



芳賀徹（はが・とおる） 静岡県立美術館館長。1931年生まれ。主な著書に『絵画の領分』（大佛次郎賞）、『与謝蕪村の小さな世界』『藝術の国日本』など。



高階秀爾（たかしな・しゅうじ） 大原美術館館長、西洋美術振興財団理事長。1932年生まれ。『名画を見る眼』『近代絵画史』など著書多数。2012年、文化勲章受章。

特集
徹底討論

世界文明と日本文化 — 21世紀芸術の行方を探る —

芳賀徹 — 高階秀爾 — 山崎正和 — 三浦雅士（司会）

撮影 河野利彦



山崎正和（やまざき・まさかず） 劇作家・評論家。1934年生まれ。主な著書に『装飾とデザイン』『世界文明史の試み』『大停滞の時代を超えて』など。文化功労者。



三浦雅士（みうら・まさし） 文芸評論家。1946年生まれ。『メランコリーの水脈』（サントリイ学芸賞）、『身体の零度』（読売文学賞）など著書多数。

芸術の終焉の後の芸術

三浦 二十世紀から二十一世紀にかけて世界のメディア環境は急激に変化しました。いわゆる芸術と言われるものも大きく変化しつつあるわけですが、興味深いことに、二十世紀初期においてデュシャンが、中期においてウォーホルが結果的に提起した問題、芸術が社会的な文脈において決まるとすれば、何でも芸術であり、誰でも芸術家ではないかという問題が、このメディア環境のなかでいっそう根底的に問われるようになってきました。メディア環境を意識するということは文脈を意識するということだからです。デュシャンもウォーホルも既製品すなわちレディ・メイドを芸術として提示してみせたわけですが、それは芸術を芸術にするのはいったい何か、どういう文脈か、という問いを作品として展示するのと同じことでした。これは抽象的な問題では少しもなく、たとえばA K B 48というのは歌や踊りの水準が抜群だから有名なのではなく、文脈づくりがうまいから有

名なのだ、こういう時代を予言したのがデュシャンでありウォーホルだということとです。これを哲学の問題と重ね合わせて整理したのがアメリカの哲学者のアーサー・ダントです。彼の「芸術の終焉の後の芸術」という論文は発表されて間もなく高階さんが邦訳されています（『中央公論』一九九五年四月号）、いささか乱暴でもこれはフランシス・フクヤマの『歴史の終焉』と連動させて考えれば話がわかりやすい。ダントがこの見解を出したのは一九六〇年代後半でフクヤマの議論の三十年前なのですが、しかし明瞭な問題提起として把握するためには「歴史の終焉」と「芸術の終焉」は双子のようなものであると見なせばいい。フクヤマの議論は、マルクス主義の終焉はヘーゲル風の歴史観（成長する文明の物語）の終焉なのであり、ソ連の崩壊と同時に世界は新しい時代に入ったのだというのですが、ダントは、一九六四年のウォーホル

の登場でルネサンス以降に成立した芸術概念は終わったのだ、とはいえ絵画が終わったわけでも彫刻が終わったわけでもない、時代が新しい段階に突入したのだ、それは芸術の多元主義的価値観の時代と言ってもいいと、乱暴な要約ですが、そういうことを言っているわけです。ダントは『芸術の終焉以後』という著書もその後に出していますが、彼のこの考え方は、哲学においても、芸術理論においても、近年、非常に影響力を増しているように見えます。

何でも芸術、誰でも芸術家の時代に、いかなる芸術が可能か。これはそのまま現代日本の芸術の問題でもあります。こういう議論を背景において、これまでつねに西洋芸術との関連のもとで展開してきた日本の現代芸術について考えてみようではないか、という趣旨で、芳賀、高階、山崎、そして司会者としての私の四人がこれまで定期的に研究会を持ってき

ました。「二十一世紀日本の芸術と社会を考える会」と仮に呼んできたわけですが、研究会にそのつど若手の研究者——といっても四人の年齢を考えれば誰でも若手でしょうが（笑）——を招いて基調報告をしていただくことにしました。美術の河本真理さん、音楽の岡田暁生さん、音楽の片山杜秀さん、文学の齋藤希史さん、演劇の加藤徹さん、美術の三浦篤さんです。結果的にむしろ日本や東アジアの特殊性が浮き彫りになってきた、とくに明治維新、太平洋戦争という一種の文化的切断がいまなお適切な私たちで歴史的に整理されていないということがわかってきました。ある意味では、当初の問題設定よりもはるかに個別、日本的、アジア的な問題が浮上してきたと言ってもいい。最後に報告してくださった三浦篤さんが、その日本的、アジア的な問題を、現在の世界的なメディア環境の変化と結びつけて、いまやアートの時代からイメージの

何でも芸術、誰でも芸術家の時代に、いかなる芸術が可能か？

時代へと突入したのであるという議論を展開された。まさに「芸術の終焉の後の芸術」の問題です。

ところが、その問題は結局、ヨーロッパ文明とは何かということに収斂するのではないかという問いが、最後に山崎さんから提示されたわけです。つまり、アートの時代からイメージの時代へとという変化そのものもヨーロッパ文明のうちであって、現代は、言ってしまうと、ヨーロッパ文明独り勝ちなのである。そこには、先ほど申し上げたアサー・ダントらの考え方もヨーロッパ文明独特のものにすぎないという考え方も含まれているわけです。最終的に、この問題を突きつめていけばヨーロッパ文明とは何かということになってしまふ、と。それに対して、芳賀さんも高階さんも、しかし文明はヨーロッパ文明だけではないだろう、東と西という観点があるだろうと、反論あるいは留保をつけられた。それに対して山崎さんは、もし他に文明の名に値するものがあつたら出してみてくれとおっしゃった(笑)。以上、簡単にまとめて

レス以来の論理、科学文明のもとになったものです。しかし、日本の場合の伝え方、それは歌の問題にも、文字の問題にもなってくる。

芳賀 絵やイメージの問題にもなってくる。

高階 たとえば「やまと歌は、人の心を種として」(『古今和歌集仮名序』)、「歌によって天地を力をもいれずして動かす」と言うでしょう。西洋の論理だと、あくまでも力でものを動かすわけです。エネルギーは質量と光の速度の二乗、それがすべてに通じる。ところが、そうではない、他方には「力をもいれず天地を動かす」し、「おにがみをもあはれと思はせ」る「歌の力」があるわけです。形の力もイメージの力もある。だけど、それはいまのデジタル化された論理では説明できないわけです。日本のなかでは、皆が歌を知っているという共通な文化的背景や伝統があるから通じるけれど、それをもたない西洋人に「もののはれ」をどう伝えるか。展覧会もそうで、ものを見せていくよりしようがない。こういう歌があ

みましたが、この最終的な論争がそのままたまの共同討議の主題になってくるわけです。やっかいなのは、論争の枠組みそのものが知らず知らずのうちにヨーロッパ的なものになってしまっているのではないかということ。

文明に地域性はない

芳賀 しかし、東洋や日本の文明がもっている価値を主張する場合も、西洋的な枠を使うのは、いまは普通のことでしょう。主張の仕方についてまで本居宣長まで戻るのは必要はないのであって、普遍化されている枠組みの中で、東洋や日本のものも価値はこれからどう展開してゆくか、どういう意味をもちうるか、そういうふう論じていこうに構わないんじゃないか?

三浦 もちろん構わない。ただし、普遍化されている枠組みそのものが西洋文明のそれであることはつねに意識されなければならぬということでしょう。

芳賀 だけど、そんなに輪郭がはっきりして固定された西洋の枠組みというのは、

りますよと説得力のある論理で言えるかどうかは、結局、言葉の問題になります。**三浦** 説得すること、説明しつくすこと、説明しつくさなければ非常に不安だという、そのこと自体がヨーロッパ文明の産物ではないかというのが山崎さんの考え方でしょう。

芳賀 人間界でも自然界でも、ものごとはずべて不安だ、不安定なんだ、それが当然なんだ、ということが「もののはれ」の基本の哲理だからね。ものごとや世界は固定して、ある法則のもとに整然と動いているものではない、さまざまな偶然が作用して絶えず移ろい、変化し、ほろびゆく。そしてその変化、移ろいを知るときに人間は心を動かし、悲しみ、喜び、怒り、泣きもする、それが「もののはれ」を知ることなんです。

三浦 その説明が世界のいろんな人に説得力をもつというその普遍性、その仕組みがじつは西洋文明的なのではないか、と。

芳賀 だけど、説明は変えたっていいんだよ。西洋人を説得するためには西洋の

もうないんじゃないか? イスラムも中国もたくさん入っていて、日本のものも相当浸透しているなかで、西洋型の枠組み自体がずいぶん変形してきている。だからこそ、いま東洋のことを言う絶好のチャンスかもしれない。

高階 いや、山崎流に言えば、イスラムや東洋が入ってきて、その言い方は普遍化された論理つまり西洋の枠組みにのっとっているということになる。要するにデジタル化というのはそうなんです。だからデジタル化に乗っていかうと思えば、西洋の論理に乗らないと通じないということになる。

芳賀 でもこちらはデジタル化に乗るまいとしているからね、抵抗しようと思っっている(笑)。だから今日はサントリ美術館で「もののはれ」と日本の美」展を見てきたんだ。

高階 その「もののはれ」をたとえばどういうふうに言うか。さまざまなコミュニケーション、あるいは芸術によって何を伝えるか。伝え方の論理が、単純に言えばギリシア以来、つまりアリストテ

論理を借りて説得する、日本人であれば、感覚、情緒で訴えればすぐに伝わる。だから伝え方を変えればいいんだ。

三浦 ヨーロッパ人であれば、アフリカ人であれば、情緒にウェイトを置いて説明することができる?

