

稲賀繁美「熊楠からみる現代東アジアの美術」（2009年度第2回モノ学・感覚価値研究会発表、6月21日）

2009年度モノ学・感覚価値研究会第2回研究会

日時：2009年6月21日（日）13時～18時

場所：京都造形芸術大学 人間館4階 409教室

○鎌田 それでは、これより本年度、第2回のモノ学・感覚価値研究会をおこないます。最後のほうで、来年1月に開催する総合博物館の総合展示とか、あるいは、そのシンポジウムをどういうふうにするかについて、また確認の意見交換をして、重ねていきたいと思えます。

では、早速、稲賀繁美さんにご発表をお願いします。稲賀さんは本学の名誉学長でありました芳賀徹先生の門下生になりますか。

○稲賀 学生のひとりではありましたが、門下生だかどうか。

○鎌田 国際日本文化研究センターの教授として活躍していますが、特に日本の近代以降の美術史が主でしょうか。

○稲賀 自分では美術史崩れなどと言っていますが、目下よくわからないところにいます。

○鎌田 いや、美術・芸術のことや、京都における工芸などのものづくり集団の研究もかなり進められております。今日のご無理を言いまして、学会シーズンで、忙しい最中なのですが、先々回、4月のアート分科会で、南方熊楠とモノ・こころ、コトと、その近代芸術の南方との接点の話をしてくれましたので、そのところを基軸にしなから、さらに南方熊楠の理論や考え方と近現代美術や芸術がどういうふうにつながるのか、またつながらなくてもべつにいいですが、そのあたりを自由に話していただきたいと思えます。

私のほうは、南方熊楠の宗教的なところを中心に取り上げます。稲賀さんのほうは芸術的な側面を中心に論じていただきます。それでは、よろしくをお願いします。

1.「熊楠からみる現代東アジアの美術」稲賀繁美(国際日本文化研究センター・総合研究大学院大学・教授)

前口上

今日は久しぶりに、京都造形芸術大学にお招き頂きました。参りますと、ちょうどオープン・キャンパスで大変な活況です。巻き込まれた途端にこちら調子がよくなりまして、うきうきしています。少し元気のいい話をしたいのですが、どうなりますでしょうか。

ただいま、鎌田先生のほうからご紹介いただきましたけれども、実は今年の夏に、突然『華厳経』と現代美術について話をしてくれと頼まれまして、ベレバという、パリ郊外南部のフォンテーヌブローの森の近くですが、そこで第2回の国際華厳会議という、大変に立派な学会がございました。そこには例えば、東大寺の森本長老さんや、日本のインド研究、仏教学の大家の方たちが、外国の方たちと一緒に発表されるという、恐ろしく専門的な学会で、その主催者から、なぜか現代美術を論じて欲しいと頼まれて、困ったのです。困ってしまって、鎌田東二先生みたいに名案があればいいのですけれども、そうもゆかないので、苦し紛れにでっちあげの発表をいたしました。その際に考え

たことが、このモノ学研究会とも、今にしてみれば何かと接点がありそうで、今日は私のほうから偉そうに一席ブツというのではなくて、むしろ皆様と一緒に考えていく機会になればと思います。

美術・芸術の分科会を近藤高弘さんが主催しておられ、そちらにお招き頂いてしゃべったところが、時間切れになりました。その続きを是非、という話がだんだんに膨れあがりまして、今日のような場を改めて設けて頂いたことに、まず感謝申し上げます。

実は、奉職しております国際日本文化研究センターのほうで私の主催しております研究会でも似たような発表をすでに行っていて、そちらにお越しの方には重複する個所があることをお断りします。また英語とフランス語ではすでに論文を書いておられて、本日は関連する日本語の新聞記事などを適当に使いながら、簡単にお話を進めたいと思います。

華嚴経と前衛藝術

冒頭から方法論的にはかなり無茶な話ですが、南方熊楠にゆく前に、『華嚴経』のことに一言触れましょう。華嚴宗といえば、われわれが常識的に知っているのは、例えば、洛陽の龍門石窟にある奉先寺の大仏、7世紀の後半ですが、それから70年ぐらいたって、奈良の東大寺にできたのが、皆様ご存知の東大寺の毘盧遮那仏になります。8世紀以来、日本には華嚴の思想が直接、間接に伝わっている。たしかにわれわれは日常生活ではそれほど意識していない。しかしながら、どうも華嚴の思想は、この列島に住んでいる人たちの、こころの奥底にはしっかりと来てしまう。来すぎてしまう部分すらあるようです。

思えば不思議なことですが、外国に出て、いざ日本のものごとを説明せねばならない、といった事態が発生すると、この華嚴の思想が、ふいに噴出したりのたします。もちろん、外国向けに日本を説明するというと、かなり怪しげなこともおこなわれます。このあいだ惜しくも終刊になってしまいました、『大航海』という雑誌の最後の回の「ニヒリズム」という特集号がありました。これは読むに値するので、買っておかれることをお勧めしますが、そこで例えば、ドイツ哲学・文学専攻の三島憲一さんが面白いことを書いていらっやる。「ニヒリズム」の話は無意味だからもうやめましょう、という題名のご論文なのですけれども。そこで三島先生は、こう指摘しておられます。

とにかく外国人向けに哲学を、とりわけ東洋哲学というものを説く人たちは、要するにもはやヨーロッパから学ぶことはないとなると、すぐ東洋的ニヒリズムを持ち出す。そこにはどういう傾向があるかということ、二つあると書いていらっやるのです。どちらも悪口ですが、ひとつは「禅坊主系文明論的ニヒリズム」、もう一つは「日の丸系神武天皇観ニヒリズム」。これは世代的に左翼的な三島さんなりの価値観が出ているところだと思いますが、とにかくこうした二つの傾向が最近また強まって、それゆえ、東洋の居直りみたいな言説が飛び交っている。そのことに対するまっとうなる批判をなさっています。

禅坊主系とありましたが、実際、日本美学などと言いますと、禅がよく出てくるわけです。ただ、それをもう少し深いところまで下りていくと、むしろ華嚴的なものが無意識な前提として使われているのではないかと。一例ですが、先ほど鎌田さんからもお名前のご紹介がありました、Tore Haga、フランス語風にトール・アガと読ませるつもりなのでしょうけれども、それにミシェル・タピエの名前が並んでいます。これは1963年にトリノで出版された本、*La Continuité et avant-garde au Japon* 『日本における連続性と前衛』という直訳がついておられて、芳賀徹とミシェル・タピエが共著で出版した書物です。これは国際的に見ますと、いわゆる「具体」の人たちはじめ、当時、この段階で国際的に活躍していた日本の藝術家たちを、初めてヨーロッパの文脈で、それもフランス語によって紹介した出版物だと言えると思います。それだけでもたいへん前衛的な書物です(図1)。

その序文と言いますか、理論的な導入論文を、今日の会場である京都造形芸術大学の名誉学長、このあいだまで学長をやっておられた芳賀徹氏が直接フランス語で書いておられる。31歳か、32歳のときの若書きであります、いまや歴史的に記念すべき論文です。

そこでまずは何を下敷きに説き起こしているかということ、これが『華嚴経』。画面の右に帝釈天うんぬんと翻訳を記しましたが、これに対応する文章が、左のフランス語原文に見えます。まず、これに大急ぎで目を通してみましょう。

フランス語のほうがおわかりの方は、原文をご覧ください。『華嚴經』を種にして議論を進めるわけですが、中心となるのは何かといえば、一番有名な譬え話です。この經典に見られる、光にあふれた暗喩の一つがわれわれに示すものは何であったか。ブッダの大切な守護神の一人である帝釈天。その宮廷を莊嚴する無数の宝石の糸、といえば、これは皆様ご存じの話だと思えます。

結晶をなす無数の宝石の玉、それらの宝玉は一つ一つが網なす糸に結び付けられ、その一つ一つの玉のなかに、ほかのすべての玉が映っている。逆にその一つの玉は、ほかのすべての玉のなかに映っている。世界というものはそのように連関している、という教えです。欧米でこの逸話を持ち出すと、けっこうインパクトがあって、「えっ」と驚かれるので、皆様を使う機会があったら、試してご覧になることをお薦めします。とまれ、そうしたふう相互に映し、映されという関係が無限に続いている光に満ちた映像が現れる。これは何の比喩かと言えば、まず、事物のあいだにありとある障壁や距離、ないしは無関心といったものが捨て去られた状態を示している。二つ目として、一方向的な因果関係、原因があって結果があるといった、点と点を線で繋ぐような意味連関や思考法が超越される。さらに三つ目として、一つ一つの個性は、自らの個性はあくまでも維持したままで、しかし、必ずブッダの光明の包む透徹したコスモスのうちに統一される、と述べられている。

華嚴經はタクラマカン沙漠のホータンで成立したものとされ、サンスクリットでの全文は残っておりません。漢文で残っている文書に対応させますと、一即一切すなわち、ひとつがすべてである、といった言葉を皆様もご存じと思えます。ごく普通に『華嚴經』をちらっと覗いただけの方でもご存じの、理事無碍、事事無碍、さらに日本語では日常ごく普通に用いられる無礙・融通、そうした言葉に託された思想を、芳賀徹氏は、ここで一所懸命に動員し、フランス語で理解可能な表現に翻訳していることが分かってきます。

それでは、どうしてこうした言葉が、それこそ具体という前衛グループを説明するときに出てきたのか。詳しくはあとで検証しますが、こんなことが書いてある。50年代から60年代といえば、例えば、ポロックやヴォルスというような人が欧米では活躍していたのですが、彼らの絵画を見ると、線描や筆触、それらが「複数性のうちに」とありますが、お互いに競合しあい、息せき切った律動のうちに戯れあっている。その様子がわれわれを、日常の世界から羽ばたかせ、硬直して散乱した日常的な事象の集合という、そうした次元から解き放して、尽きることのない連続性の世界へと沈潜させるのではないかと。

ここには二重の認識があるようです。つまり、最初のレベルとしては、同時代の西洋の前衛の芸術、抽象表現主義と呼ばれた絵画作品を読み解いていく上で、華嚴の思想が役に立つ。さらにもう一つ上のレベルで言いますと、そうした欧米の作品と、例えば極東の日本でおこなわれていた同時代的な現象とが、これまたお互いに響き合っている。先ほどの宝玉の比喩には、お互いが他を映すという関係がありましたが、それに比類できるような状況が1960年代、ヨーロッパと日本、北米・南米のあいだでも生まれていたものではないか。お互いに直接の関係こそ見えなかったが、なるほど、同時的な共振を起こしていた。

そのように、二重の次元の比喩として芳賀徹は同時代の前衛を語っている。もちろん、いまから半世紀近く前の、こうした直観的アプローチに対して批判を加えるのは容易でしょう。ただ私として、とても興味があるのは、華嚴思想を手がかりとしたのは、決して芳賀徹が最初ではなかったという事実です。それよりさらに半世紀ほど前に同じ方法を活用しようとした人が、ほかでもない、南方熊楠であった。次ぎにこの点に移りましょう。

南方曼荼羅の初歩的読解

そもそも外国に行って「東洋」のことを説明しようとする、どうして「華嚴的なもの」——と、いま広い意味で採っておりますが——、が出てきてしまうのか。そのことを問題意識として、その文脈に限り、簡単に南方熊楠の復習させていただきます。土宜法竜のことについてはあとで詳しく鎌田先生からお話があると思えますが、イギリス時代を皮切りに熊楠は法竜あてにたくさん手紙を書いています。最近も再発見された手紙が出てきましたけれども、早い段階で、1883年の書簡にはこんな絵が描いてあります(図2)。いたって簡略なものですが、これがすでにかなり重要です。人間の「心」が「物」と触れ合った、その触れ合ったところにことごと、「事」が出現する、という模式図です。

