

秋野不矩 人と芸術 II ーインドとの出会い以後ー

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学芸術資料館 公開日: 2022-11-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大須賀, 潔 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/00000420

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License.



秋野不矩 人と芸術 II

— インドとの出会い以後 —

大須賀 潔

日本画家秋野不矩の画業について、前回は、その初期からインドとの出会いまでの展開を検討することによって、作家が、どのようにして自己の芸術的真實を確立するに至ったかを見た。それは、60数年に及ぶ今日までの歩みの中では、ほぼ半分の30年ほどにしか過ぎない。秋野不矩の人と芸術を知るためには、昭和37年（1962）以来のインド体験を踏まえた今日までの30数年に及ぶ展開の検討を抜きにしては、語ることができない。ここでは、日本画家秋野不矩が、インドで何を体験し、それをどのようにしてその絵画表現に結実しようとしてきたかをみることで、作家の芸術的現在の座標を確認してみたい。

主要項目；インドの風俗と風景（その精神的交流と内的止揚）、創画会

A Study of Akino Fuku and her Art, II

—After her meet with India theme —

KIYOSHI OHSUGA

In my former study of Akino Fuku and her Art which is in the No.3 Bulletin of 1993, I tried to investigate how she come to establish her artistic reality in her Nihonga works by tracing her works from the beginning. But it is just only the half of her over 60 years art-life. We must know how important her India experiance since 1962 to present in order to understand her Art-World. I will try to investigate furthermore what she see and contemplate in India, and how result in her artistic expression those indian subject as her artistic presence.

Key term : people, life, and Landscape in India (her spiritual intercommunion).

souga-kai.

1. はじめに

日本画家秋野不矩の画業について、今回は、その初期からインドとの出会いまでの展開を検討することによって、作家が、どのようにして自己の芸術的真実を確立するに至ったかを見た。それは、制作における作風の変化としては、官展に出品していた時期の伝統的な写実性を基調にした線描と洋画的な感性による色感構成の色面性の表現であったものが、官展を離れて、彩色による対象の量感的な把握の写実性へと移行していくなかで、一層明確に確立されていく固有の絵画的な表現性であったことを指摘してきたと思う。制作の対象となった画題では、そうした作風が、生活の周辺に取材した人物を中心に描かれることによって展開されていったわけだが、昭和37年に初めてインドを体験して以来、段々に、そして集中的に、インドの人たちと生活、インドの自然を中心に制作されるようになっていく。その過程のなかで、ますます絵画的な表現性の追求が深められ、昭和60年代以後には、主題における精神的な命題を形象化するまでに完成されていくことになる。それを契機づけることとなった初めてのインド体験は、秋野不矩の60数年に及ぶ今日までの画業からすれば、その後半生のまさに出発点であった。ここでは、それらのインド画題の制作を振り返ることによって、新たに見えてくる秋野不矩の人と芸術を、より一層明らかにできればと思う。

2. インドの印象

秋野さんのインド初体験は、前回にも触れたように、突然の予期せぬ出来事であった。それまで外国に滞在した体験もないのに、いきなり、ビシュバ・バラータティ大学（タゴール国際大学）の客員教授として、西ベンガル州のシャンチニケートンに1年間滞在することになった。この一年間のうちに秋野さんの胸に形成されていった印象というのは、インドという国が様々に見せた不思議さであったのではないかと、私には思える。それは、秋野さんが知っていた日本とは余りにも違うインドの自然の不思議さであり、そこに生きている人々への不思議さであった。それはまた、秋野さん自身もそうしたことを違和感なく受入れてしまっている自分への不思議さでもあったのではないかとすら思える。

