

京都市立芸術大学審査学位論文（博士）

エロスの変容 —自然との交感—

京都市立芸術大学大学院美術研究科博士（後期）課程 日本画領域

小島 友理

目次

英文要旨 Abstract “Transformation of Eros: Communing with Nature”	3
序	7
第1章 美術の中のエロティシズム	10
・ 1-1. エロスとは何か—原始美術—	
・ 1-2. プラトンのエロス論	
・ 1-3. 中世のエロティシズム	
・ 1-4. ルネサンス—芸術家意識の誕生—	
・ 1-5. エロスとフランシスコ・デ・ゴヤ	
・ 1-6. 19世紀末のエロティシズム	
・ 1-7. 岡本太郎とアニミズム	
・ 1-8. フリーダ・カーロー—痛苦と孤独—	
・ 1-9. ジョージア・オキーフの暗喩の世界	
・ 1-10. エロティシズムとは—まとめ—	
第2章 わが内なる樹	45
・ 2-1. アニミズム—樹に対する日本古来の思想—	
・ 2-2. 樹下美人図	
・ 2-3. —穴—	
・ 2-4. —褻—	
・ 2-5. 村上華岳のエロティシズム	
・ 2-6. 霊性とは—まとめ—	
第3章 エロスの造形	68
・ 3-1. 写生に関する考察	
・ 3-2. 小下絵によるエロスの造形化	
・ 3-3. レリーフの制作についての考察	
・ 3-4. コラージュについての考察	
・ 3-5. 垂らし込みについての考察	
・ 3-6. 骨描き	
・ 3-7. 描くことへの暴力性	
・ 3-8. 各断層の破壊と統一化	
・ 3-9. 描き起こす	
・ 3-10. エロスの造形—まとめ—	
結論	82
・ 樹とエロティシズム	
書誌一覧・参考図版	86

英文要旨 Abstract “Transformation of Eros: Communing with Nature”

Once when I was in the middle of sketching a tree, the bark peeled away, and it looked like the body of a woman. The tree's transformed shape blended with my feelings, and I remember its unification with my inner self. The craving for change is the source of vitality and the desire for life. Eros is an important source of this desire. However, the desire to change and become someone new also leads to the contradiction of relinquishing one's self, which could equate to the “death drive.” When drawing the tree, I focused on the ecstasy related to the life impulse, and I thus wanted to try to describe the transformed tree.

I began by reviewing the history of Western concepts of Eros and eroticism. Eroticism as a concept was produced in modern times, and it is frequently employed in arts and literature. It is a term that generally denotes a sexual love motif or sensual sensations. However, the settings in which eroticism functions are not necessarily limited to those that exist between men and women or even in human relationships. It can also be perceived as a manifestation of a mental phenomenon produced between people and objects.

In Chapter 1, I outline eroticism as a sensual expression in Western art history to explore the relation between eroticism and art.

Eroticism is a word that originated from Eros. Since the beginning of mankind, people have possessed Eros, the life instinct, as an essential psychological feature, along with the fear of death. Thus, love is equivalent to the soul, and it can be considered as something that connects us to the surrounding nature and land. The existence of cave paintings is one example that demonstrates this. These wall paintings are found on hidden places inside caves where people can dream infinitely, and they are painted in places where sorcery or magic rituals occurred. These prehistoric paintings were painted by shamans who were believed to commune with nature.

Plato was the first person to introduce Eros as a philosophical subject.

At the time, Eros was considered to exist between art and the soul, good and evil, and humans and gods. It was considered to be the energy required for questioning the intermediary's role. The graceful and healthy forms of Greek art expressed it.

In the Middle Ages, Christianity (with its faith in an absolute God) suppressed liberalized instincts, and Eros was isolated and hidden, thus producing a distorted expression.

During the Renaissance period, history's dynamism returned to Greek and Roman classics and was less bound by church laws and decisions. This period returned Eros to

being a healthy emotion and a driving force necessary for the health of the human spirit. The naked body was restored in broad daylight.

At the end of the 19th century, the rapid development of science provided a scientific basis for removing the sense of taboo surrounding sex, and it was liberated from the suppression it experienced under Christianity.

In the 20th century, the surrealist movement shone new light on eroticism. The surrealists depicted an image of Eros that was disturbed by the modern-day anxiety and isolation brought about by science. The French writer Georges Bataille explored surrealism and re-evaluated ancient to modern art using the perspective of eroticism. He believed that, even though eroticism was a concept produced in modern times, animism (the desire to return to people's origins and ancient thought that had been lost because of the development of science and technology) was intrinsic in everyone's heart and was tied to a longing for primitive life. Bataille's spirit of inquiry and fundamental thinking are thus required to arrive at such thoughts.

From Greek and Roman times until the 19th century, several artists, including Bernini and Goya, responded to the need to express images that evoked life by utilizing unique forms and colors. Thus, eroticism could be said to have been intermittently reborn. In modern art, Eros has been expressed more vividly by painters such as Georgia O'Keeffe and Frida Kahlo who emphasize women's sensuality. The inspiration that these women obtained by putting themselves at stake through their art was one source of light leading us from the primeval darkness.

In Chapter 2, I explore why my depiction was that of a tree. I also discuss the relation between the tree and eroticism.

I drew a "sacred tree," and I was guided by a power that seemed to be nature and that was emitted from the tree. The primal religious feelings dormant in me might have been stirred by the tree's existence. The strange looking tree made me shiver by giving me a mysterious, chilling, and thrilling sensation, and I was fascinated by the intense, eerie, and somehow scary impression it left. Inside the tree was something that shook my heart; it was its so-called "divine nature" that made me feel this way, and this was "something sacred." Thus, I called this tree a "sacred tree."

Moreover, the tree that I wanted to depict had the appearance of a sensual woman's body. I describe it as "sensual" because it reminded me of the cycle of life.

I had faith that the symbol of a tree and that of a woman were connected, as can be seen in several works of art, including the early Japanese work "Lady under a Tree" (Juka bijin zu), Botticelli's paintings, and the statue of "The Healing Buddha." Things with the power of regeneration and the mysterious life force are connected with the sacred nature

of goddesses, and they are worshipped as symbolic representations of abundance and fertility.

Moreover, hollows could be observed in many places on the tree trunk. Staring at the distorted shape of the hollows in the tree creates a feeling similar to intoxication. It inspires the desire to return to the womb. The curved trunk and limbs around the holes wriggle around, and depicting the curves of the tree is similar to communing with ecstasy.

The imagination works in the depths of these holes, and it is filled with a longing for continuity. Moreover, there are pleats in the depths of the tree hollows. I had the desire to project my physical sensation into these pleats and feel the tree's divine nature; this is similar to Bernini's use of pleats in his sculptures' clothing.

The intoxication experienced because of the divine nature has the taste of continuity.

Furthermore, the Buddha depicted by Kagaku Murakami has an intoxicating look, and the artist appears to have been conscious of feeling at one with the Buddha.

The image of a woman depicted in Gian Bernini's work can also be considered to portray an intoxicated expression that shows a great desire to become one with God. Based on Bernini's work, it is possible to interpret that Bernini had an experience of being unified with God in his life of faith. Unification with God is the state of continuity that Bataille spoke about. I think of this as eroticism inspired by divine nature.

Murakami and Bernini lived in completely different times and had different cultural backgrounds. However, from the spirituality of Bernini's "Ecstasy of St. Teresa" and Murakami's Buddha, the sense of intoxication depicted could be considered eroticism. It is widely known that divine nature can inspire such a sense of intoxication. I felt that I wanted to vicariously experience this inspiration from divine nature by depicting the sacred tree.

In Chapter 3, I describe the relation between the work's modeling of Eros and the relation discussed in the previous chapter. I clarify how eroticism can be embodied as a unique form of expression by employing painting or drawing techniques actually used in Japanese artworks.

After I completed my sketch of the tree, I deconstructed the simple drawing in the sketchbook and attempted a new modeling. This is equivalent to destroying something and bringing it back to life. This process brings to mind the modeling of Eros. The idea that a deconstructed, simple drawing is a tree is expressed through its verticality, which also signifies my libido's tendency toward drawing.

After the rough sketch was completed, I created a clay relief model using a technique I learned from my supervising professor. I could establish the positioning of the composition, arrangement, and shape in three dimensional space. Then, I prepared a

collage using colored paper to plan the process of creating the work.

I noticed that the *tarashikomi* (dripping in) technique was an effective artistic effect for depicting the expression of Eros within the tree. By experimenting with other colors, rather than ink, the form became amorphous, and I noticed that the work had a certain ghostly impression. The *tarashikomi* process led to a certain feeling of intoxication while I was creating the work, which intensely stimulated the sense of Eros hidden inside me.

After repeatedly applying colors and completing the groundwork, I once again destroyed it. I washed all the surfaces with water and rubbed them with a cloth. I then scraped off the extra pigment with a palette knife and once again used the *tarashikomi* technique.

I hoped that, while I was repeating this cycle of destruction and reconstruction, death and rebirth, I would commune with the tree's Eros. I did this because I believed that my subject was instigating the transformation of Eros.

In the conclusion, I detail what eroticism means to me through the communion with the Eros of the trees I have encountered.

序

ある日、私は写生の途中で歪な樹木に出会った。細くてしなやかな枝と幹ではあるが、変形した形態と剥がれた樹皮は何故か傷ついた女性の肢体を思わせた。そして、そのままこの肢体が私の脳裏に焼きつき、空想をふくらませた。

絵の制作に入ると、私の情感とその樹木の形態が融合し、一体化していく。融合した時、私は私でない別の存在となる。その変化の過程で自己を手放した私の身体にエクスタシーが生じる。自己の消滅は、何者かになりたいという願望なのかもしれない。

いつしか私は、形態が新しい何者かに変化、変身する不定形な過程をこの樹の姿に託して描いていた。

変化への渴望は生命力の根源であり、生への欲求である。その重要なモーメント（契機）となるものはエロスといえるだろう。しかし一方、変化し新しい何者かになるという欲求は自己の喪失＝死を予感させるという矛盾を生じさせる。

この相反する衝動との関係性、その瞬間に生じるエクスタシー。この雷光のような感覚を改めて言葉に刻んでみたい。

ある時、私は R. M. リルケの「体験」という短いエッセーを読んで衝撃を受けた。世紀末の詩人が、樹によりかかりながら樹と一体化することを、見事に表現しているのに驚いたのだ。

「彼」は、とリルケは書く。ある城館に滞在中に庭園を本を手に散歩し、灌木のような樹木に身をもたせかけた。「そのうちにある未知の感情が、次第にはっきりと彼の注意を引くようになった——あたかもその樹の内部からほとんどそれと気づかれぬほどの顫動が彼の内部へと伝わってくるかのようであった」¹という。

「いったいこの身になにが起こっているのだろうか、と彼はせきたてるように自問し、そしてほとんどただちにある満足のゆく表現を発見して、それをおもわず呟いていた、——自分は自然の裏側にはいりこんでしまったのだ、と。」²

これに似た体験が私にもある。いわばエクスタシーと名付けるほかない感覚だった。

リルケは、「突然、彼には自分の姿勢がくるしいものになってきた、彼は樹の幹を感じ、手に持った本からくるだるい疲れを感じ、その場所を歩みでた」³と自慰行為の後のような気怠さ、虚脱感を記している。それまでの時間が恍惚の時間であったことを明かしているのだろうか。

1 ライナー・マリア・リルケ『リルケ全集7 散文Ⅱ』「体験」塚超敏訳、河出書房新社、1990, p.373.

2 前掲書, p.374.

3 ライナー・マリア・リルケ, 前掲書, p.376.

「自然の裏側に入りこんでしまった」というのは、どのようなことか。「彼」はあたりを見回して、「すべてのものの真の姿を感知し、それを内部に現前させ、距離をおいた愛情とでもいうべき想いをもって微笑みかけ、また、かつては彼に関係があったものの、その状況の意味はもう失われている、遠い日の多くのことのようにそれをあるがままに存在させたのであった」⁴と記されている。庭園のなかの道の曲がり角から死者たちが歩く姿を待ち構えるような思いだった、という。この神秘的な体験について、「万象は彼の心の明るい溶液のなかで完全に溶けてしまって、彼の存在には創造の味わいがひろがるのであった」⁵とあるのは、私には興味深いことであった。

また、モーリス・メルロー＝ポンティは『眼と精神』の中でアンドレ・マルシャンの次の言葉を引用している。

森のなかで、私は幾度も私が森を見ているのではないと感じた。樹が私を見つめ、私に語りかけているように感じた日もある……。私は、たとえば、私はそこにいた、耳を傾けながら……。画家は世界によって貫かれるべきなので、世界を貫こうなどと望むべきではないと思う……。私は内から浸され、すっぽり埋没させられるのを待つのだ。おそらく私は、浮かび上がろうとして描くわけなのだろう⁶。

リルケのいう体験が神秘的なものであったのに対して、20世紀の現象学者は画家の言葉の引用を通して、エクスタシーを形而上学的に捉える契機としているように思われる。

たしかに私は樹を描くときエロスを強く意識している。しかし、日本画を志した私がなぜエロス、エロティシズムといった西洋的概念に縛られるのだろうか。和語では表現できないのか。例えば、官能、性幻想などが考えられるが、いずれも私の体感とは合致しない。では、私が体感するエロスとはどのようなものか。なぜ樹を選ぶのか。これを明らかにするために、私はエロスおよびエロティシズムという概念が西欧においてどのようにして成立したかを知りたいと思った。そしてそれが日本の自然観と対立するものか、あるいは適合するものがあるかどうかという問題に関心を抱いた。第1章では、エロスおよびエロティシズムの概念を歴史的に辿ることにより、私自身のエロティシズムの概念を定義することを試みる。第2章では、このような自らのエロティシズムを表現する際の依代となる描かれる対象である樹についての分析を試みる。第3章では造形理

4 ライナー・マリア・リルケ、前掲書、p.375.

5 ライナー・マリア・リルケ、前掲書、p.377.

6 モーリス・メルロー＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、1982、p.266.

論を扱う。実際の作品制作において、第1・2章で考察した自らのエロティシズムをどのように表現しているのか具体的な方法を提示する。

以上の過程を辿ることによって、私自身が樹を描くことで表現しようとするエロティシズムがどのようなものかを明らかにしたい。

第1章 美術の中のエロティシズム

エロティシズムは近代になって生まれた概念である。フロイトによって学術用語として定着された語である、という⁷。ところが、心理学辞典⁸を開いてみてもエロティシズムの見出しは無い。心理学の領分で用いられる概念ではなく、美術、文学などで頻用されるが、その周辺の文化的伝統、すなわち神話、宗教、習俗などの中にも深く根をおろしている。

エロティシズムは一般に性愛的なモチーフ、また官能的感覚を表す語とされる。しかし、その働きが機能する場所は、かならずしも男と女、あるいは人と人との関係のなかだけに限定されるものではない。〈もの〉と人との間に生じる心的現象として顕現するもの、とも捉えることもできるだろう。

以下に、美術とエロティシズムの関係を探るために、まず西洋美術史における官能的表現としてのエロティシズムを概観する。西洋美術の流れのなかから、私がテーマとするエロティシズムとは何かとの問いに示唆を与える、注目すべき作品、絵画、事象についての分析を試みるためである。

1-1. エロスとは何か —原始美術—

エロティシズム (eroticism) は eros を母胎とする語であることは疑いない⁹。

「eros」は、人類が誕生したときから、あるいは人類が人類であること条件として、死への怖れとともに人類に備わった本来の心的機能といえる。だから愛=魂といえ、また自然すなわち大地の呼びかけに応えたものと答えることができる。

原始時代、文字が生まれる以前から人間は絵を画いた。このことは世界各地で発見される、洞窟壁画に遺された彩画や刻画などから容易に識ることができる。

⁷ エロティシズム 「ギリシア語のエロスに由来する語で、エロスはプラトンの『饗宴』にも語られているように、元来は肉体的な愛から精神的な愛まで含む包括的な概念であった。しかし近代では、肉体的愛、性愛の意味で使われる。本源的には、エロスは人間の最も根源的な生命力であり、人間のすべての文化現象すなわち文化、美術、習俗の背後にエロティシズムとして働いている。エロティシズムの性愛的側面が強調される時、文化の頹廢に向く傾向があるが (たとえばポルノグラフィの氾濫)、根源的生命力として働くときは、古いタブーや束縛を脱して人間性の真の開放に転化しうるともいえる (D.H.ロレンス, H.ミラーなど)。精神分析学においてフロイトは、エロティシズムの発達を人格形成の基礎とみなして学術用語に定着させた。」(『ブリタニカ国際大百科事典 1』ティビーエス・ブリタニカ, 1971, p.562.)

⁸ 『心理学辞典』有斐閣, 2003,

⁹ Cf. 『大辞林』三省堂, 1995, p.283.

なぜ原始時代の人間は洞窟という暗闇の中で絵を描いたのであろうか。洞窟の奥の秘められた場所に壁画はある。

土方定一の書には、洞窟壁画の描かれている場所は洞窟の奥の宗教的行事が行われる雰囲気をもつ神聖な場所で、呪術や魔術的祭儀が行われていたという¹⁰。ここでいう呪術とは「神や精霊などの超自然的力や神秘的な力に働きかけ、種々の願望をかなえようとする行為、および信念。まじない・魔法・魔術など」¹¹という意味である。呪術師は種族を代表してその行為を担った存在と考えられる。

土方定一は「種族の長である呪術師としての画家がラスコー洞窟壁画に見られるような、他の歴史時期に類をみない先史的開花を示し、それが種族の生死に関係する呪術的、社会的な責任ある機能をもっていた」¹²と記している（図 1-1 〈ラスコー壁画〉¹³）。

洞窟美術をはじめとする先史時代の美術作品の制作者を呪術師とする捉え方は、今日では定説となっている。ことにジェームズ・フレイザー『金枝篇』の呪術誕生についての考察が文学や歴史学、宗教学、精神分析学など文化諸科学の分野にまで圧倒的な影響を及ぼした。美術史家・木村重信によれば、20世紀初頭までは、原始美術制作の動機・目的について、「対象を模写した結果できたものある」¹⁴、あるいは宗教的儀礼とは関係のない「遊戯衝動や装飾的目的から作られた」¹⁵とする説や、表現の豊かさからそれを芸術的評価の対象とすべきである、などという意見があって論争が行われたという。

これらの説に対し、旧石器時代美術は、当時の人びととの生活が密接に依存していた動物に働きかけるため、呪術的目的あるいはトーテミズムから作られたとする意見がある。そのような説は、原始人の思想と行動の複雑さを総合的に研究したフレイザーの呪術論やタイラーのトーテミズム論に立脚しつつ、具体的な事実の分析を行うものである。その先駆者はレナックで、彼ははじめ旧石器時代美術は装飾的欲求から生れたと説いたが、1903年にそれを撤回して、呪術説を唱えた¹⁶。

トーテミズムは、「ある血縁集団と特別な関係をもつ特定の動植物や自然現象」¹⁷であるトーテムとの間に生じた信仰や制度である。呪術師はそこで中心的な役割を担ったも

¹⁰ Cf. 土方定一『土方定一著作集1 呪術 職人 画家と美術市場』平凡社、1976.

¹¹ 『大辞泉』小学館、1995、p.1274.

¹² 土方定一、前掲書、p.18.

¹³ 図 1-1 「何種類もの動物身体の部分の寄せ集めたような人物は、呪術性をぬきにしては不可解である。マレット (R.R.Marett) も、このような舞踊中の人獣に、呪いとか呪文とかの呪術力の化身をみ、このような人獣から擬人的な神への発展を想定する」。(『美術の始原』木村重信、新潮社、p.82.)

¹⁴ 木村重信『美術の始原』新潮社、1971、p.67.

¹⁵ 木村重信、前掲書、p.67.

¹⁶ 木村重信、前掲書、p.68.

¹⁷ 『大辞泉』前掲書、p.1892.

のと考えられる。

いうまでもなく呪術師に、今日でいう意味での芸術家意識があった訳ではない。しかし、文字が生まれる以前に、絵画的イメージに超自然的な力が籠められていたことは興味深い。なぜ絵画は、洞窟のなかという、いわば秘められた場所に誕生したのか、今日までのところ明確な答えは示されていない。「洞窟というものは、無限に夢見る隠れ場である」¹⁸という、ガストン・バシュラールの言葉が思い起こされる。洞窟に描かれた絵はエロスの情動であり、無自覚のままにその発露として絵画のなかに反映されていたのだ。

先史時代の絵画には、自然と交感する能力にすぐれた（と信じられた）ものが描いたのである。そしてある場所には、そこに動物との交合を想像させるものなど、性に関する直接的な表現も多く確認できる（図 1-2 〈笛を吹く呪術師〉レ・トロア・フレール洞窟）。というより、すべての線やタッチに、拙いながらも絵を描く私にはエロスの情動を読みとることが出来るような気がするのである。大地は母なるもの、生命の根源である。生殖、豊穡を祈る思いを表現しているとすれば、エロスはそこに顕現している。したがって、愛（エロス）のないところに芸術（表現）は生まれない。

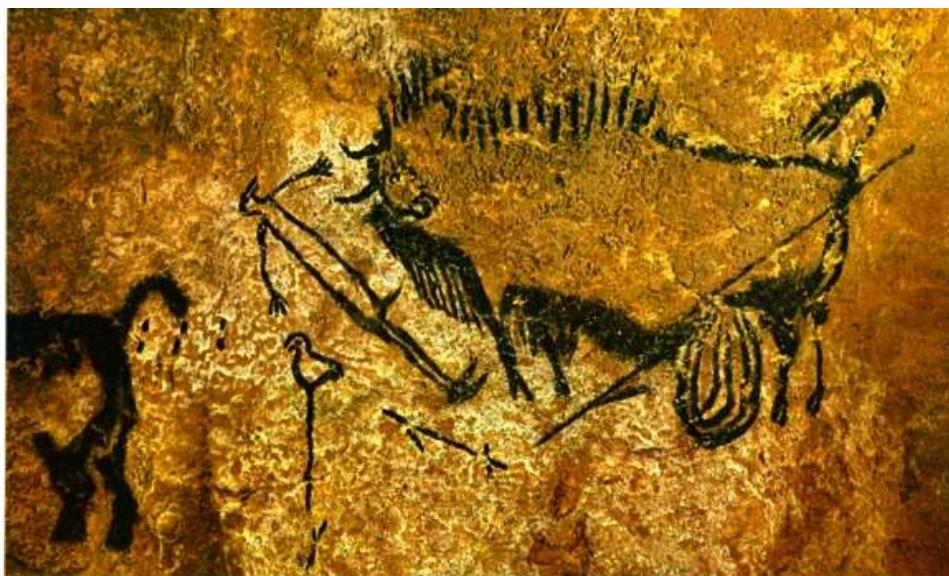


図 1—1 〈ラスコー壁画〉紀元前 13500 年ごろ

立った性器をもった鳥の顔をした男と腹を裂かれた野牛

18 引用は「それは保護された休息、平穏な休息の夢に直接的な意味をもたらす。ひとたび神秘と恐怖のある境界をとおりすぎれば、洞穴の中に入る夢想家は、そこで生きることが出来るであろうと感ずるのである。ほんのしばらくでもそこに止まってみよ。そうすれば、既に想像力もまたそこに移り住むのである。」と続く（ガストン・バシュラール『大地休息の夢想』饗庭孝男訳，思潮社，1970，p.88.）



図 1-2 〈笛を吹く呪術師〉レ・トロア・フレール洞窟
(聖所) 後期旧石器時代
(ブルイユ神父の明細画の一部)

上半身は野牛の姿をし、腰から下は勃起した男性である。

豊穡を祈って、大地に向かって男女の性交の芝居をして見せるという呪術的方法がある。その一例としてフロイトは以下のように記している。

ジャワの多くの地方では稲作では稲の開花期が近づくと、男女の農民は夜になってから野原へいくことになっていた。これは大地に実例を見せつけて、米の農作を促すためであった。これに反して、厳禁されている近親不倫は、土地の凶作や不作を招くものとして恐れられた。¹⁹

太古、文字が誕生する以前、エロスは生と性そのものの混沌たる状態で、理性によって認識される段階には達していなかった。それが原始的絵画である。と同時に、呪術という行為と言葉を浴びたエロスには、いわば影のような隠された部分が生じたと思われる。

¹⁹ フロイト「文化・芸術論」(『フロイト著作集 第三巻』高橋義孝訳、人文書院、2003、p.214.)

