OUKA
Osaka University Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | 草間彌生の美術と文学における「ナルシス」のモチーフ |
| Author(s) | パフチャレク, パヴェウ |
| Citation | 待兼山論叢. 文学篇. 2021, 55, p. 71-86 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/91484 |
| rights | |
| Note | |

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

# 草間彌生の美術と文学における「ナルシス」のモチーフ

パフチャレク　パヴェウ

キーワード：草間彌生／ナルシス／ナルキッソス／ナルシス・ガーデン／
クリストファー男娼窟

## 1　はじめに

本論文では、草間彌生の作品研究においてとりわけ重要であるが、現在までほとんど認識も記述もされてこなかった問題の一つを取り上げる。すなわち草間の美術作品とテキスト、特に文学作品との関係という問題である。ここで重要なのは、科学的な議論の機能を維持しつつ、草間の美術言語や文学言語の性質に対応し、さらには草間の作品の真実を発見するための適切な研究方法を選択することである。このために何より重要となってくるのが、歴史に目を向けることである。他の研究者による美術と文学の関係をテーマにしたコメントや関連付けは、簡潔で要点を得ているが、多くの場合厳密ではなく、あまり広範に展開されてはおらず、これを追うことよりも、一世紀にわたって続いてきた文学と美術の地位と相互関係についての論争の歴史を辿り、これを根拠とすることで、形式的に説得力のある研究の道筋を示すことができる。

### ナルシスの『変身物語』・庭・湖

草間が最初に「ナルシス」の文学的トポスに言及したのは、第 33 回ヴェ

図1　1966年の第33回ヴェネツィア・ビエンナーレ会場にて。《ナルシスの庭》プラスチック製のミラーボール1500個を芝生に敷き詰め、1個1200リラで販売した。

ネツィア・ビエンナーレ（1966年）で初めてサイトスペシフィック／ハプニングの《ナルシスの庭》を発表した時である。これが今日まで続く同タイトルの作品シリーズの第一作目となった。この作品の主要な要素は、第一作ではプラスチック製のミラーボールであったが、どの回も数百から数千個以上の規模で均質的に量産され、地表を覆うように隙間なく敷き詰められる。空間的に密集して大量に設置される要素は鏡のように反射し合い、同じものが無限に増殖した集合体のようなものを作り出す。タイトルの「庭」は、あるいは銀色の湖面と言ったほうがより正確かもしれない。シリーズのタイトルがナルキッソスの神話への直接的言及となっているだけでなく、作品の物理的造形（庭／湖）自体がそれを示唆している。この作品テーマの従来的解釈は、作者が1966年ヴェネツィア・ビエンナーレで発表したマニフェスト[1)]の内容と、そこに含まれる主要なスローガンのレベルにとどまっている。つまり誰にとっても、意味的にも価格的にも、より身近で手頃な実利主義的・民主主義的アートを創造する必要性と、より広い観客に届けるために大量生産の技術を利用する必要性（ミラーボールはその例）に関する発言である。しかし、この作品あるいはシリーズ全体を、神話上の人物ナルキッソスや心理学の概念としてよく知られるナルシシズムに関連付ける試みは、湖面のように反射するボールの視覚的側面についての単純な説明以外には、全

