

村上善男論

はじめに

一九八三年の秋だったか、青森市の五拾壱番館ギャラリーで、はじめて村上善男の画を観た。タイトルは覚えていないが、「気象図」シリーズ（氏の七〇年代を代表するモチーフ）最後の名残りを感ぜさせる色あいと構成であつたように記憶している。その記憶に間違いがあるようならば、ぼくは「町に釘打ち」の中の一つを観ていたのだ。彼の八〇年代以降を語る「釘打ち」シリーズの幕開けの一つを。「町」とは弘前市をいう。つまり、村上善男が盛岡・仙台を経て弘前に居を構え、そこで開始されたのがこのシリーズというわけだ。わたしも、同じ年に、氏よりは少し遅れて弘前に来た。そして、ちょうどまる十年が過ぎた。

長野 隆

つい数日前（九月七日）、弘前市の田中屋画廊で（恒例の）個展「キャンバスにアクリリックカラーその他若干のメディアに依る」を観た。弘前に始まった「釘打ち」は、すでに津軽諸地域を経、ここで黒石市、常盤村へと及んでいた。思わず「これではとんど、津軽いちえん（釘打ち）かあ」と呟くと、そばにいた女房が「なによ、その言い方」と咎めるように笑つて言う。ぼくに、他意はない。ぼくはこんなときいつも、村上善男の特異な情念の（方位）のようなものへ思いを馳せているのだ。そして、いつも思い出す——「笹原よ、鯨ヶ沢、浪岡には風景があつたか？　そして弘前は？　（1973.9.30）」（斜角より）、「北緯39度東経111度の地点」という彼の美しいことばを。鯨ヶ沢とは津軽西海岸に構える漁港、浪岡は青森市の南に隣接する町、そして笹原とは、かつてこの弘前まで北上し、そこで散じた劇団「夜行館」の座長をいう。二人の交友の如何

については知らない。しかし、かすかにそこに透けて見えるのは暗い情念の抒情と、それがその裏で情念などという言葉を真つ向から拒絶している〈行為の方位性〉のようなものを、ぼくは感じ、〈村上〉の現代性の秘める、ある不思議な家郷へと眼を向けてしまうのだ。

郷里を九州にもち、関西からこの津軽へと移動して来たぼくは、ちょうどそのころ、ある雑誌のコラムに「北方圏風景」と題する短文を書き上げていた。ここ弘前からは遙か西南の地に住まう、我が『詩論』の朋輩へ向ける発信として。

1

宮沢賢治体験と呼ばれるものがある。宮沢の世界に出会って、俄に発心するということではない。北方の風土のようなものを直に体験し、はじめて宮沢の世界が見えてくる態のもので、ちょうど吉本隆明が米沢の学生時代に体験したというようなものだ。これは、北国育ちの人には理解しにくいことも知れないが、ぼくのような者には、かなりなインパクトで迫ってくる。

あたらしくそらに息つけば

ほの白く肺はちぢまり

(このからだそのみぢんにちらばれ)

(春と修羅)

こういうリアリティは、決して宮沢だけのものではない。ぼくは全く同じといっているものをこの弘前で体験し、以来、それまであった宮沢への異和らしきものがかなり薄められた気がしている。(そ

ういった内容のことを、ぼくは先の短文に書いていた。)

またこれは実際にあった話だが、弘前に赴任した最初の冬、大学の構内を歩いていて、急に足元の路面を指差し、「これ、これ、これが宮沢賢治の世界っていう感じしない？」と、一緒にいたこの土地の学生に問いかけたのを覚えている。——足元には半透明に層をなして凍りついた世界が一面に拡がり、その上をたった今ふり積もった雪が薄くかかっている。下の方には、かすかにこれらをすかして覗く暗い地表、あるいは覗き込むぼくの暗い影や、その影の背後に拡がる遙か上空の気圏の模様などがはかなく映っていた。——問われた学生は頷きかねた様子だが、ぼくはこのとき確かに「宮沢賢治」の体温を感じ、その「気圏」の冷気を吸ったように思ったのだ。

