

超芸術トマソン再考

——「不適合に見える」実用品は機能的に美しいという視点から

和田寧路

「超芸術トマソン」は赤瀬川原平（1937-2014）を中心に街中で探索された。雑誌『写真時代』に連載された「町の超芸術を探せ」が一般読者からの公募によって成り立っていたことから、赤瀬川の生活範囲を超えた広い範囲からもその存在は報告されている。しかし、なぜ〈超芸術トマソン〉は多くの人々の関心を引き付けたのか。その一つの理由として、赤瀬川のユーモラスな文章が、それを如何にも面白そうなものに、あるいは探索活動を楽しみやすい娯楽のようにみせていた、ということが挙げられる。しかし、〈超芸術トマソン〉は、その理由は別にしても、それ自体で十分に魅力的な物件であるように思われる。だからこそ、赤瀬川の愉快的な文章をあくまでもきっかけとして、人々は、その物件を探しに町へ出かけていったのではないかと。というのも、赤瀬川自身が、まさしくその一般的大衆の一当事者として、町中に〈超芸術トマソン〉という物件を、そのなんらかの魅力ゆえに見出した人物であり、そのなんらかの魅力ゆえに、彼はそれに没頭したのである。

本論は、赤瀬川自身がテキストとして残した超芸術トマソンの定義を見直し、超芸術トマソンが如何なる対象であるのかを再確認することによって、その美的な特質を、とくに機能美の文脈から、明らかにすることを目的とする。

第一章 超芸術トマソンの定義の検証と再検討

第一節 超芸術トマソンの発見からその定義へ

〈超芸術トマソン〉の礎は1972年に築かれる。赤瀬川は『美術手帖』のためのイラストページを作製するために南伸坊、松田哲夫とともに、四谷本塩町の旅館「祥平館」に滞在していた。三名は、そのとき、その旅館に「接合」された奇妙な階段を発見する。それから10年後、美学校で赤瀬川が担当する授業の中で、〈超芸術トマソン〉という名称が登場する¹。

1 『赤瀬川原平の芸術原論展 1960年代から現在まで』、p.256以下同。

振り返ってみて、四谷で発見された件の階段は、〈超芸術トマソン〉の特徴にまさしく適った物件であった。その階段は、〈純粹階段〉と呼ばれることになる。赤瀬川は、〈純粹階段〉の特徴を次のように記述している。

いったいこの階段は何のためにあるのでしょうか。ふつうこういう階段は昇った所に入り口があって、ドアがあってそこから建物にはいるわけだけど、これは昇ったところにはドアがない。窓がある。しかし窓にたどり着くためにわざわざ階段を付けるのでしょうか。そういう不経済なことは資本主義が許しません。この資本主義の世の中に作られてあるものは、全部役に立つものばかりです。それではいったいこの階段は何か。窓をのぞきに行くしかできないような、こういう用途のないものを階段といえるのでしょうか。いえませんね、これはもう階段の形をした芸術というほかはない。それどころか、これはひょっとして超芸術ではないだろうか。²

また、赤瀬川は、〈純粹階段〉の手すりが補修されていることに気付き、その階段として異質さの由来を、その特徴「補修された無用のゴミ」に認めることができると強調している³。

以上の記述の中で描写された〈純粹階段〉の特徴は大きく二つに分類することができる。まず第一に、不経済という特徴、役に立たなさ、用途がなさ、という特徴である。そして、第二に、そうした無用状態が、「保存」されている、という特徴である。以上の二つの特徴は、赤瀬川が提案する次の定義に要約されている。すなわち、〈超芸術トマソン〉は、「不動産に付着していて美しく保存されている無用の長物」⁴である。

次に、トマソンの名称はどのような理由から採用されたのかを確認しておこう。1982年に巨人軍に所属したゲイリー・トマソン氏は、世間からの期待に反し、三振を繰り返しながらも、打席に立ち続ける。それを赤瀬川は、「世の中の役に立つ機能というものが無い。それをジャイアンツではちゃんと金をかけてテイネイに保存している」と、皮肉交じりに、「生きた超芸術」であると記述する⁵。球界での彼のそうした姿が、「不動産に付着していて美しく保存されている無用の長物」に重ね合わされることによって、まさにその条件が強調されていることがわかる。それゆえに、トマソン氏の名称を転用することによって、赤瀬川は〈超芸術トマソン〉の定義を適切かつユーモラスに描写することに成功しているといえるであろう。

第二節 純粹階段の特徴の分析

ここまでのところで確認した定義は、赤瀬川の記述に明白に描かれている。そうした記述に暗々裡に示される〈超芸術トマソン〉の特徴に言及するためにさらなる分析を行うことは

2 赤瀬川原平、『超芸術トマソン』、筑摩書房、1987年 pp.14-16.

3 同上。

4 同上、p.26.

5 同上、pp.26-28.

