

タイトル	思想家 岡本太郎 上
著者	犬飼，裕一
引用	北海学園大学学園論集，122：A15-A36
発行日	2004-12-25

# 思想家 岡本太郎 上

犬 飼 裕 一

タローのみ輝いている。周りは全部闇である（宗左近）

## 目 次

- 1 思想家 岡本太郎
- 2 前衛アヴァンギャルドであるということのジレンマ
- 3 戦後と芸術
- 4 岡本太郎の前提条件

### 1 思想家 岡本太郎

私はこの本を、古い日本の不明朗な雰囲気をつくり返し、創造的な今日の文化を打ちたてるポイントにしたいと思います。（岡本太郎『今日の芸術』光文社文庫一九九九年（光文社一九五四年）、七頁）

岡本太郎（一九二一年―一九六）は「童女の呪術」と題して母親の岡本かの子（一八八九―一九三九）について興味深いことを書いています。

まことに神秘的なほど複雑な面と、ひどく無邪気、むしろ幼稚な面が、異様な形で彼女の中に存在していた。それがとかく大人ぶった同時代の知識人達には、不可解であり、そのナマな肌ざわりがどうも、やりきれなかったらしい。

しかし本当の芸術家というのは決して「大人」ではなく、そういう矛盾を豊かに秘めているものではないだろうか。（岡本太郎「童女の呪術」、『日本文学全集56』「岡本かの子の巻」付録、新潮社一九六三年）

「爆発爺さん」という言葉がある。蔑称なのか愛称なのか、あるいは尊称なのかは別として、晩年の岡本太郎に対する誰ということもななく呼び始めた呼称であるらしい。テレビ番組に登場して、わけのわからない妄言の類を言いふらす老人が死んで、すでにかなりの時間が経ってしまった。わかかわからないことをいう人物なのだが、なぜか日本社会に残したものは多いはずである。少なくとも本稿の筆者の世代にとっては、括弧入りの「大人物」と現に生きて活躍する

当人の間の違いが強烈な印象を残している。多くの人々がまず最初に「世界的大芸術家」に対する尊敬の言葉を述べるのだが、誰もがこの不思議な現象をもてあまし、当惑を隠せないでいる。そんな印象的な光景が何度もテレビ画面に登場したのを覚えていて、それは、「大人の世界」の抱える不条理であるように見えて、他方では、言葉に表わしにくい魅力を発散する現象でもあった。

そんな「爆発爺さん」が、なぜか近年脚光を浴びている。注目しているのは、この人物の生前の「活躍」を知らない若い世代の人々である。彼らは昔の記憶としてではなく、特色ある造形作品の作者としてこの人物を受け取っている。作品が、歴史上の人物としての岡本太郎を離れ、独立していく。一人歩きしていくのである。同時に、この特異な人間が考えた事柄もまた一個の「思想」として自立していくのかもしれない。「芸術作品」も「思想」も、それを生み出した人物から離れて受容される可能性をもっているという点では、共通しているのである。

本稿の課題は、岡本太郎にまわりつく「わけのわからないもの」を念頭に置きながら、「わけのわからないもの」と交差する形で何度も登場するそうではないものを取り出す試みである。かなり曖昧な表現を、多少なりとも厳密な表現に取り替えるならば、「岡本太郎」という現象をめぐって当人自身とその他の人々が何を考えていたのかをなんとか理解することである。本稿では「岡本太郎」という対象の性質上、二つの視角から考察を行なうことにする。一つは、岡本太郎の「思想」を主にその著作から取り出すことであり、通常の意味での「評論」がこれにあたる。そもそも岡本太郎を「思想家」

として論じることは未開拓の領域であり、今後の展開のための下準備が不可欠だからである。もう一つの視角は、知識社会学のそれである。これによって「岡本太郎」の「思想」が同時代以降の日本社会でどのような位置を占め、どのように扱われ、どのような機能を果たしている(きた)のかを問う。本稿の主眼は、後者にあり、この意味で、本稿は「日本」や「日本人」をめぐる言説を対象とした知識社会学の一部でもある。

「大阪万博」「太陽の塔」、そして「爆発親爺さん」が登場する印象的なテレビコマーシャルの数々。岡本太郎は、その経歴において、その育った環境において、もちろんその仕事において、「日本」とその一時代を代表している。「グラスの底に顔があつた方がいいじゃないか!」とは、有名なキャッチコピーだが、岡本太郎自身が大きな目をむいてひとつの時代の「顔」を演じていた。ただし、岡本太郎の多面性は通常の芸術論や作家論で取扱うにはあまりにも社会現象であり、社会現象を取扱うのに慣れている通常の社会学にとっては、あまりにも芸術的でありすぎる。大正から昭和にかけて人気をほしいままにした漫画家岡本一平(二八八六一一九四八)を父にもち、いわずと知れた「岡本かの子」を母として生まれた岡本太郎は、出生の瞬間からすでに知識社会学の関心から逃れられないのである。

知識社会学は多様な形の「知識」——芸術・文学・思想・学問・技術——を取扱う社会学である。それは「知識」の内容が正しいのか間違っているのかを問うのではなく、「知識」が置かれている状況を多方向から検討する。「岡本太郎」を研究する場合にも、この人物が創りだした「芸術」を評価することよりも、なぜ特定の形で評価さ

れたのかという問題に着目する。才能に恵まれ、多才さが服を着て歩いているようなこの人物は、大量の著作も書いており、しかもその質が並の専業著述家の水準を超えている。一貫して有名人であり、多大な社会的影響力を死ぬまで維持しつづけていた。「岡本太郎」は、確かに終始それ自体が一つの時代だったのである。

「岡本太郎」、この「芸術家」兼「著述家(物書き)」（兼、その他多様）を問題にすることは、同時に「日本」における一つの時代を多面的に問うことにもなるはずである。まず、誰にも否定することができない客観的な事実を確認しておくならば、「岡本太郎」はそれ自体として後の人々に影響を与えつづけている。これは動かない事実である。現に岡本太郎の生み出した造形芸術——絵画、彫刻——は、「太陽の塔」が千里ニュータウンの一隅にそびえつづけていることを筆頭として現に実在している。しかも、いまだ「古典」という枠に閉じ込められることを拒否して、相変わらず議論の対象になりつづけている。岡本太郎が好んだ比喩のまねを言えば、「モナリザ」の芸術的価値の有無について問い直すことを求める人物は、限りなくゼロに近いが、「太陽の塔」については自由な討論の可能性が開かれているのである。「TARO」は手を変え品を変えて今後も変わることなく語りつづけるのだろう。

ここでは、岡本太郎の多面的な活動の中から主に著述に焦点を当てて、「思想家としての岡本太郎」について考察を試みることにする。

## 2 前衛であるということのジレンマ

アヴァンギャルド

あたし、つくづく厭になったわ。日本人って、何て無作法

で不愉快なんでしょう。あたしが今、銀座を歩いて来たら、みんなこつちをじろじろ見てふりかえったりするのよ。本当に無作法で厭だわ。外国じゃこんなこと絶対になくってよ(岡本かの子\瀬戸内晴美『かの子撩乱』)

「日本」とその文化は困難に陥っている！ というのが岡本太郎にとって生涯の主張であった。哲学がよく使う用語を使うならば、「危機意識」、あるいは単に「危機」と言い換えることができるはずである。「危機」について語る多くの人々が共通して考えるように、「危機」は特定の安定した状態が終結に向かい、次の状態に移動する境界領域を意味する。平たくいうならば、「危機」は「革命」という言葉の言い換えである場合が多く、その前後の間に大きな差異や断絶を暗示する。

「危機」は、二十世紀の哲学——とりわけ「科学哲学」と呼ばれる領域——が不本意な調子で指摘してきたように、十九世紀までの知識人が信じてきた実証主義の信念が解体されていく時代にこそあてはまるともいえるのかもしれない。実証主義の信念とは、たとえ困難や長い期間にわたる苦勞が伴おうとも、人々が努力すれば、それだけより多くの「真理」が蓄積され、共有されうるという考えである。この考えに従うならば、「真理」は不動である。努力の進展が遅々としてはかどらず、個々の探求者が得た「真理」が「真理の大海」前にした浜辺のきれいな貝」にすぎないとしても、過去の「巨人の肩の上」に乗ることで「より遠い世界」が見渡せるのだというわけである(ニュートン)。この考えに従うならば、たとえどんなに些細な

貢献であつても、すべての探求は有意義であるはずである。とうの昔に知られた陳腐な知識でも、それを集めて他人よりも多く知っていることは、知的優越の担保として信頼される。各自の貢献の大小は度外視して、現に「人類の知識」「人間が知識として所有する真理」は確実に増えているからである。

