

赤木範陸覚え書

綾子 玖哉

1 変容、転生、分散そしてメタモルフォーゼ

～初期作品にふれて

机の上に右手を置き、頭の上部分が外部に向けてストップモーションではじめて剥き出しになった青年が落ち着きはらって座っている。

光を閉じこめ固めたゼラチン状のもので背景全体が覆われたその『自画像』按二九八八年に描かれた。青年をとりまく未明の世界というものに対して、自らの尽きぬ表現への欲求、世界を「わたしの」という限定をつけて捉えたいという意味は、それが激しければそれだけなおのこと、自らの内部へ、内部のさらに限られた一隅へと向かっていくのだ。

初期の赤木範陸は室内風景を描いた時、部屋の片隅をのみ見ている。

しかも美しくもなく清酒でもないごくごく普通の室内の裸電球やそれにつづくコードやコンセントを見ていた。

その情景は後の彼の「光」にかかわる姿勢を暗示させきわめて興味深いものがある。

一見静かな海面のような筆致のうちに、たとえば『ある女の変容』や『手』『分散する情景』（自画像）の諸作品に見ら

れるような、炎が自ら身もだえ、燃え尽きていくのにも似た耐えられぬ渇きや切れ切れにしか見えない自身と世界の暴虐にとまどい行きあぐむ時間が渦巻いていたのだ。

わたしは、「光を閉じこめ固めた」と書いたが、固という字から想像されるような堅くてごつごつした表現は赤木には全くない。

むしろ、繊細にして清楚な静かなたたずまいが、つまりはありとあらゆるものへの敬虔さというものが、この期の作品『ガラス玉のある静物』『昼と夜』『花ふる静物』『命の泉』等々には、見事に表現されていてその気晶にみちた輝きは胸をうつ。

一九九〇年には『ある肖像のメタモルフォーゼ』が描かれた。

描かれた？

この絵には誰とも判らぬ人物、画家自身なのか、別の男性なのか、女性でもあるのか、かろうじて人の貌と見える形が背面に浮かんでいる。

そこから迂るのか、それともそこから放たれたのか、肖像そのものより鮮明な飛沫とも溶液ともいえるうごめくものが現されている。

題名に従えば、自画像が変容していくさまが、まさにその「溶解」する瞬間が描かれている。

赤木もまた内部へ向かう眼で人物像を描き、外部へ向かう眼で風景を描いてきた。

いつの時代にあっても、画家というのはそのように描くものだ。

しかし、彼はこの「自画像」の「メタモルフォーゼ」を経て、つづく二年後の一

九九二年に『風になる風景』というきわめて象徴的な画題で実際にある風景が風の片々のように外界へまざれていこうとする世界を描いた時から、かつての画家たちと、誰よりもこれまでの自分自身と枚を分かったのだ、と思う。

内部へ、外部へと別々に注視するごとから、描く物と描く者という二極に別れていくことから遠く離れて、いわば変容する風景のなかを光のように透過していく者になったのだ。

トロンビイユという超絶な写実力を筆の技術としては捨て去ったかに見える。

油彩、テンペラを離れ混合技法も過ぎて、エンコスティックによる作品の時期を迎え、彼は、このころから、白日のもとにあつて陰を求め、生カンヴァスへ蜜蝋を染みこませて影を描き、光を捉え、あらゆる立体を二次平面に措定することに専念し、しかも色を使うことすら、時にはいっさいやめてしまう画家となっていた。

ここに至るまで、赤木は見たものを見る行為として描く、そしてついには見るということの本質をも画面とする絵画の極点に至ろうと意思してやまなかった。

遡るが、『3つの石棺のためのコンポジション』や『転生するプーボラのいる風景』は見る行為への画家の真摯な逡巡を如実に示していた。

わたしは、一九九四年の『夜のアレゴリー』こそは、一時に多く描かず、わたしたちをとりまく立体造形を生涯をかけて本当の意味で抽象し、ついには描くべきものの全容を視線の彼方から画布上にあらしめる画家となる契機を赤木にもたらした作品だと思っている。

