

夏の企画展「新しい南画の世界」関連トーク

「現代における南画」 林浩平×林道郎

2025年7月26日

K：浩平先生 M：道郎先生



左：林浩平 右：林道郎

(K) 今回は、「現代における南画」の問題を2人でいろいろ考えてみようという企画です。南画に関しては、祇園南海、柳里恭あたりから始まって与謝蕪村、池大雅が完成者だと言われてますが、その南画のスピリットを現代に生かしながら制作活動をしている方々を今回、展示しているというわけなんです。

それで南画の問題を考える上で、これはまず道郎さんから出てきたんだけど、いわゆる戦後美術評論の御三家と呼ばれていた針生一郎さん、東野芳明さん、中原佑介さんは、主にヨーロッパ的な知識をベースにして、大変大きな仕事をなされた3人ですけども、この御三家が日本の美術、古

典美術に関しては、ほとんど目を向けてない。これがちょっと面白い現象じゃないかと。この点、どうでしょう。それは不思議なことで。同世代の大岡信さんや飯島耕一さんなど、同じシュルレアリスム研究会で一緒にやってた文芸評論の人たちは、ずっと古典についても、比較的早い 30 代ぐらいから日本の古典にぐっともう寝返るわけです

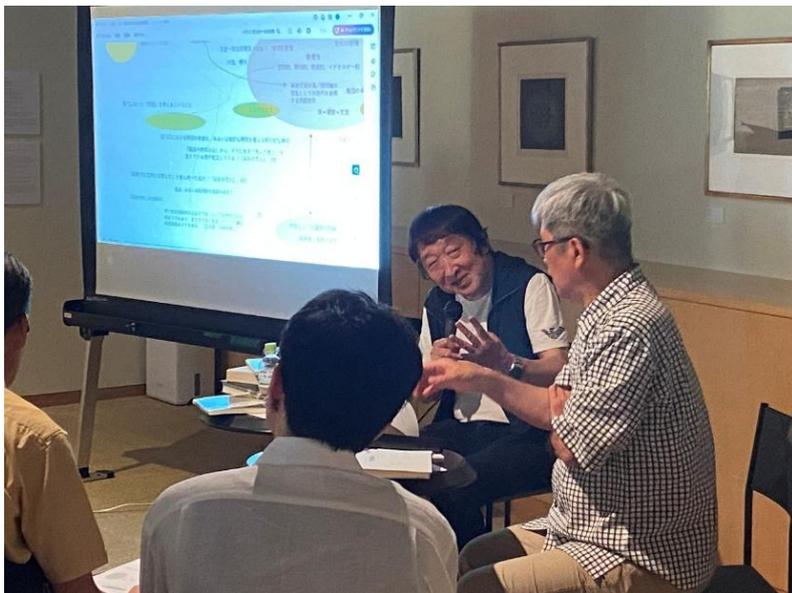
(M) 寝返るという表現がいいのかどうか、分かりませんが、現代詩について書きながら、古典についても書くということを繰り返している。

(K) そうそう。

(M) だけど、その美術批評の方の御三家の人たちの書くものから、日本の古典は消えていくんです。すごく不思議なことなんですけども、簡単に言うと、やはり弁証法的進歩史観、つまり戦後の高度経済成長期だったということともかかわるのかもしれませんが、美術の世界は西洋からの輸入ということのを重要視して、「最新のもの」を追い続けなければならないという命題が彼らの意識を規定してきたところがある。もともとこの御三家はみんな花田清輝の深い影響下からものを書き始めるのですが、当の花田は日本の古典についていろいろと書き続けるという奇妙な差が生じる。それは吉本もしかりで、花田清輝、吉本隆明といった文芸評論を中心にやる人たちは、日本の古典について行きつ戻りつしながらずっと書き続けるんだけど、なぜか美術批評の世界ではそれがなくなってしまう。

(K) これは不思議な現象ですね。戦後の美術批評史を牽引した 1 人である瀧口修造さんは『点』の中で、絵画と書は水と油で、なかなか混じり合わないんだと言っています。そういう意味で、近代美術を批評する人は、東洋の古典美術みたいなものに行きにくいというわけなんですね。

でも、逆にそこから日本の古典美術を新しい今の目でどう見ればいいのかという問題、これは考えるべきことじゃないかと思うのですが。



(K) それで今の我々の問題意識にちょうど響いてくるのが香港生まれの哲学者、ユク・ホイという人が、主にヨーロッパで活動していますが、『芸術と宇宙技芸』の中で山水画論というのを展開しているんですね。南画の中の山水画ですね。ざっと大まかにユク・ホイが言ってることをまとめ直しますと、彼はヨーロッパの思考、これはアリストテレスに始まって、ずっとカントからヘーゲルを経て、ハイデガーに至るまで、その流れのベースになってるのは、ギリシャ悲劇的思考だというわけです。それに対して、山水画的思考というのを持ってくるわけです。その山水画的思考っていうのは何かというと、基本的に道家の思考。道家っていうのは、要するに老荘思想。これはアンチ儒教ですね、これが中国の精神史で大きな力を持っているわけですけど、そういう道教と、それから仏教の禅、さらには神仙思想、そういったものをヨーロッパ的なギリシャ悲劇的型に対して、対抗する山水画的思考のベースにあるってことを言っているのですね。

そこで彼は「宇宙技芸」、コスモテクニクスという言葉を出してきてます。宇宙技芸としての山水というコンセプトを打ち出すわけです。宇宙の秩序と道徳の秩序が、絵を描くということを通じて統合されていくという、それが山水だということを述べているわけです。

対比されるヨーロッパの思想の場合は、重要であるのは美の現前だと。現前、つまり真実がありありとうか浮かんでくる。で、中国の山水画的な思考では、その現前と非現前というのが区別されない。つまりヨーロッパ流の現前というものが、いわば乗り越えられちゃってるというわけなんです。確かにそう言われれば、水墨淡彩で描いた山水画なんかを我々が見ている、そこにいわゆる現前という、ああ美が現れたっていうか、そういう実感って持たないですよ（笑）。

そこでヨーロッパの現前を乗り越えたのが、山水画的思考だと展開している。山水画とは、いかにも中国にある深い山で、川が流れているという、それを水墨で描くわけですけども、その中には山が陽であり、水が陰であり、いわゆる陰陽道がそうですけど、陰と陽の対立ですよ。で、中国のものの考え方、基本的に山と川、その二項が対立するわけですね。陰と陽、山と川。しかし矛盾はそこに起きないってわけですね。で、これがヨーロッパにおける二項対立との違いなんですよ。

ヨーロッパにおける二項対立は基本的に弁証法ですよ。これはカント、ヘーゲルからバタイユまでずっとそうですよね。矛盾があるから、それを乗り越えるために弁証法でいくというね。その思考がヨーロッパ型の思考、それに対して山水画的な思考では、矛盾はないと。対立はあって矛盾がないというふうに言うわけですね。そこはなるほどって感じますよね。

あとなんと言っても山水画における6つの重要な要素というのがあって、とりわけ有名なのは「気韻生動」ですよ。プラスの評価をする際に、「この絵は気韻生動している」などと言いますね。その気が伝わってくるということ、ユク・ホイも当然重要視するわけです。気というのは、エネルギーであり、陽である。韻がリズムであり、陰の美がある。そんなふうに考えるのです。山水画の中に対立するものが連続的にずっとつながっているんだと。ただし、どっちかが相手を打ち負か

すってことはない。常に対立しながら、それが連続して、それが山水画の世界である。で、これがヨーロッパにはない思考法で、ハイデガーが後期、『技術への問い』あたりでテクノロジーの問題に触れながら行き詰まったように見える課題を乗り越えるひとつの方法かもしれないということ言ってるわけです。で、結論としてユク・ホイが言うのは、最後は、老子を引用しています。大変有名なくだり、老子の「天地の始まりを無と名付け、万物の母を有と名付ける。両者は同じ根源から生じるが異なる名を持つ。この根源を玄という。玄のまた玄、それがあらゆる神秘の生ずる門である。」これが玄牝ですね。女性存在のヴァギナ。ここからあらゆるものが生まれてくるといいます。それが老荘思想の核心部ですね。最後は、この玄というコンセプトに至る。ざっと言って、このあたりが、この本のテーマなんです。



