

差異から発現する身体

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
博士論文

学籍番号 1312901

岩谷駿

目次

序章.....	3
第1章 ゆりもどされる身体.....	5
1 肉体の実感はどこに.....	5
・ 肉体と意識.....	5
・ パノプティコン.....	6
・ 脳化社会.....	8
2 理想と現実の狭間にある意識.....	10
・ 理想的な肉体.....	10
・ 肉体—感覚—意識.....	15
第2章 差異・摩擦・孤独.....	18
1 フラット化する意識.....	18
・ 社会の中の意識.....	18
・ 病.....	20
・ 失声症.....	21
・ フラット化する意識.....	22
2 共感する身体.....	23
・ 肉体への感覚.....	23
・ 孤独な肉体.....	24
3 境界線と孤独.....	26
・ マクロな認識.....	26
・ カワイイということ.....	29
・ 境界の曖昧な世界へ.....	30
4 ゆれる境界線と余白.....	33

・健康な肉体とは	33
・きりとり線	34
・揺らぎ—「身体の聲」	38
・断絶する線	40
・余白	42
・絵画の平面性	44
第3章 発現する身体・提出作品	47
1 作品〈みんな死にたいんだから、死にたいなんて言うな〉	47
・余白の白	47
・差異と孤独	52
2 作品〈隙間の ^{ナノメートル} n m〉	54
・視るという触覚	54
3 作品〈海の色、山の音、人の鼓動〉	58
・鼓動・リズム、身体の聲	58
・発現する身体	61
終章	62
参考文献一覧	64
図版引用文献一覧	68

序章

二つのリンゴがあったとして、それぞれの違いを伝えようとするとき、我々は、言葉を尽くすことによって二つを明確にしていくことができる。少し軸が傾いているとか、傷があるとか、光沢が強いとか、そうした説明によって、そのリンゴは多くの人に認識されやすくなり、明瞭化されたものとなる。

しかし、言葉を尽くしても、むしろ尽くせば尽くす程、その二つのリンゴに触れたときの存在感や、匂いや味といった実感からは離れてしまわないだろうか。

我々は言葉によって、「軸の傾いたリンゴ」という頭がイメージする平均的なイメージに近づけているだけであり、実際、どのように軸の傾いたリンゴなのかと伝えようとしても、傾きの角度などをより詳細に説明していく作業になるだろう。言葉は曖昧さを排除してひたすら正確化する、いわば、認識をマイクロ化する道具なのである。

現代の社会は、意味を要求し過ぎているように見える。世界が言葉によって区切られ、曖昧さを排除していく。「軸が傾いて」いても「色つやが悪く」ても、それらはリンゴのなかの差異として、存在そのものに優劣を与えるほどのものではないはずだ。しかし認識がマイクロ化し、リンゴとしての価値が規定されることで、「軸が傾いておらず」「色つやの良い」、平均化された、ある意味でパーフェクトなリンゴ像が明確に作られることとなり、マイクロ化された個性のカテゴリーにはめ込まれる形になった。

そうすると、個性やオリジナリティという概念は、あくまでカテゴリーの一つとして許容され得る範囲で認められることになる。それまでは、曖昧さを受け入れた緩い分類だったものが、カテゴリーの一つ一つに言葉が付けられることで、意味が付随した型に厳格にはめられたものとして、存在をも定義される。逆に言うと、意味付けから逃れられるアジール¹が消失し、もしカテゴリーから外れることができたとしても、今度は価値のないものとして、存在を認められないものになってしまう。

現代社会では、生まれた時から死ぬまで、徹底した生活の規範化と身体の平均化のなかにあり、個性は型のなかに押し込まれている。

しかし我々は、ヒトという肉体をもつ動物である。肉体とは、性格・性質も含め、定義づけられる意味などは持っていないはずである。本来意味を持たない存在である肉体をカテゴライズするということは、そこに価値・優劣をつけてしまうことになる。

¹ アジール（独：asyl）またはアサイラム（英：asylum）＝避難所、治外法権の認められた場、聖域。

本論文は、生物としてのヒトの持つ「肉体」を、意味付けされたカテゴリーから解放していくには、どうすればいいのかを考察していく。後述するように、それは「肉体」に言葉を付けようとする「意識」や「脳」のミクロな認識を、マクロに向けさせる方法を探ることでもある。

私は、「意識」がマクロな視点で「肉体」を捉えている状態こそ、もっともバランスのとれた「身体」だと考えている。例えば詩のように、行間という言葉になっていない部分を実感することである。一つ一つの肉体にある詩を、自分の肉体の詩と照らし合わせて読み解く。ここでの詩とは、必ずしも言語によるもののみを指しているのではなく、言葉にならない、言語以前の鼓動のようなものだと考えて頂きたい。本論文では、その肉体の鼓動がどのように発せられ、どのように受け取られるのか。そしてそれが、人物をテーマに描く私の絵画表現と、どのように結びついていくのかを考察する。

第一章では、「肉体」について考える。最初にまず「肉体」と「意識」を二つの異なる概念として扱い、現代の我々が置かれた世界で、「肉体」がどのような立ち位置にあるかという問題から考える。特に「人工と自然」「肉体と意識」「自己と他者」といった対立項を軸に、「肉体」とそれを取り巻く世界を二元論的に俯瞰する。

第二章は、前章での二元論的な対立項が、隔離や監視、摩擦、そして孤独といった事象を生み出していることを述べる。それらはすべて「肉体」と「意識」の隔たりの「間」、もしくは「境界」という領域から発生している。「肉体」と「意識」が互いに影響しあって作られたものが自分自身、つまり「身体」であるという本論文の仮定から、果たして「身体」が内包している「間」あるいは境界とは何なのか、という問題が浮かび上がる。そこから、実は境界とは、差異を生むための架空の場であり、その場はゆらぎや浮沈、流転を反復している状態にあることを示す。

第三章では、自身の絵画作品をベースに、我々の身体自体が「境界」としての現象を持ち、「肉体」と「意識」が渾然となった場であること、またそこから何を発現しているのかについて考察する。人間の「身体」が、自然と人為の両面を持つことを、本論文の「肉体」と「意識」の関係の一つの結論としつつ、表現における「身体の持つ影響力」について多角的に述べる。そして作者の「身体の聲」と鑑賞者の「身体の聲」をリンクさせるために、現代におけるリアリティある「身体」とは何かという問題を提起しつつ、絵画が「身体の聲」を通して、「意識」をマクロに広げていく表現になり得る可能性を探っていく。

第1章 ゆりもどされる身体

1 肉体の実感はどこに

肉体と意識

人間は一人一人にちがった肉体と、ちがった神経とをもつて居る。我のかなしみは彼のかなしみではない。彼のよろこびは我のよろこびではない。人は一人一人では、いつも永久に、永久に、恐ろしい孤独である。

原始以来、神は幾億万人といふ人間を造った。けれども全く同じ顔の人間を、決して二人とは造りはしなかつた。人はだれでも単位で生れて、永久に単位で死ななければならない。

とはいへ、我々は決してぼつねんと切りはなされた宇宙の単位ではない。

我々の顔は、我々の皮膚は、一人一人にみんな異なつて居る。けれども、実際は一人一人にみんな同一のところをもつて居るのである。(中略)

私のこの肉体とこの感情とは、もちろん世界中で私一人しか所有して居ない。またそれを完全に理解してゐる人も私一人しかない。これは極めて極めて特異な性質をもつたものである。けれども、それはまた同時に、世界の何びとにも共通なものでなければならない。この特異にして共通なる個々の感情の焦点に、詩歌のほんとの「よろこび」と「秘密性」とが存在するのだ。この道理をはなれて、私は自ら詩を作る意義を知らない。

——萩原朔太郎『萩原朔太郎詩集』²より

これは、萩原朔太郎が自らの詩集に寄せた序文である。人間の孤独と、孤独を抱えているが故に、他の人の孤独を共感しうる喜びを謳っている。ここで、自己と他者の違いは、「肉体」と「神経」（「意識」と言い換えても良いだろう）であると萩原朔太郎は言う。

「肉体」と「意識」の、他者とのズレ。「肉体と感情は、世界中で私一人しか所有して居ない」ものであるが、近代の社会はこの「肉体」と「意識」の個々のズレを出来るだけ均一化し、フラットにしていった。

しかし我々はズレを希求せずには、個を保てない性質を持っている。誰かと代替可能ならば、自己が自己である理由が無くなってしまふ。集団として均一化を目指しながら、

² 萩原朔太郎『現代詩文庫 1009 萩原朔太郎』思潮社、1950、p15より 詩集『月に吠える』序

個としてのアイデンティティを求める、という相反する思想の狭間で、現代に生きる人々は、どのように揺らいでいるのか。それが、しばしば私が作品にしているテーマである（図1）。



図1 岩谷駿 <水の無い魚たち> 紙本彩色二曲一隻屏風 51×188.4cm 2011

本論文での「肉体」は、便宜上手足、内臓、筋肉といった、ヒトを構成する（広義では生物を構成する）「physical」のことを指す。対して「mind」つまり「意識」は、主に「脳」から生まれる「思考」や「心」といった、実体の無い、しかし「肉体」を統率するものとして扱うこととする。ただ、この二つは本来分化できるほど明確な形を持つてはおらず、渾然一体の存在であることについては後述する。この腑分けできない「肉体」と「意識」を合わせた概念として、「身体」という言葉を使う。

「肉体」と「意識」の二つを語るために、まずは人間が社会を形成する上で、「肉体」をどのように扱ってきたかを見ていこう。

パノプティコン

「肉体」とは、意思によるコントロールの効かない要素を多く含んだ物である。これが「肉体」と「意識」を二元論的に分けるうえで重要な考えになる。

生物は自己の命、もしくは種を保つ上で、危険となりうるものを常に遠ざけるような行動をとる。ヒトも例外ではなく、危険と死にまつわるものを日常生活の外へと追いやってきた。ヒトが人間社会を形成する時、コントロールできない「他の生物」は、ことごとくそこから排除された。その結果が都市化であり、無菌化であった。都市に野生のライオンが居たら、それは都市ではない。野生の犬でさえ都市には居られない。そもそも野生という言葉そのものが、人間にはコントロールできないという意味を含んでいる。

徹底した野生の排除は、近代社会においてさらに拡大を続け、人間すらも排除の対象になってくる。人間を正常と異常に区別し、異常であれば隔離するシステムを作り上げ

たのである。文化の違い、法を犯した者、精神異常、病人、これらは限りなく「他の生物」として扱われ隔離される。国家という集合体や、宗教、医学、法学でさえ、そのためのシステムだったともいえる。このような正常と異常を区別するシステムによって、社会から外れた者をたちどころに炙り出すシステムとして生み出されたのが、「パノプティコン（一望監視装置）」（図 2）である。

これは、もともと 18 世紀にジェレミ・ベンサム³が考案した建築モデルである。円環状に配置した建物の中心に監視塔を建て、この監視塔から周囲の建物のすべての部屋が監視できるようにした監獄システムである。重要なのは、中央の監視塔に監視者が常駐していなくてもよい点にある。監視されている可能性があることで、監視される者の内側に、第二の監視者が生まれ、それが自己の欲望を監視する装置となる。



図 2 一望監視型監獄設計図

ミシェル・フーコーは、このシステムがそのまま社会システムとして転用されていると説いた⁴。宗教、医学、法学といった規範的観点が、肉体と精神を監視していることを見抜いたのだ。

このパノプティックな社会構造は、ルールやモラル、さらに言えば衣食住のあらゆるシーンに潜み、現代でも機能しているが、実は近代化における個人生活とは、このパノ

³ ジェレミ・ベンサム (Jeremy Bentham 1748~1832) イギリスの哲学者。功利主義の立案者。

⁴ ミシェル・フーコー 『監獄の誕生__監視と処罰』新潮社、1977

プティコンを遠ざける現象だったのだろう。「このようにあるべき」という外圧に対し、プライベートな空間は、他の視線を気にすることなく、自由に振舞える空間を目指したものだっただけだ。

他者との接触を最小限に抑えた社会構造が進むにつれ、直接的な人間関係を避けることが可能になり、他人に迷惑をかけなければ自由に振舞えるプライベートな空間が、以前より格段に個人レベルで確保されるようになった。

しかしここに大きな見落としがあった。それはヒトの「肉体」そのものは、人工ではなく自然であり、まさに野性でコントロールの効かないものであったということである。他者をどんなに避けようが、自分自身は、汚れた不気味で不可解な「肉体」を持ち続けなければならない。

なぜ、「肉体」が自然であると人間社会が気づく（もしくは思い出す）まで、これほど遠回りしなければならなかったのか。ここまで大まかに人間社会と肉体の関係を述べてきたが、その「肉体」が、「意識」によってコントロールされるようになっていたからだと考えられる。

脳化社会

「意識」は「脳」によって引き起こされるものであるという一般論は、ある程度は想像に難くないと思われる。「意識」については後に触れるが、ひとまず「意識」は「脳」の働きに負うところが大きいという前提で、論を進めていく。

脳とは、主に統率と予測を行う器官である。その統率機能と予測機能があるゆえに、脳は身体の中であって、肉体を排除できる特異なポジションにある。先に述べたコントロールできないものの排除という作用は、この脳の特徴そのものであった。こうして肉体を排除してきた社会のことを、「脳化社会」⁵と呼んだりもする。

昨今話題に上がることが多い病に、認知症がある。この病が現代になって問題化しているのは、単に寿命が伸びたから発症する人が増えたということだけではないと私は考えている。脳化社会の進行によって、脳に欠損が出るのが、日常生活を送る上で致命的になってきたからではなかろうか。排泄という生理的に当然な行為でさえ、好きなところで垂れ流していたら、それは異常であり、病気とされる。飼われた動物すらも、好きなところで排泄することは許されないようになっている。それが社会的行動であり、

⁵ 養老孟司氏の著書の全般に使われる用語。『身体の文学史』（新潮文庫、2001）『日本人の身体感の歴史』（法蔵館、1996）等を参照。

「肉体」を「意識」のコントロール下におくことが、人間社会に存在するためのルールになる。

このように脳化社会とは「肉体」を排除し、集団「意識」の統率力を目指した形であり、人間社会はこの方法で作られている。

社会は脳が作り出す。その極限を、私は脳化社会と呼ぶ。そのなかでは、身体のみが自然現象である。そもそも社会における身体への扱いは、その社会が「自然をどのように見るか」を明瞭に示す。したがっていまでは、身体への扱いは、脳化社会に特徴的な面を表わすことになった。

———養老孟司『日本人の身体観の歴史』⁶より

解剖学的観点から、「肉体」と「意識」の関係性について考察している養老孟司氏によると、脳化社会の顕著な例として死体の扱いがあげられる。人間は、生物的側面と社会的側面の両面で成り立っているが、死んだ人間に欠落するのは「意識」であるという。「肉体」には死の瞬間というものが存在せず、脳死が問題になるのは、意識があるかどうか（意識が戻るかどうか）が、生と死をジャッジする基準となるからである。そして死んだ人間にまず施される処置は、人間から社会的側面を徐々に削ぎ落としていくことであり、それらの処置がすべて終了したとき、その人間が死んだことになるという。つまりその処置を含めた一連の流れが、社会的人間の死ということになる。

