

12

華嚴經と現代美術—相互照射の試み—

稲賀 繁美

崇高から滑稽までは一步の差しかない

ナポレオン

華嚴思想は東アジアの文化史において大きな役割を果たした。鎮護国家のために華嚴經が動員された様は、今に残る遺構からも知られる。中国大陸では洛陽郊外の龍門石窟の奉先寺磨崖仏（675）、日本では東大寺の大仏（752）、韓国では義湘（625-702）創設と伝えられる浮石寺（ca.751）や海印寺。これら毘盧遮那仏の巨像や佛蹟は、華嚴經の信仰から生まれた世界遺産として著名だろう。これら華嚴經に由来する仏教美術については、すでに多くの研究がある。だがここでは視点を変えてみたい。日本に限らず、東アジアの文化伝統の深い部分に根を下ろしている華嚴の思想は、いかに現代美術のうちに発現しているのか。さらに華嚴の思想に照らしてみると、現代美術と呼ばれる営みに、いかなる解釈を提案できるのだろうか。

現代美術に華嚴の伝統を見る、といった視点は、日本あるいは東アジア内部では、一見あまりに突飛にみえる。そのためか、現代美術を華嚴から解くような試みは、容易には生まれにくい。だが東アジアの文化現象をそれ以外の文化圏に説明する必要が生じた場合には、伝統と現代との関係が問い直されることになる。今日、日常にもよく使う「融通無碍」は、どちらかといえば否定的な意味合いを

含む。だがこの文句は本来華嚴經に由来し、融通無碍の「無碍」とは、曇りなく傷のない鏡を意味する。とはいえ現実世界は融通無碍とは程遠い。華嚴の示す理事無碍あるいは事実無碍の境地に向き合うとき、造形の世界はいかなる困難に逢着するのか。現実に出る障害と、造形の営みに露呈する傷（すなわち障碍）を手がかりに、いささかの探索を試みたい。華嚴という解釈格子からは何が見えてくるのだろうか¹。

一、東西の相互照射

（一）融通無碍の条件

1961年に芳賀徹（Haga Tôru、1931-）は、当時有力だった美術批評家・ミッシェル・タピエ（Michel Tapié、1909-1987）とのフランス語による著作『日本における連続性と前衛』に寄せた「視点」で、華嚴經の世界観を立論の導きに用いている。

「この聖なる經典にみられる光に溢れた暗喩のひとつがわれわれに喚起するのは、仏陀の大切な守護神のひとりである帝釈天の宮殿を莊嚴する無数の宝石の糸である。結晶をなす無数の宝玉は、ひとつひとつが網をなす糸に結び付けられ、たがいに反射し互いの姿を映しあっており、そのためひとつひとつの宝玉のなかにはすべての他が反射しつ

¹ 以下の本文は、“Examining the Modern and Cotemporary Art History through Huayan Thought”（Inaga 2008）の日本語版翻案である。なお、美術情報誌『あいだ』152、153、154号（2008年9月、10月、11月）に、より早い段階の異版が掲載されている。本稿はこれを改稿したものであることを、お断りする。

つ、そのひとつは他のすべてのうちに映じており、それが無限に続いている。事物のあいだのありとある障壁や距離ないし無関心は廃棄され、一方向的な因果法則は超越され、ひとつひとつの個性は、みずからの個性を維持したままで、仏陀の光明が包み込む透徹したコスモスのうちに統一される。」(Haga 1961: 原典頁表記なし)

この帝釈天の宝網の比喻を頼りに、芳賀は自らの論理に「大きな跳躍」をゆるし、こう問いかける。この華嚴の映像は、現代の美術の世界にあって、マーク・トビー (Mark George Tobey, 1890-1976) やヴォルス (Wols, 1913-1951)、あるいはジャクソン・ポロック (Jackson Pollock, 1912-1956) といった当代の画家たちの作品を通じて知覚することができるものではないだろうか、と。「ポロックやヴォルスにあっては、線描や筆触のあらゆる複雑性が、息せき切った律動のうちに競合して、われわれを日常から翔かせ、硬直して散乱した事象の集合体から解き放ち、かの尽きることなき連続性の世界へと沈潜させるのではあるまいか」、と (Haga 1961:n.p.)。

この大胆なる提案は、1960年代初頭の欧州にあって、初めて極東の当代藝術家たちの仕事を纏めて紹介したものといってよい画集の冒頭に置かれた、若き日の芳賀徹による長編の力作評論の一節をなす。この画集には勅使河原蒼風 (Teshigahara Sôfu, 1900-1979) の前衛華道をはじめとして、吉原治郎に率いられた「具体」グループ、金山明 (Kanayama Akira, 1924-2006)、田中敦子 (Atsuko Tanaka, 1932-2005)、白髪一雄 (Shiraga Kazu, 1924-2008)、元永定正 (Motonaga Sadamasa, 1922-2011) などの面々のほか、当時フランスに滞在していた今井俊満 (Imai Toshimitsu, 1928-2002)、堂

本印象 (Dômoto Inshô, 1891-1975)、田淵安一 (Tabuchi Yasukazu, 1921-2009)。さらには、ニューヨークを活動の拠点としていた猪熊弦一郎 (Inokuma Gen'ichirô, 1902-1993)、草間弥生 (Kusama Yayoi, 1929-) ほかを含む作品が掲載されていた。芳賀が直面していた課題とは、これらの同時代の極東の未知の藝術家たちの活動の意義を、いかにして欧米の観衆に伝達するかにあった。

今からはや半世紀近くも前の芳賀徹の試論の有効性を、現時点から批判することは、あまりに容易いだろう。だが極東の知識人たちは、欧米に長期滞在し、欧米近代の思潮と対峙するや、しばしば華嚴思想を拠り所にした。この事実を見過ごすのでは、公平を欠くことになるだろう。ほんの一例をあげるにとどめるが、南方熊楠 (Minakata Kumagusu, 1867-1941) は、芳賀からさらに半世紀以上をさかのぼる世紀末のロンドンで、華嚴思想を頼りに、自らの思索を練っていた。熊楠は当時の西欧世界で支配的だった機械論的な因果論の狭さには満足せず、西洋近代科学の方法論では、世界の説明原理としては、不完全なままだとの直感を得ていたように思われる。

熊楠の基本的な図式は、真言宗の僧侶、土宜法龍 (Dogi Hôûryu, 1854-1922) 宛の書簡 (1893 年 12 月) にみられる。それは、人間の「心」と「物」の世界とが重なりあう領域を想定し、そこに「事」が析出する、という見方だった (南方熊楠 1990:1893 年 12 月 24 日)。「東洋人」という言い方が許されるなら、「東洋人」にはきわめて飲み込みやすいこの図式は、すでに西欧知識人が常識とする世界観とは、根本から相容れないものだった。このことだけは、きちんと再確認しておく必要があるだろう。あくまで形象 (eidos) と質量 (hyle) とを分けることから始めるプラトンに淵源を発する発想とも、また

心と物質とを分別する地点から考察を進めようとするデカルトの基本姿勢とも、熊楠の世界観は共約不可能だったからだ。

熊楠は10年後の1903年には胎蔵界・金剛界の両界曼荼羅に依拠して、さらに思考を深化させる。一方では、金剛界に発する心が物・事と取り持つ三角構造が図示され、これら三者と言語（名辞）とがいかなる対応関係を取り結ぶのかが検討される。その傍らで、因果とは別の脈絡を作る縁の世界が、胎蔵界として図示される（南方熊楠 1990：1903年8月8日）。歴史的には金剛界と胎蔵界とは起源を異にするといわれているが、この両者に、同一の現象に含まれる顕密の2相を認めることも、哲学的には可能だろう。さらに敷衍するならば、金剛界に理事無碍を、胎蔵界に事事無碍の様相を重ねあわす提案もできるだろう。さらに熊楠は、これらの挿絵とは別途に、事象と論理との相互関係を、いわばある時点において二次元世界に写像した理事無碍現象の断面図というべき、錯綜した相関図も描いている（図1）。世界を司るさまざまな理は、すべての事象を貫いて、遠く近くに作用を与えている。この挿絵にはその様が透視されている（南方熊楠 1990：1903年7月18日）。

芳賀徹は1961年の時点では、いわゆる熊楠の「南方曼荼羅」（鶴見和子〔Tsurumi Kazuko、1918-2006〕の命名）には言及していない（Tsurumi 1995）。だが、ジャクソン・ポロック晩年のアクション・ペインティングの生成分析に熊楠の図式が有効なことは一目瞭然だろう。ポロックの画面には、さまざまな造形的関係性の力学的な均衡あるいは破綻の描く軌跡としての線描と筆触とが徐々に堆積してゆくが、その背後を司る不可視の規則の束を、熊楠は現象界の略図として示している。原理とその図示という関係を超えて、

両者はなにかしら共通した世界観を、可視の痕跡として描きとろうと模索していたに違いない。

（二）偶然と主体性

富井玲子は、ポロックのドリッピングと金山明の不定形の線描作品との同時代的並行性を指摘しているが、これは我々の思索に貴重な示唆を与える（Tomii 2008 : 129-130）。映写された制作風景からも知られることだが、アクション・ペインティングという形容とは裏腹に、ポロックは実に慎重に効果を計算しながら絵の具の垂らしこみを画面に落としている。これに対して、周知のとおり金山は、リモート・コントロールによる小型自動車を線描機械に仕立て、いわば部分的には線描の生成を機械任せにしていた。とすれば、結果としてはきわめて類似した表情を宿した作品でありながら、その生成原理には、大きな懸隔が横たわっていたことになる。ポロックがあくまで画家としての主体性の延長として、絵筆をとる腕を操っていたとするならば、金山は画家としての自己責任を向こう見ずにも途中で放棄してしまっているに等しい。作品制作を厳密に創作者の意志によって制御しようとしてやまない制作観と、意志の貫徹を途中で放棄する成り行き任せの無責任さとが、対比的な様相を呈してくる。過度な一般論は危険だが、ここにキリスト教的な西洋的主体と、仏教的な東洋的諦念との落差がはからずも露呈していることは、否定しきれまい。もとより個々の作品を、特定の世界観のうちに還元しようというのではない。だが、偶然性に与える役割の大きさの違いがここまで歴然としていながら、そこに実現された世界像の同時代的な平行性、

