古代メキシコの衝撃
── 岡本太郎を魅了したアステカの女神 ──

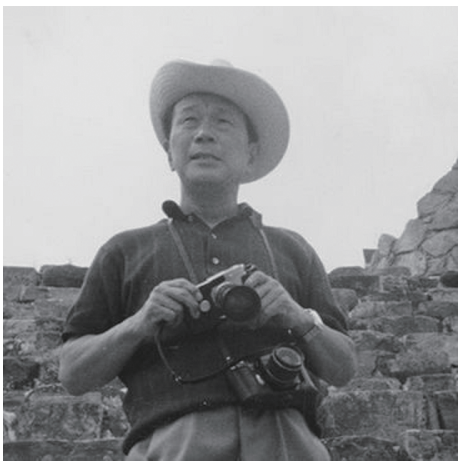
岩　崎　　賢

はじめに

岡本太郎（1911～1996）は 20 世紀の日本を代表する芸術家の一人である。その生涯において彼は「芸術は爆発だ」という自らの名文句を実践するかのように，激しく躍動する色彩と造型によって，数百点におよぶ絵画・彫刻・建築物を生み出した。そうした精力的な創作活動の原動力となったのは，彼が人生の各時期に経験したいくつかの出会いであった。とくに重要なものを挙げるなら，最初に 1930 年代のパリ滞在時に経験したピカソをはじめとする前衛的芸術家たちの作品，及び，民族学者モースや思想家バタイユとの出会い，次に終戦後まもなく上野の博物館で経験した縄文美術との出会い，それから 1959 年に沖縄を訪れた際に経験したこの地域の民衆文化との出会い，そして最後にパリ時代に写真や書物を通して知り，後に 1960 年代に数回にわたってメキシコを訪れた際に直に経験した，アステカ・マヤなどの古代文明とそれらに淵源を持つメキシコ民衆文化との出会いである（資料 1）。

この最後の《メキシコとの出会い》が太郎の創作活動にいかに大きな影響を与えたかについては，彼自身が自らの著作の中で何度も語っていることであり，また 2002 年に川崎市岡本太郎美術館で「岡本太郎とメキシコ：あついまなざし」という題名の展覧会が開かれたり，2021 年には市原湖畔美術館の「メヒコの衝撃：メキシコ体験は日本の根底を揺さぶる」という展覧会で太郎作品が展示されたりするなど，これまでも十分に認識はされてきた。そうではあるのだが，筆者の見るところ，太郎の二大代表作とされる「太陽の塔」と「明日の神話」に関しては，メキシコとの関わりという点からまだまだ語るべきことが残っているように思われる。

以下では，まず 1930 年代のパリ時代における最初の《メキシコとの出会い》について解説する。それから 1960 年代後半に製作された「太陽の塔」と「明日の神話」に関して，これらは太郎がアステカの大地母神「コアトリクエ」から強いインスピレーションを得ることで完成するに至った作品であり，そのことは両作品の内容に具体的に表れているということを示したいと思う。



資料 1　メキシコで写真を撮る岡本太郎
（HP「市原湖畔美術館・メヒコの衝撃」より）

1. メキシコとの最初の出会い

太郎は 1911 年に，神奈川県の橘樹郡（現在の川崎市高津区）に生まれた。漫画家の父・岡本一平と小説家の母・

かの子の影響を受けて感受性の強い子供として育った太郎は，19 歳のときにこの両親に連れられて渡欧し，そのまま青年期の約 10 年間をパリで過ごす。この時期に太郎は，セザンヌやピカソの絵を直に見て感銘を受けたり，多くの前衛的芸術家たちと交流したり，さらにパリ大学で民族学者のマルセル・モースの授業を受けたり，思想家のジョルジュ・バタイユの知遇を得たりと，その後の創作活動の礎となるような経験を重ねる。そうした充実した日々の中で，あるとき太郎は友人に古代メキシコのピラミッドや神々の写真を見せてもらい，そこで行われていた血の生贄の儀式のことを知る。彼はそのときに受けた衝撃を，後年『美の呪力』（1970 年）という著作の中で次のように語っている。

私はアッと声をあげた。身体中の血が冷えきる思いがした。これだ，これが本当なのだ。瞬間に全身の血が逆流し，熱くわきあがった。見ていたピラミッドはもうただの石の堆積ではなかった。巨大な人間像，いや，さらにそれを超えた宇宙全体のような強烈なイメージに変身した。まさに宇宙の，そして人間自体のドラマだ。このとき，私にとって，血はもの凄い実体として感動的に再現したのだ。私はそれからメキシコに強い関心をもちはじめた(1)。

当時フランスは 19 世紀中葉には「アメリカニスト学会」が作られるなど，ヨーロッパ諸国の中でもとくに中南米の歴史や文化に関する研究が進んでいた国であった。おそらくは太郎は，その頃に出版されていたいくつかの書物を通して，古代メキシコの神話や儀礼について多くの知識を得ることが出来たのではないかと思われる。

さらに『美の呪力』の約 10 年後に出版された『美の世界旅行』（1982 年）では，太郎はこのときのことを次のようにふりかえっている。

なんという凄み……。圧倒的な存在感だ。全身の血が燃えあがる思いだった。ただ美しいからとか，完璧なものに感動するというのではない。美とか醜，巧み，下手などということをすべて超えてしまっている。なんでこんな形，なんでこんな不思議なもの，と思えば思うほど，逆に強烈に惹きつけられ，吸い込まれていくようだ。私は自分の身のうちに，このような異様な諧調に共鳴する深みがあることを知らなかった。それはつまり自己発見でもあったのだ。

自分の存在の底に生き続けていた永遠の“いのち”。それが突然，揺り起され，ふきあがって，思わず身ぶるいする，といった不思議な感動だ。石に彫られ，さまざまな素材に彩られた無言の遺物だが，目と頭で感心するのではない。ピリピリと血肉にふれ，生命全体が揺り動かされるのだ。私は人間文化の，無限のひろさに心がひらかれた思いだった。人間生命の神秘と，言いようのない宇宙との合体がここにある(2)。

写真や書物を通して引き起こされた「生命全体が揺り動かされる」ような感動，神秘的とも言えるようなこの「自己発見」は，それから約 30 年後に初めてメキシコの地を訪れたときに，さらなる衝撃をもって繰り返されることになる。

2. 52 歳にして初めてメキシコの地を踏む

1940 年，太郎はドイツ軍によるパリ制圧を目前に帰国し，大東亜戦争の兵役と終戦を経て，日本での創作活動を本格的に開始する。絵画「森の掟」（1950 年）や「燃える人」（1955 年），陶板壁画「日の壁」（1956 年）などを製作し，前衛的芸術家としてその名が知られていくと同時に，東京国立博物館でその存在を知った縄文土器についての論評や，沖縄訪問の際に経験したこの地の宗教的伝統に関する論

評を発表するなど，精力的な文筆活動を行う。そうした多忙な日々においても，太郎がパリ時代に経験した《メキシコの衝撃》は，まったく薄れることはなかったようである。それはたとえば，1955 年の作家の安部公房との対談における，以下のような発言からも窺い知ることができる。

安部：「岡本さんの作品なんか，実際に見ていると，はなはだ日本的なわけですよ。ところが一般にそういうものを日本的といわないんだ…。」
岡本：「……土俗的なものが割に外国人なんかに一種の興味として眼にうつる。第二義的な意味で，うけるわけです。われわれにとってメキシコの芸術は，今日の問題であるし，第一義として打ってくる。」

岡本：「……日本の過去の遺産にほんとうにわれわれが腰を抜かすようなものはあまり無いね。」
安部：「それは腰を抜かすようなものをわれわれが作らなければ。」
岡本：「メキシコなんかちょっと腰を抜かしたくなるけれど，縄文土器だけだな。あれは腰を抜かすね。」(3)

このように帰国後もメキシコに惹かれ続けていた太郎であるが，実際に彼がメキシコの空気を肌で感じることが出来たのは，1963 年，年齢にして 52 歳のときであった。この年の 2 月に世界を巡る旅に出かけた太郎は，ヨーロッパやアメリカを経由して，人生で初めてメキシコの地に足を踏み入れた。この旅が非常に刺激的なものであったらしいことは，『美の世界旅行』に記された以下の文章から窺える。

滞在中のある日，現地の芸術家たちが彼のために開いてくれたパーティーで，自分が製作した絵や彫刻やモニュメントをスライドで映して見せた。そのとき，

プロジェクションが終って，室内が明るくなった瞬間，私は大いに憤慨した口調で叫んだ。「メキシコというのは，なんて怪しからんところだ。もう何百年も，何千年も前から，断りもなく，私のイミテーションを作っているなんて。実際卑しい。なんてことだ」 みんな大笑い。私も大いに笑い，互いにすっかりとけ込んで，嬉しくなってしまった。……その後，いろいろ遺跡を見たり，民芸品にふれるにつれて，私自身もアッというほど似た発想にしばしばぶつかる(4)。

