天皇陛下が出てくるのがあったんですけどね。ところが2台並べてやってるから、それわからなかったんです。きれいに撮れてなくて。後にそれを映像やってる人に渡したら、このフィルムを単独で映して、「嶋本は天皇陛下のことに関心があったんや」ということになってね。僕はあまり、そういう政治性にあまり関心なかったんやけどね、当時は。そういうこともありましたです。

加藤：実は今持ってきているんですけども、素材を。それは、嶋本先生からお借りした物をDVDに変換してるんですけど。当時はいくつも「具体映画」というのをつくられたんですか。それとも、舞台で発表された以外はつくられなかったんですか。

嶋本：つくってないと思いますね。

加藤：そうですか。

嶋本：ただ後にね、万華鏡みたいなね、そういう映像でつくったことはあります。

池上：他にはあまりつくられなかったっていうのはなぜでしょう。

嶋本：何をですか、映像をですか。

池上：はい。あくまで舞台のための音響効果だったり映像効果であったりということでしょうか。

嶋本：そうです、舞台のためにつくただけで。ちょっと興味持ったもん、実験的にやってたから。あとでね、万華鏡みたいに、ガラスをいっぱいつくって、そこからやったこともありますけど。それは、あんまり発表してないん違いますかね。

池上：吉原先生が、その映像とか音楽に関して、とくに何かおっしゃったっていうことはなかったんでしょうか。

嶋本：それはおもしろがってくれたです。舞台上やったときは。

池上：「もっとこういう作品をやっていけば」っていうようなことはなかったんですか。

嶋本：なかったいうんは、舞台以外のことになってしまうから。で、その後、もっと極端に言うたら、先生が今度は、割合、「タブローを重視しよう」いうことになったからね。あんまりそういうのは、もう、それ以上は。僕らは関心ありましたけど。

加藤：もう舞台とかそういうのではなくて、タブローの方、今度は絵の方でやってみようっていうふうに吉原先生がおっしゃったときに、具体のメンバーの方々はどのように思われたんでしょうか。

嶋本：二派（ふたは）ありましたね。どっちかいうと作品の方をやろうというのと、パフォーマンスの方がおもしろいというのと、二派ありましたですね。

加藤：嶋本先生はどうでしたか。

嶋本：パフォーマンスの方が好きだったですね（笑）。僕とか、それから村上さんとか。

池上：タブローの方に行こうっていう方たちは、どういう方がいらっやいましたか。

嶋本：白髪さんなんか、まあ、もちろんパフォーマンスもやはりますけど、どっちかいうと白髪さん、田中さんなんかそうでしたですね。

加藤：やはりミシェル・タピエ（Michel Tapie´）が来たことが大きかったと思うんですけど。タピエと会われて、どのような印象を持たれましたか。

嶋本：本も出してはって、非常に文章もおもしろいし、考え方もおもしろいし、非常に心酔しておりましたけど。後になってみれば、タピエというのは、どっちかいうと画商であって、パフォーマンスよりもやっぱり作品重視だというのが、後にわかりましたですね。そのときは一所懸命、わからんから、映画やら見せたりしたけど、まったく無駄やったですね（笑）。

加藤：たしかに、タピエに舞台の映像を見せたけれど、興味を示さなかったっていうのは他の方からも伺ったことがあります。

嶋本：はい、そうです。全然興味を示されませんでした。同時にこどもの絵もね、例の（インタヴューの加藤さんが）やってはる『きりん』なんかも、タピエは全然興味示さなかったです。というのは、（タピエは）あくまで画商なんで、ちゃんと新しい世界のアートを。（注：インタヴュー当時、加藤が編集・執筆した『『きりん』の絵本』（きりん友の会、2008年7月刊行）という本が出版されたばかりだった。）

池上：画廊で展示できるようなかたちのものを、ということですか。

嶋本：まあ、そうですね。

加藤：その後先生は、やはり絵の方に、主に集中していかれるんですけど。

嶋本：先生っていうたら、僕のことですか。

加藤：はい、嶋本先生です。

嶋本：そりゃ言われたからね。皆でね、やりましたけど。逆では、しょっちゅう、アラン・カプロー（Allan Kaprow）の話をよく先生にしてね。「アラン・カプローはもっとこんなこともあったし、おもしろい本も出しているし。だから、もっとコンタクト取ってやって下さい」という話はしましたけどね。先生の方は「アラン・カプローにあんまり連絡取れないんや」言うて。

加藤：たしかに、吉原先生がアラン・カプローのところに初期の具体の写真をお送りされたから、本に掲載されたんですけど。やはりタピエと出会うことによって、吉原先生ご自身も少し変わられた。

嶋本：変わりましたですね。

加藤：見る眼ということに関しては。

嶋本：あったと思うんですけどね。ただ、まあ、これは多少よくない憶測かもわかりませんが。先生の方は、こういうパフォーマンスなんかどどんやれば、若い人の方がもっとおもしろいアイディアを出すんじゃないかと。自分は負けてしまうという言い方は、これは勝手な憶測ですけど。だから、やっぱりタブローであれば自分は負けないぞというような関心があったんでは。これは憶測ですよ。でも、ちょっとそういうふうに思いますね。

加藤：当時の記録というか、メンバーの方のいろんなお話を伺うと、吉原先生は50年代の後半、非常に苦しんでいらっやいました。

嶋本：ああ、そうです。一時、そうでしたですね。

加藤：絵も非常に、なかなか描けないということで。よく嶋本先生が呼ばれたんですね。

嶋本：4人ほど呼ばれてね。いつも「手伝え」って言われて描いたことありますけど。その苦しんでおられるときの絵というのは、非常によかったんですよ、今から思えば。後に、こう丸になって、すっきりしはったけど。僕どっかい言うと、そのときよりも、苦しんで、なかなか、生みの痛みやってはる先生の姿というのは、非常に立派やっと思います。

加藤：先生は、いわゆるお弟子さんに、「これはどうしたらいいんや」というようなことをおっしゃるんですか。

嶋本：そういうところはね、本当に、さらけだしてね。「自分はどうしてもできない」と。「お前らどんで

きるやないか。もっと俺を助けてくれんか」というような、そういうね、非常に正直な方でした。ちょうど海外からも来るようになってましたからね。そのときに、自分がそれに乗っかれない、リーダーとして乗っかれないということ、非常に悔しがっておられましたですね、焦っておられましたですね。

池上:やっぱり作家としての吉原先生と、師匠というかリーダーとしての先生の、ジレンマみたいなものがあったんですね。

嶋本:そうそう。そうですね。両方の、葛藤があったんですね。

池上:その苦悩されてる姿というのは、嶋本先生だけではなく、他のメンバーの方にも。

嶋本:毎晩呼ばれたんですわ、4人が。白髪、元永、村上、僕やったかね。いつも遅くまでやって。それで、あと、もう怒りっぱなしで。「お前ら来たって何の役にも立たんな」(笑)。

池上:手伝いというのは、具体的に何かを手伝われたんですか。

嶋本:たとえば「絵、今これ描いてるねん、どない思う」と言うたら、「いいですよ」言うたら、「こんな絵でお世辞なんか言うな」言うて、怒られる。だから「このへんちょっと入れてみて」言うて。ほな、先生、入れはるんですわ。「ええことないやないか、なんでええ加減なこと言うねん、お前らは」言うて。「もっとちゃんと考えろ」言うて。そういうずいぶん乱暴な。場はしらけましたね。

加藤:これは後に、村上さんの奥様から伺ったことなんですけど。村上さんが、後にですね、「具体っていうのは、吉原先生と嶋本先生の出会いがなかったらできなかったグループだから」ということで、やっぱり、嶋本先生の存在っていうのを非常に重要だとおっしゃってましたけれども。たしかにそうだなあと思います。

嶋本:そうですね。そりゃ意外な、ありがたいことなんですけど。それはたしかに、僕はまあ、今でも「AU」(注:アーティスト・ユニオン。この団体について詳しくは2回目のインタビューを参照)というのをつくってる。割合、人集めたり仲間集めんのが好きなタイプですわね。だからすぐ皆集めて、「吉原先生というすごい先生がいるから、やろう、やろう」言うようなくせがあるんですね。村上さんは、弟子持つの嫌いですねん。弟子が来たらすぐ僕のとこ連れてきて、「お前やれ」って(笑)。

加藤:おそらく村上さんは、吉原先生と嶋本先生の師弟関係っていうか、そこがベースにあるということをおっしゃりたかったようだと思うんです。私も、たしかにそうだろうなあというふうに思います。やっぱりその、0会の方はもともといらっしやったわけではないですし、元永さんも後からですし。となると、やはり一番最初からずっと一緒にいらっしやったのは、嶋本先生だから。

嶋本:それと、学校の先生でもあったからね。割合、いろいろ教えたり、まとめたりすんのが好きなタイプやったんですね。

池上:吉原先生の指導が厳しくて、どんどん他の方がやめられていく中、嶋本先生だけはもう絶対についていかれたんですね。

嶋本:こわいのはやっぱり嫌でしたですよ。しょっちゅう怒られてたから。せやけど、この先生おいては、他には二度と、日本人にはいないと思ってたからね。少々怒られても何とかついていってましたですけどね。

加藤：グタイピナコテカが1962年にできますけれど、そのときの「具体」メンバーの個展の最初が嶋本先生だったんですよね。

嶋本：そうです。一番先にやらしていただきました。

加藤：やはりそれも、吉原先生の信頼があったからだとは思うんですけど。

嶋本：それはたしかに感謝してます。それから、舞台も一番先にやらしてもらったしね。(注：実際は《物体の打壊》は3番目の演目。)

加藤：個展は、そのときが初めてでいらっやいますか。それまで実は植木（茂）さんから新聞の作品を評価されたときに、個展のお話もあったんですよね。

嶋本：ありました。ほんで喜んでね、「植木先生が『個展やったげよう』言うてきた」言うたら、「断れ」と一言ですわ。「断れ」言うて、しまいですよ（笑）。びっくりしましたよ、喜んでもらえる思うたら（笑）。それぐらい、まあ何ちゅうかね、ええように言えば厚い信頼でもあるし。ねえ。せやけど、なかなか厳しい人ですわね。

加藤：そのグタイピナコテカの個展をされるにあたって、ピナコテカって大きいですよ、どういうふう準備されましたか。

嶋本：ものっすごい作品をつくりましたですね。ここ（アートスペース）、今は小さくなってますけど、割合広い家やった。で、庭のところにカンヴァス立てて、瓶投げて、つくりまして。もう庭の木が全部絵の具だらけになってました。でも母親はそれは、おもしろがってたですね。

加藤：嶋本先生、並べられたのは、瓶投げの絵画がメインですか。

嶋本：だったと思います。ちょっと忘れちゃったけど、ほとんど瓶投げばかりやったと思いますね。

加藤：ちょうど、吉原先生が文章を書かれてるんですけども、ここに「彼はここ数年来、その振幅を大きくしていた。例の炸裂する形態のタブローが豊かな実りを見せはじめたかに見える。そして今度の個展に踏み切った」っていうふうにあります。瓶投げの作品を描かれているときに、やはり少しずつ何か変わったりとか、そういうことはあったんでしょうか。

嶋本：偶然の絵ですから。偶然の中から選んでいくから。選び方もだんだん変わってきたと思います。

加藤：たしかに作品を拝見すると、こちらの作品などは、少し違う感じになっていますし。(《作品》1961年、182.0 x 137.0 x 10.0cm、塗料、木、布、合板。第10回具体美術展出品作、旧山村コレクション、兵庫県立美術館蔵)