(M) ありがとうございます。今の話、ちょっと補足しておく、ユク・ホイのこの本の中には、いろんな対立項が出てくるんですが、西洋と東洋のほかにもうひとつの重要な対立項として出てくるのは「哲学と芸術」です。そして芸術がなぜ重要になるかということ、彼は絵画を中心にして

語るんですけど、芸術の役割というのは、表象不可能なもの、つまり言葉つまり哲学的なロゴスによって捉えられないものを感じられるようにする。可視的ではなくて、彼は「可感的」ということをかなり強調するんですけど、何かそのロゴスによってとらえられない形なきものを、絵画によって感じさせるようにすることができるという前提がある。だから、芸術が哲学のある種のアンチドートつまり抗体のようなものとして非常に重要なものになるから、今後、例えばテクノロジーと芸術の関係も、そのさっきのハイデガーじゃないですけど、テクノロジーによってどんどん我々の生活が支配され、資本の流れによって趣味も思考もコントロールされていくような世界になっていくのに対して、芸術はそこからこぼれ落ちるものを何らかの形で示唆することができるという前提に立っている。だから、今度は芸術によってテクノロジーをフィードバック的に方向づけていく可能性が開かれているし、それが重要な芸術の役割だという主張がなされるわけです。そういう哲学と芸術という問題、それからテクノロジーと芸術という問題が、浩平さんが言ってくれた西洋と東洋という二項対立的な議論の中に、別の軸として串刺しみたいな形で入ってくるわけですね。

そういうわけで、今回、僕は南画の問題を考えるということになった時に、ユク・ホイの議論を取り上げてみたいと思ったわけです。僕はこれを読んだ時に、依然として東洋/西洋という大掴みな二元論なのだなという問題を感じたのと、もうひとつは非常にユートピアンな印象を受けました。つまり、芸術が介入することによって、ある種の方向修正がなされて、うまく歴史の新しいコースを生み出すことができるというヴィジョンによって成り立っている。別の言い方をすると、芸術の役割というものを社会的有用性の文脈の中に全部取り込もうとしていることに違和感を感じたんですね。芸術が社会的な役割を果たすことがあるのは、もちろんあり得るし、そのこと自体は否定しないけれども、ある大きなプログラムに沿って、新しいコスモテクニクスを生み出していくために芸術は役割を担うんだっていうふうにしちゃうと、このプログラムの中に芸術というものが全部、有用なものとして取り込まれていくっていう感じがして、そこにすごい、身体的にと言っているよ

うな違和感を感じます。自分にとって芸術とは必ずしもそういうものじゃないから、社会的有用性の文脈で芸術を語るということに、半分はなるほどと思いつつ、半分はそんなことに還元できないという感じがあって。

それで、南画というものを考える時に、ユク・ホイのちょっと杓子定規な議論に対して、南画というものの逸脱性をあえて考えるとすれば、まず、「南画」というのが日本独特のジャンルなんだということを意識しておきたい。つまり中国ではもともと、南宗画—北宗画というふうに言われていて、その前者の美学が日本に輸入されてきた時に、色々とねじれが起こって南画になっている。さつき浩平さんが「文人画」という風におっしゃいましたけど、これはもともと中国の概念で、これは絵のスタイルではなくて、絵を描く人の問題だったわけですね。つまり、「文人」という絵を売らなくてもいい階級の知的な人たち、士大夫階級が余技としてやっていたものだから、文人画という概念はたとえば、蕪村とか大雅とか絵を売って暮らしていた人には当てはまらないんだっていう美術史家もいたりするわけです。でも、よく見ると、中国も明の時代になると、文人と言われてた人たちが絵を売って暮らすようになった例も多々あるわけだから、文人画でもいいんだっていう美術史家もいる。それはどっちでもいいんですが、重要なことは、南画という概念は中国にはないということです。南宗画が入ってきて、南画というのが生まれて、で、南画はさつき浩平さんが説明してくれたみたいに蕪村、大雅、それから遡ると祇園南海とか服部南郭、彭城百川などがいますけど、そういう人たちによって日本における南画は形成されていく。でも、この人たちは、いわゆる南宗画に限らず、中国から入ってきたあらゆるものを吸収するんです。つまり、中国における文人画=南宗画とそれに対する北宗画っていう区別が、日本に入ってきた時には崩れてしまう。たとえば、沈南蘋という画家、長崎に来てずいぶん影響を及ぼしたこの画家は、文人でもなんでもなくて、非常に細密な筆を使う職業画家です。そういった人の影響も含めて、中国から入ってくるものは何でも吸収しちゃうという意味で、すごく雑食性が高い。で、この雑食性、ハイブリディティと言い

換えてもいいですが、そういうものをエネルギーとして包んでいる南画というものが、日本という場の中で育っていく環境、つまり人脈ネットワークみたいなことを考えた時に、木村兼葭堂のような、多才な媒体的な役割を果たした人のことがあらためて気になるわけです。この人は、大雅を育てたり、蕪村とも付き合いがあった人ですが……。

(K) 世間一般では、コレクターと言われてましたね。

(M) コレクターで学者で、物書きで絵描きでもあるんですけど、そういう、多才かつ広大なネットワークを持った人がいて、そこにみんな集まってきて、喧々諤々やるわけですね。そこでは蘭学も学ばれる。中国から入ってきた南宗画も北宗画も学ばれる。日本の古代についても勉強する。とにかくすごく奇妙で、雑食的で、活気に満ちた交流空間が成立していた。

(K) 百科全書的な。芥川が言ってますよね。ここにはクレオパトラの金髪も、もしかしてあるかもしれない、なんてジョークをね(笑)。そうそうそう、なんでもあるから。その状況が大事ですね。

(M) ええ、そのとてつもない雑食性が、南画的なものを生き生きとしたジャンルにしている1つの原因だろうと僕は考えています。だから東洋／西洋という二分法ではない何か新しい流動的な状況を南画が象徴してたような気がするんですね。江戸の18世紀に。で、それが今ね、ユク・ホイの議論なんかを踏まえて見返した時に、魅力的に見えてくるってことがあると思います。ある意味、彼が提議している西洋思想と東洋思想（老荘思想—山水を軸とした思想）の出会いの予備的なりハーサルのようなものを南画的なる運動の中に見出すことができるのではないかな、などとも思ったりするわけです。それに、後でまた触れますが、南画における「運動」というのは、蕪村や大

雅でもそうですが、実際に日本各地を旅する、越境的に移動していく身体の運動と密接に関わっている。その最たる例が、子供二人を連れて脱藩してまで自由を求めた浦上玉堂ですが、普通「脱藩」というと、政治的目的のためにするわけですが、玉堂の場合はどうもそうではなさそうです。その原因の詳細については不明な部分もあるようですが、そこに、少なからず「美学的脱藩」とも言うべき側面があったことも確かだと思われます。つまり、南画的な感性が、現実の政治的境界を超え、新たなネットワークをつくりだす媒体として働いている。そこには、社会的有用性に寄与するかどうかも未知の無数の鉱脈が、もしかしたら今も採掘可能なままで残っているかもしれないなどと想像したりするわけです。

(K) なるほどね。今の後半のところ、南画の問題には大変大事で、これは出さないといけないです。で最初前半におっしゃった、そのユク・ホイに関する、やや批判的なというか、見方に関してなんですけどね。えーと、確かに、哲学と芸術、芸術のある種、社会的有用性に回収しちゃってるんじゃないかっていう、そういう楽天的な見方っていうのは、それはおっしゃる通りかもしれませんが。ただ、その問題になっているハイデガーのその論文ですね。技術の。ドイツ語で出ていて、これはね、最後のところはね、サイバネティックスのことに触れてるんですね。1900 から 50 年ぐらいですかね。で、サイバネティックスの問題っていうのは、これはね、僕は実はブライアン・イーノっていうロックミュージシャンがいまして。このイーノがロキシーミュージックから独立してソロになった頃は、盛んにサイバネティックスのことを言ってたんですね。それが今、最近サイバネティックスって言葉聞かないですよ。基本的に AI になっちゃって。

