

驚くべき日本美術

山下裕二×橋本麻里・著

集英社インターナショナル ウェブ立ち読み

もくじ

はじめに 4

第一部 日本美術を「見る」ということ

実物を見なきゃわからない、見ればわかる 8／実物でなくイメージで語られてきた雪舟 13

雪舟のフィルターが取れた瞬間 16／雪舟にアクセスするパスワード「乱暴力」 20

美術は人為的な操作の構造を見て面白いと思う芸術 22／「初めて見る」という体験は一度限り 24

名画の実物を見るのは芸能人の実物に会う楽しみと似ている 25

絹地の絵の美しさは印刷では再現できない 30／江戸時代、天井からの照明はなかった 32

「開け」「閉め」を体感する楽しみ 36／部屋の中に宇宙をつくり出そうとするのが日本美術 40

茶碗は飲んでみなくては本当にはわからない——長次郎と光悦 46

従順すぎる鑑賞より、もっと自分勝手に見ればいい 48

言葉の届かない「真空地帯」のない作品はつまらない 49／文脈——会田誠と村上隆の違い 53

技術と芸術の境界は？ 56／縄文—東照宮—永徳—明治工芸 vs. 弥生—桂離宮—利休—柳宗悦 57

宅配便で届いたらうれしいか迷惑かで、かなりの価値判断ができる 60

日本美術にアクセスするパスワード その1「生理的曲線」 61

日本美術にアクセスするパスワード その2「筆ネイティブ」 65

日本美術にアクセスするパスワード その3「美しい畸形」 72

日本美術にアクセスするパスワード その4「泡沫」 76
すべてを踏まえた上で「日本美術」とは何か？ 80

第二部 日本美術との出会い方

- 日本美術との出会い方 84／横尾忠則からつげ義春へ 86
切手「第一次国宝シリーズ」 88／つげ義春後期様式時代 92／人生にまだ美術が登場しない時代 93
そして美術史へ 95／東博の常設展を見るのが何よりの勉強 96／師・辻惟雄との出会い 100
誰も知らない、伝記もまったくわからない画家を研究 103
安土城が残っていたら日本美術史が変わる 108
文献から、それがどういう絵だったかを復元的に考察 112
室町水墨画と中国水墨画は筒美京平とアメリカンポップスの関係と同じ 114／「目の記憶」の蓄積 115
中国美術の日本美術への影響 118／見学旅行の通過儀礼 119／精密に見る訓練 123
日本語と日本美術 125／南画、文人画は当時の現代美術 127／岡本太郎にそそのかされていた時代 128
赤瀬川原平という稀有な才能との出会い 131／日本美術応援団 133／南伸坊とみうらじゅん 136
展覧会プロデュース 138／赤瀬川原平とハイレッド・センター 143／岡本太郎が死んだ日 147
「法隆寺は焼けて結構、自分が法隆寺になればよいのです」 150
日本美術に対する需要が決定的に変わった年 154
会田誠と出会って現代美術に決定的に深入りするようになり 158
『美術手帖』ですら日本美術の特集を 160／茶道への反発と千利休 161／日本美術の敷居を上げたい 163

はじめに

近年、「日本美術ブーム」とも言うべき状況が続いています。大々的な展覧会では、入場までに二時間、三時間待ちとなるのは当たり前。記憶に新しいところでは、長谷川等伯展、阿修羅展、鳥獣戯画展などの大行列に並んだ方も多いことでしょう。

なぜこのようなブームが起こったのか——要因はいくつかあります。まずは、インターネットの爆発的な普及によつて、誰でも美術作品の画像に簡単にアクセスできるようになったこと。そして、展覧会を主催する美術館、博物館や、新聞社、テレビ局などが、以前とは比べものにならないほど、広報活動をするようになったこと。そういう環境が整ったことによつて、ようやく多くの人が「驚くべき日本美術」の魅力に目覚めることになったのだと思います。

私は、そんな「日本美術ブーム」などまったく予見できなかった一九七〇年代末から、日本美術史の世界に足を踏み入れました。三〇代半ばころまではアカデミックな研究に明け暮れていましたが、九〇年代後半あたりから、積極的に一般の人に向けた情報発信をするようになって

ていきました。二〇〇〇年に故・赤瀬川原平さんとの対談形式で上梓した『日本美術応援団』（日経BP社、後にちくま文庫）は、そんなブームにいささか寄与することになったと自負しています。

今回の本は、橋本麻里さんを聞き手として、これまで私が出会ってきた「驚くべき日本美術」について語り下ろした内容となっています。第一部「日本美術を『見る』ということ」では、本来の専門領域である雪舟を入り口に、実作品を見て、体感することがいかに重要であるか、ということ語っています。そして、第二部「日本美術との出会い方」では、小学生のころに切手や漫画を通じて日本美術と「第一次接近遭遇」を果たしたところから、今に至るまでの私の日本美術に対する体感を率直に語っています。

橋本麻里さんは、いまや日本一多忙な美術ライターとして活躍されている方です。マガジンハウスの『BRUTUS』で「日本美術？ 現代アート？」という特集（二〇〇二年九月一日号）を監修したのを機に知り合った彼女は、私の講義の熱心なモグリ学生となり、今や、私が勤務する明治学院大学の非常勤講師も務めています。

そして本書のカバーには、あおのあまなつ蒼野甘夏さんという、おそらくほとんどの読者がご存じない、若手日本画家の作品「ビル風赤松図」（164ページ）の画像を使わせていただきました。日本絵画史の果実をきちんと継承しながら、「伝統」という美名に寄りかかるのではなく、コンテンポラリーな表現として昇華している彼女の作品を私はきわめて高く評価しているからです。

この本は、教科書的に日本美術史に関する「情報」を伝えるものではありません。決して言語化できない実感、体感がある、ということをも、ある意味堂々巡りしながらも、なんとか拙い言葉であつても伝えたいと思ひ上梓するものです。読者にとって、本書が「驚くべき日本美術」にさらに深入りするための契機となれば幸いです。

やましたゆうじ
山下裕二

編集協力 円谷直子

キャラクター（トレックくま）イラスト フジモトマサル

カバー画像 蒼野甘夏「ビル風赤松図」（部分）

装丁・デザイン 立花久人・福永圭子（デザイントリム）

第一部

日本美術を「見る」ということ

実物を見なきやわからない、見ればわかる

橋本 山下先生はいつも「実物を見る」ことの大切さをお話しされていますが、まず初めに、一般読者にとって「実物を見なきやわからない」とはどういうことなのか、少し詳しく教えてください。

山下 「実物をナマで見なきやわからない」というのは、僕がこれまでずっと主張してきたことです。それには僕が実体験してきたこと、中でも学生時代に室町水墨画の研究からスタートしたことが、大きく作用しているんじゃないかと思っています。

