

平成 25 年度  
東京芸術大学大学院美術研究科  
博士課程学位論文

# 胎内化する都市 — 楽園図 —

東京芸術大学大学院美術研究科  
博士後期課程美術専攻日本画研究領域  
学籍番号 1311902  
繭山桃子

## 目次

序章 .....	1
<b>第1章 郷里を描く .....</b>	<b>4</b>
1節 故郷	
聖域 .....	4
実験場 .....	7
胎内化 .....	8
2節 東京	
東京の風景 .....	10
生え上がる都市 .....	12
<b>第2章 都市の構造と人々の領域 .....</b>	<b>17</b>
1節 都市の構造	
生の空間化.....	17
重ね・連なり・増殖し・パターン化する .....	18
街路空間 .....	22
2節 共存	
生活領域 .....	25
土地の者 .....	26
困い.....	28
共存の上での線引き .....	32
無の時間 .....	34
置き去りにされた物たち .....	35

<b>第3章 外側</b> .....	38
1節 分け隔てる	
社会的障壁—日常と非日常を隔てる線引き .....	39
心の壁 .....	39
人と人との障壁 .....	40
2節 人界	
護られた場所 .....	42
島という宇宙—バリ島における方位観 .....	45
<b>第4章 内側</b> .....	50
1節 純化した世界	
異質性と同質性 .....	50
等価の世界 .....	52
2節 楽園図	
遊びの領域 .....	56
箱庭 .....	57
充実した世界 .....	58
<b>第5章 絵画的要素</b> .....	64
1節 色が象徴するもの	
五色の色 .....	64
包み込む黒 .....	68
音の響き .....	74
2節 モチーフが象徴するもの	
登場人物 .....	76
アニミズム .....	78
自作品におけるアニミズムの意義 .....	79

終章－結論に代えて.....	81
自覚とトラウマからの脱却.....	81
参考文献一覧.....	85
出典一覧.....	87
掲載自作品一覧.....	89

## 序章

私たちは一体、自分が位置する土地の姿を“見る”事が出来るのであろうか。

それは自分の肉体を、他人が見るかのごとく客観視する事が不可能であるように、決してその全容を見通す事は出来ないものとする。

私たちはしばしば、自分の姿が映った鏡や写真を目にし、あるいは自らの声を録音機器などを通じて耳にする時に、違和感を覚える事がある。あるいはまた、神経の麻痺した肉体に触れた時、それが自分の肉体でありながら、まるで別の生き物の皮膚に触れるかのような感覚に見舞われる。これらは、肉体を携えた自己という存在が、すべて自己を中心とした思念と、全身に通う鋭敏な神経の上に形作られている事を意味する。

絵画制作を通じて自分を取り巻く土地の概観を捉えようとする試みは、私にとって、鏡や写真を見るように客観視するものではなく、その土地に住む人間として、日常の暮らしの中にその姿を手探るものであると考える。それは、ひたすら葉を咀嚼し続ける芋虫のごとく盲目的であり、変哲もない日々の暮らしを送るだけに過ぎないかもしれない。しかし、そうして土地に根差した人間でなければ見る事の出来ない、土地の姿があるのではないだろうか。

見知らぬ遠くの街をどれほど写真で認識したとしても、体験を伴わなければ、真の意味での土地柄の理解には繋がらないように、土地の認識には「居住」という体験の中での身体感覚が不可欠である。住まうこと、それは土地に同化し、埋もれていく事である。土地に「住む者」がいなければ、国も郷土も存在し得ないはずである。

「国家」あるいは「民族」を意味する“nation”が、そもそもラテン語の“nasci”「生まれる」を語源に持つ事からも、国土の擁するそれぞれの地は、その国に生まれ、あるいは自らを位置付けた人々のアイデンティティそのものの姿と言える。土地に根差す事とは、それぞれの土地柄を育む固有の文化の中に、自らの根拠を見出す事ではないだろうか。それは、自身を育む土壌に愛を持つ事とも言える。ここで言う「愛」とは自己愛にも似て、本能的に危機に晒されない安全な状態を望み、その安全を維持するために「護り、護られた状態」を望む事であると考える。

郷土としての「都市」をテーマに作品を描く私にとって、作品の背景には、都市の“内側に住む人間”としての「護り」と「断絶」の意識が潜在する。本論の主題に示した『胎内化』という言葉もまた、「護り」を意味する。私は都市を、子を安全な胎内に宿す母親のように、外

の危険から内側の人間を隔離し、護り、包み込む性質を持つものとする。

都市の構造そのものが、自然界から過剰に護られた人為的な空間領域であるように、作品に描かれた「都市」は、例えば都市に対する自然、あるいは自己に対する他者といった、二極化した世界の「外側」に属するものを排した、「内側」の世界の象徴である。

「内側」を護ることは同時に「外側」を排除する事である。双方を分け隔て差別化する事によって、「内と外」の意味は強まり、互いに作用し合うのではないだろうか。こうした「内と外」という意識は、自身の制作動機と密接に関わりあってきた。本論では身近な環境としての「都市」を基軸に、自身の表現の根拠を言及するにあたっての足掛かりとする。そして論考を進める中で、「都市」という共同体と、絵画制作の上での個人の「内的世界」という、相反する概念を結ぶ道筋を明らかにしていきたい。

以下に本論の章立てを述べる。

## 第1章「郷里を描く」

『故郷』では、自作品における自然の姿を排除した表現の背景に、人気の無く静かで自然豊かな山村と、都心近郊の住宅密集地域という二つの「郷里」を持つ自身の出自が原因する事に触れ、自作品において「自然」の姿を拒むに至った経緯を述べる。

『東京』では、自らの郷里として位置付けた都市東京の今日の姿に、絵画表現の上でさまざまな表現を試み得る土壌としての自らの見解を述べる。

## 第2章「都市の構造と人々の領域」

『都市の構造』では、人為的かつ構造的な性質を持つ都市構造の中で、「都市の内側」を体感し得る要素のひとつとして街路空間を挙げる。都市の街路空間は、開かれたパブリックな空間から奥まるほどに、無数の他人同士が密接に隣り合う都市独特の隔たりの空間、プライベートな居の空間へと繋がっていく。

『共存』では、その奥まりに棲む「内側の人々」の共存社会や、あるいは密接し細分化した土地形状がもたらすさまざまな事例の中に、人の姿を排除した無人の都市風景として描く、表現の一要因を示していく。

## 第3章「外側」

『分け隔てる』では、密接するほどに「隔て」を要する私たちの共存社会において、「隔て」が作用する社会的、心理的なさまざまな要因に触れていく。

『人界』では、「隔て」を置く事で二極化した世界、すなわち「内」と「外」とに分け隔てた

異なる要素が働きかける意味を、「都市」と「自然」の在り方の中に考察する。また、「外側」の存在意義をゴバルビアスが示したバリ島の方位観を例に挙げながら検証する。

#### 第4章「内側」

『純化した世界』では、異質な「外側」により意味の強められた「内側」の世界に焦点を当てる。内側、それは自然に対する都市であり、他者に対する自己であり、私にとっては作品世界そのものである。本章では、都市とりわけ人工物というモチーフに特化した表現に、「意図的に外側を排除した」内側の同質の物同士の、完結した世界観を描く狙いがある事を論じて行く。

『楽園図』では、排他的である代わりに争う事も無く、完結し満ち足りた同質の世界に「楽園」という一種の普遍性を見出し、それら象徴するさまざまな事例を挙げながら、自作品の表現根拠をより具体的に明示していく。

#### 第5章「絵画的要素」

『色が象徴するもの』では、自作品における描画表現が、私なりの内的な楽園性を示す象徴である事を、ここでは黒に対峙する鮮やかな色彩としての表現に焦点を当てて言及する。また、その表現の背景にある「響き」について、自身と関わりのある音楽の要素に触れながら解説する。

『モチーフが象徴するもの』では、自作品において色彩と同じく象徴的な意味を持つモチーフが果たす役割について解説していく。

#### 終章「結論に代えて」

最期に『自覚とトラウマからの脱却』の中で、都市を主題とした自作品の中で唯一、同質の楽園である都市に異質なものを描いた一枚のトラウマ作品を解説し、そこから見えてきた自分なりの見解に、土地に根差す事の意味と自覚を照らし合わせながら、結論として述べる。

# 第1章 郷里を描く

## 1節 故郷

### 聖域

“ハイマートロス(Heimatlos)”はドイツ語で「故郷の喪失」を意味する。

私は現在の居住地である東京都区内に生まれ育ったが、幼少期の数年間を群馬県の村落で過ごし、しばしば互いを行き来する事があった。都内の自宅はビルの裏手の住宅密集地にある一方、幼少期を過ごした自宅は麓の集落から外れた山の中腹にあった。そこは森林に囲われ、隣家も無く、また普段は空き家であるため、人の気配の無い非常に静かな場所であった。

〈都市〉と〈山の中〉という異なる環境にそれぞれ住居があることが、その後の思考に影響を与えた。幼い私には、どちらが自分にとって本当の「自宅」であるのか分からなかった。けれども緑豊かな自然の景色は、都内に定住した後も、美しく懐かしい風景として記憶に残り、しばしば都市の雑多な街並みと比較された。記憶の中の自然の景色が美化されていくほどに、自分の生まれは東京にあらず、数年ではあっても幼少期を過ごした自然豊かな土地に“故郷”の姿を見出したいと願うようになった。

ところで、人は「故郷」という言葉にどのような景色を思い浮かべるだろうか。もちろん、人それぞれの生まれ育った土地の姿である事は言うまでもないが、一方で「故郷」という言葉には、どこか普遍性を帯びた象徴的なイメージがつきまとうように思う。山紫水明の田園風景ばかりが日本の故郷であるとは言わないまでも、多くの場合、故郷は“過去の追憶”として時の流れの中に洗われ、郷愁を帯びた懐かしい風景として心に想われるものではないだろうか。私自身の持つ故郷の記憶もまた、時が経つほど、無意識にせよ理想化された“ふるさと”のイメージに毒されていくように思えた。

環境が今現在を取り巻くものではなくなった時、それは不可避の忘却と共に美化の毒にさらされ、予定調和のイメージの中に吸収されていくのではないだろうか。イメージは不都合な部分をひた隠すように過去の棘を丸め込み、都合の良い部分を照らしながら理想の姿に作り変えていく。人は、しばしば他人に対し物事を美化して語るが、それは必ずしも嘘や虚栄とは限らない。美化は、対象となるイメージを伝える際に不都合な部分を排して簡潔に説明し、快く共感せしめるための常套手段でもある。しかし果たして、郷愁の念に美化された土地の姿は、真



の姿と言えるのだろうか。

私にとって〈都市〉と〈自然〉は、互いの土地を行き来する中で、中立的に共存する事のない両極端なものとして印象づけられた。自身を取り巻く〈都市〉の環境が味気なく乱雑であるほどに、記憶の中の“心の故郷”は美化され、聖視化された。やがて後に、“心の故郷”が自分にとって立ち入る事の叶わない場所となってからは、ますますその思いが強まった。

立ち入る事の叶わない故郷の姿は、もはや記憶の中にそっと留めるより他はない。いつか「故郷の風景」を描いてみたいという思いの一方で、聖域化した故郷を、郷愁という凡庸なセンチメンタリズムで穢してしまう事は恐ろしかった。その恐怖感は、いつしか自然の風景を描く事自体をタブーとした。私にとっての故郷は、辺り一面が山の緑に覆われた場所であったが、その緑を思わせる葉の一枚すら、私にとっては描く事が躊躇される。描く事で記憶は更新され、あるいは異なるイメージが付随してしまうのではないか。私にとって自然の風景を描く事は、頼りなく揺らぐ記憶の“聖域”に足を踏み入れてしまうような、屈折した恐怖感や嫌悪感へと繋がるのである。

自らの凡庸な美化に「聖域」が穢されることへの嫌悪が増大するほどに、画面の中から自然の姿は排除されていった。私にとって、自然の風景を描かない事が「失われた故郷」という聖域を護るための手段である。壊さないために触れたくない。断絶する事は、触れずに護る事でもあるのだ。

自然の風景を聖域化し画面から排除する背景には、当の幼少期を過ごした土地の形状が一つの要因となるため、ここに自宅周囲の土地の概観について述べる。



図 1 幼少期を過ごした自宅と周囲の庭

日頃は空き家であるこの家(図 1)は、山の中腹の狭い台地に建っている。麓の集落から外れた細い坂の上に一軒ひっそりと建っているため、初めて訪れる人には「こんなところに民家があったのか」と思われるようだ。とはいえ、坂の上は行き止まりであり、時おり来訪者がある他にはめったに人が足を踏み入れることもなかった。

家を取り囲む庭の向こう側には、遠くの山と空の他に見渡すものが無い。高台の地形を利用しているため、麓の家々の屋根の端すら視界に入らないのである。麓の集落から孤立し木々に囲われたその庭は、私にとって空に浮かぶ庭のように感じられた。坂を下れば麓に点在する民家が姿を現す一方、坂の上は他者の介入する事のない領域であった。

庭の中心には大きな樺の木があり、幼い私には、その木が“聖域”の主のように思えた。他者の存在しない、隔離され護られた“聖域”の中で、幼い私は誰に気兼ねする事なく遊ぶことが出来た。まれに突然の来訪者があると、「なぜここに人がいるのだろう」と驚き身をすくませたものである。

友達も含め、他人との交わりの少ない環境で庭の木々や花々に親しみ、一人遊びをする事が多かったためか、自然の風景そのものがごく内的なものとして記憶された。木々や花々など庭に属するものの全ては“聖域”の象徴となり、それらをモチーフとして画面に形象化することは、作品を介してプライベートな空間を他人に明かしてしまうような、羞恥にも似た感覚に囚われる。

幼少期を過ごした環境は、「自己」と「他者」の二つの領域が異なる世界として明確に分断されるものとして印象づけられた。高台と麓が細い坂道によって繋がれる土地の形状は、例えるなら人間を護り形成する「胎内」と「外の世界」を繋ぐ「産道」のように、異なる世界と、それを繋ぐものの構図を具現化したようにも思われた(図 2)。ただ厳密には、自然界の中に村があり、そして村の集落の中にある小さく囲われた庭がある、という事から、ここでは庭を取り巻く周囲の環境を図 3 のように示す。

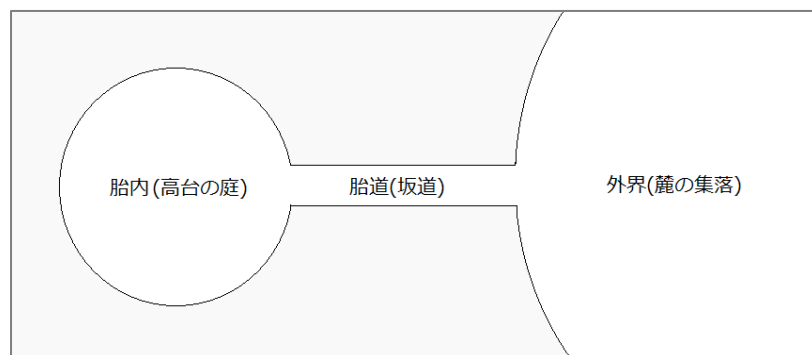


図 2 高台の庭から集落を繋ぐ坂道 (作成： 藤山桃子)

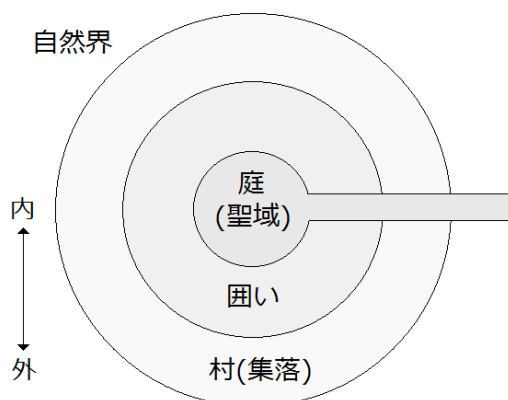


図3 庭を取り囲む環境(作成：繭山桃子)

## 実験場

“聖域”に背を向けた時、おのずと今現在を取り巻く「都市」に目は向けられた。

傾いた電信柱。無数の電線。何の変哲もないカラーコーン。車の走行音やサイレン、人々のざわめきが反響するビル群。無味乾燥で雑多な風景ではあっても、そこに私をおびやかすものは無かった。自然を思わせる木々の緑が、コンクリートに埋められ、不自然に刈り込まれる程になぜか安心する。区画され整えられた自然物は、山里の風情とは遠くかけ離れ、記憶を彷彿とさせるほどの魅力を持ってはいないのである。

「聖域」がアンタッチャブルな場所、囲われ護られ、完結した場所であるならば、都市は聖域とは程遠く、構築と解体を繰り返す未完成な「実験場」である。ことに日本の都市、とりわけ東京は壮大な実験場と言える。理想郷として完結した聖域を描く事を恐れた私にとって、もう一つの生まれ故郷である都市東京は、混沌としているがゆえに変幻自在で柔軟なモチーフとなり得た。都市は私にとって、様々な絵画表現を試す事が出来る自由な実験場である。やがて、絵画制作を通じて都市風景と向き合う中で、「故郷」とは美しく理想化された過去ではなく、今現在を取り巻く現実として位置付けるべきではないか、と考えるようになった。そのようにして周囲を改めて見渡すと、雑多で味気ない都市の風景が、まるで違って見えはじめるような気がした。

人にとって「故郷」とは何か。出生地に留まる人、よその地に移る人、あるいは何らかの理

由で故郷を失った人、それぞれに意味は異なる。「故郷」とは、人がその一生において関わる土地の、いずれに己を位置づけるかによって定まるものではないだろうか。人が“社会に生きる動物”である以上、場所に自分を位置付けることは必然的な欲求である。「故郷」とは、人間が社会の中で見出した定位置ではないだろうか。

ところで、冒頭で述べた“ハイマートロス”には「故郷の喪失」という意味の他に、「人間として大事なことを忘れてしまっている愚か者」という意味が含まれる。おそらく、己を見失い浮き足立った根無し草とでも言うのであろうか。自分がどこの何者であるか、その位置付けは、社会の中で自らの根拠を求める自発的な試みによって定められる。私にとって、美化された過去に背を向け、現実を取り巻く環境としての都市と対峙し自らの根拠を見出す事が、“ハイマートロス”からの脱却である。

## 胎内化

本論で述べる「胎内化する都市」というテーマについて、先に概観を明示しておきたい。これから述べる「都市論」はどれも、都市を社会的あるいは機能主義的な観点から述べるものでなく、あるいは表面的な都市美について語るものでもない。私にとって「都市」は、あくまで「作品」という個人的な世界へ至るための道標である。私は胎内化という言葉のもとに、主に「内側」と「外側」という概念を示し論じて行くが、その大枠として、次の構図を挙げる。

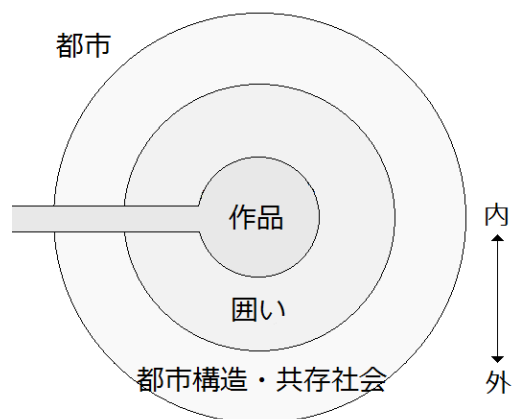


図4 作品を取り囲む環境(作成：繭山桃子)

「胎内化」という概念は、「内側(胎内)と外側(母体の外側)」という二極化した図2のような構図であると同時に、図4に示すように「外側」が「内側」を内包し、あるいは「内側」が「外側」に取り囲まれている構図としても考えられる。それは、母なる胎内から生まれ出た私自身にもまた胎内が具わるように、マトリョーシカ人形のごとく無限の宇宙で繋がれる胎内図である。「作品」は言うなれば「都市」の縮図とも言えるが、現実の都市と作品に描く都市との間には、様々な隔たりが生じる。本論では図4を外側から見ていくように、初めに「都市構造や共存社会」について、続いてその内側にある「囲い」(本論では隔たりや障壁としても解説する)についての論考を進め、最終的に作品世界へと辿る足掛かりとしたい。なお、図3、4で挙げた自然界と都市の構図を、本論における相互関係としてまとめると次のようになる(図5)。

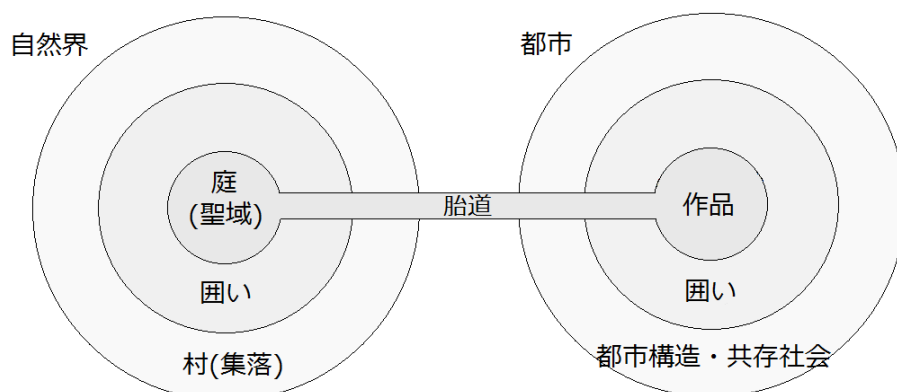


図5 本論における自然界と都市の相互関係図(作成：繭山桃子)

本論の結論を先に述べれば、都市や村という環境が変わっても、「作品」は聖視化し囲われた「庭」と本質的に変わらないものである、という事になる。ただし大きく異なるのは、それがあらかじめ用意された場所か、何もない所から自ら見出した場所か、という点である。

本論では都市という外殻を通して、失われた聖域を自分なりに発見し、再構築する過程を論じていく。

## 2 節 東京

### 東京の風景

戦後の焼野原からグローバルな一大都市へと経済的發展を遂げた今日の東京の姿は、半世紀の急速な時代の転換と共に人々が辿った痕跡と言える。東京は常にその時代の流れと共にあり、“住みよい街づくり”とは、すなわち時代の社会的な要求に対応する事を意味した。同じ戦後の復興に於いて、ヨーロッパの都市が過去の歴史を基盤として都市再生を目指したのに対して、我が国に於いては政府による土地政策を含め、その地に生きる人々の要求と、リアルタイムな経済的变化に沿いながら姿形を変えてきたのである。

物心がつくころには不況を迎えていた私にとって、今日まで東京が辿ってきた飛躍的な経済成長の歴史は、身をもって実感するところではない。高度成長期から約 50 年。都市インフラ施設における耐用年数の目安も約 50 年とされ<sup>1</sup>、今日では老朽化した施設の急速な増加が懸念されている。中途半端な築年数を経た建物は、古さの中に味わいを帯びることもなく摩耗し、寿命を迎え、その横では相変わらず真新しい建物が脈絡も無く建てられる。その新しい建物とて所詮は消耗するだけの存在であり、いずれはさらなる新しいものにとって代わられるだろう。成熟期にある都市の姿は、雑然としながらもどこか虚無感の漂うものとして目に映る。



図 6 東京スカイツリーと周辺市街地

---

<sup>1</sup> 財務省『減価償却資産の耐用年数等に関する省令別表第一（機械及び装置以外の有形減価償却資産の耐用年数表）』（平成 25 年最終改訂）

日本の都市、ことに大都市圏は、スケールはもちろん外観のまるで異なる建築物同士が平然と隣り合う異種混合のカオスの様相を呈する。こうした景観はしばしば、歴史的背景に基づく街づくりを重視したヨーロッパ諸国の都市(図 7, 図 8)と比較され、多くの場合、その景観の統一感の欠如を指摘される事となる。



