

2022 年度

愛知県立芸術大学大学院美術研究科  
博士後期課程美術専攻

博士学位論文

彼方へ向かう絵画  
— 絵画の場（トポス） —



渡 邊 亮 平

彼方へ向かう絵画  
— 絵画の場（トポス） —

令和4年度 博士学位論文

渡 邊 亮 平

指導教員 [正] 井 手 康 人

[副] 岡 田 眞 治

[副] 吉 村 佳 洋

## 目次

### はじめに

#### 第1章 川端龍子作《夢》からみる絵画の志向について

- 1-1 《夢》の制作まで 7
- 1-2 《夢》の解釈 8
- 1-3 《夢》と「メメントモリ」 11
- 1-4 彼方へ向かうこと
  - 1-4-1 未分化さの由来 13
  - 1-4-2 彼方を想う 15
- 1-5 夢と生 17

#### 第2章 松村光秀の絵画作品からみる非現実のリアリティーについて

- 2-1 松村光秀の生涯 22
- 2-2 松村光秀の絵画世界
  - 2-2-1 松村の描く人物について 23
  - 2-2-2 作品形態について 26
- 2-3 語る身体/「身勢打鈴」-「身」-「姿」について 28
- 2-4 喪失した者へむけられた視線 松村光秀の「場（トポス）」 30

#### 第3章 絵画の「場（トポス）」

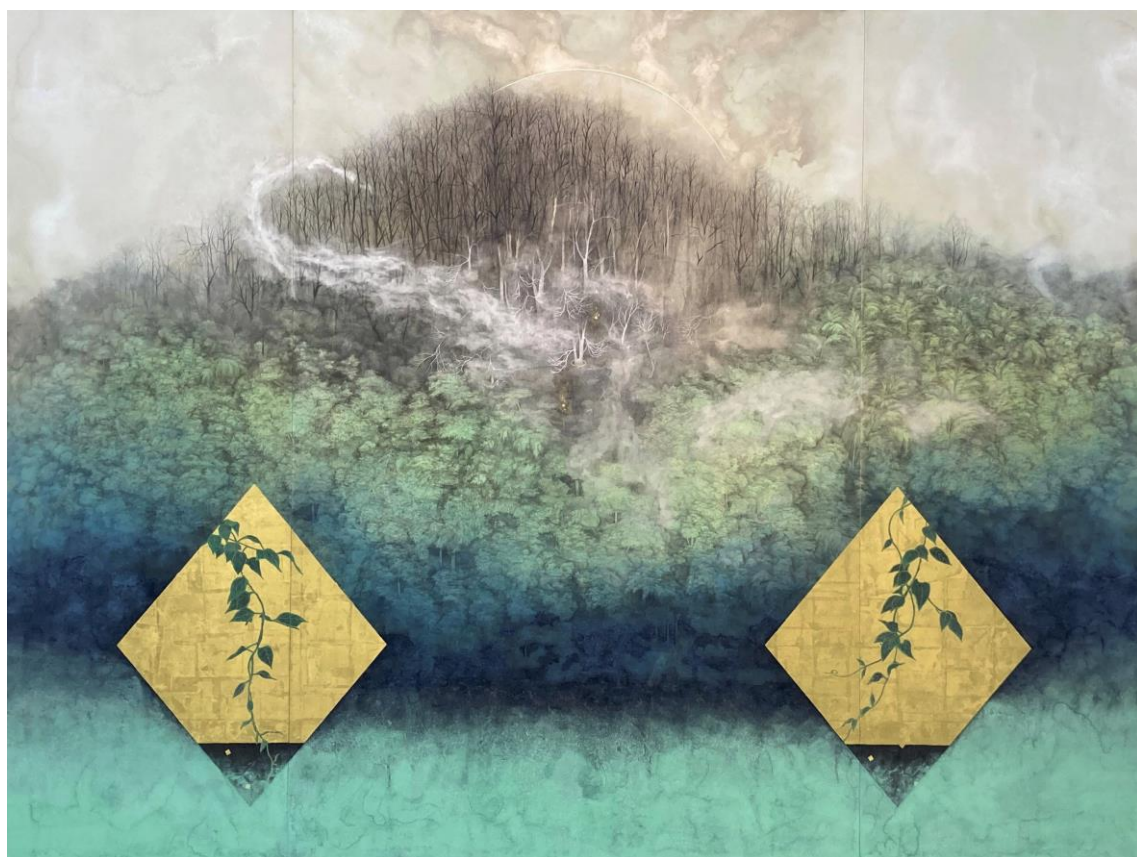
- 3-1 渴望された空間
  - 3-1-1 絵画が立ち現われるとき 36
  - 3-1-2 臨終についての想像力 37
- 3-2 立ち現れる「場（トポス）」 38
- 3-3 彼方をめぐる考察 40
- 3-4 彼方と郷愁 43

#### 第4章 彼方へ向かう絵画—その志向への試み—

- 4-1 彼方への志向 47
- 4-2 作品の自律性について 49
- 4-3 絵画におけるパトファニー 50
- 4-4 作画というシミュレーション 52
- 4-5 研究作品《闘/私語する杜》の方法論 55

### おわりに

博士研究作品



《 閩/私語する杜 》  
紙本彩色・194×259 c m

## はじめに

非現実という語は今日において、どのようなものとして受け止められているのであろうか。それは現実よりも劣った幻想という暗黙の了解のうちに、その可能性を漂わせているのではないだろうか。小説家の埴谷雄高（1909-1997）は、長編小説『死霊』の自序で非現実について「私自身の解釈によればこうである。そこは虚妄と真実が混沌たる一つにからみあった狭い、しかも底知れぬ灰色の領域であって、厳密に言えば、世界像の新たな次元へ迫る試みが一步を踏み出さんとしたまま、はたと停止している地点である。謂わば、夢と覚醒の間に横たわる幅狭い地点である」と述べている[註1]。このように非現実をみていくと、この非現実のなかでこそ人間は想像し、考え、感受し、思考の射程を遙か彼方まで広げることが出来るのではないだろうか。

このような非現実の領域をも幻想というならば、この幻想の地点には未だ数多くの何ものかが残されているのではないだろうか。イタリアの美学者、ジョルジョ・アガンベン（1942-）は『スタンツェー西洋文化における言葉とイメージ』のなかで「非現実的なものや同化できないものと交流できるようになって初めて、現実的なものや肯定的なものを自分のものにできるようになる」と述べている[註2]。また、このような非現実の場、アガンベンのいうトポスは、「空間的な何ものかではなく、空間よりもっと原初的な何ものかとして考えることに慣れる必要がある」何ものかなのである[註3]。

本論はこのような非現実についての見通しのもと、宗教的、あるいは幻想的・観念的といわれる作品の空間を考察していくことを通して、この非現実の領域の想像力を今一度考察していき、その領域を現代日本画制作へと意識的に還元していく試みを考察したものである。そのため本論では、絵画のもつ非現実の空間を、たんなる幻想としてではなく絵画空間に現れる固有の位相として考察し、「彼方へ向かう絵画」とはどのような絵画であるのかを各章を通して浮かびあがらせていく。それでは以下に各章の見取り図を挙げておく。

第1章では日本画家の川端龍子（1885-1966）が、1951年に描いた《夢》[図1-1]という作品を取り上げ、様々な角度から考察を試みていく。この作品は一般的に幻想的な作品とされ、龍子自身も「幻想曲」のような作品であると解説している[註4]。この作品に描かれたミイラが奥州藤原氏、藤原秀衡（1122-1187）だと知っている人ならば、どのような栄華も無常に滅び去っていくというような解釈にもなるだろう。作者である龍子がどのような意図をもって《夢》[図1-1]と名付けたのかは、作者のいない現在では分からないが、「夢」という言葉と描かれたものをもつて絵と向き合うときに、往時の日本画にはない魅力を感じるのとはなぜなのだろうか。まず、《夢》[図1-1]の制作に至るまでの龍子の生活などを追っていき、次にヨーロッパ中世の絵画

との比較や、そこに含まれる宗教的な感性を比較していく。また、文学作品とも比較することにより、無意識的なアプローチとしての、作品が内包する絵画の志向を浮かび上がらせ《夢》[図1-1]という作品をまた別の角度から解釈していく。そして、この《夢》[図1-1]から、「彼方へ向かう」という絵画の志向の意味を浮かびあがらせていくことを目的としている。

第2章では画家・彫刻家である松村光秀（1937-2012）の1979年から1990年の作品をおもに扱い、松村の「場（トポス）」と、その表現方法について考察していく。松村は1979年に火事により妻と長男、双子の次女、三女を亡くした。この火事から生き延びたのは、松村本人と長女だけであった。その後、松村は、火事で亡くなった家族がモデルと思われる絵画作品を数多く描くようになる。この母子を描いた作品群の分析を通して、松村の絵画世界を分析していく。

松村は、火事以降の多くの作品で、制作を通して対話をするように亡くなった家族を描き続ける。このような松村の人物画は、一般的な人物画とは一線を画している。松村の絵画作品は、人物画というよりも松村の観念世界の住人たちを描いていると言ったほうが適切であるかもしれない。松村はこの観念世界を画家として表出し、自身の心を凝視することによって対話を続けていく。そしてこのような世界を出現させるためにも非現実な「場（トポス）」が要請されるのである。

火事で亡くなった家族を描いた《折りづる》、《なわ、とんで》[図1-4]からはじまる、松村のこれらの制作の制作態度とはどういったものなのであろうか。これら火事で亡くなった家族をモデルにした作品の分析を通して、対象の不在に対して、松村の作品世界と内面世界はどのような関係にあるのを考察していく。この考察のなかで、松村はこれらの「宗教的なもの」を含む非現実の空間を十全に表現するために、ポリフォニックな構成を生み出していったと考えられ、この分析で得た制作上の方法論を筆者自身の制作へと還元していった。

第3章では、「来迎図」や「垂迹画」などの近現代以前の宗教絵画の空間を分析し、和歌に現れた彼方への視線とともにこのような空間の位相について考察していく。なくては、というこの矛盾した言葉のうちに、人間の想像力のある一面が表れているのではないだろうか。そしてこのような空間は絵画の内にも現れており、単純に幻想として片付けられるものではない。「来迎図」に現れるような絵画空間は、じかに立ち現われているのである。そして、このような宗教絵画の空間は、二元論的構図にはまり込んだ時点で見失ってしまうような空間なのである。来迎はその時々じかに立ち現われているのである。そ

して、このような渴望された空間は、現実とそれに対する幻想という捉え方では理解することが困難な、独自の位相にある。

また、実景を取り込んだ宗教絵画である「垂迹画」の絵画空間の位相を分析しつつ、日本人が古くから歌に謳ってきた山の端にかかる月に代表される彼方への視線について考察を加えていく。そして、これらの絵画空間に対する感受性と内的な意味に関して一定の道筋をつけ、宗教絵画の空間を現代的に解釈し、「彼方へ向かう」という感性を、その空間のもつ性質とともに制作へと還元していく方法を考察する。

第4章では、これまでの考察を踏まえ絵画論としての「彼方へ向かう絵画」の意味について、改めて各章で導きだされた要素を整理していく。そこでまず、「彼方」の意味についてフランスの哲学者であるイマヌエル・レヴィナス（1906-1995）が述べる、「彼方」に関する言及を引きつつ比較し考察していく。次に、彼方「へ向かう」という志向とその場所である「場（トポス）」について、第3章での宗教絵画の空間をめぐる図式を援用しつつ考察し、「彼方へ向かう」というものを整理していく。そして、これらを踏まえて「彼方へ向かう絵画」の理論的な枠組みを完成させ、作品のもつ自律性として規定していく。

また、「彼方へ向かう絵画」の制作や作画の意味については、フランスの作家・画家のピエール・クロソウスキー（1905-2001）のシミュラークルをめぐる言説と、第2章の松村の制作を参考に考察し、制作論として作りあげていく。そして、これらの各章でおこなった分析や考察と並行して、実践的に得られた知見を絵画制作へと還元していく。これらの実践的な作品の歩みを、博士前期課程の修了制作でおこなった見立てを使った制作からはじめ、後期課程でのオマージュや和歌、祭りや黄昏といった制作のモチーフや、そこで得られた表現上の課題とともに研究作品にたどり着くまでを振り返っていく。そして、本論と並行して行われた作品制作は、研究作品《闕/私語する杜》という作品へと結実する。

この研究作品は、博士後期課程での制作研究の集大成であり、また本論文のテーマである「彼方へ向かう絵画」の目指すべき方向を指し示す作品でもある。そして、この作品と論文を通して現代日本画の絵画の「場（トポス）」に関して新たな側面を与えていくことを目指す。

註

- 1) 埴谷雄高、『死霊』、講談社、1976年、1頁。
- 2) ジョルジョ・アガンベン、『スタンツェー西洋文化における言葉とイメージ』、岡田温司訳、ありな書房、1998年、13頁。

- 3) ジョルジョ・アガンベン、前掲書、12 頁。
- 4) 新潟県美術博物館編、『大正から昭和へ 日本画の激流—川端龍子を中心に—』、1989 年、70 頁。



## 第1章 川端龍子作《夢》からみる絵画の志向について

### 1-1 《夢》の制作まで

川端龍子（1885-1966）は1885年6月6日に父信吉、母勢以の長男として和歌山県和歌山市本町3丁目で生まれた。龍子の本名は昇太郎という。生家は代々俵屋と号する呉服商であったが、信吉の代で傾いていった。その後、父親は信州の馬車会社で働くことになる。龍子は新たな職を求めて東京へ行った父親のあとを追い、母親と妹とともに1895年に東京へと移住した。

東京での龍子の生活は、実母ではない女性と暮らすという複雑なものであった。後年使われることになる「龍子」という雅号は、「俺は誰の子でもない龍の子なのだ」という意味でみずから付けたものである[註1]。この女性と父親との間にはのちに俳人となる異母弟、川端芽舎（信一）（1897-1941）がいる。龍子は幼少より絵を好み、近所の職人が鯉のぼりの鯉を描く様子を観察し、自身でも真似て描いてみるなどしていた。1904年には読売新聞記念事業の「明治三十年画史」に入選し、本格的に画家を目指したいと思うようになった。はじめは油絵を描き白馬会の洋画研究所に入っていたのだが、のちに太平洋画会へと移った。そして、1906年21歳のときに寄宿先の岡本家の親戚にあたる林夏子と結婚した。

龍子は、学生結婚と言えるような太平洋画会の研究会員時代に結婚したため、貧しいなかで自身の絵の研究と並行し家計を支えるために漫画や挿絵などの仕事をこなしていた。そのような仕事のなかで、国民新聞社の社員として挿絵を描いていた時期には、先輩の日本画家・歌人の平福百穂（1877-1933）の筆さばきや付け立てに影響を受けたという[註2]。また、百穂とはのちに龍子が日本画へ転向すると、无声会、珊瑚会などでともに出品することになる。

1913年に白馬会時代からの友人であった伊藤善一郎に誘われアメリカへと絵画の勉強のために旅立ったが、そこでの日本人の悲惨な境遇を目の当たりにした龍子は帰国を決意する。帰る前に立ち寄ったボストンで図書館の壁画に感動し、またボストン美術館では、東洋美術や《平治合戦絵巻》などの日本の古美術に改めて出会い、日本美術に対して新たな感動を経験し帰国した[註3]。帰国後しばらくは油絵の制作を続けていたが、その後日本画へと転向した。独学で日本画を描き始めた龍子はすぐにその才能を認められ、日本美術院同人となった。当時、日本美術院は繊細な床の間に飾るような絵画が主流であったが、そのようななかで、龍子の絵画は西洋的なデッサン力をもった迫力のある新しい日本画として大いに注目された。しかしその新しさやゆえに美術院と方向性の違いが徐々に広がっていき、1928年にみずから日本美術院を脱退した。そして、翌年には自身の画塾、御形塾を母体に「会場芸術」を標榜する青龍社を設立し、数多くの作品を死去するまで描き続けた。

《夢》[図1-1]は、龍子が66歳の1951年に「第23回青龍社展」に出品した作品である。この作品が描かれる前後の龍子の動向を見ていくと、まず目につくのが四国遍路と奥の細道行脚を始めたことである。1950年にホトトギスの俳人、深川正一郎(1902-1987)と三女の紀美子とともに第一次四国遍路へと赴き、翌年、すなわち1951年には第二次四国遍路と第一次奥の細道行脚を行っている。これらの行脚について龍子自身は、数的に配置された物への興味と、草描を描くことが目的であったと述べている[註4]。しかし、この7年前の1944年7月に長年苦楽をともにした妻の夏子を亡くし、11月には三男の嵩がニューギニアで戦死している。これらの行脚が妻の七回忌にあたる年に行われていることから、龍子にその供養の意図があったと思われる[註5]。

四国遍路は1950年から1955年まで6回に分け行われた[註6]。翌年の奥の細道行脚も1951年から1955年まで5回に分けて行われている[註7]。龍子は1951年の奥の細道行脚では5月18日-24日の間に、平泉から衣川・最上川合流点・中尊寺・松島・瑞巖寺・石巻・塩釜・五太堂・作並温泉・立石寺と巡っている[註8]。龍子が奥の細道行脚を行う前年の1950年といえば、金色堂補修とともに調査団が奥州藤原氏4代のミイラを発見し世間を賑わせた年である。龍子は、奥の細道行脚の後に描いたこの作品について「昭和26年奥の細道行脚の折柄、前年から行われた平泉中尊寺藤原氏四代の遺体木乃伊の調査が色々取りざたされていました。その事が、作者の画心を揺り動かしたのです。音楽の場合ならば幻想曲とでもいうのでしょうか」と述べている[註9]。

## 1-2 《夢》の解釈

一般的に《夢》[図1-1]という作品は、幻想的であるとか詩的であると評せられている。こころみに1951年の「第23回青龍社展」に出品した《翡翠》と《夢》[図1-1]に関する批評を挙げてみると、「中尊寺金棺の幻想を描いた<夢>の方に魅力がある。龍子以外に求められぬ出来ばえ(北川桃雄・東京新聞)」や「中尊寺に取材した<夢>の方が興味ぶかい、蝶の動きがもっと自由だったら、さらにおもしろい(河北倫明・朝日新聞)(原文ママ)」など、当時の批評家たちからもおおむね肯定的な評価を得ていることが分かる[註10]。

この作品は画面全体がけっして暗くはないため、描かれているモチーフがミイラと蛾であってもそれほど陰惨な感想を持つ人は多くはなく、枯淡な雰囲気をもつ幻想的な作品と言える。龍子自身も「幻想曲とでもいう」作品であると述べている[註11]。

前節でみたように1950年に世間を賑わせた奥州藤原氏4代の遺体ミイラの発見と、奥の細道行脚を契機としてこの作品が描かれたことは間違いない。しかし、本章の目的は時事的な要素とその成立過程とをより細かに確定していく

ことにあるのではない。時代的な隔たりを経ることによって新たに観えてくるこの作品のもう一つの位相を見つけだすことにある。そのため本章の考察は美術史的にこの作品を云々するものでなく、現代日本画制作に関する新たな道筋を、この作品の解釈を通して創り出すことにある。この作品と奥州藤原氏のミイラの発見は切り離すことのできないが、必ずしも龍子が奥州藤原氏のミイラの発見を描いたものではない。時事的な要素は同時代的には、その時事的な要素から離れてみることは不可能にちかい。そういった意味では70年を超えるこの時代的な隔たりは、《夢》[図1-1]への新たなアプローチを可能にすると思われる。

龍子は時事的なものを絵のモチーフとして制作することが数多くあった。この《夢》[図1-1]以外にも、金閣寺の放火事件に取材した、《金閣炎上》(1950年)などが挙げられる。1950年7月に焼失した金閣寺の新聞を見た龍子は、2カ月後の「第22回青龍社展」にこの事件を絵画化し出品している。また1933年-1935年の〈太平洋連作〉、1937年-1940年の〈大陸策連作〉、1941年-1944年の〈国に奇する連作〉などの数々の連作は、すべて当時の日本の状況といった時事を作品のモチーフとしている。ほかにも時事的なものではなくとも西遊記から採られた《孫悟空》(1962年)や、河童の嫁入りを描いた《沼の饗宴》(1950年)など空想的な作品もある。このような文脈として《夢》[図1-1]を観た場合、龍子自身の述べるように「幻想曲のような」作品という解釈にもなるだろうが、この作品にはもっと豊饒な要素が隠されているように思われる[註12]。

ではまず、この作品に描かれたモチーフであるミイラと蛾を取り上げ考察していく。このミイラというモチーフを観ていと、遺体を描いた絵画は合戦の絵の中や「九相図」など日本美術史の中でも数多く見つけられるが、ミイラを描いた絵画は見つけることができない[註13]。構図をふくめて似たようなモチーフはヨーロッパ中世の絵画に見つけられるが、それについては次節で述べていく。

この日本美術史上初めて絵画化されたミイラとは、そもそもどのようなモチーフと言えるのだろうか。このミイラという存在は、ヒト(あるいはヒトを越えた何か)とも言えるしモノ(またはかつて人であったモノ)とも言える。そのモチーフを観るものの認識によって存在の意味が変わっていく、中間的・境界的なモチーフと言える。それは別の言い方をすれば、観るものに中間的・境界的な名辞しえない何かを投げかけてくる存在と言える。ミイラの人称がカレなのかソレなのか、あるいはまた別の何かなのかは、その存在を観る人の認識によって変わる。また、観ている途中で変化していくことも大いにあり得るだろう。このような場合、ミイラという中間的・境界的な存在は視覚的なモ

チーフでありながら、揺れ動く名辞しえないモチーフを越えた何か、とも言える。特に即身仏など宗教的なモチーフの場合には、このような認識はより顕著に現れるだろう。しかし宗教的なモチーフに限らずとも、例えば珪化木を見て鉱石なのか樹木なのかを考えさせられるような、中間的・境界的な存在とは観るものにとって謎を投げかけてくるものである。

朽ちた木を眺めていると、風化した樹皮は岩のようであり、大地のようでもあり、一つ一つの皺には深く時が刻まれているように感じられる。そこにはかつて木であったものが、新たな様態として開示されているようにすら感じられる。それら中間的・境界的な存在は固定化した我々の認識に異次元なものを差しはさんでいく。固定化した日常次元では感じることのない異次元なものを差しはさまれると、それはある人にとってはたまらなく魅力的であり美しいものと感じられるが、別のある人にとっては不気味なもの、拒絶すべきものであり醜いものともなる。

そして、この作品を観るものに、上記のような感覚をより効果的に感じさせているものが、ミイラの描写である。龍子ほどの画家であれば、直接ミイラを見ていなくとも新聞等では見ているはずであり、難なくこれ以上の細かな描写は可能なはずである。本来この作品の中心になるものはミイラであり、その顔であるはずである。その場合にもっとも神経を使い描きこまれるであろう顔には薄い膜がかかったようにぼやけている。一方の蛾たちは、ミイラとは対照的に、まるで図鑑のような精密さで描写されている。描き込みの度合いから言っても蛾のほうが描きこまれている。では、この作品のモチーフとはミイラの棺から出てきた蛾と言えるのであろうか。いや、依然としてこの作品の中心はミイラの顔なのである。では、なぜ龍子はこのような描写でミイラを描いたのであろうか。ここでこの見づらさといったものに焦点を当てていくと、このミイラの顔の見づらさは聖骸布のシミの見づらさなのである。このモザイクのような見づらさは、確定を拒否するモザイクなのである。ぼやけることによって観る側の想像する余地が多く、見づらいからこそ目を凝らしてしまう。それは「不定形なもの（アモルフ）」であり、そのようなものは観るものうちにも「不定形なもの（アモルフ）」を投げかけてくる。これは上述の名辞しえないもの本来のありようであり、この作品の場合、ミイラの顔の向こうへと観者を連れていくのである。

では次に、この描かれた蛾とは一体どういったものなのであろうか。龍子自身によると、この蛾は藤原秀衡の棺を開いた中から、飛び出した蛾であると述べている[註 14]。そもそもこの蛾というモチーフも、蝶が古来より頻繁に花鳥画などで描かれてきたことと比べ、必ずしもよく描かれてきたモチーフとは言えないだろう。

この作品の蛾を蝶と述べ批評した美術評論家、今泉篤男（1902-1984）に対して龍子は「この蛾を今泉氏は、批評の中に「蝶」（ちょう）として取り上げている。凡そ蛾と蝶の相異は、自分の画想の上では、昼と夜のごとき変異となる。（略）蛾と蝶との問題は、小さいかのようにだが、「夢」に関する限り、蛾でなければ、あの絵は成立しない」（傍点は原文のママ）と述べて強く反論している[註 15]。龍子にとって《夢》[図 1-1]という作品は、蛾でなくては成立しないほど蝶と差のある重要なモチーフなのである。画想において、「昼と夜の如き変異」だと述べている[註 16]。そもそも蛾が描かれるという場面の時刻とは当然夕方から夜であり、不吉なイメージをもつ人も多いであろう。「昼と夜の如き変異」とは、蝶が昼を、蛾が夜を表し、その対比の差を述べているのであるから、そもそも龍子の画想における夜≒蛾とは一体どのようなものだったのであろうか。

