

特集*草間彌生

「彼女は 私の心の天の まぶしい銀河となる」

稲賀繁美

1 ジョゼフ・コーネル——箱というモノ

見えない天使？	Invisible angel or cupid?
それとも愛神？はるかちやく	Whatever, he whispers
正装なんか 捨てちゃえ	Get rid of that formal dress
人間なんか 脱いじゃえ	Strip off your human attire
裸にならない限り	For without exposing yourselves
光の国には はいれないよ	You cannot enter the kingdom of lights (1)

「箱の魔術師」として知られたジョゼフ・コーネル。「この人の本当の世界は、ここではない／この人の本当の世界は／夢の裂け目を通り抜けた、遠いところであって」「そのは

るかな記憶の世界は／涙の銀河系に泛んだ、箱のようだ」と高橋睦郎は歌う。この「箱の魔術師」は「昼の星たちの対話に耳を澄ます」。かと思ふと「ふと椅子から立ち上がり／落葉の中を ゆっくりと降りていく」、「地下の、箱にも似た彼だけの世界」へと。だが「ぼくらが見たと思っていたのは／本当のこの人の影にすぎ」ず、「オウムたち ミツバチたち チョウたち」といった「それら はかない者たちの仮象を借りて」「この人」ジョゼフ・コーネルは「そこに宿っているの」ではないかと、詩人は問う。「そこ」とは秘密の「庭や地下室」、そしてその地下室で拵えられる箱の中。「この人の影の、ひとときの安ホテル」。そして「その、時間のない幸福な世界の戸口に／ある朝突然、箱舟が乗り上げた」(2)。

箱舟の中から現れた者たちのなかに、草間彌生の姿もあった。年代記作家によれば、それは一九六二年のことという。コーネルは五九歳。草間は三三歳だった(3)(図1)。

コーネルが営々と丹精を込めた箱たち。「ぼくらの前にある／これら 懐かしい箱たち」。それらは「本当の世界を覗き 吸い込まれる／ための井戸枠」だ(4)。ここで問うてみよう。では草間彌生もまた「これらの箱たちに囚われた王女たち」のひとりだったのだろうか、と。

2 自己消滅と無限拡散



図1 コーネルと草間、『別冊太陽』、p.155

「私たちはいま地上に生きている。そのことを疑いもしないが、ほんとうにそうなのか。それは思いこみにすぎなくて、じつは私たちの現在の地上の生は、いつかどこかの誰かの思い出にすぎないのではないか。だから、私たちは地上にいないから、自分のいまいる地球に、言い知れぬつかしさを覚えるのではないか」(5)。

「豊穣な孤独」と題された「J・コーネル私説」で高橋睦郎はそう述べる。地下の密室に籠っての作業は、たしかに孤独だろう。だが「偶然の贈与であるさまざまの断片を拾い集めて」入念に拵えあげてゆくその世界は、無垢の豊饒さに溢れた小宇宙となる。そしてその「豊穣な孤独」を約束された藝術家の懷中に孕まれ、その「胎」から生まれた落ちた作品たちは、それゆえ「あのどこかにある真実在の世界の比喩」、到達不可能だが既知だった筈の「アイデアの世界」の記憶、「思ひ出」ならではの「なつかしさ」を湛えている。

現世の皮相な観察にとどまるならば、草間彌生の出現は、コーネルの「大切な孤独を擾す」ものだったかも知れない。だがコーネルの極私的な箱と、草間彌生の藝術の営みとは、その表面的な対照性とは裏腹に、深い部分で呼応していたのではないだろうか。

ここに復習するまでもなく、草間のニューヨーク滞在時代初期を代表する《無限の網》infinity net (図2)にはすでに「集積」accumulation そして無限増殖という強迫観念 obsession が内包されている。富井玲子の表現を借りるなら、平面作品の内省的な自己省察の反復に含まれていた「萌芽」は、三次元の日常生活を営む外部環境へと発芽をはじめ、それが自制を超えた増殖を招いてゆく⁶⁾。そして無限への発散を遂げる草間と、無限を小箱のうちに集約しようとするコーネルとが、表裏の関係で軌跡を描いていたことは、否定できまい。