メキシコ市やその近郊には，テオティワカンをはじめとする古代遺跡，人類学博物館や美術館，先住民系の人々が暮らす集落や，彼らが作った工芸品が集まる市場などが，数多く存在する。この第一回目のメキシコ滞在はほんの数日だったので，さほど多くの場所を訪れることはできなかっただろう。それでも太郎はいろんなところで，まるで「自分の作品のイミテーション」のような，自分と「アッというほど似た発想」のオブジェに何度も出くわす。この不思議な出来事について，人類学者の今福龍太は次のように述べている。

昔，自分で創ったことがあると想えるようなものに，どこへ行ってもぶつかる。それで『いつからメキシコ人は俺を真似していたんだ』という言葉になるのです。こういう，潜在的なイメージの共有を異文化に発見するとは表現者にとってどういう意味を持つでしょうか。伝統や地方性に依存しない，人間の，根源的な欲動のようなものが接触して閃光をあげている，という喜びの感覚でしょうか(5)。

おそらく太郎はこのとき，パリ時代に写真や書物を通して得た「生命全体が揺り動かされる」ような感動を，メキシコの地で，新たなる鮮烈さをもって味わったのだろう。そして人間の創造的精神には，

今福の言うような「伝統や地方性に依存しない」普遍的な次元があることを，今いちど強く認識したのではなかろうか。

3.「太陽の塔」

3-1.「太陽の塔」製作プロジェクト

太郎が二度目にメキシコを訪れるのは，最初の旅から 4 年後の 1967 年のことである。この年の 7 月 8 日，太郎はテレビ番組「岡本太郎の探る中南米大陸」の撮影のために，二カ月にわたる中南米の取材旅行に出かける。その出発の直前，彼の人生の一大トピックとなるような，ある重要な出来事が起きていた。それは 1970 年の大阪万博の基幹施設である「テーマ館」のプロデューサーへの就任である。当初，1967 年 5 月に万博協会から就任の要請を受けたとき，太郎はこの役目を引き受けることを躊躇していたという。しかし関係者と協議を進めるうちに続々とアイデアが湧いてきて，瞬く間にテーマ館の基本的な構成のイメージが出来あがってしまったらしい。その構成とは，以下のようなものであった。

① 5 本の塔を建てる（後に 3 本に修正）
② 大屋根を作り，そこに空けられた穴を中央の塔が突き抜ける
③ 地下・地上・空中の三層の展示場所を，訪問者は縦に巡る[6]。

この構成における「大屋根を突き抜ける中央の塔」こそ，太郎の代表作の一つとされる「太陽の塔」である。興味深いのは，上の①②③の中で最初に構想されたのは③であり，はじめに「太陽の塔」ありきということではなかった点である。太郎の中に突如として②の「中央の塔」の構想が湧き上がったのは，初期段階で建設スタッフが作った《巨大な大屋根を持つ三層構造の建築物の模型》を目にした瞬間であった。そのときのことを，太郎自身は次のように語っている。

> よし，この世界一の大屋根を生かしてやろう。そう思いながら，壮大な水平線構想の模型を見ていると，どうしてもこいつをボカン！と打ち破りたい衝動がむらむら湧きおこる。優雅におさまっている大屋根の平面に，ベラボーなものを対決させる。屋根が 30 m なら，それをつき破ってのびる ── 70 m の塔のイメージが，瞬間に心にひらめいた[7]。

こうして基本的な構想を固めた太郎は，7 月 7 日にプロデューサー就任会見を開くと，翌 8 日には予定されていた中南米取材旅行のために日本を発つ。そして旅の 2 カ月のあいだ，じっくりと，この②の「中央の塔」の具体的な構想を練るのである。以下，その構想の進展を詳しく追っていく前に，まずこのテーマ館が最終的にどのような姿で完成したかを解説しておく。

3-2. テーマ館と「太陽の塔」の構造

万博開催を間近に控えた 1970 年初春に完成したテーマ館は，ほぼ当初の構想通りに，地下・地上・空中（大屋根）の三層を持ち，この大屋根を「太陽の塔」が突き抜けてその頭頂部を覗かせる，という形のものとなった（資料 2）。会場を訪れる人々は，最寄りの駅を降りると，この怪異なモニュメントに向かって歩いて行く。そしてメインゲートを抜け，中央の広場から「カオス（混沌）の道」と呼ばれるスロープを下って，テーマ館の内部へと入っていく。

こうして来館者たちが最初に向かうのが，地下展示『過去・根源の世界』である（資料 3）。それは三つのゾーンに分かれており，一つめの「いのちのゾーン」には，地球上の生命の開始を表す DNA や

タンパク質の電飾模型などが展示されている。それから来館者たちは二つめの「ひとのゾーン」に移り，原始時代の狩猟採集民の生活を表す模型や，マンモスの像やラスコーの古代壁画などを見ながら，その先へと進んでいく。そして最後に，最も奥まったところにある「こころのゾーン」にたどり着く。

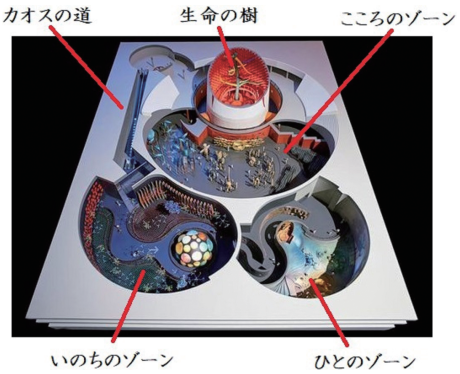
この「こころのゾーン」の中核をなすのは，《いのり》と名付けられた空間である。そこには世界中から集められた神々の像が立ち並び，宙には無数の仮面が吊るされ，呪術的な雰囲気が漂っている（資料 4）。この《いのり》の空間の中央にあるのは，太郎作の「地底の太陽」と呼ばれる巨大な丸い顔のオブジェである。「太陽の塔」は，このオブジェの背後にそびえ立つ，という位置関係になっている。

来館者たちは「太陽の塔」の根の部分から，その内部へと入っていく。そこで人々が目にするのは，上方に向かって伸びていく「生命の樹」という名の高さ 50 m のオブジェである（資料 5）。ここで注意しておきたいのは，現在では一般に「生命の樹」と言うとこの「太陽の塔」内部のオブジェのことを指すが，太郎自身は，この「太陽の塔」全体を「生命の樹」と呼んでいたという事実である。それが意味するのはつまり，「太陽の塔」は一つの巨大な樹木を表現したものであり，その幹にもう一本の樹木（狭義の「生命の樹」）を内包する構造の作品だったということである。

こうして来館者たちは「太陽の塔」の内部に入ると，（狭義の）「生命の樹」の幹を取り囲むエスカレーターで上部へと運ばれていく。この幹には単細胞生物から始まって，魚類，爬虫類，鳥類，哺乳類，人類と，下から上に 33 種類のオブジェが生物進化の歴史をたどるように展示されている。そして最後に地上 30 m の大屋根のフロア，空中展示『未来・進歩の世界』に到着する。そこには人類の未来の世界が，通信衛星の実物大模型や未来都市のオブジェの展示に加えて，原爆のキノコ雲と月面の写真を並べた展示や，公害・貧困・差別をテーマとした写真の展示などによって，単なる未来礼賛とは異なる観点から表現されている。

最後に来館者たちはエスカレーターで大屋根から降りて来て，地上展示『世界を支える無名の人々』にたどり着く。そこには世界各地の民衆の，日々の生活の様子をとらえた数百枚の写真が展示されている。それらは，人間の在り方は多様でありながら，その多様さの中には調和があり，あらゆる条件を超えて人間存在は本質的に同じである，という太郎の確信を表現している[8]。

資料 2　「太陽の塔」とテーマ館
（HP「太陽の塔・オフィシャルサイト」より）



資料 3　地下展示の模型

資料 4　《いのり》の空間
（左端に「地底の太陽」の丸い顔）

資料 5　生命の樹

以上のようなテーマ館の展示の構造について，岡本太郎記念館館長の平野暁臣は次のように述べている。

地下からスタートして塔内～空中～地上へといたる胎内巡りのようなこの不思議な空間体験は，実に独創的で類例がありません。展示とは陳列である，と考えられていた時代にあって，太郎が生み出したディスプレイ空間は，空間そのものが総合芸術でした(9)。

「胎内巡り」とは，暗い空間（洞穴や地下道など）を通り抜けて光の世界に戻ってくるという，日本古来の《死と再生》の儀礼のことである。ここで平野がテーマ館の空間体験を「胎内巡り」にたとえていることは，まったく適切であろう。来館者が「カオス（混沌）の道」を通って薄暗い『過去・根源の世界』に降りていくときに体験するのは，日常世界から切り離され，無の状態へと回帰するという意味での《死》の体験である。人々はまず生命活動の開始の前のゼロ地点に，可能な限りその近くまで，遡っていく。そこで人々が目撃するのはDNA のらせん，マンモスと原始人，そして「太陽の塔＝生命の樹」の根の部分でこの大樹が芽吹き，伸び生えて，枝葉を拡げるのを，《いのり》とともに見守る神々である。そこから人々は「生命の樹」を昇って，光に満ちた《生》の世界へと生まれ出ていくのである。

