

# 全体討論：

「全体討論(モデレーター)」佐々木秀憲編『「日本美術にとって伝統とは何か」報告書：岡本太郎と日本の伝統」展開催記念公開シンポジウム』川崎岡本太郎美術館 2020年3月 80-100頁

出席者： 稲賀繁美(モデレーター)、佐々木秀憲、島尾新、玉蟲敏子、花井久穂、三浦篤(50音順)

稲賀：

それではそろそろ、これからが本番と言いましょか、10分ほど予定より遅れておりますけれども、予定の時間までモデレーターとして議論の進行のお手伝いをしたいと思います。後半の進め方ですけれども、約90分あります。皆さまから頂きました質問状を先生方に観て頂いておりますので、それに関することを織り交ぜながらでも結構ですし、言い足りなかったこと、言い足すべきこと、また、場合によっては、我々への応酬も含め、お一人5分程度ずつお話しいただくこととします。それだけで30分かかりますが、残りの1時間で、場外乱闘を含めた討論となります。まず第1ラウンドとして、本日の発表順にお話し頂きます。それでは、花井さんからお願い致します。

花井：

「言い足りなかったこと」は、いろいろありまして、だいふ飛ばしてしまったので補足します。私は野間清六という人が戦前・戦中・戦後を通じた埴輪ブームのキーパーソンだったと思っています。野間は彫刻史の研究者なのですが、主だった業績は仮面の研究で、主に顔貌、顔の表情に関わるものでした。ほぼ同時期に協働していた考古学者の後藤守一(1888-1960)という人がいます。後藤は1944年1月に『小国民選書 埴輪の話』という書籍を刊行しているのですが、ということが語られているかといいますと、子供たちに「埴輪の顔をみることです。埴輪は「日本美術として立派な作」であり、「若々しく」「優しく」、「子が戦死しても涙を流さない」。埴輪の顔は「日本人の理想」です、ということを書いているのですね。戦争末期で出版統制の時期にも関わらず初版が3,500冊、重版もされて、異本もあるようですので、かなり読まれた本なのではと思います。埴輪という「顔」を持った「モノ」が様々なライティングをされることによって、見る人々は自由にその表情を読み込むようになる。時局を反映して、埴輪の顔は軍国教育にも使役されていたわけですが、敗戦を挟んで、1950年代からまた埴輪ブームが復活してくるという現象を追っていると、いろいろ考えることはあります。ちょうど今、二度目の東京オリンピックの時期にあたり、縄文ブーム・埴輪ブーム、伝・仁徳天皇陵が世界遺産登録へ、という流れがきている。考古遺物に対して「日本の伝統」ということをさかんに言うムードが高まっています。歴史の遺物にさまざまな想像力を働かせることは、非常にいいことですし、私自身、モノを展示して見せるという職業柄、いろいろ自由にモノを見てもらいたいとは思いますが、しかしモノの語りは社会とともに揺れ動くもので、特に歴史の遺物は「取扱注意」のものであると自戒を込めて思います。

ここからは、ご質問にお答えします。「戦前に既に埴輪を日本の伝統に連なるもの見做す動きがあったのでしょうか。」戦前から「日本の伝統」という言葉遣いをしていたかという点と、どうでしょうか。先ほど佐々木さんが

ご発表の中でおっしゃっていましたが、「伝統」を求める動きと言うのは、やはり敗戦後のアイデンティティ喪失を契機に、湧き上がってきた部分が大きいように感じます。戦前に埴輪が称揚される語りというのは、おそらく「伝統」という意識よりも、「万世一系」という言葉であらわされるものだったのではないかと。陵墓を守る埴輪と「天皇の臣民」をある種、重ね合わせているような感覚を共有していたのではないかと思います。

もうひとつ、別の方のご質問です。「埴輪の美術的価値の評価、国宝はあるのか?」について教えて頂ければ幸いです。申し上げましたように、私は埴輪そのものの研究者ではないので、専門の見地からは判断しかねるわけなのですが、ただ、国宝と言うのは、歴史的価値など様々な見地から指定されるものですので、必ずしも美的価値のみで決まっているものではありません。国宝に指定されている埴輪はありますが、単純に「国宝」だから、イコール「美術史的価値が高い」ということではないということです。

それから、もう一つのご質問。「戦後の美術展覧会に出品される日本考古遺物の内、埴輪と縄文土器と弥生式土器とに扱いの違いは感じられますか。岡本の縄文賛美の影響は、埴輪も含めた日本古代賛美として普及したように思いますが、いかがでしょうか。展覧会での「扱いの違い」とはっきりお答えできるかどうかは、難しいところです。たしかに岡本による縄文ブームが戦前からの埴輪ブームを包摂してしまった、飲み込んでしまった、という点は、まさにそう実感しております。いま私が他の美術館に埴輪の絵や彫刻の調査に行くと、だいたい対応してくださる学芸員さんは「ああ、岡本太郎の縄文ブームの流れですね」とおっしゃるのです。一緒にしているのですね、埴輪も縄文も。「古代ブーム」ということで一括りにしているところがある。実際、当時は展覧会では、埴輪も土器もセットで出品されることが多かったのです。たしかに「埴輪展」と銘打った展覧会は多かったですが、埴輪だけでなく、他の土器も出ていたりする。縄文ブームが盛り上がってくると、デパートなどの展覧会では、「土偶・埴輪展」ですとか、縄文も弥生も埴輪もセットで開催されていますから。岡本にしてみたら、埴輪や弥生を縄文と区別して「攻撃」する意図があったのかもしれないのですが、結果的に現象の方が、それらを飲み込んでしまった。戦後、一般に隆盛した縄文ブームが、かえって戦中期の「埴輪ブーム」の存在を覆い隠してしまったという面があるかと思えます。

稲賀：

有難うございます。最後のところは、佐々木さんのところに来ていた質問にも関わるかと思えます。つまり、撮影の時に縄文と埴輪と同じ撮り方をするので、かえって両者のコントラストを出したのではないかとおっしゃったかと思うんですけども、その点どうでしょうか。

佐々木：

これは、私の想像でしかありませんが、何故、岡本はわざわざ自分で写真を撮りおしているにもかかわらず、背景を黒のバックで藤本四八が撮影したようなやり方をしたのかを考えると、やはり同じようなやり方で撮

影をすることで縄文と埴輪の違いを明確にしたかったのではないかなと私は理解したのです。そして、クルト・セリグマン宛の岡本の手紙にもどってしまいますが、「古い趣味をひっくり返したい」と1948年の段階で岡本は手紙に書いて親友に送っていますので、縄文と埴輪の差異を際立たせたいという意図が根底にはあったのだろうと言う気は致します。

