

[査読論文]

フリーダ・カーロ

人間身体から植物への擬態、生命の循環

小松いつか

はじめに

本稿は、フリーダ・カーロが何故、また、どのようにして自身の現実を描き続けたのかを明らかにするものである。具体的には、フリーダ・カーロが植物と一体化した自身を描いていたことに着目し、彼女が自画像を描く理由は、生命の循環を提示することで〈フリーダ〉^[1]を神格化することであったことを明らかにしていく。フリーダ・カーロの絵画は身体から延びる植物を描くことにより、人間身体の中に在る、植物的な生を表している。フリーダにとって、芸術とは自身の身体から生命の循環を表すための1つの場として存在していたのである。まず、本稿の目的と概要を示す。

メキシコの画家フリーダ・カーロは自身の痛みを表す自画像を多く残した画家として知られている。そして、1929年メキシコ壁画運動の3大巨匠の1人であるディエゴ・リベラの妻となってから、メソアメリカに本来伝わるアステカの神々への信仰が作品内に多く表れるようになる。このようなモチーフが彼女自身の経験から生まれた契機は、「第一は事故の際流れてた自分の血の生々しい記憶、第二は誕生・死・生命の「導きの糸」にたいする思い、第三に母たりたいという願望」^[2]であり、

[1] 本稿では、絵画の中に描かれモチーフとその作用を、山括弧を使用して表記する。また同様に〈フリーダ〉以外についても、彼女の絵画内の主となるテーマとして描かれたものに山括弧を使用する。

[2] ヘイデン・エレラ『フリーダ・カーロ——生涯と芸術』、野田隆・有馬郁子訳、晶文社、1988年、311頁（Hayden Herrera, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México: Editorial Diana, 1985, p. 267）。

モチーフがこれらと合わさることで、彼女の作品は自画像に留まることのない、彼女自身の生命論を表すものとなっている。

フリーダは夫ディエゴの勧めから、多くの絵画をメキシコ奉納画の手法で描いた。メキシコ奉納画とは、家族の安全や病人の回復などを神や聖人へ祈願するために描かれるものである。聖人を写實的に表す手法はキリスト教から伝えられたものであるが、メキシコの奉納画には本来の聖像の意味を超えた超自然的な灵力への信仰が表れている。フリーダ研究の第一人者でもあるヘイデン・エレラは著書の中で、フリーダ自身の苦痛と、キリスト教の受難画との類似点を指摘する。彼女の絵画は「カトリシズムのレトリックを借用したとすれば、それは独自の方法ながら、彼女の絵も救済をテーマとしたものだったからだ」^[3]と述べている。また、アニタ・ブレンナーは著書の中で、この表向きにはカトリシズム的なモチーフを要したメキシコ奉納画に、メキシコ本来の土着的な思想が含まれていることを示唆する^[4]。このようにフリーダの絵画は、彼女自身の痛みや苦しみの表現を超え、それを捧げる奉納画であったと考えられる。しかしながら、フリーダは絵を描くということで救済を求めているのではない。フリーダの独特の絵画様式が生まれることになったきっかけの1つに、事故の後遺症と身体の痛みが挙げられることは間違いないが、彼女が生涯描き続けた理由は、その痛みを拭い去って欲しいという懇願ではなかった。なぜなら民衆が神からの奇跡の救済を描いたのに対して、フリーダの絵画には神の姿も、救済されたことを暗示する描写もない。そのため、フリーダの絵画はメキシコにおける奉納画の様式を模倣しながらも、独自の思想を持っていたことが示唆される。この議論をたてる上で重要となるのが、フリーダによって描かれる植物と身体との関係である。

本稿では、フリーダが絵画作品を描き続けたことの意味を、植物的な身体と生の循環へと連なる身体として描くことへとシフトしていったプロセスの内に辿る。まず、フリーダが描く植物と結合した人間身体、またフリーダの絵画に表現されている、自然との共存の表れを「植物的身体」並びに「植物的な生」と定義する。フ

[3] エレラ『フリーダ・カーロ』、278頁 (Herrera, *Frida*, pp. 239–240)。

[4] アニタ・ブレンナーは著書の中でメキシコ人にとって「奇跡とは真実のポートレート」あり、「奇跡の表現は人物の写真のように(中略)ありのままを描いた、現実の深い認識であった」と述べている。Anita Brenner, *Idols Behind Altars: Modern Mexican Art and Its Cultural Roots* (Dover Fine Art, *History of Art*), New York: Payson & Clarke Ltd., 2002, pp. 157–169.

フリーダが絵画を描く目的は、人間身体や植物を忠実に描き、血液の循環と身体が抱える歴史、生命が迎える死と誕生を画像として表すことにある。フリーダは絵画のフレームを、現在描いている身体と継続した世界の起点として置く。彼女が作品に描く自身の身体は植物へと擬態しているが、それは身体から伸びる根を描いたものに留まらず、乳房の内にある乳腺（乳管と小葉）に至るまで詳細に描くことで人間身体を形成している植物性を露にする。フリーダ・カーロはフレームの枠内に時空間を置き、生成物としての自身を配置する。この世界がフリーダの主張する現実である。彼女が自画像を描く理由は、生命の循環を提示することでフリーダという一生命を神格化する行為にある。

このように、本稿はフリーダが痛みを伴いながらも、何故描き続けたのかという問いをたてつつ、彼女が傾倒していった、生命の循環を表す媒体としての表現行為に着目する。以下、次のように論述をすすめる。

まず第1節でフリーダの略歴から、植物と身体の結合が最初に描かれた1931年の作品《ルーサー・バーバング》を提示する。フリーダの絵画において重要な点は、観察者を植物的な生への繋がりへ導く支柱として、〈フリーダ〉が表されることである。このフリーダの絵画における作用はメソアメリカに伝わる宇宙樹の思想によって読み解くことが可能である。そこでアルフレド・ロペス＝アウスティンによるメソアメリカ神話学を参考に、メソアメリカにおける宇宙樹の思想について提示する。第2節では1932年に描かれた3つの作品を取り上げ、フリーダ絵画の主要なテーマとなった母―子の関係について示す。また、作品の中に表された、神格化された〈フリーダ〉について言及する。第3節ではディエゴとフリーダという、生命の母子像に表れる時空間の概念と植物的な生と共に、フリーダが描き続けた〈永遠の胎児〉と、生命循環の思想について触れる。

1 | フリーダ・カーロの転機

1954年にフリーダ・カーロは47歳で亡くなる。フリーダは生涯、バス事故による後遺症と、度重なる手術による痛みを苦しめられていた。フリーダが描く絵画の主題は常に痛みであり、痛みを抱えた自身の現実である。1907年フリーダはメキシコのクオアカン地区に生を享ける。写真家でハンガリー系ユダヤ人の父ギジェルモ・カーロと、スペインとメキシコの血を引くマティルデ・カルデロンの中に産まれた。6歳で小児麻痺を発症。以後、右足の萎縮が残る。1925年恋人のアレハンド

