

はじめに

1. 蔵書の特徴:美術書について
 2. 澁澤龍彦の著作
 3. 夢とエロティシズム
 4. 世界の民族芸術
 5. 自然に関する本と児童書・絵本
- おわりに

はじめに

彫刻家・砂澤ビッキ(1931～89、以降「ビッキ」と表記する)は、彫刻や絵画・素描制作のかたわら、よく読書をしてきた。ビッキが生涯最後の10年間で過ごした音威子府村のアトリエは、現在では「エコミュージアムおさしまセンターBIKKYアトリエ3モア」として公開されている。改築されてその間取りも変わっているが、かつては書斎と書庫があり、ビッキは制作の合間を見ては、その中に籠もって本を読んで過ごしていた。書斎には、家族も立ち入ることができなかったという¹。書庫には、L字型の造り付けの本棚があった。1984年3月に写真家の甲斐敬章氏によって撮影された写真が残されているが(図1)、美術書を中心に本がびっしりと収納されているのがうかがえる。

ビッキの蔵書の大多数は、夫人の砂澤涼子氏によって洞爺湖芸術館に寄贈され、現在は同館の所蔵となっている。筆者は2018年に同館で蔵書の調査を行い、それらがビッキに何らかのインスピレーションを与え、作品が生まれた背景を探る手がかりとなり得るのではないかと考えた。そうして企画したのが、北海道立文学館で2020年に開催された特別展「砂澤ビッキの詩と本棚²」であった。

同展は2部構成からなり、第1部では「砂澤ビッキの詩的精神」と題し、「テンタクル——[迷宮]と変容(メタモルフォーゼ)」「夢のかたち——『青い砂丘にて』」「エロティシズム」「精霊と神々」「風——野生の思考」の5つのテーマに分け、ビッキの詩や言葉、蔵書とともに、彼の造形作品との関連性を示唆する内容であった。第2部「ビッキの軌跡——芸術家・文学者との出会い」では、ビッキの年譜を軸として年代ごとに3つのセクションに分け、交流のあった道内外の文学者・芸術家の書籍や写真などのドキュメント、同時代の北海道の文学や美術について焦点をあてて紹介した。

展覧会は、洞爺湖芸術館蔵(以下、同館所蔵の本は*とする)、音威子府村蔵(**)、砂澤涼子氏蔵(***)の蔵書をはじめ、ビッキの自筆原稿や言葉、詩集『青い砂丘にて』関連の資料、そして写真等も含めた約250点の資料類と、初期

の「ANIMAL」から「TENTACLE」、「木面」、「午前三時の玩具」といった彫刻、絵画・素描などの造形作品34点で構成された。造形作品に比べて資料類が圧倒的に多いのが特徴である。

文学館の企画・主催による展覧会であることから、ビッキ自身の詩や言葉、蔵書、そして交友のあった文学者の著作などを展示の主軸とし、ビッキと文学との関係性に焦点を当てた。ビッキの文学的活動や文学者との関わりに注目することで、彼の芸術家としての新たな側面を見出そうという試みによるものであった。既に北海道立文学館では、2016年の「常設展アーカイブ」で、詩人・江原光太との交流を特集した「江原光太と砂澤ビッキ—北の詩精神」を開催したが、今回の展覧会では、蔵書の中でも、主に文学をはじめとする美術以外の分野の本を取り上げて、考察対象とした。

それらを大まかに挙げると、澁澤龍彦をはじめとする、ビッキと交流のあった文学者やその関連本、世界各地の民族芸術に関する本、自然誌関連の本、夢やエロティシズムに関する本、国内外の文学作品などがある。

そしてこれらの蔵書の一部と、ビッキの造形作品に通じるテーマとして、20世紀の芸術運動であるシュルレアリスムが背後にあると考え、ビッキとシュルレアリスムとの繋がりを示唆する内容も含むものだった。

一般的にビッキの作品は、1978年に音威子府村に移住して以降の大型の木彫がよく知られているが、それらとシュルレアリスムとは直接結びつかないように感じられるかもしれない。しかし、彼の絵画作品の中には、シュルレアリスムを彷彿とさせる異形の生命体のようなもの(図2)や、オートマティスム的手法で描かれた巻物状のドローイング(図3)も確かに存在していた。

ビッキはシュルレアリスムを、人間の意識の内面を探る方法として受容していたのではないだろうか。そしてその芸術観を形成するにあたり、彼の蔵書が一助を担っていたと仮定した上で、その可能性を探り、提示することが展覧会の狙いの一つでもあった。

本稿では、この「砂澤ビッキの詩と本棚」展を踏まえ、展覧会の事前調査および展覧会終了後の調査の内容を反映させるとともに、展覧会の構成に若干の変更も加えながら、ビッキの作品や芸術的思想に何らかの関わりがあったと考えられる書籍を具体的に紹介し、その関連を考察した。とくに、展覧会第一部「砂澤ビッキの詩的精神」の内容に関わる考察を主とする。

1 蔵書の特徴:美術書について

洞爺湖芸術館が所蔵している蔵書の総数は1,181冊である。一覧は、同館友の会が発行する『洞爺湖芸術館コレクション集』(2019年1月)に掲載されているが、出版年が不明なものや不明確な書名などもあり、リストとしては不完全といえる。大半はビッキが生前所有していたものであるが、ビッキの没後(1989年2月以降)に発行され、砂澤涼子氏によって収集されたものも一部含まれている。この他にも、音威子府村が所蔵している書籍や、涼子氏の手元にも書籍・雑誌類があることが、展覧会の準備段階で明らかになった。このうち、没後に出版された本などを差し引いたとしても、少なくとも1,000冊は下らない。

さらに、現存しない本もある。本棚の写真(図1)に写り込んでいる(図1')
 澁澤龍彦『エロティシズム』(桃源社、1977年)とアンソロジー『暗黒のメルヘン』(立風書房、1971年)は蔵書の一覧にない。また、詳細は後述するが、澁澤本人から手紙を添えてビッキに贈られたと思われる『ホモ・エロティクス』(現代思潮社、1967年)も現存せず、少なくとも澁澤関連の本だけで3冊が行方不明ということがわかっている。『マルキ・ド・サド選集』(桃源社)や『遊びの百科全書』(日本ブリタニカ)などの全集・選集は端本がほとんどである。

したがって、現存する蔵書だけですべてを語ることはできないと予め述べておきたい。しかし現存するもの、あるいは検証可能な範囲で失われた本を補うことにより、ビッキの蔵書に一定の傾向を認めることは可能かと思われる。

まず前提として言えることは、既に述べた通り、ビッキの蔵書の過半数は、美術書または美術雑誌という点である。ビッキは美術家であるから、これは自然である。展覧会ではごく一部を展示するに留めたが、本稿ではこれらについて、全てではないものの、より具体的に紹介する。

作品集『ファブリ 世界名画集／世界彫刻集』(平凡社、1969～74年、名画集全100巻のうち98冊、彫刻集全20巻のうち4冊、合計全120巻のうち102冊*)は、とくに名画集の方が、蔵書の中でも比較的揃っている方といえる。

美術雑誌では、「美術手帖」(美術出版社、1957年6月[臨時増刊]～1988年2月、154冊*)、「芸術新潮」(新潮社、1951年6月～1989年1月、171冊*)、「みづゑ」(「季刊みづゑ」を含む)(美術出版社、1953年10月～1988年春、75冊*)が突出して多く見受けられ、その他には「芸術生活」(芸術生活社*)、「美術ジャーナル」(美術ジャーナル社*)、洋雑誌「ART FORUM」(Artforum International Magazine*)などがある。()内の発行年月は、蔵書リストのうち確認できる限り最古～最新号であるが、すべて揃っているわけではなく、抜けている号も多い。1年分揃っている年(1980年の「芸術新潮」など)もあれば、1～2冊しかない年(1974・76・77年の「芸術新潮」:各2冊、1982年の「季刊みづゑ」:1冊)もあり、かなりのばらつきがある。

美術家個人に関する書籍(作品集、自伝・日記、評伝・評

論など)は、以下の通りである。小林秀雄『ゴッホの手紙書簡による傳記』(新潮社、1966年[初版:1952年]*)、式場隆三郎『ゴッホの素描』(アトリエ社、1953年*)、『現代美術(7)クレー／(11)ピカソ／(12)ミロ／(14)ゴーガン』(みすず書房、1959年12月／60年10月／60年11月／61年7月*)、柳宗玄(解説)『ルオー』(みすず書房、1960年*)、ディビッド・ダグラス・ダンカン(著)／中込純次(訳)『ピカソの世界―その生活をめぐって―』(白水社、1962年*)、ワシリー・カンディンスキー(著)／西田秀穂・西村規矩夫(訳)『カンディンスキー 芸術と芸術家―ある抽象画家の思索と記録―』(美術出版社、1962年*)、パウル・クレー(著)／南原実(訳)『クレーの日記』(新潮社、1963年[初版:1961年]*)、瀧口修造(解説)『フォンタナ』(みすず書房、1964年*)、東野芳明(文)／二川幸夫(写真)『ガウディ 造形の快楽をうたいあげた幻想の建築家』(鹿島研究所出版会、1966年*)、マルク・シャガール(著)／三輪福松・村上陽通(訳)『シャガール わが回想』(美術出版社、1969年*)、ハンス・ベルメール(著)／瀧口修造・種村季弘(訳)『イマージュの解剖学』(美術出版社、1975年**)など、西洋近現代美術が多数を占める。

