アジア共同体構想と統一思想

── 芸術を介して ──

元筑波大学教授
近松良之

1．はじめに

アジア共同体の政治的経済的基盤については、初日発表の処説に委ねる。さらにその共同体の範囲については、今ここでは、旧仏教圏のアジアを、具体的には韓国、中国、日本を中心にしたアジアを考えることにする。むろんタイ、フィリピンも入るとして、であるが……。

以下、アジア共同体の文化圏を主題とするのであるが、その文化圏は、閉鎖的排他的な、ただの特殊アジア的文化圏であってはならない。それは、真の意味での「世界性」を担った文化圏でなければならない。真の世界性文化は、東西文化の融合という、古くて新しい問題に答える文化でなければならない。

さらに、アジア共同体構想の由来について、当面の役割を越えるかもしれないが、付言する。戦後、果てしなく続いた東西両陣営の対立の終焉と米・ソの指導力の消滅が、その由来である。戦後40年間にわたって、延々と繰り広げられてきたのは、対立する両陣営の「弱い環」をめぐる陣取合戦であった。「強い環」では、「革命は延期される」というのが、新マルクス主義の告

白するところである。

ところで、果てしない陣取合戦のただなかに、何時か新しい将来の芽が芽生えていた。今や、それは、ただの可能性ではなくて、新しい現実と呼ぶべきである。それは、世界的規模で進行中の「宗教ルネッサンス」である。かつての宗教アヘン論は、今や米ソ両国にのみ通じる空論である。宗教は、強い環を眠り込ませ、弱い環を覚醒させる。強い環を例外として、今や宗教は、宗教覚醒剤（言葉は悪いが）の時代である。しかも人々を覚醒させる宗教の力は、それぞれの宗教に固有の生活圏に支えられて、極めて現実的かつ強力である。

まず代表的であるのが、石油に支えられたイスラム・パワーである。そして、二千年来の悲願を稔らせたユダヤ教。ヒンズーとイスラムによる現実的な分国。西欧社会からする仏教への傾斜。東欧圏でのキリスト教の台頭。中南米その他での解放神学等々である。

そして、東西両陣営の陣取合戦こそ、「これが現実だ」と固定観念的に観念しているうちに、ふと気が付いてみれば、全く別の状況と体制が、世界を現実化していたということになりかねない。そして同時に、両陣営の「強い環」の指導者米・ソの指導力もまた、同時に過去形化してしまう。神の摂理は、カタストローフ抜きのカタストローフとして働くこともあり得る。

将来何時の日か、ふと気付いてみれば、世界の現実は、幾つかの宗教圏による「戦争と平和」時代になっていた、ということが考えられる。その時当然ながら、旧仏教圏に、アジア共同体が、仏教によって変身した新キリスト教による宗教圏を作り上げていることになるわけである。

しかもその時のアジア共同体の宗教は、他の宗教圏の宗教とただ並ぶだけの宗教であってはならない。その宗教は、トレランス性と世界性を担う宗教でなければならない。トレランス性は、旧仏教圏の仏教から生まれ、真の世界性は、仏教的トレランスを内含した新キリスト教から生まれる。それが将来の、「世界性」を担う宗教である。統一教会は、そのような宗教として生まれた。その所以については、後述に委ねる。

かくしてアジア共同体が担う宗教圏は、将来の宗教ルネッサンスの世界的

中心圏となるであろう。同時にそこで初めて、東西文化の融合が果たされるであろう。それが世界性の重要義である。

2．西欧文化の意味

かつて西欧文化は、世界性文化の同義語として自他ともに許していた。ところが、ウィーン学派の文化人類学の教えるところによると、西欧文化は、ユーラシア大陸（さらにアメリカ大陸をも含む）のほとんどの地を占める、幾多の狩猟系文化の中の一つの文化でしかない。そこには、西欧文化以外の幾多の文化が、同系同種の文化として存在している。さらに日本を含む東南アジアには、太平洋モンスーン地帯と呼ばれる高温多潤な水稲農耕地域があり、そこには、狩猟系文化とは全く異質の農耕文化圏がある。

西欧文化は、自らを世界性文化と思い込んでいたから、ユーラシア大陸の、他の狩猟系文化に対しては、それを未開と見なし、農耕文化に対しては、それを異端と見なし、未開と異端を自らの文化圏目指して、教化することをもって世界性、人類性を担う任務と心得ていた。

だが現在、西欧文化自身の内部から、自らの相対性への自覚が生まれ、さらには、自らの文化の行き詰まりが自覚されるに至った。そして西欧文化の完補、修正、蘇生が東洋に求められるに至った。その際の東洋とは、実は、東南アジアに限局される農耕文化圏であり、農耕文化であった。そして西欧文化は、つまるところ狩猟文化としての西欧文化であった。東西文化の融合ということがいわれてから、既に久しいことである。東西文化の融合が、実は、狩猟文化と農耕文化の融合であることによって、古くて新しい東西文化問題に、初めて、問題自身の鮮明化がなされた。それまでは、東西文化問題の問題自身が曖昧かつ、不分明にすぎたのである。