く存在していない。理由は簡単なことに思われる。利用可能な記号体系とその平面上で行われる図像学的分析では、既に言及されていること以上の参照点をあまり得られないだろうからだ。しかしながら、筆者が提案する間テクスト的な読解を利用し、モチーフ分析に、ナルシスのテーマも含まれる草間の文学作品の知識を加えるなら、状況は一変する。イメージとテキストの接点に現れる意味を読み取ることができる。《ナルシスの庭》の場合、図像学的解釈のレベルに近づこうとするなら、神話の古典的解釈に着目するだけでなく、同時期に他の作家の作品でナルシスがどのように提示されたか、またこの作品からどのようなメッセージが浮かび上がってくるかに注目する必要がある。既述のように、ナルシスの庭／湖を描いた作品を例にとり、文学的なテキストと美術を、異なる表現形態に対する並行的視点から考察することの正当性は、文学的・美術的創造性の源泉が、共通する草間の想像力の中にあるという事実と結びついている。ギリシャ神話に出自を持つナルキッソス（ナルシス）は、ナルシシズムの概念の導入と精神分析の発展によって 19 〜 20 世紀に最も流行した。自分の鏡像と恋に落ちた、両性兼ね備えた美しい若者についての神話を記述した最もよく知られるテキストは、オウィディウス（紀元前 43- 紀元後 17 ／ 18）著『変身物語』[2] 第三巻である。ラテン文学史上、今日まで最も人気の高い神話のバージョンは以下の通りである。ケピソス川の河神とニンフのレイリオペの息子ナルキッソスに、エコーをはじめニンフたちが恋をした。しかし狩猟に夢中だった青年は、誰のことも相手にしなかった。つれなくされたニンフたちは、復讐の神々にナルキッソスが自分自身に恋するよう願った。ある時ナルキッソスが森の湖に映る自分の姿を見た途端、呪いがかかり、湖面に映る自分の鏡像にどうしようもなく恋してしまった。あまりにも長く見つめたために力尽きて、岸辺から湖の中に落ちた。オウィディウスはこの悲惨な瞬間をこう記した。

> もう、赤みをまじえた白い肌の色もなく、元気も、力も、これまでは魅力だった外見も、消えた。かつてエコーに愛された肉体も、あとをとど

めてはいない。

エコーは、しかし、このありさまを見たとき、怒りも記憶も消えてはいなかったにもかかわらず、それでも、大そう悲しんだ。哀れな少年が「ああ！」と嘆くたびに、彼女は、こだま返しに「ああ！」とくり返した。彼が手でみずからの腕を打ちたたくと、彼女も、同じ嘆きの響きを返した。なつかしい泉をのぞきこんでいるナルキッソスの最後の言葉はこうだった。「ああ、むなしい恋の相手だった少年よ！」すると、同じだけの言葉が、そこから返って来た。「さようなら！」というと、「さようなら！」とエコーも答えた。彼は、青草のうえにぐったりと頭を垂れた。

かつて若者がいた場所には花が咲いていた。

そのかわりに、白い花びらにまわりをとりまかれた、黄色い水仙の花が見つかった。[3)]

草間の文学におけるナルシスのモチーフに取り掛かる前に、草間がヴェネツィアで発表した《ナルシスの庭》に今一度立ち返る。このイベントは、その後何年にもわたって制作されることになる、ミラーボールを使ったシリーズの第一作目というだけでなく、作家自身が作品の一部となり、同時にハプニングも仕掛けるという積極的な役割を担った唯一の回である。この回を最後に、《ナルシスの庭》がハプニングの形態で実現されることはなく、その後は毎回、環境インスタレーションとして提示されている。1966 年、草間は金の着物に銀の帯をまとい、ミラーボールの湖の中に立った。[4)] このように色の意味のレベルでも、オウィディウスが描写した花と合致していた。ハプニング用に設えた場所には「NARCISSUS GARDEN, KUSAMA（ナルシスの庭、草間）」「YOUR NARCISSIUM［sic］FOR SALE（あなたのナルシシウム〔ママ〕売ります）」と書いた二つの看板をボールの間に立てた。[5)] 花になった草間は、神話のナルキッソス／水仙のように、プラスチック製のボー

ルに映り込み、湖／庭の間から咲いていた。それは物語の結末を観客の前に描き出していた。かつて若者がいた場所に花が咲いた瞬間である。しかし、自身が企画したイベントで、作家はただナルキッソスやその花になっただけではない。その後に開催されたあらゆるハプニングと同様、観客を作品に巻き込んでいったのである。ビエンナーレの観客に 2 ドルでボールを売り、その鏡面に新しい所有者の姿が映り込むとき、草間は自らの宇宙に彼らもまた取り込んだのだ。このようにして、古代ナルシスの姿は、ボールに姿が映る範囲にいた全ての人々にまで拡張されたのであり、それは草間が後年、参加者の体にカラフルな水玉を描いたのと同じ行為であった。図像学的分析の文脈で興味深いのは、2009 年のブラジルのイニョチンや 2016 年のコネチカット州ニューカナーンにあるグラスハウス（The Glass House）前での展示で、神話のナルシスさながら実際に落下しうる水面に浮かべた設置であった。さらに、オウィディウスの『変身物語』のテキストや、ニコラ・プッサンのバロック時代の絵画『エコーとナルキッソス』（1930 年以前）に見られるナルキッソスの表現を念頭に置くなら、近年実現された《ナルシスの庭》のインスタレーションのアレンジは、グラスハウスでの作品のように、その牧歌的な風景によって、ルネサンス以降何世紀にもわたる西洋絵画におけるナルキッソスとエコーの神話の描き方を想起させる。しかし、これがどこまで作家本人による意識的な操作なのか、担当したキュレーターのビジョンなのかを判断するのは難しい。