人間の存在は、「肉体」よりも「意識」から、脳化社会の一部として裏づけられており、「村八分」で集団を追われた人間ですらも、残りの二分＝火事（消火活動）と葬式（社会的な死の処置）だけは保証されていた。

養老氏は解剖学者として、「肉体」の死と「脳」の死の差異に言及するなど、身体論を様々な角度から検証している。日本で切腹という行為が行われていることは、すでに「身体」より「脳」が優位に立っている証拠であり、意思によって「肉体」を死に追いやることも可能であることが、人間と他の生物を画す点であると説く。

このように、「脳」はあっけなく「肉体」を排除し得る。むしろ「肉体」を排除したがついていとも考えられる。しかし最初に引用した萩原朔太郎の言葉通り、「肉体」がある限り人は孤独を抱えなければならず、他者との差異に不安を抱かなければならない。「意

⁶ 養老孟司 『日本人の身体感の歴史』法蔵館、1996、P49より

識」が「肉体」を客観的に捉えた時、そこに「意識」ではコントロールしきれない野性を見出し、そのことが「意識」に負荷を与える。これは個人レベルでも、脳化社会全体としても同じことであろう。

しかし、「肉体」の無い「脳」が存在し得ないように、「肉体」の無い社会も存在しない。我々は、「肉体」という野性を、どのように社会に馴染ませていくかを考えていかねばならない。

2 理想と現実の狭間にある意識

理想的な肉体

脳化社会が「肉体」をどのように扱ったかについては、改めて深く考察する必要があるが、まずは「意識」についても簡潔に触れておきたい。

先に、「意識」は「脳」によって引き起こされるという一般論を述べた。ここではまず、「意識」が作り上げる「肉体」とはどのようなものなのかという点から探っていきたい。

ギリシャ彫刻を思い描いて欲しい。しばしば現実離れした美少年などを讃える例として、「ギリシャ彫刻のような」などと使われたりもする。古代ギリシャでは、幾何学が最



図 3 <円盤投げ>ミュロン (前 480?~445)

大のテーマとなると同時に、肉体の美しさを讃えた彫刻が次々と作られた。私はこれらの動きはすべて、理想的な「形」を求めた思考の結果だったと考える。完全な球体、太さの無い線、これらは「意識」が作り上げた理想的で空想的な「形」である。ギリシャ彫刻もこの理想的で空想的な肉体を目指したものであり、そこには本来の現実的で生々しい「肉体」は無かった。ゼロや無理数といった不可思議なものが、ギリシャ数学から除外されたように、不気味で得体の知れない現実の「肉体」も、ギリシャ彫刻から排除されたのである。

もちろんこのことで、ギリシャ彫刻が表現として劣ると言いたいわけではない。むしろ現実離れした肉体を作ることで、一層の神々しさや艶かしさが表現されている例もあるだろう。ただ私の描きたい「身体」とは、このような完全に理性に則って作られた身体ではない。ギリシャ彫刻の美について、谷崎潤一郎の『金色の死』(1914年)⁷を解説した三島由紀夫は、登場人物「岡村君」の言葉から谷崎自身の芸術観を読み取れるとして、十通りの発言を取り上げ、それぞれの発言にトピックスを付けた。以下にそのうち九つを記述する。

「肉眼のない心眼なんか、芸術の上から何の役にも立ちはしない。完全な官能を持っている事が、芸術家たる第一の要素だと思うね。」

……視覚主義、官能主義

「芸術的の快感を悲哀だの滑稽だの歓喜だのと云うように区分するのが間違っている。世の中に純粹の悲哀だの、滑稽だの、乃至歓喜と云うものが存在するはずないのだから」……感情の否定、反ロマンティズム

「(詩の領分と絵の領分との間に、境界のある事を) 全然認めていない」

……ジャンルの否定、反古典主義

「僕は眼で以て、一目に見渡す事の出来る美しさでなければ、すなわち空間的に存在する色彩若しくは形態の美でなければ、絵に書いたり文章に作ったりする値打ちはないと信じているんだ。そのうちで最も美しいのは人間の肉

⁷ 谷崎潤一郎『金色の死』講談社、2005

体だ。思想と云うものはいかに立派でも、見て感ずるものではない。だから思想に美と云うものが存在する筈はないのだ。(中略) 美は考えるものではない。一見して直に感ずる事の出来る、極めて簡単な手続きのものだ。しかもその手続きが簡単であればある程、美の効果は余計強烈である可き筈だ」
……思想の否定、肉体主義とフォービズム

「ロダンの『サッフオの死』⁸が美しいとすれば、その彫刻に現われた二個の人間の肉体が美しいのだ。サッフオの歴史とはまるきり縁故のない事なのだ。(中略) 故に若し、画家に取って選択すべき瞬間があるとすれば、それは唯或る肉体が最上最強の美の極点に到達した刹那の姿態を捉える事なのだ」…
…歴史の否定、時間の否定、反歴史主義と極端主義

「ラオコオン (図 5) が嘆いていようが、叫んでいようが、乃至血だらけになって呻いていようが、その瞬間の肉体美さえ十分に現れていれば沢山なんだ。(中略) 僕は想像と云うような歯痒い事は大嫌いだ。何でもハッキリと自

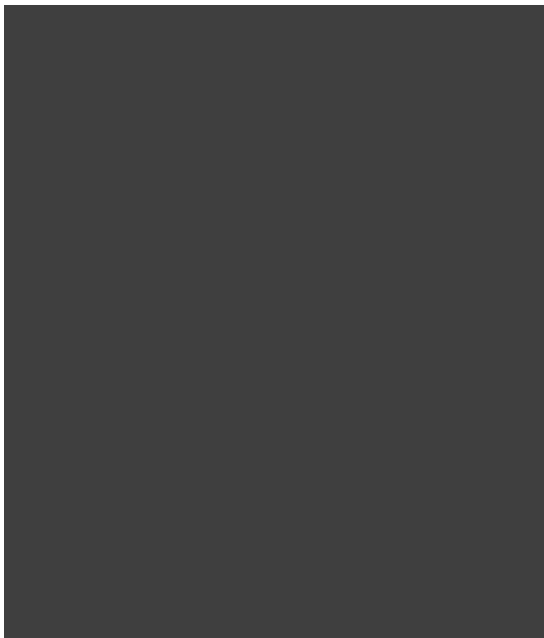


図 4 オーギュスト・ロダン<サッフオ>1880-1917 頃



図 5 作者不詳<ラオコオン群像>BC150 頃

⁸ ロダンの作品で<サッフオの死>と言われる作品は、手元の資料では見つからない。図 4 の<サッフオ>があるが、作品には 3 人の人体がある。他の作品のことを言っている可能性が高い。

分の前に実現されて、眼で見たり、手で触ったり、耳で聞いたりする事の出来る美しさでなければ承知が出来ない」……想像力の否定、現存在至上の刹那主義

「最も卑しき芸術品は小説なり。次は詩歌なり。絵画は詩よりも貴く、彫刻は絵画よりも貴く、演劇は彫刻よりも貴し。然して最も貴き芸術品は実に人間の肉体自身也。芸術は先ず自己の肉体を美にする事より始まる」
……肉体による芸術を至高とする主義

「人間の肉体に於て男性美は女性美に劣る。所謂男性美なるものの多くは女性美を模倣したるもの也。ギリシャの彫刻に現れたる中性の美と云うもの、実は女性美を有する男性なるのみ」……男性美の否定

「芸術は性慾の発現也。芸術的快感とは生理的若しくは官能的快感の一種也。故に芸術は精神的のものにあらず、悉く実感的のもの也。絵画彫刻音楽は勿論、建築といえどもまたその範囲を脱することなし」
……精神の否定、絶対官能主義

三島は、これらの言葉をとりあげながら、芸術表現の直接性・瞬間性の永遠化として、自己の美的な死に収斂するしかないという論を展開する。そして『金色の死』が失敗作だと自ら否定してしまった谷崎を、三島は、上記の芸術論の前提を放棄した、と非難する。三島にとって、自己を美しいものにしようとするれば、生き続けること自体を断念することだったのだ。

この三島の解説をとりあげた谷川渥『肉体の迷宮』⁹は、三島と谷崎の美への観念の違いを分析し、次のようにまとめる。

三島と谷崎の差異は、前者が肉体をトポスとする自己作品化の美学を自己の死によってまっとうしようとしたのに対して、後者が、白い紙に文字を置いていく作家としての作業と、刺青師のように女の白い肌に図柄を浮き出させる行為に固執し続けることとを重ね合わせて、あくまでも男を制作者、女を作品と

⁹ 谷川渥『肉体の迷宮』東京書籍、2009

して自立させていく道を選んだことにある。

——谷川渥『肉体の迷宮』より

三島は、この谷崎の『金色の死』への解説が出版される直前に自決している。つまり美に対する三島の思想の集大成であり、究極の自死へ向かうための思想であるといっても過言ではないだろう。いささか狂信的な思考で、個人的には到底受け入れられない箇所もあるが、谷崎が「岡村君」に語らせた美の思想を愛でつつも、どこかで打ち消したい葛藤が三島にあるようにも感じる。というのも、くり返し肉体そのものの美しさ、それを実感することの重要性を語りながら、三島自身は自死という、養老氏が言う、「肉体」を「意識」が凌駕する行為に憧れつづけているからだ。さらにギリシャ彫刻の美を、「肉体」そのものの美としながらも、「一等美しいとき」¹⁰は、厚い筋肉と、それを保てるエネルギーのある時期であり、それ以降は美しくないとする自らの「意識」に囚われた矛盾も抱えていただろう。



図 6 三島由紀夫(1925~1970)

私は、芸術家が作品のみならず、自己の生そのものにも美を貫くべし、とする三島の主張は理解できるが、生を支える「肉体」の最も美しい瞬間が、若々しいエネルギーに満ちた老いを感じさせない時代にあるとは思えない。三島にとって、自己の肉体を作品化するためには、老いや病という醜さを遠ざける必要があり、それには、死をもって肉体を昇華するほか無かったわけだが、そもそも老いや病は美と相容れないものなのであるだろうか。このことは、深く考察してみる必要があるだろう。

老いや病は、「肉体」のコントロール下に置けるものではない。同時にこの両者と無関

¹⁰ 三島由紀夫『鏡子の家』新潮社、1964より

係に生きていくことも不可能である。病に一生かからない生物がいたとしても、若い生物はいない。これは生がコントロールできるものではないことを示している。その点、三島は、「意識」が作り出した「肉体」にがんじがらめにされているように感じる。「肉体」を「意識」で完璧にコントロールすることを目指していたように思えるのだ。しかし「肉体」はコントロールできないからこそ、本来の野性の美しさを保っていられるとは考えられないだろうか。

肉体—感覚—意識



図 7 ニコライ・ラム<オランダ人、アメリカ人、フランス人、日本人男性の平均 BMI 値から作られた 3D 画像>2013

理想化された肉体は、ギリシャ彫刻や三島のような特殊な思考にのみあるわけではない。脳化社会が「肉体」を排除してきた過程には、「肉体」を理想化するという動きが一方に常にある。例えば、平均身長、平均体重、体脂肪率といった基準は、平均という理想を提示するデータだ。データ化し、平均値による理想的な虚像を作り上げている。異常と正常の区別を目的とした「脳」による管理システム。しかし、すべて平均的なデータを持ち合わせた「肉体」は存在しない。もし存在していたとしても、果たしてそれは理想的で美しいだろうか。

脳化社会は、このように常にイメージでしかものを作り得ていない。そこに実在する「肉体」は無いのだ。

例えば、「肉体」の最も「肉体」らしい特徴の一つに、「におい」があると私は考えている。日本語では「臭い」「匂い」「香り」「薫り」などの表現があるが、特に「臭い」は最もなま身の生を感じさせる力を持っている。なぜなら「臭い」は、「意識」に疎外されること無く、直接「肉体」に届くからだ。これが「感覚」だ。そして自身の「肉体」も「臭い」を発しているが、これは他の感覚と同じように、他者と同調させることが非常に難しい。むしろ自身の「臭い」よりも、他者の「臭い」の方がより敏感に察知できるようになっている点が、興味深い。

最初に、「身体」は「肉体」と「意識」の総括された概念であると述べた。これは、「肉体」と「意識」を結ぶものとして「感覚」があり、それらを合わせて「身体」が成り立っていると考えるからだ。「感覚」と「意識」が繋がっているということは、ある意味でごく自然なことである。なぜなら、「意識」を担う器官もまた、「脳」という「肉体」だからである。

ただここで押さえておきたいのは、「感覚」とは非常に消えやすく淡い状態のものであり、常に「肉体」側か「意識」側に落とし込むことでしか交感できないことだ。

臭いを例にとれば、ある香りを嗅いだとして、それを他者に伝えるには、何か別の形のイメージで表現するか、具体的に「何々のような香り」という言葉でしか伝達できない。究極的には、私の感じた「感覚」と他者が感じた「感覚」が同じだとは誰にも保証できない。それは嗅覚に限らず、視覚や聴覚、触覚、味覚でも同じだろう。「我のかなしみは、彼のかなしみではない」のであり、ただ「一人一人にみんな同一のところを持って居る」と信じていることができるのみである¹¹。それ故に、我々は「感覚」を伝えたいと欲求し、「感覚」を共有することに喜びを感じるのではなからうか。

繰り返しになるが、ここで言う「喜びを感じる」ことも、本来は「感覚」を共有できているという保証はない。しかし我々がある程度、「感覚」を共有できていると無意識に実感できるのも事実なのである。

三島が陥った肉体の美は、「意識」で捉えた「肉体」だった。だが彼が理想とした、作品と自身の美しさを両立させる方法は、これだけではないはずである。ここに彫刻家、高村光太郎がドナテロの彫刻を例に、自身の表現の目指す方向を述べている一文がある(図8、9)。

¹¹ 前掲註2

ドナテロは、実物そっくりのものを創った人だけれども、そのそっくりは写真のようなそっくりじゃなくて生命をたたえたものである。実物以上に実物、その人以上にその人、ということは、形象において、形象を形象たらしめているもの、形象の後ろにあるもの、即ちその人乃至ドナテロ自身の後ろにあるものが彼の作品に入っていることを意味する。(一部作者改編)

