

魂の果てにしみ入る美学

多摩美術大学造形表現学部学長 美術評論家

米倉 守

十余年も前、親友の海外展を企画してベルギーに滞在したとき、かの地で小顔のいつまでも少年の匂いの消えないような瀟洒な男性に出会った。友、野田弘志が好意を持っているドイツ在住の画家赤木範陸さんだった。

私は田舎育ちで、田舎好き人間の癖に、白いテーブルクロスをかけた一流レストランで、フランスワインを飲んで銀のフォークを使いたい嫌味な人種である。田舎者のくせに田舎臭さが気にいらず、京俗をいしながら都雅に惹かれるという矛盾そのものなのだ。画家野田弘志にも似たところがあるが、赤木さんに出会った第一印象は私達の異種同型かな、というものだった。

芸術にとって才能は決定的なものだ。才能は思いつきとか、小器用さ、単なる熟練ではない。才能とはおそらく個性よりももっと深い「普遍」を無心で汲み上げる能力だろう。

あらゆるよきものを吸収し、その画中に月の暈か滴を湛えうような稟質である。赤木範陸は何よりも天性の画家であり探求者であると思った。普遍などと書いたが、もっとも特殊な世界は、その極みにおいて、最も普遍的な世界に通じているのが芸術のつねである。

赤木さんの古典技法探求とその作品は、いつも姿勢がいい。画家から送られてきた「絵画技法の彼岸」という文章を読んでいるうちに、こちらも自然に背が伸びている。

作品への印象と同じなのだ。

赤木範陸は異国で独り、少々怒っている。深く静かに腹を立てている。具体的な何かや具体的なものに対してではない。時の流れや歴史のずれ、ちっぽけな画家の志、そういうものたちのあいだに積年たまってしまったようないわくいいがたいもの。だが抽象的でゆえないものかということ、きわめて明快で、具体的だ。

「現代の画家たちは過去の画家たちに近づくことはできても、彼らのいる彼岸に至ることはできないでいる。」

「私は抽象へは向かわない。私の国はフランドルやイタリア絵画の系譜を持たない。しかし私は誰もが守ってきた色

を省略しよう。誰も使わなかった方法で誰でもが描いた物を描いても、もはや模倣にはなるまい。

誰も描かなかった物を描けば完全に創作となろう」

そのことばどおり、いわくいいがたいものに向かって吐く思いも、赤木の作品も、見すえたものの正体を露わにしようとしている。

赤木さんは、時代のあとを追っているのではない。現代の美術のあとを追わない。すぎ去った過去に寄りかかってもいない。

私はここまで書いてきて、私のこの文章が寄りかかっている書評に惹かれて購入した茨木のり子氏の姿勢を正さずにはおられない「寄りかからず」という詩を引いてみたくなった。赤木範陸の姿勢に通じるからである。

もはや／できあいの思想に寄りかかりたくない／もはや／できあいの宗教に寄りかかりたくない
もはや／できあいの学問に寄りかかりたくない／もはや／いかなる権威にも寄りかかりたくない
ながく生きて／心底学んだのはそれぐらい／じぶんの耳目／じぶんの二本足のみで立っていて
なに不都合のことやある／寄りかかるとすれば／それは／椅子の背もたれだけ

画家はこの詩人のようにながくは生きてはいないが、文中の思想や宗教や学問を、美術や技術や流行に変えてみれば、赤木の絵画姿勢なのである。

異国で自分の足の裏の面積の広さだけの立場に立って今にある画家を「なに不都合なことやある」と私も思う。

創造する、新しい絵画をつくるということは、古いものを忘れて新しいものをその代りに受入れるということではなく、むしろ逆に古いものを新しい感覚で受入れて、新しいものをそこに付けたすということである。光琳は宗達を、歌麿は清長を忘れて、それに代る新風をつくったのではなく、学びつくしてそこに新しい要素を加え、自分の絵をつくったのだ。赤木範陸もまた「死者の画法」を自らがいうエンカウステイクにさかのぼることによって新しい絵画をつくってきた。

世の中は進歩している。美術の様式も発展、変容してきた。が、美術の頂は、おそらく進歩もしないし、発展もしない。高いか低いだけである。ここを離れて、創造ということは考えられないと思う。新しい題材が新しい技法を生み、新しい絵画こそ価値があるという俗説を、赤木範陸程、打ち破ろうとしてきた若い画家を私は知らない。