3-3.《世界樹》としての「太陽の塔」

このテーマ館の地下展示『過去・根源の世界』について，太郎自身は次のように語っている。

ここには人類の現在と未来を支える「もと」にあるもの，人間生命の根源の混沌を表現する構成がなされている。一種の迷路的雰囲気を持つが，観衆の流動を妨げることはない。人間の創造的活動が花ひらく前の，母胎内における原始的調和，「進歩」，「調和」もこれなしには成り立たない心のふるさととして，最下部に位置するのである(10)。

つまりこの地下空間は，創造の力が凝縮され，そこから万物が生まれ出るところの「母胎」を象徴しており，太郎が「生命の樹」と呼んだ「太陽の塔」は，この「母胎」に根を支えられて，高く天空に伸び生え，枝葉を拡げ，花を咲かせる大樹なのである。

美術史家の佐々木秀憲は，太郎が「生命の樹＝太陽の塔」のイメージを自らの中に作り上げていく上で，それに大きな影響を与えたものとして，宗教学者ミルチャ・エリアーデの《世界樹 Cosmic Tree》についての議論に着目している。太郎はパリから帰国した後は，この 20 世紀最大の宗教学者と言われるエリアーデの著作を熱心に読み込み，そこから強いインスピレーションを得ていたようである。佐々木はある研究で，太郎が所蔵していたエリアーデの著作のどこに傍線や書き込みがなされているかを，詳細に書き出している。その中で《世界樹》と直接に関連のある個所は，たとえば以下のようなところである。

「三つの宇宙界の概念――天上界，地上界，地下界――『中心』がこれら諸界の接合点を構成する。」
「これらの世界の中心と考えられた都市，寺院，王宮のどれも，ひとつの祖型的なイメージ，すなわ

ち宇宙界を支える宇宙山，世界樹，心柱というイメージの意に応じて変えられた複製にすぎない。」
（エリアーデ『イメージとシンボル』）

「この宇宙樹は，他方では世界像（imago mundi）であり，象徴的に全世界を，そして，この上なく人類全体を包括している。」

（エリアーデ『生と再生』）(11)

ここに記されている通り，神話的・宗教的象徴としての《世界樹》は，世界の中心にあって天上・地上・地下をつなぐ一本の柱である。そして《世界樹》が芽生え，伸び生えるということは，天空と大地が分離され，その中間に人間が暮らす世界が開かれ，さらにこの柱を軸として上下左右，東西南北といった空間的秩序が出現するということを意味する。つまり，《世界樹》とはここで言われているように世界そのものを象徴しており，その誕生は世界創成（コスモゴニー）と等しい出来事である。一方，確かに太郎の作った「太陽の塔」は，万博会場という小宇宙の「中心」にそびえ立ち，天空・地上・地下の三つの階層を貫き，その様々な展示物は「全世界・全人類」を表現するものとなっている。そうすると，「太陽の塔」はエリアーデの《世界樹》に関する議論をインスピレーションの源泉の一つにしているということは，ほぼ疑いがないことのように思われる。

ここで，古代メキシコのある興味深い図像を紹介したい。この図像は16世紀初頭のスペインによる征服以前にこの地の先住民により描かれたもので，そのモチーフはまさに《世界樹》そのものである（資料6）(12)。

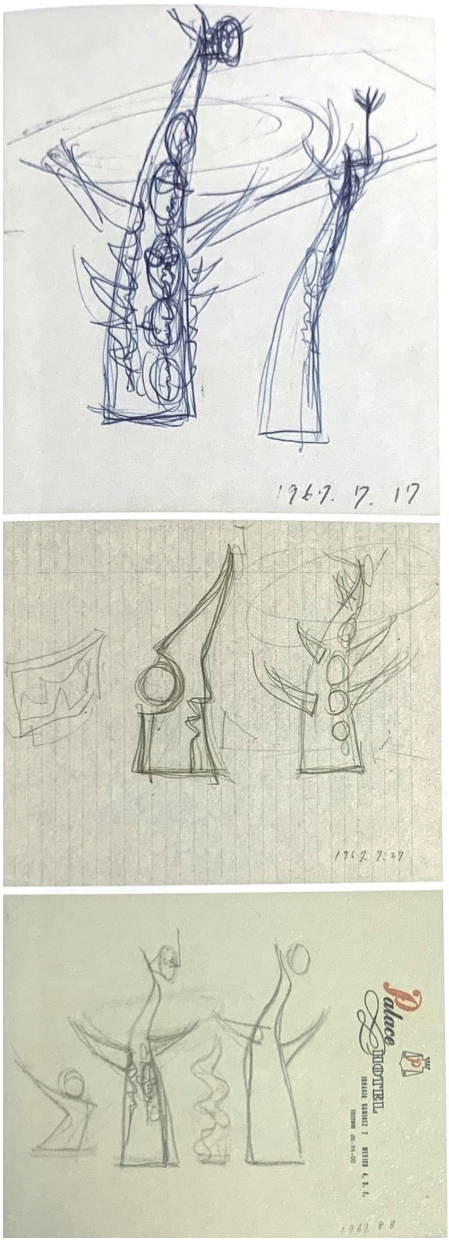
資料6　アステカの世界樹
（『ボルヒア絵文書』より）

解説すると，この絵の中央に立っている十字架のようなものは，トウモロコシの幹と穂（赤と黄のトウモロコシが実っている）によって表現された《世界樹》である。その頂上には天空世界を表す鷲がとまっている。一番下には，歯をむき出しにしたドクロの顔を上に向け，かぎ爪のついた両腕を上方に広げ，膝をおりまげた姿の女神が横たわっている。このような怪異な容貌は，古代メキシコの大地に関わる神格の典型的な描かれ方の一つである。たとえば，アステカの大神殿跡で2006年に発見された大地の女神「トラルテクトリ」のレリーフでは，この女神は乳房を垂らし，子供を出産するような姿勢をしている（資料7）。同時に，むき出しにした歯のあいだからは赤い血を滴らせ，肘と膝にはドクロ，先端に鋭いかぎ爪のついた手足を四方に広げている。こうした造形はこの女神が，この世の様々な生命体を産み出す創造的な力と，それを鷲づかみにして貪り喰い無に返すという破壊的な力を持った，アンビヴァレント（両義的）な性格の神であることを示している(13)。

資料7　トラルテクトリのレリーフ
（テンプロ・マヨール博物館所蔵）

《世界樹》の絵の話に戻ると，その両脇では一対の神々が，生命の力に満ちた赤い血液をトウモロコシの根本に向けて注ぎかけている。その血液が神々のペニスから噴出していることは，それが血液と同時に精液をも象徴していることを意味する。この絵を一言で表現すれば，《神々から生命の力を注ぎ込まれた大地母神の母胎から，天空に向かって，芽生え，伸び栄え，実をつける世界樹》ということになるだろう(14)。

太郎の「太陽の塔」は，創造の力が凝縮された「母胎」としての地下空間で，神々に祈られ，見守られながら，「生命の樹」が芽吹き，天空へと伸び栄えていくというモチーフを表す作品であった。先に太郎がメキシコを訪れた際に，様々な遺跡や民芸品を見るたびに自分と似たような発想のものに出くわすので非常に驚いた，という話を紹介した。太郎がこの《アステカの世界樹》の絵を目にしたことがあるかどうかは不明であるが，もし目にしたなら間違いなく同じような驚きに打たれたはずである。



資料 8 「太陽の塔」のスケッチの推移
（『岡本太郎と太陽の塔』より）

それではここからは，1967 年 7 月の二回目のメキシコ訪問が，「太陽の塔」の具体的イメージの形成にどのような影響を与えたかについて見ていくことにする。

3-4. 二回目のメキシコ訪問と「太陽の塔」のデザインの完成

先に述べたように，太郎は 1967 年 7 月 7 日にテーマ館のプロデューサー就任会見を開くと，その翌日には中南米への取材旅行に出発した。この時点では，テーマ館の大屋根を「中央の塔」が貫く，というところまでは構想が出来ていたものの，その「中央の塔」の詳細なデザインはまだ定まっていなかった。この時期，どのようにそれが形成されていったかを知るうえで非常に有用な資料が存在する。それは，太郎が旅の間に書きつけた何枚かのスケッチである。

まず，7 月 17 日に太郎がニューヨークで描いたスケッチを見てみよう（資料 8・上）。象の牙のようなものがニュッと上に伸びて，その頂上には小さな丸い顔が付いているところなど，その基本的な形態は完成型に似ている。しかし，よく見てみると胴体（幹）の部分には五つの丸い顔が描かれており，腕（枝）も 2 本ではなく 5，6 本ほどついている。全般的にその形状はトーテムポールを彷彿とさせるものである(15)。