展覧会図録では、『SCHROEDER—SONNENSTERN』(青木画廊、1964年*)、『現代彫刻の巨匠 ジャコメッティ展』(現代彫刻センター、1973年*)、『ヘンリー・ムアによるヘンリー・ムア展』(毎日新聞社、1974年*)、『NEVERSON』(南画廊、1975年*)、『CALDER'S UNIVERSE』(読売新聞社・西武美術館・現代彫刻センター、1979年*)、『ユーモアと冒険の彫刻 ミロ展』(西武美術館、1979年*)、『野生の芸術 円空展』(朝日新聞社、1980年*)、『芸術は爆発だ “挑む” 岡本太郎展』(小田急グランドギャラリー、1980年*)、『エミール・ノルデ展』(北海道新聞社、1981年*)、『ホルスト・ヤンセン展』(東京新聞、1982年*)などがある。単行書や作品集と同様、西洋近代の美術家が目立つが、円空のような日本美術関連の図録もわずかながらあり、ビッキと同時代に活躍していた岡本太郎、さらに『橋本正司彫刻展』(東邦画廊、1985年*)、『米坂ヒデノリ展』(愛宕山画廊、1985年*)のような、直接親交があった彫刻家の図録もみられる。

かつてビッキが目にして、絵画から彫刻の制作を主とするきっかけとなったオシップ・ザッキンの展覧会の図録『ザッキン新作展覧会目録』(ブリヂストン美術館、1954年)と、その後、新宿伊勢丹で開催された『ザッキン大回顧展』(現代彫刻センター、1973年)は、いずれも見当たらなかった。しかし、『ファブリ世界彫刻集9 ザッキン』(平凡社、1972年*)の中に、1973年のザッキン展の新聞切り抜き³が挟まっていることから、ビッキのザッキンへの関心の高さがうかがえる。ビッキが初めての彫刻作品『後進民族』を発表したのが、ブリヂストン美術館(現・アーティゾン美術館)でザッキン展を見て2年後の1956年の第6回モダンアート協会展であった。以後、木彫が彼のライフ

ワークとなる。

2 澁澤龍彦の著作

ビッキの蔵書の総体をみると、多くの作家・芸術家について広範な関心を持っていたようにみえるが、例外として特に目立つのが澁澤龍彦(1928～1987)である。

澁澤は、ビッキより3歳年長のフランス文学者・翻訳家であり、ビッキの最初の妻で画家の山田美年子を通じて知り合った。仲間内から「大兄^{たいけい}」と呼ばれ、澁澤の鎌倉市小町の自宅には、多くの若い文学者や芸術家が集った。ビッキもその常連の一人で、当時芸術家として出発したばかりの20代のビッキに、「大兄」は大きな刺激をもたらした。1950年代半ばから後半にかけての頃、澁澤宅に集まるメンバーは、ビッキや山田美年子の他、詩人・翻訳家の岩田宏(小笠原豊樹)、ロシア文学者の草鹿外吉、インド学者・幻想文学研究家の松山俊太郎、文学者・翻訳家で澁澤の最初の妻であった矢川澄子、建築家の有田和夫・光子夫妻らがいた。その時の様子を、ビッキは後年になって以下のように振り返っている。

はるか昔、鎌倉小町にある澁澤^{ママ}龍彦の二階に集まる年代は二十代半ばから下で、五十円、百円と金を出しあい、当時は最も安いサントリー丸ビンを買ひ、酒宴がはじまる。皆、金がないが、めっぽう時間があつた。それぞれ方向が違うのでひとつの話が百出する。その話は魑魅魍魎的にふくれあがり地に潜った⁴。

ビッキは、1954年の1月に上京、鎌倉に滞在した後、その年の秋から鎌倉に移り住んだ。以後、約5年間、春から夏は阿寒湖畔で、秋から冬は鎌倉で過ごすようになる⁵。

ビッキが鎌倉を離れてからも、澁澤との交流は続いていた。その様子は、前述の『ホモ・エロティクス』に添えられたとされる、澁澤がビッキに宛てた手紙(1967年⁶11月3日付*)からうかがい知ることができる。手紙の冒頭は以下の通りである。

お手紙拝見、「ビッキもそろそろ現われる頃だが、どうしたのだろう?」と、こちらの連中はみな言っているが、札幌で展覧会を準備中とは知らなかった。

この一文から、ビッキの方からも澁澤に手紙を送っていた、ときおり澁澤らのもとに顔を出していた、そしてこの頃、ビッキが札幌で展覧会の準備を進めていた、という3点の事実が見えてくる。そしてこの後は、澁澤自身の近況や東京の様子、秋の鎌倉の情景などが綴られ、終盤に「『ホモ・エロティクス』を一部送ります。」とある。

また、1969年10月の「サド裁判」の最高裁判決前夜、ビッキは北鎌倉⁷の澁澤の家を訪れ、仲間たちと飲み明かし、澁澤は翌日の判決に遅刻したというエピソードも残って

いる⁸。さらに時代が下り、1987年8月5日に澁澤の訃報を聞いた際、ビッキはすぐさま飛行機のチケットを手配し、7日に行われた告別式(鎌倉・東慶寺)に参列している⁹。この告別式には、ビッキが通っていた頃の、澁澤家に集う初期のメンバーの多くは姿を見せていなかったが¹⁰、出会って30年以上たったこの頃でも、ビッキは澁澤を「大兄」と慕う気持ちに変わりがなかったようである。

特別展「砂澤ビッキの詩と本棚」では、澁澤の著書・翻訳書・編集に携わった書籍および雑誌(特集号なども含む)、ビッキが所有していたほぼすべての本(24冊)を展示した¹¹。しかし前述したように、失われた本が少なくとも3冊あり、さらにそれ以上持っていた可能性もある。例えば、日本ブリタニカが発行した『遊びの百科全書』は、全10巻のうち1～3巻(1巻:高橋康也編「言語遊戯」、2巻:種村季弘編「アイ・トリック」、3巻:広瀬秀雄編「レンズ・マジック」)が現存しているが、7巻は澁澤の編集による「玩具館」で、ビッキも強く関心を寄せていた「遊び」や「玩具」がテーマである。

蔵書における澁澤関連の書籍名を具体的に挙げると、初期の『サド復活 自由と反抗思想の先駆者』(弘文堂、1959年*)、『神聖受胎』(現代思潮社、1962年*)から、1970年代の『ヨーロッパの乳房』(立風書房、1973年*)、『偏愛的作家論』(青土社、1972年**)、『秘密結社の手帖』(桃源社、1973年**)、また澁澤の没後に刊行された『夢の博物館』(美術出版社、1988年*)までである。全体的にエッセイ・評論集が多く、小説は澁澤から贈られた短編集『犬狼都市(キュノポリス)』¹²(桃源社、1962年*)のみである。澁澤からビッキへの贈呈本は、この他に『神聖受胎¹³』と『ホモ・エロティクス』、確認できるだけでも3冊ある。また、澁澤が編集に携わった「ユリイカ 11月臨時増刊 総特集 エロティシズム」(青土社、1971年11月*)や「血と薔薇 エロティシズムと残酷の総合研究誌」1～3号(天声出版、1968年11月/69年1月/69年3月*)など雑誌もある。

とりわけ、エロティシズムやデカダンスなどの視点から文学や社会を語ったエッセイ集『神聖受胎』は、ビッキの彫刻にも同じ作品名のものがある(図4)。1965年3月の第24回北海道アンデパンダン展の出品作で、「ANIMAL」から「TENTACLE」に移行する時期のビッキの作品名としても異色である。作品制作の意図と澁澤の著書の内容に直接の関連性があるかは不明だが、少なくとも作品名をつけるにあたり、ほぼ同年代に刊行された『神聖受胎』がビッキの念頭にあったと考えて間違いなさであろう。

澁澤龍彦とマルキ・ド・サド

澁澤の初の評論集で、学生時代から傾倒していたマルキ・ド・サド(1740～1814)について論じた『サド復活 自由と反抗思想の先駆者』は、ビッキが所有していた書籍の裏見返しに「東販 34. 9. 17」と印字された紙片が貼られ

ている(図5)。東販は、東京出版販売株式会社の略で現在の株式会社トーハン、出版物の卸売業である。この本の初版発行日が1959(昭和34)年9月15日なので、その2日後の日付である。ビッキ本人が発売されてすぐに注文し、入手したとは決して断定出来ないが、その可能性も十分に考えられる。

マルキ・ド・サドに関する著作については、この他に『マルキ・ド・サド選集』1・2・4巻(桃源社、1巻:1962年/2・4巻:1963年*)や『マルキ・ド・サド選集III ゴロエ』(河出書房、1957年*)、『新・サド選集I 新ジュスチヌ』(桃源社、1965年*)がある。これらはいずれも澁澤の翻訳によるもので、澁澤を経由してビッキがサドに関心を持ったことは明白である。さらに、澁澤の自著で、桃源社の『マルキ・ド・サド選集』の別巻として位置づけられる『サド侯爵の生涯』(桃源社、1965年*)や、『サド研究』(桃源社、1967年*)もあり、サドについてはビッキもある程度の量を読んでいたようである。