図 7 プラハ、マラー・ストラナの歴史的な街並み



図 8 整然と区画整理されたパリ市街地

そもそも東京の都市としての骨格は、鉄道を中心としたインフラ整備により形作られた。1925年に山手線が環状運転を開始し、中央線と共に市街地を巡る基幹交通路線となったことから、鉄道に沿う形で副都心が形成された。さらには副都心を拠点に郊外へ路線が敷かれ、現在の放射型の骨格が徐々に形成されていったのである。それは景観美を念頭に作られたものではなく、あくまで地価の安い土地を利用し、あるいは住民による反対運動を避けるような形で形成された。よって明確な都市景観のビジョンを伴わない、偶然の産物とも揶揄し得るような様相を帯びているのである。こうして張り巡らされた鉄道は、無数の脈となって平野を埋め尽くし、今日では地下を浸食し環状線を巡らせるまでに至る。今日の都市空間は、経済発展を優先に掲げた時代的背景の中で、人々の要求の向かう先に触手を伸ばすかのごとく作られていったのである。

## 生え上がる都市

奥庭や路地といった空間を取り込んだモダニズム建築で知られる建築家の槇文彦は、著書『奥の思想』の中で、日本の都市の成り立ちに「奥性」の特質を挙げながら、次のような見解を述べている<sup>2</sup>。

我々の祖先は都市を作るにあたってその土地に一つの有限性を認めてきた。防禦という点から見ればはなはだ不利であるのにもかかわらず、日本の都市はあえて盆地を選んだものが多い。それ故、彼等（西洋）の都市のように人為的な境界を築くことは極めて稀であった。中心を確立するかわりに、何か定かでないものに領域の原点を求め、それを包みこむかたちの領域形成が操作の原則にある。この包みこまれていく過程は、区画するというような能動的な行為に対し、より受身であり、且つ包みこまれるべき対象に従って自在に変形する柔軟性をもっている。（中略）私は、日本の都市は彼等のように無限の空間から抽象的な空間と建築をきりとっていき構築作業の上につくられたものでなく、土地から生えあがったものだと思う。

少し続けて要約すると、著者は“世界の文化は塔のある文化と塔の無い文化とに分かれ、日本は塔の無い文化に属する”とした上で、西洋の〈中心思想〉に対し、思考の違いのあらわれとして日本人の精神には〈奥の思想〉が潜在すると指摘する。

西洋が高く聳えた「塔の頂き」を中心に据え、唯一神との交流を保証する聖柱としての絶対的価値を見出すのに対し（図9）、私たちの祖先は「頂き」に絶対性を見出さなかった。例えば神は山の「頂き」に君臨するものではなく、山そのものが神である。それは深く険しい山の奥深くを神聖視することであり、よって山の木々も獣も気候も皆、神聖な神なのである。このように日本人は森羅万象の奥深くに様々な神の存在を見出してきた。

槇は、〈奥〉は見る人、作る人の心の中での原点であり、見えざる中心であるという。「中心」というような絶対的な物象を否定する精神風土が生んだ **convenience**<sup>3</sup>としての原点」は、日本の都市骨格にあらわれていると、著書において述べている。

この見解は、ロラン・バルトが東京という都市の本質に「空虚の中心」を見出した事にも通

<sup>2</sup> 槇文彦・他『見えがくれする都市』より「奥の思想」鹿島出版会 2002年 p.225

<sup>3</sup> “convenience”「好都合」「便利」を意味する。著書に註釈はないが、ここでは語源となるラテン語の“convenire”「一緒に来る」という意味から転じた「調和する」「一致する」という意味としても考えられる。



じる<sup>4</sup>。確かに東京の中心部である皇居にしても、元は江戸城の敷地であったとはいえ、西洋の城のように権威を主張し周囲を睥睨するような建造物では決して無い。皇居は市民と同じ目線の高さでありながらも（今日では高層ビルに囲まれ市民の目線の方が高くなっているのかもしれないが）、神聖な奥まりの中で見えざる中心となっている。夜の航空写真を見ると、煌びやかな光に包まれた大都市の中心が、闇の空洞のようにになっているの是一目瞭然である（図10）。このような〈中心〉が高さを示す代わりに奥へ包まれた都市の姿は世界でも類を見ず、まさに日本人ならではの精神構造のあらわれと言えるのではないだろうか。垂水稔も著書『結界の構造』において、日本と西洋、すなわち神道、日本仏教とカトリックの聖所と居住空間の関係を比較し、図のように表している（図11）<sup>5</sup>。共に聖所を中心に据えながらも、日本型では居住空間との間に森という神秘の奥まりを介在させ、聖所を見えざるものとして世俗から隔離している。

このように、都市は社会経済的あるいは政治的要因によって形作られながらも、その根底には、土俗信仰に基づく日本人特有のアイデンティティが確かに反映されているのである。槇文彦の述べる“中心を確立せず、定かでない何かに受動的に包まれながら自在に変形する都市の姿”とは、日本人そのものの姿を言い表しているようにも思える。

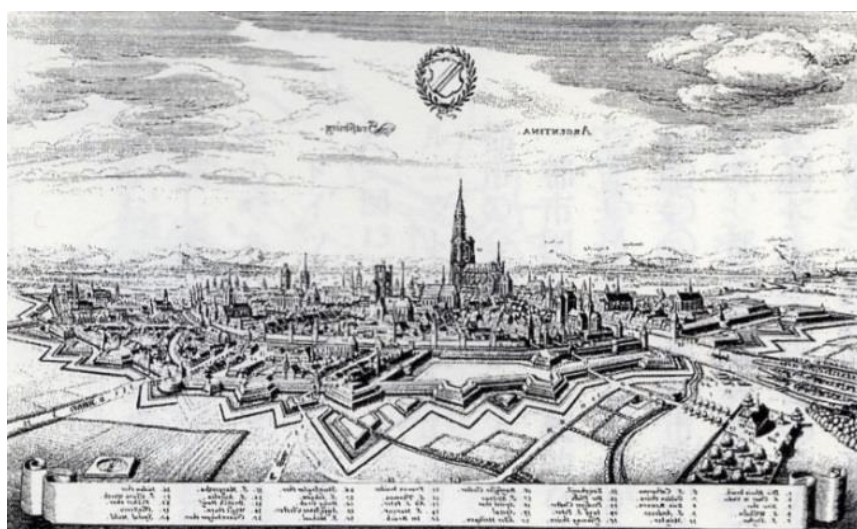


図9 ヨーロッパに多く見られる大聖堂の尖塔を中心とした古い都市図

<sup>4</sup> ロラン・バルト著 宗左近訳『表徴の帝国』新潮社 1974年 p43

<sup>5</sup> 垂水稔『結界の構造』名著出版 1990年 p161



図10 皇居周辺の上空写真

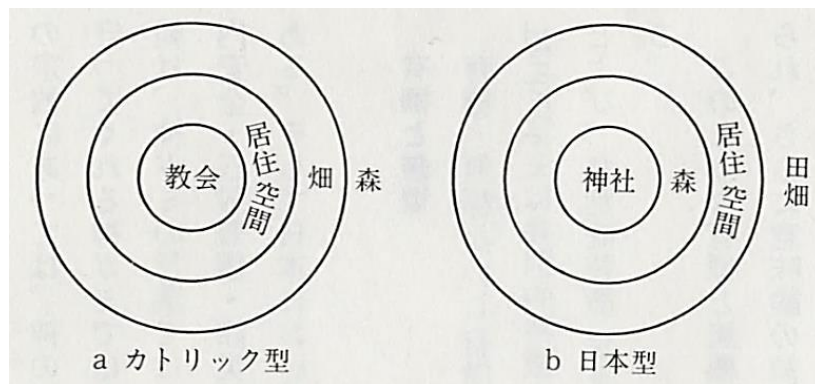


図11 聖所と居住空間の関係

ところで、“土地から生えあがったもの”としての都市東京は今日、経済発展を最優先させた高度成長期を終え、伸び上がりの無い成熟期のスローテンポな日々を消耗している。

六本木ヒルズや東京ミッドタウンのような再開発型の都市計画は、局所的にテーマパークのような自己完結した街並みを作り上げるが、それらはあくまで演出された空間であり、かえってテーマパークの外側に外れた都市の街並みを貧相に感じさせるばかりである。

テーマパークのような街並みとは、すなわち街全体に美意識に則った統一性が見られる状態を指す。ヨーロッパの都市景観が全体に優れた統一性を見せるのは周知の通りだが、その理由を建築家の隈研吾は次のように述べる。

パリ、ロンドンをはじめとして、優れた景観を有するといわれる都市は十九世紀までに「成長」の時代を体験し、その都市の主要な骨格を形成していった。(中略) 十九世紀の建築において、デザインは「建築様式」(たとえばルネッサンス様式、バロック様式、テューダー様式)によってコントロールされていた。その様式は流行として移り変わってはいくが、一つの時代に建てられた建築は、おおむね一つの様式によってコントロールされている。しかし、二〇世紀半ば以降、様式によるこのコントロール機能は失効し、新しく建てられる建築は案コントロールの時代に突入した。<sup>6</sup>

「様式」を基に、限られたデザインと資材のみ使用可能な、狭く不自由な選択肢のもとに形作られた都市計画は、結果的に統一された都市の骨格を形成することに成功した。

一方、20世紀半ば、戦後の焼野原から急速な都市づくりを開始した東京は、急激な経済発展による混乱の中で都市の骨格を形成させた。建築技術の発達、幅広いデザインや資材の拡がりとともに、東京の街は統一されたものとしてではなく、制御不能な個々の集合体として構築され続けたのである。そのため日本の都市に住む私たちは、ヨーロッパの歴史的な街並みの統一感に驚き、時として羨望の眼差しを向ける。けれども今日、日本の都市でヨーロッパの街のような統一感ある街並みを目指そうとしたところで、残念ながらテーマパークのような虚構の姿に終わってしまうだろう。

けれども私は、日本の都市が今日のように混沌の様相を呈するのは、必ずしも一足遅れた近代化と急速な経済発展によるものだけではないと感じる。現に、同じ戦後において、東京と同じく壊滅状態から復興を目指したポーランドのワルシャワは、何よりも先に過去の歴史を取り戻そうと試みた。戦火を免れ、残った資材を可能な限り再利用しながら、「壁のひび一本に至るまで」忠実な復元を目指し、戦前の旧市街地の街並みを再建していったのである(図12)。

---

<sup>6</sup> 隈研吾・清野由美『新・都市論 TOKYO』集英社新書 2008年 p15



図 12 戦闘により瓦礫の山と化したワルシャワ中心部(左)と現在のワルシャワ歴史地区(右)

一方、戦前から都市としての歴史を有するはずの東京が、「過去」を選択せず、焼野原を出発点に新たな発展を目指した背景には、何か日本人独特の無常の諦観、時の流れに身を委ねながら柔軟に変化していく精神性が反映されているように思えてならない。してみれば、結果的に生えあがってきた今日の雑然とした街並みは、“曖昧な自我の漂いに慣れている日本人”<sup>7</sup>の気質にとって、非常に自然な形の顕れではないだろうか。私はそうした、あるがままの都市の姿にある種の安らぎを覚え、また絵画表現の上でも、異種混合のカオスの中にこそ自由な思考の羽ばたきが許されるように感じるのである。

<sup>7</sup> 三木アヤ『自己への道—箱庭療法による内的訓練—』 黎明書房 1983年 p183

## 第2章 都市の構造と人々の領域

### 1 節 都市の構造

#### 生の空間化

都市はそこに根差す人々の精神の映し鏡となり、土地の基盤上に構築されていく。人間を自然の産物とするならば、純粹に人間の手によって織り成された都市の姿もまた、人の精神を透過した自然の変形した姿と言える。ではなぜ、人の手による都市の景観はこれほどまでに、自然界と相対する様相を呈するのであろうか。

人間が自然の中に形成したもの、それは「構造」である。自然界の柔らかな曲線に対する人為的な直線は、線と線が結びつき交差しながら立体へと変化していくように、反復を繰り返しながら増殖し、やがてひとつの「構造体」(様式)となる(図13)。



図13 桂離宮松琴亭正面外観

生き物はみな、生命維持のため何らかの防御態勢をとる。当然、人間も広野で独り雨風や外敵にさらされたままでは生きていけない。群れを成し、居を構え、テリトリーを定めて暮らす事は、身の安全を確保する上で必然である。自然の脅威や外敵と隣り合わない生物は存在しない。生き延びるためには、様々な手段を用いながら“防御”という闘いに臨まなくてはならないのである。「構造」とは、生き物が身の安全を確保し、生活し易くするために“生を空間化”した、その形の顕れではないだろうか。集落としておのずと発生していった今日のいわゆる“人工的な”都市構造は、人という生き物が生命活動の中で織り成していった、ひとつの自然の形として肯定的に捉える事が出来るだろう。

## 重ね、連なり、増殖し、パターン化する

「構造」とは、いくつかの部分や要素が集合する事で次第に組み立てられていく“全体”を意味する。「都市構造」もまた内部に複雑に細分化された空間を孕むが、それらは全て小さな“個”が増殖し寄せ集まる事で出来上がった姿である。そもそも、なぜ人の手による物の多くが直線的な形を成すのだろうか。

直線によって形作られる形は、面と面を接続することによって最も効率よく安定的に重ねたり、あるいは連結する事が可能である。人間が「生を空間化」する上での増殖の有効手段として、直線から生まれる形態がおのずと選択されていったはずである（図14,15）。

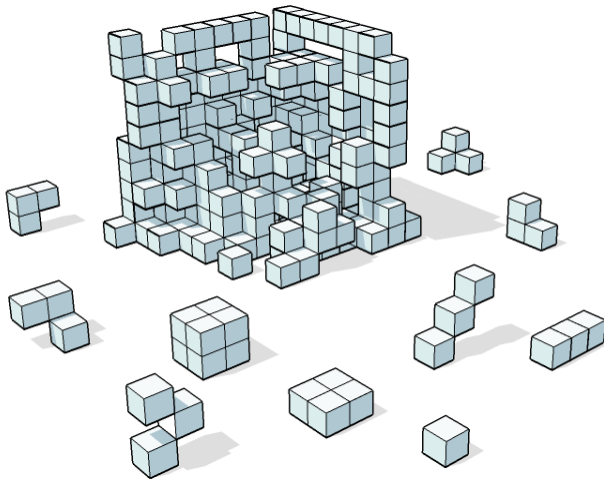


図14 様々に繋がり、集結する立方体（作成：繭山桃子）



図15 直線の構造体としてのジャングルジム

安定的な形の小さな“個”は、似たような形態と繰り返し連結し、重なり合いながら次第に増殖していく。あるいはまた、異なる地点に生じたいくつかの“個”が肥大化し、やがて繋がりが合う。いわゆる都市のコナベーション<sup>8</sup>である。このように「生を空間化」することは、おのずと「パターン化」されることであると言える。こうしたパターン化は、都市のみならず、様々な生き物の「生の空間」である巣の形状にも見る事ができる（図16）。

8. 発生を異にする複数の隣接する都市が発展し、行政区分を越える一つの都市域として繋がった状態のこと。



図 16 生命活動を守るための、様々にパターン化された「巣」(左：蜂の巣 右：ギンメッキゴミグモの巣)

図 17 は、都市をテーマにした自作品における、パターン化された構成の一部である。私はこのように連鎖的なパターンを、形を変えながら用いることが多い。これらはみな、人の営みによって発生、発展していく「生の空間化」の象徴である。

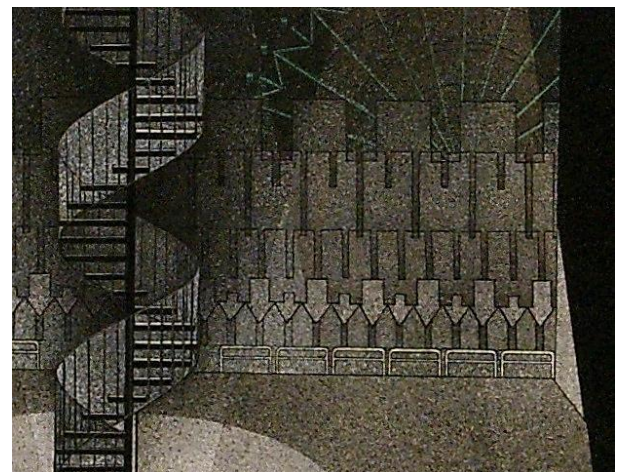
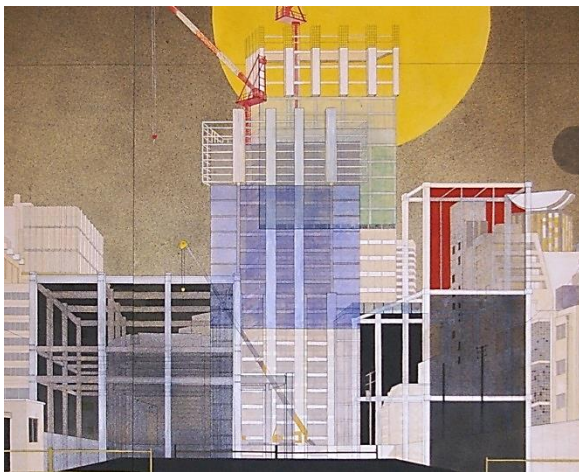


図 17 自作品における都市のパターン構成の例  
 左上：繭山桃子「Growing Garden」(部分)  
 右上：繭山桃子「Spiral World」(部分)  
 左下：繭山桃子「fuga」(部分)

試行錯誤の末に具現化されてきた様々な都市計画図にもまた、こうした直線的構造を展開させながら「生」の形を模索するような命の蠢きを感じる(図18~20)。

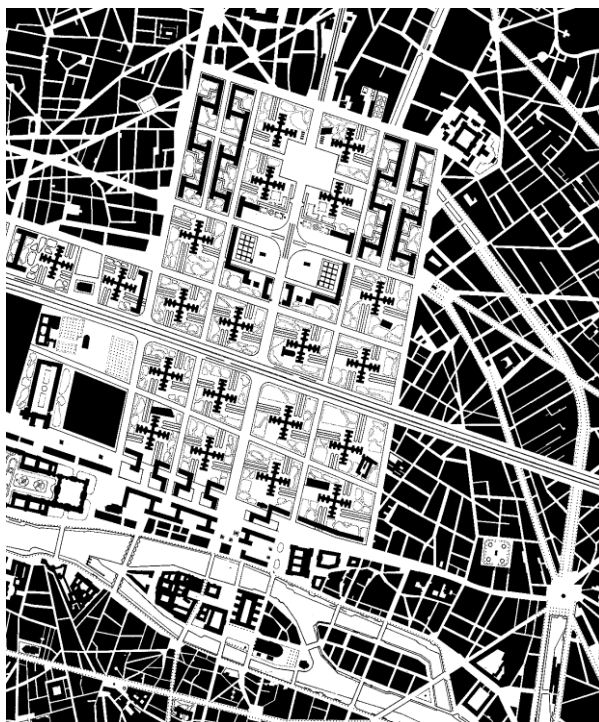


図18 ル・コルビュジェ「パリ・ヴォアザン計画」(部分) 1925年

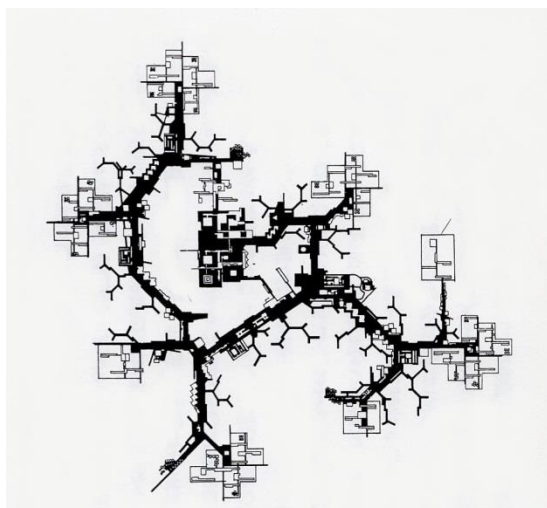


図19 ジョルジュ・キャンディリス他  
トゥールズ・ル・ミレイユ計画「有機的成長という幻想」  
1961年

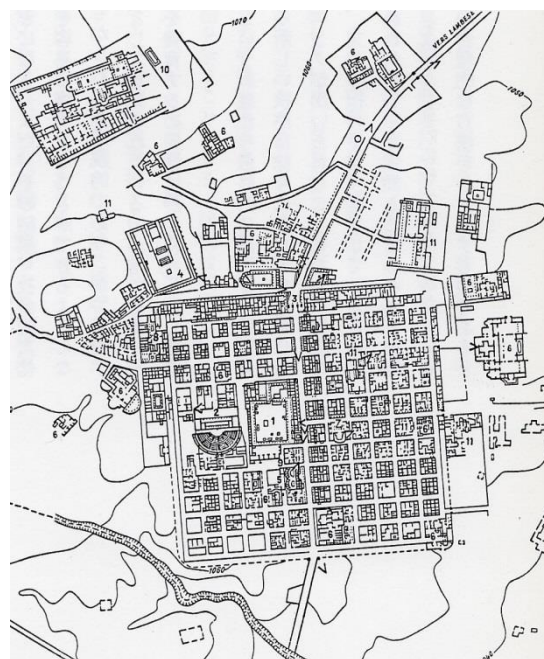


図20 ジョルジュ・キャンディリス他  
「矛盾と議論から生み出された成長」1961年



パウル・クレーの作品もまた、「生の空間化」の例として挙げられる。クレーは自身の日記に、「作品における本質的なものとは何か。生成である。そして、それはフォルムの動きとなってあらわれる」「すべてはフォルムという目標にいたる道程なのだ。動作から完了へと向かう動きである。この途中の過程こそ真に活動的なものであって、目標そのものは静的なのだ」と記している<sup>9</sup>。

クレーにとって作品は完結したフォルムを描くものではなく、生成のプロセスを描くものであったのではないだろうか。プロセスは動きであり、時間の流れと共にある生命の旅である。

「生の空間化」である生き物の構造パターンもまた、プロセスという時間経過の中で絶えず反復しながら形成されていくのである。

クレーの作品「建築」(図21)は、黄色と紫を中心とした色彩の響き合いの中で、積み上がっていく構築物が、自然界の成長過程とは異なるリズムを持ちながら反復し、生成していくかのような様子である。「浮遊」(図22)では、線から生まれる面とそれらが漂いながら構造を生成していく様子が、生き物の生命活動における時間経過と空間形成の過程をも表しているように思える。