芳賀 十分に伝わる。そういう普遍的な価値をもつのが「もののはれ」の教えだとぼくは思っている。それは日本人が何千年かをかけて培ってきた、非常に値打ちのある一種の世界観であり人生観である。

三浦 それに対して山崎さんは現代世界が基本的にヨーロッパ文明に一元化されているのは、よいか悪いかは別として、如何ともしがたい事実だとおっしゃっているわけです。

山崎 ヨーロッパ文明という名前をつけると、そのこと自体が一種のローカルなもの、ナショナルなものという連想をしますよね。だけど私はもう少し広いパースペクティブのもとで、文明の地域性は存在しないというのが大前提なんです。つまり私はトインビーやシュペングラー

やマーガレット・ミードを否定するため
に文明史を書いた。地域文明というものは、ヨーロッパ文明がまだ生まれていない頃、メソポタミアとエジプト、そして古代中国、モヘンジョ・ダロはよくわか
らないけれど、まあ三つから四つぐらい
ありました。その頃には地域性があつた
交流が非常に少なかったから。それでも
これまでの考古学で実証されているのは、
エジプトはメソポタミア文明の垂流、完
全な模倣だということです。ですから文
明とは一つのものの考え方であり、世界
観であり、それに付随した技術の体系で
ある、と考えればとも地域性はある
はずがないんです。非常に面白い例は、
まだ農耕が生まれるかどうかの段階で、
湾曲してギザギザの刃がついた石の鎌が
できる、これがものすごい勢いで普及し
てメソポタミアからエジプトまで広がっ
てしまう。これは技術で、技術は文明の
物質化されたひとつの側面です。そうい
う観点から見ると、私はもともと文明の地
域性というものを認めていません。

高階 まったくそうだと思います。文明

というのは本来、地域性を超えたものが
そう呼ばれるので、地域に結びついてい
るのは文化と呼ばれるものなんです。

西洋文明とは何か

山崎 しかも私に言わせると、文明はあ
る異質性が衝突して、その衝突をどうい
うかたちで乗り越える、これはいろいろ
なかたちがあつて、征服もあれば、融
合も、浸透も、共存もある。しかし何ら
かのかたちで異質の文明が総合されたと
きに強くなる。生物学の「雑種強勢」で
すね。したがって純粹文明は弱いとい
うのが私の議論で、それをあてはめると中
華文明は弱いことになるんです、相対的
に。たいへん偉大な文明だが、残念なが
ら西洋より強くなかった——ここでいう
西洋はキリスト教で代表される矛盾のか
たまりです。つまりギリシアの合理性
とまったく非合理的なユダヤ文明の合体で、
しかもそこで生みだされたのは、一神の
もとでの「三位一体」という無茶苦茶な
観念。それを克服するために西洋人はあ
らゆる詭弁を動員します。おかげで極め

て複雑な論理構造と、言ってみれば誤魔
化しも含んだ論理の綾が発達した。そこ
から自然科学が生まれたことが、決定的
だったんです。だから芸術に関していえ
ば、もちろん地域性や、ナショナルなも
のは当然入っているが、そのときに、ナ
ショナルなものをうまく吸収できる枠組
みが西洋においてもっともよく発達した
ということになります。

たとえば音楽が成立したのは、まずイ
タリアを中心とした南ヨーロッパです。
ところがこれがドイツに入り、ドイツの
野蛮人がもっている民謡を盛んに吸収す
ることによってメロディの多様性を生み
出し、新しい和音を手に入れた。ここで
じゅうぶん出来上がったかと思ってい
たら、こんどは東ヨーロッパに入り、そ
こでショパンなどというとてもないの
が出てきた。おそらくそれ以前のヨーロ
ッパ人から見れば悪趣味、センチメンタ
ルのかたまりだけど、ポロネーズ、ああ
やっぱいいいなあと、こうなる。

芳賀 ノクターンもいいな。

山崎 で、それですんだかと思つたらこ

んどはロシアです。チャイコフスキーな
んていう野蛮人が出てきてけっこうおも
しろい。そのうちに特にダンスの分野で
ロシア・バレエというものが生まれてく
る。これは三浦さんの説だけれども、た
ぶんあれは騎馬民族の跳躍を取り入れた
んです。ヨーロッパの本来の舞踊から言
うと、跳ぶのは下品なんです。日本と
同じで、宮廷舞踊は基本的に跳ばない。
ヨーロッパの中でも田舎者が跳び上がっ
ていたんです。村の踊りね、これは跳ぶ。
芳賀 ハンガリアン・ダンスだな。
山崎 それをヨーロッパ舞踊の中心にし
たのがロシアだった。ということは、結
局は西洋文明などというものはないんだ
な。というより、あるひとつの拡張して
いく原理、多様性を取り入れる仕掛けみ
たいなものがあるだけなんだ。
いま「ものあはれ」とおっしゃった
けれど、ドイツ語で「ゲミュートリヒカ
イト」という言葉があります。これはい
まだにきちんとは訳せないんです。だけ
ど、いろいろなコンテキストのなかで味
わっていくと、どうも「ものあはれ」

に非常に近い。「情調」とでも訳せるよ
うな、なにかこう、しみりとしたニュ
アンスをあきらかに含んでいる。そうい
う地域的あるいは民族的な美的感覚や価
値観がそれぞれ全部入っているのが、カ
ギかっこ付きの「西洋文明」なんです。
芳賀 そうか、「ゲミュートリヒカイト」
という言葉があるから「ものあはれ」
という思想も入っているのか。

山崎 ようするに「ゲミュートリヒカイト」は周辺文化だったのに、すでにヨー
ロッパ文化のなかに入ってしまったとい
えますよ。それを言うなら「恋愛」、こ
れはお二人が私よりよっぽど詳しいけれ
ど、ドニ・ド・ルージュモンが言うのが
正しければ、あれはヨーロッパ以前にな
かった観念がヨーロッパの成熟とともに
生まれたんです。それ以前は「愛」はア
ガペーかエロスかのどちらかだった。と
ころがアガペーは神様の愛、エロスは肉
の愛となっていたものが、精神の愛とい
うとんでもない矛盾の塊りができた、そ
れが「恋愛」ですよ。そういう観念も、
たぶんどこかの地域の文明、アラブの影

響下にあつたスペイン地域の文化だった
ものが、イギリス、フランス、ドイツの
文化を混ぜこんで「トリスタンとイゾル
デ」神話を生んだ。こうして恋愛はゆっ
くりと西洋の枠組みのなかに取り入れら
れて、いまや普遍化して、日本人も中国
人もみんな恋愛をするようになってしま
ったんです。

芳賀 しかし、日本こそ恋愛の王国であ
って、古事記、万葉の昔から中国以上に
……。

山崎 それはよくわかります。張競さん
が書いていますね。中国には恋愛小説は
ない、あるとすれば異民族の小説だと。
それは正しい。日本では本居宣長が漢
意と大和心と言ったとき、すでに大和心
は恋愛を含んでいるわけです。そういう
こといっさいを私はまったく否定してい
ない。だけど基本的に、西洋で生まれた
ある枠組み、ある組織化原理のなかに入
ったときに恋愛は地球規模で普遍化し
たんです。現に近代以前には、日本の「色」
も「粹」も世界はおろか、中国にも朝鮮
にも広がっていかなかった。

三浦 その組織化原理は必ず矛盾をはらみこむというか、むしろ矛盾を食っていて、異質なものを取り入れることによって肥大化していくダイナミズムをもって、そのダイナミズムが全面的に発動したのが、たまたま地域で言えばヨーロッパだったということになるわけですね。けれど、それは最初からヨーロッパ的な地域性を超えようとする原理としてあったわけだから、結果的に世界全体を覆うことになった、と。

西洋が取り込み損ったもの

高階 西洋文明はまったく今の話のとおりだけれど、異質なものを西洋の論理構造のなかに取り込んでいったときに、やっぱり漏れているものがあると思うんです。ヨーロッパの文明のなかにもそういう例はたくさんある。「ゲミュートリヒカイト」というようなことが強調されてくるのは十八世紀末ぐらいからで、よするにロマン主義です。大きな変動があるのロマン主義の時代であって、それ以後、いろんな地域文化、ロシアもアジアも入