稲賀：

光の具合と言うのは日本とヨーロッパとは違いがあって、ヨーロッパで彫刻を見ていると影を強調するけれども、日本の光では、なかなかそうした効果は出せない、ということはあるかもしれません。和辻哲郎が『面とペルソナ』を1937年に刊行しておりますが、そこには能面の話がたくさん出てきて、ご老人の男の面も女の面も、あれは死人の顔だと言うんですね。学説としては根拠には乏しいにせよ、ここにはおそらく和辻の個人的な経験が反映しているかも知れない。それから面を付けると、性格、人格が一変する。そのことを和辻はギリシアの古典悲劇の面にことよせて言うておりますけれども、岡本太郎はそれをひっくり返して、つまり彼は文化人類学の勉強をしていて仮面をよく見てますから、面を着けることでもってその人格が現れるのだと、逆のことを言うてますよね。これはまた後で、議論になるところかなと思いました。それでは鳥尾さんお願い致します。

質問は、フランスでは1900年代から審美書院ほかの複製が多く出回っていて、雪舟の評価も、狩野元信と重なっていたのでは？というのがひとつ。それから、1910年の日英博でも、狩野正信の作品が出品されて評判になっている。この後のベルリンでの1939年の日本古美術の展覧会でも、似たようなことがある。つまり海外での評価はどうだったのか。一番核心のところは、岡本太郎にとって、狩野派というのは伝統の権化という具合に観られてしまう訳だけれども、岡本に狩野派と雪舟とを重ねてみるような認識はなかったのか。そうした鑑賞の機会はなかったのか、ということがひとつです。それから、もう一つは、雪舟の場合ですけれども、むしろ雪舟という人こそ「個人」としての自覚があったアーティストの先駆とみられるという評価も、1930年代からあったはずで、岡本にはそういう立場で、自分と雪舟とを比べるという意識はなかったのだろうか、というような質問です。

鳥尾：

今のご質問を含みつつ、少し補足をさせていただきます。今日は会場にジャポニズム学会の方々がたくさんいらっしゃっているのに申し訳ないんですが、私がやっている雪舟というのは、ジャポニズムに入らないんですね。あくまでもシノ・ジャパニーズなんです。それで大きく見ると、中国亜流ということにもなってしまいます。中国風の絵を立派に書いたけど、じゃあ中国人より上手いかといわれると、なかなかそうはいきません。そして、先ほど三浦先生にまとめて頂いたように、岡本はヨーロッパ通な訳ですよ。パリに長い間居て、フランス語は堪能だし、しかもパリ大学にまで行って、かの地の知的な環境というものを非常によく理解していて、殆ど身に

付いちゃっている。そこから見ているだろうというのが1つです。

しかし、一步引いてみた時には、今ご質問にあったように、岡本と似ているのは、雪舟も中国へ3年間行っていることです。画家で中国への使節に随行した人は、雪舟だけではないと思うんですけども、その中で、中国である程度日本を相対化して見ることができるようになり、かつかなり中国風の絵を描くというようなことをやった人は雪舟だけなんです。勿論その中で、日本へアジャストするためのこともいろいろやってますし、「芸術は爆発だ」とは言いません。そんなことをやったら仕事が無くなりますから。海外に長期間居ることによって自文化を見直すというというのは、今も誰でもあることですが、室町時代にはかなり自覚的な人間だったといえるでしょう。しかし岡本は、あまりそういうシンパシーは感じてくれないように思います。

一つうかがいたいのは、さきほどのお話にもあったように、フランスの友達にあんな長々とした手紙を出してるなど、岡本はほとんどフランス人ですよ。それが日本に対して発言するから、ああいう日本語を使っているのでしょうか。

佐々木：

確かに、フランス語を逐語訳したような日本語ですよ。

鳥尾：

グローバルゼーションという言葉を使いましたけれども、世界全体を一望できる人はいないし、そこからは主義主張が出ませんから、グローバルにも常に視点というものはある。岡本の場合には、そのあたりの感覚って、どうなんでしょうか。

佐々木：

岡本太郎のフランス語というのはかなりのレヴェルのものでして、私は決してフランス語が得意な者ではないのですが、岡本はテレビなどに出て日本語でしゃべると笑われたりしていましたが、フランス語でもほとんど同じようなリズム感でしゃべっていて、全く違和感がないですよ。おそらく、フランス語特有のリズム感・イントネーションのようなもので日本語もしゃべっていたのではないかと思うのです。岡本太郎美術館の常設展示室にフランス語をしゃべる岡本の映像を展示していますが、フランス語を母語とする来場者は、それを見た後、必ずといっていいほど、「この人は凄人だ」と岡本のことをいうんですね。例え作品には驚かなかったような人であっても。それから『アトリエ』1952年7月号の座談会において岡本は、「西欧の近代文化の過程を辿らなければ近代にならないという意識は歴史的に間違っている。」「近代を文化的にだけ考えたら間違いだ。文化というのは、いわゆる伝統であって、近代を作るのは歴史なんだな。歴史が近代なんだよ」と発言しています。ですから、歴史という観点からよりも文化という観点、歴史という時間の観点からよりも、文化という空間

的な観点から近代というものを見ていて、20世紀後半に生きる人間としての視点からその空間の広がりを見ようとしていたのではないかと思います。それはまさに文化人類学の視点といえます。『日本の伝統』の中においても、岡本は「伝統は創造である」とも言っておりますので、伝統を文化的に見ようとしている訳ですね。これは、先程の発表のなかで触れた青木保氏の言説を待つまでもなく民族学・人類学・文化人類学の視点です。これは、岡本がパリ時代にパリ大学でマルセル・モースの講座に出席し修得した視点であったのかもしれませんが。歴史学は「伝統」という言葉を多用するのに対して、人類学は「文化」という言葉を多用するというのは、青木保さんの言説ですが、文化人類学者であるホブズボウムらが『創られた伝統』という「伝統」を扱った書籍を刊行したことは、人類学から歴史学への問題提起なのだと理解されます。これは、パリ時代に民族学を学んだ岡本が『日本の伝統』という「伝統」を扱った書籍を刊行したこと、同じ構造であると言えます。ホブズボウムらの『創られた伝統』が刊行されたのが1980年であるのに対して、岡本の『日本の伝統』が刊行されたのが1956年であることを考えると、岡本による同書は世界的に見てもかなり早い時期のものであったと言えるのではないのでしょうか。