嶋本：はい。これなんか、瓶投げじゃないですね。

加藤：これはどういうふう描かれたんですか。

嶋本：これは枕木がついている。ここにね、枕木がついている作品なんですけど。だから、これまた違う、ちょっと全然違う考え方の作品です。

加藤：これはどういうふうな発想でつくられたんですか。

嶋本：まあ、投げたりはしてましたけど。いっぺん、すぐJR近くに、枕木拾ってきたことがあるんですね。こんな唐突なもんいっぺん付けてみよかと思って、付けて、やった作品です。よく皆から「枕木」って言われてます。

加藤：あと、もう少し後になりますが、こういうふうな作品もありますが。(《作品》1965年、188.0 x 256.5 cm、塗料、布、板。第16回具体美術展出品作)

嶋本：ああ、渦巻きね。これはね、瓶投げをしたら、絵の具がカンヴァスからまけて、下の絵に、床にこうなったら、下にこういう模様ができるんですね。それから、こういうのを考えついたことあります。

加藤：「具体美術展」に出品される際には、吉原先生が「良い」と言う作品しか出せないんですよ。

嶋本：出せなかったです。初めの頃はね。

加藤：そうしましたら、嶋本先生もたくさん作られて、それを吉原先生にお見せになって、っていうことですね。

嶋本：そうですね。基本的にはね。

加藤：やはり会員の方の中には、何回持って行ってもだめだと言われる方もいらっしまったわけですね。

嶋本：しまいはそのでもなくなりましたけどね。初めの頃は厳しかったですね。それもね、持って行くでしょう、「あかん」と言う。「あかん言うたって、明日展覧会やから、持って帰る、直すひまがありません」言うたら、「そんなことわしは言うてるんとちゃう、明日持って来いと言うてるだけや」。「どうやって持ってくるんですか」言うて。「そりやお前が考えろ」と言うてね。その、普通やったら、「今から持って帰ったら間に合わんだろうから」とか、そういうことは一切言わはりませんでした。とにかく「明日までに持って来い」って言うだけで。

加藤：でもやっぱり、見てだめだったら、もうだめということになるんですか。

嶋本：なります。それで、鷺見(康夫)さんがひとつ、これよくエピソードで言うんですけども、持ってきて、僕がうっかりほめたんです。「鷺見さんの、ええのんできました、先生見て下さい」って言うたんですよ。ほんなら先生、僕が「ええ」って言うたんが気にいらんのです。「どこがええねん。ええことないやないか、こんなもん。とにかく明日までもっぺん新しいの持って来い」。もう、今やったら、トラックでも何でもあります。その時代なんか、トラック(を使いたいとは)、言えないです。困ってね、絵を逆さまにして「これはあかんですけど、こんなんやったらありますけど」言うて。すると「これええやないか。これ出したらええやないか」言うて(笑)。というようなエピソードがありますけど。

加藤：ようやく、吉原先生が厳しいっていうふうにおっしゃっていたことの意味が分かりました。単に、こう何か、厳しく指導するっていうのではなくて。非常に、ストレートに指示をされないっていう部分を、ちゃん

とくみ取って、こちらがそこから先生が本当に言わんとしていることを理解しなければならないということですね。

嶋本：そうですね。

池上：厳しいと同時に、難しいという雰囲気があるわけですね。

嶋本：ああ、そうです、そうです。

池上：作品、嶋本先生の作品でも、他の方の作品でも、「これだめや、これあかん」って言うときの先生の判断に、嶋本先生がご覧になって、やっぱり同意されるものがありましたか。やっぱり先生が「良い」と言うものは良いなあとか。

嶋本：基本、大ざっぱな意味ではそうです。せやけど、持って行き方によるんですわね。

池上：今おっしゃったみたいに、先に自分で「これ良いですよ」みたいなことを言ってしまうと。

嶋本：だめですよ。

池上：話が戻ってしまうんですけども、『具体』誌のことでちょっとお聞きしたいことがあったんですが。海外に発送するときに、吉原先生が郵送先をお決めになって、ご住所もお持ちだったってということなんですよ。だいたいその郵送先は、どのへんだったんでしょう。アメリカが多かったのか、フランスが多かったのか。

嶋本：それはもう世界。とにかくフランスとかアメリカが多かったですね。しかし美術館が多かったですね、その頃。

池上：その住所というのは、吉原先生が個人的にお調べになって持っていたんでしょうか。

嶋本：ああ、そうですね。はい。

池上：美術館、美術雑誌、画廊など、そういうものもありましたか。

嶋本：そうそう。それは先生は（海外の美術雑誌を）よく買ったんですね。僕らはとつても買うようなゆとりもなかったしね、見る機会もなかった。

加藤：山崎つる子さんが、東京で「具体展」をしたときに、吉原先生に言われて、「この人に案内状を持って行け」とかっていうご指示があって、それぞれにまわったっておっしゃっていました。

嶋本：ああ。そうかもしれないね。

加藤：吉原先生は、非常にそういうプロモート、広報とか、そういうことを、初めから戦略的にされるっていうことがあったんだなあと。

嶋本：それは、先生は上手です。

池上：海外だけではなくって、国内でも、そういうふうにあんまり案内を出しておこうってことで、ちゃんと考えてらしたということですね。

加藤：直接「東郷青児さんに持って行きなさい」とか、指示があったとおっしゃってました。

嶋本：ああ、そうですね。二科やからね、東郷青児。親しいし。

加藤：そういうふうな部分が、非常にグループのリーダーとしてふさわしい。

嶋本：それはもう。何でもできたですね。会社の社長でもあるしね。なかなか、そういう配慮はすごいです。厳しいけど、上手に的確にできた方ですね。

池上：吉原先生が最初から海外に向いてたっていうのは、どういうところからなんでしょう。

嶋本：それは、僕個人のことからいうと、別に僕だけじゃないですけど、「嶋本の絵は、これは日本で言うたら絶対分らんから、海外にしなさい」というようなことがあって。せやけど、僕だけじゃないと思いますけどね。

池上：実際に、結果としても、海外からは『具体』誌を送った中から、返答があったりしたわけですけども、国内からはあんまりなかったっていうことで。

嶋本：あんまりじゃない、まったくなかったです。これは余談ですけど、だから僕がメールアートの世界に、やったときに。住所を聞いて。何干という住所を知るようになったわけですね。それは、ちょうどよくてね。メールアートというのは1962年にレイ・ジョンソン（注：Ray Johnson. 1927 - 95年。メールアートの創始者）という人が宣言して。アートというのは、とにかくそこで順列を決めるんでなくて、皆が楽しむもんやと。そこで良い悪いでなくて、とにかく展覧会も全部並べてやろうというようなことを、1962年に宣言したんですけど。ところがね、それでまあ、欧米先進国は始まったんですけど。ところが、有色人種は誰もいなかったんですね。そのときにたまたま、嶋本昭三というのがアーティスト・ユニオンのリーダーになって、それを送ってきたんで。「あ、有色人種がやるわ、応援したろうやないか」というので、ものすごいたくさん。だから、100通送ったら300通ぐらい返ってくるんですね。はじめびっくりしました。うれしかった。とにかく海外の住所が、アーティストの住所が分かるというのがうれしくてね。一所懸命、夢中でやったことがありますね。

加藤：ひとつお伺いしたかったのは、普通、先鋭的な美術グループだと、皆メンバーっていうのは対等であることが多いと思うんですが。具体的場合は、吉原先生がひとり上において、その下にお弟子さんのようなかたちですね。そういうかたちについては、嶋本先生は何か思われましたか。

嶋本：それはね、あらためてそれだけを取り上げるとね、序列みたいですけど。とにかく具体がすばらしくて、他とはもう比べものにならなかったから、そんなことどうでもよかったです。

加藤：やはりそれぐらい吉原先生の目が的確であったと。

嶋本：的確やったですね。

加藤：メンバーの活動自体もそれで、すごく活発になっていったという。

嶋本：すごかった。活発やったですね。

加藤：やはり、経済的な力も吉原先生はお持ちだったし、人脈もお持ちだったし。会場を借りられるということ自体、大変だったと思うんですけど。

嶋本：僕らはとても借りられなかったからね。舞台にしても、百貨店にしてもね。

池上：それは全部、吉原先生の私財と人脈で。

嶋本：そうそう、そうです。

池上：社長業の方もお忙しかったはずなんですよね。

嶋本：割合ね、先生が社長のときはね、いいんですよ、成績が。それはなぜわかりませんが。

池上：経営者としても優れていたということですね。

加藤：結果的に、戦後はたくさんの前衛的な美術グループがありましたが、具体は最後まで長く残りましたし、一番活発にいろんなことをされましたね。

嶋本：先生の財力も、ひとつはそれもあったでしょうね。でも内容的に、僕らはやっぱり抜群やったと思います。せやけど、東京の方からはあんまり評判良くなかったですね。なんか先生が金にあかして若い人を指導しているというか。やっぱり、東京の考え方もしれんけど、皆が、若い者から湧いてきてやるのが芸術やと。えらい先生がおって、指導してやるというのは、そんなもんは芸術やないという非難もありましたけどね。

加藤：ただ、結果的に、いいものができているのは具体なんで。

嶋本：僕らはそう思う。結果的に、そっちがどうあろうとも、ええもんができたらええやないかと。

加藤：その方が、評価をされるべきだと思うんですけども。

嶋本：ねえ。これやっぱり、せやけど関西的な考え方もわかりませんね。東京はどっちかいうと、本質とかね、そういうものが、割合、大事ですね。後に「アーティスト・ユニオン」ができて。これは1960年代に活躍した人を選んで、吉村益信という人が会をつくりましてね。一年目は吉村益信がやったけど、ちょっと赤字を出したんで、僕に代わったわけですね。そのときに、僕は代表でなくて、全国合議体の事務局長。北海道もあれば、青森も。全部の人が集まって、アイデアを出して、それをとりまとめる役ということで、事務局長として僕がなったんですけどね。そのときに思いました。理屈ばかり言うて、全然進まへんわけですわね。「こんなん意味ないやないか」言うたら、「いや、われわれ議論することに意味がある」。やっぱり、とくにあれですね、東の方が多いですね。関西は「とにかくやろう」と、「やれば何とか答えがでるやろう」という。それがもう、東と西の、大ざっぱに言うたらね、全然考え方が違うとこですね。それでしまいに僕は「アーティスト・ユニオン」を「AU」という名前に変えて。今新しいのしてますけど。今はもう全然、そのときのメンバーい

うのは、数人しか残ってません。今はもっと若いのが入ったり、ほんで障害者が入ったりなんかして、若い者がいっぱい入って。今200人ぐらいですけどね、おるんですけど。そんな連中はほとんど美術学校出てないです。まったく素人やし、障害者もたくさんいます。せやけど、それはそれなりにね、とってもおもしろいんですけど。はじめの「アーティスト・ユニオン」とは全然違う内容のもんですね。

池上：今日は、だいぶ時間が過ぎてしまって。「アーティスト・ユニオン」ですとか、具体の解散以降のお話というのは、次回のインタビューで詳しくお聞きしたいんですけど、よろしいでしょうか。

嶋本：はい、また日を決めていただいたら。結構です。sonだけ、まとめて。

加藤：どうもありがとうございました。

池上：長い間、ありがとうございました。

嶋本昭三オーラル・ヒストリー 2008年8月30日

兵庫県西宮市 アート・スペースにて

インタビュアー：加藤瑞穂、池上裕子

書き起こし：鈴木慈子

池上：先週は具体美術協会の1950年代から60年代の活動について、主にお聞きしました。今日は1960年以降の、後期と呼ばれてるんでしょうか、具体美術協会の活動について、お聞きしていきたいと思います。60年代の前半に新しくメンバーがどんどん加入されていったかと思うんですけども。嶋本先生のご紹介で入ってきた方々というのは、どのような方たちがいらっしゃいますか。