時には、光の洪水のうちにあつて、その光度の強さのなかに消失しつつあるものを追ひ、あるいは光のないところでものを見ること、夜、見失われた光である暗闇にもものがあることへの畏怖、ものへのたじろぎをものとして現すということ。

形や色のあるということへの真摯なつきつめ、そうした営みには命そのものが震えるだろう。

その震えとともに世界にただ一

人対峙する過酷さを思う。

形ならざるものが光を求めてさすらうがごとき「夜のアレゴリー」は息づまるような緊迫感をわたしたちに与えてやまない。

この地点に至れば、風景は変容しなくともよく、ひとは転生しなくともよいのだ。

これ以後赤木はもう、他の画家たちとは全く絵の概念を異にする領域にはいっていく。

絵画の彼岸とも言うべき極地に向かって。

その技術とともに洗練された画面そのものの凜とした面差し、視線のなかで豊に増え続けるなつかしいわたしたちのまわりの静物。

こう言おう、何ものかが描かれたのではなく、蜜蝋が染みこみ、シミと一体となった画布、そこに光さし真に照らし出されるところにわたしたちの世界が出現する、と。

『光さすガラス器の静物』とは、どうしてどうして比喩どころのはなしではない。

ここには、横溢する光の渦の中で光源に化すばかりのきらめくガラス器があり、多くの画家たちがその生涯でついに捉えることのできなかつたわたしたちの現実があり、とりまく現象への歓呼がある。

濡れた瞳で見る立体造形物の静かな息遣いがある。

あり得べき絵画の光だがある。

・註一棟題の「変容」「転生」等の語彙は、初期の赤木作品の画名から借用した。

2 『雑物図説』をめぐって

紙本着色つまり色々に彩られてにぎにぎしい絵巻に対して、国宝『鳥獣人物戯画卷』は、紙本白描である。

実物遠くて知らずだが、そのコピーによれば、この巻の絵師がこの世のをすべてを垂の黒一色によって描出しようと思っていたこと遠いようもない。

単色しかも黒のみで見かけの色の世界、色界を描こうとすること自体きわめて前衛的とは思いますが、そのことは今は置く。

動物たち、植物たちそして人間たちのありとあらゆる営み、つまり現嘗描きたいというあくなき願望によって、この絵師は、本来的な意味において通俗的であった。

ここに描かれた鳥獣、また小枝や草急、絵画という特殊な二次元においてきわめて人間的な仮装のもとに描かれているが故に戯画であった。

だが、その描ききるといふ意思のつきつめにおいて、つまり自身を取り囲む物のすべてを描ききれたなら、網膜上のかそけき風景が真に、自身と強固に結ばれた「本当にある」世界となるのだと信じていたという意味において、きわめて今日的である。

ここに赤木範陸の傑作『雑物図説』がある。

ひとは、この作品を極度に縮小された、つましい『鳥獣戯画』と呼ぶかもしれない。

四巻十一メートルの壮大さで描かれている絵巻に比しての画面の狭さ、描かれてあるものがこの世のすべてのうちの静物のみということをも

もって、その感を強くするかもしれない。

水のはいったビニール袋、香水瓶、頭蓋骨、花一輪、ガラスのコップ、ガラス製の林檎と小さなガラス玉等々。

ここにあるのは、外界に実在するものでないという意味で「雑物」である。

このわずか二十数個の「雑」と称する「物」たちをして、あの動物あり、植物あり、人に似せた営みありの寓意にみちた『鳥獣戯画』の壮大さに十二分に互していると感じさせずにはいない。

この感じはどこからもたらされるのか。

この世のすべてを黒色のみで、しかし動物の人を真似た営みの種々で描いた戯画の絵師の、いや、今日の多くの画家の眼と心に映る物のすべてを描くという饒舌に比して、赤木はどこまでも寡黙だ。

