

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	アンフォルメル指導者M.タピエが求めたF.ニーチェの思想について
Author(s)	金山, 和彦
Citation	HABITUS , 27 : 26 - 46
Issue Date	2023-03-20
DOI	
Self DOI	10.15027/53728
URL	https://doi.org/10.15027/53728
Right	
Relation	



アンフォルメル の 指導者 M. タピエ が 求めた F. ニーチェ の 思想 について

金 山 和 彦

(広島大学大学院人間社会科学研究科博士課程後期/倉敷市立短期大学)

緒 論

1950年代後半に国内では、芸術運動であるアンフォルメルの気運が高まったとされている。アンフォルメル の 指導者である美術批評家のミシェル・タピエ(Michel Tapié de Céleyran 1909-1987)は、F.ニーチェ(Friedrich Wilhelm Nietzsche 1844-1900)の理論を援用して、新しい美術に関する独自の説明をおこなってきた。F.ニーチェの理論とは、芸術と子どもの遊戯を目指すものであったことから、ニーチェを介して、ここにアンフォルメル芸術と子どもの遊戯の接点が生まれるのである。

本稿では、アンフォルメル研究でフォーカスされていない「タピエが求めるニーチェの遊戯の理論」について考察する。戦後日本前衛美術期とされる1957年に、フランスの美術批評家ミッシェル・タピエ¹⁾が来日し、国内に新しい美術風潮であるアンフォルメル運動を起こした。アンフォルメルとは、1951年頃のフランスを中心に新興した戦後ヨーロッパの前衛芸術運動である。タピエは、具体美術協会の指導者である吉原治良(1905-1972)²⁾と合流し、日本美術界の中心である東京を視野に入れ、国内に世界同時発信の新しい美術のあり方を提案した。

タピエは新しい美術を創出すべく「別の美術(GENESE D'UNE ERE

AUTRE)」を提唱する過程で、アンフォルメル の 説明 に 際 し、ドイツ の 哲学者 F. ニーチェ の 思想 を 引 用 し て い る。タピエ は「アンフォルメル の 冒 険」『具体』誌 8 号 の 中 で、「具体 派 礼 賛 ミシエル・タピエー 厳 格 で あ ろ う ニーチェ」と題 し、「具体」の 文 脈 の 中 に お い て も ニーチェ の 名 を 引 き 合 い に 出 し て い る。また、当 時 の フ ラ ン ス 語 通 訳 を 一 手 に 引 き 受 け た 芳 賀 徹 は「サルトル や シモ ーヌ・ド・ボーヴォワール 等 が、この 手 の 焼 け る 奇 行 の 天 才 に 熱 烈 な 支 持 を 与 え て 親 交 し た 事 実 は、ミシエル・タピエ や マチュウ が スペイン の 聖 僧 十 字 架 の ヨハネ、ニーチェ、そ し て ダダ の 理 論 家 と い わ れ る レイモン・ルーセル に 思想 と 行 動 を 触 発 さ れ て い る 事 実 と と も に、将 来 『別 の 藝 術』の 精 神 的 系 譜 を 探 る 上 に、興 味 深 い 貴 重 な 道 標 に な る と 思 わ れ る」³⁾と 述 べ、両 者 の 関 係 性 を 認 め て い る。加 え て、「具体」研 究 者 で あ る 尾 崎 は、タピエ の 文 章 は き わ め て 難 解 で あ る と し た 上 で「アンフォルメル を 説 明 す る に あ た っ て、し ば し ば 唐 突 に 位 相 幾 何 学 や 集 合 論 と い っ た 数 学 の 概 念、あ る い は ニーチェ や 十 字 架 の 聖 ヨハネ と い っ た 神 秘 思想 と の 関 係 が 語 ら れ、具 体 的 な 作 品 が 議 論 さ れ る こ と は ま れ で あ る」⁴⁾と 述 べ、タピエ の ニーチェ へ の 傾 倒 を 指 摘 し て い る。こ こ で、タピエ が ニーチェ の 言 葉 を 援 用 す る 理 由 は 何 で あ る の か、そ の 意 図 を 明 ら か に し て い き た い。

「具体」が 目 指 し た 新 し い 美 術 に は、児 童 の 未 定 形 な 描 画 表 現 が 含 ま れ て い る こ と は、加 藤、山 本 を は じ め、筆 者 ら の「具体」に 関 す る 研 究 ⁵⁾に お い て 明 ら か に さ れ て い る。そ う で あ る な ら ば、ニーチェ の 代 表 的 著 書 『ツァラトゥストラ』に 登 場 す る 超 人 と し て の 子 ど も (以 後、小 児、幼 子、子 供、幼 児 と 記 載 す る 箇 所 あ り) の 存 在 を 外 す こ と は で き な い。何 故 な ら、こ の 子 ど も こ そ が 神 や 権 威、普 遍 性、芸 術 界 で い う 伝 統 的 美 術 様 式 に 対 峙 す る タピエ の 思想、「別 の 美 術」、ひ い て は「具体」に な り え る か ら で あ る。ニーチェ は 遊 戯 に つ い て「偉 大 な 課 題 に 取 り 組 む の に、遊 戯 よ り も も っ と よ い 取 り 組 み 方 を 私 は 知 ら な い」