西欧文化の「人間本位主義」は、農耕文化に特有の「自然本位主義」に則る大地、自然、おのずからなる自然を大前提的に欠落していたところに、致命的な欠陥を持っていた。西欧文化の特徴は、自然と人間の間に敵対、対立（稀薄化すれば、無関心、冷淡）を前提し、あくまで自然に対する「人間本

位主義」を大前提とするところにある。それは、自然を人工のための素材としか見ない技術主義にもつながっていた。すなわち、西欧文化にとっての自然は、まず機械論的自然でしかなかった。それは、死んだ自然である。それに対して、生きている自然は、生命論的自然（人間的生命）と見なされてきた。西欧哲学で古くからいわれてきた「能産的自然」が、生命論的自然に該当し、「所産的自然」は、前の機械論的自然を意味している。

生命論的自然は、生命化された自然である。それは、生命的自発性を備えたみずからなる自然（本当は自然とは呼べない）であり、農耕文化的自然は、おのずからなる自然である。みずからとおのずからには、決定的な相違がある。

さらに人間本位主義は、人間関係に移されると、苛烈な自己本位主義、自己主張主義を派生し、狩猟民族的特性となる。さらに、大地を振り捨てた人間本位主義は、大地思想の代わりに「天の思想」を生んだ。ギリシアにおける神的イデア、ユダヤにおける神は、「天」に所在する。西欧文化に特有の精神主義、理想主義はウムヴェルト(Umwelt)に対する人間的自律的空間の樹立を求め、そして打ちたてられた人間的空間は、常に無限の天空を求めるものである。だが、大地を捨てた天思想は、実は、ただのむなしいバベルの塔の樹立を目指すにすぎなかったというのが、西欧文化の自己反省だったのである。

ところで、矛盾、対立の関係しか見当たらない東西文化の融合、すなわち狩猟文化と農耕文化の融合は、いかにして可能であるのか。例えば日本では、明治初期には、そのことは和魂洋才という形で表れ、一方では鹿鳴館以降、西欧派ユダヤ人に似た西欧派日本人が生まれてみたり、自らの特異性に居直る皇国史観的国粋派が生まれてみたりという混乱、動揺が繰り返された。そして最近では、「東は東、西は西」という諦めと、せいぜいのところ、西と東の差異性の認識、または、日本的なものの西欧論理による解明なる比較文化論の時代になっている。そのことは、西欧の側からのさまざまな模索とも重なり合っている。つまるところ、ある一つの文化の担い手が、全く異質の文化に己れの補完、修正を求めることは、実は、2つの文化の折衷、妥協に

しかならなかったのである。

２つの文化の間の架橋、２つの文化の融合は、２つの異質の文化を、自らの民族性、文化性において兼備する民族において初めて可能なのではないだろうか。とすれば、西欧文化と東洋文化、狩猟文化と農耕文化という相反的な要素を、自らに兼備、内含するごとき民族、ないしそのような文化の担い手は、一体、そもそも存在し得るのであろうか。もしそのような民族とその文化があるとすれば、その民族によって初めて、西欧狩猟文化の蘇生、実は東西文化の融合が可能であり、その民族によって初めて、将来の世界性文化は可能である。

将来のアジア共同体の文化が、果たして真の世界性文化の名に値し得るか否かは、アジア共同体に属した民族、文化に、果たして上のごとき民族、文化があり得るか否かにかかっている。以下、そのことを日本、中国、韓国の芸術の問題を介して探ることにする。

３．アジア共同体の芸術

狩猟民にとって、大地は「荒野」でしかない。それは生を託しえない不毛の世界である。彼らは生の支えを、大地を捨てて「天」に求める。天は、大陸性の乾いた風光であり、透明な大気であり、そしてその果ての明澄な天空である。

中国と韓国では特に磁器が好まれ、尊ばれる。磁器の模様以前の無垢、無地の肌理（きめ）には、透明な大気、明澄な天空が宿っている。磁器もまた、天につながる。そこには、風光がある。天を目指す風景は風光である。乾燥性の大陸の原野には、風が光り透明な大気があふれる。磁器は、風光を肌とする。磁器は、石物といわれる。陶器は、土物といわれる。大陸性の風光に適合するのは、石物でなければならない。石物は、中国と韓国のものであり、土物は、日本のものである。土物の手触なり、肌合いには、湿潤なしめり気を帯びた、ホコホコと暖かい土の感触がある。農耕民の故郷は、大地にある。土に還る風景は風土であろう。