三浦：

ちょっといいでしょうか。昼の休憩時間に岡本太郎美術館を見学したら、彼がフランス語をしゃべっている映像を観ました。実に素晴らしいフランス語でした。

稲賀：

見事なものですよね。

三浦：

完全にフランス人になりきっているというか、同化しきっているようでした。そういうフランス語ですよ、イントネーションとか。あそこまでフランス語が出来たのは驚きです。大学だけでなく、その前のリセからフランスに浸っていて、かなりのレベルまでフランス語を修得し、個人として自己表現できる。それを日本にスライドした感じなのでしょう。こういう人って、日本人でそれ以前にいたのかなと思いました。例えば、先ほど、私が引用した人で、黒田清輝は同じく10年くらいフランスにいました。で、彼もほぼ同化してますよね。黒田はそれなりにフランス語を身につけた人で、多分同化しています。一方、藤田嗣治はどうか。ちょっと微妙で、相当上手く喋れたんだろうと思いますが、でも岡本太郎とはスタンスが違っている。岡本太郎は、フランス語の習得とともに個としての自分をフランスで確立して、そういうものの考え方を日本でそのまま実践したがゆえに、浮いてしまったり、ずれが生じてしまったりもした。けれども、そのことがまた起爆力をもったところがあって、そこまでフランス文化を肉体化して、広く見渡せた人は希有でしょう。そういう意味では、西洋文化やフランス文化に詳しい日本人

というよりは、日本文化に詳しいフランス人かも知れない。そう考えると、わかってくる所があるのかなと思いました。

稲賀：

三浦さんは、先ほどの石に対する木ということを言われたけれども、先に島尾さんが石だって中国に行ったら、あんな程度ではダメじゃないのかと突っ込みを入れてらっしゃったと思うのですが、そこはどうですか。だから木の文化としての日本、平面じゃなくて立体と・・・。

三浦：

そこはすごく面白いと思うところで、普通だったら木と石で比較するんじゃないかなと思ったら、岡本の場合は全然そうじゃなくて、木のことは一切出て来なくて、石・石・石という感じなんですよね。島尾さんがおっしゃるように、そうすると非常に複雑になりますね。

島尾：

そうですね。

三浦：

中国→日本→西洋→また日本となって、そうすると、先ほど中国の話が出て複雑になって、整理ができないなと思いました。しかし、岡本にとっては今現在が大事だから、自分がこの庭を観てどう感じて、どう自分の創造に結び付けるかが一番重要であって、はっきり言って歴史的な経緯などどうでもいいことですよね。そういう意味では、我々は悩むけれども、彼は悩んでいない。

島尾：

そうですね。それで私が感じたのは、アルプの作品を見てびっくりして、「なんでこの人こんなこと知ってるんだ」とびっくりし、帰国してみたら「なにか違うじゃないか」と思い、しかし、イサム・ノグチとすごく仲が良かったりする。そこには共通の感覚というか、共感できるものがあったと思うんですけれど。

稲賀：

石でつながりますよね。

島尾：

イサム・ノグチの場合も、別に歴史性を背負ってやっている訳ではないですから、私たちのような歴史屋から見ると違うように見えますけれど、アーティストとしては素晴らしい。自分が見たものを当然のこのように取り入れていく。そういう意味では、似た感じのかなという気がします。

稲賀：

そうですね。実作者として、という意味での把握ですね。イサムの場合は、やはりインド体験が石に開眼するにはとても重要な体験だったはず。そして彼は自分で彫ってますから、大理石ならイタリアのピエトラ・サンタの石切り場に行かなきゃいけないし、花崗岩だったら瀬戸内、四国から岡山にかけてですけれども、どのような石材なら吉野川のどの渓流っていう所まできちんと判っていて、その場所と素材でなければ仕事にならない。だからイサムには、四国の牟礼も含めて、自分は世界中をあちこち休みなく飛んで動いているんだ、という意識があって、自分でもはっきり自覚をお持ちでしたね。これ、かなり大きな問題になって来ると思うんですけども。

それから、フランス語遣いというと、小松清(1900-62)さんみたいな人、アンドレ・マルローの友達だった方ですね。それから、竹本忠雄(1932-)さん、こちらはマルローの使徒のような方で、これらの方々が、美術関係でもおそろしくフランス語が出来た。たしかに小松にも滞仏期にサロン出品の画家経験はありますが、とはいえ、これらおふたりは、どちらかといえば文筆家として名をなした。岡本太郎の著書『美の呪力』のフランス語版に“L' esthétique et le sacré”がありますが、あれには翻訳者名が書いてありませんが自分で翻訳したのでしょうか。

佐々木：

いいえ、あれは出版社に翻訳してもらったようです。

稲賀：

とはいえ、太郎はそのフランス語訳を自分できちんと確認することはできたわけですね。その意味では、そこまでのことができたアーティストというのは、日本の藝術家にはちょっと他に類例がないのは事実ですね。

島尾さんにもう一つだけ質問です。雪舟の場合には、それこそ、島崎藤村(1872-1943)が1936年に南米の国際ペンクラブに参加するわけですが、その時に雪舟の《山水長巻》の複製を持っていくんですね。これ、まさに日本の藝術の代表として雪舟を見せなくては、というのが藤村の気持ちだったと自分で述べています。とはいえ1930年代になるまで、まだ一般の人が《山水長巻》を見る機会は稀にしかなかった。藤村がなによりもまず《山水長巻》を南米の移民の人びとに見せなくては、と考えたのはなぜかといえば、それは雪舟が外国に行ってそこで認められた藝術家だったから。つまり明に渡った雪舟には、今でいえば中国の外務省から本庁

舎に飾る絵の発注がきた。そんな世界に雄飛する画家だった、という意識はあって、藤村自身も、自分も外交使節として雪舟に肖らなくては、という心持ちだったんですね。その藤村は、そういう文化外交の方面での一番良い相談相手は、ほかならぬヨネ・ノグチ(1875-1947)だと考えていた。つまり、英語圏でも立派に通用していた国際詩人だったので。そしてその息子がイサム・ノグチなんですね。—というような補助線を引けるんです。

島尾：

なるほど。難しい問題を頂いてしまいました。ちょっと頭が岡本までついて行っていないのですが、藤村の場合には、おっしゃる通りですね。このような文化的なベースとトランスレーター、ミッションを補助してくれるコンテキストがある所では、こういう話が成り立つということでしょうか。たとえば、没後450年の1956年、さきほどの岡本の記事の時ですが、雪舟は世界十大文化人というのに選ばれます。これはウィーンで行われた世界平和会議という、 Kommunismus系のコンテキストで決まったことです。その後に、雪舟は東欧で切手のデザインになったりして、知られていたりする。北京では雪舟展が催されます。本物は持って行けないので、複製でやるのですが、中国での成功譚もさりながら、どうも「民衆の画家雪舟」という共産党系の人が作っていたイメージも関係しているようです。使われ方もいろいろさまざまなわけです。これは余談ですが、その時の複製は中国に残されたようで、本物だと思って来る中国の方がいらっしゃることがありますね。藤村のブラジルの場合はやはり移民のことがあってということなんですか？