ロと共に遭遇したバス事故によって彼女の人生は一転する。学校から帰る途中、乗車していたバスが路面電車に衝突するという大事故に巻き込まれ、瀕死の重傷を負う。この事故によってフリーダは奇跡的に一命を取り留めるが、およそ3ヶ月の間ベッドでの安静を余儀なくされる。また脊椎と足の骨折、骨盤の粉碎骨折等の事故の後遺症に生涯苦しめられる事となる。リハビリを続ける中で、両親はフリーダに絵を描くことを勧める。1926年、アレハンドロに向けてはじめての《自画像》を描く。《自画像》の中に佇むフリーダはピロードのガウンを身に纏い、妖艶に微笑んでいる。また、この作品は当時彼女が影響を受けた、ルネサンス風の構図と色彩を使用して描かれている。

1929年、フリーダは画家ディエゴ・リベラと結婚する。フリーダの絵画に変化が表れるのは、ディエゴとの結婚直後からである。1929年に描かれた《自画像》の中のフリーダは褐色の肌に、レースで縁取られた白のシンプルなシャツや、伝統的な石を用いたアクセサリーを身につけている。また、フリーダはディエゴとの結婚を機に、彼の好んだメキシコ南部のテワナ地方の衣装に身を包み、自らのイメージを形成していく。ディエゴはフリーダとの結婚後も精力的に世界を飛び回り、メキシコ民衆文化を再確認する壁画運動に尽力する。フリーダもこの旅に同行し、国内外の情勢と多くの芸術家と触れ合う機会を得ることとなる。しかしながら、ディエゴとの結婚生活は、波乱を極める。1939年、フリーダとディエゴは離婚するが、翌年には再婚。この時フリーダが出した再婚条件の1つは「性的交わりを持たない」というものであった[5]。以後、フリーダはディエゴを永遠の伴侶でありながら、我が子のように慈しむようになる。フリーダは絵画や日記の中で、自身を大地の母、そしてディエゴを永遠の胎児として度々表すようになる。彼女は日記の中でディエゴとの関係について次のように語る。

私は胎児、胚、彼を産みだしたる — 潜在力において — 最初の細胞なり。私は、最始原的にして最古の細胞より生ぜし「彼」なり。細胞はやがて「時」とともに彼になりぬ。[6]

[5] エレーラ『フリーダ・カーロ』、297頁 (Herrera, *Frida*, p. 255)。

[6] Frida Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, Carlos Fuentes and Sarah M. Lowe eds., New York: H.N. Abrams, Mexico: La Vaca Independiente S.A. de C.V., 1995, plate 58. エレーラ『フリーダ・カーロ』、362頁 (Herrera, *Frida*, p. 311)。

1942年にフリーダとディエゴはアナワカリ博物館の建設に着手する。フリーダもまた、自身の土地を売り、資金を作ることで建設に貢献していた。博物館には、ディエゴが1910年以降に収集した先スペイン期の考古学的な出土品が置かれた。このようにして、フリーダはディエゴと共にメキシコ古典期の美術品収集や、文化の継承と発展に協力した。フリーダの絵画人生にとってディエゴとの出会いは、自身の内に秘められた痛みを沸き起こし、生への執着を導く創造の原点であった。しかしながら、フリーダの表現スタイルは決してディエゴの模倣に留まることはない。フリーダの絵画の中心となった痛みを抱えた身体というテーマは、やがて産み出す者としての痛み、則ち生命の母へと変化する。ディエゴが絵を描くことで社会的な活動を行う一方で、フリーダはより個人的なテーマへと邁進していくこととなる[7]。

1.1 | 植物的な生の思想

フリーダがはじめて植物と人間の身体を一体化させたモチーフを描いたのは、1931年の《ルーサー・パーバンク》[図1]においてであった。この作品のモデルとなった、ルーサー・パーバンクは、カリフォルニアの植物学者・育種家で、ジャガイモやサボテンの品種改良を行ったことで著名な人物である。作品の中心に描かれたパーバンク氏は、左手に彼が交配させようとする植物を持ち、彼の足は木の幹へと変化している。この木の幹は土の内部へと繋がり根を生やしている。複雑に絡んだ根には人間の骸骨が絡み付いている。骸骨は土の中に横たわり、あたかもパーバンク氏と骸骨とが栄養を供給しあうようである。フリーダは1930年、ディエゴの壁画制作に同行し、サンフランシスコへ渡っている。ディエゴはサンフランシスコ証券取引所と、カリフォルニア美術学校からの壁画依頼を受けており、後に《カリフォルニアの寓話》と名付けられるフレスコ壁画のモチーフを模索するために、フリーダを



[図1] 《ルーサー・パーバンク》
1931年、メソナイトに油彩、86.5
× 61.7 cm、メキシコシティ、ド
ローレス・オルメド・パティエ
ニョ美術館蔵

[7] ディエゴはフリーダの絵画について論文において「フリーダの芸術は集団＝個人なのだ。そのリアリズムは壮大で、全てがn次元を持つ」と語る。Diego Rivera, *Frida Kahlo y el arte mexicano*, Boletín del Semanario de Cultura Mexicana (Mexico City) 1, No. 2, 1943, p. 101.

連れてサンフランシスコの各地を巡った。ルーサー・バーバンクの肖像は、ディエゴの作品の中にも登場する。フリーダの絵画表現はこの時点ではまだ、ディエゴからの影響を大きく受けていることが伺える。しかしながら、ディエゴの作品がカリフォルニアの自然や文化、人間についての壮大な物語と歴史が描かれるのに対し、フリーダが描いたのはルーサー・バーバンク博士という一人の人間の物語であった。このことから、フリーダの視点は常に個人に向けられていることがわかる。フリーダの絵画は一人の人物の現実を忠実に描くことで、その身体と共存する世界を表すことに成功する^[8]。フリーダは、人間の身体もまた、内包された生命の力に導かれる存在であるということを描いている。このように、フリーダはディエゴとの出会いから独自の表現方法を確立したのだが、それにはメソアメリカの思想が大きく関わっていたと考えられる。次に、メソアメリカの思想について見ていく。

1.2 | メソアメリカにおける宇宙樹の思想

フリーダは1931年以降、自らの身体の痛みを絵画に表すために、メキシコに古くから伝わる伝統的なモチーフや思想を多く取り入れている。メキシコの思想では自然と身体との繋がりが深く関わっており、フリーダの思想を探るヒントとなる。そこで、今も尚メキシコ民衆思想の根底を支える、メソアメリカ文化に共通した、宇宙樹の思想について提示する。まず、メソアメリカとはトウモロコシ栽培を主とする定住農耕民を中心とした文明圏でオルメカ、テオティワカン、ナワ、オアハカ地方、マヤといった文化領域である。これらの文化圏には共通の神話、歴史観があり宇宙樹の思想もこの1つである。この思想は、4つの方位を向き世界の中心軸を担う4本の宇宙樹と、それら4本を融合した1本の世界の中心たる巨木からなる^[9]。

[8] ディエゴはフリーダについて「自身と世界の背景を、同時に描いた」と評価している。Rivera, *Frida Kahlo y el arte mexicano*, p. 101.

