

刀根康尚
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with
Tone Yasunao

刀根康尚オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Tone Yasunao

インタビュアー：由本みどり、富井玲子

2013年2月4日 3

2013年2月5日 40

刀根康尚（とね・やすなお 1935年～）

美術家、音楽家

千葉大学で国文学を専攻し、日本のシュルレアリスム文学についての論文で、1957年に卒業。千葉大学で知り合った水野修考が東京藝術大学の楽理科に転入したことをきっかけに、1958年頃、彼の同級生（小杉武久、塩見允枝子、武田明倫）と、前衛音楽の集団、グループ・音楽を結成し、邦千谷舞踏研究所などでダンサーらとの即興演奏を重ねる。一柳慧とオノ・ヨーコを通して、ニューヨークのジョージ・マチューナスに楽譜などを送り、前衛芸術運動のフルクサスに参加する。また、同時期、ハイレッド・センターの活動にも参加、赤瀬川原平の千円札事件では、支援活動のコーディネーターを務める。1960年代を通じて、『音楽藝術』や『現代美術』に評論を書き、1970年には田畑書店より、美術評論集『現代芸術の位相』を出版。1972年には『美術手帖』の「年表：現代美術の50年」を編集。同年に渡米し、ニューヨークでフルクサスの活動に参加する一方、個人の作曲活動を続け、今に至る。2日間に渡るインタビューでは、生い立ちや教育背景などを詳細に伺った後、1960年代前半の前衛芸術活動に重点を置いてお話を伺った。

刀根康尚オーラル・ヒストリー 2013年2月4日

ニューヨーク市、エミリー・ハーヴェイ・ファウンデーションにて

インタビュアー：由本みどり、富井玲子

書き起こし：由本みどり、堀崎剛志

由本：1935年東京生まれですが、ご両親は何をされておりましたか？

刀根：家はね、浅草聖天町って問屋街なんですけどね。そのもうちょっと松屋デパートよりが花川戸で、そこは下駄など履物屋の、問屋街です。その少し先の聖天町は、待乳山聖天（まっちやましようでん）という、歓喜天を祭ったお寺があるんですよ。歓喜天っていうのはヒンズーが元で男の仏様と女の仏様が性交しているのが本尊です。だから、花柳界の信仰が厚くって、二股の大根を供えるんですよ。それは女体のようなもんでしょ。聖天町は、靴関係の店が多い場所です。家は祖父が、たばこが専売になる前のたばこの包装のパッケージを作ってた。その印刷をやってた。だから、言ってみれば、町のグラフィックデザイナーみたいだったの。その祖父が町の発明家みたいなところがあって、靴のグロメットっていう部品を改良した。ちなみにエミリー・ハーヴェイ（Emily Harvey）は昔グロメット・ギャラリーっていった。

富井：この丸いやつですね。

刀根：そうそう。そのグロメットの新案をとったんですね。それはどういうのだったかという、今までは真鍮にペイントを塗って革の色と合わせてたわけ。真鍮の裏側の部分は表側からハンマーで叩いて留めるわけです。っていうのも、真鍮の裏側は紐を通すと切れやすくなるっていうんで、そこのグロメットの輪っかの部分を全部、靴の革と同じ色に着色したセルロイドで丸い部分を作り、それに真鍮で足をつけるっていう新案特許をとってね。それがアメリカに輸出がすごく多くって。

富井：それは戦前のことですか？

刀根：大正時代ですね。それでアメリカにずいぶん輸出したんですよ。そしたらちょうど、横浜にアメリカ出荷用の倉庫に4杯分ぐらいあったのが、大正大震災で燃えちゃって。

富井：セルロイドって燃えますね。

刀根：それでつぶれて。でもその関係で靴の付属品、靴紐だとか、靴墨とかね、そういうものの卸屋を始めたんです。それが、親父が二代目ですね。

富井：じゃあ、ご家業をお継ぎになったということですか？

刀根：そうですね。わりとまあモダンなところがあって、スキーのなんか始めたのは、旧制の高校の頃で。

由本：お父様がですか？

刀根：ええ。

由本：会社の名前は？

刀根：五三屋商事。スリーファイブブランドだっていうんで、革を染めるインクもおじいさんが作ってね。

由本：それでは、ご家族の中に特に美術家だとか音楽家、文学者はいらっしゃるなかったんですか。

刀根：いなかったね。でもね、うちの祖母の叔父がすし屋やってて、その息子がうちの親父と同じような年齢で、彼が文学青年だった。自分はすし屋なんかやる気がなくて、東京都の燃料組合の書記をしてたんですよ。その影響じゃないかな。その叔父さんがよく本を買ってくれて。

富井：どんな本ですか？

刀根：子供用の平家物語とかね。あと思い出したのはね、少年文学全集っていうのがあって、今でも覚えてるのは、芹沢光治良っていう作家がいたんですよ。その人は日本よりも外国の方が有名な人で、パリに長く住んでた。芹沢って名字がフランス人発音しづらいんで、下宿してた家の子供が何て呼ぶのってきいたら、cerise（チェリーのことですね）、そう呼べばいいって、ceriseって呼ばれてたっていう箇所をまだ覚えてる。小学校入る前の話だけど。

富井：前ですか。それじゃかなり早くから活字を読んでおられたんですね。

刀根：そう。あとね、同じ頃親父が持ってたコナン・ドイルの探偵小説集とか読みましたけどね。

由本：自分で書いてみようと思われたりしなかったんですか。

刀根：その頃はまだ思ってなかったけど、まあ、高校ぐらいには小説家になってみようと思ったこともあって。なんかある時本読んでたらね、小説なんか低級で、詩人で芸術の批評なんか書くっていう、その方が格が高いつて書いているのを読んだような気がするのね（笑）。

由本：それはもう大学生じゃないんですか。

刀根：いや、それは高校生ぐらいの時。

富井：それは瀧口（修造）さんみたいな人のことですか。

刀根：いや、彼のことはまだ全然知らなかった。それは小説の中のことで、そういうの読んだ覚えがあって。

由本：小説の中に一節としてそういうのがあったんですか。

富井：ボードレールなんか？

刀根：そういうものだったのかもわかんないね。フランスの批評家っていうのはだいたい詩人でしょ？ 僕が書き始めた頃には、詩人が書いた批評なんて馬鹿にしてたけどね（笑）。そういえば思い出したんだけど、高校の頃、アンドレ・マルローに熱を上げてましてね。『王道』、『人間の条件』、『希望』なんか熱中したものです。

それで、行動する文学者というものに憧れたわけです。マルローの親友の画家、小松清は、パリでホーチミンと知り合って仏印（注：当時のベトナムの呼び名）での革命に関わったりした。そして、彼は行動主義文学論という事を主張していた。『人間の条件』に出てくる、キヨ・ジゾールというアナキストは小松清をモデルにしているという。ただ、実際に、1953年に大学にはいり、行動つまり政治的な環境といえ、その2年ほど後に六全協で共産党の路線が民主統一戦線とかいうものになり、学生は歌声運動なんかで熱を上げる始末で、およそ行動とは縁がなかった。それで、大学の教室を使って、ロシア民謡とか、「原爆ゆるすまじ」とか歌っている連中を馬鹿にするのが精一杯。その後、邦千谷さんのところに集まった若手の舞踊評論家たちの会で、「アンガージュマン」、政治的参加についてというトピックで討論があった時に、僕は参加ということ、オーディエンスによる作品への参加というふうになじ曲げたわけです。その頃は、こういう概念は全くなくて得意になっていたけれど、あとで考えると、行動の余地がないので、矮小化せざるを得なかったせいかもしれない。ただ、後になって作品における行為というものを、重視するということの契機になったのかもしれない。

由本：ちょっと、話が変わりますが、戦時中は疎開されましたか。

刀根：伊勢に疎開しました。伊勢だけど、津は県庁所在地だから、またそこで空襲にあってね。

富井：東京って、普通東北とか中部地方に行くんじゃないんですか。

刀根：それがね、うちの祖父っていうのは松坂の出身なんです。

由本：空襲にあったということですが、その記憶は。

刀根：9歳から10歳にかけてかな。

由本：何回もですか。

刀根：もうね、東京から神奈川にかけて昭和17年か18年に空襲のようなものはあった。けど僕は東京ではあってないんです。昭和20年に浅草とか下町を中心に空襲があって3月10日の大空襲で友達を亡くしましたよ。小学校の同級生なんかね。

由本：それでは、その津に3、4年ぐらいおられたんですか。

刀根：そうね、昭和19年、20年、21年、22年ぐらいまで津にいましたね。4年かな。22年の夏ぐらいに戻って。

富井：東京に戻られて。

刀根：ところが東京がね、当時は食糧難のために転入できなかったんです。それで、市川に家を買いましたね。市川の家はね、ちょうど家のすぐ裏辺りに幸田露伴が住んでたんです。ちょうど、市川に移った頃に、幸田露伴のお葬式があってね。幸田家っていう方向を指すサインがいっぱいあったんで覚えてて。だから、明治は遠くになりけり、なんていうけれどもね、幸田露伴っていうのは、漱石以前の（尾崎）紅葉と並んだ、明治初期を代表する作家でしょ。それが僕の中学1年まで生きてたわけですよ。

由本：中学校から市川で、ずっとですか。

刀根：高校はね、忍ヶ岡高校って、うちが浅草だから、台東区で。忍ヶ岡っていうところに入ったんですね。

富井：公立ですよ。

刀根：もう都立に変わっちゃったけど、昔は市立第一か第二か。

由本：その時はいわゆる文学少年というほど、文学に傾倒しておられたんですか。

刀根：僕の先生がね、面白い先生がわりと多くて。一人が分銅惇作（ふんどうじゅんさく）先生っていうのがいて、後に実践大学の学長になった人で、宮沢賢治なんかの研究と、比較文学もやってた人で、僕が習った時は、比較文学やってましたよね、教育大で。まだ文理大って言ってた頃で。

由本：その先生が高校で教えてらっしゃった？

刀根：ええ、詩人で、小説書いてましたよ（笑）。分銅先生っていうのはすごい面白い先生で、例えば、漱石とドフトエフスキーの関係とか、鷗外とカフカとかね。

由本：面白いですね。

刀根：面白かったですよ。それで、ニーチェの話なんかもしてくれまし。「永劫回帰」なんてのは高校の時に覚えてね。

富井：それは授業の時にそういう話をしてたわけですか。

刀根：そうです。

富井：すごいですね。

刀根：それからね、もう一人榊原政常（さかきばらまさつね）っていう、これは劇作家でね。

由本：すごい名前ですね（笑）。

刀根：その人は東京帝大の仏文科出た人で、のちに、大学に入った直後に祖母のお供で歌舞伎座に行ったら、榊原先生の脚本を菊五郎鶯劇団が上演してました。「未摘花」を潤色した『新釈源氏物語』という出し物でした。その先生がね、授業が面白いんですよ。だいたい戦後文学が多かったけれど、その月の文芸雑誌の小説1つを選んでね、授業で朗読するの。本来劇作家なんで、台詞読むのなんかうまいんですね。また、戦争中に仏印に徴兵された際に、フランス語のアンフレクション（inflexion、活用の意）が正確だと感心されたと自慢していましたね。

富井：それは日本の文学？

刀根：日本の文学です。授業っていったらそれやるだけ。すごい新しいでしょ、教え方としてね。そういう先生がいたからやっぱり影響受けちゃいますね。

由本：それで、千葉大学の国文科に入られたわけですけど、それもその先生方の影響が。

刀根：そうですね。外国文学っていうのは翻訳を通じて読む以外にないでしょ。原文で読むなんていうのは、よっぽど語学がうまくなってからしかわからないわけでしょ。書くのは結局日本語で書くわけだから、それで、国文学だと思ったんですね。

由本：その時は国文学でも誰を特に勉強しようと思って入ったわけでは。

刀根：別がないんですけどね。僕はでも詩をいろいろ読んでましたね。現代詩をね。

富井：それも日本人の？

刀根：それは翻訳も読みましたけどね。

富井：その頃だとどういう人ですか。

刀根：そうね、だいたい読む時って、詩論も一緒に読んで。例えば村野四郎なんてのが。彼はリルケですけどね。その人の詩論集なんか読んで、いろいろモダニズムの詩人を読み始めたわけですよ。ちょうど当時、創元社っていうのが、日本詩人全集っていう、何十巻かの明治以降の詩人の全集があってそれを読んで。その中で、安西冬衛（ふゆえ）とか、北園克衛とかね、あとは北川冬彦とか。翻訳では、アンリ・ミショーとか。もちろん、アラゴンやブルトン、エリュアールなんかも読みました。

由本：それが卒論であるシュルレアリスムの文学につながってくるわけですか。

刀根：だいたいそういうことになるでしょうね。

由本：千葉大学の時も重信常喜先生や、栗田勇先生など影響力の強い先生方がおられたそうですけど。

刀根：そうです。

富井：千葉大はどうして選ばれたんですか。

刀根：それは、東大受けようと思って勉強してたんですよ。だけど8科目勉強しなければいけない。ところが試験のスケジュールが、東大が一期で、千葉大が二期なわけ。それで一期の試験までに8科目全部勉強しきれなくて。それで、少し残った部分を勉強するために二期の学校を選んだわけなんですね。考えたら、外語大でも選んどけば、5科目しかなかったからね、一期で済んだんだけど。（ブロードウェイを消防車がサイレンを鳴らしながら走る）

由本：ちょっとうるさいですね。ここはこういうことがよくありますからね。でも刀根さんにはおあつらえ向きで（笑）。

刀根：はい。ノイズが伴奏してくれる（笑）。

由本：卒論のことは、(ウィリアム・)マロッチィ氏の論文を読ませていただいたんですけど、瀧口さんも含め、インタビューされたということで。(注：William A. Marotti, "Sounding the Everyday: The Music Group and Yasunao Tone's Early work" in *Yasunao Tone: Noise, Media, Language*, Errant Bodies Press, 2007, pp.13-33)

刀根：ええ、瀧口さんもインタビューしたんですけどね、あの人声が小さくて。

由本：当時はレコーダーとかもないですしね。全部筆記で？

刀根：そう、全部筆記したんですけどね。

由本：それが初対面ですか。学生の質問にも答えて下さって。

刀根：まじめな人ですからね。その他に渋谷に中村書店でのがあって、そこに MAVO とかいろいろ、昭和初期の 1920 年代の大正アヴァンギャルドの雑誌が置いてあって、売ってくれて言ったら売ってくれないんですよ。それで、卒論書くので読みたいんですけど言ったら、こたつと机貸してくれて、そこへ行って、僕はノートに全部筆記したんですよ。

由本：すごいですね。博論並みのリサーチのような感じがするんですけど。

刀根：でも僕はそういうもんだと思ってたから。

由本：ずいぶん枚数も多いんですか。

刀根：それがね、そんなことはなくて 150 枚ぐらい。

富井：400 字詰めで？ それは大作ですね。

刀根：そんなことはないですよ。博士論文っていったら、トラック 1 台って昔は言われてたでしょ (笑)。

由本：それは今も保管しておられるんですか？

刀根：大学に保管してあるんでしょうね、きっと。

由本：後に出版しようなんて考えには？

刀根：全然ないね。

由本：インタビューなんかは全部それに入ってないんですよ。

刀根：そういうのはずいぶんどっかにちらばっちゃって。ニューヨーク出てきた時に、家の本棚なんかに置いたまま出てきちゃったもんでね。そういうのは、ほとんどなくなったんで。

由本：お家が火事になったりして？

刀根：火事にあわないけど、うちの兄貴が店を潰しましてね。それで、家を売って市川に引込んだんですよね。

由本：あの、千葉大学の時の栗田先生というのも詩人ですか。同時代の詩人の大岡さんや批評家の東野さんたちとも親しかったと伺ったんですが。

刀根：あれはね、『美術批評』っていう雑誌があったでしょ。そこでシュルレアリスム研究会っていうの作ったんですよ。僕もシュルレアリスム研究してるから入れて下さいって行ったら、東野がね、「じゃ、お入んなさい」って言ってくれた。会ったら後で電話かかってきてね、他の人に相談したら、グループは人を一度増やすとどんどん増えて困るから増やさないって。

由本：じゃあ入れてくれなかった。

刀根：こっちは学生だしね。

由本：なるほど。でもその頃から交流が始まったわけですか？

刀根：あとね、その分銅先生に卒業後に喫茶店で会ってたら、「君、今月僕忙しくて、僕のやってる同人誌に書けないんで、君代わりに書け」って。

由本：分銅先生って、高校の時の。どういう雑誌だったんですか？

刀根：それはね、確か、アオキ・ヒロタカという詩人が主宰する『風と光と象（かたち）』っていう雑誌でね。リルケっぽいでしょ？ で、僕は全然違って、北園克衛のVOU（パウ）っていうグループがあったけど、それっぽいような詩をやってて。

富井：じゃ、記号詩とかですか。

刀根：いや、記号詩でもないですね。ちょっとカタカナ交じりですね。そしたら、分銅先生が10冊ぐらいくれて。合評会で「皆が褒めていたので、僕だけ貶しといてやったよ」なんて。

由本：それが初めての出版経験ですか？

刀根：そうですね。それが大学1年ぐらい。

由本：それはしばらく続いたんですか？それとも1回きりだったんですか？

刀根：それは1回きり。ただ、それを見てね、高校の同級生が、高校の時は皆言わなかったけど、隠れ文学青年みたいなのが出てね、なんか5、6人集まって、俺たち同人誌出そうと思うんだけど、お前もなかなかやるじゃないか、入れ、なんてことになって。

富井：それで加わって。

刀根：加わったんだけど、結局 1 部も出ないうちに……（苦笑）。

富井：それは残念でした。

由本：栗田氏っていうのは、文学者でありながら美術評論をされたみたいですが、そのことは、後に刀根さんのモデルになったんですか？

刀根：一種のモデルになりましたね。彼がしゃべってたことが後に文章になるでしょ。そしたら、なるほど、評論の発想ってものはこんなものかって。

由本：さっきのシュルレアリスム研究会にはシャットアウトされましたけど、他のインフォーマルな集まりで、東野さんがいたり、栗田さんがいらしたりして、他にも飯島耕一とか。そういう集まりには大学時代からけっこう顔を出されていたんですか。

刀根：うん、まあ飲み屋なんかではよく一緒になりましたね。

富井：そうすると、よく東京にいらしたわけですか。

刀根：僕は家は浅草だったから。昭和 20 何年だったかな。高校の最初は市川から通ったんですけど、総武線で。だけど面倒くさくなって、浅草から通うようになって。だいたい僕は遅刻の常習犯で、遅刻の新記録を高校で作ってるんですよ（笑）。

由本：大学の時に水野修考さんもご一緒に、その彼が東京藝大の楽理科に入ったことがきっかけで、グループ・音楽につながっていくようなんですけども。

刀根：そうなんです、実際に。

由本：水野さんとは千葉大の同級だったんですか？

刀根：大学はクラスっていうのは特にはないですけどね。現代音楽のコンサートなんかに行くと必ずいるわけなんです。そしたら、またお前いたのか、てな感じで。

富井：ということは、大学の頃から現代音楽のコンサートなんかに行っておられたわけですか。

刀根：ええ、行ってましたよ。だから、シュトックハウゼンのチクルスの初演なんて行ってね。

富井：他には演劇を見たり、映画見たり、そういうこともなさってたわけですか。

刀根：それは、お芝居はいろいろ観ましたけどね。例えば「ゴドーを待ちながら」なんてのは日本初演を観にいきましたよ。文学座のアトリエ公演で。久保田万太郎が演出してんだよね。千葉の同級生でやはり、演劇青年がいて、そいつがもう久保万は死ぬべきとか言って。久保田万太郎は俳句作ったり、江戸っぽい人でしょ。浅草生まれで。浅草生まれの文人なんてのは、久保田万太郎の他に石川淳がいたわけですよ。だから、僕なんかはやっぱり石川淳みたいになれば、なんて感じはあったんですけどね。

富井：現代音楽はどうかたちで興味をもたれるようになったんですか？

刀根：それはね、あとで藝大の先生になった人、柴田南男が精力的に現代音楽を紹介していた。NHKの第二放送で現代音楽の啓蒙番組があったんですよ。

富井：ラジオですか。

刀根：ラジオです。それと、ちょうど高校の時にLPが出て。それで、もうこれは昔のシェラックのに比べれば、すごいもんですよ。音はいいし。前はシェラックで5分かそこらでちょん切れていたりなんかして。だからLPが出たっていうのは本当に音楽聴く幅を広めたんですよ。（注：シェラックはカイガラ虫が分泌する天然樹脂。SP盤のレコードの材料に使われていた。）

