

上崎千

私を書いたストーリーのうち、異星を舞台にしているものは少ないのだが、「待っている土地」はその一つである。生命が終わったも同然の宇宙に、太陽系の私たちは遅参者として姿を現したのではないのか。このアイデアは私を惹きつけて止まない。ただしそこに万物の周期性という視座を設けてやると、私たちはパーティーの最後になって到着した客なのか、次のパーティーの最初の客なのか、はつきりしないということもあるのかも知れない。

— J. G. バラード (1977年)

画家の秘密を探ろうと、何度か彼の仕事を訪ねてみた。しかし壁に立て掛けられた複数枚のキャンバスはいつも決まって、もう何かが描かれてしまった後か、まだ何も描かれていないままだった。——南川史門という画家の到来は遅すぎたのか、早すぎるのか。私にはよく分からない。そのように問うことがもう遅すぎるのか、まだ早すぎるのかさえも。そもそも私は、**間に合う**ということが画家にとってどれほど重要なことなのかを知らないし、機を逸するという事態を特徴付けている二つの極、つまり「遅すぎること」と「早すぎること」の違いすら、もう／まだ、分からないのである。そういえば、現代は氷河期 (ice age) なのだという。絵画の話ではない。四千万年前から続いているというこの時代、この氷河期についての通説である。約一万年前に終わったのは氷河期ではなく、気温昇降の一定ではない「氷河期」という時間のうち、比較的寒冷な時間帯、「氷期 (glacial)」のことらしい。現代が置かれている時間帯は、過ぎ去ったとされるその氷期と、やがて訪れるであろう次の氷期との間の、比較的温暖な時間帯、「間氷期 (interglacial)」ということになるそうだ。この通説は私を、分厚い氷の間隙で藻掻きながら、辛うじて生きているような気持ちにさせる。この氷河期の間に何度か訪れている氷期と氷期の間の、この束の間のうちの一つに、私は間に合ったということなのだろうか。

絵画史における位置付けなどという大層な、そして野暮な (時代遅れの square) 課題は初めから設定するつもりもないのだが、何の逃げ口上もなしに画題の説明に専念してみたり、画家の言葉を丁寧に引用しては、それを画面の構成要素と照らし合わせてみたり、いわゆる形式分析を弄してお茶を濁してみたり、あるいは「……としての絵画」というこのおかしな言い回しで画面との交渉から手を引き、作品を手を取り早く何らかの意味＝価値と交換してしまおうとしたり——とにかくそういう類いの作文からは可能な限り距離を取ろうと決めた途端、南川についての私の考察は非常に微妙な時間帯に置かれてしまった。そこには特筆すべき何かがあると感じる、しかしその何かは名状しがたい、そういう時間帯である。昼でも夜でもないような、日本語が「たそがれ (誰そ彼)」や「かはたれ (彼は誰)」などという冗談めいた名を与えた時間帯であり、夜を待つ者にとっても昼を待つ者にとっても中途半端な時間帯である。

ところで絵画は、いつからこの時間帯に留まっているのだろうか。もう長い間そうなのか、これからもまだしばらくはそのままだのか。絵画という芸術に生じたこの時間帯への滞留、絵画というジャンルが助長したこの時間帯の延長は、私の感触では遅くともミニマルイズムの台頭の時期に——「ミニマル」を描いた1960年代の絵画群が、いわゆるミニマル・アートの作品群とは本質的に異なることを、かつての批評やジャーナリズムが半ば黙殺したことに端を発している。描かれた「ミニマル」とミニマル・アート。絵画と、絵画ではない芸術作品。さほど難しくもないように思えるこの弁別が避けられ、混同が奨励されたその経緯については、ここでは触れない。いずれにしても、ある種の美術史家からもミニマリストを自称した画家からも不興を買いそうなこの認識は、芸術における絵画というジャンルと、その陳腐化についての、南川との雑談の中でもたらされた。ちなみに絵画の陳腐化は、南川が画家を志した当初の、彼の動機の一つだったという。

