

はじめに

茅ヶ崎市美術館が2003年に発行した、『企画展 奔放自在 田澤 茂の絵画世界 図録』の「ごあいさつ」(5頁)で、故田澤 茂氏はそのユニークな作家像が高い評価を得るとともに、核心をついた短評の形で紹介されている。「民話や神話をモチーフとした作品、故郷・津軽の風土に根ざした土着性の強い作品、神々や仏様の群像、そして鬼や妖怪たちが所狭しと描きこまれた『百鬼夜行』や『魍魅魍魎(ちみもうりょう)』などの作品により田澤 茂は現代洋画壇で独自の地位を占めています。また近年はその制作に対する評価により日本秀作美術展の出品作家に連続して選抜されている」⁽¹⁾。まさに言い得て妙といわざるをえない。

筆者が初めて田澤作品に出会えたのは、その第15回展(1993年)であった。日本画の展示会場を見終えて、洋画の会場に足を踏み入れたとたん、この作品は展示場所が間違っているのではないか、との疑念に襲われた。まさかと戸惑いを感じつつ『樹海菩薩・亜』(1992年、第56回新制作展出品作)に近寄ってみると、岩絵の具ではなく正真正銘の油絵の具による作品であったので、さらに意外などの衝撃を受けた。それは初めて見るような油彩画なので、至極、形容し難かった記憶が甦る。あえて述べると、鮮烈な彩色法によるため快活だが、どこか哀感を秘めた両義的な作品であった。

その後の第20回展(1998年)『魍魅魍魎』、第25回展(2003年)『地藏・魍魅魍魎』における画風は、幕末土佐の絵師・絵金の芝居絵に相通じるものを感じ、年代とともにそれをますます強めているようにも見受けられた。それぞれ北と南で土地柄が違うので、これまた不思議に思った。

田澤 茂氏(以下、すべての引用文著者の敬称略)を東北芸術文化学会会長の立場からこの度、現代の東北を代表する画人として取りあげる、貴重な機会が得られるのは光栄に耐えない。本第20回記念号でその芸術性を解明するとともに、それと相即不可分な生き方の特質を探ることができるのは、関係資料をぬかりなく参照する上でご遺族のご協力をいただけたからである。ご厚誼にここで深く感謝申し上げたい。

1. 田澤芸術の造形性

『描いて考える』『手の先で考える』と作者は語る⁽²⁾。「なにかを描こうと考える以前にいわば踊るように手が動くうちに作品が生まれる、という。体の中に造形感覚ともいうべきものが、生来存在する」⁽³⁾のである。ここで作者とは他ならぬ田澤画伯のことであるが、彼によれば「下図やデッサンを用意しないで、画面の自発性に従って自由に創造していく」⁽⁴⁾のであり、「私の絵はなんの拘束もなく、自由……。私はあまり絵の規則にこだわらない、どちらかと言えば、感覚のおもむくままに描」⁽⁵⁾いてきたのである。

田澤の言葉は破格奔放な創造的主体性であることの表明と解される。また彼はこうある

べきだという意味での主題意識を持たずに、造形衝動によって制作に取りかかるのである。それは緩急や力をためて放出するなどの身体感覚の世界との交流から、自分の世界に没入するかのように描く。いわば自己に密着する偶発的形象を探り求めるという形で、絵画表現が始まる様を示唆している。武田 厚は「信じられる我が手の衝動にまかせて画面を何かで埋め尽くす、という仕事の仕方は長い間変わっていない」⁽⁶⁾と述べ、表現方法において常に変わらないもの、いわば田澤芸術における万代不易を指摘する。

「具象画から出発した田澤は次第に抽象傾向を強めてゆきますが、1950年代後半に制作上のスランプに陥ります。それを打開したのがマチエールにパラフィン（蠟）を用いる技法の発見でした。……パラフィンを用いた制作は7年間ほど続けられた」⁽⁷⁾のである。「彼の厚塗りした作品には、陶器の肌を思わせる艶やかで、研ぎ出したように滑らかな表面のものや、ごつごつとささくれ立ち、手を触れると痛いような硬質のもの等、ちょっと触ってみたくなるものが繰り返し描かれている。それらの一連の作品は、どうぞ触ってみてください、と言っているのか、逆に触れられることを拒否しているのか？ ともかく手触りの鮮やかさが目を惹く」⁽⁸⁾。高岸 昇はテカテカ、キラキラ、ツルツル、ゴツゴツなどの擬声語で言い表せる触覚感が放つ、マチエール（絵肌）の鮮やかさを当時における、田澤作品の特質として指摘している。

