

京都市立芸術大学審査学位論文等（博士）

「不安をみすえる絵画」

負から正への内的感情の転換に注目した絵画の可能性

京都市立芸術大学大学院博士（後期）課程美術専攻油画領域

三宅由希子

目次

序		4
1	不安の原動力	7
	1-1 一般的な不安	7
	1-2 不安から生まれた作品	10
	1-3 拡張する不安と作品	13
2	不安の向こう側	16
	2-1 キルケゴールが語る不安と自作	17
	2-2 カントの崇高	22
3	先行作家たちの不安と作品	28
	3-1 エドバルト・ムンク	30
	3-2 フリーダ・カーロ	33
	3-3 マルレーネ・デュマス	35
	3-4 石田徹也	37
	3-5 先行作家と自作	40
	3-5-1 先行作家の不安の内容	40
	3-5-2 表現方法及び作品から受ける印象	41
	3-5-3 先行作家と自作の相違点	43
4	不安と対峙する自作品	47
	4-1 死と生の共存	47
	4-2 身体性	50
	4-3 女性性	52

4-4	抑圧と解放	55
4-5	象徴・シンボル	57
4-5-1	野外（森、木々）	57
4-5-2	室内	58
4-5-3	草花、果実	58
4-5-4	動物、昆虫	59
4-5-5	独自のシンボル	60
	終章	63
	参考文献一覧	65
	図版一覧	68
	自作品一覧	71
	図版・作品画像一覧	72

序

「どうしても不安な作品になってしまう。」

本論は論者の作品に現れる不安がどのようなものかと言う問いから始まっている。そして一般的に忌み嫌われる不安を描き続けるその原動力とは何か、そうした論者が抱える不安の本質について考察するものである。

我々人間には喜び、うれしさ、悲しみ、不安などの感情や気分が精神生活の基礎として存在している。そのような気分、情緒は人間の心身を左右するものであり、なかでも不安は「不安感と緊迫感を伴う安らかでない心身の状態であり、漠然とした不確かな落ち着かない不快な気分。何かに脅されている予感をはらんだ情態性」¹と定義され、日常的に常に起こりうる軽度なものから神経症などの病理に発展する重度なものまで、人間の根本精神の重要な情緒として認識されている。

社会的、一般的にみても、現代社会が「不安の時代」であるとか、「混沌とした不安」などということが叫ばれて久しい。確かに我々を取り巻く状況は、テロの脅威にさらされ、内戦は終わることがない。頻繁におこる地震や災害に見舞われ、放射能に怯える毎日である。また、人々は日常生活で生じる些細な困難にもうろたえる。あるいは病を患い、日々ストレスを抱えながら、自己の世界に閉じこもり孤独と向き合っている者が大勢いる。現代はこのような慢性化した不安の世界と化し、常に不安で満ちている。我々はこうした闇ともいべき現代において、それでも生命活動を営んでいるのである。しかし、この不安感情はなにも現代に始まったものではない。遙か昔から様々な分野においてあらゆる考察がなされてきた人間の根本感情の一つである。

実存主義の哲学者、セーレン・キルケゴール²は著書『不安の概念』において、可能性に対する過度な期待の上で起こる理性の及ぶことができない領域であり、自分をコントロールできない一瞬の出来事であるとして、不安を「自由の眩暈」³と呼んだ。

¹ 『現代精神医学事典』弘文堂、2011年、900頁

² セーレン・オービエ・キルケゴール Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) デンマークの哲学者キリスト教思想家、ニーチェと並ぶ実存主義哲学者の祖／『岩波 哲学・思想事典』株式会社岩波、1998年、364頁

³ 「我々は不安をめまいに例えることができるであろう。その人の目が裂け開いた深淵を覗き込むように誘われた場合その人はめまいを覚えるであろう。それはその人の眼の内に存するとともに深淵の内に存する。」／セーレン・キルケゴール『不安の概念』岩波文庫、1997年、103頁

あるいは、精神分析の祖であるジークムント・フロイト⁴は神経症患者の臨床観察から不安の源泉を探っている。彼は当初、不安の起源を性的興奮が解放されずに鬱積したリビドー⁵・エネルギーとみなしたが、後に不安の源泉をエス⁶ではなく自我⁷に見る立場をとる⁸。

このように先人の哲学、精神分析の立場からさまざまなアプローチがなされてきた不安は、人間存在に関わる一人ひとりの問題として、その実態や対処法など数多く議論されてはいるが、いまだ複雑で厄介な人間の根本精神であることには違いない。

芸術の面から見るとどうだろうか。最初にこの問題と向き合っているのはおそらくアリストテレス⁹であろう。アリストテレスは、こうした不安を含むネガティブな感情に対して、悲劇によって怖れや憐れみが惹き起されカタルシス（浄化）が生じると考えた。ネガティブな感情が芸術表現に効果的であると説いたのである。実際、多くの芸術家達が不安などの感情を主題として作品に表してきたように、芸術において否定的な感情は重要なテーマの一つであろう。そして論者も不安を描く一人である。

自作品《夜》（図 1）は黒い棘で覆われた不吉な森に、女性がひざまずいている。彼女は透けるような白い肌を晒し、虚ろな眼差しで静かに蝶を見つめている。鋭い棘は四方から突き刺すように裸の女性を取り囲む。しかし彼女はその場から逃げようとはしない。そうした女性の腹には新しい命が宿っている。彼女の腹部で青白く輝く胎児は生の象徴、未来の希望である。そんな至宝を授かってもなお、依然として女性は不安げに蝶を見つめるだけである。このように論者の作品にはどことなく不安を感じさせるものが多い。

⁴ ジークムント・フロイト Sigmund Freud (1856-1939) 精神分析の創始者。神経症とりわけヒステリー患者の治療に専念し徹底した事例の検討に基づいて神経症の発生およびその治療のメカニズム、さらには人のパーソナリティー発達のメカニズムに関する多くの卓越した仮説や理論を提唱した。／『心理学事典』株式会社有斐閣、1999年、762頁

⁵ リビドー（性本能／性的興奮）フロイトが提唱した精神、性的エネルギーの概念。生得的なエネルギーだが発達と共に成熟する。／西園昌久監修『現代フロイト読本 2』株式会社みすず書房、2008年、lviii頁

⁶ エス、無意識的な本能欲動（性欲動と攻撃欲動）の貯蔵庫を想定しエスと命名した。自我と超自我はエスから分化したものである。／西園昌久監修『現代フロイト読本 2』株式会社みすず書房、2008年、lxxi頁

⁷ 自分が自分だと思っているもので、人間が社会の中で生きていくために必要不可欠な心の主体である。／鈴木昌『フロイトの精神分析』株式会社ナツメ社、2007年、149頁

⁸ 西園昌久監修『現代フロイト読本 2』株式会社みすず書房、2008年、578-579頁

⁹ アリストテレス Aristotélēs（前 384-322）ソクラテス、プラトンと共にギリシャ哲学の巨人「万学の祖」とも称され哲学のみならず進学、自然科学、生物学、心理学、論理学、政治学、芸術学など広汎な分野で後世最も影響が大きかった／『岩波 哲学・思想事典』株式会社岩波、1998年、39頁

論者はこうした作品を描く過程において、劇的ともいえるべき感情の起伏が起こり、混乱させる現象に遭遇することがある。それは負の感情から正の感情への転換というべき、内的感情を揺さぶられる体験なのである。

本論ではこの制作時に起こる特別な体験に注目し、作品考察および哲学的側面からこの問題を探求する。また同じく不安と結びつけられる先行作家達の作品にみる不安について、その質や表現方法を詳しく見ていき、論者の作品と比較する。そうすることで論者の作品に表れる不安の特徴をあぶり出し、不安の本質を明らかにする。このような論者の内的感覚における劇的な変化の正体について考察することにより、なぜ論者が不安を見つめ描こうとするのか、あるいは描かざるを得ないのかという問いに対して答えを導いていく。さらに論者にある特別な感覚をつきとめ、それこそが作品制作の原動力であるという結論に至るのである。こうした自作の検証から導きだした不安の要素と独自の内的感覚の発見は、今後さらなる不安を伴う独自の絵画の可能性を孕んだものとなる。

具体的にはまず、第1章で一般的な不安について取り上げて説明し、それが我々にとっていかに身近であるかを確認した上で、不安の共通認識をあらかじめ見ておきたい。そして論者の不安から生まれた幾つかの作品について紹介する。

つづいて第2章において、哲学や心理学の側面から論じられてきた不安についてさらに踏み込んで考察する。なかでも論者にとって親和性の高いキルケゴールの不安を紹介しつつ、不安の持つ哲学的側面を見ていく。また、そうした不安を描くなかで論者の心中に生じた内的感覚とカントの崇高性の類似点に注目し絵画の可能性を探っていく。

第3章では論者が表現手段としている絵画のフィールドにおいて不安を想起させる作家であるエドバルト・ムンク、フリーダ・カーロ、マルレーネ・デュマス、石田徹也らの作品を考察する。彼らの作品に存在する不安の要素やその表現方法、受ける印象などを自作と比較し、幾つかの類似点や相違点を指摘することによって自作の特徴を浮き彫りにしていく。

第4章では自作の特徴を5つのカテゴリーにまとめあげた。具体的には4つのテーマ「死と生の共存」「身体性」「女性性」「抑圧と解放」とそのテーマをシンボルによって表現する「象徴性」である。それらを詳細に分析し考察することで、作品に描かれる論者の不安の本質があぶりだされた。そして最終章において制作時に体感する独特の経験が、先に論じたカントの崇高性と類似性を有するという認識に至ったこと、そしてその体験にこそ不安を描くという意味が見出されたことを論じる。そこには論者の不安と対峙する姿勢が存在し、痛みを伴いながら不安をみずえる行為が、論者の作品の根底にあると言う結論に至るのである。さらにこうした実存の立場から芽生えた生の欲求という側面が発見され、それにより新たな作品の可能性をも提示するものである。

1 不安の原動力

第1章ではまず、論者が考える一般的な不安について見ておきたい。そして不安が我々にとっていかに身近であるかを説く中で、論者の実体験に基づく不安が作品にどのように表れたのかを提示する。

1-1 一般的な不安

我々人間は誰しも負の感情を持っている。なかでも論者が制作のテーマとしている不安について、ここで一般的に考えられる特徴を整理する。

生の感情や気分は、人間の精神生活の全体の基礎となっている。例えば喜びと悲しみ、緊張と不安、好き嫌いなどがあげられるが、こうした感情は、普段日常において抱く心の状態である。

もう少しこの感情、気分を厳密に見ていくと、感情とは喜び、悲しみなど、具体的な対象に対して抱く感覚である。何かについての喜びであり、何かが怖いという明確な対象がある場合は感情である。一方、気分は人間存在全体の状態を指すもので、決して一定の対象を持たない。また、感情は一時的であり瞬間的に起こる心の状態であるのに対し、気分は恒常的ではないが、ある期間持続的に起こるものである。ただ、日常生活において気分と感情はその両方が同時に経験され、厳密な区分は難しい場合もある。

とはいえ、この気分というものは生の根底を支えているものであり、一方感情はそこから発展しその上に築かれるものである。つまり気分は人間の根本的感覚を有しているものなのである。

それらは喜び、愉快などの昂揚した気分や悲哀や不安、絶望などの生命活動において打ちひしがれた状態、またそのどれにも属さない気分など、広大な多様性を持つものである。そのなかでも生命活動の弱まった状態、ふさいだ気分の一つとして本論のテーマである不安は分類される。

ここで具体的な不安の特徴を見ていくことにする。不安を感じる時、例えば試験を控えている時、あるいは人前でスピーチやプレゼンテーションを行う場合、無性に不安になることがある。スピーチそのものが不安の要因ではない。人がいなければさほど不安になることはないからである。また、試験についても結果がそれほど重要でなければ大きな不安はない。試験やスピーチの出来栄を気にするあまり失敗を恐れて不安が生まれるのである。しかしこうしたことは日常起こりうるものであり、まれに大きな打撃となることもあるが、比較的乗り越えられるものも多い。

また、対人関係のなかで起こる不安もある。相手に嫌われているのではないか、孤独になるのではないかと自己と他者との関係性のなかで生まれる不安である。これは自分が他人に受け入れられているかどうか懸念して発生するものである。このような場合、社会経験を積むことで人との接し方を学び自然に解消されることもある。

一方、蛇やゴキブリが突然現れた場合はどうだろう。それは不安というよりは嫌悪である。また、毒蛇や大蛇などが今にも襲いかかろうとする時は、嫌悪どころではなく身の危険を感じる脅威である。あるいは蛇がまるで生きているかのごとく本物そっくりなおもちゃが出てきた場合は不安よりむしろ不気味である。それに対し不安は、この茂みから蛇が出てくるのではないか、この辺りにいるかもしれないと疑いを持つ時、生まれるものなのである。

地震などの自然災害や事故などに遭遇した場合はどうだろう。津波が発生しものすごいスピードでこちらに押し寄せてくる。そうした緊迫した状況は、恐怖である。しかし、少し離れた所や被害が及ばない高台でその光景を見る場合は、恐怖と同時に不安を感じるのである。

また、巨大な地震が発生し、命を脅かすほどの強い揺れが襲った時は脅威である。しかしそう遠くない未来に地震が起こると予測された時、いつ来るのか、来ないのか、来たらどうしたらいいのかと心配し不安が生まれる。こうした不安はよく恐怖と混同されるが、恐怖はある特定の対象、例えば虎や地震などに対してひるむ感情を抱くのに対し、不安はある種の不確定性に基づく心の動きであると言える。

不安は人間の内部から発生することもある。漠然とした不安のように本人すらその原因が分からない不安に悩まされることがある。あるいは自分の未来はどうなるのか、良くないことが起きるのではないかと、予見不可能な未来を案じる時にも不安は生まれる。一方、自覚的な不安はさほどないにもかかわらず、動悸やめまい、息苦しさなどの身体的な現象がおこる場合もあるだろう。こうした慢性的な不安や緊張、落ち着きのなさ、潔癖症などの精神症状と、それに伴う筋肉の緊張、首や肩のこり、頭痛、めまいなどの身体症状が何カ月も続く場合、不安は病的な状態まで進んでいるとみなされる。これは不安神経症¹⁰ともいわれ、何かにつけて過度な不安や心配がつきまとい、それが慢性的に続くと種々の精神、身体症状を引き起こし苦しむことになる。

¹⁰ フロイトがより広い概念である神経衰弱から疾患単位として初めて抽出した神経症。／『現代精神医学事典』弘文堂、2011年、903頁

このように不安は感情だけの問題ではなく、時に身体にダメージをもたらす深刻な病となることもある。

そうしたなかで人間が決して自分の力では避けることのできない、どうしようとも力の及ばないものに、死の不安が挙げられるだろう。死というものは誰にでも訪れる極めて明確なものでありながら、いつ迎えるのかわからない。事実、誰一人として死から帰還した者はなく、死は個人的体験のなかに何の基礎も持ちえない。我々が知りえるのは心臓が止まる、肉体が朽ちるという肉体の現象のみであり、死とは意識が無くなる、全く存在がなくなるなどという想像と概念をはるかに超えた未知のものである。おそらく我々はこうした死に対して最も不安を感じるものであるが、それは死の訪れを定めと知りながら、いつどのような時に迎えるのか全く見通すことができないがゆえに、不安を感じるのである。

このように不安は、誘発のきっかけとなるものは存在しても、そのものに確実性は無く、この先何が起こるか分からない予見不可能なものに対して起こると言えるだろう。そして不安は我々の生の現実に厳然として存在し、それから完全に逃れることは何人にとっても不可能なのである。

論者はこうした不安をテーマとして作品を描いてきた。しかし、その際制作の原動力となったのは、抽象的、全般的な「不安」ではなく、やはり論者個人の経験である。そこで次の節では論者の具体的な不安の事例を見るとともに、そこから生まれた作品について検証していく。

1—2 不安から生まれた作品

先に、論者が考える一般的な不安の概念を検討し、その淵源が予測不可能性や不確定性にあること、またそのため時として原因となる明確な対象が存在しない場合もあることを論じた。一方で、では論者が抱く個人的な不安とは具体的にどのようなものであるか、初期作品にみられるその表現からその不安の源泉をたどる。

以前の作品は、比較的色彩鮮やかな抽象表現であった。しかしある作品を境にして具象表現へと変わり、画面は明るい色調から暗いものへ、そして軽快なテーマから深刻なものへと変化した。

変化の境となった作品《父》(図 2) に描かれるのは、薄目をあけてこちらを見ている男性の顔である。男性のモデルは亡くなった論者の父親であるが、その表情には悲しみやくやしき、絶望感が漂っている。同時にこの作品には父の死を悼む論者の悲痛な気持ちも表象された。そしてこの作品以降、論者は人間の内面をテーマにした作品を数多く描くようになる。

祖母の死がフィードバックされて描かれたものもある。《何も感じない》(図 3) は蓮の漂う静寂な湖面に穏やかに眠る少女が浮かんでいる情景である。暗闇の中、曖昧な光を放つ少女は眠っているのか死んでいるのか、その安らかな表情からは生死をうかがい知らせるものは何一つない。

題名にある「何も感じない」というよりはあえて「感じたくない」という無関心を装う少女が描かれる。彼女は仮面をつけ、悲しみを隠しながら淡々と生きる、悲しみの感情を拒否した姿なのである。いや拒否しなくては生きていけない、拒否するべきだと自分に言い聞かせているのかもしれない。ここには平穏な姿を装って、不安に押しつぶされそうな自己を守る少女の姿が垣間見られるのである。

この作品は本江邦夫氏の論評で次のように論じられる。「三宅由希子さん p20 の描いた、暗闇の中で「何も感じない」まま眠っている、いかにも平穏な少女の姿を前にして、これこそは世界に対して無感覚であり続ける私たちの実像ではないかと、ふと思ったりもするからです。この眠る少女のように、絵画とは基本的に私的なものですが、と同時に、そこまで「私」にこだわることではじめて、まるで地下水脈にでもぶつかるように、普遍的なものに連なる可能性が開けることも忘れてはならないでしょう。」¹¹

¹¹ 本江邦夫『シェル美術賞展 SHELL ART AWARD 2007』東京展 2007年11月21日～12月2日 ヒルサイドフォーラム、東京、昭和シェル石油株式会社、2007年、7頁

こうした論評により、個人的な経験や感情を表した作品は、それをつきとめ、社会へと発信することにより普遍的なテーマとして自立し、他者との共感の場となることに気づくのである。こうしてそれ以降、臆することなく私的な感情は作品に投影されていくようになる。

2008年の作品《すべてを受け入れる》(図4)は暗鬱の中にいる無表情な二人の少女を描きだしている。一人の少女が大きなソファに腰をかけ点滴を受けている。そしてもう一人の少女が血圧を測る。点滴を受ける少女の頭頂部からは青白い光が抜けていくのが認められるが、この光は魂なのだろうか、少女は目を閉じて何も語らない。題名にある「どんなことがあろうともすべてを受け入れる。」は「人間はいずれ死ぬという絶望的な思いを抱え、それでも生きなければならぬ」という悲哀が代弁されている。そうした死の恐怖を前にして、あたかも「来るべき運命を静かに受け入れなさい」と諭すように彼女はそっと耳打ちするのである。

少女達はどんなに困難な状況であっても狼狽したり、逃避したりはしない。ただ与えられた生を静観している姿である。慌ただしい日常に追われ、ただ目の前にある責務をこなす平凡な日々の延長線上に、突如として死が訪れる。そうした突然の悲劇や困難な事態においても「すべてを受け入れる」という覚悟を持ち、与えられた運命を真摯に生きる姿が描かれる。そしてそれを諭すかのように彼女達の足元には蓮¹²の花が静かに咲いている。

これらの作品には論者における死に対する向き合い方の変遷が見られる。具体的には、まず、《父》(図2)において肉親の死を契機として生まれた不安が描かれた。そこには直接、論者の悲壮感や絶望感が投影されている。つづいて《何も感じない》(図3)において少女が登場し、不安を冷静にとらえる客観性が生まれる。そして《すべてを受け入れる》(図4)において、さらに二人の少女が登場する。一人の少女が「すべてを受け入れなさい」ともう一人の少女に諭すのである。ここに死の不安と生の期待という相反する観念が生まれ、その二つの観念を少女達が往来するという物語性が誕生したのである。

¹² 仏教哲学において、ハスは極めて重要である。ハスが育つ濁った水は、無知や誕生が延々と続く輪廻転生を表す。水面より上に伸びていく茎は、人間は卑しい本性を乗り越えていけると言う仏教協議の核心を象徴する。水面で開こうとするつぼみは、純潔の象徴とみなされる。開いた花は、悟りを表す。／ミランダ・ブルース＝ミットフォード(小林頼子、望月典子 訳)『サイン・シンボル大図鑑』三省堂、2010年、87頁

こうして不安という極めてネガティブな対象が作品において昇華された。論者の不安は初め、死を恐れる不安であったが、死の不安と少女による論しの往還のなかで、次第に生に対する意欲が生まれたのである。まさに少女達は死の恐怖と同時に生への期待のシンボルとなったのである。

そしてこれ以降も論者の心を代弁する少女の登場や、悟りともいえる観念が、作品においてさらに展開されていくのである。

しかし、このような悟りのような思想が芽生えたとしても、現実において誰しものが不安を受け入れるような強固な精神力を持ち合わせてはいない。彼女達のように来るべき運命をただじっと静観することは大変苦しいものなのである。人は皆、病ではないか、死が訪れるのではないかと怯え命ごいをする。そして同じく論者の不安も完全に解消されることはなく、それどころかますます多様な姿となって作品に描かれるようになるのである。

1—3 拡張する不安と作品

私事ながら 2009 年より定時制高校に勤務することになり、生徒達との関わりや今までにない経験により、表現対象は個人的な不安のみならず、多様な不安へと拡大していった。ここでは実際の教師経験のなかで引き起こされた不安の表象を見ていく。

着任した高校には罪を犯した者や不登校になった者、引きこもり、リストカット¹³、過呼吸¹⁴やパニック障害¹⁵、摂食障害¹⁶などの深刻な問題を抱えた生徒たち¹⁷が通学していた。彼らのような不安を抱える人たちの精神的、肉体的苦痛の改善にはいくつかの対処法があるだろう。例えば、人に相談をする、趣味や遊びに熱中する、心療内科に通うなどが挙げられる。しかし彼らは幼く未熟であり、不安の対処や回避のすべを知らない。時にその不安は他人や自分を傷つける極端な行為となって現れる。こうした生徒達との出会いや恐怖体験から、作品には以前のような甘美さや幻想的な雰囲気は消え、決まって暗い背景に生氣のない人物が描かれるようになる。

ここで 2009 年以降の作品を見ていくことにする。作品《背後》(図 5) は、暗闇の背景に無数の人物がひしめきあい、一斉にこちらを見ている様子が描かれる。亡霊のように群がる無表情な人物群の一番手前に、うっすらと白く透ける二人の少女が腰を下ろしている。その傍らには別の少女が横たわりじっとこちらを見つめている。こうした彼女達の表情からは群衆の中にもなお、孤独な心がうかがえる。

¹³ 手首自傷症候群、1960 年代にアメリカではやり 80 年代にわが国でも増加。カッターナイフなどで自分の手首を切る行為を繰り返すこと。／榎本稔『依存症がよくわかる本』(株)主婦の友社、2007 年、118—119 頁

¹⁴ 過呼吸症候群。神経症性呼吸困難とも呼ばれ過呼吸症状を中心に胸痛、呼吸困難、動悸、めまい、手足のしびれ、硬直、けいれんなど、時に意識消失をもたらす状態のこと。／『新版 精神科ポケット事典』株式会社弘文堂、2000 年、36 頁