中国は、石物と風光の故郷である。特に中国文化の源たる黄河流域は、風光の里である。そして荒野の代わりに、黄土がある。中国人の原型は、黄河の流域で農耕生活に入ってからの農民にあるといわれる。だが彼らもまた、それ以前においては遊牧の狩猟民であり、先住農民の間に割り込んで支配者になるという定型的な定住ぶりを見せたにちがいないのである。中国の民族性、文化性は、黄河定着以前の狩猟性にあって、農民化以後もまた一貫して、狩猟系の文化を継承し続けた。のち中国本土は、北方の狩猟系異民族の侵入にさんざん悩まされ続け、すると、中国本土の農民的性格が対照的に指摘されるのであるが、中国本来の民族性、文化性は、あくまで狩猟系というところにある。漢の時代に、儒教が国教になったのも、諸士百家のうち特に儒教に、狩猟文化性が濃厚であったからである。土にかかわりの深い老子、荘子の道教一派は、土着的農耕的性格の故に、中国主流文化から外されて、傍系文化になった。

韓国もまた、その本質においては（という点で中国とは異なるが）石物と風光の国である。高麗青磁、李朝白磁を持ち出すまでもないことである。ただ中国のそれとのいささかの違いがあるとすれば、乾燥性の澄明な大気を感じさせる肌理に、わずかに繊細な、しっとりとした「うるみ」が宿っている点であろう。その由来は、後述に委ねる。だが、韓国もまた、石物と風光の国である。少なくともその本質においては、そうである。

韓国もまた、元来、狩猟系民族であり、狩猟文化の担い手である。韓国の源流は、古朝鮮にあり、古朝鮮は、中国東北地区、北中国を領土とする民族であり、そもそもの源流は、さらにさかのぼって、東北地区、蒙古にまたがっていた扶余族にあるといわれている。当然のこととして、韓国は狩猟系民族である。いや、あとの関係でいえば、少なくともその本質においては、狩猟民族である。韓国が石物と風光の国であることは、理の当然といわねばなるまい。

狩猟文化は、石の文化でもある。西欧と東洋を比較して、石の文化と木の文化といわれることがあるが、農耕文化は、木の文化であるより前に、土の文化である。韓国には、磁器のほかに、「玉（ぎょく）」の好尚がある。玉もまた、石

と並んで狩猟文化の圏内にある。その点でも、中国と軌を一にしている。

ところが不思議なことには、日本には、その趣味がない。三種の神器に八坂瓊曲玉があるのに、以後石と玉への好尚はほとんど見られない。また、さらには日本にも、磁器の趣味がないわけではない。李参平以後、石物趣味は、当時の大名たちの間で一大流行となった。ただその場合でも、日本では、磁器の肌理そのものに「風光」を表現しようとする欲求は、見られず、磁器の肌に、模様と色彩の世界を見いだした。現代でも、実用主義を兼ねた器には、ほとんどの場合に磁器が使われているが、しかし、日本人にとっての焼物と開き直れば、それは土物である。

中国でも、韓国でも、神話はまず、天からの降臨神話として始まる。だが日本の場合は、降臨神話は檀君神話その他の韓国神話の敷き写しでしかない。敷き写し以外の「天」思想は、日本にはとんと見当たらない。例えば、降臨神話を除いて「天」に関係があるのは、わずかに「星」の神様の名前があるだけである。それ以外の「天」の神様は、天界の神様ではなく、「アマ」と呼ぶべき神様であって、その際の「アマ」は、新井白石が指摘するように、宮廷系の説話であれば、その「アマ」は、馬韓を指し、民衆系のであれば、辰韓を指す言葉である。

先述のように狩猟系西欧の文芸、哲学、宗教のすべてが、究極的に目指すのは、「天」である。イデアは常に、太陽に喩えられ、神は常に、「天にます、われらの神」である。ギリシアのパルテノンは、大地からの隔絶を自立的空間として求め、つながる先を澄明な大気と天空に求める。西欧文化に特有の超絶的精神主義、理想主義、信条主義は、その世界と故郷を「天」に求める。それはそのまま、中国と韓国にも同質異量の現象としてつながっている。天を目指す、悪無限的に壮大な人間のドラマが、狩猟系文化を彩るのに対して、農耕文化に宿るのは、ウンシャインバール（「みすぼらしい」と「みせかけでない」の掛詞）な安らぎである。

ところで韓国には、石物のほかに、日本陶器の祖としての伝統がある。井戸茶碗といい、三島手といい、土の肌合いを生かしきった土物は、新羅焼き、伽羅焼き以来の伝統を誇る韓国の土物である。韓国に青磁、白磁（または中

間型としての砂器）の魅力を見るだけでは、片手落ちというものである。韓国は、土物の故郷でもあったのである。現在のところ韓国自身に、上の片手落ちが見られるのは残念なことであるが、韓国の土物には、石物と並ぶだけの韓国性が宿っているのである。