秋野さんがインドについて書いた文章では、何がどう不思議だという書き方はされていなくて、例えば、インドの自然には、夏が、雨季の前と後との二つあるという発見や一年の滞在で初めて、インドにもやはり四季があったと分かったという新鮮な驚きなどが、「日が上がる前のインドの朝は非常にすがすがしい」（『日本画を語る』P92、平成元年、なにわ塾叢書）といったような日常的な実感として語られている過ぎない。また、インドの人々の生活についても、インドの人たちの時間の感じ方が日本とは違って、非常にゆったりしていることや、みんなが、宗教心を認めていて、「生活自体が神様ととても深くかかわっている」（前出、P110）というような、いわゆる生活実感からの感想が述べられている。いずれもそれは、インドに対して構えるとか、思索的に考察するとかいった姿勢ではなく、ごく自然なありのままに秋野不矩さんの中で肯定的に受容された気持ちで素直に書かれている。従って、簡潔に要約できている文章の引用が困難なくらいなのだが、そうした中で、秋野さんは、「けれどもイン

ドの文化というのは、皆さんも行ってご覧になったらいいけど、大した民族ですよ。建築といい、ほかのあらゆる物が、東洋の文化の源です。そういう優秀な民族です。」（前出、P87）と人々に話しかけるほどに、インドが持っている根源的なものへの直感的な理解をしているのである。それらの言葉は、最初のインド滞在から35年以上過ぎた平成元年のものではあるが、それは初めからずっと変わらないものであった。

3. 帰国後の制作

昭和38年、帰国した年の第27回新制作展に秋野さんは、インドの風景「平原落日」と「空岳とまり」を出品、翌年の新制作春季展に「サンタル村道」、第28回新制作展にも「少女（ガンジス河畔の少女）」を出品するなど、インドの印象を立て続けに絵にまとめている。そのみならず、インド画題の連作による初めての個展も、昭和39年の9月15日から20日まで、東京・高島屋の美術画廊で開いている。インド滞在中は、十分な絵の具が無かったから本格的な制作はできなかった。ほとぼしるような制作の勢いではなかったろうか。同38年の「平原落日」や翌年の個展は、秋野さんのインド表現の出発であったが、それは同時に、秋野さんが初めて出会ったこれからの未知の主題と今までの自分との確認であったはずである。つまり、秋野さんにとって、その主題は、他の人のインドとは違って一過性の病気のようなものには終わらなかった。ここに現在に至る秋野芸術を理解する鍵が在るのではないかと思われる。

個展のために「平原」や「落日風景」を描いて発表したが、「しかし、平原に沈む落日、あの壮大なインドの太陽の輝きは到底私の筆には及ばないものであった。」（「バウルの歌」P96、平成4年、筑摩書房）と回想するほどに、インドの自然は、秋野さんの内部では単にインド滞在の印象をまとめるという程度では済まなくなる。秋野さんが体験した様々なインド的なものが、秋野さんがそれまで内部に培ってきた創造の培養土に深く根を降ろしたというふうに考えることができるだろう。その初めての個展のために、インド画題に集中して制作しながら、秋野さんは、これからの自分が描いていくべき主題、自分をそこに投入するのにふさわしい主題への手応えを感じていたのではないかと思う。画家にとっては、最も大切な自分の終生の命題との出会いであり、ほんとうの自分への発見がその時にあったのだと私には思える。

前回の論考「インドとの出会いまで」の最後に指摘したように、この時、秋野さんの内部には、新しい何かとの出会いに備えるだけの準備、画家としての＜確固たるパーソナリティ＞は、すでに十分に整っていた。官展時代の作調を捨て、「創造美術」、「新制作協会日本画部」という戦後日本画の新しい表現追求の最先端の一群のなかで絵を描き続け、いつしか秋野さんは、新たな転機と飛躍のための十分な成熟を遂げていた。インドに突然行くようになる前年、秋の新制作展の出品は、褐色の肌に描いた三人裸婦の後ろ姿の座像（そのうち左端の一人が正面を向いている）で、豊かな黒い髪を強調した「女たち（黒髪）」だった。今は、焼失して見ることはできないが、まるっきり日本画の綺麗事の裸婦ではない。表現も、戦後の作調がみなそうであるように、大きなタッチによる色使いの力強さがあり、戦前