実は、こういうこと一つ、ヨーロッパの人にはなかなかわかってもらえない。熊楠自身もそう書いています。これは実験されると面白いと思いますけれども、ヨーロッパの大学などの哲学の授業で、われわれはこういうふうにも考えられるのですけれどもと説明しても、何だかさっぱりわからない、まったく理解できない、といった反応が返って来ます。

理解が難しい理由の一つには、ここでいう「モノ、ココロ、コト」にぴたりとあてはまる、英語なりフランス語なりドイツ語の語彙がないのです。コトと言った場合に、fact deed などにはありますが、コトからコトバが派生する、という関係はない。日本語の語彙のひろがりとはまったく一致するような概念はヨーロッパ語に存在しない。逆にヨーロッパの哲学の言葉を使ってしまうと、彼らの言語のなかで定義された、例えば「マインド」は頭にあって、「こころ」といえば胸に手をあてるのとは、身体感覚としてもずれてしまうのです。さらに thing(英語)、chose(仏語)、Ding(独語)などという言葉がありますが、ここで熊楠が使う「モノ」のように「イキモノ」「クダモノ」「バケモノ」や「モノ狂い」「モノの化」といった意味論的な広がりは、これらヨーロッパの日常語あるいは哲学的な用語からは出てきません。というわけで、語彙のレベル、意味論(セマンティクス)のレベルの双方で、すでに初歩的な現象が、なかなか容易には理解してもらえません。

これを要するに、日本語の世界で生活している人たちは何となくあたりまえだと思って、その世界で考えていることを、いざ英語なりフランス語にして、向こうの人と議論しようとしてみると、実は水面下で枠組みが違っている。理解できたと思っているのに、しばらくたつと何を言っているのか、話がさっぱり噛み合わない。日本でヨーロッパ哲学を専攻している人は、随分数多いのに、欧米の哲学用語に浸ってしまうと、かえってこうした入り口のところで行き違いが生じているのを見落とす、ということになりかねません。

とはいえ、逆に理解してもらえないとなると、日本語の世界に逃げ込んでしまうということがあるのです。東洋ではわかっているのに、やつらにはわからない、みたいな、さっき三島憲一さんが批判した、一種の島国根性の居直りが突然あらわれたりする。それに近い経験を、熊楠はロンドンで蒙った。その苦々しさが彼の手紙のなかにも出てきます。

それから、ほぼ10年たった1903年に、これは帰国後で、紀州の田邊に戻った後ですが、もう少し発展した図式が出てきます(図3)。鶴見和子は先の図をも南方曼荼羅と名づけたわけですが、中沢新一氏などは、そうではなくて、むしろこちらのほうをこそ熊楠曼荼羅と呼ぶべきであると、提唱しています。簡単にこの図を見ておきましょう。先ほどのココロとモノ、その相関のなかからコトが出てくるという図は、本図右上では三角形に直されており、そして、人間はコトには名前すなわち名辞をつける、という意味で、熊楠は、そこから線を引き「名」と書いている。その上のところに大日と書いてあって、金と書いてあるのですけれども、これは金剛界のことを考えている。そして、その左には胎とありますが、胎蔵界と金剛界の両界が並んでいる。ちょっと詳しい方はご存知のとおり、この金剛界曼荼羅、胎蔵界曼荼羅が実際に歴史的に出てきた経緯を尋ねてみると、理論的に隣り合わせにするのは、必ずしも歴史的に根拠ある認識ではありません。両界曼荼羅という認識は後世になってからの合理化ですが、空海の教理はそれを完成させたものでしょう。

面白いことに、ここに書いてある図式と極めて近いことを、1000年以上後に、例えば、井筒俊彦が晩年に言っているわけですね。井筒俊彦の図式では、胎蔵界のほうが人間の意識の次元では金剛界より深い部分に置かれるのだと思いますが、そうした垂直構造を熊楠が意識していたのかどうか、私にはまだ確信がありません。いずれにせよ、哲学的に考えていくと、いまから申しあげるような考えが、わりと妥当するのではないかと思います。

すなわち、ココロとモノとのあいだにコトというのがあらわれてくるという、そういうかたちの世界像というのは、曼荼羅の世界で言えば、むしろ金剛界曼荼羅の描いている世界像として理解できるのではないかと。つまり、すべてのものが分節化(アーティキュレート articulate)されてしまう様相。世界はここで言語という網の目にそって区分けされ、お陰で、モノゴトの輪郭・区別が鮮明に見える、明晰・判明な世界ということですね。しかしそれは事実の反面でしかなくて、裏には胎蔵界というものが潜んでいるわけです。この胎蔵界が潜在意識の層に相当するのは、容易に理解されるでしょう。仏教でも唯識などは、この潜在意識をさらに細密・精緻に分析して、意識が芽生える「種子」を探り

ます。

そこであるほど腑に落ちるのは、ヨーロッパの人たちはリニアな因果律のことはわかるけれども、縁というものがわからないと熊楠が文句を言っているという事実です。つまり、因果という表向きの表面に残ってくるものでない、その水面下の縁という世界。そして、縁起とも書いておりますが、熊楠がそちらの広がり、胎蔵界の現象として見ていたことは、この図からも明らかだと思います。こうした脈絡の全貌を解き明かすことこそ私の望みなのだと、熊楠は自らの志を述べている。ヨーロッパのやつらにはそこのところがないのだ、と熊楠は言い募り、勢い余って、年上の土宜法竜に向かってまで、おまえ様もわかっておられないのではないかと問い質している。欧米近代科学の説明原理の限界をわきまえた構想。そういう大きな図式が、熊楠の図式には含まれていただけですね。

今日、私は熊楠についてこれ以上深入りはいたしません。むしろ、これらの一番単純な図式から、いったい現代美術について何が言えるのか、ということを少し考えてみたい。

理事無碍と現代

次の段階にまいります。もう一つ有名な図がありまして、これも同じ土宜法竜あてに書いたものです(図4)。これは、ものごとが何か発生したとして、その裏にどういう理屈や脈絡があるのか、という様相を図示したものです。ある出来事の原因として、その背後に潜む理屈や理法はさまざまですが、例えばイ、ロ、ハと振ってある。発生した現象の近くに見られる、ロとかハとかは、これが直接の原因だなど、比較的容易に理解される。犯罪学などでの罪状立証の手続きでは、この部分までが、犯罪の動機として法廷でも有効な因果律の世界となります。ところが、同じ図のはるか上の端っこに位置するルだとか、ヌだとかになると、これははるかに離れたところであって、もはや、加害者が罪を犯した直接の原因となるようには見えてこない。幼少時のトラウマで、とか前世の因縁で、あるいは占星術でいう星のめぐり合わせのせいで、などと言い出せば、何を非科学的な、と糾弾され、もはや裁判は成立しません。しかし、それらも一つ一つの現象に、実は遠く近く響き合っている。そのようにして世界はできている。井筒俊彦流に言えば、その様を、ある一瞬の時刻で切り取って見せた、その断面図が、熊楠のこの図といつてよいでしょう。

実は、鶴見和子さんは、この図をして南方熊楠曼荼羅と命名していて、そこには中村元からの示唆もあったようです。これに対して中沢新一氏は、これは曼荼羅ではないと主張しているのですが、中沢さんは裏ではどうも井筒俊彦を読んでいるようで、井筒俊彦は、直接には熊楠のことは語りませんが、その著書を読むと、この図は、理事無碍の説明と言ったほうがぴったりくるだろうと思います。つまり、事(じ)というのは、先ほどの一つのことがらですね。一つのことが生起する、発生する、その裏には無限の脈絡がある。その無限の数の理というものの上に、一つのことがらというのが載っかっている。そのように華嚴経は説くわけですが、それを便宜的に説明したものがこの図であるといえそうです。

ここで先ほどの、芳賀徹氏の話に戻りますと、ごくごく現象的に見ても、よく似たような絵画作品が出てきているということだけは、否定し難いと思います。先ほどの理事無碍の右の図を参考にして見ていきますと、左のジャクソン・ポロックの作品の場合でも、一点一画と絵の具を画面に落とした結果、ドリッピングが画面全体に響き渡っている。一見、きわめて無造作に絵の具を落としているようですが、制作の様子を撮った記録映画をみると、ポロックの動作はなかなか慎重そのもので、細心の注意を払っている。そして、肥瘦ある線の群れが遠近(おちこち)全体にわたって遠く近くに響き渡っている。その全体性の感覚の上で彼の画業が成り立っている、ということだけは、最低限言えるわけですね。

やや駆け足になりますが、ちょうど同じごろに、「具体」グループの人で金山明さんが、ポロックにも良く似た絵を描いています。これはどうやってつくったか、みなさんはご存じですか。美術の関係の方はご存じだと思うのですが。一見したところ、ただただ、鉛筆の軌跡が画面をのたくっているように見えて、結果としてポロックのドリッピングにそっくりです。ところが金山さんは、実は小さなリモコン自動車に鉛筆をくっつけて、これは角に当たると戻ってくるわけで、その自動車に、半ばは勝手に線を引かせた。ということは、金山さんの作品は、言ってみれば、作家の意思でつくったのではなくて、作家が適当に動かしていたリモコン車の偶然でできてしまったもの。とすると、ポロックと金山

この二つの作品は、現象的にはよく似ているのですが、ポロックがあくまで作家の意思を貫徹したのに対して、日本の作家のほうは、これではほとんど偶然任せ、といってよい。偶然というものを、作品のなかにどこまで取り込むか。それとも偶然の介入は極力回避するか。そうした思想的な次元では、ポロックと金山には、大きな落差があることとなります。このように、傍目にはきわめて似た現象でありながら、その裏で制作を支配している理屈の「理」というものは、大きく違っていることがある。しかしそれならば、ポロックと金山との同時代的な類似性、洋の東西を跨いで、酷似した作品があい前後して出現したというのは、果たしてどういうことなのか。これが次の問題となるでしょう。

「具体」の場合を見ますと、偶然好みというのは、あえて言うとも日本的な特性と言っていいのかもしれませんが。「具体好み」には、偶然任せがけっこう多いのです。村上三郎は紙破りで有名ですが、この場合も紙がどうかたちで破れるかは、これは結果を見なければわからない。紙というスクリーンは絵画という藝術作品をそのうえに定着する下敷きの支え support ですが、そのように藝術の前提となるスクリーンを、偶然まかせて破壊してしまう。破壊衝動と偶然性に訴えるという要素が、作品存在への哲学的考察などといった、高尚な理論化の以前に、自由気ままに侵入してくる。だがそれで構わない、それも結果的には天の配剤だ、とする態度が、ここにはなにか無意識のまま、しかし顕著に露呈している、と思います。これに対して、一般にキリスト教を背景とする西欧の藝術では、偶然の介入は極力排除する。あくまで作家の意思を貫徹することが、「創作」の定義です。表面的には類似した作品ながら、ポロックのドリッピングは金剛界志向への抵抗、それに対して金山は胎藏界にどっぷりと漬かっている、という見方はできるかもしれません。

それを踏まえて、再びポロック晩年のもうひとつの作品を検討しましょう。The Deep という 1953 年の作品ですが(図5)、この場合、先ほどのドリッピングで垂らし込んだ白の絵の具が、画面全体をほとんど覆っており、黒の下地はその一部が中央に少し覗くだけです。白の絵の具は本来、黒の「地」の上に「図」を描くために置かれていたはずですが、ここまで白が増殖すると、そのフィギュア(図)としてあったものの隙間の下から、画面の下地の底にあった黒が、逆に反転して、一つの黒いかたちとしてあらわれてくる。つまり、地と図、深層と表層とが反転を起こそうとしている。意識下の偶然の逆襲です。

ほぼ同じ頃、森田子龍さんに、白地に真っ黒な得体の知れぬ滲みの描かれた作品があります(図6)。題名は「蒼(そう)」(1954)という。なるほどそう言われてみれば、深い青を意味する「蒼」という字が、たしかに書いてある。ところが、これでは墨の軌跡が、もはやほとんど「文字」という次元を乗り越えて、まるで画面中央に、真っ黒な闇をつくって居座っている。それこそ文字通り、暗い「蒼」そのものになってしまっている。