[9] 宇宙樹の思想についてアルフレド・ロベス＝アウスティンは以下のように説明する。「中心にあるセイバの木、ヤシュ・イミシュ・チェは大きな宇宙樹で、四本の柱が融合したものだが、全体として見た場合には、五本目の柱でもある」。アルフレド・ロベス＝アウスティン『カルブリ——メソアメリカの神話学』、篠原愛人、林みどり、曾根尚子、柳沼孝一郎訳、文化科学高等研究員出版局、2013年、115頁。また、宇宙樹とは世界樹と呼ばれるものと同一である。世界樹については下記参照。メアリ・ミラー、カール・タウベ『図説マヤ・アステカ神話宗教学事典』、増田義郎監修、武井摩利訳、東洋書林、2000年、191–192頁 (Mary Ellen Miller and Karl Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, London: Thames and Hudson, 1993, pp. 186–187)。

宇宙樹は、ユカテコ・マヤにおいてはヤシュチュエー（パンヤノキ）、セイバ（カボック）等と呼ばれる。4つの木の中央には、神話上の楽園であり起源の地でもあったタモアンチャンがある[10]。この木は1本の木でありながら、タモアンチャンを含めた5本の木を合わせたものでもあった。また、ナワ神話における宇宙樹とは、神の柱でもある。天地創造の際、天が地へと落ちてしまうと、テスカトリポカ[11]とケツァルコアトル[12]が4人の神を造り、それらを4本の道とし、そこを歩いて天を持ち上げるようにした。更にテスカトリポカとケツァルコアトルも2本の巨大な樹となりそれを支えた[13]。宇宙樹はしばしば怪物の身体で表される。この怪物はカイマンであり、ナワトル語でシパクトリと呼ばれるワニである。原古典期マヤのイサパの石碑には、カイマンの頭部は木の根、胴体部はパンヤの幹であり、枝葉を蓄える姿が記されている [図2]。宇宙樹の柱は神の姿であり、怪物=カイマン（シパクトリ）であり、その身体は神々のあらゆる力を行き来させる道でもあった。更に宇宙樹であるカイマン（シパクトリ）の身体は天と地に分けられていた。宇宙樹は神々の生まれる半分が9つの地下の層、もう半分は天の9層からなる。天と地の中間の4層は「世俗的な生き物」[14]にあてがわれた部分である。このようにして宇宙樹は根のある地底世界から人間世界の層、それから天界にいたるまで、22の部分がある。22の層には神々の力が行き来し、せめぎ



【図2】カイマンの木
原古典期マヤのイサパ石碑
25号

[10] ミラー、タウベ『図説マヤ・アステカ神話宗教事典』、212頁 (Miller and Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, p. 160)。

[11] 後古典期メキシコ中央部で支配者、妖術師、戦士を司った全能の神、夜の神、運命の神。ミラー、タウベ『図説マヤ・アステカ神話宗教事典』、119-121頁 (Miller and Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, pp. 164-165)。

[12] メソアメリカにおいて古くから崇拝される神。風、夜明け、生成の神。ミラー、タウベ『図説マヤ・アステカ神話宗教事典』、227-229頁 (Miller and Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, pp. 140-141)。

[13] ミラー、タウベ『図説マヤ・アステカ神話宗教事典』、199-203頁 (Miller and Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, pp. 68-71)。

[14] アウスティンは宇宙樹の22層について説明する。「天上界と地下世界を合わせて神々の住む一八の層があり（中略）その中間にある（四つの）層は世俗的な生き物にあてがわれた部分で（後略）」。アウスティン『カルブリ』、120-121頁。

あっている。人間の存在するこの場も、地底世界から天に向かう神々の力と、天から落ちる神々の力がぶつかりあう過程にあり、人間は他の生物と同様に神々の力の一連の運動の中に在る。

1.3 | フリーダ・カーロが描く現実

宇宙樹とは、地底世界と人間世界、そして天界とが貫かれた巨大な樹であることを見てきた。また、この思想は現実が神々の力と常に触れ合う世界にあることが示される。これはメキシコの民衆が描く奉納画^[15]にも表れている。

奉納画は、個人に起こった惨事からの救済へ感謝を込めて描かれ教会に納められる。その表現方法は彼らが潜在的にもつ、現実についての概念を明らかにする。1929年、ニューヨークで開催された「現代メキシコ展」のプロデュースを行ったアニタ・ブレンナーは、奉納画に描かれた救済へ導く奇跡とは「メキシコ人にとっては自然のなすことであった」^[16]、また「奇跡のドラマを描く事は、非現実的な場面を単純に創造したものではない」^[17]と説明する。奉納画を描く行為は、彼らにとって現実を記す写し絵である。更に、そこに描かれているのは、現実世界において神々の力と直接触れ合ったことによる幸福である。奉納画を描く人々は描くということで、惨事からの救済を得る。このことから、人々は現世界が神々の通り道の中にあり我々人間もその力の一部であるということを体現する。フリーダの絵画は多くが金属板に描かれ、画題や大きさも奉納画の形式を用いていたが、決定的に他の奉納画とは違う性質をもっている^[18]。例えば、奉納画を納めた人々が描いた時には、既にある惨事からの救済を得られているという事実に対して、フリーダの絵画に表される苦痛は、筆を持ったその時から命を終える最後まで、神からの救済

[15] 奉納画はいくつかの名前で呼ばれる。「持ち運び可能な大きさの板に宗教主題（主として聖母や聖人像）を描いた板絵」であるレタブロと「亜鉛などの金属板に油絵具などで描いた作品」エス・ボテがある。加藤薫『ディエゴ・リベラの生涯と壁画』、岩波書店、2011年、255頁。ディエゴはフリーダについて記した論文の中で「レタブロ」を使用している。Rivera, *Frida Kablo y el arte mexicano*, p. 97.

[16] Brenner, *Idols Behind Altars*, p. 157.

[17] Brenner, *Idols Behind Altars*, p. 170.

[18] ディエゴはフリーダの絵画について「フリーダの描くものはレタブロであって、そうではない。また、他のいかなるものにも似ていない」と言及している。Rivera, *Frida Kablo y el arte mexicano*, p. 101.

を得ることなく続いている点が挙げられる。このようにして、常に自身の苦しみと痛みのイメージを、絶えることなく描き続けたフリーダの行為は、人々が奉納画において神々の力を表したのものよりも、更に深く永続的な神々との繋がりを表しているように思われる。彼女は絵画に宿る自身の永続性に期待し、また絵画そのものもつ神秘的な役割を信じた。やがてフリーダは、痛みあるいは死という強い感覚を得ることで、生命の循環と自身とが直結している事実を明らかにする。フリーダは絵画の中で自身の身体を引き裂き、世界へと捧げる。この行為はメソアメリカに伝わる供犠の儀式を連想させる。供犠の儀式は、創造主である太陽神が生命を産み出すためのものであり、決して惨殺された肉体を生贄に捧げるといった一方的なものではなかった。フリーダによって描かれる、残酷な血と痛みのイメージもまた、生あるものが死に、より大きな生へと還元される生命の循環を表したものである。フリーダは絵画において自身に起こった現実を描く。描く行為によってフリーダの肉体が救われる事は決してない。しかしながら、痛みや血といった感覚的なイメージを用いることで認識以前の状態へと我々を導いている。

このようにフリーダの絵画が生命の循環を表す起点となったのは、先に起こった事故による痛みと、流産の経験である。フリーダは1930年に最初の妊娠をするも中絶。1932年に2度目の妊娠、流産。さらに1934年に2回目の中絶を経験する。この度重なる妊娠と流産、或いは中絶によって沸き起こる母になることへの切望が、後に彼女の絵画スタイルを更に変化させていくこととなる。このようにして、フリーダは自らが痛みを伴いながら生命を育む母となり、循環させる役割を持つものへと変化していく。以下、彼女のスタイルの変化の経過を追っていく。