¹⁵ 強硬性障害ともいい不安神経症のうち発作性ふあんを主蝶とする型のこと。明らかな誘因もなく息切れ、動悸、胸痛、発汗、死や病気への恐怖など激しい精神身体症状の発作を反復性に生じ慢性に経過する疾患である。／『新版 精神科ポケット事典』株式会社弘文堂、2000 年、230 頁

¹⁶ 摂食障害。食に関する障害を総称して呼ぶ。精神的には分裂症荷見られる拒食、うつ病にみられる食欲低下、心因的な食欲低下をはじめ近年増加傾向にある神経性食思不振症(神経性無職欲症、拒食症、思春期やせ症)がある。／『新版 精神科ポケット事典』株式会社弘文堂、2000 年、174 頁

¹⁷ ここに生徒の事例を紹介する。Aは両親の離婚問題や友人トラブルなどにより修学旅行を先で自殺未遂を起こした。何度も専門家のカウンセリングを受けたが回復することはなかった。同じくBも友人関係が原因でトラブルを起こし、リストカットを繰り返した。Cは非行歴があり校内で暴力事件を起こし少年刑務所へ送致された。Dは入学後、数か月でやせ細り拒食症になった。これらの生徒達はほんの一例に過ぎない。彼ら以外にも先天的な難病や貧困、ネグレクトなど何らかの不安を持っているものばかりであり、その矛先は暴力やいじめ、非行や鬱など様々なシグナルを発していた。

またリカちゃん人形がモチーフになった作品《人形A》(図8)、《人形B》(図9)にも不安は表れる。人形は幼い子供が好む愛おしくかわいいものであるが、その愛くるしい人形が足を大胆に開き、ぎこちないポーズで描かれる。人形は大きく目を見開き不機嫌な様子でこちらを見ている。

それはまるで感情を持つ人間のように映り、違和感を覚えるだろう。この無垢でか弱い対象である人形が大胆なポーズで顕な姿をさらす。この作品は、青年期に見られる心と体の不一致や複雑な感情のアンビバレント¹⁸を人形に例えて描かれたものである。

同じく少女を描いた作品《無題》(図6)には深い海のごとく果てしない空間に、五人の少女が登場する。前方の少女は青白い光を放ちながら、悲しげな眼差しでこちらを見る。その足元には白目をむいた生氣のない少女が、今にも海の底に引き込まれそうになっている。これらの少女達は生徒達の姿を重ねて描かれたものとなった。

また、《フェンス》(図7)ではフェンスを挟んでこちら側とあちら側にいる少女達が描かれる。冷たい鉄の網が孤独の象徴であるかのように、フェンスは彼女たちの前に立ちほだかり、逃れられない何かに抑圧されているようである。このような作品はそれまでの黒一色に塗られた背景ではなく、枝やフェンスなどが描かれ場面設定がなされるようになった。また制服を着た少女やフェンスにしがみつく少女のように人物の多様性も生まれたのである。

暗い色調が多い中、色味のある作品も描かれる。《水たまり》(図10)は薄いグリーン背景に淡いピンクとブルーの服を着た少女達が描かれる。彼女達の足元には大きな水たまりができているが、よく見ると映るはずもない男が水たまりの向こうからこちらを覗き見ている。少女達の足下には、別の世界が存在しているのだろうか。こうした奇妙で非現実的な作品も幾つか描かれる。

同時期に描かれたドローイング(図11)も不安な印象を与えるものである。100枚以上にもなるこれらのドローイングは墨汁や水彩絵の具を用いて、透けた身体や骨、内臓、うなだれる後姿などを表している。モノクロで描かれた作品は一同に凝集されると、その異様な光景に息をのむ

¹⁸ アンビバレント、両面価値や両価感情と訳される。同一対象に対して相反する感情や態度を同時に持つ現象を指す／『心理学辞典』株式会社有斐閣、1999年、22頁

思春期は第二次成長に始まる身体変化に加えて生きる意味や他人を気にするという複雑な思考を獲得する時期であり、親からの自立と甘えの間で揺れ動き心が不安定な状態であり不可欠な葛藤である。反抗態度を見せたかと思えば妙に甘えるなどの不自然な行動は精神活動の複雑化に対抗しきれないことが理由である。これをアンビバレントと呼びこれを乗り越えて自我を発達していく。

ほどものだ。こうしたドローイングの数々はレントゲン写真から想を得たものであり、論者の後の作品において象徴性やシンボルへと発展していくことになる。

以上の作品から、この時期に描かれた作品は、おそらく教育現場での経験から生まれたものであると推測される。依然として色調は暗く、孤独や無関心、憂鬱などを感じさせるものであり、不機嫌な表情をした少女たちが多く描かれている。また初期の作品と同様に率直な感情が表され、曖昧な輪郭や暗い色調などから臨場感を与えるものである。しかし場面設定や構図の工夫がなされるなど、表現に対して試行錯誤の跡も見られた。

このように論者の作品は肉親の死や生徒の暴力、自殺などのさまざまな悲劇から、死の不安だけでなく多様な不安が作品に投影されるようになった。そしてここにおいて、自己と他者の両方を源泉とする不安が論者の作品制作の原動力となったのである。

2 不安の向こう側

前章では、不安は論者の経験や周囲で起こる悲劇から生まれ、作品に投影された事を述べた。こうした不安は、予見不可能なものに対して起こるものであり、我々にとって苦痛以外の何物でもない。こうした負の感情を一刻も早く手放したいと思うのが本能であろう。事実、論者も幾度となく不安から逃れようとしたこともある。しかし、この不安を忘れたい、逃れたいと願いつつ、もう一度踏みとどまり、あえて不安をみすえて描こうとする。いや、描かざるを得ないといった何かに突き動かされる感覚が芽生え、痛みを伴いながら何度もキャンバスに向かい続けてきたのである。不安であるにもかかわらず、逃げない、踏みとどまるという感覚が論者に存在し、そうすることで核心にせまることができるという確かな気持ちも生まれてきたのである。この逃げたい、でも踏みとどまるという不安にまつわる感覚とはどのようなものなのだろうか。

不安は誰にでも存在する極めて普遍的なテーマである。ゆえにかつての思想家や哲学者も考察してきた事柄であった。またそれに関連する不安の問題や不安の克服法についても述べられてきた。そこで第2章では、もう少し踏み込んで哲学における不安の議論や先人の不安についての言及を見ていくことにする。具体的には全般的な不安を語る中で、論者にとって親和性の高いジャンル不安を取り上げ、より深く不安の持つ側面を見ていく。また、不安を描くなかで生まれてきた感覚とカントの語る崇高の類似点にも注目し絵画の可能性を探っていく。

2-1 キルケゴールが語る不安と自作

不安は不安感と緊迫感を伴う安らかでない心身の状態であり、漠然とした不確かな落ち着いた不安な情動¹⁹であるが、この情態性は実存哲学の領域においても深く探求されてきた。

実存哲学とは不安を契機とする根源的存在としての人間の把握を意図したものであり、キルケゴール、ハイデガー²⁰、シェストフ²¹などがその思想を唱えた代表である²²。その中でもキルケゴールのいう不安は、論者の抱える不安に対して最も親和性が認められ、作品にも影響が見られることから、ここではキルケゴールの語る不安を紹介し、自作との関係性を見ていきたい。

デンマークの哲学者セーレン・キルケゴールは、今日では一般に実存主義の創始者、またはその先駆けであると評価されている。彼は同時代の哲学者ヘーゲル²³に対する批判として、主体的で具体的な存在としての人間を哲学の対象とした。キルケゴールの言う人間は、他の存在とは異なり自己を意識し自らを選びとってゆくものとして、ひとりひとりが個性を持ったかけがえのない存在²⁴であるとした。こうした人間の在り方を実存と呼び、彼は実存の側面から多くの著書を残している。不安についてはその中の著書『不安の概念』（1844）のなかで語られている。

¹⁹ 『現代精神医学事典』弘文堂、2011年、900頁

²⁰ マルティン・ハイデッガー Martin Heidegger (1889-1976) 20世紀ドイツの代表哲学者。キルケゴールの影響を受け、フッサールの現象学を発展させて「基礎的存在論」と呼ばれる実存哲学を作り上げた。／『哲学辞典』株式会社平凡社、1997年、1085頁

ハイデガーにおいては、不安は世界内存在者にとって世界の無意義性が開示される根本的気分である。ゆえなくして世界の内に投げ出されている被投的事実性の無気味さと、単独化された存在可能として自己の自由を行使しなければならない企投的先駆のもたらす（死への存在）の了解とが、不安のもとで顕在化する。とりわけ、日常的に頹落したあり方の居心地のよさを動揺させ死へと先駆する本来的な全体存在へ道をつけることに、不安の持つ積極的な意義がある。不安は、死という究極的な無に限界づけられている人間が根源的には自己の自由の根拠を自らの内に持つてはならず、将来から到来する存在の生起に語り応じる存在者であらざるを得ないことを示すものである。／『哲学辞典』株式会社平凡社、1997年、1352頁

²¹ レフ・シェストフ Lev Shestov (1866-1938) ロシアの哲学者、批評家。合理主義に基づく西欧の伝統的哲学への批判から実存主義と呼ばれる思想の先取りをする。／『岩波 哲学・思想事典』株式会社岩波、1998年、603頁

人間の日常生活を支配している理性と良識と科学的楽天主義とに対して、背理と絶望のすみかであるもう一つの、より深い現実、悲劇の領域をえぐり出しそのような虚無と不安を背理を通して鍛えられ再生していく人間の新しい運命を示そうとした。／『岩波 哲学・思想事典』株式会社岩波、1998年、556頁

²² 『哲学辞典』株式会社平凡社、1997年、1174頁

²³ ゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲル Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ドイツ観念論の思潮の頂点に立つ哲学者／『岩波 哲学・思想事典』株式会社岩波、1998年、1439頁

²⁴ 大屋憲一、細谷昌志『キルケゴールを学ぶ人のために』世界思想社、1996年、95頁

キルケゴールはまず、不安を聖書の原罪²⁵に例えている。不安はアダムとイブが神から食べてはいけないと言われた知恵の木の実を、蛇に誘惑され食べてしまうという罪を犯したことから始まる。そもそもアダムは食べてはいけないことの意味を知らない。誘惑されて食べたことも、それを犯したこともわからない。善悪を知る知識も言葉を理解する能力も物事を判断する知恵もない。そうした無垢は無知であり、無垢であった彼らが罪を犯すことにより罪を知ることになる。

この無垢から罪を侵すという新たな経験や変化というものが不安の始まりであるとした。この罪は何もアダムとイブだけの罪ではない。子孫である我々にも受け継がれ、人間は生まれながらにして罪につながれた存在なのである²⁶。ゆえにそうした我々もその無を知り、罪を侵した不安を抱く存在なのである。こうして人は無から知を獲得し真実を知る。知を得れば得るほど自分の可能性を知る。ゆえに「可能性はただ不安を引き起こしうるだけの無にすぎない。」²⁷というのである。

可能性というものは、今この時点では無に過ぎない。未来は可能性がある予感を孕んだものに過ぎず、今はまだ何もない。新たな経験をするのもしないのもそれは自由であり、選択をするのは自由なのである。未来に何が起こり、結果がどうなるか、未知の世界を前に不安が生まれるのである。こうして不安は可能性を前にした自由によって引き起こされるものであり、可能性に対する過度な期待の上にかかる理性の及ぶことができない領域であり、自分をコントロールできない一瞬の出来事だとして、キルケゴールは不安を「自由の眩暈」²⁸と呼んだのである。

こうした不安は普段、ありのまま現れず仮面をかぶった隠された存在だとキルケゴールは言う。これは「無精神性」²⁹と呼ばれ、人は自らの実存に充実を望みながらも、多くの者は流れに身を任せ見せかけの何かで埋めようとする。そうして人は不安から逃れるため理性を忘れ、一瞬の享楽を求める。見せかけの安心で自分をごまかし、現実から逃げ続けるのである。そしてさらに不安が生まれ、常に人は不安定な状態に置かれることになる。

²⁵ 創世記は聖書の一部に語られる物語である。神ヤハウェが人を土から造り命の息を鼻に吹き込み人間を造った。神は男（アダム）の肋骨を一本とり女（イブ）をつくった。そして神は彼らに「どの木からも実を採って食べてはならない」と言ったがイブは蛇の誘惑に食べてしまう。そしてその後アダムも食べたことにより神に怒りを買って女は生みの苦しみを男には労働の苦しみを与え、エデンの園から追放すると言う物語である／旧約聖書翻訳委員会、月本明男訳『旧約聖書 創世記』岩波書店、1997年、7-13頁

²⁶ 大屋憲一、細谷昌志『キルケゴールを学ぶ人のために』世界思想社、1996年、133頁

²⁷ セーレン・キルケゴール（斉藤信治 訳）『不安の概念』岩波文庫、1997年、68頁

²⁸ 「我々は不安をめまいに例えることができるであろう。その人の目が裂け開いた深淵を覗き込むように誘われた場合、その人はめまいを覚えるであろう。それはその人の眼の内に存するとともに深淵の内に存する。」／セーレン・キルケゴール（斉藤信治 訳）『不安の概念』岩波文庫、1997年、103頁

²⁹ セーレン・キルケゴール（斉藤信治 訳）『不安の概念』岩波文庫、1997年、166-167頁

なかでももっとも恐ろしいものに死の不安が挙げられる³⁰。死の訪れは誰にもわからない。死は全く予想もつかない時に突然現れる戦慄を伴う究極の不安なのである。そうした死は無の象徴であり、人は無を知った時、無を感じた時そのあまりの深さにおののく。それ故、不安から逃れるために何かしら或るものを自分の外に求める³¹のである。

論者もキルケゴールの言う不安に共感して描いた作品がある。《メリーゴーランド》(図 12)に描かれる女性は傷を負い、痛みを抱えて木馬に乗っている。木馬に乗るその一瞬は痛みも不安も忘れてただ歓喜に酔いしれる。その時は快樂におぼれる瞬間かもしれない。しかしそうした時間はいつまでも続かない。必ず止まるのである。メリーゴーランドはこうした我々の根底にある無常の想いを表している。

また、創世記の物語に着想を得て描いた作品に《甘いめまい》(図 13)がある。うつろな眼をした女性が子を宿し、独り森の中に座っている。彼女は子供の誕生(未来の象徴)に不安を抱いているのだろうか。そうした自分をコントロールできず、思わずめまいを起こしてその場に座り込む情景である。

このように不安は、大変負の要素が強いものである。しかしキルケゴールは不安についてその両価性を見出している。彼は不安を「共感的な反感」であり「反感的な共感」と呼び³²、不安を恐れながらもそれを愛する、恐れているものに心惹かれているという。また「甘い不安」、「不安の甘い悩み」、「奇妙な得体のしれない不安」³³などのように、不安は完全に排除されるものではなく、どこか人を引き付ける魅力があるものであるとした。

論者の作品《甘いめまい》の題名は彼の言葉から引用したものであるが、この作品には不安なものに対する怖れや避けたいという感情がある一方、やはり不安の先に何かあるかもしれないと言う期待の表れとして、その両方の意味が込められている。《甘いめまい》の女性は不安を避けたいと望みながら、それでも離さない複雑な感情を抱く姿なのである。

また、キルケゴールによると、この誰もが抱く不安感情は、自由を前にして感じるものであるが、完全に除外する憎むべき対象ばかりではないという。そして「不安を正しく学んだ者は最高

³⁰ 奔放な快樂の歡喜に隠された最中、死が仮装して現れた時、それを知ったもののみが戦慄に襲われることになる／セーレン・キルケゴール(齊藤信治 訳)『不安の概念』岩波文庫、1997年、170頁

³¹ 大屋憲一、細谷昌志『キルケゴールを学ぶ人のために』世界思想社、1996年、131頁

³² セーレン・キルケゴール(齊藤信治 訳)『不安の概念』岩波文庫、1997年、69頁

³³ 同書、69頁

のことを学んだとして不安が深ければ深いほど人間は偉大である」³⁴とも述べている。不安は楽しむことでは解消されない。ゆえに不安に気づくことが大事だと説くのである。

「眼が裂け開いた深淵をのぞきこみ、人はめまいをおぼえる」³⁵。このようにキルケゴールは不安をめまいに例え、それは無限性の先取りであり自由への可能性を開くことだとした。ゆえに「不安は自由の可能性」³⁶なのである。我々に不安があるのは可能性としての未来に期待するからであり、「不安を正しく抱くことを学んだ者は最高のことを学んだこと」³⁷になるのである。

したがって「未来の無規定性に向き合って生きる人間は常に不安に生きるしかない」³⁸ということである。

とはいえ無の中で沸き起こる不安と正面から向き合い、積極的に不安と対峙して生きることは並大抵のことではない。キルケゴールはこうした不安との関わりのなかで、キリスト教信仰の必要性を説いているが、現在宗教全般において不安の解決を担う役割を十分に果たしていると言えるだろうか。信仰の力だけでは難しいと言えるだろう。

論者はそうした不安を前に、それでも痛みに堪えながらネガティブなものを描いてきた。作品《メリーゴーランド》(図 12) は点滴をしながら病を押してまで、木馬にまたがる女性が描かれている。画面は全体に淡いピンクやブルーなどの柔らかい色彩で描かれ、開放的な印象を受けるが、注意して見ると彼女の太ももは赤い血管や肉片が透けて痛々しく見える。このような肉体の苦痛もさることながら、何か気がかりなことでもあるのだろうか、彼女の表情には心理的不安も見て取れるのである。そのような不安はメリーゴーランドに乗ればそのひと時は、忘れることができるのかもしれない。一瞬の歓喜に酔いしれ快樂におぼれる姿が垣間見られるだろう。しかしそのひと時は永久には続かない。必ずいつかは体の傷も心の不安もすべて表面化するのである。精神的な抑圧や漠然とした未来の不安、女性ゆえの不安などのあらゆる負の感情が次から次へと姿を変えて襲ってくる。さらに芙蓉の咲く夏から藤の咲く春へと季節までもが逆行し木馬の進行を阻むのである。このように色鮮やかな光景や心弾むメリーゴーランドが描かれる背後には、不安に圧倒されながら痛みをともなう不安とのせめぎあいが描かれているのである。

³⁴ 大屋憲一、細谷昌志『キルケゴールを学ぶ人のために』世界思想社、1996年、131頁

³⁵ セーレン・キルケゴール(斉藤信治訳)『不安の概念』岩波文庫、1997年、103頁

³⁶ 同書、279頁

³⁷ 同書、278頁

³⁸ 藤野寛『キルケゴール美と倫理のはざまに立つ哲学』岩波現代全書、2014年、143頁

しかし、こうした負の感情を表現しようとするのは論者ばかりではない。太古の昔から音楽や演劇、絵画などのあらゆる芸術活動においてなされてきた事は周知の事実である。

ネガティブな感情と芸術表現の関係という視点において、もっともよく知られているものにアリストテレスの悲劇が挙げられるだろう。アリストテレスは『詩学』のなかで、悲劇が行為や人生の再現を劇中の出来事として必然的でありかつ統一した筋立てとして表すことにより、人は恐れや憐れみの感情を受け、カタルシスが得られると述べている。このカタルシスはギリシャ語で「排泄」「浄化」を意味し、悲劇においてネガティブなものを直視することで、痛ましさと恐れを抱きそれを通じて、受難・感情の浄化を達成することであるという³⁹。また、この悲劇は過剰な感情からの息抜きを与えるという意味でも一種の治療的機能をもっており、この息抜きには快樂が伴う⁴⁰とされる。これは論者の制作においても同様の現象が起りうることも考えられる。

ただ、精神医療において使われる「抑圧されていた心理を意識化させ、鬱積した感情を除去することで症状を改善しようとする精神療法」や一般的に使われる「心の中にあるわだかまりが何かのきっかけで一気に解消する」といった苦しみの除去だけを目的としたものとは少々違うように感じる。なぜなら論者は否定的な感情の除去や浄化をしようとするのではなく、また実際解消されてもいないからである。しかしながら、否定的な感情を直視することで描く行為に何らかの効果を得られることを実感しているからこそ続けているのである。

アリストテレスの言う悲劇の効果は負の感情を直視し、カタルシスによって魂の浄化が行われることであり、これは芸術の持つ機能の一側面であると言えるだろう。こうした悲劇と向き合うことは否定的なもの、困難な事柄に目をそむけないという人間の向き合い方、生き方を示すものである。次節では、こうした負から正への転換を理論づけた代表的な思索のひとつとして、カントの崇高に目を向けることにしたい。

³⁹ G. E. R. ロイド (川田殖 訳) 『アリストテレス その思想の成長と構造』みすず書房、1998年、245頁

⁴⁰ 同書、247頁

2-2 カントの崇高

論者が負の感情を描いてきたことは先に述べた。その際、アリストテレスの述べるカタルシスの効果が得られていることも考えられる。しかし、そればかりでない。そこには何らかの特別な現象が制作の過程において認められるのである。ここではそのような現象をカントの崇高の概念との類比において検討する。

論者の制作では否定的な感情、特に不安が次から次へと押し寄せてくる。そうした感情に圧倒され、ただ尻込みをして引き下がるのではなく、不安に対峙し痛みをともないながらぎりぎりのせめぎあいが行われる。それでも痛み能耐極度の圧力によって押し殺されようとするとき、一気に快の情景が目の前に広がる。この大胆な転換から生まれた快の感覚は幸福感や快感ともいうべき中毒性のある魅惑的なものであった。これは論者の制作時におけるもっとも特徴的な現象であり、こうした感覚は通常頻繁に起こりうるものではない。この人間の感性を超える高まりは、論者の神経に不自然な緊張と激しい振動を与えるのであった。そこでこのような論者の感覚に対して、崇高性という概念が類似しているのではないかと注目したのである。中でもカントの述べる崇高は内的感覚を重視している点で論者のそれと非常に近いものがあるのではと考えている。

崇高とは美的範疇（美的カテゴリー）論の中の一つであり、18世紀以降バーク及びカントらの近代美学における美的カテゴリーとして成立した。

一般的には18世紀にエドモンド・バーク⁴¹が著書『崇高と美の観念の起源についての研究』の中で崇高性について語っている。彼はまず、美に関わる感情は積極的な快であるのに対し、崇高に関わる感情は消極的なものであるとして美と崇高の相違を明らかにした。

バークの言う崇高は苦痛と危険、つまり恐怖を感じる時に生じる感情であり、そのとき我々の心情は宙吊りの状態に置かれる⁴²。しかしそれは現実の恐怖ではなく観念にすぎないことを知り、緊張から解放されることで快が生まれるとする。そこに喚起される感情は、美における絶対的な快に対して「苦の除去」という消極的な快感であり、この美と質的に異なる感情をバークは「歓喜」と呼んでいる⁴³。

⁴¹ エドモンド・バーク Edmund Burke (1729-1797) イギリスの政治家 政治思想家 近代保守主義の祖と知られる。／『岩波 哲学・思想事典』株式会社岩波、1998年、1266頁

⁴² 神林恒道、大田喬夫『転換期のフィロソフィー芸術における近代』株式会社ミネルヴァ書房、1999年、45頁

⁴³ 同書、45頁

彼はこのような崇高が生み出す情念についていくつかの例⁴⁴を挙げ、それらの多くが自然を前にした時の視覚的刺激による「驚愕」や「恐怖」の苦痛をもたらすものとする。そしてその刺激が強弱を伴ってかわるがわるやってくるときに、神経は緊張と収縮を繰り返し、はげしい情苦と不安が神経の不自然な緊張を生むため、その苦痛を除去し緩和しようとするため崇高の感情が生まれるとしている。この緊張と緩和の中で正反対の「喜悦」が湧き起こってくるというのがバークの言う崇高である。

