

「黒」として保管される断片的記憶の劇場化

2014 年度

東京藝術大学美術研究領域博士課程後期美術専攻油画領域

1312907

北川麻衣子

は	じ	め	に
…6			

第 一 章	「 黒 」 と し て 保 管 さ れ る 断 片 的 記 憶
…7	

第一節	「黒」を生むもの	…7
-----	----------	----

<闇>	…7
<森>	…10
<間（はざま）>	…12
<異界>	…14

第二節	描いた「黒」	…17
-----	--------	-----

<Michael>	…18
<今夜見る夢の話>	…19
<樹守>	…21
<寝ても覚めても>	…23
<取り替え子>	…27
<戯れの森>	…29

第三節	写し出された「黒」、描かれた「黒」	…31
-----	-------------------	-----

<マリオ・ジャコメッリ>	…31
<フランシスコ・ゴヤ>	…34

第 二 章	記 憶 が 作 り 出 す 劇 場
…39	

第一節	記憶が作り出す劇場	…39
	＜ヤン・シュヴァンクマイエル「アリス」＞	…39
	＜シルク・ドゥ・ソレイユ「キダム」＞	…41
第二節	絵画の劇場性	…43
	＜祭壇画＞	…43
	＜地獄絵＞	…46
	＜百鬼夜行絵巻＞	…47
第 三 章	提 出 作 品 に つ い て	…48
	＜間の森＞	…48
	＜語り部の詩＞	…49
	＜最後のユニコーン＞	…50
	＜貉の守＞	…51
おわりに		…52
参考文献		…54
図版出典一覧		…56
謝辞		…60

## はじめに

### モノクロームの想像世界

想像世界はモノクロームである。想像の中で絶えず変化する変幻自在な事物に、色や形の定着は難しい。闇に対する想像が豊かなのは、色や形に縛られることがないからだだろう。私は「黒」に対して、常に強い物質感を感じてきた。幼少期、夜の暗闇の中で感じた様々な気配や質感に対して膨らむ想像が、私にとっての「黒」の原点になっており、「黒」は想像の入り口である。想像の中での体験とその記憶は、現実との境界が曖昧になっていたり、つながりが無いなど、断片的な形で記憶されている。過去の体験や経験を適切なタイミングで思い出し、判断や行動に働かせることが記憶の役割だとするならば、この断片的記憶は使い道のない記憶と言えるかもしれない。しかし、想像世界に広がりや密度を持たせているのはこの記憶だろう。

私の制作のモチーフは、記憶の断片をコラージュのようにつなぎ合わせることで作られる。日常生活で見聞きし体験する様々な事物から得る記憶は、膨大な量である。記憶は日々更新されていくが、私が絵を描く中で見る想像世界では、同じモチーフや情景が繰り返される。想像の中の事物の変幻自在性は、いくつかの決められた要素の組み換えによって作られている。この決められた要素が断片的記憶であり、想像世界のモチーフとしてくり返し思いだして描く中で、記憶の中に保管されていく。想像のモノクロームの中で「黒」から感じる気配や質感は、闇を黒々とした物質に感じさせ、それに対する恐怖や期待が想像を生む。夜に限らず日常の中でも闇を見つめているような感覚になることがある。日常で体験する不可解や不安に対する興味や、期待などの気持ちの揺さぶりが、闇を見つめているような感覚を呼び、現実と想像とが交差した曖昧な感覚に、現実世界と想像世界の間（はざま）を感じる。こうした曖昧性がモノクロームに結び付く理由は、想像の中で描かれる事物が、明確な色や形の説明を必要としないからだと考えている。特に色に関して、作家辺見庸は『私とマリオ・ジャコメッリ』の著書の中でこう述べている。

内面の変幻無限性は化学や技術ではとうていとらえることはできない。それは想像力によってのみとらえうる世界であり、そこではあらかじめお仕着せの色に着色しようとする試みなどはてもなく拒否される。そこに広がるのはモノクロームの世界である。＜記憶の原色＞は色を超えたモノクロームである<sup>1</sup>。

私の作品の想像世界のモチーフとなる断片的記憶は、それぞれの断片に関連性は無いが、描くことによって画面上で関係性が生まれる。この関係性を、「物語」と言って良いだろう。予め設

---

<sup>1</sup> 辺見庸 『私とマリオ・ジャコメッリ』 日本放送出版協会 2009年 16項

定としてあったわけではない即興的なこの物語性が、絵の中で重要な役割を持っている。記憶から作られる想像世界は私的で、他者との共有を必要としない閉鎖的な世界だが、画面上で物語性を持つことで、鑑賞者との間で想像のやりとりが交わされる。絵として形にする以上、このような外部との関わりが必要だと私は考えている。表面的ではあるが、絵を描く上で大切な要素である物語性を、如何に「物語」として見せるかが私の絵作りである。

## 物語の劇場化

歴史哲学者、野家啓一によれば、「カタル（語る）」とは語源的には「カタドル（象る）」に由来する語で、何を象るかといえは「経験」と答えるのがもっとも適切な答えだという。

言葉はわれわれの経験に形を与え、それを明瞭な輪郭をもった出来事として描き出し、他者の前に差し出してくれる。本人のみ接近可能な私秘的「体験」は、言葉を通じて語られることによって公共的な「経験」となり、伝承可能なあるいは蓄積可能な知識として生成される。「語る」という行為は、人と人との間に張り巡らされた言語的ネットワークを介して「経験」を象り、それを共同化する運動にほかならない<sup>2</sup>。

同じ著書で野家啓一は、過去の一つの出来事を語ったとしても、それは物語ではなく、出来事の単なる報告であり記述に過ぎないと言う。出来事が「物語」になるためには、もう一つの、あるいはそれ以上の出来事との連鎖が必要とされ、物語は複数の出来事が因果の糸で結び合わされる事で生み出されると記している。これらの言葉は、私にとっての「絵」または「描く」ことに、そのまま当てはめて考えることが出来る。

色や形の断定の必要のない想像世界は、曖昧だからこそ自由で変幻自在な性質を持つが、描くことは色と形に定着させることである。私はモノクロームで描く画面上の想像世界の姿形には、具体性を求める。画面に定着された想像世界は、本来持っていた自由な性質を失うが、明確な姿形を持つことで描かれたもの同士が関係性を持つ。画面上で居合わせたもの同士に、何らかの関係が生まれる。それが物語を作り出し、それまで内側を向いていた広がり外側に開かれる。それによって、伝えるという役割を自覚した時、描かれる想像世界は物語を伝える装置として、「劇場」という機能を持つのである。

私が絵を描く時に想起する記憶は、幼い頃から常に身近な存在である動植物や、それにまつわる体験がほとんどである。そして、それらの記憶では埋められない部分を埋めるのが記憶の断片であり、それによって作り出される画面が記憶によるコラージュである。劇場化した記憶のコラ

ージュは、想像世界であると同時に記憶の世界でもある。絵を描く行為は、私にとって、自身の記憶に目を凝らす行為でもあると言える。

## 論文構成

本論文は、記憶が自身の作品になるまでの過程と、想像と経験の中から形付けられる事物について考察する。

第一章『黒』として保管される断片的記憶』では、第一節で『黒』を生むもの』として「闇」「森」「間（はざま）」「異界」を挙げ、私の制作のモチーフであるこれらが生み出す想像の源泉を考察する。第二節「描いた『黒』」では、自身の作品から初期作を中心に、第一節でとりあげた『黒』を生むもの』を考察する。第三節「写し出された『黒』、描かれた『黒』」では、マリオ・ジャコメッリ、フランシスコ・ゴヤの作品を挙げ、作家達によって写し出された、また、描かれた「黒」について考察する。

第二章「記憶が作り出す劇場」では、第一節で、「記憶が作り出す劇場」として、チェコの映像作家ヤン・シュヴァンクマイエルの「アリス」、カナダで結成されたパフォーマンス集団シルク・ドゥ・ソレイユの「キダム」の世界観を例に挙げる。記憶と夢の関係性、夢が持つ機能としての「劇場」と、その役割について考察する。第三節「絵画の持つ劇場性」では、絵画が”伝える装置としての劇場”という機能を持つことについて、ヨーロッパの祭壇画と日本の地獄絵、百鬼夜行絵巻を例に見る。

第三章では、第一、二章で述べた事柄から、自身作品が出来上がるまでを、提出作品を例にふり返る。

## 第一章 「黒」として保管される断片的記憶

### 第一節 「黒」を生むもの

想像とは、視覚以外の感覚で「見る」ことであり、そこで視覚に代わるものが、記憶であると考えている。想像とは、実体の無い事物との遭遇であるが、後になって、想像での出来事を実際に見聞きしたかのように感じたり、現実の体験との境界が曖昧になっていたりといった経験は、誰にでも少なからずあるのではないだろうか。それは、想像の源泉が記憶であり、想像の産物は自身の経験と決して切り離されたものではないからだとは私は考えている。「はじめに」で、想像とはモノクロームであると述べた。モノクロームの中で、物質感または存在感を持つ「黒」を生み出すものとして私がくり返し描いてきたのが、「闇」「森」「間（はざま）」「異界」である。

#### 闇

日常生活の中で体験する闇は、一定時間以上は存在しない。夜の闇は時間と共に白んでいき、やがて朝になる。時間の流れに動かされ移行していくのが日常の闇だろう。この場合の闇は、夜と影であり、それぞれが朝と光に移行していく。

時間は流れているが移行の無い常時の闇が、洞窟や深海など、太陽の光が遮断または届かない環境によって作られる闇である。私達人間の生活環境として、常時の闇という環境は一般的ではなく、非日常である。この二つの闇は違う性質を持っているが、自然界の決められた条件下で生まれる闇としては同じであると言える。

そして、そのどちらにも属し、どちらの条件にも制約されないのが、想像が生む闇だろう。「闇」は様々な姿に具現化され、または擬人化されてきた。その身近な姿が悪魔だろう。

悪魔は、「悪」の起源を説明する過程で生まれてきた概念である。古代ペルシャの宗教は、世界を善なる神と悪しき神の、光と闇の闘争の場とみなしていた<sup>3</sup>(図 1)。二つの対立する原理による二元論的世界観から生まれたものである。一方、唯一の創造主に、あらゆるものの究極的原因を求めるキリスト教の一元論的世界観では、悪魔とは、善なる造物主が創造した悪のない世界における、神の敵、神の被造物である人間の誘惑者として描かれる<sup>4</sup>(図 2)。古代ペルシャで起こったゾロアスター教の、アフラ・マズダとアーリマン（当初は全霊スパンタ・マンユと悪霊アンラ・マンユ）の対立闘争を軸にした二元論的な終末論は、ユダヤ教やキリスト教、イスラム教にも大きな影響を与えている。アーリマンは、善神が創造した天空、水、大地、植物、動物、人間からなる世界を破壊しようとして、無秩序、死、病、罪などを持ちこむとされる。このアーリマンは、実体を持たない変幻自在なものとされている<sup>5</sup>。

---

3 利倉隆 『悪魔の美術と物語』 美術出版社 1999 年

4 利倉隆 『悪魔の美術と物語』 美術出版社 1999 年

5 綾波黎 『天使と悪魔の図鑑』 学習研究社 2009 年

キリスト教では、旧約聖書の時代からさまざまな形で「悪」を擬人化してきた。デヴィル、ルシフェル、サタン、ベルゼブブ（図 3~6）等、は擬人化された「悪」の名前である。

キリスト紀元になり新約聖書が書かれる頃には、超自然的な邪悪な者の概念は、「悪魔」として表現されるようになった<sup>6</sup>。身近に起きる様々な出来事の中で、病気、自然災害、人による悪事などを「不幸」と呼ぶのに対して、その要因に姿を与えることで、「不幸」との因果関係の説明しきれない部分を埋めようとしたのではないだろうか。現代では日常で起こるほとんどの出来事の原因が説明可能になっている。それでも恐怖や不安、不可解な出来事など、説明のしきれない事物に対して、原因となるものの姿を追うという行為は、想像力として誰もが持っているものだとは私と考えている。



図 1 古代ペルシャ、アケメネス朝の首都  
年  
ペルセポリスのフリーズ複製  
19 世紀フランス

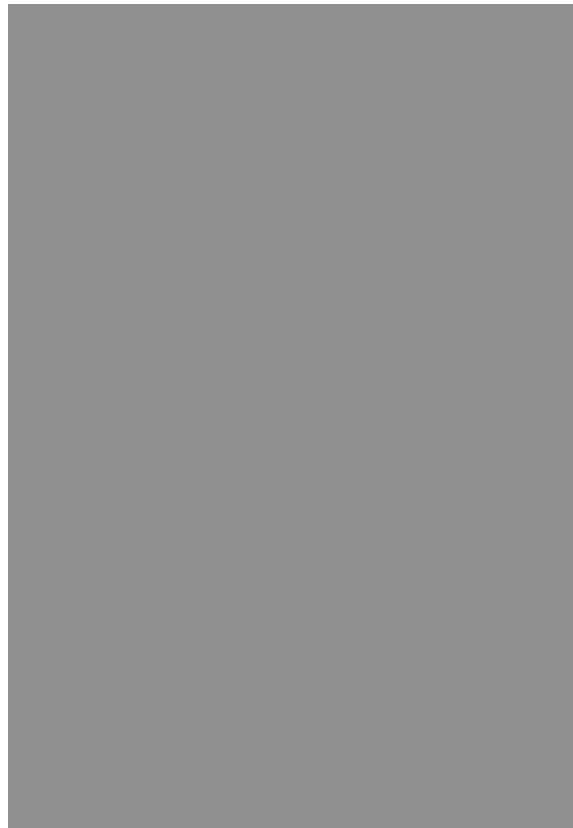


図 2 ルーカス・クラナハ (父)「アダムとイヴ」1526



---

<sup>6</sup> ローラ・ウオード/ウィル・ステイーズ著、小林純子訳 『悪魔の姿』 新紀元社 2008 年

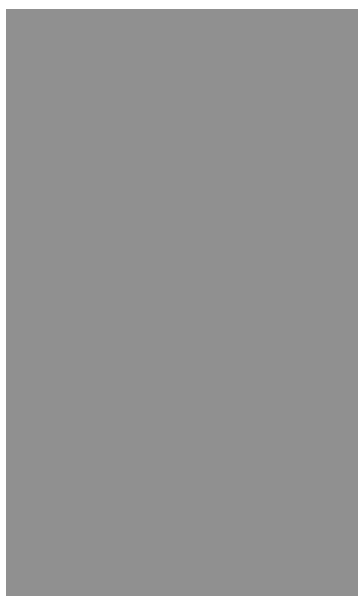


図 3 グリュネヴァルト「聖アントニウスの誘惑」

1805 年頃

<イーゼンハイムの祭壇画>



図 4 ウイリアム・ブレイク『失樂園（挿絵）』



図 5 ランプール兄弟『ペリー公の豪華な時禱書(写本)』

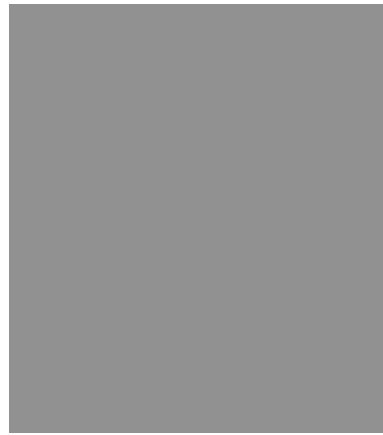


図 6 コラン・ド・プランシー『地獄の辞典 (挿絵)』1818 年

実体の無い事物の具現化や擬人化は、世界と自分との関わりを納得するための一つの手段であるが、それは人に伝えるための手段にもなる。日常にある外的「闇」と、想像の中の内的「闇」は、どちらも身近な世界だったと言える。