稲賀：

だから単純に、移民の人たちを励ましてあげるのに、自分たちの先人には雪舟のような人が居てという・・・。

島尾：

そういう文脈では、よく使われています。日本人の海外での成功譚は非常に威力を持つ訳で。実際にもあちらで認められることはあって、サンフランシスコ講和条約の後にやった海外の日本美術展でも、アメリカで雪舟の《天橋立図》がアンケートの人気投票で第2位になったことがあります。

稲賀：

あれは、もとを仕掛けたのは、美術研究所に居た矢代幸雄(1890-1975)さんなんですよ。実務のほうは原田次郎さんなどに任せて、自分では手を下していないけれど、矢代さんの息はかかってますよね。

島尾：

そうですね。ただ、サンフランシスコ講和条約の後は、ほぼ国策になってしまっているの、ある意味で日本政府と言った方がいいかもしれません。ヨーロッパにも出ています。

稲賀：

雪舟は、菊池寛編集主幹の『少年文庫』みたいな子供向けの伝記で、戦前に流行りだすんですけども、これはやっぱり国策として、日華事変以降、日本が中国へ侵出していくのとはほぼ同時に教科書に取り上げられるようになってしまったという経緯があって、実は南米から帰国した後の藤村も、そこに噛んでない訳ではないんです。

島尾：

なるほど、そうですね。

稲賀：

丸木夫妻、位里・俊さんの《原爆の囃》も、戦後のソ連圏・共産圏の世界平和運動みたいなことに絡まって、世界行脚を始めているということがあって、これも紙に書いた水墨画だったので、クルクルと巻いて簡単に持ち運ぶことができた。運搬操作が簡単だったことが大きかった、といいます。

それでは、玉蟲先生、お願い出来ますか。

玉蟲：

はい。質問も、補足も特には無いのですが、いま石のことを聞いていて面白かったので、両先生へ私から質問です。岡本は中国の庭園とか、中国の巨石、例えば太湖石とかに全く関心がなかったのでしょうか、視野にも入ってなかったのでしょうか。大体、岡本は中国に、いつ最初に行ったのでしょうか。この2点について教えて頂けましたらと思います。

佐々木：

1942年に徴兵された時が最初です。戦後は1970年代の香港に短期間行った程度です。

玉蟲：

やはり、そういう体制下においての発言とみてよいのですね。とすると、例えば中世の庭の背景にある中国の庭とか、雪舟を攻撃する時の岡本の東アジア観はどうなっているのでしょうか。中国に関する岡本の現地情

報のようなものは無しですか。

島尾：

不思議に出てこないですよ、中国の話は。本当に嫌だったんですね。

玉蟲：

シノワズリーが大嫌いとか？

佐々木：

中国の中原辺りで、自動車部隊でした。岡本の戦争体験については、徴兵されて約4年間、中国に於いて日本陸軍の自動車部隊にいて、それほど戦闘が激しくない部署に入れてもらっているのですが、そうは言いながらも戦友が戦闘で亡くなったりもしているみたいなので、戦争体験として如実なものがあって、本人の戦後の言説によれば、岡本は「日本は勝てない」と部隊でいつも言っていて上官に殴られていたと、しかし、なかには、そうかもしれないと共鳴してくれる上官もいたと書いています。それ以上のことは、中国でのことはあまり言及していないのですね。また、戦後、戦友会のようなものにも積極的に参加していたようで、戦友たちからも好かれていたようです。その後、岡本は1970年代に短期間香港に行った程度しか記録に残っておりません。韓国へは朴正熙(1917-79)さんの時代に2回ほど行っているんです。中華人民共和国には行ってないですね。何かしら、戦争体験と関係があるのかもしれませんが、くわしいことは今後の研究をまたなければなりません。

玉蟲：

そうすると、岡本と同世代の日本画家とか、従軍画家がいますよね。戦闘機に乗せてもらって、激戦地のスケッチを描いたりとか、それから戦後の問題がありますよね。ですから、「光琳論」が『三彩』に最初に発表された時に、やはり戦争体験のことが触れられていますよね。一方で、同じ宗達特集においては、宗達の合間に光琳論が入ったような感じでしたけれども、安田鞠彦の文章を読んでみますと、戦争のこと、戦争の問題など全く書かれていないのに、岡本の文章にはきちんと書かれています。日本画の大御所を批判しているとか、そういうことだけではなくて、何か戦争や戦争体験に対する岡本なりのスタンスってあったのでしょうかね。質問させて頂きたいと思います。

佐々木：

岡本は出征前に短い文章を雑誌に書いています。それは当時の出版統制の事情もあったためか、忠君愛国的なことも書いています。これは、書かされたのか、編集されたのか、わかりませんがそのような内容を含ん

でいます。戦後に岡本が発信したのによると、戦争に行って悲惨な体験をそれなりにしているようですし、20歳代をフランスで過ごした岡本にとっては「自由」というものこそが一番重要だったと思われるのですが、帰国したら、1940年の日本にはあまり自由がないうえに、従軍させられるという不自由な思いを強いられたという、その思いはあったのでしょうか。戦争を含めた体験が、戦後になって、古い、渋い、封建的文化に対する「ひっくり返してやりたい」というセリグマン宛の手紙に現れているのだらうと思います。その手紙では、パリを離れて以来、全ての悪いことが自分に襲いかかってきたと述べておりますが、それこそが、岡本の心の奥底にあったものかもしれません。勿論、それだけではなくて、フランスで修得してきたことを日本でも実現できないかという思いはしたんだらうと考えられます。

玉蟲：

有難うございます。

稲賀：

次は私が質問する番なのですが、これは佐々木さんへの質問になるかもしれません。今日はお題を頂戴して、イサム・ノグチと岡本太郎を比較する発表を致しました。岡本よりノグチが10歳ほど年長で、今の戦争体験というと一種のパラレルがあるのではないかと、佐々木さんもお書きになっています。

イサムはポストンという、それほど大きな収容所ではないんですけども、その日系人強制収容所に日本庭園を造るみたいなこともやっています。自分の意志で入ったんだけど、結局4か月ほど出ています。出るのに多少苦労したけれど。その収容所時代にプレイグラウンド、遊び場を作りましょう、みたいなことを考えていて、これ実は、ニュー・ディール政策が始まって「リクリエイション」という言葉はあそこで出て来た政治用語なんですね。つまり、労働ということになると共産主義や労働運動と絡んでまずいので、むしろ「リ・クリエイション」だ、新しく創造するんだということで、労働者たち、失業した人たちを、上手く社会に取り込もうとする政策の一環だった。日本語の「余暇」もその訳語として登場した言葉でした。どうもノグチの場合は、その二つが根っこにあって、戦後に環境藝術と呼んで、1930年代からプランは描いていますけれども、大地を彫刻するアイディアはそこから出てきた。