このようにバークの崇高概念は、自然を目の前にした時に起こる感動と恐怖の入り混じった感情が中心であり、美と分離して述べられる。そしてその多くは視覚による刺激からもたらされる苦痛であり、あくまでも心理的、生理的な段階にとどまっている点で論者の意図する崇高とは少し違うようである。

一方、哲学者エマニエル・カント⁴⁵も崇高の概念について論じている。カントは1764年に『美と崇高の感情に関する観察』、その後1790年の第3批判書『判断力批判』で視覚より一步踏み込んだ、人間がそれぞれ経験する内的感情を問題とした。彼はバークの崇高論をふまえ、さらに『判断力批判』においてより厳密に分析している。

一般的に崇高は、快と不快の混合感情と言われてきたが、カントの場合、不快からの快への高まりにおいて、恐怖の混ざった快の感情を喚起するとする。具体的には崇高の感情を抱くものを数学的崇高⁴⁶と力学的崇高⁴⁷に区別して述べている。数学的崇高とは、絶対的に大なる数や量であり、代表例としては満点の星空、ピラミッド、サン・ピエトロ大聖堂などである。一方、力学的崇高は自然の災厄、猛威、異常現象など恐怖、畏怖心を惹き起こす大自然の力を言う。こうした崇高は無限にひろがる大洋や星空、対象が無限に思われるくらい巨大である大きさを持ったも

⁴⁴ 崇高なるものは、驚愕、恐怖、あるいはそれに類似した作用を引き起こすが、そうした感覚的作用の源として崇高なるものの性質としては、朦朧性、力、広大さ、無限、虚無、暗黒、壮麗、瞬間の強烈な光線、大音響などがあげられる。これらは自己保存本能に対し恐怖を与え、神経に不自然な緊張と激しい振動を与える。しかし、もしそれらが現実の苦痛や危険を伴わず、ただ観念において神経を緊張させ震撼させるだけであるなら、それはむしろ苦の除去によって心を解放し、強い「歓喜」を生じる／谷村晃、原田平作、神林恒道『-芸術学フォーラム- 1 芸術学の軌跡』株式会社 勁草書房、1992年、214頁

⁴⁵ エマニエル・カント Immanuel Kant (1724-1804) ドイツの哲学者 東プロイセンのケーニヒスベルグに生まれ同地で没した。／『岩波 哲学・思想事典』株式会社岩波、1998年、290頁

⁴⁶ 「数学的崇高」にかんしては満点の星々のまたたく夜空、エジプトのピラミッドの巨大な外観やローマのサン・ピエトロ大聖堂の巨大な内部空間など、度量衡にもとづく計測を超越し、視覚的感性認識の限界に達する「絶対的に大なる数や量」の事例があげられます。／桑島秀樹『崇高の美学』株式会社講談社、2008年、101頁

⁴⁷ 「力学的崇高」にかんしては、急峻な岩山、雷光、雷鳴をともなう雲の広がり、破壊的な火山活動、暴風雨、怒濤逆巻太平洋、莫大な水量を誇る大瀑布、大地震、氷壁に覆われたアルプスの山々など、恐怖ないし畏敬心を惹起させる大自然の威力を反映した事例。／桑島秀樹『崇高の美学』株式会社講談社、2008年、101頁

のや岩壁、雷雲、大暴風などの威力を持ったものを前にして構想力⁴⁸ではとらえきれないときに起こるものなのである。この人間の感覚をはるかに超えるような構想力を打ち消す力は、もはや一定の形像を結ぶことができず、我々を不安に陥れ感情は圧迫される。しかし圧迫され続けると次第に理性が復権し、畏敬の念が起こることで、私たちの内部においてダイナミックな不快から快へのエネルギーの転換が起こる。これがカントの言う崇高の感情なのである。では、なぜ畏敬の念が起こるのだろうか。それは私たちの内にある理性の感性に対する優越という私達自身の本性への尊敬の不快な恐るべき対象への置き換えが起こるからである⁴⁹。

このように恐怖や不快の感情は、その後、凄いという感嘆に変わり最終的に快が生まれる⁵⁰のである。しかし注意すべきはこうした自然の対象が崇高なのではなく、むしろそうした自然の対象を介して私たちの心の中に崇高性が自覚されることである⁵¹。つまり、自然を見て恐れを抱き、心を掻き乱されるからではなく、その圧倒的な力を目の当たりにして、私達の力を自覚し自然を超えた心のなかに崇高性を感じるのである。

崇高の感情は構想力に与えられた限界の感情としての一瞬の驚愕や震撼を介して、内から強く湧出する感情であり、それが対象へと転嫁される⁵²。それは内なる理性⁵³の理念へと向けられた畏敬の感情であり、それが対象に転嫁される。崇高は感性的な世界を超えて我々の内部に喚起される超感性的能力の感情なのである。

通常、こうした恐怖を感じれば逃げてしまうのが本能的な「自然」反応であろう。しかしそこで人間は自由を行使して恐怖の対象を立ち止まって見ることができる。これをカントは現象界である自然界には自然因果律が必然的に規定されており、万物は自然法則に従う⁵⁴と言う。しかし人間には、理性に従い自分の意志で選ぶという自由がある。まさに、この崇高と言うのはそのような自然の反応を乗り越えて、理性を使って自由にネガティブなものに向き合う行為なのである。

⁴⁸ 「構想力」それは「感性」に入ってくる多様な「質量」をまとめ「形を持ったもの」として意識させる能力である。つまり、「構想力」とは形を持った現象、すなわち「イメージ」を意識にもたらししてくれる働きである。意識下で「感性の多様」を「結合」し、一定の形に「統合」する働きがすでに働いている。この働きが「構想力」である。／岩城見一『感性論—エステティクス』昭和堂、2001年、68-69頁

⁴⁹ 岩城見一『感性論—エステティクス』昭和堂、2001年、182頁

⁵⁰ 同書、182頁

⁵¹ 渡邊二郎『芸術の哲学』筑摩学芸文庫、1998年、434頁

⁵² 谷村晃、原田平作、神林恒道『芸術学フォーラム1 芸術学の軌跡』勁草書房、1992年、217頁

⁵³ 人間は現象をほかの現象から分けて認識（分別）するだけではなく、この分別の規則だけ取り出し結びつけ規則のシステムを作りこのシステムからの現象や原因からおこるであろう結果を思考（推理）する。これが理性と呼ばれる能力である。／岩城見一『感性論—エステティクス』昭和堂、2001年、55頁

⁵⁴ 岩崎武雄『カントからヘーゲルへ』財団法人東京大学出版会、1988年、48頁

この点でいえば、論者の絵画制作も不安という否定的な感情から逃げることなく、あえて踏みとどまりそれと向き合う行為である。そして負の感情を一転して快へ転換するというこの現象はカントの言う崇高の感情に非常に類似したものではないかと思ったのである。

また、ここで注目すべきは不確定であるという「自由」の存在であろう。キルケゴールも「自由の眩暈」と述べているように、はっきりと定まらないことで不安は起こる。こうした不確定であるという自由は不安を語る上で重要なキーワードであると言えるだろう。不安と言うのは決して好ましいものではないけれども、それが生まれてくる背後には自由があり、私達にとって非常に可能性のあるものなのである。

ここで論者の作品《甘いめまい》(図13)の制作過程をたどりながら、不快から快への転換を見ていくことにする。描き始めの画面は、深い緑色で塗られた森を背景として上半身だけの女性が描かれている(図14)。下半身が切断された姿は不気味にさえ感じられるだろう。また森はうっそうとし、不幸な出来事の前触れを予感させる。この時、論者のこみ上げる不安や不快な感情は内的感覚を支配し、前面に押し出され描かれる。ここにはすでに不安を誘発した源は消えてなくなり、論者の根底にある不安にすり替えられてさらに増大し続ける。

その後、次第に表情や形体が明確になるにつれ、論者の内部に起こる負の感情はますます圧倒的になり、極度の負のエネルギーに見舞われる。このような緊迫した状態が続いたある時、ほんの少しの色味が現れ、下半身も描き込まれた(図15)。さらにハトやザクロも付け加えられ、人体の細部も整う頃(図16)、どこからともなくかすかな心地よい気分を迎えられたのである。ただし、このような不快から快への転換は常に一定ではない。突然不快に戻ることも多々ある。しかし、多くの作品においてこのような負から正への内的転換と表現が連動しながら総合的に完成へと向かうのである。

こうした論者の内部で起こる不快から快への感情の劇的な変換は、パークのいう視覚的対象に反応して生まれる苦の感情の除去から生まれる喜びではない。そうではなく、むしろすさまじい威力を持ったものを前にして、人間の構想力ではとらえきれずにある瞬間は萎縮を覚えるものの、踏みとどまるうちに理性が復権し、最終的に快が生まれたものである。つまり我々にとって脅威であり非常に恐ろしいものとの直面が快の源泉となりうるということだ。

崇高の感情とは人間能力の限界に立ち世界を遠望しつつ、やはりその限界に踏みとどまりぎりぎりの精神状態で臨界点を凝視し続けることにより、一瞬の驚愕や震撼を介して内から強く湧出する感情が生まれるものである。広大で強力な自然も、無限の理性にひき比べられたとき、その超越的な力をも超えた優勢の力が人間の内部に認められる。そうして認識の限界に臨んだ私たち

人間の内なる理性の理念へと向けられた畏敬の感情は、感性的な世界を超えて我々の内部に喚起される超感性的能力の感情を獲得するのである。こうした不快からの快の転換という現象は論者の内部で起こるものと非常に近いものであり、それはカントの言う崇高の感情に類似したものではないかと思ったのである。

数年の間に論者が体験した肉親の死、または生徒の起こした暴力や流血、自殺行為などの出来事は、あまりにも痛ましくそのありさまに精神は圧倒され、生の感覚をすくませるようなものだった。そして想像をはるかに超えるような圧倒的な力により精神は打撃を受ける。いわば、構想力の破たんに匹敵するほどのものといえるだろう。だが、こうした苦痛に満ちた感情を持ちながらもしばらく描き続けたある時、ほんの少し柔らかい感覚が生まれるのだった。その感覚は次第に大きくなり、この上なく魅惑的でなんとも心地よい快が起こったのである。そうした感覚を論者は表現しようとしてきたのである。

そのような衝撃に出会った時、あるいは快の感情を得た時、我々はどのように表すことができるのだろうか。こうした感情は内的感覚であり、外部への表象は極めて困難である。通常、我々はその表現手段として、言葉を用いて意志の伝達を行っている。しかし、そのような衝撃的な感覚を明確に捉え、言葉を用いて明らかにすることは極めて難しいと言えるだろう。

この問題に対してコンラート・フィードラー⁵⁵は「言語表現によって現れる思考は現実の本質をとらえることはできない」⁵⁶として言語表現によって現れる思考では現実の本質を明らかにすることはできないと言う。そして現実として表象されたものと思っているものも、実は我々の感性的な世界の中で生成消滅を繰り返すもの⁵⁷であり、世界には不明瞭で混濁した意識しか存在しない。ゆえにそれを言葉でとらえるのは非常に困難なのだと述べる。つまり現実は感性的表象の中に存在し、その表象は生成消滅を繰り返すものであり、言葉を用いて明確な形や形態までを表すことは難しいのである。

ではどのような手段を用いて表現するのかという点において、フィードラーは手で描くという能動的な行為を通して、明瞭な意識にまで高めることができるといい、この点において造形芸術の重要性を説いている。芸術家は眼による知覚過程を可視的な表現に向かって独立し発展させる

⁵⁵ コンラート・フィードラー Konrad Fiedler (1841-1895) / 『岩波 哲学・思想事典』株式会社岩波、1998年、1878頁

⁵⁶ コンラート・フィードラー (山崎正和、物部晃二 訳) 「芸術活動の根源」(『世界の名著 81 近代の芸術論』中央公論社、1991年) 69頁

⁵⁷ 同書、68頁

能力⁵⁸により、不安定ではかないものを明確にすることができる⁵⁹。それは可視的な現象を前にした感情や思いを放棄して、人間の眼に受容した表象を形に変え、ますます高い明朗性、明確性⁶⁰へ導くものであるとして、芸術の意義を唱えるものであった。このように造形芸術、絵画芸術は言葉ではなく、感性的芸術を取りこぼさずにもう一度、人に提示することができるのである。こうしたことから論者の内部にある言葉にならないものや表現困難な感情、さらに不快といった捉えきれない感情の全容を、芸術は表象可能にしてくれるだろう。

例えば、不安と言う言葉を語る時、それは端的に人に伝わってしまう。しかし、論者の抱く不安には「不安」という言葉だけでは回収されないものが存在する。それは死を恐れる不安であり、時に一人残された孤独の不安でもある。また、漠然としたものや女性特有のもの、その時の体調や季節、気候などにも左右され微妙に変化する不安もある。こういった論者の指す特有の不安の内容を形や色彩などの表現により余さず伝えることができるのである。そしてそれは他と共有できるような普遍性を持つものであると同時に、極めて個人的な独特の質を備えたものであり、その両面性を有したものである。このように造形芸術はあらゆる視覚的表現を使って、その感性的質を落とさず余すところなく提示することができると言えるだろう。

フィードラーが述べるように、自分の感じている真の不安の感覚を言葉で説明するのは難しい。しかし不安というものは誰もが感じるものであり、だからこそ次章で見るように、不安の向こうに見える何かを作品に表現しようと制作に取り組んでいるような人達も大勢いるのである。

次章ではそうした様々な不安を絵画という表現手段を用いて描く作家達の作品を見ていきたい。

⁵⁸ コンラート・フィードラー（山崎正和、物部晃二 訳）「芸術活動の根源」（『世界の名著 81 近代の芸術論』中央公論社、1991年）、24頁

⁵⁹ 同書、131頁

⁶⁰ 同書、135頁

3 先行作家たちの不安と作品

前章の末尾では、不安というものは普遍性を有したものであると同時に、極めて個人的な感覚を備えたものであり、そうした様々な不安のヴァリエーションを造形芸術は表現可能にすることができる」と述べた。ゆえに多くの芸術家達もそれぞれが抱える不安を造形芸術に表現してきたのである。ここでは論者も表現手段としている絵画のフィールドにおいて、様々な不安を描いてきた先行作家達の作品を見ていくことにする。

取り上げる作家はエドバルト・ムンク、フリーダ・カーロ、マルネーレ・デュマス、石田徹也の4名である。彼らは独自の表現を用いて痛みや感情を描いていることから、作品の表現手法や視点などから彼らの作品の特徴や不安の表現、不安の有り様などを明らかにする。そして、彼らの作品と自作を比較することで論者の作品の特徴を浮き彫りにしていきたい。また、挙げる作家はある部分において、自作との共通点があり、より自作の不安の側面を伝えることができると考え取り上げている。

もちろん、彼らに限らずこれまでも不安を感じさせる作品を描いた作家は大勢いる。例えばジョン・マーティン⁶¹作《忘却の水を探すサダク》(図17)は巨大な岩の向こうに炎が燃えさかる情景である。あるいは、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ⁶²作《氷の海》(図18)は大海原に氷の柱が重なりあい、強い力が働く光景を描いたものである。これらの作品を見て人は人間の及ぶことができない自然の威力を前に無力さと不安を実感するだろう。また、暗い海に浮かぶ岩山と糸杉が中央にそびえるアーノルト・ベックリン⁶³作の《死の島》(図19)は幾つもの墓

⁶¹ ジョン・マーティン John Martin (1789-1854) イギリスの画家、宇宙、『聖書』、東洋から想を得たテーマを用い、スケールの大きな幻想的で黙示録的な風景画を描き、ロマン主義的な想像力に大きく訴えかけた。《太陽に休止を命ずるヨシュア》(1816)で名声を得、この後に一連の油彩を制作して、そのテーマの壮大さが注目を浴びた。／佐々木英也監修『オックスフォード 西洋美術事典』株式会社講談社、1989年、1065頁

⁶² カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ Caspar David Friedrich (1774-1840) ドイツの画家、今日では論議主義運動の重要な担い手の一人と広く認められているが、当時は孤立した存在であった。彼の最も早い時期の油彩画(1808)はセンセーションを呼び起こし、論争の中心となった。その主題の選択は新しい地平を開き、それまで見えなかった自然の様相を発掘した。海や山岳の永遠の広がり、雪に覆われた、あるいは霧に包まれた平地が夜明けや黄昏や月夜の不思議な光に照らし出されたさまなどである。どの作品でも、光が全体の雰囲気をもとめる要素として働き、描かれた情景から導き出された構図はその情景の性格を表現している。／佐々木英也 監修『オックスフォード 西洋美術事典』株式会社講談社、1989年、950-951頁

⁶³ アーノルト・ベックリン Arnold Böcklin (1827-1901) スイスの画家、その初期作品一主としてスイスやイタリアの風景は、鋭い観察と洗練された色彩効果への感覚を示している。後になると、雰囲気を高めるため神話的あるいは象徴的な人物像を風景の中に描き込むことが多くなる。油彩画法を深く研究し、完璧な技術を身に付けていた。しかし今日では、その巧みな筆さばきは賞賛されるものの、写実的に描かれたニンフやケンタウロスなどは、いささか滑稽なものとして受け止められる。／佐々木英也監修『オックスフォード 西洋美術事典』株式会社講談社、1989年、986頁

室が見える島に向かって人がボートに立つ不気味な情景である。この作品は死が詩的に表現しているように見え、鑑賞者に怖れを抱かせるものである。こうした過酷な自然の姿や不気味な光景に、観る者は脅威を感じ自分の身にも恐ろしいことが起こるのではないかと不安を抱くだろう。このような作品では不安の雰囲気伝えるために、自然の景物や風景などが大きく寄与している。

一方、具象表現ではなく抽象表現の作品にも不安感を抱かせるものはある。バーネット・ニューマン⁶⁴作《崇高にして英雄的な人》(図 20) は画面全体が一様に赤く、色の異なった 5 本の縦線 (ZIP) で区切られた 243 cm×548 cm を超す大きなものである。鑑賞者は眼前の異なる縦線で区切られた幅広の作品を前にして、視界が左右に動かされ焦点は定まらない。そうした複雑な目の動きを強いられて、想像力 (構想力) は破壊され言い難い不安を抱くのである。

以上から不安を表す作品といっても風景や人物、抽象など様々な作品があるが、本論においては論者の作品の特性上、人物表現を中心として心理的不安を描く 4 人の作家に焦点を当てたい。

⁶⁴ バーネット・ニューマン Barnett Newman (1905-1970) アメリカの画家、ケネス・ローランド、モリス・ルイス、批評家のクレメント・グリーンバーグとともに、キャンバスそのものの構造と色彩を重んじ純粋な視覚性を目指す抽象表現主義の傾向を打ち出し、情動を重んじるアクションペインティングに対抗した。／『世界美術大事典 GRANDE ENCICLOPEDIA DELL'ARTE 4』株式会社小学館、1989 年、167 頁

3-1 エドバルト・ムンク

《叫び》(図 21) で知られるノルウェーの作家、エドバルト・ムンク (1863-1944) は軍医の父と 20 歳年下の母のもと 5 人兄弟の 2 番目として生まれた。ムンクは 5 歳で母を、14 歳で姉を亡くし、自身も不安神経症や被害妄想に苛まれた。彼は常に自分にも死が及ぶのではないかという恐怖を抱いていたという。こうした生い立ちも影響し、作品には不安な光景がにじみ出ている。

初期の作品《病める子》(図 22) は病を患い生きる希望を失う少女とその傍らで嘆き悲しむ母親が描かれる。精彩を欠き蒼白な顔をした少女は亡くなった姉の追憶として描かれたものだろう。何度も絵の具を削り取り描き直された画面は、凝集的に重ねられたタッチや隠微に沈んだ色調から内面化された写実主義の作品のようである。それは単に感傷的な情景であると捉えがちであるが、ここには病弱な者の「生の不安」、「存在の不安」が描かれ、見るものは自分の事として引き戻される。彼がこの作品において外的な現実を再現しようとしたのではなく、内心の眼で見たものを再現しようとしている事は大変興味深い。ゆえにこの作品からは自然主義的な細部が払拭され、表現主義的要素が強調されたムンク絵画の特徴ともいえる情緒が表れている。

また、父親の死はさらにムンクを悲痛のどん底に陥れる要因となった。《サン・クルーの夜》(図 23) は父親の死を受けて描かれたものである。作品はセーヌ川に臨む薄暗い自室の片隅で物思いに沈む男の姿を描いている。この男には三人が同時に映し出されている。一人は交友のあった詩人エマヌエル・ゴースティン (1862-1921) であるが⁶⁵、もう一人はシルクハットをかぶったままパイプをくゆらせる父の姿である。そしてムンク自身も投影され、この男の姿に現実の絶望的な乖離や孤独が象徴されている。そうした男のいる部屋は朦朧とした陰鬱な雰囲気醸し出している。青く沈んだ色調と幾重にも重ねられた筆触の跡はムンクの閉じられた孤独な心情を表しているようである。対照的にセーヌ川に面した窓の外は、白けた月の光に照らされている。その月明かりに照らされた窓枠は、まるで死や埋葬を象徴するかのように部屋の床に十字架の影を落とす。この十字架のシルエットからもムンクの孤独や打ちひしがれた苦しい心情が読み取れるのである。

⁶⁵ 『ムンク展』東京国立近代美術館、1981 年、183 頁

《カール・ヨハン通りの夕べ》(図 24) にも不安が表象されている。落日の逆光を受けて、大通りの向こうからブルジョア階級の人々がこちらに向かって一斉に行進してくる。黒い服を着た彼らの顔面は一様に蒼白でおそろしい。極端に単純化されたその無表情な姿は、死の行列をする亡霊のようである。通りに面した建物の中からは、黄昏時の不吉な光が放たれる。その中を逆行するムンクの後ろ姿に、底知れぬ無常な気持ちがあらわれる。この部屋の明かりと青黒い夜空の対比は、ますますムンクの不安を際立たせている。

一方、《思春期》(図 25) に描かれる少女の姿にも不安は投影される。ちょうど子供から大人への過渡期にあたる少女は、体をこわばらせ緊張した面持ちで、白いベッドの上に座っている。思春期に訪れる肉体の変化は未知の世界への入り口である。少女はその未成熟な裸を恥じらいながら、予期しない性の始まりに戸惑いを覚える。そうした心許ない気持ちが不吉な影帽子となって背後の壁に広がっているのである。この作品は思春期にみられる少女の心理的不安を的確に捉え、肉体の変化に伴う「存在の不安」が描かれているのである。

これらのムンクの作品には個人的体験から生じた不安や様々な人間の内的不安が表れている。そして作品は悲しみや苦しみから逃避せず、あえて引き受け痛みとともに描かれる。これは次の彼の言葉からも見て取れる。「記憶のある限り私は深い不安に悩まされ続けそれを絵に表現しようとしてきた。この不安と病がなければ私は舵のない船のようなものだったろう。」⁶⁶「病弱であり続けなければならない。病はわたしという人間ときっても切れない関係にある。絵の中で扱う時には憎しみをこめることが多いが、病を跡形もなく消し去りたいとは思わない……死ぬのではないかという恐怖が私には必要だ。病気も同様、不安と病気から解放されてしまえば舵を失った船のようなもの。……私の苦しみは、私の自我、私の芸術の一部である。切り離すことはできないし、苦しみを取り除けば、私の芸術もこわれる。私はそうした苦悩を養ってみたい。」⁶⁷

家族の死、孤独、病はムンクに生と死の答えなき問いを投げかけた。その答えに苦しむ姿を率直に語っている⁶⁸。そして自分に降りかかる解決不可能な問題を絵の主題として作品に投影したのである。自身の不安や恐怖があったからこそ作品は描かれた。不安、生と死、孤独、嫉妬など

