『表現文化』第 11 号
2022 年 3 月 28 日刊行
p. 89–98
DOI:
10.24544/ocu.20220316-001

《優秀卒論紹介》

境界線上の表現活動

赤瀬川原平の「超芸術トマソン」と「路上観察」から

今 岡 雅 之

以下に掲載するのは、2015年度文学部表現文化コース卒業論文として提出された今岡雅之さんの論文の抜粋要約である。この卒論で今岡さんは、赤瀬川源平が1970年代以降継続的に展開した「超芸術トマソン」と「路上観察」の実践に注目し、それらがモダニズムの芸術実践や都市研究と密接な関連をもちながらも、それらに還元しえない活動であった理由を考察している。第１章ではまず「トマソン」以前の赤瀬川の活動を整理し、赤瀬川の芸術実践の展開の中に「超芸術トマソン」と「路上観察」を位置づける。そのうえで第二章と第三章では、モダニズムの芸術実践および都市研究と赤瀬川の実践との関係が考察される。そして、第四章では、モダニズム芸術や都市研究の立場からなされる赤瀬川の実践に対する批判を捉え直し、芸術にも研究にもなりきれない点に、赤瀬川の実践の本質的特徴が認められることを指摘している。ここでは卒業論文の第二章から第四章までの要約を掲載する（論文の原本は学術情報センターで閲覧可能）。本誌の刊行の遅れために掲載に時間がかかってしまったが、幅広い先行研究を読み込み、みずからの問題意識に基づいて整理したうえで、独自の論点を提示する今岡さんの卒論は、これから卒論を執筆する学部生にとって大いに参考になるはずである。（海老根剛）

第２章　芸術的実践としての「トマソン」、「路上観察」

第１節　コンセプチュアル・アートとしての「トマソン」、「路上観察」

まずコンセプチュアル・アートの定義を確認する。トニー・ゴドフリー（Tony Godfrey）は、思想や意味、芸術とはなにかという問いかけの方法に主眼を置き、特に収集対象あるいは販売の対象となるものという従来の美術品の位置づけに疑問を呈し、また見る人の意識が関与してはじめて存在しうることをコンセプチュアル・アートの定義としている(1)。

この定義によるならば、特に「トマソン」をコンセプチュアル・アートと呼べるのではないか。最初の超芸術物件である「四谷階段」の発見前の頃、赤瀬川ら

(1) トニー・ゴドフリー『岩波世界の美術　コンセプチュアル・アート』木幡和枝訳、岩波書店、2001年、4頁。

は「現代芸術ごっこ」をしていた。それは、当時、前衛芸術的作品として制作されていた、材木がごろんと転がっていたり、穴を掘ってその土が山になっていたりする作品を念頭に置いて、それに似た光景を工事現場で見つけて「あっ、現代芸術」と言って揶揄するものであり、芸術とは呼ばれない芸術を探す遊びであった[(2)]。このように、「トマソン」の背景には、前衛を志向した作品が画廊や美術館という美術界の制度に取り込まれて一般的に「美術」として受容されていくことに対する疑問があった。そして赤瀬川は、従来的な制作という手法ではなく、発見という手法を用いて、美術界の制度からかけ離れた場所で「芸術」を見つけ、芸術とはなにかという問いを発した。また、超芸術物件とされるのは、もとは「ゴミ」と呼ばれるようなものであることから、「トマソン」は見る人の意識が無ければ本当の意味で存在しえない。こうした点で、「トマソン」はコンセプチュアル・アートの側面を持っているのである。

(2) 赤瀬川原平「トマソンとは何か?」、『トマソン大図鑑　無の巻』(赤瀬川原平編)所収、筑摩書房、ちくま文庫、1996年、16-18頁。

また松岡剛は、最初期のコンセプチュアル・アートと言われるマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp）の「レディ・メイド」と「トマソン」を比較したさいに見えてくる「トマソン」の特質として、芸術的意図の不在と従来的な意味での作者の不在を挙げている[(3)]。

