「仏教的涅槃と超現実主義の射程：三岸好太郎《海と射光》新解釈の提案」
あいだのすみっこ不定期漫遊連載第75回『あいだ』173号　2010年6月20日　25-28頁

あいだ 173

発行＝『あいだ』の会　　月刊　2010年6月20日発行　1部360円

栃木県那須塩原市　　photo. Akiba Sari

あいだ173号　目次

美術批評における最近の非確定的語調について　尾崎信一郎　……2
《緊急レポート》民間企業による新たな検閲――ルイ・ヴィトンが引き起こした作品撤去事件　福住 廉　……8
《連載エッセイ》「日本の表現主義」展（2）「近代VS日本」としての表現主義　速水 豊　……19
《追悼・山岸信郎》23　90年代，山岸信郎の仕草――真木・田村画廊に通った思い出　那須 孝幸　……22
《海外情報》お騒がせバンクシー，はじめての映画　編集部　……24
《連載》あいだのすみっこ不定期漫遊連載　75　仏教的涅槃と超現実主義の射程：三岸好太郎《海と射光》新解釈の提案　稲賀繁美　……25
《連載》戦時下日本の美術家たち 39　チミモウリョウになって人生に遊ぶ　木村荘八 1――「美術団体連盟」と「美術家連盟」　飯野正仁　……29

あいだのすみっこ不定期漫遊連載　第75回

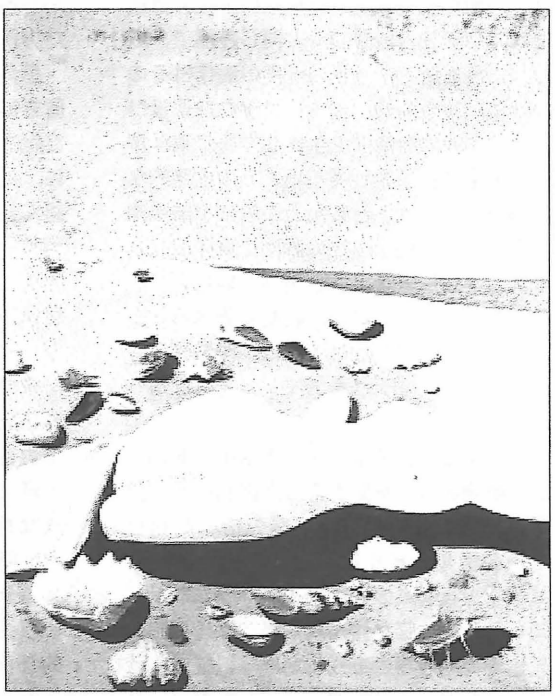
仏教的涅槃と超現実主義の射程：三岸好太郎《海と射光》新解釈の提案

稲賀 繁美（いなが　しげみ／国際日本文化研究センター，総合研究大学院大学）

三岸好太郎（1903-1934）《海と射光》（1933）は，それまでの立体主義的な作風から，突如，超現実主義的な画風へと転じた画家の最晩年の大作。日本の超現実主義を代表する作例のひとつとして知られる。その後にどのような発展がありえたかは，画家の夭折ゆえに，もはや推定することも許されない。《海と射光》の画面には，青空の下に砂丘の斜面が大きく広がり，その砂浜のうえに，顔と足先が布にまかれて隠された女のトルソと，それを囲むような貝殻の群れが認められる。山田諭が実験してみせたように，女と貝殻をこの画面から取り去り，それらが落とす強烈な影を除去すれば，どうだろう。残る画面は著しく抽象度の高い青と黄色との平面構成であり，そのあいだに右手から鋭角三角形となって挟まる群青が遠景の海であることすら，もはや容易には見分けがつかなくなろう。逆にいえば，裸体トルソと貝殻の落とす影があるからこそ，舞台が砂浜を描いたものと察しもつく。

三岸は似たような砂浜にホタテ貝ほかの貝殻を並べた作品も残している。だがそもそも，これらの貝殻に囲まれた石膏の肌をしたトルソとは何なのだろう。以下，速水豊氏の議論に触発されて，私見の仮説を展開してみたい。