由本：最初買ったLPは何ですか？

刀根：ドーナツ版でね、デーブ・ブルーベック（Dave Brubeck）の「Take the A Train」だったかな。

富井：ドーナツ版だと短いですよ。

刀根：短いけど、シェラックよりは長いですからね。ジャズの1曲ぐらいはあるでしょ。それから普通の33インチも買いましたけど。バルトークとか。

由本：シュトックハウゼンぐらい前衛的な作曲家では他に誰が。

刀根：他には、今は古くなっちゃった、ピエール・ブーレーズとかね。《ルー・マルトー・サン・メートル》なんて、面白いと思ったけど。

由本：じゃ、かなり幅広く音楽から演劇まで早くから親しんでおられたんですね。

刀根：まあ東京にいたらそういう風になっちゃう。

由本：1950年代の後半っていうのは、海外のものが入ってきてそれを謳歌できる時期だったんですね。

刀根：だから、後で年表を作る時に、僕は2つに分けたんですよ。1つはだいたい1955年ぐらいから具体や実験工房が始まるとか、新しい動きが出てくるでしょ。それ以前の世代は戦前への復興ですね。戦争で何もなくなっちゃった上に、戦中に検閲で出来なかったことが、敗戦のおかげで出来るようになったわけですから。針生一郎なんかは何もなくなったあとはダダが出るだろうなんて言ってたけど。つまり、一度にダダは出てこなくて、まず軍に統制されて、表現の自由は全く奪われて、大政翼賛会みたいな組織に統制されて、戦争画みたいなものしか描けなかった人たちが、戦後になって急に昔描いてた絵に戻れるっていうんで、元に戻ったわけですよ。とくに1932～3年には軍が強くなってくる、1940年になると政府全体が軍国主義になってしまう。だから表現の自由なんか全くなってしまいうわけで。そういう戦前の復活がまず最初に出てくる。これはね、ヨーロッパでも同じですよ。アメリカは戦争の影響なんてのはほとんどないから、戦後にいきなり新しいものが出てくる余地があった。ヨーロッパもそうみたいですよ。だから、あの年表の少し後で、フランス文学者の大島博光（ひろみつ）だったと思うんですが、フランスでも同じような状況だったとある文芸雑誌に書いていたことを思い出す。僕が年表で1955年を境にして戦前の復活、大正アバンギャルドとかそう

いうのと連続した動き、1955年から全く新しいものとしたのは、そういうことですよ。

富井：それじゃ、ご自分の1950年代の生きてる感覚として、その辺りで本当に変わってるみたいな。

刀根：それはありますけど。ただ、一つはね、年表を作るにあたって、明治からの日本の美術の動きを調べてみたわけですよ。サロンがどういう風に変遷してきたかっていうと、日本では団体展っていうのが画壇の大勢を占めてたわけですよ。団体展の前は院展とか、文展とか、官展ですよ。官展に対して新しい動きが出てくるのが、どういうかたちで出てくるかっていうと、日本の画家っていうのは皆パリに留学するんですよ。留学した時点で一番新しい動きを吸収して帰ってくる。それで、今まで付属してた団体に応募したりすると、落選したりするわけですよ。基準が違うから。そこで反旗を翻して、新しい団体を作る動きが出てくるわけですよ。二科会っていうのはそうですよ。それで、二科会から三科会が出たりとかさ。それから他にもいろんな。

富井：独立とか。

刀根：そういうかたちで新しい傾向を持ってきた連中が別の団体を作るわけですよ。日本のいわゆるサロンっていうのは、そういうかたちでいっぱい出てくる。戦後もそれが続いてたわけですよ。ところが全くサロンと関係なしに、アンデパンダンの中から新しい動きが出てくる。それから、具体みたいに、地方から全く関係ない、大阪地方のかたちが出てきたのが1950年代の半ばでした。それを見て、これは1950年代半ばで2つに分けるべきだと思った。

由本：批評活動についてはまた後でお伺いする予定だったんですけど。同時代の具体や実験工房はご存知でしたか。

刀根：ええ、もちろん知ってました。実験工房は東京だから観に行きましたけど。

由本：そうですか。大学時代から。秋山邦晴さんなんかは現代音楽の評論もされてたと思いますけど。

刀根：えーとね、秋山はね、ジャーナリストですよ。批評家というよりはね。グループ・音楽が最初にコンサートやる時に、向坂正久（さきさかまさひさ）っていう音楽評論家がいる、彼がね、草月の井川さん紹介してくれてね。そこで、僕らの最初のコンサート、会場費払わないでやらせてもらったんですけどね。その向坂さんなんかによると、秋山はジャーナリストとしてならいいけど、評論家としてはねって言った。実際読んでみるとね、評論としてはいただけない。

富井：具体なんかも、具体が東京に出た時から行っておられたんですか。

刀根：ええ、白木屋でしたかね。

由本：もう既にポロックの作品なんかも、56年の（日本橋高島屋での）「世界・今日の美術展」でご覧になったんですか。

刀根：観ました。

由本：その時に具体の作品なんかも。

刀根：それははっきり覚えてない。ポロックはショッキングだったのは覚えてる。

富井：ポロックは断トツでしたか？

刀根：それはもう、質が違うでしょ？ 非常に新しいものが出てきたと思いましたよ。

富井：あの時まだ東京でポロックはそれほどまでに言われてなかったように思うんですけど。

刀根：具体がやってたでしょ。

富井：でも具体も東京ではあまり理解されてなかったでしょう。

刀根：そりゃやっぱり、皆古いですからね。普通、新聞とか雑誌に評論書く人は若くないでしょ。若い連中っていうのはいたけど、まだ東野にしても中原にしても、そんなに力はないし。

由本：1956年ぐらいはこういった展覧会の情報はどこから仕入れて？

刀根：えーとね、もう銀座を歩いて。千葉の同級生で持田総章って、大阪芸大の大学院長だったのがいて、彼と一緒によく。

富井：じゃ、大学時代から画廊回りも。

刀根：ええ、ちよくちよく。だから神田のタケミヤ（画廊）なんてのも。

由本：ああ、タケミヤも。そうですか。それはそうですね。瀧口さんをご存知だったのなら。

刀根：それと、『美術批評』を読んできましたからね。あれは1957年からでしたね。

富井：創刊は1952年からじゃなかったですか。それで今泉旋風とか起こって。終わるのが1957年。

刀根：ああ、そうだ、1957年に終刊したんだ。

由本：それに替わって『美術手帖』とか。

刀根：いや、『美術手帖』は前からあった。

由本：あったけれども、メインになってきたんでは？

刀根：そう、メインになってきたんですね。僕が初めて『美術手帖』に書いたのは1964年ぐらいなんですよ。それは栗田勇が紹介したんだと思う。

富井：展評を？

刀根：書評ですね。瀬木新一の評論集の批評で、「俗物であることを恐れぬ眼」というタイトルで半分皮肉で

書いたんだけど。

由本：グループ・音楽の前で少し脱線してしまったんですけど、やはりグループ・音楽のことを聞いておきたいので。まず、水野さんが藝大に入って、小杉さんたちと知り合って。

刀根：水野が「お前みたいなやつが藝大にいるから紹介する」って言って、それが小杉だった（笑）。そしたら、小杉が、「なんだ、ちっとも俺みたいじゃない」って（笑）。

富井：いろんなことに興味持ってる人だっという意味なんですかね。

刀根：どうだったのかな。要するに新しがり。

由本：その彼は刀根さんに音楽的バックグラウンドがないことは問題にせずに、誘ってきたということに感銘を受けたと。

刀根：それはいや、全然、小杉はそういうところは非常に面白くてね。五線譜は読めなくても何ともないって感じ。実際読めなくはないんだけど、ソルフェージュ（注：楽譜を見ただけで頭の中で音楽を思い浮かべられる、の意）ができない。だから読めないのと一緒にだね。

由本：あと、サクスを彼から譲りうけて。それは実際に練習して演奏された？

刀根：ええ、彼から買って。サクスの教則本を買って。でもそんなに練習しなかったんじゃないかしらね。教則本もさっさとやって、それで終わりって感じ。

由本：楽器はグループ・音楽では特にそんなに関係なかったんですか。

刀根：最初は楽器もけっこう使ってましたね。ただ、楽器だけだと面白くなくて、いろいろ使い出して。

由本：掃除機とかですね。

刀根：そうそう。クオーティディエン（quotidien）。要するに日用的なもの。

由本：それはもうだいぶ後なんですか。1年ぐらい経った後？ だいたい1960年結成になっているんだけど、1959年ぐらいからこういう流動的な活動をなさってたわけですか。即興演奏など。

刀根：そうですね。即興演奏は、外へ出て行ったりはあまりしなかったんです。藝大の楽理科の部屋が主だったけれども、あの練習室の空いたところを使ったりして。でもそれは1961年6月頃でしょう。

由本：邦千谷のところですか。9月は草月でしょう？

刀根：それで一柳（慧の作品発表会）が11月。邦千谷のところは1958年頃からで、確か1959年には池袋公会堂の邦千谷公演会で演奏したと思う。

由本：この辺で少し混乱があるんですけど、マロッチェさんの論文ですと、1960年で既に邦千谷舞踏研究所で、

コンサートをしたように書いてあるんですけど。

刀根：そう、1960年以前にはもうやってるんですよ。ダンサーと一緒にやってますね。

富井：じゃ、伴奏みたいなこと？

刀根：確かね、1958年には邦千谷さんのところに行ってたかもわからない。というのはね、1960年にやったのは、20世紀舞踊の会という若手のダンスクリティックの集まりだった、その連中と一緒にの企画で、「舞踊と音楽、その即興的出会い」という催しをやったんですね。

由本：これも水野さんのパートタイム・ジョブだったみたいですけど。

刀根：「舞踊と音楽、その即興的出会い」は水野も入っていたけれど、邦千谷さんのところは、水野のパートタイム・ジョブで、ピアノの伴奏やってたのがきっかけですけどね。

由本：その頃からダンサーとの仕事が始まったわけですけど、そういう場合って、グループの目指しているような、破壊的というような音楽活動とダンサーが欲しいものが一致しなかったりして、困ったようなことはないんですか。

刀根：えーとね、僕は全然困らないんで。困ったとしたらダンサーが困ったんだろうけども（笑）。

富井：ご自分たちも作りたい音楽を作ってたと。

由本：勝手に演奏をして、それにダンサーたちがついてくるという。

刀根：そう、そう。

富井：伴奏じゃなくて、そちら側がメインで。

由本：独奏ですね（笑）。

刀根：マース・カニングハムなんかの初期もそうですよ。僕なんか、1972年か73年の1月に初めてやったんだけど、カニングハムの音楽。その時も皆ダンスより、音楽聴きに來てるわけね。それから2、3年経って1976、77年ぐらいになったらさ、あるダンサーが「最近の観客はウィアード（weird）だ」っていうから、「なぜだ」って訊いたら、「音楽聴くよりもダンス見に來てる」って。当時の観客は音楽会のつもりでカニングハムの公演にきていたんだ（笑）。

富井：もうその邦千谷さんのところでやった時から音楽が先行してて。

刀根：先行じゃなくて、同時。

富井：同時だけれども、主導権みたいな。

刀根：いや、主導権握るようなつもりはなくて、音があつてのダンスだから。別に伴奏とは思ってなかったね。

由本：じゃあ、ダンサーの動きを見て影響されるっていうことはなかったんですか？

刀根：全然なかった（笑）。

由本：じゃ、やっぱり独奏じゃないですか。

刀根：だからカニングハムはそうでしょ。ジャクスタポジション（juxtaposition、対置）だって言ってるでしょ。だから僕が伴奏つけるでしょ。すると、当時のプログラムをみても、「A Concert with Merce Cunningham and Yasunao Tone」というタイトルになっていた。

由本：なるほど。

刀根：だから、そういうのが当然だったんで。邦さんはそういうのが別に不思議と思う人じゃなかったからね。少ないですよ。ダンサーでそういう態度が取れる人は。

由本：ふーん。偶然ですけど、久保田成子さんの叔母様なんですよ。

刀根：そうなんです。

由本：ちょっと遡るんですけど、「グループ・音楽」という名前は刀根さんがシュルレアリスムの機関紙の『Littérature』にちなんでつけたということですが、最初はグループ名はなかったんですか。

刀根：そう、集まってただやってるだけで。それは確かね、邦千谷さんのとこのイベントの時に名前つけろって言われて。

由本：1960年ですね。

富井：でもほら、「グループ」の他にいろいろ可能性もあるじゃないですか。「集団音楽」でもいいわけだし。「グループ」とつけたのはどうしてなんですか。

刀根：どうしてなんですかね。

富井：いや、とっってもかっこいいなと思って。

刀根：そういわれるとね、当時なんか集団ってたくさんあったんだよね。

富井：それはそうですね。音楽集団ていうと。

刀根：まぎらわしくなるんだよね。あの時は「集団音楽」っていたみたいだけだね。

富井：ああそうですか。「グループ・音楽」というとカッコいいといつも思ってるんですけど。

刀根：ああそう。でも続かなかったんだよね。

由本：そうですね。もう要するに、草月での発表会が最初の発表会で最後のみみたいな。

刀根：そうですね、公式には。

由本：そういう風になってしまったっていうのは、グループとして即興演奏が中心だったから、それを演奏会でするっていうことに矛盾があったんでしょうか。

刀根：矛盾があったんでしょうね。それで即興演奏以外に、外で自分の作品も発表したわけですよ。だから当然そういう求心力がなくなるわけですよ。

由本：その頃から楽譜というかスコアを書くようになってくるわけですけど。

刀根：そうですね。

由本：即興じゃなくて。そういう意味ではダンサーとの協働っていいですか、その方がグループ・音楽の本来の活動のような気がしますか。

刀根：どうなんでしょうね。集団的な即興演奏っていうのは、僕らが考えて新しい表現形態だと思ったけれども、まあ確かに、ヨーロッパのグループもあったからね。Musica Electronica Vivaとか。それで、1962年の2月に僕が南画廊でコンサートやるんですけど。その時はグループ・音楽の連中は皆参加してます。それと一緒に一柳と（高橋）悠治が。

由本：そうなんですよ。その時にはもう解散してるように考えられていますが。解散という正式なものではなくて、流動的な。

刀根：だから、まあ1人ずつになっていく契機は前からあったんですね。コンサートやった時から既に。自分の作品を作るっていうこと自体がそうでしょう。

由本：ちょっとすみません、内容のことに戻っちゃうんですけど。「オートマチズムとしての即興音楽」という文章を書いていらっしゃるんですが、シュルレアリスムの自動速記法に似た音楽のあり方と論じられていますけれども、それとミュージック・コンクレートを組み合わせたような？

刀根：そういうことですね。テープ使ったりしてますからね。

由本：テープ使ったのは後半ですか？

刀根：テープはね、最初から使ってたんですよ。

由本：そうですね、最初にテープレコーダー買ったっておっしゃってましたね。

刀根：というのはね、演奏した時に録音して聞かないと、何やってるかわかんないんですよ。水野が、僕が録音してた上に重ねてっちゃうからね。前の消すでしょ。そんな新しいのいちいち買ってられないから、残ってないけど、水野はわりにまめに録ってる。それを遠山音楽館というところがあって、そこに水野が寄付したん

ですよ。

由本：全てですか？

刀根：自分の持ってる分はね。それを小杉の今のガールフレンドで、岡本隆子さんという人がいて、彼女がグループ・音楽のCD出したんだ。1995年ぐらいだったかな。それが唯一残ってる分。それがブートレグ版でとかまた出てるんだよね。

由本：いわゆる、ミュージック・コンクレートみたいに、テープをカットアップしたりはしてないんですか？

刀根：それはしてない。早回しをしたりはしてますけどね。後で加工することはしてないですね。ダンサーの曲をつける時も、僕はミュージック・コンクレートみたいなやり方は古いと思ったからね。例えば、親父がね、取引先の店員に文句を言っててさ、それを録って、もったいないから、普通のスピードよりも半分ぐらいにして、19回転で録って後で38回転にして聴いてみたらものすごく面白い。なぜかって言うとね、当時ね、ちょうど自動車が増えてきた頃で、クラクションを長く鳴らすと罰金を取るっていうのが。それで鳴らす時間を短くする。それを倍のスピードにするとピッチが上がって、ピーピーっていう感じなの。それがアクセントになって、文句言ってるのと言い訳してるのが掛け合いみたいになって面白いんだよね。それをミュージック・コンクレートとして発表したりして。ダンス音楽としたかもしれない。そうさ、《Conversation》ていうの。

由本：初期はテープを使った音楽もやってらっしゃいますけど。

刀根：ダンスは全部テープなんが多かったですね。

由本：《Anagram for String》になると図形になるわけですけど、その移行というのはどういう。例の図形楽譜展が開催されることがわかって準備し始めたのか。

刀根：そうじゃないですよ。僕のコンサートのために人に演奏してもらわなくちゃならないでしょ。それで、僕の個展ということになってるから、僕の作品書かないと。1962年の2月だから、1961年の終わり頃からそうしてる。

由本：その個展のことなんですけど、どうして南画廊でする機会ができたんですか。

刀根：それはね、銀座にガストロっていうバーがあって。南画廊の志水さんも来るし、瀧口さんも行くし。東野だとか。

由本：有名なバーですね。そこで志水さんと知り合っ。

刀根：作品発表したいけど、お宅でやらしてくれないかって。

富井：自分で売り込んだんですか。

刀根：そう。それと、東野さんに少し言ったかもしれないけどね。だけど、実際に言ったのは直接言ったんですよ。

由本：そこで演奏された《Door》っていうのは何ですか。

刀根：それはいわゆるミュージック・コンクレートなんですよ。あんまりちゃんとした方法論を持たずについで作ってしまったようなところがあってね。そういうものは古いものをひきずっているわけですね。ローマで Nova Consonanza という音楽祭みたいのがあったんですね。NHK が出さないかって言ってきた時に、いくつか渡したら、やっぱりそういう古い曲を選ぶんですね。

富井：やっぱりわかりやすいんですか。

刀根：わかりやすいんでしょうねえ、古いから。特別賞をもらった作品です。

由本：ああ、これがそうですか。

刀根：だからやっぱりねえ、恥じるべき作品ですよ。

由本：そうですか（苦笑）、理論的には自分では相容られないような。NHK とかマスコミと関係ができたのは個展をされてからなんですか。それとも一柳さんのコンサートに出てからなんですか。

刀根：グループ・音楽の発表会からです。

由本：グループ・音楽の発表会は草月ホールで 1961 年 9 月ですけど、その時に一柳さんはもう帰国してて。

刀根：ええ、見に来ていたんです。その時に『音楽藝術』で一柳とかナムジュン・パイクとか栗田勇で座談会をやって（彼が）言ってたんだけど、日本へ帰ったらフルクサスと呼んで日本でやろうと思って帰ってきたら、もうフルクサスみたいなことをやっている連中を見つけちゃったって。で、どんな人だって訊いたら小杉とか刀根とかグループ・音楽だって話が出たって。

由本：『音楽藝術』という……

刀根：『音楽藝術』っていうのは当時、元木さんという編集者がいてね、彼女がアバンギャルドに非常に興味を示してくれて。荒川修作とか引っ張りだしたりね。その座談会にはもしかすると荒川修作も入っていたかもしれない。

由本：じゃあ荒川さんがちょうどニューヨークに来る直前ですね。

刀根：そうですね。

由本：その座談会には刀根さんは入ってらっしゃらなくて、一柳さんとか荒川さんとか……

刀根：ええ。

由本：あんまり音楽と関係ないような荒川さんまで。

刀根：そうなんだよね。

由本：で、現代音楽について話して下さった。

刀根：グループ・音楽を見に来てくれた時の話とか。荒川たち（グループ・音楽の演奏会に）来たんだよね。ネオダダ。それで水野がよかったのが、あれ、ハウリングって、リバーバレーション（reverberation）。発振しちゃうでしょ、マイクとスピーカーが近いと。で、それを草月の録音用のマイクって天井まで届くくらいのマイクで、水野が少しずつ伸ばしていきんだよ。伸ばしていくとピッチが変わるわけね。それで面白いんで、水野はやっていたんだよ。荒川はそれを見て、「鉱物は成長しないと思っていたけど、鉱物も成長することがわかった」と言っていた。

由本：ああ、そうなんですか。

刀根：水野がやった中ではなかなか新しい試みの一つで。マックス・ニューハウス（Max Neuhaus、作曲家）って知っています？

由本：はい。

刀根：彼もやっぱりリバーバレーション使ったのは早いんだけども、水野と同じか、水野のほうが早いかって感じだと思う。

由本：後の質問でお伺いしようと思っていたんですが、ネオダダの吉村さんのホワイトハウスなんかにも既に顔を出されていたってことで。それは1960年の頃の読売アンデパンダン展にも顔を出していたという……

刀根：ええ、見に行っていましたからね。1961年には上野だから近いからね、小杉と一緒に見に行こうよって連れてったことがある。そしたら、ギユウちゃんは一応ある程度俺たちがやっていたことを知っていてね、おい、一緒にやろうよ、俺がボクシングペインティングやるから、お前サクソ吹けよとか。そういうことにはならなかったけどね。

由本：1960年頃から東京の前衛の人たちの交流の輪の中にいらしたんですね。

刀根：ええ、新宿に風月堂って喫茶店があって、それは、ネオダダの連中も顔を出していたし、色んな連中がやっぱり顔出してたわけですよ。えっと、一柳慧とグループ・音楽というコンサート、風月堂でやってんですけどね。

由本：これに出ていました。刀根さんご自身のレジユメの方に。

刀根：出ました？

由本：じゃあその連中が逆にグループ・音楽のコンサートに来たりして。

刀根：ええ。

由本：でも彼らが演奏に参加するってことはまだなかったんですか。

刀根：お客ですよ、単に。これね、九州派も来てたんだよね。

富井：九州派も！

由本：ああ、すごいなあ。

刀根：ああそれはちょうどね、銀座画廊で展覧会やってたんだよね、9月に。それでね、吉村が引っ張って来たわけ。おい、お前ら団体だから団体割引しないかって、いいやって、焼酎だかウイスキー持ってきて、俺たちが演奏している時に氣勢を上げていたね。

由本：一応彼らは団体割引でも、演奏のコンサート費用は払っていたんですね、入場券。

刀根：そうなんだよね。武満も、一柳も、黛も来たしさ、みんなお金払ってきたんだよ。

富井：そうなんですか！

刀根：俺たちは、もう招待券配んのやめようって。

富井：あ、最初から。

刀根：うん、ガキだから図々しいんだよね。

由本：それがギャラになるわけですか、やっぱり。

富井：会場費ですか。

刀根：いや、ええとそれはねえ、ギャラになったんかなあ、どうなったんだろう。あ、一部は、会場費を払ったと思う。いや、切符代だったかねえ、チラシ代だったかねえ、かかるわけよ。