さらに「田澤は、筆では力が余って線が走り過ぎるので、ひっかき、けずる抵抗感を求めるようになったようだが、厚塗りの画面をひっかくというのは、彼自身の体質、体験に根差してもいる」⁽⁹⁾。村山鎮雄によれば、厚塗り画面に対して田澤は引っ掻いたり、削ったりという身体感覚に導かれる、表情づけを行うのである。それは造形言語の版図を非具象的非再現性の方向に、大きく広げたことの意味に他ならない。

高岸や村山が言及するように、田澤芸術において触覚的物質感の造形世界が多様に追求されていたのである。触覚的物質感とは錯綜化や重層化など、没空間や反空間がもたらす体表的感覚の意味である。後述するが田中房太郎によって、田澤は67～70年に絵画の空間性を放棄したと指摘されている。その出来事は緩急などの身体感覚や、この触覚的物質感に惹かれつつ自分の造形言語を布設する画業に、端緒が認められよう。ただしこの造形衝動が発揮されるのは田澤芸術における一面であり、他にもう一つの局面（次章で述べる）があることに留意しなければならない。

2. 田澤芸術の文学・物語性

「彼の50年代の作品は現代文明と人間を主題とした半具象的作品が大半のようだ。自身の言葉をかりれば、性に合っていなかった、という類のものである。傾向としては人体フォームによる直線的な構成がねらいの作品群であり、その後の60年から始まった風土色の強い作品とはまったく対照的なものであった」⁽¹⁰⁾。田中の語るように田澤は当初、現代社会に生きる人間のあり方を、造形的に追求していた。それは説明像の拘束から半分ほど逃れた範囲で線や形、色彩などの造形要素を自律的に活用することによる。その後の制作活

動では、文学・物語的な要求に応えるために再び、説明像による表現に回帰したのである。

画家脇田 和によれば、「にわかには鮮やかな原色を使いこまかく描き込まれた細密画をものにして一日にして大きく変貌したのである。それはなんと実に充実した転換であった。平面化したその図柄は ちょっと双六を広げたように楽しく 昔話を語り聞かせるように つぎつぎ連鎖的に絵の中を誘導して どこかで宝物をさがしあてるような悦びを秘めた楽しい絵であった」⁽¹¹⁾。

ここで多くの美術評論家が論じる画風の遍歴を迎れば、「60年代に入ってすぐに民話シリーズがはじまり、風土や歴史にかかわるテーマがその間に埋め込まれて今日（筆者註。1997年現在）に至っている」⁽¹²⁾。

「その個別的な原点は、一般的な北寄りの土地の民話ではなく、彼独自の民話でなければならない。つまり田澤 茂とその民話との独創的な接点が必要とされるのである」⁽¹³⁾。彼に独自の民話とは東北の津軽に成立した原型としての民話ではなく、民俗と習俗、宗教的要素が田澤の感性によって選定され、混じり合わされたものであろう。確かなのはこの田澤民話を表現するためには、説明としての形象が求められることである。それは誰にでも説明可能な概念優先型の具体形に他ならない。

概念・認知的なものが絵の主題になるにつれ、田澤芸術は説明的再現的形象に依存せざるをえなくなるのだ。かくて漫画的描法が最も平明且つ効果的な描写法として登場するのは、自然な成り行きだったともいえよう。それはある意味で具象的具体的形象の典型に他ならない。

制作に際して田澤は「私の絵にはマンガ的な所とこどもの絵のような稚拙な所もあると思っている」⁽¹⁴⁾と語り、本人も漫画的表現を自覚的に試みていることが分かる。画風を刷新しようとする願望は、田澤の作家としての創造的で自覚的なあり方を根本的に特徴づけるのである。その結果として、漫画的な描法があたかも適材適所と言わんばかりに、軽妙な絵画制作の前面に押し出されてきたのである。