図21 パウル・クレー「建築」 油彩 57.0 cm×37.5 cm 1923年

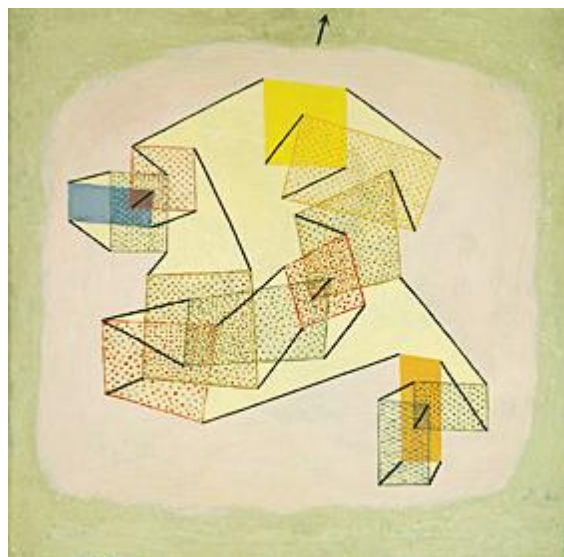


図22 パウル・クレー「浮遊」  
油彩・スタンプ 84.0 cm×84.0 cm 1930年

<sup>9</sup> 南原実訳『クレーの日記』より 943番・944番 新潮社 1961年

## 街路空間

那須正幹著『ふとんやまトンネル』<sup>10</sup>は、主人公の少年が布団に潜り込み、「布団のトンネル」をどんどん潜って行くと、やがて楽しい異世界に辿り着くという、ユニークな童話である(図23,24)。この物語は(トンネルの)奥まった空間を、不気味な暗がりとしてではなく、潜り込むことによって身体が包まれる安心感と、冒険心を掻き立てワクワクとした体感をもたらすものとして表現している。こうした身体感覚は、たとえそれが過去の幼児体験から来るものであったとしても、多くの人に共感をもたらすものではないだろうか。

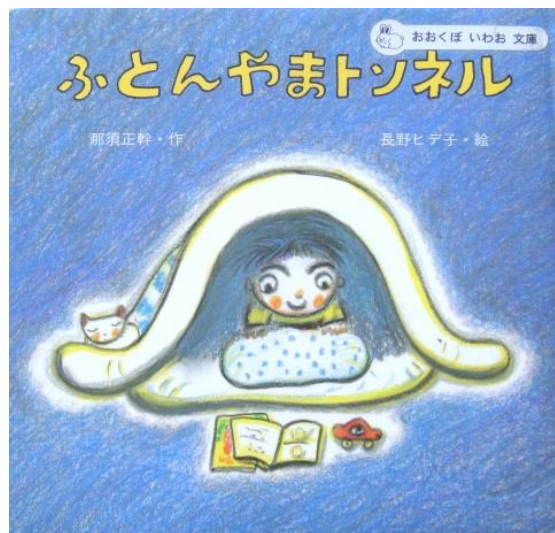


図23 長野ヒデ子「ふとんやまトンネル」表紙



図24 長野ヒデ子「ふとんやまトンネル」挿絵

<sup>10</sup> 那須正幹著・長野ヒデ子絵『ふとんやまトンネル』 童心社 1994年

都市の複雑な構造は、「奥まり」を感じさせる様々な空間的要素を内包し、私にとって、空間の奥へ奥へと潜り込んでいけるかのような感覚をもたらすものである。

大小さまざまな建築物が密集し、複雑に入り組むことで発生する、幾層もの暗がりや小さな空間。あるいはまた、広々とした車道から人一人がやっと通れるような狭い路地まで、さまざまに細分化された街路空間(図 25)。こうした都市空間を日常的に体験する事によって、人はその土地の印象を、身体感覚を通じて決定づける事ができる。これは、無意識のうちに周囲の環境に対して注意を払う、およそ動物的な感覚がもたらすものではないだろうか。土地の印象は、一枚の写真に収まるような総体的な景観としてではなく、自ら動き回る身体感覚の中に形作られていくものである。



図 25 都市における様々な街路空間 左：広い車道 右：狭い路地

この事は、交通機関の発達した今日において、しばしば私たちの「足」となる機械化された移動手段についても同様の事が言える。ことに自動車は、プライベート性・機動性・全方向性などといった公共交通機関にない特徴を持つ事から、一定の規制の範囲内ではあってもドライバー個人の意思が直接的に反映されるため、「自ら動き回る」という意味では徒歩に近いものと言える。フラットで伸びやかな動きや、緩急をつけた変則的な動きなど、いずれも街路空間の形状や大きさが直接動きに影響するため、より体感に作用しやすいのである。さらには、短縮された時間内で広範囲の移動を可能にするため、離れた土地同士を結び、それぞれの土地形状の違い、「パターン」の違いを概括的に把握することもできる。

かつて地方から東京へと向かう帰路において、「山間の村」、「地方都市の閑散とした景色」、そして「都心」というそれぞれの土地の形状は、車窓の外にそれぞれ異なる「パターン」として展開し、その違いを連続する景色の中に示した。高速道路を抜けやがて現れる巨大都市の姿は、まるで小魚を待ち構える大魚のごとく、赤い航空障害灯を誘うように点滅させながら、インターチェンジを抜けた車を次々と吸い込んでいくように思われた。高速を降り、煩雑な一般道を辿り、やがて街中を行き交う人々の姿が見え始めた時、なにか都市という構造の内部に潜り込んでいくような、また、ごみごみとした都市の日常の営みの中に戻っていくような、一種の安堵感を覚えた記憶がある。

私には、地方と都市とを繋ぐ「高速道路」が、かつて幼少期を過ごした土地の高台と麓とを繋ぐ「坂道」と、同じような象徴性を持つものを感じられた。すなわち、異なる二つの世界を繋ぐ“胎道”のような道としての象徴である。

## 2節 共存

### 生活領域

図 26 は、都市において外(全体)から内(個人)に至るまでを構成する要素を、順に並べたものである。都市の街路空間は様々な建築物によって囲まれ、また建築物の内部には、外部からは見る事の出来ない、建築物を構成する要素の中身が蔵されている。このように全体から個人へと至る過程は、開かれた明るみの空間(パブリックスペース)から、閉ざされた暗がりの空間(プライベートスペース)の奥まりへと至る過程である。



図 26 都市構造における外(全体)から内(個人)へと至る過程(作成: 藤山桃子)

奥まった場所であるほどに、人の気配は間近に感じられる。地元の間しか知らないような狭い路地、窓の内側に垣間見える生活感。都市の奥まりには、往々にして生活の気配が滲み出ている。それは奥まるほどに不安の増すラビリンスのような空間とは違う、人の営みが形作った集落としての都市の空間である。

私は、都市という空間のおもしろさは、繁華街のようなパブリックな空間よりも、住宅街のような、壁一枚隔ててプライベートが隣り合う場所にあると感じる。身近な街を散歩がてら気ままに歩いていくことは、観光案内書には載ることのない都市の生活の「内側」あるいは「奥深く」に潜り込んでいくような、ワクワクとした冒険的感覚をもたらすものである。時には、見知らぬ家々の窓から漏れる灯りや生活の気配に、例えそれが馴染みの無い街であっても、人の営みがそこにある事の懐かしさ、自分自身も都市という共同体の一部としてそこに属しているのだ、というような安心感を覚える。

もちろん、そうした空間がいかに親近感を覚える身近なものであっても、あくまでそれは他者の領域であり、境界の向こう側に許可なく足を踏み入れる事は許されない。自由な出入りが

可能な殺伐としたパブリックスペースに対して、プライベートスペースは生活の温もりを間近に感じさせながらも、それでいて閉鎖的である。見知らぬ家々の生活の気配は、平穏な都市の日常を思わせる反面、窓から漏れる家々の灯りを外から眺めることで、疎外感に似た、理由の無い寂しさを誘うものであるようにも思える。

## 土地の者

都市が概して、自然界に対する人間の「集落」としてのテリトリーであるように、その内部には、居住する人々の無数のテリトリーもまた存在するはずである。それは、社会における個人個人の実質的な所有地といったものに限らない。

私たちのテリトリーは、生命維持のために争い獲得した動物の勢力範囲のそれとは違って、個人の意識下で形成されていくものではないだろうか。すなわち、記憶によって作られるテリトリーである。

そもそも、都市とはどこからどこまでの範囲を示すものであろうか。都市は、明らかに自然界とは異なる領域でありながら、その境は不明瞭である。私の述べる「都市」という概念も、結局は私個人の土地に対する記憶の明るい範囲内に過ぎない。土地に対する記憶、それはいわゆる「土地勘」である。

見知らぬ街の立体地図を思い描く事が出来ないように、土地勘のある場所は、頭の中で道と道を正確に繋ぐことが出来る。その地図が途切れる所、それが記憶というテリトリーの端っこである。

どんな土地にも、「余所者」には分からない「土地」の姿がある。一体、東京を訪れるどれほどの観光客が、この土地の姿を深く知る事が出来るのであろう。同じ街路空間でも、地図を広げながら進む事と、記憶によって辿るのとでは、異なる景色が見えてくるのではないだろうか。

都市を描く自身の制作において、構想を練る際に、実際の景色を一か所から粹取る事はほぼ無い。多くは日常的に歩き回る中で、道の途中に展開する景色の中の、記憶に残った印象を思い出しながら構成している。そのため、現実にはつじつまの合わない景色となる。作品に描かれた「場所」が在ると言えば在るが、実際には存在しないフィクションである。

記憶や思い出のある、「場所」やその周辺を辿る事は、単なる徒歩移動ではなく、「記憶を辿る」という行為そのものである。街路空間を歩き巡る事は、私にとって「東京」という故郷の土地の磁場に、強く引きずられていくような感覚に囚われるものである。

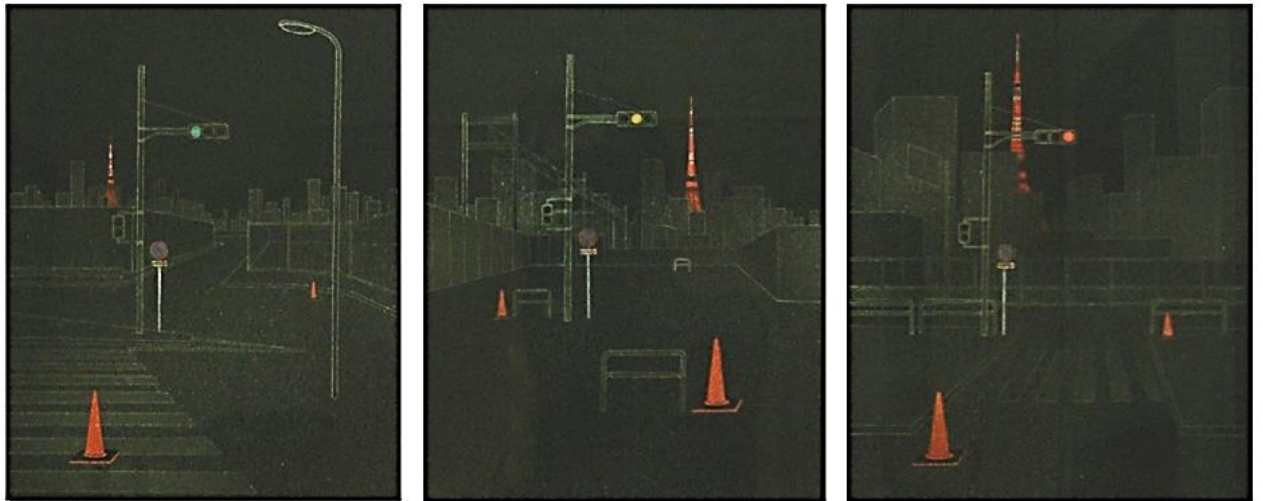


図 27 藪山桃子「Walk Around」 紙本彩色 27.3 cm×22.0 cm 3枚組 2011年

自作品「Walk Around」(図27)は、3枚1組として、タイトルの通り“歩き回る”をテーマとした作品である。本作のテーマは、目的を持って“進む”というよりも、“所在なくうろつく”といったところにある。

3枚ともに、画面の奥に「東京タワー」と「高層ビル群」という都市のシンボリックな場所を描き、近景には、どこともつかない閑散とした街はずれのような場所を表した。

東京タワーは、本作以外にも数多く登場するモチーフであるが、ここでは「目印」として描いている。スカイツリーが誕生した今なお、慣れ親しまれた東京のシンボルとして存在感を放ち、ビル群の間で赤く輝く姿は、おのずとその存在を主張する中心的な「目印」となる。どちらつかずに堂々巡りをしながら、近づく事で大きくなり、遠ざかる事で小さくなる東京タワーを、ふと立ち止まって眺める。遠くの目印を横目に見ながら閑散とした周辺を巡る、といったあてもない散歩のイメージを元に構成している。

## 囲い

周知の通り、東京は狭い土地でありながら非常に人口密度が高いゆえに、人々の所有地も小さく細分化され、密集する。こうした独特の土地形状は、都市内部のあちこちに柵や塀といった「障壁」を設置し、それによって無数の“囲われた狭い場所”を生み出した(図28)。それぞれの所有地が隣り合うことによって、おのずとそれらを区分けするために必要となる「障壁」。それは例えば、塀や柵といった物理的な境界線や、あるいは立ち入り禁止を示す何らかの表示などの社会心理的な境界線によって表される。



図28. 都市内部のさまざまに囲われた場所

(左上：フェンスに囲われ鍵のかかった立ち入り禁止区画 右上：住宅街の中の小さな公園

左下：工事現場の一角 右下：建物と建物の間を区切るフェンス)

こうした場所は、一見して何の変哲もない場所かもしれないが、身近に見かけるこうした“狭く囲われた場所”に、私は愛着にも似た感覚を覚える。生き物の身の安全を守る場所が、得てして狭く囲われた場所(図29)であるように、こうした区画された土地の形状は、単なる雑多



な景観という以上に、私にとって本能的な身体感覚に働きかけるように思われる。



図 29 小さな巣に守られたコヨシキリのヒナたち

図 30, 31 は、こうした“狭く囲われた場所”、それを囲む“囲い”を描いた自作品の一例である。

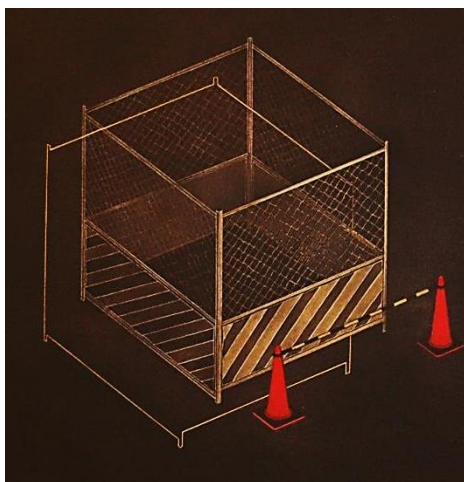


図 30 藤山桃子「Hexagonal grids」(部分)



図 31 藤山桃子「In the Womb」(部分)

このような概念は、様々な絵画作品の中にも象徴的に表現される。画面に描かれた、周囲を取り囲まれるような感覚、あるいはそうした狭い空間に包まれるような感覚。それは都市の狭く囲われた場所に感じる体感と同じような感覚を想起させる。

アンリ・ルソーの代表作「夢」(図32)の、不可思議で夢想的な世界は、夜の密林の囲いの中に表されている。長椅子に横たわる女性や笛を吹く蛇遣い、そして獣たちを囲むように、熱帯の木々や花々が鬱蒼と茂る。その密林は、まるで彼らの世界のためにあるかのようだ。容易に近づくことの出来ない夢世界が、絡み合う密林の隔ての向こう側にあることで、より一層の妖しい神秘性を醸し出している。



図 32 アンリ・ルソー「夢」 油彩 204.5×298.5 cm 1910 年

ヤチェク・イエルカの作品（図33~35）のシュールで幻想的な世界観の中には、しばしば象徴的に区切られた「場所」が表れる。木々の囲いにより“外側”と分けられた“内側”の狭く小さな場所。その内側は、イエルカにとって安全で満ち足りた場所なのではないだろうか。彼の作品は、囲われた場所の内部に位置する不思議な楽しさと、安心してくつろぐ事の許されるささやかな充足感を、共通感覚として共有し得るように思う。



図 33 ヤチェク・イエルカ「Under the Landscape II」  
ジクレー 36.0 cm×30.0 cm 1989年



図 34 ヤチェク・イエルカ「Twilight in the Nursery」ジクレー 73.6 cm×66.0 cm 1990年



図 35 ヤチェク・イエルカ「収穫」アクリル 83.8 cm×91.4 cm 1991年

## 共存の上での線引き

哲学者の中村雄二郎は、フランスの社会学者マルセル・モースの「一つの全体としての個人は、そのなかに社会全体が備えているすべてのものを持っている」という言説を引用した上で、存在根拠としての「場所」について次のように述べている<sup>11</sup>。

共同体や無意識は、固有環境と違ってふつうという意味での空間的な場所を形づくるものではない。とはいえ、意識的自我がそこに於いて成り立つ場あるいは場所を形づくっている。共同体も無意識も固有環境と同じく、われの存在根拠としての場所をなしている。われは、それ自体では自立できず、共同体や無意識を基礎としてその上に初めて成立するからである。(中略)まことに、負の意味の帰属をも含めて、なんらかの共同体あるいは集団にまったく帰属していないような個人などはありえない。もしあったとしても、それはいわば裸で貧しい、抽象的な個人でしかない。ここでの負の意味の帰属とは、共同体や集団との緊張に満ちた対立関係のことであり、いわゆる自立した個人とは、それを通して逆説的に共同体や集団に強くつながっているのである。

都市は人為的空間であり、人の暮らしに特化した限定的な土地である。このわずかな土地の内部に人が集中することで、土地や建物が細分化すると同時に、人口の数だけ実質的な距離も近くなる(図 36,37)。

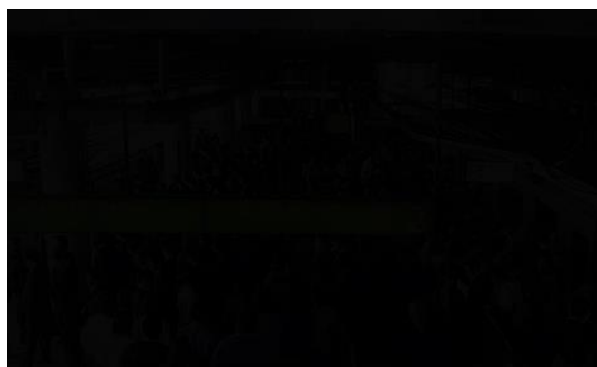


図 36 人で混雑する駅のホーム (JR 山手線・品川駅)

<sup>11</sup> 中村雄二郎『場所 トポス』弘文堂 1989年 p135

一方、近年では核家族化の進んだ都市における地域コミュニティの瓦解、人間関係の希薄化が社会問題とされ、実際にも社会的孤立による孤独死<sup>12</sup>などのケースが後を絶たない。都市の日常において、人はしばしば通常の動物ではありえないような密接した至近距離の中で互いに過ごしているにも関わらず、こうした人と人との間の無関心さが取り沙汰される。

近過ぎる距離はかえって摩擦を生じる。それゆえに、土地が細分化され人工の集中した都市では、人それぞれの生活のテリトリーやプライバシーを守る手段も複雑化するのである。

決して温かなイメージの無い都市のコミュニティであるが、近接する位置関係の中で相互に距離を押し量り、「間隔を空ける」「隔てを置く」「覆い隠す」といった様々な手段を用いながら、各々に生活テリトリーやプライバシーを守ろうとする(図38)。その無言の押し量り合いは、まさに“共同体や集団との緊張に満ちた対立関係における負の帰属”という意味において、都市に住む人々の暗黙の了解の上に共有される一種の慣習・逆説的なコミュニティなのではないだろうか。

〈日常〉はすべて慣習の中に形作られる。例えば「住民」を表す“inhabitant”が、“habit”「習性・習慣・癖」の中に“in”するという言葉である事からも分かるように、都市の平穏な〈日常〉はそこに住む人々の、摩擦を避けた距離の押し量り合いという慣習によって保持され、護られているのではないだろうか。



図 37 左：他人同士間隔を空けて座る



図 38 カーテンなどで遮断する

<sup>12</sup> 昨今では孤独であるか否かは本人の感じ方により大きくその意味合いが変わる為、「独居死」と呼ぶのが相応しいと言う意見が多くなっている。

## 無の時間

自身の絵画制作において、作品から“自然の姿”を排除する理由は第1章でも述べた。

“人の姿”もまた、私にとって自然の風景同様に排除の対象である。時おり「街中を描いているのに人の姿は描かないのか」という質問を受ける事がある。私にとっては、作品という社会的な時の流れとは隔てられたごく私的な世界の中において、人の姿は異質な存在である。あるいは他人の姿を登場させることで、何かプライベートスペースに余所者が入り込んだような心持ちにさえなる。

イギリスの人類学者エドモンド・リーチは、このような社会的・世俗的領域から区別された時間を“無人時間帯”と呼ぶ<sup>13</sup>。これは、「人が不在の時間」という意味ではなく、「社会的時間としては勘定に入らない時間」を指し、社会的な時間と時間の狭間に位置する「境界」として示される(図39)。例えば、労働時間に対する休憩時間や休日などはこれに相当する。

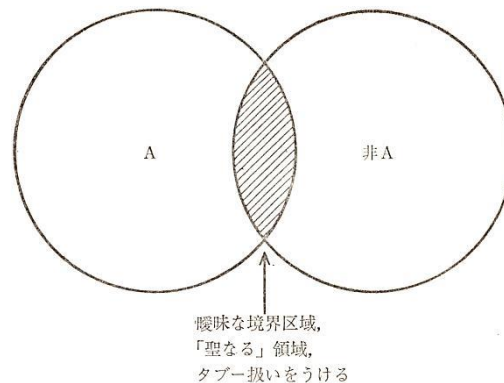


図39 エドモンド・リーチ『文化とコミュニケーション』より

休日(holiday)は本来聖なる日(holly day)であり、平日という社会的日常を一時的に断絶した安息日(無の時間)として、週と週を区切る役目を持つ。絶え間なく連続する時間に秒、分、時、日、週などと節目をつけるように、隣接する領域に境界を有し、あるいは結婚式や葬式など社会的地位の変化に何らかの通過儀礼を必要とするなど、私たちの生活時間は“区切り”に充ちている。これらはすべて、ある状態から別の状態へと移行する過程にあり、言うなれば一種の「間」である。また、リーチはこの無時間的なものに“聖性”を指摘する。一つのまとまった領域や状態の中でカテゴライズを行う際、人は必ず類似点ではなく相違点に着目する。だからこそ境界には特別の価値があり、越えてはならないタブーの空間として神聖視されるのだと

<sup>13</sup> エドモンド・リーチ著 青木保,宮坂敬三訳『文化とコミュニケーション 構造人類学入門』1981年 p74

いう。

私にとって、風景に対峙し形象化を試みる時間は、社会的に「無に等しい時間」と言える。どのように都市を描いても、現実の都市の社会的な時の流れの前には無意味であり、何らカウントされることはない。けれども実社会において人と共存し、摩擦を避け、距離を押し量る日々の消耗は、形象化された社会的には意味をなさない都市の中で、ゆるやかに解放される。絵画制作における都市は、自然界と分け隔てられた都市の姿であり、また他者を分け隔てた都市の姿である。それは私にとって、都市に見出した無の時間であり、聖域であると言える。

## 置き去りにされた物たち

かつて、1960年代までは東京にも安定した地域社会が下町や山の手地区などに根付いていたという。もちろん、80年代生まれの私の実感するところではない。コミュニティの希薄化が指摘されてはいるが、私の実感としては都市における個人と地域社会の関係とは「そういうもの」であり、それ以上でもそれ以下でもない。けれども、私たちは共同体に属さなくなったのではない。単に社会との交わりが、実際の生活空間からバーチャルへと移行したのである。私自身にとっても、通信機器を介したバーチャルでのコミュニケーションは、社会や人との大切な繋がりであり、窓口である。

そうした意味では、確かに都市空間は、象徴的価値観の蔓延するバーチャルな消費社会において、希薄で虚無的な様相を呈しているとも感じる。電子機器が、物としての価値ではなく情報を入れる器として価値づけられるように、都市に点在する様々な人工物もまた、社会における記号として象徴的に意味づけられ、認識されることで存在意義をもつ(図40)。

