

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第60回

華嚴経と現代美術 相互照射の試み (その2:地獄門)

第2回国際華嚴会議(フランス・ペレバ) 発表論文

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター研究員、
総合研究大学院大学教授)

自己抹消か、無限空間への発散か

理法の世界からみれば、本来絶対的に無分別な世界(すなわち「空」である「理」)が、自己分節的に現象して、そこに現象的存在次元 empirical dimension of existence, すなわち森羅万象の世界が生起する。これは挙体「性起」と呼ばれる。「理」は常に必ず、一挙にその全体が「事」的に顕現する。現象界のいかに小さな微塵であろうとも、それらは「理」によって刺し貫かれており、そこには「理」の存在エネルギーのすべてが投入されているからだ。このように「性起」が「理事無碍」の側面から事態をとらえるのにたいして、「縁起」は、ほぼ同じ事態を「事事無碍」の側面から眺めたもの、といえるだろう。*9 縁起とは「自分だけでは存在し得ない《もの》が、自分以外の一切の《もの》に依りかかりながら、すなわち他の一切のものを「縁」として、存在世界に起こってくる」という事態を指す。事を通して、その背後に理の世界が透けて見える。分節された「事」的現象界と無分別の「理」的世界とのあいだに、もはや閉塞はなく、無碍なる交通が確保される。

だがこの境地は、場合によっては、認識主体の個を実存的な危機に直面させる「逢

魔」の刻とも踵を接しているだろう。「事事無碍」の境地が眼前にありありと見えたとき、それは地獄の釜を眼前に据えられたにも等しい恐怖と戦慄とを齎しうる。そこに田中敦子が自作を《地獄門》と命名した由来もあったのではないか。

そうした精神の危機を恒常的に自らに引き受けてきた藝術家として、いまひとり、草間彌生をあげることも許されるだろう。理事無碍・事事無碍を日常に体験するとは、言い換えれば物事が透けて見え、声が筒抜けになることだ。盗聴や千里眼による覗き見、さらには剽窃の脅威に恒常的に晒され、被害者妄想と隣り合わせの藝術家。彼女は、迫害妄想と世界支配の野望とが表裏一体なことを聡明に弁えている。世界を自らの記号で埋め尽くし、消印によって封印を施さない限り、自らの身の安全も確保できない。刻印による自己消去 self-obliteration がここで必要不可欠な悪魔払いの儀式となる。彼女の所有する家具は無数のファロス状の突起によって覆いつくされてゆく【図7】。こうした寄生物の無限繁殖は、中央アフリカ、ンコンデの呪術用の木製人形【図8】を思い出させる。人や動物を象った木片は、儀礼のたびに災いの代償、あるいは厄除けの釘を打たれ、年月の積み重ねとともに、



図7 草間彌生 《トラヴェリング・ライフ》
1964 東京国立近代美術館

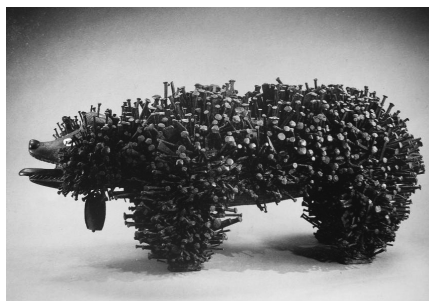


図8 ンコンデの彫刻 19世紀 パリ、
ブランリー美術館



図9 草間彌生 《水上の蜃》 2000 (『草間彌生永
遠の現在』展図録, 東京国立近代美術館, 2004)

その体表はいつしか無数の釘によってびっしりと覆われる。ここには無碍に世界のすべての事象と結びついた《もの》の成れの果て、供犠の究極相がある。

反対に自らの身体を無数の《もの》に無碍に結び付けようとするれば、自我はその殻を割って、無限大の宇宙に向かって、世界大に飛散してしまう理屈だ。それが草間にあるのは、世界中をボルカ・ドットの斑点で覆う無限反復の強迫的な儀式となる。斑点はまた反転をも引き起こす。合わせ鏡によるミラー・ルームを草間が愛用するのも周知の事実だ。《水上の蜃》(2000。[図9])と題された閉鎖空間もその一例であり、ここで作者は、自らが所有する posséder ことを欲する無限空間によって所有=憑依 possédé されてしまう。6面の鏡に閉じ込められた空間は有限のうちに無限の延長を確保し、そのなかで点滅する灯は視界の届く限り、辺境の突端まで、光速に乗って自らを送り届けようとする。無限の成長はまだその途上にある。「鏡は鏡を映し、火は火に照らし照らされて、その相互映発は、どこまでも続いてゆく。こうして、多くの鏡に映る一つの光が、無数の光に分かれ、それらの光は重々無尽に交錯しつつ、無限の奥行きをもった光の多層空間を作り出していく」。井筒俊彦が冷厳かつ詩的に記述するこの灯籠の比喩の境地*10が、草間彌生の棲もうとする宇宙の直喩そのままであることは、いまさら贅言を要すまい。