その輪郭をよりよく定めるための手助けとなるであろう。ここでは、〈純粹階段〉を例にしよう。まず、純粹階段は、言うまでも無いが、階段である。その階段は、外部と旅館内部との交通を結ぶ間接部分である。旅館の間接部分としての範疇に正しく適っていることによって、階段は階段として有用なものとなる。すなわち、階段は、それが所属する環境（この事例の場合は、旅館という建物）が有用に機能するための体系の一部として適切に機能している場合に、ようやく階段として役立つものとなる。しかし、〈純粹階段〉は、人を何処へも運ばない。人は、その階段を上り、下ることしかできない（それゆえに、それは「純粹」な階段なのである）。つまり、建物の旅館としての有用性の体系の一部として、すなわち、建物外部と建物内部とを結ぶ間接部分としての用を為さない。すなわち、正しい階段としての用を為さない。要するに、正確に言えば、それは十分に階段とよばれるべき代物でない。また、建物の一部分としても適切でないのであるから、それは、建物から分断され、孤立している。しかし、上り下りはまだできるので、それは、階段という機能を継続するためだけに機能する、再帰的な階段であるということが出来る。さらに、用を為さない状態にあるものは、一般にゴミに分類されて然るべきものであるが、わざわざ用を為さないままに保たれているという点もまた、〈純粹階段〉の特徴である。そうした「無用」の「保存」という契機が、階段の範疇のみならず、ゴミの範疇からも〈純粹階段〉を遠ざける。以上を要約すれば、〈純粹階段〉とはすなわち、それが所属することを意図された旅館に対して役に立つこと無く、そこから孤立し、捨てられることなくただ自らのためにのみ機能する、無意味に再帰的な階段である。

第2章を通して、私は、以上に論じた特徴から、〈超芸術トマソン〉が美的であることを指摘する。しかし、そのためには、まず、純粹階段の以上の特徴が〈超芸術トマソン〉一般に対する妥当性を検証する必要があるだろう。次節ではこの点を確認し、超芸術の名称の妥当性を検証する。

第三節 〈超芸術トマソン〉の定義の一般性の検証

「不動産に付着していて美しく保存されている無用の長物」という定義は、〈江古田の無用窓口〉、〈お茶の水の無用門〉に共通している特徴を抽出したものとして用意されている⁶。〈江古田の無用窓口〉は、不用になった駅の窓口を板で塞いだものであるが、板は窓口の形に合うよう丁寧に加工され、その点が、〈純粹階段〉の手すりと同様、無用に対する保存の契機となっている。〈お茶の水の無用門〉は、門を通った先の扉がセメントで塞がれ、しかし、手前の門は、堂々と残されている、という稀な物件あり、門は扉が無用となることによって建物との関係をたたれ、無用になっているにもかかわらず、いかにも門らしく残されている。そうした条件からして、やはりこれも、〈純粹階段〉と同様、その機能が自己再帰的な門であり、〈超芸術トマソン〉の定義に適っているといいようであろう。少なくとも、この三つの事例（あるいはそれらに類似する他の事例）に対して、この定義は一般性を持っているとい

6 同上、pp.17-25.

ってよいであろう。

第四節 超芸術という名称の妥当性の検証

ここまでのところで、私は、〈超芸術トマソン〉のトマソンの部分、すなわち、「不動産に付着していて美しく保存されている無用の長物」という特徴の分析を行った。次に、超芸術という名称を、そうした対象を指示するために赤瀬川が採用したことの妥当性を検証したい。

赤瀬川に従えば、

芸術とは芸術家が芸術だと思って作るものですが、この超芸術というものは、超芸術家が、超芸術だと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ます。⁷

言い換えれば、何かが芸術であるためには、それが芸術として意図的に制作されなければならない、他方で、超芸術の作者は、それを芸術という意図の下で制作しない。そのため、超芸術の作者は、正確に言えば、芸術の作者と同じ意味での作者ではないし、また、その制作は芸術と同じ意味での制作ではない。その意味で、「作者はいない」のであり、そこに出来上がったものを、〈超芸術トマソン〉として認めるものがあるだけであるのだ。従って、芸術の場合との相違を強調するために、〈超芸術トマソン〉の作者を生産者、その制作を製作、と言い換えることが適切であろう。

しかし、なぜそのような作者不在の製作物が「超」芸術であるのかが、上の点からははっきりとみえてこない。というのも、なぜ、芸術の意図に関しない生産者による製作物が（「超」の接頭辞によって直接的に関係付けられることが避けられてはいるものの）芸術という名称に関係付けられなければならないのか、説明されていないためである。

この疑問に対して、赤瀬川が〈超芸術トマソン〉について考えるに際して記述した、芸術－非芸術の対立関係に関する考察は重要な視点を我々に提供する。すなわち、

世の中にある物件はそのほとんどが生産制のネットワークに組み込まれている。何らかの人間社会の役に立つものである。壊れて役立たずになったものは、そのネットワークから外れてゴミとなり、この生産制の世の中の外側へ棄てられる。その唯一の例外が芸術作品である。芸術作品は役立たずの物体でありながら、それが棄てられることなく、この世に丁重に保存されている。…何の役にも立っていない。にもかかわらず、棄てられることなく、この世の中に存在している。…純粹底や純粹階段の物件類は、ゴミ一般の地平を離れて、芸術空間へと迷いこんでいったのである。⁸

7 同上、p.25.

8 赤瀬川原平、『芸術原論』、岩波書店、2006、pp.134-144.