——高村光太郎『高村光太郎 作家の自伝 9』¹²より

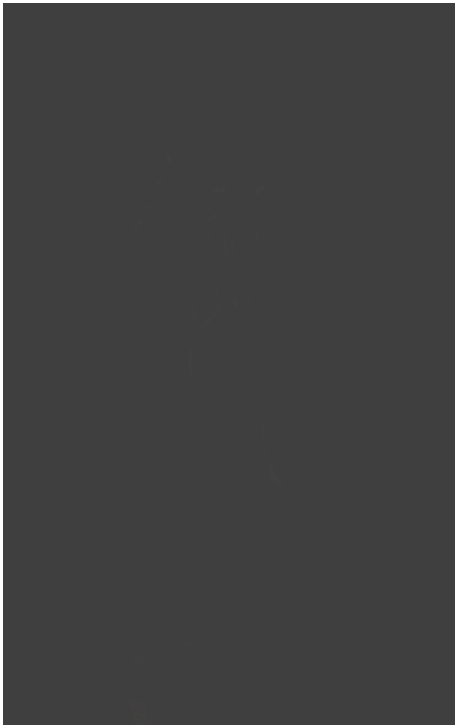


図 8 ドナテロ<ダビデ>ブロンズ、158×51cm、1430-32 頃、国立バルジェッロ美術館
図 9 高村光太郎<鮭 1>5.0×41.8×9.6cm、1925、東京国立博物館

私は、高村の言う「自身の後ろにあるものが作品に入る」とは、自身の鼓動、「身体の聲」が作品に宿ることと言い換えられると考える。モチーフを観察する時、そっくりにしようとするのではなく、かつ、何らかの意味に置き換えて理想化するのでもなく、対象と自身の「身体の聲」を同調させること、高村はそのことを言っているのではないだろうか。

¹² 高村光太郎『作家の自伝 9 暗愚小伝・青春の日々・山の人々』日本図書センター、1994

第2章 差異・摩擦・孤独

1 フラット化する意識

社会の中の意識

「肉体」と「意識」は、脳化社会の中で均一化され、言語化され、ズレを矯正された。昔の社会はもっと寛容だったというような常套句があるが、恐らく脳化していくに従い、人々がズレに対して許容範囲が狭まったためだろう。そうして人々は異物をより速やかに排除できるようになり、安心を手に入れた。ただ、「意識」が均一化されたのなら、他者との共感性は上がっていくように思えるものの、むしろ共感性は下がっているように感じるのは不思議である。

右の「図 10 意識側から見た肉体」「図 11 肉体側から見た意識」は、私が考える「意識」と「肉体」の関係をイメージ化したものである。図 10 が脳化社会、つまり「意識」側から見た関係図であり、図 11 が「肉体」側から見た関係図である。

図 10 の方は、「肉体」は「意識」の中に完全に取り込まれている。ほとんど「意識」化された「肉体」しか存在していないことになっていると言っても良いだろう。アイコン化された「肉体」になっており、他者や社会とは「意識」で繋がっている。ここでの共有意識には、常識や秩序、模範、理想等々が含まれ、自己は、社会と外界によって規定されている。

それに対して図 11 では、「肉体」と「意識」は渾然一体となっている。社会は「意識」の中に存在し、他者とゆるやかに交差しながら共感性を保ち、自己は他者との関係によって形作られる。

二つの図は視点を変えた関係図であり、どちらもが人間の特徴を表わしている。いわば図 10 が社会的人間、図 11 はひとつの生命として、ヒトという動物を表現していると言えるだろう。それぞれがヒトの一面であり、どちらが良い悪いというものではない。ただし、このどちらか一方の関係に偏り過ぎてしまうと、社会を保つ上でも、生命体を保つ上でも弊害が生じることが予想される。

おそらく、現代の社会、特に日本のような脳化社会が進んだ社会では、図 10 の中心にある社会的「意識」の領域が非常に大きくなっているのではないだろうか。外界（例えば、気候や風土）と、社会によって形作られている自己の「意識」のうち、社会の占める割合が大きくなると、より社会にコミットしていなければ、自己を形成し得ない状況になっていく。社会的地位、社会への影響力といった社会的保証を得ることで、自己を

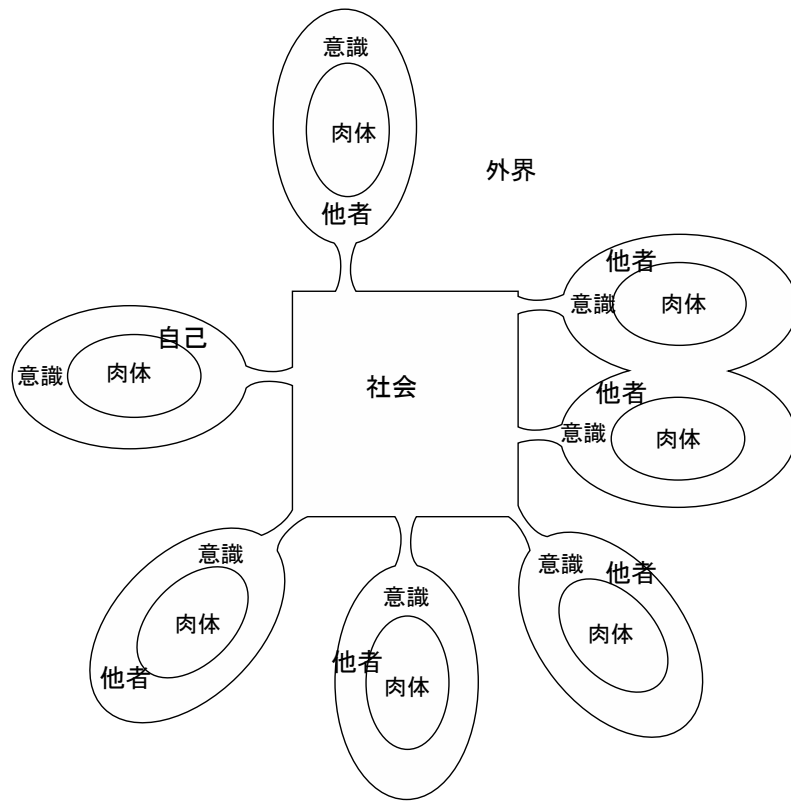


図 10 意識側から見た肉体

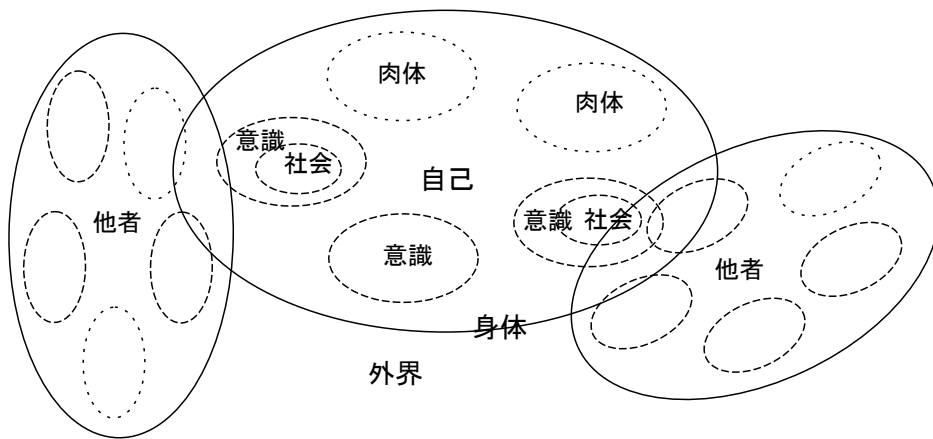


図 11 肉体側から見た意識

形成する安心を得ているのである。だが、これらの保証が得られない場合、どうなるかは、先に挙げた認知症の例以外にも、昨今の社会問題を見ればわかるだろう。

図 10 では、社会は「意識」の中にある。「肉体」と「意識」は同列に存在し、「身体」を形作る。ただし、脳化社会における図 10 の状態では、「身体」は発生しないと考えている。「身」はあっても「体」はない。「肉体」はほとんどアイコン化され、本来の肉体では存在していない。「身」内、「身」分など、身というのは社会的、対外的な「意識」の延長にある。つまり意識的な「身」と肉体的な「体」が、対等なバランスで表出することで「身体」が成立していると考えたのが、この図である。

仏教に「五蘊」という言葉がある(図 12)。「五」は、色(肉体)という物体と、受(感覚、感受)、想(識別、表象)、行(記憶想起、意志)、識(判断、言語化)という4つの心の動きを指し、「蘊」とは包む、集まり、塊などの意味で、「五蘊」で人が形作られていることを示す。本論文で考察していきたいテーマのひとつは、この五蘊(身体)という論点から、どのような可能性が生まれるかということである。



図 12 五蘊・色受想行識の関係図

病

「身体」は自己の「肉体」と「意識」を通じて、他者と外界を汲み取る。そうすることで自己を形成する。このとき自己を形成する指標になりうるのが、共通感覚と差異である。他者と同じ部分と違う部分を「意識」と「肉体」で感じる事が、自己を形成する唯一の手段である。別の言い方をすれば、自己の「身体」を他人のもののように客観視し、それを感覚的に意識に受け入れることでしか、自己は形作れない。

もちろん図 10 の状態でも、共通感覚との差異はある。ただ、「肉体」がアイコン化されればされるほど、微妙な変化が単純化されるために、それらの感覚に鈍感になってしまっている。「意識」が先に「すでに知っている」情報に置き換えてしまい、「肉体」に感覚として届いていないのだ。これは脳が、リンゴという言葉によって、リンゴ一つ一つの差異をなくしてしまうように、情報をより単純にフラットにするような傾向があるからである。加えて、社会という共通「意識」が巨大になることで、個々の形体がより型に嵌るような圧力が増すことも、差異を生みにくくする要因になっているからだろう。

しかし、前章でも述べたように、脳化社会という「意識」のみで人を完全にフラット化することは、「肉体」が存在しているかぎり不可能なのである。「肉体」が社会的枠組みに矯正され続けている現代、個々で大きなズレを孕んでいる「肉体」が、ここにきて無意識下で大きな抵抗を示しているのではないだろうか。

先ほどはリンゴを例に挙げたが、次に病に焦点を当てて、我々自身の脳化社会における「身体」と「意識」の位置づけを考えてみたい。

病には、肉体的外見に現れる病と、精神的内面の病の二つがある。この二つの大きな違いは、肉体的病が他者にも病であることを伝えることが可能であるのに対し、精神的病は他者に伝えることが困難である点にある。脳化社会においては「意識」の個々の差異は尊重されるが、「肉体」はフラットに均一化された存在として扱われる。だがそれは、健康なものであることが前提にある。健康でない、病んでいるものには、逆転した扱いが生まれる。つまり肉体的病は社会における弱者として、理解してもらいやすいのに対して、精神的病はあくまで健康な肉体を持ったものとして、社会的意識の低い人間としてのレッテルを貼られてしまいがちである。社会はあくまで健全な「意識」を基準に構成されているのである。これが「意識」のみによって社会が作られることの、一つの問題点になっている。

失声症

ところで、私が思考と肉体の乖離を表現のテーマに据えるのには、二つ理由がある。私が高校生の頃、失声症という声が出なくなる病気になったことが一つ目に挙げられる。

失声症というのは、自分で何かを言おうとしても、次から次に言葉が頭の中で浮かんでは消え、最終的にまともならず、声に出せない状態である。普段我々はいちいち頭で思考しなくても声を出すことができる。それは肉体的行動なのだが、恐らくそれを意識で何か言葉にしようと考えてしまうことが原因にあるのではないかと考えられる。幸い私の症状は軽度のものであったが、失声症と同時に鬱症状と ADHD の傾向があることをカ

ウンセラーに伝えられた。

これらの症状はすべて精神的病であり、外見からは認識されにくい。自分自身そういう病を持った人間であることを、そのときに初めて認識させられたのである。これは、リンゴが“おまえは軸の曲がったリンゴである”とレッテルを貼られることと同じである。軸の真っすぐな理想的なリンゴを引き合いに出され、こうあるべきだと示されている状態である。社会は軸の真っすぐな理想的なリンゴを基準に作られており、「意識」はその基準を知ること、無意識的にそこに基準を合わせようとし始めてしまう。私はこのとき、社会に合わせなければならない「意識」と、声のでないことで社会に合わせられない「肉体」の両方を知ることになった。

フラット化する意識

情報化という言葉は、まさに世界をフラットにするために、脳の機能が外在化した現象である。だが、共通認識がすべての人に広まるということは、その共通概念からより外れにくく、自らを縛り付ける結果になっているとも言える。

脳が世界をフラットにみたがる性質の結果として、シンボル、貨幣、二進法など様々なものが生まれたが、それらは脳の論理を外在化したことによる産物である。共通認識という論理化を進めることは、世界をフラットにする最も有用な手段であった。「肉体」をアイコン化することも、共通認識を広げることの一環であり、脳は「肉体」の外にも内にも影響力を与えることができる。こうして次々に共通認識を増やすことで、脳は肥大化を続ける。しかし脳の肥大化を、「肉体」はどこまで支えきれようか。

宗教ではその危うさについても考えられてきた。例えば仏教における瞑想とは、「肉体」の感覚に「意識」を向けることで、単純化された認識を、再び中立的な身体感覚へと引き戻す意味がある。自己を滅することとは、他者と自己の差異をフラットに均一にしていくことではなく、自己と他者の差異は決して埋まらないものとして、諦める作業である。

興味深いことに、仏教の宗派のなかでも最も釈迦の教えに近いといわれる、テーラワーダー仏教の瞑想では、ゆっくりと単純な動作を繰り返しながら、「右手をあげる、右手をあげる…」というように動作に合わせて思考するという（図 13）。そのことにより、普段は意識しない自己の「肉体」を鮮明に意識することで、自己をより明確に見つめることが可能になるという。まさに「肉体」の再認識による、「意識」と「肉体」のバランス修正である。



図 13 テーラワーカー仏教ヴィパッサナ瞑想法

2 共感する身体

肉体への感覚

私が「肉体」と「意識」の乖離をテーマに取り上げるもう一つの理由として、自身の身体の中に産土^{うぶすな}の感覚が欠落していることがある。いわゆる故郷という感覚だ。昔、私は一通り日本全国を訪れてみようと、47都道府県行ったことのない都道府県が無いように、しらみつぶしに旅をしていた時期があった。最終的に大学4年の時に島根県を訪れ、すべての都道府県を一応は制覇したのだが、その瞬間に感じた最も大きな感覚が、故郷の不在感であった。

戸籍上での出生は神奈川県の鎌倉市であるが、そこで育ったわけではなく、神奈川から東京、次は静岡、再び東京へといった具合に、親の転勤と共に転々とし、10年以上同じ土地に暮らしたことがない。唯一懐かしいと感じる風景は、父親の生まれ故郷である秋田の田舎風景(図 14)であるが、そこも年に一度くらいしか訪問しない土地であり、そこは父親の故郷であっても私の故郷ではなかった。

