

東西の狭間、孤高なる遍歴者－ノリミチ・アカギ

ミュンヘン市立レンバツハハウス美術館 館長

ヘルムート・フリーデル博士

ノリミチ・アカギの絵画に批判的に近づくことは、日本の画家について判断を下すのに許されるであろう立脚点を探すのに、西欧の鑑賞者を困難な状況に強いることとなるだろう。西洋の見地からすればノリミチ・アカギはモチーフの選択に於いても単なる改新性などには価値を見いださないアカデミズムの画家である。そのことは彼が静物や肖像、人物のエチュードや通俗的場面などの古典的画題を扱おうとしている事と、彼の絵に騙し絵的效果を付与しているあるレベルの描写力を意味している。無論そこで彼は完成された技法の名のもと、絵画的完璧性に非常な重点を置いている。

彼の驚嘆に値する、あるいは惑わすような表現技法に携わるまえに、このような直接的及び西洋絵画との歴史的比較可能性が試金石となり得るかどうか問われなければならない。

二十世紀の日本美術は西洋美術と同様に、日本絵画の伝統とは殆ど無関係の存在であった。たとえ伝統のもとに屏風や掛け軸に描かれた墨絵が庇護されてきたとしても、その表現はまた異なる別の技法に於いて発展してきたのである。ノリミチ・アカギの造形的分析の場を設定し得るには、いくつかの例証をもとに彼の作品から一点を選び出すのが良いだろう。

始めに新作の中の一点で「ヴァニタス－愚者の籠－」と名付けられた2000年制作の作品に目を向けると、無彩色で斑になった帯の上にとあらゆる物を載せた籠が目に入る。それは果実の籠だと思いたいところだろう－葡萄の房や西洋梨がそう思わせるが、それらは又、されこうべや水の入った透明なポリエチレンの袋や謎めいて上方にぶら下がっている花のように見慣れないものでもないだろう。勿論この果実の籠はミケランジェロ・カラヴァッジオの作品、とりわけロンドン、ナショナルギャラリー所蔵の「エマウスのキリスト」を想起させるが、ミラノのアンプロジアナ美術館に保管されている、あたかも掴み取れるかのように描写された静物画をも思い起こさせる。カラヴァッジオに顕著なのは極度に写実性を与えら

れた実存の表現である。そこでは只単に籠や葡萄や西洋梨のつかめるほどの再現性だけではなく、モチーフの空間的存在をも印象づけている。籠は台のすみに置かれ、ほとんど不安定な均衡を保っているように見える。それによってムーヴマン（動き）と変化、時間的アスペクトの瞬間さえもが画中に投影されるのだ。このことがノリミチ・アカギをも感動させたかに思える。彼はこれを手本として取り上げたのである。彼もまた籠をただ無彩色の帯のように見える台のかどに設置しているが籠の中にあるような空間性のもとに建築的秩序を付与しようとしているのではない。画家はこの様にして我々に石の台を想像させるのだ。イタリアバロック期の巨匠（ここではカラヴァッジオをさす）との相違点はつまり、彼はその籠にある固定された場のような定義づけられた空間を再現してはいないという事である。

ノリミチ・アカギはその対象物を彼の作品の多くに見られるように布の構造が見て取れるように麻布に描くのだ。そうすることでこの日本の画家はまったく異なったヴィジョンを演出しているのである。彼の表現は実体として掴める程であるにもかかわらず、その中に踏み入る事が出来るような立体という意味に於ける空間には帰属していない。彼がその対象物を描く絵画面は物質、つまり麻布なのである。当然ながら麻布も色彩を持ち、このもともとの色彩が対象物と共に戯れ、それへの関係へと向かっていく。ノリミチ・アカギはその姿勢に於いて一貫して日本的である。

今ここで一幅の禅画を、たとえば京都の大徳寺にある Mu-chi(F-ch'ang)作の六つの柿の描かれた掛け軸を現在に見るならば、そこには六個の柿があり、柿は黒一色で紙に拠り所無く描かれている。紙の色は表現の現在性を如実に顕わしている。その柿の前後性によって鑑賞者はその空間を知り、あるいはイメージするが、それは幾何学的に定められるところの空間ではない。かくの如く光学的な絵画面はノリミチ・アカギのもとでオペレーションされ解き放たれ、そしてヨーロッパ絵画に於いて数世紀の間培われてきたような、閉じた規格的体系へととはなり得ないのである。