富井：印刷費とかね。

刀根：そうそう、切符だと印刷しないといけないし、ポスターもでしょ。

富井：あー、はい。

由本：そういうのは自分たち持ちなんですか。

刀根：それは自分たち持ちだった。会場だけタダで貸してくれたけれども。

富井：そうすると少しはお金がいるわけですね。

刀根：いるわけですね。で、それで経費を賄ったんだ。

由本：じゃあ、そのグループ・音楽の発表会の前に、かなり前評判があったわけなんですね、既にその前衛の

グループの間で。

刀根：あったでしょうねえ、なんかねえ。

由本：その頃から草月アートセンターで、いわゆるわけのわからないパフォーマンスが始まって。

刀根：始まってましたからね。

由本：じゃ、オノさんのコンサートくらいになると、1962年の5月なんですけど。

刀根：その時にはもうネオダダも一緒に入っていましたね。

由本：もう作家たちが彼女の演奏を手伝ったっていうかたちですよ。刀根さんも参加されていたわけですが、具体的にどのような作品をやったかって覚えてらっしゃいますか。

刀根：ええと、『グレープフルーツ』の中にある作品ですよ。

由本：そうですね。例えば《Of a Grapefruit in the World of Park》っていう、14人でやる長いやつとか。

刀根：どんなやつだったっけ、覚えてない。

由本：なんか14人が違う行動をしていてオノさんがその詩を朗読するっていうものだったみたいなんです。水野さんが会場をほうきですっとはいていたとか。そういったことは聞いているんですが。

刀根：ぜんぜん忘れちゃった。

由本：シャボン玉を吹くとか。

刀根：僕やりましたか。シャボン玉は秋山だったと思う。

由本：それは一柳さんの作品の方で、塩見さんがやったんですけれども。

刀根：塩見がやったかもしれない。

由本：塩見さんは、オノさんには出てないですね。

刀根：え、出てなかったんだっけ。

由本：オノさんの時も、既に邦千谷さんのとこで一緒にやったようなダンサーたち、若松美黄さんとか土方巽さんが出ているんですが。

刀根：ええそうですね。アバンギャルド総出演ですよ。

由本：その時にけっこうマスコミが「ハプニング」とかいう言葉を使い始めて、わいわい言い出した頃だと思

うんですけれど。

刀根：そうですね。

由本：「ハプニング」という言葉はその前にもう使ってらっしゃいましたか。

刀根：ええと、一柳が。

由本：そうだ、一柳さんが IBM の作品で使われましたね。

刀根：それだから、僕も招待作品としてね、僕のコンサートで一柳の IBM を、あれは譜面がありますからね、僕が 1 人で演奏したんです。

由本：あの、《IBM for Merce Cunningham》とはまた違うやつですね。草月でやったのは《IBM for Happening》。

刀根：Happening IBM（同上）のスコアというのはパンチカードで、パンチカードを印刷してあって、黒くつぶしたんだ。まゝ穴が開いたとこと開いてないこと。開いている方を演奏するとか、そういう形で 1 つずつやりながらやってくっていう。

由本：その時は、一柳さんのコンサートでは、刀根さんも鉢やセラミックボールを壊すっていう、それだけですか。

刀根：他にもなんかやったけども、それはあぐらかいてなんか。その時、ナムジュンがケビンとケルンでやったエチュードの話を聞いていてね。

由本：一柳さんからですか？

刀根：誰からだったかな。黛か一柳か武満か忘れたけども、ナムジュンはピアノのペダルを食べちゃったんだよ。ていうのはね、ピアノのペダルを。それで僕もかけらぐらい食わなきゃって、ちょっとかけらをかじったけども。

由本：かけらをかじったんですか、その一柳さんのコンサートで？

刀根：うん。

由本：そんなことしてもいいんですか。草月のピアノを？

刀根：ピアノじゃなくて。

由本：そのセラミックのボールを壊したのを。ああなるほど。

刀根：考えたらね、あとでわかったんだけども、ペダルを食ったってのは、ペダルをなめただけで。「He licked it」だからね、「licked (なめた)」なんですよ。でも、女性が「Eat me」って言ったら、クンニリン

グスでしょ。それを知らずに食べるもんだと思って（笑）。

由本：誤解があったと。

刀根：したらさあ、僕だけじゃなくて、瀧口さんも間違えてね、瀧口さんがさ、ダリの文章を書いている中でダリの文章を訳しているんだけど、あなたは、アール・ヌーヴォーについてどういう意見をお持ちですかっていったら、「あれはあたしを食べてって、言っているようだ」って言ったのね。瀧口さんはまじめだから、意味を知らないで直訳したんだよね。

由本：Lost in Translation ですね。

刀根：そう、Lost in Translation。

由本：そのコンサートの時に、東野芳明さんが一柳さんのコンサートの時に日本の藝術の概念が覆されたという大げさなことをおっしゃっているんですが、そういった歴史的転換期に自らいらっちゃったという意識はありましたか。

刀根：どうなんでしょうねえ、ある程度はあったと思うんですよ。人がやるようなことはやらないっていう。

由本：そうですね、もうそれまでに東野さんたちとも交流があるし。

刀根：それからナムジュン・パイクのコンサートの時に秋山は書かないんだよね。あんないいコンサートを。なぜだって言ったら、「あれはチャンス・オペレーションじゃないからだ」って。

由本：ふーん。

刀根：じゃあ、みんなケージのまねしなきゃいけないってことになるわけじゃない。そういうことはさ、例えば『ジャパン・タイムズ』の音楽評論家でヒューエル・タークイって人がいて、今でも日本にいるみたいですけど、彼が一柳のコンサートの後でさ、一柳のコンサートどうだったって言ったら、「一柳さんとジョン・ケージとはどこが違うんですか」って。

由本：ああ、なるほど。もうその辺りで皆さんジョン・ケージの知識があったんですね。

刀根：ある程度はあったんですね。ただ実際にはよく知らなかったから、実際にケージの作品なんて演奏したのを見てないでしょ。あのケージと（デイヴィッド・）テュードアが来るまで。

由本：ですよ。譜面で見ただけとか。テープでもないですか。

刀根：譜面でも、テープでもないですね。テープでいうと、一柳がテープを持って帰ってきて面白いと思ったのは、ラ・モンテ（ヤング）と、それからリチャード・マックスフィールドっていう、これは電子音楽の作曲家がいて。これがすごい面白かったですね。

由本：じゃあ、1961年の一柳さんの帰国以降は、ニューヨークの情報はかなり入ってきてテープも聴いたり？

刀根：といっても、テープも限られてますからね、ある程度聴いただけだし、それと同時に口でっていても、もう一柳の方はなんかもう当たり前だと思っているからさ、あえてこういうことをやってるんだっていうことを別に言う必要ないと思ったんでしょ。だからそんな詳しい情報は聞いてないんですよ。

由本：その同時に、その頃から一柳さんがマチューナスっていう人がいるから刀根さんたちの作品を送らないかって言ってきたわけですね。

刀根：ええ、そうそう。その時に同時にね、ピーターズって楽譜の出版社があって、ピーターズの社長が、ピーターソンっていうのかな。社長がちょうど日本へ来て、一柳に呼ばれて上野学園っていう音楽学校でパーティーをやるから来てくれて言われて行ったんですよ。それは、ケージが名前をピックアップしてね、日本人の中では、僕がいちばん若造だけでも、1人だけガキが入ってて、それで向こうは子供がいるって思ったらしくて。それで君はいくつだって訊くからね、頭に来てね。そしたら黛が、「彼はもう子供じゃなくて藝大卒業してるんだよ」って。

一同：(苦笑)

由本：それで、やめたんですか。

刀根：うん。

由本：その出版をするのを？

刀根：うん。僕が止めたんじゃないくて、向こうが出版しなかっただけです。

由本：他の人は出版したんですか。

刀根：ええと、僕は、だから全然売り込まなかったし、「こんな作品あります」って言わないけども、その中で言った人はいくつか出て。湯浅譲二と、一柳と、あと誰だ。

由本：ああ、湯浅さんね。

刀根：武満、黛（敏郎）辺りがピーターズから出たかもわからない。

由本：ふうん。でも最初にマチューナスに送ったのは、楽譜じゃなくてテープですね。

刀根：ええ、テープです。

由本：それは、さっきのナンバーとかいちばん最初の作品のテープ？

刀根：そうですね、それからあのスコアも送ったんだよね、アナグラム。

由本：《アナグラム・フォー・ストリング (Anagram for String)》。それだけですか？

刀根：それだけ。それで、あとも送れって言ってきたんだよね。その時にマチューナスが手紙よこしてね、僕

がなかなか送らないんで。っていうのは英語にしないといけないでしょ。僕は英語が苦手だね。でもあれさ、一つのインストラクション書く時に、例えば「ピアノのド音を弾け」と同じようなつもりで「物を叩け」とかいったら、譜面書いてるのと同じになると思って、そういうことにならないように言葉でインストラクションをつくるにしても、色んな複数の意味を持った言葉じゃないと面白くないとか、色々あるでしょ。余計迷って翻訳できない。

富井：なるほど。

刀根：したら、ヨーコが手伝ってくれるって、ヨーコに手伝ってもらって、いくつか譜面とインストラクションを翻訳したんだよ。その頃、ヨーコが一柳と別れて、トニー・コックスと一緒にあったんだよね。トニーがヨーコ追っかけてアメリカから来て、みたいなことで。どうだったのかな、まだヨーコと一柳いたのかなあ。

由本：まあまあ。

刀根：要するに、ヨーコに手伝ってもらって翻訳したわけ。そしたら、ヨーコが、軍事郵便だとね、ミリタリー・メールってのはすごい安いからね、それで送ってあげるわって、それじゃいくらかかったか教えてって、渡して置いてったの。そしたらそれをジェフ・パーキンスっていう GI でフルクサスの友達がいて、そいつに渡したんだよね。トニーの友達だったんだね。で、ジェフが送ってくれるってことだったと思うんだけど、ジェフはジェフでトニーと仲良くって、トニーが考えるのはたぶん、東京支部フルクサス、フルクサス東京セクションというのを作って、東京セクションはわりと人材がいいから、東京セクションを作って伸ばしていくっていう頭があったらしいのね。それでたぶん、ジェフに送るなって言ったんだと思うんだよね。

富井：隠しとこうっていうことですか。

刀根：そうそう。

富井：いいものはとっておきたいみたいな。

刀根：それで着かないんだよね。僕は着いたと思っていたら着かなかった。

由本：それじゃあ例えば、MoMA に刀根さんの作品として《Four Scores》というふうに残っている作品は、いつ送られたものなんでしょう。あの、MoMA のシルバーマン・コレクションに入っている作品。

刀根：何と何が残っているんですか。

由本：《Music for Composers》(1964. 1)、《Solo for Several Composers》(1963. 10)、《Music for Every Tableaux》(1962. 1)、《Music for Footpedal Organ》(1962. 8)の4点ですが。

刀根：たぶんこれは、タイプライターを持ってなかったんで、ヨーコがタイプしたものだと思う。それをジェフが売りに行ったらしいの。

由本：ふーん。

刀根：ジョン・ヘンドリックス（注：Jon Hendricks、シルバーマン・フルクサス・コレクションとオノ・ヨー

コのキュレーター) のところへ電話かかってきてね、ジェフが持ってきたんだけど、これ確かめてくれるって。

富井：「本物？」みたいな感じで。

刀根：それで見てみたら、彼が言うのは、この本文は確かにヨーコのハンドだっていうんで、ヨーコが手伝って書いてくれたからね、英文は。それでこれは僕の書いた作品だ、あの譜面の方だよって。それは置いてあるから。それがたぶんそうじゃないですかね。

由本：でも売りに行ったっていうのはだいぶ後じゃないですか。1980年代とか。

刀根：もう、1980年代の終わりか1990年代の初めか。

由本：そうですか。わかりました。1962年のフルクサスについてですが、最初は雑誌に掲載するために欲しって言ってきたと思うんですけども、その後コンサートでヨーロッパ各地で演奏されることになったわけですけど、それについては承諾はなかったんですか。

刀根：えーと、それはね、なんかコペンハーゲンでやったってのは、手紙もらったけどもね。

富井：普通、楽譜送ったら、向こうが、勝手にっていうのは変ですけど、演奏するのは当たり前のことなんですか、その時だと。

刀根：だいたいね、フルクサスのコンサートでね、お金が出るなんて誰も考えなかった。

富井・由本：そうですね(笑)。

刀根：それはさ、相手が商売だと違うけど。例えば、僕はもう1963年くらいに、既にテレビのCMなんか作ってんのね。

由本：あ、そうなんですか。なんのCM？

刀根：明治製菓の「カルミン」っていう、ハッカのしゃぶるお菓子みたいなのあるでしょ。

富井：えー！ コマーシャル作ってたんですか。それは、音楽を？

刀根：音楽でもない、えーと楽器がね、例えばビブラフォンで、ジーンて包んだ音を出してね、その後をちょっとグループ・音楽何人かに、お金払うからアルバイトしないかって、演奏してもらって。

由本：へえー。

刀根：あと、湯浅譲二が、NHKの伴奏を、音楽のなんだか伴奏をやるんだけど、グループ・音楽も手伝ってやったこともあるんですよ。

由本：ああ、そうですか。

富井：それはちゃんとペイ（pay）が出たんですか。

刀根：それはもちろん出るんですよ。それから3月3日、耳の日とかいうのに出演したりね。それはテレビでね。だから、ジョージ・ブレクトが絵描きとして、フィッシュバック画廊なんかでショーをやってるけど、後は全然無名でしょ。だからそういう意味じゃ、フルクサスの連中の方が全然無名なわけ。

由本：まあ、実験工房の人たちも昔からそういう、今で言うソニーと関係があったりとか、なんか企業の人たちとコネがあったんでしょうね。

刀根：あった。

由本：じゃあ、けっこうちょこちょこ収入はあったんですか。

刀根：収入というほどのことはないけど、たまにお小遣いが入ってくるっていう程度でね。

由本：そうだ、マチューナスも、なんか5ドル札が入っていたとか。送料だとしても、それくらいしか払っていない（笑）。

刀根：送料。そうそう、そうなんだよ。

由本：後で別に払ってないんですか、その、楽譜料みたいな、出版料。

刀根：払ってない、あのね、一部売れたら半額よこすって言ってたの。じゃあそれは、アナグラムの額なんてのは一度使ったら使い捨てになるようにね、線を引いて、その上線の触ったのを読むっていうんで、一度使ったらもう使えないようにしたわけ。けども、何回かやってみただけど、全然お金なんかもらってない。

由本：なるほど。

刀根：そりゃ、もらえると考える方が間違いだと思ってた。

富井：変な質問ですけど、その頃、刀根さんどうやって生活してたんですか。

由本：大学の後ですね。

刀根：親の脛かじり。

一同：（笑）

富井：一応念のため、こういうことも（聞いておく）。前衛芸術家って……

刀根：ええと、僕は就職しようと思ってね、なんていったっけ、『国文学解釈と鑑賞』っていう雑誌があったでしょう。学燈社っていったかな。あそこの編集部に就職しかけたのね。

富井：したんですか。

刀根：就職した！ ええと、入社試験受けて一応入ったわけよ。でも入ったら、うちの（実家の会社の）店員が使い込みしちゃって。それで、その店員の補充として僕はお得意回りを。

由本：ああ、おうちの家業を。

刀根：家業を手伝ったの。ただ、インセンティブに親父は僕に車を買ってくれて、それで回る。

由本：ああそれでバンの話が出てくるんですね。

富井：それで運転してたんですか？

刀根：そうそう。最初はバンじゃなくて、オペルのカデットという乗用車。

由本：そのお得意先を回るためのバンでなんか色々やったというお話を聞きましたけど。

刀根：うん、商品の代わりにグループ・音楽になった。

由本：あ、それもちょっとマロッチェさんの論文に出てきたんですけど、あの、安保闘争の時にそういったことをしたっていう。

刀根：それは、安保闘争の景気付けにっていうくらいだけど。

由本：景気付けに？

刀根：ええ。

富井：じゃあデモに車で行ったんですか。

刀根：デモには参加できないから、そばをちょっと通ったぐらいだけでも。

富井：情宣車みたいじゃないですか。

刀根：そうですか。

一同：(笑)

富井：即興グループ・音楽で情宣ですね、じゃあ。

由本：それは特にスピーカーなんかは使わない？

刀根：スピーカーは使ってない。もう生演奏。だからテールゲートです。

由本：まあでも、外から聞くとノイズでしかないっていうような、そういうような音楽ですか。

刀根：ノイズでしょうね。まあ、グループ・音楽のレコードを聴くような。

由本：じゃあそれは、心持ち安保に参加するような？

刀根：そうです。それから個人的にはデモには参加しましたけどもね。

由本：ああそうですか、やはり。

刀根：ええ。

富井：確か、どこの団体に属していなくても、皆さん色々デモに参加できたわけですか。

刀根：僕は場所がなくて、考えたらちょうど新劇人なんかの会ってのがあったのね。それで腕組んでたら、本郷新って彫刻家の息子で役者がいるでしょ、知らないうちにそれと一緒に手を組んでた。スクラム組んで、で、あれは、敷石をはじめに割ったのは荒川修作だっていう伝説があるんだよね。

富井：そうなんですか。

刀根：ええ、あれはちょっとあれだから、ちょっと頭がおかしいから。

由本：なんの敷石？

刀根：歩道の敷石。

由本：ああ、歩道の敷石、そうなんですか。

富井：あの時もう石投げていたんですか。60年安保でも石投げていたんですか。

刀根：もちろん。最初に石を使ったのが荒川じゃないかって話もある。

由本：「世界の新しい楽譜」展に戻るんですが、1962年の11月ですね。一柳さんと秋山さんが企画をされたと思うんですが、その時に展示された欧米の作曲家たちについてはもうかなりご存知でしたか。ブソッティ (Sylvano Bussotti) とか。

刀根：ブソッティとか、名前だけは知っていましたよ。

由本：名前だけ。

刀根：だけど見てがっかりした。

由本：それでその時、ケージの来日を記念したコンサートを別に土方さんのところでやってらっしゃるんですけど、それはどんなことをなされたんですか。

刀根：僕はたぶん、そのこないだ MoMA でやったピアノの曲あるでしょ、あれをやってるのよ。

由本：最後のナムジュンのじゃなくて？

刀根：地図を使うやつ（《Geodesy for Piano》）。だからケージがなんか、あのリーバーマン（注：Fred Lieberman、ケージの 1963 年の講演記録“Contemporary Japanese Music”を編集した）のインタビューで話してる。それ知らない？（金田）美紀さんがなんかその部分を読んでた、コンサートの紹介の時にね。それがその曲なんですよ。その、ケージが地図を使って書こうかと思ってたら、もう先に僕が書いてたんだよ。

由本：なるほど。で、その時のケージの反応っていうのは、どんな感じだったんですか。

刀根：僕は全然気がつかなかったけれども、そういうのがあってケージはたぶん面白がったんだろうと思う。それからそれは、南画廊の中に出してたわけね。それとオルガンの曲があって。それは、電気時計の表面に譜を付けたオルガンのための曲なんですよ。そんなのも出して、出してんだけど、ケージはそれをすごい面白い面白いて言ってくれて。

由本：ふーん。

刀根：ケージがそれを見たんで、ピーターソンに会いに行けて言ったみたい。それで呼ばれたみたいね。

由本：ああ、それは楽譜展のほうで展示されてたものですね。

刀根：そうです、そうです。だから同じ曲をやったわけですね。

由本：じゃあ、南画廊では特に演奏はしていないんですね。

刀根：してない。

由本：それを、土方さんのところでやったという？

刀根：ええ。

由本：なるほど。

刀根：その 1 年くらい後だと思うんだけど、1963 年くらいに東京画廊で「四人の楽譜展」っていうのがあるんですね。それが、東京画廊だから東京画廊らしくて、一柳と武満と黛と、悠治だったかな。

富井：高橋さんじゃないですか。

刀根：いえ、4 人だと思う。その時に一柳に何か演奏してくれって言われて、「スムーズ・イベント (Smooth Event)」って、僕はアイロンしてたの。楽器の代わりに小杉を使って（注：MoMA での演奏については次を参照。http://post.at.moma.org/content_items/404-three-paintings-by-tone-yasunao）。

由本：楽器の代わりに何を？

刀根：小杉を。

由本：ええー、小杉さんですか。じゃあ低温の設定で。じゃあ、小杉さんが音を出したんですか。

刀根：う、熱いとか言って。

一同：(爆笑)

由本：それが音楽みたいな。それは笑える。その頃もうコンタクトマイクロフォンはあったんですか。

刀根：それはだから使ってないんです。

由本：使ってない。じゃあナマモノで。おかしいな(笑)。読売アンパンで初めて出品されたテープレコーダーなんですから、瀧口さんが年表で記録なさってて、ついに美術館でも音が出るようになったとか言ったらいいんですけども、美術作品をつくっているというような意識はありましたか。それとも出すために、塗ったりしないといけなかったっていう……

刀根：最初はね、塗ったりしたけどね。

富井：テープレコーダーを？

刀根：うん、だけど、やっぱ面白くないんだよね、彫刻になっちゃったら(苦笑)。やっぱりあんまり形にならなくて、くしゃくしゃって無造作にキレが丸まっておいてあるって感じで音が出た方がいいなって思って、キレにしたんですよ。