マルキ・ド・サド(サド侯爵)はフランスの小説家である。その名が加虐性性的倒錯を表す「サディズム」の由来となったように、サド文学には過激な性的・暴力的描写が多い。没後は長く忘れ去られてきたが、人間の本質を悪ととらえて徹底的に描き出した点や、彼の精神をそのまま反映したような文章構成から、20世紀に入りアンドレ・ブルトンらシュルレアリストによって再評価された作家である。

1950年代から1960年代にかけての日本では、美術・演劇・音楽・映画・文学などのさまざまな分野において、前衛的・実験的な表現が誕生した。それらは過激でスクランダラスな内容も多く、当時の社会で話題となった。

サドの『悪徳の栄え 続』がわいせつ文書にあたるとして、訳者の澁澤が起訴された「サド裁判」(1959~69)を機に、澁澤はこの新しい潮流の中で、文学者としてその発言が目立つ存在になった。彼は、人々が見ようとしてこなかった、人間の精神や社会の暗部にあえて焦点を当て、悪徳や異端とされる文学や芸術を論評・紹介してきた。そうした悪徳・異端文学の代表格がサドである。日本でサドを取り上げた文学者としては、澁澤の他に三島由紀夫や遠藤周作がいた。

時代の流れを敏感に感じ取り、自身の芸術を模索していた若き日のビッキにとって、サドの文学は大きな刺激となったに違いない。ビッキが人間の内面、とりわけネガティブな部分に着目した点や、性をテーマとし、そこに生の根源を見出すエロティシズムの思想に触れていたのは、ブルトンの影響もあり、サドの文学、もしくはサドの人間性に強く入れ込み、繰り返し紹介した澁澤のエッセイの世界観が、少なからず影響していたからではないだろうか。

『夢の宇宙誌』と「TENTACLE」

再び澁澤の著作に立ち返ってみる。ビッキは特にこの頃の、1960年代に出版された代表的な2冊『夢の宇宙誌』(美術出版社、1964年**)と『幻想の画廊から』(美術出版社、1968年[初版:1967年]*)を好んで読んでいたと思われる。というのも、2冊とも表紙やカバーの破れをテープで補強しており、かなり読み込まれた形跡があるためである。また、前者には、最初のエッセイ「玩具について」の随所にビッキ自身の手によると考えられる傍線や書き込みがあり、後者には、裏見返しにビッキ自らの字による説明が書き加えられた、澁澤とビッキが写った写真が貼り付けられ、前述の澁澤からの手紙が入った封筒も一緒に収められている。

ビッキにとっても特に重要と思われる、この2冊を取り上げてみたい。

『夢の宇宙誌』は、冒頭の「玩具について」のほか、「天使について」「アンドロギュヌスについて」「世界の終りにについて」と、全部で4つのエッセイからなり、前半部はほぼ「玩具について」で占められている。ビッキが引いたと思われる傍線や書き込みがあるのは、「玩具について」のみである。傍線は鉛筆でフリーハンドに引かれ、「精神にある種の装備をほどくことを必要とするような種類の快楽」(「玩具について」『夢の宇宙誌』美術出版社、1964年、9ページ)、「物体に対するほとんどエロティックな執念。」(同38ページ)、「魔術は一種の科学的探究」(同40ページ)など、印象的な言葉や文章を断片的にマークしたように感じられる。

他の3篇については傍線も書き込みもないが、とりわけ、アンドロギュヌス(両性具有)が人類共通のモチーフとして、さまざまな時代・地域の神話の中で普遍的に語り継がれている点を指摘する「アンドロギュヌスについて」は、ビッキも強い関心があったと思われる。蔵書の中には、両性具有のギリシア神・ヘルマフロディトスに関する記述のある「ユリイカ 11月臨時増刊 総特集 エロティシズム」(青土社、1971年11月*)があり、読んでいたと推測される¹⁴(図6)。また『午前三時の玩具』(1987年、札幌芸術の森美術館蔵)(図7)や『風の王と王妃』(1988年、北海道立旭川美術館蔵)(図8)といった、ひとつの身体が二又に分かれ、それぞれの先端に男女の頭部を据えるというアンドロギュヌスのような形態を持つ作品を制作していることから¹⁵、ビッキがアンドロギュヌスの神話に興味を抱き、創作活動に反映させたと考えられるだろう。

4つのエッセイに共通するモチーフの一つとして、澁澤自身が本書のあとがきで「人間の変身(メタモルフォシス)の問題」と掲げている¹⁶。自動人形や天使、怪物、ホムンクルス、アンドロギュヌスなど、人間を超越した存在として変容する古今東西のさまざまな図像について論じており、それぞれのエッセイが密接に繋がっている。

ビッキは、1960年代頃から70年代にかけて、

「TENTACLE」と題した作品群を発表する。「TENTACLE」とは無脊椎動物の触手などを意味する語で、触覚を重視したビッキ独自の概念である。ビッキは「第1回 TENTAKLE^{ママ}」(1964年)展に「迷宮と下等動物の触覚」というテーマをつけ、入り組んだ形態の幻想的な彫刻を試みていく。

「TENTACLE」の多くは、複数のパーツを組み合わせた可動性のある構造をしている。それは「変容」できる彫刻ともいえよう。このような制作の参考となったと考えられるのが、「玩具について」とともに、澁澤の著書の中でしばしば紹介されていたハンス・ベルメールの球体関節人形でもあったと思われる。

なお、「TENTACLE」と『夢の宇宙誌』の関連性については、生前の澁澤と交友が深かった仏文学者・作家・美術批評家の巖谷國士氏が論じている¹⁷。

「玩具について」には、ビッキの字と思しき“Tentacle”の書き込みが3カ所みられる。巖谷氏は、その一つが、「玩具について」の中で紹介されているセバスティアン・ミュンスター『コスモグラフィア』(パーゼル、1556年)の挿画『北方の海の怪物』の脇にある点を指摘する(図9)。この挿画は、北の海に住むとされるさまざまな想像上の生物が描かれ、巨大なザリガニのようなものもいれば、牙の生えたイルカのようなもの、さらに頭から潮を吹く、魚とも海獣とも呼べないような奇抜な怪物もいる。

筆者の見解としては、これらの異形の生物が「TENTACLE」の直接的なモチーフになったとは考えがたいが、無脊椎動物の触手を思わせる曲線的な形状や、異なる種の生物がひとつとなったような奇形は、「TENTACLE」の構想を展開する上で、ビッキに何らかの示唆を与えたと思われる。

また、『夢の宇宙誌』の他、ほぼ同時期に出版された佐和隆研『インドの美術』(社会思想社、1963年*)にも“Tentacle”と“Composition”の書き込みが多数みられる。“Tentacle”は34箇所、“Composition”は13箇所あり、主に図版に書き込まれている。図版はインド各地の寺院建築や神々の彫刻・壁面レリーフなど様々で、それらから共通項を導き出すことは困難であるが、複雑な装飾文様や、曲線的でエロティックな異形の神々の像から、ビッキは何らかの創作のヒントを見出していたのであろう。

そして「TENTACLE」と同時期に生み出された、ビッキ独自の装飾文様についても触れておきたい。アイヌ文様のモレウ(渦巻文)や西洋の組紐文、古代ギリシアの迷宮文様など、さまざまな文様をヒントに考案された「ビッキ文様」は、多彩な展開をみせ、動物をモチーフにした彫刻作品、また鏡や小物入れなどの日用品、ネックレスなどのアクセサリーの表面に彫り込まれた。モチーフを覆い尽くすように施された文様は、直接手で触れてなぞることができる。触覚性という点で、「TENTACLE」との繋

がりを感じさせる。

これらの文様を考案するのに参考にしたのか、文様に関する蔵書には金田一京助(校閲)／杉山寿栄男(編)『アイヌ文様』(北海道出版企画センター、1974年[初版:1926年]年***)とフランツ・S・マイヤー(著)／毛利登(訳)『装飾のハンドブック』(東京美術、1967[初版1966]年*)がある。また、迷宮に関する古代神話や迷宮文様を識るための手がかりとしたと思われる、カール・ケレーニイ(著)／種村季弘・藤川芳朗(訳)『迷宮と神話』(弘文堂、1973年*)もある。

ビッキは制作にあたり、さまざまな書籍を参考にしていった。その中でも、「人間の変身(メタモルフォシス)の問題」を掲げ、多数の図版を掲載した『夢の宇宙誌』は、ビッキに少なからずインスピレーションをもたらした書物の一冊として位置づけることができよう。

『幻想の画廊から』と「木面」

澁澤の60年代を代表するもう一つの著書が『幻想の画廊から』である。初版は1967年であるが、ビッキは翌年に出版された第3版を所有していた。裏見返しには前述の通り『ホモ・エロティクス』に添えられた、澁澤からの手紙が入った封筒¹⁸と、「BIKKY, S」のサイン、澁澤とビッキが写り込んだ写真、そして写真についてのビッキ直筆のメモが記されている(図10)。本文への傍線や書き込みはみられないものの、まるでスクラップ・ブックのように澁澤との思い出を記録しており、ビッキにとっても思い出のある本であることがうかがえる。『幻想の画廊から』と澁澤の手紙の内容には直接の関連はないが、『ホモ・エロティクス』と同時期に刊行された本として、ビッキの中で関連付けられたのであろうか。写真に寄せられたビッキのメモは、以下の通りである。