さらにレディ・メイドと「トマソン」では、美術市場との距離の取り方が異なっている。便器を素材とした「泉」は展覧会のためだけではなく、売ることを意図して世に出された[(4)]。たとえ少し手を加えただけの便器に高い評価と値段が付けられる可能性があるという美術市場の滑稽さを告発する意図があったとしても、一旦美術市場に取り込まれると、その滑稽な美術市場の枠組みを強化するものとして機能してしまう。

(3) 松岡剛「赤瀬川原平によるトマソン、路上観察そして芸術原論」、『芸術原論展1960年代から現在まで』(千葉市美術館・大分市美術館・広島市現代美術館編)所収、千葉市現代美術館・大分市美術館・広島市現代美術館・読売新聞社・美術館連絡協議会制作発行、2014年、43頁。
(4) トニー・ゴドフリー、前掲書、32頁。

一方、「トマソン」では当初、物件写真が美術作品となることは意図されていなかった。しかし、1988年に「トマソン黙示録」という展覧会で、物件写真がオフセット版画として刷られて額装に入り、「作品」として発表され、販売された。以降、赤瀬川個人の「トマソン」、「路上観察」は写真集や展覧会などの従来的な美術作品に近い形態をとる。赤瀬川自身は、「トマソン物件の写真を版画として刷って売ったりするので、どうしても芸術になってしまう。超の字が取れる[(5)]」と述べているように、作品を「売る」行為によって作品が美術市場に取り込まれて「芸術でないもの」が「芸術」と認定されてしまうことに自覚的であった。「トマソン黙示録」以前の赤瀬川は、社会的なネットワークから外れた状態、つまり無償性に価値があった「トマソン」に、芸術的、金銭的な価値がついてしまうという矛盾を意識的に回避し、美術市場とは距離をとっていたのである。

(5) 赤瀬川原平『科学と叙情』新潮社、新潮文庫、1992年、222-223頁。

第２節　「もの派」と「トマソン」

第１節で超芸術物件発見の背景には「現代芸術ごっこ」があったと述べた。赤

瀬川らが揶揄する対象として想定していた「現代芸術」は、「もの派」と呼ばれる作家たちの作品を想起させる。ここで「もの派」がどのような活動であったのかを確認しておきたい。

「もの派」という美術運動の発生に大きな影響を及ぼした作品は、関根伸夫の「位相−大地」である。これは1968年第１回神戸須磨離宮公園現代彫刻展において大地に巨大な円筒形の穴を掘って、その傍らに同形で同じ大きさの土塊を立ち上げたというものであった。李禹煥が近代的な二元論に対する強い懐疑、その二元論に基づく美術作品に見られる表現の肥大化とそれによる表現者の思考と表現の乖離という近代文明病を解決するひとつの方法として「位相−大地」を積極的に評価、論評した。そして、同時期の1969年頃から「位相−大地」に影響を受けた作品が様々な作家によって発表されるようになる。ちなみに「もの派」はあくまでも計画的に結成された集団ではなく、ある程度共通した芸術観と友情によって自然発生した集団であった(6)。また、「もの派」作家たちからは同意を得られなかったものの、峯村敏明は、「もの派」が木や石、土といった自然物質や鉄、ガラス、セメントといった物体を未加工のまま作品のメディウムに用いていた点を正確に指摘した(7)。

福住廉によると、「もの派」の「もの」と、「トマソン」、「路上観察」の物件は表裏一体の関係にあるという(8)。第一に、両者ともに西洋近代に由来する表現概念を批判的に克服しようと「つくらない」身振りをしていた。第二に、「もの派」の「もの」が自然物質や物体を未加工のまま提示した「作品」として見せられていたのに対し、「トマソン」、「路上観察」の「物件」は観察と記録の結果意味づけられた「物品」に過ぎず、前者が「つくらない」身ぶりによって逆説的に「作品」を作っていた反面、後者は「つくらない」身ぶりを「見る」ことに置き換えた。「もの」を凝視しつつも、「もの派」が依然として「表現する主体」を手放さなかったのに対し、「トマソン」、「路上観察」はそれを「見る主体」に巧みにスライドさせた。この「見る主体」は「見る」というほとんどの人が日常的に行っている行為に基づいていたため、「表現する主体」にはなりえない大多数の庶民を巻き込みながら主体を形成した(9)。