日本美術つてある意味わかりにくいジャンルで、印刷された図版で見るだけでは体感できないことがたくさんある。特に雪舟せつしゅうの絵についてはそれを強く感じます。たとえば「天橋立図」あまのはしだて

は、大判の図版でもせいぜいA3程度でしょ。ところがあの絵は、実は畳一枚分（横約一七〇センチメートル）くらいの大きさがある。しかも、印刷によってあれほど色味の違ってしまいう絵というのも、ちよつと他にないんじゃないでしょうか。赤っぽかったり青っぽかったり黄色っぽかったりしていますね。もちろん展覧会で見ても照明の具合によって随分違うけれども。

あれを京都国立博物館の収蔵庫から出してもらって、壁に掛けて穴が開くほど見た体験というのは、僕の中で得難いものでした。そのときの目の記憶は、今でもはつきり残っていますね。

橋本 「見なきやわからない」というのは、逆に言えば「見ればわかる」ということですよね。

ディテールを細かく見ることによって、たとえばどのようなことが理解できるのでしょう？

山下 あ絵には、海の上にまったく無関係な朱があるんです、ぼちつと。なんでそこに朱が付いているかというところ……、左側に智恩寺というお寺があつて、そこに朱漆が塗られた多宝塔が描かれている。雪舟はその色を表すために多宝塔に朱を点じているんだけど、絵を真ん中で折り返したとおぼしき左右対称の場所に、朱が付いちちゃっている。乾く前に二つに折り畳んでいるんです。

橋本 とても生々しい話ですね。それは当たり前みんなが知っていることではないんですか。

山下 全然知らない。僕らが指摘するまで誰も言っていなかったことで、気づいている人なんていなかったと思います。

要するに、全体が乾かないうちに絵を畳んだということでしょう。これに気づいたときはすごくうれしかったです。それと、この作品は小さな紙を二〇枚ほど継いでいるんです。図版じやよくわからないけど、その紙の継ぎ目も本物を穴が開くほど見て、調べました。要するに、旅先で大きな紙を調達できずに描いた下絵なんですね。だからかえって筆致が生々しい。そうやって本物に向き合っていると、雪舟が描いている姿に立ち会っているような気持ちになります。

橋本 雪舟の他の作品で、図版と実物で印象の大きく違うものはありますか。

山下 「山水長卷さんすいちようかん（四季山水図）」は、大学院生になったときに初めて所蔵している毛利博物

館に実物を見に行きました。そうしたら、やはりそれまで図版で見ていたイメージなんか吹っ飛びましたね。

「山水長巻」って全長が一六メートルもあるんですよ。でも、僕が学生時代に買った画集だと、ワンカットはカラーで、その他の部分はモノクロで、ちっちゃく載っているだけ。それが毛利博物館に行ったら一六メートル全部広げてあって、しかも幅が約四〇センチと普通の絵巻のサイズより一〇センチくらい広いから、堂々とした感じに痺れるんです。保存状態も非常によく、古びたところがまったくない。目が覚めるほどきれいな色です。特に夏の場面、水面のブルーを見て、「うわ、こんなにきれいな色だったのか!」と、ものすごく驚いた記憶がある。「山水長巻」の実物は特に、図版のイメージとは大きくかけ離れています。

橋本 逆に実物を見てがっかりした作品はありますか。

山下 東京国立博物館にある「秋冬山水図」しゅうとうさんすいずは、雪舟の作品として最も印刷物に掲載される機会が多いものです。特に冬景のほうですね。僕が小学校のころに見た「国宝シリーズ」の切手(91ページ)にも採用されていたし、中学校・高校の教科書にも載っている。小学校の教科書にも載っていたかもしれない。それくらい有名だけれども、逆にあれほど実物を見てがっかりする絵もなかなかないんじゃないでしょうか。だって小さいんですよ。縦五〇センチ足らずしかない。「天橋立図」や「山水長巻」と比べると「秋冬山水図」の小ささといったらありません。しかも、もともとかなり傷んでいたものが、あまりよくない修理をしたせいで、傷んだま

まアイロンかけちゃったみたいになってしまってます。少なくとも僕にとっては、実物を見た感動がほとんどなかった作品です。

実物でなくイメージで語られてきた雪舟

橋本 でも、おっしゃるとおり、「印刷物に掲載される機会が多い」、つまり国宝としていちばん奉^{たてまつ}られているのは「秋冬山水図」ですよ。それはある意味、雪舟がずっと確かな実感による言葉ではなく漠然としたイメージで語られてきたということでしょう。

山下 そうなんです。雪舟の作品そのものより、名前だけが独り歩きしてきた。それについては、平凡社ライブラリーの『雪舟はどう語られてきたか』という本の中で書きましたけれども。あの本では、明治以来の錚々^{そうそう}たる人たちが雪舟についてどう語っているかを集めて、本当のところ、「みんな作品なんて、ちゃんと見ちゃいないんじゃないか」ということを言いたかった。ほんと、みんな作品を見ないで語っている。

橋本 それは音楽の世界でもありますね。小林秀雄がモーツァルトのある曲について「疾走する悲しみ」と書いてしまうと、みんなが「そういうものなのか」という先入観を持って聴いてしまうように、美術品も先行する文章だけでわかった気になってしまふことが少なくありません。

山下 極論を言うと、美術の本質について、文章で語れることなんかほとんどない。雪舟とい

う、日本の美術史上いちばん大きい名前の画家の作品にナマで向き合うことで、確信を得ました。じゃあ、僕が感じている雪舟に対する実感を完全に言葉で人に伝えられるかというとはつきり言つて、無理。本当は「すごい！」くらいしか言えない（笑）。でも、「言葉では絶対に伝えられない表現の核心部分がある」ということを、言葉で伝えることはできる。つまり美術について言葉で語るということは、核心の真空地帯みたいなものがあるということを伝えるために、言葉で外堀を埋めていくような作業なんです。

雪舟のフィルターが取れた瞬間

橋本 名前が大きければ大きいほど、作品そのものを自分の実感に照らし合わせて見なくなるきらいはありますね。

山下 僕でも、ある時点まではそのフィルターみたいなものがかかってしまっていたんですから。

雪舟に関しては、自分のフィルターが取れた瞬間をすごくよく覚えています。東京国立博物館で開催されていた展覧会に、雪舟のもうひとつの国宝の「山水図」が出ていたときのことです。これは雪舟の絶筆で、画面の上部に雪舟の友人だった了庵桂悟りょうあんけいごという禅僧による賛さん（絵に添える詩や文）があり、この絵を描き残して雪舟は死んじゃった、その雪舟を偲しのんで賛をしっている、と書かれています。

この絵が実にヘンな絵なんです。見れば見るほどヘン。まず右下を斜め四五度に区切った下を三角にただ真っ黒にべっとり塗っている。そしていちおう奥行きを示す岩の塊かたまりがあるんだけど、水面より手前の山を最遠景的なタッチで、シルエットとして描いている。