大兄、澄子サン、光子、越チャン、矢野
と小町の大兄ノ家デ夜オ徹シテ
飲ンダトキノモノ。俺ハコノトキ
触覚ノ彫刻ヘト傾斜シテイタ。
二度目ノ個展後ノトキノモノダト思ウ。

この内容から判断して、写真は1960年代前半の、澁澤の小町の自宅で撮影されたものと思われる。「大兄」は澁澤、「澄子サン」は矢川澄子、「光子」は有田光子、「越チャン」は画家の多田越子、「矢野」は澁澤の二番目の妹・道子の夫となった矢野真で、『マルキ・ド・サド選集』の装幀を手がけた人物である。

本書は、澁澤としては初の本格的な美術評論集である。早くからブルトンの著作に触れていた澁澤は、サルバドール・ダリやマックス・エルンストらシュルレアリスムの画家をはじめ、当時の日本ではそれほど知られてい

なかったポール・デルヴォーやバルテュス、レオノール・フィニなどを紹介している。錯視を巧みに利用した画風でよく知られるマウリッツ・コルネリス・エッシャーは、現在でこそ日本でも人気の高い版画家だが、この当時はほとんど未知の存在であった。澁澤は、『夢の宇宙誌』の表紙にもエッシャーの版画を採用している。また、『夢の宇宙誌』でも紹介されていたベルメールがここでも論じられている。

その中でも特筆すべきなのが、マックス・ヴァルター・スワンベルグ(ワルター・スワーンベリ)やゾンネンシュターネなどの幻想絵画、あるいは澁澤が定義するところの「傍系シュルレアリスト」と称される画家たちである。傍系シュルレアリストとは、エルンストらシュルレアリスム活動の中心人物を「正系」と称するのに対して、その周辺で活動し、もっぱら自らの幻想に固執して描き続けた芸術家を指す。

スウェーデンの画家スワンベルグは、鳥の頭や動物の牙などを女性の身体と組み合わせ、画面を装飾文様で覆い尽くしたような絵画を描いた。ブルトンの紹介で1953年にパリのバビロン画廊で個展を開き、その後も連絡をとり続けたが、本人は亡くなるまで故郷マルメでの生活が続けた。

リトアニアに生まれ、ドイツで活動した画家ゾンネンシュターネは、現在ではアール・ブリュットやアウトサイダー・アートの枠組みで捉えられることが多いが、ブルトンにも注目されていた。ゾンネンシュターネの名は「太陽・月」の意で、38歳の時、精神科に入院している間、色鉛筆で絵を描き始めたのが画家としての出発点である。自らを「月の精の画家」と称し、渦巻やハート、ヘビなどの生物や人体の各部を組み合わせ、シンメトリーに描いた画風で知られる。澁澤は、1964年に東京の青木画廊でゾンネンシュターネの作品に出会い、以後、『幻想の画廊から』をはじめ、幾度となく彼について論じるようになった。

ビッキも青木画廊でのゾンネンシュターネ展の図録(『SCHROEDER—SONNENSTERN』青木画廊、1964年*)や版画¹⁹、ベルメールの『イマージュの解剖学』(**)を所有していたことから、『幻想の画廊から』で澁澤が紹介した芸術家たちに少なからず関心があったのであろう。そのうえで、この本の中で、ビッキの創作活動に直接大きな刺激となったのは、後半部に収録された短いエッセイ「仮面のファンタジア」である。

その中で澁澤は、仮面を「謎をかける虚無からの誘惑者」と称しており、仮面の裏面に内包する虚無の重要性について語っている。そして人間の変身願望の表れとしての仮面について論じている点は、『夢の宇宙誌』所収のエッセイにも相通じるところがある。また、『幻想の画廊から』で取り上げられた画家たちの多くが、変貌する人間を描いていることから、『夢の宇宙誌』から『幻想の画廊から』にかけての、1960年代の澁澤が変容について強い関心

を寄せていたことがうかがえる。

ビッキは1975～76年頃に、集中的に「木面」シリーズを制作しているが、ビッキは友人に宛てた手紙で、次のように記している。

ともあれ、『木面』展は仮面意識の変身願望とか、神とか動物とかへの接近とか、或は儀式の中による悪魔への変貌、神への変身的な『仮面』の意味をなるべく避けた。(中略)

澁澤氏の言によれば「仮面の裏側は虚無がぎっしりつまっている」と云う。ほとんどの仮面の裏側はいとも簡単な構造であることに驚ろく。数十種の木面を制作し、その裏側、人間の顔が入る部分を彫こむとき、その虚無を実感したのだ。(中略)

『仮面』を拒否しようと前記したが、やはり、その仮面性がオープニングパーティーの会場の中に存在していた。それで雑踏のススキノ境界を木面をつけて十数人羅列し、吠え歩いた。やはり木面の持つ仮面が明^{ママ}較に存在していたわけだ²⁰。

「木面」は、150点ほど作られたとされる連作で、「既」「樹」「奇」など、さまざまな「き」と読む漢字があてられた、言葉遊びの要素もある。アフリカやカナダの先住民族の仮面への関心が創作の背景にあったと考えられる。

この手紙によると、ビッキは、当初は澁澤が「仮面のファンタジア」で論じたところの仮面による変身願望や人外への存在への接近性を意図的に避けて制作していた。しかし完成した作品が並んだ個展会場で、さらにそれらをつけてススキノの街を歩いた際、「木面」にそのような特性が存在していることに気付いたという。また、制作途中にも、澁澤が述べていた仮面の裏側の「虚無」の存在を実感している。

ビッキは澁澤の著作を多く読んでいるが、自身の作品に直接関連させて具体的に述べているのは、この「仮面のファンタジア」の他に見当たらない。ビッキと澁澤との関連性を探る上で、この手紙は重要な資料といえよう。

3 夢とエロティシズム

夢の記述：『青い砂丘にて』

ビッキは、生涯に一度だけ詩集を発行している。1964年から73年までの9年間、自身が見た夢をメモに書き留めて、それらをまとめあげて編集したのが『青い砂丘にて』(ビッキ・アーツ発行、1976年)である。ビッキ・アーツとは、交友のあった詩人・江原光太の運営する創映出版内に置かれ、ビッキはそこで江原の手を借りながら、詩集の編集作業を行った。装幀もビッキ自身によるもので、限定300部であった。

ビッキが夢を記録するようになった経緯は不明である。最初から詩集を作るためにメモをとっていたのでは

なく、ブリキの箱に溜まったさまざまなメモを江原に見せたことで、その中から選り出して1冊の本にまとめる案が浮上した²¹。

『青い砂丘にて』は、全15篇からなる散文詩集である。表紙に濃い青色の布が用いられ、表題や本文は、ガリ版刷による青一色の文字が印象的である。

それぞれの詩にタイトルは付けられず、I～XVまでのローマ数字が割り振られている。入稿用原稿には、それぞれ詩のタイトルに「木面」の名称が記されており、朱で消されていることがわかる(図11)。最終的に「木面」のタイトルが採用されることはなかったが、この詩集を編集していた頃に「木面」が作られていたことから、『青い砂丘にて』と「木面」がビッキの中で繋がっていることを物語っている。

内容は、編集の段階で多少の修正が入っているものの、まさにシュルレアリスムでも試みられた夢の記録である。一貫性はなく、次々に場面が展開してゆき、現実と非現実が巧みに混ざり合っている。男性・女性器や裸体、乳房などのイメージが多々登場するのも特徴的である。

また、自身が巨大な虫に変身したり(V)、巻貝が軽し革のような感触に変化したり(XV)と、第2章で述べた「変容」の要素も随所にみられる。特に虫への変身の箇所は、フランツ・カフカ「変身」を想起せずにはいられない。シュルレアリストたちにも注目されたカフカの、この代表作は、澁澤が責任編集を手がけた「血と薔薇 エロティシズムと残酷の総合研究誌」第3号(天声社、1969年3月*)に読み切りの絵本として収録されている。フランコ・ジェンティリーニの版画による絵本で、ある日、突然虫に変身した主人公グレゴール・ザムザや、その姿を見て驚く人々の様子が、ユーモラスな表情で描かれている。

人間の夢を分析することで、無意識を体系的に扱ったのは、オーストリアの精神医学者ジークムント・フロイトである。シュルレアリスムはフロイトの精神分析の影響を大きく受け、理性からの解放として、夢の世界を主題とする作品を数多く生み出した。

ビッキの蔵書の中には、夢や無意識に関する本もある。ミシェル・レリス(著)／細田直孝(訳)『夜なき夜、昼なき昼』(現代思潮社、1970年*)、フロイトやユングについて論じた高橋義孝『無意識の発見』(光書房、1959年*)、出口裕弘『行為と夢』(現代思潮社、1970年*)がそれにあたる。

