

## 救済の原風景 #4

深野治



「野」 油彩・キャンバス 1625x1320mm 1976

4

1976年の夏、寺田健一郎は東亜画廊（福岡市中央区天神3丁目）展を開いた。明快な色彩の響き合いが美しく楽しく、陽光豊かな草原に遊ぶ感興があった。その折、小説家の野呂邦暢(故人)が立ち寄った。

「寺田さんは画家ではカンディンスキーが好きじゃないですか」

「好きですね」

そんな話が交された。

赤、緑、黄、青が自在に躍動する寺田の作品群は、音楽的な色彩抽象の先達であるカンディンスキーに共通すると野呂は感じたのであろう。

カンディンスキーの色についてのアフォーリズム。

ヴァーミリオンは人を魅惑する炎のようにひとをひきつける。  
強烈なレモン・イエローは高く鳴り響くトランペットである。  
沈静と安静とを、ブルーあるいはグリーンに求める。

1970年代以降、寺田健一郎は、そのまへの沈鬱で硬い画面を脱して、灰色の大きい面や線が奔放に音楽のようにうねる世界をかちとっていく。

その契機になったものを端的に取り出すことは私はできないが、序奏を思い出すと、やはりアトリエの移転あたりからだろう。

帰郷・結婚後、9年間、拠を定めていた薬院アトリエを引き払い、1966年、寺田は小高い丘の上の六本松にアトリエを新築して移った。周囲は豊かな緑に囲まれ、街の騒音も届かない閑静な場所である。

このアトリエを建てるについて、寺田はほとほと感心した表情で話してくれた。

「翠(夫人)は偉かやねえ。家を建てる金は何もないのに、取引もなんもない銀行に一人で行って、お金を貸して下さいと言うたっちゃけん」

季節の風がさわやかに吹き抜ける広々としたアトリエが出来た。うれしそうだった。

それからしばらくして、

「この絵はようできたろうが」

と一点の小品を示した。

銀色を思わせるブルーグレーの球体に赤い色がまわりつつ見え隠れしている。

暗緑色が消え、黒褐色がなくなっていた。

デュビュッフェを想わせる硬い調子が薄らいで、画調が穏かだった。

いま考えれば、彼の心の中で何かを脱皮する予感がいわせたのではないだろうか。静かに語りかける柔かさはあるが、作品としてエポックを画す動きや激しさのあるものではなかった。その後も数回、彼の口から「おれはあの絵は好いとやね」と聞いた。作品「浮遊」である。

アトリエ移転後、6年目、1972年に彼は日中国交回復して間もない中国への訪問団に加わって、約1ヶ月の旅をした。それがきっかけのように、その後、フランス、スペイン、ポルトガル、カナダとしばしば外国へ出かけるようになった。

大分県由布院へ足繁く通うようになったのも時期が重なる。

以前も人づき合いのいい画家だったが、足を遠く伸ばす行動派ではなかった。それが変わった。しばらく会わないと、もう新しい旅先のみやげ話をもたらしてくれた。

旅行記を新聞やテレビで発表する機会が増え、得意の料理を語るエッセーや腕前がマスコミで披露されることが多くなった。

“行動することによって重荷の一つ一つをふっきっていく。精神的緊縛から、自らを解放することによって、大胆な色彩とフォルムを獲得していく。そのようなプロセスがあった、24年間かかわった二科会脱会もその一つ、と私は観測する」

と、前に私は書いた (雑誌『西域』5号)。

思い返して、やはりそうだと思う。

自ら絵のことを語る画家ではなかったので画風展開の理論的裏付けを証明するのはむづかしい。契機はかなり長い期間に重層的に蓄積されたものだと思う。

その中でも、由布院から九重への数えきれない回数の旅が大きく作用したのではないだろうか。1970年代後半から80年代へかけての風景を連想させる作品群のほとんどは、由布院・九重を原景としていると言って大きな誤りはないと確信する。スケッチにもこの地のものが数多い。

作品「野」(1976年)は、明るい秋空に満ちている光に祝福されて、雲が軽いステップを踏み、木々は肩をゆすってうたい、草も花も声量豊かな大合唱に陶酔しているかのような情景である。これも由布院・九重行の収穫による一連の作品の一つだ。

由布院・九重に何があったのだろうか。

人との出会い、そして自然との出会いがあったといえば月並になるが、彼にとっては月並ならぬ内発的な開眼があったと思う。

いわゆるムラ起こしのパイオニアを果たした由布院の人々に触発された話を彼は飽かず聞かせてくれた。実際に私も彼にその地へ何度か引っ張っていかれた。

生粋の博多っ子である都会人の寺田健一郎に、田園を、画家の目で見るとしてではなく、そこに生き暮らし、さらにそこを新しく変える空間として提示してくれる人々が由布院に居た。

そこで開かれた目で見るとき、山々も草花も寺田健一郎には、それまでと決定的に異った相貌と存在として映ったはずだ。

処女作「牧場の少女」は、都会青年が効外風景で感じた情緒であった。

それ以後、彼の作品に風景や人物は全くといっていいほど現われてこない。

具象的な絵を描かなかったというのではない、小品で花の絵も人物も描いてはいる。が、それはアトリエの瓶に挿されたモチーフであり、絵のためのモデルとしての人物だった。

抽象作品の場合、彼の言による「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」という、その具象の原風景になっているものは、都会を離れ自然の暮らしやたたずまいにわけ入ったものではなかった。あえていえば、病める都会の心象だった。

そこから彼は救済されねばならなかった。

「描く行為そのもの」の悦びを知ったアンフォルメルとの遭遇も、既成パターンからの脱却を遂げさせたにせよ、鬱屈する圧痛を癒すことはできなかった。

旅で得た人間と自然の、存在そのものの発見が、寺田健一郎の絵に色彩を与えたのである。

彼を追悼する小文で、私はアルチュール・ランボアの警句を引用した。

俺は母音の色を発見した。

—A は黒

E は白

I は赤

O は青

U は緑

「アルチュール・ランボアは母音に色を発見したが、彼（寺田健一郎）は色で母音を手に入れた。」

もう一度くり返すならば、痛苦の緊縛されたアンフォルメル時代を乗り越えさせたのは、寺田健一郎の遠近の旅で触れた、自然とともに呼吸し開拓し収穫するムラの存在だった。

後半生を色彩で飾ったカラリスト寺田健一郎の作品は、理論としてのカラリズムではなく、母なる大地から生み落とされた色彩に染められたものである。その意味で、色彩の「母」なる階調を得て、絵を奏でる達成が寺田健一郎の画業であった。