

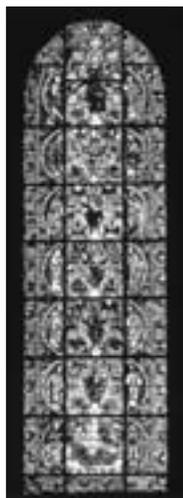
ジャクソン・ポロック——心理学的注釈

ジョセフ・L・ヘンダーソン著／川田都樹子訳

私が精神科医としてまだ駆け出しの頃、ある友人から頼まれて、ひとりの若い芸術家を専門的に診たが、診療の間に、彼は精神的な崩壊から徐々に回復した。彼は言葉数がきわめて少なかったので、私たちに共通の言語を見いだすのが非常に困難で、私は、彼を十分に治療できるかどうかおぼつかなかった。しかしながら、彼がそれまでの経験を描いた一連のドローイングを私のもとに持ってきたことで、コミュニケーションは可能になった。それらは、彼の病気の諸相を明示しているように見え⁽¹⁾。参考図版^{1, 2}、それに続く別の作品群は、セラピーの間の、より健康な状態への、すなわち心理的再統合への漸進的発達を示しており、それによって、彼はその後の二年間で、かなりの程度まで回復したのだった。これらとは対照的に、〈ゲルニカ〉時代のピカソや、オロスコの影響を反映した多くのスケッチも存在し、それらは実験的作品として⁽²⁾分類されねばなるまい。それ以外はすべて、無意識的なプロセス、あるいは比較的わずかにだけ意識的であるようなプロセスを描いたものであり、そのプロセスにおいて、患者が、自分の病気とその治療の可能性についての内的感情を描出したのは明らかだと思えるので、私は、過去二〇年間、このタイプの経験を私の生徒に例示するのに、

そのシリーズを有益に用いてきた。

特に、古代文化や、より単純な近代文化の中に、普遍的に見いだされる二つのタイプのデザインに、私は注目した。一つは、トールテムポールを示唆するような垂直的デザイン、あるいは、シャルトル大聖堂の窓のエッサイの木（参考図版3）のようなデザインの中に見られるものである。もうひとつは、円あるいは矩形のデザインで、中央にシンボリックなエレメントがあり、その周りには、なんらかの意味深い相互関係をもった、同心状、あるいは渦巻状、あるいは放射状に配置された、四、八、十、十二あるいはそれ以上のシンボリックなエレメントがあるものである。このタイプは、中世の聖堂のバラ窓を連想させたり、ペリー⁽³⁾がチベットのマンダラ、つまり宗教的な瞑想のためのデザインにそれをなぞらえて示したような「マンダラ状のもの」を連想させたりする⁽⁴⁾。だが、この場合は、ユングの著書『黄金の華の秘密』や、他のユング派の著者による本の中に、マンダラを模した現代の患者たちの描画が掲載されているので、私の患者はそれを見て、私に認められようとして、これらのデザインを描いているのかもしれない、ということとを念頭に置かねばならなかった。しかし、彼が何を見たにせ



参考図版3
〈エッサイの木〉
1150-70年頃
シャルトル大聖堂（パリ）、
西ファサードの窓。

よ、彼は芸術家として誠実なので、自分で感じたことしか描かないのだ、ということを理解することで、私は、この疑念を捨てることができた。私は、彼が新しいデザイナーを創造するのと同様に、心的統合に向かっていく改善の徴候を実際に見て、このことに大いに確信を持ったのである。それらは、芸術作品として完成したものにはなっておらず、いくぶん試し描き風のものだったが、明らかに、ノイマンが求心性と呼んだ動向つまり、治癒的な状況の中で、無意識的なものが、それによって心的分裂や自我・意識の歪曲の状態に対して、なんととかパランスを取ろうとする動向を明らかに示していた。私はニューヨークでこの患者を、一九三九年から一九四〇年にかけて一年半以上も診たのだが、突然、そこを離れねばならなくなり、彼に再び会うことはなかった。彼は女性の分析家に差し向けられ、彼女に数ヶ月間は診てもらったが、その後、セラピーを中断してしまった。後に、彼はホメオパシーを施す医師と一般開業医とを受診し、それは習慣となっていたアルコール依存症を抑える助けになった。

今や、彼は死んでおり、また、彼の私的な生活に関して、彼の伝記作家らが報じてきた周知のこと以外、私は、この注釈において何も公表できないので、私は彼のことを、一九四〇年代には世界的に有名になる独自のスタイルを発展させて大変成功した画家となっていくジャクソン・ポロックだ、と遠慮なく話すことができる。私が最初にこのことに気づいたのは、私が彼に最後に会ってから数年後、サンフランシスコ美術館の壁から私を見下ろしている、彼が描いた大きな絵画を偶然に見たとき

だった。動物あるいは鳥の頭をした二人の聖職者らしい人物像が、矩形の部屋か舞台かの両側に立っており、その内部では、半人間的な人物像たちの、ある種の封印された闘いが繰り広げられていた。この部分は、壮大な左右非対称のスタイルで彼がよく描いた、解離のシーンを思い出させた。それを、私は酷い錯乱のうちにある精神状態の絵として考えたものだった。しかし、この（秘密の守護者たち）という絵（参考図版5）には、外に大きな人物像があり、また特に、絵の横長の下辺を形成する大きな狼がいて、内部の絶え間ない葛藤とは対照的に、彼らは不気味な静けさを保っていた（4参考図版6）。

彼のセラピストとして私は心ならずも心理学的に見てしまうので、私には、この絵を純粹に美的に見たらどう見えるのかが全く分からない（非常に魅力的な絵画だと見なされるものと私も信じてはいるが）。絵の中央には、彼の病気の本質的要素が相変わらず残っており、一方、その外には、非常に印象的だが、しかし、秘密を「守護」しているように見えながら、実は内的葛藤のすべてをよりはつきりと暴露する、人工的な足場組みのように私には感じられるものが建てられている。彼は、私の願いどおりに治療を継続せず、精神病の脅威（5参考図版7、8）を、ただ壁



参考図版5
 <秘密の守護者たち> 1943年
 キャンヴァスに油彩、
 22.89 × 191.47 cm
 サンフランシスコ近代美術館

で封じ込めたのだろうか。もしそうなら、彼の芸術家としての発展は、シュルレアリスムや似非シンボリズムの方向に向かっているのだろうか、その病気を、いかなる種類の治療や変化も受け付けない、芸術作品の本質的部分として認めるべきだろう。彼のセラピーは、単に彼を妄想症が疑われる状態に陥らせただけだったのだろうか。

次なるポロックの発展で、こうした疑念は払拭され、私であり他の誰であり、結局は彼の芸術的宿命に実際に影響を与えることなど殆どありえないのだ、ということが分かった。自らの牢獄の壁を破り、彼は次のスタイルにおいて、自らの存在の最深奥の繊細な基質を露出させ、どんな虚偽の防衛にもシンボル化にも守られず、新しい視覚世界を創造する画家となった。その視覚世界では、あらゆるイメージは完全な流動の中に解消され、海岸線に向かって広がっては離れていく海の波、明るく色づいた石の間のここかしこで碎ける波、それが引いた跡に、まだしなやかだが千切れた植物を運んでくる波のように、自己破壊的あるいは自己創造的な動きが永遠に繰り返され、あるいは再形成されている。だが、どんな言葉も、イメージの無い純粹抽象の原初世界であるこれらの絵画の内容を喚起することなどできない。そのためにポロックは、慣習的な絵筆での制作を捨て、キャンヴァスを地面の上に平らに広げて、その上に、缶からただ絵具を注いだのである。こうして彼は、彼の信奉者の一人であるアラン・カプロウが「いわゆるドリッピング（滴らせ）、スラッシング（打ちつけ）、スクイージング（絞り出し）、ドーピング（なすりつけ）の『ダンス』」（⁶）と記述したような「描

