

岡本太郎・主体性の神話——対極主義とその亀裂
Taro Okamoto and the myth of independency
His antagonistic strategy and its rupture伊藤 徹
Toru ITOデザイン学部門
Department of Design

(2010年2月24日原稿受理、2010年10月5日採用決定)

1 「爆発」する芸術家

1996年1月8日朝日新聞は、茨城県で起った隕石によると思われる爆音事件と並べて岡本太郎(1911-96年)の逝去を報じたが、この紙面に読者の何人かは、「芸術は爆発だ」という決まり文句を連発していた稀代の芸術家に対する揶揄の臭いを微かに感じたかもしれない。晩年の岡本が、頻繁にテレビに登場し、たとえば日立マクセル・ビデオテープのコマーシャル・フィルムのなかで、あるいは人気番組『今夜は最高』で、この言葉を繰り返し叫んでみせた記憶が私のなかにも残っている。そのような姿に、芸術家のイメージをかぎりなくお笑いタレントのそれに近づけるものとして、眉を顰めた向きも少なくなかったのではあるまいか。それでも、そうした顰蹙に関しては、岡本自身が生涯を通して取り続けた戦略の予測可能な結果の一つとして位置づけることは、けっして難しくはない。なぜなら岡本といえば、戦後日本において、なお既存の芸術理解に固執する同時代の画家たちを向こうに回し、「芸術はここちよくあつてはならない／芸術はいやったらしい／芸術は「きれい」であつてはならない／芸術は「うまく」あつてはいけない」(岡本、1954年、87頁以下)というテーゼによって、芸術の常識、芸術家のイメージを覆そうとして戦った人物だったからである。けれどもその戦略の基本志向が近代社会における人間疎外に抗する生の豊かさの回復にあったことを思うならば、高度情報化社会のなかに巻き込まれていった彼のパフォーマンスは、情報産業との癒着、もしくは資本への屈服の現われとして、もう一つ別な失望感を惹起したとしても、なんら不思議ではない。そうした失望感は、高度経済成長の頂点の象徴でもあった1970年大阪万国博覧会のプロデューサーを岡本が引き受けたときにも、彼に向けられたのであり、今までのところ数少ないまとまった岡本論を書いている榎木野衣によると、「反逆児をもってみずから認ずる岡本太郎の発言も、それがひとたび体制内に取り込まれてみると、なんともむなしく響くではないか」といったコメントもあったという(榎木、2003年、210頁。岡本太郎記念館、48頁も参照)。したがって晩年のテレビ出演、あるいは《太陽の塔》を、岡本太郎の戦闘能力の痛ましい低下とみなすことは、まったく理由のないことではないのであり、私自身もかつて柳宗悦を論じながら岡本に触れたとき、コマーシャル・フィルムのなかで彼が一種のカリカチュアとなってしまったという印象を隠さなかったのである(伊藤、2003年、17頁)。

けれども、岡本が書き残したものをいささか読み重ねるならば、たとえば「人類の進歩と調和」というテーマに「抵抗を感じ」ながら万博に関わったという述懐を前にして、70年以降の

彼の歩みを一概に退化と決めつけることに、躊躇を覚えることも事実である。少なくとも岡本の回顧によれば、彼は高度経済成長がもたらした疎外を突破する祭りへと、万博を変貌させるべく、丹下健三指導下で計画されていたお祭り広場の近代的な大屋根を「ベラボーなもの」によって突き破ろうとしていたのであり(岡本、2000年、208頁以下)、《太陽の塔》とは、いわく、そうした突破を促す「新しい呪文」であった。「あれが作られた頃は高度経済成長の絶頂で、日本中が進歩、GNPに自信満々の時代だった。そこへ万博。恐らく全体が進歩主義、モダニズム一色になることは目に見えていた。そこで私は逆に時空を超えた、絶対感。馬鹿みたいに、ただどかんと突っ立った『太陽の塔』を作ったのだ。現代の惰性への激しい挑みの象徴として」(岡本、1998年、246頁)。たしかに彼は「何の功利的な目的ももっていない」という「無償性」を本質とするという芸術(岡本、1998年、126頁以下)によって、資本主義のメッセたる万博を功利性から切り離し「爆発」させようと考えていたのである。

一方のテレビ出演に関して、岡本の再評価を試みている批評家の一人・山下祐二は、次のような思い出を披露している——「タモリが「今夜は最高」って言っていると背景のセットが爆発するといった趣向でしたが、岡本太郎は「こんなの本当の爆発なんかじゃない。自分が言っている『芸術は爆発だ!』はこれとは違うんだ」と、終始真顔でしゃべっていた。タモリも最初は、ふざけていたのにだんだんと大人しくなって」(岡本太郎記念館、16頁以下)といった。想起される光景は、テレビ局プロデューサーの思惑、あるいは視聴者の受け取り方と岡本自身の意図との間のズレの存在を示唆しているように見える。思い起こせば、早くも1950年岡本は、「私は象徴的に、衆目の前で己れの像を破壊しようとする」(岡本、1998年、83頁)と述べていたが、通俗的な芸術概念の拒絶だけに踏みとどまらず、「己れ自身」を破壊の標的に掲げたこの態度は、「もっとも怖ろしいもの」たる自己をも破壊した後に残る無のなかに、逆説的に「私のレアリテ」を求めようとする意思の表出であった。こうした過去を重ね合わせてみると、岡本のテレビ出演もまた、意図の達成の成否は措くとしても、自己の「レアリテ」を求めた戦いの一つであった可能性を、排除できないのではなかろうか。いずれにせよ大戦を挟む半世紀以上の期間に亘って、絶えず芸術のあり方を問い直すことによって、忘れがたい記憶を残した岡本が、まずは戦闘を開始した頃の回顧から、考察を始めたいと思う。

2 戦後精神史のなかの岡本太郎と対極主義

岡本は、青山にあった自宅も焼けて一面の麦畑に変わってしまった戦後の東京に立ち、画家として再稼働し始めた。その頃のことを彼は、次のように振り返っている——「私は展覧会などを見て呆れていた。会場に入っていくと、全作品が暗灰色だ。いわゆる“わび・さび・しぶみ”。徳川後期あたりからのゆがんだ筋をただなぞっているよう。多数の作家のが並んでいるのに、全部同じに見える。それぞれの個性がないのだ。洋画のスタイルは1920年代、後期印象派でストップ。何十年もズレている。日本画の方はより単調な手先だけの表現だ。／社会全体の基準が敗戦によってひっくりかえされたはずだ。にもかかわらず美術界は昔のままにとどまれている。・・・／私はこの状況を見据えて闘いを開始した」(岡本、1998年、242頁)。この時期の岡本は周囲の反感をものともせず、いやむしろ意図的に反感を買おうとするかのように、旧態然とした画壇を「小ずるく弱気な芸術家たち」(岡本、1998年、43頁以下)の集まりと規定して、常識的な「理解を超える色、線、形」を駆使した《森の掟》や《重工業》などの作品を

ぶつける一方、先に引いた「芸術はいやっらしい」、あるいは「セザンヌはへぼ」¹⁾だといった挑発的な言葉からなる文筆活動を、盛んに行い始めた。

画壇への対抗は、当然のことながら別な芸術観を要求する。1949年『改造』に発表された「芸術観——アヴァンギャルド宣言」で岡本は、伝統的画壇が見せる「処世的な小細工、人情的な妥協」を「現実回避」の「偽善」と切り捨て、そもそも「分別」とは無縁であるゆえ現実と非融和的な芸術に対し、あえてこの矛盾に身をさらし、これに傷つけられることによって、生の苦悩を主体的に新しい美として造形するよう呼びかけた。いわく「矛盾によって現実を主体的に把握する積極的なダイナミズムこそ、芸術を真に生産的たらしめる」（岡本、1998年、44頁以下）。現実に向かう主体的な意思——ここには、芸術に限らず戦後日本の精神の歩みに共通するトーンが響いている。