赤瀬川のこの指摘に従えば、芸術とゴミは、「無用」という共通の性質を共に持っている。芸術は、社会に対して何らの貢献も果たすことがないが、作品として美術館の中で保存されている。ここで赤瀬川は、ゴミがなんらかの形で保存されるとすれば、それは芸術作品のそうした条件を満たしているのであるから、「芸術空間へと迷い込」だもの、つまり、芸術世界に属するものとしてそれを考えてよいのではないかと提案するのである。しかし、そうして芸術世界と関係付けられたゴミは、

…芸術ではない。工作者はいる…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。ただ郵便受けが不要になって、そこをセメントで塞いだ、それだけである。…では作者がいない超芸術作品は、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。…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…鑑賞者による価値の創造が、これほど明確に示されたことは、芸術にはなかった。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作り上げられている。⁹

ここで、赤瀬川は、何かしらの製造物が芸術作品であるためには、それが芸術を意図して制作されたものでなくてはならないという前提に立っている。この立場は、ジョージ・ディッキーの「制度的理論 Institutional theory」において論じられた芸術のあり方と同様である。この理論に従えば、芸術とは或る対象に与えられるところの芸術として鑑賞される身分であり、その身分を与えるのはアートワールドにおける芸術関係者であり、作品を制作する芸術家本人は、そのメンバーに含まれているため、原則的には一人でも芸術の身分贈呈は行えることになる¹⁰。その例として、ディッキーは、ワルター・デ・マリアの作品《ハイエナジーバーと証明書》を挙げる¹¹。この作品は（これを芸術作品として認めることを前提に説明するが）、展示された平凡なハイエナジーバーであるが、それが芸術であることを証明する証書が並置されることによって、一見したところただの鉄の塊であるものが、芸術作品であることが示されている。こうした「制度的理論」的な処置こそが作品を芸術にすることができるのだということをアイロニカルに表明した作品である。

話を元に戻すが、赤瀬川が、超芸術トマソンは、「保存された無用」という芸術作品と同じ条件を共有しながらも、超芸術ではない、とする根拠は、超芸術トマソンにはデ・マリアのハイエナジーバーのような芸術証明書が無いからである。つまり、超芸術トマソンは、

9 同上、pp.134-144.

10 “..... the action of conferring the status of art” George Dickie, “What is Art?: An Institutional Analysis” in *Art and the Aesthetic — An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974, pp.32-33, 37.

11 George Dickie, Ibid., pp.35-36.

芸術と多くの点を共有しながらも、意図のレベルにおいては非芸術でなのだ。それゆえに、「保存された無用」という構造は芸術的だが、意図としては非芸術であるという矛盾を超芸術トマソンは露呈しているのだが、この矛盾こそが、超芸術トマソンの「超」芸術たる根拠となる。つまり、赤瀬川が、〈超芸術トマソン〉は「観るものによってつくられている」というときに想定しているのは、〈超芸術トマソン〉が芸術と共有する「保存された無用」が、直接の生産者以外のものによって認識された、ということであり、そうした芸術的な条件が、非芸術的な文脈の中で見出されるという意味で、芸術を「超」えているのである。すると、〈超芸術トマソン〉は、赤瀬川がいみじくも指摘しているように、「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」に立ち現れてくると、まさに理解すべきであることがわかる。要約すれば、〈超芸術トマソン〉は、芸術的な意図に関することなく製作されることから、非芸術であるが、それが有する「保存された無用さ」という条件は芸術と同質のものであり、生産者以外のものによって芸術の文脈の外側でそうした芸術的な条件が見出されることから、それは「超」芸術として鑑賞されるのである。

第二章 機能美の一对象としての「不適合に見える」実用品

第一章では、〈超芸術トマソン〉の定義を分析し、その妥当性を改めて検証することによって、その定義の輪郭を一層明確にすることを試みた。再確認すれば、〈超芸術トマソン〉とは、要するに、「不動産に付着していて美しく保存されている無用の長物」であり、それは〈トマソン〉という名称が示している。そのような対象は、芸術として製作されていないので、芸術ではないが、「保存された無用」という芸術的な条件の下にあり、その芸術的な状態が、ただし、芸術の文脈の外側で鑑賞されるために、芸術の領域を「超」えた芸術、すなわち、〈超芸術〉なのであった。

しかし、これまでの議論には、一つ、曖昧な点が残されている。赤瀬川が芸術という概念を、ディッキーの制度的理論と同様の見方で考えていることは先に確認したとおりである。読売アンデパンダンでのわかのわからない物体が芸術の名の下で展示される事態や、そうして展示を終えた作品が、会場の外で直ぐさまゴミと化す瞬間を目撃したことを回顧する赤瀬川は、美術館という制度的権威こそが物体を芸術作品にするという流儀を身近に経験していたといってよいであろう。〈超芸術トマソン〉は、芸術的な条件を持ちながらも、それを芸術にカテゴライズする芸術制度に関係しないということから、〈超芸術〉なのであった。しかし、なぜ、「保存された無用」という芸術的な条件が、〈超芸術トマソン〉の場合には、芸術としてではなく、それ自体に鑑賞されるのか、がここまでのところ未だ明瞭でない。たしかに、それは、芸術を意図して製作されていないという理由から、芸術ではないのかもしれないが、だからといって、我々が直ぐさまそれを非芸術として「鑑賞」することにはならないであろう。鑑賞に適う対象と主張されるためには、それが芸術以外の意味での価値を有しているということ指摘されなければならない。少なくとも、ここまでのところで、〈超芸術

トマソン〉が鑑賞されるためのポイントが、「保存された無用」さに由来することは明らかにされた。では、「保存された無用」さが、芸術以外の意味において、如何なる価値を持っているのかに言及することは、その価値を説明するための有効な方法であろう。本章では、「保存された無用」とはどのような状態であるのかを改めて分析することを通して、〈超芸術トマソン〉のどのような価値が人々を鑑賞に導くのかを明らかにしたい。

第一節 機能的に美しい環境

第一章第二節で、〈純粹階段〉の分析を通して、それが旅館に対して役に立つこと無く、そこから孤立し、捨てられることなくただ自らのためにのみ自律的に機能する階段であると指摘した。この特徴は、あらゆる道具に、もちろんそれが無用になり、その無用さが保存されている場合に限り、一般化することができる。

