

絵の深さとは何か (5・7・17)

田 淵 安 一 (昭18・文丙)

本日は「絵の深さとは何か」というような大袈裟な題を選びましたが、実はこれは、このことの世話をしている鈴木宗夫君が何をしゃべるかというので、ちかく出版される本の書き出しがたまたま思い浮んだだけのことなのです。だいたい、絵の深さといった大問題は本人にも判らないことで、やがて五十年になる僕の絵の仕事も、「深さ」を探し求めてきた訳ではありません。「深さ」という得体のしれぬものは、それ自体が画業の目的になるものではなく、それは色と形とを通して「我」を摸索しているうちに結果的にはまりこむ深みであろうと思います。モネの睡蓮にしろ、マチスの切り紙にしろ、あるいは鉄斎、玉堂晩年の作品にしろ、「我」にかかわった何かを探し求めているうちに他人には理解の及び難い「外」に出してしまったというような作品で、それが絵の深さの本質ではないかと思えます。つまり、絵の深さというのは、作者が探し求めながらいつでも作者の意識から漏れる部分に隠れているのでせう。それだからこそ、他人の眼に作者

には見えない深さが視えるということも起りうる訳です。絵の理解というのは意識の層よりさらに深層での作者と鑑賞者との暗黙のふれ合いなのですから。

絵の深さと聞くと、すぐになにか精神的なものを思い浮べることと思います。たしかにそれは精神的なものに関係しているのですが、精神的なものといっただけではなにひとつ絵の深さの理解にはなりません。そういう訳で、今日は、絵という精神現象を外側から、また内側から「形」と「かたち」の問題として考えてみることにしましょう。ここで「形」というのは眼に映る形態（モルペイ）figureのこと、「かたち」というのは心のなかに浮ぶ表象、アイデア、形相（エイドス）などと呼ばれるかたちform（フォーム）としておきます。

作品として眼にみえる形、見る側にとつての理解の手掛りはそれだけしかなく、だいいち、形をのけて精神がある訳ではないのですが、それは外にあって作品として眼にみえるものですから、いまは一応深さの問題から難しておくことにしましょう。問題は「かたち」の方にあるようです。「かたち」は眼にみえないし、それでいて絵の形を生みだす因になる何かである筈です。アリストテレス流にいえば、形相（カタチ）がカンパスとか絵具といった質料に刻印をつけて作品という「形」が生れることになる。実は、形相と質料といった二元論的な思考に西欧美学のいろいろな問題があるのですが、それについては拙著「アイデアの結界―西欧の感性のかたち」（一九九四年人文書院）にゆずって、今日は「かたち」について気楽な角度からおしゃべりをさせて頂きます。

まず最初に頭に入れておかなければならないのは、美術というものの時間・空間的な間口・奥行の拡がりです。日本で絵画ときくと、フランスの印象派とかルネサンス美術、あるいは大和絵風の絵巻物や桃山の障屏画がすぐに思い浮ぶでせう。日本美術とやらんで西洋美術が頭の中でイメージの世界を作っているのは欧米人に比べて日本人の特権といえるのですが、それにしても美の世界地図の版図のなかでは市町村ぐらいの単位といえるでせう。美の世界の尺度の奥行を示すために、いま時間の軸を旧石器時代まで辿ってみませう。ラスコオの洞窟に美術が最初の黄金期を迎えたのは、一万数千年前のことでした。ホモ・サピエンスはすでに旧人類の頃から美的感受性をもっていて、珍奇な形をした化石や鉱物を収集していたのです。また死者を赤土で飾り、野の花を覆ったりしました。蜜蜂が入ってこぬ洞窟の奥深くに埋葬された死者の周辺から異常に多量の花粉が検出されているのです。そうした行為は、いま我々が美と呼ぶ行為より聖的な意味にちかいでせうが、とにかく、自然の事象に象徴的な意味を探した物的証據がここにあります。七八万年の昔に人類の心に美の「かたち」が宿ったのです。

ここで注目しておかねばならないのは、人間の手になる「形」の発明と「かたち」の発見との間には百万年ちかいずれがあることでせう。つまり、それまでに人間が創造した形というのは、すべて生産に関係した機能的な道具の形だったのですが、ここにおいて生産機能を離れて精神の表象としての「かたち」が心に宿ったのです。人間の死が生物的な死から人間の死という抽象概

念として意識されると時をおなじくして、赤土という質料が死のシンボルとして形相かたちのことばに
なった訳です。形から「かたち」への昇華が果されたこのときはじめて、美の「深さ」の第一歩
が始ったといえそうです。