おかしいでしょ、どう考えても。おかしいことだらけなんですよ。でも、国宝。これは僕が考えるに、雪舟が抽象という概念に足を踏み入れているってことなんです。なんでここを斜め四五度で区切って真っ黒にしているかといったら、ただ黒くしたかっただけ。もう岩を表現するという意識から離れちゃっている。山水図の体裁を取ってはいるけれども、ほぼモンドリアンになっているわけです（笑）。五〇〇年前にね。

そう思った瞬間に、あ、こんなメチャクチャをやっていたんだ、この人……ってことが、ふつとわかった。それで雪舟が腑に落ちたんです。そうやって見ていくと、「山水長巻」にもバカみたいなただの黒い面があつたりする。それでだんだん雪舟が面白くなってきた。

橋本　それまで先生の中で、雪舟は好きだとか嫌いだとかという対象ではなかったんですか？

「画聖」のようなイメージは、先生の中にもあつたんでしょうか。

山下　なんでこんなに奉られているんだろうって思っていました。腑に落ちないというか、少なくとも面白いとは思っていませんでした。

一五年ほど前に亡くなられた山根有三先生、つまり僕の先生である辻惟雄先生のぶおの、さらに先生とこの絵について話したとき、山根先生が「山下君、あの『山水図』は下のほうを真っ黒に

しとるやろ。あれがなんであんなふうになつてゐるのか、わしは今に至るまでわからんのや」とおっしゃるから、「いや、ただ黒くしたかっただけだと思いますよ」って答へたら、「やつぱりそれでいいんかなあ」って（笑）。「いや、絶対そうですよ」って言つたら、「そうかあ」って。山根先生ですら、雪舟には腑に落ちないところが随分あつたんです。山根先生は、雪舟に関しては「わしや、ようわからん」とはつきりおっしゃつていたんですね。「山下君、教えてくれ」という感じだつた。ああ、偉いものだなと思ひましたね。日本一高名な八〇歳を超えた美術史家が、日本美術史上最も高名な雪舟に関して、「わからん」と正直に言つてゐるのに接して、すごく清々しい気持ちになりました。

雪舟にアクセスするパスワード「乱暴力」

山下 僕の雪舟に対する実感は、これまでさんざんいろんな本や雑誌、テレビで書いたり語つたりしてきましたけれども、それを確かに受け止めてくれたと思へる人って本当に少ない。本当の意味で共感してくれてゐる人にほとんど会つたことがないんです。だから雪舟に関して、自分の実感を共有するのは無理なんだなと半ばあきらめています。これが今まで僕が展覧会を企画してきた雪村せつそんや白隠はくいんだと全然違つて、みんな面白がつてくれるんですけどね。

橋本 「雪舟は縦横無尽に描いた、ハチャメチャな人だつた」という先生の実感が共感を得られないのは、やはり崇め奉る状態から抜け出せない人が多いからでしょうか。

山下 崇め奉らないまでも、いいとか悪いとか面白いとか好きとかいう判断がしにくい画家な
んでしょ。たとえば、僕が最近、展覧会を企画して応援している牧野邦夫の絵に対する実
感には多くの人が共感してくれますし、いろんなメディアで紹介している小村雪岱せったいもほんとに
センスがいいって共感してくれる。でも雪舟については、まったく言っていないほど共感して
もらえないんです。

だから逆に言えば、絵画の本質みたいなところに、最も高い地点で到達している人じゃない
かという気がする。誰もなかなか入っていけないわけですから。

橋本 「日本美術応援団」の相方である赤瀬川原平さんはいかがでした？

山下 赤瀬川さんは本当に数少ない、共感してくれる人の一人でした。僕らの共通のボキャブ
ラリーで雪舟の本質を一言で表すと、「乱暴力」になる。「乱暴力」ってまさに雪舟のためにあ
るような言葉だと僕は思っているんです。

「乱暴力」は、雪舟の魅力について、言葉で表すことのできない真空地帯にアクセスするとき
の、パスワードみたいなものです。見る人それぞれが、そのパスワードで真空地帯に入っ
ていく。でも、このパスワードをもっただけでもなかなか入れない、理解できないのが雪舟かも
しれない。

橋本 作品に入りやすい、入りにくいのは、何によって分かれるのでしょうか。

山下 さつきも言いましたけど、それまでに纏まとわりついている権威みたいなものが大きいほど

入りにくい。ただこれは本質的な問題ではなく、副次的な問題です。

やはり、作品として表面的なというか、びっくりする要素や笑える要素といった、わかりやすい刺激みたいなものを豊かに持った作品は、多くの人にとって入りやすいようです。若冲じゃくちゆうをはじめとする江戸絵画や浮世絵、白隠や円空えんくうあたりは、入りやすい作品の代表です。

橋本 作品が成立している「文脈」を知らなくても理解できるかどうかが大きいですね。対照的な雪舟の入りにくさは、非常に興味深いところです。

山下 文脈を理解するとかしないとか、そういう問題でもないということです。やはり抽象という概念に片足を突っ込んでいるからだと思うんだなあ……やはり雪舟は世界初の抽象画家だと思いますよ、僕は。

「破墨はく山水図」にしても、ほんとにいい絵だと評価している人は、それほどいないと思います。雪舟の他の絵と比べて、抽象的な要素が最も拡大している作品でもありますからね。つまり「慧可断臂図」えかだんびず（141ページ）とか「天橋立図」は、私たちの知っている美術の文脈で判断できるから入りやすいけれど、「山水長卷」や「破墨山水図」は、どこから手を付けていいのかよくわからない。雪舟については、いくらでも語ることができます。

美術は人為的な操作の構造を見て面白いと思う芸術

山下 雪舟の場合は特に顕著ですが、実物を見ることがで目から鱗が落ちる瞬間がある。それも

実物を見る意義だと思っています。

橋本 一般の美術ファンに、そういう瞬間はなかなか感じられないかもしれません。それに、「わからないこと」に対するコンプレックスもある。それはどうしたらいいんでしょう。

山下 まず、「わからない」ことをコンプレックスと感じない。そして「わからなきやいけな
い」という思い込みを捨てることです。虚心坦懷きょしんたんかいに作品と向き合う。それから、たくさん見るという体験がやはり必要です。たくさん見ないと、他との比較ができないわけですから。自分の中で見た経験がたまっていって、「ああ!」という、「エウレカ!」と叫びたいような瞬間が訪れる。

そこが音楽と全然違うところですね。音楽は経験がなくても、聴いた瞬間にすごいと思える。いきなり感動できる。でも美術は何の経験もなく、いきなり感動できるものじゃないんです。橋本 それは先生が大学時代から本格的に琴の演奏活動をされ、美術史も学んでみての経験に基づいた実感ですか？