道具は、それが所属する環境の一部として適切に機能している場合に、その有用性を果たしているといえる。たとえば、門は、公共空間と私的空間との間の境界のメルクマールである一方で、歩道を歩く通行人を建物の入り口へと導く役割も果たす。そこで、門は、一方で、歩道に対しては扉へと向かう筋道という役割を与え、他方で、扉に対しては来客のための入り口としての役割を与える。もちろん、これは逆もしかりであって、扉が門へと、あるいは歩道が門へと役割を与えるととってもよいであろう。いずれにせよ、道具がその有用性を発揮するとき、自らの機能のみならず、他の道具もまたその役割を同時多発的に発揮している。そこからは、有用性を果たす道具が織りなすネットワーク、すなわち、全体として有用性を持った環境の姿が浮かび上がる。

道具が織り成す有用なネットワークとしてのそうした環境全体を、アレン・カールソンは、彼が提案する「エコロジカル・アプローチ ecological approach」(以下、EA)の下で美的に評価する。カールソンは機能的な対象(道具)を環境全体¹²から切り離してそれ自体を独立したものとして評価する立場を「デザイナー風景アプローチ designer landscape approach」(以下DLA)と呼ぶ。カールソンはしかし、DLAは道具を正しく評価しないものとして批判している。彼がDLAの欠点として考えているのは、特定の環境の中に根付くことで機能する対象を、「意図的にデザインされたもの」とみること、それを環境から独立したもののみなし、さらにその意図に適う形で鑑賞するという、芸術と同じような態度である。しかし、DLAが査定にかける対象——例えば、建築——は、「…芸術作品の概念、つまり独特で無機能的な、とりわけ美的鑑賞の携帯可能な対象に、簡単には当てはまらない」ため、芸術と同じ鑑賞方法では十分に価値を捉えきることができない、とカールソンは提起する。すなわち、

[DLA] は我々の期待を或る特定のやり方で形作る：我々の期待は推定のデザイナーとその者の意図についての諸憶測によって指示され、さらにそれゆえ、人間環境がどのよ

12 カールソンはここで、「人間環境 human environment」を問題にしている。人間環境とは、人間環境とは端的に人が日々の生活を営む環境である。詳しくは、Allen Carlson, "On Aesthetically Appreciating Human Environments", *Philosophy and Geography* 4 (1): 9–24 (2001), p.9を参照されたい。

うに見えるべきであるかについての我々の通常の期待は軽視されるのである。…人間環境に対するDLAの眼を通して見られた際に、そのような環境は特に、それがそう見えるべきであるようには見えないであろう。結果は、我々がしばしば我々の人間環境を美的に満足の行かないものとして見出し、さらに潜在的に美的な関心と利点とである多くを見落とすということである。要するに、DLAを以て、我々が我々の人間環境の美的評価に対して誤ったモデルを齎すがゆえに、我々が評価するものをほとんど見出さない、さらにそれゆえ、ほとんど評価しない、という危険があるということだ¹³。

そこで、DLAに代わる、正しい評価のための判断モデルを提案するために、カールソンは、建築物の特徴を改めて三つに分析する。それに従えば、建築物とは、端的に、建物として機能するため、その利用者が諸文化に結ばれ、また、他の建物とも避けがたく結ばれ、そして、建てられた環境に結ばれている¹⁴。

上に挙げた特徴からして、建築物は、それ自体で独立に完結したものとしてではなく、その周辺の環境やその文化的文脈に位置づけられる要素として始めて意味を成すものと見直されなければならない。カールソンは、建物に限らず、建築のそうした特徴——すなわち、人間環境の特徴——をもつ如何なる対象を評価するためであっても、やはりDLAは不適切であることを指摘した上で、人間環境を正しく評価するためにEAを提案する¹⁵。

EAは、「それ自体が環境全体の要素として、環境全体を構成する諸要素に依存する」対象をエコロジーとの類推の下で美的に評価する。そこで評価基準となるのが「機能的適合性 functional fit」である。その基準の上で、環境の美は、環境を構成する諸事物の機能が、お互いに適合し合っているか否か、さらに、それが環境全体と適合しているか否か、という観点から判定される。カールソンは、EAの導入によって、改めて美的に評価し得る対象として農業地帯や工業区域を挙げるが、そうした人間環境が機能的適合性を実現している場合に、「あらゆるものが正しく且つ適切に在りまたそう見えるような雰囲気、すなわち、それがそうあるべきであるようにみえる looking as it should ような雰囲気」があり、「あたかも自然環境を形作る生物学的また進化的諸力に似たような、自然な経過の帰結で全体があるかのように見える」と述べる¹⁶。「それがそうあるべきであるようにみえる雰囲気」とは、つまり、我々が「そうあるべき」だと期待する環境の姿に実際の環境が適合している事態である。そうした事態は、端的に言い換えれば、人が期待する便利で心地のよい環境が実際にその中で生きられるものとして体験されているという事態である。DLAが見逃すのは、まさにそうした「生きられる環境」の快適さである。

カールソンの提案するEAの利点は、要するに、機能的適合性という基準によって、環境を構成する諸要素（建物や、歩道、港など）が押し並べて重視されるところ、そして、それらを独立の対象として評価するのではなく、むしろ、それらの諸関係の円滑な適合度合いを

13 p.16.

14 同上、p.12.

15 同上、p.12.