それから、奨学金をもらって世界行脚でインドに行きます。実際に行くのと良く分かるのですが、インドって石が生きている土地ですね。そうしたインド体験があって、さらにそれ以前に日本の庭については、お母さんに連れられて茅ヶ崎の時代に随分行っていたみたいです。お父さんのヨネ・ノグチの美術評論には、何故か日本庭園のことは出てこない。むしろ、お母さんに鎌倉なんか連れて行ってもらった禅寺の体験、どうもそうしたことが全部融合して環境藝術ができたのではないのかな、と。その中で、今も言ったように、戦争中の収容生活のなかでお庭を造る。これはあちこちの収容所で結構やっていたようで、記録に残っています。

岡本太郎の場合には、世代は下ですが、軍隊でもうすこし位が高ければ、雲崗の石窟を観に行ったりできたはず。実際、上海事変の直後の1937年頃から日本の偉い画家たちは、大勢、雲崗に行く。日本軍の管理下におかれていて、北京から汽車で半日あれば観光できる距離なんですね。それから洛陽も行くと思えば行けて、川端龍子などはどちらの石窟も見事に描いています。でも、一兵卒では、全くそんな自由は効かない。そのような身分上の落差はありますよね。その辺を含めて、少し補っていただければ。

佐々木：

岡本の戦争体験については、まだまだ調べなければならない部分です。いまのところ、本人が述べていることを全面的に受け入れてしまっているばかりで、客観的に調べられていないのです。あの時代、外国語が堪能だった兵士というのは情報戦に使われて事例が多いということはよく耳にすることです。それから、有名人の子弟、それから軍の上層部に知人がいるような家系の子弟だと、頼み込んで比較的戦闘の少ないところへ配属してもらっていたというようなことも耳にします。父・岡本一平は、陸軍大将の肖像を漫画として描いています。岡本一平は、必ず本人に会わないと似顔絵を描かない人でしたので、陸軍大将は知り合いだったということなんですよ。それで、太郎は比較的安全な自動車部隊に入れられたのではないかと思います。基本的には、一兵卒として入隊したと本人も言うておりますので、軍隊ではあまり自由は効かなかったようです。ただ、師団長の肖像画を描いている写真が残ってまして、その絵は現在は岡本太郎記念館に収蔵されていますが、入隊して間もないころは、そうした絵を描く依頼などもあって、時間がある時に訪ねて行って描いたようです。その記録写真で岡本が着ている軍服は、その方面の研究をしている人によれば、比較的いいものを着ているらしくて、多少は優遇されていたのではないかなと思われまます。ただし中国の有名な遺跡を訪ねて絵を描いたという記録は今のところ出てこないですね。部隊で何をやってたのかについては、いつも戦闘が近づいてくると体調が悪くなっていたと書いてます。それがどこまでが本当かわかりませんが、もう少し調べてみたいと思えます。ただ、近所の中国人なども親しくしていたようなことも書いていますので、ひょっとしたら語学力を生かして情報戦にかかわっていた可能性もあるかもしれません。

稲賀：

有難うございます。この辺は集団で共同研究をするに値する問題だと思います。井伏鱒二(1898-1993)なんかの場合だったら、シンガポールに行って、英語が堪能でしたから、現地での英字新聞を編んで、そこに鶴見俊輔なんか加わる。それから堀田善衛(1918-98)の場合は、実際に上海でエージェントをやってますよね。この辺りは広げていくと面白いかと思います。それから世代はもうひとつ下になりますけれども、水木しげる(1922-2015)なんかはラバウルで左腕を失ってから現地の人ととても親しくなって、それがなければ、後半生の水木しげるは無かったと言っても過言ではない。この辺もすぐ話が広がっていくかなあという楽しみもありま

す。

それでは、三浦先生お願いします。

三浦：

今回発表の機会を頂いて、ジャポニズムという観点から岡本太郎のことを調べてみて、改めて思うのは、今美術史学では世界美術史とか比較イメージ史、さっき言ったグローバル化の問題とか、少し過ぎ去っているかもしれないんだけど、結構ホットな話題になっています。さらに、人類学的なアプローチとかも言われていますが、これはもしかしたら、岡本太郎が随分前に祖型のようなことをやっていたんだなと思いました。そこには、さっきから話題になっているような西洋的な視点も含まれているんだけど、いま美術やイメージを研究している人間にとってアクチュアルなアプローチや課題は、岡本がもしかしたら半世紀以上も前に実行してしまったのではあるまいか。ただしそこには、西洋的な、フランス基準的な見方も入っていて、昨年「ジャポニズム2018」がパリでありましたが、まさに縄文展をやり、琳派展をやっていた。この岡本の選択はどういうことだろうかと思いました。そのあたりのことを、日本美術のご専門の方にも一言お聞きしたいのですけれども。あとマンガ展ももちろん。そうすると輸出仕様の日本美術という風にどうしてもなっちゃうのかな。でもそれが岡本太郎のセレクトと結構近いというのは、結局岡本太郎的なものがここまで浸透したとも言えるし、あるいは西洋的な価値観がずーっと続いているとも言えるんですが、そのあたりは去年パリで気になったことなんですね。

玉蟲：

ではお答えするほどのものではないのですが、少し述べさせていただきます。琳派展は欧米圏では、長らく開催しているというかという、そうではありません。『生きつづける光琳』を執筆した際に調べた中では、日本から作品を持って行って琳派展と銘打って展覧会を開催したのは、確か文化庁の後援のもとに1980年のホノルル美術館とニューヨークのジャパンハウスギャラリーの“Exquisite Vision: Rimpa Paintings from Japan”が早かったと思います。それ以前は総合的な日本美術展の一コマに必須の項目として琳派作品を入れるという展示がほとんどでした。

三浦：

それは向こうのコレクションでやっていましたか？

玉蟲：

いえ、1980年の展示は日本から持っていったのです。琳派には宗達、光琳という二大巨匠がいて、三番手に抱一がいるのですが、二大巨匠による国宝・重文クラスはなかなか出品されないのですね。そうすると代替で