2 | 流産によって導かれる、母—子

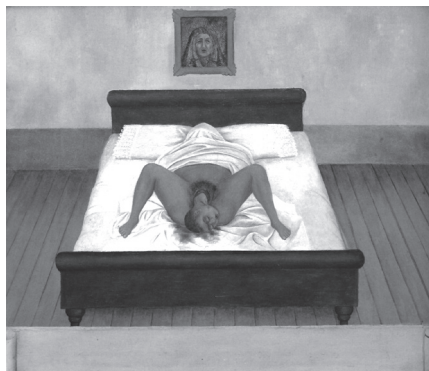
フリーダは、自身を描くことに向かわせる、3つの関心として「第一は事故の際流れでた自分の血の生々しい記憶、第二は誕生・死・生命の「導きの糸」にたいする思い、第三に母たりたいという願望」^[19]を挙げている。この3つの関心を明確に示した最初の作品として、1932年に描かれた《ヘンリーフォード病院》^[図3]をあげることができるだろう。この年、フリーダはディエゴとの子供を流産し、その2ヶ月後には母親を亡くしている。彼女にとって悲劇の年に完成した《ヘンリーフォー

[19] エレエラ『フリーダ・カーロ』、311頁 (Herrera, *Frida*, p. 267)。

ド病院》は、メキシコ奉納画特有の金属板に描かれている。フリーダの腹部から流れる赤いリボンの先には骨盤や胎児の姿、そして時間の進行を示すカタツムリや生殖器を表すピンクのトルソー、蘭の花や鉄器具といった、痛みとその原因となった象徴物が結びつけられている。また、同年に発表された《私の誕生》[図4]には母の死が描かれており、白い布を被せられた女性の陰部からは、胎児のフリーダの顔が飛び出している。フリーダは「自分の誕生の様子を想像して」描いたと語る一方で、後年、日記の中では、自画像のスケッチと共に「自らを産んだ者……、その人生の最上なる詩を書いた者……」と記す。このことからエレラは、フリーダがこの作品に描いた主題について『私の誕生』はフリーダ自身の出生を描いたものであるが、流産したばかりの我が子の死を語ったものでもある」ことを指摘する[20]。以上のことから、白い布をかけられた母体は自身であり、フリーダの母でもあるという二重性を含んでいることがわかる。2つの作品には生命を孕み、そして産み出そうとする母体が描かれ、また同時に死の象徴としてのフリーダが中心に置かれる。この《ヘンリーフォード病院》と《私の誕生》に描かれた生一死そして、母一子というテーマは、生涯を通して貫かれる主題である。それでは、母一子というテーマをフリーダはどのように理解していたのだろうか。その答えは同年に描かれたスケッチ《フリーダと流産》に見ることができる。



[図3] 《ヘンリーフォード病院》
1932年、金属板に油彩、30.5 x 38cm、メキシコシティ、ドロレス・オルメド・パティエリニョ美術館蔵



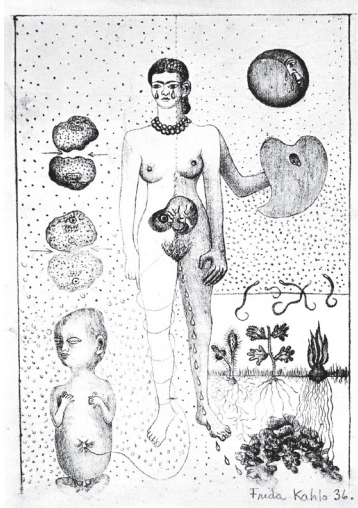
[図4] 《私の誕生》
1932年、金属板に油彩、30.5 x 35cm、アメリカ、個人蔵

[20] エレラ『フリーダ・カーロ』、160-161頁 (Herrera, *Frida*, p. 138)。またフリーダの日記に記された言葉については Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo*, plate 49 を参照のこと。

2.1 | 〈フリーダ〉の誕生

《フリーダと流産》[図5]は《ヘンリーフォード病院》と《私の誕生》と同年の1932年に刷られたリトグラフである。作品の中心には、裸体のフリーダが在り、フリーダの身体は中央に引かれた線によって左右に分かれている。フリーダは涙を流し、陰部からも雫が滴り落ちる。フリーダの陰毛は根のように描かれ、陰部から滴り落ちた雫は土に流れ落ちる。雫は土の内部を湿らせ、その土は地上の植物を育てている。更にフリーダの左手は2本描かれており、一方の左手には心臓の形をしたパレットが握られている[21]。パレットの差し出された手の先には、太陽と月が在る。フリーダは1932年以降、このような心臓を模したパレットを度々描く。更に、心臓は、生命の

源となる器官であってメソアメリカの供儀の思想において、重要な価値を持つと考えられていた[22]。このことから、もう1つの左手は、彼女にとって描くという行為そのものが神聖な供儀の儀式であることを示している。また、画面の左側には細胞の形成から始まる胎児の成長過程が示され、その下部には大きく成長した胎児が描かれている。この成長した胎児は中央に置かれたフリーダの子宮内にある胎児と臍帯で繋がっている。しかしながら、フリーダは子宮の胎児を産むことは出来なかった。胎児のモチーフは死を表しているながら、新たな生命を育む世界の創造の1つとして描かれている。このようにして、フリーダは流産という供儀のイメージを奉納することで、生命の循環を示している。



[図5] 《フリーダと流産》

1932年、紙にリトグラフ、32×23.5cm、メキシコシティ、ドロ・レス・オルメド・パティエーニヨ美術館蔵

[21] エレーラは「パレットを持つ第三の腕は胎児の形をしている」と説くが、このパレットを持つ腕が左手であることと、メソアメリカの思想において心臓は神に捧げる供儀として高い価値をもつ重要な臓器であることからここでは、心臓の形を模していると解釈した。エレーラ『フリーダ・カーロ』、151頁（Herrera, *Frida*, p. 129）。

[22] 心臓については以下を参照のこと。ミラー、タウベ『図説マヤ・アステカ神話宗教事典』、184–185頁（Miller and Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, pp. 91–92）。

フリーダは作品の中に流産を経験した〈フリーダ〉を表し、また、同時に死が再び別の生命へと導かれる姿を描くことで、自身の肉体の痛みから解放される。この時、個人の痛みや苦しみは生命の循環という大きな流れの中に組み込まれていく。以上のことから、1932年に描かれた3つの作品に表れる母一子の姿は、描かれた時点で個人的な親子の関係から、導きの糸による誕生・死・生命の結びつきを表すものとなる[23]。

1932年に描かれた、3つの絵画の中心に在るフリーダは、循環の源であり、生まれながらにして死を司る者としての役割を与えられている。フリーダは絵画の世界において、産み出す神であり、循環を促すポンプでもあった。左手に持った心臓のパレットは絵画を描くという、自らの使命を表しているだろう。

それでは、フリーダの絵画を目にする我々にはどのような使命が与えられているのだろうか。フリーダの絵画は、見る側の私の介入を認めることがない。彼女の描く絵画に存在するのは〈フリーダ〉でしかない。そこにはもはや観察者とフリーダの隔たりはなく、フリーダの作品を目にした瞬間に我々自身も〈フリーダ〉を中心とした創造の働きとなる。絵画の中の〈フリーダ〉を見て、我々観察者が受け取ることが許されるのは痛みという身体感覚である。この感覚は私という身体空間の決められた区内にあるのではなく、より微細で常に変化を許されたものである。フリーダが我々観察者に求めたのは、見ることによる私の介入ではなく〈フリーダ〉の痛みの感覚を、今そこに在る観察者自身の身体で受けることで起こる、感覚の引き継ぎであろう。この時、個々の身体は〈フリーダ〉という生命体の運動の中に置かれる。観察者の眼は、フリーダによって色付けられた血液の赤を見ることによって、フリーダの肉体を感覚する。一度観察者の身体内部に感覚された〈フリーダ〉は、個人としての肉体を離れ観察者それぞれに在る〈私〉[24]=〈フリーダ〉へと変化する。