次に，太郎がメキシコに移動した後の 7 月 27 日のスケッチを見てみよう（資料 8・中）。紙面の中央に描かれているものは，数多くのスケッチの中で一度だけ現れたアイデアであるらしい(16)。それは腕もなく，頂上部の顔もついていない。ただその腹部のところに球体のようなものが

見える（……右下に鼻や口のようなものが描かれているので，これは眼であろうか？）。「トーテムポール風」とは異なる何かを求めているような，そういう太郎の心の動きが感じられる。

注目すべきは，その次の 8 月 8 日に描かれたスケッチである（資料 8・下）。これはメキシコの次の訪問先であるブラジルで描かれたものである。ここにおいて，ついに腕が二本，そして腹部に顔 ── 後に「太陽の顔」と呼ばれるもの ── が一つという，ほぼ完成型に近いものが出現しているのである。そうであるとして，ニューヨーク（7 月 17 日）→メキシコ（7 月下旬～8 月初頭）→ブラジル（8 月 8 日），という旅程のあいだに，太郎の精神のなかで「太陽の塔」のイメージがトーテムポール風のものから完成型のものへと移り変わっていったことには，何か理由があるのだろうか。

このことを考えるために，まず太郎自身が当時のことをふりかえって記した一文を見てみよう。

> 一昨年〔1967 年〕，パリ，ロンドン，ニューヨークを回って，メキシコに入ったとたんに，救われたような気がしたんです。ピープルがみんな，ふくらんで，ひらいていますよ。貧乏かもしれない。裸足で歩いている人もいるし，そんないい身なりはしていないけれど，インディオなんか実にいい顔している。それにくらべて思うんだけれど，ニューヨークもパリも暗いですよ。三番街やシャンゼリゼーを気どった格好して歩いている。だが冷えびえとして，影みたいだ(17)。

アメリカの 1967 年と言えば，泥沼化したベトナム戦争や過熱する公民権運動で社会全体が紛糾していた時期である。そうした息苦しい状況にあったアメリカの大都市から，太陽が照り輝くメキシコに移ったときに太郎が目にしたのは，「ふくらんで，ひらいている，いい顔をした」民衆の姿であった(18)。

太郎はこの 2 回目のメキシコ訪問では，数多くの写真を撮影している。それらの写真を見ていると，メキシコ各地の通りや市場や遺跡で，目を丸く見開いて，心が惹かれた対象を次から次へとフレームに収めていく太郎の姿が目に浮かぶような気がする（資料 9）。

こうしてメキシコの地で「救われたような」思いをした太郎であったが，「太陽の塔」のデザインの形成という点からすると，この時期，資料 8 の 7 月 27 日のスケッチが描かれた翌日の 28 日に太郎が経験したことは，きわめて重要である。それは何かというと，メキシコ国立人類学博物館での，アステカの大地母神コアトリクエとの《再会》である。太郎は『美の世界旅行』の中で，この女神について次のように記している。

資料 9　太郎が撮影した先住民の母子
（『あついまなざし』より）

> 私がはじめてこの不思議な神像を見たのは，1963 年，最初にメキシコを訪れた時だった。……なんという奇怪さだ。しかし不思議に透明なのだ。激しさと優しさ。本当の人間存在にぶつかったという思いがした。およそ人間的なイメージを超えていながら ──。
>
> 一見，一つの塊りに見える頭部は，巨大な蛇の頭が目をむいてぶつかり合っているのだ。つまり一つの頭そのものが，引き裂かれ，激しく嚙み合い，そして強烈に一体となっているという，メキシコの伝統には根深い表現だが，今日ではとうてい想像できない「断

資料 10　太郎が撮影したコアトリクエ①
（『あついまなざし』より）

絶」の技術だ。

口からはみ出している幾つもの牙，そして舌。胸には手が何本もつき出て，指がひらかれたまま挑むように迫ってくる。心臓だというが，べろりとしたいやらしいものがぶら下がっている。腹の中央部には凶々しいドクロ。そして腰には無数の蛇が身をくねらせながら太々とたれ下り，スカートのように腰をおおっているのだ。その全体の重みを支える脚は，一段と太く，逞しく，猛々しい怪獣の爪をそなえて，この言いようのない運命をどっかと大地に踏みつけている。

……あの凄まじい姿と，「蛇の裳裾の女神 ── コアトリクエ」という名は，私の心に焼きついたのである。……万国博のテーマ・プロデューサーを依頼されたとき，世界中から神像や仮面を集める計画をたてた。その当初から，是非あれは飾りたいと思っていたのだ(19)。

ものすごい惚れ込み様である。なお，ここに挙げた写真（資料 10）は，太郎が 1967 年 7 月 28 日にメキシコ国立人類学博物館を訪れた際に自ら撮影したコアトリクエ像である。コアトリクエはアステカ王国の守護神・太陽神であるウィツィロポチトリを産んだ母であり，かつてアステカ王国の都テノチティトランの大神殿には，高さ 2 m のコアトリクエの石像が計 4 体，神殿の上に祀られていた。太郎が目にしたのは，その 4 体のうちの一つである。そして上の引用文の最後にあるように，実際に，この石像のレプリカが『過去・根源の世界』の「地底の太陽」の右側に安置されたのである（資料 4 の写真の右端に注目）。このことからしても，この時期，どれだけ太郎がこのアステカの女神に魅入られていたかが分かるだろう。

資料 11　太郎が撮影したコアトリクエ②
（『あついまなざし』より）

ここでもう一つ，同じ日に太郎が撮影した別のコアトリクエの写真を見てもらいたい（資料 11）。興味深いのは，それが女神の腹部にあるドクロに焦点を据えている点である。太郎は写真を撮影するとき，しばしば自分がとくに心を惹かれた部分を極度にクローズアップして撮ることがあった。この 7 月 28 日の撮影時には，石像のドクロの部分にとりわけ強く引きつけられたのであろう。下から見上げるアングルで，こちらにのしかかってくるような迫力がある。── そうであるとすれば，である。この写真が撮られた直後の 8 月 8 日の「太陽の塔」のスケッチにおいて，はじめて，その腹の中央部に一つだけ「太陽の顔」が描かれたのは，偶然のことなのだろうか？　私には，そうは思えない。

コアトリクエの腹部のドクロが象徴しているのは，逆説的であるが，生命の力の根源である。コアトリクエに限らず，古代メキシコの ── さらには世界中の古代の ── 宗教的伝統において，骸骨はしばしば，そこから生命が開始するゼロ地点の象徴として，積極的な価値を有していた。太郎が所有していたエリアーデの著作の以下の箇所に傍線が引かれていることは，彼がこのことを十分に理解していたことの証左である。

みずからの死をありありと心に描くこと，そして最終的に骸骨の状態に還元することは，インド・シベリアや，蒙古の仏教の得意の観法である……。やがて死に，その生命は骸骨に圧縮されたエッセンスに還元され，それからふたたび生まれてくることになる。

（エリアーデ『生と再生』）(20)

資料 12　太郎が撮影したドクロ
（『あついまなざし』より）

つまり，8 月 8 日のスケッチに現れた「太陽の塔」の腹部の――ふくよかなまるで生まれたばかりの赤子の顔のような――「太陽の顔」は，コアトリクエの腹部のドクロと，強い対応関係にあるということである。それらはいずれも腹部に位置し，生命や創造の力を象徴しているからである。むろん，太郎自身がこの対応関係を明確に自覚していたかどうかは分からない。しかし「太陽の塔」の最終型があのようなデザインになったことは，7 月 28 日のコアトリクエとの再会において強いインスピレーションを受けた結果であることは，ほぼ疑いのないことのように思われる。

ここでは最後にもう一つ，8 月 5 日にユカタン半島のチチェン・イツァ遺跡で太郎が撮影した写真を紹介しておく（資料 12）。遺跡でこのドクロの石像を見つけたとき，彼は 7 月 28 日に撮影したコアトリクエのドクロを思い出していたことだろう。そして 8 月 8 日にブラジルで「太陽の塔」のスケッチを描いていた頃には，心の中は古代メキシコのドクロのイメージで一杯だったのではなかろうか。

以上が，「太陽の塔」のデザインの形成についての議論である。続いて，太郎のもう一つの代表作である「明日の神話」の誕生における《メキシコの衝撃》について論じたいと思う。

4.「明日の神話」

4-1. 壁画「明日の神話」の製作

「明日の神話」は高さ 5.5 m，幅 30 m の，巨大な壁画である（資料 13）。1967 年の旅行中，8 月の終わり頃にメキシコ人事業家のマヌエル・スアレスに製作を依頼され，2 年後の 1969 年 9 月にほぼ完成