ってくる。それを強引にひとつにしていくときに、それでおさまらない部分はやはり取り入れられていないんです。それをどうやって見いだすか。「ゲミュートリヒカイト」みたいな、ヨーロッパ文明とは少し違ったものがあると言いつ出したのが十九世紀以降です。恋愛にしても、ロマン主義から象徴派へいたる文学の流れを見れば、いわゆる恋愛以外の恋愛の要素に気づき始めているわけです。そこをどうやって引っ張り出すかということですよ。比較文化などでそれをやるべきであらうと。

中国文明は純粹文明だから弱いとおっしゃったけれども、だいたい純粹文明というのはあり得ないですよ。

山崎 もちろん、中国だって「胡」が入ってきています。

高階 文明のなかの技術面でいえば、火薬や紙など優れたものが、まず中国からヨーロッパに行ったわけですよ。中国のほうが先だった。だから、確かに中国文明は、とんでもない論理構造で他のものを取り入れていくという面では、西洋文明

というのが基本的な考えです。ところが中国では、文字は音を翻訳したものでなくて、音以前にあるものなんです。甲骨文から始まって……。

山崎 ええ。二説あって、いまおっしゃったのは白川静の説。藤堂明保や加納喜光はまったく逆で、中国も音からだと言っていますよね。

高階 『説文解字』の許慎の説の延長上ですね。ではそれ以前の甲骨文や金文の発生をどうやって説明するのか。甲骨文はだいたい音がなくて形がある。文字の形でいくと、西洋の、いろんなものがあります。アルファベット。メソポタミアでいえば楔形文字。中国の漢字は基本的に直線を基礎にして、書きやすく、対称形です。漢字の大中小も東西南北も月火水木も左右対称で直線。ABCDEもほとんどが直線で、多くが左右だけでなく上下対称にできている。音を記号化する時にいちばんやりやすい形にしているわけです。ベトナムはアルファベットにちょっと記号をつける。西太后がつくった文字は結局、流行らなかった。

しかし日本の場合、そこが中国と違うのですが、かな文字があって、『古今集』以来、千年以上続いている。これは世界の表記記号のなかで非常に特殊で、直線がひとつもない。対称形がひとつもない。しかも形として非常に見事で、石川九揚に言わせれば、じつは知られていないだけの話で、書というのはそこにさまざまに、音楽でいえばハーモニーなどにあたるような要素を含んでいた。たとえば書のいわゆるゆるはらう仕方にもたくさんあるそうです。そこには筆圧があり、動きがあり、筆の太さがあり、同じ一本の線でもいろんな分析ができる、そういう要素をよく取り入れて現在まで続いているのは日本なんですよ。

三浦 書道ですね。

高階 のみならず、かな文字文化の背後にある、漢字に対する音の振り分け方。これも漢字文化圏のなかで日本は独特で、漢字の音はそのまま採用して音読みとしながら、かつ日本の訓読みをそれに付け加えた。これはどこにもないわけですよ。韓国はまったく新しくハングルをつくっ

よりも弱かったのかもしれない。その点では中国文明もまだ西洋文明の中なのかもしれない。だけど、それとは別の論理構造が日本にあるだろうとぼくは思うんです。それを言うためには、西洋でも、やっぱりちょっと違うんじゃないの？と大きく気がつき始めた十九世紀の変換期を見直していく必要がある。シェングラ―やトインビーもそうだけど、最近でいえばジャレド・ダイアモンドが一所懸命に文明史をやっている。日本では非常に評判がいいけれども、ぼくはあれも駄目だと思っている。というのも文明史としてはやはり西洋文明の枠内でしかない。生態系みたいなものを入れたところが新しいけれども、東洋やアジアに対する眼はまったく弱い。そうではなくて、何かあることに気づき始めているところを見る、たとえば山崎さんが非常に適切におっしゃったのは音楽のことで、リズムがあり、メロディが出てきてハーモニーが出てきてという、それは西洋の論理では音声原理なんです。音の文化。西洋の言語学は、文字は語られた言葉を表記する

てしまった。たいへん論理的につくっているというけれど、韓国人に聞くと漢字が読めなくなっちゃったという。しかもハンガルの発音には中国の文化が入っている。山水というのをそのまま韓国式に読んでハンガルのにしたのが失敗であった。朝鮮のほとんどの言葉がなくなってしまう。日本は山水を入れながら、同時に「やま」とも読み「みず」とも読む。これはとんでもないことだと思うんです。全然違う言葉ですから。しかもそれがずっと続いているわけです。つまり英語が入ってくれば *mountain* と書いてあるのを「いぬ」と読みましょうというのと同じことですよ。しかも現在までそれが生きていて、大和言葉と漢語、その両方を入れてこれだけの文化を千年以上続けている、その価値によって、われわれはほんとうの心の世界を伝えることができる。詩の世界はともかくとして。

三浦 その日本文化が、いまや全世界を覆っているヨーロッパ文明に対して、どのように働くことになるんですか？

高階 それを外に向かってどう説明し、発信していくかの問題だと思います。日本の場合中国からも西洋からもさまざまなものを取り入れながら、歌でいえば和歌——いつのまにか短歌と呼ばれるようになりましたが——がずっと続いてきました。その歌のなかでも日本人は「心」を訴える。「もののはれ」を訴えるのが大和言葉の世界であって、「人の心は種として」という考え方は西洋にはないものです。西洋では、詩とは超越的なものからインスピレーションを受けるもので、詩人は特別な存在です。

山崎 それはドナルド・キーンが日本文学入門で書いていますね。

高階 ええ。日本は不思議で、普通の人と言ったことが超越的なものとして、天地まで動かすことになってしまおう、とキーンさんは書いている。それをわれわれはずっと続けているんです。いわゆる歌謡曲や演歌はたいがい大和言葉。いまに到るまで漢語はほとんど入っていない、「酒は涙か溜息か」に始まって(笑)。

三浦 都々逸の類はすべてそうですが、

況、つまり海があるから直接に外圧を受けなかった。物質的な交流も桃山時代を除いてほとんどやっていない。日本が大陸アジアとの交流で輸入した「物」は木綿だけです。

芳賀 そうかねえ？

高階 絹は？

山崎 それはこちらが出したんです。

高階 出す前に、奈良時代でも輸入していましたよ。

山崎 それより意味が大きいのは、銭を輸入したことです。ともかく銭と木綿の二種類ぐらいであって、あと輸入したのはほとんど文化です。文字に仏教に儒教に……。

三浦 つまり輸入したのはハードではなくてソフトだったということ？

山崎 そう。圧倒的にソフトです。それをいえば、銭もソフトだった。つまり日本はまったく異質の文明と隣り合わせながら、一方的に相手を外国だと見なし、それを受け入れる、つまり消化することに千数百年、二千年近く努力した民族であり国民なんです。中国からすれば日本

しかし、幕末、明治の前の段階でいえば、頼山陽など、日本風の漢詩の世界がある。その要素を取り入れた学校唱歌には漢字を音読みしたものがけっこう入っています。

芳賀 唱歌には西洋のメロディもたっぷり入って、歌詞に盛りこまれた王朝詩歌以来の日本人の季節感を実にみごとに新時代の少年少女たちに伝達しましたね。「早春賦」でも「菜の花畑に入日薄れ」でも「夏は来ぬ」でも、みな大傑作だ。

高階 メロディはそうだけれどね。漢字を音読みした言葉が入った歌は、日本の「心」とは違った対外的な形式主義があると思う。軍歌がそうです。歌謡曲は大和言葉なのに、軍歌は「天に代わりて不義を討つ」とか「忠勇無双の我が兵は」「今ぞ出で立つ父母の国」だとか、漢語でいくわけです。

芳賀 よく歌詞が出てくるな(笑)。

高階 これは世界に向かっての表向き顔です。日本の場合表裏の両方あるところがまた重要で、軍歌は漢語が全体を覆っているのに、演歌になると出てこ

い。「隣の母」だとか「いかにおわす父母」ですよ。故郷ではなくて「ふるさと」という、「ちははは」というときに心が動く、その両方を入れているのが日本なんです。

三浦 これまでのお話を整理すると、普遍性がなければ議論が成立しないわけで、その普遍性を前面に打ち出したヨーロッパ文明が世界文明化した。矛盾したものを取り入れて拡張してゆくということに成功したのがヨーロッパ文明で、中国文明はそれが少し不得手だった。ところがそれらとまったく異なる原理を内包しているのが日本文明、あるいは日本文化である。それがいま多元主義的価値原理を取り入れなければ身動きできなくなっている現代芸術、現代社会に日本が何らか寄与するところがありうる理由だ。この高階さんの説は、基本的にものすごい日本主義ですね(笑)。

日本はソフト取り入れ・消化の天才？

山崎 それを言うなら、私もかなりのナシヨナリストです。日本人は地理的な状

なんて外国じゃない。ただの夷です。東夷だ。独立した外国だとは思っていない。中国のその感覚は地続きの場合は通用したんです。満州、朝鮮、ベトナム……さすがにインドは無理でも、タイのなかばぐらいまでは文明的にも征服した。日本は違う、片思いの国際関係なんです。向こうは日本を外国だと思ってくれないけど、こっちは中国を外国だと思っている。その片思いのおかげで、外国文化を自分流に消化することにかけて、ついに天才になってしまった。おかげで、日本は世界で最初に非白人の近代国家になったんです。