遺伝子の糸が織り成す繭

すでに触れた田中敦子も、1950年代に類似した無限との交信の夢に取り憑かれていた。彼女が考案したのは繭のような球状の装置だった。その外皮と内皮には色とりどりに塗られた幾多の電球が枝葉を伸ばして絡まりあっており、人はこの装置のなかに横になれば、眼前で点滅する電灯と挨拶を交わすことになる。繭に包まれた被検者は、ついには自らもそうした電灯の玉=魂のひとつと自分自身とを同一視することになる。これは、事事無碍の境地を人工的に発生さ

せる器具といってもよい。それが意図したものの可否かは不明だが、電灯を繋ぐために縦横に張り巡らされたコードの配線図は、あたかも装置全体が巨大な立体系統樹をなしているかのような印象を助長する。ジェイムズ・ワトソンとフランシス・クリックによってDNAが遺伝情報の伝達媒体であることが証明されたのは、ほんの数年前の1953年の出来事だった。日本の藝術家たちには、遺伝子の連鎖に異常なまでの関心を示す者が少なくないが、工藤哲巳（1935-1990）はその代表といってよいだろう。《果てしなく綾糸がまとわるマルセル・デュシャン。プログラムされた未来と記録された記憶の間での瞑想》（1977。【図10】）では、鳥かごに閉じ込められた人間の頭部が、遺伝子に見立てられた毛糸を紡ぎながら、それに絡めとられ、そのなかに埋没してゆく。工藤がここで綾取りに熱中したデュシャンを念頭においていることは明らかだが、思えば生物の起源以来の遺伝子の絡まりの総体が、「我」を構成している記憶情報の設計図。とすれば、この係累の糸の絡まりから析出するのが「我」の正体にほかなるまい。仏教的な「縁起」に自覚した近代人の肖像がここにあら。

「縁起」の可視化された姿が染色体であり、さらに分子水準に踏み込めば、二重螺旋のDNA遺伝子の糸だった。それを主題と

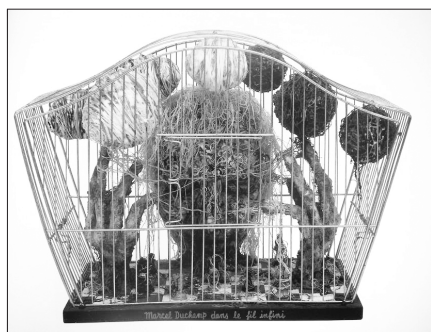


図10 工藤哲巳《果てしなく綾糸がまとわるマルセル・デュシャン。プログラムされた未来と記録された記憶の間での瞑想》1977（『工藤哲巳回顧展—異義と創造』展図録，1994）

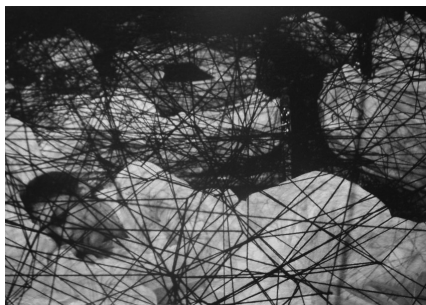


図11 塩田千春《眠りの間に》2004 国立国際美術館（個展『塩田千春 精神の呼吸』パンフレット，2008）

する作品に、わざわざ華嚴思想の反映を探し出すまでもあるまい。仏教的な世界観が日常的に伝播して常識へと溶け込んだ因果の姿を、あらためて藝術作品として意識化したときに、そこには華嚴思想と通底する世界像が期せずして浮上した、ということだけのことだからだ。

工藤の没後、こうした世界観に、縦糸と横糸の織り成す布の存在論の側から迫って、あらたな次元を開拓しているのが、塩田千春だろう。《DNAからの会話》（2004）では、さまざまな由来やそれぞれの人生を秘めた靴が、片側だけ大量に集められ（あるいは作者に寄贈され）、それらを人知れずひとつの場所に召集した運命の赤い糸が、靴の群れを庇護する天蓋（キャノピー）をかたちづくる。さらに《眠りのあいだに》（2004。【図11】）では、病院の鉄パイプのベッドを思わせる寝台に、白いシーツに包まれて眠る幾多の人々が、黒い紐の網の目のなかに閉じ込められている。ひとさまざまな感想や解釈が可能だろうが、思えば現代の巨大病院という装置は、直接には縁も所縁もない人々を、同時期に病を得たというだけの理由で集中的に隔離し、近接した、しかし未知のままの命運を、しばしの時間ではあるにせよ、共有させる。ここで寝台に横たわる人々は、そうとは自ら知る由もない運命に導かれて、同じ巨大な病室で時を共にする。そこには線状的な因果律では解決のつかない、はるかに錯綜した運命のいたずらが、いわば「客観化され

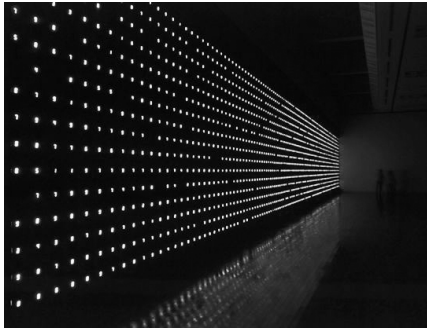


図12 宮島達男《メガ・デス》1999 ヴェネチア・ビエンナーレ

た偶然」として控えていて、見ず知らずの人々を、かれらひとりひとりの意思とは無関係に呼び寄せた、といってもよからう。偶然の一致とみえる遭遇のうちに、事事無碍の悪戯が「縁」として生起する。たまたまに実現された同時性 synchronicity は、それが「たまたま実現された出会い」であるだけに、かえって尋常ならざる気味悪さ das Unheimliche を体験させる。偶然の無碍さが心理的な気障しさを惹起させるといってもよい。死んで動くはずのないものが、ふと振り返ると顔の向きを変えていた、フロイトが説いたこの胡乱なる錯乱の由来が、仏教の哲理によって指し示されている。