資料 13 「明日の神話」（渋谷駅通路）中央部に骸骨，左上から右上にかけてキノコ雲

した。この時期のメキシコは，1920 年代に芸術家のリベラ，オロスコ，シケイロスらによって開始された「メキシコ壁画運動」（メキシコの歴史を壁画によって表現しようとする芸術運動）が大きな成果を残し，まだ存命であったシケイロスが「ポリフォルム」と呼ばれる建築物の大壁画を制作していた頃であった。そして，あるとき偶然に太郎の展覧会のカタログを目にしてその絵に惚れ込んだスアレスが，建設中のホテル「オテル・デ・メヒコ」のロビーに展示するものとして，太郎に壁画の製作を依頼したのであった。

この壁画について，岡本太郎の終生のパートナーであった岡本敏子は次のように語っている。

> 原爆をモチーフにしているが，この絵はいわゆる「原爆図」のように，こんなにひどい目にあったんですよ，可哀想でしょう，と言っているのではない。この絵は原爆に正面から挑んでスックと立っている。悲惨な，情けない，被害者意識の絵ではない。原爆という凶々しい，巨大な力が炸裂した。それは残酷であり，破壊する巨悪な力だ。しかし，その瞬間に，それと同じだけの激しさ，エネルギーで，人間の誇りもまた炸裂するのだ。その瞬間に，『明日の神話』が生まれるのだ。原爆に焼かれて燃えあがる骸骨の，何と言う美しさ。誇り高い，気高さ。
>
> この絵，全体が，哄笑している。むくむくと湧きあがるキノコ雲。次々と増殖して死の灰をまき散らす。だがその先の方は子供のキノコ雲で，無邪気な顔をして，ペロリと舌を出している。右の下の方には死の灰を浴びた第五福竜丸もいるが，マグロを引っ張って，これもベロを出して笑っている。強烈な，悲劇的なモチーフ。だが，それを吹きとばす誇らしいエネルギー，哄笑。決して陰気でないのだ[21]。

このように「明日の神話」の基本的テーマは「原爆の炸裂」である。ここからさらに壁画の内容について詳しく考察していく前に，まず簡単に，太郎が製作依頼を受けてから，その開始，完成，そして現在に至るまでの事の推移を説明しておく。

1967 年 8 月末に依頼を受け，メキシコから日本に帰国した直後の 9 月 8 日には，太郎はもう最初の下絵を描き始めている。前節で見たように，時を同じくしてこの頃から，太郎は大阪万博の仕事に本格的にとりかかっている。テーマ館の原案作成，会場の下見，関係者との会議などの激務をこなすかたわら，1968 年の 1 月末までに壁画の下絵を四つ作成する。翌 2 月にはメキシコを訪れて建設中のホテルの現場を視察し，いったん日本に戻ると，またすぐに 4 月にメキシコ入りして工房を設置し，本格的に製作を開始する。その後，万博の仕事の合間を見て断続的にメキシコに戻って製作にとりくみ，1969 年 9 月にほぼ完成にこぎつける。ところが肝心のホテルの完成が遅れ，壁画はロビーに放置されたままになる。やがてスアレスが 1987 年に死去するとホテルは売却され，1994 年にはこの建築物は世界貿易センターとして開業する。そのとき太郎の壁画はロビーから取り外され，そのまま行方不明になってしまう。その後，太郎の死後の 2003 年に，メキシコ市近郊の資材置き場に野ざらしになっていた壁画が発見される。2005 年には岡本敏子を中心に「《明日の神話》再生プロジェクト」が立ちあがり，壁画は日本に持ち帰られて大掛かりな修復が施される。そして最終的に，東京の渋谷駅の通路に展示されて現在に至っている。このように，この壁画自体が文字通り《死と再生》を経験しているわけである[22]。

4-2.「炸裂する骸骨」が意味するもの

さて，この壁画に描かれているものの中で最初に何について語るべきかという問題に関しては，答えはすぐに出る。絵の中央に大きく描かれている「骸骨」である（資料 14）。先の引用で岡本敏子はこう述べていた。

（原爆の）炸裂の瞬間に，それと同じだけの激しさ，エネルギーで，人間の誇りもまた炸裂するのだ。その瞬間に，『明日の神話』が生まれるのだ。原爆に焼かれて燃えあがる骸骨の，何と言う美しさ。誇り高い，気高さ。

資料 14　中央部の骸骨

この敏子の言葉は，「明日の神話」についてこれだけは言っておかなければならないということを，最小限の言葉で言い切っているように思う。一方，太郎自身は，この壁画の完成から三年後になされた新聞のインタビューの中で，次のように語っている。

人間的エネルギーが全世界に爆発する ── そういったものを描いた。そのエネルギーは破壊ではなく，創造のエネルギーだ(23)。

太郎と敏子の言葉を一つにまとめるならば，中央の骸骨が表現するのは「全世界に向けて，誇り高く炸裂する，人間の創造のエネルギー」ということになるだろう。そして，この「炸裂」を具体的に表現するものが，骸骨の体から放射状に飛び出す象牙のような白い突起物である。この突起物は太郎の作品群を知っている者には，お馴染みのものである。例を挙げたら数にきりがない。例えば「太陽の塔」は，この突起物が最大級のスケールで造形されたものと言えるだろう。ここではあと二つ，「明日の神話」とほぼ同時期に製作された，同様の突起物が造形された作品を紹介する。

一つは，1966 年に製作された「若い時計台」という作品で，現在，東京の数寄屋橋公園に設置されている（資料 15）。高さが 8 m ほど，てっぺんには丸い時計の顔がついている。この作品について，太郎は次のように語っている。

現代社会では狭いわくの中におさえられているが，しかし人間は本来，八方に意欲をつきだし情熱をほとばしらせて生きたいのだ。その若々しく，のびきった姿をここにうちだした。これは無邪気な生き物。時間を食べてしまって，ぬくぬくと笑っているそういう時間を超えた時間。機械的でない，人間的な時間を表象したつもりだ(24)。

資料 15 「若い時計台」（銀座・数寄屋橋公園）

一見して気づくのは，この作品と「太陽の塔」との近似性である。太郎はこの作品は，若者の意欲，情熱，無邪気さ，笑い，などを表現していると言う。その具体的な形が，八方に飛び出した突起物ということになるだろう。

もう一つは，1970 年に製作された「樹霊 I 」という作品である（資料 16）。高さ 2.5 m ほどの像で，樹木の幹の中央に穴が開いており，その両脇から突起物が二本，生え出ている。全体として一匹の妖怪といった感じで，中央の穴が眼のくぼみで，上方に反り返った突起物がその角のよ

資料 16 「樹霊Ⅰ」（川崎市岡本太郎美術館）

うに見える。

この作品は現在は川崎市の岡本太郎美術館に展示してあるが，重要なのは，そもそもこれは「太陽の塔」の《いのり》の空間にコアトリクエ像や「地底の太陽」とともに安置されたものであったという点である。《いのり》の空間が，創造の力が凝縮された「母胎」であり，そこから「生命の樹」が伸び生える神聖な場所であったことは，先に述べた通りである。そうすると「樹霊Ⅰ」の二本の突起物は，動植物の成長の力を表現していると言えるだろう。

これら二つの作品と同様に，「明日の神話」の骸骨から伸び出る突起物もまた，鮮烈な創造の力を端的に表現するものと考えられる。そうであるとして，どうしてそれは骸骨という，第一義的には《死》を表象するものから伸び出ているのだろうか？　――答えは，先の「太陽の塔」に関する議論の中で既に示されている。それは太郎が，メキシコから帰国した直後の 9 月 8 日に，この壁画の下絵を描き始めたことに直接に関係している。敏子によると，太郎は下絵の第一筆を，中央の骸骨から始めたらしい。それで敏子が，ホテルのロビーに飾るのにそうした不吉なものでよいのかと太郎に尋ねたところ，太郎は次のように答えたという。

> メキシコだから，骸骨でいいんだよ。“死者の祭り”という，骸骨が町中にあふれる祭りもあるし，メキシコ人にとっては死と生は背中あわせなんだ。これがパリや東京だったら，とてもこんな絵は描けないけどね(25)。

ここで太郎は，メキシコで 11 月初頭に祝われる「死者の日」の祭りを口にしている。しかし，先の「太陽の塔」についての議論で示したように，「メキシコ人にとって死と生は背中あわせ」であることを真に魂を揺さぶるような力で太郎に知らしめたのは，その腹部からドクロが顔を覗かせるアステカの大地母神，コアトリクエの像であった。この女神から受けた衝撃がいまだ体内を駆け巡っていたときに，太郎は壁画の下絵の第一筆を入れたのである。そうであるならば，壁画中央のドクロは，コアトリクエの腹部のドクロと関係があると見るのが自然であろう。

さて，ここまでは「明日の神話」の骸骨について論じたが，この壁画にはもう一カ所，《コアトリクエの衝撃》が形となって表れている箇所がある。それは画面上部に描かれている「キノコ雲」である。

