

タイトル	創造力の外側へ - 赤瀬川原平とシュールレアリスム
著者	秋元, 裕子; AKIMOTO, Yuko
引用	北海学園大学人文論集(78): 234 (一) -169 (六六)
発行日	2025-03-31

## 創造力の外側へ——赤瀬川原平とシュールレアリスム

秋元裕子

### はじめに

赤瀬川原平（一九三七―二〇一四年）は、戦後前衛芸術家として出発し、読売アンデパンダン、ネオダダ、ハイレッツ・センター等における芸術活動を経て、一九八一年「尾辻克彦」名で第八回芥川賞を受賞している。この間の経緯を「私は自分の若いころの焦燥を思い出した。私も本当は、こんなアトリエという場所がほしかったのだ。（略・引用者）」油絵というのは植物みたいなもので、その根拠地としての場所がどうしても必要である。（略・引用者）不動産のないところで、私の絵画は蒸発してしまった。（略・引用者）そこからオブジェへと目が開かれて、レディメイドの概念を引き寄せてしまい、それがさらにガラクタ一般を通りながら瞬間のオブジェへと縮まり、アトリエ不要の梱包作品から、路上を浮遊するハプニングへと変貌していく。（略・引用者）私の作業はその後さらに机一つで出来るイラストレーションから、鉛筆一本で出来る小説にまで変貌して来た<sup>1</sup>」と回想している。

このようにして造形芸術から文筆へと活動の形態や媒体を変えたとはいえ、彼はその絵画から「蒸発してしまった」〈芸術〉なるものを、生涯一貫して求めていた。

一方、その死後『世の中は偶然に満ちている』（筑摩書房、二〇一五年）が上梓され、一九七〇年代から継続して書か

れていた「偶然日記」の一部が開示されて、赤瀬川が常に〈偶然〉に関心を抱いていたことが明らかになった。

なぜ彼は〈偶然〉に魅了されたのか、〈偶然〉は彼に何をもたらすものだったのか。〈偶然〉と〈芸術〉〈超芸術〉なるものは、どのように交わるのか。赤瀬川のテキストから読み解いてみたい。

本稿では、主としてシユールレアリスム(M・デュシャンと瀧口修造)を手掛りにして、赤瀬川の提唱した〈超芸術トマソン〉と「路上観察」を分析し、〈芸術〉および〈超芸術〉なるものの巷間への遍在化、および「創造」を超えた「発見の力」について考察したい。さらに九鬼周造(一八八八―一九四一年)の〈偶然〉論を参照しつつ、〈超芸術トマソン〉と「路上観察」の意味・意義について探ってみよう。

## 1 赤瀬川原平とM・デュシャンおよび瀧口修造——芸術家の意図と創造性を巡って

美術史研究者河合大介は、一九六〇年代の、いわゆる「千円札裁判」<sup>②</sup>を転換点として、赤瀬川の芸術活動を、それ以前と以後に大別した上で、転換点以後の赤瀬川の芸術活動の拠り所となった芸術観の形成過程を探っている。言い換えれば、赤瀬川が芸術家の創造性(creativity)を否定するに至った外的要因を、実証的に検証したのである。<sup>③</sup>

すなわち、「模型千円札」創作の「意図」に関する警察の追及と、様々な批評によって作り出された芸術論争——「千円札裁判」が刺激となって、主に芸術雑誌上で繰り広げられた——を通して、一九七〇年代以降の赤瀬川の芸術活動に通底する、独特な芸術観が形成されたと見て、河合は次のように述べている。

1960年代の赤瀬川の制作活動には、芸術そのものに対する懐疑的な態度が見られるのだが、千円札裁判をめぐる論述でとりわけ先鋭化されていくのは、制作に先立って意図があり、それに基づいて作品が制作されるという

考え、より一般化して言うならば、芸術家の創造性という原因から、結果としての作品が生み出されるという因果関係に対する懐疑的な態度である。<sup>④</sup>

芸術制作における先入観としてある、制作に先立つ意図といった概念を逆転させ、制作が意図に先立つのであり、意図は回顧的に発見されるものであるという視点を打ち出している。<sup>⑤</sup>

前述のとおり河合は、警察の追及と芸術を巡る論争を経て、赤瀬川の芸術観が形成されたとみなしている。確かに、そのような側面も否定できないだろう。ただ、この裁判が、赤瀬川において、〈芸術〉についてより深く考える大きなきっかけとなったことは間違いないにしても、その芸術観が「千円札裁判」以後の赤瀬川の芸術活動に、どのように現れたかを検証しなければなるまい。

また、河合の言う、「芸術家の創造性という原因」から作品（結果）が生み出されるという「因果関係に対する懐疑的な態度」の指摘は首肯できるとはいえ、では、その「因果関係」を逆転すれば、何が見えてくるのかの追究が、必ずしも十分とは言えないのではないだろうか。

そして赤瀬川の芸術観の考察に関しては、他の芸術家・芸術理念からの影響関係の中に置いてみた場合、より多角的にその深みに接近できるのではないかと。

赤瀬川の芸術観に対して、多大な影響を与えた芸術家の一人として、マルセル・デュシャン（一八八七―一九六八年）が挙げられる。赤瀬川は自らの提唱する〈超芸術トマソン〉と、デュシャンの言う「レディ・メイド」との共通性について、以下のように主張している。

デュシャンのオブジェによってあらかじめ虚妄を暴かれながら世にあらわれたのが現代芸術Ⅱコンセプチュアルアートであるとすれば、トマソンはあらかじめ虚妄を脱した無為の超芸術として、路上に発見された。(略・引用者)トマソンの探索は、そのきっかけを探れば、意図された芸術作品からの脱却としてはじまっていた。

過去をみれば、そのことの最初のおこないは、デュシャンによるレディ・メイドのオブジェなのである。作家の恣意的力、いわゆる創造力の限界を見てしまった閉塞感から、それははじまったのだらうと思われる。創造力のもつと外側を知りたいというような。

そうやって芸術というものは、作家的創造力を出て観察的創造力の世界へとひろがり、その先でトマソンが生まれたのであった。<sup>(6)</sup>

この引用からは、赤瀬川が〈超芸術トマソン〉を、デュシャンの「レディ・メイド」や「コンセプチュアルアート」と、芸術理念の上で同系列のものともみなしていることが読み取れる。

それらの共通点として、「創造力のもつと外側を知りたい」という欲求に根ざしているのだと、赤瀬川は捉えている。それは、「作家的創造力」の限界を突破して、「観察的創造力」の可能性を重視することでもあるという。つまり、赤瀬川にとって〈超芸術トマソン〉は、芸術家の個性や美意識を基にする既成の〈芸術〉観を、根本的に逆転させる「無為の超芸術」なのだろう。このことは、いわゆる意識的創造を超えた、無意識的創造を取り込んで世界認識の再構築を目指す、シュールレアリスムの芸術理念と共通していると見なせるであらう。言うまでもなく、デュシャンの芸術活動は、一九二〇〜三〇年代のシュールレアリスムの芸術運動と深く関わっていた。

赤瀬川の芸術観に多大な影響を齎した、もう一人の芸術家は、瀧口修造(一九〇三〜一九七九年)である。周知のとおり、瀧口は一九五〇年代から六〇年代の、いわゆる若手前衛芸術家たちにとって、精神的支柱とも呼べる美術批評家

であった。若手の芸術家たちは、常に瀧口を意識し、瀧口による評価を切望し、世に出ることを期待していた。確かに当時は赤瀬川もそのような若手の一人だったかもしれない。しかし、赤瀬川が自身の芸術観を熟成させていく契機となったとも言える、一九八〇年代以降のいわゆる「路上観察」の活動には、瀧口の芸術観が息づいていることを認めざるを得ない（後述する）。赤瀬川は一九八〇年代、既に他界していた瀧口との内面での対話を繰り返して、「路上観察」の美学に没頭したと思われるのである。

赤瀬川は〈超芸術〉とシュールレアリスムおよび瀧口を結び付けて、次の様に述べている。

では作者がいらない超芸術は、誰がつくるのか。

それはほとんど観るものによってつくられている。

（略・引用者）

超芸術の価値は、そうやって不特定多数の人々の意識と無意識の間を縫って横切りながら、その隙間にひそかにつくり上げられている。

かつてのシュールレアリスム<sup>マ</sup>という言葉は、それについてた表現のスタイルが強烈であり、その退潮とともに姿を消したかのである。しかし超芸術を探索しながら、私はそのシュールレアリスムという言葉に近づいているのを感じている。この意外な出来事を、まず第一に瀧口修造氏に報告したいと思うわけだが、いまはもうこの世を去っていないのだった<sup>7</sup>。

ここで読み取れることは、次の通りである。

〈超芸術〉は、「ほとんど観るものによってつくられている」。つまり赤瀬川は、創作（発信）を超越した、発見・受信

の重要性を示唆していると思われる。また、〈超芸術〉は、「不特定多数の人々の意識と無意識の間を縫って横切りながら、その隙間にひそやかにつくり上げられている」という主張は、まさに〈超芸術〉がシュールレアリスムと接点を持っていることを示しているだろう。すなわち、赤瀬川は、〈超芸術〉を探索しながら、「シュールレアリスムという言葉に近づいている」というのである。さらに、芸術的に影響を受けた瀧口に、〈超芸術〉とシュールレアリスムの接近について「報告したい」と赤瀬川は述べており、日本におけるシュールレアリスムの第一人者と目されていた瀧口の、シュールレアリスムを核とする芸術観を、赤瀬川は心の中で反芻していると思われるのである。

それでは一体、赤瀬川の一九七〇年代以降の芸術活動である〈超芸術トマソン〉探査と「路上観察」は、それぞれどのようにデュシャンおよび瀧口の芸術（観）と結ばれるのだろうか。次章以下、考察していきたい。なお、本稿で引用する赤瀬川の著作は、全て一九八〇年代に書かれたものである。したがって、「千円札裁判」以降、赤瀬川の美学がどのように熟し、一九八〇年代の芸術活動に生かされたかが明らかになるはずである。

## 2 デュシャンの芸術論——創造の否定・精神活動としての〈芸術〉・〈偶然〉の重視

本章では、デュシャンの芸術観について、①創造の否定、②精神活動としての〈芸術〉、③〈偶然〉の重視の観点から考察したい。

### ① 創造の否定

以下、デュシャンに対するインタビューを参照しながら、デュシャンの〈芸術〉に関する考えを探っていく。次に引用するのは、デュシャンに対する一九六六年のインタビューを記録したものである。

私には《創造》という言葉は恐ろしい。普通の社会的な意味では、創造というのはいたいへんやさしいものなのですが、実を言えば、私は芸術家の創造的機能などというものは信じません。ほかの人たちと同じような人間、それだけのことです。あるものをつくること、それが彼の仕事です。（略・引用者）反対に、《芸術》という言葉には、とても興味を惹かれます。<sup>(8)</sup>

デュシャンは、真つ向から芸術家の創造性を否定しているものの、《芸術》なるものに対しては深い関心を示している。デュシャンはいつたい芸術家には何を求めているのだろうか。それが読み取れるのが、次の引用である。これは、「あなたはまた、芸術家は自分の作品の本当の意味を意識してはいけないのであり、作品を解釈しつつ、観客はつねに、その追補的な創造に寄与しなければならぬ、とも言つていらつしやる」という聞き手の発言に対する、デュシャンの言葉である。

その通りです。（略・引用者）私は、芸術家の《メディア》としての側面を信じています。芸術家は何かをつくる。そしてある日、大衆の介入によって、観客の介入によって、彼は認められる。そうして、彼は後世にも名を残すことになるのです。この事実を無視することはできません。それは二つの極によって産み出されるものだからです。作品をつくる者という極があり、それを見る者という極があります。私は、作品を見る者にも、作品をつくる者と同じだけの重要性を与えるのです。<sup>(9)</sup>

ここでデュシャンは、「メディア」すなわち媒介者としての芸術家の役割を訴えている。媒介されるものは、《芸術》に他なるまい。それは、作者・芸術家（発信者）と、鑑賞者（受信者）という二つの極の間で生み出されるものである

う。「極」と述べているからには、磁力・電磁力のようなものを、デュシャンは思い描いていようか。両極の間に生じる力・動きを、〈芸術〉と関連させていると読める。このことについて、デュシャンは別のインタビュでも主張している。次に挙げるのは、デュシャンに対する一九六四年のインタビュを記録したものである。

絵というのは見物人との相互作用で出来ていく、ということ。それなしには、屋根裏にしまい込まれて消えてしまふでしょう。じつさいにアート作品が存在するということはなくなるでしょう。いつもふたつの極が基本になる。見物人と、つくる人。その双極作用が散らす火花が、何かを産み落とす——電気みたいに。アーティストが思考を生産するからといって、アーティストは偉大な思考者だ、なんて言っちゃあいけない。見物人が「何かしらすばらしいものをつくりましたね」と言うまでは、アーティストは何も生産していない。決め手のひとことを吐くのは見物人なんです。<sup>10)</sup>

デュシャンの言う、芸術家と鑑賞者という両極における「双極作用が散らす火花」<sup>11)</sup>によって生まれるものこそが、彼の考えている〈芸術〉なのである。ここでデュシャンは、鑑賞者がいなければ成り立たないものとして〈芸術〉を捉えているが、それよりもむしろ、鑑賞者(受信者)の役割の大きさを強調しているのである。さらにデュシャンは〈芸術〉における芸術家の役割を否定的に捉えて、次のように述べている。

趣味は、アートがどういふものでありうるかを理解する助けにはなってくれないんです。難しいのは、生きていふ絵をつくること、五十年経って死んだときに、美術史という煉獄に戻っていきける、そんなような絵をつくること。美術史に関するかぎり、あたりまえの話だけど、アーティストが何を言おうが何をしようが、何かが残る続ける、

アーティスト自身が何を望んでいたかとはまったく別個に。社会がそれを差し押さえて、自分のものにしたわけですから。アーティストなんて重みがない。何の重みもないんです<sup>12)</sup>。

ここで、芸術家による作品の説明・解釈や創作意図などといったものは、美術史において「残り続ける」何か、言い換えれば〈芸術〉なるものとは無関係であると、デュシャンは述べている。デュシャンの考えでは、〈芸術〉を見出すのは、「見物人」としての「社会」の眼である。すなわち、ある時代・「社会」の人々が、潜在的に共有している〈芸術〉なるものに対する、デュシャンの関心が現れている。

このように、〈芸術〉なるものの発見に、「社会」が関係していることは重要である。この「社会」を、ある時代的・文化的な共同体とみなせば、そのような共同体を構成している人々、つまり集団に向けられたデュシャンの意識が垣間見られる。このことは、赤瀬川の芸術活動を考察する際に関係してくる(後述する)。