山下 そうですね。たとえば自然に対する感動というのは、何の経験値も要らないんだと思う。真っ赤な夕陽や海の景色を見たときに感動するのは、経験なしでも可能です。

でも美術には何らかの人為的な操作が加わっていて、その操作の構造を見て面白いと感じるものです。

そういう人為的な約束ごとを全部捨てようとしたのが、二〇世紀の純粹抽象。そこで画面を

真っ黒にしたり、真っ赤にしたり真っ白にしたりしちゃった。それは、長い美術の歴史に終止符を打つような行動でした。現代のわれわれは、いったん打たれた終止符の後、その焼け野原があつてこそそのポストモダンというか、焼け野原の後から出発して古いものを見返しているんです。

橋本 そうした文脈を理解していないと、作品がわからないということでしょうか。知識をどこまで得るか。そして得た知識をいったん棚上げして虚心で作品に向き合うのは、さらに難しい行為ですね。

山下 難しいですね。知識があつても、ほとんどの人の場合、その知識が「見ること」の邪魔をしている。かといってまったく知識がないと、やはりうまく見られない。知識というよりも体験だよね。見るという体験をとことん積んで、可能な限り知識も得て、いったんその体験や知識を棚上げして、虚心坦懐に向き合う。僕はこれがほんとの見方なんだと考えています。

「初めて見る」という体験は一度限り

山下 赤瀬川さんだつてそうですよ。見るという体験をあれだけ積み重ねている人は、そうそういません。だから赤瀬川さんと一緒にものを見る仕事をしたことで、僕は知識がいかにか邪魔をするかつてことを学びました。「鎌倉時代と室町時代ってどっちが先だっけ？」とか平気で言う人ですから（笑）。

映画『利休』（一九八九年）の脚本を書くために、まずは『漫画 日本の歴史』を買ってきたって言ったかな（笑）。そういう人ですからね。作品を見る過程で知識がないからといって、コンプレックスを持つ必要はない。もっと素朴な疑問を大事にすることです。知らないことがどんなに素晴らしいか。「初めて見る」チャンスは一回しかありません。その大事さを感じてほしい。ただ、勉強していかないことの言い訳に「知らない」を使う人もいるけれど、それはもう論外です。

「知っている」ということが、いかにつまらないかを僕は赤瀬川さんに教えられました。「知らない」ということにいかに価値があるか、一度知ってしまおうと、もう二度と知らない状態には戻れない。だからいつも四月に、大学の最初の授業で学生たちに、「知らないこと」の価値を話しているんです。「君たちは日本美術について何も知らない。だからこそ素晴らしいんだ」とね。

名画の実物を見るのは芸能人の実物に会う楽しみと似ている

山下 実物を見てわかることで、いちばん実感できるのはスケール感、大きさですね。そこで僕がよく例に出すのが、高松塚古墳の壁画。これはほぼ誰も実物を見たことがない絵で、人物像だから等身大くらいだと思っっている人が多いんです。ところがあれはフィギュアサイズ。古墳の玄室は狭い^{げんしつ}ですからね。遺体を寝かせた棺を納めた空間ですから、石室の縦が一メートル

あるかないかくらい。その中の真ん中あたりに描かれた人物像だから、まさにフィギュアのサイズなんです。

橋本 保存の作業が大変というのは、その狭さゆえなんですね。

山下 そうです。でもこんなに小さいと言うと、本当にみんなすごくびっくりする。ほぼ等身大でイメージしている人が多いから。

一方、高松塚古墳とは真逆の例が、京都・神護寺じんごじ所蔵の「伝源頼朝像」です。これが掛軸とすることは有名なのでみんな知っているでしょう。だから床の間に掛けるくらいの普通の掛軸サイズで、色紙程度の大きさしかないと思っている人も多い。ところがあれこそほぼ等身大（二四三×一一一・八センチメートル）なんです。実物を見ていない場合、頭の中で縮んでいる絵と膨らんでいる絵があるんですね。

橋本 フェルメールの絵と同じですね。

山下 フェルメールもそう。西洋美術ではフェルメールが膨らんでいる絵の典型ですね。けど最近やたらフェルメールの展覧会が多いから、サイズを実感した人は多いと思います。しかもフェルメールの絵って、小さいがゆえの密度の高さ、それゆえの魅力があって、だから特に日本人好みなんでしょう。ものすごく極論ですけど、日本人には「カナの婚礼」や「ナポレオン一世の戴冠式」のような、巨大な宗教画や歴史画はあまり向かないような気がします。そういう意味でも、雪舟はちよっと規格外。結局のところ、雪舟は日本人好みじゃないのかもしれない。

ない。

美術館で自分の頭の中のイメージと実物を比べるだけでも、すごく意味があることです。名画と言われているものであればあるほどね。だから「初めて会うときの感覚」は、ものすごくわかりやすい楽しみ方。芸能人に会うときと、ちよつと似ているかもしれない（笑）。意外とちつちやいとか、うわっ、写真よりもつときれいじゃん、こんなに老けてたの……とかね。

橋本 山口晃さんの作品の中に、そうした図版からのイメージと実物のギャップをテーマにしたものがありますね。

山下 「頼朝像図版写し」はそういう作品です。あれは画集で見ていた頼朝像のイメージの違いを衝いた作品で、特に色味のギャップですよね。

実物を見ることにはそういう単純な楽しみがあるんですよ。頭の中で勝手につくられたイメージと実物とのギャップを確かめるという作業、それは美術を楽しむいい取っ掛かりになるはずです。僕はすごく好きな漫画がアニメになったとき、「この声じゃない！」という違和感を覚えることがよくあります。漫画の中の声を勝手に自分でイメージしてつくっちゃってるんですよね。あと、つげ義春さんの漫画『ねじ式』が実写化されたときのどうしようもない違和感。勘弁してよという、「こんな機関車じゃない！」みたいな（笑）。

橋本 まずはそういう感覚で絵を見ればいいんだということですね。それに、大きな絵だと「え？　こんなことまで描いてあったんだ」というディテールもわかりますよね、実物を見る

と。

絹地の絵の美しさは印刷では再現できない

橋本 印刷では再現しきれない作品もたくさんあります。日本の絵画だと、白でもそれ以外の色でも、その物質（岩絵具^{いわえのぐ}）じゃないと出ない色が多いという印象があります。

山下 印刷では出ない。印刷とのギャップについてひとつ言っておきたいのは、紙に描かれた絵よりも、絹に描かれた絵のほうが、印刷で再現するのが難しい、ということです。

特に絹地に描かれた薄塗りの絵というのは、塗っているんじゃない、染めているようなものですからね。伊藤若冲「動植綵絵^{どうしよくさいえ}」（63ページ）の、絵の具が絹地に染み渡っている感じというのは、どうしたって印刷では再現できない。