くという行為」を重視する新しい一派の創始者となったのだ。彼はこの時、半意識的なだけの、深いインスピレーションの源泉から描いていた、あるいはこう言おう、行為していた、という印象を私は持っている。しかし、まるで、呪術的精神性に基づく儀式的なダンスをしているかのように、つまり、あるプリミティブなシャーマンやプログレッシヴ・ジャズのコンポーザーにも見られるような、本質的トランス状態に身を任せているかのように、適正なリズムの流動性と一貫性を保たなければ、これは絵画ではなく、滅茶苦茶な結果になりうるのだということ、彼は、明らかに誰よりもよく知っていた。

この絵画の形式は、逆説的になるが、非・形式という形式である。カプロウは、こう語る。「……人は、ポロックの絵に、どこか一箇所から入るわけにはいかない。……どこをとつてもあらゆる場所であり、人はどこからでも、いつでも、ちよつと入ったり出たりできる。……このことから、彼の芸術は、永遠に続くという印象を人に与えると言われることになるのだが、本当のところは……連続性の経験と引き換えに、矩形の領域の境界が無視されたのだ……絶え間なく変化する二、三の要素は、非常に緊張感のある相互作用をもつ、という原理を採用しており、……こうして創造された空間は、そのようなものだと、つきりとは分らない。人は、なんだか蜘蛛の巣に絡まった気になるかもしれないし、線と飛び散りのもつれに入ったり出たりと動くことで、ある種の空間の拡張を経験するかもしれない。しかし、たとえそうであっても、この空間は、空間・解読的なキュビストの作品が提供するほんの数インチの空間よりも、はるかに曖

味な引喻である。：ポロックは、一五、一六世紀の深い絵画空間から、キュビストがカラーシユで構築する空間へと移行してきた漸進的傾向の最終結果なのである。この場合には、『絵』とはあまりにかけ離れたので、キャンヴァスとははや評価基準ではない：古代ギリシアまで遡る画家たちの伝統との絶縁である。：ポロックは、この伝統を破壊したも同然だが、それは、私たちが知っている近い過去のものよりも：もっと、芸術が実際には儀式や魔術に含みこまれていた時点でまで遡るものかもしれない。もしそうなら、それは非常に重要な段階であり、この優れた方法が、我々の生を僅かでも芸術へと引き戻したいという人々の訴えに解決を提供している：。」⁽⁷⁾

心理学的観点から見れば、この無意識の傾向は、もしもそれが有意義な宗教的儀式に根ざしたものでなければ、一個人が心理的にそれに従うだけの根拠を持たないだろう。無意識の力が、あまりにあからさまに喚起され、不可避的に芸術家の人間的な統合を脅かすので、その芸術家は、それに晒されて、文字通り自分自身の創造の波に溺れてしまふだろう。明らかにこれが、最終的にポロックに起こったことだろう。彼は、最晩年には実際に絵画を放棄してしまい、カプロウの説明によれば、ぶり返した昔の病気に徐々に飲み込まれていった。この最後の数年間、ポロックは自分のスタイルを変えようとし、シンボリックな要素を再び形にして描き始めようとしていたのを、私たちは知っている⁽⁸⁾（参考図版9）。これは、セラピーの観点から見れば、正しい動向であっただろう。意味深いフォルムの世界に戻ることによって、無意識の根源的レベルへの下降の安定が保たれ、

それが、健全さを保つため、また、芸術を発展させるためになつたに違いない。しかし、彼に少なくとも「最高潮で死んで」欲しいと願う芸術狂信者たちや、彼の後継者らによつて、もっと同じような作品の制作を熱狂的に要求されるせいで、この芸術家が、自分の流体的スタイルを放棄したり変えたりすることは特に難しかったであろうと思われる。実際には、芸術家が必死で自らを救済しようとしているか、さもなければ、自分の狂気と何とかつきあつていこうとしているかもしれないにもかかわらず、今日の芸術的趣味が、しばしばどんな伝統的基準からも遠のいて、その芸術家とともに無意識的なものの中に嬉々として溺れてしまうのは、そのせいである。

もしもポロックが独りでそつとしておいてもらえていたなら、あるいはこう言おうか、彼の次のスタイルをその中で発展させるのに相応しい隠れ処^{コホルト}を見つけていたなら、彼の初期の心理学的ドロイングの中で私が見た、あの回復中のシンボリズムのような作品を、彼はもっと描いていたかもしれない、と私は考えた。それが彼自身にも彼の後継者たちにも、フォルムの価値に関する新しい意味をもたらしたであろうし、私たちには、意識的な秩序の新しいフォルムが最後にはそこから現れるのでなければ、それ自体を目的として無意識的であることになど価値はないのだ、ということを出させるよすがとなったことだろう⁽⁹⁾。私たちには、彼が発展させたであろうものを知ることとはできない。彼のキャパシティを考えれば、彼が実際に成し遂げたもので、おそらく十分だ。というのも、彼は、ピカソ、デュシャン、シュルレアリストたちという偉大な伝統の中に位置づ

けられる、アメリカの傑出した前衛画家になつたからである。彼は、二〇世紀以前の芸術の精緻になりすぎたフォルムに対する、最も効果的な解決の一つを提供したわけだが、その種の解決が最初に最も強烈に現れたのがゴッホにおいてであり、おそらくその最終の表われがポロックなのである。文化的にそうであるのと同じくらい芸術的にも、本当に新しいフォルムの出現を見ていると思えるには、まだ早すぎるかもしれない、それゆへ、この時代の病癆が治癒するまで群集の目にさらされないよう守られつつ、患者の個人的な実験が先行するよりほかないのかもれない。

選択の自由は無限ではないので、ポロックのセラピー的ドローイングに予示されていたような、普遍的メッセージを伴つた古いフォルムが戻つて来る。その一つとして私は直立したデザインについてすでに語つた。宗教の歴史⁽¹⁰⁾には、非常に重要な人間の諸活動の多くがそのまわりを回転する宇宙の軸線の例が非常に多いことが分かる。アラント族の聖なる柱は、現代のその部族の構成員を、最初にその柱に登り空へと消えていったという神話の祖先に結び付けている。エリアーデは、これを次のように解釈している⁽¹¹⁾。「というの、柱が折れることは：破壊であり、いわば世界の終焉、混沌への逆戻りであるから……人間存在は、空とのこの永遠の交流のおかげでのみ可能になる。……生は、超越者へと開かれることなくしては可能ではないのである。」コスモスとカオスとの相違に関するこの原初的な概念は、私たちと、かつて考えていたほどかけ離れてはいないというところに、私たちは気づきつつある。人間の世俗的意識の反対

物としての聖なる意識の探究の中で、宇宙の柱は、山、木、蔓、梯子、教会の尖塔、メイポール、トーチムポール、大黒柱といったように、歴史を通じて様々に再現されてきたが、基本的には、人間自身の脊柱によつてシンボル化される。

マンダラのような模様もまた、古代の人間が、自らの生に意味を与える、中心化されたデザインを造ろうと試みたことまでに遡れるかもしれない。それは、初期の墓や寺院や都市の基本構造であり、また一方で、ナバホ族の砂絵の治癒的デザインにおいては心的エネルギーの変容体として、また、インドのマントラや多くの地域の部族のダンスの中では、宗教的感情を集めるものとして用いられる。