ただ「もの派」と「トマソン」を比較するときに、「もの」と「物件」の対立にこだわる必要はないように思われる。椹木野衣は、もの派の狙いは日常的な秩序を綻ばせ、「端的にそこに物があり、それ以上でも以下でもない」という世界の基底的な状態を出現させることにあると指摘したが(10)、これは社会的なネットワークや人間の意図という秩序から外れた「トマソン」と不意に出会って、「もうすべて見尽くして倦怠していた、と思っていた世の中なのに、まだ誰も知らない密林が広がっている(11)」と述べた赤瀬川の実感と重なる。「トマソン」は世界の基底を立ち現わすような行為ではなかったが、「異化された世界」と出会うには十分で

(6) 峯村敏明「批評の風景-もの派の窓から」、『美術批評と戦後美術』(美術評論家連盟編)所収、ブリュッケ、2007年、228頁。

(7) 福住廉「観察者の歴史と戦後美術の歴史−現代美術の民俗学的転回へむけて」、『路上と観察をめぐる表現史』(広島市現代美術館監修)所収、フィルムアート社、2013年、205頁。

(8) 同書、206頁。

(9) 同書、207頁。

(10) 椹木野衣『反アート入門』幻冬舎、2010年、172頁。

(11) 赤瀬川原平『千利休　無言の前衛』岩波書店、岩波文庫104、1990年、42頁。

あった。このように、日常とは異なった「世界」との「出会い」の可能性が開かれているという共通性にも着目すべきであろう。

椹木によると、「トマソン」は「もの派」以上に「もの派」的な行為であったという[12]。「もの派」は創作よりも「あらわれ」を、収集よりも「きえさり」を重視していたにも関わらず、70年代以降、当初は否定していた制作の前提や作家性をどんどん取り入れ、美術館で回顧展まで開かれるようになってしまった。一方、「トマソン」も無用の産物を発見して、その一過的な「あらわれ」との「出会い」を純粋に楽しむ行為であった。それに加えて、「物件」は制作者も意図も確定しておらず、時間を経ると消え去る運命にあるという「もの派」が本来志向していた特徴を持っていたのである[13]。

しかし、いまだに「トマソン」、「路上観察」が「もの派」以降の日本の現代美術史に組み込まれることは少ない。理由としては、「トマソン」には芸術的意図が不在であることや物件写真の発表が主として雑誌上や書籍という印刷媒体で行われたため、それが芸術的実践として認識されにくかったことが考えられる。また、「トマソン」、「路上観察」が一般的に人気を博した理由も、その活動自体の趣味性にあった。そして、「トマソン」、「路上観察」は、活動の思想や構造において、どこか「現代」美術に馴染みにくい要素があったのではないだろうか。この「趣味性」が発生する原因と「現代」美術への馴染まなさの原因というのは実は同じところに求められるのではないか。このことは第４章で詳しく論じる。

(12) 椹木野衣「悪い場所10　再読・石子順造　もの派/幻触からマンガを通じ、トマソン、アール・ポップ、日グラ、そしてスーパーフラットまで」、『10＋1』No.40、2005年9月、INAX出版、14頁。

(13) 同書、14頁。

第３章　都市研究の文脈における「トマソン」、「路上観察」

第１節　考現学と「トマソン」、「路上観察」

「トマソン」の探査活動は赤瀬川が美学校で行っていた考現学の授業の延長で生まれた。また藤森照信が「路上観察は、芸術と博物学をなつかしい故郷とし、考現学を母として生れ」たとしているように[14]、「トマソン」、「路上観察」は考現学の影響のもとスタートした。それでは、両者にはどの程度まで共通性があるのだろうか。