さて、デュシャンは「五十年経って死んだときに、美術史という煉獄に戻っていき、そんなような絵をつくること」は難しいと述べている。「社会」において共有される〈芸術〉なるものを具体化・顕在化させたものが「生きている絵」だと見なせば、そのような「生きている絵」は、「美術史という煉獄」で浄化され、「美術史」の一部となるというのである。ここでは、あるところから生まれ、死んでそこへ帰っていく、循環的なものとしての〈芸術〉について述べられているように思われる。デュシャンの頭の中には、何か、全体的・普遍的かつ根源的な意味での〈芸術〉なるもの、換言すれば原芸術なるもののイメージがあったのかもしれない。そのような、いわばアイデアとしての〈芸術〉は、直接知識で捉えることはできず、現実的には何らかの形やあるいはコンセプトとして現れるのだろうか、一方で、現実的に現れたものや、現れ方というようなものは、アイデアとしての〈芸術〉にバック・還流され、〈芸術〉なるものの内容を変えていくのではないだろうか。そうであれば、アイデアとしての〈芸術〉とは、不動のものであり、かつ、変化するもので

もあるとも言えよう。すなわち、循環によって、不動のものも変化するということがある。このように読めるのであれば、〈芸術〉に限らず、いわゆる超越的なものと人間との関係を考える上でも、デュシヤンの〈芸術〉論は大きな意味を有しているであろう。

## ② 精神活動としての〈芸術〉

〈芸術〉なるものは、芸術家(発信者)と鑑賞者(受信者)との間に生じる「双極作用が散らす火花」によって生み出されるものであり、眼で捉えるものではないとするデュシヤンの考えは、彼の代表作「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」(一九一五―一九二三年、通称「大ガラス」)にも表れている。次の引用で、「大ガラス」のアイデアは、あなたの頭の中でどのように生まれたのですか」という聞き手の質問に対して、デュシヤンは「わかりません」としながらも、独特の「透視画法」と関連付けて、次のように述べている。

視覚性、眼に見える要素には、普通ひとがタブローに与えているほど、重きを置きませんでした。私はもうあまり専念する気はなくなっていたのです。視覚的な言語には……。

——網膜的な(聞き手ピエール・カバンヌによる質問——引用者による)。

それゆえ網膜的な。すべてが観念的なものとなりました。つまりそれは網膜とは別の何かに依拠しているのです。<sup>(13)</sup>

単純に知的な類推によって、私は四次元は三次元のオブジェに射影されるだろうと考えました。別な言い方をすれば、われわれが何気なく見ている三次元のオブジェは、すべて、われわれが知ることのできない四次元のあるも

の投影なのです。<sup>(14)</sup>

デュシャンによると、彼の〈芸術〉にとつて、実際に見えるものが重要なのではなく、「網膜とは別の何かに依拠している」「観念的なもの」が重要であつた。直接的には知ることでできない「四次元のあるもの」、すなわち眼で見えて知覚され認識された世界とは別の領域に存在するものを、「三次元のオブジェ」を通して知ることが、目指されていたのである。このことは、デュシャンが精神活動としての〈芸術〉を重視していることに他なるまい。

実際、デュシャンに対するインタビュを行った、カルヴェイン・トムキンズが、次のようなコメントを残している。これはデュシャンが現代に残した遺産はどういうものか、という問いに対してのコメントである。

一番重要な要素の一つは、全面的に自由であること、というこの態度だと思えます。伝統から自由であること、種類を問わず、ドグマというものから自由であることです。それから、絶対に何かを当然視しないという彼のあり方。自分はすべてを疑つた、すべてを疑う中で、何か新しいことを思いついた、そういうことを話していました。（略・引用者）すべてを、アートの本性そのものまで含めて疑問視しなければというこの必要、この情熱ですね。レディメイドの本当の要点というのは、アートとはこういうものだと言つてしまふ可能性を否定することだつた。アートとはどんなものでもありうるんだ。物体でもないし、イメージですらない、ひとつの精神活動なんだ、と。かつ、こういう考え方は彼の仕事に一貫してあるわけです。<sup>(15)</sup>

トムキンズが語っているように、あらゆる「ドグマ」から自由になろうとすることが、デュシャンの場合、芸術活動において「すべてを疑う」という態度に結びついたことは、既に知られている。いわばデュシャンは反・芸術の旗手と見

なされていた。そのような、全ての既成芸術の意味や価値、また概念を転倒させ破壊することは、ダダイズムの主要な目的であった。デュシヤンのいわゆる「レディメイド」作品は、そのような点において、ダダイズムの代表作と目されている。しかし、デュシヤンは既成概念のただの破壊者ではなかったようである。

むしろトムキンズの言うように、「アートとはどんなものでもありうる」という認識が、デュシヤンを現代芸術の祖の位置に押し上げたのではあるまいか。〈芸術〉とは「物体でもないし、イメージですらない、ひとつの精神活動なんだ」という考えに貫かれたデュシヤンの〈芸術〉観は、まさに、芸術家(発信者)と鑑賞者(受信者)との間で生じる「火花」を必要としているのであろう。芸術家の「精神」と鑑賞者の「精神」とがスパークして放電し、散らす「火花」によって生み出されるのが〈芸術〉だということになるのか。そのような〈芸術〉は、人間の精神活動の中にしか存在しないということを、デュシヤンは徹底的に追求したのではなからうか。

### ③ チャンスⅡ〈偶然〉の重視

芸術家の創造性を否定し、精神活動としての〈芸術〉を訴えるデュシヤンの〈芸術〉にとつて、〈偶然〉は重要な契機であったとみなされる。

チャンスを通じて下意識をほんとうの意味で表現すること。あなたが自身のチャンス。わたしがサイコロを投げるとしたら、あなたが投げたときと同じになることは決してない——というのは要するに、それはあなたの下意識を驚異的なかたちで表現してることです。<sup>16)</sup>

チャンスの任務というのは、わたしらの中の、理性的な部分を越えた、ユニークで不確定なものを表現すること。<sup>17)</sup>

これらの引用からは、「あなた自身のチャンス」と「わたし」の「チャンス」とは別のものだというデュシヤンの主張が読み取れる。つまり、サイコロを投げて、偶々出た目にどのような意味を見出すかは、それぞれの「下意識」が反映しており、それぞれの人や状況によって異なるということが示唆されていよう。いわば、サイコロの目を、どのように読み取るかということに関して、あくまでも受信者を重視していると思われる。

〈偶然〉の諸様相に関しては、本稿第7章で後述するが、総括的・辞書的な意味として、それはある因果系列に対して、別の因果系列が交錯して生じる出来事のことを言う。「偶」は「偶数」という熟語があるように、「二」の意味を有するので、二つの因果系列が交錯する点で生じるのが〈偶然〉ということになるか。デュシヤンの言葉でそれは、「わたし」の中の、「理性的な部分」と、それを「超えた、ユニークで不確定なもの」つまり「下意識」の、二系列の世界の接点で生じる現象なのであろう。要するに、デュシヤンによると〈偶然〉は、「わたし」の中の、理性的な部分を超えた、ユニークで不確定なもの、換言すれば、超越的なものや無意識を表現させ、意識や意図を超えたものを発見させる役割を有しているというのである。このことは、まさしく、シュールレアリスムの美学理念と通底していると見なしても良いことであらう。

ここまで述べてきた、デュシヤンの〈芸術〉観、すわわち、創造の否定・精神活動としての〈芸術〉の追求・〈偶然〉の重視が、赤瀬川原平の芸術活動（主として一九七〇年代以降）に反映していることについて、次章以下で検証していきたい。

### 3 〈超芸術トマン〉——「創造」の排除

赤瀬川原平の反芸術傾向は、一九五〇年代後半の、読売アンデパンダン展出品当時から見られたが、そのような傾向

が集団による芸術活動として顕著に激しくなったのは、一九六〇年代の、ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ時代<sup>(18)</sup>あたりからであった。

赤瀬川は、ネオダダ誕生の直前を振り返り、一九六〇年の読売アンデパンダン展の「目撃者」であった美術批評家瀧口修造の「動揺」について引用しながら、当時を回想して次のように述べている。

この「目撃者」(瀧口修造——引用者による)の激しい動揺を通して、そのとき会場に漲って来ていた絵画崩壊のエネルギー、作品の自壊現象というものが、まのあたりに浮かび上がる。凡百の芸術は残りながら、たしかにそのときの作品は一瞬の時代に朽ちてしまい、いまはそのほとんどが残っていない。絵画、彫刻といったものは、そこで不確定性を増大しながらオブジェへと変貌し、オブジェはさらに不定形にゆらぎながらハプニングへと変貌していき、作品というそのものが次第に自壊しながら消えていってしまう。というより、その時代に、作品というものは自壊しながらあらわれてきたのだ。<sup>(19)</sup>

ここで述べられている「一瞬の時代に朽ちてしま」う作品とは、ある時代の人々に通底する(芸術)を体現してはいるものの、時代性が変化すれば、(芸術)の範疇から抜け出してしまうような作品を言うのであろう。デュシャン同様に、(芸術)の時代性に言及されていると思われる。

そのような、時代性として現れた「絵画崩壊のエネルギー」「作品の自壊現象」というものは、既成芸術を壊して新たな(芸術)作品を生み出したという、若者らしい抵抗や願望、あるいは生命に基づく力と言うよりも、むしろ自ら壊れていきたいという、いわば、作品の自死へ向かおうとする力だと言えるかもしれない。あるいは、混沌への回帰を希求しているのだろうか。ともあれ、赤瀬川の見解を受け止めれば、確固たる作品としての形を生まれ出る前から拒み、

「不確定性」「不定形」「ゆらぎ」という特徴を現しつつ、アンデパンダン展の〈芸術〉作品は「自壊しながらあらわれてきた」と言えようか。〈芸術〉として生まれ出たいが、形は持ちたくないのであれば、〈芸術〉は、まさにハプニングへ、コンセプトへと向かわざるを得なくなるのだろう。

そうであれば、近代イメージを専門とすると自認する美術批評家瀧口修造の、「激しい動揺」にも合点がいくことである。

ともあれ、〈芸術〉に対するこのような強烈なエネルギーが、ネオダダ結成前夜に渦巻いていたことは確かであろう。赤瀬川は、ネオダダ第一回展を回想して、次のように述べている。

そのネオダダ第一回展の会場には、(略・引用者) 作品として完成されたものは一つもなかった。だけどその状態が一つの作品目標でもあった。とはいえその完成度と破壊度の関係のジレンマが自分たちの中でも判然としないままに、私たちには破壊的エネルギーだけがあふれてその銀座画廊内に充滿していた。そのエネルギーが作品というものに収まりきれずに、不定形にはみ出してきて、画廊の物品類を叩きはじめた。バケツを叩き、洗面器を叩き、ストーブを叩き、画廊の金属類をすべて叩き潰しながら、テープレコーダーを回して騒音的音楽を録音した。それを画廊の窓から街頭に向けて毎日のように放送した。それでも何か足りないようで、そのネオダダ展のパンフレットを吉村(吉村益信——引用者による)の体にペタペタと貼り付け、ミイラのようにして街頭に出て行った。町がまるで外国のように新鮮だった。私たちは満足に形を取れない作品の、そのエキスだけを持って、キャンバスではない現実の町の中に躍り込みたかったのだ。絵画の中に発した直接性への渴望だと思う。何かを実証できるような絵画を望んでいたのだと思う。<sup>(21)</sup>

作品展示のみの展覧会に満足せず、「画廊の物品類を叩きはじめ」る。それでも不十分で、録音した「騒音的音楽」を、「画廊の窓から街頭に向けて毎日のように放送」する。それでもまだ何か足りず、外の世界へ、「現実の町」へとコンパクトしながら〈芸術〉を求める。凄まじいまでの「破壊的エネルギー」に自らが手を焼き、作品世界や画廊という限定された場所から、外へ外へと向かいつつ、〈芸術〉を求める。このようなカオスの中では、「作品」どころか、芸術家の「創造」までもが、〈芸術〉にとって不必要なものとして排除されても仕方のないことであつたのだろう。それでは、赤瀬川にとって〈芸術〉は、どこに存在するものだったのだろうか。赤瀬川は、一九六〇年前後の自身の〈芸術〉との取り組み方を回想して、次のように述べている。

さて芸術少年が青年になると、芸術が膨張する。絵を描く気持ちちが四角い額縁の中に収まりきらなくなつて、キャンバスに筆と絵具、という関係から芸術があふれ出る。その逃げるがごときものをあたふたと追いかけるうち、錆びた釘や針金、壊れた電球、破れた古タイヤという雑多なものを「絵」の「具」として手にしてしまう。気がつけばすべての日用品や役立たずのスクラップ類が、キャンバスと筆と絵具に成り変つていた。これは四角い額縁からあふれ出た芸術が気化して、一般生活空間に拡散したということだろう。<sup>22)</sup>

引用部分からは、赤瀬川の〈芸術〉追求の熱の高さ、エネルギーの強さが、如実に伝わってくる。彼の「絵」つまり「作品」は、もはや絵具や画材を必要としておらず、「すべての日用品や役立たずのスクラップ類」が、オブジェ作品の材料として用いられ始めたということであろう。赤瀬川の求める〈芸術〉は、「四角い額縁」から溢れ出て、あまりのエネルギーの強さ・熱の高さゆえに「気化」して、「一般生活空間に拡散した」というのである。すなわち、一気に気化(昇華)して気体に変化し、空気中に拡散された〈芸術〉は、それ自身としての形を持たず、「一般生活」における何物かと

して現れてくるということではないだろうか。

そうであるならば、いわば気体となった〈芸術〉の顕現を求めて、外の世界・「一般生活空間」へとコンタクトを求め赤瀬川が、〈超芸術トマソン〉を発見することは自然な道筋であったと言える。

芸術が「絵筆の見事な線」といったベースを抜け出てコンセプチュアルなものに昇りつめると、芸術作品というものは形骸化した。

もちろん芸術の価値を底辺で担う絵画というのはこの世にいつも存在している。だけどそれをさらに蒸留して取り出そうとしていた芸術のエキス分は、そのまま蒸発して世の中に拡散した。

芸術というものは人間の世の中からなくなることはできないが、目の前から消えることはあるわけで、芸術はいわば見えないほどの微粒子となって巷間に散らばったのである。

そうやって拡散した芸術が、一般路上空間の片隅に蛸集して潜むところを発見されたその一つが「トマソン」である。<sup>(23)</sup>

〈芸術〉は「コンセプチュアルなものに昇りつめ」、「芸術作品というものは形骸化した」と赤瀬川は捉えている。しかし、作品が「形骸化」しようとも、〈芸術〉は「人間の世の中からなくなることはできない」という信念を赤瀬川は強く抱いており、「芸術のエキス分」は「蒸発して世の中に拡散した」と断じている。いわば〈芸術〉なるものは目には見えないかもしれないが、世界に遍在しているのだと、赤瀬川は確信しているのである。「見えないほどの微粒子となって巷間に散らばった」〈芸術〉は、「一般路上空間の片隅に」、ひっそりと密集し、それと気づかれるもの、また見えるものとして姿を現したところを、赤瀬川によって〈発見〉されたのだ。その一つが〈超芸術トマソン〉だという。「巷間」