## 森

木々がうっそうと茂り、遮られた光が木々の間からまばらに射し込む森の中の陰影は、どこか非現実的な空間として存在している。古くから森は信仰の対象、物語の生まれる場だった。また水を汲み、狩りをし、木を切り出し、鉱物を得るといった、収穫をもたらす生活の場として人間に近い存在であり、畏れられる存在であった。子供の頃に読んだグリム童話の「赤ずきんちゃん」「ヘンゼルとグレーテル」「白雪姫」などでは、主人公が森へ入って行き（または置き去りにされ）、人食い狼や魔法使い、小人などに遭遇する。ほかにも、主人公や、王子、家を追い出された継娘、逃亡兵などが森に入っていく話が数多くあり、事件はそこから始まる。物語の中で森についての詳しい説明はないが、森は暗くうっそうとした神秘的な場所として描かれている。ウラジミール・プロップは、著書でアメリカとミクロネシアの神話について触れている。アメリカの神話に、死んだ妻を探しに行く男の話がある。男は森に行き当たり、自分が死の国にいることに気がつく。またミクロネシアの神話では、森の向こうに太陽の国がある。森は黄泉の国をとりまいており、黄泉の国に通ずる道は森とつながっている<sup>7</sup>。このような観念は古代ギリシア・ローマでも同じであり、ギリシア神話での冥界への入り口は、多くが通りぬけることのできない未

踏の森に囲まれている。ギリシア神話でのこの森は、冥界への入り口として不変要素だったという<sup>8</sup>。それらについて、ウラジミール・プロップは次の様に述べている。

昔話の森は、一方では、儀礼が行われていた場所としての森にまつわる記憶を反映しており、もう一方では、死の国へ通ずる入り口としての森にまつわる記憶を反映しており、これら二つの観念は、相互に密接に関連しあっている<sup>9</sup>。

森に対するこのような観念は、日本にもある。古くから日本には「鎮守の森」と呼ばれる森があり、神社の本殿や拝所、参道などを囲むように生い茂っている森林をさす。本来は神社周辺の自然地帯を含み、聖域とされる植生全般を指す場合もある。鎮守の森は、常世（「とこよ」死後の世界、黄泉の国、理想郷）と、現世（「うつよ」現実世界）の端境とされ、結界としての役割も担っている。また「やおよろずの神」など、日本の信仰では森そのものが信仰の対象にもなっている。宮崎駿監督「となりのトトロ」（図 7、8）<sup>10</sup>の作品世界は、鎮守の森に囲まれた神社の御神体である大きな老木が中心になっている。そこに住むトトロは、この神木そのものと言えるだ

---

<sup>7</sup> ウラジミール・プロップ 『魔法昔話の起源』 せりか書房 1983 年

<sup>8</sup> ウラジミール・プロップ 『魔法昔話の起源』 せりか書房 1983 年

<sup>9</sup> ウラジミール・プロップ 『魔法昔話の起源』 せりか書房 1983 年 58 項

ろう。トトロとの遭遇は、夢と現実の境界が曖昧だったり、現実世界にありながら、並行するよう存在するもう一つの世界での出来事であるかのように描かれている。トトロに出会う際の木の洞に落ちるという出来事が示すのは、現実世界からの落下であり、現世と常世の境界が、木の洞、茂みの中、森の中に存在している。



図7 宮崎駿監督 「となりのトトロ」より  
1988年



図8 宮崎駿監督「となりのトトロ」より  
1988年

「森に入る」という行為が表すものは、常世への渡りと解釈できる。そして、グリム童話での主人公たちが無事に森から生還するように、また「となりのトトロ」で、主人公とトトロとの遭遇が度々あるように、常世と現世は交差した世界であり、互いに行き来が可能な世界なのである。

---

<sup>10</sup> 宮崎駿原作・脚本・監督『となりのトトロ』スタジオジブリ制作 1988年

### 間（はざま）

ある事物と事物を明確に区別できない曖昧な状態を、私は「間（はざま）」と考えている。現実と夢や想像の境界が曖昧になり、自分が記憶している出来事が、実際に体験したことなのか判断できなかった経験が度々ある。このような現実と非現実が交差した曖昧な記憶を、勘違いや思い違いとして排除することは、自分が実際に見聞きした経験を、無かったこととして記憶から削除することだと私は考えている。一見非現実的な記憶であっても、それは必ずしも幻視や幻想の

類ではなく、むしろ現実での体験が、その記憶の発端になっていると考えているからだ。現実での経験を「外界」、夢や想像での経験を「内界」とするならば、人間は外界とも内界とも関係を持って生きている。外界での経験を理解しコントロールする手段に自然科学があるが、内界の理解やコントロールに自然科学は通用しない。しかし内界を理解しようとする際に外界との関係を切り離してしまっただけでは、内界を理解することは出来ないだろう。ここから、「内界の現実」の探索が必要となる<sup>11</sup>。内界は、その人にとって固有の意味を持っている。自分自身の内界を知る事は、自分と世界との関わりを知る事と言える。

私にとって忘れられない記憶がある。巨大なミミズの記憶である。カラカラと音をたてて、小石や小枝が砂利とともに山の斜面を転がっていた。それらを従え、巨大なミミズが目の前を通り過ぎて行った不思議な記憶である。

父は、よく私を山へ連れて行ってくれた。埼玉県越生市の黒山三滝(図 9)は、家から電車とバスを乗り継いで一時間半程の山である。三つの滝が連なる登山口から、山に入る途中の道端にはいつも水たまりがあり、さまざまな種類の蝶やトンボが群がっていた。キアゲハやモンシロチョウ、シオカラトンボなどの見慣れたものに混じって、普段は見かけないアオスジアゲハやクロアゲハ、オニヤンマやアオハダトンボ、名前を知らない蝶やトンボも集まっていた。夏になると、木の全てにとまっていいほど蟬がとまり、素手で捕まえることが出来た。ナナフシやミヤマクワガタを手にとったのはここが初めてで、道の周辺は虫達に溢れていた。

しかし登山口である滝の脇の岩場を登り、登山道に入ると空気は一変した。森の中はそれまでの騒がしさが消え、道端に姿を晒していた虫達は姿を潜めて見えなくなった。蟬も鳥も、鳴き声だけが頭のずっと上の方で響き、沢は見えないが常に水の流れる音がする森の中は、姿の見えない生き物たちの気配に満ちていた。その時私は 5 歳で、森を抜けた山頂の道端で見つけた、カラスアゲハの幼虫を入れた虫籠を肩から下げ、手には山を下る途中の沢の石をひとつひとつひっくり返して捕まえたサワガニが入ったビニール袋をぶら下げていた。山道は、登りなのに下りがあったり、下りなのに登りがあったりと、自分がどちらの道を行っているのかわからなくなることがあった。

その道は、下山途中の緩やかな登り道だった。小石や小枝が、砂利と混じりながら斜面を転がっていた。巨大なミミズを見たのは、その時だった。「ヤマミミズだよ」と言う父の平然とした

---

<sup>11</sup> 河合隼雄 『物語とふしぎ』 岩波書店 1996 年

様子を不思議に思いながら、「ヤマ」という言葉で納得ができたのは、山を「そういう場所」として納得していたからだ。父がヤマミミズと言ったそのミミズに道を譲るために、道脇に身を寄せながら私が見たのは、自分の身長よりも長く、両手でも抱えきれないほど太い胴体の巨大なミミズだった (図 10)。

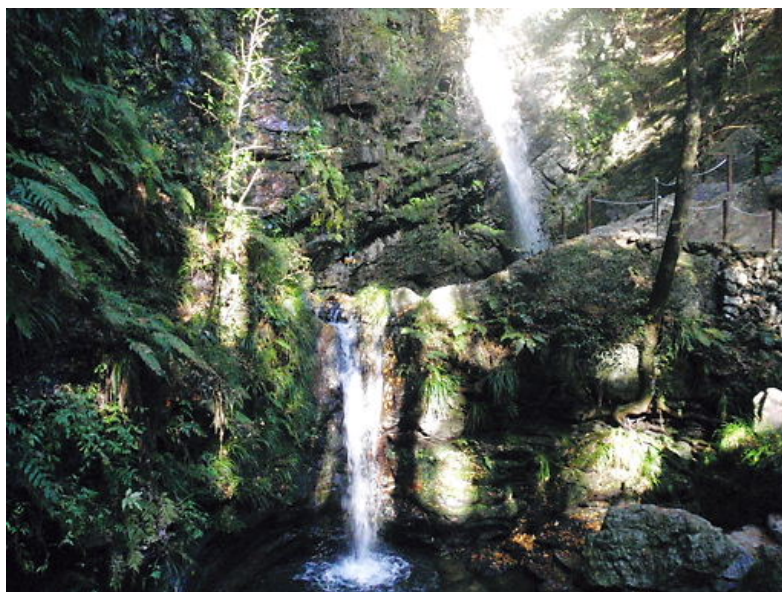


図 9 黒山三滝 (筆者撮影)



図 10 北川麻衣子 「山守」 ワトソン紙・ボールペン 2014 年

この体験は、幼少期の私の「本人のみ接近可能な私秘的体験」<sup>12</sup>だが、「山で大きなミミズを見た」という体験を父と共有している。通常、こうした「ふしぎ」な現象を説明するためには、人間の内的世界を関わらせない方が、正確な説明に近づくことが出来るだろう。その最たるものとして「自然科学」がある。「自然科学」は「ふしぎ」な現象を説明するとき、その現象を人間

から切り離れたものとして観察する<sup>13</sup>。

このような「自然科学」の方法は、ニュートンが試みたように、「ふしぎ」の説明として普遍的な話（つまり、物理学の法則）を生みだす。それがどれほど強力であるかは、現代のテクノロジーの発展が示しており、それがあまりにも素晴らしいため、近代人は「神話」を嫌い、自然科学によって世界を見ることに心を尽くしすぎた。それは外的現象の理解に大いに役立つ。しかし、神話をまったく放棄すると、自分の心の中のことや、自分と世界とのかかわりが無視されてしまう<sup>14</sup>。

「ふしぎ」は存在する。しかしその「ふしぎ」を、現実的な視点で説明する必要があるとは、必ずしも限らない。またその「ふしぎ」は現実と完全に切り離されたものとも限らない。人生で体験する「ふしぎ」を、自分の中に収めるために物語が生まれ、その物語が、神話や伝説がそうであるように、自分と世界との関わりを表すのである。

私が「間（はざま）」と呼ぶのは、この「ふしぎ」と遭遇する場である。現実と非現実が交差する曖昧な状態を、個人的な内界から切り離して、現実を引き寄せて説明するのではなく、自分の中に収めるための手段として、「間（はざま）」という場に、記憶を保管しているのである。

## 異界

「ふしぎ」との遭遇は、私に「異界」の存在を感じさせるきっかけとなった。ここまで述べてきた「闇」「森」「間（はざま）」がそうであるように、「異界」は現実世界と切りはなされた世界ではなく、日常と交差した世界であり、それが自然なことなのだと考えるようになった。

世界には「異界」を語る様々な神話や伝説が存在しているが、そこでは「異界」と、死者の世界である「他界」を重複させている世界観が多くみられる。ケルト宗教でのケルト人の「他界」は、地下や湖底、海の彼方や海の底にあり、死後に彼らが赴くべき場所として描かれている。内陸部に住むケルト人の場合は、その場所は主に深い洞窟の底や噴丘、あるいは湖の底などにあり、臨海地域に住むケルト人の場合は、水平線の彼方や海の底に想定されていた<sup>15</sup>。

日本の自然信仰では、神域としての森や鎮守の森など、森が常世と現世をつなぐ場として古くから多く語られている。日本は国土の三分の二を森に覆われ、面積率で見ると世界でも有数の森林国である。かつての人々の生活と森は、今よりもずっと近く親密なものだったろう。人はそ

---

<sup>12</sup> 野家啓一 『物語の哲学－柳田國男と歴史の発見』 岩波書店 1996年

<sup>13</sup> 河合隼雄 『物語とふしぎ』 岩波書店 1996年

<sup>14</sup> 河合隼雄 『物語とふしぎ』 岩波書店 1996年

の自然の中で、生き死にをくり返し、死んだ者は自然へと帰って行った。人と自然、そして死は、今よりも密接に関わり合い、「あの世」と「この世」は身近なものであったのだろう。アイルランドのケルト人の伝承でも、他界とは「この世」といわば地続きであり、むこうの世界からこちらの世界に来ることもできるし、死という戸口を通ることなく現身のまま向こうの世界に行くこ

ともできる。「あの世」と「この世」は隔絶しているわけではなく、たがいに深く関わり合っているのである。「他界」はこの世のどこにでも遍在し、突然目の前に出現したり、知らないうちにそこに迷い込んでしまったりする場なのである。

大地母神の国である他界と、常に境を接して生きていたケルト人にとって、この世とあの世、現実と超現実とは、表裏のごとく分かちがたく結びついていた。そして、そのような精神風土の中から生み出されたのが、他界への航海や他界への侵攻、他界の女性との結婚の物語であり、妖精や小人たちの活躍する夢幻的な民話や英雄譚なのである。これらはみなすべて、つき詰めれば他界への物語と言える<sup>16</sup>。