『夜なき夜、昼なき昼』は、シュルレアリスムに参加していたこともあるレリスの、1923年から60年にかけての長期にわたる夢の記録である。シュルレアリスムで掲げられた、潜在意識の顕在化の体現ともいえるが、訳書あとがきによれば、レリス自身、女性への絶望や死への強い恐怖心を抱いていたようである。そのため、夢を記録することで、自身も知らなかった自己の内面の世界を探索しようと試みたのである。

評論集である『行為と夢』には、『夜なき夜、昼なき昼』

の解説「夢のエロス」をはじめ「告白と闘牛」(『成熟の年齢』)、「ミノタウロスの影」(『闘牛鑑』)の3つのレリス論が収録されている。著者の出口裕弘は澁澤の高校時代の同級生で、一時期は北海道大学の講師として札幌に住んでいたことがあり、ビッキとも旧知の間柄であった²²。

自己の内面の探求は、ビッキにとっても重要なテーマであった。『青い砂丘にて』の元となる夢の記録もその一環といえるが、ビッキは1976年の夏から秋にかけて旭川・雨紛^{うぶん}の山中で、約3ヵ月間のテント生活を行っている。その動機について、ビッキは以下のように語っている。

「四十(歳)を過ぎた時点で、もう一度じっくり自分というものの、自分の中にあるデモニッシュなものを見極めたいと思って、山中での原始生活を始めた²³」

あの旭川の奥の山中で夜 山中を眺めつづけた数ヶ月は

俺の中に棲息する“もののけ”と夜の自然と対比させてみることであった。

この対比の中で自然にはたしかに魍魎^{やうりやう}が棲息していると確信したのだった²⁴。

ビッキが山中の暗闇の中で、自分自身の闇に向き合っていたこの頃に制作されたのが、「木面」シリーズである。ビッキは、自身の内面に「デモニッシュなもの」や「魍魎^{やうりやう}」を見出していた。この「木面」の制作と『青い砂丘にて』の編集作業が重なった時期もあり、一見して関連性がないようで実は深い繋がりがあることを考えても、ビッキにとってこれらの作品群は、自身の内面を探索し、表現するというきわめて重要な作業であったことがうかがえる。

エロティシズム

『青い砂丘にて』にエロティックなイメージが登場することは既に述べた通りだが、彫刻や絵画・素描などの造形作品にもエロティシズムは深く関連し、ビッキの根幹をなす思想であったといえる。ビッキは「木面」の制作の際にもエロティシズムを意識したり²⁵、晩年のインタビューでも、「作品の中にエロティックがなければビッキの作品ではない²⁶」と述べたりしている。

エロティシズムは、シュルレアリスムにおいて、抑圧された精神の解放や、生の根源の追求とされる。先に述べたサドもエロティシズムを追求した作家の一人とされ、20世紀のシュルレアリスムでの再評価に繋がった。日本では澁澤が研究者の一人に挙げられるが、ビッキは主に澁澤の著書を通じてエロティシズムに触れ、自らも関連の本を読んでいた。また、澁澤を通じて親交があった土方異の公演「土方異と日本人——肉体の叛乱」(1968年10月9・10日、日本青年館)を観たり²⁷、実際にビッキが足を運んだ

かは不明だが、「野坂昭如猥褻リサイタル」(1973年9月27日、日比谷公会堂)のポスター(**)を所有していたりもする。野坂昭如については、『エロ事師たち』(新潮社、1972年[初版:1970年]*)も所有していた。

とりわけ、ジョルジュ・バタイユ(著)／室淳介(訳)『エロティシズム』(ダヴィッド社、1959年*)は、表紙と背表紙の一部が破れて取れてしまい、剥がれた背表紙をセロハンテープで留めている。ページは歪み、水に濡れた形跡がある。裏見返しに「BIKKY」のサインはあるが、本文への傍線・書き込みはない。本の状態がきわめて悪いのは、単に水濡れ等による破損が原因なのかもしれない。しかし、ここまで状態が悪い本を処分することなく、テープで補修しながら、ずっと手元に置いていたというのは、ビッキにとってそれなりに重要な本であったためだと思われる。ちなみに、澁澤もバタイユの『エロティシズム』を翻訳して1973年に二見書房から刊行しているが、こちらはビッキの蔵書にない。

『エロティシズム』の原書は、1957年にフランスのミニユイ社から刊行された。バタイユの晩年の代表作である。序論冒頭で、エロティシズムを死に至るまで生を称えることであると述べ、人間の内的体験としての「禁止」と「侵犯」とし、芸術や宗教と同じく人間に特有のものであり、生の最も神聖な部分であるとした。

他の蔵書には、コーリン・ウィルソン(著)／榊原晃三(訳)『性と知性』(二見書房、1966年*)、ジークムンド・フロイド(著)／懸田克躬(訳)『フロイド選集5 性欲論』(日本教文社、1972年[初版:1964年]*)、ミシェル・レリス(著)／須藤哲生(訳)『闘牛鑑』(現代思潮社、1971年*)、同じくミシェル・レリス(著)／松崎芳隆(訳)『成熟の年齢』(現代思潮社、1976年*)、巻正平『性の現代思想』(講談社、1960年*)などがある。出口裕弘『夢のエロス』(『行為と夢』)によれば、レリスは「告白の専門家」と称するほど、自身の夢や過去の回想、性に関する事項まで、赤裸々に言葉に綴った人物で、バタイユにも影響を及ぼしたとされる。夢の記述や山中でのテント生活など、さまざまな手段によって自身の内面と向き合ってきたビッキが『夜なき夜、昼なき昼』とあわせて、レリスの著作を3冊も所有していたのは興味深い。また、前述の出口裕弘『行為と夢』では、レリスと密接に関わっていたバタイユについても繰り返し論じており、とりわけ『エロティシズム』については複数のエッセイで取り上げている。

さらに、雑誌「血と薔薇 エロティシズムと残酷の総合研究誌」(天声出版、1968～69年*)も、澁澤に関わった1～3号まで揃っている²⁸。第1号収録の「血と薔薇宣言」では「人間活動としてのエロティシズムの領域に関する一切の事象を偏見なしに正面から取り上げること」と標榜した。エロティシズムを正面から取り上げ、三島由紀夫、稲垣足穂、埴谷雄高など、錚々たる面々が参加している。特に三島は、創刊号でのグラビア「聖セバスチアンの殉教」

(篠山紀信撮影)でモデルとなり、大きな話題を呼んだ。

また、先に述べたアンドロギュヌスも、変身の問題のみならず、ビッキはエロティシズム的観点からも題材として取り入れたといえる。

エロティシズムは、澁澤の周辺でしばしば話題となっていた、身近なテーマであったであろう。ビッキにとって、その影響も大きかったのであろうが、夢と同様、人間の内面の深奥に関心を寄せ、自らの芸術表現へと生かすために、エロティシズムを重視していたと思われる。

4 世界の民族芸術

ビッキの蔵書の中でも特徴的なのが、世界各地の民族芸術を扱った本が多いことである。その中で、洋書を含むカナダの先住民族に関する本が何冊もみられるのは、ビッキが1983年10月から翌1月にかけての3ヵ月間、北海道生活文化・スポーツ海外交流事業派遣員として、カナダのブリティッシュ・コロンビア州に滞在したためである。ビッキはそこで、先住民族であるハイダ族のトーテムポールや仮面などの民族芸術に触れている。また、ハイダ族の彫刻家ビル・リードとも親しくなり、彼のアトリエを使って作品の制作を行い、現地で個展も開いた。

ビッキは派遣先にカナダを選んだことについて、北海道と緯度が近く、樹木の生態分布も同じようなこと、また、以前よりトーテムポールに関心があり、自身でも制作したいためと述べている²⁹。

以下は蔵書中の洋書の一部で、いずれも北米の北西海岸に住む先住民族の芸術を扱ったものである。多くは現地で入手したと思われるが、例外的にビル・リードの作品集は1986年の刊行であることから、帰国後に入手したのであろう。

Norman Bancroft-Hunt (author) and Werner Forman (photography), *People of the Totem: The Indians of the Pacific Northwest*, Orbis Publishing, 1979*; Hilary Stewart, *Looking at Indian Art of the Northwest Coast*, University of Washington Press, 1982(first published in 1979)***; *Northwest Coast Indian Artifacts from the H.R. MacMillan Collections in the Museum of Anthropology, the University of British Columbia*, University of British Columbia Press, 1975*; Doris Shadbolt, *Bill Reid*, University of Washington Press, 1986.***

中でも *People of the Totem: The Indians of the Pacific Northwest* は、カナダとアラスカの太平洋西北海岸の先住民族のトーテムポールや仮面などの写真を数多く掲載して紹介している。

ビッキは現地でトーテムポールを目にして強い衝撃を受け、次のような言葉を残している。

けれどもその造形性は恐ろしいほど呪術的でありそれは自然とインディアンとの厳しい対比の中でその

造形の発生とその中に流れるインディアンの血と歴史の容ぼうと凝視があった。その時私の持っていたトーテムポールに対する趣味的興味本位的ユーモラスな形のものであった認識は消し飛びそのトーテムポールとの対じは嘔吐をもようすほど恐怖的に見たのである。これは以前に東京で見たインカ・マヤの文化のそれと同じように巨大なモニュメンタルが内蔵していることに比して余りにも軽率な自己意識への嘔吐であった³⁰。