1-2. プラトンのエロス論

エロスを哲学の課題として最も早く取り上げたのはプラトンだ。プラトンは『饗宴』のなかでエロスとは何かをめぐって、ソクラテスを囲む6人の登場人物たちに順繰り発言させている。

エロスとは愛である。

ではエロスがもたらすものとはいったい何なのか。ソクラテス是对話者たちにむかって、かつてディオティマから語られた、言葉を使って語った。

地上の個々の美しきものから出発して、かの最高美を目指し絶えずいよいよ高く昇り行くこと、ちょうど梯子の階段を昇るようにし、一つの美しき肉体から二つのへ、二つのからあらゆる美しき肉体へ、美しき肉体から美しき職業活動へ、次には美しき職業活動から美しき学問へと進み、さらにそれらの学問から出発してついにはかの美そのものの学問に外ならぬ学問に到達して、結局美の本質を認識するまでになることを意味する。²⁰

エロスは美と醜、善と悪、神と人との中間、その段階に存在するものであり、媒介の役割をになう追求のエネルギーとされた。

追求はまず肉体の美へ、そして魂の美、知識の美、美のアイデアに導く。美のアイデアには自然、肉体、社会、知識、芸術すべてのものが含まれる。それは永遠、普遍、絶対である。有限なものから無限なものへと、絶対的なものへと昇りつめる。

西洋において最初に意味づけられたエロスのイメージは、崇高で純粋なものであったと考えられる。それは躍動的で創造的なエネルギーであった。

プラトンによりエロスに以上のような一つの定義が与えられた。

生命感をあらわす健康な美の表現、理想の美を追求した、生命の賛美であり健康なエロティシズムの表出といえる。肉体のもつ澁刺とした美を堂々と強調した彫刻のフォルムがそれを明らかに示してくれる（図 1-3 〈ミロのヴィーナス〉、図 1-4 〈ラオコーン〉）。

²⁰ プラトン『饗宴』久保勉訳、岩波書店、2013、p.134.



図 1-3 〈ミロのヴィーナス〉
紀元前 100 年頃

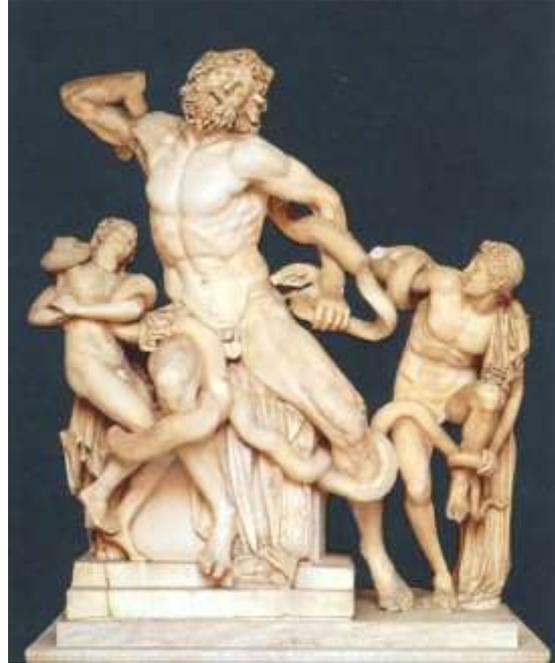


図 1-4 〈ラオコーン〉
紀元前 40 年—紀元前 20 年頃

私は考える。『饗宴』はエロスの隠された側面を暗示してくれた。エロス生きる意味を満たしてくれると同時に、その芸術表現は今日に至るまでつたわる永遠性すなわち不死を約束するものだろう、と。

だからだろう私はエロスに心惹かれるのかもしれない。

私にとってエロスとは肉体的な欲求と、創造性への願望の架け橋となり、それらを統合しうる生命エネルギーである。ゆえに私の中の衝動は、エロスのエネルギーと言えるだろう。それは追求のエネルギーでもあり、創造をもたらす美のアイデアをめざすものである。

1-3. 中世のエロティシズム

西欧では中世の長い時代においてキリスト教（＝絶対神の信仰）の支配によって本能の開放が抑圧され、民衆の持つエロスは「隠されたエロス」として封印され、歪んだ表現を生み出した。



図 1-5
 ジョット・ディ・ボンドーネ
 〈荘厳の聖母〉 1310 年
 表 キリスト教美術

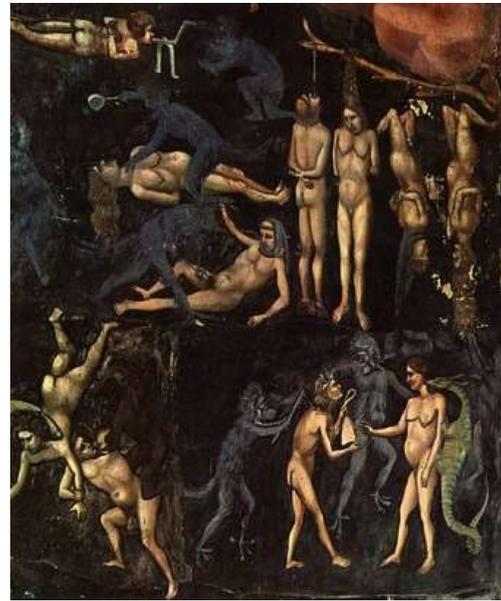


図 1-6
 ジョット・ディ・ボンドーネ
 〈最後の審判 一部〉 1306 年
 裏 エロティックイズム (負のエロスのイメージ)

ジョルジュ・バタイユの『エロスの涙』には、こう記されている。

中世は、絵画におけるエロチスム (エロティックイズム) に、その場所を与えた。すなわち、それを地獄へ追いやったのである！ この時代の画家たちは、教会のために仕事をした。そして教会にとって、エロチスムは罪だったのである。絵画がエロチスムを導入し得る唯一のかたちは、断罪なのであった。地獄の表現——厳密に言えば、罪のいまわしい姿——のみが、エロチスムに場所を与えることを許したのである²¹。

その闇の世界に感応したのが「悪魔」「魔女」といわれる存在だったと考えられる。エロスは悪魔崇拝のなかに潜む。キリスト教によってエロティックイズムは封印された (図 1-5 ジョット・ディ・ボンドーネ 〈荘厳の聖母〉) が、まさにそのことによってエロテ

²¹ ジョルジュ・バタイユ『エロスの涙』森本和夫訳、現代思潮社、1964、p.84.

イシズムに場所が与えられたのである（1-6〈最後の審判 一部〉²²。

1-4. ルネサンス —芸術家意識の誕生—

中世まで絵と彫刻は職人によって、家具や日用品と同じ精神で作られていたが、ルネサンスにかけて芸術家各自の創造意識、自己の制作に対する責任意識に大きな変化が生じた。

ウラジミル・ウェイドレは芸術家意識について記している。

その芸術家のみがしうる個性的行為でなければならず、したがって、他のすべての芸術家と根本的に相違する点だけを表現すべきものだ、という考えがしだいに浸透していく。こうした芸術家は、自分の欲する芸術、世間の期待あるいは欲求とはまるでかけはなれたものになるかもしれぬ芸術を意識するようになった²³。

現代、私たちの芸術家意識においては芸術家の個性はもっとも重要なものとされる。

ルネサンス以前にも偉大な造形物で、すぐれた芸術的作品は数々存在している。しかし、それらを制作した手職人たちはおのれの個性を誇ることなく、中世という長い時間を、いわば「詠み人知らず」の無名性の闇に生き、そこに充足していたのだ。「人間の精神的欲求は、物質的欲求よりはるかに強大であったし、また、芸術家は、みずから手職人をもって任じていたが、この手職人がじつは芸術家に他ならなかった」²⁴。芸術家意識の誕生は、エロス、またエロティシズムを個人のなかに意識化されることを意味する。

ルネサンスは教会の掟や決まりにとらわれない、ギリシア、ローマの古典に回復する歴史のダイナミズムである。そこではふたたびエロスは健全な情動となり、人間の健康を回復する原動力となった（人間性は回復された）。それは同時にプラトンの蘇生であったと考えることができる。

ルネサンスにおいて裸体は白日の下に復活する²⁵。

²² 図 1-6 中世の教会は7つの題材を定めている。傲慢、貪欲、淫欲、憤怒、大食、嫉妬、怠惰である。その中でも貪欲と淫欲がクローズアップされている。中世の教会は快樂に厳しい目をむけ、特に淫欲は否定され大罪となった。首を吊るされている2組みの男女は修道士と不義の女性で、淫欲の罪を犯したとされる。(Cf.利倉隆『悪魔の美術と物語』美術出版社, 1999,)

²³ ウラミジル・ウェイドレ『芸術の運命—アリストイオスの蜜蜂たち』前川敬作訳, 飛鷹節訳, 新潮社, 1975, p.221.

²⁴ ウラミジル・ウェイドレ, 前掲書, p.221.

²⁵ 「15世紀後半になると、はだかのモデルをデッサンすることが正規の訓練の一部であったことを示す証拠が沢山残っている。」(ケネス・クラーク『ザ・ヌード』高階秀爾訳,

画家たちは官能的な美しい肉体、人間の表情を描きたいという欲求が見られる。その欲求の表現にはギリシア美術にも垣間見られる。画家の主観的欲求の表現が復活したのがルネサンス時代であり、健康的な人間の美しい肉体のエロスの表現が再起している。例として、図1-7 サンドロ・ヴェロッキオ〈ヴィーナスの誕生〉である。

「ヴィーナスを低俗的なものから天上的なものへ高めることがヨーロッパ芸術の常に立ち還る目標のひとつとなって来た」²⁶という。エロスは太古より、肉体的欲望を正当化するものであった。



図 1-7 サンドロ・ヴェロッキオ〈ヴィーナスの誕生〉1485年

1-5. エロスとフランシスコ・デ・ゴヤ

スペインにおいては19世紀に入って再びキリスト教による抑圧は苛烈なものとなり、いわば断末魔のように機能して、「異端審問」がしばしば繰り返された。しかしこの時代にエロスに向かい、その暗黒の側面に光をあてた画家が出現する。

フランシスコ・デ・ゴヤ (1746-1828) は「鮮明な色彩感、光の描写、鋭い現実直視と幻想性の結合などは、近代絵画への道を開いたものとされる」²⁷。

晩年ゴヤが自身の住居の壁に描いた14枚の絵は黒い色彩をモチーフとしたものが多いため「黒い絵」と呼ばれる。その中でも最も有名なのが図1-9〈我が子を食らうサト

佐々木英也訳，筑摩書房，2004，p.549.)

²⁶ ケネス・クラーク，前掲書，p.122.

²⁷ 『ブリタニカ国際大百科事典 小項目版』[電子辞典]，CASIO，

ウルヌス)である。ローマ神話に登場するサトゥルヌスが自分の子どもに殺されるとい
う予言を恐れ、次々自分の子どもを呑み込んでいったという伝承をモチーフに描かれて
いる。

ルーベンスの描く図 1-8 (我が子を食らうサトゥルヌス) と比べ、ゴヤはより生々
しく悪の本質を描きだす。自分の子を頭から丸かじりし、性的興奮状態にもあったと言
われている²⁸。破滅に対する恐怖から狂気に取り憑かれ、凶行に及ぶ様子がリアリティ
を持って描かれている。ルーベンスの描く子どもと違い、この白くて丸みのある身体は
若い女性に見える。この狂気の絵に、タブーの中のある種の欲望の戦慄を感じさせるエ
ロティシズム表現の極地を思わせるものがある。

アンドレ・マルローはゴヤ論の中で「芸術の存在理由とは共犯的感情にはじまって恍
惚境におわるある種の愉悦のうちにありたいという見かたがあまりにもはっきりして
いた」²⁹と記している。

ゴヤは、悪魔とは実際は人間の心に潜む邪心である、ということを見抜いていたのだ
ろう。地獄へ追いやられたエロスを、その黒い表情とともに甦らせた。対象を凝視して、
その本質をありのままに描く、この点においてゴヤは近代芸術の先駆者となったと見え
られる。エロスの姿は、具体的実在として捉えられたのである。

²⁸ 「此の絵を撮影した古い写真からは、この巨人の男性性器が勃起しているように思われ
る。この細部は、壁画が画布の上に移された際に失われた (あるいは隠されたのかもしれ
ない)」(ツヴェタン・トドロフ『ゴヤ 啓蒙の光の影で』小野潮訳, 法政大学出版局,
2014, p.227.)

「下半身がひどく損傷を受けたために、この画像の真の意味を解釈することは難しい、し
かし初期の写真で見ると、サトゥルヌスは性的興奮状態にあったようである (彼の勃起
は、壁からカンヴァスに移す作業中に剥落したか、もしくはあまりにもわいせつであると
して修復者の手で除去されたのであろう)」(サラ・シモンズ『岩波 世界の美術 ゴヤ』
大高保二郎訳, 松原典子訳, 岩波書店, 2001, p.292) .

²⁹ アンドレ・マルロー『ゴヤ論——サチュルヌ——』竹本忠雄訳, 新潮社, 1972, p.96.



図 1-8 ピテール・パウル・ルーベンス
〈我が子を食らうサトゥルヌス〉
1636-1637 年



図 1-9 フランシスコ・デ・ゴヤ
〈我が子を食らうサトゥルヌス〉
1819-1823 年

1-6. 19 世紀末のエロティシズム

健康的なエロスにそれまでとは異なる理解が加えられたのは、19 世紀の後半に入ってからと考えられる。

時代の芸術思潮はロマン主義³⁰から写実主義・自然主義³¹へと移行する。それまでの

³⁰ **ロマン主義** 「身近な現実を離れて遠い世界にあこがれる心情を、ロマン的心情と名づけるなら、そのような心情は、いつの時代にも、いかなる土地にも存在したといえよう。ロマン主義の語源とされる中世のロマン（ロマンス語で書かれた物語で、美男美女が活躍する）を読んだ民衆も、そのような心情をもって読みふけたにちがいない。しかし、そうしたロマン的心情とロマン主義は少し異なる。それは、ロマン主義がまさに近代の産物であり、素朴なロマン的心情を徹底的に意識化し、対象化し、多様化した点である。ロマン主義の向かう対象は、現実の多様さに応じて多様であり、出発点としての現実をヨーロッパという場所に置くなら、あこがれと関心ははるかな東洋に、出発点を今（19 世紀）という時間に置くなら、あこがれは遠い中世に向かう」（『コンサイス 20 世紀思想辞典』第 2 版、三省堂、p.936.）

³¹ **写実主義** 「現実を美化あるいは理想化せず、あるがままに描写しようとする文学・芸術上の立場、19 世紀中葉、ロマン主義に対立して興った思潮」（『広辞苑』）

情緒的な表現を脱却して、科学上の新しい発見を通して人間の生の実相に迫ろうとした。

ダーウィン（1809–1882年）の『種の起源』（1859年）による進化論は、キリスト教絶対の社会をゆるがせた。医学の分野でも、プロスペール・リュカ『哲学・生理学』（1847–50年）、クロード・ベルナール（1813年–1878年）の『実験医学研究序説』（1865年）が発表された。またメンデルによって遺伝学に革命的な発展を見た³²。「神は死んだ」とフリードリヒ・ニーチェ（1844–1900年）の言葉が思想界を震撼させたのも80年代のことである。そしてジークムント・フロイト（1856–1939年）が無意識もまた生きている、と精神の未開の闇に光をあてた³³。フランスの哲学者アンリ・ベルグソン（1859–1941年）らにより「時間」についての考察が深められた³⁴。

こうした発見によってロマン主義に終止符が打たれ、写実主義・自然主義全盛のあと、20世紀に入ると文学・美術はまったく新しいシーンを迎える。

性をめぐる禁忌の意識は、科学上の根拠を得てキリスト教のながい呪縛から解き放たれたのである。そこにエロティシズムという新しい概念が生まれたと考えられる。『西洋思想大辞典』によると、新旧時代の交替期である1830–1848年にエロティシズムという表現が文章上に現れるとされる。

エロティシズムは、19世紀にシャルル・ボードレール（1821–1867年）ら世紀末の芸術家によって発見され、考察された、エロスの働きを示す抽象的概念である。

管見のおよぶところでは、ボードレールの詩や散文作品のなかにエロティシズムという語は見出すことができない。しかし、エロスに近代的な意味を与えた先駆者として、今日、多くの論者がロマン主義末期の詩人であるボードレールの名前を挙げるのは、この『憂鬱』の作者が、例えば「残酷さと快楽は、極度の熱さと極度の冷たさの如く、同一の感覚である」³⁵、「永遠のヴィーナス（浮気、ヒステリー、気紛れ）は、悪魔の魅力的な形のひとつである」（『赤裸の心』）³⁶などと、愛の両義性を明確に認識しえた詩人だ

自然主義 自然主義の提唱者はエミール・ゾラで、それは写実主義の影響下に「科学万能主義の時代精神を極端なかたちで文学に応用したもの」とされる。（『フランス文学史』東京大学出版会、1988、p.223.）

³² 『フランス文学史』東京大学出版会、1988、p.223.

³³ 「フロイト理論において＜性＞が中心位置を占めているのも、神が死んだあとの人間を説明する理論である以上、当然のことであった」（『コンサイス 20世紀思想辞典』三省堂、p.553.）エロスとは自己の存在を満たす、保証するすべて、誤解を恐れずに記すなら幻想であり、生の根源である。

³⁴ 「アインシュタインの相対性理論が正しく理解されるならば自らの哲学と矛盾しないことを示そうとする『持続と同時性』は、その時間論、科学批判のもっとも精緻な展開として注目される」（『科学史技術史事典』弘文堂、1994、p.956.）

³⁵ シャルル・ボードレール『ボードレール全集Ⅱ』矢部原伊作訳、福永武彦編集、人文書院、1972、p.248.

³⁶ シャルル・ボードレール、前掲書、p.256.

ったからだろう。「私は言う、恋愛の唯一至高の悦楽は、悪をなすという確信にある、と。——そして男も女も、悪の中にこそ一切の悦楽があることを生まれながらしっているのだ」(『火箭』)³⁷という記述は、すでにエロティシズムの定義に限りなく近づいているともいえるのである。ボードレールはその『日記』に、「カトゥルス³⁸とその一派は官能性しか知らなかった。それを磁石の片方にすれば、もう一方の極にあるのが神秘主義である」³⁹と記している。性的快感を享受する、たんに官能の感覚の段階にとどまる美ではなく、十全な美(エロス)には悲哀のほか、神秘という精神性が介在することを暗示している。19世紀半ばまでには、文学・芸術において、ボードレールによってエロティシズム論の新しい展開へ、一つの大きな布石が敷かれていたのだと考えられる。

19世紀後半から20世紀初頭にかけての数十年間は、科学の急速な発展の時代である。とともにカール・マルクス、フリードリヒ・エンゲルスによって資本主義が厳しく問われ、人類とは何か、に関しても発見が相つぐ時代でもあった。

1914年7月に勃発した第一次世界大戦は早期に終結するだろうという大方の楽観的な予想をはるかに超えて、4年後の18年11月にドイツが降伏し、ようやく終戦を迎えた。ヴェルサイユで講和条約が結ばれたのはその翌年のことだった。

科学の時代の大戦は文字通り世界的な規模の総力戦となって、古き良きヨーロッパは崩壊した。最新の研究書には「かつて一度として経験したことのない規模でのあの争乱を、人々は『大戦』と呼んだ。挙国一致の戦いは、自動火器や手榴弾、戦車、戦闘機、毒ガスなどの投入とともにヨーロッパはほぼ全域を巻き込んだ破壊をもたらし、その衝撃は世界へと広がってゆく」⁴⁰、「揚げられた『総動員体制』の看板に偽りはなく、人員や物資はもちろん『文化』や『精神』までもが動員された戦いだった。そして、前線に赴いた者も、銃後での生活を営んだ者も、総力戦の凄まじさをその心身に深く受け止めることになる」⁴¹と記されている。戦後の荒廃した現況についても「フランス、イギリス、ロシアもまた、古代に栄えたエラム、ニネヴェ、バビロンと同じように滅亡し、ただ『美しい名前』になるかもしれないという、絶望的な危機感を人々に抱かせた。しかも、この未曾有の破壊は、ほかならぬヨーロッパ自身の知的成果によってもたらされた

³⁷ シャルル・ボードレール、前掲書、p.223.

³⁸ カトゥルス「(前84頃～54頃)ローマ共和政末期の叙情詩人。北イタリアに生まれる。ローマで、10歳年長の人妻クロディアに思慕したが、失恋。〈われは憎み、かつ、恋す〉という恋愛詩・叙情詩等113の作品を残す」(『コンサイス外国人名事典』三省堂、1997、p.209.)

³⁹ 『西洋思想大辞典』シャルル・ボードレール『日記』の引用を再引用したものである。(『西洋思想大辞典』平凡社、1990、p.12.)

⁴⁰ 小黒昌文「戦争を書く—『見出された時』と第一次世界大戦」『現代の起点 第一次世界大戦 第3巻 精神の変容』岩波書店、2014、第6項 p.139.

⁴¹ 小黒昌文、前掲書、p.139.

ものであっただけに、事態は一層深刻だった⁴²と説明されているのである。

戦後、不安と焦燥の下に、新しい時代の表現者である若者たちは模索をはじめた。戦前、1912年に前衛芸術誌『ソワレ・ド・パリ』を創刊して概成芸術の反逆者となった『アルコール』の詩人ギヨーム・アポリネールが先駆者となって、ピカソ、ブラックらとともに現代芸術の可能性を切り開いた。エスプリ・ヌーボー（新精神）と呼ばれる運動である。

オーストリアではダダ運動を始動したトリスタン・ツァラ⁴³が1918年「ダダ宣言」を起草して、「ダダはなにも意味しない」⁴⁴と叫んで既成の芸術概念を全否定した。「道徳は愛と隣みを定めた。この二つの脂肪の塊は象や惑星のように肥大し、人びとはそれを良しとする。だが、それらは何の優しさももたない。優しさというのは透明なものである。明晰で確乎たるものである」⁴⁵という。ロマン主義はその残滓までが命脈を絶たれたのである。ただ、宣言の末尾に「思考を大切にせよ。自由、**ダダ、ダダ、ダダ**。痙攣する苦悩の叫び。あらゆる対立概念や矛盾の、グロテスクなものの、不条理なものの、絡み合い、生」⁴⁶とあるところに注目したい。この記述が過去の詩人のなかで、「グロテスクなものの、不条理なものの」探求者であったボードレールだけが、エロティシズム表現の先行者としてその真価を認められる切っ掛けとなったのかも知れない⁴⁷。

パリでアンドレ・ブルトン⁴⁸、ポール・エリュアール⁴⁹によって、シュルレアリスムという芸術運動が巻き起こされたのは1924年のことだった。シュルレアリスムは、さまざまなジャンルにわたるヨーロッパ中の多くの若い表現者が参加して、芸術における革命的な事態を現出した。その背景には第一次世界大戦（1914—1918）後に若者たちを襲った不安と焦燥があったと考えられる。古き良きヨーロッパは崩壊したのである。

シュルレアリスムによってエロティシズムは新たな照明があてられた。アンドレ・ブルトンが西洋美術のなかにエロティシズムの新たな価値を見出したことはすでに記した。周囲の画家たちの多くがエロスをテーマとしたのは、シュルレアリスムの底流にフロイトの影響があることから察知されるだろう。

⁴² 森本淳生「〈精神の危機〉の時代—問いとしてのヨーロッパ」『現代の起点 第一次世界大戦 第3巻 精神の変容』岩波書店、2014、第9項 p.215.