美の「かたち」はこれほど遠い昔に生れたものですが、その「かたち」は印欧大陸のなかでも
ウラル山脈の東と西とはひじょうに古くから分化していたようにみえます。欧州大陸で発見さ
れる女性偶像、たとえばグラヴェシアン期（約二万五千年―二万年）のヴィレンドルフ女性像は
乳房や腹部腰部が極度に誇張された豊満な裸体像ですが、ほとんどの時代を同じくするシベリアのマル
タ文化では頭髮や眼鼻もとのつた衣服像で身体の比例も自然に近く、二つの文化が全く別な文
化、別な美の「かたち」をもっていたことが想像される。この様に美の「かたち」はそれを産ん
だ文化によって多様です。

いまヨーロッパ文化をみてみませう。ひとくちにヨーロッパ文化といっても地中海世界のギリ
シア・ローマ文化と内陸世界のケルト・ゲルマン文化とでは異質といえるほどの感性の違いがみ
られます。ヨーロッパのように民族移動の波によって異文化が複雑極まりない重層をみせている
世界では、様々な「かたち」の流れがある時代には表層に現われ、ある時代には地下に潜って錯
綜した水路を形作っていて、その全体像を見極めるのは極めて困難なことです。内陸世界と地中
海世界との感性のちがいは、いまひとくちに言えば、木の文化と石の文化とのちがいということ

もできるでせう。一方は水平に広がる木造建築を生み、他方は垂直に積み上げる石造建築を発達させた。一方の感受性に森林の増殖のような反秩序的な神秘主義傾向があるならば、他方には石の重力にうち克って穹窿を築く論理的構築への好みがある。しかも、一見矛盾するようにみえるけれども、石造建築に住む地中海人は人間中心の世界像を育て、彼らの神像は人間の姿で表現されている。それに反して、木骨土壁の住宅に生活する内陸の人は樹木や泉を信仰し、ながく神の姿を人体で表現することに抵抗を感じていた。人間主義の文化では、早くからエトルスクやローマの人々のように墓棺に夫婦像を彫らせ、ポンペイにみられるような写実的な肖像美術を発達させた。このように地中海世界では美の「かたち」が自然主義にむかったのに対して、ケルト・ゲルマンの美の「かたち」は超自然を志向して反自然主義的な造型表現をとったのです。一見すると怪異なロマネスク彫刻や精神美を湛えたゴチックの聖母像の美しさは内陸世界の内省的な感性から生れたものではないかと思われまます。

このようにみえてくると、ひとくちに美の深さといっても、肉体を理想化したギリシア彫刻が達した「かたち」の深さもあるし、その反対に、肉體性を消すことによつてもつぱら精神性を追求したゴチック彫刻の深さもある。美の花園に遊び、花それぞれの美を堪能するとき初めて、美の拡がり眼前に浮び上るでせう。なにより、ひとつの文化に育てられた感受性の外にて、さまざまな異質の感受性に能う限り近づくことがその第一歩だと思ひます。とはいふものの、日

本人のように平和に保護された国土の中で千年にわたって培養されてきた感受性の持主であるわれわれが自らの外にでることは、英語やフランス語が氾濫する現代日本の都会人でもなかなか難しいことです。

僕がいたいことは、日本的な美の「かたち」を否定してヨーロッパ的な美的感性を育てなければいけない、ということではないのです。僕がみるころでは、日本文化の長所も短所もこの上なく鋭敏なわれわれの感性からくるようです。キリスト教文化では否定され勝ちな官能が、そのままに純化されて精神の高さに達する、例えば仏教的な空の思想がインドのように論理によって追求される代りに、枯山水の庭園にみられるように視覚的な「形」によって表現をみ出す、そうしたわれわれの文化の特性を世界文化の大きさに拮げるためには頑な感受性の外にで、いちど異文化の眼をもつことが必要だということをいいたいのです。日本文化のように美を本質とする文化では、「かたち」が本来の生成力を失って「形」として老化現象を起し易く、形の洗練が美の深さととり替えられる懼れが多いのです。四十年余をフランスで創作活動に過したとはいえ、あくまでも日本人の感性にアイデンティティを見出している僕のような画家にとつて、日本的感性のこうした危険はつねづね警戒しているところでは、「形」は日々新たに作り直さねばならない。形容詞での修飾を忘れて力強い動詞ロゴスで語るより他に大事は語られないように、美の本質は形の精緻よりも生なまの「かたち」の発現にあると僕は信じております。絵の深さとは、なにより