草間彌生にあっては、男根状の物体が無数に繁殖してソファアを覆い、椅子や木製の脚立に寄生し、箱舟ならぬボートの窪みを覆い尽くして繁茂してゆく(図3)。世界を自己の刻印で塗り潰そうとするこの強迫衝動は、自己抹消 self-obliteration への願望とも、表裏一体である。消印 obliteration とは自己証明であると同時に自己抹殺でもあるのだから。

「箱の人」コーネルは、草間の実存とは対極にあった。だからこそ彼は草間に、抗い難い相補的な欲望の横溢する存在を認めたのではなかったか。コーネルは、強度の抑圧ゆえの性的不能者だった。他方、草間は安定した自他の隔壁を確保できず、自らの皮膚に無数の穴が穿孔される悪夢に苛まれ、

3 悪魔祓いとソフト美術

通常、西側世界で発展した近代以降の藝術作品は、藝術家の個を前提とし、作品の自律性・凝縮性・完結性に重きを置く。だが、近代以前のキリスト教に奉仕した東方教会の宗教藝術は、それとは大きく異なっていた。聖性の顕現を聖堂の会衆に納得させることを目的としていたからである。近代と



図3 ソフト・スカルプチュア、『集合 1000艘のボートショー』、1963頃、『別冊太陽』、p.98



図2 《無限の網》を前にした草間彌生 1960年代前半、ニューヨーク、『別冊太陽』、p.85

それゆえに、世界を己がボルカ・ドットの刻印で覆い尽くさねば正気を保てない生命体である。両者とともに「時間のない幸福な世界の戸口」の辺に佇みながら、それを反対側から覗きこんでいる。だがこの「幸福な世界の戸口」とは、世の「健常者」の目からすれば、人を狂気へと誘う危険な深淵、底なし地獄への開口部にほかなるまい。人は癒し難い飢餓や渴望に突き動かされ、奈落へと墜落してゆく不安に永遠に苛まれ続けることを代価にして初めて、「本当の世界を覗き吸い込まれる／ための井戸枠」へと命を託し、創作の狂気の裡に至福を味わう。美と醜と、善と悪とが交錯するメビウス

は、奉納品としての作品の礼拝価値が背後に退き、個性の自己顕示を指標とする展示価値が競争原理に癒着し、商品と化した藝術が金融の担保へと墜落してゆく過程でもあった。コーネルの箱は、たしかにその異様な凝縮力において近代の符牒を帯びている。だが、箱に収納された品々は捨て置かれた自然物の断片や既製品の破片、あるいは複製印刷物の残骸であり、それらを聖遺物へと変貌させる錬金術は、商品流通の原理に背馳する。実際コーネルは、箱を売り物として作る姿勢を自らに禁じていた。

草間彌生の作品は、無限反覆の原理を内蔵しており、一見したところ、凝縮性とは対極の伝染性・浸潤性・増殖性を身上とする。だがペニス状の突起に寄生され、全身を覆われた軟体彫刻 soft sculpture は、その集積 accumulation を通して、ある種の悪魔祓いを遂行する。呪いの釘を打たれた像を思い起こそう(図4)。呪詛の釘に全身を覆われた供儀の生贄は、世界の悪意を我が身ひとつに帯び、社会の怨念を一身に受け止めることよって、世界の浄化に貢献する。ありとある災厄を背負わされた犠牲獣が、共同体の再生のために選ばれ、屠られる。そうした供儀にも似て、ここで藝術作品は世間の汚辱を一身に集約することで、聖なる獣へと変貌を遂げる。