『〈民主〉と〈愛国〉・戦後日本のナショナリズムと公共性』の小熊英二は、タイトルどおり「民主」と「愛国」とをキーワードにして、戦後精神史に広範な見取り図を与えたが、それらと並ぶもう一つの軸が、「主体性」の概念であった（小熊、209頁参照）。たとえば、彼が、もっとも重要視している人物の一人は丸山真男（1914-96年）だが、戦後「日本社会のあり方を根底的に問い直そうとした丸山の論文「超国家主義の論理と心理」の狙いの一つは「個人」の「主体性」の確立」であった（小熊、87頁）。事実この論文によれば、超国家主義の権威の中心であった天皇から末端の臣民に到るまで、「主体的自由」、または「主体的責任意識」は成立することなく、その不在が日本を壊滅的敗戦に導き、中国やフィリピンにおける「日本軍の暴虐な振る舞い」（丸山、33頁）をもたらした。丸山はこの不在を追及し「正しい国民主義」を求めべく、「上からの国家主義」に吸収される以前の明治初期の思想家たちに範を求めていく。丸山とともに、著作全体に亘ってその名前を呼び起される、もう一人の戦後インテリゲンチヤは、竹内好（1910-77年）だが、丸山と親交をもち丸山をして「二人は実は同じメダルを両側から攻めていたのだと思う」といわしめた（小熊、433頁）竹内もまた、官僚制を批判し「主体性」の確立を求めた。とりわけ「自己否定と自己革新こそが、固有の文化を生み出す原動力」（小熊、422頁）、あるいは「自己とは、固定された完成品ではなく、自己否定と自己革新による「運動」（小熊、424頁）だとし、「自己の内部の暗黒を直視することで、自己革新の契機」（小熊、429頁）をつかもうとした竹内の姿勢は、これから見ていく岡本の基本姿勢と類似しているといつてよい。他にも小熊は、荒正人（1913-79年）らに導かれた雑誌『近代文学』が日本共産党と対立しつつ、戦前克服を目指していた近代の見直しによって「主体性」の確立を目指したことに触れているが、1947年7月に同人の拡大とともに『近代文学』に加わってきたなかには、翌年岡本とともに「夜の会」を結成することになる花田清輝（1909-74年）、野間宏（1915-91年）の名前を見出すこともできる（小熊、234頁）。小熊自身は岡本太郎に言及していないが、この戦う芸術家は、主体性の確立を目指した一群の知識人に属していたとみなすべきであろう。

ところで1936年学生として書いた論文「政治学に於ける国家の概念」での近代批判から出発した丸山が、こうした主体性確立の流れに参加していくことについては、学徒出陣から広島での被爆に到る戦争体験が重要な役割を演じており、1914年生まれの丸山にとって、東京帝国大学・助教授の地位から二等兵として朝鮮へと送られることがなかったならば、論文「超国家主義の論理と心理」における「抑圧の移譲による精神的均衡」（丸山、32頁）の告発は、容易ではなかったかもしれない。竹内もまた、1943年に33歳の老兵として中国戦線に送られ、一年の

捕虜生活を経て、1946年6月に復員している(小熊、415頁以下)。岡本もまた、同様の戦争体験をもっており、偶然ながら竹内と全く同じときに復員を果たしていた。だが、彼の主体性志向は、丸山らと共振しながらも、少なからざる差異を示しているように思われる。

岡本がマジノ線を突破してパリに迫るドイツ軍の軍靴の響きに、一旦は骨を埋める覚悟を決めたフランスに別れを告げ、日本に戻ってきたのは1940年、二科展や個展で滞欧作品を発表したのもつかのま、1942年1月には召集され、竹内と同じく捕虜となった期間も含め、いわく「冷凍されていたような」五年間を中国大陸で過ごしている。1946年6月の復員までのこの〈冷凍期間〉はけっして短くないが、岡本は戦争体験についてあまり多くを語ってはいない。それでも1976年読売新聞に連載した自伝(岡本、1998年、234頁以下)によると、岡本は帰国後、シユールレアリスト瀧口修造(1902-79年)が逮捕されるなか、30歳過ぎで徴兵検査に甲種合格、中国奥地漢口から西に数十キロ離れた応城というところに送られ、「ビンタを毎日くらわされる初年兵教育」を経験したという。若くしてパリに渡った彼は、入学したばかりの東京美術学校を退学しているので、1943年10月から始まる学徒出陣には当たらないが、「下士官や古兵たち」が「上官から受けた抑圧の鬱情を、新入りの学徒兵たちをリンチにかけることで爆発させた」(小熊、50頁)という状況のなかに、彼もまた放り込まれたのである。だがそうした状況下で「自由主義者」のレッテルを貼られた岡本は、暴力がもっとも強烈になるとされる四番目の被リンチ者のポジションに意図的に立って、軍隊という「非人間的システムと闘いつづけた」と回顧する。後の戦う芸術家を彷彿させる「四番目主義」と自ら名づける岡本の姿勢に、時間経過に伴う脚色の可能性がまったくないとはいえまいが、岡本自身によれば、埼玉県知事となった畑^{やわら}和が岡本の軍人らしくないところは現在と変わらないといていたようだし、また大岡信によ

ると、「岡本太郎は兵隊時代も、今と同じようだった」というテレビへの投書があったそうであり(岡本太郎記念館、212頁)、少なくとも彼が「兵隊として変わっていた」可能性は高い。岡本の回想は、彼のフランス経験に関心をもち、そこからヨーロッパの情報を得ようとしたインテリ将校たちを前にして、日本の劣勢をはばかりことなく公言したが、信じてもらえなかったこと、岡本のこの言説がまったくの虚偽だと受け取られたため、かえって銃殺を免れたようだったことを伝えているが、そのことは彼が「抑圧の移譲」を生み出す精神的システムに少なくとも全面的に飲み込まれていなかったこと、いいかえれば或る種の「主体的自由」を、既にもちあわせていたことを示しているように思われる。

そうした「自由」のゆえか、丸山と同じ状況に放り込まれたにしても岡本には、丸山など戦場に送られたインテリたちに見られる「大衆性への本能的嫌悪」(小熊、52頁以下)は希薄だった。小熊によれば、貧困に基づく知的格差が歴然としているなかで生じた軍隊という階級の垣塙は、エリート学生たちを劣位に立たせたのであり、「下層出身の下士官や古兵たち」のリンチもその中で発生し、それが学徒兵に宿る大衆への嫌悪の温床となった。この嫌悪は、丸山の場合、総力戦体制の無責任性の淵源の一つを政治的に無関心な大衆に認めるといった論調や「戦争に動員される大衆」への同情の希薄さに反映している——そう、小熊は見なしている(小熊、96頁参照)。

岡本も、明らかにアメリカ軍機に撃墜されたのが日の丸をつけた飛行機であるのに、「やられた以上アメリカだという、想像も出来ない心情」に駆られて墜落場所へと略奪に出かける兵隊たち、そして落ちたのが日本の飛行機だとわかり、あらかじめそれを指摘していた自分に対し

で憎しみの眼差しを向ける彼らに、「言いようのない断絶感」を覚えるだが、彼はこういい加えている——「ふだんだったらめぐりあうことのないピープルと、生死をともにしている。この中でぶつかりあい、通じあい、それによって一つの日本の根っこをつかむことが出来るのではないか」(岡本、1998年、241頁)。後述のように、戦後岡本の主体性が志向したのは、丸山の場合のように責任ある近代的な個人ではなかったし、彼がその基盤として向かい合ったのは、むしろ大衆の雑然とした生活の現実であり、従来顧みられなかった東北や沖縄の文化の低層に残っている日本の姿であった。彼がそこで発見していくことになる「日本の根っこ」は、丸山が「健康な進歩的精神」を求めて探究した福沢諭吉や陸羯南などの精神とまったくイメージを異にする点は、注意しておく必要がある。

岡本の主体性に基づく戦闘は、かくして戦後に到る精神史の基本思潮のなかに位置づけられながら、いくらかの差異を示しているわけだが、さらに彼の基本姿勢となる「対極主義」も含めてその由来を尋ねようと思うならば、やはりその特異なパリ時代に遡らねばなるまい。先に引いた1949年の「アヴァンギャルド宣言」で岡本は、この概念を次のように定義している——「これからのアヴァンギャルド芸術の精神には、非合理的なロマンティズムと、徹底した合理的な構想が、激しい対立のまま同在すべきである。この異質の混合や融和を私は考えない。二つの極を引き裂いたまま把握する。……それはこれからの芸術のたくましいメトードだと思う。既往のアヴァンギャルドと区別するため、便宜上私はこれを「対極主義」と名づける」(岡本、1998年、50頁)。

「非合理的なロマンティズム」と「徹底した合理的な構想」という二つの要素には、彼が本格的な芸術活動を開始したパリにおいて参加した歴史的な芸術運動が対応している。1929年年末岡本一平(1886-1948年)・かの子(1889-1939年)夫妻とともに日本を後にした18歳の岡本太郎は、年明けてパリに到着する。ただちに軍縮会議取材のためにロンドンへ向かった父母と別れて、岡本は一人、日本からの多くの留学生たちが流行の型を追い帰国後の「出世」のための資本として滞欧作品を画き貯めるのに背を向け、己れ自身の芸術のあり方を求めるなか、ピカソに出会う。岡本が生涯おそらくもっとも尊敬したこの二十世紀の怪物は、インターナショナルな美術言語をもった抽象表現の道へと岡本を解き放ったのであり、彼はピエト・モンドリアン(Piet Mondrian 1872-1944年)、ワシリー・カンディンスキー(Wassily Kandinsky 1866-1944年)、ロベール(Robert Delaunay 1885-1941年)およびソニア・ドローネー(Sonia Delaunay 1885-1979年)ら大家を中心にして結成されたアブストラクシオン・クレアシオンに、もっとも若いメンバーとして加えられることになる。引用文の「徹底した合理的な構想」とは、この協会の基本志向を指す。