このようにケルト人の他界観は、他界が陸続きであろうと、海の彼方であろうと、そこに本質的な違いは無く、重要なのはそこが異次元の世界だということである。現実との異質性が他界の本質的な性格であり、「異界」という大きなくりの中に「他界」が存在する。「異界」とは、自分たちが属す世界の向こう側にある世界のことである。それは空間的、地理的に、日常では付き合いを持たない世界であり、時間的には、誕生する以前もしくは死後の世界である。また信仰や、幻想の観点で言えば、神や妖怪たちの住む領域のことである<sup>17</sup>。

「異界」との交流はこの世のあらゆる場所で起こり、そこに入り込んだ、または取り込まれたものは、この世のものではなくなるということである。それは、現実世界の制約から解放された、さまざまな不思議や超現実が存在する世界との出会いを示している。

このような世界の入り口として語られてきたものが、海や森、地下世界であるが、海に向かい、水平線の先にある「彼方」を見つめると、確かにそこには人間の世界の境界を越えた、異なる世界が続いているように思える。ジム・ジャームッシュの、1995年の監督作品「DEADMAN」は、一人の男の死にゆく道のりが描かれている。海岸にたどり着くまでの道のりは、自らの足で死に向う姿を示している。海岸での別れと旅立ち(図 11、12)は、作品中の台詞から、この章でとり上げてきた、人間が海に対して抱く死生観が伝わってくる。

---

<sup>15</sup> 田中仁彦 『ケルト神話と中世騎士物語』 中公新書 1995年

<sup>16</sup> 田中仁彦 『ケルト神話と中世騎士物語』 中公新書 1995年

<sup>17</sup> 小松和彦 『「伝説」はなぜ生まれたか』 角川学芸出版 20013年



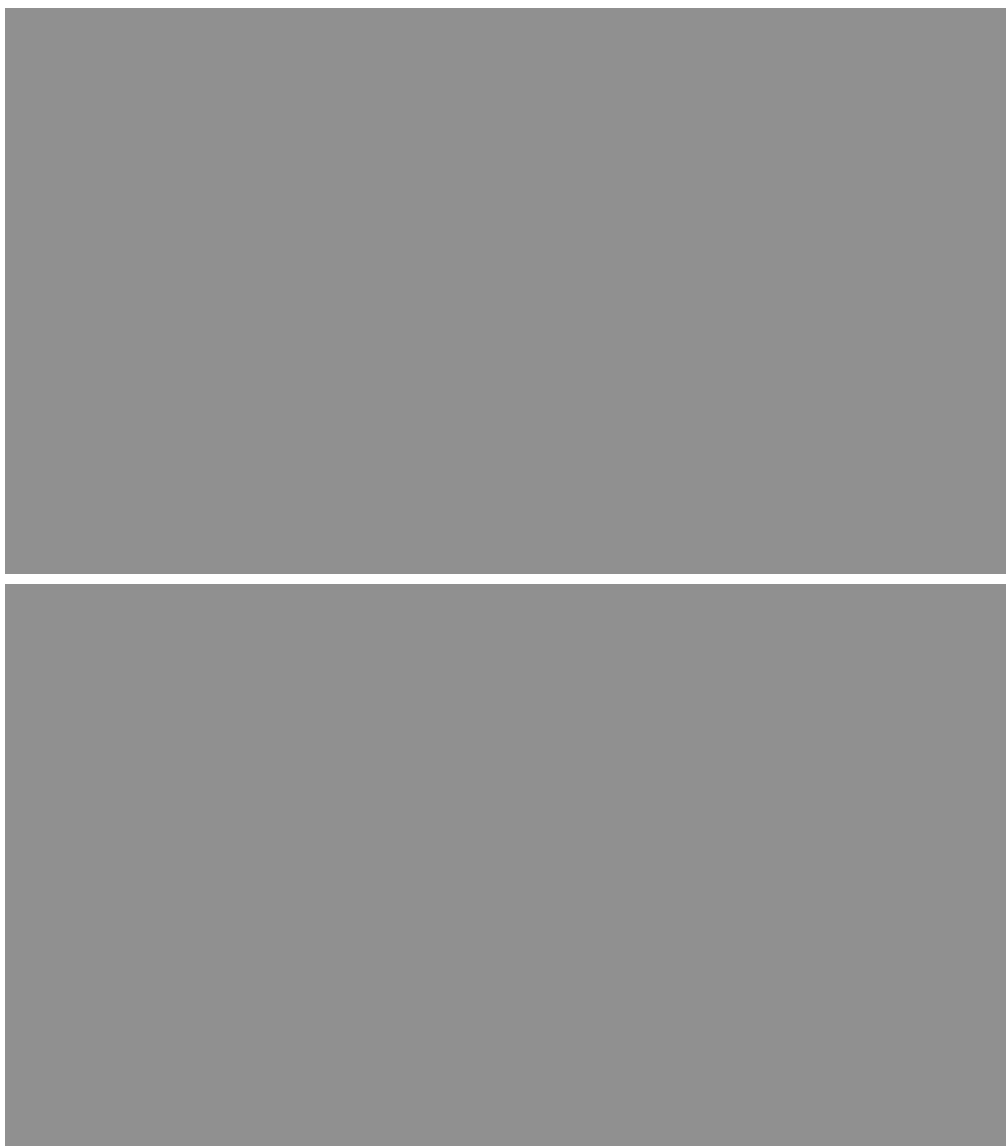


図 11. 12 ジム・ジャームッシュ監督・脚本 『DEAD MAN』より 1995 年

水の鏡に連れて行く 鏡だ そこから次の世界へ入る  
お前の命の源 魂の故郷だ  
海と空が会おう 鏡の一点へ 連れて行こう<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> ジム・ジャームッシュ監督・脚本 『DEAD MAN』 1995 年

## 第2節 描いた「黒」

絵を描こうと画面にむかう時、それまで想像していた事物の形を見失うことが度々ある。想像の変幻自在さが、形や色に縛られることなくたえず変容し、固定された輪郭を持たないからだ。私が想像の中で追いかけているのは、存在やその可能性、気配であり、色や形の断定にまでは行きつかないのである。想像の中で何度も繰り返された場面や、そこに登場する生き物を絵に描こうとすると、姿形や色は曖昧にぼやけてしまう。想像の中の存在は、現象のように絶えず変化し、境界を持たない。想像のような内的世界では、明確な説明や理由は必要とされないが、絵を描くことは、形や色にすることである。どのようにして自分が形や色と関わっていくかを、考える必要がある。「はじめに」で述べたように、私にとって想像とはモノクロームである。辺見庸は、著書『私とマリオ・ジャコメッリ』の中で、モノクロームについて次の様にも述べている<sup>19</sup>。

ジャコメッリは「白、それは虚無。黒、それは傷跡だ」といみじくもいっているが、私もまた虚無と傷跡があればあとはいらないようにおもう。じじつ、私の記憶の根っこにはモノクロームの映像があり、それにつよいノスタルジーを感じる。といっても、純粋に白と黒だけでなければ許容しないというほどかたくなではなく、たとえば青の輪郭のようなものはあってもよい。要するに、画素数のきわめて多い精密な多色の世界ではない、ということである。

辺見庸は、「記憶の原色」は色を超えたモノクロームであり、記憶する作業やイメージの作用においては、モノクロームの世界のほうが格段にカラフルだと述べている。モノクロームは想像の余地、またはきっかけを与えてくれる。それは、各々の内的作業によって自由に着色され、心的色彩を持つことである。内的世界を精緻な多色で再現しようとするのが、私にはできないのである。形に関しても、色彩と同様に明確に再現することが出来ない。しかし、曖昧なものを曖昧な意識のまま描くことは、形を成さない想像と同じである。私は記憶のコラージュを、形にする手段としている。画面上の生き物や植物、情景は、すべて記憶の断片を寄せ集めて組み立てた仮の姿形なのである。

---

<sup>19</sup> 辺見庸 『私とマリオ・ジャコメッリ 〈生〉と〈死〉のあわいを見つめて』 日本放送出版協会 2009年 14項  
「Michael」



図 13 北川麻衣子 「Michael」 リトグラフ 47.0×32.0 cm 2006 年

2006 年のリトグラフの実習で、初めてダーマトグラフを握った(図 13)。黒一色の一版にしたのは、完成までの間に、描くこと以外の作業や工程が入ることが苦手という単純な理由だったが、刷り上がった作品の黒とダーマトグラフで描いた版の質感に惹かれ、ダーマトグラフという素材の性質に強い興味を持つきっかけになった。初めは下書きをなぞるように描いていたが、黒に覆われていく画面に、そのような作業はあまり意味のないことのように感じられた。それよりも、黒を重ねるごとに現れてくる質感に、目を凝らす必要があると感じた。質感を拾い出し、そこから形を描き出していく今の制作方法つながった作品である。

「今夜見る夢の話」

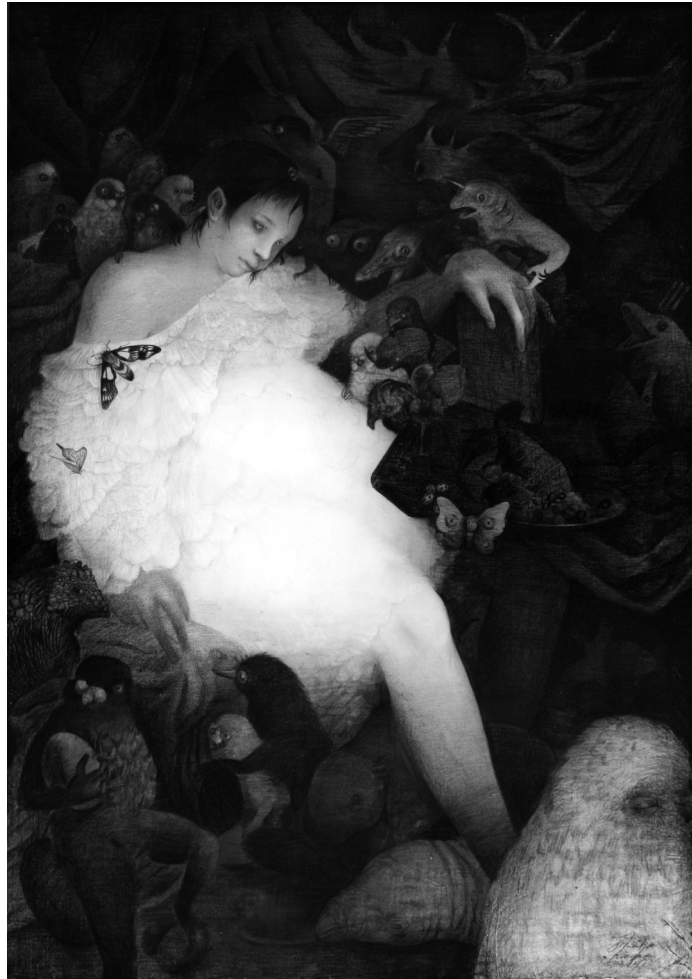


図 14 北川麻衣子 「今夜見る夢の話」 ケント紙・ダーマトグラフ 130.0×90.0 cm 2007 年

図 14 は、初めてダーマトグラフを握ってから 1 年後に描いた、最初のダーマトグラフ作品である。

学部 3 年生の冬、翌年の卒業制作を控え、それまで抱えてきた大作への不安に対して、一から答えを出す必要に迫られていた。それまでの制作で続けていたボールペン画は、スケッチブックとボールペンさえあれば、場所を移動しながらどこでも制作することが出来た。想像や制作を途切れさせることなくつなぐことができたため、膨大な枚数を描き溜めることが出来た。たくさんの「一枚の絵」が集まることで生まれる絵と絵の関連性から、新たな世界観や物語が生まれることに惹かれ、膨大な枚数の絵を描こうとしていた。ただ、小さな紙の作品の集まりを、手に取って一枚一枚めくって見るという性質から完全に引き離し、一枚ごとに額に入れて壁に並べることには、違和感を持っていた。また、ボールペンの持つ軽やかさが多作につながっていたとはいえず、軽やかさゆえのボールペンという素材の物質感の弱さには、描写や世界観では埋まらない「足

りなさ」を感じていた。「足りなさ」とは、素材と自分との身体的な結びつきである。与えられた大きな壁は、枚数に頼った物語性や世界観ではなく、物質感を持った一枚の大きな絵で埋めたいと考えていた。

そのタイミングでダーマトグラフを選んだ理由は、リトグラフの実習で触れたダーマトグラフの感触に、確信めいたものを感じていたからだった。試作などをせず、はじめからこの作品にとりかかったのも、それが理由だ。柔らかい粘着質な質感が、描くほどに厚みを持って黒色を増すこと、その黒が画面に吸いつきながらも流動性を持つこと、そしてその素材の強い個性に、期待を感じた。ケント紙を選んだのは、リトグラフの版の細かい砂目と、ケント紙の目の細かさが似ていると感じたからだ。リトグラフでは油との反応で製版するため、画面に触れることができなかったが、ケント紙にはそのような制限が無いため、さまざまな画面の表情を作ることを試みた。柔らかいゴムの消しゴムでは、ダーマトグラフの柔らかさが生かされ、画面上で伸びるように引きずられた表情が、硬い木の幹にも、動物の毛並みのようにも見えた。逆に、硬い砂消しで削られるように取り除かれた黒は、マットなトーンを紙に生んだ。一連の作業でできた画面の凹凸を馴染ませるために、布で拭いたところに生まれる艶のある漆黒は、ダーマトグラフという素材の最も特徴的な性質だろう。画面の漆黒に目を凝らすことが、暗闇から始まる想像の連鎖と重なったことで、黒で描くということの意味が、自分の中で強固なものとなった。

「今夜見る夢の話」(図 14)は、闇を夢魔として描いたものである。かつて無防備な睡眠は、意識なく眠るうちに悪魔の餌食になると考えられていた(図 15)。夜、闇に取り囲まれたと感じる時、闇それ自体に存在感を感じる。まだ眠りについていないうちから、恐ろしい夢が闇にまぎれて自分に近づいているように感じる時、夢魔の姿を想像する。暗闇の中での想像は恐ろしいものだが、不気味な鳴き声がじつは風が隙間を鳴らす音であったり、恐ろしい顔はカーテンの皺だったり、多くは他愛のないものである。闇や夢魔の姿もまた、恐ろしげなものではなく、他愛のない姿なのではないだろうか。夜の闇の中、少しずつ近づいてくる夢魔の姿を、小さな鳥達に見立てて描いた作品である。



