

## 日常のなかの芸術

——いわゆる「超芸術トマソン」の社会学的地位をめぐって——

清水 学

### The Art and the Everyday Life

—— On the Sociological Status of the Para-Art 'Thomason' ——

Manabu SHIMIZU

#### 要 約

本稿では、日常生活と芸術との関係について、とりわけ日常経験の芸術的性格という論点に関して、具体的に赤瀬川原平の「超芸術トマソン」を素材にしながら考察する。そのとき、純粋芸術/大衆芸術といういわゆる「芸術」の概念に抗して鶴見俊輔が提示した「限界芸術」、すなわち生活に根ざした芸術の概念が参照される。芸術における専門家と非専門家の役割、芸術と日常との関係、あるいは芸術的な要素とはそもそも何であるかというような論点に関して「限界芸術」と「超芸術」の両者が対比され、「超芸術トマソン」の社会学的位置づけが与えられる。同時に、路上観察学や考現学とよばれる独特の観点、あるいは社会学的視線に対するその含意という、より一般的な主題についても論じられる。

キーワード：日常生活の社会学，考現学，限界芸術，超芸術トマソン

## 1. 日常生活と芸術

しばしば語られるように、ふだん見慣れているはずの景色がふとした瞬間その相貌を変え、ふいに奇異なる姿でもってわれわれに迫ってくるということがある。そうした瞬間われわれは、首を傾げてしばし立ち止まり、しかしすぐまた当面している日常的秩序のなかへと回収されていくことだろう。ところが、みずからすすんでその経験に身をあずけ、この僥倖の瞬間を繋ぎとめ記憶に留めようと努める者たちも存在する。とはいえそれは、形にしたとたん、ふたたび日常へと還帰するほかない。

本稿では、われわれのポピュラーな日常経験が芸術的対象としての特性を帯びてくるその仕方について、具体的にいわゆる「超芸術トマソン」の事例をとりあげながら論じてみたい。その際、鶴見俊輔の「限界芸術」に関する議論がおおいに参考とされるだろう。ただしここでは、鶴見の説の単純な適用というわけにはいかない。関心はむしろ、その代案をつうじた敷衍に向けられることになるだろう。

ところでその鶴見の議論の主眼は、純粹芸術 / 大衆芸術というふつう考えられる二つの芸術カテゴリーに抗して、〈限界芸術〉の概念をうちたてるところにあった。通常の芸術観があくまで日常生活と芸術との分離独立を前提として成り立っているのに対し、鶴見によるこの第三のカテゴリーは「生活の様式でありながら芸術の様式でもあるような両棲類的な位置」を占めるとされる。こうした考え方はわれわれを、芸術の日常性あるいは日常の芸術性という主題に導いていくだろう。

このときわれわれは一方で、むしろJ. デューイのプラグマティズムを経由しながら、「経験としての芸術」という観念に接近することになる<sup>1)</sup>。その潮流に沿って眺めるなら、芸術とは、他の人間諸経験と肩を並べるような一つの「経験」を構成するものである。というよりむしろ芸術においてこそ、われわれの経験はその十全な姿を開花させるとも考えられる。つまり「日常経験のなかに存する諸性質を芸術が理想化する」のである。従ってこの「経験」という側面から芸術的世界を理解することによってはじめて、われわれの日常経験を十全に理解することもまた可能となるだろう。ここに「経験としての芸術」という一つの観点が浮かび上がってくる。

だが他方でまた、われわれのふだんの日常経験がそれじしん、いくぶん「美的」に構成されたものであることも同様に指摘される事実である。とりわけ社会学において〈ドラマ論〉とよばれるような考え方は、こうした主張をなすのに大きく貢献した。そこでは多様な日常的場面が、

1) J. Dewey, *Art as Experience*.

2) しばしばK. パーク、S. ライマン & M. スコット、E. ゴフマンらの名前とともに言及されるこの議論は、それじたいがまたプラグマティズムの流れをおおいに汲むものでもある。

それに参与する人びとの意識的また無意識的な演技によってさまざまに「演出」されているという事実が強調される。あるいはそうでなくとも多くの議論においては、われわれの日々の生活が、人びとのたえまない実践によって紡ぎだされる一つの「織物」であるという事実に注目が寄せられている。われわれの日常的営為は本来、芸術的で詩的な質を帯びているというのである。こうした論点は、一見なら美的でも詩的でもないように思われる平凡な日常が、じっさいには比喩的また修辭学的な技法によってさまざまに制作され仮構されているという主張へと一般化されるだろう。J. クッファー<sup>3)</sup>がさきのデュ－イの標題を逆手にとっていうように、これが「芸術としての経験」<sup>4)</sup>の立場となる。

これまでの「芸術」を扱う社会学は、これらいずれかの立場からその考察を与えてきたといっ  
てよい。すなわち一方では、さまざまな芸術作品にその土台としての経験を与え、あるいは起源  
となる社会環境を与えることによって社会学的説明をもくろみ、また他方では、社会というテク  
ストが微細な「生の技巧」によって織りなされていることを訴えながら、あるいは社会生活をた  
とえばドラマや絵画・小説になぞらえながら、その構成的性格を説くというものである。

こうした双方の立場はもちろん相互に独立というわけではなく、従ってしばしばたがいに手を携  
えて主張されることになる。というのも結局のところ、これらはいずれもその根底となる美学を  
共有しているからである。すなわち、芸術作品にせよ社会生活にせよ、それらの秩序や調和や統  
合をもって理想とする観念である。これは社会理論においても美学理論においても同様に、意外  
なほど近年にいたるまで支配的な立場であった。社会的世界も芸術的世界も本来秩序だっており、  
有機的統一をみせ、美しき調和を演出するというのであれば、それらの世界が類似を示すのも自  
明のことであろう。どちらも同じ概念化に従って描きだされているのだから。

こうして有機的統合や経験の全体性をもって美となし、あるいは作者（行為者）の意図の十全  
な展開にその実現をみることになる観点は、いずれにせよそうした前提のもと、一方では経験に  
よって育まれる芸術において人間経験のさまざまな相が映しだされること、他方では、社会生活  
が芸術作品のように秩序だった、「権威づけられた＝書かれた」ものであることを導きだした。  
しかしこうした前提は、理論上の要請というよりむしろ特定の美学的立場に基づくものである。  
芸術の成立を「作品」としての完成や統合に求める全体論的観点は、あくまで一つの美学的イデ  
オロギーというにすぎない。

たしかに通常は、日常生活の世界と芸術の世界とは排他的に区分されている。日常生活（A.  
シュッツはそれを「作業の世界」とみなした）においては実践的課題が中心を占め、道具的・実  
用的に行為が編制されている。それに対して芸術の世界にあっては、即自性・自己目的性に価値

3) たとえば M. ド・セルトー、M. マフェゾリらによる日常の実践や日常的創造性の強調。

4) J. H. Kupfer, *Experience As Art*.