だが岡本は、アブストラクシオン・クレアシオンへの最初の出品作《空間》が協会展のなかで示した異質さを認め、「他の抽象作家たちがどちらかというところ冷たく、いわば合理的なメカニカルな構成であるのに、私のは無条件に宙に舞い流れている表情だ」(岡本、2000年、165頁)と語っている。つまり彼は当初から、この協会の志向に飽き足らなさを感じていたのであり、後になると「一貫してアンチ抽象」(岡本、1998年、133頁)だとさえ振り返る彼の基本姿勢は、合理的抽象志向のもっとも典型的な担い手たるモンドリアンに対する「冷たいし、エゴイステイックな感じがする」という批評となって現われる。協会とて、もちろん一枚岩ではなく、モンドリアンの直線的構成に対して、円形を基軸とするダイナミックな画面に向かおうとしていたソニア・ドローネーなどは、このモンドリアン評にいたく感心したと、岡本は回顧している

(岡本、1998年、197頁)。だがそのソニアの抽象表現理解すら超えた世界へと岡本は踏み出す。当時抽象派と敵対関係にあったマックス・エルンスト(Max Ernst 1891-1976年)、アルベルト・ジャコメッティ(Alberto Giacometti 1901-66年)らシュールレアリストたちと岡本は既に親しく付き合うようになっていたが²⁾、通常の現実を超えた別なリアリティーへと向かおうとしたこの運動が、岡本の「非合理的なロマンティシズム」のパリ時代の対応物となる。岡本は1936年アブストラクシオン・クレアシオンを脱会すると、アンドレ・ブルトン(André Breton 1896-1966年)の推薦で翌年10月サロン・ド・シュール・アンデパンダン展に《痛ましき腕》を出品する(岡本、1998年、222頁)。この作品を見たソニアは、「なぜ、あなたは、こんな具象的なものを!」(岡本、2000年、313頁)と彼をなじったという。もっとも岡本は、シュールレアリズムの「非合理的なロマンティシズム」の具象性に完全に身を委ねたわけではない。この作品は、「具象と非具象とのからみあい」からなっており、彼はこれによって「人間存在全体のコントンとした情感をぶつけ」ようとしたのであり、この作品は「二つの極」を「激しい対立のまま同在」させ「引き裂いたまま把握する」という、まさに対極主義の表現であり具体的な実践だったわけである。

のみならず対極主義は、こうした1930年代パリの美術状況と同時に、そこで岡本が吸収した思想の反映でもある。岡本はこの地で抽象絵画から歩み始めた制作への不満から、いったんは絵筆を置いて、ソルボンヌで哲学、さらに文化人類学を学ぶ。なかでもアレクサンドル・コジエヴ(Alexandre Kojève 1902-1968年)のもとで読んだヘーゲル『精神現象学』は、対立する二つのものの関係のなかに立つ対極主義に基本的な枠組みを与えた。自分が対極主義の「芽を自覚したのは、パリ時代。ソルボンヌのオートゼチュード(特別学科)で週に一回、哲学関係の教授や専門家たちが数名集まるヘーゲルの「精神現象学」の講義に参加した時だった」。けれども岡本は、「弁証法論理に触れて、情感的なショックを覚えた」といいながら、弁証法を決定的に変更させたかたちで受け取る。すなわち彼は「弁証法の結末となるジンテーゼ(合)の哲学概念」を拒む。ヘーゲルが思い描いたような究極の完成などない。「私自身の生命的実感として、いままなましく引き裂かれながら生きている。「正」の内にまた相対立する「反」が共存しており、激しく相克する。「反」の内にまた闘争する「正」がゆるぎなくある。その矛盾した両極が互いに激烈に挑みあい、反撥する」(岡本、1998年、135頁)。ファシズムやスターリニズムに抗して集まった知識人集団コントロール・アタックで知り合って以来親交を結んだジョルジュ・バタイユ(Georges Bataille 1897-1962年)の弁証法受容も、論理的な総合を拒絶し、神秘的な飛躍へと向かうものであったが、総合のない弁証法の受容が、対極主義の素地となった³⁾。

こうしてパリ時代に既に芽吹いた対極主義は、その後抽象と具体といった対立に限らず、岡本の生のさまざまな局面において現われ、彼をその都度異なった対立極の間に引き裂くことになる。たとえば矛盾は、1950年の《森の掟》において、いわく社会的ファクターと無意味との対立を生み出し(岡本、1998年、68頁以下)、1958年にはモダニズム建築の合理性に対して「精神生活の複雑なカオス」(岡本、1998年、92頁)、「もっと熱っぽい、人間的なもの、非合理的な神秘性、戦慄的な情感をぶつける」(岡本、1998年、97頁)べきだといった言説となって現われ、さらに《太陽の塔》建設へとつながっていった。あるいは彼が1950年代半ば日本庭園へと目を向けたときも、この発想は、銀閣寺の銀沙灘と向月台における「不協和音であると同時に、周囲との狂いない対応、緊張関係」の〈発見〉、遠景の自然を取り入れるため土堀などの「散文的実用的」な人工物を設定する借景式庭園の解釈の図式として、彼の発想のなかで機能してい

く(岡本、1956年、144頁以下)。だが、ここでは対極主義のさまざまなヴァージョンを詳細に追跡し、そこに見られる緊張が抱える思想的可能性を取り出すことは控えたい。そのような追求が興味深い視角を造形に関わる思想に対して開くことは十分ありうるとしても、ここで考えておこうと思うのは、対極主義という思想の基本構造、とくに過去あるいは伝統との関係についてである。

3 対極主義の構造と伝統

過去への批判によって現在を生き、将来を見据えることは、いってみれば人間的生の基本であって、既存の画壇を断罪した岡本の対極主義に限られたことではない。近代日本においても大正期の『白樺』派は、明治維新を推進した父親世代への抵抗を原動力とし、家共同体およびそれをベースに形作られた国家に依拠せず、直接人類に寄与するような個人主義的自己を、芸術創作のベースとした。「自分自身に充実」し「自分自身の生き方、その力をつか」み、「自分が創り」だし「自分自身を創ること」に「芸術の意味がある」という岡本は(岡本、1999年d、20頁以下)、一見のところ『白樺』派に類似しており、実際美術評論家・北澤憲昭は、かつて芸術は「やみがたき個性の爆裂」だと語った『白樺』派の画家・山脇信徳(1886-1952年)に準えて、岡本を「過激な白樺派モダニスト」(岡本・齋藤、141頁)と命名することによって、彼の逝去を見送った。だが山脇の盟友・武者小路実篤や柳宗悦、あるいは志賀直哉といった『白樺』派⁴⁾が、伝統に抗して個性を主張する己れの芸術を、超越的な「自然」あるいは「天命」をもちだすことによって正当化したのに対して、岡本は、そのような普遍的存在の援用を、不潔な「偽善、欺瞞」(岡本、1998年、230頁)として切り捨てる。対極主義は、矛盾の止揚を拒む弁証法である。「ジンテーゼ」を拒絶する限り、過去に抵抗する現在の正当化の拠点を、目的として将来に設定することは許されないし、そのような設定を可能にする普遍者・超越者も認められない⁵⁾。

すなわち対極主義を担う生は、支えなき自己、虚無と向かい合う人間存在にほかならない⁶⁾。この生は、過去をいまわしいものとし、そこから己れを切断すると同時に、将来に対しても完成や救済の可能性の期待を断念しつつ生きていく。岡本は、過去に拘束された己れの拒絶によって「高次の自己を創造して行く」という発展イメージを拒絶する——「私は・・・決してそんな図式を信じない。この営みはまったく絶望的なのだ。／そして盲目的だ」(岡本、1998年、83頁)。したがって過去と将来に対して二つの切断面を入れられたこの生は、矛盾としての現在に留まる。いわく「対極は、瞬間」(岡本、1998年、135頁)である。「目の前にはいつも、なんにもない。ただ前に向かって心身をぶつけて挑む。瞬間、瞬間があるだけ」(岡本、1998年、136頁)。岡本のいう主体性とは瞬間の出来事である。

瞬間に生成する主体性は、丸山が思い描いていたような責任を担い続ける確固とした自己存在のイメージとは程遠い。それは現実へと挑み、これを矛盾に満ちたものとして把握するが、その把握の形式を固定的なものとして保持し肯定することができない、いやそうした所作を本質的に拒む。主体性はこの拒絶においてこそ、己れを確保するのであるから、自らが築き上げたものに対する^{レスポンス}応答がありうるとしても、原則的にそれは破壊という対応以外にはありえない。具体的にいえば、「現実の主体的把握」は、現実を非芸術的なものとして見据え、これを否定す