中国は、かつては陶三彩で知られた土物にも、輝かしい歴史を持っていたはずであるのに、以後、土物は完全に、世の片隅に追いやられて、ストレートに石物世界になっている。日本では、事態があべこべである。かつては中国の磁器を追って、チャイナの名の有田焼ほかが、有力輸出品として名を残しているのに、好尚上からすれば、土物一辺倒ともいうべき土物好きである。少なくとも他国との相対性の上では、そうである。

ところで韓国はどうであろうか。韓国は、その本質においては、石物の国であり、属性において、土物の国である。韓国は造形美術上、その本質においては、中国と同質であり、その属性において、日本の本質とつながっている。属性と本質で共通するもの同志は、似而非なる関係を生むことが多い。似而非なる関係は、奇妙に反発を生みやすい関係である。

アジアは、決して一つではない。極東の三国もまた、決して東洋の語で概括可能ではない。土物日本は、純粋農耕民族である。そして石物一辺倒の中国は、ほぼ純粋に狩猟民族である。中国文化の中での土物は、つまるところ日陰の世界の住人でしかない。例えば「気」という言葉がある。その気もかつては、自然の気であった。儒教はそれを人間化して、志操、志気、節操、勇気の「気」に置き換えてしまった。自然の気に、「気」を見るのは老荘学派である。老荘の学は、農耕系文化の系統に属し、そのゆえに中国では、陰の存在に押しやられている。土物と老荘学派は、中国主流文化の中での農耕文化の運命を示す好実例である。

石物を本質とする韓国は、北方扶余の血を引く限りにおいて、まぎれもなく狩猟系民族である。しかも一方、属性としての土物の韓国は、弥生式農耕の祖として、まぎれもなき農耕民族でもある。

韓国における農耕民族の由来については、不分明なことが多い。しかし狩猟系民族のかげに、農耕系文化を担い続けた農耕民族が、かなりの程度に渡

来、あるいは先住していたことだけは、確かなことといえよう。

結果としては、三韓から三国にかけて、高句麗は、ほぼ完全に狩猟系であり、馬韓→百済は、先住農耕民の上に、高句麗から分かれた狩猟系支配部族の南下が重なった複合部族であり、辰韓→新羅は、ほぼ完全に農耕6部族から成っており、内部から支配者を生んだ部族であった。

韓国の本質を形作るのは、狩猟系の民族性であり、属性となるのが、農耕民族性である。時としてその属性は、本質に対して同格性を主張することがある。そのとき韓国の民族性は、狩猟性と農耕性なる相反的二元性を孕んだ民族性を示すことになる。

韓国の青磁、白磁は、中国のそれに比して、その肌合いも、微妙なうるおいが宿っている。さらに韓国の壁画、また欄間の装飾画には、中国のそれと並んで、狩猟系の特徴がかなり鮮明である。壁間、欄間を埋めつくす装飾画という点、また原色の色彩という点にそれが鮮明である（後述）。だがここでも、韓国の原色模様にも、中国のそれに比べると、やや中間色がかったうるおいとやさしさが表れている。韓国の風光そのものが、何処かに風土的なうるおい、しっとりとした味わいを備えているのである。北中国、東北地区の雨量に比べて、韓国のそれが2倍を占めるところにも、そのことは示されているが、それだけではない。狩猟性なる本質の中に、顔を出す農耕性なる属性が、そうさせているというべきであろう。ただの風土論に基づく比較芸術論よりも、生産様式に基づくそれの方に、「事態そのものへ」ということに関する軍配が上げられるからである。

焼物ばかりではない。音楽と舞踊に関しても、既述のことはさらに裏付けが可能である。中国では、礼楽の伝統があって、音楽、舞踊は、宮廷における「雅楽」の世界に権威と伝統が集中し、俗楽は、農耕文化の運命を土物と共有することになった。現中国では、俗楽（京劇その他の民衆芸能）の保護、育成に努めているようであるが、俗楽はあくまで「雑芸」にすぎない。韓国では、国楽院において雅楽と俗楽の両立てがなされていると聞く。ここにも、韓国の二元性が見られる。日本では、中国、韓国伝来の雅楽は、形式的に存続を保つにすぎない。主流は、貴族化された俗楽である。貴族化ということに、特殊事情があるが、しかし、歌と踊りの由来は俗楽にあって、元来は、これまた特に本貫、新羅の血を引くものである。