私はいま、南川が彼の絵画を試すために描いてみせる時間帯 (時間窓 time windows) を、バラードが彼の「待っている土地 (The Waiting Grounds)」(1959年) を物語るために穿った (開窓した fenestration) 時間帯とのアナロジーで捉えている。「私はその場所を歩き回り、二人の地質学者がそこで過ぎた形跡を探ってみた。使い古された、安っぽい金属製の野外机が横倒しになっていて、緑色に塗られたその表面は剥がれたり、擦れたりしていた。机を起こして引き出しの中を調べてみたが、真っ黒焦げになったノート一冊と、受話器が溶けて本体と完全に一体化してしまった電話機一台のほかには何も見つけられなかった。」こう語る主人公、「後任者」のクエインは、「前任者」であるタリスの車が一年前に残した轍をたどってその場所にやって来た。当然のことながらその場所は「すでにタリスがくまなく物色した後だったのである。」「前任者」が「後任者」に任務を引き継ぐ際に、明かされなかった秘密。地質学者を名乗ったという謎の二人組について、何ら手掛かりを見つけれない主人公を襲った無力感、「遅参者」を待ち受けていたこの思考は、この場所についてのバラードの描写に浸透している。ただし断っておくが、「待っている土地」の中盤で描写されたこの場面は、物語のクライマックスではない。「遅参者」が終盤、次の機会を待つ者という性格をにわかに帯びるまでの (主人公の思考が、その「土地」の思考と一体化するまでの)、執拗に引き伸ばされた中間的な場面のうちの一つである。この場面は他の中間的な場面と同様、「待っている土地」という物語全体の姿と似ており、この照応は南川の描く個々の画面が、南川の芸術に対して持っている関係と似ているのである。

成相肇は南川の画面について次のように記述している。「洒脱とも倦怠とも受け取れる塗りや線。爽やかさなのか中途なのか判別しがたいほど大いに露出したキャンバス地と色彩の少なさ。」成相は、彼が絵画に期待するバランスや完成度を、南川の画面が持ち合わせていないと言っているのだろうか。そうではない。成相は南川の画面上で「洒脱」「倦怠」「爽やかさ」「中途」といった傾向、名を与えられそうな諸々の印象が、つまりは未分化な状態に留められていることを知っている。成相の作文は画家の目論見についての臆測でもなく、画面の擬人化でも、自身の感受性の擬画化でもなく、むしろそのような読解が上手くいかないこと、結局のところ名を与えられないことについてのパフォーマンス的な反応である。そして成相は、南川の芸術に「発声練習」というアナロジーを宛てがう。「本番に至らない弛緩と快感こそ——たとえ画家の感情を逆撫でしたとしても、成相が用意したこのアナロジーは示唆的である。「練習」である以上は上達が目指されていて、その上達の度合いはいずれ迎えるべき「本番」に間に合うかどうかにかき尽き——そのような一般的な認識を前提に成相は、南川の観客を「本番」という時間帯の訪れが想定されていない表現、間に合わせるべき佳局を欠いた芸術についての考察へと導いている。

南川の画面には確かに、「本番」の装いからは拭き取られるべき (であると私たちが長らく認識してきた (という扱いにまだしばらくはしておきたい)) 事柄の前景化なり、全景化なりが見られるのである。何かが画面から露骨に拭き取られた形跡を目の当たりにしている南川の観客は、果たしてそのことに気付いているだろうか。

2017年9月 [続く]

註記：本文中のバラード「待っている土地」の引用は J. G. Ballard, "The Waiting Grounds," in *New Worlds* (London) 30, no. 88 (November 1959) からの訳出である。冒頭のエピグラフはバラードの自選傑作集 *The Best of J. G. Ballard* (London: Futura Publications, 1977) 所収のコメントから訳出した。成相肇による作家解説・作品解説は『パリ・リトグラフ工房 idem から——現代アーティスト 20 人の叫びと囁き』(東京ステーションギャラリー、2015年) 所収。画家はここまでの私の作文を読み、「まるで月餅のような文章だ」と言った。この賛辞があからさまな過大評価であることはさておき、私はふと、彼のこれまでの作品に月餅を描いたものがないことに気付いた。