に出向いて、〈芸術〉を探し求めようとする赤瀬川の芸術観が、〈超芸術トマソン〉を探り当てたと言えよう。

〈超芸術トマソン〉とは、どのような定義づけをされているのだろうか。

超芸術「トマソン」(語源はかつてジャイアンツに在籍した助っ人外人ゲリー・トマソン選手。彼の身に備わった無機能性の存在が注目されて、以後その名を超芸術物件に冠す)が発見された。

超芸術は芸術と同じ力を備えながら、生産社会の中心を遠く離れて、芸術よりもさらにゴミの領域へ近づいている物品である。<sup>(24)</sup>

トマソンは(略・引用者)物理的機能喪失に加えて芸術裝飾的機能をも失して、しかしなおゴミとは分別される物件である。<sup>(25)</sup>

トマソンとは町の各種建造物に組込まれたまま保存されている無用の長物的物件であり、(略・引用者)すなわちトマソンは、人間の動きと意志と感情と経済のすべてを算出して除去したところに取り残されてあらわれてくる物件<sup>(26)</sup>

であるとされている。

ゲリー・トマソン選手は、一九八一年に、前年引退した王貞治選手の穴を埋めるために、プロ野球読売ジャイアンツに入団した選手である。メジャーリーグ時代にはロサンゼルス・ドジャースやニューヨーク・ヤンキース等の球団で活躍し、鳴り物入りで読売ジャイアンツに入団して、大活躍が期待されていたものの、「スイングは出来るがボールに

当たらず、空振りとなり、野球には使いようがなくてベンチにはりついていた<sup>(27)</sup>と言われている。そのトマソン選手になぞらえて、「超芸術トマソン」とは、かつては機能していたものかもしれないが、既にその機能は失われたにも関わらず、わざわざ保存のために金を掛けている、「ゴミ」に近いが「ゴミ」とは分別される、無用の長物となった「物件」あるいは構造物としてのオブジェと言ひ換えられようか。<sup>(28)</sup>

さて、一九八二年、赤瀬川、鈴木剛（一九五七年）、田中ちひろ（一九五〇年）等が「超芸術探査本部トマソン観測センター」を発足し、一九八三年には、雑誌『写真時代』に連載されていた、赤瀬川による「発掘写真」のテーマが「超芸術トマソン」に変更され、一般読者から「超芸術トマソン」の〈発見〉の報告・投稿が寄せられるようになった。このように〈超芸術トマソン〉は、雑誌『写真時代』を媒体として広まっていったのである。

ここで〈超芸術トマソン〉の実例を二点挙げる（本稿五五ページ参照）。写真資料①は、「純粹階段」と名付けられた構造物で、写真資料②は「無用門」と命名された構造物である。「純粹階段」は、四谷で〈発見〉されたものであるので、「四谷階段」という別称を持つ<sup>(29)</sup>。

「純粹階段」は、「四谷本塩町の祥平館という旅館に付着していた階段状の物件<sup>(30)</sup>」であるとされ、昇り切ったところには入り口も扉もなく、ただ昇って降りることができるばかりの階段である。これは建物の窓の下方の壁に「付着」している。もともとは「ドアがあつて、それが何かの事情で無用になって、改築のときにふさいでこのように窓にしてしまったのでしよう。で、階段も無用になったのだけど、わざわざ壊すとお金がかかるのでそのままにしてある。つまり燃えないゴミとして建物の外に出してある」ようなものだろうと、赤瀬川は推測している<sup>(31)</sup>。

このような意味で「純粹階段」は、「純粹に昇り降りするだけの階段、昇った先に何も無い、本当の階段そのものだけの絶対純粹階段、としか考えられないもの」であつて、「娯楽性はもちろんないし、用事性も、装飾性もない。この世の中における有用性が何もない」階段であると、赤瀬川は述べている<sup>(32)</sup>。

ところが、よく見ると、この階段の手すりは「破損したらしい箇所が新しい材木で補修してある」<sup>(33)</sup>のであって、誰かがことさら補修のために金を掛けて保存しているらしいのである。この階段は、かつては何かのために使用され、機能を有していたが、すでにその機能が失われた。ところが、機能を失って、ゴミ化したにも関わらず、保存のために修繕費を費やしている、ということであれば、まさに赤瀬川の言う〈超芸術トマソン〉の好例であろう。

「無用門」も「純粋階段」と同様にかつては普通の門として機能していた門が、入り口を塞がれて、その機能を失った後でも金を掛けて補修されているものであるとされる。赤瀬川の観察によると、この門は「何か世の中の事情で、その機能をセメントでふさがれてしまったのです。それがしかしキレイにティネイにふさがれているのです。用がなくなくなったものののに、まるで用のあるもののように扱われている」<sup>(34)</sup>。丁寧な仕事ぶりでセメントで塞がれていることに加えて、さらに、無用のものであるにも関わらず、「右側の塀の上の瓦の一番端の壊れたところがキレイに補修して」あって、つまり「用もなく打ち棄てられたものののに、キッチンと手当をされて保存されている」<sup>(35)</sup>というのである。

このような〈超芸術トマソン〉〈超芸術作品〉において強調されることは、作者の不在と発見者の役割である。「芸術とは芸術家が芸術だと思つて作るものですが、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>(36)</sup>と、赤瀬川は述べている。このことに関して、赤瀬川は次のように言い換えている。

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、それをつくらうとした作者によってつくられるほかはない。

ところが超芸術作品には、作者がいらない。

工作者はいる。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。ただ郵便物が不要になって、そこをセメントで塞いだ、それだけである。（略・引用者）

無意識の工作者によって造られたものが、その発見者の意識によって超芸術となる。つまり芸術作品では意味と作業とを統一している作者一人の役割というものが、超芸術では工作者と鑑賞者の二人に見事に分担されている。分担というより、その価値のほとんどすべてがそれを鑑賞するものによってつくられている。それが発見されなければそこには何の価値もないのだから。<sup>37)</sup>

この引用箇所によると、〈超芸術作品〉にとつては、作者すら不必要なものであって、「工作者」がある物件の機能を封じるために「作業」した結果、残された無用の長物的構造物において、「鑑賞者」が〈芸術〉を〈発見〉した場合、それは〈超芸術作品〉となる。この引用箇所で見取れることは、デュシヤンの芸術観を想起させる、受信の役割の重要性であろう。ただ、デュシヤンの場合は、発信者としての芸術家と、受信者である鑑賞者の間でスパークする「火花」において、〈芸術〉の出現を示唆していたが、赤瀬川の場合は、発信者としての芸術家の役割すら否定されている。気化（昇華）して巷間に遍在化してしまった〈芸術〉を、鑑賞者・受信者がひたすら〈発見〉することによって〈超芸術〉となるということであろう。「工作者」にはそれが〈超芸術〉であるという意識がないのに、受信者によって〈超芸術〉であると認められてしまうというのであれば、「工作者」と受信者の間を、意識の外に存在する共通の何かが媒介しているのではないだろうか。いずれにせよ、「工作者」が発信者でないとすれば、〈超芸術作品〉の発信者とは、誰のことを言うのか、という疑問が残る。このことに関する赤瀬川の主張は、次の引用から読み取れる。

さてトマソンに作者はいない。しかし私たちはトマソンを一つ一つ発見しながら、その奥で眠りかけている巨大な作者に触れようとしているのではないか。（略・引用者）その物件に芸術を見ることの不思議さは何だろうか。そ

のトマソン物件に心を打たれて、そこから新しい啓示を受けることで、それはほとんど芸術作品としての核質を受けついでいる。

だけどそれはもちろん単一作家の身体頭脳によるものではない。

その身体頭脳の集団である都市の無意識表現を私たちは見ている。

すでに役目を終えたはずのシニールリズムの残された宿題がここにあった。トマソンを探す私たちは、都市の下意識に触れているのだ。<sup>(38)</sup>

〈超芸術トマソン〉において、それを〈芸術〉だと自認して創り上げた、発信者としての芸術家は不在である。ところが赤瀬川は、「その奥で眠りこけている巨大な作者」の存在を感じている。その「巨大な作者」とは、「単一作家の身体頭脳」に帰するものではなく、「身体頭脳の集団」として潜在している「都市の下意識」であると、赤瀬川は示唆している。言い換えれば、〈超芸術トマソン〉は、不特定多数の膨大な数の人々の「下意識」によって発信されたものであると言えようか。すなわち、大集団の中において、共通して毎日のように見られていた「物件」が、機能を既に失った無用の長物であるにも関わらず、本物の「ゴミ」としては見逃されて、大集団によって無意識のうちに保存されてきたということであろう。膨大な数の人々の無意識的な行いが、集合的かつ全体的な「巨大な作者」を形成すると捉えられようか。

この「巨大な作者」を、ある「社会」における共通の価値認識と捉えれば、「社会」に通底している〈芸術〉を重んじた、デュシャンとの共通性が浮かび上がってくる。

その一方で、赤瀬川の主張は、個々人の個別の無意識の集合が、全体としての無意識を形作るということを示唆していないだろうか。そうであれば、「巨大な作者」とは、膨大な数の人々の無意識の全体性を示すと思われる。全体とは、

全・て・の・部・分・の・集・合・に・よ・つ・て・形・成・さ・れ・る・と・見・な・さ・れ・る・が、しかし、抽象的なものや流動的なもの、また、変化の激しいものに関しては、全・て・の・部・分・を・集・め・る・こ・と・は・実・際・不・可・能・であらう。したがって、「巨大な作者」としての、膨大な数の人々の全体性とは、あくまでも形而上的な存在の有する全体性のことである。

そのように考えることができるのであれば、「巨大な作者」とは、ある意味で形而上的・超越的な存在として見ることもできるであらう。この場合、「超芸術トマソン」は、形而上の世界と現実的な世界との接点で「発見」されるものであると言える。いわば、「あの世」と「この世」という二つの異なった位相の世界の接点に、「超芸術トマソン」は出現するということである。

この、「あの世」と「この世」の接点における「芸術」について、赤瀬川はデュシャンを評して次のように述べている。

私が学生のころはじめて知らされたデュシャン像は、既成の美術の破壊者ということだった。つまりいままでの美術の概念を引っくり返した人。（略・引用者）

では破壊して終わりかという点と、違うのである。破壊して喜んでいるふうなところが見当たらないのだ。

つまりパロディではないのである。（略・引用者）デュシャンの作品はパロディのようであるが半分違う。既成のものかを破壊したところではまだ完結しないのである。（略・引用者）

あの世といえはふつうは死後の世界を指すが、それが含まれるにせよ何にせよ、この世の隣に接してある不明のあの世、あるいはこの世と重なってあるもう一つ別の世界というものを、デュシャンの作品は盛んに示そうとしている。

たとえば「ラリー街十一番地のドア」と名づけられた作品。これは実際にその地のアパートにあったドアだが、一枚のドアに入口が二つ。その計三つが蝶番の一点で接している。つまり一方の入口を開けたドアがもう一方の入口

口を閉めることになる。一つのドアに重なる二つの世界。(略・引用者)

つまり、正確にムダなく働いているこの生産社会に、そこから見ればまるで不正確なムダの塊の芸術の世界が重なって存在している。デュシャンは芸術というのをそのようなものとして考えて、その芸術のあり方をモデルとして不明のあの世の存在を示し、のぞこうとしていたのである。<sup>39)</sup>

赤瀬川はデュシャンについて、単なる既成芸術の「破壊者」としてではなく、「不明のあの世の存在を示し、のぞこうとしていた」ことにおいて、意義を認めている。デュシャンの「ラリーー街十一番地のドア」によって立ち現れた「あの世」は、〈超芸術トマソン〉にも通路を持つのではないだろうか。言い換えれば、デュシャンのように、赤瀬川は〈超芸術トマソン〉を介して、「この世の隣に接してある不明のあの世、あるいはこの世と重なって在るもう一つ別の世界」を垣間見ようとしていたのではなからうか。そうであれば、いわば〈超芸術トマソン〉は、「不明のあの世」の秘密を開示する媒介だということになろう。

#### 4 〈超芸術トマソン〉から「路上観察」へ

〈超芸術トマソン〉は、その採集が盛んになるに従って、選定の上での規範化を見せるようになった。それについて、赤瀬川は以下のように述べている。

それ(超芸術トマソン——引用者による)を都市の路上の迷彩の中から抽出していく作業は、いきおい都市の諸機能を観察していく作業となった。出合った物件を世の中の機能に照合し、多少とも歯車の合致するものは除外す

る、という消去法の厳密さがトマソンを彫り出した。

その結果、トマソン採集が進むにつれていささか固苦しさがあらわれてきた。その厳密さがなければトマソンは都市の迷彩の中から峻別できなかつたのではあるが、その厳密さで消去しながらも何か棄てがたい物件というのが探査の途中でいくつも引つかかり、それが感覚の周辺にコレステロールのように蓄積してはいたのである。<sup>(4)</sup>

既述の通り、一九八二、三年頃より「超芸術探査本部トマソン観測センター」の活動および雑誌『写真時代』という媒体を巻き込んで〈超芸術トマソン〉探査が進められた。しかし、〈超芸術トマソン〉の〈発見〉数が増加するに従って分類が進み、〈超芸術トマソン〉認定の厳密さや、分類の正確さが求められることになっていった。本来、既成の〈芸術〉から逸脱するものを拾い上げていたはずの行いが、認定の規範が重視され、規則化・硬直化へ向かってしまうという皮肉に陥つたのである。そのため、〈超芸術トマソン〉の〈発見〉に対する、赤瀬川の感動が薄れていったようである。しかし、厳密な〈超芸術トマソン〉認定の一方で、それよりも更に〈芸術〉を逸脱する、新たな〈超芸術〉が路上に〈発見〉されていった。それは、以下の引用にあるように、〈芸術〉から抜け出していく新たな解放感を、赤瀬川に齎したのだった。

一九八六年、路上の同質の頭脳とめぐり合つて路上観察学会が生れ、<sup>(4)</sup> 厳密トマソンの固苦しさは一気に取り払われた。もとは芸術に発してそれを抜け出てきたものであるが、もはや路上に来た以上は、対芸術の考えは放置してもいいのではないか。それよりも感覚反応の全方位的な観察が重要なのではないか。在来概念では包みきれない面白さが路上には露出して動いているのだから。

そうなつたときの自分の目の解放増大感、何ものにもたえがたいものだった。視野が一気にひろがり、路上

のすべてが新鮮で、神秘的で、敷石にも、板塀にも、門柱にも、植木にも、都市のアニミズムとでもいうのか、人作業の陰に隠れた初対面のアニメがいちいち丸裸になって見えてくるような、不思議な高揚感に包まれたのだ。<sup>12)</sup>