(M) AI に組み込まれている。

(K) もう取り込まれちゃったんですよね。フィードバックシステムとしてね。ただ、ハイデガーがそんなことを言ってるんですよね。

(M) ノーバート・ウィーナーが『サイバネティクス』という本を書いたのが、40年代だと思えます〔正確には1948年〕、かなり早いですが、ハイデガーがそのことに言及していることにも驚きますね。で、ユク・ホイは、そのハイデガーのサイバネティクスの議論に注目しながら、芸術と哲学が互いに交流し合えば新しい世界観が成立していきだろうっていう仮説をまず検討するのですが、それにとどまらず、そのさらに先に進もうとします。その際に彼が持ち込む概念が「非計算的」つまり *incomputable* という概念です。つまりサイバネティクスが、コンピューター（＝計算機）によるフィードバックシステムだとすれば、そもそもコンピューターによって捉えられない、非計算的な外部というものがあるだろうと。で、話を端折ると、その非計算的な外部というものを示唆し得るのが芸術だという議論なんですよ。で、その時に彼が言及するのが、セザンヌだったり、中国の山水とりわけ南宗画の伝統に属する山水画です。しかし、その「非計算的な外部」が、やはり、計算可能なプログラミングへの修正作用素として働くわけだから、最終的には全体的なプログラミングの中に回収されている感じがして、僕は、なんだか落ち着かない気持ちを抑えながら読んでいました。

(K) なるほどね。うん、それは、ほぼ同意見ですけどね、で、さあ、それでかつ肝心の南画の問題の、道郎さんがいろいろと具体的な今、資料をあげてくださって、それを見ながら行きませんか。

(M) そうですね。まず前提として言っておきたいのは、南画は実は、日本の近代において、先端的な現代美術とリンクし得るものだと考えられた時期があったということです。お手元にある資料

を見ていただくといいんですが、一番上の段を見ていただくと、明治以降の南画の地位の大きな変遷をメモにしています。まず南画は、フェノロサがやってきて、写実主義的な絵画論を広めた 1880 年代には、古くさくて話にならんとって否定される第一段階があります。この時には南画だけではなくて、日本の伝統的なものの多くがその時に否定的な評価を与えられて、美術の近代化の枠組みから排斥されてしまう。その時に背景にあった美学は、正確に自然を観察して描くんだという、写実主義あるいは自然主義的な傾向を帯びていた。

ところが、その後、1910 年代から 20 年代、あるいは 30 年代に至るまでの時期に「新南画」と称する傾向が出来て、南画が最先端の「現代美術」に近いということで大復興を遂げます。それはなぜかという、この時期にポスト印象主義と表現主義が日本にどんどん輸入されたこととかかわります。つまり、写実主義を超えて主観的な心情を表現するために色彩を恣意的に使ったりする傾向が新しい美術として移入された途端に、南画を持ってる自由闊達なあるいは個人主義的な傾向があたりで評価され、まさにポスト印象主義、表現主義に匹敵する東洋のスタイルだということで、みんなが注目し始めるわけです。

そういう新たな南画熱を示す引用をいくつか拾ってみたんですが、たとえば、1911 年に藤島武二はこんなことを言ってます。「ゴーガンやセザンヌやワシントン [というのはヴァン・ゴッホのことです] などは心理学的見地から研究したら、大雅や蕪村、蕭白などと共通の処があるに違いない」<sup>1</sup>。あるいは森田亀之助、この人は美術評論家だった人ですけど、「従来東西の絵画は前日の如く、根本的に性質の相違があったが、近頃になって、——すなわちポスト・アンプレッショニスム以来、洋画は著しく東洋画的になって来た。言い換えれば主観的になってきた」。そして「セザンヌ、ゴーガン、ゴッホ、マティス等の画風などは、全く西洋の日本画と称して良い位である」などと発言

---

<sup>1</sup> 速水豊「南画と洋画のディアレクティーク?!」、『南画って何だ?! 近代の南画—日本のこころと美』（展覧会カタログ、兵庫県立近代美術館、2008 年）、250 頁。（原典は、藤島武二（談）「洋画家の日本画観〔其の一〕」『美術新報』10 卷 11 号、1911 年 9 月。）

しています<sup>2</sup>。こんな具合に、ゴッホとかカンディンスキーなどと南画を並べて語る人がとても増えるのが、1910年代から30年代のことです。

萬鐵五郎は、こうした傾向を代表する画家で、萬の言を二つ引用してみますが、後者にはカンディンスキーの名が見えます。

実際、南画には現実に見えるが如き自然はないが、一層深く人間の心に影響した処の自然があるのは事実である。勿論南画は決して自然を蔑除するものではない。寧ろより深き自然を求めるので、物質としての自然ではなく詩の韻律を仲介として、精神として自然に冥合しようとするもので、より深き自然照合と見るべきである<sup>3</sup>。

南画の構造は現実の風景を取り扱わざることは前にも言いましたが、その底にはカンディンスキーの主張するが如きコンポジションイズムがあり、その裏には力学的成形心理があり、その奥には純粋な表現衝動があると解すべきであると考えます<sup>4</sup>。

こんなふうにカンディンスキーと南画がイコールで結ばれる時期があつて、しかも、洋画家、日本画問わず、あらゆる人がそういうことを言い出す。それが1920年代から30年代にかけての状況です。だから、きわめて現代的な可能性を持ったものとして認められていたわけです。

ところが、戦後になってこういう言説はもうパタッと消えてしまいます。ひとつには、戦後になって、近代的な個人主義、あるいはヒューマニズム的思潮全体が、これは第二次大戦の経験とも深

---

<sup>2</sup> 同前、251頁。

<sup>3</sup> 島田康寛「萬鐵五郎における南画」、『萬鐵五郎展 絵画の大地を揺り動かした画家』、展覧会カタログ、東京国立近代美術館ほか、1997年、33頁。

<sup>4</sup> 同前。

く関わる問題ですが、もう古くさいものと感じられるような風潮が出てきて、現代美術とは合致しないということになってきた時に、どんどん消えていく。このような前史を押さえた上で、もしも南画の現代的な可能性を今の時点で考えるとしたら、そういう 20 年代、30 年代に言われていたような、個人主義的あるいは主観主義的な傾向ではない形での再評価でなければならないというふうに思うんですね。

それを念頭においてのことですが、このついでに、戦前の美術界における南画と近代絵画の近さを確認しておくために、萬の作品を何枚か、そして他の人たちの発言ももう少し見ておきましょう。

萬鐵五郎、実際に南画をいっぱい描いてるんですね。《湘南風景》(1922) とか、《わかれ道》(1923 年頃) など、墨を使って日本画風に書いている作品も多くありますが、油絵でも、たとえば、《水着姿》(1926 年) のように、一見とてもハイカラで洋風に見える作品にも、岩や波の表現には、どこか南画風の味があったりするわけです。こういうことを、キュビズムとかフォーヴィズムなんかを吸収したあとからやっている。たとえば彼には、有名な《もたれて立つ人》というキュビズム風の作品がありますが、あれは 1917 年で、今お見せしている作品たちよりも前です。ただ、その時すでに描かれている女性の髪が和風だったりして、萬がすでに日本的な要素を西洋の最新の様式に持ち込もうとしていたことが確認できます。ただ、南画的なるものへの傾倒は、部分的な要素の導入ということではなくて、もっと全的な出来事ですが……。



萬鐵五郎 水着姿 (1926年)



萬鐵五郎 わかれ道 (1922年頃)

共に岩手県立美術館所蔵

(K) あの竹橋の有名な裸体美人がありますけど

(M) はい、あれは、《もたれて立つ人》よりさらに前ですね〔正確には1912年〕。萬がポスト印象主義の影響を強く受けた時期の代表作で、南画熱がはじまるのは、それからしばらくしてということになります。次のスライドをお願いします。いちいち詳しい解説はしませんが、他にもいろんな画家たちが南画について語っているので、その例をいくつかお目にかけます。まずは橋本関雪。

南画は写実主義でも印象主義でもない表現主義である。一個の人格がある物体を借って自己の魂を吹き入れるべく内より外へ現れたる自己の表現である。(橋本関雪『南画への道程』、1924年)

私は後期印象派の諸作を見る時、その多くのあるものは、絢爛なる色彩に盛られた南画情趣であるとも云い得る。慧眼なる人は表面に現れざる皮裡相通ずる生命の潜在を知るはず

です。(橋本関雪『関雪随筆』、1925年)