4．日本、韓国の芸術における自然

先述のように、狩猟文化には、「自然本位主義」に則る大地、自然が大前提的に欠落している。「悲劇の誕生」のニーチェによれば、西欧文化は、ニヒリズムに陥っている。自然本位主義的自然が欠落していたからである。だからニヒリズムからの脱出は、西欧形而上学の転倒によって、大地、自然に至りつくことで切り開かれる。そしてニーチェは、狩猟系ギリシア文化の底に、農耕的自然を発見して、それを「ディオニュソス的なもの」と名付けた。それは、「悲劇の誕生」では確かに、農耕的大地、自然であった。ところがニーチェは、次の論文以後、ディオニュソス的なものを、「意志（力への意志）」とすり替えてしまった。「悲劇の誕生」ではニーチェ自らが、そのすり替えに関して、注意を繰り返していながらである。意志〈力への意志〉は、狩猟系西欧哲学本来の「能産的自然」＝生命論的自然に外ならない。

ギリシア悲劇の底流に、ディオニュソス的農耕的自然を発見したのは、ニーチェの大功績である。だが、ニーチェ自身もまた、狩猟系西欧哲学者でしかなかった。せっかくの発見を彼自らがかき消してしまう。それほどに、狩猟系西欧人にとって、農耕的自然なるものは、把捉に難しい代物だ、ということである。

ディオニュソス＝自然をディオニュソス＝意志にすり替えたニーチェは、ハイデッガーによれば、西欧形而上学の転倒を企てたのではなく、ただそれをそれ自身の根源に追い詰めただけのことで終わってしまったといわれる。だからハイデッガー後期の存在論からすれば、ニーチェの意志（力への意志）を逆転することによって初めて、西欧形而上学の転倒の企ては成就することになる。そしてその果てに生まれたのが、ハイデッガー後期の「存在」である。それは正しく、ニーチェのいうディオニュソス的な自然であり、農耕的自然であった。

ハイデッガーは、Natur の語を避ける。Natur は、自然主義といわれる場合の Natur である。それは、生命論的自然を意味する。また彼は、Physis の語を避ける。それは、機械論的自然と混同されやすい言葉である。そのゆえにハイデッガーは、わざわざ「存在」＝das Sein という言葉を使った。存在は、自然本位主義に則る農耕的自然、大地を暗示する言葉である。

その農耕的自然には、für sich なそれと an sich なそれとが区別される。日本での自然は、前者であり、韓国での自然は、後者になる。そしてどうやら、韓国の目からすれば、日本的な für sich な自然は、わざとらしい作為的な自然と映るようであるが……。

日本的自然は、道元禅師の「本来本法性、天然自性身」、親鸞上人の「自然法爾」という言葉に示されている。染汚からの脱落身心によって、あるいは、「はからい」を捨て切ることによって生まれるのが、天然自性身であり自然法爾である。

西欧的対立概念に、精神対生命という対立概念がある。「はからい」はここでは、精神の「はからい」であり、それを捨てれば、「生命」が顔を出す。西欧風に考えると、生命即自然法爾である。ところが日本的自然からすれば、生命的自然はなお「はからい」であり、生命的恣意に規整されるが故に、「染汚」そのものでしかない。生命的自然を本来的自然とすり替えるのを、「自然外道」という。

このことは、若い日の道元禅師をとらえた疑問でもあった。天然自性身が、何故、生命的自然であってはいけないのかという疑問である。坐禅がもし、おのずからなる自然を招来するものであるとすれば、何のことはない、人間は坐禅以前において既に、この身このままに「おのずからなる自然」の体現者ではないか。とすれば、何故ワザワザなる処業でしかない坐禅の修業が必要なのだろうか。

その疑問は、中国での修業が終わった時点で氷解することになった。禅師は、そのことを「不染汚」（染汚しないためだ）と表明した。パラフレイズすると、以下のごとくである。すなわち、ワザワザ修業するのは、天然自性身を損なうことではないか。坐りたい時に坐り、食いたい時に食い、寝たい

時に寝るのが、天然自性身にかなうことではないか。それを道元禅師は、「自然外道」と呼んだ。坐りたい時に坐り、寝たい時に寝るのは、ただの勝手気儘、恣意、放恣でしかない。それは、生命的自然につきものの衝動、本能に由来するものでしかない。

さらに天然自性身自然は、精神、イデーを介した自然でもない。イデーに分与する限りにおける自然、神的なものに関与する限りにおける自然は、天然自性身の自然ではない。以上が、für sich な形における日本的自然である。

それに対して、an sich な自然を表明するものに、十八史略の鼓腹撃壌の項がある。「日出而作　日入而息　鑿井而飲　耕田而食　皇帝何有於我哉」～「おれたち百姓は、一日一日のへめぐり（自然の歴運）のままに、随順して生きてゆくだけさ。皇帝だの、帝王だの、おれたちの知ったことか」。それは先の「食いたい時に食い、寝たいときに寝る……」という自然外道の考え方に似ている。だが農民は、「自然の歴運」に素直に従って生きているのである。おれたちは、おれたちの勝手気儘に生きるんだ、という生命論的自然への居直りが、ここで説かれているのではない。an sich な自然ということである。