4-3.「キノコ雲」が意味するもの

2021 年に市原湖畔美術館で「メヒコの衝撃：メキシコ体験は日本の根底を揺さぶる」という題名の展覧会が開かれたとき，筆者は，初めてそこで「明日の神話」を目にした。縮小版であるとは言え，相当に大きなサイズであった。そのときに最も強い印象を受けたのは，実は「炸裂する骸骨」ではなく，壁画の上部に描かれた「キノコ雲」であった。二つの眼を持つ雲が，左端から右端へと少しずつ巨大化していきながら，頭上に迫ってくるという構図（資料 17）。それはこの壁画の前に立つ者に，戦慄の感情を引き起こす。

資料 17　「明日の神話」の上部

この雲について，先に敏子は次のように述べていた。

> この絵，全体が，哄笑している。むくむくと湧きあがるキノコ雲。次々と増殖して死の灰をまき散らす。だがその先の方は子供のキノコ雲で，無邪気な顔をして，ペロリと舌を出している。

資料 18　キノコ雲とコアトリクエの顔

確かにこの壁画は，全体として笑っている(26)。しかし，このキノコ雲の笑いは無邪気な子供の笑いというよりも，もっとデモーニッシュな笑いであろう。「ペロリ」と出した舌は，細く尖っている（資料 18・上）。それは子供が可愛らしく出す舌というより，むしろ何か別のものを表現しているように思われる。

ここでコアトリクエの顔を思い出してほしい（資料 18・下）。実際のコアトリクエ像の両眼はとても小さい。しかし向かい合った二匹の蛇という独特の意匠によって表現された顔面部の，大きな口の部分は，見ようによっては二つの大きな瞳のようでもある。そしてそこから鋭く突き出る舌(27)。この横長の丸みを帯びた顔は，キノコ雲の顔と非常に似ていないだろうか？　さらに言えば，この壁画全体の構図においては，高さ 5.5 m の上部にはキノコ雲，そしてその下方には「炸裂する骸骨」のドクロが位置する。それはコアトリクエの顔とドクロの位置関係と同じである。高さ 2 m のコアトリクエ像の前に立つ者は，上からこの蛇の瞳にじろりと見られる形になる。こうしたことは偶然なのだろうか。

太郎自身は，この壁画のキノコ雲について，とくに何かを語ってはいないようである。しかし別の場所で「キノコ雲」という言葉を用いている例がある。『呪術誕生』（1964 年）という本に記された，次の一文に注目されたい。

> 芸術家はつねに孤独のど真中で無と対決している。そこに，色・形・響きがわきおこってくる。（それは絵ではない。それ以前であり，以後のものだ。絵と芸術とは全然別のものであることを，私は強調したい。）この絶対的孤独のなかの響きが，ちょうど核分裂のキノコ雲のように，現象の世界にふ

資料 19　噴出する血液＝蛇

くれ上がる[28]。

太郎はここで，まだ作品の姿も形も見えない「無」の状況の中で，芸術家の精神に突如として創造の力が湧き上がる高揚の体験を，「核分裂のキノコ雲」という言葉で表現しているのである[29]。そうであるとすれば，太郎は壁画にキノコ雲を描いたとき，そうした創造の力を表現しようとしたということであろうか。

ちなみに，コアトリクエ像の顔は二匹の蛇によって形作られているわけであるが，なぜこの像を作ったアステカ人は「蛇」という動物を選んだのであろうか。それは，古代メキシコの宗教的伝統においては，蛇はまさに「湧き上がる創造の力」を表現するものだったからである。ここで資料 19 を見てもらいたい。これはユカタン半島のチチェン・イツァの古代球技場で発見されたレリーフで，そこでは頭部を切断された人物の胴体から噴出する血液が数匹の蛇によって表現されている。太郎はその実物を 1967 年の旅行中に目にした可能性がある（同遺跡で太郎が撮影した資料 12 のドクロの写真も参照）。実際，1970 年に出版された『美の呪力』では，このレリーフについて次のように言及されている。

> チチェンイッツアの球技場の壁には，首を切り落とされた男から七匹の蛇の形で血がふき出している絵が浮彫りされている。ここで神に捧げるペロタ競技が行われた。……負けたチームのキャプテンはイケニエにされた。一説には，勝者こそ神意にかなった者であり，逆に殺されて神に血を捧げるのだともいう[30]。

ここまで来ると，何とかして太郎本人に尋ねたくなる。「あなたはチチェン・イツァのレリーフと同様に，コアトリクエ像の顔もまた胴体から噴出する聖なる血液を表現していることを知っていたのか？ あなたが『明日の神話』に描いたキノコ雲が，コアトリクエ像の顔と似ていることを，どれくらい意識していたのか？　この二つが似ているのは，どちらも《湧きあがる創造の力》を象徴するものだからなのか？」……もはや，こうした問いへの答えを本人の口から聞くことはできない。

いずれにせよ，もし「明日の神話」にコアトリクエのモチーフが浮び出ているということが本当であるなら，それは次のようなことを意味するだろう。すなわち，太郎においては，猛獣の爪をふりかざして迫ってくるコアトリクエの凶暴さは，原爆の凶暴さと同じものであり，ひるがえって，原爆の壮大な力は，この女神の壮大な創造の力と同じものである，ということである。「明日の神話」の世界では，コアトリクエと原爆が結びつけられることにより，コアトリクエを通して原爆を解釈し，同時に，原爆を通してコアトリクエを解釈する，ということが行われている。そうすることで太郎は，原爆とコアトリクエというミステリアスな対象を，よりリアルなものとして受け止めることが出来た，ということなのである。

4-4. ゲルニカ・対極主義・戦士

太郎の「明日の神話」はピカソの「ゲルニカ」を意識したものである，とよく言われる。太郎の前衛的芸術家としての出発点がパリ時代のピカソの絵との出合いにあり，この偉大な芸術家を乗り越えるこ

とが太郎の目標のひとつであったことを考えれば，また両作品が巨大なサイズの壁画であり，ともに戦争を主題とした作品であることを考えれば，それは至極もっともな意見である。1937 年にパリ万博で展示された「ゲルニカ」が表現するのは，一般に，ドイツ空軍によるバスク地方ゲルニカの爆撃への怒りであるとされる。日本でもこの壁画は反戦の象徴として語られることが多い。しかしながら，太郎自身のこの作品に関する解釈はそうした一般的な解釈とはやや異なっている。1949 年の「ピカソの作品」という論考では，太郎はそこに描かれた《牡牛》について次のように記している。

> 残忍きわまる牡牛 ── だがそれは妖しい美しさを湛えてすべてを威圧している。唾棄すべきファシズム暴力の象徴が，この画面においては崇高なまでに美しく写し出されているのである。読者はこの矛盾をどう解釈されるであろうか？ ……この猛牛と，犠牲になり腸を突き破られて斃れる馬と，一体いずれが作者の味方である陣営，つまり人民戦線側であり，またその敵であるファッショを象徴しているのか，判断ができない。おそらく彼自身にすら不明瞭で，それは闘争的情熱のアンビヴァランスなのであろう(31)。

1970 年の『美の呪力』では，太郎はこの壁画全体について次のように記している。

> ナチスの無差別爆撃のモチーフとか，スペイン戦争などということをまったく考えなくても，一つの絵画として，完璧な存在として爆発している。絵でありながら，その枠を超えて，外に向ってふき出る気配だ(32)。

ここで太郎は，「ゲルニカ」という絵は，敵と味方，加害者と被害者，悪と善，といった図式を超えて，それ自体で「闘争的情熱」のほとばしりを表現する完璧なものとして成立している，と言うのである。では，この「闘争的情熱」とは何なのか。太郎は続けてこう述べている。

> ナチによるゲルニカの無差別爆撃というものがモチーフになっているが，そういうものへの直接的憤りが，絵を描いているうちに昇華され，芸術表現による遊びが浮び出てくる。もちろんその遊びは言いようのない緊張感だ。激しい怒りそのものが遊んでいるのだ(33)。

つまり，「敵と味方」といった図式の中にとどまっている直接的な「憤り・怒り」は，ピカソの壁画においては，闘争というものが持っている「情熱」へと「昇華」されている，と太郎は言うわけである。太郎はこうした「昇華」が，他ならぬ自分自身の創作においても生じていることを，1950 年に描いた「森の掟」という作品の解説の中で述べている。

> 多くの人が中央の魚のようであり，また猛獣のような生きものを指して，ファシズムの暴力といった。……象徴的に芸術にイデオロギーを否定する右翼作家も，不消化ななまのままの概念を絵ときして安心している左翼も，どっちもどっち。時代からも，また人間的にも浮いた存在である。……たしかにここは時事問題のアレゴリーもあるだろう。しかし根源的人間性の象徴もあるのだ。根源的なものと歴史的・社会的ファクターとが対極にあり，それが引き裂かれた姿に，今日のなまなましい問題が提出される(34)。