形態的な類似性に驚くことは許されよう²。

(三) 理事無碍への東西交渉

表面的な類似とは裏腹な動機付けの違い。ポロックと金山とのこの対比は、何を示唆しているのだろうか。この問いにはおいおい迫ってゆきたいが、手始めとして、ポロック晩年の *The Deep* (1953) (図 2) と、タピエ=芳賀の著作に図版が掲載された、前衛書家、森田子龍 (Morita Shiryû, 1912-1998) の《蒼》(Deep Blue) (1954) (図 3) とを対比してみたい。これら両方の作品がともに図と地との逆転可能性を追求した作品であることは、議論するまでもあるまい。華嚴の用語で言い換えるならば、事を司る次元と理を司る次元とのあいだの関係性が問い直されている、といってよい。いかにして「事」は「事」として意味すなわち「理」を宿すのか。美術の世界では、洋の東西を跨いで、この時期に事と理との相互決定のありかたが追求されていたことになる。そしてそれは歴史的にみて、決して偶然ではない。ここには、地（背景）と図（形象）との主従関係を問いなおし、両者のあいだに相互浸透、ないし理事無碍な関係を探す試みがなされている。それは、漢字文明圏にあっては、表意文字を刻む営みから書が解放されようとするこの時期に初めて自覚された実験であった。また模倣（ミメーシス）の論理に立脚していた西側文明圏にあっては、representation 表象＝再現の美学からの脱却が図られていたこの時代になって初めて可能となる問題意識だった

² 金山明の盟友であった、具体の一員、村上三郎の有名な紙破りは、おそらくはマルセル・デュシャンの実験映画に触発されたものかもしれないが、デュシャンは《自由落下による原基》などで、西洋美術に偶然を持ち込んだ張本人である。陶芸などでは火による偶然の介入が創作の前提となる。

からである。東西の伝統からの脱皮が両者の問題意識の交錯を招いていた。その交差点に現れたのが、これらふたつの作品だったとも言えよう。

ここで芳賀徹の戦略の時代的・文明史的有効性も初めて明らかになる。東洋の書における前衛と、西洋の抽象表現主義の前衛とのあいだには、芳賀の表現を借りるならば「筆の筆触にあっても、絵の具や墨の迸りにおいても、自ら以外の筆触や迸りと共鳴しないようなもの、自らの周囲を意識していないものなど、なにひとつ存在しない」（Haga 1960）。それは個々の作品を構成する造形的要素に当てはまるばかりではなく、作品相互の関係にもまた当てはまる。洋の東西の同時代作品のあいだに認められる共鳴が、両者を並列する芳賀の方法論を正当化するばかりか、それらを「東洋古代の哲学」の徴の下に論ずることの有効性をも同時に保証する。これはさらに上位の次元において、華嚴思想の唱える「理事無碍」に確証を与える事例ともなる。東西の「事象」を並列する論理が、そのまま理事無碍の様相を呈して現象しているからである。ここで「理事無碍」とは、すなわち経験界の多様な事象と形而上概念の絶対的現実世界とのあいだに何らの障碍（さまたげ）もなく、両者が交徹し渾融して、自在無碍の様相を呈しているような、関係の実相を指す（Izutsu 2008、井筒俊彦 1989a : 41-42）。

（四）事事無碍・遍照の世界

同じアルバムに作品が掲載された田中敦子（1932-2009）には、ややおくれて《地獄門》（1965-69）と題された作品がある（図4）。ここに華嚴で言う「事事無碍」の映像的痕跡を認めるがごとき見解

は、従来なされてこなかっただろうし、作者自身にもそのような意識は希薄あるいは皆無だっただろう。だがここに田中敦子が描きあげた光景は、井筒俊彦（Izutsu Toshihiko、1914-1993）が西欧の知識人に対してエラノス会議で華嚴の「事事無碍」を哲学的に解説して見せた際に活用した図式と酷似している。それだけでなく、井筒の解説が田中の作品の理解に役立つと同時に、逆に井筒の脳裏に映っていた光景を追体験するためにも田中の作品が裨益する。

実をいえば類似した光景が画家たちを捕らえることは頻繁に発生してきた。見やすい例ひとつをあげるにとどめるが、パーク・コレクションにある伊藤若冲（Itô Jakuchû、1716-1800）の《月下白梅図》（1755）を見よう（図5）。巨大な満月を背景として一面に咲き誇った梅の花は、細密な描写のなかに、そのひとつひとつが秘めやかな命を宿し、それらが互いに他を照らしだし、異様なまでのなまなましさで見つめるものに迫ってくる。これが沈南蘋経由の元宋画に由来する変奏であり、それ自体曼荼羅の変相でもあったことは、美術史の常識だろう。

「事事無碍」を欧米の聴衆に説明するために、井筒は「『もの』には『自性』はないけれども、しかも『もの』と『もの』の間には区別がある」という一見矛盾した華嚴の主張を取り上げる。すべての「もの」が無「自性」で、それら相互には「自性」的差異がないのに、しかもそれらが個々別々であるということは、論理的に言って、すべての「もの」が全体的関連においてのみ存在している、と解釈するほかない。すべてがすべてと関連しあう、という全体的な関連の網が先ずあって、その関係的全体構造のなかで、はじめて個々の「もの」は個別なものとして個的に関係しあう、という理屈になる。日

本語で改めて記述すると、いかにもまどろっこしいが、存在エネルギーの交錯する関係性の網のなかに始めて個物が析出してくる、という考え方ひとつ、西欧伝統の哲学のなかでは、きわめて例外的であり、新プラトン主義者のプロティノス（Plotinos、204-270）にまで遡らなければならない（中村元 1965）³。

この世界観（法界 dharma-dhātu）にあっては、「『もの』が存在へともたらされるのは、いかなる意味においても因果関係によるものではない」と、井筒は英語論文で読者の注意を促す。西欧近代の常識をなす「因果思考は、それがいかに紆余曲折を孕んでいたにせよ、基本的には線状的であり、いわばXの出現を証明するのに、たとえばその原因との関係を「X-E-D-C-B-A」といった順に遡り、究極の原因Aなるものを突き止めようとする」傾向を呈する。いわゆる「第一原因」をめぐるギリシア哲学の論争からキリスト教の創造主として唯一神にいたる系譜が、ここには暗に示唆されているが、このあたりを井筒は晩年に日本語で彫琢する際には、日本語読者には不要と考えてか、省略している。その代わりに井筒は日本語版では「いわゆる『もの』は、すべて「理」的存在エネルギーの遊動する方向線の交叉点に出来る仮の結び目にすぎません」と議論を敷衍する。「全体関連性を無視しては一物の存在も考えることができない」として井筒は「すべての『もの』が相互に関わり

³ 中村元の名前は明記されていないが井筒はあきらかにこの中村元の論文を念頭において「事事無碍」に関する論文の冒頭でプロティノスに言及している。なお井筒自身のイスラーム神秘主義研究の出発点に、若き日のプロティノス研究があった。このことは井筒のアラビア神秘主義研究および、その晩年の「東洋哲学」立論の特異性を再考するうえで、看過できない肝要な論点となるはずだ。

合う有様を、ある一瞬に捉えて図式化した」共時的構造を示す（図6）。熊楠の模式図（図1）が理事無碍の説明だったのに対して、ここ（図6）には事事無碍の有様が視覚可能な次元に還元されて束の間凍結されている、と見てよからう。

（五）「一一微塵中、見一切法界」

実をいえば、井筒のこのあたりの論述は、英語版論文では、現代の学術英語という媒体の言語的な制約のためか、やや平板な印象を与える。だが、日本語版では古典からの的確な引用が理解に豊かな振幅をもたらす。ただひとつの《もの》の存在にも、全宇宙が参与する。こうして通時的な構造も含めば、一瞬一瞬に存在世界はあたらしく現成してゆく（「現成」という言葉ひとつ、英語で等価な表現を見出すのは至難だろう）。これが華嚴経にいう「一一塵中に一切の法界を見る」すなわち、空中に舞うひとつ一つの極微の塵のなかに、存在世界の全体を見る、という光景あるいは観法にほかならない。「あらゆる『もの』の生命が互いに融通しつつ脈動する壮麗な」華嚴的世界が、ここに姿を見せ始める。伊藤若冲の《月下白梅図》もその例証にほかならなかったと確認するのは、もはや冗語というものだろう。それこそ道元（Dôgen, 1200-1253）が『正法眼蔵』「梅華」において「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」と語った境地である。

そして「路傍に一輪の花開く時、天下は春爛漫」とは、季節こそ違うが、芭蕉（Bashô, 1644-1694）が「山路来てなにやらゆかしすみれくさ」に託した世界の顕現だった。さらにこれは、奇しくも世紀末はヴィーンの作家、ペーター・アルテンベルク（Peter Altenberg、

1859-1919) が日本の美学に事寄せて語った次の警句を思い起こさせる。すなわち「日本人が一枝の花を描けば、あたり一面が春爛漫。ところが我ら西洋の画家が一面の春を描いたところで、一輪の花にすら値しない」。そしてこの流浪の酔いどれ作家はこう締めくくる。「賢い儉約こそがすべてだ」(Weise Ökonomie ist alles) (Bahr 1900) と⁴。あとに見るように、極小と極大とを一瞬のうちに転換する秘法、一瞬のうちに世界の時を凝縮し、その時々刻々の発端を見るこの境地こそ、矮小なる自己の内に宇宙全体を捉えようとする不可能な夢に突き動かされた藝術家たちが切望した、奇跡の提要となる。

探索をそちらへと発展させるための道しるべとして、ここでひとつの問いを立てておこう。なるほど、ここに事事無碍の世界が垣間見られたとして、それなら万物が照応して原色の色彩が無数の華と開き、互いに照らしあうこの鮮烈なる光景を、田中敦子はなぜ不吉にも《地獄門》と名づけたのだろうか、という疑問である。

二、地獄門

(一) 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)、即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

⁴ *Japonismus in der Westlichen Malerei 1860-1920* に復刻が収録されている (Berger 1980: 334-335)。ヘルマン・パールは世紀末当時のドイツ語圏文壇の「風見鶏」と称された評論家である。

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」の側面から事態を捉えるのにたいして、「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（井筒俊彦 1989: 40-44）⁵。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、草間弥生（Kusama Yayoi、1929-）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

⁵ 本論文は、先行する英語論文に漢籍、和文古典などの例を豊富に補っている。

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を思い出させる (図8)。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、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。それが草間にあつては、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。《水の上の蜚》(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 1989a : 54）⁶。井筒俊彦が冷厳かつ詩的に記述するこの灯鏡の比喻の境地が、草間弥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。

（二）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電線の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れる器具といってもよい。それが意図したものか否かは不明だが、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（James Dewey Watson、1928-）とフランシス・クリック（Francis Harry Compton Crick、1916-2004）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（Kudô Tetsumi、1935-1990）はその代表といっ