みずからの意志に基づいて、田を作るのは、「作為」である。「日出而作」は、「無作為的作為」である。民芸家の柳宗悦氏が、かつて（かなりのかつてであるが）、韓国の木椀造りの工場を訪ねたことがある。職人が、節のある木を平気で材料に使うのに驚き、「節のある木を使うと、あとでお椀が曲ってしまうだろうに」と尋ねたところ、けげんな顔の職人から、「曲って悪いか」という返事がかえってきた。氏は、「ウン」とうなったきり、かえす言葉もなかったということである。「曲って悪いか」は、決して反語的言辞ではない。ストレートに率直な返事である。民芸の「無作為性」について、あれほど語り続けてきた柳宗悦氏が、改めて「無作為性」について教えられたのである。

日本の民芸の世界には、an sich な自然があふれているはずである。だが、民芸の親戚筋にあたる生花、盆栽、枯山水といった一連の趣味に対して、韓国人は、そこに不自然さを感じて頸をひねってしまうようである。何故ワザワザ花を切り取ってきて、ワザワザ鉢に生けて見せておいて、自然と呼ぶの

か。ワザワザ神経質に手を加えて、ねじ曲った盆栽を造って、そこに自然を感じたりするのか、という疑問である。

韓国人は、an sich な自然を尊ぶ。先の木椀造りの職人の例でいえば、民芸家の柳氏でさえもが、für sich な自然に傾き、「作為的無作為性」をもって「無作為性」と思い込むところがあったのである。木椀造りの職人が改めて、同氏に「無作為的作為性」なる an sich な自然を教えてくれたのである。生花、盆栽、枯山水は、つまるところ非自然な「作為的無作為性」の産物でしかないのである。für sich な自然の大衆版である。

おのずからなる自然は、われわれの外にある自然だけを指す言葉ではない。それに対応して、われわれの内なる「おのずからなる自然」がある。そのいずれかにアクセントをおきながら、ある時は外なる自然を、ある時は内なる自然を、ある時は内外の自然をその「純粋なつながり」において、「おのずからなる自然」と呼ぶのである。純粋なつながり(reiner Bezug)とは、リルケの言葉であるが、偶々それは、坐禅の妙諦を示す言葉でもある。

以上の寄り道を経た上で、以下韓国の歌と踊りについて考えてみたい。むろん雅楽系のそれでもいいが、特に民謡と民舞に注目したい。韓国の歌と踊りには、「流動する自然のリズム」、すなわち an sich な自然のリズムがある。流動する自然、すなわち運動体の自然は、風の流れに、光と影の交錯に、そして、砂の上に作られる風紋(ふうもん)に、水の流れに生まれる波紋に自らを表す。韓国の踊りは、時として風の流れであり、光と影の絶妙なたわむれであり、風紋、波紋である。

砂器の刷毛目(はけめ)が、自立的模様でありながら、しかし同時に、もとの無垢、無地の肌合いが起こした運動の軌跡を思わせるように、韓国の踊りは、人間の肉体が作り上げる自立的空間の運動を表現しながら、しかし同時に、「大地と風と光のあやなす自然の運動が、踊り手を通して自らをそのまま表現する」といった趣を備えている。

「自然のリズム」は、人をいらいらさせる日常性への関心、配慮から解き放って、夢見心地の放心の中で、誘眠性の陶酔に誘い込むものである。海辺の岩陰で耳にする、単調な波の音、砂丘で目にする風紋のつらなり、深夜仕事から解放されると同時に、耳につきはじめる置時計のチクタクなどが、自然のリズムの好例である。

韓国の民舞に示させる「自然のリズム」は、上の実例に似た働きで、われわれを放心と陶酔に誘いこむ誘眠性の効果を持っている。それがアレグロに近い活発で急テンポな農楽の場合でも、そうである。

狩猟系の舞踊は、人に刺激と興奮を呼びさまし、ハッと覚醒させる効果を持っている。めざましい覚醒的な魅力を備えた踊りと誘眠的な陶酔に人を誘いこむ踊りには、決定的な異質性がある。誘眠性のリズムを知覚化したときに、人はそれを優美、優雅と呼ぶ。韓国の踊りは、「肩踊り(ゆっけちゅむ)」に特徴があるといわれる。その「ユッケチュム」の優美、優雅に匹敵する踊りは、何処にもないといっても、決して強弁ではない。例えば西欧のバレーも、スペインの踊りも、中南米の踊りも、そして中国の民舞も、まるでただの体操か、曲芸ではないかと、口にしたくなるほどである。

ところが、韓国から、いや新羅から伝わった日本の踊りは、連続的なリズムを断ち切る型を介して、静止的空間を表現する、一種の空間芸術に変化してしまった。新羅由来のそれが、もともとはまことに素直な時間芸術であったのに、である。