自分の作品は，ある特定の社会的出来事を製作の契機としているかもしれないが，その本質は，決してその特殊性の次元に還元されるようなものではない。そこには，そうした特殊性を超えた，普遍的・

根源的なものが顕われ出ているのだ ── これが太郎が言わんとしていることだろう。そして同じことが，太郎の「明日の神話」についても言えるのである。もしもこの壁画が単なる反核・反戦を訴える作品であるならば，それについての議論は，誰が加害者で誰が被害者なのか，どちらが悪でどちらが善か，といった話に終始してしまうことだろう。しかし，そうではないのだ。敏子の言葉を借りれば，この壁画は「悲惨な，情けない，被害者意識の絵ではない」のである[35]。

先の引用で太郎は，この壁画は「創造のエネルギーが世界に爆発する」様子を描いたものである，という趣旨のことを述べていた。しかしそうであるとして，なぜ，どのようにして，残虐で凶々しい殺人兵器の破裂が，そうした「創造のエネルギーの爆発」へと転化するのか。太郎は，1963 年に広島平和記念公園を取材し，それを朝日新聞の連載記事にしたものの中で，次のように言っている。

> 原爆が美しく，残酷なら，それに対応し，のりこえて新たに切りひらく運命，そのエネルギーはそれだけ猛烈で，新鮮でなければならない。でなければ原爆はただ災難だった，落とされっぱなし，ということになってしまう[36]。

原爆の壮絶な破壊の力を乗り越える者は，それと同等の，あるいはそれ以上の猛烈なエネルギーを発揮するであろう ── これは，極めてデモーニッシュな思想である。この思想の淵源は，彼が早い時期から提唱してきた「対極主義」にあると考えられる。1949 年の論考「芸術観 ── アヴァンギャルド宣言」の中の次の一文は，芸術の在り方に関するものであると同時に，人間存在そのものの在り方についての太郎の思想を表明するものである。

> ……己を一方の極に賭けるのだ。それによってはじめて他の極との激しい対決が誘起されるのである。それはこれからの芸術のたくましいメトードだと思う。既往のアヴァンギャルドと区別するため，便宜上，私はこれを「対極主義」と名づける。引き裂けば引き裂くほど，両極相互の間の緊張は絶望的に強まり，そこに激しい火花が散る。その火花にこそ芸術のエキスプレッションがあるのである[37]。

厳しい「対決」の中にこそ「芸術のエキスプレッション」が湧き起る，という太郎の「対極主義」が，原爆という文脈において実現されるとすれば，どのような在り方においてであろうか。それは圧倒的な力で自分たちを打ち滅ぼそうとしてくる原爆を，自分たちに与えられた試練として受け止める，という姿勢においてである。それは大いなる敵に対する，命がけの戦いである。敵対者が強大であればあるほど，それに対峙し，乗り越えようとする戦士も，強大な，偉大な者となるであろう。人間の創造力は，そうした戦いにおいて死線をくぐり抜けるときに，最大限に発揮される。しかし，人がそこで被害者意識の中に留まるならば，原爆という出来事は「ただ災難だった，落とされっぱなし」ということになってしまうのである。

最後に，そうした恐るべき試練を与えてきた者は誰なのか，という問いが残る。「明日の神話」に即して言えば，その答えは絵の中に表現されている。それは破壊と創造の力を兼ね備えた神としてのコアトリクエである。この女神こそが，いわば，原爆の炸裂という出来事に対する究極の《責任者》である。それは原爆を投下した国や，その間接的原因を作った者たちではあり得ない。彼らは状況の中に埋没し，それと気づかぬままに自らの役回りを演じていたのであり，試練を与えることで人間が偉大な創造を実現できるように，などという高い意図は持っていなかったからである[38]。

アステカの女神は，人間たちの頭上に爆弾を炸裂させる。多くの者が死ぬ。生き残った者たちは，こ

れを女神からの試練――あるいは挑戦――として受け止める。人間たちは，原爆の苦悩と苦痛を跳ね返して立ちあがり，創造のエネルギーを雄々しく炸裂させる。その炸裂は，一つの壮大な笑いとして，宇宙全体にとどろきわたる。そのとき女神もまた，その眼を大きく見開いて，ともに笑う(39)。それが，この「明日の神話」という危険な壁画が表現しているものである。

資料 20　骸骨（左）と女神（右上）

おわりに

最後に本論の内容をまとめておく。第一節では，岡本太郎の生い立ちと，青年時代のパリにおける書物と写真を通しての古代メキシコとの出会い，そのときに太郎が受けた強烈な衝撃について論じた。第二節では太郎が 52 歳のときに初めてメキシコの地を訪れたときに，現地で見た工芸品や遺跡に自分の発想と非常に似たものを発見して驚いたというエピソードを紹介した。第三節では 1967 年に太郎が大阪万博のテーマ館のプロデューサーの任を引き受けたこと，そして 1970 年に完成したテーマ館の構造と展示物の内容について示した後，テーマ館にそびえ立つ「太陽の塔」が宗教学者エリアーデの《世界樹》の議論に大きな影響を受けていること，そして「太陽の塔」のデザインが 1967 年の第二回目のメキシコ訪問における，アステカの女神コアトリクエとの《再会》によって決定的な形を持つに至ったことを論じた。第四節では「太陽の塔」と同時期に製作された壁画「明日の神話」に関して，どのような経緯で太郎がこの壁画の製作を引き受けたかを示した後，この壁画についての岡本敏子の解説などを紹介しつつ，壁画中央部に描かれた「炸裂する骸骨」が「太陽の塔」のときと同様に，コアトリクエとの《再会》と直接的な関係にあるということを論じた。さらに壁画上部の「キノコ雲」とコアトリクエの顔面部との近似性を指摘した後，議論の締めくくりとして太郎が提唱した「対極主義」の視点において「明日の神話」はどのような性格を持った作品であるのか，筆者の解釈を示した。

太郎の「太陽の塔」と「明日の神話」という作品は，古代メキシコの女神コアトリクエの衝撃を受けて太郎が創り上げた作品である。その関わりを明らかにすることで，太郎の作品中に現れているモチーフが何を象徴しているかが理解されると同時に，彼が古代メキシコの宗教的伝統をいかに解釈したか，ということも私たちは知ることが出来るのである。

注

（1）岡本太郎『美の呪力』，新潮社，1999〔1970〕年，84 頁。
（2）岡本太郎『美の世界旅行』，新潮社，2016〔1982〕年，166 頁。
（3）岡本敏子・齋藤愼爾（編）『岡本太郎の世界』小学館，1999 年，108 頁。
（4）『美の世界旅行』，174 頁。
（5）今福龍太「石と太陽――岡本太郎とメキシコ」『熱いまなざし：岡本太郎とメキシコ』，川崎市岡本太郎美術館編，2002 年，24 頁。
（6）平野暁臣（編著）『岡本太郎と太陽の塔』，小学館，2018 年，64 頁。
（7）岡本太郎「万国博に賭けたもの」，同上，26 頁。
（8）同上，111 頁。
（9）同上，65 頁。
（10）岡本太郎「テーマ展示の基本構想」同上，10 頁。
（11）佐々木秀憲「岡本太郎旧蔵　欧文書籍に関する考察」及び「岡本太郎旧蔵フランス語書籍　詳細」『生誕