「考現学」とは今和次郎、吉田謙吉らがはじめた、ひとびとの暮らしにまつわるさまざまな事柄を調べる活動である[15]。今によると、考現学は「方法の学」であり、社会学の補助学として役立つものである[16]。活動の手法は、ある時間と場所を限定し、ある一定の項目のモノやコトがどれだけあるのかということを全て調べあげて[17]、それを視覚的なものはスケッチで、数量的なものは統計的な処理をした表やグラフによって記録した。代表的なものとして、銀座の街の人出や通行人の属性の変化、通行人のアクセサリーまでも含めた服装、女性の髪形などを調査した1925年の「東京銀座街風俗記録」がある。こうした調査は『婦人公論』に

(14) 藤森照信「路上観察の旗の下に」、『路上観察学入門』(赤瀬川原平・藤森照信・南伸坊編)所収、筑摩書房、ちくま文庫、1993年、32頁。

(15) 松岡剛「観察者たちがもたらすもの」、『路上と観察をめぐる表現史』所収、2013年、10頁。

(16) 今和次郎「考現学とは何か」、『考現学入門』(藤森照信編)所収、筑摩書房、ちくま文庫、1987年、359頁。

(17) 川添登『今和次郎』筑摩書房、ちくま学芸文庫、2004年、202頁。

掲載され、他の調査も雑誌に発表されることがほとんどであった。「トマソン」、「路上観察」は数量的な記録や人の装飾品や風貌ではなく、もっぱら街にある物を対象としている点、何かの補助学として想定されていなかった点で考現学と異なっている。しかし、街の細部にまで目をこらして観察するという態度や活動の結果を雑誌で発表する手法、集団での活動という点は共通している。

さらに考現学も「トマソン」、「路上観察」も都市の変化に反応した活動であった。1923年9月に関東大震災が起こったのち、今や吉田らは東京の被災地でシェルターやハット、バラックといった小屋が人々の手によって作られていく様子をスケッチし、バラック建築が立ち並ぶ殺風景な様子に華やかさを与えようと、バラックの壁にペンキを塗ったり、看板の装飾をしたりすることを請け負うバラック装飾社を始める[18]。これがのちの本格的な考現学の活動につながる[19]。

一方、「トマソン」、「路上観察」の方も、赤瀬川が「超芸術トマソンの発生した1970年代初頭は、体制破壊の波が街を吹き抜けた直後であった。路上の敷石が剥がされ、交番が焼き打ちに合い、車道をぞろぞろと人が歩いて、街の様相は激変していた。これは関東大震災のミニ版だろうか[20]」と回顧しているように、トマソンの活動は都市における政治的な破壊の時代とシンクロしていた。そして、路上観察学会の結成がバブル期の始まりといえる1986年であることを踏まえると、考現学から「路上観察」に至るまで、震災復興、高度成長、バブル期といった都市の地殻変動と呼応していた[21]。

そのほかに今と赤瀬川の芸術観にも共通性がある。1923年８月に今が執筆し、1927年２月に『民俗と建築』に掲載された「ブリキ屋の仕事」というエッセイ風の小文に注目したい。これは今が民家のスケッチによる記録すなわち「採集」の途上にたまたま目にしたブリキ屋のガス灯の仕事に心惹かれる様子を描いたものである。ここで今は当時の芸術家や工芸美術家とその周囲の状況を揶揄している一方[22]、ブリキ屋のガス灯については、全体的にプリミティブ過ぎるものの「その仕事振りにはチャームされてしまわずにはいられない」と興奮気味に感想を述べている[23]。そうして、全てのガス灯をスケッチしてしまう。更に、ガス灯は御殿の中のものではなく、国産利殖とも関係しておらず、閑暇をもつ老人たちに提供するためのものでもないとしている。そして、「芸術はいま、新たに評価されなければならぬ時期がきた」と主張している[24]。

これは赤瀬川が「トマソン」を語る時の口調とよく似ている。第２章でも述べたように、彼は現代芸術を揶揄するようになっていたころに、超芸術物件と出会った。赤瀬川は初期の超芸術物件と出会った時の感動について、「前にも何かで感じたような美しさだと思った。その記憶を点検してみて、その美しさは芸術に似ていると思ったのである[25]」と語っており、ガス灯に見とれ、従来の芸術以上に「芸術」を感じた今と感覚を共有している。それに加えて、今も赤瀬川も、そこに

