

## 二而不二の世界 吉田重信の作品と『茶の本』

小泉晋弥 美術評論家 茨城大学教育学部教授

### プロローグ

5月21日、広島市現代美術館で「殿敷侃：逆流の生まれるところ」展の最終日に立ち会うことができた。会場の出口で、殿敷が世界各地で行った数々のインスタレーションを収めたDVDが上映されていた。小さなモニターに、いわき市立美術館で《バリエード⇔いわき》(1988)を制作する様子も映し出されていた。ヘンリー・ムーアの《横たわる人体、手》と美術館の入口を分断するように、雨の中、殿敷と筆者と吉田重信が、廃材を長さ20m、高さ2mほどに積み上げている。当初のプランでは、殿敷が山口の海岸で廃棄物を拾い集め、野焼きをして固めた「お好み焼き」と彼が呼んでいたオブジェ、古タイヤ、建築廃材の材木を、前庭の樟にからめるプランだったが、初めて現場を訪れた殿敷が、その場でダイナミックに変更したのだった。

殿敷の指揮のもと、積み上げた廃材が足りなくなった部分に、吉田が急きょ実家の整備工場から運び込んでくれた廃車2台を横倒しにして最終調整し、作品が完成した。吉田は、殿敷の作業に立ち会って、その素材の配置の手法や、インスタレーションの展開のアイデアを、ほぼ自分の予想通りだったと語っていた。

1988年の夏、「戦後美術の原像展」というこの展覧会を企画したことで、筆者も現代美術の様々な作法に初めて立ち会うことになったが、殿敷の助手を吉田重信に依頼したことによって、今日につながるネットワークが最初のうねりを波立たせたように思う。殿敷を出品作家として筆者に推薦してくれたのが同僚学芸員の南嶋隆であったことをここで記録しておくべきだろう。この二人はすでに他界したが、二人が起こした波は吉田の時空を超えた作品ネットワークのアクターとして働き続けている。

### 気に満ちた空虚な小屋

筆者は、このとき以来、吉田重信と共に「現代美術」が作り出されるの場に足を踏み入れたと自覚している。その後、彼が発表する新作のあり方をめぐって議論する中で、現代美術に対しての自らの考え方も整理されていったというべきだ。吉田の明らかな転機は1990年に開催された「ART LANDSCAPE in いわき'90」にあったと思う。この野外展での出品作品が、小さなアクリル製の家であったことには驚かされたが、当時はこの展覧会そのものを彼の作品ととらえれば、一つの象徴として納得すべきだろうと無理に飲み込んでいた。今回、その家を六角堂に置くという吉田の提案を受けて、その構想の大きさに改めて驚かされることになった。その作品タイトルが《氣∞》であり、素材を「アクリル・大地・大気・九天」と表記していたことを考えれば、それが、天心の

『茶の本』における茶室の思想とリンクしていたことに27年前に気付いておくべきだった。

「『空き家』という言葉は道教の万物包涵の説を伝えるほかに、装飾精神の変化を絶えず必要とする考えを含んでいる。茶室はただ暫時美的感情を満足さすためにおかれる物を除いては、全く空虚である。」(岡倉覚三、村岡博訳『茶の本』岩波書店、1929年) The term, Abode of Vacancy, besides conveying the Taoist theory of the all-containing, involves the conception of a continued need of change in decorative motives. The tea-room is absolutely empty, except for what may be placed there temporarily to satisfy some aesthetic mood.

大地と海の狭間で、天に対峙するようにマリントワーの手すりに置かれた《氣 ∞》は、その小ささが際立つのだが、その有様は、崖の突端にある六角堂と相似であることによく気付いた。六角堂は、通常の茶室にはあり得ない開放性を備えているのだが、《氣 ∞》の透明さと小ささは、六角堂と同じ働きをしていたのだ。小さな空っぽの箱に満たされている「氣」こそが芸術の働きの中心であること、「氣」が働く素材は、この宇宙全体であるという宣言が示されていたのだ。

「スペースエイジの喜望峰から」という展覧会のサブタイトルには、今は亡き鷹見明彦や彼から連なる蔡国強、王新平といった国境を越えたアクターの「氣」を感じ取ることができる。参加作家や関係者の「氣」で満たすためにも、部屋は空虚でなければならないが、その物理的サイズは余計なもの(未だ覚らざるもの)を排除するためにも小さいことが大事なのだ。

「正統の茶室の広さは四畳半で維摩の経文の一節によって定められている。その興味ある著作において、馥柯羅摩訶秩多は文珠師利菩薩と八万四千の仏陀の弟子をこの狭い室に迎えている。これすなわち真に覚った者には一切皆空という理論に基づくたとえ話である。」The size of the orthodox tea-room, which is four mats and a half, or ten feet square, is determined by a passage in the Sutra of Vikramadytia. In that interesting work, Vikramadytia welcomes the Saint Manjushiri and eighty-four thousand disciples of Buddha in a room of this size,—an allegory based on the theory of the non-existence of space to the truly enlightened.