宇宙の死と再生

工藤哲巳から塩田千春へと引き継がれた記憶の糸の系譜と、草間彌生や田中敦子が追求した無限空間への溶解と。その両者を、青色ダイオードと電子機器というハイテクに訴えて統合したらどうなるか。宮島達男が1999年のヴェネチア・ビエンナーレをはじめとする機会に示そうとした営み [図12] を、そこに位置づけてみることも許されよう。外光になれた目でいきなり会場に入ると、しばらくはまったくの暗黒で何も見えない。あれ、入る場所を間違えたかな、と戸惑う。だが徐々に瞳孔が開いてゆくにつれ、LED (light emitting diode) の深い青が徐々に仄かに浮かび上がってくる。胎内回歸の道行きがまた、太古の蒼海への帰還を

も追体験させる。この舞台演出に沈潜した観客に、やがて宇宙の韻律が可視の姿を投げ、その鼓動を伝え、みずからの存在を訴え始める。その律動に観衆の鼓動も同調し始める。壁面を埋める無数といってよいダイオードは、ランダムな係数でプログラムされ、あたかもお互いにまったく無関係に点滅しているように見える。だがそれらはいつしれずひそかに遠く近く同調しはじめ、カウントダウンしてゆき、ある瞬間に空間は、ふいに一切の光を失い、完全に溶暗し、空間全体がブラックアウトして、暗黒に包まれる。立ち会えた人に幸いあれ。

全宇宙のこの同時的死滅は、生命そのものを根絶する「究極の死」をも暗示する。だが、やがてしばらくの時を経ると、光を失っていた星たちは、ひとつまた一つと点滅を再開し、再生への途を辿り始める——あたかも互いに隣同士の運命など知る由もなく、また隣人や遠く離れた縁者の実在など気づいてもいないような素振りを装いながら。だがこの死と再生の現場をゆくりなくも見届けた観衆はすでに知っている。無関係に見えた青白い星たちが、全体として互いに遠近を超えて遥かに共鳴しあい、この宇宙に鼓動と脈拍とを与えているという神秘を。「生まれ、生まれ、生まれ、生まれ、生の始めに暗く、死に、死に、死に、死んで、死の終わりに瞑し」。華嚴にも深く通じていた密教修行者、空海 (774-835) のこの喝は、無意識の裡にも、宮島達男の宇宙の震災に潜み、無言で鳴り響いていたはずだ*11。

ヴェネチア・ビエンナーレ会場日本館は、ル・コルビュジエの弟子、坂倉準三の作品。この会場の都合もあってだろうか、インスタレーションに際して、宮島はかれの星辰を平面に還元した。だが本来それは、円蓋状の天幕に配置されるべきものだろう。魂の連鎖がいかなる形状を描くかに、より細心の注意を払っているのが、青木野枝といってもよからう。ひとつひとつは小さく無骨で鈍重な鉄製の輪が、順々に溶接されて長々とした鎖の糸をかたちづくってゆく [図13]。あまりに長大なため、遠目には頼りなく脆弱



図13 青木野枝 《空の水 - VIX》2007 撮影：山本糾

な印象さえ与える鉄の輪の連鎖は、徐々に中空へと伸展してゆき、頂上で互いが他の鎖を支えあい、そこにひとつの天蓋を描く。個々の連鎖が、連鎖の集積のすえに、全体として思いもよらぬ形態をとる。しかもそれらは、自らを自ら自身によって力学的に支えうるような、自律した構造ではない。あくまで構成要素が相互に扶助する「縁」のお陰で、かろうじて覆い傘状の骨格を成り立たせる。材質は金属とはいえ、その柳条のごとき儚げなありさまゆえだろうか、全体はきわめて不可思議な印象を与える。鉄の環がつぎつぎと連なって、ふわりふわりと中空に漂い、水中を昇る空気の泡よりしく、大気のなかを揺れながら上昇してゆく。そんな錯覚を覚えるからだ。この場違いな印象は、おそらく鉄の立体彫刻一般にまとり付いた、無遠慮なまでに重厚な材質感が、青木の作品からは過剰なまでに希薄なことから生まれているようだ。さらに作品はきわめてわずかの部分でしか地上と接していない。この不安定さも、空中に漂い昇る浮遊感を増幅する。黒錆に覆われて光沢もない生の金属製の糸が撚り合されて、天空へと螺旋状に舞い上がってゆく感覚は、通常の西欧鋳造品を見慣れた観衆には、いかにも奇異なものらしい。そしてそれはまた、あまり経験したことのない、不思議な安心感、保護されてある、という安堵感のような情緒の内に、人を浸す。