嶋本：60年にはどうやったかな。金木(義男)なんかはどうやったかなあ。おもしろい弟子がおりましたけどね。基本的、大ざっぱに言ってね、僕らはじめ50年代は、とにかく新しい運動をやろうということで、先生とこへ、割合ね、必死になってやってたんですけど。60年代ぐらいになると、割合有名になってきてまして。どちらかという、もっと安定して広げようと、というような考えに先生がなっていった。だからそれまででしたら、とても会員になれなかったような人も、多く入るようになりましたですね。

池上：それは先生がメンバーとして加入させるかどうかという基準みたいなものをちょっと広くとられたということでしょうか。

嶋本：広くとられたですね。

池上：団体としての安定性というか、ちゃんと長く続くグループにしていこうっていう。

嶋本：それまでは団体というか運動体みたいなね、運動としてやってたから。先生の方もどこまでやるという意識もなかったと思うんですけど。60年代ぐらいからは、ピナコテカもできたのもあって。

池上：意識的に。

嶋本：ちゃんとした会としてやろうっていうね、そういうお気持ちがあったと思いますね。

池上：分かりました。そこで、名坂有子さんですとか、「3M」と呼ばれた前川(強)さん、松谷(武判)さん、向井(修二)さんなどが入ってくると思うんですけど。このお三方や名坂さんは、とくに嶋本先生経由というわけでは。

嶋本：とくにそうじゃありません。はい。

池上：彼らはじゃあどういった方で具体的に参加しようというふうには。もう会のことをご存じで。

嶋本：皆、その頃はかなり具体もね、有名になりましたんで、割合訪ねてくる人は多かったです。それまでもあったんですけど、それまでは先生が非常に厳しくて、なかなか入れてくれなかったんですけどね。その頃から割合入れようというね、気持ちになったみたいですね。

池上：新しく入られた方でもこの「3M」と呼ばれるご三方はかなり活発に活動されたと思うんですけど。この方たちがグループ全体に与えた影響とか、何かございましたか。

嶋本：とくに3人が与えた影響ということはありませんけども、その頃からちょっと、何というか、非常に、体制的な考え方というふうになってきましたですね。

池上：会の質自体が少しずつ変わっていった。とくに新しいメンバーの影響だけというわけではなくって、吉原先生のお考えもあって。

嶋本：先生のお考えがそうになりましたですね。

池上：じゃあ、嶋本先生ご自身が、新しいメンバーの活動や作品から何か触発されるようなところは、当時ございましたか。

嶋本：あんまりなかったです。

池上：作品の質が、共通するものが少ないんでしょうか。

嶋本：ちょっと離れてましたからね。まあ、その連中はそういう連中で。先生が薦めてはんねんから、まあ、やればいいなぐらいにしか思っていないです。

加藤：1962年にグタイピナコテカができましたけれど。やはりピナコテカができたことは、運動体としての具体から、体制的な、ひとつのグループを構築するというか、そういうふうな意識に変わる、ひとつの大きな原因になったんですか。

嶋本：大きなきっかけになったと思います。

加藤：ピナコテカはもともと吉原先生が構想されていたんでしょうか。

嶋本：そうですねえ。もともとは、吉原製油の倉庫だったんですね。それを使おうというようなことですけど。それに、ミシェル・タピエが建物が非常にユニークでおもしろいと言ったのと。「ピナコテカ」という名前も、ミシェル・タピエがつけたはずやった。

池上：倉庫は大幅に改装などされたんでしょうか、ピナコテカにするときに。

嶋本：内部はね。基本的には、ほとんど使ってます。

池上：ピナコテカができたことで、個展なんかもそこで定期的にやっていくっていう。

嶋本：ほとんどメンバーが順番にね、やるようになりましたからね。

加藤：個展をするときには、吉原先生から「今度どうや」みたいな感じですか。

嶋本：もちろん、そうです。先生が全部決めてやります。

池上：それまでは展覧会場を借りて、個展でもグループ展でもやっていたのが、自前でできるようになるわけですね。

嶋本：そうですね。

加藤：海外からのお客様もそこでお迎えしてっていうことが多くなるんですね。

嶋本：多くなりましたね。かなり、出して恥ずかしくない建物でしたからね。

加藤：当時、関西ではそういうふうなところが他に、美術館もあまりなかったです。そういう現代美術を見れるところとして、ピナコテカは皆さん訪れる。

嶋本：そりゃもう、ダントツにすばしかったです。

池上：海外からお迎えしたお客様で、とくに印象に残っている方はいらっしゃいますか。

嶋本：僕個人ですか。個人としては、やっぱりあれですね、アラン・カプロー(Allan Kaprow)とか、それからotto・ピーネ(Otto Piene)ですね。このふたりはとくに仲良くなりましたですね。まあ、他もずいぶんいろいろな方みえましたがね。(注：アラン・カプローは実際はピナコテカを訪れていない。)

池上：芦屋の美術館でちょっと写真を拝見したことがあるんですけども。(クレメント・)グリーンバーグ(Clement Greenberg)ですとか、ジャスパー・ジョーンズ(Jasper Johns)ですとか、(ロバート・)ラウシェンバーグ(Robert Rauschenberg)ですとか。結構錚々たる方々が。

嶋本：錚々たる人が来てましたですよ。ところが僕ら、はっきり分からなかったわけです。その人がそんな有名な人かどうかすらね。

加藤：海外のコレクターの方もかなり来られて。写真が非常にたくさん残っているんですけども。ペギー・グッゲンハイム(Peggy Guggenheim)さんも来て、かなりたくさん、そのときに作品をご覧になって、収集されて帰られたと思うんですけど。

嶋本：しましたですね。

池上：コレクターの方々でも、「どの絵を持って帰りたい」という、そういう交渉というか、そういうものも、吉原先生が具体のメンバーの方々に代わって、代表してそういうことをされていた。

嶋本：先生ですね。そうですね。そうです。

池上：ピナコテカができたことによって、ひとつ、会として発信する、非常に強力な装置のようなものができたわけですね。逆に、その3年後になりますけれども、1965年を最後に『具体』誌の、雑誌の方は発行されなくなっていくようなんですけども。

嶋本：とくにどうしてってことはなかったんですけど。新しい運動体っていうのがちょっと、まあ、そういう

あれが薄くなったもんですから、ということだと思います。とくに今度はこういうテーマでやろうというのがなくなったからね。何となく、少なくなりましたですね。

池上：とくに、「じゃあ出すのをやめよう」というのがはっきり決められたわけではなく。

嶋本：そういうことではないです。それと、僕もそれまで編集であったのが、吉田（稔郎）さんに変更しましたですね。

加藤：ああ、そうですね。

池上：それはいつ。

嶋本：60年代から変わったのかな。いつか、ちょっと覚えてないですけど。だから僕の頃はもう、何か、むちゃくちゃでしたからね。吉田さんはなかなかそういう事務的なこと上手な方で、きちっと。

池上：あとはその、新しい運動体としての具体を他の、外部に紹介していくという役割がひとまずは達成されたということもあるんでしょうか。

嶋本：それもあってでしょうね。

池上：具体美術協会として、団体として行われた最後の大きなイベントのひとつに、1970年の大阪万博で行われた「具体美術まつり」があったかと思うんですけども、嶋本先生はこの催しにどうかたちで参加されていましたか。

嶋本：ちょうど僕がね、その頃（阪急電鉄の）西宮北口（駅）のところにね、300坪ほど、遊休地というか、土地を持ってたんです。そこに小屋を建てましてね。皆がアイデアを出したのを、当時僕は短大の教授をしてたから、若いそういう子に手伝ってもらって、いろいろつくりましたです。だから先生がプロデューサーで、他の人がいろいろアイデアを出したのを順番にね。

池上：いろいろな催しが行われたと思うんですけども、その中でとくに先生がご担当になった部分というのは。

嶋本：えーっとね、一番手間かかったのは、バルーン人間が空中に上がっていくのとか。それから元永さんがアイデア出したのは、スパンコール人間なんか全部うちで若いもんで全部縫うてね、つくったり。それから、あと何があったかなあ。

池上：それは具体の作家さんたちだけではなくて、具体のメンバーではない、若い学生さんたちが手伝われたんですね。

嶋本：そう。作家がアイデアを出して。ところがそのアイデアは、それはとってもすぐにつぶれるような、手間のかかるもんやから。割合うちがそれをようけつくりましたですね。

池上：学生さんたちの手も借りてっていう。

嶋本：そうそう。あっそれから、村上さんが、立体の箱があって、会場にそれが置いてあって、ほんで中に村

上さんが入ってて。それをカタンと、それが突然、こういうふうになる（倒れる身振りをつけて）と、動くというようなアイデアがありましたですね。それはものすごい難儀しました。今から考えれば、中におる人が押してやね、なるはずないねん（笑）。力学的に言うても。だからそれを何とかしよう言うて、つくって。簡単にできると思ったんです。箱つくって中に棒つくって、中でやればいいと。それはものすごい困ったことがあります。

池上：それは結局どういうかたちで倒されたんですか。

嶋本：やっぱり何か、下にちょっと穴開けたんやったかな。何かそんなことで。倒すように。

池上：外から見ていて、自分で倒れるような角度に見えるようにしたっていう。村上さんは中にいらして、けがはされなかったんですか。

嶋本：しなかったですね。

池上：危険なアイデアのようにも聞こえますけど。

嶋本：そうですね。

池上：この「具体美術まつり」について、加藤さん何かご質問ありますか。

加藤：そうですね。今はないので。どうぞ続けて下さい。

嶋本：それから、もひとつね、これは余分なんですけど、うちが大学の、短大の先生してたんで。短大の人が同じ場所を使ってやったことあるんですわ。ほんで、パイリーンといいまして、不織布というんですか、初めて織り目のない布というのができた頃でね。それを大量にうちの大学が寄付してもらって、「千人が花嫁」というのをやったことありますわ。

池上：それは万博の期間中に。

嶋本：ちょうど具体がやってないときですね。隔月やったから。ちょうどないときにやったことあるんですけど。それは僕がアートのプロデューサーとしてやったことあるんです。

池上：それは学生の方たちにしたら、すごく大きなことですよね。万博のそういう会場で。

嶋本：ちょうどチャンスがあってね。僕にとってもね、すごいチャンスでしたね、その、何というのかね、千人の美女がね、皆、服を脱ぐんですね。そのとき僕が手伝ってたんですけど。びっくりしたのは、若い女の教授がね、「はい。上着脱ぎなさい。はい、皆下ろしなさい」言うのと、普通もじもじするんですね。もじもじしてたら「ああ、ほなもうあんたやめなさい」。ぱっぱっぱっぱっ。千人やから、ものすごいいろいろけすっていったりしたことあってね。「えっこんなん見てええのかな」と思うような（笑）。まあ変な話ですけどね。そんなことで。とにかく、僕がオブジェつくりましてね。大きな、どれぐらいあるかな、直径がこれぐらいの、2メートルぐらいで、長さが数十メートルのね。それをつくって、それを会場に流して、ほんでふわふわさせて、それを背景にして、花嫁がずーっと歩くような。

池上：実際に千人いらしたんですね。

嶋本：うん。やったことありますけどね。

池上：短大で、一学年だけだと千人も学生さんはいませんよね。

嶋本：いやいや、学生以外に他からも募集しました。

池上：それと短大の学生さんが全員ですか。

嶋本：全員ですね。それをちょっと、元永さんが誤解して。「嶋本が万博の会場でアートプロデュースをやった」ということが書いてあるわけですね。何というかな、書くときが細かいときには詳しく書いてるけど、1行しかないから、あれもやった、これもやった、いう中で、「万博がアートプロデュース」（と書いた）。元永さんがそれをみて「あいつはアートプロデュースやってないのに、アートプロデュースやったのは先生やのに、嶋本が書いてる」というようなことで、よくよそでは言うてますけど。これは具体ではなくて、宝塚造形、まだそうは言うてなかった、関西女子学園というところのね。