6)とまで述べている。一方でタピエは、幼子、つまり幼児・児童について直接言及してはいないが、深く信仰したニーチェ、親交のあるデュビュッフエ、吉原治良はじめとする「具体」作家の思想が、何れも「子ども」に芸術の起源を求めていたのである。このことから、筆者は 1950 年代における日本の前衛美術と子どもが織りなす円環モデルを設定することを考えた。果たして、ニーチェのいう永劫回帰において、芸術家と子どもの遊戯が互いに同質であるのだろうか。遊戯における自分自身と素材との繰り返しの戯れがあるとするならば、それこそは、幼児造形の領域でいう吉田の「ロータリー創造論」⁷⁾に他ならない。

本稿では、タピエが国内でアンフォルメルを推進するにあたり、自らの言説の中で、ニーチェの言葉を援用した意図と理由について明らかにしていきたいと考える。

1 タピエによるアンフォルメルの解釈

タピエは、アンフォルメルについての説明の中で、「アンフォルムというのは、形のないというネガティブな意味で、直接に形ということと結びついている。アンフォルメルといった場合は、そのいずれでもない中間をとっているわけです。もっと広い一般的なジェネライズされた場を開くわけですね」⁸⁾と述べ、アンフォルメルが固有の形式の有無を指し示すものではないことを明確にしている。そして「アンフォルメル『運動』なるものは存在しないのだ」⁹⁾と断言していることから、アンフォルメルが一つの組織や形式を持たない別の美的カテゴリーにある表現ということが理解できる。さらにタピエは、アンフォルメルを「考えられる可能なすべてのフォルムの体系を予想し包含するもの」¹⁰⁾と示唆している。つまり未形態には、古典的フォルマリズムやある種の近代的ノン・フォルマリズムを超えて、抽象的世界を普遍化する力が備わっているとい

うのであろう。それはまた、美術史上、積み上げられ、構築されてきた伝統的な美的形態の系譜が、再び原始に回帰することではなく、全く別の美的普遍を希求するものである。この「別の」という意味に迫ろうとする時、タピエは、アンフォルメルとしての態度を次のように述べている。

現在の創作活動は、専制的だが安逸なあらゆる古い反射作用に対して、完全な無関心をもってなされている。というのは新しい紀元が開闢されたということにほかならない。芸術において為されているこの壮大な冒険を、想い描くこともできぬ連中は憐れむより他はなかるう。¹¹⁾

タピエは「別の美術」について、両者を超えた無関心という言葉をあてはめ、他の芸術領域と共にすでに別次元の美的表現を生んでいることを説いたのであった。一方、ニーチェが用いた無関心という言葉は以下の文章にみられる。

芸術家にあつては、虚偽が、真と有用に対する無関心が、どこまで、若さの、「子供らしさ」の徴候でありうるかの問題・・・芸術家の習性、その非合理性、おのれについてのその無知、「永遠の価値」に対するその無関心、「遊戯」におけるその真剣さ、—その品位の欠如。道化師と神とが、聖者と悪党とが、たがいに隣りあっている・・・本能としての模倣が、命令している。——上昇しつつある芸術家と—下降しつつある芸術家。この両者をすべての段階がもっているのではなかるうか？¹²⁾

本文において、ニーチェは無関心というキーワードを用い、小児の純粹さゆえの無知と芸術家の常態的無関心による価値観、ひいては、両義性をもつものへの包括的なありようを示唆した。先に述べたタピエによるニーチェ哲学へのオマージュがここに確認される。ニーチェが言う無関心とは、すべてをはじき

出す態度にあるのではない。様々なものに反応するかもしれない、同じことを繰り返すかもしれない可塑性の塊のような小児が、その心のうちは、純真であり何にも侵されることなく目の前の事象にのみ心酔していることを示唆している。そのことをニーチェは、特に芸術というステージにおいて体現したに違いない。ニーチェは無関心であることと、遊戯におけるその真剣さを同等に扱い、ひいては永劫回帰に向かう小児のひたむきな姿とも紐づけたのであった。

このように、タピエとニーチェの言説のいくつかを照合することで、僅かながらアンフォルメルの外郭を浮かび上がらせることを試みた。その結果、タピエの目指すアンフォルメルとは、「具象か抽象か」「反芸術か否か」という対立的な状況を示すものではなく、対立の外にある「考えられる可能なすべてのフォルムの体系」であることが導かれる。ニーチェが示唆した子どもらしさとは、つまり、古典的美術の系譜とそれに依拠しない未定形¹³⁾を意味することであり、この観点において、タピエが求めた別の美術の「別」の部分に接近することができると思う。