透明と障害そして照応

庇護されてあるという感覚は、おそらく隙間だらけの天蓋の骨という形態に由来するのだろう。自ら凝集した、隙のない形態として自己主張するのではない。それどころか圧迫感とは程遠い、たおやかなまでの佇まいで、すべてをふわりと軽やかに覆う。その仕種の優しさが、天蓋に覆われた地上にまで、ゆるやかに舞い降りて伝わってくる。それは、先祖代々の系譜が織り成した天幕の謂だろう。青木はまだ幼少のころに蚊帳というものを体験した最後の世代にも属していよう。

天幕は、自律した造形としての自己主張を自己目的とはしない。同様に、他律的な形態を代表するのが、器という存在だ。韓国のチョン・クワンホ Cheoung Kwang-ho は李朝白磁の大壺の形態を、針金繋ぎあわせによって再現してみせた作品【図14】で有名だ。それだけなら奇抜な思いつきとして片付けられかねぬ。だがここに、器＝存在への洞察を開く特異な糸口がある。というのも、器表面の罅を金属線によって置



図14 Cheoung Kwang-ho 《The Pot 79》Leeum (Samsung Museum of Art, Seoul)

換する作業によって、器を築き上げる粘土の粘性と、結果として現れる器の形態との関係が透視されてくるからだ。金属の糸は、白磁の表面に走る釉薬の罅をなぞりながら、白磁の形態を復元する。釉薬に現れる罅一すなわち貫入一は、焼き締められた粘土と釉薬との収縮率の違いが表面化して生じた「障碍」obtrusionの軌跡であり、その罅を置換した金属の糸は、いわば器の表面の下に隠されていた物質同士の聞きあいの実態を視覚化して、可視の文様にくれる。一見いかにも安定した球状の水貯めの形態も、実際には微細な規模で、粘土の粒子の粘性や熱伝導性といった条件の競合、眼には見えぬ軋轢の釣合いを隠し、地上の重力という条件下で物理的に支えられている。壺の形状を反復した透かし彫り様の金属網は、いわば液体を貯める粘土の壁面の膚の下に埋蔵されていた、相互扶助作用を表面化させる方便となっている。

内部と外部との相互関係を存在論的（あるいはハイデガーに倣って、存在的）に考えるためには、壺＝存在は貴重な導きとなる。というのも、通常、西側世界の彫刻は、彫刻が閉じ込めた内部空間には、なんら注目せず、ひたすら青銅や大理石の表面の形状にのみ関心を寄せるからだ＊12。李朝白磁の大壺の名品のひとつに、内部に貯蔵された液体が表面に染み出て、偶然に特異な文様を描いた例が知られている。不透明な透過性が、つぼの内面を透視させ、それによって壺は美的にも付加価値を得る。ロダンの花子の連作を塑像で制作する途上、モデルのうちに宿る「内面の炎」を発見した、という経緯も思い出される。これはロダン自身の経験というだけでなく、翻訳者たる森鷗外の価値観がそこに重ね焼きにされているようにも見受けられる。中国ではいわゆる壺中天の想像力が知られるが、おそらくはこの綺想はアラビア人商人の手を経由してインド洋を渡り、中東世界に伝播して、アラジンの魔法のランプに発現したのではなかったか。日本で珍重された天目茶碗に現れた虹色の油滴紋様も、焼成のさいの化

学反応の賜物だが、その色彩は器に水を盛ると、さらに不可思議な光彩を放つ、とは安東次男も『古美術の目』（1983）に書きとめたところだ。水底に怪しく輝く紋様は、実は天蓋の星辰を映す神秘の鏡像でもありえて、そこには呪術的な宇宙論の次元も宿る。無限の天蓋が掌底に収まる壺のうちに縮約される。ここにも外と内とを共鳴させる一即多・多即一の華嚴的鏡像が映ずる。

無限大と無限小との相互貫入

ここまでの準備を整えれば、赤瀬川原平の《宇宙の缶詰》（1963。【図15】）までは、あと一歩だろう。器の内部と外部との存在論的な曖昧さを問い直すのが、この作品の仕掛けだった。陶磁器の器のかわりに、赤瀬川は、アンディ・ウォーホールら当代のアメリカ人藝術家たちに目配せしてか、大量生産の缶詰を利用する。カニの缶詰を缶切で開け、中身のカニを食べてしまうと、外のラヴェルを剥がして、それを内部に貼りなおし、そのうえで、缶をハンダ付けで閉じてしまう。かくして全宇宙は、いまや一個のカニ缶のなかに封じ込められた。缶1個分の空気だけは「外」に取りこぼしたけれど。それは1963年のことだった。こうして皆さんは「宇宙の缶詰」をスポンのポケットに押し込んで散歩にでることもできるだろう。もっとも「皆さん」自身、そう