三浦 西洋文明が伸長したもつとも根本的な理由にヘレニズムとヘブライズムという非常に矛盾したものを総合してゆくダイナミズムがあった。じつは日本にもそれに匹敵するダイナミズムがあったのだということになりますね。日本だけとまでは言わないけれど？

山崎 日本しかないんですよ。

三浦 あ、やっぱり日本だけなの？

山崎 あとは地続きか血統きか、どちら

かだから。地続きというのはロシア、少なくともサンクトペテルブルグまでは文明的にも。そして海を隔ててアメリカは血が流れている。

三浦 ああ、それが血統きの意味ですか。

山崎 とろろが、そのどちらでもないのが唯一、日本なんです。

三浦 その日本の唯一性こそいまもつとも有効であるというのが芳賀さんの説ですね？

芳賀 まあそうですね。

山崎 有効どころか、「西洋文明」が日本にとって価値があっただけでなくて、日本が「西洋文明」にとって価値があったわけです。「西洋文明」とはじつは「世界文明」なのだとこのことを世界で初めて証明してあげたのが、日本なんですから。

芳賀 ひとつ聞きたいけど、最初の前提で山崎さんは、文化と文明は違って、固有の民族がつくりだすのは文化だけど、普遍性をもつのは文明だと言いましたよね。

山崎 私の文化の定義は普通と少し違っ

ている。文明が身についたものを文化という。頭の中にだけあるうちはまだ文明なんです。

芳賀 なるほど、きわどい区別だな。

山崎 いやいや簡単。西洋音楽を例にあげれば、指でピアノを弾くのは文化です。これは西洋音楽を論理的に理解することとは別で、手が動くということが重要なんです。この身につけてしまったものを私は文化というんです。

高階 文化は文明以前からあるんじゃないんですか。いまのお話だと、文明があつて初めて文化ができるみたいです。

山崎 いや、同時的です。

芳賀 文明はシビライゼーション、シビリザシオンですね。フランス語の動詞でシビリゼというのは、自国のすぐれた文化を広げて他国を文明化することで、そのシビリザシオンには演劇、美術も、社会制度も、日常の立ち居振舞いも、すべて文化として含まれる。

山崎 だからドイツ人が怒っているんです。おれたちはシビリザシオン(文明)などではない、クルトゥーア(文化)で

あると。

芳賀 英語圏でも、文化すなわちカルチャーはやはり耕すという意味であつて、それで十九世紀のカーライルあたりから文化の観念が変わつた。

山崎 定義の問題は人それぞれだと思います。ただ私は文明を一つの大きな枠組みと考えて、それを個人がきちっと身につけるところまでやったか。観念だけ受け入れて身につけていない人間がたくさんいるんです。ここが面白いところで、文化は地域をはるかに飛んで個人ごとに移動することができる。なぜなら身につけるだけでいいわけですから。

三浦 ピアニストは世界中どこへ行っても演奏できる。

山崎 そう、文化大革命のために中国では西洋音楽がゼロになったにもかかわらず、すぐ次の世代がチャイコフスキー・コンクールで一位になったりするわけです。もちろん先生が教えるにしても、個人として身につけることができるからです。中国文明とは無関係に文化的に西洋に入ることができたわけです。だから私

は、文化は個人的かつ身体的なもので、文明は観念的かつ普遍的なものだと分けて考えているんです。

すべては「読む」ことから始まる

三浦 高階さんが提起された問題に戻ります。西洋文明が普遍化し世界化していく過程で、取り残されてきたものが少なくなかつた、それは言語の問題ひとつをとってもよくわかるということでは、いくつ重要な例を挙げることができません。高階さんが挙げられた漢字仮名交じり文は、たとえばラカンやクリステヴァにはいまでも神秘として感じられるようですね。そこにヨーロッパ人には与り知れない可能性があると思えるようです。で、この漢字仮名交じり文というのはインターネットの世界ではかなりの力を発揮する可能性がある。西洋文明が取り残されてきた視角のひとつと考えた場合、どうですか。

山崎 高階さんが分類された表意文字と表音文字の関係ですが、表意文字が世界的に復活しつつある傾向ははっきり見られます。ユネスコはロゴを作りましたが、絵柄にはギリシア神殿が用いられていて、まさに西洋中心主義なのだけだ(笑)、ユネスコという略語だけではなく絵文字まで作ってしまった。漢字は最初から絵文字なんです。西洋の場合、三浦さんが「すべてが読むことから」とおっしゃったのはそのとおりで、

れますね。アクロニム(頭字語)がそうです。たとえばユネスコというのを略さずぜんぶ英語で書いてごらん下さい、ものすごく長い言葉になる。いまや誰もユネスコをもとの言葉で表記する人はいません。アクロニムというのは表意文字だけれども、漢字ではない。

三浦 まったくそう。

山崎 N A S AとかU F Oと書いてあれば、いまや何のことかわかる。

三浦 ほんとうはどうも漢字仮名交じり文、つまり表意文字と表音文字の混淆状態の言語のほうが古いようですね。そういう説がある。楔形文字にしても、ヒエログリフにしても、表意と表音の両方をもっていた。漢字仮名交じり文がむしろ文字の基本だった。

山崎 もう一つ、逃げ口などを指すピクトグラム(絵文字)は国際的に規格化されていますが、有名な非常口の絵は日本人のデザインです。

三浦 その問題を探っていくと、表音文字の先に表意文字があつて、さらにその先に事物を読むことがあつたという事実

が浮上してきますね。顔色を読む、空の色を読む、というように、人間はまず読むことから始める。書くことじゃないのはもちろん、話すこと聞くことよりも先に読むことがあつたと考えたほうがいい。人間の原初が、母親の顔を読む、子どもの顔を読むというところにあるとすれば、世界を認識するというのは世界を表意文字化することになります。まず原文字があつたんだという議論は大いに成り立つし、そしてその事実をもつともよく説明するのが漢字仮名交じり文なんです。漢字はまず意味を覚えて次に読みを習う。音訓など読み方が何種類もあることを習う。そして、どうもこのほうが人間の文字の習得に関して言えば根源的だったのではないか。そういう意味では日本の文化は現代世界に非常に寄与できる。二十一世紀、まさに視覚的なインターネットが世界中を覆った現在だからこそ寄与できる。それが高階さんの主張ですね。

高階 ええ。山崎さんがおっしゃったことはまったくそのとおりで、ピクトグラムを見れば誰でも意味がわかる。ロゴが

「という言葉があって、これは相貌、顔つきですが、それが形容詞にまでなって、たとえばフィジオグノミシユ・ウアタイルとなると相貌的判断、ばつと顔を見て読む……」。

三浦 直観ね。

山崎 要するに日本語で「顔色を見る」というものです。西洋人も近代になってだんだん気づき始めた、それはある意味で言えば歩み寄りだ。

高階 ですから近代は大きいと思うんです。

山崎 そういうことで突破口を開いたのは日本人という特殊な民族だったと思う。韓国人やベトナム人はそれぞれ立派だけれど、そういうことをやったことがない。そしていまアジアで何をやっているかというと美術館と音楽ホールと建築ラッシュです。韓国は日本の十倍ぐらいのスピードで投資している。

高階 中国だってそうです。

芳賀 シンガポールも。

山崎 それで建てられたホールを見るとみんな西洋型なんです。そこで何をやる

か、素材は民族ものであっても、形式はオペラだったりオーケストラだったり、やはり何らかの西洋型の枠組みに入ったものです。楽譜をあれだけ細部まで統一して、ほとんど文字に近い厳密なものにしたのは西洋でしかなかったから。

高階 そうです。

山崎 東洋にも楽譜はありますが、残念ながら中国の楽譜と日本のごま譜は、互換性が全然ない。通じない。ですから、一緒に演奏しようとしたアジアの音楽家たちが、結局は西洋の楽譜を使った。基本的な枠組みがあったからなんです。

もうひとつ例を挙げます。いま日本は世界の漫画ブームをリードしています。しかし漫画の遠近法はどう見ても西洋風です。逆遠近法もなければ中国の三遠法も入っていません。遠近法というものが共有されているから、日本の漫画も世界展開できたわけです。

三浦 お三方の話はすぐく接近してきています。最初に芳賀さんがおっしゃったのは、普遍的な基盤に立ったうえで日本文化の独自性がいろいろ役立つようにな

るだろうと。

芳賀 なり得るだろうと。

自然を文化にした日本人

三浦 その場合、いまの山崎さんのお話に対してどうですか。たとえば「もののははれ」はどういうかたちで、世界文明化した西洋文明に寄与するとお考えですか。

芳賀 さっきも言ったように、ものはたえず動き、変化していく。現われて、元気に生きて、やがて衰えて死んでいく——その姿のどこか一瞬をみて、地上に存在するものの不安定性、不確かさ、それゆえの不安、それゆえのいとおしさを感じ取って「ああ」と嘆声を発するのが「もののははれ」の基本ですよ。志貴皇子の「石走る垂水の上のさわらびの萌え出づる春になりけるかも」〔万葉集〕巻第八、これも春になって、氷がとけてきらきらと走る小さな瀧のほとりに、茶みどりの蕨の群れがああ小さなこぶしをのぼしてゆれている、ああ春なんだ、なんとうれしい、美しいことかと、ただそ