「文芸復興期の絵画に異教的または世俗的題材が多くなるのは、新しい描き方が確立された後にある。文芸復興期のイタリア人でさえも、新しい描き方を発明するのに忙しかった時には、古い画題を利用し、新しい画題をとりあげようとしたときには、かねて手中にあった技法に頼った。それが偶然であったとは、どうしても考えられない。おそらく芸術においては、万事を一新することは不可能であるし、新しい革袋に古い酒を入れるか、古い革袋に新しい酒を容れるか、二つに一つを採るほかないのであろう。」（加藤周一「芸術と形式」）

明らかに赤木さんは新しい革袋の使用法を考え、古い酒の発酵を夢想し、そして誰も生み出さなかった新しい赤木絵画の様式を目論んでいる。

例えば硝子器などのモチーフでは「色」を省略している。技法的なことは画家に委ねるとして、私は夢や想像の世界で肉眼で見ることのない色を見ることがある。そんなとき人間は内側から色を見ることができ、自分自身、色をからだにつつまこんでいるのではないか、と思うことがある。それは赤木さんが色を使わないで描くガラス器のように現像の世界の色よりははるかに象徴性が強い。

染織家の志村ふくみさんは、空の青や夕焼けの茜色、海の水色のように手にとって触れることのできない色を「色光」と呼ぶと語っている。これに対して物質に付着した色はピグメント。赤木作品の染み透るような発光状態は、光が色になった瞬間の、またガラスに付着しない状態、はじめて宇宙に突入した光がその姿をあらわにした瞬時の状態をとらえているやに私には思える。画面のどこでいや宇宙のどこで光が色にすりかわるのか、そんな風に考えて画面を見てみると、私は月光を思う。あの月はどこから、私たちに光を投げかけているのか。みずから光を発しない月の光の道は私には見えないが、画家も自身を絵画の栄光のなかにかくして、無償の光を表現しているようだ。

人間は太陽の光とはちがった別の光がなければ一日も生きてゆけない存在である。私は尊敬する人からそんなことばを聞いたが、赤木範陸のこのひかりも内なるそんな光である。

古い画法を赤木が評価したのではなく、古いエンカウスティークが画家赤木範陸を動かしたのだ。評価とはその画家が動いたという事実の意味だからである。実は二千年も前に死んだ評価が時代とともに変わってきたのではなく、長い時代だれも動かさなかった画法が一人の異国の画家を動かしたという新しい事実が生じたのである。その現代という時代はどのような時代であろうか。赤木の放つ内からの人間の光はそんなことを考えさせ、私の姿勢を正させるのである。

赤木画法の不思議と偉大さはもう一つある。炎で融かした熱い蠟が麻布に浸透していく画法は人間が内包しているひかりをつかみだすだけでなく、それが制作されたというよりは“形をとって現れる”絵画だということだ。日本語では浸透、しみいるものは液体や気体、匂い、香り、性格、癖、習慣などかたちのないものに限られる。外国語には貫通する、潜入する、くい込むなどのことばはあるが、ぴったりの訳語がない。

ドナルド・キーン氏は、例の芭蕉が蟬の声の本情をつかみ、幽玄の普遍的世界を「閑かさや岩に蟬の声」と「形象化」したのを Sink into the rocks と訳したが、くい込む、めり込むにむしろ近い。人が内包しているものと奥の空間に、ドリルや弾丸やレントゲンではない、暴力ではなく無キズで、感性によって形成された隠喩的な深い奥の世界へ、静かに穏やかに迫る方法はあるだろうか。

やはり染織家の福本繁樹氏はこう語っている。

「奥に作用をおよぼす有効的な方法がひとつある。それが『染みる』ということだ。表面からジワジワと攻めて、表面に何らの傷も全く残さず内部に入り込み、いつの間にか全体にいきわたって、中心部にまで到達する。そして全体の色を芯から大きく変化させる。『染みる』という方法によってのみ奥は作用をう

けて変容をとげる。『染みる』ことは『奥までとどく』ことだといいかえることができる。日本人が『染みる』と『貫通する』を厳然と区別する根拠がここにある。」

言われてみれば納得である。

赤木範陸の絵画を離れたわけではない。

熱い蠟は麻布の繊維に染みこんで、やがて冷えて固まる。対象が具体的な「もの」となって「画家」に現われ、「画家自身」がその「もの」（硝子器など）と一如になる物我一如の境地を赤木は尊ぶのである。