べく作品に造形するが、その作品への^{レスポンス／責任}は、これを打ち壊す能力である。というのも芸術は、作品に宿るのではなく、それを産んだ主体の緊張のほうにあるからだ。芸術的主体にとって、己れ自身が残した作品も、その都度引き裂かれた瞬間が残した排泄物以上のものではないのであり、否定さるべき「客体」となる。岡本はいう——「作品は芸術」ではなく、「問題となるのは作家の意思であり、そのドラマ」であって、「このドラマは現実(客体)と芸術家(主体)の矛盾、そしてそれを作品(客体)によって克服するディアレクティクだ。常に原動力となってこれを発展させる主体は、・・・作品を単なる客体として捉え、はげしくこれを否定する」(岡本、1998年、48頁)。岡本は実際、自己の作品の保存に執着しなかった。フランスの雑誌から表彰された丹下設計の東京都庁に添えた壁画が1991年壊されることに決まったとき、岡本は「そんなもの、いつか壊れるものだから、一緒に壊れてもいいんじゃないか」といったという(岡本太郎記念館、192頁)。自己作品に対するそうした恬淡とした態度の源泉は、そもそも作品を否定対象と見る基本的な志向に由来するのではないだろうか。

対極主義は、こうして自らが残す作品さえも否定して、創作者の意志の芸術性を強調するのだが、だからといって、この意思的主体がなんらかの実体性をもち、そこから創作の必然性を引き出してくるわけではけっしてない。創作主体はそれ自体また否定されざるをえない。なぜなら、対極主義的生が引き裂かれた緊張のなかにおいてのみ、己れの存在を確保する限り、関係のなかに生成するこの生は、それ自体において存在するわけではなく、否定さるべき現実及びそれを否定するために生み出した作品というこれまた否定さるべきものに己れの存在を委ねているからである。主体自身もまた、「単なる否定の契機」にすぎないのであって、「その芸術性を峻拒」(岡本、1998年、48頁)されねばならない。こうした自己否定は主体的自己が存在し続ける限り続く。いやむしろ、この自己否定の運動こそが、対極主義的主体の存在根拠であり、「レアリテ」をなす。

しかしながら対極主義という否定的主体性の神話⁷⁾は、否定運動そのものに根ざすとしても、それが造形の実際の営為を、そして岡本自身の具体的生の営みをリードしていく語りである限り、いいかえれば、具体的内実をもつものとして語られる限り、否定の後に開ける虚無に沈潜していることはできない。生の具体的可能性は、否定そのものからは与えられないからだ。それを供給するものがあるとするならば、それは、将来的に実現されるべきイデーを認めない以上、否定運動が立ち向かう現実、自己が既にその内に放り込まれている世界以外にはありえないだろう。したがって対極主義的生は、「瞬間」に生きるといっても、過去から全く解放されるわけではなく、むしろこの現在という瞬間において、この過去と対峙し、それとの矛盾に引き裂かれるのであり、同時にこの敵対者、非芸術的な要素たる過去を、己れの存立にとって不可欠なものとして、とり込まざるをえないのである。したがって対極主義にとって与えられた現実、自らが生きる既存の世界への関わりは、それを構成する不可欠な要素となる。

18歳にして日本を離れ「日本的限界からともかく一度は遮二無二脱皮」(岡本、1998年、180頁)しようとしていた岡本は、パリ時代ハンス・アルプ(1886-1966年)によって日本の茶室建築に目を向けさせられて以来(岡本、1956年、223頁以下)、日本の伝統を意識し始めた。そうした意識は、1952年雑誌『みづゑ』に掲載された「縄文土器論——四次元との対話」となって結実する。この論文は、従来考古学的に発見されていても、「日本の伝統」の埒外に置かれてきた縄文土器を取り上げ、弥生農耕文化とは異なる狩猟文化をその背後に見出したものとして、日

本文化史において画期的なことであり、パリでマルセル・モース (Marcel Mauss 1872-1950 年)のもとで学んだ文化人類学者・岡本の功績の一つとしてしばしば言及されている。だがそれと同時に、この論文は、岡本の主体性の神話が過去への接続を具体的に開始した最初の一步でもあり、以来彼は、日本の伝統を発掘すべく日本各地に旅し、その成果を『日本の伝統』(1956年)、『日本再発見——芸術風土記』(1958年)などとして公表していく。

そのことは、一見日本の近代化が節目節目に残してきた一種の伝統回帰のように見えなくもない。たとえば明治末期から大正にかけて登場した個人主義的芸術家たちは、「個性の拡充」が結局陥ってしまうヨーロッパ同時代芸術の模倣的制作という実態を自覚するに及んで、転回の方角はさまざまであれ、日本の、あるいは東洋の伝統へと回帰していったのであり、萬鉄五郎(1885-1927年)が論文「東洋復帰問題の帰趨」冒頭で、画壇では「当然の推移として東洋復帰の問題が相当賑わうであろう」(萬、71頁)と予告したのは、彼が亡くなる1927年のことであった。萬が晩年描いた南画的洋画の世界は、フォーヴィスムやキュビスムを貪欲に取り込んだこの画家の秘められた安息の場所のようにも映る⁸⁾。だが岡本が過去へ向ける眼差しは、伝統としての過去が、常に自己との関係性のなかで、したがって主体的自己の否定運動の現在に立ち現れるものであるかぎり、西洋化近代化に傷ついた存在を包み癒してくれる故郷の蘇生に向かうものではけっしてない。「縄文土器論」は、「現代の日本人として主体的に縄文式文化を把握する」という対極主義的志向を顕わにしつつ⁹⁾、こういう——「所謂伝統主義者達」が「自己を賭ける」のではなく、「伝統という既成の概念によりかかり、却って己を消し去る」のに対して、「我々が伝統と考えるものは、己の外にあるのではない」のであって、「何らかの形に於てそれに己を賭すものであり、主体的にあるものである」(岡本、1952年、3頁以下)¹⁰⁾。過去と対峙することが己れの存在を問題化することなのだという主体的意識を欠いた過去への接続は、岡本にとって不潔なものでしかない。岡本はこの論文を再録した『日本の伝統』で、亀井勝一郎(1907-1966年)、竹山道雄(1903-1984年)、小林秀雄(1902-1983年)を实名で挙げ、彼らの伝統讃美の言説に、そうした腐臭を認める。彼はいう——「まるで己の権利でもあるかのように古典をふりかざし、過去のがわにたって居丈高く現在をいやしめ、今日ただいま、おのれが負わなければならない責任をのがれている。卑怯です」(岡本、1956年、71頁)。そうではなく「伝統は自分にかかっている。おれによって生かしうるんだ、と言いはなち、新しい価値を現在に創りあげる、伝統はそういうものによってのみたくましく継承されるのです」(岡本、1956年、72頁)。

それでは岡本は、どのようなかたちで伝統への主体的接続を具体化していったのか。彼は、いわゆる「日本的な文化」、すなわち「わび」や「さび」という概念を軸にして語られてきた文化を、一定の時代、すなわち室町から江戸という時代に定位して作られた特殊なもののみなし、これを「日本文化の本来あるべき姿」(岡本、1954年、181頁)だとする見解に真っ向から反対する。この文化は、それが創られた室町の茶人たちの場合など、なるほど己れに先立つ過去への反逆であったが、とりわけ徳川300年の間に形式化され、観念化されてしまったのであり、さらにそれが明治の近代化のなかで、西洋化に対抗するかたちで、「日本の伝統」として固定化されていった(岡本、1956年、76頁)。いや「伝統」という言葉自体、「明治後半に作られた造語」であり、その「内容も明治官僚によって急ごしらえされた」ものにすぎない。美術史も例外でなく、「西洋には美術史がある、こっちにもなくちゃ、というわけで、向こうの形をしき写して、それらしきものを作り上げた」のであり、単なる「アプリケーション」(岡本、1999年a、

149 頁)にすぎない——アーネスト・フェノロサ (Ernest Francisco Fenollosa 1853-1908 年)や岡倉天心(1863-1913 年)に導かれた 19 世紀末の美術状況を念頭に置きながら、岡本はそう批判する。