5) 整理の仕方は異なるが、井上俊「社会学と芸術」を参照。

が置かれ実用的世界には無縁とされる。これら二者はつまり、独立の「意味の秩序」を構成しているのである。こういった論点に対して、日常的経験に美学が無縁であるだけでなく、美的経験に社会学が無縁であるわけでもないとする主張が、一定の重要性をもってきたことに依然変わりはないだろう。

だが、だからといって単純に芸術もまた一つの経験であるとか、日常性の美学であると口にすれば足りるというわけでもない。われわれの経験が芸術的であるとはいかなるかぎりにおいてか、またさまざまな芸術活動はいかなる仕方において社会的であるのかということが問われねばならないだろう。

もちろん、たとえばデューイの議論そのものはもっと緻密なものであって、経験の成長や相互作用による動的秩序が強調されている。しかしそれはあくまで統合的視野に立ったうえで、の力学にとどまり、最終的には「完成」という明確な方向づけを備えたものである。そしてこの美的統一の観点から、日常生活の未完成性が説かれることになる。クッファーのような、たとえば諸部分の有機的統合が示す全体的調和という「美的基準」が、社会生活においては重要かつ「教育的価値」を帯びているとする主張も、あきらかにこれと同様の基準に従っている。「健全」で「有意義」な生活を送るために必要な美的基準、つまり経験の全体性や有機的秩序が前提され、それを欠くとわれわれの生は散漫で病的なものになるというのである。

だが、われわれの日常経験を美的なものとして捉えるのに、はたしてこれらの方向しかありえないのだろうか。われわれはこれとは違った仕方でも「美的なもの」を概念化することができないだろうか。もちろんここでは、ある美的イデオロギーを他のそれで置き換えるという戦略をとるのは無意味にすぎない。むしろ必要とされるのは、それに規範的内容を与えず、つまり特定の美的理念にとらわれず、芸術的なものとは何かという問いそのものから出発することである。

われわれとしては少し視点を変え、これらの問いを〈テキスト性〉の観点から検討してみることにしてしよう。この〈テキスト性〉は、美的でありうると同時に社会的な過程である。もちろんそれは明確にいくつかの特徴を備えている——たとえばズレ、遅延、痕跡などといった。そしてたしかに、ときとして代替的イデオロギーにすぎないとも思われかねない。しかし少なくともそれらは、実定的な諸テキストのうえで実際に働きかけている諸効果である。あらかじめ先だって与えられている意図であるとか、そこへたどり着くべき目的や理念というのではない。それは美学そのものというより、むしろ美学を可能にすべき条件となるだろう。

制度としての「日常」にしる「芸術」にしる、そうした条件のうえにつかま成立している形象を意味する。そして、そんな日常や芸術を編制する美学の一つとして、たとえば「全体性」や「調和」という理念がありうる。しかしその根本にはつねにテキスト性が働いている。それは日

6) とりわけ「高度に発達した近代社会における断片的で疎外された日常」というような常套句は、社会理論のなかでくりかえし強調されているとおりである。

常経験のなかに現れるときには芸術的なものにもなるし、美的経験のなかに現れるときには日常のものにもなる。だが、その脱境界の力そのものがすでに「芸術的」であるとすらいえる。

すぐ後にみるように〈超芸術〉とよばれる対象においては、日常的なものがふと芸術に転化する瞬間、あるいは図らずも芸術を露呈してしまうという瞬間が体现されている。日常生活がすでに芸術であることに気づくこと。日常生活に宿っているテキスト性の力を正しく評価すること。これもまた、芸術の社会的過程を発見することと同様、社会学的発見に属することがらである。

ともあれ、相互に織りなされている日常と芸術とのこうした関係について目を向けていくため、まずは赤瀬川原平による〈超芸術〉の概念を眺め、ついでそれを鶴見の〈限界芸術〉と比較することが、われわれにとって有益な視座を与えてくれるように思われる。

## 2. 超芸術トマソン

「超芸術トマソン」とはそもそも、赤瀬川原平によってその存在をひろく知られることになった、あらたな種類の芸術に対して与えられた呼称である。<sup>7)</sup> いや、それをたんに「芸術」とよんでしまうのは適切でないだろう。いわゆる「芸術」の通常の形態を越えて存在するところに、その「超芸術」たる所以はあるのだから。赤瀬川の定義に従うなら、「超芸術トマソン」とは「不動産に付着して美しく保存されている無用の長物」をさす。すなわち、われわれが何気なく街角を歩いているときに通り過ぎる、何でもないのにちょっと奇妙なそんな正体不明のものごとである。それは「人知れずひっそりと」存在している。ふだんはその前を通行する人間の目にもとまらず、みずから手を下した工作者ですらそれに気づかない。まさに日常のなかに埋もれて見えないのである。

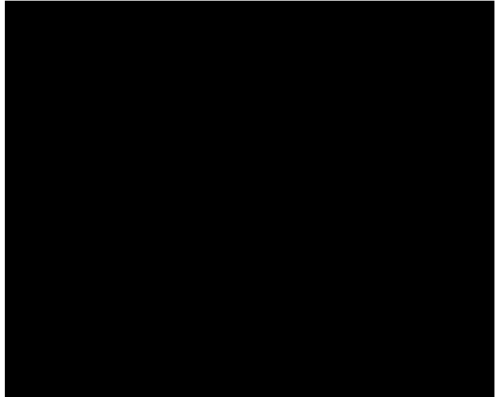
この〈超芸術〉を理解するには直接事例を眺めてみるのがたやすい。たとえば物件①を見ることにしよう。これは階段である。だがふつう階段というのは、どこか特定の目的地へ向かって昇ったり降りたりするための道具ではないだろうか。しかしこの階段は昇ったとたん降りるほかない。いわば純粹の昇降運動を余儀なくされるのである。すなわちこれが「純粹階段」（または発見場所にちなんで「四谷階段」）となる。あるいは物件②では、巧みに縁どられたベニア板によって、今はもう使用されない古い窓口が念入りに封印されている。これは「無用窓口」とよばれるものである。また物件③はすっかりコンクリートで塗り固められた通用門、すなわち「無用門」である。しかしそこには庇があって門灯も点り、あたかも通用する門であるかのように存在している点に注目しなければならないだろう。

7) 赤瀬川原平『超芸術トマソン』

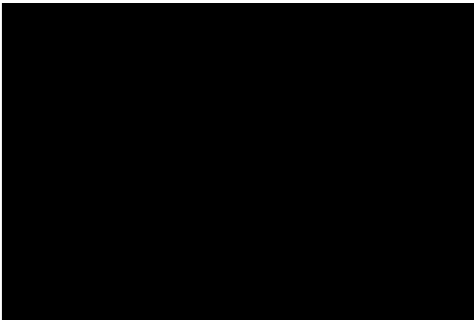
8) 図版は以下の資料に負っている：①、③～⑨、⑩ 赤瀬川原平監修『トマソン大図鑑』；②、⑩ 赤瀬川・藤森・南編『路上観察学入門』