橋本 裏彩色^{うらざいしき}も同様ですね。

山下 そうです。ところが若冲の絵は、一方で非常に「ディスプレイ映え」をするんです。だからこんなに爆発的に人気が出た。ところが「動植綵絵」の実物を見ると、あの絵の具の染みたような薄塗りの感じは、印刷と別物なんです。こんなに絵の具が薄かったんだって、実物を見るとみんなが驚きます。

狩野一信^{かずのぶ}の「五百羅漢図」もそうです。あれも絹地なんです。印刷とかディスプレイだとどぎつい絵に見えるけれど、実物を見ると、特に前半のすごくいい場面は、とびきり上品な彩色

です。それを辻惟雄先生が見て、すごく驚いていました。「ああ、もつとキツチュな作品かと思っていたけれど、これは実物見ないとわからんもんだなあ」って、しばらく口が半開きですつと見入っておられました。辻先生が入れ込んだときって、口が半開きになるからすぐわかる（笑）。もう何も聞こえなくなっちゃうんです。若冲をはじめとする江戸絵画のコレクターとして有名な、ジョー・プライスさんも同じです。動かなくなっちゃう。「ごはん食べに行きますよ」って言うっても、「僕はいい」って。「ずっとここにいます」とか言うからね（笑）。あの人たちはやはり虚心坦懐に見ることができている人なんです。

橋本 体験と知識がありながら、それをいったん棚上げにして「見る」。それが達人の条件なんです。

山下 辻先生は稀有けうな人ですね。知らないことは平気で「知らない」って言うから。山根先生も赤瀬川さんもそう。みな僕が敬愛する人たちです。

江戸時代、天井からの照明はなかった

橋本 「実物を見ればわかる」と共通しているところがあると思うのですが、先生は空間も含めて「体感することが最高の鑑賞」、ともおっしゃっています。

山下 これは障壁画しょうへきがの場合にまさに当てはまる考え方だと思いますが、いくら図版で見えても、その空間の構成、光の変化を実感しないと、何もわかったことにはならない。特に京都の

妙心寺天球院。学生時代から何度も行っているけれど、保存状態も含めて最高の障壁画です。二〇一三年に京博（京都国立博物館）で開催された「狩野山楽・山雪」展にその一部が出ていました。あれも本当の魅力は現地で見ないとわからない。

他では兵庫県美方郡香美町にある大乘寺がその最たるものです。ここにある円山応挙の最もモニュメンタルな作品は、日本最高の障壁画空間だと思っています。昼間は開口部からの光を畳が反射した、反射光だけで襖絵を見る。要するに畳が巨大なレフ板の役割を果たすわけです。応挙の襖絵はかなり奥まった場所にあるのですが、総金地のおかげで、畳のレフ板がもたらすわずかな光でも、ちゃんと見える。

僕はあそこに何うといつも、日が暮れてから副住職の山唄眞應さんにローソクショーをやっていたいてました。「またやりますか、ローソクショー」って、太い和蠟燭を持ってきてくださって、その光の揺らめきで襖絵を見るのが、またいいんです。

昼と夜では当然、見え方が違います。非常に単純なことですが、江戸時代以前に天井からの照明は存在せず、下から照らすものだけです。大きい旅館や湯屋などには天井から吊る照明の「八間」がありました。お寺の空間にはまずない。応挙はそうした光の状況を念頭に置いた上で描いているわけですから、同じ光で見なくては、その意図が理解できません。

ただその大乘寺も残念なことにレプリカと入れ替えられてしまい、オリジナルのニュアンスをその場で体験することはできなくなっていました。

「開け」「閉め」を体感する楽しみ

橋本 その空間体験というのは、空間の中で作品がどう見えるかということでもあるし、絵を含めて空間全体がどう設計されているかを体感することでもありますね。

山下 そう、襖の開け閉めとかね。襖を開けると、当然、次の部屋が見える。その面白さを僕が体感したのは、ことひらぐう金刀比羅宮にあるむらたたんりょう邨田丹陵の障壁画です。あまり有名な画家ではありませんが、明治から大正にかけて活躍した、歴史画を得意とする人で、非常にうまいんです。この人が描いた「ふじのまきがりず富士巻狩図」という絵が金刀比羅宮にある。巻狩とは、狩り場を四方から取り囲み、囲いを締めながら獲物を追い詰めて射止める大規模な狩りのことで、「富士巻狩」は、建久四（一一九三）年、源頼朝が催した巻狩のことです。丹陵の作品は狩りをする人物が襖全面に配され、その襖を開けると、向こうの部屋の壁面にどーんと富士山がある。これが屏風であれば「富士巻狩」という題だと、富士山と、その麓でふもと狩りをしてる様子を同じ画面上に描くのが普通ですが、金刀比羅宮ではそれを立体的な構成にしているんです。

以前、こんぴらさんの特集する一時間番組をつくったときにタレントさんを連れていって、「さあ、この向こうには何が描いてあるでしょう」ってぱつと襖を開けて、どーんって富士山を見せたら、大喜びされました。

開けたり閉めたり、という動作は屏風でも同様です。たとえば長沢ろせつ芦雪の「白象黒牛図屏風」はくぞうこくぎゆうず

が典型ですが、屏風を立てるときは、基本的にまずその真ん中から開いていく。ところが芦雪の「白象黒牛図屏風」だと真ん中にはほとんど何も描いていないでしょう。ちっちゃな動物がポンという。それを開けていくと、あ、実は象でした、牛でしたとかわかる。

橋本 まるで謎解きみたいですね。他に、たとえば襖の表裏にも意味があつたりするのでしようか。

山下 あります。南紀の串本町・無量寺に長沢芦雪が描いた巨大な虎の襖絵があります。実は虎の裏には猫が描いてあつて、その猫が魚を狙っている。だからあの虎は、魚の目から見た猫。猫といつても、ほとんど子猫みたいなちっちゃい猫なの。でも、魚の目から見ると猫もこんなに巨大に見える。だから異様にせり出して、迫ってくるんです。芦雪がエンターテインメント的に描いた、面白い絵です。絵の表裏を計算した典型的な作例です。

橋本 表裏といえ、酒井抱一ほういつの「夏秋草図屏風」なつあきくさずと尾形光琳こうりんの「風神雷神図屏風」は、本来ひとつの屏風の表裏になつていたのだそうですね。

山下 そうです。現在はそれぞれ独立した作品になっていますが、元は光琳の「風神雷神」の裏に抱一の「夏秋草」が描かれていた。雷神図の裏に驟雨しゅううに打たれる夏草の図、風神図の裏に強風にあおられる秋草の図が描かれていたわけです。しかも表が金地だから、裏はあえて銀地にした。