(K) 橋本関雪がこんなこと言ってるという。

(M) ええ、僕も南画の専門的な研究家ではないので、付け焼き刃の知識にすぎないんですが、関雪の南画評価は、萬と同様、大きな影響を持ったようです。

(K) 橋本関雪。ちょうど銀閣寺の前に美術館ありますね？そう、この人は意外だったなあ。

(M) さらにお見せすると、斎藤與里と長谷川三郎。

南画は画家を束縛する形式を備えていない。……極めて自由で、意のままに筆を走らせることができる。(斎藤與里「自然と南画」、『美術新報』、1915年2月)

老荘哲学の、素朴天然を尊ぶ柔和な人間主義と、徹底した暴力否定の文化主義とは、極端に不安な現代に生きる芸術家達にとって、強い魅力とならずには居ないものなのである。

(長谷川三郎「描くために生きる」『アトリエ』、1951年4月)

長谷川三郎は、早くからアメリカに渡って、一般には日本の洋画家の中で最も早く抽象絵画を実践した一人ですが、この人も南画ということを書いてます、しかも、その背景にある老荘哲学を強調しています。ユク・ホイが老荘思想をベースにして議論を展開していることは先に見た通りです。

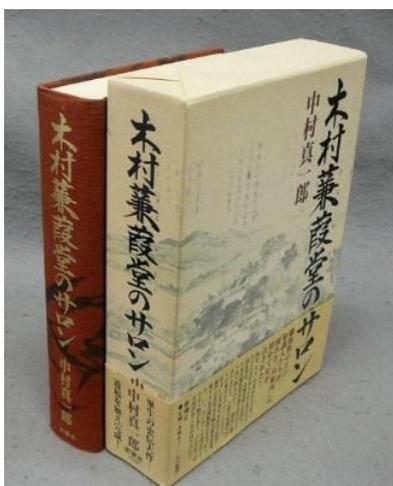
さらに、実際の作品を見ると、多くの洋画家がなんらかの形で南画的なるものへの関心を抱いて

いたことがよくわかります。たとえば児島善三郎は、萬と同じように、油画でも墨絵でも南画的な匂いのする作品を多く制作していますし、それは安井曾太郎や梅原龍三郎にも言えることです。

こういった作品群は、2008年に兵庫県立美術館で開催された「南画ってなんだ」という展覧会で多く紹介されました。今お見せしているのは、その展覧会の図録ですが、僕自身、この図録からいろんなことを学ばせてもらいました。

そして、次のスライドは、先ほど話題になった木村兼葎堂です。18世紀の大阪で、サロンの場を設けてた本草学者であり博物学者であり画家でもあった人……。

(K) それから中村真一郎さんがね、兼葎堂について大著を出していますね。



(M) 『木村兼葎堂のサロン』という、中村真一郎さんが書いたすごく重要な本です。これに関しては、僕より浩平さんの方が詳しいと思います。

(K) いや木村兼葎堂という人は、とにかく大阪の家を、家が造り酒屋かなんかなのでお金持ちだと言われても、実は親からそんなにお金もらってなかったってね。そんなにもらってないお金で、

さっきも言ったいろんなものをとにかく集める。で、本から物までいろいろ集めて、それをみんなに提供するわけです。で、あの性格が悪い、というか口の悪い(笑)上田秋成ですら、ここの兼葎堂の博物館に行って、そのことを、「あしかびのこと葉」という本にして文章にしてるんですね。で、それぐらい、人間関係的にもいろんな意味で大事だった。で、この真ん中がこれが兼葎堂の似顔絵なんですけどね。これは江戸の文人画家南画家であった谷文晁が描いてるんですね。谷文晁が江戸から大阪に行くたびに、兼葎堂のところ厄介になって親しかった。兼葎堂が亡くなったのを聞いて記憶を元にしてこの肖像画を再現して、これを家族に送っているわけです。で、これいい絵なんですよね。これ確か重文になったんじゃないかと思うんだけどねえ。



絹本著色木村兼葎堂像〈谷文晁筆／大阪府教育委員会所蔵、重要文化財〉

谷文晁ってのはね、江戸を代表する文人画家でしてね。で、大変大らかで自分の落款、印鑑を放っておいて、弟子たちが勝手に押すの。弟子は貧乏だからみんな偽の谷文晁のニセモノを作って売ってた。文晁は9割が偽物だと言われますねえ(笑)。それぐらい寛容だったというね。ちなみに祇園

南海の書に関して、これは前回話しましたが、我が家にある祇園南海の書ですが、これもどうも偽物らしい(笑)。祇園南海も人気だったんで、まず7割がニセモノだと言われますけど、とにかくそうです。この『木村兼葭堂のサロン』、ずっと文芸誌の『新潮』に連載されていたもので、中村さんの遺著になりましたがね。

(M) 今、これ古書で手に入れようとすると、けっこう高いんですよ。一頃に比べれば落ち着いたという話も聞きますが、それでも高い。それだけ需要があるということだと思うんですが、どこかの出版社が復刊してくれないかなと常々思ってます。

(K) はい。ちょっと脱線していいですか？ で、僕はね、これを一応読み込んだっていうのはね。もう8年前ですね、さっきお話ありましたけども。NHK放送大学が特別講義というので、45分のワクで、全部ロケで、ある1つのテーマを、自由なテーマを語って良いっていうんですね。そこで僕が提案したのが文人、文人でいきましょう(笑)。で、「文人精神の系譜－与謝蕪村から吉増剛造まで」という、45分のドキュメンタリーを、私が基本的にシナリオを書いてセリフも書いて、案内役をやったんですけどもね。そこでコンセプトとなったのは、その文人意識の成立なんです。で、これに関しては唐木順三という文芸評論家が『無用者の系譜』という本のなかで、きちっとこれについて書いてるんです。実は唐木さんのそのアイデアのもとになったのは中村幸彦さん、この人は大変博識な江戸学者です。この人が、そもそも言い出したんですね。で、実は日本における文人というのは、江戸の中期に成立した歴史的概念であって、江戸の前期の頃は、芭蕉は、実はそういう意味では文人とは言えないって言うんですね。そこで、唐木順三は、その文人といえるには三つの要素がある。ひとつは多芸多才である。だから蕪村、俳句も詠めば絵も描くね。柳里恭なんて人は16の分野において人の先生になれたっていうのですね。それで文武両道。

(M) ちょっと補足しておく、柳里恭っていうのは柳沢淇園のことです。

(K) 昔の日本人は中国に憧れるんで、姓一文字名前二文字にしたんです。林道郎。林浩平みたいに(笑)。荻生徂徠はあれもともと物部氏だっていうんで物徂徠。みんな姓を一文字にするんですね。そういうふうには流行があった。ともかくね、多芸多才である、だから、その柳里恭は、文芸はもちろん、絵も描くんだけど、医学や馬術、そういうものも全部自分でマスターして、人に教えられた、というのですね。多芸多才。それからふたつめは、反骨精神。反骨。権威に対して、常に反対する。でこれはね、結局夏目漱石なんかそうなんですね。文人意識ありましたね。下手な水墨画を描いてますけどね(笑)。で、彼は博士をやるっていわれると、いられないとか言ってね。結構へそ曲がりですよ。だから胃潰瘍になっちゃったんだけど(笑い)、ね。反骨精神がふたつめ。三つめは、道心を持たない。道心っていうのは宗教に向かう、宗教心。それを持ってないことが大事。でこれは、芭蕉と蕪村を比べるとよくわかります。芭蕉は禅に帰依していた時期がある。まあ禅宗は自ら進んでやる。それに対して蕪村は、というと、基本的には浄土信仰がありました。それから法然上人のことは好きだったね。それは庶民的な意味でのいわゆる信心。なんとなく手を合わせると感じるのね、で宗教心とまで言えない。その点、芭蕉はやはり中世に近い、宗教性がありましたね。だから今言ったように、多芸多才である、反骨精神がある。それから道心を持たない、ってこの三つを唐木順三は、文人とみなす必要条件としています。そして唐木順三は、だったら近代にも漱石をはじめね、いろんな連中に文人精神は流れてるぞっていうようなところを書いた。それを私はいただいて、番組のなかでは、最初は蕪村についてまず語りました。次は佐藤春夫を取り上げた。佐藤春夫自身、結構文人氣質がありましたよ。彼はね、絵がうまいんです。日本の近代文学者で、おそらくプロの絵描きとしてやっていける何人かいる中の1人が、僕は佐藤春夫だと思います。実際、彼は入選してますからね。あの春陽会にですね。実に絵がうまい。春夫は自分で篆刻やるんで