① 四谷の純粹階段



② 江古田の無用窓口



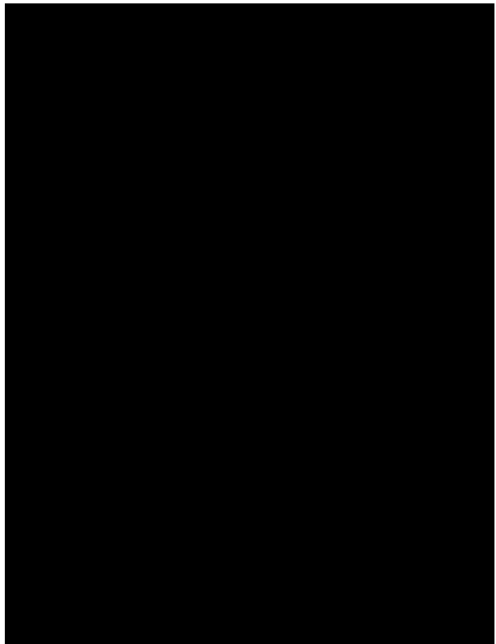
③ お茶の水の無用門



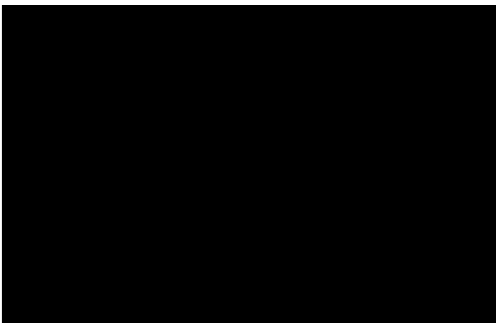
④ 郵便配達は一度もベルを鳴らせない



⑤ 純粹トンネル



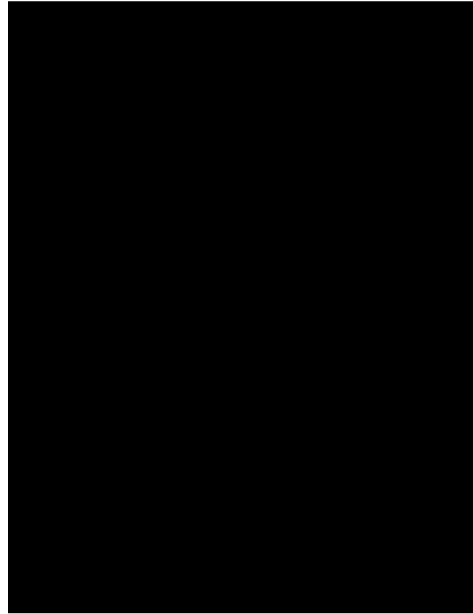
⑦ 高所ドア



⑥ 原爆タイプ1号



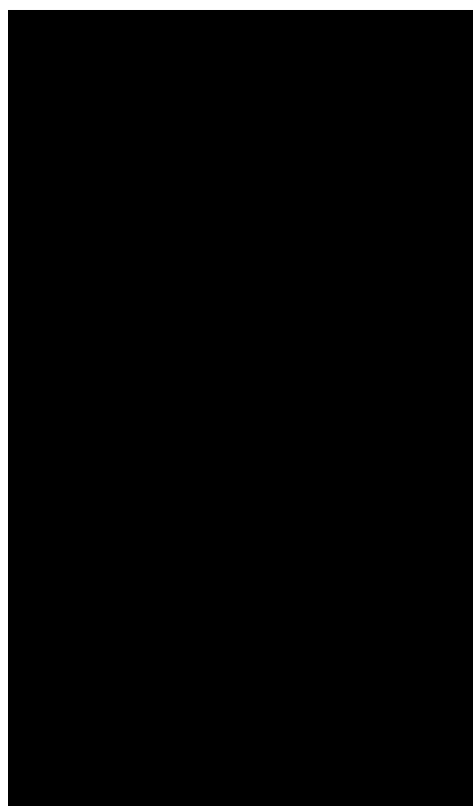
⑧ 阿部定電柱（大谷石の額入り）



⑨ 「なお、このノブはちゃんと廻りました」



⑩ 壺庭三種



⑪ 毎日がトマソン

これら三種は、それぞれ独立ではその意味を判然としがたい——というより判然としがたいところにその意味があるといったほうがよい——のだが、「ある関心にそって強く意識されて集合しながら、その三つがそれぞれ違う形態であったことで、かえってそこに共通する構造がはっきりと浮かび上がった」のだと赤瀬川<sup>9)</sup>はいう。その意味では「トマソン」発見のきっかけとなったごく初期の物件に属するもので、まとめて「トマソン三種の神器」ともよばれている。

さらには、とうに主を失っているにもかかわらず忠実に雨露を防ぎつづける「純粹庇」(物件④)、遮るべき山をもたず、その純粹な機能のみをひたすら前景化している「純粹トンネル」(物件⑤)、かつて存在したはずの建造物の影が隣家の壁にしっかりと焼き付けられた「原爆」タイプ(物件⑥)、依然として機能は保たれているものの出入り不能な「高所ドア」(物件⑦)、街角に無惨な切り口を露呈する「阿部定電柱」(物件⑧)、塗り込められたドアにそこだけ突き出しているノブが、しかししっかりと回転する「でべそ」タイプ(物件⑨)など、その後の発見は枚挙に暇がない。またいわゆるトマソンからはやや外れながら、「壺庭」(物件⑩)とよばれる美麗物件は穿たれた舗道の隙間に極小の美を演じているし、物件⑪などにおいてはもはや人間の日々の活動までがトマソンと化している。まさに「毎日がトマソン」なのである。

赤瀬川たちはこれらの「物件」を、まさしく通りすがりの路傍において発見した。もちろんなかにはその厳密な定義から微妙に逸脱しながら存在しているものもあるが、ともかく何らかの「ズレ」の感覚がトマソンを構成していることに間違いはない。その最初の発見は1970年代前半にまで遡るということだが、発見当時はこれらの存在の意義が十分に理解されることはなかった。次々とあらたな「物件」が発見されていき、その奇妙さに気づかれ、「超芸術トマソン」という命名のもとに考察が与えられる。そして整理され順次専門誌上で報告されていくのは80年代に入ってからのことになる。こうした経緯は後に「路上観察学」の総合的観点から回顧されることにもなった。

「トマソン」の呼称はもともと、いわゆる「助っ人」の外国人プロ野球選手の名に由来している。不名誉なことに彼は、その巨額の年俸にもかかわらず、打席に立てば三振の山を築いていくといったありさまだった。だが依然としてベンチは彼を四番に据えることをやめない。かくしてゲーリー・トマソンは、多くの一般プロ野球ファンにとって、「役に立たないにもかかわらず、高い維持費を払って保存されている」すぐれて美的な存在と化していった。この存在の様態がまさしく、上に紹介されたようなさまざまな物件のたたずまいを象徴しているとされたのである。

そこで強調されているのは、不要であるにもかかわらず周到に配慮されたうえで存在が維持されている、という側面である。たとえば一見それはただのゴミである。だがそのゴミには補修が施されている。純粹階段の朽ちた手すりには丁寧な修理の跡が残されている。塗り込められた門の門灯だけが光を放つ。ドアノブだけがわざわざ残されて機能している。ふつうわざわざ手を加

9) 赤瀬川原平『東京路上探検記』



えたうでゴミとして捨てる者はいない。つまり「用がなくなったものなのに、まるで用のあるもののように扱われている」ところにこそ、その極意はある。それはたんなる「無用」でなく当然「実用」でもない。あくまで実用をめざしているかのようでありながら、そこからズレた部分、はみだした部分が独特の過剰を帯びてくるのである。これはもはや芸術とよぶよりほかないではないか。

しかし赤瀬川がいうには、いわゆる「芸術」にはたとえ実利はなくとも文化的価値が備わっているものだ。つまり世界のなかにしっかりとその場所が与えられている。その意味では「生活的には役立たずでも、芸術的に役に立つ」あるいは「精神の役に立っている」。それはいわば「無用の用」をもっているのである。しかしこの超芸術は「芸術的にも役に立たない」。「生産と消費のシステムを逸脱」するものである。文字どおりそれは何の役にも立っていない。それなのに念入りに手を加えられ、創意工夫されて保存されているのである。