言いたいのは、他でもない。村上善男の「気象図」や「釘打ち」に出会った最初の印象が、これとはほぼ同様のものだった。ポリエステルやアクリル樹脂で封印された無数の記号たちの、交わし合い乱反射し合う記憶の凹凸を見ると、ぼくは、あの冷たい路面を覗き込んだときと同じように、雲母のような水の層に織り込まれた、あきらかに同質な北方の風景——風土の交響を聴き出していたにちがいない。彼が宮沢に私淑していることは、そのあとになって知った。そして、それは当然のことのように、ぼくには思えた。

むろん、風土とは、まぎらわしい言い方にちがいない。村上も宮沢も同じ「イーハトーブ」に生をうけたなどとは、間違いのない分だけ口にしても仕方がない。西野嘉章も、そう言っている。

「風土に根差した芸術」(三木多聞)とは、なるほど、村上の作品を解説するさい、格好の枕詞なのかもしれぬ。それは、

村上本人が著述や発言の場をとおし、機会あるごとに盛岡や仙台や弘前で私的な体験について語ってきたから。また、画題を賦すにあたって東北地方のひなびた地名を好んで用いてきたからであらう。しかし、だからといって、村上の仕事のすべてが風土論で片づくとするなら、それは輕率である。というのも、「風土」による作品の特性抽出というのは、もとより場当たり的なものにすぎぬが、それよりなにより、美術家村上善男について誤解を生み、悪くすればその真の狙いまで隠蔽しかねぬからである。彼は「土着派」でもなければ「モダニスト」でもない、真正正銘の「ポスト・モダニスト」であり、その彼が「風土」について語るのには、むしろそこからの脱却をいわんがための彼一流の逆説なのだということを。（「方法序説」——Y.M.の場合または『逆説の論理学』、『美術手帳』1991.8）まったくその通りだ、というより、美術批評家としてそう言うべきであるだろう。ただ、ぼくはふと、ここから和辻哲郎の「風土は人間存在が己れを客体化する契機であるが、ちょうどその点においてまた人間は己れ自身を了解するのである。風土における自己発見性と言わるべきものがそれである」（『風土』）という言葉や、「我々はただに過去を背負うのみならずまた風土をも背負うのである」（同）という一節を思い出してしまった。

あるいは、それとともに、かつて百田宗治が萩原朔太郎について触れたこんな発言も思い出され——いずれにしても、思いのほか重要な示唆が覗いていることに気づかせられた。

私は明治以来の詩人のなかで、地方色とか、風土とかいふもの

を土台として、或はそれを自分の性格のなかに発展させて、立派に一流の仕事を完成した人間として、この萩原朔太郎と、もう一人宮沢賢治とを挙げることを出来るのではないかと思つてゐる。

（「萩原朔太郎追悼」、『四季』昭17・8）

ことわるまでもなく、この百田の指摘は、これら二詩人（特に萩原）について一般に通用した言い分ではない。現在でこそ『月に吠える』と『春と修羅』の因果関係云々が実証的に取沙汰されるものの、萩原を宮沢に重ね、ましてその詩想の核部に「地方色」や「風土」を見ようとする向きは、平凡なようにでいて、思いの外ユニークなものであったのだ。

現在では、近代詩のコメントとされるこれら二詩集について、その成立を可能ならしめた所与の問題に、地方性や風土性の関与のあることが強く指摘されている。宮沢における「地方」花巻の役割は常識的だとしても、萩原の詩の特に『月に吠える』誕生 conditions に「地方」前橋の諸居の問題が必須であったとは、ごく最近まで、ほとんど問題にはならなかった。それは「風土」を気にさせないほどこの詩集の表現が透徹されていた何よりの証拠だが、これについては今は触れない。ただ、これら二つの純近代的な営みが、ともに東京という近代のメッカを舞台に選ばず、いずれもが「地方」を拠点にして成立した偶然／必然は、何度強調しておいても強調しすぎることはないだろう。

むろん、いまぼくは村上善男の仕事を思い浮かべ、とりわけ宮沢の営みに類したその《偶然／必然》の演出を、そこに重ねて見ようとしている。村上ほど、東北という「地方」を一貫してみずからの