2 タピエが援用したニーチェの思想

美術批評家の富永惣一は、タピエの著『アンフォルメルとはなにか』に寄せた文章の中で以下のように述べている。

ダダによって、旧来のあらゆる芸術思考や、目標や価値は根こそぎ否定されることとなりました。「最高の価値が価値を失い、目標が欠如し、『何の為』という問への答が失われ」(ニーチェ)でゆきます。これこそ、ニーチェのいうニヒリズムの正体です。¹⁴⁾

タピエがニーチェ思想に傾倒していたことから、富永はニーチェの言葉であ

る「最高の価値が価値を失い、目標が欠如し、『何の為』という問への答が失われ」の文言をとらえ、ニヒリズム¹⁵⁾の思想をダダ以降の美術界の状況にあてはめている。但し、ここではニヒリズムという言葉の解釈をしていない。タピエは、ニーチェの言う「神は死んだ」という考えをダダによって空白地にさらされた古典的美術に置き換えることで、画壇は「何のために美術があるのか」という問いへのスパイラルに陥ることになった。このニヒリズムからの救済として、ニーチェが提唱したことに著『ツァラトゥストラ』にみられる「三様の変化」がある。この言葉については、タピエ、吉原ともに言及したという根拠は残されていないが、タピエがニーチェを礼賛していた事実と絶対性、普遍性を否定していた姿勢からは、『ツァラトゥストラ』に登場する超人としての最終形態：幼子の存在を認識していたことが推察できる。「汝なすべし」とし義務を負う「駱駝」、「我は欲する」とし権威、義務に立ち向かう獅子、自由に遊戯する「幼子」、この三様の最終形態「幼子」こそが、神や権威、つまり伝統的美術様式を超越する「別の美術」、「具体」およびタピエの思想であろう。ニーチェは以下のように述べている。

小児は、無垢である、忘却である。新しい開始、遊戯、おのれの力で回る車輪、始原の運動、
「然り」という聖なる発語である。¹⁶⁾

ニーチェがいう小児とは、生産的な大人と拡散消費的な子どもとの対概念ではなく、重層化された社会、伝統芸術にとらわれない、無垢な境地との対概念である。これはひいては「超人」という言葉で示される。そして、幼子、つまり子どもには意志があり、新しいステージを切り開き、プリミティブなあり様のまま、遊戯が様々な場面で自発するとしている。ここで筆者は、ニーチェが

示した「始原の運動」に関して「具体」吉原の幼児期体験である「記憶に残る幼児のころーきれいと思ったこと」『わが心の自叙伝』に示されたエピソードを想起する。幼児期の切り取られた一瞬の感動体験は、それだけで完結して吉原の記憶に留まった。吉原はこの幼児期の体験を原動として、自身の八つの画風区分の時期に、時間を超えて子どもの造形視点を埋め込むことで、新しい美術のあり方を探求してきたのであった¹⁷⁾。

タピエはアンフォルメルを指して「ダダの破壊ー創造はニーチェの『力への意志』と呼吸をあわせる」¹⁸⁾と述べている。『力への意志』とは、ニーチェの著書であり『ツァラトストラはこう語った』の第2部「自己超克」の章にもみられる文言である。そこでは「つねに自分自身を超克し、のり超えざるをえないものなのだ」¹⁹⁾という表現がなされている。ニーチェは、賢者（超人）が欲する「真理への意志」つまり、世界のすべての事象を概念化する態度を批判し、従属させられる、従属しようとするすべての事象や弱者にも、実は自らが支配する意志があり、その意志同士の内的拮抗が力への変換となることを示唆した。さらにニーチェは、「最高の悪は最高の善の一端である」²⁰⁾とも述べ、この拮抗する対立的な意志の両義をもって消極的ニヒリズムを克服する原動力になるとしている。ニーチェが言う力への意志とは、絶対的な権力や堅固な伝統様式ではなく、他者を支配する力でもない。事象と個人、個人と個人が意志を内的循環させることで、事象の形、配置、運動、様々なあり様が可変的に必然的に定着することを示す。このことは、タピエが言う、まさに定義できない「別の芸術」における第3の力、アンフォルメル の 思想 と一致する。

次に芸術について、ニーチェはアポロンの、デュオニソスの2つの状態があるという。それは、幻影への強制、狂躁への強制、夢と陶酔、芸術的威力の解放とされる両義であるとしている²¹⁾。そして、古典的な権力に対して「古典

的様式は、本質的に、この平静、単純化、簡約化、集中化を表現しており、—最高の権力感情は古典的典型において集中化している。反応の鈍重さ、大きな意識、闘争感情の皆無」²²⁾と述べている。このことは、タピエが危惧するこれまでの古典的な美術史の権威への反芸術的態度と重なり合う。そして、ニーチェの「論理的幾何学的単純化は力の高揚の一帰結であり、逆に、そうした単純化を知覚することがふたたび力の感情を高揚する」という文意に則し、タピエもまた、論理的幾何学の単純化、つまりユークリッド幾何学に傾倒しアンフォルメルに応用したのであった。この部分が、タピエが特にニーチェに共感し、崇拝した部分であった。

