

救済の原風景 #3

深野治



「nontitle」 油彩・キャンバス 1160x915mm

3

1950年代も半ばを過ぎてから、寺田健一郎の画風はアンフォルメル（非具象）の世界へ突入していく。

結婚して東京から福岡に帰ったのが1957年。拠所は薬院アトリエである。

そのころ美術雑誌で、彼は、アメリカの画家ジャクソン・ポロックを識った。

「あれが、具象的な絵から抽象表現に移る転機だったよ」

と何度か語ってくれた。

もっともそれに続けて

「おれの絵は抽象抽象といわれるばってん、おれ自身にとっては具象やがねえ」

と付け加えたことだったが。

ジャクソン・ポロックは日本の若い画家たちに激しい衝撃を与えた。

ポロックは、カンヴァスをイーゼル (画架)からはずした。カンヴァスをイーゼルに架けて描くと、カンヴァスと絵筆との間に弾力が生まれる。その弾力をきらい、カンヴァスをじかに壁や床に広げ、表面の固い抵抗を使って描くのである。

カンヴァスの周囲を歩き回り、どこからでも描いていく。だから特定の中心とか秩序だった構成はない。大きな画面の隅も中央も同じ意味を持つ。上とか下とか、右とか左といった構造的な秩序は無視される。絵具はつきまぜられ、したたり落とされ、ぶちまけられる。流動であり錯綜である。

よく訊かれる問い「何を描いているのか」には答えようがない。

「感情表出的で、作品自体よりも、描くという行為そのものを重視する、いままでなかった表現の魅力」 (寺田健一郎)がポロックにあった。寺田もそれにとりつかれたのである。

ポロックに始まる荒々しく激しい描法は、“熱い抽象”と呼ばれ、定まった形をとらえたものでないため“アンフォルメル (非具象)”と名付けられた。

ときには厳しすぎる程の抑制を伊藤研之に学んだ寺田健一郎が、この混沌のアンフォルメルに跳躍していったのはなぜか。

秩序も構成もない描法は、少なくとも表面的には、抑制と統御の叙情とは対極的にかげ離れていよう。

そこへ寺田は跳んだ。

ジャクソン・ポロックの世界に触れたことは本人の述懐のとおりだが、身近には当時キャンダラスなまでの突進力を誇示していた若い前衛画家集団「九州派」があった。

桜井孝身、菊畑茂久馬、オチ・オサム、田部光子などほぼ全員が二十代の若いグループは芸術思想上ではダダイズムの系譜を引き、既成画壇の権威や段階に鋭く反発し、上から教えてくってくる手法や概念を徹底的に無視して暴れ回っていた。当時、画歴に花を添えるため慎重な手順を踏んで行われるのが通例であった東京での発表も、九州派一同にとっては「一座、突如来演」の茶化しぶりであった。「地方の片隅の虫けらのような若い画家たちが、社会と絵画表現の擬似癒着の中にわけ入り、それを具体的に一つ一つひんむくという、いってみれば非常にえげつない新規の表現論を展開しながら、東京文化さまさまの日本画壇の張りぼてに食らいついていく。そしてこのことは、久しく東京の子飼いにならされた九州の美術界にとって、未曾有の大事件」 (菊畑茂久馬「わたしの戦後」) だったのだ。

この九州派に寺田健一郎も加わる。

寺田にとって、九州派のメンバーは桜井を除くとほとんどは年下であった。画歴からいっても、九州在住の二科出品者中、寺田は福岡の黒木耀治、筑後の古賀耕児と並ぶホープと目されていた。

だから、寺田の方から九州派へすり寄っていくいわれはなかった。

当初は人のつながりからくる事情だったようだ。

九州派の旗上げは1956年、旧・福岡県庁の道路に面した塀を利用した街頭展(ペルソナ展)を端緒とするが、その中心的な企画者が桜井孝身、二科の黒木燿治、詩人の俣野衛と鈴木昭平である。黒木は寺田と同じく二科へ出品しており、詩人の鈴木と寺田は家も歩いて5分の近距離で交友があった。

また九州派で頭角を現わす菊畑茂久馬も、以前は寺田に批評を乞うた若い友人だった。上京前の寺田が友人と街なかにアジトふうにご構えていたアトリエ「青の家」(所在地はNHK福岡放送局前、現・NTTの西隣りあたり)へ、十代の菊畑がおそろおそろ作品批評を仰ぎに行ったなどのエピソードもある。