すね。印を彫っているんです。だから、それももう文人ですね。

(M) 篆刻、印鑑を作るというのは、文人の伝統の中でもずっとありますね。富岡鉄斎もたくさん作っていますね。

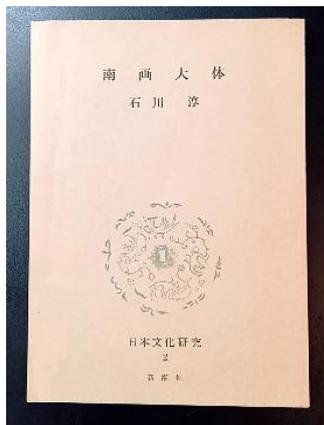
(K) ええ富岡鉄斎展、道郎さんと2人で行ってきましたけどね。鉄斎が彫った印がたくさんありましたよね。佐藤春夫もそうなんです。で、その次は澁澤龍彦に飛んで、反抗心というんで、澁澤は、例のサド裁判とかで公権力を相手におおいに闘いました。そして現代の文人、最後に吉増剛造さんでした。その45分の番組のうちの20分ぐらいは吉増さんのところでずっといろいろインタビューしたんですけどね、そういう番組を作ったという経緯がありました。その時の予習として、この中村さんの本を読み込んだということがあったんですね。

(M) 吉増さんもまさにそうだと思うけど、僕の中では、文人っていうとすごく高尚に聞こえるんだけど、もう少し俗の世界の混淆との関連も考えてみたい気がしています。浩平さんにも後で聞いてみたいけど、この南画のことを考え始めた時に、すごく気になった存在は、石川淳という小説家です。石川淳は戦時期に「江戸へ留学した」と自ら豪語した人で、彼は、ファシズムの時代、つまり言語というものが一語一義というか、非常に硬直した意味の体系によって統制されていた時代に、言語で遊ぶ、江戸の狂歌の世界、とりわけ天明狂歌の世界に深く入り込むわけです。太田南畝、蜀山人のような人がその世界の中心にいるわけですが、いま大河ドラマで、たまたまその辺りのことを扱っている。太田南畝も出ていましたね。

(K) それでも、大田南畝の扱いが軽かった。わかってないな、ですよ(笑)。

(M) ああいった世界へ石川淳は戦時中に耽溺して「私は江戸へ留学してた」って言うんですよ。戦後になると、自分の小説の中でも、その「江戸留学」の経験を生かして、古典と現代を重層的に取り合わせながら物語を作っていくような作品をたくさん書くわけです。この石川淳のことはすごい気になって、実は、そんなふうに関心を持っていた石川淳が南画について長い文章を書いていて、これには納得するところがある。これはもともと浩平さんから教えてもらったんですが、『南画大体』という、けっこう充実した評論がある。

(K) 『南画大体』というですね、これかなり長いですね。いい文章、名論文ですけどもね。



(M) で、それを考えたときに、唐木氏の言う多芸多才と反骨精神、それから道心を持たないに加えて、なんとなく、諧謔とか笑いの世界に近いものがある。うまく言えないのですが、どこか籬が外れた感じ。そのずれた感じがすごい気になっていて……、そういう文脈でいくと、現代で南画精神を受け継いでいるもうひとつの命脈は、僕の中で赤塚不二夫とタモリのような系譜ではないかという気がしたりします。

(K) あはは、赤塚とタモリね。タモリの芸人としての資質を見抜いたのが、赤塚さんとそれから吉行淳之介だったのですよね、ジャズの世界以外では。

(M) そうなんですよ。赤塚不二夫は、基本漫画ばかりを描いていた人だから、多芸多才とは言えないかもしれないけど、タモリはそういう意味では実に多才な人。しかもアマチュア的な多才。こういう不徹底な多才（すなわち逸脱の可能性）とでもいうものの可能性を戦後のモダニズム＝近代主義は、正直あんまり評価してこなかった。それに関わって思い出すのは、皆さんにお配りしたメモの中に引用しておきましたけど、花田清輝が「鉄斎の挫折」という文章を1953年に発表していますが、その中で鉄斎批判をしている部分です。曰く、「文人画家とは、文学者でもあり、画家でもある有能な人間のことをさすのではなく、文学者でもなければ、画家でもない無能な人間のことを指すのだ」。

さっき僕は御三家との関係で、花田は彼らとは違って日本の古典にずっとこだわってた人だと言いましたが、こと鉄斎に関しては、こんなふうに非常に厳しいことを言っています。この背景にあるのは、ある種のプロフェッショナリズムの思想、一つのメディアムに対してその本質を純粋に突き詰めていく態度というものを尊重するモダニズムの態度ではないか、そんなふうにも感じるわけです。

(K) 花田という人は映画的思考ってことを強調するんですね。要するに複数で作る。シュルレアリスムもそうですよね。複数で作る。個人、特定の名前を持った個人に、その作品の帰属させてはいけないってことを、彼は盛んに言ってますからね。そういうところから行ったら、まあ文人も否定されてくるのかなって感じもあるんですけどね。

(M) 集団主義の視点から見てということですかね。確かに、花田は「総合芸術」ということをさかんに言う人でもあって、映画とかミュージカルを早い時期から前衛的な営みとして高く評価した人なんですね。ミッキーマウスに代表されるディズニー映画などを高く評価したのは花田なんですけど、そういう観点から見ると、ヴァルター・ベンヤミンの思考と近いところがある人ではあります。そういう総合芸術的なところから見た時に、文人的な趣味っていうのは、個的な趣味に耽溺するように見えてしまう、そこを批判しているということなのかな……。

(K) 実はこの文章を知らなかったのですが、どうして花田が鉄斎を否定するか、まだイマイチピンとこないんですけど。

(M) ただ、よく読むと、文人画そのものの前衛的な意味を否定しているわけではなくて、あくまでも、その可能性に到達していない鉄斎の実践を個別に批判しているように思います。つまり、本物の文人であれば、絵にも詩にも、もっと深く通暁しているはずだというニュアンスがあります。だからちょっと微妙な文章なんです。

(K) この花田清輝という人は、なかなか厄介な御仁で、ある種スターリニストみたいなところもあるんですけどね。で、彼が関心を持っていて、室町小説集なんか書いてますけども。中世南北朝の頃が好きだ、というのです。どうしてかといったら、南北朝っていうのは、天皇が南朝北朝2人いた、つまり楯円ですね。中心が2つあるわけです。1個じゃない、2つある。これに対する彼のこだわりっていうのは相当です。そういう意味では徹底した反権力主義者ですね。

(M) そうですね。「楯円の思考」っていうのは、岡本太郎の対極主義と通じるもので、太郎は、戦

後から 50 年代にかけて、「夜の会」を一緒に立ち上げたり、まさに花田その人と一緒に活動していたこともあって、そういう思想を共有してた。

(K) それで石川淳の名前が出てきて、彼の書いた『南画大体』ね。

(M) そう、それは浩平さんから教えてもらって読んで、この石川淳の文章は、大雅と蕪村が中心になって語られているんだけど、結構、いろいろと面白いことを言ってて、お渡ししたメモにも引用しましたが、たとえば、「優れた南画の作品は、タブローとしての世界の完結のようでもあり、またタブローを破って続く運動の部分のようでもある」っていうような言葉。先にも「運動」ということに少し触れましたけれど、この「運動」ということが石川淳にとってもキーワードですね。

(K) 作品のよしあしじゃなくて文学において大事なのは精神の運動だと、これ彼、主張するわけですね。で、これはヴァレリーなんかにも、つながってきますけどもね。で、あとなんととってもね、石川淳という人は、ある種アカデミックな意味でも大変優れた学者的力量があるんです。それは、田中優子さんから聞いたんだけど、彼のおじいさんっていうのが江戸の学問所、昌平校の教授でもあった。もともと学者の家柄ではあるんですけどね。でおっしゃるように戦争中は、江戸に留学して、もっぱら太田南畝をはじめとする江戸期の古本を集めだしたんです。で、戦後になって古書がかなり良い古書が安い値段で買える時、石川淳先生は江戸の版本はもちろん写本もだいたい買ってます。実は今、世田谷文学館のホームページで、石川淳の昭和 37 年の日記が 1 年分か 2 年分全部公開されて、そこに細かく出てるんです。どの本を買ってるか、これ貴重な資料です、紅野謙介さんが 大学ノートの日記を全部翻刻してるのですね。こんな本も買ってるかってわかる。とにかく文献学的に石川淳は優れてるんですね。そこは強調しておきたいです。それで、あ、すいません、