図15 赤瀬川原平《宇宙の缶詰》1963（『赤瀬川原平の冒険--脳内リゾート開発大作戦--展』図録、名古屋市美術館、1992）

とは気付きもしないうちに、じつはこの缶詰の「内部」に閉じ込められているのだが。

「内は外」inside-outの発想の転換によって、いとも簡単に究極の minimal art が、それも恐るべき低価格で実現してしまった勘定となる。

赤瀬川の、卓抜でもあれば、いかにも日本的にみみっちい「達成」と比べれば、パリでポン・ヌフを、ベルリンでは国会議事堂をすっぽり包んでみせたクリストたちの「壮挙」とても、寸法のうえではかたに「小規模」にして、野心もはるかに「ちっぽけ」だったことになる。実現するには桁外れの出費が必要だったにもかかわらず、クリストの梱包藝術は宇宙のごくわずかな部分を包んでみせたに過ぎないからだ。そのクリストは赤瀬川の企図を鼻先で一笑に付したという。クリストにすれば、毎度のように複雑な社会的規範に衝突し、困難な行政的交渉を経て実現にたどり着く、その膨大な努力こそが作品に価値を付与する。そうした現実的な苦労とは無縁の日本製「宇宙の缶詰」は、「藝術」の風上にも置けない冗談に過ぎまい。だがここにはまた、華嚴的世界観がいかに西欧藝術の尺度と相容れないかも傍証されていよう。巨大化への志向は、龍門・奉先寺石窟や、奈良・東大寺の毘盧遮那仏に尽きていよう。クリストの梱包はあくまで人間的寸法の藝術観を代表する。だが、華嚴の宇宙観は、そんな人間的尺度をハナから無視している。

この文脈で、大嶋仁の画期的な日本思想史から引用をしておこう*13。華嚴思想は、「簡単に言えば、世界が事象と事象の関係のもとに成り立っている、というものである。この世界を、単なる事象の集まりと見る限り、人はそこに潜む関係性あるいは法則性に気付かない。しかし、関係性あるいは法則性にのみ気をとられれば、具体的な現実を忘れてしまうことになる。そこで人は事象と関係性あるいは法則性の両方に気をくばらなければならない。ところが現実を決して事象以外には現れない。従って、人は再び事象の世界に還るのである。この、

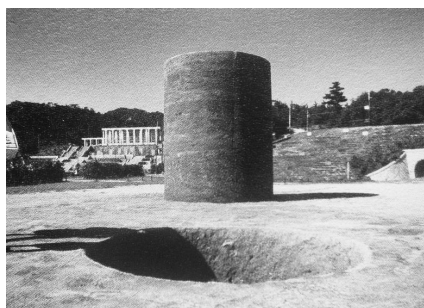


図16 関根伸夫 《位相 大地》1968

事象の世界は、単なる事象の世界ではなく、事象と事象との関係を含んで現れよう。そうであればこそ、この世界は最も単純な事象だけの世界とは違った、悟りの世界なのである」。この明快な説明に続けて大嶋はこう釘を刺す。「さて、日本でこのような哲学的世界観が受け入れられたのは、専らこの事象と事象の関係世界という結論部分がもてはやされたからである。華嚴の思想では、この最終的な悟りの世界に到る過程が大切なのだが、日本ではその過程はほとんど無視されたと言ってよい」と。

こうして大嶋は「一即多，多即一」の悟りも、日本ではいかにも安直に、それこそ融通無碍に日常世界で消費されてしまった、と説明する。赤瀬川の《宇宙の缶詰》はたしかに、缶詰ひとつに全宇宙が縮約され、ひとつの缶詰から全宇宙が発散しうることを見事に示した。だが、宇宙全体と缶詰ひとつとの相互互換性という見事な認識を具現しているにもかかわらず、まさにそれゆえに、赤瀬川の《世界の缶詰》は、あまりに通俗的に「理解」されてしまう危険を逃れえなかった。

ネガとポジの位相的複写

その5年後に出現する、関根伸夫の《位相—大地》(1968 [図16])も、華嚴思想から再解釈すると、あらたな相貌を獲得するだろう。繰り返すまでもあるまいが、関根は須磨離宮公園に深さ2.7m、直径2.4mの穴を穿ち、その土砂をセメントで固めて再利

用し、穴の隣の地上に同一寸法の土の円柱を再現した。観者は、あたかも穿たれた円筒の穴が、そのまま地上に再出現したかのような印象を得る。のちに関根は当時を回顧して、もし地球大の穴を穿つことができ、その土砂を隣に移したならば、もうひとつの地球第二号をつくることもできるのに、といった夢想にとらわれていた、と述べている。なにやら、月と地球の串刺し団子に星の塩を撒いて食べる自分を戯画にした、出口王仁三郎の狂歌をも髣髴とさせる壮大な逸話だ。

この逸話はさらに、西洋の読者には、聖アウグスティヌスの有名な告白を想起させることだろう。かれはある日、浜辺でと或る子供が柄杓を使って海の水を汲みだそうとしているのを目にする。そんな無理なこととはやめなさい、と論じたところ、子供は、それならおじさんはいったい何をしているの、と問い返す。神を理解し尽くそう、としていた自分に気付いた聖アウグスティヌスは、はっとして我に帰る。とみると、先刻の子供の姿はすでにどこにもない。海はいかに広大といえども、所詮有限である。だが無限なる神を汲み尽くすことが、どうしてできよう。子供の幻は、その愚を悟らせるがための、神の御使いだった、というわけだ。