(18) 同書、10-17頁。
(19) 同書、336-337頁。

(20) 赤瀬川原平「我はいかにして路上観察者となりしか」、『路上観察学入門』所収、1986年、13-14頁。

(21) 南後由和「笑う路上観察学会のまなざし - 都市のリズム分析へ向けて」、『路上と観察をめぐる表現史』(広島市現代美術館監修)所収、フィルムアート社、2013年、135頁。

(22) 今和次郎「ブリキ屋の仕事」、『考現学入門』所収、12-13頁。
(23) 同書、16頁。

(24) 同書、17頁。

(25) 赤瀬川源平『芸術原論』岩波書店、岩波現代文庫文芸103、2006年、138頁。

ある状態だからこそ価値があるとし、安易に従来的な「芸術」へと回収することを避けた。両者の芸術観がそれぞれの活動に反映されていると考えると、どちらの活動も、その芸術観が同時代の支配的なものとズレていたことによって、都市研究としての独自の地位を築くことができたのではないだろうか。また福住廉によると、考現学は、同じテーマを２回以上観察してもその結果が退屈であるために、同じ対象を持続的反復的に調査することがほとんどなかった点から、考現学は戦後の「反芸術パフォーマンス」になぞらえられるような一回性にかけた身体表現で、内実は「芸術」に近かったという(26)。

(26) 福住、前掲書、202頁。

このように考現学も「トマソン」、「路上観察」も、芸術的側面を持ち、その対象との初めての出会いこそを大事にしたため、社会科学として定着することは困難であった。

第2節　「トマソン」、「路上観察」の都市をみるまなざし

ここからは「トマソン」、「路上観察」がどのようなまなざしで都市を見ていたのかを考えていく。

藤森照信は、当時の「空間派」という都市論を引き合いに出し、それが空間に着目して「都市を読む」ことや「コードを読む」ことで決まって古き良き秩序を導き出すのに対し、「路上観察」は、空間よりも人間の意図と関係なく規範からズレてしまった個別の物体、すなわち「物件」に着目し、予定調和的な全体からの逸脱に最後の自由を賭けている点を特徴とした(27)。しかし、田中純によると、「トマソン」や「路上観察」による都市観察は、「見立て」による記号化を通じてそれらを分類・体系化することで、いわば無意味な「物件」を有意味な「記号」へと回収し続けており、そうした点で80年代の記号論の流行と無縁ではなく、「狂ってはいても、ひとつの都市記号論にほかならない」のである(28)。そして、田中は、路上観察学の視線は、バブル経済以後にあっては、「路上観察」のマニフェストとともに展開された当時の批評性を失ってしまったとしている(29)。南後由和も同様に、路上観察学会が調和的な秩序や物語性をもった空間からのズレを前提とした「物件」に向けたまなざしは、有意味/無意味という意味論的なズレが持つ批評性を失効してしまったと言わざるをえないと指摘している(30)。これらの指摘を裏付けるように、路上観察の活動の舞台は80年代まではほとんど東京が中心であったのに対し、1990年には山形県、1991年には香川県、1992年には埼玉県で路上観察学会の活動が行われ、その後は東海道五十三次や奥の細道を辿るなど、大都市から離れた場所での活動が多くなっていった。

(27) 藤森、前掲書、26頁、30頁。

(28) 田中純『都市表層分析Ⅰ』INAX出版、2000年、74頁。

(29) 同書、78頁。

(30) 南後、前掲書、140頁。

それでは「トマソン」や「路上観察」は、都市に対して本当に批評的なまなざしを持ち合わせていなかったのだろうか。南後によると、赤瀬川と藤森の路上観察にはまなざしの差異があった。赤瀬川のまなざしは、四方田犬彦が指摘するよ

