

露出狂的なものについて
—アカデミズムと奇祭の狭間で—

東京芸術大学大学院美術研究科
博士後期課程先端芸術表現専攻
博士論文

学籍番号1311920

岡田洋坪

露出狂的なものについて

—アカデミズムと奇祭の狭間で—

●目次

要旨	2
はじめに—露出狂的なもの—	4
第1章「アカデミズムと見世物」	10
1-1 日本の裸	11
1-1-1 密室から公共へ—朝妝	14
1-1-2 ヌードモデルのはじまり—宮崎菊	21
1-1-3 理想美への疑い—ティツィアーノとマネ、黒田清輝とクールベ	24
1-1-4 現代の裸—篠山紀信と荒木経惟、村上隆	30
1-2 見世物化するアカデミズム	58
1-2-1 イコンのはらわた—聖トマスの懐疑、ガレノス	61
1-2-2 解剖学講義—テュルプ博士の解剖学講義、ヴェサリウス、ダ・ヴィンチ	66
1-2-3 アカデミズムと見世物の狭間—人体の不思議展、宇宙人解剖フィルム、大伴昌司	76
第2章「伝統と見世物」	92
2-1 日本の奇祭	93
2-1-1 奇祭の奇—性・暴力・醜	96
2-1-2 裸の意味—裸は誰のためのものか	107
2-2 美術における奇祭	111
2-2-1 奇祭と裸—ゼロ次元	112
2-2-2 儀式と裸—ヘルマン・ニッチュ	115
2-2-3 伝統と見世物の狭間—工藤哲巳、恐怖奇形人間、世界残酷物語	118
第3章「作品解説」	125
3-1 原発PR館の広報戦略—東海テラパーク、原子力科学館	126
3-2 圧倒的な力に宿る象徴性—ゴジラ	131
3-3 恐怖を解剖する—群集心理、服従の心理	142
終章「まとめ」	148
4-1 異常から習慣へ	149
4-2 理想美を拒否することで見えるもの	150
4-3 露出狂的な表現	151
参考文献	153
図版引用文献一覧	157

要旨

第1章「アカデミズムと見世物」では、まず第1章1節「日本の裸」で、日本における裸がどのように捉えられ、変化してきたのか、様々な事象や作品を元に読み解いた。主な内容は、開国前の公衆浴場文化における日本人の裸体観や、維新後に美術学校が設立され、ヌードモデルが美術教育として扱われ始めたこと、黒田清輝が日本で初めて裸体画を公開したことに対する、日本人の反応などから、裸体に対する羞恥心の変容について考察していった。また、ティツィアーノとマネ、黒田清輝とクールベの作品を比較することで、理想美という概念がケネス・クラークの掲げるヌードとネイキッドにどう影響してきたか論じた。そして、篠山紀信と荒木経惟、村上隆の作品を参照し、現代において裸体表現がどのように変化していったか、またヌードモデルと作者、鑑賞者を巡る複雑な視線について考察した。第一章一節では、主に裸を巡る表現について論じられるが、裸体表現に対しては常に、「熱い眼差し」、「冷たい視線」といったものが作品、作家、ヌードモデル、鑑賞者自身に突き刺さり、このような眼差しを誘発する作品群を露出狂的なものを構成する一要素として挙げる。さらに、美術教育が裸体表現の普及にどのように影響していったのか考察した。

第1章2節「見世物化するアカデミズム」では、美術教育におけるヌードデッサンのように、対象を知ること、理解することに重きをおいて行われている、医学における解剖学を中心に参照した。まずは、医学の成り立ちから順に追っていき、医学において解剖学が果たした役割を明らかにしていった。また、解剖学書の古典であり歴史的大著である、ヴェサリウスの『ファブリカ』を巡る物語を読み解くことで、解剖学と美術の関係性について考察した。そして、アカデミズムと見世物という、一見矛盾しているかのように見えるが、実は交じり合っている関係性に着目し、教育という建前を前提に開催された『人体の不思議展』を参照しながら、映画の中でも見世物性が極度に強いエクスプロイテーション映画や、フェイク・ドキュメンタリーである『宇宙人解剖フィルム』、大伴昌司の『怪獣解剖図鑑』を読み解きながら、隠された裏側や側面を暴き、露出することでもものに意味を与えるという、露出狂的な表現の二元的な側面の一つを構成する要素について考察した。

第2章「伝統と見世物」では、日本の奇祭を中心に露出狂的な表現について論じた。第2章1節「日本の奇祭」ではまず、奇祭を奇祭たらしめる要素として、性、暴力、醜を仮説とし、様々な奇祭を参照しながら、何をもって奇祭とするのか、また奇祭のもつネガティブな要素がもたらす価値や、性、暴力、醜の根底にある恐怖について考察した。そして、祭りにおける裸の意味について、日常における秩序や規範を転換する、コード・リバーサルという概念を用いながら、現代において時代や社会背景とともに、

祭りの意味を変化させざるを得ないという状況で、裸の意味はどのように変化していったのかについて論じた。

第2章2節「美術における奇祭」では、ゼロ次元、ヘルマン・ニッチュ、工藤哲巳の作品を参照しながら奇祭と比較し、奇祭のもつ暴力性が、加虐的、被虐的に変化していく過程で、批判的な「冷たい視線」や、カタルシスに期待する「熱い眼差し」が鑑賞者の中に生まれることで、恐怖から疑いの目が生まれていく過程について論じた。さらに、奇祭のもつネガティブな要素がポジティブに転換されていく構造や、工藤哲巳のパフォーマンスにおける不能な暴力性について考察した。そして、奇祭の要素を内包する映画である、『江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間』と、『世界残酷物語』を参照し、奇祭の諸要素と、見世物的な表現が混じり合うことで生まれる効果について考察し、疑いの目を鑑賞者に与える、「熱い眼差し」や「冷たい視線」を誘発する手段を探っていった。

第3章「作品解説」では自作品である、『×××の解剖—Anatomy of Terror—』制作にあたりリサーチしたいくつかの事象や作品を元に解説していく。まず、各原子力発電所に併設されているPR施設である原発PR館について、東海村の『東海テラパーク』、『原子力科学館』を参照し、安全をPRし、安心を与えるという広報施設の基本戦略や、現在ではコントロール不能に陥ったリスクアセスメントが、社会に安心を与えることができなくなった背景について考察した。また、日本という災害の多い土地柄、古くから日本各地に点在する、災害後生き残った松の木が伝承として現在まで伝わっている背景を元に、ビキニ環礁の水爆実験で被爆した第五福竜丸事件を受けて制作された『ゴジラ』から、圧倒的な力に宿る象徴性や、時代とともに意味を変化させてきたゴジラの変遷について考察した。そして、恐怖を解剖するという行為について、ギュスターヴ・ル・ボンの『群集心理』と、スタンレー・ミルグラムの『服従の心理』を下敷きに、特殊な状況下における解剖という行為の意味が変化していくことや、解剖行為の潜在的な異常性について自作品の制作プロセスを振り返りながら考察した。

まとめでは、アカデミズムと奇祭において、異常なものが習慣化することについて、「場」における秩序や規範が、外部の理解を得るために教育や伝承がその役割を担っているということや、クールベ、篠山紀信、荒木経惟、ゼロ次元、ニッチュ、工藤哲巳等の表現から、理想美を拒否する方法と、理想美を拒否することで見えるものについていくつかの仮説を元に考察した。そして最後に、露出狂的な表現が、対象そのものや、対象がもつ建前、対象を包み隠す幻想を露わにすることで、「確信をもてなくすること」という意味を剥奪する行為と、「確信をもてるようにすること」という意味を与える行為という二元的な要素を持ち、さらに、露出的な表現において、「見せる」「見られる」ことで意味や存在、概念の変遷を「生まれ変わり」と定義し、結論に結びつけた。

はじめに一露出狂的なもの一

私はこれまで、「悲劇的な状況や絶望的な状況、響感を買うような物事を喜劇化すること」をテーマとして作品を制作してきた。悲劇的な状況や絶望的な状況、響感を買うような物事とは自分自身の経験であったり、現代社会や過去の歴史を元にしたものである。また、それらの状況や物事を喜劇化することで、トラウマや未知、恐怖心を知るため、あるいは視るためであったり、解消や克服、超克するために私は制作を行ってきた。そしてこれまで制作を続けてきた中で、いくつかのキーワードが浮かび上がってきた。

「衝撃の価値」「してはいけないこと」「視線の入れ子構造」「見えるものの境界にある見えないもの」「露出すること」「恐ろしいものが恐ろしくないものとして」などだ。

そして本論文のタイトルにある「露出狂」とはこれらのキーワードを包括的にまとめた言葉である。本来の「露出狂」という言葉から連想されるイメージは、全裸の上にトレンチコートをはおり、路上で通行人に性器を見せつけるようないわゆる破廉恥な人物を想像するだろう。しかし必ずしもそのような人物だけに「露出狂」という言葉は当てはまらないはずで、もっと広義に捉えることができるはずだと私は考えている。例えば、街中に当たり前のように鎮座する全裸の銅像や、ごく普通の美術館に展示されている裸体画に疑問を抱いたことはないだろうか？公共のスペースに突如現れる裸体に、人々は何を思うのだろうか。今や街中や美術館に溢れているこれらの「美術作品」たちは、公共スペースに展示されていることが当たり前になる以前、破廉恥な人物「露出狂」のように鑑賞者に羞恥心や恐怖を与えたり、官憲のお怒りを食らったりしていたのだ。当時これらの作品は、ただ単に物珍しさや性欲を煽動するのではなく、裸を裸としてではなく、裸体として捉えることで、裸体を美として表現することを目的として作られたという。しかしいくらそのような目的を作家が持っていたとしても、必ずしもその思いは鑑賞者には届かない。そして、公共のスペースに突如として現れる裸は、作家の目的の意に反した形で鑑賞者に届いてしまうことも多々あるはずだ。今でこそ公共における裸の「美術作品」は当たり前になっているが、それは時代や社会の変化によるものだけではなく、我々鑑賞者の思考や視線が麻痺してしまっているからではないかと私は考えている。生まれた頃から、常識として街中に全裸の銅像があったから今はもうなんとも思わない。このような態度に私は異を唱えたい。思い起こしてほしい、幼い頃、家族でTV番組を見ていたら、急に女性の裸やラブシーンが映し出されたときの気まずさを。

「露出狂」は唐突に現れるのである。それは裸だけではなく、映画のとてつもなくグロテスクな場面や恐ろしい場面、TV番組や漫画やゲーム、街中の広告など、日常に溢れて

いるのだ。そして「露出狂」はただ我々を驚かすだけではなく、トレンチコートを開いた中にそびえ立つ性器が、目に焼き付いてしまうように強烈な爪痕を残していく。その爪痕こそが「衝撃の価値」であり、往々にして時代や社会においてのタブーである「してはいけないこと」になっており、「露出狂」をめぐる視線には複雑な構造が存在している。また、「露出狂」が残した爪痕はその後、「恐ろしいものが恐ろしくないものとして」といえるような、感覚麻痺を引き起こすケースが多い。「露出狂」には多くの価値と問題点が複合的に存在していると言えるだろう。

そこで今回、前述した「露出狂」が抱える価値や問題点を分析して再構成することで、現在私の周辺で起こっていることや、過去の歴史を考察して、麻痺した感覚を取り戻し、現在の「露出狂的なものについて」明示することで、私自身のこれまでの制作を新たに捉え直すための作品を制作することとなった。本論文は、「露出狂的なものについて」という主題を掲げ、そのテーマを考察するための章と、作品にまつわるリサーチを元にした解説論文によって構成されている。

ジョン・バージャーは『イメージ』という書籍の中で、「イメージは常に『見える』という状態で我々の中に貫通してくるのだ。そしてその構造によってイメージはまさに『見せる』ためにつくられ続けている。広告はその最も明瞭なあらわれだが、それだけにとどまらず、あらゆるイメージはいつからか『見せる』ためにつくられ、世界をおおいつくしてしまった。実際、『見る』ことについて語っている時でも、我々に見えるもの、見せられたものについてしか語っていないことがほとんどである。今日において見ることは透明になり、見えるものだけが浮かびあがる。」¹と述べている。



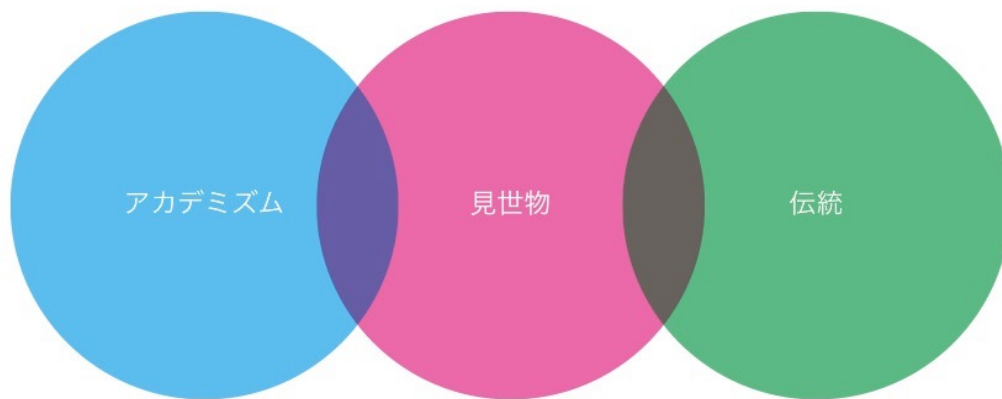
この文章の中から、「見える」「見せる」「見る」というキーワードを軸に話を進めていくと、ジョン・バージャーが『イメージ』で述べている、「見える」「見せる」「見

¹ジョン・バージャー著、伊藤俊治訳『イメージ 視覚とメディア』、筑摩書房、2013年、p.282。

る」ことは、何らかのイメージを使う、あるいは利用したり想起させるような視覚芸術にとって、逃れることのできない根本的な問題である。

誰かが何かを作るとき、それは他の誰か、または自分自身に「見せる」ことを想定して作られる。その作られる何かが他人のためではなく、あくまでも自分のために作られるものであったとしても、やはり「見せる」ことから逃れられない。このように考えると、すべての作られたものは、「見せる」ために作られているとも考えられるのではないだろうか。

では、「見せる」ために作られていないものとは一体何なのだろうか。その「見せる」ために作られていないものを、本論文においては「見えるものの狭間にある見えないもの」と呼ぶことにする。それは「見せることが前提にないもの」ともいえるかもしれないし、「隠されていて見えないもの」かもしれないし、不可抗力により生まれた望まれないものなのかもしれない。



また、本論文においては、「アカデミズム・見世物・伝統」の交わっている部分を「見えるものの狭間にある見えないもの」と限定する。「見えるものの狭間にある見えないもの」を「見せる」ということは、どのようなことになるのだろうか。本論文では前述

した「見えるものの狭間にある見えないもの」を「見せる」ための構造を、「露出狂的なもの」とする。

元来露出狂という言葉は性的な文脈でしか扱われず、またその定義も非常に曖昧である。どこまでが露出行為で、どこからがそうでないかの境界は、宗教や国、社会通念、その場の状況によって判断が左右されるものである。

例えばイスラム社会において、女性が衆目にさらされる場で肌を露出することはタブーとされているし、ヌーディストビーチなど一定のルールの中で裸になることが許されている場所も存在する。

しかし露出狂の一般的な定義が、性器や肌など、普段隠されているものを衆目に晒すということである場合、公の場で晒してはいけないものを見せるということは、広義の「してはいけないこと」をするというタブー破りに該当するため、「見せることが前提にないもの」や、見られては都合の悪いものとしても捉えることができるはずである。

そのため、本論文においては「露出狂」という言葉を性的な文脈のみで扱わず、「見えるものの狭間にある見えないもの」を露出するための構造として扱う。そして「露出狂的なもの」は可能なのか、またどのような効果があるのかが本論文の論点になるが、まずは「アカデミズム・見世物・伝統」の狭間の中で「見えるものの狭間にある見えないもの」がどこにあり、どのような扱いを受けてきたのかを明らかにする必要があるだろう。