⁴³ トリスタン・ツァラ「フランスの詩人。ルーマニア生まれ。ダダイスムの創始者の一人。」（『広辞苑』岩波書店、2008、p.1850.）

⁴⁴ リスタン・ツァラ『トリスタン・ツァラの仕事 I—批評』浜田明、1988、p.15.

⁴⁵ リスタン・ツァラ、前掲書、p.21.

⁴⁶ リスタン・ツァラ、前掲書、p.22.

⁴⁷ やがてシュルレアリスムにおいて、ロートレアモン、ランボーが先駆者として祭り上げられたように、と記すべきだろうか。

⁴⁸ アンドレ・ブルトン「(1896—1966) フランスの作家・批評家。最初ダダイスムに加わり、のちシュルレアリスムの中心的存在となる」（『広辞苑』前掲書、p.2497.）

⁴⁹ ポール・エリュアール「(1895—1952) フランスの詩人。ダダイスム・シュルレアリスムから共産主義へ進み、第二次世界大戦中レジスタンスに参加、平易な言葉で美しい詩を書く」（『広辞苑』前掲書、p.327.）

エロティシズムは1959年—1960年度国際シュルレアリスム展の中心テーマとしてとり上げられている。そこでブルトンはエロティシズムを「ひとつの特権的な場、そこで生のもっとも深淵な願望が上映される煽動と禁止の劇場」⁵⁰と述べている。しかし、と私は考える。ダリ（図1-10〈大自瀉者〉）やミロ、エルンストン、アンドレ・マッソン、マルセル・デュシャン（図1-11〈花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて、さえも〉）ら多くのダダ・シュルレアリスムの画家たちがエロティシズムをテーマとして、奇抜な発想を競い合ったことは知られる通りである。彼らは科学によって招来された「現代」の孤独と不安に揺らぐエロスの像（イメージ）を描いたのだった。しかし、私にはそれらが機械仕掛けのエロスとしか見えない。魂＝愛が見失われてしまったような印象を受けるのである⁵¹。エロスはプリミティブな人間性そのもののなかに恢復されなければならない、と。

⁵⁰ アンドレ・ブルトン『展覧会出品者へ』1959—1960、『シュルレアリスム国際展カタログ』所載5項の記述の引用である。（グザビエル・ゴーチエ『シュルレアリスムと性』三好郁朗訳，朝日出版社，1977，p.30.）

⁵¹ Cf. 『シュルレアリスム辞典』創元社，2016，p.21—22.



図 1-10 サルバドール・ダリ 〈大自詠者〉 1929 年



図 1-11 マルセル・デュシャン
〈花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて、さえも〉
1915-1923 年

シュルレアリスムの特質の一つは、古い芸術的概念を全否定し、そのことによって芸術的刺戟を広く人類学・社会学・神話学などさまざまなジャンルの学問領域にまでに及ぼしたことである。

シュルレアリスムに接近した初期のジョルジュ・バタイユが雑誌『ドキュマン』⁵²の編集長となったのは1929年である。バタイユはニーチェの思想に多大な影響を受けた思想家である。彼の周囲にはミシェル・レリス⁵³やジョルジュ・ランブール⁵⁴、ロベール・デスノス⁵⁵らが集った。バタイユは1935-1936年にかけて、〈コントル・アタック（反撃）〉⁵⁶を結成。1936-1939年、画家アンドレ・マッソン⁵⁷や小説家ピエール・クロソフスキー⁵⁸とともに『アセファル（無頭人間）』⁵⁹を発刊。翌1937年にはロジェ・カイヨワを加え〈社会学協会〉⁶⁰を設立する⁶¹。

バタイユの思想に深い共鳴を寄せたフランス文学者の一人である出口裕弘によると、バタイユは「〈神の死〉以後の西洋社会にありながら、中世の見神家たちが体験したような激越なエクスタシスを回復しようとしたのだ」⁶²とある。この過激な思想化によってエロティシズムは静的なイメージではなく動的なエネルギーとして捉えられた。

バタイユは『ラスコー、あるいは芸術の誕生』につづいて『エロティシズム』『エロスの涙』などの著書によって、古代から現代の美術までをエロティシズムの視点から捉

⁵² 『ドキュマン』「人類学、美術その他各種ジャンルを網羅した雑誌」（出口裕弘『集英社世界文学大辞典3』綜合社，1997，p.435.）

⁵³ ミッシェル・レリス「(1901—1990) フランスの作家民族学者。旅行記『幻のアフリカ』（1934）を書いて、文学と民俗学とが彼にとっては相互に「はまりこんだ」関係にあること、現実から神話へ、そして神話から現実への相反する二重運動以外に生きる道のないことを知った」（『増補改訂 新潮世界文学辞典』新潮社，1993，p.1280.）

⁵⁴ ジョルジュ・ランブール（1900—1970）小説や短編集、戯曲、詩集の作家。大旅行家でもあった。Cf. ジョルジュ・ランブール『ヴァニラの木』小佐井伸二訳，白水社，1976，巖谷國士の解説を参照。

⁵⁵ ロベール・デスノス「(1900—1945) フランスの詩人。シュルレアリスムの詩人として出発し1930年頃から伝統的形式に戻った」（『広辞苑』）

⁵⁶ 〈コントル・アタック（反撃）〉「1936年、内外のナショナリズムに反抗する政治団体」（酒井健『バタイユ入門』ちくま新書，1996，p.28.）

⁵⁷ アンドレ・マッソン「(1896—1987) カフカの文学や心理学の影響から変容する自然像を主題に描く」エロスの探究者であった。（『コンサンス外国人名事典』三省堂，1999，p.961.）

⁵⁸ ピエール・クロソフスキー「(1905—)」フランスの作家、画家。（『増補快討 新潮世界文学辞典』前掲書，p.333.）

⁵⁹ 〈アセファル〉バタイユらは秘密結社「アセファル（雑誌と同名）」を結成する。「宗教的目的（ただし反キリスト教的な、主としてニーチェ的な目的）」とした密儀祭への実行へと向かった。秘密結社であったため祭儀の詳細は不明。雑誌『アセファル』では「この秘密結社に対する意図の一部を発表している」（酒井健，前掲書，p.114.）

⁶⁰ 〈社会学協会〉「37年には社会における聖なるものの存在理由を考察する講演形式の会」（酒井健，前掲書，p.28.）

⁶¹ Cf. 出口裕弘，前掲書，p.435

⁶² 出口裕弘，前掲書，p.435.

え直したのである。

バタイユの『ラスコーの壁画』は民俗学的探求の試みであったが、芸術観においても新たな発想を提示した。

ラスコーで私たちの眼を惹き、私たちの心を捉えるのは、動こうとするものである。熱に浮かされたような運動が常習ぬきで美を放射する、あのラスコーの作品群を前にすると、精神の舞踏、という印象が私たちを昂奮させる。作品を前にしたとき私たちに迫ってくるのは、人間とそれを取り巻く世界との自由な交感である。人間はこの交感に身をゆだね、その世界と協和し、その世界の富を発見する。この酔い痴れた舞台の運動は、芸術自身が受容してきたともいえるし、宗教や呪術が芸術に強いたともいえるさまざまな付属的任務のはるか高みへまで、芸術を高めてゆくだけの力をつねに持っていた⁶³。

プリミティブ芸術の力が迫真の力をもって、現代人の精神を鼓舞したのだった。「自由」がキーワードである。この一語によって、古代土着美術（のエロス）が現代美術（のエロス）と直結するのだった。

「バタイユグループ」はシュルレアリスムからの脱却を繰り返したが、それは現代の文明、科学からの原始への回帰を目指した脱却への試みであったと考えられる。

バタイユの思想は 30 年代当時、パリにいた日本人の若い画家に深甚な影響を与えた。岡本太郎である。〈コントロール・アタック（反撃）〉、〈社会学研究会〉そこには日本人として画家・岡本太郎も参加している（『わが友-ジョルジュ・バタイユ』）⁶⁴。岡本太郎は 1929 年にパリに赴き、1931 年、ソルボンヌで哲学科に入学、1939 年に民族学科を卒業した。在学中に純粹抽象画家としての活動をはじめ、1937 年に最初の画集『OKAMOTO』を出版したが、同年シュールアンデパンダン展に〈傷ましき腕〉を出品して純粹抽象と決別、ブルトンやエルンストらと親交した、とされる。バタイユやレリス、クロソウスキーらシュルレアリスムを脱退した思想家グループに接近したのは 1939 年のことだった。

1-7. 岡本太郎とアニミズム

1940 年に戦争の影響から日本へ帰国。岡本太郎は戦後、下北半島から沖縄諸島まで、日本の名地を巡って、古伝承のルーツを探り、縄文の美しさを再発見した。その行為はかつてシュルリアリストであったミシュル・レリス、ジャコメッティらがアフリカを旅

⁶³ ジョルジュ・バタイユ『ラスコーの壁画』出口裕弘訳、二見書房、2000、p.195.

⁶⁴ 岡本太郎『岡本太郎の本 1 呪術誕生』みすず書房、1999、p.200-p204. 岡本太郎は 1935 年シュルリアリスト、思想家などによって組織された「コントロール・アタック（反撃）」へ参加する。この時バタイユと出会う。「コントロール・アタック（反撃）」の解散のち、バタイユから〈社会学研究会〉へ推薦され参加する。

して、原始黒人美術に新しい美を見出したことと軌を一にする。彼らはともに、文明以前のアニミズム⁶⁵にふれて呪術的幻想をもとめ続けたのである。縄文土器は考古学者によって発掘され、歴史的資料として尊重されていたが、その生命感に溢れた美しさを見出した功績は岡本太郎の榮譽に帰すべきものだろう。『忘れられた日本』『神秘日本』『日本再発見』とその旅の記録である著書名を並べただけでも、彼の関心のありかのおおよそが推察され、その背後に、歴史の古層を探求しようと試みたバタイユの思想への共鳴が生きていることも理解されることだろう。

パリで過ごした数十年の青春体験が、日本の美を捉えるかれの眼をエトランゼ（異邦人）のような新鮮なものとしたのだといえるかもしれない。

『日本の伝統』（1956年）と題する著作によれば、かれは弥生式時代からつづく日本美の平板でなごやか、繊細な伝統にあきたらない思いを抱いていた。やがて、稲作中心の弥生時代と、狩猟で暮らした縄文時代とでは「美の断絶がある」ことに気付いた。はじめて縄文土器にふれたときは、思わず唖ってしまったという。

からだじゅうがひっかきまわされるような気がしました。やがて何ともいえない快感が血管の中をかけめぐり、モリモリ力があふれ、吹きおこるのを覚えたのです。たんに日本、そして民族にたいしてではなく、もっと根源的な、人間にたいする感動と信頼感、したしみさえひしひしと感じとる思いでした⁶⁶。

「はげしく追いかぶさり、重なりあって、突き上げ、降下し、旋回する隆線紋（粘土を紐のようにして土器の外がわにはりつけ、紋様をえがいたもの）。これでもかこれでもかと、執拗にせまる緊張感。しかも純粋に透った神経のするどさ」⁶⁷という表現が感動の強烈さを示している。

そびえ立つような隆起があります。するどく、肉ぶとに走る隆線紋をたどりながら、視線を移してゆくと、それがギリギリッと舞いあがり、渦巻きます。とつぜん降下し、左右にぬくぬくと二度三度くねり、さらに垂直に落下します。とたんに、まるで思いもかけぬ角度で上向き、異様な弧をえがきながら這いのぼります。不均衡に高だかとも面をえぐり、切りこんで、また平然ともとのコースにもどるのです⁶⁸。

さらに、次の指摘は興味ぶかい内容を孕んでいる。

⁶⁵ 自然崇拝、呪術的社会への回帰願望。

⁶⁶ 岡本太郎『日本の伝統』光文社、2005、p.77.

⁶⁷ 岡本太郎、前掲書、p.73-74.

⁶⁸ 岡本太郎、前掲書、p.81.

狩猟期に生きた人間の感覚は、きわめて空間的に構成されているはずで、獲物の気配を察知し、しかも的確にその位置をたしかめ、つかむには、鋭敏な三次元的感覚があるのにちがいない。それによつて生活した狩猟期の民族が、われわれの想像をはるかに超えた、するどい空間感覚をそなえていたことはとうぜんです。そういう生活なしには縄文土器のあのよう的確、精緻な空間のとらえかたは考えられません。

そうしてみると、すぐに連想されるのは、ヨーロッパ旧石器時代の原始人クロマニヨン人によつて描かれた有名な世界最古の絵画アルタミラの岩絵（スペイン）です。ひさしいあいだ謎とされているその立体的迫力も、なるほど、なっとくできるのです。

69

縄文土器への強烈な感動によつて、岡本太郎は狩猟期の人類への共感をよびさまされた。三次元的な「空間感覚」は、樹々の存在によつて得られた感覚といえるだろう。岡本太郎が樹木の存在に格別な関心を抱いたことは明らかである。樹木こそは天に向かって周囲何キロもの空間を支配して、そこに潜むすべての生物の気配を感じ、それと感応する機能を備えたものだからである。

縄文土器に対する感動が、実作者である岡本太郎の創造活動に大きな刺戟を与えたことはいうまでもない。岡本太郎は自身が古代の呪術師であるかのように、異端者としてアニミズム的思考の芸術家として再生する。〈森の掟〉（1950年）から連作で、図1-12〈樹人〉（1971年）、図1-13〈縄文人〉（1982年）が制作される。万博会場に設置された図1-14〈太陽の塔〉（1970年）も、それが傑作といえるかどうかはともかく、科学万能を賛美する空間に原始・アニミズムの根源的な生のエネルギーを照射させた、人類への祈りにも似た象徴であつたか、と考えられるのである。

私のエロス探求の旅は終わらない。しかし、科学技術が急速に、また、果てしもなく発達した今日。今後、表現の世界においてエロスが人間の問題として、絵画表現のなかにどのように捉えていくのか予測できない。

20世紀前半から後半へ、シュルレアリスムの余波、ことにバタイユの志向は岡本太郎に確認されるが、同時代的なあらわれとして、アメリカ大陸においては二人の女性画家によつて原始回帰の願望のなかに新しいエロティシズム表現が誕生した。

69 岡本太郎、前掲書、p.84



図 1-12 岡本太郎〈樹人〉1971年



図 1-13 岡本太郎〈繩文人〉1981年



図 1-14 岡本太郎〈太陽の塔〉1970年

1-8. フリーダ・カーロ —痛苦と孤独—

辺境のシュルレアリスト、47年の情熱的な生を燃焼させたフリーダ・カーロ（1907-1954）の作品はどれも血塗られた画面に、生と死の危うい緊張のなかに濃密なエロティシズムをただよわせるものだった。フリーダの心の闇の体験から、心の中のアニミズムを想起させられる。

フリーダはメキシコ郊外の町で1907年に生まれた。父はドイツ移民のユダヤ人、母はメキシコ南部出身のインディオ（先住民）の血を引く「魅惑的な女性だった」。⁷⁰幼少期はメキシコ革命（1910-1917年）の内戦状況下に過ごし、7、8歳の頃は妹とともに大きな衣装ダンスに隠れて、革命歌を歌った。そして政治風刺画家ホセ・グアダルーペ・ポサダが編集した革命歌集が金曜日に市場で売られていたのである。

フリーダは1925年に高校の下校途中に交通事故で脊髄や骨盤を砕くという瀕死の重傷を負う。17歳だった。奇跡的に一命を取り留めるが、この事故でフリーダの生涯は苦痛との戦いとなり、それが絵を描き始める切っ掛けともなった。医師から見放された「フリーダのために」、母親は「天蓋付きのベッドを用意し、天蓋に鏡をとりつけて、特別なイーゼルをつくらせ」、父親は絵具箱をおくった、という⁷¹。痛苦と孤独のなかで、絵画制作ははじめられたのである。1929年、フリーダは当時のメキシコ画壇の第一級の画家で、革命家として知られた、ディエゴ・リベラ（42歳）と結婚。ディエゴはフリーダの才能を見出したのである。しかし、フリーダは32年と34年、二度の流産を経験した。ディエゴとは1939年に離婚したが、翌年ふたたび結婚する。

生きることは描くこと。フリーダにとって、絵を描くことが救いであると同時に、「死」と「生」との繰り返しであったことが理解されるのである。フリーダに絵日記が遺されているように、絵画制作は日課といえる作業であった。日本文学にいう私小説制作⁷²に似た行為であったと考えるなら、作品ごとにフリーダのこころの闇に潜むアニミズムの変容、変化、成長の過程を確認することも可能だろう。

フリーダはメキシコの自然と風土を愛し、メキシコ先住民の遺した芸術を愛した。ディエゴとの暮らしは「身の回りをメキシコ民芸芸術で埋めつくし、リベラの先征服期彫塑像コレクションは、メキシコでも第一級品のものになっていった」⁷³という。フリ

⁷⁰ クリスティーナ・ビュリュス『フリーダ・カーロ — 痛みこそ、わが真実』遠藤ゆかり訳、創元社、2008、p.16.

⁷¹ クリスティーナ・ビュリュス、前掲書、p.32.

⁷² 「フリーダ論を書き続けたアントニオ・ロドリゲスは、彼女はシュルレアリストではなく、むしろ「現実に深く根ざした画家…例を見ないほどリアリスティックな画家である」という見解をとっている。シュルレアリストの絵と関係ありげに見えるが、「フリーダの絵は夢占いの感覚の世界をさまよっているのではなく、自分が体験した血まみれの記憶、一種の自伝なのだ」とも記している」（ヘイデン・エレーラ『フリーダ・カーロ 生涯と芸術』野田隆、有馬郁子訳、晶文社、2003、p.257.の再引用である。）

⁷³ ヘイデン・エレーラ『フリーダ・カーロ 生涯と芸術』野田隆、有馬郁子訳、晶文社、

フリーダの作品には熱帯の強烈な陽光が溢れ、そこに自傷的に歪んだグロテスクな肢体が描かれるのである（1-15 〈ヘンリーフォード病院〉）（1-16 〈私の誕生〉）⁷⁴。



図 1-15 フリーダ・カーロ 〈ヘンリーフォード病院〉 1932 年

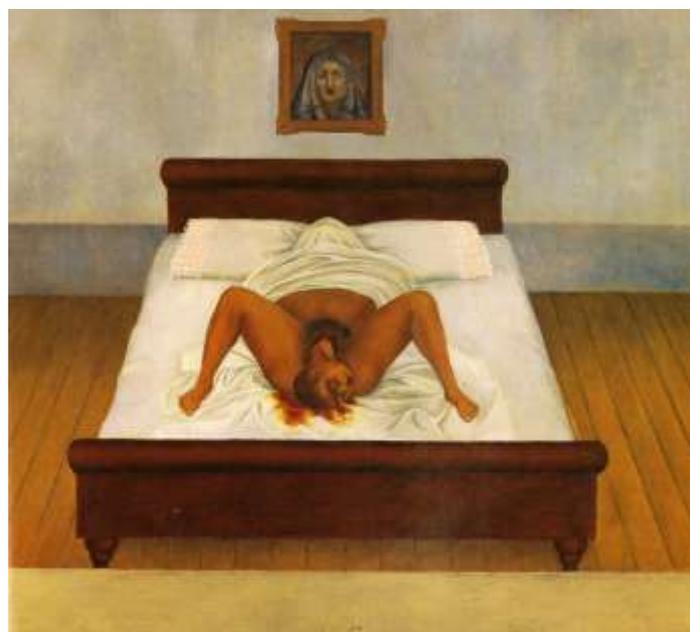


図 1-16 フリーダ・カーロ 〈私の誕生〉 1932 年

2003, p.94.

⁷⁴ 図 1-15 と同様、流産した直後に描いた作品。流産を想起し描くことは、フリーダ自身の傷をまたえぐる行為である。しかし、自身の傷と向き合うことが彼女の救いでもあった。事故後の静養中フリーダの父がしたように、ディエゴもまた絵具箱と医学書を贈った。

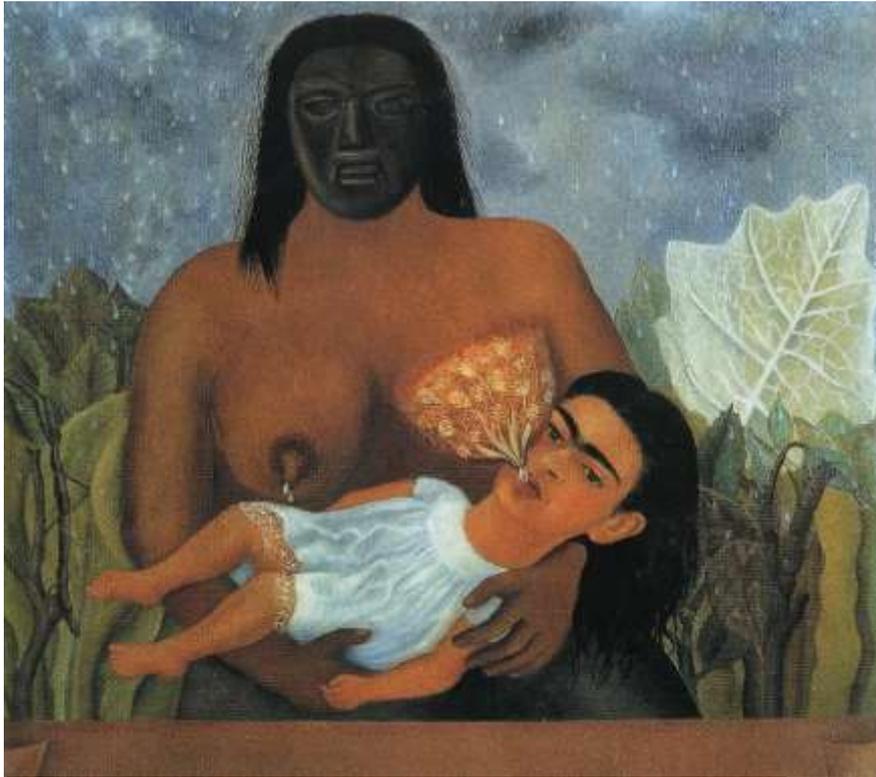


図 1-17 フリーダ・カーロ 〈乳母と私〉 1937年



図 1-18 フリーダ・カーロ 〈夢〉 1940年



図 1-19 フリーダ・カーロ
〈サボテンの実〉 1937 年



図 1-20 フリーダ・カーロ
〈生命万歳〉 1954 年

アンドレ・ブルトンがメキシコについて「このうえなくシュルレアな国」⁷⁵と喝破した。また「私はメキシコの地形や植生、人種混交が生み出すダイナミズム、その高い抱負の中に、シュルレアなものを見いだす」⁷⁶と記している。

ブルトンが講演のためにメキシコを訪れたのは 1938 年。この年にフリーダの作品に触れ、ブルトンはフリーダを自らが先導するシュルレアリスムの運動の一員として認定したのだった。

ブルトンはこう記した。

フリーダの芸術は、稀有な効力をユニークな形で混合しうる能力を備えた、残酷さとユーモアの滴さえ含み、これが相まって、メキシコの秘密たる媚薬を合成するにいたっているのである。インスピレーションの力は、ここでは青春の奇妙なエクスタシーと生殖の神秘によって養われている。エクスタシーと生殖は、寒冷国のように個なる心の保護区とみなされるどころか、フリーダは率直さと尊大さをまじえつつ、それを誇示しているのである⁷⁷。

(1938 年にニュートークのジュリアン・リーヴィ画廊ではじめての開かれたフリーダの個展のためのパンフレット)

フリーダはニューヨークでの初めての個展のあと、ディエゴに勧められて、ブルトンが企画した個展のためにパリへと向かった。しかし個展は結局のところ開催されず「メキシコ展」と題されて、ブルトンがメキシコシティの市場で買いあつめたガラクタのよ

⁷⁵ ヘイデン・エレラ、前掲書、p.223.