そのような「アプリケーション」を取り払ったとき、現われてくるのは、主体が立っている現実には含みこまれている極めて多様かつ雑然とした過去の総体である。岡本はいう——現在私たちの美術教育は、ギリシア彫刻の石膏の模倣から始まるし、胸を打つのは浮世絵や雪舟よりもゴッホでありピカソだ。文学でも源氏物語や新古今よりも、スタンダールやドストエフスキーだろうし、音楽ならばベートーベンよりも常盤津のほうがぐっとくるという若者は珍しかろう。まちがいなく「われわれは、近代文化を生んだ西欧によって育てられている」(岡本、1999 年 a、150 頁以下)。岡本は、西洋化近代化の優勢を事実として受けとめてはいるが、それが唯一のものであるとか、歴史の必然的過程であるとかいったことをいいたいわけではない。その意図は「とにかく大層らしく言われるほど、われわれは純潔な伝統を負っているのではない」ことを示すところにある。現代の日本の現実が「日本の過去にあったものだけ」からなるのではなく、西洋のものを多く含みこむならば、「ケチケチ狭く日本の受けつぐべき遺産を限定する必要」はない。岡本は、遺産の範囲を一挙に拡大する。「ギリシアだろうがゴシックだろうが、またマヤでもアフリカでも」「われわれが見聞きし、存在を知り得、何らかの形で感動を覚え、刺激を与えられ、新しい自分を形成した、自分にとっての現実の根、そういうものこそ正しい意味で伝統といえる」。すなわち「無限に幅ひろい過去がすべてわれわれの伝統だと考えるべき」なのだ(岡本、1999 年 a、151 頁以下)。

「ライスカレーの中にお汁粉とチーズと、チャーシューメンをごちゃごちゃにかきまわしたような、そういうすべてをひっくるめたもの」——岡本にとって本来の伝統は、この「ナンセンスで、チマチマしたやりきれない」(岡本、1999 年 a、154 頁以下)現実としてしか、存在しない。伝統のハイブリッド性への目線は岡本の対極主義を、伝統一般についての独特な思考に導いていく。通常人は過去を、それぞれの人種や国家という枠組みのなかで、閉ざされ制限されたローカルなものを受けとめ、その継承を伝統だと考える一方、現在は無限な可能性に開かれているとイメージしているが、実は逆だ。過去は、非常に広大であり、全世界的に広がっている。岡本はもちろん、雑多な様相を呈するこの現実をそのまま受け取ろうとするのではない。彼の対極主義は、これに戦いを挑み、そこから可能性を汲み取り、そこに己れを賭ける。「過去をどんらん無限大にまでひらいて、現在のパティキュラリーは逆に局限までちぢめて考えるべきだと思うのです。ちょうど袋にいっぱい空気をつめて、口をキュッと縮めたように」。この縮められた地点、すなわち主体と無限に広い過去との間に引き起こす緊張のなかで伝統は立ち上がる。「過去がすべて受けた遺産として、自由に所有できる開かれた世界だとしても、この狭い出口において強力で濾過する。過去が何らかのスジをもって意味づけられる、「伝統」があらわれるのは、その瞬間なのです」(岡本、1999 年 a、155 頁)。

こうして生の雑然とした現実を自らの個別的な現在において受け止める岡本は、伝統を高尚なものとして観念的に作り上げてきた知識人から離れ、生活者としての民衆に接近していく。岡本が、「わび・さび」の「伝統」にしがみついた画壇に対抗して、新しい芸術の担い手として呼びかけたのも、ほかならぬ民衆であった——「少数特権者の権力を背景にした、威圧的で難しい技巧を解消し、偏狭な職能の枠を排して、まったく自由な表現をもって大衆の中に飛び込むものこそ、アヴァンギャルド芸術なのだ」(岡本、1998 年、46)¹¹⁾。また実際彼が「わび」「さ

び」の伝統に抗して取り上げた過去の痕跡は、その多くが民衆の生活のエネルギーを母体としたものである。前者が「外国から貴族層、上層階級に受け入れられ、その高みから国民に恵みくださった」ものであり、それが日本の文化の上層を覆っているのに対して、その「厚い層の下に」「民族独自の明朗で逞しい美観、民衆のエネルギー」、「はるかに重厚で、泥臭く、生活的なもの」が埋もれている。それは、青森のおしらさま信仰やイタコ(岡本、1999年b、3頁以下)、秋田のなまはげ(岡本、1958年、34頁以下)、出雲の国引き神話(岡本、1958年、134頁以下)、阿波踊り(岡本、1958年、249頁以下)など、さまざまな局面に今なお露出している。岡本は民衆が保持しているこの「暗く深い、もう一つの美の伝統」(岡本、1958年、281頁以下)の油脈を掘り起こそうとする——自分は「民衆にこそ、一たん火をつければ白炎をふいて燃え上がるエネルギーを予感するのだ」(岡本、1958年、273頁)。そのことは、先述のように岡本を丸山ら一群の戦後知識人から区別する差異でもあるが、小熊が指摘しているもう一つの流れ、1950年代前半の「進歩系の知識人が西洋志向を自己批判して、「日本人」への回帰を表明」し、民話、民衆、民俗などを振り返るようになる潮流(小熊、270頁)に、岡本も棹差していたことを示している¹²⁾。

だが、岡本は、民衆のなかに、「真なる芸術」もしくは「来たるべき芸術」の型を認め、それを掘り起こしたり育んだりするなどという発想¹³⁾を、もちあわせてはいなかった。彼はあくまで対極主義的主体性の位置に立って、雑然とした民衆の生に立ち向かう。1969年に行なわれた或る対談のなかで、彼はこういっている——「ピープルはあくまで素材なんです、ぼくに言わせれば。素材だから、大事だし、またその素材に対してノーということによって、その素材が生きる」(岡本・川崎市岡本太郎美術館、43頁)¹⁴⁾。彼は、民衆に接近しつつも、それと同一化することを拒み、それがもつ生命力を現在という場にたたきつけ、前衛の位置を保持しようと努めたのであり、そういう意味でも民衆のなかに入っていくってそこに埋没することは、対極主義的主体性の神話には書き込まれていなかったのである。

4 主体性の神話の亀裂

かくして戦後日本の精神史において岡本太郎は、一切の^{デバンダンシー}依拠を拒む対極主義という^{インデバンダンシー}主体性の神話を語ったのであり、この神話は同時に己れ自身の具体的存立のため、否定運動の内に既存の雑多な民衆的現実を引き受け、新たな伝統を創造すべく岡本を導いていった。岡本の活動と並行して日本は、高度経済成長の道をつ走り抜いていく。岡本は、冒頭で触れた《太陽の塔》に象徴されるように、近代化の高速の進行に対抗する意図を明示しつつ、この主体性の神話を語り続けた。だが高度経済成長と主体性の神話とは、対極に立ちながらも、根底のところまで通じている。

いうまでもなく高度経済成長は、テクノロジーの展開の一つの具体化である。この流れは、世界の一切を際限なく利用可能にし有用化していくこと、手段化することとして、目的の根本的な喪失を密かに胚胎している。テクノロジーの巨大な機構は、次々と新しい有用なものを生み出し、この喪失を補填していくが、主体性の神話もまた、有用性の徹底化がもたらす有用性自身の無意味化、すなわち有用性の蝕¹⁵⁾へのまた一つ別な補填現象であると、私は考えている。なぜか。

目的の不在、したがって生の意味の不在という暗闇を塞ぐための神話的虚構は、日本の近代化の過程において、繰り返し語られてきた。そうした語りは、たとえば維新推進期に旧来の家制度を半ば継承しながら構築された明治の近代国家を生みの基盤として地固めし、あるいはまた、これに抵抗するものとして大正期の青年知識人たちに「個性の拡充」を謳歌させた。昭和期を迎える頃、「個性」の神話は、再び、しかしおそらく明治期とは本質的に異なった趣きをもつ国家のそれによって駆逐されていく。いずれにせよこれらは、テクノロジーの展開に潜む有用性の蝕を塞ぐべく、究極目的の仮象を虚構し生を支えた語りであり¹⁶⁾、岡本の主体性の語りともども、「神話」という言葉をもって名指す所以もそこにある。直近の過去たる昭和の国家神話の虚構を打ち壊そうとして、あるいは政治的なその崩壊を生きるためのものとして¹⁷⁾はっきりと姿を現わした主体性の神話は、既存の現実に対する目的なき否定運動の続行の肯定であるゆえ、目的の不在を塞ぐどころか、これを引き受けようとする意思の表出のように見える。しかしながら、目的の不在を意識したこの神話もまた、不在のもたらず不安を主体的意志によって克服しようとするかぎり、不在の闇を主体の否定的意志のなかに回収し消化しているといわねばならない。たとえば岡本の絵画表現は、意味と無意味の対極を表出しているというのだが、概してそこに描かれた「無意味」は否定的主体によって生み出されたものとして、むしろ主体の力を誇示し、もって一種の人工臭を放っている。主体的意思は、無意味をも己れのものに加工する。もちろん岡本の場合、この意志もまたさらに否定の対象となるという意味においては、けっして確固たるものではないのだが、その脆さもまた否定の持続をもって、したがってやはり主体の否定の力によって補完されていくのであって、そうして覆われた有用性の蝕の上に、主体の「レアリテ」は暗く輝き現われ出る。