けれども意味が剥奪された時、それはたちまち空虚で価値の無い無機物と化すのではないだろうか。私はそうした社会的記号というフィルターの下に覗く、人工物の無意味さ、空虚な佇まいに惹かれる。用の無い限り人から顧みられる事のない、置き去りにされた物たちは、人や自然の姿を排除した作品世界において、唯一共存し得る孤独な友人である。



図 40 意味づけられ、認識されることで存在意義をなす物たち

それは「情緒」という美的感覚において、ほとんど人と共感し得る事の無い物たちであり、あるいは美醜の判断すらも下されない「なんの変哲もないつまらない物」である。私にとってそれらは、自然の美しさや人に対する一種の“拒絶”のメタファーである。

けれども同時に、こうした人工物たちは、人そのもののメタファーでもあるのだ。人の手によって作り出され、人の生活空間と共に存在する人工物たちを描く事は、むしろ拒絶とは相反する人の気配を描く事でもある。例えば、自然界の夜の闇に一人彷徨う中で、遠くに灯りを見つけたとしたら、「そこに人がいる」という、救われたような心持ちになるのではないだろうか。人の手に因る物は、そこに人の気配を暗示するのである。

“対立や緊張において逆説的に共同体や集団と繋がる負の意味での帰属”という中村雄二郎の引用にあるように、私は「人に顧みられない人工物」というモチーフを介して人を拒絶しながら、逆説的に人との繋がりを求める。日常のどこにでも見かけるような物を記号的に描くのも、共有認識しやすい物を通して、日常の中で人と繋がっていたいという私なりの人への愛着、帰属感であり、変哲もないものに囲まれた、平穏な都市の日常への愛着であるのかもしれない。





図 41 満山桃子「Urbanism」 紙本彩色 227.3 cm×181.8 cm 2012 年

自作品「Urbanism」(図41)は、「人が不在の時間と気配」をテーマに描いた。これは自作品の中でも、一部の遠景を除き、実在する風景をほぼそのままの姿で描いた数少ない作品であり、自宅前で見慣れた風景を描いたものである。

中央の建物は某医大校舎の裏手であり、正門などのある正面側とは反し、昼なお人が無い。夜ともなれば、ガラとした立体駐車場の中で街灯と消火設備の赤いランプのみが寂しく光る無人の空間となる。古い校舎の不気味さも相まって、私にとっては、この夜の立体駐車場は様々なイメージの源泉となって来た。どこかの研究室であろうか、真っ暗な窓の中ひとつだけ灯った部屋の灯り、取り残されたような誰かの車、意味もなく置かれたカラーコーン、その他あらゆる要素が、人の気配を暗示している。

## 第3章 外側

### 1節 分け隔てる

越えてはならない、あるいは越えられたくない“一線”。社会における一線は、人が密集するほどに複雑化する。それは目に見える物理的な線引きのみならず、目に見えない心理的な線引きとしても存在する。

その“一線”を越えない限り、私たちは平穏な日常の中にあり、他人との摩擦を起こさず、また身体を安全に守られながら過ごす事が出来るのではないだろうか。

自作品において、柵、ガードレール、塀、工事フェンス、バーを渡したカラーコーン、バリケードといった、実際の都市において人の立ち入りを防ぐ道具たちを、モチーフとして描く事が多くある(図42)。作品中において、それらのモチーフはむろん現実に与えられた役目を果たしているわけではなく、あるいは一つ一つに特別な意味づけがなされるものでもない。例えるなら、屏風やパーテーションによって空間が分割されるように、それを置く事で内と外とおのずと異にする、「線引き」や「隔て」のための象徴として描く事が多い。

日常と非日常、自己と他者、都市と自然、あるいは聖と俗、生と死といった、二極化することの出来るあらゆる概念は、すべて何らかの「線引き」や「隔て」によって分けられる。それらはみな、人が認識する事によって区別されるものである。



図42 繭山桃子「Urbanism」(部分)

## 社会的障壁—日常と非日常を隔てる線引き

都市の生活において、所有地を示したり、規定に反した禁止行為や危険を示すサイン(図 43)は、物理的なもの以上に、社会的な「線引き」として示される。例えばそれは法律の禁止行為であり、地域的な生活ルールであり、あるいは標識や貼り紙、道路のセンターラインといった、物理的に人を押し留める力は無くとも、行動に働きかけるものである。

こうした社会的障壁は、極めて人為的であり、人々の共有認識の上でのみ成り立つ、一種の「文化」である。都市における日常とは、社会的障壁という共有認識が守られる事を前提とした中で危ういバランスを保つ、はかない仮構世界であると言える。日常の中で時として遭遇する非日常の事態(公の場でのいさかい、事故現場など)の水面下には、表立って現れない小さな摩擦や危機が無数に生じているはずである。人口の過密な都市において、人々は至近距離での接触をおのずと強いられながら、すれ違う人や車を避けるように、細分化された様々な「線引き」の間を渡り歩いていると言えるのではないだろうか。



図 43 さまざまな社会的障壁 左：赤信号 右：立ち入り禁止を示す看板

## 心の壁

集団社会ルールとしての「社会的障壁」の他に、個人の持つ嫌悪感や恐怖感、羞恥心といった負の記憶や感情、あるいは対象に対する畏怖の念といったものもまた、おのずとそこに「線引き」を生む。いわゆる、心の壁である。過去の記憶が、特定の場所と共にフラッシュバックすることはよくある事だが、そこに「嫌な思い出、つらい記憶」のような負の感情が付随されると、そこには心理的な障壁が立ち上がる。あるいはまた、薄気味悪い場所のように、そこへ向かうのに物理的な障害は無くとも、心理的に足の進まない場所や、神社仏閣の聖域のよう

に、容易に踏み込みがたい場所もまた、心理的な障壁と言える(図 44・45)。



図 44 トンネルの暗がり



図 45 聖域を示す鳥居

## 人と人の間の障壁

人は、己が位置する周囲の環境や雰囲気の中に、自身の在り方を探る。ことに、調和を重んじる私たち日本人にとって、その場の「空気」を察知し、それに順応した振る舞いを行う事は重要である。社会において友好的な人間関係を築き保つ必要がある場合、あるいはそうした関係において不快な事や対立が生じる恐れがある場合、自分自身の感情や欲求を抑制することによって、摩擦を避けようとする。

けれども一方で、家庭内や近い者同士では、互いに自分本位の自己中心的な世界を築く事が出来る。あるいは赤の他人同士の世界である社会、ことにコミュニティの希薄な今日の都市もまた、ある意味で自分本位な振る舞いが可能な世界と言えるだろう。私たち日本人が和を重んじるとはいえ、見ず知らずの人間の中では、交通ルールの無視や他人に対する傍若無人な態度といった、モラルに反する事が平然と行われるのもまた実情である。

一方、家庭と赤の他人同士の間の世界、すなわち関係性を継続して築く必要のある社会において、人は最も摩擦を避けようとする。そこでは自分の望みや要求、権利を主張する事を避けたり、あるいは相手を不愉快にさせないために自分の不快感や怒りを抑えたり、目上や同僚に対し指図や評価することを避けるといった行動に出る。つまり遠慮や気遣いである。それは自分本位な個人としての人間が、何らかの共同体に帰属する事を求める上で、必要不可欠な振る舞いである。

前章 2 節において述べた“負の意味での帰属”とは、このような場合にも生じる。人が何らかの共同体や集団に、友好的で発展的な繋がりを求めようとするほど、個人として他人を退け

ながら生きようとするよりもはるかに、対立や摩擦から良好な関係を護るための防御（障壁）が必要となるのは不思議である。

しかるに、人が周囲の環境と自分を照らし合わせながら、しかるべき位置、ふさわしい行動を選択することは、身体的にも精神的にも“自分を安全に護る”ことではないだろうか。「障壁」は、人間社会における一種のガイドラインであり、日常を安全に保持するための防護柵であると言える。「隔て」を置く事は、必ずしも隔ての向こうを差別し、敵対することではない。むしろ敵対を拒み、摩擦を避け、双方の安全を維持するために必要な存在であると考ええる。

## 2 節 人界

### 護られた場所

認識により分け隔てられた場所。「障壁」を介在させながら隣り合う、異なる次元の場所。「障壁」の向こうの不可解な謎に満ちた“異なる世界”。障壁の向こう側は、例えば非日常であり、慣習の輪の外であり、神々や魔物の棲む畏怖すべき領域であり、死の領域である。こうした観念は、古代から自然を神格化した土俗信仰において、自然に対する畏怖の念とともに、人々の心の中でおのずと育まれていった。

人界は、あらゆる異界に取り囲まれた中でのほんのわずかな日常の空間と言える。集落としての人界は、自然界の姿を介した神秘の異界に囲まれ、時として脅かされながらも、様々な線引きや隔てを置きながら、自らの領域を護ってきた。自然信仰を持つ文化にとって、自然の脅威から生活空間の安定を護る事は、自然を切り開き暴く事ではなく、触れてはならぬものとして双方の境界に結界を張り、自然の許しを請いながら共存を図る事であった。

異なる次元の世界と共存するという事は、それぞれの分をわきまえる事であるとも言える。それぞれの世界には「属性」があり、その属性に当て嵌まるものは内側へ、異なる属性のものは外側へと区別された。それは人間(集落)と自然界や、聖なる世界と俗世界、日常と非日常などの関係において、そして個人と社会という人間同士の関係において、自分自身の属する内側とそうでない外側の世界を分け隔ててきた。それは目に見える物質的な隔てではなく、人の心の中にある心理的な隔てである。

「村八分」は、日本の村社会という閉鎖的生活領域における人々の強い結束から生まれる。慣習の中で形成された村社会という「属性」にそぐわない者は、その内部から排除され、拒絶される事となる。こうした村社会の特性について、社会学者の鈴木栄太郎は次のように述べている。

村社会は内部において強い結束をなしていたと共に、外部に対しては、いわば堅牢な城壁をめぐらしていた。いまも去勢された形で形式だけ残っているかくの如き意味をもった民間伝承や、村の慣行を種々みる事ができる、氏神の行事、害虫害鳥を村外に追い払う行事、流行病の厄払いの行事、洪水や田植えの時の水に関する争い、

かくの如きものはみな村にめぐらす城壁の作用をなしていた<sup>14</sup>。

このような村の「外側」と「内側」とを区別する排除行為は、城壁のような目に見える隔てを築かなくとも、強い効力をもって村の内部を護ってきたのである(図46)。



図46 悪霊や疫病の侵入を村境で防ぐ勸請縄(道切り) 奈良県高市郡明日香村

では、このような閉鎖的な村社会とは異なる現代の大都市、また自然という畏怖すべき崇拜対象を見失った現代の人間社会において、こうした分け隔ては見られないのであろうか。

確かに今日、都市化した社会と自然界との関わりは、かつての自然信仰の中で人々に育まれた関わりとは価値観を異にしている。森を切り、海や川を埋め、やがて社会の発展とともに今日の姿にいたる大都市。そこでは様々な土地から集まった人間が、関わりの薄い地域社会の中でバラバラに生きている。

けれども、いかに人間が自然を切り開き、領域に足を踏み入れても、決して自然界と一体化した事にはならない。人もまた、自分個人と他者との境界を容易に開け広げる事はない。

自然界における人間の領域は拡大し、またかつての集団的地域コミュニティは個人単位に縮小されただけで、排他的行為の本質的な部分はほとんど変わっていないのではないか。それどころか、自然界における集落としての都市は、「都市構造」という顕著な相違を過剰なまでに示している。また他人同士が近接する都市社会における、個人単位に帰属された排他性は、親密な地域コミュニティの減衰や他人への無関心さの中に顕著に現れている。

都市は今日でも、自然界を始めとしたあらゆる異界に囲まれている。私たちは常に異界と隣り合わせながら「障壁」の内側に暮らしているのだ。けれども異界は、その存在を認めて感じ

<sup>14</sup> 鈴木栄太郎『日本農村社会学原理 鈴木栄太郎著作集Ⅰ』未来社 1968年 p325~329

取らない限り、意味を為さないものではないだろうか。

私には都市が、欲望のままに喜び勇んで自然を切り開く冒険者のようには思われたい。何か異界の影に脅えながら、過剰に保護された空間を形成し増殖してきたもののように思える。都市は、日常を脅かす異界の影を排除した、極端な護りの形ではないだろうか。そしてその内部に住む人々もまた、重層的な都市構造の内側に護られ、社会との摩擦から身を護りながら、安定的な日常を送っているのである。



## 島という宇宙ーバリ島における方位観

ここで、異なる次元の世界が隣り合う興味深いひとつの例として、インドネシア・バリ島における方位観を挙げる。その独特の自然信仰は、島全体を小宇宙のように秩序立て、人と異界の関わりを象徴的に見せている。私がこの興味深い事例を最初に知ったのは、ミゲル・コバルビアスの著書『バリ島』によってである。これはメキシコ人画家であった著者が、バリの文化と社会、バリ・ヒンドゥーと呼ばれる独自の宗教と芸術について幅広く記述した古い著書<sup>15</sup>である。私はこの本の中で語られる、かつてのバリ人にとっての島の存在意義、そして島全体を支配する宇宙的な世界観に興味を抱いた。コバルビアスは次のように述べている。

バリ人の大多数はめったに魚を食べず、昔からずっと米を主食にしている人たちなのである。おそらく彼らの海に対する反感は、高い山の頂上に登ることをはばかるのと同じく、超自然に対する宗教的な恐れによるものであろう。バリ人は高いところは神のため、中の世界は人間のため、そして深いところ、低いところは黄泉の国の霊のためにあると考えている。彼らは悪霊の徘徊する海辺の不浄な寂しさをこわがり、海岸線は不毛な島ヌサ・プニダに住む牙のある巨人、グデ・ムチャリンの支配下にあると信じている。彼らは、海の彼方に目を向ける代わりに山の頂きを見上げる、島の住人としては世界でも珍しい人たちなのだ<sup>16</sup>。

もっともこの本は半世紀以上も前のものであり、当然、現代のバリ人の姿と比べれば齟齬があるだろう。けれども、今日でも「神々の島」と称されるバリでは、天界・人界・冥界という異なる世界が三位一体として考えられ、生活文化に根付きながら島全体を形成しているのである。コバルビアスは言う。「バリ人にとってバリ島は世界そのものである。他国は彼らの観念にある世界とはなんのかかわりもない」と。神話では、バリ島はブダワンという亀の姿をした神の背を礎に、神々によって創造された空や大地、光を戴きながら、亀の背に乗って海に浮かんでいるのだという(図 47)。このような「島」という国土全体が、神々によって創り(日本では“生み”)出されたものであり、同時にそれが世界そのものであるという考えは、同じ島国の民族である日本人にも通じる所があるのではないだろうか。

---

<sup>15</sup> 1937年初版刊行

<sup>16</sup> ミゲル・コバルビアス著 関本紀美子訳『バリ島』平凡社 1991年 p56~57



図 47 イダ・バグス・タゴグ「バリの宇宙—世界亀ブダワンと最高の存在たるティンティヤ」(出典：ミゲル・ゴバルピマス著『バリ島』p174)

ところで、バリ島の村(デサ)や小区(バンジャール)には必ず三つの寺院がある。それらは単独のものではなく、カヒャンガン・ティガと呼ばれる三つの聖地で一組の意味をなす。その一つが、村の先祖を祀る〈プーラ・プセ〉(Pura Puseh)、もう一つが共同体の繁栄を司る〈プーラ・デサ〉(Pura Desa)、そしてもう一つが死を司る〈プーラ・ダレム〉(Pura Dalem)という寺院である<sup>17</sup>。これらは、寺としての構造自体はさほど差異はないものの、それぞれの村の聖なる方角と、負の方角に分けられて建てられる。それは、どの村においても同じ方角を示す。すなわちバリ島には、聖なる方角と負の方角を示す大いなる指標が存在するのである。それが、山と海(図 48)である。



図 48 霊峰アグン山(左)とインド洋(右)

<sup>17</sup> 村によってはプーラ・プセとプーラ・デサが一つになっている所もある。

島の北東に位置する聖アグン山(図 48 左)は、神々の住まう霊峰として崇められ、よって北東は神聖な方角となる。三つの寺院の内プーラ・ブセは、この方角に建てられる。また、南西のインド洋(図 48 右)に面した側は、北東と相對して負の価値を帯びた方角とされる。山は天界に通じる聖域とされる一方、海は全てを飲み込み、水に乗って悪霊がやって来る冥府的な場所とされるのである。死を司るプーラ・ダレム(図 49)は、墓地とともにこの方角のはずれに建てられる。

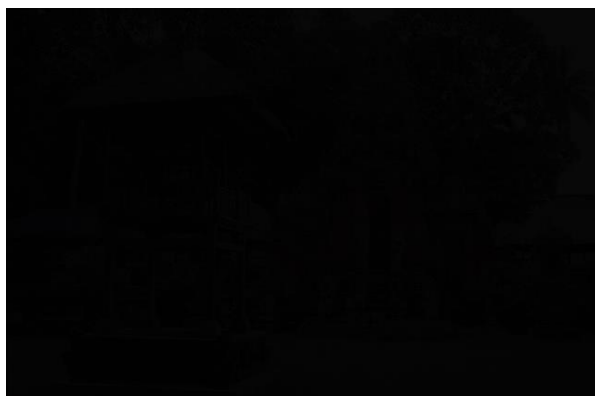


図 49 プーラ・ダレム

バリではこうした方角に従って、寺院のみならず住居までもが形作られるのである。北東には神棚、南西には不浄場や脱穀所というように、明確に神と魔の世界が区別され、生活空間までも形成する。こうしたことから、東西南北の方位は非常に重要なベクトルを占めるのである。もっともバリでは、通常私たちの使う「東西南北」という言葉を用いない。“北から南へ”とは言わず“山から海へ”といった表現がなされるのである。

北東は、山の方向や上流を意味する“カジャ”と呼ばれ、南北を示す言葉は、海の方角や下流を意味する“クロッド”と呼ばれる。また、これらに交わる軸として“カンギン”、“カウ”があり、これは太陽の動きに基づいた、私たちが言うところの東西である(図 50)。

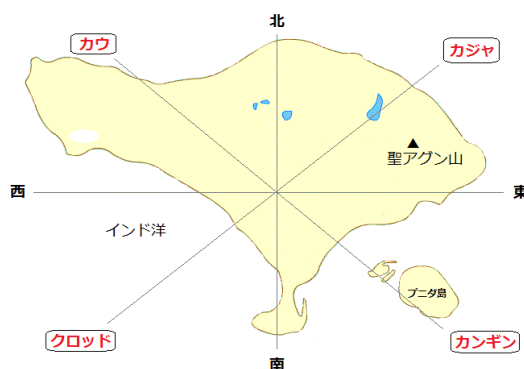


図 50 バリ島の方位観(作成：繭山桃子)

バリの人々の居住空間は、こうした聖なる神の世界と、悪霊の跋扈する世界との間に位置する。カジャとクロッドは表裏一体の性質を持ち、魔の世界であるクロッドだけがなくなれば良いというものではない。天界と冥界、神と悪魔が互いに補い、結びついている事で両者が成り立つのである。そしてそれらの中間に位置する人界は、異なる領域と隣り合わせながら三位一体の世界を形成している。先に述べた寺院の内、プーラ・デサは、カジャとクロッドの中間、村の中心寄りに位置する。このように、それぞれ異なる働きを持つ寺院もまた、三位一体として完成されるのである。中村雄二郎もまた、著書『魔女ランダ考 バリ島の〈パトスの知〉』において、「バロン劇」という祭祀演劇に登場する、死の寺院プーラ・ダレムの守護霊〈魔女ランダ〉の姿から、バリ島のコスモロジーについて仔細に記述している。中村は次のように述べる。

バリの人々の棲む世界は悪霊たちの充ち充ちた世界である。けれどもそれは、バリ島が陰気で憂うつな世界であることを意味するものではない。それどころか、バリ島はむしろ陽気で明るい世界である。ではいったい、どうしてそういうことになるのであろうか。悪霊たちにも実にいろいろあるが、なんととってもそれらはおそろしい存在である。現に人々に怖れられてもいるが、そのことをとおして、この場合、悪霊たちはバリ島という生活空間を濃密な意味の場とする上に、並々ならず力を貸しているのである。(中略) 空間を強力に意味づけ、方向づけ、分節化し、活気にみちたものにするためには、どうしても方位のコスモロジカルな設定と悪霊たちの活躍が必要なのである。というより、方位のコスモロジカルな設定と悪霊たちの活躍＝跳梁が、バリ島においてはその生活空間を動的かつ濃密な意味をもったものにする上で、実にうまい具合に協働している<sup>18</sup>。

このようにバリ島においては、人界、天界、冥界という三つの属性を、明確に分け隔てながら隣り合って共存することにより、それぞれの内側が「意味の充実した空間」となる。悪霊への怖れもまた、それらを恐れ祀る事によって冥界が意味づけられ、冥界に対する天界の意味、人界の意味も同時に強まるのである。

ところで、バリには「パリン」という言葉がある。これは、方向感覚が重要な意味を持つ島の内部において、どちらが山の方角か分からなくなってしまい、正気を失ったパニック状態を指す。“正気を失う”とは少々大げさのように感じるが、バリの人々にとって方角を見失うと

---

<sup>18</sup> 中村雄二郎「魔女ランダ考 バリ島の〈パトスの知〉」大江健三郎、中村雄二郎、山口昌男編『叢書文化の現在 6 生と死の弁証法』岩波書店 1980年 p. 271

いう事は、私たちが想像する以上にゆゆしき事であるという。山や海の方角を基準に暮らす島の中で、方角を見失うということは、世界の中での現在地を見失うことでもあるのだ。すなわち「ココハドコ、ワタシハダレ」というような状態である。

バリの人々の平衡感覚は、“世界の中心”である霊峰アグン山を基点に保たれている。「パリ」という言葉は、聖なる存在や恐るべき存在への認識なくして、その狭間に生かされている“我”の存在を知り得る事は出来ない、という意味にも解釈できる。三位一体の世界の中で、天界と冥界なくして人界は存在し得ないのである。

認識すること＝分かる事で、区別＝分ける事が出来る。分からなければ、分けることも出来ない。これは私たちの暮らしにおいても、「障壁」の外への恐怖以上に、障壁の見えない状態、あるいは障壁が取り払われ内外が混然一体となってしまう状態の方が、恐ろしい事ではないだろうか。自らの身を護り、安全な場所に位置付けるためには、「安全な場所」を認識させるための「安全でない異なる外側」の存在と、それらを分け隔てる「障壁」の存在が不可欠なのである。

自身の制作において、「都市」という故郷を基点に設ける事によって、例えば人工に対する自然であったり、あるいは人との共存社会における自己に対する他人といった、さまざまな線引きが行われる。けれどもそれは決して、自然を嫌い、他人を敵視する事ではない。絵画表現として目指す先にあるのは、あくまで「自己の領域を描くこと」であり、それを意味づけ強調するためには、隔てを置いた「異なる存在」もまた不可欠なのである。私にとって「都市」は、そうした「自己領域」という概念を形象化するにあたり、さまざまな発見やインスピレーションを得る事のできる、飽く事の無い世界である。

## 第4章 内側

### 1節 純化した世界

#### 異質性と同質性

「障壁」によって分け隔てられるものは、元は一つのものである。それらが空間や時間といった境界に分断されることによって、例えば光と影、善と悪といった表裏一体の二つの事象に分けられる。そのように境界によって隔てられ閉ざされた領域を、我が国では「結界」という言葉によって表すことができる。