この引用にあるように、〈超芸術トマソン〉が構造物(物件)において見出された〈超芸術〉であつたのに対して、路上ではそれ以外のものにも赤瀬川の眼が向けられていった。構造物(物件)に対して焦点を結んでいた視点が解かれて、〈超芸術〉を感受する感覚が一気に「全方位的」に拡大していったのであろう。赤瀬川は、路上の様々なものにおいて、「アニメ」、すなわち魂や生命のような霊的存在を感じ取っていったという。構造物(物件)的オブジェの無機能性に対する拘りから赤瀬川自身が抜け出し、それどころか、〈芸術〉に対する言わば執着のようなものからも解放されて、「都市のアニミズム」とでも言うべきものへと、引き寄せられていったのであろう。言い換えれば、オブジェとしての〈超芸術トマソン〉そのものよりも、その〈超芸術〉の「巨大な作者」に対する関心が、路上観察において首をもたげていったということではなからうか。それは、膨大な数の人々の無意識の集合体としての、「都市の下意識」という、「神秘的」かつ超越的な存在に対する関心と結び付いていった。

実際、そのような、〈超芸術〉の超越的な「作者」について、赤瀬川は次のように述べている。

さて、芸術からのベクトルとして見る路上観察のいちばんの要点は、ここで得る面白さの価値が創造ではなく観察によるものだということである。そのことはトマソンの原理と変らない。下手人はいるが作者は見えず、観察者の力ではじめてその価値が生れ、作者の肩代りをすることになる。

この見えない作者は、在来作者のように私人個人の域にとどまらずに、世の中、社会、人類、といった集団の類の網の目に支えられて、不定形にこの世に漂流している。従って、作者の力のありかは、類の力≡自然の力、と

いうことになろうかと思われる。<sup>(43)</sup>

ここで言われている「下手人」とは、構造物（物件）を作ったり修理したりした、職人等のことを言うのであろう。そのような「下手人」と「作者」は、ここでは明確に区別されている。

では、「作者」「見えない作者」とは誰のことを指すのかというと、それは「世の中、社会、人類、といった集団の類の網の目に支えられて、不定形にこの世に漂流している」何かであると思われる。それは赤瀬川において、形而上的存在としての「巨大な作者」と同義であろう。そのような存在としての「巨大な作者」の力の顕現は、「類」としての「世の中」「社会」「人類」等における、いわば無意識的な行為や振る舞いに見出せるのではないだろうか。

赤瀬川において、そのような「類の力」は「自然の力」と結ばれている。人工的・無機質な物質で構成されている都市の景物において、「自然の力」を〈発見〉し、その景物の中に魂・生命といった霊的存在を捕捉することが、赤瀬川の言う「都市のアニミズム」なのではないか。以下、赤瀬川が路上で発見した例を提示する。これらは、都市における「自然の力」の〈発見〉を示唆していると思われる。

写真資料③（本稿五六ページ参照）は、「路上のマグリット」と名付けられているもので、東京都の聖路加病院所有のコンクリート塀を撮影したものである。赤瀬川はこの写真を撮影したときのことを、「聖路加病院の道一つ挟んで広い空地があつて、古いコンクリートの塀で囲まれている。その入り口の木戸が素朴なアーチ型で気に入ったので、とくに物件的価値はないと思ひながらもカメラのシャッターを押しした<sup>(44)</sup>と述べている。赤瀬川が意識的に撮影したのはアーチ形の木戸であつたが、現像して路上観察学会の仲間の前でスライド上映したところ、無意識的に撮影していた植物（樹木）の、驚くべき姿が仲間によって〈発見〉されたのである。すなわち、「その空地の塀に、道路の手前にある二本の樹木の影が映っている。その影にちょうど重なるように、塀の向うには実物の樹木が二本立っているのだ。つまり塀に

映った樹木の影が塀の上で跡切れる。ちょうどその影を引き継ぐように、そこから二本の樹木が伸びている<sup>(45)</sup>のであった。塀のこちら側に映った樹木の影と、塀のあちら側に生えている樹木とが、あたかも「実像と虚像との相互侵食<sup>(46)</sup>」を示唆しているかのようになり、見事に融合していると思われる。

赤瀬川がこの写真を撮影したのは冬で、樹木の葉が落ち切った季節であったが、仮に葉が茂っている時期であったのなら、「影と樹とのシンクロナイズ<sup>(47)</sup>」は不明瞭であっただろうし、「発見<sup>(48)</sup>」することもなかったかもしれないと、赤瀬川は回想している。赤瀬川はこのことに関して、「路上観察とは、偶然と出合い<sup>(49)</sup>の科学でもある<sup>(48)</sup>」と述べているが、この場合の〈偶然〉とは、樹木と季節との関係という、まさに「自然の力」の関わりが大きいと思われる。さらに、実と虚のあわいに〈偶然〉出現したこの不思議な樹木に、何らかの神秘性や生命を感じ取ることも否定できないのではないだろうか。

資料④(本稿五六ページ参照)は「植物ワイパー・上向き」という名称である。赤瀬川によると「植物ワイパー」とは、「主に鳶類が風に吹かれて壁面にコンパスによる同心円のようなこすり痕をつけたものを言う。ほとんどが下向きの半円であるが、町田市の郊外で上向きの物件を発見したときには感動した<sup>(49)</sup>」とされている。写真資料④では、既に取り扱われた丈の高い植物が、取り除かれる前に、何かの意志をもって塀や壁に「同心円」の「半円」を描いたと、赤瀬川には感じられたのであろうか。あるいは、風を操って見事な「半円」を描いた、「自然の力」そのものの意志を感じ取ったのかもしれない。

ともあれ、形而上的な「巨大な作者」が、実際、自らの手によって、具体物として〈超芸術〉を創造することは不可能であろう。それゆえ、〈超芸術〉を受信する側の役割が強調されるのである。赤瀬川において、〈超芸術トマソン〉同様に、「路上観察」でも「観察者の力」の重要性が主張されている。つまり、〈超芸術〉の受信者としての「観察者」が、路上で見出したものに「面白さ」を認めた場合、初めてそのものに「価値」が生じるということである。このような微

底的な創造の排除は、赤瀬川が強く影響を受けたデュシャンを凌ぐものではないだろうか。

いずれにしても、「路上観察」において、「世の中、社会、人類、といった集団」の無意識に対する赤瀬川の関心は強いものであったと思われる。さらにそれは、赤瀬川の中で、シュールレアリスムを呼び込んで論じられる。

路上観察学には悩みというものがまるでないが、しかし路上の発見から私たちが何らかの覚醒を受けているとき、一方で宗教ブームがふくらんでいることはまるで無縁ではないのかもしれない。

路上観察学は、都市の無意識、大きくいえば人類の無意識と深い関わりがあると思うからである。

シュールレアリスムという言葉はもうあまり聞かれなくなった。これは芸術表現のあるスタイルとしてすり変り、ダリやキリコやエルンストの絵画スタイルの老化とともに消えていった。そのときのシュールレアリスムの探索物は、肉体的な無意識であったと思う。

このところ超芸術トマソンにしろ路上観察にしろ、都市の物件を一つ一つ検証していきながら、街の人々の無意識部分を見ているという気がしてならないのである。事実トマソン物件として私たちが見ている純粹階段や無用門や原爆タイプといったものは、その施主にとっては無意識的に出来てしまった物件である。路上観察おけるにツボ庭、植物強し、影、シミ、（略・引用者）植物ワイパーにしても、その施主や管理者の意志の外側で出来てしまっている物件である。

そのところで、かつてのシュールレアリスムが肉体的な無意識を見ていたのに対して、路上観察学は都市的無意識を見ていると、強く思うのである。

このところの人々の目が、フロイト的視野からユング的視野の無意識に向かっていることともそれは重なる。<sup>50</sup>

赤瀬川は路上観察と「宗教ブーム」を、「人類の無意識」に対する関わりにおいて結び付けた。無意識に対する関心は、シュールレアリスムの芸術運動においても同様であったが、シュールレアリスムが「肉体的な無意識」の探索に関心を向けていたことに対して、〈超芸術トマソン〉や路上観察においては「街の人々の無意識部分を見ている」と、赤瀬川は捉えている。このことは、シュールレアリスムにおいては、無意識を、フロイトの精神分析的な、理性によって抑圧された、主として性的な個人の欲望の領域だと捉える傾向にあったことに対して、「路上観察」においては、個人の経験を超えた、「世の中、社会、人類、といった集団」の無意識への関心が強いことを示唆している。本稿において、赤瀬川の言う「世の中、社会、人類、といった集団」の無意識とは、不特定かつ膨大な数の人々の、集合としての全体性ではないかと指摘したが、そのような無意識が、ユング的ないわゆる集合的無意識と、同じ内容のものであるかどうかについて、ここでは不問にする。しかし、個の「肉体的無意識」ではなく、個の集合としての「人類」や「人類の無意識」に対する関心が強い以上、赤瀬川の無意識に対する考察は、人類普遍の無意識を探究したユングの心理学と、どこかで接点を持つのではないだろうか。赤瀬川のユングに対する関心については、本稿第6章において指摘する。

さて、赤瀬川の関心は、「動物」「植物」「鉱物」など、それぞれのもの（カテゴリー）の観察によって現れてくる、ものに投影された無意識に対しても注がれる。

人間感情というものも、ないがしろにはできないものだ。いやこれはむしろ人間の基本であるが、しかし人間感情だけで街を見ると、街にしみ込んだ人間の暖かさや冷たさの二項目しか検出できない。街や建物の現在と過去を往復するだけの都市観察では、それで充分だった。しかし都市を作る人間の背後の無意識的な働きを気にする路上観察<sup>(5)</sup>では、人間感情のほかにも動物感情、植物感情、鉱物感情とでもいったようないろいろなパワーが必要である。

路上において（発見）される、動物・植物・鉱物等の自然物や、それらが関係しているオブジェ的なものが、排除されずに保存されているのであれば、そこには自然物に対する人々の無意識が作用しているのではないか、ということ、赤瀬川は訴えているのだろう。

## 5 瀧口修造と集団の無意識 ― 植物的無意識を焦点に

ところで、動物・植物・鉱物等の自然の物質において、無意識的なオブジェを（発見）することは、シュールレアリスムの芸術運動にも見られた。いわゆるシュールレアリスムのオブジェについて、一九三八年八月『フォトタイムス』掲載の「物体の位置」において、瀧口修造が次のように紹介している。

自然のオブジェ *Objet naturel* 鉱物界、植物界、動物界などには、それ自身驚くべき構造や姿態を持つものがある。褐鉄鉱、輝安鉱、蒼鉛、その他の鉱物結晶、植物では含羞草、肉食植物など、動物では大蟻喰、エビオルニス（卵などが上記の展覧会（この文章発表の前々年、一九三六年に「巴里のシヤル・ラットン画廊」で催されたもの――引用者による）に陳列された。（略・引用者）日本でも昔から文字どおり自然のオブジェとして、また日常的な例として、瓢箪を吊し、軒下に蜂の巣を飾っている。<sup>(2)</sup>

瀧口は自然の物体の「驚くべき構造や姿態」といった、形態面に関心を集中させている。日本の「自然のオブジェ」として、「瓢箪」「蜂の巣」を挙げていることから、それが知られる。

「瓢箪」を例に挙げると、それは世界各国で、食器、酒器、楽器として使用されるほか、彩色を施されて面になったり、

人形に加工されたりしている。また「瓢箪」は、中国では伝統的に魔よけや、長寿、子孫繁栄の縁起物として愛好されており、日本では古来神霊の容器とみなされて、災難よけのお守りともされていた。だが日本では、実用品あるいは神聖なものとして扱われる他に、「瓢箪」をほかのものに見立てるといって、趣味の世界がある。たとえば変形「瓢箪」を作るために、「瓢箪」をその生育過程において、ひもでくくるなどして形を固定し、水鳥、蛇、亀などの形態を作り上げたり、また「瓢箪」自体をねじって、注連縄の形態を作ったりする。さらに、このような変形「瓢箪」を作り上げるだけでなく、自然に形成された「瓢箪」そのものの形態を何かに見立て、珍重する場合もある。このようにして日本で伝統的に愛玩されてきた「瓢箪」を、瀧口は日本の「自然のオブジェ」だとみなしていたのである。

この他にも瀧口は、「オブジェ的なもの、あるいは多少とも審美的に移入された対象観」<sup>53</sup>の日本的現れとして、「庭石、盆栽、盆石、生花などの鑑賞」<sup>54</sup>を挙げている。そして、一九三八年六月『アトリエ』掲載のエッセイ「狂花とオブジェ」において、これらの「オブジェ的なもの」を、日本人独特の自然観に引き寄せ、次のように述べている。

物に即して詠むことは、万葉以来の詩歌の伝統のひとつともいえるが、俳諧発句にいたって、叙述は最小限に還元され、イメージは純強化され、物体が突出する。(略・引用者)非常に卑俗な句になっているが、「朝顔に釣瓶とられて貰ひ水」は日本人の自然観の様式が単純に表わされている点で興味深いものである。これはいわゆる発見された物体に通ずるものであって、それが発展すると、古木の根などが鑑賞の対象として独立した価値をもつようになる。つまり自然に即してといわれる場合も、それが多少とも美的凝結の作用を通された場合、自然はオブジェの範疇に入ってくるのである。俳諧はこの意味でもっとも鋭利な作用をもったといえる。<sup>55</sup>

ここで瀧口は、無駄な叙述のない、最小限の語によって表現された「俳諧発句」を、「純化」——それ以上のものに還

元できない、夾雑物のない状態——された「イメージ」を提示する詩として捉えている。「物体が突出する」とは、物体によって想起された「イメージ」が「純化強化され」ることであろう。

ここで言われている「日本人の自然観の様式」とは、「朝顔に釣瓶とられて貰ひ水<sup>56</sup>」という句によって表わされているような、井戸の「釣瓶」に「朝顔」の蔓が巻きついている様を、オブジェとして鑑賞することではないだろうか。井戸という、いわば公共の場において、誰も取り扱う者がなく、蔓をそのままの状態にしておき、皆で鑑賞する。この場合、多数の人々が無意識的に、「釣瓶」に絡みついた「朝顔」を、「自然のオブジェ」として保存しているのではないだろうか。このように、自然（ここでは植物）においてオブジェを見出し、それを鑑賞対象とすることは、赤瀬川の路上観察でも見られた。赤瀬川が自身の芸術活動と、瀧口のシュールレアリスム観との共通点を認めていたとしても無理はないのである。

さて、瀧口が植物に投影された「日本人の自然観の様式」について言及していることに注目したい。本章で引用している瀧口の文章は、すべて一九三〇年代に書かれたものである。一九三〇年代において、瀧口は日本独自のシュールレアリスムとは何か、という問題に囚われていた。それは、フランスを中心とするシュールレアリスム芸術運動の国際的展開が背景に存在していた。

一九三〇年代にはシュールレアリスムが世界中の美術界を席卷しており、フランスは言うまでもなく、ヨーロッパ各国やアメリカ、そして中南米の美術にまで影響を及ぼしていたことを忘れるわけにはいかない。いわば、シュールレアリスムの芸術運動の国際的な拡大のなかで、その理念の理解と実践において、各国の美術界のシュールレアリスム運動は、それぞれの国独自のシュールレアリスム芸術を模索していたのである。そしてこの一九三〇年代、瀧口もまたシュールレアリスムの国際的な拡大を充分意識しつつ、しかしその一方で「ぼくは日本における超現実主義が、必ずしもフランスのそれと同じ形態をとるべきだと考えていない<sup>57</sup>」という認識を持ち、想像力の重視を訴えると同時に、どこの国の