根城とすべく執し、また執することによって〈現代〉を真正面から手にいれた表現者も少ないはずだからである。

やはり、村上の「風土」への過剰な入れ揚げは、それが土着的であるか否かに関わらず、自己の相対化（和辻のいう自己発見）以外にはありえない。そういう相対化する意識の固有な方向_{||}意味において、彼の作品はモダン（ポスト・モダン？）なのだ。風土からの「脱却をいわんがための彼一流の逆説」（西野）というのは信じにくい。脱却の不可能性を意識に容れた、一種コスモポリタナイズされた固有の表出が新しいのだ。だから彼の画は、「土着派」のそれ以上に風土をより深く語っているともいえるし、また風土以上に、それに対峙する彼固有の存在のあり方を雄弁に示そうとしている。西野も言うように「村上の仕事のすべてが風土論で片づく」はずはないだろう。ただ〈村上〉の方法というかたちで立ち現れてくる意味_{||}方向のようなものを思い描いたとき、それが「風土」との不可避な張力関係のもとで測定される必要を言っておきたいのだ。

*

《風土との不可避な張力関係》——たしかに、ぼくが村上のなかに見ている風土性とは、そのように言い換えられるべきものかもしれない。であれば、《現代》との緊密な張力関係——これが、ぼくが次いでそこに重ねて見たい、もうひとつの風土性である。前者は、例えば（郷里盛岡を中心にした）北東北一円をトポスとするものに對する求心性や遠心性として、後者は、そういったトポスを表現の場とする村上の、空間的地勢觀念としての〈現代〉美術界に對する引力や斥力として現れるものを指す。そういう時空間的な現

れ方をとる力学的な場の総体を、ぼくは村上の風土性と呼びたい。だから「風土」は、彼の場合、〈現代〉という地勢と不可分なかたちで現れざるをえないし、〈現代〉もまた「風土」を背景_{||}媒体にして表象されざるをえない。これは宿命であって、同時に方法なのだ。村上にとって、それは（空間や時間に対する）ある方位性や伸縮性をともなう運動のようなかたちで、力学的な〈意味の磁場〉を表現の中に構成させることになる。つまり、センス（sense）と呼べばいいのか、センスなるものの織りなす渾たる〈意味〉や〈模様〉のようなものとして、である。

周知のように、センス（sense）という概念には、感覚、知覚、觀念、分別、意味、意見（ベクトルの）方向……などの意味あいがある層的に包含され、いわば「人間の存在のしかたのほとんど全貌がこめられてい」（高橋康也『ノンセンス大全』）る。つまり〈センス〉とは秩序であり、秩序という意味づけの体系_{||}を指しているのだ。そういう意味づけの体系_{||}のなかで、彼の「風土」は紡がれ、織られ、綾を成し……が同時に、それが特定の絵柄_{||}意味を構成することは巧みに回避する、ある非決定的な沈黙／雄弁の中を生きている。例えば五〇年代後半から支配的になる抽象度の強い線の錯綜、及び数字、数式、文字などを配した記号の群れ、あるいは種類の計測器具やその目盛などによって示される不確定な計量値などには、この〈センス〉の織物とも氾濫とも呼べるような、意味（言葉）のあやかし_{||}身振りがある。西野嘉章に倣えば——

こうした画面のなかにはその後の村上を特徴づけるいくつかの重要な構成要素をすでに認めることができる。ひとつは鋭い描

線や破線によって表現されているのだが、初期の村上に顕著な傾向、すなわち鋭角的なものへの傾斜。もうひとつは、測量器具、定規、分度器、目盛などのモチーフから紡ぎだされる、観念ないし行為としての「計測」に対するオブセッション。

(前掲論文、傍点長野)

この、ちょうど傍点を振ったあたりがそれに関わる。「計測」への偏執は、〈言葉〉や〈意味〉への、つまり〈センス〉と呼ぶべきものの果敢な躍動以外にはありえない。この媒体としての〈センス〉、そしてまた、その〈センス〉自体が自身の〈センス〉をはぐらかそうとするもう一つの〈センス〉(メタ・センス)の定着——それをポスト・モダニズム的な方法の一つと見たり、もとよりケージばりの〈ノン・センス〉の声を重ねるのは容易だが、やはり、そういう方法論議とは不即不離なところで、村上が構成するリリックには、〈言葉〉を迂回できない「風土」からの発信がある。全体として綾をなす地柄と言ってもいいし、模様や文様と呼んでもいい——そう、まさに織物というか、あの経・緯の二糸が織りなす「織物」が本来「文章」と身一つの関係にあるように、「糸」個々の部分において意味を離合集散させるその全体への希求として、「文章」ならぬ「意味の織物」へと絡められていく、そういう秩序の支配を見逃すわけにはいかない。ぼくにはそう見える。だから、例えば戸井田道三の言う「織物を文章とむすんで考えているのは、それが比喩としてではなく、媒体としてであるのに気がつくであらう」(「色とつやの日本文化」)といった言葉などを、不意に、そこに思い併せてみたりすると、彼の方法云々のみではなく、その家系(家