吉田は、殿敷との共同作業からの2年間は、「生と死」のテーマを事故車や点滴器や米などを使って、表現はダイナミックにはなかったが、物質的痕跡として表現していた。「ART LANDSCAPE in いわき'90」以降はそこから脱却し、岡倉天心が『茶の本』で繰り返し強調しているような、永遠に未完成な芸術の過程に足を踏み入れることになったのだ。

光の中へ

この頃の吉田から、光の痕跡を表現の対象とすべきか、それとも光そのものを対象とすべきかという問いを掛けられたことを思い出す。このとき吉田は、後述するような近代的な精神と物質、主

体と客体の境界を取り去る覚悟を示していたのだ。

しかし、物質的表現から光そのものの表現へと移行するのにあたって、1990年代前半の吉田は、二十世紀の科学的(西洋的)な分析と方法を前提としていたように思える。《Infinite Light》がヤング・ヘルムホルツ的な三原色の分光をベースにしていること、《Bio-morph》で光ファイバーを使った太陽光採光システム「ひまわり」を「絵筆」として使っていることがその主な要因だろう。もちろん、二十世紀の美術システムや美術館を通して、その文明に属する我々鑑賞者に発せられた作品なのだから当然のことなのだ。そして《Bio-morph》が太陽光を大気中の水蒸気や雲の動きと溶け合わせさせたものとして、まるで生き物のように蠢く様を見せるという優れた表現になっていることも受けとめたうえでいうのだが、吉田が次に展開する「虹」の表現がもつ圧倒的な力を体験してしまった現在から見ると、理性的すぎるように感じられるのだ。理性的という感覚は、作者である吉田や鑑賞者である我々の自己を確保したままで、作品が生み出され、鑑賞を享受できるということだ。「虹」の作品で、吉田はそれを見事に捨てる。光の内部に入ったのだといってもよい。

1997年に発表された《虹ヲアツメル》が二十一世紀の芸術表現として秀逸なのは、場と道具と行為の組み合わせが開かれているという点だ。その開かれ方は、ワークショップとして子どもにも同じ作品を制作させ、作者という主体的な存在までも無に帰してしまうところまで徹底している。水と鏡を森の中に設置し、あとは太陽の動きを待つ。宇都宮美術館で開催された「森ニイマス」という展覧会名は、宮澤賢治が羅須地人協会の玄関前の黒板に記していた「下ノ畑ニ居リマス」のもじりだろうが、美術館と周囲の森の境界を解消しようという姿勢は、吉田の新しい展開と見事に響きあっていた。

宮澤賢治の存在が、すでに二十一世紀的であったために、この展覧会のイメージとして採用されたはずである。賢治は面会を求める地方詩人への返信で、「私の方は何と申しても自称の心象スケッチ屋で詩とは局外のつもりで今まで殆んど詩人たちとのおつき合ひもしてゐない」と言い訳をしている。そして、自らの心象スケッチと詩の違いを、「幻燈屋と画家の違いくらいある」と記している。この比喻を二十世紀と二十一世紀の美術に適応することも可能だろう。

賢治が世紀の境界を乗り越えることができたのはなぜか、どのようにして自他の境界を溶かすことができたのかという問いに、意外な方向から答えた指摘がある。心象スケッチの中心にあるのは像(イメージ)や喩(メタファー)ではなく、韻律(言葉のリズム)だということだ。

「原理的にいえば心象スケッチの固有リズムは、ゆいいつのパターンからなっている——二拍子八小節の十六拍到、八・七の十五音をのせた〈歩行リズム〉の無限連続である。」(「口語的韻律について」菅谷規矩雄『校本宮澤賢治全集第二巻月報』筑摩書房、1973年7月)

そのリズムの原型は、明治以前の七五調と洋楽の二拍子が、日清日露戦争期に合体した明治

日本の「ミリタリー・マーチ」だという。賢治は国家像へと単一に上っていく行軍リズムの時間を、「無限の空間に拡大し解放する方法をあみだした」のだと菅谷は指摘する。発展だけを目指す逆戻りできない近代の単一な時間を空間に開放する...そのために賢治は野山を歩き回りながら書く必要があったのだ。そこで、「〈歩行リズム〉の無限連続」が出現したというのだが、私はその無限連続の感覚を吉田の《ヒカリノミチ》に見る。