ここでもポロックと森田思龍の二つの作品は、とてもよく似ているわけですが、どうしてこんなものがほぼ同時代に出てきたのでしょうか。これも戦後の世界美術史という枠組みで考えると、すごく面白い問題でしょう。一方で、欧米の場合、representation の美学、ミメシスの美学というのはもう破綻していた。つまり、画面という確固たる下地があって、その上に描くべき形象フィギュア(本来は人体の姿を意味しますが、具象的な写像すべてに拡大することも可能でしょう)というものを載せるという手順、地のうえに図を描くのが絵画である、といった上下関係の前提が、すでに崩れてしまっています。

そうすると、ここにありますように、むしろフィギュアである白い線や色斑に隠されたなかから、今度は逆に黒の地が自らの姿をフィギュアとして顕わにする。ここに理と事という表現を用いるなら、(黒い地のなかに隠されていた)「理」の束のなかから(白の描線としての)「事」が発生するのでは、もはやなく、むしろ「事」の錯綜した白の軌跡の底から、「理」が黒々とした姿を現す。理と事との関係が逆転する。そんな状況が起こってくる。

そして、今度は森田思龍の場合を見てみますと、これも白い紙の上に表意文字としての字を書くという、そうした前提が前衛書道では崩れてしまっている。そして、字を書くということで、逆にその字(じ)そのものが地(じ)になってしまう。日本語では同音異義語の駄洒落になって、難しいですね。フィギュアとしてのレターというものが、もはやレターではなくて、むしろ、フランスで言う、Support、サポートの紙の面をあらゆる位置に後退してしまう。書はもはや表意文字を刻む仕事から解放される。すなわち書道の場合に起こった場合の逆転現象と、ヨーロッパの文脈で起こ

った逆転現象と、全然原理は違うわけですが、それがほぼ同時に発生した。東西それぞれの伝統からの脱却と、大前提を問はず地殻変動が、50年代に交差した。そこによく似た絵画現象が出現したのです。

そうしたなかに、実は先ほどの芳賀徹氏の書物も出てきます。彼は理事無礙を一つの比喩にして、具体やその周辺の人たちの営みを記述したわけですが、この説明原理が、実はこのポロックと森田子龍の同時代性ということを説明する上でも、結果的には、ある有効性を持つ説になっている。同時性そのものが理事無礙のひとつの表れと解釈される。

事事無礙・遍照の世界

ここで、次の作品へ進みたいと思います。田中敦子さんの『地獄門』(1965-69)(図7)。具体の活動が10年におよび、吉原治良の死で終盤を迎える直前の時期ですが、まずは『地獄門』という題名にご注目いただきたいと思います。なぜ『地獄門』なのでしょう。

ここにはいろいろな色彩の斑点が同時多発的に爆発している。こちらで青い花が咲けば、あちらで赤い花が咲く。それが一斉に自分の目の前に点滅し始め、圧倒的な印象をもって作者に襲いかかっている。そうした強烈な体験が絵となって出現した、と言えるかと思います。斑点の爆裂が互いに他を誘発させている様も、彼女は見ているわけですね。

ずいぶんと大胆奔放な作品ですが、かつて、これに類する作品が歴史上まったくなかったかということ、さにあらず。例えば、早い話が伊藤若冲に『月下白梅』(1755)が知られている(図8)。満月のお月さまのもとで、一輪のウメがぽっと花を咲かせる。そして、一つ咲いたと思って見回すと、まわりも全部同時にぽっと咲いている。そして、それが月といわば対話を交わしているという、よく考えてみれば、不気味なほどに異様な世界ですね。春日曼荼羅や、熊楠絡みなら那智参詣曼荼羅などの図像学的伝統を踏まえてみれば、若冲の『月下白梅』も一つの曼荼羅であったと言えるでしょうが、そうした世界像が、現代美術において再び出現したのは、田中敦子の『地獄門』だったのではないのでしょうか。

いきなりそう申しても、説得力がないかもしれません。しかし例えば実際に、伊藤若冲みたいに、きわめて細密なウメの花を一つ一つ描く行為に没入していくと、どうなるのでしょうか。ほんとうに何日かやっていると、自分が描いている世界のなかに飲み込まれたみたいな体験をすることになる。これは曼荼羅を前に瞑想するのと同様で、一種、異常な精神状態になって、そのウメの花がひとつ開花するところを描いたら、ほんとうに世界が突然変容してしまうような、そんな超常体験も、意外なほど簡単にできてしまうのです。

おそらく田中敦子さんも、『地獄門』を描いていたときには、それに近い精神状態に、自分を追い込んでいた、あるいはそこに文字通り没入していた、と言えるかと思います。

面白いことに、ここで田中敦子の描いた極彩色の映像は、井筒俊彦がヨーロッパの人たちに向かってエラノス会議の席上で、華嚴の理を説いたときに示した模式図(図9)を思いおこさせる。といっても、これはべつに井筒俊彦の説いた華嚴の教理の絵解きを田中敦子が行ったということではありません。むしろ逆に、田中敦子の絵を見ていると、井筒俊彦の脳裏にあった華嚴イメージがどういうものなのかというのが、より具体的にわかる。

井筒俊彦のこの模式図は、事事無礙の説明のための図です。華嚴経では、理事無礙の先に事事無礙という境地が説かれる。それを哲学的にどう位置付けるかというのが井筒の問題だった。まず、先ほど来、理事無礙を見てきました。一つ一つのコトの裏には無数の理のネットワークがあるという話を先ほどいたしました。そうした理事の脈絡が見えてきて、そのうえでもう一度、コトの世界に戻ってくると、コトとコトとがお互いに差し障りなく溶け合う、そういう世界像が見えてくるのだ、と華嚴経のなかに書いてあります。

そのコトとコトの無礙の状態というものを、ヨーロッパの知識人たちにわかるように説いたのが、井筒のこの図です。先ほどリアな、点と点を線でつなぐ式の因果律の限界を指摘しましたが、ここで言えば、真ん中にXがある。そのXが発生する前にYがあって、そのYの前にZがあってというように、すべてが連鎖反応みたいにつながっていく。

ヨーロッパの論文などのものの考え方では、どうしても連鎖反应的な、連鎖と言っても、くさりが一つ一つ繋がって

いるというイメージになる。けれども、いったい世の中はそんな単純な仕組みでできているのだろうか。たぶん、そうではないという主張があります。

ここでちょっと脱線しますが、高名な物理学者で坂東昌子さんという女性がいます。愛知大学時代の彼女はすごく面白い授業をする人で、核分裂の連鎖反応というのは、普通の連鎖とは違う。ところがそれをなかなか納得してもらえないので、面白い工夫をした。授業で学生たちに核分裂の連鎖反応を体験させる。そのためには、どうするかというと、一人一人に5つだったかな、ピンポン球を持たせるのです。彼女は最初のピンポン球1つを持っていて、教壇から学生たちにそれをぽんと放るのです。そして、自分にピンポン球が当たったら、その持っているピンポン球をぱっと周りに投げなさい、と言うのですね。

どうなるかお分かりですね。先生がぽんとやると、その次は $5 \times 5 = 25$ 、第3段階では $25 \times 5 = 125$ 。第4段階まで行けば、もう教室のなかは大混乱でわけがわからなくなります。「これが連鎖反応なのよ」という授業を彼女は実践していたそうです。

○鎌田 ピンポン球をなんぼか様子を見て……。

○稲賀 たしかに、教室の学生数の5倍のピンポン玉を準備するのは大変ですが、とにかくこうして、連鎖反応が恐ろしいエネルギーを放射する現象だということを実感させる、すごく面白い授業を、坂東昌子さんはしていらっや。核分裂の場合には、ひとつの原因から飛び火して、あっというまに全体に波及するわけですが、これを逆に辿って遡るとどうでしょう。逆さまにみれば、ひとつのことにすべてが映じているという、あの華嚴の帝釈天の宝珠が、ここにも現れる。まさに一即一切、すべては互いに関係している。

つまり、Xという一つのことがらには、実は世界中の無数のことがらと交わっている。例えば、この図では便宜的にAからZまで26の要素しかありませんけれども、少なくとも26の要素でもって、支えられ、またそこに作用を及ぼすからこそXという「事」が存在しうる。言い換えれば、ここにあるのは、「我思う、ゆえに我あり」というデカルト的な世界とは、正反対の世界です。デカルトならば、Xというコトが実態として最初にあつて、個(インディヴィデュアル)としてまず成立し、それが「他」なる個(インディヴィデュアル)と関係を結ぶ、と見なすようなモデルとなりますが、そうしたデカルト的な世界像とはまったく違う世界が、ここには示されている。そのことを26という、すごく限定したエレメントで説明したのがこの図なのです。これと先ほどの田中敦子の作品とを比べてみると、田中さんに見えていた色彩が横溢する異様な世界は、井筒俊彦が何とか説明しようとした世界そのまま、といってよい。そしてそれが理屈抜きに彼女には見えてしまっている。そういう次第だったのではないか、という想定もできるようになるのです。

繰り返しますけれども、ここで私は、なにも思想史的な枠組みでもって藝術作品を切り詰めて、割り切ってしまうとしているわけではありません。むしろ作品のなかで出てきてしまった根源的な経験が、哲学的に問い直すと、いったい何だったのか。それを、少し丁寧に追体験してみたかったです。そして、この図にしめされたように、デカルト流の個の存在を大前提とする要素論ではなくて、要素の前に関係が存在する、つまり関係論が先なのだという認識。これはわりと日本などではわかりやすい思考なのです。ところがこれは、ヨーロッパで発展した哲学の枠組みでは、なかなか理解してもらえません。これも面白いことですが、ヨーロッパの哲学史をさかのぼると、同様の思考に巡りあうためにはネオ・プラトニズムの伝統に根ざすプロティノスまで戻らざるをえない。奇しくも言いますか、若き日の井筒俊彦が最初に研究したのは、プロティノスの『神秘哲学』ですね。彼は10歳代の終わりには、もうアラビア語やペルシャ語も習得しておりましたけれども、彼の哲学的な出発点といえば、プロティノスの神秘主義です。

そして、結局晩年になって、それと統合するかたちで、『意識の形而上学』という遺稿で、『大乘起信論』の哲学をまとめる、ということになる。そして、そのなかで通奏低音のように響きながら残っていたのが、ここにあるような図式であった。それをヨーロッパの、東洋専門家ではない知識人たちにわかるかたちで、平易このうえない英語を用いてトコトン合理的に説明しようと、彼は後半生、大きな努力を傾けたと言えるだろうと思います。

もう一つ脱線しておきますと、実は中村元さんには『東西文化の交流』(1969)に納められた「華嚴経の思想史的

意義」という論文がありまして、井筒さんは直接この題名には触れていませんが、『コスモスとアンチコスモス』（1989）に収められた「事事無碍・理事無碍」の冒頭で、事事無碍とプロティノス思想との類縁性を説いた際には、あきらかにこの中村元の論文が念頭にあったようです。このあたり、日本のいわゆる東洋哲学の思想史的な系譜は、見直していく可能性を多々残っているのではないかという気がしております。

ここで若冲の白梅の図に戻りましょう。華嚴経には、一つ一つのちりのなかに、世界の一切の法則を見る、「一々微塵中見一切法界」という言葉がみえます。ここには、あらゆるものの生命がお互いに融通しつつ脈動する、壮麗なる華嚴的世界が現れてくる。南方熊楠も、そうした世界が当然見えていたはずで、それゆえにこそ、植物と動物との間を行き来し、死と生の差をも越えて自在に変貌する粘菌の研究へと進んでいくわけですね。さらに蛇足を加えると、道元の『正法眼蔵』には、ウメの話がちゃんと出てくるのですね。若冲の時代には道元の『正法眼蔵』が一般の眼に触れることはなく、若冲はこれを読むことはできなかったわけですが、梅花という章があります。歳老いたウメの木がたちまち一つ、ぽっと花を咲かせる。そのときが、実は世界全体が起こるときなのだ。「老梅樹の忽開華のとき、華開世界起なり」「華開世界起の時節、すなはち春到なり」。これではまるで伊藤若冲のこの絵は、道元の絵解きのような文句だと思います。そのように、世界がこの一瞬、一瞬に生起してここに立ち上がる。そういう意識が、何か脈々と、綿々と受け継がれていく。さらに言えば、哲学者の大森荘蔵さんがよく使っていた有名な言葉に「立ち現れ」というコトバがありますね。あれなども、どうも下地はこの辺りにあるような気がします。