People of the Totem: The Indians of the Pacific Northwest 中にも、倒れて朽ち果てているトーテムポール、そして折れたところから新たに小さな木が生えている写真が掲載されている。ビッキは、カナダでトーテムポールを見た際に感じた強烈な感情を、帰国してから本を開いて反芻していたのであろう。

晩年の大作《四つの風》(1986年、札幌芸術の森野外美術館蔵)は、いつか朽ちて倒れることを想定して、あえて野外に設置された木彫である。この作品のコンセプトに、カナダのトーテムポールが影響しているであろう。

またビッキは、詩人・戸塚美波子との対談の中で、カナダで他民族に接触したことを機にアイヌの民族性について考えたと言っている³¹。これまで、ビッキの他国の先住民族への関心や、カナダのハイダ族との交流についてアイヌと結びつけられがちであった。もちろん、ビッキ自身の言葉からもまったく関係がないとは言いきれないが、決してそのことのみに終始する問題ではないと思われる。というのも、民族芸術への関心は、ビッキ個人に特有のものではなく、20世紀の美術史を語る上で必ず触れられる、非常に大きなテーマとして位置づけられるからである。

アフリカやオセアニア、アメリカ大陸など、世界各地の先住民族による絵画や彫刻、仮面は、主に祭式や呪術の場で用いられるために作られてきた。それらは西洋美術史上で「プリミティヴ・アート」と称され、ヨーロッパでは、19世紀に各都市で開催された大規模な博覧会で展示されたのを機に、その存在を知られるようになった。20世紀初頭、フォーヴィスムやキュビスムが興った際には、色彩や造形の面で芸術家たちにインスピレーションを与えた。さらにシュルレアリスムにおいても、オブジェの一種として、呪術や祭式の場面から切り離れた文脈で紹介されてきた。そしてブルトンやエルンストらシュルレアリスムの芸術家の間で収集され、彼らの芸術において重要な位置を占めていた。また、ビッキが作品集や展覧会図録を所有していたオシップ・ザッキンやアルベルト・ジャコメッティ、ヘンリー・ムアラ20世紀を代表する彫刻家も、アフリカ彫刻から大きな影響を受けていることはよく知られている。

ビッキは実際に滞在していたカナダのみならず、アフリカやメキシコ、オセアニアなど、各地の民族芸術に関する本を所有していた。

仮面に関するものとして、『仮面と神像』(朝日新聞社、1970年*)、桐島敬子(編)『民族の仮面——アメリカ、メラネシア、北米インディアン、エスキモー』(岩崎美術社、1978年*)、『変幻する神々—熱きアジアの仮面』(日本放送出版協会、1981年***)などがあり、幅広い地域の仮面に関心を抱いていたことがうかがえる。仮面論としては、ブルトンと交友があり、ブルトンの作品集をまとめたジャン＝ルイ・ベドゥアン(著)／齋藤正二(訳)『仮面の民俗学』(白水社、1963年*)や、ベドゥアンを引用し、ブルトンやレオノール・フィニの名前も挙げた澁澤の「仮面のファンタジア」を読んでいたことから、シュルレアリスムと仮面との関連性についても触れていた。

メキシコに関する本では、『メキシコ美術展』(読売新聞社、1955年*)、洋画家・北川民次の回想録『メキシコの誘惑』(新潮社、1960年*)、萩田政之助・高野太郎(編訳)『メキシコ・インディオ古謡 チョントルの詩』(誠文堂新光社、1981年*)がある。砂澤涼子氏の話によれば、ビッキはカナダに渡る以前からメキシコに関心があり、いつか訪れたいと夢みていたが、結局叶わなかったとのことである。

アフリカに関する本は、『アフリカ芸術展』(読売新聞社、1961年*)、『Black African Arts ブラックアフリカ美術』(ギャラリーかんかん、1982年*)、『アフリカ彫刻展』(札幌彫刻美術館、1985年*)などがある。ちなみに札幌彫刻美術館(現・本郷新記念札幌彫刻美術館)のアフリカ彫刻展には、ビッキも実際に足を運んでおり、一つの仮面の前で立ち止まって熱心に見ていたビッキの姿が目撃されている³²。

こうして見ると、ビッキの視野は非常に広く、貪欲にさまざまな地域の民族芸術に関心があったことがわかる。ビッキの蔵書は近現代西洋美術に関するものが大半であり、プリミティヴ・アートが欧米の芸術家に多大な影響を与えたということは、ビッキも当然認識していたであろう。このような民族芸術へのアプローチは、彼が強く関心を寄せていた近現代西洋美術を追求してゆくうちに、その延長線上で興味を深めていったと考えられるかもしれない。

5 自然に関する本と児童書・絵本

1978年の初冬から、ビッキはそれまで住んでいた札幌を離れ、森林資源の豊富な音威子府村に移り住んだ。ビッキはこの音威子府で、前述の《四つの風》を始めとした、巨木を素材にしたスケールの大きな彫刻作品を手がけるようになる。

ビッキは、音威子府に居を構えた理由について「ここは

深山幽谷でも、鬱蒼とした原始林はない。自然と人間が融合しているところの豊かさを感じて³³と、単なる大自然を求めているのではないことを語っている。

自然は、ビッキの芸術にとって重要な要素であることは言うまでもない。ビッキが亡くなる数ヵ月前の1988年秋に作られた、彼の自然観が最もよく表れている詩を引用したい。

風よ

お前は四頭四脚の獣

お前は狂暴だけに

人間達は お前の中間のひとときを愛する

それを四季という

願わくば 俺に 最も

激しい風を全身に

そして眼にふきつけてくれ

風よ お前は

四頭四脚なのだから

四脚の素敵な

ズボンを贈りたいと

思っている

そうして

俺を一度 抱いてくれぬか³⁴

ビッキにとって「風」は、自然を象徴する現象として、音威子府に移り住んでからの作品の主要なテーマとなった。この詩では、風は「四頭四脚の獣」という、狂暴な異形の獣として表現されている。決して美しいだけでない自然の脅威をよく知った上で、豊かな恵みも与えてくれる存在として敬意も払い、さらに深い愛情すら感じられる詩である。

そしてビッキの自然観において最も特徴的なのが、自然と向き合うことは自己と向き合うこととほぼ同一であった点である。「木面」制作の後、ビッキは旭川・雨粉の山中で、自分自身の中に潜む「もののけ」や「魍魎魍魎」といった闇の部分と対峙した。さらにビッキは「私はよく自然の中を彷徨するけれども、自然を探索したり理解しようとはあまりしてない。自然と交感し、思索する。そこに、あからさまな自己が見えてくる³⁵」という言葉を残していることから、彼自身と自然との独特の向き合い方をうかがうことができる。

ビッキがこのような自然観を持つに至ったのには、音威子府の環境が大きかったのであろうが、自身と自然との関わり方については、雨粉でのテント生活が示す通り、音威子府に居を移す以前からも探っていた。ビッキの独自の自然観は、自身の体験から得られたものが大きい。しかし、その上でビッキに何らかのヒントを与えた本もあったであろう。

というのも、人間と自然との向き合い方について考えさせられるような内容の本が、ビッキの蔵書の中に数冊存在しているからである。クレア・ローム(著)／蛭川久康(訳)『森と私とフクロウたち』(大修館書店、1981年*)やクルト・リュートゲン(著)／中野重治(訳)『オオカミに冬なし』(岩波書店、1977年[初版:1969年]*)、中川重年『木ごころを知る・樹木と人間の新たな関係求めて』(はる書房、1988年*)などがそれにあたる。

『オオカミに冬なし』は児童文学であるが、実話に基づいたフィクションである。アラスカのバロー岬で身動きが取れなくなった捕鯨船の乗員275名を救出するために、2名の男が向かうというストーリーで、アラスカの厳しい自然に立ち向かう人間の姿が描かれている。『森と私とフクロウたち』は、衰弱したモリフクロウのヒナを保護して野生に返すまでを描いた物語であるが、イギリスの自然の風景や、野鳥との交流が豊かに描写されている³⁶。また、これも児童書であるが、ビル・ヒュイゲン&リー・ポールトフリート(著)／遠藤周作・山崎陽子・寺地伍一(訳)『ノーム不思議な小人たち』(株式会社サンリオ、1980年[初版:1979年]*)は、伝説の小人ノームの不思議な生態と、彼らの森での暮らしが生き生きと描かれている。砂澤涼子氏によれば、ビッキは特にこの本がお気に入りだったとのことで、日本語版と英語版(Will Huygen, Rien Pootvliet and Leven en werken van de Kabouter, *GNOMES*, Harry N. Abrams, Inc., 1973***)の2冊を所有していた。