図 15 ヘンリー・フューズリー 「夢魔」 1782 年 デトロイト美術研究所  
「樹守」



図 16 北川麻衣子「樹守」 ケント紙・ダーマトグラフ 130.0×80.0 cm 2008 年

「木霊（こだま・木魂）」は、樹木に宿る精霊である。また木霊が宿った樹木を木霊と呼ぶ。鳥山石燕の妖怪画集『図画百鬼夜行』（図 17）では、古木の傍に立つ老婆と翁の姿が「木魅（こだま）」として描かれている（。古くは『古事記』に、木の神・ククノチノカミが記され、平安時代の「和妙類聚抄」には、木の神の和名として「古多万（こだま）」とある。『源氏物語』でも「鬼か神か、狐か木魂か」と記述されている。また山で音の反響で聞こえる山彦（やまびこ）も、木魂の仕業とされている。

山や森に入った時に感じる空気の変化は、そこが我々人間の生活圏では無いことを強く意識させる。そこに生息する全てのものを守る力が存在し、山や森も作られていると感じる。日本では、花を守る人、桜の木の番人を「花守」と言う。桜の木に寄り添って守る姿が木霊と重なり、人間



よりも樹木や花に近い存在に思えた。私は「司り守る存在」を描くことで、自然や生き物と向き合いたいと考えている。図 16、18、19 は自然の中の、それぞれの場を司るものの姿を描いた作品である。



図 17 鳥山石燕『図画百鬼夜行』より「木魅」1776 年



図 18 北川麻衣子「けもの道」

ケント紙・ダーマトグラフ 130.0×80.0 cm

2008 年

「寝ても覚めても」



図 19 北川麻衣子「花守」

ケント紙・ダーマトグラフ 120.0×90.0 cm

2014 年



図 20 北川麻衣子 「寝ても覚めても」 ケント紙・ダーマトグラフ 150.0×80.0 cm 2008 年

闇や悪夢は恐ろしいものだが、夜、暗闇の中で不安を感じたものの正体はじつは他愛のないものだったりする(図 20)。私達から見て恐ろしいと感じる事物でも、違う方向から見るとそうではない事物として見ることはできるのではないだろうか。漫画『ベルセルク』(図 21)の中に、生贄として差し出された人間達が、魔物に喰い尽される「蝕」の場面がある<sup>20</sup>。描かれるのは一方的な殺戮だが、それは人間以外のもの達にとっては狂宴であり、宴に歓喜する姿が描かれている。喜び浮かれる姿は、どこか滑稽さを感じさせ、それは数々の地獄絵や悪魔の姿と重なる。ヒエロニムス・ボッシュの三連祭壇画「快樂の園」(図 22)の右側に描かれた「音楽の地獄」(図 23)では、二つの大きな耳でできた二輪馬車が、巨大なナイフを突き出して、見境なく人を

<sup>20</sup> 三浦健太郎『ベルセルク』1～37 巻(以下、続刊) 白水社

押し潰す。野獣、甲冑をつけた昆虫、そして爬虫類は、本物の生き物や伝説上の生き物を合成し



たボッシュの驚異的な想像力の産物であり、それらが犠牲者を突いたり刺したりしている（図 23）<sup>21</sup>。ピーテル・ブリューゲルの「反逆天使の墜落」（図 25）は、光輝く天界から天使に追いたてられた反逆天使達が、暗い洞窟の様な地獄へ落ちてゆく。反逆天使達の姿は、落ちながら動物、昆虫、人間の顔をした怪物へと変容し、墜落した本性がその姿に表されている<sup>22</sup>。



図 21 三浦健太郎 『ベルセルク』16 巻より 2004 年



図 22 ヒエロニムス・ボッシュ「快樂の園」1500 年頃 スペイン、マドリード、プラド美術館

---

<sup>21</sup> ローラ・ウオード／ウィル・スティーズ著 小林純子訳『悪魔の姿』新紀元社 2008 年

<sup>22</sup> ローラ・ウオード／ウィル・スティーズ著 小林純子訳『悪魔の姿』新紀元社 2008 年

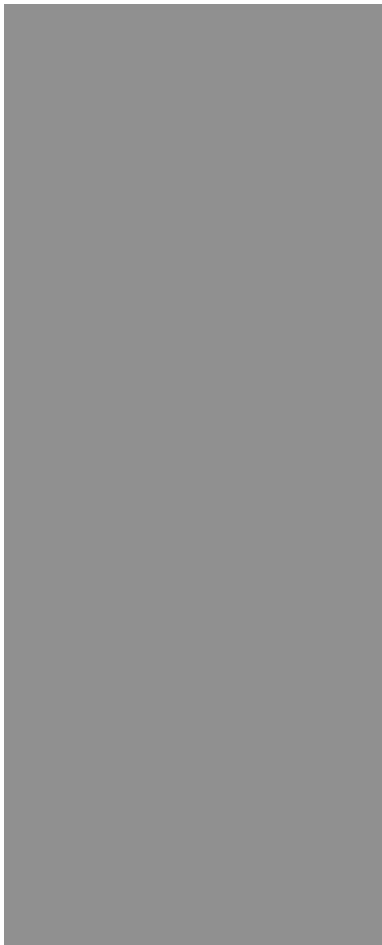


図 23 ヒエロニムス・ボッシュ  
年  
「音楽の地獄」(部分) 1500 年頃  
スペイン、マドリード  
プラド美術館



図 24 ヒエロニムス・ボッシュ「音楽の地獄(部分)」1500 年  
頃  
スペイン、マドリード、プラド美術館



図 25 ピーテル・ブリューゲル「叛逆天使の墜落」1562  
ブリュッセル王立美術館

これらの絵は、人間を責め苦しめる悪魔や、天界から追放され地獄へと落ちる過程で悪魔へと変容する叛逆天使などが描かれた、おどろおどろしい絵なのだが、同時にそこには、その世界のものたちの歓喜のようなものを感じる。同じ印象を、日本の多くの地獄絵からも感じるが、(図 27、27) そこでは人間を苦しめる鬼達の姿がいきいきと描かれ、どこか微笑ましくさえある。見る者は、恐ろしく凄惨なはずの世界を前に、逆に悪魔や鬼に感情移入し、彼らの楽しみや喜びを共有することができる。

私は自分を取りまく恐怖や不安を感じさせるネガティブな事物にも、同じことを重ねている。そこから残酷さや痛みを取り除くことで、「戯れ」としてそれを描き、その「戯れ」に翻弄され

ることの可笑しさを伝えたいと思う。



図 26 河鍋曉斎 「地獄極楽めぐり図」(全 40 図) から「地獄見物 (2)」1870~72 年 静嘉堂文庫美術館



図 27 「地獄草紙」(部分) 12 世紀 (平安~鎌倉時代) 奈良国立博物館

## 「取り替え子」



図 28 北川麻衣子「取り替え子」ケント紙・ダーマトグラフ 53.0×45.0 cm 2009 年

西洋の妖精譚に「チェンジリング」という話がある。「取り替え子」という意味で、妖精が眠っている人間の赤ん坊を自分の子と取り替えて、さらって行ってしまう話である(図 28)。人間、あるいは妖精が、自分とは異なる赤ん坊を育てている情景(図 29~32)に強く惹かれたのは、身近にある事物に対して、本当は自分の考えているものとは全く違うものなのではないかという、不安や疑いを抱くことがあるからだ。自分の日常に異種のもものが紛れているかもしれない、自分が気づかないうちにすり替えられているかもしれないという思いは、不気味さ、違和感とともに、異なる世界との交流を予感させる。日常のふとした時に感じる違和感が、人ならざるものの所業を想像させるのである。

また、赤ん坊という存在自体を、人間と妖精との明確な境界を持たない中間的な存在と解釈することもできる。「人間のかたちをしたもの」が、自然界の要素と融合し、その存在自体も現象との間に中立し、この世のものとしての縛りを持たない。アマゾンに住むヤノマミ族は、生まれたばかり赤ん坊を、まだこの世の生を持たない精霊だと考える。人間として育てるかどうかの判

断が母親に委ねられ、その場で母親に抱きあげられなかった赤ん坊は、精霊として自然に返される。生まれたばかりの赤ん坊が地面に置かれたまま泣いている姿と、手を触れること無く見つめる母親の姿は衝撃的だった。人間が、自然や神や動物と近かった時代が実際にあったことは、神話や伝説、様々な宗教観から知ることができる。



図 29 北川麻衣子「鬼の子」

ケント紙・ダーマトグラフ 62.5×53.5 cm

2009 年



図 30 北川麻衣子「双生児」

ケント紙・ダーマトグラフ 80.0×70.0 cm

2009 年



図 31 北川麻衣子「鳥の子」

ケント紙・ダーマトグラフ



図 32 北川麻衣子「鬼の子」

ケント紙・ダーマトグラフ

160.0×100.0 cm 2011 年

160.0×100.0 cm 2012 年

# 「戯れの森」



図 33 北川麻衣子「戯れの森」ケント紙・ダーマトグラフ 100.0×160.0 cm 2013 年

第一節で述べたように、森は、「現世」の彼岸、「常世」と「現世」の間（はざま）、そして「他界」、「異界」である。幼い頃から私にとって、森は地続きにある「異界」だった。山や森の周辺には集落があり、山の中の思わぬところに人が住んでいることもあった。森と人間の間には行き来があり、異界と私達の日常は、どこかで交差しているものだと私は考えている(図 33)。

フリードリヒ・ニーチェの著書『善悪の彼岸』146 節に、「おまえが長く深淵を覗くならば、深淵もまた等しくおまえを見返すのだ」<sup>23</sup> という言葉がある。この言葉の前には、「怪物と戦うものは、その過程で自分自身も怪物になることのないように気を付けなくてはならない」と言う一文もある。この世の善悪について言った言葉だが、それを「自然」におきかえることもできるだろう。

シャーマンは、森や大地の精霊など、超自然的な存在と直接接触し、交流、交信する呪術者である。シャーマニズムの世界観は、自然と融合し、超自然的な存在と共生している。ニューギニアやポリネシア、オーストラリア（アボリジニ）などの地域に見られるトーテミズムは、人間が特定の種の動植物などと特別な神話的關係を持つ信仰であり、それぞれの始祖となる動植物が「トーテム」と呼ばれる。トーテムは動物の場合が多く、ニューギニア社会のトーテムには、哺乳類、鳥類、爬虫類、魚類など、さまざまな種類が見られ、人間の死者の霊魂（死霊、祖霊）は



23 フリードリヒ・ニーチェ／中山元訳『善悪の彼岸』 光文社古典新訳文庫 2009 年

動物に憑依すると考えるため、トーテム動物を含む多種類の動物は、人間ときわめて近いところに存在すると認識されている<sup>24</sup>。

人間が信仰や畏敬の念を持って、自然やそこに生きる動植物と向き合う時、互いを認識しあった交流や共生が生まれるのである(図 34、35)。



図 34 北川麻衣子 「口寄せ」 ケント紙・ダーマトグラフ 160.0×372.0 cm 2012 年



図 35 北川麻衣子 「鬼の子」 ケント紙・ダーマトグラフ 61.0×73.0 cm 2013 年

### 第三節 写し出された「黒」、描かれた「黒」

本節では、写真家マリオ・ジャコメッリ（1925～2000）のモノクロームの作品(図 36～39)、フランシスコ・ゴヤ（1746～1828）の「ロス・カプリチョス」に収録された版画作品(図 42)と「黒い絵」(図 46～51)と呼ばれた連作を挙げ、作家が「黒」で写し出し、描き出した事物とは何だったのかを考察する。

#### マリオ・ジャコメッリ

1925 年イタリアに生まれたマリオ・ジャコメッリは、1953 年から写真撮影を始め、生涯モノクロームにこだわった写真家である。1954 年から 1983 年の間に、ホスピスに通って制作した連作「死が訪れて君の眼に取って代わるだろう」(図 36)。1957 年春、アブルッツォ州アペニン山脈の村スカンノで制作された「スカンノ」(図 37、38)。1961 年から 63 年にかけて、セニガリアの神学校を舞台に制作した「私には自分の顔を愛撫する手が無い」(図 39)などの作品は、町や人々、生活といった日常の風景を撮りながら、その景色には、どこか時空の歪みや違和感がある。写真にあるべき焦点深度が無かったり、ひどくピントがぼけていたり、不自然な遠近法など、極端な逆光やアウトフォーカスで写し出された世界は、現実でありながらその現実性が揺らぐような不安定な感覚を与える。





図 36 マリオ・ジャコメッリ「死が訪れて君の眼に取って代わるだろう」1954~83 年



図 37 マリオ・ジャコメッリ「スカンノ」1957~59 年



図 38 マリオ・ジャコメッリ「スカンノ」1957~59 年



図 39 マリオ・ジャコメッリ

「私には自分の顔を愛撫する手が無い」

## 1961~63 年

1954 年から 30 年もの間、「死が訪れて君の眼に取って代わるだろう」の連作にまとめられるホスピスを訪れたジャコメッリは、そこで老人達の死や、死にゆく生を見つめ続けた。図 36 の写真中央のスカーフをかぶった老婆からは、まばゆい光が放射され、そのむこうの人々は、黒い影の群像としてそこにいる。強いアウトフォーカスによって、にじむように散らばった輪郭は、混濁する意識を想像させる。辺見庸が、この作品について次のように述べている。

最初にこの映像を見たときから、わたしのなかに、ある途方もない想像がわいてくるのを  
おさえることができずにいる。すなわち、この映像はこれから死にゆく老婆の眼もしくは  
意識の側から撮られたのではないか、切れかかる意識のなかで薄れゆくまわりの光景を見  
ているのではないかという、ありうべからざる想像である<sup>25</sup>。

今まさに死の旅路についた人間、死にゆく側から見た風景であるかのように、この写真には生と死、意識と無意識、内部と外部の「あわい」が、写し出されている。ジャコメッリは、「時間」を終生変わらぬテーマとした。人間の形までも変えてゆく「時間」とはなにかという疑問の中で、ジャコメッリはおそらく「生きている死」の光景に憑かれたのだ<sup>26</sup>。

図 37 は、ジャコメッリが 1957 年春から 59 年に訪れたイタリア中部、アペニン山脈にある小さな古い村、スカンノを撮った連作「スカンノ」の一枚である。黒衣の女性の間をぬけるように、真っすぐこちらに向かってくる少年の強い存在感は、どこか不自然で不安を感じさせる。全体の遠近法も不自然で、少年と黒衣の女性たちとの遠近や、道の傾斜も不自然さを感じさせる。ピントは中央の少年の顔にあわせられ、それ以外の輪郭はぼやけている。村の日常を撮ったこの写真の違和感は、日常に潜む「異界」を感じさせる。つまりジャコメッリは、時間の中にある「異界」、つまり「他界」や「あの世」を捉えていたのではないだろうか。小松和彦は著書で、「異界」が空間的な意味合いを強く帯びているのに対して、「他界」は時間的な意味合い、とりわけ死後の世界を意味すると述べている<sup>27</sup>。