⁶⁶ スー・プリトー (木下哲夫 訳) 『ムンク伝』みすず書房、2007 年、267 頁

⁶⁷ 同書、290 頁

⁶⁸ 「私はこの世に死んで生まれた。病と死とが、私の揺籃を守る黒い天使たちであった。そしてそれからずっと生涯を通じて私に付きまとった。まだ幼い頃、私はこの地上の性の悲惨と危機、死後の生、罪の子供を待ち受けている地獄の永劫の責苦を知るようになった。」／鈴木正明『エドバルト・ムンク』八坂書房、2009 年、38 頁

人間の根底に根差した問題は、彼の芸術にかかわる非常に重要なものであったのである。

このように自己の神経質で昂奮しやすい感情を濃縮した内面的な霊魂的情緒に関する表現は、ムンクの絵画にとってなくてはならないものであったのである。

3-2 フリーダ・カーロ

フリーダ・カーロ（1907-1954）は20世紀を代表するメキシコの女性画家であり、自身に起こった悲劇から数多くの作品を描いた。彼女は18歳の時にバス事故に遭い、脊柱が3か所、鎖骨や肋骨、骨盤までも骨折し、右足に至っては11か所も折れ、右足首は脱臼するほどの瀕死の重傷を負う。この事故が原因で進学を断念し未来に絶望する失意の中、病院のベッドの上で絵画を描き始めた。作品は様々な身体的な痛みや夫ディエゴに対する愛憎に伴う精神的苦痛などが具体的に描かれている。ここで幾つかの作品から彼女の痛みを見ていくことにする。

まず、フリーダの作品には自身の体験から生まれた身体表現が数多く見られる。身体的な痛みを表した作品《ひび割れた背骨》（図26）では、空の下で地割れした大地を背に涙するフリーダが描かれる。体の前面は首から腰まで大胆に切り開かれ、そこにところどころ亀裂の入ったギリシャ風の柱が組み込まれている。フリーダの肉体は傷が開かないように白いコルセットで締められ、あちらこちらに無数の釘が刺さっている。しかし痛みを耐え涙を流しながらもしっかりと前を向くフリーダの表情に生に対する覚悟が感じられる。

《希望なく》（図27）は広大な大地に赤い太陽が昇る。太陽を背にしてベッドで寝ているフリーダはイーゼルに向かって胃の中のを吐き出している。イーゼルに引っかかる魚や豚、内臓らしき吐しゃ物は非常に気味が悪い。フリーダの作品は、こうした不快と思われる内臓などのモチーフや人体模型、医療器具などが作品の隅々に描きつくされている。しかしこの生々しい表現はグロテスクで不気味ではあるけれども、彼女の手にかかれば、それらには不思議と統一感が生まれ不快な対象もどこか滑稽なものへと変換されてしまうのである。

同じく人体を描いた《ヘンリー・フォード病院》（図28）はフリーダが流産の後、失意の中で描かれたものである。妊婦のフリーダは裸姿で鉄製のベッドに横たわっている。彼女の周りにはへその緒を思わせる赤い紐につながれた胎児や変形した骨盤、性を象徴するカタツムリや人体模型などが浮かんでいる。そして彼女の下には赤い血が描かれ、流産したことがわかるのである。

また石版画《フリーダと流産》（図29）にも胎児や内臓などと共に、涙を流すフリーダが描かれている。このようにフリーダは女性にとって気にならずにはおれない妊娠や墮胎、出産などの生理的現象をためらいなく克明に描いている。

彼女の作品には死も描かれる。《わたしの誕生》（図30）はフリーダの母親が亡くなった後、描かれたものである。死衣で包まれたフリーダの母親がちょうど子供を出産する光景である。母親の子宮から出てくる胎児は題名からもフリーダ本人であるが、生きているかどうかは定かで

はない。ベッドの枕元に掛かる聖母マリアの像は涙を流している。これはこの出産が必ずしも幸せな出来事ではないことを表しているのだろうか、あるいは母を失ったフリーダの悲痛な叫びが投影されているのだろうか。作品の題名にある「誕生」とは真逆の「死」が感じられる。

《夢》(図 31) ではフリーダが眠るベッドの天井に骸骨が寝ている。骸骨には爆竹とワイヤーが巻き付けられ、フリーダの上で静かに様子をうかがっているようである。フリーダに死が迫ってきている事を暗示しているのだろうか。そうとも知らずフリーダはベットカバーに刺繍された蔓に巻き付けられて身動きが取れないまま眠っているのである。

これらの作品からもフリーダの傍らに死が常に存在し、死の不安、死の脅威が隣り合わせだったと言えるだろう。

また、フリーダは夫ディエゴの不貞に幾度となく悩まされた。作品では身体的苦痛に加え夫ディエゴとの愛憎劇に苦悩する姿が包み隠さず表現され、身体の痛みと心の痛みの両方に苦しむ姿が描かれる。《ふたりのフリーダ》(図 32) は夫ディエゴとの離婚が成立した時期に描かれたものである。この作品には二人のフリーダが描かれている。右側は黄色と青の鮮やかなメキシコ風の衣装を着たディエゴに愛されていた時のフリーダである。左側はヨーロッパ風のドレスをまとったものはや愛されていないフリーダである。愛されていた時のフリーダの心臓は無傷であり、その心臓から左のフリーダへと血管が伸びている。左のフリーダの心臓は空洞化し、これはもうすでにディエゴの愛がないことを示している。こうした境遇に置かれた二人のフリーダではあるが、しっかりと手を握りまっすぐ前を向くのである。

フリーダのように壮絶な体験をした者は、大抵希望をなくし生きる望みを失うだろう。しかし、彼女は自身に起きた過酷な体験を源泉として、痛みや不安を作品に描く。そしてその悲惨な現実にはただ絶望するのではなく、命を振り絞り芸術に昇華させるのである。彼女は降りかかる厳しい現実を独特の色彩で描き、骸骨や内臓などさえユーモラスなモチーフへと変えた。

彼女のキャンバスの隅々まで描き尽くされた密度のある表現からは、フリーダの執念や内に秘めた生のエネルギーが感じられるだろう。このように彼女の作品には降りかかる逆境と試練に対抗する強い信念が感じられる。まさしくそれは負から正への劇的な転換から生まれる生の欲動の表れなのである。

同じく女性作家であるマルレーネ・デュマス（1953-）の作品は見る者を心理的に揺さぶる強さと不安を秘めている。アパルトヘイト時代の南アフリカ共和国で育ったデュマスは、人種、民族、暴力などの現代社会にはびこるテーマを描いている。作品の多くはマスメディアに流通する写真や映像を素材とした人物画であり、それらは単に人物を描いただけのようにも見えるが、そのイメージの背後には複雑な操作と現代的なテーマが隠されている。

まず、デュマスの作品に取り上げられるテーマはアイデンティティーの問題である。南アフリカで白人女性として生まれ、その後、オランダに移住するという彼女が抱える二重のアイデンティティーは人種、民族、性別といった何かに所属するという帰属意識を曖昧にした。ゆえに作品は何物にも属さないという彼女のまなざしが表れている。

人種を扱った作品は数多く描かれている。その中の作品《ブラックドローイング》（図 33）は 112 点からなる黒人の顔ばかりである。水墨画のようにじみを利用したこれらの作品は、アフリカの様子を伝える絵ハガキをもとに描かれたもので、社会的マイノリティーをつくりだした白人の目線から人類の多様性について検証を行っている。

女性も彼女の作品において重要なテーマの一つである。《レザーブーツ》（図 34）や《ベルベットのカーテン》（図 35）などの作品はポルノグラフィーなどの写真をもとに描かれたものである。ストリッパーは男性の欲情の対象として閉ざされた特別なものであるが、デュマスによってその対象は性別を問わない観客のものへと開かれる。

また、彼女はしばしば寓話の主人公をテーマとして描いている。シリーズ「白雪姫」の《白雪姫と折れた腕》（図 36）や《間違っただ物語の中の白雪姫》（図 37）に描かれるヒロインの服は脱がされ、その灰色の硬直した体はもはや誰もが憧れる存在ではない。《白雪姫と折れた腕》（図 36）の女性もまるで遺体安置所に寝かされているかのように、無残な姿である。その死人のような身体表現や無造作なタッチなどから、この女性の悲惨な現状が映し出されているようである。

デュマスはこのような物語の中のヒロインを冒瀆的に扱うことで、主人公は大衆が抱くお姫様のイメージから引きずり下ろされ真実が提示される。写真やメディアによって作り上げられた美の幻想により、隠されてきた大衆の持つ性的欲望や隠ぺいされた差別意識は、一気に我々の次元に引き戻される。この作品でエロティシズムはこじ開けられ暴露される。そうすることで女という性のアイデンティティーを根底から覆すのである。

また、彼女にとって死は何よりも重要なテーマである。《仮想4》(図38)は真っ黒闇のなかで首を吊った女性の後ろ姿である。その光景からすぐさま死を連想させるだろう。そして暗い背景に白い紐や白いブラウスという白と黒の対比も見るものにますます恐れを抱かせる。しかし題名には「仮想」とある。鑑賞者は「仮想」と知りながら死の事実を目撃したような恐怖を抱くのである。

《ある女の骸骨》(図39)にも白黒の濃淡で描かれた大きな頭蓋骨の側面だけが描かれる。この題名や頭蓋骨といった直接的な表現は、すぐさま「死」を連想させるだろう。メモには「わたしたちのために、私たちによって殺された人々、死者にこれを捧げる。今息を引き取ろうとしている人々に。おこりつつある出来事に。今もつづく占領。軍事的解決の無節操な賛美。言葉づかいが婉曲になる一方で姿勢は硬直化し憎しみは募る。負担を軽くする発明ではなく道路を消す口実の捏造」⁶⁹とある。ここには戦争やテロ、暴力によってもたらされた死の現実を隠すことなく、そのものが提示されている。このように彼女の作品はメディアによって曖昧にされてきた現実を明確に可視化することで、鑑賞者を目撃者へと引きずり込み、今現実にかかる悲劇を自己の問題として実感させるのである。

我々はあるときに現実にかかる不条理や悲劇を目にして、怖れを抱くあまり無関心を装いその問題から逃げてしまうことがある。しかし、デュマスはあえて人間の欲望や墮落、死や性といった現実に起こる非情な問題を堂々と暴露し可視化する。あたかもジャーナリストのように真実を提示するのである。また彼女は作品の端にいくつかのコメントを寄せるだけで、その明確な答えは提示しない。ただほのめかすだけである。我々はそうした答えのない問いに戸惑うのである。しかし見る者はそうした強烈で攻撃的なテーマや表現に戸惑い怖れを抱きつつも、その甘美で恍惚感漂う独特な表現に魅了されてしまう。彼女の朦朧とした曖昧な表象は、軽率なデフォルメではなく極めて繊細で非常に完全な形でコントロールされているようであるが、それでいて無意識から生みだす直感的としか言いようのない領域に達しているといえるだろう。ゆえに見るものは不安を掻き立てられつつ、その作品から目を離すことはできないのである。

⁶⁹ マルレーネ・デュマス (丸亀市猪熊弦一郎現代美術館 監修) 『Marlene Dumas マルレーネ・デュマス ブロークン・ホワイト』淡交社、2007年、88頁

石田徹也（1973-2005）の作品は異様な不気味さを感じさせる。1973年生まれの石田は踏切事故のため2006年31歳の若さで亡くなったが、追悼展などから多くの人に知られるようになった。石田の世代、いわゆるロストジェネレーション世代は就職氷河期の真ただ中に大学卒業を迎えた。卒業間際の1995年に未曾有の大惨事となった阪神大震災⁷⁰が起これ、それから数ヶ月後にオウム・サリン事件⁷¹や9・11の爆弾テロなど、社会が大きく変動した時代に20代を過ごしている。当時の学生達は卒業を迎え、未知の社会を前に漠然とした不安でいっぱいであったはずである。このような時代に青年期を過ごした石田の作品には、社会との関係性の中で生まれた不安が表れている。

代表作《燃料補給のような食事》（図40）はサラリーマンが牛井屋で定員からガソリンを直接口に注入されている様子が描かれる。無機質なタイルの壁を背に、無表情で同じ顔をした店員達や黒いスーツ姿のサラリーマンが描かれている。その緻密な構図の中に描かれた同じような人物達はまるで感情のないロボットのようなものである。ポートフォリオ用のコメントには「牛井屋で食事をするとき、自分がまるでガソリンスタンドに入っていく車のように感じる。その理由は食事というより燃料補給に近いからだ。」⁷²と書かれている。彼が大学卒業を前に社会を見た時、眼にうつるサラリーマンは人生を謳歌し生き生きとした姿ではなかったのだろうか。そうした社会で働く彼らを、ただガソリンを入れて動く機械に例えて描かれている。この作品に見られるように彼の関心は消費者、都市生活者、労働者で成り立つ社会であり、彼はそうした社会との接触により生じる不安を描いている。

彼のノートには「自分自身という枠から消費者、都市生活者、労働者と拡がってきて、自分の感心（原文ママ）は社会問題も意識するようになった。強く感じることは、人の痛み、苦しみ、不安感、孤独感などで、そういったものを自分の中で消化し独自の方法で見せたい。」⁷³と書かれている。こうした言葉からも石田は自分の枠を超えて社会へ出ることにより、さらに他

⁷⁰ 1995年1月17日兵庫県・淡路島を震源とする大地震が発生した。震度7を観測する大地震は死者6400人、負傷者4万3000人、全半壊家屋20万9000棟の甚大な被害を与えた。／堺屋太一編、日本電波塔株式会社 監修『1958-2008 東京タワーが見た日本』日本経済新聞社、2008年、196頁

⁷¹ 1995年3月20日東京の地下鉄電車内に化学兵器であるサリンがまかれ、死者11人約5000人の重軽傷者を出すテロが発生。新興宗教団体オウム真理教の犯行であるとして強制捜査が行われ5月教団代表、松本智津夫が逮捕された。／堺屋太一編、日本電波塔株式会社 監修『1958-2008 東京タワーが見た日本』日本経済新聞社、2008年、195頁

⁷² 石田徹也『石田徹也ノート』求龍堂、2013年、120頁

⁷³ 同書、267頁

者の痛みや不安を消化していかなくてはならないことを自覚し、作品に昇華しようと試みている。彼の痛みは社会に出ることによって生じる自己疎外であり、自分を抑圧するものであった。

また石田は死をテーマとした作品も描いている。《待機》(図 41) や《彼方》(図 42) は空しい死や見捨てられた死の現実を不法投棄された廃車や老人に例えて描いている。

《無題》(図 43) は無表情な 2 人の消防士が赤ん坊を救出する場面であるが、よく見ると一人の消防士が救出した赤ん坊を差し出そうとしている。この赤ん坊と言う未来の希望、言わば生の象徴を差し出すということは、生の拒否であり死を意味していることになる。

また《子孫》(図 44) にはさらに死と生が現れている。この作品は彼が見た何とも奇妙な夢が再現されたものである。女性にみたてた車からワニが現れ、その口から子供のワニがツルンと産まれる光景である。そしてそのワニから人間の赤ん坊が誕生するという奇妙で気味の悪い作品である。母親のワニは死んでいるが、そこから新しい命が生まれている。この作品は彼が主題とする生と死、そして性が激しくぶつかりあい、その普遍的欲動がワニや壊れた車両などのシンボルとなって表現されている。画面は青みがかった黒や灰色、やや茶色など全体的に沈んだ色彩が使われ、その非常にリアルな描写により一層不気味さを醸し出している。そして隅々まで描き込まれた几帳面な画風や隙のない構図、筆むらのない表現が石田作品の独特の質を備え、気味の悪さや毒々しさを増している。この作品は石田らしき人物が赤ん坊にそっと触れる姿が描かれるが、ここに彼が死と生の狭間に立ち、恐る恐る命を見つめている様子がうかがえるのである。

彼のノートには「病院を通じて、心に浮かんでくることは、死でもあるが、生ということも直接連がってくる。」「もし自分が死んでも、この世は終わってしまわない。つまり自分の知っている人は生きていって、その人もついには死ぬ。やがて知っている人はみな死に、記憶の中に自分すら無くなる。」⁷⁴と書かれている。こうした言葉からも彼は死に対して他人事のように無関心を装っているように見えるが、実は執拗に死をテーマに描いている。そこには死に対する怖れが隠れており、それを払拭すべくユーモアやギャグにすり替えて表現したのであろう。ユーモアやギャグは彼の不安に対する防御のひとつだったのである。

こうしたユーモアや皮肉を使った表現は彼の作品の特徴でもある。《訪問者》(図 45) は、オウム貝に入ったオウム真理教の教祖をキャラクターと化し茶化して描かれたものである。このように彼は実際に起こった事件や事故から想を得て、そこに彼独特の感性を込めて皮肉やユーモアの効いた作品を描いている。それは冷たく攻撃するような風刺ではない。鋭い感性で本質を見抜

⁷⁴ 石田徹也『石田徹也ノート』求龍堂、2013年、264頁

き、擬人化したモチーフやギャグなどを用いて、笑いにすり替えつつ本質を的確にとらえようとしたのである。

石田のノートには「不気味なもの — 抑圧を経て、回帰してきた、慣れ親しんだ対象」⁷⁵というフロイトの言葉が記され、「自分も環境を拒むと不安を感じられる。不安感を表現するため、肯定できない自分と環境を用いるが、自分も環境を選ぶことができないし、拒むことも出来ない。なのでギャグや皮肉などで対象化したい、する」⁷⁶と書かれている。彼はそうした自分の中にある不安を十分自覚し、不気味なものや怖れ、不安をギャグやユーモアを使ってそれを意識的に描き、作品に昇華しようとしたのである。

彼の作品は見る者の心をえぐるようで、必ずしも心地良いものばかりではない。それは扱うテーマや描く対象、表現方法からも感じられるだろう。精密に描かれたモチーフや無感情な人物表現、あるいは平面的で恐ろしく厳格な構図などは後期にいくほど強くなっていった。このように彼は自己と社会を取り巻く事象に敏感に反応し、そこで感じた違和感や自己の痛みを鋭く描いたのである。そして私的な感情をギャグやユーモアを織り交ぜながら作品に昇華させていった。こうした彼の作品は現代人が直面する避けたい問題を提起し、鑑賞者に強い共感と痛みを与えるものであった。

⁷⁵ 石田徹也『石田徹也ノート』求龍堂、2013年、5頁

⁷⁶ 同書、245頁

3-5 先行作家と自作

4人の作家の描く不安はその内容や表現方法、受ける印象などどれも一様ではない。そこで彼らの不安や表現方法、受け手の印象などを比較し論者の不安との相違点を見ていきたい。

3-5-1 先行作家の不安の内容

彼らの不安の要因は直接的、間接的といった大きく分けて二つに分類される。一つはムンクやフリーダのように直接的経験から生まれる不安である。これらの要因は比較的明確であるだろう。

ムンクは家族の死や自分の病から、不安を引き起こした。フリーダは、事故に伴う外傷の痛みや幾度もの手術、夫との愛憎による複合的な内面の不安である。また、妊娠や出産に伴う女性特有の体の変化に対して生まれる不安や苦悩も描いている。

一方、デュマスは社会の不条理を提示し、見るものに不安を誘う。そうした彼女の視点は南アフリカ出身であることや女性というアイデンティティーの問題と関係している。彼女の提示する惨劇、暴力、偏見、エロティシズムなどの問題は今の時代、誰もが感じ取る不安であると言ってよい。しかし彼女は誰よりも敏感にそうした問題を捉え、現実を受容しその痛みを社会へ発信している。デュマスが扱う女性というアイデンティティーの問題は、論者においても重要なテーマの一つである。例えば作品《梨女》(図46)は2006年、実際に起こった殺人事件⁷⁷に衝撃を受け、女性の生き方や嫉妬などに注目したものである。ここには女性に潜む残忍性、凶暴性などの一側面が提示される。あるいは木に吊るされた女性を依存した存在とみなし、社会における女性の立場を皮肉交じりに描いている。また女性が性的対象として描かれている点も類似している。

石田は自己から見た社会の不都合や不条理、違和感を描いている。彼は自己と他者の視点に立ち、社会や他者とのかかわりにまつわる孤独や疎外などが不安の要因となっている。彼と同性代の論者も同じく社会と自己の狭間で生じる疎外感や抑圧をテーマとして、特有の空虚感が漂う作品を描いている。石田の描く人物像は決まってうつろな視線であり、その表情から空しさがうかがえるが、論者の作品《リンドウ》(図47)、《梨女》(図46)なども、抑圧や疎外感、焦燥感、

⁷⁷ 2006年東京都新宿区西新宿の路上で、ビニール袋に入った上半身だけの遺体が見つかる。同年12月28日、東京都渋谷区内の空民家の庭で下半身のみの切断遺体が発見される。この遺体のDNAが一致し、この遺体は外資系不動産投資会社に勤務する男性と判明した。最初の遺体発見から約1か月後、死体遺棄の疑いで被疑者被害者の2歳年上の妻が逮捕された事件

孤独を浮かべた表情ばかりである。このような空しさや孤独を石田がユーモアや皮肉で表すように、論者もそれをシンボルに変え、感情を転嫁する。そうした感情を絵画に投影する距離感は類似していると言えるだろう。

このように彼らが描く不安のきっかけは直接的、間接的という違いは認められるが、どの作家もネガティブな感情を受け入れ、独自の表現として表すという点では共通したものである。

3-5-2 表現方法及び作品から受ける印象

ここで挙げた先行作家たちの作品はどれも具象表現であり、人物像が多く描かれる。

ムンクは肉親を描いた《病める子》(図 22) や近親者をモデルにした《サン・クルーの夜》(図 23) から次第に不特定な人物を描くようになる。また、フリーダは自画像を中心に描くが、夫ディエゴなどの身近な人物も対象としている。それに対してデュマスは《ブラックドローイング》(図 33) のように雑誌などから引用した不特定多数の人物をモチーフにする。石田は自画像であると明言はしていないが、その表情や姿から彼本人と推測できる。彼の描く人物は自分を含めた人間一般を抽象化した他者として描いているのかもしれない。

描画方法にも特徴がみられる。ムンクは油彩による表現であり、不定型な輪郭で表し細部まで明確には描かない。うねるような筆触や小刻みに重ねられたタッチ、曖昧な輪郭は感傷的で情緒的な効果となって、生と死、愛と死という人類的テーマをうまく表している。

デュマスの作品には油彩による独特のぼかしやたらしこみの表現が見られ、暗く厚みのある描線によってかたどられている。また、限られた色味で塗られた平面とぼかしの部分のコントラストは情感的である。さらにインクを使用した水墨画のような人物表現も特徴的であり、一定の抽象化による普遍化がなされている。こうした不明瞭な輪郭やぼかしの効果は曖昧さゆえ、見る者を逆に不安にさせるだろう。

彼らとは対称的にフリーダや石田は対象を明確に描く。フリーダは自身の体の状態を把握し、医学書などを参考にして背骨や内臓などの人体組織を表し、さらに人体と何かとの合成やデフォルメされた身体も描いている。このような表現は論者の作品にも類似する点がみられる。例えば、論者は子宮の中にいる胎児の様子や内臓を描く。また、梨の実と人物を同化させるような表現も

フリーダと類似している。しかし、フリーダほど具体的な形や臓器固有の色彩を使った生々しいものではなく、残忍な表現も避けられている。

石田の作品はテーマ性に重点が置かれたものが多い。アクリル絵の具を使用し、徹底的にモチーフを観察し描かれている。全体的に黒やグレーなどの暗い色彩が多く使われ、細部まで描き込みがなされている。構図においては野外や室内などの場面設定がなされており、自身の環境や生活空間にある種のこだわりが感じられる。そうした表現の中に皮肉を交えてモチーフを描き、時には人物と何かを融合させるなど、細部の形態にまでこだわりを持って描かれている。