模倣でもない日本独自のシュールレアリスムを追求していたのだった。

一九三七年六月二〇日『日本学芸新聞』掲載のエッセイ、「超現実主義の動向」で瀧口は、シュールレアリスムの芸術運動国際化の中での、日本のシュールレアリスムが目指すべき方向性について、次のように述べている。

この芸術運動(シュールレアリスム・超現実主義——引用者註による)の国際化といふことは決して理論の觀念的な適用や様式の模倣であつてはならない筈である。この点で、従来継起した諸他の近代芸術派の多くが形式的に類型化してゐたのに反して、超現実主義の美術にあつては各作家が悉く個性の上に立脚した様式を發見してゐることである。これはこの若いジエネレエシヨンの作家達の注意すべき点であらう。

なぜならば我々の超現実的能力とか動因とかは、最も根づよく伝統の無意識の中に眠つてゐるものであり、なほそれ以上に我々個性の中に秘められてゐるものであるからだ。<sup>58)</sup>

ここで瀧口は、日本の美術界において様々な「近代芸術派」を受容したものの、結局はそれらの模倣に終始したことについて批判的に捉え、「超現実主義」に関してはそのような事態に陥ることを戒めている。ここで引用した文章全体が「伝統無き国」であるアメリカ、および、「伝統の国」イギリス両国の「超現実主義」の動向と、「わが国」つまり日本の「超現実主義」の動向を素描しているもの<sup>59)</sup>であることを考慮すると、引用部分で言われている「我々」とは、日本人のことであるとみなされる。

引用における「伝統の無意識」とは、「我々個性の中に秘められてゐるもの」であり、それは日本人という集団に備わっている何らかの性質のことであると思われる。すなわちそれは、個々の日本人の中にあるが、個を超えた集合としての日本人の中にも存在し続けてきた「無意識」のことであつて、日本人の作家が、自身の作品を通して、その「無意識」

に具体的な形を与えるのであろう。つまり、この「無意識」は、個々の日本人芸術家のそれぞれの作品を通して現れるという点において、日本人である「我々個性の中に秘められてゐる」ものだと言えるのである。したがって「超現実主義」の「国際化」といっても、フランスを中心として展開している芸術運動の「理論の観念的な適用や様式の模倣」であつてはならないのであり、それぞれの国の「個性の上に立脚した様式」を発見することが重要だと瀧口は論じているのである。

このような瀧口の主張が、前述した「自然のオブジェ」に対する発言と結びつくことは間違ひなからう。瀧口が「瓢箪」や「蜂の巣」といった、日本独特の「自然のオブジェ」を提示したことに、国際的な展開を見せるシュールレアリスム芸術運動における、日本独特のシュールレアリスムを創出しようという意識が窺える。いわば、シュールレアリスムの普遍性を認めた上で、日本の独自性を見極めようとしているのである。

瀧口は植物において、他の様式も見出ししている。以下、ブロスフェルト（一八六五—一九三二年）による植物の写真について述べた文章「植物の記録」（一九三九年一月『フォトタイムス』）から引用する。

ドイツのカルル・ブロスフェルト教授の「自然の驚異庭園」（略・引用者）と「芸術の原形」（略・引用者）の二  
 労作は劃期的な植物記録の集成であつて、多くの芸術論で引証される有名なものである。前者は主として植物の花  
 や葉に現はれた均衡やリズムのデザイン、後者は植物の形体の造型的な把握であつて、その中には題名の示すど  
 り、建築芸術や装飾芸術が経て来たあらゆる様式の原型を発見することが出来る。こゝに揚げた写真はその驚くべ  
 き精力的な採集の僅かな一部分にすぎない。またこれらは何らの注釈をも必要としないほど、吾々に直観的に訴へ  
 てくる造型的な迫力を持ち人間を威圧するほどの威厳をさへ持つてゐる。（略・引用者）（4）はヒンヅウ風の、（5）  
 はイオニア風の、（6）はドオリック風といふやうにそれぞれの建築様式を暗示してゐる。<sup>(60)</sup>

この引用で示されている「(4)」「木賊」,「(5)」「毛羊歯」,「(6)」「木賊の横断面」は、本稿では順に、写真資料⑤、写真資料⑥、写真資料⑦として提示する(本稿五七ページ参照)。

瀧口は写真資料⑤には「ヒンズー風」、写真資料⑥には「イオニア風」、写真資料⑦には「ドオリック風」という「建築様式」を暗示している。つまり、植物において、いわば民族的な建築の「様式の原型」を見ていると言えよう。瀧口が建築に関してどのような考えを持っていたかについて、「象形と非象形の問題」(『近代芸術』三笠書房、一九三八年)という文章から読み取りたい。

建築は合理的な機能であることはいうまでもないが、それは同時に人間の空間に対する解釈の反映であり、世界観のミクロコスムでもある。(略・引用者) 建築の法則による、純粋な機能を除けば、絶えず人間の自然に対する解釈があらわれている。ギリシアの植物的な装飾を施された円柱や、日本の木理そのままを見せた簡素な柱などもその例である。そしてそこにおののの美の表象を見出すようになっていく。<sup>(62)</sup>

この文章で瀧口は、「造形的な世界」<sup>(63)</sup>の観点から建築を取り上げて述べているのだが、建築には「絶えず人間の自然に対する解釈があらわれて」いる点で、建築を「世界観のミクロコスム」でもあると主張している。その「世界観のミクロコスム」の例として、「ギリシアの植物的な装飾を施された円柱」や、「日本の木理そのままを見せた簡素な柱」などを挙げて、「そこにおののの美の表象を見出すように」なっていることを指摘した。つまり瀧口は、建築を媒体として、「ギリシア」や「日本」などという国・民族の、植物・自然をオブジェ化することによって現れる、言わばその国・民族特有の「自然観の様式」<sup>(64)</sup>を見出ししているのではないだろうか。換言すれば、瀧口は、「建築様式」に、その国・民族の人々特有の「伝統の無意識」につながるものを見出そうとしていたと言えないだろうか。

赤瀬川、瀧口は両者とも、個を超えた「類」としての人間の無意識の投影として、植物をオブジェ化して見ていることは共通している。しかし、瀧口の「自然のオブジェ」は、「日本人の自然観の様式」などといった、個々の集合体・集団としての日本人の潜在的な美意識に関わっており、国・民族的な様式へと結ばれている。そこに、国・民族を巡る戦前の言説が作用していることを認めずにはいられない。<sup>(64)</sup>

## 6 赤瀬川における〈偶然〉と〈超芸術〉

ここまで述べて来たとおり、〈超芸術トマソン〉や「路上観察」において、赤瀬川はそれらとの〈偶然〉の遭遇を重視していた。〈偶然〉の役割について、赤瀬川は以下のように述べている。

私たちは路上観察をおこないながら、私人個体の力では届かぬ創造の力、宗教でいう神の力の片鱗を採集して歩いているのではないかと思う。

少し誤解を招くかもしれない。やはり自然の力といった方がいだろう。つまり、意図的に仕組まれた社会の中にあつて、なおその意図を超えてあらわれてくる力の産物。人工的に編まれたこの世の網の目は変わらざとも、その網面全体をゆったりと波打たせているような力があつて、それが人工都市の路上にこぼれ出ている。それを路上観察者の感覚反応が採集している。

従つてこの作業には、偶然の力が大きく参与しており、その偶然の力の、私たち観察者の受け皿が「発見」ということなのだ。<sup>(65)</sup>

赤瀬川において、「人工的」かつ「意図的に仕組まれた社会」、つまり「人工都市」の中で、個の力を超越して「意図を超えてあらわれてくる」「自然の力」の存在を知ることが重視されている。この場合の「自然の力」には、〈超芸術〉の「巨大な作者」、つまり個の集合体としての類の無意識も含まれるであろう。そのような「自然の力」が「人工的に編まれたこの世の網の目」を「ゆつたりと波打たせ」、「自然の力」を人々に知らしめるオブジェ的物件が「人工都市の路上にこぼれ出て」来ると、赤瀬川は捉えていると思われる。「意図的に仕組まれた社会」と、超越的な「自然の力」が作用する世界という、いわば二系列の世界の接点に、〈超芸術〉が出現すると言い換えられようか。そして〈超芸術〉の〈発見〉には、「偶然の力」が大きく関わっているという。

偶然の力は、たしかに力だ。エネルギーである。だけどこのエネルギーは操作できない。私たちはここでも、はからずも、なおも意図を離れることになるのである。正体の知れぬ偶然の力に、そつと身を添わせて路上を歩く。そうやって歩いていると、行方の知れぬ希望と不安とが体の両面ににじみ出てきて、この世に存在することの縁をぎりぎりに伝い歩いているようで、その不安がつい警官に不審尋問をさせてしまったりするのだらう。<sup>66)</sup>

「偶然の力」もまた、「自然の力」と同様に、人々の「意図」を超越した「正体の知れぬ」力であると、赤瀬川は述べている。「人工都市の路上」における、「意図」を超えた「自然の力」との遭遇には、人々の操作できない「偶然の力」が必要であるということであろう。「この世に存在することの縁をぎりぎりに伝い歩いているよう」な感覚とは、「意図的に仕組まれた社会」という「この世」の「縁」の極限に踏みとどまって、「自然の力」の領域であるあの世のしるしとしての〈超芸術〉と遭遇できそうな予感に動かされて、路上をさ迷うような感覚であろうか。

ともあれ、〈超芸術〉を巡る赤瀬川の思考の中には、「意図」や意識の支配するこの世の世界と、「自然の力」や無意識

の領域としてのあの世の世界との両立・併存といった指向性が認められる。〈偶然〉は、端的に言って二系列の世界の接点において現れるとみなすことができるのであれば、〈偶然〉を巡る議論は、無意識に関する問題とも結びつき易いであろう。実際、赤瀬川の〈偶然〉に対する関心は、ユング心理学に対する共感と接点を持っている。以下は、ユング心理学の紹介・研究者秋山さと子（一九三〇—一九九二年）と赤瀬川との対談である（赤瀬川は「尾辻克彦」名で対談している）。

（尾辻の発言——引用者による） 自分の奥の中が偶然を引き寄せているということもあるんですけども、もう一つ背後のものが……、それと全体の、世の中の全域に散らばる偶然が、じつは何か一本の糸の縫い目の、こう、露呈したもの、それこそさっきのサイコロが役目を担ってるみたいな感じの力つていうのがなにかあるんじゃないですかね。<sup>(67)</sup>

ここでは、共時的現象における、いわゆるシンクロニシティ（同時共調性）を有するものとしての〈偶然〉に言及している。共時的現象は「異質の、因果的に結びつきを持たぬ諸現象のなかに、意味のある同義性をもったものが同時に存在していることを証明している」「観察者によって知覚された内容が因果的結びつきを持たずに、同時にある外的出来事によっても表現されることができるといふ事実を証明している」<sup>(68)</sup>と説明されるが、そのような共時的現象中のシンクロニシティとは、同時に起きている様々な出来事や現象における、意味のある〈偶然〉のいくつかの結びつきと、その解釈に関係している。

赤瀬川が、このシンクロニシティに対して共感を抱いたのには、次のような体験が反映している。

ある日、赤瀬川が本屋で立ち読みをしていた時、壁に吊つてあった棚の本を見て、「ちよつと落ちそうな棚だ」と思っ

ていた。本屋から出る際に、その棚を見て、再度「落ちそうだなあ」と思っていたところ、実際にその棚が落ちてしまった。それを見て、赤瀬川は「何か変な感じ」がしたという。帰りがけに果物屋に寄ってバナナを買おうと思った。バナナの左側に陳列してあった、「一山いくら」で盛られていたミカンを見て、「あれ、このミカンの山崩れるんじゃないかなあ」と思ったら、ミカンが「コロコロ」と崩れて来たという。<sup>(69)</sup>

後日、親しくしていた美術批評家・石子順造(一九二八―一九七七年)が長く患った末に亡くなり、その葬儀の後、石子の妻から赤瀬川に葉書が届いた。その中に、赤瀬川の娘に宛てて書かれた部分があった。石子の幼い子供たちが、夏になって、家に虫が入って来ると、「あ、お父さんが会いに来たんだと言って歓迎して」いると書かれてあった。<sup>(70)</sup>

赤瀬川が、葉書のその部分を娘に対して声に出して読んでやっている時、ちょうど「虫」という言葉を読んだ瞬間に、葉書の「虫」の字の上に、「ポットン」と TENTOU 虫が落ちて来た。このことについて赤瀬川は「できるだけ、いわゆる科学的に考えようと思ったんですよ。これは偶然なんだ、偶然的重なり合いなんだって。でもその偶然がこれだけ一点に重なりすぎると、やはりそこに意味を感じますね。メッセージみたいなものを」と述べている。<sup>(71)</sup>

赤瀬川に起こった、これら一連の出来事について、秋山は「落ちて、崩れて、ただ落ちて崩れただけではおさまらない何かがあって」「最終的に手紙が来て、虫が落ちて、あ、TENTOU 虫だったのだ、とかいうような。一つのストーリー、物語の終わりが TENTOU 虫が落ちたになってる」と指摘し、「一連の心の中でできごとが現実のできごととうまく符合して、(略・引用者) TENTOU 虫が落ちたところで、納得いった」のではないかと述べている。つまり、「何か一つの大きな物語、神話みたいなものが心の中で進行して」いて、「現実には棚が落ちた、果物が落ちた、TENTOU 虫が落ちた、まさに手紙の字の上で落ちた」ということによって、「全然違う物語」の進行が、「TENTOU 虫と手紙のところまで」「パッと一致した」のだろうという見解を示している。秋山は、石子の死に対する赤瀬川の「準備期間」と、その死が赤瀬川の心の中で、いかに重大なことであったかを指摘した。<sup>(72)</sup> 秋山は「一つの物事が動き出すと、その周りに全部集まる」とも述

べている。<sup>(73)</sup>

以上の赤瀬川におけるシンクロニシティの体験は、秋山によると、系列の異なる物語の進行が、意味ある〈偶然〉のいくつかの繋がりによって、ある一点において、一つの物語として落とし込まれるというものである。このような、外的な世界で起きる出来事・現象と、個人の内面の物語や心理との一致には、〈偶然〉の力が働いているということであろうか。

さらに、秋山との対談において、赤瀬川は〈偶然〉に関して以下の見解を示している。

（尾辻の発言——引用者による）われわれの日常の偶然というのはいくつかの世界があつて、一つの世界を別の世界が横切る、その断面のほんの切り口をスツと、このくらいの切り口を見せてるつて、そういう感じがするんです。<sup>(74)</sup>

（秋山の発言——引用者による）地球上のものの見方だと地球の時間内の見方ですべて見るわけですね。けど別の天体にいったら別の時間の流れがあるわけで、その別の時間の流れでみると、（略・引用者）見るものの視点がかわつて時間の流れとか、空間とか、距離とか、みんな変わっちゃうんですね。