れだけをひたすら五七七七の歌にした。これも「もののははれ」の基本の、もつとも純粹な表出だと思ふ。春になつてものが生まれてくる、蘇ってくるのを身にも心にも感じるときの切ないほどの喜び。

だから「もののははれ」といっても秋の夕べのさびしさなど、センチメンタルなものだけではなくて、生命の発動や展開に対する人間の心のもつとも親密な、するとい即応と共鳴、それを詠みとめることです。ね——ああ、これも「よむ」んだ。

三浦 「よむ」には重層的な意味がありますね。ところで、いまの芳賀さんのお話から端的に感じられますが、日本文化においては自然とのつながりがきわめて大きい。

芳賀 自然といっても人間と離れた自然ではなくて、人間もその一部分に過ぎない。

三浦 人間と自然は二項対立などではない、そういう感性のありようが、これから世界で重大になっていくのではないかということですね。その場合、西洋文明が世界文明化した例のひとつとして建築

が挙げられますね、先ほどの美術館やコンサートホールもそうですが、いま韓国や中国が建てている建物はほとんど西洋文明型ですね。

芳賀 われわれもいま、西洋文明風のがつちりした建物の中にいて、なおかつ「もののははれ」を語っているわけだ。

三浦 高階さんから以前、伊勢神宮はなぜ世界遺産にならないかという問題を伺ったことがあります。西洋文明では二千年毎に建て替えるという伝統が千年続こうが二千年続こうが、現物が新しい限りは世界遺産にはならないのだということです。具体的に存在しているものだけが評価される。移ろうもの、朽ち果てるもの意味を認めるといふ発想は、世界文明化した西洋文明にないものなのではないか。たとえばいま世界中で建てられているのは、伊勢神宮とは正反対のものじゃないか、と。

芳賀 西洋文明というのは、原理原則によって合理的に設計された鉄筋コンクリート造りの建物ばかりで、日本列島の伝統的な木造の家とはまるで異質でした。

三浦 デカルトの座標幾何学をそのまま建築にすればインターナショナル・スタイルになるということですね。何階の何号室という考え方。

芳賀 日本の伝統的な木造家は、雨が降れば濡れる、風が吹けば揺れる、虫の音が溢れる、地震がくれば崩れる。天変地異ですぐに滅びるけれど、いっぺん壊れてもまた三日で建てられる。あの久隅守景の『夕顔棚納涼図』の幸福を保障してくれるつつましき、簡素さでした。

三浦 そういう考え方は世界文明的にはならない(笑)。

芳賀 でも十九世紀後半、日本が開国して以降、日本の物品がずいぶん欧米に渡るようになって、日本人の柔構造的な考え方、世界観がだいぶ入っていったとは思いますが。

高階 少しずつ変わっているけれど、まだまだと思います。

三浦 一番の根本的な問題は、日本人にとって自然はすでに文化なんだということ。

芳賀 そう、人間と対等というか一体で

あって、人間も自然なんです。
三浦 それは「もののあはれ」という言葉が端的に示すように、自然と人間との関係そのものを文化にしてきたということでしょう。

芳賀 それと、人間の世界もがちり固まって、ただひたすら進歩するなんてものではない、あやうい、はかない、不安なものだ、しかしそれだからこそ生き甲斐があり面白いという認識。それが二十一世紀に向かって大事なことなんだ。

メディアの変化と「大衆化」

山崎 ところで、冒頭に三浦さんがまとめられたけど、研究会の流れではメディアの変化が大きな主題になっていきました、私としては、メディアの変化よりも社会の変化、つまり大衆化を非常に心配しているんです。これは特に芸術史を考えたときにきわめて重要なキーワードだと考えています。そこで現代芸術の現状について少し話をしませんか。

三浦 もちろんです。それがいちばんの問題なのですから。

ばベートーヴェンはもう貴族にべこべこしなくても印税で飯が食える。芸術家が自立をはじめたわけね。絵画でも、おそらくネーデルラントが最初だと思うけれど、貴族しか買えなかった絵を、市民がだんだん買ってくれるようになる。同時にキャンバスやタブローができるようになったことが大きい。

高階 移動可能な絵ですね。

山崎 民衆とはいわないが、お金持ちの大衆が買ってくれる。

芳賀 ブルジョワだ。

山崎 それで「芸術家」という一種のエリートが成立したわけです。このとき大衆は、芸術家を尊敬するための存在として動員されていた。そこで生まれた観念は、一つは、芸術というものは真面目に相対してきちっと観なければならぬ、あるいは聴かなければならないものであるというご託宣。つまりおしゃべりしながら、飯を食いながら……。

芳賀 そっぽを向きながら。

山崎 そう、そんなふうに見たり聴いたりするものではない。ちゃんと見るとい

山崎 コリングウッドをはじめとして、芸術という言葉は十九世紀にできたと言われている。まあほぼ正しいでしょうが、もともとのアルスは「技術」です。それに形容詞をくっつけてフライングアートと言ってみたり、ボーザールと言ったりして、アート、アルスを限定したものがま

ず芸術として認められた。そのうちにフライングやボーが取れて、アートと言えれば芸術というふうになった。それがちょうど、社会的変化と並行していると思うんです。まず大衆化が顕著に起こる——私は大衆化を三段階あると考えていて、第一段階は、それまでサロンのなかにあった芸術にいわゆる大衆が割りこんできた。これは決定的で、最初はこのことが芸術をつくったといってもいいくらいプラスの作用をしたんです。というのは、少なくともパッパぐらいまで、モーツァルトはちょうど中間ですが、それまでは教会とサロンが音楽を支えていました。国やジャンルによって少し違いはありますが、美術の場合はもう少し古く、十五世紀ぐらいからすでに芸術家は偉い人、エリー

うお作法だった。ペンヤミンがいうところの「集中鑑賞」です。これは芸術作品を見上げることにほぼ近いんです。偉大なものとして。

芳賀 その頃からだな、芸術家の肖像ができるのは。ベートーヴェンとか、ペルリオーズだとか、ワグナーとか。

山崎 やがて美術においても音楽においても、文学においてはもちろん印刷ができてきますから、印税で飯が食える。これが第一期の大衆化で、大衆が芸術家を生み出したわけです。

三浦 支えもした。

山崎 もう一つ、十九世紀に芸術家が成立して集中鑑賞が生まれた結果、芸術家はますます個性と獨創性をひねり出さなければならぬという強迫観念に追われるようになった。注意して見られるんですから、見られる方は互いに違わなければ。

三浦 特異性を強調しなくちゃいけない。

山崎 そう、そこから芸術家の獨創性競争がはじまる。これはかつてのサロン文化にはなかった。サロンのなかにあった

トでした。だけど、音楽家はあまりエリートじゃなかった。まして舞踊家は娯楽の対象。それがベートーヴェンの時代に入ると楽譜の印刷がはじまります。そこで著作権が生じてお金が入るようになる。同時に、劇場にも貴族でない人たちが入ってくる。

芳賀 劇場の誕生というのはいつごろ？ イタリヤですか。

山崎 古くはイタリヤです。

高階 王立劇場やなんかはあったけれど、一般には十八世紀末からです。

山崎 広く各都市に劇場ができるのは、ヨーロッパの場合、大衆を入れることを前提にしているからなんです。

高階 コンサートホールや美術館もそう。ルーヴルができるのもちょうどその頃です。

芳賀 日本でも、歌舞伎の芝居小屋ができるのはその頃だ。

山崎 歌舞伎はそう、大衆化がすでに入っている。能はちょっと違いますが。スポンサーの世界に大衆が入ってきたことが、じつは芸術家をつくった。なぜなら

のは、フランス語でなんていうんですかね、機会詩……。

芳賀 ポエム・ド・シルコンスタンスか。
山崎 たとえば誰か偉い人がサロンに来た、するとその人の名前を読み込んだ詩を作って盛りあがる。ヴァンサン・ヴォワチュールが有名ですが、まあ一種の芸人だな。そういうものが詩人だったんです。

芳賀 それは俳句なんかでもあったな。
高階 俳句は、それこそ山崎さんのいう社交ですから。

山崎 そう、社交のための道具です。

芳賀 座の主を讃える。でも決して露骨じゃないんだよな。

山崎 それを、しかし正岡子規は「月並」と言って切って捨てたわけですが、ともかく獨創性の競争が皮肉にも大衆を芸術の世界から追っ払った。

三浦 芸術家が大衆を拒絶して、大衆のほうも……。

山崎 そんなのもういいや、わからないから、おれたちの楽しみを楽しましよ

芳賀 最近の芥川賞もだんだんそうやってきた(笑)。

山崎 次に第二段階。話を大雑把にしますと、二十世紀になって世界の大衆文化をリードしたのはアメリカです。その先端にいたのはハリウッド映画で、これは一〇〇パーセント大衆文化。ここにも一つ注釈を加えると、今のわれわれでも映画については文学とは違う態度をとっています。映画になると急にインテリまでが寛容になって大衆化する。『風と共に去りぬ』は大衆娯楽読み物だけど、映画化されると美術になった。ところがこれはやはり集中鑑賞なんです。映画館は真っ暗で、音楽が共感を煽る。ここにスターというものが出てくる。そして大衆は、そのスターを憧れる存在として成立したわけです。