この夜≒蛾の領域が、現代でも死や呪術、そして宗教と強く結びつくことは、実体験として誰しも経験することではないだろうか。突然停電した時や、見知らぬ土地で迷子になり、日が沈んでいくときの不安、また、真っ暗な闇のなかで感じる恐怖心は何か古代的な禍々しさを想起させる。宗教や呪術などが効力を失いつつある現代においても、このような夜≒蛾の領域は現代人にも今なお残っている。それは超越的なものの気配や存在のざわめきを感受する領域であると言える。そのため《夢》[図 1-1]における蛾は、蝶≒昼では不可能な、作品の絵画空間に夜≒蛾の領域を取り込んでいくための要素なのである。

### 1-3 《夢》と「メメントモリ」

《夢》[図 1-1]に描かれたような図像だけを見れば、棺に人物あるいは骸骨が横たわっている図像は、ヨーロッパ中世に数多く描かれた絵画[図 1-2・図 1-3]、にいくつも見つけられる。このような絵画が描かれた時代は「メメントモリ」（死を忘れるな）が標榜された時代でもあった。ヨーロッパ中世、15 世紀について歴史家のヨハン・ホイジンガ（1872-1945）は「十五世紀という時代におけるほど、人々の心に死の思想が重くのしかぶさり、強烈な印象を与え続けた時代はなかった。「死を想え（メメント・モリ）」の叫びが、生のあらゆる局面に、とぎれることなくひびきわたっていた」、「死のイメージは、後期中世の思考一般の特質をよく示している」と述べている[註 18]。

また、「この時代は、目に見える恐怖、約言すれば無常性そのもの、すなわち肉体の腐敗を映す鏡を前にすえたのであった。（略）十四世紀も終わり近くになってようやく、造形美術がこのモチーフを手掛けはじめた」とも述べている[註 19]。描かれた絵画の要素だけを見れば、なるほど《夢》[図 1-1]と

さして変わらないように思われる。しかし、鑑賞した時に同列の作品とは決して言えないだろう。そこにはどのような相違相関があるのだろうか。

15世紀に民衆にまで広がった死のイメージは「死の舞踏（ダンス・マカーブル）」や「トランジ」といった形で表現された。前述のホイジンガは「生の不安、それは、美と幸福とを否定しようとする気持ちである、美や幸福には悲惨と悲嘆とがつきものだから、（略）この感情を表現するキリスト教中世のやり方は、古代インド、特に仏教世界のやり方に、実によく似ている」と述べている[註20]。しかし、画材の質感を加味したとしても龍子の《夢》[図1-1]にあるような枯れた感覚はない。そこには、ともに無常観が通底音のように流れているはずなのである。

中世後期の死のイメージが「かくも執念深く、厭うべき死の地上的局面にこだわるとは、これは、いったい、真に敬虔な心身のあらわれなのか。それとも、極度に官能偏重の生活態度への反動」なのか、どちらにせよ肉体へ視線が無くなることはない[註21]。これらの作品[図1-2・図1-3]は非常に肉体的であり、露悪的なほど肉体への執着が感じられる。死の醜怪さを連想させることにより肉体がより強調されていく。このような作品を日本美術に探すとすれば、「九相図」の場合、骨になるまで描写されるのではあるが、その過程での腐乱していく肉体の描写に近いことが分かる。中世後期のこれらのイメージには、肉体を否定すればするほどに肉体が主張しはじめるという、形而上と形而下の関係性が見えてくる。このような傾向は、現代に至ってもフランスの作家・画家であるピエール・クロソウスキー（1905-2001）が『ロベルトは今夜』や『バフォメット』といった作品を生み出していく素地なのではないだろうか[註22]。フランス文学者の澁澤龍彦（1928-1987）は『ロベルトは今夜』の書評で「ローマ教会の秩序が実現した精神と肉体の背反が、いかに深刻であったか」、「日本人がよく知らないカトリック教の理論の内奥には、聖性とエロチシズムとの緊密な結びつきがある」、と述べ、『バフォメット』に関しては、「形而上学ポルノグラフィ」と評している[註23]。

この作品[図1-2・1-3]の内包する志向には、上記のような志向が色濃く流れているのである。生の儂さが嘆かれ、西洋東洋共に無常観はあるのだが、キリスト教圏では徹頭徹尾、神と人との関係、終末と永生、肉体と精神の問題が抜けることはない。それは長い時間をかけて西洋的な思考を創り出してきた二元論でもある。近代にいたってこのような神と人の軋轢は、例えばロシアの小説家、フォードル・ミハイロビッチ・ドストエフスキー（1821-1881）などが作品化していった。この神と永生の問題は、ドストエフスキーの終生のテーマであった[註24]。

一方でそれは、信仰の揺らぎ、実存といった、今日的な人間存在に対する問いでもあったのである。明治維新後、急激に近代化された日本人にとっても、これらの問いは、すでに無関係な問題ではなくなっていた。それは近現代日本の知識人たちがドストエフスキーに大きな影響を受けていることからもうかがえる[註 25]。また、龍子もロシア文学に大変影響を受けており 1923 年の「第 10 回院展」の出品作である《賭博者》というタイトルは、ドストエフスキーの小説『賭博者』から採られている[註 26]。龍子は「私に最も大きな影響を與へたものは、ロシア文學でせう（略）特に、トルストイとドストイエフスキーなどは殆ど全體を愛読したほどでした。就中、ドストイエフスキーの影響は大きかったやうに思ひます」と思索的方面の影響について述べている[註 27]。上述のヨーロッパ中世から続く思索的営為とその軋轢は、龍子を含め現代人にとってすでに無関係な問題ではなかったのである。

ここでヨーロッパ中世の絵画作品[図 1-2・1-3]と龍子《夢》[図 1-1]との志向に話を戻すと、ともに図像としては重なりあう部分もありながらも、《夢》[図 1-1]とは作品の内包する志向に違いがあることが分かった。しかし、まるで接点のない、重なることのない志向ではないこともまた分かった。これら作品の志向を便宜的に方向で例えるならば以下のようなになるだろう。神や精神といった形而上のものを志向することを垂直方向の位相とするならば、肉体を志向する形而下は水平方向の位相と言える。その場合、これらヨーロッパ中世の絵画作品[図 1-2・図 1-3]は軋轢を含みながら、垂直・水平の両方向に向かっていると言える。そして《夢》[図 1-1]の場合には、執着すべき肉体も枯れ、また神を強固に志向し目指していくわけでもなく、この水平と垂直の間にある未分化な方向へとその志向は向かっていると言える。

#### 1-4 彼方へ向かうこと

##### 1-4-1 未分化さの由来

ではこの《夢》[図 1-1]における未分化さはどこから来るのであろうか。あらかじめ先に見通しを述べておけば、それは日本の宗教を含む形而上学や、日本語による短歌や俳句などの歌謡が生み出してきた、それらの表出形態から来るものと思われる。しかし、これらの領域は広大であり、本研究の範囲を遙かに超えるため、本節では龍子にかかわりのある俳句や短歌に絞り考察を進めていく。

龍子と俳句との関りは日本画への転向よりも古く、国民新聞社時代にまでさかのぼる。1907 年に龍子が挿絵画家として入社した国民新聞社の文芸部長に、俳人・小説家の高浜虚子（1874-1959 年）がいた。虚子といえば、根岸短歌会を主催し、写生論を唱えた俳人・歌人の正岡子規（1867-1902）を師にも

つ俳人である。そしてこの虚子を契機に龍子は俳句をはじめた[註 28]。そのため龍子はホトトギスとの距離が近く、俳誌『ホトトギス』の表紙などを描き、1947年には同人になっている[註 29]。また龍子が日本画へ転向した直後の1915年に結成した珊瑚会の結成メンバー、前述の百穂のほかに池田永治(1889-1950)、小川芋銭(1868-1938)、小川千甕(1882-1971)、鶴田吾郎(1890-1969)、名取春仙(1886-1960)、山村耕花(1885-1942)それに、第2回展以降に参加の森田恒友(1881-1933)、近藤浩一路(1884-1962)、石塚翰(不明)、酒井三良(1897-1969)、岡本一平(1886-1948)ら全員が短歌や俳句、俳画と深く関わりのある人物たちであった[註 30]。

龍子は、虚子の弟子である俳人の飯田蛇笏(1885-1962)が主催した俳誌『雲母』に表紙絵を描いたり、俳句を寄せており、また蛇笏には龍子の父信吉(寿山堂)と異母弟の茅舎が師事しており、龍子自身も俳句の選を仰いでいたという[註 31]。このように見ていくと、日本画家としてのキャリアのはじめから、龍子にとって俳句や俳画との関わりは切り離すことができないものであった。

前述の龍子に関わりのある俳人からも分かるように、龍子の俳句は、ホトトギスの流れをくむ写生的な句が多い。《夢》[図 1-1]を制作した1951年には、俳聖・松尾芭蕉(1644-1694)の跡を追い俳句と写生を行い、前年の1950年の四国遍路でも俳句と写生を行っている。龍子の自著『川端龍子 詠んで描いて四国遍路』での句は、草描とともにあくまで眼前の情景に徹しており素朴である[註 32]。「街角を 蝶がまがれば 札所なり」(安楽寺)、「土佐照りの一日に焦げし 遍路かな」(雪蹊寺)、など情景を簡潔に詠んでいる[註 33]。これらの句や草描は、斬新なイメージと構図で練り上げ描かれる龍子の絵画作品、特に大作とは全く趣が異なり、龍子自身の「心幅の度」の大きさが見てとれる[註 34]。一方で、四国遍路を終えた翌年に高野山金剛峰寺奥の院で詠まれた「高野より 四国は霞む 彼方かな」などは、前述の句とは少し違った印象をうける[註 35]。

龍子は一日一句俳句を詠むことを自身に課していたが、俳句が絵画作品の世界に入ってくることは意識的に避けていた[註 36]。そもそも俳句とは、推敲はするであろうが基本的には即興的にその場で詠むものであり、限られた字数の中で極度に言語的・抽象的でありながら情緒的でもあるという非常に特殊な思考様式の表現である。この俳句などの、和歌という極めて日本語と密接な芸術は、わずかな言葉のうちに、情緒的なイメージとしてその作品世界を表出する。龍子は前節の今泉への反駁のなかで蝶と蛾との違いについて、あれほど強く反論しながら昼と夜以上の違いについてなにも述べてはいない[註 37]。蛾



とは作者にとって何であるのかについては一切触れておらず、そこには第2節で考察したように非論理的なさまざまな要素が含まれている。

そしてこのような曖昧さは、平安時代の歌人、西行（1118-1190）の「ねがわくは 花のしたにて 春死なん そのきさらぎの 望月の頃」といった歌にあるような未分化さと通底するものではないだろうか[註38]。この西行の歌にある情緒は、願望、耽美など色々な感覚が入り混じってはじめて意味をなすようなものと言える。ここには和歌的な、未分化な矛盾を情緒として包括し、表出する思考がある。俳人でもあった龍子は、このような思考様式を日頃から使っていたと言える。そして、おそらくこのような非論理的な思考が、美術評論家の菊地芳一郎（1909-1983）が「あれ程モダンで、前進的で、こんな素晴らしい作家は現代稀と思えばその中途では、あんなファッショズムにまきこまれ、愛国心を唯一つの信条として侵略戦争に加担したり、また、大変近代合理主義で、甚だ無神論的現代人かとおもえば、その一方では仏心深く、朝・夕持仏堂を拝して信心深く、また四国・関東三十三ヶ寺に迄遍路巡礼の旅をつづける等、まことに私など凡庸には、彼の心幅の度は理解しかねた」と述べる、矛盾を含んだ言動を生み出したのであろう[註39]。

#### 1-4-2 彼方を想う

龍子は1944年に妻夏子と三男嵩を亡くした。その嵩の菩提のために、1946年に制作された作品が《倣赤不動》である[註40]。また、1941年には一周年も年下の異母弟茅舎を亡くしている。これら近しい人々の死と1945年の敗戦という出来事が、龍子に大きな衝撃を与えたことは想像に難しくない。それは龍子の表現形式にも影響を与え、ながらく続けてきた連作形式での大作群は、敗戦を機に制作されなくなる。

龍子の2歳年下の国文学者・民俗学者の折口信夫（1887-1953）もまた戦争で息子（養子）を亡くした。一方は画家、一方は国文学者ながら、ともに俳人・歌人であった。同世代のほとんど同時期に息子をなくした二人の、遠くで果てた息子への思いには重なるものがあるだろう。折口はまた歌人、釈迢空（しゃくちょうくう）として敗戦後に息子（養子）の春洋（1907-1945）の死を次のように歌っている。「たたかひに果てし我が子の 帰り来し夢を語らず。あまりはかなき」、「思ふ子は 雲居はるかになりゆけり一。 去りゆけりとぞ 思ひしづめむ」[註41]。

この歌には、硫黄島というはるか遠い地で果てた春洋に向けられた哀惜が歌われている。「雲居はるかになりゆけり一。」という、このはるか茫漠とした空間へと向けられた視線は、水平的な物理的空間を抜けて、春洋のいる彼方へ向けられている[註42]。このような視線は、龍子がニューギニアで果てた嵩

へ、《倣赤不動》を制作しながら向けた視線と重なっているだろう。また龍子は生前、制作中はつねに同室にいた妻の姿を偲んで、画室の空いた椅子を見て「空椅子に亡妻（つま）あるとして良夜かな」と詠んでいる[註 43]。

これらの歌にある彼方を想うという志向は、水平的な物理的空間を抜け、超越的な空間をその内に引き入れていくことによって成り立っている。この超越的な空間は、日常と隔絶した空間ではなく日常とも重なり合う、いわば異次元的空间といえる。とくに折口の場合は、日常と非日常の境界が非常に曖昧であったと思われる。折口の晩年の弟子である歌人・岡野弘彦（1924-）が明かしているように、日常生活の中でそのような異次元的空间を感受することに対して敏感であった、あるいは特異であったと言える[註 44]。それは「夏ごろも黒く長々著装いて しづけきをみな行きとほりけり」のような歌では、ほとんど幻視として現れている[註 45]。このような異次元的空间を折口が文芸作品として表現すると、1939年に発表した小説「死者の書」のようなものとなる[註 46]。中将姫伝説を下敷きにしたこの小説は、遙か昔に殺された大津皇子と藤原郎女との交感を描いた作品である。そして、このような文脈のなかで、《夢》[図 1-1]とこの小説を並べてみると、この作品同士の内包する志向が大変近く感じられる。

では、この彼方を想う志向が生み出す空間は具体的にどのようなものなのだろうか。まず、絵画としては画家・彫刻家の松村光秀（1937-2012）の母子を描いた作品群が挙げられるだろう。《なわ、とんで》[図 1-4]は、1979年に松村の自宅が全焼し、妻と三人の子供たちを亡くした翌年に描かれたものである。この絵からは、あまりにもあっけなくこの世界を飛び越えてってしまった4人に対する、言葉にできない感情の塊のようなものをヒシヒシと感じる。これら松村の母子を描いた作品群に関しては次章で詳しく論じるため、次に詩によって描きだされたイメージを見ていく。

「青森挽歌」は詩人・童話作家の宮沢賢治（1896-1933）が、妹のトシを亡くした翌年に書いた詩である[註 47]。1922年11月にトシを亡くした賢治は、翌年の8月に傷心のなか樺太へと旅立った。この岩手から樺太への道中を書いたものがオホーツク挽歌と題された4編の詩であり、「青森挽歌」はそのなかの1編の長編である。「青森挽歌」のなかで、賢治は汽車に乗り闇夜のなかを北上する。しかし、失意と疲れのなか賢治の意識は、闇夜を駆ける汽車と逆走しはじめ、様々な意識の層を行き来しながら幻聴を聴き、幻想を視る。詩人・評論家の吉本隆明（1952-2012）は「青森挽歌」について「宮沢賢治のもっている自然発生的な風土の資質からイメージされた〈死〉の観念を、仏教の浄土観で裏付けて整えたもの」と述べ、このような空間を創り出す賢治の資質については「自然の奥にすぐ人間の仕草を想像することができる、あるいは

<霊>の世界といってもいいのですが、おもい浮かべることができた」と述べている[註48]。このような賢治の想像力は仏教的な要素を含みつつも東北の、土着的な感性のもとでその詩的世界作り出していった。それは古代からの想像力と近代的な自我とを合わせたモダンな霊性の世界と言えるだろう。

また、詩人・評論家・翻訳家の宗左近(1919-2006)は「青森挽歌」の空間について「汽車の中の目の移動のとらえる風景の展開。(略)この「青森挽歌」の中の室内と室外の現実が、現実でありながら交互に双方とも非現実化するのです(略)いわば<異空間>が、平気で出たり入ったり現れたり消えたりする」と述べている[註49]。この詩に現れる異空間の一つに関して、宗は「たぶん無意識の、夢の体験なのか、または前世の記憶」であるのかもしれないとも述べている[註50]。この現実と非現実の入り混じる詩的空間で賢治はトシとの交信を願う。トシのいるであろう彼方を想うことにより生み出される「青森挽歌」の志向について「感ぜられない方向を感じようとする」、それが賢治の第一テーマであると宗は述べ、「すべての存在の、どこに行ったか分からない、どこに行くのか分からない、どこから来るかわからない、そういうふうなものが感じられない方向、それを感じようとするのが賢治の念願だし、賢治のいわば現実の仕事」と、対象を拡大しつつ述べている[註51]。

この作品と比べれば若干質の異なるものではあるのだが、《夢》[図1-1]にもこのような志向があると思われる。龍子の生涯を見ていくと、1941年の異母弟茅舎の死、1944年の妻夏子、三男嵩の死の他にも、1907年には長男昇が1歳を迎えることなく亡くなり、1930年には母勢以が、1933年に父信吉が、1936年には次女和歌子が相次いで亡くなっている。健剛な芸術を唱えた龍子は、近しい人間の死に何度も遭遇していることが分かる。「青森挽歌」の志向には、トシのいる空間といった対象があるが、《夢》[図1-1]の場合にはその対象がより茫漠としている。これらは分離できるものではないが、両者の性質の違いをとりあえずは、前者は「彼方を想う」志向、後者は「彼方へ向かう」志向と言える。奥州藤原氏4代のミイラの発見という時事的な地点から出発した龍子のイメージは、意識的なのか、あるいは無意識的なのか、茫漠とした彼方へとモチーフの異次元性とともに向かっている。

### 1-5 夢と生

最後に龍子の《夢》[図1-1]が現代において投げかけてくるものとはなにか、ということを書いて本章を終る。《夢》[図1-1]の絵画空間には第4節で考察したような、俳句などの和歌にみられる未分化な感性の作用がかかっている。それは、非論理的な言葉のなかで情緒として表出されるイメージの世界である。この絵にある夜≡蛾のような心性は、今も昔も変わらずに人間

の思考のなかにあると言える。龍子自身は「幻想曲」のような作品としか述べていないが、この作品に現れているのは、単なる幻想とも異なりミイラが象徴するような異次元的な領域なのである[註 52]。

《夢》[図 1-1]が現代でも古びない理由は、このような「彼方へ向かう」志向を観者に感じさせるからである。まさに「夢」というタイトルが象徴するようなこの空間を、幻想と片づけることは簡単であるが、弔辞を読む場など、現代人もそのような領域のすぐ隣に生きているのである。このような感覚は、日常とは違う異次元なものの意識に差はさんでいく宗教以前の宗教性と言える。この領域は、特定の何か宗教によるのではなく、宗教というより「宗教的なもの」の空間へと広がっている。この「宗教的なもの」については次章以降で考察していくとして、これらの空間は日常から出発しつつ「彼方を想う」や「彼方へ向かう」ことで日常を越えた生のありようを表出する。

《夢》[図 1-1]という作品を以上のように解釈していくと、それは呪術や宗教といった超越性の問題を、現代の作家としてどういった形で表現していくのか、というものが問われてくる。このような日常と非日常との境界にまたがった領域への視座は、宗教以前の宗教性をすくい上げていく。龍子の《夢》[図 1-1]から分析できるこのような志向は、無神論的に超越的なものを扱うという矛盾した感性を、「彼方へ向かう」ことで表現していくことの可能性を示唆している。現代という時代的な隔たりを得たことによって、この作品から以上のような志向を取り出すことができた。そして、意識的にこのような志向の日本画を制作することは、現代日本画の領域を広げていくことになるだろう。以下の章では本章で取り上げた「彼方へ向かう」という志向に関する問題を違う角度からより詳しく考察していく。

#### 註

- 1) 菊地芳一郎、『現代美術家シリーズ (6) 川端龍子』、時の美術社、1972年、29頁。
- 2) 川端龍子、『わが画生活』、講談社、1951年、37頁。
- 3) 川端龍子、前掲書、58-60頁。
- 4) 川端龍子、前掲書、239頁。
- 5) 菊地芳一郎、前掲書、81-83頁。
- 6) 松島三郎、『川端龍子の素描 巨匠の素描①』、光芸出版、1979年、122頁。
- 7) 松島三郎、前掲書 131頁。
- 8) 松島三郎、前掲書 132頁。
- 9) 「はじめに」、註 4 参照。

- 10) 横川毅一郎、『画家 龍子』、三彩社、1963年、134-135頁。
- 11) 「はじめに」、註4参照。
- 12) 「はじめに」、註4参照。
- 13) 「日本画歴史上ミイラの絵画化は初めての作例であるが、人の目をひきつける魅力をもったミイラはこんごもあり得るだろうか」。座右宝刊行会編、『現代日本の美術 現代日本美術全集・2期 第13巻 川端龍子』、集英社、1976年、121頁。
- 14) 横川毅一郎、前掲書、148頁。
- 15) 龍子の優作の一つと思われる〈夢〉というミイラの棺のまわりをチョウ（蝶）の群れが飛んでいる絵」（今泉篤男・東京新聞）に対し、龍子は、「事のついでに一言したいが、昨年古稀展に出陳した「夢」の一図一平泉の中尊寺の秀衡の棺を開いた中から、蛾の一群が飛び出した図であるが、この蛾を今泉氏は、批評の中に「蝶」（ちょう）として取り上げている。凡そ蛾と蝶との相違は、自分の画想の上では、昼と夜の如き変異となる。…蛾と蝶との問題は、小さいかのようなだが、「夢」に関する限り、蛾でなければ、あの絵は成立しないのである」と述べている（傍点は原文のまま）。横川毅一郎、前掲書、144-148頁。
- 16) 註15参照。
- 17) 註15参照。
- 18) ヨハン・ホイジンガ、『中世の秋』、堀口幸一訳、中央公論社、1971年、268・290頁。
- 19) ヨハン・ホイジンガ、前掲書、272頁。
- 20) ヨハン・ホイジンガ、前掲書、273頁。
- 21) 註20参照。
- 22) ピエール・クロソウスキー、『ロベルトは今夜』、若林真訳、河出文庫、2006年；ピエール・クロソウスキー、『バフォメット』、小島俊明訳、ペヨトル工房、1985年。
- 23) 澁澤龍彦、『澁澤龍彦書評集成』、河出文庫、2008年、233-238頁。
- 24) 最も端的にこの問題を表出しているのが1870年3月25日マイコフ宛へのドストエフスキーの手紙のこの言葉であろう。「この本のあらゆる部分で追及される主要な問題は、私が一生涯意識的あるいは無意識に悩まされた問題そのものである。つまり神の存在である」。アンドレ・ジイド、『アンドレ・ジイド全集6 ドストエフスキー他』、武者小路実光・鈴木健郎・佐藤輝夫訳、角川書店、1958年、45頁。その他ドストエフスキーに関しては以下を参照した。埴谷雄高、『濠渠と風車』、未来社、1957年、128-185頁；ウオルインスキイ、『偉大なる憤怒の書—ドストエフスキイ『悪

- 霊』研究一』、埴谷雄高訳、みすず書房、1959年：江川卓、『ドストエフスキー』、岩波新書、1984年。
- 25) ドストエフスキーに影響を受けた近現代日本の知識人は、枚挙にいとまがないが、ここでは1981年にロシア手帖の会主催、新潮社協賛の「ドストエフスキー死後百年祭」の講演者である大江健三郎、後藤明生、吉本隆明、埴谷雄高を挙げておく。大江健三郎・後藤明生・吉本隆明・埴谷雄高、『現代のドストエフスキー』、新潮社、1981年
  - 26) 木村重夫、『川端龍子論』、塔影社、1942年、54-55頁。
  - 27) 註26参照。
  - 28) 川端龍子、前掲書、280-281頁。
  - 29) 龍子は自身がホトトギスの同人であることに関しては「自分は成程楽しみに句は作るし、ホトトギスの同人であるが、然しこの同人は俳句の方では無く、雑誌の上での繪の方の關係から虚子氏が推薦したものだろうと考えて居る」と述べている。川端龍子、前掲書、208頁。
  - 30) 菊屋吉生、「珊瑚会論考」、『美術研究』377号、東京文化財研究所、2003年、30-52頁。
  - 31) 註30参照。
  - 32) 草描とは、龍子がスケッチをもとに建築を中心として水墨に淡彩で描いた作品のことである。川端龍子、『川端龍子 詠んで描いて四国遍路』、小学館文庫、2002年。また、龍子は俳句をスケッチの変形としてとらえていた。山種美術館学芸部編、『特別展 没後50年記念 川端龍子-超ド級の日本画-』、2017年、71頁。
  - 33) 川端龍子、『川端龍子 詠んで描いて四国遍路』、68、74頁。
  - 34) 菊地芳一郎、前掲書、213頁。
  - 35) 川端龍子、『川端龍子 詠んで描いて四国遍路』、190頁。
  - 36) 川端龍子、『わが画生活』、281頁。前掲註32参照。
  - 37) 註15参照。
  - 38) 後藤重郎校注、『新潮日本古典集成（第四九回） 山家集』、新潮社、1982年、29頁。
  - 39) 註34参照。
  - 40) 横川毅一郎、前掲書、130頁。
  - 41) 折口信夫、『倭をぐな』、収録の歌「静かなる音（四十六首）」のなかの歌。折口博士記念會編、『折口信夫全集 第廿二卷』、中央公論社、1956年、39-146頁。
  - 42) 註41参照。
  - 43) 川端龍子、『わが画生活』、216頁。