てよいだろう。工藤哲巳の作品《無限の糸のなかのマルセル・デュシャン（Marcel

⁶ なおこの論考は1976年のロンドンおよび1980年のエラノス講演に基づく。

Duchamp、1887-1968）：プログラムされた未来と記憶された過去とのなかでの夢想》（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、その中に埋没してゆく。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なが、思えば生物の起源以来の遺伝子絡まりの総体が、「我」を構成している記憶情報の設計図である。とすれば、この係累の糸の絡まりから析出するのが、「我」の正体に他なるまいである。仏教的な「縁起」を自覚した近代人の肖像がここにある。

「縁起」の可視化された姿こそ、ほかならぬ染色体の謂であり、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（Shiota Chiharu、1972-）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）を形作る。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幾多の人々が眠っており、かれらはベッドごと、繭状の黒い紐の網の目のなかに閉じ込められている。ひとそれぞれの

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「客観化された偶然」(le hasard objectif)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、といってもよかろう。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。偶然の無碍なるさまが、かえって心理的な気障しさを惹起させるもの、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—それが「不気味さ」だが、フロイト(Sigmund Freud、1856-1939)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(塩田千春 2009 : 52-63)⁷。

(三) 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、草間弥生や田中敦子が追求した無限空間への溶解。その両者を、青色ダ

⁷ 本書には塩田による公開講演の記録が収録されており、その現段階までの軌跡をつかむうえで、有益である。

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 (Miyajima Tatsuo, 1957-) 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) の深い青が徐々に灰かに浮かび上がってくる。蒼という色彩には、深い意味が込められているだろう。なぜなら胎内回帰の道行きがまた、太古の蒼海への帰還をも追体験させるからだ (小林康夫 1999、松浦寿輝 2006) ⁸。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じ、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、乱数的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 (図 12)。だがそれらはいつ知れずひそかに遠く近く同調しはじめて、count down 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 black out して、暗黒に包まれる。その静寂の闇に立ち会えた人に幸いあれ。全宇宙のこの同時的死滅 Mega Death 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、ふと目覚めたとでもいうように、ひとつまたひとつ点滅を再開し、再生への途を辿り始める—あたかも互いに隣同士

⁸ 松浦は本書冒頭で、子宮内のヒトの胎児の視神経が最初に観応する色彩が青であることを想起する。

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、全体としてお互いに遠近（おちこち）を超えて遙かに共鳴しあい、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、死んで、死んで、死んで、死んで、死の終わりに瞑し」。華嚴にも深く通じていた、真言宗の密教修行者、空海（Kūkai、774-835）のこの喝は、無意識の裡にも、宮島達男の宇宙の震央に潜み、無言で鳴り響いていたはずだ（稲賀繁美 1999）⁹。

ヴェネチア・ビエンナーレ会場日本館は、ル・コルビュジエ（Le Corbusier、1887-1965）の弟子、坂倉準三（Sakakura Junzô、1901-1969）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、宮島は彼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（Aoki Noe、1958-）といってよかろう。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形作ってゆく（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、自らを自身によって力学的に支えうるような、

⁹ ヴェネチアでは屋外の陽光と室内の暗黒との対比が、宮島達男作品の展示には効果的であった。

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、かろうじて傘状の円蓋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故だろうか、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ろしく、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わり付いた、無遠慮なまでに重厚な材質感、たとえばドナルド・ジャッド (Donald Clarence Judd、1928-1994) の公共作品などのような圧倒的な存在感が、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。さらに青木野枝の作品は、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、通常の西欧鑄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。

(四) 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、1959-）は李朝白磁の大壺の形態を、針金の繋ぎあわせによって再現してみせた作品で有名だ（図14）。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—貫入—は、焼き締められた粘土と釉薬との収縮率の違い、その差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闘いあいの実態を視覚化し、可視の文様にする。一見いかにも安定した佇まいを見せる球状の水貯めだが、その形態も、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もち、地上の重力という条件下で物理的に支えられている。その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ひそかに埋蔵されていた、相互扶助作用の「理」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〔Martin Heidegger、1889-1976〕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¹⁰。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 (François-Auguste-René Rodin, 1840-1917) が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¹¹。中国ではいわゆる壺中天の想像力が知られるが、おそらくこの奇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

¹⁰ 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受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、まったくといって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 (Yanagi Sôetsu, 1889-1962) と、デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) との同時代性は、注目に値するだろう。便器が美術界に闖入した 1917 年の前年、1916 年に、柳ははじめて朝鮮の土を踏む。そこでの朝鮮・韓民族による民衆工芸への開眼が、1925 年の「民藝」思想誕生へと繋がってゆくからだ。

¹¹ こうしたロダンの「花子」解釈の背景には、世紀末の象徴主義と日本との出会いが錯綜している (稲賀繁美 1990 : 42-44)。

プの内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（Andō Tsuguo、1919-2002）も書きとめたところだ（安東次男 1983 : 179-181）¹²。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。

（五）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（Akasegawa Genpei、1937-）の《宇宙の缶詰》（1963）（図 15）までは、あと一步だろう。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、アンディー・ウォーホル（Andy Warhol、1928-1987）らの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中に封じ込められた。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

¹² 安東次男には、陶磁器の器に水を注ぐ効果について印象的な逸話がある。

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り、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 (Pont Neuf) を、ベルリンでは国会議事堂 (Reichstagsgebäude) をすっぽり包んでみせたクリスト&ジャンヌ＝クロード (Christo [1935-] and Jeanne-Claude [1935-2009]) の「壮挙」とても、寸法のうえではるかに「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な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(くる)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な規範に衝突し、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(672)や、奈良・東大寺の毘盧遮那仏(752)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、華嚴的宇宙観は、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。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、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。（大嶋仁 1989：32-33）¹³。

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

¹³ 大嶋仁の『日本思想を解く—神話的思想の展開—』（1989）は最初、スペイン語で執筆され、*El Pensamiento Japonés* (Oshima 1988) として出版されたのち、日本語のほか、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・カトリック文化圏むけに、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えた本書の意義は、改めて高く評価したい。

なかった。

(六) ネガとポジの位相的複写

その6年後に出現する、関根伸夫 (Sekine Nobuo、1942-) の《位相 大地》(1969) (図 16) も、華嚴思想を解説格子として、そこから再解釈すると、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、関根は須磨海浜公園に深さ 2.7 トル、直径 2.4 トルの穴を穿ち、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に相当する土砂の塊が、地中から削り抜かれて、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作ることにもできるのに、といった夢想にとらわれていた、と述べている。出口王仁三郎 (Deguchi Onisaburô、1871-1948) は、太陽と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が、関根の作品にも、この出口王仁三郎の狂歌をも髣髴とさせるような、壮大なまでに桁外れな構想が潜んでいたことになる。

この逸話はさらに、西洋の読者には、聖アウグスティヌス (Aurelius Augustinus、354-430) の有名な告白を想起させることだろう。彼はある日、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。そんな無理なことはやめなさい、と諭したところ、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など、どうしてできよう。子供の幻は、その愚を聖人に悟らせるがための、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関連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（トポロジカル）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（穴）によって成立する高度先進国の摩天楼（塔）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）とによって、換喩的に表象されてもいる。そしてそれが、期せずして、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（稲賀繁美 2008a : 38）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（Yamaguchi Masao、1931-）

¹⁴ この論文はメルボルンで2008年に開催された世界美術史学会 CIHA の学会報告の一部である。

の「中心一周縁」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（山口昌男 1975）、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¹⁵。

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、それこそ「融通無碍に」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¹⁶。

（七）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（Yagi Kazuo、1918-1979）ではなかったか。その《ニュートンの耳》（1969）が

¹⁵ なお、北海道の命名者、松浦武四郎は、全国の神社仏閣の廃材を寄進してもらい、それを部材に茶室を営み、一畳敷と命名した。現在 ICU 構内に移築されているが、これはいわば全国名刹のミニチュア版集約といっていよい。山口昌男はこれに感銘して世界の書物や CD の断片から構成された、今様の一畳敷を自らの理想の書斎として構想しているが、ここにも華嚴思想を読み取りうる。

¹⁶ 松岡正剛『空海の夢』（2005）、および、『千夜千冊』所収「高銀『華嚴経』」の項目参照（高銀 2006）。なお一般向きの入門として鎌田茂雄『華嚴の思想』（1983）。

関根のみならず、好敵手であった堀口正和 (Horiguchi Masakazu、1911-2001) や、耳の連作で話題を撒いた三木富雄 (Miki Tomio、1938-1978) ほかの藝術家たちに対する、当てつけ同様の作品であったことは、別途述べた (Inaga 2007) ¹⁷。だがそもそも「中は虚ろ」な陶藝の特性を熟知していた八木にとって、赤瀬川や関根といった前衛藝術家を称する人種が、缶詰や堅穴のうちに広がる、虚ろなる懐へと関心を示し始めたのには、時代の潮流を感じ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いた。

岡倉覚三 (Okakura Kakuzô、1863-1913) の『茶の本』 (1906) の指摘を待つまでもなく、器と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 (Joan Miró i Ferrà、1893-1983) で、他方がミロに化かされた八木自身ではないか、との仮説もすでに別の機会に述べたことだが、この「隠れん坊」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つては、壺の資格を喪失する。その例証として、同時期の《信楽大壺》 (1966) を見よう。焼成の途中での事故のためか、壺の胴に垂直に大きな亀裂が走り、それが見事な美的な効果をあげている。だが、これでは液体を貯め

¹⁷ ホアン・ミロと八木一夫との1966年の交渉に関する仮説も含む。

るという実用には役立たない。内在性という真実を露呈してしまつては、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」されてしまつては、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うる。

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。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 (Inaga 2009) ¹⁸。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 17) 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、どことって謎めいたところもない形状だ。だがいささか哲学的な思弁を巡らせ始めると、不意に収束不能となる。まず閉じた両端だが、どちらがどちらに (能動的に) 触 (ふ) れていて、どちらが (受動的に) 触 (さわ) られているのだろうか。指と指、上

¹⁸ Colloque nippon-francophone, organisé par Augustin Berque, *Être vers la vie*, Cerisy-la-Salle, 23-30 août, 2008 での報告である。なお胎藏界と金剛界の両界曼荼羅の関係についての哲学的な思弁としては、井筒俊彦『コスモスとアンチコスモス』(1989: 154-155) に貴重な示唆がみられる。