由本：どこに書いてあったのかな、小杉さんの持っていた白い袋を……

刀根：ちょっとそれに入れるからといって言って、そいで袋の中に入れてくしゃくしゃに丸めて。

富井：美術館の中では電気とかは。

刀根：コードはあった。

富井：じゃあ別にそれ突っ込んででも文句は。

刀根：それは全然文句はいわれなかった。

富井：規則に反するとか、そういうことはなかった？

刀根：いや、それは後で問題になったんですよ。

富井：そうか、そうですね。

刀根：出品契約の違反じゃないかとかね。

由本：1963年。

刀根：そうそう。いや、1962年。

由本：その時になんかテープだけ盗まれたって聞いているんですけど、そうですか。

刀根：盗まれた。

由本：誰が盗むんですか、そんなの。

刀根：そりゃあ、誰でも盗むでしょうよね(笑)。早く来てさ、誰もいない時にずっと持ってったんじゃないかと。

由本：会場の管理側が音が出るとまずいと思ってとっちゃった、というわけじゃない？

刀根：だって、それまでずっと鳴ってたからねえ、管理側はあんまり気にしてなかったんじゃないかと。

富井：それは何のテープだったんですか。

刀根：それはね、《アナグラム》を録音したテープだったんです。

富井：じゃあ一応ご自分の作品になるわけですか。

刀根：そうそう、要するにあれは、グリッサンド（注：Glissando、滑奏音とも呼ばれ、1音1音を区切ることなく、隙間なく流れるように音高を上げ下げする演奏技法）のサウンドだけが載ってるわけだから、河が流れているみたいなものなんですよ。だから作品というよりは、要するに30分サイクルで変わるから、だから、つながりなんかわからないでしょ、そういうものだ。

富井：そうですね。じゃあ別に音楽流してて、もうテープは放ったらかしですか。

刀根：そう、もちろん放ったらかしです。

由本：でもそんな風に、勝手にループするようになってるんですか。

刀根：そういうの売ってたんですよ。

富井：じゃあ、朝行ってスイッチ入れてたんですか。

刀根：そうそう。

富井：なるほど、なるほど。

刀根：だから、ある日行ってみたら、なかった。

由本：けっこう会期中の早い時期になくなったんですか。

刀根：真ん中ぐらいじゃないですかねえ。

富井：その時音の出るものは他になかったでしょうから。

刀根：ううん、平岡弘子も（注：元ネオ・ダダのメンバー、後にニューヨークに移住）。

由本・富井：ああ、はい。

刀根：それはね、秤でね、乗っかるとなんか音がする。だからそんなにしょっちゅう音が出てるわけじゃないです。僕のは出っぱなし。そしてね、水道の蛇口とか川が流れているような感覚で出す。

由本：なるほど。その翌年の《Something's Happened》はあんまり記録がないんですけど、どういうものだったんでしょう。

刀根：それはね、ちょうど搬入の日に、読売の美術部の記者で田中穰って人がいましてね、その人に頼んで、紙型（しけい）をいただけますかって。

富井：なに？

刀根：あ、紙型って知らない？

由本：どういう風にかくんだらう。新聞の紙に。

刀根：型。紙型っていうのはあの、固い紙の繊維でできてて、それを、組んだ活版できゅっと圧迫して垂鉛を流し込んで、新聞のステレオタイプみたいなものを作るわけですよ。それで、それを印刷したわけ。だから活字をそのまま印刷しないの。

富井：なるほど。で、その紙をもらったわけですか。

刀根：うん、その紙型。使ったもの、その日のをくれたんだね。したら、出展風景なんて記事が載ってるわけ。

富井：もう既に出展した展覧会の記事があるわけですか。

刀根：うん、それを4つ、6面で箱を作って、その中に石膏を流して、それを転がしといたんですよ。

富井：じゃあ重かったでしょうね。

刀根：ええ。

由本：じゃあ一応、彫刻といえば彫刻ですね。

刀根：彫刻です。

富井：じゃあレディメイドの彫刻？

刀根：そうです。

由本：石膏でも読めるような状況なんですか？

刀根：白いからあんまり読めないんで、ちょっと拓刷りみたいだね、半紙を持ってって、周りに散らばしといたんですよ。

富井・由本：ほう。

刀根：ちょうどその時、ジャズパー（・ジョーンズ）が見に来ててね、《Something's Happened》という英語のタイトルだったので、こうやって（かがんで）見てたけど。

由本：翌年っていうと、1963年か。ジャズパーが、へえ。（注：ジョーンズは1964年には椿近代画廊で「オフ・ミュージアム」展を見ている。刀根はこの展覧会で、他のアーティストによる出品作の全てに車のバックミラーを取り付けてその作品を映し出すというアイデアを自らの作品として実施した。その後、ジョーンズは同年の東京滞在中に、自転車のバックミラーを使った《Souvenir》、《Souvenir 2》などの作品を制作している。）

刀根：その時は、風倉（匠）が裸になったり、小杉が笛吹いたんですよ。問題になったんだよね。

富井：確か事務室へ連れて行かれたんですよ。

刀根：あれ、どうだったかなあ。僕そばにいたんだけどねえ。後ろから見てたんだけども。高松（次郎）が紐をあれしてね、文句が出たの、交番から。上野公園までずっと引きずってたから。ギユウちゃんがまじめに一生懸命片付けたりして（注：赤瀬川原平『反芸術アンパン』ちくま文庫、1994年、193頁に言及がある）。

由本：え、ギユウちゃんが手伝ったんですか。

刀根：片付け、片付け。

富井：紐を巻いたり取りに行ったり。

由本：ふーん。その、同じアンパンの時に赤瀬川（原平）さんと中西（夏之）さんとミニチュアレ스토랑をやったっていう（注：前掲書、202-203頁にイラスト付きで言及）。

刀根：いや、それは僕が音を作りましてね。

由本：そうなんですか。それはまた、会期中の日を選んで？

刀根：うん。それで、入り口で切符を売ってね、呼び込みをして。中西はそういうのうまいんだよ。それで、

僕なんか……

富井：それ考えたのは、皆さんで一緒に考えたんですか。

刀根：考えたのは、えーと、中西と、赤瀬川と僕と3人かな。それで、なにしようよってライスカレーと天ぷら作るよって、ワカサギの小ちゃいのをちゃんと揚げたんだよ。

富井：へえー。そこで揚げたんですか。

刀根：電気コンロ持って行ってね。

富井：なるほど。現場主義ですね。

刀根：うん。だから、あの時そんなにうるさくなかったんだね。で、やっぱりね、裸になったのと、それから、広川（晴史）っていう絵描きがいて、それが……

由本：ああ、包丁の。

刀根：お人形さんが出刃包丁もってね、それで風呂桶の中から《そろそろ出かけようか》って（注：前掲書、177-180 頁にイラスト付きで言及）。

由本：はははは。

富井：刀根さんが作った音ってどんな音なんですか。

刀根：だから、こう俎板でほいって大根切ったりとかね。

富井：じゃ演奏ですね、それは。

刀根：それは、料理をしている音。

富井：ああ、なるほどね。

刀根：だから天ぷらを揚げているように、なんか油使ってうちでつくってた。

富井：じゃ、録音したやつを持って行ったわけですか。

刀根：それはずっと忘れててさ。

富井：どういう意味？

刀根：あの、聞かれて思い出した。

富井：あ、そうですか（笑）。いや、何の音だったのかなあ、と。

由本：赤瀬川さんのアンパンの本に、ちょっとイラストレーションみたいなのが入ってますよね。

刀根：入ってましたっけ。あ、ミニチュアレ스토랑ね。あれは、高松は入ってなかったような気がしたんだけど。

由本：その前にもう山手線のイベントに参加されて。1962年ですね。

刀根：1962年ですね。

由本：10月に参加されているので。その頃から既にハイレッド・センターにもほとんど参加されてた。

刀根：そうですね、ハイレッドの方があった。あれは『形象』って雑誌があってね、「直接行動の兆し」っていう特集だったんですよ。

由本：特にその3人が主要メンバーですけど、メンバーに正式になりたかったということはなかったんですか。

刀根：ちょっと周りで見てる方が面白くなって思ったの。それにさ、最初は中原（佑介）と僕と発会式みたいなのを新宿の焼き肉屋でやってね。その時にもう連中は顧問という名刺を作ってた。

由本：刀根さんがハイレッドの顧問っていう。

刀根：そうそう、僕と中原が。

由本：ああ、そうですか。

刀根：その時ハイレッド・センターのためのPRなんて提灯文章書いたりして。だからある意味では、宣伝係というか。

富井：広報ですね。

刀根：広報係、うん。

由本：それは皆さんの間で、(刀根さんは)口が立つというか、ものが書けるということがあったんでしょうか。

刀根：そういうことだったんでしょうね。つまりその頃に、1962、63年に僕は『音楽藝術』に音楽会評を書き始めてたんですよ。「ニュー・ディレクション」という現代音楽のシリーズがあって。

由本：草月ですね。

刀根：草月です。そういうの2、3回書いたことがあって。その時の編集が元木さんで、元木さんの後の人も続けたんだけど、ある日その人が会社に行ってみたら、突然席がなくなってた。クビになったの、雑誌はあるんだけど。で、今後は、前衛音楽は扱いませんからって宣言されて。

富井：そうなんですか。私はどうして『音楽藝術』なんかで前衛音楽をしてたのかなって、ずっと非常に不思議

議だったんです。

刀根：あとになったらそうでしょ。一頃はそういう時期があったわけ。

富井：だから、そういう時期に刀根さんが書かれておられたってことなんですか。

刀根：そうです。

由本：じゃあ、2年間くらいですか。

刀根：1年かそこらでしょうね。僕は3回くらいかな、書いたの。輝ける草月会館の歴史とかいうカタログに白石美雪さんが抜粋をのっけてくれました（注：『輝け60年代：草月アートセンターの全記録』フィルムアート社、2002年）。

由本：話が前後するんですけど、《山手線イベント》の時に、小杉さんと刀根さんも別に参加されて、他のハイレッドの人たちは上野で挫折してしまったのに対して、全線を回ったってことを聞いたんですけど。

刀根：それは、僕らは藝大だから、近い駅は鶯谷なんです。それで、鶯谷で待ってたけども、来ないし、時間だと思って乗ってみたけど、誰もいないのね。でまあ、小杉と2人で、じゃあ、即興演奏やろうかって、ちょっと中で演奏して。

富井：あ、それは音を出していたわけですか。

刀根：うんうん、それで、向こうの始まりの駅まで行ってそれで止めたのね。

由本：ふーん、じゃあ、逆回り。

刀根：いや、山手線だからぐるぐる回ってるわけでしょ。だからつなげたって感じになるんじゃない。

富井・由本：なるほど。

刀根：完成させたわけですよ。

由本：ああ、完成させたわけですか。その時って、テープレコーダーか、ラジオかなんかを持って音を出していたって……

刀根：ラジオは持ってましたね。携帯ラジオだと思う。まだカセットは出来てなかったんですよ。

由本：じゃあラジオを単にチャンネル変えたりとか。

刀根：そうそう、チャンネルをくるくる回したりとか。それから雑音も入るしね。

富井：そういうのってどれくらいの音量でやっておられたんですか。

刀根：あれは、そんな大きくはならないですね。

由本：じゃあ、あんまり周りの人たちの迷惑にはならなかったから続けられたんですか。

刀根：まあ、それもあってでしょうね。

由本：そうなんですか。誰かに変な目で見られましたか、やっぱり。

刀根：そりゃ多少は見られたでしょうけどね。変なやつがいるというくらいには。でもそういうのは慣れっこですから。

富井：それでも山手線ですから、その時間でもそこそこ混んでいるわけでしょう？

刀根：けっこう混んでいましたよ。

由本：鶯谷からこう 1 駅ずつじゃなくて、指定されていた駅で全部降りたりして、プラットホームでもやったりして。

刀根：プラットホームでもやったような気がするんですけどもね。その辺はどうも、記憶にないのね。

刀根康尚オーラル・ヒストリー 2013年2月5日

ニューヨーク市、エミリー・ハーヴェイ・ファウンデーションにて

インタビュアー：由本みどり、富井玲子

書き起こし：由本みどり、堀崎剛志

由本：昨日ちょうど1962、3年の話を。

刀根：ね、なかなか進まないね。

由本：そうなんです（笑）。ハイレッド・センター辺りだったんですけど、その辺りを細かく伺うと長くなってしまいますので、かいつまんで伺います。前に私が個人的にリサーチでお伺いした時に、ハイレッド・センターの方たちにイベントをしつこく勧めたのはご自分だったとおっしゃっていたんですけども。それは要するに山手線のイベントの前だったわけですよね。もう「イベント」という用語を言い出したのは……

刀根：たぶんだいたい同じような時期ですね。

由本：だから1962年の前半から夏くらいの話になるから、そうするとフルクサスはもうイノーギュレーション（inauguration、設立関連のイベント）というか。

刀根：いや、済んでいなかったと思う、確か、1962年9月のヴィスパーデン（ドイツ）が最初で、それから、コペンハーゲン、パリと続くはずですよ。

由本：でも、その頃までにフルクサスのジョージ・ブレクトや他の作家のイベントのスコアなんかも、マチューナスから送られてきたりして、イベントっていうものをどういう風にフルクサス人たちが書いているっていうのは、ご存知だったんでしょうか。

刀根：その辺は、はっきりは見えていないと思う。イベントのカードなんてものは後で。

由本：ウォーターヤムの時に、ブレクトが1963年に。だからもう少し後ですね。

刀根：だから、そういうカードなんかはね、塩見が帰ってきて持ってきたのを見たのか、あるいは、マチューナスがカタログみたいな小さいのを送ってきたのをかすかに覚えているんですよ。その中に細かくちょこちょこっとイベントが、インストラクションが入ってたような気がしますけど。それはもうちょっと後でしょうね、たぶん。1964年くらいかなあ。

由本：1964年くらいですね、フルクサスショップを始めて、印刷を本格的に始めたのは。

富井：私がお聞きして覚えているのは、赤瀬川さんに作曲を勧めたっていう。イベントを勧めたのではなく、作曲をしたらどうだっていうふうにお聞きしました。

刀根：そう、作曲って言葉を遣った。赤瀬川とかね、風倉に。

富井：ああ、風倉さんも。

刀根：赤瀬川が、なんだったけな。

富井：パンをくちゃくちゃやるっていうのは赤瀬川さんでしたけど。

刀根：うん、パンを食うっていうのは、1966年に京都会館でやった「『鎖陰』は映画である」という上映会の主催で。

富井：あれは、刀根さんの入れ知恵みたいなことになるわけですか。

刀根：いや僕が勧めたら、彼が考えた、そういう作品。そしたら風倉はあんまりさえなかったんだっけな。

富井：その時は……

刀根：柔らかいもので固いものを叩くとか、固いもので柔らかいものを叩くとか。それから、地面に耳を付けて地球の音を聞くとか、そんなようなインストラクションを風倉は。それはだから1964年くらいだと思うんですね。

由本：なるほど。じゃあ、作曲といってもいわゆる作曲じゃなくて、イベントの作曲だったわけですか。

刀根：風倉の思い出みたいなことを、思い出っていうか、風倉については最近も追悼文を書いているんですね。だけでも、その前に『形象』っていう季刊雑誌に、「風を食らって走る風船」というタイトルでね。風倉がどんな人間か、みたいな作文ですよ。

富井：でも、その周辺の人たちとか事情についても少し書いておられたと思うので。

刀根：ええ、けっこうわりと長かったですよね。

富井：あと年表を作られた経緯なんかも少し書かれていたと思うんですけども。

刀根：そうでした？

富井：そうだったように思います。わたしもちょっと今うろ覚えですけども。

由本：風倉さんとは、九州の「英雄たちの大集会」にも参加されているのに気が付いたんですけど、その前から読売アンパンから知り合いなんですか。

刀根：読売アンパンから知り合いですね。風倉は一時僕らと一緒に、俺も作曲家だって言って、グループ・音楽だって言っていたことがあったんですよ。

富井：そうですか、じゃあその手の作曲をなさってたわけですか。

刀根：そうです。九州派の集会よりも後ですよ。九州派が僕らのことを呼んでくれたんだけど、それはグループ・音楽のコンサートに来て……

富井：昨日も少し話してらした。

刀根：それで、桜井孝身が「音楽家ってもうちょっとお上品かと思ってたら、すごいえげつないから気に入った」って。柄が悪いから気に入ったって呼んでくれた。

由本：えげつない。

刀根：うん、柄が悪いっていったかな。

由本：それは小杉さんと2人で？

刀根：2人ですね。

由本：けっこうペアで行動されてますね。

刀根：小杉とはよく2人で一緒に。えーと、紀田順一郎って言ったかな、物書きがいて。その最初の処女出版の出版記念会があって、それを日比谷の日活国際ホテルかな、でやった時に、なんかやってくれて頼まれて。それは常盤新平っていう、早川書房に当時いたんで、そいつが頼んできて。じゃ小杉呼んで、また小遣い稼ぎだって。

富井：ずいぶん稼いでおられましたね、昨日から伺っていると。

一同：(爆笑)

刀根：最初はラジオをかけて、それから次は中に小杉を入れてかけた。

由本：そこで関連した質問で、刀根さんと周りのアーティストの皆さんはわりとイベントとハプニングの混同はしていなかったっておっしゃったんですけど。そのことについてもう少しお話いただけますか。

刀根：ハプニングの方はシアトリカル (theatrical) ですよ。

由本：その方が先にタームとして日本ではやったわけですけども。

刀根：それに要するに、画家たちの芝居って言われてたわけでしょ。だから (クレス・) オルデンバーグ (Claes Oldenburg) だとか、それからあと誰だっけ。

富井：ジム・ダイン (Jim Dine) とか。

刀根：ジム・ダインとかね。(アラン・)カプロー (Alan Kaprow) はもちろんハプニングの創始者みたいなもんで。まあ、画家がやったから早いですよ、伝わるのが。音楽だとね、ほら音楽界ってのは保守的だから、そういうの伝わらないんですね。特に『音藝』がうちは今後前衛はやりませんって宣言したような後でしょ。イベン

トってというのはそういう意味ではもっと日常的だっていうか、行為で。それは中西も、千円札裁判の証言で言っていましたよね。

富井：そうですね、劇場的だって。

刀根：劇場的だって、うんうん。

富井：それで「イベントは劇場的じゃない」って言って、だから赤瀬川さんの裁判では、どうも検事が passionate の激情と勘違いしてすごくしつこく聞いててね、ある時点で、それがシアターの劇場だってわかったとたんにね、なんか全然質問なくなったらしいのね。それですよ。

刀根：そうです。

由本：その辺で、その違いはかなりはっきりしてたんですね。

富井：そういう意味では早いですよ、1966年ということになりますからね。

由本：でも山手線のイベントで、もう「イベント」っていう名前を使っているところが早いなって思ったんですけど。結果としてハイレッド・センターのパフォーマンス作品の多くがイベントと呼ばれているわけなんですけれども、それをマチューナスに最初に紹介したのも刀根さんなんですか、それともオノさんを通して？

刀根：もしかしたら一柳と僕の関係だったかも。その頃は僕は一柳と非常に仲が良くて。

富井：たぶん、「こういうことしたんだよ」みたいな口で話せるようなことは、比較的伝わりやすい。

刀根：ええ、そりゃそうですね、口で言うのは。だから僕が南画廊でやった後、僕の場合は音楽的なプログラムと両方混ざってるでしょ。だけど、行為だけ、アクションだけの、それ1本でやってるやつが、アメリカではもういるんだよって言っていましたね、一柳が。

由本：後にこちらに来られた久保田さんが地図にされる作業を手伝ったんですね。イベントのドキュメンテーションのコラージュ写真のみたいなのを、マチューナスと一緒に。

刀根：そうですね。それで彼女は、ハイレッド・センターの帝国ホテルのイベントに。

由本：出てますね。

刀根：それをマチューナスに口で報告したんだと思うんですよ。それをホテル・イベントと称して。だから正確な例えではないけれども、成子もちょっとおっちょこちよいだから、自分でそう思い込んでいて、ということもあったかもわからない。

由本：広報係って昨日はおっしゃっていましたが、刀根さんご自身も、「シェルター・プラン」、「クロージング・イベント」、「クリーニング・イベント」と、全てのイベントに参加されているわけなんですけど。Co-organize(協働企画)っていうふうにも、言ってらっしゃるから、どの程度の企画に関わってらしたのかなと。

刀根：やる前に集まるでしょ、その時は一緒におしゃべりしてますからね。

由本：ええ。

刀根：でも、僕は「こうしたらどう」とか言ったかもしれないけれど、積極的に、主体的に参加しているという感じではなかったですね。

富井：じゃあ、常にそこにいたみたいなき感じですね。

刀根：そうですね。

富井：「クリーニング・イベント」の時にはチラシ作っていますよね、参加しようっていう。いろんな協賛者の中に面白いものがあるって、フルクサスも入ってると思うんですけども。

刀根：そうです、いっぱい入れたと思います。

富井：ああいうのも結局皆さんで座ってがやがや言いながら、これしようかみたいな感じだったんでしょうか。

刀根：そうです。だからね、赤瀬川が後で自分の美学校の生徒2人ね、1人はあの、イラストレーターの南伸坊でしょ、もう1人は松田哲夫、今筑摩（書房）の重役。あの2人と、3人でがやがや色々おしゃべりして冗談言ってるのが彼の小説筋になってるんだよね。だからお風呂の出前なんてのは、きっとそういうのしゃべってたんだと思う。

