

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 連載四回目或いは脱線編(1) 六月二〇日締め切り

インドを呼吸した女性画家

2002. 06. 24

秋野不矩(1908. 07. 25-2001. 10. 11)の画業を回顧する

稲賀繁美 国際日本文化研究センター 総合研究大学院大学

「上方の女流画家」という高槻現代劇場の二〇〇二年文化サロンで一席ご指名を受けた。頂戴したお題は秋野不矩。文化勲章受章者などを本欄で取りあげるとどんな反応があるのか、本誌の読者層に無知な筆者としては未知数で、あるいは場違いだったらお許し戴きたい。それにしても「女流画家」とは何事か、というお叱りも受けるかも知れない。主催者ではない身としては、まさか「女流画家」という標記がケシカラン、というので講師を辞退するわけにも行かなかった、といっても言い訳にもなるまいが、こうした表題にしなければお客さんを集められない行政側の事情と、こうした標記にカチンとくる学者世界の意識との格差は広がりこそすれ、狭まってはいないようだ。ちなみに今回は最後で、第一回は小倉遊亀、二回目は生田花朝女、三回目は上村松園、四回目は三橋節子という人選。「閨秀画家」よりはマシでしょ、というのが企画者(さる高名なご婦人)の弁。小生以外の講演者は、いずれも「長」の肩書のつくオジサマばかりだった。オンナエカキをダシに、権威ある男性講師陣が有閑マダム相手に土曜日昼下がりの情事—モトへ文化サロン、という図式に安住しないと市民サーヴィスは成り立たない。それが、納税額も民度も高い高槻—永田町式バッシングにハゲタカのように集ったマスコミと同調する「T. V. ポピュリズム」であっけなく潰された、もと海外青年の船の社会民主党の某女性参議院議員の立候補地もほかならぬ高槻—という巨大ベッドタウンの、これが一枚皮をめくった場合の、偽らざる現状なのだろうか。それでも「儲かりまへん」という烙印の押された文化行政が軒並み潰されている大阪府よりはまし、とは主催者側の係官氏の弁だったが... (やっぱり本誌には美術潰しに走る行政の裏側をすどく抉る肉薄暴露記事のほうがふさわしい様子ですね。場はずれ、的外れでスママセン)。

*

それにしても晩年には文化勲章を受賞したこの女性画家。誰かインドで教えてくれはる人おまへんか、という佐和隆研氏の誘いに、前後の見境もなく乗って、英語もベンガル語もまったく無知なのに、初めてインドへと旅立った一九六二年には、既に五四歳。そして本当のインド開眼は、それから二〇年後、おそらくは一九八二年の滞在のおりではなかったか。と、そう画業を振り返って思い至った。当時画家はすでに七十四歳。そしてその後、二〇〇一年十月十一日の死去に至るまで、晩年二十年弱の画業は、これはちょっと人間業とは思えない充実ぶりで、しかも年齢を加えるに従って絵が膨らみ、漲り充実してゆく。頼まれ仕事ではあったが、その主題や、滞在地、そして作風の変貌を調べてゆくに連れ、思わず舌を巻いた。最初の滞在は西ベンガル州、シャーンチニケタン—カルカッタの北西二〇〇キロほどに位置し、平安の郷を意味するという。アジアの詩人としてはじめてのノーベル賞受賞者、ラビンドラナート・タゴールがその賞金をもとに発展させたヴィシュヴァ・バーラティー大学での客員としての赴任だった。すでに戦前の《天竜川》(1935)などに明らかだった雄大な鳥瞰

的空間把握が、インドという土地ですぐさま《平原》(1964: 浜松市美術館)といった雄渾な作品に結び付く。近郊のサンタルの村で目撃した《平原落日》(1964: 京都市美術館)などには、足摺岬での引き潮の岸壁をいっぱい描いた《暮れる海》(1960)の感動が、そのままインドに延長された雰囲気がある。そうした荘厳な自然との共鳴のかたわらでは、周囲の人々の風俗や、室内の装飾や玩具への親密な観察がある。無限大への広がり、極小な世界への暖かみ—この振幅が画業に膨らみを与えている。