画題と画材、対象と画家との抱擁交流が作品と化す。対象をデッサンし、分析し、画家自身と区別し対象化して描写するのではなく、画家は対象全体に「染み入る」のである。相互浸透といえよ。

相互浸透は「対立物が相互に相手の前提として、一つの統一の中で共存し、一定の条件のもとでは相互に転化しあうこと」（広辞苑）とあるが、赤木範陸の絵画を私はきわめて皮膚、いや肌感覚の美術だと解している。（皮は皮相だが、肌はこころ）

芭蕉を引いたのもう少し勝手な筆休めをしてみると、離塵脱俗の清閑、清境をうたいあげた「寒山詩」の幻想のなかで、その蟬の声を「岩にしみ入る」ととらえた詩人は

海暮れて鴨の声ほのかに

ともうたっている。

尾形仍氏は「座の文学」で幻想の額ぶちに入っているようなこの句の「ほのかに白し」をこう説いている。

「『鴨の声』を『ほのかに白し』と言いつくした『白し』もまた、日常的な意味における『青』や『赤』の色彩に対する『白』とは違う。芭蕉の場合、『白し』が『素秋』の『素』、すなわち、身にしみとおるような無色透明の感として用いられていることは、『曙や白魚こと一寸』『石山の石より白し秋の風』などの句に徴しても明らかである。」

素の素は素肌、素がたなどの「素」だが、色彩を包みこみ、色彩を消した赤木の作品群も、鴨の声を「ほのかに」と聞きつけた芭蕉の表現に近い。声を「白し」と聞くは、海上をほのかに包む夕闇がもたらした幻聴だったかもしれない。赤木範陸は画面の中でこのほのかで透明の声の余韻をまさぐる芭蕉のように異国での孤独なよるべない漂泊の思いを嘯みしめるように描出している。ほのかで白い、透明感のある硝子器などの奥には、はるか離れた家郷大分のなつかしい光景が光っているやに私は勝手に勘繰っている。

私がこのようにいくらことばを重ねても赤木範陸の美術を言いつくせないように、赤木画法も描きつくせぬ世界に絵筆を染みこませているのだ。芭蕉は「黙示」「暗示」という方法で「言いつくせぬ」世界へ至ろうとしたが、赤木もまた沈黙のなかに打ち込まれた杭のような静かな構図を好んでいる。色に頼らず、地塗りをせず、対象を理解するデッサンより、自らの心境を描出する運筆に傾く、赤木絵画は“沈黙を呼吸する”美術でもある。沈黙のなかで聴くことだけが許される神のことばを“ことばを超えた世界”（風雅の誠）で言っておそうとした芭蕉のように、赤木の絵画も描ききれぬ、絵画の果てにある世界を生涯をかけてとらえられればよし、という画境なのだと思う。

連歌は、句と句、詠み人と詠み人はそれぞれ独立していて、しかも他とつながってゆくという“切れ・つづき”の美学だが、すべてを削りおとし「必要最小限の手数で最大限の効果を得る」という赤木画法は、一切を切り捨て、しかも新生して古い画法とつながっている。「一切」は“いっさい”と読み、「すべて」という意味をもっている。どうして「すべて」という意味をあらわすのに「切」れの字がつかわれるのだろうか。大橋良介氏は、「一切者、権時之事、如以刀切物苟取整齐不顧長短縦横、故言一切」と、ある「説問解字注」を引いて、刀で切り整えるなら、長短、縦横とかを超越することになるから、「一切」は「すべて」の意味になるという。

わずか「一切れ」がそのまま新旧を絶して「一切」という有り方につながるような作画態度、切れ味のある省略も赤木作品の芸術化への鍵である。

赤木範陸の美術への測沿の糸にすぎない繰り言を並べてきたが、語るべきことがなおかぎりなくあると思うのは、書くべきことは一つしかないということでもある。西欧の古典技法のなかにも、日本の美意識のなかにも、同じ内なる光を放って存在している赤木範陸にとっての絵画的なるものを見出したということである。

赤木画法の出発点がエンカウスティークにあったのか、日本の芸術大学にあったのか、その美を日本の古典から得たか、西欧の古典から得たかは、決定的なことではなかったろうと私は考える。どこのどの世界のなかでも、同じ光を放って存在していた赤木範陸にとっての絵画なるものをこの画家は手にしたのである。

魂の果てにある世界への果てしない旅をつづける赤木範陸の今を、美しい、と思う。