池上：宝塚造形芸術大学の前身ですね。具体のイベントとは別のものとしてやられた。

嶋本：全然別です。それがしかし、全然ですけどね、僕は、その学校が上田安子でござんじかどうかしらんけど。

加藤：服飾の。

嶋本：服飾の学校で。そこはよくファッションショーやりますわ。僕にね「変わったことやって」言うて、やることになりましたけど。これは先生がファッションショーなんかやってはったから、それなんかを見て、影響されてたと思うんですわ。どんなんかという、体中砂を全部かけて歩いたりね。そのような、ずいぶんあれを、やりましたですよ。ところが、僕のをやるとね、その頃、写真新聞、今でもあるか知りませんが、写真新聞というのがあってね、「昨日は上田安子のファッションショーがありました。その中でこんな変わったんが出てました」言うて、写真新聞、僕のが出るんですよ、しょっちゅうね（笑）。

池上：写真新聞というのは、どういう媒体ですか。

嶋本：よくありませんかね。よく、これぐらいのね、A4 ぐらいの紙で。

加藤：グラビアだけで成立しているような。これぐらいの、タブロイド判っていうか。

池上：写真週刊誌とはまた違う。

嶋本：週刊誌いうか、写真集みたいになって。今でもありますよ。それにね、よく出てたんで。

池上：少し質問としては戻ってしまうかもしれないんですが、具体後期と呼ばれている時期の具体美術協会と嶋本先生との関わりについてお聞きしたいんですけども。1965年あたりにまたたくさん若いメンバーが入ってくるかと思うんですけども、そういう若いメンバーの方たちと設立当初からいらしたメンバーの方たちというのは、どういうふうな関係で、同じグループの中にいらしたんでしょうか。

嶋本：それはね、まあ先輩としてね、いろいろ参考意見言ったりしたことありますけど、ほとんど先生が直轄でやってはるからね。あまりこっちは命令したりそういうことはなかったですし。先生はあんまりそういうこと好まれなかったからね。

池上：同じグループだけれども、やはり、最初から最後まで吉原先生が頂点というか、上にいらして、一人ひとりとの関係を。

嶋本：そうですね。

池上：あまり親しく交わってというような感じとは少し違う。

嶋本：全然、仲悪かったわけじゃないけど。まあまあ、とくにこっちが力入れてどうこうということはありません。

池上：全体としてやったというのは、やっぱり先ほどの「具体美術まつり」ぐらいですか。

嶋本：そうですね。あれは、皆ね、力入れましたけどね。

池上：その他は個人個人で制作を一所懸命やってというかたちだったのでしょうか。

嶋本：そうですね。それと割合、先生もゆるくなってきて。よそで個展したり何かしてることも、割合、奨励したり。

池上：そうですか。最初それは良くないという考えだったんですよね。

嶋本：皆、断らせられました。

池上：最後の方は、外で個展をすることも、具体美術協会というグループのためにはいいことじゃないかっていう。

嶋本：いいことですね。それとあんまり一人ひとりの作品を厳しく見たりしなくて。「ま、いいやろ」というような、割合おおらかになってきましたですね。

池上：前、お話をお聞きしたときには、吉原先生は非常に厳しい、そして難しい方ということをお聞きしましたが。この頃になると、そんなに難しくない。

嶋本：非常におおらかに。だいぶそういうの少なくなりましたです。ゼロじゃないですけどね。何かひとつ、こう気に入らんとこがあったりすると、ものすごい厳しい。

池上：それは具体がもうある程度認知されたということが大きかったのでしょうか。

嶋本：そうですね。たぶんそうやと思います。

池上：具体の60年代の後半の方になりますと、本当に解散前という時期になってくると思うんですが。解散の少し前あたりの頃は、具体美術協会はどのような状況だったんでしょうか。

嶋本：ちょっとまあ、何というのかね。これは大きなことやったと思うんですけど。ミシェル・タピエの方向で、タブローを中心にやろうということになってきたんです。僕はあんまり向いてないんですね。僕とか村上さんなんかはね。だから、そんなにね、力、ちょっとその頃は力入れてやりませんでしたですね。

池上：具体の外での活動も、徐々に増えてこられたんでしょうか。

嶋本：そうですね。はい。

池上：外というと、他ではどのようなところで活動を。

嶋本：外国に行ったりしてましたですね。

池上：それは、何か展覧会で、招かれたりとかいうような。

嶋本：いやいや。そんなんもありましたけど。それはね、展覧会に招かれた場合は、先生の許可がいるからね。関係なしに行ったことが多いですね。

池上：ご旅行であったり、見聞をひろめたり。

嶋本：せやけど、先生はあんまり好きやなかったです。

池上：自分で海外に行くっていうことが。それは何となく吉原先生の監督を離れてしまうような感じがするってということでしょうか。

嶋本：そうですね。

池上：少しずつ、吉原先生の方向と嶋本先生の方向も少しずつずれが出始めるような感じでしょうか。

嶋本：まあ、強いて言えばそうですね。こちらはもっと、やっぱり、アラン・カプローとか、オットー・ピーネなんかと。

池上：やはりアクションとかパフォーマンスの方向に、どんどん。

嶋本：やりたかったのにね。

池上：タブローの方向というふうに言われても、そちらのアクションへの方向というのを、先生ご自身がちょっと抑えきれない感じですか。

嶋本：別に先生を裏切ってどうこういうよりも、「一緒に、何でやりはれへんのかな」と思うたんですよ。こんなおもしろいこと、われわれが見つけて、海外ではほとんどないし、非常に興味持ってくれてるんやから、もっとそんな方もね。「タブローもやったらいいけど、タブロー以外ももっとやりはったらいい。なぜかなあ」と。

その頃は分かりませんでした。ところが、あとで、今になって思ってみると、先生の方は、あまりそういうのには自信を持ってはらなくて、むしろタブローであれば先生は具体の若者には負けないという。せやけど、新しいいろいろ、そういうパフォーマンスなんかになってきたら、若い方が新しい感覚持ってるのでね。

池上：「自分は負けてしまうかも」というような。

嶋本：そうそう。そんな引いた感じがあったからではないかと思うんです。ところが僕は、仮にそういうのがあったとして、先生よりも若いもんがいろいろやったとしても、それは先生のプラスになると思ったんです。だから、われわれは先生を乗り越えることが、先生への何よりのお礼というのか。先生はそうでなかったみたいですね。

池上：やはりそこに、一作家としての吉原さんと、リーダーとして、グループのためには何が良かったっていうリーダーとしての吉原先生との間に、やはり相克というか、葛藤があるということなんでしょうね。

嶋本：そう、あるんでしょうね。

池上：具体美術協会が1972年に解散になるわけですけども。嶋本先生ご自身はその前の年の1971年に退会をされていらっしゃるんですが。

嶋本：そうなりますかね。

池上：記録ではそのように拝見してるんですが、そのあたりの経緯というのはどのようなものだったんでしょうか。

嶋本：それまでにはすでに、金山さんとか田中さんとかね、やめてて。

池上：おやめになってますね。

嶋本：それでまあ、何て言うかな。もうひとつはね、アラン・カブローから全然連絡がないんですね。ほんで、オートー・ピーネはもちろないから。僕なりに今度は、手紙出したり、してたんですわ。それは、あんまり先生はよく思われなかった。僕はね、決して先生を裏切るんでなくて。アラン・カブローなんかと先生はもっともっと一緒にやりはった方が、もっと具体は大きくなるだろうというようなことね。いろいろ、先生のとこ行って、「やりませんか」て言うて。しまいにはえらい怒られましてね。「(連絡が) 来ない、わしが来ないと言うてるんやから、連絡がつかへんねんから、いらんこと言うな」。そんなようなことがあって、だんだん気まずくなっていったんですけど。これは、後日談ですけど、私が今度は、アラン・カブローと台湾に招待されて。ほんで、1週間ほど一緒に同行していろいろパフォーマンスやったことあるんですね。そのときに「どうして連絡がなかったんか」と聞いたら、アラン・カブローは「何回も連絡した」と。「一度もその返事がない」と。「それで、自分のお弟子さんを吉原先生のうちまで行かして、連絡させた」と。「ところが先生は会ってくれなかった。門前払いで会ってくれなかった。だから連絡が取れなかった」と聞いてね。ほいでまあ、非常に、残念やなあと思ったことがあります。ずっといろいろ、1週間ずっと一緒にやったからね。毎日ふたりでパフォーマンスやって。

池上：台湾と一緒に行かれたのはいつ頃になるんでしょうか。

嶋本：えーっと何年になりますかね。15年ぐらい前でしょうね。あとで調べれば分かりますけど。(注：1998年)

池上：具体が解散して、大分経ってからということですね。

嶋本：もちろん。それまでにも、ビエンナーレで会ってます。

池上：そうですね。1993年ですね。

嶋本：93年に会った。それ以降ですから、もっと後ですね。

池上：カプローが何度も連絡しても返事がなかったり、門前払いまでするというのは、吉原先生の中では相当強くこっちの方向には行かないと決められていたという。

嶋本：これはまあ憶測ですけど。そうやなかったかなと。何であんなすばらしい人を拒絶したのかなあと思いますね。

加藤：もともとカプローが本に具体の写真を掲載したきっかけというのは、吉原先生がカプローに写真を送られたからだと聞いているんですが。(注：Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, Harry N. Abrams, 1966)

嶋本：いや、その通りです。だからその頃は非常によかったわけですね。カプローと先生とも、おそらくとても気が合ってた。それで、ずんずんそういうこともやったし、それから舞台もやったし、野外展もしたし。そうしてるうちに、先生の方は、ちょっと自分に向いてないな、というのを思いはったんと違いますかね。初めの頃はものすごく積極的でしたからね。

加藤：カプロー自身は、日本でそういう活動があったっていうのは知らなくて、それが終わった後に写真が来て、こういうのがあったのかっていう、いわゆる発見をされて。あれを出版されたのが66年だと思うんですけども。60年代の初め頃に、カプローの方には送っていたんだと思うんですが。そのへんで吉原先生の意識がやはりかなり変わらなかっていうことがあるんでしょうか。そのへんは推測の域を出ない。

嶋本：いやあ。それはなかった。はじめ喜んだ。僕らかて見せてくれてね。僕かて本買ったし。「わあ、よかったなあ」言うて、喜びましたですね。タブローの方はミシェル・タピエで、パフォーマンスの方はアラン・カプローで。

池上：だから、タピエとの出会いだけで、パフォーマンスを拒絶するっていう考えにいったという、それだけでもなさそうということですね。

嶋本：だけどね、初めのうちは両方でした。ところがタピエが始終来るようになって。非常に今度は具体的に絵を売るとかね、美術館に入れるとかという話になってきた頃から、ちょっとこう、こちらの方に。タピエが先生の絵について、もっと売るとか話があったかなかったか、それは知りませんがね。

加藤：たしかにグタイピナコテカができてからもタピエが何回か来て。絵をとにかく選んで、向こうへ持って行くっていうような、ひとつのシステムができてしまうというか。

嶋本：そうでしたね。ほんで、その頃に僕が、嶋本の穴の絵はタピエは「だめだ」と言うてるというのを聞いて

たわけですね。それで、それは1950年代ですね。50年代半ばになって、いわゆる瓶投げを始めて。それに入られて、自分なりにがんばってたわけですよ。それもタピエに「良くない」と言われたんです。何でかっていうと、ガラスを投げると、絵にガラスが付いてね、「非常に危険であるから、できればもっと別の方法考えなさい」。それから僕ね、かなり低迷しましたね。いくらなんでも、そう次々と、なんぼなんでも、できないからね。まあ、それなりにはがんばったつもりですけど。やっぱり、今もまた瓶投げなんかよくやってますけど。その方がやっぱり向いてますし。今になってみたら、何て言うかな、海外のコレクターがたくさん持っているし。昔は瓶投げて、瓶の細かいのが付いてたら、先生に「全部はずしなさい」と言われてた。せやけどこの頃は、くっついていての方が喜ばれる。