本来は仏教用語であり、サンスクリットの“結ばれた界 (sīmābandha)”を意味するこの言葉は、聖俗を区別する概念として、我が国では仏教のみならず神道においても同様に用いられる。「界を結ぶ」ことは、結界を境に外と内とを分け隔て、双方を異なる世界とすることである。

垂水稔は著書において、結界によって分け隔てられた「内」と「外」を次のように区別する。すなわち、“内側から外側へ異質性を排除して成立した結界”を「内側からの結界」(村という結界、社寺の結界など)、反対に“外側から内側へ異質性を疎外・隔離した結界”を「外側からの結界」(神々を幽閉する結界、祓所の結界、遊郭の結界など)と。

要するに、「内」と「外」とを区別する結界は、内側から外側を疎外したものと言えるし、あるいはまた、外側から内側に迫りやる形で隔離したものとも言えるが、いずれにせよ、一方が他方に向かって排除へ働きかけることで結界は成立する、ということである。その上で、垂水は結界の内と外を成立させる構成原理について次のように指摘する<sup>19</sup>。

結界の成立・維持にあたっては「外に対する異質化志向」と「内に対する同質化志向」が必要になる。すなわち外に対する自らの異質性(差異性)の主張自体、「外に対する異質化志向」のあらわれであるが、結界が外に対して異質性を主張できるためには、まず内側を同質(一体)に保つ必要があった。なぜならば内と外を区別し異質性を主張するためには、そこに内と外を区別する弁別要素がなければならず、この弁別要素について結界の内側で同質性(一体性)が崩壊すれば、もはや結界の内外を区別する理由を失うからである。異端はあらかじめ排除しておかなければならない。これが「内に対する同質化志向」であった。しかし、異質化・同質化志向は、それぞれ結界の外で働くものと、外に対して働くものの二種類があっても

<sup>19</sup> 垂水稔『結界の構造——一つの歴史民俗学的領域論』名著出版 1990年 p164

よいはずであるから、「外に対する同質化志向」「内側に働く異質化志向」も存在しているにちがいない。事実、「内側に働く異質化志向」を前提として、初めて内に対する同質化の要求が生まれることになる。また結界の成立過程においては外に対する異質化志向が顕著であるが、崩壊過程においては外に対する同質化志向が顕著になると思われる。

ここで垂水は、「異質化志向」（あるいは差異性）に対する「同質化志向」（あるいは一体性）という要素を挙げている。そもそも“界を結ぶ”ことによって分け隔てられるものは、元は茫洋とした一つの「全体」である。けれども内外を区別する要素として、どちらか一方を異質なものと主張する以上、もう一方に同質性を主張する必要がある。この言説は、都市を描いた私自身の作品についても説明を加えることが出来る。二極化して対峙する自然、あるいは他者を排除することによる差別化としてである。これは、「たまたま（絵的に）不必要だった」あるいは「好きなものだけを描いた結果こうなった」というよりも、「描かない＝意識的に区別あるいは排除している」という意味が強いという事である。

それゆえ、絵画表現としての人工都市は、私にとって同質のものによる閉ざされた世界であると言える。それは絵画表現を通じた、私なりの「結界」である。垂水は次のように述べる。

結界は「界を結ぶ」という行為に由来している。行為がなければ「結界」は生まれなかったということである。これを結界の「仮構性」とよぶ。仮構性とよんだ理由は、行為によって生まれたものは、行為によって消滅する可能性をふくむと考えられるからである。そのような意味で結界はたえず崩壊への志向を内包していることになる。したがって結界を維持するためには意思的な努力が必要になる。行為によって結ばれた界はそのような意味で約束事と同じ性格を持っている。生得的な結界というものは存在しないのである。

本来、混然と共存するはずの現実の事象（人為と自然、自己と他者など）に線引きをし、区別することは、ある意味で現実を捻じ曲げる行為である。結界の内側を維持するためには“意思的な努力”が必要であるように、自ら設定したルールや禁忌、秩序に則り、時に縛られながらも、内側を内側として維持させるための表現を試みる。私にとって都市を描く事は、そうした仮構の内世界を築く試みである。

逆說的に言えば、外側に排した自然界や他者の存在こそが、表裏一体の見えざる裏側として、強い影響を与えていると言える。それが切り離せるものではなく、境界を挟み隣り合うことで、双方の領域を濃密に意味づける作用があることは、第3章でも触れた通りである。相手を意図的に無視するほどにその存在が気になるように、結界の内側としての無人の都市を描く私にとって、やはり自然は強い存在感を示し、同時に他者の存在を求めているようにも感じる。

## 等価の世界

私にとって都市を描く事は、前述の垂水の言説を借りれば、それは「同質」のもの同士の世界を描くことである。では、描画における「同質」とは何か。自作品に限って言えば、それは自然に対する人工といったカテゴリー分け以上に、モチーフが均一化し平等に扱われる事であると考える。もっともこれは意識的な試みというよりも、描画の上での癖がもたらす、結果的なものと言う方が正確かもしれない。

均一的な世界を顕著にあらわしている例として、児童、ことに女児の描く絵が挙げられる。図 51 に示すような女児たちの作品はその典型であり、こうした絵は誰もが一度は目にしたことがあるのではないだろうか。「ステレオタイプ」と呼ばれるこうした絵は、当然、個人差や年齢差はあるものの、その表現は普遍性を帯び、似通った世界観を表すことが多い。これらはいずれも、年齢の異なる児童たちが描いた作品の一例である。



図 51 テーマを自由に与えた女児達の絵（左上：4歳女児作品 右上：5歳女児作品  
左下：6歳女児作品 右下：5歳女児作品）

皆本二三江は著書において、こうした女児の絵を「等価分散型」と呼び、次のように解説する<sup>20</sup>。

<sup>20</sup> 皆本二三江『だれが源氏物語絵巻を描いたのか』草思社 2004年 p120



その構図では、総じて視点が低いところにある。それをよく表しているのが基底線である。これは大地を表し、この上にモチーフが横に並び、上には雲や太陽が並ぶ、横長で安定感がある構図である。人間、樹木、家、小動物、太陽、雲、それぞれのモチーフはほぼ同じ大きさで、大きすぎもせず、小さすぎもせず、中間的な距離から見ていて、すべてが等価に分散している。年を重ねるにつれて基底線が少しずつ上にあがり、九歳頃には上端から消失して画面全域が大地になる。

これは男児の絵（図 52）に見られるような、俯瞰あるいは並列といったバリエーションに富んだ構図や、画面の中で重要となるモチーフを強調して描くような表現（皆本はこれを「一点拡大型」と呼ぶ）とは大きく異なる。もちろん、本来ならば児童の描く作品を、こうした類型に当て嵌めるべきではないかもしれない。けれども私自身、多数の児童たちと接する機会を多く持つ中で、実際にこうした絵画表現の違いが、総体的な傾向としてやはり顕著に見られるように感じる。



図 52 テーマを自由に与えた男児達の絵（左上：5歳男児作品 右上：5歳男児作品  
左下：4歳男児作品 右下：6歳男児作品）

私自身も幼少期には、図 51 に見られるような、いわゆる女兒が好んで描くステレオタイプの絵とほぼ似たり寄ったりの絵を描いたものである。こうした傾向は、世代はもちろんのこと、洋の東西を問わず見ることが出来る。

ことに女児の絵からは、全体に主役や脇役といった格差や優劣をつけない均等で分散的な描写、そして画面に登場する全てのものが親睦的な様相を呈しているのが見て取れる。闘い、競争、暴力、憎悪、不安、恐怖、苦悩といったイメージの一片たりとも入り込むことの無い、平和で穏やかな世界。“善なるもの”のみによって理想化、象徴化されたファンタジックな世界。ここから連想されるのは、楽園や天国、あるいは極楽浄土や桃源郷といった普遍的なイメージではないだろうか。皆本は女児の、こうしたある種パターン化した絵図を指して「楽園図」と呼んでいる。

## 2 節 楽園図

楽園図は、先述の垂水の言説を借りれば、まさしく異質なもの（マイナスイメージ）を外側に排除した、同質のもの同士の世界と言える。楽園図とはそれ自体が完結した、動きの無い世界であり、平和を維持するために、秩序を乱すおそれのあるものは徹底的に拒絶し得る世界である。争いを避けるために全てを分け隔てなく受け入れるのではなく、争いを避けるために属性にそぐわぬものはシャットアウトする、排他的でシビアな世界とも言える。

先述の通り、都市を形象化することは、私にとって「同質のもの同士」の世界を描くことである。作中のモチーフを等しいものとして扱う理由は、何も幼少期の描画が現在にいたるまで直接に影響を与えている、もしくは意図的に真似ているというのでは決してない。けれども、半ば無意識のうちにあらわれる描画の癖を遡って考えると、やはり幼少期に描く絵の象徴性は、何かしら今現在の自身の作風にも通じる所があるように思えるのである。作品を都市の「同質のもの同士」の楽園とするならば、そこに登場し共存するモチーフは全て、“楽園を象徴する”等しい役割を担っている。

そのため、都市を描いた自作品には、数種類の人工のモチーフが繰り返し登場する（図 53）。モチーフに作品テーマの隠喩が込められている場合もあるが、往々にしてそれは「属性」という条件を満たしている他に意味はなく、数種類の中から選び“並べている”という感覚が強い。

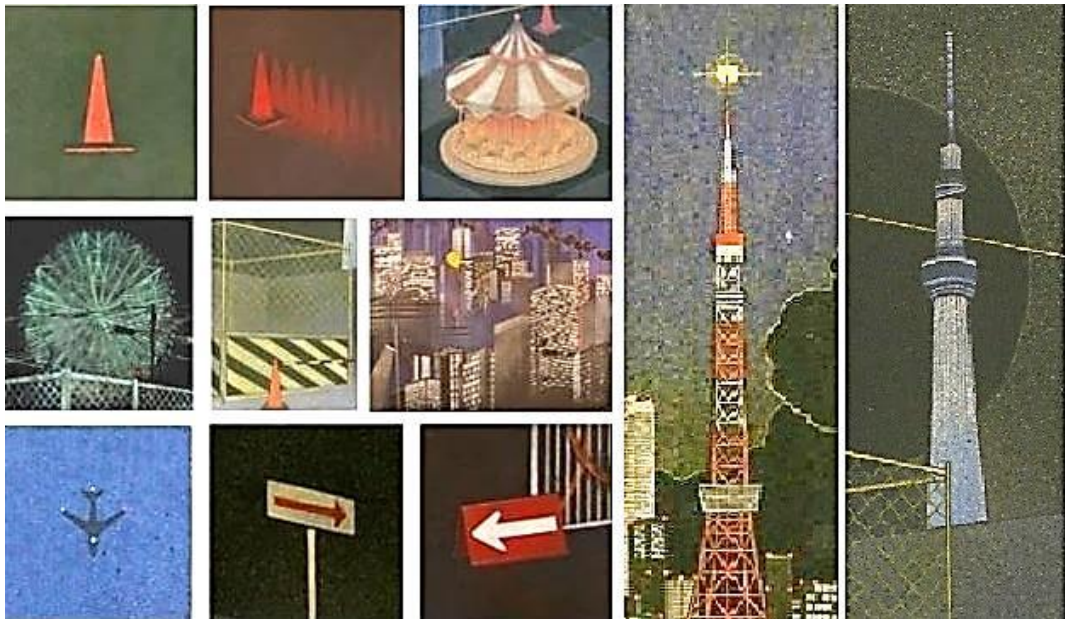


図 53 自作品に登場するモチーフの一例

ここにおいて、都市の絵は現実の都市をはなれ、単に同質のものどうしの「楽園」を描くための小道具になったとも言える。かつて自然に囲まれ幼少期を過ごした庭を、人の立ち入らぬ

安全な聖域と見なし、木々や花を別のものに見立てて遊びに興じていた頃と、東京という大都市と対峙しながら描く表現の根本は、結局のところさほど変わらないのである。

## 遊びの領域

何らかの線引きによって囲われた場所、その内側に属し得るもので構成された世界。あるいは内側と外側との境界。そういった概念に長く惹かれてきた。

囲われた場所、それは例えば人の立ち入らぬ庭であり、自然に対し生み出された人界としての都市構造そのものであり、死の領域に対する生の領域であり、非日常に対する慣れ親しんだ日常である。それらはすべて、不可解なものや未知なる恐怖を、線引きの外の“異なるもの”とすることで、対する内側は安全に護られる。敵のいない安心感に満たされた場所、それこそが「楽園」である。

排他的な「楽園」の特徴、それは異質なものが混在していない事に加え、同質が同質であるために整合し秩序立てられている事ではないだろうか。同質のものによる純化した世界は、それ自体が一つの世界として整合し、完結しているのである。

ここから想起するのは、『ホモ・ルーデンス』における J.ホイジンガの定義する「遊び」の本質的条件についてである。ホイジンガは“遊びには美しくあろうとする傾向がある”<sup>21</sup>という言葉を残しているが、彼の言う「美」とはすなわち、彼の定義するところの「遊びという限られた時間や空間のなかに設けられた秩序」であろう。ホイジンガは次のように述べる。

いかなる遊びも、まえもっておのずと区画された遊びの空間、遊びの場の内部で行われる。(中略) それはその領域だけに特殊な、そこにだけ固有な、種々の規則の力に司られた、祓められた場所であり、周囲からは隔離され、垣で囲われて聖化された世界である。現実から切り離され、それだけで完結しているある行為のために捧げられた世界、日常世界の内部にとくに設けられた一時的な世界なのである。遊びの場の内部は、一つの固有な、絶対的秩序が総べている。遊びは秩序を創っている。いや、遊びは秩序そのものである。不完全な世界、乱雑な生活の中に、それは一時的にはあるが、判然と画された完璧性というものを持ち込んでいる。どんなに僅かなものでも、秩序の違反は遊びをぶちこわし、遊びからその性格を奪い去って無価値なものにしてしまう<sup>22</sup>。

<sup>21</sup> ヨハン・ホイジンガ著 高橋英夫訳『ホモ・ルーデンス』中公文庫 1973年 p36

<sup>22</sup> 同書 p53

絵画表現もまた、画面という限定された平面上に創られる「世界」である以上、そこには遊びの性質が十分に備わっていると考える。限定された領域の中で、自らが設定した秩序に則り、現実世界とは異なる小国を一時的に築き上げることが出来るのである。自作品にはしばしば柵や塀などで囲いを表すことがあるが、それ以前に画面そのものが区切られた「場所」であるとも言える。子供が大人の真似をしてみまごと遊びをするように、人は、「遊び」という限られた時間と空間の中で、しばしば社会の模倣を試みる。しかしそれは、あくまで現実世界とは隔離した仮想世界であり、都合の良いフィクションである。そして現実世界とは似て非なるルールや秩序が、「遊び」を進行させ、時間と空間を支配する。

私にとって都市を描くということは、都市社会そのものを描く事ではなく、むしろ仮想空間を築くためのテーゼとして都市が存在するのである。

## 箱庭

箱庭は、心理療法の一環としてスイスの心理療法家ドーラ・M・カルフが考案し、我が国では河合隼雄によって広く紹介されたものである。あらかじめ用意された無数のミニチュア玩具を自由に用い、砂を敷き詰めた木製の砂箱の中に、作者の内的なイメージを表現する。言うなれば、小さな砂場遊びである。

真新な砂の上に適当なミニチュアを配置し、箱の内部に一つの象徴世界を創り上げていく行為。これは、まさに囲われた内側の世界の出来事であり、私自身の表現にも通じるところがある。ミニチュア玩具はどれも、言うなればガラクタ同然の代物と言える。けれども、砂箱の中に並べられている間は、作者のイメージ世界を象徴する重要な役割を、等しく担っているのだ。

図 54 は私自身の制作した箱庭作品であるが、もし既存のミニチュア玩具の中に、自作品に登場するモチーフと同じ東京タワーや工事フェンス、道路標識の類があれば、迷うことなくそれらを手に取り、自作品の構成とさほど変わらない世界を築けたであろう。そればかりか、通常頭の中で思考している事が、指先の感触を通じて立体化される事に喜びを覚えながら、この砂遊びに興じたであろうと思われる。

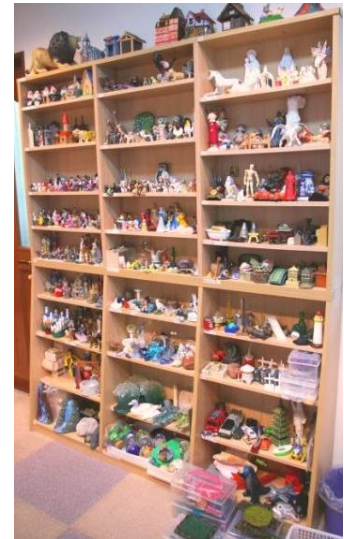


図 54 左：箱庭作品（繭山桃子作成） 右：ミニチュア玩具の数々

ミニチュアの中にカラーコーンが無いため、赤いビー玉を代わりに置いた。この箱の中限り、赤いビー玉は“カラーコーンの代わり”という意味で、自作品におけるカラーコーンと同等の価値の物になり得た。

極端に言えば、自作品において仮に“赤いカラーコーン”が“赤いビー玉”にすり替わったとしても、あるいは全く別の物にすり替わったとしても、問題は無いとも言える。ただし、それが「都市」という属性の条件要素を満たしていればの話である。

自作品に描く人工のモチーフ。それは何らかの意味や役割を与えられない限り、打ち捨てられたガラクタも同然である。けれども自作品という内的世界の中に限っては、人や自然への拒絶あるいは愛着のメタファーとして、平等に扱い得る「内側」の構成要素なのだ。

## 充実した世界

楽園的な世界のもうひとつの特徴として、「内側に全ての物が揃っている」「不足の物がなく満ち足りている」という事が挙げられる。事が足りているために、楽園は完結し、閉ざし得るのではないだろうか。満ち足りること、それは幸福感や充実感に繋がる。小さく限定された空間の中に揃いの物が納まっているという感覚から、箱庭と同様に、ミニチュアのドールハウスやジオラマ、あるいは舞台美術などの世界観に惹かれてきた(図 55)。その世界の中では、大きな屋根から小さな食器に至るまで、すべての道具が一所に寄り集まり、一つのシーンを再現するために等しく重要な役割を担っている。

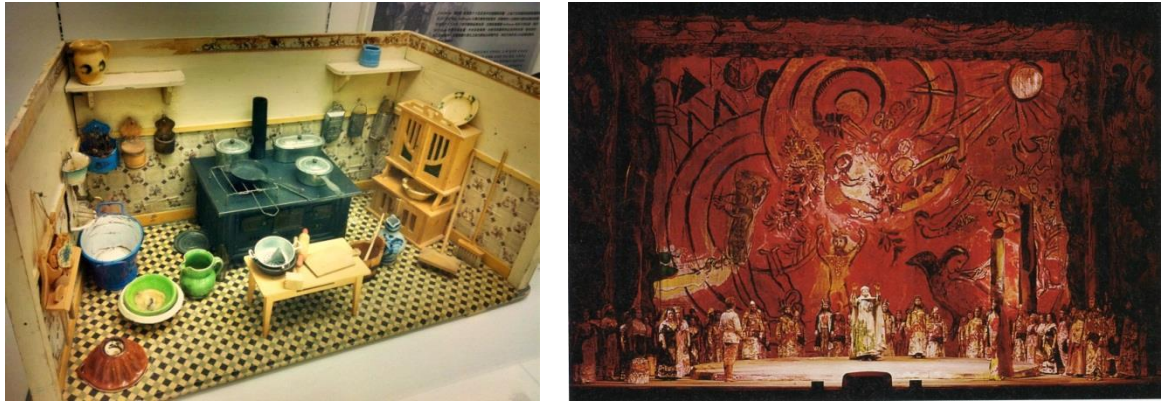


図 55 再現された空間 左：ドールハウス 右：舞台演出

次に紹介する自作品(図 56,57)は、このように限定された空間内をテーマに描いた。劇場のワンシーンをイメージし、いずれも画面全体をプロセニウム<sup>23</sup>のように囲って描いたものである。



図 56 繭山桃子「Spiral World」紙本彩色 65.2 cm×53.0 cm 2012年

<sup>23</sup> プロセニウム・アーチ (proscenium arch) : 客席からみて舞台を額縁のように区切る構造物



図 57 繭山桃子「LUNA PARK」紙本彩色 116.7 cm×91.0 cm 2013年

画面を囲う表現は、その分、囲いの内側の面積を狭め、描く対象を中に閉じ込めるような、あるいは描く対象をやや遠巻きに見るような効果があるのではないかと考える。リチャード・ダッドの「バック」(図58)は、円形の画面が草木のシルエットによって囲われている。さらにその外側を、“閉じ込められた男”をかたどった額が囲むことによって、内側に描かれた月夜に踊る妖精たちの姿が遠巻きになり、より密やかな妖しい神秘性が醸し出されている。



図 58 リチャード・ダッド「バック」 油彩 59.2 cm×59.2 cm 1841年



要素が充実し、完結した空間。それは絵画作品においても様々な表現によって表される。宗教絵画としての「極楽浄土」や「楽園図」をはじめ、楽園的な雰囲気を感じる作品の多くは、全体に分散的な構成のものが多く、また例外なく親和的な雰囲気をたたえている。動きが少なく静的である代わりに、数多くの要素（モチーフ）が色彩豊かに散りばめられている(図 59~図 61)。



図 59 ヤン・ブリューゲル, ピーテル・パウル・ルーベンス 「楽園のアダムとイブ」  
油彩 114.0 cm×74.0cm 1615 年頃



図 60 富貴寺大堂仏後壁阿弥陀浄土变相図 復元  
大分県立歴史博物館 1997 年



図 61 ヒエロニムス・ボス「快樂の園」 油彩  
220.0 cm×195.0 cm 1510 年

「国宝源氏物語絵巻」(図 62,63 右)の、“吹抜屋台”という俯瞰構図によって描かれる世界は、まさに寝殿というドールハウスの中の美しい人形たちを、上から覗きこむかのようなものである。理想化された美男美女たちは“引目鉤鼻”という象徴表現によって、ほぼ均一に描き表わされる。こうした描法は、登場人物たちを、役に合わせた美しい衣装を着せられ、場面に合わせたポーズを取る人形ひとがたのように描いている。「国宝源氏物語絵巻」の人物描写には、主人公と脇役といった差異がほとんど見られない。そればかりか几帳や御簾といった調度品までもが、人物と変わらぬ愛着をもって描かれている。帝や光る君、姫君や女房たち、果ては調度品にいたるまで、みな等しく同じ空間の時の流れの中に置かれ、それぞれに優美な物語世界を象徴しているように感じる。静的で親和的な世界観は、現実的、攻撃的な要素とは無縁の美しい理想郷として、楽園的な様相を強く示している。



図 62 国宝「源氏物語絵巻 東屋 (一)」39.2 cm×21.5 cm 平安時代



図 63 悲しみに咽ぶ、リアルな表情の女房たち(左：国宝「伴大納言絵巻」中巻 部分)と、美女として象徴的に描かれる浮舟と女房(右： 国宝「源氏物語絵巻 東屋 (一)」部分)



図64 ジョン・フィッツジェラルド「エアリエル」 水彩 53.3 cm×35.6 cm 1858年

ジョン・フィッツジェラルドの「エアリエル」(図64)は、シェイクスピアの代表的な戯曲『嵐』<sup>テンペスト</sup>を題材に描かれた作品である。ここでは劇中に登場する空気と風の精エアリエルの、プロペウス王に仕える年期が明け、自由の身となったあかつきの夢を語った歌を元に描かれている。