「かれが渴望したのは、内界と外界の全的なシンクロニゼーション(時間の同調)というべきものであった。すなわち歩行と書くこととの同調という仮構の〈体験〉のなかで、信仰—思想—文学.....とカテゴリカルに転位する三重の自覚過程が、相互に、かつトータルに、救出されねばならない危機にたっていた。」

賢治が直面した危機とは、簡単に言ってしまうと、自然(宗教)と近代社会(科学)の分離に伴う自己疎外であって、近代人にとって共通の未だに解消されていない危機であるはずだ。賢治が野山を歩いて内界と外界を同調させたものを、吉田は《ヒカリノミチ》で電車の速度によって実現した。

「法華經の宇宙観と近代自然科学の宇宙観とをかんぜんに溶解せしめた透明な時空へ、みずからの信仰(彼岸イデオロギイ)を解放した時、かれは〈国体〉のかわりに〈気圏日本の.....戦士〉である農民をみいだす。」

賢治は、農民としての社会生活と宗教・芸術生活をも透明に同調させようとしていた。吉田の歩みもここに重ねて見たい。

### 混沌と無のエネルギー

2010年、吉田の作品は、物理的(光学的)な光を越えた。《臨在の光》では一挙に宗教的境地を見せる。「神がそこにいること」を表す「臨在」が、光がそこにあることを示す言葉として使われている。人間の目では、物理的な光を直接見ることはできないのが現実であり、我々は光が当たったモノを見ているにすぎない。《臨在の光》に関して端的に言えば、太陽が不在でも光を保持する絵画と花こそが、人間にとって光の実体であることが示されている。《心ノ虹》でも、まるでゲーテの色彩論のように、虹が内観であることを知らせてくれる。《ヒカリノミチ》で溢れるような虹の洪水に満たされていたのが、《心ノ虹》では七色の光はどこにもない。虹を七色と数えたのも、ニュートンが信仰する神秘数に合わせたのだといわれている。そのような概念を超えて現実の光の中に入るということは、座禅によって雑念を脱却する修行と似ているようだ。光がエネルギーの波であることを思えば、光の中に飛び込むこととは、天心が『茶の本』で指摘した嵐の海と同化すること等しい。

「この人生という、愚かな苦勞の波の騒がしい海の上の生活を、適当に律してゆく道を知らない人々は、外観は幸福に、安んじているようにと努めながらも、そのかいもなく絶えず悲惨な状態にいる。われわれは心の安定を保とうとしてはよろめき、水平線上に浮かぶ雲にことごとく暴風雨の前兆を見る。しかしながら、永遠に向かって押し寄せる波濤のうねりの中に、喜びと美しさが存している。何ゆえにその心をくまないのか、また列子のごとく風そのものに御しないのであるか。」Those of us who know not the secret of properly regulating our own existence on this tumultuous sea of foolish troubles which we call life are constantly in a state of misery while vainly trying to appear happy and contented. We stagger in the attempt to keep our moral equilibrium, and see forerunners of the tempest in every cloud that floats on the horizon. Yet there is joy and beauty in the roll of billows as they sweep outward toward eternity. Why not enter into their spirit, or, like Liehtse, ride upon the hurricane itself?

これは悟りのためにはまず、現象世界の流れと同調せよという文学的表現だが、私たちが禅の瞑想に感じるような静かで落ち着いた雰囲気から程遠いのに驚かされる。しかし、井筒俊彦は、それこそが禅の特徴的な姿であり、「一つのダイナミックな認識論的・存在論的過程、もしくは出来事」として捉えるべきだという。そのプロセスは次のように説明される。

「こうして禅は、すべての存在者から『本質』を消去し、そうすることによってすべての意識対象を無化し、全存在世界をカオス化してしまう。しかし、そこまで禅はどどまりはしない。世界のカオス化は禅の存在体験の前半であるにすぎない。一たんカオス化しきった世界に、禅はまた再び秩序を戻す、但し、今度は前と違った、まったく新しい形で。」(井筒俊彦「意識と本質」『井筒俊彦全集 第6巻 意識と本質 1980年-1981年』慶応義塾大学出版会、2014年)

井筒はこれを図のように説明する。

分節(I)は表層意識で見る世界。物事の「本質」を捉えたと「意識」している状態。無分節とは、意識が消えて事物の「本質」も溶け出して全てが混沌としてしまう状態。分節(II)では、再び分節は戻り事物が再結晶するが、「本質」は戻らない状態。事物としては何も変わらないが、すでに「本質」を失った以上全く別の姿となっている。