モノクロームによって想像の余地をあたえられた「異界」と「時間」は、見る者の記憶や内的世界と静かに重なり、「あの世」のようにも、「この世」の残像のようにも映るのである。

25 辺見庸『私とマリオ・ジャコメリ 〈生〉と〈死〉のあわいを見つめて』日本放送出版協会 2009 年

26 辺見庸『私とマリオ・ジャコメリ 〈生〉と〈死〉のあわいを見つめて』日本放送出版協会 2009 年

27 小松和彦『「伝説は」なぜ生まれたか』角川学芸出版 2013 年

### フランシスコ・ゴヤ

1746 年、スペイン北東部サラゴース近郊の小村フェンデトードスに生まれたフランシスコ・ゴヤは、30 代はタピストリーのカルトン（原寸大下地）画家として活動し、40 歳で国王カルロス 3 世付きの画家、43 歳でカルロス 4 世の宮廷画家となった。貴族社会からの注文が増え、肖像画家としての地位を確立する一方で、当時の民衆の生活や、戦争の惨状、大飢饉、スペイン社会の腐敗への批判を、多くの銅版画や油絵に描いている。それらの作品は、ゴヤが 46 歳の時に重病で聴覚を失った 1792 年から、1823 年の間に絵描かれ、その中に魔女や妖術、巨人などに題材を求めた「黒い絵」と呼ばれる連作が含まれている。1793 年から 94 年に制作された連作「民衆の気晴らし」では、野外劇や闘牛の場面の他、「夜の火事」（図 40）、船の難破、馬車強盗といったロマン派を思わせるパニックやカタストロフィーのモチーフが目立つ<sup>28</sup>。

「精神病院の中庭」（図 41）について、ゴヤは手紙で「それは凶人たちの隔離場で、2 人が裸で喧嘩をしており、看守がその二人を鞭でたたき、他の連中はゆったりとした上着を着ている（という私がサラゴースで直かに目にした題材です）」<sup>29</sup> と述べている。神殿にも見える広間で裸で組み合う二人は、どこか神話的な印象を与える。



図 40 フランシスコ・ゴヤ「民衆の気晴らし」  
〈夜の火事〉1793 年

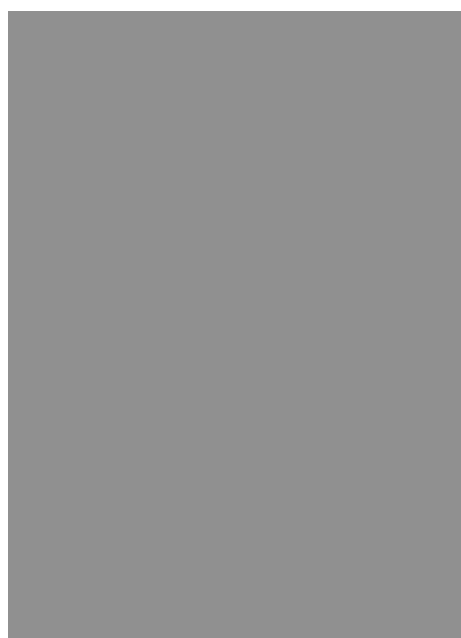


図 41 フランシスコ・ゴヤ「民衆の気晴らし」  
〈精神病院の中庭〉1793-94 年

---

<sup>28</sup> 芸術新潮『ゴヤの戦争と平和』新潮社 2008年7月号

<sup>29</sup> 芸術新潮『ゴヤの戦争と平和』新潮社 2008年7月号

1791年、ゴヤが53歳の時に発刊された版画集『ロス・カプリチョス』には、スペイン社会の腐敗構造への批判、非合理、非理性の世界が同居している<sup>31</sup>。版画集の43番「理性の眠りは怪物を生む」(図42)では、机にうつ伏せになったゴヤを、フクロウ、コウモリ、ヤマネコなど、闇に生きる動物達がとりまいている。一匹のフクロウがペンを差し出し、制作に取りかかるよう促している。机にうつ伏せになる姿勢は、頬杖をつく姿勢と同様、古代ギリシャ以来、学者や芸術家の固有の気質といわれるメランコリー(憂鬱質)を表す。類似作品として注目されるのが、ジュゼッペ・マリア・ミッテリ(1634?-1718)の版画集「夢の中のアルファベット」(1683)の口絵である(図43)。ミッテリは序文の中で、眠りの神ヒュプノスの弟子モルペウスが、夢の中に現れて素描の技を教えた、と記している。2枚の版画に共通するのは、メランコリーの姿勢をとる芸術家の自画像という点にとどまらず、創作活動での「夢」や「眠り」がなど非合理的なものが果たす役割の重要性である<sup>32</sup>。



図42 フランシスコ・ゴヤ「理性の眠りは怪物を生む」  
『ロス・カプリチョス43番』1798年頃

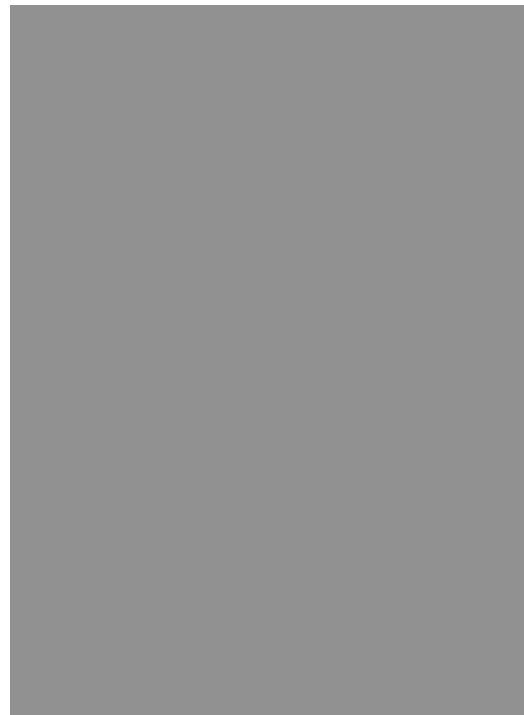


図43 ジュゼッペ・マリア・ミッテリ  
「夢の中のアルファベット」1683年

31 『エクラン世界の美術第 16 巻スペイン・ポルトガルプラド美術館の名画とイベリアの史跡』主婦の友社 1984 年

32 フランシスコ・ゴヤ版刻／雪山行二編集『国立西洋美術館所蔵ゴヤ ロス・カプリチオス寓意に満ちた幻想版画の世界』二玄社 2001 年

「理性の眠りは怪物を生む」(図 42)について、プラド美術館の解説書は「理性にみはなされた幻視はあり得ぬ怪物を生む。理性と結ばれれば、あらゆる芸術の母であり、その驚異の源である」と記している。この解説や題名が示すように、ゴヤは基本的には理性尊重の立場をとっているが、その陰に、夢、眠り、幻視といった言葉では説明できない非理性的なもの、理性を越えたものへの憧憬が滲み出ている<sup>33</sup>。この作品とほぼ同時期に制作されたとされる魔女の連作(図 44)は、ゴヤの初の純然たる幻想画だが、その先駆けになったのが「民衆の気晴らし」(図 40、41)だった。聴覚を失った後の作品は幻想性を強めていくが、魔女が浮遊し巨人が闊歩する幻想的で神話的な世界(図 44、45)から見えてくるのは、ゴヤが見た人間や社会の生々しい現実である。国王や王族、貴族達の肖像画よりも、現実性を感じさせ、聴覚を失った静寂の中で目に映る人間生活や、現実世界への恐ろしく明瞭なビジョンを、私達に示している<sup>34</sup>。ゴヤは 1814 年、マドリード郊外に別荘を購入して「聾者の家」と名付け、同年末に重病を患った後、1820 年 74 歳の時に「黒い絵」(図 46~51、)に着手する。14 点からなる連作は、別荘の壁を埋める壁画で、テーマと色使いから「黒い絵」と称されている。

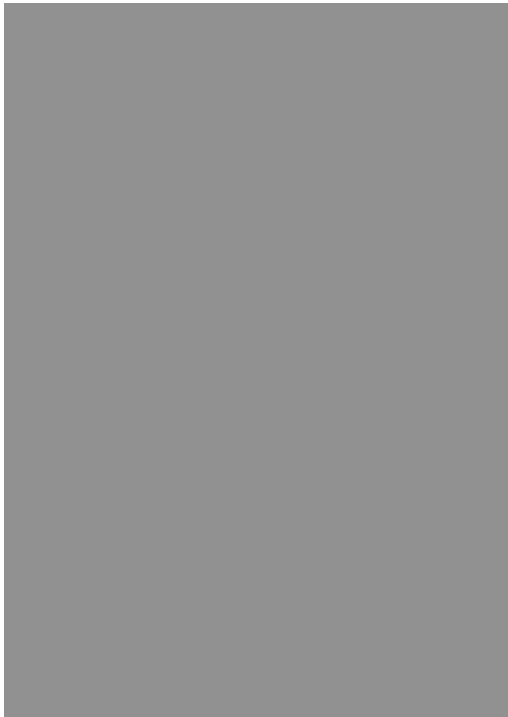


図 44 フランシスコ・ゴヤ「魔女たちの飛翔」  
頃  
1797~98 年

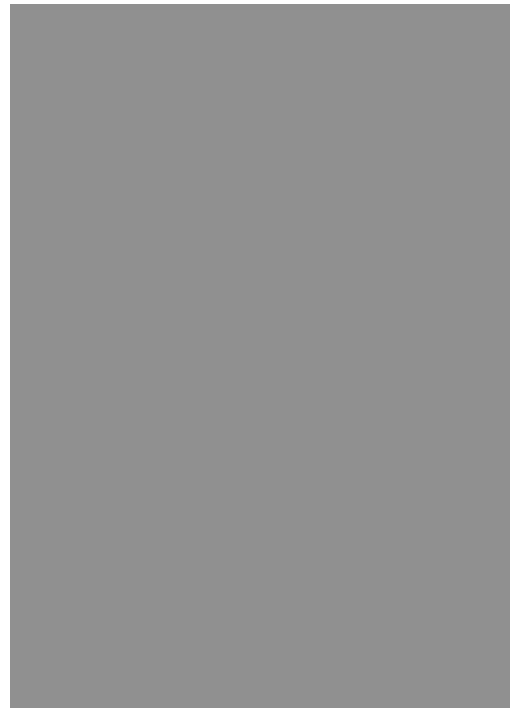


図 45 フランシスコ・ゴヤ「巨人」1808~18 年  
アクアティント・バニッシャー

---

<sup>33</sup> フランシスコ・ゴヤ版刻／雪山行二編集『国立西洋美術館所蔵ゴヤ ロス・カプリチョス寓意に満ちた幻想版画の世界』 二玄社 2001 年

<sup>34</sup> クサビエル・コスタ・クラベル本文『プラド美術館スペイン画家日本語版』エデトリアル・エスクド・デ・オロ社 1988 年



図 46 フランシスコ・ゴヤ 「魔女の夜宴」 1814~1823 年



図 47 フランシスコ・ゴヤ 「サン・イシードロへの巡礼」 1814~1823 年



図 48 フランシスコ・ゴヤ  
「わが子を喰らうサトゥルヌス」

1814~1823 年

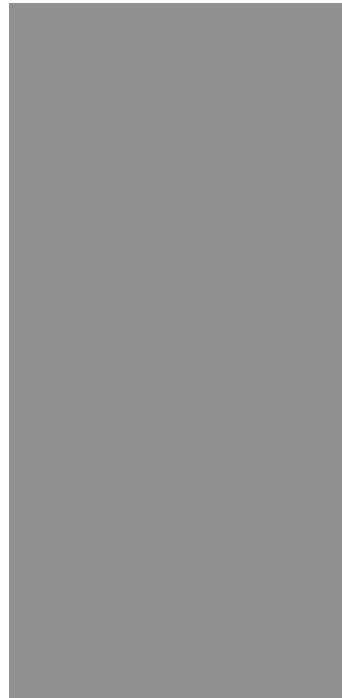


図 49 フランシスコ・ゴヤ  
「二人の修道士」 1814~1823 年

スペインでは1820年に自由主義革命が起ったが、政権は3年しか保たず、王政復古となった。「黒い絵」は、その悲観的で破滅的な内容から、自由主義政権の崩壊を横目に制作されたとされる。運命と破壊、老いと死が、画面をどす黒く覆っている<sup>35</sup>。

自分の子に支配権を奪われるという予言を恐れ、生まれてくる子を次々と食べてしまうという神話を題材にした「わが子を喰らうサトゥルヌス」(図 48)から見えてくるのは、神話的悪夢にとどまらず、戦争の惨状とそこでの「人間に条件」に対するゴヤの視線である。巨人の出現に逃げ惑う群衆を描いた「巨人」(図 49)もまた、戦争を象徴した寓意的作品である。黒に象徴される幻想的世界と、魔女や巨人といった悪魔的な人物像は、ゴヤが見た社会と人間そのものの姿であり、逃げ場のない現実世界だったと言える。