次が第三段階。二十世紀後半ないし二十一世紀、大衆がスターを殺しはじめたんです。これはもうはつきりしていて、テレビタレントという言葉はあるけれど、テレビスターという言葉はない。なぜかテレビは茶の間にあります。そのへんに芝居を書かなくなった大きな理由は、まずはせりふを喋れる役者がいなくなった。歌舞伎役者は別ですが、私の身边では小池朝雄が最後だったと私は本当に思っている。あとはテレビタレント。

高階 せりふ劇が成立しない。

山崎 もうひとつ、いま韓流ドラマが流行っているのはなぜか。一つは若干、日本のテレビドラマより古い技法を使っているからです。たとえばナレータージュを平気で使う。女の子がうつむいていると、彼女の内なる声が聞こえてくる。いま日本のテレビでそんな技法は成り立ちません、使えば笑いものです。その他いろいろありますが、なにしろちょっと古いので、いまテレビを一所懸命見ている世代、つまり高齢者はたいへん居心地がいい(笑)。

高階 ここにいるよ、韓流ドラマを見ているのが(笑)。

芳賀 ははは。日曜日の夜がたのしみですね。

山崎 私もちやんと「イ・サン」と「トシイ」を見たらうえて言っているんですよ

ちやぶ台もあれば座布団もあれば、猫も歩いていけば、子どもも泣いている。そういうなかで出てくる人間がスターになれるわけはないんです。皆タレント。すると大衆たちはだんだん偉くなってきた。

雌抹殺作用がある。これはメディアの話をしていようだけれど、じつは社会の変化の問題です。大衆のなかに作品が入ってきた、降りてきた。さて次が四段階目なんです。これを私は恐れている。すべての人間が作家になりだす……。

ここ

三浦 テレビは見下すんですね。映画は見上げていたけれど。

高階 その傾向はすでにある。

山崎 そう。面白いことに、ちょうど並行して政治でもそういう現象が起こったんです。だいたいラジオというのはファシストを生みだしましたね、ヒトラーもムッソリーニも。

三浦 すべての人間がテレビタレントになる。ウォーホル以降ですね。

山崎 それに見えないでしょ。声だけ聞こえてくる。神様のご託宣なんです。

山崎 そのへんのおっさんも「うちの娘と同じだ」と思っただけでいる。ぜんぜん誰も見上げていない——そういう大変化がいま起こっているのではないか。

高階 オールウェルの描くビッグ・ブラザーですね。

三浦 そのとおりですね。

山崎 ルーズベルトでさえ「炉辺談話」でずいぶん人気を集めました。ところがテレビで見たとたん、「なんだこれ、ふつうのおっさんじゃないか」となった(笑)。だいたいテレビ時代に偉大なるファシストはいないですよ。テレビには英

山崎 たとえば私がもうばかしくして

世代間の断絶と「例外」

(笑)。しかし韓流ドラマが流行っている理由はまだある。吹替えです。あれは特別の訓練を受けた吹替え専門の役者がやっているのであって、決して名優はやっていません。とにかくクリアに喋ることだけを教えられた人なんです。

いくらでも劇団ができてはつづれ、できてはつづれていく。つまり作品の中身が大衆化した、あるいは大衆が大衆に見えるわけだ。ここにはエキスパートもいなければプロフェッショナルもない。つまり、初期において芸術家を生みだした大衆が今や芸術家殺しをやっているんです。

芳賀 口の動きにびったり合わせてね、驚くべきものだ。

三浦 その状況は、ツイッター、フェイスブックなどの、いわゆるソーシャルメディアが出てきたことと並行していますね。

山崎 日本のテレビドラマはどれくらいひどいか。そういう状況のなかで私がいま芝居を書こうとすると、ほとんどジリ貧のなかで書くに等しいと思う。それは私が老化した、時代遅れになったのと同じ義語ですが、それを認めたらうえて、もう完全な断絶ができてしまった。これは客観的事実。いまの若い人たちは、劇団を一つ作れば数百人から千人程度の観客が必ずつく。しかも面白いことに、その観客はめったに隣の劇団の芝居は見ない。

山崎 ただ、一つだけ残っているものがあるんです。それは極端に偉大とされているもの、通念や常識として偉大とされているもの、大衆が嫉妬も羨望も感じられない古典、これはますます偉大になっている。いまの展覧会を見てごらん下さい。ルーヴルというだけで人が来ます。フェルメールは大衆にとって見ないと恥だから人が入る。つまり、エリートというか英雄が少数に絞られて極端に崇められる現象と、いっぽう皆が芸術家だ、私が芸術家だという方向に分かれていく。

芳賀 その差がとめどもなく広がっている。

三浦 分かれていくというより、どちらかというと大衆化の方が強くて、崇められるのは、レオナルドであれフェルメールであれ、かつてのような畏怖心や尊敬心を起こさせるようなものとは違うような気がします。むしろ、同じ現象の表裏じゃないか。

芳賀 その第三段階の大衆化、誰も彼もがアーティストになり、アーティストが大衆になってしまいう趨勢に、われわれ後期高齢者は断然、大いに抵抗すべきなんだ(笑)。

高階 今の山崎さんの議論に非常に賛成ですが、二つ付け加えたい。一つはメディアと中身の関係。マクルーハンが言っていることですが、映画館は真っ暗で皆が集まっているけど、完全に個人的なんです。だからホットなメディアで、またラジオも同じで顔が見えない。だけど、テレビは大勢でわあわあ見ているから個人的なものが出てこない。彼はメディアをそうやってホットとクールに分けた。

方を伺いたい。

芳賀 ぼくはその世界とはいまだにまったく無縁なんだ。インターネット、知識の網の目をつなぐ、というのは面白いけどね。比較文学というのはそういうことなんだから。

高階 今は機械化されたけれど、もともと社交はインターネットですよね、日本の伝統として。山崎さんの言う大衆化の三段階のあと、芸術がなくなるんじゃないかという問題ですが、大衆化によって最初の段階で新しい芸術がいろいろ出てきましたよね、日本では江戸時代がそうだと思います。広重だって北斎だって大衆芸術です。浮世絵はだいたいそうで、非常にすぐれたものができた。

山崎 まさに歌舞伎なんて遊廓のなかにあった。

三浦 だから大衆化されたなかで、今までとは別の、違う感じの表現形態が生まれてくる可能性は大いにあり得て、そのことに関しては絶対に肯定的に見ていこう、という立場と、そうじゃなくて芳賀さんがおっしゃったように、もう俺たち

ラジオと映画はホットで、テレビはクール、その与える力が違うと。メディアのもっているそういう力の違いがいやでも出てくるということは、ある程度まであると思うんです。

山崎 もちろんそうですよ。ただメディアだけでは無いと言っているだけです。

高階 もうひとつは独創性の問題。それは、ぼくに言わせればやはり十八世紀からですよ。つまりロマン主義は「人と違う」ことに価値を置いたわけです。これはルソーの『告白』が最初で、あの頃やたらに告白文学が出てくるのは、単なる自伝ではなくて、自分は他の人と違うから言うんだ、偉いわけではないけれども違うところに意味がある、それを全部出しますよと言っている。だから孤独になっちゃうんですけどね、それ以前の文学は社交の場でもあったのに、ロマン主義になって他の人とのつながりがなくなってゆく。

個人の心理を見るということでは、ラファイエット夫人にしても、十七世紀のモラリストにしても、心理分析は非常に

の年配になってできることは、それを絶対に阻止することだけだよ、と。

芳賀 阻止まではいかない、抵抗する。別なところに本当の価値はあるんだぞと

しかし大衆路線をまったく断ち切ろうというわけではない。たとえば俳句。宮内内の貴族たちの文芸であった和歌を一举に大衆のものにしたわけでしょう。十七世紀の日本でその先頭に立ったのが芭蕉だった。そういう意味でも俳句はインターネットに非常に向いている文芸ジャンルだと思う。ただ、俳句では本当の天才がなかなか生まれにくいけどね。

三浦 俳句とインターネットという問題はとも面白いので改めて討論会をぜひ開きたいと思いますが(笑)、とりあえずここまでの展開をまとめると、まず、山崎さんの危惧された現在の大衆化の進行の速度と、インターネットの普及および肥大化の速度は一致しているように見えます。最初に出した見取り図のなかで触れた哲学者のアーサー・ダントはこの変化が基本的に一九六〇年代に発生したと考えているわけです。ウォーホルが登