抱一などの作品が行くという感じでした。1981年にロンドンのロイヤルアカデミーで開催された“The Great Japan Exhibition: Arts of the Edo Period 1600-1868”の時は光琳の《風神雷神図屏風》を持って行って、他に抱一の《波図屏風》の片隻を静嘉堂から持って行ったぐらいな感じで、国宝に指定される宗達の《風神雷神図屏風》は絶対に海外に出品しないのが日本の国策の展覧会だったのですが、このところどうして方向転換が起こったのかということが気になっています。去年(2018年)のジャポニズム展で、いよいよ宗達の《風神雷神図屏風》が…

三浦：

一ヶ月いきましたね。

玉蟲：

行ってしまったのですよね。この行ったということの意味をメディアは丁寧に日本で報道していましたか。要するに、これは国策転換なのですよ。今まで抱一や光琳の作品で代替していたのを、いよいよ宗達の三大国宝の内の一つを持って行ってしまい、ああやっぱり宗達の国宝を持って行くのかと思っていたのです。今度は今年(2019年)の春に、ニューヨークのメトロポリタン美術館の「源氏物語展」に、これも一部の日本のメディアしか報道しないのですけれど、三大国宝の内の一つ、さっきからお見せしている静嘉堂の《関屋滯標図屏風》がアメリカで陳列されました。ですから海外に国宝が2つ行ってしまいました。これは今までのやり方の方向転換なのですが、日本政府肝入りだと何も言われない。どうせ海外で宗達の国宝を陳列するならば、ワシントンのフリーア・ギャラリーの《松島図屏風》とか《雲竜図屏風》、これらはフリーアの遺言で、イメージはダウンロードできても門外不出となっています。こういうものと一緒に並べる機会を設けてほしいと個人的には思いますが…。

三浦：

それは日本が変わったんですか。向こうが変わったんですか。

玉蟲：

日本が変わったのではないですか。文化財の活用への文化庁の方針の転換も後押しになっていると思います。ともかく今は、そういう国策転換の状況にあるのですが、全くと言っていいほどメディアはその意味や意義を報道しませんね。不思議なことです。日曜美術館でも特集のようなのがなくて不思議だなと思っています。

**花井：**  
縄文と、光琳もいま、非常に盛り上がっている。これは1950年代とよく似ていて、戦争の後に東京オリンピック、震災の後に二度目の東京オリンピック、ちょうど我々は二巡目の季節に立ち会っているのではないかという気がしています。1940年の幻の東京オリンピックは、皇紀2600年の記念行事として予定されていたのが、結局戦争の影響でキャンセルになったもの。主権回復後の1952年から東京へのオリンピック招致活動を始めて、1964年は悲願の東京オリンピックだったということですが、東京オリンピックの前夜には、なにか「古代」と「ジャポニズム」が盛り上がるサイクルがあるのでしょうか。1952年1月の『MUSEUM』にはピーター・C・スワンという、ロンドン生まれの中国美術の研究者が「ヨーロッパ人に見せたい日本美術」という題で文章を寄せています。いわく、「1935-36年にイギリスのバーリントン・ハウスでの中国美術の大展覧会が開かれたのと同様に、注意深く計画すれば日本美術の展覧会も同じような効果をあげるものと信ずる」、と書いてあって、さらに「ヨーロッパとアメリカと好みが違うのできちんと研究をしてやるように」、と助言しています。やきもの、考古、彫刻。特に、「陶器に重点が置かれるべき」とその時は書いていますね。あと1957年に国際ペンクラブ大会が東京で開催されているのですが、その際も、注意深く読売新聞の記者が付いて回って、どこで何を、いくらなら買うのか、「世界に好かれる日本とは何か」ということを一生懸命調べているようなのです。その時には、こけしとかそういうものには興味を示さない一方で、埴輪は非常に評価していた。メキシコ土器と埴輪は共通性があるということで盛り上がった、というようなことを書いています。

**三浦：**  
海藤さんですか？

**花井：**  
海藤さんではなく和田伊都男さん。

**島尾：**  
先ほど出た昨今の海外展、これは語りだすと愚痴を含めて長くなりますが、文化庁の海外展が派手になったのは、80年代の後半でしょうか。最初は年1回だったのが回数も増えたのですが、ここ数年でいえば、イタリアでやった仏像展、ロシアでやった江戸絵画名品展などは内閣府の主導です。要するに安倍さんが決める——もちろんアドバイザーはいるのですが——上から降ってくるかたちの企画ですね。そしてもう一つ「クールジャパン」は、経産省の主導で、稲田朋美さんが文化論としては、かなり恥ずかしい宣言を書いています。が、ともかく「日本文化」の海外展開をしています。一方で、ライデンの博物館でやったクールジャパン展は、ライデンの主導で向こうから見てやったものです。いま大英博物館でやっているマンガ展も、その前の北斎展も大英

の自主企画です。こんな風なので、今の海外展の状況というのは、テーマや運営主体を含めて、そう単純に語れるものではなく、ちゃんと分析しないといけないのですけれど結構大変です。

**三浦：**  
今はぐちゃぐちゃだという状況がよく分かりました。一つ質問を頂いているので。「ジャポニズムの還流があったならオリエンタリズムの還流もあったのか」という質問です。オリエンタリズムの定義にもよるんですけども、例えば19世紀後半にジャポニズムがあった。同じ時期のフランスのオリエンタリズム絵画では、イスラム文化圏の主題とかがすごく描かれていた。ただ19世紀のオリエンタリズムとジャポニズムを比べると、フランス美術に本質的な影響を与えたかという、全然違うんですね。日本美術は造形的な側面も含めて色々な影響を与えている。でもオリエントの、つまり中近東、北アフリカの美術品、造形物が、19世紀のフランス美術に影響を与えているかという、それはほとんどない。そこが根本的な違いで、そうすると19世紀に限っては、オリエンタリズムの還流という現象は起こり得ないかなと思います。ただちょっと面白い現象だと思っているのは、フランスのオリエンタリズムの研究者が触れていたことなんです。オリエンタリズム絵画の対象になった国において、画家たちがオクシデンタリズムの絵画を描いていると。逆ですよ。いかにも西洋的な、ステレオタイプの文化を主題にした絵を描く画家たちが現在出始めている。西洋のオリエンタリズム絵画に対する遅ればせの逆襲みたいなものです。それは面白いかなと思います。あと20世紀のプリミティヴィズムになると、少し何かありそうな気がするんですけど、私の守備範囲を越えてしまうので、それについては申し上げられないのですが。