ところが、二十世紀は、「真理」が真理であることそのものの基準を問い直す思考を生み出してしまった。確かに多くの事実や今ここに現に存在する物体の存在は疑う余地がない。しかし、事実や物体に対して与えられる意味づけを根底で支えているのは、単なる好悪感情や党派心や、長年にわたって受け継がれてきた習慣や伝統ではない、といった理解が拡大してしまうのである<sup>2</sup>。そこまで極端な主張ではなくとも、例えば、「知識社会学は、真理ですら社会的に考察可能であり、真理を生み出した歴史上の社会に結びついている」という特徴的な仮定にたどり着いている<sup>3</sup>のである。二十世紀前半に華々しく戦われたイデオロギー闘争は、多くの人々が実感している現実感や日々目になっている現実そのものが互いに異なっており、共通の地平を作り出すことの困難を思い知らせてしまった。特定の型の価値観を基に「世界の解放」を訴える立場が登場しては消えていった。事実であること自体よりも、何が事実らしく見えるのか、何を信じているのかという問題の方が重要になってきてしまったわけである。この意味で、知識社会学は「真理」の後にやって来た知識の形を体現しているともいえる。「真理」は絶対ではなく、それぞれの領域において社会的な条件付けや市場価値をもっており、それらは日々変動している。状況に応じて、「市価」よりも高く買わされてし

まう人々もいれば、賢くふるまうて安く入手する人々もいる。もちろん、ここでいう「高い」「安い」というのも各自の個人的な判断に依存しているわけである。

他方で、事実らしく見えることや、真実として感じられることを人工的に作り出す技術が様々に探求されたのも二十世紀であつた。プロパガンダと総力戦は互いに手を携え、通常の常識では生涯にわたって出会うこともありえないような個人の間、殺意や憎悪を植え付ける。個人として無関係であるはずのものが、個人にとって最先の問題であるかのように感じられ、相互に信じ込まされた現実感によつて無数の群衆が激昂して暴れまわる。見えないはずのものが誰の目にも明らかであるように見え、興味を抱くどころか、地名すら知らないような土地の出来事が、人生の一大事であるかのように思われる。

ただし、その一方で「真実」や「現実」であると信じられていることの多くが、そうではなくて人工的に作り出された幻影の類ではないという意識もまた急速に拡大していくことになる。何が真実で何が幻影なのかという区別をすることは、多くの人々にとってますます不確かになっていく。社会の複雑化と分業の進展による「専門家」の領域の拡大は、不確かさを増大させているように見える。おびただしい種類の「専門家」は、同時に括弧つきの「真実」や「現実」の提供者であり、また生産者でもある<sup>4</sup>。その一方で、漠然とした不信感や、うさんくささが「真実」や「現実」という言葉の周りにまわりつくようになる。岡本太郎が著述活動を熱心に展開していた頃、アメリカの社会学者ブーアスティンが書いていたように、

「幻想の時代」が始まっているのである。

人は自分が病気であるかどうかを知るために医者である必要はないし、また靴のきつさぐあいを知るために靴屋である必要もない。私は「現実」とは本当にはなんであるかを知らない。しかし、幻影を見ると、私はそれが幻影であるということがわかるのである(ダニエル・J・ブーアスティン『幻影の時代 マスコミが製造する事実』、星野郁美・後藤和彦訳、東京創元社 一九六四年、三頁)

ブーアスティンが直接に論じるのは「マスコミ」が作り出す「真実」や「現実」についてである。ただし、これは二十世紀以降の社会が全体として抱えている問題そのものでもある。マスコミが政治化し、政治がマスコミ化する相互作用、相互浸透の中で「真実」や「現実」を作り出す技術はますます巧妙化している。この結果として、「真理」を掲げる人々の多くが、うさんくさく、なにやら特定の出身から全てをもらってやっているように思われてくるようになる。権力と資金の量が技術の巧拙に直結している。その結果として、「技術」そのものがうさんくさいものになってしまうことになるのである。

この種の技術は、古くは「芸術」と呼ばれる分野が得意としてきたはずであった。「仮想現実(ヴァーチャル・リアリティ)」という流行語が広まるよりはるか昔から、芸術と芸術家は、麻布と油と顔料で現実を創造してきた。インクと紙だけで人生について語り、響いては消える音だけでありとあらゆる問題を取扱ってきた。元々は限られた人々の限られた時間と場所に関わっていたに過ぎなかったのかもしれない。これらの手段が合体すると演劇やオペラ、そし

て映画やラジオやテレビが生まれる。そして、それらによって二十世紀という時代にいったいどれだけの現実感リアリティを創造(捏造)してきただのかは、膨大すぎて、ほとんど想像することすらできない。古い時代、権力者は宮廷生活や宗教儀式を飾り立てる手段として「芸術」を利用した。これに対して、二十世紀以降には権力者自身が「芸術家」としての性質をもつようになってきたのである。最大限の独裁権力を握る人物が、時に「芸術家」出身であったり、そう自称するといった事例が登場するのも二十世紀であった。

当然のことであるが、岡本太郎を問題にするとき、テレビに代表されるメディアの影響は多面的でなければならない。「岡本太郎」自体がテレビの登場人物であり、しかもメディアとの深い絆は両親の代からつながっているからである。この意味でも「爆発爺さん」は特別なのである。当人の意図がどのようなものであったにせよ、一つの時代がこの人物によって代表され、また創造されていたからである。

極端な言い方をすれば、二十世紀は芸術の世紀であったとすらいえる。このことは「芸術」に従事する人々が受けてきた待遇にも反映している。ヨーロッパの例を用いるならば、無名の画工や石工や楽師が各地を遍歴していた中世が終わり、イタリアの有力都市では少数の「芸術家」が王侯にも匹敵する待遇を受けるようになる。「神のごときミケランジェロ」が褒め称えられる時代である。近代化を経て、十九世紀のロマン主義や天才崇拜の中で彼らの境遇は頂点に達する。事実であるのかどうかとはまったく別に、「芸術家」は神の代理人であり、ユダヤ・キリスト教式の創造神が行った事業の地

上(世俗)における再現者であると、ほかならぬ本人たち自身で賞賛し合っていた。そして、似た状況がヨーロッパの影響を受けた世界各地、さらには「日本」においても出現するようになる。その一例がほかならぬ岡本太郎と、「岡本太郎」をめぐるおびただしい言説であり、そして「神話」なのである。

ただし、名声の絶頂は專業の「芸術家」たちの没落の始まりでもあった。「芸術」の社会に対する影響力が大きくなると、従来ならば「政治」や「経済」だけに専念していたはずの人々が次々と「芸術」の分野に参入してくるようになるからである。社会的な影響力(権力)や経済力において、專業の芸術家は新参者に対してとても太刀打ちができるものではない。結果として芸術家は狭い意味での「芸術」や「芸術家」という枠組みに押し込まれ、「世俗」とは無縁の「高級芸術」や「純文学」や「芸術音楽」だけに専念せざるをえなくなってしまう。そのような社会的圧力に抵抗しようとするには、相應の代償を支払う覚悟が必要である。「前衛(アヴァンギャルド avant-garde)」のパラドックスがここにある。前衛であれば前衛であるほど、社会に対する影響力は減少する。孤独が深まっていくわけである。最大限の才能と最大限の努力が、最小限の名声や影響力しか得られないという状況がパラドックスの正体である。そして、はるかに多くの影響力をもった領域は「政治」や「経済」に割譲される。現実感の創造を一手に担っていたはずの芸術家が現実感を失い、元来は現実だけに取り組んでいたはずの人々が、より一層多くの現実感を実現するようになる。

このことは別の観点から考えるならば、人間社会における「権力

の不滅」という問題ともつながってくるはずである。現物としての食料や生産手段(土地)が最重要であった時代(社会)にあつては、権力はそれらを独占していた。現実感や意味世界が重要な時代(社会)が登場すると、権力もまた巨大で強力な触手を伸ばしてくるわけである。そして、芸術と芸術家は元来信じて疑うことがなかった自分たちの現実感に対して疑いを抱くようになる。芸術史の数百年で最大の問題の一つがここにある。これは「芸術」にとつて確かに「危機」であつたといえる。

岡本太郎という現象を問うことは、メディアをめぐる権力と芸術の関係を問うことにもつながっていく。ここでは芸術もまた権力に挑戦するからである。

### 3 戦後と芸術

しかしもはや、嘘も、にせものもない世界——広い夕焼けの空は、ほんとうの空であり、瓦礫の間にのびた夏草はほんとうの夏草である。ほんとうのものは、たとえ焼け跡であっても、嘘でかためた宮殿より、美しいだろう。私はそのとき希望にあふれていた。私はそのときほど日本国の将来について、楽天的であり、みずから何ごとかをなさんとする勇氣にみちていたことはなかった。私はまだなにごとともはじめていなかったのだから、凜々たる勇氣の掛けようもなかった。日本国を知らなかったのだから、悲觀的になるはずもなかった。(加藤周一『羊の歌』、岩波新書一九六八年、二二二—二二三頁)