私が実は編集顧問を務めたこれ、国文学の雑誌『アナホリッシュ国文学』という3年前のこの雑誌の特集で、石川淳特集しました。で、これ、メイン中心は田中優子さんと鈴木貞美さんの対談ですけども、いろんな方にエッセーを書いてもらって池澤夏樹さん、それから野口武彦さん、野口さんがね、この後、亡くなってこれ絶筆になったんですけどね。私も書いてます(笑)。あと、今、石川淳研究じゃ一番の山口俊雄さんたちが寄稿者です。でね、そのさっきの文人ということ言えば、これは唐木順三が強調していますが、近代になっても文人意識のある文学者っていうのは雅号を持っているのですね。もちろんペンネームですよ。漱石も鷗外も、もちろんペンネームです。それから佐藤春夫は慵斎。で、石川淳は夷斎。これは自分は江戸っ子だ、西の文化からすれば東の野蛮人であるエビスだ、という開き直りですよ(笑)。夷斎先生ね、そういう雅号を持ってるっていうところもありますけども、全く石川淳氏も文人意識あったわけでしょう。

(M) そうそう、同時に僕が気になったのは、ここにも書きましたけど、つまり南画だとか石川淳が興味を持った太田南畝周辺のサークルのネットワークが出現するのが18世紀なんですよ。18世紀の江戸でそういうことが起こってきた時に、同時並行的に国学が出てきて、本居宣長が決定的なスプリングボードになって——その前に賀茂真淵、荷田春満などがいますが、——、その隆盛を招く。そのことが気になっています。どうしてかと言うと、宣長の国学は、ご存知のように、唐心(漢意/漢才)と大和心(大和魂)という二項対立をつくって、唐心を否定して大和心を称揚するということを始めるわけですね。で、文字で言えば、漢字ではなく、ひらがなの、やまと言葉的なものへ我々は帰っていかなきゃいけない、したがって和歌をきわめて重視し、源氏物語とか古事記のような古典を通じて日本の起源、純粹なる起源を、もう一度、掘り起こさなきゃいけないという運動が起こってくる。とても大雑把なまとめ方で恐縮ですが、そういう国学的な日本文化の純粹性を求める運動が同じ時代に起こっていることが気になるわけです。

(K) そうそう、とにかく、その宣長を中心に国学が起こって、いわゆる日本人ファーストで(笑)それを言い出したわけですね。だから上田秋成との間で宣長は大論争をするわけです。で、宣長は、アマテラスオオミカミ、アマテラスというのは絶対神で太陽の神様で全世界を照らしてる、一番偉いんだってことを主張する。で、そのアマテラスがいるのはヤマトの国だ。だから日本っていうのは、もう一番なんだ、日本人ファーストだ(笑)、と仰るわけですよ、宣長先生は。 それに対して上田秋成がかみつくわけです。オランダ人にもオランダの太陽があるじゃないかとね。だから全く今の目から見たら秋成、正しいんです。そんなふうにあたりが論争してやり合うってことがあったのですね。で、そういう中であって、宣長も、これは「六経」とか一応中国の古典を読んでるんです。それで基本的にアンチ朱子学的思考の立場に立ちます。それまでの朱子学的な、制度的な思考でからめ取られたのを突破したのは、それは古文辞学、荻生徂徠による新しい儒学です。あるいは、アンチ朱子学ということでは、その前の伊藤仁斎、そういうひとの学問を宣長は学んでいたのですね。これは、若き日の丸山真男の名論文『日本思想史研究』のなかで、「自然から作為へ」というかたちで見事に論証されています。宣長さん、それは結構なんですけど、ただし行ったところが日本人ファーストなんです、何度も言いますが(笑)。だから中国人嫌い、仏教も嫌い。よって、「神ながらの道」の神道に行くわけですね。そういう問題があって、道郎さんが言うように、反動としての国学の勃興という現象が起こる。

(M) そうなんです。だからこの「新しい南画」という構想の現代的な意味がここにあるのかもしれない。今、ナショナリズムの波が勃興している状態を国学の勃興と類似の状況と見立てることができるならば、逆に南画的な雑種性に、ある種の可能性を見ることはできるんじゃないかなという感じがしているわけです。そのつながりでさらに言えば、さきほど、漢字とひらがなって言いまし

たけど、この宣長が立てた唐心と大和心という二項対立を、漢字とひらがなの対立構造として考えるならば、実はこの構造というのは、その後のいわゆる日本文化論をずっと規定してきたと言っていい。宣長をひらがな派の雄とするならば、鈴木大拙を漢字派の雄とみなすことができるなど。だけど、この二項対立は、ある意味で、第三項としてのカタカナを排除しているから成り立っている。僕はあるところで、そこに注目してカタカナ論を書いたことがあるのですが、カタカナというのは、漢字にもひらがなにも回収できない不純物を全部押し込めたような場所になっている<sup>5</sup>。

(K) 漢字対ひらがなに対して、カタカナ？

(M) カタカナ。たとえば、早い例だと、13世紀ぐらいにカタカナだけで書かれた農民の訴状がありますね〔和歌山県上村の住民が地頭の暴力を告発したカタカナ書きの13箇条からなる「阿弔河莊上村百姓等申状」〕。

(K) ありましたね。 はい、

(M) あれはカタカナだけで書かれています。なぜかという、ひらがなは、農民階級には浸透していないエリートつまり貴族の、それも女性たちのあいだに広がった文字だった。崩し方が独特で、極めて洗練された筆使いが要求されるということもあったでしょう。わたしたちの今の感覚では、ひらがなは初歩的ですからすべての人が書けると思いがちですが、そうではなくて、当時の農民たちは、漢字の「公式な」略字であるカタカナを表音的に辿々しく使うしかなかったと考えられています。

---

<sup>5</sup> Michio Hayashi “Between Kanji and Hiragana: An Allegorical Reading of the Katakana (Non-)Space,” *The Visual Culture of Meiji Japan: Negotiating the Transition to Modernity*, eds. Ayelet Zohar and Alison J. Miller, New York and London: Routledge, 2022, pp. 14-30.

カタカナの起源は、だいたい「イ」が「伊」の人偏に由来するように、漢字の部分に遡れますから、漢字の代用書字としてはわかりやすかったし、覚えやすかつ書きやすかったということがあるのだと思います。だからカタカナってというのは、長いあいだ階級的な負荷を背負った字だった。明治以降も、多くの農民の女性の名前がカタカナ書きだったりすることにその残響がある。

ところが明治になって西洋化が始まると、海外の言葉、ことに西洋伝来の言葉を転記するときにカタカナを使うことが一般化して、カタカナそのものが異国性を背負うことになる。もともと中国からの借り物ですから異国性はあったのですが、それが東洋文化圏という視点から見れば薄められていた。その無意識の異国性が、西洋からの輸入語に転用されることで反転し、先鋭化されたと言った方が正確かもしれません。そういう意味で階級的な異性でもあり、文字通りの異国性も背負われるという、つまり漢字とひらがなに還元できない逸脱的な部分を重層的にまとうような感じになっていて、逆に言うと、日本論を成り立たせるためには、カタカナの空間は排除しなきゃ成り立たないというような構造が、ずっと日本語を規定してきた。さらに言えば、漢字＝男手、ひらがな＝女手というジェンダー的な対立構造もまた、ジェンダー的に不安定なカタカナの領域を排除することによって成り立っている。従来からバイジェンダーあるいはノンジェンダー的な立ち位置にいる俳優とか芸能人は、芸名にカタカナを使う場合が多いのですが、そのような曖昧さを排除したところに初めて、男手—女手という綺麗な対立構造が成立している。そういう意味で、カタカナの空間は、日本文化論にとっての構成的外部（外部ではあるけれど、その外部がないことには構成そのものが成立しない）のようなものになっているような気がします。随分、話を広げてすぎたかもしれませんが、南面の空間の雑種性にも、どこかそういうカタカナ的なものを感じるわけです。