しかしながら、特筆すべき充実した意思の力を生涯保持し、有用性の蝕に対抗し続けた岡本の内にその力の限界を自覚させる出来事が起こり、主体性の神話は、或る臨界点に達して、その根底に一つの亀裂を走らせることになる。それは、日本の伝統再発見の旅の途上、否定的燃焼のエネルギー源ともいうべき民衆の暗い生命力との出会いのさなか、具体的には1959年に訪れた沖縄においてのことであった。

岡本は近代化による歪みに抗する「貧しいながら驚くほどふてぶてしい生活力」(岡本、1964年、11頁)を求めて、なおアメリカ軍の統治下にある南の島々を訪れたのだが、そこで、自分を打ち負かすような強烈な文化的造形物に出会うことはできなかった。勢い込んでやってきた彼はホテルで、夜っぴて騒ぐ米兵に続き明けがた下手くそなピアノを弾く給仕の女の子の悪びれない無邪気さに始まり、むしろ徹底して肩すかしに会う。それは戦争を始めとする悲惨な運命にもかかわらず、島人たちが示す「信じられないほど」の穏やかさ、善良さとも映るが、「強烈に、明確にこちらに響き、訴えてくる、そういう主張、破調というものがない」ことに、岡本は困惑し始める。対極主義的主体は、矛盾によって引き裂かれんとする対極を見失うのである。島の人々の「鮮やかなふるまい、ゆるやかな波のようにこちらを包み、運んでくれるあたたかさ」に身を任せているうちに、こちらの焦点や掴みとろうとする問題が、くけ糸を外して行くようにすると抜けて行ってしまう。岡本は「快感とっていいような虚脱感」を感じず(岡本、1964年、24頁)。抜け去ってしまうそれは、琉球の貴族文化が残した浦添のユードレや玉御殿に表わされたものではなく、壺屋の陶器類などは論外、たとえ悪くないとはいえ紅型にも造形化されていない。「もっと何でもなく凄いもの」——いったいそれはなにか……。岡本の困惑は続く。

琉球列島の南端までやって来て、岡本はこの「もっと何でもなく凄いもの」についてようやく語り始める。彼は、「何もないこと」自体に姿を見せるそれを「ぎりぎりの手段で生きる生活者の凄み、美しさ」だとし、エジプトやギリシア、あるいは殷の文化以来脈々と続く人間の営みの対極に置く。後者は、「生活から切り離された凄み」をもつことによって、「虚飾のエネルギー」を放射し、それはそれで「人間の深い、激しい本質」を示しているが、前者のような「生活の素肌の感動」から疎外されている(岡本、1964年、47頁)。ピラミッドや神殿が作るという人間の力の最大限の誇示だとするならば、南の島々にとらえどころなく拮がっているものは、作ることをミニマムに縮減したものであり、それが生み出した「石垣や裸足〔の歩み〕やクバ笠」は、たわいもないものでしかない。それが美しいかどうかも問題ではないとさえ、岡本はいう(岡本、1964年、50頁)。問題はそんなことよりも、ほとんど手を加えられていない作りものが示すなにものかであり、それは、ピラミッドのような「大いなる文化」の空疎さを静かに告発している。

ここに到って岡本は、己れ自身の芸術的姿勢を省みる。自分が押し進めてきた現代芸術は、近代文化・近代社会に到りつく「大いなる文化」への抵抗であり、「人間生命の暗闇から根源的な感動をひき出し、純粋な形で叩きつけようとする」ものだったが、抵抗である限り、それは抵抗者に依存せざるをえないのではないか。対極主義的主体性は、いつてみれば己れがなにかに對立しようとする構造そのものに、いわば対極主義的に向かい合わざるをえなくなる。対極主義の自壊とでもいうべき事態のなかで彼はこういう——「抑圧への反抗、即自由であると考えるのは錯覚だ。・・・いったい、もっと平気で、素っ裸のままの時間というのはないのだろうか」(岡本、1964年、53頁以下)。

岡本が、この「時間」にもっとも接近したのは、沖縄開闢の島といわれる久高島、高く聳えるクバの木を伝って神が降臨するというクボ御嶽においてであった。島の唯一の集落から森の道を通って辿りつくこの聖地は、クバの森のなかに開けたただの空き地でしかない。「何もないって、そのなさ加減。このくらいさっぱりしたのはなかった。クバやマーニ(くろつぐ)がバサバサ茂っているけれど、とりたてて目につく神木らしいものもなし、神秘としてひっかかってくるものは何一つない」(岡本、1964年、124頁)。岡本の目は、着手点として香炉を求めるが、「隅の方に三つ四つ、石ころが半分枯葉に埋もれてころがっている」だけだ。この聖地の徹底した〈ものなさ〉に、岡本ははぐらかされつつも、返ってそこに神聖の根源的な意味を見出す。「何の手応えもなく御嶽を出て、私は村の方に帰る。なにかじーんと身体にしみとおるものがあるのに、われながらいぶかった。なにもないということ、それが逆に厳粛な実体となって私をうちつづけるのだ」(岡本、1964年、125頁)。ここには神像もなにもないが、この場所自体が神の聖性に相応しいと岡本は感じる。この場所の清潔さに対してみれば、香炉などは人間がそれに応じて作り上げていった対応物でしかなく、さらにその延長線上に社殿などが築かれ、それによって神との初原始的な通路は塞がれていく。岡本は、つい先年出雲に向かったとき、大社の造形に触れ「日本建築美の最高の表現」(岡本、1958年、139頁)と称賛していたが、御嶽の経験の後では、その出雲大社も、エジプトの神殿やアクロポリスもろとも、「人間の意思と力にあふれた表情」を見せるだけで、所詮「芸術の感動」を与えるにすぎないと規定される。「沖縄の御嶽でつき動かされた感動はまったく異質だ。・・・なに一つ、もの、形としてこちらを圧してくるものはないのだ。清潔で、無条件である。だから逆にこちらから全霊をもって見えない世界によびかける」。「芸術の感動」、すなわち対極主義的運動が生み出す「爆発」

とは、まったく異質な空間がそこに開かれる——「神は自分のまわりにみちみちている」(岡本、1964年、128頁以下)。

テクノロジーの展開が己れの内にひそむ目的の不在をさらなる有用化の続行によって無限に先送りするのと似て、対極主義は一つの矛盾的自己から別な矛盾的自己へと際限なく運動していくものであったが、沖縄で岡本が経験したのは、否定を本質とするこの運動を人間の意思に限定されたものとして「否定」する、別なものの現前であった。この「否定」は、自己をも否定する自己というかたちで意思的主体を立てていた対極主義と異なり、否定する者を己れの後に残さない。無限に否定を重ねてきた主体は、いってみれば、ここで己れの「外部」に開かれる。開かれるとは、この空間に立ち向かう対極的位置を捨て去ることである。主体はこの場所の内に包まれる。もちろんこの場所に内容があるわけではない。それは、既存の文化や否定すべき現実、またそれを己れのものとして抱え込んでいる自己やその排泄物としての作品を、人間に向かい合わせるわけではないし、まして矛盾が止揚されていく段階を提示することもない。それはただ、人間の作ることそのものを脱力化させるだけだ。けれども脱力化された作ることは、そして生は、この空間に開かれ包まれたものとして、なおあり続ける。岡本は、この開けを「生命の流動」もしくは「透明な混沌」とも名づけるが、それは主体性の神話の底に走った亀裂とそこに顔を覗かせた作ることの原初的場所を指す記号にほかならない。

有用性の蝕の暗闇は、現代のテクノロジーの必然的帰結であると同時に、今後とも続く世界の夜である。それは卓越した想像力によっても、塞ぐことはできないし、そうした営為も所詮騙りを生み出すだけだ。けれども、この暗闇は、テクノロジーの展開の底に姿を現わしてきたとはいえ、テクノロジー自身が創り出したものではない。それは作ることそのものに先立ってある。だとするとその闇は、御嶽が追想させる原初的な場所と異なるどころか、実は本質的に同じ場所なのではあるまいか。すなわちテクノロジーが孕んでいる根底的な目的の不在の闇は、そもそも作ることが始まる原初的な場所ではなからうか。テクノロジーは、この場所を根本的な制約としつつも、それを全面的な手段目的の連関の構築によって塞ごうとしてきたのではないのか。ところがそうした〈埋葬〉は、その志向の徹底のゆえに、かえってその機構自身を虚脱化し、その結果、かの場所が有用性の蝕として、私たちの眼に入ってくるようになったのではなからうか。御嶽もまた人が作ったものである。作ることである限り、そこにもまた目的と手段があるはずだが、テクノロジーとはほど遠い、はかないその制作は、かの場所を閉ざすことなく、〈もののなさ〉の表現として、そこに向かって開かれている。もしもそうだとしたならば、有用性の蝕としてテクノロジーの底に潜んでいる闇が、御嶽の空間と同様、聖性を帯びることも、まったくありえないわけではないのでなからうか。そのとき作ることは、そして有用性とそれを構成する目的と手段は、おそらく、かの場所を塞ぐ道具立てとはまったく異なった神々しいかたちとなって現われてくるのではないだろうか。振り返ればブラウン管のなかの岡本のパフォーマンスは、その成否は別として、己れ自身も「爆発」させ、かの場所への通路を開こうとしたものとして、テクノロジーの支配のただなかにおける呪術的祈りであったのではないか——岡本の経験を回想しつつ少なくとも私は、そのような問いを抱くのである。