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らどうだろう。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て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。ウロボロスとは、蛇が自分の尾を噛む、あるいは2匹の蛇が互いに他の尾に噛み付こうとする意匠であり、永遠性の象徴だが、これも噛み付こうとする瞬間だからこそ、図像として成立する。噛み付いて自分（あるいは双方同士）の体を食べてしまったら、蛇そのものが自己消滅？する。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喪失する。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。事事無碍の境地は、たしかにそれぞれの主体はそのまま保持せしめる、と唱えるけれども、西洋的な思考主体にたいしては、自己放棄を要求するに等しい。「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。

だが八木一夫の《円》をめぐるこのような思弁は、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「間」 (*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」がなくなってしまうては、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たい。

（八）地獄流し

水木しげる（Mizuki Shigeru、1922-）の「鬼太郎」シリーズ初期の短編「地獄流し」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¹⁹。すべての世界を映し出すこの結晶体は、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他なるまい。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。凡人に事事無碍の境は不可能だ。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、誤らず、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・マライヤ・スタフォード（Barbara Maria Stafford）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・エリッソン（Olafur Eliasson、1967-）の《ほとんど煉瓦の壁》（2002）（図 18）、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、とはいえ現象界を相互の乱反射のうちに捉えるその華嚴的発想が、水木しげる発案の「霊界テレビ」と示す親和性は、一見しただけ

¹⁹ 「地獄流し」は 1965 年に初出（水木しげる 1988 : 73）。なお『大水木しげる展』（2004）も参照のこと。

でも、あまりに歴然としている（Stafford 2007 : 132-139）²⁰。

三、生命の流沙

バーバラ・マライア・スタフォードの取り上げたオラフル・エリッソンの《ほとんど煉瓦積みの壁》。その表面を覆う鏡をブラウン管受像機に置き換えれば、水木しげる考案の《霊界テレビ》までは、あと一歩だろう。こうして我々は、ナムジュン・パイク（Nam June Paik）すなわち白南準（1932-2006）の目指していた企ての意図によく気付く。1999年にブレーメンのクンストハレで発表された《亀》（図 19）に注目しよう。東アジアでは亀は長寿の象徴だが、韓国人にとって巨大な亀は、壬申倭乱すなわち、秀吉の「朝鮮征伐」のおりに、倭軍撃退に偉大な功績のあった李舜臣将軍が発案したと伝えられる亀甲船を思い出させずにはまい。韓国が外からの侵略者に対して自らの優位を誇示した最新テクノロジーが、白の作品に転移している。いやそれだけではない。亀甲を埋め尽くす多数のブラウン管は、互いに他の情報を反映して全体を形作る。この受像機内蔵電動立体曼荼羅が華嚴経と無縁とは、考えにくい。韓国にあって仏教といえ、とりもおさず華嚴経であり、それは義湘以来、国体護持の象徴となったのみならず、李朝時代以降、近代に至るまで、儒教から疎外されればこそなおさら、民衆の文化的抵抗の心の拠り所として尊重されてきたからである。

こうして我々は、ナムジュン・パイクが韓国の仏教的世界を背景

²⁰ いま詳述する余裕をもたないが、スタフォードと華嚴思想との対峙は、現在の神経系科学の限界を超える考察へと繋がるのが期待される。その可能性は別途機会を得て展開したい。

に色濃く宿しもつ作家であったことに、突然思い到る。パイクを西洋で理解するのに、こうした背景はあるいは不要かもしれない。だが国際派を標榜した脱国者が、その活力の源泉を密かに母国の歴史や思想に得ていたことは、確認するに値するだろう。国境を越えて縦横の活躍を続けたこの現代美術家は、みずからの審美的冒険にあって、世界を跨ぐ視覚的相互融通性を目指し、そこに *global visual communication* の夢を馳せていた。断片化された世界と、その癒しがたい裂け目を見届けたうえで、そこに架橋する現代のモニュメントを、潜在性 (*virtuality*) として構築すること。そうしたパイクの祈りが、いまや明確にみえてくる。とともに我々は、こうした企ての背後にある哲学的な次元へと踏み込む段階に到達した²¹。

(一) 「間」と「コーラ」

無碍 (*non-obtrusiveness*) は間 (*gap*) を要請し、間 (*gap*) は異質なる機構の噛み合わせ (*coupling*) を要請する。ここで、現代日本を代表する建築家のひとり、磯崎新 (*Isozaki Arata*, 1931-) の30年来の思索が重要な洞察をもたらす。まず磯崎は日本語の「ハシ」に注目を促す。「ハシ」に相当する単語に例えば英訳 (あるいは漢訳) を与えると、それは端、橋、箸、梯、嘴などへと発散してしまい、均一な概念とは思えない有様となる。だが形態としてこそ多様だが、そこには一貫して共通する機能がみいだされる。つまり「ハシ」は二つ (以上) の実体の先端あるいは限界を繋ぎとめる役割を

²¹ パイクは東京大学で美学を学んでおり、深い哲学的素養を持っていた。ここに膨大な質量を誇るパイク関係の文献は列挙しない。パイクの試みを華嚴と関連づけるうえで、本稿の助けとなるような論考は、管見の限り、英語、日本語にはなお存在しないからである。識者のご教示に期待する。

負っている。「ハシ」はしたがって linkage、coupling にかかわる語彙だろうと想定できる。そこには、結びつけるもの同士の異質性をしるし付けながら、しかもそこに連結をもたらそうとする両義的な役割が見えてくる。磯崎はこうした思考を、はやくも 1977 年頃に展開していたが、それがこの建築家をして、「間（ま）」を話題とする展覧会を企画するように仕向けることとなった（磯崎新 2006 : 97-99、Isozaki 2006）。

パリを皮切りに実現された Ma Espace-Temps と題する展示は、ひとことでいうならばデカルト主義的な空間・時間概念を脱構築することを意図していた。現行の日本古語辞典の類にも、「間」は「連続して存在する物と物との間に当然存在する間隔の意。転じて、物と物との中間の空隙・すきま。後には、柱や屏風などにかこまれている空間の意から、部屋。時間に用いれば、連続して生起する現象に当然存在する休止の時間・間隙」（『岩波古語辞典』）と説明されるが、磯崎によれば、これでは「《間》の由来を、翻訳された後の理解と混同して」しまっている。19 世紀中葉以降、西洋概念が大量に日本に移入されたが、そこで、time は「時間」すなわち chronos+gap、space は「空間」すなわち emptiness+gap という漢字の組み合わせによって翻訳された（仏教用語の転用の可能性もあるが、いま触れない）。こうした状況に鑑みれば、現行の辞書に見える定義は、遡及的に事後に合理化された説明に他なるまい。「間」を in-between-ness などと訳すのは、この観念をデカルト的な時空の座標軸へと切り詰めてしまう愚行に等しい。こうした時代錯誤で前後倒錯した理解は排除されねばならない。これに対して磯崎によれば、《間》とはサンスクリットにもある「ギャップ」、つまり「事

物に内在している根源的な差異」、すなわちデカルト的座標軸、あるいはカントの純粹範疇としての時間や空間が分節されるに先立つ、根源的な「ギャップ」を指していたはずだ、ということになる。

磯崎はさらに、この日本語の《間》と古代ギリシア語の概念とに橋渡しを試みる。「間」は、プラトンが『ティマイオス』でのべた《場》(khôra・コーラ) (アリストテレスのそれとは区別せねばなるまいが) に限りなく近いのではないか。そう磯崎は問う。《間》が、時間と空間の未分化な状態を示したのと同様、《場》(コーラ) は、世界(ないしは、同じことだが、存在) が分節されて立ち現れるときの筈の役割を果たすからだ²²。

ここから先は、厳密な哲学的議論が必要となる。コスモス(cosmos=宇宙) が出現するとき、それは必然的にコスモスならざるものとは差異を生ずる。コスモスならざるものは一般にカオス(chaos=混沌) と呼ばれるが、コスモスと対比されたカオスなるものは、コスモスを生む母体となった原—カオスからは、おのずから変質を遂げている。とすればこの、コスモスとカオスとが分節されてしまう以前の原—カオスは何と呼ばべよいか。イスラーム学者の井筒俊彦は、コスモスによって排除され、コスモスと敵対するものをアンチコスモスと呼び、カオスからコスモスとアンチコスモス(anti-cosmos) との両者が分岐した、という図式を提唱する(井

²² 磯崎によれば、この提唱は1991年になされたといい、その後ジャック・デリダが『コーラ』(1993)を発刊することになる。コーラについては Sakai (1999: 197-198, 208 [注 21]) を、またデリダに対する批判としては Berque (1999: ch.1) を参照されたい。なおベルクがハイデガーに依拠して和辻を読み替えようとする試みに対して、酒井は全否定に近い態度をとっている。

筒俊彦 1989b)。これに対して、言語学者の丸山圭三郎 (Maruyama Keizaburô, 1933-1993) は、カオス (chaos) とオスモス (osmos = 相互浸透) の合成語として「カオスモス」 (chaosmos) なる新語を提起し、これが原初の混沌・融溶状態を示し、そこからコスモスが分節するに伴い、コスモスから排除されたものが、結果的にカオスとなった、という図式を提案する (丸山圭三郎 1999) ²³。この見解のずれの背後には両者の哲学体系の差異が見て取れる。だがいずれにせよ、時空の分節に先立って、それを可能にする《場》(コーラ) なり《間》なりが、論理的に要請される。それなくしては、コスモスとそれによって排除されたものとの生成もまた、ありえない。《場》(コーラ) なり《間》なりが、この時空の分節を可能ならしめた原基を指す (それは時空の分節以前の状況であるから、「場所」と呼ぶのも、「契機」とよぶのもふさわしくはあるまい)。『ティマイオス』に見えるプラトンの説明は、あまり助けにはならぬものの、以上の解釈を支えてはくれるだろう。いわく「存在とコーラと創生とがあり、それら3つのものは異なっている」(53 d 2) というのだから²⁴。

²³ 本件については『状況』丸山圭三郎追悼特集号掲載の拙稿 (稲賀繁美 1994) をも参照のこと。

²⁴ プラトンが「刻印されたもの」、「母」であるとともに「乳母」でもあると記述する《コーラ》という裂け目は母胎を強く喚起する。老子の言う「谷神不死、是謂玄牝、玄牝之門、是謂天地根」、すなわち平たく言えば哺乳類の生命がそこから出現する子宮と産道である。この点については (三木成夫 1993) の所説を吟味した (Inaga 2009)。なお『風土学序説』第1章は、《コーラ》の概念をめぐる、デリダ批判によって構成されている (Berque 1999、ベルク 2002)。上記の拙稿は、このベルクの提言への著者の反応および再反論として構想されたものである。