**稲賀：**  
今、プリミティヴィズムという言葉が出てきて、岡本太郎はその周辺、つまりミューゼ・ド・ロムに出入りするっていうことは、そこに集めてある人類学的収集の一部が「美術品」になるというまさにその過程に立ち会っていたわけ。レオポール・サンゴールなどのアフリカ出身者たちがパリを拠点にしてネグリチュートの運動をやってみたり、それにエメ・セゼールをはじめとするカリブ海の人たちが参加したりする、というちょうどそういう時代、そのあたりには、柳沢史明さんの『〈ニグロ芸術〉の思想文化史』が先鞭をつけましたが、日本ではまだあまり研究が進んでいない。だけど岡本太郎はこの同時代のパリを呼吸していたわけで、画家たちの集まり、藤田嗣治なんかもそうですけど、今の舞踏会、仮面被って、ボンビドーセンターでは今でも年に一度やっているんですけど、そういうものにも出ていたはず。まだそこにまでは十分に研究が及んでいませんけれど、ここを探るとなぜ岡本太郎にとって仮面というものがあれだけ重要だったのか、その意味なども解かってくるはず。むしろこれは文化人類学の人たちの仕事でしょうか。だって岡本太郎と付き合っていたのがミューゼ・ド・ロムの中核の人たちで、マルセル・グリオーとか小説家のミッシェル・レリスとか、女性の神話学者のディテルランとか、ダカールとジブチを結び、ドゴンの人たちの村を訪ねと、西アフリカで調査をしている専門家ばかりですから。

ただ岡本って、固有名詞健忘症の人で、僕、誰に会っていたのだったか、もう忘れちゃったとかね、最初の恋人の名前も忘れちゃったとか、そういうこと言っているから困る。そこも今からの大きな課題かなと思います。

佐々木：

恋人の名前ほど調べておりませんが、岡本はパリで3回ほど引っ越しているんですね。大体ベルネティ、モンパルナスよりちょっと離れた下町といいますか、今は移民の方がよく住んでらっしゃる、そんなに高くない部屋に引っ越して2、3年おきに、多分部屋が狭くなったか家賃の問題かで引っ越しているだけだと思うんですけど。本当に歩いて2、3分のところに転居しています。その界限には名だたる芸術家が結構住んでおまして、ジャコモッティであるとか、エルンストであるとか、そういう人たちと付き合いながら芸術への考え方を練ったり、作品を見せ合ったりして過ごしていたようです。最初はアブストラクシオン・クレアシオンという美術協会に入るのですが、その背景には読売新聞社のパリ支局長であった松尾邦之助の存在があったと考えられます。岡本太郎は、パリにお父さんとお母さんと一緒に行くんですけど、著名人であったお父さんとお母さんから、松尾邦之助に紹介されています。一点も作品が発表される前から松尾邦之助が雑誌の「パリ通信」欄に「一平かの子夫妻の令息太郎」なんて紹介する記事があります。松尾は文筆家に友人が非常に多かった人で、芸術家にも知り合いがたくさんいました。戦時中は『フランス・ジャポン』っていうプロバガンダ雑誌の編集長をやっていて、そこでセリグマンにも日本で体験記を書かせたり、セリグマン夫妻は新婚旅行で日本に来ましたから。様々な活動をした人で、戦後は読売新聞社の重鎮として活躍したり、大東文化大学の教授になったり、美術評論家の瀬木慎一さんも、松尾邦之助と交流が深かったと聞きます。ちなみに、セリグマン夫妻は新婚旅行で行ったブリティッシュ・コロンビアで大きなトーテムポールを買ってミュゼ・ド・ロムに寄贈しました。何年か前に返還されたのですけれど、そういう繋がりがありました。

稲賀：

今からもう30年前ですけど、山口昌男さんが「人間科学の家」で岡本太郎とミュゼ・ド・ロムという講演をパリでなさったことがあったのを思い出します(岩波現代文庫『文化の詩学』下巻、稲賀解説参照)。山口さんが自分のご先達として、岡本太郎を見ていたんだ、ということがすごくよく分かります。それから今、松尾邦之助という名前が出ましたけれど、その周辺に坂本龍馬の甥っ子の傑物が居て、坂本従道さんですが、彼なんかも随分活躍している。戦前のパリを中心とした多国籍の人間関係というのは、見ていくと本当に面白くて、ノグチはブランクーシのところに行っていますけれど、ブランクーシもルーマニアの人で、同国出身の宗教学者だったミルチャ・エリアーデの本も実は岡本太郎はたくさん読んでいたっていう事実は、佐々木さんの調査で明らかになりました。これはまだわからないところですが、岡本太郎とノグチとは、ひょっとすると1950年に、そういう話題で会話を交わしていたのかも知れない。そんな可能性を夢として考えてみるだけでも、面白いんじゃないか

と思います。

佐々木：

ノグチとエリアーデとの接触は第2次世界大戦後、以降のアメリカでのことだと思います。もう一つは鈴木大拙をベースにした戦後のコロンビア大学での集まりも非常に興味深いものがありまして、鈴木大拙による禅仏教のひろがり、それはカウンターカルチャーとしてアメリカで絶大な影響力を発揮しました。アレン・ギンズバーグ、ジャック・ケルアックらのビートニクの詩人たちは鈴木との交流が深かったことはよく知られています。それから鈴木大拙の秘書を長年務められた岡本美穂子さん(元金澤文庫長)と、一回だけお電話でお話したことがあるのですが、鈴木氏の講義にエリアーデも来ていたとおっしゃると記憶しています。もっともこの両者は例のエラノス会議で接触があった訳なのですが、また、有名なところではオノ・ヨーコだとか柳慧、ジョン・ケージ、この辺の人たちが鈴木大拙の話の聞きに来ていました。岡本と鈴木大拙との接触に関しては、岡本敏子さんに確認したのですが、ないとおっしゃってました。記録を見ても鈴木大拙との繋がりは見つからないですね。

稲賀：

さっき東京ブギウギが出てきたけれど、あれは鈴木大拙の息子さんですね。そこにも繋がりが一。そろそろ時間が迫ってまいりましたが、佐々木さんにたくさん質問が来ておりまして、岡本太郎は反権威主義だったんだけど反権威がいつの間にか権威になっちゃうわけですね。というようなことについて岡本自身は自分の立ち位置をどう考えていたのか、それについて何か語っていることはないのでしょうか、というご質問です。

佐々木：

岡本は、パリで色々な人と交流する中で、何物にも束縛されないこと、自由であることの重要性に気付いたのだと思うんですね。反権威主義的なことを言いながらも、今度は反権威で縛られることが嫌だったんじゃないかと思うんですね。それは例えば1936年、コントロールアタックという集まりにマックス・エルンストに誘われて参加し、そこでジョルジュ・バタイユの講演を聞いて感銘を受けたのですが、これは基本的にはコミンテルンが嫌だし、ファシズムも嫌だし、自分たちは自由でいたいんだっていう中道革新的な知識人が集まって立ち上げたのがコントロールアタックだと理解しております。この体験はその後も関りがあって、反権威主義的という性格もあるんですけど、その中で大阪万博の依頼が来て大阪万博のプロデューサーを引き受けている。テーマ館のプロデューサーを引き受け為、反博の人たちから岡本太郎は槍玉に上げられるのですけれど、反権威主義でありながら権威主義になってしまったと言われてしまう。しかし、岡本の側から見たら自分はイデオロギーに束縛されることなく自由でありながらも是々非々でいたいんだと考えたのではないのでしょうか。尊敬していたバタイユとも1939年くらいには訣別しているんですね。バタイユの説はそれはいいんだけど、それにも縛られたくない