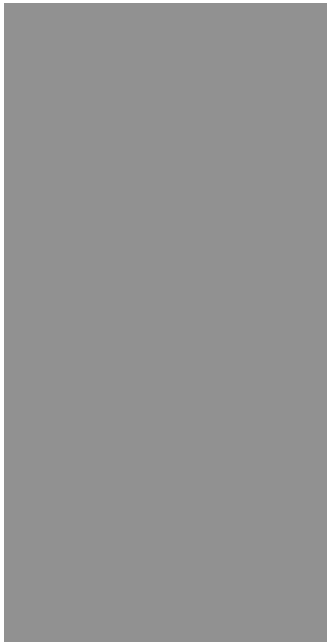


図 50 フランシスコ・ゴヤ  
「読書」 1814~1823 年

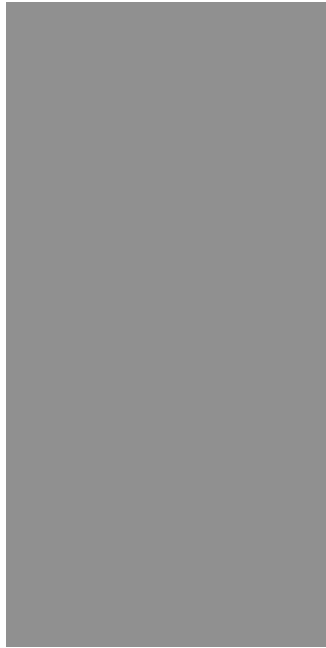


図 51 フランシスコ・ゴヤ  
「一人の男と二人の女」 1814~1823 年

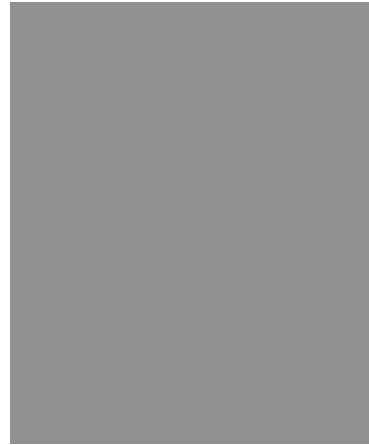


図 52 フランシスコ・ゴヤ  
「巨人」 1814~1824 年

---

<sup>35</sup> 芸術新潮 2008 年 7 月号 新潮社 2008 年

## 第二章 記憶が作り出す劇場

### 第一節 記憶が作り出す劇場

想像や夢の源泉は記憶である。恐ろしさに対して膨らむ想像や奇想天外な夢も、その情景や姿形を作っているのは、自分自身が確かに見聞きし体験したものであり、事物は寄せ集められた記憶の断片によって組み立てられている。また、記憶によって組み立てられた情景には、閉鎖的な空間が多いが、それは記憶という内的性質が働いているからだろう。閉鎖的空間で繰り広げられるさまざまな出来事は、自分の記憶を巡ることであり、また追体験と言える。ここでは、その閉鎖的空間を「劇場」と見なし、その事例を見てみたいと思う。



### ヤン・シュヴァンクマイエル「アリス」

1934 年チェコ、プラハに生まれたヤン・シュヴァンクマイエルが、1987 年に発表した映像作品「アリス」(図 53)は、ルイス・キャロルの「不思議の国のアリス」を源泉にした、実写とアニメーションによる長編作品である。「不思議の国のアリス」と同じように、彼もまた「アリス」で夢の世界を描いている。「不思議の国のアリス」は下落の物語であり、アリスが彷徨う不思議の国は地下世界である。下落や地下から連想される世界は、上昇とは真逆であり、闇や地獄といった不安をかきたてるものである。突然、地上である現実世界から下落したアリスは、地下世界の住人ではなく、異邦人である。戸惑い翻弄されながら彷徨うことになる。ヤン・シュヴァンクマイエルは「アリス」で、この地下世界を家に見立てた。夢とは自分の中に閉じ込められた記憶である。分厚いモルタルの壁で覆われた建物の中で、小さな部屋から部屋を巡る行為は、閉じ込められた記憶の扉を開き、記憶の深淵をのぞき込み、それを追体験することである。

シュヴァンクマイエルは「アリス」についてのインタビューの中で、「私は第一に私自身の幼児期との対話に興味をひかれるのです。幼児期というのは私のもう一つの分身なのです」<sup>36</sup>と語



図 53 ヤン・シュヴァンクマイエル「アリス」1987 年より

---

<sup>36</sup> ヤン・シュヴァンクマイエル脚本デザイン監督／ルイス・キャロル原作（「不思議の国のアリス」の主題による）

「アリス」スイス・西ドイツ・英国合作映画 1987 年

っている。

夢を見て想像を膨らませること、そしてそれと向き合うことは、幼児期の自分との対話だと彼は言う。シュヴァンクマイエルは、それが自身の作品の重要なテーマであり、常に心惹かれる場所が地下室だと語っている。彼は幼少期、母親に、自宅の地下室にジャガイモと木炭を取りに行かされた思い出を、トラウマだったと語る。地下室が恐ろしく、母親に地下室へ行くよう言われると家出をしたくなるほどだったというが、その恐怖が想像力を養ったことも確かだと言う。その彼が「子ども時代の再現」<sup>37</sup>としているのが、「アリス」や「地下室の怪」(図 54、1982)、「オテサーネク」(2000)といった作品である。どの作品も、子供が体験する不思議や恐怖、あるいは期待が、地下室に閉じ込められている。子供は地下室へと下り、そこで「自分の世界」を体験する。それは、恐怖だったり不思議であったり、子供の頃に誰もが直面した世界である。大人に

なった今よりも、ずっと深刻で重大な事柄だったのではないだろうか。彼が、「それは私の幼児期—その時期に特有の強迫観念や不安など—を通じて醗酵してきた一つの解釈なのです」<sup>38</sup>と言うように、幼児期のこうした体験は、自分の内面世界を作り出す核になっている。その自分の内面世界を覗きこむ行為を、地下へ下る行為として表現したのだといえる。「アリス」で、主人公のアリスが体験する奇想天外な地下世界を作り出している要素のひとつひとつは、日常世界のごく身近なものである。おそらくそれらは、アリスの日常の他愛のないものや、何気なく目にする日常の風景なのだろう。その記憶の断片が、無秩序に組み立てられ再構成されたのが、アリスの体験する不思議の世界と、そこで出会う不思議な住人たちである。夢や想像は、人が自分自身と向き合うために、記憶が作り出した劇場なのである。



図 54 ヤン・シュヴァンクマイエル「地下室の怪」より 1982 年

---

<sup>37</sup> ベルトラン・シュミット／ミッシェル・ルクレール監督「シュヴァンクマイエルのカメラの世界」フランス 2001 年

<sup>38</sup> ヤン・シュヴァンクマイエル脚本デザイン監督／ルイス・キャロル原作（「不思議の国のアリス」の主題による）

「アリス」スイス・西ドイツ・英国合作映画 1987 年

#### シルク・ドゥ・ソレイユ「キダム」

シルク・ドゥ・ソレイユは 1984 年、カナダ・ケベック州で少数のストリートパフォーマーたちにより結成され、現在では世界で同時に 8 公演を行うエンタテインメント集団である。そのシルク・ドゥ・ソレイユの 1999 年の作品「キダム」(図 55、56)もまた、「不思議の国のアリス」と同じように下落の物語である。物語冒頭、主人公の少女を残し、舞台装置が釣り上げられていく演出が表すのは、上昇ではなく下降である。そして下降の先にある地下世界は、本論文でもとりあげてきた地下世界を舞台とする神話や物語と同様に、他界や冥界であり、「死」のイメージが常について回る。突然迷い込んだ地下世界に翻弄される少女の前に現れる道化師や曲芸師は、「死」に対して私達が持つ様々なイメージの擬人化として捉える事ができる。しかし、その「恐

怖」や「不安」の中に「希望」や「憧れ」を感じるのは、「死」の裏側にある「生」に気がつくからだろう。そこには、生命力が潜在している。主人公が、生身のままこのような世界を体験するという構図は、「不思議の国のアリス」と同様である。主人公は迷い込んだ異世界の不自然さに動揺するが、現実では起こりえない出来事をただ受け入れて終わるのではなく、その不自然さに気づく。これは、その世界が「現実の世界との往還運動」<sup>40</sup>によって成立している世界であることを示す。つまり夢は、フィクションと現実の交錯の中に成立することが示されているのである<sup>41</sup>。夢という無意識、非理性の世界は、自分自身の内面世界である。夢は、ときに残酷で悲惨

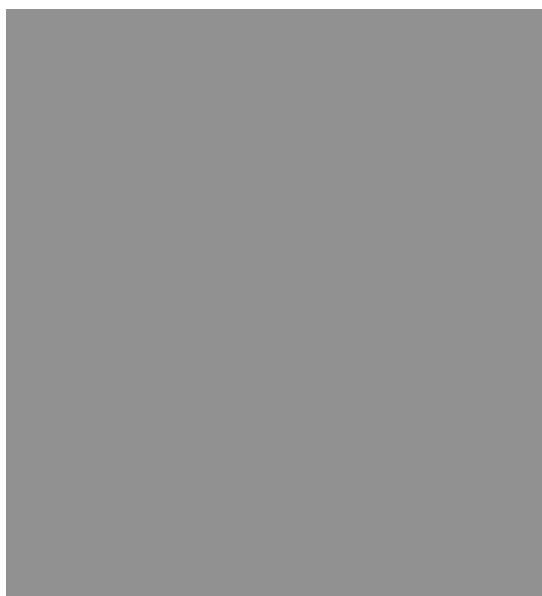


図 55 シルク・ドウ・ソレイユ「キダム」

1999 年

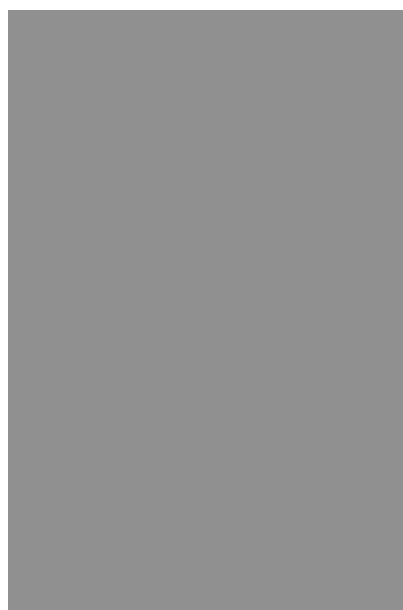


図 56 シルク・ドウ・ソレイユ「キ

1999 年

---

<sup>40</sup> 三上勝生『＜世界＞にであうレッスン「不思議の国のアリス」を読む』新曜社 1994 年

<sup>41</sup> 三上勝生『＜世界＞にであうレッスン「不思議の国のアリス」を読む』新曜社 1994 年

な世界も作り出す自身の内面世界を、「不思議な物語」の“劇場”として迎え入れるのだ。夢の中の体験を説明することが困難なのは、夢が変化に富んだコラージュであり、はっきりとした継ぎ目をもたずに継続する物語だからである。このような説明できないものに対する人間の無意識を、自己に向けさせるための装置として、夢があるのである。

## 第二節 絵画の劇場性

### 祭壇画

あらゆる西洋絵画の中で、もっとも数多く描かれたのが磔刑図だといわれている<sup>42</sup>。磔刑図は、キリスト教の中心概念を視覚化したものである。キリスト教徒は、人間のあらゆる罪を引き受けたイエスの死を、決して忘れないという想いと感謝で、絵の前にひざまずく。ベルギー、アントワープのノートルダム大聖堂に飾られているピーテル・パウル・ルーベンスの二つの祭壇画、「キリスト昇架」(図 57) と「キリスト降架」(図 58)は、バロック的な躍動感に満ちた描写と、昇架

と降架という二枚の絵が作り出す物語性で、見る者に強い印象を与える。物語性が、画面をよりドラマチックにし、人はそこに感情移入していく。二枚の絵を前にした人々の目に、イエスが十字架に磔にされ、苦しみのうちに死んだ後、十字架から降ろされるまでが、一連の出来事として再現される。



図 57 ピーテル・パウル・ルーベンス  
「キリストの昇架」(中央パネル部分)  
1610~11 年 ノートルダム大聖堂  
アントワープ



図 58 ピーテル・パウル・ルーベンス  
「キリストの降架」(中央パネル部分)  
1611~14 年 ノートルダム大聖堂  
アントワープ

---

<sup>42</sup> 中野京子『「怖い絵」で人間を読む』日本放送出版協会 2010

マティアス・グリュネヴァルトが描いた「イーゼンハイムの祭壇画」は、3 面 11 枚の絵で構成されている。第 1 面(図 59)は、「磔刑図」を中心に右側に聖アントニウス、左側に聖バステリアヌス、中央下の左右 2 枚にイエスの埋葬が描かれている。大小 5 つの絵で構成された第 1 面を扉絵として、観音開きに現れる第二面(図 60)は、左から「受胎告知」「奏楽天使」「聖母子像」「復活」の 4 枚である。第 2 面の中央を開いた第 3 面(図 61)は、中央が厨子になっており、聖アントニウスの彫刻坐像を中心に、左に聖アウグスティヌス立像、右に聖ヒエロニムス立像が収められている。その 3 体の彫刻を挟んだ左側には、パウロを訪ねる聖アントニウスを描いた「訪問」、右側に「聖アントニウスの誘惑」が配置されている。祭壇画は、平日、日曜祭日、特

別な日に、それぞれ開かれる時が定められており、巡礼者がすべての作品を見るには 1 年近くの滞在を要したという。苦悶に満ちたイエスの凄惨な第 1 面が開かれると、イエスの復活で明るく喜びに満ちた第 2 面が現れる。復活したイエスの姿に、人々は死後の自分を重ね、救いを感じたことだろう。教育が一般庶民に行き届いていなかった時代、祭壇画に救いを求めた信者の多くは、字を読むことが出来なかったが、この祭壇画の前では、描かれたすべてを理解したであろうことが想像できる。絵の連なりは、劇場としての機能を持ち、見る者は臨場感とともに理解することで、深い感動を得る。このような機能は、祭壇画に限らず、天井画や壁画、巨大な一枚の絵についても同様だろう。



図 59 マティアス・グリューネヴァルト「イーゼンハイムの祭壇画」(第 1 面) 1515 年頃  
ウンターリンデン美術館



図 60 マティアス・グリューネヴァルト「イーゼンハイムの祭壇画」(第 2 面) 1515 年頃  
ウンターリンデン美術館



図 61 マティアス・グリューネヴァルト「イーゼンハイムの祭壇画」(第 3 面) 1515 年頃  
ウンターリンデン美術館

## 地獄絵

日本の宗教画の中で、最も多彩な表現が見られるのが地獄絵だろう。地獄絵は、誰にも必ず訪れる「死」を想起させ、布教としての機能を持っていた。地獄絵を用いた布教活動に、「絵解き」がある（図 62）。宗教的背景をもつ、物語性のある絵画を「説話画」といい、その説話画の内容や思想を説く行為を、「絵解き」という<sup>43</sup>。寺院や神社の布教活動が本来の機能であり、僧職に就く者が行っていた。それが、絵解きが最も盛んに行われた鎌倉時代から、急速に大衆化、芸能化し、演者が一般大衆を前に芸能色を帯びた絵解きを披露するようになった。文字が読めない人々にとって、絵解きは、理解と同時に想像力も育んだと考えられる。西洋絵画の地獄絵でもいえることだが、天上界や天国を描いた作品よりも、地獄を描いた作品のほうが、圧倒的に創造性と想像力に満ちている。描かれる世界観も、画家によって様々である。天上への憧れよりも、地獄への強い恐怖の方が身近であり、実感が想像力の源になったのだろう。しかしその想像力によって描き出された地獄は、逆に恐怖を克服させる程の鮮やかな世界観を持つ。鎌倉時代に地獄絵が大衆に愛され、絵解きが芸能として盛んに行われたのも、地獄絵の持つ世界観が、恐怖に勝る興味を人々に抱かせたからだとは私は考えている。