もちろん、私たちは、心的なものがどのように現れ、どのように機能するかを、宗教の歴史から必ずしも学ばねばならぬわけではなく、もし、そうしたイメージに関してあまりにも歴史的に考へる傾向にあれば、私たちの祖先がそれから私たちを解放しようとしてあんなに苦心した、古臭い神聖性へと逆戻りしかねない。現代の芸術家たちは、時代を超えたフォルムに関する生きた歴史家であり、彼らはこの傾向を修正することができ、神聖なシンボルを、「昔に」ではなく現代において、また同時代の感情のレベルで、私たちにそれらを開示しつつ再発見できるのであり、それは、非常に荘厳な古代博物館で展示すべきどんなものよりも、しばしば、より説得力をもっている。グリーンバーグによれば⁽¹²⁾、今日の文化一般の面では、独自の価値が「それを評価するのに必要な、超然とした瞑想のうちにある」ポロックのような抽象芸術から、私たちは始めなければならな

いようである。瞑想という語がすでに、来たるべき宗教的儀式への参加の覚悟を示唆している。

クレーの絵画は、単に無関係なものを連ねているのではなく、また分裂質傾向を示すようなシンボリックな要素でもない。しばしば、(活字体の文字や矢印といった)シンボリックな要素の一つが、他の要素に対してコントロールする効果を發揮する。これは、健全で健康な厄除けの魔術であり、それに相応しい「原始的」スタイルで描かれている。私の友人のコレクションの中には、私がポロックの心理学的ドローイングの中に見たよりも、ずっと強い求心性セントロペーティビティに向かう傾向を示すクレーの作品がある。そこでの中心のエレメントは、宇宙の中心を定義する道を開こうとする、あの洞察的探求を示唆しており、それは、非常に効果的な仕方、目の中へと導き、その後、外へと向かわせる不規則な動く渦巻き線によってアプローチされている。これは、無限の迷宮のシンボルであるが、しかし間違いないく、二〇世紀初期に左右非対称デザインのアプローチに合わせた変化でもある。それゆえ、この芸術家は、現代の観客が、現代のドレスを着て、新たに着飾った古代のシンボルを見ることを保証しているのである。

それゆえ私は、私が独断的に示したタイプのデザインを、現代の芸術家は採用しようとするべきなどと、決して主張しているのではない。このことは、ただ自然発生的に起こりうるのであり、最良の芸術たちが自らの作品に内的ヴィジョンとともにもたらす、あの無私無欲の個人性ゆえに起こりうるのである。それが、新しい芸術的・心理学的な枠の中で絵を描いているで

あろうポロック以後の特定の画家たち⁽¹³⁾の作品に、これが起こるのを見ることができるといふ希望を与えてくれる、もしくは起こると約束してくれているのであり、もちろん、幾人かの芸術家はすでに、人間の最初の文化形成の経験に起源をもつフォルムを再定義しつつ、また自分自身の中心がその中にあることを見だしつつ、伝統的なフォルムから自由になろうと努める中で、常にこれを行ってきたのである。おそらく、今世紀の芸術家たちは、私たちが現代生活の混乱を受け入れることができるように、私たちの時代の病いを私たちに熟知させようと骨折っていた点で、また、その混乱をもっと良いものに変えようと思うより前に、最初に旧石器時代の人々が彼らのキャンヴァスである洞窟の壁を、神聖な動物と、人間精神の抽象とで覆い始めたとき以来、芸術家が、風変わりな意外な方法で常に発見したような、治療力のあるシンボルを、私たち自身の中に探している点で、時には芸術家ではない私たちよりも少しばかり健全であった。

個人的ドローイング

私は、極度の興奮の痕跡のあるスライド(1)と、生命力の麻痺もしくはひきこもりの痕跡をもつスライド(2)とにおいて表されたような、解消すべき根本的問題に関してすでに述べた。スライド(3)は、内向の病理学的フォルムの絵である(註4を参照のこと)。

苦悩に満ちていたり、寸断されていたり、痛めつけられた状態で、人物像と動物を再現する時期が長らく続き、それに続いて、ポロックがセラピーの間に制作したドローイングに、新たな発達が訪れた。彼はしばしば精神分裂病の解離に近い状態になったものだが、これは、単なるそれではなかった。私には、部族社会の中で儀式的に誘発されるのと同様の心の状態、つまりシャーマンのようなトランス状態に匹敵するものと思えた。

この観点に立つと、その患者は、部族的な通過儀礼の儀式における修行者と同じ状態にあったように思える。その儀式では、



スライド (2) [未確定]
無題 (心理学的ドローイング)
1939-40年
紙にクレヨンと色鉛筆、
31.7 × 47.3cm
個人蔵 (Mr. and Mrs. David
Brillembourg, New York)
(Raisonné: III -554 / Wysuph:64)



スライド (1) [未確定]
無題 (心理学的ドローイング)
1939-40年
紙にクレヨンと色鉛筆、
38.1 × 27.9cm
メニル・コレクション、
ヒューストン
(Raisonné: III -542 /



スライド (4)
<磔刑>
(心理学的ドローイング)
1939-40年
紙にグワッシュ、
54.6 × 39.4cm
Gagosian Gallery,
New York.
(Raisonné: IV -940 /
Wysuph:1)

少年から男に変わることを目標とする苦行の始まりの時に、彼は儀式的に寸断されるのである。

こうした傾向の一例として、解離状態に陥ってはいるが、相対的な制御という新しいエレメントを示すものが、この時期に私を受け取った完成した絵画の中に見られる(スライド(4))。四体の像が、うち三体は人物像で一体は動物だが、暴力的な動き、あるいは歪曲状態にあるのが分かるが、しかし、絵の上部の十字架と赤い円形の部位が、新たな二つの秩序化のシンボルの現われを示唆している。

この時期の心理学的ドローイングは、秩序化のシンボルが、



スライド (3)
無題 (心理学的ドローイング)
1939-40年
紙にクレヨン、色鉛筆、インク、
インク消し
35.5 × 27.9cm
個人蔵 (Janina Galler, M.D.,
Massachusetts.)
(Raisonné: III -531 /
Wysuph:10)

秩序化の力をいかに十全に發揮するかを示している。スライド(5)では、垂直の特性が非常に強調されたデザインになっている。それと同時に、男性と女性の性的要素の結合を表すように見える、中心性が強いデザインを含んでいる。地面から立っている太いポールの根元の周囲には、緩くとぐろを巻いた大蛇が横たわっている。ポールの頂点は、矩形の背景に四枚の葉のような付属物のついた小枝を内包した、中央の卵型のエリアの中心で終わっている。様々なものに見える三日月型の線は、解剖学的な組織とシンボリックな抽象との、ある種の混交で、幅広い器が、三日月か、骨盤かを示唆している。だが、中央のエリア全体のデザインは、調和の取れた全体の中へと、対立するエレメントが持ち込まれたという印象を伝えていく。

中央にある、植物のシンボルを含む卵型のエリアは、心的成長もしくは発達の原因が、ポールの中心的意味であることを示唆しており、それゆえ、ポールは単なる性的シンボルではなく、^{(全く違うとは言えないが)、}^(スラッシュ)世界軸の原初的コンセプトを表しているのである。世界軸とは、部族のアイデンティティ強化のために立つものであり、類比的には、患者が獲得したいと望んでいる新しい自我の強さである。大地から上方に向かうポールはまた、下から上へと自分の心的生命



スライド(5)
無題(心理学的ドローイング) 1939-40年
紙にクレヨンと色鉛筆、31.1×47.6cm
個人蔵(Phyllis and David Adelson,
Massachusetts.)
(Raisonné: III -555 / Wysuph:57)

を理解できる患者の能力を示しており、そしてそれは、彼が過去にしばしば陥ったようには、もう、世界の怪物のあごの中に落ちることがないと憶測できるほどであった。中央の柱の両側に、土のような自然色(緑、茶、黄色)の二本の巨大な脚があるが、これは、精神的崩壊によってひどく損なわれていた彼の現実機能が、新たに強化されたことを表しているのかもしれない。以前の、気を滅入らせるイメージを伴った無意識的なものを表す怪物的キャラクターは、今や、地下世界への扉口の守護者としての、治療的な先祖の蛇になっている。