の平滑な色面構成はどこにも見られない。絵が持っている雰囲気は、すぐ後に制作されることになるインドの絵を予測しているかのようですらある。そのようにこの時期すでに、今日に至る描法は、秋野さんの作調として定着したものになっていた。インドに行く直前の秋野さんは、絵画的な主題としての裸婦や人物、そして静物などを描くだけでは何か物足りない気分になっていたのではないかと私は考えている。

画家としてそのような状況があり、一方で、母親として、子育てからの解放があり、離婚して数年ほどたってもいたから、身軽でもあった。秋野さんの芸術生成の為の色々な状況が、インドに出会うように自然に条件整備をしていたという運命論になってしまうが、そのようにして形成されてきた秋野さんの人となりや芸術上の質と、インドが持っているすべてのものとが、波長が合うように融合して、秋野さんのインド表現に結晶することになったとしか言いようがないくらい、両者はごく自然に定められていたかのように始まっていった。ただそれは、秋野さんの画業の中では、飛躍的な変化ではなく、やはりインドでの体験を秋野不矩さんの芸術表現にする醸成の時を必要としたのではある。

4. 移行期・インド主題への脱皮

帰国した年から、二回目にインドを訪れる昭和46年を経て、同48年3月に京都市立芸術大学を停年退官、同49年の5月に三度目にインドに行くまでの間が、秋野さんのインド表現展開の第一期というか、ひとくぎりしてもいい約10年間ということになるだろう。秋野さんは、すぐにもインドを再訪問したかったが、京都市立美術大学での講義のこともあり、なかなか実現できないままに、初めてのインド滞在の日々を想いだしながら、制作を続けていた。その時期の秋野さんの制作の内容をもう少し確認しておこう。

この時期の作品も、秋野さんの戦前期の作品と同様に焼失したものが多く、具体的な検討を困難にしているが、参照できる資料で判断する限りでは、制作上の画題が、それまでの生活周辺のものから、インドを題材にしたものに変ったという次元のものと言っている側面がある。例えば、昭和33年の第22回新制作展出品の「風景」という作品がある。画面の上、奥の方から手前左に川が大きく蛇行して流れている。流れには中洲がいくつか出来ていて、画面の右半分ほどは、砂地と思われる量感が広がっている。色彩上の構成が不明なので季節や時間がいつのものかは、判断できないが、この俯瞰的構図の風景の題材が日本のどこかであることはまちがいない。或いは、郷里の天竜川下流の風景に取材したものではないかという気がする。一方で、秋野さんが、インドから帰国して開いた同39年の個展に発表した作品の中に、「平原」という作品がある。近年の回顧展にも出品されたこの作品は、秋野さんが滞在していたシャンチニケートン近郊にある赤土の平原を描いたものだが、この二つの作品に見る表現の様相は実によく似通っている。同じ作家の数年を隔てたばかりの制作であるから、そのことに何の不思議はない。初めて見た異国の風景を描くにしても、秋野さんの場合には、それがすぐさま作家の表現スタイルを変えることにはなっていないことを明瞭に示している。このことにも、秋野さんのインド受容が、自然な

穏やかさのうちに形を成していったことが反映されていると言えるだろう。

或いはまた、昭和32年の第21回新制作展出品の「男の像」、「女の像」や同35年の第24回新制作展に発表されている「立像A」、「立像B」という作品がある。「女の像」と「立像」の内の一点は、縦に細長い画面に描かれた若い女性の裸婦立像であることが、資料で判明している。「女の像」は、両手を脇にまっすぐ伸ばした正面立像の裸婦であり、「立像」の一点は、上半身を少し左にひねり、顔は左に向けた、量感豊かな女性裸婦が、金箔地に黄土や金泥によった強い背景と同じ彩調の柔らかな肌の肉質感で表現されている作品である。この二つの作品も、後年、秋野さんが発表するヤクシニーやナギニーなどの女性神像の作品などと共通する制作スタイルを指摘することができるように思う。違っているのは、インドから帰国後の個展の制作時期までは、秋野さんの描方に金泥銀泥を用いた強い調子の色彩表現が目立つ作品があったことだろう。当時の新制作展での会場効果を想ってのことかもしれないが、裸婦や風景の表現に従来の日本画にはなかった絵画的な視覚性の実現に意を尽くしていたのである。