うに、都市をめぐる政治的・歴史的推移に言及することに対して距離をとっていたが[31]、藤森は建築物の断片である「物件」の観察を通して、都市の全体性への時間的、空間的想像力を持ち続け、「物件」を通して都市の全体性と変貌過程を捉えようとしていた[32]。確かに藤森の物件写真に添えられたキャプションを読むと、その街の歴史や全体の風景を念頭に置いた文章であることが多い。また他のメンバーに比べて建築物全体やその意匠に着目した物件が多く、その場合は物件の見立てを楽しむというよりも、なぜそれらがそのようなデザインになったかを建築史的観点から「正確に」解説する場合が多い。しかし、これは藤森が路上観察学会結成以前から行っていた「建築探偵」の観察法に近いため「路上観察」からは遠ざかってしまう。どちらにしても「路上観察」が本来的に行っていた「物件」を秩序的な空間からのズレにおいて楽しむという趣味的な手法では、藤森が示唆した都市の全体性と変貌過程を捉える可能性は消えてしまう。

以上のように、都市研究としての「トマソン」、「路上観察」の限界を見てきた。やはり「トマソン」、「路上観察」は当時各所で進行していた再開発に伴う街並みの経済合理化、均質化に対する違和感の表明であったことが本質であろうが[33]、「トマソン」、「路上観察」の都市研究としての限界はどのように生じているかを考えるためにも、第４章ではそれらを芸術的実践、および都市研究以外の新しい観点を導入して論じていきたい。

(31) 四方田犬彦『磨滅の腑』筑摩書房、2003年、149-151頁。

(32) 南後、前掲書、137頁。

(33) 松岡「赤瀬川原平によるトマソン、路上観察、そして芸術原論」、『赤瀬川原平の芸術原論展-1960年代から現在まで』所収、2015年、45頁。

第4章　伝統文化活動としての「トマソン」、「路上観察」

「トマソン」、「路上観察」は日本において伝統的に見いだされる「歌」や「わび」、「さび」、「見立て」という活動や思想との共通性が多い。「トマソン」、「路上観察」にはそれらの手法や思想がどのように用いられているのかを確認し、第２章や第３章で生じた問題を解決しつつ、「トマソン」、「路上観察」の独自性を明らかにしたい。

第１節　歌と「トマソン」、「路上観察」

田中純は、赤瀬川が「トマソン」のことを「都市の幽霊[34]」と呼び「トマソンのもとにぎっしりと詰まっているのは死というものですね[35]」などと述べていることを受けて以下のように指摘している。中世に様々な階層の参加者が投句を競い合った「花の下(もと)連歌」が、冥府への入口と考えられた枝垂れ桜の下で言葉の熱気によって死者の怨恨を鎮魂しようとする営みであったことと、「トマソン」の活動がトマソン観測センターや読者を動員して、都市の屍体を感じながらトマソンという幽霊の気配を写真に記録したことに共通性が見られる[36]。そして、

(34) 赤瀬川原平『超芸術トマソン』筑摩書房、ちくま文庫、1987年、10頁。

(35) 同書、294頁。

(36) 田中純『都市の詩学』東京大学出版会、2007年、278-279頁。

田中はこれを「魂鎮めとしての超芸術[37]」と名付けている。

そもそも連歌が盛んだった頃よりも以前から鎮魂の歌はうたわれおり、『万葉集』には挽歌という招魂もしくは鎮魂の歌が収められている。そして万葉の挽歌には与えられた生を全うしないで死んだ者をうたった歌が多いという[38]。「トマソン」になぞらえると、本来的な用途を失った後も除去や修理などのしかるべき処置を受けずに、さらされながら報われずに死んでしまったものたちを写真に記録することで鎮魂しているといえるだろう。