こうした彼の作品にも論者と共通する点はいくつか見られる。論者の作品においても森や室内などの場面が設定され、そこに人物を配置して画面が構成される。また石田と同様に自身の置かれている環境に対しての強い執着も現れている。アクリル絵の具で描かれた筆触は細かく繊細であり、シンボルを利用したモチーフは一つ一つ吟味され、丁寧に描かれる点でも石田の表現スタイルと類似している。

このようにフリーダや石田の表現スタイルと論者の作品はいくつかの点で共通点がみられるが、論者の作品はフリーダほど大胆な色彩ではなく、内臓の表現や強い痛みを感じさせるモチーフ、グロテスクな表現は避けられている。また、石田のように暗く限られた色彩に心身が疲弊するほどネガティブな感情表現が前面に表されるものではない。同じくシンボルを使用するが、石田のように皮肉や笑いに変換するという観点で描かれていないことも異なる点であろう。

こうして先行作家の作品を比較分析すると、作品が鑑賞者に与える印象は、いずれも不安を抱かせるようなものであるだろう。ムンクの作品は自己の悲痛な叫びや悲壮感といった心身共に疲弊した感情が極めて強くあらわれている。そうした感情は彼独特の筆触や不定型な輪郭線、また深く沈んだ色調や感情の起伏を表す劇的な色彩などからも感じられる。フリーダの作品は涙する姿や釘が刺さった体、傷を負った姿などの表現からも見るものに痛みや苦しみを直接感じさせる。一方、デュマスの描く対象は死や暴力、性などが直接的かつ明確に描かれる。こうした現実を隠さない刺激的な表現ではあるが、にじみやぼかしなどの巧妙な表現により、不快すぎるものではない。それどころか、彼女の直感的で絶妙な表現力により、鑑賞者の芯の部分に恐れと感動が届けられる。それは怖れを抱かせて直接的に訴えるのではなく、ただ提示するだけである。その提示された画面から鑑賞者は自分の問題として体験するのである。同じく、自己と社会をテーマの一つとして描いた石田の作品は、非現実的な世界を彼独特の表現を用いて現実化させている。そうした彼の作品は不安というよりは不快、不気味にも似た印象を受けるかもしれない。また、負の感情をユーモアや皮肉に転換するという鑑賞者の視点を十分に意識して描いているのである。

「4人の作家に見られる表現の違い」

	不安の内容	表現方法	描く対象	受ける印象
ムンク	家族の死 自身の健康問題 内面の感情（不安 <input checked="" type="checkbox"/> 死 孤独）	油彩による 具象 暗い色彩 筆触を残したタッチ 不明瞭な輪郭 主観的表現	人物（家族 身近な人） 風景 場面設定	感情的 悲しみの表現
フリーダ	肉体 外傷の痛み <input checked="" type="checkbox"/> 死 内面の悩み 愛 嫉妬 女性特有の身体性	油彩による 具象 明るい色彩 塗り込んだ色面 シンボル 対象物を明確に描く 主観的 デフォルメ	自画像 夫 女性（肉体） 内臓、 場面設定	痛み 悲しみ 性的 グロテスク ユーモア
デュマス	社会の不安 現実 人種問題 性 <input checked="" type="checkbox"/> 女性の存在	油彩による 具象 ぼかし にじみ 部分的な抽象化 刺激的な対象を提示する	不特定の人物 女性 肉体 その他（骸骨）	過激 怖さ 不安 苦しい タブー エロティシズム ストレート 明確
石田	社会の不安 社会との自己の間の違和感 孤独 生と <input checked="" type="checkbox"/> 死 自己と他者	アクリル 油彩 具象 緻密な描写 繊細 暗い色彩 客観的 平面的 シンボル	自己 他者との（合体） 車 建造物 場面設定	不気味 ユーモア 皮肉 静謐 冷静 痛み 毒 不安 タブー

* 黒字は論者との共通点 □は論者含めた作家すべての共通点

3-5-3 先行作家と自作の相違点

彼らの作品と自作には幾つかの共通点がみられる。論者の不安の内容はムンクやフリーダのように自身に起こる直接的経験から生じるものから、社会不安まで広範囲にわたる。

具体的にはムンクに存在する死の不安やフリーダに見られる身体的不安、女性の肉体への執着などであり、デュマスや石田にある社会に渦巻く不安である。あるいはデュマスのような女性のアイデンティティやエロティシズムも自作には取り込まれている。また、論者の作品は描写的および説明的であり、シンボルを使う点などからもフリーダや石田と類似している。

構図に関しては場面を設定しそこに人物を配置するという点で、フリーダや石田の作品と共通している。一方、異なる点もみられる。彼らの作品から受ける印象は全体的に生々しい不安や痛みであり、負の感情が前面に押し出されている。不安を抱かせるモチーフや沈むような色彩、筆触などの要素が複合的に重なって不安感が強く醸し出されている。

それに比べて論者の作品を見た時、一瞬おだやかな色彩や花、蝶などが描かれた画像にやわらかな、あるいは和やかな印象を受けるかもしれない。画面を彩る色彩は彩度の抑えられた色味やその微妙な色相の対比により響きあいを感じられ、刺激的なものではない。また、繊細なタッチからはある種の揺らぎやリズムも感じられる。そして幾重にも重ねられた色面の層は画面に深みと透明感を与えている。こうした画面には決まって女性が配置され、その周りに花や鳥、木々などの自然物が組み合わせられて描かれる。

しかし注意して作品をみていくと、森や林の中に突如裸の女性が登場する。その光景は誠に不自然である。さらにそれらの女性は、通常見えるはずもない内臓や骨がむき出しとなり、また不吉なイメージを備えたシンボルまでも現れる。このシンボルを使用した表現は石田やフリーダと似てはいるが、彼らほど否定的な要素は強調されていない。そしてそのモチーフは直感的に、しかし同時に熟慮して描かれるが、不快なものが奥に忍びこまされて提示されている。こうした図像は単に自然主義的な描写ではなく、極めて非現実的な光景や不快な表現を織り交ぜながら危うい均衡性を保っている。また、画面上における遠近感は定まらず、見るものを混乱し不安定にさせるのである。このように論者の作品は、心地よい感覚を引き出しつつ、その中に言い難い負の感情や不安感、違和感を感じさせるものである。

以上のように先行作家の作例と論者の作品の特徴を考察した結果、自作の特徴及びテーマがあぶりだされた。論者の作品は先行作家と同様、ネガティブな感情を表現しているが、直接的な感情表現や強い負の表現を避けながら、消極的に主張し自己の不安をほのめかしている。

そうした論者の不安を表すものは、以下の5つの特徴に分類される。まず1つ目は、死と生の共存が作品に描かれているということである。第2に身体表現である。第3に女性に関するモチーフが描かれているということである。第4に社会との関係性の中で生まれた抑圧と解放の感情である。そして最後にこれらのテーマをシンボルにより表現しているということである。

そしてなかでも一番大きな問題になってくるのは死というテーマであろう。死については既にみたように、論者のみならず先行作家の作品においても繰り返し扱われるテーマでもある。ムンクは相次ぐ肉親の死や自身の健康不安から死の恐怖に震え、フリーダは事故や手術などから自身の身に襲いかかる死を覚悟した。デュマスはテロや暴力から死をテーマとして描き、石田の作品にも死の不安が数多く描かれる。そして論者も肉親の死と向き合い、悲しみの感情を投影してき

たのである。

こうした誰もが抱える死の問題については、すでに旧石器時代後期には墓がつくられ、死者を埋葬する風習が存在し装飾品が埋められていることから、古代から死の概念は存在していたと言えるだろう。人は死にゆくものを前に悲嘆と哀惜の激しい感情を表現し、あるいは哀悼の意を表すものとして、静謐で厳粛な悲しみの共有という死を受容する表現がなされてきた。そうした悲しみの表現は、次第に慣習化され宗教儀式の中に組み込まれて、喪の悲しみは抑制されるようになる。そして人間の死の受容の在り方が変容するに従って、その悲しみを昇華するための儀礼が生まれ、哀悼の音楽や踊りを行い祈りの像に手を合わせるという生のための行為が行われるようになった。この死の受容は故人を悼むものであると同時に、残された者の魂の救済でもあり、人が死を受容し、生を感じる場として芸術は大きな役割を果たしてきたと言えるだろう⁷⁸。

こうした機能をになった作品は美術史のなかにも数しれず存在するが、ここでは最も強烈な例としてマティアス・グリュネヴァルト⁷⁹作《イーゼンハイムの祭壇画》(図 48) を挙げておきたい。その理由として、論者が不安と痛みを抱えながら作品を描き続ける最中に、何とも言えない快の感情が沸き起こる内的感情と同じような感覚がこの作品にも感じられるからである。また以下に述べるように、作品の受容のコンテキストが極めて明らかに知られる例だということも理由のひとつである。

この祭壇画は 16 世紀初頭にフランス、アルザス地方の聖アントニウス会修道院の注文で制作されたものであり、第 1 面と第 2 面、第 3 面に分かれ 10 場面構成されている。平日に公開される第 1 面は中央パネルに《キリストの磔刑図》(図 49) が描かれ、その左のパネルにはペストの守護神聖セバスティアヌス、右には聖アントニウス、下にはイエスの埋葬シーンが描かれる。これらの五枚の作品は扉であり、日曜日になるとその扉は開かれ第 2 面が現れる。その第 2 面の中央には《天使の合奏》《聖母子像》、左には《受胎告知》右側に光の中を蘇って天に上る神々しいキリストの姿を描いた《復活》が現れる。さらに祭日にその奥から聖アントニウスの彫刻座像や《聖アントニウスの誘惑》《訪問》が現れるというものである。

ここで強調しておきたいのは、この《イーゼンハイムの祭壇画》(図 48) が聖アントニウス会

⁷⁸ 小池寿子『死を見つめる美術史』ポーラ文化研究所、1999 年

⁷⁹ マティアス・グリュネヴァルト Matthias Grünewald (?-1528) 16 世紀ドイツで最も有名だった画家であるが、その名が 300 年以上にわたって間違っただけで呼ばれてきた。真の名は、マティス・ナイトハルト Mathis Neihart、別名ゴタールト Gothardt であり、生年は不明である。グリュネ・ヴァルトはルネサンスからはほとんど何も得ていない。カリグラフィー的な線、燃えるような色彩、人体の中世的なデフォルメなどが彼の主な表現手段である。／佐々木英也 監修『オックスフォード 西洋美術事典』株式会社講談社、1989 年、372 頁

修道院付属の施療院にある礼拝堂に設置されたもので、この治療院は流行性の疫病で苦しむ病人のためのものであったという事実である。この祭壇画の中でも特に《キリストの磔刑図》(図 49)には誰もが衝撃をうける痛ましいキリストの姿が描かれている。キリストは十字架に手足をくぎで打ち付けられ、拷問を受けて血みどろになった姿で描かれている。キリストはやせ細り、棘の冠をかぶせられた頭部はうなだれ、全身傷だらけの体からは血と膿が噴き出している。キリストの左には福音記者ヨハネが哀しみのあまり気を失う聖母マリアを抱えている。その足元に少し小さく描かれたマグダラのマリアがキリストの死を嘆き悲しむ。キリストの右側には洗礼者ヨハネと足元には人類のために生贄になったイエスを象徴する子羊が描かれる。しかしそうした苦しみを耐えた後、彼らの前に広がる第2面にはキリストの神々しさやおだやかな聖母マリアが描かれ、そのやさしい眼差しに病人は苦しみから解放され、この世のものと思わぬ感嘆をあげて至福の喜びを味わうのである⁸⁰。

こうした磔刑図は深い苦しみにある人たちがキリストの受けている地獄のような苦しみの表現を見るためのものであった。まさに彼らが目をそらさないで苦しみを直視すると言うことが、不安や苦痛に対処する一つの道であると言うことをこの作品は伝えている。それは慰めごとではなく、自分もつらく苦しいがイエスも大いに苦しんでいるということを実感するのである。しかしその苦しみが終われば、見たこともないイエスが現れ、復活する幻想的な光に包まれたプラスへの変換がある。この頂上の表現にはネガティブさが強ければ強いほどそこから解き放たれた復活の喜びが強烈に現れるのである。

苦しんでいる人たちが見るものであった《イーゼンハイムの祭壇画》(図 48)は、他のものと比べても度合いの高い非常に強烈で露骨な表現がなされており、それと同時に復活の場面に描かれる他にはない神々しさは、苦痛の極致を見つめつくした後に出てくる救いの境地なのである。この苦から解放された後の快への転換の構図は、まさに崇高の絵画と言えらる。

こうした芸術は死を悼み、悲しみ苦しみから救いだし、生きる希望となって人を導く大きな役割を担ってきたのである。「生きながら死に死にながら生きている」は小池寿子氏の言葉であるが、《イーゼンハイムの祭壇画》(図 48)に描かれる過酷なキリストの死の現実を見つめることにより、そこから逆転し観るものに生の欲求を芽生えさせ、生の実感を与える。このように、芸術は痛みとの共感と昇華、生への感謝を与える人間にとっては絶対不可欠な存在なのである。

⁸⁰ 勝國興 編集『世界美術大全集 14 北歐ルネサンス』株式会社小学館、1995年、275-286頁
『芸術新潮8月号』新潮社、2015年、17-63頁

4 不安と対峙する自作品

第3章において、先行作家と論者の不安の作品比較をおこない、幾つかの自作の特徴が浮き彫りになった。それらは「死と生の共存」「身体性」「女性性」「抑圧と解放」の4つのテーマとそれらをシンボルで描く「象徴」である。第4章ではこれら5つの特徴を個別に検討したうえでその意図や効果をまとめ、作品に描かれる不安の本質を見ていくことにする。

4-1 死と生の共存

論者にとって重要なテーマに死と生があげられる。死に対する不安は初期の作品からも表されているように自身にとって避けがたい対象であり、一貫して作品の主題となっている。

作品《樹海に入る》(図50)は、その題名からも富士の樹海を連想させるだろう。一面苔で覆われた樹海は絡まった蔓や木々でうっそうとし、ある種の湿度をもった不吉な場所である。そうした森に入ろうとしている女性は裸身となり、背中には大きな傷を負っている。女性の傷は肩から腰まで裂かれ、その傷からは骨が見えてなんとも痛々しい。しかし女性には痛がる様子はない。弱々しい木を握りしめ、うつろな瞳でもの悲しげに見ているだけなのである。この女性はおそらく身体的な苦痛と異なる別の痛みを心に抱えているのだろう。生成と消滅、生と死と復活のシンボルである木々⁸¹が生い茂る樹海に入ろうとする女性は近いうちに訪れる自身の死を予感しているのである。

また、《梨女》(図46)は、女性の頭部がたわわに実った梨の木につながれている。カエルのごとく卑猥な格好で裸姿をさらす女性は、子宮に輝く宝石と胎児を宿している。青々とした梨の葉や黄金色した果実の下には鳥や戦闘機が飛びまわる。そうした鳥や戦闘機はどちらも空を飛ぶための翼を持っている。鳥は重力から解放されて自由に空を飛び、天使のように高い領域に達したいという人間の憧れのシンボル⁸²であり、まさに生の象徴である。また巣へ帰り親鳥が雛に餌をやるその光景もまさしく命をつなぐ生の行為である。しかし、それを見つめる黒いカラスは不運・死・悪⁸³の象徴であり、ここに生と死の対比が表される。

⁸¹ ジェイムズ・R・ルイス (塚本利明、久泉信世、金里美、鈴木英夫 訳) 『夢の事典』彩流社、2005年、61頁

⁸² ハンス・ピーダーマン (藤代幸一 訳) 『図説世界シンボル事典』八坂書房、2015年、292頁

⁸³ ミランダ・ブルース=ミットフォード (小林頼子、望月典子 訳) 『サイン・シンボル大図鑑』三省堂、2010年60頁

一方、戦闘機にも翼はある。しかし戦闘機は爆弾を落とし人を死に追いやるものである。それは相手を攻撃するエゴの象徴、人間の醜さそのものだ。そうした戦闘機の下には入道雲が立ちこめ、その光景は原爆投下を思い起こさせるような死の恐怖が描かれている。

また、作品の多くに蝶が登場する。《甘いめまい》(図 13)、《メリーゴーランド》(図 12)、《すべてあなたの内にある》(図 51) は共に蝶が描かれる。蝶には魂や霊、神が宿るとされ、その変態のサイクルから復活や吉兆という幸運の知らせと死の前兆、死を予感させる不吉な存在という相反する意味⁸⁴を持っている。

特に《すべてあなたの内にある》(図 51) には多くの蝶が描かれる。満開に咲く白いゆりの花が敷き詰められたベッドの上に、うつろな目をした女性が寝かされている。彼女の脚の一部からはゆりの花が透けて見え、むき出しとなった内臓には葡萄の蔓が絡まっている。女性を囲うゆりの花は死を悼む花として連想させるだろう。ゆりは聖母マリアの復活の花とされ、その白い花卉は彼女の体を、雄蕊の黄色い葯は彼女の魂を表すもの⁸⁵であり、死からの復活を願い飾られる花であった。そしてこの女性の周りをひらひらと舞う蝶は変身・復活・魂をあらわす吉兆を意味するものと、死の前兆や墓石のモチーフとして用いられる⁸⁶死と密接に関連したものとの両面を持ち、正と負の両方の意味を持つものである。さらに女性の端には頭蓋骨やはさみのようなネガティブなモチーフが描かれる。頭蓋骨ははかなさを表し⁸⁷、凶器、武器にもなるはさみは時に人を傷つけたりする痛ましいイメージも連想させる。このように横になる女性の傍らに死と生が混在しているのである。

ところで、この《すべてあなたの内にある》(図 51) には以前の作品《何も感じない》(図 3) と同じく横になった女性が描かれる。しかし、この作品の女性の体からは内臓が飛び出し、医療用のはさみが刺さっている。それは以前の作品にみられた漠然とした死ではなく、肉体としての死がより強調されている。また、ゆりの花や蝶のモチーフはより繊細で精巧になった。絵の具は幾重にも塗り重ねられ、色調は抑えられている。その中におぼろげに見える木々のシルエットや紫のグラデーションなどのような様々な効果が試されている。このような表現から作品は透明感や揺らぎのような動きも感じられ、はかなく消えつつある命が表されようとしている。

⁸⁴ ミランダ・ブルース＝ミットフォード (若桑みどり 訳) 『サイン・シンボル事典』三省堂、1997 年、57 頁

⁸⁵ j・アディソン (樋口康夫 訳) 『花を愉しむ事典』八坂書房、371 頁

⁸⁶ アト・ド・フリース (山下主一郎 訳) 『イメージ・シンボル事典』大修館書店、1984 年、94 頁

⁸⁷ G・ハインツ＝モーア (野村太郎、小林頼子 監訳) 『西洋シンボル事典 キリスト教美術の記号とイメージ』大阪書店、1997 年、229 頁

このように論者の作品の多くに死と生が対で描かれていることがわかる。そこには論者が死を想い、死を恐れつつ、それでも逃げず見つめ続ける姿勢とその背後にある生への執着が認められるためである。そうした思いを直接的表現によって提示するのではなく、シンボルを多用しほのめかしている。死の不安と生の執着というテーマは、論者にとって最も重要なテーマであり、作品の根幹となっているのである。

4-2 身体性

前項でみた「死と生」という要素を表現するために論者が用いてきたモチーフに、人体、とくに女性の身体があげられる。そこでここでは論者の描く身体表現を見ていくことにする。描かれる女性たちは裸のまま馬やパンダに乗っている。あるいは何かに吊り下げられたり、木にまたがるなど、恥ずかしげもなく裸体をさらしている。さらに肉体からは内臓や子宮、骨などの体の一部が見え、通常ではない姿が描かれている。

《樹海に入る》(図 50) は女性が木の上に立ち、森の中に足を踏み入れようとする様子が描かれる。女性の脚は血管のようなものが浮き出て、背中肩から腰まで皮膚が裂けている。このように作品にみられる身体は健やかなそれというよりは、病苦や痛みを感じさせる類のものである。

また、《すべてあなたの内にある》(図 51) や《リンドウ》(図 47) では体に刺青⁸⁸を施した女性が描かれる。刺青はやわらかい肌に針で一刺し一刺し色を入れ、痛みを伴いながら施される。そこには痛みをこらえながらも美しい妖艶な図柄を肌を描くという美への執念と肉体への執着が感じられる。また、刺青の色彩や図柄と女性というモチーフが合わさることにより、エロティシズムや情念などの独特のイメージに変換されるのである。

こうした論者の作品には血管や皮膚、骨、あるいは刺青を施した人物などが頻繁に描かれる。それは鑑賞者に、具体的な傷の処置や血痕などのような刺激的な表現で視覚的に訴えるものではなく、間接的に痛みを感じさせるものである。

一方、ドローイング作品(図 11)にも身体性は表れる。ドローイング作品は人体の骨や骨格、頭蓋骨、半透明な体内などを薄く溶いた墨のにじみやぼかしによって描かれている。それらの多くはレントゲン画像から着想を得て描かれたものだ。

レントゲン画像は体の内部を影写したものであり、病気の発見のための画像に過ぎない。医学の知識がない者以外、その画像を見ても病の有無はわからないだろう。そうした体の一部分だけが切り取られ、写真に写る病源の箇所だけが興味の対象なのである。このように人体を写したレ

⁸⁸ 刺青は針や刃に墨や色素などをつけて皮膚に傷をつけ、絵柄や文字を描くものである。刺青は世界各地で見られる風俗であるが、日本では土偶の目じりに線刻がなされていることから、3世紀前後から行われていたと思われる。それ以後、刺青は宗教的や装飾的あるいは刑罰の意味、職業意識などの独自の発展を遂げてきた。江戸時代以降になると、日本独自の図柄や個性的な色彩など特有の美意識を備えたものとなり、現在では民族的な風習というよりはファッションや反社会的なサインとして位置づけられている。／山本芳美『イレズミと日本人』株式会社平凡社、2016年、30-59頁

レントゲン写真は個としての存在や命のある人間ではなく、ただの肉の塊として扱われ、モノクロの平面媒体に還元されてしまう。目の前に映し出された画像は自分の肉体、内臓でありながら、もう自己から離れた別のものになってしまうのである。このような無機質な身体に対して非常に違和感を抱く。

また《甘いめまい》(図 13) や《メリーゴーランド》(図 12)、《梨女》(図 46)、《遊戯》(図 53) などには子宮や胎児、腸などの内臓が描かれる。内臓や人間の内部にある組織は常に体内に存在する。それらの臓器は我々にとって身近な存在であり、重要な役割を担っているが、その役割や構造を理解したり普段から実感したりすることはない。このようにそのものの実態が見えず、通常隠されているものが、不意に現れた時に我々は違和感や不安感を抱く。

また、こうした内臓やレントゲンなどの身体モチーフは、病の不安と密接に関係している。そしてそれに関連して医療機器や病院風景も描かれるようになる。例えば《メリーゴーランド》(図 12) には点滴をした女性の木馬に乗る様子が描かれる。女性の脚は皮が剥がされ、赤い血管が浮き出て生々しい肉の痛みが感じられる。また《リンドウ》(図 47) にも酸素マスクをする女性や《doll house》(図 52) でも点滴をした女性が描かれる。《すべてあなたの内にある》(図 51) では横たわる女性の腹からは内臓が出て、医療用のはさみが腹に刺さっている。論者の作品はこのような医療に関するモチーフが頻繁に描かれている。

我々はこうした病室や医療現場、治療に使う器具などを普段見ることはない。この非日常的でネガティブな空間が突如平穏な日常の風景にまぎれて現れる。こうした違和感のある不気味な光景が描かれている。そしてその根底には病の不安が存在しているのである。