以上述べたところでは、全てが好ましいように思えるが、しかしドローイングの上部は、今なお存続している分裂と、おそらくは、彼の生活のうち、上層の肉体的な私的レベルにおける愛情喪失の状態を示している。無表情でまったく図示的な女性の胴体のほうへ伸ばされている、上部の痛ましい両腕は、解決されずに残されている、そしておそらく解決しえぬ問題、(全てを与える母への望みのない希求) ^(訳註) を表しているにちがいない。彼は、幼児期に孤立化と過度の情緒的な欠損に悩んでおり、これがまだ十分には補償されていなかったのである。彼の後の結婚と私的な人間関係の中で、この必要性が満たされたかどうかは憶測するしかない。彼の没年の最後の悲劇を思えば、その根本的な分裂が本当に治癒されたのかどうか、私は疑わしいと思う。図示的な女性の胴体の両側に、片側には雄牛の、もう片側には馬のラフ・スケッチがあるが、それらは、意識的で成熟したレベルでの人格の統合がもたらされることを必要としている、本能的な要素を表しているのかもしれない。それゆえ、統

合は、この絵が示す限りでは、蛇と植物のシンボルで表現された無意識的あるいは半意識的なレベルにおいてのみ起こったのである。

ほぼ同時期のスライド(6)には、ひとつの丸いデザインが見える。中央には矩形があり、それは、より小さな、赤、緑、青、黄色の四つの矩形に分割されている。最も内部中央には、各肢に同じ腕がついた十字を含む円がある。これは、もうひとつの交差する二本の線に続いており、うち一本は、片方の端には丸、反対の端には先の尖った物のついた、矢の形である。その矢と直交する二本目の線は、片方の先に二本の横木、反対の先に三日月型の物がついている。これら二本の線は、男性的(先の尖った、あるいは直線的)エレメントと女性的(曲線的、あるいは丸い)エレメントとの複雑な相互作用を示唆している。そのデザイン全体は、同じ基本色で塗られた四つの胚のようなフォルムの動きによって、ダイナミックに描き出されており、それらは、やはり赤、緑、青、黄色に塗られた、羽のようなデリケートな線が散在する四つの四分円を直線で区切って示されている。

これは、マンダラのポロックのバージョンであり、多くの、いわゆる現代のマンダラとも「マンダラ状」のデザインとも似ていない。それは、大乘仏教において見られるマントラに関する、この種のフォルム(参考図版4)の本質的な要素を明らかに有している。四つの基本要素(ここでは色彩)の間での相互作用のうちに、外から中を眺めると、活動している三重の円球がある。一番外の円は、庭もしくは自然の場所を囲んでおり、その中には、普通は四つの門で出入りする四色で構成された矩形の中庭があり、最も中

心に近い内側には、円、あるいは十字形、あるいは、非常にしばしば男女のエレメントの結合によって表現される対立物同士なんらかの結合がある。スライド

(5)のドロイイングと同様、心的な健康と健全の状態を表現する統合的なデザインが存在するのである。この秩序あるデザインが、どの程度、画家の生と仕事に秩序をもたらす助けになったのか、私

たちには決して知るすべは無いものの、推測はできる。それは、無意識から大いに機能したのであって、彼自身についての、真に意識的な認識に向かう道を供給しはしなかつたろう、と私は確信している。しかしながら、結果的に非常に創造的で生産的な時期がおとずれ、そこから彼は、元の病気の退行的で精神崩壊を引き起こす性質を乗り越えることができた、ということから、彼にもたらされた再統合の大いさは明らかである。



参考図版4
宇宙の軸として方形に分割された円。
チベット仏教の天井のマンダラ
(ペリーの著書の中の挿図)
John Weir Perry, M. D.,
*The Self in Psychotic Process:
Its Symbolization in Schizophrenia*,
University of California Press,
1953, p.93, Plate 1.



スライド(6)
無題(心理学的ドロイイング)1939-40年
紙に鉛筆と色鉛筆、38.1×27.9cm
個人蔵(詳細不明)
(Raisonné: III -537r/Wysuph:30)

ポロックの心理学的発達を示すために私が選んだドローイングは、私のコレクションの中の他の作品に比べて、芸術的にはあまり面白くないかもしれない。他の作品では、彼はあらゆる種類のデザインを用いて、自由な実験をしているように思える。強い色彩の組み合わせに主に関心を寄せたものもあるし、フォルムをマスターしようという試みを示しているものもある。また一方で、第三のグループは、蜘蛛の糸のような繊細な線のドローイングに専念しているように見え、それは、ポロック自身がそう呼んでいたように思うのだが、「いたざら書き」と呼べるかもしれない。人は、これらを、心理学的にも芸術学的にも取るに足りないものとして簡単に片付けてしまうかもしれないが、それらのうちの何点かは、とりわけ直立パターンとマンダラ状のパターンのさらなる例証を提供するという点で、両方の観点から興味深い、と私は思う。そこで、私は、そんな一枚を、このシリーズの中に、スライド(7)として含めよう。

ページ全体が、奇妙な形の鉛筆スケッチで覆われており、自由なフォルムの抽象もあれば、人物像もあり、動物や人の仮面をつけた頭部もある。しかし、ページの上半分の三の中央は、頸骨も足の骨も無く、最上部に非常に大きな人間の顔のある、赤いクレヨンで描



スライド(7)
無題
(心理学的ドローイング) 1939-40年
紙に鉛筆と色鉛筆、35.5 × 27.9cm
個人蔵 (Phyllis and
David Adelson, Massachusetts.)
(Raisonné: III - 527/Wyusph:36)

かれた、不完全な巨大な人骨で占められている。脊柱は直線で示され、それを取り巻くくねくね曲がった線を伴っている。人物像全体は、その歪曲にもかかわらず優美に描かれており、生き生きとした動きの効果が生み出されている。この例では、直立のデザインは、死んだ人間のシンボルが、正中面における蛇のような動きに従って、生命を得つつあることを示唆している。中央の直立のデザインの下にあるマンダラ状のエレメントも、前のものと比べれば識別しづらいものの、前よりずっと優雅であり、より曖昧だが感じ良く、他の明と暗のエリアとも組み合わせつつ、赤、緑、青、黄色の四色を組み合わせている。

ページ全体は、ある種の巧まないカリグラフィのような印象を伝えており、私は、これを、ポロックのこの時期のスタイルが常に、他のドローイングに見られるような暴力的で苦悩の情動であるといった印象を正すために示したいと思う。直立的デザインとマンダラ状のデザインの二つが、この芸術家にとって特別な価値をもつことを強調するように、このページで唯一、着色されているということに目を向けると、それも興味深い。

関心を持って眺めれば、私のコレクションの他のドローイングの中には、これと同様に、死んだ、あるいは硬直した、あるいは打ちひしがれたフォルムが命を得ようとしているものが、さらに沢山あることに気づくだろう。このテーマは、心理学的に、彼がこの時期に、再生に到ろうとする死の元型的イメージによって、何らかの変容を受け入れつつあったという事実を例示している。

このことで、私は、分析心理セラピーにおけるポロックの治

療の重要な局面へと向かうことになる。最近、これらのドローイングを心理分析家のあるグループに提示して、私は、こう質問した。「あなたが彼のセラピストだったら、あなたへの彼の転移はどんな性質だろうか。」私は、資料自体に語らせるためにも、このことを考えないようにしていたのだが、しかし、良かれと思つてのことだつたにせよ、私は、来歴の一部を放棄しており、「転移」という語が示すような専門用語に関わらずとも、それが、おそらくは資料についての私の表象を貧困なものにしているのだ、と分かった。そこで、先の問いに対して、私はこう答えた。私は、彼の年上の女友達（ヘレン・マロット）と、彼の転移を分かち持ったのだ、と。これに関して、ここでもう少し語りたいと思う。