二十世紀を「芸術の世紀」と呼ぶのは、もちろん反語的表現でも

ある。とりわけ「前衛」を掲げる人々にとって皮肉な評言であるということになるだろう。この時代、「危機」は「芸術」だけではなく、岡本太郎と日本人の日常生活にも登場した。太平洋戦争と敗戦は未曾有の総力戦と総力戦に不可欠なプロパガンダ戦争を登場させ、しかもそれらが全崩壊する。すべての権威が疑われ、それだけに岡本太郎を含めた若い世代にとって大きな自由が生まれる余地があったようである。敗戦と占領は、事実として「外と上から強制された世代交代」を引き起こした。岡本太郎は大評判になった最初の書き下ろし著作『今日の芸術』（一九五四年）のなかで次のように書いている。

戦争直後の日本は、重い過去のカラから脱皮して、生まれかわったように、若々しく、新しい文化をうちたて、世界にのり出していくように見えました。すべてのものが動揺し、混乱し、模索し、しかしそこからなにか新しいヴァイタリティーがのびていくような希望が燃えていた。激動する時代の空気です。(岡本太郎『今日の芸術 時代を創造するものは誰か』、知恵の森文庫、光文社1999年、五一頁)

一見すると敗戦による解放感を記した同時代の文献によくありそうな記述である。ただし、この場合、見落としてはならないことは岡本太郎自身もまた一つの現実感を創り出そうとしているということである。現実感や意味づけを第一の対象とする芸術にとって、「見えること」や「希望が燃えること」は、実際に起こった事件や客観的に実証しうるデータよりも重要であるということはいままでもない。それどころか、むしろ多くの人々にとって「見えないもの」を

見せ、抱いたことがない「希望」を抱かせることこそが、「芸術家」と呼ばれる人々が長年従事してきた事業でもあった。

また、ここに学問的な認識と芸術的な直観の相違点がある。「激動する時代の空気」というのは数値化できるものではない。また、その時代を生きたすべての日本人が公平に感じ取っていたというわけでもない。「空気」は目に見えないものであり、しばしばそれを感じている本人自身を裏切る場合すらある。誰の目にも認めざるをえない事実を積み重ねていくのが古典的な意味での学問の作業であるのなら、芸術は個人的な感性によって物質を「空気」へと昇華させようとする。また個人的に不快な「空気」や、間違っていると感じる「空気」を打ち破ろうとする。そんな不確定で不確実な「希望」や「空気」を、岡本太郎もまた再創造しようと意図していたはずである。それは、造ることそのものの喜びや充実感に直結している。「若さ」や「新しさ」もまたこの人物が愛用する表現である。現にそうであると証明できることではなくて、若くて、新しく、希望に満ちていると岡本太郎自身が感じ、そして、信じていることが重要なのである。

ただし、当人によるとその後の日本社会は岡本太郎の期待通りの現実感に満たされたわけではなかったようである。

だがそのうちに、安定ムードがひろがり、古い秩序がふたたび力をもちかえしてきました。

若い世代は自信を失います。パチンコやマージャンにうつつをぬかしたり、バカンスムードに流されたりしているのも、自分たちは気がついていないにしても、抑えられて鬱屈したもの



の、虚無的で非生産的な発散なのです。どうせ、何をやったって、たいしたことはない、世の中はなるようになるんだ。オレたちはカンケイない、という気分です。

世の中は沈滞し、情性がカビのように一般的なモラルを支配しています。新しい世代が牙をとぐことを忘れて小利口になり、いつぼう、古色をおびた権威側も、奇妙に安心して、いちおうものわがりのよさそうに、ニコニコ顔でアグラをかいている。どうも、やりきれない気分です。

若さの恥辱と、年寄りの不潔。  
本質的な権威でないからこそ、とことんまで対決しようとはしない。ムキになるよりも、なるべくなら馴れあつてという戦術なのです。

この気分によって、若い世代がまた適当にいい子になり、権威側の枠に順応して、その中でうまくやろうとする。断絶しないで、順番を待つて、いずれその座につこうとしているのです。

(岡本太郎、同書、五一―五二頁、先の引用の続き)

動揺や混乱や模索は、安定や秩序や保守的な態度に取って代わられていく。ここから岡本太郎の現状認識が表明される。本稿では先に「現実」を作り出す仕事の社会的な重要性が高まることにより「芸術の時代」が登場する事態について考察した。それは本業の「芸術家」にとっては皮肉であり、また反語でもあった。少なくとも岡本太郎にとって「芸術」とは「全生命をつぎこんで悔いのない事業」そのものなのである。ところが、社会的には「なにか華やかで高級なもの」として取引され、消費されているにすぎない。消費という点で

は「パチンコやマージャンにうつつをぬかす」こととたいしてかわるところがないというわけである。違いといえば、せいぜい経済的に恵まれることの少ない社会階層と、いわゆる「高級なもの」を自分の地位にふさわしいと考える上層階層の消費様式の格差でしかない。すべてには社会的条件が伴っており、需要と供給の間に成り立つ市場が介在している。余程の決意がなければ「社会」や「市場」から逃れることはできないのである。

このことは、逆にいえば岡本太郎にとっての「芸術」というものが、単なる消費生活とは異なる次元のものであるということの意味している。あたりまえといえば、あたりまえのことである。「芸術」を特別視するからこそ古くから共有されてきた「芸術」が成り立っているのである。そして、それに従事する「芸術家」という職業(あるいは、身分)が続けられてきたわけである。ただし、岡本太郎の場合、口を極めた否定の文句の後に登場する「芸術」というのは、狭い制作活動を超えて、一種独特な生活哲学(生活信条)になっているのを見落としてはならない。

まことに、芸術っていったい何なのだろう。

素朴な疑問ですが、それはまた、本質をついた問題でもあるのです。

芸術は、ちょうど毎日の食べものと同じように、人間の生命にとって欠くことのできない、絶対的な必要物、むしろ生きることそのものだと思います。

しかし、なにかそうでないように扱われている。そこに現代的な錯誤、ゆがみがあり、またそこから今日の生活の空しさ、

そしてそれをまた反映した今日の芸術の空虚も出てくるので  
す。

すべての人が現在、瞬間瞬間の生きがい、自信を持たなければいけない。そのよろこびが芸術であり、表現されたものが芸術作品なのです。そういう観点から、現代の状況、また芸術の役割を見かえてみましょう。(一六頁)

岡本太郎の主張したい「芸術」が「現代の状況」と食い違ってしまう原因は、簡単に言ってしまうえば、過去の権威——「古い秩序」——にある。権威は因習と結びつき、「今日の生活」を圧迫し、自由な創造を排除しようとする、というわけである。近代社会の人間は、「権威」という言葉に対して半ば自動的に反発を覚えるように教育されている半面で、日々さまざまな種類の権威に依存して生活している。依存しているからこそ、矮小な自己に対する反発から、ことさら「権威」を非難する言説がもてはやされてきたともいえる。「芸術」だけではなく、創造性や独自性を尊重するあらゆる分野のパラドックスがここに出発している。誰もが自らの創意や独創を掲げるのだが、特定の型の創造性や独自性を強調すればするほど互いによく似てきてしまう。例えば、「現代アート」と呼ばれる分野に特別な興味を抱いているわけではない人々にとって、「現代絵画」や「現代音楽」がどれもこれも似通った様子の「わけのわからないもの」でしかないことは多くを示唆している。「改革」や「革新」や「革命」を主張するのは容易である反面、何が「改革」や「革命」なのかということについては、特定の権威に依存せざるをえないからである。

このことは、岡本太郎自身の生活史とも呼応する。特定の専門分

野に安住することを拒否し、多彩な活動を続けた岡本太郎は、確かに漠然とした意味で「芸術家」と呼ぶことしかできないのである。

そもそも岡本太郎が直面した「日本」と「日本文化」の困難は、芸術家が長年にわたって従事してきた事業が不可避に産み出してきたものでもあった。「芸術」の社会的な存在感や影響力を向上させようとすればするほど、自分たち「芸術家」は疎外される。しかも「芸術」の弱点はその根柢が貧弱なことにある。絵画はそれを「わかる」人々以外にとっては単なる彩色された平面——麻布や紙その他——でしかない。文学は読まれて解釈されなければ無意味であり、音楽に至っては元来、すべてを無視しても一向に困るというものではない。あらゆる音楽は聴き手がいなければはじめから無意味なのである。このことは絵画や文学や音楽と無関係に生活している多くの人々が実在することを考えれば、さして言葉を費やす必要もないであろう。言い換えれば、芸術は最初から無意味、無関係である地点から出発して、そこに意味や関係を生み出す事業であるといえる。