16 同上、p.14.

重視することによって、環境全体を評価するところにある¹⁷。言い換えれば、環境を構成する諸要素がそれぞれ有用であり、それによって環境それ自体がよりよく有用であるとき、その環境は美的に経験される。先に上げた門の事例を繰り返えせば、門が門としてよく機能し、それがよく機能する歩道とよく機能する扉とに円滑に適合するとき、その環境は有用に生きられる快適な環境となる。

第二節 機能的に美しい環境から孤立する超芸術トマソンと美的質「機能顕示性」

門のような道具がその有用性を発揮するとき、それは、その周辺にある道具の有用性の働きとともに、快適に生きられる環境を構成する。しかし、〈超芸術トマソン〉は、そうした環境にしてみれば、煙たい存在である。〈純粹階段〉の分析を通して確認したように、それはむしろ、環境が有用であることに貢献することをやめた、当の環境からしてみれば、他者的な物体である。そのような物体の現前に対して、我々が経験するのは、ある種の躓き、つまり、環境の快適さの中断である。このように、少なくともEAの立場から見れば、〈超芸術トマソン〉は、よりよい人間環境のために改善されるべき汚点である。しかし、〈超芸術トマソン〉との出会いが引き起こす環境の快適さの中断は、ある種の快適さ、間の抜けた面白味を持つ。そのため、心地よい人間環境においてはネガティブな面を持っていることを認めた上で、それが特色の美的質を持つことを次に明らかにする。そのために、EAとは別の観点として、まず、パーソンズとカールソンによる議論を参照するが、それはまた、「保存された無用」がなぜ鑑賞に値する特徴であるのか、という問題を解決するための足がかりとなる（この点は、結論で振り返る）。

彼らに従えば、道具を美的に評価するためには、それが何の機能的範疇 functional category に属しているのかを認識している必要がある。そして、査定される道具が、機能的範疇に「適合して見える looking fit」場合、その対象は美的である。他方、道具が機能的範疇の基準からして「不適合に見える looking unfit」場合、それが実際に、まだ有用で役に立つものである場合には、「美的に心地よい視覚的緊張」を人に与えるが、最早無用で役に立たないものである場合には、不快である¹⁸。

端的に言えば、彼らは、道具と機能的範疇との一致に道具の美を見出すが、それは確かに「適合して見える」実用品の魅力をよく説明する。我々が、軽く踏み込むことだけで素早く走る自転車の観念を持っているとき、我々はその範疇に適合して見える自転車をより愛好する、ということは如何にもありそうなことである。しかし、彼らが「美的に心地よい視覚的緊張」というとき、それがどのような事態を想定しているのかがはっきりしない。

道具が有用性を発揮しながらも「不適合に見える」とき、なぜそれは、「心地よい視覚的緊張」という美的範疇に分類されるのか。この点に残された曖昧さを取り除くために、——この作業は次節に譲るが、ひとまずは——ステファン・デイビーズとモンロー・ビアズリーの議論は有効な視点を提供する。

17 pp. 19-23.

18 Parson, Glenn and Carlson, Allen, *Functional Beauty*, Oxford University Press, 2008. pp. 98-109.

まず、デイビーズは「非美的な目的と美的な目的とが相互に補助的であるところのアイテム」¹⁹を美的に評価する。デイビーズに従えば、「統計的平均」に一致している程度に応じて、道具は美しい。すなわち、

大かれ少なかれ、標準的である事例の中でも我々は、そのうちの統計的平均に最も近いものを好むが、他方では、仮に、問題の類にとって「よく形成されていること well-formedness」に関する範囲の内に入るのであれば、我々が異常もしくは極端な例を…魅力的に評価する…。そのような諸判断が美的である限りにおいて、それら〔判断〕は、それらの対象が属する部類への関心とその部類の構造的規範と範囲への関心とを避けがたく前提とする。²⁰

デイビーズがここで道具を評価するための前提としてあげる「対象が属する部類への関心とその部類の構造的規範と範囲への関心」は、パーソンズとカールソンが機能的範疇と呼ぶところの認識と互換的であろう。それゆえ、道具を評価するためのそうした前提を、本論では混乱を避けるために、機能的範疇という用語に統一する。

いずれにしても、評価のために、機能的範疇が前提となる理由は、道具が人工物であるがゆえに持つ性格に関わることにデイビーズは注意を向ける。しかし、彼はその性格を詳しくは説明しない²¹。説明がないものの、それは適切な見解として支持し得る。というのも、機能的範疇は、道具の存在へアプリアリに与えられた存在論的な基盤であるからだ。ハイデガーに従えば、道具の本質的な存在は、先行する有用性によって選択され決定された質料と形相との結び付きによって規定される²²。すなわち、道具がすでにそれとして実現されている限り、機能的範疇はそれに先だってすでに我々に与えられているということになる。端的に言えば、道具は、その存在に先だった仮定された目的があり、その達成のために形が与えられる。その限りにおいて、我々が道具を道具として接するとき、その機能的範疇がつねに背景で意識されているといってよいであろう。そうした理由から、デイビーズが、「美的判断が、その判断の対象の機能、役割、もしくは目的へ、その〔判断の〕対象が分類されるべきであったとしても、〔その分類へと〕注意を払わないことが出来る」という「…提案が、人為的に創造された人工物に適応された際に納得のいくものとなるかは疑わしい」²³という疑念は適切なものだといってよいであろう。以上の理由から、パーソンズ&カールソンやデイビーズが主張するように、道具を十分に評価するために、機能的範疇への関心は、欠かせない要素である。

ただし、デイビーズが機能的範疇の基準に対象が適合していると判断するとき、それは、

19 Stephen Davies, 'Aesthetic Judgments, Artworks and Functional Beauty', *The Philosophical Quarterly*, Vol.56, No.223, (2006), p.225.