「見えるものの狭間にある見えないもの」は隠されている。いや、隠されているというよりも、そもそも「見せる」必要がないわけで、当事者にとってみれば余計ともいえるような「見えるものの狭間にある見えないもの」は、あたかもそれそのものが存在しない、少なくとも見えないように、巧みな建前に覆われているのではないだろうか。その「見えるものの狭間にある見えないもの」を、見えないようにしている原因を解明するために、連続性のある歴史と土着性を有する伝統や、権威的であり保守的でもあるアカデミズムに関する事柄を、見世物との交わりの中から考察していくことで露わにした。

ただし、本論文執筆にあたり、様々な事象や歴史、文脈を考察していく中で、筆者自身が掲げた『「見えるものの狭間にある見えないもの」を露出するための構造が、「露出狂的なもの」である』という、ある種抽象的な仮説が明示されていく。それは、本文中で扱われるいくつかのキーワードを考察し、プロセスを経た上で「露出狂的なもの」の定義が明らかになっていくのだが、混乱を避けるためにまずこの序文で「露出狂的なもの」の定義について、章構成と共に間接的に明示したい。なお、章構成の中に登場する人名や事象の詳細については、本文中で詳しく扱うため省略することをご容赦頂きたい。

第1章「アカデミズムと見世物」では、まず第1章1節「日本の裸」で、日本における裸がどのように捉えられ、変化してきたのか、様々な事象や作品を元に読み解いていく。主な内容は、開国前の公衆浴場文化における日本人の裸体観や、維新後に美術学校が設立され、ヌードモデルが美術教育として扱われ始めたこと、黒田清輝が日本で初めて裸体画を公開したことに対する、日本人の反応などから裸体に対する羞恥心の変容を読み解きたい。また、ティツィアーノとマネ、黒田清輝とクールベの作品を比較することで、理想美という概念がケネス・クラークの掲げるヌードとネイキッドにどう影響してきたか論じる。そして、篠山紀信と荒木経惟、村上隆の作品を参照し、現代において裸体表現がどのように変化していったか、またヌードモデルと作者、鑑賞者を巡る複雑な視線について考察する。第1章1節では、主に裸を巡る表現について論じられるが、裸体表現に対しては常に、「熱い眼差し」、「冷たい視線」といったものが作品、作家、ヌードモデル、鑑賞者自身に突き刺さり、このような眼差しを誘発する作品群を露出狂的なものを構成する一要素として挙げたい。さらに、美術教育が裸体表現の普及にどのように影響していったのか考察する。

第1章2節「見世物化するアカデミズム」では、美術教育におけるヌードデッサンのように、対象を知ること、理解することに重きをおいて行われている、医学における解剖学を中心に参照する。まずは、医学の成り立ちから順に追っていき、医学において解剖学が果たした役割を明らかにする。また、解剖学書の古典であり歴史的な大著である、ヴェサリウスの『ファブリカ』を巡る物語を読み解くことで、解剖学と美術の関係性について考察する。そして、アカデミズムと見世物という、一見矛盾しているかのように見えるが、実は交じり合っている関係性に着目し、教育という建前を前提に開催された『人体の不思議展』を参照しながら、映画の中でも見世物性が極度に強いエクスポジション映画や、フェイク・ドキュメンタリーである『宇宙人解剖フィルム』、大伴昌司の『怪獣解剖図鑑』を読み解きながら、隠された裏側や側面を暴き、露出することによってものに意味を与えるという、露出狂的な表現の二元的な側面の一つを構成する要素について考察する。

第2章「伝統と見世物」では、日本の奇祭を中心に露出狂的な表現について論じていく。第2章1節「日本の奇祭」ではまず、奇祭を奇祭たらしめる要素として、性、暴力、醜を仮説とし、様々な奇祭を参照しながら、何をもって奇祭とするのか、また奇祭のもつネガティブな要素がもたらす価値や、性、暴力、醜の根底にある恐怖について考察する。そして、祭りにおける裸の意味について、秩序や規範を転換するコード・リバーサルという概念を用いながら、現代において時代や社会背景とともに、祭りの意味を変化させざるを得ないという状況で、裸の意味はどのように変化していったのかについて論じる。

第2章2節「美術における奇祭」では、ゼロ次元、ヘルマン・ニツチュ、工藤哲巳の作品を参照しながら奇祭と比較し、奇祭のもつ暴力性が、加虐的、被虐的に変化していく過程で、批判的な「冷たい視線」や、カタルシスに期待する「熱い眼差し」が鑑賞者の中に生まれることで、恐怖から疑いの目が生まれていく過程について論じる。さらに、奇祭のもつネガティブな要素がポジティブに転換されていく構造や、工藤哲巳のパフォーマンスにおける不能な暴力性について考察する。そして、奇祭の要素を内包する映画である、『江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間』と、『世界残酷物語』を参照し、奇祭の諸要素と、見世物的な表現が混じり合うことで生まれる効果について考察し、疑いの目を鑑賞者に与える、「熱い眼差し」や「冷たい視線」を誘発する手段を探っていく。

第3章「作品解説」では自作品である、『×××の解剖—Anatomy of Terror—』制作にあたりリサーチしたいくつかの事象や作品を元に解説していく。まず、各原子力発電所に併設されているPR施設である原発PR館について、東海村の『東海テラパーク』、『原子力科学館』を参照し、安全をPRし、安心を与えるという広報施設の基本戦略や、現在ではコントロール不能に陥ったリスクアセスメントが、社会に安心を与えることができなくなった背景について考察する。また、日本という災害の多い土地柄、古くから日本各地に点在する、災害後生き残った松の木が伝承として現在まで伝わっている背景を元に、ビキニ環礁の水爆実験で被爆した第五福竜丸事件を受けて制作された『ゴジラ』から、圧倒的な力に宿る象徴性や、時代とともに意味を変化させてきたゴジラの変遷について考察していく。そして、恐怖を解剖するという行為について、第2次世界対戦時下に起きた、米兵捕虜を生体解剖するという九大生体解剖事件について、事件の詳細から、特殊な状況下において、解剖するという行為の意味が変化していくことや、解剖行為の潜在的な異常性について考察する。

まとめでは、アカデミズムと奇祭において、異常なものが習慣化することについて、「場」における秩序や規範が、外部の理解を得るために教育や伝承がその役割を担っているということや、クールベ、篠山紀信、荒木経惟、ゼロ次元、ニツチュ、工藤哲巳等の表現から、理想美を拒否する方法と、理想美を拒否することで見えるものについていくつかの仮説を元に考察する。そして最後に、露出狂的な表現が、対象そのものや、対象がもつ建前、対象を包み隠す幻想を露わにすることで、「確信をもてなくすること」という意味を剥奪する行為と、「確信をもてるようにすること」という意味を与える行為という、二元的な要素を持つとして結論に結びつける。

第1章

アカデミズムと見世物

1-1 日本の裸

第1章では主に、日本における裸がどのように捉えられ、変化してきたのか、様々な事象や作品を元を読み解いていく。主な内容は、開国前の公衆浴場文化における日本人の裸体観や、維新後に美術学校が設立され、ヌードモデルが美術教育として扱われ始めたこと、黒田清輝が日本で初めて裸体画を公開したことに對する、日本人の反応などから裸体に対する羞恥心の変容を読み解きたい。また、ティツィアーノとマネ、黒田清輝とクールベの作品を比較することで、理想美という概念がケネス・クラークの掲げるヌードとネイキッドにどう影響してきたか論じる。そして、篠山紀信と荒木経惟、村上隆の作品を参照し、現代において裸体表現がどのように変化していったか、またヌードモデルと作者、鑑賞者を巡る複雑な視線について考察する。第一章一節では、主に裸を巡る表現について論じられるが、裸体表現に対しては常に、「熱い眼差し」、「冷たい視線」といったものが作品、作家、ヌードモデル、鑑賞者自身に突き刺さり、このような眼差しを誘発する作品群を露出狂的なものを構成する一要素として挙げたい。さらに、美術教育が裸体表現の普及にどのように影響していったのか考察する。

熱い眼差し

ペリー艦隊は1854年4月から6月まで約2ヶ月間、下田に停泊し、その後上陸しているが、その間のアメリカ側の記録は、アメリカ合衆国議会に提出された『ペリー艦隊日本遠征記』に、克明に記されている。その中に「下田の公衆浴場」（図1）と題された石版画がある。

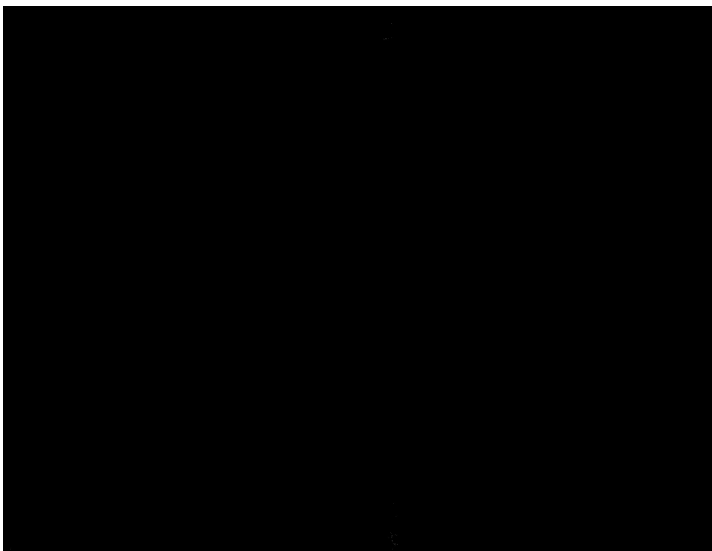


図1 ヴィルヘルム・ハイネ「下田の公衆浴場」石版画1854年

それは男女混浴の浴場で、現在でも湯治場などでは見かける風景である。現代の日本人がこれを見ても、猥褻性を感じるようなことはないようなものであり、まして当時の日本人にとって（特に下田の住民にとっては）、ごく当たり前の光景であったと思われる。ところがこの絵はペリーを初めとするアメリカ人にとっては「許し難い」「恥知らずの」光景であるとして、日本人の民族としての放蕩性を示す資料とされてしまった。そのためこの絵は『遠征記』の第2版である普及版では削除されてしまうのである。『遠征記』では次のように述べられている。「裸でも気にせずに男女混浴をしている公衆浴場を目のあたりにすると、アメリカ人には（下田の）住民の道徳性について、さほど良い印象は持てないだろう」。この記述はかなり控えめであるが、艦隊の士官の記述では嫌悪感を直接的に表現し、「みだらで」「吐き気を催すような」光景であると酷評している。そしてこの記述により「日本人は混浴が好き」という情報は、日本人のステレオタイプを形作り、世界中に広まった。そのため、ペリーの後に来日した外国の使節の報告書にも、「日本の混浴の風習」に対する記述がたびたび登場するようになる。

そして日本人の裸体を見た外国人の声を受け、当時の日本政府は以下の法律を施行した。

『裸禁止令』：明治5年(1872年)施行、人前で裸になることを禁止した法律。

和服はとても窮屈なイメージがあるが、実は昔の人達も同じだったようだ。日本人は和服を軽くひっかけるようにして着ていた。すると当然、着物がはだけてしまう。このような姿について、ペリーに随行した宣教師のサミュエル・ウェルズ・ウィリアムは、「婦人達は胸を隠そうとはしないし、歩くたびに太腿まで覗かせる。男は男で、前をほんの半端なぼろで隠しただけで出歩き…」というように半ば蔑むように語っている。このような「裸体」の風俗は、日本人にとっては極めて普通のことだったが、初めてこれを目にした西洋人達はとても驚いたのだ。このような「文明」の視線に対し、日本を野蛮と思われるのを嫌った明治政府は、「裸体」の風俗を取り締まるようになる。

「新聞雑誌」第50号は、「裸や肌脱ぎがいけないというなら、いつも肌脱ぎしているお釈迦様はどうなんだ」と述べ、自国文化を擁護した。

『混浴禁止令』：明治2年,5年,8年発布。明治33年（1900年）には12歳以上の混浴を禁止とした。

江戸時代には、大量の水と薪を入手することは難しく、武家や豪商ですら自宅に風呂はなかった。公衆浴場でも全身浴ができるようになるのは江戸後期で、初期は小さな浴槽で半身浴していた。浴槽は一つしかなく、混浴である。熱を逃がさないため窓は少なく、内部は薄暗かった。そのため若い女性にいたずらをする男性はいたようで、当時の川柳にもそれが残っている。ただ薄暗い公衆浴場の中で、裸を恥ずかしがる観念があったとは考えにくい。銭湯の二階は庶民の社交場で、武士は刀を預けて囲碁・将棋に興じ、庶民は歌舞伎役者の品定めなどさまざまな話題に花を咲かせた。公衆浴場の2階からは、浴室が丸見えだった。

また、湯女が銭湯で垢すりや髪すきを行う湯女風呂も登場し、松平定信は1791年、江戸の銭湯での混浴禁止令を出したが、これは湯屋における春画の売買の取り締まりを意図したものと考えられている。なお定信は浮世絵の多色刷りも禁止しているが、これは春画を取り締まるためだった。

幕末に日本を訪れた西洋人は、日本人の入浴文化について以下のように記している。

私が見聞した異教徒諸国の中では、この国が一番淫らかと思われた。体験したところから判断すると、慎みを知らないといっても過言ではない。婦人達は胸を隠そうとしないし、歩くたびに太股まで覗かせる。男は男で、前をほんの半端なぼろで隠しただけで出歩き、その着装具合を気にもとめていない。裸体の姿は男女共に街頭に見られ、世間体などはおかまいなしに、等しく混浴の銭湯に通っている²

当時当たり前に行っていた混浴や裸体による日常活動が文明開化の煽りを受け、「淫らである」と西洋人からいわれ、原則禁止、都市部では取締りが強化されたが、当時の人々にとって、性は隠すもの・行為ではなくおおらかなもの・日常的な行為であると認識していたことがわかる。

開国前後の当時、いくら裸や性が隠すものではなく、おおらかなものであったとしても、少なからず暗黙の了解のようなものはあったようだ。宮下規久朗氏は、「裸体は見えていても見てはならぬもの、見ると無作法にあたるもの」³と述べている。

そして裸体を凝視することに恥を感じる習慣があった。凝視してはいけない、つまり、見る方も見られる方も、視線の衝突に耐えられなかったのではないだろうか。日本において性は日常であったということだ。

² 洞富雄訳.(1970). ペリー日本遠征随行記 新異国叢書 8. 株式会社雄松堂出版.p303

³ 宮下規久朗.(2008). 刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ.p.66.

しかし外国人が自国の文化に介入することにより、日本人の裸体観が変容せざるを得なくなる。その変容を余儀なくされた事件が、1858年8月半ば過ぎ、江戸の公衆浴場でイギリス人が女湯に入り込んだ出来事であった。その時、入浴していた女性たちは皆狼狽して、素っ裸のまま逃げ出してしまったという。

日本の公衆浴場は、外国人に淫らと表現される一方で、彼らの興味をそそった。中野明氏によると、ドイツ商人リュードルフやイギリス艦船バラクーダ号のジョン・トロンソン将校らは、アメリカの将校から日本の混浴に関する話を聞き、それが真実なのかを確かめに公衆浴場に向かったという。これが1855年6月のことであり、またトロンソンは箱館（現在の函館市）に着いて税関を出るや否や、その足を「以前から不思議な施設と聞いていた」公衆浴場に向けた。これが1856年4月のことである。これらの件に関して中野明氏は、「日本における混浴公衆浴場の噂は極めて短期間で外国人の間に流布していたようである」⁴と述べた。

日本政府にとって恥ずべきことだったにも関わらず、外国人にとって淫らに映った公衆浴場は、噂の広がりとともに外国人たちの好奇心もそそり、いつのまにか観光名所のようになっていた。外国人たちの視線は、まるで見世物を見るかのような眼差しで日本人の裸に突き刺さる。前述したように、日本人にとって裸体は見えていても見てはならぬもの、見ると無作法にあたるものだった。日本人同士の裸体に対する視線は、注視せず、裸体の上で止まることなく通り過ぎるが、外国人の視線は通り過ぎず、裸体の上で留まる。この視線はあからさまに好奇な視線であり、性をほのめかしている。そのような視線に晒された時、見られる側は自分の裸を強く意識させられ、更にその視線に隠された性的な眼差しを理解した時、女性が裸体を隠そうとする動機は強くなる。

中野明氏はこのような外国人の視線を「熱い眼差し」⁵と呼ぶ。そして外国人の視線をきっかけに、日本人の意識の中に、裸体と性を強く結びつける観念が植えつけられ、やがて現代的な意味での羞恥心が芽生えることになったのだとする。

では次は、開国後の創作物における裸の行方について見ていこう。それは春画から裸体画へと移り変わり、多くの問題を引き起こすこととなる。

1-1-1 密室から公共へ

そもそも日本人が、公共の場で裸体のある種のオブジェクトとして鑑賞するようになるのは、黒田清輝が西洋絵画のコンテクストを日本に持ち込んでからである。日本に馴

⁴ 中野明. (2010). 裸はいつから恥ずかしくなったか 日本人の羞恥心.p.127

⁵ 中野明. (2010). 裸はいつから恥ずかしくなったか 日本人の羞恥心.p.130.