ソフト・スカルプチュアとは、この罪滅ぼしのための仕掛け、贖罪の子羊が、脱宗教化された現代社会に生まれ変わって現れた化身 *manne* の姿ではなかったか。

草間本人は、自分の作品が黒人アフリカ社会の呪術の仮面や悪魔祓いの彫像に比較されることを好まない。たしかにこうした安易な比較が、草間の藝術を貶める悪意を込めてなされたことも、過去にはあったのだから。だが病んでいたのは、アフリカの呪術やアジアの土俗ではなく、むしろそれらを蔑視する西欧近代美術の価値観そのものではなかったか。社会の汚辱を凝縮することによって人々の魂から穢れを祓う奇蹟。キリスト教世界にあつては、十字架に架けられて息絶えたイエスのおぞましき姿が、聖性の秘跡を証していた。とするならば、そうした聖なる世界との通路を喪失した現代美術こそが間違っていたのではないか。今日まで支配的だった「近代」の藝術価値観への告発。それが草間藝術の一面をなしており、そこには西欧世界に蹂躪されてきたアフリカ大陸、その精神性へと辿る通路も、秘かに準備されていたのではなかったか。アフリカ彫刻に靈感を得て《アヴィニヨンの女たち》を制作したピカソは、それを「自分の最初の悪魔祓いの絵」と呼んだ。悪魔祓いの巫女としての権能を発揮するため

その個数は整数全体の半分に過ぎないように思える(A)。
だがこれは無限の定義に抵触する。(不可能は承知のうえで)無限まで数えれば、整数列も(そこから奇数を除いた)偶数列も同一個数となるはず(B)、という理屈である。ここまでですでに(A)と(B)とは、明らかに論理排反が生じているが、とにかくこの「無限」まで数えた数列を構成する整数の総和からなる集合を \aleph_0 (アレフ・ヌル)と呼ぶとしよう。ところがカントールは、この数列には含まれていない整数がまだ零(ゼロ)れていることに気付く。糸口となったのは、対角線法と呼ばれる工夫だった。

例えば上から下へと一二三と順番に並べた十進法の整数に対応する数を、簡単のために二進法でその横に表記してみよう。そこには0か1の数列が横に並び、値が二・三・四と下にゆくほど、二進法の桁数も増えてゆく。そこに左上から右下へと各行で一桁ずつ下降する斜線を引く。0と1からなるこの斜線上の数列を取り出し、数列の文字が0ならばそれを1に、1ならば反対に0と取り換えてみる。こうして0・1のみで表記された、もうひとつ別の異数列が出来上がる。一寸考えれば容易に分かるが、この数列は、横軸の二進法の0・1の文字配列のどれとも異なっている。つまりここに出現



図4 ヴィリの彫刻
コンゴ、パリ・ブランリー美術館

にも、狂気を自らの近傍に引き寄せることは、不可欠な条件となる。

4 無限という悪魔の誘い

真実を知ることは、狂気の近傍に臨むことと同義だろう。見やすい事例としては、「無限」とは何かを追求して数学者のカントールが目にした光景を思い出すこともできる。数学的な表現を可能な限り捨象するなら、こう述べてよいだろうか。整数(1,2,3...)ひとつとっても、それを無限まで数えることは不可能である。偶数(2,4,6...)を無限まで拾った場合、

した二進法表記の整数は、「すべての無限の整数」には含まれない、それとは「異なる整数」ということになる。

ペテンのようにも見えるが、こうして「無限の整数からなる集合」 \aleph_0 には含まれていない別の整数の存在が確認され、ここに「無限よりさらにひとつ大きな無限集合」が出現する。これを \aleph_1 と呼ぼう。 \aleph_1 は、同じ無限でも、 \aleph_0 より稠密度 *cardinality* が高い無限、と表現される。概略これが、カントールの提唱する超限数 *transfinite* の初歩的な所見となる(2)。

こうして「無限」の奥から、さらに「密度」の高い「もうひとつの無限」が現れるが、この数列の密度に「幕乗」を上乗せすると、さらに二重・三重に不可思議な世界が開けてゆく。無限を探究する理性の臨界には、不条理といってよい神秘の境域が待ち受けていた。今その論証は省略するほかないが、 \aleph_0 は逆説的にも結局 \aleph_0 に回帰する。草間の企てる無限増殖の消印作業も、このカントールの超限世界をめぐる思弁と、けっして無縁ではない。