以上から論者が語る身体性とは伸びやかで軽やかな身体を指すものではない。自分の体の内部にある臓器や骨などが突如現れる時、不安は生まれるのである。そして、露呈された骨や内臓、点滴や酸素マスクをする姿、刺青を施した身体のように体に不快な処置がなされている場合にも、違和感や不快感が伴うのである。そこにはいまだ未知のものである自己の肉体に対する不安が存在していると言えるだろう。

4-3 女性性

論者の作品に登場する人物のほとんどが女性である。しかしただ単に女性であるのではなく、表現に際して女性性と言うものが強調されている。中でも2009年以降の作品には性的表現が多くみられ、それまでの下着姿の少女は裸となり大人の女性となった。そしてやわらかくピンク色をした肌や丸みを帯びた女性特有の身体表現が目立つようになる。また、その特徴を暗示するモチーフも描かれるようになった。

描かれる多くの女性は裸のまま乳房を露わにしている。ユング心理学では乳房はセックスと性的欲望を暗示し、むき出しになった乳房は人前に曝されている⁸⁹ という意味をもつことから、作品に性的な意味が込められていることは明らかである。また、子宮や胎児など女性特有の臓器もたびたび描かれ、女性を強く意識していることが見てとれる。

こうした性的な表現はそれを暗示する草花などのモチーフからも読み取れる。《甘いめまい》(図13)では奥深い森に子を宿した裸の女が苔の岩に座っている。頭上になる赤々としたザクロの実には赤い果汁と多くの種子を持つことから豊穣な子宮の原初的なシンボルでもある⁹⁰。こうしたザクロの果実にも性的意味合いが込められている。

また、《梨女》(図46)にも女性性が現れる。梨は新石器時代から栽培されており、ホメロスのオデュッセイア⁹¹に登場する女神たちの聖なる木とされていた。梨の果実はその形から女性の乳房やグラマラスな女性に例えられ、深層心理学では性的な意味をもつ⁹²とされている。そうした官能的な様子から愛や母の象形⁹³にも結びつけられた梨はエロティシズムや女性の意味をもつ。この性の象徴である梨の木に女性は裸のままぶら下がり、木から栄養を得ている。女性は守られた存在、社会的弱者の象徴として描かれるのである。しかし、その一方で弱者の立場を巧みに使う自己防衛の手段でもあり、無垢でか弱い従順な姿を演じる計算高い女の一面を皮肉ったものとしても描かれている。

⁸⁹ ジェイムズ・R・ルイス (塚本利明、久泉信世、金里美、鈴木英夫 訳) 『夢の事典』彩流社、2005年、387頁

⁹⁰ 「ザクロ」〈 <http://web.kyoto-inet.or.jp/people/tiakio/antiGM/pomegranate.html> 〉(2016/5/12アクセス)

⁹¹ オデュッセイア：オデュッセウスのトロイアからの帰国物語を歌った長編の叙事詩。／高津春重『ギリシャ・ローマ神話事典』岩波書店、1979年、83頁

⁹² ハンス・ピーダーマン (藤代幸一 訳) 『図説世界シンボル事典』八坂書房、2015年、296頁

⁹³ ミランダ・ブルース＝ミットフォード (小林頼子、望月典子 監訳) 『サイン・シンボル大図鑑』三省堂、2010年、98頁

作品《リンドウ》(図 47) はもともと性的表現があらわれている。絡み合った蔓や青葉が生い茂る誰も足を踏み入れたことのない森の中、酸素マスクをつけた女性がこちらを見ている。女性は自我の探求⁹⁴を象徴する太い木の根にまたがり、手首には真珠の首飾りが掛かっている。貴重な真珠は処女⁹⁵や大きな性的快楽を得る誘惑⁹⁶のシンボルとして例えられ、その女性の周りには快楽、欲望⁹⁷を表す葡萄の木々が生い茂る。そうした女性の背中には肌が透けるほどの薄い下着の下からうっすらと刺青がみえている。こうした刺青は通過儀礼⁹⁸の象徴であり、人生の新しい段階に入ろうとしている変化の前触れを予感させるのである。

《リンドウ》(図 47) は、処女の象徴である真珠をはずした女性に今まさに変容の前触れ、女となる瞬間が訪れようとしている場面である。彼女は初めて自我となる木の根にまたがり、女性の性を自覚するのである。ここには未知の領域を前にして恐れを抱きながら、その誘惑に足を踏み入れる瞬間が描かれている。しかしこれは女になる通過儀礼であり、女性に生じる不安と快楽のはじまりなのである。題名にもなるリンドウの花言葉は「悲しんでいるあなたを愛する⁹⁹」とある。何かを失い悲しむ彼女にリンドウの花は「あなたを愛する」とそっとささやく。「悲しむ自分も受け入れなさい」と花は語りかけ、この女は救われるのである。真珠、葡萄、木の根などの性的シンボルは、画面のあちらこちらに散りばめられ、エロティシズムは隠されながら強く主張する。

このように論者の作品には女性性が描かれるが、そこには女性を通した複数の不安が混在している。まず、肉体にともなう性、生物学的な性別 (sex) である。ムンクの作品《思春期》(図 25) には女性の体の変化に戸惑う少女の不安が描かれ、フリーダは(過去の怪我により)自身に残された妊娠や出産の可能性をめぐる不安を絵画化していたが、論者も子宮や乳房のような女性特有の身体的特徴や生理的現象などの肉体の変化に戸惑う。そうした女性の未知なる身体を受け入れることができず、並ならぬ根源的な不安を抱く姿である。

また、エロティシズムもあらわれる。この性的な表現は意図的に描かれたものではなく、心の奥に隠されているタブーとされるものが暴かれたものである。こうした性の自覚は論者が最も避けたいものであるが、それに反して真の姿が暴露されてしまう。ここに罪を侵したのではないか

⁹⁴ ジェイムズ・R・ルイス (塚本利明、久泉信世、金里美、鈴木英夫 訳) 『夢の事典』彩流社、2005 年、476 頁

⁹⁵ ハインツ＝モーア 『西洋シンボル事典 キリスト教美術の記号とイメージ』大阪書店、176 頁

⁹⁶ ハンス・ピーダーマン (藤代幸一訳) 『図説世界シンボル事典』八坂書房、2015 年、212 頁

⁹⁷ J・アディソン (樋口康夫、生田省吾 訳) 『花を愉しむ事典—神話伝説・文学・利用法から花言葉まで』八坂書房、2007 年、312 頁

⁹⁸ ジェイムズ・R・ルイス (塚本利明、久泉信世、金里美、鈴木英夫 訳) 『夢の事典』彩流社、2005 年、492 頁

⁹⁹ 伊宮伶 『花と花ことば辞典』新典社、2003 年、200 頁

という不安がつきまとう。

さらに、社会的役割や偏見のなかで生きる女性の存在にも不安は生じる。木に吊るされた弱い女性、木馬にまたがる受け身の女性、閉じ込められ抑圧された女性に違和感を覚え、不安を抱くのである。このように一口に女性性といえども、女性の肉体や性の自覚、そして女性観という観点から複数の不安が存在しているのである。

4-4 抑圧と解放

一般的に森や川、山や海などの自然は解放感や自由を思い浮かべるものである。しかし解放感を連想する自然や森も論者が描くと陰気で閉じられた空間となる。シンボル事典によれば、森は身を隠して世俗との交渉を絶つ場¹⁰⁰を意味する。また森林はつらい日常生活から逃避して心を慰める場¹⁰¹であり、それらは決して解放された心地よい空間だけではないようである。

《甘いめまい》(図 13) に描かれる森は誰も足を踏み入れたことのない静寂の森である。その森に鳩たちがゆったりと体を休め、蝶は自由に飛んでいる。森一面には青々とした苔が生え、いくつもの木々が天に向かって伸びている。その木々の隙間からかすかな光が差し込む神秘的な空間に、女性は柔らかい肌をあらわにし、すべてをさらけ出している。しかし女性の表情から開放感を感じられず、自由を謳歌しているようには見えない。遠くを見つめるうつろな視線はどこか心許なげである。子供を宿しているにも関わらず、その瞳には希望はなく、未来を畏れる様子がうかがえる。この女性は自由の森にいながら、未来に不安を抱き自らを抑圧しているのである。

抑圧と解放は《メリーゴーランド》(図 12) にも表れる。瓶に閉じ込められた蝶々と自由に飛び回る蝶々は、まさに抑圧と解放の対比である。また、解放的な気分を味わうことができるメリーゴーランドは自由を象徴するが、一方で延々と回り続けるという抑圧の2つの意味が込められている。こうした作品には解放を願いつつ自らを抑圧するという矛盾が描かれている。

メリーゴーランドをモチーフにした作品は他にもある。《遊戯》(図 53) では女性がパンダの乗り物に乗っている。木馬は遠景にあるメリーゴーランドから解き放たれ、こちらに向かって走って来たようだ。近景では女性やパンダ、木馬が草原の上を浮遊し自由を満喫しているように見える。しかしパンダは鎖につながれ、幼児も小さな空間に閉じ込められている。

一方、《梨女》(図 46) にも抑圧と解放は描かれる。果物と化した女性は木に吊り下げられ、樹木から栄養をもらう依存した存在、身動きできない抑圧された姿となって描かれる。これは女性の置かれている窮屈な立場や社会的役割に対する生きづらさの象徴であり抑圧を意味している。そうした女性の口には哀悼と無常¹⁰²を表す梨の花が咲いている。

¹⁰⁰ ハンス・ビーダーマン (藤代幸一訳) 『図説世界シンボル事典』 八坂書房、2015年、440頁

¹⁰¹ ジェイムズ・R・ルイス (塚本利明、久泉信世、金里美、鈴木英夫 訳) 『夢の事典』 彩流社、2005年、420頁

¹⁰² ハンス・ビーダーマン (藤代幸一訳) 『図説世界シンボル事典』 八坂書房、2015年、296頁

作品《リンドウ》(図 47) に描かれる酸素マスクをつけた女性も、外部の空気から遮断され抑圧された姿である。一方、木の幹に閉じ込められた女性も自由を奪われ、縛られた存在として描かれる。木の中に閉じ込められ身動きできない女性と、自由でありながら外気を遮断され抑圧された女の姿があらわれた。

室内の作品《snow doll》(図 54) にも抑圧と解放は描かれる。光沢のある床にペルシャ絨毯が敷かれた室内には、逃げ出した木馬や金の装飾で彩られたテーブル、ナイフやハイヒールなどが放置されている。その洋室の左の窓からは木がまるで不吉な影のように侵入し、天井を覆い隠している。大きな鏡の掛った豪華な洋室には上半身裸の女性がスノードームに入れられて、吊り下げられている。この女性は保護されているのか、拘束されているのか、それとも見世物なのだろうか。白い雪が舞うスノードームの中は一見安全で快適な空間に見えるが、部屋の隅に置かれた鳥かごや甲冑から保護という名の束縛、防御に見せかけた抑圧であることを暗に示している。

《doll house》(図 52) も同様である。部屋にはメイド服を着た女性が座っている。このメイド服の女性やケースに入れられたカエル、陶器にされた犬などはすべて自由を阻む抑圧を示している。そしてもともとこの部屋は鞆でできており、家主が蓋を閉めれば直ちに自由は無くなるのである。

このように抑圧と解放を意味するシンボルは、作品のあちらこちらに散りばめられて描かれている。そこには社会へと漕ぎだし、可能性に満ちている自由を前にして不安を抱き、あえて自らを制限し抑圧している姿も見られるのである。

4-5 象徴・シンボル

先の作品説明で幾つかの象徴について触れてきたものもあるが、論者の作品には複数の象徴、シンボルが画面に構成されている。

この象徴、シンボルとはそもそも、ギリシャ語の *symbolain* から派生した言葉であり、割符¹⁰³を指しつなぎ合わすことを意味することから、あるものが別のものを何らかの意味で指示するとされている¹⁰⁴。こうした象徴は、一般的に鳩が平和の象徴であるように、平和や永遠といった感覚的な事柄として用いられる。あるいは宗教的な約束事としたものや普段我々がカラスを見て不吉に思うと言うような日常生活において獲得されてきたシンボルのようなものもある。

論者の作品では象徴が頻繁に使用されていることから、ここでは作品に描かれる象徴が具体的にどのようなものをいくつか分類して整理し順を追ってしておくことにする。

4-5-1 野外（森、木々）

森や木々は頻繁に描かれるモチーフである。それらは多くの文化で精霊や靈魂が宿ると信じられ、未知のものとして死の象徴や未熟さを克服し大人になることを比喩¹⁰⁵したものとして使われてきた。作品《樹海に入る》(図 50) の樹海の森は理性を覆い隠す無意識の恐れ¹⁰⁶の象徴であり、未知の世界への不安が表される。こうした未熟さを克服し大人になる試練の場¹⁰⁷でもある森を前に、傷を負った女性は不安ゆえ枝を握りしめ、自らにブレーキをかけている。また《甘いめまい》(図 13) や《リンドウ》(図 47)、《snow do11》(図 54) にも森や木が描かれるが、森や木々の存在は無意識の怖れや死の象徴などの不快な感情をあらわすものとして、論者の作品には欠かせないモチーフである。

¹⁰³ 遠隔地において貿易をする際などに骨やコインのような小さい物体を二つ分けそのそれぞれを双方の当事者が持っていて、交渉相手を確認するのに用いとされる符牒である。機能的には「合言葉」と同じである。／佐々木健一『美学辞典』財団法人東京大学出版会、1997年、145頁

¹⁰⁴ 渡邊護『芸術学』財団法人東京大学出版会、2004年、44頁

¹⁰⁵ ミランダ・ブルース＝ミットフォード（若桑みどり 訳）『サイン・シンボル事典』三省堂、1997年、91頁

¹⁰⁶ ミランダ・ブルース＝ミットフォード（小林頼子、望月典子 訳）『サイン・シンボル大図鑑』三省堂、2010年、1026頁

¹⁰⁷ 同書、91頁

4-5-2 室内

論者の作品は野外が多く描かれるが、室内が描かれたものもある。《snow doll》(図 54) はミラーボールや宝石箱などが散乱し、鏡で囲まれた豪華な屋敷の一室が描かれる。そこには消えたりろうそくと煌々と燃えるろうそくが置かれている。光の灯るろうそくは個人の魂の象徴であり、消されたろうそくは死を表す¹⁰⁸ことから、ろうそくには生と死の対比が描かれる。また、画面の端には死や無常の象徴¹⁰⁹である頭蓋骨が無造作に置かれ、危険なナイフや戦いを想像させる甲冑のような負のイメージを持つものが散りばめられている。こうしたことからこの部屋は生のはかなさやこの世の空しさ¹¹⁰が充満していることがわかるのである。また、正と負であふれるこの部屋の壁面には大きな鏡が掛っている。しかしこのきらびやかな鏡も一瞬のうちに消えてしまうこの世はかなさ¹¹¹を示す。さらに《doll house》(図 52) に描かれる鏡はひびが入っている。割れた鏡は自傷や悪運¹¹²をもたらす意味をもつことから、豪華できらびやかな鏡は否定的な意味として使用され、室内は不吉で不安な感情で満ちている。このように我々の生活空間にも多くの正と負のモチーフが混在しているのである。

4-5-3 草花、果実

作品には果物や草花がよく描かれる。《甘いめまい》(図 13) に描かれるザクロは旧約聖書では愛のしるしであり、多産と血液の持つ生命力を表す生のシンボルである¹¹³。また《梨女》(図 46) に描かれる梨は果実の下部が膨らんだ形から骨盤を強調した女性の姿を連想させ、深層心理学において性的な意味¹¹⁴が込められる。《リンドウ》(図 47) に描かれるぶどうの蔓や実は、歓

¹⁰⁸ ミランダ・ブルース=ミットフォード (若桑みどり 訳) 『サイン・シンボル事典』三省堂、1997 年、97 頁

¹⁰⁹ ヒルデガルト・クレッチマー 『美術シンボル事典』大修館書店、2013 年、113 頁

¹¹⁰ ミランダ・ブルース=ミットフォード (若桑みどり 訳) 『サイン・シンボル事典』三省堂、1997 年、72 頁

¹¹¹ ハンス・ビーダーマン (藤代幸一 訳) 『図説世界シンボル事典』八坂書房、2015 年、45 頁

¹¹² ミランダ・ブルース=ミットフォード (若桑みどり 訳) 『サイン・シンボル事典』三省堂、1997 年、97 頁

¹¹³ G・ハインツ=モーア (野村太郎、小林頼子 監訳) 『西洋シンボル事典 キリスト教美術の記号とイメージ』大阪書店、1997 年、131 頁

¹¹⁴ ハンス・ビーダーマン (藤代幸一 訳) 『図説世界シンボル事典』八坂書房、2015 年、296-297 頁

楽や血と犠牲などの生々しい人間の欲望、性への目覚め¹¹⁵を象徴している。

花にも象徴的な意味が見てとれる。《すべてあなたの内にある》(図 51) に描かれるゆりは《受胎告知》の場面に登場する天使ガブリエルがゆりを手にした姿で表されることから、キリスト教では清らかな処女の愛を象徴する花である¹¹⁶。また、梨の白い花は哀悼と無常を表し、一方では美の象徴となることもある¹¹⁷。こうした多くの草花や果実は性的シンボルや生命を象徴するものが多い。論者はこうした草花や果実をシンボルとして使用することで、言い難いテーマや複雑な感情を表している。

4-5-4 動物、昆虫

草花同様、身近な動物や昆虫にも固有の意味が隠されている。《甘いめまい》(図 13) に描かれる鳩は一般的には平和の象徴あるが、一方でギリシャ神話に登場するアプロディーテー¹¹⁸にちなんだ鳥として性的な情熱を表し、女陰も意味する。また鳩は生命のシンボルでもあり¹¹⁹、女性性や生など複数の意味が込められる。

蝶々にも、複数の意味が存在する。変身・復活・魂をあらわす吉兆を意味するものと死の前兆という相対する意味¹²⁰を持つ。このように蝶は生と死の両方を備えたものであり、場面に応じてその解釈は変化する。鳥にもいくつかの意味が込められる。その語源から burd(処女)と bride(花嫁)を意味し、魂の転生などに例えられる¹²¹。また、愛情や自由、清潔などの良い意味と地獄や裏切り、狂気¹²²などの否定的な意味をもつ。一方、同じく鳥であってもカラスは黒い姿や突き刺すような鳴き声、歯肉を常食とすることから不幸をもたらす死の使い¹²³として不吉な存在や

¹¹⁵ ミランダ・ブルース＝ミットフォード (若桑みどり 訳) 『サイン・シンボル事典』三省堂、1997年、48頁、86頁

¹¹⁶ ハンス・ビーダーマン (藤代幸一 訳) 『図説世界シンボル事典』八坂書房、2015年、458頁

¹¹⁷ 同書、296頁

¹¹⁸ ギリシャ神話に出てくる女性的魅力の理想像。アプロディーテーはクロノスが切り取りウラノスの男根から精液がこぼれこれが波の泡と混じって生まれた。こうして「波から生まれた女性」は最初期の女神のひとりとなる。／フェルナン・コント (蔵持不三也 訳) 『ラールス・世界の神々 神話百科』株式会社原書店、2006年、63-64頁

¹¹⁹ 「はと」〈<http://web.kyoto-inet.or.jp/people/tiakio/antiGM/dove.html#1>〉(2016/7/1 アクセス)

¹²⁰ ミランダ・ブルース＝ミットフォード (若桑みどり 訳) 『サイン・シンボル事典』三省堂、1997年、57頁

¹²¹ アト・ド・フリース (山下主一郎 訳) 『イメージ・シンボル事典』大修館書店、1984年、61-62頁

¹²² 同書、63頁

¹²³ G・ハインツ＝モーア 『西洋シンボル事典 キリスト教美術の記号とイメージ』大阪書店、1997年、76頁

死¹²⁴そのものを意味することもある。

また、《梨女》(図 46) に描かれる蜘蛛も死をもたらす吸血動物であり、あらゆるものから毒素を吸収する悪しき衝動¹²⁵とされ不吉なモチーフとなっている。《doll house》(図 52) に描かれるカエルは、母なる女神である女性を象徴¹²⁶している。この作品には女性の象徴であるカエルをガラスのケースに閉じ込め、身動きができないという抑圧が暗示されている。

こうした我々にとって身近な動物や昆虫などにも生と死を象徴したものが多く見られる。また、正反対の意味をなすものや複数の意味を有しているものなども存在し、その場面に応じてそれぞれの解釈がなされ、複数の組み合わせにより意味が繋がれるのである。

4-5-5 独自のシンボル (メリーゴーランド、ハイヒール、装飾品)

ここまで挙げてきたシンボルの数々は、文化的伝統のなかで多義的ではあれ、その解釈の方向に糸口が与えられるものであった。しかし石田やフリーダの作品と同様、論者の作品には独自のシンボル、言うなれば個人的な図像も用いられている。

メリーゴーランドも論者の作品によく描かれるモチーフである。メリーゴーランドは旅先のパリの街で見かけた使用されていない遊具から想を得たものである。その遊具に享樂の残像を感じ取り、生産性のない日常やはかない人生を重ね、独自のシンボルとして描かれたものである。人の一生も木馬のように運命の上下運動を繰り返しながら、同じところを回り続けるはかないものである。木馬に乗っている者はいつその回転が止まるのか知る由もない。ただその時を満喫し刹那的に生きているのである。しかしメリーゴーランドは本人に告げず突然止まる。論者はこうしたメリーゴーランドに人生のはかなさや有限の命を例えて描いている。

独自の解釈を込めて描いたモチーフは他にもある。《snow doll》(図 54) に描かれるハイヒールも独自の意味を込めたモチーフである。絨毯の上に置かれたハイヒールは女性を美しく見せる

¹²⁴ ミランダ・ブルース=ミットフォード (若桑みどり 訳) 『サイン・シンボル事典』三省堂、1997年、65頁

¹²⁵ G・ハインツ=モア (野村太郎、小林頼子 監訳) 『西洋シンボル事典 キリスト教美術の記号とイメージ』大阪書店、1997年、107頁

¹²⁶ アト・ド・フリース (山下主一郎 訳) 『イメージ・シンボル事典』大修館書店、1984年、268頁

美の象徴である。そうしたハイヒールはいかにもか弱い女性の一面を表すが、その一方で極めて不安定な足元により肉体的苦痛を強いられて行動が制限されるという抑圧の意味が込められる。

また、宝石やネックレス、冠などの装飾品も女性の一面を象徴する。女性の憧れである宝石や装飾品であるが、その背後には虚栄心や優越感、あるいは独占欲にかられた女性の醜い姿が存在する。これは絢爛豪華な美しいものの裏にある恐ろしい一面を示している。このように独自の解釈によって描かれたシンボルは、人間のはかなさや無常、あるいは美しさや女性らしさの裏にある虚栄や傲慢などが映し出されているのである。

以上のように論者の作品に描かれるシンボルからいくつかの特徴が見えてきた。描かれるモチーフは野外、室内にかかわらず、馴染みのある草花や動物、身の回りの道具、家具に至るまで身近な素材が対象となっている。色鮮やかな花や果実、青々とした葉や優雅に飛び回る蝶たちの光景は、落ち着いた色調で統一されている。微妙に変化する空の色や重なり合う木々の様子を繊細な色彩で表現し、丁寧な筆触やタッチにより表される。しかし、よく見ると頭蓋骨やカラスなどの不吉なモチーフを発見し、その意味を理解するにつれて鑑賞者は負の感情を抱くようになる。そして次第に不安要素は増大し、これらの作品が決して心地いいものばかりではないと気づく。