業)までが思われてくる。「染」や「織」の現場に立ち会う職人芸術的な技感覚は、例えば色を染め、地模様を織り出すといった、〈描く〉よりは〈積み重ねる〉内面行為となつて、彼の記憶の深いところから喚び起こされてくるようだ。いわば、空間を時間によって織り、時間を空間の織り目に染め出すのだ。むしろ彼自身の「生」を意味づける「いま」と「ここ」への双曲線的な出会いをとまなつて。——そういう、《彼自身》から述べられようのない〈センス〉である。

2

ところで、先に触れた村上の二様の風土性についてだが——言葉を忘れないためにも、ぼくはこれを何がしか美学的な問題と交叉させなくてはならない。とりあえず、そのスタイルの変遷を大まかに辿ることからはじめよう。

画の活動が本格化した五〇年代(先に少し触れた)を、一応その初期としておいて、以降、約十年の間隔をおいて展開を遂げる以下のようなが目安といったところか。

まず、「n階微分」や「Polymerization-N.V(W)」の場合または腔内弾道学」といった、例の注射針その他の物を幾何学的に構成させた、六〇年代のアッサンブラージュ群。次いで、「気象図」を天空(気圏)に透視させたような主題と色彩をもつ、七〇年代の構成。そして、古文書を裏面・方状に貼り畳み、その上に散在する点を捜査地図状に線で結ぶ、八〇年代の「釘打ち」シリーズ。これに

九〇年に入る頃から始まった、海洋漂流物利用の集塊オブジェ群の「漂着」シリーズを加えるなら、「注射針」以来、計四期の展開を踏もうとしている。いや、五〇年代の既に完成された境域に立つ一群を第一期と見れば、合計五期目の展開途上にある。

とにかく、ほぼ十年を各一期として、まるで計算されたような変化を見せるが、この変化は、必ずしも予定軌道の上に生じた様式上の脱皮とは言えない。つまり、脱皮を促すものの契機に、計算外の要因が関与した形跡を、ぼくは重ねて見たいのだ。だから、ぼくなりの言い方で彼の変遷を語ると——五〇年代は《盛岡前期》、六〇年代は《盛岡後期》、七〇年代は《仙台期》、八〇年代は《弘前前期》、九〇年代は《弘前後期》、というような言い方になる。そう呼び改めた上で、彼の《方法》を再度輪郭づけていくことができれば、小論の目的はほぼ達せられる。

*

例えば、「錯覚」と呼ばれる、眼の感覚がある。色の組み合わせや、線や形の配置で、客観的事実を間違えて知覚する——ある部分が浮き上がって見えたり、曲がって見えたりする——あれだが、美術家〈村上〉の観念を最初によぎったものは、比喩的に言って、そのような視感覚の働きではなかったか。おそらく《盛岡前期》に訪れた、彼らしい《方法》への最初の手触りである。

視覚錯覚は、空間を錯誤して知覚すること、眼の前の対象に、その対象に具わった以上の要素を見てしまうことに他ならないが、いわゆる空想作用とは正反対の道を踏むことで、逆に想像力の問題とも深く関わってくる。「だまし画」はその典型である、と言ってし

まっては、にべもない。「だまし画」の面白さは、錯覚らしきものそれ自体にあるのであって、錯覚を方法化した「画の完成」には向かわないからだ。村上善男の場合、錯覚は方法と同義であり、平面画法においては、配色法とともに、どこか遠近法的な技法に擬せられて方法化されている。作品「汎」(57)や「ラブラリス展開」(59)などの、油彩による《盛岡前期》の完成には、そんな暗示が秘められている。