5 華厳から見た世界

哲学者の田辺元はその晩年、こうしたカントールの無限をめぐる思索を、華厳教学にいう「事事無礙」と縫り合す思考

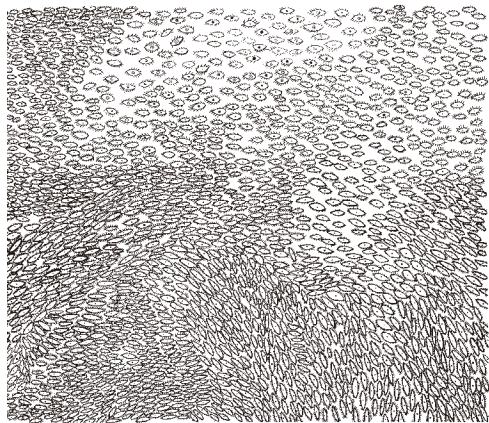


図7 《1000の目の[TWOXZ]》、『別冊太陽』、p.132



図8 《南瓜》、1981-84、『別冊太陽』、p.138

珠にも照り返し、相映相発の目くるめく世界が現れる。だが現実にはその宝珠の鏡が邪魔になって、その背面にある宝珠は影になって映らない筈だから、事事無碍など成立し得ない？ それが松山の危うい屁理屈というか、綺想だった⁽⁸⁾。

《ナルシスの庭》(図6)ほかで草間彌生が愛用する密集ミラー・ボールは、現実には己が姿を他のすべてに相発相映し、無限の集積を冪乗する装置であった。《水上の蛍》も水上の合わせ鏡により、光源を無限に反射しつつ、その閉じられた

箱を光速度で刻一刻と膨張・拡張し続けている。——とは言えなにも草間藝術を華嚴の教えに還元しようというのではない。むしろここに草間自身の証言を寄り添わそう。テーブルクロスの花模様他突然、増殖する幻覚である。「部屋中、体中、全宇宙を埋め尽くされて、遂に私は自己消滅し、永遠の時の無限と空間の絶対の中に回帰し、還元されてしまふ」⁽⁹⁾。無限と無とが交錯するこの至高体験。それが何を意味するかは、すでに明らかだろう。この一節を引用した篠原資明は、



図5 《水上の蛍》、2000、『別冊太陽』、pp.128-129

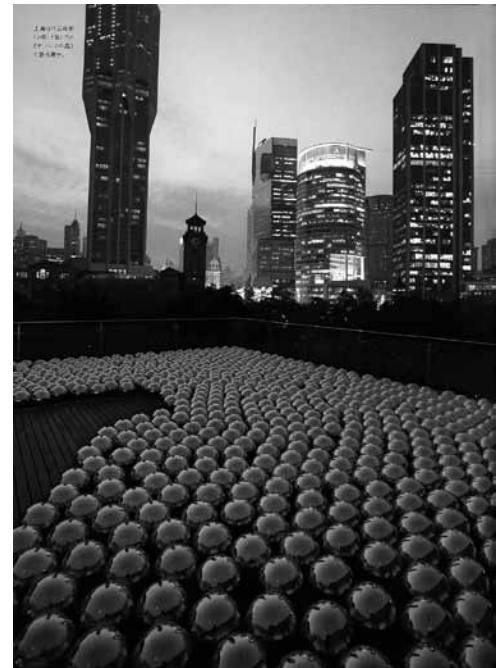


図6 《ナルシスの庭》、『別冊太陽』、p.43

を展開していた⁽⁸⁾。さらにまたインド古典学者の松山俊太郎もカントールに事寄せ、無限集合の冪乗を織り込んだ思想が華嚴経に発現する様を詳述する⁽⁹⁾。真言密教を日本に将来した空海もまた華嚴教学に通じていた。ここまでくれば、見えてくる、草間彌生の無限の探究、とりわけ《水上の蛍》(二〇〇〇)(図5)や《早春の雨》(二〇〇二)に顕著な無限発散系 Endlosigkeit は、華嚴思想に照らすと実に明解に理解できる、という事実が。