《位相―大地》について、もうひとつ追加しておくなら、ここには雌型と雄型との相互連関も造形的置換として提示されている。厳密に位相幾何学的な意味で、穴の内壁は円柱の外壁と対応し、穴の底が円柱の頂上に呼応する。あたかも袖まくりでもしたかのように、内部が外部へと置換され、と同時に底辺と頂点とが転換される。周知のとおり、リボンをひと捻りして環にすると、内側がいつのまにか外側へと入れ替わる。このメビウスの環と同様、ここでは三次元の世界で、upside-down, inside-outが達成されている。そこにはさらに、資源輸出国の地下埋蔵資源を採掘することによって成立する高度先進国の摩天楼文明という、貧困と繁栄の搾取構造の暗喩を読み込むこ

ともできよう。また、それとは逆方向に、モダニズムの金字塔が、第三世界へと伝播して受動的に模倣される潮流が、ファロスの実体（ポジ）の「塔」と、女性的な非実体の「空洞」（ネガ）によって、換喩的に表象されている。そしてそれが、現代日本美術史における反藝術から非藝術への時代的位相転換にも重なっていたことも、すでに別の機会に述べた＊14。同時期から『道化の民俗学』などを皮切りに、思想界を風靡した山口昌男の「中心―周縁」理論は、周縁からの中央権力脱臼による価値観の転倒に貢献したが、関根の《位相―大地》はそれを空間的位相として呈示した、と加えても蛇足ではあるまい。

内と外、上と下、ネガとポジ、中心と周縁、肯定と否定、存在と非在、実体と虚といった対が、実際には相互反転可能な位相を占めているに過ぎないこと。この簡単な真実を、《位相―大地》はこのうえなく明晰な形態置換によって示し、既存の常識の問い直しを迫っていた。それは、華嚴思想の用語を借りるなら、理と事との根源的な相互透過の実験場であった。そこに現代美術を代表する、理事無碍の発露が見出される、といっても、この解釈はけっして誇張ではないだろう。松岡正剛も述べるように、ここでは物理的な条件の理解がそのまま方法へと昇華されているからだ。「理解はやがて方法となる」。そこに理事無碍の真如がある＊15。

無碍は落差を必要とする

赤瀬川原平の《世界の缶詰》から関根伸夫の《位相―大地》に至る若手の台頭を横目で涼しげに眺めながら、秘かなる敵愾心を隠さなかったのが、前衛陶藝の鬼才といわれた八木一夫（1918-1979）ではなかったか。その《ニュートンの耳》（1969）が、関根のみならず、好敵手であった堀口正和や、耳の連作で話題を撒いた三木富雄らに対する当てつけ同様の作品であったことは、別途述べた＊16。だがそもそも八木は「中は虚ろ」な陶藝の特性を熟知していただけに、

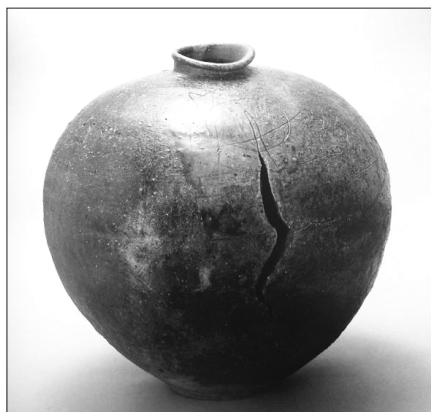


図17 八木一夫 《信楽大壺》 1966 (『没後25年 八木一夫回顧展』図録, 京都国立近代美術館, 2005)

赤瀬川や関根といった前衛藝術家を自称する人種が、缶詰や堅穴の虚ろなる懐へと関心を示し始めたことには、時代の潮流をひしひしと感ぜずにはおられなかったことだろう。逆に、内部の空虚に拘ればこそ、融通無碍とは参らない事情が、陶藝家には骨がらみとなって残っていた。

岡倉覚三の『茶の本』の指摘を待つまでもなく、器は液体を容れるための空隙を内部に保っている。それが陶藝を clay work (粘土による造形作品) から区別する。八木の作品から任意に取り上げるなら、『信楽土管』(1966) は土管の内外で2匹の信楽狸が隠れん坊を演じるコミカルな作品だ。一方がホアン・ミロで、他方がミロに化かされた八木自身ではないか、との仮説もすでに述べたが、この遊戯が理解されるためには、当然ながら、鑑賞者には土管の内部と外部の両方を見ることができると、いう条件が不可欠である。ところが、一般に壺となると、内部と外部との両方が見えてしまっ

ては、壺は壺たる資格を喪失する。内側と外側とが不用意に「融通」されてしまっ

ては、器=存在は、もはや「器」として存在できない。言い換えるなら、内部を蔵していながら、あくまでそれを顕示することを慎むところに、壺が壺として存在する。そして内部に潜在性を蔵している限りにおいて、器はその外壁を顕在化させる。

これが、金剛界と胎藏界の両界曼荼羅の対応関係を、立体的な位相で直喩していることは、もはや明白だろう。潜在性の蔵としての胎藏界と顕現としての金剛界と。この表裏一体の関係を日常生活のうちで具現していたのが、ほかならぬ凡庸なる器=存在だった。それは母胎としての子宮の存在論へも結びつく話題だが、これは別の機会に譲ろう*17。そのうえで、狸が隠れん坊を演じる管の場合に戻るなら、ここでも管は内部と外部とを区分する機能を有すればこそ、管として存在できる。内外が融通してしまえば、それはもはや管とはいえないだろうから。