つぎに画家が目にしたのが、西ベンガル州のヴィシュヌプール。カルカッタの南方五〇キロほどに位置し、ビール・ハーンビル王の命で 1597 年頃築かれたラース・マンティ寺院ほかのテラコッタの建築で有名な赤色の町。《廻廊》(1984: 静岡県立美術館)は僧院の回廊を、その丸天井にへばり付くような架空の高位置から見下ろしていて、強烈な日光の輝きと対比された日干しレンガの深い陰のなかに、真っ黒な犬が一匹、酷暑を避けて寝そべっている。《ヴィシュヌプール寺院》(1992: 京都府立総合資料館)では、その回廊の末端、アーケードの奥が水辺に通じ、水牛がふたつ、悠久の緑の水面のなかに憩っている。画家の注目は《テラコッタの寺院》(1984: 浜松市美術館)の赤い壁面の陰影と、そこに祈りとともに塗り込められる神聖なる牛糞の白い装飾(《白い壁》(1984: 天竜市秋野美術館)との色彩の対比、あるいは永遠の壁と、現実に生きる日々の信仰の営みとの重なりあいへと、徐々に深化されていったようだ。

三つ目に画家にとって大切な契機となったのが、おそらくはビハール州北東辺、ネパールと国境を接するマドバニ村に代表されるミティーラ芸術との出会いだっただろう。プージャとしての壁面の装飾は、インド全土に広がっているが、とりわけミティーラ絵画にあっては、女性たちがラクシューミー(吉祥天)やガネーシャへの祈りなどをこめて、地上や壁を文様や図像で埋め尽くしてゆく。竹の筆と生の木綿だけを材料に、さまざまなマントラや、タントリックな神格が描かれる。おそらく日本の画家はそこに、自分と同類の営みを生活の一旦として続ける女性たちの姿を見いだしたに相違ない。もはやインドは、自分が画家として描くべき他者ではない。自分の画家としての営みもまた、インドの人々の営みのうちに取り込まれ、一体となっている。そんな認識を、画家はマドバニの村の絵から得たのだろう。壁面にナギニーやドゥルガー、カーリーといった女神を描くことは、もはやエクゾティズムとしてのインドへの興味を満たす「業」ではなく、女性としての生きざまをなぞり、反復して生き直す「行」へと昇華されてゆく。秋野不矩の画業は、今やインドに根付いたといってよい。

そうした過程を集大成する出来事が、1991 年以来隔年で滞在してきた土地において集約される。ベンガル湾に面したオリッサ州、ブバネーシュワルがその舞台となる。郊外に位置する「日の昇る丘」ウダヤギリと「崩れた丘」カンダギリ。とりわけその前者のガネーシャを祭る石窟の入り口を守る一対の象に画家は興味を示し、僧坊や彫像を繰り返し描き、ヴァラーハすなわち野猪に変身したヴィシュヌ神が、生まれたばかりの大地(猪の左かたに掬われた小さな女身)を救う浮き彫りを模写している—《ウダヤギリ》連作《ヴァラーハ》など(1992)。そしてインド西端のグジャラート州カッチでの廃墟をめぐる連作(1989-90)をブヴ

アネーシワルの旧市街のうらぶれた黒い壁(1992)と並べて展示した画家は、マハーナヴィー一川の支流で、この町に注ぐダヤ川が氾濫する様を目撃し、またオリッサのコナーラクなどで、沼のなかに背中だけを半分浮かべてたむろする、水牛の群れのつくるおもしろい文様に注目する。両者のイメージが、いわば心象風景となり合体したのが、《渡河》(1992)の雄大な光景だった。女神の名をもつ大河に横溢する大自然の激烈な暴力と、そこに生きる懸命な命ども。そして画家はその晩年、「両極端なものが出会う」(シスター・ニヴェディータ)このインドの生命力を、ふたたびブバネーシュワルに探そうとする。ラージラーニ寺院の入り口を守るナーガとナギニーの男女の龍神。そしてその周辺に密集するリンガラージ寺院の塔、ヴァイタール・デウル寺院、そして最古のムクテーシュワラ寺院の4つを一幅の画面に取り込もうとする力技が、画家九〇歳にして最大の作品《オリッサの寺院》(122X705cm)へと結実し、丈を低く限った横長の画面に、はちきれんばかりの密度を湛えて密集する。この作品は、画家を記念する美術館が生地天竜市に建設される、その常設展示室中央のために構想された。

美術館設計は、藤森照信。建築探偵にして縄文建築集団、さらには前衛も越えて野蛮ギャルドを称して赤瀬川原平ら、かつての路上観察学会員たちを中心に構成された半分シロウトの連中が、いまや日本建築学会賞も胸にした藤森とともに手作りで建てた、無骨な砦のような美術館。開館以来の観覧者は優に一万人を越える。その壁に作品を遺す画家は、もはや「上方」も「女流」も遥かに跨ぎ越し、規矩にも捕らわれず、日本には稀な寸法の国際的な画家としてインドに再生し、その息吹を日本列島にまで伝えて止まぬ希有な存在と化している。

秋野不矢巨遺作展は天竜市立秋野不矢巨美術館にて、九月二九日まで

□