富井：じゃあそのノリが、ハイレッドの時から刀根さんの加わっている中であつた。

刀根：そういうノリはもうありましたね。

由本：その同じ頃、内科画廊で、「刀根賞」展、英語名では《Investigation Event》ってやってらっしゃるんですけど、これはどういうものですか。

刀根：あれはねえ、宮田國男から「なんか展覧会やって」って頼まれたの。

富井：やってってかたちで依頼があつたんですか。

刀根：依頼があつたんです。それで、じゃあって、僕の名前をつけたんです。作曲を募集するんです。

由本：作曲の募集だったんですか。

刀根：うん。

富井：あれは、作品の方でしたか、作曲の方でしたか。

刀根：作曲ですよ。

富井：広告を『音楽藝術』にお出しになってますよね。

刀根：出したね。あれもなんか、持っていったらタダで出してくれたんですよね。

富井：あれはタダだったんですか、よかったですねえ（笑）。いや、昨日お伺いした時は、一時的に前衛音楽を『音楽藝術』もやっていたけども、担当者の方の席がなくなったということだったから。

刀根：そうだったんだけども、あれは大丈夫だったんですかね。

富井：広告だったから。

刀根：それに1964年がぎりぎりの線だと思う。

富井：そうですか。

由本：その同じ展覧会に小野賞とか土方賞とかあったようなんですけど、それは？

富井：皆さん出して、本当に選んだんですか。

刀根：選んだ。来てもらってね、審査してちょうだいって。

富井：本当に審査してくれたんですか？

刀根：うん、それでね、中西なんかは自分の探してきたオブジェをなんか既製品のオブジェみたいなものを作ってたしね。

由本：じゃあ、アーティストの友人たちが。

刀根：審査員になった。

由本：あ、でも応募したのは？

富井：赤瀬川さんなんかハイレッドで、応募もしてるでしょ。

刀根：そうそう、赤瀬川たち、ハイレッドが応募したのは、「クリーニング・イベント」です。

由本：ああ、だからそれが一部になっているんで。

刀根：だからそれが。

富井：写真見ると清掃中の看板が内科画廊の壁においてあって、そこに、なんと言うんですか、昔の賞状のリボンみたいのが貼ってあって、全員が賞状じゃなくて賞のリボンが貼ってありました（笑）。

刀根：そうです、全部あれね……

富井：あれはぜんぶ、刀根賞をいただいたんですよね。

刀根：そのはずですね。

富井：平等に入選者全員に、だからアンパンの逆ですよ。みんな、審査があって賞があって。全員賞がもらえたんですね、あの時は。

刀根：そうです。

由本：入選者全員ていうのは、応募者全員？

刀根：応募した人全部。

由本：それで何人ぐらいいたんですか？

富井：覚えてらっしゃる？

刀根：全然覚えてないですね。

由本：ギャラリーを埋め尽くすくらい？

刀根：狭いギャラリーだから一応壁いっぱい。

富井：埋まっているみたいでしたね。

刀根：床にもおいてあったでしょう。

由本：20人くらいかな。

刀根：もっとあったかもわかんないね。20人以上は。

由本：それは写真とか（で残っているか）。

富井：平田さんの写真が2つ、私が知っているのは。

由本：それだけなんですか。

富井：私が知っているのは2ショットですけども。たぶん平田実さん。

刀根：なんかカラスの剥製みたいな。

富井：そうそう、そういうのもありますし、あと、刀根さんが立ってるやつもあるし、だからひょっとしたらもっとあるのかもしれないし。とりあえず2ショットは一応出回っているというか。

由本：これは1週間だけの会期で？

刀根：そうです。

富井：(内科画廊では)会期はいつも1週間ですよ。

刀根：1週間です。

富井：月曜日から金曜日ですか。そういうかたちで、貸画廊だから。

由本：一つだけさかのぼるんですが、これハイレッドと関係なかったの。1963年の暮れに草月で Sweet 16 というパフォーマンスのイベントを16人のアーティストと企画されているんですけど。これギウちゃんも関係してましたよね。

刀根：ギウちゃん入ってなかったと思うよ。

富井：入ってないと思う。Sweet っていうのは……

刀根：Sweet っていう展覧会が別にあるの。別なんだ。

由本：ああ、なるほど。

刀根：これはパフォーマンス・フェスティバルで2日間ですよ。

由本：なんで Sweet だったんですか。

富井：Sweet 16 だからでしょ。

刀根：メンバーが16人だから、Sweet 16。

由本：それで単にそうしただけなんですか。

刀根：池宮信夫がつけたんだよね、それは。だいたい名前は僕がつけるのが専門だったんだけど、その時は池宮信夫がずっと出したからね。あ、それいって。

由本：これは草月側からなにか依頼があって。

刀根：ないです。その辺、依頼はなかったような気がするんですけど、「やらしてください」みたいな感じで言ったんじゃないですかね。

富井：そういうかたちでやらしてくださいって言って、けっこうやらしてもらえるもんだったんですか、草月は？

刀根：その辺は、相手によるでしょう。

富井：(笑いながら) ああ、そうか。

刀根：その時は土方だって入ってるし。

由本：そう、土方さんと邦千谷さんも入ってるみたい。だからアーティストだけではないですよ。それはど
ういう経緯で起こったんですか。刀根さんは《Monotone》と《Tonework》というお名前にひっかけて作品
を演奏されているみたいなんですけれど。

刀根：イブ・クラインのモノクロームとかね、それから(ピエロ・)マンゾーニ、(エンリコ・)カステラー
ニとかあったでしょ。

富井：マンゾーニはアクローム(Achrome、無色の意)ですね。

刀根：ああアクロームね、無色の。だから、そういう含みがあって。それで、名前にひっかけて題を作って。

由本：じゃあ文字通り、1音、1つの音だけ鳴らすとかそういうことが。

刀根：うーんとね、1つの音だけじゃなかったけども、クロマチックじゃなくてモノトナス(monotonous)
な作品が多かったですね。まあ、《アナグラム》なんて比較的そうでしょう。それからオルガンの曲があって、
オルガンの曲の音があんまり出ないですよ。でしかも鍵盤を両腕でおさえて、足の踏み方を指定する譜面が、
あの南画廊で出した時計の楽譜があるんですけど。見ました？

由本：時計の楽譜。

刀根：なんか写真で見たことないですか？

由本：ちょっと覚えがない。それはもう少し前の作品ですか。

刀根：そうです。それは僕の個展の時にやったの。だからそういう若干変化が少ない、ミニマルな音楽ですよ。ね。
音楽のミニマリズムとはちょっと違いますけど。音楽のミニマリズムっていうのはあれは、ミニマリズムじゃ
なくて、一種のパターン・ミュージックですよ。ね。

富井：フィリップ・グラス(Philip Glass)とか。

刀根：そうそうフィリップ・グラスとか(スティーヴ・)ライヒ(Steve Reich)とかね。あれは僕はパター
ン・ミュージックだと思うんだけど。

富井：そのほうがより正確な表現かも。

刀根：パターンでしょう、ねえ？ 僕がしたのは、ミニマル。

由本：ラ・モンテ・ヤングとかも？

刀根：そうです、ラ・モンテとも。

由本：つながるという。

刀根：そうですね、ええ。確かラ・モンテの曲は一柳のコンサートであったのかなあ、それとも（高橋）悠治のコンサートでやったのか、覚えてない。あれがすごいよかったのは、たぶんオルガンはラ・モンテの影響で……でも影響受けてないよなあ。

一同：（爆笑）

刀根：それはねえ、おかしかったのは、同時に思いついてたんだね、同じような発想で。

由本：そうですね、ほとんど彼の作品は1961年とかですね、作曲がね。

刀根：1961年なんですよ、傑作がみんなね。それやったのは一柳のショーか悠治のリサイタルの時に、彼もピアノをトーン・クラスターで（注：tone cluster、手の平や肘で多くの鍵盤を一度に押さえる奏法）。

富井：じゃあこ腕を重ねてこう？

刀根：それはどういうインストラクションかっていうと、数を頭の中で考えてね、423と、423回って、タイトルはね「ヘンリー・フリントのための（ ）」なんてかって、括弧になっているの。それはナンバーなの。頭で思いついて540回の際は、「ヘンリー・フリントのための540」っていう。

由本：この次の質問がギャラリー・クリスタルのことなんですけど。

刀根：これはずっと後ですよ。

由本：この年譜では1964年なんですけど、この写真のキャプションがたまたま、「400 for Henry Flynt by La Monte Young」になってて。これが刀根さんで、白衣を着てらっしゃって。

刀根：白衣じゃないんですこれ、シャークスキンのジャケット。

富井：鮫皮？

由本：シャークスキンのジャケットっておしゃれですね。

刀根：ううん、だから翻訳すれば鮫肌っていうことになるけれども、要するにそういう生地。ちょっと艶のある。

富井：ああなるほど、生地の名前ですね。

由本：ハイレッド風に、ラボコートを着ているのかと。

刀根：そうじゃない（笑）。

由本：そうですか。だからその時に演奏されたんだなって、ちょっともう 1 回ここで演奏されているんだなって思ったんですけども。具体的にこれで演奏されている時の写真なのかわからないんですが。それはたぶん西山輝夫さんの写真だと思うけど。

刀根：これ一柳ですね、たぶん。

由本：ああ、後ろ向きの。

刀根：これが秋山でしょ。これ僕何やってるんだろう。なんか演奏してますね。

由本：その、ヘンリー・フリントにあてたら・モンテの作品というのは腕で鍵盤を押すんだったら、これはキャプションが違いますよね、じゃあね。

刀根：そう、《400 for Henry Flynt》。これが正式なんでしょうね、タイトルは。誰が演奏してんだろ。

由本：でもこれはキャプションとしては合いませんよね。

刀根：合わないですね。これピアノが……

由本：ピアノがないといけない。

刀根：ないですよ。ピアノなんかないよね、あんなとこに。坂本君て、絵描きが言った？

由本：1965 年のギャラリー・クリスタルのフルックス・ウィークなんですけれど、これはどういう経緯で企画されたんですか。以前は、秋山が中心でしたよね。

刀根：それは秋山が中心ですね。

由本：秋山さんは、ニューヨークにしばらくいて、帰ってきてらした。

刀根：ちょっと行って帰ってきた直後でしょうね。帰ってきたのはたぶん 1964 年の秋かなんかに行ってたんじゃないですか。

由本：ええ。

刀根：何月になってます？

由本：9 月だったような気がするんだけど。

刀根：それじゃその年かな。どうなんだろう。

由本：秋山さんがいらしたのは 1964 年の暮れじゃなくて。フルックス・コンサートがあったのは、夏だったと思うんですよ。

富井：9月ですね。

由本：フルックス・ウィークは9月なんですけど、秋山さんはその前年の、けっこう長い間いたんじゃないですか？ 半年以上とか。

刀根：あ、そんな長くいたの？

由本：塩見さんたちが来たのが夏で、だから春ぐらいから、もう1964年の前半からいらしたような感じがするんですけど。ヨーロッパに行った後に。

刀根：ああ、そうヨーロッパに行って。

由本：じゃあ秋山さんがこういった色んなフルクサスのものを持って帰ってきたわけですか。こういった印刷物とか。キットとか。

刀根：そうですね。

由本：それがどっかの美術館に入っているのかな。

刀根：『日本読書新聞』に秋山が書いた記事が載りましたよね。

由本：ああ、これについて。

刀根：あれ、カーネギー・リサイタルホールでやったんじゃないかと思う。

由本：あ、わかりました、1964年のフルクサス・コンサートのことですね。自分で指揮棒を振った。

刀根：そうそう。あの、指揮する時にね、真剣を振るようにね。

由本：ニューヨークでかなり活躍されて帰ってきて、日本でも広めたいってというような経緯だったんでしょうか。

刀根：それなんでしょうね。ただ、これ1回だけだったんじゃないかな。あと、もう一つあったのは、巖窟のショーの時に。

由本：翌年ですね。「空間から環境へ」の時には、(草月会館で)ハプニングをやりました？

刀根：ハプニングというか、バスに乗る……

由本：バス観光ハプニング。あれには刀根さんも参加されたんですか。

刀根：ええ、一緒に乗って。

由本：その前はもちろん、巖嘔さんとは見識はないですよ。

刀根：巖嘔は、うん、帰ってきた時に会ったのが初めてですね。

由本：このギャラリー・クリスタルのイベントと1966年のバス観光ハプニングだとか、「空間から環境へ」の時のハプニングでのコンサートっていうので。

刀根：「空間から環境へ」は、どんな？

由本：草月で別にやったイベントで。

刀根：それが1966年ですか。そんな早かった？ あれ、万博の予行演習みたいな感じで。

由本：そうですね、でもかなり早かった。

刀根：ええとね、ジェフ・ヘンドリックスが東京画廊でショーやってるんですよ。それで来たと思ったんだけども。

由本：ジェフは1968年くらいだと思います。

富井：「トリックス・アンド・ビジョン」の時にジェフ・ヘンドリックスが色々アイデアを出して。

由本：その時は「EXPOSE 1968——なにかいってくれ、いまさがす」かと。（注：1968年4月に旧草月開館ホールで行われた連続シンポジウム）

刀根：あーそうか、そうだ。

由本：もっとだいぶ後で、その頃にはもうかなり皆さん、万博に批判的になっていて、その批判派とせめぎあうというような会だったみたいなんですけど。1966年の段階ではまだ「空間から環境へ」で、環境芸術がまだユートピア的に提唱され始めた頃の話だと。

刀根：あの「空間から環境へ」っていうのはソニー・ビルでショーやったんじゃないかな、違う？

由本：いや、松屋。

刀根：松屋！ 松屋だったの、銀座でやったのは。

由本：松屋でやって、草月でもハプニングをやっているんですよ。その時に出てなかったでしたっけ、刀根さん。塩見さんの作品とか。

刀根：えーと、出てたかな。僕は、もう……

由本：展覧会には出てないんですけども。

刀根：展覧会はもちろん出てないし。

富井：この刀根さんが作られた年譜には入ってない。

由本：これはそうだ、山口勝弘さんと秋山さんと塩見さんと巖嘔さんです。塩見さんがやった、《コンパウンド・ビュー（Compound View）》という作品の写真がよく写るんですけど、あの「空間から環境へ」の時に。

刀根：「空間から環境へ」は、僕は全然関係なかったと思う。

由本：ふーん、あれは特に批判的だったってことはあるんですか。それとも特に全然関係してなかった。

刀根：どうだったんだろうかな。

由本：おそらく1966年ぐらいには秋山さんたちは、磯崎（新）さんを通じて万博に参加することが、わかっていたような感じなんですよ。

刀根：もうそういう準備してたみたいな感じですね。

由本：だからその前哨といえばそうなんでしょう。

刀根：そうなんですよ。ええと、僕が全然関係なかったってのは、だいたいあんまり関係のない感じだったですよ。

富井：それ1966年だから、思うに、刀根さん千円札事件で忙しかったんじゃないかと思うんだけど。

刀根：そうだ！ それどころじゃないよ。

富井：そんなお遊びしてられないみたいなのはあったんじゃないかと。

刀根：そうだそうだ。

富井・由本：それが次の質問なんです（笑）。

刀根：そうだよ、1966年は千円札で大変だったんだよ。

富井：だって公判が10月にあったから、7、8、9月ぐらいはずっともう支援活動されてましたよね。

刀根：支援活動と、その展覧会もやったし。

富井：あのチャリティの。

刀根：チャリティ、それから、証人集めでね、赤瀬川や川仁（宏）を僕の車に乗っけて。

富井：あの頃はまだその車があったわけですか。なるほど、便利だったんだ、じゃあ。

刀根：そいで、その時はちゃんと使えって。

富井：そうですか。

由本：経費で落として、ガス代を（笑）。

富井：ああ、なるほど。

刀根：だから、証人になってくれて色々な人のところに頼みに行った。そういえば、宮川淳なんか断られたような気がしたけど。

富井：なんか一応行かれて……

刀根：そうそう、行って、しゃべって。

富井：結局来てもらわなかったってことで、お断りになったんでしょうかね。

刀根：たぶんそうだと思いますよ。うん。

富井：まあ、第三者的にみたいなきことがあるんでしょうかね、彼の場合は。

由本：それが本格的に始まったのが、1966年だったんですか。

刀根：えっとね、1965年ですよ。起訴猶（予）されたのが1966年ですからね。

富井：1965年に起訴されたんですね。

刀根：1964年にはもう送検されてたんじゃないかな。

富井：えっと、書類送検だけで済んでいて、もう大丈夫だろうって言ってたら1965年の何月かちょっと忘れましたがも起訴されて。それで1966年の8月でしたっけ、裁判が始まるからっていうので、色々こう危機感を持って、その活動が千円札の段階で始まったと思うんですね。

刀根：だから特別弁護人が、東大の先生だった奥平さん。

富井：瀧口さんと針生さんと中原さんと。

刀根：それ 외에도、東大の法学部の教授で偉い人がいたんだ、奥平康弘っていったかな。それが特別弁護人で、法律の方のね、それから主席弁護人は杉本正純。

富井：そうですね。

由本：刀根さんはその千円札懇談会のリーダーというか。

刀根：懇談会の事務局長は川仁宏で、僕は……

富井：何だったんですか。

刀根：何っていうんですかね。

富井：実動部隊みたいな感じの印象があるんですけど。

刀根：そうです。しょっちゅう車で走り回ってたんで。

富井：じゃあ、赤瀬川さんとご一緒に？

刀根：赤瀬川乗っけていつも……

富井：色んな方のところに行ってお願いしますってことでなさってたわけですか。

由本：ふーん、何なんでしょうね、役目でいうと。

刀根：コーディネーター。

富井：いや、活動隊長みたいな感じですよ、私のイメージだと。コーディネーターっていうとちょっとまたおしゃれですけども。

刀根：えーと、まあ、実動部隊ですよ。

富井：実動部隊ですよ。あの時ずいぶん、川仁さんとか今泉（省彦）さんとかとお話しになってて、あと、高松さんとも。

刀根：高松と、それから石子順造も入ってるよね。

富井：石子さんもそうですね。

刀根：高松はもちろん入ってて、中西も入ってて。そう、裁判の時はね、日比谷公園の中の松本楼でよく飯食ったんだ。

富井：刀根さんは実動部隊の役割とは別に、例えば千円札裁判やるっていうアピールのチラシとか、千円札裁判に来てくださってという青焼きの招待状とか、色んなものをデザインなさったって、聞いていたように思うんですけども。

刀根：千円札会報、なんていったっけ。

富井：トレーシングペーパーのやつですよ。

刀根：トレーシングペーパー、あれは僕がデザインしたんですよね。

由本：それはお宅に印刷機があった。

刀根：全然ないんです。

由本：なかったんですか。

刀根：デザインをしたんだよ。

富井：あれはすごいアイデアですよ。トレーシングペーパーのところにその時の違うデザインの千円札がどーんと載ってて、その上からテキストが。

刀根：そう、透かし彫りみたいに。

富井：あれはきれいな、非常によく出来た。

刀根：あれは自分でもよく出来たと。

富井：そうですか、じゃあ一応ここで、確実に歴史に残しておきますので。

由本：MoMAには出てないですね（注：インタビュー時にMoMAで開催されていた「Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde」展）。

富井：MoMAに出てない。

刀根：出てないね。たぶんね。

富井：ああいうもので例えば、青焼きで裁判傍聴に来てくださいってという招待状もお作りになってたような気がするんですけども。

刀根：えっとね、あれはどうなったかな。赤瀬川に勘亭流で書いたらって言ったような気がした。

富井：ああ、なるほど。

刀根：ほら、彼はレタリングの会社でやってたから、色んな字知ってるから、勘亭流がいいんじゃないって。あの千円札なんかかって題字があるでしょ、あれは彼が勘亭流で書いたんですよね。勘亭流で書けて言ったのは僕だ（笑）。

富井：なるほど、じゃあデザイン指南を。

刀根：もう一つ、瀧口先生にお礼をしようって言ってね、いくつかお礼があって一つは、こういうのどうって言ったのは、木の箱なんだけど、非常に浅い箱でね、馬券が1枚入るんだよ。それがぴったり入るように浅く彫って、それで上に「御馬券入れ」って勘亭流で彫ってやったらどうって。それやったかどうか、やったんじゃ

ないかと思うんだけども。

富井：ちょっと調べてみます。

刀根：それで後からやったのは《零円札》ですよ。お礼にしたのは。

富井：あれは関係なさったんですか。

刀根：あれは関係ないです。

由本：じゃ 1960 年代後半は、なんだかその旋風に巻き込まれたような感じで。

刀根：巻き込まれたっていうか、積極的に参加して。やっぱり証人として、証言もしましたしね。

富井：証言の時は基本的にご自分の作品のお話をなさったんですか。

刀根：えーと、証拠物件として《君が代》を出してますよね。君が代の電子音楽を。それで、僕は遅刻して行きますね、その証拠物件で君が代の電子音楽を演奏する時に。で、もしかしてね、どんな音だったって聞いたら、回転を秒速 38 と 19 回転、スピードが遅い方でやっちゃってんのね。それで、やり直してくださいって、また聞いてもらった。