- 44) 岡野によると折口は、柳田國男邸を訪ねた帰りに水死体になった柳田が多摩川を流れてくる情景を幻に見ている。『現代思想 5月臨時増刊号 総特集 折口信夫 vol. 42-7』、青土社、2014年 53-54頁。また、折口信夫については、上記のほか以下を参照した。『現代思想 3月臨時増刊総特集 折口信夫生誕100年記念 vol. 15-4』、青土社、1987年：『現代詩手帖 6月臨時増刊 折口信夫・釈迺空 第十六卷第六号』、思潮社、1973年。
- 45) 折口博士記念會編、『折口信夫全集 第廿二卷』、202頁。釈迺空『倭をぐな』に収録の「埃風」のなかの一首。
- 46) 『死者の書』、「日本評論」第14巻第1-3号、1939年（初出）：折口博士記念會編、『折口信夫全集 第廿四卷』、中央公論社、1955年、130-258頁。
- 47) 宮澤賢治、『校本 宮澤賢治全集第二卷』、筑摩書房、1973年、153-184頁。『春と修羅』収録の「オホーツク挽歌」のなかの一遍の詩。オホーツク挽歌は「青森挽歌」「オホーツク挽歌」「樺太鉄道」「鈴谷平原」「噴火湾（ノクターン）」の4つの詩からなる。
- 48) 吉本隆明、『死の位相学』、潮出出版社、1985年、46-47頁。
- 49) 宗左近、『宮沢賢治の謎』、新潮選書、1995年、44-45頁。
- 50) 宗左近、前掲書、47頁。
- 51) 宗左近、前掲書、49頁。
- 52) 「はじめに」、註4参照。

## 第2章 松村光秀の絵画作品からみる非現実のリアリティーについて

### 2-1 松村光秀の生涯

本章では画家・彫刻家である松村光秀（1937-2012）の1979年から1990年の12年間の作品をおもな分析の対象として考察していき、松村作品における「彼方を想う」舞台とも言える非現実の「場（トポス）」のありかを探っていく。

松村の絵画作品については美術評論家の小倉忠夫（1929-）も「油絵の具を使いながらも彼の絵は少しも西洋画でなく、全くの東洋画だからである」と述べているようにその絵画作品は独特な位置を占めている[註1]。松村の絵画作品は、日本画や西洋画といった既存のカテゴリーを横断していくような境界的な地点にその作品があると言えるだろう。松村の生涯の歩みについては別にゆずり、以下に大まかな生涯の歩みについて述べていく[註2]。

松村は1937年10月2日に京都府京都市中京区壬生下溝町で生まれた。両親はともに韓国人であり、結婚後に仕事を求めて海を渡って日本へとやってきた。松村が幼いころの家庭は、非常に貧しく荒れていた。そして、そのような家庭の不和に耐え兼ねた母親は、松村が6歳のときに韓国へと帰っていった。その後松村は、再び母親に会えることはなく3年後に母親は死去した[註3]。

中学校を卒業した松村は父親の仕事を手伝い始めたが、新しい母親と折り合いが悪く、中学校の教師の紹介で看板屋竹松画房で働き始めた。竹松画房は京都で上映される映画の看板絵を描いており、この看板屋で松村は絵具の扱い方などを学んでいった。また、松村の絵画作品に観られる文字の書体などもこの時期に学んだ[註4]。1961年から公募展に入選し始め、翌年に竹松画房を辞め画家で生きていくことを決めた。1964年には27歳で西原賢子と結婚し、1967年に長男、1969年には長女、1972年には双子の女兒を授かった[註5]。また、1976年には二科展で金賞を受賞するなど充実した生活をしていった。

しかし、1979年に自宅で眠っているとストーブから出火し、松村と長女は助かるが、家族4人をこの火事で亡くした。この失意のどん底に突き落とされるような事故にあっても松村は制作を辞めることはなく、その年に《折づる》（1979年）を制作し、翌年に《なわ、とんで》（1980年）[図1-4]を制作する。それらの事故直後の作品について日本画家の下村良之介（1923-1998）は「事件に対する怨念とか追慕というような、弱々しい情緒性や逡巡の気配は微塵も無く、堂々と現実を直視した、毅然たる画家としての確信に満ちた信念が感じられた」と述べている[註6]。また、1980年代後半にはいると松村は徐々に木彫の制作をはじめ、木彫と絵画、そしてその両方を組み合わせた作品を作っていく。



1990年代、2000年代と旺盛に個展を開き充実した作品を発表していき、晩年に近づくにつれ、松村の作品は洒脱で穏やかな世界へとむかっていった。

現在、残念ながら松村の作品を目にできる機会はそれほど多くはないが、2012年の死去以降も追悼展やトリビュート展という形で展覧会は行われていた[註7]。1961年頃から始まった松村の半世紀に及ぶ画業は、当然作者の人生と共に変化していった。そこで松村の画業を大まかに区切るとすれば、1961年-1970代前半の画家としての出発から初期の代表的なく身勢打鈴（シンセイタリヨン）>シリーズまでを草創期、1970年代前半-1979年頃までの<身勢打鈴>シリーズに代表される「血と土俗」という自身のルーツへとむかっていった初期、そして1979年-1990年頃の火事直後から始まる喪失したものへむけられた作品群を中心とした中期、1990年-2012年の死去までの「従来引きずって」きたものが徐々に行きついた洒脱な境地を迎えた後期、と分けることができる[註8]。

## 2-2 松村光秀の絵画世界

### 2-2-1 松村の描く人物について

1970年代前半から開始した「身勢打鈴」と名付けられた一連の作品群において、松村は独自の作品世界を作り上げていった。このシリーズについて、小倉は「この<<身勢打鈴>>シリーズは<身の上を嘆く>という意味だそうである。松村が、この主題にとりつかれてからモダンな洋風がうすれ、開き直ったような執念を立ちのぼらせつつ、血と土俗の原点に引き寄せられていったかのようだ。これら哀話の世界には共通して、運命に追いつめられた人間の身をよじるような訴えが、冴えた描写力をみせる男女のみごとな肉体と裏腹に、あの怨念こめた眼差しに生々しい。また男と女の性のしがらみ、様々な業のドラマが<<身勢打鈴>>シリーズには満ちあふれている」と述べている[註9]。松村は、自身の父母の性のしがらみと業をモデルに、人間の業を作品に描き出すことによって独自の表現を獲得していった。そのことはまた自身のルーツの再認識でもあり、また自分という人間の業を凝視していくことでもあった。

この<身勢打鈴>シリーズは、1973年に<<身勢打鈴 I >>[図2-1]が彫刻の森美術館に所蔵されるなど評価を受けていた。このように順調に自身の制作を進めていた松村であったが、1979年5月12日の火事によって自身と長女だけが生き延び、残りの家族4人が亡くなる。<身勢打鈴>シリーズでは自身の父母をモデルにしていたことから分かるように、松村の制作は自身や身近な人物をモデルにし、それらを松村の心象的な観念世界へ取り込んでいくことにより作品化されている。例えば旅をした土地の景色や、人物を描くような作家であれば、必ずしも分かりやすい形で作品の前面に出てくることはないかもしれ

ないが、制作対象と自身の生活が気密に関連していた松村にとって、この事故は否応なく制作の転換を意味していた。そして松村は、火事で亡くなった自身の妻や子供たちを数多く描くようになっていく。

1979年以降の松村の長い画業のなかで描かれた作品群、《折りづる》や、《なわ、とんで》[図1-4]、《昇華》(1984年)[図2-2]、《遊地》(1987年)、《華渡》(1997年)、など枚挙にいとまがないほど、火事で亡くなった母子をテーマに作品を制作している。もちろん1980年代の作品がすべて母子をテーマとしたものに限られているわけではないが、火事以降の中期の松村の作品にはヒリヒリとした、刃を背中に当てられているような緊張感が漲っている。そのことは20年以上たった2002年に、松村本人が火事のことを「引きずっている」と述べていることから窺える[註10]。

美術評論家の窪島誠一郎(1941-)が「御高祖頭巾がほどけたのだろうか、母のかぶった白い布は、どことなく死者の顔を覆う布のようにもみえるから、ことによるとこの母子は浄土から今蘇ったばかりの母子ではないかと思えてしまう」と『私の母子像』で書いているように、松村にとって母子を描いた作品は、彼岸と此岸を行き来するような視点に立って、制作されている[註11]。《蓮天・鈴の地》(1986年)[図2-3]を観るとまさに松村は絵画によって彼岸と此岸を行き来していると感じられる。松村を支え続けたギャラリー島田のオーナー、島田誠(1942-)によると《なわ、とんで》[図1-4]の赤い縄は火事の炎を表しているという[註12]。このように観ていくと《なわ、とんで》[図1-4]の「なわ」も、一見縄跳びの縄のようであるが彼岸と此岸を区切る境界ということができる。

このような視点から松村の描く人物を観ると、松村は人物の画家であると言われるが、一般的な人物画とは意味合いが全く違うものと言える。松村はこれら母子を描いた作品について「鎮魂というより、救いたいという思い」で描いたと語っている[註13]。いわば救済のために家族を描いた絵画なのである。そしてここにおいて描くことの特異さは、作画行為によって松村が救われるのではなく、作画することによって亡くなった家族を救おうとしている点である。もちろん贖罪的な意識のなかで、作画行為によって作者の松村も救済されていくのではあろうが、此岸にいる松村の救済のために描かれるのではなく、彼岸にいる家族の救済へむけて作画行為を行っている。そして、その時、絵画を描く行為は彼岸と此岸とを結ぶ橋として松村に作用しているのではないだろうか。このように松村の絵画をとらえたならば、それはまさに宗教画の領域と接触している。

一方で、松村の絵画を亡くなった家族の肖像というようにとらえることも可能であろう。しかし、そこに現れる母子たちはいくつかの造形的な共通性を感じ

じるが、同一人物としてとらえるにはあまりに大きな隔たりがある。例えば、事故直後の《折りづる》、《なわ、とんで》[図1-4]と《昇華》(1997年)[図2-2]の母親を觀ても、そこに同一人物を描こうという意識は感じられない。またこれらの作品に描かれた母子は、実際の松村の妻や子供たちに似ているわけでもなく、松村ほどの画力があれば人物を同じように描くことなどたやすいことであろう[註14]。そういった意味でもこれらの作品を一般的な肖像画としてとらえることは難しいのである。松村の絵画は美人画でも肖像画でもない人物を描いた人物画であり、同時に人物画の領域から逸脱していく要素を数多く持っているといえる。松村のなかで母子たちは、アイデアのように現世でのその造形的な特徴を離れ、松村とともに時を歩んでいく。そしてその時々々の作画の度に変化しながら昇華され、いくつかの風貌を見せながら「母子」というコードへ変換されていく。

次に1979年以降の、母子を描いた作品以外を觀ていくと、事故の記憶が生々しい時期と思われる1980年代前半の作品の数多くには、折りづるの他にサイコロや数字が描きこまれている。1982年の《身寒図》[図2-4]での男は異様に細い腕と細長い指に対して、異様に膨れた腹をしてこちらを睨みつけている。寝転がった少女は徐々に消えていこうとしているようである。この異様な空間にいる男の姿はまさに餓鬼そのものである。この男は松村本人とも感じられ、作者のいる世界の苛烈さが感じられる。

また1983年の《壺・式・参》[図2-5]では少女と犬を中心に左右に男女が描かれている。左右の男女は同じ人物だろうか、むかって右側の男女は、女性の方は腰布一枚に鉢巻のようなものを巻き、男性の方は全裸でさながら死人のようであり、向こう側の人間と感じられる。そしてここでも運命のいたづらを呪うかのように、サイコロや数字が描かれている。1986年の《雨日・好日》[図2-6]や《あおあか姿》では、着物の男女が、こちらを見ながら薄ら笑いを浮かべている。彼らの着物にも人物にも決して裕福とはいえない生活の匂いが染みついているようであり、日々の生活が皮膚を通して、皺に刻みこまれているかのようなようである。

《四楊図》(1986年)でも、麻姑(まご)や耳搔きなど、風俗画ですら目にする事のないような生活に密着した人々の姿が描かれている。この薄ら笑いを浮かべる男女は、松村が幼き日々に見た人々の姿なのかもしれない。松村の描く人物たちは業のしがらみのなかで業にまみれながら様々な姿態を繰り広げている。これらは<身勢打鈴>シリーズからの系譜ととらえることができるだろう。美術史家・岡泰正(1954-)が述べているように、そこには松村本人の露悪的な面も少なからずあるだろう[註15]。しかし、作品世界の人物たちの不気味な姿態は、<身勢打鈴>シリーズから続く自身を含めた人間への剥き

出しの凝視の現れではないだろうか。岡が述べているように「その姿態を直視させ、それを作者も、澄まして鑑賞している私たち自身も何のことはない同根のものだと悟らされる」のである[註 16]。それは人間の表面的な部分に向けられているものではなく、人間の心の中に向けられた凝視である。

松村の制作に関する数少ない言葉のなかで、1998年に松村は「人の心の奥底を描きたい」と語っている[註 17]。1980年代の松村の人物たちのグロテスクさは、垢のついたような着物、不気味な笑いなど、寒山拾得のイメージの系譜として捉えることもあながち的外れではないのではないように感じられる。そして、この笑みには、美と醜、聖と俗といった対立をのみこみ笑っているような不気味さがある。

次に松村の自画像に目を向けてみると、松村が、自身を含めた人の心を凝視していたことがより感じられる。1972年頃に「関西二科展」に出品したと思われる《雨後の刻》に松村らしき人の顔を使った作品があるが、自画像という意識では描かれてはいないと思われる。それ以外で現在確認できる最も古いものは、自費出版した画集の『身の表現』に収められた、1985年の《自画像》[図 2-7]である。この《自画像》は、1998年に出版された『松村光秀作品集「姿」』には《赤運し（自画像）》とタイトルを変更して収録されている。赤い禪を締めしゃがみ込んだ松村がこちらを凝視している。そして、1989年の《姿（自画像）》、1995年の《自画像》と続く。また、この1989年に描かれた《姿（自画像）》には島田による見事な解説がある[註 18]。

自画像と銘打たれていない作品でも蛙の顔が松村本人になっている作品など、作品自体にデフォルメした松村本人が組み込まれている作品もあり、どの自画像もデフォルメされているが松村に非常に似ている[註 19]。松村自身の自画像やそのほかの人物にも感じられるように、そこには獣のような欲望も渦巻いている一方で、滑稽でもある人々の業が描きだされている。

このように観ていくと松村の絵画世界は、二つの流れを持っていることが分かる。一つ目は<身勢打鈴>シリーズから続く人間の業、松村の言う「人の心の奥底」を描き出そうする流れであり、もう一つは1979年の火事以降始まった母子を「救う」ために描くという、彼岸と此岸を繋ぐものとしての絵画の流れである[註 20]。そして、この二つの流れがときに合流し混じりあいながら松村の絵画世界を作り上げている。

### 2-2-2 作品形態について

次に松村の絵画作品の形態・スタイルについて観ていくと、松村は早い時期から額やパネルを自作していた。前述の下村も「“凝る” といえ、彼の額縁は特別級である。ほとんどが自作の手の込んだもので、頑丈な木製の額を磨き

あげた上から、様々な金具や、大きな飾り釘を無数に並べてあったり、時には金属製の鈴が付いたものから、蝶番付きや、観音開きで開閉自在のもの、果ては額縁の溝にはめ込まれた絵が、重複して左右に移動できるものなど、額縁に対するこだわりはすさまじい」と松村の額について述べている[註 21]。

同じ画家である下村に凄まじいと言わしめるほど松村は、作品の形態に対してこだわりをもっている。それは松村が絵画作品を画面内だけで完結するものではなく、物体としての考えていたからではないだろうか。そしてそのような視点が松村を木彫へと駆り立てていったのではないだろうか。松村の作品をいくつか観ていくと、まずシンメトリーな構図を多用していることに気がつく。その他にも三連祭壇画のような分割や、多翼祭壇画を髻髷とさせる作品の形態も観られ、同時に屏風や掛け軸のような細長い画面など、古今東西の絵画形式を換骨奪胎し自家菓籠中の物としていることが分かる。

個々の作品の形式やモチーフについて検証していくことは本章の範疇ではないが、いくつかの例を挙げると、《壺・式・参》[図 2-5]もそのような作品の一つであり、形態としては、多翼祭壇画をモチーフにしているとおもわれる。また《慾繩身》(1985年)や《誘い》(1981年)[図 2-8]の女性の胸へ当てた指先のなどは、(フォンテンブロー派の)《ガブリエル・デストレと公妃ヴィラルール》や、《化粧室の婦人》などの影響を思わせる。一方で《誘い》(1981年)[図 2-8]では同時に金屏風に描くということをしており、軽々と日本画や西洋画といった領域を行き来している。そして《誕生》(1989年)[図 2-9]や、《昇》(1997年)、《昇華》(1997年)、など鯰に乗る人物も、古今好んで描かれた鯉に乗る《琴高仙人図》[図 2-10]のパロディと観ることも可能であろう。

もう一つ、松村の制作で特徴的なものが画面の内に文字を描きこんでいることである。この文字は小倉によると浄瑠璃から採られているという[註 22]。背景の文章の読解はまたの別の機会に行いたいだが、このような文字と絵画の混交は、近現代絵画より以前の宗教絵画に多くの源流を観ることができる。例えば日本でも、《一遍上人・真教上人像》[図 2-11]などにこのような言葉を入れた絵画を観ることができる。画面の構造はこのような絵画にその源泉を求めることはできるが、宗教絵画では読まれることを前提として、文字のシニフィエとイメージは並立の関係にあるか、もしくは《平家納経》のように地の装飾として絵画が使われている。並立的な関係であれば水墨画の讃なども近いかもしれないが、讃の場合それを一つの絵画として捉えるのかどうかは留保が必要である。

一方で文字を書いた松村の絵画の多くは、おそらくその文字を読まれることを前提とはしていない。なぜなら多くの部分で絵画的な処理のために消されて

いる部分も多く、下村も「教養不足の我々では読むことすらむつかしい文字が、それぞれの方式を的確に踏まえて表現されている」と述べているように、その文字を読解できる人間を前提にしていない[註 23]。そのため松村の絵画は《平家納経》とは逆に文字のシニフィアンの上にイメージが重層的に重ねられているといえる。しかし、作品によっては「姿」、「壺」、「身勢打鈴」など前者の並列的な使い方をしている作品もあり、ここでも松村は二つの使用法を、ときに混交しながら作品を制作していく。《昇華》(1984年) [図 2-2]などは並列的に、《身語》(1986年) [図 2-12]では多層的に文字を使っているといえるだろう。

その後、松村のこのような傾向は文字と具象という平面絵画の次元から、彫刻と絵画そして文字といった具合にいくつかの異なる次元での複合的な表現へと発展していく。

### 2-3 語る身体/「身勢打鈴」-「身」-「姿」について

松村が、作家として自身に固有なテーマと出会い、繰り返し絵描くことにより探究を行うようになってきたのは<身勢打鈴>シリーズ以降であると思われる。ただし1979年の火事により若き日の松村の作品の多くが失われているため、今後松村の1960年代-1970年代の作品が数多く発見されることによりそれ以前にそのようなテーマと出会っていた可能性は否定できない。しかし、1960年代の作品のタイトルは、《「オリ」と鳥》(1963年)、《小世界》(1965年)、《海辺の記録》(1970年)、などとなる。そして李恢成の『砧をうつ女』から採られた、<身勢打鈴>シリーズ以降の作品のタイトルを見ていくと、「身勢打鈴」のほか《舞う打鈴》(1974年)、や《身之鈴》(1978年) [図 2-13]などこの<身勢打鈴>シリーズから派生させていったと思われるタイトルを数多く見つけることができる[註 24]。そのため<身勢打鈴>シリーズ以降、松村は「身」や「姿」といったテーマで作品を繰り返し描きだしたと見るのが妥当である。その後は《身寒図》(1982年) [図 2-4]、《三身》(1988年)、《飛身姿》(1988年)、《身語り》(1991年)、など松村の絵画世界は徐々に「身勢打鈴」から「身」へと移り変わっていく。また、1986年の「身の表現展-松村光秀-」、(7月4日-7月16日)、ABCギャラリー以降の松村の個展のタイトルには、ほとんどが「身」や「姿」といった言葉が入れている[註 25]。

松村は人物を描く画家である以上、人物のフォルムを気に掛けるであろうが、前節で考察したように松村の絵画は宗教絵画にも接触するような領域にある。このように観ていくと松村にとって「身」や「姿」というものがある種の特別な視線をもって見られ、意味を与えられていることが分かる。松村はこの

「身」や「姿」というものを何ものかを表すものとして特別視しているのである。「身」や「姿」という言葉と絵画に表された人物の「身振り」が松村の内  
で同一なものであったのかは、松村の証言がないのではっきりとは分からない  
が、筆者の考えではこの「身振り」には松村が「身」や「姿」へ注いだ凝視に  
よって現れた、松村も把握し得ない内容が含まれているのではないだろうか。  
前章で考察したように、作品に対して作者はすべてのことを意図的に行うわけ  
ではない。むしろ、優れた作品には多分に感覚的なものが含まれる。ただひと  
つ言えることは、松村の作品世界にとって「身」や「姿」が現す「身振り」が  
重要なキーワードであることは間違いないであろう。

ここで松村の絵画作品の「身振り」を観ていくと、前節でも挙げたようにま  
ず手の表情に目が行くのではないだろうか。それは、ある時では《ガブリエ  
ル・デストレと公妃ヴィラール》を思わせる指先の仕草であり、またある時  
は、仏像の印相や、さらには宗教的な踊りをも連想させる。前述の岡は、松村  
の絵画作品の人物の姿態について「訓練された前衛舞踏家のよう」と述べてい  
る[註 26]。まさに、舞踏家の土方巽（1928-1986）などの暗黒舞踏を思わせる  
捻じられた身体が描かれている。そして、作品世界の人物たちは、舞踏家のよ  
うにその張り詰めた神経を指先まで張り巡らせている。そこにあるのは演劇的  
な姿態である。このねじられた身体は、何かを発しようとして、言葉ではなく  
体が語り出している身体と言えるだろう。あるいは言葉を見つけられず、もた  
えている身体といえる。

この何かを語ろうとして、そしてその内容そのものに、言葉が追い付かな  
い、あるいはその言葉を見つけられない状態の人々は、例えば突発的な大災害  
や事故に遭遇した時に見られるようにその姿態は言葉を超えて、演劇的ではな  
いだろうか。そして松村の描く人物たちが現す領域は、むしろ演劇的なもので  
しか近づくことができない領域なのではないだろうか。例えば、死は疑似的に  
しか体験することができない。それは他人の死を模倣することしかできず、演  
じることによってしか近づくことができない。また、供養（サクリファイス）  
といった祭儀も常に演劇的に行われる。もちろん松村の絵画が死を表している  
わけではないが、彼岸と此岸の領域の両方を行き来するような松村の絵画世界  
は当然母子像にみられるように、死の領域を内包している。そして、このよ  
うな領域は、いわゆる通常の言語では語りえない領域であり、だからこそ演劇的  
な身体が必要なのである。そのように考えれば、松村が制作に対してほとんど  
語らなかったことも当然のことといえる[註 27]。

この松村の作品世界の人物の「身振り」＝絵画内容の最も表出された部分と  
観ることができるだろう。だからこそ、松村は「身」や「姿」といった言葉に  
この「身振り」への視線をこめたのであろう。そして、「身」とは語源的には

頭を除いた身体のことでもある。この頭を除いた「身」は前章で挙げたクロソウスキーの基体（シュポ）や、フランスの思想家のジョルジュ・バタイユ（1897-1962）の無頭人（アセファル）を思わせる。この「身」は、頭では掴み取ることができない、日常を超えた次元で何かを表す「身」と言える。

また、舞踏というものに目を向けてみれば、ルーマニアの宗教学者・民俗学者のミルチャ・エリアーデ（1907-1986）が「すべての舞踏は本来聖的なものであった」と述べているように、本来宗教的・呪術的なものであり、まさに身体がトーテムなどの神話を取り込み交差する非日常の次元で行われているのである〔註28〕。

