

# 少年は夢想する — 存在の哀しみを突き抜けて

— 画家渡邊榮一の仕事 —

半田 結

## プロローグ

一人の作家が活動をはじめたその初期から現在に至るまでの三十年間にわたる作品を一度にみる事ができるということは、なんと贅沢なことだろう。私たちはひとつひとつの作品を楽しむことができるだけでなく、作品と作品のあいだに自分なりの物語をつむぎ、それらがさらに新しい物語となつて自分自身を照らす機運に遭遇させる。そしてそれは、自分以上でも自分以下でもない、等身大のこのままの私でいいのだと、そつとつたえてくれる。そのとき、私たちは日常のまっただなかにありながら、非日常の扉の向こうへとすでに誘われている。

## 一、酒田市美術館との出会い

銅版画家として知られる渡邊榮一（一九四七—）の、ほとんどはじめてといつてもいいほどの大規模な個展が酒田

市美術館<sup>じ</sup>で開催された。

酒田市美術館は一九九七年に酒田市郊外の丘のうえに開館した、ガラスと木目調のコンクリートが目を引く美術館である。館内の床や壁面には大理石がふんだんにもちいられ、日本的な日常とは切り離された空間性をいつそう強めている。

近年、特に現代美術の作家たちは美術館という枠組みを抜け出して、*site specific* というその場でなければできないような展示をすることが多い。もとより、展示するという行為には、その展示物（内容）もさることながら展示の仕方（方法）に思想が反映される。<sup>3</sup>美術館での展示もまた、その建物の規模や特徴と、展示する作品の個性や表現方法に深い関わりがあることを考えると、美術館という箱物のなかでもやはり *site specific* な展示が意識されるべきであることはいうまでもない。

その点、今回、渡邊榮一の作品と酒田市美術館という空間は、このうえなく幸福な出会いかたをした。銅版画という細かい線による作品群やどこかイタリア風の油彩作品は、大理石とガラスによる広すぎない空間のなかで存分にその魅力を発揮し、まるであつらえたかのようになじんだ。銅版画がもつ魅力に魅せられ、作品をみることで意識していなかった自分のなかに潜む物語に形を与えられ、その紡がれた物語に癒されたのは筆者ひとりではあるまい。

本論は、渡邊榮一の三十年間にわたる仕事を振り返りながら、美術（作品）によるこころの癒しに関する試論を意図するものである。そしてそれは同時に、美術という行為が持つ根源性を探り、現代美術の未開の地平、あるいは失われた地平を切り開く試みをも意図している。

## 二、祈りが舞い降りるとき

渡邊には「幸運な」という言葉がよく似合う。彼と銅版画との出会いもまた、幸運なそれだった。

高校時代に数学に夢中になっていったという彼は、コンピュータに関する仕事にでも就こうと思つて大学で数学を学びはじめが、相前後して池田満寿夫の作品に魅せられ、野間傳治が主宰する新銅版画工房で版画を学ぶようになる。この頃のことを「いくつかの偶然が重なつて」エッチングプレスを買つたというが、絵画や写真ではなく版画を選んだということ自体、彫つたり削つたりという技術に対する何らかの特別な思い入れがあつたにちがいない<sup>3)</sup>。

高校時代はほとんど絵を描いたことがないというが、棟方志功の版画展に強い印象を受け、後にそれを手本に木版を彫つている。小さい頃から本を読むか、細かい作業が好きで何か物をつくっていたような子どもだったという彼が、美術―版画に向かつたのは必然だった。くわえて、より積極的に彼を方向づけたのは、環境による影響が大きい。祖父が表具師をしていたことから、仏像の版木や紙に囲まれ糊のにおいがしみついていたという家庭環境には、絵描きや彫刻家が自由に出入りしていて身近な存在だったという、ただではなく、生き方の選択肢のひとつとして芸術家という存在があつたのである。

銅版画をはじめて二、三年経つた一九七〇年、渡邊は第一回版画グランプリ展でいきなり大賞を受賞する。美術界で、彼はまったくの無名だった。新聞・雑誌などでは「非凡な技量を示す新人」「異才」などと評され、この時から渡邊は版画家としてスタートをきることになる。野間傳治に版画を学んだ期間がわずか二カ月ほどであることを考えると、彼の銅版画はほとんど独学によつて培われたものである。

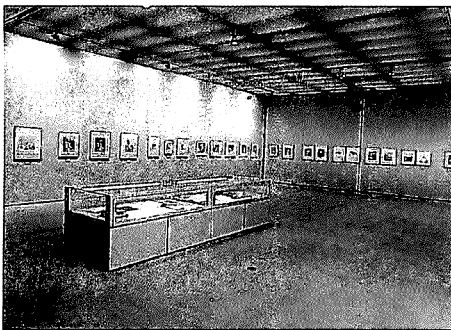
銅版画は、溝を彫る技法の違いから、ビュランという菱形の刃のついた彫金道具（鋼鉄の彫刻刀）によるエングレー

ヴィングと酸蝕によるエッチングとに大別される。渡邊の場合はビュランによる銅版画で、その成立はヨーロッパ中世にさかのぼる<sup>4)</sup>。ビュランによる銅版画はアルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer 一四七一一一五二八) によって技術から美術へと昇格し、完成をみたといわれており、渡邊はデューラーに魅せられていた。後に、彼はビュランを選んだ理由を問われ、次のように答えている。「私にとつての制作活動は、自分のなかに入っていく作業なのです。白と黒のビュランだと、精神がダイレクトに入っている。色が加わると、絵をつくるという別の作業、別の文法になってしまう。ビュランは一番私に合っている表現手段だったので<sup>5)</sup>」。

