

絵画を耕して、風景へ

市川政憲

エッ、風神雷神!これまでの直野宣子の絵を見てこられた人は、その突然の出現に驚かれたのではないだろうか。私の知る限りでは、絵の中にそれと名指しできるものを見たことはない。だがこれは、紛れもなく宗達の風神雷神を想わせる。しかし、宗達には似ても似つかぬ、土塊から生まれた姿である。宗達の風神雷神を描いていると聞いたのは一年ほど前のこと。要領を得なかったが、出来上がった絵を仕事場で見た時、腑に落ちるものがあった。

三年前の名古屋画廊の個展で見慣れぬ筆痕が気にかかった。その個展には、“Washable Blue”と“浅葱羽衣”と名付けられた二つのシリーズが展示されたが、“浅葱羽衣”に特徴的に見られる筆痕であった。二つのシリーズと言っても時系列的に変化を追うのではなく、並行的に見ることで、画家の意識の振幅に伴う運筆の対照性が認められる。“Washable Blue”では、タイトルの示す通り、掃き流すような大きな筆が速く動き、流動的な印象を受ける。対して“浅葱羽衣”では、筆は走らず、折り返し、転がり、凝集するようで、前者が画面に平行して流れる水や風の動きを想わせるのに対して、後者の筆痕は、そこに留まり、下地に喰い込み、平坦な面をマッスとして量塊化するような振動を孕む。下地を鋤き返すような筆痕の集積からは形態が湧き出るのが覚えたが、三年前の個展では、風神雷神のように名指しできるものは見受けなかった。

しかし、画家自身がそのことを見通していたことは、二つのタイトルから読み取れる。一方はBlueという色、色自体を、もう一方は羽衣という物を、それぞれのタイトルは指示している。ただし、物と言っても、羽衣とは、鳥の羽でできた衣という以上に、天駆ける天女を想像する際の、飛翔する力を包む、透明な厚み、とりあえずそうしておこう。浅葱とは古代人が若い葱の成長力に見た青(今日ならば緑と言うところの青)、と

いうよりは青み、質感を伴った色。このシリーズの絵には、Blueの薫る風のような透明感とは異質の、奥床しく質感のある青が、下地の土壌から香しく立ち昇るのを覚える。Blueの水平方向の視覚的な流動性に対して、浅葱-羽衣の結びつきには、大地と天女をつなぐ垂直軸も示唆される。鮮やかな色そのものに目を奪われ、大きな揺らぎの中にいる自分とは対照的に、“浅葱羽衣”のシリーズでは、自分の足もとが意識される。

先日、東京の画廊で先行して開かれた“風神雷神 ASAGIHAGOROMO”展を見た。風神雷神らしきものは、この一点の外には見えないことに、なぜか安堵した。以前から一度描いてみたかったと本人は言うが、この絵をどう受けとめればよいのか。描いてみたいと言うよりは、描かねばならなかったのではないか。いや、実際のところ、直野は風神雷神を描いたのだろうか。古来、宗達のそれにインスパイアされた画家たちによって風神雷神はしばしばテーマとして取り上げられ、各人各様に想い懐くイメージが描かれてきた。その場合には自然界の運動を産み出す力の象徴として描かれるのであり、宗達にしても例外ではない。その場合、その絵は象徴を表現したものとして意味を有する特別の存在、すなわち「作品」と見られることになる。翻ってこの絵はどうだろうか。メチエの人として宗達の用筆そして筆線に関心を持つ人である。しかし、宗達を想起させながら似ても似つかぬこの「風神雷神」には、宗達のそれに対する直野の背反する反応がうかがえる。絵として高く評価する一方で、その像が一つの象徴的なイメージとして存在することへの反発。シンボルとしての風神雷神は、自然界の物質運動の源を意味する徴として存在することで、現象的な事実に向けられるべき眼を奪う。直野がここで試みたことは、そうしたシンボルの解体、一種の偶像破壊。この世界の物質的運動を意味として集約する象徴的イメージが、画布と筆との間でのささやかな