彼女の作品を前にした我々の眼にまず飛び込んでくるのは、身体から流れ出る血液の赤と深い緑、そして大地の黄である。この色によって絵画には方位が生まれる。

[23] 本稿第2節冒頭で触れたフリーダが語った自身を描く事に向かわせる、「第一は事故の際流れてた自分の血の生々しい記憶、第二は誕生・死・生命の「導きの糸」にたいする思い、第三に母たりたいという願望」という3つの関心が、1932年の作品において示されている。

[24] 観察者としての私がフリーダの絵画を見ることで、観察者自身も個人の肉体を離れた絵画の中の〈フリーダ〉へ組み込まれることを示すため、ここではあえて山括弧を使った〈私〉と表記した。

メソアメリカの創造神話では、必ず方位の色づけから始まる。またその中心には宇宙樹が聳え、世界が成立してゆく。フリーダは自身の姿を〈フリーダ〉として絵画の中央に置くことで、世界の中心へおりていくための道を提示することとなる。

2.2 | 空間へ突き入る

フリーダ・カーロが描いた絵画の中のもう一人の〈フリーダ〉は、自身を世界の中心となる対象体として捧げるべく、神格化されてゆく。フリーダの身体は描かれた時点で〈私〉^[25]を表す記号となり、その時点で過去の惨事となる。更に、その絵画を目の前にすることで対峙する現在の私が、過去の身体からの経過を引き継ぐ。このようにして、フリーダの絵画は、自身の姿を描きながらも、個人の自画像に留まることはない。フリーダの絵画にはメソアメリカの宗教思想の基本的構造原理の1つである、二面性の思想が影響している。エレラは、フリーダの絵画に表れる二面性について「内より感知されるものとしての自己と、外より姿を表すものとしての自己」といった「二つのアイデンティティを持つ」と説く^[26]。しかしながら、メソアメリカの思想において二面性の思想の本質は内と外といった対峙する概念ではなく、対立する2つのものは相互に依存し合うという点にある^[27]。フリーダもまた、「内より感知されるもの」と「外より姿を表すもの」という自己を超えて、自身をも内包した総体的な生命として、〈フリーダ〉を表すのである。

フリーダは絵画を描き、表象されていくことによって体内の苦痛や逃れることのできない身体を捧げる。また、内部から自身を引きはがし〈フリーダ〉として据え置き、引きはがされたフリーダは更に次の絵画を描き、自身を見つめ苦痛を受け、また捧げるという永遠のループの中で存在し続けている。フリーダ・カーロが地上に存命しない現在、彼女が描いた〈私〉という女性の苦痛は、人物の肖像画という枠を超える。このようにして、彼女は自らを捧げる供儀の行為と、自身の姿を数々の作品に表すことで〈フリーダ〉へと神格化していく。

アステカ神話の始まりは「天もなく地もなきところに、神の最初の言葉が響い

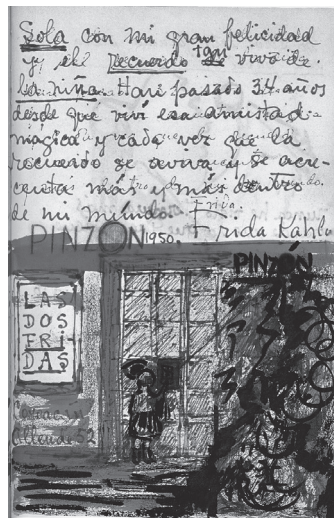
[25] ここでは、絵の中に描かれた〈フリーダ〉が我々観察者を含めた総体的な存在であることを示すために〈私〉と表記した。

[26] エレラ『フリーダ・カーロ』、275頁 (Herrera, *Frida*, p. 237)。

[27] 二面性についての思想は以下参照。ミラー、タウベ『図説マヤ・アステカ神話宗教事典』、250–252頁 (Miller and Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, pp. 81–82)。

た」[28]とされる。声による振動が神の姿を解き放ち、言葉がその世界の指針となる。更にその世界の中心に神は突き入る。その一方で、フリーダの絵画では創造の指針として、身体が外面的にしっかりと姿として描かれることで、何もなくあった絵画の場に空間が生まれ始める。やがて観察者の私は痛みを頼りに、〈フリーダ〉の内部へと突き入ることとなる。そのようにして、我々観察者もまた、神格化した〈フリーダ〉によって生命の循環に組み込まれていく。

ある場へと突き入るという行為を、フリーダは幼少期の頃から知っていた。フリーダは日記の中で、息を吹きかけて描いた○の文字から地球の内部へと下りる幼少期の遊びを記す [図6][29]。○のドアから侵入する世界を行き来することで、彼女のすべてを理解した少女=〈フリーダ〉と出会う。イメージと私の間に隔てるものではなく、フリーダ自身が描いた○という文字が1つの突き抜ける窓として表れる。神話において山の背骨を打ち砕き、世界が生まれるように彼女はイメージの穴を開け、通過する。○を通過する行為は、地底世界から現世界、そして天空を貫く宇宙樹を示す。この大木の内部を行き来しているのは神々であって、その世界の軸に現在の私が1つの穴を開けて突き入る。この行為をフリーダは「地球の内部に下りる」とい



[図6] plate 85

[28] ニコルソンは著書の中で、神話の始まりについて「チェマイエルのチラム・パラム」から引用する。「天もなく地もなきところに、神の最初の言葉が響いた。それから、神はその身を石から解き放ち、自分が神たることを告げた。それによって、永遠の広がりはずべて震えた。こうして、神の言葉は恵みの指針となり、神は山々の背骨を砕き突き入った」。アイリーン・ニコルソン『マヤ・アステカの神話』、松田幸雄訳、青土社、1992年、38頁 (Irene Nicholson, *Mexican and Central American Mythology*, edited by Cottie Burland, New rev. ed. New York: P. Bedrick Books, 1983, p. 19)。

[29] フリーダは日記に幼少期の遊びを以下のように記す。「アリエンデ通りに面した自室の格子の窓ガラスに私は息を吹きかけた。息を吐き、それから指で「ドア」を描く(中略) PINZON (ピンソン、ひよ鳥の意)の「○」の字から入っていき、大急ぎで地球の内部へ下りると、いつもそこに「私の心の中の友」が待っている(中略)その少女は形態も色も思い出せなければ、よく笑い無重力状態にあるがごとくに踊った」。Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo*, plate 85.