またここでは鑑賞者としての発見者の役割が重要視される。赤瀬川によれば、ふつう「芸術とは芸術家がつくるものだ。芸術作品にはその作者がいる。その作品の芸術的意味、芸術的価値は、それをつくろうとした作者によってつくられるほかはない」。しかしこの超芸術トマソンには「作者がない」。「工作者はいる。<sup>10)</sup> 庇の下の穴を塞いだ下手人はいる。だけどその人は、超芸術的価値とは無縁にその作業をしている」。そしてその匿名の作業の価値を見いだすのは、あくまで受け手の特異な感受性なのである。

そもそもこの「超芸術トマソン」は、当初雑誌連載という形態のもとで運営され、そこでは報告者との「協同作業」が強調された。雑誌読者からの報告に赤瀬川がコメントを加え、次々とあらたな様式のトマソンが命名されていく。そこでは物件そのものの発見はもとより、ネーミングあるいはキャプションのセンスがそれを際立たせるのに大きく貢献することになる。とりたてて気にもとめることのない日常の対象が、ある一つの観点から眺めなおされることによって途方もない「物件」に変化する。それを赤瀬川たちは「見立て」の美と形容したりもした。「ふつうに道路を歩いているだけで、路上にあるのはいつも見ているものなんだけれど、その見方を変えるだけで価値を変え<sup>11)</sup>る」というのである。

こうした〈超芸術〉の存在を前にして、従来の「日常」と「芸術」とのはっきりした区別はもはや意味をなさなくなってくるようにも思われる。芸術はもっぱら美術館で眺められるものではないし、日常がもっぱら有用性や実効性といった実践的配慮によって隙間なく覆われてしまっているわけでもない。そこにはいわば、さまざまなゆとりや遊びの領域が開けているのである。しかしこうした「遊び」の領域もある種の生真面目さによって硬直し、結局は「有用性」や「意図」の帝国のもとに回収されてしまうことが大半なのであろうが。

10) 赤瀬川原平「価値をつくる」(『芸術原論』所収)

11) 赤瀬川・藤森・南「芸術から、学問から」(『路上観察学入門』所収)

たやすく理解されるように〈超芸術〉は、あきらかに〈現代芸術〉とよばれる存在と似通っている。「画廊のなかの現代芸術なんて、ほとんどこういうものを真似ただけです」とすら赤瀬川はいう。たしかに現代の前衛芸術の多くも日常的素材をもとに「見立て」を加えることにより、それを芸術作品に仕上げている。またそのなかで、日常の領域と芸術の領域との明確な境界は解消することが主張されもした。だが同時に、赤瀬川も指摘するように〈現代芸術〉には依然として作者による権威づけが備わっている。それはあくまで個別の「作者」の「作品」として提示され、美術館に陳列されるほかない。同時にそこでは文化的価値が特権化されてもいる。つまり純粋な「芸術」の磁場が構成されているのである。しかし超芸術にはそれがない。いわば街そのものが作者でありまた展示場となる。そして「作者の意図」や「権威＝著者性」という厄介な荷物を振りはらうことにかけては、これの右に出るものはないだろう。

かくしてこの芸術に似て非なるもの、芸術を越えた超芸術は、それにもかかわらず芸術としての権利を静かにたたえながら、日常生活にまぎれて発見者の到来をひたすら待ちつづけているのである。

### 3. 限界芸術と超芸術

こうした〈超芸術〉の捉え方は、とりわけそれが日常と芸術との明確な境界に異議をとねえ、われわれの日常生活のなかに何らかの芸術的要素が存していると主張するとき、鶴見俊輔が論じたような〈限界芸術〉の概念ときわめて接近してくるようにも思われる。<sup>12)</sup> 鶴見もまた、芸術とは本来が匿名の人びとの無数の日常生活のなかから生まれ出てくるものであることを強調した。人間の営みはそれじたいで無意識の表現活動であり、芸術の生産活動である。たしかに人間の経験のすべてが芸術的であるというのは誇張である。しかし、それが純粋にたてられた「芸術」の概念からどれほどかけ離れてみえるにせよ、人間の経験には依然として芸術的とよびうる側面が宿っているというのもまたたしかなことである。日常経験はそれが十全に高められたとき芸術的経験と化す、とJ. デューイは語った。鶴見はみずから、日常と芸術の中間に位置するこうした媒介的な様式を「限界芸術」と名づけ、そこに無名の民衆による創造的可能性を見いだしていこうとしたのである。

鶴見によれば、従来「芸術」としてその名をあてがわれてきたものには二種類があった。すなわち、専門家によって生産され同じく専門家によって享受される〈純粋芸術 pure art〉と、専門家（および一部企業家）によって生産され一般大衆によって消費される〈大衆芸術 popular art〉である。このうち〈純粋芸術〉については、一般に質の高い真正の芸術として崇拜の対象とされ、従って同時に「高級芸術」でもあった。職業的芸術家によって生みだされる「芸術のた

12) 鶴見俊輔「芸術の発展」（『限界芸術論』所収）

めの芸術」として、それはいいしれぬ文化的価値を備えている。まさしく「無用の用」を秘めているのである。その価値の実質は、一般大衆には手が届かず理解されがたい。それを評価し吟味するのは、あくまで専門的享受者としての批評家の務めである。これに対して〈大衆芸術〉の方は、どちらかといえば実利的目的のために消費される「商品」である。たとえば暇つぶしであったり、たんなる娯楽であったり、あるいは虚栄のために。従って芸術をもっぱら鑑賞や批評の対象とする専門家の目からすれば、それらは質の低い俗悪なあるいはまったく芸術とはよべないような代物であり、まさしく「大衆のための阿片」として位置づけられるものであった。

だがこれとは別に、第三の芸術たる〈限界芸術 marginal art〉が存在すると鶴見は主張する。〈大衆芸術〉は、たとえ享受するのが一般大衆であるとはいえ、その生産にかかわるのはもっぱら専門家であった。その意味ではむしろ真の大衆芸術たりえていない。その質はある部分、専門家あるいは商品生産の論理によって支配されているのである。限界芸術はそれとは異なり、享受者である民衆自身が直接その生産過程にかかわるという特徴をもっている。すなわちそれは非専門的芸術家によって作りだされ、同じく非専門的享受者によって玩味されるという種類の芸術である。そしてそれは一般大衆の生活のなかから生みだされてくる。だから、われわれの身近なところにそれはいくらかでも存在している。たとえば遊び、民謡、鼻唄、落書き、手作りの小道具、工芸品などがそうである。あるいは料理や化粧、さまざまな身体技法などをつけ加えてもいいだろう。

鶴見がいうにはこれらは、いわゆる「芸術」に対して系統発生的また個体発生的に根源的な位置を占めるものである。というのも、たとえば人類の絵画芸術の歴史はアルタミラ洞窟の壁画に始まる。そしてそれはその匿名の作者（集団）にとって、あくまで生活に密着したまさに限界芸術であったことだろう。このように人間のあらゆる芸術は、その起源を限界芸術に遡っていくことができる。またどれほどすぐれた芸術家であろうとも、そもそも芸術活動に親しむきっかけはその幼時の体験、たとえば落書きとか鼻唄とかありあわせの工作に始まるはずである。すなわち個人の芸術経験の歴史を振りかえてみても、そのルーツは限界芸術にあるということになる。この意味で限界芸術は、人間にとって二重にプリミティブな存在である。ある意味では言語そのものが、人間にとってすでにこうした限界芸術を構成しているものであろう。この能力なくしては、他のあらゆる芸術もまた不可能とされる。およそ人間の仮構能力を基礎づけているこの言語使用の能力は、従ってまさに根源的フィクションとよぶうるものである。