20 同上, p.230.

21 同上, p.232.

22 ハイデガー、マルティン『芸術作品の根源』、関口浩訳、平凡社、2002、pp.28-30.

23 Stephen Davies, 'Aesthetic Judgments, Artworks and Functional Beauty', *The Philosophical Quarterly*, Vol. 56, No.223, (2006), p.232.

パーソンズとカールソンのそれと比べて、幾分か緩い基準の上での判断である。先の引用部を言い換えれば、デイビーズは、機能的範疇の理念の、まさにトークンとでもいうべき対象でなくとも、その範囲内にある程度当てはまる対象であれば、それは十分に、機能的範疇に適合していると見ていることがわかる。これを、緩い基準から「適合して見える」を見出す態度とみてよいであろう。

さらに、デイビーズは、それが緩く設定されたものであろうが、きつく設定されたものであろうが、いずれにしても、「適合して見える」という事態の分析をさらに一歩進める。彼に従えば、道具の美的な側面（例えば、象牙のペン立てにおける象牙の装飾）のみを査定にかけるとは、その対象を機能的な道具として美的に評価するためには十分でない。そのような評価は、象牙の装飾の評価であり、象牙の装飾を施されたペン立てのための評価ではない。デイビーズは代替案として、対象の美的側面——二次的機能 secondary function——が、対象の機能——一次的機能 primary function——に貢献し、お互いに調和する程度を、道具をそれとして十分に美的に評価するための基準として提案する²⁴。すなわち、

機能美において言われる関係性をよく表しているのが「何かが優雅であり実用的である、ではなくて」「何かが優雅に実用的だ」の方である。それゆえにおそらく、その関係性の最も良い説明は、美的な考慮が、一次的機能が遂行されんとするところの方法をそうせざるをえない状況に迫りやり、他方で、その一次的機能の性質が、何の美的結果が狙われるべきであるかを決定することに関連する。[一次的機能と二次的機能との] 関係性は相互影響的・依存的なものである。²⁵

ただし、道具の一次的機能を促進する二次的機能は、美的であればなんでもよい、というわけではない。例えば、ナイフの柄の美的な色彩は道具へ美的価値を加えるが、一次的機能とは無関係な要素であるため、機能的なナイフとしての美的価値を高めるわけではない²⁶。デイビーズが二次的機能というとき、それは一次的機能に本質的であるところの美的要素である。すなわち、そうした美的要素が、「どのようにして[対象の] 機能へ呼びかけ、[その機能を] 達成するのかという方向を定めるところの方法を考慮に入れる」ことによって、機能的な対象を機能的なものとして十分に評価することができると彼は主張するのである²⁷。

彼がそのような手続きを踏まえることで評価する対象の美は、端的に、「機能顕示性」と言い換えて良いだろう。というのも、対象の美的側面が、機能的な対象の機能に働きかけ、その方向を定めるということは、すなわち、対象の美的側面が、その対象の機能がどのように果たされるべきであるかをはっきりとわかりやすくしている、ということであり、そうした事態が美的であるというとき、それは要するに、対象の機能が顕かになっている、という事態を美としている、と理解してよいためである。この機能顕示性から、さらに、「適合し

24 同上、pp.234–237.

25 同上、p.238.

26 同上。

27 同上、p.240.

て見える」という事態をよりよく説明することができる。機能顕示性とは、対象の機能が何であるかがよくわかる事態である。それはつまり、対象が或る機能的範疇に属しているということが明らかであると言い換えてもよいであろう。その限りにおいて、「適合して見える」とは、対象に、機能顕示性を見る、ということである。

ただし、一次的機能の方向を決定するような二次的機能とは何であるか、その点が釈然としない。ビアズリーはこの点を補強するような観点を提供する。問題は、道具の機能的範疇に不可分に関係する美的質——デイビーズが二次的機能と呼ぶところの性質——によって何が想定されているのか、厳格な定義がなされていないと同時に具体的でない点にある。この点を補強するために、ビアズリーの分析は有効である。というのも、デイビーズの立場と同じく、ビアズリーはデザインと機能との間の関係、すなわち、「形式と機能」²⁸との関係性をお互いに独立したものでなく、共生するべきものであるとの立場²⁹をとるためである。

ビアズリーは機能的な対象のデザインが、そのデザインに関して適切な用途を認識している場合、要するに、同対象の機能的範疇の認識を前提とする場合に、「実用的目的のためにデザインされたのであれば、——ストーブや、流しや、スプーンや、剣や、石油精製所がそうであるように——その用法を指し示す特性を「デザインが」表示することは起こりそうなことである」と指摘する³⁰。ビアズリーはこの立場、すなわち機能的な対象の形式が同対象の機能を明らかに表示する事例を取り上げる立場はデイビーズの立場と同様である。他方でビアズリーは、デザインが機能的な対象の目的を偽装 disguise する場合——折り畳み式ベッド、家具に見えるミシン、スプーンの柄の彫像、等——へ注意を払う。機能的な対象の本質的な機能に対して付随的である装飾などは、機能的な対象の有用性に影響を与えないが、機能的な対象の形式による機能の表示を隠蔽するという形での影響力があることがここで主張される³¹。少なくとも、ビアズリーに従えば、機能的な対象のデザイン—形式、すなわち、同対象の美的な側面としての二次的機能は、機能的範疇に必然的に関係するもの——スプーンやストーブの外観——と、偶然的に関係するもの——スプーンの柄の柄や家具に見えるミシン——との二つに分類できる。

さらに、ビアズリーは、デザインが機能的な対象の機能的範疇を表示する場合の観者でのその記述の方法を以下の二通りに分類する。

- 1 パフォーマンス——特徴 performance-characteristics
- 2 デザイン性質 design quality³²

28 Beardsley, Monroe. C, 'Representation in the Visual Arts', *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World, Inc, 1958, pp. 268-309.