そして、ほかならぬ「芸術」を根柢づけるものは、どこまでもあくまでもそれを享受し、解釈し、信奉する人々(個々人)の価値観でしかないのである。「好きな絵」や「好きな小説」や「好きな音楽」を根柢づけるのは、究極的には個人的な感性(好み)なのである。感性は元来十人十色、それぞれの人々の感じ方や趣味がそれぞれに異なっているからこそ、芸術家たちが信じる「芸術」の世界が可能になるのである。繰り返しをいとわずに言えば、究極の根柢付けは、個々人の価値観や趣味や感性の次元に還元されてしまうことになる。

このことは、もちろん岡本太郎という人物だけに限定されるわけではない。抽象的な概念を多用する「哲学」や「社会理論」もまた、その根底には漠然とした印象や時代意識のようなものを含んでいることが次第に明らかになってきた。ここで仮に岡本太郎が直面している「困難」を明確に定義しようとするでしょう。すると、それは多くの社会学者が行っている仕事と同じになってしまふ可能性が高い<sup>10</sup>。そして次第に概念やその操作方法の方に重点が移っていき、出口のない議論が循環再生産されることになるのかもしれない。

高度に抽象的な議論の連鎖は、しばしばゲーム性を含んでいる。ここでいうゲーム性とは、それ自体を目的とした知的遊戯のことである。同じところを回り続ける終わりのない議論に、人は、しばしば徒労や無力を感じる。例外は、終わりのないゲームを楽しむ少数の人々に限られるのかもしれない。手続きや前例確認は同でもよいから、いまここで意味のある打開策を出してくれというわけである。早急の方策を求める人々にとって、学問的な知のあり方というのはあまりにも無駄の多い回り道であるように見える。

これに対して、現状を早急に打破したい人々は、説得よりも対決を、改革よりも革命を、論証よりも対案を指向する。日本文化の困難について言葉を尽くして読者を説得するよりも、「これがオレの対案だ！」ということでもまったく新しい作品を提示することを選ぶ人がいる。本稿が主題としている「岡本太郎」もまたそういった探求をつづけていた。ひっくりかえし、創造し、打ちたてることを求める人々である。ああでもないこうでもない、という議論のための議論を重ねることは、少なくとも直下の対案を求める人々にとっては

非難の対象となりうるはずである。この点では、もちろん本稿の議論も格好の餌食となりうることを忘れてはならない。現に、岡本太郎が行ったのは、現下の「日本」を打破するための対案を次々と提示し続けることであつた。岡本太郎はピカソを論じた本の中で一九五三年に次のように書いている。

日本のごとき文化的悪条件の中で、西欧近代文化の先端であるピカソをのり超えるというような超近代的営みが可能であるかどうかという、当然読者が抱かれるであろう懐疑に対してである。なるほど封建的で良識層には旧時代的な趣味好尚が根強いし、芸術界も本質的に近代の洗礼を受けてはいない。かなり進歩的な近代主義者たちでさえ、のつぴきならない封建性との絶望的な闘いが身にしてみても、これもまた日本の諦めの懐疑主義に陥っている。十九世紀的近代の段階にも達していない日本で、超近代的な問題など到底思いも及ばないといつてわが国におけるアヴァンギャルドの可能性を真向から否定するのが、今日一つの常識にさえなっているようだ。だが私にはその論はきわめて素朴であると思えない。(岡本太郎『青春ピカソ』、新潮文庫二〇〇〇年(新潮社一九五三年)、五五―五六頁)

近代と近代主義に封建制、そして「アヴァンギャルド」。これらの用語を多用した議論は社会科学の分野でもおなじみなのだが、岡本の手にかかると「きわめて素朴」であるということになる。その素朴さは、西洋の優越と日本の劣等性、後進性を常識として出発する数多くの論者たちを指し示しているのだろうか。少し後には次のように続いている。

もしわれわれが苦悩によって自己を喪失せず、充分に目覚めてその苦悩を直視し、夢と現実、精神と物との残酷なぶつかりあい、つまりわれわれにとつて真に現実的なものをつかみとつたならば、そこにこそ初めて芸術が可能になるのだ。それは単に己れだけではなく、日本、世界、そしてひろく深く人間そのものにつながるはずである。われわれの環境があまりにも貧弱であり、素朴であるからこそわれわれは決して素朴、貧弱であり得ない。たくましい高度な精神が要請されるのである。西欧先進国の精神が優美な環境に運命的にスポイルされることと思ひ合わせてみればよい。すでに彼らの芸術にはその絶望感が現れているのではないか。日本人の運命的な卑下感もう御破算にしよう。私の言いたいことは、つまりピカソをのり超え、これを飛躍的に発展せしめる芸術家はむしろ社会的条件の悪質な日本から出てくるべきだということなのだ。これは決して反語ではないのである。繰り返し繰り返し言う通り、それは、ひたすらにわれわれ個々の決意にのみかかっているのである。(岡本太郎『青春ピカソ』、新潮文庫二〇〇〇年(新潮社一九五三年)、五七―五八頁)

これは、太平洋戦争の敗戦を経て、アメリカ軍による占領が終結した翌年に書かれた文章である。岡本太郎の議論が、いまだに古くなっている原因の一端は、その視野の広がりにある。一方には、ヨーロッパ近代の行き詰まりに対する認識があり、他方には、敗戦によってさらに行き詰まっている日本社会がある。多くの論者の場合、「文化」や「芸術」「アヴァンギャルド」といった言葉はあくまでも抽象

的な次元でしかないが、岡本太郎の場合には実作者——画家——としての実感がともなっている。しかも、この人物にはパリと東京での二重の制作活動が重なりあっているのである<sup>11</sup>。このことが岡本太郎の「日本人論」<sup>12</sup>に特別な性質を与えていることは十分に想像できる。

岡本太郎の主張の独自性は、「日本」の窮状に対する認識とともに世界文化に対する野心が顔をのぞかせているところにある。「世界のタロー」は、多くの「日本人論」とは別の視点を含んでいる。お決まりの型の「日本人論」の多くが、夢の世界としての「欧米」を前提として議論を組み立てるのに対し、岡本太郎は世界の近代化もたらず困難という地点から話を始める。独得の熱気を帯びた岡本太郎の文章は、そのことだけで人を感動させる力をもっている。しかし、冷静な眼で読み直していくと、ここには延々と続けられてきた「日本人論」や「日本文化論」に対する「別の可能性」<sup>オールドクナティブ</sup>の糸口が含まれていることが見えてくるのである。

議論の根底のところにはさかのぼって考えると、西洋に「近代」と呼ばれる時代がはじまってから、一つの約束が世界に広がってきた。約束とは、「獨創性」を尊重しようという価値判断を共有することである。この場合、何が「獨創性」なのかはそれ自体として難しい問題を含んでいる。「獨創性」を定義することは難しいどころか、ほとんど不可能であるのかもしれない。元来この作業にはパラドックスが含まれているからである。例えば、「自由」をめぐる定義が他にありうる自由を束縛するように、特定の型の「獨創性」を看板に掲げることが、あまり獨創的ではないと考えうるからである。「子供の独

「獨創性を伸ばす教育」が、お上の肝いりで一斉に始められると、傍から見ればどれも同じような「獨創性」が量産されるという事態は、このことと関係している。他方で、「獨創的である」という判断は、「獨創的ではない」という判断を当然のこととして前提にしている。すでに別稿において何度も論じてきたように、「日本人」をめぐる従来からの議論においても、この「獨創性」という概念が鍵の一つになってきた。ここからそれ自体として獨創的ではない自虐言説世界が延々と再生されてきたことは周知のとおりである。<sup>13</sup>

これに対して、「獨創性」の問題は岡本太郎にあっては「破壊」の上に成り立っている。『青春ピカソ』で、岡本は次のように書いている。

セザンヌやゴッホの前では、われわれは希望的である。しかしピカソの前では、その未完成的な表情にもかかわらず、すべては完了したという虚無感しかない。いったいピカソからわれわれは何を取ることが出来るだろう。ピカソのみ輝いている。周りは全部闇である。そしてその闇の中にわれわれは立たされているのだ。われわれは虚無をのり超えて行かなければならない絶望的な課題に直面しているのである。

これからの芸術はピカソの全き破壊の上に建設を要請されている。……(岡本太郎『青春ピカソ』、新潮文庫二〇〇〇年(新潮社一九五三年)、五五頁)

「ピカソの全き破壊」というのは、岡本が西洋芸術の頂点と考えるものをいったんご破算にして、その上ですべてを再創造することである。それが成功したのか、それとも単なるドンキホーテ的妄想でし

かなかったのか、ということはこの場合、大した問題ではないはずである。むしろ、重要なのは、「ピカソの全き破壊」という看板を掲げる「芸術家」がこの国に実在したことそのものである。