作家がある言葉やモチーフに出会い、その言葉によってその後の制作が導かれていく。そのような自身の何かを刺激するものに画家が出会った場合、画家はそれを自身のテーマとして制作を進めていくであろう。多くの画家にとって、それは場所や物、あるいは色などであろう。しかし、松村にとってはそれが「身勢打鈴」という言葉であり、そこから派生した「身」や「姿」だった。「身勢打鈴」という言葉によって、「血と土俗」へと向かっていった松村は、その言葉に導かれていくように〈身勢打鈴〉シリーズを描いていく〔註29〕。

この「身勢打鈴」という言葉に出会ったことによって若き日の松村の制作は導かれて行ったということが出来る。そして、その後は過酷な運命のいたずらに翻弄されながらも松村は自身の道を深化させていった。松村の絵画世界は、その演劇的な「身振り」によって象徴されており、その観念のキーワードがこの「身」や「姿」という言葉なのである。そして、松村がこの言葉に辿りつくためにはまず「身勢打鈴」という言葉が必要であった。そして晩年にいたると人物たちの「身振り」は、まさに松村の心象を表すように穏やかに、洒脱に、飄々としたものへと変化していく。

#### 2-4 喪失した者へ向けられた視線 松村光秀の「場（トポス）」

松村の作品世界の「身」や「姿」を表現する人物たちの躍動する空間は、当然日常的な空間ではないであろう。本節ではそのような身体の躍動する空間の「場（トポス）」について考察していく。1970年代後半において、松村はすでに〈身勢打鈴〉シリーズの空間構成で、1980年代以降の作品に観られる独特な絵画世界を髣髴とさせる空間を作りだしていた。ごく初期の頃から、このような観念的と言える絵画世界の表現へと松村が歩み出していることは、作品を観れば確認することができる。しかし、そこにもう一つの契機が入り込んでくる。それが1979年に松村と家族を襲った火事である。

この悲しい事故を契機として松村の作品世界は否応なく変化していった。筆者は別の論文でこの火事以降、「母と子そして残された者というもう一つの位



相が表れてくる」と書いた[註 30]。本節ではもう少し「母と子そして残された者」という位相の「場（トポス）」について考察していく。

イタリアの美学者、ジョルジョ・アガンベン（1942-）が、『スタンツェー西洋文化における言葉とイメージ』のなかのメランコリーの分析において浮かびあがらせたように、この位相はそもそも対象へ到達することの不可能性を含んでいる[註 31]。そのなかでアガンベンは、「メランコリーの戦略は、非現実という存在に空間を開き、自我がその非現実と交流できる舞台をしつらえる」と述べている[註 32]。アガンベンの述べる作用の場合には、喪失が現実在先立ったものと言う括弧付きではあるが、「非現実という存在に空間を開き、自我がその非現実と交流できる舞台をしつらえる」といったものに近い作用が、火事後の松村にも考えられる[註 33]。そして、それらが表出されたものが、母子をめぐる作品群にもっとも端的に現れている松村の「場（トポス）」なのである。

一夜にして家族4人を失うという対象の喪失に対して松村は、それでも生き延びた娘のために、画家として生きていかななくてはならなかった。そこで、アガンベンがメランコリーをめぐる考察で描きだしたような、対象と交流する非現実の空間を創り出し、作品を作ることで可視化していった。しかし、その喪失した対象に到達することが不可能であるからこそ、それは描き続けられなくてはなかった。この松村の「場（トポス）」の住人たちは日常の世界で逃れることのできない重力からも解放され、何かを訴えかけるような演劇的な身振りをしている。

次に作品に現れた性質の変化を観ていくと1979年の火事を境に、松村の絵画作品には宗教的な要素が含まれていくように思われる。事故前の1979年に描かれた《身之鈴》[図2-13]と、1980年の《なわ、とんで》[図1-4]を比べるとその変化が感じられるのではないだろうか。しかし、この「宗教的なもの」は制度としての特定の宗教ではなく、前章でみたような「宗教的なもの」としか言いようのない、宗教以前の宗教性としての「宗教的なもの」のことである。ここで注意しなければならないことは、松村の絵画世界が宗教に寄っていくのではなく、「宗教的なもの」を含んでいくということである。

この「宗教的なもの」はフランス文学者の湯浅博雄（1947-）が『聖なるものとく永遠回帰』で述べているように「通常の意味での宗教とは、たしかに重なるように思える領域を持ちつつも、異なって」いるものである[註 34]。この「宗教的なもの」は制度化された宗教がはじき出したものを持っており松村の絵画は、多分に宗教画の形式や要素を取り入れつつも宗教画化していくのではなく、「宗教的なもの」を含んだ絵画を制作していく。もちろん1960代前半から画家として歩み出した松村が二十年近く制作を行ってきた上での技術や

知識の充実、あるいは模索の上での変化と観ることもできるかもしれないが、年代的にも画題の変化の上でも事故を契機とした内的な変化と観ることが妥当ではないだろうか。そして、その画業の晩年にいたるまで母子を描き続けたことから、松村がこの「宗教的なもの」を持ち続けていたことがうかがえる。

松村は事故を契機とし彼岸と此岸を渡る橋のように作品制作を行っていく。この彼岸と此岸は、松村の内では天と地の対比でもあり、浄土と浮世の対比とも言える。制作を行うなかで松村はこの「宗教的なもの」の領域へと踏み込んでいくが、このような領域では、明晰な理性が主体なることはない[註 35]。それは経験し終わることのなく、制作のなかで松村がそのような気分巡り合うときに再開始される経験である。

この「場（トポス）」の経験は、日常とは異次元の空間なのである。そして、そのような空間を十全に、リアリティーをもって表現するために松村は、具象の描写だけでなく、ポリフォニックに文字や図形を使い、その後画面の分割や組み合わせ、組み換えを行い、そして木彫作品を作り始めると、立体と平面の絵画を組み合わせでいった。このような作品のポリフォニックな構成のことを「ポリフォニー」と呼ぶと、この「ポリフォニー」は、視覚的な面白さや、表現の幅のために作られたのではなく、松村がつくりだしたこの非現実の「場（トポス）」をより十全に表現するために編み出されたことがわかる。松村の絵画世界は「現世でもあり、来世でもあり、また前世でもあるような、日常次元をこえた異次元世界」の空間なのである[註 36]。松村の「ポリフォニー」は、前章の「青森挽歌」のように、次元の異なるものを差しはさみながらこの特殊な「場（トポス）」を表現することに成功している[註 37]。そして、その作品世界はメービウスの帯のように現実と非現実、彼岸と此岸でもあるような地点に十全なリアリティーをもった作品として表出されている。

## 註

- 1) 小倉忠夫は松村の作品に関して「油絵の具を使いながらも、彼の絵は少しも西洋画ではなく、全くの東洋画だからである。本質的な問題は画材の相異ではなく、画家自身の内的オリジナリティーと絵画表現自体の特性にあることを、松村光秀はその画業によって実証したとあってよからう」と評している。島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年、93頁。
- 2) 拙論、「松村光秀の生涯と芸術-絵画作品を中心に-」、『愛知県立芸術大学紀要』50号、149-162頁参照。
- 3) 島田誠、『絵に生きる 絵を生きる 五人の作家の力』、風来舎、2011年、12頁。

- 4) 筆者が2019年8月17日に島田誠氏（以下島田）に行ったインタビューによると、島田も松村の絵画作品に観られる文字は竹松画房時代に学んだのではないかと述べていた。
- 5) 拙論、前掲書、162頁の年譜を参照のこと。
- 6) 『松村光秀作品集「姿」』、94頁。
- 7) 松村の没後も「〈謎の絵師〉松村光秀を偲ぶ展」、(2012年12月15日-2013年2月4日)、信濃デッサン館槐多庵。「松村光秀個展」、(2013年2月16日-2月26日)、ギャラリー歩歩琳堂。「松村光秀を偲ぶ展」、(2013年2月16日-2月27日)、ギャラリー島田。「松村光秀を偲ぶ展」、(2013年3月6日-3月13日)、ギャラリー枝香庵。「謎の絵師松村光秀を偲ぶ展」、(2013年3月14日-5月6日)、佐喜眞美術館。「まつむら光秀“生きる”展」、(2013年4月1日-4月10日)、百門庵。「松村光秀画伯懷慕展」、(2013年9月1日-9月20日)、神戸わたくし美術館。「松村光秀展」、(2016年1月15日-1月22日)、枝香庵、などで展示が行われていた。
- 8) この4つの時期への区分の草創期・初期については、「現代の絵師 松村光秀展」、佐喜眞美術館、(2006年12月27日-2007年2月12日)のDMに「初期の代表作のシリーズは「身勢打鈴（シンセイタリヨン）」で、身の不幸を嘆くの意です。筆舌に尽くしがたい過去の辛苦を表すとともに、「身を晒し」「身を投げ出して生きる」という覚悟の表明でもあります」とあるように〈身勢打鈴〉シリーズを初期として作風の変化に応じて区切ることとしたが、1960年代の作品は数が少ないものの60年代70年代を一括りに初期とまとめず、〈身勢打鈴〉シリーズへ至るまでの習作的な意味合いもこめ草創期とした。また、「従来引きずって」きたものについては、『毎日新聞』、2002年9月5日、大阪夕刊、3頁に絵画作品《天地》(2002)に関して「それぞれのモチーフは仏教的だが、松村は「宗教を意識したわけではなく、従来引きずっているものを凝縮させた結果」と話す。「引きずっているもの」とは、79年の自宅火災で妻と子ども3人を失ったつらい経験だ。そう考えると、悲しみを越えてようやく到達した「天地」の世界が理解できる。油彩画であるが、日本画のような質感もたたえている。慈愛に包まれた東洋的な雰囲気画面全体に満ちている」と書かれている。
- 9) 島田誠、前掲書、48頁。
- 10) 註8参照。
- 11) 窪島誠一郎、『私の母子像』、清流出版、2008年、11頁。
- 12) 島田誠、前掲書、18-19頁。
- 13) 島田誠、前掲書、19頁。

- 14) 自画像を描いた作品は、デフォルメされながらもどの作品も松村の特徴を捉えており、2019年にギャラリー島田に所蔵されていた松村を描いた作品を観たときに、島田も作中の顔がそっくりであると述べている。また、松村光秀のご息女である本島志奈子氏（以下本島）のご協力により、亡くなった家族の写真を見たが、松村が実際の家族に似せようとしているとは感じられなかった。
- 15) 1998年、海文堂ギャラリーにて開催された「作品集出版記念展」でつくられた冊子に、当時神戸市立博物館学芸員であった岡泰正が「なんじ人、けなげなる生き物たちよ」と題し掲載した文章。そのなかで「作者自らが内省した、自分という生き物の解釈が投影されている。松村氏の露悪的なグロテスクへの傾斜」と書かれている。
- 16) 註15の文章の別の個所で岡は「情欲のおもむくままに動く人間の虚飾を剥ぎとって呈示し、その姿態を直視させ、それを作者も、澄まして鑑賞している私たち自身も何のことはない同根のものだと悟らされる。はかなく哀しい気分が、ボッスを見た時も、松村氏の作品を見た時も苦い水のように浸み込んでくるのである。松村氏が描く男女は自身の家族図でありつつ、樂園を追われたアダムとエヴァの、例えばゲント祭壇画の裸体像の末裔ではないか」と書いている。
- 17) 『朝日新聞』、1998年2月19日、朝刊、兵庫面。
- 18) 島田誠、前掲書、32頁。
- 19) 註14参照。
- 20) 註17、註13参照。
- 21) 『松村光秀作品集「姿」』、95頁。
- 22) 『松村光秀作品集「姿」』、92頁
- 23) 註21参照。
- 24) 李恢成、『砧をうつ女』、文春文庫、1977年、5-45頁。初出は1971年の『季刊芸術』。なぜ松村がこの小説から「身勢打鈴」といったワードを採っていることが分かるのかとさえいえば、この「身勢打鈴」という漢字には、いくつか種類があり、どのような漢字を使っているのかによって、その漢字の使用者が「シンセタリョン」というものをどこから引用しているのかということの見当をつけることができる。日本における「身勢打鈴」の広がりについては、金貞愛、「拡散する＜身勢打鈴（シンセイタリョン）＞李恢成「砧をうつ女」にみる朝鮮文化の変容」、『国際日本文学研究会集會會議録』26号、国文学研究資料館、2003年、141-162頁を参照のこと。
- 25) 註2参照。

- 26) 註 15 参照。
- 27) 本島によると松村は作品や制作に関してほとんど語ることがなかったという。また筆者が 2019 年 8 月 17 日に島田におこなったインタビューの際にも松村が作品に関して語らなかつたと述べている。
- 28) ミルチャ・エリアーデ、『永遠回帰の神話』、堀一郎訳、未来社、1963 年、41 頁。
- 29) 『松村光秀作品集「姿」』、48 頁。
- 30) 註 2 参照。
- 31) ジョルジョ・アガンベン、『スタンツェー西洋文化における言葉とイメージ』、岡田温司訳、ありな書房、1998 年、17-47 頁の「第一部 エロスの表象像（ファンタスミ）」を参照のこと。
- 32) 註 31 参照。
- 33) 註 31 参照。
- 34) 湯浅博雄、『聖なるものと＜永遠回帰＞』、ちくま学芸文庫、2004 年、10 頁。
- 35) 湯浅博雄、前掲書、8-10 頁。
- 36) 『松村光秀作品集「姿」』、93 頁。
- 37) 「青森挽歌」については第 1 章、註 47 参照。

### 第3章 絵画の「場（トポス）」

#### 3-1 渴望された空間

##### 3-1-1 絵画が立ち現われるとき

宗教が現代よりも切実な力をもっていた時代の人々は、宗教絵画の空間をどのように感受していたのだろうか。神仏との距離が現代より近かった中世日本の人々の感受性を、現代人と同列にはできないが、死という出来事が不確実な畏れるべきものであり、目を背けることのできないものであったことに関しては変わらないであろう。

死のもつ意味は時代ごとに変化していった部分もあるが、文芸評論家の亀井勝一郎（1907-1966）は『中世の生死と宗教観』のなかで、中世について「ふりかへつてみると、中世ほど死の問題を鋭く提起した時代はない。いやいつの時代でも死の問題はあり、思索の深められるのは当然のことだが、宗教と文学を通して、王朝末期から鎌倉時代をみると、死が「露出」してきたといった感じをうける」（原文のママ）と述べている[註1]。「王朝末期から鎌倉時代」という中世において、死は度重なる飢饉や戦乱のなかでいつ自身にやってくるかわからない得体のしれない畏れるべきものであった[註2]。この得体のしれない圧倒的な出来事の前で、人間はなす術を持たない。宗教の教える地獄も極楽も、死という前提がなければ成り立たない。現代でも死という出来事をめぐる考察は、古びることのなく続いている。

ドイツの哲学者、マルティン・ハイデッガー（1889-1976）が『存在と時間』のなかで死を分析し取り上げているように、死を巡る思索は宗教の領域だけではなく、信と知の両方にまたがっている[註3]。ハイデッガーが『存在と時間』のなかで行った死の現存在分析は、死の交換不可能性・死の没交渉性・死の確実性・死の無規定性・死の追い越し不可能性と分類することができる[註4]。一つ一つ説明せずともその言葉の意味通り、これらの要素は現代人にとって反論しようのないほど確実な死という出来事に関する分析である。一方でこの分析は、死を定義することの不可能性を示す分析でもあり、一つの超越に対する理性の側からの回答と言えるだろう。死を経験するとき主体は、すでに死んでいる（あるいは死につつまる）のであるから、この死という出来事を語ることはできない。それは経験として主体に回収されることのない体験なのであり、他者の死を観て想像し思うことしかできないのである。上述のような定義の不可能性に対して、その正体を指示したいという人間の希求は、信仰を通して何かしらの指示対象を人々に与えてきた。

中世日本に生きた人々は、死とそれに続く来迎という宗教的な空間を、絵画などの造形芸術を通して感受していた。「来迎図」に観られるような、希求され、渴望された空間は、現代においてどのように理解しえるのだろうか。ま

た、希求され、渴望されたこれらの空間は、現代ではすでに失われた空間なのであろうか。本章で考察されるこれらの問題について、あらかじめ見通しを述べておくと、この空間は、第1章を通して考察した彼方への志向のよりプリミティブな形式をもっていると考えられる。また、それは一元的に立ち現われ、感受される空間でもある。そして、これらの空間は、現代では宗教ではなく「宗教的なもの」の空間に、その残滓があるのではないだろうか。そのため、「宗教的なもの」を絵画の中に立ち現わすことができれば、この空間を現代日本画に取り入れることができると考えられる。

### 3-1-2 臨終についての想像力

宗教学者の山折哲雄（1931-）は『日本人と浄土』において、古代から中世にかけて包括的に日本での浄土信仰の流れと救済観を描きだしている[註5]。奈良時代から鎌倉時代へ、浄土の教えは広く日本人の心に浸透していった。空海（774-835）や最澄（767-822）を経て、ときに山岳信仰とも習合しながらそれは日本人の心の奥に流れていった。彼らの求めた空間は、霊鷲山（りょうじゅせん）に代表されるような山に対する信仰でもあり、また此处ではない十萬億土の彼方にある西方浄土でもあり、補陀落浄土でもあった。そしてそれは、空也（903-972）や源信（942-1017）、法然（1133-1212）、一遍（1239-1289）らによってより広められ人々の心を阿弥陀の浄土へと導いていった。

人々は生と死の境界である臨終に想像を馳せ、来迎の瞬間を絵画の内へ出現させていった。源信の『往生要集』にあるような往生の作法は、日本だけではなく、例えば中世のヨーロッパでも、アルス・モリエンディ（ars moriendi 往生術）と呼ばれ、臨終で神父に看取られなければ天国へいくことができなかった。

美術評論家の柳宗悦（1889-1961）は「来迎図」について「おそらく日本で生まれた仏教絵画の中で最も美しい図相を示しているのは、来迎の図である。（略）三尊来迎の図相こそは、日本人の宗教的情緒が生んだ類いなき美麗なる光景といえよう」と述べている[註6]。また、このような図相の裏に「如何に人々が浄土を欣求したか、如何にその想いの切なるものであったか」といった浄土への切実な希求があったことも述べている[註7]。そしてこのような希求としての来迎の姿は「ただ心においてのみではない、視覚においてその幻像を明（あき）らかにすることが出来た」とあるようにまざまざと目の前に立ち現われるものであった[註8]。

また《一遍聖絵》からも分かるように一遍や空也などが布教の対象としていた人々は、貴族だけではなく貧しい人々も多かった[註9]。彼らに最も強く訴

えかけるものは具体的なイメージの世界であっただろう。そのなかで「来迎図」の果たした役割はおおきく、「来迎の思想の一つの特色は、絵画などと深く結んで、まざまざとした幻像として、把握されたことであろう」とも柳は述べている[註10]。源信の『往生要集』にある、視覚的、具体的イメージからも分かるように、浄土門の絵画は（浄土真宗を除いて）、視覚的に把握されるような傾向を引き継いでいるものと言える。そして、そのなかでも「来迎図」は、「来迎の図相こそはむしろ宗教的情緒の生んだ素晴らしい創作だといってよい」と柳も述べているように、その幻像が見事に表現されている[註11]。今日でも、《釈迦阿弥陀発遣来迎図》[図3-1]や《九品来迎図》[図3-2]、《山越阿弥陀図》[図3-3]など、我々はいかに人々がこの来迎の瞬間を希求していたのかが伝わってくる数多くの「来迎図」を観ることができる。

また、《山越阿弥陀図》[図3-3]の中央の阿弥陀如が五色の糸を手にしてることからも分かるように、「来迎図」などの絵画や彫刻は、実用的な機能や目的があった。『往生要集』の「大文第六 別時念仏 第二 臨終の行儀」に「堂の中に一の立像を置き、金箔をこれに塗り、面（おもて）を西に向ける。その像の右手は挙げ、左手の中には五綵（ごさい）の幡を繋ぎ、（略）左手に幡の脚を執らせて、仏に従って浄土に往く想をなさしめる」とあるように、臨終の瞬間に浄土をシミュレーションし、想うといった重要な機能もあった[註12]。

一方で、現代ではこの死の瞬間というものの自体が曖昧なものになっていると言える。それは脳死をめぐる議論のように、心臓が止まるといった古典的な定義だけではすでに定めることができなくなっている[註13]。例えば小説家の埴谷雄高（1909-1997）は『死霊』のなかで「死者の電話箱」なるものを創り出し、段階的な死の姿を描きだしている[註14]。この小説のなかで意識を無くした患者はまず「死者の電話箱」に繋がれ、徐々に肉体の部分の死を経ていく[註15]。そして、肉体の部分の死から意識の断片へ至り「死者の電話箱」は「存在の電話箱」へと変化していく[註16]。ここに描きだされたように、臨終へ向けられた想像力は「来迎図」に限らず、古今東西の人々が関心をいだき表現し続けてきたものでもある。

### 3-2 立ち現れる「場（トポス）」

そもそも臨終の瞬間に観想されるような宗教絵画の空間は、現実と非現実という構図のなかで考えられているのであろうか。そして、現代人は、このような絵画空間をどのように理解していけばいいのであろうか。前節で観みたように、《山越阿弥陀図》[図3-3]などでは、臨終の死の刹那をシミュレーションした空間でもあったのである。それはじかに感受されるものであり、例えば



イタリアの美学者、ジョルジョ・アガンベン（1942-）が「空間的な何ものかではなく、空間よりもっと原初的な何ものかとして考えることに慣れる必要がある」と述べているような「場（トポス）」なのである[註 17]。

前節までの考察からも明らかなように、「来迎図」などの宗教絵画のもっている「場（トポス）」を通常二元論的な構図のなかで理解していくと、たんなる幻想としてその作品の意味を取り逃がしてしまう。来迎はそのまじかに立ち現われているものなのである。現代人は日常の生活のなかで、二元論的な物の考え方に慣れてしまっている。しかし、「来迎図」をめぐる考察で述べたように、宗教絵画の空間では一度そのような物の見方から離れる必要があるだろう。

ここで「立ち現われ一元論」と呼ばれる独創的な一元論を編み出した哲学者、大森荘蔵（1921-1997）の立ち現われという考えを補助にして、もう一度この絵画空間について考察していく。哲学者の野矢茂樹（1954-）によると「立ち現われ一元論」はおもに中期の大森哲学の立場であるが、本論ではそれ以上の深入りは避け、大森の立ち現われに関する言葉を参考に、宗教絵画の空間の一元性について確認していく[註 18]。

大森は「すべての立ち現われはひとしく「存在」する。夢も幻も思い違いも空想も、その立ち現われは現実と同等の資格で「存在」する。そのもろもろの立ち現われが同一体制、さまざまな同一体制の下に習慣的に組織される」と述べている[註 19]。ここでまず、大森のいう「存在」という言葉を捉え直す必要があるだろう。「来迎図」に描かれた空間は、一元的に包括され、ここにおいて非現実とは「非現実という存在」という新しい相貌を表す。「来迎図」の空間は人間の希求が生み出した「非現実という存在」の空間と言え、この空間は作者にとってしっかりと存在しているのである。小倉忠夫が松村の絵画空間に関して述べた「現世でもあり、来世でもあり、また前世でもあるような、日常次元を超えた異次元世界」という言葉もこのように考えた時に理解することができる[註 20]。そしてそれらの作品によって松村の絵画の「場（トポス）」は開かれ立ち現われているのである。

では一度、宗教絵画を離れ絵画芸術として考えると、このような絵画はどのように理解できるのであろうか。ドイツの哲学者のイマヌエル・カント

（1724-1804）は理性の限界を超えた超越的なものについて人間は答えることができないことを明らかにした。そして、このカント哲学に影響を受けた埴谷は、芸術にその限界を超えていく可能性を見出した。埴谷は、芸術の表出のタイプを大きく二つのタイプへ分けている[註 21]。そして、そのどちらも重要であることを言いつつ、「文学をやっているものなら原稿用紙の白い紙、美術のほうのひとなら白いカンヴァス、あるいは白い木炭用紙の前に立たされて、

さて何をどういう風にかくかという原始の出発に逢着するわけです。この場合、芸術家というものは、現実の対象や社会の出来事を写し出す鏡であり、白い原稿用紙や白いカンヴァスはこれらのものを的確に写し出すべき」という記録型の芸術と、もう一方で「それがそうあることだけでは満たされない型の人物がでてきて、変化と転身の夢というか、妄想というかそこにそのものをめぐる様々なヴィジョンが生まれてきて、一つのコップが必ずしもコップであると確実に断定できなくなる。(略) 満たされざる心の側」という渴望型の芸術とに分けている[註 22]。

この埴谷の分類にそって分けてみると、「肖像画」や「風俗画」は記録型の絵画に、松村の作品などは渴望型の絵画へと分けられるだろう。そして「来迎図」などの宗教絵画は、松村の作品の、よりプリミティブな形での渴望型の絵画と言える。