## (一) 一九六九—一九七八

銅版画をはじめから一九七一年まで、渡邊は北歐ルネッサンス風のキリスト教にモチーフをかりた作品を多く手がけている。

なかでもグランプリをとつた版画展に出品した十点の作品は、キリスト教の主要な教義である原罪や愛といったテーマで制作されており、流麗な線による非現実的なモチーフどうしの絡み合いが清潔な明るさを醸しだし、作品に軽みと潔さをもたらしている。しかし、そこに描かれている人物には一角獣<sup>ユニコーン</sup>のような角があつたり、この世のものとは思えない怪物や異形の神が描かれている。純潔の象徴といわれる一角獣<sup>ユニコーン</sup>は、その角で何を突き刺し、どんな邪悪なものを退けようというのか。一角獣という創造のエネルギーが向かうその先に、彼は何を折っているのか。現実の社会が嫌いだったという彼にとつて、神やこの世ならぬものは逃避であり、救いだつ



個展風景：第1展示室～銅版画作品

たのかもしれない。

それにしても、この十点がビュランによるはじめての作品だというのは信じがたい。最も初期の作品『飢えた愛はこの世ならぬ虚構に』でも、線に迷いはない。この作品には後の作品につながる、次元の異なるモチーフや空間をひとつの画面におさめることで突き抜けた崇高性を構築するという世界観がすでに示されている。また、画面右下には鏡面文字で「飢えた愛はこの世ならぬ虚構に糧を見いださなかつたならわが身を食らうだろう。」と記されており、科学者でもあったレオナルド・ダ・ヴィンチやルネッサンス時代への関心が深かったことをうかがわせる。現実の世界を反転し、自分自身の計画や考え方を通して世のなかをみるというスタンスはすでにこの頃にみられ、彼の作品を読み解く鍵であることを暗示している。

大賞をとった『神にとっては一個の輪舞な時計』は、絵筆、定規、本、楽譜、縦笛、髑髏、蒿の葉といった彼の作品にはしばしば登場する具体物を背景に、大きなペンダントを身につけた女性を配した大胆な構図の作品である。一本の大きな角をもった瞳も眉もない仮面のような顔の女性が、きわめて日常的なイメージを持っている存在感のある物たちと同一空間に描かれることで、ひとつひとつのモチーフの個性が強調され、それぞれの質感とともにその強さが増幅されている。それらのモチーフどうしの関わりあいから詩的情趣が立ちのぼり、明暗と硬軟のバランス、抑制の利いた直線は画面を引き締め、作品からは強い主張が感じられる。人間という存在は、誰しもこの具体的な肉体と個性をもつてはいるが、神にとっては時間という幻想の空間に舞う一個の時計に過ぎないのだと。創造の源である聖母の首にかかる深い文様の刻まれたペンダントは、世界の、存在の秘密の鍵を開ける神からの贈り物か。それとも、作家に秘められた未だ姿をみせないデーモンの暗示なのか。

これらの作品以降も、渡邊は、非常に精神的で宗教的な生と死をとりまくテーマで作品を発表し、特に『少女の羊水に遊ぶはなやかな死魚』（一九七一年）以降は、白と黒の中間の表現が冴え、画面に深みが増してくる。ビュランによる

刻線にいつそのバリエーションができてきているのがよくわかる。

そうした画面が変化するのが、一九七二年の『私の構成 青い球の構成』からである。人物にはうつすらと目が描かれ、より現実的なモチーフが描かれはじめる。作家のシンボルとしてビュランを画面にしただけではなく、作家本人をイメージさせる人物があらわれ、妊婦や骸骨、馬とともに敬愛するデューラーの本が描かれ、濃密な空間が構成されている。モチーフの変化とともに、今までよりも大きいサイズで制作され、新しい境地への意欲を感じさせる。面の表し方に深みが増し、銅版画家としての自信が感じられる作品である。

この作品を前後して、作家自身のセルフポートレートとでもいうべき作品がたてつづけに制作されている。生と死、あるいはエロスとデーモンの究極の在処をつきつめようとする作品群は、私たちにメメント・モリを迫ってやまない。「死を思え。そして……」。彼の作品は、たとえ明るく軽快な作品にみえても闇の部分をしらせており、それが画面に詩情を漂わせ、ふくらみをもたらす要因にもなっている。しかし、そのように現実をつきつめ、より具体的に直接的に表現しようとするほど、芸術家は自らの立ち位置を常に崩して進む芸術の自己革新性に身を投じることになる。自分を削りながら生みだされた作品は必然的に次の作品を要求し、創造は破壊へと向かわざるをえないのである。

この後、しばらく渡邊の作品発表は断続的になる。版画の師である駒井哲郎氏への手紙や、デューラーやマスター・E.S. にヒントをえたような作品などを発表しているが、そのどれもが人物よりも遙か遠くの世界に焦点が定まっ<sup>(6)</sup>ていて、画面には風が吹いている。人間よりも、それをとりまく世界の諸々に関心があるのだともいうかのように。

## (二) 一九七九—八五

一九七八年、渡邊は再びビュランを手し、精力的に作品を発表するようになる。一九七九年の『夏の空はいつも』は、

夜空を背景に目を閉じる少女が描かれ、これ以降、星座や宇宙といった現実のなかで精神性や靈性を感じさせるモチーフがみられるようになる。ピュランの切っ先はますます鋭く、線は緻密になるが、夜空と目をつむる人物にはどこか安定とそのことへの逡巡の気配が感じられる。画面に無数に描かれた星々は、作家本人にとつても暗闇のなかで行く手を照らす光のシンボルであり、祈りだったのかもしれない。