（尾辻の発言——引用者による）それとやっぱり、見える範囲までは見えちゃいますよね、人間のいまの見方で。しかも、その同じ場所に別の位相の世界がある。（略・引用者）同時併存して。少しだけずれて重なつて。最近のデータ通信の技術で、いまある回線の、何か信号と信号の隙間を使つてもっと情報が送れるみたいなことありますよね。あんなようなことがある気がするんです。

（秋山の発言——引用者による）われわれは地球の時間と空間の尺度に限定されているわけですよ。けどもそれをうまく開放して、違う次元の速度と空間の感じが持てたとしたら、全然違ったものが見えちゃうつていう可能性

だつてあるし(略・引用者)

(尾辻の発言——引用者による) そういうのが漏れると思うんですね。なんていうか、漏れてくる……。むしろわずかに漏れるほうが当たり前である。<sup>(76)</sup>

この引用部分で〈偶然〉は、「別の世界」との接触面に生じるとみなされている。赤瀬川によると、この世界は、「同時併存」している。「別の位相の世界」と「少しだけずれて重なっている」。その「別の位相の世界」から、「わずかに漏れる」ものがあると、赤瀬川は見解を示している。その漏れてくるものは、〈超芸術〉に関して言えば、「意図を超えてあらわれてくる」「自然の力」としての「巨大な作者」の存在であり、かつ、「意図」を超越した「正体の知れぬ」力としての〈偶然〉の力なのであろう。〈超芸術〉は、意図を超えて現れてくる、これらの力の産物だということである。

人間はひたむきな精神の働きによって芸術を創り出したが、そのひたむきを離れた無意識のところまで、さらに超芸術を創り出していた。<sup>(76)</sup>

この赤瀬川の言葉が、〈芸術〉と〈超芸術〉との決定的な違いを示している。

ここまで本稿で考察してきた結果、赤瀬川における〈偶然〉の重要性について、以下のように言えるであろう。

赤瀬川にとって、〈偶然〉は意識や意図を超えたものを〈発見〉させる役目を有し、言わば「この世」と「不明のあの世」との接触面や、人間が内部において知覚した内容と外的出来事との接点において生じる。「偶然の力」とは、漏れ出す「異次元」を受け取る際に作用する力であり、〈超芸術〉とは「異次元」の境目に現れるものである。「巨大な作者」である集団の無意識と、その受信者である観察者との間(接触面)で、〈超芸術〉は〈偶然〉に〈発見〉される。

さて、〈偶然〉について、徹底的な考察を加えた思想家として、九鬼周造の名を忘れることはできない。次章では、九鬼の〈偶然〉論としての著書『偶然性の問題』（岩波書店、一九三五年）を踏まえて、赤瀬川の〈超芸術〉の意義を考察したい。

## 7 九鬼周造の〈偶然〉論と〈超芸術〉を巡る赤瀬川の試みの意義

九鬼周造は一九一二年に東京帝国大学文科大学哲学科を卒業後、一九二一年からヨーロッパへ留学して、リッケルト、ベルクソン、ハイデッガーらの哲学者に直接師事し、西洋哲学を学んだ。留学中に、フランス語の家庭教師をサルトルに依頼していたことも知られている。帰国し、一九二九年には、西田幾多郎退官後の京都帝国大学文学部哲学科の講師となった。『偶然性の問題』（岩波書店、一九三五年）は、一九三二年に京都帝国大学に提出した博士学位論文を基にして書かれた著作である。

〈偶然〉を巡る九鬼の問題意識に関しては、哲学研究者馬場智理によって、

現実世界に生きる人間は、予想外の偶然の出来事に直面することを避けられない。この偶然性を「実存の核に触れる問題」(略・引用者)であるとみなす九鬼周造にとって、偶然はまさに哲学の主題となるものであった。<sup>(17)</sup>

と指摘されており、〈偶然〉が、九鬼の実存哲学の中核を構成する重要な問題であったことが周知されている。また、『偶然性の問題』については、「西洋の伝統的形而上学の本質を〈同一性Ⅱ必然性〉として捉え、その克服の原理として一者と他者との分裂としての〈二元性Ⅱ偶然性〉の哲学を説いている」と評されている<sup>(18)</sup>。

『偶然性の問題』における〈偶然〉は、「偶然性とは必然性の否定である<sup>(79)</sup>」という規定から始められる。それでは、「必然性」とはどのようなことなのか、九鬼は以下のように説明している。

偶然性が必然性の否定である限り、偶然性の意味を把握するためには、先づ必然性の意味を闡明することから出発しなければならぬ。然らば必然性とは何ぞといふに、既に云つたやうに、必ず然か有ること、すなはち反対の不可能なることを意味してゐる。反対が不可能なりとは、自己のうちに存在の理由を有し、与へられた自己が与へられたままの自己を保持することである。さうして、自己が飽くまでも自己を保持する場合には、自己保存または自己同一の形を取つて来る。すなはち必然性の概念は同一性を予想してゐる。従つて「甲は甲である」といふ同一律の形式が最も厳密なる必然性を表はしてゐる。必然とは、畢竟、同一といふ性質上の規定を様相の見地から言表したものにほからぬ<sup>(80)</sup>。

「必然性」とは「必ず然か有ること」で、「反対の不可能なること」であるという。つまり、それ以外ではあり得ないもの、「自己のうちに存在の理由を有し」ているものだということである。「自己のうちに存在の理由を有し」ているとは、言い換えれば、いわば自己同一的なものごとである。「必然性」は、論理学で言う同一律、すなわち「甲は甲である」という形式で表される。そして、九鬼は「必然性」の様態を三つに分類して、次のように述べている。

必然といふ規定は (一) 概念性、(二) 理由性、(三) 全体性において認められる。すなはち (一) 概念と徴表との関係、(二) 理由と帰結との関係、(三) 全体と部分との関係に関して把握されるものである<sup>(81)</sup>。

我々は必然性のこの三つの様態を（一）定言的必然、（二）仮説的必然、（三）離接的必然と名付けて置かう。<sup>(82)</sup>

すなわち、「定言的必然」は「概念と徴表との関係」において、「仮説的必然」は「理由と帰結との関係」において、そして「離接的必然」は「全体と部分との関係」において把握されるものだとしている。

ここで言う「定言的」とは、専ら抽象的概念や一般的な概念の同一性に関することで、概念と徴表との間に同一性があつて、ある命題が無条件であるということを示し、「仮説的」とは経験界における一定の現象を統一的に説明できる因果関係に関わる。そして「離接的」とは「選言的」とも言われ、諸可能性の全体において、これである可能性もあるが、そうではないものの可能性もあるという、「AあるいはB」という表現の、「あるいは」に相当する。

このように「必然性」の三様態を示した以上、したがつて、「偶然性とは必然性の否定である」という規定から論を始めた九鬼は、当然（偶然性）も三つに分類する。<sup>(83)</sup>

偶然性は必然性に対立した意味であるから、必然性の三様態に対して偶然性の三様態が存する筈である。（一）定言的偶然、（二）仮説的偶然、（三）離接的偶然の三つがなければならぬ。偶然性を斯やうに三つの様態に区別することによつて初めて偶然性の意味が雑多と統一とに於て明かになると思ふ。<sup>(84)</sup>

端的に示せば、「定言的偶然」は「概念性の問題」<sup>(85)</sup>として捉えることができるとされている。「概念の構造は個々の諸表象に何等か共通な普遍的同一性を目撃することに基づいてゐる」、「概念の構成的内容は同一性として抽象された本質的徴表の全体」であるとされる。したがつて、ある概念を構成する「本質的徴表の全体」の「圏外に置かれた非本質的徴表」が、本質外の個々の事象として、「定言的偶然」の形を取るといふのである。<sup>(86)</sup>

例を示せば、「三角形といふ概念にとつて、三つの線に囲まれた面の一部といふことは、必然的徴表である。それはすなはち三角形といふ概念の構成内容をなすもので、この性質を否定すると共に三角形の概念も解消される」。一方で「角が直角であるとか、鈍角であるとか、鋭角であるとかいふやうなことは単に三角形の可能的内容をなすだけのものである」。したがって、直角三角形・鈍角三角形・鋭角三角形などとして現れた三角形の「それらの徴表は三角形の概念にとつては偶然的徴表である」とみなされている。<sup>(87)</sup>

要するに、「個物および個々の事象であるが故に、一般概念に対して偶然的徴表を備へてゐたのである」と説明されており、九鬼は「定言的偶然の核心的意味は畢竟、一般概念に対する「個物および個々の事象」といふことに帰した」と結論付けている。

「仮説的偶然」とは、経験界における現象の因果関係に関わるものであるとされている。九鬼は経験界における「仮説的偶然」を、「目的的偶然」と「因果的偶然」に分類し、さらにそれぞれについて「消極的偶然」と「積極的偶然」に分けて論じているが、本稿では詳しく検討する余裕がないので、それらの内容に関しては不問にしたい。

「仮説的偶然」とは、「一の系列と他の系列との邂逅<sup>(90)</sup>」という構造を示すもので、九鬼はそれを「仮説的偶然的核心的意味<sup>(91)</sup>」だと結論付けている。「仮説的偶然是理由性の仮説的構造の有つ同一必然性に対して、斯かる構造の圏外にあるものが示す偶然性であった<sup>(92)</sup>」とも述べられている。「一の系列」で起こっている出来事の、必然性を持つ理由・因果関係(目的手段関係も含む)と、「他の系列」で起こっている別の出来事の、やはり必然性を持つ理由・因果関係が、「邂逅」した場合に捉えられるのが「仮説的偶然」なのだということである。

一例を示せば、午後一時発の列車に乗るために、午後一二時半に家を出て、駅へ向かっていつも通る道を歩いていた時、街路樹の葉が一枚落ちて来て、顔に当たった、という事象があったとする。「午後一時発の列車に乗るために、午後一二時半に家を出て、駅へ向かっていつも通る道を歩いていた」という人物の一連の行動の「系列」と、鳥に啄められ

たとか、すでに枯れていて枝から離れそうになっていた時に風が吹いた等、何らかの理由によって、落ちるべくして落ちた、街路樹の葉が落下する「系列」とが遭遇したのである。

駅へ向かっている人物が、途中で買い物しようと思つて、一二時二五分に家を出ていたら、街路樹の葉は顔に当たらなかつたかもしれない。一本前か後の列車に乗ろうとしていたら、家を出る時間も変わつており、葉が当たらなかつたのかもしれない。道を変えていたら、どこかで立ち止まっていたら等々、様々な場合が考えられる。落ちて来た街路樹の葉にしても、その時鳥が来なかつたら、また風が吹かなかつたらどうであつたか等、やはり様々な場合が考えられるであろう。もちろん、午後一二時半に家を出て、いつも通る道を歩いたら、必ず顔に葉が当たるといふような法則性は考えられない。その時に限つて起こつた出来事である。いずれにしても、様々な可能性の中で起こり得たことは無限にあるにも関わらず、ある因果関係の「系列」と他の因果関係の「系列」との遭遇・邂逅として現れた、ただ一つの現象が、「仮説的偶然」を形作るのであらう。

ともあれ、一般的な意味で偶然と言われるのは、このような「仮説的偶然」を意味するのではないだろうか。

ここまで九鬼の言う「定言的偶然」と「仮説的偶然」について見て来た。九鬼の挙げる三番目の〈偶然〉は、「離接的偶然」である。「定言的偶然」が概念的領域に、「仮説的偶然」が経験的領域に關していたのに対して、「離接的偶然」は形而上学的領域に關連している。

離接的偶然は全体と部分との關係に關する。全体は全体といふ性格そのものによつて絶対的な同一性を有つてゐる。完結的なものとして規定される限り全体は飽くまでも自己同一である。それ故に全体の存在には必然性が伴つてゐる。それに反して部分は部分といふ性格そのものによつて絶対的な自己同一性を欠いてゐる。部分はそれが部分である以上は他の部分を予想してゐる。部分はそれ自らの中に、この部分でもかの部分でもあり得るといふ性格

をもつてゐる。その点に部分の偶然性が存する。さうして各部分は、全体の中に包まれてゐながら相互に離接的關係に立つてゐるから、この種の偶然を離接的偶然といふ。<sup>(83)</sup>

「全体」は、全ての「部分」を含んだ上での「全体」であるということに異論はないであろう。それゆえ「全体」とは、全てがそこに在る存在であると思われる。九鬼によると、「全体」は「絶対的な同一性」を有する自己完結的なものであり、「必然性が伴つてゐる」。一方、「部分」は、「この部分でもかの部分でもあり得る」点において、諸可能性として「相互に離接的關係に立つてゐる」とされている。つまり、形而上的・絶対的同一性としての「全体」における、諸可能性としての「部分」の現れ方が、「離接的偶然」を示すということであろう。

「離接的偶然」は離接構造にあつて、可能的離接肢の全体の有つ同一性に対して、各々の可能的離接肢が示す偶然性であつた<sup>(84)</sup>という九鬼の言葉も、そのことを示していよう。

さて、九鬼は形而上的・絶対的同一性としての「全体」を、「必然」と〈偶然〉との相関性において捉えている。

可能的離接肢の全体は勝義において形而上的絶対者を意味し、形而上的絶対者はその具体性において「必然——偶然者」<sup>(85)</sup>として開明される。

ここで言われている「必然——偶然者」とは、「全体」として必然性を有している、自己同一的な「形而上的絶対者」が、「部分」である「可能的離接肢」を全て含むものである以上、「必然」と「偶然」との、相関的な関係性の上に成り立つものであることを示していると思われる。このことは、

絶対者は空虚なる抽象的全体でなく充実せる具体的全体である限り、単なる必然者でもなく、単なる偶然者でもなく、必然と偶然との相関に於て意味を有する「必然——偶然者」である。さうして絶対者は相対的なる有限者によつて初めて絶対者たり得るもの、換言すれば偶然的部分として他在することによつて初めて絶対的全体の具体的意味を獲得する<sup>(96)</sup>

という九鬼の言葉からも知られることである。

さて、本章冒頭でも示したが、哲学研究者馬場智理は、九鬼の哲学の核に実存哲学を見ている。九鬼による『偶然性の問題』に関して「精緻な概念分析という体裁を取り、最終的に形而上学的領域における解決が試みられるため、人間の現実と乖離しているのではないか」という批判に対して、馬場は「九鬼周造にとって、偶然はまさに哲学の主題となるものであった<sup>(97)</sup>」とみなす立場を取っている。馬場は、

彼（九鬼周造——引用者による）にとつて偶然は、「情緒的自覚を持つて自己を偶然性の中に沈没し、それによつて自己を本能的に活かすごときものでなければならぬ」（略・引用者）ものであり、その意味で九鬼の偶然への関心は初めから一貫しており、最後までいささかも揺らいではない<sup>(98)</sup>