(二) 連結（カップリング）と局所的抵抗

時空の座標軸空間に投影されれば消滅してしまう、原初の《間》。それは同時性（synchronicity）の問題と密接に結びついている。同時性といえば、カール・グスタフ・ユング（Carl Gustav Jung、1875-1961）の思想が思い出され、それは悪しき神秘主義としてフランス語圏や北米ではいまだに頭ごなしに忌避されることが多い。だが例えば鵜の大群や、鰯の群れが一瞬にして同時に群れ全体の方向を転換する事実は、かれらの行動を司る同時性の指標がひそかに存在していることを暗示している（Strogatz 2003）。人間の場合でも、なぜカーテンコールの拍手は、しばらくは同調して一斉に揃うのに、やがて不揃いに混乱して終わってしまうのか。こうした疑問には、ようやく近年になって探索の手が及ぶようになったに過ぎない（Ball 2004 : 586-589）。個々人の意思を越えて群集のなかで成就された同時性は、ふたたび個々人の意思とは裏腹に群集のなかで消滅してしまう。

同時性の夢。その一斑を実現した電子機器技術と評されるのが、インターネットだろう。電子情報通信網の自生的展開は、ある意味で華嚴の描く帝釈天の宝玉の相互照射する世界が、テクノロジーによって近似的に模倣された例といえよう。近似的というのは、光速の限界は別にしても、インターネットによって無碍な相互連絡が遍在するという可能性は、実際のところ、人間の頭脳の記憶容量・情報処理能力の有限性と、3万日を越えることは稀な個人の生存という生物学的制約とに阻まれて、なお実現しえないからだ（記憶素子の身体へのインプラントも時間の問題だが）。とはいえインターネット環境が人々の価値観を変貌させたことは否定できない。ここ

で注目したいのは、韓国初代の文化大臣として、韓国を情報技術社会へと変貌させた立役者、李御寧（Lee O Young、1934-）の思考である。

インターネット時代到来により、所有はもはやそれ自体では資本ではなくなる、と李は宣言した。そして文化資本なるものは、経済的資本に還元されるものではない、というのがもうひとつの格率となる。ここで主役を担うのがモバイル・フォンだった。かつては電話機を所有することがステイタス・シンボルとなり、電話機が自宅にあるということが文化的資本の指標となった。ここでは資本の原始的蓄積という論理がまだ生きていた。だが今日の遍在（ubiquitous）環境にあつては、誰が電話機を所有しているかは、もはや本質的問題ではない。むしろ誰が誰と結び付けられているかが、主要な＝資本的（capital）関心となる。ここで李教授は、関心（interest）という単語が「存在するもの」（est）の「あいだ」（inter）という語義を担っていることに注意を喚起する。かくして互いに繋がれてあること inter-connected-ness が古い資本所有の観念に取って替わる。資本の集中が意味を失うにつれ、究極的には世の中は中心を喪失する。もはや固定された中心など不必要だからだ。かくして所有／財産（propriety）は連結に主役を譲る。個人が重要なのはそれが連結の結節点として機能する限りにおいてのことである。独立（independence）かさもなくば依存（dependence）か、という古い二者択一は、相互依存（interdependence）に置換される（李御寧 2006：243-246）。ここで李御寧が、マルクス主義による資本主義理論の基礎を転倒させるべく、ひそかに参照しているのが、華嚴の思想に他ならないことは、もはや明白だろう。

だが同時に、いわゆる全球的市場（global market）が展開するのにともない、これにたいする地域市場による抵抗も高まっている。例えば、中国当代の藝術家としてすでに確固たる地位を確保した徐冰（Xu Bing、1955-）が、世界美術市場に撃って出る際に武器としたのは、自分で発案した荒唐無稽な偽漢字だった。グローバルな国際的美術市場でのかれの名声は、中国語圏国内市場に対するあからさまな予防的警告によって、周到に釣り合いを図っていた。というのも、かれは漢字文化圏の観衆に対しては、自分の漢字がいかさまであり、ノンセンスなことを、憚らずこれみよがしに開陳していたからだ。ところがこのメッセージは、中国文字を理解する観衆にのみ明示的であって、不条理さを一目瞭然に見せ付けるかれのサインは、通常の西側観衆にとってみれば、判読不能である以前に、瞬時にして、不可視な存在へと切り詰められてしまう。自分の作品が判読不可能であるという事実そのものを判読できない外国人顧客を最初から標的に定めながら、この藝術家は二重帳簿のうえに自己の修辞戦略を周到に練っていたことになる。

このように、徐冰は全球市場からちゃっかり利潤を獲得しておきながら、その全球市場に安易には全面回収されてしまわないような抵抗の要素、消化不良の種を、あらかじめ巧妙にも（つまり拒絶を引き起こさない許容臨界を巧みに計算したうえで）作品の内部に仕掛けておいた。外国向けの輸出市場では、あたかも融通無碍であるように振舞うその影で、国内市場向けには自作に碍障ある所以を、おおっぴらに見せびらかしていたのだから。この場を借りて、全球化市場への地域的抵抗としての偽文字文化研究の可能性を示唆し

ておきたい²⁵。

(三) 世界の起源・生命の渦巻き

李御寧が問い直した所有の観念に問題を投げかけると同時に、徐冰が突きつけた、メッセージの解読可能性の問題にも踏み込み、さらにその背後に控える宇宙や大地との共振による生成へと目を啓くうえで、オーストラリアはノーザンテリトリーの、いわゆるアボリジナル・アートは看過しえない。華嚴的世界観にあらたな照明を与えるために、仏教とは表向き無関係な藝術の営みに、ここで一瞥しておきたい。周知のように、ここ三十年程のあいだに世界的に認知されるに至った豪州先住民の絵画は、かれらの自らの土地に関する夢のなかの地図に起源をもつ。いまでは西側世界の絵画市場で市民権を獲得したアボリジナル藝術家たちのなかには、自分たちの作品が物質的に商取引の対象として売買されることには同意するものの、そこに描かれた象徴的かつ精神的なメッセージの所有権は、あくまでも自分たちに属するもの、と主張する人々のあることが知られている。美術館なり顧客たちは、絵画を金銭取引によって購入することはできる。だがそこに描かれた記号は、通過儀礼の体験のない部外者にとっては、解読可能ではない。作品売買の契約文書にも、一種の妥協措置として、作品の心的な次元は、絵画の物理的所有者ではなく、藝術家本人に属す、との規定が明記されている場合がある。

国際市場でオーストラリアを代表する藝術家の地位を占めているこれらのアボリジナルのなかでも、もっとも市場価値の高いのが、先ごろ日本でも回顧展が実現された、エミリー・ウングワレー

²⁵ 偽文字と世界市場との関係については、拙稿を参照（稲賀繁美 2008b）。

(Emily Kngwarreye, 1910-1998) である。彼女は自分の鼻の左右の鼻腔を繋ぐ、水平なピアスが見える角度の横顔姿で、肖像写真に納まっている (E. ウングワレー 2006 : ラッパー裏)。この鼻腔の横穴は、彼女たちの聖地であるアルハルケレ (Alhalkere) の聖なる岩にみえる自然の横穴を、意図的に反復したものだ。オーストラリア北部砂漠地帯のアボリジナルたちは、広大な地域に点在して生活しているため、相互の関係を突き止めるのは困難だ。だが興味深いことに、アリス・スプリングスの近傍に位置して、アレルンテ族の先住民たちが、世界の起源、宇宙開闢の起点と看做すアントウェルケ (Anthwerke) の横谷を、ヨーロッパからの入植者たちは、エミリー・ギャップと呼んでいる。洋風の名前は偶然の一致の産物に過ぎないとしても、そこに共通の宇宙論をみることは容易い。起源となるギャップは、すでに見たギリシア語のコーラや、そこに出現するカオスをめぐる思索と直に結びつく (Chatwin 1981 : 107、Berque 1999 : 21 [注 8]、ベルク・オーギュスタン 2002 : 37 [注 15])。認識主体としての個の生誕は、宇宙の生誕とも表裏一体であり、赤瀬川原平の《宇宙の缶詰》の鰹に倣うなら、生誕とは、缶詰の内側と外側とが位相を転換する瞬間の謂にほかなるまい。華嚴のいう「一即多・多即一」、一塵のうちに全世界の投影をみる観法も、同様の事態に思想的な表現を与えたものといってよいだろう。

宇宙の生成を司る波動は、権威を授けられ、選ばれた先住民藝術家によって、自らの腕に取った絵筆の動作と運動によって反復される。その都度一回限りだが規則的な筆致は、画布のうえに有機的な鼓動を伝え、それはあるときはヤムイモの地下茎のように生成して毛細血管系のように脈打ち、またあるときは砂漠に風が残した風紋

のように綾文様を折り重ねる。生命の軌跡が身体的な拍動となって分節し、斑点や肥瘦ある線を描いてゆく《ユートピア・パネル》（1996）（図 20）。その反復は、あるいは列をなして羽ばたきながら虚空をよぎってゆく渡り鳥の群れを想起させ（近代インドを代表する画家、ノンドラル・ボース（Nandalal Bose、1882-1966）の絶筆《風景：渡り鳥》（1962）（図 21）、あるいは回遊して故郷の溪流に戻りくる魚類の群れを連想させるボースと交友のあった荒井寛方（Arai Kanpô、1878-1945）の《浄の池》（1934）（図 22）。個と群れと、一なるものと多との弁証法が、生と死との円環する儀礼を輪舞のように舞い、生命の渦巻きとなる（Inaga 2009b：169-171）。

（四）宇宙との交感とその交響

コスモス（cosmos）は宇宙を意味するが、化粧（cosmetics）も同一の語彙から派生する。儀礼の際の化粧や異装には、宇宙と交感し、その運行の神秘を我が物とすることを欲した古代人たちの、狂おしいまでの変身願望が託されていたはずだ。それはやがて占星術や呪術に変貌したが、オーストラリア・アボリジナルたちの創作は、宇宙の律動に同調しようとする、その原初の鼓動を今に伝える貴重な遺産のひとつだろう。視野をここまで拡大すると、天空を彩る《星月夜》（図 23）に渦巻く運動を見出し、地上の糸杉が月と火星との間で緑の炎となって立ち昇る姿を《糸杉と星の見える道》に描いた、フィンセント・ファン・ゴッホ（Vincent van Gogh、1853-1890）の画業にも、あらたな読解への糸口が得られる。