自己抹消と無限発散

やっと序の口というところで、もう35分経過しました。実はここまでの準備をすれば、あとはこの応用で何でも分析可能だと思うのですが、残る時間でいくつか応用問題を検討してみたいと思います。先ほどの芳賀徹氏の本にも、すでに草間彌生さんは登場していますが、なぜ彼女は世界中をポルカ・ドットで覆わなければならないのか。という話につなげましょう。

先ほど、田中敦子さんの『地獄門』という題名を問題にしましたが、実際こうした世界が目の前に飛び交い始めると、これは危ないわけですね。つまり、個としての自分を前提としていた、インディヴィデュアルの枠というのが崩壊してしまって、世界中のいろいろなできごとが、まるで自分の内面の事象であるように、辺りを飛び交い始めるわけです。

これは、かつて分裂症と呼ばれていましたけれども、統合失調症にすごく近い。そして、現に草間彌生さんの場合には、自分の声が筒抜けになるとか、ものごとが透けて見えるとか、自分は盗聴されている。千里眼でにらまれているといった妄想に苦しんだ人です。だから、自分の作品は剽窃されて、クレス・オルデンベルグは自分と同じ作品をつくってしまう。事態は容易にそこまで行ってしまう。つまり、自分の個というのが、日常的に持っている精神の表皮の皮膜が崩壊してしまっている。そうすると、世界が自分のなかに容赦なく踏み入ってくるわけですから、自分は迫害されていると感じても不思議でない。迫害妄想までもう一步なのです。ところが迫害妄想をカバーしようと思うと、逆に自分が世界のすべてを支配し尽くさねばならない。さもなければ、自分の自我の安全が保てない。

こうなると、迫害妄想と世界支配の野望というのは表裏一体で、そこまで来ますと、草間彌生のポルカ・ドットというのは、つまり自分の印で、世界中に消印を押してしまう行為だということになる。自分の記号で世界を全部覆ってしまわない限り、自分の自我が危ない。そうした切迫した心理状況が、草間さんの作品には、すなおにあらわれている。

例えば、草間には、男根状のもので、家具やポットや、いろいろなものを覆ってしまう作品群が知られています（図10）。これにはいろいろな解釈ができるでしょうが、まず、どうしてこんなオブセッションな、偏執的なことをやらなければいけないのか、と例えば、その理由のひとつは先ほど説明しましたように、世界を埋め尽くさねば自我が壊されてしまう、という恐怖感です。ここでは至福と絶望との両極端は、まさに表裏一体となる。

とはいえ、そこにはもうひとつ別の次元もありそうで、次のような比較をしてみたらどうかと思います。これはご存じですか。中央アジア、いまのアフリカ、コンゴにあたる地域で、いまは部族名を言わなくなっていますが、かつてはン

コンデと言われていた人たちの、木製の彫刻です(図 11)。これは何に使うか一目瞭然ですね。おまじないです。つまり、誰かに悪いことがあったら、その悪霊を払うため、身代わりの人形にくぎを打つとか、逆に悪霊を誰かにつけるために人形に釘を打つとか、これは世界各地にあって、日本でもやっている呪術の儀礼です。その結果、この動物は釘の数だけ世界のいろいろな事件に結び付いているわけですね。その世界のいろいろな災厄の厄払いをするためのオブジェ、災いの代償となってしまったこの動物は、ふと気がつくと、こうして釘で全身が覆われてしまった。この釘の数だけの出来事と、この動物は直に関わっている。そういう呪術の在り方です。思えば呪術とは、狭義の科学が認めるのとは違った方法で、理屈のうえでは結びつかないはずの事柄を結びつける技術です。先ほどの華嚴の比喻に沿って言えば、この動物は無数とは言いませんが、無数に近い数の釘を打たれ、その釘の数だけの事象と、無礙に結び付き、お互いに照らしあっている。その供犠の究極相が、これらの人形の姿です。

草間さんの場合にも、それにほぼ同じことが起こっているのではないかという、一つの仮説が出てきます。つまり、世界のすべてのことがらと自分が結び付いている。そのなかで作品を紡いでゆくとなると、こうした魔除けの記号が無限反復によって作品に寄生し、その表面を覆いつくすという事態も、あちこちでそれこそ限定不可能に発生するわけです。

それから、草間さんには、もう一つ別の系譜をなす一連の鏡と灯火の作品群があって、これは華嚴の世界にすごく近くなってゆく。熊楠がこれを見たら何と言ったか、面白いところですが、例えばミラールーム(図 12)。『水上の螢』という題名がついています。

この場合も彼女がすべての世界を所有すると同時に、彼女というか、6枚の鏡の組あわせによってできた立方体のなかに収まった人間は、世界によって所有され、憑依されてしまう。この作品のなかに実際に入られた方はありますか？近藤高弘さんは入っていらっしゃるようですね。写真の真ん中にかすかにプラットフォームが見えますね。そこに立つと、全身が闇のなかの光に包まれる。仕組みとしては実に簡単なことですが、ここには、かなり深い哲学的な含みを読み取ることができそうです。つまり、この鏡と鏡との合わせ鏡の間に照らし出された光というのは、実はいまでも無限増殖を続けているわけですね。光速のスピードで無限の彼方にまでその光を点滅させてゆく、という作業は現にいまもまだ永遠に続いているわけです。この閉じた鏡の部屋に閉じ込められることで、逆説的にも、無限への発散が約束される。それも、あくまで自分の私的な空間として。そして、こうした装置を作って、そこに溶け込まなくては自分の正気を保つことができない。ここまでくれば、彼女がこういう作品をつくらざるをえなかったという気持ちも、すごくよくわかります。草間さんには、またミラー・ボールを水面に撒き散らした作品も有名ですが、ここでもまさに個々の玉は他のすべての玉に自らを映し、と同時にひとつひとつの玉には、ほかのすべての玉が映っている。これを華嚴的世界と形容していけない理由を見つけるのは、かえって困難というものでしょう。

華嚴の世界を井筒俊彦は、こんな具合に表現しています。「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」、と。まるでこの井筒さんのこの言葉は、草間彌生の作品を絵解きするために書いたもののように思われますが、ここからも、草間の世界が華嚴的悟りと踵を接していることの、偽らざる傍証が得られるでしょう。

遺伝子の繭

世界がお互いに、すべて繋がっているという感覚も、なぜか国際的に評価される日本の前衛の方たちのなかに非常に頻繁に出てきます。先ほど触れた田中敦子には 1950 年代末の作品として『繭のなかに包まれて』がありますが、内部に設えた寝床に入ると、眼前にプラネタリウムの星がすべて映っている世界の繭。いわば星の世界との無限交信の夢を託した、体験用実験装置とも言えそうです。さらに、その繭の表面覆った幾多の電球をつなぐ配線は、複雑に絡まりあっていますが、ここには系統樹の姿を認めてもよいのではないのでしょうか。系統樹には、生命誕生以来の太古の祖先からのすべての連絡網が、自分一人の個の存在へとつながっており、自分という存在のなかには、それらすべてが潜在的にあらわれている。田中敦子は、そういう世界を繭として創ってしまった。世界体験とは

繭に包まれて先祖からの補給を確認し、宇宙と対話することなのだ、とでも訴えかけるように。

そして、系統樹を司る遺伝子の糸というのが、どうも多くの日本人作家にとっては、かなりの執着(オブセッション)なのですね。べつに仏教を信仰しているわけでもないのですが、工藤哲巳さんには『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憶された記憶とのあいだでの瞑想』(1977) (図 13)という作品があります。工藤は、マルセル・デュシャンが綾取りを愛好したことを知っていて、これを作ったわけですが、デュシャンの頭部は鳥籠に閉じ込められている。工藤さん本人は、デュシャンは嫌いだったと証言しています。それにしても、どうして工藤は、記憶の糸、無限の遺伝子というものに囚われてしまう人間というのを、デュシャンに託して作らなければいけなかったのか。熊楠の曼荼羅に戻って考えてみれば、胎蔵界に宿された世界の記憶は、縁起となって現れてくる。その縁起の可視化された姿こそ染色体であり、さらに分子のレベルに踏み込めば、二重螺旋を描くDNA遺伝子であった。その遺伝子の糸を操るつもりで、逆に絡み取られた人間存在の不条理が、デュシャンに仮託されているようです。

工藤の没後、現時点でその衣鉢を継いでいるのが、塩田千春さんと言っているのではないのでしょうか。彼女と直接対話できれば、意見も伺ってみたいのですが、題名も『DNAからの会話』(2004)という作品があります。ここにはアウシュビッツの絶滅収容所の記憶も投影されているかと思いますが、さまざまな記憶を背負った靴の一方が、夥しい数集められ、その記憶の赤い糸が、靴の群れを庇護する天蓋(キャンपीー)を形作って、人類全部を結び付ける。記憶が織り成し、束ねることでつくりあげられる宇宙の姿でしょうか。

それから、『眠りのあいだに』(2004) (図 14)。これはこのあいだ大阪の国立国際美術館でご覧になった方もあるかと思いますが。実際に生きているモデルの人が入っているので、みんなびっくり仰天するのですが、これにもいろいろな解釈がありえようと思います。私の解釈はその一つに過ぎませんが、例えば、これに似たなにかしらの心を不安にさせる経験、つまり誰だか知らない人が隣のベッドに入っていて、みんな同じ大部屋で横になっている。これはいまでも、われわれが、ときに病院などで経験することですね。

病院の経験とは何なのでしょう。たまたま同じ病気になった人たちが、お互いに何も知らないのに、特定の病気故に結び付けられて、同じ部屋にいる。これはアンド・ブルトンの言葉を使えば、「客観化された偶然」hazard objectif と言ってもいいのでしょうか。つまり、べつに親類縁者でもなければ、出会う必然性もなかったはずのアカの他人たちが、たまたま同時期に類似した病気を患ったがゆえに、近接した、だが未知の経験を共有する。自らの意思とは別に、そうとは知る由もない運命に導かれて、呼び寄せられた人々がしばしの時間と空間とを共にする。偶然の遭遇のうち、事事無碍が、縁として生起する。異様な、しかししそかに運命づけられた出会い。嫌だけど拒絶できない、その薄気味わるさまでも、塩田の作品は、予期せざる同時性 synchronicity として提示しています。

自分たちの意思とは離れたところで、なぜか結び付けられてしまった人間存在の在り方というのも、広い意味で言えば、これは華嚴の世界がちゃんと描いてくれていたように思います。華嚴の言葉を借りれば、事事無礙のいわば悪戯というものが、ここに縁として生起している、と申しました。その縁というようなものは、ヨーロッパの人にはわかってもらえない、と熊楠は言っていた、その世界ですね。これも塩田さんは専らベルリンにいて、ヨーロッパの人たちに向けて作品を差し向けるなかで、見捨てられた記憶が宿るポロや廃品が、人間の意志とは無縁に、おのずと作り上げる星座のようなものに惹かれ、それらを救出しようとするうちに、こうしたインスタレーションができてしまった。

宇宙の死と再生

いま片方で、遺伝子情報のつくる糸の絡まりのようなことを言いました。それから、他方では、宇宙経験としてのキャンपीーみたいなことを言いました。その両方をくつつけたのが、宮島達夫ではないか。これも作品を実際にご覧になった方も多いかと存じますが、ヴェネチア・ビエンナーレで 1999 年に展示された宮島達夫の作品『メガ・デス』(図 15)。具体的に説明したほうがわかりやすいと思うので、ちょっとの時間をお許してください。