以前の作品と比較すると、屋内や少女、風、塔、ポートレイトといったテーマで、きわめて具体的な日常の光景が描かれるようになる。彼はひとつのテーマを執拗なほどに繰り返し、銅板を彫りつづける。

また、この時期、『頭上織姫の深い息と合わせよ』『中世の塔上遠くれないの風を食め』『わが光は空にあり』（一九八三年）などのようなエッチングによる大型の風景作品を発表したり、さまざまな新しい試みも行っている。テンペラや油彩画など、版画以外の表現にとりくみはじめたのもこの頃である。

新しい次のテーマを探しているかのような作品群に、はつきりとした変化の兆しがみえるのは一九八五年の『失はれた足跡』からである。こちらを振り返る女性にははつきりと黒目が描かれ、画面右側には後ろ向きでキャンバスに向かうバンダナを巻いた作家が描かれている。画面にはなまなましい力強さがあり、彼にしては珍しいほどはしゃいでいる。新しく発見した世界観は、画面に芳醇な変化をもたらすものだった。遠近法が画面をひきしめている思い切りのいい構成、曲線の美しさと直線とのバランスも格段に優れた、シャープで深い、自信に溢れた作品である。渡邊は、直線の切れの美しさに新しい境地を獲得したのではないだろうか。彼自身を彷彿とさせる作家の後ろにはひっそりと骸骨が隠れているが、この作品を最後に、彼の作品から骸骨や髑髏は姿を消す。

渡邊にとつて、新しい、究極の世界は、彼の内なる世界からもたらされた。作家としての行く手を照らし続けてきたもの、世界を支えているもの、それは夢想だった。そもそも絵画とは別の世界への窓であり、世界とは他ならぬこの私の身体という生地で仕立てられていたのであった。

そのことをよく表しているのが、一九八六年の『千年刻仙集』という不思議なタイトルがつけられた作品である。翼をつけた女性が、飛び立つときを待っているかのように風の流れを測り、上昇気流—時機を待っている。もしかしたら、すでに飛び立っているのかもしれない。眼下にみえる街は遙か下方に広がっており、彼女は球に右足をかけてバランスをとり、空気力学を研究するのに熱心である。風をつかまえる術をすでに身につけている彼女が向かう未来は安定し、世界は彼女によって支配されているかのようである。

彼の仕事の緻密さをいまさら取り上げる必要もないが、すべて芥子粒ほどで構成された眼下に広がる風景と手前の人物というバランスは、軽やかな柔らかな線に支えられている。しかし、画面全体が軽やかなのはこうしたモチーフのせいばかりではないだろう。おそらく彼は自分の世界を支えてきたものを確信したのちがいない。その証拠に、この女性の腰には世界の秘密の扉を開く三つの鍵がしっかりと結わえられている。

ピュランにより銅板を彫り、空間を、時間を、世界を刻むこと。自分が為してきたことは、ただそれだけだった。詩仙ならぬ刻仙という言葉、彼は選ぶ。これは渡邊の願いが込められた彼自身のためのタイトルである。と同時に、この作品は、『デューラーの『メラノコリアー』への返歌であり、返礼であり、解釈である。この作品以降、彼は迷うことなく異界—神話的な夢の世界を彫りつつ、己の創造の井戸を掘りつつける。



翌、一九八七年の『星譚記』では、星座に表れる動物たちをのびやかに描いている。地球の音楽にあわせて舞い踊る神話上の動物たち。星の動きを観察し、来し方行く末を占うのは人類とともに古く、そして今もつねに新しい。数千年来の先人の知恵を、私たちはいまだに享受し、支えとしている。科学主義と合理主義によって息も絶え絶えにさせられている中世的な近代社会以前の神話的世界と、そのみえざる英知を読み解くことへの憧憬が感じられる作品である。

こうした彼の世界は、『少年王国』シリーズで一気に高みへと上昇する。彼は何か吹っ切れたかのように、画面のあちらこちらで軽やかに遊んでいる。細かい作業で丹念に切りこまれた線はひとつとして同じものではなく、さまざま表情を見せている。白地に黒の線というたったこれだけの要素で、これほどの表現が可能になるのである。面の表し方にはこれほどのバリエーションがあり、白と黒のあいだにはこれほどの無限の隙間が広がっていたことに驚かされる。

このシリーズの特徴は、まさに少年の内視の世界をポリフォニックに描きだしているところにある。少年とはいっても、どこか両性具有的な人間の原型をイメージさせるような少年像である。ユングがいう男性性と女性性の調和を表しているかのように、『少年王国七』では、少年が少女と手をつないで登場している。

地上に棲む動物たちや海に棲むもの、飛ぶもの、架空の生き物、おもちゃや天使に囲まれながら少年がみているのは、地上のものを遙かに超えた彼方である。画面中央には画中央とでもいうべき窓が開かれ、次元の異なった世界への通路が開かれている。時空を超えた遙か遠くをみつめながら、少年



『少年王国 1』 1987年 30.0×26.0cm

は、花や森や風や動物たちや鳥たちのざわめきや鳴き声、天使たちの愛のささやき、天上の音楽といった世界のポリフォニーなささやきやざわめき、響きの神秘を聴いていたにちがいない。馥郁たる原初の生命エロスのかおりは、時間のなかで生まれ成長するものたちを、死という絶対性の懐に招き入れ眠らせるタナトスの掣から立ちのぼる。