ファン・ゴッホもまた、地上の営みと天上の星雲の運行との交感

に夢を託した多くの幻視者たちのひとりだった。地図のうへの町や村を示す黒い点を見ると夢想到誘われる、とかれは弟への手紙に書いている。それと同様に天空の星にも魅了されるのだ、と。そして地図のうへに示された場所には実際に行くことができるのに、どうして星空のうへに示された星に行くことができない、ということがあろうか、と彼は自問する。「タラスコンやルーアンにゆくのに列車に乗るのなら、星に行くには死に乗ればよい。こんな思案のうちで、確かに間違っていないのは、生きているうちは星には行けないけれど、それに劣らず、死んでしまえば列車には乗れない、ということだ。要するに汽船や乗り合い馬車や鉄道が地上の機関車であるように、コレラや砂状結石、肺病や癌が天空の機関車である、というのも不可能ではないだろう」²⁶。画家という人種は、この地上で生きているかぎりには儲からない。だが死後に名声に包まれれば、その作品の価値も天文学的に跳ね上がる。現金収入もなく、弟とその家族に迷惑をかけるだけの存在であったファン・ゴッホ。彼には、ほどなく死という自己犠牲が、天空を行く列車の乗車券と重なって見え始める。

このオランダの画家の夢想をおそらくもっとも独自の仕方で開催したのが、詩人・宮澤賢治（Miyazawa Kenji, 1896-1933）だっただろう。賢治がファン・ゴッホの熱心な信望者であったことは、「青の炎」と燃える糸杉の絵に靈感を受けた「ゴッホ・サイプレスの歌」を含む『春と修羅』からも知られている。その遺稿となった

²⁶ Vincent Van Gogh, lettre à Téo, 506, juillet 1888. 出典のテキストは *Correspondance générale* (Van Gogh 1990 : 195) より。ファン・ゴッホのこの手紙と宮澤賢治『銀河鉄道の夜』との関係に関する仮説は拙文を参照（稲賀繁美 2004a、2004b）。

『銀河鉄道の夢』で主人公のジョバンニは、我知らず、天空の銀河に至る列車の切符を手に入れていた。同道の友、カンパネルラは、友人のザネリを救おうとして溺れ死んでしまっていたことが、物語の最後のあたりで判明する。友人を救うための自己犠牲が、結果としてかれらに天空への特別な切符を授けたことになる。そして銀河への旅程の途上でカンパネルラは、どうして蠍座のアンタレスがあのようになく輝いているのかの理由を知る。地上で幾多の無辜な虫たちを殺戮した蠍は、井戸に溺れて死ぬ間際に、こう神様に祈った。次の世ではみんなの幸せのために自分の体を使ってほしい、と。かくして蠍は真っ赤な美しい火となって闇を照らす存在となった、というのだ。

自己犠牲による贖罪が世界を救済する。イエズス・クリストにまねぶ (imitatio Christi) ——この原型的範例は、ファン・ゴッホから宮澤賢治に至る変貌を遂げて展開する。天空へと導く汽車に乗り、再生と輪廻転生を願う夢想が、宇宙的な律動のなかで共鳴しあい、日本に憧れたオランダの画家と岩手は花巻出身の詩人とのなかで、相互に感応している様子が見て取れる。ファン・ゴッホが極東・日本に仏教僧侶として生まれ変わることを夢見ていたなら、宮澤賢治そのひとは法華経の信者として、仏の世界の蓮の華のうえに世界が新たに生誕することを信じていた。このふたつの個性のあいだに見られる、遥かなる共振と相互照射。それを、華嚴の事事無碍の世界像が呈示する光明の世界、宝珠と宝珠とがたがいに浸透しあい、照らし交わす莊嚴なる宇宙像の、創造的な次元におけるひとつの例証に数えることも許されよう。

(五) 方法論的問い：エピローグにかえて

華嚴経の宝珠が示す比喻に導かれて、いくつかの美術作品を分析し、作者たちを導いた靈感に縁起の脈絡を見出す試みをここまで紡いできた。それは実証的な因果律に自らを律すべき立場からすれば、あるいは常軌を逸した無謀と映ったかもしれない。これは至ってまっとうな論難であるが、こうしたありうるべき反論に対して、最後にひとつの比喻でもって答えておきたい。

心的な仕組みのなかでさまざまな想念が因果律を越えた「星座」(constellation)を結び、それらが時系列を無視して神秘的な同時性(synchronicity)を呈示する事態を語りながら、河合隼雄(Kawai Hayao、1928-2007)は、フロイド(Sigmund Freud、1856-1939)が口にした「自由に浮遊する注意」(free floating attention)という概念に注目する。「注意」というものは、おのずとある方向性をもつものであるから、これが「自由に浮遊する」というのは、用語法として矛盾した撞着語法(oxymoron)に他ならない。だが華嚴経の説く万物の万物との無碍なる相互浸透は、このフロイトの苦肉の表現に救いの手をさしだしている。ユング派の分析家であった河合は、高山寺の僧侶、日本における華嚴思想展開の要でもある、明恵(Myōe、1173-1232)の『夢の記』について、古今東西に類例を見ない貴重な歴史資料として、詳しい分析を施している(Kawai 1984、河合隼雄 1995: 最終章)。奇しくも、明恵もまた、ファン・ゴッホと同様自ら耳を切り落とし「無耳法師」とよばれた聖人である。

河合は明恵における華嚴思想の重要性を指摘していることでも著名だが、また「箱庭療法」を日本で発展させたことでも知られてい

る。「箱庭療法」は、元来ドイツ語圏において「砂遊び」(Sandspiel)として着想・展開されたものであった。だが、それが北米に導入されるや、北米の専門家たちは、砂は治療のために有効な要素とはみなされない、と判断し、箱庭から砂を捨て去り、箱庭療法を規格化しようとした、と河合は回想する。規格化され合理化されて、砂を喪失した砂遊びの庭は、皮肉なことにも **The World Test** と命名された、という²⁷。

北米の治療現場では砂は無意味で不要と映ったというのが、現実には不要なもの、無意味なものなど存在しない。それどころか、無意味に見える砂にこそ意味がある。だがそのことは、患者や医療者の「個」もまた、この世を構成する無数の関係の結節点に他ならない、ということが理解されないかぎり、見えては来ない。現象界を関係において把握する華嚴の世界からすれば、一握の砂も、その重要性において患者や医師になんら劣ることはない。むしろ医師や患者に、自分もまた一塵の砂にすぎないことを悟らせる、大切な役割が、箱庭の砂にはあったはずだ。龍安寺や銀閣の庭園のように、白砂の表面に毎朝熊手で筋を描くことが、いわば心の頭髮に櫛を入れるに等しい、精神の身嗜みであること、さらに砂や土、あるいは粘土を自らの掌にめぐらし、形を作ろうとする営みが、自らの実存の手がかりを確認する便となることも、北米の治療者たちは見逃していたよ

²⁷ 『こころと脳の対話』(河合隼雄・茂木健一郎 2008: 17-18、55、177)に最晩年の河合の証言がある。また中井久夫(2008: 87)は「箱庭療法」の「ミソは、モノ(アイテム)の種類や数を全然限定しないところにある」と述べる。無限定性は、狭い因果関係の世界には繋ぎ止められない世界への「気付き」へと開いている。

うだ²⁸。

砂療法 Sandspieltherapie から砂 Sand を捨て去ってなんら不審を抱かない態度が、北米流の西洋合理主義を見事に象徴しているといえるだろう。だが一見役立たずにみえる砂を箱庭に残しておいたからといって、それゆえ非合理主義の咎で断罪されるいわれはなかろう。個人の存在とは、この悠久なる宇宙にあって、畢竟儚き塵屑、一粒の砂に過ぎまい。そのことをちっぽけな箱庭は、忠実に物語っていたはずだ。そして比喻を許されるなら、本稿もまた、いわば箱庭中の一握の砂であった。

本稿で手短に扱った何人かの藝術家たちは、広大な沙漠をなす砂塵の一粒ひとつぶが、いかに大切かを弁えていた人たちだろう。それらの無数の砂からなる沙漠を、ひとりの人間がスコップですべて汲み尽くすことなど、できはしない。ここであの聖アウグスティヌスの、少年との海辺での会話を再び思い出すのも、無駄ではなかろう。大洋の水をすべて汲みだそうとする無謀さは、箱庭の砂を捨て去る無謀さと釣り合っている²⁹ (図 24)。The World Test は、無限にしてかつ遍在する創造主を無知な子供と取り違えた、かのキリス

²⁸ 中井は自傷・他害の恐れのある危機状態の患者に粘土を握らせ、医療者とともにそれを捻ることが、世界との繋がりを確保する効果を生む場合のあることを報告している (中井久夫 2004 : 215-216)。この点を展開した拙稿として「『日本の美学』：その陥穽と可能性と一触覚的造形の思想 (史) 的反省にむけて」を参照されたい (稲賀繁美 2008c)。

²⁹ なお、華嚴経は、元来はインドから海上の道を経由して中国に伝来したためであろうか、海の比喻が頻出する。だがそれが 60 巻あるいは 80 巻の経典として取りまとめられたのは、タクラマカン沙漠と崑崙山脈とに挟まれた西域の沙漠都市、ホータンにあってのことだった。とすれば、海の波頭と沙漠の流砂とが、華嚴経の行間から木霊して響きあって聞こえてくるのも、故なしとしない。

ト教世界の教父の、現代における滑稽きわまりない戯画といっても、間違いあるまい。箱庭の砂を捨てる愚を繰り返す代わりに、我らが庭に戻ろう。18 世紀啓蒙の哲人、ヴォルテール（Voltaire、1694-1778）も言ったとおり、いまや「われらが庭を耕すべきとき」（Il faut cultiver nos jardins）なのだから³⁰。