会場の設定は見事だった。それが私の印象です。まず、作品は青色のダイオードによる発光によって出来ていま

すけれども、すごく暗いので、まず、会場に入ると、真っ暗で何も見えないのです。「あれ、入るところを間違えたのかな」と思うのです。ところが1分ぐらいすると、こちらも瞳孔が開いてきます。外はヴェネチアの夏ですから、陽光がすごく強くて、こうした真っ暗なところに入ると、最初は何も見えない。ところが瞳孔が開いて、眼が暗闇に慣れてくると、やがて青い光が壁一面にひろがって点滅しているのがボンヤリと見えてくる。これは写真では静止画像ですが、実際には一つ一つがてんでばらばらに点滅しています。それが暗闇の奥から、薄っすらと浮かび上がってくる。だから、これは明らかに胎内回帰を迫体験させる、そのための設定だということはわかると思います。

その深い青がまたきわめて印象的なのですが、これは皆さんも、例えば、大阪の海遊館などで、大きな水槽の前に行くと、子どもたちが何か安心して、そこでごろっと寝てしまうことがあるのをご存知かと思いますが、そうした、いわば青が持っている根源的な癒しの力、それから、太古の海にもう一度戻る、そういう不思議な懐かしさ、未知の迫体験といってよいのでしょうか、そうした体験への期待が膨らみます。そしてそれは、人類がまだ火を発明するかないかのころに経験していたであろう、夜空に対する一種の畏怖とも結び付いていく。夕闇が迫る度に幼少時に感じた、あの懐かしい寂寥感に通じます。

そうしたきわめて根源的な身体感覚、世界と自分との原初の出会いというものを、もう一度再現してくれる、そういう環境を、宮島の作品はつくり直してくれています。その上で初めて、作品そのものが視野に入ってきて、少しずつ仕組みがわかってくるわけですが、先ほども言ったように、青い微光がランダムに光が消えたり、ついたりしている。

よく見ると数字があるのですが、それはカウントダウンしているわけです。壁一面の数え切れないダイオードがランダムに点滅するように、わざわざコンピューターでプログラムしているわけですが、その無関係に見えるこの星々が、あるとき一斉に同調し始めて、いっぺんに全部が消えて、ブラック・アウト、真っ暗な闇に包まれてしまいます。それが数分たつと、またお互いにお互いの運命など知らぬげに、あちらがひとつ点り、こちらがひとつ灯り、そして、目配せをするように、だんだんとまた星空、宇宙、世の中というものが復活していく。つまり、宇宙の死と再生が、作品の上で演じられている仕組みです。

ここでもまた、お互いに無関心に見えた一つ一つの青い星たちが、実は極めて離れたところで、お互いに影響し、呼応している。そこに一種の宇宙の生命というものの交信、共鳴があるのです。そうした宇宙の鼓動と脈動とをここで見せようとしているのです。

宮島さん自身は引いていらっしゃるかもしれませんが、これを見て思いださないわけにゆかないのは、空海の言葉です。「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」。あの空海の言葉が、なぜかこの現代の作品の前に座って瞑想状態になると、心の底のほうから浮かび上がってくるのが不思議でした。空海といえば真言宗密教ということになりますが、その前の段階で空海にとって大切な基礎となっていたのが華嚴経であったことは、ここで想起しておくに値することでしょう。

方法論的反省にむけて

まだ、準備した内容の3分の1ぐらいですが、こういう調子で述べていると、きりがありません。あとは質疑応答のところに関連する作品が出てきたらお話ししたいと思います。

そもそも、華嚴経と現代美術などという、結びつきそうもないものを、なぜ強引に結び付けるのか。こうした試みの意図、方法論的な見通しについても、あとでご要望があればまたお話いたしますが、いまの段階で少し先回りをして、結論の代わりに申し上げます。

一見無謀なこうした試みに敢えて踏み出した一つの大きな理由には、いまの欧米圏の学問に対する、私なりの疑念もあります。というのも、人文系の理論研究と呼ばれる分野では、本来であれば全然関係もない、例えば、ジャック・デリダだとか、フレデリック・ジェームソンだとか、そうした欧米の著名人が提唱した理論的な枠組みを借用して、日本や東洋、非西洋世界一般を裁断するのが、世界中で流行を乗り越え、学術上の仕来りとなっています。とりわけ北米や英語圏の雑誌に掲載してもらえる論文を書こうと思うなら、要所要所に、こうした「理論家」のお題目を、それこそ経典よろしく挿入することが求められる。あたかも学問上の方法論は欧米世界でしか作ってはならず、非欧

米世界はそれを適用されるべき、受身の対象でしかない、それが当然という風潮がいまだに支配的です。

とすればどうでしょうか。なぜ同じ権利で、違う理論的枠組みを使うことは許されないのか。例えば、熊楠がつくった理論的枠組みとか、もっと昔の『華嚴経』に見えてくる、世界認識の枠組みを使って、現代世界の事象を仮にも分析してみるといこうか、どうして許されてはならないのでしょうか。もしそれが権利として許されるのであれば、そうした作業からいったい何が見えてくるのか、そこに孕まれる問題も含めて検討してみたい。

まだ「モノ学」ときちんと接触するところまでは練り上げられておりませんが、そうした方法論的な提唱も視野に入れての発表であったことを、一言お断りして、まずはここまでいたします。

(稲賀氏報告終了)

○鎌田 はい。どうもありがとうございます。

質疑応答

○鎌田 それでは、まず一つ。『華嚴経』が、南方熊楠にとってどういう意味合いを持っていたか。また、日本思想史、東洋思想史のなかで何であったか。そして、それがプロティノスのような、新プラトン主義者のなかにどういった影響関係や反映関係があるかをきちんと考えていきたいのですね。

ちょっと大胆な仮説ですが、私はイエスの活動には仏教の影響があったと考えています。

イエスは、ユダヤ教のエッセネイ派という、洞窟のなかにこもって断食や瞑想などさまざまな修業をするセクトに属していたようですが、それは、明らかにインド思想や、ヨガなどのインド起源の修行や瞑想法の影響があったと思います。その300年以上前に、アレキサンダー大王がインド遠征をしたときに、すでにインド思想との接触と影響関係があって、それがユダヤ教の預言者やイエスや新プラトン主義のプロティノスの師匠のアンモニウス・サッカスにまで影響していたわけです。

だから、『華嚴経』の成立と並行するようなかたちで、新プラトン主義者の流出(エマナチオ)や脱魂(エクスタシス)の思想のなかには、インド思想のインパクトがあったと僕は考えていますが、中村元さんとか井筒俊彦さんもそういう発想ですか。

○稲賀 事実関係だけの話にしますけれども、いま鎌田さんがおっしゃったような説は綿々とあって、中村元さんはわりとはっきり言っている一人ですね。彼の場合は、いまおっしゃったアレキサンダー大王の遠征を契機として、インドの思想はその当時からアレクサンドリアに流れ込んだのであって、プロティノスは明らかにその影響を受けているという説を、先ほど触れたように1960年代の著作でエッセイ風に書いておられます。それをおそらく鎌田さんも、どこかで間接的に読んでいらっしゃると思うのですけれども。

井筒俊彦さんは、そこはちょっと慎重で、そういう説もあるが、と言いながら中村元さんの名前に触れているものの、思想的な伝播・影響関係ということに踏み込むのは避けておられる。ただ思想として、華嚴とプロティノスとには極めて近いものがあるという言い方しておられ、これは実際に井筒「東洋哲学」の根幹をなす部分だと、私は睨んでいます。

ただ、そこから先は、今度は我々がどのような具合に頭をはたらかせるかという問題でしょう。なんでも東洋起源といたがるのには、危険なところがある。すべて東洋に結びついてしまう誘惑というのがあって、例えば、ルネ・ゲノンみたいな神秘主義者は、キリスト教も東洋起源の宗教であり、それは地中海の宗教である。そこに立ち返れば神秘主義はすべてわかるのだと、そこまでいってしまう。ヨーロッパの思想家たちの意識のなかで、いかに「東洋」なるものが理念として構想されているかに留意する必要があるでしょう。「東洋」に西欧の行き詰まりを打破する契機を見出す見解もあれば、逆に「東洋」によってすべてを解決しようとするのは、極めて危険な思想だとする反感も

もちろんあるわけですね。その対立を当然知った上で、井筒さんは欧米の哲学者にも認めてもらえるような、東洋哲学なるものを晩年考えようとしていた、というのが掻い摘んだ見取り図でしょうか。

○鎌田 ほかにはいかがでしょうか。

○松生歩 私は常々あまり悩んでいないので、私が話すと議論の方向がつかれないのですけれども、いまのお話を聞いていて、すごく自分が思っていることと共通性のところがありました。6年ぐらい前に個展をやったときに、お話をつくって一緒に絵を描いて発表したことがあったのですが、それがやはり、宝珠がいっぱい出てきて、それがつながっていて、それにもっと打ち込んでいるうちにいろいろなものが存在していて、それで、同時に存在するという話でした。

それは、自分のももとの体験が実感してしまったという、ちょっと説明のしにくい体験があって、その自分の体験したことが何なのだろうというのを探していたという例が必要があって出てきたものです。

そのときに空海の、先生がお話をされた最後の、「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、死の終わりに暝し」という、日本語訳の話が一番自分の経験したこととぴったり重なっていたので、それをベースにして物語をつくり直したことがあったのです。

先ほどのお話のなかで草間彌生とか田中敦子とか、そういう絵を描いたりしていると正気を保てなくなるので、モノをつくっていないと、そういう冒険してみないと、正気を保てないというようなことがあったと思うのですが、私もその体験なんかは書かざるをえないとか、表現せざるをえないという気持ちがありました。宮島達男さんの絵の説明を聞くまで私もあまりわからなかったのですが、説明を聞いてなるほどと思って、それは何か宇宙の生気に感じるところは、例えば、ブラバツキーの描いている、宇宙の生まれたときの話みたいなのを、何か怪しげなところもあるのですけれども、描いているという、神智学の考え方とすごく重なるなと思いました。

それは何か学問でなくても、ものをつくっている人とか、普通の人間も何か直観的に感じているような、だんだん似ているようなところなのかなと思っています。

一つ思うのは、体験から言うと、理論から言うと、何か例えば仏教でも何でも、読んで、読んで読み込んでいっていると、最初はものがわかったとか、世界全体の姿がわかったとか、救われるというところもあるのですが、もっと読んでいくと、すごく整然とした法則のなかに自分が組み込まれているという怖さみたいなものがあります。いまの宮島達男さんの作品などでも、理論がわかって見ていると、そうかと思うのですけれども、最初、知らずにその空間に入っていくと、何かあまりに整然とし過ぎていて、情感を感じられないので、怖いという感覚があったのですね。

でも、自分の感覚から言うと、もちろん、すべてがそのような法則のなかにあるというのを感じながら、もっと最初に感じるのは途方もない愛という存在、そこからすべてが発している。そこにまた法則とかいろいろなものが入ってくると、人間の情感の愛ではなくて、もっと大きな説明のできないような愛ですけれども。

そこから入ると、どうなのか。正気が保てないとか、というのではなくて、むしろ開放につながるというか、幸福感につながるというか、そちらのほうに何か人に還元していく、伝えていく方法はないのかなと考えています。

○稲賀 はい。ありがとうございます。すごく実感のこもったお話で、さらにずっとお話をうかがえると、私も幸せなのですけれども。

最後のほうからお答えすると、宮島達男さんのやっていることに、私なりの不満があるとすれば、それはまさにおっしゃったとおりなのですね。ランダムなものをコンピューターでわざわざ制御してつくってしまうみたいな、そういう人工的な設定によって、彼の場合には、いささか強引に自分なりの従順な宇宙を作ろうとしているのですけれども。