このような点で先行作家が描く作品のように、瞬時に不安を抱かせるものとは異なり、論者の作品は不快と快の混在する作品なのである。

こうした不快と快を表す論者の作品には多くのシンボルが使われている。しかし、論者が使うシンボルは鳩が平和のシンボルであるというような単独的に主題となるものではない。それは論者の意図を明確に提示するのではなく、真意を隠しつつ控えめに複数の不安をほのめかすものとしても使われる。あるいは複数のシンボルが繰り返し使用され、幾つかが組み合わせることで意味が変わり、お互いの意味を強め合い、全体の意味が紡ぎだされる場合もある。例えば、蝶は変身・復活・魂をあらわす吉兆を意味するものであるが、逆に死の前兆という相対する意味も存在する。その蝶が組み合わせられるものや描かれる場面によって、より意味合いが強められる。あるいは作品の中で意味が繋がれ物語性が生まれることもある。こうした効果によって、複雑なテーマを表現することもできるのである。

シンボルは当初ある意味、直感的に選択されたものであり、その源泉は神話や聖書、夢などの極めて個人的妄想から生まれる不確かなもので、意図的に選択されたものではない。不都合な事柄や本人も知り得ない真の姿がシンボルとなって無意識を装い現れたものであった。しかし、意図的ではないにしろ、最終的に作品に残され意味を持つものとなった。はじめは直感的に選択され、理由もわからずに、これを描くと言うようなある種降りてきたものであるが、結果として重

要な主題となる。そして最終的に選択され、画面に残されたシンボルは論者の主観だけにとどまらず、他者が見た時もシンボルとして見て取ることが可能となり、作品は普遍性を備えた共感の場となったと言えるのではないだろうか。

終章

「描かれた作品には必ず不安が存在する。それはなぜなのか。」この論文はこうした疑問から、不安の本質をあぶりだし、不安を描く意義を提示しようとしてきた。

論者の不安は肉親の死という直接的な体験から生まれたが、その後、より広範囲に広がり作品に投影されていった。こうした不安を描く際に論者は、負の感情から正の感情への転換という内的感覚が揺さぶられる経験をする。本論ではこうした内的感覚に注目して不安の本質を探っていた。まず、哲学的側面から不安について考察をおこなった。なかでも論者が抱く不安と親和性が認められるキルケゴールの不安について検証した。さらにカントの述べる崇高性と論者の内部で起こる感覚との類似点から絵画の可能性を考察した。一方、絵画のフィールドにおいては不安を想起させる作家であるエドバルト・ムンク、フリーダ・カーロ、マルレーネ・デュマス、石田徹也を取り上げて、それぞれの不安が独自の表現方法で表象されていることを確認した。そしてこうした作家達の表現と自作との比較を行うことで、自作の特徴が浮き彫りになったのである。

それらは「死と生の共存」「身体性」「女性性」「抑圧と解放」とシンボルを使った「象徴」という5つの特徴であった。

作品に具体的に描かれたものは死を恐れながら生への執着や身体的不安であった。また、女性特有の体の変化や奥底に隠された性の衝動からくる不安も描かれる。あるいは日常生活における自己と他者の狭間で生じる違和感は、抑圧と解放という二律背反する要素となってあらわれ、そうした社会の中で問われる女性というアイデンティティーに苦しみ不安にあえぐ論者の姿も認められたのである。そしてこれらの不安がシンボルによって作品に表された。こうした不安はどれも現代という時代において、潜在的に感じ取られるものであり、不安は一つだけに収まらず社会や世相、論者の体験が複合的に絡み合い描かれたものだった。

こうした負の感情を抱えながらキャンバスに向かう時、死が怖い、未来が不安だと恐れおののき、否定的な感情が感性を支配する。圧倒されて次第に平常心を失い、不安に飲み込まれそうになりながら、それでも描き続ける。そうしてそのギリギリの限界を超えるその時、内部から全てを凌駕する超感性的な感情がおこる。それはこの上ない幸福である快の感情が生まれる経験であった。こうした痛みを直視し不安を見続けた後に生まれる快の感情はカントの語る崇高の概念にも似た体験であると言えるだろう。

カントは崇高を抱く時、物質的にも精神的にも現象から特有の距離を取っており、その距離ゆえ現象に「感嘆」し、また「畏敬」の念を覚えるとした。それは近すぎると危険で「恐怖」はそのまま続き、遠すぎるとそういった「恐怖」と一体になって生じる「感嘆」の感情が湧かないか

らである¹²⁷。恐怖や不安で充満し緊迫した状態であれば、作品を描くことなど不可能だろう。

しかし、不安に飲みこまれそうな時でも、制作を行う工程で一定の心理的距離が生まれることにより、理性が立ち上がり快への転換がおこる。このような絵画制作の過程から、恐ろしい内的感覚を一端安全な場所へと導くことにより快の感情が生まれた。

心理的に追い込まれ、それでも不安から目をそむけないでキャンバスに向かう。つらい、痛いと感じながらも不安な心的表象を見つめ、何度も内的イメージと作品を見比べてイメージと画像を近づけようとする。こうした制作過程において不安は何度も再考され、内省される。そしてその内的イメージを色彩やモチーフ、構図や筆触などのあらゆる表現を用いてとらえようと試行錯誤を繰り返すなかで、ネガティブな感情と一定の距離が生まれる。こうして整理され不安の本質をあぶりだすことで負から正への転換が行われると考えられる。ゆえに不快から快への転換のエネルギーを内包しつつ、死と生のような負と正の相対する感覚が混在する絵画が論者の作品なのである。そしてなにより痛みを耐えた後に生まれる快の感覚を得られるからこそ、制作し続けることができるといえるだろう。

論者は己の生の中で感じる痛みを自覚し、あえて不安をみすえて描いてきた。キルケゴールが不安を自由の可能性であると言ったように、論者も予見不可能な自由を前に一瞬不安を覚え戻込みすが、再び不安と向き合う。また、《イーゼンハイムの祭壇画》(図 48)の前で、痛みを持つものがさらに痛みを自覚することで一転して生の喜びを得るように、論者にも不安と対峙しそれにより負から正への劇的な内的感情の転換が行われる。このように論者にとって不安と向きあうことは格別の学びであり、新たな生への意欲、可能性を内包するものであった。

つまり不安から目をそらさないで苦しみを直視することが、論者にとって不安や苦痛に対処する一つの道であり、不安をみすえる行為そのものが絵画の本質的な原動力となるのである。

冒頭に挙げた《夜》(図 1)は棘の森で妊婦の女性が蝶を捉えようとしている。棘の中、裸の女性はどれほどの痛みを味わっているのだろう。しかし女性は苦痛と罪、死¹²⁸を意味する棘の森から逃げずに蝶を見続ける。その先にどんな魅惑の世界があるのだろうか、それとも絶望が待っているのか、予見不可能な未来に不安を感じざるを得ない。

しかしこのような場所から私は逃げない。自らの意志で森の奥へと不安をみすえて進むのである。

¹²⁷ 岩城見一『感性論 エステティック 開かれた経験の理論のために』昭和堂、2001年、182頁

¹²⁸ 『キリスト教美術図典』株式会社吉川弘文館、1994年、363頁

参考文献一覧

- ・ エマニエル・カント (篠田英雄 訳) 『判断力批判上』 株式会社岩波文庫、1964 年
- ・ ユージン・E・レヴィット (西川好夫 訳) 『不安の心理学』 法政大学出版局、1969 年
- ・ 鈴木正明 『ムンク 世紀末までの青春史 ドキュメント』 株式会社 美術出版社、1978 年
- ・ オットー・ボルノウ (藤縄千艸 訳) 『気分の本質』 株式会社筑摩書房、1979 年
- ・ 高津春重 『ギリシャ・ローマ神話事典』 岩波書店、1979 年
- ・ 『25 人の画家 現代世界 美術全集 (25 巻) 第 16 巻 ムンク』 株式会社講談社、1980 年
- ・ 『ムンク展』 東京国立近代美術館、1981 年
- ・ 今道友信 『講座 美学 2 美学の主題』 財団法人 東京大学出版会、1984 年
- ・ アト・ド・フリース 『イメージ・シンボル事典』 大修館書店、1984 年
- ・ ジル・ドゥルーズ (中島盛夫 訳) 『カントの批判哲学』 財団法人法政大学出版局、1986 年
- ・ 中山公男、東野芳明、大岡信 『アート・ギャラリー現代世界の美術 全 21 巻 8 ムンク MUNCH』 株式会社集英社、1987 年
- ・ 岩崎武雄 『カントからヘーゲルへ』 財団法人 東京大学出版会、1988 年
- ・ 中野長四郎 『刺青に生きる』 株式会社日新報道、1988 年
- ・ 佐々木英也 監修 『オックスフォード 西洋美術事典』 株式会社講談社、1989 年
- ・ 『世界美術大事典 GRANDE ENCICLOPEDIA DELLARTE 4』 株式会社小学館、1989 年
- ・ 栗津則雄 『聖性の絵画—グリュネ・ヴァルトをめぐる—』 株式会社日本文芸社、1989 年
- ・ 柳宗玄、中森義宗 『キリスト教美術図典』 株式会社吉川弘文館、1990 年
- ・ コンラート・フィードラー (山崎正和、物部晃二 訳) 『芸術活動の根源』 (『世界の名著 81 近代の芸術論』 中央公論社、1991 年) 61-169 頁
- ・ 『人類・永遠のベストセラーをよむ 旧約・新約・外典・偽典ダイジェスト 聖書の世界』 (株) 自由国民社、1991 年
- ・ 谷村晃、原田平作、神林恒道 『芸術学フォーラム 1 芸術学の軌跡』 勁草書房、1992 年
- ・ 『16 世紀ルネサンス絵画② 名画の見どころ 読みどころ』 朝日新聞社、1992 年
- ・ 『世界美術館 第 20 巻 ロマン主義』 小学館、1993 年
- ・ 『新潮美術文庫 ムンク MUNCH』 新潮社、1994 年
- ・ 多木浩二 『神話なき世界の芸術家・バーネット・ニューマンの探求』 株式会社岩波書店、1994 年
- ・ 『キリスト教美術図典』 株式会社吉川弘文館、1994 年
- ・ 勝國興編集 『世界美術大全集 14 北歐ルネサンス』 株式会社小学館、1995 年
- ・ 生月誠 『不安の心理学』 講談社現代新書、1996 年
- ・ 大屋憲一、細谷昌志 編 『キルケゴールを学ぶ人のために』 世界思想社、1996 年
- ・ セーレン・キルケゴール (斎藤信治 訳) 『不安の概念』 株式会社岩波書店、1997 年
- ・ 『哲学辞典』 株式会社平凡社、1997 年
- ・ 旧約聖書翻訳委員会、月本明男訳 『旧約聖書 創世記』 岩波書店、1997 年
- ・ 岩崎武雄 『カント』 株式会社 勁草書房、1997 年
- ・ 旧約聖書翻訳委員会 『創世記』 岩波書店、1997 年
- ・ ジェニファー・スピーク (中山理 訳) 『キリスト教美術シンボル事典』 大阪書店、1997 年

- ・ G・ハインツ＝モーア（野村太郎、小林頼子 監訳）『西洋シンボル事典 キリスト教美術の記号とイメージ』大阪書店、1997年
- ・ ミランダ・ブルース＝ミットフォード（若桑みどり 訳）『サイン・シンボル事典』三省堂、1997年
- ・ 河合隼雄『ユング心理学入門』株式会社培風館、1997年
- ・ 木田献一、和田幹男『少型版 新共同訳 聖書辞典』キリスト新聞社、1997年
- ・ 佐々木健一『美学辞典』財団法人東京大学出版会、1997年
- ・ 『岩波 哲学・思想事典』株式会社岩波、1998年
- ・ 渡辺二郎『芸術の哲学』ちくま学芸文庫、1998年
- ・ リサ・タトル（渡辺和子 監修）『新版フェミニズム事典』明石書店、1998年
- ・ C.E.R.ロイド（川田殖 訳）『アリストテレス その思想の成長と構造』みすず書房、1998年
- ・ 神林恒道、大田喬夫『転換期のフィロソフィー 芸術における近代』株式会社ミネルヴァ書房、1999年
- ・ 『心理学辞典』株式会社有斐閣、1999年
- ・ 小池寿子『死を見つめる美術史』ポーラ文化研究所、1999年
- ・ ジャン・ポール＝クレベール『動物シンボル事典』大修館書店、1999年
- ・ ローダ・ジャミ 水野綾子 訳『フリーダ・カーロ』河出書房新社、1999年
- ・ 堀尾真紀子『フリーダ・カーロ 引き裂かれた自画像』中央公論社、1999年
- ・ Dominic van den Boogerd『Marlene Dumas』Phaidon Press、1999年
- ・ 『西洋美術館』株式会社小学館、1999年
- ・ 『新版 精神科ポケット事典』株式会社弘文堂、2000年
- ・ マンフレート・ルルカー『シンボルのメッセージ』法政大学出版局、2000年
- ・ 岩城見一『感性論 エステティック 開かれた経験の理論のために』昭和堂、2001年
- ・ 北岡武司『カントと形而上学 物自体と自由をめぐる』世界思想社、2001年
- ・ Ms Ann Temkin『Barnett Newman』Yale University Press、2002年
- ・ 小此木啓吾『フロイト思想のキーワード』講談社現代新書、2002年
- ・ 谷川渥『美学の逆説』ちくま学芸文庫、2003年
- ・ 伊宮伶『花と花ことば辞典』新典社、2003年
- ・ 渡辺護『芸術学』東京大学出版会、2004年
- ・ ジェイムズ・R・ルイス（塚本利明訳、久泉信世訳、金里美訳、鈴木英夫 訳）『夢の事典』彩流社、2005年
- ・ フェルナン・コント『ラールス・世界の神々 神話百科』株式会社原書店、2006年
- ・ 谷川渥『美のバロキズム 芸術学講義』株式会社武蔵野美術大学出版局、2006年
- ・ キャサリン・ベルシー（高桑陽子 訳）『文化と現実界』青土社、2006年
- ・ 千足伸行『キリスト教絵画の見方』株式会社東京美術、2006年
- ・ 小島優子『ポケット図解 哲学がよくわかる本』株式会社秀和システム、2006年
- ・ 鈴木昌『フロイトの精神分析』株式会社ナツメ社、2007年
- ・ 榎本稔『依存症がよくわかる本』（株）主婦の友社、2007年
- ・ 宇波彰『力としての現代思想』論創社、2007年

- ・ 本江邦夫『シェル美術賞展 SHELL ART AWARD 2007』東京展 2007年11月21日～12月2日 ヒルサイドフォーラム東京、昭和シェル石油株式会社、2007年
- ・ 牧野英二『崇高の哲学 情緒豊かな理性の構築に向けて』財団法人法政大学出版局、2007年
- ・ エリザベス・イングルス『美の20世紀ムンク』二玄社、2007年
- ・ スー・プリトー『ムンク伝』みすず書房、2007年
- ・ 森村泰昌、藤森照信『フリーダ・カーロのざわめき』株式会社新潮社、2007年
- ・ マルレーネ・デュマス（丸亀市猪熊弦一郎現代美術館 監修）『Marlene Dumas マルレーネ・デュマス ブロークン・ホワイト』淡交社、2007年
- ・ 『石田徹也 遺作集』株式会社求龍堂、2007年
- ・ J・アディソン（樋口康夫、生田省吾 訳）『花を愉しむ事典—神話伝説・文学・利用法から花言葉まで』八坂書房、2007年
- ・ クリスティーナ・ビュリュス（堀尾真紀子 監修、遠藤ゆかり 訳）『フリーダ・カーロ 痛みこそ、我が真実』株式会社創元社、2008年
- ・ 桑島秀樹『崇高の美学』株式会社講談社、2008年
- ・ 中野京子『怖い絵』（株）朝日出版社、2008年
- ・ 西岡昌久『現代フロイト読本2』株式会社みすず書房、2008年
- ・ 堺屋太一 編、日本電波塔株式会社監修『1958-2008 東京タワーが見た日本』日本経済新聞社、2008年
- ・ 小笠原陽子『フリードリヒへの旅』（株）角川学芸版、2009年
- ・ エドバルト・ムンク、（鈴木正明 訳）『エドバルト・ムンク—「自作を語る画文集」生のフリーズ』八坂書房、2009年
- ・ エドマンド・バーク（中野好之 訳）『崇高と美の観念の起源』みすず書房、2010年
- ・ 千足伸行『幻想美術の見方』東京美術、2010年
- ・ イザベル・アルカンタラ、サンドラ・エグノルフ（岩崎清 訳）『岩波アート・ライブラリー フリーダ・カーロとディエゴ・リベラ』株式会社岩波書店、2010年
- ・ ミランダ・ブルース=ミットフォード（小林頼子、望月典子 訳）『サイン・シンボル大図鑑』三省堂、2010年
- ・ 宮下規久朗『不朽の名画を読み解く』株式会社ナツメ社、2010年
- ・ 『現代精神医学事典』弘文堂、2011年
- ・ 石田徹也『石田徹也ノート』株式会社求龍堂、2013年
- ・ 藤野寛『キルケゴール 美と倫理のはざまに立つ哲学』岩波現代書、2014年
- ・ 『芸術新潮 8月号』新潮社、2015年
- ・ ハンス・ビーダーマン（藤代幸一 訳）『図説世界シンボル事典』八坂書房、2015年
- ・ 山本芳美『イレズミと日本人』株式会社平凡社、2016年

図版一覧（図版番号、作者、《作品名》、制作年、素材、所蔵／出展）

17. ジョン・マーティン 《忘却の水を探すサダク》 1812年、キャンバス、油彩、76×64、サウサンプトン市立美術館／千足伸行『幻想美術の見方』東京美術、2010年、39頁
18. ガスパール・ダービット・フリードリヒ 《氷海》 1823-24年、キャンバス、油彩、96.7×126.9、ハンブルグ美術館／『世界美術館 第20巻 ロマン主義』小学館、1993年、269頁
19. アーノルト・ベックリン 《死の島》 1880年、キャンバス、油彩、111×155、スイス バーゼル美術館／千足伸行『幻想美術の見方』東京美術、2010年 85頁
20. バーネット・ニューマン 《崇高にして英雄的な人》 1950年、キャンバス、油彩、242.2×541.7、ニューヨーク近代美術館／Ms Ann Temkin『Barnett Newman』Yale University Press、2002年、179頁
21. エドバルト・ムンク 《叫び》 1893年、厚紙カゼイン、油彩、パステル、91×73.5、オスロ国立美術館蔵 / 『アート・ギャラリー現代世界の美術全 21巻ムンク』株式会社集英社、1980年、47頁
22. エドバルト・ムンク 《病める子》 1885年、キャンバス、油彩、119.5×118.5、オスロ国立美術館蔵 / 『アート・ギャラリー現代世界の美術全 21巻ムンク』株式会社集英社、1980年、11頁
23. エドバルト・ムンク 《サン・クルーの夜》 1890、キャンバス、油彩、64×54、オスロ国立美術館 / スー・プリトー『ムンク伝』みすず書房、2007年、145頁
24. エドバルト・ムンク 《カール・ヨハン通りの夕べ》 1892年、キャンバス、油彩、84.5×121、ラスムス・メイエル・コレクション / 『アート・ギャラリー現代世界の美術全 21巻ムンク』株式会社集英社、1980年、14頁
25. エドバルト・ムンク 《思春期》 1894-95年、キャンバス、油彩、151.5×110、オスロ国立美術館 / 『アート・ギャラリー現代世界の美術全 21巻ムンク』株式会社集英社、1980年、8頁
26. フリーダ・カーロ 《ひび割れた背骨》 1944年、キャンバス、油彩、40×30.5、ドロレス＝オルメド＝パティニョ美術館／クリスティーナ・ビュリュス（堀尾真紀子 監修、遠藤ゆかり 訳）『フリーダ・カーロ 痛みこそ、我が真実』株式会社創元社、2008年、86頁
27. フリーダ・カーロ 《希望なく》 1945年、キャンバス、油彩、28×36、ドロレス＝オルメド＝パティニョ美術館／クリスティーナ・ビュリュス（堀尾真紀子 監修、遠藤ゆかり 訳）『フリーダ・カーロ 痛みこそ、我が真実』株式会社創元社、2008年、101頁
28. フリーダ・カーロ 《ヘンリー・フォード病院》 1932年、金属、油彩、30×38、ドロレス＝オルメド＝パティニョ美術館／クリスティーナ・ビュリュス（堀尾真紀子 監修、遠藤ゆかり 訳）『フリーダ・カーロ 痛みこそ、我が真実』株式会社創元社、2008年、51頁
29. フリーダ・カーロ 《フリーダと流産》 1932年、石版画、紙、29.3×23、ドロレス＝オルメド＝パティニョ美術館／クリスティーナ・ビュリュス（堀尾真紀子 監修、遠藤ゆかり 訳）『フリーダ・カーロ 痛みこそ、我が真実』株式会社創元社、2008年、50頁
30. フリーダ・カーロ 《私の誕生》 1932年、金属板、油彩、30.5×35、個人蔵／イザベル・アルカンタラ、サンドラ・エグノルフ（岩崎清 訳）『岩波アート・ライブラリー フリーダ・カーロとディエゴ・リベラ』株式会社岩波書店、2010年、44頁

31. フリーダ・カーロ《夢》1939年、キャンバス、油彩、74×98.5、個人蔵／森村泰昌、藤森照信『フリーダ・カーロのざわめき』株式会社新潮社、2007年、24頁
32. フリーダ・カーロ《二人のフリーダ》1939年、キャンバス、油彩、173.5×173、メキシコ近代美術館／イザベル・アルカンタラ、サンドラ・エグノルフ（岩崎清 訳）『岩波アート・ライブラリー フリーダ・カーロとディエゴ・リベラ』株式会社岩波書店、2010年 68頁
33. マルレーネ・デュマス《ブラックドローイング》1991-92年、紙、スレート、インクウォッシュ、水彩、25×17.5、111点のドローイングと1点のスレートによるシリーズ、デ・ポント財団／Dominic van den Boogerd『Marlene Dumas』Phaidon Press、1999年、25頁
34. マルレーネ・デュマス《レザーブーツ》2000年、キャンバス、油彩、200×100、作家蔵／『マルレーネ・デュマス ブロークン・ホワイト』株式会社淡交社、2007年、68頁
35. マルレーネ・デュマス《ベルベットのカーテン》2000年、キャンバス、油彩、200×100、ギャラリー小柳／『マルレーネ・デュマス ブロークン・ホワイト』株式会社淡交社、2007年、69頁
36. マルレーネ・デュマス《白雪姫と折れた腕》1988年、キャンバス、油彩、140×300、デン・ハーグ市立美術館／『マルレーネ・デュマス ブロークン・ホワイト』株式会社淡交社、2007年、47頁
37. マルレーネ・デュマス《間違った物語の中の白雪姫》1988年、キャンバス、油彩、100×300、個人蔵／『マルレーネ・デュマス ブロークン・ホワイト』株式会社淡交社、2007年、48頁
38. マルレーネ・デュマス《仮想4》2003年、キャンバス、油彩、127×70、個人蔵／『マルレーネ・デュマス ブロークン・ホワイト』株式会社淡交社、2007年、81頁
39. マルレーネ・デュマス《ある女の骸骨》2005年、キャンバス、油彩、110×300、デ・ブライン＝ハイン・コレクション／『マルレーネ・デュマス ブロークン・ホワイト』株式会社淡交社、2007年、89頁
40. 石田徹也《燃料補給のような食事》1996年、アクリル、板、145.6×206、静岡県立美術館蔵／『石田遺作集』株式会社求龍堂、2007年、12頁
41. 石田徹也《待機》1999年、アクリル、板、145.6×206、ニックテイラーコレクション／『石田遺作集』株式会社求龍堂、2007年、24頁
42. 石田徹也《彼方》1999年、アクリル、板、145.6×206、静岡県立美術館蔵／『石田遺作集』株式会社求龍堂、2007年、25頁
43. 石田徹也《無題》2000年、キャンバス、アクリル、194×162、静岡県立美術館蔵／石田徹也『石田徹也ノート』株式会社求龍堂、2013年、114頁
44. 石田徹也《子孫》1999年、アクリル、板、206×291.2、ニックテイラーコレクション／石田徹也『石田徹也ノート』株式会社求龍堂、2013年、308頁
45. 石田徹也《訪問者》1999年、キャンバス、アクリル、油彩、45.5×53.0、個人蔵／石田徹也『石田徹也ノート』株式会社求龍堂、2013年、62頁
48. マティアス・グリュエネヴァルト《イーゼンハイムの祭壇画》1512-15年頃、板、油彩、コールマール、ウンターリンデン美術館蔵、中央パネル「キリストの磔刑」=269×307、左翼「聖セバスティアヌス」=232×76.5、右翼「聖アントニウス」=232×76.5、ブレデッラ「キリストの哀悼」=67×341／『芸術新潮』新潮社、2015年、17頁