由本：ああ、裁判側に言われて。

刀根：いや、それだと僕の作品を正確に演奏したことにならないから、ちゃんとしたスピードでもう一度やってくださいって頼んでやってもらった。

富井：検事が言いませんでしたか、もういらないって（笑）。

刀根：それはやっぱり、そういう風に言われると、法律家ですからね。

富井：そうなんですか。

刀根：そりゃそうですよ。断らないからちゃんとやりました。

富井：ふいふい。

刀根：証言もして。僕は証言を、要するに一種のイメージ論みたいなことを。像というものはあくまでも虚像であってってということですよ。

由本：それはけっこう長いものなんですか。

刀根：30 分くらいでしょうね、せいぜい。

由本：でも書かれたものもあつたわけでしょう？

刀根：一応メモを作っていたと思いますけどね。

由本：それは今まで活字になったことはないんですね。

刀根：えっと、どうだっただろう。

富井：裁判の記録は残されてますよね、法廷記録。やっぱりそういうのは杉本さんと前もってこういうふうにご話しするからってかたちで打ち合わせをなさるわけですよね。

刀根：もちろんそうです。

富井：そうすると刀根さんは、他の証人の方ともやっぱり事前に打ち合わせするかたちで杉本さんとも作戦を立てたわけですか。

刀根：そうですね、よく三原橋で会ったんですよね、歌舞伎座の反対側に。三原橋法律事務所というところによく行きましたよ。

由本：千円札事件の色々な関係があって、それが契機になってというわけではないのかも知りませんが、芸術評論活動になんとか重きが移っていったような感じがするんですけど。

刀根：そういう風を感じる人はそういう風に言っていましたね。

由本：ああ、そうなんですか。

富井：実際にはどうなんですか、その前に音楽批評もなさって。

刀根：その前にね、実は杉本昌純の、いちばん最初に言う、冒頭陳述。冒陳っていうんだよね。冒頭陳述の元原稿を僕が書いたんですよ。

富井：まさにそのことをお聞きしようと思って。杉本さんがああいうこと言えるわけがないからたぶん、みんなでお相談したのかなと思ってたんですけども。それはじゃあ刀根さんがお書きになった。

刀根：そう。それで、石子順造も少し手伝ってくれて。

富井：あ、石子さんも手伝ってくださったんですか。

刀根：と思いますよ。僕1人じゃ不安だから、石子さんちょっと見てって。

富井：でもその頃まだ美術批評は……

刀根：彼はまだほとんど書いてなかったですけどね。僕の方が美術批評は先輩なんですよ、石子君より。

由本：『音楽藝術』にさかのぼってくるんですよね、最初に出版されたのは。

刀根：他にね、太田三吉っていうもとの『美術手帖』の編集室長だった人が、『現代美術』っていう雑誌を。それに僕は書いてましたよね。

富井：えっ、書いてらしたんですか。

刀根：ええ、イメージ論なんかも書いたし。あの、ジャスパー・ジョーンズに関しても書いたし。

富井：ジャスパー・ジョーンズですか。

由本：それいつくらいですか。

刀根：南画廊でやったちょっと後ですよ。

富井：じゃあ展評みたいな、あるいはそれを見て。

刀根：えっとね、あれは何年でしたっけ？

富井：1965年。

刀根：だからね、1965年にたぶん1号が出たんですね。

富井：ふーん、なるほど、じゃあ先輩ですね、石子さんよりも。

刀根：そうです。へへへ。だから不思議だと思ったのは、僕は、文章遅いせいもあるけども、編集者から直してくれって言われたことは一度もない。

富井：テキストをですか？

刀根：うん。でも石子順造は、いつも直されていたって。

富井：そうなんですか。ははは、面白いですね。

由本：そのシフトっていうのは自然に起こったという感じで。

刀根：だから、千円札裁判が一つのきっかけですよ。

由本：やっぱりきっかけですね。

刀根：色々考えなきゃいけないってのがありますからね。

富井：まあ、赤瀬川さんはずいぶんあれを機会に色んなことを考えなきゃいけないってことになったわけですよ。

刀根：そうです。そうです。彼も文筆業が始まったわけですからね。

富井：じゃあ、やっぱりより深く考えるようになったみたいなことは、刀根さんの場合にもあるわけですね。

刀根：そうですね。

富井：その時に例えば大学で読んでいた哲学関係のものとか思想関係のものっていうのがよみがえってきたりってこととかはあるわけですか。

刀根：ええ、メルロ＝ポンティ関係なんかはよく読んでいたし、ソシュールなんかも、それからあとね、ロラン・バルトも『エクリチュールの零度』っていう、森本和夫が訳したのが、1965年に出てるんですよね。

富井：けっこう継続してそういうフランス思想とか哲学関係はずっとお読みになっていたんですか。

刀根：そうですね。

由本：これを先に訊いてしまいませんか。現象学のワークショップってやつを。

刀根：それはずっと後ですけどね。1969年、70年からかな。

由本：1969年って書いてありました、年表に。ご自分の年表だからたぶん間違いないと思います。

刀根：たぶん間違いないですね。えーと、それは青山デザインで教えていて。

富井：石子さんの関係ですね、確か。

刀根：うん、石子順造と谷川晃一。石子順造がみんなに「代行」って呼ばれてて、学長代行。

富井：あそこはいわゆる学生運動が成功したというか。

刀根：唯一ね。

富井：カリキュラムなんかも改革されたというところですね。

刀根：うん、まあ1年も続かなかったですけどもね。ほぼ1年。1969年で終わっちゃったでしょ。でも一応バリケードを張った後で、最初自主講座をやって、まあ、それは全部、石子順造が仕切ってたと思うんだけど。それで自治会の連中と話して、自主講座に来てくれた人の中から選んだ、っていう。建前はそういうことになってますけどね。

富井：じゃ、刀根さんは自主講座の頃から関わられた。

刀根：そうです。もう石子順造とはしょっちゅう付き合ってたから。で、原稿の時に彼は電話してくるから、長話して。

富井：ご自分が原稿書いてらっしゃる時にですか？

刀根：そう、うん。

富井：こんなん書いてるんだけど、とかいう話になるんですか？

刀根：そうそう、それで議論してね。

由本：ちょっと先に行ってしまったんですけど、現象学っておっしゃった時に、その辺りの興味っていうのは1966年くらいから展開された、インターメディア・アートとの関係もあるんでしょうか。例えば、コンピューター・アートのチーム・ランダムっていうグループを1966年に立ち上げてらっしゃいますけども。

刀根：あれは、あんまり関係ないんですね。どっちかっていうと、建築家の佐藤暢紘だったか。

由本：2人ぐらいでしたかね、後のメンバーは。

刀根：えーと、竹馬っていう川喜田二郎の弟子みたいのが1人いて、都立大か。あと佐藤って建築家がいる、それから、月尾（嘉男）君って、後で東大の工学部の教授になった人とかね。それに僕がちょっと引っ張り込んだのが何人かいたんですけどね。

由本：その Biogode Process というフェスティバルはどういうものだったんですか。

刀根：要するに、コンピューター・アートのフェスティバルですね。

由本：その頃、もう十分日本にそういうものが根付いていたんでしょうか。

刀根：全然根付いてないからできたんでしょうけども。

富井：僕もやってみたいっていうことでしょうか。刀根さん自身も。

刀根：もちろんそうですね。要するにテクノロジーの問題っていうのは考えなければならぬって思っていたことなんで、それは実際にやってみなきゃわからないですからね。それに、当時のコンピューター、僕らの使った UNIVAC ってのはすごい、このスペースよりももっと大きいスペースでね……

富井：普通の教室よりも大きいですね。

刀根：2階建てか3階建てくらいの、東大の生産技術研究所っていうのが麻布にあって。そこにあるビルのひとつが、コンピューター1台に充てられていた。プリンターは、そのビルのワンフロアにあって、ラインプリンターと言うのですが、プリントすると、マシンガンみたいな音がしてました。

富井：じゃあそこに行って使っておられたんですか。

刀根：使ってって、僕たちは触らしてもらえませんが。

富井：あ、すみません。さっき、東大の方もいらっしゃるっておっしゃっていましたよね。

刀根：そうそうだから月尾君なんか「これやって」って言って、それもプログラムして、それから機械に入れるでしょう、で明日の朝になると答えが返ってくるという。

富井：え、そんなに時間がかかったんですか。

刀根：そうですよ。もう、当時のコンピューターなんて、実に野蛮なもんだ（笑）。

富井：そうですか（笑）。

由本：かなり早くからテクノロジーの問題にエンゲージ（engage、携わる）されていたんですけど、その頃から広まったいわゆる日本でいう環境芸術っていうのは、後に万博に来るまでに技術化されてしまってテクノロジー・アートみたいに誤解されたようなところがあると思うんですけども。

刀根：そうですね。

由本：その動きについて、刀根さんは批判的だったようですけど。それと、ご自分のテクノロジーとアートの関係はどういうふうに見てらしたのかなと。ニュアンスが難しいから。

刀根：そうですね、一口でいうのは難しいんだけど。まず一つは、テクノロジーっていうのは環境と一体化しているわけですからね。1つのテクノロジーだけを取り出してっていうんじゃなくて、そういう社会的な環境の中でしか考えられないもんだってのがあるわけでしょ。ところが万博行った連中っていうのは、ひとつには、やっぱり日本の連中はあんまり、その辺がはっきりしてなかったんだと思うけど、まず外国のお手本を探して、それに合わせてやるみたいなのがあるのと、それと、だいたい面白くないんですよ。例えば、宇佐見圭司なんてのは、レーザービームをなんか鏡で反射させているだけでしょ。

由本：刀根さん、「芸術の環境化とは何か」という論文で、アンディ・ウォーホルを逆にたくさん論じてらっしゃるんですけど、ウォーホルの芸術の方が複製イメージを使ったりってことで、環境的だというような論の展開ですよ。

刀根：まあだいたいそういうことですよ。例えば、マリリン・モンローの写真を1枚持ってきて例にとってみても、マリリン・モンローとの実態とは関係ないわけでしょ。社会が持っているマリリン・モンローのイメージがそこに投射されて、それを反映しているわけで、マリリン・モンローのイメージを取り上げるってことは、マリリン・モンローのイメージとマリリン・モンローを生んだアメリカの社会との関係でしか、理解できないはずなんですよ。まあだいたいそういうようなことが頭にあったと思いますけどね。

富井：そうすると、それはどういう風に刀根さんがやろうとしていたテクノロジーを使った芸術に反映されていくわけですか。

刀根：テクノロジー論を含まなければ成立しないような作品っていうのは、作らないと意味がないというのが、一つにあったですよ。

由本：それはテクノロジーをディスプレイ的に使うのではなくて、ファンダメンタル（根本的）な意味で。後

の CD プレーヤーの作品みたいに、その根本に関わるようなところで使うっていうっていうような感じだったんでしょうか。

刀根：スペインかどこかのね、大学の先生の女の人が、僕の作品の政治的主観性についてっていうようなことを文章に書いてた。

由本：ああ、シスネロスって人ですか。(注：Roc Jiménez de Cisneros, “Blackout Representation, transformation, and de-control in the sound work of Yasunao Tone,” *Quaderns d'audio* [Museu d'Art Contemporani di Barcelona], 2009, <http://rwm.macba.cat/en/quaderns-audio>)

刀根：シスネロスじゃなくてね、あれはねえ、あ、彼もいいですよ、彼はもっと、「ブラックアウト」とか言ってるでしょ。

由本：そうですね、もっと最近……

刀根：ええとねえ、アンシーラという人ですね。(注：Andrea Ancira, “The reinvention of political subjectivities through music practices: Yasunao Tone”, *Cultural Pública* 1.5.11 [2011], <http://culturapublik.blogspot.com/2011/05/reinvention-of-political-subjectivities.html>)

富井：その場合、例えばテクノロジーのレベルが違うじゃないですか、今と 1960 年代、あるいは CD の音楽作られた時と。だから、60 年代にされた仕事を今振り返った時に、何て言えばいいんだろう、失礼ない方ですけど、うまくいったんですかって訊き方はちょっとおかしいんですけども。

刀根：あんまりうまくいかなかったかもわからないですね。作品として成功したかどうかってことですか？

富井：それもありますし、あるいは刀根さんが思想的に追求していたことが、うまくテクノロジーと協働できたのかという意味もあります。

刀根：あ、それはうまくいかなかったですね。当然ね、まだ。

富井：テクノロジーがさっき悪かったっておっしゃったので、ひょっとするとまだテクノロジーが刀根さんのしたいテクノロジーについてきてなかったということがあるのかなって。

刀根：それは確かにありますね。例えば、僕はシンセサイザーっていうのは一度も使ったことがないんですよ。なぜ使わないかっていうと、シンセサイザーっていうのは要するにコントロールする機械なわけですよ。こういう音を出そうとして出すためにはどうするかっていう。パッチングをしてね、例えばいちばん最初、元になるのは発振音ですよ。その発振音を上げたり下げたり。それからそれを、波形を複雑にしていく。そうやって自分の思っている、出したい音を出すわけでしょ。それから、そのつりあげで音楽を作っていく。僕のやり方だと、全く相反するわけね。

富井：それは基本的には、ふつうに古典的な音楽を作るものを。

刀根：それをだから実質、そうなんです。

富井：シンセサイザーが入ったということになるわけですね、今のご説明でいくと。

刀根：そうです。それだったらわざわざシンセサイザー作ることないでしょ。例えば、コンピューターで人間の声を……

富井：ああ、複製するっていうかシミュレーションする。

由本：まあ楽器と同じような。

刀根：楽器と同じですよ。だから、それはエンベロップ (envelope) 作ればね、そういう音は簡単にできちゃうわけですよ。犬の鳴き声で歌を歌わせるとか。そういうのは僕は全然興味ないんで。そういう意味では、CD プレーヤーが出てくるまで……

由本：これっていうものがなかった。

刀根：なかった。それからその前に僕が最初に出した CD ですね、それはラプリー・ミュージックから出したんですけども、もうコンピューターだけで作った音で、しかも CD でできているから、CD ってのは、一度出したら正確にその音を出すわけで、その作る過程がいわゆる、1990 年代の作品ですからね。もっと後で説明した方がいいけれど、一つは、例えばそういう音を作ろうと思うと、もうストレージ (storage) 自体が小さすぎて。

富井：メモリーの？

刀根：ええ、できないんですよ。で、やっと出来るようになったのが 1992 年なんですよ。

富井：ああなるほど。

刀根：それでもねえ、一番大きなストレージがね、1 ギガですよ。今だったら……

富井：今だったらお笑いですね。

刀根：でも当時は 200 メガが一番大きな感じだったでしょ、普通に買ってついてくるので。だから 1 ギガはすごいという感じだったんですよ。それで 1 ギガだし、ちょうどスティーブ・ジョブズ (Steve Jobs) がアップル追い出されて、自分で立ちあげた会社で、NeXTcube という強力なコンピューターを作ってくれたおかげで出来たわけです。1990 年から 1993 年にかけてです。NeXT のデモンストレーションには、ジョブズ自身がトライベッカの、Roulette にやってきたほどです。

由本：iPod のずっと前ですね。

刀根：やっとそれで僕の思う通りのテクノロジーについて考えていることができるってんで。1992 年ですからね。コンピューター・ミュージックっていうのは 1950 年代からあるわけで。コンピューター・ミュージックって、実際に、MIT で Max Matthews なんかを作ったというのがあるけど、それなんかどうなのかというと、マルコフプロセスですよ。マルコフ過程で、いわゆるクラシックの音楽らしいものを再構築するわけですよ。だからエンジニアが機械で音楽もできますよっていうのがいわゆるコンピューター音楽の始まりです

からね。僕の考えている作品とはまるで関係がなかったんだよね。

富井：ずいぶん時間がかかって、でもテクノロジーの方が追いついてくれてよかったですね。

刀根：ええやっとな（笑）。

富井：じゃあ今の方が音楽作りやすい？

刀根：そうですね、それで今、MP3のやっていますけども。

富井：なんかちょっとずいぶん飛んでしまったですけども。

由本：そろそろ1960年代も終わりなんですけれども。環境芸術と同じくらいにでてきた言葉で、少し後になると思うんですけど、日本だと、インターメディアという言葉は、刀根さんがわりと中心的な火付け役というか、中心にいらしたように見えるんですけど。

刀根：そうですね、あと石崎浩一郎とかね。だいたい僕と石崎が最初にやった、ルナミ・インターメディアってというのがあるでしょ。（注：1967年5月、銀座のルナミ画廊で開催されたインターメディア展）

由本：あのパネルとコンサートですか。

刀根：ええそうですね。毎晩やったんじゃないかな。展覧会の他に。

由本：展覧会中、毎晩？

刀根：よく覚えてないですけどね。僕はあれを持ってましたよね、富井さんに見せなかったかなあ、ルナミ・インターメディアの。

富井：インターメディアは拝見していない、ホワイト・アンソロジーは拝見しています。プログラムとかですか？

刀根：あれもルナミだった？

富井：あれルナミです。

由本：ルナミが一番最初なんですねえ。

刀根：そうですね。

由本：1969年には日経ホールでインターメディア・アーツフェスティバルを。

刀根：日経ホールと銀座のキラージューズってクラブで。

由本：その頃なんですけど、ちょうど「クロストーク／インターメディア」（注：1969年2月、国立代々木体育館で行われたインターメディアのイベント）だとか、「国際サイテック・アート展——エレクトロマジカ'69」

(注：1969年4月、銀座ソニービルで開催されたメディアアート展) だとか、他のイベントも催されてたんですが、それに対しては批判的で。

刀根：もう全然批判的だったですね。

由本：だからそのインターメディアというのがすごく濫用されているので、刀根さんの中ではディック・ヒギンズのいうインターメディアが。

刀根：頭にあったけど、あとで、パラメディアって言葉を考えたんですけどね、ディックのはね、まだスタティック (static、静的) なんですよ。例えば芦手絵なんてあるでしょ、つまり絵の中に文字が隠れていて、文字がそのまま絵になる。つまり、文字というメディアと絵画というメディアの両方が入ってるけども、非常にスタティックなわけですよ。

富井：刀根さんのパラメディアっていうのは？

刀根：最初はインターメディアでも、もっとダイナミックなインターメディアってのがあっていいっていうのが一つありましてね。それはある程度頭の中に、僕は実際には見ていないけれども、ウォーホルがやったね、イースト・ヴィレッジにあった……

由本：クラブですか？

刀根：そうクラブ、有名な。あのニコも出た。

富井：フィルモアじゃなくて？

刀根：フィルモアじゃなくて、ドムだ。ドムで彼はずっとやってたでしょ。

由本：そういうのも「芸術の環境化」の論文で出てくるんですけども、刀根さんってまだ、アメリカにはいらしてないのにあたかも見たかのような詳しい論じ方をしていらっしゃるから (笑)、すごくびっくりするんですけども、それはどうやって。

富井：東野さんから？

刀根：たぶん、東野じゃなくて雑誌で見たんでしょうね。もうあの頃は雑誌は入って来てましたからね。

富井：アメリカの雑誌で？

刀根：ええ。

富井：そういえば刀根さん『美術手帖』とかでずいぶんアングラカルチャーとか特集するように働きかけておられたんじゃないかなって思うんですけど。

刀根：どうなんでしょうね、だんだんああいうことになったのかなあ。

富井：そのことも一つお訊きしようと思ってたことなんで（笑）。

刀根：一つはねえ、宮井陸郎って映像作家ですけど、彼のところがアングラポップみたいな名前だったような気がする、フーテンアーティストの巣になってたんですね。実際には、フーテンっていても、慶応の学生だったんだけど（笑）。まあガリバーみたいなわりと本格的なフーテンもいたけどね。

富井：じゃあわりとアメリカからそういう情報が入ってきてて、日本でもそういうことをしている人もずいぶんいたんですか。

刀根：そうですね、それから、たぶん石崎なんかと一緒にアメリカの雑誌を見ていたんだと思います。そうだな、ウォーホルのことを頼まれて書いたのと、そっちの方が後でしょう？

由本：ウォーホルだけではないんですけど、一応中心はそうですね。これは『デザイン批評』の1969年1月に出た「芸術の環境化とは何か」。中原さんも書いてるものがあるんですけども、もちろん彼は、ダダとかだいが昔の方からさかのぼって歴史的に見ているようなやつだったと思いますけども。

刀根：なるほどね。ロゼリーの「パフォーマンス・アート」って本（注：RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, H.N. Abrams, 1988）もそうだよな。

由本：ああ、ロゼリー・ゴールドバーグ。そうですね。

刀根：だいたいそういう風になるんだ、ふつうは。やっぱり、作家と批評家っていうけども、態度が違うんだよね。

富井：やっぱり刀根さんが何かそうやって批評とか評論する時は、音楽家として自分がなにかしたいとか、あるいは自分だったらこういうものに興味があるみたいな視点がどうしても入ってきている。

刀根：そうです。それがないと書いても意味がない。そうじゃないですか。そうなったら単なる批評家になってしまうんで。親父に批判されたことがあってね。

富井：え、お父さんですか。

刀根：ううん、あのさ、田畑（書店）から本出したらさ、「お前、そんな若いうちから評論家になっていいのか」って。

富井：ええ、そうなんですか、そんなこと言われたんですか。1970年ですよな。

由本：じゃあ何歳ですかねえ。

刀根：35歳。

富井：言われたんですか。

刀根：うん、言われた。

富井：それで反省とかしたわけですか。

刀根：そりゃ、全然しなかったけれども(笑)。べつにおれは評論家やってるわけじゃないよって言ったけれども。

由本：田畑（弘）さんという方は、針生さんの『われわれにとって万博とはなにか』とか、栗津さんの『デザインに何が出来るか』とか、「～できるか」というシリーズを出してらっしゃるみたいなんですけども、そういう関係で刀根さんに。

刀根：たぶんね、栗津潔だと思うね。

由本：その頃、グラフィック・アーティストの木村恒久さんとか栗津さんたちと親しかったんですか。

刀根：そうですね、特に木村恒久とは親しかった。

由本：それは、「反万博」というようなところから来ているのかしら。

刀根：「反万博」というのは結果であってね、日頃の作品を作る態度が「反万博」になったんで、木村恒久は「反万博」だけれども、政府館に、広島犠牲者の写真を集めて、やってんですよ。