私はミス・マロットに会つたことはなかつたが、しかし、この芸術家が、とりわけ深く飲酒していた時期には、適切にケアされていたかどうかについて質問するために、私はしばしば彼女と電話で話しをした。私たちは決まって、頻発する彼の現実への注意欠落は、彼のそばに住み彼とスタジオをシェアしていた兄（サンフォード・ポロック）によつて見事に補填されていたことに気づいた。もし彼の兄が彼の現実機能の多くを担つているとすれば、彼は、感情のやりとりを必要として彼の女友達に頼り、また一方で、自分の生と芸術とに関するもつと理性的で客観的な観点への到達にむけて、——自我意識と（訳註）——自分の思考機能を構築する助けを、主として私に頼つているのだということが、時がたつにつれて明らかになった。彼自身の非常に発達した直観の機能は、誰からの助けも必要としなかつ

たが、署名入りの絵画、スライド（4）において十字架を背景に腕を広げ伸ばしている最上部の黄色い人物像で表現されていると私が考えているような、孤立化という磔刑のような感覚からは、時々救済される必要が確かにあつた。

これらの機能は、彼の二重の転移への彼の反応において、自我構築の、より永続性のある感覚を形成すべく再統合されつあつたのだが、それに加えて、私の思うに、ミス・マロットと私の両者は、この移行期のうちのある期間は、代理の母親像と父親像だったのであり、彼はとても喜んでいて私たちに満足しており、彼は自分で感じたり考えたりする必要がなかつたように見えた。しかしながら、この快適な状態は、彼自身の内部から起こつた、強い情動とインスピレーションのエレメントによつて終局をむかえた。ある日、彼のその友人が私に電話でこう言つた。「ヘンダーソン先生、私はジャクソン・ポロックに昨晩会つたのですが、彼は、自分自身と自分の絵画について、すごい剣幕で、しかし魅力的に、何時間も語りました。私には分からないのですが、天才が私たちの手中にあるかもしれない、と思えました。」私は、この可能性を最小限に捉えたいと思つた。というのも、私が彼の資料の中に見た、非常に病理学的な要因が気がかりだったからだ。しかし、私は彼女に礼を言い、彼女や私が彼のキャリアで彼を助けうる何らかの実践的な方法について彼女と話し合うことに同意した。そのほんの一週間ほど後に、ポロックは、彼女が全く突然に死んでしまった、と私に告げた。

この喪失の結果、外的徴候としてのアルコールの暴飲を伴つ

た、かつての問題のいくつかに、彼は再び追いやられてしまった。しかしながら、これは、そうした特別な友人のために正当化されるような真の壮麗な喪の儀式という程にまで、完全に退行的だというわけではなかった。ポロックはこのことについて自ら冗談を言い、私は、彼の心的健康に残存するようなどんなダメージもなく、彼はこの時期から脱するだろうと思った。それから程なくして、私は四ヶ月後にはニューヨークを離れ、そのときには別の分析家に彼を回さなければならぬ、と彼に告げなければならなかった。私は、このことが、彼を別の退行的な位相へと投げ込むのではないかと、非常に恐れたのだったが、私の知るかぎりでは、彼はそうはならなかった。このときには、彼はもう私の元にドロイイングを持ってこなくなっており、それゆえ、私たちの関心は、そこから先に進んで、無意識のイメージよりむしろ、彼の私的で意識的な問題に立ち入っていた。

三〇年後の今になって、私たちのセラピー上の関係のこの終焉について考えると、私による彼の治療の最初の一年に、私が彼の私的諸問題を見だし、研究し、分析する労を殆ど取らなかったことに気づいて、私は驚いている。特に、彼の全人生にかかわるほどの問題として残っていた、彼のアルコール依存症を、なぜ私が治療しようとは思わなかったのか非常に不思議だ。その理由は、彼の無意識的ドロイイングが、私を強烈に、彼の創造する元型的資料への逆転移の状態に至らしめたからだ、と私は結論を下している。それゆえ、私は、彼がそれを創造するよう動機づけられたのと同じくらい不可避的に、このシンボリズムの動向に、否応なく従わざるをえなかったのである。あの

当時は、うわべの人間的な諸問題は、このプロセスにとつては二の次にせざるをえなかったのだ。

この正統とはいえない類の分析を正当化できるとすれば、私の思うに、これが、彼が個人としての芸術的指向性を見いだし始めた時期であった、という事実によってのみ是認されるだろう。それゆえ、私のすべきことは、彼の苦悩する自我を救済したり再形成したりすることよりもむしろ、彼の中にあるこの個人としての特質の繁栄を促進することだった。とはいえ、それは私が彼に私的な感情を持っていなかっただけという意味ではない。逆に、私は彼を大変好きだったし、この難しい時期の間、彼を支えたいと、とても思っていた。

しかしながら、本当に大いなる才能の存在は、その担い手に実に多大な要求をするので、私は明らかに、こうしたまさに非私的な事に挑発されてしまったに違いない。私のコレクションの中の一枚のドロイイングは、他のどれよりもこのことを表しているように思える（スライド(8)）。背中を下にして横たわっている蛇は、一種の道であり、画家の精神的崩壊による、彼の私的な本能的生の抑鬱性の特徴を表す意気消沈した馬によって踏まれている。蛇は、しばしば無意識的なものの道のシンボルであるが、私たちには、彼がそれを自分



スライド(8)
無題(心理学的ドロイイング)
1939-40年
紙に色鉛筆、30.2 × 45.7cm
The Estabrook Foundation,
Massachusetts
(Raisonné: III - 550 / Wysuph:59)

の道程として採択したことが分かる。馬は、より一般的には、意識的な類のもの、のシンボルであり、それは、無意識との関係においてうまく機能している場合には、人間の騎手を目的地へと運ぶものである。この絵では、意識的な人間の騎手はおらず、馬の上方に、悪魔的で超人的な、二つの頭をもつ人物像が飛んでおり、鉄のような手は、地面の上から、自分の前方に火を撒いている。

私は、ポロックにとつてこのドローイングが何を意味するのか全く分からなかったのだが、それは、ナチとファシズムの動向とスペイン市民戦争の悲劇に関する凶悪な結果を表しているのだと私は考えている。それに関して、ピカソと同様に、この時期、彼は非常に神経質に反応していたからだ。この意味において、空中浮遊する人物像は、人間と動物の生命を破壊させようと脅かす戦争の神の一種であろう。彼の本能的な動物的性格は、彼の天才性によって受け継がれ、創造へと導くのと同じく、破壊へと導くであろうような道に、従うことを余儀なくされるわけだが、そのことへのポロックの恐れと、しかしまたそれを喜んで受け入れることとに関わる、もつと漠然と典型的なもの、この絵は表現しているのだと、今、私は考えている。それならば、火を撒く人物像は、恐怖の像であるのと同じく、いに、プロメテウスの名者であるのかもしれない。

まさにジャクソン・ポロックのような現代の芸術家にとつて、このシンボリズムを裏付ける顕著な証拠は、すでに先にも挙げた、アニメラ・ヤツフェのモダン・アートに関する研究のあるパラグラフの中に見いだされる。彼女は、無意識的なもの

の「暗い」局面について、「ふたとおりの姿をとつてあらわれるのだ。つまり、肯定的な意味では、それは、人間や物や世界に創造的な生命を吹き込む『自然の精神』として現われる。：：錬金術者たちは、この精神を『マーキュリーの精神』として表わし、またいみじくも、メルクリウス・デュプレクス（ふたつの顔を持つ、二重のマーキュリー）と呼んだのであった。キリスト教の用語では、この精神は悪魔と呼ばれる。けれども、こんなことは殆どあり得ないと思われるかもしれないが、悪魔もやはり二重の面を持っているのだ。つまり、肯定的な意味では、悪魔は、ルシファー——文字どおり、明かりをもたらずのもの——としてあらわれる」(p.267/邦訳、一九八頁)。したがって、このふたつの顔を持つ火を撒く化物は、後年に、その創造的かつ破壊的力、で、芸術家にインスピレーションを与え、また、打ちのめしてしてしまうことにもなる何ものかの前触れである、と私は考えたいと思う。彼の仕事は、ある意味、これらのエレメントを統合することであつたし、私の思うに、彼の絵画のうちで最高に成功したものにおいては、暴力性と優美さとの驚くべき調和を成し遂げることに——それに、彼が到達したのを見て取れるのである。