彼は幼少年期並びに修行時代の青年期に漫画表現と長らく携わってきた⁽¹⁵⁾のであり、「ユニークなことに田澤は線を漫画から学んだのである。田澤は、銭亀沢鉦山で働いていた十八歳の時に、西谷重美、佐々木哲らと『函館漫画研究会』を作っている。それまで通信教育や本で漫画の勉強をしていたのだが、『函館漫画研究会』を作ってから、実際に雑誌やポスターなどに作品が掲載されはじめた。それは半プロといってよい時代である」⁽¹⁶⁾。青年時代に漫画表現の実力が、相当なレベルにまで到達した様子が窺われる。

「1964（昭和 39）年ころから、……記号風の形象を壁のような平面に刻んだり、描いたりして重厚な画面構成を試みている。そのなかには灰色と褐色を主とした色調の『民話・線』、赤と白の配色の美しい『赤のある民話』、赤や黄土色がほのかに加わってきた『民話・紋』などがある」⁽¹⁷⁾。

「1960年代後半になると、ひところ盛んだった壁派は影をひそめ、平面に絵を描く、薄塗りの時代へと変わった。……1967（昭和 42）年、第 31 回新制作展に出品した『オモチャ

の国』『都市の構図』は、厚塗りによる民話シリーズから一変し、キャンバスにフェルトペンと油彩による平面的なアラベスクが現れる⁽¹⁸⁾。かつて「田澤は『はじめて油絵を描いた時から、油絵具の本領はマチエールにあるとみた』と語ってい⁽¹⁹⁾」たのであるが、当該作品では珍重されてきた造形性が排除され、画面は概念優先型の名詞的形象を主体として、組み立てられるようになっていったのである。

「80年代には津軽の地蔵群が画面を埋めていく。さらに近年の『百鬼夜行』や『炎樹菩薩』へと歩を進める。そうした千変万化は彼のうちなる原風景、津軽の風土への限りない回帰の道筋であつた⁽²⁰⁾。田澤物語は津軽をテーマとしてフェルトペンと、油彩によって庶民生活の匂いを反映させるべく、平俗に造形表現されることになったのである。

3. 造形性と文学・物語性の往還

「画面から一步一步あとずさりしていくときにおこる、樹海の彩りの不思議な変化。私たちがそこに見るのは、菩薩の像が消えてしまうことによって生じる、アンフォルメルな色の飛沫の律動です⁽²¹⁾。この議論は、以下のように言い換えることによって、ことの真相が明瞭となろう。

作品を近くから見れば、線描による説明的再現的形象から画面は形づくられている。誰しもそれを認知できるのは、言うまでもない。それは概念優先の説明としての具体的形象である。しかし作品をひとたび遠目から見れば、形容詞的感觉や身体感觉、触覚的物質感からなる無意識的な形（アンフォルメル・不定形）へ変貌する。それは造形衝動の表出と定義されよう。

田中は「画家の無意識の深層を〈樹海菩薩〉の祈りとしての画布の上に解き放つ一種のアクション・ペインティングです⁽²²⁾」と的確にも述べているが、そこにはアクション性の高い造形世界が不思議にも現れてくるのである。田澤の絵は近くから見れば名詞的な具象形から形づくられ、遠くから眺めれば形容詞的な非具象形からなる。いわば往還的表現を特徴とするのである。

多くの美術評論家が言及するように、田澤の絵画様式は意欲的な画風刷新願望の結果として、年代的に変転している。それに対して本稿では新画風の変遷をそれぞれ確認しつつも、その背後に潜む一なる根源を見つめてこようとしてきた。してみれば彼の絵画精神には、堅固な一貫性が認められるのである。拮抗する説明像と動的な非具象的形象、言い換えれば文学・物語性と、身体感觉や触覚的物質感からなるアンフォルメル（不定形）性が往還し、弁証法的に均衡し交響するところに田澤芸術の真髓がある。