現在のボールは、1966 年当時のようにプラスチック製ではなく、ステンレス製である。さらに、当初の目的も変更された。当時、ボールは世界精神（ヴェルトガイスト）に対応する新しい／近代的な製品となるはずだった。芸術の商業化や、芸術が一般の人の手に届かない状況に、

図2 《ナルシスの庭》2016年，ザ・グラス・ハウス，アメリカ

直接反対を表明するオブジェとなるはずだった。しかし今日のステンレス製のバージョンは、本来の目的や草間のオリジナルのアイデアからすれば逆説的なことに、高級で排他的なアーティファクトとなり、草間自身の言葉を使うなら、「ミリオネーセの座の間のおきもの〔原文ママ〕」[6] となってしまった。一般的な中産階級の人が草間の作品にちなんだものを買いたいと思っても、せいぜい水玉のかぼちゃのキーホルダーか、草間の作品とわかる模様の入った限定シャンパンのボトルが関の山である。[7]

草間自身の花への変容やハプニング中の花への変身は、これが最初でも最後でもなく、その文学や美術の作品の中、そして人生の中にも類似の現象がある。もっとも、草間とそのパブリックイメージの場合、二者を区別することができるのか、そもそも創作活動外での草間というものを語ることができるのかについては正確に言い難い。草間自身、人生のすべてを創作行為にのみ捧げている[8] と強調している。いずれにしても、先に引用したように、花への変化、変容というモチーフは、自分の声を花の声に変えた「すみれ強迫」(1978) の詩のように、家業の畑で栽培されていた花が人の声で草間に語りかけてきた[9] という幼少期のトラウマ体験の文脈にも現れているが、現在の草間のよく知られた姿、水玉やその他作品のモチーフをあしらった赤いロングチュニックに身を包み、赤いウィッグをかぶり、赤いリップを引いた姿が、まさに花を連想させる。この草間 - 花の現代的イメージは、作家の作品であるガラス繊維製のカラフルな花を背景にポーズをとり、花と互いに作用し合う状況でより顕著になる。このイメージは、子供の頃から草間を脅かしてきた花との共生、一体化、和解のようなものとも読み取れる。この表現（草間と花）から伝わるメッセージは、キュレーターの Francis Morris（フランシス・モ

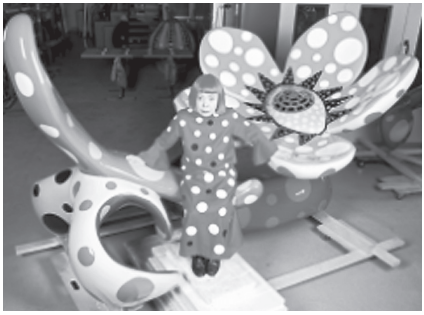

図3 《真夜中に咲く花》の前にいる草間, 2009年

リス）の言葉でまとめることができる。「ついに花とアーティストは一つになった。それぞれ自分自身でありながら。つながってはいるが、同化してはいない[10)]」。

「あなたのナルシシウム〔ママ〕を売ります」。ボールを売るために立てられた看板には、もう一つ別の解釈も可能だ。作家は、神話の内容とナルシシズムという言葉を利用して、ボールを売ることで人の虚栄心に言及している。作家は鏡面に将来の所有者を写しながら、供給を構築している。所有者になったら、好きなだけ自分の鏡像を眺め、首ったけになることができる。そして神話が現実のものとなるかもしれない。