運動の痕跡によって浸食され、取って代わられていくのを私たちは見るのではないだろうか。

直野は、みずからの内にある「風神雷神」を主題として表現したのではない。それが一つのモチーフであるとするなら、何のためのモチーフなのか。この場合に限らず、この画家は自分を表現することから遠く、メチエの物理から筆をとる画家と私は見ている。描きたいもの、主題がある人の筆は、一般的に、わき目も振らず速く走る。宗達にインスパイアされた画家の一人安田鞞彦が、宗達の線はゆっくり引かれると見抜いたとおり、その筆は、紙の上で生じる水と墨との混じり具合を見計らいながら進む。宗達を引き合いに出されては画家も面映ゆかろうが、“浅葱羽衣”に見る筆は容易には進まない。薄く溶かれた色を入念に重ねた下地は、そこにひと色筆を差すだけでサワサワと気色ばみ、或はまた、筆圧に対してキャンバスは物理的に反発し、創造への画家の意欲を挑発するだろう。何か描くべきものが内にあるの急ぐ仕事でもない。筆が画布に触れる、下地の豊かな土壌に鋤を打つ、細部におけるそのささやかな接触ごとに生じる振動、変化に寄り添ってみるだけのこと。そこに現れる出来事は、画家自身も誰も眼にしたことのない、そのつど新たな発見ではあるが、そこに何か特別な意味を見出すものでもない。だが、それこそが、直野を創造の営み、絵画を耕す労働へと意欲させるのではないだろうか。その営みは、意味あるものを作る「制作」という特別の行為とは呼び難く、仕事場である絵画という畑を養生しつつ、日々鋤を打つ労働と呼ぶのが相応しく思われる。日々くり返されるその営みに、特別な意味があるわけではないということは、無意味ということではない。無意味どころか、宗達すら及ばなかった創造の領域へ、宗達という先導者から解き放たれて踏み入ろうとしている兆候が、この「風神雷神図」にも現れている。その意味では、この「風神雷神図」という一点は、直野にとって一度は通過しなけ

ればならない、宗達祓いの儀式であるのかもしれない。というも、みずからの運筆による振動に、眼に記憶される宗達の筆痕が蘇るのを幾度となく覚えてきたものと拝察されるからである。直野においては異例の、特別ではなく特殊な、個人的な意味を持つ絵、と私は見ておきたい。確かに、両翼構成からして彼女においては異例であり、いささか儀式ばった全体性、物語への演出も読み取れよう。

この絵は、構成という全体から始まっている点でも、直野の作品としては異例である。全体は、右翼の風神から一陣の風が吹きおろし、左翼の下から上部の雷神へと円を描く構成。画面いっぱいに描かれた宗達の両神と異なり、両翼の下部に大きな余白がとられている。さらに、仔細に見れば、左翼の下部には、薄っすらと水辺の風景らしきものが見え、それが垂直に立ち上がるのが感じられる。そのナラティブな構成について、画家は一つの体験を語っている。筑後川の河口近くの川縁で起こった一つの氾濫の体験、と私はそれを聞いた。遮るもののない河口近くの平野の眺めに、日常の視覚が茫々たる遠さに呑み込まれていた時、川と空がひとつに繋がって自分の足もとから立ち上がるのを見たのではなかったか。一つの錯覚であったかもしれないが、単なる想像ではなく、眼の前の出来事である。それは直野における風景への覚醒と言える出来事ではなかったか。風景の出現の予感。この風神雷神は、「風景」創造へのモチーフではなかったか。

私たちの目の前には風景が広がっている。それは見慣れた風景であって、実のところ眺めているだけで、私たちの視覚は実際には何を見ていると言えるだろうか。遮るものがなければ地平線の彼方の無限に呑み込まれるだけであろう。だが、私たちには、もう一つの眼、私に所有される視覚とは別の眼、人間の誰にも、おそらく人間だけに具わっている眼があるよう

だ。たとえば、物質感とか質感、さらには存在感という言葉があるが、それは触覚によるものではなく、あらゆる存在をそれとして形成する「質」にこの眼差しが「触れる」ことによるのではないか。実際、「眼に触れる」という比喩もある。先ほど私は彼女の日々の営みについて、一筆ごとに生じる変化に寄り添う仕事ぶりに触れたが、それもこの「もう一つの眼」の働きによるものとは言えないか。

三年前の個展後のこと、そこで見たものの記憶を手繰ることがあった。“Washable Blue”のシリーズは、色の鮮やかさの印象だけがあって、絵を想い出すことが出来なかった。一方、“浅葱羽衣”の方は記憶に手応えがあったことから気付いたことだが、前者に対して私は色を見ていたのではなく、感じていただけなのではないか。後者に対しては、見るに耐えると言うのか、視覚だけではとらえきれない物質感を、もう一つの眼がとらえていたのではないか。質感の記憶は眼に残る。喩えて言えば、花見。花見と言いながら花そのものを見てはいない。無数の花が醸す色、雰囲気を感じて酔い痴れる。色彩についてG. パシュラールは「色彩は気を紛らせ、飾り、花咲く。色彩は薫り立つ。だが、それによってわれわれは地を離れる。色彩は労働しない。色彩は意欲というものを持たない。」(『夢みる権利』渋沢孝輔訳)と言う。まさに花見の「色」であり、“Washable Blue”の色彩が語られている。だが、色彩のもう一態、質感を持つ色、色のマチュールには及んでいない。花へと意欲し、一輪の花を手にとれば、古代人や直野が見る浅葱のように、具に、色の物質感、質を湛えた奥床しき色に出会えるのに、視覚は、上から来る光に頼って物の表面に囚われる。だから、色彩の物質感、いわゆる「マチュール」と、絵具の物質感を取り違えて、画面を強調した表面へと物質化する絵も少なくない。(ここで前言を訂正せねばならない。直野は油彩画のマチュールに通じたメチエの人と。)いま花見に喩えて見