では次に、この渴望が作り出す空間とはどのような空間と言えるのであろうか。アガンベンは「トポス」について「「場」を空間的な何ものかではなく、空間よりももっと原初的な何ものかとして考えることに慣れる必要があるのだろう」と述べている[註 23]。また、柳は「西方浄土を十万億土の彼方に想いはするが、一方に「阿弥陀仏、ここを去る遠からず」とも経に記してある。彼岸はかえって此岸を去ってはあまい。もしも浄土が不二の世界にほかならぬとすると、それは単に穢土を去ったものではあまい。穢土に即して浄土がなければならぬ。ここで浄土はどこまでも穢土ではないが、穢土から離れたその距離の上には在るまい。なぜなら浄土は時空間の次元にはないからである。

(略) その「ここ」とは何処かを指す地理のことではない」と浄土に関して述べている[註 24]。この二人の述べていることを比べてみれば、そこに重なっている領域を発見することができる。

これら異次元的な「場(トポス)」が「来迎図」では立ち現われているのである。そして、これら渴望型の絵画ではこのような「場(トポス)」を対象に絵画が制作されていると言える。また、このような絵画の「場(トポス)」と、浄土教の迎講(むかえこう)の演劇的な空間との比較など、まだ比較検討の余地はあるが、本論では絵画制作に繋がる範囲にとどめ、別の機会に考察をおこなっていく。

### 3-3 彼方をめぐる考察

「山の端に かくるる月を ながむれば われと心の 西にいるかな」という平安時代の歌人、西行(1118-1190)の歌を引きつつ、山折は日本人の美意識に関して興味ぶかい指摘をしている[註 25]。

山折は『万葉集』以降、古くから日本人は「山の端にかかる月」というイメージを繰り返し歌にしてまいりました。万葉歌人たちは「山の端にかかる月」にいち早く着目していた。それは、山の端から出てくる月の場合もあるし、山の端に沈んでいく月もある。この山の端にかかる月というイメージは、ある美的な瞬間をとらえていったものなんですね。否、単に美的な瞬間ではない。我々の生存を脅かしかねない、そういう決定的な瞬間といってもいいでしょう」と述べ、また『新古今集』になると、もっともっと増える。日本人はどういうわけか、この山の端にかかる太陽とか月にこだわり続けている。一つは、やっぱり山の端の彼方に理想的な国土、理想的な世界が横たわっているという信仰があったからでしょう。それから、山の彼方からまれびとがやってくる、異邦人がやってくる、知識がやってくる、—そういう異郷意識が強かったことも、ある新しいさまざまな情報が、山の稜線を越えてこちらにやってくる。こういう感覚と結びついていたからではないかと思うのです」と述べている[註 26]。

古代より日本人が月や山や磐座（いわくら）などの自然物を神性視してきたことはよく言われることであるが、山折によると山の端や水平線にかかる月や太陽に関しても日本人は敏感な視線を投げかけているという。その感覚とは「一言にしていえば、山の稜線の彼方に理想的な国があるという感覚」であり、「あの山の稜線には、独特の世界が隠されている」という感覚であるという[註 27]。たしかに山の端に沈む夕日を眺めているとき、我々はあの彼方へ吸い込まれそうな、宇宙的な郷愁を感じないだろうか。西行の歌より時代を遡り、『枕草子』のなかでも清少納言（966 頃-1025 頃）は、月や太陽に関して「日は 入り日。入りはてぬる山の端に、光なほとまりて赤う見ゆるに、薄黄ばみたる雲のたなびきわたりたる、いとあはれなり」、「月は 有明の、東の山ぎはにほそくて出づるほど、いとあはれなり」と書いており、ただ空に天体があるのではなく、山の端にかかる瞬間に何かを感じているのである[註 28]。他にも山折の言うように和泉式部（不明）など多くの歌人が天体と山の端とともに詠んでいる。

西行も、上記の歌以外にもいくつも山の端を謳っている。例えば『山家集』、上巻 秋には「うれしとや 待つ人ごとに 思ふらん 山の端出づる 秋の夜の月」、「いぎよはで 出づるは月の うれしくて 入る山の端は つらきなりけり」、「山の端を 出づる宵より しるきかな 今宵知らする 秋の夜の月」など、月を多く歌った西行が、秋の夜の月を山の端と観ているさまが浮かび上がる[註 29]。また、来迎の歌を残している西行であるが、彼は高野山にも住んでいた真言宗の僧であり、ここにも日本人にとって浄土が心情的にどれほど浸透していたのかが表れている[註 30]。

山を越えてやってくるもの、それは、まれびとであり、《山越阿弥陀図》[図3-3]では菩薩や阿弥陀なのである。なぜ山越えなのかというところにこの感覚があるのではないだろうか。阿弥陀の浄土が山の彼方にあるという感覚的な説得力である。そして、《山越阿弥陀図》[図3-3]では、ほとんど天体と同一視されているのではないかと感じられる。

次に、より固有の土地に根差した絵画を観ていくと、山の端にかかる天体としてまず思いつくのが根津美術館の《那智滝図》[図3-4]であろう。まさに自然自体を御神体とした滝の背景に金色の日輪が山の端に浮かんでいる。その他にも、日本の実景を絵画の中に取り込んでいる垂迹画の絵画ではこの山の端にかかる天体を見つけることができるのではないだろうか。

安倍仲麻呂(698-770)が「天の原ふりさけ見れば春日なる三笠の山に出でし月かも」と謳った春日は、《春日宮曼荼羅》[図3-5]や《春日鹿曼荼羅》[図3-6]などの垂迹画として数多く描かれている[註31]。そして、これらの作品は、「御蓋山と春日山が重なり、春日山の稜線に満月が上がる」という形式的な特徴を持っている[註32]。さらに、MOA美術館の《春日宮曼荼羅》[図3-7]では、まさにこの山の端と月を起点として、春日の地と本地仏の空間とが繋がれている[註33]。

次に視点を変えて海の彼方というものを考えてみると、山折は「我が国では平安末期のころから、海上の彼方に観音浄土が横たわっているという信仰が盛んになっていた」と述べている[註34]。彼らが命を捨てて向かった、補陀落などの彼方の空間はすでに失われたのであろうか。国文学者・民俗学者の折口信夫(1887-1953)も『古代研究I』のなかで海の彼方へ向かう郷愁に関して「すさのおのみことが、青山を枯山なすまで慕い嘆き、いなひのみことが、波の穂を踏んで渡られた「妣が国」は、我々の祖たちの恋慕した魂のふる郷であったのであろう。いざなみのみこと・たまよりひめの還りいます国からなるからの名というのは、世々の語部の解釈で、まことは、かの本つ国に関する万人共通の憧れ心をこめた語」と述べている[註35]。また、折口は熊野の大王が崎に立った時の心情を「十年前、熊野に旅して、光り充つ真昼の海に突き出た大王が崎の尽端に立った時、はるかな波路の果てに、わが魂のふるさとのあるような気がしてならなかった。これをはかない詩人氣どりの感傷と卑下する気には、今もってなれない」とも語っている[註36]。

このような彼方の空間は、本章で考察したように特殊な位相の「場(トパス)」なのである。柳の述べる「浄土」のように時空間の次元ではなく、あるともないとも言えるような現実と非現実にまたがっている[註37]。そのため、このような空間を表出しようとするならば、詩的、和歌的な空間となるだろう。そして、絵画の場合も、記録型では表現することが難しいだろう。で

は、この西方十萬億土の彼方といわれるときの、「彼方を想う」空間をどのように表出できるのであろうか。このような彼方の空間は、第1章で考察したように、形を変え我々の身近に情緒として漂っていると考えられる。一度宗教の領域を離れて、詩的な空間として考えてみると、例えば詩人、中原中也

(1907-1930)の「一つのメルヘン」にある

「秋の夜は、はるかの彼方に、  
小石ばかりの、河原があつて、  
それに陽は、さらさらと

さらさらとさしてあるのであります」といった詩的な空間が挙げられるだろう[註38]。ここにある彼方の河原は、ある秋の夜にしか存在しない彼方の空間なのである。それは異世界ではなく異次元に、この「場(トポス)」を詩のなかで立ち現しているのである。

### 3-4 彼方と郷愁

現代において《釈迦阿彌陀發遣來迎図》[図3-1]などに観られる宗教的な空間を我々が十全に感受することは困難なことと言える。しかし、現代人でも、寺院や教会を訪れ、その空間に身を置き音楽を聴いたときなど、「何か」荘厳な感情が生じるだろう。このような感情は指し示すことの困難な、気配やざわめきのようなものである。

この「宗教的なもの」の気配は、主題化できず、名指すこともできないような感覚として漂っている。その感情をしいて名付けるならば、折口が大王が崎の波の彼方に魂のふるさと感じたように、「懐かしさ」や「郷愁」と呼べるだろう[註39]。このような感情に明確な輪郭を与えうるような、宗教の言説を現代人はすでに失ったのではないだろうか。あるいは、この領域は元來言語的な領域ではないのかもしれない。おそらく、現代人と必ずしも同じではないが、《山越阿彌陀図》[図3-3]が生み出される山の端と天体の空間への感覚には、このような彼方へ向かう「郷愁」があったのであろう。このような感情は、宗教的な建築物や音楽に限らず、満天の星や樹や岩、美しい夜景や、あるいは工場を見て抱く人もいる。当然、この「郷愁」は、主体の経験の内から現れた「懐かしさ」ではない。では、このような感情はありもしない気の迷いなのだろうか。しかし、例えば大森が「恐怖の感情とは別に恐怖の情というものがあるのでもなく、といて恐怖の感覚が即ち恐怖の情であるのでもない。あるのはただいわば「恐怖の状況」とでもいうべき状況」と述べているように、その状況はなんら偽りのない「懐かしさ」なのである[註40]。

それは大森が「恐ろしさのみならず、およそ喜怒哀樂の情が状況から剥がれて人の「心の中」にあると思うのは妄想である。人間が有情であるのは「心」

があるからではない。有情の世界、有情の状況の中に生きている、それが即ち「心ある」ことなのである」と述べているような図式となる[註 41]。

おおよそ気配のような、主題化できない「郷愁」であったとしても、それは心の内にあるのではなく、外にあるのである。言い換えれば、その感受した体験のその先になにもものかがあるのではなくその状況と言うような気配に抱かれているのである。そしてそれは、「夢も幻も思い違いも空想も、その立ち現われは現実と同等の資格で「存在」する」のである[註 42]。

また、一方で、大森は「造形美術は、絵、彫刻、建築、などの物を作る。実在するものを作る。そのものがたまたま他の何ごとかを「思わせ」ることがある。だが、それはたまたまである」とも述べている[註 43]。しかし、こと絵画に関する見解は上記の大森の認識とは少し別のものとなる。この「たまたま「思わせ」る」という部分は、絵画において非常に重要なものではないだろうか。絵画作品は、実在するモノであってモノではないという二重性を含んでおり、描かれたものと思うものは必ずしも一致しない。しかし、これらの問題は宗教絵画の空間を越え、現代の絵画空間に関わるため、改めて次章で考察していくこととする。

#### 註

- 1) 亀井勝一郎、『中世の生死と宗教観—日本人の精神史研究—』、文藝春秋新社、1964年、11頁。
- 2) 亀井勝一郎、前掲書、11頁には「日本書紀のなかから、内乱、殺人、陰謀、洪水、干害、地震、疫病、天然痘、癩の九種類の恐怖を選びだしておい たが、奈良、平安朝から中世へ進むにつれてこれが拡大する。(略)源平合戦だけでなく、「方丈記」のなかの天変地異、病理餓死等の描写をみてもわかることだ」とも書かれている。
- 3) マルティン・ハイデッガー、『存在と時間 下』、細谷貞雄訳、ちくま学芸文庫、1994年、31-94頁、「第二編 第一章 現存在の可能的な全体存在と、死へ臨む存在」参照。他にもこのような問題に取り組んだものとして、ジャック・デリダ、『信と知—たんなる理性の限界における「宗教」の二源泉』、湯浅博雄・大西雅一郎訳、未来社、2016年などが挙げられるだろう。
- 4) 竹田青嗣、『ハイデガー入門』、講談社選書メチエ、1995年、114-160頁。
- 5) 本論では法然の浄土宗や親鸞の浄土真宗だけではなく山折が『日本人と浄土』、講談社学術文庫、1995年、で述べているように奈良時代に日本へと入ってきた浄土をめぐる広義の浄土教を対象としている。そのため本論で

述べる浄土とは浄土宗や浄土真宗、時宗など広義の意味での浄土に関したものであり、基本的に『日本人と浄土』の浄土観を参考とした。

- 6) 柳宗悦、『南無阿弥陀仏』、岩波文庫、1986年、177頁。
- 7) 註6参照。
- 8) 柳宗悦、前掲書、179頁。
- 9) 網野善彦、『中世の非人と遊女』、講談社学術文庫、2005年、102-117頁。
- 10) 註8参照。
- 11) 註8参照。
- 12) 源信、『往生要集 全現代語訳』、川崎庸之・秋山虔・土田直鎮訳、講談社学術文庫、2018年、327-329頁。
- 13) 脳死をめぐる考察に関しては、立花隆、『脳死』、中公文庫、1988年；立花隆、『脳死再論』、中公文庫、1991年を参照した。
- 14) 埴谷雄高、『死霊』、講談社、1976年、355-370頁。
- 15) 註14参照。
- 16) 註14参照。
- 17) 「はじめに」、註3参照。
- 18) 「中期大森哲学の最大の特徴は「立ち現われ一元論」と呼ばれる立場の確立と展開である。立ち現われとは、世界と主観を媒介する表象のようなものかではなく、世界そのものがじかに露出した姿にほかならない」。大森荘蔵、飯田隆・丹治信治・野家啓一・野矢茂樹編、『大森荘蔵セレクション』、平凡社ライブラリー、2011年、222-223頁。また大森荘蔵の哲学に関しては、野矢茂樹、『再発見 日本の哲学 大森荘蔵-哲学の見本』、講談社学術文庫、2015年を参照した。
- 19) 大森荘蔵、前掲書、293頁。
- 20) 第2章、註36参照。
- 21) 埴谷雄高、『橄欖と瑩窟』、未来社、1972年、83-93頁。
- 22) 註21参照。
- 23) 「はじめに」、註3参照。
- 24) 柳宗悦、前掲書、192頁。
- 25) 『山家集』中、雑の部に収められた歌。『新潮日本古典集成（第四九回）山家集』、245頁。山折哲雄、前掲書、156頁の引用では、「山の端にかくるる月をながむればわれも心の西にいるかな」となっているが、本論は、『新潮日本古典集成（第四九回）山家集』にあわせた。
- 26) 山折哲雄、前掲書、154-155頁。
- 27) 註26参照。
- 28) 清少納言、『枕草子』、池田亀鑑校訂、岩波文庫、1962年、279頁。

- 29) 『新潮日本古典集成（第四九回） 山家集』、89-94 頁。
- 30) 西行の信仰については、亀井勝一郎が前掲書、20-31 頁のなかで「西行の信仰とは一體何かといふことになるが、密教の自力修業を根幹とした「雑修」であつたと一應言ひうるだろう。そのため密教と浄土教とのあひだに、微妙な相克を経験したかもしれない」と述べている。
- 31) 小島憲之・新井栄蔵校注、『古今和歌集 新日本古典文学大系 5』、岩波書店、1989 年、133 頁。
- 32) 関口正之編、『日本の美術 第 274 号 垂迹画』、至文堂、1989 年、38 頁。
- 33) 「本地仏と垂迹神とを画面上方に別の区画を設けて描きならべる。そこは、春日山を描く空間とは異なる空間であることを示して濃い色の別種の空間とするが、その境界線上に双方にまたがり満月を描いて双方の意味をつなぎとめる表現を試みている」。関口正之編『日本の美術 第 274 号 垂迹画』、39 頁。
- 34) 山折哲雄、前掲書、3 頁。
- 35) 折口信夫、『古代研究 I』、角川文庫、1974 年、8 頁。
- 36) 折口信夫、前掲書、7 頁。
- 37) 註 24 参照。
- 38) 河上徹太郎編、『中原中也詩集』、角川文庫、1968 年、184-185 頁。詩集『在りし日の歌』に収録の中的一篇。
- 39) 註 36 参照。
- 40) 大森荘蔵、前掲書、38 頁。
- 41) 大森荘蔵、前掲書、39 頁。
- 42) 註 19 参照。
- 43) 大森荘蔵、前掲書、262 頁。



## 第4章 彼方へ向かう絵画—その志向への試み—

### 4-1 彼方への志向

「彼方へ向かう絵画」におけるこの「彼方に向かう」とは、例えばフランスの哲学者、イマヌエル・レヴィナス（1906-1995）が「現実とその影」と題した論文で述べている「彼方」と同じようなものなのだろうか。この論文でレヴィナスは「彼方へ向かうこと、それはアイデアと交渉し、了解することである」と述べている[註1]。もう少しこの文章へ至るまでを見ていくと、レヴィナスは「世界から離脱すること、それはつねに彼方に向かうことだろうか。プラトンのアイデアの領域へ、世界を司る永遠なるものへと向かうことだろうか。手前への離脱なるものを語ることはできないのだろうか。時間の手前、その「隙間」に向かう運動によって時間の中断を語ることはできないのだろうか」と述べている[註2]。このレヴィナスの視座から見られた彼方は、本論で追ってきた「彼方」とは少し違うものであると感じられる。

レヴィナスが『全体性と無限』のなかで使う「死のあなた」や「顔のあなた」といった使い方は本論と近い距離にあるとは言えるが、レヴィナスの言う「彼方」はおもに「ある (il y a)」から始まり後年の、「存在の彼方へ (au-delà de l'essence)」まで至る存在に主眼が置かれており、彼方が副次的な状態であるため、そこに齟齬が生じているように思われる[註3]。遠く離れた方、むこうの方という～の彼方、彼方の～など「彼方」という言葉は、第三章で見てきたようにまれびとのやってくる空間を立ち現わせる日本語の「彼方」を主眼としている。「高野より 四国は霞む 彼方かな」という日本画家、川端龍子（1885-1966）の歌は、最も素朴で茫漠とした意味での「彼方」が述べられている[註4]。そしてこの「彼方」の不確定性はむしろ日本語の「いつか行こう」や「どこかにある」などして使われるときの「いつか」や「どこか」と共通しているように思われる。だがその一方で、レヴィナスが同じ論文で述べる「作品はありきたりな知覚を延長し、かつ乗り越える。ありきたりな知覚が卑俗化したものや逸してしまったもの、その還元不能な本質を、作品は形而上学的直観と一致しつつ把握する。通常の言語が匙を投げたところで、詩や絵画は話す」という言説には、ある程度同意できるのではないだろうか[註5]。

作家は芸術を通して「何ものか」を表出する。そしてその謎は彼方へ向かいまた彼方からやってくる。レヴィナスの考えるユダヤ教的な超越者を巡る認識とは、若干のずれを生じるが、あえて言葉で言うとするればそれは気配や、情緒あるいはそれらの残像と言わざるをえないものなのであろう。しかし、言葉として語られたときにその不定形なものは失われてしまう。そして、この不確かなものを取り巻くざわめきに関して、前章では主に臨終と彼方に関して論を進めてきた。しかし、それは星や月であっても我々は自身を超越したものを感じ

ることができる。また、レヴィナスのように「顔の彼方」に無限を観ることとも繋がった感性と言えよう。そしてそのような空間で時間や存在は、現実と夢というような二元的な構図ではなく、一元的にその両方が立ち現われる。そして、有限者とそれを超えた他なるものとの視座のなかで、感じ、考えられた世界を表現することにより「芸術は不分明化という出来事そのものであり、夜の到来であり、影の侵入」を行うと言える[註6]。言い換えるならば、死や神、時間、あるいは天体といったものとの対比を通じて、その不均衡な世界に均衡を与え乗り越えていくと言える。

「主が去りたまうた《彼方》から新しい早馬が来る。

わたしが行きつく地の涯から、

おそらくそれは翼をつけて次次に發つ。」[註7]。

詩人の鷺巣繁男（1915-1982）の「風の歌」にあるこの主が去った《彼方》のようなものを本論は、この章まで考察してきたのではないだろうか。そして、それは「向かう」というベクトルによってその対象を失いつつも気配の世界として開かれていく。そして、絵画は「開かれ」として世界と観者を繋げていく[註8]。

そこで今度は「彼方へ向かう」の、「へ向かう」というベクトルとは何を指示しているのかを整理していく。第3章で考察した宗教絵画の位相を参考にしつつ、A=観者、B=絵画、C=到達地点（宗教的空間）とすると、「来迎図」などの宗教絵画ではA→Cへと一直線上に志向のベクトルは向かって行く。そしてこのA→Cの間を媒介するものとして絵画BがありA→B→Cとなる。では、このCを失った現代ではこのような絵画はA→B→○となり、その向かう到達地点を失う。そこでB→○へ向かう残されたベクトルを救いあげるにはどのようにすればよいのだろうか。現代はこのCを失いB→が取り残され、それすらも失われつつある時代と言える。むしろこのような中世的な絵画の志向を否定することに近代絵画が成り立って来たのかもしれない。ここでB→を→○（宗教的なものの空間）を含め絵画に取り込んでいく。その場合に（B→○）を一つの「場（トポス）」として捉え、A→（B→○）→というかたちをとる。そして、この不確定な「場（トポス）」を召喚する→が彼方への志向と言える。

ここに至って本研究の制作に関する凡そのキーワードを得ることができたと考える。前述のA→B→Cの場合は描かれるものはCとしてあり、いかにして観者にB→Cへと至る世界を召喚することができるのかということが、画題と描写などを含めたが画家の力、テクニクと言える。また、現代において異界的な次元は集団の共同的な幻想の産物ではなく、各人の観念的な世界に含まれていると言える。前者の場合Cは枕詞などにもあるように、ある程度の共同幻想として与えられた形象であるが、後者のような彼方へ向かう「場（トポス）」、

(B→O) に関しては統一的な型があるわけではない。むしろ一旦その対象を失ったところにこの絵画はある。

#### 4-2 作品の自律性について

作家が作品を描くということを、我々はどのようにとらえればよいのであろうか。前章まで考察をしてきた「彼方へ向かう絵画」は、具体的にどのようなものとして表現されるのであろうか。そこでまず、すくなくとも本章で述べる絵画作品とはどのような性質を持ったものを明確にしておく必要があると思われる。

当然ことであるがそもそも絵画作品とは描かれたものを差す。そのため未だ描かれていない絵画は絵画作品ではなく、そもそも絵画ではないのである。絵画の元がありそれを画布なり和紙なりに描いていくことによって絵画が顕現するのではなく、描かれることによって絵画はその瞬間に立ち現われてくるのである。フランス文学者の湯浅博雄（1947-）が文学の場合で述べているように、小説はその文体で書かれることによって存在するのである[註9]。絵画の場合も、その運筆、色彩、素材の（油絵具や岩絵の具）のテクニカルな（マチエールを含む）使用法によって始めて存在する。

何かを表現しようとする者は、ごく一部の例外を除いて初めからは自身の目指している表現に血肉を伴うことができない。そして表出しようとしている作品に必要な内容の表出方法と技術とが一致し、表現が何ものかを脱し作品として独自の位相を表し始める。その時に初めて作品は、自律性を持ち始める。これは逆の言い方も成り立つ。独自の位相を持ち、その位相で語られるものが作品と呼びうる。ある作品がその作者によってあるいは作品によって固有な位相である場合、これを作品の自律性と呼べる。では本論の目指すべき作品の自律性とはどのようなものになりえるのだろうか。これまでの各章で得た作品の志向・作品の場・作品の性質をまとめると（表1）のようになる。

彼方へむかう絵画の自律性			
作品の	志向	彼方	観念的・幻想的
	場（トポス）	異次元的空间	非言語的・非日常的
	その他	気配	宗教的なもの

これを本論では「作品の自律性」と呼ぶ。（表1）

そしてこのような観点から観た場合に、「彼方へ向かう絵画」が従来の日本画のもつ花鳥風月や雪月花、また歴史画、美人画、風景画などのコンテクスト

からいかに離れた距離にあるのかが分かる。そして、ここに至って本研究は、近代以降に作り上げられた日本画のコンテクストを逸脱していく。

#### 4-3 絵画におけるパトファニー

ある石が他の石と区別された「聖なる石」となる時、その石に聖なるものの顕現が表れたものと見做す。このような現象は、民俗学などでヒエロファニー (hierophany) と呼ばれる。またキリスト教神学では、あるものに聖性が宿り、そのものが特殊な聖別された存在になる場合に、聖なるものの顕現の感受をテオファニー (theophanie) と呼ぶ。そしてこのようなキリスト教神学をふまえてフランスの作家・画家のピエール・クロソフスキー (1905-2001) はパトスの顕現をパトファニー (pathophanie) と名付ける。ここでクロソフスキーの言うパトスとは「言語に代表される象徴的な構造をすり抜けるような一種の強度をもった欲望やエネルギー」としての情念のことである[註 10]。そしてこのパトスが蠢く場こそ身体なのである。そしてクロソフスキーはそのような身体を差して基体 (シュポ) と名付ける。この人間の意識に上がってくる象徴的・言語的=論理的な思考など、理性の及ばない無意識領域にあるパトスが蠢く場こそが基体 (シュポ) である。そしてこの基体 (シュポ) という頭のない身体=情念の躍動する場としての身体を表現することによりクロソフスキーは作品にパトスを顕現させることを目指す。