はたして、現実とは一体何なのだろう。私たちが当然のように区別している内的世界の現実と外的世界の現実とは、それほど明確に区別しうるもののだろうか。夢のなかでは因果関係は置き去りにされ、一貫性もなく、予測もできずに進んでいく。この私のなかにある私を私は掌握しきれないという事実。私たちの「現実」とはそれほど単純でも、薄っぺらなものでもない。『少年王国』の日常と非日常が自在に往還する空間は、そのようなことを考えさせる。

複数の次元が交差する彼の絵を支えているのは、線で表された奥行きであり、空間性である。執拗なほどに描きこまれているにもかかわらず、隣りあうモチーフのひとつひとつが微妙に異なつたマチエールと奥行きをもっている。一本の線に息づかいが感じられるのは、彫ることによつてつくられたせいであろうか。そうした線が重ねられることで構築される空間は、おのずと独自の密度、空氣の濃さをもたらす。この空氣の濃さの違い、機微を感じるのに色は不要である。色は、線による表現がもつ絶対的な明瞭性を曇らせてしまう。色があると消えてしまうほどの微妙な味わい。それが画面を埋めつくしているのである。奥の深い微妙な線、空間の奥行きの深さの妙、線でしか表せない奥行き、画面の空氣、詩情。色は直接的に皮膚感覚に、感情に訴える力にすぐれているが、線には色が持ちえない表現力があることを教えてくれる。

このように、銅版画としての完全性に一步一步近づいているという実感は、作家にとつてこの上ない喜びであつたと同時に、自らを削り続ける残酷な修練でもあつたにちがいない。『少年王国』シリーズで銅版画としての完成をみとけながら、彼は数年前から試みていた油彩画も発表するようになるが、このシリーズ以降、画面全体が高密度のエネルギーに満たされた連作の銅版画はつくられていない。その理由を、彼は次のように語る。「これ以上やつても繰り返しになる

だけだと思つた<sup>9</sup>」。透徹した思考の極みからさらりと語る渡邊に、躊躇はない。

一九九七年、彼は『デューラーに從いて歩んだ日々を想いて』と題された小さな銅版画作品を発表する。ヨーロッパ中世風の身なりをした男女が描かれているその画面では、男性が後ろから女性に包まれるように抱かれ、ゆつたりとした穏やかな表情をしている。これは、数百年の時を隔ててデューラーの弟子たらんと、ほとんど独学で研鑽を積んできた渡邊の師への敬意の表明であり、銅版画家としての過去への別れを再確認し、新しい自分を勇気づける彼流の儀式だったにちがいない。

そもそも渡邊がデューラーに惹かれたのは、その明晰さゆえであるという。ひとつひとつのモチーフが強い存在感をもちながら、普通の細密画とは違う遠くをみる力が魅力的だったという。デューラーがみていた遠くを、渡邊もまたみつけようとした。日常を突き抜ける透徹したまなざしがみるもの。それは「人間と神を媒介する中間者の神話的形象化」の、その崇高なる永遠の一瞬だったのかもしれない<sup>10</sup>。

数百年の時を超えて徒弟を終えるにあたり、彼はデューラーが行つたもつとも難しいといわれるシャープな曲線でいくつかの作品をつくつている。『舞踏への招待』シリーズである。一九九七年以降の作品では、『わが憧れはここに在り』（一九九八年）などにみられるように、リラックスした、なにか悟つたかのような銅版画作品を発表している。

こうして渡邊の作品を振り返つて眺めてみると、神やキリスト教のモチーフにはじまり、現実世界の謳歌、星座シリーズから夢の世界へとたどりつく、その繋がりは必然にみえる。もちろん、現実には、もてあますほどの技術をもちながら、その切っ先を向けるに足る対象を探し求める過程は想像を絶するものだったに違いないが、その作品に押しつけがましさはなく、孤高の喜びすら感じさせる。銅版画というメディアがもつ特質とともに、凝つたモチーフと細かい<sup>フリコラージュ</sup>手仕事によつて生みだされた精緻な線がつくるその画面は、否応なくじつくりそばでみることを要求し、線は目の導き手となり、視線の軌跡となる。どこかでみたモチーフ、どこか懐かしいテーマと思いながら軽やかな知性を感じさせる画面と戯れ

ていると、真剣ではあるけれど、深刻ではない快さに満たされる。いつしかその画面と私の隔たりはなく、自分とは世界だったことを思いだす。

## 二、意識が彩られるとき

渡邊が油彩を始めたのは一九八二年とあるが、今回の個展では一九八八年の『リーマンのりんご』以降の作品が展示された。油彩を試みるようになった理由を、彼は「色をつけたくなかった」とからりという<sup>1)</sup>。油彩でも風景、花などいくつかのテーマで作品を発表しているが、興味深いのは、版画の『少年王国』シリーズを油彩という手法で再び捉え返す新しいところの作品群である。

一九九三年の『少年王国（話はおのずから）』は、銅版画『少年王国六』に彩色を施したような作品である。碧を基調とした画面はまさに少年の夢想を感じさせ、版画とはまたちがった趣をみせている。色は厳密に制御され、画面はきわめて端正に統一されている。彼の微細に画面を構築していくという志向性は、油彩になっても変わってはいない。銅版画作品が持っている自由に遊んでいるという感じよりは、物憂げな少年の、甘く、若々しい夢を描いているような作品である。

しかし、こうした版画に構図をかりた作品は、実はほとんど制作されていない。『少年王国』というタイトルがついてはいるものの、ほとんどすべて異なったイメージばかりである。