見事で、やはり普遍的な人間を見ようとする。それがルソー以後、自分だけの、他の人と違うところを出すようになる。美術でも自画像が出てくる。他とは違う自分を出す自画像、つまり単に形ではない、そういう独創性はまさに十八世紀の末か十九世紀に始まった近代の大きな現象であるということです。

「折々のうた」と「折々の絵画」

三浦 要するにベートーヴェンからはじまった芸術家神話がピークを迎えたところで、まさに大衆の反逆じゃないけれど、芸術家と大衆がそこで逆に乖離してしまった。だけどメディアという面でその現象を言えば、大衆がどんどん独走しはじめちゃって、とくにそれが映画、テレビというふうに変わってきて、現在は……。

山崎 あなたがおっしゃる発信道具までもってしまっただけ。

三浦 そうです。インターネットの時代になってしまった。いわば全人類が放送局になってしまった(笑)。インターネットの時代について、ぜひ皆さんの考え

場し、ケージが活躍し、フルクサスが登場し、ビートルズが一世を風靡して、それら全体にテレビというメディアの一般への浸透がかかわっている。テレビという現象でアートは変わった、だけど同時に政治も変わった、それはテレビタレントが政治家になるという状況が出てきたとき、決定的だった。言ってしまうと全体が茶番になってしまった。これに抵抗したのがアメリカで言えばクレメント・グリーンバーグ、日本で言えば大岡信で、抽象表現主義までは認めるけど、ポップ・アート以降は認めない。じゃあ、ポップ・アートを徹底的に評価し芸術表現の変容を必然として認めるアーサー・ダントに対応するのは誰かと言うと、高階秀爾になるとぼくは思っています(笑)。グリーンバーグとダントの両面を持っていると言っているかもしれない。というのも、大岡信にもそういうところがあるからです。きわめて興味深いのは、大岡信の「折々のうた」が出たのが八〇年直前ですが、あの現象はいつたい何だったのかということなんです。そこで起こった

ことは、短詩系文学の、いまで言う大衆化なのだろうか。それとも丸谷才一流に言えば、新たな勅撰集を切り開く道だったのか。ともかくそれまでとはずいぶん違ったかたちで、大岡信が短詩形文学に一般の人々の眼を惹きつけていったわけです。それと同じようなかたちでいま非常に成功しているのが、高階さんが講談社のPR誌「本」に現在連載されている「現代アートの現場から」です。表紙に作品が掲載され、その鑑賞が雑誌のなかに掲載されている。目立つから強い効果がある。同時に日本の現代美術へのひとつの案内になっている。単行本にもなっています。あれは美術における「折々のうた」であって、影響力はもちろん、率直に言って、方向を見失った美術界にひとつの安堵感を与えているとぼくは思います。「折々のうた」と「現代アートの現場から」というのは、ダントの言う「芸術の終焉の後の芸術」と密接に関連しているとぼくは思う。その方向性は、山崎正和が描く大衆化の問題と切っても切れないのではないかと思う。いろんな

人がいろんなかたちで芸術家になっていじゃないか、俳人や歌人になっていじゃないか、そこにこそ、むしろ日本の豊かさがあるんじゃないか、という考え方があられるわけです。

芳賀 「折々の絵画」をやっているわけでしょう。

三浦 まったくその通りだとぼくは思うけれど、そういうものはこれまでにはなかった。

高階 「折々のうた」について、ぼくは非常にはっきりしていて、あれは『和漢朗詠集』ですよ。あちこちから断片をもってくることは、日本では平安時代からやっているんです。

三浦 あったけれども、大岡さんの「折々のうた」は山崎正和が言う大衆化を踏まえているでしょ。そうでなければあれほど広範な支持は受けなかったと思う。同じように、高階さんの連載にもそれがあるとぼくは思う。山崎さんの大衆化論と同じで、それを芸術という領域にとってプラスとするかマイナスとするかという議論は大いにあると思う。

高階 今後の芸術という問題になると、さっきの、江戸時代の大衆化が浮世絵のすぐれたものを生んだということがあってもちろんつまらない浮世絵もいっぱいあったけれど。

芳賀 俳句も同じだ。本当は大衆文芸だけど、それだけで終るものではない。江戸で浮世絵が隆盛したころ、上方には伊藤若冲、円山応挙、池大雅、与謝蕪村、長澤芦雪、上田秋成、ああいう近代的天才、秀才がごっそりとした。

宗教性と死の問題

三浦 それはプラス面なのだろうけれど、そこに決定的に重要な問題がひとつ起こってきます。いまの大衆化の問題に何が欠けているかといえば、それは宗教の次元だと思っています。人間が死ぬということ。大衆であれエリートであれ、いずれみんな死ぬ、その「死」の問題をかつては宗教が請け負っていたわけです。いまは句を作る人もあれば、歌を詠む人、絵を描く人、いろんな人がいるわけですが、彼らは自分の死に直面することをコアな部

分で潜在的に抱えていて、そういうかたちで思いを残すことで死を受容するといろか、宗教的な次元に結果的にかかわっているのだと思う。芳賀さんのおっしゃる「もののあはれ」が強い意味を持つとすれば、その次元に潜在的にかかわるものとしてあるからではないでしょうか。「もののあはれ」には宗教的な要素が潜んでいるとぼくは思う。

山崎 いま三浦さんが提示されたことは、おそらく百年単位のペースペクティブで考えなきゃいけないことだと思う。ぼくがいま思っているのは、ヘーゲルのことです。彼は「芸術は終焉する」と言った。あとに何が残るかという「芸術論が残る」と。いままさにその状況なんだ。大岡さんの「折々のうた」も高階さんのやっていることも、じつは作品を論じていることです。論と言ったって大論文じゃないよ。だけど「これを見ろ」と指さして「これだ」ということは、ある意味で言えば芸術がどんどん論になりつつあるということなんだよ。

三浦 うーん。

高階 「芸術が終わった」は、ダントだけではなく、ハンス・ベルティンダ『美術史の終焉?』で言っていて、その後には彼がやっているのは、芸術ではなくて形なんです。人に訴え、イメージが残る、形がつながる。彼は、中世の聖像を挙げて、宗教的な内容のある形がずっと続いていることの重要性を言っている。

ルネサンス以降、技術がいいとか、ラファエロがきれい、美しいとか「ボーザール」でやっていったのが、そうではないよ、もっと精神的なものがあるよと言っているわけです。「美術史の終焉」を言った彼がそれをやっている。同じことで、大衆化して芸術が危なくなっただけでも、美術で言えば形がずっと続いているわけです。文学はもっとはっきりしていて、月並俳句や月並和歌がやたらにあって、いまでも日本は新聞を見れば毎日いっぱい出ています(笑)。

三浦 芳賀さんふうに言えば、今や月並小説の花盛りであると(笑)。

芳賀 月並じゃないかもしれないけれど、とにかく読めない(笑)。なんの面白み

もない。横書きに書いた小説なんて……。
高階 そういう状況のなかでも、イメージなり形の力はずっと残っている。

芳賀 定形のなかに身をかがめて入りながら、中村草田男なんかは独創的で強靱だった。その根もとにあるのがやはり「もののあはれ」の深さだったし、歌で言えば斎藤茂吉だ。あれは二十世紀世界最大の詩人の一人だな。柿本人麻呂の詩型と語調のなかに、アニミズムの深遠とニーチェの激越とを盛りこんでしまった。形を残しておくこと、形式を伝えることはやっぱり大事なんだ。

高階 それを言いたいわけですよ。

三浦 つまり、山崎さんがおっしゃった大衆化状況の、その広がりやプラスで、その内部から何らかの垂直なものが登場するだろう、そう考えていらっしゃる？
芳賀 という期待はある。

高階 いや、できるでしょう。歴史的にみれば形式が伝わるんです、大衆化によって。

山崎 もう一つの可能性は、装飾が衰えてデザインの時代になる。デザインもい

まのところ行き詰まっているように見えますが、これはひょっとして商業資本、あるいは工業資本の力で生き延びるかもしれない。大衆化の観点からみれば、気の毒なことに大衆には自動車はつくれないんだよな。大量生産はできない。

芳賀 デザインのある車。

山崎 いや、もちろんデザインそのものは勝手にやれば誰でもできます。しかしそれを社会に普及させる方法はトヨタや日産しかもっていない。大建築にしたって同じこと。建築様式の変化ということに別にして、現実には連中はお金を持っている。これが支配するかもしれない。

芳賀 芸術を？

山崎 いや、形を。世界の形を。もっと極端なことを言うと、古い話ですが、経営学者たちが言っているのは、生活をデザインするということ。企業は何をやれば儲かるか、ウォシュレットというものを流行らせれば儲かる。過去におよそなかったものなんだから、という話。

三浦 たとえばスーパーマーケットの売

り場の構成の仕方を見ていけば、それがすでにある種のライフ・スタイルを前提し、潜在的に強制もしていることははっきりしています。

山崎 それがアートだという見方も、理論的にはひとつありうるんです。

三浦 ただインターネットの空間はもはや、形にかんしても明らかにそこまで来ていて、いざれ新しいかたちの自動車のデザインを自分たちで発表できるようになるでしょう。

山崎 でも工業化はできない。

三浦 でも、いまださえヴァーチャル・リアリティの空間のなかでは走るんです。音楽もできる、美術もできる、そこまで来ちゃっている。そのなかで何が、と言った場合、「折々のうた」「折々の絵画」の文脈で言えば、やっぱり人間には自分の痕跡を残したいという欲望が根本にあるのだと思う。