池上：ガラスが。

嶋本：ガラスの粉がね、ちっちゃいのがいっぱい付いてたんですわ。ところが今なんかね、ペットボトルぐらいがそのまま付いてるような、それがおもしろいと、この頃は。そういうのがよく売れるんです。何やえらい、やっぱり時代がね、変わったな思いますね。

池上：当時は、タピエとしてはもっと危険ではなく、画廊でちゃんと飾って売れるようなものが望ましいという。

嶋本：そうですねえ。もう今なんか、瓶を付けて、はずれるとね、付けてます、向こうのアシスタントが、同じ所に。

池上：付いてるほうがいいということですね。

嶋本：大きな瓶の、ばーんとくっついてるほうがおもしろい。ときどき割れないでくっついたりすることがあるんですけど。だからこの頃描いている絵は、ほとんど、こういうのが付いたままになってますね。

池上：次の質問なんですが、嶋本先生は、具体美術協会の指導者としてではなく、一人の作家としての吉原先生の作品もごく初期から最晩年にいたるまで、間近でご覧になってたと思うんですが。その先生の作品の変遷を一人の作家としてはどのようにご覧になっていましたか。

嶋本：作品だけでなく、作品と作品に対する考え方ですね。これはやっぱり日本では抜群ですね。全然他の人と比べものにならないくらい新しい。今にしてみたら、ちょっと僕らよりも、やっぱり二科時代がね、時代があったから、そうでないというのがありますけど。しかしその時代でああいう新しい考えを持っておられたということは、本当に良かったですね。僕は本当に、あの先生に出会ってね。もしあの先生に出会ってなかったら、今はもう、一介の田舎の絵描きに終わってると思う（笑）。

池上：考えの違いなどが少しずつ出てきても、やはり、基本的なところは変わらない。

嶋本：今言うてんのは、細かいとこで。全体から言うと、そりゃ他の、もう日本中、ほんならそれに代わる人がおるかという、やっぱり全部合わせても、吉原先生に代わる人はいないです。

池上：そうですか。それでは、1972年に吉原先生がお亡くなりになるわけですけども。お答えづらいかもしれませんけれども、そのときのお気持ちといいますか、どういうふうにか。

嶋本：お答えにくいことないです。そりゃやっぱり先生が亡くなってね。しばらくちょっとご無沙汰してたから、「そうか。偉大な人を亡くしてしまったな」と、非常に残念に思いました。代わる人がいないからね。

実際、現在に至ってもそういう人は生まれてませんね、他にね。

池上：わりと急にお亡くなりになったんですよね。

嶋本：そうですね。いや、本当突然です。まさか亡くられるとは思わなかった。

池上：吉原先生としては、急にご病気になって、そういうことにならなければ、「具体美術協会」という会もご自分が元気である限りは、続けていこうと。

嶋本：10年も、もっと続けてたん違いますかね。

池上：自分が亡くなくても具体美術協会はあった方がいいというお考えだったんでしょうか。

嶋本：僕ですか。

池上：いえ、吉原先生としては。

嶋本：いやあ、それは分かりません。

池上：嶋本先生はもう退会されてたわけですが、解散になるという決断を聞かれて、どういうふうに思われましたか。

嶋本：ちょっとさみしい気はしましたけどね、深い意味でなくて。せっかく具体も、世界の歴史に唯一日本の前衛として残るほど有名になったから、もうちょっとやればいいのに、というのは思いました。

池上：亡くなられても会としては存続する方向もあったんじゃないかという。

嶋本：しかし、そんな細かい計算で、あった方がいいとかなかった方がいいとか思いませんでした。ただ漠然とね、「ああ、なくなるんか」と思いましたですね。

池上：具体美術協会の解散以前と以降で、嶋本先生の制作活動に何か大きな変化というのはありましたか。

嶋本：それはね、今まで、「先生がどう思いはるかな」というのが、心の中で、ものすごい厳しい人やったからね、いつもね、作っててもありましたけど。「これからは好きなようにつくれる」というのはありましたですね。だから全然、裏切ったような作品をつくらうという気持ちはなかったですけど。ただね、僕自身はいろいろ、その頃メールアートとかやったり、いろいろしてたんですね。僕自身は、そういう新しいことを次々とやるのが、吉原先生のご恩に報いるというか、後を継いでやるアートだと思ってたんです。あれは一周年記念やったかな、何かのときに、具体の連中に会ったときに、「君だけが先生を裏切ってる」と言う。「どうしてなんですか」と言うたら、「皆それまでの、先生が亡くなった頃に描いていた絵を、ずっと継続してる」と。「嶋本は先生が亡くなった途端に全然違うことをやりだした」と言うわけ。僕は「違うことをやるのが先生の後を継いでいることやと思う」と。でも言われましたですね、「草葉の陰で泣いてるよ」と言うて（笑）。「いや、そんなことない。喜んでると思うよ」と言うたんですよ。ですけどやっぱり見ると、今でも具体の連中は、その頃とほとんど変わってないですね。とくに古い連中はね。僕はもうどんどん、続けてるのもあるし、違うこともやってます。やるべきやと僕は思ってるんです。

池上：具体という精神の理解が、人それぞれにあるわけですね。

嶋本：どんどん新しいことをすることが、吉原先生の考えでもあるし、具体の考えでもあると、僕はそういうふうに思ってるんですけどね。ですけどほとんど具体の方は、その頃と、少しは変わってますけど、全然それからかけ離れて、ということはないですね。

池上：理解の違いということなんでしょうか。

嶋本：そうかもしれませんね。オットー・ピーネなんかともまた手紙を出してね、いろいろ、コズミック・アートのアイディア出したり、いろいろ、しましたですけどね。そういうふうに、何て言うかな、先生があんまり好きやなかったようなことも、たしかにやってることはやっていますね。せやけど、僕はそれこそが具体やと思うんですわ。コズミック・アートやったり。アラン・カプローといういろいろ組んで一緒にやったりね。

池上：私からはこのへんぐらいまでなんですけれども。ちょっとお聞きしそびれたことなんかがあるかもしれませんが、補足がもしありましたらお願いします。

加藤：分かりました。そしたら、具体を退会されて以降のことをおうかがいしたいと思うんですけども。1975年にアーティスト・ユニオンの結成に参加をされて、翌年に事務局長になられたということなんですけど。

嶋本：そのとおりです。

加藤：少し経緯を教えてくださいませんか。なぜ、参加されたんでしょうか、アーティスト・ユニオンという組織に。

嶋本：えーっと、たまたま具体がなくなって。そのときに、1960年代に活躍したアーティストですね。別にこれは絵描きだけでなく、建築家もやし、評論家もあるし、パフォーマーも、全部参加して、新しい「アーティスト・ユニオン」という会ができたんです。それは吉村益信という人でね。非常に精力的な人で、全国に呼びかけて。僕は、吉村益信さんはとくに親しくなかったけど、桜井孝身さんやったかね、パリにおる人と割合親しくて。「お前も入らんか、おもしろい会、すごい会やで」言うて。桜井さんが推薦してくれて、仲間に入れてもらったことがあったんですね。非常に考えてることは新しいし、大きな会やしね。いいなあと思ってましたですわ。とくに、これは僕の本にも書いたことあるけど、僕は海外という交流したいのに、海外のメールが、あんまり住所なんか分からなくて、ほとんど海外と交流する手だてがね、非常に少なかったんですね。そういう人たちは割合、いろいろ交流してる人も多いから、こういう人たちによって、海外の人たちとも親しくなれる機会もあるし、というようなことも含めて、それだけじゃないですけど、入ったんですね。ところが、吉村益信さんはものすごいやり手ですけど、ポスターでも、最初の年でこんな大きなポスターを、何枚も、何種類もつくるんですわ。それで、1年間で300万の赤字を出して。それで、どうしようかということになって。それで、岐阜の郡上八幡で「じゃあ考えよう」ということで皆集まって。それで、投票したんですね。そしたら、僕が当たったんですわ。当たったというのは、代表じゃないですよ、事務局長。事務局長というのは、おのおの、北海道もおれば東北も、東京も、九州も、四国もあって、そのへんで活躍した人たちが、それぞれまとめてくれて、その全体をまとめるのが嶋本であって、とくに嶋本の意向で全部やろういうんではないんです。それをまとめる役。もちろんそれを承知で、おもしろそうやし、勉強になると思って、やったんですわね。さっそく精力的にいろいろ会合をしょっちゅうやったんですけど、そこで初めて気がついたのは、会合好きなんですわね、アーティスト・ユニオンの人は。話ばかり。で、やっと決めて、これやりましようって言ったって、東京の美術館、当時、東京都美術館あったからね、そこでやりましよう。出さないんですわ。「出す前提で

決めたんやから、会場もとってるし、どうして出さないか」と言う、「いやもう、われわれは皆で議論して、十分議論して、内容を尽くしたから、それで十分だ」と言うんです。「十分か知らんけど、これ展覧会、会場があるねんから、展覧会をやるうという目的でやってるんやから、出してくれなかつたら困る」って言うても、なかなか。とくにね、おもしろいなあ思ったんはね、小田原より東の人は出さない。昔から小田原評定というのがあって、小田原より東の人は議論ばかりして。あそこで戦争があったんですね、たしか。戦争があったときにね、それを迎え撃とうかどうしようかという議論をしてて、戦争とついに終わってしもてるのにまだ議論してたというのが、有名な小田原評定というもので。それから、とにかく東の人は理屈っぽいと。関西の方はすぐやる。だから実際、アーティスト・ユニオンになって、いろいろやりましたけど、四国とか九州とか、それから広島とか岡山の人は、自分らが企画して東京都美術館でやるんですね。良いか悪いか東京の方に言わしたらつまらんとというのがあったかも分からんけど、一応できるんです。こっちからやったのは、仙台が一回やっただけです。ほとんどやらないです。そういうことで、だんだんとぼらばらになってきてね。有名な人はいっぱいおりますよ。とくに1950年代、いや1960年代に活躍した人やからね。建築家にしても評論家にしても皆すごい人はいっぱいおったんやけどね。理屈は言いますけど、具体的にはなかなか発表にならない。

加藤：元具体の方では、村上さんと山崎さんが最初の頃出品されていたんですね。

嶋本：そうですね、しました。

加藤：それは、嶋本先生が呼びかけられたんですか。

嶋本：そうです。

加藤：これ、1980年に出版された『AUの論理』（オペレーションズリサーチ壺番館、1980年）っていう本なんですけど。実はこの前年に『反骨の記録』（オペレーションズリサーチ壺番館、1979年）っていうのも出てて。ほとんど内容が。

嶋本：同じなんです。ちょっと違うのは、追加で出版したので内容も追加になっています。

加藤：ちょっと違うところがあるんですけども、ほぼ同じ内容で。これは、どのような経緯で出版されることになったんでしょうか。やはり『AUの論理』っていうふうなタイトルなので。

嶋本：今までやってきたことを一応本にして、『反骨の記録』として出したんですわ。そのときにね、京都教育大学が僕を呼んでくれたんです、大学の先生にね。そのときにね、『反骨の記録』いうのを見せるとね、「これはちょっと具合悪い」と（笑）。「ちょっと、違う名前にして出してくれ」というのがあって。それで変えたんです。だから内容が少し変わったただけでね。