東京という都会で生まれ育った人には共感してもらえることが多いが、なぜか東京というのは故郷という感覚にはなりづらい(図 15)。故郷とか産土といった感覚は、「肉体」が成長した記憶を留めている風景であり、都会という「意識」社会のなかにその風景を当てはめるには、「肉体」的感覚が排除され過ぎているようである。あくまで都会にあるものは、「意識」によって、目的をもって作り出されたものであり、意識的には認識で

きても、触覚や嗅覚などが侵入する余地はほとんどない。土をいじって遊ぶ程には、コンクリートは感覚的刺激を与える要素を持ち得ていないようである。赤ん坊が手で触り、臭いを嗅ぎ、口に含むことで世界の認識を広げるように、産土とはそうした肉体的感覚を保管している場なのであろう。



図 14 秋田、父の生まれ故郷



図 15 東京、私が小学生時代に住んでいた街

私には、この「肉体」的感覚が保管されている場が無かったのである。もしくはそれらは一カ所ではなく色々な場所に、散り散りに点在してしまっている。その場に行けば、無条件で昔の感覚を共有できる物、風景、人などの関係性が、「肉体」のなかに無いということだろう。

孤独な肉体

先に、仏教において、「肉体」の感覚を瞑想によって見つめ直し、自己を滅することは、自己と他者の差異を決して埋まらないものとして、諦める作業であると述べた。第一章のはじめに載せた萩原朔太郎のいう孤独とは、おそらくこのことだろう。我々は自己を見つめ直すことで、自己の孤独を知るのである。しかしこの孤独は、他者も抱えているはずの孤独である。差異があるからといって、共通感覚を他者に求めることをやめることはできないのである。

この差異こそが、孤独を生み、他者とのコミュニケーションを生み、そして芸術を生んだのだと私は考えている。安部公房は自身の著書で、文学の存在理由についてこう述べている。

生活を覆っている膨大な科学的成果をみても、ほとんどの人間の思考であるとか努力であるということが、非常に充足した独房という方向に人間を安定さ

せていく作用を持っている。それに反して文学というものは、人間をもう一度
欠乏した状態に引き戻すという機能を持っている。それゆえに、自然科学など
と比べると実用性が低い、ゼロである文学が存在できる唯一の理由ではないか。

——安部公房『小説を生む発想』¹³より

「充足した独房」が、社会的「意識」の肥大化した形であるとするならば、「欠乏した
状態」とは、差異を感じ孤独を抱えた「身体」の状態であろう。



図 16 岩谷駿<透明な覆い・Noli me tangere>紙本彩色、70.7×51.5cm、2013

私が 2013 年に制作した作品<透明な覆い・Noli me tangere>(図 16)は、“私に触れる
なかれ”という聖書のワンシーンからヒントを得た作品である。キリストが復活して神
となったときに、足下にすがりついてきたマグダラのマリアに、“Noli me tangere”つ

¹³ 安部公房『小説を生む発想』新潮カセット講演、1993 より

まり“私に触れるなかれ”と、肉体的接触を拒絶した言葉である。

この理由については諸説あるためここでは触れないが、簡単に言えば、人間の持つケガレやヨゴレを、生まれ変わって神となったキリストは避けねばならないということである。私の作品では、キリスト教ではなく、あえてイスラムの女性をモデルにしている。宗教という社会的「意識」の占める割合が大きい存在のなかで生きる人間は、一方では自らの「肉体」を理性という「意識」で抑圧することで「安定」し、「充足した独房」を手に入れたとしても、同時に一方では、神になることはできない人間が、そもそも「肉体」的欲動を抑えることはできるのかというテーマが含まれている。

社会的「意識」がどんなに肥大化しても、それが「充足した独房」でしかないのならば、人は「肉体」の孤独や欠乏を受け入れることで、差異を認め合っていくしかないのではないだろうか。そもそも我々は孤独や欠乏を、あまりに恐れ過ぎてはいないだろうか。

ここからは、人と人との差異に着眼点を置いていく。差異は、脳化社会のなかでフラット化した「意識」にとって、違和として人間を不安定な状態へ引き戻す装置となりうるだろう。それは「身体」への回帰という脳化された社会からのゆりもどしである。そして「身体」へのゆりもどしが起こることは、「肉体」と「意識」が、理想と現実のギャップでせめぎ合うことに繋がる。

3 境界線と孤独

マクロな認識

差異がコミュニケーションを生む。会話だけでなく、舞踊やパフォーマンスなどの創作活動全般も、広い意味ではコミュニケーションである。逆にコミュニケーションは、共通認識を作り上げること意外に、差異を認識しあう行為でもある。はじめから、齟齬が生まれることが前提にあるのだ。差異があること自体は必然的なのだが、それをどのように捉えるか、認識をマイクロにしていくか、マクロにしていくかが、差異の見え方を大きく変貌させる。マイクロな認識の方法とは、科学的であり、脳化的、意識的な認識方法である。では逆のマクロな認識方法は、どのようなものだろうか。

日本語の場合、曖昧性・多義性を生かすコミュニケーションが発達している。

そういう曖昧性はあるにしても、やはりなるべく一義的に意味を限定して相手

に伝えるということが中心になる。つまり現実的統合には潜在的統合を抑圧する面があるが、そういう抑圧の強いのが日常の言語である。

それにたいして文学の言語、ことに詩は、そういう潜在的な統合が持っている拮りをなるべく抑圧しないで浮上させようとするところがあると思う。現実的統合は、じつは潜在的統合を含んでいる。文学の言語では、その面が強調されて、ある意味では現実的統合がもっとも重要なものではなく、むしろ潜在的統合を引き出すためのしるし、あるいは仕掛けとなる。そういう性格が一番著しいのが詩的言語である。だから詩的言語においては、しばしば文法はずれが試みられる。というのは文法通りに線上に統合された文章は、どうしても一義的に意味を限定する作用が強いので、それを壊すことによってさまざまな潜在的な統合可能性の海の中へ読者を放り出す。枕詞なども最初は、言葉の持っている意味の拮りを多重化して、間の意味を発生させ、それを共有させる試みだったのであろう。

——市川浩『身の構造～身体論を超えて～』¹⁴より（一部改編）

確かに、日常会話のなかであまり齟齬が生まれるようなことは弊害になるが、詩、文学、芸術などは、正確に伝わることを目指すと、むしろ差異を生み出す「身体」性を排除してしまう。つまり、ことばで伝えることよりも、行間で伝わることを目指すのである。“間の意味”とは、差異のなかに生まれる齟齬を、ことばで認識するのではなく、行間のうちを感じとる作業である。このとき、ことばは入り口でしかない。

しかし入り口としてのことばを、執拗に詳細にしていってしまうと、今度はこちら側と向こう側の差異を確立し、壁のような隔絶を作ってしまうことになる。私は自身の作品タイトルを決める時、いつも入り口としてのことばになるように注意を払う。このとき、作品は行間にあたる。これがマクロな認識のための方法であると考えている。市川氏のいう、「一義的に意味を限定しない」絵画こそが、私の目指す表現である。

絵画において、「一義的に意味を限定していく」とは、私にとってイラストレートであり、写真的な写実である。もちろんこれらすべてがそうであるとは思わないが、大半が「わかりやすさ」「伝わりやすさ」を根底に据えた表現であり、ことばの意味によって構成された絵画であると感じることが多い。ここには行間を感じさせる作用は備わってい

¹⁴市川浩『<身>の構造～身体論を超えて』講談社、1993

ない。

画家フランシス・ベーコンはこのことをよく理解していて、彼はひたすらに「肉」と「肉欲」を感じさせることを目標にしていた。同時代のアヴァンギャルドと呼ばれる流れが抽象と意味へと傾いていくなかで、抽象にも具象的なイラストレーションにも向かうことを拒否し、「肉体」の不可解さに没入しようと挑戦していた（図 17）。



図 17 フランシス・ベーコン<Triptych>198 x 147.5 cm(×3)、1983

この時期からアート界では、LSD などを使って幻覚を引き起こすことで、「意識」を「肉体」から引き剥がし、「肉体」そのものの野性的な衝動を作品に込めるサイケデリックアートが沸き起こる(図 18)。



図 18 ティモシイ・リアリイ<四つの肖像>
1950~1990年代

あるいはベーコンもこういう薬を使用していたかもしれないが、そうだとすると一時的なものだったであろうと推測する。私はベーコンは非常に意識的に「肉体」の欲望を捉えようとしていたと考えている。それは、ベーコンがあくまで「肉体」と「意識」のバランスを見つめようとしていたからだ。肉欲とは、「肉体」と「意識」のせめぎ合いから生まれるものだろう。

皮肉なことに、サイケデリックアートが沈静化するにつれ、アート界は再び「意識」に終始した流れに向かったように思われる。「意識」で構築する以上、思考はより複雑、難解になる。結果、コンセプチュアルアートや現代芸術と呼ばれる難解で、説明されなければわからないという表現が生まれた。ところがそこから今度は反対に、よりわかりやすくという要求も生まれていった。

カワイイということ

例えば、昨今ではかわいいという表現がどこにでも溢れているが(図 19)、それは、よりわかりやすくというニーズによるものだろう。脳化社会によって限りなく「肉体」が排除されたために、「肉体」を見つめることに臆病になった。それならば、他者との接点で摩擦を生まないように、差異を作らないようにすることが、脳化社会での生き残る術



図 19 ミッキーマウスの顔の歴史、中心の現在のミッキーの顔への変化 (『ディズニークロニクル 1901-2001』より)

になったのだろう。

こうした他者との摩擦に敏感になった社会、言い換えれば、他者との摩擦に慣れていない社会で、かわいいことが重要になっているのだ。かわいくなければならない社会ができて、ということである。子供も、老人も、商品も、かわいくなければ生き残り

難くなっている。かわいいというのは「抵抗しない存在」ということであり、かわいいという共通言語を持っていれば、他者との摩擦や齟齬を回避できることを示している。逆に、わかりにくいということは、それだけで摩擦が大きい存在として扱われることになる。

「相手に理解されたい、相手を理解したい」という思いの表れが、わかりやすさの需要を生んでいる。わかりやすさとは、受け入れやすさであると同時に、わかりたいという欲求を満たしてくれる存在でもあるのだ。

境界の曖昧な世界へ

現代の日本において、超リアリズムやイラストレーションが流行しているのは、このような心理が社会に浸透しているためでもあるように思える。

英語での”illustrate”が「説明する」という意味であることから、このことが垣間見える（図 20）。そしてここから、「肉体」を見つめたベーコンが、「肉体」そのものの感覚を呼び起こしたかったために、イラストレーションに向かうことを拒否した理由も見えてくるだろう。ベーコンがどのような時代に生きたか。香川檀の著書『ダダの性と身体』の以下の引用は、20世紀初頭の時代背景を描いたものだが、その後の時代も象徴的に表わしている。



図 20 ピーテル・ファン・カウエンホルン<キショウブ> 説明的絵画の最たる例としてボタニカルとよばれる植物図鑑絵がある。鑑賞者は受動的に図像をただ見させられる。

資本主義の商品社会では、エロティックなイメージが氾濫するのと裏腹に、人が意識とともに身体ごと、全身でもって世界と向き合うという意味での統一

的な身体はどんどん消去されていく。だから人びとは常に身体イメージに飢えているのだ、という逆説もありえるほどに。性的身体を含み込んだそのようなトータルな身体の消去をこの時代一挙に加速させていったのは、戦争直後の混乱と浮かれ騒ぎが落ち着いたあと、20年代にひたひたと浸透していく新しい即物主義であった。即物主義とは、すべてをありのまま客観的に眺めようとする合理的態度であるが、ワイマール・ドイツの在即物主義はそれに輪をかけて、幻滅の後遺症ともいべき醒めてしらけたシニシズムを宿していた。瞳に映じるものすべて、自分を取り巻く世界も、他の人間たちも、そして肉体さえもが、よそよそしいものとして現れる。意識とか感情とかいったものと身体との疎遠な構図においては、他者と結び合おうとするエロスの本能は出口をふさがれた不毛な自閉症に陥る。

——香川檀『ダダの性と身体』¹⁵より

思うに、人類は「意識」と「肉体」の間で常に揺れ動いてきたのではなかろうか。脳化社会が進む程、ダダイズムやサイケデリックのように、肉体側の揺り戻しが起きている。ルネッサンスも、宗教的なアイコンとしての中世絵画から、直接的な「肉体」が感じる表現への揺り戻しであろう。

今一度、理想的な美を追求した結果、一つの時代の頂点を作り上げたと思われるギリシャ彫刻を引き合いに出す。ヘーゲル¹⁶はギリシャ彫刻を、主観や肉体形式のもつ一切の偶然的要素を排した、徹底した純粹思考にもとづく想像力によって生み出されたものと述べ、そこに感情や欲望や心の昂り、気のきいた思いつきなどは一切無いと言う。そして唯一寄る辺となるのが共同体精神（社会的意識）であり、その理想の美しさが、共同体すべての人々にとって美しいものになっているとする。続けて、ではどうしてギリシャ彫刻が廃れたかを考えている。

共同体精神が存続するかぎり、理想美の追求はたゆみなく続けられ、作りだされた作品は共同体精神の表現として広く受け入れられていくのであろう。が、精神は感覚的・直感的表現のうちにおのれの最高の姿を見いだす、という境地にいつまでもとどまることができない。古代ギリシャの共同体精神は、精神自

¹⁵香川檀『ダダの性と身体-エルンスト・グロス・ヘーヒ』ブリュッケ、1998

¹⁶ゲオルグ・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) ドイツの哲学者。

身の内発的な発展によって崩壊への道をたどらねばならない。(中略)

さらなる発展へとむかう精神が芸術の理想形を極楷と感じるに至った、というように。内容と形式がくもりなく一体化し、民族の共同体精神と芸術家の個性が融通無碍に浸透しあった、自由で静かな芸術作品に、人々はもはや心からの満足を得ることができない。作品を超えた所におのれに真にふさわしい境地があるように感じる。それはどこにあるのか。主体の内面世界、とでもいうべきものがそれであった。

——長谷川宏『新しいヘーゲル』¹⁷より

ヘーゲルは、主体の内面世界が精神の発展によって深まるといっているが、私は内面世界とはここでいう「肉体」のことであろうと考える。どんなに理想的な美を作り得たとしても、それは永遠の美にはならないのである。これは仏教でいう無常観であろう。

人類全体をみても、「意識」と「肉体」のゆらぎは常に起きている。それが個々の「身体」の内に起きていないとは考えにくい。「肉体」が同じ形を保っているのは、常に流動し動的平衡を保っているからである。「意識」は同じ情報を与え続けられると、飽きてしまい、新しい情報を欲するようになる。「肉体」も「意識」も無常なのである。

同じように、自己の形（「身体」）というものも、明確な形を成してはいない。常に他者と外界によって流動的に変化している。この章の最初に載せた図 10,11 では、便宜上形を輪郭線で現したが、本来はアメーバのように定型をなしていないと考えて頂きたい。しかし、揺れ動こうとするベクトルが働けば、今度は明確さを求める「意識」が、形を決めようとするベクトルを働かせる。