このように限界芸術は、純粋芸術や大衆芸術といういわば後発の「芸術」よりも幅広い概念であり、それらを生みだす根源としての力をもつものとされる。すでに触れられたように、ここではもちろんデューイの「経験としての芸術」の観念が下敷きにされている。すなわち「芸術作品は経験のなかに起源をもち、そしてそのなかで作用する」とし、卑近な日常経験のなかに芸術の由来を求めていった立場である。鶴見もまた「芸術の意味を、純粋芸術・大衆芸術よりもひろく、人間生活の芸術的側面全体に解放する」ことをもくろんでいた。限界芸術とはこの意味で、まさ

に「両棲類的」な概念なのである。

こうして鶴見は、限界芸術の「研究家」として柳田國男を、その「批評家」として柳宗悦を、またその「作家」としては宮沢賢治の名前を個別にとりあげながら、さまざまな限界芸術のありかたを論証していく。たとえば柳田は、各地に残る民謡や民話や祭りなどといった限界芸術の諸様式から、日本人の具体的な集団生活の実態をあきらかにしていった。そうした限界芸術を起源として、純粋芸術と大衆芸術が発展していくさまを彼は描きだそうとしたのである。あるいは柳は「民芸運動」の主導者として、実用主義のもとに独自の美学をうちたてる。工芸品の美学とは、あくまで日常の暮らしのなかで使用されることによってはじめて与えられるものである。そして宮沢もまたみずから一人の実作者として、人間だれしもがそれぞれの日常状況のなかで創造する限界芸術家でありうることを、そうして人生そのものを芸術にまで高めていく可能性を表現し、そのなかで限界芸術による変革を夢みたのだとされる。

三者それぞれに、そのスタンスこそ違いはすれ、いずれも限界芸術に携わることによって芸術を他の人間諸活動のなかに位置づけていった。それは純粋芸術のように芸術を日常から分離することなく、また大衆芸術のように芸術を日常に従属させることなく、芸術の観点から他の活動を見直していく道を開いていったのである。

こうした鶴見の指摘は、まことに当を得たものである。彼が日常経験と芸術経験の排他性を否定したことの重要性を強調しすぎることはない。同じ活動が同時に生活でありまた芸術でもありうる。鶴見はこれを、芸術は日常生活（労働）の「倍音」として存在するのだと表現した。そもそも日常経験はすべて原理的には美的経験となる可能性を秘めている。実際に美的経験として高められていくのはほんの一部であり、そのまた一部が「芸術」として崇められることになるのではあろうか。

ともあれ、こうして「日常」のなかに「芸術」を発見していこうとするその姿勢は、われわれに〈超芸術〉を考察するための大きな足場を与えてくれるようにも思われる。民衆から民衆へ、みずからの手で作りだしたものをみずから楽しもう。たしかにそこには平等と啓蒙の響きがある。だが芸術と日常を関連づける仕方は、はたしてこれに尽きているのだろうか。民衆による意識的な自己変革、芸術を通してみずからを高めていくこと。同質的な民衆による自然な美的表現。その平面での作り手、作品、受け手の一体性。しかし実際コミュニケーションというものは、少なからず非対称性やある種の暴力性を含んで成立するものではなかったか。こういった論点について考察を始めるやいなやわれわれは、いっけん類似しているようにみえる鶴見の〈限界芸術〉と赤瀬川の〈超芸術〉が、かならずしも些末ということはできないある種の構造的相違を抱えていることに気づかされるのである。

このとき、われわれにとってすでに悪名たかい一つのタブローを思い描いてみるのはけっして無駄なことではないだろう（次頁）。すなわち鶴見の分類のなかには、理論上可能な「第四」の категорияが、言及されることのないままその存在を許容されていることに思いいたるのである。

この「空白」のカテゴリーというはむろん、非専門家（一般大衆）によって生産され、そして専門家によって享受されるという種類の芸術にはかならない。われわれのこうした敷衍が許されるなら、なるほどこれこそ、さきに赤瀬川の描きだした〈超芸術〉の特徴を示すものではないだろうか。たしかにそれは匿名の作者の無言の労働によって生みだされ、そしてある種の

特権的意識によってはじめて浮上させられ鑑賞されるべき存在なのであった。

われわれはここに、鶴見の議論がそこからあらたな論点を生みだしていくのを目撃することになる。鶴見による分類はそのなかに、当初の観点をのり越えていくようなあらたな萌芽を宿していた。もとよりこうしたタブローは、その常として、純粋に静的な平面に自足していることはない。それぞれの領域は当然、他の領域を侵犯しまた侵犯されることによって、たえず動的に混交していくことを余儀なくされるものである。ある領域を特徴づける要素は、他の領域に適用されることによってまたあらたな意味を生みだしていくことだろう。

たとえばここでもう一度、〈超芸術〉がそもそも芸術における受け手＝鑑賞者の役割を強調していたことを思い起こしてみよう。「芸術とは芸術家が芸術だと思って作るものですが、この超芸術というものは、超芸術家が、超芸術だとも何とも知らずに無意識に作るものであります。だから超芸術にはアシスタントはいても作者はいない。ただそこに超芸術を発見する者だけがいるのです<sup>13)</sup>」。すなわちこの〈超芸術〉の観点は、あらゆる芸術が本来その作り手以上に受け手の存在を抜きにして語れないことを改めて浮き彫りにしてみせる。これはコミュニケーション現象として成立する芸術ということの指摘でもある。トマソンは「芸術の価値が発信者と受信者のその双方の精神によって創られるという、そのことを側面的に際立たせてくれる<sup>14)</sup>」。これはひとり超芸術の物件のみにかぎられた問題ではない。およそ芸術がその成立のため、一般に前提としている構造なのである。このことは、ひいては日常的コミュニケーションにおける意味の生成と受け手の役割というような問題群についても照明を与えてくれることだろう。

またそこでは作り手の「無意凶性」についても重ねて強調されている。超芸術の構造を鑑みることによって、「その生成が人々の無意識の力によっているところに、芸術が特殊空間から一般空間へ転位する暗黙の接点を教えられ<sup>15)</sup>」というのである。このとき「匿名の作者」は、個人の身体や人間集団すらのり越え、「都市の無意識表現」にまでたどりつくだろう。

13) 赤瀬川原平『超芸術トマソン』

14) 赤瀬川原平「価値をつくる」

15) 赤瀬川原平「脱芸術の科学——視線をとらえる視線」(『芸術原論』所収)

限界芸術は、それにかかわる民衆によってひとしくその意味を認知されている。というより鶴見のいうように、民衆自身が価値の作り手としてまた受け手として、直接その過程に参加している。たとえば野良仕事で口ずさむ鼻唄は、その場にいる者たちによってひとしく理解されている。トイレの落書きもまた、一見してその意味を理解できない者はいない。工芸品のたぐいも、それを使用する庶民によって、たとえばそれぞれ茶碗や湯飲みとして使用され、愛でられている。しかし超芸術はそうではない。それは一般庶民にとっては、ただ気にもとめず通り過ぎるだけの意味のない存在である。そこに意味を見いだしていくのは、鑑賞者としての路上観察者の役割ではない。