⁷⁶ ヘイデン・エレラ、前掲書、p.223.による再引用。

⁷⁷ ジュリアン・リーヴィ画廊への推薦文の一文（ヘイデン・エレラ『フリーダ・カーロ生涯と芸術』野田隆、有馬郁子訳、晶文社、2003、p.225.）からの再引用。

うな民芸品に囲まれて、自分の作品が展示されることに不満を覚えた⁷⁸。

「メキシコ展」のカタログに、ブルトンは記した。

もっとも魅力的であるために、もっとも純粋なものともっとも有害なものに、かわるがわる進んでなることに同意しているという意味で、これ以上、女性的である絵画はない。フリーダ・カーロ・デ・リベラの芸術は、爆弾のまわりに巻かれたリボンである⁷⁹。

しかし、この比喻は、革命家であるディエゴの妻であり、同士としてのフリーダの一面のみを強調した表現と思われる。

科学文明のなかに華ひらいた芸術運動における技巧的なエロティシズム⁸⁰とは相容れないものを感じることは確かだろう。フリーダは、シュルレアリスム運動の初期の段階でブルトンら主流派と訣別を繰り返したバタイユ、M・レリス、P・クロソウスキーら〈社会学研究会〉のグループの考えに近いものがあつたと推測されるが、なにより自らがヨーロッパ生まれの知識人ではなく、インディオの血をひく存在なのだ。

結果的には、この展覧会で、フリーダは著名な芸術家達から認められたという意味では成功に終わったとも考えられるのだが⁸¹。しかし、パリの街にも人々にもフリーダは馴染むことができなかった⁸²。

ブルトンにシュルレアリストとして認定されたものの、フリーダはシュルレアリストの枠を超えた存在であった。美術評論家のアントニオ・ロドギレスは、「彼女はシュルレアリストではなく、むしろ現実に深く根ざした画家……例を見ないほどリアリスティ

⁷⁸ 「私が到着するまで、絵は税関にありました。あのブルトンの奴が、面倒がってそのままにしておいたからです。(略)だから、マルセル・デュシャン(素晴らしい画家よ)に会うまで、何日もバカみたいに待つしかなかったの。彼は、頭のおかしいシュルレアリスト野郎たちの中で、ただひとり地に足をつけている人間です。」(1939年2月16日にフリーダがニコラス・ムライへ送った手紙の一文である。)(クリスティーナ・ビュリュス『フリーダ・カーロ — 痛みこそ、わが真実』遠藤ゆかり訳、創元社、2008、p.72.)

⁷⁹ 「メキシコ展」のカタログ「フリーダ・カーロ」の紹介文(ピエール・コル画廊、1939)(リスティーナ・ビュリュス、前掲書、p.59.)から再引用。

⁸⁰ エロティシズム 「シュルレアリスムとエロティシズムの基本的な関連性をもっともよく利用し、あきらかにすることができたのは、結局のところダリである。『最小限の機械的な機能をもつこれらのオブジェは、無意識の行為の結果引き起こされる幻想と表象を基盤にしている』——そしてやがては、『精神の文化は欲望の文化とひとつになる』(サルバドール・ダリ「シュルレアリスムのオブジェ」、「革命に奉仕するシュルレアリスム」誌、大3号、1931年12月)」と記している。(『シュルレアリスム辞典』創元社、2016、p.22.)

⁸¹ ここでポール・エリュアール、マックス・エルンストン、イヴ・タンギー、ジョアン・ミロ、カンディンスキー、ピカソら多くの芸術家と知り合うことができた。

⁸² Cf.ヘイデン・エレラ、前掲書.p241.

ックな画家である」⁸³と断言した。実際、フリーダも自らはシュルレアリストではない、と明言しているのである。「ピエール・コル」画廊の支配人から「あまりにもショッキングだ」といくつかの作品が展示拒否された⁸⁴とき、フリーダはシュルレアリスムの限界を知ったのかもしれない。

ヨーロッパの革命幻想のなかで進展したシュルレアリスムに、フリーダは影響されず、独自のスタイルを貫いた。彼女のインディオの血、メキシコの厳しくも逞しい大地が、絵画表現に無意識に表現されている。自然との交感、すなわち生と死の循環の実体を伴って、フリーダの不具の身体とはげしい感情、先史メキシコの精神に共鳴したのだ（図1-17〈乳母と私〉）⁸⁵（図1-18〈夢〉）。苦痛に苛まれながら、生（生命）の根源であるエロスの生態を凝視しつづけた。絵画表現によって自らの苦痛を、いわば昇華されたリアリティー（実体）にまで高めた時、フリーダの作品にはなぜか不思議なほど静謐な、陶酔感が漂うのである。私はフリーダ・カーロに20世紀美術におけるエロティシズム表現の一つの達成点を見る。

現代フランスを代表するノーベル賞作家、ル・クレジオはメキシコを愛し、先史メキシコ時代の呪術的精神世界につよく惹かれた小説家だが、かれは『ディエゴとフリーダ』⁸⁶のなかにこう記している。

……フリーダは古式（アルカイック）なメキシコであり、舞踏のゆるやかで宗教的リズムにのって、祖先の仮面をかぶり、人間たちの中に舞い下りてきた女神であり、天空の液汁のように乳を飲ませ、山脈のようなそのがっしりした腕で乳児を抱きしめる巨大なインディオ女である。市場で溶岩の碾臼の上に身を傾ける女たち、裕福な境界をさまよい、豪壮な邸宅の犬に吠えられる土運搬者たち——マリキータス（テントウムシの意。その姿からのあだ名）——の沈黙の声である。また子供たちの寄るべない、怯えた眼差しであり、臨産婦の血みどろの肉体であり、住居（ビビエンダンス）に取り囲まれた中庭にしゃがみこみ、永遠の孤独の底に抱いたまじないや呪いの言葉を呟いている白髪の呪術女である。西欧世界に負っているものは何もなく、まるで自分の肉から剥ぎとるかのように、神話の血を帯び、記憶の倦むことのない波に震える古代の意識のさまざまな断片を、自分自身の心の底から汲み上げ続けるインディオのアメリカにおける**創造の魂**である⁸⁷。

⁸³ ヘイデン・エレラ、前掲書、p.257.

⁸⁴ Cf.ヘイデン・エレラ、前掲書、参考文献

⁸⁵ 「乳母から吸った栄養、一滴一滴、彼女の口に流れ、彼女が永遠にアメリカ・インディアンの宇宙に結びつける超自然的な乳汁にたいする信仰を描くことも忘れない」（ル・クレジオ『ディエゴとフリーダ』望月芳郎訳、1997、p.144.）

⁸⁶ ル・クレジオ、前掲書

⁸⁷ ル・クレジオ、前掲書、p.190-191.（強調は引用者による）

まるで古代社会の呪術師のような存在であった、というのである。「創造の魂」の一語はフリーダの描く血まみれの心臓のようになまなましく、永遠の生命を意味するエロスの根源を思わせる（図 1-19 〈サボテンの実〉）⁸⁸（図 1-20 〈生命万歳〉）⁸⁹。



図 1-21 フリーダ・カーロ 〈根〉 1943 年

図 1-21 〈根〉（1943 年）の作品にはフリーダ自身が地に横たわった、倒木のように描かれている。メキシコの風土を表現したような荒れた地であり、フリーダ自身は折れた大木のようなものである。しかし深く絵を観ていると、フリーダの身体と葉が同化し、樹液にも血液にも見える。亀裂の入った荒れた地に、樹液とフリーダ自身の肢体が地の養分となり、美しい地へと再生する小さな感傷的な希望なのだろうか。いや、しかし葉に包まれたフリーダ自身の姿は「落葉帰根」⁹⁰という言葉をもよおさせるものがある。この横たわった姿は、常に死を意識している、彼女自身である。表情は苦痛に満ちたものではない。この姿で地面に帰りたいという彼女の死と再生の循環を悟った眼差しに感じられる。陶醉といってもよい。

⁸⁸ 白い皿と布についたサボテンの汁は真っ赤な血のようでもある。自傷的なものを感応する。

⁸⁹ 1954 年、死の一か月前に完成した遺作。フリーダは 1953 年に右足を壊疽のため切断する。血みどろの果肉は切断された肉片を想起する。

⁹⁰ **落葉帰根** 中国禅宗第六祖慧能の言葉。伝承禅語。

水上勉『落葉気根』小澤書店、1979、p.257.あながきにて水上勉は『落葉帰根』の題を六祖慧能の言葉を借りたと記している。「葉ばかりでなく、花も実も落ちて根に帰るとは、禅者のよく云うことばであって、私はこの言葉を常識的に人の生死のけしきとうけとってきたし、いまもそう思っている」と記している。

1-9. ジョージア・オキーフの暗喩の世界

フリーダ・カーロの仕事に触れると、自ずと、20世紀美術におけるエロティシズム表現のもう一人の達成者である女性画家、ジョージア・オキーフ（1887-1986）の作品群が連想される。

ジョージア・オキーフは1887年、ウィスコンシン州サン・プレーリー近郊に生まれた。ニューヨークで絵画制作を学び、ヨーロッパ近代美術、ことにピカソ、カンディンスキー、セザンヌらの作品から影響を受けたとされる。オキーフは優秀な画学生ではあったが、その資質を見出したのは、のちに夫になる写真家で「291ギャラリー」の画廊主であったアルフレッド・スティーグリッツである。

オキーフが描く花は、暗喩の域を超えた、エロティックな性的シンボルとして発表当時から多くの美術評論家やジャーナリストに読み解かれたという。オキーフ自身の性的な成長過程を記録する自伝的要素を含むものとされたのだった⁹¹。

オキーフがエロティシズムを感じさせる花々を描いた動機を理解するには、モダニズムという、より大きな文脈の中で考えなければならない。19世紀半ば以降、モダニズムの芸術家、詩人、小説家たちは大概、作品の中でエロティシズムを赤裸々に表現するようになった。パリの裏社交界——キャバレー、アブサンと、高級娼婦——から生まれたモダニズムは、当初は、ブルジョワに衝撃を与えることを主眼とするボヘミアンのサブカルチャーといった形をとった。エドゥアール・マネ（1832-1883）をはじめとする芸術家は、当時の主流だった道徳観に逆らうことを楽しんだ。一般的な性的規範を揶揄したいというまったく同じ願望は20世紀になっても続き、エゴン・シーレ（1890-1918）、ピカソ、サルバドール・ダリ（1904-1989）、マルセル・デュシャン（1887-1968）などの芸術家が現れた⁹²。

出発当初から、オキーフは「女性」の性をテーマとする特異な画家として注目されている。

オキーフは今日、花（図1-22〈ピンクの上の2つのカラ・リリー〉）や木（図1-23

⁹¹ 画家のマースデン・ハートリーは「おそらく存在しうる私的な記録としてこれほど生き生きとして厚かましいものはない…厚かましいというのは、その表現が抑制されておらず、あからさまだという意味である」と評した。また文明批評家として高名なルイス・マンフォードによればオキーフは「それなしでは親密すぎて分かち合えない経験の言葉を見つけたのである」。またオキーフの作品は「長く騒々しい性の噴出である。若き性、青春の性、成熟した性…膨張する性、勃起する性、破裂する性」と述べた。（ランダル・グリフィン『ジョージア・オキーフ』藤村奈緒美訳、青幻舎、2014、p.48.）

⁹² ランダル・グリフィン、前掲書、p.46.

〈灰色の木、ジョージア湖〉)、砂漠でみつけたバッファローの頭蓋骨の作品(1-24〈雄羊の頭とタチアオイ、丘〉)などで知られが、彼女が描く花はそのフォルムと独特な色彩感覚によって女性の陰部を暗示させる、濃密なエロティシズム(——とは、なまなましい生命感を意味する——)を湛えたものであった。樹々はまた、独特の擬人化を凝らしたもので、そこには天と地を繋ぐ媒介としてエロスが表現された。オキーフの絵画における、エロティシズム追究は初期の頃からはじまっていた。

オキーフ自身の内面と花のモチーフの一致、さらにはモチーフの巨大さから生じているのである。どの絵もみな、オキーフの女性としてのアイデンティティを多少なりとも反映している、オキーフの絵画をじっくりと見ているとき、われわれは彼女自身に近づいているのである⁹³。

オキーフは30歳の頃からニューメキシコなど各地を訪れ、原住民の大地と自然に強く惹かれた。1949年頃からニューメキシコのアビキュー村で、ながい晩年(97歳まで)をそこに過ごした。

現代文明から逃避するかのようになり、と記すなら、彼女が尊敬を寄せたデーヴィッド・ハーバート・ローレンス(1885-1930)の行跡を思わせるものがある。『チャタレイ夫人の恋人』で知られるエロスの追究者であるローレンスもまた、ロンドンを離れ、理想郷をもとめて妻フリーダとともにイタリアからアメリカ、メキシコを放浪したのだった⁹⁴。

オキーフはニューメキシコで、かつてローレンスが住んだ家で何度か長い期間を過ごし、フリーダ・ローレンス夫人とは親交をもった。ニューヨークの美術学校以来の友人で『知られざるオキーフ』⁹⁵の著者であるアニタ・ポリッツァーはニューメキシコにオキーフを訪ねたことがあるという。「空が、日没が、山々がそして広い空間が、自分にとってつねに意味があるからこそ彼女はニューメキシコに住むのである」⁹⁶と記す。

オキーフは後に、教会に行く必要を感じない、なぜなら「独りで天と地の間に立っていると、私の何らかの感情が、知られざる無限に向かってあらゆる方向に流れ出していきます。この感覚の方が、組織化された宗教から受けるものよりずっと大切だからです」⁹⁷。

⁹³ ピーター＝コーネル・リヒター『岩波アート・ライブラリー ジョージア・オキーフとアルフレッド・スティーグリッツ』甲斐義明訳、岩波書店、2010、p.78.

⁹⁴ 『増補改訂 新潮世界文学辞典』新潮社、1993、P.306-308.参考文献

⁹⁵ アニタ・ポリッツァー『知られざるジョージア・オキーフ』新垣さやこ訳、晶文社、1992、p.263.

⁹⁶ アニタ・ポリッツァー、前掲書、p.248.

⁹⁷ ランダル・グリフィン、前掲書、p.96.

原初の荘厳な光景が、オキーフの内面にプリミティブな因子を想起させたのだろう。オキーフの山は髯をもつ塊りで、それは女体のもつ曲線によって、性的な感覚のたかまりを表しているかのようである（1-26〈灰色の丘〉）。

オキーフはディエゴ・リベラとフリーダ・カーロ夫妻とも会っていた。一度は1938年ニューヨークで、二度目は1951年メキシコまで訪ねている。オキーフとフリーダに共通するものを示す二つの記述を引用しておきたい。

アニタ・ポリッツァー『知られざるオキーフ』

ディアンズのプエブロで毎年開かれる。感動的な儀式が代々伝えられていて、これが一日じゅうつづくのだ。男と少年たちは腰から上は裸で、時には油を塗り、鹿皮の腰布と色とりどりのかぶりものを身につけている。女と少女たちは黒いチュニックに織物の赤い帯、その衣装もこの地方の有名なすばらしい手作りの銀とトルコ石の首飾りで飾りたてられ、交替で踊り続けていた。同じ歌を、こだまが空をみたすまで、何度もくり返していた。太陽の熱で乾燥した剥きだしのこの土地では、老人たちのコーラスや、すばらしい太鼓、何人かの踊り手のもつ瓢箪の音に合わせ、やむことのない奇妙なリズムで彼らは雨乞いの踊りを踊り、穀物の収穫や豊穡の恵みを祈って踊るのだ。男と少年たちはマカシン（アメリカ・インディアンの底の平らな靴）をはき、女と少女たちは裸足で、焼けるような大地の上で踊る。私たちはほかの見物人たちといっしょに、キヴァのなかで準備を終えたふたつの組が交代しに来る場所の近くに、何時間も立っていた。⁹⁸

インディアンの古代的な儀式に参加した体験は、オキーフの原始回帰の方向を決定づけたものと想像される。フリーダにも同様な体験があった。ル・クレジオは記す。

ル・クレジオ『ディエゴとフリーダ』

インディオの世界のもう一つのイメージが少しずつディエゴとフリーダの愛のシンボルとなってゆくだろう。それはサンドウンガである。アフリカふうの名前を有するこの奇妙な舞踊は、最初は実にゆっくりした動きだが、やがて宗教的儀式と愛のパレードを混じながら次第に激しくなっていく。真直ぐもたげた頭の上に、果物をいれた鉢を載せ、テワナ衣裳の長い服の裾で地面をはらう女たち。舞踊をリードする男は花で飾られた異教の十字架を振りかざしながらターンし、〈征服〉の暴力や隷従にもひるまず、永遠に活力あふれる先スペイン期の世界のエロチックな力

⁹⁸ アニタ・ポリッツァー、前掲書、p.263.

の表現そのものを示す。

一生の間フリーダは、この舞踊のゆるやかな渦や、荷を頭上で平均を保たせようとする緊張によって胸を動かさず、両腕を上げ、骨盤をゆっくり揺らして、女神みいたいな振る舞いをするテワナの女たちのほとんどが忘我の表情の、虜になっていた⁹⁹。

身体的表現は芸術表現としては、あるいは絵画よりもながい歴史をもつものと考えられる。踊りもまた、神話以前の呪術的社会の表徴である。オキーフとフリーダ、二人の原始の時間への回帰願望が明確に観察されるのである。

ランダル・グリフィン『ジョージア・オキーフ』のなかで「宇宙のつながり、原始的な汎神論の探求、恍惚として畏怖の念といったものに興味を持っていた」¹⁰⁰と記している。

二人はともにこころのアニミズムを生きた画家であった。今日、失われたエロスがどこに潜んでいるのかが理解されるのである。

岡本太郎もまた、二人と同じような志向をもって、日本各地に古代的な儀式、呪術的空間をもとめて旅したのだと思われる。

⁹⁹ ル・クレジオ, 前掲書, p.183-184.

¹⁰⁰ ランダル・グリフィン, 前掲書, p.96.



図 1-22 ジョージア・オキーフ
〈ピンクの上の2つのカラ・リリー〉 1928年



図 1-23 ジョージア・オキーフ
〈灰色の木、ジョージ湖〉 1925年



図 1-24 ジョージア・オキーフ
〈雄羊の頭とタチアオイ、丘〉 1935 年



図 1-25 ジョージア・オキーフ 〈灰色の丘〉 1941 年

1-10. エロティシズムとは ーまとめー

バタイユはエロティシズムの定義として「エロティシズムとは、死におけるまで生を称えることだといえる」¹⁰¹と記している。

生の根底には、連続から不連続への変化と、不連続からの連続への変化とがある。私たちは不連続な存在であって、理解しがたい出来事のなかで孤独に死んでゆく個体なのだ。だが他方で私たちは、失われた連続性へのノスタルジーを持っている。私たちは偶然的で滅びゆく個体なのだが、しかし自分がこの個性性に釘づけにされているという状況が耐えられずにいるのである。¹⁰²

バタイユの言う通り「個性性に釘づけされ」た私たちは生の有限性（不連続性）を受け入れるほかない存在だが、「死におけるまで生を称えること」で、生の「連続性」を希求する。その希求の根源に「エロティシズム」はある。またボードレーが『日記』で記したように、エロスは官能性のみならず神秘性をも含みもつものである。この神秘性の根底には、バタイユのいう生の〈不連続/連続〉につながるアニミズム的情動があるように思える。その神秘主義は霊性とも言い換えることができるだろう。

エロティシズムは近代に生まれた概念であっても、誰の心の中にも潜むアニミズム（原始回帰願望、科学技術の発展で失われた思考）、すなわち根源的な生への憧れに結びついている、と私は考えている。そうした考えに到達するなかで、科学の新時代を背景としたシュルレアリスムは逆説的な意味で一つの役割をはたしたものであったし、またバタイユらの根源的な思考、探求心が必要とされた。それ以前にも、ギリシャ、ローマから19世紀までベルニーニ、ゴヤをはじめとする何人かの優れた才能が古代からきこえる声に呼応して、独特なフォーム、色彩によって生を喚起するイメージを表現しえた。エロティシズムは間歇的に蘇生したのだ、といえる。現代美術においてもオキーフとフリーダによって女性の官能性が強調され、よりなまなましい形でそのエロスは表現された。彼女たちが存在をかけて、感応したのは原始の闇の中から繋がる一つの光だった。

岡本太郎の古層探検の試みは、それがあまりに壮大に過ぎる企図のものであったためか、高度成長に向かう日本の騒音の中で再びかき消されたようだが、改めて評価されるべきものである。我々は今、古層に眠る霊の囁きにそっと耳を傾けるべきなのだ。エロティシズムはその時、私の精神をふたたび深刺と脈動させてくれることだろう。そうしたエロティシズムに自身の制作の中で新たな光を当てたい。

¹⁰¹ ジュルジュ・バタイユ、『エロティシズム』酒井健訳、筑摩書房、2012、p.16.

¹⁰² ジョルジュ・バタイユ、前掲書、p.24.

第2章 わが内なる樹

長居公園である異形の樹を見た時、何故か女性の官能的な肢体に見えた。その樹を描いて以来、とりつかれたように様々な樹を描いている。なぜ樹に女性を見るのか。なぜ樹を描き続けているのか。樹と人間との関係性を考察するとともに、自身の内面にある、見えない樹を探っていきたい。

2-1. アニミズム 一樹に対する日本古来の思想一

本章では、私の作品において描かれる対象である木を考察していく。

宗教の原型に「アニミズム」と呼ばれるものがある。それは先史時代から縄文時代に深く定着し、今なお私たちの心に宿っている。アニミズムとは『有霊観』と呼ばれ、生物、無生物の区別なく、自然界のあらゆるものに生命を感じ、そこに靈魂観念があると認める心の動きをいう¹⁰³とされる。私は、公園で出会った一本の枯れ木がきっかけで、樹木を描き続けてきた。しかし、今はご神木、あるいは信仰の対象となる樹（以下、これらを総称して「ご神木」と呼ぶことにする）を描いている。

大学の学部生だったころ、公園という人工的空間のなかで、枝は切断され、その抑圧された姿で生きていた木と、なぜか私自身とが重なるような思いがした。切られた木に想いを重ねて、自身を自傷するように絵を描いていた。

しかし、今はご神木に惹かれてしまう。

作品の制作を重ねるにつれて、描く樹も変わっていった。なぜ自分は木を描くのかと考えた。テーマを深く掘り下げていくにつれ、樹々をいよいよ自身の投影として捉えたのである。公園の木から、ご神木へと描く対象が変わっていった。

ご神木とはいったいどういう樹を示すのだろうか。柳田国男の『民俗学辞典』をひらくと、「普通に神社の境内の特に大きな木にシメ¹⁰⁴をはつて、それをご神木と呼んでいゝ。現在では祭が社殿の内でおこなわれるようになったため神木の意義が不明瞭になっている傾きがある」¹⁰⁵と記されていた。不明瞭とは、確かに私の経験においても腑に落ちる所である。時には、あらかじめ実物のご神木を見に行く前に、情報収集をしてからご神木を探しに行く。神社ではない場所に、シメをはった樹が森や民家の中、畑にドンと存在しているのだ。

さらに、ご神木の定義として、「山仕事をする人が、山の中で二股や三股になつた木

¹⁰³ 牧野和春『巨樹の民俗学』恒文社、1986、p.209.

¹⁰⁴ シメ（注連縄）標縄とも書くように、もとは神の占有し給う清浄な区域であることを示すための縄張りで、一種の占有標ともみなし得る。また魔除けのようにも考えられている。柳田国男『民俗学辞典』東京堂出版、1981、p.263.