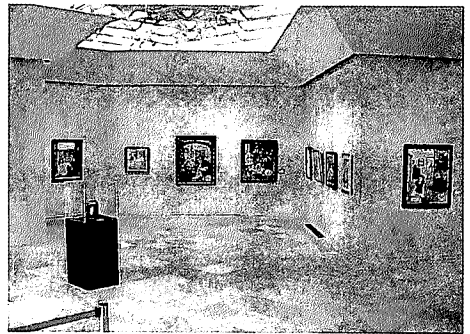
『少年王国（パティルは笑っている幻想である）』（一九九九年）は、翌年の『少年王国（森の上に浮かぶ大空の船を僕は夢想する）』（二〇〇〇年）との連作である。

ヨーロッパのどこかにある明るい日差しが差し込む城の一郭で、少年がヌードの少女をモデルに絵を描いている。タイル、衝立、孔雀は王朝風のゆつたりとした雰囲気を感じさせ、通りを往来する人びとは城の向こうにある教会へ行こうとしているのか、それとも市場へ行こうとしているのか、生活のにぎやかさを感じさせる。城の向こうには緑豊かな丘が広がり、街の豊かさや充足感は、高く広がる空が保証している。

少年は『ロッテルダムのエラスムス』を彷彿とさせ、両手にビュランと鉛筆を持っている。確かに、渡邊にとつて、描くことは彫ることと同義であるにちがいない。彼はモデルを前に、何を描こうとしているのか。何をしようとしているのか。現実を反転して世界を眺めるという彼にあつて、幻想をみつめながら描くのは、現実を創造することそのことであろう。宗教改革という卵を生んだ人文主義者エラスムスのように、銅版画という印刷技術<sup>リソグラフィ</sup>をもちいるそのことが今日の「美術という制度」への批判を孕んでおり、人間性の解放をもたらす未来こそ彼がつくりだそうとする現実であるにちがいない。

絵のなかに自分自身を紛れ込ませる画家は少なくないが、やはりこの絵もあきらかにセルフポートレートである。画家は何を描いてもセルフポートレートになるといわれるほどであるが、芸術家としての自己を確認せざるをえないかのように、女性のモデルと男性の作家というテーマは、ピカソをはじめとする近代の作家たちによつて好んで描かれてきたものである。画面向こうの右側にみえる小さな人影は、マネの『草上の昼食』から切り取られたものであろうか。画面手前の画家とモデルの関係の相似形として、絶妙の位置に配置されている。

二〇〇一年の『少年王国（空かける鳥、時、けもの集まりて方舟のごとく）』は、アングルの『奴隷のいるオダリス



個展風景：第2展示室～油彩、及び立体作品

ク』やティツイアーノの『パッコス祭』などを連想させるが、それらに共通しているドキリとさせられるエロスや扇情的なイメージはない。正直なところ、一瞥しただけでは不思議さに包まれてしまい、煙に巻かれてしまったような気にさせられる。

画面手前のヌードで横たわる女性から中央の手を挙げている少年に目を転ずると、その服装からはギリシヤ風なのか、それとも邪馬台国風なのかはつきりしない。手を挙げている少年は何をしているのかとその先をみやると、凧を揚げている。凧は強い風につて、もつと高く上がっていきそうな勢いである。

緑豊かな街が広がる遠景、手前の横たわるヌードの女性と少年の凧揚げという行為によつて、画面はいつそう不思議な時空間を醸し出す。空には雲が厚くかかつていて風も強く吹いているところから、どことなく不穏な雰囲気を感じられるが、その一方で、突き抜けた明るさと静けさも感じられる不思議な絵である。遠くの木々や建物が克明に描かれているながらも、全体の視覚効果はまったく分散せずに、透明な神秘感のなかに凝集されている。数千年にわたる人類の歴史を一枚の絵に表すとしたら、このような絵になるのかもしれない。

日常と非日常を往還するという渡邊の構成員はここにもみることができる。ワインとヌードという日常的な欲望の表象を脇に置いて、一心に凧揚げをする少年。作家の天上への希求は、そのまま上昇する自由と精神的靈的な力への気づきを表しているのだろうか。

また、今回の個展にあわせて描かれた『少年王国（原始的寂しさは存在という情念から来る）』（二〇〇二年）は小さな作品であるが、女性のヌードとそのタイトルの結びつきが印象深い、忘れられない作品である。パンセの言葉をタイトルにしたその意図は、存在の徹底的な孤独を癒そうとする芸術家の極めて強い願望である。

原始的寂しさ。その痛みは誰もが感じているにちがいないが、決してわかりあえないものである。否、その寂しさをどれほどわかつていようとも自分の力ではどうすることもできない。それは闇としてすべてを覆いつくしてしまうから

である。自己の徹底的な無力さ。誰もが、それをどうにかしようともがいてきた。芸術は、宗教は、その歴史である。しかし、孤独を感じるのは、他（者）と切り離され独立した自我を持つからであり、それは近代人の病でもある。こうした近代的自我を、パンセは存在という感覚は情念だといいきり、原始的寂しさを突き抜ける術を暗示している。闇など、寂しさなど存在しなくてもいいのである。

日常と非日常、私とあなたのあいだには隔たりがあるのではなく、夢と現実のあいだのような一衣帯水の光があるだけである。「一方は夢に、他方は現実に連なっている、限定できない細い広がり」があるだけなのである。<sup>13</sup>