動物の生態についての本や、動植物の図鑑は、制作において動植物をモチーフにした際、参考にしたと思われる³⁷。図鑑については、美術全集・選集などと同様に端本である。具体的な書籍名としては、生態や発生に関するものとして、小笠原秀雄・林壽郎・柴田敏隆ほか『ツルはなぜ一本足で眠るのか [適応の動物誌]』(草思社、1984年*)、大島正満『動物奇談』(偕成社、1952年*)、『動物の発生編 図説生物実習体系』(地球出版、1962年*)、図鑑では、『魚貝の図鑑』(小学館、1973年*)、『植物の図鑑』(小学館、1976年[初版:1971年]*)、『鳥[学研の図鑑]』(学習研究社、1980年[初版:1970年]*)、白水隆・黒子浩『標準原色図鑑全集 1 蝶・蛾』(保育社、1972年[初版:1966年]*)、白井祥平『科学のアルバム 海の貝』(あかね書房、1980年*)などがある。とりわけ蛾や貝は、詩集『青い砂丘にて』にも登場するモチーフであり、これらの図鑑に収録された生物の多様な形態が、ビッキの芸術的イメージを培うために役立っていたのであろう。

また、意外にも思われるが、蔵書の中には絵本も含まれている。彼の子ども達に買ったものもあるようだが、砂澤涼子氏によれば、ビッキ自身も好んで読んでいたという。特に動物を描いたものが多く、ガース・ウィリアムス(著)／松岡享子(訳)『しろいうさぎとくろいうさぎ』(福音館書店、1965年***)、儀間比呂志『かえるのつなひき』(福音館書店、1972年***)、たかはしひろゆき『チロヌップのきつ

ね』(金の星社、1988年^{***})などがある。

初期作「ANIMAL」では動物を主題とし、「ビッキ文様」を施した動物の形態の彫刻を数多く手がけ、さらに音威子府でも犬、猫、アヒルなどを飼っていたビッキは、常に動物を身近な存在として感じていた。また、ビッキの生前に公開されたことはなく、おそらく身内などのごく親しい人間にのみ見せる事を前提として作られたと思われるが、動物を擬人化した漫画³⁸や、動物園のライオンと野ネズミとの交流を描いた童話³⁹(いずれも個人蔵)を手がけているという事実からも、動物の物語に少なからず関心があったのであろう。

動物の生態について論じた科学書や図鑑と、児童書や絵本は、一見して無関係のようだが、ビッキにとっては、自然との関わりという点で繋がっていたのであろう。自然に対して様々な面からアプローチし、考察を深めていったからこそ、彼ならではの多彩な表現が生まれたといえる。

おわりに

美術家の蔵書といっても、必ずしもその作家の芸術観や、作品の世界観に合致するとは限らない。ビッキの場合も、蔵書のジャンルは非常に幅広く、調査を始めた当初は捉えどころがない印象であった。しかし調査を進めるうちに、それぞれの本の関連性、そしてビッキ自身の内面の探求や、自然と向き合うために、蔵書が多少なりとも関係していたことが少しずつ見えてきた。そして今まで抽象的で難解とみなされてきたビッキの芸術的思想を知るための手がかりになり得るのではないかと考えた。展覧会でも、その後の追加調査を経た上で執筆した本稿でも、その一端を示すことはできたのではないと思われる。

とはいえ、1,000冊を超えるビッキの蔵書の全貌を知るには、この2年余りの調査ではまだまだ不十分で、調べきれなかった部分も多い。今回は膨大な資料調査の最初の段階にすぎず、今後も作家の残した文章などの一次資料と合わせて、さらなる調査研究が必要であることをあらためて実感した。

また、本稿では触れることができなかった、展覧会の第二部に相当するビッキの交友関係(澁澤周辺の文学者、芸術家、道内の詩人など)に関わる本および資料については、稿を改めたい。

謝辞:本稿執筆にあたり、ご協力いただいた方々に心から御礼申し上げます。(敬称略、一部順不同)

砂澤涼子

巖谷國士、梅村尚幸、甲斐敬章、川崎映、澁澤龍子、橋本信夫、平井菊花、平原一良、山本みどり

公益財団法人北海道文学館、エコミュージアムおさしまセンターBIKKYアトリエ3モア、札幌芸術の森美術館、洞爺湖芸術館

註

- 1 特別展「砂澤ビッキの詩と本棚」(北海道立文学館)開会式の砂澤涼子氏の挨拶(2020年1月25日)。
- 2 当初の会期は2020年1月25日(土)～3月22日(日)であったが、新型コロナウイルス感染拡大防止のため、会期中での休館を余儀なくされ、2月28日(金)までとなった。
- 3 「ザッキン大回顧展 キュービズムの手法の中にヒューマンな叫びをみる」(「読売新聞」1973年3月5日)。
- 4 砂澤ビッキ「手」1988年2月(個展「一木多触」パンフレット[INAXギャラリー、1988年3月]所収)。
- 5 浅川泰編「①砂澤ビッキ略年譜」(特別展「砂澤ビッキの詩と本棚」パンフレット、北海道立文学館編、2020年1月)。
- 6 手紙の日付には「十一月三日」とあり、年は記載されていないが、文中に、ビッキが札幌で展覧会(「雑種構成小動物の夜宴」第1回展、札幌時計台画廊)の準備をしていることや、澁澤がこの手紙と『ホモ・エロティクス』を同封していることから判断して、1967年と推定できる。
- 7 澁澤は、1966年の夏に、小町から北鎌倉に転居している。
- 8 澁澤龍子「澁澤龍彦との日々」白水社、2005年、119ページ。
- 9 砂澤ビッキの日記(1987年8月6・7日)より(個人蔵)。
- 10 同上。
- 11 展示はしなかったがこの他に、別冊付録に澁澤龍彦追悼小冊子をつけた「幻想文学」20号(幻想文学会出版局、1987年10月^{***})も所有していた。
- 12 表見返しに、澁澤の字で「砂澤ビッキ 澁澤龍彦」と記載されている。
- 13 中表紙に、澁澤の字で「砂澤ビッキ様 澁澤龍彦」と記載されている。
- 14 由良君美「ヘルマフロディトスの詩学」[ユリイカ 11月臨時増刊 総特集 エロティシズム](青土社、1971年11月、171ページ)の前ページ(170ページ)に、縦に細長く切り裂いたような破れがみられる。また、河村錠一郎「ヘルマフロディトスの生と死 あるいはルネサンスのエロスとマニエリスムのエロス」の最初のページ(同、255ページ)にも、同様の破れがある。ヘルマフロディトスに関する文章の冒頭部分がすぐ開けるように、印をつける目的で意図的に破かれたのであろう。
- 15 浅川泰「砂澤ビッキー風に聴く」(ミュージアム新書[16]、北海道新聞社、1996年、140-141ページ)より示唆を受けた。
- 16 澁澤龍彦「あとがき」『夢の宇宙誌』美術出版社、1964年、224ページ。
- 17 巖谷國士「記憶のギャラリー [第15回]砂澤ビッキ」[月刊アートコレクターズ]第13巻第10号(通巻130号)生活の友社、2020年10月、58ページ。
- 18 縦型の茶封筒には、「砂澤ビッキ様 澁澤龍彦」とあり、住所の記載や切手などはない。このことから、手紙が単独で送られたものではなく、書籍に同封されていたことが推測できる。
- 19 菅原弘記にあてた手紙の中に、青木画廊でゾンネシュターンのシルクスクリーン作品を1点買ったと記されている(「美術ペン」87号、1995年冬)。
- 20 砂澤ビッキから菅原弘記に宛てた手紙、1975年頃(「美術ペン」84号、1994年冬)。
- 21 柴橋伴夫「迷宮の人 砂澤ビッキ」共同文化社、2019年、37ページ。
- 22 澁澤から出口に宛てた手紙の中に、澁澤がビッキら友人たちと箱根にドライブに行ったと記されている(出口裕弘「澁澤龍彦の手紙」朝日新聞社、1997年、93ページ)。
- 23 藤井恵子「アトリエ訪問 ①砂澤ビッキさん」[旭川春秋]137号、1976年11月1日、25ページ。
- 24 砂澤ビッキから阿部典英に宛てた手紙、1978年2月17日消印。
- 25 「木の本質でもあるエロチックなものと俺の内部に横體するであろうエロチズムの結合を中心にしたわけだ。」前掲(20)
- 26 「北の群像 北辺の晩秋 風の王と王妃を彫る」札幌テレビ、1988年11月13日放送。
- 27 「土方巽と日本人——肉体の叛乱」芳名帳(慶應義塾大学アート・センター蔵)にビッキの名が記されている。
- 28 「血と薔薇」は4号まで発行されたが、澁澤は3号の発行後に編集から手を引いた。4号は評論家の平岡正明の責任編集による。
- 29 砂澤ビッキ「自然との厳しい対比 トーテムポール」[「晩香坡新報」