平安時代の絵解きでは、貴族など少数の上層階級に対して、高僧が堂塔内の壁画や障壁画の絵解きを行ったとされるが<sup>44</sup>、鎌倉時代になると、それは寺社の内外で多くの大衆に向けられるようになった。それとともに、説話画の形も絵巻物や掛軸へと変化した。場所を問わず、一度に大人数を対象とすることが可能になった絵解きは、そこに集まる人々と場を共有し、一体感が生まれるという意味では、劇場と同じ機能を果たしている。人の集まりが作り出す一体感が、「劇場」の重要な要素の一つであることは、現代の映画や演劇と同様だろう。そして、劇場を作り出す要素として力を持っていたのが、地獄絵だったと言える。

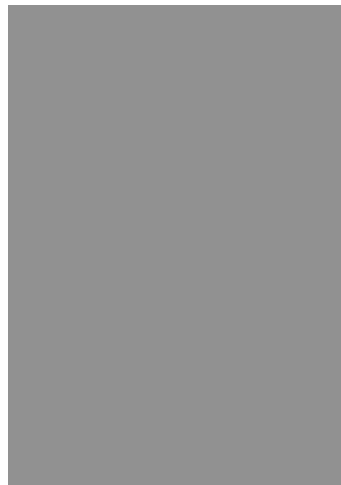


図 62 京名所風俗屏風（部分） 17 世紀前半 パーク財団

<sup>43</sup> アート・トップ『地獄絵巡礼』芸術新聞社 2008 年

<sup>44</sup> アート・トップ『地獄絵巡礼』芸術新聞社 2008 年



## 百鬼夜行絵巻

妖怪たちが暗闇を跋扈する様を描いた「百鬼夜行」は、室町時代に始まり、江戸時代に繰り返して描かれた。100年を経た器物には魂が宿るとされた付喪神や、鬼、動物など、「化け物」「物怪」とも呼ばれる妖怪たちの姿は様々である。妖怪は、人々の不安や畏れに息づいたものだが、その姿には愛嬌があり、親近感すら湧く。「とにかく儚い世であれば、いっそ浮かれて暮らしてこそ」<sup>45</sup>とは、当時の不安な現世を生きた人々の知恵であった。それは、この世の無常を悲嘆した「憂き世」を、「浮き世」と肯定的にとらえようとした人々の生きるエネルギーの現れであり、生への切実な思いである<sup>46</sup>。暗闇で澁刺と遊び戯れる妖怪たちの姿は、それを端的に表しているように見える。室町時代後期に描かれた大徳寺真珠庵の「百鬼夜行絵巻」(図 63)には、およそ 50 種類の付喪神とよばれる古道具の妖怪たちが、鬼や獣に混じってにぎやかに登場している。

「さんせんそうもくしつかいじょうぶつ山川草木悉皆成仏」とは、森羅万象に霊が宿るという古来からの日本の信仰である。百鬼夜行絵巻から、当時の人々は妖怪たちの姿を日常に重ね、想像を膨らませたのではないだろうか。この章で考察してきた、祭壇画や絵解きと同様に、百鬼夜行絵巻もまた人々に理解と想像を与えたと考えられる。祭壇画のような壮厳さや、絵解きによる軽妙さが無くても、人々に愉しみを与える小さな劇場として機能していたことだろう。



図 63 「百鬼夜行絵巻」土佐光信（伝） 室町時代 大徳寺真珠庵

<sup>45</sup> 和田京子編『妖怪漫画 1』青幻社 2012 年

<sup>46</sup> 和田京子編『妖怪漫画 1』青幻社 2012 年

### 第三章 提出作品について

#### 「間の森」＜提出作品 1＞



図 64 北川麻衣子「間の森」ケント紙・ダーマトグラフ 160.0×372.0 cm 2014 年

図 64 で描いたのは、彼岸と対岸の境界にある「間（はざま）」である。彼岸は「現世」、対岸は「常世」を意味し、ケルト神話では海を舞台に語られる事が多いが、内陸に生まれた私にとって、海は身近なものではない。思い浮かぶのは、図鑑や水族館などで知る一般的な知識としての海か、映画や絵本などで知るファンタジーの舞台としての海である。自分自身の体験に乏しい海への私の想像は、体験と同様に乏しく、広がりには欠けているように思う。以前、沖縄県の久高島の岬から海を眺めたとき、彼方という言葉の意味と、沖縄や奄美群島に伝わる理想郷の“ニライカナイ”、信仰を感じることができたように思えたが、それは通りがかりの風景であり、立ち寄ったつかの間の体験である。水平線や地平線を見ることの無い日常の中で、私にとって“彼方”と同じ位置にあるのが“深淵”である。深淵を宿す森は、海のように広がる樹海であり、海の彼方に別の世界を見た人々がいたように、森の深淵を抜けた先にある異界を、私は想像する。「間の森」(図 64)は、「現世」と「常世」の混じり合った「間（はざま）」の森と、守人として存在する鬼の姿を描いた作品である。

「語り部の詩」＜提出作品 2＞



図 65 北川麻衣子「語り部の詩」ケント紙・ダーマトグラフ 160.0×270.0 cm 2014 年

舞踏や歌には、祈祷や呪術などで行われる儀式としての機能がある。部外者には解らない、その集団の中だけで通じる言葉や、歌や踊りで行われる儀式は、人を“人ならざるもの”のように見せる。宗教的な儀式で、祈祷師であるシャーマンが、人間以外の存在と交信することは、異界と接触することである。このような儀式と同じ印象を、私は子供の遊びに感じる。子供の頃の遊びに、「あぶくたった」がある。「あぶくたった、にえたった」と、童歌を歌いながら数人で手をつなぎ、つないだ手の輪の中に鬼になった子供を入れて、その周りを回る遊びである。このほかにも、「かごめかごめ」や「ずいずいずっころばし」など、約束事の中での遊びは儀式めいており、輪の真ん中で顔を隠す鬼の役の子供は、人の子ではないような気さえしてくる。こうした集団の中で共有される言語や遊びの中にも、異界への入り口が存在するのだと考えている。



「最後のユニコーン」〈提出作品 3〉



図 66 北川麻衣子「最後のユニコーン」ケント紙・ダーマトグラフ 160.0×372.0 cm 2014 年

ピーター・ソーヤ・ビーグル（1939～）作の小説『最後のユニコーン』の中には、惹かれる言葉が多くある。その中で最も惹かれたのが、この題名である。「最後のユニコーン」という言葉から膨らんだ想像が、小説に描かれた幻想世界への感度を高め、挿絵のない本の中に、様々な絵を想像させた。また、子供の頃に読んだ『エルマーの冒険』という本には、動物達に捕えられた竜を助け出す場面がある。エルマーを背中に乗せた竜が、空を飛ぶ場面の挿絵が一番好きだったのだが、数年前に読み返した時、その場面の挿絵を探したが見つからなかった。その他にも、記憶にあった挿絵を探したが、やはり見つからなかった。しばらくこの本から離れているうちに、私は頭の中で思い描いた様子を、挿絵として記憶していたのだった。このような経験は、本に限らず起こるものではないだろうか。想像を、体験として記憶するようなこともあるのだ。要するに「勘ちがい」なのだが、こうした現実と想像が入れ替わった記憶は、自分の住む世界に、不思議なことやありもしないようなことが起こりうるという期待を抱かせてくれる。

「陽の目を見た闇の生き物でござい」<sup>47</sup>という台詞が『最後のユニコーン』にある。この本は、私にとってたくさんの「挿絵」を持った本なのである。

<sup>47</sup> ピーター・ソーヤ・ビーグル『最後のユニコーン』早川文庫 1979 年

「貉の守」＜提出作品 4＞



図 67 北川麻衣子「貉の守」ケント紙・ダーマトグラフ 160.0×270.0 cm 2014 年

「貉」は、日本の民話の中では狐や狸と並んで、人を化かす妖怪として描かれる。また狐や狸、穴熊やハクビシンなど、穴を掘って生活するこれらの種をまとめた呼び名としても使われる。ある所では狐と呼ばれ、またある所では狸と呼ばれ、動物でもあり妖怪でもある「貉」は、実体の見えない存在である。しかし、それ故に「貉」という言葉が、森に漂うさまざまな気配の総称のように感じられる。私の考える「貉」とは、このような気配が実体化した存在であり、森そのものである。貉を描くことで、自分の内面世界に広がる森を描きたいと考えた。日常で身近な存在は、想像世界の中で、現実での制約を解かれて様々に変化する。自分の部屋に置かれた小さな植物が、想像世界では絡み合い繁茂している。鳥かごの中で止まり木を行き来していた鳥が、木々の間を飛び回り、羽を広げる。そうした様子が、幼い頃から観てきたバレエやフラメンコなどの舞台のように展開し、わたしはその傍観者としてそれを見ている。自分の抱える内面世界の象徴として森があり、その森を司り守る存在として「貉」を描いた作品である。

## おわりに

想像とは記憶の産物である。しかし、記憶を「現実」、想像を「虚構」として明確に区別することはできない。記憶と想像は複雑に絡み合い、時には入れ替わることもある。記憶は、日常生活での判断や思考に働きかけるが、人が保持する記憶はこれだけではない。人は様々な記憶を持ち、その中には普段は意識に上らない、パズルの余ったピースのような記憶の断片がある。この一見不要な、散らばった断片的記憶が、私に夢を見させ、想像と創作にとって重要な役割を果たす。そして想像力を引き出す要因の一つが、恐怖であり、一章でとり上げた悪魔の姿をはじめ、宗教絵画や地獄絵、写真、文学作品、映像作品、舞台など各所でとりあげられている。誰もが身近に抱える恐怖や畏怖から生まれる様々な世界観・宗教観は、私達の日常生活のあらゆる場所に、異界への入り口を開く力を持っている。

私が絵を描く手段として用いている黒は、日常の中に入り込んだ黒を、モノクロームとして描き出す。想像の余地を持つモノクロームは、時に鮮やかな色彩を見る者の脳裏に写し出す。

想像の変幻自在性は、想像している頭の中では、制限を持たない自由な展開を見せるが、それを描こうとすると、具体的な色や形を持たないことに気づく。明確な色や輪郭を持たない想像の産物を、絵として描くためには、姿形や情景の輪郭を明確にする必要がある。断片的な記憶のかげらのひとつひとつに、具体的な姿形を当てはめ、それらをコラージュのように構成して、事物を描き出す。その過程で、関連性をもたない物同士が画面上で作り出す関係性が、物語を生み出す。そして個人的な記憶や想像が物語を持つことで、他者との共有が生まれる。絵を描く理由が、そこにあるように感じる。描くという目的を持って、自分の記憶や想像と向き合い、それに姿形を与える作業は、純粋に楽しいものである。形の無い事物の形を描き出すという作業のみに没頭できるという点では、一本のダーマトグラフで描く方法も、重要な意味を持つといえる。画材や技法の選択に翻弄されることなく、画面に向い続けていられることは、絶え間ない想像の中に、意識を置き続けていられるということである。

絶え間ない想像は、まるで舞台や劇場でくりかえされる様々な演目のようである。夢は、自分自身の意識の劇場に落下することである。落下した先に待ちうける様々な事物との遭遇を、記憶の劇場を再現する方法として、今回の提出作品の展示形態に至った。大がかりな仕掛けはないが、高さ 160.0 cm、横 300.0 cm を越える作品で壁を埋めることで、広い視野での「絵解き」を示せると考えたからだ。絵解きで広がる想像の展開が、不思議な体験として、見る者の記憶に残ることに期待したい。

想像の源泉が記憶であるという考えに沿って論文を書いていく過程で、私にとって、想像と想起が互いに重なり合っていることに気がついた。絵のモチーフは、私の成長過程で常に身近な存在であった動植物や、それらにまつわる体験である。常にどこか不思議な存在や事物として、それらは私の目に映っていた。身近にある不思議に対して、私は傍観者であった。傍観者として見渡す世界が様々な場面の劇場として映り、その中に現実と想像が混在する世界を見てきたのではないだろうか。「思い出す」という行為は、暗闇に目を凝らし、そこに存在する何かを見ようとする行為と似ている。想像とは、彼方に意識をめぐらすようなものではなく、自分の足跡を探す



事なのだと感じている。私は絵を描くことで、それを保管しているのである。重なり合った想像と想起は、暗闇から様々な事物を作り出す。これらが架空のものではなく、記憶から生まれたものであることを知ることは、自分自身を見つめるきっかけになるだろう。想像と想起の暗闇の中から、大切に保管された記憶を探り出すことで、内面世界の入り口に立つことが出来るのである。内面世界の扉を開くことは、同時に日常のあらゆる事物に対して扉を開くことでもある。そしてそれだ、自分が生きる世界との関わりを結ぶ手段であり、描くことなのである。

私がくり返し描いてきた森は、想像と想起の間から生まれた事物が、植物のように繁茂した広がりだと言えるだろう。「森」は劇場であり、傍観者の私が見つめる舞台の「四角」は、絵の画面の四角と同じである。私はいつの頃からか、その舞台を意識の中に持ったのだろう。そこに「絵」という選択があり、今に続いているということなのだ。