100年　人間・岡本太郎展』川崎市岡本太郎美術館，2011年，238–289頁。
（12）この絵は世界の中心にそびえ立つ《世界樹》を表現するもので，左にいる神は創造の神ケツァルコアトル，右は歌と音楽の神マクイルショチトルである。Gisele Díaz and Alan Rodgers, 1993, *The Codex Borgia: A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript* (London: Dover Publications), p. xxvii.
（13）次を参照されたい。「トラルテクトリ」『世界女神大事典』，松村一男・森雅子・沖田瑞穂（編），原書房，2015年，468頁。
（14）このアステカの世界樹については，次を参照されたい。岩崎賢『アステカ王国の生贄の祭祀　血・花・笑・戦』，刀水書房，2015年，90–96頁。
（15）ここで提示した三つのスケッチは，太郎が旅先で描いたものの一部である。それらのスケッチとその解説については，次を参照。「太陽の塔の着想と展開」『岡本太郎の太陽の塔』，158–165頁。
（16）同上，164頁。
（17）岡本太郎・泉靖一『日本人は爆発しなければならない　日本列島文化論』，ミュゼ，2000年，48頁。
（18）太郎は1963年にニューヨークを訪れたときの感想として，この街は芸術的な生命力を失って「カラカラ」の無内容な状態になってしまっている，という趣旨のことを述べている。ただし例外的に，ハーレムの黒人たちの歌と踊りだけは「エネルギーの根源をしぼり出す」ような迫力があり，見ていて嬉しくなったらしい。岡本太郎『原色の呪文　現代の芸術精神』，講談社，2016年，200–211頁。
（19）『美の世界旅行』172頁。一般的に，コアトリクエの基本的な性格は次のように説明される。「コアトリクエ（蛇のスカート）は，命あるものすべてが生まれ，帰る場所である大地を表わす。この2つの面から，出産や母性に関わる女神の側面と，地下界の神の女性的な側面，さらにその両方を併せ持つシワコアトル（蛇の女）とも重複する。……コアトリクエは頭がなく，首から2匹の蛇がはい出て向かい合い，そこから大地を肥沃にする血が流れ出ている。この像では2匹の蛇が頭になっている。女神の足は鷲のかぎ爪になっており，両手はそれぞれ蛇の頭を支え持っている。何匹もの蛇がもつれあうスカート（女神の名前の由来）をはき，心臓，切り落とされた手と骸骨の首飾りをつけている。」（「コアトリクエ」『ビジュアル図解　マヤ・アステカ文化事典』アントニオ・アイミ著／井上幸孝監修，柊風舎，2020年。）この女神の胸にある「四つの手のひら」と「二つの心臓」については，左側の「二つの手のひらと一つの心臓」は大神殿の左側に祀られた雨神トラロクの手と心臓を，もう一方は右側に祀られた太陽神ウィツィロポチトリの手と心臓を表現しているのかもしれない。それらの「手のひら」がふくよかで肉付きが良いのは，この女神の「かぎ爪のついた両手」と対照的である。前者が生命や創造を表現し，後者が死や破壊を表現しているのかもしれない。
（20）『生誕100年　人間・岡本太郎展』，281，287頁。
（21）岡本敏子「明日の神話　発見！」『明日の神話　岡本太郎の魂　メッセージ』，『明日の神話』再生プロジェクト（編著），青春出版社，2006年，10頁。
（22）同上，54–55頁を参照。
（23）同上，64頁。
（24）佐々木秀憲『もっと知りたい　岡本太郎　生涯と作品』，東京美術，2013年，54頁。
（25）『明日の神話　岡本太郎の魂　メッセージ』，8頁。
（26）美術史家の山下裕二は，「明日の神話」のテーマは「哄笑」であり，中央に描かれた骸骨は「ゲラゲラ笑っている」ように見えると述べている。そして，丸木位里・丸木俊夫妻の「原爆の図」（ただひたすらに原爆の残酷さ，被爆の苦しみと悲しみを描いている）とは全く対照的であると指摘している。山下裕二「岡本太郎が『明日の神話』にこめた想い」『明日の神話　岡本太郎の魂　メッセージ』，68頁。
（27）「明日の神話」」と共通点が多いとされる絵に，1955年に太郎が描いた「燃える人」がある。これは1959年に広島で開催された「第5回原水爆禁止世界大会記念美術展」で展示された。「明日の神話」と異なり，この絵にはドクロが描かれていない。ただし，上方に描かれた巨大なキノコ雲には二つの眼がついており，さらに画面の一番左上には，舌を突き出したキノコ雲の子供のようなものが描かれている。ここから，両目のついた舌を突き出すキノコ雲のモチーフ自体は，ずっと前から太郎の絵で描かれていたということが分かる。「明日の神話」のキノコ雲は，丸みを帯びた横長の顔などコアトリクエ像の顔により近似している点が興味深い。
（28）岡本太郎『呪術誕生』，みすず書房，1998年，4頁。
（29）この創造の力が湧き出る場としての「無」の状況は，1959年に太郎が沖縄・久高島の御嶽を訪れた際に，そこに見出したものと同質であろう。太郎はこう述べている。「なんにもないということ，それが逆に厳粛な

実態となって私をうちつづけるのだ。ここでもまた私は，なんにもないということに圧倒される。それは，静かで，幅のふとい歓喜であった。あの潔癖，純粋さ。――神体もなければ偶像も，イコノグラフィーもない。そんな死臭をみじんも感じさせない清潔感。神はこのようになんにもない場所におりて来て，透明な空気の中で人間と向かいあうのだ。……はじめは清らかに単純だ。美しくしずまった森。神託によって定められた聖域が氏族生活の中心だ。その秘めた場所に，ひそかに超自然のエネルギーがおりてくる。」（岡本太郎『沖縄文化論　忘れられた日本』中央公論新社，1996 年，168–170 頁）。太郎が広島の原爆記念公園の在り方に強い疑問を感じ，次のようなことを言ったのも，同様の意味においてであると考えられる。「私なら，爆心地に，何もない，空の空間を作る。作るべきだ。……たとえば白砂だけの，なんにもないひろがり。」（『明日の神話　岡本太郎の魂　メッセージ』，94 頁。）

(30)『美の呪力』，92 頁。

(31)『呪術誕生』，33，35 頁。

(32)『美の呪力』，112 頁。

(33) 同上，114 頁。

(34)『呪術誕生』，68–69 頁。

(35) 太郎の作品が普遍的な次元へと昇華されていることは，必ずしも，それが社会との関わりや広義の政治性を失っているということを意味しない。むしろ反対に太郎の作品は，いまこれからをどのように人が創造的に生きるかという問いを，広く，強く，私たちに問いかけてくるという意味で，すぐれて社会的であり政治的である。従って太郎がいわゆる「ベ平連」のメンバーとしてベトナム戦争に反対する活動を行ったことは，全く筋が通っている。なぜならこの戦争を行った大国，及びそれを支持した国の人々は，全く反・創造的な戦い――人間をあたかも害獣か何かのようにみなして駆除しようとする行為――に手を染めることで，自分自身を貶めるという愚を――長崎・広島のときと同じように――犯したからである。太郎は次の箇所で，「挑戦」のモメントを欠いた惰性的な殺人の例の一つとして，ベトナム戦争で起きた虐殺（ソンミ事件）を挙げている。『美の呪力』，133–134 頁。

(36)『明日の神話　岡本太郎の魂　メッセージ』，82 頁。

(37)『呪術誕生』，30 頁。

(38) この文脈で想起されるのは，永井隆の「浦上燔祭説」とそれに対してなされた批判である。医者でありカトリック教徒であった永井は，自らも長崎の地で被爆した後に，なぜ原爆が浦上天主堂の上空で炸裂したのかについて独特の神学的解釈を表明した。それによると，原爆は神の摂理であり，その犠牲者は聖書に記された燔祭（聖なる炎に生贄を捧げる儀礼）において生贄とされる《罪なき子羊》のようなものであり，生き残った人々はこの事態を神からの試練として受け止めなければならない，とされる。こうした永井の思想と「明日の神話」から読み取れる太郎の思想は，本質的にはかなり近いものである。永井は自分の友人で原爆で家も家族も失った男（吉持）に，次のような言葉をかけたという。「吉持，ぼくたちはみなひとりぼっちだ。どん底に落ちたのだ。だからこそぼくたちは，立ちあがる資格があるのだ。自分と浦上の将来を，これからきりひらいてゆく希望があるのだよ。浦上を離れるなよ。浦上に残って浦上を再建しよう。な，吉持！」（四條知恵『浦上の原爆の語り：永井隆からローマ教皇へ』，未来社，2015 年，148 頁。）原爆によりどん底に落ちた，故に，立ち上がって将来を切り開く希望がある。この永井の論理は，「明日の神話」が内包する論理と同質であろう。なお，永井の「浦上燔祭説」に対しては，これは原爆の惨劇を引き起こした者に対する責任追及をうやむやにするものだとする批判が，当時の知識人たちによってなされた（同上，43–57 頁）。そうであるとすれば，太郎の「明日の神話」も同様の批判を受けてもおかしくなかったはずである。実際にはそうならなかったのは，この壁画が広く人目に触れるようになったのは 2005 年の「再生プロジェクト」以降であったことや，それが文章ではなく，人によって解釈の幅が大きい絵画という形式で表現されたものであったことによるのかもしれない。

(39)「明日の神話」が全体として笑っているとは言っても，それは「笑い飛ばし」や「嘲笑」のような笑いではない。弱者が弱者のままで原爆の圧倒的な残虐さを「笑い飛ばし」たり「嘲笑」したりしても，ただ痛々しいだけである。「明日の神話」の笑いは，原爆の悲惨さや苦痛を正面から受け止め，全てが無に帰そうとする絶望的状況のさなかに，突如として湧き出る創造の力に身を任せることの出来た者のみが知る笑いである。そしてそれを見て，この出来事を仕組んだ神は，恍惚の表情を浮かべてデモーニッシュな笑いを笑うのである。本来，アステカの文脈で言えば，こうしたデモーニッシュな笑いをとどろかせるのは，宇宙の創造と破壊の神で

ある「鏡の煙」こと，テスカトリポカである。このテスカトリポカの笑いについては，拙著『アステカ王国の生贄の祭祀』の第四章「花と笑い」と第五章「クエポニ　戦場に咲くアステカ戦士」（97–155 頁）を参照されたい。

＊本研究は JSPS・20K00073・基盤研究（C）一般「北米カナダ・中南米の先住民神話・儀礼の比較研究」（代表：谷口智子）の助成を受けたものである。