岡本は、沖縄御嶽体験の後も、対極主義的姿勢を基本的には崩さなかったが、その主体主義的言説のそこそこに、否定的対極を超えたものとの接触の痕跡を残している。彼は、それを〈聖なるもの〉という言葉でもって呼んだ。もとよりそうした呪術は、神格としてまた一つ別な主体を立ち上げることに於いて、原初的な場所の現前からの離脱を導き、テクノロジーが構築し

ていく巨大な機構と同じく、かの場所を再び閉ざす危険に晒されている。しかしながら、彼の主体性の神話に萌した、作ることの原初的な可能性の影は、たとえばエスキモーが残した不思議な造形物であるイヌクシュクについて1970年に語られた言葉のなかから、私たちに問いかけてくる。

「たとえなんでもない一つの石ころでも、凝視すれば言いようのない神秘の存在としてたちあらわれる。／それは徹底的に人間の外にある」。そうした「石を積み上げるという神聖な、呪術的行為」によって「冷たい石塊を自分のうちに入れてしまう。合体するのだ。石はそのとき「人間」になる」。だが「積み上げ終わり、手を放し、ふと身を引いた瞬間に、それはまったく新しい存在、他者として自分の前にたちあらわれる。もうただの石ころ、その集合ではない。また自分自身でもない。それらのモメントを超えた存在が出現する」。このかたちは、その存在をかけて立ち現われた場所を指し示す。すなわちイヌクシュクは、石が接着されておらず、恒久的なものでなく、「一突き、ぐんと押せば、ガラガラと崩れる。すると像は忽然と消えてしまう」。ばらばらになって発掘されても復元可能なかたちとしてそこになお残るギリシア彫刻とちがいで、「イヌクシュクはまったくの無に帰ってしまう」。作ることの終わり／テロスにおいて、隠されつつ己れを示す場所へのこの通路を辿るようにして、岡本はこう呟く——「感動的だ。このような、存在と無存在の危機のポイントに平気で立ちあがっている姿こそ神聖ではないか」（岡本、1999年c、21頁以下）。この呟きには、作ることの別なあり方、目的と手段の別なかたちへの問いを促すものが含まれている。

1) 岡本にとって、セザンヌは軽蔑の対象どころか、ピカソと並んで、その作品の前で涙を流すほどの感動を覚えた画家であった。だがそうした画家ですら岡本にとっては、乗り越えられるべき対象である。彼は、ピカソ論でその姿勢を明瞭に示している——「ピカソが今日我々をゆり動かす最も巨大な存在であり、その一挙一動が直ちに、歓喜・絶望・不安である。ならばこそ、敢て彼に挑み否定し去らなければならないのだ」（岡本、1953年、17頁）。岡本のピカソ批判の骨子は、ピカソが彼自身のなかで完成してしまったことにある。岡本によれば「立体派時代、超現実主義時代、「ゲルニカ」等、彼の一生を通じてみられる不協和音、内に秘めた異質の叫び」、すなわち「彼の本質である強烈な対極の悲劇」を喪失していった（岡本、1953年、74頁以下）。

2) 「抽象派グループは超現実派とは激しく対立していて、お互いにむしろ敵視しあい、行動をともにしないどころか、口もきかないのが普通だったから、私はいささか特異だったかもしれない」（岡本、2000年、285頁）——岡本は、両派の関係と自分の位置をこのように回顧している。

3) バタイユについては、岡本はその秘密結社の運動にも共感をもって参加しながら、バタイユらが「ひたすら権力意思をつらぬこう」とするところに違和感をもち、「もっと人間的な存在のスジ」が別にあるのではないかと思ひ、それをはっきりとバタイユに告げて決別したという（岡本、1998年、230頁）。「権力の意味」および「もっと人間的な存在のスジ」の中身は、回想の短さもあって判然としないが、バタイユの研究会でニーチェの「権力の意味」が話題になっていたという。中学時代以来ニーチェに「共感と反撥」を感じてきた岡本は、とくに『悲劇の誕生』におけるアポロ的・ディオニュソス的なものの関係に興味を抱き、現代に失われているものとして「ディオニュソスの運命、情熱」を挙げている（岡本、2000年、276頁）。ディオニ

ユソス的なものが陶酔の原理として、個別的な仮象を打ち破るものであるとすると、ここで「権力意思」に対抗する「もっと人間的な存在のスジ」とは、あとで触れる主体自身の脱力化とそのあとに広がる場所を指すことになるようにも、読めないこともない。

4) もしもあえて『白樺』派のメンバーとの近さをいうならば、己れのなかに潜む自己破壊的なエネルギーを絶望的に見ていた有島武郎を挙げるべきだろうと思われる。

5) もっとも『今日の芸術』の岡本は、過去の芸術に関する先入観的伝統を、漢字の「八」という記号に富士山の姿を置き換えて満足する「八の字」文化として偶像化した上で、その虚構性を暴いて見せたため、それを批判し敵対するこちら側の自己の在り方を、そのまま将来的な調和の到来を約束されたものとして安易に表出してしまった嫌いもある。たとえば彼は、芸術に関する先入観を打破し、互いに批判的意見を交えつつ、芸術という「自由の自覚」を亢進させていけば、すべての人間が芸術家になるといった具合に、楽観的なアンタゴニズムを口にしていく。いわく「日本の家族制度的な陰気さも、こんなふうになれば、スッ飛んでしまい、ずいぶんあかるい新しい雰囲気生まれるでしょう」（岡本、1954年、161頁）。そのことは、この著書を出版した光文社の戦略（注11参照）の影響かもしれない。ちなみにこの部分は、同じく光文社文庫として再版されたとき、「同質の人的雰囲気の中に、豊かな信頼感が生まれ、たいへん楽しい家庭になるでしょう」（岡本、1999年d、169頁以下）とさらにマイルドなもの、そして「家庭」というまた別な神話につながるもの書き換えられている。

6) 対極主義的自己は、実存主義的色彩の強いものだが、そうした色合いを、バタイユ、あるいはサルトルなど思想家との間の影響関係に還元しても、さして意味があるわけでもなく、思想の実質に十分接近できるわけでもなかろう。そもそも実存的であることは、主義というかたちには収まらないはずのものであって、岡本がサルトルやハイデガーを挙げて、実存を「説明」することへの違和感を述べているところも、その辺りの事情を語っていると考えられる。岡本がヘーゲル弁証法の総合を拒否したのは、彼によれば「生の実感」にそぐわないからであったが、実存主義との影響関係を底で支えているのは、30年代を包んだな空気であると、いった方が事態に即しているように思われる。

7) わざわざ断るほどのことでもないが、本論で使われる「神話」の概念は、岡本のテキストのなかのそれではなく、生を支える虚構的言説一般を指している。

8) 萬については、拙論「個性」の来源——萬鉄五郎・生ける静物」（伊藤、近刊）を参照されたい。

9) 岡本は『今日の芸術』でもこう語っている——「伝統というものは過去のものだと安心してはなりません。われわれが現在において新しく作るものです。……「伝統」は……つねに過去を否定することによって強く生気をみなぎらしてゆくものであって、伝統を単に過去のものとして考え、自分に責任をとらず、それによりかかることは、伝統そのものを骨董的に殺してしまうことです」（岡本、1954年、219頁）。

10) ただし「縄文土器論」が1964年、やはり光文社から出版された『日本の伝統』のなかに取り込まれる際、かなりの変更を加えられている。雑誌論文のときの〈である〉調が、〈ですます〉調に改められたことなどは、注10で述べるように光文社の大衆向け販売方針に沿ったものとみなすことができるだろうが、目立つ改稿の一つは、論文冒頭近く書かれていた「いったい伝統とは何であろうか」に始まる伝統一般についての議論がカットされていることである。1000字を超える削除部分には、主体性による過去の我有化のトーンが鮮明に滲み出ている。