由本：栗津さんもそういうことをしようとしていたんでしょうね。一部残ったんですけどね。

刀根：そういう意味では木村恒久は徹底してて、栗津潔の紹介で田畑さんに会ったわけでしょ。当然表紙のデザインは栗津ってことになるよ、普通は思うでしょ。で、僕は栗津さんじゃなくて木村さんにしてくれて。

由本：ふーん、そうなんですか。

富井：あの時のサブタイトルが「芸術は思想たりうるか」ですよ。

刀根：だからその一連の「～できるか」っていうのと同じで。

由本：一貫してたんですね。

富井：でも「芸術は思想たりうるか」っていうのは刀根さんの問題意識だったわけですよ。

刀根：そうですね。

由本：木村さんと栗津さんとはいつからお知り合いだったんですか。けっこうグラフィック関係のご友人も多いですよ。

刀根：そうですね、あと、神田昭夫とか杉浦康平とかね。日経とキラージョーズでやったポスターは、杉浦康平ですよ。それから、横尾（忠則）君はわりと近所に住んでたんですよ。僕は平河町にいて。

富井：ご近所だったんですか？

刀根：そうなんです。彼にポスター頼んだことありますけど。それは、小沢金四郎っていうダンサーがいて、

三島の恋人の一人だったのね（笑）。三島ってのは土方みたいなタイプが好きだったらいいですね。

由本：で、その人が？

刀根：その人が、なんか音楽お願いしますって言ってきたんです。なんかライブ見たらあんまり面白くないんだけど、お金くれるって言うからね、いっぱい。それで、当時モップスっていうグループがあったんですよ。知ってます？

富井：知ってます。

刀根：それ使ってやろうって。それでホリプロに行って、モップス使って、ちょっと僕の曲演奏さしてくれて。だから鈴木ヒロミツなんていたでしょ、死んだ。彼なんかよく町で会うと「刀根先生、また作ってくださいよ」なんて。

富井：内田裕也さんにもなんかしてらっしゃいますよね。

刀根：裕也はね、僕は知ってますけど、ほとんど付き合いがないです。ガリバーなんかよく知ってたな。

由本：さっきの『美術手帖』の質問がちょっと中途半端になってしまったんですが、編集長であった宮澤さんにアドバイスをするような形で1967年くらいから。

刀根：何年だったかよくわからないんだけど、頼まれたんですよ。

由本：千円札裁判のこともあるし。

刀根：そうそう、そうです。それで、千円札裁判の文章なんかもたぶん、見てて。

由本：で、結果的に戦後美術50年の年表を。

刀根：それはもう福住（治夫）君になってからですよ。

由本：それは福住さんから提案があったんですか。

刀根：そうですね。福住君がだいたい、1960年代の美術を総括してみませんかかっていって。それで、編集部全員来てね。

富井：なんか、編集部ぶんどられたっていう。

刀根：えっ？

富井：雑誌とかも全部、大変な調査になったとかいって。

刀根：あれはねえ、とにかく、50ページくらいでやってくれて言われたのを、400何十ページとかに拡大しちゃったんですよ。

富井：あれ、刀根さんですよ、1920年代まで遡ろうって言ったのは。

刀根：そうです。

富井：それはやっぱり大学時代からずっと端から見られて。

刀根：ええ、だから結局ね、昨日言い忘れたかもわかんないけども、要するに土着なアバンギャルドっていうのが頭にあったんですよ。輸入じゃなくてね。それまでは、輸入で団体展が、できたりつぶれたりしてたわけで、じゃあ土着なアバンギャルドはどういうところからあるかっていうと、大正アバンギャルドっていうのは、土着なアバンギャルドですよ。大正アバンギャルドは、第一次大戦の戦後にできた土着なアバンギャルド。で、第二次大戦の戦後にできた土着なアバンギャルドはどういうものかっていうふうに捉えたらどうかと。そうすると、やっぱり見ると、あんまりジャンルにわけちゃうと見えなくなるんですよ。一定期間はジャンルの間の交流は激しいですからね、その一定期間はジャンルの枠を取っ払って。で、ジャンルの枠に入るようなものは、旧世代の藝術だというふう考えたんですよ。だからそういう形でね、もう一つ頭にあったのは、デュメジルだったか、ブローデルだったかな、アナル学派の歴史についてフォーコーが書いた文章が『パイディア』っていう思想誌に載って、その中にはね、「歴史的な出来事をタブロー化することによって見えない部分が見えてくる」って。その例として、フォーコーはケネーの経済表をタブローによって視覚化した例としてあげています。だから年表もそうなる。

富井：それフォーコーだったんですか。

刀根：フォーコーだと思いましたけどね。

富井：私それ刀根さんだと思ってたんです。「歴史をタブロー化する」って話は聞いたんですけどね、私は刀根さんかと思って尊敬してたんですよ。

刀根：尊敬しないでいいですよ。

富井：私は今も尊敬してますけど。ああ、そうですか。それはすごく重要なコンセプトだと思って、年表の作り方が階層的になって、社会とか常にそれが一緒に見えるようなかたちで構造的に作っておられたので。

刀根：年表の構造っていうのはそういう社会的な構造をね、そのまま反映できるように作ろうと思ったのが一つ、それから、どうやったら見えない動きが見えてくるか。

富井：そこ重要ですよ、見えないものが見えてくるようにするっていうのは。

刀根：確か、フォーコーが例に挙げていたのはね、ヨーロッパのタンパク質の消費量っていうのは、普通に歴史を見てるんでは見えないっていう。それを細かくわけていって、物質的に見ていくと、18世紀の終わりから19世紀の初めから急に消費量が急激に増えるんだって。

富井：そうなんですか。

刀根：ええ、それがヒントですね。

富井：初めて聞いた。面白いですね。

刀根：だから年表っていうのはそういう風に作るといいんじゃないかって思って。

由本：今でこそ日本の大正アバンギャルドも、研究されるようになりましてけど、当時はまだ批評家の人たちの中でもそこまでは。まあ、瀧口さんは生き証人ですけど、他の人たちは欧米と比べるばかりで、土着なアバンギャルドという見方はあまりしてなかったんじゃないですかね。

刀根：そうですね。

富井：ずいぶんリサーチなさったでしょう、なんかトラック 2 台分くらい資料を色んなところから借りてきたみたいなことが確か前書きかどっかにありましたけれども。

刀根：あ、書きましたね。あれはもうね……

由本：それはアシスタントはいなかったんですか。

刀根：それは彦坂君がアシスタントだね。最初はね、赤塚行雄さん、後に別のペンネームに変えましたが、彼が入っていた。というのは、彼が自分のノートブックに現代美術の年表を書き込んでいたんですね。それを発展させて行くというのが最初のアイデアでした。そしたら、僕と一寸意見が違うところがあったようで、彦坂君は多摩美にバリケードを張って、2 年くらいで退学したあとで、内ゲバみたいに、ページ（追放）しちゃったわけです。『美術手帖』の中で。僕はびっくりしたけど、赤塚さんがおとなしく引き下がっちゃった。

富井：『美術手帖』、借り切っちゃったんじゃないですか、確か？

刀根：会議室全部。それから追い込みになってくると、近所に旅館がありましてね、四谷に。

富井：確か、スタッフの人も勝手に使っちゃって、編集に色々駆り出されてたってことも聞きましたけども。

刀根：ああ、それは全部手伝ってもらったんですね。田村さんなんかずいぶん手伝ってくれた。それでさ、あの千葉成夫がね、なんか彦坂が独力でやったりして書いたって……

富井：まあその辺りは、誤解が色々あるみたいなので。こういうかたちでお聞きして、こういう出来事があったとか、どういうかたちでフォーマット決めたのかっていうことをお訊きしておけば、一応他の方も、刀根さんの側からはこうだったんですよって話ができると思って。

刀根：いや、彼（千葉成夫）はね、最初送ってきたの、なんとかっていう雑誌、自分がやっている。

富井：ああそうですか。

由本：自分がやっている雑誌？

富井：『現代美術逸脱史』（晶文社、1986 年）が出る前になんかしてた雑誌。

刀根：それが突然送ってこなくなったの。で、その辺に彦坂が独力でやったって書いたんじゃないかと思うんだけども。

富井：それはちょっとわかりませんが、『現代美術逸脱史』の中にこう、誰が書いたみたいところがあるから。

由本：いよいよ 1970 年代に入るんですけど、一つ前に富井さんからの質問があったんです。

富井：そうそう、毎日の現代美術展の 1969 年に公開審査を求める動きがあって、その時に刀根さん入ってらっしゃいましたよね。

刀根：そうですか。

富井：入ってなかった？

刀根：入ってなかったです。僕はねえ、1969 年に草月の映画祭があったでしょう。あれが粉碎されたんですよ。

富井：あれ粉碎したんですか？

刀根：僕は粉碎していないんですけども。粉碎する側にいたんだけど、審査員も引き受けたの。

富井：おかしい（笑）。じゃあ、粉碎精神を持って審査に臨んだわけですか。

刀根：まあ、そういうことですね（笑）。

富井：そういう風にいうとカッコいいな。じゃあ、毎日現代美術展の方はあんまり？

刀根：毎日とは関わりなかったですね。評は書きましたけれどもね。

由本：それで、著作も出版されて、年表も完成されて一括りされたところで、アメリカに移られるんですけども、それは一括りついたということ以外に、特にアメリカに来る契機があったんですか、カリフォルニアのミルズ・カレッジに呼ばれたとか。呼ばれたのは後ですか？

刀根：後です。それは行ってからですよ。一つは、確かひとみ座とかいう人形劇の公演がどっかにあって、そこで瀧口さんとか中西とか、何人かでおしゃべりしている時に、瀧口さんに「刀根さん、外国行かないんですか」っていう。中西は「コーヒーがおいしいところがあったら行ってもいいですけどね」って。気取ってんの、あいつ（笑）。それで僕は、「そうですね、1 度くらい行ってもいいでしょうね」って。で、何となくって思っていたら、アスペンのデザイン会議から、別に招待状じゃなくて、デザイン会議をやるから来ませんかというようなチラシが入ってきた。ちゃんと申込書がついてる。じゃあ、デザインのこと書いてるし、メンバー見るとさ、みんなルイス・カーン（Louis Kahn）だとか、そうそうたる。あと、当時やっぱり 1972 年ですからね、反体制みたいな人たちがアスペンのデザイン会議に入ってるんですよ。じゃ行ってみようと思って、それで行って、最初は 1 年で帰ってくるつもりだったんです。

富井：それでも1年くらいは考えておられたんですか。

刀根：うん、そうです。ていうのは、行くとしたらさ、昔みたいに、洋行帰りでなんて時代じゃないでしょ、もう。まあ、それでもそういうところはあったんですよ。栗田さんも若干そういうことを僕に言ってたけど。ちょっと見てきた方がいいんじゃないかって。で、その前に石子順造はハワイに行って帰ってきてるのね。

富井：あ、石子さんはハワイでしたか。

刀根：ハワイ行ってたけども、彼にとっての収穫は、『キッチュ』っていう本を買ってきたんだよね。それで彼のキッチュ論がハワイで始まったんだよ。（注：石子は1970年の末にアメリカに滞在しており、その後のキッチュ論でよく言及しているのは Gillo Dorfles, *Kitsch: The World of Bad Taste*, New York: Bell Publishing, 1969 である。イタリア語版は1968年。）

富井：なるほど。じゃあ、刀根さんはとりあえずアメリカってということで。

刀根：そうです。

由本：先ほども申しましたが、（刀根さんは）ずっと遠隔からアメリカのことを見てきて、フルクサスにも遠隔から参加されて、10年以上経っている。で、行かれる前には既にフルクサスというものについて懐疑的な見解があったと思うんですけども、それが行くことによってだいぶ変わったんでしょうか。

刀根：行ってね、ナムジュンにむかって「もうフルクサスなんてだめなんじゃないの」って言ったら、「いや、フルクサスは全然生きてますよ」って、ナムジュンが言うの（笑）。

由本：まだ死んでいないって言ったんですか、生きてるって言ったんですか？

刀根：「死んでない」って言ったのかな。「立派に生きてますよ」かな、うん。

由本：ナムジュンとはもう顔見知りだったんですけども、他の方は全員、出版物で写真を見るぐらいしか見識がなかったのでは。

刀根：そう、塩見が帰ってきた時にね、Something Else Press（注：Dick Higgins が編集出版していた出版社）の本をいっぱい持ってきてくれてね。（塩見が）ディックに「彼は文章を書いているから、送ったらフルクサスのことを広めてくれるんじゃない」って言ったみたいで、それで何冊かもらったんですね。

由本：でも書面で見ている人たちと、実際に会って一緒にイベントしたりすることによって、「ずれ」は感じられませんでした？

刀根：それはわりとなかった。ていうよりも、他人もまだ知らない人のところに来たわけでしょう。したら、昔から知っている奴がきたって感じで迎えてくれたから。

富井：向こうの方が？

刀根：向こうの方が迎えてくれたわけだからね、こっちも嬉しくって。

富井：なるほど。ニューヨークに来られたのはアスペンから。

刀根：アスペンから一度ニューヨークに行こうと思ってたんだけど、市川雅ってダンスの批評家がいるでしょ、彼がニューヨークにいたんですよ。東京書店で、禅書店というのがあったでしょ、フィフス・アヴェニューに。
(注：東京禅ブックストア) あそこで店番なんかやってた。

富井：そうなんですか。

刀根：で、彼に訊いたら、「刀根さんね、夏は暑くてあんなところ行ってもしょうがないから、夏はサンフランシスコ辺り行った方が涼しくて楽しいよ」って言われたんで。

富井：そりゃそうです。うん。

刀根：それでね、アスペン行った時に、行く途中にサンフランシスコで乗り換えたの、飛行機を。それでサンフランシスコから桜井（孝身）に電話したんだよ。そしたら、「先生、来ましたか、ぜひ寄ってください」ってんで、それで帰りには、帰りっていうか、ニューヨーク行かずに、サンフランシスコ寄ろうと思って、アスペンからサンフランシスコに。

富井：その時サンフランシスコにいらっしゃったのが、桜井さんたちだったんですか。

刀根：桜井のコミュニン。

由本：ああ、なるほど。

刀根：「こんにゃくコミュニン」ていうのね。僕が行った時はオリジナルのメンバーは彼だけで。元のメンバーは、義仙っていう臨済宗の禅の坊主、それからアル・ロブレス (Al Robles) っていうフィリピーノの詩人と桜井と3人で始めたんです。始めたのは1960年代の初期のことだから、もうコミュニンの中では一番古株の一つなの。それで尊敬されてたみたいね。

富井：そうなんですか。じゃあ刀根さんそこ行って昼寝してくるんですか。

刀根：そうですよ。

一同：(笑)

由本：その頃、髪も長くて。

刀根：髪も長くて。いや、それが長くなかったんだ。ほら、旅行に行くってんで髪を短くして、髭も剃ってさ、スーツ着ていったんで。

富井：コミュニンに。

刀根：そう。それで、みるみる間に汚くなりましたけどもね (笑)。

富井：そうですねえ（笑）。で、そこで夏を過ごされて、ニューヨークへ？

刀根：ええ、そうですね。いや、それが夏ぐらいと思ってたらね、ついでに寄るんならコンサートやっていこうってんで、ミルズ・カレッジでコンサートやっていったんですよね。ミルズ・カレッジも、ニューヨーク行くから早くやらしてよって言ったけども、早く来たって学生が帰ってこないから9月なんかだめよって言われて。それで11月の初めですよ、やったのはね。

由本：カルアーツ（注：California Institute of the Arts、略称 Cal Arts）でもやっていますよね、（アラン・）カプローのところ。

刀根：カプローのところに行って。

由本：それも同じぐらいの時に？

刀根：ええ、それはこんにやくコミュニケーションにいる時ですね。こんにやくにいる時に、ロサンジェルスに行って、カプローに会おうって。

由本：じゃあ、それは学期中のイベントではなかった。

刀根：そうです。カプローと一緒になんかやろうよって言って。

由本：その間に？

刀根：ええ。それで、2日間のフェスティバルみたいのをやった。その時はハイレッド・センターの清掃イベントってのを。

富井：ああ、お掃除したんですか？

刀根：カプローの教室だけじゃなくて、いっぱい集めてね、カルアーツの生徒を。

由本：じゃあ、夏も夏期講習みたいなのがあったのかな。

刀根：ええっと、その時は何月だったんだろう、書いてあります？

富井：11月です。

刀根：11月か。

由本：その頃までにはけっこうカプローもイベントに近づいてたでしょう。ハプニングの受動的なものから、もう既にだいが。

刀根：ああ、カプローは、どっちかっていうとイベントに近かったですよね。

由本：そうですね。

刀根：その時やったのが、カルアートの校庭のそばをスウィーピング、掃除してて、それをスーパーマーケットの袋に入れたんですけどね、その袋は、ハイレッド・センターのオッタマゲションマーク（注：エクスクラメーション・マーク、俗にびっくりマークのこと）があるでしょ、あれをプリントで作らせてね。

富井：なるほど。貼ったんですか。

刀根：それはね、ピーター・ヴァン・ライパー（Peter Van Riper）がちょうどいて、版画の先生やってたから、お前ちょっと版画しろって、版画指導して。それでスーパーマーケットの袋にオッタマゲションマークを印刷して。

富井：ああ、印刷したんですか。

刀根：うん、それでいっぱい作ったんだよ。何百枚か。あいつうまいんだよねえ、500枚とか1000枚とかまとめてもらってきたよ。

富井：そうですか、なんかすごいですね。

刀根：それでね、そのスウィーピングを、だいたい落ち葉だけだね（笑）。

富井：ああ、落ち葉、秋ですもんね。

刀根：そうそう、それでそれを袋一杯につめて、ちょうどその時にね、なんか日本人の学生が1人いたんですよ。それが、カプローに自分のプランを出したけどうまく受け入れられないっていうんで、じゃあ俺と一緒にやってカプローに担がせようって。それで彼は《A フェスティバル》って作品を。何かって言うと、京都の大文字焼きみたいなことを。カルアートの土手に大きなA型の溝を掘って、それでスーパーの袋を燃やしたりとかね。ちょうどスウィーピングした落ち葉を、Aの溝の中に入れて火をつけて。

富井：あ、いいですね。

刀根：そしたらカプローはちゃんと消防署にかけあってくれて。あれ大変ですからね、山火事になるから。

由本：そうですね、許可とれるのも大変ですよね。

刀根：それで、ちゃんと消防署がついて。

富井：さっき木の葉集めてどうするんだろうって思ってたんですけど、それでうまくいったんですね。

刀根：それから、皆島万作って絵描きさんがいてね、LAに。彼がなんか絵の大量生産やってたのね、今でもほら売ってるでしょ、郊外で。

富井：ソファアートですね。

刀根：その工場に木の削りかすとかあるから、そういうのも集めに行って、車で。それだけじゃあれだから、どうせ運ぶことになるからって、彦坂の「デリバリー・イベント」ってあるでしょ。それをついでにやっちゃおうって。

富井：どうやってやったんですか？

刀根：カプローのライトバンを僕が運転してね、横に REVOLUTION で。

富井：(文字を) つけたんですか？

刀根：横断幕をつけた。そうだ、片側がハイレッド・センターのオットマゲーションで、反対側は彦坂の REVOLUTION ってなったんだ。

富井：色んな 1960 年代がばっちりじゃないですか。

刀根：1972 年というのはまだ 60 年代の一部ですよ。

富井：はい、私も入れてますから。

刀根：それで LA のフリーウェイを走っていると、やっぱり当時のことだから、過激派がいるんじゃないかと思って、通報する奴がいるわけ。

富井：ほう。

刀根：警察のヘリコプターがずうっと尾けてきた。だからイベントとしてはもう、陸から空から……

富井：すごいじゃないですか。

刀根：それはすごいイベントでね。それで、神田さんという女の人、日本人の学生さんがいて、その人がドキュメントかなり撮ってくれてましたけどね、16 ミリで。僕が持っていますけどね。

由本：じゃあニューヨークに来るまでに大活躍で。

富井：そうですね、ほんと。

由本：ニューヨークにいらしてからは、シャーロット・ムーアマン (Charlotte Moorman) のアヴァンギャルド・フェスティバルにほぼ毎年のように参加されてますけれども、その中で 1 番印象に強く残っているというか、ご自分でも成功したと思われる作品があれば。

刀根：わりとまずったものも、僕はすごく気に入っているけれど。

由本：はは、そういうことありますね。

富井：内容を教えてください。

刀根：Floyd Benet Field っていうブルックリンに陸軍かなんかの飛行場があって。その飛行場のハンガーの上に、ウェザーヴェイン（weather vane、風見鶏）を作ってたね。

富井：あの、風見鶏をつくって？

刀根：そうです。それを取り付けて、それを下から望遠鏡で見てもらおう。

富井：望遠鏡で見るとですか？

刀根：そう。それで、ポスターを一応貼ったんですよ。「チーズのバッジを付けた人から望遠鏡を借りてください」と書いた。それは一つは「La vache qui rit（笑う雌牛）」というフランスの安物のチーズがあって、それをもじって。知らない？ テレビでもたまに宣伝してるけどね。