そうした基本的な前提条件を踏まえたうえで、八木一夫の《円》(1978。【図18】)を見よう。いわゆる巴形の管が湾曲しており、閉じた両端が接触寸前の状態にある。それだけのとりわけ何の変哲もない、どこ

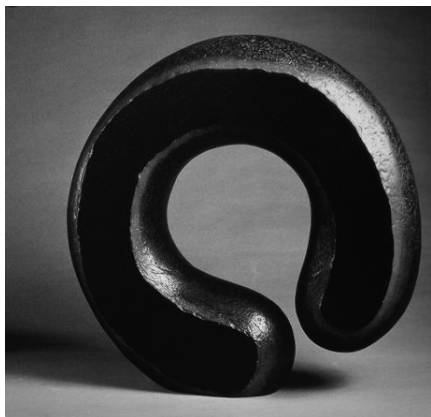


図18 八木一夫 《円》 1978 (『没後25年 八木一夫回顧展』図録, 京都国立近代美術館, 2005)

ささか哲学的な思弁を巡らせ始めると、事態は不意に収拾不能となる。まず閉じた両端だが、どちらがどちらに（能動的に）触れていて、どちらが（受動的に）触られているのだろうか。指と指、上唇と下唇などに置き換えても同様だが、この非決定性はながらく哲学者たちを悩ませてきた。さらにこの両端が仮に融合して閉じた円環をなしてしまっただろう。その瞬間に円環の中央には、あらたな円形の空隙が誕生する。巴が管としてドーナツ状に繋がった瞬間に、そのドーナツの中央に別のずん胴な管が出現する。ドーナツはいまや、この新たな空洞を形成する側壁となる。浮き輪を構成する管と、その浮き輪の中央をなす空洞という、もうひとつの管を考えてもよいだろう。だが浮き輪の円管と、浮き輪の穴とは、どちらの管が原因で、どちらの管が結果なのか。ここでも両者は相互に依存して二重の管を形成し、海水浴場に浮かぶのであり、因果関係の決定は不可能となる。

第三に、この二重に直交して交差した管は、そもそも巴の両端をなしていた二つの閉じた口が融合して解消したがゆえに、はじめて出現したはずだ。だがこうして円環が閉じてしまうと、円環の誕生を促していたはずの、接近する双方の口そのものが抹消されてしまう。管が開通すれば、口はもはや不要であるばかりか、どこに口があったのかも不明となる。いわば意思疎通communicationの成立とともに、その原因であり動機でもあったはずのふたつの開いた口＝発言主体も消滅する。

こうしてみると、巴形の管の両端を隔てる間隙・間（gap）こそが、双方の口を接近させる源だったことが見えてくる。そしてその「間」が解消されたとき、双方の口を惹きつけていた動因も消滅する。比喩的に述べるなら、意思疎通の営みとは、それが成就されたときにはもはや不要になる、という意味で、自己破壊的な行為だ、ということになる。達成がそもそもの目的を無効にする。ここには融通無碍の境地がひそかに孕む、本源的な逆説が見えてくるのでは

ないだろうか。融通無碍が成就されると、そこにかかわった主体そのものが、自己消滅の危機に晒される。主体の個人性、分割不可能性 individuality を原点に据える西洋近代的思考が、仏教思想に対して抱き続けた不安は、ここに発生する「個の解消」と、けっして無関係ではないだろう。事事無碍の境地は、西洋的な思考主体にたいして、自己放棄を要求する。「無の思想」とはこのことの謂であり、これは危険思想となるほかない。

八木一夫の《円》をめぐる思弁は、華嚴思想の可能性を示すとともに、それとは裏腹にまた、個の思想の限界とその前提をも明らかにする。まず事と事との相互作用に「無碍」non-obtrusivenessが実現されるためには、その前提として「あいだ」gap が不可欠だ、という教訓。じっさい、八木の作品にみえる二つの先端のあいだを隔てる「間」がなくなってしまったては、互いに無碍なる流通を所望する実体間に区別をつけることが、そもそも不可能となってしまうのだから。とすれば「間」の存在はまた、個々の実体の存立に先行し、それを可能とする条件だった、ということになる。だが必要となる哲学的議論の前に、一息入れよう。

事事無碍と地獄という奈落への転落との関係を見るために、漫画家の水木しげるが発案した卓抜な装置の助けを借りてみよう。

地獄流し

初期の短編「地獄流し」（1965）には、この世とあの世を繋いで映像を提供する「霊界テレビ」なる宝石が登場する*18。すべての世界を映し出すこの多面体の鉱物結晶は、ほかならぬ帝釈天・インドラの網を構成する、あの宝珠のひとつにほかなるまい。だが、これを一般人がむやみに使用するのには、あまりに危険である。というのもこの世とあの世との区別が付かなくなるからだ。真理は、それを知る覚悟のない者を、容易に狂気に陥れ、地獄へと流してしまう。田中敦子の《地獄門》は、誤たず、この狂気への入り口を示していたことになる。