こうして〈超芸術〉においては、とりわけ匿名の無意識を見つめる特権的な意識の存在が浮かび上がってくる。このことはしかし、それがなにか過去の「芸術家」がそうであったような、特権的な資格を意味しているわけではない。日常の世界でふと立ち止まって見つめなおしてみるだけのゆとりのある者には、だれにでもその資格が与えられているのである。ちょうど日常的相互作用のなかで、その常識的な流れにふと疑念を抱く者はだれでも、その瞬間エスノメソドロジー研究者になることができるように。傍らを行きかう者たちの何気ない視線にとっては気づかれぬまま通り過ぎられてしまう存在が、ある種の再帰的視線によって可視化され、対象化されていく。これこそまさに、エスノメソドロジー研究にいう「見られてはいるが気づかれない」日常生活の諸特性にほかなるまい。

こうした視線こそ、じつは一般に社会学的観察眼に通底していくものであった。すなわち、そこに生活している通常の人びとには見えていない特性を、それとして見わけていく特権的な営みである。もちろんここでも「特権的」というのは、それがなにか「優れた」ものであるとか「みだりに真似のできない」もの、あるいは決定的な「外部」からの観察であることを意味しているわけではない。その視点を引き受ける可能性は、たとえば職業上の特権などではけっしてなく、本来だれにも分有されているものである。そしてそれは、同じ日常生活のただなかからいわば<sup>16)</sup>「浮上」していくための一つの契機をさしている。

路上観察学会の一員として、みずからも「オジギビット」物件を報告しているとり・みきはこう語る。「その対象物件となるのは「誰もが見ていながら見ていなかったもの」である。……よく「どうやってあんな面白いものを見つけてくるんですか」と訊かれるが、そうではない。実はみんな見ているのだ。見てはいるがたんなる記号として処理してしまっているものだから、その面白さに気づくことがないのである」。そして「この記号の化けの皮をはぐ作業は、その言葉や行為や物が身近であればあるほど面白い」のだ<sup>17)</sup>とも。それはあくまで日常のなかにとどまりながら日常から離脱していく行為なのである。

16) 典型的には、日常的場面においてフェミニズムを実行すること、あるいは権威主義に抗すること。

17) とり・みき『しりとり物語』

鶴見は他の諸芸術の「起源」として〈限界芸術〉を措定した。これに対して赤瀬川は、いわば芸術からはみだす「運動」として〈超芸術〉を捉えた。すでに触れられたように、前衛芸術との類似というこの超芸術の特徴は、あきらかに限界芸術によっては共有されていない。それは基本的には上のような相違点に起因している。限界芸術は「誰にでも」親しまれるということをその特徴とする。しかしこの点がまた硬直化しやすいところでもあって、それはたやすく「民衆」のイデオロギーと手を結ぶ。「常識」の手放しの礼賛につながる。だがそこで選ばれる「民衆」や「常識」の種類がきわめて選択的なものであることには、十分な自覚が必要である。それは皮肉にも「遊び」の精神とはほど遠い。

こうして鶴見の〈限界芸術〉と同じく日常生活のなかで生まれる、いわば「第四の芸術」としての〈超芸術〉トマソンは、限界芸術の限界をはるかに超えて前衛芸術の側と近いものになる。しかしそれは、前衛芸術に体现されるような「芸術」の磁場をも軽快に振りさっていくことだろう。

#### 4. 考現学と社会学的視線

述べられたように、上のような一連の芸術的自意識は、それが現在形の社会に対して向けられるとき十分に社会学的視線の萌芽となるものである。すなわちこれが「考現学」の視点であった。もとより赤瀬川の「超芸術トマソン」が、連載当時「一円玉考現学」と題されていたことを思い起こしてもよいだろう。またこれがきっかけとなって結成された「路上観察学会」にも、今和次郎や吉田謙吉らの「考現学」に対するより明白な系譜意識がみとれる<sup>18)</sup>。

そもそも考現学は、大正の震災後に今や吉田らによって創始され、いうところの「現代文化人」の生活や風俗に関する実証的研究をもくろむものであった。周知のようにその名称は「考古学」にちなんで考案された今の造語である。もともと今は柳田國男の門下生として、ともに農村をまわりスケッチをとりながら民家研究に精を出していた。それがやがて、「古層」にある「見えないもの」や「変わらないもの」を重宝する民俗学の姿勢に違和感を覚え、都会に暮らす現代人の風俗を調査したいという以前からの関心がしだいに頭をもたげてくるようになる。そこへ考現学へと結実するようになる決定的なきっかけを与えたのが、大正一二年の関東大震災であった。一挙に焼け野原と化した帝都の風景のなかから、人びとがあらたに生活を組み立てていくそのありさまを記録にとどめようという強い気持ちに今は動かされていく。目の前に繰り広げられてい

18) 赤瀬川・藤森・南「考現学にはじまる」(『路上観察学入門』所収)。この学会の構成員のなかには、そもそも赤瀬川の「トマソン」以前に活動していた者も多い。マンホール蓋の採集にまわった林文二、「建築探偵」の藤森照信、「ハリガミ考現学」の南伸坊、「制服ウォッチング」の森伸之など。それらがやがて「路上観察学」として併合され、「トマソン」はその代表的な一部門として知れわたるようになっていった。

る生のドラマ、そしてまたその舞台や小道具、それに今は強く惹かれていったのである。そして「銀座街風俗記録」や「所有全品調査」に代表されるような数々の採集調査の報告を残していくことになった。

こうして人びとの生活における変化や錯綜に目を向け、村落よりもむしろ都市を好むその姿勢は、あきらかに出自である民俗学とは態度を異にしている。今のいうように「考現学が破門のもと」であったかどうかはともかく、こうした対照性にはたしかに否みがたいものがあるだろう。そしてこの対比は、〈限界芸術〉に対して〈超芸術〉を理解するための重要なポイントとなってくるようにも思われるのである。

たとえば藤森照信はこの点を「空間派」対「物件派」として整理する。「空間派が、調和ある全体性への回帰願望を心に秘めているのに対し、物件派は、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」。すなわち「全体的秩序」とそこからの「ズレ」である。こうした対照は、過去／現在（未来）、見えないもの／見えるもの、口承・伝承／文字・物件、生活意識／風俗、民芸／前衛芸術などという仕方ですまざまに定式化<sup>19)</sup>されるだろう。

かりに社会学の独自性が、一方では過去に属する社会の学問である歴史学と、他方では異文化に属する社会の学問である民族学（文化人類学）との対比のなかで捉えうるものであるとしたなら、考現学を「時間的には考古学と対立し、空間的には民族学と対立するものであって、もっぱら現代の文化人の生活を対象として研究せんとするもの」と捉えていた今の立場は、あきらかに社会学的視線の一翼を担う<sup>20)</sup>ものである。今によれば、考古学やそれが資するとされる歴史学あるいは民俗学の観点<sup>21)</sup>がもっぱら過去に向かっているのに対し、考現学はあくまで現在ないし未来を見つめる学問であった。

そしてそれは「われわれ自身もそこで生活している舞台」において、ふつうは向けられることのない視線を投げかけるところにその本質をもっている。すなわち「眼前の対象物を千年前の事物と同様にキューリアスな存在とみているかのよう」に眺めることが肝要だというのである<sup>21)</sup>。世間一般の常識的視線から身をそらすこと。それがわれわれを客観的観察に導くのだと今はいう。それがまた「誰でも持っている注意力、直覚力、推考力」によって「編上げ」られた、<sup>22)</sup>「小社会学者」に資するものであったという事実は特筆に値するだろう。