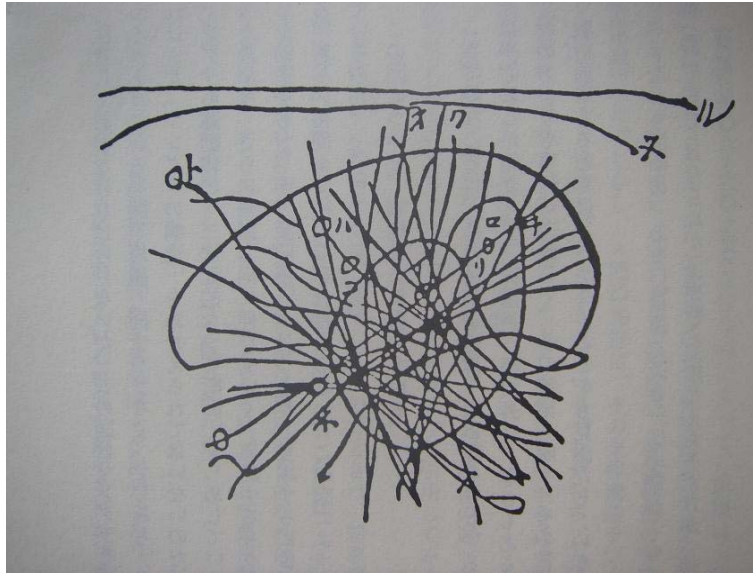


図1 南方熊楠 理事無碍説明の図（土宜法龍あて書簡）

出典：松居竜五（2007：70-78）。

³⁰ 引用は、ヴォルテール『カンディッド』（*Candide*）（1759）最後の有名な一文より。本稿の準備段階では知らなかったことだが、この論文を最初に発表した「第2回国際華厳会議」の会場、パリ南部近郊、フォンテーヌブローの森にほど近いベレバ Bélesbat の城は、18 世紀にほかならぬヴォルテールが何度も滞在した城館であることを、会場に到着してから教えられることとなった。



図2 Jackson Pollock, *The Deep*, 1953, Paris, Centre Georges Pompidou

出典：Varnedoe and Karmel（1998：307）。



図3 森田子龍 《蒼》（Deep Bleu）（1954）

出典：国立国際美術館（2004：59）。

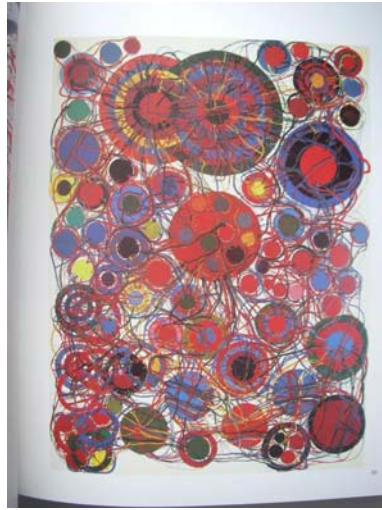


図4 田中敦子 《地獄門》（1965-69）

出典：国立国際美術館（2004：65）。

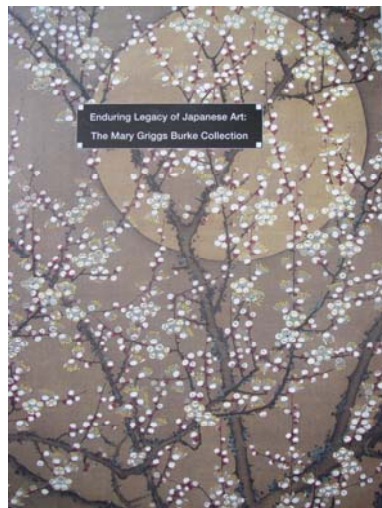


図5 伊藤若冲 《月下白梅図》（1755）

出典：『日本の美 三千年の輝き ニューヨーク・バーク・コレクション展：』（2005-2006：表紙）。

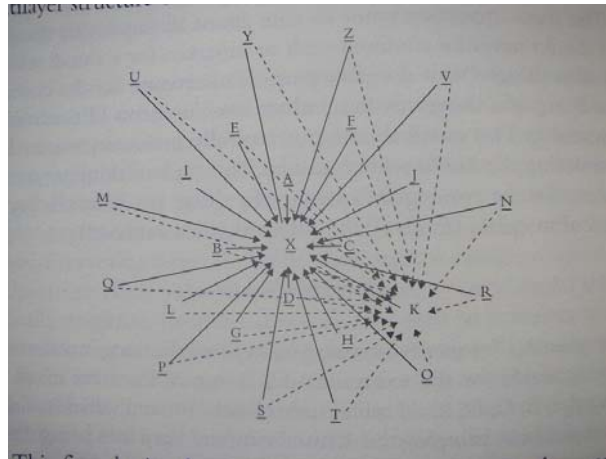


図6 井筒俊彦 事事無碍現象の共時的模式図

出典：Izutsu（2008：180）。



図7 草間弥生 《トラヴェリング・ライフ》（1964）

出典：東京国立近代美術館編集（2004-2005：105）。



図8 ンコンデの彫刻（19世紀）（パリ、ブランリー美術館）

出典：ブランリー美術館 絵葉書。



図9 草間弥生《水上の螢》（2000）

出典：東京国立近代美術館編集（2004-2005：212-3）。



図10 工藤哲巳 《無限の糸の中のマルセル・デュシャン》
(1977)

出典：マイケル・テイラー（2004：140-141）。

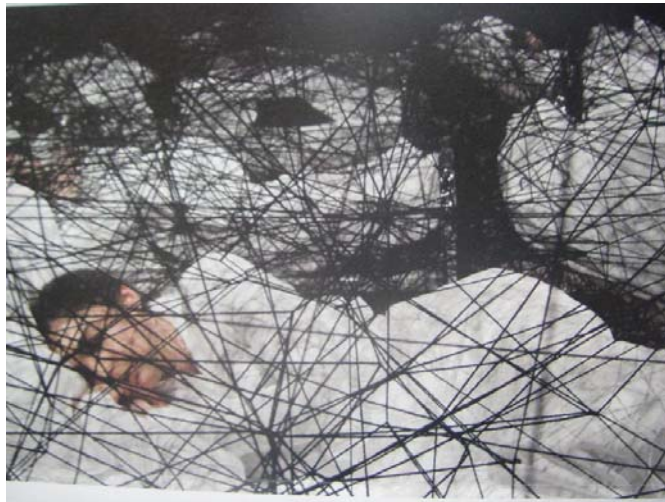


図11 塩田千春 《眠りの間に》（2004）

出典：個展パンフレット（2004）。

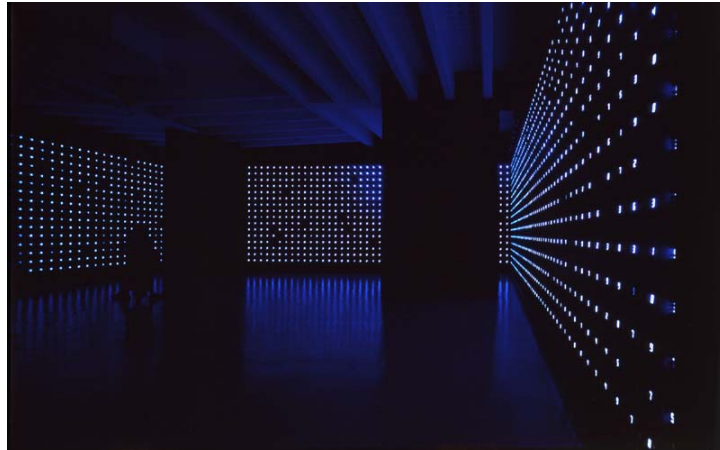


図 12 宮島達男 《メガ・デス》（1999）（ヴィネチア・ビエンナーレ）

出典：展覧会パンフレットより。



図 13 青木野枝 《空の水 VIX1》

出典：上海現代美術館展覧会図録より。



図 14 Cheoung Kwang-Ho, *The Pot 79*

出典：Void in Korean Art (2007-8)、Leeum (Samsung Museum of Art)。



図 15 赤瀬川原平 《宇宙の缶詰》（1963）（名古屋市立美術館）

出典：『赤瀬川原平の冒険 脳内リゾート 開発大作戦』展（1995）パンフレットより。

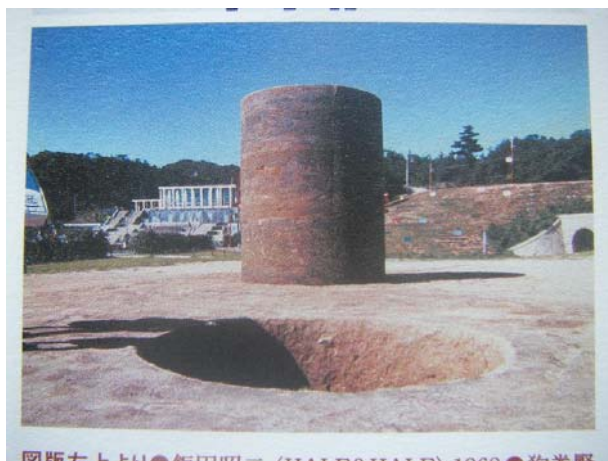


図16 関根伸夫 《位相 大地》（1968）

出典：Le Japon des avant-gardes, Centre Georges Pompidou, Paris (1986-7)、
展覧会図録に収められた記録写真より。



図17 八木一夫 《円》（1978）

出典：『没後 25 年、八木一夫回顧展』京都近代美術館（2004）、八木一夫（1999：口絵）。

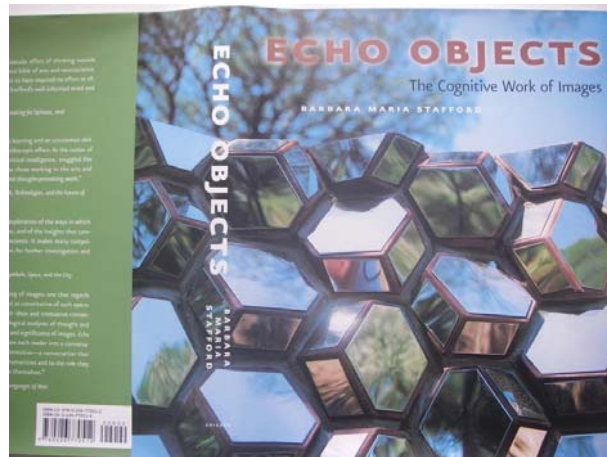


図 18 Olafur Elisson, *Quasi Brick Wall*, NMAC Foundation, Cadiz, 2002

出典：Stafford（2007）、表紙ラッパーより。



図 19 Nam June Paik, *Turtle-Schild Kräte*, 1993, Thomas Wagners Stiftung, Bremant, 1999

出典：Foto, Jürgen Nagai, ed. Kunsthalle Bremen。



図 20 エミリー・ウングワレー《ユートピア・パネル》(1996)

出典：『エミリー・ウングワレー展覧会図録』（新国立美術館）（2008：164-5）。



図 21 ノンドラル・ボース《風景：渡り鳥》(1962)