## 草間文学におけるナルシスの湖と精神分析へのナルシシズム概念の反映

草間の作品におけるナルキッソスのモチーフの使用は、前述した《ナルシスの庭》シリーズのレベルでは終わらず、小説『クリストファー男娼窟』（1983 年）では（避けられない不幸の）広範なメタファーとして採用され、展開されている。ナルキッソスの人物像は、ここでは集団的アイデンティティとして機能しており、20 世紀に流行した芸術の潮流である、同性愛の図像学の領域に位置付けることができる。神話上のナルキッソスは、聖セバスティアヌスと同様、同性愛を象徴する例となった。この小説はゲイ文学やクィア文学のカノンに含めることが可能だが、草間はナルキッソスを、若くて美しい同性愛者の男性を意味する象徴として用いている。彼らは、薬物への依存[11)]や、年上で金持ちのマンハッタンの男性に搾取される厳しい経済状況により、日々の秩序を失っていく運命にある。一方、湖は、神話の元々の内容に沿えば、脅威の源である。『男娼窟』は若い青年／ナルキッソスたちが、金持ちになりたい、ドラッグをやりたいという欲望の充足を求めて陥る一種の袋小路、悲劇的な状況と解釈することができる。彼らが目的を達成する手段は、自分の体を売ることである。しかしその悲劇的な運命は、彼らの屍が累々と横たわる湖の底で終わる。湖は神話の運命をある意味象徴して

おり、失敗する運命にあるという状況を示している。ナルキッソスたちは依存症の奴隷であり、そこから抜け出すことができない。湖に落ちた後、上がることができない。

> 脂汗のしたたる男の額に、前方から飛翔してくる子宮たちの喧騒。ふとたたずんだすぐ真下に、あまりにも澄んだ姿を見せる静かなさざなみのない湖。その青白いような銀色の水に彼は自分の肉体の美しさをのぞいて見たかった。湖水はナルシズムの花片を水底に一面に埋めていた。神秘の鏡は若く美しい男たちをあまた吸いこんで倦むことをしらなかったのだ。その湖はアドニスの貪欲に飢えていた。愛と美は常に丘の上に放浪い現われては男の湖に吸いよせられて近づいた。男たちは中を覗き、魂は底に吸いこまれて溺死していった。湖の岸辺は女たちの近寄れない威厳をもっていたのだ。湖に近づきたい欲望。男狩りのハンター達は、ボッブをもふくめて、あまたの少年や、青年たちを湖に誘った。少年や青年たちは金銭のいくばくかに餓えて湖に次々に姿を現わした。何がしかのその日の麻薬代のために群がり寄って来たのだった。[12)]

『男娼窟』に書かれた、湖にナルキッソスたちが沈むこの悲劇的な結末は、笹岡由梨子の作品《ナルシス湖》（2020年）に描かれた。湖に上半身を沈め、両足を湖面から突き出した姿を表したこの作品は、上記の断片を逆にしたエクフラシス／再現として扱うことができる。頭を沈めたナルキッソスたちは、鏡像のようであり、身に付けた赤の水着が画面のアクセントとなっている。自身の複数の反映が、草間が小説で提示した集団的主体性をより強調している。一人のナ

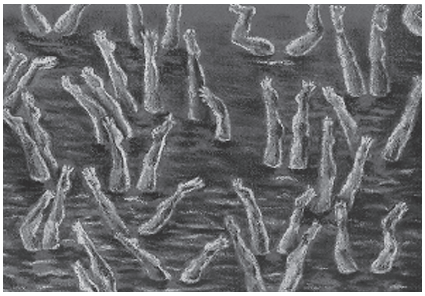

図4　笹岡由梨子,《ナルシス湖》2020。筆者の依頼により『男娼窟』読後に制作された。

ルキッソスは、誰でもありうる。そしてその誰かとは、若い同性愛者の青年の運命の普遍性として読み取ることができる。小説の舞台となった 1960 ～ 70 年代の変わり目のアメリカで、薬物依存になり、その経済的困窮を年上の男たちに搾取された若者たちである。しかし、さらに広い意味では、非異性愛者の状況全般に押し広げることができ、抑圧的な社会における彼らの劣位の役割を示している。