岡本太郎の獨自性は、「芸術」や「獨創性」と「日本」の関係をめぐって延々と続けられてきた多くの議論と根底から異なっているところにある。しばしば眼にする議論の仕組みは簡単である。たとえば、「欧米」と「日本」の間には、乗り越えることのできない「文化の壁」や「伝統の相違」があると主張される。そして、それらの補強として毎度登場するのは、キリスト教や一神教と、仏教や神道のような多神教の間の相違といった話である。この種の議論を繰り返す人々によると、「日本人」には「ヨーロッパ」や「ヨーロッパ文化」は理解不能であり、多くの日本人は決まって「乗り越えられない壁」のようなものにぶち当たって弾き返されるとのことである。そして、これまたお決まりの議論として、「挫折」や「屈折」が語られ、日本の伝統やナシヨナリズム的情熱に回帰していく「宿命」が毎度のよう<sup>14</sup>に宣告される。この種の議論は近代日本の芸術史や文学史のあるいは文学評論の定型を成しており、人名や作品名と時代背景を入れ替えるだけで「夏目漱石」から現存作家までほとんど残らず論じることができてしまうほどである。しかも、この種の議論では、「欧米」と「日本」の間の先天的な<sup>15</sup>違いを強調するあまり、「欧米」が抱える文化的多様性や、エリート文化と大衆文化の大きな相違、伝統派と<sup>16</sup>「前衛」の間の大きな相違といった問題は残らず無視されている。これに対して、岡本太郎は、ヨーロッパ文化そのものが抱えている多様性や「矛盾」、さらには階級文化の対立、新旧世代の対立、そ

して他ならぬ伝統派と「前衛」の深刻な対決を日本の文化状況に對比しようとするわけである。岡本太郎にとって、ヨーロッパ近代が抱える問題はそのまま日本の問題なのである。振り返ってみると、「前衛」というのは、ヨーロッパにおいても旧来の伝統の全否定や清算を眼目としていたはずである。ところが、この種の議論を日本に紹介する人々自身が、往々にして「伝統の相違」を強調する傾向にある。伝統の意義を否定する思想を受容する際に、「伝統の相違」が最重要問題になるとするのは、考えてみれば不思議な現象であるといえないだろうか。この種の議論を好む人々は、日本社会の「矛盾」を強調することには鋭い感性を発揮するのだが、自分自身の議論を抱えている矛盾には、なぜか気づかないことが多いわけである。

すでに、岡本太郎はこの矛盾点を容赦なく言い当てている。この人物は、日本における前衛芸術の可能性を頭から否定することを、「きわめて素朴である」としか思えない」と断じていた。確かに、ヨーロッパにおける「前衛」が実際には根強い伝統の上に築かれているというのは芸術史や思想史の教養としては有意義であろう。しかし、そのことと現に「前衛」でありつづけることとは直接にはつながらないはずである。少なくとも岡本太郎はそう信じているわけである。芸術史や思想史の教養があることと、実作者として現に活躍することとは、通常の場合、同じではないはずである。もしも両者が同じであるならば、大学の美術史教授は同時にピカソや岡本太郎以上の実作者でなければならなくなってしまうだろう。

しかも、日本人と日本社会は「きわめて素朴」であるには、また「運命的な卑下感」に浸っているには、あまりにもヨーロッパ近代の

影響を受けすぎているのである。この問題は再度立ち返って論じなければならぬはずである。

#### 4 岡本太郎の前提条件

……ぼくはいろいろ見て知っているんだけど、ほら、体制側が小説家や詩人に、これは小説家だとか詩人だとかいうレッテルを貼って、奇妙なことや異常なことをいってもよい自由をあたえてるでしょ。あれと同じでさ、もはやまともな教授とは認めないの。たまたま教授の肩書きを手に入れたイリオモテヤマネコか、カタクチイワシか、何かそんなものの。(筒井康隆『文学部唯野教授』)

一九四八年ころから岡本太郎の秘書として親しく接してきた岡本敏子は、次のように書いている。

岡本太郎という人はほんとうに波瀾万丈の、ひと一人の一生が、これほどの幅と深みと、激烈多彩なドラマを包み込めるものか、とふりかえれば果然とするくらい凄い生涯だったと思う。(中略)けれど、岡本太郎自身は生涯を通じて、見事に子供のまんま生きとおした。あれほど、いつも生のままで、フェアで、純粹で、かわいかった人はほかにいない。

ああいう人が生まれ、このねちねちといやらしい、オリジナリティーを認めようとする日本の中で、絶望せず、己をつらぬきとおして生きてきたということ。日本の現代史にとって、これは誇るべき「事件」だと言いたいようがない。(岡本敏子『岡本太郎がいる』、新潮社一九九九年、一〇一―一頁)<sup>14</sup>

岡本太郎の行動は、その多様さに目を奪われるほどである。岡本太郎という現象が知識社会学にとって興味をそそる理由も元来はここにあった。特定の領域に安住し、名を遂げた「大家」、「画伯」として生涯を過ごしたならば、古典的な社会分業論の範疇を多少豊かにしたに過ぎない。この場合、静的な社会体系システムの一環として、「社会」が要請する「画家」という機能をおとなく果たしていたこととなる。これに対して、岡本太郎の場合は、むしろ既存の「芸術」、あるいは「高級芸術」に反逆することを生涯にわたって身上としていた。しかし、その半面ではばく観察していると次第にその構造、あるいは仕組が見えてくる。それは二重のパラドックスで出来上がったように見える。まず、本人が掲げる「前衛」という観念が直面する普遍的なパラドックスであり、もう一つは岡本太郎自身の生涯が抱えていたパラドックスである。

一つ目のパラドックスについては先に論じてきた。「芸術」と「芸術家」が社会に影響を与えようとするならば、当然表現手段を多く持つていなければならない。無名の絵描きや作家が「爆発だ!」、「ピカソの全き破壊だ!」と叫んでいても、多くの人々は見向きもしないのである。芸術家として社会的影響力を行使したいのならば高名でなければならぬ。ただし「芸術家」として高名になればなるほど、社会的影響力が大きくなればなるほど、特定の形の表現に自らを縛り付けてしまう結果になりやすい。名を遂げたいわゆる「大家」、「画伯」がしばしば「いかにも……」といった調子の絵を量産するようになり、無名時代の挑みかかるような生氣を失っていくというのは、画家をめぐる評伝で毎度おなじみの話題である。

このパラドックスを自力で克服し続けた代表例は、面白いことに岡本太郎が「破壊」を宣言するピカソ自身であった。青年期の「青の時代」が終わってからは、「薔薇色の時代」「ニグロの時代」「キュービズムの時代」「新古典主義の時代」「メタモルフオーズの時代」へと次々と様式スタイルを創造、あるいは取り替えていくことで、ピカソは生涯にわたって製作に生氣を吹き込んでいった。しかも、絵画だけではなくて、彫刻や陶芸、さらには映画制作にまで手を染めている。

この結果、十万の単位で数えられるというピカソの作品は複数の「ピカソ」に分類される。存在する大勢の「ピカソ」はあたかもそれぞれが独立しているかのようにすらある。しかし、それでもなお今日の社会には「いかにもピカソらしい絵」という特定の像イメージが共有されているのである。強度に変形トランスフォームされた独特の表情の人物像に、単純化された色面が合体していれば、「子供の頃にはラファエロのように描いたが、子供のように描けるのに一生かかった」と自称した「二十世紀の大家」の作品を連想させるわけである。

岡本太郎の場合の「克服」は、あるいは絵画や造形芸術以外の分野への進出——侵略——にあったのかもしれない。岡本太郎は通常の分類概念によると、「画家」ということになっている。ただし、これは随分と雄弁に語る著述家でもある。「著作集」がすでに生前の早い時期に刊行されていることから考えても、その語りの雄弁さは尋常ではない<sup>15</sup>。雄弁すぎて、すでに文字の世界だけで「思想家岡本太郎」が完結している可能性があるくらいである。

この意味で岡本太郎について芸術を問うことは特別な意味をもつことになる。通常の場合、「芸術家」というのは芸術作品を作り出す

ことを専業にする職業人を意味するのだが、「芸術」という業種の枠を越えて活動をする人物の場合には、通常の「芸術家」として理解すべきなのかどうか、再考する必要が生じてくるからである。

そもそも「芸術」と呼ばれる領域は、二種類の意味世界の間について緊張をはらんでいる。一つは現に芸術作品を造りつづけている人々の考える芸術であり、もう一つは出来上がった芸術作品についていろいろなことを語る人々にとっての芸術である。前者は通常「芸術家」という言葉で一まとめにされており、後者は「批評家」あるいは「芸術研究者」の職分であるとされている。両者の間の分業が平和に保たれているのならば、「芸術」をめぐる体制(システム)は平穏な状態でありつづけることができる。多くの場合、「芸術家」は創作だけに夢中であり、対する「批評家」は芸術史や文化史、あるいは広く一般の社会問題との関連で作品を論じるとされている。一方は他方に「作品」を提供し、もう一方はそれに対して「評価」を提供するというわけである。しかし、ここでいう「二種類の意味」というのはあくまでも便宜的な分類でしかない。仮に「芸術家」と呼ばれている人々が自作と他人の作品について念入りに語ったり、本を書いたり、哲学や民族学や社会学、さらには「日本」をめぐる諸問題について発言したりする時、いきなり緊張状態が訪れるのである。これこそが、まさに岡本太郎のはらんでいる緊張なのである。