『アトリエ』に発表された「蝶ト貝殻（視覚詩）」（第11巻5号，1934年5月）には，「ヴィーナスと蝶」の語句がみえ，また「ロマンチズム／蝶と貝殻の弁」（広島市ピカソ画廊・佐渡久士宛書簡，1934年４月（?）22日と推定）には，「貝殻は小笠原に旅行した場合の写生を主として少女の裸体を配し死せる貝殻にユーモラスな人カクを与えたものである」云々との言葉がみえる＊１。実際に画家が小笠



三岸好太郎《海と射光》　1933　神奈川県立近代美術館蔵

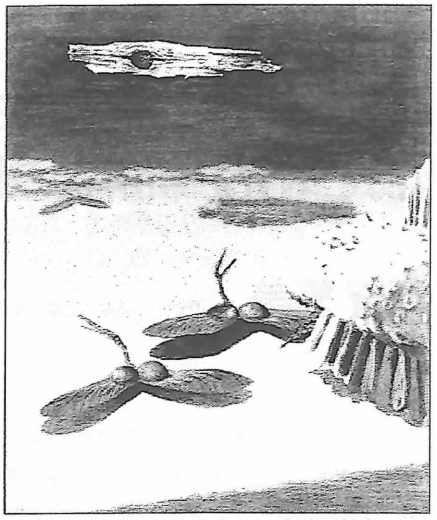
原に旅などしなかったことは，匠秀夫がつとに指摘しているが，トルソがヴィーナスの大理石像の置換であり，貝殻に生ける人格を託したことまでは，裏書きできる。

三岸の同じ佐渡宛の書簡には，西洋の「簡明美」と東洋の「寂明美」とを統合しようとする，ヘーゲル的な止揚への期待が語られている。「簡明美」のほうは，いかにも地中海を思わせる砂浜と海，強烈な日射しと，それとは対照的な濃い影によって示される。トルソの利用は，あきらかにジョルジュ・デ・キリコなどの直接的影響だろう。

だがそれなら「寂明美」はどこにあるのか。その例として三岸は芭蕉の俳句をあげ，東洋的ニヒリズムに言及する。ニヒリズムのニヒルは否定辞であり，サンスクリットならニルヴァーナのニルと語源的に共通する。ニルヴァーナ，すなわち涅槃は，東洋的ニヒリズムの一典型として，当時西洋世界では理解されていたが，元来の意味では炎の消えた状態，生命の寂滅を指す。

ここまできて三岸の《海と射光》をみれば，画面が生命を失った形象によって構成されていることに気づく。同じ書簡で，三岸はこうも語る。「私の今度の制作はそのマチエールを極端に迄メカニツクな取扱ひ方をして西欧の精神を生かし同時に東洋精神の未来に迄延長し得るところの虚無的な精神を呼吸しようとしたところに手前味噌がある」と。画家はこの画面に東洋的ニヒリズムを定着させようと試みていたのである。ならば，ここに描かれた寝そべるトルソと，それを囲む貝殻たちは，涅槃図の超現実主義的な「デペイズマン」ではなかったのか。

同じシュルレアリスト，北脇昇（1901–51）には植物のウドを擬人化した作品のほか，楓の実を航空機に，向日葵の枯れた花をターミナル・ビルに見立てた《空港》や《龍安寺石庭》の分析ダイアグラムなどが知られる。北脇が住んだ京都には江戸時代，死体や裸体の写生を残した応挙に続き，若冲が出たが，その若沖の《果蔬涅槃図》は，



北脇昇《空港》1937　東京国立近代美術館蔵

八百屋の店先で次々に売られてゆく日常の惣菜を素材に，仏の涅槃を描いたもの。動物界の事象を植物によって置換する奇想がすでに江戸時代の日本にあった。とすれば，さらに一歩すすめて，無生物によって生体現象を置換する発想が顕れたとしても，なんら不思議はあるまい。そこに三岸を支えた方法論的屈曲を探れまいか。