そうした折のインド滞在の体験であった。それによって、秋野さんは、新しい画題を得ることにはなかったが、そのことがすぐに作調の変化をうながすことにはなっていない。その意味では、前回のインドに出会うまでの考察でもすでに指摘しておいたことではあるが、この時期の秋野さんの表現性は、根本的にはインドとの出会い以後でも大きな変化は見せてはいない。またさらに、こうしたことと言えるのは、秋野さんは、インドを描くにしても、決してインドの典型的な風景、古代文化の遺跡とか、インド特有の風俗などを殊更に対象に選んではいない、ということに外ならず、インドにあっても自分の生活周辺に触れ得たものしか絵にしなかったことを示している。

新たな画題に出会っても、制作姿勢の堅実さに変化はなかったのである。無論この時期には、個展の「インドの女」の真紅のサリーの女性立像とか、同39年第28回新制作展の「少女（ガンジス河畔の少女）」のようなインド特有の衣裳の女性を描いた作品があり、同40年第29回新制作展出品の「穀干場」（「穀干場風景」）や同42年第31回新制作展出品の「苦力」のようなインドらしい風俗を描いた作品はある。それらはみな、秋野さんのインド滞在中で強く印象に残った絵画的な情景であり、インドでの生活の周辺に見た日常的な光景であった。

「苦力」は、後年の同59年第11回創画展に出品された「たむろするクーリー」の右半分を想起させる画面で、発表当時には、「この作者は、インド旅行以来、ながく、インドがいつまでも頭の中に居座って作者の持味を十分に生かしきれないものがあつた。しかし、この作品となると、そうして蓄積されたものが、すこしずつ発酵しはじめたようにみえる。彼女の画の魅力は、構成力だ。そうした既成の自分の画境をうちこわして、新しい道をきりひらこうとしているのかも知れないが、本領を発揮した大作を早くみせてほしいものだ。」（永井信一氏、萌春、昭和42年10月）というふうに論評された作品である。このように、最初のインド滞在中から三度目にインドを訪れるまでの約10年間というのは、秋野さんにとっては、画業後半生への移行期というふうに位置づけられるものであろう。

5. インド主題の熟成

その移行期の後半、昭和44年第33回新制作展に「雨季」が発表され、翌年には、「海辺の墓」、そして同45年第35回の新制作展には「R・K・K」という落書きの壁のあるインドの土の家の作品が出品される。このあたりの制作を見ると、秋野さんのインド体験は、もう十分な熟成をみせているように思える。「雨季」は、その後もしばしば描かれるようになるインドの自然風景作品に共通する主題だし、「海辺の墓」は、後の「廃墟」の主題、「R・K・K」は、後の「土の家」の連作に、壁の模様の強調やインドの生活を象徴する光景としてその主題性が深められていったものである。