も、この生の「かたち」にどれだけ深くひとりの画家が降りたかというところに現われるものだと思います。

これまで「かたち」というしごく曖昧なことを使ってきましたが、これをイマジユということばに置き換えたらいくらか意味が通じるかもしれません。人に求められると、「僕はイマジユの画家だ。」と答えることにしています。フランスの子供たちは、聖母の絵姿でも、本の挿絵でも、単に写真でも、画像はすべてイマジユと呼んでいます。それと同時に、そうした画像の下絵ともいべき心の内の表象、それもまたイマジユと呼んでいるのですが、僕のイマジユというのは後者の方です。生れ落ちてこのかた、僕は母の顔を覚え、食べ物の色や形、それを行う技術を学び、しだいに歩きまわる空間をひろげて自然の事物の知識を頭の中のイマジユとして蓄えてきました。僕の世界像はこうして、いうなら絵画のフィルムのように心理の深層に眠っているのです。この世界像にはおそらく、僕という個体の幼児体験より遙かに遠い人類の記憶像が基底となっているのでせう。意識のとどかぬ、ほとんど生理の次元で質料の世界を手探りする知覚作用、仏教語を借りるなら色と受とが隠微にふれ合い初めて想行が形成されるその働き、イマジユが生れるのはそのような無意識の領界内においてでせう。絵を描くことは、他の精神活動とおなじように、無意識の原野の未知に魅かれての果てのない漂流ではないかとおもっています。ある作品に深さが感じられるとしたら、それはその作品に深さという実体があるから

ではなく、ひとりの画家が魂の奥底の原自然をさすらい、その地平の彼方に凝視めた雲が画布の上に影を落しているからでせう。別なことばでいえば、深さは、これに近づくにつれて遠ざかり、ことばの不在に消えさる何かなのでせう。さらにいえば、我という無の「中心」への限りない接近ということばなのでせう。

なにやら要領を得ぬ妄語に終ってしまいました。お許し下さい。

(画 家)

〈東京 吉田画廊個展より〉

COSMOGONICAL GARDEN

田淵安一

人は、心の隅に、それぞれの庭をもっている。

それは、いく鉢かの窓辺の花かもしれないし、殺風景なコンクリートの空間にすぎぬかもしれない。だが、どれほど貧しい庭であっても、そこには、本人も気づかぬ小径が細々と隠れていて、その果ては桃源境に連なっている。さらにその奥を辿れば、ついに物の形は失せて、火と水の境も定まらぬ混沌に融けるであろう。

ここで庭というのは、ひとが自然についてそれぞれに作り上げる表象の世界というのだが、それがどのような形のものにせよ、その世界像には幼児らしいの原体験が投影されている。いやおそらく、ホモ・サピエンスを捉えた原自然の驚異が、尾髄骨の跡形をのこしているだろう。失われた楽園の記憶は、いうなら原自然の混沌の逆転像だ。そして、どの内心の庭にも、こうした逆転像が白く焼付けられている。桃源境といい、エアンの園といい、それは、魂の奥底に白く残された未踏の領界の謂だ。

画家の深層意識は、手探りしながら白の領界を降りていく。その穩密な動きは、夜の深い眠りのうちにあっても息むことはない。いやむしろ、意識と物とが融け合った夜にあつてこそ深層意識の眼は冴える。画家のイメージが胚胎されるのは、魂のこのような形相化作用アンフォルムーションの内においてである。魂のこの動きは画家の意識に上ることはないが、画家の仕事の大事な根の部分といわねばならない。夜に生まれた〈かたち〉はそこで完熟し、完熟し終えた〈かたち〉は画家に想起を促す。その促しを待つことが、僕にとって、仕事のもっとも大切な時間になっている。

〈かたち〉の花園。この花園は、宇宙創造のこゝと時をおなじくして生まれた園だ。時間の傷みを知らぬ生成の園だ。とはいえ、〈かたち〉が形に化し、〈ことば〉が名辞に固定されると、花々は萎れる。桜の形を忘れ、サクラの〈かたち〉をとり戻す不断の作業、それは白い領界に花園をひろげる果てない企てだ。

A・T・C 壁画構想 「浪華の四季」について

田淵安一

日ごろ気ままな絵を描いている画家にとつて、建築との協力は刺激的な仕事だ。気ままにはならぬ制約条件から、逆に、どんな新しい可能性が引き出せるかと考え探るのは、たいへん楽しい冒険である。巨大な建築の外壁を壁画によつて生き生きとした空間に変貌させる、この目的を果たすには設計者の造形的意図をよく理解することが前提であるのはいうまでもない。それと同時に、壁画が置かれる自然環境との関係を十分に考慮しなければならぬ。A・T・Cの場合では、壁画面が北に面して日中の光線が安定していること、海に面した広大な空の下で明るさに恵まれていること、遮断物がなく遠望できること、こうした自然環境を現地で感じとることが計画の出発点となった。この体験から、全体の色彩計画の基調が選ばれ、「浪華の四季」という主題が浮かんできたのである。…曲折しながら分割された壁画という、統一された全体を創るには困難な条件が逆に、「動く空間」を創る可能性を開いてくれる。建築は絵画とはちがって、固定された視点から眺めるべき作品ではない。みる人も動き、建築の豊感もそれにつれて変化する。動きながら連続する空間、分割されながら統一体をなす作品、それが僕の基本構想だった。