染みのない、公共における鑑賞物としての裸は、美術を介して輸入された。それ以前の裸体といえば真っ先に春画が思い浮かぶが、春画はどちらかといえば裸の絵ではなく、また公共性も乏しい。春画は女性の裸体というより、男女の性交を描いたものである。そのため春画において裸体は重要なものではなく、男女は着物を着た状態で描かれ、局部のみを露出し交わっているものが多く描かれた。

春画が日本で盛んに描かれるようになったのは、1655年頃からである。1722年享保の改革により好色本（春画を集めたもの）が禁止されたが、需要があったため、秘かに販売されていたようだ。いわゆる江戸時代のビニ本（ビニールの袋で包装し、店頭では内容が見られないポルノ写真本）と呼べようか。

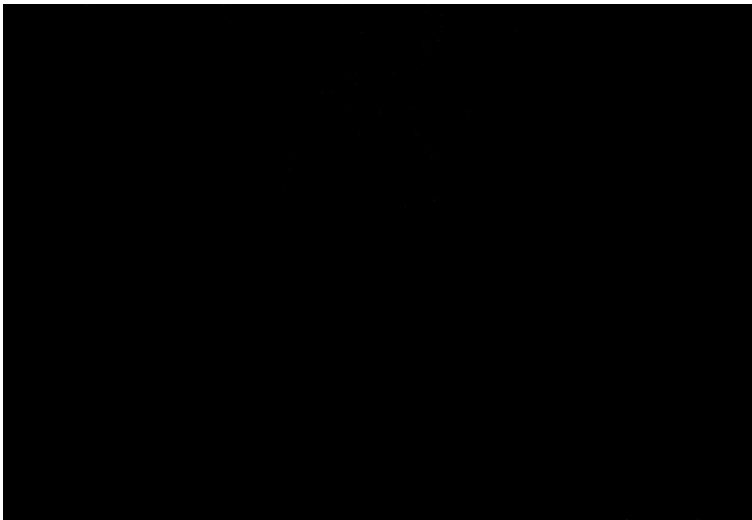


図2 葛飾北斎「絵本つひの雛形」木版1817年

維新後には、1876年に工部美術学校が設立されたことで、現在も日本で行われている、ヌードデッサンという美術教育の形式が輸入されることとなる。工部美術学校は開校にあたり、画学教師としてアントニオ・フォンタネージをイタリアから招聘した。フォンタネージは風景画家だったが、そのカリキュラムは、素描手本から石膏へ、次いで生身のモデルへと、ヨーロッパの私設アトリエの方式をほぼなぞっていたようだ。私設アトリエとはフランスのエコール・デ・ボザールのことであり、当時の西洋絵画で最高峰とされた歴史画制作のため、群像を描く基礎としてヌードデッサンのカリキュラムが組まれていた。フォンタネージの帰国後は、アキッレ・サンジョバンニが着任した。サンジョバンニはヌードこそ絵画の最重要課題と考える、厳格なアカデミー主義者であった。

しかし1883年、財政難と国粹主義の高まりにより、工部美術学校は早くも閉校となった。次いで1889年東京美術学校が開校したが、当初西洋画科は設けられておらず、1896年、黒田清輝が新設された西洋画科の授業を委嘱されたことで、カリキュラムの改変を行ない、ついに裸がヌードデッサンという形で日本の美術教育の基礎となったのだ。就任に先立ち、黒田は「美術学校と西洋画」⁶と題する談話の中で、次のようにカリキュラムの構想を語っている。

この洋画科は都合四年の學期で、第一年は石膏物の寫生、第二年は人物即ち裸躰等の寫生、此二年は木炭で、第三年に至り油繪を習はせ、第四年を以て卒業試験に充てる次第で…勿論繪の具の使ひ方など油繪に掛る仕度とでも云ふべきことは、一年二年の間に於て適宜に習はせる。

このカリキュラムが示すように、裸の身体を描くことこそ美術教育の中心を成すという考え方を、黒田は堅持していた。黒田がフランスで師事したラファエル・コランは、当時力を増しつつあった印象派に倣った明るい戸外の光の描写と、アカデミー風のつるつるに仕上げられた絵肌との折衷的な画風を持つ画家だった。黒田は東京美術学校のカリキュラムについて述べた先の文章の中で、「智識とか愛とか云ふ様な無形的の畫題を促へて充分の想像を筆端に走らす」ことこそ、本来の繪画制作だと述べている。これらの発言や背景から分かるように、黒田は歴史画が時代遅れになりつつあり、自分は歴史画に変わる「智識」「愛」といった理念の形象化という新しい方向を目指すこと、そして日本の繪画も追々その方向に進むべきだという考えを持っていた。

こうした東京美術学校の授業によって、生身のモデルの使用は最も重要な課題となったが、明治期の東京で裸のモデルを探すことは難しかったため、男性は荷車の後押しをする人夫などを、また女性は駆け落ちなど特殊な事情を抱えた者や元々水商売に従事していた者を、それぞれ苦勞して頼んだという。

しかし当時の日本では、当然ながら公共における鑑賞物としての裸に馴染みはなかった。

⁶ 黒田清輝 美術学校と西洋画

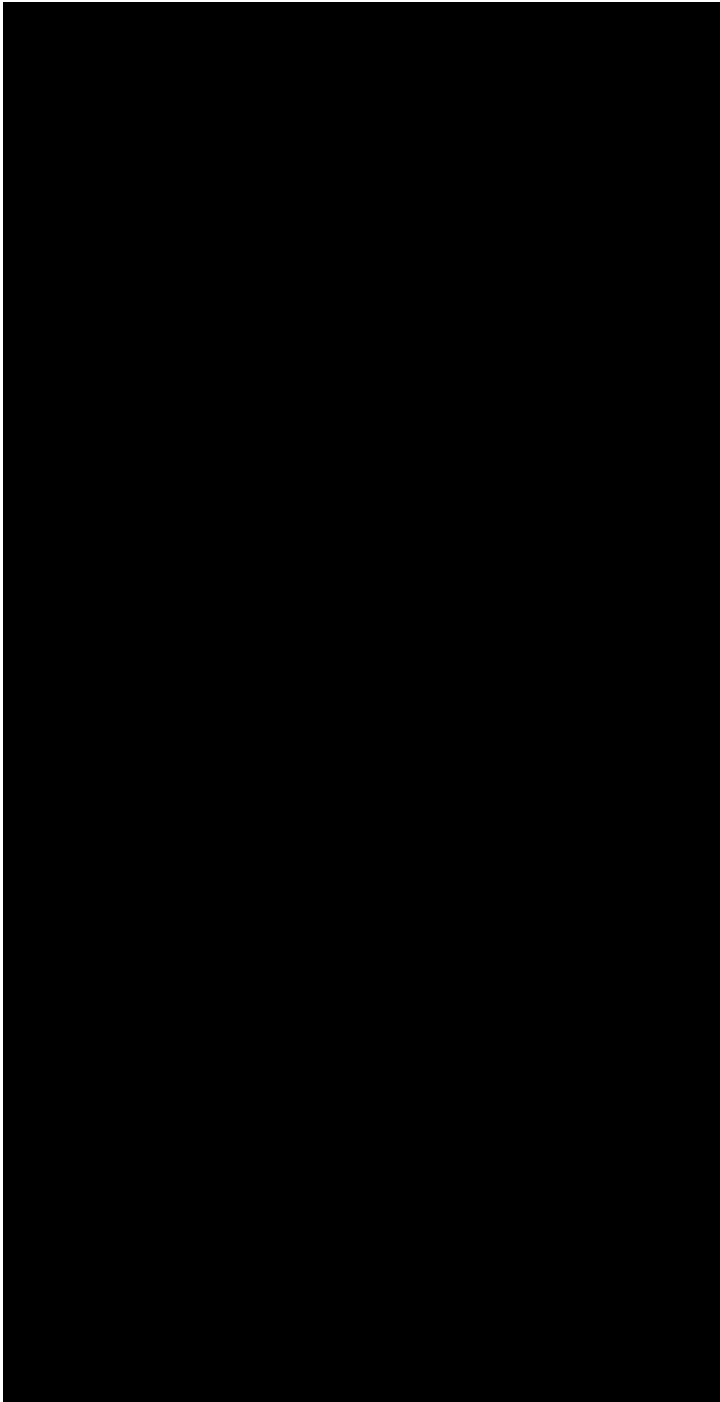


図3 黒田清輝「朝妝」1894年焼失

東京美術学校への着任に先立つ1894年、黒田はフランスから持ち帰った「朝妝」（図3）と題する作品を、まず明治美術会第6回展、続いて翌年の第4回内国勸業博覧会に出品した。この「朝妝」は、日本人画家が描いた裸体画の中で、堂々と展覧会という場で公表された最初の作品であり、大きな騒ぎを引き起こすこととなった。

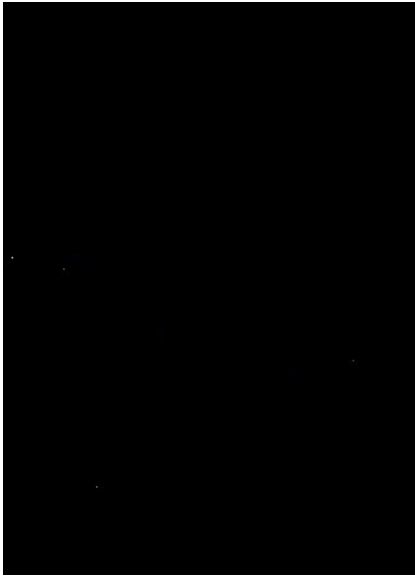


図4 ジョルジュ・ビゴー「日本におけるショッキング」1895年

ジョルジュ・ビゴーの風刺画に、当時の様子が描かれている（図4）。裸の絵画を前に目を背ける女、興味深そうに凝視する男、そして猥褻として取り締まる警察。さらに4年後の1901年、白馬会第6回展では、黒田の「裸体婦人像」をはじめ、湯浅一郎、コランなどの作品が下谷警察署の目に留まり、腰から下に布を巻く形で公開されたという（腰巻事件、図5）。しかし朝には腰より上にあつた布も、夕方になると局部ギリギリまで下げられていたという。見たいという欲望を抑えられない男性客が、ステッキでずり下げてしまったのだった。この一連の騒ぎは、裸の人体描写こそ絵画の最重要課題であるという教育をフランスで受け、その価値観を当然のものとして日本にもたらそうとした黒田にとって、大きな怒りの種となったという。それもそのはず、それまで日本にあつた裸体の絵は春画だったのだ。しかし裸の絵画がある場所は公共である。公共において局部の露出は許されないということを示す、日本における裸体画を巡る象徴的な事件であつた。

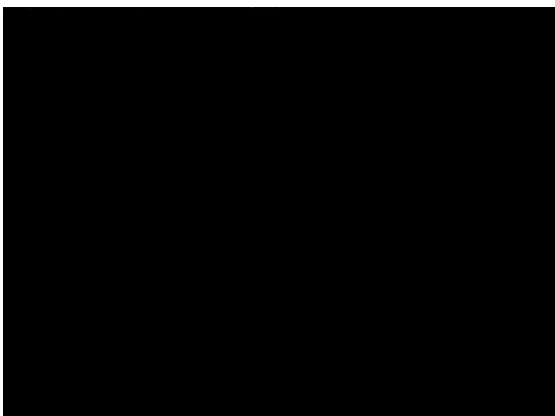
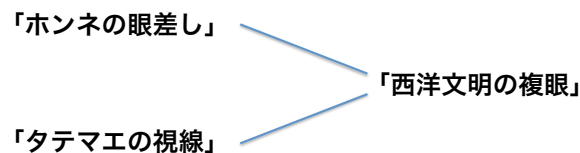


図5 黒田清輝「裸体婦人像」展示風景 白馬会第6回展 1901年

この時点で既に、現在の公共における”裸＝わいせつ性”をめぐる議論の構造が形成されている。美術を理解するものと、そうでないものという対立構図である。しかしことはそう単純ではない。そもそも日本における美術と、西洋における美術の認識は大きく異なる。日本において「美術」という言葉は、明治期になって新しい語として使用されるようになったものである。近代以前の「伝統藝術」を芸道、あるいは芸能とも呼ばれ、いまの「藝術」とは意味が異なる場合もあり、用語が統一されていなかった。

それにしても、黒田の絵画がここまで問題になったのはなぜだろう。勅使河原純氏は、当時の日本は封建時代を抜けだしたばかりで、名目上身分制度が廃されたとはいえ、実質的には以前と変わらぬ男性中心の世の中であり、女性は一方的に清徳を要求されていたこと。またそうした中で、裸体を基礎とする美術体系を構築することは、ある種の暴力的で革命的な、急激な社会変革を思考する行為ではなかったかと述べている⁷。

黒田関連の書籍や研究は数多くあるが、その多くが、裸体美術を踏み絵に例えている。明治という絶対主義国家が洋画家たちに与えた過酷な踏み絵、また、日本人が西洋文明に近づくための踏み絵としてである。ただ、わいせつ問題に関して、裸体を野蛮なものとして見るのか芸術として見るのか、基準が曖昧であることについては、多くの言及にも関わらず決定的な物差しは存在せず、現代に至るまでずっと曖昧なままである。



しかし、こと裸体画に関していえば、裸体画に対する日本人の眼差しは、前述した日本の裸に対する外国人の「熱い眼差し」と酷似してはいないだろうか。外国人の「熱い眼差し」によって変容した日本人の裸体観が、性に対する羞恥心を近代化させ、鑑賞物としての裸体画にも「熱い眼差し」を向けさせたのではなかっただろうか。

そして中野明氏は性的対象として見る眼は裸体に「熱い眼差し」を注ぎ、批判対象として見る眼は、裸体に「冷たい視線」を投げつけるとする。外国人は、あたかもヌード写真を見るかのような熱い眼差しを、日本人女性の裸体に向け、時の政府に対しては、裸体を放置するお前たちの国は一体何なんだという辛辣な「冷たい視線」を投げかける。欧米人の、裸体を性的な対象と捉え、それに注がれる好奇に満ちた眼を「ホンネの眼差

⁷ 勅使河原純

し」とすると、裸体の放置を羞恥心の欠如と考える批判に満ちた眼は「タテマエの視線」と言え、この好奇に満ちた熱い眼差しと批判に満ちた冷たい視線を、「西洋文明の複眼」と表現したいと述べている⁸。

裸をエロティックではなく、美と捉えることが博識とされ、エロティックに捉えると卑猥とされてしまう。このような考え方が鑑賞者を二分させてしまったのではないだろうか。宮下規久朗氏は「朝妝」について若桑みどり氏の文章を引用し、「裸体統御の西洋的なシステム（検閲と許可）も一緒に輸入」し、「検閲をくりかえしながら、権力は崇高なヌードと猥褻なヌードを上下に二分し、民衆の性のメンタリティーをコントロールすることに成功していった」こと。そして検閲する側も、ヌードを掲げる黒田の側も、ともに近代的な力であり、「彼らは共同して、前近代的な女性イメージを近代的なそれにすり替えていったのだ」⁹とする。

裸体画は権威に対する批判ではなく、アカデミズムにおける革新であった。しかし、世間や警察は美術史における文脈を理解せず、あくまでもそれまでの習慣や社会規範から見ていたため、ワイドショー的な表面上の要素にばかり目が行き、猥褻な側面が取り沙汰されて批判が相次いだのではないだろうか。そしてこのような穿った見方は現代においても変わらず、作家の掲げる思想と世間が受け取る印象の溝は、埋まることがないように思える。

たとえば1915年、東京日本橋の三越で開かれた第2回二科展で、前年にフランスから帰国した安井曾太郎の滞欧作44点の特別陳列が行われた。招待日の10月13日の朝、まず地元堀留署の刑事が、次いで警視庁保安部の担当者と堀留警察署長がやってきて、安井の「黒き髪の女」他2点を、専門家向けの特別室で展示するよう提案した。この時、安井の作品で一般室で公開された「孔雀の女」と、特別室で展示された「黒き髪の女」はほぼ同じサイズで、どちらもベッドに横たわる女性を描いているが、この2点の判断の分かれ目はどこにあったのだろうか。実際、事件の経緯を書きとめた石井柏亭によると、よく似た2枚のうち「黒き髪の女」が特別室行きとなったのは、女性が何の言い訳もなく、ただ「寝床の上に横たわつて居る為め」だった。「孔雀と女」では、現実味をぼやけさせた背景、真横を向き孔雀と視線を合わせる女性が描かれ、「黒き髪の女」では、無機質なベッドや何の変哲もない壁を背景に、女性はベッド手前の空間にぼんやりとした視線を投げ掛けている。

この一件には、警察の取り締まりの傾向の変化をはっきりと窺うことができる。腰巻を付けられた黒田清輝の「裸体婦人像」や、その他の裸体画や裸体彫刻などは、ポーズ

⁸ 中野明. (2010). 裸はいつから恥ずかしくなったか 日本人の羞恥心. p.138.139.