図 68 博士展 展示風景芸大美術館 2014 年

## 参考文献

- アクセル・オルリック／尾崎和彦訳『北欧神話の世界 神々の死と復活』  
青土社 2003 年
- 東ゆみこ監修／造事務所編著『世界の「神獣・モンスター」がよくわかる本』  
PHP 文庫 2007 年
- 阿部謹也『ハーメルンの笛吹き男・伝説とその世界』 ちくま文庫 1988 年
- 綾波黎編著『天使と悪魔の図鑑』 学習編集者 2009 年
- 荒木正純監修『知っておきたい天使・成獣と悪魔・魔獣』 西東社 2007 年
- 植朗子『「ドイツ伝説集」のコスモロジー 配列・エレメント・モチーフ』  
鳥影社 2013 年
- ウラジミール・プロップ／斎藤君子訳『魔法昔話の起源』 せりか書房 1983 年
- ウラジミール・プロップ／斎藤君子訳『魔法昔話の研究 口承文学とは何か』  
講談社学術文庫 2009 年
- 江馬務『日本の妖怪変化史』 中央公論新社 1976 年
- 緒川春樹監修『西洋絵画の主題物語 I 聖書編』 株式会社美術出版社 1997 年
- 木村尚三郎『中世ヨーロッパ』 有斐閣新書 1980 年
- 金子仁三郎監修『知っておきたい伝説の英雄とモンスター』 西東社 2007 年
- カール・バーゼル／山縣光晶訳『森が語るドイツの歴史』 築地書館 1994 年
- 河合隼雄『物語とふしぎ』 岩波書店 1996 年
- 木下義貞『英国小説の「語り」の構造』 開文社出版 1997 年
- 小松和彦『伝説はなぜ生まれたか』 角川学芸出版 2013 年
- コラン・ド・プランシー／床鍋剛彦訳 吉田八岑『地獄の辞典』 講談社 1990 年
- 佐藤至子『妖術使いの物語』 国書刊行会 2009 年
- サラ・シモンズ／大高保二郎 松原典子訳『ゴヤ』 岩波書店 2001 年
- ジョアン・フォンクベルタ ペレ・フォルミゲーラ／荒俣宏監修 管啓次郎訳  
『秘密の動物誌』 筑摩書房 1991 年
- 千足伸行監修 石鍋真澄 大高保二郎 島田紀夫 千足信行 名鳥四郎 福部信敏 緒方春樹  
修筆『新西洋美術史』 西村書店 1999 年
- 高木昌史 高木万里子編訳『グリム兄弟メルヘン論集』 法政大学出版局 2008 年
- 高橋義人『グリム童話の世界 ヨーロッパの深層へ』 岩波新書 2006 年
- 高橋吉文『グリム童話 冥府への旅』 白水社 1996 年
- 田中仁彦『ケルト神話と中世騎士物語』 中公新書 1995 年
- トマス・ハリス／高見浩訳『ハンニバル (上)』 新潮文庫 2000 年
- トマス・ハリス／高見浩訳『ハンニバル (下)』 新潮文庫 2000 年
- ナイジェル・スパイヴィ／福部信敏『岩波世界の美術ギリシア美術』 岩波書店 2000 年



中島さおり訳『幻想文学』 白水社 1993 年  
 中野京子『危険な世界史』 角川書店 2008 年  
 中務哲郎訳『イソップ寓話集』 岩波書店 1999 年  
 新倉朗子訳『完訳・ペロー童話集』 岩波書店 1982 年  
 野村ひろし訳『完訳・グリム童話集 1』 岩波書店 2005 年  
 野村ひろし『グリム童話 子供に聞かせて良いか?』 ちくまライブラリー 1989 年  
 野家啓一『物語の哲学 柳田國男と歴史の発見』 岩波書店 1996 年  
 ピーター・ソーヤ・ビーグル／鏡明訳『最後のユニコーン』 角川書店 1979 年  
 辺見庸『私とマリオ・ジャコメッリ <生>と<死>のあわいをみつめて』  
 日本放送出版協会 2009 年  
 堀田善衛『ゴヤ スペインの光と影』 新潮社 1974 年  
 ホルヘ・ルイス・ボルヘス マルガリータ・ゲレロ／柳瀬直樹訳『幻獣辞典』  
 晶文社 1998 年  
 松田司郎『宮沢賢治の童話論・深層の原風景』 国土社 1986 年  
 マルク＝アントニオ・クラッセラム／有田四郎訳『闇よりおのずからほとぼしる光』  
 白水社 1994 年  
 三上勝生『<世界>にであうレッスン「不思議の国のアリス」を読む』  
 新曜社 1994 年  
 ミゲル・デ・セルヴァンテス原作／谷口江里也訳・構成／ギュスターヴ・ドレ挿画  
 『ドレのドン・キホーテ』 宝島社 2012 年  
 ヤーコップ・グリム ヴィルヘルム・グリム／野村ひろし訳『完訳・グリム童話集 1』  
 岩波書店 2005 年  
 ヤーコップ・グリム ヴィルヘルム・グリム／野村ひろし訳『完訳・グリム童話集 3』  
 岩波書店 2005 年  
 柳田國男『妖怪談義』 講談社学術文庫 1977 年  
 ヤン・シュヴァンクマイエル／赤塚若樹編訳『シュヴァンクマイエルの世界』  
 国書刊行会 1999 年  
 ヤン・シュヴァンクマイエル／くまがいマキ ペトル・ホリー編訳  
 国書刊行会 2001 年  
 雪山行二編著『ゴヤ ロス・カプリチオス 寓意に満ちた幻想版画の世界』  
 二玄社 2000 年  
 吉永進一監修／造事務所編著『「天使」と「悪魔」がよくわかる本』  
 PHP 文庫 2006 年  
 ルイス・キャロル／生野幸吉訳『鏡の国のアリス』 福音館書店 1972 年  
 ローラ・ウォード ウィル・スティーズ著／小林純子訳  
 『悪魔の姿 絵画・彫刻で知る墮天使の姿』 新紀元社 2008 年

和田京子編・執『妖怪萬画』青幻社 2012 年

渡辺誠編『幻獣の遺産』北宋社 1994 年

#### 図版出典一覧

図 1 古代ペルシャ、アケメネス朝の首都ペルセポリスのフリーズ複製 19 世紀フランス

利倉隆 『悪魔の美術と物語』 美術出版 1999 年

図 2 ルーカス・クラナハ（父）「アダムとイヴ」1526 年

利倉隆 『悪魔の美術と物語』 美術出版 1999 年

図 3 グリュネヴァルト「聖アントニウスの誘惑」 <イーゼンハイムの祭壇画>

ローラ・ウォード ウィル・スティーズ著／小林純子訳

『悪魔の姿 絵画・彫刻で知る墮天使の姿』 新紀元社 2008 年

図 4 ウイリアム・ブレイク『失樂園（挿絵）』1805 年頃

利倉隆 『悪魔の美術と物語』 美術出版 1999 年

図 5 ランプール兄弟『ペリー公の豪華な時祷書(写本)』

ローラ・ウォード ウィル・スティーズ著／小林純子訳

『悪魔の姿 絵画・彫刻で知る墮天使の姿』 新紀元社 2008 年

図 6 コラン・ド・プランシー『地獄の辞典（挿絵）』1818 年

コラン・ド・プランシー／床鍋剛彦訳 吉田八岑『地獄の辞典』 講談社 1990 年

図 7、8 宮崎駿監督「となりのトトロ」より 1988 年

宮崎駿原作・脚本・監督『となりのトトロ』スタジオジブリ制作 1988 年

図 11、12 ジム・ジャームッシュ監督脚本『DEAD MAN』より 1995 年

ジム・ジャームッシュ監督・脚本 『DEAD MAN』 1995 年

図 15 ヘンリー・フューズリー 「夢魔」1782 年 デトロイト美術研究所

ローラ・ウォード ウィル・スティーズ著／小林純子訳

『悪魔の姿 絵画・彫刻で知る墮天使の姿』 新紀元社 2008 年

図 17 鳥山石燕『図画百鬼夜行』より「木魅」1776 年

鳥山石燕『鳥山石燕 図画百鬼夜行全画集』角川書店 2005 年

図 21 三浦健太郎 『ベルセルク』16 巻より 2004 年

三浦健太郎『ベルセルク』1～37 巻（以下、続刊）白水社

図 22 ヒエロニムス・ボッシュ「快楽の園」1500 年頃 スペイン、マドリード、プラド美術館

William S. Konecky Associates 「BOSCH」Tabard Press 1987 年

図 23、24 ヒエロニムス・ボッシュ「音楽の地獄(部分)」1500 年頃 スペイン、マドリード、

プラド美術館

William S. Konecky Associates 「BOSCH」Tabard Press 1987 年

- 図 25 ピーテル・ブリューゲル「反逆天使の墜落」1562年 ブリュッセル王立美術館  
利倉隆 『悪魔の美術と物語』 美術出版 1999年
- 図 26 河鍋暁斎 「地獄極楽めぐり図」(全40図)から「地獄見物(2)」1870~72年 静嘉堂文庫美術館  
『アート・トップ』芸術新聞社 2008年
- 図 27 「地獄草紙」(部分)12世紀(平安~鎌倉時代) 奈良国立博物館  
『アート・トップ』芸術新聞社 2008年
- 図 36 マリオ・ジャコメッリ「死が訪れて君の眼に取って代わるだろう」1954~83年  
マリオ・ジャコメッリ『MARIO GIACOMELLI 黒と白の往還の果てに』  
株式会社青幻社 2013年
- 図 37 マリオ・ジャコメッリ「スカンノ」1957~59年  
マリオ・ジャコメッリ『MARIO GIACOMELLI 黒と白の往還の果てに』  
株式会社青幻社 2013年
- 図 38 マリオ・ジャコメッリ「スカンノ」1957~59年  
マリオ・ジャコメッリ『MARIO GIACOMELLI 黒と白の往還の果てに』  
株式会社青幻社 2013年
- 図 39 マリオ・ジャコメッリ 「私には自分の顔を愛撫する手が無い」1961~63年  
マリオ・ジャコメッリ『MARIO GIACOMELLI 黒と白の往還の果てに』  
株式会社青幻社 2013年
- 図 40 フランシスコ・ゴヤ「民衆の気晴らし」〈夜の火事〉1793年  
芸術新潮『ゴヤの「戦争と平和」』新潮社 2008年
- 図 41 フランシスコ・ゴヤ「民衆の気晴らし」〈精神病院の中庭〉1793~94年  
利倉隆 『悪魔の美術と物語』 美術出版 1999年
- 図 42 フランシスコ・ゴヤ「理性の眠りは怪物を生む」『ロス・カプリチョス43番』1798年頃  
雪山行二編著『ゴヤ ロス・カプリチョス 寓意に満ちた幻想版画の世界』  
二玄社 2000年
- 図 43 ジュゼッペ・マリア・ミッテリ「夢の中のアルファベット」1683年  
雪山行二編著『ゴヤ ロス・カプリチョス 寓意に満ちた幻想版画の世界』  
二玄社 2000年
- 図 44 フランシスコ・ゴヤ「魔女たちの飛翔」1797~98年  
芸術新潮『ゴヤの「戦争と平和」』新潮社 2008年
- 図 45 フランシスコ・ゴヤ「巨人」1808~18年頃 アクアティント・バニッシャー  
芸術新潮『ゴヤの「戦争と平和」』新潮社 2008年
- 図 46 フランシスコ・ゴヤ 「魔女の夜宴」1814~1823年  
クサビエル・コスタ・クラベル本文『プラド美術館スペイン画家日本語版』エデトリアル・  
エスクド・デ・オロ社 1988年

図 47 フランシスコ・ゴヤ 「サン・イシードロへの巡礼」 1814~1823 年

クサビエル・コスタ・クラベル本文『プラド美術館スペイン画家日本語版』エデトリアル・エスクド・デ・オロ社 1988 年

図 48 フランシスコ・ゴヤ 「わが子を喰らうサトゥルヌス」 1814~1823 年

クサビエル・コスタ・クラベル本文『プラド美術館スペイン画家日本語版』エデトリアル・エスクド・デ・オロ社 1988 年

図 49 フランシスコ・ゴヤ 「二人の修道士」 1814~1823 年

クサビエル・コスタ・クラベル本文『プラド美術館スペイン画家日本語版』エデトリアル・エスクド・デ・オロ社 1988 年

図 50 フランシスコ・ゴヤ 「読書」 1814~1823 年

クサビエル・コスタ・クラベル本文『プラド美術館スペイン画家日本語版』エデトリアル・エスクド・デ・オロ社 1988 年

図 51 フランシスコ・ゴヤ 「一人の男と二人の女」 1814~1823 年

クサビエル・コスタ・クラベル本文『プラド美術館スペイン画家日本語版』エデトリアル・エスクド・デ・オロ社 1988 年

図 52 フランシスコ・ゴヤ 「巨人」 1814~1824 年

クサビエル・コスタ・クラベル本文『プラド美術館スペイン画家日本語版』エデトリアル・エスクド・デ・オロ社 1988 年

図 53 ヤン・シュヴァンクマイエル 「アリス」 1987 年より

ヤン・シュヴァンクマイエル脚本デザイン監督／ルイス・キャロル原作（「不思議の国のアリス」の主題による）「アリス」スイス・西ドイツ・英国合作映画 1987 年

図 54 ヤン・シュヴァンクマイエル 「地下室の怪」 より 1982 年

ヤン・シュヴァンクマイエル（「ヤン・シュヴァンクマイエルの不思議な世界」収録作品）「地下室の怪」 1982 年

図 55、56 シルク・ドゥ・ソレイユ 「キダム」 1999 年

シルク・ドゥ・ソレイユ 「キダム」 ソニー・ピクチャーズエンタテインメント 2003 年

図 57 ピーテル・パウル・ルーベンス 「キリストの昇架」（中央パネル部分 1610~11 年 ノートルダム大聖堂アントワープ

主婦の友社『エクラン世界の美術第 10 巻オランダ・ベルギー アムステルダム美術とネーデルランドの絵画』株式会社主婦の友社 1981 年

図 58 ピーテル・パウル・ルーベンス 「キリストの降架」（中央パネル部分）1611~14 年 ノートルダム大聖堂アントワープ

高階秀爾『西洋美術史』美術出版社 1990 年

図 59 マティアス・グリューネヴァルト 「イーゼンハイムの祭壇画」（第 1 面）1515 年頃ウンターリンデン美術館

緒川春樹監修『西洋絵画の主題物語 I 聖書編』株式会社美術出版社 1997 年

図 60 マティアス・グリューネヴァルト「イーゼンハイムの祭壇画」(第 2 面) 1515 年頃ウンターリンデン美術館

緒川春樹監修『西洋絵画の主題物語 I 聖書編』株式会社美術出版社 1997 年

図 61 マティアス・グリューネヴァルト「イーゼンハイムの祭壇画」(第 3 面) 1515 年頃ウンターリンデン美術館

緒川春樹監修『西洋絵画の主題物語 I 聖書編』株式会社美術出版社 1997 年

図 62 京名所風俗屏風(部分) 17 世紀前半 バーク財団

アート・トップ『地獄絵巡礼』芸術新聞社 2008 年

図 63 「百鬼夜行絵巻」土佐光信(伝) 室町時代 大徳寺真珠庵

和田京子編『妖怪漫画 1』青幻社 2012 年

## 謝辞

本論文を執筆するにあたり、膨大な量の添削していただき、丁寧かつ温かいご指導をくださいました東京藝術大学美術学部芸術学科教授佐藤道信先生、ならびに論文執筆と絵画研究にあたり、常に熱心なご指導とご教示をくださいました東京藝術大学油画研究室坂田哲也先生に深く感謝いたします。

また、東谷武美先生、OJUN 先生、斎藤芽生先生をはじめとする先生方から、温かいご指導と励ましの言葉を賜りました。ここに感謝の意を表します。