草間がナルキッソスの人物像を使って同性愛者に言及する理由を解く手がかりの一つは、心理学、特に精神分析の歴史における「ナルシシズム」という名称の下に隠された言葉の初期の形にある。19 世紀末からのナルシシズム理論の発展の過程[13)] を見れば、これほど変化を遂げた概念も珍しい。次々と現れる新しい定義は、意味の範囲を拡張したり、変更したりしただけではなく、矛盾し合う意味を提示し、果ては「どうしようもなくグロテスクな混乱」と呼ばれるほどの状況を招いた。ナルシシズムの概念全体がバベルの塔の計画[14)] のようになったのだ。言い換えれば、ナルシシズムはあまりに多くの概念的変遷を辿ったため、一義的な概念というものを示すことができない。

1898 年、ハヴロック・エリス（Havelock Ellis）はこの概念を使って、個人が自分の性欲を自分自身に向ける性的倒錯の一形態を記述した。その後、この理論に間接的に（エリスの友人であった別の学者パウル・ネッケ（Paul Näcke）の論文[15)] を通じて）言及したのがジークムント・フロイトである。フロイトは精神分析に基づき、ナルシシズムの理論について例を挙げて説明し、それは「自分の身体を、性的対象の身体と同様に扱い、完全に満足するまで、身体を眺め、愛撫を行う人の態度」[16)] のことであるとした。草間の小説に含まれるナルキッソスのモチーフの文脈においてさらに重要なのは、フロイトは、個人が性欲の対象を選ぶときの同性愛的回帰の文脈でも、この言葉を使っていたことである。このような場合、個人は自分自身を性的対象と同等な存在と認識する。その結果、母親が自分を愛してくれたように、自分が愛せる（自分自身を連想させる）年下の人間を求める。この仮説は、その

ヒエラルキー性が古代ギリシャにおける年上の男性とその年下の愛人の関係の構造に似ている。それは「市民間の自由な関係の主要な文化モデル（the principal cultural model for free relationships between citizens）」[17] とされていた。フロイト自身が、自ら制定したナルシシズムの定義を使って、レオナルド・ダ・ヴィンチの同性愛の選択とその弟子たちへの愛を説明している。[18]

1911 年、フロイトはこの語の適用範囲を広げ、リビドーの機能と結びつけた。ナルシシズムをリビドーの正常な発達段階と呼び、個人が性的欲求を自分自身やその身体に向けることで、性的欲求と身体を統一している状態とした。[19] 初期段階（幼少期）のナルシシズムはこのように正常な状態と定義されているが、「リビドーの備給」（対象にリビドーを向ける）に対して好反応が得られない場合、リビドーは「自我」に回帰し、取り込まれる（自我に供給される）ことで、いわゆるナルシシズム的リビドーが形成される。ナルシシズム的になったリビドーは、その後対象に戻る方法を見つけられず、移動性が抑制されることで病理の原因となりうる。[20] こうして正常な精神発達を脅かす「二次的なナルシシズム」が構成され、精神病的構造の基礎となる（フロイト、1982）。フロイトは、ナルシシズムの記述の中で、精神病、うつ病、自殺、同性愛を同列に並べ、それらの根底には、「同性愛者や変態」[21] によって行われるナルシシズム的な（自己に向いた）対象の選択があると論じた。エーリッヒ・フロム（Erich Fromm）[22] から現代の研究者に至るまでの後期のナルシシズム論では、もはや同性愛とナルシシズムを関連付けず、何よりリビドーとの結びつきから脱却している。

図5　ジェームズ・ビドグッド『ピンクナルシス』の一場面，1971年

非異性愛規範的な人々、つまり「ナルシスト」たちを主人公とした小説『男娼窟』の文脈における、フロイトのナルシシズム理論の適用を見れば、他者の世界との結びつきがあるべき場所に、自分自身との結びつきが占めて

いる「二次的ナルシシズム」の用語の例示を、草間がほぼ完璧に行ったことは明らかである。これは先述した若い男娼たちとも関係しているが、主人公の例に最も顕著である。社会的無関心、虚無感を持ち、相手を愛せない人間というだけでなく、緊張の絶頂で殺人を犯し、行為後は共感性のかけらもなく無感情で、物語の最後に自殺する。