「1968（昭和45）年の『太陽の街』は、意表をつく大胆な構図であり、田澤が想像力を働かせて幻想世界を描出することに優れているのを示している。1970（同45）年の『私の道』『現代の民話』は、彼自身の自伝を絵日記風に展開していて興味深い⁽²³⁾。彼の想像力は文学・物語的な要請に応えるべく津軽に生きる民衆の記憶に、肉迫しようとする。それは田澤芸術における一方の課題であつた。

「主題は『民話』が中心となり、イメージが微細なモチーフに分化されていく。民話の声は現代的にアレンジされ、画面の隅々まで視覚化されていく。その極限的な作品が67年の『オモチャの国』や70年の『365日』である。一見それらは既に絵画として造形の美を完全に放棄したのではないかと思われる種類のものである」⁽²⁴⁾。

ここでは田中によって、田澤芸術では絵画的な空間性と決別していることが指摘されている。すなわちイリュージョニズム（三次元的立体的描写）から離脱し、視点を消失させたり、任意な視点を設定したりすることに他ならない。イリュージョンとは本物らしい錯覚を眼に起こさせるような、迫真的な「見かけ」のことである。

かつて西欧現代の表現主義者たちは、この方法では魂の叫びが抜け落ちてしまうと懸念したが、土俗（土地の風俗）的な情念の画家としてのあり方を自覚した田澤は、その理に共感するところがあったに違いない。意識的な人間的関心としての文学的具体的説明像と、無意識的な深層心理に呼応する非再現的非具象的形象（アンフォルメル）の往還、という地平が田澤芸術の革新的妙味として拓かれたのである。

4. 冷酷な自然体験から、新たな美感とバイタリティへの転換

「辛酸をなめつくした若き日」⁽²⁵⁾を述懐することで、田澤は虚構的にも実際にも「寒風吹きすさぶ荒寥とした北の海」⁽²⁶⁾への旅に駆り立てられる。津軽在住の門弟である佐藤柳逸が述べているように、「この苦難に満ちた時代の喜怒哀楽の感情体験がすべての制作の基底にあったことは想像に難くない」⁽²⁷⁾のである。田澤にとって、肉体の忍耐と精神の息苦しさが内在化された主体的真実を、意識的に表現し且つ無意識的に表出する手立てが、絵画制作に他ならなかった。

「田澤少年の原体験は、北国、雪、貧乏、大家族、夜逃げ、肉親の死、重労働」⁽²⁸⁾に集約されるが、それらによって痛めつけられた肉体と精神は一定の時間経過後に、生まれ育った津軽の風土へ自覚的に再び向かうのである。こうして田澤の土俗的情念が的確に表現されるためには、東北地方の五百羅漢や地蔵、野仏が絵のモチーフとならざるをえなかった。そこには人間的な関心を背景とした、彼との必然的なつながりが認められるのである。

「最近の地蔵群の作品は、生まれ育った津軽の素朴な風土への一層の接近を示し、純粹に人間の愛をみつめているように思われる」⁽²⁹⁾。門弟である佐藤の言にあるように、制作の端緒として津軽の民俗・習俗・宗教的要素へ接近することは、田澤が生まれ育った土地で生活する人間の記憶や、その身体に刻み込まれた民俗文化に関心を抱き、それをしっかりと見つめていこうとする、社会的な姿勢の現れであろう。

瀬木慎一によれば、田澤は「通念として冷寒で暗鬱な、とされている北方の風土にあって、微細ではあるが、それでいて生々として、いったん躍動するや、極めて快活であり、意外なまでに強烈な生命力を発揮する」⁽³⁰⁾のである。想像力は現実から一步離れた視点の柔軟性をもたらすが、津軽の歴史と風土をめぐる土俗的想像力は、日常的な生の否定である非情な自然環境の厳しさに対して超然と構えさせ、それを逆説的に生の賛歌へと転換さ

せる。田澤の精神には、忍耐や断念が強いられることで生じる苦悩が内在化されているものと思われるが、それは土俗的な意識力によってはぐらかされ突き抜かれて、積極的で肯定的な意味に変えて表現されるのである。