う言葉で表す。これは、生命の循環を司る宇宙樹という巨木にこっそりと侵入する行為である。フリーダにとって地球の内部に下りていくという感覚は、生命の循環に触れる行為であり、描く行為こそが数々の神々と触れることのできる人間身体に唯一可能な行いとなる。更に、第3節で後述するように、フリーダの絵画に見られる世界創造は植物的な生を内包した、抱擁する母一子の姿によって導かれる。

3 | 生命の母子像

1937年に描かれた《乳母と私》〔図7〕には、仮面を付けた女性とその胸に抱かれる〈フリーダ〉が描かれる。葉脈のようにも見える乳腺が幼児の〈フリーダ〉の体内へと導かれる。ディエゴは「この乳母はアステカの主人であり、母であり、フリーダ自身であるだろう」〔30〕と語る。〈母〉と〈創造主〉というイメージはフリーダが一貫して描き続けた主題でもある。《乳母と私》に描かれた乳母は仮面を付け、人間性を感じることはできない。また、その乳母に抱えられたフリーダの顔つきは成人そのものである。ということは、この作品は、単純にフリーダと彼女を育てた乳母の記憶を描いたものではない。フリーダを育んだ母の記憶を遡ることで生命の母が表れ、その乳液によって育まれる乳児は、大地に生まれ出た全ての人間の始まりの姿であることを示す。このような個人の記憶を超えた、生命全体の母子像こそ彼女が描く現実である。

彼女には、フリーダ・カーロとして名付けられた人間が思い出せる限りの記憶を描くのではなく、彼女の身体を形成するに至る記憶を表すために母と子を描く必要があった。彼女の絵画は、1人の人間は個人のものでなく、総体的な生命の循環と関わることを表している。このことを、引き続き《乳母と私》で見よう。母と



〔図7〕《乳母と私》
1937年、金属版に油彩、30.5×34.7 cm、メキシコシティ、ドローレス・オルメド・パティエーニヨ美術館

〔30〕 Erika Billeter ed., *The World of Frida Kahlo: The Blue House*, Washington: University of Washington Press in association with Museum of Fine Arts, Houston, 1993, p. 116.

子、主体と客体といった関係を位置づける空間さえ成立していない場に、乳房という〈他〉の存在によって差し出される乳房によって、命の恵を与える無数の穴が表れる。《乳母と私》における乳房には、その内部に流れる乳腺が描かれている。房の内部からは、多数の乳管と小葉によってつくられる流動線が延びる。この流動を含む乳房は、人間身体の内部にある植物的な生を明らかにするものである。また、この〈他〉から与えられる乳房を描いた場面からは、メソアメリカに伝わる、死に関する信仰を当てはめることができる。この絵画から想起されるのは、死んだ乳飲み子が向かう死者の世界の1つとされる、「乳母の樹の場所」である^[31]。乳母の樹は乳房を果実として実らせ、死んだ乳飲み子はその果実から滴り落ちる乳を飲む。この赤ん坊たちだけが唯一この世界に再び戻ってくるのできる死者であり、再び母親の腹に宿る時を待っている。このようにして、乳母の樹は植物の姿をとりながらも、死を経験した生命に再び大きな恵みを与え、この世へ戻すことのできる創造の母なる存在である。フリーダもまた、《乳母と私》において、植物的な生を内包した母としての〈フリーダ〉を表し、同時に死と共にありながらも再び生まれ出ようとする乳飲み子の〈フリーダ〉を描く。このことから、この作品は死と誕生の場面を同時に描いていることが明らかになる。このようにして、フリーダは植物的な生に導かれる生命の循環を、抱擁する母―子の姿に表しているのである。

3.1 | 生命の抱擁による山の形成

植物的な生のさらなるありようは、夫ディエゴとの関係を結ぶ絵画に見ることができる。ディエゴとの関係は、植物的繋がりというかたちで男女の交わりから母子のものへと展開していく。肉欲的なものから次第に抱擁する愛へと変化し、ディエゴは次第に〈フリーダ〉へと組み込まれてゆく。その無限の愛は生命を育む植物へ、そして宇宙へと遡ってゆくのである。再婚をした後のフリーダの作品には男性＝太陽、女性＝月を代表とした二面性のモチーフと、創造循環といったテーマがはっきりと表れるようになる。

1949年に描かれた、《愛は抱擁する、宇宙、大地（メキシコ）、ディエゴ、私、セニョール・ソロツルを》^[図8]では、壮大な男女の交わりと、やがて宇宙の創造循環へと導かれていく姿が、フリーダとディエゴ個人の肖像として描かれている。フリーダにとって大地の母は自身であり、その腕に抱かれやがて宇宙の創造に関わる

[31] 「乳母の樹の場所」に関しては以下を参照のこと。アウスティン『カルブリ』、65–66頁。

胎児はディエゴであった。フリーダとディエゴは、母と子となる。彼女は日記の中でディエゴと自身の関係を介して、植物的な生の交わりを記す。

君は存在すれど手にはとれず、君はわが部屋の空間に、わが築きし全宇宙そのものなり。(中略) 君が息吹きは鏡を通り抜ける。君よりわが手まで、私は君が全身をまさぐり、私は一分間を君とともに、一瞬を君とともにあり。わが血はわが心臓より君が心臓へと、空中血管を旅する奇蹟なり。

女

男

わが身体風景の植物的奇跡は、自然の全体たる君がなかにあり。(中略) 私を覆いたる、柔らかき緑のみずみずしき枝を取りて、抱こうと望みつつ。私は全大地の性に侵入し、その熱が私を抱擁し、わが身体のすべては、柔らかき葉のみずみずしさのごとく感じるなり。(中略) われらが言葉は、未だ外部へ出でたることなし。ただ山のみぞ知る、別なる山の内部を。(後略) [32]

詩の中でフリーダとディエゴは、男女の関係を超え、一体となる。男女の性的な描写は根を通して地を巡る植物と交わり、山の内部へと向かう。この作品の流動的なイメージは、全ての人間が植物的要素と交わり、宇宙に抱擁されるというフリーダの壮大な思想を示す。

《愛は抱擁する…》の中心に描かれているのは、〈赤子の姿をしたディエゴを抱くフリーダ〉と、彼らを抱く〈植物的なフリーダ〉そして、それら〈全てを包み込むフリーダ〉という抱擁の連鎖である。これらのモチーフは円錐形に配置され、その姿は山=



[図8] 《愛は抱擁する、宇宙、大地（メキシコ）、ディエゴ、私、セニョール・ソロツルを》
1949年、カンヴァスに油彩、70×60.5 cm、メキシコシティ、個人蔵

[32] Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo*, plate 21–24. エレエラ 『フリーダ・カーロ』、361–362頁 (Herrera, *Frida*, pp. 310–311)。

ピラミッドを連想させる。作品に表れるフリーダ＝母による抱擁の連鎖には、太古から続く大地という過去、テワナ衣装を着るフリーダという現在、ディエゴの額に描かれた第三の目の見据える未来という時空間が共存している。この時空間の共存はフリーダの絵画に表れる植物的な生に関係しており、「誕生・死・生命」という循環が直線的なものではないことが明らかになる。

抱擁の連鎖による時空間の形成を古代メキシコ人は、山をモチーフにした建造物であるピラミッドによって表していた。ヒスパニック美術史家である加藤薫は、ピラミッドの思想はメキシコ特有の時間と関係しており、更には空間の形成における認識においても特徴を持つことを指摘する[33]。大多数のピラミッドは先祖の墓を抱えているが、ククルカンの神殿のような放射線状のピラミッドは、暦の周期が完了した事を祝う場所である[34]。そのような特徴を持ったピラミッドは周期毎に、既存のピラミッドを壊さずに、もう一回り大きなピラミッドを古いピラミッドを包むように建設した[35]。周期毎に建設されるピラミッドは、常に過ぎ行く時代を幾重にも内包している。同様に、フリーダの絵画に表れる、母一子、生一死という生命の循環もまた、線的に連なるものではなく内包によって常にある層に含まれ、また含んでいる。フリーダはこのように、常に何かに触れながら導かれる生命を日記に記している。