註

- (一) Bryan Robertson, *Jackson Pollock*, New York, 1960. この中の一三七頁、図版一〇九番(人物像一九三四年頃)(参考図版一)、図版一一四番(ドローイング)(参考図版二)を見よ。



参考図版 2
 <無題(ドローイング)>
 1943年
 着色された紙のコラージュ、
 インク、色鉛筆、水彩、
 39.4 × 34.6cm、
 ロサンゼルス現代美術館。



参考図版 1
 <無題(人物像)>
 1938-41年*
 紙に鉛筆と色鉛筆、
 35.6 × 27.9 cm、
 ニューヨーク近代美術館。
 (*Robertsonの図版では年代が
 「c.1934」となっていた。)

(2) John Perry, M.D., *The Self in Psychotic Process*, University of California Press, 1955.

- (3) 参考図版 4 (本文一〇五頁に掲載) を見よ。
 (4) スライド(1)と(2)(本文一〇三頁に掲載)を参照のこと。(1)は、興奮、葛藤、解離の状態を現している。(2)は、あたかも以前の動的な放縦の状態をコントロールしようとするかのように、彼がドローイングで描く元型イメージの、静的で陰気で不気味なタイプを現している(それと似たものが伝記の八五ページの一番右「参考図版6」にも掲載されている)。



参考図版 6 [未確定]
 無題(心理学的ドローイング)
 1939-40年
 紙に鉛筆、色鉛筆、クレヨン、
 インク、35.5 × 27.9cm
 所蔵先不明
 (Raisonné: III -530 /
 Wysuph:11)
 F. V. O'Connor(ed.),
Jackson Pollock, 1967, p.85.

(5) 精神病の脅威は、Bryan Robertson, *Jackson Pollock*, New York, Abrams, 1960. この本の図版四九の(戦争(一九四七年)) (参考図版7) などの絵画の中に現れている。八七頁、図版四七番の(ドローイング) (参考図版8) も、そうである。また、スライド(3) (本文一〇三頁に掲載) にも現れている。あらゆるエネルギーは、上位の、つまり「意識的な」領域から描かれているように思える。それは、生気がなく無表情で苦悩しているように見える。生の力、心理的エネルギーは、大きな蛇によって表されており、それは無意識的なものを象徴し、また人物像が完全に、また依存するように、それに密着している(だがまた、私の生徒の一人が指摘したように、人物がまた



参考図版 7
 <戦争> 1944-46年頃*
 紙にペン、インク、色鉛筆、
 52.7 × 66 cm
 メトロポリタン美術館、
 ニューヨーク
 (*日付は「1947」と入っている)

れて安らいでいるようでもある／訳註4)。



参考図版 8
〈ドロウイング〉 1945年頃
紙にインク、水彩、
35.5 × 47.6 cm
ポロック・クラズナー財団

(6) Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock," *Art News*, New York, October, 1958.

(7) ポロック自身この事実を十分知っており、こう述べている。「私は、彼ら(ヨーロッパの現代人)の、芸術の源泉は無意識であるというコンセプトに、とりわけ感銘を受ける」(*ibid.*, p.193.)。

(8) 図版一七番〈イースターとトーテム(一九五三年)〉(参考図版9)を参照のこと(Bryan Robertson, *Jackson Pollock*, p.29)。「ハッペは直立した要素が非常に強調されており、そのタイトルは、治療的な心的再統合の試みに特徴的であるような、再生に結び



参考図版 9
〈イースターとトーテム〉
1953年
キャンヴァスに油彩、
208.9 × 147.3 cm
ニューヨーク近代美術館

つく求心化(セキトラクシヤク)の類を示唆している。

(9) ヤッフエが表しているとおりに(註10を見よ)、「意識とのある種の相互作用をとおしてのみ、無意識はその価値を証明できる」、そして「無意識がどれくらい価値を持ちうるか、その鍵を握っているのは意識であり、だからこそ、決定的な役割を果たすのは意識のほうなのだ」(C. G. Jung, *Man and Symbols*, Doubleday, 1964, p.257. / 邦訳 C・G・ユング『人間と象徴(下)』河合隼雄監訳、河出書房新社、一七九—一八〇頁)。
この本の中に、ユング心理学の観点から見た、ポロックのアクション・ペインティングとその意味深さについての、ヤッフエの説得力ある説明がある。一読されることをお勧めする(pp.264-5. / 邦訳、一九一頁)。

(10) ヤッフエは、マティス、シャガール、その他の芸術において、宗教的な伝統的教会やシナゴークにモダン・アートを利用することの重要性を指摘している。

(11) Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, Harcourt Brace, 1959. (邦訳「ミルチャ・エリアデ『聖と俗——宗教的なるものの本質について』風間敏夫訳、法政大学出版局、一九六九年)。

(12) Clement Greenberg, "The Case for Abstract Art," *Saturday Evening Post*, August 1, 1958.

(13) アンリ・カルティエ・ブレッソン(H・ジャン・リュルサ、(アルフレッド)・マヌシエ、(ピエール)・イヴ・トレモア、(ピエール)・スラーリジュが、「マリノ・マリニのように絶望の世界から離れていって…生命と全体性への指向性を示している」と、ヤッフエがいうものを示している現代画家の名前である。(in: *Man and His Symbols*, pp.270-1. / 邦訳「人間と象徴」二〇二頁。ただし引用箇所は図版解説であり、邦訳ではかなり省略されている)。

訳註

- (1) 元の原稿印字の「制作における芸術創造として (as art products in the making)」に取り消し線を引き、手書きで「実験的作品として (as experimental work)」と修正されている。
- (2) 手書きで「全てを与える母への望みのない希求 (a frustrated longing for the all-giving mother)」の語が挿入されている。
- (3) 手書きで「自我・意識と (ego-consciousness and)」が、挿入されている。
- (4) この () 内の部分、「だがまた、私の生徒の一人が指摘したように、人物がもたれて安らいでいるようでもある (but also, as one of my students pointed out, resting)」は、手書きで挿入されている。【解題】で後述するとおり、本原稿による研究会での口頭発表以前に、これを、学生への講義で用いたことがうかがわれる。

解題

川田 都樹子

本訳稿は、ユング派の精神科医、ヘンダーソン (Joseph Lewis Henderson, 1903-2007) によって口頭発表用にタイプ印字された原稿⁽¹⁾、Jackson Pollock: A Psychological Commentary (1968)⁽²⁾の全訳である。発表は、一九六九年五月、ニューヨークで開催された、Analytical Psychology Club で行われた⁽³⁾。しかし、それ以前に数回、心理学や精神医学を専門とする学生向けの「講義」としても使用されたことが分かっている。タイプ原稿には、手書きでの修正が数か所施されており、特に内容に関わるもののみ「訳注」としてその箇所を示した⁽⁴⁾。発表形態としてはスライド映写を伴うレクチャーだったが、原稿には、スライド番号のみで具体的作品が指示されておらず、ここでは本文の内容やその他の資料から、作品を特定あるいは推定して写真図版をつけた⁽⁵⁾。また、ヘンダーソンは、講演当日には、おそらく、参考図版の写真複製も掲載したプリント資料を配布したものと思われるが、これも他の資料から類推し、「参考図版」として挙げておいた。