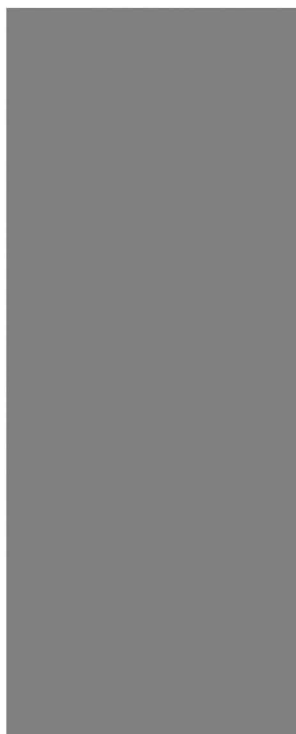
秋野さんは、昭和48年3月に京都市立芸術大学を停年退官し、翌年5月待ちかねたように、じっくりとインドに滞在する。インドでありのままの自分と向かい合う中で、インドの体験を深めていく。それは、「この国のはだして土を踏み、土に坐し、土に寝、その土を以て家を作り絵をかく。常に土を肌で感じ乍ら営む人間の生活は私には実に忘れ難いなつかしいものです。」（京都市美術館ニュース、NO.58、昭和42年8月7日発行）というふうに思い出として語られていたものが、後には、同じことを、「私はただ、インドの土が好きなんです。インドの人たちは、本当に土に根ざした生活をしてると思う。私が訪れた村では、牛の糞を水で溶いて、きれいに掃いた庭にまいて清め、その清浄な土の上に神様を象徴的に描いてました。そこへ自分の願いを込めてお祈りをする。人も動物も同次元で土の上に暮らして、そんなふうには土の上に絵を描いてお祈りをする、そういうインドがとても好きなんです。貧しさも何もかも享受している人たちが、許容している大地が、好きなのね。民族や宗教やカーストなど、むずかしい問題は山のようにありますけど。」（毎日新聞連載記事〈この人と〉第2回、平成6年1月18日付）というように、土と大地への祈りとして、インドの人々の生き方への深い理解と共感の言葉に語られるところに象徴される体験の進展ではないかと思う。

そのような秋野さんのインドに寄せる深い心情が、平成4年の個展「インド」に発表された作品群に結実していると思う。インドの神ガネーシャを祀った「ウダヤギリ」の地を描いた連作に、人は、インドの土と祈りに満たされた悠久の時間が表現されているのを感じただろうし、ヴィシュヌの化身であるヴァラーハが大地の女神を肩に乗せた姿を描いた「ヴァラーハ」は、インドの人々が生活の拠り所としている信仰の心を表現して、美しい絵画性を完成させている。或いはまた、秋野さんが、この頃から深い関心を寄せて作品に描くようになったナヴァグラハ（九曜星）がある。多くは、寺院の正面入口の門の上に刻まれているもので、太陽、月、火星、水星、木星、金星、土星を象徴する神と太陽と月を食べる龍頭のラーフ、龍尾彗星のケートゥの神の九星があり、その両端に生命の樹を加えて構成されている。神というよりは、もっと原始的な民俗的信仰の対象であるものらしいが、こうしたところに眼をむけて、秋野さんの「ナヴァグラハ」を創造しようとしている。秋野さんは、今は、外にある眼に見えるインドではなく、秋野さんの内部にある自分のインドを表現しようとしているように思える。

昭和39年の初めての個展と28年後の東京の佐賀町エキジビット・スペースでの個展、発表された作品

の主題は、どちらも＜インド＞である。描法や色使いなど作風傾向から見る表現上の変化に、それほど際立った違いは見られないかもしれないが、やはり、そこに描かれているインド的なものの世界は、外側からの観察的な眼と一度内的な体験を濾過した内側からの眼というくらいの差異はあり、表現内容の主題的なものとしては、精神的な命題性を形象化する熟成を果たしていると言った方がいいだろう。そのような秋野さんの熟成に至る過程は、昭和50年代の制作など、もう少し詳細に検討される必要があるが、今回は不十分なまま、秋野さんとインドとの出会い以後について、その概略をまとめるにとどまった。平成4年の個展の「雨雲」や「渡河」に見た、インドの風景からの所産であることを越えた絵画的な視覚性の魅力を思いながら、秋野不矩さんのインドの世界は、そう簡単に語り得るものではないと、いまさらながらにその大きな深さを知る。（完）

参考図版



立像 昭和35年



女たち（黒髪）

昭和36年



平原落日

昭和38年