⁹ 宮下規久朗. (2008). 刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ. p.108.109.

に関係なく、問題の焦点は「性器が露出しているか否か」にあった。しかし安井の2点の場合、問題はもはや性器の露出ではなく、女性がより現実的な性行為の可能性を示唆しているか否か、という点にこそあった。つまり1910年代半ばには、猥褻かどうかの判断は、画家、鑑賞者、取り締まる警察官など、画面の前に立つ者が、状況設定や女性のポーズ、視線や表情といった様々な細部に、どれだけ性へのほのめかしを読み込むかという点にかかることになったのだった。

そして黒田が固執する裸体画への「熱い眼差し」は、西洋に対する強いあこがれとして燃え上がっていくことになる。

1-1-2 ヌードモデルのはじまり

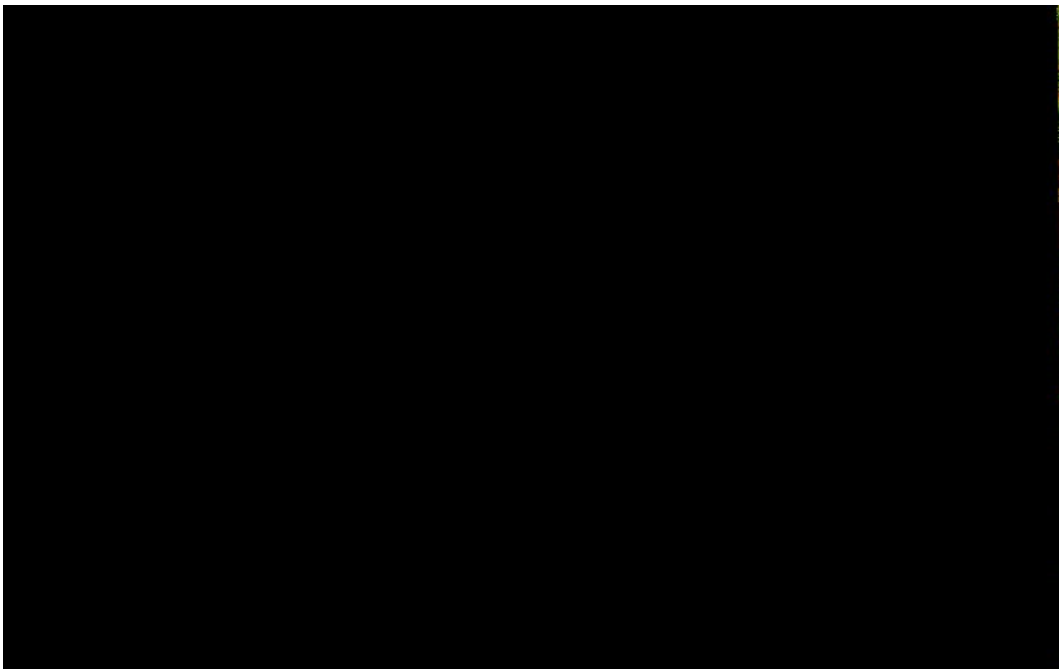


図6 東京美術学校におけるモデルを用いた授業の様子 1898年頃

図6は東京美術学校でのヌードデッサンの授業の様子である（1898年頃、図6）。これ以降、今でも芸大ではヌードデッサンがカリキュラムにある。

しかし当時、ヌードモデルを探すのは困難であった。街角の立ちん坊や遊女を騙し騙しモデル台に連れてきて裸にする手間や、プロ意識の欠如したモデルとのトラブルといった苦労は、明治末に宮崎菊という老女がモデル紹介所を作るまで、裸体画制作の最初の関門となっていた。弘化元年（1844年）江戸の谷中に生まれた宮崎菊は、27、8の頃（明治3～4年頃）、横浜本牧で刀剣商を営んでいた紀伊国屋亀七という男

と結婚する。彼女はその横浜で、来日したフランス美術家の熱心な依頼により、初めてモデルを務めたという。

彼女の息子宮崎幾太郎は、後に雑誌『美術新論』の記者に「日本の美人を一つ代表的に描いて行き度といふので、——母は若い頃美人だつたのでせう、兎に角一ヶ月程半身でモデルになつた事があるさうです」¹⁰と語っている。勅使河原純氏によれば、現在では何も証拠が残されていないが、もし幾太郎の言葉が正しいとすれば、お菊は明治維新後4、5年で早くもモデルを経験したこととなる。山本芳翠の生巧館画塾では、明治24年頃モデルを一時期使っていたことがあったが、宮崎菊は、明治10年にセミ・ヌードでヴィンツェンツォ・ラゲーザの彫刻モデルを務めた、ラゲーザお玉こと清原玉よりも早く、モデル台へ上がっていたことになるという。公式の記録こそないものの、お菊が本邦初のモデルと称せられる所以だとする¹¹。しかし彼女が自らヌードモデルとなった時期は長くはなく、結婚後まもなく夫の亀七が亡くなると、彼女は実家に程近い谷中2丁目に戻っていったという。そして東京美術学校の裏手、上野公園のブランコのあった通称二本杉のあたりで、その日暮らしの茶屋を営んでいたが、1896年、黒田清輝が東京美術学校に新設された西洋画科に着任すると、宮崎菊と美術界が再び交わりだす。

黒田清輝が掲げた西洋画科のカリキュラムは、前述のように「この洋畫科は都合四年の學期で第一年は石膏物の寫生第二年は人物即ち裸躰等の寫生此二年は木炭で第三年に至り油繪を習はせ第四年を以て卒業試験に充てる次第で…勿論繪の具の使ひ方など油繪に掛る仕度とでも云ふべきことは一年二年の間に於て適宜に習はせる」という、裸の身体を描くことこそが美術教育の中心を成すという考え方だった。しかし美術学校ができたから、すぐ自然に裸体モデルが集まってくるはずはなく、まして欧米人の熱い視線に晒され、近代的な羞恥心を身に纏った日本人女性が、ヌードモデルになろうとは到底思わなかっただろう。多くの画塾がモデル探しに苦勞し、画学生たちは毎週でモデルをなんとか調達してこなければならなかったという。その多くは立ちん坊や芸者上がりの女性で、連れてくるだけでも大変な上、服を脱がせるにも一苦勞で、若い女性のヌードモデルなどは到底叶わなかった。そこに当時50歳、息子の幾太郎とひっそり暮らしていたお菊の活躍のチャンスが生まれたのである。

お菊がどのように黒田清輝や岡倉天心と知り合ったのかはよく分かっていないが、勅使河原純氏は中村不折の回想から、宮崎菊と美術界の交わりについて推測している¹²。

¹⁰ 勅使河原純

¹¹ 勅使河原純.(1986). 裸体画の黎明 黒田清輝と明治のヌード.p.9.

¹² 勅使河原純.(1986). 裸体画の黎明 黒田清輝と明治のヌード.p.12.

満谷（国四郎）と石川がモデル探しの当番のとき、名案のつもりで上野の口入屋に行くと、モデルというものはお妾のようなもんだ、そんな周旋はできぬとことわれ、上野の山の茶店に休んで歎息とぐちをはなしていると、その婆さんが『そんなものなら、私の長屋に大勢います』といい、初音町から、次々と不同舎につれてくるようになった。これがモデル周旋業専門になった宮崎キクという婆さんで、死ぬまで『小山（正太郎）さんは私の一番最初のお出入だから大切だ』と言っていたという。¹³

岡倉校長、黒田先生、八方手をつくしてモデル探しに狂奔したが、サッパリ手応えなく一同弱りはてていたところ、燈台元暗し、とはよくいったもの。岡倉校長が或る日、構内茶店で休憩の折、そこで働いていた女の子に笑談まじりにこの話をした。校長先生の困り果てた顔をじっと見ていた彼女、『先生、私ではどうでしょうか』と言われて、ビックリ。大喜びで黒田先生と相談して次週より彼女をアトリエに立たせることになった。¹⁴

こうして西洋画科開設を目前に焦っていた黒田と、モデル斡旋に経済的魅力と一種の生き甲斐を感じていた宮崎菊が出会ったのだった。

美術学校では正式にモデルの斡旋を、月6円でお菊に依頼することとなった。この時点でお菊はそれまで経営していた茶店を閉じ、開校に向けて心当たりを精力的に回った。ただいざ本格的に始めると、中々うまく行かなかったようである。幾太郎は「モデルなどになる娘を一人二人見つけるのも大変なことです。話をしても、もつての外と十軒が十軒大抵断られたものさうです、今日も三軒おこられたとか、二軒断られたとか云つて毎日の様に母が云つてみたものでした」¹⁵と回想している。お菊は、時には銭湯でこれらと思う娘がいると、後をつけて行って誘ったこともあったという。

また勅使河原純氏は、高村光太郎のエッセイ「モデルいろいろ——アトリエにて6・7——」から、「お菊さんは、巷間でモデルを見つけて学校に連れてくるのに随分苦心をしたやうである。人の前で裸になるのだといつたら誰でも来るものはない」¹⁶という文章も紹介している。さらに高村光太郎は、モデルという行為は、頭で考えているうちは抵抗感が強いが、「勇気をふるい起こしてやってみると初めて脱ぐ時は目のくらむほ

¹³ 勅使河原純 中村不折

¹⁴ 勅使河原純 中村不折

¹⁵ 勅使河原純 幾太郎

¹⁶ 勅使河原純.(1986). 裸体画の黎明 黒田清輝と明治のヌード.p.15

ど程の羞恥心を覚えるが、少し慣れれば何ということもない」¹⁷という文章も残しているが、それはあくまでもその場に限る話だろう。高村光太郎は、「裸のモデルになるといふことは、其頃ひどく恥かしい、みつともないことに思はれてゐて、モデル自身、自分がモデルをしてゐるといふことを隣近所に知れないやうに内所にしてゐた。それがばれて大騒ぎとなり、途中で来なくなつてしまつたモデルもあつた」¹⁸とも書いている。モデルたちは、モデル台の上には存在していても、世の中からは姿を消しているようである。作家からの直接的な視線には耐えられても、作品として公衆の面前に晒されるのは耐えられなかったのだろうか。仕事とプライベートが切り離された、現代のポルノにも通じるような構造が見え隠れする。

その後モデルの数が増え、依頼も多くなってくると、専用の事務所が必要になり、とくに、美術家たちが気に入ったモデルを選ぶための施設が必要になった。かくしてに宮崎モデル紹介所が谷中坂町九五番地に誕生し、日本における西洋美術の教育と裸体画の発展に一役買ったのであった。

1-1-3 理想美への疑い

美術という語は、日本政府がウィーン万国博覧会（1873年）に参加するに当たり、出品分類でドイツ語の訳語として採用したのが始まりであり、当初は詩や音楽なども含み、現在の「芸術」に近い語義であった¹⁹。

「裸体画」の日本における論争は、ほとんど社会道徳や風俗問題としての議論に終始したと佐藤道信氏が述べているが、裸体画論争ではそもそも裸を「美術」として受け入れるかどうか自体が問題となっていた。同氏は、この問題の背景には、「一糸まとわぬ”人”の形は”神”の形でもあるという、西歐美術における大前提が、日本にはなかったきわめて根本的な人間観の違いが基底にあったことを、若桑みどり氏の発言を元に指摘している。論点の本質は、社会問題よりはるかに深い宗教観や人文思想に根ざしていたと思われる²⁰。

その、ヌードを西洋美術史の一つの大きな柱として初めてその意義を歴史的、体系的に考察したのがケネス・クラークであった。彼は1956年に出版した『ザ・ヌード』

¹⁷ 勅使河原純.(1986). 裸体画の黎明 黒田清輝と明治のヌード.p.17

¹⁸ 勅使河原純 高村光太郎

¹⁹ 北澤憲昭.(2010). 眼の神殿 「美術」受容史ノート.p.147.

²⁰ 佐藤道信.(1999). 明治国家と近代美術—美の政治学— p.242.

で、服を脱いだ裸の状態が「ネイキッド」であるのに対し、「ヌード」というのは、人体を理想化して芸術に昇華させたものであると定義した²¹。

ここで重要なのは、英語で裸という場合には、ネイキッドとヌードというふたつの単語があり、一般的な英語の辞書では、「ヌードはネイキッドとちがひ、主に見られることを意図して裸になることである」と定義され、ヌーディストの裸などが例に挙げられている点である。クラークによれば、ヌードは芸術として見られることを意識して理想化された形態であり、単なる裸体とは異なるものであるという。つまり、現実の裸体は醜いが、それを芸術の伝統に従って様式化した芸術こそがヌードであるというのである²²。

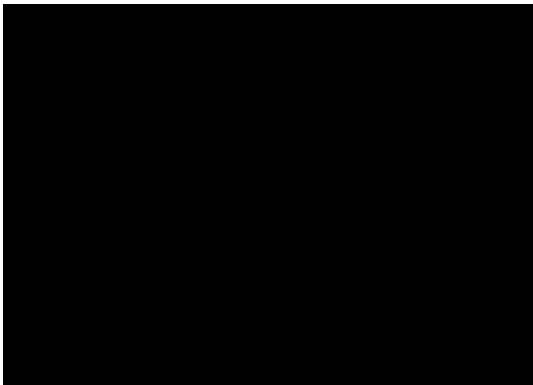


図7 ティツィアーノ・ヴェチェッリオ「ウルビーノのヴィーナス」1538年



図8 エドゥアール・マネ「オランピア」1863年

ティツィアーノの、「ウルビーノのヴィーナス」（図7）とマネの「オランピア」（図8）を比べると、それがよく分かる。マネは、「ウルビーノのヴィーナス」を基にしながら、そこから神話性、つまり理想を払拭し、同時代の娼婦を思わせるヌードとしてお

²¹ ケネス・クラーク

²² 宮下規久朗. (2008). 刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ.p.17.