3 ニーチェの思想にみる「幼子」

ニーチェが小児を示す代表的な文言として、先述した「小児は、無垢である、忘却である。新しい開始、遊戯、おのれの力で回る車輪、始原の運動、『然り』という聖なる発語である」(『ツァラトゥストラ』)という言葉があげられる。この文章は、幼児教育、保育に携わる者にとって容易に理解できる内容であるが、一般的には読者に「子ども」という理解を促すには容易な内容ではない。なぜなら、小児、つまり幼児とは、大人になる過程のファーストステップにおける段階であり、未発達で、周囲からの支援が必要な存在として認識される。それゆえ、小児とは、労働に対しては非生産、権威に対しては弱小という形容がなされるのである。しかし、ニーチェが示すフレーズ「おのれの力で回る車輪、始原の運動、『然り』」には、小児が大人よりも多大なエネルギーを宿し、万物を動かしていく機動性を感じるができよう。

次にニーチェが掲げる小児について、検討を加え、ここにニーチェの子ども観についてみてみることにする。信太はニーチェが扱う幼子について以下のよ

うに述べている。

転身の笑いとは、神聖なる存在肯定そのものとして、ニーチェが目指す究竟地「遊戯する小児」の遊戯に通じている。遊戯は「なぜ」も「なんのため」もない天真の生動そのものとして善と悪との彼方なる世界である。笑いというのも、まことは遊戯する小児の笑いなのである。永遠回帰に対する肯定の決断は、根本のところ、遊戯する小児の誕生を意味する。²³⁾

小児の存在が、果たして道徳的側面を回帰する実在として普遍的に捉えられるのか、その円運動の回転軸に遊戯を入れて肯定することができるのかが、消極的ニヒリズム克服の分かれ目となる。それは、ニーチェが『ツァラトゥストラ』第 3 部の「大いなる憧憬」において「おお、わが魂よ、おまえに教えた、『いま』を『いつか』と『かつて』と同じように言うことを。そしてここも、そこも、かなたをも、すべてその舞いで踊り超えていくことを」²⁴⁾と述べたことに象徴される。ここでニーチェは、幼児の天真爛漫な舞いの姿を表し、過去現在をすべて遊戯という無の一瞬に閉じ込める特有の時間転回を示唆している。

ニーチェがいう駱駝から獅子へは、他律性から自立性へと向かう道程である。駱駝という他律性から獅子という対立的自立性へは同一の次元における連続性がある。しかし、小児という自己完結に回帰することにおいて、これまでに積み重なった連続は、ここで空転するものと言わざるを得ない。この形式を変える新しい価値観こそが、永劫回帰による自己超越の手段、つまりディオニュソス²⁵⁾である。獅子の意志をも超脱し、権威の中にある主客関係がともに脱我的に忘じ去られた遊戯そのものが小児である。そして『ツァラトゥストラ』第 3 部「幻影と謎」「へびを噛み切る牧人の転身」においても、獅子から小児への

ステージにおけるブラッシュアップが確かに読み取れる。更に、この小児への変容過程は著『悲劇の誕生』でニーチェが示す音楽形式におけるギリシャ人ヘラクレイトスの行為の譬えにもみることができる。その内容を以下に記す。

芸術的に用いられた不協和音についていえば、聞くことを欲しながら、同時に聞くことを超えてあこがれる、とでも特徴づけねばならないような状態なのだ。はっきり知覚された現実に対して最高の快感をおぼえながらも、無限なものに迫ろうというあの努力、憧憬の羽ばたきがあるということは、この二つの伏態のうち一種のディオニュソスの現象を認めねばならぬことを、われわれに想起させるものだ。このディオニュソスの現象は、個体の世界をたわむれに築いてはこわすことを、一つの根源的快感の流露として、たえずくりかえしわれわれに啓示するのであって、それは、暗い人ヘラクレイトスが、世界形成の力を、石をあちらに置いたり、こちらにすえたり、砂山を築いてはまたくずして遊んでいる子供にたとえたのと似ているのである。²⁶⁾

この話の前提として、ニーチェは音楽における不協和音を例に挙げ、ステレオタイプに確立されたアポロンの芸術内に潜む、ディオニュソスの芸術としての音楽の発散について述べている。ニーチェは、このディオニュソスの芸術により「心の目で見ることができるようになり、のみこめるというものになった」²⁷⁾と評している。その際、発散の源を音楽の「不協和音の快感」と置き換え、「聞くことを欲しながら、同時に聞くことを超えてあこがれる、とでも特徴づけねばならないような状態」とも述べている²⁸⁾。ではなぜ、ニーチェは音楽における不協和音を砂山での児戯に譬えたのであろうか。