また参加者の形作る共同体のあり方も構造が似ている。先ほども田中純が示唆したように、「トマソン」は「四谷階段」をはじめとする「超芸術物件」の事例の提示によって開始されたゲームであり、新種発見の可能性が常に開かれている。連歌は複数の参加者が発句に続けて句を継いでゆき、さらに続く句によってどんどん別の情景へと転じてゆき、自分でも思いがけない世界が他人によって開かれるという経験を生む。また赤瀬川が「トマソン」であるか否かの判定者であったことは、連歌で規則のチェックを行い句を書き留める執筆や、最終的に採否を決める宗匠の存在になぞらえられる[39]。ここで注意しておきたいのは、これはあくまでも活動初期の「トマソン」が想定されているということである。赤瀬川は1985年頃を境にトマソン観測センターの審査に加わらなくなっていた[40]。判定者の存在というのは、「トマソン」より緩やかな基準で個々の見方を重視した「路上観察」には当てはまらない。「路上観察」は競技的性格を持つというよりも、生活の中で歌をうたうような、より趣味的な方向へと踏み出したものといえるだろう。「トマソン」、「路上観察」の親しみやすさと趣味的な姿勢は、こうした古来から行われてきたためになじみ深い「歌」的な活動のあり様に求められるだろう。

このような集合的、共同的な創作のあり方は、「トマソン」が第２章でコンセプチュアリズムとして捉えられることの理由の一つに集団性が挙げられたことから分かるように、実は近代以降の芸術のあり方と共通していた。更に、特に初期の「トマソン」に関していえば、制作者と享受者との間に区別がなく、相互に入れ替わりながらひとつの作品を制作していたことを考えると、ある才能を持った人物が独創性を発揮して芸術作品を創造し、一般の人間は鑑賞の側のみにまわるという近代芸術の考え方とは対照的といえる[41]。「路上観察」においては、一般人と赤瀬川らが同じ集団のメンバーとして活動するという契機は失われてしまったが、「路上観察」の概念を知った大衆は、自分たちでグループを結成して「路上観察」を楽しむことができた。

(37) 同書、270頁。

(38) 谷川健一『うたと日本人』講談社、講談社現代新書1513、2000年、99-100頁。

(39) 田中、『都市の詩学』、276-277頁。

(40) 松岡「赤瀬川原平によるトマソン、路上観察、そして芸術原論」、『赤瀬川原平の芸術原論展 1960年代から現在まで』所収、48頁。

(41) 田中久文『日本美を哲学する　あはれ・幽玄・さび・いき』青土社、2013年、166頁。

第２節　「トマソン」、「路上観察」と『徒然草』、「さび」、「見立て」

赤瀬川は自身の著書『千利休　無言の前衛』で「トマソン」、「路上観察」を千

利休の「わび」と重ねている。赤瀬川は、利休はもっぱら粗末なものを愛でたとしたが、史実として、茶の湯において利休の時代には「わび」は美意識を指す言葉として使われていなかった[42]。赤瀬川は「トマソン」、「路上観察」のどこか壊れたものを愛でる姿勢の起源を利休の「わび」に求めようとしたが、果たして適切なのか。

(42) 神津朝夫『千利休の「わび」とはなにか』角川書店、角川選書378、2005年、43頁。

まず四方田犬彦が指摘したように、吉田兼好の『徒然草』が参照されるべきではないか。吉田兼好は完成されたものの退屈さを嫌い、欠落や未完成に美的契機を求めた。ただ吉田兼好には無常の哲学があるが、赤瀬川にはなく、赤瀬川にあるのは事物を純粋状態で玩弄する眼差しと手つきである。両者はいずれも過剰と欠落という逸脱にユーモアの契機を求め、時間が事物をいかに変容させるかという問題に驚きの眼を失わなかったという点で、多くのものを共有しているのである[43]。

(43) 四方田、前掲書、140頁、153頁。

さらに四方田はこの『徒然草』に書かれた思想が室町から戦後にかけて「わび」、「さび」の美学として禁欲的に洗練され、江戸時代の俳人、松尾芭蕉によって結晶化すると述べている[44]。それでは次に「さび」について見ていきたい。