活人画の相貌を見せるクロソフスキーの絵画作品はこのような意図のもとに制作されている[図 4-1]。作者の理知的な言語を越えたものが、絵画において「パトファニー」として現れる。このクロソフスキーの絵画によるパトファニーという見解は、非現実に関して考察してきた第2章の松村に関する絵画論とともに本章の絵画論に道筋を与えてくれるように考えられる。

また作品に現れたパトスは作者の内奥から生まれるものであるため、第1章で龍子に関して述べたように、作者自身にも意識しえない無意識的なもの、謎を多く含む[註 11]。パトスが作者の内側でどのような作用をもたらすのか、そして作品に現れたパトスを我々はどのように把持することができるのか。これらの点についてクロソフスキーは、作品に現れたパトスに関してどのように考えているのだろうか。このパトファニーをめぐる図式のためには、クロソフスキーの言う意味でのシミュラクル (simulacre) という概念を一方に置く必要があるだろう。

クロソフスキーによれば、ニーチェの言うような「力 (へ) の意志」とは、「情動の原初的形態」であり、「強度」とも言われるこの「情動の原初形態」内部から不意に「記号」(幻想・ファンタスム) が現れる[註 12]。しかしこの「記号」(幻想・ファンタスム) はそのまま意識へと外在化されるわけではな

く、外在化に伴い複製化される。そしてその過程で当初の「記号」（幻想・ファンタズム）は把持可能な略記された「記号」へと変更が行われる。この「記号の略記」によって行われる「意図せざる幻想の意図的な複製」のことをクロソフスキーは「シミュラクル」と名付けている[註 13]。このクロソフスキーの図式を言い換えると、人間の身体を持つパトスは、無意識の領域で運動している。ある時このパトスが外在化してきて我々に何らかのイメージや幻想を見せる。この幻想をクロソフスキーはシミュラクルという。当然パトスの記号は我々が感受することはできない。そこでこの記号は、我々のレベルへ略記され複製される。これがクロソフスキーのシミュラクルの大まかな構図である。そしてこのようなシミュラクルされたパトスを作品内に含みこむことにより作品は「シミュラクルとしてのタブロー」として「不可視で伝達不可能なファンタズム」を模擬し表現していく[註 14]。

この理性的な世界ではないパトスが躍動するカオスな世界は、言い方を変えれば近代の人間がひたすらに価値を見出していた言語的な世界への問いと言える。そしてこのシミュラクルは芸術作品においてシミュレーションされることにより創造的な力を発揮する。理路整然と整理された積み木のような思考の他にもっとカオスな思考があることは感じる事ができる。しかし、そのような思考は決して文章の型を取れない。ロカンタンが言葉を失い、文節を失った世界に嘔吐するような世界でもある[註 15]。前節の作品の自律性において見たように、日本画家の多くはこのような領域を対象化しようとはしなかった。また、それは日本画をめぐる環境のコンテクストを変更しない保守性によるものが多いとも思われる。

ここでいうシミュレーションを制作であると考えれば、このクロソフスキーの絵画に対する図式は、本論の考える「彼方へ向かう絵画」における図式に非常に近いところにあると思われる。パトファニーやパトスについての細かな分析は本論の目的ではないので、「不分明な（パトス）」と括弧にいれ、作者の外部により引き起こされる、「不分明な（パトス）」は、当然作者のパトスによるものであるが、制作において作者は依代のような受動的・感受的な状態に置かれている。そして、このような感性の状態が生み出す表現は作者の意図をこえた「不分明な（パトス）」なのであり、芸術作品の個を超えた部分であると思われる。それは、おそらく心理学では深層意識や無意識と呼ばれ、東洋では阿頼耶識と呼ばれるようなものを多分に含んだ領域であり、宗が＜宇宙語＞として宮沢賢治の作品に見出したものである[註 16]。

そして、第3章で考察したように「不分明な（パトス）」は作者の内側にあるのではなく、むしろ外側にあるといえるのではないだろうか。そして、この気配・情緒の空間を生み出すものは、特定のモチーフではなく「場（トポス）」

となる。各々の物体同士の交感によって立ち現れる空間なのである。そして、その空間の中で芸術作品本来の、モノであってモノではないという二重性が立ち現れ、芸術作品は隠しつつ開示する。

#### 4-4 作画というシミュレーション

本節では、本章のはじめに見た「彼方へ向かう」というベクトルの図式に、もう一つの要素を加えなくてはならない。それはA=観者がA'=制作者であるという状態である。少なくとも制作途中から、発表まで作者は、A=A'という状態にある。あまつさえ場合によっては、展覧会などで自作の解説と言う再-解釈をしなくてはならない。しかし、「彼方へ向かう絵画」はむしろ言語化、文章化を拒むような領域にあると言える。また、絵画制作は作者の主観性を表現している以上、作者にとって作品を鑑賞することは間主観的な状態に居ることになる。何重にも繰り返されるA=A'の間主観的状态において、「彼方へ向かう絵画」の自律性以上を述べることは、むしろ作品を契機としたフィクションを述べているに過ぎないと言える。このような方向からは、作品の自律性以上のことは述べるできないため、具体的な作品を挙げつつ、制作上の課題を分析し、本研究の実践を行っていく。

「彼方へ向かう絵画」は、これまでの考察で明らかのように、ある特定のモチーフなり風景なりを描くことに主眼が置かれているわけではなく、描かれた各モチーフやその景によって織りなされる空間を創り出すことを目的としている。このような煩瑣な手続きを行って表現される作画は、整合性のある三次元の空間を描き出すことは目指してはいないが、イメージとしては作庭に近いものであるかもしれない。物を描くのではなく、「場（トポス）」を描いていくのである。本論を通して考察してきた創作における観念的なもの、幻想的なものという、現実と非現実にあたがる広大な領域を、絵画の「場（トポス）」としてどのように立ち現らせていけるか。これまでの各論で要素として取り出したこの「彼方へ向かう」志向をどのように制作へと還元していけるのだろうか。

2019年に、博士前期課程の修了作品として《祭禮》[図4-2]を制作した。《祭禮》[図4-2]において、見立てや、絵画空間の組み替えを行い、宗教絵画に観られるような絵画空間を表現することを目指したが、その方向性はあまりにも漠然としたものであった。そして、その後に考察を進めていき「彼方へ向かう」という一つの方向性を得ることによって、宗教絵画の持つ特殊な空間を現代日本画の中にどのように取り入れていくのか、という課題を持つこととなった。

そのなかで、宗教絵画の空間は、現代において情緒などの気配として感受されるものと考えられ、この考察をもとに《祭禮》[図4-2]の画面構成の方法

を援用し、《対偶》（2019年）[図4-3]を制作した。この作品も《祭禮》[図4-2]と同じく見立てを応用し祭儀的な空間を自然の中に作り出そうとした作品である。そして、《祭禮》[図4-2]と比べて、より流動的な形態をこの空間に挿入することにより、見立てだけではない表現の幅を得ることに成功した。また、日本画材のもつ物質感や水分をコントロールすることによって生み出される表現は、不定形な形を画面の中に入れようとする場合に、非常に適していることを再認識することができた。

そして、同年の《寧ろ虚空を喰らうか》[図4-4]では、《祭禮》[図4-2]の形態的な方面ではなく、作者の空間へ志向を意識的に考えた作品である。そのなかで、まず作者の志向を変化させるためにオマージュとして作品を制作することにした。美術におけるオマージュという行為は、作者の内に一つの超越的な領域への志向を生み出すものと考えられる。ある人物へ向けて制作を行うとき、これは遙かという時間的な隔たりに限らず、時空的なものを超えた空間を拓いているといえる。《寧ろ虚空を喰らうか》[図4-4]を描くにあたってその対象としていたのは、富士講行者の伊藤伊兵衛（1671-1733）である。伊藤は近世中期の富士講中興の祖といわれる富士講行者であり、往時、飢饉が長引きピークに達しようとするなか、自らを「身禄」と名乗り救世のため富士山頂で断食入定した人物である[註17]。そのような「身禄」の姿を凝視していくうちに、その視線は、なくてあるという空間を立ち現わせていく。そして、このなくてあるという空間が制作によって絵画化され開かれていく。その空間は観念も、気配も、その間の思考をも包括するような渴望のなかの空間であると言える。

翌年の2020年に入ると、上記のような制作を進めていくなかで、このような空間を表現するために、描く空間自体に何らかの操作が必要であると感じられるようになった。人間の境界的な想像力の世界を絵画で表現するためには、より複合的な空間を創り出す必要があると考えられ、そのような制作の例として第2章で考察したように、松村の作品を挙げることができる。松村が制作で使用したように文字と具象の並列などの次元の異なる要素を配したポリフォニックな画面構成は、本論で考察してきたように、渴望された空間においてより複合的な表現を可能にする。そして、本研究の制作で行うポリフォニーは、言葉を画面の中に組み込んでいくのではなく、より抽象的な要素として線や図形といった幾何学的なものに変更し、言語のもつ意味という要素をできるだけ排除していく。また、このような絵画空間でのリアリティーというものは、画面のなかのリアリティーであり、必ずしも写実的な表現である必要のないことも、本論の考察を通して確認することができた[註18]。

2020年に制作された《丘と椅子》[図4-5]や、《根とカゲ》(2020年)[図4-6]などは上記の制作上の問題を、実践し制作したものである。これらの空間は、一般的には幻想的と言われる空間であるが、描かれたものの向こうに観者が何ものかを感じていくような空間を表現していくことを目指した。制作によって絵画化された空間は、なくてあるという絵画の「場(トポス)」でなければならない。それは、我々をより広い視点へと導くものとして、幾何学的な図形のリズムや天体に代表されるような彼方への視線を含んだヴィジョンとして絵画に立ち現れてくる。

また一方で、このような制作方法と並行して、より根本的に我々が日常的に居るのではない絵画空間を磁場として作りあげることを目指し《SUSA》(2020年)[図4-7]を制作した。この作品は、スサノヲという言葉をもとに、磁場を作りあげるという意識で制作された。スサノヲを磁場として捉え、今までの制作の手順とは真逆に、描きながら要素を足していくという方法で、固定化していた制作のプロセスを解体した。そのため、決して作品としての完成度は高くないが、博士後期課程での制作において一つの転換点となった作品である。

上述の博士前期課程からの制作の延長線上にあたる《対偶》[図4-3]や、《根とカゲ》[図4-6]と、博士後期課程で新たに実験的に行っていた制作である、《寧ろ虚空を喰らうか》[図4-4]や、《SUSA》[図4-7]というこの二つの流れを2021年において混交していった。まず、《百合のカゲ》(2021年)[図4-8]や《夕暮れ》(2021年)[図4-9]などの比較的サイズの小さな画面では、次元の異なった要素を画面のなかに入れ、およそ本来であれば破綻するような組み合わせでも、絵画作品として成功していると言える。また、この二つの流れを汲み合わせることにより2021年の《閼/流入・流出》[図4-10]に観られるような、より「場(トポス)」を描く志向というものを表現することができるようになった。そして、このような表現は《流れる》(2021年)[図4-11]などの大作へと繋がっていく。

また、《夕暮れ》[図4-9]以降の多くの作品で、画面内に黄昏など、世界が入れ替わる時間帯の空気感や色味を取り入れていくこととなった。それは第3章でみてきたように、その世界が変わるとは、私(作者=観者)が変わっていく瞬間であり、彼方への志向はそのような瞬間との親和性が非常に強いと考えられる。そして、《流れる》[図4-11]の制作を通して、ポリフォニーに関する課題などを見つけることができ、これらの要素の統合とテクニカルな部分の確認をふまえ、《宵の間隙》[図4-12]を制作した。そして、これらの課題の解決の見通しを得て研究作品の制作へと進んだ。



#### 4-5 研究作品《闕/私語する杜》の方法論

では、これまでの実践と考察を踏まえ研究作品《闕/私語する杜》に結実した「彼方へ向かう絵画」の方法論を改めて分析していく。

まずこの絵画空間は、いわゆる通常の風景画とは異なり「場（トポス）」を立ち現すことを目指している。そして、そのような絵画空間は、宗教絵画などの持っていた渴望型の絵画が描きだす空間である。そして、ここでこの渴望型の絵画を制作するために前述のクロソウスキーが、一つの道筋を与えてくれる。クロソウスキーは「シミュラクルとしての絵画」（原文のママ）、や「ヘルメス・トリスメギストスへの回帰（芸術作品におけるデモンたちの共働について）」などの独自の絵画論のなかで、「シミュラクルとステレオタイプとのあいだには或る可変的な関係が存在する。（略）ステレオタイプそれ自体は、何よりもまずわれわれの視覚的、触覚的、あるいは聴覚的な把握の規範的図式、われわれの基本的な受容性を条件づけている図式化に応じるものである」（原文のママ）と述べている[註19]。また、「ステレオタイプとは、慣用に墮しありきたりの解釈に委ねられシミュラクルたちの残滓にほかならない」（原文のママ）とも述べている[註20]。

このようにステレオタイプの効能を考えいくと、宗教絵画のステレオタイプ化された表現には、未だシミュラクルの残滓があるのではないだろうか。そこで研究作品では、特定の「山越阿弥陀図」ではなく、金戒光明字の《山越阿弥陀図》[図3-3]や禅林寺の《山越阿弥陀図》[図4-13]と言ったいわゆる

「山越阿弥陀図」を想起させうるような空間を援用し、この空間を渴望したであろう人々のシミュラクルの残滓をすくい上げていく。そして、それによって宗教ではなく「宗教的なもの」の領域を開いていくことを目指した。

次に、研究作品《闕/私語する杜》の絵画の「場（トポス）」とは、どのような性質と言えるだろうか。第3章で考察したように「彼方」は、郷愁と近い感情を想起させる。そして、この郷愁は、どこから由来するのかと考えると、自身が異邦にあるからこそ郷愁は感じられる。それは、この世界に異邦人としてあることであり、それが「彼方へ向かう絵画」の世界とも言えるだろう。

この彼方→郷愁→異邦→彼方という螺旋運動は、当然初めの「彼方」と次の「彼方」は必ずしも同一のものではないが、この閉じることのない螺旋を、「彼方性」と言うことができる。そしてこの「彼方性」の内に「彼方へ向かう絵画」の「場（トポス）」がある。そしてこのような特殊な「場（トポス）」を、表現するためにはポリフォニーが必要とされる。これまでの制作を経て、本来ならば、およそ一枚の絵に内包されることのない要素を絵画のなかに持ち込むことが可能となった。具象と、図形などの幾何学的な形態によって画面にリズムや異次元性を内包させる。そして、《対偶》[図4-3]や、《流れる》

[図4-11]に使用した不定形なものの捉えどころのなさは、第1章のミイラでも分析したように、境界的なものを視覚的に表出する。研究作品の場合、銀泥であるが、これは、絵具の流れとも言えるが、何かの具象にも観えうる。それは絵具（マテリアル）と描写との境界、モノとモノの手前を、この「不定形なもの（アモルフ）」として絵画に入れることにより、左右上下といったものとは違う次元の広がりや絵画の内に組み込み、特殊な絵画の「場（トポス）」を立ち現すことである。以上の方法論によって、研究作品《闕/私語する杜》は制作された。

この研究作品は、博士後期課程での制作研究の集大成としての作品であり、また本論のテーマである「彼方へ向かう絵画」の実践としての目指すべき方向性を指し示している作品とも言える。

#### 註

- 1) エマニュエル・レヴィナス、『レヴィナス・コレクション』、合田正人訳、ちくま学芸文庫、1999年、306頁。
- 2) エマニュエル・レヴィナス、前掲書、305-306頁。
- 3) 『全体性と無限』のなかで「かなた」と訳しているものは、「au-delà」「au-dessus」であり、「その先（向こう）に」、「上に」「上方」といった意味である。「死のかなたでも意味の……」、エマニュエル・レヴィナス、『全体性と無限（下）』、熊野純彦訳、岩波文庫、2006年、129頁。「顔のかなたへおもむく顔」、『全体性と無限（下）』、178頁。などが挙げられる。また、レヴィナスのもう一つの主著『存在の彼方へ』は省略しなければ、『Autrement qu'êtré ou au-delà de l'essence（存在するとは別の仕方、あるいは存在の彼方へ）』である。
- 4) 川端龍子、『川端龍子 詠んで描いて四国遍路』、小学館、2002年、190頁。
- 5) エマニュエル・レヴィナス、前掲書、302頁。
- 6) エマニュエル・レヴィナス、前掲書、306頁。
- 7) 鷺巣繁男、『詩集 行為の歌』、小澤書店、1981年、17-20頁に収録の「風の歌」からの一節。
- 8) この「開かれ」に関してはジョルジョ・アガンベン、『開かれ 人間と動物』、岡田温司・多賀健太郎訳、平凡社ライブラリー、2011年を参照したが、本論では、アガンベンよりリルケの「開かれ（das Offene）」に接近していると思われる。
- 9) 湯浅博雄、『聖なるものと＜永遠回帰＞』、ちくま学芸文庫、2004年、243-284頁。「第7章文学・芸術の経験と＜真実＞」を参照のこと。

- 10) J・デリダ、G・ドゥルーズ、J=F・リオタール、P・クロソウスキー、『ニーチェは、今日？』、林好雄・本間邦雄・森本和夫訳、ちくま学芸文庫、2002年、71-126頁の林好雄による解説「陰謀とパロディ」を参照のこと。またクロソフスキーに関しては主に大森晋輔、『ピエール・クロソウスキー 伝達のドラマトゥルギー』、左右社、2014年を参照した。
- 11) 第1章第4節「彼方に向かうこと」を参照のこと。
- 12) 註10参照。
- 13) 註10参照。
- 14) 大森晋輔、『ピエール・クロソウスキー 伝達のドラマトゥルギー』、左右社、2014年、11頁、293-317頁の「第六部 絵画論における伝達 第一章シミュラクルとしてのタブロー」及び、ピエール・クロソウスキー、『ルサンブランス』、清水正・豊崎光一訳、ペヨトル公房、1992年、85-170頁の「第2部 絵画的伝達におけるシミュラクルの魔を祓う機能」を参照のこと。
- 15) ジャン・ポール・サルトル、『サルトル全集 第六巻 嘔吐（改訂版）』、白井浩司訳、人文書院、1951年、146-156頁。また、井筒俊彦、『意識と本質』、岩波文庫、1991年、10-15頁のなかでも、井筒のいう「本質」脱落の状態として、主人公・ロカンタンの嘔吐体験が挙げられている。
- 16) 宗左近、前掲書、78頁。
- 17) 宮田登、『ミロク信仰の研究 新訂版』、未来社、1975年、155-163頁。
- 18) 第2章「松村光秀の絵画作品からみる非現実のリアリティーについて」を参照のこと
- 19) ピエール・クロソウスキー、前掲書、109-121、143-150頁。
- 20) 註19参照。

## おわりに

研究作品《闕/私語する杜》を制作することによって、本論で考察してきた「彼方への向かう絵画」というものの具体的な方向性を得ることができた。それはまだこの広大な非現実の領域のほんの一部分にすぎず、またここから新たな研究として繋がっていく。

本論で扱ったさまざまな作品は、年代も地域もばらばらであるが、それは人間の想像力の幅広さと、その奥にある共通項を現代の視点から取り出すことを目的としていたからである。そして、このような比較から新たな要素や解釈を生み出し、制作へと還元していけると考えた。それは、ともすると牽強付会となるおそれもあるが、本論でおこなった論考は筆者が作者に成り代わり何かを述べたものではない。

龍子の《夢》[図1-1]という作品のから始まったこの「彼方」をめぐる考察は、各論で導きだされたさまざまな要素を制作へと還元していった。例えば、第1章では、モチーフとしての中間的・境界的なものを、ミイラの描写から読み取っていった。このミイラの顔の見づらさは、その向こうへと観者の視線を導いていく。このような要素は後に、制作のモチーフとして「不定形なもの（アモルフ）」として筆者自身の絵画制作へと組み込まれていった。また絵画の志向という特殊な区分によって、これまでにない日本画のコンテクストの読み方が可能になったのではないだろうか。

第2章での松村の絵画作品の考察では、松村の「場（トポス）」と作品との関係を考察していった。また、この松村の作品の分析は、後にポリフォニーという制作論へと結びついていった。このポリフォニーを援用することによって、作品制作の研究は深まっていったと言える。

第3章では、「来迎図」や「垂迹画」の絵画空間を考察していった。これらの絵画空間は、その一元性によって現代から観れば特殊な位相にあると言える。しかし、第1章で考察したように宗教絵画の宗教性を失った空間に現代の「彼方」が漂っている。そこで古代の「彼方」へ向けられた視線を和歌とともに振り返っていった。そして、この古代の志向には、現代に通じる感覚があり、この「彼方」への視線を取り込むことにより、宗教絵画に観られる特殊な位相を創作へと還元していくことを目指した。そこで、研究作品《闕/私語する杜》では、いわゆる「山越阿弥陀図」を想起させるような形式を使い、宗教絵画のステレオタイプな形式をあえて使用した。

第4章では、これまでの考察をふまえ、現代で制作を進めていくための絵画論として「彼方へ向かう絵画」を作りあげていった。また、前述のポリフォニーによって、何重かの重なりをもった表現を一枚の絵画に組み込むことがで

き、より複合的な絵画空間を作ることができた。そして、この方法論は今後もさまざまな発展が可能である。

また、第4章で考察した「彼方性」は、単純な意味での彼方の～や、～の彼方ではなく、本論で考察してきたいくつかの意味を持つ「彼方」が織りなす性質としての「彼方性」と言える。これは、便宜的に意味を持つと述べたが、本来は語りえないもの、文章化を拒否するようなものと言える。そのため本論では気配と述べているものであり、この気配をより深化していくためには、作品を制作し考察を進めていかなければならない。

第3章の空間に関する考察からも分かるように、作者や観者自身の内面を深く掘り下げていくことは、すなわちこの世界の内面を掘り下げていくことでもある。そのため、このような制作は論考ならざる論考とも言える。そして、当然のことであるが、このような制作に伴い、作者自身も彼方へと向かって行く。ここから先の考察は本研究の範囲ではなく今後の課題となるが、それは、絵を描くことによって、描いている本人を乗り越え、重なっていく感覚と言えるだろう。

本研究に話を戻すと、「彼方へ向かう絵画」では、観者に彼方から郷愁へ、そして異邦へと至る「彼方性」を立ち現わす「場（トポス）」を描きだしている。それは世界の異次元性を描きだし、異邦人としてこの世界に在ることで世界の別の一面を出現させる。そしてその時「彼方へ向かう絵画」の「彼方性」とは、今日のさまざまな暴力と悪意にあふれた世界で、一つの倫理となるのではないだろうか。

図版



図1-1 川端龍子、《夢》、1951年、紙本彩色額装、151.1×242.4cm、龍子記念館

出典：新潟県美術博物館編、『大正から昭和へ 日本画の激流—川端龍子を中心に—』、1989年



図1-2 《三人の死者と三人の生者》、14世紀後半、ズビアゴ（イタリア）、サクロ・スペコ（ベネディクト派修道院）壁画

出典：門崎敬一編、『太陽9月号 No.375 特集 死を想え。』、平凡社、1992年

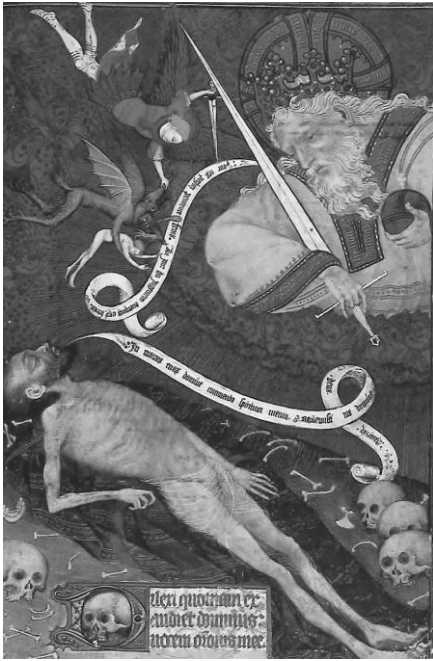


図1-3 《魂のゆくえ》、  
『ロアンの祈禱書』挿絵、  
15世紀初頭、パリ、フラン  
ス国立図書館  
出典：門崎敬一編、『太陽9  
月号 No.375 特集 死を想  
え。』、平凡社、1992年



図1-4 松村光秀、《なわ、とんで》、1980年、キャンバス・油彩、  
162×130.3 cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年



図2-1 松村光秀、《身勢打鈴 I》、1973年、キャンバス・油彩、彫刻の森美術館  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年



図2-2 松村光秀、《昇華》、1984年、金屏風・油彩、210×180 cm、佐喜眞美術館  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年