しかも、先に論じたように、「芸術」はそれ自体として確固とした根拠付けを所有しているわけではない。仮に「岡本太郎」の芸術を全否定しようとするならば、その権利はあらゆる人々に開かれている。いとも簡単なことである。そもそも今日の日本社会において「岡

本太郎」を積極的に「芸術」や「芸術家」として賞賛したり、受容したりする人々が圧倒的多数であると考えられることは困難であろう。

岡本太郎自身とその関係者が長年にわたって半ば誇らしげな自称として語ってきたように、賛否両論が対立する場にこそ、この特異な人物の「芸術」が成り立っていたということができるのかもしれない。「岡本太郎」は、今でもなお安心して眺められる「古典」や「名画」ではない。あまりに強烈な色彩への反感や軽蔑心は「名画」を見慣れた眼には変わることなく異質でありつづけているのである。

その上、「画家」や「造形芸術家」としての職分を越えて岡本太郎はたくさんの文章を書き、当然「芸術」について多くのことを語っている。それどころか、もつと広い分野にわたる「日本文化」や「日本人」についても盛んに発言しつづけていたのである。それは一種の領域侵犯であり、同時に新たな探求の可能性を開く機会であったともいえよう。

ただし、この種のパラドックスは文章を書く「芸術家」には多少少なかれ共通している。「岡本太郎」に独特の性格を与えている条件は、もつと別のところにもあることを忘れてはならない。

これに対して、岡本太郎自身の生涯が抱えていたパラドックスの方は、当人が生まれる前からすでに実在していたといえる。それは「心に生きる凄惨な父母」(岡本太郎最後の著作の副題)と呼ぶ岡本一平と岡本かの子の存在に基づくパラドックスである。「前衛」を掲げようにも、実母の岡本かの子自身がすでに「前衛」を絵に描いたような、生前からの伝説的人物であった。他方で、社会的な注目を集めて何らかの発言を行おうにも、実父岡本一平は大正から昭和初期



に絶大な人気を誇った新聞漫画家であった。今日の分野分けで言うならば、「人気イラスト作家」の第一人者と呼ぶべきだろうか。岡本太郎はすでに出生する以前から特異な社会的存在だったといえる。別の言い方をすれば、「画家岡本太郎」には最初から岡本一平が先行しており、「著述家岡本太郎」には岡本かの子が当初から立ちはだかっていた。とりわけ、岡本かの子については、その存在がよほど関心呼び起こすらしく、大勢の人々がその日常生活について調べていた。

先頃、瀬戸内晴美が「かの子撩乱」と題して、膨大な岡本かの子の伝記を書いて評判になった。数多い反響を読んで、不思議に思ったのだが、ほとんどの評者が、かの子を何か異常な、妖怪のような女性と見ているらしい。一平をはじめ、何人もの男たちが見入られ、生命力を吸いとられ、奉仕してしまった。その精気を吸って絢爛とひらいた花だというように。

だが私の身近にふれた母の姿は、底ぬけに純粹で、無垢なのだ。稀有の無邪気さを生涯つらぬいた、童女のような女性だった。(岡本太郎『一平かの子 心に生きる凄惨な父母』、チクマ秀版社一九九五年、六一頁)<sup>16</sup>

母親の評伝が人気作家の手でまとめられ、評判になるという体験は、ごく少数の知名人においてもほとんどありえないことである。「凄惨」のは父母だけではなく、岡本太郎の「芸術家」としての宿命でもあるといえよう。しかも、肝心の母親は、没後も広く一般に「妖怪」とみなされていたわけである。

このような条件を突きつけられると、人はどうしても素人精神分

析学を開業したくなるという誘惑に直面する。偉大な父親と「童女」のような母親が幼少時から傍らにいて、主人公は特異な面相と作品と数々の「奇行」で名を馳せた岡本太郎である。精神分析の流儀でいうならば、岡本太郎が生涯叫び続けていた「破壊」や「反逆」というのは、両親、とりわけ強い力を持った父親に対する反逆であり、父親の創り出したものの破壊だったのである、と結論することになるのかもしれない。「エディプス・コンプレックス」という用語を何度か使えば、「精神分析」は完了するはずである。

ただし、岡本太郎の場合、状況ははるかに複雑である。現に岡本太郎自身は両親を顕彰する文章を繰り返し書いているからである。しかも、単に誉めるだけではなくて、本稿の冒頭に引用した文学全集の月報の小文にあるように、母親を「本当の芸術家」と呼んでいる。「芸術」に関しては特に辛辣で、自らを、「言いたいほうだい憎まれ口をたたいて、一人勝手に世をマカリ通っている人間<sup>17</sup>」と呼んでいる人物が、自らの母親については最大限の賞賛を惜しまないのである。このことは、確かに、父岡本一平に対する賞賛はどちらかというところ控えめであるのと比べると、「エディプス・コンプレックス」という概念を裏書するものなのかもしれない。岡本太郎においては、確かに母親の評価のほうが高いからである。ただし、この種の議論は終わりのない水かけ論の循環に入っていくことになる。

「潜在意識」の深い淵から脱して議論を元に戻すと、「岡本太郎」をめぐる多重の循環関係が成立していることに気づかされる。母親が著名な作家であるだけではなく、「伝説」の主でもあり、息子もまた旺盛な執筆家。しかも、両者の親子関係は広く知られており、

興味本位の詮索も含めていろいろな言及が生涯にわたって続けられる。そして、その種の言及を母子ともに読んでさらに物語の続きを書いていく。たとえば、かの子が辛辣な批評に直面して半狂乱になると、息子はその事件を描写して次のように書くわけである。

子供心に覚えていた。何度、母親が駄々っ子のように、わあわあ泣きわめきながら表から駆けこんできて、履きものを脱ぎちらして、一平にすがりついたか。そのたびに、幼い私は世の中の陰險なトゲに自分も傷つき、憤りと絶望を感じた。

あのように徹底的に無邪気だからこそ、本当に純粹だったからこそ、まわりの男が全生命をぶつけたのだ。いじらしくて、どうしても放っておけない。見てやらずにはいられなくなる。

(岡本太郎 『二平 かの子心に生きる凄惨な父母』、六三頁)

親子三人を一体のもの——「聖家族」——として論じることにも説得力があるわけである。多少意地悪な評言になるが、ここに「岡本太郎」という制度が成立しているのを見逃してはならない。それは個人としての「岡本太郎」だけではなく、それぞれに魅力的な個性を発揮する両親の存在と一体となった制度である。人々はこの制度に依存することで「岡本太郎」を受容し、また特定の型の「芸術」を理解し、消費するのである。しかも、見事に両者が呼応し合っているのである。ここに、一つの制度に依存して成立した「文学」、あるいは「芸術的世界」が成り立っていることを主張することは不可能ではないだろう。

岡本太郎をめぐる「文学」は、時間の経過とともに、この特異な人物を中心として循環するようになる。制度としての「岡本太郎」

が循環を保障し、循環が制度を再生産していく。こうして、「凄惨な父母」は没しても「心に生きる」ようになり、ついには岡本太郎自身も造形作品と文章を形見に残して去っていった。

ただし、肉体は消滅しても、「岡本太郎」はいまだに「わけのわからないもの」としての地位を保ったまま存在している。そして、「わけのわからないもの」をめぐる言説世界が再び循環しはじめる。もちろん、それには本稿も含まれる。「岡本太郎」に対して、何かを言っておきたい人物がおり、種々の言説に対する賛否両論が出てくる。

そして、続きが書き継がれる。言説はともかくも書き継がれることで、制度となり、一つの世界を生み出す。「岡本太郎」は偉大なのか、それともいかがわしいだけなのか？ といった問題は、この場合二次的ではない。むしろ重要なのは、「わからない」という事実を何度も確認しておくことであろう。それこそが、まさに制度としての「岡本太郎」なのである。

通常の学問の思考様式にとつて、「わけのわからないもの」の代表は、あるいは「芸術」と呼ばれるものなのかもしれない。学問は今まで積み上げてきた概念に現実を当てはめようとすると、既存の概念で把握できるようなものは「芸術」としては評価されない(といわれている)。しかも、岡本太郎は「芸術家」という枠組カテゴリーを社会的に与えられている。これは一種独特な枠組みであり、組織化や分業化、さらには分化といった概念で議論される近代社会において、概念上一つの解放区としての機能を果たしているとさえいえる。簡単にいえば、組織からも、役割分業からも、組織や分業と結びつけられた