「身体」とは、自然と人為が互いに影響を及ぼし合って、「肉体」と「意識」を形成している場であることが見えてくる。つまり、自己と他者、内と外、個人と社会といった関係の中に、常に差異（＝間）と揺らぎが内包されていることになる。この境界の場の持つ力は、差異を刺激し得るがために、自己と他者を時には突き放し、時には結びつけることを可能にする。「差異から発現する身体」とはこのことである。

互いのズレや差異を感じる時、人は大きくゆらぎ、普段は意識しない身体の感覚に耳を傾ける。「身体の聲」はこういう時にこそ発現するのである。この「身体の聲」が絵画という、特殊な表現に落とし込まれた時、作者と鑑賞者を結びつけるフラジャイルでビビットな関係性が生まれるのではないかと考えている。

¹⁷長谷川宏『新しいヘーゲル』講談社現代新書、1997

4 ゆれる境界線と余白

健康な肉体とは

注目すべき事柄として、現代の我々が思い描く最も自然な「身体」とは、“裸で何も塗らず、形を変えず、飾らない人の身体”であると、建築評論家のルイス・マンフォード¹⁸は説く。この感覚は現代人にとっては受け入れやすい感覚かと思う。だが文明発生から近代に至るまで、人間は身体に人工的に手を加え、性質を変化させる行為を続けてきた。例えば刺青、化粧、衣服、装飾等々がそれであり、それらの行為に並行して美意識が変化し、そこから外れる差異を、病気や異常、醜さと捉えてきた。つまり意識的に「肉体」をありのままの状態から変化させ、「意識」によって「肉体」をコントロールできるぎりぎりの所まで支配してきた。これが脳化社会の特徴であることは先に述べたが、そういった変化は常に「意識」が「肉体」に先行して美意識を作り出し、「肉体」を変化させてきたことを示す。

そしてここに来て、“裸で何も塗らず、形を変えず、飾らない人の身体”に立ち戻ってきたのは、「肉体」が社会的「意識」という型に嵌められ、アイコン化したことへの反動という一面も考えられる。ただ、ここで注意したいのは、それが“裸で何も塗らず、形を変えず、飾らない人の身体”という新たなアイコンを、「肉体」に当てはめている可能性もあるということだ。

どういうことか。歴史上、纏足(図 20)やコルセット(図 21)、引眉など、「肉体」の形を人為的に変え、美を作り出してきた例は枚挙に暇が無いが、その時代の人々にとって、その人為的に形を変えられた「肉体」こそが最も自然で美しく、健康的な「肉体」であったという見方もできるのだ。

コルセットは、今の我々から見れば、非常に病的で眼を背けたくくなる様な痛ましさを感じるものだが、同時代の美意識においては、そのウエストの細さとヒップのギャップこそが、男からも女からも求められていたと言える。言葉を変えれば、自然で美しく健康的な「肉体」とは、常に「意識」の側から作られており、本当の意味で「肉体」として美しく健康的であることは、社会的「意識」を持っているかぎり実現不可能なのである。

現代の我々は、科学的な分析から、コルセットや纏足が肉体に悪影響を及ぼすこと、そして最も自然で健康的で合理的な「肉体」とは、“裸で何も塗らず、形を変えず、飾ら

¹⁸ ルイス・マンフォード (1895-1990) アメリカの歴史家、建築評論家。



図 21 纏足（宋代~19C、中国）



図 22 コルセット（15C~19C頃、ヨーロッパ）

な

い人の身体”であることを知っている。では現代の我々が考える美しい「肉体」とは、具体的にどのようなものかといえば、むだ毛が無く、肌が瑞々しく、しみ黒子がなく、歯並びが整っており、スレンダーで筋肉も適度についており、悪臭はしない、等々…。「飾らない人の身体」と言いながら、ある意味でギリシャ彫刻のような理想的肉体像を作り上げているのである。

では、盲点のある肉体の美としてしか捉えられない我々が、本来のヒトとしての「肉体」の美に近づくことはできないのであろうか。私はここで、病気という観点から「肉体」を捉えてみたいと思う。

健康で自然な「肉体」が、「意識」の側から常に矯正をうけているとしたら、そこから排除された異常な肉体を考えよう。正常と異常の狭間、健康と病気の狭間にある肉体を考えると、実は、巧妙に退けられたヒトのもつ本来の「肉体」の一面に近づくことになるはずである。そこであぶり出される「肉体」は、我々の美意識の盲点にあり、かつ現代の最もリアリティある「肉体」として、我々の「身体」に共感と違和を生むことになるのではないだろうか。

正常と異常の狭間、健康と病気の狭間。これらは「意識」と「肉体」の変化に伴い、常に流動する境界線である。

きりとり線

私は自作品のなかで、こうした狭間を「きりとり線」になぞらえている。流動的境界線は、いわば自己と他者（社会）との間にある天秤である。そして人間は、境界を決めたいベクトルと決めたくないベクトルの間で、常に揺れ動いている。きりとり線は、切

り取られ、輪郭を明確にされることを待ち望んでいるが、いざ切り取られてしまうと、なにか納まりの悪いような、切り取られる前の状態に戻りたくなるようなもどかしさを感じさせる。自己と他者の間は、つねに狭まったり広がったりを繰り返し、その平均値が境界なのではなく、振り幅そのものが差異と共感を生む場になっているのだ。

次の作品は、<黒子-A mole-> (図 23) という屏風形式の作品である。

私は、この<黒子>という作品をシリーズで何点か描いており(図 25)、すべて男女の性愛をテーマにしている。女性の肉体のみを描く場合もあるが、男女を描き込むこともある。孤独感を埋めてくれるであろう存在の恋人は、時に孤独感を深める存在になったり、最も近い他者であるがゆえに、自己との差異を意識してしまうこともある。そうした自己と他者の間の揺れ動きを表現したいと考えた作品である。

たとえ言葉を尽くしたとしても、互いが望むものを伝えられるとは限らないし、真実である確証もない言葉よりも、相手の肉体にある、肉体にとってはほとんど意味のない黒子という存在のほうが、いくらか真実味があるのではないか、ということテーマにしたものである。

このような自己の境界のゆらぎをもっとも象徴的に表した作家として、フランツ・カフカ¹⁹を挙げたい。有名な『変身』(1915)では、主人公グレゴール・ザムザは、虫というきりとり線によって完全に切り取られてしまう(図 24)。

社会的にも肉体的にも虫という境界線を作られてしまい、突然に生きることが立ち行かなくなってしまうわけだが、不思議なことにひと月以上、主人公とその家族は互いの距離をはかりながら共同生活を続けていくのである。なぜならカフカがこの小説の主題に置いたのは、主人公の理不尽で奇想天外な境遇ではなく、自己と他者(社会)の関係のゆらぎだからである。

¹⁹ フランツ・カフカ(Franz Kafka, 1883-1924)、オーストリア＝ハンガリー帝国領出身のユダヤ人、現代実存主義文学の先駆者。



図 23 岩谷駿<黒子 (ほくろ) -A mole->紙本彩色、166.5×95.0cm 、2011

『アメリカ』『審判』『城』といった彼の他の小説も、理不尽な社会的圧力によって立ち行かなくなった主人公が、自己の境界を変容させつつ何とか乗り越えては、また挫折するという物語だ。カフカの主人公達は、突然社会から異常で病んでいるというレッテルを貼られ、何とか正常で健康であることをアピールし、何度かそれに成功しても、結局また社会から排除される側に立たされてしまう。カフカ自身の、他者との人間的接触における孤独感、充溢のあとにくる枯渇、その果てしない反復を表しているかのようである。人間にとって、ゆらぎの反復は、いわば病だが、それが生きることの本質につながっているのである。

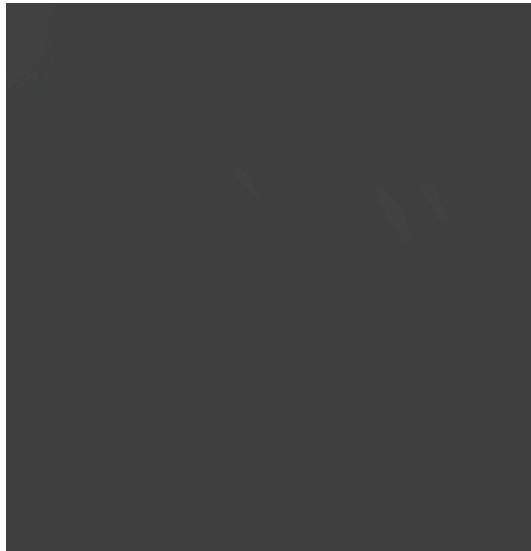


図 24 八木一夫<ザムザ氏の散歩>径 21×28.3cm、1978

ジル・ドゥールーズは、こうした差異と反復をテーマにした思想家である。揺らぎ続け、不気味で不可解な存在である「肉体」の本質を、次のように言い表している。

このつつましい、無一文で、病にも蝕まれていた生が、この華奢でひ弱な体が、この輝く黒い服をした卵形の浅黒い顔が、どうしてこれほど大いなる生の活気に満ち、生そのものの力を体現している印象を与えるのだろう。

——ジル・ドゥールーズ『スピノザ 実践の哲学』²⁰より

²⁰ ジル・ドゥールーズ『スピノザ 実践の哲学』平凡社ライブラリー、1994



図 25 岩谷駿<黒子(ほくろ)-A mole-V>紙本彩色、194×97cm、2014

揺らぎ—「身体の声」

ここまで「意識」と「肉体」、「身体」と境界、そしてそれらの揺らぎの概念を説明してきた。ここからは、それらが絵画表現と結びつくためには、どうすれば効果的か、表現における「身体の声」とは、どのようなものかを考察していく。

境界が常に揺らいでいることは、第2章で述べたが、では絵画平面上において、境界はどう考えるべきであろうか。

当然のことながら、現実世界には境界線という線は無い。物が見えたときの輪郭を、絵画の中で境界線として抽出しているだけだ。この線は、物には即しているかもしれないが、私には属していない。絵画の鑑賞者は、物が見えたときの輪郭を見るに過ぎず、それでは「意識」の形にしかならない。私に属した線とは、私の「身体」が自己であることと同時に、外界にも繋がる両義的な媒介であるように、物を見た時に私の「身体」が反応して絵画平面上に引かれた線である。このような線は、物の先に作者の「身体」を感じるとともに、鑑賞者自身の「身体」をも感じさせる効果があると考えている。そして鑑賞者が各々で自身の「身体」を感じとることが、作品に深さと広がりと呼び込むことになる。

このことを、メルロ＝ポンティは『眼と精神』²¹のなかで、画家の視線は「外なるもの」へ向けられた単なる「物理的・光学的」関係ではなく、「自己への到来」によってモチーフのあいだに生まれてくるものだと語る。そうすることで、描かれたものが「自己形象化的」画像になり、ヘルメス・トリスメギストスのいう「光の聲とも思われた言葉なき叫び」になりうると言う。芸術は構成や技巧、空間や外界への巧妙な関わり方ではなく、この叫びによって、眠れる力、生誕以前の秘密を呼び醒ますのだとして、描かれたものの意味や表面的な巧みさよりも、自己を形作ることの重要性を説く。そして境界線の存在を、ダ・ヴィンチを例に次のように言う。

ダ・ヴィンチはその『絵画論』で、“それぞれの対象のうちに……、いわばその発生軸とも言うべき一本のうねった曲線が、……対象の広がり全体を貫いて伸びていく、その独特な伸び方を発見すること”について論じている。

(中略)

目に見える線それ自体というものはない、林檎の輪郭や、畑と草原の境界線はここにあるのでもあそこにあるのでもなく、それらはいつも見つめられている点のこちら側、あるいは向こう側にあり、いつもわれわれが見つめるもののあいだにあり、しかしそれらは物そのものではない、ということである。それまではこれらの線が林檎や、草原の限界を劃するのだとみなされていたが、むしろ林檎や草原はおのれ自身から形を引き出して「おのれを形にする」のである。

——メルロ＝ポンティ『眼と精神』²²より

21 モーリス・メルロ＝ポンティ『眼と精神』みすず書房、1966

22 前掲註 21

「林檎や草原はおのれ自身から形を引き出す」という記述は、これらの物が既に持っている線があるという解釈もできるが、おそらくメルロ・ポンティは、おのれとは外界にある物であると同時に、「身体」の内から見ている自己でもあるという両義性を備えた物として考えているのだろう。つまり、物の輪郭線とは、それを見ている自己の輪郭線になりうるのである。

この考えは、日本の書の考えに非常に近いように思われる（図 26）。文字という表層的な形をなぞるのではなく、線を自己の「身体」に落とし込む。そのための方法論として同じ線を何度も練習して反復するのは、「意識」を「肉体」の中に眠る無意識へと落とし込む必然的な作業なのだろう。



図 26 井上有一<貧>1972
有一の書は、言葉の意味をこえた肉体としての線により描かれる。

断絶する線

線には、身体性を宿すことができることの他に、私にとってもう一つ重要な作用がある。それは物の形を、形作らせないというものだ。それが断絶する線である。

境界線とは、一見、形を明確にするために用いられているような印象がある。だが反対に、形を不明確にするために用いることも可能であることは、見落とされがちである。言うまでもなく境界線は、形を明確にする作用が最も一般的である。だがそれでは物を

単になぞった線になってしまう。それは形の意味を意識させる線であり、私が作りたい、「身体」を備えた線にはならない。そこで、境界線を形の意味から解放することが必要になってくる。

最もいい例として、パウル・クレーやマティスの線が挙げられる（図 27、28）。クレーの線は、輪郭を追っていたかと思うと、突然途切れたり、輪郭と輪郭が互いの境界を超えて交差したりすることで、描かれた物の形を不明確にさせる効果を伴っている。これにより、絵画に立ち現れる図像と余白が渾然一体となり、輪郭線であって輪郭線ではない、また図像であり背景でもあるという、両義性のイメージが浮かび上がる。



図 27 パウル・クレー<おばさんと子供>
72.5×52.5cm、1937、ギャラリー・バイエラー



図 28 アンリ・マティス<ブルー・ヌード>
116.2×88.9cm、1952、ポンピドゥーセンター

図 29 の自作品は、2011 年に描いた<二人ぼっち>という屏風形式の作品である。この作品には、その断絶する線を取り入れている。人物の右腕は、何かに隠れているわけではなく、絵の中で消失している。これは人物の体幹のラインを見せるという狙いが一番の要因だが、もう一つは、鑑賞者の眼が迷いながら背景にとけ込んでいくことを狙っている。それによって、画面に余計な具象的意味を持たせず、感覚的な色面・マチエールと、必要最小限の意味とで構成するという狙いがある。もしここに腕が描かれるか、腕を隠している物体を描いてしまうと、背景の色面、マチエールがすべて何かの具象であるかのような煩しさが生まれ、人物そのものの存在感が埋もれてしまう。