蜂と並んで蜜を吸い 寝床にするのは九輪草 鼻の声が子守唄  
 蝙蝠に乗って空を飛び 楽しい夏のあとを追う  
 来る日来る日を愉快地に過ごす 枝もたわわな花々の下で<sup>24</sup>

(第五幕 第一場)

この作品もまた、完結した中での親和的世界として見る事が出来る。色とりどりの鳥たちを従えながら、白いサンザシの花に囲われ横たわるエアリエル。遠景の広々とした空と平原は、空気と風を司るエアリエルを象徴する世界であろう。作品は静止したかのように動きが感じられない。アーチ状の枝花とエアリエルが一体の環状となって、不思議な境を作り出している。夢に思い描いた通りの世界で、満ち足りた笑みを投げかけるエアリアルは、腕を広げ、観る者を楽しげな理想郷に誘うかのように見える。

しかし、その大きく見開かれた目は狂気をたたえ、画面右から不自然に差し出された枝花とともに、背後に広がる遠景を邪魔している。正面に差し向けた狂人めいた微笑みは、この世のものではない不可解な異界の存在そのものであり、決して入り込むことの出来ない異なる世界のはざままでこちらを笑っているようにも見える。

<sup>24</sup> ウィリアム・シェイクスピア著 福田恒存訳 『夏の夜の夢・あらし』 新潮社 1971年 p217

## 第5章 絵画的要素

### 1節 色が象徴するもの

#### ごしき 五色の色

充実した空間、それは色彩によっても象徴される。モチーフを均一化して描く私の癖は、色彩の面において顕著にあらわれる。私は常日頃、作品の中に、図 65 に示すような色相を合わせ置く事によって、安定感に似た感覚を覚える。これは、厳密には図に示した色あるいは色数に限定するものではないが、要は、一定数の色相バランスがあることで、「必要なものが揃った」とでも言うような、安心を覚えるのである。これは都市を描く一連の作品に限らず、幼少期から現在にいたるまで、一貫して感じてきた感覚である。



図 65 自作品において頻繁に用いる色相

「五色の色」は、仏教において如来の精神や智慧を五つの色<sup>25</sup>で表したものであり、また陰陽五行説においては、「五行」によって世界の森羅万象を示す色である(図 66,67)。すなわち木・火・土・金・水の五要素を基礎として、それぞれに色が配される。



図 66 妙心寺の五色幕と五芒星を施した呪符瓦

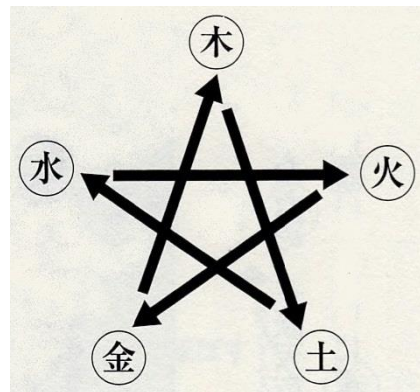


図 67 五行相剋図

<sup>25</sup> 基本的には赤・青・白・黒・黄の5色だが、青・黒の代わりに樺・紫・緑などを含める場合など差異がある。

稲田義行は、著書『現代に息づく陰陽五行』において、五行の意味するところを「天から与えられた五つの道具である」と解説する。

原初的な五行の意味について総括しておくとして、五行の「五」とは木火土金水を指し、五気・五材とも呼ばれ、人間にとって必要な材料・道具・倉の類だった。その木火土金水が、天の監視のもと、天上という空間を絶え間なく駆けめぐっており、この五気を天が人間に与えることで、人間は五気を材料・道具として生活に役立てることができるという意味が、五行には込められているのである<sup>26</sup>。

このように、「五色の色」が意味する本来のところは、人間にとって必要なそれぞれの物を天から授かり、全てが不足なく備わっている状態を示している。これは前章で述べた「楽園」の、満ち足りた世界の充足感に通じる。

自作品においては、意識的に色数を減らす場合を除いて、大抵このような色相を面積の大小に関わらず配置することが多い。あるいはまた、無意識にせよ構成の中にこうした色相が当て嵌まった時、なぜかしらバランスが整ったかのような感覚に囚われる。色分けされた戦隊もののヒーローのごとく、“役者が揃った”とでも言うような安心感を、とりどりの色相によって感じるのである。

ただしそれは、制作過程の上で、ぬり絵のような単純な色の塗り分けに満足してしまうことでもある。マチエールや、重なり響き合う色の深み、作品としての重厚さとの兼ね合いが、今後も課題とするところである。

---

<sup>26</sup> 稲田義行『現代に息づく陰陽五行』 日本実業出版社 2003年 p56



図 68 繭山桃子「ねむりながし」紙本彩色 227.3 cm×181.8 cm 2009年

「ねむりながし」(図68)は、一連の都市の作品を描く以前、学部の卒業制作として青森ねぶた祭りの櫓をモチーフに描いた作品である。扱うテーマは異なるものの、画面を多くの色面で埋め尽くす構成は、やはりこうした色彩に対する感覚がベースとなっている。赤や黄色、緑や青といった原色に近い色面で画面を埋め尽くすほどに、色に囲まれる充実感を覚えた。ぬり絵のように自由に色を選びながら、線の中を塗り分けていく過程は楽しいものであった。



図 69 藤山桃子「Growing Garden」紙本彩色 194.0 cm×130.3 cm 2013 年

図 69 は、都内某所のビル建設現場から着想を得て描いた作品である。隣接するビル群の間に広がる建設予定地はそこだけが空洞のようであり、工事フェンスに囲まれ、およそ未完成の様相を呈している。私は工事現場が好きである。フェンスやバリケードなどで一時的に囲いが作られ、それにより生まれる空間領域。それがやがては取り払われる仮の空間であるがゆえに、前述した遊びの空間の仮構性に通じるところがあるように思われ、見ていて楽しいのである。本作では、そうしたビル建設現場を中心に据え、回りをフェンスや壁で取り囲み、周囲のすでに完成された既存のビル群とは分け隔てた世界として描いた。

「Growing Garden」とは囲いの中の領域を指し、連鎖的に発生し重なり合う「□」(四角)の生え上がる庭を意味する。本作においては囲いの中を中心に、「五色の色」を意図的に用いている。なお本作によって、象徴的な色相の他に、○(背景に描いた丸)、△(カラーコーンやクレーン、東京タワーの三角)、□(ビル群などの四角)といった形状パターンが揃う事によっても、色相同様の安定感を得ると感じた。

## 包み込む黒

都市をテーマとした自作品では、そのほとんどを夜景として描いている。人影の消えた「夜」の街は、たしかに、テーマの狙いを表現しやすい設定ではある。しかし自作品においては、場面設定が「夜」という時間であるかどうかという事よりも、画面が「黒」という色面に覆われている事が重要である。

自作品の背景の多くには、「黒」を使用している。「黒」はたしかに、夜空を思わせる色であり、黒い背景に描いた街の灯りは、まぎれもなく夜の都市風景のものである。

「黒」には象徴的なイメージが様々に付随する。闇、恐怖、死、悪、禁忌、災い、あるいは反対に強いエネルギーを持つ魔除けの色として、そして無限の宇宙空間を思わせる虚無の色として。一方で「黒」は、真綿の布団のように重々しく、ねっとりとして、全てを隙間なく包み込む色であるとも言える。私は「黒」を、魔を遠ざけ、全てを包み込む「包容の色」「護りの色」であると考えている。前述の図 65 を、「黒」で囲ったものが図 70 である。

「黒」の空間に同時に浮かび上がる「五色の色」。内側に「五色の色」を内包する「黒」。これが、私にとっての「樂園」の姿である。

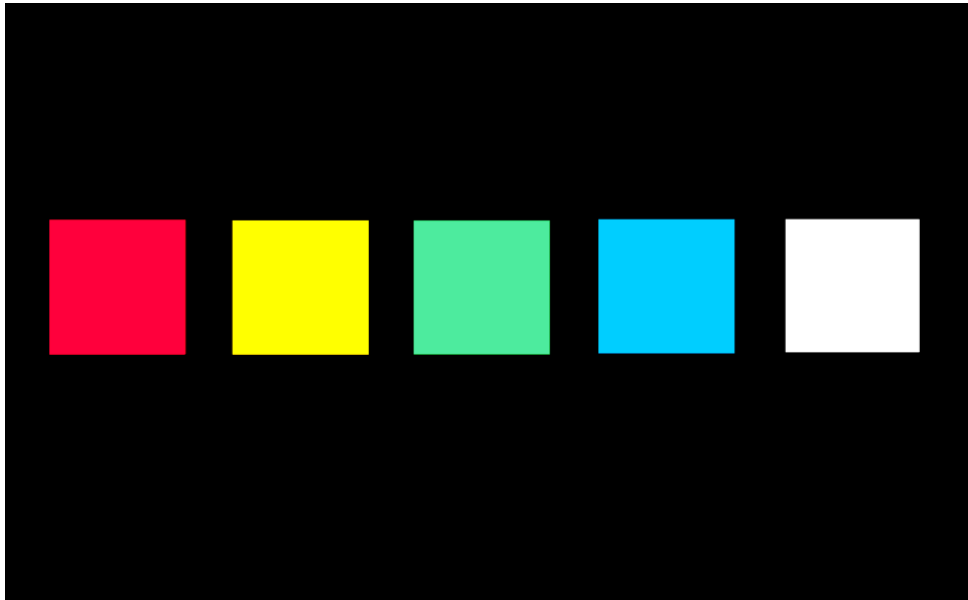


図 70 黒で覆われた色相の例

「黒」の中で鮮やかに浮かび上がる色彩は、夢幻的な存在感をたたえ、等しく強調される。私は夜の都市風景に浮かぶ、信号機やけばけばしいネオンの光、街灯や窓の灯り、あるいは照明によって照らされた不自然に明るい人工色といったものに惹かれる(図 71)。都市の明るい夜は、自然界の夜のような真の闇に覆われることはないが、強い輝きを帯びる人工の光の近く



には分散した闇が集中し、濃厚な闇と光のまばゆいコントラストを見せるように思われる。闇に浮かぶ鮮やかな色彩は、私にとって、煌めく夜の遊園地を見るような、ワクワクとした楽しさを感じるものである。暗闇に対し局所的に明るい色彩を浮かべる行為は、月明かりでは決して実現できない、人間が闇に仕掛けた人為的なアプローチであると言える。

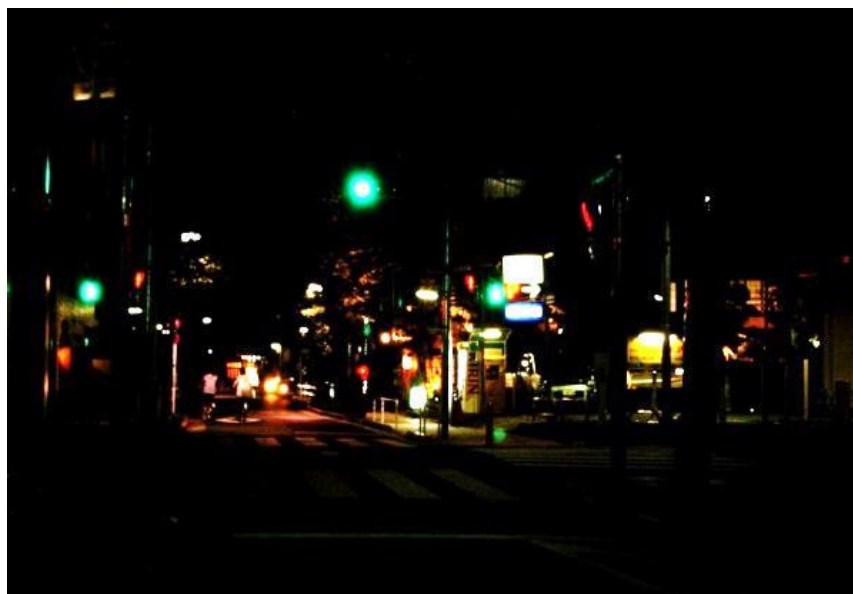


図 71 夜の灯り 上：都内某所交差点 下：遊園地



図 72 藪山桃子「可視光域の外構」 紙本彩色 255.0 cm×165.0 cm 2010年

図 72 は、修士課程の修了制作として描いた作品である。観覧車やメリーゴーランドは、この作品を描くより以前から頻繁に描いていたモチーフであり、幼少期にことあるごとに太陽や家を描いていたように、作品にしばしば登場する。本作をきっかけにカラーコーンや工事フェンスが登場した。工事フェンスやゴミ捨て場の金網を隔てた画面手前の「こちら側」の世界と、遠近の「あちら側」の世界という、二分された世界を描いた。構図やモチーフもさることながら、本作において最も重きを置いたのは、やはり黒に浮かぶ「五色の色」のコントラストである。ここでは、赤、青、緑、黄、橙、白といった色相が登場する。



図 73 繭山桃子「In the Womb」紙本彩色 400.0 cm×162.0 cm 2013 年

図 73 「In the womb」は、全体としては都市が幻燈のように、フラットに浮かび上がるイメージの中で描いた。この作品もまた、「五色の色」を「黒」で囲っている。「Womb」は胎内、子宮という意味の他にも、物が発生あるいは形成される場所、また内部という意味を持つ。この作品における背景の「黒」もまた、夜空や闇の空間表現というよりも、私にとっては中心を四方から取り囲む、あるいは包み込む色面としての意味合いが強い。本論文でこれまで述べてきた“楽園図”の要素を総括した作品であり、「都市」に属するものをかき集めて形成した、自分なりの内的世界である。

黒ないし限りなく黒に近い暗色を背景とし、鮮やかなコントラストを見せる構成は、様々な絵画作品に見られる。ことに、黒を背景に対象の鮮やかな姿を浮かび上がらせる事で、より際立つその存在の精神性、姿形の向こうにある内的な何かを捉えようとする試みは、洋の東西を問わず多くの画家に実践されてきた。

エル・グレコの初期の作品「ろうそくに火を灯す少年」(図74)では、ろうそくに火を灯そうと燃えさしに息を吹きかける少年の、密やかな息遣い、一瞬の火の輝き、そして照らされる無心な表情が、強いコントラストを帯びながらも静かに印象的に描かれる。つつましい少年の仕草の向こうの精神性を浮かび上がらせるような周囲の黒色は、貧しくもどこか温もりのある、静謐な空間として少年を包んでいる。

加山又造の「花」(図75)は、艶めかしくうねり立ち昇る炎と、涼やかに枝垂れ咲く桜という、相対する「花」が、黒を背景とすることでそのフォルムを鮮明に引き立たせ、双方の絶妙な間合いを保っている。この作品もまた、鮮やかなコントラストの中に深い精神性を際立たせた作品と言える。

クレーの「魚をめぐって」(図76)は、中央の青い皿に寝かされた魚の周囲を、一見脈絡もないような半抽象的なモチーフが巡り囲む。これは一説には、ラヴェンナのモザイク画「最後の晩餐」<sup>27</sup>におけるキリストの象徴である“皿の中の聖なる魚”に示唆を受けたものとも言われるが、解釈は自由であろう。斜め上からやや見下ろすような視点で、比較的つじつまの合ったペースをとる中央の皿に対して、背景の黒が、鮮やかな半抽象モチーフを遠近の区別なしに均一に浮かび上がらせる。そのため皿の中の死んだような魚とは異なる外の世界で、モチーフが連鎖的に巡っているように見える。鮮やかな色彩にひとつひとつ強調される半抽象のモチーフが、コントラストの中に独立して引き立つことで、より強いメッセージ性を感じさせるように思う。

---

<sup>27</sup> イタリア・ラヴェンナのサンタポリナーレ・ヌオーヴォ聖堂における6世紀初めごろのモザイク画。



図 74 エル・グレコ「ろうそくに火を灯す少年」  
油彩 61.0 cm×51.0 cm 1575 年頃

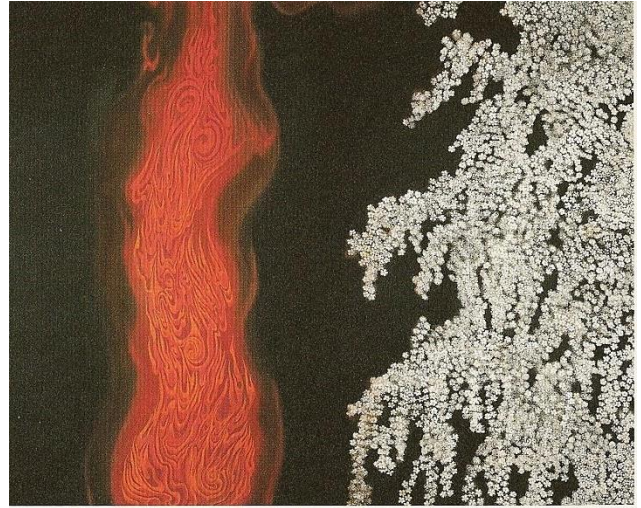


図 75 加山又造「花」紙本彩色 43.0 cm×35.0 cm 1978 年

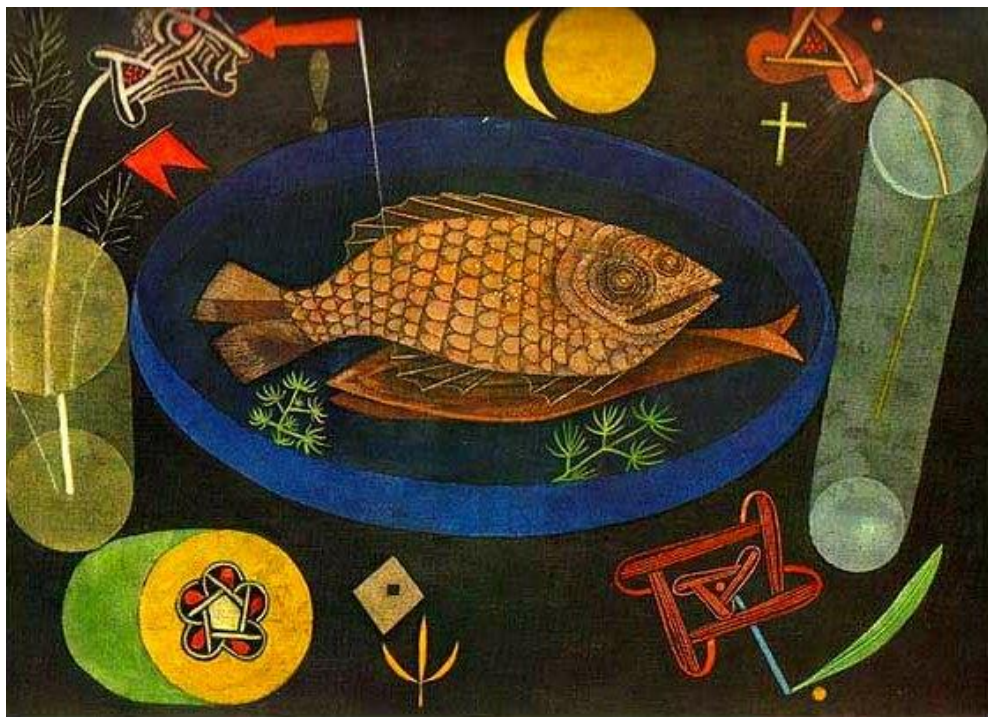


図 76 パウル・クレー「魚をめぐって」 油彩 46.6 cm×63.8 cm 1926 年

## 音の響き

黒の色面に対する鮮やかな原色。あるいは現実の風景の中で、暗闇に浮かぶ人工の強い光。自作品の中でも大きなベクトルを占めるこのコントラストに、私は常々「音の響き」に似た魅力を感じている。

私は、幼少期に始まりやがて美術を志すまでの十数年間、クラシックと関わりを持ち続けてきた。それぞれに異なる特色を持つ楽器の音色には、「色彩」のようなものが感じられる。ピアノにはピアノの、チェロにはチェロの色があるように、自分の楽器であるヴァイオリンにも色のイメージを強く持ち続けてきた。ことに艶やかなヴァイオリンの音色は、伴奏を背景とするならば、主旋律として時に背景に沈み、また鮮やかに浮かび上がる、華美で明るく粘りのある音として感じられる。それは私にとって、曖昧に混ざり合うことのない、くっきりとした色彩のコントラストの印象を残した。

あるいは視覚に残る印象として、暗転した客席側を背景に、明るい舞台照明の下ひとときわ輝きを増す楽器の艶やかな滑らかさ、赤々とした色の鮮やかなコントラストもまた、音の響きと色彩の関係に強いイメージを与えた。私にとって「音の響き」は常に、明暗のくっきりと分かれた暗い背景の中に、鮮やかに浮かぶものとして捉えられてきた。

夜の街に見る、闇に浮かぶ街灯の灯りや信号やネオンの光といった強い色彩もまた、「音の響き」に感じた感覚を同様に呼び覚ます。こうした主観を背景に、自作品において“黒の色面に対する鮮やかな原色”という表現が多く表れている。

自作品において「音楽」は、色彩をはじめ様々な表現に影響を与える重要な要素である。スコアをめくり、五線譜に記された無機的な記号を目で追いながら、頭の中にメロディーを再生する行為。それは無機的な人工物を目にし、画面上で作品を構成する行為と似ている。ひとつの楽曲もまた、ふさわしい音の調和によって構成された一つの「楽園」的世界、完結したストーリーであり、スコアはそれを記号によって象徴する。私にとって、都市のパターン化された連鎖的な構造や、象徴記号的なモチーフは、そうした音楽的なテーマを形象化するにあたり合致するところが多々あり、色彩の面での影響はもちろんのこと、構成の上でも今後の展開の足掛かりとなる要素を多く含んでいるのではないかと考えている。

図 77～79 の都市の作品はいずれも、「音」を伏線に描いた作品である。これらは構成の中に、形式化された五線譜の小節線と、横に流れる音符記号の流れ、そしてその記号たちが表すストーリーの経過のようなものを、都市のモチーフの姿を借りながら表している。図 76,77 は強く響いた「音」の印象として、部分的に黒と原色を対比させた箇所をポイントとして描いている。図 78 は画面全体の構成を、4つの声部に分けたスコアのようなイメージとして表した。所々置かれた原色は、浮かび上がる「音の響き」のようなものを表している。

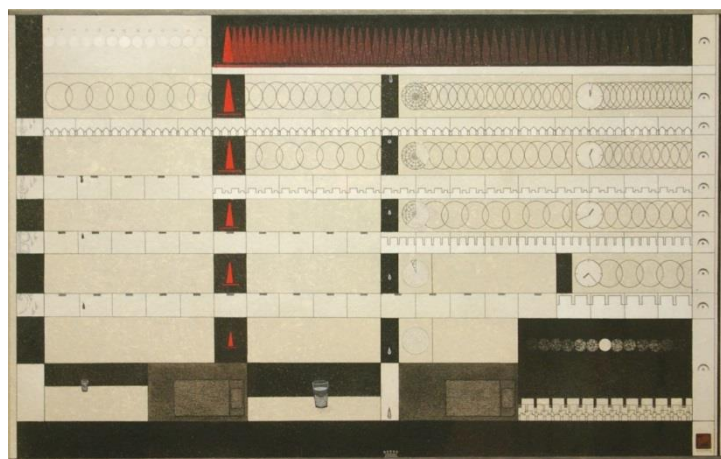


图 77 繭山桃子「fuga」紙本彩色 53.0 cm×33.3 cm 2012 年



图 78 繭山桃子「urban syncopation」紙本彩色 53.0 cm×45.5 cm 2012 年



图 79 繭山桃子「Polyphonic World」紙本彩色 338.0 cm×162.0 cm 2013 年

## 2 節 モチーフが象徴するもの

### 登場人物

無人の都市を描いた自作品において、カラーコーンやビル群、道路標識やタワーといった類の人工物が、「人」を暗示する一種の隠喩的な役割を持つ事は、第2章で述べた通りである。描かれた人工物はどれも、都市を象徴するという意味で等しい役割を担っている。