こうした友人達に誘われてグループの活動に触れたとき、寺田の中で何かはじけた。

寺田の回想によれば、「戦前の芸術家気質を残した作家しか知らなかった私の目には、年少のグループ員が、勝手きままに『作品』を作っているのが実に新鮮にうつり、おっかなびっくりで抽象画らしい作品を描き始めた」。

九州派は現象的には“暴れん坊”だったが、きわめてナイーブな形で、絵とは何かを問う活動の本質を持っていた。

桜井孝身の証言を引こう。

「私自身に絵の素養、いわゆる才能がないことを良く知っていましたから『絵は誰でも描ける』という仮説をたてました。たてた以上、証明しなくてはなりません。大学の同窓生で音楽をしている女性がいました。彼女に勧めて一週間で生まれて初めての油絵を描き上げさせ、それを県展に出品しました。入選して批評にも上っていました。落選していた人もすぐ入選するようになりました。そのとき、絵とは、何か、と深く疑問をつきつけられたのです。いつも絵とは何かという問いが私につきまとい、いろいろな方向と、絵でもないことをいろいろやってみることになりました」

「あらゆるものを、『絵だ! 技法だ!』といった時代で、材料もコールタール、ピッチ、砂、セメント、石膏と思いつくまま。付きさえすれば、いや付かねば釘で打ったり、ヒモで結んだりしました。それで出来上がるときもあるし、途中で崩れてしまうときもありました。自動車のタイヤの中心の穴に鉄パイプを入れ、金網でつなぎ、その中をコンクリートで固め、それを板の枠に固定したもの。ピッチでガラス窓にパンを付け、残りを石膏で埋め、パンの上だけ穴をあけ、少し水をたらし自然に腐らせる、あとには褐色になった四角の空洞が残る。そういう作品です。」(桜井孝身 「髭の軌跡」)

抑制と精進という画家の道とは別世界がここにあった。解放であり爆発であった。型に囚われない自由な表現があった。

それと寺田健一郎は遭遇した。身近な活動体としての九州派、情報としてのポロックーそれ

を触媒として、寺田のアンフォルメル時代が始まる。

寺田健一郎の思い出を語る数々の随想は、テラケンさんと呼ばれた彼の明るい面を伝えている。だが、1950年代の彼には他人には見せない圧痛があった。

彼は8人兄弟の長男である。父親が病没し、大学を中退、会社勤めを1年間したこともある。上京、闘病。結婚、帰郷。収入はほとんどなかった。20歳の若さで二科初入選とはいえ、美術学校のシステムに拠る修業はしていない。

父を失った家族の長男としての責任。二科会の階段を昇っていくために要求される技術や交際の粹締め。負うべき責任と応えなければならない期待の圧力に苦しんだ時期でもあった。

既成の枠に囚われない自由な表現が、画家としての寺田健一郎にどんなにも風通しのいい開放感をもたらしたことだろう。

「作品自体よりも、描くという行為そのものを重視する表現」によって、彼は画法の抑圧からおのれの精神を解放することができた。

1959年、寺田は二科会で念願の特選を受賞する。

しかし、私は薬院時代のアトリエで見届け、手もとに残っている当時の作品で確認するのだが、画風は暗鬱である。ポロックの開放感よりも、ジャン・デュビュッフェの沈潜した硬い画面へ連想がいく。

たとえば、作品「1961-11」は、暗緑色を基調とし、灰色と黒みがかった褐色が混じり込み、太いけれども短い乳白色の線が刻まれた、調子の硬い画面である。

感情のおもむくままオートマチックに描くという「行為そのもの」から形成された絵膚は、当時の彼の追い詰められた個我と、それを取りまく状況の反映のように、沈んで暗い。

そのころの寺田健一郎の絵は、作品というよりも、圧痛に耐えるための自己救済の心の営みだったのではないかとさえ思われるのである。

九州派を彼は2年で去る。囚われない自由な表現の場をそこに見出した寺田健一郎だったが、疾走する九州派は彼が既成団体の二科会に所属することを問い詰め続けた。引き裂かれた寺田健一郎。

後のことになるが、二科会を脱退したとき寺田は膨大な自分の作品を焼却する。そのほとんどが1960年前後の作品群である。

おのれの作品としての軌跡を消したのではなく、その時代に追い詰められていた内面の痛苦が彼には記憶としても耐え難かったのではないだろうか。

この焼却で何かを振り捨てたのだろうか、寺田健一郎はやがて色調豊かなカラリズムの時代を迎える。