このことは、人体の彫刻作品で、人体のすべてを克明に作らず、どこかで切断するこ

とで、空間性と存在感を高める作用とよく似ているのではないかと私は考えている。鑑賞者は想像力で、断絶されたその先を作り出す。そのとき鑑賞者は、たんに受動的に見させられている立場から、能動的に作り出す作家側の視点も持つことになる。



図 29 岩谷駿<二人ぼっち>紙本彩色、71.7×233.4cm (二曲一隻屏風)、2011

余白

境界線を考える時、必然的に、描かれた物と描かれなかった余白の問題が浮かび上がる。描かれた物とその境界が、ことばによる説明と同義とするなら、余白は、無言というコミュニケーションを促す行間であると言える。

余白とは、空白のことではなく、行為と物と、空間が鮮やかに響き渡る、開かれた力の場だ。

それは作ることと、作らざるものが、せめぎ合い、変化と暗示に富む、一種の矛盾の世界といえる。

だから余白は、対象物や言葉を超えて、人を沈黙に導き、無限を呼吸させる。

——李禹煥『余白の芸術』²³より

余白に言及した李禹煥のこの数行に、私のイメージする余白の要素がほぼ詰まっていると言っても過言ではない(図 30)。一つだけ付け加えるとすれば、余白は鑑賞者が、描かれた物と視線を誘導する線から眼をそらすことのできる「間」をつくる、ということであろうか。この「間」があるおかげで、あたかも眼を見て会話しながらも一瞬眼を

²³ 李禹煥『余白の芸術』みすず書房、2000



図 30 李禹煥<From Line>182×227cm、1980

そむけるように、鑑賞者自身が、平面の中を行き来することができる。これは、ことばと行間の関係性と同じではないだろうか。

私の表現にとって余白とは、描かれたモチーフと等価の重要な存在になっている。

では、具体的に余白とはどのようなことをいうのであろうか。日本の絵画では、特に余白や間を重視する傾向がある。これは、ことばと行間の関係性の文化が、短歌や俳句などで育まれてきたからだとは私は考えている。

日本語は一語一語に母音があり、短歌や俳句は文字数を指定することで、じっくりくる語感のリズムを作り上げた。これは、子音で構成される英語などの、音節を重視した言語とは大きく異なる。日本語は英語などに比べ音のバリエーションが少なく、さらに表意文字の漢字で単語が作られていることで、他の言語には見られないほど沢山の同音異義語が存在する。日本語は単語と単語をどのように繋げるかによって、意味やニュアンスを自在に変えられる言語になっているのである。

例えば「私」「食べる」「ごはん」という単語を、「I」「eat」「food」と英語に言い換えて文章化しても、英語ではこの一通りしかなく、他の言い回しはひどくなじみの無いものになる。

それが日本語では、「ごはんを食べる私」「私が食べるごはん」「ごはんは私が食べる」等々、様々な単語の並べ替えが可能であり、少しずつニュアンスを変えることが可能である。つまり単語の順番を変えることで、そこに発生する行間のニュアンスを変化させ

ているということである。むしろ表したい行間に合わせて、単語を構成する言語であると言える。

これが日本語が他言語と異なる特徴であり、ひいては日本の文化の根底にある性質ではないかと私は考えている。

絵画においては、図像と余白の関係が、単語と行間のそれに当てはまる（図 31）。描かれた図像にことばを持たせたときに、そこには必然的に行間が発生してくる。李禹煥の言葉でいう、「対象物や言葉を超え」た場である。

この場合、余白とは必ずしも絵具を付けていない状態とは限らない。例えば、箔をしきつめ、四角いリズムを残すことで、「間」を作る場合もある（図 31）。このように、モチーフに対して、具体的な意味を持たない「間」のことを余白として扱うことも可能と思われる。つまり、余白は必ずしも白である必要はないわけだが、私は余白という漢字が示す通り、余白が白であることを自身の絵画で重要視している。このことは、三章の作品解説で述べる。



図 31 尾形光琳<燕子花図>（右隻）各 150.9×338.8cm、1701-04 年頃、根津美術館

絵画の平面性

図像と余白の関係を捉えるためには、もう一つ、平面絵画の特異性を考える必要がある。まずその形式において、彫刻などの立体物と明らかに異なる点は、彫刻が三次元の立体という、自然界の形を利用した媒体であるのに対して、平面は自然界にほとんど存在していない、限りなく人工的な形式になっていることである。観る者は、これが人間の手によって作られたものであることを承知の上で観ることになる。

つまり絵画は、その存在自体が、作者の個人性の表明ということである。鑑賞者は、そこに同化を求めるか、違和を感じるか、もしくは何も感じないかを選択する。

文化領域における、自立した運動をくりひろげる「想像力」は、いわば、ルーティンから「疎外」された—ということは必ずしも価値的にマイナスの、—ということの意味しない—想像力であり、そうであるがゆえに独自のはたらきをするに至った、特殊な次元の想像力なのである。この次元の想像力によって生み出されるもの—芸術においては作品、科学における研究成果、宗教における、教義にもとづく（あるいは信仰にもとづく）宗教的諸活動—は、日常のルーティンとは違った原理を持っているから、日常世界の常識と、根本的に抵触することも稀ではない。それは、常識のネットワークの中に置かれた場合、極端化していえば、ひとつの異世界を現出させる。常識の世界と異世界とは、互に互を異化する関係に立つ。「異化」とは、あたりまえとみなされてきた事柄を、あたりまえでないものとして際立たせることである。

——菅孝行『身体論』²⁴より

これが、人間が作り出すものと、自然が創り出すものの一番の違いであるだろう。

極端にいえば、平面作品は平面状態であることで、既に作為的な存在となっているのだが、絵画を観る際には、その前提は無視される。そこから一步踏み込んで、「同化」や「異化」を感じとろうとしたとき、唯一、作為的ではない中立的な場となるのが、余白だと私は考える。

しかし、描いた部分と描かない部分だけで、図像と余白を分けるという状態は、私にとってまだ「作ることと作らざるものが、せめぎ合」う状態になっているとはいえ、「変化と暗示に富む一種の矛盾の世界」には至っていない。

私にとって線とは、余白と図像との境界ではなく、時に図像であり、時に余白でもあるといった、両方に干渉することができる表現である。作為的な行為の最小単位でもあり、最も作為的でない余白という場と背中合わせのファクターである。それが図像と余白の間で揺れ動くことで、鑑賞者自身の感覚を揺り動かすことができるのではないだろうか（図 32）。

²⁴ 菅孝行『身体論—関係を内視する—』れんが書房新社、1983



図 32 パウル・クレー〈忘れっぽい天使〉29.5×21cm、1939、ベルン、クレー財団

第3章 発現する身体・提出作品

1. 作品〈みんな死にたいんだから、死にたいなんて言うな〉

余白の白

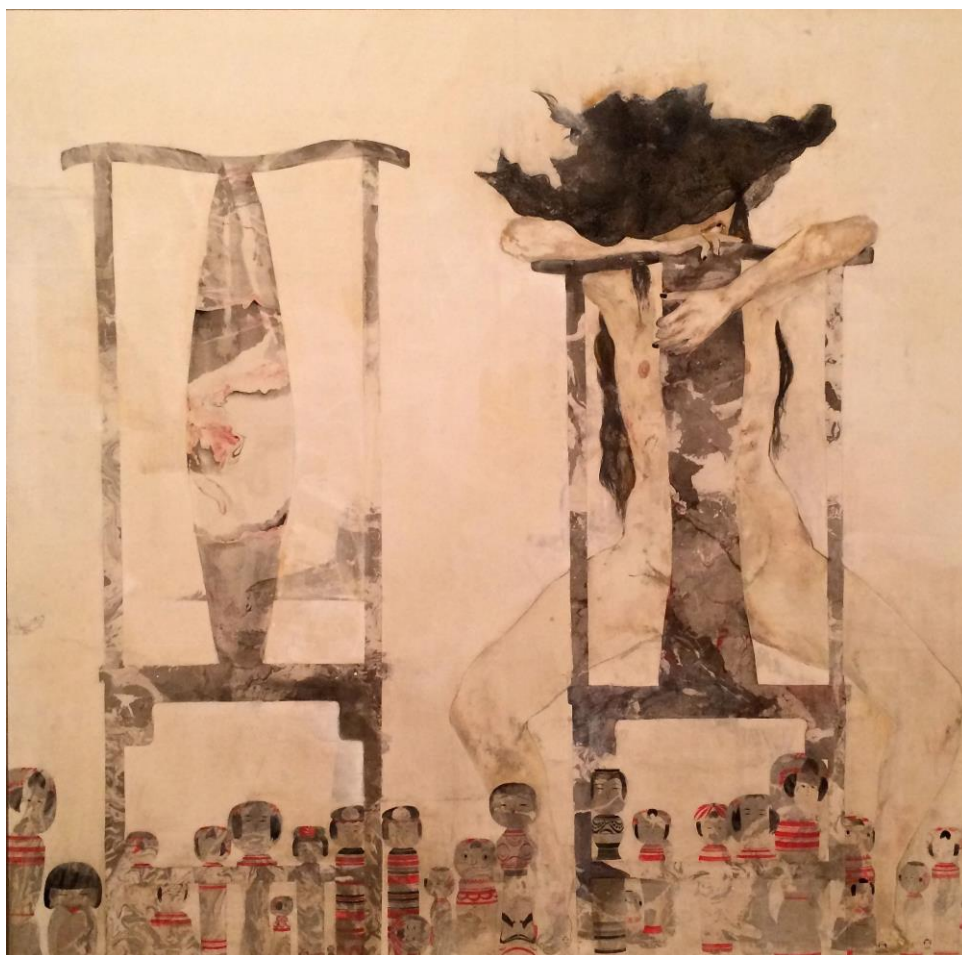


図 33 岩谷駿〈みんな死にたいんだから、死にたいなんて言うな〉162×162cm、2012

この章では、自身の作品解説をしながら、これまで述べきた内容を総括していく。

まずは、余白について引き続き考察をしていきたい。図 34 は、川端龍子の六曲一双〈草炎〉の右隻の部分図である。身近な草花を、深い黒の背景に金泥で見事に浮かび上がらせている。

先に挙げた、尾形光琳の〈燕子花図〉（図 31）は、下地に金箔を貼ることで図像と



図 34 川端龍子<草炎>(右隻)、各 176.8×369.5cm、1930、東京国立近代美術館

余白との素材感を際立たせていたが、この絵は対照的に金によって図像を描いている。どちらも黒、金という白くはない余白を選択している。この絵がもし、白い背景だったらどうなっていたらろう。

図 35 の絵は、田中一村の<秋色>である。川端龍子の<草炎>を白い画面に描いたとしたら、ちょうど一村の<秋色>のような、図像と余白の関係になるかと思われる。一方、図 36 の長谷川等伯の<松林図屏風>は、図像と余白の対比を弱めることで、図像がいつのまにか背景にとけ込んでいたり、背景から徐々に浮かび上がるというような、視線の揺れ動きが盛り込まれている。

つまり、同じ白い余白でも、図像との関係によってその見え方の効果は異なってくる。これはたとえ背景に色がついていたとしても、同じことが言えるだろう。

余白に無作為さを求める上で、私は可能なかぎり和紙という基底材そのものに近い状態を用いたいと考えており、半ば必然的に白という余白を選択することになる。そして図 23 や図 37 の作品のように、図像と余白の関係を明確にしないことで、視点の揺れ動きを表現しようとしている。そのため図 33 の作品では、余白の無作為さを表すために、基底材をぎりぎりまでそのままみせる「白」の表現の他に、「墨流し」という要素を使っている。これは水を張ったところに墨をたらしてできる模様を、和紙に写し取るという古くからある技法だが、これにより、自分の意図しない偶然性が画面にうまれ、図像と余白の作為と無作為の境界を絶妙に繋いでくれる技法であると感じている。



図 35 田中一村<秋色>153.8×62.5cm、1945頃、田中一村記念館

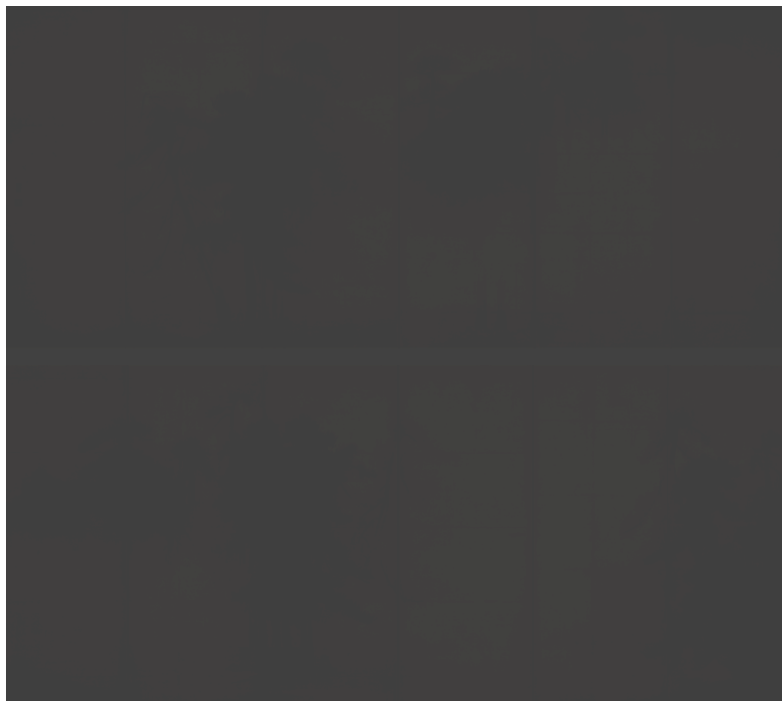


図 36 長谷川等伯<松林図屏風>各 156.8×356cm、16C、東京国立博物館

もう一つ、私は白という色に、他の色とは違う特質を感じている。それは、白という色が、唯一「無」という印象を持ち得るという点である。これはあるいは動物的な反応なのかもしれない、その考察はとても興味深い問題だが、私が白を使って人体と余白を構成するとき、この印象の他に、土方巽（図 38）や大野一雄らの暗黒舞踏の舞台が浮かび上がる。



図 37 岩谷駿<早春のマグノリア>紙本彩色、60.6×30cm、2014

土方や大野の舞踏では、登場人物は肌に白粉をつけ、異様なほど白い肉体を浮かび上がらせる。その肉体が這いつくばり、転げ回るうちに白粉が落ち、白の白粉と地の肌の色がまだらに現れたりするのだが、彼らが身体を白く塗るのは、舞踏者による社会性の