¹⁰⁵ 柳田国男、前掲書、p.299.

を見かけると、それを山の神の坐りしたまう場所として異例視¹⁰⁶する、というものがある。また、「樹木は神のよりしろの最も普通のものとしたのはごく古くからであり、著しく目立つ木に光臨すると信ぜられていた」¹⁰⁷。たとえば「マツ、スギ、サカキなど、天に向かって高くのびている樹木は、天より神が光臨し賜う『依代』と考えられてきた」¹⁰⁸と記されている。この事から、神木の定義は境内にある事やシメの存在とは関わらない。

私はまれに、シメが無い樹にも、何かが宿っているという不思議な気持ちになる。その「聖なるもの(ヌミノーズ)」¹⁰⁹の感覚は、形態、場所によってばらばらであるし、樹が方々ある場所であっても一本の樹にしか反応しない、また、沢山の樹木に囲まれていたとしても、まったく反応出来ないこともある。しかし、感応する樹には何か共通点があるようだ。それは樹の形態が「異形」であるということだ。

「異形」は辞書では「普通とは違った形。妖しい姿。また、そのようなさま。いけい」¹¹⁰とある。「異形」なるイメージをもつ樹木に、私は妖しく、ぞくぞくするような身震いに満ちた感覚や、恐ろしいような、薄気味悪い強烈な印象に惹きつけられた。見る者を狂気に走らせるような気迫の念。このような「異形」の樹に畏怖され、私は「カミ」をみたような気がしたのだ。この感覚は私だけのものではない。なぜ神といわずに「カミ」と記したのか。アニミズムを信奉する文化人類学者の岩田慶治は「わがアニミズムの世界では、念仏だけではなくて、草も、木も、虫も、魚も、もともと、まことの存在であった。それを私は神と言わない。『神』は文化のなかにあり、『カミ』は野生とともにある」¹¹¹と記している。これらの事柄から、ご神木は私たちの心を揺るがす何かが宿ったもの、といえるだろう。その神聖なる感覚こそが「聖なるもの」であって、「聖なるもの」を感じさせる樹こそ、ご神木というのではないだろうか。樹木に感応することによって、人類古来のアニミズムのアーキタイプ、祖型的思考が私の心を揺さぶるのである。

梅原猛はアニミズムを自然の至る所にそれを生かす霊を見る思想とし、その自然の霊のうち最も強いのは樹木であるという。その理由とは「樹木の霊は、小さな種から幹を出し、葉を出し、やがて大木に成長し、しかも大木は樹齢何百年と生き続けるからである」¹¹²と記す。

アニミズムはもっとも古くに生じた、人類が自然に対して抱いた信仰であり、時代とともに変容し、なお新しい概念である。時代の変化はあっても、アニミズムはいまも昔

¹⁰⁶ 柳田国男, 前掲書, p.300.

¹⁰⁷ 柳田国男, 前掲書, p.300.

¹⁰⁸ 牧野和春, 前掲書, p.210.

¹⁰⁹ 「ヌミノーズ (numinous) 神と霊的交渉において感じる魅惑と畏怖の交錯した感情。」『新英和大辞典』研究社, 1960, p.1229.

¹¹⁰ 『日本国語大辞典 第一巻』小学館, 1981, p.671.

¹¹¹ 岩田慶治『木が人になり、人が木になる。』人文書館, 2005, p.22.

¹¹² 梅原猛『アニミズム再考』国際日本文化研究センター, 1989, p.13-14.

も変わらずに、人類の心の深部に生き続けている。

2-2. 樹下美人図

樹下美人とは「樹下に美人がたたずむさまを描いた風俗画。中国唐代に盛行し、正倉院蔵も鳥毛立女屏風のその一例」¹¹³とされる。樹の下に人物を描くのは中国の唐の時代より以前にあり、インド起源の様式とされる¹¹⁴。

女性と樹はどのような象徴として、描かれてきたのだろうか。長居公園で樹が女性の肢体に見えた理由と、何か関係性があるのではと考えた。世界各地の「樹下美人」を研究した森豊は「樹下美人に描かれている樹木も、単に構図上必要であるから書かれたというだけでなく、そこに必ず、何か描かなければならなかった必然性があったものである」¹¹⁵と記している。

樹の象徴と女性の象徴を結びつける信仰があったのだ。樹下美人とはたんに独自文化のシンボルではなく、普遍的なシンボルであると考ええる。

時代背景、文化状況もまったく異なるとはいえ、ボッティチェリの作品図2-1〈春〉には数人の女性がそれぞれ果実が実った樹木の下に描がれている。そのうちの一人の口からは植物がこぼれ落ちている。中央に描かれた、後光のような木漏れ日に包まれたヴィーナスは、妊娠しているように見える¹¹⁶。この作品はロレンツォ・ディ・ピエルフランチェスコ・デ・メディチの結婚祝いに描かれ、贈られた絵だとも推測されている¹¹⁷。希望に満ち、実り豊かな生涯を願った絵画であることは確かだ。仮に、背景に樹で無い別の背景、例えば海、岩場、家々が描かれていたら、この絵の印象も変わってくるだろう。地表にちりばめられた花卉や木の葉は「落葉帰根」に一脈通じて、再生と豊穡の象徴性を強調するものと捉えられる。

¹¹³ 『大辞泉』前掲書, p.1268.

¹¹⁴ 『新潮世界美術辞典』新潮社, 1985, p.685.

¹¹⁵ 森豊『樹下美人』小峯書店, 1967, p.216.

¹¹⁶ 佐藤幸三『ボッティチェリの都フィレンツェ』河出書房新社, 1998, p.20.

¹¹⁷ 京谷啓徳『もっと知りたいボッティチェリ生涯と作品』東京美術, 2009, p.45.



図 2-1 サンドロ・ボッティチェリ 〈春〉 1482 年



図 2-2 〈ヤクシー立像〉 紀元前 1 世紀
インド マディヤ・プラデーシュ州
パールフット出土

中国や日本の樹下美人図は、古代インドの仏教美術に登場するヤクシー¹¹⁸が源流にあるとされる。ヤクシーとは女神である。植物や樹と密接な関係をもっていることから樹神ととらえられている¹¹⁹。

図2-2〈ヤクシー立像〉のヤクシーは左手、左足に幹を絡ませ、葉の繁った樹木の枝に右腕をあげ、そのうちの一本を握っている。沢山の装飾品を身につけ、股間にたくし上げた薄い布の褌をリズミカルに表現している。まるで女性と樹が一体になっているかのようである。このような官能的なヤクシーの立像はいくつも出土している。図2-2のヤクシーについて『世界美術大全集』の中で秋山光文は語っている。

このような樹木の下に立つ女性を樹下美人図と称するが、古代インドにおいて、聖なる樹木は毎年落葉して「死んで」しまうけどけれども、ふたたび葉を繁らせて「生き返る」ところから、再生する力、あるいは神秘的な生命力をもつものと信仰され、女神の持つ繁殖力・生命力と結びついて、豊穡多産の象徴的対象として崇拝された¹²⁰。

古代インドにおいて樹はエロス（生）とタナトス（死）の表現であったのか。時とともに、青々とした葉は落ち葉となる。しかし、落ち葉は根の養分となり、もとの木へと還る。「落葉帰根」という語は六祖慧能の言葉である。これは、自然の摂理を表現した言葉と私は理解する。日本においても同様の事が指摘されるだろう。樹は生命の循環を表すものとして信仰の対象とされるのである。

西洋、東洋とを問わず、樹と女性は豊穡、繁栄の祈りのモチーフであった。樹下美人について森豊は「ものを生み育てる母なる神を特に祈ったのは、女性が生命を生むという不思議な力を持っているのに基づいているからであろう。またその民族にとってもっとも生活に結びついた樹木信仰も、これにともなって世界各地で行われている」と記している。

樹と女性は生命の循環を想起させるものである。しかし、私が見た官能的な樹は喜びを伴うイメージというよりも、むしろ苦痛に近い印象を与えるものであった。いまも時にそう思うことがある。この相違はどこから生じるのだろうか。

私が過去に描いた作品の題名を制作順に挙げると、〈再生〉、〈転成〉、〈輪廻〉、図2-3〈白の輪舞〉、図2-4〈黒の輪舞〉、〈昇華〉、〈恩寵〉、〈鎮魂〉である。暗から明へと、感傷的な感情をステップアップさせるための階段であった、と思う。樹の捉え方が感傷的な段階でとどまっていた。現段階では再生への自分なりの通過点なのだろうか。古代インドのヤクシーのような健康さ、明るさは一種の完成度に至っている。現段階では、

118 ヤクシーはヤクシャのサンスクリットの女性形で、ヤクシニーといわれる場合もある。ヤクシャは漢訳経典などでは「夜叉」あるいは「葉叉」とされる。森雅秀『エロスとグロテスクの仏教美術』春秋社、2011、p.10。

119 森雅秀、前掲書、p.10。

120 『世界美術史大全集』小学館、2003、p.370。

私はその境地には至っていない。とは言え、私は絵を描く事で、心的エネルギー（リビドー）を昇華している。絵を描くことが自己の、不安感と社会への劣等感を慰めてくれる気がするのだ。

人が樹を祀り、手を合わせるのは、樹が垂直的なものであり、つねに成長し、葉を失っても再びそれを獲得するからである。森や林のなかでは数しれず何度も再生が繰り返される。「死」、そして再び「生き返る」自然の発展の法則「再生」が見てとれる。バタイユはそれを「連続」という語を用いて解釈する。

はじめに樹ありき。樹によって生命は育まれてきた。樹は私たちの生命を見守り続ける母なる存在である。

樹は、その垂直性によって、天にある神（また神々）と地に蠢く人間とを繋ぐ存在とイメージされた。キリスト教では人生のシンボルであり、生と死と復活を表すという「生命木」である¹²¹。枯れ木は罪人の象徴となったが、一方で「枯れ木や枝や杖が神の恩寵の証として緑の芽を吹くという伝説が広く流布し」¹²²、復活の象徴とされるともいう。

描きたいと感じた樹しか描かない。林の中で一本の樹が私に描くことを促してくれることもある。樹と対話しながら写生する。根っこから幹、枝、葉に視線を移動させると、無限性が見える。そこに生命観と悲哀が感じられ、女性の絡み合った肢体に見えてくる。自分の内的体験¹²³が混合し、その樹と溶け合い、一つになる。自分が自分でなくなる感覚であり、自我が不在となる瞬間でもある。「生命の原理としてのエロティシズムは、個性性を壊して連続性を引き込もうとするが、もういっぽうで、それは新しい生命を生み出す準備を整えている。破壊には創造が内包されているのである」¹²⁴と中沢新一は記す。私の描く樹には葉が殆どない、描く樹に葉が生い茂っていても無意識に絵には、まず葉を描くことはない。それは、私の心的状態がまだ再生への途上のなかにいるからであろう。エロス（生）とタナトス（死）が複合的に存在して欲しいと願い、樹を描く。エロスの豊穡なエネルギー（プラスのエネルギー）だけではなく、そこにはエロティシズムの中の連続性への憧憬がある。連続性に近づく時、最もエロス（生）を感じる事ができるからだ。

バタイユに「エロティシズムとは、死におけるまで生を称えることだといえる」¹²⁵

121 ハンス・ビーダーマン『世界シンボル辞典』藤代幸一監訳、八坂書房、2007、p.121.

122 ハンス・ビーダーマン、前掲書、p.122.

123 心の体験、極端な場合はトラウマを指す。ジョルジュ・バタイユは「神秘的体験と呼ばれているもの、すなわち、恍惚の、法悦の、少なくとも瞑想がもたらす感動の状態を意味するもの」を内的体験と記す。また、極端にいうトラウマに触れている。「内的体験は、現在、私が——負っている。すべてのものを休息を許さずに係争に投ずる（疑問に投ずる）という急務にこたえるものだ」と記している。ジョルジュ・バタイユ『内的体験』出口裕弘訳、平凡社、1998、p.21.

124 中沢新一・波田野一郎『イカの哲学』集英社、2008、p.146.

125 ジョルジュ・バタイユ、前掲書、p.16.

という記述がある。ここにいう「生を称える」とは、生命の讃歌、あるいは苦痛を超えた喜びをも含むものとも推測されるが、たんに身体性に限定されたものではなく、こころの内奥での経験を指すものと理解される。

2-3. — 穴 —

私が上記のような樹木を描くことの意味について、以下より詳細な分析を試みたい。

ここに記す「穴」とはおもに樹洞¹²⁶を示すものであり、日本語として用いられる比喩的な表現の一つではなく、実在するものとしての「穴」である。そこに、ネガティブあるいはポジティブな意味合も印象も含まれていない。

時に下絵にはなかった穴が本画で出現したり、数が増えたりする。すでに写実の範疇を超えている、と思う。なぜか穴を描くのに執着心がある。私にとっては樹を描く際の幹の穴は重要な部分であるし、それは描くときに不思議なほどの陶酔に似た感覚に陥る。

ご神木の幹には穴がよく見受けられる。ご神木は歳を重ねているものがほとんどで、年月とともに枝が折れたりなどし、中が腐っていったのであろう。樹洞は歪な形状をしている。その形状から私は空想にふける。

穴は私の好奇心を駆り立てる。人間の身体にも穴はいくつもある。しかし、私には臍以外の自分の穴を直に見ることは不可能だ。目で観察することは不可能だが、体性感覚¹²⁷で味わうことはできる。視覚、聴覚などの五感を司るどの穴も感度が高い。

穴の中とは外部のものが内部へと入っていく通路である。また逆にこの通路を通り外部のものと交感する。私は穴に霊的で未知の感覚を見ているのかもしれない。この穴、樹洞を通じて樹と私は交感しているのだろうか。

見えない穴の存在にも触れておきたい。私が樹を描くとき私の胸には小さな穴が開いている。樹にもまた穴が開いている。樹の穴とは、先ほど述べた内部が腐って出来た穴ではない。目には見えない穴である。梅原賢一郎の『カミの現象学 身体から見た日本文化論』に、「お地蔵さんに水をあげるおばあさんのからだに開く穴も、イカを食べる私のからだに開く穴も、ささやかな穴とすることができる。慎ましい小さな穴である。神秘的な場に開く穴である。穴のあけ方はほかにもいろいろあろう」¹²⁸とあるところは、私にも共感を持って理解される。修行者が座禅をくみ瞑想したり念仏を唱えたりしている時もこの「私秘的な場に開く穴」¹²⁹を通して仏と交信していると考えられる。シャーマンが半狂乱になり天や自然、動物と会話する時にも、この穴は開いていることだろう。

¹²⁶ 樹洞 宮崎学は『森の写真動物記 6 樹洞』の中で樹にある穴のことを樹洞と記している。宮崎学『森の写真動物記 6 樹洞』偕成社、2008

¹²⁷ 体性感覚 「体性感覚とは深部感覚（運動感覚）との総称」『心理学辞典』有斐閣、2003, p.551.

¹²⁸ 梅原賢一郎『カミの現象学 身体から見た日本文化論』角川書店、2003, p.14.

¹²⁹ 梅原賢一郎、前掲書、p.14.

外部の何者かと交信し触れているときこの穴は開くのであろう、などと思うのである。

樹の穴の中にもぐりたがるある男の話聞いた。狭くて暗い樹のぬくもりに包まれる。それはまるで子宮の中に包まれているような感覚ではなかろうか。私は直感的に胎内回帰願望が、その男性の樹の穴に魅了される要因ではなかろうかと感じた。

胎内回帰もまた死へのノスタルジーではなかろうか。「赤子は母の胎内から出た時、〈連続〉から〈非連続〉のコスモスへと投げ出され、その後成長し死を迎えるまで〈連続〉への回帰（＝羊水回帰）の願望を一生抱き続けるに違いない」¹³⁰と丸山圭三郎は記している。

岩壁の間に出現する大地に穿かれた洞窟も、また一種の穴だ、と私は思った。原始時代、人びとが暗い穴（洞窟）で何を感じ絵を描いたのだろう。洞窟（穴）について、『大地と休息の夢想』の哲学者であるガストン・バシュラールの記述を引用したい。

実際洞窟というものは、無限に夢見る隠れ場である。それは、保護された休息、平穩な休息の夢に直接的な意味をもたらす。ひとたび神秘と恐怖のある境界をとおりすぎれば、洞窟の中に入る夢想家はそこで生きることが出来るだろうと感ずるのである。ほんのしばらくそこに止まってみよ。そうすれば、既に想像力もまたそこに移り住むのである¹³¹。

また、ジルベール・ラスコーも「裂け目や断層や孔のまわりで、夢見たり考えたりする」¹³²と記す。

¹³⁰ 丸山圭三郎、『言葉・狂気・エロス』講談社、1999、p.72.

¹³¹ ガストン・バシュラール、『大地と休息の夢想』饗庭孝男訳、思潮社、1970、p.88.

¹³² ジルベール・ラスコー『バタイユの世界』の中の『「涙」の寸評』森和夫訳、青土社、1995、p.370.



図 2-3 〈白の輪舞〉 2013 年



図 2-4 〈黒の輪舞〉 2013 年

私が描いた作品に、図 2-3 〈白の輪舞〉、図 2-4 〈黒の輪舞〉というものがある。穴の周りを樹の幹の曲線でぐるりと輪舞するように描いている。幹や枝が輪舞し、一体化していくイメージだ。それは描いた当時、無意識での思考であった。しかし、原始や中世に関する文献を調べていくうちに幾つかの興味深い記述があった。

シチリア島のモンテ・ベルレグリーノで発見された壁画には中心位置を占める人物をとりまいて十数人の人々が体をくねらせて狂気的な踊りをしているという。また、フランスのレ・トロワ・フレールの壁画も沢山の動物や呪術師が類似したように描かれている。これは呪術的舞踊に伴う恍惚状態の描写であるとされている¹³³。輪舞の絵が洞窟内の暗がりのなかを描いていることに、関心が惹かれるのである（図 2-5〈レ・トロワフレール〉）。

また、中世の魔女狩りについて考察したミシュレは、魔女の夜会（サバト）で人びとが輪舞する儀式を紹介している。

彼らは背中合わせになり、両腕を背後に回し、たがいに顔が見えないようにして、ぐるぐる回ったものだ。しばしば、背中同士は触れ合った。だれでもがすこしずつ自分がだれなのか分からなくなったし、そばにいる女がだれなのかも分からなくなった。老婆もこのときは、もはや老婆でなくなった。サタンの奇蹟である。老婆も再び女になり、男の欲望をそそり、分けは分からないながら恋の対象になっていった¹³⁴。

私の作品の樹にも穴が中心位置を占め、穴の周りを曲線的な幹や枝をくねらせている。私が樹に曲線の描写をするのも恍惚との交感である。

恍惚状態は穴の先へとつながる架け橋なのだ。この穴の先に私は夢を見、連続性への憧れに浸っている。



図 2-5 レ・トロワフレール

¹³³ Cf.木村重信, 前掲書, p.82.

¹³⁴ ミシュレ『魔女（上）』篠田浩一郎訳, 現代思潮社, 1972, p.192.

2-4. — 襞 —



図 2-6 樹の襞

穴の外壁部分と木肌にみる凹凸、また樹洞の淵の部分をおは「襞」¹³⁵と考える（図 2-6）。

樹の穴を描くのに、穴の周りの襞にもまた執着して描く。

人の身体感覚の中で襞もまた感度が高い。そのためか、そのイメージが樹洞そしてその周りにも投影していると感じられる。

襞は凹凸の部分によって感度が違う。その感度のイメージを推察して、凹凸の奥行きによって襞を描くときテクスチャーを変化させている。

ベルニーニの作品に図 2-7 〈真実〉、図 2-9 〈聖テレサの法悦〉¹³⁶、図 2-10 〈福女

¹³⁵ 襞「㊦衣服などに、折りたたんで付けた折り目（のようにみえるもの）。スカートの一／山一㊧〔比喩的に〕その時どきを感じ取られる、心情・感性のニュアンス。心（感情・言葉）の一」『新名解国語辞典 第五版』三省堂、2003、p.1177.

¹³⁶ 16世紀スペインの修道女であるこの聖女テレサの至福の体験を、ベルニーニは彫刻に仕上げたのだ。（アビラ聖女テレサ『自叙伝』）に次のような記述がある。

「ひきおこすのは、もはや靈魂ではなく、神のくだされた痛みの苦しみを、内臓の奥深いもっとも敏感な部分に、そしてときには心にもたらすのは一本の矢であった。魂は何を持ち、何を欲しているのか知ることはない。ときには急激に痛みを襲うため体は地面に投げ出され、足も手も動かすことはかなわない。たとえ立っていたとしても、投げ捨てられた物か何かのように、しゃがみこみ、茫然自失となり、ほとんど息をすることもできない。左側近くにわたしは天使を見た。姿はたいそう美しく、大きくはなく小さかった。まさに、光でできたかに見えるあの純粋な小天使の顔のようであり、その顔が炎のように輝き、手には長い黄金の矢を持っているのが見えた。そして鏃はわずかに火を放つかに見えた。わたしは幾度かこの矢が心を傷つけ、内臓の奥まで達したかに思えた。矢とともに内

ルドヴィカ・アルベルトーニ) の作品には襞が艶やかに表現されている。これらの彫刻には、陰影ある襞のたおやかな表現と対応するかのよう、陶醉状態の女性の姿態が優美に描き出されていた。

[ベルニーニは] 女性の肉体を布の襞で覆いつくした。この着衣の襞は肉体の内部の襞と呼応し、そこにまさしくカトリシズムにおける聖饗の化体あるいは実態変化を彷彿とさせる「法悦」¹³⁷の真理を表象する。信仰そのものがエロスの体験と化しているのである¹³⁸。

図2-8〈祝福された魂〉はベルニーニによる表情の習作である。目そして半開きの口元は図2-7〈真実〉の表情にも類似して見られる。魂が至福に満たされるとき、心ここにあらずの状態へと導かれる。この恍惚的表情はバタイユのいう連続性にもっとも接近している状態であろう。

私には図2-10〈福女ルドヴィカ・アルベルトーニ〉において、オナニーの快樂に浸る修道女がエクスタシーに達した瞬間、彼女の優美な姿態が一本の樹の幹に化身したかのようにも見えるのである。

ベルニーニが衣類の襞で喩えたように、私は樹洞、襞に身体的感覚を投影し、樹の靈性に感応したいという願望がある。

ベルニーニは、ギリシャ神話をモチーフにアポロから逃れるため樹に変身するダフネを見事な彫刻で表現している(図2-11〈アポロとダフネ〉)。ダフネが樹に変身する直前の姿には緊張感がある。足元にある布のような襞が、彼女の美しい肉体に樹の襞で覆われていくようである。

彫刻家が樹と女性の一体化をつよく意識していたことが窺える。この作品に樹=女性との認識が伺える。

臓まで持ち去られるかに思えた。その痛みはあまりに生々しく、わたしは短い叫びをあげた。この大いなる痛みがわたしにもたらした甘美さはあまりに大きく、その苦しみがやむことなく、神とともにありたいと望んだ。その痛みは個別のものではなく、その痛みはそれでも大部分肉体にも分かれたとはいえ、靈的な苦しみであった。イエスよ、この甘美は大きすぎます。この悦びを少なくしてくださるか、さもなければわたしの心を大きくしてください。』『イタリア ルネサンスの巨匠たち 30 ベルニーニ』東京書籍、1995、p.20. に引用されている。

¹³⁷ 法悦「うっとりとするような喜び。陶醉。エクスタシー」『精選 国語辞典 新訂版』明治書院、1998、p.1223.

¹³⁸ 『ヌードの美術史身体とエロスのアートの歴史、超整理』「美術手帖」編集、美術出版社、2012、p.70.