さて、ヘンダーソンと言えば、ユング直弟子の一人としても知られる、アメリカの分析心理学界の重鎮であり、サンフランシスコのユング研究所 (C. G. Jung Institute) の創設者の一人として、一〇四歳で亡くなるまでユング派の「最長老 (Dean)」と称されてきた精神分析医である。「彼の人生そのものが、分析心理学一般の歴史、殊にアメリカにおけるその歴史と、密に編み合わさっている」⁽⁶⁾とも言われる通り、文字通り、アメリカ

におけるユング心理学の礎を築き、その発展を支えてきた人物だといえよう。一方、ジャクソン・ポロック (Jackson Pollock, 1912-1956) と言えば、後に、いわゆる「アクション・ペインティング」で世界的な名声を博することになる、アメリカ抽象表現主義の最重要画家の一人であり、四〇年代後半には、床に敷いた巨大なキャンヴァスの上に顔料を直接滴らせる「ポード絵画 (ドリップ絵画)」の手法を開拓し、第二次大戦後の現代芸術界の潮流を方向づけることになる大芸術家である。この、心理学界と芸術界の二大ビッグ・ネームの邂逅は、双方のキャリアのほぼ出発点に位置し、両者のその後の道程を決する大きな要因となったと言えるかと思う。紙幅の都合上、その考察は別の機会に譲らねばならない⁽⁶⁾が、ここではポイントとなる事実関係のみ確認しておこう。

ヘンダーソンは、ネバダ州 (アメリカ・インディアン部族の多さで知られる土地である) のエルコに生まれた。乳母を務めたのはナバホ族出身の女性だった。祖父が創設した銀行を父が継ぐ裕福な家庭にあつて、当初は後継者として期待されたが、生後三カ月で感染症のため片眼を失明したこともあつて、彼が活動的な少年期を送ることはなく、幼少期から極度に内向的性格であつたため、父親も彼に夢を託すことを諦めたという。アメリカ東海岸のプリンストン大学でフランス文学を専攻し、一九二七年に卒業後は、当時、家族が住んでいた西海岸サンフランシスコに戻るが、時は世界的不況のさなか、父は病床に伏して銀行を退職しており、自分は身を立てる術もない。ヘンダーソンは、強度の精神衰弱に陥り、二九年には、知人の勧めでチャー

リヒに赴き、ユングの診療を受け始める。治療の合間、「夢」に関するユングのセミナーに出席するうち、自らも分析医を目指す決意を固め、ロンドンで資格取得の勉強に励みつつ、医学校を卒業する三八年まで、ユングの診療も受け続けていた。そして、この年、帰国し開業したのである。ポロックが患者として彼を訪ねたのは、この直後のことである。ヨーロッパでの治療と勉学の期間中、ヘンダーソンの夢には、しばしばアメリカ・インディアンが登場したといい、それが、自らのアイデンティティを保証するシンボルにさえなっていた。快適なヨーロッパでの生活を捨ててアメリカに帰国したのは、「内面のアメリカ・インディアンに呼び戻されて」⁽⁷⁾のことだったという。しかし、家族の住むサンフランシスコ、失意の記憶に満ちた土地に戻る勇氣は持てず、ニューヨークでの開業となったのだ。おそらく、訳稿中に語られているヘンダーソンの「逆転移」は、このことも深く関係しているものと思われる⁽⁸⁾。

ポロックは、ワイオミング州コディに五人兄弟の末子として生まれ、父親が石工・セメント工をはじめ職を何度も変えたため、一家は西部地域を転々としており、少年時代には、インディアン部族文化や神話伝説に直接触れ (カリフォルニア州)⁽⁹⁾、古いインディアン遺跡で幾度となく探検遊びをした (アリゾナ州)⁽¹⁰⁾ 等々という経験を持っていた。彼が画家を目指すきっかけは、「家族の中で現実の支配者」⁽¹¹⁾ だった母親が、息子たちにそれを望んだことにあり、実際、五人の息子のうち三人がその道に進んでいる。ポロックが母の元を離れ、兄を追う形でニューヨークに出て美術学校に入学したのは一九二九年。飲酒

癖はその二年ほど前からすでに始まっていた。また、三四年に中学校で守衛のアルバイトをした際、その教師で心理学に強い関心を持つヘレン・マロット (Helen Marot: 訳稿中の「代理の母親」と知り合い、このとき彼女の勧めでユングの著作に親しんだらしい。アルコール依存症は、この間にも悪化し、三七年には、兄に促されて「評判の医者で精神科医」のもとで約半年の治療を受けている。この治療の詳細は目下不明であるが、このとき実は「芸術治療を受けたかもしれない」⁽¹²⁾とも言われている。翌三八年六月から九月には、マロットの勧めもあって、自ら望んでニューヨーク病院 (ウエストチェスター分院) に入院し依存症の治療を受けるも捗々しく回復はせず、三九年の初頭、マロットが、その友人で当時ニューヨークのユング派コミュニティのリーダーでもあったカリー・ベイン (Cary Baynes) に相談し、ヘンダーソンを紹介されたのである。

ヘンダーソンによるポロックの治療期間は、一九三九年初頭から四〇年にかけての一八ヶ月間続いた。その間に、ポロックは全部で六九枚のドローイングと一枚のグワッシュによる作品 (これのみ別際に饒別として贈られた)、うち一三枚は表裏両面に描かれていたので、それも合計すれば八三点の描画をヘンダーソンの元に持参したのである。治療期間中、ヘンダーソンはポロックの「無意識の中にインディアンイメージが潜在することを知り、彼に『それをかき集める』よう促し」、また自分が持っていたナバホ族の砂絵のイメージを彼に開示するなどし、ポロックはこれに励まされて自然史博物館等々に足を運んだりもしている⁽¹³⁾。美術学校時代、あるいはそれ以前から、ピカ

ソやシケイロス、オロスコといった先達の作品に感化されていたポロック、また予めユングの著作に親しんでいたポロックに、インディアンの神話と造形という新たな要素が、こうして注入され意識化されていったのだった。

ところが、訳稿中にもある通り、この治療は突然、中断される。ヘンダーソンがニューヨークを離れ、サンフランシスコに戻ったためである。すでにポロックは快方の兆しを見せており、作品を持参しなくなっていた。ヘンダーソンの評伝によれば、彼がこの帰郷を決意したのは、彼自身のインディアンと故郷に関する内面の葛藤に決着を見たからであったという⁽¹⁴⁾。これによって、サンフランシスコには、彼を中核とするユング派の強靱なコミュニティが形成され、また、彼はそこで、ユングの類型論に新たに「文化的無意識」なる概念を導入する持論を展開していくことになる。一方、ポロックは、その後治療を引き継いだユング派のヴァイオレット・ラズロウ (Violet Staub de Laszlow) に少なくとも二年間の診療を受け、四三年秋から死ぬまで定期的にホメオパシーを施す医師にかかり、四八年末には移転先のイースト・ハンプトンで一般開業医に通い、五一年・五二年にはグループ・セラピーに参加、五一年九月から二年間はバイオケミカル治療も試し、五五年夏よりサリバン派のセラピスト、ラルフ・クライン (Ralph Klein) を受診する、というように、症状には断続的に悩まされつつも、自らの芸術を開花させ、その頂点を極めることになる。