1983年11月18日。

- 30 同上。
- 31 砂澤ビッキ・戸塚美波子(対談)「民族と、芸術と、自然と」(アイヌ民族の現在と未来を考える会編、山川力監修『明日を創るアイヌ民族』未来社、1988年、212-213ページ)。
- 32 アフリカの仮面のコレクターで、そのコレクションを札幌芸術の森美術館に寄贈した橋本信夫氏(北海道大学名誉教授)の証言による。
- 33 砂澤ビッキ「変貌」『朝日新聞』北海道支社創立20周年記念版、1979年6月1日道内版。
- 34 初出:前掲(26)。
- 35 『札幌芸術の森野外美術館』1986年、財団法人札幌芸術の森、86ページ。
- 36 ビッキはこの本を一気に読み上げたと、日記(1984年、個人蔵)に記している。
- 37 調査では未確認だが、砂澤涼子氏の証言によれば、ビッキは1969年頃から数年間、雑誌 *National Geographic* (National Geographic Society) を講読していたとのことである。
- 38 「砂澤ビッキー風ー」(札幌芸術の森美術館、2019年4月27日～6月30日)で公開、『砂澤ビッキ 風を彫った彫刻家ー作品と素描ー』(札幌芸術の森美術館編、マール社、2019年、81ページ)に収録された。
- 39 未発表の草稿。「冬の動物園 “ライオンと野ネズミガリ”」の題で、同展で初公開された。全文は、井上浩二・マリエ『四つの風 砂澤ビッキの創作世界』(北海道新聞社、2020年、102-112ページ)に収録されている。



1



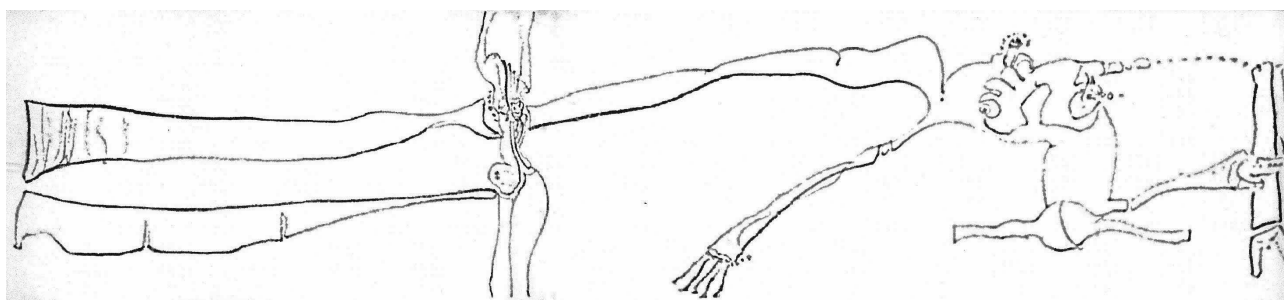
2



1'



4

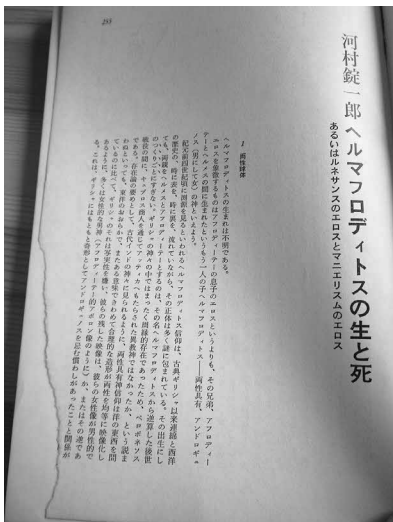


3

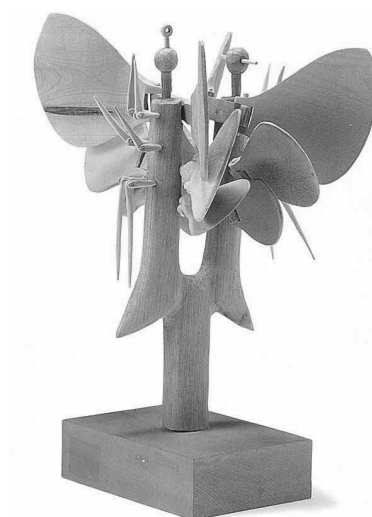


5

- 1 甲斐敬章《ビッキの本棚》1984年3月 ゼラチン・シルバー・プリント 北海道立文学館蔵
- 1' 図1の左下部分拡大図(中央に『暗黒のメルヘン』『エロティシズム』が並んでいる)
- 2 砂澤ビッキ《〈無題〉》制作年不詳 インク、グワッシュ・紙 個人蔵
- 3 砂澤ビッキ《動 No.1》(部分)1986年 鉛筆・紙 音威子府村蔵
(『TENTACLE 砂澤ビッキ展』北海道立近代美術館、1994年より転載)
- 4 砂澤ビッキ《神聖受胎》1965年 木 個人蔵(筆者撮影)
- 5 湊澤龍彦『サド復活 自由と反抗思想の先駆者』(弘文堂、1959年*)裏見返しに貼られた紙片



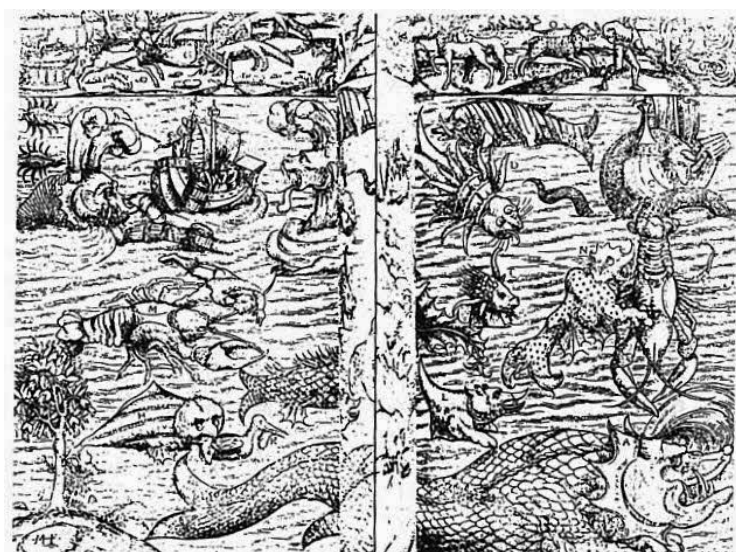
6



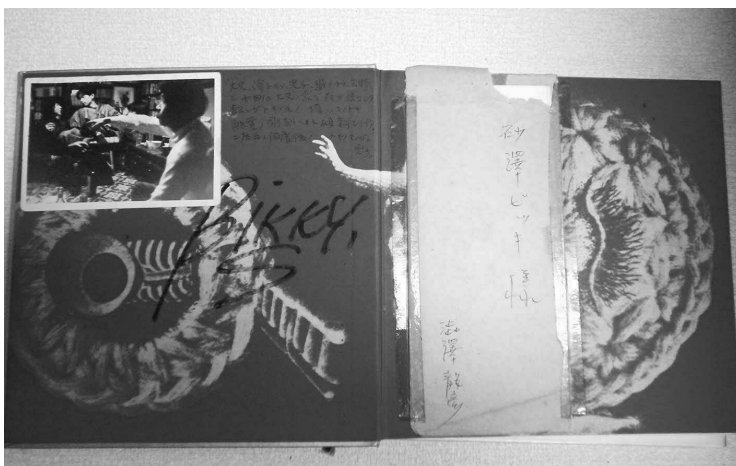
7



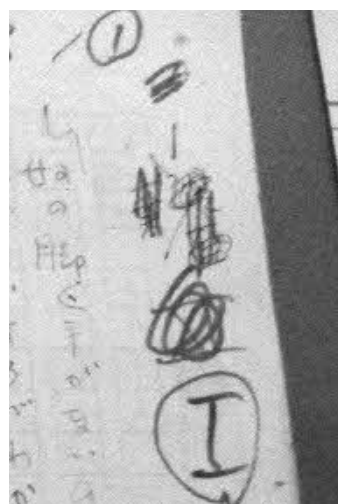
8



9



10



11

- 6 河村錠一郎「ヘルマフロディトスの生と死 あるいはルネサンスのエロスとマニエリスムのエロス」『ユリイカ 11月臨時増刊 総特集 エロティシズム』（青土社、1971年11月*）255ページの端が細く切られている。
- 7 砂澤ビッキ《午前三時の玩具》1987年 木（ホオ、クルミ） 札幌芸術の森美術館蔵（『樹気—砂澤ビッキ展』札幌芸術の森美術館〔編〕、2001年より転載）
- 8 砂澤ビッキ《風の王と王妃》1988年 木（タモ） 北海道立旭川美術館蔵
- 9 《北の海の怪物》セバスティアン・ムンスター『コスモグラフィア』（パーゼル、1556年）（砂澤龍彦『新装版 夢の宇宙誌』河出書房新社、2006年より転載）
- 10 砂澤龍彦『幻想の画廊から』（美術出版社、1968年*）裏見返し
- 11 砂澤ビッキ『青い砂丘にて』原稿（部分） 1976年頃 個人蔵 ※「棄面」と書かれた文字が、朱で消されている。

執筆者(五十音順)
佐藤由美加(北海道立旭川美術館)
寺地 亜衣(北海道立文学館)

編集協力(五十音順)
浅川 泰
佐藤 幸宏

北海道立美術館・芸術館紀要 第30号 2020-21
Hokkaido Art Museum Studies No.30

編集・発行
北海道立近代美術館
北海道立旭川美術館
北海道立函館美術館
北海道立帯広美術館
北海道立釧路芸術館
北海道立三岸好太郎美術館

2021年3月発行
印刷・デザイン: 中西印刷株式会社