ヘラクレイトスとは『悲劇の誕生』に出てくる古代ギリシアの哲学者である。音楽という完成された権威に不協和音が及ぼす相対性、中和性が次世代の音楽

を予期するものであるならば、ヘラクレイトスが石を置き換えながら砂山を積み上げている様子は、ギリシア人ヘラクレイトスによるアポロンとデュオニュソスという二律背反的気質が譬えられていることにほかならない。ニーチェは、砂山での児戯、つまりひたすらに繰り返す普遍の強さをもって悲劇に立ち向かう人間のありようを導いたのであった。意識的な知覚に不協和音から湧き出てくる神話性を添えることで小児が持ちえるディオニュソスの現象を求めたものといえよう。

小児とは、獅子が欲し、持ちえた強大な権力、つまり強と弱、有と無、主と客のような相対的な意志を軽やかに超越した理解を得ることができる。しかし、あくまで小児の遊戯に譬えられた意志とは、内的な充実であって、一方的に外圧を跳ね除け前に進むオフェンシブな力ではない。ましてや、小児というイメージから想起される非力さでもない。これまで攻撃的な力として獅子が跳ね除けてきた圧力は、小児により主客合一による無化へと溶解していくということになる。ニーチェは小児の遊戯をもって、永遠回帰のなかに常態化しているニヒリズムを、最も機動性のある意志の力としてポジティブに提示したのであった。

4 芸術家と幼子について

先に述べた『悲劇の誕生』では、ニーチェが音楽の不協和音を児戯に譬えたことについて考察を加えた。それは、形式をもたない不協和音の根源性のありようが、実は古典音楽が持ちえるステレオタイプを打ち砕き、音楽の領域を広げてきたことにある。ニーチェが譬えた不協和音としての児戯は、繰り返しや単調な探索行為に過ぎない、未定形な本能的衝動であった。このことに関連して、本章では、ニーチェによる小児と芸術家の近似についてみてみることにす

る。

ニーチェが示す芸術とは、美術表現に現れる術に止まるものではない。それは、歴史的系譜や権威、神という動かざる崇拜先に対するカウンターパートとしての用意である。ニーチェは『権力の意志』において芸術に関し、以下のよう述べている。

いかなる道義的な責任も問われることなく、永遠に変わることなき無垢のまま、生成と消滅、建設と破壊を営むものは、この世においてはただ芸術家と小児との遊戯のみである。そして小児や芸術家が戯れるように、永遠に生ける火が、無心に、戯れ、築き上げ、崩してゆく—そしてこの遊戯をみずからと戯れるのがアイオーン〔永劫の時〕である。彼は、水や土に身を変じながら、小児のように海浜に砂山を築き、築き上げるかと思えば崩してゆく。往々にして彼はこの遊戯を最初からやり直すことがある。満足したと見えるのもつかのま、欲求が芸術家を創作に駆り立てるように、欲求が彼を襲う。傲慢ではなく、繰り返し新たに目覚める遊戯衝動が、他のもろもろの世界を生み出すのである。小児は一度は玩具を放り出すが、やがてまた無邪気な気まぐれでそれを取り上げる。しかし築くとなれば、子供は、法則に従い内なる秩序に従って結び合わせ、接ぎ合わせ、形づくってゆく。多くの争闘が、法則と正義を、やはりその身に帯し得るものであるという事実、芸術家は、観照する場合には芸術作品を超えてその上に立つとともに、制作する場合にはそのうちに没入するものであるという事実、必然性と遊戯、抗争と調和が、芸術作品を生み出すためには相提携しなければならないという事実、これらのことを、芸術家と芸術作品の成立において体験した審美的な人間のみが、世界をこのように直観するのである。²⁹⁾

この記述から、ニーチェはまず、永遠の無垢であり、両義的なものを難なく営みに替えていくことのできるものを唯一「芸術家と小児との遊戯のみ」と揚

言している。この永遠とは、ニーチェのいう永劫回帰のループを示すのであろう。そして「築き上げるかと思えば崩してゆく。往々にして彼はこの遊戯を最初からやり直すことがある」「法則に従い内なる秩序に従って結び合わせ、接ぎ合わせ、形づくってゆく」の部分では、ニーチェが子どもの造形遊びの特性について場面をかえて繰り返し説明していることに気づく。しかしながら、ニーチェはこの部分において、何故、児戯の詳細な説明を繰り返したのであろうか。

ニーチェが目指す永劫回帰のループは、常態的な人生のありようを示している。この何人も変え得ることができない人生の繰り返しをニーチェは児戯の場面によって強く描写したかったのではないだろうか。「築き上げるかと思えば崩してゆく」という非生産的行為がそれであろう。しかし、次には「子供は、法則に従い内なる秩序に従って結び合わせ、接ぎ合わせ、形づくってゆく」といい、非生産的な行為の内にディオニュソスのエネルギーを育み、力へと変容させていく過程がみられる。そして「法則に従い内なる秩序」とは、三様変化の積層で築き上げた、内省と権力とに形づくられた基本相互作用の先にある新たな真理であり、ここにニーチェ思想の完成形がみられる。そして後半部分では、ニーチェは芸術のありかたにおいて観照と制作を明確に分けている。観照という美的評価においては、芸術家は作品の優位に立つが、制作においては芸術家が作品に没入する、つまり対等であるか、相互に取り込まれ、一体となることを明言している。それゆえ、ニーチェは芸術のメカニズムについて「必然性と遊戯、抗争と調和が、芸術作品を生み出すためには相提携しなければならないという事実」³⁰⁾を見出したのであった。