と結論付け、九鬼の偶然論を「実存哲学」と結び付けている。

馬場は九鬼において「普遍的本質は現実的存在と無関係に存在するのではなく、反対に現実的存在によつて規定され個体的本質として存在する<sup>(99)</sup>」とみなして、「実存」が「本質」を「選択」し「規定する」と捉えている<sup>(100)</sup>。すなわち、馬場は「普遍的本質」と「現実的存在」とを、相対的に成立するものとして提示して、「偶然性の問題は、実存にとつては最

終的には行為の問題となる。それは実存各人が負っている課題<sup>(10)</sup>であると主張している。

このことは、次の九鬼の言葉によって確かめられる。

偶然に対する驚異は単に現在にのみ基礎づけられねばならぬことはない。我々は偶然性の驚異を未来によつて倒逆的に基礎づけることが出来る。(略・引用者)「目的なき目的」を未来の生産に醸して邂逅の「瞬間」に驚異を齎らすことが出来る。さうして、一切の偶然性の驚異を未来によつて強調することは「偶然——必然」の相関を成立させることであつて、また従つて偶然性をして真に偶然性たらしめることである。これが有限なる実存者に与へられた課題であり、同時にまた、実存する有限者の救ひでなければならぬ。<sup>(10)</sup>

ここで言われていることを、「形而上的絶対者」(全体)と「可能的離接肢」(部分)との相関関係に照らして述べれば、「形而上的絶対者」(全体)は、それと相對する「可能的離接肢」(部分)によつて、初めて絶対者となることができる、ということだと思われる。「倒逆的」というのは、既に厳然として「形而上的絶対者」(全体)が存在し、その現れとして「可能的離接肢」(部分)があるということではなく、諸可能性としての「可能的離接肢」(部分)が投企されて、未來の「形而上的絶対者」(全体)を「生産」するということではないだろうか。引用部分では「必然——偶然者」の関係ではなく、「偶然——必然」の相関関係が言われている。このことは、「偶然」が「必然」に先立つて在ることを示しているようか。ここでは、「偶然性の驚異」を「未來」に投企して、「未來」の「必然」を生み出すことが、「有限なる実存者」<sup>(11)</sup>「実存する有限者」の「課題」であり「救ひ」であると言われている。そうであれば、「偶然性の驚異」が先に無ければ、「未來」の「必然」は形成されないと示唆していいだろうか。

ともあれ、九鬼の偶然論を実存哲学と結び付けて捉えることができるのであれば、その見地に立つて、赤瀬川の〈超

芸術）に関する試みは、どのような意味があったのだろうか。

絶対者は相対的なる有限者によつて初めて絶対者たり得るもの、換言すれば偶然的部分として他在することによつて初めて絶対的全体の具体的意味を獲得する。

九鬼による右の言葉（既述）が示唆していることを、〈超芸術〉に即して敷衍すれば以下のようになるであろう。

〈超芸術〉という全体性・「必然」は、部分としての離接的・偶然的なものとして「他在する」ことによつて、初めて形而上的絶対者として具体的な意味を持つ。つまり、〈超芸術〉は、有限者である個々の「物件」・オブジェとして〈発見〉されなければ、〈超芸術〉たることができない、ということではなからうか。

赤瀬川における〈超芸術〉に関しては、ある場所、ある「物件」——例えて言うなら「純粹階段」——が、偶々〈発見〉された場合、そこにその「物件」が保存されていた因果関係がある。一方で、それを〈発見〉した人物が、その場所を通りかかった因果関係がある。二つの系列の因果関係の邂逅という、「仮説的偶然」がそこに捉えられる。その経験的領域に関わる〈偶然〉の上に、〈超芸術〉という形而上学的領域に関わる「離接的偶然」が、交差したと見ることができよう。そして、〈発見〉された離接肢・部分としての「物件」を〈超芸術〉であると認識することによつて、全体性としての〈超芸術〉の具体的な意味が獲得される方向へと進むのであれば、それはまさしく実存としての人間による自己投企的行為として評価されるであろう。〈超芸術〉を求めて「偶然性の驚異」に遭遇し続けることが、未来の「必然」・形而上的絶対者を形成することに結びつくということである。既に在るものとしての形而上的絶対者（超芸術）が、離接的部分（物件）として現れるのではなく、離接的部分が未来の形而上的絶対者を形成するのであれば、そこに原因と結果の転倒を見ることができるのである。

ところで、赤瀬川が〈超芸術〉を巡る芸術活動を集団で行っていたことに関して、多数の人々による〈偶然〉との邂逅と、それに対する驚異を求めていたのだとしたら、その先には「巨大な作者」≡無意識の力を明るみに出したいという望みがあったのかもしれない。集団での芸術活動における、無意識という他者との出会いと、一元的主体としての「私」の解体・複数化傾向に関しては、シユールレアリスムに特徴的に見られるが、それについては、また別の論考を要するものである。

## 結びとつて

本稿での考察を通して、赤瀬川原平がシユールレアリスム——M・デュシャンと瀧口修造の〈芸術〉論——から大きな影響を受けていることは明らかだと言える。デュシャンからは〈芸術〉に対する認識、および〈偶然〉の役割とその意義を受け取っている。すなわち、〈芸術〉は、ある時代・社会の人々の間で潜在的に共有されているものであり、直接的には知る（見る）ことのできない別の領域に存在するものと関わっていて、かつ、観念的なものであるとされる。また、〈偶然〉——一般的な意味で、ある因果系列に対して、別の因果系列が交錯して生じる出来事——とは、意図や意識を超えたものを、人々に〈発見〉させる役割を有しているとされている。

赤瀬川において〈芸術〉は、物体としての形態から気化（昇華）して、巷間に拡散し、遍在化した。そのような巷間に遍在化してしまった〈芸術〉を、鑑賞者（観察者）が〈偶然〉に〈発見〉することによって、〈超芸術〉が生まれるという。つまり、赤瀬川においては、もはや〈芸術〉作品の創作者（芸術家）すら必要とされない存在となった。しかし一方で赤瀬川は、「巨大な作者」としての、集団的な無意識に強い関心を示している。

あくまでも「無機能性」に拘った〈超芸術トマソン〉の峻別・選定の窮屈さから脱して、「路上観察」においては、「在

来 の概念では包みきれない面白さ」が見出されていった。それは「都市のアニメズム」とでも言うべきもので、〈超芸術トマソン〉よりも徹底的に創作者が排除されたものだと言える。赤瀬川によると、「路上観察」は、いわば類としての人間の無意識、集団としての人間の無意識に出会うための行為であった。そのような無意識は、意図を超えて現れてくる力でもあり、そのようなものは、「偶然の力」によって捉えられると赤瀬川は主張している。また、集団としての無意識には、観察対象としての動物・植物・鉱物などといった、カテゴリーに属するものに投影されるものもあると、赤瀬川は見ていると思われる。ただし、赤瀬川の考える集団的な無意識は、必ずしもユング的な普遍性には拘らず、むしろ「社会」が加味され、「社会」や人々の内面的変化に即しているのではないかと思われる。

ともあれ、集団の無意識が投影されたものとしての「植物の無意識」は、すでに戦前において、瀧口修造によって提示されていた。

瀧口による「自然のオブジェ」は、形態において何らかの純化されたイメージを見出すことを重要視している。本稿では詳しく述べなかつたが、「自然のオブジェ」の〈発見〉は、瀧口において、物体と精神との止揚を通じた世界全体の認識の更新に関わっていることを、既に拙著『瀧口修造研究——〈影像人間の系譜〉』（和泉書院、二〇二二年）にて論じている。また、瀧口の「自然のオブジェ」は、「日本人の自然観の様式」などといった、集団としての日本人の潜在的な美意識に関わっており、民族性や民族的な様式へと結ばれている。そこに、国・民族を巡る戦前の言説が作用していることを認めずにはいられない。このことは、筆者の今後の研究課題としたい。

本稿では九鬼周造による〈偶然〉性の考察を主として参照したが、一方で〈偶然〉は、ユングの言う所謂シンクロニシティ（同時共調性）と関連するともみなされる。シンクロニシティとは、「異質の、因果的結びつきを持たぬ諸現象のなかに、意味のある同義性をもつたものが同時に存在していること」「観察者によって知覚された内容が因果的結びつきを持たずに、同時に或る外的出来事によっても表現されることができるといふ事実」<sup>(10)</sup>を開示する性質であるとされる。

そうであれば〈偶然〉は、「この世」と「不明のあの世」や、人間がその内面において知覚した「内容」と「外的出来事」との、接断面において生じる力であると言えよう。

赤瀬川においては、いわば、集団としての無意識という「別の世界」「不明のあの世」「別の位相の世界」から「わずかに漏れ」出したものを捕捉する力が、「偶然の力」なのであろう。それと同様に、ある時代・社会の人々によって潜在的に共有される、ある種の超越的な存在としての〈超芸術〉もまた、「偶然の力」によって捉えられると言い換えても差し支えあるまい。このように、「巨大な作者」である集団的な無意識と、その受信者である観察者との間で〈偶然〉に〈超芸術〉が〈発見〉されるのであれば、まさしく、意識や意図が関係する「ひたむきな精神の働き」から離れた、人間の別の精神活動——無意識が優位に立つ——と現実世界の間においてしか、〈超芸術〉は存在しないことになる。

ともあれ、本稿における考察によって、赤瀬川は、作品の創作者の徹底的な否定においてデュシヤンを凌ぎ、集団としての無意識の考察において、必ずしも民族性を焦点化しなかった点によって、瀧口修造の時代的限界を超えていたと思われるのである。

さて、本稿冒頭で述べたように、赤瀬川は数十年に亘って「偶然日記」を書いている。そこに書かれている〈偶然〉は、必ずしも〈超芸術〉の〈発見〉に関わるものではないと思われる。それを読み解くためには、内的な現実と外的事象（オブジェ）との結びつきに関わる〈偶然〉論や、「書く」行為に注目した考察が不可欠であると思われる。本稿では専ら九鬼周造の〈偶然〉論、およびユングによるシンクロニシティを参照したが、それらとは別の〈偶然〉論——シユールレアリスムの「客観的偶然」論——にも、改めて注目しなければならない。筆者の今後の課題としたい。



写真資料① 純粹階段



写真資料② 無用門

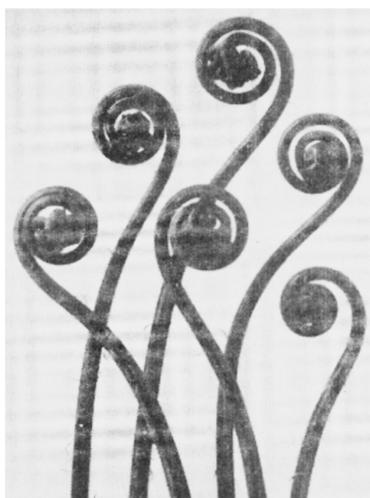
写真資料①・②・③・④は、『芸術新潮 追悼大特集・超芸術家赤瀬川原平の全宇宙』（新潮社、二〇一五年二月）から複写して引用している。



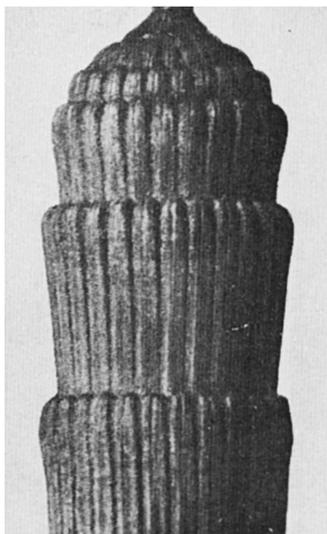
写真資料③ 路上のマグリット



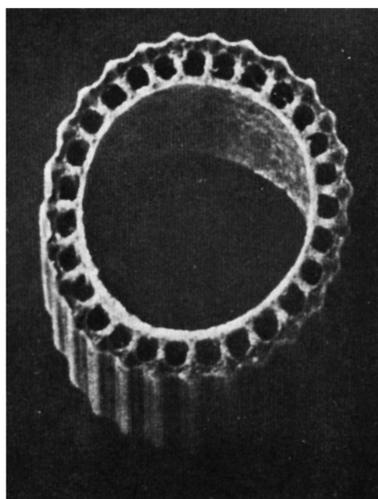
写真資料④ 植物ワイパー・上向き



写真資料⑥ 毛羊歯



写真資料⑤ 木賊



写真資料⑦ 木賊の断面図

写真資料⑤・⑥・⑦は、瀧口修造「植物の記録」『コレクション・瀧口修造（一三）』（みすず書房、一九九五年、二九頁）から複写して引用している。

〔赤瀬川原平著作初出一覧〕

- ・ 赤瀬川原平 「価値をつくる」  
—— 同タイトル 『へるめす』 創刊号、岩波書店、一九八四年十二月。
- ・ 赤瀬川原平 「無償のスペクタクル」  
—— 赤瀬川原平 『いまやアクションあるのみ——〈読売アンデパンダン〉という現象』 筑摩書房、一九八五年一月。
- ・ 赤瀬川原平 「序文」  
—— 赤瀬川原平 『超芸術トマソン』 白夜書房、一九八五年。
- ・ 赤瀬川原平 「町の超芸術を探せ！」  
—— 赤瀬川原平 『超芸術トマソン』 白夜書房、一九八五年。
- ・ 赤瀬川原平 「我いかにして路上観察者となりしか」  
—— 赤瀬川原平・藤森照信・南仲坊編 『路上観察学入門』 筑摩書房、一九八六年五月。
- ・ 赤瀬川原平 「植物的無意識の採集」  
—— 原題「カルチャー・ズームアップ」『中央公論』中央公論社、一九八六年八月号〜一九八七年六月号隔月連載の一部。
- ・ 赤瀬川原平 「吾輩は猫である」の猫の子孫」  
—— 原題「カルチャー・ズームアップ」『中央公論』中央公論社、一九八六年八月号〜一九八七年六月号隔月連載の一部。
- ・ 赤瀬川原平 「脱芸術の科学——視線をとらえる視線」  
—— 同タイトル 『へるめす』 第八号、岩波書店、一九八六年九月。
- ・ 赤瀬川原平 「デュシャンからトマソンへ」  
—— 同タイトル 『読売新聞』 夕刊、一九八七年七月一三日〜一七日。
- ・ 赤瀬川原平 「芸術原論」  
—— 同タイトル 『へるめす』 第一四号、岩波書店、一九八八年三月。