山崎 さっきあなたがおっしゃった死の問題だよな。

三浦 そう、それはルソーからはじまって、自分が神を信じるか、あの世を信じ

るかは留保するにしても、自分が書くものは活字になって残るだろうとは信仰していた、そういう要素はある。

芳賀 まだその信仰はあるでしょうね。

山崎 もうないでしょう。ただとにかく今の話はちょっと難しい。私はここから先は何も断定できない。いろいろな可能性があって、その一つは資本主義がたちを残すということ。残念ながら死の自覚が何かを残すかというところ、これはわからない。というのは、日本の歌の歴史をみて、辞世の歌で傑作は一つもないんです。むしろ死ぬときに人間は型にはまっています。非常に陳腐な型にはまった歌が多いですよ。

芳賀 蕪村の辞世の句なんていいぞ、「しら梅に明る夜ばかりとなりけり」。

山崎 だけどね、「旅に病んで夢は枯野をかけ廻る」、くだらない句だよ、これ。芭蕉のなかで最低だ！（笑）。

三浦 そうですか？そこはいろいろと議論が分かれると思うけれど（笑）、芸術と一般に言われているものが、ある種の外部性、つまり崇高なもの、神とか死

後の世界というものとかかわりながらやってきたことは確かですね。それに

代わるものとして、ブルジョワあるいは資本主義の世界においては何かあったか美術館とか図書館とか。いや、外部的な圧力としてあったのは、まず科学でしょう。美術史で見ればはつきりわかるとおり、ルネサンス以降の科学の時代が美術に視覚の研究という課題を与え、写実がすごいものになっていった。だけど、印象派以後の展開に見られるように、対

象が色彩の束、光の束になってしまっ写実自体が今度自己矛盾に陥って、美術の基盤そのものを破壊していった。そこにさらに写真が登場した。

高階 そのとおりです。

三浦 そしていま直面しているのは、大衆化の状況と同じように、外部に厳然としてあるべき崇高なもの、何らかの「死後の世界」的なものがなくなってしまうということなんです。けれども、いま現在の世界状況をみわたしてみただけ、宗教の力は侮りたくないんです。

高階 非常に強いでしょうね。

芳賀 強すぎるぞ。宗教ばかりがいまま

戦争をやっているじゃないか。それに比べると神道や仏教は、なんとまあ平和な。三浦 宗教の終焉がかえって宗教性を強めているとも言えるでしょうが、そのところ、芳賀は日本の宗教としての「もののあはれ」を強調されたわけですね。

芳賀 神道の基本があり、そこに仏教の無常の教えが入り、山川草木悉皆成仏も入り……。

三浦 原理主義、全体主義に陥りやうのない宗教、芸術の終焉以後——芸術という物語の終焉以後——ということ言えば、人それぞれがそれぞれの宗教を持つほかなくなってしまったのだというようになるところがある。「もののあはれ」には人それぞれの自然との向き合い方というものがある。どっちかというところ、その感覚に「折々のうた」や「折々の絵画」は合致している、ということのほうが重大だと思えます。

芳賀 合致している。「もののあはれ」は大事ななんだよ。

三浦 芳賀さんは「もののあはれ」が、宗教であるとか、神であるとか、たとえば超越的な概念と言われるものの代わりになると思っちゃるのね？

芳賀 そこまでいくな。代わりというか、そのなかにすでに宗教も哲学も入っている。

三浦 移ろうもの、ね。

芳賀 移ろうものへの本当の共鳴。
感情は形式によってつくられる

山崎 私はいま『アステイオン』に「リズム論」を連載し始めているんですが、その理由は、移ろうものがあるからリズムが生じる、移ろうことがリズムにならなければ生きる元気にはならない、という考え方からなんです。

芳賀 だからわれわれは春夏秋冬というリズムを考え、朝昼晩というリズムを考えている。

山崎 人間、個体というものは、一つの性を守ろうとする力ですね、もちろんこれは絶対守れない。それを押し流す生命というものがあるんです。われわ

れ個体は死ぬことによって、生命全体に寄与している。その構造がリズムなんです。

高階 個体という考え方そのものが西洋的な考えであって、インディヴィジュアルというのとは分けられないという意味です。すよね、ディヴァイドできない。個人がひとつの殻のなかにある。日本の「もののあはれ」は、人間が皮膚の外の自然とつながっているという感覚ですね。その伝わり方は理論化されていないけれど。

山崎 インディヴィジュアルについては、哲学史を見ればきりが無いほど議論があります。簡単に言えば、日本人はなぜ桜が好きか、散るからでしょうか？ けど花だって、咲いた以上は同一性を維持しようとしているんです。でも風が吹いたら散る。そういう構造は、それだけではたんなるニヒリズムになると思うけれど、私はそこにリズムという観念をもちこんでなんとか救おうとしているんです。まだ結論は出てない、でも予感はある。

高階 さっき山崎さんが、辞世の歌はつ

ちょっと鉄骨を抜け、木材でつくれと。火事になって焼けちゃうかもしれないけれど、またすぐに直せる。

三浦 二十世紀のあいだ、ヨーロッパの論理で走ってきた日本人が何を言うかと言われませんか(笑)。

芳賀 でも日本人はその感受性をずっと守ってきたんだ。

山崎 いっぱうで言うと、日本人は形式によって感情をつくる場所がある。昔、国文学者と議論してたいへん面白かったのは、同じ人が同じ心境を歌っても漢詩と和歌と俳句ではぜんぜん違うものになっちゃうんです。

高階 それができただのは菅原道真で、漢詩も見事だけれど、和歌も見事。音読みと訓読みの両方ができる民族だからです。
山崎 あれは形式に応じて感じ分けるんですね。

高階 そう、感じるというのはそういうことです。

三浦 それもまた形式の力が強いという

まんないのぼっかりだよと言いましたが、笠間書院が『辞世の歌』という本を出して、そこには桜の歌がやたらに多いんです(笑)。浅野内匠頭の「風さそふ花よりもなほ我はまた春の名残をいかにとやせん」とか、それはずっと桜の花を詠むという形式がつながっていたからです、歌は大したことないけれど。それに、桜の花は散るからいいと、われわれはなんとなく感じていますが、アメリカ人は感じないんですよ、日本が贈ったポトマック川の桜を見ても。なぜ日本人がそう感じるのか、それはやはり、歌が残っているからです。要するに形式が残っているからでしょう。

芳賀 そうだな。桜や萩の花が散るところが美しいという美学というか認識を持つちゃった。だから、チューリップが散ってもあんまり美しくはないんだよね(笑)。

山崎 散るときに美しい花を愛するというのが日本人の感受性のひとつなんだ。

芳賀 しかもかなり深い、豊かな意味をもちうる感受性であると思いますよ。た

ことであって、しかもその形式の力を肯定して、つまり同一の人が三つの面をもちうることを日本人は許容してきたということですね。そこはヨーロッパの個人主義とはまったく違うだろう、と。
高階 ヨーロッパはそれを拒否してきたんです。

山崎 それはもう少し普遍化できるかもしれない。大衆化の行く着く先のひとつの可能性として、ぼくは断定しませんが、文学や芸術がどんどん陳腐になる。十七世紀のヴォワチュールに帰る。むしろ陳腐になったそこから何か面白いことが起こるかもしれない。

芳賀 それはいつもありうる。一縷の望みだ(笑)。

三浦 最後の締めが「一縷の望み」というのは暗示的だ(笑)。この共同討議の表題にしたいところです。「一縷の望み」いう単行本が出たら面白いかもしれませぬね(笑)。

(二〇一三年五月二十二日 東京會館にて)



たとえば春がきて、黒い小さな犬ころが地べたの匂いをかぎながら喜んでる。その姿を見てまた人間が喜ぶ。しかも犬ころの手にたんぼぼが咲き、蕨が数本伸びている。俵屋宗達の墨彩の小幅のことですがね。式子内親王の「花は散りてその色となくながむればむなしき空に春雨ぞふる」、これも「もののあはれ」を含んで、しかも色即是空、空即是色そのまの景ですね。「その色」もない「むなしき空」、空っぽのエンブティ・スカイから「春雨ぞふる」、またプラスに、「色」の世界に戻ってくる。素晴らしいじゃないですか。空虚の奥底から、淡い真珠色、銀色をおびて、命の蘇りである春雨が降っている、たとえ花は散っても……。

三浦 芳賀さんには「日本が二十一世紀を救う」という英文の著書を早く書いていただかなければなりませんね(笑)。

芳賀 救うとまではいなくても……まあ救うのかな。人間が何かこだわりすぎている。あんまり大きなシステムに、山崎さんの言う西洋の論理にこだわりすぎている、あれじゃあ行きづまってしまう、