り、明るく白っぽい光の効果が現実味を感じさせる。つまり、クラークの定義に従えば、「オランピア」がネイキッドで、「ウルビーノのヴィーナス」がヌードであるということになる。

この理想と現実ともいえるような対比を、黒田清輝とギュスターヴ・クールベの作品で見よう。

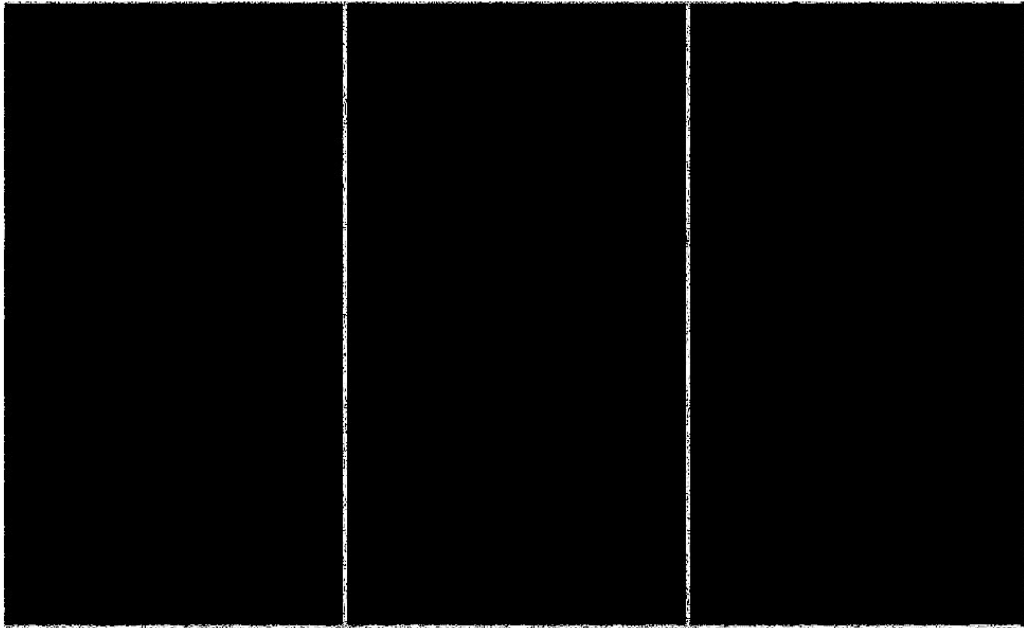


図9 黒田清輝「智・感・情」油彩、キャンバス 1899年 東京国立博物館

まず、黒田の「智・感・情」（図9）は、三人の裸婦がそれぞれ智、感、情をあらわすと思われるが、どの図がどの主題かについては、諸説があって定まっていない。またこの作品は、日本人をモデルにした最初の裸体画とされるが、同時に日本人モデルを理想化する上での困難もあらわしている。当時の日本でモデルを調達することがいかに難しかったか前述したが、たとえモデルが見つかったとしても、日本人モデルの体型は、画家たちが思い描く手本とはあまりにも隔たっていた。大きな頭が載った細長いずん胴に、短い脚の生えた目の前のモデルでは、西洋の裸体画のような絵にはなりにくいということに、画家は改めて気づくのである。そこで画家たちは、顔貌はそのままに、体型を西洋人風に修正してこれに対処したという。『刺青とヌードの美術史』、の著者である宮下規久朗氏はこの作品について「日本人をモデルにしているのは顔だけであり、西洋人の裸体との継ぎはぎというべきものである。この異種合成方式はながらくわが国の裸体表現の慣例となった」²³と述べている。

²³ 宮下規久朗。(2008). 刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ.p.138.

このような理想化の手法が現実を隠しているとしたら、理想化という手法そのものが、実は「見えるものの狭間にある見えないもの」における「見えるもの」として、まずは捉えることができるのではないだろうか。

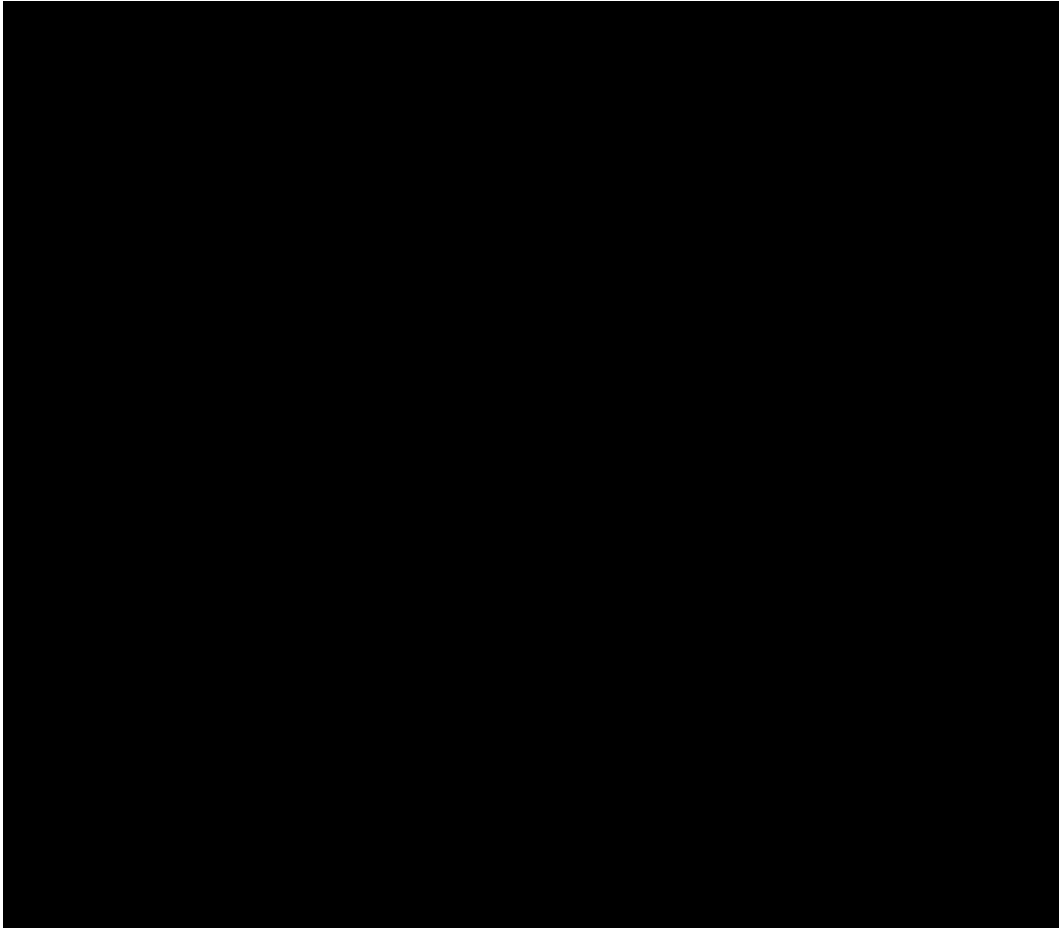


図10 ギュスターヴ・クールベ「世界の起源」1866年

次にギュスターヴ・クールベの絵画を見てみる。

図10はギュスターヴ・クールベが1866年に制作した「世界の起源」である。また、「世界の起源」は、1866年当時、新しくクールベのパトロンになったカ rilル・ベイという名前のオスマン・トルコのパリ駐在大使のために制作された。カ rilル・ベイは、クールベにいくつかの作品を依頼したが、そのほとんどが危険を乗り越して、決して公開できないような作品だった。また、カ rilル・ベイは、クールベが1866年に制作した「ヴィーナスとプシュケ」より、もっとあからさまなレズビアン の裸体画を描くよう頼んだという。

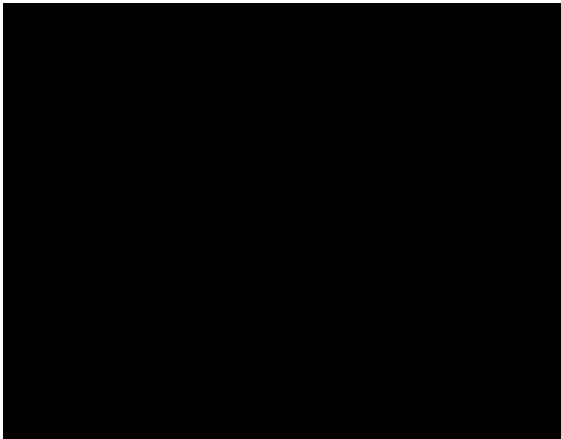


図11 ギュスターヴ・クールベ「ヴィーナスと
プシュケ」1866年

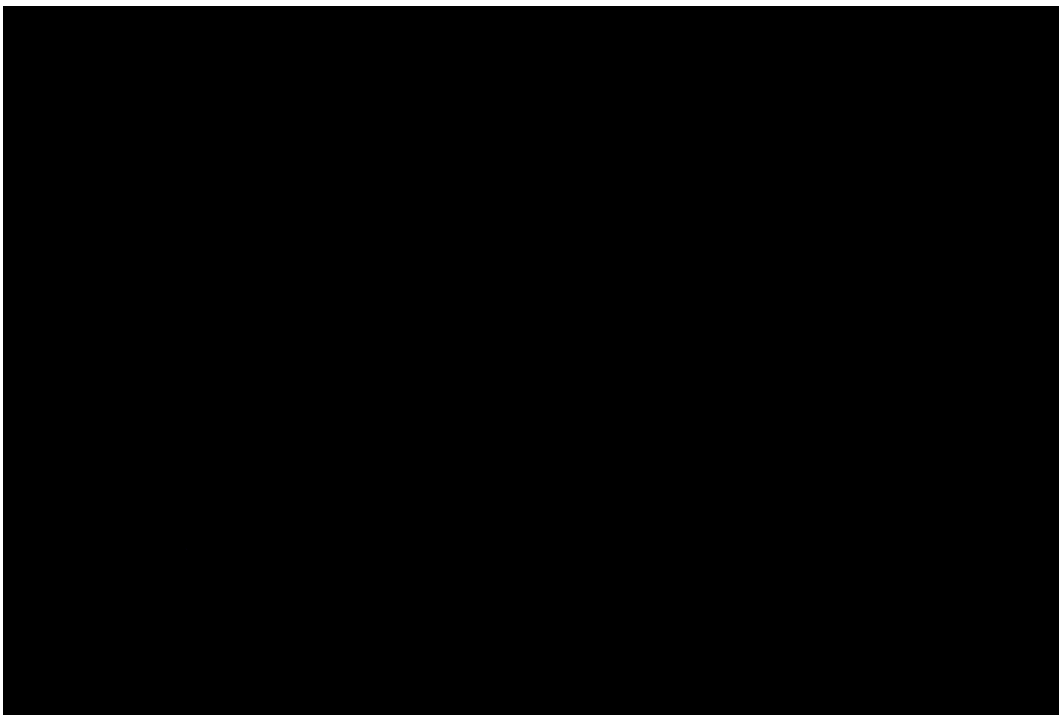


図12 ギュスターヴ・クールベ「眠り」1866年

図12「眠り」という作品では、ブロンドと赤毛の女が性的興奮の劇場の中で絡み合っている様子が描かれている。さらに、ジェームズ・H・ルービンは「眠り」について、「日本の春画や猥褻な挿絵などのよく知られた図像を引用した」²⁴と言及し、春画の持つ密室的な特性を示唆している。「世界の起源」も春画と同様に、密室で個人に鑑賞される特別なものだったということである。

²⁴ ジェームズ・H・ルービン.(2004). 岩波 世界の美術 クールベ. 株式会社岩波書店.p207

そして「世界の起源」は、性的興奮のためだけでなく、ショックを与えるために制作されたとも、ジェームズ・H・ルービンは指摘し、さらに「世界の起源」についてこのようにも言及している。

「この絵は男性の欲望の対象の表現として、当時のある種のポルノ写真と同様に顔や個人を識別する身体の微を除去することで没個性化されており、欲望をフェティシズムの対象のありのままの本質的要素に還元しているのである。これは無遠慮差によって生み出された高い緊張状態のなかで、矛盾した解釈を保っている絵である。作品のあからさまで究極の換喩の例が、女性を支配と所有の純粋な対象として表す一方で、そのタイトルは男性が従属し依存する絶対的に必要な存在として、女性をまったく異なったかたちで示しているのだ。」²⁵

「世界の起源」において、モデルの個性は画家によって意図的に切り取られている。詳細は後述するが、ジョン・バージャーは裸になるということはネイキッド、つまり自分自身になることであり、ヌードになるということは他人から認識されること、自分自身を認識されることではないと言及している。バージャーの言葉を前提に、さらに踏み込んだ考え方をすると、モデルは見られる時、あるいはアーティストにモデルとしての存在を介して作られる時、モデルとしての存在は奪われているようにも解釈することができないだろうか。個性を奪われ、失い、そして新しい個性を与えられるのである。このように考えると、クールベが「世界の起源」でおこなったモデルに対する切り取りは、非常に暴力的である。実際、パトロンであるカレル・ベイからどのような依頼があったのかは定かではないが、いずれにせよクールベの「世界の起源」は、密室の中でひっそりとヌードを愉しむカレル・ベイに対して、大きなショックを与えていたことだろう。

ここまで「世界の起源」を読み解いてきたが、「世界の起源」はネイキッドなのか、ヌードなのか、どちらだろうか。「世界の起源」が当時公に発表されることはなかったが、もしも発表されていたら多くの人々に批判されていたことだろう。なぜならば、1866年当時、3年前にマネの「オランピア」が酷評されたように理想美がもてはやされていた時代だったからである。しかしながら、鑑賞者の意図とは裏腹に、現実を表現しようとする作者の意図もまた、理想を体現しようという意図と言い換えることができる。だが、あくまでも世に出た時点で作者の意図から作品が切り離されると考えると、当時の大衆におけるヌードとネイキッドの概念上、「世界の起源」はあくまでもネイキッドになるだろう。

²⁵ ジェームズ・H・ルービン.(2004). 岩波 世界の美術 クールベ. 株式会社岩波書店.p208

裸体表現における理想美について、宮下規久朗氏は「裸体こそが人体の美を十全に示す状態であり、それは衣服を脱いだもの (naked) というより、最初から衣服を必要としない完結した形態 (nude) であった」²⁶と述べる。多くの大衆や識者が、裸体表現における理想美についてこのような考え方を持っていたのに対して、クールベにとってのヌードは、神話や古典、ロマン主義にはなく、現実にあった。だからこそ「世界の起源」において、裸体は部分的に切り取られ、物質としてのトルソーとして表現されたのである。マリー・ルイーゼ・カシュニッツはクールベの理想美に対する言葉についてこのように言及している。

「これで君たちはわかっただろう、なぜ私がああ恥ずべき理想を打ち壊そうとするのかを」

「恥ずべき理想」——それは神々と天使像とアレゴリー、騎士とアラブの首長であり、彼にとって懐古主義とロマン主義の絵画を具現するまったく時代遅れのがらくた、五感で知覚しえないがゆに彼が信じていることができないすべてだった。²⁷

1-1-4 現代の裸

ここまで開国以前における日本人の裸体観を読み解きながら、西洋人の「熱い眼差し」による裸体観の変容、そして急速に流入する西洋文明に対して複雑に変化していく日本人の裸体観を、黒田清輝の裸体画などから考察してきた。後述するが、明治期に裸体画が日本で隆盛を誇り、ヌードデッサンが美術教育としておこなわれていた時代、写真家たちもヌードモデルを撮影するようになったが、これは見つか次第押収され、罰せられたという。それから年月が経ち、写真というメディアが大衆に普及するにつれ、日本でもヌード写真は積極的に撮影されるようになる。黒田清輝ら裸体画を描いた画家たちの功績によるものか定かではないが、裸は時代の変化と共にその姿を映すメディアを変え、現出した。

²⁶ 宮下規久朗. (2008). 刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ. p.21.