橋本 抱一自ら、光琳「風神雷神図」の裏に「夏秋草図」を描きたいと考えたのでしようか。

山下 そうだと思います。余談になりますが、光琳の「風神雷神図屏風」は俵屋宗達そうたつの「風神雷神図屏風」を見た上で、敷き写しとして描いたものです。しかし抱一はオリジナルの宗達「風神雷神図」は見えていない。それどころか存在も知らない可能性がある。宗達の「風神雷神図」は京都の建仁寺けんにんじにずっとあつて、抱一は京都に行く機会はほとんどなかったですからね。

橋本 抱一も「風神雷神図」を描いていますが、正直、あまりうまくいっていない印象を持ちます。宗達、光琳、抱一と三つの「風神雷神図」を並べると、抱一がひとときわ残念な感じですね。
(笑)。

山下 抱一って何でも整理整頓しちゃうんです。でも僕に言わせれば、光琳の「風神雷神」だってやはり面白くない。光琳の作品は雷神が背負った太鼓の輪が屏風のフレームの中に収まっていってしまったのが最大の失敗です。宗達ならではの「野蛮なトリミング」を、光琳は理解していないですね。

ところが「燕子花図屏風」かきつばたずの光琳のトリミングは見事。あれだけ力量のある光琳がなぜ、「風神雷神」の輪をフレーム内に収めてしまったのか、わからないところです。敷き写しでぴったりに模写しているのに、なぜはみ出させなかったのか……。

部屋の中に宇宙をつくり出そうとするのが日本美術

山下 もうひとつ障壁画には大きな特徴があります。特に京都・北区の大徳寺聚光院じゅこういんにある狩

野永徳えいとくの「四季花鳥図襖」が典型で、季節の表現が盛り込まれている。基本的に向かって右から左に春夏秋冬と巡っていくのですが、これは神の目で俯瞰した自然。襖や屏風という大画面に動植物や風景を描くときには、四季を全部盛り込むのが、日本の絵画の基本的な約束ごとなんです。

橋本 ルネサンスの絵画のように、画家は時間と空間を一点に固定して見ているわけではないのですね。

山下 違う、違う……僕に言わせれば、そんなのは実はレベルが低い表現です（笑）。時間も空間も俯瞰ふかんしてしまう、ある意味、壮大な宇宙観のようなものです。その聚光院も残念ながら、複製に入れ替えられてしまいましたたけれど。

橋本 滋賀県にある三井寺みいでらの光浄院こうじょうは、往復葉書で申し込むと特別拝観をさせてくれます。一般の人が見られる文化財としてほぼ唯一、建物も障壁画も桃山時代のままのものかもしれせん。狩野光信みつのぶ、狩野山楽の手になる障壁画とされています。

山下 東大の助手のころにお隣の勸学院に学術調査で行きました。障壁画の襖をそれこそ全部一面ずつはずして写真を撮りましたよ。こちらでも作者は狩野永徳の長男で、下手へた右京と言われた光信でした。

京都・東山区の養源院ようげんにある宗達の杉戸絵、室中の襖絵「松図」もオリジナルの状態で見られますね。ただ杉戸絵にはガラスがはまっている。反射しちゃうので、あれはちよつと残念で

す。

僕は展覧会でもできるだけオリジナルな空間を体感してほしいと思っています。以前（二〇一三年）、名古屋の愛知県美術館で開催した「円山応挙展 江戸時代絵画 真の実力者」では、大乘寺の客殿のスケールや間取りを再現した展示スペースをつくり、ライティングを朝夕と変化させる中で障壁画を見せる、という展示をやりました。二〇一七年には同じ愛知県美術館で長沢芦雪展もやりますよ。無量寺と同じ空間を完全再現する。そのための造作だけで、軽く一〇〇〇万円くらいかかっちゃうんですけどね。

橋本 今は他の美術館もオリジナルに近い空間で作品を見せることには力を入れています。二〇一三年に東京国立博物館で「京都 洛中洛外図と障壁画の美」展を開催したときも、二条城の空間を実際の東西南北まで合わせて展示していたので、ああ、すごく頑張っているなと思いました。

山下 でも二条城は絵がいまひとつなんですよね（笑）。

橋本 近年、元の場所に複製が置かれた空間が増えてきましたけれど、複製についてはどう思われますか。大乘寺の襖絵の複製がつくられたときより、技術的にはずっと向上していると思うのですが。

山下 保存のことを考えたら致し方ないですね。ここ一〇年、デジタル複製の技術は急速に進化しました。今では本物と区別がつかないレベルのものもつくれるようになってきたから、こ

れからやるなら意味があるでしょう。ただ、ちよつと先走つて複製にしちやつたところはかわいそう。見るに耐えないレベルの複製もありますから、個々の再現性についての問題は出てくると思います。

もちろん、複製であつても空間を体感することはできますよ。複製だとしても、行くこと自体は意味のないことではない。立つて見るのと座つて見るのとても全然違いますから。

また立体の場合、たとえば仏像だつてお寺のオリジナル空間で見ると、やはり全然違います。よく知られたところでは、東寺の立体曼荼羅^{とうじ まんだら}。建物自体は室町時代の新しいものですが、仏像の配置は基本的に平安初期に空海が構想した当時のまま。これは行つてみなきゃわかりません。

橋本 城郭の障壁画で見るべき作品はまだあるのでしようか。

山下 オリジナルが残っているところは、もうほとんどないですね。先ほど話題に出た二条城は、絵そのものよりも二条城という空間自体に大きな意味があると思います。確かに複製が置かれていゐるんだけど、あそこはいわゆるプリントされた模写ではなく、人が手で写している。手で描いた模写なんです。技術を継承するための模写なので、すべて終わるのにあと何十年もかかるそうで、まるでサグラダ・ファミリア。襖絵だけでもその数は一〇〇〇面くらいありますから。

橋本 安土城をはじめ、城自体が現存していないケースも多いですからね。でも、二条城の鷹の絵を見ると、ああ、これを背負つて座ると、本当に「はは」と平伏したくなるんだろくな、

つて思います。

茶碗は飲んでみなくては本当にはわからない——長次郎と光悦

橋本 茶碗も手に取り、口をつけて飲んでみないとわからないもののひとつですね。

山下 茶碗は本当に見ただけではわからない。手に取って、飲んでみない限りわからないですね。それを体感したのは、初めて楽焼らくやきの始祖・長次郎の茶碗でお茶を飲ませてもらったときです。よくわかりました、あるとき。千利休のやりたいこともすごくよくわかりましたよ。