彼は、ただ一つの「本当の静物」、いや、画布上に立体として造形されたガラス瓶一個でさえも描けたなら、わたしたちの世界を描いたことになるときさやいているかのようだ。

必要なのは、外界らしきものを丸ごと切り取ってきたり、ましてや、外界のアナロジーとしての「存在物」を画面上に展示することではなくて、わたしたちにとっての「存在物＝静物」とは、赤裸としてそこにあること、重複して幾つかほ描かれるにしろ、見出された存在の本質であることを構想したいのだ。

この『雑物図説』のコンポジションは、それ故、絵画の概念を根本から覆すことを純粹なまでに志向してやまない。

ここには、繰り返し、画家赤木範陸が彼の絵画のモチーフを得るつきぬ源泉がある。

光の領分に分け入り、色の何たるかを抽象して、平面上に立体の具象物を描ききった希有の新しさがある。

「戯画」ならぬ「擬画」ということばを使って彼の絵画を総称したい誘惑がある。

どのようなものを描こうと、たとえ一つの水の入っているビニール袋を描いたにしても、わたしたちとわたしたちを取

り囲む世界の本当のありようの幾分かを描いたことになる「絵画」を彼は求めつづける。

画布、その糸目を支持体として、そこに蜜蝋で描かれた存在しないガラス玉やガラスの香水ビン等、それらを注視することからしか外界の、わたしたちの日々が営まれている現実の存在物を類推しえないような画業。

これを、わたしたちは本当に見ることができるのだろうか。

いや、見たのだ。

だが、見たと断言できるように画家の今日を生きてはいない、そう思う。

今生の眼によって、色なきもの、形なきもの、けれども存在の純粹さ（＝エスプリ）を感じさせるもの、それを永遠の不在（光と陰の攻防によってかろうじてありうるが故に）として、わたしたちに贈り届けるということ、これが赤木が画家としての自身に課した命題であった。

先立つ者の姿が彼の以外にいないという意味で、この先駆者はつねに自らの後衛である。

この苦難にみちた道を彼はたったひとりで辿っている。

孤高ということばをはじめて使ってみたいものだ。

あの芭蕉が生涯を費やして追い求めた通俗というものが何であったかを赤木範陸は絵画をもって教えてくれている気がする。

鳥獣戯画の絵師は、ほとんどの色彩を離れて黒色一つで描いたが、赤木はその黒色さえも除いてしまったのだ。

「明暗は蠟の浸透する加減による暗部と、硝子の微粒子の乱反射による明部とのみで表現する為、陰影部に黒や暗色系を一切使わない」（赤木範陸「死者の画法・エンカウスティーク」）という彼の先駆性は、「三次元空間の陰影は光が少ない為に視覚的に暗く見えるだけで本来黒という色は存在しない」という認識にかかるあたりまえのことからそうすることで、わたしたちを二重に驚かしめる。ものを見るということに迫る画家の真撃さにおいて、また、絵画を見るということの根源的な意味をわたしたちに問いかける、その現代性において。

『雑物図説』が、彼の他の多くの作品のちょうどインデックスのように見えるのは、単にそのモチーフとしての静物の一つひとつが、時々他の彼の絵に描かれてあるからという見せかけの単純な事実によるのではない。

ここには、彼を見るすべてがあり、わたしたちが見えていないすべてがあるから色々なもの、つまり「雑物」であり、作品というもののためにあらかじめ描かれた、彼が求めてやまないモチーフであり、それを今ここにあらしめているが故に「図説」である。