図 2-7 ジャンロレンツォ・ベルニーニ
〈真実〉 1646-52年



図 2-8 ジャンロレンツォ・ベルニーニ
〈祝福される魂〉 1916年顔の表情の習作



図 2-9 ジャンロレンツォ・ベルニーニ
〈聖テレサの法悦〉 1647 - 1652年



図 2-10 ジャンロレンツォ・ベルニーニ
〈福女ルドヴィカ・アルベルトーニ〉 1671-74年



図 2-11 ジャンロレンツォ・ベルニーニ
〈アポロとダフネ〉 1622-23年

2-5. 村上華岳のエロティシズム

本節では、日本の近代においてエロティシズムはどのように表現されたかを探りたい。

情報社会の真只中に育った私には、いつも、刺激的な世界が身近にあった。色彩の氾濫、人工的質感による規格化された形態に慣れきっていた。高校生だった私には村上華岳（1888年-1939年）の作品は何か辛気臭い印象しかなかった。

刺戟的なものに囲まれ感覚が鈍り、表層的なものにしか感応できなかったのだが、写生を行う事で自然と語り合うことができた。そして、いつの間にか華岳の内面的な世界観に魅了されていった。華岳の作品からは、古来から日本人の心性のなかに連綿と生きつづける宗教的な感覚が感じられるのである。

華岳は日本画家である。京都市立絵画専門学校卒業後、早くから文展¹³⁹や新古美術品展に出品し注目を集める。第十回文展にて〈阿弥陀〉が特選。しかしその後、土田麦僊、小野竹喬らと文展を離脱、国画創作協会を設立する。しかし健康を害し、京都から芦屋へと居をうつし画壇からも離れる。病弱だったためもあってか小品が多い。

持病の喘息が悪化し、1939年11月、52歳でその生涯を閉じる。病と折り合いながら、宗教的瞑想を凝らした幻想的な山や仏陀の作品を描く。「村上華岳という画家は、われわれの心や官能の深いところに触れてくるものをしみじみといただいている作家である¹⁴⁰」と河北倫明は記している。2014年に図2-15〈裸婦図〉が重要文化財指定になるなど、戦後から近年にかけて、評価は高まっている。

華岳の図2-15〈裸婦〉〈観音菩薩立像〉などの宗教像は「写実と霊性の古典的、象徴的な一致を示そうとしつつ、『密室の祈り』のように秘儀的な神秘感をたたえいる」¹⁴¹と評される。華岳は近代日本で唯一の、自己の神秘的思想を絵画において表現しえた画家であるといえるだろう。

近代日本美術史研究の先駆者の一人である河北倫明は華岳の作品についてこう記している。

もともと性の世界と美の世界とは、すぐ隣あわせて存在している。無限の混沌をせおったエロスは、まかりまちがえば果てしない無明の迷路に人をさそいこんでしまうが、またこの混沌に身をまかせ得ない人には美の世界も開けてこない。美と愛と宗教の深い混線がこのエロスの微妙さと隣りあわせていると思えば、華岳の資質にこの一面がするどく含まれていることは宣なるかなというところだろう。華岳芸術のいうにいわれぬ魅力の深さは、この微妙な性感覚の可能性に由来するものと私

¹³⁹ 1907年に創設した文部省美術展覧会の略称。

¹⁴⁰ 河北倫明『村上華岳』中央公論美術出版、1969、p.157.

¹⁴¹ 土方定一『日本の近代美術』岩波書店、2012、p.139.

は見る。しかもこれが昇華して、やがて後年の匂やかな仏画の土台となっていたものと私は推測する¹⁴²。

河北倫明のいう「混沌に身を任せる」とは「陶酔」の状態とも捉えることができる。「美と愛と宗教」が深く交じり合った中にエロスが生じ、陶酔へと導かれる。華岳自身この陶酔に靈性を感じ作品へと昇華し、華岳の作品を見る者を魅了するのではないか。

図2-15〈裸婦図〉は大正9年に描かれた。華岳の膨大な作品の中で、一際存在感を醸し出している。薄い衣から女性の身体が透けていて、官能的である。しかし官能美以上に超越した靈性が感じられ、華岳の女性崇拜が垣間みられる。

私は図2-15〈裸婦図〉を山種美術館で実際に目の当たりにし、写真では得られなかった不思議な魅力を感じた。特に肌と顔の表情に気になる点がある。女性像の肌に雲母¹⁴³とおもわれるものがところどころに薄く塗られており、雲母のきらめきと透明感が女性の瑞々しい肌をよりいっそう際立たせていた。まさに靈性を感じさせる不思議な美しさであった。そして顔の表情である。特に目の表現に私は強く関心をもった。半ば開いた目は心ここにあらずといった表情をしている。まるで陶酔の状態と認識される。

図2-15〈裸婦図〉は強くインドの影響を受けている。目の陰、長い眉、肌の隈取の表現からはインドの仏画の様式を意識している事がうかがえる。華岳は女性像を完成させる以前にアジャンター壁画の模写を行っているが、その時インドの宗教観につよく影響されたと考えられる。華岳は当時、「官能性を否定し肉体を軽視する仏教に疑問をもっていた」¹⁴⁴という。また華岳は『画論』の「久遠の女性」の中で「印度では決してこの対立がなかった」と記している。仏教の発祥地インドは日本の仏教と比べ官能性が強い。仏画、仏像と艶かしい表現が多く見受けられる。アジャンター壁画でも華岳の模写したアジャンター第1窟後廊後壁は特に官能性の強いものと注目されている¹⁴⁵。華岳は次のようにいう。

肉体と精神とは渾然と融合されてみたと思ふ。それは肉であると同時に靈であった。これは西欧の文明が自然と断絶して都城といふものを作り上げつゝ発達したものに對して、印度文明が自然そのもののなかで発達したといふところにも現れてゐる。即ち西欧では何処までも自然と人間とが対立してゐるが、印度では自然と人間とは常に一つに抱き合つてゐるのである。

それで私が一昨年この人間永遠の憧憬の源であり理想の典型である『久遠の女性』の一部として『裸婦図』を描いた時(勿論それには幾多の不满や欠点があったが)私は

¹⁴² 河北倫明，前掲書，p.35-36.

¹⁴³ 雲母「薄い層状を成した原石を粉碎して顔料にしたもので、半透明で光沢がある。」
〔図解 日本画用語辞典〕東京美術，2009，p.45.)

¹⁴⁴ 山下裕二『村上華岳—京都画壇の画家達』山種美術館，2015，p.11.

¹⁴⁵ Cf.『世界美術大全集 東洋編 第13巻 インド(1)』小学館，2003

その眼に観音や観自在菩薩の清浄さを表はさうと努めると同時に、その乳房のふくらみにも同じ清浄さをもたせたいと願ったのである。それは肉であると同時に霊であるものの美しさ、髪にも口にも、将た腕にも足にも、あらゆる緒徳を具へた調和の美しさを描かうとした¹⁴⁶。

華岳のいう清浄の眼差しには瞑想で得られるような、宇宙との一体化を私は感じた。アジャンター壁画の模写（図 2-14）以降、女性像並びに仏画は陶酔状態とも捉えられる視線の位置をしている。「女性像」の薄く霞んだ色をした黒目に特にその傾向が強い。インド特有の表現の中に、目を大きく描くが瞼が目半分覆う場合がある。『世界美術大全集』の解説にさだかたあきは「これは仏像の目の場合と同じであるが、それが女性の場合には、エロティシズムを湛え、幻想の世界へ人を誘う効果をもつようにみえる」¹⁴⁷とし、アジャンター壁画の図 2-12・図 2-13 の〈守門神〉を示し、「(人物は男性であるが、表現上女性として見ることもできるので、ここに掲載する)」¹⁴⁸と記している。

華岳の〈裸婦図〉にはエロティシズムを湛え、幻想の世界へ人を誘っているのだろうか。華岳は特有の陶酔の眼差しを描いている。仏は中性であるが、しかし仏画にもこの陶酔した目を描いている。〈守門神〉にも描かれていたとおり、陶酔は神との合一化、またバタイユのいう聖的なエロティシズムの表現であると考える。

¹⁴⁶ 村上華岳『画論』中央公論美術出版、1989、p.52.

¹⁴⁷ 『世界美術大全集 東洋編 第13巻 インド(1)』前掲書、p.351.

¹⁴⁸ 『世界美術大全集 東洋編 第13巻 インド(1)』前掲書、p.351.



図 2-12 〈守門神〉
アジャンター第1窟後廊後壁 6世紀



図 2-13 〈守門神〉
アジャンター第1窟後廊後壁 6世紀



図 2-14 村上華岳 〈アジャンター壁画模写〉
1916年

また別の文章の中でも〈裸婦図〉についてふれ「私の『裸婦』は単に一人の女を描かうとしたものではなくて、その腕にも、その髪にも、或いは頬や乳房に、山川草木の美しさ、自然の凡てのものから受ける喜びを表現しようとしたのでした」¹⁴⁹とある。

官能的な裸婦ではなく華岳は「永遠の女性」の中に万物を超越したものを描こうとした。



図 2-15 村上華岳〈裸婦図〉1920年

エロティシズムは生と死という対極にあるものを孕んでいる。華岳の作品からは生と死の持つ、絶望と希望という相反する心の揺れが感じられる。

人間が肉感をあさるといふことも、どうかして肉慾を淨めたいと希ふからなのに違ひない。肉慾は、その住家を求めて、うろつき廻る。我等は肉を越えようとする、人間は何者かにならなければならない。肉慾をほしがるのは、肉慾以上のものを求めてゐるからなのだ¹⁵⁰。

¹⁴⁹ 村上華岳，前掲書，p.47.

¹⁵⁰ 村上華岳，前掲書，p.27-28.

華岳は肉慾を淨めたいと思う一方、肉慾が昇華することで何かを得られると確信しているようだ。

以下は日本画家、平山郁夫の記述である。

代表的な〈秋柳図〉をはじめ、〈巖山松之図〉〈松山雲煙〉などは、もはや山水図でもなく、大地、大気のなかからつかみとってきた自然の一部のような趣があります。柳や松は華岳さんの好んだ素材ですが、この妖しげでなまなましい動き、うねりは、時間はかかると思うのですが俳句をつくるように固まってくれば一気にやったのでしょうか。つれづれのまま詠んで行くような大きさがあります¹⁵¹。

華岳さんの求めたものは、密教的な世界だったのではないかと思います。画家の残した蔵書の多くは、インドや中央アジアの美術研究書であり、アジャンタの壁画の模写もしているということですから、やはりはじめにいいましたように、現実的快樂と精神的な魂の接合、融合、調和を美にもとめた華岳的宗教というべきかもしれません¹⁵²。

平山郁夫、自身の作品にも仏教の信仰性を強く感じ取ることができる¹⁵³。その信仰性ゆえに華岳の作品のもつ独自の「宗教」を指摘できるのだらう。

何必館の創設者である梶川芳友氏は華岳の作品を「生と死、肉体と精神、その矛盾した裏側の深みを凝視する画家の眼が、私を射る」¹⁵⁴と記している。華岳の作品は相反するものを併せもち、その融合によって単調でなく、不思議でふくみのある味わいが醸し出されている。華岳の作品は目の前の光景ではなく、華岳自身の存在の根源の表出だったのではないだろうか。

自身が持つ、相反するものを追及したとき、存在の根源が問われる。しかし相反するものを認め融合させることにより、人間の情動の本質といえるエロティシズムが成立する。私もそういう相反するものの融合を求めているのだ。

¹⁵¹ 河北倫明、平山郁夫『巨匠の日本画 9 村上華岳』新集社、1994、p.92。(Cf.図 2-16)。

¹⁵² 前掲書、p.94。

¹⁵³ 〈教伝来〉1959、〈入涅槃幻想〉1961、シルクロードの一連のシリーズなど。

¹⁵⁴ 梶川芳友『開館三十周年記念』何必館・京都現代美術館、2012、p.8。



図 2-16 村上華岳〈秋柳図〉1938年

2-6. 靈性とは 一まとめ

樹を祀り、手を合わせる。

樹との会話、それはいくらか神秘的な体験であったような気がするが、エロティシズムは靈性であることを知った。ここにいう靈性とは、樹という存在そのものが内包する精神性や魂を超えた見えない力のことである。神話を生み、信仰へと導く力といえる。

いや樹そのものが発散する「靈」の力がある。これは科学的にも空気の浄化力などについて、証明されているところだろう。例えば、鈴木大拙は『日本人的靈性』のなかで「靈性は生命である」¹⁵⁵と記している。「靈性」の一語は、禪の研究者として知られる鈴木大拙が苦心の末に生み出したものである。精神、心魂、などという語で表すことのできない古来からの宗教意識（アニミズムに通ずるものだろう）に、一語を与えたのだった。「精神には論理性があるが、靈性はそれを超越して居る」¹⁵⁶、「靈性の直覚力は精神のよりも高次元のものであると謂ってよい」¹⁵⁷と記している。

ときに、樹から放出される気のようなパワーに導かれる事があった。私のなかに眠る原始的な宗教感情が樹の生命に誘われるのかもしれない。この見えない気に対し、司馬遼太郎は次のように記している。

私の知人に無名の老禪僧がいて、水彩画を描くことが趣味だが、最後の画題として樹相をえらんだ。老樹の幹がもつすまじいこぶ、ふしくれだった樹皮、雄大な枝の基部などはなまはんな彫刻などとても及ばない造形だが、しかし僧によると、それ

¹⁵⁵ 鈴木大拙『日本人的靈性 完全版』角川文庫，2014，p.64.

¹⁵⁶ 鈴木大拙，前掲書，p.31.

¹⁵⁷ 鈴木大拙，前掲書，p.31.

にむかいあって絵をかく場合、樹のもつ生命が噴き出るように自分に襲いかかってくるという。ついには圧倒され、寝込んでしまうこともあるというのである。樹霊はあるというどころじゃありません。どうもおそろしくて、とても描けるものじゃありませんとかれはいった¹⁵⁸。

この文に描かれている事は、まさに私が樹を写生するときを感じられる心である。とくに異形の樹には圧倒され、何度も通わなくてはなかなか描かせてくれない。樹霊とは霊性の化身ではないだろうか。鈴木大拙は記す。「霊性は大地を根として生きて居る。萌え出る芽は天を指すが、根は深く深く大地にくいこんで居る」¹⁵⁹。大地に根をはり、垂直に天を指す樹はこの大拙の言葉を具現するものといえる。私は樹を見る。樹の生命もこちらへと向かって私を見る。このことが同時に起こり、主も客も無い状態となる。樹と私との分別が無くなってしまうのだ。私は樹と一体になり絵を描くことで溶解した状態へと陥る。この時の樹との交わりは、霊性との交わりというべきであろう。

私には描きたいと思う樹からは官能的な女性の肢体が見える。なぜ官能的であるかといえば、生命の循環を私に暗示させてくれるからである。「大地の霊とは霊の生命ということである。この生命は必ず個体を根拠として生成する。個体は大地の連続である。大地に根を持って、大地から出で、また大地に還る」¹⁶⁰。この大拙の一文も、生命の循環に触れることで、霊性との交わりを得られる事を示しているのではないか。私の場合には樹を通して生命の連続を感じることが出来る。

無分別智をもっとも体現しているとして、鈴木大拙は妙好人¹⁶¹というあり方を紹介している。妙好人とは浄土真宗を信仰する一般の人物である。その妙好人の一人で、下駄職人であった浅原佐市(妙好人才市)は日々の日常から感じ、あふれ出た言葉を思いのままに書き付けた。

わしは阿弥陀になるぢやない、
阿弥陀の方からわたしになる。
なむあみだぶつ。¹⁶²

¹⁵⁸ 司馬遼太郎『司馬遼太郎が考えたこと 8』新潮社、2002、p.55.

¹⁵⁹ 鈴木大拙、前掲書、p.59.

¹⁶⁰ 鈴木大拙、前掲書、p.66-67.

¹⁶¹ 妙好人「妙好人とは、真宗信仰者でも、文盲にちかい庶民のなかにかくれて住んで、信仰ぶりが美しい人をいう。妙好人とはもともと蓮華の呼称で『妙法蓮華経』などに出る花のことである。まるで、白蓮華のように穢土に咲く人間だという。法然は『一文不知の尼入道』といているが、妙好人も大半文字をしらない。学識にもとぼしい。心に私念をもたぬ、欲も煩惱もかねそなえたままの凡夫で、口にだしこそせぬが、信心には学問も知識も邪魔をする人々である。百姓でも町人でも遊女でもよい、もちろん大工、左官でもよい」水上勉『新編 水上勉全集 第十卷』中央公論社、1995、p.307.

¹⁶² 鈴木大拙、前掲書、p.263.

阿弥陀を樹と置き換えて読んでみた。樹を描いている時、樹と一体化、そして自己の存在の溶解へとおちいる。しかし、描いてできた物は私の樹である。樹が私になる。きっと、私の目に映る樹、感じる樹は私自身なのだ。

わしのところは、あなたのところ、
あなたのところが、わたしのところ。
わたしになるのが、あなたのところ。¹⁶³

私の描く樹は自身の心でもあり、自身の心は樹の心である。分別の境地を無くすこと、私という分別、この分別を無くし、私という個体の溶解が連続性を惹き起こす。バタイユのいう非連続性から連続性を称えることではなかろうか。

樹から放出される気に導かれ、その根源的な働きである靈性に触れることができたと確信した。私の中の原始的な宗教感情が樹の靈性に導かれ、エロティシズムの根源にある連続性へ誘うのだ。

靈性の中にある陶醉には連続性の味わいがある。

村上華岳は「生命の目的を果たし、生活の意味を実現し、そして大きな宇宙の意思と一つに融合すること」¹⁶⁴と『画論』に記している。ここで華岳は連続性の状態を示していると考えられる。華岳の描く仏は陶醉の眼差しである。『画論』の一文、そして描く仏から、華岳はそれと一体になることを意識していたと考えられる。

また、ベルニーニの作品にも、神と一体化の体験となり陶醉した表情を見て取れる。ベルニーニの作品からは、ベルニーニ自身の信仰には神との一体化の体験があったと解釈する。神との一体化はバタイユのいう連続性の状態である。これらを私は靈性によって感応したエロティシズムと考える。

ベルニーニと村上華岳は、時代、文化とも文化背景が全く異なる。しかし、ベルニーニの修道女らを描いた作品、村上華岳の仏画の表情や絵画への精神性からは陶醉が見て取れる。キリスト教、仏教を問わず、靈性には陶醉との感応があることが知れた。私はこの靈性との感応を、ご神木を描くという行為で追体験したいと思う。

¹⁶³ 鈴木大拙，前掲書，p.264.

¹⁶⁴ 村上華岳，前掲書，p.46.

第3章 エロスの造形

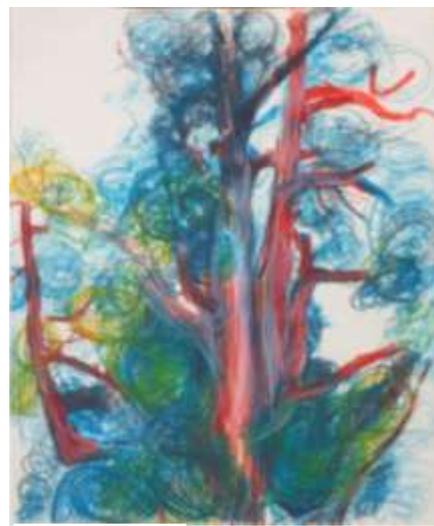
第2章では樹とエロティシズムの関係を考察したが、本章では作品の造形と前章で述べた思考との関連性について述べていく。実際に日本画による描法によって、エロティシズムがどのように自分なりの表現として具象化されるのかを明らかにしたい。

3-1. 写生についての考察

図3-1 写生



写生 A-1



写生 A-2



写生 B-1



写生 B-2

森や林、古い神社など様々なところへ出かけて行って、樹との出会いを求めている。何度か通っているうちに、ある種の樹に出会い、突如として惹きつけられる。まるで樹のほうから「私を描いて……」と囁いているかのように。

第2章で樹と女性の関係について述べたが、私にとって、樹は女性なのである。樹にはじめて女性の姿態を見たのは、大阪の長居公園にある枯れかかった異形の樹であった。それから私は今日まで樹を描きつづけている。

樹との出会いの後、その樹と対峙し、写生を行う。出会った樹が醸しだしてくれる情感が、創造に向かうエネルギーの蓄積量を増やしていくとっていいのか、私の身体に樹の実感が刻み込まれるまで、何度も通う。森や林、神社の陰に座って、まず樹を眺める。そして樹に挨拶をしてから、さまざまな角度、距離を変えながら写生をする。はじめは異形の樹の放つエネルギーに圧倒され、樹勢を目で追って形を写し取る事でいつも、精一杯だった(図3-1 写生, A-1・B-1)。真剣に見つめたり、話しかけたりして、その樹のことを知ろうと試みる。樹のことを知れば知るほど、さらに容姿、性格などを深く把握出来る、同時に樹も、こちらに何かを発信してくれる。形を追うことで精一杯だった写生に、徐々に変化が現れる。現実の樹の色ではない色彩が見えはじめ、形態にその樹の持つ個性がより強調されていく(図3-1 写生, A-2・B-2)。それは樹の放つ「靈性」に私自身が共振する過程であり、この共振がなければ、満足できる写生は不可能だ。

画材は紙(スケッチブック)との筆圧がぴったり適合する物を選ぶ。主に鉛筆、クレヨン、樹から受けた心に湧き起こる感情を、紙(スケッチブック)へと刻み込んでいく過程をよく確認するためである。

写生の段階ではまだ十分に表現し切れていないのだが、樹と私との関係を大切に心に留めておく。こころの関係は樹の形態、色だけで表現出来るものではない。大切なのは、木立のなかでその樹が放つ「靈性」に共振した私自身の感覚を、視覚と聴覚の深部において記憶に留めることである。この感受こそが、写生後の絵を描くエネルギーとなる。

写生とは、樹の姿、形を写し取るのではなく、その樹の「靈性」を私自身がいかに感受したかを記憶する行為となる。写生を手掛かりとして、私の根源的情動を揺さぶった何ものかをさぐり、それを造形することが、樹の「靈性」に近づくことであり、同時に、それが私のエロティシズムの表現となるはずである。

3-2. 小下絵によるエロティシズムの造形化

図 3-2 小下絵



小下絵 A



小下絵 B

一度、写生の現場を離れる。

樹の「靈性」によって触発された自身の内面のエロスを形態化するために、小下絵では、樹から受けた印象をまず様々に解体し、再構築する作業を何度となく繰り返す。現実の樹の姿を破壊する行為といえるが、私自身の感受を形にするための創造でもある。この解体/再構築を繰り返すことで、樹から受けた根源的情動に形が与えられるとともに、その情動の変容が始まる。この変容が契機となって、エロティシズムとその造形化に繋がっていく。

つまり、ばらばらにしてまた組みなおす、壊してまた再生させるそのプロセス、破壊と創造という行為自体が、エロスの造形化を私に意識させるのだ。エロスとタナトスの拮抗を創造行為の過程でなぞっているのかもしれない。

しかし、これでは観る人に私の意図が直截に受け止められるだろうか。2014年に制作した図 3-3〈輪舞〉という作品では、自身の思考に縛られた結果、いきすぎた解体で、樹として再構築できずに実感が失われてしまった。この反省から、制作者としての私は観る人に対しては、できればそれが樹の形態が描かれたものとして伝えたい。したがって、解体された樹は、描かれた形態が「樹」であることが理解可能な程度に再構築する。現段階では枝の描写とともに、根から天へと目指す垂直性によってそれが樹であると確認できるよう配置している。

視られなければ作品ではない。視せることの難しさに、私の意識はいつも直面するのである。



図 3-3 〈輪舞〉2014年

根から天へと立ち上がる「垂直性」は、第2章1節で述べたように、「神の降臨する」樹の「靈性」の基礎である。と同時に、私の根源的情動のリビドーの指向をも意味している。リビドーは、いうまでもなく性的対象へ向かおうとする「エネルギー」であり「力」である。私のリビドーは上昇して、性的対象へ、すなわちエロティシズムへと形を成していこうとするのだ。