11) このような大衆志向は、ベストセラーとなった1954年の『今日の芸術』に如実に現われている。この著書は、光文社から叢書《考える世代とともに》の一つとして出版された。戦争協力を追及される可能性があった講談社によって別途作り上げられた光文社は、神吉晴夫(1901-77年)のもと、著者の原稿の忠実な再現を旨としていた編集のあり方に大きな変更を加え、著者・出版社の共同作業による本作りを前面に打ち出し、《カップブックス》で一躍出版界の注目を浴びたが、『今日の芸術』の原稿も、神吉からの注文がつけられ、岡本はむしろそれを喜んで受け入れる方向で、加筆訂正していったと、養女の敏子は回想している(岡本太郎記念館、257頁)。その際、神吉の要請は「中学二年生にも分かるように」というものであったが、そのことは岡本が意図した大衆芸術革命の志向とも対応していたわけである。

12) 岡本は、小熊がこの時代の民衆回帰志向に沿った知識人として挙げている石母田正とも交流があった(岡本、1958年、136頁)。

13) そのような型を既に戦前保存育成しようとしたのは柳宗悦であったが、岡本は「にぶくて、暗くて、重たくて、貧相で、質朴を売りものにしてはいやったらしきは鼻もちならない」(岡本、1958年、25頁)と民芸を基本的に嫌っていたし、同じ文化現象に対しても柳と根本的に異なる姿勢を見せた。たとえば朝鮮半島は、二人の文化人がともに関心を抱いた場所であるが、柳が「哀傷の美」を見た朝鮮から岡本は「むんむんする人間のにおい。その厚み」(岡本、2000年、146頁以下)を受け取るなど、反応のトーンは根本的にちがっている。民具という有形の器を重視し、その保存・再生産を志向した柳とちがひ、喪われていく器物に執着を示さなかった岡本は呪術的なものに代表される無形のものに、文化のベースを見ていることも大きな差異であるように思われる。

14) この対談は、前衛の位置づけを巡って、岡本が金子兜太(1919年-)・寺山修司(1935-83年)と行なったものであるが、三者の言葉は、すれちがひ、明瞭な議論の筋が示されない印象を与える。だが岡本は、寺山と比較してみたとき、後者の言葉の端々に滲み出る暗い情念とは、大根のところで無縁であったように思われる。もしこの情念が、寺山が少年期を送り、また『田園に死す』などで繰り返し表象した下北の土俗的なものに通じているとするならば、岡本はやはり、柳と同様、基本的に都会出身のエリートではなかったかという気がする。60年代から70年代にかけて活躍していく寺山は、さまざまな知識人・芸術家との交差点でもあり、戦後精神史の解説にとってキーパーソンの一人である。

15) 「有用性の蝕」については、拙著『柳宗悦 手としての人間』などを参照されたい。

16) この流れについてのたまかな見取り図を私は、シュトゥットガルト工科大学で話したことがある。本論は、明治維新から太平洋戦争までの近代化と芸術との関係の底に見られる生の神話について論じたその講演では触れえなかった、戦後日本の神話の考察の試みでもある。講演の機会を与えてくれた岸和郎京都大学教授に感謝したい。

17) 岡本の主体主義の神話は、かつて「実用主義とそのヒューマンティのデモクラシイ」に象徴される近代化に抗して「デカダン」の位置を取り、「大衆」を己れとの矛盾の内に抱え込みつつ(保田、1999年、32頁以下)、神々との「同殿共床」の神話を語った保田與重郎(1910-81年)のロマン主義と、有用性の蝕に投げかけられる否定的主体性の暗い光の夢を紡いだ点では、本質的には同質の出来事だったのではないかとも思われる。ちなみに保田と岡本とは、ともに明治の末に生まれた同時代人である。保田もまた伝統について、「古典は過去のものではなく、ただ現代のもの、我々のもの、そしてついには未来への決意のためのものである」(保田、2001年、

32頁)と述べている。もしも一見まったく正反対のイメージを与える保田と岡本との間に思考の構造的共通性が認められるとするならば、また丸山真男が既に戦前に荻生徂徠論などを通して主体性の問題を考え始めていたとするならば、主体性の神話の出現は、戦前体制の政治的崩壊よりも根深いところに、その場所を探らねばならないであろう。思うに、それは戦前戦後を貫いて流れるテクノロジーの進行の潮流のなかにある。

参考文献

- 赤坂憲雄『岡本太郎の見た日本』、岩波書店、東京、2007年
- 伊藤 徹、『柳宗悦 手としての人間』、平凡社、東京、2003年
- 伊藤 徹(Ito, Toru), Die Industrialisierung und die Kunst in der japanischen Moderne —Die Mythen im technischen Zeitalter, *The Bulletin of Kyoto Institut of Technologie*, vol.3(<http://repository.lib.kit.ac.jp/dspace/bitstream/10212/1962/1/03-ito.pdf>), 2009
- 伊藤 徹、「個性」の来源——萬鉄五郎・生ける静物』、『作ることの日本近代——一九一〇—四〇年代の精神史』、世界思想社、京都、近刊
- 岡本太郎、「縄文土器論」、『みづゑ』558号、美術出版社、東京、1952年
- 岡本太郎、『青春ピカソ』、新潮社、東京、1953年
- 岡本太郎、『今日の芸術』、光文社、東京、1954年
- 岡本太郎、『日本の伝統』、光文社、東京、1956年
- 岡本太郎、『日本再発見・芸術風土記』、新潮社、東京、1958年
- 岡本太郎、『忘れられた日本・沖縄文化論』、中央公論社、東京、1964年
- 岡本太郎、『岡本太郎の本1・呪術誕生』、みすず書房、東京、1998年
- 岡本太郎、『岡本太郎の本2・日本の伝統』、みすず書房、東京、1999年 a
- 岡本太郎、『岡本太郎の本3・神秘日本』、みすず書房、東京、1999年 b
- 岡本太郎、『岡本太郎の本4・わが世界美術史』、みすず書房、東京、1999年 c
- 岡本太郎、『今日の芸術』(光文社文庫)、光文社、東京、1999年 d
- 岡本太郎、『岡本太郎の本5・宇宙を翔ぶ眼』、みすず書房、東京、2000年
- 岡本太郎、『岡本太郎の東北』、岡本敏子・飯沢耕太郎監修、毎日新聞社、東京、2002年
- 岡本太郎、『岡本太郎 神秘』、二玄社、2003年
- 岡本太郎、『対談集 岡本太郎発言』、二玄社、東京、2004年
- 岡本太郎記念館編、『連続講座・岡本太郎と語る'01/'02』、二玄社、東京、2003年
- 岡本敏子・川崎市岡本太郎美術館共編、『対談集 岡本太郎 発言!』、二玄社、2004年
- 岡本敏子・齋藤慎爾編、『岡本太郎の世界』、小学館、東京、1999年
- 小熊英二、『〈民主〉と〈愛国〉・戦後日本のナショナリズムと公共性』、新曜社、東京、2002年
- 榎木野衣、『日本・近代・美術』、新潮社、東京、1998年
- 榎木野衣、『黒い太陽と赤いカニ・岡本太郎の日本』、中央公論社、東京、2003年
- 田中久文、『丸山真男を読み直す』、講談社、東京、2009年
- 丸山真男、『丸山真男集』、第3巻、岩波書店、東京、1995年
- 保田與十郎、『英雄と詩人』、新学社、東京、1999年
- 保田與十郎、『改版 日本の橋』、新学社、東京、2001年

萬鐵五郎、『鉄人画論』、中央公論美術出版、東京、2004年

付記:岡本などのテキストからの引用に際しては、字句を改めたところもある。なお本論のもととなった研究は、2009年度基盤研究(B)「1890 - 1950年代日本における《語り》についての学際的研究」(21320021)の助成を受けている。

Abstract

Taro Okamoto and the myth of independency His antagonistic strategy and its rupture

Syutaisei, which is translated here into independency, is the leading concept for Taro Okamoto, who was representative of postwar Japanese art. This concept primarily means the following individuals: They do not depend on any authority but rather find their bases in denying traditional ideas, for example Wabi and Sabi. Many contemporary intellectuals and artists shared the concept and regarded it as a convincing indication of life and thought under the material and spiritual destruction by the war.

The aim of this paper is as follows: First, I shall analyze the structure of this concept in Okamoto. Second, I shall explicate the antagonistic relationship between Okamoto as an independent subject and past cultures which are not only objects to be denied but also inevitable conditions for his artistic creation. I have an opinion that Okamoto's idea of independent individuals is nothing other than a myth, which would fill the blank of the life which has been brought by development of technology. Therefore, this paper shows the historical significance and limitation of this concept. However, at the same time, it mentions his experience at the Okinawan sacred space Utaki to make explicit the possibility of a production which is different from that of modern technology.