(K) ほう、これは面白いですね。いま道郎さんのそのカタカナ文化論を伺ってふっと思ったのは、吉増剛造さんのことなんですね。吉増さんかなり早い時から詩の表記に、意識されてカタカナを使

っていたんですが、ついこれ最近こんなことがありました。吉増さんは、去年の11月に亡くなった谷川俊太郎さんに対する思いがずっとあって、するところないだ、夢のなかに谷川さんが現れて、こっち向いて、「あいうえお、の、あ」と言ったそうなんです。吉増さん、こんなふうに仰ってました。

「谷川さんは、『ひらがなの妖精』みたいなひとだから、きっとひらがなで言ったのですよ。でも僕は、そうじゃない、カタカナだ」ということで、或るところでのイベントで、「アイウエオ、ノ、ア」という詩を発表されて、朗読があった。そのアートカフェのエントランスにも、「アイウエオ、ノ、ア」とスプレーで書かれました。吉増さん、カタカナ派ですよ(笑)。

(M) 吉増さん、カタカナを多用するようになるのはいつごろからですか？

(K) うーん、二十代のころからじゃないかな。結構早い時から使ってますけどもね。手紙なんかもカタカナを愛好されますね。それから、この話も興味深いと思いますよ、瀧口修造のことなんです。アルチュール・ランボーの詩の日本語訳で一番流通するのは、小林秀雄訳の岩波文庫でしょう、『地獄の季節』です。小林秀雄は、それを当然のことながら、漢字とひらがなを中心にして訳しています。ところが、瀧口修造もランボーを訳していたんですね。ランボーの詩稿を大学ノートにずっと残していたそうです。昭和10年代でしょうね。かなりの量を訳していたようです。ですが、それは残念ながら東京大空襲、昭和20年の5月、高円寺に彼は家を間借りしてた、そこやられちゃって、瀧口修造が持ってたものは全部焼けたんです。ブルトンやダリからもらった手紙、本、オブジェ、それらも一緒にね。それから瀧口がずっと続けていた夢記述の原稿も焼けちゃった。瀧口訳のそのランボーも一緒でした。それで、その訳稿、実はカタカナと漢字混じりで書いてた。瀧口修造訳の漢字カタカナのランボー、こりゃあ読んでみたかったですね。小林秀雄訳の漢字ひらがなのも、もちろん素晴らしいのもあって。

また見附かった、

何が、永遠が、

海と溶け合ふ太陽が

「永遠」『地獄の一季節』より

これを、漢字カタカナで、瀧口さん、どんなふうに訳したのか、興味深いですね。

(M) その関連で言えば、僕が前から気になっているのは、宮沢賢治がなぜ「雨ニモマケズ」をカタカナと漢字で書いたかっていうことです。もしご存知の方いれば、教えていただきたいです。

(K) あれね、こういう小さな手帳に書いてある。黒い手帳の複製、花巻ではお土産で売ってますけどね(笑)。あれ、カタカナで書いてるの、どうしてでしょうかね？あと、昔我々の世代が馴染んだものでは、電報。電報を書く時はカタカナでしたね。即時性、ということも関係するかなあ。

(M) さっきその異階級制とか異国性というと言ったけれども、でも同時にすごく不思議なのは、カタカナはひらがなに対して正式な漢字の略字という面も引きずっている。だから大日本帝国憲法は漢字とカタカナ混じり文で書かれていて、ひらがなは使われていない。だから、先ほど言った逸脱性の負荷を帯びながら、同時にカタカナは漢字の権威に結びついているところもあって、本当に重層的な負荷を負わされた字だと思いますね。

で、そこから少し飛躍をすると、石川淳という人が面白いのは、ここまでは彼の江戸趣味のことばかり2人で言いましたけど、もともとフランス文学やってた人で、アンドレ・ジットなんかを訳している。

(K) だから『法王庁の抜け穴』を「抜け穴」と訳したのは石川淳のお手柄だったと池澤夏樹さんがエッセイで書いてます。

(M) そうそう、だからすごい。本当に異種混合的な不思議な広がりを持った人でね。だけど、今はほとんど新刊で手に入らないという。

(K) えーと、集英社文庫に入っています。

(M) 入ってるけど、絶版ですね。そして講談社文芸文庫に何冊かあるけど、それもなかなか今手に入りにくくなっています。僕らの世代にとって石川淳というのはかなり神話的な存在だったけど、もうそういう感覚はすっかり消え去っているように思います。

(K) そう、学生運動の頃、彼は学生たちにシンパシーがあった。ここが、本郷の東大の自分の研究室が、機動隊と学生らの衝突で破壊されて、大事な蔵書がダメになったので、全共闘の学生らを批判した丸山真男と違うところです。夷斎先生がエライんです(笑)。丸山も、夷斎先生の随筆の大ファンだったのですがね。作品では、『狂風記』という長編小説、これが売れたんですね。石川淳ブームが一時起こってました。石川淳さんの住まいは、ちょうど表参道の、根津美術館に下っていく坂の途中にプラダのショップがありますが、その裏のほうのマンションでした。

(M) 個人情報 (笑)。

(K) いや、それでよく表参道の青山通りを杖を突いて散歩しているという噂があったので、僕は、実は一回、石川淳に会えるかな、と思ってうろうろしたことはあるんですけどもね。残念ながら会えなかったけれど(笑)。

(M) 僕は四方田犬彦さんからうかがった話ですが、新宿にあったフランス図書によく来てて、ここで見かけたことがあるらしいの。あと、京都にも、石川神話が残っていて、これは誰から聞いたのか忘れちゃったけれど、和書を専門に扱っている古い古本屋がね、御池通りから下がった寺町通沿いであって、そこに石川淳がよく出入りしてたと耳にしたことがあります。竹苞書楼という京都で一番古い古本屋。

(K) ええ、「竹苞楼」、石川淳の随筆に出てきますよね。ここの主人に本のことで世話になったので、料理屋で一杯やっご馳走しようとしたら、先に勘定を済まされてた、なんてね(笑)。とにかく古書、古本はたくさん買ってるのは間違いない。そうそう、それで話がちょっと変わりますが、石川淳と安東次男、それから大岡信さん、それから小説家の丸谷才一、この顔ぶれで歌仙を巻いているんですね。この4人で巻いたのはなかなか良いと言う評価です。有名なのは、丸谷さんの「モンローの傳記下譯五萬円」っていう句です。まあこれには、古井由吉さんが、「昭和の何年ころの5万円なんですか」と質問した、というエピソードもありますね。それでこれに大岡さんがうまくつけたんです。「どさりと落ちる軒の残雪」。確かに、この付け合いは見事です。ただ僕は「大岡さん、『どさりと落つる』ですよ。『落ちる』じゃないです。『落つ』は上二段活用の動詞ですから、その連体形です」と申し上げたこともありました。大岡さん、「あれは口語でやったんだ、としといてよ(笑)」とかいうお返事だったのでしょうか。いや、ともかく、そういうね、そのメンバー、皆さん日本の古典をよく読んでいる。後からこの歌仙のメンバーに加わったひとりに、杉本秀太郎さんがい

ましたが、『洛中生息』という、京都という巨大なテキストを内部から見事に読み解いた名著の書き手であるほか、『平家物語』や『徒然草』などの古典も詳しく論じていました。

(M) ええ、それで話を戻すと、その石川淳が持っている越境性、そのことにかかわって思い出すのが江戸の南画家でね、僕は大雅と並んで本当に好きな画家の1人ですけど、最初の方ですでに触れた浦上玉堂です。岡山出身の画家で、確かこの展覧会でも染谷さんが岡山だった？