何故かについては、今ここでは省略して、日本の芸術においては、自然のリズムという時間の流れをワザワザ断ち切ったあとに生まれるのが、表現内容たる大地、自然であることを、以下いくつかの例で見てゆくことにする。

韓国の民謡は、そのほとんどが三拍子でできている。日本の民謡は、四拍子を一般とする。だが、より正確には、日本の民謡は、どうやら一音一音の音色が途切れながら続くという、奇妙な構成になるもののようである。ある人にいわせると、上の四拍子は、二拍子に還元され、さらにその二拍子は、一拍子に還元され、つまるところ日本の民謡は、一拍子の歌ではないか、ということになる。一つの音と一つの音との途切れた合間に切り開かれる無音の歌の世界に、自然の歌を聞くのが、日本の歌の在り様である。音と音との間は、断ち切られなければならない。

日本的余韻というものがある。余韻は、一つの音そのものの余韻であるの

か、あるいは、音が途切れたあとの無音の韻が、余韻であるのか。日本では、後者を余韻という。

模様というものがある。模様は、もともと抽象的な自立的空間の樹立を意味するのであるが、日本では、模様は、自らの存在によってかえって、無垢、無地の地（大地を象徴する）を引き立てるという逆説的な性格を持つものである。音もまた、模様に等しい逆説的性格を持っている。音は、音が途切れたあとの無音の世界に、自然本来の妙音を聞くためのものである。日本の民謡が、一拍子でなければならない所以も、そこにある。一拍子づつの音の途切れたあとに、自然の妙音を確かめ確かめ歌われるのが、日本の民謡、いや、歌一般である。

踊りもまた、人為的模様にあたる。一つ一つの所作＝型によって、踊りの流れが断ち切られ断ち切られするのが、日本の踊りである。芝居でいわれる「みえを切る」の「みえ」に当たるのが、踊りの一つ一つの所作である。所作＝型は、踊りの連続的な流れを断ち切ることによって型であり、型は、時間が停止したあとに自然の広がりを開示するためのものである。

鐘の音が響く。われわれは鐘の響きを、「みえを切る」ための準備と受け取る。だから鐘の音そのものに「自然のリズム」を受け取るのではない。鐘の音は、それが途切れたあとの余韻のために響くのである。

日本の芸術は、an sich な自然のリズムをワザワザ断ち切ることによって、そこに für sich な自然を感じとろうとする芸術だといえるかも知れない。ところが韓国では、空間芸術たる建築物でさえもが、決して「凍りついた音楽」（多声音楽の切断面）を意味しない。静止的空間体たる建築物自体が、現在進行形の自然のリズムを体現する。自然のリズムは、曲線を描いて流れる。韓国では、曲線を画く屋根の形に、自然のリズムが表現される。「だが、新羅地方の屋根は、武骨な直線ですよ」と、水を指す人がいるが、日本人の目には、武骨なはずの新羅の屋根さえもが、優雅な曲線と映る。日本の屋根は、常に直線的に断ち切られる。切り口がすっぱりとした直線によって、建物の大地への逆説的還帰が志向される。

日本では話術も、断ち切り方で、話の巧拙が決まる。話の流れが断ち切られたあとに生まれるのが、「間」である。韓国の話は、どうやら西欧風にトウトウと流れてゆくようで、話の巧拙は、その流れ方の如何によるといえよう。日本では、話もまた「断ち切られ」なければならない。断ち切られたあとの「間」によって、無言と沈黙の「はなし」の世界、言葉による合一の世界が開示されるのである。

「古池や　蛙とびこむ　水の音」。ここでも蛙が立てる水の音にポエジーが宿るのではない。水の音は、自らを断ち切るための音でしかない。音が途切れたあとの無音の静寂に、人は大自然の妙音を聞くのである。

日本人好みの色彩は、中間色である。湿潤な風土には、中間色が適合する。そしてやがてその中間色でさえもが、無垢、無地の地に向かって、自らを消してゆく。そのあとに生まれるのが、わび、さびにつながる無垢色である。それはある時は淡墨色であり、灰白色であり、おぼろな白色である。「銀碗に雪を盛り、明月に鷺をかくす」。無地の地は、大地、自然を開示する。

大和時代に韓国と中国から直輸入された、原色の青丹（それに黄色）は、結局のところ、水蒸気の多い日本の風土にはなじみ切れなかったようである。やがて原色の青丹は、おぼろな白色、灰白色、淡墨色に場処を譲り渡すことになった。