要するに長次郎の楽茶碗って手びねりでつくった、「手の隙間」の造形なんです。手の隙間を形にしているから、手を添わせたらぴったりくるのは当たり前。

橋本 一方、樂家らくの二代、三代目と交流の深かった本阿弥光悦ほんあみこうえつは、そうした飲みやすさを考えたんでしょうか。あまり飲みやすそうではありませんけれど。

山下 飲みにくいと思いますよ。光悦は俺様茶碗ですよ（笑）。あのざくつざくつとしたへら使いには、「どうだ」感がある。個人の作家性が表に出てきているんです。「どうだ、俺が削った茶碗はどうだ！」と。もちろん当時の茶人たちは不自由なくあの茶碗でお茶を点たて、飲んでいたと思います。少なくとも現当主である一五代樂吉左衛門さんの茶碗ほど飲みにくくはないでしょう（笑）。

茶碗を鑑賞するときは、飲めないにしても飲むとどうかなという視線で見てもいいですね。

従順すぎる鑑賞より、もっと自分勝手に見ればいい

橋本 展覧会の見方には、最初から丁寧に見ていく派、ざっと回ってから気になったものを丁寧に見る派とがあるように思うのですが、先生はどうされていらっしゃいますか。

山下 もちろんまずはざっと見ていきます。つまらなかつたら五分で出てきますよ。五分って言うともみんな驚くけど、本当に五分で出る。「あ、これダメだわ」って判断ができちゃうので。

橋本 これから美術を見る体験を積み上げようとしている人に、そういう見方はどうなのでしょう。

山下 みなさん、ちょっとお行儀よく見すぎだと思えますよ。すごくよく構成が考えてあつて、順路に従って見ていくとよくわかる、というケースはもちろんあるんですが、やはりまずは速足で一周見て、それからもう一周するのをお勧めします。少なくとも、冒頭の主催者による「御挨拶」のパネルに列をなすのはやめたほうがいい（笑）。

橋本 まず挨拶のパネル、その後に各章ごとの解説があり、作品のキャプションがあるわけですね。それをどこまで読めばいいのでしょうか。

山下 全部読んでいると大変です。僕自身はほとんど読みません。しかし、展覧会場で観察している、観客の多くが作品を見る前に、解説パネルを読んでしまっています。あれはよくない。少なくともまず作品を見て、その後で解説を読みましょう、と言いたいです。章ごとのコ

ンセプト、たとえばここでは何をテーマにしているのかといった解説を読むのは、まあいいでしょう。でも作品キャプションを最初に読むのはやめたほうがいい。

あと僕、音声ガイドというのも、実は一回も聴いたことがない。音声ガイド用に話したことはあるけど（笑）。僕が企画して音声ガイドで自ら話したBunkamuraザ・ミュージアムの「白隠展 HAKUIN 禅画に込めたメッセージ」（二〇一二年）でも一五パーセントくらいの人が借りていました。みなさん、「わかりたい」という欲求があるから借りるんでしょうけど、本当はもっと自分勝手に見ていいんです。

言葉の届かない「真空地帯」のない作品はつまらない

橋本 山下先生は現代美術はほとんど文脈だけだと、よくおっしゃいますよね。でも縄文土器には、そういう意味での「文脈」はありません。時間的にも、あり方としても、非常に幅広い「美術」というものを見ると、どうやってチャンネルを替えていけばいいでしょう。

山下 うまく言えないですが、それぞれのカテゴリーによって目と頭の使い方がかなり違うと思うんです。積み重ねた知識を、どの程度反映させて見るかという、その塩梅あんばいみたいなものは、それぞれで違います。違うけれども、根本は共通している気がする。枝葉の部分が違うだけで、基本はやはり「知識の蓄積を棚上げして虚心坦懐に向き合う」ことでしょう。その基本を忘れないようにしているので、現代美術の大部分はもう見たくなくなるんだけど（笑）。

橋本 現代美術には虚心で向き合える部分が少ないからですか。

山下 虚心で向き合うと、箸にも棒にもかからない。バカじゃないか、何をやっているんだよ、で終わっちゃうんです。あまりにも独りよがりだから。あるじゃないですか、ただゴミを置いてだけ、みたいな作品が。

最近見たある現代美術の展覧会なんて、僕は五分も会場にいなかった。社会問題を反映している作品が多いんだけど、そんな映像は僕に関係ないじゃない。しかも言葉で言えることなのに、わざわざ造形芸術にする意味があるとは思えない。「人種差別はやめましょう」なら、一言そう言えば済むことでしよう。言葉の届かない「真空地帯」がないんですよ。

それはもう、造形芸術である意味がないんです。だったらジャーナリストになればいい。ところがみんな、美術という衣を着たがる。だから僕は基本的に社会派の現代美術が大嫌いなんです。

若いころの赤瀬川原平さんや中村宏さん、そして若手で注目している風間サチコかざまさんたちは現代美術家であり、ある意味、社会派なんです。でも造形の力がある。僕は「絵バカ」が好きなんです。風間さんなんて版画バカだもん。あんなにバカでかい木版画をつくって、しかも一枚しか刷らないんですから。もちろん社会派として言いたいことはあるんだけど、つくりたい、造形したいという強い気持ちを感じるから好きなんです。

文脈——会田誠と村上隆の違い

橋本　ここまでで、何度か出てきましたが、改めて「文脈」について、先生の言葉で説明していただけないでしょうか。

山下　ここで言う文脈は理屈と言い換えてもいいかもしれない。

橋本　英語だと文脈＝コンテキストですね。

山下　そう、コンテキスト。説明しなければわからないこと、とでも言うのかな。それが多ければ多いほど、美術としてはつまらないんだと思います。

たとえば会田^{あいだ}誠さんの作品は、僕が言葉で補って説明すればよりわかりやすくなるのかもしれない。でもぱっと見た瞬間の作品の強度が、どれにもあるじゃないですか（156ページ）。だから文脈倒れになったり、文脈に寄りかかっているわけじゃない。強固な文脈の下に成り立っている作品ではあるけれども、文脈を超える表現の力を感じるから、僕は会田さんの作品を評価してきたわけです。

橋本　作品そのものの強さがあるかないかが、特に先生にとっての現代美術の評価の基準なのでしょうか。

山下　文脈倒れの作品は、絵を描けないやつが理屈に逃げているだけなんです。

橋本　たとえば和歌における本歌取りのような作品も、文脈依存型だと思われませんか？

山下　それも文脈の引用だよ。会田さんは日本の現代美術作家の中で、最も高度な引用を駆使した作品を発表しています。引用はしているけど、ネタ元を知らなかったとしても、見た瞬間に引き込まれる強さがある。

でも、会田作品は、極論すれば外国人に完璧にわかるはずがないんです。森美術館で「会田誠展　天才でごめんなさい」が開催されたとき、美術館のシンポジウムでそう断言しました。外国人と一緒に並んで座って、「外国での評価はどうですか」という質問に対して、「外国人にわかるはずないよね」って。