「わ・た・し・た・ち」には同じ時間が流れている。この地上はもとより、宇宙のすべての存在が、夢も現実も、そして過去、現在、未来のすべてが、「今」というこの瞬間に凝縮されている。「今」という時間は、それらすべてが凝縮されて結晶した瞬間なのである。渡邊はそのようなことを考えていたにちがいない。彼の作品につけられた『この時はいかに遠き歲月より訪れたるや』（一九九五年）というタイトルは、そうしたことを確信させる。

油彩の『少年王国』は銅版画の『少年王国』を色で捉えなおす試みであると述べたが、このように作品をみていくと、渡邊が「色をつけたくなつた」というのは謙遜に過ぎるということがよくわかる。彼が「少年王国」という枠組みで行い、そして行おうとしているのは、すでに述べたように、私たちが生きる現実の豊饒さをポリフォニーという形で示すことである。

銅版画で、雑多な日常のなかから彼が選びだすのは、あたかも少年の夢にでてきそうなライオンや熊、鳥、おもちゃ、翼などである。そういったモチーフをかりながら、古代から続きいまだに自己の奥底に潜み、イメージレーションそのものをもたらす内なる人類の記憶を、あたかも洋服の裏表をぐるりとひっくり返すように描いている。内視の世界を探求することによって自我という檻を突き抜けたところで感受される、動物たちやみえない力と繋がっていた古い記憶を、中世の薫りが残るビュランによる銅版画という表現をもちいて。その銅版画という線による表現は、より強く手触りが

感じられる彫塑的な触覚をともなう感情を呼び起こし、ひとつひとつのモチーフの明瞭性を際立たせ、夢を現実固定させる力を持っているのである。

他方、油彩では、絵画という歴史の豊饒さをポリフォニックに表現している。版画を立脚点として自己の内部に深く根を下ろしつつ、色によって彩りという空間を纏いながらより積極的に絵画の歴史を逸脱し、再構築し、主張しているのである。彼は、美術の歴史のなかで取り上げられてきたテーマやイメージ、方法論を縦横無尽に涉獵し、画面を丁寧につくりあげている。遠近法、ディペイズマン、コラージュ、イメージの引用、作家としてのセルフポートレイト、そして言葉とモノ、作品とタイトルとの関係といった、先人たちが発見し、つくりあげてきた絵画にまつわる諸々の歴史を、自分の歴史をフィルターとして一枚の絵のなかで再構築しているのである。

絵画という表現は、色と形と光が溶けあいながら、形は互いに戯れ、画面は静かに振動を続けながらひとめで全体が把握されることを求める。絵画は、手触りを感じさせる版画よりも、より感覚的で視覚的な表現である。特に色は生活や文化と密接な関係にあり、感情や身体感覚に直接結びついている。形とは物質フォルムによつてもたらされる、絵でなければ表せないものであり、言葉からはみだしてしまうものである。絵画はいやおうなくおのずと歴史を語り、情景や世界をありありとイメージさせ、みる者にコミュニケーションを要求する。構成された感じが強い銅版画に比べると、油彩画には伸びやかな軽妙な浮遊感が漂い、その軽やかさは最新の『遊戯』シリーズにおいてさらに喜びに変わっている。

渡邊は作品をつくりはじめるとき、「題名が浮かびあがるのを待ち、それから一本の線ができ、そして次の線が浮かび、物語がみえてくる」と述べているが、彼は言葉に対してきわめて鋭敏な感覚を持っている。

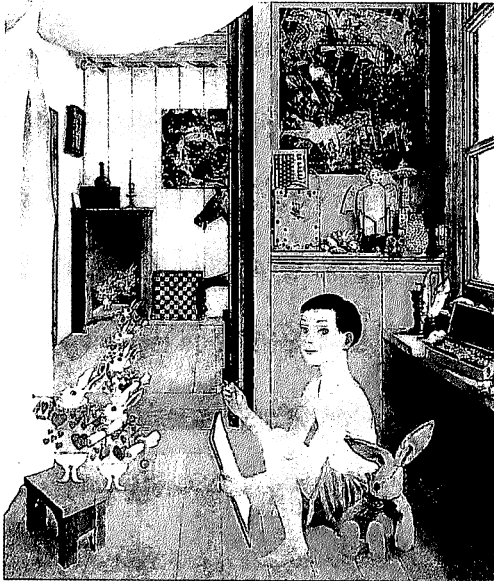
『遊戯（詩は倫理であつてしたがってこれは僕の詩の集まり）』（二〇〇二年）、『遊戯（詩は幻想であつて思考ではないしたがって僕は詩人だ）』（二〇〇二年）、というタイトルにみられる彼の態度は、美術は、絵画は何をなしえるのか、どんな物語を紡ぐのかという問題への回答である。花ではなく夏をつくり、幻想にまどろみ、詩を語り、倫理を標榜する



渡邊がなしえようとしているのは、絵画という表現にもがき、抜き差しならない状態でみつけた「私」の存在証明である。そこには、世界と戯れ、そこに倫理を求めるのだという生への誠実さが感じられる一方で、どこか禁欲的な超越者の感覚が漂うのは、創造者であるという強い使命感からくるものだろうか。

白黒の線による表現と絵画的な表現がもつちがい注目すると、線から色面による表現への移行というのは、通常私たちが想像するよりも遙かに難しいものかもしれない。ルネサンス期に絵画が置かれる社会的文脈が劇的に変化したように、まったく異なった視覚の文脈に入ることを選ぶということだからである。油彩という表現を選んでも、渡邊の線へのこだわり、線への信頼感は揺るぎない。「いずれにせよ夢としか言いようのない世界の消息を、すくい取り、これに輪郭や形を与えることのできるものは、線にほかならない」という絶対的な確信を感じさせる。彼は、現実を夢想という文脈ですくいあげることによって、私たちを「身近な世界の外につれだし、無限の刻印をおびた世界のまえにたたせる」。彼が目録に記した「油彩画で色を使っても自分は銅版画家だ」と主張する意味はここにある。