秋田出身の暗黒舞踏家土方 巽は東北を代表する芸術家であり、自然環境の厳しさをかえって骨身にしみ、うらびれた美感に転換させてきたことで知られている。『東北芸術文化の水脈』⁽³¹⁾の著者である山形の大原 螢によれば、土方舞踏の主題は身体の悲惨で苦渋的、衰弱的な状況、そのみすぼらしさや痛々しさ、自然環境にいじめ抜かれた肉体のあり方である⁽³²⁾。それを表現する手立てとして選ばれたのがちこまる、うずくまる、かがむ、すくめる、おどろおどろしく沈下する、前屈みで踊るなど舞踏に特徴的な身振りである⁽³³⁾。土方芸術における究極的な課題とは、「生の不確実性」⁽³⁴⁾を主題として表現することにあつたという。

しかしこうした土方の方向性に対して、田澤は同じ冷酷な自然体験を土俗的想像力によって、逆説的に快活で躍動的な美感へと転換させる。この点が大きく異なるのである。「老いるほどに絵に執着を持ち、制作意欲が湧いてきます。……『絵とは何か?』と問われれば、『私自身』と答えます」⁽³⁵⁾。「絵を喜んで描けることに感謝している。これ迄苦しい時も悲しい時も絵を描くことで精神的にもどれほど救われたか、この状態を死ぬ迄持ち続けたい、いや死んでも続けたい心境である」⁽³⁶⁾と語っている。

田澤は現実のすべてを絵の立場から眺め、人生のすべての活動を制作のうちに吸収し還元しようとしている。彼にとって厳しい現実に対抗しうる方法として、真に生涯を賭けるに値する絵画芸術が、存在し続けてきたのである。してみれば従来の自己のあり方を反省し把握し直したいという、いわば人生観的・求道的要求が彼の心を深く捉えたことであろう。これまでに挫折と失意の紆余曲折がありながらも、彼にとって絵画は、人生をかけて求め続けた自己表現のための唯一の道であった。生きることが制作することと相即一体であることが、人間田澤の本来的なあり方なのだ。

東北地方における冬枯れの寂寥、凍てつく寒さは、日常的な人情の自然からいえば、概して厭わしく不快な感覚であり、いわば自然のマイナス価値的感覚と見なされる。田澤芸術はこうした否定的感覚を、想像力の内実たるラディカルな相對観と諦観力⁽³⁷⁾によって客観的に突き放ち、かえって逆説的に新たな美感とバイタリティへと転換させてきたのではなかろうか。ここで諦観とは天地自然の無限性に随順し、帰入することを目指そうとする超越的な精神の謂いである⁽³⁸⁾。それらは過酷な自然環境という否定的イメージによって喚起されるのである。

5. 生と死の因果の自然性

「球体を空に浮き立たせる天とも地ともいえない無辺の闇。その下方に、淡い黄と朱の微妙な遠近の色合いでひろがる大地の明るさ。空（くう）に浮く球体の背景は、夜昼を合体させたような神秘的な明・暗のつらなりといってもよく、変幻自在な菩薩の種々相が、

その明色のなかで黒く縁どられ、暗色のなかで白く縁どられます」⁽³⁹⁾。田中によれば、田澤の絵に表された天と地のつながりは廣大無辺性を、夜と昼のつながりは神秘感をもたらすという。作品には時空を超えた、不可思議な宇宙世界が見て取れるのだ。

「田澤さんの絵は、この二つの異質なマンダラを、極楽と地獄の表象として切り離すのではなく、人間の生に内在する快苦の二重性として結びつけます。魔衆の群れの気味悪さを見ながら、私たちはそのなかに見えかくれする菩薩の姿に、じっと目を凝らすことができる。時にはその魔衆の倒錯を、地獄変の草子（筆者註。絵入りの大衆的な読物本）の戯画のように楽しむこともできる。このような見方を可能にする両義的な像の不思議を、画面につくり出しているのが田澤さんの絵です」⁽⁴⁰⁾。田中は田澤の絵から快と苦、極楽と地獄、魔衆と菩薩、魔衆の倒錯と草子戯画の交錯が見て取れるが、それら二項の対比は両義的感情の揺れ動く、不思議感をもたらすとの洞察を示す。