なぜなら、その文脈は、日本の言語や歴史、文化を背負っていないと読めないものだからなんです。会田さんの提示する文脈は、うんとドメスティックなものだから。

橋本　村上隆さんの作品はある種のエキゾチズム、オリエンタリズムとして外国人——欧米人にウケています。

山下　村上さんのほうがよほどわかりやすいでしょ。一言で言えばアニメみたいな、塗り絵みたいな絵というわけですから。でもこれがアートですって言われれば、これほどわかりやすいものはない。日本のアニメは世界共通言語になっているわけですから。

そういう意味で明治の超絶技巧の工芸とか、絵バカの人が描いた絵には、文脈は必要ありません。「うわっ、何これ！　本物の蟹が貼りついてる！」なんて思わず声を上げそうになる陶磁器（宮川香山、こうざん79ページ）とか、「どうやったらこれだけ金属を細かく加工できるの？」と

いう金工（正阿弥勝義^{しょうあみかつよし}）、「この七宝、なんで一ミリ以内にこんなに模様がぎっしり詰まってるの？」（並河靖之^{なみかわやすゆき}）とか、単純にみんなすごいと思えるものなんです。

でもそういうものって、これまでのアカデミックな日本美術史ではただ単にキッチュなものとして扱われてきて、ほとんど注目されなかったんです。特に工芸は、利休の時代にもうコンセプチュアルアートを実現していましたから。長次郎の黒楽茶碗は、フランク・ステラの真つ黒いキャンバスみたいなものです。それをよしとする高度な価値観があつた時代にもうあつた。コンセプチュアルで、ミニマルなものがかつこいいと。

橋本 美術の「焼け野原」が四〇〇年前にもう存在していたわけですね。

山下 明治の工芸はとりわけ疎外されてきました。しかも輸出用だったから、多くの作品が海外へ出てしまったんです。でもこれから再評価が始まりますよ。僕が企画して二〇一四年から三井記念美術館を皮切りに全国巡回した「超絶技巧！ 明治工芸の粹」展はその大きなきつかけになると思っています。今、僕がいちばん応援しているのは明治工芸。言葉で説明できる作品とはまったく違う、誰が見ても驚愕する技術が注ぎ込まれているものです。基本的に、僕はそういうものが好きなんです。カメラだって時計だって、クルマだってそう。誰が見てもすごい技術が注ぎ込まれている。

技術と芸術の境界は？

橋本 技術と芸術の境界はどこにあると思われませんか。

山下 基本的にないと思ったほうがいい。日本美術は昔からその両者を分けていません。自動車なんて最高の技術であり、芸術だと思います。しかもあれほど最高の芸術なのに、ほんとに安い。あれだけの大きさであれだけの原材料を使って、あれだけの安全性を確保して。フェラーリでも二〇〇〇万円って、こんな安いものはないと思いますね。フェラーリは芸術じゃないと誰が言えるでしょう。芸術に決まっていますよ。

小学館から刊行中の『日本美術全集』の戦後の巻（第一九巻 「拡張する戦後美術」）には、トヨタ2000GTとホンダのスーパーカーブを載せています。こういうインダストリアル・デザインデザインの領域でも、日本は六〇年代に驚くべきレベルのものをつくっていたんです。キツコーマンの醤油瓶やなぎそうり、柳宗理むねよしのバタフライスツールも載せています。こうしたインダストリアル・デザインが日本で確立したのは戦後のことですが、これも広い意味では日本美術の範疇です。民藝運動を起こした柳宗悦むねよしも言っていることだけれど、何が芸術で何が芸術じゃないかという境界はない。そう思っちゃえば、気が楽になります。

橋本 芸術に対して特別な意識を持たないということでしょうか。

山下 そう、上位の概念と思ってはダメなんです。核心ではあるけど、上下はない。人間が生

きていく上で、いちばん芯^{しん}のところにあるものだと思いますよ、芸術というのは。岡本太郎が言っているのもそういうことです。芸術とは即、生きることだと。だから芯ではあるけど、工業製品に比べて上位にあるわけではない。人間の芯にあるべきこと。その魂が注ぎ込まれたものは、工業製品であれ、ファッションであれ、素晴らしい芸術なんです。

ところが現代の日本でつくられる製品の多くはそうではなく、ただ量産してコストパフォーマンスを追求する流れになってしまっています。だから今では、なかなかトヨタ2000GTみたいな自動車がつくられなくなってしまったのです。日産のGT-Rなんて性能面でもすぐれているけど、デザインもヨーロッパにはない、ある意味日本的ダサさを前面に出しているのが、かえって好ましい。海外でも人気があって、ウサイン・ボルトがGT-Rに乗っているそうです。僕も一瞬、買おうかなと思いましたよ（笑）。

縄文―東照宮―永徳―明治工芸VS.弥生―桂離宮―利休―柳宗悦

橋本 日本の美というと、削^そぎ落とした洗練、そして「用の美」という形で語られることも多いですが、必ずしもそれだけではありませんよね。

山下 それも一面だけど、あくまで一面でしかなくて、もう一方には明治の工芸に代表される過剰なものがあって、縄文―東照宮―永徳―明治工芸というラインが存在しています。そのラインと、弥生―桂離宮―利休―柳宗悦のライン、その二つの流れです。

橋本 柳宗悦に無印良品が続く。

山下 そうそう、無印良品ね（笑）、そういう流れはある。二つのライン、その間の幅が非常に広いことが、実は日本美術の豊かさだと思うんです。おそらく、どちらかだけでは成立しなかったでしょう。

利休のわびさびみたいなものは、一方で桃山の絢爛な世界があるからこそ成り立つんです。あれがあるからこそ引き立つ、コンセプトチュアルアート。それと同じことで、どちらかが偉いというものじゃない。もちろん利休がやったことがうんと高度だったのは確かだけど。

橋本 単に削ぎ落とすだけでは貧乏くさくなってしまうですが、利休はラグジュアリー感を残しながら、非常に上手に、格好よく削ぎ落としている。

山下 利休はマルセル・デュシャンなんかよりよっぽど高度ですよ。デュシャンは異議申し立てだけだもの。利休は異議申し立てでありながら、異議申し立てという顔をせずにそれをやっている。それが秀吉から見ると本当に腹立たしい。「おまえ、ほんと俺をバカにしているだろ」って。そのとおりなんだけど、「決してそんなことはございません」と。ああ見えて、秀吉も相当わかっているんです。その二人のせめぎ合いを、勅使河原宏監督は映画『利休』のテーマにしていました。で、その脚本をいきなり赤瀬川さんに依頼したわけですよ。

驚くべき日本美術

山下裕二 × 橋本麻里・著

発 行：集英社インターナショナル（発売 集英社）

定 価：1,600 円（本体）＋税

発売日：2015 年 10 月 26 日

ISBN：978-4-7976-7287-9 C0070

ウェブでのご予約・ご注文は [こちらにどうぞ！](#)