排除であろうと考えている。白という色は、浮かび上がらせる色であると同時に、消滅させる色としての性質も持ち合わせる。

白い肉体は、容易に死体を連想させる。ただ死体を演出したいというより、「意識」と「肉体」をもつ「身体」から、「意識」という社会性を排除した、純粋な「肉体」への回



図 38 土方巽<瘡瘡譚>のワンシーン、1972

帰を感じさせる。

暗黒舞踏の根底にあるテーマも、秩序から混沌への揺り戻しだと捉えるなら、極めて象徴的な白の使い方であることがわかるだろう。

当然「肉体」は時間の経過とともに、死の方向へ進んでいく。舞台上でも、舞踏家の「肉体」が白という死のイメージを内包しながらうごめき、そうして白はただちに剥げ、肉の色が浮き出てくる。「肉体」は死に向かっているのか、再生しているのかを問いかけられることになるのだが、死と再生の間のまだらな状態が、まさに生そのものであると私は感じている。

奇しくも、2013年に東京国立近代美術館で開催された『フランシス・ベーコン展』に、土方巽のビデオが関連資料として展示されており、両者が純粋な「肉体」とは何かを問おうとしていたことがよく窺える展示となっていた。

差異と孤独

提出作品〈みんな死にたいんだから、死にたいなんて言うな〉（図 33）では、〈黒子^{ほくろ}〉シリーズ（図 23、25）と同じように、男女の性愛をテーマに「肉体」と「意識」のズレを表現しようと試みた。この絵に描かれた人物は、性的肉体を削ぎ落とした「肉体」を持ちながら、「意識」は誰かを常に求めている状態にある。この絵では特に、あるべきものの不在を感じさせたかった。

私は作品でたびたび女性を選ぶことが多いが、これは私自身にとっての“はぐれてしまった肉体”を、根源的に求めているためかもしれないと感じている。それは男としての異性であり、生まれ落ちた子供としての母親でもある。

つまりこの女性像は、モデルを描いてはいるものの、ほぼ自分自身を裏返しにした状況でもあると言えるだろう。しばしば、私の描く女性が“痩せていて、女性でありながら、女性らしさが無い”という感想を鑑賞者から貰うことがある。あるいは女性から見れば、男性のように感じることもあるのかもしれない。

突き詰めていくと、女性らしさや男性らしさは、実は「意識」的なファクターである。実際には、男性らしい女性や女性らしい男性もいる中で、大多数の平均「意識」によって、性別の特徴が形作られているにすぎない。しかし、私の人体表現において重要なのは、もっと根源的な「肉体」、例えば、「意識」が女性らしさ男性らしさを自覚する以前の肉体が、どのような「身体の声」を発するか、それが女性らしさや男性らしさという「意識」を持つ鑑賞者の「身体」を、どのように揺らすかということがポイントなのである。

このような人物を描いた作品として、エゴン・シーレを挙げたい（図 39、40）。この作家の描く作品は、美と醜（もしくは臭）、生と死、男と女、そうした狭間で常に揺れ動いている「肉体」を表現しているように感じる。人体に限らず、彼が描いた植物や風景でも、そのような孤独と差異を抱えた不安定なイメージを与える。それこそが、シーレ自身の「身体の声」なのだと考えられる。



図 39 エゴン・シーレ<向日葵>90.4×80.5cm、1909、ウィーン市歴史博物館



図 40 エゴン・シーレ<Black-haired Nude Girl, Standing>54.3×30.7cm、1910、ウィーン・アルベルティーナ美術館

2. 作品<隙間の^{ナノメートル}nm>

視るという触覚



図 41 岩谷駿<隙間のnm>紙本彩色・岩絵具、194×194cm、2014

岩絵具を使って、人間の肌を描くことは、私にとってとても不気味な感覚がある。特に粒子の大きな、ボツボツした岩絵具を使うとき、その感覚はひとときわ際立ってくる。

人の肌の細やかさを、粒子の細かい絵具で再現するときには、見た目からもそれほど大きな差異は無い。しかし、鉱物としての物質感が目立つ粗い粒子の無機物感、有機

体としての身体とは真逆の質感であり、その差異の大きさゆえに、描かれた身体は不気味な違和感を放つ。この違和感に触れるとき、私がよく思い出すイメージがある。以下は、折口信夫の『初稿・死者の書』(1939)におけるワンシーンである。

滋賀津彦の身体は「既に、巖になって」おり、岩屋に直立した一本の「立ち枯れの木」に過ぎなかった……。

また伝承は、実際にも、後世、山形の出羽三山の麓に無数の「即身成仏」を残すことになった。彼らはみな特殊な木の実のみを食べ（「木喰」）、徐々に自らの身体を変化させながら、生身のまま地下に埋められた。そしてその地下の世界で、永久に生きる「鉱物」へと変化させられたのである。人間から植物へ、さらには鉱物へ、そして「光」へ。地下に密閉された鉱物の身体は、永久に光り輝く新たな身体、「密」でありまた「蜜」でもある身体になるのである。

——折口信夫『初稿・死者の書』²⁵安藤礼二編より

私が感銘を受けたのは、生身の人間から、植物になり、生きた鉱物になるという流れが持つ不思議な生々しさである。当然、自然ではない。その流れが自然ではないために、読者は違和感を覚えた上で、もう一度イメージし直して受け入れ、拒否した後でもういちどそれを受け入れるという行為を繰り返す。この揺り戻し行為は、自己と他者の共通認識と差異の間で揺らいでいるような、境界線上を揺れ動く様子に酷似してはいないだろうか。

このイメージと非常にうまくリンクするのが、アルベルト・ジャコメッティの作品(図42、43)である。この彫刻家の人体表現は、荒々しい肌合いと、「立ち枯れの木」のような無機質な佇まいなど、いわゆるヒトらしさから大きく乖離してる。その違和感ゆえに、鑑賞者は自己と作品と作者の間で、揺り動かされるのである。

同様に、本来きめ細やかな肌に、あえて粒子の粗い絵具を乗せることで、鑑賞者に視ることの触感を刺激させることができるのではないか。まるで本物と同じ様な、質感を伴ったものが描かれているならば、観者は視ることに没入できるが、あえて違和感のあるマチュールにすることで、視る者に齟齬、もしくは皮膚疾患のような「肉体」の持つ不気味さを感じさせることができる。私にとって岩絵具で人体を描く面白さは、ここにありと感じている。

²⁵ 折口信夫『初稿・死者の書』安藤礼二編、国書刊行会、2004



図 42 アルベルト・ジャコメッティ<モーリス・ルフェーヴル=フォワネの肖像>55×46cm、1964、チューリッヒ美術館



図 43 アルベルト・ジャコメッティ<写生による、習作>57cm、1954、チューリッヒ美術館

<隙間の^{ナノメートル} n m > (図 41) は 2014 年に、墨流しを使わずに、図像と余白の関係を作れないだろうかと模索し、制作したものである。人物の肌に粒子の粗い絵具を用いながら (図 44)、下地はほとんど和紙が見える状態の所も多く、図像と余白の関係を、粒子と隙間の関係に置き換えた作品となっている。

この作品タイトルの“^{ナノメートル} n m”とは、 $0.000001\text{mm} = 1\text{nm}$ という単位であるが、このサイズのもは人間には当然認識できない。しかし、ミクロの世界はさらに細かく見ていけば、無限に広がっていく。これは境界線という線を見つめるときに、どんなに境界を縮めていっても、見方を変えれば無限の隔たりがあることを示している。

しかしこうした認識は、我々にとって現実には、「意識」上の概念でしかない。つまり人は、「意識」によって境界を作り出し、それを大きくしているのである。ナノという単位が、ナノテクノロジーという現代を象徴する科学の単位である意味も含め、このタイトルにした。

もう一つここで、粗い粒子を画面に乗せたときに起きる現象として、粒子と粒子の隙間から、画面の地が透けて見えてくることの重要性を挙げたい。画面の地が図像のなかでも透ける状態にあるということは、人体を描いた図像と、描かない余白、さらにその人体の内側で、領域が混じり合っている現象といえる。



図 44 <隙間の nm>部分

3. 作品〈海の色、山の音、人の鼓動〉

鼓動、リズム、身体の聲

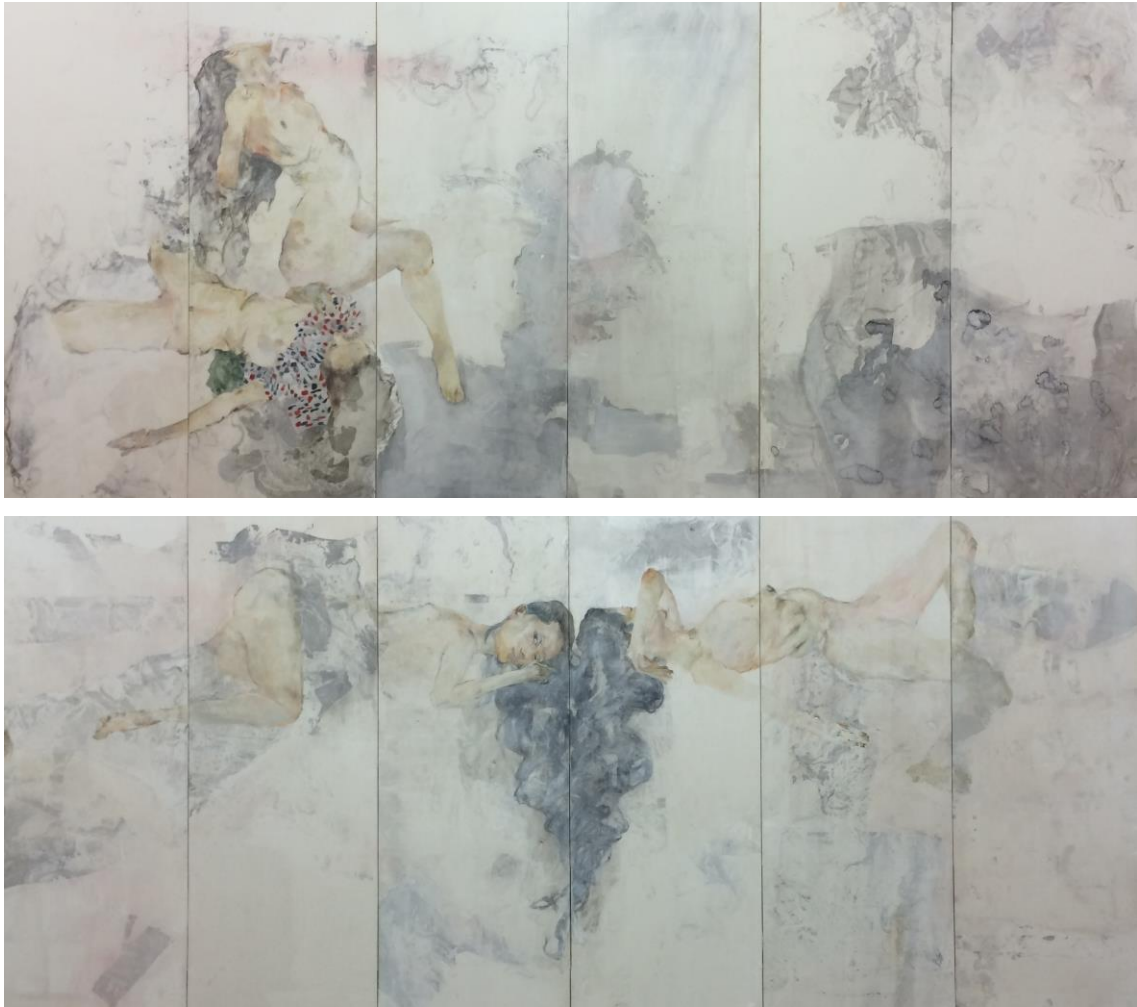


図 45 岩谷駿〈海の色、山の音、人の鼓動〉紙本彩色、171×384cm(六曲一双)、2013

制作する上での技法を中心に、前節まで述べてきた。最後に、画面を一つの演出装置として構成するうえでのポイントを述べる。私の作品で「身体の聲」の核となる人体表現で、最も画面の印象を左右するポイントが、群像であるか単体であるか、という点である。これは、鑑賞者と絵画の関係を著しく変化させる演出として考察しなければならない。

単体の場合、鑑賞者は自分と作者の対話に感情移入するのに対して、群像の場合、自身と周囲の人間関係と作者の人間関係の差異へと関心が増えるのではないかと

考えている。

とりわけ群像の場合、それぞれの肉体の違いが、その関係を表す重要な要因となってくる。

例えば、肉体のリズムというテーマで群像を描いた、スイス出身の油画家フェルディナンド・ホドラーは、人体の動きに込められた鼓動と感情を表現することを目指し、群像の動きを一つの動作のように捉えようとした（図 47、48）。

具体的には、人物の動きと配置、そして色によって、鼓動というリズムを作品にこめようとしている。これは、当時台頭しつつ合ったモダンダンスの思想と共鳴しており、それが現代ダンスの源流となっていることが、ピナ・バウシュなどの舞台（図 46）にも顕著に表れている。



図 46 ピナ・バウシュの舞台<七つの大罪／怖がらないで>2002

ホドラーの女性をモデルにした絵（図 47）と、男性をモデルにした絵（図 48）では、決定的な差があることがわかる。これは先述の土方巽や大野一雄ら舞踏家の死と生のイメージと似ており、ここでは、男性の死と女性の生が、意図的に対比されているように感じる。ただ、ホドラーが捉えようとした男性の死のリズムと、女性の生のリズムは、土方巽や大野一雄らが男性と女性の境界を跨ごうとした方向とは表現を異にするといえるだろう。



図 47 フェルディナンド・ホドラー〈感情Ⅲ〉117.5×170.5cm、1905、ベルン州美術コレクション



図 48 フェルディナンド・ホドラー〈失望せる人々〉120×299cm、1892、ノイエ・ピナコテーク

発現する身体

「身体」が、「意識」の領域と「肉体」の領域の両面から形作られることを考えると、私の考える「身体の聲」も、場所と時間によって変化していく。したがって、現代の日本にいる私自身の「身体の聲」がどのようなものかを探っていくことが、今後の私の中での課題となる。

しかし、そもそも「身体の聲」を表現するにあたり、平面絵画は果たして最適なメディアであるだろうかという疑問が最後に残る。

いうまでもなく、絵画は無言のメディアであり、視覚でしか認識することができない。しかし画家はそこにすべての感覚を凝縮することができる。絵画が他の媒介に比べて特殊な点は、五感のすべてを総動員しなければ見ることが出来ない世界を、平面に込めることができることにある。それは、感覚と想像、「肉体」のマクロ的認識と「意識」のミクロ的認識とがかみ合って、初めて発現する微細な信号であるだろう。それが「身体の聲」である。「身体の聲」がこめられた作品は、鑑賞者と無言のうちに対話を生むことができるのではないだろうか。

セザンヌの描いたリンゴ（図 49）を鑑賞するとき、鑑賞者は、そこにセザンヌの「身体の聲」によって捉えられたリンゴを実感し、その聲に共鳴する。鑑賞者はリンゴを見ているのではなく、リンゴの先にあるセザンヌという人物と対話しているのである。これは、セザンヌのリンゴにどのような言葉を用いても、実物を見ていない人に伝えることは不可能である。