²⁷ マリー・ルイーゼ・カシュニッツ. (2002). ギュスターヴ・クールベ——ある画家の生涯. クインテッセンス出版株式会社. p.46

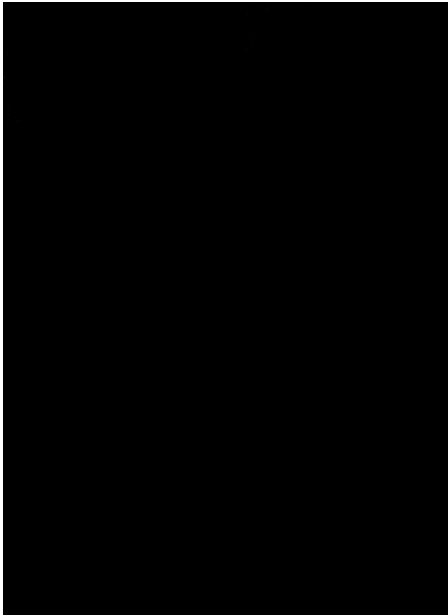


図 11 朝倉文夫「未来来」1952年²⁸

裸体画が数々の問題を引き起こして以降、裸は至極当然のように大きな問題も起こさず街中に溢れている。かつてサロンで発表される時には猥褻であるとされ、紫色の暖簾で隔離され、特別室という名を与えられた別室で展示されていた裸体画は、現在あらゆる美術館でごく普通に展示されている。さらに男根を切り落とされ、葉を股間にあてがわれた裸体像たちも、街中のモニュメントとして公共の場に鎮座しているのである。そして、これら明治時代に数々の問題を引き起こした裸体表現は、現代において特に不問とされているようである。それはこれらの裸体作品が、美術の教科書に掲載されるなど、あくまでも教育的なものとして受け入れられているからではないだろうか。これもひとえに黒田清輝が残した功績であろう。

しかしこれら裸体画や裸体像とは異なり、ヌード写真はしばしば問題を引き起こした。絵画とは異なり、カメラというデバイスを通して克明に描写されるイメージは、黒田が掲げた理想美から解放されるように、より性に対する「熱い眼差し」を強調し現象された。ヌード写真には複雑な側面が存在する。たとえ芸術的な観念をもって撮影されたものであっても、鑑賞者によっては卑猥なものとして映ってしまうのは裸体画と同じである。しかしヌード写真が広く世間に普及したのは、あくまでも性的な「熱い眼差し」によるところが大きいのは明白だろう。そのようなヌード写真はまるで春画のように、密室でひそかに楽しまれる、ごく個人的な嗜好品であった。

ヌード写真が普及していった当初、書店などではその場で中身を見ることができないように透明なビニールを被せられた姿で販売されており、ビニ本という名称で親しまれて

²⁸木下直之。(2012). 股間若衆 男の裸は芸術か. 株式会社新潮社.p.63.

いた。その販売形態はある種特別な感情を掻き立て、この本は特別であるというイメージを植え付けるには十分な効果があったはずである。そしてヌード写真が普及するにつれ、警察当局も目を光らせるようになる。当初警察当局は、写真表現については、局部が写っているかどうかを基準に判断し、取り締まりをおこなってきたが、なぜか陰毛についても局部の一部であるとして規制の対象としていた。そしてこのような規制がおこなわれるようになり、写真家と当局の争いが激化する。



図 12 ビニ本

1980年代になると、ビニ本におけるヌード写真は、いかに局部を露出させるかというギリギリの戦いに創意工夫を凝らすようになる。薄い下着を濡らす、ストッキングを直穿きするなど、エロティシズムに対する異常なクリエイティビティを各写真家たちは発揮し、陰毛の露出に留まらず、局部の露出にまで果敢に挑んでいった。さらにヌード写真を取り扱う自動販売機が出現したことにより、裏本と呼ばれる、男女の性交を無修正で写した、まるで現代版の春画とも呼べるような雑誌も誕生し、裏本はビニ本と異なりあくまでも非合法で販売されたが、大衆の「熱い眼差し」に応えるかのように、ヌード写真は過激化の一途を辿っていった。ちなみにこのような裏本や、海外から輸入された無修正のヌード雑誌が非合法ではなく、合法的に書店の書棚に並ぶ際には、局部を紙やすりで削るという涙ぐましい努力がおこなわれていた。そしてやすりがけは、とある時代には春画やロバート・メイプルソープら写真家の、ヌード写真集の局部にもおこな

われていたという歪んだ歴史を持つ。このような歴史を背景にもつヌード写真について、荒木経惟、篠山紀信、また黒田清輝の『智・感・情』を引用し、現代の裸を表象した村上隆の作品から、「熱い眼差し」に翻弄される現代の日本人の裸体観とその変容について考察していく。

1980年代後半には、ビニ本はコンビニエンスストアや大手書店でも販売されるようになったが、写真家と当局のいたちごっことも呼べる、局部の露出を巡る争いは、ある事件が起きたことにより急速に収束を迎える。1988年から1989年にかけて発生した、宮崎勤による東京・埼玉連続幼女誘拐殺人事件である。この事件が発生した当初、メディアの報道は過熱し、おたく、ロリコン、ホラーマニアといった類の報道を、宮崎勤の異常性として過剰に強調し報道した。そのため、この時代においてはあまり知られることのなかった、日陰に位置するマイノリティ的なオタク趣味がクローズアップされることで、同様の趣味を持つものに対して強い偏見が生じてしまった。そしてこれらの報道は作物的におこなわれたことで、さらに大きなモラルパニックを引き起こすこととなってしまった。読売ウィークリーの編集者が語るところによると、宮崎の部屋は確かに異常で、窓がなく薄暗く、四方の壁面がすべてビデオテープで埋め尽くされていたという。しかし、宮崎の部屋を報道番組で観ていた視聴者のイメージとは異なり、ビデオテープはすべてポルノの類ではなく、ほとんどは『ドカベン』などといったごく普通のアニメで、中にはおぞましい映像の入ったビデオも含まれていたが、少なくともそれはごく一部だったようだ。そして部屋の隅には数十冊の雑誌の山があり、それらの雑誌も大半は『GORO』や『スコラ』など、20代の男性としては普通のものだった。その中に『若奥様の生下着』という成人漫画が一冊あり、ある民放のカメラクルーがその漫画を抜き取って、雑誌の山の一番上に重ねて撮影したのである。かくして、雑誌の山、さらにビデオもほとんどがそういう類のものだという誤ったイメージが流れてしまったのだという証言を残している。そして宮崎を巡る報道は、宮崎が逮捕された同年に開催された「コミケット36」というコミックマーケットイベントの会場前で、「ここに10万人の宮崎勤がいます！」と叫んだTBSのワイドショーの Reporter まで現れてしまった。そしてこの事件後、1989年あたりから性的なものを感じさせるあらゆるものに圧力がかかり、その余波は90年代前半ぐらいまで続いた。事件以前、当局と局部戦争を繰り広げてきた裏本を始め、特に顕著だったのは漫画やアニメ、猟奇殺人を連想させるホラービデオ等だったが、私はこの点に矛盾を感じてしまう。それまで当局が問題視していた局部の一部であるとされていた陰毛が、事件から2年後、篠山紀信が撮影した樋口可南子の「water fruit」という写真集で解禁されたのである。それまで”性的なもの”に圧力がかかっていたのなら、なぜ事件のわずか2年後に出版された「water fruit」は摘発されなかったのだろうか？

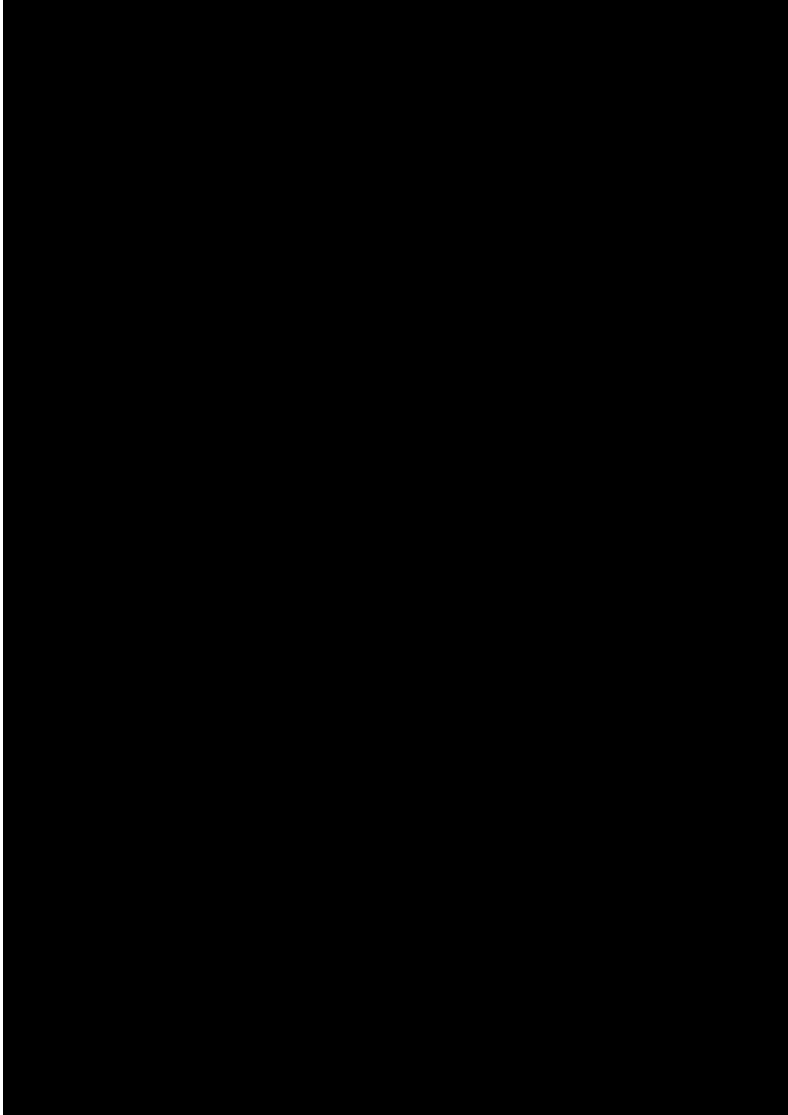


図 13 篠山紀信「water fruits」1990年²⁹

オタク文化に対して圧力がかけられる一方で、「water fruit」が摘発されなかった背景には、「ガス抜き」のような意味合いが含まれていた可能性が考えられないだろうか？この頃漫画業界では、乳首の描写すら規制する風潮だったという。しかもこの問題に「わいせつ」は適用されない、あくまでも圧力なのだ。過熱する報道問題を含め、世論やオタクへの風当たり等、その全てが”悪い空気”を作り出していたといえる。そして事件の余波がまだ残る1991年に「water fruit」が出版されたわけだが、有名女優をモデルにしたそのセンセーショナルな写真集は、ガス抜きとして御誂え向きだったのだ。いわば、暗くてアブないオタクが愛してやまない漫画や同人誌に対して、有名写真家が撮影

²⁹篠山紀信. (2009). NUDE by KISHIN. (後藤繁雄, Ed.) 株式会社朝日出版社.p.26.

した美しい有名女優の裸は、ある種の”健康的な性”という印象を世間に突きつけたのだ。マスコミや警察にとってはこれで厄介払いが出来たということなのだろうか。悪い空気を作り出し、報道の影を見せず、アブないオタク文化を黙殺することで大衆の意識をコントロールする。かくしてヘアは解禁されたわけだが、警察やマスコミの一連の悪しき体質、大衆の受動的な態度が変わらない限り、「わいせつ」を取り巻く状況は変わらないだろう。

さて、ここまで裸体画以降のヌード写真が巻き起こしてきた諸問題について触れてきたが、前述したような問題は現在でも数多あり、後述する荒木経惟や村上隆、近年ではレスリー・キーや会田誠、ろくでなし子など、SNSの発達によりこれらの諸問題はさらなる速度と大きな拡がりをもって世間から問題視されるわけだが、そのような諸問題については一旦蓋をして、ここからは荒木経惟、篠山紀信、村上隆の作品らを、明治期の裸体画や現代を取り巻く性と比較することで、現代の裸に対する、作者、モデル、鑑賞者、それぞれの認識と視線がどのような変容を遂げていったのか考察していく。

まずこの節において、前節で扱ったようなケネス・クラークが定義したヌードとネイキッドの概念は通用しない。前節で扱ったギュスターヴ・クールベだけは例外ではあるが、そもそも絵画と写真では似て非なるものである。その違いをまず明確にしておくため、少し長いがジョージ・レヴィンスキーの「ヌードの歴史」から著者の言葉を引用する。

『ケネス・クラーク卿は言明を避けたけれども、彼は裸体が芸術として承認されるためには、あるがままの女性ではなく、すべての欠点を補い、台座に祭られるような完璧な女性、女の象徴化が必要であることを暗示していた。ジョン・バージャーが指摘している通り、「裸になるということは（ネイキッド）自分自身になることである。ヌードになるということは他人から認識されることであり、自分自身を認識されることではない。」ヌードとは醜い現実を超越し、“芸術”の伝統に従って様式化された芸術作品なのである。このように芸術の主題としてのヌードは単なる肉体（ネイキッド）ではありえない。——中略——言うまでもなく写真は形象絵画の唯一無二の継承者である。ある美術史家は絵画が陥った技術的写実主義の袋小路を例にとり、写真も機械の改良により最終的には現実の模写に終止するであろうという見解を崩していない。しかし被写体を忠実に描く特性ゆえに、ありのままの裸体（ネイキッド）を芸術の主題として復活させたのは写真である。——中略——絵画と写真は両者とも二次元的表現に依存しているが、この二つのメ

ディアの相違を明確にすることはきわめて重要である。絵画が創作力の賜物だとすれば、写真は選択のメディアであると言えるだろう。』³⁰

以上の文章を下敷きに、現代における裸の認識と視線がどのように変容していったのかについて考察していく。

まず、荒木経惟と篠山紀信、この二人は対象的な存在である。そもそも、荒木は自身を写真家と自称し、篠山はカメラ小僧（カメラマン）と自称することからも両者の違いは明白だ。しかし両者が似たような思考を抱いているのも事実で、それは“主体性はモデルにある”というものである。このような思考について荒木は「天才アラーキー 写真ノ方法」の中で「私に主体性はないのよ。主体性は被写体にあるってこと。」³¹という言葉を残し、篠山は「写真は戦争だ！ 現場からの戦況報告」の中で、「写真というのは相手がいて初めて写るんだし、それも機械が動いて撮るものですよ。それを自己の主体性なんて言ったら駄目です。」³²と、お互い言葉は異なるものの、類似した思考を抱えていることが分かる。そもそも、写真や裸体画、あるいは芸術表現全般において、主体性（作家の個性）はいつの世も重要視され慣習化していった。ジョン・バージャーは、「ケネス・クラークは彼の自著「ザ・ヌード」で、裸（ネイキッド）とは単に服を着ていないということであるが、裸体（ヌード）とは芸術の一形態であると主張している。彼によれば、ヌードとは絵の出発点ではなく、絵がつくりあげたものの見方である、ある程度、この考えは正しい。しかし、ヌードの見方は必ずしも芸術に限られているわけではない。ヌード写真もあるし、ヌード・ポーズもあるし、ヌード・ゼスチュアも存在する。確かなことはどのヌードも慣習化されているということであり、その慣習化のための権威が芸術のある伝統から採られているということである。」³³と述べているが、ヌードを巡る諸問題はこの慣習化にあるのではないだろうか。あくまでも、ヌードとは「男性が女性の裸体を観るもの」という観念が長らくつきまとい、またそのような観念がフェミニズムを端緒とした問題に大きく発展していったというようなことは、「ヌードの歴史」の訳者あとがきにて、伊藤俊治氏が述べている。さらにジョン・バージャーは「裸になることは本来の自分になることである。ヌードであるということは他人に裸を見られるということであり、本来の自分を気づいてもらえないことである。」³⁴と述べ、ケネス・クラークによるヌードとネイキッドの概念が、モデルに対する作家、モデ

³⁰ ジョージ・レヴィンスキー。(1989).ヌードの歴史.(伊藤俊治、笠原美智子, Trans.)p.27.31.

³¹ 荒木経惟.(2001).天才アラーキー 写真ノ方法.p.208.