(44) 同書、145頁。

「さび」の一般的語義は大きく三つにまとめられる。一つ目は「殺風景になる」、「さびれる」という意味、二つ目は「年を経てふるびる」という意味、三つ目は「そのものらしい様子や状態を示す」という意味である[45]。第一の意味は「寂寥」、「寂寞」、または転じて「貧弱」、「貧窮」といった意味で使われることがあるが、これらは通常、美を否定するものであるといえる。しかし、蕉門俳諧を例として、それらの消極的意味契機が意識の特別な変化によって、「さび」概念の中では美的に肯定されるという[46]。さらに蕉門の俳論においては眼に映るさびしい世界を、言葉のおかしさで勝負するのが俳諧であるとも説かれている[47]。第二の「年を経てふるびる」という場合の「さび」にしても、「老」や「古」という漢字が当てられて本来は消極的意味しか持たないが、俳諧においては独自の精神的態度によって美的に積極的な意味を持つようになる[48]。

(45) 田中久文、前掲書、87頁。
(46) 同書、92頁。
(47) 同書、93頁。
(48) 同書、97頁。

以上のことは「トマソン」、「路上観察」にも当てはまるように思われる。具体的に見るならば、ただ昇り降りする以外に用途がなくなってしまった階段を「純粋階段」と名付けたり、全面アスファルトの道路にある陥没した小さな丸い穴に生えている雑草のことを「壺庭」と名付けてそこを小さな庭に見立てたり、台座に置かれなくなって神社の境内の隅に向かい合わせで置かれた状態の二体の狛犬を「愛の狛犬」と名付けて単に向かい合っているだけの狛犬を愛し合っている関係に見立てたりするなど、ただそこにぽつんとさびしく存在する物件にそれまで聞いたこともないような名前を付け、ユーモアをもってその物件を観察し、その物件が生じた理由を想像する。

このように「トマソン」、「路上観察」においても「さび」た物件が対象になる

ことが多く、蕉門の俳論が説いたように、眼に映るさびしい世界を、おかしみをもった言葉で捉えている。このように「トマソン」、「路上観察」の場合、本来は消極的な意味の「さび」しいものが積極的な意味に変わるのは物件を語る言葉のおかしみに求められ、そのおかしさが発生する理由は「見立て」にある。「トマソン」が本来はゴミとされるようなものを「芸術」作品に見立てたことから始まっていることからも分かるように、「トマソン」、「路上観察」と「見立て」は密接な関係にある。

さらに第２章と関連付けて論じておきたい。富井玲子によると「超芸術」はポストモダンの領域に足を踏み入れた活動でもあるという[49]。なぜなら、集団による活動と、「さび」という人間の意図とは無関係に「時間を経て古びる」ことによって従来的な規範からズレてしまった「物件」をよしとする姿勢によって赤瀬川が否定した「唯一絶対の著者性」と「オリジナリティの概念」は、モダニズムの基盤であるからだ[50]。つまり、「トマソン」、「路上観察」は前近代的な思想と活動の構造を根底に持ってはいるが、実は、近代以降の芸術的実践に接近していた。

次に集団性と「見立て」について補足しておきたい。「見立て」は共同体的な場において成立するものであるという指摘がある。なぜなら、「見立て」た場合は、それが何の「見立て」なのか分からなければならないからだという[51]。

ここに「トマソン」が近代以降の芸術的実践であると見なせるにも関わらず、未だに日本の現代美術史に組み込まれない理由の一つがあるように思われる。赤瀬川らが活動する共同体が「見立て」を重要な手法とするがゆえに、共同体が外部に対して開かれていないのである。「見立て」のおかしさを解する人だけがわかればよいということになっており、それが近代以降の芸術的実践であるとしても、外部から見れば単に、前近代への回帰にしか見えず、どうしても現代美術史に組み込まれる可能性が閉ざされてしまうのである。

このように「トマソン」、「路上観察」は、前近代への回帰であると同時に近代以降の美術、すなわち現代芸術への接近も同時に果たしていたのである。

(49) 富井、前掲書、143頁。

(50) 同所。

(51) 高階秀爾・山口昌男「「見立て」と日本文化」、『日本の美を語る』(高階秀爾編著)所収、青土社、2004年、146頁。