彼の禁欲的なまでの自負と、これまで何人もそこまで画家たろうとはしなかった謙虚さに耳を傾けよう。そのように、わたしたちの絵画の夜明けが来ているのを嘉しよう。

「私は絵画のおもしろさで現代的たろうとは思わない。過去の技法から萎えた皮膚を剥ぎ老化した肉と脂肪を削ぎ、骨格のみ残し自然科学に裏打ちされた新しいコンセプトを肉付けする。そうすればただの思いつきやおもしろいだけの趣味的、個人的技法の使用者ではなく、古い来歴を持った新しい歴史の後継者となるだろう。」（赤木範陸・同前「死者の画法」）

3 うつろいを描く

同型のガラスの器がある。

生カンヴァスに描かれる前の、その永遠の先駆形、実在するそのガラス器一個。

見られようが、見られまいが確かに存在する？

そうだ、いやそうではない。

画家の逡巡はつねにここにはじまる。

赤木範陸にとって、ガラス性の立体静物をモチーフとすることは、彼自身が「絵画技法の彼方へ」のなかで述べたような「麻布上に色を使わずに蠟の浸透による屈折と乱反射のみで、明るさ、暗さを描き分け」る技術の真骨頂を示すに格好であるということだけにとどまらない。

光に満ちあふれた（闇に、かち沈んだと同義）世界からそのモチーフを選び取ることへの懐疑、前に述べた逡巡・不安とともに、限られた画面上にわたしたちが住まう世界は部分的さえもありうるだろうかという絵画的な問いを示すのに見せかけのガラスの透明性がわたしたちに親しいからでもある。

画布の編み目に静物他あらゆる三次元物体をその卓越した技術で措定し、わたしたちをして絵画なるものの彼岸をさえ確信せしめた赤木範陸、彼の作品は現代絵画にとって画期的なもので、他の画家たちの追隨を許さない逸品である。

一對の作品に注目している。

一つは、「光さすガラス器の静物」という名の三つの作品。

描かれた順は知らないが、光が画面に差し

込み、やがて度合いを強めて、モチーフであるガラス器そのものを光の明るさのなかに消失させていくかのような連作だ。

もう一つは、「うつろうガラス器の静物」という名の二つの作品。

画面に光は射していないが、一つは影は背後に重なり、一つは画面右へずらされた影が描かれた二個のガラス器の静物。

それぞれの違った方向への影をもつ三個のガラス器の静物。

「光さすガラス器」の作品は、光の充満によってガラス器を消し去るかのように見えるが、描かれたモチーフを消滅させはしない。

それは、存在することの歓びでさえあるだろう。

うつろうとは言いえて妙である。

確固としてあることとはうちにうつろいを秘めているということだからだ。

作品「うつろうガラス器の静物」に外からの光はさしていない。

その画面で影とともに描かれた三つのガラス器は、その一つ一つが、その実在においては影の方向において異なる位相に存在している。

それ故、一個の実在であることを各のガラス器が画布の上で主張すれば、それだけますます、画面全体としては、存在することの不安や畏れ、かぼそさ、はかなさ、ついには永久の不在（そこにはないということ）すら現してやまないのだ。

繰り返すが、画家些二方からの異なる光をあてられた三つのガラス器を各の異なる影で一画面上に描く。

うつろうのは影であるが（同時に光であるが）器なのではない。

そうだろうか。

うつろうのは器そのものではないだろうか。

一個の器」同型の三個の器、だからこの世のありとあらゆる器のうつろいをわたしたちは見ているのではないか。

だから、わたしたちは器であれ他の静物であれ、実は一瞬たりともそこに描かれてあるのを見たことはないのではないか。

これが、赤木作品に向かう時、わたしたちを襲う圧倒的な現実感である。

画布上でモチーフとなっているガラス器の实在、それが、同

時に画家が求めてやまない絵画の彼岸と人間の営みの中で出会う多くのガラス器や静物のうつろいをもあわせて表現しているのだ。

これらの作品はその画名にもかかわらず、絵画であるとはどういうことなのかという本源的な問いをうちに秘め、確固とした力強さを放ちながら静かにそこにある。