思えばトルソとは，生身の裸体を石膏に置き換えた置換物である。古来，西洋地中海世界ではピグマリオン伝説にもあるように，死せる彫像が愛によって生命を宿す物語が知られている。トルソは，死と生とを跨ぐ夢を託された形象だった。そして画面中央に横たわる裸体のトルソを囲むように居並ぶ貝殻たちも，軟体動物の屍，外套膜が分泌した炭酸カルシウムの石灰質が残した形象である。試しに若冲が描いた，大根の仏陀の替わりにトルソを置き，その周囲で歎き悲しむ衆生たる蕪，瓜，茄子，梨など様々な野菜を，鮑や，帆立貝，さらに様々な巻貝に入れ替えてみよう。両者の類似と同時に，差異は，まさに超現実主義の唱えるデペイズマン，すなわち具体的な形象の置換による意外な視覚的効果と，意味論的な日常世界の転倒を味あわせるものとなるだろう。「死せる貝殻にユーモラスな人

カクを与えた」乾いた諧謔が，夏の砂浜を変容させる。

トルソの顔に巻かれた布に関しては，当時三岸好太郎らが参照していた，ベルギーの超現実主義団体の雑誌，*Variété* に見られる図版からの着想であった可能性が，速水豊氏によって示唆されている＊3。可能な源泉として魅力ある仮説だが，このモティーフが選ばれたのにも，死体の顔を覆う布という連想は無意味ではないだろう。貝殻もまた，色とりどりではなく，白一色に意図的に統一されており，いかにも乾いた夏の砂浜に点在する，白骨の死骸の群れを連想させる。

ここまで考えたうえで，再び三岸好太郎に戻れば，彼にはまた《蝶》の連作も知られる。和製超現実主義の詩としては，折から大連に居た安西冬衛の「てふてふが一匹韃靼海峡を越えてゐつた」（『軍艦茉莉』，1929）が想起されるところだろう。これにはすでに苫名真による指摘がある＊2。海を渡る蝶とは，実際にはアサギマダラだろうが，三岸は「先般北海道に旅行の際昆虫の松村松年博士に彼等の生活習性（海洋を渡る蝶）を聞いて実に豊富なモティーフを得ることができた」と，先にふれた書簡に述べる。

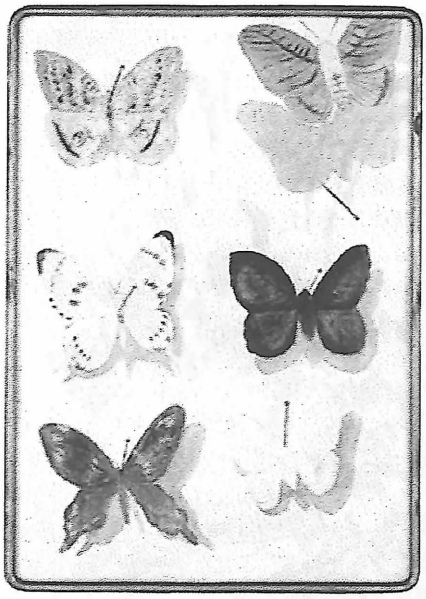
だが，三岸の絵画作品のなかで，一見生命を謳歌して飛翔しているように見受ける蝶は，知られているとおり，実際にはすべて展翅台のうえで固定された死体標本に他ならない。標本箱のなかに針で留められた蝶のなかの，右上の一匹だけが，抜け殻，固着した乾燥死体の姿のままで，針からすり抜けて虚空へと出発しようとしている図柄も知られる。ここでも鱗翅類の昆虫の死骸が，架空の生を暗示する役割を負っている。三岸のなにかしら無機質な世界にあって，貝殻と蝶とが生命を喚起する死骸であることは，あらためて注目に値しよう。