³² 篠山紀信.(1998).写真は戦争だ！ 現場からの戦況報告.p.74.

³³ ジョン・バージャー.(2013).イメージ 視覚とメディア.(伊藤俊治, Trans.)p.78.79

³⁴ ジョン・バージャー.(2013).イメージ 視覚とメディア.(伊藤俊治, Trans.)p.79.

ルに対する鑑賞者という一方向の視線しか持ちえていないということを暗に示している。作家が主体性を捨て去るとき、初めてモデルはありのままの裸体、つまり主体性を獲得することができる。この点において荒木、篠山の両者はありのままの裸体を獲得しているが、その過程は異なる。

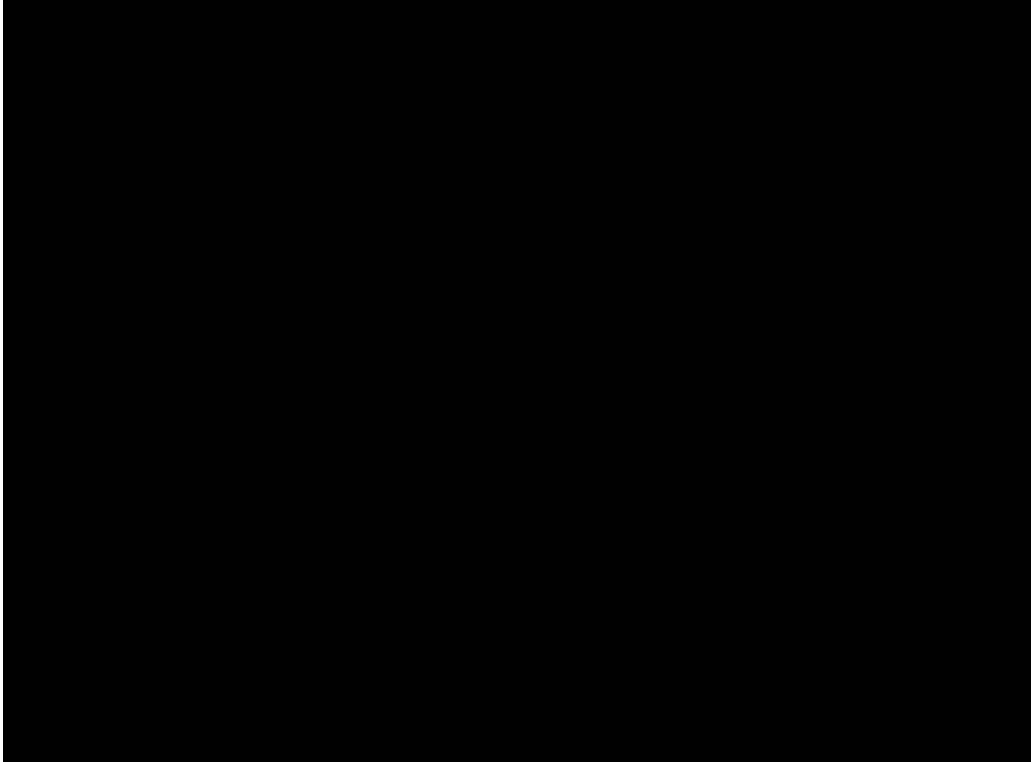


図 14 篠山紀信「オレレ、オララ」1971年³⁵

篠山は撮影の心得として、自著やインタビューにおいて度々、“いただき”“受容の精神”という言葉を手を挙げて言及している。例えば、リオのカーニバルを撮影した「オレレ、オララ」での逸話はあまりにも有名だ。篠山は「広告批評」（2009年3月号）のインタビューで、『四日間、寝てもさめてもサンバのリズムが街のどこかから聞こえんだよ。それくらいすごいので、グワーっと群衆がいるときにね、自分が道路の無効に行きたいからって、「オレは渡る！」っていう意志で渡ってもダメなんです。カメラ持ったままサンバのリズムに乗ったら、スーって行けちゃうんだよね。』³⁶と語っている。また、自身が発表した「死の谷」を引き合いに出し、モデルをオブジェのように構成して撮影した「死の谷」のような表現に限界を感じ、世界を自分の手で作り上げるのではなく、目の前にあるものを受容して撮る、すべて受け入れる、世界からいただくと発言

³⁵ マドラ出版株式会社. (2009). 広告批評 335号 特集 NUDE by KISHIN 一篠山紀信と時代とハダカの女たち-. マドラ出版株式会社.p.41.

³⁶ マドラ出版株式会社. (2009). 広告批評 335号 特集 NUDE by KISHIN 一篠山紀信と時代とハダカの女たち-.p.23.

している。また、ジョン・バージャーが「裸の肉体がヌードとなるためには、まずオブジェとして見られなくてはならない（オブジェとして見ることはオブジェとして使用することを促す）。裸はそれ自身を明らかにし、ヌードは展示される。」³⁷と述べている通り、「オレレ・オララ」以前の篠山がヌードを撮影していたのに対し、「オレレ・オララ」以降の篠山がネイキッドを撮影するようになったことが分かる。



図 15 篠山紀信「死の谷」1968年³⁸

さらに篠山は、「広告批評」（2009年3月号）の同インタビューの中で、自身の姿について、「できたら透明人間になって撮りたいくらいで（笑）、実際、全部透明人間になってるつもりで撮ってるんだけど。」³⁹と語り、少なくとも写真の表面には自身の姿が垣間見えないように、写真に対する態度を明確にしている。また、「美術手帖 920号」のインタビューの中でも、『主体がないことが、僕の主体ですね（笑）。よく撮れたなと思う写真には、そこに主体が感じられないんです。主体を消すことで撮るといふのは少し違う。僕ごときが「狙って撮った」というふうになるといけない。』⁴⁰という発言を残している。ただし、篠山は非常に実体が掴みづらい写真家である。斎藤

³⁷ ジョン・バージャー. (2013). イメージ 視覚とメディア. (伊藤俊治, Trans.)p.79.

³⁸ 篠山紀信. (2009). NUDE by KISHIN. (後藤繁雄, Ed.) 株式会社朝日出版社.p.56.57.

³⁹ マドラ出版株式会社. (2009). 広告批評 335号 特集 NUDE by KISHIN 一篠山紀信と時代とハダカの女たち-p.21.

⁴⁰ 株式会社美術手帖出版社. (2009). 美術手帖 920号.p.34.

環は篠山の主体性について、シノラマの手法で撮影された「大相撲」の写真を引き合いに出し論じている。

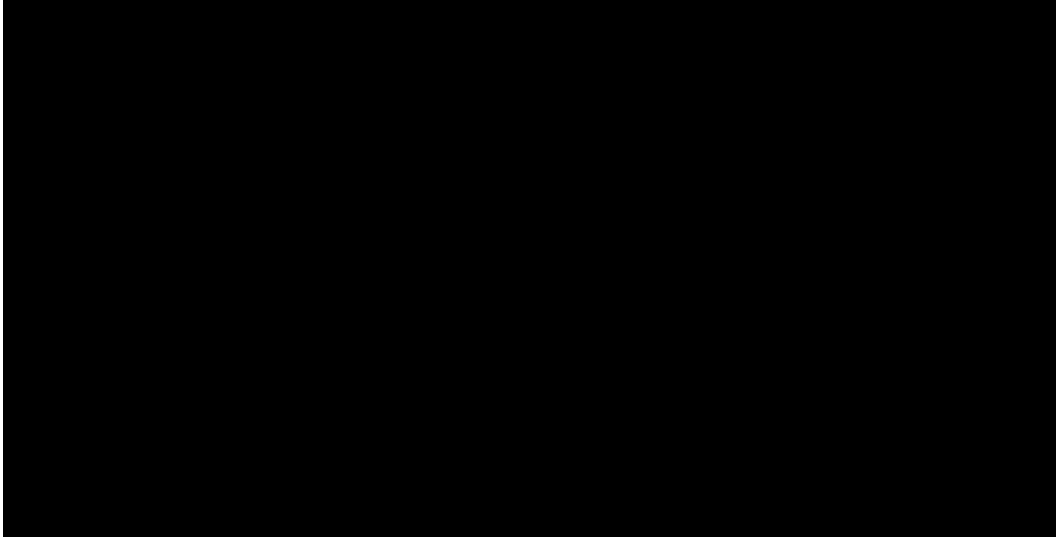


図 16 篠山紀信「大相撲」1995年⁴¹

篠山は「大相撲」について、引いてワイドレンズで撮れば一台で撮れないことはないが、できるだけ肉体に近寄りたかったと語っているが、斎藤環は篠山のこのような姿勢について、『すべての被写体にぎりぎりまで肉薄したいという激しい欲望には、はっきりと「受容」を越えた能動性がある。』⁴²と論じ、「主体がないことが、僕の主体」と語る篠山の、逆説的な強さについて考察している。篠山は、シノラマのような写真で被写体に肉薄したいという欲望をあらわしたかと思えば、ある時にはそのような欲望をスッと内に収める。1975年に雑誌「GORO」で連載を開始した「激写」シリーズについてタカザワケンジは、『「激写」の新しさは、写真家の女性へのまなざしという一方向の視点のほかに、若い女性と、その女性を見つめる若い男性の視線を写真の中で出会わせたことである。ここで篠山紀信という写真家は、読者とモデルの間の良き仲介者であって、絶対的な「表現者」としての地位を主張していない』⁴³と論じている。

⁴¹ 株式会社新潮社. (2012). 芸術新潮 2012年10月号 大特集 篠山紀信「写真力」ってなんだ!?.p.56.

⁴² 株式会社美術手帖出版社. (2009). 美術手帖 920号.p.41.

⁴³ 株式会社新潮社. (2012). 芸術新潮 2012年10月号 大特集 篠山紀信「写真力」てなんだ!?.p.89.

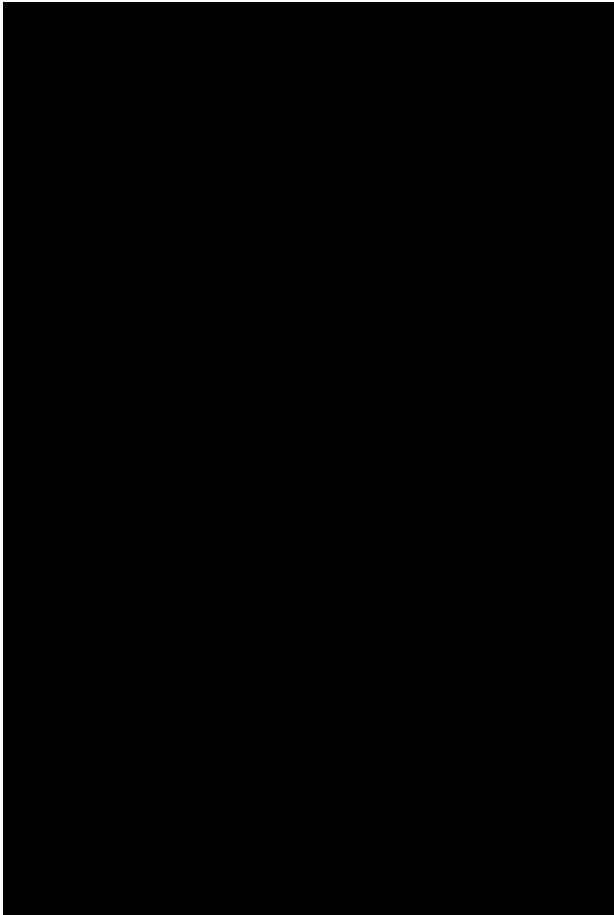


図 17 「激写/父のスナップ」 1979年⁴⁴

さらには「激写/父のスナップ」というシリーズについてタカザワケンジは、モデルとなった女性の父親が撮ったモデルの写真と、篠山が撮影したヌードをミックスしてグラビアページを構成している同シリーズについて、『父親という身近な存在が撮った写真が、プロである篠山の写真を超えている、と篠山自身が認めたことから生まれたこのページは、まさしく「写真力」とは何かを読者に問うものだろう。「いい写真」を求めためなら、プロ/アマという境界を軽々と乗り越える。そのしなやかさとしたたかさは、篠山紀信の真骨頂だといえるだろう。』⁴⁵と評している。篠山は自身の仲介者のような視点について、「美術手帖」（2009年4月号）のインタビューの中で、『まずは見たいという欲望がなくちゃね。僕の場合はさらに、後ろを振り返って「なあ、あんたたちも見たいよな？」⁴⁶と語ったり、自身をポン引きや女衞に例えている。つまり篠山紀信とは、時代や被写体に対し、自身の欲望や姿勢をフレキシブルに変化させる写真家

⁴⁴株式会社新潮社. (2012). 芸術新潮 2012年10月号 大特集 篠山紀信「写真力」ってなんだ！？.p.90.

⁴⁵株式会社新潮社. (2012). 芸術新潮 2012年10月号 大特集 篠山紀信「写真力」ってなんだ！？.p.90.

⁴⁶株式会社美術手帖出版社. (2009). 美術手帖 920号.p.33.

なのではないだろうか。その上で、被写体と鑑賞者の視線を邪魔することのない、仲介者の視点を持ち合わせる。しかし、篠山の写真家としての本質が受容の精神にあることは疑いようのない事実であろう。「オレレ・オララ」以降、長きに渡って壊れることなく健康体でいられたのも、受容の精神という支柱があつてのものではないだろうか。中平卓馬は受容の精神について、『子供たちを成人させ、いまは庭にやってくる野鳥の写真撮ることを唯一のたのしみに行っている初老の婦人が次のように語った時、私は一瞬ぎくりとしたことを告白する。それは「野鳥の写真撮るのではなく、撮らせていただいているのです」という言葉である。何げない、素朴といえども素朴な言葉である。だがこの言葉は、写真というものの本質を心ならずも指摘したように私には思えた。』⁴⁷と語り、篠山を、カメラが何よりも受容的であることを知っている、数少ない写真家の一人であると指摘している。

篠山がありのままの裸体を獲得する上で、受容の精神、仲介者の視点をもって被写体と向き合うのならば、荒木はどのようにありのままの裸体を獲得してきたのだろうか。荒木が自身の写真、あるいは写真をあらわすときに「私写真」あるいは「私小説」という言葉を度々使用する。「私写真」について荒木は、「私が撮った写真は、すべて私写真である。まーともかく、相手と自分との関係、私現実を複写することが写真なのである。」⁴⁸と述べている。篠山が自身の姿を透明にしながらも、被写体に肉薄していくさまとは異なり、荒木は自分を透明にすることはなく、被写体との距離感も異なる。荒木の表現力が開花した作品として飯沢耕太郎は「さっちゃん」を挙げている。

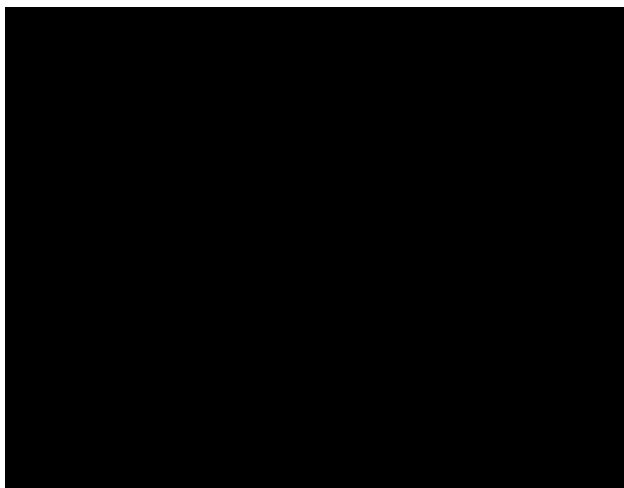


図 18 荒木経惟「さっちゃん」1963年⁴⁹

⁴⁷ 中平卓馬、篠山紀信. (1995). 決闘写真論.p.87.

⁴⁸ 荒木経惟. (2007). 写真への旅.p.9.

⁴⁹ 飯沢耕太郎. (1999). 荒木! 「天才」アラーキーの軌跡. 株式会社小学館.p.28.29.