「そんな人々は実はもう死んでしまった人々で、野仏になったような人間たちが集まってお互いに合唱しているような趣である。そんな様子を背景にして羅漢のような老人たちが楽しくはしゃいで龍と呼応している」⁽⁴¹⁾。高山 淳の言にあるように、田澤作品では菩薩や百体仏、千体仏、万体仏がモチーフとなり、その中で生きている人も死んでいる人も、隣人のように分け隔てなく描かれているのだ。北村由雄によれば、作品には「いやいや風神に雷神もいれば大黒さまに弁天さん、はては千手観音も鎮座するという豊満な宇宙世界が展開するのである」⁽⁴²⁾。穏やかな生死転生が宇宙的循環として把握され表現されている、と見なしえよう。

さらに高山は「死んだ人も生きている人も一緒に描いている。死と生の境界を越えてあらわれてくる奔放なイメージは、庶民の宗教画といってよいのではないか」⁽⁴³⁾と主張する。田澤の精神には、創作の原動力として生と死の因果の自然性という、見方や考え方が垣間見られる。それは宇宙中心的立場や超越意識の媒介によって、脱我的情趣を感得するところにもたらされる。既に見たように大原 螢によって、東北の風土が育てた死生観だと喝破された。

6. 田澤畢生の課題としての芸術世界とは？

高岸 昇によれば、「一連の作品を通してあぶり出されてくる原風景は、3歳の時、生後3ヶ月で亡くなった妹の、派手な産着を着せられて棺におさまっていた姿であり、埋めるな、と叫んだという、祖母からきかされた幼い田澤さんの姿である」⁽⁴⁴⁾。この逸話を念頭に置いたに違いないが、田澤は千体地藏尊を見て、親が我が子の冥福を祈る気持ちに共感し揺さぶられることになる。

田澤は後年になされた津軽探訪について、「青森の十三湖の帰途にたちよった、太宰治の里、金木にある千体地藏尊を見た。その時私の心の中にある血が騒いだ感じがした。死んだこどもを回向（筆者註。死者の冥福を祈ること）して親たちが小さな石の仏の顔に白く化粧して派手な着物を身に着けた 2,200 体の地藏群、これに魅せられて私は地藏をかくよ

うになった」⁽⁴⁵⁾と述懐している。彼の創作意欲は汲めども尽きないようなものだが、この回想からそれが生命の満ち欠けの内実に切り口をつけることによって、湧き上がってくるのが分かる。田澤の死生観の裏側には、悲しみのうちに運命の不条理を引き受ける諦観が、潜んでいることを看過してはなるまい。田澤はここで畢生の課題を自覚し、制作に精魂を傾けることになる。

「名もなき庶民の暮らしが時間の中で風化していく時、それは歴史という整理操作によって消え去る運命にある事を承知の上で、彼は人々の消し難い魂の声をそこに発見し、すくい上げることで人間の生の賛歌を普遍的なかたちで描き記している。画面の至る所に描かれた野の石仏たちは、そこに無防備に感動したこの画家の率直な心情の現れと見ていい」⁽⁴⁶⁾のである。ここで武田 厚は、田澤が民衆の記憶に内在する生死転生の循環観に執着し、深く心を寄せることに着目する。彼の内面感情が見事に描き出されたわけだ。

「かつて十四歳の時に働いた静狩金山に田澤は再訪したことがある。金山はすでに廃墟となつてその面影をなくしていた。『……製錬場の跡の基礎なのか、草むらを押しわけて近づいて見た。そばにはコンクリートの台も残り、その塔は（中略）「私たちは、かつてここにあった巨大な製錬場をささえていたのだ」と言っているようであった。静寂の中、この威厳のある黒い石塔の中に私は「阿弥陀如来」の姿を見た。思わず私は手をあわせて合掌した』」⁽⁴⁷⁾のである。

感動的な一文が一井建二によって引用されているが、さらに彼はそのような「深く身にしみた経験をセンチメンタルに描くのでな」⁽⁴⁸⁾いと注意を喚起し、田澤芸術の真価をしつかりと見据えている。田澤はセンチメンタルな心情を踏まえつつも、死生観のうちに沈め、同化し、重くれさ（重苦しき）のない平俗な芸術的世界を現出させている。それは自己変革を繰り返し、絵の新様式を開拓し続けた、創造的精神と不可分なものといわなければならない。