この文言について、信太は芸術家と幼子について「かかる生成即存在の永遠的な輪転の目的もなく、必然の、無垢の、善悪の彼岸の生動そのものを、ニーチェは遊戯と観ぜざるをえない。それが全体として芸術家の無我の自由な創造

として、小児の無心の遊戯として捉えられる」³¹⁾と前置きをした上で、遊戯の本質について次のように述べている。

遊戯を観ることを超えて遊戯を遊戯する者となるということが、そして遊戯する者が遊戯されるものであり同時に遊戯されるものが遊戯する者である、という一つの事理的な遊戯世界そのものが完璧に現成するようになることこそが、求められなければならないだろう。それが遊戯というものの真理の現実的な全現に通ずる道である。³²⁾

ここにみられる「遊戯を観ることを超えて遊戯を遊戯する者となるということが、そして遊戯する者が遊戯されるものであり同時に遊戯されるものが遊戯する者である」の部分では、遊戯における一元論がみられる。遊戯する小児の内面は、主と客が一になっているのである。戯れる小児（主）と玩具、素材、物質という客は、主の内面においていつしか自己同一を实らせ、これまで駱駝や獅子の時代に形成されてきた主客の関係性、ヒエラルキーは小児の心内において打ち消され、空回りをするのである。これに関して、衛藤は教育倫理的観点から、ニーチェや西田幾多郎らの思想を例に挙げ、近代日本思想に見る「分けない物の見方」を「不合理な情意を含む総合的な主体変容の知」と指摘し、教育術における内観の知とした垂直軸的思考を導いている³³⁾。そして、ニーチェが示す「人間のなかでは被造者と創造者とが一体となっている。人間のなかには、素材、破片、余計なもの、粘土、汚物、無意味なもの、混沌、がある。しかしまた人間のなかには、創造者、形成者、ハンマーの厳酷さ、観照者の神々しさ、第七日、がある」³⁴⁾という文言と照合すると、対極にあるすべてを含みつつ、未開の表現を求めるタピエの内観、つまりアンフォルメルの両義性の思想とも合一するのである。これらの内容は、ニーチェが『ギリシア人の悲劇時

代における哲学』の本論最終 19 節で締めくくった「絶対的に自由な意志は、ほぼ小児の遊戯あるいは芸術家の遊戯衝動のように無目的なものとしてのみ考え得るものである」³⁵⁾および『この人を見よ』「なぜ私はこんなに賢明なのか」10 節における「偉大な課題に対処するのに、遊戯よりほかの仕方を私は知らない」³⁶⁾という遊戯至上を掲げた文言と通底する。

ニーチェは、『ツァラトストラ』における三様変化を核として、獅子の最強の力をもつ意志が、一見、相対的ともいえる意志、つまり遊戯に変容することで、真理が純化、無化されることを目指した。そして、神の死、永劫回帰、力への権力、超人というキーワードを小児が持ち得るディオニュソスにより次々に連綿させ、伝統的、権威の結果、堆積されたニヒリズムを、永劫回帰の円環内に抱合することで新たな真理を見出す水脈を発見した。しかしながら、ニーチェが論ずる小児の一瞬とは、大人が全人生に後付けで鏤めていくことはできないものである。そうであるならば、幼児が過去未来を現在という瞬間に凝縮させ閉じ込めたように、大人も永劫のリフレインの中に僅か一瞬でも、小児、つまりディオニュソスの直感をもつことができないだろうか。ニーチェは以下のように述べている。

私たちの魂がたった一回だけでも、絃のごとくに、幸福のあまりふるえて響きをたてるなら、このただ一つの生起を条件づけるためには、全永遠が必要であったのであり—また全永遠は、私たちが然りと断言するこのたった一つの瞬間において、認可され、救済され、是認され、肯定されていたのである。³⁷⁾

ニーチェは、真理を得るタイミングを「たった一回」「このただ一つの生起」「たった一つの瞬間」と表している。翻って、人生が永遠のループであるがこ

そ「一つの生起の条件づけ」はリフレインの中のチャンスとして生起することを示唆している。故にニーチェは、獅子がもがき苦しみ、己の権威の儂さに気づいた同じ場所で、小児は軽やかに舞い、困難を超越するという二律背反の局面をループの上に置いたのであった。この小児の遊戯は、皮肉にも、駱駝、獅子という苦難を乗り越えた力の意志の先に成り立つものであり、分断されているものではない。タピエが示すアンフォルメルの定義と共鳴するように、あくまで苦難、主客が重層し、包摂された末の遊戯である。これこそが、獅子の水平線 X 上における苦しみと小児の垂直軸 Y の軽やかさがクロスする交点、ゼロポイントであり、ディオニュソスのもつ破壊と創造との近接領域であろう。