写生の際、印象深かった樹洞や襞も、解体/再構築され、リビドーの垂直指向性ととも、エロスが感受されるような官能的な形態に変容され、その姿を現してくれる。まるで、樹洞は女性性器を連想させるような形態となる。たしかに、第2章3節、4節で論述したように、穴、襞は、私にとって樹のもつエロティシズムの要である。ただし、そのままの形で再現されることはなく、エロスの変容をいかに被るかは、制作過程における、私自身のリビドーの働きによるように思われる。解体と再生のプロセスを通ったものはエロスの変容を蒙るのだ。それは制作過程の謎であり、愉楽でもある。

次に、樹の形態を平面へ移行する造形上の試みとして行った、レリーフの制作について考察する。

3-3. レリーフの制作についての考察

図 3-4 レリーフ



レリーフ A



レリーフ B

下絵が出来た後、樹の枝や幹の空間性のあり方を調整するため、レリーフを制作する。粘土の厚みとマチエールで、枝や幹の遠近を明確にしていった。

自然の中の形態としての樹は3次元の空間の中にある。それを2次元（絵画化するための平面）での造形として、理解し整理するために、担当教授の勧めでレリーフの制作を行った。絵画面としての構図や配置、形態の位置関係や空間を理解し確認するためには、レリーフとしての粘土の厚みが有効に思われた。この厚みは厳密には平面ではないが、樹の幹の前後の関係や空間の抜け方の相違を写生から読み取り、下絵の造形性を強固なものにしてくれた。

また、粘土面のマチエールの触感が、樹についての記憶を蘇生させ、同時にその質感が木肌に直接触れたように、実在そのものの肉感までを感得させてくれる。樹との肉感的な接触を粘土によって仮想体験する。それはエロスのもつ肉感性を再認識させ、エロティシズムの表現へとさらに進んでいくことが実感される。

次の段階で、樹の形態を平面化（2次元化）させ、造形によるプロセスを構築するために、担当指導教授の助言でコラージュを試みた。

3-4. コラージュについての考察

図 3-5 コラージュ



コラージュ A



コラージュ B

レリーフでは粘土の厚みで空間性を調整したのち、平面化を試みる。レリーフで立体的認識と空間性が整理されたため、バルール¹⁶⁵での空間認識を行いやすい。色紙や様々な材質の紙¹⁶⁶を利用し、バルールでの空間の構成を明確にする。本画での色彩の色味、彩度、質感による奥行きなど、空間性のあり方の決め手となるように、である。この作業は、樹の幹や枝々がもつ表情の差異を表現する際にも有効な手立てになった。たとえば、しっとりとした質感の色紙に透明なフィルムを重ね合わせたりして、各部位の差異を表すように心掛けた。

絵具の材質の違いや、塗り重ねなどによるマチエールの多様性など、色紙では全ては対応しきれないが、色紙を張り合わす手順が実際の作品制作のプロセスを計画するうえで役立った。

写生、そして小下絵が樹の「霊性」とそれに感応する私の根源的情動との相克を通じたエロスの可視化、造形化だとするならば、レリーフとコラージュは、その定着化のための一段階といえよう。あくまでも「作品」として、私の中のエロスを表現するうえでは、この二つの「予備的作業」は必須のものだと今は考えている。「予備的作業」と書

¹⁶⁵ バルールまたは色価（フランス語 *valeur* から）。色の配置関係により、視覚効果で認識される空間相違の程度を示す。さらに、絵具の発色の強弱や粒子感も作用すると私は解釈している。

¹⁶⁶ 同じ色味のものでも、材質の違う紙も使用した。

いたが、レリーフとコラージュの過程で、思わぬエロスの表現の変容を経験することもある。たとえば、コラージュによって色彩が意識されること。樹々の襞の内側に潜む色、すなわちエロスの色調が想像されるようになったのである。

3-5. 垂らし込みについての考察

図 3-6 垂らし込み



垂らし込み A



垂らし込み B

私の作品制作ではいつも一番初めの作業として、水干絵具で紙の基底面に絵具の水溜りを作る垂らし込み¹⁶⁷の作業を行う。この作業について考察したい。

5・6年前から私は樹を描いていた。樹の中に女性の肢体を感じ取っていたこともあり、キャンバスの前面下地を淡紅色に塗りこんでいった。しかし、それでは樹のもつ「霊性」やその内奥を描き出そうとする目的も果たせず、樹の表面に現れた肢体に捉われる結果となった。

樹を描きはじめてから半年後のある日、画面に描いた植物の葉に墨で垂らし込みをしたとき、この垂らし込んで出来た墨の染みの濃淡が美しく感じられた。垂らし込みが一つのマチエールとして使えるのではないかと考えた。

作品のマチエールとして、垂らし込みをしていった。白いキャンバスにまず水を撒き、水のたまった部分に薄い墨を垂らし込む。垂らし込みでできた不定形な形態の染みが私

¹⁶⁷「垂らし込み 画面に水や墨を塗り、濡れているうちにそこに絵具を垂らし加えて滲ませる」宮廻正明, 荒井経, 野佳世子『日本画 名作から読み解く技法の謎』世界文化社, 2014, p.192.

には、私のエロスの不定形と対応するもののように思われた。

図 3-7 墨による垂らし込み



墨による垂らし込みの制作



墨の垂らし込みによるマチエール

その頃は、樹の内側、樹肉（樹皮の内部の部分を取りあえずこのように表記する）の部分表現した淡紅色で下地を表現していたが、写生を重ね、作品数が増えるにつれ、樹肉の部分よりもっと奥、さらに深い場所には何かがあるのではないかと気づいた。人間で譬えるならば皮膚、筋肉、臓器、それよりもっと奥の世界だ……。秘部というべきかもしれない。まさに樹の「靈性」の宿る場所だ。その時、以前行った垂らし込みを思い出した。

垂らし込みで出来たマチエールを墨ではなく、ほかの色でも出来ないかと考えた。墨で出来たのだから粒子の細かい水干絵具でも、この垂らし込みの工程が可能だと思い、墨と同じくらいの細かい粒子である水干絵具で挑戦することにした。この過程で私は、自分の気持ちに沿う色調を探り、紫¹⁶⁸を発見した。なぜか樹の内側に紫色の翳りが観察された気がしたのである。

色の違う水干絵具を溶き、あらかじめ水をまいた基底面に垂らし込んでいく。それぞれの色が混じりあう。パネルを傾けたり、揺らしたりしながら顔料と水が揺らめきあうのを楽しむ。顔料が水面を泳ぎ混じりあい、不定形なエロスが「形」となって現れていくようだ。この垂らし込みで、樹の「靈性」に感応する私の根源的情動の内部、すなわ

¹⁶⁸ 紫は仏教以前、東アジアで古代人の原始的宗教感情（アニミズム）によって崇められた色と考えられる。自然界には紫色の花冠をもつ植物もあり、森の中では樹々の間をムラサキシジミが飛び交っていた。平安時代、王朝では高貴な色とされ、紫の根を用いて染料がつけられたという。

ち、私のエロスの生まれる場所へ到達できると感じた。「エロスの生まれる場所」と書いた時、「痛み」を感じるのは私だけだろうか。

この垂らし込みの作業は陶酔感をもたらす。しかし、それは「痛み」を伴った陶酔感である。なぜならば、この行為はまるで真っ白なシート（画面）に痛みとともに、陰部から滴りおちる生理の血液がどんどん広がっていくような感覚を連想させるからだ。

陶酔と痛みはある意味では同義語ともいえる。血と痛みは、私に生きている実感すら再確認させてくれるのだ。陶酔と痛みとは、エロスにとっては同義語であることに、フリーダ・カーロの名を出すまでもなく、いまさらながら気づかされる。痛みを伴う陶酔の境地へと私は入っていくのだ。

ジャクソン・ポロックはこんなことを記している。

絵の中にいる時、私は自分が何をしているのか気づいていない。一種の「馴染む」時期を経て初めて、自分がして来たことを理解する。私は変更をしたりイメージを破壊することを恐れない。なぜなら、絵画はそれ自身の生命を持っているからだ。私はそれを全うさせてやろうとする。結果めっちゃくちゃになるのは、絵とのコンタクトを失った時だけである。そうでなければ、純粋な調和、楽々としたやりとりがあり、絵はうまくゆく¹⁶⁹。

この発言は、エロスの生まれる場所を探ろうとして、痛みを伴った不思議な陶酔感の中で垂らし込みを試みる私の行為を代弁しているかのように思われる。垂らし込みをしている私は「馴染む」時間を待ち、また「変更したりイメージを破壊することを恐れない」。そして「絵とのコンタクトを失」うこともない。それゆえに、垂らし込みは私にとっては「儀式」ともいえるのだ。魂を込める「儀式」だ。

「芸術は神と一つになる修養の具である。制作は密室の祈りである」¹⁷⁰と村上華岳は『画論』の中で記している。

垂らし込みを行う前に、祈りながら絵具を調合する、そして開放的な気持ちで画面へと熱中して垂らし込んでいく。樹の魂と触れたあつた時、私は痛みとともに陶酔を感じる。「神」¹⁷¹とはいったい何者なのか判らない。しかし、樹が「神」の具現化されたものと私は捉えたい。

¹⁶⁹ 藤枝晃雄，谷川渥，小澤基弘『絵画の制作学』日本文教出版，2007，p.303.

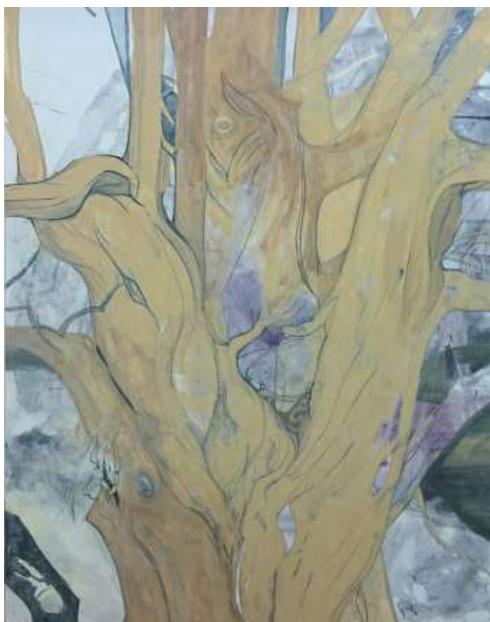
¹⁶⁹ 1947年にジャクソン・ポロックが「マイ・ペインティング」と題されたステートメントを『ボシビリティーズ』誌に発表したものである。

¹⁷⁰ 村上華岳，前掲書，p.55-56.

¹⁷¹ 村上華岳の引用文を受け「神」と記す。

3-6. 骨描き

図 3-8 骨描き



本画 A



本画 B

キャンバスを目の前にした時、すでに何度も下絵で造形を模索しているので、自ずとモチーフが浮かび上がってくる。転写は行わず、浮かび上がってくる影像を木炭で一気に描いていく。線にも私のモチーフに対する素直な欲動がこもる。レリーフ、コラージュを試みたことにより、大きな画面であっても迷いなく円滑に骨描きが出来る。

3章5節で述べた、垂らし込みの下地は、キャンバスに浮き上がった造形を一気に木炭で描くことに適している。垂らし込みが新たな造形性への橋渡しを与えてくれるのだ。ポロックが述べた言葉に「絵画は生命を持っている」とあるが、3章5節で行った垂らし込みの儀式によって、樹の魂と私のエロスとがシンクロする。下絵では造形し得なかった物が、垂らし込みでできた色や形により、更なる造形性への展開に寄与してくれる。垂らし込みに喚起され、枝ぶり、穴（樹洞）の造形と数が下絵よりも増えたり、変形したりする。

樹洞は、枝が折れたり、切断されたのち、樹が自己治癒してできるものである。再生の印である。その穴に対して、私の空想が膨らむ。垂らし込みで樹の魂と触れ合った時に誘発された感覚だろう。樹洞の中に幻想性を視る。私はこの穴（樹洞）を樹の魂への通路として描いている。そして、この通路は私の根源的情動の内側、すなわち「エロスの生まれる場所」へ辿り着く。

3-7. 描くことへの暴力性

何層にも絵の具、箔を重ねながら樹を描いていく。そしてその何層にも重なった顔料の上を白い顔料で塗りつぶす。私にとって白には特別の意味がある。樹々との出会いのなかで、死んだ樹の白い木肌に官能性を感じたからである。死んだ樹の官能性、それは痛みを伴うエロスを意味する。

つづいて画面を削る作業に移る。ペインティングナイフで削ることで何層にも重ねた絵具の色があらわれてくる。またペインティングナイフで切りこみ、刷毛で洗い布で顔料と顔料を混ぜ合わせるようにして擦り込んでいく。この暴力的とも思われる手法は、描く樹の中の深部へと入り込みたいという欲求によるものだ。樹の深部は、私の「エロスの生まれる場所」ともいえる。痛みを表す白い顔料は、この暴力的作業で、下の層にある顔料と混ざることによってさまざまな色へと変化する。さらに箔と顔料の差異で襞が出来上がっていく。ベルニーニが布の襞で表現したように、樹の襞にもその部分によって感度の違いがある。光と翳。襞そのものが感じとった光量を再現したいと願う。

襞は箔をおしたうえで、それを削る。削った部分と削っていない部分の差異によって、凹凸感を表現したい。穴は穴の周りの襞の部分に顔料で厚く塗り重ね、窪みの奥行きを示す。

更に、全体の画面の破壊と再構築へと進む。

3-8. 各断層の破壊と統一化

図 3-9



本画 A



本画 B

今まで築いてきた顔料の断層をさらに壊す。さらに画面全体を思い切って洗うのだ。雑巾でこすることで顔料が混ざり合い、さらにペインティングナイフで余分な絵具をそぎ落とす。一度画面をほぼ壊してしまうが、今までの造形のプロセスの蓄積があるので、骨格自体は残る。余分な顔料だけが落ち、樹の魂、「靈性」に触れるものだけが現れ出る。しかし骨格は残るものの、画面は不安定な状態である。再度、3章5節のプロセスでおこなった方法で垂らし込みを、改めて入魂する気持ちで行う。上手くやりたい、失敗したくないなどの雑念、気持ちの揺らぎが垂らし込んだ画面に現れないように。

この垂らし込みによって、洗われた画面に残されていた魂、「靈性」が、深まりを増して現れる気がする。

3-9. 描き起こす

図 3-10



本画 A 〈恩寵の扉〉 2015 年



本画 B 〈樹に宿る〉 2015 年

洗うことで顔料の複雑な色味と重みを得られる。顔料を出来るだけ最低限のせていく。

現在、艶やかな絵を私は求めていない。私は女性である樹を、その姿態と精神を祈るような気持ちで描いている。重くて濁った色彩、異様な形態は、陰部をイメージさせるかもしれないが、そこに私の「エロスの生まれる場所」、樹の「靈性」の漂う場所としての表現を求めている。

3-10. エロスの造形 —まとめ—

1、2章においてエロスの変容についての検討を試み、エロティシズムの顕現の過程を追及した。

しかし、絵画制作者の立場からは、エロスの変容を極限まで追跡することはできても、エロティシズムという概念を作為的に表現することが難事であることをあらためて実感した。思うに、エロティシズムは、作品を観る者が特権的に、各自の感覚によって直覚するものなのだろう。作家は描くべき対象のなかから内部に潜むエロスに生命の根源を導きだし、そこに自身のエロス＝生命の根源を重ねることしかできない。

丸山圭三郎は「死や虚無感への恐怖、呪いや愛憎の織りなす心理によって左右される不透明な世界」¹⁷²として、言葉とは「人間と万物の交換を可能にする器官でもある」¹⁷³と記す。しかし、画家にとっての言葉は、一本の絵筆である。

私は、あるいはわたしたちはといってもよい、フリーダ・カーロやジョージア・オキーフの作品に強烈なエロティシズムを感じる。しかし、二人の画家は作品制作を通してエロティシズムという概念を直截的に表現しようとしたのではない。自身が抱える身体の、そして魂の傷を作品に重ねたのである。キャンバスに向かえば絵筆は正直に魂＝生命の輪郭をなぞるのだった。オキーフの花は性器を描くのを目的としたものではない。花を描こうとすれば、20世紀において女性であることの痛みの象徴が自ずとイメージ化されるのである。

そこにエロティシズムを発見するのは、見る者にだけ許された権利なのである。

モーリス・メルロ＝ポンティの著作に「野生の知覚」¹⁷⁴という言葉があった。

「生と共に、自然的知覚と共に（野生の精神と共に）、たえずわれわれには、内在の世界をしかるべき場所に据える手段が与えられる」¹⁷⁵と記されていた。

絵画制作についての深い理解者であるこの現象学者の言葉は、エロスの表現を目指す者に、視るため、そして聴くため、すなわち対象と交換するための精神の原点を照らしてくれる。

見えるものの太古の基底では、画家の身体を侵すよう何ものかがうごめき、点火されるのであり、そして他方、彼の描く一切はこの誘いへの応答であり、彼の手は「おれから遙か遠く距った意志の道具以外の何ものでもないもの」となるのだ¹⁷⁶。

¹⁷² 丸山圭三郎『言葉と無意識』講談社、2012、p.11.

¹⁷³ 丸山圭三郎、前掲書、p.11. 丸山圭三郎は、演劇、音楽、絵画、彫刻も言葉であると記している。

¹⁷⁴ モーリス・メルロ・ポンティ『見えるもの見えないもの』滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、p.305.

¹⁷⁵ モーリス・メルロ・ポンティ『見えるもの見えないもの』前掲書、p.307.

¹⁷⁶ モーリス・メルロ・ポンティ『眼と精神』前掲書、p.297.

メルロ＝ポンティ「眼と精神」のなかの言葉である。「太古の基底」に戻るとき、古代の樹々の色彩、形、線、輪郭、表現が異なる光景として見えてくるのかもしれない。自然破壊をつづける現代に生きる私が、はるか古代の記憶を辿って、それを取り戻すことができるならと願う。エロスの原型があたりと浮んでくるだろう、と。フリーダ・カーロにもオキーフにも、またキリスト教の支配下でありながら、ベルニーニにも、ゴヤにもそれが見えていた、と私は信じる。しかし私の現在の段階は、古代に信号を送ることで精一杯である。ただ、これまでの経験を通じて発見した「紫」の色が、また「垂らし込み」の技法の熟達がやがて古代の記憶を喚起してくれることを期待したい。

結論

樹とエロティシズム

はなせ
花脊の樹について、本¹⁷⁷で知り、興味をもった。本の中に出てくる樹の写真は異形でおどろおどろしい妖気を放っているように思えた。しかも花脊には方々にそのような異様な樹があることを知った。この奇妙な樹にすっかり魅了された私は、実物を見たくなり、いてもたってもいられなくなった。早速、山行きを計画したのだが、今まで経験したことのない深い未知な山だったため、インストラクターに同行してもらうことにした。山を保護するためだろうか、立派な門が立っていた。厳重な門を開けてもらい中へ入った途端、早速奇妙な樹に出会った。杉の樹ではあったが、他の種の樹と同化している。大きくそして異形化した樹は方々にあった。平安時代にこの森から木を伐りだして、木材にしていたのだという。インストラクターが言うには人が樹を切り出すことによって、杉はその地に適った形で成長する。人の手が入らずまっすぐ伸びた杉の木よりも、多少虐めた樹のほうが長生きするというのだ。平安時代に伐られた樹は再生して長い年月を経て今日、立派な異形な大杉となっていた。おおらかな曲線、神経質に脈動するような曲線、なんとも艶めかしい様子を漂わせていた。この艶めかしさは、イキイキとした葉を生やした樹の陰に隠された、死んでいった幹や枝が発散させる妖しい力である。一本の樹に、生と死とが共存している。私たちはいかようにしても「エロスの存在」であることからまぬがられない。連続／不連続、悦楽／悪徳、官能／神秘、様々な二重性の中で「痛み」を生き、そして「痛み」によって死する存在であるほかないことを改めて樹から教えられる。私は樹の死んだ部分にとりわけ美しさを感じる。まるで人骨のような白色と肌触り。割れ目と曲線から女性をイメージしてしまう。

山の奥に入るにつれて樹が空をすっかり覆って見えなくし、私の肌をひんやりさせていった。人の住む地には感じることのできない、何か独特の空気であった。樹、植物、土、すべての自然の生き物が放つ匂いといっているのか。それはとても心地が良く、騒々しい人間の輪の中で生活する私の心と体を癒してくれた。インストラクターに何故、森の奥へ進むにつれ空気が変わっていくのか聞いた。樹や植物は細菌から自身を守るため「フィトンチッド」¹⁷⁸という化学物資を発散する。それが、樹が空を覆っているため、その場に溜まるのだそうだ。フィトンチッドは人体にも良いとされ、科学的にも注目されているという。六十歳のインストラクターは、父親が植物学者だった、と語った。

森をしばらく歩き写生をすることにした。1, 2 時間だったのだろうか私はその森と同

177 『京都の木 歴史のなかの巨樹名木』京都文化財ブックス

178 フィトンチッド「樹木から放出される揮発性の物質。テルペン類」『大辞泉』前掲書、p.2283.

化するように静かに描いていた。すると樹の近くでパキパキと何度か音が鳴った。怖い。思わず私は樹と同じ存在に化身することを願った。いや、すでにそうになっていたのかもしれない。鹿やリスが樹の陰から入れ違いに現れた。私の存在にしばらく気づかなかったようである。私が写生をしている間、森の別の場所へ行っていたインストラクターが帰ってきて、この森で、警戒心の強いリスを見られたのはとてもラッキーだったと言われた。写生していた時の私は森と溶け込んでいたのだ、と言葉にならないような自信を持った。樹、そして土の中に潜む根、枝の音、それがこの静かな森の静かな支配者なのだと感じた。

森や木立の静寂に包まれるとき、古代人の原始的な宗教感情が甦るような気がする。神話的空間に身を浸していることが実感されるのである。

ミルチャ・エリアーデは「広漠として、しかも一貫性のある木のシンボリズムは、いったい古代人のどのような心的総合によって、『木』の構造のどのような特質から出てくるのであろうか。」¹⁷⁹と問うにあたって、「もっとも純粋な直観を発見すること」¹⁸⁰とした。この発想は、樹を対象として絵画を制作する者にとって大きな励ましとなった。絵画制作者の探求はいつの場合も、まず「直観」にはじまるからである。エリアーデはネル・パロという神話学者の「樹木それ自体の崇拜はない。樹木という形態には、常に霊的本質が潜んでいる」¹⁸¹という言葉を紹介している。さらにエリアーデが樹の形にまで言及しているのも心強い。

木に聖なる力があるとすれば、それは木が垂直であるから、木が生えるから、葉を失い、また再びとりもどすから、したがって、木は何度も無限に再生する（「死んで」「生き返る」）から乳色の樹液をもっているから、などによってである。このような価値づけはすべて、生物学的な「形」と様態として樹木をただ神秘的に眺めることから由来する¹⁸²。

たしかに、私は樹木に神秘性を感じてきたのだった。ご神木、また花脊の樹々にも形をもとめ、形に惹きつけられてきた。「異形」であること、そこに傷ついた女性像を見出すことに拘泥しつづけている。

樹のもつ循環の力には、女性の生命を産出し育む力が相重なる。樹の形からは死と再生の連続が見て取れる。また樹のもつ生と死の共存は私に樹を描きたいと思わせるものがある。エロスの存在として生きる私にとって、樹の形態、樹の生態は、私にエロスの生まれる場所、つまり passion (情熱／受苦) の在り処を求めさせずにはおかないのだ。

179 ミルチャ・エリアーデ、『エリアーデ著作集 第二巻 豊穰と再生 宗教学概論 2』久米博訳、せりか書房、1991、p.179.