それから、ヴェネチアの場合には、ダイオードの壁が一直線に並んでいるのは、一つは会場の制約があったのは事実で、むしろ彼がやりたかったことをほんとうに復元するのであれば、この星たちが作る天蓋にわれわれが包まれてあるという、そういう設定にできればそれに越したことはないけれども、それをやるにはべらぼうなお金がかか

ってしまう。

先ほど触れたように、田中敦子さんには、ほんとうに宇宙の繭みたいな作品があって、これは下手になかに入ると感電するから危険で、実際、彼女の電気服では感電事故が発生したようですが、あれは、繭のなかに自分が入って、包まれていると、星の輝きや点滅と自分の鼓動とが呼応するみたいな、そういうコンセプトでつくっているわけですね。

それから、実は今日、宮島さんの作品のあとに論じたかったのが、青木野枝さんの場合で、彼女も考えていることは、あるところまではすごく似ている。彼女も、田中敦子の繭にも似て、上海現代美術館での展示の際には、鑄鉄の鎖を繋いで、巨大な傘の骨のように立ち上げて、会場をすっぽりと包むキャンピーをつくってしまった(図 16)。そこに我々が覆われてある——というかたちの空間を目指していった。これはすでに通常の彫刻作品といった枠を、大きくはみだしている。むしろわれわれを庇護してくれる覆いをなすこと。もはや外から見られることは意図せず、ひたすら我々を覆う仕組み。しかもこれは透け透けですから、鉄材を用いた、実態や重量感のある作品という世界からは、決定的に離れてしまう。ほんとうは鉄でできていて、すごく重たいものなのですから、こういう世界になってふわふわと中空に漂いだしかねない、という軽さの印象を生んでしまうのですね。

最後に、開放される体験ということをおっしゃって、そうした世界への導きとなるような作品を紡いでいきたいという気持ちは、すごく大切なことだと思いました。けれどいまの展覧会という制度のなかですと、そうしたものを作品として実現するというに、すごく制限があると思うのです。インスタレーションなどということは、この30年来言われていますけれども、それは限られた会場のなかに、自分の自我の代理品みたいに作品を置くということに、もう限界を感じてしまった、というところから出てきた一つの設定だったはずなのです。ところが日本では、どうして欧米でインスタレーションと呼ばれるものが主流になっていたのか、ということにおおよそ理解が充分にも行き届かないまま、たんなる流行追従に走ってしまった。そのほうがいやとばかりに無反省に飛び付いてしまい、それがあたりまえみたいになって、理由も問い返さないまま、いまに至っている。

それこそ、欧米の理論構築のなかで、どうしてそれまでの纏まった結晶としての作品がいわば壁開してばらばらに飛び散り、展示空間全体へと広がって、インスタレーションというものに化けてしまったのか、ということを考え直さなくてはならないし、逆にインスタレーションでいやというので、思考停止のまま飛び付いてしまった日本の美術界、あるいは美術学校というところは、いったいきちんと物事の理屈を考察するような態度を身につけることが通用する教育環境なのかしら、という危惧を抱きました。貴重なお話をうかがった感想ですが、これ自体が頭でっかちな反応でしたら申しわけありません。

もう一つだけつけ加えると、正気という言葉在先ほど使いましたが、これはあくまでもいまの世間さまで言われている正気という意味であって、つまり、事事無礙の世界が見えたら、たしかにそれはたいへんな illumination、悟りなのかもしれないけれども、それが日常生活にそのまま降りてきたら、普通の人では、とてももたないでしょう。

けれど藝術家という種族は、近藤さんの分科会で最初に言ったことですが、世界の仕組みのあいだのマーヅを何とか維持するための役割を担って、その意味で定義からしてマーヅナルな、周縁的存在だけれど、このマーヅがなかったら世界は立ち行かない。そういう意味で一種の境界をつかさどる人たち、そうした世界の裂け目を見届ける人たちには、逆に常識的な物事の区別や輪郭が消滅してしまう事事無礙の境地だって、見えていい世界だし、見えなければ藝術家でない。ただ、その見えた世界をどうやって、見えていない人に見せられるのか。そもそも見せることがいいのか。見せて大丈夫なのか。その問題が常についてくるわけですね。そのことを考えさせていただき、ありがとうございました。

○鎌田 ありがとうございました。ほかに。

○上林壮一郎 僕はデザイナーです。今日の作品を見ていて、ここに仏教的な解釈を、いまいろいろとされていると思うのですが、草間さんの例も含めて、おそらくつくっている人たちというのは、そういう解釈は、やはり流れで出て

きた表現というふうなところがあるんじゃないでしょうか。それが作品になっている人はアーティストと呼ばれて、ならない人のある人々は精神異常者ですとか言われたりしているのかと思うのですけれども。

芸術大学は、就職とか社会に適合するような人を育てようとしているのですけれども、そこで、異常な状態を評価するみたいなのところもあって、なかなか難しいのですが。僕はわりと頭で考えて、出てきたものに対してどう自分が反応するかというような考え方をしている人が、今日のお話を聞いていて、コンセプトというものを感じたのです。

コンセプトを僕も大切にしたい。手元のコンセプト。コンセプトという概念で、芸術のほぼ限られた一部分だと思えるのですけれども、コンセプトというのを評価的に外部から見ると、そこにコンセプトが見られるというところがありますね。

起用される作家が、ある意味そういうことがあれば、自分のことを考えていたとか、そういうことがあると思うのですが、『華嚴経』とかの考え方も、コンセプトだけではない。どこまでがコンセプトで、どこまでがそうでないのか。仏教における考え方はパーフェクトと言えるのか。ジョン・レノンが「神とは人の痛みを測るコンセプトだ」みたいなことを「God」という歌のなかで歌ったりしていますけれども、コンセプトという観点からいくと、宗教的な考え方とアート表現というところでは、どういうかたちを、どういうふうなお話をうかがえればいいのか。

○稲賀 ありがとうございます。これもとても重要なご指摘というか、この点はきちんとやらないといけないうところを、正面から突いていただいてありがとうございます。ちょっと裏側から、答えにならない答えのほうを、先に三つぐらい申しあげたほうがわかりやすいかなと思うのです。

一つは今日最初のところで申しましたが、例えば、日本的とか東洋的という言い方は、私はあまり好きではありませんけれども、我々と言いますか、日本国籍を持っているアジア人種というのは、ヨーロッパに行ったり、南北アメリカに行き、またイスラーム圏に出かけても、あるところまでは「日本人」を演じなくてはいけなくなるのですね。

そこで多くの外向き「日本人」がしばしば飛び付いたコンセプトが、禅だったわけだし、鈴木大拙さんなどは、それで欧米世界におおきな影響や感化を与えたわけです。けれど、いったいいかなる必然性があるって、禅が突然出てくるのかというと、これには、当時かれらが付き合っていた相手側の求めたところに応じた面がおおきい。1930年代以降、彼らにとっても、主として欧米向け、「外人」向けに、自分たちの感じていることを説明するときに、禅などといったコンセプトを、いわば便法として使わざるをなかつたという軌跡は、よく見える。大拙が英語で書いた著述などをみても納得できる。それが大前提です。

ところがそこで面白いのは、その鈴木大拙が、結局最後にやろうとしていたのが、『華嚴経』の英語による翻訳・解説、これを試みながら結局実現できないまま死んでしまった。さきほど思想史的な話は鎌田さんがきちんと聞きたいとおっしゃいましたが、禅に至るまでの仏教思想がどのように歴史的に展開したかという、教学的な難しい議論は、いくらでも山のようにある。誰と誰の学説が違ふといった詳細を、それこそ『華嚴経』の成立期から吟味する議論は、冒頭に触れたブレバの華嚴国際会議でも、専門家の大先生たちから、幾つも報告があり、とても勉強になりました。ただ、中国における学説史の復元や論争の跡付けだけでも、一生やっても終わらないぐらいややこしい話になってしまう。

もちろん、こうした議論は専門家の世界ではとても貴重です。しかしそれなら、もっぱら禅を欧米諸外国に向かって説いた教祖、それこそジョン・ケージなどにも感化を与えた、ほかならぬ鈴木大拙が、なぜ最後に華嚴に回帰していったのか。そのあたりについては、さっぱり議論が聞こえてこない。少し考える必要があるのでは？これが第1点ですね。

二つ目にはコンセプトの使い方、これはすごく難しい問題で、私は今回わざと乱暴な仮説を振り回したわけですが、その理由の一つは先ほど結論に代えて言ったとおりで、つまり、外向きに説明するには、禅でも華嚴でも構わない、というわけではありませんが、とにかく、何かの具体的な名前をつけてあげないと、向こうが納得しないのですね。それは先ほど見た南方熊楠が、金剛界について語ったとおりでしょう。つまりモノとココロとのあいだにコトが現れるのだけど、そのコトにはきちんと名辞をつけてあげないといけないう。

ところがその名前に、例えば、禅とくっつけると、ああ、禅か、わかった、みたいな反応が生まれてしまい、それが制御不可能なところまで広がったというのが、鈴木大拙以降の帰結ではなかったかと思います。とすれば同様に、いわば便法として、ちょっと意地悪も含めて、華嚴という言葉を囁いてみると、いったい世の中にどんなさざ波が立つか。そんな意地悪というか、悪戯をちょっとしてみよう、という意図が、もちろんあります。

それと三つ目に、華嚴の世界観というのは、すべて包む世界観ですから、コンセプトと言っても、むしろメタ・コンセプトと言うに相応しい。何でも説明できるコンセプトというのは何も説明しないのに等しくなってしまう。となると、これを例えば、ポストコロ(ポストコロニアリズム・脱植民地主義)の理論や、構造主義の理論などを並べたところに、素知らぬ顔をして紛れ込ませておくと、要するに理論なりコンセプトなどという道具で世界を切り取ってみせて、何かを理解してやろうなどという、そうした方法そのものがぶっ壊れてしまうと思うのです。ちょっと意地悪だけれども、理論好きを怒らせるにはいい手かもしれないという、深慮遠謀と言いますか、悪巧みもあって、普通のキャッチボールを装いながら、そ知らぬ顔をして、下手に受け取ると厄介なボールを、とにかく、英語やフランス語の論文の形にして、欧米の読者に向けて投げてみようかな、という感じです。

逆に言うと、文献学としてきちんと仏教学などをやっていらっしゃる方のところで、本日のような話をしたら、それは学問としてまったく成り立たない。それでもうおしまいなのですね。おしまい、はまったく結構なのだけれども、ただ、実際に世界、モノと付き合っているらっしゃって、作品をつくらうとしていらっしゃる方たちのなかに、本日のような問題提起をしてみると何が起こるか。それが楽しみ、というのが正直なところですよ。

というわけで、およそ本日の試みは、仏教を使えばうまく説明できるでしょう。華嚴で納得してね、というようなことを言いたいわけでは毛頭ないのです。そうではなくて、昔の人はたまたま華嚴というかたちで、こんなことを考えていたのだけれども、今まで多くの現代の藝術家や批評家は気がつかなかった。けれどもこれは無視できないな、と気づいたなら、では、次の1歩をどうしようというときに、新しい途が考えられるのではないか。それはべつに仏教に帰依するという意味でもないし、逆に欧米産のなにやかやの新しい思想に飛び付いて、それでやりましょうというのと同行でもない。むしろ今まで固まっていた頭の構造を、ちょっと考え直して違うやり方で仕事ができないかなと。そのヒントになれば、華嚴の発想も、コンセプトとして意外と有効なのではないでしょうか。

○鎌田 上林さんはデザイナーでもあり、学校の先生でもある。一方、稲賀さんは研究者です。僕も一方では歌を200曲以上つくって歌って、一方で学問をやっているの、神林さんと稲賀さんのお互いの議論の両方の立場が内在しています。僕のなかでは両方ともに同じような切実さでよくわかるような気がします。