ナルキッソスのモチーフを文化的に同性愛の主題と関連付ける文脈で強調しておきたいのは、『男娼窟』は特殊な例ではないことである。James Bidgood（ジェームズ・ビドグッド）[23] 監督の映画『ピンクナルシス（Pink Narcissus）』（1971年）を挙げれば十分だろう。クィア映画史上、カルトムービーとして名高いこの映画は、全編 8mm カメラで撮影され、若い同性愛者のハスラーの物語を描く。主人公は顧客訪問の合間にエロティックな空想に耽り、様々な設定や役割（古代ローマの奴隷と主人、マタドール、男性ハーレムの主人など）の自分を想像する。この映画の監督は公には長年不詳とされ、[24] アンディ・ウォーホルが関係していると噂されたこともあった。1963年から 1971 年にかけて、ほぼ全編がニューヨークの監督自宅で撮影されている。これは草間の滞在期間とも重なっている。映像はビドグッドの写真の特徴でもある誇張の美学で貫かれている。鮮明な色彩で、ミケランジェロの《瀕死の奴隷》（1513年）の恍惚のねじれたポーズを思わせる官能的なショットで男性の体を描いている。エロティカとポルノグラフィの境界でバランスをとりながら、男性モデルを撮る慣例的手法を利用して遊んでいる。『ピンクナルシス』の映画が偶然《ナルシスの庭》のインスタレーションのテーマに同性愛の文脈を付け加え、グリニッジ・ヴィレッジの男娼の物語を導入したことで、これに着想を得た草間が、同性愛者のハスラー／ナルキッソスをモチーフとした小説を書くに至ったとするのは、憶測に過ぎないだろうか。草間がいた時と場所、そして基本的に同じ芸術環境を考えれば、草間はこの映画の存在を知っていたと考えられ、全くありえない話ではない。ビドグッドが導入した美学に直接言及しているものとして、David LaChapelle（デヴィッド・ラシャペル）[25] や Pierre et Gilles（ピエール・エ・ジル）[26] らの

作品がある。後者はパリの Templon（テンプロン）ギャラリーの展覧会で、フランスでの同性婚の合法化を祝って、プロメテウスやアキレウスなどのギリシャ神話に登場する様々な人物や、英雄、有名人、アラブの春に参加した若い活動家等のポートレートのシリーズを発表している。美しい裸体のモデルが地面に横たわって湖面を眺めている様子を描いた写真の一枚には、水仙の花が咲き乱れる森の中でナルキッソスが自分の姿を見つめるシーンが再現されている。『男娼窟』のテキストを読んでいると、彼らの作品やビドグッドの作品こそが、コンセプチュアルな作品である《ナルシスの庭》よりも、この小説のシーンやナルキッソスの神話を表す、視覚的により分かりやすいイラストになりうるのではないかという印象を受ける。

図6　ピエール・エ・ジル《ナルシス》2012年，モデル：Matthieu Charneau（マチュー・シャルノー）.

**結論：「姉妹芸術」**

近代が「詩は絵のように」論に立ち返ったのは、ソシュール以降、言語体系をあらゆる記号学的構造の基礎として扱う言語学的パターンが出尽くしたからであった。イメージと言葉の関係の間テクスト的な研究と言えば、ウンベルト・エーコ[27)] の意見では「二重分節の神話」を放棄すれば、視覚的なテクストを言語的な知覚のルールに従うシステムとして見ない方法を探すことができる。したがって、古代の格言は、文学と視覚芸術の研究を全く新しい、まだ定義されていない方向に進めている。

「姉妹芸術」の作品におけるナルキッソスのモチーフ分析からは、両分野の交点に現れるより広い視野と新しい意味の読み取りの可能性の他に、この手法の有効性について一般的な結論を導き出すことができる。また両分野での転置（transposition）のおかげで、精巧な文学的描写、イメージ化、エク

フラシスの傾向に富んだ草間の文学的スタイルの一般的な特徴を見出すことができる。それらは記述の範囲を超え、自らの美術作品の解説の域にまで及んでいる。最後に、草間の場合の文学と視覚芸術の研究の正当性を語るとき、方法論的には十分に定義されていないとしても、両分野の基礎には作家の想像力があることを改めて強調しておくべきであろう。このため最終的には、草間が同じ考えを様々な形で表現していることが明らかになる。草間は、使用した技法の可能性および／あるいは制約（限界）によって、より広く鑑賞者に働きかけることができ、一方鑑賞者は、様々な記号体系が存在するおかげで、絵画やテキストの内容をより正確に読み取ることができるのだ。