さて、五六年に飲酒運転の自動車事故でポロックが死去した後も、作品群はヘンダーソンの手元に残されていた。ここに訳

出した口頭発表以前には、ヘンダーソンは自著『イニシエーションの境界 (Thresholds of Initiation, 1967)』において、この患者と作品に関して四頁半ばかりを充てているが、それは勿論「事例七 (男性・二八歳)」という匿名の形を取っていた⁽¹⁵⁾。しかし、本訳稿を発表の後、ヘンダーソンは、自身の研究費調達のために作品群を四万八千ドルで、サンフランシスコにあるマクスウェル画廊に売却してしまう。しかも、当時画廊のキュレレーターであったワイサフ (C. I. Wyszaf) が、ヘンダーソンよりこの未刊行原稿を入手し、そこからの多数の引用文を記載した展覧会カタログを執筆、画廊での展覧会に合わせて販売した⁽¹⁶⁾。この展覧会は、一九七〇年、当該画廊を皮切りに、サンフランシスコ美術館、サンタ・バーバラ美術館、サン・ディエゴ美術館、エル・パソ美術館など十数か所の美術館に巡回されている。当然のことながら、公開当初からこれを人道的に問題視する声が各地で起こり、あるいは美術史研究への貢献を理由に擁護する者も出るなど、美術史研究者や心理学者も含め各界からの発言によって大論争が巻き起こっている。

ニューヨークのホイットニー美術館でこれを見たポロックの未亡人であるリー・クラズナー (Lee Krasner Pollock, 1908-1984) は、ついに告訴を決意する。自身も画家であるクラズナーは、作品が展示されたことを不服としたわけではなかった。実際、これらの展覧会に先立つ、六七年にニューヨーク近代美術館で、ポロックの全経歴にわたる回顧展が開催された際、そこにヘンダーソン所有のドロージングから五点が出展された⁽¹⁷⁾ が、それは、彼女も了承の上のことだったという。彼女

が問題視したのは、精神科医による「診断」とも取れる、未刊行原稿の一部が流出したこと、即ち医師による守秘義務違反であった⁽¹⁸⁾。カリフォルニア州医療査問委員会が審議に乗りだし、関係者への法廷での事情聴取が重ねられた。この論争の詳細と法廷での経緯は、是非とも機会を改めて報告しようと思うが、法的な結論のみ言えば、一九七七年になってようやく、作品は医療手段ではなく、治療とは無関係だったというヘンダーソン側の主張が認められ、また、作品はポロックからの「贈与」であったとの判断が下されたため、未亡人の訴えは却下されたのだった。作品は個々に売却され、一部は美術館などの公的コレクションになったものの、現在でも、サザビーズ、クリスティーズといった美術作品のオークションにしばしば登場し、そのつど値が吊りあげられている。

ところで、今回訳出した原稿は、多くのポロック研究書あるいは伝記において、長らく「未刊行原稿」として、ワイサフの展覧会カタログ序文の引用から孫引きされる他なかった。しかし、二〇〇六年に、スミソニアン研究所が所有するポロックとクラズナーに関する全資料がデジタル・アーカイヴ化され、インターネットでの公開が開始されたため、このタイプ原稿もまた、今では手軽にパソコンからアクセスできる状態になっている。研究者にとつては誠に有り難い話である。が、関係当事者全員が死亡した後のこととはいえ、かくも問題視された文献がネットで公開されているということ(そして勿論、それをこうして邦訳し活字化するということ)の是非については、改めて問われるべきことであるかもしれない。

註

- (1) Smithsonian Archives of American Art, The Jackson Pollock and Lee Krasner papers, circa 1905-1984 (BOX1, Folder38). <http://www.aaas.si.edu/collectionsonline/pollock/container285824.htm> (最終確認日:2009.9.25)
- (2) Cf., Sarah Kleckner, "Jackson Pollock," *Bulletin, Analytical Psychology Club* NYC, Vol.31, 1969, pp.7-11.
- (3) 単語綴りの修正や文章内容に影響しない表現上の修正などは、特に訳注に挙げていない。
- (4) 図版番号の横に「未確定」と記したものは、他にも候補となりうる別作品が存在するものがある。キャンペーンに付した各作品の所蔵場所の詳細は未だ調査中であるが、現段階で知り得た限りの情報に基づいて表記しておいた。ヘンダーソン所有となつた作品の図版には「カタログ・ヘンネの作品番号 (F. V. O'Connor & E. V. Thaw eds., *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, New Haven and London, Yale University Press, 1978) 及び「C. L. Wypush, *Jackson Pollock: Psychoanalytic Drawings*, New York, Horizon Press, 1970) を付した。
- (5) Thomas B. Kirsch, "Joseph Lewis Henderson 1903-2007: A Biography," *Jung Journal*, Vol.2, No.1, p.78.
- (6) ポロックの影響に関しては、藤枝晃雄『ジャクソン・ポロック』(スカイプア、一九九四年)を始め、その他のポロック研究書や伝記からも知ることができる。藤枝の研究書には、問題のドロローニング作品に関する緻密な分析記述もなされている。また、本稿でのポロックに関する記述も同書によるところが大きい。
- (7) Kirsch, *op.cit.*, p.85. また、ヘンダーソンの未歴に関しては、以下も参照した。Joseph L. Henderson, "We Will Know Where We Are When We Get There (Interview)," in: *Living With Jung: Interviews with Jungian Analysts*, vol.1, by Robert and Janis Henderson, New Orleans, Louisiana, Spring Journal Books, 2006. / Thomas Singer, "In the Footsteps: the story of an initiatory drawing by Dr. Joseph Henderson," in: *Initiation: The Living Reality of an Archetype*, London and New York, Routledge, 2007.
- (8) (偶然のことではあろうが) ポロックが自動車事故で死んだ一九五六年に、ヘンターソンは「ナバホ・インディアンの神話について「心理学的注釈」を発表する。(J. L. Henderson, "A Psychological Commentary," in: *The Pollen Path: A Collection of Navajo Myths* (ed. by Margaret Schewill Link), Stanford, California, 1956)
- (9) Steven Naifeh and Gregory W. Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, South California, Inc., pp.83-85.
- (10) Francis V. O'Connor(ed.), *Jackson Pollock*, New York, The Museum of Modern Art, 1967, p.13.
- (11) Elizabeth L. Langhorne, *A Jungian Interpretation of Jackson Pollock's Art through 1946*, Ann Arbor, Michigan: Xerox University Microfilms, 1977, p.74.
- (12) Judith Wolfe, "Jungian Aspect of Jackson Pollock's Imagery," *Artforum* (November 1972) [Rep. in: *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, ed. by Ellen G. Landau, New Heaven, 2005, p.283.] ただし、後に「力動指向的芸術療法」の創始者となるマーガレット・ナウムブルク (Margaret Naumburg, 1890-1983) が、ニューヨーク精神医学研究所

- において、その方法論確立のために患者の自発描画に関する実験的研究を開始したのが、ヘンダーソンの治療終了の翌年にあたる一九四一年からであることを思えば、また今日言うところの「芸術療法」の方法論が確立する以前のことである (cf. Margaret Naumburg, *Dynamically Oriented Art Therapy: Its Principles and Practice*, Chicago, Magnolia Street Publishers, p.30. / 邦訳：マーガレット・ナウムブルク『力動指向的芸術療法』、中井久夫監訳・内藤あかね訳、金剛出版、一九九五年、五四頁)。
- (13) S. Naifeh and G. W. Smith, *op. cit.*, pp.336-337.
- (14) Kirsch, *op. cit.*, p.85.
- (15) Joseph L. Henderson, *Thresholds of Initiation*, Wilmette, Illinois, 1967, pp.106-110. (邦訳：J. L. ヘンダーソン『夢と神話の世界―通過儀礼の深層心理学的解明』、河合隼雄・浪花博訳、新泉社、一九八五年、一二三・一二七頁)。
- (16) C. L. Wypsuph, *Jackson Pollock: Psychoanalytic Drawings*, *op. cit.* また後年、この展覧会はデューク大学で再編され、新たな研究論文を付したカタログも発行された。(Claude Cernuschi, "Psychoanalytic" Drawings, Durham and London, Duke University Press, 1992.)
- (17) Francis V. O'Connor(ed), *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p.85, p.135.
- (18) 訴訟手続き上、クラスナーは作品の所有権を主張し、その返還も要求しよう。

(かわた ときこ／美学・芸術学)