そこで、稲賀さんのような研究者の立場も充分成立すると思っています。そうした研究はもちろん意義があるかたちで成立すると思っています、やはり、どうして人間が美術とか芸術の活動をするのかということ自体を問わなければいけないわけですからね。

でも、それを一つ歴史的な流れのなかでどう位置付けるかというのは、われわれの歴史認識になります。

そのときに、美術の歴史というのは、何であるのかとか、どういうふうにしてものを表現していくという意識が生まれてきたのかとか、そのかたちをどう立ち上げていったのか、その一番の根本に何かがあるのか、それを支えている発想の展開がどのようにあるのかということを知り解明していくのは、学問の一つの仕事だと思っております。

そうした美術意識史というか、芸術が生まれてくる意識そのものを解明していくことによって、人類のこころの展開は、いったいどうなっているのかということをとらえていく。

僕が面白かったのは、南方熊楠や、最近の井筒俊彦や中沢新一までも含めて、密教の「曼荼羅」という言葉をあえて使わずに、「華嚴モデル」という、華嚴のコスモロジー熊楠にとって何であり、芳賀徹さんもそれを言って、外国に対してその華嚴モデルというのがどれほどの思想的インパクトがあるかということを示したところですよ。

それは究極的に言えば、「事事無礙」という世界観は無境界の世界観ですから、言ってみれば、パラドックスみたいなものです。それは、西洋的な思想からすると、論理破壊的な思想になると思うのですけれども、でも、「色即是空、空即是色」みたいなパラドックスがブームとなり、ダブルマインドの構造や突破口ともなりえます。

そういう論理と心の状態を定義することによって、モノとか、心とか概念とかを生み出していく枠組みそのものをもう1回、ジャック・デリダのデコンストラクション(脱構築)論を持ち出さなくても解体しているではないか。それは日本人にとっては解体ではなくて、これ自体が一つの東海道五十三次みたいなモデルになっているので、あたりまえのようなのだけれども、しかし、それはいま言ったような思想構造を含んでいるというように自分を自己意識化し、他者に対してもぶつけるということには、たいへん大きな意味があるのではないかと思うのですね。

○稲賀 ありがとうございます。鎌田先生のご発言を受けて、二つほど付け加えたいと思います。一つは、皆様への参考として、大嶋仁の『日本思想史』を紹介します。著者はこれをまずスペイン語で書いて、それがポルトガル語に訳されていて、フランス語版は自分でつくっています。日本語版は古本屋で見つけなければいけない。たった100ページほどの小さな本です。もちろん、これ以上詳しい日本思想史の本はいくらでもあるのですが、日本のことなど全然知らない、それもカトリック教国の人たちに、日本思想史をどういうふうに伝えれば、伝わるのかということをおそろしく工夫して書いた、ミニマムのエッセンスですね。大嶋仁『日本思想を解くー神話的思想の展開』北樹社(1989)。ご参考に。

そのなかで大嶋さんは華厳に説き及んでいるのですけれども、事事無礙などという難しいはずの世界が、日本人にはあまりにも容易に理解されてしまった、と指摘している。そのため、融通無礙などという言葉が悪口になって、ごく普通の世の中のあたりまえな表現となって生き残っている。だが華厳の教義では、元来なら理事無礙から事事無礙までいって現実に戻ってくる、というその往還がすごく大切なのに、結果だけ見て、これいいやと無反省に飛び付いてしまうのが日本なのです。そこが困る、と、大嶋氏の本には日本の思考法の弱点が的確に指摘してある。

これは従って、日本人における思想の偉大と悲惨みたいなもので、凶星の指摘です。それから、この本、日本語で読んでぴんと来るかどうかは、むづかしいところですが、海外から見れば、日本の思想など何も知られていないわけで、空海ですら、名前も聞いたことがない、というのが普通です。そうしたなかで日本の思想家が何十人も出てきて、どの先生がどうのなんて細かい論争や見解の差異を論じても、そんな思想史はまったく役に立たない。そこでいったいどうやって外国の読者に日本思想のエッセンスを伝えるか。日本ではほとんど無視された本書は、ラテン・アメリカでは基本書となっている。海外で通用する発信のありかた、という観点からみても、学ぶところがまことに豊富な実験的書物です。

もう一つだけ、上林さんから出てきた話で、どうしても言っておかねばいけないことがあります。結論から申せば、私はいま、デザインの思想というものに対して全面的に対決せざるを得ない立場にたたされているように実感している、ということです。

デザインの世界は、日本では必ずしもそうでもない面もあるのですけれども、欧米文化圏の場合、現在の藝術・美術学校の教育を受けている人たちは、やはり頭にまずコンセプトが浮かんできて、それをマテリアルな世界、モノの世界に転写して、それでかたちにするという、頭でっかちなテオリア志向、すなわち理論優先が、牢固としてあるのですね。

これは近藤高弘さんも何度かおっしゃっていて、エジンバラで経験されたことと伺っていますが、モノとの肌での付き合い、物質を掌に暖めるなかから、おのずとかたちが出てくるという発想が、スコットランドでも、ほとんど見られない。それを一番突き詰めた方法で、いま実践しているのが、デザインの世界とってよいでしょう。昨今では、三次元の発案が頭のなかに出てきて、それをコンピューター・グラフィックスで製図すれば、それをそのまま三次元の物質的に置き換えることができる機械ができていますね。素材を選択すれば、自動的に強度計算までできて、素材の厚みをどうすればいいか、というところまでコンピューターがシミュレーションしてくれる。そんな時代になってきた。

そうした趨勢もあって、デザインはたいへんな発達を遂げているけれど、これをモノ学の文脈で吟味してみると、モノが本来持っていたマテリアリティーを、究極まで切り詰めていく作業が進んでいる、というべきでしょう。そうしたテクノロジーが到来している。

そこでデザインの思考をどう考えなくてはいけないのか。これは大きな思想的課題であり、われわれがモノをつくっていく上での大きなチャレンジだと思うのです。あまりにもヴァーチャルな造形的可能性が広がり過ぎて、肥大し過ぎたものだから、今日の最初の話に即して言うと、ココロとモノが触れたときにコトになるという、そのコトが尻すぼみに劣化して、きわめて掴みにくくなっている。仮想現実の「コト」世界が肥大するにつれて、ココロとモノとの接触から生まれるはずのコトが空虚に矮小化してしまっている。

ここでデザインを専門としている方たちに伺いたいのですが、デザインの世界には、結局プラトン主義的と言ってよいのでしょうか、すなわち最初にアタマのなかでアイデアとしてのモノの理念 idea が立ち上がり、それを物質界のモノ、素材の上にかぶせて転写していくという発想が、デザインの世界を支配している、といってよいのか。それと、もしそうではないとするならば、デザイン造形も、頭脳偏重の仕事というよりも、やはり手先、指先でいろいろと形を弄び、鋏で紙を細工し、粘土を捏ねる営みのなかから、具体的な形態を発見してゆくような発想法なのか。そして、そうした手先のデザインは、例えば、ヨーロッパの同業者の人に伝わって、すんなり理解してもらえるのか、という問いです。同じ「デザイン」という言葉を使っているながら、日本のデザイン科などで経験的にやっていることが、欧米での理念とは、どこかで決定的にずれてしまっているように感じられる。

しかも、そのズレに両方とも気がつかずにいるのではないか。そうした危惧があるのです。それは先ほどのコンセプトという問題と密接にかかわっていく問題です。今日お配りした参考資料(『京都新聞』ほか)は、そのあたりのことについて最近考えた内容ですが、手でモノを捏ねているなかからコンセプトが出てくる、という発想は、南方熊楠のモノとココロの接触がコトを育むという思考法と重なるものだと思うのだけれども、そういうことは欧米人に言うと、お前はバカか、と言われてしまいますね。当方からの質問です。

○上林 例えば、優れたデザイナーとかが出てきていますけれどもね。実際に造形の方に比べると、定性レベルのものなどにするかもしれないのですけれども。頭で考えてもわからないので、実際に模型をつくって大きさとか使わせてみるとかのところで、反発しながらやってみせるとか、まず、考えるにも模型をつくって並べてみて、それを見て、どう判断するかという感じで、そういう人たちは古い世代と言えるかもしれないのですけれども。

おっしゃるように、3Dプリンターみたいなのはできて、CADとそういう製作機械で出てくるというのがあるので、大学教育はますますそういう傾向にはなりますね。

○鎌田 そういうのはどういうふうに？

○上林 もうモノでつくらないで、画面で見て。CGでつくったものを1回比べて、本人は絶対、模型をつくる技術はないのだけれども、そういう完成度の高いものをつくる。それはもうデザイナーはモノをつくる人ではなくて、モノを考える人だという自覚がきっちりあって、モノをつくるのは、もう少し議論するところがあるので、モノをつくることで直しましょうと言ってもしようがないと思います。

○稲賀 いま、おっしゃる点に、割り込んですみません。これは、一晚議論してもおわらない大問題なのですが、すごく気になったところです。ディゼーニョというイタリア語の本来の意味に戻ってしまうのが、いまおっしゃったことに繋がるわけですね。これは元来、頭で考えて構想する行為やその結果をさすわけで、モノをつくるのに設計図を描く発想ですね。つまり、ルネサンスの藝術家というのは、もはや自分たちは、素材を自ら加工する職人ではない、肉体労働者ではなく、頭脳労働者としての社会的な地位を得たわけですね。ペンキ職人と違って、藝術＝画家は知識人だ、という。そうした頭脳優位の姿勢が、デザイン社会になってもう一度戻ってきて、巷に溢れている。それが端的に露呈するのが、美術学校で、工藝をやっている人たちと、デザイナーたちとの発想法の違いですね。工藝肌の人たちには、理屈を頭で捏ねるのを極端に嫌がる場所が見受けられるのですが、他方、デザイナーたちはCGに立て籠もって、工藝の世界をハナからバカにする傾向がある。

それから、ヴァーチャルと言われているテクノロジーにデザインの大多数が流れ込んでゆく趨勢。これは難しいところで、ほんのふた昔前は、建築の場合でも、何でこんな製図を手描きでしなければいけないのか、というボヤキが、我々の世代まであったわけですよ。建築学科のやつが、かわいそうに線を1本引き損ねたものだから、先生に突っぱねられて、夜まで居残って製図を引き直していたりする。ところがいまは、みんなコンピューター・グラフィックでできてしまう。機械による肩代わりで充分なのかどうかの得失の問題です。これはとりわけ、いまおっしゃったように、三次元出力のできる、3Dプリンターという恐ろしいモノが稼働しているから、それに任せておけばいいという世界にどんどん進む。

そこで問題なのが、これも図書新聞に書いたのですけれども、もはや時代はアナログではなくデジタルだ、という言い方をするのですけれども、デジタルというのは、実は十本の手の指のこと呼ぶラテン語の digitus から派生したコンピューター用語なのですね。とすると、デジタル化が進むと指の技能がかえって失われてしまう、という大きな矛盾がある。それなのに、みんなデジタル、デジタルと嘯し立てて、それが指のことだったということすら忘れてしまう。さらにデジタル技術で代替されるにしたがって、10本の指の使い方も急速に退化してゆく。職人技は、もはや経済的に採算が合わないので、捨て去られ、キーボードを叩きさえすれば、それで世界が支配できる。それがデジタル化なのだ、というひどい誤解が蔓延している。これは語源的に言っても、完全な勘違い。これでよいのか？

それで私は作品や模型・マケットを手作りで拵えることの意義を問い直したい。古臭いのですけれども、そこにまだ固執している。手先が精神を涵養するという命題を、何とか再生させようと、理論武装に努めているのですが、まだうまくいかないのが現状です。

○鎌田 やはりつながっているとつくるのは、そういう意味が一番わかると思うのですけれどもね。それにみんながついてこれないぐらいに、希望者が増えているというか、学生数は多いというのが。