むろん韓国は、乾燥性の風光に由来する原色の国である。一方、白色が韓国好みの色であることも確かである。恐らくは、韓国の白は、原色の白であり、日本の白は、中間色の白なのであろう。韓国の民家の土塀は、誕生時には、鮮明な乳白色か、白色を呈している。時代が経てば、おだやかでおぼろな乳白色、白色、淡墨色が生まれ、それはそれで結構韓国の風光に融け合っている。韓国の白には、土に根ざした、中間色がかった白もあるのである。中間色の白、淡墨で目を引く土塀が、大和の唐招提寺から薬師寺に至る道筋や、高畑の道筋にあって、韓国からの、いや、百済地域からの旅行者はフト、クンナラの奈良をウリナラと錯覚することがあるといわれる。

ところで、中国と韓国の原色は、確かに、狩猟系社会のものである。もっとも原色に関しては、乾燥性の大陸性の風光のものというべきであるかもしれないが……。さらに、壁画に関して、共通の特徴がある。すなわちそこで

は、壁面、欄間の模様は、空白、余白の余地なく、壁や欄間を埋めつくさねば収まりがつかない。これこそ、狩猟系社会に特有の様相というべきである。空間を埋めつくす模様は、ヴォリンガーにいわせると、「空間恐怖」に由来するものである。空間恐怖は、狩猟民に特有の現象である。農耕民には、「空間憑依(ひょうい)」なる現象が、似つかわしい。

日本の壁画には、「空間恐怖」は無縁である。描かれる模様なり、実画なりは、自らの自立的空間性に対して、逆説的存在性を担っている。すなわち、模様は、自らを否定して、無垢、無地の余白を引き立たせるための役割に甘んじる。日本の壁画は、余白の地を引き立たせるための壁画である。空間を埋めつくす壁画は、日本では見当たらない。余白は、大地、自然である。無垢、無地の地に、絵画の世界を感じとるのが、日本的美意識である。

ところで中国の原色に比べると、韓国のそれには、少しだけ中間色に近いうるみとおだやかさ、やさしさがある。宋磁に比べて、高麗青磁の肌合いには繊細なうるみが宿っていることに似ている。澄明な大気が、いささかのうるみを帯びているのが、韓国の大気なのであろうか。北中国、東北地区の風景に比べて、韓国のそれは、厳しさの中に柔和さを備えている。気候も、同様である。韓国の風光は、どこかに風土的な趣きを備えているのである。

5．あとがき

以上、焼物、歌と踊り、壁画等々を介して、中国、韓国、日本の芸術の共通性と差異性を探った。そして、その共通性と差異性が、背景に、狩猟文化と農耕文化の共通性と差異性を担っていることについて触れた。それぞれの芸術を介して、中国は、ほぼ純粋に狩猟文化で一貫し、日本は、農耕文化そのものであり、韓国は、狩猟文化を本質とし、農耕文化を属性とすることが導き出された。

そこで改めて論文の初めに還ってもらう。そこでは次のようにいわれている。「２つの文化の間の架橋、２つの文化の融合は、２つの異質の文化を、自らの民族性、文化性において兼備する民族において初めて可能なのではな

いだろうか。とすれば、西欧文化と東洋文化、狩猟文化と農耕文化という相反的な要素を、自らに兼備、内含するごとき民族、ないし、そのような文化の担い手は、一体、そもそも存在し得るのであろうか。もしそのような民族とその文化があるとすれば、その民族によって初めて、西欧狩猟文化の蘇生、そして東西文化の融合が可能であり、その民族によって初めて、将来の世界性文化は可能である。

将来のアジア共同体の文化が、果たして真の世界性文化の名に値し得るか否かは、アジア共同体に属した民族、文化に、果たして上のごとき民族、文化があり得るか否かにかかっている。」

芸術の問題を介して、上の問いに答え得たはずであると、私は思う。そこから導き出される結論があるとすれば、将来のアジア共同体の世界性文化の創造は、少なくとも韓国を中心になされるべきであるということ、そして、日本と中国は、協助者の役割につくべきであるということである。そして私の所説を実証するのが、統一教会であることは論を待たない。統一思想における両文化の融合、世界性的性格については、今ここでは述べない。私の受け持ちが、当面のところ芸術問題に限られているからである。

アジア共同体の世界性文化に関して、韓国を中心に据えるのは、決して韓国と統一教会への、空々しいお世辞ではない。韓国と統一教会に対して、改めて責任の重大さを自覚しなおしてほしい、ということである。

さらには日本と中国には、これまでそれぞれに、誇り高き大国意識がある。私の所説は、それを傷つけて、反作用を生む可能性がないわけではない。例えば、赤旗なら、私の所説を耳にすれば、直ちに「日本を韓国の属国にしようとする」「韓国中心主義」と、反発するであろう。

だが、私の所説が正しいか、赤旗の所説が正しいかを決めるのは、どちらが「事態そのものへ」に徹しているかということであって、決して井戸端的まことしやかさにあるのではない。