180 ミルチャ・エリアーデ、前掲書、p.179.

181 ミルチャ・エリアーデ、前掲書、p.180.

182 ミルチャ・エリアーデ、前掲書、p.181.

エリアーデは『世界宗教史』の大著で知られる宗教人類学者である。『豊穡と再生』¹⁸³のなかの一章で世界各地の神話を渉猟して分析、宇宙木、生命の木、神の顕現としての木、あるいは「再生」の象徴とした木などに着目して木の聖性を検証した。

なかで、前アリア文明（インダス河流域に栄えた文明¹⁸⁴）における樹のイメージに惹かれた。

大女神と植物との同質・同体性は、聖なるいちじくと、そのそばの裸の女神（ヤクシニ型に属する）との結びつきや、女神の生殖器から出ている植物によって表されている。聖なるいちじくを表した画像はかなりの数にのぼり、裸の大女神を表した画像も同様である。それは、アジア・アフリカからエジプトにいたる、全銅石器文明において共通した図像の型である。聖木は囲いのうちにあり、時として裸の女神は、輪の中に生えた聖なるいちじくの二本の枝の間に立っていたりする。この図像的空間は、聖所や「中心」の聖なる価値を明確に示している¹⁸⁵。

古代アリア人は大樹を生命のシンボルとして、エロスの顕現をみたのだった。それをエリアーデは「原型」と捉えている。

太古より樹が死と再生、連続と不連続のシンボルであったことは明らかである。それを平面上の概念としてではなく、一つの動態として捉えたとき、連続と不連続とその交換の瞬間に、エロティシズムが人類の意識のなかに雷光のように発露する。それが、本論の主題の一つとなった。

バタイユの記述がある。

生への根底には、連続から不連続への変化と不連続から連続への変化とがある。私たちは不連続な存在であって、理解しがたい出来事のなかで孤独に死んでゆく個体なのだ。だが他方で私たちは、失われた連続性へのノスタルジーを持っている。私たちは偶然的で滅びゆく個体なのだが、しかし自分がこの個性性に釘づけされているという状況が耐えられずにいるのである¹⁸⁶。

連続の中には陶酔も含まれる。それは自己が不連続から連続へと解放される瞬間に生じる。自然との同化ともいえる。自然の中に溶け込むというのは一種、死への願望に近い。樹と向き合うこと、描くことは私をその境地へと誘う。描くことに陶酔があるのだ。樹を描く作業に集注するとき、私は一本の樹になる。樹へと変身するのである。私とい

¹⁸³ ミルチャ・エリアーデ、前掲書。

¹⁸⁴ Cf. ミルチャ・エリアーデ、前掲書、p.198.

¹⁸⁵ ミルチャ・エリアーデ、前掲書、p.198.

¹⁸⁶ ジョルジュ・バタイユ、前掲書、p.24.

う不連続な存在が、一本の樹と連続するのだ。

樹を描くことで女性である自分を自覚する。私は気づいている。私が歪な、異形の樹につよく惹かれるのは、自身の心身の不安定さによるものであることを。描かれた樹は痛めつけられた女性のシンボルである。しかし、それは私個人の異常を表すものだろうか。自然破壊、自然への暴力的行為が繰り返される現在、人類そのものが異常性を帯びた存在といえるのである。

私は視る。

一本の樹を。子供の頃、父に連れて行って貰った屋久島の縄文杉。そして長居公園の歪な枯れ木。それが、樹を対象とする私の絵画制作の出発点となった。飛騨高山の大銀杏、佐太天神宮の子宝の木、桂川の落雷を受けた樹、大將軍神社のスタジイ、清滝のイブキ、諏訪神社の銀杏、唐川の杉、玉置神社の神大杉、花脊の樹々、と、異形な樹をもとめて、スケッチブックを携えての、私の小さな旅はつづいている。

私は視る。

一本の樹を。その曲がりくねった姿態を。幹の襞、洞、枝の付け根の太さを、こころの深部に感じられるまで。「樹々という形態には、常に霊的な本質が潜んでいる」¹⁸⁷というネル・パロの言葉が手掛かりだが、手で触れるような思いで視つめているうちに、樹のなかに流れる血脈のようなものが透視される気がする。私のなかに前アリア人と同様の、つまりは縄文人以前の古代人の感覚が甦るのだろうか。正確に言えば、そんな期待を籠めて樹を視るのである。そのうちに陶酔がおとずれる。視ることの陶酔と、描くことの陶酔。連続と不連続の、目視することができない筈の交換が感じられるのである。

姿態のなかには、ベルニーニの官能も、ゴヤの魔性もある。生命の根源である情動はエロティシズムに昇華され、陶酔のなかで、樹々のイメージはありありと女性の姿態を重ねる。樹液の流れにはフリーダ・カーロ、ジョージア・オキーフが示した女であることの痛みが走っている。

樹と同化した私は、官能（そこにも不安や苦痛はある）に浸りながら、それがイリュージョンに過ぎないものであっても、私の拙い筆からエロスの変容が適確に顕れることを願うのである。

そして、聴く。真昼の森の静寂に耳を澄ますと樹々の声が聞こえてくる。地球上の全生命体が消滅の危機にさらされている現在、木々の霊性が放つ悲鳴に似た声。その、か細い声を耳の底に残したまま私は小さなアトリエへと戻る。一旦、樹々の襞、洞、樹の色をキャンバスの上に解体・再構築した後で、垂らし込みなどの技法を用いて、その奥に潜む幻想性を表現しようと試みる。耳に残るかすかな声に促されて。

¹⁸⁷ ミルチャ・エリアーデ、前掲書、p.180.

書誌一覧

岩田慶治『木が人になり、人が木になる。』人文書館，2005

ウェイドレ，ウラミジル『芸術の運命——アリストイオスの蜜蜂たち』前川敬作訳，飛鷹節訳，新潮社，1975

梅原賢一郎『カミの現象学 身体から見た日本文化論』角川書店，2003

梅原猛『アニミズム再考』国際日本文化研究センター，1989

エリアーデ，ミルチャ『エリアーデ著作集 第二巻 豊穡と再生 宗教学概論 2』久米博訳，せりか書房，1991

エレーラ，ヘイデン『フリーダ・カーロ 生涯と芸術』野田隆，有馬郁子訳，晶文社，2003

岡本太郎『岡本太郎の本 1 呪術誕生』みすず書房，1999

岡本太郎『日本の伝統』光文社，2005

梶川芳友『開館三十周年記念』何必館・京都現代美術館，2012

河北倫明『村上華岳』中央公論美術出版，1969，

河北倫明，平山郁夫『巨匠の日本画 9 村上華岳』新集社，1994

木村重信『美術の始原』新潮社，1971

京谷啓徳『もっと知りたいポッティチェリ生涯と作品』東京美術，2009

クラーク，ケネス『ザ・ヌード』高階秀爾訳，佐々木英也訳，筑摩書房，2004

グリフィン，ランダル『ジョージア・オキーフ』藤村奈緒美訳，青幻舎，2014

ゴーチエ，グザビエル『シュルレアリスムと性』三好郁朗訳 朝日出版社，1977

- 酒井健『バタイユ入門』ちくま新書, 1996
- 佐藤幸三『ボッティチェリの都フィレンツェ』河出書房新社, 1998
- 司馬遼太郎『司馬遼太郎が考えたこと 8』新潮社, 2002
- シモンズ, サラ『岩波 世界の美術 ゴヤ』大高保二郎訳, 松原典子訳, 岩波書店, 2001
- 鈴木大拙『日本人的靈性 完全版』角川文庫, 2014
- チプリアーニ, マウリツィオ・ファジョーロアンジェラ『イタリア ルネサンスの巨匠たち 30 ベルニーニ』上村清雄訳, 東京書籍, 1995
- 出口裕弘『集英社世界文学大辞典 3』綜合社, 1997
- 利倉隆『悪魔の美術と物語』美術出版社, 1999
- トドロフ, ツヴェタン『ゴヤ 啓蒙の光の影で』小野潮訳, 法政大学出版局, 2014
- 中沢新一・波田野一郎『イカの哲学』集英社, 2008
- バシュラール, ガストン『大地と休息の夢想』饗庭孝男訳, 思潮社, 1970
- バタイユ, ジョルジュ『エロスの涙』森本和夫訳, 現代思潮社, 1964
- バタイユ, ジョルジュ『内的体験』出口裕弘訳, 平凡社, 1998
- バタイユ, ジョルジュ『ラスコーの壁画』出口裕弘訳, 二見書房, 2000
- ビーダーマン, ハンス『世界シンボル辞典』藤代幸一監訳, 八坂書房, 2007
- 土方定一『土方定一著作集 1 呪術 職人 画家と美術市場』平凡社, 1976
- 土方定一『日本の近代美術』岩波書店, 2012

ビュリユス, リスティーナ『フリーダ・カーロ — 痛みこそ、わが真実』遠藤ゆかり訳, 創元社, 2008

藤枝晃雄, 谷川渥, 小澤基弘『絵画の制作学』日本文教出版, 2007

プラトン『饗宴』久保勉訳, 岩波書店, 2013

フロイト, ジークムント『フロイト著作集 第三巻』高橋義孝訳, 人文書院, 2003

ボードレール, シャルル『ボードレール全集Ⅱ』矢部原伊作訳, 福永武彦編集, 人文書院, 1972

ポリッツァー, アニタ『知られざるジョージア・オキーフ』新垣さやこ訳, 晶文社, 1992

牧野和春『巨樹の民俗学』恒文社, 1986

丸山圭三郎『言葉・狂気・エロス』講談社, 1999

丸山圭三郎『言葉と無意識』講談社, 2012

マルロー, アンドレ『ゴヤ論—サチュルヌ—』竹本忠雄訳, 新潮社, 1972

ミシュレ『魔女(上)』篠田浩一郎訳, 現代思潮社, 1972

水上勉『新編 水上勉全集第十巻』中央公論社, 1995

水上勉『落葉気根』小澤書店, 1979

宮廻正明, 荒井経, 野佳世子『日本画 名作から読み解く技法の謎』世界文化社, 2014

宮崎学『森の写真動物記6 樹洞』偕成社, 2008

村上華岳『画論』村上華岳, 中央公論美術出版, 1989

メルロ＝ポンティ, モーリス『見えるもの見えないもの』滝浦静雄, 木田元訳, みすず書房

メルロ＝ポンティ、モーリス『眼と精神』滝浦静雄，木田元訳，みすず書房，1982

森雅秀『エロスとグロテスクの仏教美術』春秋社，2011

森豊『樹下美人』小峯書店，1967

柳田国男『民俗学辞典』東京堂出版，1981

山下裕二『村上華岳—京都画壇の画家達』山種美術館，2015

ラスコー，ジルベール『バタイユの世界』の中の『涙』の寸評」森和夫訳，青土社，1995

ランブール，ジョルジュ『ヴァニラの木』小佐井伸二訳，白水社，1976

リヒター，ピーター＝コーネル『岩波アート・ライブラリー ジョージア・オキーフとアルフレッド・スティーグリッツ』甲斐義明訳，岩波書店，2010

リルケ，ライナー・マリア『リルケ全集7 散文Ⅱ』「体験」塚超敏訳，河出書房新社，1990

ル・クレジオ『ディエゴとフリーダ』望月芳郎訳，1997

『科学史技術史事典』弘文堂，1994

『京都の木 歴史のなかの巨樹名木』京都文化財ボックス，1986

『現代の起点 第一次世界大戦 第3巻 精神の変容』岩波書店，2014

『広辞苑』岩波書店，2008

『コンサイス 20世紀思想辞典』第2版，三省堂，1997

『集英社世界文学大辞典3』綜合社，1997

『シュルレアリスム辞典』創元社，2016

『新英和大辞典』 研究社, 1960

『新潮世界美術辞典』 新潮社, 1985

『新名解国語辞典 第五版』 三省堂, 2003

『心理学辞典』 有斐閣, 2003

『精選 国語辞典 新訂版』 明治書院, 1998

『西洋思想大辞典』 平凡社, 1990

『世界美術史大全集』 小学館, 2003

『世界美術大全集 東洋編 第13巻 インド (1)』 小学館, 2003

『増補改訂 新潮世界文学辞典』 新潮社, 1993

『大辞泉』 小学館, 1995

『大辞林』 三省堂, 1995

『日本国語大辞典 第一巻』 小学館, 1981

『ヌードの美術史身体とエロスのアートの歴史、超整理』 「美術手帖」編集, 美術出版社, 2012

『フランス文学史』 東京大学出版会, 1988

『ブリタニカ国際大百科事典 小項目版』 [電子辞典], CASIO

『ブリタニカ国際大百科事典 1』 ティビーエス・ブリタニカ, 1971

参考図版

第1章

- 図1-1 〈ラスコーの洞窟〉 紀元前13500年頃 フランス
『大系世界の美術 第1巻 先史・アフリカ・オセアニア美術』木村重信 学習研究者
1973 図14
- 図1-2 〈レ・トロア・フレールの洞窟〉 フランス レ・トロワ・フレール洞窟
『ジョルジュ・バタイユ著作集第9巻 ラスコー壁画』ジョルジュ・バタイユ 出口裕弘
訳 二見書房 1991 p224 図7
ブルイユ神父の明線画の一部を転写した図版
- 図1-3 〈ミロのヴィーナス〉 紀元前2世紀後半 ルーブル美術館
メロス島出土 大理石 204 cm
『大系世界の美術 第5巻 ギリシア美術』村田潔 学習研究者 1974 図107
- 図1-4 〈ラオコーン〉 紀元前40年—紀元前20年頃 バチカン美術館
ローマ出土 大理石 184 cm
『西洋美術史』高階秀爾 美術出版社 1994 p30 図II-15
- 図1-5 〈荘厳の聖母〉 ジョット・ディ・ボンドーネ 1310年 ウフィツィ美術館
テンペラ 325cm x 204cm
『世界美術全集1 ジョット』後藤茂樹 集英社 1979 図78
- 図1-6 〈最後の審判 部分〉 ジョット・ディ・ボンドーネ 1306年 スクロヴェーニ
礼拝堂
『悪魔の美術と物語』利倉隆 1999 p74 図II-66
- 図1-7 〈ヴィーナスの誕生〉 サンドロ・ボッティチェッリ 1485年 ウフィツィ美術
館
テンペラ 172.5 cm × 278.5cm
『サロンド・ボッティチェリ BOTTICELLI』バルバラ・タイムリング Ma
r i k o N a k a n o 訳 TASCHEN 2001 p51
- 図1-8 〈我が子を食らうサトゥルヌ〉 ピーテル・パウル・ルーベンス 1636年 プラ

ンド美術館 キャンパスに油彩 180 cm×87 cm

『pen BOOKS 美の起源、古代ギリシャ・ローマ』阪急コミュニケーションズ 2014
p 146

図 1-9 〈我が子を食らうサトゥルヌス〉フランシスコ・デ・ゴヤ 1819-1823 年 プ
ランド美術館

キャンパスに油彩 146 cm×83 cm

『NHK プラド美術館 5 革命と動乱の画布 ゴヤ』日本放送出版協会 1992
p 101 図 83 写真撮影・提供 オリンプレス

図 1-10 〈大自読者〉サルバドール・ダリ 1929 年 マドリード, 国際ソフィア王妃
美術センター

油彩, カンヴァス 110×150.5 cm

『アートライブラリー DARI』千足伸行 島田紀夫 森田義之 速水豊訳 西村書店
2011 p 60 図 15

図 1-11 〈花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて, さえも〉マルセル・デュシ
ヤン 1915-1923 年 フィラデルフィア美術館

ガラス板に油彩, 鉛線など 277.5×175.9 cm

『岩波 世界の美術 ダダとシュルレアリスム』マシュー・ゲール 巖谷國士・塚原
史訳 岩波書店 2000 p 86 図 49

図 1-12 〈樹人〉岡本太郎 1971 年 山梨県立美術館

F R P 310×360×280 cm

『もっと知りたい岡本太郎の生涯と作品』佐々木秀憲 東京美術 2013 p 69

図 1-13 〈縄文人〉岡本太郎 1982 年 川崎市岡本太郎美術館

F R P 158×150×120 cm

『もっと知りたい岡本太郎の生涯と作品』佐々木秀憲 東京美術 2013 p 41

図 1-14 〈太陽の塔〉岡本太郎 1970 年 万博記念公園

【塔】鉄骨, 鉄筋コンクリート, スプレースタック吹き付け, ボン, タイル仕上げ

【腹部の顔】F R P 【黄金の顔】鉄骨下地鉄板溶接, スコチカルフィルム貼り

【黒い太陽】黒色陶板 4 丁掛縁の炎: ガラスモザイク貼り 高さ 72.5 cm, 基底部直径
20m, 腕の長さ 25m

『もっと知りたい岡本太郎の生涯と作品』佐々木秀憲 東京美術 p 63

図1-15 〈ヘンリー・フォード病院〉フリーダ・カーロ 1932年 メキシコシティードロス・オルメド・パティニョ美術館

金属, 油彩 29.3×23cm

『フリーダ・カーロ——痛みこそ、わが真実』クリスティーナ・ビュリス 遠藤ゆかり訳 創元社 2008 p51

図1-16 〈私の誕生〉フリーダ・カーロ 1937年

金属, 油彩 30×35cm

『芸術新潮 9 特集 森村泰昌が語る 伝説の女性画家 フリーダ・カーロのざわめき』長井和博 新潮社 2003 p12

図1-17 〈乳母と私〉フリーダ・カーロ 1937年 ドロス=オルメド=パティニョ美術館 金属, 油彩 30×35cm

『芸術新潮 9 特集 森村泰昌が語る 伝説の女性画家 フリーダ・カーロのざわめき』長井和博 新潮社 2003 p34

図1-18 〈夢〉フリーダ・カーロ 1940年 個人蔵

油彩, カンヴァス 74×98.5cm

『芸術新潮 9 特集 森村泰昌が語る 伝説の女性画家 フリーダ・カーロのざわめき』長井和博 新潮社 2003 p28

図1-19 〈サボテンの実〉フリーダ・カーロ 1937年

金属, 油彩 20×24cm

『芸術新潮 9 特集 森村泰昌が語る 伝説の女性画家 フリーダ・カーロのざわめき』長井和博 新潮社 2003 p26

図1-20 〈生命万歳〉フリーダ・カーロ 1954年 フリーダ・カーロ博物館

油彩, メゾナイト 52×72cm

『芸術新潮 9 特集 森村泰昌が語る 伝説の女性画家 フリーダ・カーロのざわめき』長井和博 新潮社 2003 p17

図1-21 〈根〉フリーダ・カーロ 1943年 個人蔵

金属, 油彩 30.5×49.9cm

『芸術新潮 9 特集 森村泰昌が語る 伝説の女性画家 フリーダ・カーロのざわめき』長井和博 新潮社 2003 p28

図1-22 〈ピンクの上の2つのカラ・リリー〉 ジョージア・オキーフ 1928年 フィラデルフィア美術館 カンヴァースに油彩 101.6×76.2 cm

『ジョージア・オキーフ GEORGIA O`KEEFFE』ランダル・グリフィン 藤村奈緒美訳 青幻社 2014 p 57 図43

図1-23 〈灰色の木、ジョージ湖〉 ジョージア・オキーフ 1925年 メトロポリタン美術館 カンヴァースに油彩 91.4×76.2 cm

『ジョージア・オキーフ GEORGIA O`KEEFFE』青幻社 2014 p 71 図55

図1-24 〈雄羊の頭とタチアオイ、丘〉 ジョージア・オキーフ 1935年 ブルックリン美術館 カンヴァースに油彩 76.2×91.4 cm

『ジョージア・オキーフ GEORGIA O`KEEFFE』ランダル・グリフィン 藤村奈緒美訳 青幻社 2014 p 108 図83

図1-25 〈灰色の丘〉 ジョージア・オキーフ 1941年 インディアナポリス美術館 カンヴァースに油彩 51×76.2 cm

『ジョージア・オキーフ GEORGIA O`KEEFFE』ランダル・グリフィン 藤村奈緒美訳 青幻社 2014 p 120 図95

第2章

図2-1 〈春〉 サンドロ・ボッティチェッリ 1477-78年 ウフィツィ美術テンペラ 315cm × 278.5cm

『サロンド・ボッティチェリ BOTTICELLI』バルバラ・タイムリング Mariko Nakano 訳 TASCHEN 2001 p 40

図2-2 〈ヤクシー立像（シャーラバンジャカー）〉 紀元前1世紀 インド マディヤ・プラデーシュ州 パールフット出土

砂岩 高さ195 cm

『世界美術大全集 東洋編 第13巻インド(1)』肥塚隆 宮治昭 小学館 2003 p26 図16

図2-5 〈レ・トロワ・フレールの洞窟〉 フランス レ・トロワ・フレール洞窟

『ジョルジュ・バタイユ著作集第9巻 ラスコウ壁画』ジョルジュ・バタイユ 出口裕弘 訳 二見書房 1991 p 224 図7
ブルイユ神父の明線画の一部を転写した図版

図 2-7 〈真実〉 1645-1652 年 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ ローマ ボルゲーゼ美術館 大理石 高さ 280cm

『イタリア ルネサンスの巨匠たち 30 ベルニーニ』マウリツィオ・ファジョーロ アンジェラ・チプリアーニ 上村清雄訳 東京書籍 1995 p17 図 22

図 2-8 〈祝福された魂〉 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ ローマ スペイン宮

『ベルニーニ バロック美術の巨匠』吉川弘文館 石鍋真澄 2010 p13 図 10

図 2-9 〈聖テレサの法悦〉 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ ローマ サンタ・マリア・デッラ・ヴィットリア聖堂

大理石

『イタリア ルネサンスの巨匠たち 30 ベルニーニ』マウリツィオ・ファジョーロ アンジェラ・チプリアーニ 上村清雄訳 東京書籍 1995 表紙

図 2-10 〈福女ルドヴィカ・アルベルトーニ〉 1671-1674 年 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ ローマ サン・フランチェスコ・ア・リーバ

大理石と碧玉

『イタリア ルネサンスの巨匠たち 30 ベルニーニ』マウリツィオ・ファジョーロ アンジェラ・チプリアーニ 上村清雄訳 東京書籍 1995 p39 図 55

図 2-11 〈アポロとダフネ〉 1662-1623 年 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ ローマ ボルゲーゼ美術館

大理石 高さ 143cm

『イタリア ルネサンスの巨匠たち 30 ベルニーニ』マウリツィオ・ファジョーロ アンジェラ・チプリアーニ 上村清雄訳 東京書籍 1995 p11 図 14

図 2-12 〈守門神 アジャンター壁画第 1 窟後廊後壁〉 6 世紀 インド アハーラーシユトラ州 アジャンター壁画第 1 窟後廊後壁

テンペラ 約 250×188

『世界美術大全集 東洋編 第 13 卷インド(1)』肥塚隆 宮治昭 小学館 2003 p278 図 240

図 2-13 〈守門神 アジャンター壁画第 1 窟後廊後壁〉 6 世紀 インド アハーラーシユトラ州 アジャンター壁画第 1 窟後廊後壁 テンペラ 約 222×193

『世界美術大全集 東洋編 第 13 卷インド(1)』肥塚隆 宮治昭 小学館 2003 p279 図 241

図 2-14 〈アジャンター壁画模写〉村上華岳 1916 年
『村上華岳展』京都国立近代美術館 日本経済新聞 2005 p270 図 296

図 2-15 〈裸婦図〉村上華岳 1920 年 山種美術館蔵
絹本着色 163.6 cm×109.1cm
『村上華岳』東京国立近代美術館 日本経済新聞 1984 図 23

図 2-16 〈秋柳図〉村上華岳 1937 年
紙本着色 21.9cm×53.4cm
『村上華岳』東京国立近代美術館 日本経済新聞 1984 図 108