19) 藤森照信「路上観察の旗の下に」（『路上観察学入門』所収）。もちろん、柳田民俗学のすべてをそうした方向で理解するというのは間違ったことであろう。しかし柳田の思考のなかに、このような傾向性が根づく宿っていたのもまたたしかなことである。同時代の世相を論じているときでさえ柳田の視線はあきらかに後向きなのだから。その想像力はもっぱら、かつて存在した全体性を懐かしむ方向に向けられている。

20) 今和次郎「考現学とは何か」（『モデルノロヂオ』所収）

21) 今和次郎「考現学とは何か」；今和次郎「考現学総論」（『考現学採集』所収）

22) 今和次郎「ある村のしらべ」（『民俗と建築』所収）



こうしたスタンスはとりわけ、さきにも触れられたように、社会学のなかでも〈エスノメソドロジー研究〉として知られているそれに近いように思われる。佐藤健二もまた「考現学」の試みについて、一方で外見・行動といった演出論的要素への関心、他方で都市生活における無意識的要素の発見という性格を強調しながら、「人間の生活を、都市という、あるいは家庭という舞台上上演される具体的なドラマとして分析しようとした、その姿勢はまさしくエスノメソドロジーの先駆的な実践であった」と述べる。<sup>23)</sup>

しかしなおまた、ある種の再帰的な視線をとまなわないではエスノメソドロジー研究とはよべない。無意識という舞台上展開される意識の演劇。みずからもまた日常生活の技法を使用する一人であることへの自覚。そしてこの技法そのものに対する関心と対象化。佐藤が考現学を日本における都市社会学の先史と位置づけつつ、第三に指摘したのもこの再帰性という特徴であった。さらにいうなら考現学的視線もまた、近代大都市における独特の視線の誕生というより広い文脈の一部を構成していたのである。

民俗学から考現学が派生し、路上観察学がその系譜に連なっていく。もちろん藤森もいうように「考現学の学としての本流」は、それこそ生活学会や現代風俗研究会において受け継がれていくのだろう。だがそもそも柳田民俗学と今の考現学との対立に思いを馳せてみると、われわれは考現学の精神が路上観察学のなかにしっかりといきづいていることを確認する。対照的に、さきに鶴見の挙げていた例がいずれも「民俗」派に属することも興味ぶかい事実である。いずれにせよ路上観察的想像力が、同時に社会学的想像力の一部を構成するものであることは疑いえないだろう。

都市生活へと向けられた再帰的視線、それが社会学の営みを育てていったことを論じる者は多い。<sup>24)</sup>たとえばボードレール＝ベンヤミンのパリ。あるいは文豪バルザックによる都市の人間の生態観察。その意識はまさしく「路上観察学」的であったということができる。そしてまたロンドンやシカゴあるいは東京における都市的経験や街頭の風景は、人びとをあらたな好奇心や当惑、混乱や恐怖とともに幻惑していったことだろう。

いわゆる学問的営為にかぎらず、もともとポピュラー・フィクションとよばれるものには、こうした人びとの無意識の視線を体現したものが多い。たとえ意識的観察でなくともそれは、社会学的観察眼とつながっていくものであった。たとえばメアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』などは、しばしば指摘されるごく初期の例である。彼女が「フランケンシュタインの怪物」に、あるいは他の作家が「ドラキュラ」に表現したような主題は、当時の人びとが感じとっていた時代の風景そのものであるという。抑圧されたものの回帰として、それはみずからが隠蔽

23) 佐藤健二「都市社会学の社会史」(『都市社会学のフロンティア1』所収)；佐藤健二「遊歩者の科学」(『風景の生産・風景の解放』所収)

24) 若林幹夫「社会学的対象としての都市」など

するものの中でその当のものを表現しているのである。<sup>25)</sup>

たしかに社会学の端緒を告げていたものが、移りゆく現在への自意識と過去への懐古的投影（「失われた共同体」）という両義性であったことは否定しえない。しかし社会学の意識にとって固有の意味でそうよびうるのは、むしろ現在へと向けられた「ポジティヴィスティック」な視線の方であるだろう。過去はあくまで対比となる。A. コントの「予見するために見る」という一節はあまりに有名だが、まず見ることから始まったというのは示唆的なことである。またその精神をうけつぐ M. フーコーの、緻密なディスクール分析に支えられた「ポジティヴィズム」を誤解してはならないだろう。それはたんなる観念的データによる「実証性」ではなく、目玉と観察に支えられた「実定性」を意味する。それこそが彼の唯物論であった。<sup>26)</sup> 従って言葉すらが——というよりまさに言葉こそが——その実定性の平面で分析されうるという事実には驚いてはならないだろう。それはわれわれの現実を編みあげている最も重要な素材なのだから。

路上観察学における「物件」の実定性。このとき、たとえ生命体であろうとその対象は「物件」の地位を授けられることになる。生きられた経験を追体験しようと懸命になるのもよいが、そもそも人びとの想像力は目の前にしっかりと形になっている。統一的（観念論的）想像力とはいささか趣を異にする、即物的（唯物論的）想像力とでもよぶべきもの。それは「物件」あるいは「事件」へと向けられた考現学的視線を招きよせる。そこにあるのはもはやノスタルジーではない。「物件」、「採集」、「目玉」があらわすポジティヴィズム。ことは考現学のころから、社会学の視線のポジティヴィズムにかかわっていたのである。

そうした舞台のうえで繰り広げられるさまざまな日常というフィクションは、従ってたんに観念的なものではない。そしてまた日常経験の芸術性や日常における美学とは、たんにその全体性とか有機的統合に尽きてしまうのではない。あるいはまた個々人の意志に還元されてしまう問題でもない。むしろ、各々の断片が与えられた秩序をはみだす無意志的な瞬間に、それは体現されてくるだろう。

試みに、しばしば「人生の美学」とよばれるものを考えてみるのもよいだろう。それはふつう理解されているように、前もって立てられた何らかのプランや見取り図、トータルな理想像に対して、みずからの身体や振舞いを適合させていくことを意味するのではない。あるいはまた、所与の自己を目的論的に実現していくことでもない。反対に、人生における突発事を受け入れ、自己を越えた人生の諸力に開かれていくこと。すすんでみずからを、人生というテキストの強度に委ねること。それはまた、全体論的なシナリオから自己の身体を即興的に逸脱させていくことをも意味する。ちょうど「書く」という営みが、先だって存在する意図ないし計画の実現やそれへ

25) F. Moretti, "Dialectic of Fear," in *Signs Taken for Wonders*.

26) 「なるほど私は幸せなポジティヴィストである」とみずから語っているように。(M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*.)