ピュランによる銅版画を、渡邊は徹底的に「デューラーに学んだ。そして油彩という方向にむかったとき、彼は、再びデューラーに学びながらも、絵画の歴史という先人の遺産と恩恵を願って新しい世界にとびこみ、自らをひきうけたのである。



『遊戯（これはパイプでは無い）』

2002年 53.0×45.5cm

#### 四、はじまりとしての現代美術

現代をいつと定義づけるかは研究者によつて二十世紀以降、あるいは戦後（一九四五年）以降とわかれるところであるが、いずれにしても、現代美術はものの色と形からの自由を果たしたときにはじまるとされる。以後、平面という空間のなかではさまざまな実験が行われてきたが、それらはすべてかつて美術という営みがつくりつづけ、維持してきたものをことごとく否定するところから出発しているといつていいだろう。私たちがそのようなことを意識しようとしまいと、そうした美術の上に、過去の遺産の上に現在立っていることに変わりはない。「なんでもあり」の様相を示している現代美術は、いまさら何をしようともかつての遺産を乗り越えることなどできず、ただ私たちが真似し、繰り返ししているだけにすぎない。そういった意味で私たちは孤独であり、絶望から出発している。

「われわれは、今のアーティストは、かつての芸術家のように自分の作品が永遠に残されるなどということとは、はなから考えていない。絶望から出発しているのだ<sup>18</sup>。すべての芸術家がそうであるように、デューラーを師とし銅版画に身を投じてきた渡邊にとつてはなおさら、現代という時代にあつて、自分がしていることの意味を問いつづけざるをえなかった。それは孤独と絶望との闘いであつたにちがいない。創造の源は孤独とエロティシズムへのあこがれだとい彼がやってきたことは、ことさらに新しくもなく、ただ真似をし、忠実に過去の遺産に食らいつき繰り返してきただけなのかもしれない。その意味で、やはりそれは「その場しのぎのキス」<sup>19</sup>でしかない。

しかし、にもかかわらず、それもまた先人の遺産の恩恵にあやかっているということも事実である。五百年後も学ぶことができる歴史という恩恵の厚み。もちろんその恩恵とは単なる知識の集積などではない。おそらくきわめて身体的に先人に立ち入り、自分を明け渡し続ける過程そのもの、そこに身を投じようとする意図そのものが深く関わっている

はずであり、その恩恵に際限はない。先人の仕事のないところに今日の芸術はない。そして、未知なる探求をする未来の芸術もまた、先人の仕事の後押しによつてゐる。現代美術の「なんでもあり」の豊かさそのものが、実は歴史からの贈り物である。現代に生きる芸術家はすべて現代美術家だというのは、そういう意味においてである。

しかしその一方で、今、制作された作品ならばすべて現代美術とはいえないということもまた事実である。時代の先端にあつて、過去の歴史の上に立つてゐるという自覚のもとに、この「私」というフィルターを通して現代という時代の空気や問題点を反映し、未来を予感させる作品こそ現代美術と呼ぶにふさわしい。

このように考えると、渡邊の作品は伝統的な手法と過去の絵画作品の遺産を受け継ぎながら、デュシャン以降の美学に裏打ちされた、きわめて現代美術的な作品であることがわかる。彼がピュランという方法を用いて画面を構成しようと、油彩という方法を用いて画面を再構成しようと、いずれにしても歴史からの贈り物であることにかわりはなく、今日の美術への、絵画への静かな異議申し立てであることにかわりはないのである。

絵画の歴史とは、二次元の平面に奥行きをいかにつくりだすかという歴史だった。絵とは、無数の星のなかから星座を形づくるのと似ていて、具体的なひとつひとつのものを二次元のある形にすることで抽象化し、それらの形を作家の構想にそつた文脈で画面に配置していくことで、意味のあるリアリティを紡ぎだすことにほかならない。意味のあるリアリティ、つまり生きていくうえで大切なものを伝えるには、消費されえない芳醇さをもつ物語性や神話的な語りかけこそが大切なかもしれない。その物語りをどのように語るのかは作家に委ねられているのであるが、今日の絵画がほとんど意識的に切り捨てている「深さ」の感覚を、渡邊がこともなく軽やかに表現しえているのは、ピュランによる銅版画という技術への英知を持ちえているからにちがいない。

美術という方法論をかりて、作家は絵画という火花を散らし、私たちはそれに触発され、好き勝手に自分にとつてリアルな物語を紡ぐ。その結果、自分のなかにある凝り固まっていた何かに、あるいはまだ形にもなっていないぼんやり

とした思いに、動きやまとまりのある意味を与えられる。絵をみた私は逆に絵にみられることで、自分のなかに見知らぬ風景、見知らぬ物語があつたことに気づかされる。私とは、際限のない宝物殿である。癒される体験の鍵は、そこにある。そうしたことを渡邊の作品は教えてくれる。

## エピローグ

新しいけれどどこか懐かしい、作家のリアリティを感じさせる渡邊の作品は、簡単には消費されえない強さと深みを持つている。何度みても新しい発見があり、たとえ何もみつからなくともただ私たちをみてくれる手仕事（リコラージュ）による作品は、フェティシズムとしての美術作品が持つ魅力がある。