例えば、色調と描線に基づいた、同一平面上における空間性の演出、といったらいいのか、「汎」では主に色彩の濃淡や強弱や対照などの具合によって、「ラブラリス展開」では更に幾何学的な描線に基づく強弱や対照感を加えて、見る者の視覚に空間的な幻惑感を誘い出すといった抽象度の高い構成法である。ぼくが「錯覚」と呼び、「遠近法」と言うのはそのことだ。彼の平面における演出には、空間的な現実を再現する技法は存在しない。現実的な空間性の束縛から平面に立体性を与えようという、そういう一般技術——つまり遠近法——は存在しないのだ。むしろ平面から平面性そのものをどう縛り取るかというような、平面上での或る緊張をつくり出すところに、彼の技法は注がれている。だから、「画家」と呼ばれるのを彼は好まない。彼は「美術家」であり「構成家」である。濃淡と強弱と対照に基づく色と形の立体的な平面構成——ここから、《盛岡後期》へ向けての凝集は可能になった。

円形や矩形の幾何学的形態で仕切られた画面に、注射針を秩序正しく、しかも精細に封じ込めた構成的な作品——電気の回路図、今風にいうなら、集積回路、あるいは探査衛星から眺めた

工業団地を思わせるイメージ——

こう西野が形容する《盛岡後期》の「アッサンブラージュ」群は、まったく、そう言われるにふさわしいイメージのもので、「n階微分」やそれにづく「Polymerization-V(W)」の場合または腔内弾道学」などの、彼の代表作一群を指す。ぼくの言葉を足して言う、と、集積回路の中を顕微鏡で覗いた（拡大した）ようなイメージ、もしくは探査衛星から地上の工業団地を望遠鏡で覗いた（拡大した）ようなイメージである。あるいはあとの方の言い方は、工業団地の航空写真（地上から遠く離れて見下ろした風景）のようなイメージ、とした方がいいかもしれない。つまり言いたいのは、そう形容すべくあるような、ここにある《眼の運動》についてだ。見る側の視覚からすれば《眼の幻惑》と言った方がいいかもしれない。《眼の運動》についてである。要するに、微視と巨視、接近と遠退きといった眼のズーム運動であり、それに反比例して伴う、対象の拡大と縮小、もしくは拡張と収縮、などである。まさにLSIの微小チップ内を覗いているようであり、巨大な工業団地を上空から眺めているようでもあるという、或る種矛盾を孕んだ対象の同一的較差性こそ、注目されなくてはならない。好むと好まざるとに関わらず、見る者も半ば自動的にこれを複眼視してしまうからだ。極小と極大にわたる、つまり遠／近の視覚を、同時同一的に働かせてしまうのである。先に「錯覚」とし、「遠近法」と言ったのもそれに等しい。村上の平面構成が、立体的である以上に空間的であり、空間的であると同時にコスミックな拡がりをもつ理由でもある。

そしてむしろ、こうした眼の活動とともに——微小な針の無数に

整列させられた秩序の反映、またその背後に裏うちされた紙型や文字紙面から反響する無言な記憶の凹凸、それらミクロな記号の群れがマクロな一つの世界として拡張されていく無限な運動——をも、ぼくらは併せて見ようだろう。

だから、「n階微分」とは、よくも名づけたものである。「polymerization（＝重合）」が「腔内弾道学」というのも、穿ち過ぎなくらいだ。ぼくらはここで、微積分を含む村上の解析法と、その数式から引き出される図形と映像のシミュレーションを同時に透かし見るとともに、分子の重合に関わる化学法と、その化学式から導かれる分子結合のモデルや、それが合成する高分子化合物のイメージさえも、無意識の中へ連続させられてしまう。

「polymerization…」に併行して制作された「頻度n」シリーズは、それを裏面から言い表している。《精液のなかを泳ぎ回る精子でも見るかのように、注射針をランダムに厚塗りの樹脂で塗り込めた非構成的な作品」と西野は言う。「polymerization…」の無機的に対する、こちらの有機的、あるいは、秩序や人工のイメージに対する、混沌や生命のイメージと呼んでもいい。ともあれこちらでは、分子の重合が、化学式ならぬ遺伝子の記憶式に則って構成されたと考えれば、即座に合点がいく。二つは一对にして互いに離れ難い世界を示しており、したがって、おのずから主題の行方も暗示することになる。——ぼくはふと、あのブルカニロ博士（『銀河鉄道の夜』初期形）のジョバンニへの「実験」を思い出してしまった。つまり、四次元宇宙とその原理に関する、あの説明の条りである。