結語

本稿では、戦後日本美術期においてアンフォルメルを指揮したタピエが求めた新しい美術の根源について、「具体」と児童美術、そしてニーチェの代表的著書『ツァラトゥストラ』に登場する超人としての幼子の存在との関連において考究した。タピエがアンフォルメルを説明する時にしばしば援用したニーチェの三様変化、永劫回帰と超人の理論。この理論に登場する幼子の無関心さこそが、実は、神や権威、普遍性、芸術界でいう伝統的美術様式に対峙するタピエの思想、「別の美術」、ひいては具体の思想に包摂されたものであった。

1950～1960年代の前衛美術と児童美術、ニーチェの理論が織りなした円環は、伝統的美術様式の系譜に位置づくといえるのではないだろうか。児童美術とは、その無垢さゆえに、伝統や権威、地位、過去に表される水平軸（X）を突き抜くような新たな時間軸（Y）を生きているのである。幼子の遊戯とは「つくる、こわす」という反復性と、それを断続的に生起させる「遊びの衝動」という非連続的な円環の上に、サイクルを繰り返す中庸な営みである。この凝縮

された時間と分断したそれらをつなぐ、言葉で定義できない余白の時間を受け入れ、ポジティブに連続させることこそ、ニーチェが目指した超人への素養である永劫回帰の実現である。このことを踏まえると、ニーチェのいう「超人」「力への意志」の中庸さ³⁸⁾とタピエのアンフォルメルにおける定義の曖昧さは、いずれも両義性を含んだ包摂という意味で一致している。消極的で受動的なニヒリズムを超越することで、両者を抱合した完全なるニヒリズムは力への意志となり、永劫回帰との親和性を保つのであろう。タピエが援用したニーチェ理論である永劫回帰は、児童美術と幼子を接点とし、アンフォルメルによる世界をオールオーバーに抱合することで一致をみている。いうまでもなくニーチェ、タピエの思想とは、超人やアンフォルメルであることを最終目的としない。それらを目指す本人の行為、振る舞い、作品跡を省み、新しい営みのための探索と意味づけによる、ブラッシュアップの志向過程に他ならない。これこそが、タピエが崇拜したニーチェとの重層部分であった。僅かではあるが、ここに「具体」の吉原とタピエ、ひいてはニーチェ理論と児童美術、ことに幼児が持ち得る純粋無垢な気質との共通点を見出すことが可能となる。

註

1) ミシェル・タピエはフランスの美術批評家であり、フォートリエ(Jean Fautrier

1898-1964)、デュビュッフエ(Jean Philippe Arthur Dubuffet 1901-1985)、ヴォ
ルス(Wols 1913-1951)らの作品に傾倒し、次々と新しい絵画の展覧会を開催した。

1952年に『もうひとつの美術(Un art autre)』としてアンフォルメルの画集を刊行し
た。

2) 吉原治良は、画家である上山二郎、藤田嗣治、東郷青児に影響を受け、独学で油絵を学
び1928年個展で「魚の画家」として注目された。以後、二科会や芦屋市美術協会の運

営に携わった。

- 3) 芳賀徹『藝術の国日本 画文交響』角川学芸出版、2010年、433～434頁
- 4) 建畠哲 監修『野生の近代 再考—戦後日本美術』国立国際美術館、2006年、217頁。
- 5) 「具体」と児童美術についての先行研究としては、芦屋市立美術博物館で学芸員を務めた加藤瑞穂による『童美展 1948-2008』（芦屋市立美術博物館、2008年）が存在する。
加藤は「具体」が探し求めた創造の本質は「こどもの造形」に集約されるとし、造形遊びの過程、つまり創造の場に立ち会う保育者の視点に、美術と幼児教育の結節点を解釈する糸口があるとしている。同じく、同館学芸員を勤めた山本淳夫は、（『きりん』と吉原治良—深江小学校 橋本学級を中心に』『吉原治良研究論集』（吉原治良研究会、ポラ美術振興財団助成吉原治良研究会、2002年）において、1948年発刊の童詩雑誌『きりん』にみられる「具体」作家の指導跡を分析している。以後、山本は継続研究である「《泥にいどむ》と初期『具体』の作品構造—『アール・ブリュット』と『童美展』の比較を通じて—」（兵庫県立美術館研究紀要8号、友野印刷株式会社、2014年）において、白髪 の 作品 《泥にいどむ》（1955）の表現過程を例に挙げ、アール・ブリュットと《童美展》との作品の比較をおこなっている。
- 6) フリードリッヒ・ニーチェ 川原栄峰 訳『この人を見よ 自伝集』筑摩書房、1994年、74頁
- 7) 吉田泰男『現代教科教育学の理論的・実践的研究』上越教育大学教科教育に関するプロジェクト研究紀要、1992年、124頁。吉田は、幼児の造形活動過程のあり方をロータリー創造論「幼児の造形表現過程」として5類型に分類して位置づけた。造形活動の5パターンを示し、幼児の場合はどのパターンからも活動が始まることを定義した。
- 8) 針生一郎 東野芳明 中原佑介 大岡信「座談会 ミッシェル・タピエ氏をかこんで」『みずゑ』第627号、美術出版社、1957年、27頁
- 9) ミッシェル・タピエ「アンフォルメル の 未来—十三の省察—」『藝術新潮』第8巻11号、