それらの均等性は、現実の都市における記号的な性質や、自然界や人に対する無機物としてのカテゴリー分け、人を暗示する隠喩の役割、そして黒の囲いの中に内包される鮮やかな色といった、様々な要素によって表される。

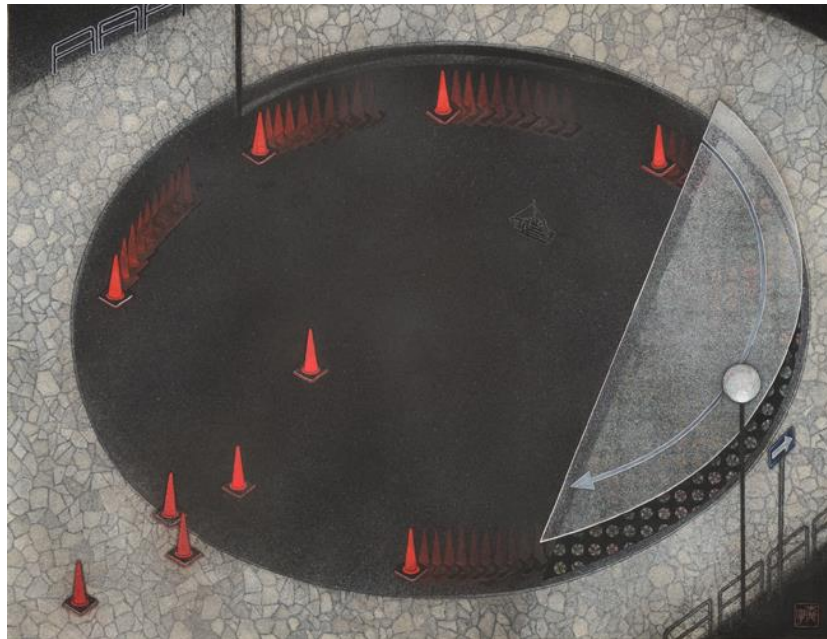


図 80 繭山桃子「LOOP」 紙本彩色 53.0 cm×45.5 cm 2012 年

私はこうしたモチーフを繰り返し描いていく中で、これらがある種の意味を持つ、擬人化したキャラクターのように思われる時がある(図 80)。無人の風景の中では、無機物である「彼ら」がメッセージの代弁者である。ホイジンガは、擬人化表現の根源には“知覚したものを他人に伝えたいという欲求”が、生命体としての観念の形象化に作用すると述べている。

肉体の無いもの、生命のないものを人格として表す、これがすべての神話が形成されてゆく場合のそしてほとんどすべての詩作が行われる場合の本質である。(中略) 最初は肉体がないと考えられていたものが、生命があ



ると考えられるものによって表現されて、そこで初めて生命を吹き込まれる、というのではない。根源にあるのは、知覚された事物が生きて動いている生命体という概念に置き換えられる、ということなのである。それは我々の心に、知覚したものを他人に伝えたいという欲求が動き出すやいなや、すぐさま生じる。観念はこうして、形象化する作用として生まれてくる<sup>28</sup>。

ただし擬人化(personification)とは、そもそも人間の持つ特徴を人間以外の生物あるいは無生物に与えたり、あるいはその人間的特徴に基づいて、人間以外の対象を説明したり予測したりする事を示す概念である。「鳥獣人物戯画」(図 81)や、風や雷を擬人化した風神雷神(図 82)の姿などは、擬人化の代表的な例である。



図 81 作者不詳 国宝「鳥獣人物戯画」甲巻(部分) 紙本墨画 12~13世紀



図 82 俵屋宗達 国宝「風神雷神図屏風」紙本着色 二曲一双 17世紀前半

<sup>28</sup> ヨハン・ホイジンガ著 高橋英夫訳『ホモ・ルーデンス』中央公論社 1973年 p.284

当然、自作品においてはモチーフを擬人化し、直接的に人に似た姿や人格を与えている訳ではない。従って、これは擬人化というより、ある種のアニミズム的な思考に近いものと言える。

## アニミズム

擬人化の一形態とされるアニミズム(animism)は、自然界のあらゆるものに物理的な要素とは別に靈魂が宿るとする考えであり、原始的信仰に起源を持つ。「八百万の神」と言われるように日本の神道などもアニミズム的な思想的背景を持ち、森羅万象に神(=靈魂)の宿りを見るのである。これは、対象に人間的な姿形や性格、動きを与える擬人化とは似て非なるものである。

絵画作品においても、アニミズムは大きな影響をもたらしている。図 82~84 は、その一例である。伊藤若冲の「動植綵絵」の作品群や「鳥獣花木図屏風」などはアニミズムの典型的な例であろう。長沢芦雪や曾我蕭白ら、あるいは国芳をはじめとする浮世絵に見られる構成表現もまた、生き生きとしたアニミズムの息吹が感じられる。美術史において、アニミズムの影響は決して小さいものではなく、その精神を多くの画家たちの表現に見出す事が出来る。

「鳥獣花木図屏風」(図 83)は、仏教に深く帰依した若冲の「草木国土悉皆成仏」(草木や国土のような心を持たないものも、すべて仏性を有し、仏となるという意味)という思想が反映された作品とされている。象や鶏をはじめとする、どこかユーモラスな動物たちが睦まじく寄り添う親和的な世界は、前章で述べた「極楽浄土」の世界観そのものである。仏心を持たぬはずの動物たちに仏性を見出す、アニミズムの精神世界が描かれている。

国芳の代表作のひとつである「大物浦平家亡霊図」(図 84)では、襲い来る大波が、左手の義経一行の船にも劣らぬ大ききで描かれている。背景に影のように浮かぶ平氏の亡霊たち。その怨念の恐ろしさが、ここでは怪物のような大波によって表されている。



図 83 伊藤若冲「鳥獣花木図屏風」六曲一双 紙本彩色 168.7 cm×374.4 cm 江戸時代



図 84 歌川国芳「大物浦平家亡霊図」大判錦絵三枚続 39.2 cm×76.8 cm 江戸時代

古代ローマ神話の海の神ネプチューンは、絵画上では多くが三叉の矛と馬によって示されるが、ウォルター・クレインの「ネプチューンの馬」(図 85)は、岸边に寄せる波そのものを疾走する白馬の群れに変容させて描いている。この作品は、クレインが実際に打ち寄せる波を眺めているうちにインスピレーションを得たとされ、これもまたアニミズム的な表現の一例である。



図 85 ウォルター・クレイン「ネプチューンの馬」油彩 215.0 cm×86.0 cm 1892年

### 自作品におけるアニミズムの意義

ここで、自作品におけるアニミズムの性質を述べるにあたり、アニミズムという概念が心理学、とりわけ児童発達心理学において、宗教的概念とはやや異なる定義で用いられてきた事について触れておきたい。

心理学者ジャン・ピアジェ(Jean Piaget 1896-1980)は、アニミズムを「幼児が、その成長段階のある時期(およそ2歳から7、8歳ぐらいの間)において、すべての対象が心を持つ存在と考える傾向」として定義した。ピアジェによれば、幼児の思考は大人とは異なるアニミズム的な性質を持ち、生物ないし無生物の区別を分ける知能を持たないがために、全ての事物に対して命あるものとして捉えるが、やがて成長の段階に応じて知能的判断により、生物と無生物を区別することが可能になるという事である。

しかしその後の研究によって、幼児はある程度早い段階から生物と無生物を区別する知識を持っており、必ずしも全ての幼児にアニミズムの要素が見られる訳ではないとする見方が多くなされるようになっていった。アニミズムは知能の未熟さと必ずしも通じるものではないということである。

確かに、仮に幼児が知能の未熟さゆえに、あらゆる事象を生物無生物の判別なくアニミズム的に捉えるのだとすれば、彼らとのコミュニケーションにおいて会話の内容を常にアニミズム的に例えて説明を行えば、最も効果的に話が伝わることになる。けれども彼らが普段から見境なく全ての事象を擬人化して捉えているとは考えにくく、むしろ知能が未熟だと決めつけた上での大人の安易な例え話は、かえって混乱を与えるか、あるいは反発すら招く事がある。

アニミズムの意義、それは、前章で挙げたホイジンガの言葉を借りれば、(遊びという)「限られた時間や空間のなかに設けられたルールや秩序」の一つとして考えられるのではないだろうか。

自作品における「都市」という仮構世界も、あるいは「楽園」という仮構世界も、言うなれば関連する登場人物(モチーフ)たちによって演じられる一つのストーリーである。例えば児童の“ごっこ遊び”は、「遊び」という一時的な時間の中で、現実の事象を仮構世界にふさわしい別の何かに例えながら、架空のストーリーを作り上げていく。

ホイジンガの述べる“知覚したものを他人に伝えたいという欲求”は、仮構の世界において、現実の身の回りにある様々な物の「自由な定義」へと向かわせる。例えそれらが、現実には異なる意義を持つものであっても、仮構世界の内側においては異なる姿を見せて良い。現実には取るに足らぬガラクタのような物、道端に置かれたつまらぬカラーコーンでさえ、絵画という仮構世界においては、ストーリーを象徴する役者の一人として、スポットライトを当てる事が出来るのである。

都市を主題にした、絵画という内なるストーリーの出演者、私なりの「楽園世界」に属する象徴的存在としてモチーフを見る事から、表現の根拠としてアニミズム表現を挙げた。

当然これは、実際の人工物に靈魂の宿りを見るというのではなく、あくまで観念として形象化したところから、アニミズム化し始めるのである。

## 終章－結論に代えて

ここまで郷里としての都市を発端に、自らの表現として都市を形象化する、その過程と根拠を述べてきた。結論として、私が作品として描く世界は、都市をテーマとしながらも、共同体としての都市社会とは相反する「内的な自己世界」であった。

これまで取り扱ってきたモチーフや人工的な風景は、それをテーマと掲げる以前からしばしば作品に描く事があったが、なぜそれらに強く惹かれるのか、あるいはなぜ自然や人を描く事に違和感を感じるのか、自分自身でも判然としないところが多かった。

けれども論考を進めテーマを掘り下げの中で、表現の根幹となるものが、全て身に覚えのある、何らかの原因によって繋がったものであると確認出来たことは、私にとって大きな収穫であった。

「都市」という表題の向こう側に、「楽園」的な要素を持つ内的イメージが作用している事を発見する上で、「都市」はさまざまなヒントを与える道標となった。

こうした事から、今後の制作における展望として、内的な「楽園世界」の一要素として「都市風景」を軸に考えながらも、必ずしも限定的なテーマやモチーフに表現を縛り付けるのではなく、内的世界を表し得る様々な要素を模索し、表現の幅を広げて行きたいと考えている。

## 自覚とトラウマからの脱却

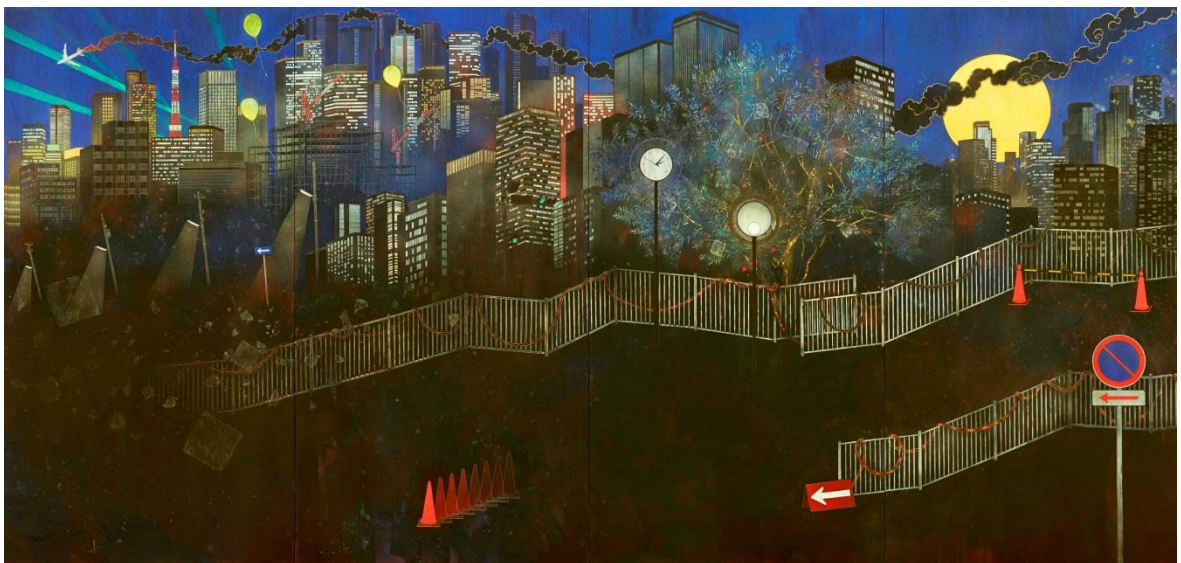


図 86 藤山桃子「Polyphonic World」紙本彩色 338.0 cm×162.0 cm 2013年

最期に、自作品「Polyphonic World」(図 86)について一部を解説したい。この作品は、いわゆるこれまで述べてきた「都市」の条件に相反するものを描いた。すなわち、柵の向こうの一本の木である。これは、なぜ描いたかと問われれば、描いてみたくなかったとしか言い様がないのであるが、周辺のビル群その他の部分が描き上がる中で、木の部分だけなかなか手が入らず、消してしまおうかと最後まで迷い、苦しい思いをした。

この「木」は本論で述べてきた「内側」にとって、あらゆる意味で「反対」の要素であり、やはり描かなければ良かったと後悔した、私にとってはトラウマの作品である。それは、「木」そのものがトラウマというよりも、「都市風景」という同質化し慣れ親しんだ世界の中に一つ異質なものを置くことで、おのずと注視せざるを得ず、誤魔化しの効かない窮地に追いやられた事による。

実は、4章で紹介した自身の箱庭作品にも、大きな木が登場する(p.55 - 図 54)。これは他のどのミニチュアを置くよりも真っ先に、砂の上に置いたものだった。そもそも自作品において、過去の体験から自然や人の姿を排し、人工物による「都市」という樂園を描くに至ったわけだが、先で述べたように、排除すれば排除するほど、やはりその異質な影は無視できない大きな存在として膨らんで来るようだ。

しかし論考を進めるにつれ、こうした自身にとってのトラウマに苦々しくも目を向けようとし始めたのには、「都市」を描く中で、少しずつではあるが「郷土」というものの捉え方がはっきりしてきた事によるのではないかと考えるようになった。すなわち、「都市」の中に自分なりの存在根拠を見出すことで、もう一方の別の世界を、「異なるもの」と認識しながらも、どのように受け入れていくかを考え始める事が出来るようになった、という事である。

本論の冒頭で述べた「故郷の喪失」を示す“ハイマートロス”は、自分がどこの何者であるのか、その位置付けが見いだせない状態を示す。それが、“ハイマートロス”のもう一つの意味である「人間として大事なことを忘れてしまっている愚か者」の姿である。

繰り返しになるが、位置付けとは、人が自らの根拠を求める自発的な試みによってのみ定まっていくものではないだろうか。伝統や文化とは、その国に生まれ、あるいはその地に根差した人々のアイデンティティそのものである。他人事ではない自分自身の問題として自覚することは、自分が誰で、どこの国に生まれ、どの土地に育ち、その土地の人間として何を護っていくのかを、もう一度考える事でもある。

東日本大震災に於いて、津波によりさらわれた東北の町。私が最も悲しみと衝撃を覚えたのは、平地と化した被害地域の町の、震災前の日常の佇まいを写した写真を見た時だった。比較するに堪えない被害後の景色は、「平和な日常が失われた事」の現実をまざまざと思い知らしめた。そして「都市」とは、そしてその儂く脆い世界の中で身を寄せる人間の生とは何なのか、強い不安と疑念を抱くようになった。

ことに昨今、自然災害の脅威や、相次ぐ侵略行為などで国としてのテリトリーが脅かされる中、小さく無力な存在ではあっても、自分がどのような土地を足で踏みしめているのか、あらためて意識を持つ必要性を感じた。帰る家が無くなっても、やはり故郷の地に帰りたいという

被災者の言葉の通り、「郷土」とは、つまりそういうものである。

「胎内化」は、安全な胎内の中に包まれ護られることの例えであるが、同時にまた、自らの胎内に宿し、護ることでもある。それは他人事ではない自身の根差す場所として、自分なりの表現の中に土地の姿を見据える事である。

コミュニティの希薄な現代の都市において、その土地柄、歴史や伝統文化といった共同体の持つアイデンティティは、そうした個別の自覚によって繋がり得るものではないだろうか。私は「都市」という共同体の中の小さな一要素として、未熟な表現の中ではあっても、自分なりの問題提起を掲げ土地に根差していきたい。それは自分自身に向けた問題提起であり、茫漠とした日常を遠くから叱る「自覚」の声である。

## 謝辞

最後に、本論文の執筆にあたり多くのご指導、ご助言を頂いた東京藝術大学日本画第三研究室の手塚雄二先生、吉村誠司先生、芸術学科の佐藤道信先生、日本画第二研究室の梅原幸雄先生に深く感謝の意を捧げます。

また、本論文の執筆にあたりご協力を頂いた多くの方々に心より御礼申し上げます。

繭山桃子



## 参考文献一覧

- ウィリアム・シェイクスピア 『夏の夜の夢・あらし』 訳 福田恒存 新潮社 1971.
- エドモンド・リーチ 『文化とコミュニケーション 構造人類学入門』 訳 青木保, 宮坂敬造 紀伊國屋書店 1981.
- コーリン・ロウ, フレッド・コッター 『コラージュ・シティ』 訳 渡辺真理 鹿島出版会 1992.
- トーマス・V・グリーン, アンジェル・M・J・シルク 『子どもの描画心理学』 (りぶらりあ選書) 訳 中川作一, 田中義和, 他 法政大学出版局 1996.
- ドラ・M・カルフ 『カルフ箱庭療法』 訳 河合隼雄 誠信書房 1972.
- ハーヨ・デュヒティンク 『パウル・クレー 絵画と音楽』 (岩波アートライブラリー) 訳 後藤文子 岩波書店 2009.
- パウル・クレー 手稿 『造形理論ノート』 訳 西田秀穂, 松崎俊之 美術公論社 1989.
- ミゲル・コバルビアス 『バリ島』 訳 関本紀美子 平凡社 1991.
- ヨハン・ホイジンガ 『ホモ・ルーデンス』 訳 高橋英夫 中央公論社 1992.
- ライナー・クロン, J・L・ケーナー 『パウル・クレー 記号をめぐる伝説』 訳 太田泰人, 岩波書店 1994.
- ル・コルビュジエ 『輝く都市』 訳 坂倉準三 鹿島研究所出版会 1968.
- ロジェ・カイヨワ 『遊びと人間』 訳 多田道太郎, 塚崎幹夫 講談社 1990.
- ロラン・バルト 『表徴の帝国』 訳 宗左近 新潮社 1974.
- 井村君江 『フェアリー 妖精幻視』 新書館 1989.
- 稲田義行 『現代に息づく陰陽五行』 日本実業出版社 2003.
- 河原由雄 『浄土図』 至文堂 1989.
- 河合隼雄 『神話と日本人の心』 岩波書店 2003.
- 河合隼雄 『箱庭療法入門』 誠信書房 1969.
- 河合隼雄, 中村雄二郎 『トポスの知 箱庭療法の世界』 TBSブリタニカ 1993.
- 皆本二三江 『絵が語る男女の性差: 幼児がから源氏物語絵巻まで』 (東書選書) 東京書籍 1986.
- 皆本二三江 『誰が源氏物語絵巻を描いたのか』 草思社 2004.
- 久子邦碩, 小浦鳴海 『失われた風景を求めて 災害と復興、そして景観』 大阪大学出版会 2008.
- 隈研吾, 清野由美 『新・都市論 TOKYO』 集英社 2008.
- 佐野みどり 『じっくり見たい源氏物語絵巻』 小学館 2000.
- 三木アヤ 『自己への道 - 箱庭療法による内的訓練 -』 黎明書 1983.
- 新谷尚紀 『日本人の禁忌』 青春出版社 2003.
- 垂水稔 『結界の構造 一つの歴史民俗学的領域論』 名著出版 1990.
- 西田秀穂 『パウル・クレーの芸術—その画法と技法と—』 東北大学出版会 2001.
- 青山郁 『東京都市論 進化する都市で暮らすということ』 かんき出版 2003.
- 赤坂憲雄 『境界の発生』 講談社 2002.
- 川崎信定 『原点訳 チベットの死者の書』 筑摩書房 1993.

- 前田富士男, 宮下誠, いしいしんじ 他『パウル・クレール 絵画のたぐらみ』新潮社 2007.
- 辰濃和男『四国通路』岩波書店 2001.
- 中村雄二郎『叢書文化の現在〈6〉生と死の弁証法』より「魔女ランダ考 バリ島の〈パトスの知〉」編  
大江健三郎, 中村雄二郎, 山口昌男 岩波書店 1980.
- 中村雄二郎『場所(トポス)』弘文堂 1989.
- 津川康雄『地域とランドマーク - 象徴性・記号性・場所性-』古今書店 2003.
- 東京国立博物館, 京都国立博物館/奈良国立博物館監修『浄土教画』編 岡崎譲治 至文堂 1969.
- 東山明, 東山直美『子どもの絵は何を語るか - 発達科学の視点から -』(NHK ブックス) 日本放送出版協会  
1999.
- 徳雅美『マンガは越境する!』より「マンガとヴィジュアルカルチャー - 描画発達における伝統と革新性 -」  
編 大城房美, 一木順, 本浜秀彦 世界思想社 2010.
- 那須正幹『ふとんやまトンネル』童心社 1994.
- 南原実『クレールの日記』新潮社 1961年.
- 槇文彦『記憶の形象 都市と建築との間で』筑摩書房 1992.
- 槇文彦, 他『見えがくれする都市』鹿島出版会 1980.