さて、《盛岡後期》に確立した方法と主題は、《仙台期》に入っ

てどう受け継がれ変奏されたか。

表現は再びキャンパスの上に戻り、非色なアクリリックカラーが全体を覆う。直線で分割された半透明で幾何学的な面が、気象現象や気象測定を匂わすデッサンや測定記録のような線の痕跡を束ね、背後から射す淡い空の光を微妙に屈折させている。

《盛岡後期》の観念的で数理哲学的な世界の抽象が、《仙台期》では実践的で現象学的な世界の抽象へと移行したように見える。垂直に求心する傾向をとった意識のベクトルが、ここでは水平方向へも解放され、三次元空間内における自在な視界を得ている。宇宙から自然、凝視から観察、原理から計測への変化と言い換えることもできる。それが、郷里盛岡から単身を仙台へ移した理由によるものなのか、とにかくこれを皮切りに、村上が東北的な気候風土を積極的に題材に選び、幾何学的な線を用いた、非色な図と記号の合成へ向かったのは興味深い。角度と距離と方位による合成といってもいい。その計測を行うのは彼しかないが、計測されているのは「気象」ばかりでなく、彼自身であるとも言ってもいい。郷里という自律的な場から放たれた、村上自身の自己発見とその意味づけの何かしかを、ぼくはそこに感じるからだ。

ペンネームを二つ持つ村上の、その一つは「圏」。むしろ「圏」は「気圏」であり、この「気圏」は間違いなく「イーハートブ」の上空に渡って拡がるそれを指す。視線は空の最上部へと差し向けられ、凜冷な空気と偏光する光波を浴びながら、風や雲や雪を渡って彼の気象図の上に落ちる。——風土を共有する宮沢賢治のイメージを最もよく孕んだのが、この「気象図」シリーズに他ならない。

つまり村上は、モダニズムという、ある意味での風土性からの離脱を、風土という彼自身の記号を介すことによって手に入れる方法を見つけたのだ。《盛岡後期》のあの全身に《現代》をまとった風はここにはなく、伸びやかな世界との交感を感じられる。これを見ると、《現代》を前面にかざした《盛岡期》は、その表現の発信地を自己と同一化せざるをえなかった彼の、宿命の表出のようにも映る。その分《仙台期》に求心力は失せたものの、遠隔的な位相感覚のようなものが画面を包み、あの《センス》の自在な躍動が、見る者の目をつく。新しい《眼の幻惑》である。

この《眼の幻惑》はどこからくるのか。

ぼくは先に、《非色な図と記号の合成》とも、《角度と距離と方位による合成》とも言った。つまり、それまでが、眼の遠／近感覚を幻惑させる、対象の同一的較差性に基づくとすれば、こちらはあるたかも、分割された画面の各々が、その部分もしくは全体との関係において、遠近の位相、方向の位相、形象の位相などを異にするという、複合的位相較差の同一的合成、にあるように見える。遠景面の中に近景面がはめ込まれ、傾斜面に垂直面が隣接し、下降面に上昇面が連続するといった、空間的位相格差の動的・立体的な平面合成である。空間のコラージュといってもいい。ちょうどプリズムを覗くような、あるいは角度を変えて重ねられた数枚の透明ガラスに、前後や左右や斜めの風景が同時に透視され、また遮蔽されるような、偏光に似た奇妙な空間の屈折を見る。あの『春と修羅』の中の「屈折率」のイメージはむしろだが、なんとなくコンピュータ・ディスプレイ上の「ウィンドウズ」に似た、機能的な合成画面

も思い出させる。

これら線と濃淡だけでシミュレートされた絵や図や記号の合成は、見る者の形象観念や意味観念を逆撫でし、脳髓までも心地よく幻惑させる。作品「R系の気象（S市の北東）」などは、その最も高い完成度を伝えるものだ。非色の濃淡は見えない冷気を階調し、ロビンソン風速計は風の記憶を反響させる。「風土」からの反響である。

*

「気象図」もそうだが、村上が、「図」それも「地図」のような「絵図」に深い関心を寄せるようになったのは、どういうわけだろう。こうした傾斜はすでに《盛岡後期》に芽生えており（イメージがどこか航空写真を想わせたこと）、この《仙台期》に定着し、《弘前期》へと受け継がれる。先の「R系の気象（S市の北東）」といい、弘前で始まる「亘町に釘打ち」といい、表題からしてそれを暗示している。