[33] 加藤はディエゴの壁画に表れる物語を解明する上で重要なのが「メキシコ的な時間」の再考であると示唆する。更にメキシコ特有の水のように溜まる時間とピラミッドにおける空間概念を提示している。加藤『ディエゴ・リベラの生涯と壁画』、521頁以下。

[34] ピラミッドについての詳細は下記を参照のこと。ミラー、タウベ『図説マヤ・アステカ神話宗教事典』、269-270頁（Miller and Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, pp. 139-140）。

[35] ピラミッドの制作は、1つの周期が終わり、新しい時代の始まりに制作される。先-スペイン時代のメキシコ人たちの暦には、「二つの区切り方があり、一つは農業の循環サイクルを決定する太陽の運行にもとづく一年を三六〇日（プラス五日間の暗黒日）とする太陽暦（＝農業暦）で、我々が現在日常的に使っている暦の周期とほぼ同じである。もう一つは宗教儀式的のサイクルを決定する一年を二六〇日で計算する宗教暦である。この二つの暦日があるとき同時にセットされてから次に同じ日の組み合わせに戻ってくるまでには最小公倍数を計算すればよいのだが、それには約五二年かかる。メキシコではこの五二年という単位がちょうど我々の一世紀という時間の単位に相当し、なにやら一つの時代の終わりと新しい時代の始まりという区切りになっていた」と、加藤は示している。加藤『ディエゴ・リベラの生涯と壁画』、523頁。

一人たりとも、全機能の中の一機能を越えること、すなわちその一部以上であることはなし……。何百万におよぶ物体—石—鳥類—星—微生物—われわれ自身の源泉物質—を通じて、われわれは自らを「われわれ自身」へと導く。(中略)されど、「総計なるもの」(時に「神」、時に「自由」、時に「愛」と呼ばれるもの)に帰るのではなし—否—われわれはつねに、憎—愛—母—子—植物—大地—光—雷—その他—諸世界の世界創造者—諸宇宙—宇宙細胞であった。[36]

フリーダによって植物的な抱擁の連鎖はやがて集合体である山の姿へと導かれていく。フリーダの絵画は、個人の痛みを描くことから始まる。個人の痛みは則ち、それだけで人間の痛みであり、人間は母なる存在の内に常に含まれている。彼女の絵画に表れているのは、常に何かに内包されながら、自らも創造に関わる生命の循環であった。内包された世界を描いた絵画の中で、フリーダは植物や動物への擬態を経験する。この身体の変化は循環の一部へと向かう現実の姿である。フリーダにとって描くことは語りであり、想像が具現化される過程でもある。更に、人間の想像行為はフリーダにとって神聖なものであり、いかなる時にも現実と結びついていた。人間が地上において物質として生き、そして死ぬことの必然と巡りが再び生命を生み出すプロセスへと導かれる。彼女が絵を描く時、彼女自身の痛みは人間の創成を想起させる陣痛へと変化する。ディエゴは彼女の伴侶であり、乳飲み子であり、更に万物の中心たる神の化身でもあった。彼女の神話思想には自身と神との隔たりはなく、神はフリーダであり、その供犠は自身のために捧げられ、更に自身によって生命は循環するという個人の発生と、万物とが共にかたちづくる、驚異的な1つの運動を示している。現実と想像世界とは対立したものとして捉えられることはなく、人間に起こる些細な出来事は奇跡であり、その人間として地に在ること自体が生命の一支点として創造の運動を促しているのである。

3.2 | 永遠の胎児

ここまで、フリーダの作品が母と子の関係を描くことによって、生命の循環を表していることを見てきた。この思想は晩年になるにつれより明確になる。

1945年に発表された《モーゼ》[図9]は、フロイトが晩年執筆した『モーセと一

[36] Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo*, plate 91. エレーラ『フリーダ・カーロ』、320頁 (Herrera, *Frida*, p. 274)。



〔図9〕《モーゼ》
1945年、メゾナイトに油彩、61 x 75.6 cm、ヒューストン（テキサス州）、個人蔵

人間という一生物としての始まりと、輪廻が表れている。メキシコの地にあること、そして肉体の痛みを表すことによって際立ったとされる思想を持ち得ていた彼女が、それまで相容れることのなかったフロイトの一人の人間による創造の物語に導かれていく。そしてフリーダは、メキシコの地にある民族という概念を大きく越えて創造された、人間そのものの成り立ちへと向かう。フリーダはフロイトの提示する問いを、自身のもつ生命身体論へと転化する。

《モーゼ》に描かれているモチーフを詳しくみていく。まず、作品の両脇には大木の幹が立っている。その幹の内部には、下層部分から名前のない人々、英雄、そして神話の神々が順に上へと積み上げられる。これは地底世界の9つの層を表すも

[37] これはフロイトが『モーセと一神教』の中で語る「個人的な事件として正当化されるものではない系統発生的に考察してはじめて理解される反応」という指摘に呼応する。フロイトは『モーセと一神教』の中で系統的発生について語る。「早期の心的外傷に対する反応を研究すると、その反応が厳密には現実に当人が体験したものには則しておらず、むしろその体験から離れており、系統発生的な出来事の典型に遥かによく似ており、総じて系統発生的な出来事の手本の影響によってのみ解明される（中略）。エディプス・コンプレクスや去勢コンプレクスにおいて神経症の子供がその両親に対してとる態度は、個人的な事件として正当化されるとは思われない。それは、太古の種族の体験へと結びつけることによって、つまり系統発生的に考察して、はじめて理解されるような反応を無数に表している。」ジークムント・フロイト『新訳モーセと一神教』、渡辺哲夫訳、日本エディタースクール出版部、1998年、148-149頁（Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, Amsterdam: Allert de Lange, 1939）。

神教』を基に描かれた作品である。自画像制作の追求と、人間であることで固定される領域を脱しようとする身体欲動は、フリーダという人間個人の非常に私的な欲望から発生するものである。しかしながら、フリーダ自身にとってこのような欲求は、彼女の見知らぬ所で必然的に引き起こされた現象とも言える[37]。《モーゼ》にはフリーダがその痛みを持つ身体の中で得た、

のであり、人々のエネルギーがやがて神へと高められる姿を表している。更に中央には、生命の源である太陽があり、内部に広がる泉には、水面に浮かぶバスケットに寝かされた胎児が描かれている。フリーダが《モーゼ》について「人間の胎児の胎盤での最後の段階」[38]と語ることからわかるように、この作品は誕生を予感させる陰内部を描いたものである。また、前述したように、胎児の両側には神々を天上に歴史上に名を残した英雄としての死者が描かれていることから、フリーダが描いた「胎児の胎盤での最後の段階」とは、死者とこれから生まれようとする者とが混在し、影響しあう地底世界を指していることがわかる。