出典：Quintanilla（2008：219）。



図 22 荒井寛方 《浄の池》（1934）（さくら市美術館）

出典：荒井寛方記念館（2007：72）。

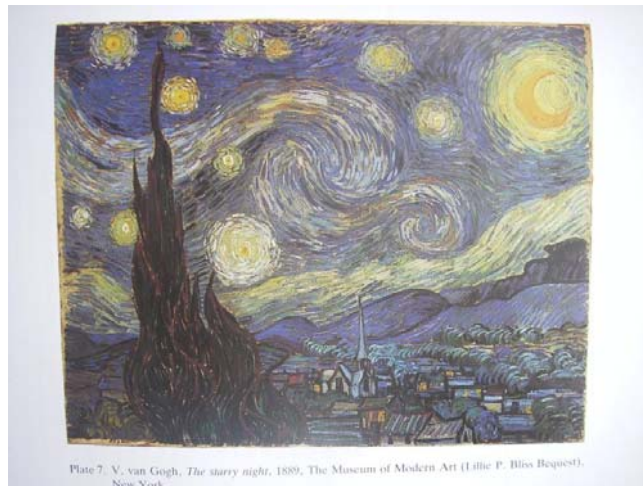


図 23 フィンセント・ファン・ゴッホ 《星月夜》（1889）
（メトロポリタン美術館）

出典：Kôdera（1990：Pl.7）。

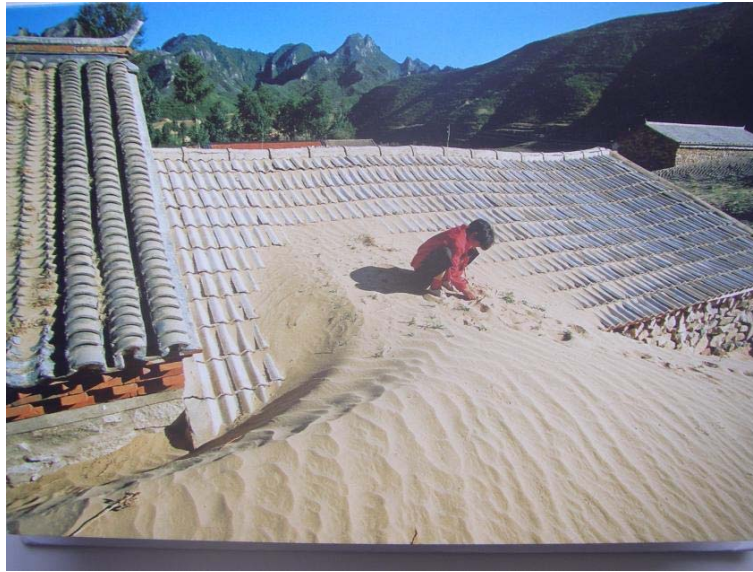


図 24 民家の屋根に迫る砂漠の砂

出典: Photo by Mark Heneley/Panos Pictures/United Nations University, New Year Greeting Card (2007)。

参考文献

荒井寛方記念館編集

- 2007 『荒井寛方作品集』。さくら：さくら市ミュージアム
荒井寛方記念館。

安東次男

- 2001 「早春賦」。『古美術の目』、pp. 176-182。東京：筑
摩書房。

E. ウングワレー (E. Kngwarrye)

- 2008 Utopia: The Genius of E. K. Kngwarreye。『エミリー・
ウングワレー』展覧会図録。東京：新国立美術館、大

阪：国立国際美術館。

井筒俊彦

- 1989a 「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』、pp. 1-102。東京：岩波書店。
- 1989b 「コスモスとアンチコスモス」。『コスモスとアンチコスモス』、pp. 191-246。東京：岩波書店。
- 1991a 『意識と本質—精神的東洋を求めて』。東京：岩波書店。
- 1991b 『超越のことば—イスラーム・ユダヤ哲学における神と人』。東京：岩波書店。

稲賀繁美

- 1990 「花から花へ：ドナルド・キーン『日本人の美意識』」。『文化会議』、253：42-44。
- 1994 「ソシユール、精神分析そしてニーチェ的転回」。『状況』、1月号（丸山圭三郎追悼特集号）：38-57。
- 1999 「勝負の一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、9月11日。
- 2004a 「銀河鉄道はどこから来たのか」。『図書新聞』2664号、2月7日。
- 2004b 「ファン・ゴッホと日本そして中国」。『人文学フォーラム』、2：105-112。
- 2008a 「トポロジー空間のなかの21世紀世界美術史（4）」。『あいだ』、148：27-32。
- 2008b 「距離をとった読解、意味の渡し、翻訳による輪廻転

生：いま《世界文学》は可能か？」。『比較文学研究』、
92：104-121。

- 2008c 「『日本の美学』：その陥穽と可能性と—触覚的造形の
思想（史）的反省にむけて」。『思想』5、pp. 29-62。
東京：岩波書店。

磯崎新

- 2006 『建築における「日本的」なもの』。東京：新潮社。

大嶋仁

- 1989 『日本思想を解く—神話的思惟の展開—』。東京：北
樹出版。

鎌田茂雄

- 1983 『華嚴の思想』。東京：講談社。

河合隼雄

- 1995 『明恵の夢』。東京：講談社。

河合隼雄・茂木健一郎

- 2008 『こころと脳の対話』。東京：潮出版社。

高銀

- 2006[1995] 『華嚴経』（三枝壽勝訳）。松岡正剛『千夜千冊』
所収。東京：求龍堂。

国立国際美術館

- 2004 『国立国際美術館』。大阪：国立国際美術館。

小林康夫

- 2003 『青の美術史』。東京：平凡社ライブラリー。

塩田千春

- 2009 『塩田千春／心が形になるとき』（神戸芸術工科大学

デザイン教育研究センター編。東京：新宿書房。

テイラー, マイケル

2004 『マルセル・デュシャンと 20 世紀美術』。東京：朝日新聞社。

東京国立近代美術館編集

2004 『草間彌生』。東京：東京国立近代美術館。

中井久夫

2004 『兆候・記憶・外傷』。東京：みすず書房。

2008 「河合隼雄先生の対談集に寄せて」。『日時計の影』、pp. 78-92。東京：みすず書房。

中村元

1965 「『華嚴経』の思想史的意義」。『東西文化の交流』選集第 9 巻、pp. 220-231。東京：春秋社。

ベルク, オーギュスタン (Berque, Augustin)

2002 『風土学序説』（中山元訳）東京：筑摩書房。

松居竜五

2007 『クマグスの森』。東京：新潮社。

松浦寿輝

2006 『青の奇跡』。東京：みすず書房。

松岡正剛

2005 『空海の夢』。東京：春秋社。

丸山圭三郎

1999 『カオスモスの運動』。東京：講談社。

三木成夫

1983 『胎児の世界』。東京：中央公論社。

水木しげる

1988 「地獄流し」。『ゲゲゲの鬼太郎』第1巻、pp. 65-80。
東京：中央公論社。

2004 『大水木しげる展』。東京：朝日新聞社。

南方熊楠

1990 『南方熊楠 土宜法龍 往復書簡』。東京：八坂書院。

李御寧 (Lee O Young)

2006 『ジャンケン文明論』。東京：新潮社。

2007 『縮み志向の日本人』。東京：学生社。

八木一夫

1999 『オブジェ焼き』。東京：講談社。

山口昌男

1975 『文化と両義性』。東京：岩波書店。

Bahr, Hermann

1900 *Japanische Ausstellung. Sezession*, 1: 216-224.

Ball, Philippe

2004 *Critical Mass: How One Thing Leads to Another*. London:
Arrow Books.

Berger, Klaus

1980 *Japonismus in der Westlichen Malerei 1860-1920*.
München: Prestel Verlag.

Berque, Augustin

1999 *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*.
Paris: Belin.

Chatwin, Bruce

1981 *Le Chant des pistes*. Paris :Le Livre de poche.

Haga, Tôre (sic) (芳賀徹)

1961 Point de vue japonais de Tôre Haga. N. pag. in *Continuité et avant-garde au Japon*, eds., Tôre Haga et Michel Tapié. Torino: Fratelli Pozzo Editori.

Isozaki, Arata (磯崎新)

2006 *Japan-ness in Architecture* (trans. Sabu Kohso, ed. David B. Stewart). Cambridge, Mass.: MIT Press.

Izutsu, Toshihiko (井筒俊彦)

2008 The Nexus of Ontological Events: A Buddhist View of Reality. Pp. 151-181 in *The Structure of Oriental Philosophy: Collected Papers of the Eranos Conference, Vol. 2*. Tokyo: Keio University Press.

Inaga, Shigemi (稲賀繁美)

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

2008 Examining the Modern and Cotemporary Art History through Huayan Thought. Paper presented at the Second International Colloquim on Huayan Thought, Bélesbat, France, July 24.

2009a Destin de la notion de qiyung shengdong ou la résonnance des souffles qui donne vie et mouvement : à la marque d'un ouvrage de Miki Shigeo, Le Monde

du fœtus, la mémoire de vie de l'espèce humaines (1983) dans Être vers la vie, la colloque nippo-francophone, organisé par Augustin Berque, Cerisy-la-Salle, 23-30 août; Ebisu, *Études japonaises*, 40-41: 189-204.

- 2009b The Interaction of Bengali and Japanese Artistic Milieus in the First Half of the Twentieth Century (1901-1945): Rabindranath Tagore, Arai Kanpô and Nandalal Bose. *Japan Review*, 21: 149-182.

Kawai, Hayao (河合隼雄)

- 1984 The Dream of Myôe. Pp. 431-454 in *Eranos Jahrbuch*, No. 53. Ascona: Eranos Foundation.

Kôdera, Tsukasa

- 1990 *Vincent van Gogh, Christianity versus Nature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Cie.

Oshima, Hitoshi (大嶋仁)

- 1988 *El Pensamiento Japonés*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Quintanilla, Sonya Rhie

- 2008 *Rhythms of India: The Art of Nandalal Bose*. San Diego: San Diego Museum of Art.

Sakai, Naoki (酒井直樹)

- 1999 *Translation and Subjectivity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Stafford, Barbara Maria

- 2007 *Eco Objects: The Cognitive Work of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

Strogatz, Steven

- 2003 *SYNC, the Emerging Science of Spontaneous Order*. New York: Hyperion.

Tomii, Reiko (富井玲子)

- 2008 “International Contemporaneity” in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond. Paper read at the International Association of Art History in Melbourne, January.

Tsurumi, Kazuko (鶴見和子)

- 1995 Minakata Mandala: A Paradigm Change for the Future. In *Tsurumi Kazuko Mandala*. Tokyo: Fujiwara Shoten.

Van Gogh, Vincent

- 1990 *Correspondance générale*. Paris: Gallimard.

Varnedoe, Kirk with Pepe Karmel

- 1998 *Jackson Pollock*. New York: Museum of Modern Art.