地図＝絵図（以下「地図」とする）が村上の方法と強く結びつく理由は、それが「世界認識」そのものと深く関わっていることからきている。通常、地図は、三次元空間内に存在する世界の「形」や「位置（方角）」や「意味」を、二次元平面上に教えるものとしてあるが、空間に限らず、そこで記号として示される「意味」のなかには時間も（例えば歴史として）含まれており、欲望としての地図は、そうした世界認識とその具象変換に向き合う、あの《セセンス》の強い要求なのだ。

その点、村上が「釘打ち」に併行させて「起絵図」シリーズをも

っているのは、よく頷ける。地図に考古学はつきものであり、考古学に地図は不可欠だからだ。とりわけ《弘前期》に入り、この傾向は著しい。村上の中で対象化された「世界」が微妙に変容を遂げた証しだが、先に做って《盛岡後期》のそれを「宇宙」、《仙台期》のそれを「自然」と呼べば、さしずめ《弘前期》のそれは「第二の自然」——つまり、風土の規制下にある人為の歴史のようなもの、を思わせる。あるいは和辻哲郎の風土観を下敷きにして、「自然」を環境としての風土、この「第二の自然」を歴史や文化に結び合う風土、と呼び換えることもできる。

が、それについての言及は後に回し、「地図」にまつわる村上の方法について——ここで、ある詩人との奇妙な類縁を記しておく。作品「R系の気象（S市の北東）」のような表題のつけかたを見て、ぼくが不意に思い浮かべたのは、こんな詩だ。

軍艦をならべたやうな

日本列島の地図の上に、

見たまへ、陣風線の輪がくづれて、

たうたう秋がやつて来たのだ。（「北東の風、雨」冒頭部）

昭和二年に高村光太郎が、時代の大きなうねりを捉えて記した一篇である。このあたりから高村はあの「地理の書」（昭和13）を通じて「琉球決戦」（昭和20）へと巡回していくわけだが、注意したいのは、ここにある視線——日本列島を見下ろすような視線——である。よく言われる高村の《超越視線》だが、不思議な村上との類縁を感じないわけにはいかない。これに、高村における宮沢賢治との縁を重ね、更にその縁を頼って戦後、彼が岩手県稗貫郡太田村へ蝸

居したいきさつを思うと、とても偶然とは思えなくなる。というのも、高村が独居した太田村というのが《北緯39度東経111度の地点》（「プランディングク」）を指しており、ぼくがこの小論の初めとところで引用した《笹原よ、鯉ヶ沢、浪岡には風景があったか？》そして弘前は？（1973.9.30）（「斜角より」）、《北緯39度東経111度の地点》という一節こそ、当時仙台にいた村上が《弘前》へ向けて発信した、彼自身の言葉であつたからだ。しかも面白いのは、この日付（1973）から十年後に、彼は本当に弘前へやって来る。つまり「正町（弘前）に釘打ち」を開始するのである。

さて、村上の第四期を告げるこのシリーズについて、ぼくは、ひとまず見たなりの印象を述べることから起こして行きたい。

「正町に釘打ち」を見て、どこか城下町の古地図のようなものを連想しない人はいないはずだ。和紙刷り古文書が裏貼りされた方状の秩序は、そのまま「城」の統制下にある「街」の秩序を思わせ、裏向きににぶく浮かび上がる不明な文字列は、時を遡行する文化への手触りを感じさせる。その上に打たれた幾多の点と、その点と点とを幾何学的に結び意味ありげな線の数々。村上がこれを「釘打ち」と呼び、それをあの「陣取り」に見立てたとすれば、「正町」つまり弘前という具体的で限定的な空間に地勢に、敢えてみずからの視野を局限し、眼の焦点を絞り込んでいたいきさつが検証されなくてはならない。それまで彼が向き合ってきた世界に比して、これほど具体性を感じさせる空間はなかったからである。

しかも面白いのは、その世界に対峙する視軸のとり方が、《仙台期》よりは《盛岡後期》のそれに近いことだ。《盛岡後期》のよ

うな《眼の幻惑》はないにしても、視線は中空からほぼ垂直に、街を見下ろすように注がれている。どこか遠い記憶を起こすように、中空に留まり、凝視する眼差しのものである。いったい何を見ているのか、そして、ぼくらは何を見せられているのか——問いは、ここからはじまる。