加藤：そうですか。こちらのご著書を拝読すると、非常に、嶋本先生の考え方のエッセンスっていうのが出ていると思ひまして。

嶋本：そうですか。やっぱりしかし、具体の連中からは、ちょっと受け入れられないようなこともかなり書いてますね。変なこと、いっぱい。毎日同じとこで写真撮ったとか。そんなん皆から「そんなん意味ない」とか言われましたですね。

加藤：この中でいくつも印象的な言葉があるんですけど、その中のひとつに、「絵を描く一番の愉快さは、自

分も知らなかった自分の発見である」っていうところとか。そういうような、すごく私自身にとってはおもしろいと思う部分があつて。

嶋本：それは割合ね、『きりん』の浮田さんにもよく話してるから。それで、よく似たことは、浮田さんがよく理解してくれて。だから、僕は割合偶然性を利用するから、初めから答がないわけですね。やってみたら、失敗したなと思って、ほったらかしてあると、しばらくしてると、そっちの方がよくなってきて。初め成功したと思うのが、何かこう、従来の考え方で、まとまってあるけど、おもしろくないとかね。ずいぶん変わってくるわけですね。だから偶然性の絵をよく描きましたけど、その選び方がね、だんだん。自分の描いた絵によって自分が教えられたりするということが多くなって。

加藤：こちらの本にも、子どもの造形活動のこととか、あとハンディキャップのある方の造形のこととかにも言及があるんですが。そのひとつに友原（康博）さんの詩もあつて。友原さんのことは、いくつも他でも書かれているんですが、この方は先生の教え子さんの一人だったんですか。

嶋本：僕が中学の教師をしていた時のね、教え子で、本当におもしろい。一番初め知ったのは、僕の前女の先生に怒られてる、呼びつけられて。何で怒られてるんかと思うたら、「[「チョーク箱の裏がきれい」という詩を書いた]」言うてね。「普通、詩というたら、花がきれいとか、山がきれいとか。チョーク箱の裏がきれいって、何ちゅうことや」言うて、「あんた何考えてるの」とか言われてたから。「あれ、ちょっとおもしろそうやな、この子」言うてね（笑）。僕がそこに、来てもうて。「詩を書きたくて書きたくてたまらない」言うから、こんだけ、いわゆる試験問題のいらん紙を、こんだけあげた。ほな、次の日に、それ全部、詩書いて持ってきたんですね。それからの付き合いです。浮田さんのところにも後で、勤めるのも浮田さんに頼んで（笑）。そういうところが一番、（浮田さんは）良き理解者でね。

加藤：この本には、先ほど先生がおっしゃっていた、60年代に海外に行かれたときの。たとえばトルコのギョレメ（Go`reme）とか。

嶋本：ギョレメ。これはね、日本人で最初に行ったんです。というのはたまたま東大の先生、知ってる人がありましてね。考古学の研究でこの近くに行ったんですけど。連絡があつて「私は本職と違うから行かないけれど、びっくりするようなおもしろいところあるから行きなさい」と言われて、行ったんですね。

加藤：その他、あまり当時では日本で知られてない秘境、たとえば南米とか。非常にいろんなところにご旅行に行かれていて。

嶋本：割合行きました。アフリカのね、アブ・シンベル（Abu Simbel）の神殿。今有名ですけど。それが水没するんです、あれね。日本人で、最後で、僕が行ったことある。

加藤：そういうふうなものも含めてですね、本当に先ほどの「自分が知らなかった自分の発見」ということがすべてに通底していると思うんですけど。たとえば具体的に子どもの造形とか、あるいはハンディキャップのある方がつくられる造形に対して、どういうところにご興味か、どういうところがおもしろいと思われましたか。

嶋本：新しい絵を僕は好きな方ですけど、ハンディキャップの人が考える絵というのは、また僕らが想像できないような、おもしろい新しい視点になるわけですね。はじめ分からなかったんですわ。しかし、だんだん慣れてくると「はあ、なるほど。こんな考えを持つことができるんだ」と。「僕ら全然知らん世界やなあ」と思い

ましてね。非常にハンディキャップの人なんかはね、一緒にするようになりましてけど。ただ、すすめてくると、福祉でやってる方が多いんですね。僕は別にかわいそうだと思ってやってるんでなくて、こっちが尊敬して学べるんやと、というようなことでね。だからそのへんよく誤解されます。

加藤：たしかに今、エイブル・アートとか、いわゆるそういう、市場と言いますか、ある種福祉団体が積極的に作品を押し出してとか。そういう、先生が考えてらっしゃるところとは別のところで動いているところがあるなあと思いますね。

嶋本：ありますね、どんどんあるし。そういうところはなかなかね、国から予算とってきたりするのがうまい(笑)。こっちはやれどもやれどもピーピーやけど(笑)。

加藤：ですから、その違いをなかなか、こう分かれる方がかなり少ないんじゃないかなあと。

嶋本：世間では一緒だと思いますね。別に一緒に思われても、別に悪いことしてるわけやない、いいことやってはるねんから、協力してもいいんやけど。しかし、根本に、絶対こういう子だからこそおもしろいということだけは、妥協しないでやりたいと思いますね。浮田さんなんか、そういうところ強いですね。

加藤：次にメールアートについてお伺いしたいんですけども。先生がメールアートに関わられるようになったというか、実際に制作されるようになったのはいつ頃からですか。

嶋本：結局あれ(アーティスト・ユニオンの事務局長)を1975年に引き受けて、そのときに僕なりにパンフレットつくって、それを送ったんですね。それまでは、具体の頃というのは、100送って1つ返ってきたらいいぐらいやった。ところが、100送ると300ぐらい返ってきたわけですね。それでびっくり、「この世界はどうなってんのや」と思っていたら、そのときに、1962年に、フルクサスの創立会員であるレイ・ジョンソン(Ray Johnson)が、「メールアート宣言」というものをやりましてね。その中に、メールアートというのは良い悪いを選別することなく、絵の好きな人が全部参加して、それも全部並べよう。これが本当のアートの姿であるというような、「メールアート宣言」をしたことがあってね。割合おもしろい人たちが賛同したわけですね。というのは、その頃すでに先進国、アメリカ、ヨーロッパでは、絵の世界というのは、たとえばピエナーレがあんなんやったら、「次あの人が一等になるらしいよ」とか、絵を買い占めてとかいうような、裏で評論家のえらい人といろいろあって、もう賞を決めてしまおうとかいうのがいっぱいあったわけやね。これはもう当然やと思います。オリンピックにしてもそやし、映画界でも誰が次は賞をとるとか、裏でお金が動いたりとか、人間の社会やからね、あるんですけど。それを純粋にやろうというようなことをレイ・ジョンソンが言い出して。おもしろいというので、わーっと流行ったんですね。ところが、流行ってどんどん大きくなるんやけど、不思議なことに全部白人やったんです。有色人種は一人もやってなかった。やってなかったというのは、有色人種の国は、そんなどころか、まだ展覧会そのものができるかできないかが問題で、できすぎて裏でどうこうというようなことにはなってなかったわけやね。そこへ嶋本昭三が大量に送ってきたというので。「こりやおもしろい。有色人種やから、いっぺん支援してやろうやないか。また送ってあげようやないか」というので、たくさん送ってきたんですね。僕はその理由が分からんから、「何でこんだけたくさん、突然送ってくるんやろう」と(笑)。そのうちに、そのうちの一人がうちに来ましてね、いろいろ説明してくれて、それで分かるようになりました。そうやってやってみると、今度は日本人というのか、有色人種、日本人であるから、独特の、ヨーロッパ人なんかにはないアートができるわけですね。たとえば僕、ひらがなで「あ」というのを書いて、それを送ったわけですね。そうしますと、僕にしたら、不思議な模様。僕は嶋本やから、本来は「し」で、「しまもと」「しょうぞう」、どっちも「し」やから、「し」にしようと思うたんです。ところが「し」というとね、文字らしくない。何や、みみずみみたいでね(笑)。ほんで、いろいろ調べてやってみると、「あ」という字が、縦もあるし横

もあるし、大きいところもあるし小さいところもあるし、字の中で一番「あいうえお」の「あ」が一番きれいなあとと思って、それを送ったんですけど。その頃にただ「あ」という字を書くでなくて、段ボール紙に「あ」という字を型抜きしましてね。その「あ」という字そのものに切手を貼って送ったんですね。それはメールアート、日本でいろいろやってる中で、いろいろ見てみると、郵便法でそういうものはOKなんですね。値段はちょっと120円とかになりますけど。それを送ったら、外国の人が非常にびっくりして、いろいろ送ってくるようになって。それが始まりです。

加藤：やはり従来のアートの考え方に対して、いわゆるネットワークというか、ヒエラルキーがない水平方向のつながりっていうのがメールアートの特徴ですか。

嶋本：特徴ですね。とってもおもしろかったです。ほんで、今ちょっとおっしゃりましたが、今度は「ネットワーク」いうのはまたね、また違うんです、そこから派生してきたものでね。今度は、僕が「あ」という字を送りますでしょ。ほな、その「あ」という字にいろいろ書いて、また次の人に送るんですわ。それは、僕の作品を。それがぐるぐるまわって、いっぱいのかたちになって、こう返ってきたりね。それから僕のこの頭の写真を送ったりすると、そこにいろいろ書いて、で、送って送り返してくるだけやったら、ネットワークでないねん。単なるコレスポンダンスですけど。それがもう、あっちこっちに。たとえば僕が募集しますやん、僕の頭の絵を描いて。ほんで「送って下さい」と言う。ほな「送って下さい」というのを見た人が今度はそれをまた何百で印刷して、皆に送るわけですね。もらった人が、また何百と送るわけです。それがうちへ来るわけです。「おもしろいからお前もやらへんか」「ええ!？」と(笑)。そういう中でちょっと考えられんようなおもしろいネットワークがたくさんできましたですね。

加藤：それは具体の頃ではなし得なかったような活動ですか。

嶋本：はい。先生の考え方は「絵というものは高く売らんと意味ないんや」と。「ただでええんや言うぐらいやったら、もうやめてしまえ」というような考えを持ってはりましたからね。これは別の考えとして。社長でもあったし。非常に、そういう立派な絵こそは、高く売れて当然やという考えを持ってはったからね。

加藤：ただ、やはり具体の、吉原先生がずっとおっしゃってた、とにかく今までにないことをやるっていう部分では、非常に具体の精神を引き継いでいらっしゃる。

嶋本：僕は、だからそういう意味では、吉原先生の一番いい弟子やと思ってるんですけどね(笑)。

加藤：1980年代の半ばぐらいから、「具体」そのものがまた再評価をされるようになって。いろんな、国内外で回顧展が行われたり。86年には、たとえばポンピドゥーで「前衛芸術の日本」展があったりとか。それからヴェネチア・ビエンナーレの1993年「東洋への道」があって。それからさらに、その後90年代後半に入ると、具体というグループの中でもとくに個別の作家に焦点があたるようになって。その流れでの早い時期のものが「アウト・オブ・アクション」のときの、MOCA(ロサンジェルス現代美術館)での展示だったと思うんですけども。(注: Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949- - 1979, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998. 日本では1999年2月に東京都現代美術館で「アクション 行為がアートになるとき 1949 - 1979」として開催) そういうふうな中で、嶋本先生にとっ、一番心に残っていらっしゃる展覧会ってどういう展覧会でしょう。