此処で用いられたこれらの考察は言うまでもなくノリミチ・アカギの数多いその他の絵画群にも適用し得るものである。そこで明記すべきことは透明なモチーフ群やグラス、硝子製品、硝子珠、そしてまた水を満たしたポリエチレンの袋などへの傾向である。そこでそれら対象物は最小限の色彩の単純な対話の中に於いて展開されるのだ。対象物を描き出す為に、麻布自体の固有色以前に、画家にとっては色彩を用いない暗部の調子づけと光部の描出のみで十分なのである。

本質的に言えばノリミチ・アカギは「対象物の周縁」を描いている。このことは彼が、背景が透けて見える部分を描かずに省略出来ると言うことを意味しているし、どの部分が陰影部であり、またどの部分が光

部かという事にのみ注意しさえすればよいということである。彼の実存の描出はそれによって表出のクオリティーを獲得すると同時に真実のものとして留まるのである。（カタログ第2集 80, 82参照）

カタログ第2集 60, 61, 62を見ると日本の伝統との関連は尚のこと明瞭となるだろう。単に縦長の様式のみについてこれらの絵画を伝統的な掛け軸に関係づけようとしているのではなく、僅かな、しかしながら均衡のとれた、果実の簡潔な配置に於いてもそうだとっているのである。その際の具象性というものは素描から、また部分的に切り取られた再現性からはさほどに結論づけられるものではないと言うことがうかがえる。なぜならそれは陰影によって達成されるからである。我々は実体を常に光りと陰影の状況のもとに於いて認識し得るし、物体自身に於いては光と陰の部分によって、そして光に照らされた物体が投影する影部に於いてである。この様にして我々は対象物に向けられた光源を知ることが出来る。

ノリミチ・アカギが陰影を置くことによって、麻布は、彼が描くところの確実な画面となる。たとえて言うならば光源はテーブルを、それとして描いていなくともそう見えるよるように示唆するのだ。なぜならば陰影とは透明な大気中にはあることは出来ず、不透明な物体上に落ちるのだから。（それ故に果実は影を落とし、それが物体であることが解る）その事によってノリミチ・アカギは彼の作品の画面を位置づけているのである。それらはもはや我々が禅画に見たときのような完全な解放性には留まっておらず、絵画自身の支持体である麻布が物質的、物的な面になる領域へと移行するのである。十九世紀後半にいたるまでのヨーロッパ絵画に於いては絵画支持体の素材、板やカンヴァス、そして絵画面の視覚的見え方の間に明瞭な相違がある。彼の光学的画面はその下に横たわるマテリアルを彼方へと駆逐し得たのである。

そして激しい、表現的な絵画の途上では、たとえばフォビズムやドイツ表現主義に於いて下地上の絵の具は支持体が尚も透けて見えるように置かれていたのだが、絵の具や有色下地の直接的現在性の並置を融合する事が問題であった。しかしノリミチ・アカギはその作品の中で別な展開を試みようとしている。彼の絵画はその技法や表現技巧の修得の仕方という点でアカデミズムなのだ。このことはマイスター達が彼らのスタイルによって傑出していた伝統に義務づけられているということである。別な言い方をすればそれは東洋的な原則に従ってもいるのである。

1920年代にパリに棲み、活動し独自の東洋的表現の可能性をヨーロッパアリズムへあらんかぎり接近させ自身を昇華させた、おそらくは最も近い偉大な同胞であるフジタにノリミチ・アカギもまた目標を定めているのではないだろうか。

周囲の同時代の誰よりも古典的であり、瀟洒に装飾された金と銀との額縁で覆われたタブローにこだわり、彼は彼自らが発展させ深めていったエンカウステークによって描かれた絵画を見せるのだ。恐らく彼は彼の回りの幾多の芸術革新運動にも侵されず、アカデミズムの伝統を踏襲し続けるだろう。

このことは紛れもなく、さまざまナリズム技巧の見まごうごとき再現であるトロンプイユへの傾向にあっても示されている。勿論ノリミチ・アカギはここで主に無加工の木板に仕事をしているが、これは彼が既にこの支持体のある種の芸術的イリュージョンに取り入れ、そして別の意味に於いては、支持体を手を加えず素材として扱うという日本的伝統を踏襲しているということである。

こうしてこの芸術家は、西洋絵画の過ぎ去りし時と遙かな東方世界の絵画解釈の狭間にある孤独な旅人として我々の前に現れるのである。

() は訳者注