○上林 手仕事とか身体性ということと連帯する。近いというのか、その利用性が高まっているということですか。

○稲賀 そうではなくてね、勉強をこなししていく上で、そんなこんな切り捨てないでやっていられないというぐらい、応募者がたくさんいらっしゃる。

○鎌田 理想的には両方できるのがいいのですね。やる時間がなくて、手だけではなかなか育たないな。

○稲賀 ある意味で、効率性、社会の需要で押しまかれてということになりますね。昔はだから、手書きでやっていた。

○上林 柳宗悦さんの息子の柳宗理さんというデザイナーがいるんですけれども、彼はまさに経営、手で考える。手でデザインするので、スケッチを描くのが嫌いなのです。

○鎌田 あと二つほど、質問していただきて終わりにしましょうか。

○E 本日はいろいろと興味深いご講義をどうもありがとうございました。2点質問させてください。

一つは方法論について。芳賀徹先生のなされた仕事ですが、方向としては重なるように、私なんかは続けていってしまうのですけれども、最後にすればどこにあるのか、ないのか。例えば、自覚方向、自覚的であるのか、ないのかということを知りたい。

もう1点は具体的に内容についてです。今日出していただいた例と解釈については非常に納得のいくところが多く、もう目からうろこが落ちるところまで来た話ばかりです。

ただ一つだけ少しわからない。もう少し意見をお聞きしたいところがありまして、草間彌生さんなどの作品については、例えば、あまりこういう言い方はよろしくないかと思うのですが、多少異常という感覚が否めません。

それに対して、華嚴は異常を含む上での状態、通常の状態も含めてではないかと思うのですが、そこが必ずしも同じようでイコールではないのではないかという気がするのですが、その点についてもう少しご説明いただけますらと思います。

○稲賀 両方ともたいへん大切な問題を出していただきました。

まず二つ目のご質問ですが、これはこのあいだ同じようなことをしゃべったときに、大橋良介さんから極めてよく似た質問を頂戴しました。ことは結局、煎じ詰めると、異常なり正常なりをどう定義するか。それから、社会が何を異常と考えるかという話ではないか。これは、実存哲学や疎外論などに取組まれた方から見れば、逃げですが。考えてみれば、真言宗なら真言宗の僧院のように、保護された空間のなかだったら、悟りを開いたら、それなりに格付けが貰えたりもするわけです。事事無碍を覚悟したならば、そうした、いわば異常な境地をも保護して、しかも敬ってくれる環境があるわけですね。

そうした宗教的な保護環境がなくなっても、草間さんのように活躍できれば、これはいわばエキシビションとして、自分を晒しものにする境涯で、それによって社会的な名声を得る途ですが、彼女の場合には、成功例として、ニューヨークで評価される。それがいまの社会の枠組み、それに対するある種の藝術家たちの適応した振る舞い方といえるでしょう。そうした見方をすれば、これは絶対的な物差しの問題ではなくて、むしろ、正常、異常という言葉遣いと社会的認知の問題ではないか、という推論が出てくるように思います。

とはいっても、むしろ事事無礙の世界しか見えない状態になってしまったら、モノゴトの境界線が溶けてしまう混沌状態、すべて筒抜けの無分別状態ですから、普通の社会生活はとでも送れない。だけど、普通の社会生活ができないのを異常だと言え、それは異常でしょうけれど、その定義を下すのは誰なのかといえ、社会通念という名の社会的権力。先ほども触れましたが、美術教育には、その正常、異常という既成の枠組みそのものを常に問い直す「ゆとり」が、どこかに含まれている必要があるのではないかと思います。

それで、ことはひとつめの質問で、本学の名誉学長に話がゆくのですが、どうでしょうね。私ははっきり言うと、芳賀徹さんをなにか冷やかしながら、笑い話のネタを見つけたというのが正直なところなのですが、ご本人を前にして、先般ちょっとこの『日本における連続性と前衛』という、御年 30 歳の若書きの論文の話をしてみたら、面白かったのは、まずやはり、海外に向けて発信する場合の有効性を探したら、華嚴経に行き着いた、という経緯でした。たまたま芳賀氏の「おやじ」つまり幸四郎先生のところ、華嚴や禅の教義を説く便利な本があったので、それを使ったという、そういう証言は頂戴しました。その上で、芳賀さんは理論的なことは嫌いだし、お分かりではない人だ、という具合にとかく世間では言われているのですが、もひとつなるほどなと思ったのは、華嚴というのは世界すべてを包んでしまうので、何にも使えるけど、結局何でも言えるから、逆にかえって何も言えないのだよね、ということは、ご本人が充分自覚して居られた。つまり理論的確信犯だった、ということです。これが二つ目に腑に落ちたことでした。

三つ目に差異と言うと、どうでしょうね。一応親子の世代くらい離れていて、向こうが見事に戦後にやりおおせたことを、こちらが冷やかに見ていると、そういう距離感というのが、残念ながらありますから。二匹目のドジョウはいないわけだから、次の手に何を考えるべきか、となると、我々の後続世代は、もはや同じ手は使えない。それだけ追い込まれてしまって、見ていて、先人にうまくしてやられたなという感覚は持たざるを得ない。

とはいえ、その分、残念ながら批判意識は高まるわけで、否定的弁証法ではありませんけれども、前の世代がまんまとやってくれたとなると、同じ手は禁じ手で使えないのは悲しいですが、その先人の業績を批判的に評価するという屋上屋の戦術に頼ることはできる。ただ自分に至るまでの歴史の堆積があまりにぶ厚くなってしまうと、その検討に時間が取られてしまい、自前の自由な発想は、かえって阻害されてしまう。逆に戦後の焼け野原で、自由に育った戦後第一世代は、それだけ自在に可能性を伸ばせた。これも現在の教育が抱える問題ですが、

もし名案があったら、あとで一緒に考えたいと思います。

○長谷川敏彦 ちょっと最後に。

○鎌田 はい。では短めに。

○長谷川 この議論と関係があるかどうかかわからないのですけれども、たいへん悩んでいることがあるので、もし教えていただければ、たいへんありがたいので、あえてこういう質問を出しました。

結局、色はいままで巧みの世界というか、技術論的な発達をしていたのですね。ところが、1975年ごろからいろいろな技術が発達してきて、それをシステムでつくり上げて、執行しないといけないということになったのですけれども、どうも諸外国は上手にやっていたので、日本の場合に1対1の関係、匠の世界がいままで残っていて、その色全体をマネジメントしていくという人が少ないわけなのでしょう。

それは業者さんも、会社さんがやるほうも、発明してみたいなところに重点を置いているような感じがする。そのときに、これから、脱皮しないとイケないのですけれども、今日は前半まったく聞いていないので、とんちんかんな質問か知りませんが、日本は伝統的に間違いなくモノづくりというのは、実際の技というのが重要だと思うのですが、友人が言うには、文化だと言ってしまえば終わりだと。

しかし、例えば造船の技術論にしてみても、実は新幹線の技術を外国に売らないのは、一子相伝、オペレーターとオペレーター、順番に教えていって、文化を教えても知らないという噂も聞いていますけれども、一方で日本の大仏殿とか、信長なんかのやり方を見ていると、極めてシステムチックで、論理をきちっと組んでいっている歴史もあると。

だから、一概に日本の文化だと言われると思うのだけれども、すみません。もとに戻りますと、今日の論点はそのヨーロッパでは技というものに対する態度が違うという話だと理解したので、これから、日本人によくある、あるいはそのほかの産業界もシステム的なマネジメントに移行していくのは、可能なのかどうかと。それは日本の伝統をつぶすのだろうか、うまく構成しながらできるのだろうかという。私としてたいへん悩んでいる課題なのです。

○稲賀 わかりました。これはほんとうに日本社会だけではなくて、世界のシステム論の一番大きな問題ですし、色、色彩という世界では、技の継承の難しさが、一番もろに出てしまったわけですね。いまの問題提起には複雑な要素が混在していて、とても一つの論点にはおさまらず、最低三つか四つ違うレベルのことを言わなくてはいけないと思うのですが、いま時間がないので、また別途に詳しく論じたい、すごく大切な問題だと思います。

一つには、日本の匠の世界というものの持つ利点と欠点というレベルの問題がありますね。ゼロ戦でも戦艦大和でもいいのだけれども、何か開発事業の方向が決まると、そこにしゃにむに固執して、完璧主義になり、周囲が全然見えなくなるというのは、これは明らかな欠点でしょう。数年前に、京都のモノづくりのことで大きな共同研究を組織して、その成果報告『伝統工芸再考・京のうちそと』（思文閣出版）はもう品切れになってしまったのですけれども、そこでも感じたのは、それぞれの職工の分野は専門的に極めてきちんと突き詰めるところまでいっているのだけれども、全体を統御するシステムがまったく発達していない。流通管理を一切問屋さんに任せたものだから、マーケティングが疎かになり、問屋がつぶれたら、そこに依存する製造業の受注も物流の管理も総崩れ、という事態が、とりわけ西陣の織物の現場で、ここ20年発生して、もはや壊滅的な状態になっている。

これはある意味で、日本的管理の弱点だろうと思います。しかし2番目のレベルとして、オートポイエーシスみたいなことを、河本英夫ほかの研究者が熱心に追求していて、そうした発想に恵まれた、「考える人」は、それなりにやっている。ところがどうしたわけか、そうした発案が、どうも医療の現場などでは、容易に有効なアプリケーションに結びつかない。これはどうみても社会システムの問題。いいことを考えている人は少なくないし、例えば、聖路加病院のあの、90幾つになった日野原おじいちゃんみたいに、危機管理ができる人も、なかには居られるのですけれど

も。なかなかそうした現場の知恵がシステムとしてうまく機能しないし、社会に根付かない、という、これは別のレベルの問題ですね。

三つ目として、それではマニュアル化すればいいのかというと、これはそうではない部分がある。私、かなり末端的ですけども、一応武術の端くれみたいなことをやっている人間で、その経験から言うと、ある意味で総合的な状況判断というのができないと、技というもののひとつとっても、いざという現場で、それが有効には利いてこないのです。ところが、教育の世界でもマニュアル化が進行してしまい、実際に複雑な現場を体験して、それを教育の世界に還元できるような人材が、あまりにも少なくなっている。

一番ひどいのは、やはり体育で、スポーツ系の価値観に、悪いコトバですが、洗脳されてしまっている。問題はコンペティション、競技ですね。規則が決まったなかでどうやれば1位になるかという技術だけが異様に発達して、そこで落ちこぼれた人たちが体育の先生をやっているながら、だからこそ、というべきか、落ちこぼれに対する配慮が、まるでない。補欠切り捨てですが、これはとても危ないことで、このあたり、きちんと議論しなくてはいけないはずです。一方で、そのような優劣の選別をつける規則というものがどのようにして社会に行き渡り、いかに社会を歪に支配しているかを見定めたくて、他方同時に考えねばならないのは、横並びの先陣争いではなく、適材適所で多角的なチームを作る知恵。さらには矛盾した要請が乱立したり、無規則や規則違反が横行したりする環境で、どのように立ち回り、どのように利害を調整して、すすむべき方向を見出すかの知恵でしょう。武術の稽古は、予期せぬ事態のなかで暴力の勃発を阻止する対応能力の養成です。理不尽で厳しい条件に追い込まれた時に、かえって余裕を持って全体を見廻すことができるような、そうした知恵を養う訓練ができなければ、未知の状況には対応できません。しかし規則による勝敗で序列を決めるような教育からは、こうした本当に必要な対応力は養えない。いま導入が予定されている武道教育は、そうした基礎的な展望も見識も欠けたまま、惰性の競技志向と空疎な精神論で、最初から変な方向に進んでいる。そんな危惧が拭えません。これは今日の研究会のあとで、またじっくり議論ができれば、と思います。

○鎌田 特に最後の問題は、モノ学やワザ学の問題に非常に結び付いていて、いずれ継続議論をしていきたいと思えます。今日はどうもありがとうございました。

(* 稲賀繁美氏の発表の中の図版については、著作権の問題もあり、できることから掲載していきますので、しばらくお待ちください。)