［注］

1）　草間彌生『草間彌生、たたかう』129頁。
2）　オウィディウス（中村善也訳）（1981）『変身物語（上）』岩波書店，巻三「ナルキッソスとエコー」113-121頁。
3）　同上、121頁。
4）　第33回ヴェネツィア・ビエンナーレ参加についての詳細な記述は：『無限の網』47-51頁。
5）　【図】《真夜中に咲く花》の前にいる草間、2009年を参照。
6）　マニフェストの全文は：草間彌生『草間彌生、たたかう』129頁。
7）　シャンパーニュ・メゾン「ヴーヴ・クリコ（Veuve Clicquot）」が、草間彌生とのコラボレーションボトル「ヴーヴ・クリコ ラ・グランダム 2012 草間彌生 ギフトボックス」を発売した。ギフトボックスは、黒地にオレンジで描いた水玉柄をベースに、ヴーヴ・クリコの創設者であるマダム・クリコをイメージした花をデザイン。シャンパーニュボトルのラベルにもドット柄を採用した。
8）　「人生は真実素晴らしいとつくづく思い、体が震えるほど、芸術の世界は尽きることなくて、そのためには如何なる苦労をしても悔いはない。私はそのようにこれまで生きてき、これからもそう生きてゆく。」草間彌生『無限の網』247頁。
9）　「ある日　突然　わたしの声は　すみれの声になっているの　心しずめて　息をつめて　ほんとうなのね　みんな　今日に　おこったことたちは」草間彌生『かくなる憂い』より.
10）　Francis Morris（フランシス・モリス）（ed.）, *Yayoi Kusama*（草間彌生）, p. 196.

11）草間が、同性愛者で麻薬中毒の主人公を描くために「ナルキッソス」(ναρκισσος, narkissos) を選んだのは、その語源―ギリシャ語の「酔わせる，麻酔の」(narkáō) という言葉に由来する―を知っていてのことであろうか。
12）『クリストファー男娼窟』31-32頁。
13）ナルシシズムの概念を最初期に研究に用いた一人に Alfred Binet（アルフレッド・ビネー）がいる。1887 年、白いエプロンや前掛けを見て性的に刺激を受けたフェティシストの患者をテーマとした論文に登場する。
14）Klaus Schlagmann（クラウス・シュラークマン）(2005). *Ödipus – komplex betrachtet. Männliche Unterdrückung und ihre Vergeltung durch weibliche Intrige als zentraler Menschheitskonflikt*.（オイディプス、複合的視点から．人類の主要な問題としての男性抑圧と女性の陰謀によるその報復），Saarbrücken（ザールブリュッケン），Saarbrücken: Verlag Der Stammbaum und die 7 Zweige, 2005.
15）Paul Näcke（ポール・ネッケ）(1899): *Kritisches zum Kapitel der normalen und pathologischen Sexualität*（セクシュアリティの正常性と病理性に関する章への批判）. Berlin: Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten（精神科・神経疾患のアーカイブ）, 1899, p. 356-386.
16）Sigmund Freud（ジークムント・フロイト）, "On narcissism"（ナルシシズムについて）, P. Gay (ed.)（P. ゲイ［編］）,（1989）*The Freud Reader*（フロイト選集）, New York: In W. Norton（W.W. ノートン）, 1914, p. 546.
17）Doyne Dawson（ドイヌ・ドーソン）, *Cities of the Gods*（神々の都市）, p. 193.
18）S. Freud,（1910）. *Leonardo Da Vinci and a memory of his childhood*（レオナルド・ダ・ヴィンチと幼少期の思い出）, SE 11, p. 59-137.
19）C. S. Chooper（C. S. クーパー）, "Narcissism". In A. P. Morrison（ed.）, *Essentials papers on narcissism*. New York: New York University Press, p. 112-143.
20）S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*（精神分析入門）. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe（［ポーランド］国立学術出版局）, 1982, p. 409.
21）S. Freud（S. フロイト）,（1914）, On narcissism（ナルシシズムについて）, p. 88.
22）フロムはナルシシズムの現象に言及し、これと独裁者のカルト、偏見、ナショナリズム、人種差別、これらを背景にして行われた戦争の原因との関係を考察している。
23）James Bidgood（ジェームズ・ビドグッド）– 1933 年生まれのアメリカの視覚芸術家。映画と写真の作品で知られる。精巧緻密かつ演劇的なセットにスペキュレイティブ・フィクションやキャンプの美学と普遍的な（男性の）ヌードを融合させている。ビドグッドの作品には、主にアイデンティティ、クィア、エロティシズム、欲望、社会的疎外などが絡み合っている。
24）映画は監督名が明かされないまま公開され、90 年代末までビドグッドの名前は映画とは無関係だった。