特定の型の社会化からも自由な存在が「芸術」であり、岡本太郎はそれに従事する「芸術家」であるということになる。

そして、枠組を確保し、社会的に承認されることによって、「岡本太郎」もまたひとつの制度となったのであった。

「自由」は、少なくとも組織と分業を掲げる社会にとって、「わけのわからないもの」の成立条件でありうる。特定の企業なり、特定の肩書きなり、あるいは特定の地位に限定されないことは、これらによって個人や集団を理解したり説明したりする習慣の人々にとっては、一つの脅威なのである。脅威を与える存在は、しばしば排除の対象となる。現に、「芸術家」は、非常に漠然とした概念としての「社会人」(社会の主流をなす人間、古風な言葉で似た意味を含むのは「堅気の人間」)からは排除されている。「わけがわからないもの」に日々従事しているからである。それは、近代産業社会の禁忌<sup>タブー</sup>にながっており、自由である半面で、「特別扱い」や「棚上げ」といった扱いを受ける危険とも常に直面している。

もちろん、「芸術家」のあり方、扱われ方は、例えば「作家」とか「宗教家」、あるいは「学者」の待遇とも無関係ではない。彼らは共通して近代社会(高度に分化した組織社会・分業社会)の周縁に存在し、未分化状態(特定の専門職から自由であること)や、組織からの自由といった可能性を許容されている。別の観点からいえば、彼らは平準化、均一化の圧力をもった社会のなかで、「独創的」であることを——あくまでも可能性としてではあるが——許されている人々である。それにもかかわらず、宗教家には教団や教会があり、学者は多くの場合に大学という組織に深く関係しており、彼らが形

成する学閥や学派の拘束力が侮れないことは、本稿の筆者も日ごろから感知しているところである。しかし、同じことは「芸術家」についても言えることである。「芸術家」の多くはしばしば学校教師であり、「デザイナー」「設計士」という肩書の会社員であり、これまた、しばしば特定の基準に基づく月給をもらって生活しているからである。逆の観点からいえば、「芸術家」だけではなく、「作家」や「宗教家」、「学者」といった概念もまた、特定の制度と結びついているわけである。

この意味では、近代社会からはほとんど誰も——おそらく岡本太郎自身ですらも——逃れられないのである。その上、岡本太郎の場合は周知の「聖家族」からも逃れられない。既存の制度としての「岡本太郎」から本人がはたしてどれだけ自由であったのかも再考の余地がある。しかし、その一方で現実に考えうる限り最大限の「自由」を実現した人間も存在したのである。社会学的な分析によって捉えることは困難であるが、確かに岡本太郎は自由な人生を謳歌していた。「岡本太郎」は、希有な存在として、しかも誰からの理解をも拒否する存在として、完結した形で人々の前に社会的存在としていまだに実在しているのである。

(つづく)

## 注

1 岡本かの子の独特な個性は、無数の奇行伝説を生み出してきた。没後も、「岡本かの子評伝」文学のようなものを成立させるまでにいたつ

ている。その集大成といふべきは、瀬戸内晴美『かの子療乱』、講談社文庫一九七一年（講談社一九六五年）である。瀬戸内晴美は、平林たい子の回想を引きながら、「四十も半ばを過ぎたかの子の、白痴的ともいえる幼稚な言動と、あの妖麗博識の豊かな作品群とどこで結びつくのか」と問いかける（瀬戸内、同書一三頁）。

2 人類学が二十世紀の後半に遭遇した「方法論上の厳しい自己反省」（クリフォード・ギアーツ）はこのことを象徴している。以前の時代、人類学は自然科学的な「科学」として「人類とその諸文化」という対象を客観的に記述することを意図していた。ところが、多くの自然科学と異なつて人類学が対象とするのは人類学者自身と同じ種に属する生物——人間——だったのである。ここに自然科学の場合には通常登場しない困難が発生する。人類学者は「他者」の「文化」を研究し、記述することを仕事にしているのだが、そういう作業を通常の業務として行うこと自体もまた「文化」なのである。すると、「同じ」「文化」でありながら、一方は立派な著述をものす権威ある研究者、身分を保証された大学人であり、他方はどこまでも研究対象として「未開」と呼ばれ続ける根拠が問われなければならない。ここで容赦なく登場してくるのは、過去の植民地支配という「原罪」である。むき出しの武力や支配という事実が、一方に「研究者」の特権を保証し、他方には「研究対象」という役割を押し付ける。他方で同じ人間（人類）の間に生得的な格差や身分差を想定する議論は、論証困難であり、実際公式には否定されて久しい。その種の考えは、客観的でも事実でも科学でもないのである。つまり、古くから「客観性」や「事実」や「科学」と呼び習わされてきたものが、実は根底のところには「客観性」や「科学」とは別の根拠付けを抱えていたわけである（クリフォード・ギアーツ『文化の読み方／書き方』、森泉弘次訳、岩波書店一九九六年、一八五—二二二頁参照）。

他民族の人びとを彼らが住んでいるところで調査のまきぞえにし、彼らがいらないところで彼らの代弁者として語るという二種の営みのあいだに開いているギャップは、常に甚だしく大きいにも

かわらずあまり気づかれずにきたが、それが突然、異様にはつきりと見えはじめた。かつては専門用語が難解で近づきにくいと思われていたものが、へわれわれではない人びとの生活へわれわれの著作の中に組み入れるようになった結果、道徳的、政治的、さらには認識論的な意味でデリケートなものに転化した。レヴィ・ストロースのうぬぼれ、エヴァンス・プリッチャードの自信過剰、マリノフスキーの軽挙妄動、ベネディクトの鉄面皮的冷静さなど、いまでは遙か遠い過去のことのように思われる。（ギアーツ、同書一八七頁）

このことはもちろん「日本人論」をめぐる議論についてもあてはまることであり、決定的な論点の一つであるとすら言える。犬飼裕一「菊と刀とコーラとピストル——ルース・ベネディクトと日本人論の知識社会学」、『北海学園大学学園論集』第一一八号、二〇〇三年。

3 Robert K. Merton, Paradigm for the Sociology of Knowledge, in: Merton, *The Sociology of Science*, Chicago 1973, p.11.

4 科学の進展にもなう「専門家 (Fachleute)」の恣意的な支配については、パウル・ファイヤアーベントが長年にわたって論じている問題である。トマス・クーンのパラダイム論を経て、諸科学（単数形の「科学 (die Wissenschaft)」ではない）の間の共約不可能性を主張するファイヤアーベントは、「理性」を掲げる「専門家」の恣意の犠牲にならない「自由人の認識」を称揚するわけである。Paul Feyerabend, *Erkenntnis für freie Menschen*, Frankfurt a.M. 1980, S. 167ff..

5 ブーアスティンは自著の課題を一言で次のように要約している。「……これは、この本のような小さな本で扱うには大きすぎる問題である。しかし、それは大きな本で扱うにしても大きすぎる問題である。」（ブーアスティン、同書三頁）

6 「芸術」が創造する新たな現実感については、以前の拙稿で「落語」をめぐる論じた。本稿の議論と主題的に関連してくるので、ここでその議論の要点をかいつまんで記すことにする。私見によると、落語が創造する現実感には二つの相に分けられる。一つは、落語家（噺家）が「芸」として日ごろ鍛錬を重ねている現実感であり、言葉や声の調

子だけではなく、体の動きや顔の表情、さらには扇子、手拭といった小道具だけで表現される特定の様式化された現実感である。落語家は座り方ひとつで、「大名」と「長屋の生娘」の演じ分けをすることを期待されており、扇子の動きと顔の表情で蕎麦を美味そうに食べる様子を再現することを求められる。

もう一つは、落語家の実生活と演技(芸、芸術)としての落語の間に生まれる独特の循環関係がもたらす現実感である。落語以外のほとんどの舞台芸能(芸術)は舞台上の演技と演者の日常生活の間に厳格な区別がなされている。これ対して落語の場合は落語家自身が舞台(高座)で自分の生活について語る事がかなりの割合を占め、時には過半の時間を費やしてしまうこともまれではない。それだけではなく、同業者(師匠、兄弟子、弟子、他)の近況について報告したり、論評したり、あるいは中傷したりすることも可能である(いわゆる「マクラ」の部分)。しかも、演劇の「台詞」に当たる部分は、たった一人の演者である落語家自身の自由裁量で変更することが可能なのである。この結果、長年にわたって伝承されてきた「古典」と演者自身の生活が互いに影響を与え合い、相互の影響が循環していく様子がしばしば観察されるようになる。このことは高座での実演だけではなく、歴代の落語家を書いた「楽屋話」(あるいは自叙伝や回想録)に独特の現実感を与えている。つまり、落語家は実生活においてもしばしば落語的であることを期待されており、事実がどうであるのかということとはまったく別に、かなりの頻度で「落語的である自分」を新たな現実感として再創造し続けるのである。このことは「江戸前」や「上方」の美意識に対する彼らの執着にも現れている。もっと正確な言い方をすれば、落語家は自分が「江戸前」や「上方」の美意識にこだわっているのだという現実感を、それ自体一つの芸として日々再生産しているわけである。つまり、落語は、多くの造形芸術がそうであるような作者と作品の一方的な関係(「作品」の製作)ではなく、作者(演者)と作品(高座、あるいは録音)の間の相互関係を主にした「芸」(芸術)なのである。犬飼裕一「落語—知識社会学の糸口」、『都市情報学研究』(名城大学都市情報学部)、第6号、二〇〇一年、四〇—四二頁参照。