おわりに

瀬木慎一はかつて「この画家には、たしかに、かれ独特の『触媒』の論理が具わっている。たとえば、常温では化合しない酸素と水素が白金黒（はくきんこく）の触媒によると、たちまち烈しく化合するといったものを、かれは造型上持ち合わせている。その触媒は、生理的なものとの関係なしには絶対に考えられない」⁽⁴⁹⁾と評したことがある。

それは瀬木の見解の通り、生理的なものに求められるかもしれない。ただし触媒は本稿の文脈を辿りつつより正確さを期すならば、身体感覚や触覚的物質感と定義されよう。それらは体感とワクワクする気分貫かれ、身体の生理的な快感によってリードされるのである。田澤は長らく子どもの美術教育に携わってきたが、一方で彼らに特徴的な造形衝動の類を自らの創作の担い手とする点に、田澤芸術の本質が現れている。ここで忘れてはならないのは既に見てきたように、他方では人間的な関心に浸透された文学・物語性が同時に、追求されている点である。

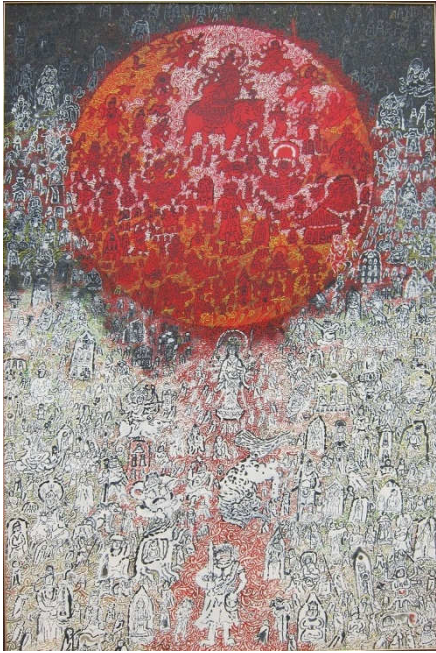
田澤は寝ても覚めても絵に心を奪われていたといわれているが、最後に、生きることが制作することと一如であるような、画人像の源は一体、どこに求められるのかを確認してみたい。それはかねてより是非、田澤 茂論を試みたいと思いつけてきた、筆者の切なる問題意識でもあった。第一にそれは、過酷な自然体験を土俗的想像力の内実たるラディカルな相対観と諦観力によって中和し宥和する、という対立緊張の力学（ダイナミズム）が激しく働く点に求められよう。

第二に、田澤における自己追求心の源泉は死と生を表裏一体的に把握する東北の死生観が、魂に潜む原初的存在への回帰願望に点火させる点にあろう。それは現世におけるいかなる苦悩をも甘受する、決め手となりうるものである。

註

1. 茅ヶ崎市美術館・村山鎮雄・西松裕詞編集『企画展 奔放自在 田澤 茂の絵画世界 図録』、財団法人 茅ヶ崎市文化振興財団、2003年、5頁
2. 村山鎮雄「田澤 茂—その自在な画業の軌跡—」、茅ヶ崎市美術館・村山鎮雄・西松裕詞編集『企画展 奔放自在 田澤 茂の絵画世界 図録』財団法人 茅ヶ崎市文化振興財団、2003年、11頁
3. 高山 淳「神仏習合、八百万の神々」、『美術の窓』No.372、2014年9月号、64頁
4. 村山鎮雄「田澤 茂—その自在な画業の軌跡—」、前掲書、10頁
5. 「アトリエ訪問・188 田澤 茂」、『月刊ボザール』 2012年4月、34頁
6. 武田 厚「田澤茂の絵画の魅力」、田澤 茂著『田澤 茂画集』1997年
7. 茅ヶ崎市美術館・村山鎮雄・西松裕詞編集、前掲書、5頁
8. 高岸 昇「田澤 茂さんの破れ目」、田澤 茂著『田澤 茂画集』1997年
9. 村山鎮雄「田澤 茂—その自在な画業の軌跡—」、前掲書、10頁
10. 田中房太郎「円と方形（マンダラ）による民話の語り」、田澤 茂著『田澤 茂画集』1997年
11. 脇田 和「田澤君のバイタリティ」、田澤 茂著『田澤 茂画集』1997年
12. 田中房太郎「円と方形（マンダラ）による民話の語り」、田澤 茂著『田澤 茂画集』1997年
13. 田中房太郎「円と方形（マンダラ）による民話の語り」、前掲書
14. 田澤 茂「～魑魅魍魎について～」『第16号企画展魑魅魍魎～田澤 茂の世界～』北上市立鬼の館、2002年10月、3頁
15. 村山鎮雄「田澤 茂—その自在な画業の軌跡—」、前掲書、8頁
16. 一井建二「線の力」、『美術の窓』2005年6月261号、88頁
17. 村山鎮雄「田澤 茂—その自在な画業の軌跡—」、前掲書、10頁
18. 村山鎮雄「田澤 茂—その自在な画業の軌跡—」、前掲書、10頁
19. 村山鎮雄「田澤 茂—その自在な画業の軌跡—」、前掲書、9頁