富井：なるほど、はい。

刀根：それはなぜかっていうと、作品の発想の話をさせて下さい。ダッコちゃん人形というのが昔々はやったことがあったでしょ。あの人形の目玉が角度が変わると開けたり閉じたりする、まあウインクしているみたいに見える。あの目玉の部分はレンチキュラー・シートというプラスチックで出来ているんです。その原理はプラスチックのシートにかまぼこ状の波が入っていて、光の向きによって屈折が起きる。これを使って2つの45度の正反対の角度で違った映像を撮影し、それらを重ねて、プリントしたものにレンチキュラー・シートを被せると、角度が変わると1枚の同じシートから、全く違った映像が見える、というものです。プレクトが、かつて、「セディーユ・スリ（ç sourrit、セディーユは微笑む）」っていう詩のようなものを書いていたことがあって、それと「La vache qui rit（笑う雌牛）」が同じ面にプリントしてあり、それが風向きによってどっちかに違って見えるわけです。そのタイトルが「レンチキュラー・ポエム（Lenticular Poem）」。

由本：ああ、じゃあ1975年ですね。

刀根：レンチキュラーでやると、風向きで字が変わるんですよ。

富井：そうですね。風で動くと、見る角度によって変わるので。

刀根：そうそう、だから風で動くと変わるでしょう？ その「セディーユは微笑む」が「La Vache qui rit」に変わるわけ。

由本：それが、受け手が、コンセプチュアルすぎてわからなかったって。

刀根：みんなあんまり目につかなかったんだ。一応僕はポスターに「La vache qui rit」のバッジをつけた男に望遠鏡を借りて見てください」という文章を入れてたんだけど。貼っといたんだけど、あんまり目につかなかったんじゃないかな。

富井：だってまあ、飛行場けっこう広いところでしょうから。前に1回、刀根さんにお訊きしたことがあったと思うんですけど、「アヴァンギャルド・フェスティバル」、ヤンキー・スタジアムでやってますよね。

刀根：シェイ・スタジアム (Shea Stadium)。

富井：ああ。シェイですか。

刀根：あれはねえ、失敗だった。

由本：1974年の前の年ですね。

富井：フェスティバル自体が？

刀根：あ、いやいや、僕が。あれは松澤 (宥) さんに頼んで、松澤さんのメッセージをシェイ・スタジアムで……

富井：電光掲示板かなんか？

刀根：電光掲示板は出したんですよ。それで、パブリック・アナウンスメントのPAがあるでしょ。PAに松澤さんの声で、「人類は消滅する」ってやってもらおうと思って、ところが、時差があるでしょう。それで、待ってたの。一応は交換台には頼んであったんですよ。「日本へ電話するから、電話したらそのメッセージ、声をPAに出してください」って。したらさ、交換台の人はもう8時になったら帰っちゃっていないんだよね。あれはほら、昼間じゃ目につかないから夜でしょう。

富井：そうですね、電光掲示板だから。

刀根：だから暗くなるまで待ってたの。それで後で聞いたら、松澤さんはずっと待ってたんだって、僕から電話あるの。

富井：そうですね、まじめな方だから。

刀根：うーん、悪いことしちゃった。

富井：それは、刀根さんの作品だったんですか。

刀根：そうです。『Communication with Mr. Ψ』という、

富井：じゃあ松澤さんとコラボレーションみたいな。あるいはオール・プロデュース？

刀根：松澤さんのメッセージを内容とした僕の作品です。

富井：なるほど。

由本：コミュニケーションを元にしたブサイ芸術になってる。この頃、マース・カニングハム・ダンス・カンパニーにも音楽を何度か作曲されてますけど。この協働の仕方っていうのがほとんど……

刀根：そうですね、それは日本のダンサーの作品と全く同じやり方でできるってんで、じつに好都合で。

由本：こちらの方の受けはどうでしたか。

刀根：最初はどうだったんですかね。でも、ケージがそれを見たおかげで頼んでくれたから。全体の受けはどうか知らないけれども。

由本：何を頼んでくれたんですか。

刀根：えーと、1979年にアメリカのダンス・フェスティバルで。それまではダンサーにコリオグラフィー(choreography、振り付け)を委嘱するかたちだけだった。ところが、シェルダン・ソスファーっていうプロデューサーがね、新しくMAD(Music and Dance)っていうプログラムを作ったの。つまり、コレオグラフィだけじゃなくて、音楽も一緒に新作をコミッションしましょうという。その時に、《ジオグラフィ・アンド・ミュージック(Geography and Music)》をやって。そうしたらケージが僕んここに電話かけてきて、やらないかっつて。

由本：それは、それは。

刀根：それはねえ、よかったですよ。けっこう作曲料もくれて、何千ドルだったかなあ。キャップスが3000ドルの時にね、5000ドルくらいもらいましたからね。

由本：That's a lot!

刀根：それで、ロイヤルティー(royalty、著作権料)が、1回演奏する毎に45ドル入って。だから、1年になるとなんかまた何百ドルか、500ドルとかさ。で、8年ぐらい続いたろうね、レパートリーで。

由本：マース・カニングハム・ダンス・カンパニーがそれを続けて演奏して？

刀根：ええ。それで《ジオグラフィ・アンド・ミュージック》は評判になって。わりと評判よかったですけどもね。

由本：ええ、8年続けたくらいですからね。ちょっとプラクティカルな質問になってしまうんですけど、1年しかないつもりで行かれたっていうことは、観光ビザで行ったんじゃないですか？

刀根：いや、えーと、ジャーナリストのビザです。

富井：そうですね、批評というか、執筆なさってましたもんね。じゃあそれを延長していったわけですか。

刀根：そうです、延長したんです。最初の時は、マチューナスがイミグレーション(移民局)にコンタクトしてくれて、彼はスポンサーじゃなくて、ロイヤー(lawer、弁護士)みたいなふりをして。ローブックを手に提げて。

富井：ひっひっひ(笑)。

刀根：すると、スッと延ばしてくれたの。

富井：そうなんですか！

刀根：わりとさ、次がどうなるかなあって。

由本：何年おきぐらいなんですか、3年おきぐらい？

刀根：その後ね、今度は一度日本へ帰って。ってのは、最初にスポンサーにしてくれたのは『美術手帖』だから、また（ビザの書類を）もらいに行ったのね。

富井：それ、1978年くらいの話ですか？

刀根：1979年ですね。

由本：だいぶ後ですね。それまで全然日本に帰らずですか、じゃあ。

刀根：帰らなかったんですよ。初めて帰ったの、1979年に。

由本：ええ、すごい。

刀根：帰る前にちょっと旅費をつくんなきゃいけないと思ってね、探偵小説の翻訳をやったの。

由本：色んなことやって（笑）。

刀根：あれ、誰だったけな。わりと有名な推理作家だよな。名前いくつか持ってる人で、それはジャズ小説なのね。エヴァン・ハンター（Evan Hunter）だった。日本では「87分署シリーズ」のエド・マクベイン（Ed McBain）のほう知られているよね。

由本：そういうものがあるって知らなかった。

刀根：うん、でもくたびれ儲けだから、翻訳って。

富井：力仕事ですから、あれは。

刀根：えっとね、二百何十枚かを10日ちょっとで……

富井：おお、超スピードで、お金儲けですね。その後、またジャーナリスト・ビザですよな。グリーンカードに切り替えなかったんですか？

刀根：グリーンカードはねえ、1986年まで切り替えなかったんです。

富井：そうですか、遅かったですね。

刀根：遅かったんです。もうね、グリーンカードを申請する頃は、「stay of extension」って、（アメリカから）出さなきゃいけないっていつまでもいられるっていう。でもつまらないでしょ、外へ行けないと。だから1986年に審査して、86年の終わりにもらったんだ。

由本：1978年のマチューナスが亡くなった時のことは、何か思い出とか、特にありませんか。

刀根：彼の思い出はだから、イミグレーションについてってもらったりとかね、彼は親切で。

由本：『Mr. Fluxus ミスター・フルクサス』（*Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas*, Thames and Hudson, 1998）に書いてらっしゃる。

刀根：ええ、書いてましたね、あれが英語で書いた初めての文章じゃないかしら。

富井・由本：（同時に）ええ、そうなんですか。

由本：だいぶ後なんですねえ。その後、フルクサスはどうなると思われました、1978年当時は。

刀根：いやもう、あのね、僕は既にフルクサスではないと思ってましたからね。

由本：だから、そのあと Kitchen（注：当時はソーホーにあった、実験的なアートやパフォーマンスのための非営利スペース）でフルクサスのコンサートが開かれたりとか。

刀根：その時は、ものすごいお客が来てね、あそこの Broome Street から、Wooster（ストリート）まで回ってぐるっと一回りお客が並んじゃって。僕は中にいたから知らなかったけど。んで、だから入れなかった奴から嫌みを言われて、「ソーホーにアートワールドのスターが来た」とか言って。

由本：それはマチューナスが亡くなったことと関係してるんですか。

刀根：でしょうね、マチューナスが亡くなったから、出来たってことを聞いた。マチューナスのお葬式の直前に MoMA のライブラリーでフルクサスのショーがあったんだけど、ライブラリーですよ。マチューナスのお母さんに、「こんなミュージアムなんか入れて、ジョージはどう思ってるんですかね」って言ったら、「あんなのは、もちろんジョージが生きていたら反対してますよ」って言ってたけど。

由本：その後に色々フルクサスを見直す展覧会が世界各地で行われるわけなんですけれども、その度にアーティストが集まって、フルクサス・コンサートをしたりするっていう、その状況についてはどう思われます？

刀根：まあパフォーマンスだけをとってみたら、「フルクサス」っていう括弧つきだけどね、「フルクサス」のメンバーであっても、そんな不自然ではないですよ。ただ、「フルクサス」って名前付けたのはちょっとおかしいんじゃないのって思いますけどね。ジョン・ヘンドリックスなんかは「フルクサス」はマチューナスが生きていた間だけの話だっていうふうにしたでしょ。だからディックには僕は「フルクサス」なんてのは1964年で終わってんだって。

由本：1964年に。

刀根：ってディックに言ったら、「ジョンのより厳しいんだな」って（笑）。

一同：（笑）

由本：なるほど。そういうお気持ちの場合は、この間のMoMAのコンサートは複雑な心境でやりました？ (“Tokyo: Experiments in Music and Performance,” January 10, 2013 at the Museum of Modern Art. <http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/5/1356>)

刀根：えっとね、「フルクサス」って別につかないでしょ？

富井：あれは、刀根さんのコンサートだったんですよね。

刀根：うん、僕のコンサートだったし、個人コンサートだった。

富井：ナムジュンなんかのも友情出演かなと。

刀根：招待作品ですよ。だから、他人のは別にやってもいいと思う。

富井：作品自体も別にフルクサスというわけでは。

刀根：だって、フルクサス以前の作品でしょ。だからそういう意味では、ずっとパフォーマンスしてきてもおかしくないと同様に、「フルクサス」をつけなければ、僕はいいと思っているんですけど。それともう一つは、久しぶりですよ、他人を使って演奏するってのはあんまりやってないから。

富井：ああ、即興とか。

刀根：ほら、ずっと僕、ソロでやってきてんですよ。

富井：こないだはかなり大掛かりでしたね。アンサンブルが常に一緒に動きながらお仕事してたって感じで。

刀根：それに楽器を揃えるのも大変だしね。

富井：音響もよかったですよね。

刀根：だから、そういう点では大変感謝してますけどね、やらせてもらって。

富井：でも面白かったのはやっぱり、いわゆるノイズ・ミュージックの即興の時に、皆さん一生懸命はりきってやっておられる中で、刀根さんが一人平然とコンピューターをいじっていた。

刀根：そうですか。

富井：なんかこう、ほぼ平然となさっててね、他の人はけっこう、一生懸命アクションが入ったりとか、ジェスチャーが入ったりして、激しいんですよ。

刀根：そうですか。

富井：そう、もうノイズと同じでけっこう激しいんですけども、刀根さん本当にねえ、ひっそりと座ってらっ

しゃいましたね。

刀根：あ、そっ？

富井：でもその代わり、あれってすごい音出してるんだからって思いましたけれども。コンピューターから出るんですよね、刀根さんの作品は、あれは？

刀根：そうです。

由本：1976年の《Voice and Phenomenon》以降、テキストを導入された作品が多くなってきて、それが今も続いている感じなんですか。

刀根：今も続いています。全部僕の出す音っていうのはテキストが元になってますね。テキストといっても、たまに英語のテキストも入るんですけど、それは例外ですよ。ラカンの『エクリ (Écrits)』(1966年初版)の中の、エドガー・ポーの「盗まれた手紙」に関する「Seminar on the Purloined Letter」というテキストと、僕がそれにテキストを足して使ってますけどね。それからもう一つは、デリダの「Introduction to origin of geometry」(邦題「幾何学の起源」)という、それはフッサールのThe Crisis of European Sciences and Transcendental Philosophy(邦題『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』)っていう本があって、それもアペンディックスに20ページばかりの文章があるんですよ。それにデリダが1冊の本をイントロダクションにして付けた本があって、そのテキストと、図形楽譜の譜面でかいたハーブの曲がもう一つ。それからもう一つは、デリダのGlas(邦題『吊鐘』)という本があるんですけど、それを僕がドイツ語を英語に訳して、トム・バックナーっていうバリトンの歌手が、フランス語を英語に訳して、それで演奏したけれども、その3曲ぐらいで。もう一つは、逆に音楽によってテキストが発生する作品、それは、バーバラ・ヘルドというフルーティストの為に曲で、フルートのメロディーによって、英語の俳句が発生する作品です。それ以外は、全部、漢字で書いたテキストをイメージにして、それをスキャンして……

由本：もっと最近の詩経とか、万葉集とかですね。

刀根：詩経とか万葉集はもっと前ですね。スキャンして、デジタル化したものを使ってんですよ。

由本：ビジュアルを集めるのが大変だったそうですね。

刀根：ええ、これはものすごい大変でした。

由本：それだけで、1年以上かかりそうなの。

刀根：もうほんとね、ものすごくかかったですね。最初やった時はそれでも、詩経は詩ですからね、比較的文字の数が少ないんですよ。

富井：なるほど、そうですね。

刀根：ええ、「比較的」だけでもね。それでも僕はモントリオールのマクギル・ユニバーシティの電子音楽スタジオで作ったんだけど、そうですね、ひと月と1週間くらいです。夏休み、学生が戻ってこないうちはたら自由に使えるっていうね。

由本：それはこの 1990 年代の作品ですか。

刀根：そうですね、1990～92年ですけどね。それがだから僕の最初のコンピューターミュージックですね。

由本：その頃、古典文学を積極的に取り入れ始めたのはどうしてなのでしょう。

刀根：それはねえ、1976年の《Voice and Phenomenon》のからなんですよね。それは偶然なんですよ。例の東京禅ブックストアっていうのが、フィフス・アベニューにあって、そこ見てたら白川静の『漢字』っていう岩波新書が。それを買って見てたらものすごい面白いしね、これは作品に使えると思って。漢字がイメージになるというプロセスというのは、普通はね、知らない人は、例えば「空」だったら「空」の写真撮れば済むと思っているらしいんだけども、そうじゃなくて、漢字を分析しなきゃいけないですね。で、分析するためには、白川さんはどういう方法を使ったかという、「聞一多」という中国の古代民俗学的な研究方法の影響により、この文字はどのような儀式だとか風俗だとか、そういうのに関連した文字だということを学んだんですね。例えば、「方向」の「方」という字は、これは「地方」の「方」ですよ、同時に。何かっていうと、例えば、基地なんかの境界線なんかに敵の捕虜を殺して、それ境界線に磔にして。

由本：そういうイメージ。

刀根：磔にすると、死者の霊が、ここからいくとお前危ないから来ない方がいいよっていうんで、その境界をね、保護できるという。そういう一種の古代の風俗に基づいているわけです。そうやってみると、「方」という字を古い形で見ると、本当にここが磔で、死ぬとこう顔が傾いているでしょう、だから首が傾いて。

富井：あ、だから「てん」(丷) なんです。

刀根：うん、そう。手で書けばわかるんだけどね。そういう字なんです。だから、「空」は空、「家」は家の写真撮りゃあいいってもんじゃないってね。

富井：じゃあ、語源的っていうのは字源的に。

刀根：字源学ですよ。語源じゃなくて。で、例えば「家」という字だと、上のウ冠が、家の屋根なんだけども、その下にイノシシを置く。

富井：豚の？

刀根：豚ですよ、あれは。それに刃物でこの下という、これが入ってるわけなんです。家でその家の中に悪霊が入ってこないように、そういう豚を祀って地面を収めるっていう部分をもとにした字だと。そういうようなあれだからね、「家」という文字が出てくると、イメージは中国のお寺かなんか建物の屋根と、それから豚の死骸みたいなものを組み合わせると、「家」という文字になるんです。それを、2枚の写真のスキャンして初めて「家」という一字になる。

富井：なるほどね。

刀根：だからね、まず字源の解釈から始めてたいへん時間がかかって。

由本：それはリングイスティック (linguistic) な側面がすごく。

刀根：だからプロセスがすごく面白いんですよ。

由本：そうですね、やり始めたら。

富井：そりゃ、「家」だから家の写真とりゃあいんだったら、かなりシンプルですけど、そうすると、そこに1枚もう1つ歴史が加わってくるわけですよ。それも1つの歴史じゃなくって、色んなレベルでその字が関わってくるわけですよ。1回切りで、全部ができたわけじゃないでしょ。それぞれの形成の歴史があると思いますので。

刀根：ええ、そうですね。まあだいたい、甲骨文字から金文って、青銅の、文字にかけての時代っていうのは、かなり社会変化がありますからね。金文で選んだり、甲骨文で選んだりすると、字体も違ってきますから。

由本：最後にお伺いしたいのは、いつもニューヨークに在住している作家さんにお伺いしているんですけども、ニューヨークに住んでいることによって、どういうふうに制作活動が変化したか。かなり大まかな質問なんですけど。桜本さんのインタビューでは、「アメリカの中でも国内亡命している」とか、「異物として棘のように突き刺さっていないと移動した意味がない」というような面白い発言をなさっているんですけど、そういう態度は最初からあったんですか。

刀根：ええと、だんだん、(ここに) いる間になってきたんでしょうね。

富井：先ほどからお聞きしていると、かなりインボルブ (involve、関わって) してた作品の活動もいろいろあったみたいなんで。

刀根：ええ、ただその、例えばフルクサスの中でやるとしても、僕じゃなくても済むことはいっぱいあるわけですよ。

富井：パフォーマンスする中で？

刀根：うん、だからそういう意味ではなるべく、僕じゃなきゃ、つまり、僕がやって自分に意味があることじゃないと面白くないから、どうしてもそういうふうにならざるを得ないと思う。ちょうどさっき言った、アメリカン・ダンス・フェスティバルってのは、ダーラムであつたんですよ。ダーラムのデューク・ユニバーシティーで、で、パフォーマンスの後のパーティーでね、パーティーに来たお客さんの1人から「日本みたいに文化の異質なところから来てね、適応するの大変でしょ」っていわれたわけ。僕は、「うん、だから適応しないことに決めた」って言おうと思ったら、デヴィッド・テュードアが横にいて、「彼はものすごく適応してますよ」って。

富井：言われたんですか？ (笑)

刀根：言われちゃったんで、そういえば、その適応するっていうのはそういうことで、異質であることが、適応したことになるかなって思ったんですけどね。

由本：ニューヨークだと通用しそうですね。

刀根：うん、ニューヨークでは通用するでしょ、それがね。ただ僕は、田舎行ったら無理だよな。

富井：そういうコンセプト自体がないですから。

刀根：ないですからね、うん。それは日本だってそうですよ、田舎行ったらね。昔さあ、英語をしゃべるのたいへんでしょうとか言った、それは当然なんだけども。例えば、日本でもね、トヨタのセールスマンとしゃべることに比べたらさ、こっちのアーティストと英語でしゃべる方がほうがずっと楽なんだよな。

富井：そうですねえ（笑）。

刀根：そうですね。

由本：それで、気がついたらずるずるといたということだったんですか。

刀根：そうですね。

由本：そうじゃ、1978年と1980年、けっこうバラバラとしか帰られてないんですか。

刀根：1979年に帰って、1981年に帰って、その後ね、1983、84年なんかも、わりと帰ってるんですよ。えーと1985年はなんで帰ったかな？

由本：まあその頃はバブリーな時代でしたからね。

刀根：そうですね。

由本：招待もあったでしょう。

刀根：招待はねえ、なかったと思うんですよ。当時は僕は忘れられてたんだと思うんですよ。

由本：1980年代は？

刀根：うん、80年代はね。で、ほら日本は景気がいいからさ、アメリカなんてばかばかしくて行けないと思ってたんじゃない、みんな日本人は。

由本：そうですねえ、おまけに1960年代の見直しは1990年代ぐらいまで始まらないですからね。この辺で終わりにしましょうか。

富井：何かもし、どうしてもおっしゃっておきたいことがあれば、この機会ですでおっしゃっていただいても。じゃあ、長い間どうもありがとうございました。

刀根：どうも、はい。

由本：ありがとうございました。

この冊子は2020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刀根康尚オーラル・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。最新のバ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 Tone Yasunao published on the website of the Oral History Archives of Japanese Art as of March 31, 2020. The interview can be revised or annotated for the purpose of accuracy. For the latest version, please visit our website at www.oralhistory.org.

刀根康尚オーラル・ヒストリー

インタビュアー：由本みどり、富井玲子

デザイン：西岡勉（フォルダ）、青木意芽滋（冊子）

組版：若林亮二

校正：森かおる、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ

発行：日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ

発行日：2020年3月31日

Oral History Interview with Tone Yasunao

Interviewers: Yoshimoto Midori and Tomii Reiko

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

Typesetting: Wakabayashi Ryōji

Proofreading: Mori Kaoru and Oral History Archives of Japanese Art

Published by: Oral History Archives of Japanese Art