7 水谷三公『丸山真男—ある時代の肖像』、ちくま新書二〇〇四年、七四頁。水谷三公は自らの師であった丸山真男の世代の「言論界」について次のように書いている。

占領軍の要求する公職追放政策によって、「右」を切り捨て、「左」に大きく広がった戦後の言論界は、当時三〇代になってまもない丸山とその世代に一気に開放されたのである。それが「一身にして二生を経る」ことの論壇的意味であり、年功序列の拘束の少なく、若くしてプリマドンナに抜擢する欧米型エリート養成と共通する世界が、占領軍の指令と支援の結果、一時的には日本にも現れ、そこからデビューした人々が戦後長く進歩的論壇の頂点にとどまった。ずっと後、論壇での活躍からほほ足洗った六〇歳なかばの丸山は、戦後日本のさらに勢いを増して復活した年功序列を省みて、「若者には早くから組織運営の責任と能力を習得させた方がよい」と語っているのも興味深い。(水谷七四—七五頁、引用文中の「一身にして二生を経る」とは丸山真男が愛好した福沢諭吉の言葉で、江戸と明治の二つの「生」を生きた福沢と、「戦前」と「戦後」の二つの時代を生きた丸山自身を重ね合わせている。水谷六五頁以下。)

本稿の主題である「思想家岡本太郎」と「戦後」の「世代交代」の関係は重要な問題を多く含んでいる。とりわけ「世代交代」がもたらしたさまざまな現象は「思想家岡本太郎」をめぐる社会的諸条件にとつて決定的な意味をもっているからである。

8 この本の成立をめぐる事情については、岡本敏子『岡本太郎に乾杯』、新潮文庫二〇〇二年(新潮社一九九七年)、八八頁以下参照。

9 引用句は共に、岡本太郎『現代の芸術』、一五頁。

10 芸術と科学の間の境界線を問いなおす議論は、ファイヤアーベントが長らく論じてきたテーマである。Paul Fejerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a.M. 1984.

11 岡本敏子、同書、八〇頁以下。とりわけ思想家ジョルジュ・バタイユとの長年にわたる親交は岡本太郎の「思想」について考える上で、少なくとも示唆的であるといえる。ただし、思想家としての岡本太郎

について論じることは、微妙な問題を含んでいる。端的に言えば、岡本太郎は第一義的に芸術家である。芸術家は芸術作品を日々制作することを専業とし、制作した芸術作品のみによって社会的——さらには芸術家の世界で——に評価される人々である。ところが、岡本太郎の活動は、狭い意味での「芸術」に限定されているわけではないのである。「芸術」だけに限定するには岡本太郎はあまりにも「それ以外」でありすぎ、「それ以外」の特定の領域に限定するには、あまりにも「芸術家」でありすぎるのである。幸いなことに、この問題を正面から扱った著作が近年刊行された(榎木野衣『黒い太陽と赤いカニ 岡本太郎の日本』、中央公論新社二〇〇三年)。榎木はいわゆる「現代思想」に対する目配りのなから、「岡本太郎」について探求し、読者に対して多くの問題を指摘している。本稿の「先行研究」として尊重すべき成果がここにあることを注意されたい。とりわけ、フランスの思想家ジョルジュ・バタイユと岡本太郎の関係を強調している点は注目すべきである(榎木、同書四三頁以下)。

12 本稿の筆者は、これまで「敗戦」がもたらした知の伝統を「日本人論」の展開の中に観察してきた。自虐趣味と屈折したエリート意識は、不可思議な形の言説世界を延々と再生産してきた。不思議な言説は、しばしば当人の意図せざる諧謔味「メロ」を含んでおり、大規模に行われる再生産に従事する人々は笑えない喜劇を演じつつけてきた。よく使われる文学由来の比喩でいうならば、日本人論の世界は、しばしば「不思議の国のアリス」に似ている。外国——彼らの愛用語でいえば「欧米」——の異なった文脈による社会批判の言説が、そのまま鏡に映したように日本人論の定番として登場する。あるいは、大勢の人々が立場や実績や能力を度外視して同じような言説を一斉に繰り返す様子は、「ジョージ・オーウェルの」であり、また現実とかけ離れた現実感に直面する点では、「カフカの」ですらある。

ただし、ここで一つの問題をおさえておかなければならない。それは奇怪な言説を再生産しつづける「日本」の特異性や特殊性を強調することは、それこそが肝心の「奇怪さ」という現実感を再生産することになってしまふという事実である。「日本人論はけしからん」という

判断は可能であるとしても、日本人論の言説の特性を「日本社会の特異性」に還元することは、定型の日本人論を新たに書き継いでいく行為なのである。思想をめぐる議論では、特定の型の言説に対する批判者が、批判対象よりもさらに深刻な欠陥に陥っているという事例はよく観察される。差別を非難する議論が一層差別的であったり、独創性のなさを非難する非難の仕方がまったく独創的でないといった事例である。

13 例えば、犬飼裕一「遂行的矛盾と自己達成予言——日本人論の知識社会学・中間考察2」、『北海学園大学学園論集』第一二〇号、一二頁以下参照。「日本人には独創性がない」という種類の言説は、それ自体に独創性がないことよって破綻「バッド」を逃れている。ただし、世界的な独自性を賞賛されている個別の日本人がこの種の定型表現を用いる場合には困ったことが起こりうる。大上段に構えて「日本人は……だ」と主張するのだが、主張する自分自身が見事な「例外」ということになっている。実は、この種の破綻を観察——鑑賞——すること自体が本稿の筆者がしばらくの間行ってきた研究の課題の一つでもあった。さまざまな人々がその知見と能力に応じて直面した破綻を何とかして解決しようとする様子は、それ自体として時に失笑を買い、また時として感嘆の対象となりうる。不思議な言辭を繰り返す人々もいれば、見事な——独創的な——術策を考え出して言語世界を豊かにしてくれる人もいる。手段は多様であり、選択の幅は、人よっては無限である。この意味で人間は多様であり、多様さが失われていないという意味で、人類は独創的でありうる。そして、彼らが共通して用いている仕組みや構造を取り出して、他の事例に当てはめていくことで新しい発見が得られるならば、古臭く陳腐になってしまった「日本人論」とは別の認識が得られるのかもしれないのである。

14 別のところでは次のような文章もある。

岡本太郎は無いもの、不可能なものにこそ情熱を燃えさせた。歯がみして挑んで行く、ロマンティズムの塊りのような英雄だった。私はそういう岡本太郎がドキドキすほど好きだった。自分がヘッピー腰の雑兵で、何の役にも立たなくても、ハラハラしながら

- ら、ついでには行く。そう決めている。(岡本敏子『岡本太郎がいる』、一一九頁)
- 15 『岡本太郎著作集』一〜八巻、講談社一九七九―八〇年。『岡本太郎の本』一〜五巻、みすず書房一九九八―九九九年。
- 16 初出タイトルは「岡本太郎の眼 秋風に想う両親のおもかげ」、『週刊朝日』、一九六五年一〇月一五日号。
- 17 岡本太郎は、別のところで、理解者が得られずに苦闘した若いころを回想して書いている。  
これくらいのもの食べられないようじゃあ、と歯をくいしばってがんばったが、私のように傍若無人に「ワカラナイ絵」を描きまくり、言いたいほどいらい口をたたいて、一人勝手に世をマカリ通っている人間、すべて簡単にはいかない。(岡本太郎『一平 かの子 心に生きる凄惨な父母』、四九―五〇頁)
- 18 ちなみに岡本太郎は岡本一平の漫画について次のように書いている。  
一平の漫画は、それ以前の漫画になかった気品がある。内容がある、といわれる。たしかに鋭い批判を含んだ漫画で、かなり高いものだといえるが、しかし、戦って新しい世界を作りあげるといふものではなかった。意識的にそれをうち出していなかった。総じて洒脱、江戸庶民のもっていた一種のペースや笑いに通じる。もちろん近代的に変形してはいるが、彼は江戸時代的な洒脱にとどまった。或いは退いたのである。古いものに共通だから「退いた」というのじゃない。自分の問題として新しい問題をうちひらく方向に行かなかったことをいうのだ。一平の才能と純粋さをもって、しかもそうならなければならなかったのは、太平洋戦争に向かうあの時代の社会が彼に新しい姿勢を阻んだと思うが、そうだったからといって、敗北であることには変りはない。(岡本太
- 19 郎『一平 かの子 心に生きる凄惨な父母』、六九―七〇頁)  
岡本敏子『岡本太郎がいる』、五三頁。