嶋本：そりゃまあ、「アウト・オブ・アクション」なんか。われわれ、四大アーティストの中に入れていただいたから、びっくりしましたです。

加藤：先生が、具体の1メンバー、もちろん主要ではいらっしゃいますけれども、主要メンバーの1人として取り上げられてきたのが今までだったと思うんですけど。そうではなくて、具体というふうな分類の中ではなくて、1人の嶋本先生、アーティストとして取り上げられたのが「アウト・オブ・アクション」。

嶋本：ですけどね、僕はやっぱりそれもね、具体、吉原先生の弟子として、具体のメンバーとして、取り上げられたと思ってます。他にもそういうチャンスがね、たとえばアメリカの教科書に嶋本昭三だけが載ってたりね、してるのありますけどね。そんなんも、やっぱり具体であったからこそ僕が載ってると思ってます。ですけど、ふたつ、僕の中でふたつ分裂してるのは、片一方で、メールアートやってね、とにかく楽しければいいと。もう一方では、やっぱり絵は高く売れた方がええというのがあるんですわ。お金がほしいというよりも、何とていうのか、評価するのに「金出してでもええからほしい」と言うのとね、関係なしに「うまいですね。嶋本さん、おもしろいですね」と言うのとはね、かなり真実味が違うわけですね。「僕の絵どうですか」「ああ、おもしろいね」って無責任に言えるわけですわね。ところが、ものすごい大枚のお金を出して、手に入れたいという考え方というのは（また違う）。別に僕にお金が入って嬉しいということ、それは嬉しいには違いないけど、別に僕は贅沢しようと思ってないから、そんなことはいいんですけど。これは加藤さんご存じですかね、ベルギーのある主婦がアンドレア（・マルデガン）（注：Andrea Mardegan。嶋本昭三アーカイヴ事務局長）のところに買いに来て、「絵を売ってくれ」って言うんですよ。どうして嶋本の絵がほしいのかというと、「自分はマンションを買った」と。マンションを見たときに「このマンションの一番中心に嶋本の絵を飾るべきや」と。「飾って、それから後に、テーブルとか椅子とかを（配置）したいから、ぜひ売ってほしい」と言うて。それはかなり高価な値段で買ってくれたけど、お金が儲かったからでなくて、そんなことまでヨーロッパの人は考えるのかと。それは僕、感激しましたね。ただ日本の金持ちが絵買って「これ置いといたら値上がりするやろ」というようなのではなくて。部屋の真ん中にきて、これから自分の生活の中心を考えるんだというようなね。大変感動しましたですわ。

加藤：アートに対する思いとか、大切にしようっていう気持ち、非常にやっぱりありがたいっていうか、貴重ですよ。

嶋本：貴重ですね。なかなか日本人にいないです。

加藤：それを具体的に表すものがお金というか、になるわけですね。

嶋本：別の意味のね、お金ですけど。下手に言うと、お金ほしいからいろいろやってるのかってなりますけど。そうでなくて、さっきの話みたいに、本当に、本当に心から欲しいんやなあというのがね、とても嬉しいです。

池上：ひとつの、ちゃんとしたかたちになる評価っていうことですよ。

加藤：私もやはり、アーティストの方の作品は、きちんとした金額で買わせていただいて初めて、ちゃんとアーティストを支えることになるというか。それがまわりまわって、自分自身も得るものがあるって、そのアーティストの生活も成り立って、というのが一番いいと思うんですけども。

嶋本：それはその通りです。せやから、それとさっき言うたメールアートというのは、これまた全然別の世界ですね。頭の中にふたつあってね（笑）。片一方はただでもあるからどんどんやりましようというのと。もう片一方はそういうきちっとやりたいというのと。ふたつありますわ、僕の頭の中にね。

加藤：そうしましたら、先生が作家活動を続けていられる中で、一番大切にされてることってというのは何でしょう。

嶋本：やっぱり僕、そういう言い方の答えになるかどうか分かんけど、やっぱり「オリジナル」やね。やっぱり僕の絵はどこにもないんだと。だから、逆に言うと、例えばヘリコプターから瓶投げたとしたら、いい絵ができるはずないわ、普通の意味で言えばね（笑）。どこへ落ちるか分からない。一応、布（きれ）あって、上にダンダン落ちるわけ、中に。それをあとで切ってしまうわけですね。そんなもんいいのができるわけがないと思っていると、イタリアの人はそういうのをね、すごく貴重に思ってくれて。高い値段つけて買ってくれるんですね。それがとてもうれしいですね。高い値段がうれしいというよりも、何かそういうものにオリジナルを見つけてくれる。日本やったら「そんな誰でもできるやないか」で、もう終わりですわ（笑）。

加藤：「オリジナル」、先生がおっしゃる「オリジナル」っていうのは、いわゆる普通の意味での「オリジナル」というよりは、もう少し広い範囲というか。

嶋本：もっと可能性を含めたね。

加藤：さっきおっしゃっていた、とくに「自分の知らなかった自分の発見」というものを含めた意味の。それを発見することも、オリジナルの中に入るわけですね。それがオリジナルだという。

嶋本：その通り。僕はまだ今でも学生やと思ってる。今からまだどんな絵ができるか分かん。大家になって、功なり名を遂げて、「はっはっは」言うて「ええ芸術はこんなもんです」とは、とても言えない。今からでも何ができるか分からないということが、絵を描くときに思えるのが一番うれしいです。今度、10月に、上海で120メートルの壁画描くんですね。それも、本当に、原画があってそれを伸ばしたりするのでなくて、何ができるか分からないし。それから11月は、今度は、ポローニャと、それからジェノヴァで展覧会。

池上：その10月の上海の作品は、上海ビエンナーレと何か関係は。

嶋本：いや、関係ないです。

加藤：ジェノヴァで個展もありますよね。

嶋本：はい。個展というのか、アートパフォーマンス。僕の場合は、都合がええ、結果として都合がええんですけど。絵を描くことが売ることにもなるし、それ自身もパフォーマンスにもなるわけですね。どっちを狙ってるのか分かりませんが。とにかく楽しいから。

加藤：パフォーマンスをされたあと、例えばさっきおっしゃっていましたが、ここのへんで切るとか、そういうのは、どなたが決められるんですか。

嶋本：向こうで主催してくれた人と僕と両方でね。「こう行きましょうか」というような。せやけど、さっき言うたように、向こうのアシスタントの学生がおってね、瓶をはずしかけたわけです、ひっついてるやつを。ほな、ものすごく怒ってね。「これが付いてるからこの絵はええんやから、全部もとのとこへくっつけなさい」言うて（笑）。日本でやるときは、やっぱりこんな大きなのが付いてたのは、全部はずしてました。（吉原）先生からえらい怒られたからね（笑）。それは別にどういうことないけど。本当に向こうの人はこんなくっついてたままでもおもしろいと思うところは、「やっぱりまだまだこっちが古いなあ」思いますね。古いなあいうか、

こんなもんくっついてるものを買う人がいるとは思われない（笑）。

最近のはこれ（アーティスト・ユニオンのジャーナルの最新号を加藤と池上に渡す）。次またつくりますけど。

加藤、池上：ありがとうございます。

嶋本：これ（最新号）はまだご存じないですかね。これは向こうで、今年。

加藤：これは最新号ですね。すごいですね、ここは。

嶋本：これなんかものすごい広いんですよ（カプリ島にあるパラッツォの中庭で2008年5月に行った瓶投げ絵画のパフォーマンス写真を指して）。これ、ほんまに野球場ぐらいあるからね。ほんで、これ全部でしょう。これね、一人で、全部投げたんです。これだいたい千回ぐらい投げてます。

加藤：これはヘリコプターに乗ってですか。

嶋本：いえいえ、地道で。地で。

加藤：地で。それはすごいですね。

池上：これはカプリ島で。

嶋本：カプリ島です、これは。全部カプリ島じゃないですけどね。カプリ島がほとんどですね。

加藤：こういうふうな作品は。（注：ピアノに絵の具をかけた作品。2008年5月、ナポリで制作）

嶋本：ピアノですか。それはカプリ島じゃないですけどね。それは、どこやったかな。カプリ島の途中ですわ。このへんは皆カプリ島ですね、ほとんど。

加藤：例えばこういうのは、このまま残しておくんですか、作品として。

嶋本：いやいや、ピアノだけ（のけます）。

加藤：美しいですよ。

嶋本：美しいですか（笑）。

加藤：このピアノの、例えば、これだけがまた違うところがあると、非常に。

嶋本：もちろんのけます。（写真は）今描いたところの、やったところの、後やから。

加藤：これは LOCO（薄井宏子）さんのコップですか。

嶋本：コップでね。ガラスでは困るような分はね、カップで、われわれ、高いところから投げて。また裏は仲間の作品。

池上：イタリアでよくお仕事をされてると思うんですけども。前にお聞きした、嶋本昭三ファウンデーションですか、アーカイヴですか、設立されたということで。そのあたりのお話もお聞きしてもよろしいでしょうか。イタリアのコレクターの方からそういう話が来たんでしょうか。

嶋本：コレクターというのか、画商というのかね、両方。何と言うのかな、プロデューサーと言う方がええかもしれない。イタリアのそういう人ですけどね。日本人の普通の人と言うコレクターという誤解があるし。何でもありの人ですね。だから、これはまだ、99パーセントは確実やけど、決まってないからだめかも分かんけど。今度その人はノーベル平和賞をやってくれてるんです。ノーベル平和賞、日本でもらったの佐藤栄作だけですね。それを担当したりね。それから、もうひとつは、国連の何かそういうので、「嶋本さんにぜひ賞をあげたいから」。僕は国連なんて、戦争関係ないねんから（笑）。「鉄砲の持ち方も知らんのに、国連なんて関係ないよ」って言うてるのに、そんなことしたり。それからここに、カプリ島にすごい大きい香水の会社があって。ものすごい大きい、何千坪というところで、パフォーマンスをやったんですけど。そこが香水の商売をして、今度はダリがやってみたくて、嶋本に香水をつくってもらおうとか。入れ物だけですよ、僕匂いは全然分かん（笑）。そんなようなこともいっぱいいろいろ考えてくれる人やから。単なる画商と言ってよいのか分かんけどね。いろいろね。

池上：その方は、嶋本先生の作品とかご活動をどういふふうにお知りになったんですか。

嶋本：知ったんはね、日本に、アンドレアはご存じですね、たまたまイタリア人が、僕の知ってる LOCO という女の子と知り合って。その人が日本に来て、結婚して、日本人と。僕のことをいろいろやってるんですけど。その人はもともとは医者ですね。だから、美術のことは全然知らなかった。全く知らなくてね。それで、日本に来て。ここへ、この上（アートのスペースの3階）に、おったんです。しばらくね。ほんで「何するの」言うたら「福井県で医学の発表する」と言うから、「何で福井県のようなところなの、まあ見してごらん」言うて。日本語で書いたやつがあったから見たら、何とあのノーベル賞の田中さんと一緒に発表するんですね。「あんたすごい人やねえ」言うて（笑）。「へえ、こんなことするの」て言うたら。ほんで、僕が紹介して、高槻のところの、大きな、あそこに医学グループがあって。そこで初任給40万円で勤めるところがあって。「よかったねえ」言うたんですね。そしたら、その4月から勤めて、6月になったときに。「6月は一ヶ月、病院、研究所休ましてほしい」、「何ですか」言うたら、「僕のお父さんの誕生日が6月やから、一ヶ月帰る」言うて。ほんなら向こうびっくりしてね（笑）。「亡くなりそうやとか言うんやったら分かるけど、単なる誕生日だけで一ヶ月も帰られたら困る。そんなこと、とって日本に通じないから、やめてもらう」言うたら、あっさりやめたんですね。それで、LOCO が絵をやってるから、僕も絵をやってるから。「いっぺん、それじゃあ絵描くの、やってみる」言うて。イタリアへ帰っていろいろ見てきて。「嶋本さんの絵売りました」言うんです。かなり高い値段で売ってきてるんですよ。「あんた絵分かるの」て言うたら「全然、僕は今まで、絵というものは世の中には全く不必要なもんやと思ってた、医学こそは人類を平和にするもんやと思ってたけど。LOCO の」、LOCO というのは僕の弟子ですけど、「その人の考え方をいろいろ話してるうちに、ハートこそは人類に一番大切なもんやと、180度変わった」言うわけですね。それから絵を売ってくれるんですけど。1年もたたないうちで、あんまりお金のこと言うたらいやらしいけど、だいたい2000万から4000万売ってくれてるんです。考えられへん。日本で1点も売れない、去年は。「僕は1点も売ってないんですよ」言うて、「どうして向こうでは売れるの」言うたら、「イタリア人に話をしたら、おもしろい言うて買ってくれた」言うんですね。「来年はもっともっと、先生の絵をもっと売ります」言うて、えらいがんばってくれて。売ってくれんのはありがたいけど。その考え方がね、すばらしくなかったら。いわゆる日本の画商みたいに「売って買って買ってください」じゃあかんからね。何か企画もして、やろう言うので。向こうの人と一緒に組んで、いろいろおもしろい企画するんやけど。全く、美術の美も知らなかった者が、2、3年でそんなことができるんやね。あれ