25） David LaChapelle（デヴィッド・ラシャペル）– 1963 年生まれのアメリカ人アーティスト、写真家。商業写真のほか、映画やミュージックビデオの監督も務める。芸術写真では、歴史的言及と社会批判を巧みに組み合わせた作品で知られる。バロックに着想を得た作品は、ハイパーリアリズム的、価値転覆（subversion）的で、救い、贖罪、楽園、消費主義などを扱っており、しばしばポップ - キッチュ的シュルレアリズムと呼ばれる。

26） ピエール・エ・ジル（Pierre et Gilles）– フランス人ゲイ・パートナーのアーティスト（ピエール・コモワ Pierre Commoy とジル・ブランシャール Gilles Blanchard）で、1976 年から共に活動している。主に、一般的な歴史とポップカルチャーのテーマを融合した絵画・写真インスタレーションを制作。写真の主人公となるのは作家の家族や知人、他人などで、スタジオに用意した実物大の作り込まれたセットで撮影される。写真はキャンバスに印刷された後、ペイントされる。

27） Umberto Eco（ウンベルト・エーコ）, “Mit podwójnego podziału”（二重分節の神話）, *Nieobecna struktura*（不 在 の 構 造）, trans. A. Weisenberg and P. Bravo, Warszawa, 2003. を参照。

SUMMARY

## The motif of "Narcissus" in Yayoi Kusama's art and literature

Pawel Pachciarek

One of the least recognized and debated problems in the research on Yayoi Kusama's activities is the relationship between her artistic and literary works. For the discussion on the phenomenon of Kusama's art-literature relationship, I have chosen the motif of "Narcissus Garden". The motif is representative, as it was repeatedly used by the artist herself in both her artistic and literary works.

The Narcissus theme is addressed in both of the so-called "sister arts" (literature and art) in Kusama's work. A broad analysis provides perspective on the interweaving of art forms. On the contrary, an in-depth reading can be made into new meanings at the confluence of literary and visual art.

This is certainly the case when juxtaposing "Narcissus Garden" (first presented in 1966 during the 33 Venice Art Biennale) and Kusama's best-reviewed literary work, gay fiction "Hustlers Grotto" (1984). There arises the inevitability of presenting genre differences between literary and visual art. On the one hand lies the context of their expression, and on the other – more importantly – lies their complementary quality: development of the same motif by using it in various literary and artistic forms. This approach constitutes the so-far entirely underdeveloped comparative method of analyzing Kusama's work. The art transgresses simple genre frameworks, and points to the need for reinterpretation of existing analyses. This is done via the employment of a more universal, inter-genre key.

Through research (via the transpositions within various paratextual forms), the character of Kusama's literary style can be distinguished: rich in extensive descriptions, imagery, and tendency to employ ekphrasis that goes beyond the descriptive area itself. The literature becomes the literal translation of the author' s artistic realizations into language.

The comparative analysis of the literary texts and the artistic activities by Kusama also brings the figure of the ancient myth protagonist to the forefront. Often recurring in Kusama's work over the course of more than half a century, this figure was used by the artist as an illustration of the egalitarianism in the art world. In turn, this established the need of making art more accessible to common people by utilizing automated production technique (as in the case of the mirror-balls from the "Narcissus Garden" installation series).

This highlights the inaccessibility for the greater queer community, and the socio-economical inequalities inferred therein. Thereby, it underlines the importance of Kusama Yayoi as a socially-engaged artist.