29 ここにおいて、ビアズリーが本章に主張する「融合理論」——「デザインとい主題との間の連絡が、主題の認識とデザインの知覚とが統一され、単一の経験へと融解されるほどに近しい…」——の立場が適応される。くわしくは同著の pp. 299 を参照されたい。

30 同上、p. 305.。

31 pp. 305–306.

32 同上、p. 306.

1の記述の方法は、記述される対象と類縁関係にある対象に関する過去の経験から類推された記述である。例えば、「その車は速く走るように見える」と記述された場合、それは過去に見た車から類推された仮定的な評価である。2の記述の方法は、1に比べてむしろ直接的で個別的である。この方法は、記述される対象のデザインがどのように見えるかを記述する。例えば、「その車の流線形が速く見える」といった場合である。この区別を踏まえた上で、ビアズリーは次のように指摘する：

デザインが対象における望ましいパフォーマンス——特徴でもあるところの性質を含んでいる場合にデザインは機能に対して適切に関係しているのである。…いわば、それ[車]は、それから我々が期待する性質を具体的な形で現しているかのように見えるのである。³³

要するに、ビアズリーに従えば、デザインがそれ自体で機能的な対象の機能的範疇とは無関係に自律的に何かしらの特質を——例えば「速さ」を——表示するのでなく、機能的な対象の機能的範疇の事実——例えば、「速い車」——に一致し、その事実を「具体的な形で現しているかのように見える」場合に、すなわち、上記の1と2とが一致している場合に、そのデザインは、機能的な対象の一次的機能に必然的に関係する要素であるということが出来る³⁴。

以上のビアズリーの見解に従う限りにおいて、機能顕示性を促進する二次的機能とは、一次的機能それ自体が持つ形体であるということができる。もちろん、そのような形体の変化は、一次的機能の機能性のありかたに致命的に影響を与えるということから、二次的機能は、実際に、一次的機能の方向を決定付ける重要な役割にあるとってよいであろう。

第三節 「美的に心地よい視覚的緊張」は、機能的な対象の機能性の鑑賞である

ここまでの議論を要約すれば、道具が「適合して見える」が美的であるといわれるとき、それは、対象の二次的機能の働きかけによってその機能的範疇が何であるのがよくわかるという事態であり、端的に、これを、「機能顕示性」とよび、美的質として改めて提案した。この議論を前提に、パーソンズとカールソンが「美的に心地よい視覚的緊張」と呼ぶところの経験の中身をあらためてみていこう。

「美的に心地よい視覚的緊張」とは、機能的範疇と照会して「不適合に見える」が、実際は有用な道具を鑑賞する際の美的経験のことであった。緩く設定された基準から見れば、そ

33 p. 306.

34 ただし、ビアズリーは機能的な対象の機能的範疇に必然的には関係しないデザインがその機能的範疇を顕示する事例を譲歩する。スポーツカーの赤色が、その車をより一層見速くせる事例がその一例である。ただし、そうした場合には対象が「それらの文化的文脈から取られて美術館に置かれるときに、その諸対象がそれらの用法から切り離されているときに、最も充実して現れるであろう」とし、他方で、デイビーズと同様に、美的な側面が機能的範疇をよく具現化している場合にその価値は「それらが仕えるために作られた人間生活の流儀におけるそれらの意義を我々が理解するときに最も充実するであろう」としている。また、機能主義的なデザイン単純化の性向が、機能の顕示性を実現した機能的対象の必然的帰結ではないことを指摘する。詳しくはpp. 306-309を参照されたい。

うした実用品は、機能的範疇に適合しているといっただろう。ただし、問題は、機能的範疇に事実としては「適合」しているのに、それが「不適合に見える」ということだ。こうした事例が「美的に心地よい視覚的緊張」として経験される理由を探るために、「適合して見える」事例との差異を確認する。

繰り返すが、「適合して見える」道具が美しいのは、そこに機能顕示性が認められるためである。例えば、新幹線の流線形は、高速の移動という一次的機能の体系における重要な一要素でありながら、同時に、その目的を顕示する二次的機能でもある。ただし、「適合して見える」事例の性格について、さらに強調すべきは、先に論じたEAが評価するような、有用な環境の中で経験される快適さに「適合して見える」対象は消化されるということだ。先に挙げた例の通りに新幹線が美しいとき、それはまた、新幹線があ場所とこの場所とを繋ぐことによって生じるメトロポリスの快適さとして経験される。そうした環境の快適さを経験するとき、我々は、その環境の構成要素（新幹線）にその快適さを「見る」のではなく（こうした見方は、DLAが批判される理由の一つであろう）、その中を生きることによって経験する。つまり、機能顕示性それ自体は対象が持つ性質であるが、それを美的に経験するとき、それは機能顕示性を美として鑑賞する、という意味ではなく、むしろ、機能顕示性格を持つ対象がその機能を発揮している環境の中を生きることによって経験される、ということである。