図2-3 松村光秀、《蓮天・鈴の地》、1986年、和紙・コンテ、88×65 cm

出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年



図2-4 松村光秀、《身寒図》、1982年、屏風・油彩、180×180 cm、佐喜眞美術館

出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年

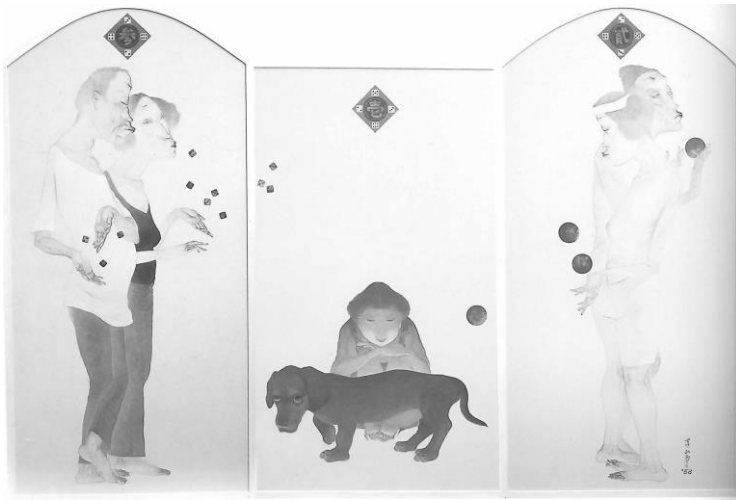


图 2-5 松村光秀、  
《壹·弍·参》、  
1983 年、板·油彩、  
180×260 cm  
出典：島田誠他編、  
『松村光秀作品集  
「姿」』、光琳社、  
1998 年



图 2-6 松村光秀、《雨日·好日》、1986 年、板·油彩、184×213 cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998 年

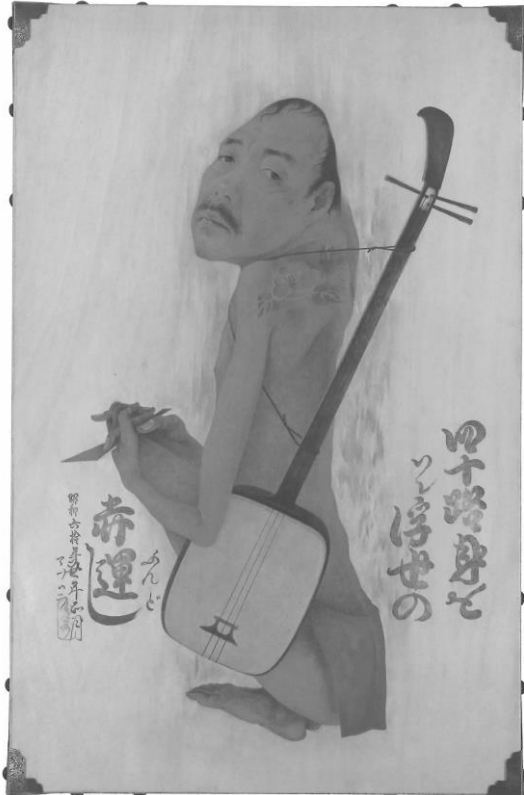


図2-7 松村光秀、《自画像（赤運し）》、1985年、板・油彩、70×46cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年

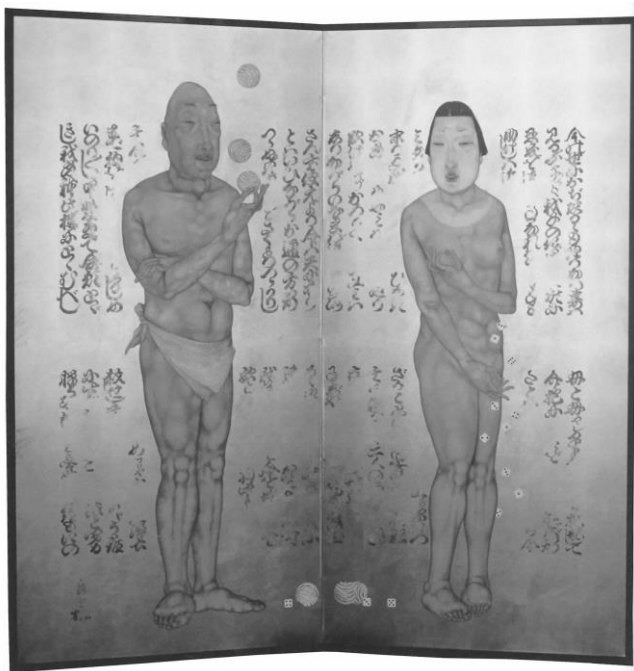


図2-8 松村光秀、《誘い》、1981年、金屏風・油彩、180×180cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年



図2-9 松村光秀、《誕生》、1989年、板・油彩、20×80 cm  
 出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年



図2-10 雪村周継、《琴高仙人・群仙図》（部分）、16世紀、三幅：紙本墨画、  
 中：121.5×54.0 cm左右各：121.0×56.0 cm、京都国立博物館  
 出典：東京藝術大学大学美術館・MIHO MUSEUM・読売新聞社編、『特別展 雪村 奇想の誕生』、2017年



図2-11 《一遍上人・真教上人像》、14-15世紀、絹本墨画淡彩、51.8×40.5 cm、金蓮寺  
出典：・京都国立博物館・朝日新聞社編、『国宝 一遍聖絵と時宗の名宝』、2019年



図2-12 松村光秀、《身語》、1986年、板・油彩、213×184 cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年



図2-13 松村光秀、《身之鈴》、  
1978年、キャンバス・油彩、162  
×112 cm、佐喜眞美術館  
出典：『第1回 明日への具象  
展』、日動出版、1979年



図3-1 《釈迦阿弥陀発遣来迎図》、  
13世紀、絹本著色、131.8×59.1 cm、  
雲辺寺  
出典：中野政樹・平田寛・関口正之  
編、『日本美術全集 第7巻 曼荼羅と  
来迎図 平安の絵画工芸 I』、講談社、  
1991年



図3-2 《九品来迎図》、  
13世紀、絹本著色 三幅、各  
137.0×95.8 cm 滝上寺  
出典：中野政樹・平田寛・関  
口正之編、『日本美術全集  
第7巻 曼荼羅と来迎図 平  
安の絵画工芸 I』、講談社、  
1991年



図3-3 《山越阿弥陀図》、  
13世紀、絹本著色 三曲屏  
風、101×83 cm、金戒光明寺  
出典：中野政樹・平田寛・関  
口正之編、『日本美術全集 第  
7巻 曼荼羅と来迎図 平安  
の絵画工芸 I』、講談社、1991  
年

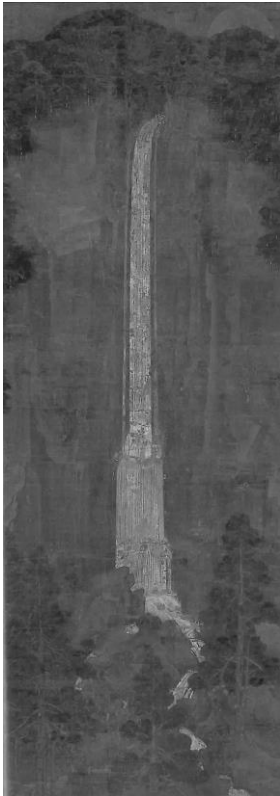


図3-4 《那智滝図》、13-14世紀、絹本着色一幅、  
160.7×58.8 cm、根津美術館  
出典：関口正之編、『日本の美術 第274号 垂迹画』、至文堂、1989年



図3-5 《春日宮曼荼羅》、14世紀、個人蔵  
出典：関口正之編、『日本の美術 第274号 垂迹画』、至文堂、1989年





図3-6 《春日鹿曼荼羅》、13世紀、絹本著色  
一幅、陽明文庫  
出典：関口正之編、『日本の美術 第274号 垂  
迹画』、至文堂、1989年



図3-7 《春日宮曼荼羅》、MOA美術館  
出典：関口正之編、『日本の美術 第274号  
垂迹画』、至文堂、1989年



図4-1 ピエール・クロソウスキー、  
《不信仰者トマス》、1987年、色鉛筆、180×140 cm

出典：ペヨトル公房編、『クロソウスキー画集』、ペヨトル公房、1988年



図4-2 渡邊亮平、《祭禮》、2019年、紙本彩色、197×291 cm、  
愛知県立芸術大学資料館



図4-3 渡邊亮平、《対偶》、2019年、紙本彩色、130.3×162.1 cm



図4-4 渡邊亮平、《むしろ虚空を喰らうか》、2019年、紙本彩色、112.1×162.1 cm



図4-5 渡邊亮平、《丘と椅子》、  
2019年、紙本彩色、409×318 cm



図4-6 渡邊亮平、《根とカゲ》、  
2020年、紙本彩色、193.9×130.3 cm





図4-7 渡邊亮平、《SUSA》、2020年、紙本彩色、130.3×162.1cm



図4-8 渡邊亮平、  
《百合のカゲ》、  
2021年、紙本彩色、  
130.3×162.1cm



図4-9 渡邊亮平、《夕暮れ》、  
2021年、紙本彩色、115.7×72.7 cm



図4-10 渡邊亮平、  
《閼/流入・流出》、  
2021年、紙本彩色、  
65.2×53 cm





図-11 渡邊亮平、《流れる》、  
2021年、紙本彩色、193.9×130 cm



図 4-12 渡邊亮平、《宵の間隙》、2022年、紙本彩色、90.9×116.7 cm



図4-13 《山越阿弥陀図》、  
13世紀、絹本著色、138×118  
cm、禪林寺

出典：中野政樹・平田寛・関  
口正之編、『日本美術全集 第  
7巻 曼荼羅と来迎図 平安  
の絵画工芸 I』、講談社、1991  
年



## 参考図版一覧

- ・ 図 1-1 川端龍子、《夢》、1951年、紙本彩色額装、151.1×242.4 cm、龍子記念館  
出典：新潟県美術博物館編、『大正から昭和へ 日本画の激流—川端龍子を中心に—』、1989年
- ・ 図 1-2 《三人の死者と三人の生者》、14世紀後半、ズビアゴ（イタリア）、サクロ・スペコ（ベネディクト派修道院）壁画  
出典：門崎敬一編、『太陽9月号 No.375 特集 死を想え。』、平凡社、1992年
- ・ 図 1-3 《魂のゆくえ》、『ロアンの祈禱書』挿絵、15世紀初頭、パリ、フランス国立図書館  
出典：門崎敬一編、『太陽9月号 No.375 特集 死を想え。』、平凡社、1992年
- ・ 図 1-4 松村光秀、《なわ、とんで》、1980年、キャンバス・油彩、162×130.3 cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年
- ・ 図 2-1 松村光秀、《身勢打鈴 I》、1973年、キャンバス・油彩、彫刻の森美術館  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年
- ・ 図 2-2 松村光秀、《昇華》、1984年、金屏風・油彩、210×180 cm、佐喜眞美術館  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年
- ・ 図 2-3 松村光秀、《蓮天・鈴の地》、1986年、和紙・コンテ、88×65 cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年
- ・ 図 2-4 松村光秀、《身寒図》、1982年、屏風・油彩、180×180 cm、佐喜眞美術館  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年
- ・ 図 2-5 松村光秀、《壺・式・参》、1983年、板・油彩、180×260 cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年
- ・ 図 2-6 松村光秀、《雨日・好日》、1986年、板・油彩、184×213 cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年
- ・ 図 2-7 松村光秀、《自画像（赤運し）》、1985年、板・油彩、70×46 cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年
- ・ 図 2-8 松村光秀、《誘い》、1981年、金屏風・油彩、180×180 cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年
- ・ 図 2-9 松村光秀、《誕生》、1989年、板・油彩、20×80 cm

- 出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年
- ・ 図 2-10 雪村周継、《琴高仙人・群仙図》（部分）、16世紀、三幅：紙本墨画、中：121.0×54.0 cm左右各：121.0×56.0 cm、京都国立博物館  
出典：東京藝術大学大学美術館・MIHO MUSEUM・読売新聞社編、『特別展 雪村 奇想の誕生』、2017年
  - ・ 図 2-11 《一遍上人・真教上人像》、14-15世紀、絹本墨画淡彩、51.8×40.5 cm、金蓮寺  
出典：京都国立博物館・朝日新聞社編、『国宝 一遍聖絵と時宗の名宝』、2019年
  - ・ 図 2-12 松村光秀、《身語》、1986年、板・油彩、213×184 cm  
出典：島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社、1998年
  - ・ 図 2-13 松村光秀、《身之鈴》、1978年、キャンバス・油彩、162×112 cm、佐喜眞美術館  
出典：『第1回 明日への具象展』、日動出版、1979年
  - ・ 図 3-1 《釈迦阿弥陀発遣来迎図》、13c、絹本著色、131.8×59.1 cm、雲辺寺  
出典：中野政樹・平田寛・関口正之編、『日本美術全集 第7巻 曼荼羅と来迎図 平安の絵画工芸 I』、講談社、1991年
  - ・ 図 3-2 《九品来迎図》、13世紀、絹本著色 三幅、各 137.0×95.8 cm 滝上寺  
出典：中野政樹・平田寛・関口正之編、『日本美術全集 第7巻 曼荼羅と来迎図 平安の絵画工芸 I』、講談社、1991年
  - ・ 図 3-3 《山越阿弥陀図》、13世紀、絹本著色 三曲屏風、101×83 cm、金戒光明寺  
出典：中野政樹・平田寛・関口正之編、『日本美術全集 第7巻 曼荼羅と来迎図 平安の絵画工芸 I』、講談社、1991年
  - ・ 図 3-4 《那智滝図》、13-14世紀、絹本着色一幅、160.7×58.8 cm、根津美術館  
出典：関口正之編、『日本の美術 第274号 垂迹画』、至文堂、1989年
  - ・ 図 3-5 《春日宮曼荼羅》、14世紀、個人蔵  
出典：関口正之編、『日本の美術 第274号 垂迹画』、至文堂、1989年
  - ・ 図 3-6 《春日鹿曼荼羅》、13世紀、絹本著色一幅、陽明文庫

- 出典：関口正之編、『日本の美術 第274号 垂迹画』、至文堂、1989年
- ・ 図3-7 《春日宮曼荼羅》、MOA美術館  
出典：関口正之編、『日本の美術 第274号 垂迹画』、至文堂、1989年
  - ・ 図4-1 ピエール・クロソウスキー、《不信仰者トマス》、1987年、色鉛筆、180×14 cm  
出典：ペヨトル公房編、『クロソウスキー画集』、ペヨトル公房、1988年
  - ・ 図4-2 渡邊亮平、《祭禮》、2019年、紙本彩色、197×291 cm、愛知県立芸術大学資料館
  - ・ 図4-3 渡邊亮平、《対偶》、2019年、紙本彩色、130.3×162.1 cm
  - ・ 図4-4 渡邊亮平、《むしろ虚空を喰らうか》、2019年、紙本彩色、112.1×162.1 cm
  - ・ 図4-5 渡邊亮平、《丘と椅子》、2019年、紙本彩色、409×318 cm
  - ・ 図4-6 渡邊亮平、《根とカゲ》、2020年、紙本彩色、193.9×130.3 cm
  - ・ 図4-7 渡邊亮平、《SUSA》、2020年、紙本彩色、130.3×162.1 cm
  - ・ 図4-8 渡邊亮平、《百合のカゲ》、2021年、紙本彩色、130.3×162.1 cm
  - ・ 図4-9 渡邊亮平、《夕暮れ》、2021年、紙本彩色、115.7×72.7 cm
  - ・ 図4-10 渡邊亮平、《闕/流入・流出》、2021年、紙本彩色、65.2×53 cm
  - ・ 図4-11 渡邊亮平、《流れる》、2021年、紙本彩色、193.9×130. cm
  - ・ 図4-12 渡邊亮平、《宵の間隙》、2022年、紙本彩色、90.9×116.7 cm
  - ・ 図4-13 《山越阿弥陀図》、13世紀、絹本著色、138×118 cm、禅林寺  
出典：中野政樹・平田寛・関口正之編、『日本美術全集 第7巻 曼荼羅と来迎図 平安の絵画工芸 I』、講談社、1991年

## 参考文献一覧

- ・青江舜二郎、『宮沢賢治 修羅に生きる』、講談現代新書、1974年
- ・赤坂憲雄、『境界の発生』、講談社学術文庫、2002年
- ・ジョルジョ・アガンベン、『スタンツェー西洋文化における言葉とイメージ』、岡田温司訳、ありな書房、1998年
- ・ジョルジョ・アガンベン、『ホモ・サケルー主権権力と剥き出しの生』、高桑和巳訳、以文社、2003年
- ・ジョルジョ・アガンベン、『開かれ 人間と動物』、岡田温司・多賀健太郎訳、平凡社ライブラリー、2011年
- ・阿部謹也・網野善彦・石井進・梶山紘一、『中世の風景（上）・（下）』、中公新書、1981年
- ・安倍公房、『笑う月』、新潮文庫、1984年
- ・網野善彦、『中世の非人と遊女』、講談社学術文庫、2005年
- ・網野善彦、『異形の王権』、平凡社ライブラリー、1993年
- ・池上嘉彦・中山桂一・唐須教光、『文化記号論』、講談社学術文庫、1994年
- ・井筒俊彦、『意識と本質』、岩波文庫、1991年
- ・稲垣足穂、『弥勒』、河出文庫、1987年
- ・岩田慶治、『カミの人類学 不思議の場所をめぐって』、講談社文庫、1985年
- ・A.L. ウオルインスキイ、『偉大なる憤怒の書ードストエフスキイ『悪霊』研究ー』、埴谷雄高訳、みすず書房、1959年
- ・宇佐美圭司、『20世紀美術』、岩波新書、1994年
- ・内田樹、『レヴィナスと愛の現象学』、文春文庫、2011年
- ・内田樹、『他者と死者 ラカンによるレヴィナス』、文春文庫、2011年
- ・梅原猛、『地獄の思想-日本精神の一系譜』、中公文庫、1983年
- ・江川卓、『ドストエフスキー』、岩波新書、1984年
- ・ミルチャ・エリアーデ、『永遠回帰の神話』、堀一郎訳、未来社、1963年
- ・ミルチャ・エリアーデ、『イメージとシンボル』、前田耕作訳、せりか書房、1971年
- ・大江健三郎・後藤明生・吉本隆明・埴谷雄高、『現代のドストエフスキー』、新潮社、1981年
- ・大森荘蔵、『物と心』、東京大学出版会、1976年
- ・大森荘蔵、『流れとよどみー哲学断章ー』、産業図書株式会社、1981年
- ・大森荘蔵、『知の構築とその呪縛』、ちくま学芸文庫、1994年
- ・大森荘蔵、『時は流れず』、青土社、1996年

- ・大森荘蔵、飯田隆・丹治信治・野家啓一・野矢茂樹編、『大森荘蔵セレクション』、平凡社ライブラリー、2011年
- ・大森荘蔵、『新視覚新論』、講談社学術文庫、2021年
- ・大森晋輔、『ピエール・クロソウスキー 伝達のドラマトゥルギー』、左右社、2014年
- ・ルードルフ・オットー、『聖なるもの』、久松英二訳、岩波文庫、2010年
- ・小野久郎編、『「現代詩手帖」6月臨時増刊第16巻6号 折口信夫・釈迦空』、思潮社、1973年
- ・折口博士記念會編、『折口信夫全集 第廿四巻』、中央公論社、1955年
- ・折口博士記念會編、『折口信夫全集 第廿二巻』、中央公論社、1956年
- ・折口信夫、『古代研究Ⅰ』、角川文庫、1974年
- ・折口博士記念古代研究所編、『折口信夫全集 第廿四巻』、中央公論社、1975年
- ・折口信夫、『死者の書・身毒丸』、中公文庫、1999年
- ・折口信夫、富岡多恵子編、『釈迦空歌集』、岩波文庫、2010年
- ・ロジェ・カイヨワ、『遊びと人間』、多田道太郎・塚崎幹夫訳、講談社文庫、1973年
- ・ロジェ・カイヨワ、『夢の現象学』、金井裕訳、思潮社、1986年
- ・風巻景次郎・小島吉雄校注、『日本古典文学大系29 山家集 金槐和歌集』、岩波書店、1961年
- ・亀井勝一郎、『中世の生死と宗教観—日本人の精神史研究—』、文藝春秋新社、1964年
- ・河合隼雄、『影の現象学』、講談社学術文庫、1987年
- ・河上徹太郎編、『中原中也詩集』、角川文庫クラシックス、1968年
- ・川端龍子、『画室の解放』、中央美術社、1938年
- ・川端龍子、『わが画生活』、講談社、1951年
- ・川端龍子、『川端龍子 詠んで描いて四国遍路』、小学館文庫、2002年
- ・川端紀美子、『父の画室の隅で』、新樹社、1962年
- ・菊地芳一郎、『現代美術家シリーズ（6）川端龍子』、時の美術社、1972年
- ・北澤憲昭、『目の神殿「美術」受容史ノート』、ちくま学芸文庫、2020年
- ・木田元、『ハイデガー』、岩波現代文庫、2001年
- ・木俣元一・小池寿子、『西洋美術の歴史3 中世Ⅱ—ロマネスクとゴシックの宇宙』、中央公論新社、2017年
- ・木村重夫、『川端龍子論』、塔影社、1942年
- ・教化研究所編、『佛教概要』、法蔵館、1953年
- ・草薙奈津子、『日本画の歴史 近代編』、中公新書、2018年

- ・草薙奈津子、『日本画の歴史 現代編』、中公新書、2018年
- ・草野心平編、『宮沢賢治詩集』、新潮文庫、1969年
- ・窪島誠一郎、『私の母子像』、清流出版、2008年
- ・久保田信弘、『修験道・実践宗教の世界』、新潮選書、1988年
- ・熊野純彦、『レヴィナス入門』、ちくま新書、1999年
- ・熊野純彦、『レヴィナス―移ろいゆくものへの視線』、岩波現代文庫、2017年
- ・栗原一樹編、『現代思想5月臨時増刊号第42巻7号 総特集 折口信夫』、青土社、2014年
- ・ピエール・クロソウスキー、『かくも不吉な欲望』、小島俊明訳、現代思潮社、1969年
- ・ピエール・クロソウスキー、『わが隣人サド』、豊崎光一訳、晶文社、1969年
- ・ピエール・クロソウスキー、『バフォメット』、小島俊明訳、ペヨトル公房、1985年
- ・ピエール・クロソウスキー、『ディアーナの水浴』、宮川淳・豊崎光一訳、書肆風の薔薇、1988年
- ・ピエール・クロソウスキー、『ローマの貴婦人 ある種の行動の祭祀的にして神話的な起源』、千葉文夫訳、哲学書房、1989年
- ・ピエール・クロソウスキー、『ルサンブラン』、清水正・豊崎光一訳、ペヨトル公房、1992年
- ・ピエール・クロソウスキー、『ニーチェと悪循環』、兼子正勝訳、ちくま学芸文庫、2004年
- ・ピエール・クロソウスキー、『ロベルトは今夜』、若林真訳、河出文庫、2006年
- ・源信、『往生要集 全現代語訳』、川崎庸之・秋山虔・土田直鎮訳、講談社学術文庫、2018年
- ・合田正人、『レヴィナスを読む<異常な日常>の思想』、ちくま学芸文庫、2011年
- ・小島憲之・新井栄蔵校注、『新日本古典文学大系5 古今和歌集』、岩波書店、1989年、
- ・古東哲明、『ハイデガー＝存在神秘の哲学』、講談社現代新書、2002年
- ・後藤重郎校注、『新潮日本古典集成（第四九回） 山家集』、新潮社、1982年
- ・小松和彦、『悪霊論―異界からのメッセージ』、ちくま学芸文庫、1997年
- ・小松和彦、『異界と日本人』、角川ソフィア文庫、2002年

- ・小松和彦、『呪いと日本人』、角川ソフィア文庫、2014年
- ・小松和彦、『妖怪学新考 妖怪からみる日本人の心』、講談社学術文庫、2015年
- ・西行、『西行全歌集』、久保田淳・吉野朋美校注、岩波文庫、2013年
- ・西郷信綱、『古代人と夢』、平凡社ライブラリー、1993年
- ・佐藤道信、『＜日本美術＞誕生 近代日本の「ことば」と戦略』、ちくま学芸文庫、2021年
- ・佐野寧編、『法然と浄土信仰』、読売新聞社、1984年
- ・座右宝刊行会編、『現代日本の美術 現代日本美術全集・2期 第13巻 川端龍子』、集英社、1976年
- ・ジャン・ポール・サルトル、『サルトル全集 第六巻 嘔吐（改訂版）』、白井浩司訳、人文書院、1951年
- ・アンドレ・ジイド、『アンドレ・ジイド全集6 ドストエーフスキ他』、武者小路実光・鈴木健郎・佐藤輝夫訳、角川書店、1958年
- ・澁澤龍彦、『澁澤龍彦書評集成』、河出文庫、2008年
- ・島尾敏雄、『出発は遂に訪れず』、新潮文庫、1973年
- ・島田誠他編、『松村光秀作品集「姿」』、光琳社出版、1998年
- ・島田誠、『絵に生きる 絵を生きる 五人の作家の力』、風来舎、2011年
- ・清水康雄編、『現代思想 臨時増刊総特集第6巻7号 現代思想の109人』、青土社、1978年
- ・清水康雄編、『現代思想3月臨時増刊総特集第15巻4号 折口信夫生誕100年記念』、青土社、1987年
- ・ヴァルター・シューバルト、『宗教とエロス』、平川実・平田達治・山本実訳、《叢書・ユニベルシタス61》、法政大学出版局、1975年
- ・清少納言、『枕草子』、池田亀鑑校訂、岩波文庫、1962年
- ・関口正之編、『日本の美術 第274号 垂迹画』、至文堂、1989年
- ・宗左近、『宮沢賢治の謎』、新潮選書、1995年
- ・門崎敬一編、『太陽9月号 No.375 特集 死を想え。』、平凡社、1992年
- ・互盛夫、『エスの系譜 沈黙の西洋思想史』、講談社学術文庫、2016年
- ・竹田青嗣、『現象学入門』、NHKブックス576、日本放送出版協会、1989年
- ・竹田青嗣、『エロスの世界像』、三省堂、1993年
- ・竹田青嗣、『ハイデガー入門』、講談社選書メチエ、1995年
- ・立花隆、『脳死』、中公文庫、1988年
- ・立花隆、『脳死再論』、中公文庫、1991年
- ・筒井康隆、『夢の木坂分岐点』、新潮文庫、1990年