つまり、《眼の幻惑》は、以前とは違ったところからやってきている。空間ではなく時間の方から、瞬間ではなく持続の方軸から、とても譬えたくないような、眼に來たす《幻惑》と言いたい。ぼくには、村上がみずからの「平面構成」に問うた、必然かつ最後の方法であるように映る。その要の装置として設けられたのが、むしろ「古文書の裏貼り」である。

この「古文書の裏貼り」がもたらす効果として、例えば、西野はこんな風に説く。

画面へ裏貼りされることによって、表に摺られている文字を浮き上がらせると同時に、本来なら文字として有るはずの「意味作用」を機能停止へ追い込み、単なる記号の配列へ還元せしめてしまふ。ために、作品を見る者は「見ながらも読めぬ」という、苛立たしい宙吊り状態に身を委ねている自分を見いだす結果となる。

ここで前半部は一応一般論として領けるが、後半の一文はどうだろう。ぼくには、西野のいう「苛立ち」が全く感じられない。これまでも、村上に好んで利用された記号・符号の群れは、「見ながらも解らぬ」類のものであつたからだ。「見ながらも読めぬ」ことのより穿った解釈は、むしろ西野の場合、村上の版（*print*）画における

『摺られた文字』を「地」として利用することの視覚的な効果』について述べた、以下の一節の方に求められる。

平素から「かたち」として認識されてきた文字列を「地」へ転用することでもって、ある時は「地」と「かたち」の関係を逆転させ、またある時は両者への対立を曖昧なものとし、場合によっては両者のあいだに对立零度の臨界点さえあり得る可能性を示唆している。

この一節には註が付いていて、ジャスパー・ジョーンズとの類似性が指摘されるが、そちらに明るくないばかりでも、ありうることだろうと思った。またそれは「釘打ち」の方法の核心を示唆する言い分のようにも思えた。しかし、である。ぼくの見てきた村上の方法上の軌跡からすれば、やはり以下のように言い換えられなくてはならない。

つまり、キャンバスという同一平面を介した、これと垂直に相對峙する視線のぶつかり合い、とでも言った方がいいのか、「裏貼りの古文書」を表から見る行為が、それを裏から見る行為を暗に含ませられてしまうという、二視線の真つ向からの接触である。まるで鏡のようであり、しかし鏡とは全く異なる、平面における「奥行」の獲得である。平面がみずからの平面性を徹底して生きていることで、唯一構成可能な立体空間獲得のトリック、とも言える。例の〈眼の幻惑〉に依然こだわるとすれば、そういう言い方に尽きる。

しかも得られた空間性は、それ自体、ここで微妙な位相変換を遂げる。キャンバスの裏から表へ向かってくる、陰なる視線は、「裏貼り」というこの〈伏せられた古い文字〉を、あたかも表面へ

と浮上させ、掘り起こそうとする、無意識のベクトルに同調させられ、時間性をも帯びさせられるからだ。アルケオロジーとしての「起こし絵」が「釘打ち」に併行する理由であり、このシリーズが醸し出す淡褐色のノスタルジックも、これに起因している。

あるいは、ここにある平面構成は「地」と「絵」の対立を融和する「地模様」のそれとして、「織物」に譬えることもできる。しかも二つの対立を融和させる装置が「古文書の裏貼り」にあるとすれば、この「織物」は、まさに「織られた言葉」として暗に伏せられた〈意味〉を、一糸ひと織りの手の記憶として遠くから反響させるようでもある。〈時間〉とその〈意味〉のようなものが、無言裡に問われていると言っている。

空間から時間へ——村上の《弘前期》への移行をひとことと言え、そう呼ぶことができる。その平面構成の、展開の果てに見出された〈方法〉の発見であった。ぼくはそこに、村上自身をアイデンティファイする、風土という時空間からの発信を感知する。その出自と来歴の側から寄って来たと、近くて遠い記憶の反響を聴きとめてしまおうのである。

——その村上のどちらだか片親の郷里が、他ならぬこの津軽であると聞いたのは、ごく最近のことであった。

※ 誌面の都合上、村上の第五期《弘前後期》について言及できなかった。別の機会を待ちたい。