「分節(I)→ 無分節」は、比較的理解しやすい経過だが、「無分節 → 分節(II)」は体験的に捉えることは極度に難しいという。「本然の内的傾向に従って不断に自己分節していく力動的、創造的な『無』」と井筒が表現する「無」の姿こそは、天心が『茶の本』で語った「道」の姿であろう。

「物有り混成し、天地に先だつて生ず。寂たり寥たり。独立して改めず。周行して殆からず。もって天下の母となすべし。吾その名を知らず。これを字して道という。強いてこれが名をなして大という。大を逝といい、逝を遠といい、遠を反という。」”There is a thing which is all-containing,

which was born before the existence of Heaven and Earth. How silent! How solitary! It stands alone and changes not. It revolves without danger to itself and is the mother of the universe. I do not know its name and so call it the Path. With reluctance I call it the Infinite. Infinity is the Fleeting, the Fleeting is the Vanishing, the Vanishing is the Reverting.”

全存在を分節可能にするが、未だ何物にも別れていないという状態の「無」には、膨大なエネルギーが充満しているといい、その存在エネルギーは一般的な宗教用語では、「生命」とか「光」などと呼ばれるのだと井筒は指摘する。その位置まで自己をも溶け込ました観相に映る世界は、同じものでもまるで別に見えるのだという。井筒はその差を存在の不透明と透明の差と表現し、分節(II)の世界を「重々無尽に浸透し合う透明な存在者の拡がり」と描写する。

ここでも『茶の本』に引用された伯牙の故事が参照できる。多くの奏者が弾きこなせなかった琴をなぜ見事に演奏できたのかという問いに、伯牙はこう答えた。「陛下、他の人々は自己の事ばかり歌ったから失敗したのであります。私は琴にその楽想を選ぶことを任せて、琴が伯牙か伯牙が琴か、ほんとうに自分にもわかりませんでした。」“Sire,” he replied, “others have failed because they sang but of themselves. I left the harp to choose its theme, and knew not truly whether the harp had been Peiwoh or Peiwoh were the harp.”

主客の境を溶かして、究極の無分節状態に関する説明を重ねた最後に、井筒は、『正法眼蔵』に記された思想に言及し、道元の言葉を次のように現代語訳している。「十方世界の水を十方世界そのままの視点から見る絶対無制約的な立場というものを学ばなくてははいけない。これは、人間や天人たちが、それぞれの立場から水を見る見方を学ぶこととは違う。水が水を見る見方を学ぶのである。」

ここまで検討してきた、井筒が主張している「分節(I) → 無分節 → 分節(II)」という流れが、美術関係者にとっては、近代絵画の作品表現の根本的理論であることに気がつかないだろうか。たとえばゴッホは、現実のひまわりを自己の思いと融合させて受け止め、キャンバスに再びひまわりとして置き直すのだが、そこでのひまわりは透明になってゴッホの思いと区別が付かないものに変容しているのだ。自我や図鑑的な「本質」(ここでは作者の個性や事物の概念にあたる)が残っていると、あれこれと手直しをしてしまう。むしろ、キャンバス上のひまわりが独自のひまわりを生成しなければならない…。

吉田は、『心ノ虹』で再びオブジェに帰ってきたが、そこに並ぶ無数の靴は、すでに靴の本質を離れている。「存在の絶対無分節と経験的分節との同時現成こそ、禪の存在論の中核をなすものだ。」と井筒がいうように。子どもの靴が魂と化して、全ての存在と透明に重なることが可能な空(無)として存在しているのだ。現在の物理学ならば、それを量子論的に説明することができる

う。《光の鳥》は、流通のネットワークそのものが参加者と作者の境界を溶け合わせている。《氣龍》は無分節のエネルギーそのものの表現に感じられる。吉田が次に向うべき世界は、井筒がジャック・デリダのヴィジョンに重ねて説明する状況なのだろうと思う。

「主体も客体も共に、すべてのものが無化されたのち、この現実世界に戻ってくるわけですが、そこで修行者の見るものは、再び、絢爛たる、事物の多様性の世界です。ただし、それらの事物群には、いわば実体的に固定されたものは、ただの一つもない、絶え間なく動いている、不断の遊動である、つまり、デリダの用語を使えば、それは、まさに記号遊動である、というわけなんです。が……」(「スーフィズムとミスティズム」『井筒俊彦全集 第8巻 意味の深みへ 1983-1985』慶応義塾大学出版会、2014年)

岡倉天心が『茶の本』を構想した五浦に、かつてこの本からインスピレーションを受けて展開してきた吉田の作品が並ぶ。五浦に溶け込んでいる天心の思いも透明となって、そこに重なるはずである。祝祭的でありながら同時に静謐な展覧会となることを期待したい。