- ・ジャック・デリダ、『信と知ーたんなる理性の限界における「宗教」の二源泉』、湯浅博雄・大西雅一郎訳、【ポイエーシス叢書 68】、未来社、2016年
- ・J・デリダ、G・ドゥルーズ、J=F・リオタール、P・クロソウスキー、『ニーチェは、今日？』、林好雄・本間邦雄・森本和夫訳、ちくま学芸文庫、2002年
- ・土居健朗、『精神分析』、講談社学術文庫、1988年
- ・フョードル・ミハイロビッチ・ドストエフスキー、『賭博者』、原卓也訳、1979年、新潮文庫
- ・中野政樹・平田寛・関口正之編、『日本美術全集 第7巻 曼荼羅と来迎図 平安の絵画工芸 I』、講談社、1991年
- ・中村元・早島鏡正・紀野一義訳註、『浄土三部経（上）』、岩波文庫、1963年
- ・中村元・早島鏡正・紀野一義訳註、『浄土三部経（下）』、岩波文庫、1964年
- ・夏目漱石、『夢十夜 他二編』、岩波文庫、1986年
- ・フリードリヒ・ウィルヘルム・ニーチェ、『偶像の薄明』、秋山英夫訳、角川文庫リバイバルコレクション、1951年
- ・フリードリヒ・ウィルヘルム・ニーチェ、『この人を見よ』、阿部六郎訳、新潮文庫、1952年
- ・フリードリヒ・ウィルヘルム・ニーチェ、『善悪の彼岸』、竹山道雄訳、新潮文庫、1954年
- ・フリードリヒ・ウィルヘルム・ニーチェ、『悲劇の誕生』、秋山英夫訳、岩波文庫、1966年
- ・フリードリヒ・ウィルヘルム・ニーチェ、『ツァラトゥストラはこう言った（上）』、氷上英廣訳、岩波文庫、1967年
- ・フリードリヒ・ウィルヘルム・ニーチェ、『ツァラトゥストラはこう言った（下）』、氷上英廣訳、岩波文庫、1970年
- ・二科会 100周年記念事業委員会編、『二科 100年史ー100年の歴史と現在ー』、二科会、2015年
- ・西田幾多郎、『思索と体験』、岩波文庫、1980年
- ・西谷啓治、上田閑照編、『宗教と非宗教の間』、岩波現代文庫、2001年
- ・野矢茂樹、『再発見 日本の哲学 大森荘蔵ー哲学の見本』、講談社学術文庫、2015年
- ・マルティン・ハイデッガー、『存在と時間 上・下』、細谷貞雄訳、ちくま学芸文庫、1994年
- ・マルティン・ハイデッガー、『芸術作品の根源』、関口浩訳、平凡社ライブラリー、2008年
- ・萩原朔太郎、『青猫』、新潮社、1973年



- ・ガストン・バシュラール、『蠟燭の炎』、澁澤孝輔訳、現代思潮社、1966年
- ・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年
- ・ジョルジュ・バタイユ、『エロスの涙』、森本和夫訳、現代思潮社、1967年
- ・ジョルジュ・バタイユ、『文学と悪』、山本功訳、ちくま学芸文庫、1998年
- ・ジョルジュ・バタイユ、『内的体験 無神学大全』、出口裕弘訳、平凡社ライブラリー、1998年
- ・ジョルジュ・バタイユ、『新訂増補 非-知 閉じざる思考』、西谷修訳、平凡社ライブラリー、1999年
- ・ジョルジュ・バタイユ、『宗教の理論』、湯浅博雄訳、ちくま学芸文庫、2002年
- ・ジョルジュ・バタイユ、『呪われた部分 有用性の限界』、中山元訳、ちくま学芸文庫、2003年
- ・ジョルジュ・バタイユ、『有罪者 無神学大全』、江澤健一郎訳、河出文庫、2017年
- ・埴谷雄高、『濠渠と風車』、未来社、1957年
- ・埴谷雄高、『闇の中の黒い馬』、河出書房新社、1970年
- ・埴谷雄高、『橄欖と瑩窟』、未来社、1972年
- ・埴谷雄高、『死霊』、講談社、1976年
- ・埴谷雄高、『蓮と海嘯』、未来社、1977年
- ・エルヴィン・パノフスキー、『イコノロジー研究 上・下』、浅野徹・阿天坊耀・塚田孝雄・永澤峻・福部信敏訳、ちくま学芸文庫、2002年
- ・エルヴィン・パノフスキー、『イデア 美と芸術の理論のために』、伊藤博明・富松保文訳、平凡社ライブラリー、2004年
- ・不染鉄、『不染鉄之画集』、求龍堂、2018年
- ・古田亮、『日本画とは何だったのか 近代日本画史論』、KADOKAWA、2018年
- ・ジークムント・フロイト、竹田青嗣編、『自我論集』、中山元訳、ちくま学芸文庫、1996年
- ・ジークムント・フロイト、『夢判断（上）・（下）』、高橋義孝訳、新潮文庫、1969年
- ・ジークムント・フロイト、『精神分析入門（上）・（下）』、高橋義孝・下坂幸三訳、新潮文庫、1977年
- ・ズジスワフ・ベクシンスキ、『ベクシンスキ作品集Ⅱ』、河出書房、2010年
- ・アーネスト・ヘミングウェイ、『ヘミングウェイ短編集』、西崎憲訳、ちくま文庫、2010年

- ・アンリ・ベルクソン、『創造的進化』、合田正人・松井久訳、ちくま学芸文庫、2010年
- ・アンリ・ベルクソン、『時間と自由』、中村文郎訳、岩波文庫、2001年
- ・ペヨトル公房編、『クロソウスキー画集』、ペヨトル公房、1988年
- ・ヨハン・ホイジンガ、『中世の秋』、堀口幸一訳、中央公論社、1971年
- ・法然、『選択本願念仏集』、大橋俊雄校注、岩波文庫、1997年
- ・堀内貞明・永井研治・重政啓治、『絵画空間を考える』、武蔵野美術大学出版局、2010年
- ・ホルヘ・ルイス・ボルヘス、『語るボルヘス―書物・不死性・時間ほか』、木村榮一訳、岩波文庫、2017年
- ・松島三郎、『巨匠の素描① 川端龍子の素描』、光芸出版、1979年
- ・松村光秀、『身の表現』、便利堂、出版年不詳
- ・水野千依、『イメージの地層―ルネサンスの図像文化における奇跡・分身・予言―』、名古屋大学出版会、2011年
- ・溝口郁夫、『絵具と戦争 従軍画家たちと戦争画の軌跡』、国書刊行会、2011年
- ・宮家準、『霊山と日本人』、講談社学術文庫、2016年
- ・宮澤賢治、『校本 宮澤賢治全集第二巻』、筑摩書房、1973年
- ・宮田登、『ミロク信仰の研究 新訂版』、未来社、1975年
- ・宮本常一、『日本文化の形成』、講談社学術文庫、2005年
- ・八木雄二、『天使はなぜ墮落するのか 中世哲学の興亡』、春秋社、2009年
- ・柳宗悦、『南無阿弥陀仏』、岩波文庫、1986年
- ・柳宗悦、『新編 美の法門』、岩波文庫、1995年
- ・山折哲雄、『神と仏』、講談社現代新書、1983年
- ・山折哲雄、『神から翁へ（新装版）』、青土社、1989年
- ・山折哲雄、『日本人と浄土』、講談社学術文庫、1995年
- ・山上伊豆母、『古代神道の本質』、法政大学出版局、1989年
- ・山崎庸佑、『ニーチェ』、講談社学術文庫、1996年
- ・湯浅博雄、『未知なるもの＝他なるもの ランボー・バタイユ・小林秀雄をめぐって』、哲学書房、1988年
- ・湯浅博雄、『他者と共同体』、【ポイエーシス叢書12】、未来社、1992年
- ・湯浅博雄、『聖なるものと＜永遠回帰＞』、ちくま学芸文庫、2004年
- ・湯浅博雄、『応答する呼びかけ―言葉の文学的次元から他者関係の次元へ』、【ポイエーシス叢書58】、未来社、2009年
- ・湯浅博雄、『翻訳のポイエーシス―他者の詩学』、【ポイエーシス叢書60】、未来社、2012年

- ・湯浅博雄、『贈与の系譜学』、講談社選書メチエ、2020年
- ・夢野久作、『ドグラ・マグラ（上）・（下）』、角川文庫、1976年
- ・横川毅一郎、『画家 龍子』、三彩社、1963年
- ・義江彰夫、『神仏習合』、岩波新書、1996年
- ・吉田禎吾、『魔性の文化誌』、研究社出版、1976年
- ・吉田光邦、『日本美の探究 その背後にあるもの』、NHK ブックス[69]、日本放送出版協会、1968年
- ・吉本隆明、『死の位相学』、潮出出版社、1985年
- ・頼富本宏、『密教とマンダラ』、講談社学術文庫、2014年
- ・李恢成、『砧をうつ女』、文春文庫、1977年
- ・ジャン・ニコラス・アルチュール・ランボー、『地獄の季節』、小林秀雄訳、岩波文庫、1938年
- ・ライナー・マリア・リルケ、『マルテの手記』、望月市恵訳、岩波文庫、1946年
- ・グスタフ・ルネ・ホッケ、『迷宮としての世界-マニエリスム美術(上)』、種村季弘・矢川澄子訳、岩波文庫、2010年
- ・グスタフ・ルネ・ホッケ、『迷宮としての世界-マニエリスム美術(下)』、種村季弘・矢川澄子訳、岩波文庫、2011年
- ・エマニュエル・レヴィナス、『実存から実存者へ』、西谷修訳、朝日出版社、1987年
- ・エマニュエル・レヴィナス、『神・死・時間』、合田正人訳、《叢書・ユニベルシタス 449》、法政大学出版局、1994年
- ・エマニュエル・レヴィナス、『レヴィナス・コレクション』、合田正人訳、ちくま学芸文庫、1999年
- ・エマニュエル・レヴィナス、『存在の彼方へ』、合田正人訳、講談社学術文庫、1999年
- ・エマニュエル・レヴィナス、『全体性と無限（上）』、熊野純彦訳、岩波文庫、2005年
- ・エマニュエル・レヴィナス、『全体性と無限（下）』、熊野純彦訳、岩波文庫、2006年
- ・エマニュエル・レヴィナス、『倫理と無限 フィリップ・ネモとの対話』、西山雄二訳、ちくま学芸文庫、2010年
- ・エマニュエル・レヴィナス、『全体性と無限』、藤岡俊博訳、講談社学術文庫、2020年

## 展覧会図録

- ・京都国立博物館・朝日新聞社編、『国宝 一遍聖絵と時宗の名宝』、2019年
- ・京都文化財団編、『「京の四季」展 図録』、1986年
- ・社団法人龍子記念館・日本経済新聞社編、『川端龍子展』、1972年
- ・世田谷美術館・遠藤望編、『ユーゴスラヴィア—11人の素朴な画家』、1986年
- ・『第1回 明日への具象展』、日動出版、1979年
- ・東京藝術大学大学美術館・MIHO MUSEUM・読売新聞社編、『特別展 雪村 奇想の誕生』、2017年
- ・奈良国立博物館編、『平安仏画—日本美の創成—』、1986年
- ・新潟県美術博物館編、『大正から昭和へ—日本画の激流—川端龍子を中心に—』、1989年
- ・宮城県美術館編、『開館10周年記念特別展 昭和の絵画 図録 第2部「戦争と美術」』、1991年
- ・宮城県美術館編、『開館10周年記念特別展 昭和の絵画 図録 第3部「戦後美術—その再生と展開」』、1991年
- ・山種美術館編、『開館8周年記念特別展 川端龍子—その人と芸術—』、1974年
- ・山種美術館学芸部編、『特別展 没後50年記念 川端龍子—超下級の日本画—』、2017年

## 論文・研究報告他

- ・伊藤徹、「The spirits of the age in modern Japanese art and its philosophical significance : Some remarks on Yuichi Takahashi, the “Shirakaba” school, and Ryushi Kawabata etc.」、『関西大学東西学術研究所紀要』第44号、関西大学東西学術研究所、2011年、35-53頁
- ・伊原木大佑、「E・レヴィナス「エロスの現象学」における二元性の問題」、『基盤教育センター紀要』23号、北九州市立大学基盤教育センター、2015年、15-30頁
- ・稲次保夫、「阿弥陀来迎図の空間—阿弥陀を正面向きに描く図を中心に—」、『愛媛大学教育学部紀要/愛媛大学教育学部編』54号、愛媛大学教育学部、2007年、214-203頁
- ・大串純夫、「阿日寺の弥陀聖衆来迎図に就いて」、『美術研究』115号、東京文化財研究所、1941年、20-24頁
- ・大森晋輔、「ピエール・クロソウスキーにおけるタブローの概念」、『東京藝術大学音楽学部紀要』36号、東京藝術大学音楽学部、2010年、1-20頁

- ・緒方知美、「滝上寺九品来迎図試論—風景と説話の関係—」、『哲学年報』54号、九州大学大学院人文科学研究院、1995年、105-126頁
- ・菊屋吉生・塩谷純、「研究資料 珊瑚会資料集」、『美術研究』376号、東京文化財研究所、2002年、39-68頁
- ・菊屋吉生・塩谷純、「研究資料 珊瑚会資料集（補遺）」、『美術研究』377号、東京文化財研究所、2003年、53-58頁
- ・菊屋吉生、「珊瑚会論考」、『美術研究』377号、東京文化財研究所、2003年、30-52頁
- ・金貞愛、「拡散する〈身勢打鈴（シンセイタリヨン）〉李恢成「砧をうつ女」にみる朝鮮文化の変容」、『国際日本文学研究集会会議録』26号、国文学研究資料館、2003年、141-162頁
- ・黒積俊夫、「「立ち現われ」概念導入の試み—カントの経験理論の完成のために—」、『哲学論文集』37巻、九州大学哲学会、2001年、29-44頁
- ・古賀好之、「展評京都」、『三彩』12月号、三彩社、1990年、109頁
- ・佐和隆研、「阿弥陀来迎圖考—九品来迎圖と二十五菩薩来迎圖について—」、『密教文化』67号、密教研究会、1938年71-91頁
- ・辻本臣哉、「迎講と来迎図：山越阿弥陀の画因について」、『武蔵野大学仏教文化研究所紀要』38号、武蔵野大学仏教文化研究所、2022年、57-80頁
- ・永田雄次郎、「「来迎図」における自然描写の意味」、『鹿児島大学教育学部紀要。人文・社会科学編』第29巻、鹿児島大学、1997年、23-34頁
- ・庭田茂吉、「レヴィナスにおける時間の超越と存在論的差異の彼方」、『人文學』186号、同志社大学人文学会、2010年、1-27頁
- ・佐々木雄大「「闕」の構造—アガンベンにおける両義性の概念について—」、『日本女子大学紀要 人間社会学部』第30号、日本女子大学紀要人間社会学部、2019年、174-164頁
- ・藤澤隆子・寺村加奈子、「源信が考案した来迎図—九品の階位を中心として—」、『東海学院大学紀要』3号、2009年、179-191頁
- ・堀田穰、「動揺する死生観—死者の書・来迎図・おくりびと—」、『人間文化研究：京都学園大学人間文化学会紀要』25号、59-68頁、2010年
- ・正木篤三、「弥勒来迎図考」、『美術研究』5号、東京文化財研究所、1932年、8-13頁
- ・屋良朝彦、「言葉における存在の彼方：メルロ＝ポンティ・デリダ・レヴィナスの思考をもとに」、『哲学』38号、北海道大学哲学会、2002年、19-36頁

- ・渡邊亮平、「彼方へむかう絵画－川端龍子作《夢》からみる絵画の志向について－」、『愛知県立芸術大学紀要』49号、愛知県立芸術大学、2020年、135-146頁
- ・渡邊亮平、「松村光秀の生涯と芸術－絵画作品を中心に－」、『愛知県立芸術大学紀要』50号、愛知県立芸術大学、2021年、149-162頁

## 要旨

本研究は、幻想絵画や宗教絵画などの絵画空間に関する考察および、その知見を現代日本画の制作へと還元していく試みである。そして、本論文は、これらの絵画がもつ志向を分析し、絵画制作へと還元していく方法を考察したものである。本論文では、絵画のもつ非現実の空間を、たんなる幻想としてではなく、絵画空間に現れる固有の位相として考察し、「彼方へ向かう絵画」とはどのような絵画であるのかを各章を通して浮かびあがらせている。以下に各章で扱われるテーマについて述べる。

まず第1章では、日本画家の川端龍子（1885-1966）が1951年に制作した、《夢》[図1-1]という作品を取りあげた。この作品は奥州藤原氏の藤原秀衡の棺から蛾の一群が飛び立ったところを描いた絵画である。この作品は一般的には幻想的な作品とされ、龍子自身も幻想曲のような作品であると自作について述べている。まず、《夢》[図1-1]の制作に至るまでの龍子の生活などを分析していき、次にヨーロッパ中世の絵画との比較や、そこに含まれる宗教的な感性を比較した。また、文学作品とも比較することにより、無意識的なアプローチとしての、「彼方へ向かう」という作品のもつ志向を抽出していくことを目指した。

第2章では画家・彫刻家である松村光秀（1937-2012）の1979年から1990年の母子を描いた作品をおもに扱い、松村の「場（トポス）」と、その表現方法について考察をおこなった。松村は1979年に自宅の火事により妻と長男、双子の次女、三女の3人の子供を亡くした。松村はその後、この火事で亡くなった家族をモデルにいくつもの作品を制作するようになる。これら火事で亡くなった家族をモデルにした作品の分析を通して、対象の不在に対して、松村の作品世界と内面世界はどのような関係にあるのを考察した。また、松村はこのような「宗教的なもの」を含む非現実の空間を十全に表現するために、ポリフォニックな構成を生み出していったと考えられ、この分析で得た制作上の方法論を筆者自身の制作へと還元していった。

第3章では、近現代以前の絵画である「来迎図」や「垂迹画」といった宗教絵画の空間を分析し、和歌に現れた彼方への視線とともにこのような空間の位相について考察した。まず、「来迎図」について、浄土への志向から考察し、宗教絵画の一元性について「立ち現われ」をもとに考察をおこなった。そして、このような渴望された空間は、現実とそれに対する幻想という捉え方では理解することが困難な、独自の位相にあることを確認した。また、実景を取り込んだ宗教絵画である「垂迹画」の絵画空間の位相を分析しつつ、日本人が古くから歌に謳ってきた山の端にかかる月に代表される彼方への視線について考察をくわえた。そして、これらの絵画空間に対する感受性と内的な意味に関し

て一定の道筋をつけ、宗教絵画の空間を現代的に解釈した。そして、導きだされた「彼方へ向かう」という感性を、その空間のもつ性質とともに制作へと還元していく方法を考察した。

第4章では、これまでの考察を踏まえ絵画論としての「彼方へ向かう絵画」の意味について、改めて各章で導きだされた要素を整理した。まず「彼方」の意味について、フランスの哲学者のイマヌエル・レヴィナス（1906-1995）の「彼方」に関する言及を引きつつ比較し考察した。つぎに、彼方「へ向かう」という志向とその場所である「場（トポス）」について、第3章での宗教絵画の空間をめぐる図式を援用しつつ考察し、「彼方へ向かう」というものを整理した。そして、これらを踏まえて「彼方へ向かう絵画」の理論的な枠組みを完成させ、この作品のもつ自律性として規定した。また、「彼方へ向かう絵画」の制作や作画の意味について、フランスの作家・画家のピエール・クロソウスキー（1905-2001）のシミュラークルをめぐる言説と、第2章の松村の制作を参考にして考察し、制作論を作りあげた。そして、これらの各章でおこなった分析や考察と並行して得られた知見を、実践的に絵画制作へと還元していった。そして、これらの実践的な作品の歩みを、博士前期課程の修了制作でおこなった見立てを使った制作からはじめ、後期課程でのオマージュや和歌、祭りや黄昏といった制作のモチーフや、そこで得られた表現上の課題とともに研究作品にたどり着くまでを振り返った。そして最終的に、本論文と並行して行われた作品制作は、研究作品である《闕/私語する杜》という作品へと結実した。研究作品では、本論文で考察してきたような絵画空間を立ち現わすために、第2章で導きだされたポリフォニーを援用し、具象や図形、「不定形なもの（アモルフ）」を絵画に入れることにより、独自の「場（トポス）」を表出した。

この研究作品は、博士後期課程での制作研究の集大成としての作品であり、また本論文のテーマである「彼方へ向かう絵画」の目指すべき方向を指し示す作品でもある。そして、この作品と論文を通して現代日本画の絵画の「場（トポス）」に関して新たな側面を与えていくことを目指した。



## The Paintings to beyond This World: a Study on The Topos of The Paintings

WATANABE Ryohei

### Summary

This doctoral dissertation examined the topos of the paintings such as fantasy paintings and religious paintings, considering how to apply this concept to drawing Japanese paintings in the present. This research aims to analyze the intention of these paintings and apply them to the production of Japanese paintings. And this doctoral dissertation is composed in four chapters to examined the theme, “The Paintings to beyond This World”.

In chapter 1, is considered the *Dream* by Ryushi KAWABATA. He was at the age of 66 years old when it was executed. This work is generally regarded as a fantasy work, and Ryushi himself describes it as a fantasy-like work. When we observe it in view of modern humanity, a new aspect of the painting appears. Thus, this painting could suggest other interpretation than the general interpretation to be fantastic. In this chapter, this unique *Dream* is analyzed compared with other artists and other works, and presented a new interpretation of *Dream* as “The Paintings to beyond This World”.

In chapter 2, the paintings of Koshu MATSUMURA are considered. He was born in Kyoto in 1937, and started his career as a painter, later produced also sculptures. He lost his wife and three children in a house fire in 1979. He and his eldest daughter were the only survivors of the fire. After that, he painted a number of paintings of his family members who died in the fire. In this chapter, his works depicting mother and children are examined, and analyzed their methods of expression, especially, considering the relationship between the world of his works and the inner world in the absence of objects. Then it is concluded that he created a polyphonic composition in order to fully express the unrealistic space including such “something like religion”. And it returned the methodology of production obtained from this analysis to the author’s own production.

In chapter 3, are considered Japanese medieval religious paintings such as Raigozu, and also the pictorial space that appears in the paintings is analyzed. Through the analysis of the space of religious paintings, which are paintings before modern times, it aims to return that space to the author’s works. In addition, the phase of such a space along with the line of sight that

appears in waka poetry is investigated. Then, it is intended to apply the topos of religious paintings to the topos of paintings in the present.

Chapter 4 organized the considerations up to these questions and examined how to return them to the creation of works, once again. Then, while referred to the spatial composition of religious paintings in chapter 3, the intention of “The Paintings to beyond This World” and “The Topos of The Paintings” are re-considered. So based on these questions, the theoretical framework of “The Paintings to beyond This World” are completed. In this chapter, it looked back on author's own works and analyzed the results of research too. And in order to create the kind of pictorial space considered in chapters above, “Polyphony” such as “Amorph” introduced in chapter 2 is used. And finally, a research work *Threshold/Murmuring forest* was produced using this theory.

This work is also one of works that indicates the direction in which the theme of these chapters, “The Paintings to beyond This World” should aim. Through all these considerations, this dissertation aims to open up a new field in the Japanese Paintings.

## 謝辞

本論文を執筆するにあたり、井手康人先生をはじめとする日本画研究室の先生方には、明後日の方へばかり向かう筆者を、ときに困惑されながらも温かく見守り、ご指導いただいたことを心より御礼申し上げます。

そして、どのようなときにも真摯に、筆者の論文の校閲、校正にお付き合いいただき、適切なお助言をいただいた高梨光正先生に、また、学生生活を通して筆者に寄り添い、激励し、ここまで支えてくださった二瓶浩明先生に心より御礼申し上げます。

最後に、ご多忙のなか外部審査員を引き受けてくださった東京大学東洋文化研究所教授の塚本麿充先生をはじめ、本論文を執筆するなかでお世話になったすべての方々に心より御礼申し上げます。

2023年2月  
渡邊 亮平