雨が降るある冬の午後、酒田市美術館には静謐な時間が流れていた。これは、渡邊栄一（栄一）の作品がもつエネルギーを浴びて生まれた、もうひとつの彼の作品である。

### 註

(1) 酒田市美術館の設計は酒田市、及び池原義郎建築設計事務所。個展の開催期間は、二〇〇二年十一月十四日(木)〜十二月二十三日(月)。

(2) 拙稿『檻と額縁——上野の森』というAreaについてのひとつのStudy』『筑波大学地域研究』十三 筑波大学地域研究研究科、一九九五、一三七〜一五〇頁

『境界線とまなざし』『筑波大学地域研究』十四 筑波大学地域研究研究科、一九九六、八七〜一〇七頁

- (3) 「渡邊榮一作品展」目録より。また著者によるインタビューに、「アーティストには技術への英知がなければならない」と答えている。
- (4) 版画は、一四〇〇年前後に捺染が紙に応用されたのはじまりとされ、まず凸版である木版画が、その後、凹版である銅版画が生まれた。エングレーヴィングは十五世紀にはすでに表現の可能性を大きく発展させており、エッチングの登場は十六世紀になってからである。銅版画は後発であるが、木版画よりも細かい精緻な線が引けることから、繊細な描写や明暗の中間の調子をつくりだすことができるために、短期間の間に完成度の高い表現に達することができた。また、下絵画家と彫り師と刷り師が分業で行う木版画とは違って、銅版画は全工程をひとりで行ったために、作者の個性が認められる作品が残っている。
- (5) 吉野典子「人と作品 渡邊榮一」『創作市場』第五号 マリア書房、一九九七、三二頁
- (6) マスターピースとは、一四六〇年代までライン上流地域を中心に活躍した銅版画家で、作品に彫り込まれたイニシャルからMSの版画家と呼ばれる。
- (7) 觸黷は、二〇〇二年に制作された『肉体の黒い箱はやがて死を俟って開かれゆく』で再び表れる。これは、銅版画として最後の作品である。
- (8) デューラーの『メランコリア』から引用された女性が、『メランコリア』とはまったく対照的に描かれている。メランコリア（憂鬱質）という気質は、ルネサンスの人文主義者たちにとっては自分たちが理想とする「瞑想的人間」を特徴づける内省的な知的性格であったが、『メランコリア』では絶望や創造的靈感の喪失が反映されているといわれる。憂鬱質に關して、岩井は画面を横切る水辺線に關連して述べている。岩井寛『色と形の深層心理』日本放送出版協会、一九八六、一三三〜一三四頁
- (9) 吉野典子、前掲書、三二頁
- (10) 大岡信『狩月記―哲学的断章』青土社、一九七九、一二頁
- (11) 吉野典子、前掲書、三二頁
- (12) 一五二六年に制作されたデューラーによる銅版画作品。
- (13) 大岡信、前掲書、一一頁
- (14) 上野千鶴子『あ・な・た・ち 自我からの癒し』日本放送出版協会、一九九五、八二頁
- (15) 「渡邊榮一作品展」目録より。

- (16) 大岡信、前掲書、一四頁  
(17) ガストン・バシユラール(岩村行雄訳)『空間の詩学』思潮社、一九六九、二三〇頁  
(18) 筆者によるインタビュー。  
(19) 朝倉祐一朗「解放と癒し(高松次郎論のために)」『高松次郎の現在』新潟市美術館十三鷹市美術ギャラリー、一九九六、一〇三〜一〇八頁

参考文献(出版年順)

- 『版画گران・プリ展』第一回カタログ 日動画廊、一九七〇  
『ENGRAVINGS of EIICHI WATANABE Part I』日動画廊、一九七九  
『ENGRAVINGS of EIICHI WATANABE Part II』日動画廊、一九八九  
『未来のノスタルジー 山形・同時代作家展』山形美術館、一九九五  
『西洋美術大全集 北方ルネサンス』十四 平凡社、一九九五  
拙稿「放射するエネルギーとしての“癒し”——高松次郎の『形／原始』からの考察——」『九州看護福祉大学紀要』第一巻第一号 九州看護福祉大学、一九九九  
ハイインリヒ・ヴェルフリン(海津忠雄訳)『美術史の基礎概念』慶応義塾大学出版会、二〇〇〇  
『繪』第四三九号 日動画廊、二〇〇一  
『第三十三回日動展』日動画廊、二〇〇二  
「渡邊榮一作品展」目録 酒田市美術館、二〇〇二

写真提供

個展風景は渡辺榮一氏。図版は『ENGRAVINGS of EIICHI WATANABE Part II』及び『第三十三回日動展』より転載。

## 謝 辞

本論文を執筆するにあたり、次のかたがたのご高配を賜りました。ここに記し、深く感謝いたします。(敬称略)

渡邊 榮一

酒田市美術館

日動画廊

恵埜画廊

最後に英文アブストラクトを付記しておく。

"Healing" is the latest catchword in popular culture--referring not only to physical healing but also to emotional and spiritual well-being. Since the 1980's, many people in Japan and elsewhere have been interested in healing and in searching for the inner self. While, obviously, the arts can be entertaining, moving, disturbing, consoling, and rich in insight, how can the arts be useful for healing? Eiich Watanabe (1947-) is a leading engraver who has been a working artist for thirty years. He has also painted in oils for the last decade. His work offers a narrative and a sentiment of the depth. I intend to trace his career and explore the healing qualities of art through a careful analysis of his work.