は何やろう、DNA やろうか。何やろうね。

加藤：先生が眠っていた才能を掘り起こされたんじゃないですか。

嶋本：芸術論を戦わせたわけでもないですよ（笑）。ただまあ、見てるのは、せやから、それから、いっぱい来て。

池上：作品から感じるものがやはりあったのではないのでしょうか。その方もイタリアのプロデューサーの方も。

嶋本：住んでんのは、今、茨城県に住んでますけどね、LOCO と結婚して。それで、住んでますけど。ずーっと向こうとコンタクトをとって、ずっと絵を売ってくれています。

加藤：質問は以上です。

池上：そうですね。他に補足的にお聞きになりたいことがあれば。

嶋本：また新しくできてきたら、電話でも手紙でも結構ですから、出してもらったら。

池上：ありがとうございます。少しだけ、ちょっと戻ってしまうんですが、ひとつ補足的にお聞きしたいことがあるんですけども。1986年のポンピドゥーでの「前衛芸術の日本」ですとか、これはパリに先生も行かれたんでしょうか。（注：Japon des Avant-gardes, 1910 – 1970, Pompidou Center, Paris, 1986）

嶋本：行きました、行きました。

池上：1993年のヴェネチア・ビエンナーレでも行かれてるんですよね。このときに他の具体のメンバーの方たちも。

嶋本：一緒に行きました。たくさん行きました。とくに古い、創立の頃のね、連中と。

池上：72年の具体美術協会解散以降、初めてグループ、もうグループではないですけども、団体で。

嶋本：そうですね。その2回は、割合、グループとして行きましたですね。

池上：それがひさしぶりにメンバーが揃うってような機会になったんでしょうか。

嶋本：そう言うたらそうですね。はい、なりましたね。

池上：解散前後は、方向性がちょっと違ったりして、ちょっとぎくしゃくってということも。

嶋本：なりましたけど。この頃はね、古い作品やからね、その時代の作品やから。別にどうこうということなくて。

池上：ひさしぶりにメンバーの方たちが集まって。

嶋本：ただね、最初の日にね。具体の人が、こう集めてくれて、ポンピドゥー・センターに。（アルフレッド・）パックマン（Alfred Pacquement）さんが、今の館長ですけど、その頃は学芸員やったけど。ほんで、シンポジ

ウムを開いてくれたんです。ほんで、一番先に僕が当てられて、「あなたは障害者についてどう思うか」と言うから、「僕は障害者が大好きで、障害者の絵から大変影響を受けている」と言うたら、「あなたはアール・ブリュットですね」って言われたんですわ。その時、「具体」の人は誰も（アール・ブリュットを）知らんかって、「お前あほなこと言うから、変なあだ名付けられたぞ」って（笑）。それから「アール・ブリュット」って言われるようになりましてね。最近は何知ってるけどね、その頃はまだ（笑）。そんなことがありましたですね。皆一人ひとりね、「あなたが一番尊敬する絵描きは誰や」と言うから、「僕はそういう障害者が一番尊敬もするし、影響も受けた」と言うたんです。それからそういうように言われたことがありますね。

池上：93年の方の、ヴェネチア・ビエンナーレの方では、野外展が再現されたんですよ。そのときも行かれて。ちょっとそのときのご体験をお聞きしたかったんですが。

嶋本：今それでとくに思うことはないけどもね。逆に、パーティーがね、すごいパーティーというのが、思いましたですね。それはものすごい広い会場にやるわけですけど。普通ですと、日本ですと、そこが一番偉い人が出てきてあいさつして、その次の偉い人がまた出てきて、また次の偉い人が。何も無いんです。勝手に行って、勝手に食べて、勝手に帰ってくるんですね。やっぱりしゃれてるなあと思いましたですね。それからもうひとつ、ちょっとパーティーだけに焦点合すと、「アウト・オブ・アクション」というのがね、ロサンジェルスであって。それからウィーンも行きましたし。それから東京でも行ったことあるんですけどね。ほんで、向こうの時は、皆、大きいスプーンがあって。スプーンのところに持ってきて。皆、ウェイトレスが持ってきて、ひとつひとつごちそうしてくれるんです。「はあ、こんな世界があるんだ」と思いましたね。ウィーンのときはね、これぐらいの長い台がずーっと並んでまして。入るときに番号札くれるんです。ほんで何かなと思ってると、「奇数の人はこっちへ座って下さい」「偶数の人はこっちへ座って下さい」と言うて。それで座った。そのとき僕は、家内と、それから半田（まゆみ）さんという僕のアシスタントと一緒に3人で行ったもんやから。こっち側ふたりでこっちがひとりになったわけですね。そうしますとね、こちらの方は布が敷いてあって、きれいなクロスが敷いてあって。向こうの方は何にもなしです。で、こっちの方はちょっとしたネクタイを締めた人たちが来て、ひとつひとつ、ものすごいごちそうしてくれる。こっちの方は前掛けをしたおじさんがこんなバケツを持ってきて。バケツから杓をくんで、そん中へ一人ひとり入れていくんです。向こうは本当に庶民、こっちの列は庶民で。こちらはものすごい最高級のね、ごちそうしてくれて。かえってそれはおもしろかったですね。というのは、逆に、僕らドイツなんて多少はいいとこ行きますやん。そんな庶民の食べたことないんです。そんなパンパン入れて（笑）。

池上：先生はどちら側だったんですか、そのときは。

嶋本：いや僕は、どっかが忘れたけど。どっちにしても前のを「ちょっとあんた、おくれ」とか言うて、食べるからね。どうということないけど。向こうのパーティーの考え方がものすごいユニークやね。

加藤：「楽しむ」ということが、すごくお上手ですよ。

嶋本：上手ですわ。日本はやたらに挨拶ばかりようけあって、嫌になるぐらい（笑）。

加藤：メールアートのネットワークをつくっていくってということも海外だとスムーズにいくと思いますね。日本だけだとやはり難しいものがあると思います。

嶋本：難しいですね。メールアーティストで、すごい人がおってね。ひとりは、広島に落とした原爆をつくったバーン・ポーター（Bern Porter）さんという人がおまして。それが、その人は何で原爆つくったかとい

うと、原爆をつくってそれを昭和天皇にその記録を見せると。それを見たら、昭和天皇びっくりして、「こんな戦争にならんからやめよう」と言うに違いないと思ってつくってるうちに、軍部との行き違いになってしまって、落とされてしまったというので。間違いであったというにしても、その責任は全部自分にあると。7回死刑になってもこの罪は償えないというので、ずーっとメールアートをやって世界中をまわって。で、うちへ、ここへ来たんです。そういう人で、それからずっと付き合いになって。今度、彼の家に、私、翌年行くんです。行ったらね、広いものすごい豪邸なんやけども、電気も何も置いてない。自転車はあったけど。冷蔵庫はメールアートを入れてあるだけで、電気もついてない、そういうところで。ほんで、一日にタマネギ半個。「自分はこれ以上食べたらいけない。タマネギ半個でこれから罪を償っていくんや」言うてね。すごい人がおりました。その人がノーベル賞に推薦してくれた。もちろんその人は委員でも何でもないのでということないけどね。そんなことがありましたね。それからもうひとつは、レイ・ジョンソンという人と親しくなって。レイ・ジョンソンがいろいろニューヨークに行ったときに親切にしてくれたことがあったり。

池上：お会いにもなったんですね。

嶋本：はい、会いました。それからもうひとつ、カヴェリーニ (Guglielmo Achille Cavellini, 1914-90) って、ご存じですかね。おもしろい、もうめっちゃくちゃおもしろい人。その人が本出して、「自分が世界で一番すばらしい」と。で、「皆さんは勉強するんやったら、カヴェリーニを勉強しなさい」とかね。カヴェリーニのことばかり書いてあって。それでその人がおもしろいのは、メールアートで、切手をね、いろいろ、おもしろい切手いっぱいつくってんねん。もちろん使えませんが。そんなことついたり。変わった封筒ついたり。もうあらゆるところにね、おもしろいことをやっています。ほんで、一番おもしろいのは、手紙を出すのにね、何とレオナルド・ダ・ヴィンチに手紙出してるんですよ。「どうやって出すの」と思うのは、こちらが常識的なやね (笑)。そんな、古い人やね。「君のあの絵は、《モナ・リザ》はちょっと下手やで、僕が直してあげようか」とかね、そんなこと書いて手紙送ったりね。本当に自由な人でね。その人はもともと画商やったんですわ。画商で現代美術やって、ものすごく大儲けしてしまって。それで、もう全部それをメールアートにして、使ってるんですわね。ユニークなおもしろい人やったんですね。そんなようなおもしろい人が、メールアートの世界でもね、超大物がおりまして。とてもおもしろい経験をしたことがありますわ。

池上：そういう体験は、メールアートじゃないとたぶんできないものですよ。さっきおっしゃっていた、ちゃんと絵を描いて、それを売っていくってことと、メールアートのようなものを、両方続けておられている理由がすごく分かるような気がします。

嶋本：ちょっと二重人格です。売る方とただの方とがんばってやったわけですけどね。もうひとつおもしろい経験したのはね、ロシアには手紙が絶対行かないわけです、検閲されて。その当時ね、東と西が分かれてるときに。そしたら、メールアーティストが何とかロシア人とメールアートしようやないかというのがあって、皆送るわけですね。皆途中で戻ってしまうねんけど、たまたま誰かのところへ行って戻ってきたいというのは、大手柄ですね。「ロシアまで行った！」とか言うてね (笑)。検閲されても大丈夫なような内容にして、何とか送ったりね、そんなようなことを。今はなんぼでも送れますけどね。その当時そんなことしたんです。

池上：楽しいお話で、本当に尽きないんですけども。先生お出かけにならないといけないということで。どうも長時間ありがとうございました。

嶋本：こちらこそ、いろいろありがとう。

加藤：ありがとうございました。

池上：貴重なお話をありがとうございました。

この冊子は2015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嶋本昭三オーラル・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 Shimamoto Shōzō published on the website of the Oral History Archives of Japanese Art as of March 31, 2015. The interview can be revised or annotated for the purpose of accuracy. For the latest version, please visit our website at www.oralhistory.org.

嶋本昭三オーラル・ヒストリー

インタビュー：加藤瑞穂、池上裕子

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：2015年3月31日

Oral History Interview with Shimamoto Shōzō

Interviewers: Katō Mizuho and Ikegami Hiroko

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

Published by: Oral History Archives of Japanese Art