と言って訣別します。そういうところからいくと特定の思想に縛られることなく、自由であることを大切にしたいのではないかと思います。

稲賀：

今日も何回か引用があったところですけど、それこそアルプが日本のお庭の石を見るのはいい、だけど自分はなんで日本に戻ってきたのか、パリは自由でいいんだけど、日本はそうじゃない。だが、むしろ不自由なところで闘争してやろうと、そういう宣言もしていますよね。だけどそういう人が権威者となるとどうなんだろう。梅棹忠夫さんとの対談で《太陽の塔》についての話があって、お祭り広場、つまり丹下健三が作った屋根を突き抜けちゃう《塔》っていうのは、これは明らかな反逆行為ですよ。だけど結局屋根の方がなくなったら梅棹さんは「これで太陽の塔は見事になりましたな」と発言していて、イヤ大したもんだと思うんだけど、今行ってもそうですよね。本当はそんなに長持ちしなかったはずの太陽の塔だけが、万博公園の花壇の野原のなかにひとつ佇立していて、これはいまでは歴史建造物に昇格しそうな存在感を誇示している。だいふ補強もして内部再公開したわけで、あと50年は保つそうですし。思えばイサムが作ったモエレ沼の公園というのも同様ではないか。《太陽の塔》は、中は要するに系統樹じゃないですか。仮面を世界中から集めてきて飾ってあって、それが生命の樹になっている。モエレ沼の公園っていうのもイサムが没後に遺した人類への遺産であり、設計図を書き上げて、「これでもう僕がいなくてもできますね」って、最後の誕生日の宴会で軽口を叩いたなんて話がありますけれど、それが今受け継がれている。そういう形でこそ、彼らが「伝統」になりつつあるのかなという気がします。

佐々木：

毎年開催されます岡本太郎賞というのがありますが、岡本太郎の芸術精神を引き継ぐ者たちのための展覧会ですが、その入選作にも一定の形式のようなものが見えてきて、伝統となりつつある、そういう難しい問題もあります。

稲賀：

ひとつそれで質問が来ておまして、佐々木さんは最後にホブズボウムを引かれました。ご論文にはベネディクト・アンダーソンも登場していたように記憶しますが、国民国家・ネイションについてですね。岡本はある意味で伝統は捏造だとまで言っているとみてもよいのかもしれませんが、頂いた質問は、岡本太郎が「伝統」を語る時、そこにはどこかに「日本人の血」という意識があったのではないのでしょうか、という問いかけです。

佐々木：

イサム・ノグチの作品が1950年代の日本で大旋風を巻き起こします。それに対して、『淡交』誌上で北大路魯山人、勅使河原着風、岡本太郎、青山次郎、棟方志功など、錚々たるメンバーによる座談会が催され議論が闘わされるのですけれど、共通した言説は、イサム・ノグチの作品は優れているけれども泥臭さがないと。それは皆一致しているのです。その泥って一体なんだろうかって、この座談会の参加者が共通して泥臭さって言うてはいるのですけれど、それぞれ微妙にニュアンスが違っているようでもあるのです。岡本の言っている泥というのはこの土地で嫌が応にも生きていかざるをえない、特に戦後の日本で十字架を背負わされたような、ここで生きていかざるをえない者たちによって作り出されるものというような意味があったんじゃないかと思います。私もベネディクト・アンダーソンは通読したくらいで分析的に読んだわけでもないのですが、「民族学者から歴史学者への問いかけとしての伝統論」という観点からすると、パリでマルセル・モースのもとで民族学を学んだ、いわば民族学者でもあった岡本による伝統論は、アンダーソンをも含めた欧米の思想家よりも早かったんじゃないかということを書いたかったです。

稲賀：

そろそろ刻限が来てしまいましたが、今、花井さんが見つけてくれました。「縄文の美」、その副題のところに「我々の血の中に潜む神秘的な情熱」とちゃんと書いてあるんですね。だから縄文のなかにルーツ、根っこを探そうとしたという、そんな立場が、ここには明確に表れていると思います。伝統について話を深める余裕がなくなりましたが、今、「泥」という話ができました。今日も何回か話題にのぼったバート・ウィンザー＝タマキさん、彼は岡本太郎についても、ノグチについても研究をしてらっしゃる北米の優れた研究者ですけど、一番最近の仕事はまさに“dirt”なんですね。泥。それはヨーロッパでは否定的な意味に取られてしまいがちだけれども日本では陶藝の場合などをみても、むしろ「土」や「陶土」は肯定的に取られる。とはいえそもそも実は『聖書』の中でも人間は泥から造られたとあって、これは柳宗悦の友達だったイギリスの詩人、インドに居たあと、イサムの父上のヨネ・ノグチの紹介で日本にも来て、慶應義塾でも教えていた人、ジェームズ・カズンズですが、彼は民藝の陶磁制作において仏教とキリスト教とは結び付くのだなんて、またすごいことを言ってるんですね。

『日本の伝統』の最後の方では、伝統について岡本太郎の言うことも、ずいぶん変わってきています。今日もどなたか引いてらっしゃいましたけれど、こう書いている。大きな袋みたいなものがある、その口のところに俺はいるんだ、と。袋の方が今にも爆発しそうになっているが、その口のところが現在なんだ。つまり自分が全世界の記憶といいますが、かつての遺産：ヘリテージというものを全部抱え込んでいて、その先端のところでそれをどうやって「爆発」させるか。実はそこに、「伝統」のあり方が見えてくるんだ、といったことを、岡本太郎は、すでにこの本の中で書いている。たぶんお庭を見ているうちに、すこし勉強しすぎたんですね、太郎さんは。多忙のなか、淡交社の人たちに引っ張り廻されてあちこちを見て歩き、いろんなことを教え込まれていくうちに、

最初は小馬鹿にしていたものが、段々違って見えるようになってきちゃった、ということもある。そうした中で、岡本太郎という人の「日本再発見」が花開いていった、ということも言えようかと思います。

本日は聴衆の皆様も含め、活発で熱気あふれる議論、どうもありがとうございました。