この前提を踏まえた上で、「不適合に見える」道具の特徴をあらためて考えてみよう。先にも触れたように、それは、機能的範疇に事実の上では適合している。言い換えれば、環境が有用であるために、その道具は環境の中で一つの役割を担っているということだ。しかし、「不適合に見える」ということは、それが環境の快適さに貢献しない、いわば、目障りなものとしてうつるということである。つまり、「不適合に見える」道具は、快適に生きられる環境における一つの躓きであり、そこにおいて、快適さの連続は、一時的に途絶えるのだ。そのとき、人は、環境におけるその異質なものと目を向け、観察し、そして、それが機能的範疇に適合したものであり、それゆえに、快適に生きられる環境へ貢献している事実に驚愕する。その驚きこそが、パーソンズとカールソンが「美的に心地よい視覚的緊張」と呼んだ経験であろう。そして、その驚きが、「適合して見える」道具の美的経験ととりわけ異なっているのは、それが、対象それ自体をよく観察することに由来する、という点である。その観察の結果、「不適合に見える」ものに、「適合して見える」ものと同等の価値が見出されるという矛盾の同居が、まさに「美的に心地よい緊張」なのだ。要点をつけば、すなわち、「不適合に見える」実用品が美的であるといわれるとき、それは、機能的な対象の機能の充実を、環境の中の快適さとして経験するのではなく、対象それ自体を鑑賞することによって見出すことの驚きである。

結論

第二章を通して、私は、「不適合に見える」道具が、十分に機能的なアイテムが環境の快

適さとしての経験されるのとは違って、対象それ自体に見出される機能性の驚きの経験であることに注意した。それは、機能美の一種といってよいであろう。この新しい機能美の視点から、〈超芸術トマソン〉を美的対象として再考することができる。〈超芸術トマソン〉のは、それが所属する環境に貢献しないことから「無用」（＝非道具的）であるが、その状態が保たれている（＝非ゴミ的）、「保存された無用」をその特徴とする。我々がそこで経験するのは、ある種の躓き、つまり、環境の快適さの中断である。ただし、それは、再帰的に機能すること——〈純粹階段〉が上り下りのためだけに機能すること——がまだ許された道具、言い換えれば、事実上はその機能的範疇に（十分ではないが、緩い基準の上では）適合している。これらの特徴からして、超芸術トマソンは「不適合に見える」道具であるといってよいであろう。超芸術トマソンが「不適合に見える」道具である限りにおいて、それは「美的に心地よい視覚的緊張」を経験することができる美的対象である。

参考文献資料

- Allen Carlson, “On Aesthetically Appreciating Human Environments”, *Philosophy and Geography* 4 (1):9 – 24 (2001), pp.9–12.
- Parson, Glenn and Carlson, Allen, *Functional Beauty*, Oxford University Press, 2008.
- Stephen Davies, ‘Aesthetic Judgments, Artworks and Functional Beauty’, *The Philosophical Quarterly*, Vol. 56, No. 223, (2006), pp. 223-242.
- Dickie, George. ‘The Myth of the Aesthetic Attitude’, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 1, No. 1 (1964) pp. 56-65.
- Dickie, George. ‘What is Art? : An Institutional Analysis’, *Art and the Aesthetic—An Institutional Analysis*, pp. 37–39.
- Beardsley, Monroe. C, ‘Representation in the Visual Arts’, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World, Inc, 1958, pp.268-309.
- 赤瀬川原平、『超芸術トマソン』、筑摩書房、1987。
- 赤瀬川原平、『芸術原論』、岩波書店、2006。
- ハイデッガー、マルティン『芸術作品の根源』、関口浩訳、平凡社、2002。

Rethinking *Hyperart Thomasson*
—Aesthetic evaluation of functionally *looking unfit* objects

WADA Neiji

This paper on *Hyperart Thomasson* advocated by Genpei Akasegawa abstracts the aesthetic quality of Hyperart Thomasson based on his definition: Hyperart Thomasson is a beautifully preserved but useless structure, a so-called white elephant, attached to real estate, and although the structure was built without the intention of gaining high aesthetic evaluation, some observers aesthetically appreciate the structure. Considering that definition, Hyperart Thomasson is a jointly produced object that is materially created by an unartistic producer and conceptually appreciated by an observer. The question is if such an object could be considered aesthetic. As long as the object is recognizable as real estate, the concept of functional beauty benefits a certain criterion for aesthetic assessment of the object in question. This paper demonstrates that the aesthetic quality of a functional object, in general, had a clearly recognizable function by referring to discussions claiming the aesthetic faculties of functionality while considering Glenn Parsons and Allen Carlson's claim that *looking fit* and *looking unfit* are legitimate aesthetic qualities. This concept of aesthetic quality categorizes both objects looking fit and looking unfit as something aesthetic in the context of functionality because both looking fit and looking unfit facilitate the clear recognition of functional category to which the object in question belongs. Hyperart Thomasson in that sense is an ideal example of the aesthetic property. Furthermore, the object in question appears to be autonomous since it is not attached to the environment where it should have contributed or was intended to contribute. For that reason, Hyperart Thomasson suggests that an object *looking unfit* is appreciated differently from an object *looking fit*. That is, an object *looking fit* is appreciated as a comfortability of the environment rather than from its appearance, while an object *looking unfit* is seen as possessing its own functionality. Therefore, Hyperart Thomasson is an appropriate target of aesthetic appreciation.