た色彩の二態、光に浮かび出る純粋な色と、物質に内在する質としての色とを識別する直野は、この世界の運動を、感知可能な流動性と、あらゆる存在を形づくる原質の振動として、それぞれ“Washable Blue”と“浅葱羽衣”とに表現したのではなかったか。それぞれに対応するモチーフが風神と雷神であったのでは。

風景とは発見されるものであるだろう。そしてそれは、見慣れた風景の中にも、風景を見ようと意欲すれば、というよりも、自分があるこの世界への意欲を持てば、発見するまでもなく、ここに立つ者には、風景は立ち上がって来るであろう。要は、存在する世界への意欲に関わることと考える。誰もが体験として知っている「質感」だが、それは何処に成立しているのか。そもそもの「質」とは、可視的でも可触的でもない。言うなれば「眼で触れる」というところだろうか。「もう一つの眼」とは、触覚を具えた眼、眼差しが触覚を獲得するということか。眼差しとは、存在するこの世界への意欲を持つ眼、そのような眼にしてはじめて獲得される触覚。ただし触覚とはあくまでも受動的な感覚である。問題は、この眼差し、その視線は、光に照らし出される世界の日常的な表面に惑わされがちなことである。それゆえに人は時々海を見に行くのだと中西夏之は考えた。「とり残され純化された眼差し」(『大括弧 緩やかにみつめるためにいつまでも佇む、装置』)、或は精神の眼を確認するために。そのような視線に対して、今度は世界の方が人間に対して触覚を通して応答し、その「質」なるものを開示するものと考えられる。そこに人間と物質世界との間の回路が開かれる。だが、人間はもともとこの世界の一部であり、その中であって足もとでは触覚的に繋がっているはずであり、その自然状態とは何が違うのか。触覚という通路は地下の闇の中にある。新たな回路は見ることの可能な光の内にある。その光とは、自然光とは全く別の、人間に本来具わる精神の光に他ならない。照らす者が見るのである。この地上世界と人間、

物質的存在とそこに立つ私との間に、物質存在の限界を画していた表面というものが、私の皮膚、そして私の眼に接するところまで透明な厚みとして開かれてくる。そこにおける触覚を獲得した視線の成立をもって、あのもう一つの眼は大いなる眼に成就する。この大いなる眼の中で物質的想像力の介添えによって見えてくるのが「風景」である。パシュラールは「海の偉大な弁証法」について語っている。「無限へと順応する眼のための静穏と、つねに嵐——すぐ近くの入江の、人間の尺度に合った、必要とあれば子供の手の尺度にさえ合った嵐。実はここ、すぐ足もとで息絶えるこの波のなかでこそ、運動が根源的現実なのだ。ここでこそ水の運動はあなた方の挑戦力を目覚めさせ、あなた方にあらゆる戦いを挑んでくるのだ。」(同前『夢みる権利』)と、風景の力学を語っている。

最後に、直野におけるこの「もう一つの眼」を振り返っておこう。絵筆を持たない私には量りかねるのだが、“浅葱羽衣”の見慣れぬ筆遣いは、彼女独自のものなのだろうか。風神雷神の峩々たる山のごとき体軀にそれが見られた時、筆の動きが分からずに彼女に尋ねると、ひっくり返すとのこと。平筆を転がす、裏表を翻すということらしい。メチエの人の気紛れか、何か考えがあつてのことかはともかく、掌を返すように、画布に触れている筆の平と画家が見ている筆の甲とが入り替わることとすると、翻という言葉からあの羽衣につながった。因みにこの「翻」という文字は、漢字学者白川静によれば、獣の掌(肉球)を意味する「番」と「羽」から形成されている由、「風景」の構造の因子を持っていて興味深い。透明な羽衣には物質としての表面というものが無い。だが何も無いのとは違って、透明な厚みがあり、それにくるまれて浅葱の質はある。このシリーズの色彩の奥床しさは、色彩を通してこの世界の原質を知りたい、見たいという精神の眼差しの現れであった。

翻る筆には、平も甲も、表裏のない瞬間がある。その状況は、中西夏之の《着陸と着水 XIV 五浦海岸》(2012年、茨城県近代美術館で展示)の、風の動きで緩やかに回転する身の丈大の真鍮板が、一本の線となる瞬間と似る。眼の前が開けたその時、視線は進もうと意欲する。しかしそこで画家は何かを見るのだろうか。見るものはないだろう。ただそこには、あの透明な間、視線と触覚の往還の通路が開かれているのではないだろうか。

何故かこの風神雷神には眼が描かれていない。直野の絵、“浅葱羽衣”以後の絵そのものが、もう一つの眼が風景として成就される、全きひとつの眼であるからではないだろうか。

(元愛知県美術館館長)