の適合でなく、その行為のなかでの自己と未知なるものとの思われざる遭遇を意味しているように。そもそも「書く」ということは、みずから知らないものに向かって自己を超越していくことを意味するのでなければ、いったい何であろうか。ひとは自分が知らないことについて書くのでなければ、いったい何について書くというのだろうか。<sup>27)</sup>

これは人生を「書く」場合にも同じことがいえるだろう。演じている自己が自己を超出していくこと。このときもちろん、何らかの超越論的所与が前提とされているのではない。またそれはとりたてて「英雄的」な行為であるというわけでもない。たとえば E. ゴフマンがみた日常的なパフォーマンスの例。それは完全に主体の意図として与えられるものでもなく、完全にシナリオとして与えられているというでもない。たしかに微細な技巧ではある。だが、情景の物語論的秩序を理想とする〈ドラマ論〉と、全体論的構図に抗して微細な演出技法にこだわる〈演出論〉とが、かならずしも完全に重なりあっていたわけではないことをここで思い起こすことができるかもしれない。<sup>28)</sup>

全体論的美学は、ともすれば有用性をもたない「美のための美」という「無用の価値」によって、逆に目的論とともに「制度としての芸術」の構図に回収されてしまいがちとなる。あるいは日常生活の根源性をとなえることで、すべてを呑み込んでしまう。さきにもみられたように、芸術の観点から日常を美化しようとした〈限界芸術〉には、人びとの日常的営みの純粋な讃歌となる危険性がたえず秘められていた。それに対して、たとえばトマソンという「わけのわからない物件」はいつも有用／無用の目的論的構図から逃れていく。ある意味では人生そのものが、有用／無用を越えたすでに「トマソン」であることだろう。

しかしもちろんここは、美学とは何であるかをめぐってイデオロギーを、ましてや人生論をたたかわせる場ではない。「美的なもの」がたんに全体的秩序にかぎられないことを確認したなら、これ以上の深入りは慎むことにしよう。

みられたように全体論的構図からはみだすズレ、それに対するすぐれた感受性を赤瀬川たちは描きだしていった。「都市の無意識」としての超芸術トマソン。それは日々の有用事を抱え、あくせく通りを行きかう人びとの傍らに、ひっそりと息をひそめ隠れている。というにはあまりにあからさまに露呈されているのだが、観察者によって「発見」され「認識」されるまでそれは何ものでもない。あえて立ち止まり、きょろきょろと不躰な視線を投げかける意識のもとに、はじめてその主張が浮かび上がってくる。しかし、こうしていったんその存在が認識されるや、これほどあからさまに奇妙でちぐはぐなものもないことだろう。こうしたズレそのものは、あくまで

27) G. Deleuze, *Différence et répétition*.

28) V. ターナー流の「社会劇」に典型的な統合的機能、あるいはマフェゾリのロマン主義など、多くの〈ドラマ論〉はあきらかに前者に属している。それに対してたとえばゴフマンの議論には（「相互作用秩序」に強調がおかれるにせよ）後者の傾向があるように思われる。

日常のなかに宿っているものである。「全体派」や「統合派」は、それを病理的形態とみなすかもしれない。しかしわれわれはそれを常態とみなすだろう。そもそも常識とは非常識なものなのだから。この意味でも、日常というのは途方もないフィクションである。

結局のところ、日常生活というポピュラーなフィクションに向けられた再帰的視線が見いだすもの、その典型的な例が〈超芸術〉であった。くりかえすように、超芸術トマソンに作者はいない。より正確には「都市」そのものこそ作者である。トマソンとは、いうならば「都市の自然」<sup>29)</sup>であり「都市の無意識表現」<sup>29)</sup>である。「適度に古い町が適度に新しく変わろうとしながらギンギンと軋んでいるようなところに、人知れず超芸術は生れ出てくる」<sup>30)</sup>。そしてそれを見つめる「観察者の意識の美しさ」。赤瀬川が何度も強調するのはこの点である。

このあたりの事情をとり・みきは巧みに表現している。彼がもっぱら採集の対象とするのは工事現場の看板に描かれ非礼を詫びている人物、すなわち「オジギビット」なのであるが、「オジギビットは、変わりつつあるまさにその場に必ず立ち合う見届け役みたいなものである」<sup>31)</sup>。「つまり「過去」が「現在」に改造される、まさにその瞬間の立会人・見届け役・目撃者として彼らは存在しているのだ。そのことを象徴するかのようなオジギビットに私はかつて下北沢で出逢ったことがある。彼は無言で「現在」と書かれた札を掲げていた。……なんということだろう。してみると、彼らこそ真の意味での路上観察者といえるのではないか。観察されているのは実は我々の方<sup>32)</sup>だったのである」。

われわれが超芸術を観察するのではない。超芸術の側こそわれわれの営みを見つめ、観察し、証言しているのだ。われわれの「現在」を。われわれ自身はむしろ、そのプロセスのなかの再帰的な一契機というにすぎない。しかしそれはまた同時に、赤瀬川いうところの「無意識を見つめる意識の美しさ」であるのかもしれない。

29) 赤瀬川原平「脱芸術の科学」；赤瀬川原平『超私小説の冒険』

30) 赤瀬川原平『東京路上探検記』

31) とり・みき『愛のさかあがり』

32) とり・みき「路上観察物件の逆襲」(『とりのいち』所収)

参考文献

- 赤瀬川原平『超芸術トマソン』筑摩書房, 1987 [1985] 年  
赤瀬川原平『東京路上探険記』新潮社, 1986 年  
赤瀬川原平『芸術原論』岩波書店, 1988 年  
赤瀬川原平『超私小説の冒険』岩波書店, 1989 年  
赤瀬川原平(編)『トマソン大図鑑』(無の巻・空の巻), 1996 年  
赤瀬川原平(監修)『超芸術トマソンの冒険』(CD-ROM) ジャストシステム, 1996 年  
赤瀬川原平・藤森照信・南 伸坊(編)『路上観察学入門』筑摩書房, 1986 年  
池井 望「比較限界芸術論」, 講座現代社会学『日本文化の社会学』岩波書店, 1996 年  
井上 俊「社会学と芸術」, 講座現代社会学『文学と芸術の社会学』岩波書店, 1996 年  
川添 登『今和次郎』リプロポート, 1987 年  
倉沢 進・町村敬志(編)『都市社会学のフロンティア 1 構造・空間・方法』日本評論社, 1992 年  
今和次郎『民俗と建築』磯部甲陽堂, 1927 年  
今和次郎・吉田謙吉(編)『モデルノロヂオ』春陽堂, 1930 年  
今和次郎・吉田謙吉(編)『考現学採集』建設社, 1931 年  
佐藤健二『風景の生産・風景の解放』講談社, 1994 年  
鶴見俊輔『限界芸術論』勁草書房, 1967 年  
とり・みき『愛のさかあがり』(天の巻・地の巻・無用の巻) 角川書店, 1987-8 年  
とり・みき『とりのいち』青林堂, 1989 年  
とり・みき『しりとり物語』角川書店, 1996 年  
とり・みき『トマソンの畏』文藝春秋社, 1996 年  
吉見俊哉「コミュニケーションとしての大衆文化」, 『メディア時代の文化社会学』新曜社, 1994 年  
若林幹夫「社会学的対象としての都市」, 講座現代社会学『都市と都市化の社会学』岩波書店, 1996 年  
Balzac, H. de, *Pathologie de la vie social*, Gallimard, 1981. (山田登世子訳『風俗研究』藤原書店)  
Certeau, M. de, *Arts de faire*, Union Générale d'Éditions, 1980. (山田登世子訳『日常実践のポイエティック』国文社)  
Deleuze, G., *Différence et répétition*, PUF, 1968. (財津 理訳『差異と反復』河出書房新社)  
Dewey, J., *Art as Experience*, Perigee Books, 1980 [1934].  
Foucault, M., *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969. (中村雄二郎訳『知の考古学』河出書房新社)  
Kupfer, J. H., *Experience as Art*, SUNY Press, 1983.  
Maffesoli, M., *La Conquête du présent*, PUF, 1979. (佐々木交賢監訳『現在の征服』恒星社厚生閣)  
Moretti, F., *Signs Taken for Wonders*, Verso, 1983. (北代美和子ほか訳『ドラキュラ・ホームズ・ジョイス』新評論)

1997年4月17日 受理