なお、現今の神経科学の発展に立脚して、

視覚教育の刷新を訴え、echo objectsなる概念を提唱している美術史家のバーバラ・スタフォードは、あからさまには仏教のことを念頭には置いていないが、どうやら「霊界テレビ」に類する反射物体echo objectsをも構想しているらしい。そのことは彼女が自著のラッパーに選んだイメージからも推測できる。選ばれたのは、オラフル・エリアッソンの作品《ほとんど煉瓦積の壁》(2002【図19】)だが、これは、周囲の光景を乱反射する鏡が角度を変えて装備された凸凹の壁面作品である。霊界通信に直結するには、なお反射＝ミメシスの再現藝術観の限界が明らかだが、とはいえその華嚴的発想が、水木しげる発案の「霊界テレビ」

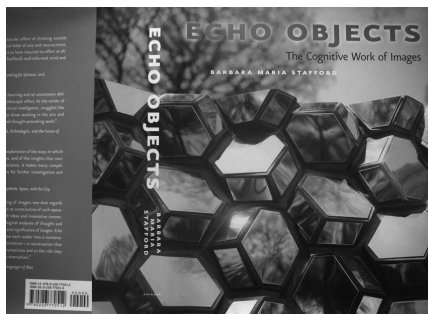


図19 Olafur Eliasson 《Quasi Brick Wall》(NMAC Fondation, Cadiz, 2002 (Barbara M. Stafford Echo Objects) 2007 (表紙ラッパー)

と示す親和性は、一見ただけでも、あまりに歴然としている*19。(以下次号)

* 存命者の生年は記載しないことを原則とした。(編集部)

* 9 井筒俊彦『事事無碍・理事無碍—存在解体のあと—』『コスモスとアンチコスモス』岩波書店, 1989, 40-44, 2頁。

* 10 井筒前掲書。56頁。

* 11 拙稿「勝負の瞬と持続への欲望と：第48回ヴェネチア・ビエンナーレ見物雑感」『図書新聞』2453号(1999年9月11日)。

* 12 陶磁器という実用品が美術の範疇に登録されたのは、畢竟マルセル・デュシャンが陶製の男性用便器にマットと署名して藝術作品の地位を授けたのと同様ではないか、という反論もあろう。だがデュシャンの場合、陶磁器の、器一存在としての役割には、まったく関心が向いていない。デュシャンの関心はもっぱら、美術館の展示空間には不似合いな異物を、文脈逸脱によって取り込むという破廉恥な越境行為にある。さらに実用品を非実用として扱う定義変更は、カントの藝術定義(「無関心性」)にあまりにも従順であろう。なによりデュシャンは藝術家として登録済みの人種であり、その行為は「醜聞」として受容される可能性に最初から開かれていた。これとは反対に、例えば朝鮮の陶磁器を西洋の定義する美術の範疇に仲間入れさせることには、非西洋文化の産物によって西洋起源の範疇論に疑義を呈するという、文化を跨ぐ正統性の政治学が内在した。この越境行為に尽力した柳宗悦(1889-1962)のデュシャン(1887-1968)との同時代性は、注目値するだろう。便器が美術界に闖入した1917年の1916年に、柳は初めて朝鮮の土を踏み、そこでの朝鮮・漢民族工芸の発見が、1925年の「民藝」概念誕生に繋がってゆく。

* 13 大嶋仁『日本思想を解く—神話的思考の展開—』北樹出版, 1989年, 32-33頁。本書は最初、スペイン語で執筆され、*Pensamiento japonés*, Buenos Aires University Press (EUDEBA) として出版されたのち、日本語をはじめ、フランス語版も著者自身によって刊行されているほか、ポルトガル語訳もブラジルで刊行されている。専門的で詳細な日本思想史はほかに何冊もあるが、思想的伝統を共有しないラテン系・カトリック文化圏向けに、たかだか100頁ほどの紙幅のうちに、日本思想の精髓を意味のあるメッセージとして圧縮して伝達した本書の意義は、改めて高く評価したい。

* 14 拙稿・本連載57「トポロジー空間のなかの21世紀世界美術史」、『あいだ』148号(2008年5月)。

* 15 松岡正剛『空海の夢』春秋社, 1984, 2004および、『千夜千冊』所収「高銀『華嚴経』1995, 御茶の水書房, 三枝壽勝訳」の項目参照。

* 16 Shigemi Inaga, *Les Traces d'une blessure créatrice, Kazuo Yagi entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale*, *Japan Review*, 19, 2007, pp.133-159.

* 17 Shigemi Inaga, *Destin de la notion de qiyung shengdong ou la résonnance des souffles qui donne vie et mouvement : à la marge d'un ouvrage de Miki Shigeo, Le Monde du fétus, la mémoire de vie de l'espèce humaine* (1983), dans le colloque nippo-francophone, organisé par Augustin Berque, *Être vers la vie*, Cerisy-la-Salle, 23-30 août, 2008. 胎蔵界と金剛界の両界曼荼羅の関係については、井筒俊彦『コスモスとアンチコスモス』岩波書店, 1989, 154-155頁。

* 18 水木しげる「地獄流し」(1965)『ゲゲゲの鬼太郎』第1巻, 中央公論社, 1988, 73頁。

* 19 Barbara Maria Stafford, *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2007. 現在旅先とて、手元不如意のため詳述できないのだが、スタフォードと華嚴思想との対峙には期待できよう。その可能性は別途機会を得て詳述したい(サンパウロにて、2008年9月8日)。