松山俊太郎はさらに、事事無礙を解説するなかで、帝釈天つまりインドラの梵網に無数に結びついているとされる宝珠に言い及ぶ。簡単に言えばキャバレーやディスコの天井で回転しているミラー・ボールのようなものだという俗な解説を施したうえで、松山は奇抜な見解を述べる。周知のとおり、事事無礙とは、個々の事象が互いに妨げにならない世界の有様を形容する。個々の宝珠はそれ以外のすべての宝珠のうちに映じており、と同時に他のすべての宝珠がそのひとつの宝

慧眼にもここに「重重帝網」、空海が華嚴教学から得たあの光景を想起している⁽¹²⁾。草間は空海の現代への転生。その描き続ける無数の目とは、太古からの無数の魂が織りなす超限の数列(図7)。畢竟《無限の網》infinity netとは白蓮の化身、岸边に打ち寄せる莊嚴の漣 ripple であり、その潮騒は、瀬戸内海は屋島に面した直島の岸边の突堤の先端で砕け、南瓜の壁へと繰り返し反転されてゆく(図8)。

註

- (1) 高橋睦郎『箱宇宙を讀ませて ジョゼフ・コーネル』、川村記念美術館 二〇一〇年。Munro Takahashi, *Joseph Cornell, Intimate Worlds Enclosed*, pp.24-25. 英訳はジェフリー・アングルス Jeffrey Angles による。
- (2) 同前 pp.9-12. なお、本稿の題名も、同書に収録された高橋睦郎氏の詩からの引用 (p.60) である。
- (3) デボラ・ソロモン『ジョゼフ・コーネル 箱の中のユートピア』林寿美・太田泰人・近藤學訳、白水社、二〇一一年、三九〇頁によれば、二人の出会いは一九六四年とされるが、ここでは『無限の網』草間彌生自伝、作品社、二〇〇二年、および『別冊太陽 草間彌生芸術の女王』平凡社、二〇一五年の年譜記載に従う。
- (4) 高橋睦郎、同前 p.16. 「オウムたちの世界／チョウたちの世界／二つの世界は お互いを知らない／どちらの世界も知っている人間には、自分の世界がありません」(p.16) 逸脱した解釈となるが、仮にオウムたちの世界をコーネル、チョウたちの世界を草間とすれば、通常の「人間」

はまさに「自分の世界」を喪失している存在に他なるまい。

- (5) 高橋睦郎、同前 pp.100-103.
- (6) 富井玲子『《無限の網》から「クサマ・エンタープライズ」へ』、『別冊太陽 草間彌生芸術の女王』、八四頁。
- (7) 村田全「カントルの集合論形成のスケッチ」<http://fomalhaupsa.sakurane.jp/Science/Murata/cantor-menge-utf.pdf>
- (8) 『田邊元全集』、筑摩書房、第二二巻、「月報」に収められた、石澤要「病床における或る日の田邊先生」(一九六三年、三一四頁)に病床の田邊の発言が転写されている。それを出発点とした、中沢新一『フィロソフィア・ヤポニカ』(集英社、二〇〇一年)講談社学術文庫、二〇一一年、第八章、二四〇―二四五頁)も参照。
- (9) 松山俊太郎「華嚴経の宇宙」、『Graphicon』第一九一号、一九八二年。「公開講演 芸術として見た仏典」、『駒沢大学仏教学論集』第二五号、一九九四年。「蓮の宇宙」(編・解説：安藤礼二)、太田出版、二〇一六年。前者は二九三―三〇〇頁、後者は就中三二九―三三二頁。松山俊太郎『綺想礼賛』、国書刊行会、二〇一〇年)も参照。
- (10) 松山俊太郎『蓮の宇宙』、三三三―三三六頁。
- (11) 草間彌生「わが魂の遍歴と闘い」、『芸術生活』一九七五年一月号。
- (12) 篠原資明『空海と日本思想』、岩波新書、二〇一二年、一七三―一七六頁。

図版出典

- 『草間彌生展』、京都国立近代美術館ほか、二〇〇四―二〇〇五年
『別冊太陽 草間彌生芸術の女王』、監修：建畠哲、平凡社、二〇一五年

(いなが しげみ・芸術論)