## 注

(1) 赤瀬川原平「民主化」という文字の輝き」『反芸術アンパン』筑摩書房、一九九四年、四五―四六頁。

(2) 「千円札裁判」は次のような事情・経緯で立件された。「63年、赤瀬川は読売アンデパンダン展出品作として、千円札の拡大模写(略・引用者)を制作。千円札の図柄を手書きで拡大する作業の中で、赤瀬川は千円札の「複数性」「増殖性」をオブジェとして体現させるためには、印刷することが必要だと考える。そうした複数印刷をパネル化したり梱包作品に用いたり、千円札は赤瀬川の主要モチーフであった。これらが警察の知るところとなったのは、同年末、別の事件で押収された書籍に、赤瀬川の千円札が掲載されていたため。年が改まるとすぐ、赤瀬川は捜査員二人の予期せぬ訪問を受ける。翌日には任意出頭を求められ、以後、警視庁捜査三課でたびたび取り調べを受けることになった。折悪しく、当時、「チ・37号事件」と呼ばれる贋札事件が世を騒がせており、朝日新聞が赤瀬川の一件を、この事件と関連付けてセンセーショナルに報道。その影響も大きく、ついに起訴されてしまう」(「千円札事件懇談会」「最高の知的世界が法廷を支配した」)『芸術新潮 追悼大特集・超芸術家赤瀬川原平の全宇宙』新潮社、二〇一五年二月、五二頁)。

ここで述べられている一九六三年のアンデパンダン展出品作品とは別に、赤瀬川は同年個展「あいまいな海について」の案内状として原寸大の千円札を印刷し、現金封筒で諸所に送付しており、その「案内状」は一色刷り、片面のみ千円札紙幣の表側印刷、裏面は個展の案内となっていた。

「1965年11月1日、『通貨及証券模造取締法違反』容疑で赤瀬川が起訴された」。「偽造」ではなく「模造」が問題とされたのは、紙幣として使用する意図はないものの、「紙幣に紛らわしい外観を有する」ものを印刷(製造)したと判断されたためであった(同前)。なお、赤瀬川は、制作した千円札を模型と称して、「模型は本物に視覚的に似ていると同時に又、本物そっくりであつてはならないのです。そしてその様に模型である為には、二七物の様に生活の中で使用され得るといふ様な機能を剥奪する必要があります」(同前書、五三頁)と意見陳述している。

一九六七年、第一審で懲役三年、執行猶予一年の判決、控訴したもの、一九六八年控訴審で訴え棄却、一九七〇年、最高裁

で上告棄却され、有罪が確定した。なお、一九六六、六七年の公判には、「特別弁護人」として、瀧口修造が意見陳述と弁論を行っている。

(3) 河合大介『「模型千円札」理論の形成主体に関する考察——赤瀬川原平著作の分析を中心に——』『成城美学美術史』第二四号、二〇一八年三月。

(4) 前掲注(3) 同書(二頁)。

(5) 前掲注(3) 同書(一一頁)。

(6) 赤瀬川原平「デュシヤンからトマソンへ」『芸術原論』岩波書店、二〇〇六年(二七五―二七六頁)。

(7) 赤瀬川原平「価値をつくる」『芸術原論』岩波書店、二〇〇六年(二四〇―二四一頁)。

(8) マルセル・デュシヤン／聞き手ピエール・カパンヌ(岩佐鉄男、小林康夫訳)『デュシヤンは語る』筑摩書房、一九九九年(一八頁)。

(9) 前掲注(8) 同書(一四三頁)。

(10) マルセル・デュシヤン／聞き手カルヴイン・トムキンズ(中野勉訳)『マルセル・デュシヤン アフタヌーン・インタビューズ アート、アーティスト、そして人生について』河出書房新社、二〇一八年(六〇―六一頁)。

(11) このように、電気の発生に喩えて芸術や詩的イメージについて表現することは、シュールレアリスム特有のものであり、ブルトンも次のように述べている。「精神ははじめ、なにひとつ意識的にとらえはしなかったのだ。二つの項のいわば偶然の接近から、ある特殊な光、イメージの光がほとばしったのであり、私たちは、これに対してかぎりなく敏感なところを見せている。イメージの価値は、得られた閃光の美しさにかかっており、したがって、二つの伝導体間の電位差の関数なのである。直喩のばあいのように、この電位差がほとんど存在しないときは、閃光は発生しない」(アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳「シュールレアリスム宣言」『シュールレアリスム宣言・溶ける魚』岩波書店、一九九二年、六六頁)

(12) 前掲注(10) 同書(五八―五九頁)。

(13) 前掲注(8) 同書(七二―七三頁)。

- (14) 前掲注(8) 同書(七五～七六頁)。
- (15) 前掲注(10) (三五～三六頁)。
- (16) 前掲注(10) 同書(九五頁)。
- (17) 前掲注(10) 同書(九八頁)。
- (18) ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズは、一九六〇年四月四日、「銀座クインビー」二階の「銀座画廊」での第一回展において、篠原有司男によるミニフェスト草稿を赤瀬川が朗読したことによって、活動の口火を切った。「他のメンバーは金ダライをぶつ叩き、椅子を破壊し、絶叫しては騒音をまき散らしていた。さらに吉村が展覧会のチラシを体中に巻き付け、ミイラ男となって街に飛び出していく。会場には車にケント紙を轆かせたもの、豆腐の上でもやしを栽培したものなど怪作が並び、赤瀬川自身は、割れたコップを石膏のパネルに規則正しく張り付けた作品を発表している」(「ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ「えたいの知れないオブジェばかりだった」』『芸術新潮 追悼大特集・超芸術家赤瀬川原平の全宇宙』新潮社、二〇一五年二月、四二頁)。
- 結成時のメンバーは、赤瀬川、篠原の他、荒川修作、石橋清治、岩崎邦彦、上田純、上野紀三、風倉省作、豊島壮六、吉村益信で、合計一〇名であった。
- (19) 赤瀬川原平「無償のスペクタクル」『反芸術アンパン』ちくま文庫、一九九四年(一三〇～一三二頁)。
- (20) 瀧口自身の言葉では「私の専門を最大限の美辞を使っていえば近代イマジ(映像)の遍歴ということになるかもしれない」(瀧口修造「二つのアンケート 批評家と批評について」『今日の美術と明日の美術』読売新聞社、一九五三年、七三頁)と述べられている。
- (21) 前掲注(19) 同書(一四二～一四四頁)。
- (22) 赤瀬川原平「我いかにして路上観察者となりしか」『路上観察学入門』ちくま文庫、一九九三年(一一頁)。
- (23) 赤瀬川原平「デュシャンからトマソンへ」『芸術原論』岩波書店、二〇〇六年(二七四～二七五頁)。
- (24) 前掲書、赤瀬川原平「脱芸術の科学——視線をとらえる視線」『芸術原論』岩波書店、二〇〇六年(一七五～一七六頁)。

- (25) 赤瀬川原平「芸術原論」『芸術原論』岩波書店、二〇〇六年(二九八頁)。
- (26) 前掲注(22) 同書(一三頁)。
- (27) 赤瀬川原平「序文」『超芸術トマソン』筑摩書房、一九八七年(二〇頁)。
- (28) 赤瀬川はタイプ別トマソンとして、「純粹階段」「無用門」「原爆タイプ」「無用の庇」「アタゴタイプ」「高所ドア」「阿部定タイプ」「卯山タイプ」を挙げている(赤瀬川原平「芸術原論」『芸術原論』岩波現代文庫、二〇〇六年、二九三〜二九七頁)。
- (29) 赤瀬川によると、発見順に、「トマソン第1号」は「純粹階段」であり、「トマソン第2号」は西武池袋線江古田駅の旧精算所と思われる窓口である。改装予定で使用されないものだと思われるにもかかわらず、窓口の内側から半円形の穴に沿って、きれいに塞いであった。この窓口は発見直後に改装されたため、写真に収めることができなかつたという。そして「トマソン第3号」は「無用門」だとのことである(赤瀬川原平「町の超芸術を探せ!」『超芸術トマソン』筑摩書房、一九八七年、一三二〜一三五頁)。
- (30) 赤瀬川原平「町の超芸術を探せ!」『超芸術トマソン』筑摩書房、一九八七年(一三三頁)。
- (31) 前掲注(30) 同書(一六頁)。
- (32) 前掲注(30) 同書(一七頁)。
- (33) 前掲注(31) 同書。
- (34) 前掲注(30) 同書(二四頁)。
- (35) 前掲注(34) 同書。
- (36) 前掲注(30) 同書(二五頁)。
- (37) 前掲注(7) 同書(一四〇頁)。
- (38) 赤瀬川原平「脱芸術の科学——視線をとらえる視線」『芸術原論』岩波現代文庫、二〇〇六年(二七六〜二七七頁)。
- (39) 前掲注(6) 同書(二七〇〜二七三頁)。
- (40) 前掲注(25) 同書(二九八頁)。

- (41) 「町で忘れ去られた無用の長物」トマソンを探查していた赤瀬川が、同じく町なかで建物のカケラを集める一木努、マンホールの蓋の写真を撮る林丈二、西洋館を見て歩く藤森照信と出会ったことで生まれたのが、「路上観察学会」である。「路上観察学会」「名称がつかないと名品にはなれません」『芸術新潮 追悼大特集・超芸術家赤瀬川原平の全宇宙』新潮社、二〇一五年二月、六六頁。「このときの4人にハリガミ考現学の南伸坊と、編集者の松田哲夫、「芸術新潮」編集部(当時)の立花卓が加わって「路上観察学会」が創立されたのが翌年(一九八六年——引用者による)1月27日。5月20日には『路上観察学入門』が出版され、6月には神田の学士会館前の路上で、多くのマスコミを前に発会式と記者会見が開かれた」(同)。
- (42) 前掲注(25) 同書(二九八頁)。
- (43) 前掲注(25) 同書(三一一頁)。
- (44) 赤瀬川原平「植物的無意識の採集」『芸術原論』岩波現代文庫、二〇〇六年(二二九)頁
- (45) 前掲注(44) 同書(二二〇頁)。
- (46) 前掲注(45) 同書。
- (47) 前掲注(44) 同書(二二二頁)。
- (48) 前掲注(47) 同書。
- (49) 前掲注(25) 同書(三〇一頁)。
- (50) 前掲注(44) 同書(二二七頁)。
- (51) 赤瀬川原平「吾輩は猫である」の猫の子孫『芸術原論』岩波書店、二〇〇六年(二〇三頁)。
- (52) 瀧口修造「物体の位置」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一二)』みすず書房、一九九三年、三七六―三七七頁。初出時のタイトルは「物体と写真——特にシュールレアリスムのオブジェに就て」(一九三八年八月『フォトタイムス』)。
- (53) 瀧口修造「超現実主義の現代的意義」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一二)』みすず書房、一九九三年(八七頁)。初出、『アトリエ』一九三七年六月。
- (54) 前掲注(53) 同書。

- (55) 瀧口修造「狂花とオブジェ」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(二二)』みすず書房(三三五～三三六頁)。
- (56) 加賀千代女(一七〇三～一七七五年)作。
- (57) 瀧口修造「超現実主義絵画の方向について」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』みすず書房、一九九一年(三八八頁)。
- (58) 瀧口修造「超現実主義の動向」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一二)』(九七頁)。
- (59) 前掲注(58)同書(九七～九八頁)。
- (60) 瀧口修造「植物の記録」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一三)』みすず書房、一九九五年(三二頁)。
- (61) 瀧口修造「象形と非象形の問題」『近代芸術』三笠書房、一九三八年。
- (62) 瀧口修造「象形と非象形の問題」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一二)』みすず書房、一九九三年(四七〇頁)。
- (63) 前掲注(62)同書。
- (64) 瀧口の戦前における「民族性」を巡る発言は、「民族財と世界財」(『三田新聞』一九三七年一月五日)、「美の新しい方向」(『婦人画報』一九四〇年一〇月)、「顔・民族の顔」(『報道写真』一九四一年一月)等のエッセイ・評論等で見られる。
- (65) 前掲注(25)同書(三二三～三二四頁)。
- (66) 前掲注(25)同書(三二五頁)。
- (67) 秋山さと子・尾辻克彦「宇宙の罐詰」『異次元が漏れる 偶然論講義』朝日出版社、一九八三年(二一四頁)。
- (68) 前掲注(67)同書(二四七頁)。
- (69) 前掲注(67)同書(一〇四～一〇五頁)。
- (70) 前掲注(67)同書(一〇七頁)。
- (71) 前掲注(67)同書(一〇七～一〇八頁)。
- (72) 前掲注(67)同書(一〇八～一一〇頁)。
- (73) 前掲注(67)同書(一一一頁)。

- (74) 前掲注(67) 同書(一一〇頁)。  
 (75) 前掲注(67) 同書(一一二～一一三頁)。  
 (76) 前掲注(7) 同書(一三六頁)。  
 (77) 馬場智理『実存哲学としての「偶然論」——九鬼周造『偶然性の問題』を中心として——』『哲学・思想論叢』筑波大学哲学・思想学会、二〇一〇年一月(五六頁)。  
 (78) 田中久文「九鬼周造」項、『岩波哲学・思想事典』岩波書店一九九八年(三七九頁)。  
 (79) 九鬼周造『偶然性の問題』第一刷、岩波書店、一九三五年。引用、第二三刷、岩波書店、一九七六年(二頁)。  
 (80) 九鬼周造『偶然性の問題』第二三刷、岩波書店、一九七六年(五頁～六頁)。  
 (81) 前掲注(80) 同書(七頁)。  
 (82) 前掲注(80) 同書(八頁)。  
 (83) 「定言的偶然」とは、論理学における抽象的一般概念の〈同一性〉に包摂できない例外的〈個物〉を、〈仮說的偶然〉とは、経験界における一つの因果系列(または目的手段系列)の〈同一性〉を破る、一つの系列と他の系列との〈遭遇・邂逅〉を、〈離接的偶然〉とは、有り得たであろう諸可能性の全体としての形而上的絶対者の〈同一性〉の中から、実際に生成した一つの現実のものつ〈無いことの可能性〉を意味している」(田中久文「『偶然性の問題』」項、『岩波哲学・思想事典』岩波書店一九九八年、三七七頁)。  
 (84) 前掲注(80) 同書(九頁)。  
 (85) 前掲注(80) 同書(四六頁)。  
 (86) 前掲注(80) 同書(一三頁)。  
 (87) 前掲注(80) 同書(一四頁)。  
 (88) 前掲注(80) 同書(三二三頁)。

- (89) 前掲注(80) 同書(三二二頁)。
- (90) 前掲注(89) 同書。
- (91) 前掲注(80) 同書(三二一～三二二頁)。
- (92) 前掲注(89) 同書。
- (93) 前掲注(80) 同書(一八五～一八六頁)。
- (94) 前掲注(91) 同書。
- (95) 前掲注(88) 同書。
- (96) 前掲注(80) 同書(三〇七～三〇八頁)。
- (97) 前掲注(77) 同書(五六頁)。
- (98) 前掲注(77) 同書(六九頁)。
- (99) 前掲注(77) 同書(六五頁)。
- (100) 前掲注(77) 同書(六七頁)。
- (101) 前掲注(98) 同書。
- (102) 前掲注(80) 同書(三三〇頁)。
- (103) 前掲注(68) 同書。

本稿は、二〇二四年三月二四日、札幌大谷大学において行われた、二〇二三年度日本比較文学会北海道大会における発表「創造力の外側へ・赤瀬川原平とシュールレアリスム(1)——〈超芸術トマソン〉と「路上観察」を基にしたものである。質疑応答における意義深い御意見・御質問に感謝申し上げます。