49. マティアス・グリューネヴァルト 《キリストの磔刑図》 1512-15 年頃、269×307、ウンターリンデン美術館蔵／栗津則雄『聖性の絵画—グリューネ・ヴァルトをめぐる』株式会社 日本文芸社、1989年、見出し図版

自作品一覧（図版番号、《作品名》、制作年、素材、サイズ cm）

1. 《夜》2010年、キャンバス、アクリル、1167×909
2. 《父》2003年、キャンバス、油彩、606×500
3. 《何も感じない》2007年、キャンバス、油彩、909×116.7
4. 《すべてを受け入れる》2008年、キャンバス、油彩、145.5×145.5
5. 《背後》2009年、キャンバス、アクリル、145.5×145.5
6. 《無題》2010年、キャンバス、アクリル、145.5×112
7. 《フェンス》2009年、キャンバス、アクリル、116.7×910
8. 《人形A》2009年、キャンバス、アクリル、727×606
9. 《人形B》2009年、キャンバス、アクリル、727×606
10. 《水たまり》2010年、キャンバス、アクリル、162×162
11. 《ドローイング》2009年、紙、墨汁、コンテ、
12. 《メリーゴーランド》2011年、キャンバス、アクリル、116.7×182
13. 《甘いめまい》2011年、キャンバス、アクリル、116.7×182
14. 《甘いめまい》制作途中①、2011年
15. 《甘いめまい》制作途中②、2011年
16. 《甘いめまい》制作途中③、2011年
46. 《梨女》2012年、キャンバス、アクリル、116.7×182
47. 《リンドウ》2013年、キャンバス、アクリル、146×112.5
50. 《樹海に入る》2011年、キャンバス、アクリル、116.7×909
51. 《すべてあなたの内にある》2014年、キャンバス、アクリル、910×116.7
52. 《doll house》2016年、キャンバス、アクリル、115×150
53. 《遊戯》2013年、キャンバス、アクリル、132.5×184.3
54. 《snow doll》2015年、キャンバス、アクリル、182×233.4

図版・作品画像一覧



図1. 《夜》2010年



図2. 《父》2003年



図3. 《何も感じない》2007年



図4. 《すべてを受け入れる》2008年



图 5. 《背後》2009 年

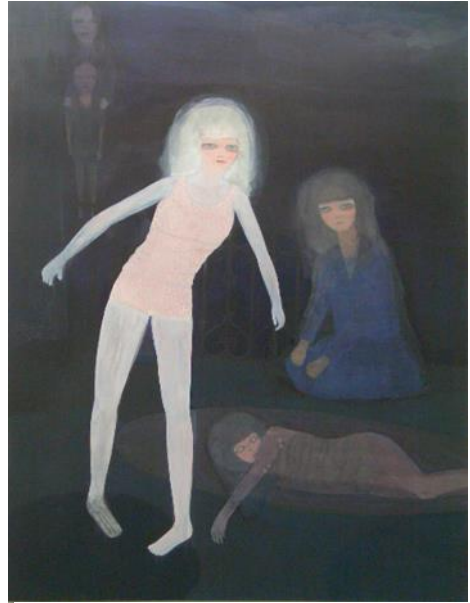


图 6. 《無題》2010 年



图 7. 《フェンス》2009 年



图 8. 《人形 A》2009 年



図 9. 《人形 B》2009 年



図 10. 《水たまり》2010 年

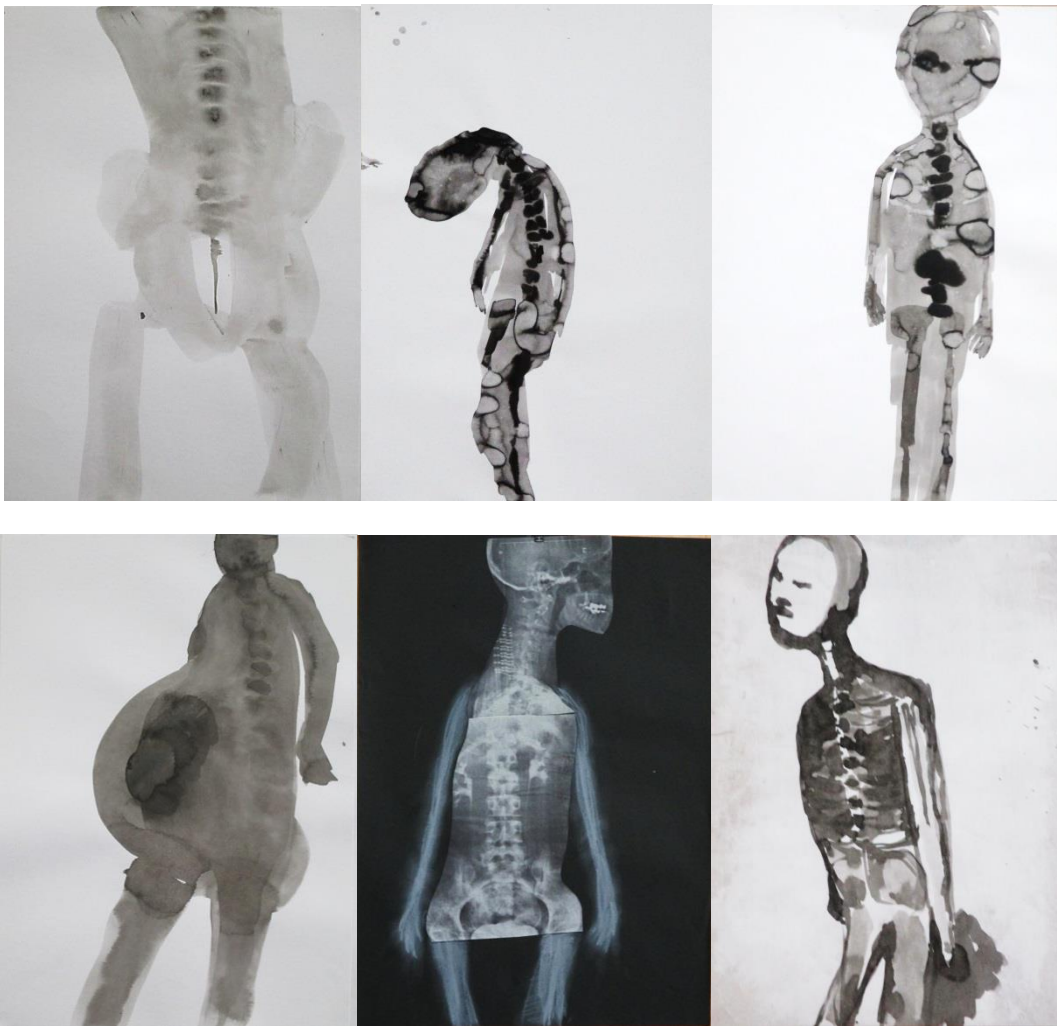


図 11. 《ドローイング》2009 年



図 12. 《メリーゴーランド》2011 年



図 13. 《甘いめまい》2011 年



図 14. 《甘いめまい》 制作途中①



図 15. 《甘いめまい》制作途中②



図 16. 《甘いめまい》制作途中③



図 17. ジョン・マーティン《忘却の水を探すサダク》
1812年



図 18. ガスパー・ダービット・フリードリヒ《氷の海》
1823-24年



図 19. アーノルト・ベックリン《死の島》1880 年



図 20. バーネット・ニューマン《崇高にして英雄的な人》1950-51 年



図 21. エドバルト・ムンク 《叫び》 1893 年



図 22. エドバルト・ムンク 《病める子》 1885 年

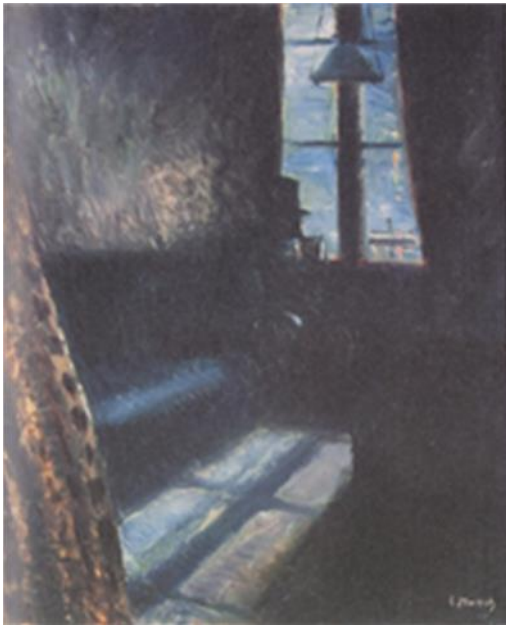


図 23. エドバルト・ムンク 《サン・クルーの夜》 1890 年



図 24. エドバルト・ムンク 《カール・ヨハンのタバ》
1892-94 年

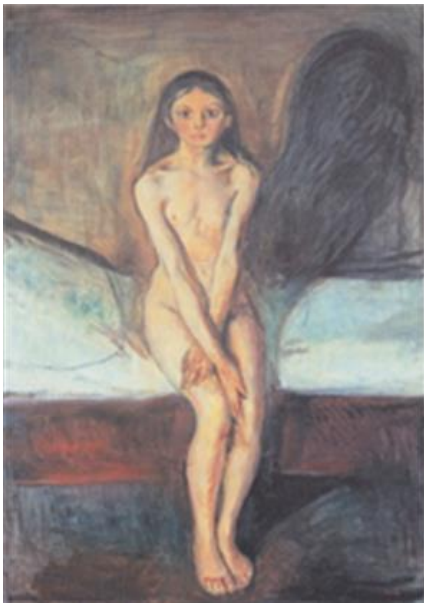


図 25. エドバルト・ムンク 《思春期》1894-95 年

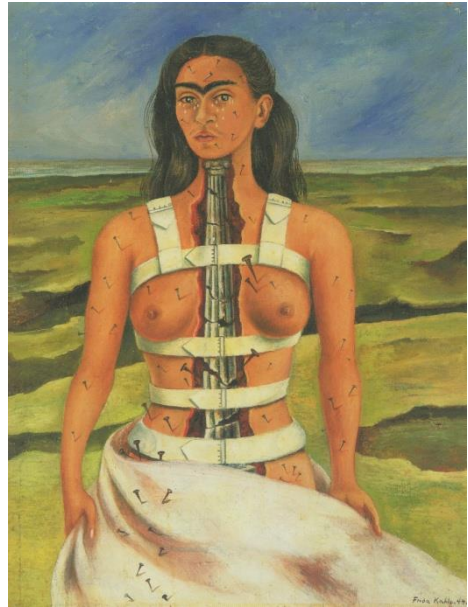


図 26. フリーダ・カーロ 《ひび割れた背骨》1944 年



図 27. フリーダ・カーロ 《希望なく》1945 年

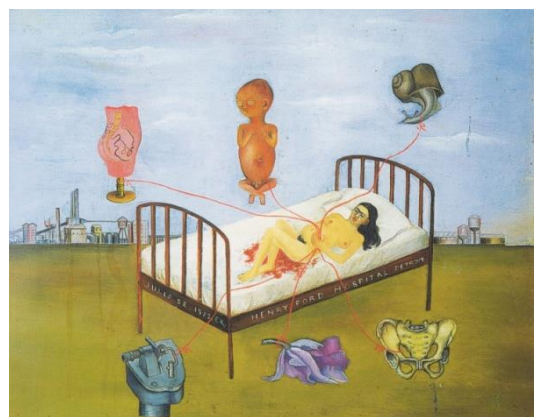


図 28. フリーダ・カーロ 《ヘンリー・フォード病院》
1932 年

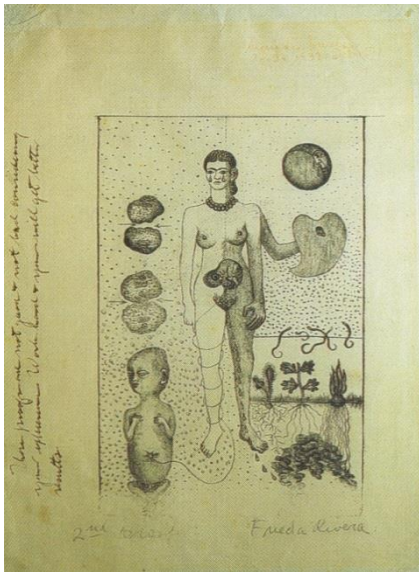


図 29. フリーダ・カーロ 《フリーダと流産》 1932 年

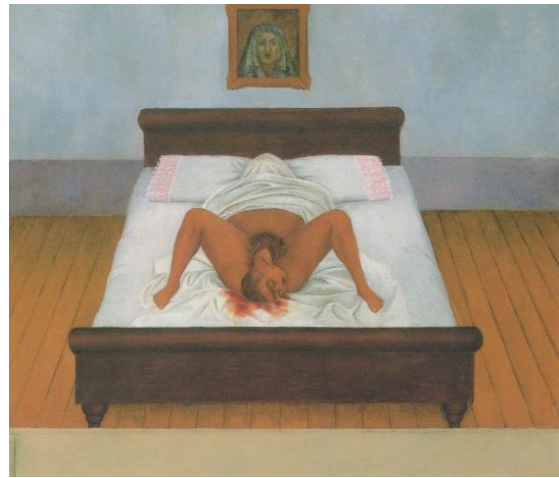


図 30. フリーダ・カーロ 《私の誕生》 1932 年



図 31. フリーダ・カーロ 《夢》 1939 年



図 32. フリーダ・カーロ 《二人のフリーダ》 1939 年



図 33. マルレーネ・デュマス
《ブラックドローイング》1991-92年



図 34. マルレーネ・デュマス
《レザーブーツ》2000年



図 35. マルレーネ・デュマス
《ベルベットのカーテン》2000年

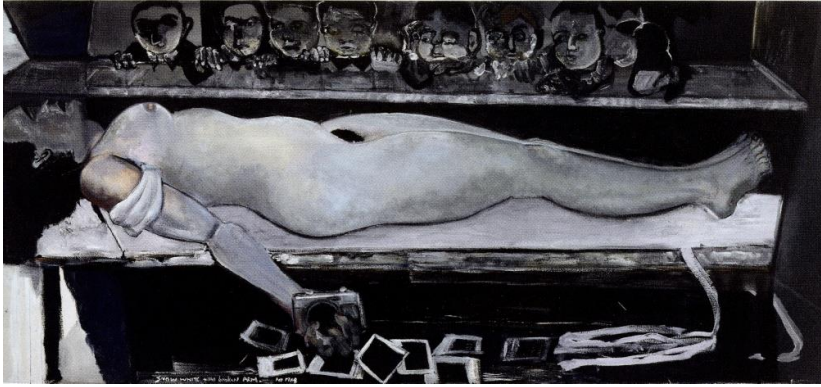


図 36. マルレーネ・デュマス 《白雪姫と折れた腕》 1988 年



図 37. マルレーネ・デュマス 《間違った物語の中の白雪姫》 1988 年



図 38. マルレーネ・デュマス 《仮想 4》 2003 年

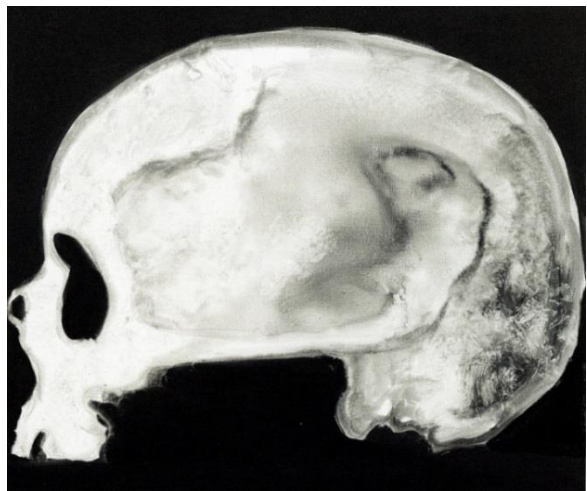


図 39. マルレーネ・デュマス 《ある女の骸骨》 2005 年

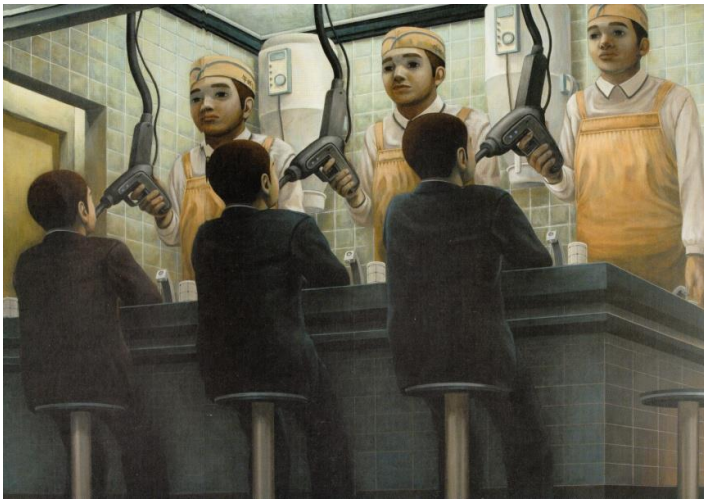


図 40. 石田徹也《燃料補給のような食事》1996年



図 41. 石田徹也《待機》1999年



図 42. 石田徹也《彼方》1999年



图 43. 石田徹也《無題》2000年



图 44. 石田徹也《子孫》1999年



图 45. 石田徹也《訪問者》1999年

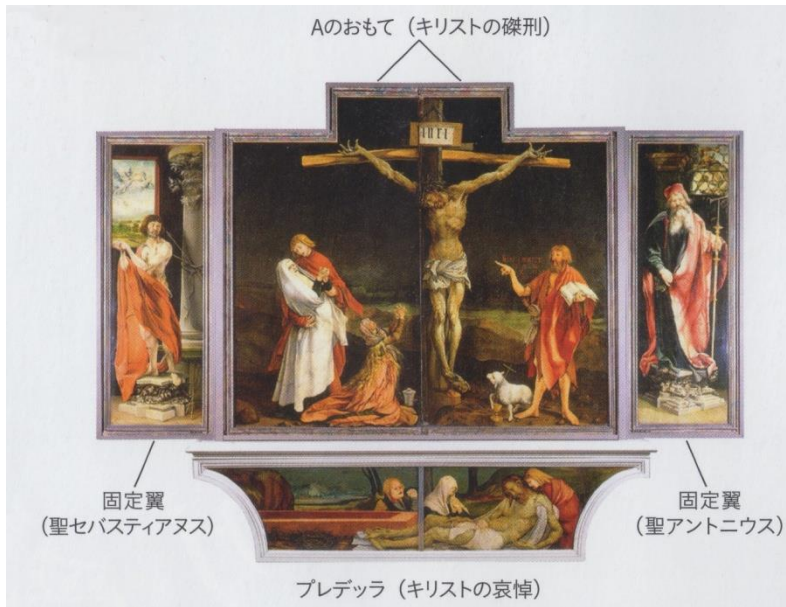


図 48. マティアス・グリューネヴァルト
《イーゼンハイムの祭壇画》1512-15年頃

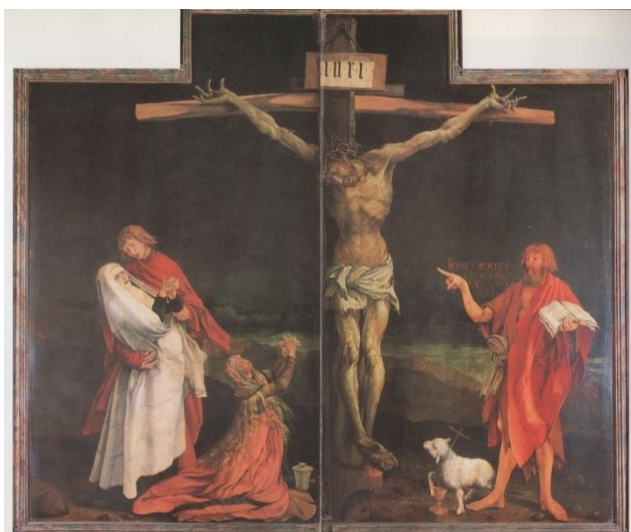


図 49. マティアス・グリューネヴァルト
《キリストの磔刑図》1512-15年頃



图 46. 《梨女》2012 年

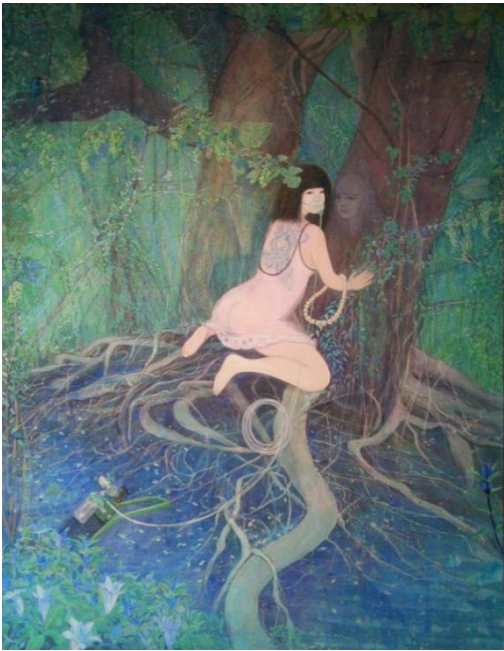


图 47. 《リンドウ》2013 年

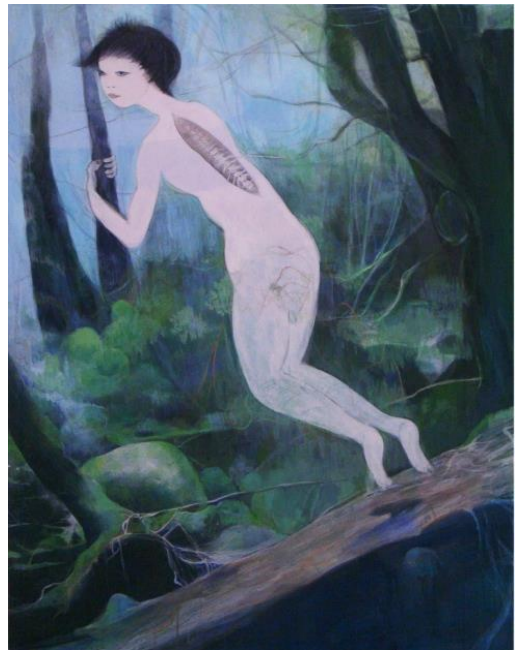


图 50. 《樹海に入る》2011 年



图 51. 《すべてあなたの内にある》2014 年



图 52. 《doll house》2016 年



图 53. 《遊戯》2013 年



图 54. 《snow doll》2015 年