## 出典一覧

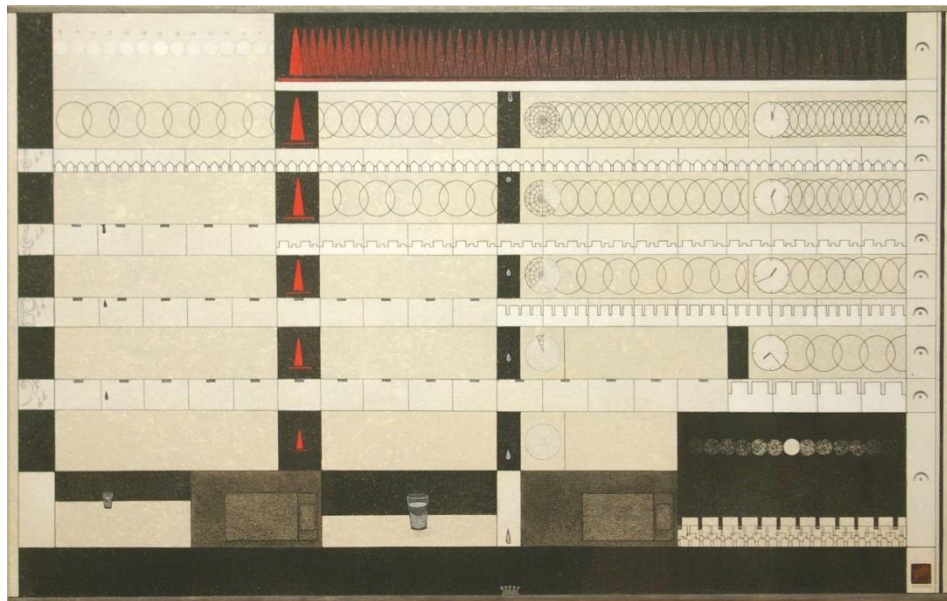
- 図 7 沖島博美『プラハ旅物語』東京書籍 2006年
- 図 8 P.M.A.トライアングル,カルチャー・プロ編『新個人旅行フランス』昭文社 2010年
- 図 9 鳴海邦彦,小浦久子著『失われた風景を求めて 災害と復興、そして景観』大阪大学出版会 2008年
- 図 10 奈須稔撮影 MSN産経 PHOTO ニュース 2011年11月30日記事「揺るがない存在感・皇居」<http://photo.sankei.jp.msn.com/essay/data/2011/11/1130night/> (2011年12月アクセス)
- 図 12(右) 「地球の歩き方」編集室編『地球の歩き方 A26 チェコ/ポーランド/スロヴァキア 2011~2012年版』ダイヤモンド・ビッグ社 2011年
- 図 13 斎藤英俊著『新編 名宝日本の美術 第22巻 桂離宮』小学館 1990年
- 図 16(右) 新海明『クモの巣図鑑』偕成社 2013年
- 図 18,19,20 コーリン・ロウ,フレッド・コッター著 渡辺真理訳『コラージュ・シティ』鹿島出版会 1992年
- 図 21,76 千束伸之,他編『アート・ギャラリー 現代世界の美術 13 クレー KLEE』集英社 1985年
- 図 22 ミヒャエル・バウムガルトナー他『パウル・クレー・センター ベルン』BNPパリバ・スイス財団,スイス美術研究所 2006年
- 図 23,24 那須正幹著 長野ヒデコ絵『ふとんやまトンネル』童心社 1994年
- 図 29 小海途銀次郎,和田岳『大阪市立自然史博物館叢書⑤日本 鳥の巣図鑑』東海大学出版会 2011年
- 図 32 中山正男,他編『アート・ギャラリー 現代世界の美術 14 ルソー ROUSSEAU』集英社 1985年
- 図 33,35 Harlan Ellison, Jacek Yerka『Mind Fields』Morpheus Intl 2006年
- 図 34 Jacek Yerka『The fantastic art of Jacek Yerka』Morpheus Intl 1994年
- 図 39 エドモンド・リーチ著 青木保,宮坂敬三訳『文化とコミュニケーション 構造人類学入門』紀伊國屋書店 1981年
- 図 46,66 岡田保造『魔よけ百科 かたちの謎を解く』丸善株式会社 2007年
- 図 47 ミゲル・ゴバルビアス著 関本紀美子訳『バリ島』1991年
- 図 55(右) 島津京,三谷理華,朝日新聞社企画事業本部文化事業部編『シャガールーロシア・アヴァンギャルドとの出会い〜交錯する夢と前衛〜』朝日新聞社 2010年
- 図 58,64 井村君江著『フェアリー 妖精幻視』新書館 1989年
- 図 59 マウリッツハイス美術館,東京都美術館他編『マウリッツハイス美術展 オランダ・フランドル絵画の至宝』朝日新聞社 2012年
- 図 60 大分県立歴史博物館編『壁画再現: 富貴寺大堂壁画の復元』大分県立歴史博物館 2004年
- 図 61,85 千足伸行監修『すぐわかる画家別幻想美術の見かた 改訂版』東京美術 2004年

- 図 62,63(右) NHK 名古屋「よみがえる源氏物語絵巻」取材班『よみがえる源氏物語絵巻 全巻復元に挑む』日本放送出版協会 2006 年
- 図 63(左) 黒田泰三著『思っきり味わいつくす伴大納言絵巻』小学館 2002 年
- 図 67 稲田義行著『現代に息づく陰陽五行』日本実業出版社 2003 年
- 図 74 NHK, NHK プロモーション, 朝日新聞社編『エル・グレコ展』NHK, NHK プロモーション, 朝日新聞社 2012 年
- 図 75 国立新美術館, 高松市美術館, 日本経済新聞社文化事業部編『加山又造展』日本経済新聞社 2009 年
- 図 81 小松茂美編『日本絵巻大成 6 鳥獣人物戯画』中央公論社 1977 年
- 図 82 東京国立博物館, 読売新聞社編『尾形光琳生誕三五〇周年記念 大琳派展 継承と変奏』東京国立博物館, 読売新聞社 2008 年
- 図 83 東京国立博物館, 日本経済新聞社編『プライスコレクション若冲と江戸絵画』日本経済新聞社 2006.年
- 図 84 須永 朝彦著, 恵 俊彦編『国芳妖怪百景』国書刊行会 1999 年

掲載自作品一覧



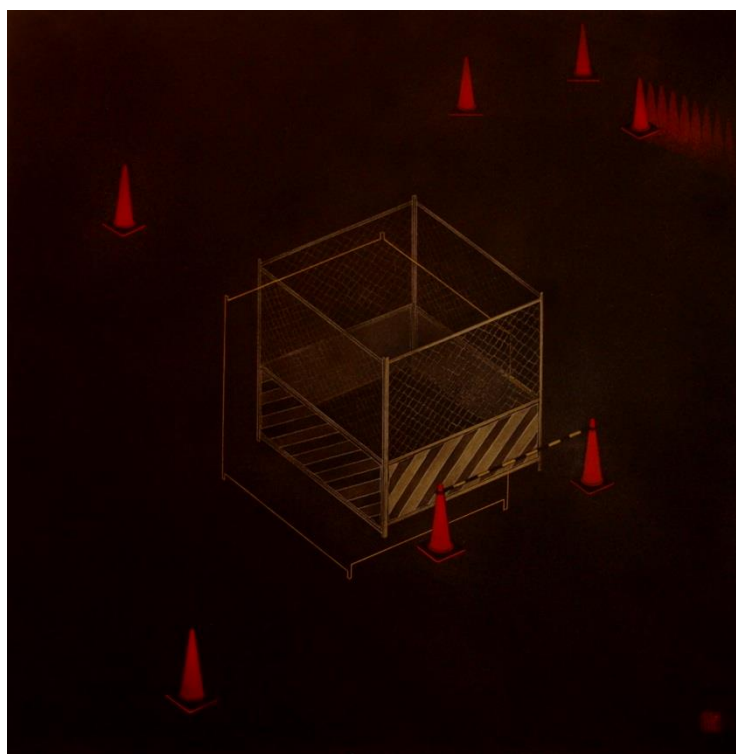
繭山桃子「可視光域の外構」紙本彩色 255.0 cm×165.0 cm 2010年 (54頁・69頁)



繭山桃子「fuga」紙本彩色 530 cm×333 cm 2012年 (18頁・74頁)



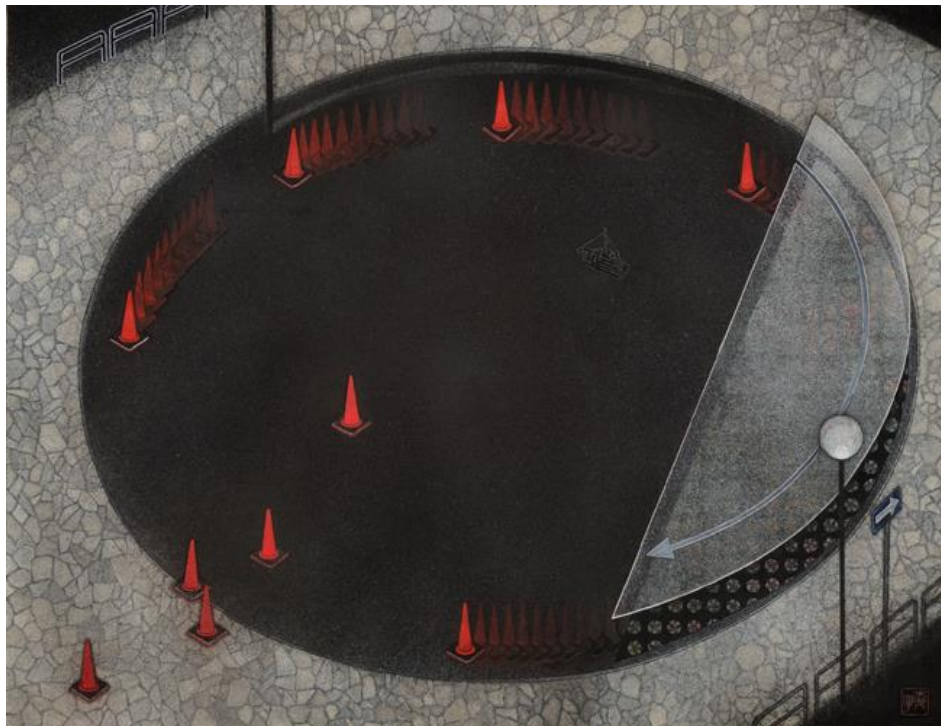
繭山桃子「Growing Garden」紙本彩色 194.0 cm×130.3 cm 2013年 (18頁・66頁)



繭山桃子「Hexagonal grid」紙本彩色 100.0 cm×100.0 cm 2012年 (28頁・54頁)



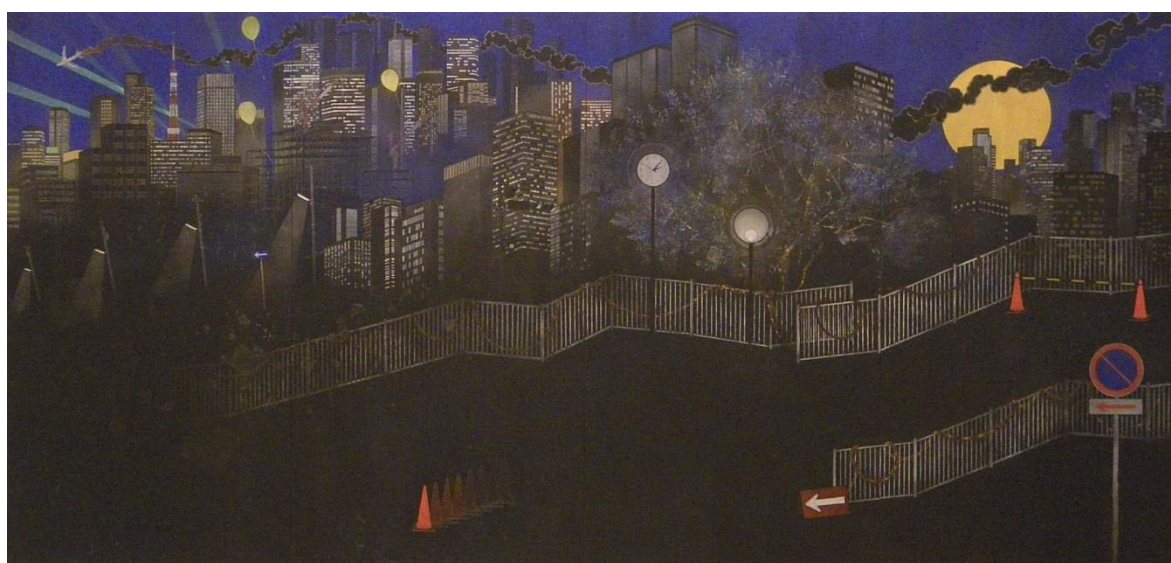
繭山桃子「In the Womb」紙本彩色 400.0 cm×162.0 cm 2013年 (28頁・70頁)



繭山桃子「LOOP」紙本彩色 530 cm×455 cm 2012年 (75頁)



繭山桃子「LUNA PARK」紙本彩色 116.7 cm×91.0 cm 2013年 (59頁)

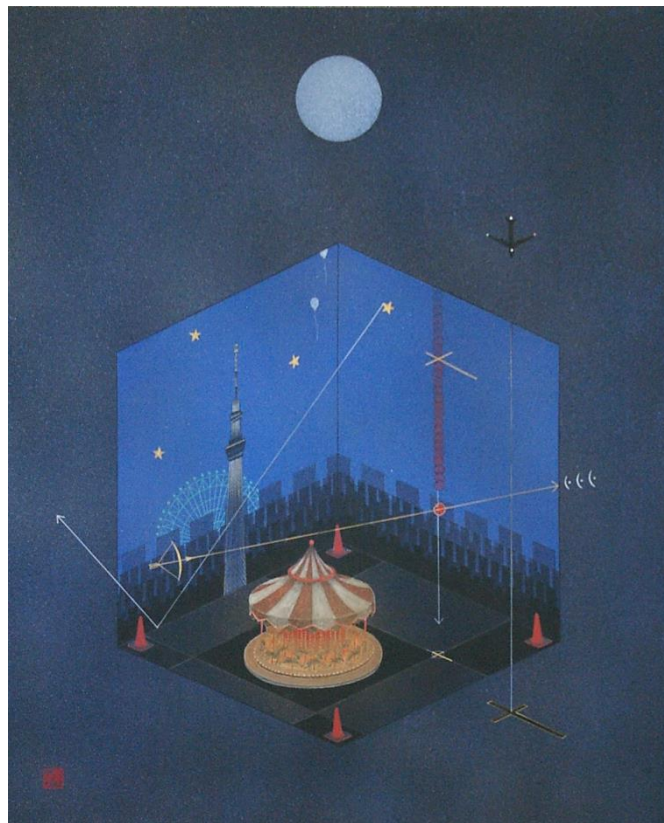


繭山桃子「Polyphonic World」紙本彩色 338.0 cm×162.0 cm 2013年 (54頁・74頁・80頁)





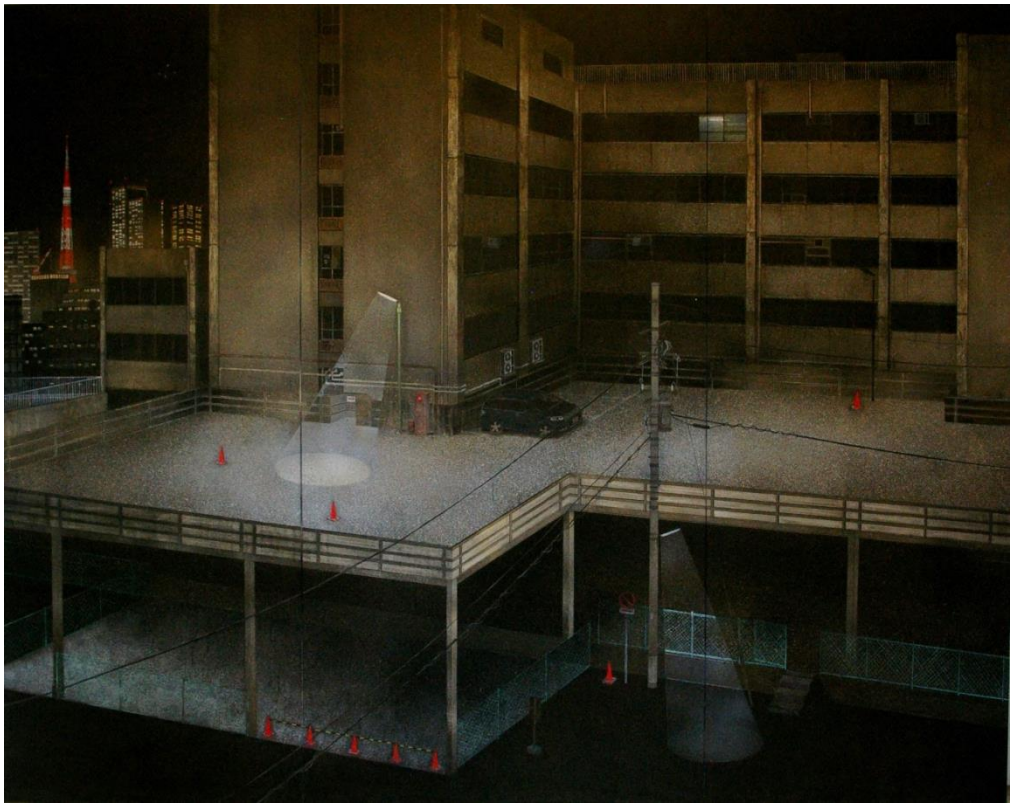
繭山桃子「Shine : ii」紙本彩色 410 cm×318 cm 2012年 (54頁)



繭山桃子「Shooting Star」紙本彩色 652 cm×530 cm 2012年 (54頁)



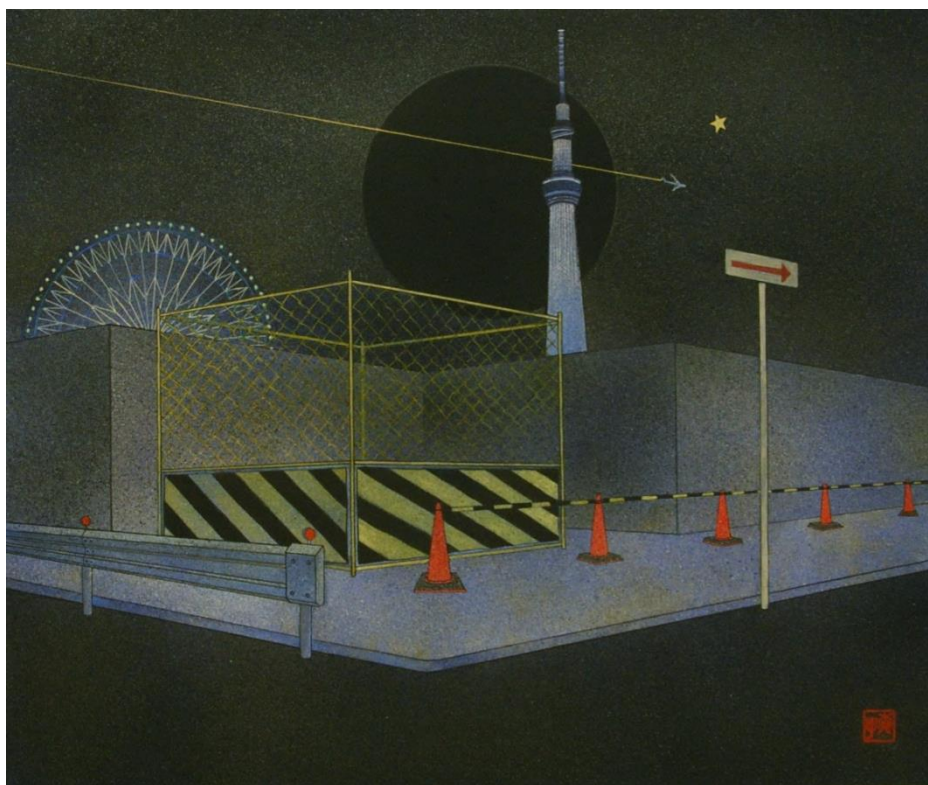
繭山桃子「Spiral World」紙本彩色 65.2 cm×53.0 cm 2012年(18頁・58頁)



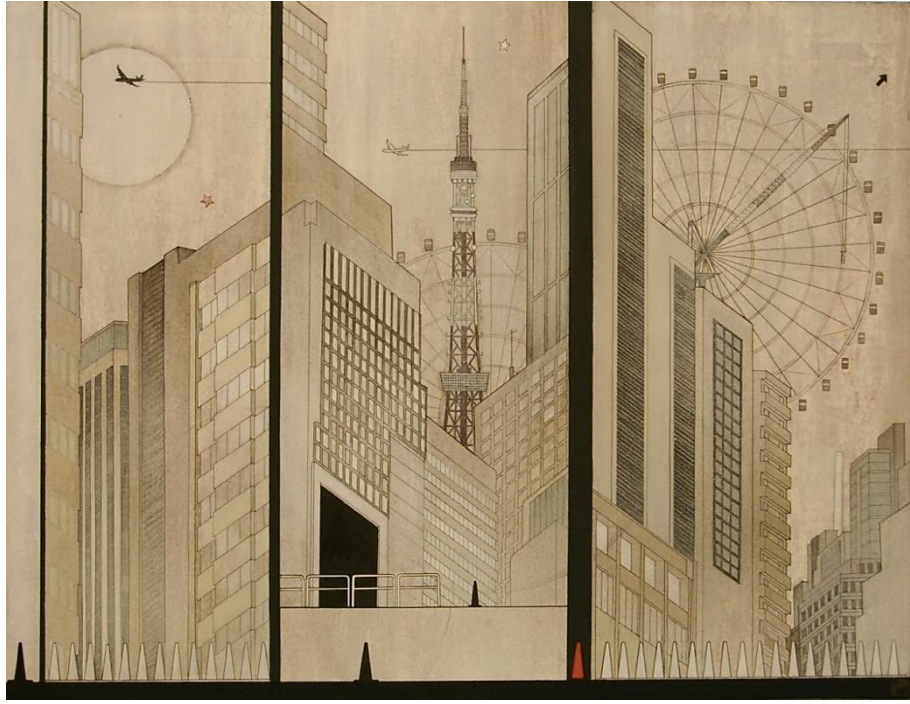
繭山桃子「Urbanism」紙本彩色 227.3 cm×181.8 cm 2012年(36頁)



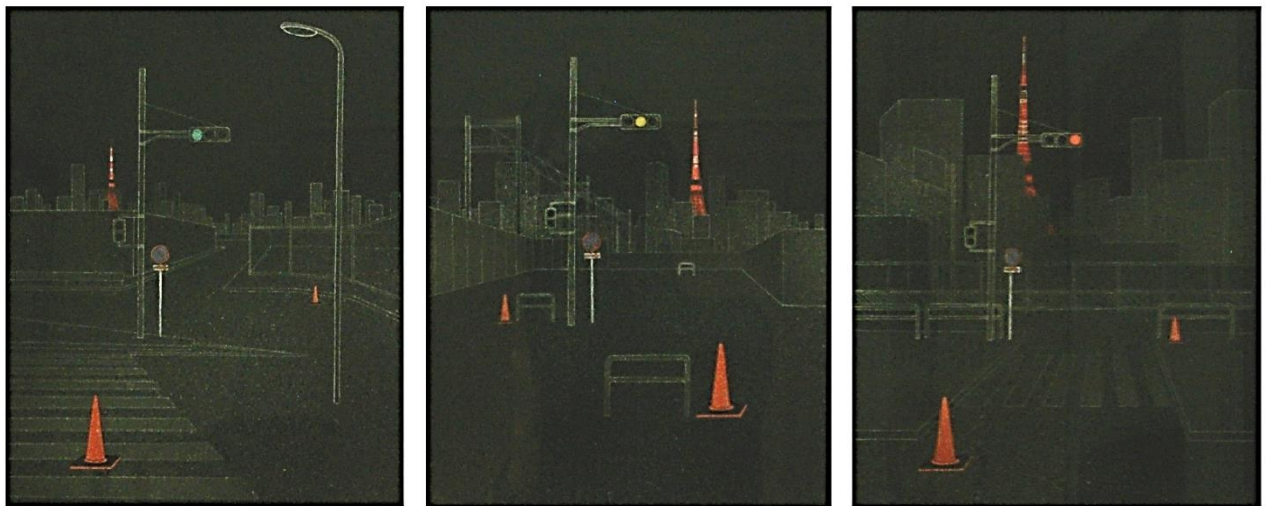
繭山桃子「Urbanism」 紙本彩色 455 cm×380 cm 2012年 (54頁)



繭山桃子「Urbanism Skytree Ver. II」 紙本彩色 455 cm×380 cm 2012年 (37頁・54頁)



繭山桃子「Urban syncopation」 紙本彩色 530 cm×455 cm 2012年(74頁)



繭山桃子「Walk Around」 紙本彩色 273 cm×220 cm 3枚組 2011年(27頁)