20. 『開館記念所蔵作品展 茅ヶ崎一光と心の画家たち』茅ヶ崎美術館、1998年4月、25頁
21. 田中房太郎「円と方形（マンダラ）による民話の語り」、前掲書
22. 田中房太郎「円と方形（マンダラ）による民話の語り」、前掲書
23. 村山鎮雄「田澤 茂—その自在な画業の軌跡—」、前掲書、10頁
24. 田中房太郎「円と方形（マンダラ）による民話の語り」、前掲書
25. 高岸 昇「田澤 茂さんの破れ目」、田澤 茂著『田澤 茂画集』1997年
26. 高岸 昇「田澤 茂さんの破れ目」、前掲書
27. 佐藤柳逸「自由奔放 生への賛歌—田澤 茂さんを悼む—」、東奥日報 2014年12月16日 朝刊
28. 宮原昭夫「田沢さんのこと」、田澤 茂著『田澤 茂画集』1986年
29. 佐藤柳逸「わが師のこと」、田澤 茂著『田澤 茂画集』1986年
30. 瀬木慎一「訛りのある絵画」、田澤 茂著『田澤 茂画集』1986年
31. 大原 螢『東北芸術文化の水脈』東北出版企画、2011年1月
32. 大原 螢 前掲書、98頁
33. 大原 螢 前掲書、112頁
34. 大原氏 前掲書、121頁
35. 「アトリエ訪問・188 田澤 茂」、『月刊ボザール』 2012年4月、34頁
36. 茅ヶ崎市美術館・村山鎮雄・西松裕詞編集、前掲書、7頁
37. 成川武夫「ユーモアのゆくえ」、『目の眼』1995年11月号 里文出版、85頁
38. 成川武夫『芭蕉とユーモア』1999年 玉川大学出版部、239-240頁
39. 田中房太郎「円と方形（マンダラ）による民話の語り」、前掲書
40. 田中房太郎「円と方形（マンダラ）による民話の語り」、前掲書
41. 高山 淳「神仏習合、八百万の神々」、前掲書、66-67頁
42. 北村由雄「茅ヶ崎一光と心の画家たち」『開館記念所蔵作品展 茅ヶ崎一光と心の画家たち』茅ヶ崎美術館、1998年4月、25頁
43. 高山 淳「神仏習合、八百万の神々」、前掲書、67頁
44. 高岸 昇「田澤 茂さんの破れ目」、前掲書
45. 田澤 茂「～魑魅魍魎について～」『第16号企画展魑魅魍魎～田澤 茂の世界～』北上市立鬼の館、2002年10月、3頁
46. 武田 厚「田澤 茂の絵画の魅力」、前掲書
47. 一井建二「線の力」、『美術の窓』2005年6月261号、89頁
48. 一井建二「線の力」、前掲書、89頁
49. 瀬木慎一「訛りのある絵画」、田澤 茂著 『田澤 茂画集』1986年



『炎樹菩薩』、194×130 cm、
1994年



『日本人の神々』、72.7×60.6
cm、2013年