メソアメリカにおける地底世界は「恐怖の場所」の意味を持つ、シバルパと呼ばれる。しかしながら、地底世界はキリスト教における地獄とは違い、罪人が送られる場所として捉えられてはいない[39]。また、地底世界の中の人々はそれぞれの使命を与えられており「生者に対して強い影響力」[40]をもつ存在である。フリーダは《モーゼ》のテーマについて「この世の恐怖と死から、詩と想像力の神聖な世界を引き離れたかった」[41]と語る。この作品が表しているのは1人の人間の創造過程である。中央の泉に置かれた胎児が、創造の源である水に浮かぶ。胎児は地上へと赴く以前の、恐怖を超えた神聖な姿を表している。地底の旅は人間を生む創造の旅でもあり、死者はその世界で生きることで胎児の誕生に関わる。フリーダは死と恐怖から離れた神聖な世界を描きたいと望む一方で、死者である英雄と神々という、相反する存在を共に生命を育む場面に描く。その理由の1つは、英雄として並んだ人々の闘いと衝突による恐怖もまた、創造行為において重要な要素であり、これらの力が新たな生命に注ぎ込まれることで、神聖な世界の樹立が可能となるからだと考えられる。人々の死や痛みといった恐怖の感覚はエネルギーの1つとして誕生に関わり、創造の源へと高められる。また、フリーダの語る「神聖な世界」とはこのように高められた力を得た、泉に浮かぶ胎児の身体の内には轟めく生命そのものなのであ

[38] Erika, *The World of Frida Kahlo*, p. 154.

[39] ミラー、タウベ『図説マヤ・アステカ神話宗教事典』、215–216頁 (Miller and Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, pp. 177–178).

[40] ミラー、タウベ『図説マヤ・アステカ神話宗教事典』、149頁 (Miller and Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, pp. 68–72).

[41] Erika, *The World of Frida Kahlo*, p. 154. 《モーゼ》に関するフリーダの講演録は以下の文献を参照のこと。Raquel Tibol, *Escrituras / Frida Kahlo ; selección, proemio y notas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 253–258.

る。

草木に流れる水脈や葉脈、人間を含めた動物の身体に流れる血脈、これらの流れを追っていくと肉体を動かす1つのポンプへと繋がっている。やがてそのポンプは動きを止め、それまでの肉体は朽ちていくこととなるが、生命はこの時点で途絶えるのではない。肉体は朽ちて地に流れ込むと宇宙樹の中心に向かう。地上ではひとつひとつの個体であった身体が、総体的な生命の脈動として機能するのである。この運動こそがフリーダの考える生命誕生の仕組みであった。《モーゼ》に描かれる胎児は、常に姿を形成する以前にある、生命誕生の間際へと我々を誘う。フリーダの絵画には常にこの〈永遠の胎児〉が潜んでいる。〈永遠の胎児〉は、他の時間をもった生命体による力の衝突を得ることで、世界へと生まれ出ようとしている。この胎児を現実という世界へ引き上げるのはキャンバス上に形づくられた〈フリーダ〉であり、その絵の前に立つ我々自身である。

おわりに

1953年フリーダは壊疽のため、片足を切断する。この頃のフリーダの絵画は乱れ、日記中のイラストにはより悲痛な描写が目立つ。更に、フリーダの背中には大きな二対の羽が書き込まれるようになる。植物と一体化していたフリーダは、やがて足を切り取られ飛び立つ姿へと変化する。死の恐怖が迫っていた彼女が描いた羽は、神格化していこうとする自身の過程を表している。描くという行為によって彼女の

身に起こった地上の恐怖は「詩と想像力の神聖な世界」へと導かれる。神格化されたフリーダは、彼女自身の肉体からの解放を得る。翼のみになり、飛び立たんとする彼女は、その死の後に起こる再生を誓う。最後に翼を得て地底への旅に出ようとするフリーダが、痛みや恐怖といった多くの試練を乗り越えたその先に表したのが生命の豊潤であり《生命万歳》[図10]である。

フリーダの絵画は、自身に起こった事実を描くという創造行為から、目で見ること



[図10] 《生命万歳》
1954年、メソナイトに油彩、59.5 x 50.8 cm、メキシコシティ、フリーダ・カーロミュージアム蔵

とのできない想像世界へと我々を導く。フリーダは、絵を描く行為そのものが創造から想像への分け隔てることのできない循環を表すものであるということを理解していた。目に見えるものを描くことは同時に、物質が形成されるまでの時間を創造しているということでもある。彼女が描いた現実には個人の出来事を超え、生命の形成段階を物語る壮大な神話となる。

絶望的な状況の中、生命の活力を描く行為は大変奇異な衝動に駆り立てられた行いに見える。しかしながら、フリーダは絵画の性質が、肉体の痛みから最大の救済を得るものであるということを知っていた。また痛みの経験と神々の想像世界に自身を反映させることで、フリーダは肉体の痛みを現在に留めるのではなく、各フレーム内に表していく。この運動によって、個人の物語に神話性が生まれる。フリーダが地上から離れた現在、絵の中に残された〈フリーダ〉は我々に見られることによって、より崇高なものへと高められる。絵画には本来、生命循環を置くのにふさわしい、フレームと色という場が用意されていた。フリーダは自身の痛みを描くことによって絵画本来の性質を理解し、表していたのである。

本稿は、フリーダが作品に描く自身の身体は植物的な生との繋がりを強く表し、この植物的な繋がりが生命の循環を示唆するものであることを見てきた。フリーダは乳房の内にある乳腺に至るまで詳細に描くことで、人間の身体を形成している植物性を露にする。また、彼女が自画像を描く理由は生命の循環を提示することでフリーダという一生命を神格化し、死と隣り合わせにあった彼女の肉体を永遠回帰のものとするという行為にある。

フリーダは、フレームに生成物としての〈フリーダ〉を配置する。この時、〈フリーダ〉は世界の中心である宇宙樹の内部へと向かうための道となる。それは、絵の中の世界と現実世界とを葉脈を介して地続きにする植物的な思想であった。この互いに繋ぎあう世界が、フリーダの主張する現実である。フリーダの絵画は、痛みから生まれる血液の流れや身体内を巡る植物的な生といった、絶えざる循環のイメージを表す。このことから作品内に流動する時間をもたらすことに成功し、その永続性は個人の物語を超えて共有することの出来る生命の運動を我々に与える。フリーダの絵の前に立つものは根という臍帯の行方を追う。この臍帯は絵の奥へ、そして観察者の内部へと続いている。

フリーダ・カーロの描く作品には神への奉納画としての側面があり、彼女にとって描くことは自身を神聖な世界へと導く手段であった。また、フリーダの絵画に表れる植物的な生の表現はメソアメリカの伝統的な思想に裏付けられていたと考えら

れる。このことからメキシコを中心として、ラテンアメリカ文化圏における奉納画の思想を検証し、メソアメリカの神話と神々、死にたいする思想を調査することで、神話思想の根幹に関わる植物的な生がフリーダの絵画表現にどのような影響を与えたのか、更なる考察を行うことが今後の課題である。

[付記]

本稿は、2014年度の立教大学学術推進特別重点資金（立教SFR）から助成を受けて行われたものである（課題名「フリーダ・カーロー人間身体から植物への擬態—生命の循環—」）。掲載にあたり、貴重なコメントを頂いた匿名査読者の先生方、並びに、発表の機会を与えてくださいました『立教映像身体学研究』編集委員会の皆様に厚く御礼申し上げます。

小松いつか | こまついつか

立教大学大学院現代心理学研究科映像身体学専攻博士課程後期課程 | 映像身体学