三岸は蝶を描いた傑作として，ルドンとともに応挙の写生をあげている。ルドンの蝶が死の世界から訪れた魂の使者であったなら，応挙の描いた精密な蝶は，いずれも

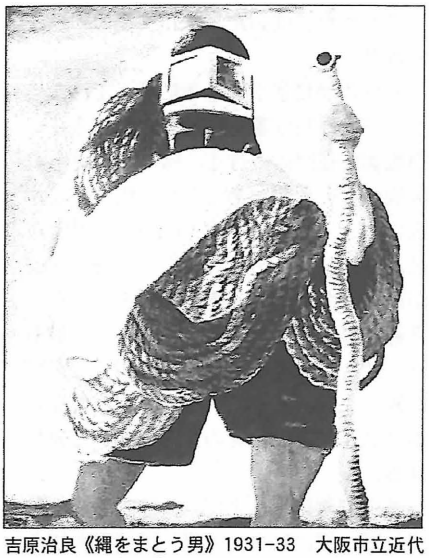
伊藤若冲《果蔬涅槃図》　江戸時代　京都国立博物館蔵

死骸の写生にほかならなかった。晩年のルドンが仏教的世界観に惹かれ，仏陀の姿を描いたことは著名だが，モダニストの三岸は，あからさまに仏教的な世界を描くことはしていない。東洋的世界への回帰がしきりに喧伝されはじめた1930年代中頃の世相にあって，三岸は仏教的世界に対して，いかなる感情を抱いていたのだろうか。

「東洋精神の露骨に評言せられたるものは現在に迄延長するところの多くの仏教の姿である」。そう主張する三岸は，それゆえ自らは「東洋精神の過去的遺産にモティーフを探求する行動を好まない」と宣言する＊4。だが彼は同時に「白色は白色として存在するか黒色なる対比すべき対象の力によつて存在すべきである」とも書き付ける。死によって生を表現しようとした三岸はまた，仏教の遺産を否認してみせる身振りによって「空々寂々たる境地に入る」逆説の可能性に賭けてもいた。「一切の事物は自



三岸好太郎《飛ぶ蝶》1934　北海道立三岸好太郎美術館蔵



吉原治良《縄をまとう男》1931–33　大阪市立近代美術館建設準備室蔵

己の否定を齎さるべき要素を，それ自身のうちに包含している」。三岸が好んで引くヘーゲル倫理学のこの弁証法＊5は，《海と射光》の裏に，否定されるべきネガとして仏教的涅槃を透視することをも許す，鍵となる言葉ではなかっただろうか。

最後に，《海の射光》直前の時期の作品として，若き日の吉原治良（1905–72）の出世作《縄をまとう男》（1931–33）を想起するのも無駄ではあるまい。ここでは水中眼鏡で顔を隠した裸体の男が，浜辺で魚網を体に巻き，ホースを手に佇立している。あるいは三岸好太郎が，年下の吉原治良の受賞作に抱いた対抗意識など想定してもよいだろうか。瀬戸内の海浜の磯の香りを身近に知っていた神戸育ちの吉原の《魚》以来の潮臭さと，東京・中野は鷺宮に新築の，山脇巌設計のモダンな洋風のアトリエで，抽象的な海浜を構想した，北海道は札幌育ちの三岸との違いも，両者を引き付けつつ隔てる振幅として理解できよう。

[註]

＊1　三岸好太郎「モティーフについて（A）」，『みづゑ』352号，1934年5月号。平井章一編，コレクション『日本のシュールレアリズム12　三岸好太郎，吉原治良・抒情のコスモロジー』，本の友社，2001年所収。また，匠秀夫編になる三岸好太郎『感情と表現』中央公論美術出版，1983年，245頁に，三岸の小笠原行きが虚構である旨の指摘がある。

＊2　吉名真「蝶と貝殻–三岸好太郎の夢の視覚詩」『1930年代の青春』北海道立三岸好太郎美術館，1999年。

＊3　速水豊「三岸好太郎とシュルレリズム」『シュルレアリズムの時代：越境と混淆の行方』東京日仏会館，2009年11月22日の発表。

＊4　「モティーフについて（A）」，『みづゑ』昭和9年9月，『感情と表現』p.64。

＊5　「転換」，『独立美術クロニクル』昭和8年10月，『感情と表現』p.60。

＊2009年11月22日（日曜日）東京恵比寿・日仏会館における日仏美術交流シンポジウム「シュルレアリスムの時代――越境と混淆の行方」の席上，速水豊氏（兵庫県立美術館）の発表に対する稲賀による即興のコメントに，最低限の書誌的な補足を加えたものを，ここに備忘録として再録する。