1957年、103頁

10) ミシェル・タピエ 瀧口修造 訳「Ⅱ.別の美学について D'UNE ESTHETIQUE AUTRE」『みずゑ』617号所収、美術出版社、1956年、28頁

11) ミシェル・タピエ 富永惣一 瀧口修造 今井俊満『アンフォルメルとはなにか』(GENESE D'UNE ERE AUTRE アール・オートル) 座右宝刊行会、1957年、4頁

12) フリードリッヒ・ニーチェ 原佑 訳『権力への意志 下』筑摩書房、1993年、315頁

13) 『具体—ニッポンの前衛 18年の軌跡』美術出版社、2012年、平井はアンフォルメルを「不定形、未定形と訳される」としている。

14) 前掲書(11)、富永惣一・瀧口修造・今井俊満、1957年、11頁

15) 真理・価値・超越的なものの実在やその既成の様態をことごとく否定する思想的立場とされている。また、訳の②においては虚無主義とも訳されている。『大辞林 第四版』2019年

16) フリードリッヒ・ニーチェ 手塚富雄 訳『ツァラトゥストラ』中央公論新社、2020年(初版1973年)、51頁

17) 筆者は『具体美術協会』吉原治良の作品制作にみられる児童美術との関係 作品《白い円》を中心に(『藝術研究』第33号 広島芸術学会)において、吉原治良の円作品と幼児期体験の接続について言及した。

18) ミシェル・タピエ、内藤高 訳「生成する美学」『草月とその時代 1945-1970』光琳社、1998年、150頁。

19) 前掲書(16)、ニーチェ、中央公論新社、2020年、(初版1973年) 256頁

20) 前掲書(16)、ニーチェ、中央公論新社、2020年、(初版1973年) 254頁

21) 前掲書(12)、1993年、310~311頁。

22) 同上、1993年、312頁。

- 23) 信太正三『永遠回帰と遊戯の哲学—ニーチェにおける無限革命の論理—』
勁草書房、1969年、129頁
- 24) 前掲書(16)、2020年(初版1973年)、382頁
- 25) ニーチェは芸術を美と秩序と制御のアポロンの世界と陶酔と快感と激しさのディオ
ニュソス的世界の二つに分類した。ディオニュソスとは、ギリシャに伝わる酒の神であ
り、陶酔状態を伴い、ギリシャ演劇の発生に不可欠な気質を示す。
- 26) フリードリッヒ・ニーチェ 秋山英夫 訳『悲劇の誕生』岩波書店、2010年、259頁
- 27) 同上、2010年、254頁
- 28) 同上、2010年、259頁
- 29) フリードリッヒ・ニーチェ 塩屋竹男 訳『悲劇の誕生』筑摩書房、1993年、389頁
- 30) 同上29)、1993年、389頁。
- 31) 信太正三『永劫回帰と遊戯の哲学—ニーチェによる無限革命の論理—』勁草書房、1969
年、193頁
- 32) 同書、1969年、193-194頁
- 33) 衛藤吉則『新たななる Wissenschaft (科学・学問・知識) 論に基づく「術としての教
育」の構造と可能性』、教育哲学研究 120号、2019年、8~9頁
- 34) フリードリッヒ・ニーチェ 信太正三 訳『善悪の彼岸 道徳の系譜』摩書房、1993
年、233~234頁
- 35) 前掲書32)、1993年、447頁
- 36) 前掲書7)、1994年、74頁
- 37) 前掲書14)、1993年、511頁
- 38) 後藤雄太『存在肯定の倫理 I ニヒリズムからの問い』ナカニシヤ出版、2017年、53
頁

The leader of the informel, Nietzsche, which Tapie sought

Kazuhiko Kanayama

Graduate School of Humanities and Social Sciences

(Doctor's Degree Program),

(Kurashiki City College)

In the late 1950s, the art movement, Informel, gained momentum in Japan. The art critic Michel Tapie, a leader of the Informel movement, has offered his own explanation, drawing on F. Nietzsche's theories, which were actually aimed at art and children's play. It is through Nietzsche that the connection between Informel art and children's play is born. Moreover, this is the contact point between Informel art and children's play. The purpose of this study is to examine the theory of Nietzsche's play that Tapie seeks—it has not been sufficiently investigated by informel studies—and draw a connection between the Gutai Art Association: a post-War Japanese avant-garde art organization, and children's art.