(K) そうですね。染谷さんご主人のルーツが岡山で染谷さんも岡山に移ったんです。

(M) 僕はこのあいだ、車で随分走ったんですが、あの岡山の山々を見て、何となく玉堂の世界に通じるものがあるな—と思ったり、まあ、文人画の世界を感じさせる何かを身体的に感じていました。で、先にも述べたように、この玉堂は、50歳になった時に息子二人を連れて脱藩するんですよ。江戸時代に脱藩っていうのはまあ、大変なことだと思うんですね。脱藩っていうと普通我々が思い浮かべるのは、たとえば、幕末の坂本龍馬が土佐を脱藩したような、政治的な意味での脱藩ですよ。大志を抱いて、何か政治的な目的を遂げるために藩を抜ける。ところが玉堂の場合、全然政治的な意図がない。少なくともそのような理由は知られていません。かといって、何か犯罪を犯して、逃れざるを得なくなったというのでもない。繰り返しになりますが、僕は、彼の脱藩には、どこか美学的な、あるいは感性的な性格があったのではないかと思っています。要は感性的に、武家社会の規範にどうしてもそぐわない自分に残された手段として、息子二人を連れて放浪の旅に出る。

(K) 琴を背負ってね

(M) そうです。琴の演奏家ですよ。息子たちにも琴の字を名前に入れている。

(K) 春琴と秋琴という名前の兄弟なんですよ。

(M) そう、それで、感性的な脱藩ということがあり得るということ、玉堂の経歴を見て思った時に、ユク・ホイの言っている「感性」とか「可感性」という問題のことを想起したりもするわけですよ。彼は、美学が感性の学問であるという原義に立ち戻って思考を展開していますね。美学は英語で言うと、Aesthetics (エステティックス)、ドイツ語で言うと Ästhetik (アエステティーク) ですが、これは美についての学問というよりは、感性についての学問と言った方が正確で、そこに戻ってユク・ホイは論じようとしている。玉堂が脱藩し越境していく原動力になっているのは、その意味で、まさに「美学」的な問題だというふうに思うわけです。しかも、日本語で言う趣味という次元にはとどまらない、何か生の深いところにかかわる抜き差しならない感性的次元の問題…

(K) 玉堂に関しては、吉増剛造さんが gozoCinè で玉堂を撮っていて、それで彼が残した有名な『東雲篩雪図』(\*)という、川端康成旧蔵の水墨画を接写しています、特別にはからってもらって。

これ、国宝です。玉堂が、この『東雲篩雪図』をどこで描いたかについては、説が分かれるみたいですね。磐梯山だって説もあるんだけど、他かもしれないと。とにかく京都まで彼はあちこち放浪しますからね。で、浦上玉堂は、琴の演奏に対しては、本当にこだわって。だから多芸。まさしく多芸多才の典型なんですけどね。

\*作品名には東雲、凍雲、二説あるが、ここでは玉堂本人の表記である「東雲」を使った。

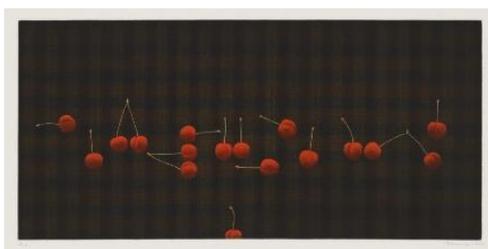
(M) 琴からさらに視野を広げると、浜口陽三なんかもそういう部分があると思うけれど、南画との関連で重要なのは、もちろん墨で表現できる微妙な黒の階調とメゾチントの黒の階調などという問題もあるけれども、そういうこと以上にある種のリズム、あるいは音楽性的問題かなという気がします。

(K) はいはい

(M) 「気韻生動」の「韻」ですよ。現代的な言い方をするとリズムということになるのかもしれませんが、その問題は南画の伝統にとってすごく重要だという感じはしていて、浜口の版画見ても、時折それを感じる。

(K) この版画のこの黒。

(M) 楽譜に似てたりもするじゃないですか。



浜口陽三 17のさくらんぼ 1968年

(K) いや、実はその濱口家がいかに南画と深く関わっているかっていう話は、13日の最初の時に私がしたんですけれども、濱口家は紀州和歌山にルーツを持ちます。和歌山ということでは、去年のちょうど和歌山県立近代美術館でやった展覧会が「仙境—南画の聖地ここにあり」というタイト

ルでした。ここっていうのは紀州和歌山。そう言える理由があるのですね。まずひとつは、日本南画のそもそもの創始者は、あの祇園南海。和歌山出身ですね。それを受けて野呂介石とか桑山玉州もみんなこの和歌山の出身。それでこの三人を「紀州三大南画家」と呼んだりもします。濱口家の何代か前の当主の灌圃が、実際に、このなかのひとりの野呂介石から南画を習ってるんです〔五代目当主〕。濱口家と南画の関係、ということにはそういう縁もあった。大体、南紀熊野の風景というのが、あれが山水画の世界の全くお手本のような理想的な風景なんですね。熊野地方は、山は深いき、水は清らか。だから京都の画家なんか和歌山に来ては、それを写生した。だから去年ここで展示があった女性南画家の波多野華涯も、若い頃熊野に行って、その風景を絵に描いています。そのときに紀州の濱口家に厄介になって、まだ幼かった陽三さんの父上に絵を教えたかもしれない、なんて言われているんですよ(笑)。去年の華涯の『蘭竹図』、これは名作でしたね。蘭と竹を描いた六曲一双屏風ですが、そうそう、ちょうどこのあたりに展示されていましたね。見事な作ですよ。で、これ岸田首相が主催した広島サミットの時にね、宴席に飾ったのですね。新聞に写真残ってますけどもね。これは、もう歴史に残る南画の名作だと思います。華涯さん自身が女性だけでも、ちゃんと南画家の王道を歩んでいます。南画家ってのは基本的に漢詩書かなきゃいけないで、彼女は漢詩の勉強をして漢詩集まで出してるんですよ。

(M) 珍しいですよ。

(K) だから昭和の頃まではわりあい、本格的に南画家で漢詩を書こうとした人たちがいたということですね。『南画鑑賞』という雑誌なんかも出てましたしね。

(M) いつまでその伝統が続いたかですね。

(K) そうなんですね。それが戦後になって、もう今はもうすっかり火が消えた感じ。

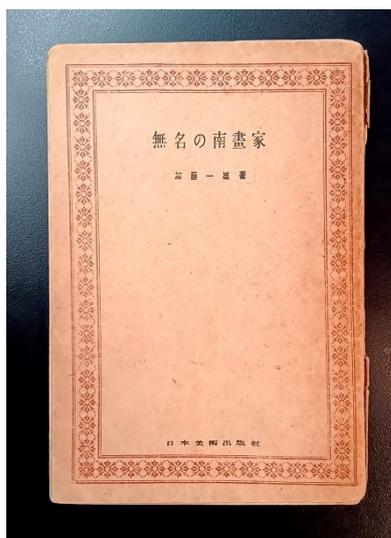
(M) ここで、少し打ち明け話的なことをすると、実は、今回の展覧会の話、そしてこの対談の話  
を浩平さんからうかがった時に、僕が最初に考えていたのは、加藤一雄という評論家のことでした。  
結局、今日は全然触れることができませんでしたけれど。

(K) ああ、そうか、そうか、

(M) この美術評論家は京都を拠点にして活躍していた人なんですけど、京都画壇についてかなり  
の量の文章を書いています。ですが、それと同時に小説家でもあって、すばらしい文章を書く人で  
す。で、コアなファンも多いその代表作と言っていいのが、『無名の南画家』という小説です。これ  
は名作ですが、タイトルが示唆しているように、無名のままに一生を終える南画家が登場する。

(K) あれは実際にモデルがあった？

(M) あったんだと思いますねえ。これは、入手が難しくなっている本ですが、今は国会図書館の  
デジタル・コレクションで全ページを読めるので、興味ある人はそれで読んでみると良いと思いま  
す。



(K) 文章がペダンティックで凝りに凝った文章ですよ。素晴らしいね。

(M) 美術評論家としても本当に素晴らしくて、村上華岳なんかについて書いた文章は、古い表現で恐縮ですが、しびれます。今も読まれてしかるべきだと思います。もう忘れられてしまっていて、美術史を研究している人でも、近代の京都画壇を専門にしているのでない限り、読んだことのない人がほとんどかと思いますが、本当に素晴らしい評論家です。先ほどチラッと浩平さんが挙げられた杉本秀太郎も、まあ名文家ですが、まさるとも劣らない質の文章を書く人です。などと言ってまた話し始めると、とめどなくなってしまうので、そろそろ時間も来たことだし、一旦ここでマイクを置きましょうか。