美術は、普遍的なアイコンではないし、言葉に置き換えられる情報でもないが、鑑賞者の肉体のどこかに、振動として共振し続ける作用をもっている。



図 49 ポール・セザンヌ<リンゴとオレンジ>74×93cm、1895-1900 頃、オルセー美術館

終章

情報という存在は、冒頭で述べたように、ことばで正確に意味づけられたものである。情報化社会と呼ばれる現代社会は、まさしく、すべてのものが意味づけられた社会であり、裏を返せば、情報化されないものは不気味なもの、つかみ所が無いもの、理解できないものとして排除される。これが脳化社会の特徴であり、この仕組みは昨今の小説、音楽、絵画、映画などのあらゆるシーンに浸透していると私は感じている。ポピュラー音楽と呼ばれる J-pop 音楽は、売れる音楽のデータベースに沿って、当たり障りの無い方式で作られ、メディアに大量に載せることによって売り上げを伸ばす。小説や映画も同じような仕組みで、伏線を巧妙に張り巡らせ、後半でそれらを回収することで読者のカタルシスを作り上げる。絵画においては、わかりやすいアイコンを散りばめた、寓意画のようなものがマーケットの主流になっている。

私はそうした表現について、批判するつもりはないが、このままでは表現の幅の持つ力が失われる危機感を感じている。私が考える表現の持つ力とは、時間を経ても色褪せない普遍性をもつものだ。これは時代そのものを乗り越えることでもあるし、個人の人生の中でも、成長に従って感じ方が変わるといって、いわば表現の深みと言っても良いかもしれない。

情報化されたものは、確かに意味づけされ、あたかも普遍的な存在になったかのように見えるが、それは単に消化しやすくなったということであり、時代が変わればアイコンとしての意味が変わり、別なものに取って代わられる脆さを持っていることでもある。

たとえば、我々は視覚の情報を当たり前だと信じきってしまうところがあるが、色一つをとっても、音と同じように、我々の感覚に外部からの鼓動が届いている状態である。

「青」という文字を見た時に想像する色も、人によって違うであろう。「藍」や「紺」や「靑」、もしくは「蒼」「碧」とは違うと感じている人もいるかもしれないし、それらを含めて「青」として捉えている人もいるだろう。「青」という言葉には、一人一人違うイメージが備わっているのだ。これは、「青」という文字に対して各人がもつ「身体の聲」の違いによる。

そもそも自然の中では、揺れ幅を持たないものは存在しない。同じであるように思える物でも、それを同一視しているのは「意識」なのである。脳化社会はそうした揺れ幅という認識の差異を埋めようとする。

しかし、たとえば美しさは、整頓されていることや秩序だっていることが前提ではない。むしろ美しさには、欲望や醜さや混沌さが絡んでくる。

芸術は、そうした差異を発現するための手段として存在しているといえよう。作家が作品にこめた作家の鼓動ともいふべき「身体の声」が、鑑賞者の持つ鼓動と共振するとき、そこに差異と同化が発現するのである。

参考文献一覧

・主要文献

- 市川浩 『<身>の構造』 講談社、1993
- 宇野邦一 『ドゥールーズ 流動の哲学』 講談社選書メチエ、2001
- 菅孝行 『身体論—関係を内視する—』 れんが書房新社、1983
- 栗山茂久 『近代日本の身体感覚』 北澤一利 編 青弓社、2004
- 小林康夫・松浦寿輝 編
『表象のディスクール3 身体 皮膚の修辞学』 東京大学出版会、2000
- 菅原和孝 『ことばと身体「言語の手前」の人類学』 講談社、2010
- 菅原和孝・野村雅一
『叢書・身体と文化 コミュニケーションとしての身体』 大修館書店、1996
- ベッツ、オットー 『象徴としての身体』 西村正身 訳 青土社、1996
- 三浦雅士 『身体の零度 何が近代を成立させたか』 講談社選書メチエ、1994
- 養老孟司 『日本人の身体感の歴史』 法藏館、1996

・学術文献・小説

- 伊藤謙治・桑野園子・小松原明哲 『人間工学ハンドブック』 朝倉書店、2003
- 岩井寛 『境界線の美学』 造形社、1977
- 内田樹・岡田斗司雄 『評価と贈与の経済学』 徳間書店、2013
- 大野慶人『大野一雄 魂の糧』 大野一雄舞踏研究所 編 フィルムアート社、1999
- 折口信夫 『初稿・死者の書』 安藤礼二 編 国書刊行会、2004
- 香川檀 『ダダの性と身体-エルンスト・グロス・ヘーヒ』 ブリュッケ、1998
- ガタリ、フェリックス 『分裂分析的地図作成法』 宇波彰・吉沢順 訳 紀伊国屋書店、1998
- 金岡秀友・柳川啓一『仏教文化事典』 佼成出版社、1988
- カフカ、フランツ 『変身』 中井正文 訳 角川文庫、1968
- 川田順造 『コトバ・言葉・ことば』 青土社、2004
- キルヒャー、アタナシウス 『普遍音楽』 菊池賞 訳 工作舎、2013
- きたやまおさむ・よしもとばなな
『幻滅と別れ話だけで終わらないライフストーリーの紡ぎ方』 朝日出版社、2012
- クロソウスキー、ピエール『かくも不吉な欲望』 大森晋輔、松本潤一郎 訳、河出書房、2008
- 郡司ペギオ・幸夫 『生きていることの科学』 講談社現代新書、2006

- 小林忠 『墨絵の譜 日本の水墨画家たち1・2』 ペリカン社、1991、1992
- 白川静 『漢字』 岩波新書、1970
- スピノザ 『エチカ』 畠中尚志 訳 岩波文庫、1951
- ダイヤモンド、ジャレド 『人間の性はなぜ奇妙に進化したのか』 草思社、2013
- ダ、ヴィンチ、レオナルド
『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記（上・下）』 杉浦明平 訳 岩波書店、1958
- 谷川渥 『肉体の迷宮』 東京書籍、2009
- 辻理 他 『カフカの世界』 辻理 編 荒地出版社、1971
- 寺山修司 『寺山修司の仮面画報』 平凡社、1991
- 土居健郎 『「甘え」の構造』 弘文堂、1971
- ドゥールーズ、ジル 『感覚の論理——画家フランシス・ベーコン論』 法政大学出版、2004
- ドゥールーズ、ジル 『差異と反復』 河出書房新社、1992
- ドゥールーズ、ジル 『スピノザ 実践の哲学』 平凡社ライブラリー、1994
- 東京藝術大学美術教育研究室編 『美術と教育のあいだ』 東京藝術大学出版会、2011
- 中沢新一 『惑星の風景』 中沢新一対談集 青土社、2014
- 中山元 『フーコー入門』 ちくま新書、1996
- 萩原朔太郎 『萩原朔太郎詩集』 河上徹太郎 編 新潮社、1950
- 長谷川宏 『新しいヘーゲル』 講談社現代新書、1997
- 長谷部浩 『傷ついた性 デヴィット・ルヴォー 演出の技法』 紀伊国屋書店、1997
- パムク・オルハン 『わたしの名は赤 上下』 ハヤカワ epi 文庫、2012
- 土方巽 『病める舞姫』 白水Uボックス、1983
- フーコー、ミシェル 『外の思考』 豊崎光一 訳 朝日出版社、1978
- フーコー、ミシェル
『フーコー・コレクション1~6』 小林康夫 訳 ちくま学芸文庫、2006
- 深沢七郎 『檜山節考』 新潮社、1964
- 福岡伸一 『生物と無生物のあいだ』 講談社現代新書、2007
- ポンティ、Mメルロ 『眼と精神』 みすず書房、1966
- マクルーハン、マーシャル 『メディア論』 栗原裕・河本沖聖 訳 みすず書房、1987
- 松岡正剛 『山水思考 負の想像力』 ちくま学芸文庫、2008
- 松岡正剛 『外は、良寛。』 芸術新聞社、1993
- 松岡正剛 『日本数寄』 ちくま学芸文庫、2007
- 松岡正剛 『フラジャイル』 ちくま学芸文庫、2005

三浦雅士 『考える身体 The Body Thinking』 NTT 出版、1999
宮崎駿 『折り返し点 1997~2008』 岩波書店、2008
夢野久作 『ドグラ・マグラ 上下』 角川書店、1976
養老孟司 『身体と文学史』 新潮文庫、2001
養老孟司・アルボムッレ、スマナサーラ 『希望のしくみ』 宝島社、2004
ローレンツ、コンラート 『自然界と人間の運命』 谷口茂 訳 思索社、
ローレンツ、コンラート 『鏡の背面』 谷口茂 訳 思索社、1989
鷺田清一 『弱さのちから』 講談社、2001
鷺田清一 『死なないでいる理由』 小学館、2002

・美術関係文献

今道友信 『美について』 講談社現代文庫、1973
エンデ、ミヒャエル&ボイス、ヨーゼフ
『芸術と政治をめぐる対話』 丘沢静也 訳 岩波書店、1992
エーコ、ウンベルト 『芸術の蒐集』 川野美也子 訳 東洋書林、2011
岡本太郎 『日本の伝統』 知恵の森文庫、2005
北澤憲昭 『「日本画」の転位』 星雲社、2003
木島俊介・夏目十郎 『エゴン・シーレ Egon Schiele Aus Der Sammlung Leopold, Wien』
東京新聞、1991
小林秀雄・岡潔 『人間の建設』 新潮社、1965
小林秀雄 『モーツァルト・無常ということ』 新潮社、1961
島尾新 『すぐわかる水墨画の見かた』 東京美術、2005
ショート、クリストファー 『アート・ライブラリー シーレ SCHIELE』 松下ゆう子 訳
西村書店、2001
世阿弥 『風姿花伝』 野上豊一郎・西尾実校 訂 岩波書店、1958
高村光太郎 『作家の自伝 9 暗愚小伝・青春の日々・山の人々』 日本図書センター、1994
滝口修造 『画家の沈黙の部分』 みすず書房、1969
松浦寿輝 『平面論 1880 年代西欧』 岩波書店、1994
マティス、アンリ 『画家のノート』 みすず書房、1978
森村泰昌 『美術の解剖学講義』 平凡社、2001
森山大道 『犬の記憶』 河出文庫、2001
佐藤道信 『美術のアイデンティティ』 吉川弘文館、2007

- 日夏露彦 『日本美術 負の現在』 アートヴィレッジ、2004
- 日比野克彦 『8万文字の絵—表現することについて』 1997、PHP 研究所
- 山下裕二・高岸輝 『日本美術史』 美術出版社、2014
- 四方田犬彦 『「かわいい」論』 筑波書房、2006
- 李禹煥 『余白の芸術』 みすず書房、2000

図録引用文献一覧

- 図 2 : 小松佳代子『社会統治と教育-ベンサム教育思想-』流通経済大学出版社、2006、P49
- 図 3 : ナイジェル、スパイヴィ『岩波 世界の美術 ギリシア美術』福部信敏 訳、2000、
- 図 4 : ローラン、モニック『RODIN』高橋幸次 訳、中央公論社、1989
- 図 5 : ナイジェル、スパイヴィ『岩波 世界の美術 ギリシア美術』福部信敏 訳、2000、
- 図 6 : 細江英公『薔薇刑』集英社、1984
- 図 7 : Nickolay、Lamm『The Average Man(compared the vital stats of men from the Netherlands, USA, France and Japan)』
- 図 8 : 高階秀爾『ドナテロ ファブリ世界彫刻集 1』平凡社、1972
- 図 9 : 穴沢一夫 他 編『高村光太郎彫刻全作品』六耀社、1979
- 図 12 : 桜部建・上山春平『存在の分析アビダルマ-仏教の思想 2』角川文庫ソフィア、1996
- 図 13 : アルボムッレ・スマサナーラ『自分を変える気づきの瞑想法』サンガ、2004
- 図 17 : 東美デザイン『Francis Bacon Paintings』マルボローファインアート東京、1988
- 図 18 : 蟻二郎『幻覚芸術—LSD、サイケデリック、ラヴ・イン』晶文社、1970
- 図 19 : スミス、デイヴ・クラーク、スティーヴン『Disney THE FIRST 100 YEARS ディズニークロニクル 1901-2001』講談社、1999
- 図 20 : ウィルフリッド・ブランツ『植物図譜の歴史』森村謙一 訳、八坂書房、2014
- 図 24 : 乾由明『やきものの美 現代日本陶芸全集第 14 巻 八木一夫』集英社、1982
- 図 26 : 海上雅臣『井上有一 書は万人の芸術である』ミネルヴァ書房、2005
- 図 27 : Grohmann,Will『KLEE』井村陽一 訳、美術出版社、1967
- 図 28 : 田中正之 国立西洋美術館『マティス展』大日本印刷、2004
- 図 30 : 岐阜県美術館『LEE UFAN 今日の造形 5 李禹煥展-感性と論理の軌跡-』美術出版社、1988
- 図 31 : 小林忠、村重寧、灰野昭郎『日本美術全集 18 巻 宗達と光琳 江戸の絵画Ⅱ・工芸Ⅰ』講談社、1990
- 図 32 : Grohmann,Will『KLEE』井村陽一 訳、美術出版社、1967
- 図 34 : 『生誕 120 年 川端龍子展』毎日新聞社、2005
- 図 35 : 『田中一村 新たな全貌』松尾知子、山西健夫、濱元良太 編、千葉市美術館、鹿児島市立美術館、田中一村記念美術館、2010
- 図 36 : 松嶋雅人、田沢裕賀、山本英男、山下善也『没後 400 年 長谷川等伯』日本写真印刷、2010

- 図 38 : 土方巽アーカイヴ『<四季のための二十七晩>をめぐって』慶応義塾大学アート・センター、1998
- 図 39 : コミーニ、アレッサンドラ『エゴン・シーレ』八重樫春樹 訳、メルヘン社、1989
- 図 40 : Vartanian、Ivan『Egon Schiele:Drawing and Watercolors』Thames&Hudson、1997
- 図 42 : フレッチャー、ヴァレリー『アルベルト・ジャコメッティ』武田昭彦 訳、アイメックス・ファインアート、1997
- 図 43 : 矢内原伊作『アルベルト・ジャコメッティ ファブリ世界彫刻集 18』平凡社、1971
- 図 46 : 佐々木修『ピナ・バウシュ&ヴッパタール舞踊団日本公演プログラム』日本文化財団、2002
- 図 47 : 『フェルディナント・ホドラー展』マティアス、フレーナー・新藤淳 編、国立西洋美術館、2014
- 図 48 : 山田智三郎 他『ホドラー展』美術出版デザインセンター、東京新聞東京本社企画部、1975
- 図 49 : フォレスト、H、ピーター、『IMPRESSION ART 印象派絵画 1860-1920 第一部 フランスにおける印象派』TASCHEN、2010