飯沢は、「私のこの「さっちゃん」は、のぶちんの自己紹介にほかならない。これは得意のネーミングをすれば“セルフタイマー・フォト”とでもいえよう」という荒木自身の文章を引用し、『たしかに「自信たっぷり」で「見栄っ張り」な「さっちゃん」は、どう見ても荒木自身のセルフポートレートとしか思えない。対象への徹底したのめりこみによって、被写体との心理的な距離をほとんど無化してしまうような方法を、この時期に彼は身につけつつあった。いうまでもなく、その呼吸はのちの女性モデルとの撮影現場の駆け引きに生かされるようになる。』⁵⁰と評している。

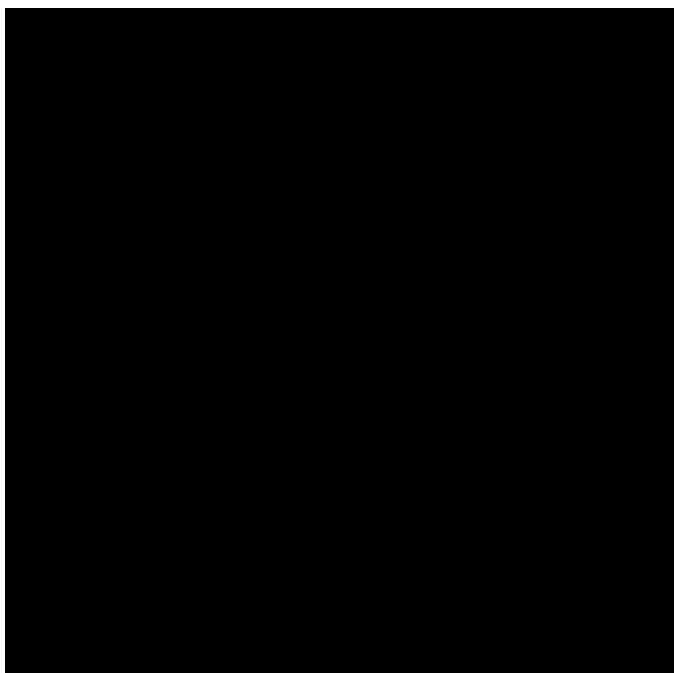


図 19 荒木経惟「センチメンタルな旅」1971年⁵¹

多くの批評家が挙げるように、荒木の「私写真」、あるいは「私小説」の要素、ともすれば荒木自身の本質がもっとも如実に現れている作品は、妻である陽子との新婚旅行を撮影した「センチメンタルな旅」ではないだろうか。この作品はあらゆる批評家によって批評され尽くしているが、荒木の写真家像に迫るため避けては通れない作品なので、今一度先人たちの言葉とともに追っていく。「センチメンタルな旅」の中には、もともと文章を入れるつもりはなかったそうだが、新宿の紀伊國屋書店に写真集を置いてもらおうと頼みに行った折、名物経営者だった田辺茂一に何か書くように言われて、荒木が“わざと”左手で書いて付け足した文章がある。

⁵⁰ 飯沢耕太郎. (1999). 荒木！ 「天才」アラキーの軌跡, p.30.

⁵¹ 飯沢耕太郎. (1999). 荒木！ 「天才」アラキーの軌跡, 株式会社小学館, p.55.

「前略 もう我慢できません。私が慢性ゲリバラ中耳炎だからではありません。たまたまファッション写真が氾濫しているにすぎないのですが、こうでてくる顔、でてくる裸、でてくる私生活、でてくる風景が嘘っぱちじゃ、我慢できません。これはそこいらの嘘写真とはちがいます。この『センチメンタルな旅』は私の愛であり、写真家決心なのです。自分の新婚旅行を撮影したから真実写真だぞ！ といっているのではありません。写真家としての出発を愛にし、たまたま私小説からはじまったにすぎないのです。もっとも私の場合ずーっと私小説になると思います。私小説こそもっとも写真に近いと思っているからです。新婚旅行のコースをそのまま並べただけですが、ともかくページをめくってみて下さい。古くさい灰白色のトーンはオフセット印刷で出しました。よりセンチメンタルな旅になりました。成功です。あなたも気に入ってくれたはずです。私は日常の単々（ママ）とすぎさってゆく順序になにかを感じています。敬具 荒木経惟」

飯沢耕太郎はこの荒木の文章について、この時点で荒木がつかみとっていた、そしてその後の彼の写真を支え続ける思考のプロトタイプが明確にあらわれているとし、二つの言葉について言及している。一つは「これはそこいらの嘘写真とは違います」という文章で、この文章について飯沢は、虚構の上に虚構を重ねるような「嘘っぱち」の「ファッション写真」と自分の写真とははっきりと区別されるとし、『ただし注意しなければならないのは、彼は自分の写真を「真実写真」であるとは決して言ってないことである。「嘘」と対置されるのは「真実」ではなく、もうひとつの本物の「嘘」かもしれない。』⁵²と論じ、荒木の写真に潜むウソとマコトの複雑な構造について分析している。また寺山修司が「センチメンタルな旅」を見せられて、「すごいこみいった芸やるね。……あれ、うそでしょ。奥さんじゃないでしょ」と言ったということを考えると、虚実はまるで薄皮一枚でせめぎ合うということがわかる。そしてもう一つは、「私の場合ずーっと私小説になると思います。私小説こそもっとも写真に近いと思っているからです」という文章で、これを飯沢は荒木の“私小説（私写真）宣言”とし、たしかに“私”を撮影行為の中心に据えるやり方は、その後も「ずーっと」貫かれていくと言及している。飯沢は、ただしその“私”が固定した、絶対的な、唯一の“自己”ではないことは注意しておく必要があるだろうとし、「荒木の“私”は揺れ動く。輪郭を持たず、流動的に“他者”や“世界”と関係を結んでいく。その関係の網の目の総体こそが“私”と呼ばれる

⁵² 飯沢耕太郎。(1999). 荒木！ 「天才」アラキーの軌跡.p.53.

ものである。むしろ写真を撮影する行為のただ中から、“私”が生み出されてくるといってもよい。そのことは「センチメンタルな旅」だけでなく、荒木のすべての仕事の中で確かめることができる。」⁵³と論じている。しかし飯沢は、荒木の前述した文章の中で何よりも力強い断言は「「センチメンタルな旅」は私の愛であり写真家決心なのです」という部分であろうとし、被写体と撮影者の関係性や距離、あるいは愛が、写真という只中に顕現していくさまが荒木の本質ではないかと示唆しているのではないだろうか。

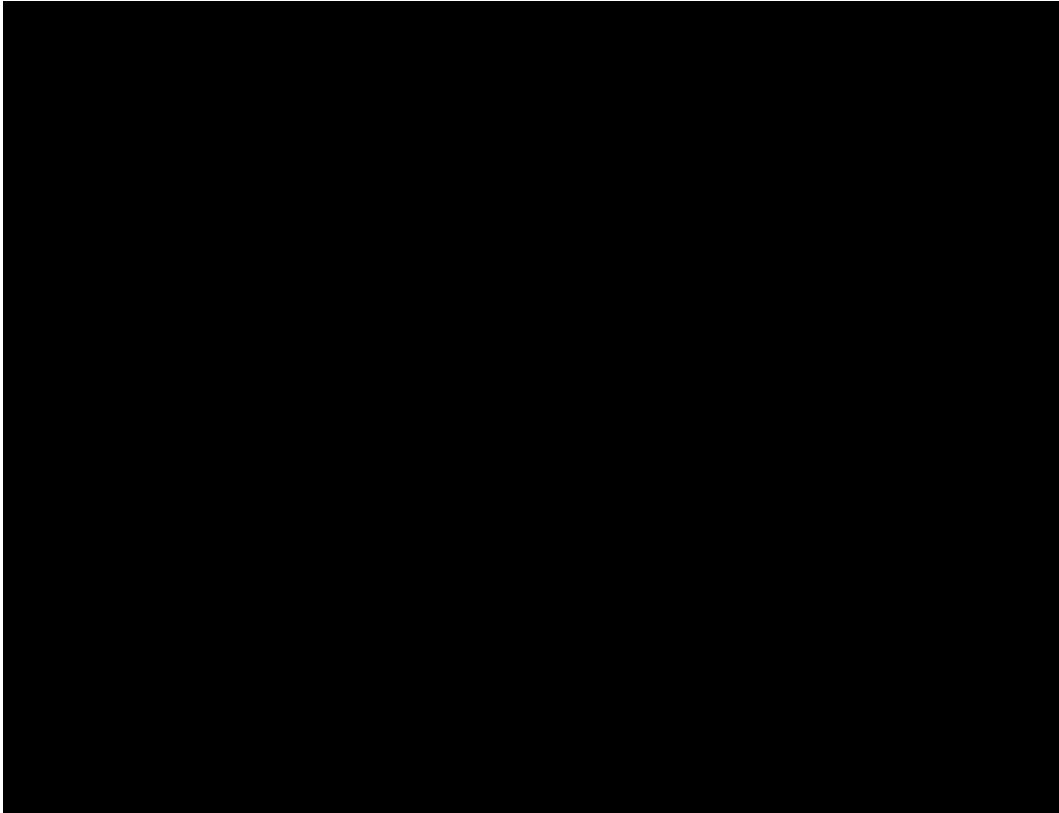


図 20 荒木経惟「センチメンタルな旅」1971年⁵⁴

また飯沢は「センチメンタルな旅」におけるカメラの視線について、「普通ポルノ的な写真では、女性はカメラ（すなわち男性）の視線によって一方的に見つめられ、彼女の側から見返す自由を奪われている。「センチメンタルな旅」では、陽子はカメラを構える荒木をまっすぐに見据える。拒否、受容、甘え、欲望、さまざまな感情が矢のように荒木（すなわち彼の写真を見るわれわれ）に伝わってくる。」⁵⁵と論じている。前述したように、ジョン・バージャーは「ヌードであるということは他人に裸を見られるという

⁵³ 飯沢耕太郎. (1999). 荒木！ 「天才」アラーキーの軌跡.p.54.

⁵⁴ 飯沢耕太郎. (1999). 荒木！ 「天才」アラーキーの軌跡. 株式会社小学館.p.58.59.

⁵⁵ 飯沢耕太郎. (1999). 荒木！ 「天才」アラーキーの軌跡.p.72.73.

ことであり、本来の自分を気づいてもらえないことである。」と述べていたが、飯沢の文章のとおり、「センチメンタルな旅」で撮影された陽子の姿は、荒木というフィルターを通すことで本来の自分をまざまざとさらけ出している。また、ジョージ・レヴィンスキーは、スーザン・ソングの「写真を撮るということは被写体を自分のものにしてしまうことである」という言葉を引用して、「親密なパートナーシップは時に精神的な繋がりにまで発展する。“写真を撮る”という行為はある意味で被写体の所有する何者かを奪う行為に似ている。」⁵⁶と述べているが、「センチメンタルな旅」において荒木は陽子の何者かを奪うのではなく、共有しているように見受けられる。それは親密なパートナーシップという関係性を越えた、紛れも無い“愛”であり、私情を謳う荒木をフィルターに透過する陽子の視線は、荒木を通すことで、鑑賞者は愛を追体験するのではないだろうか。そして「センチメンタルな旅」は「冬の旅」で終幕する。

「センチメンタルな旅・冬の旅」は1991年に刊行され、妻、陽子との新婚旅行を纏めた「センチメンタルな旅」から再録された21枚の写真と、妻、陽子の死にまつわる写真を編んだ「冬の旅」91枚からなる。「センチメンタルな旅・冬の旅」において、「センチメンタルな旅」はプロローグ的役目を果たし、「冬の旅」に帰結していく。飯沢は、「センチメンタルな旅」について、他界や異界といった言葉を多用し、死や生といったイメージについて繰り返し言及していた。

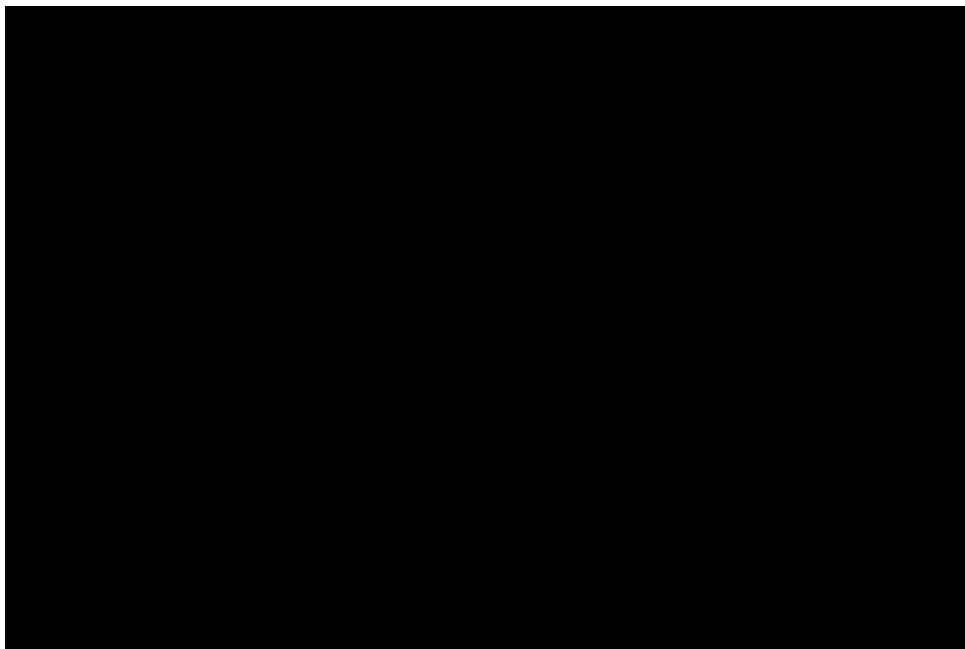


図 21 小舟に横たわる陽子⁵⁷

⁵⁶ ジョージ・レヴィンスキー. (1989). ヌードの歴史. (伊藤俊治、笠原美智子, Trans.) p.38.

⁵⁷ 飯沢耕太郎. (1999). 荒木! 「天才」アラキーの軌跡. 株式会社小学館. p.59.

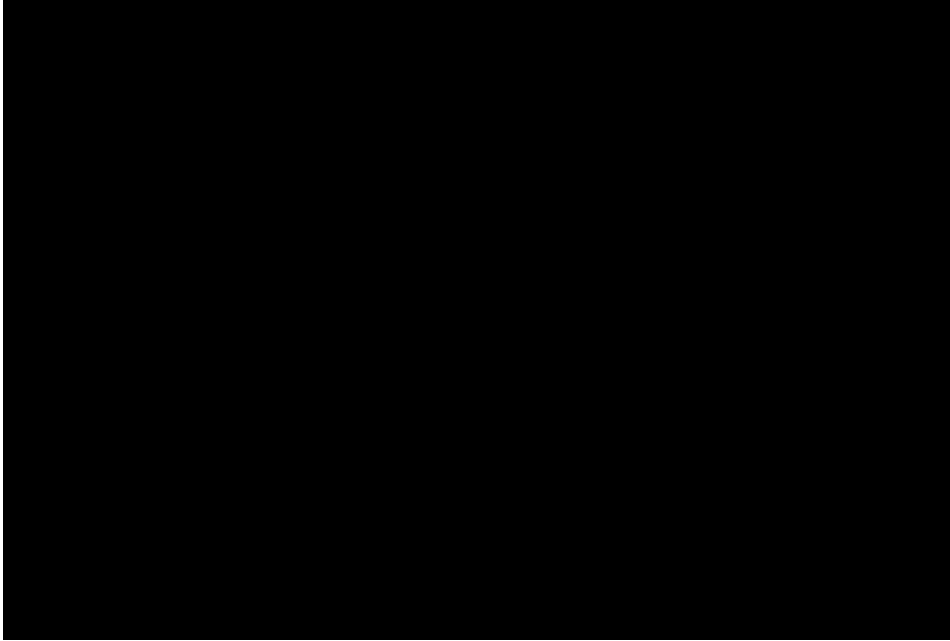
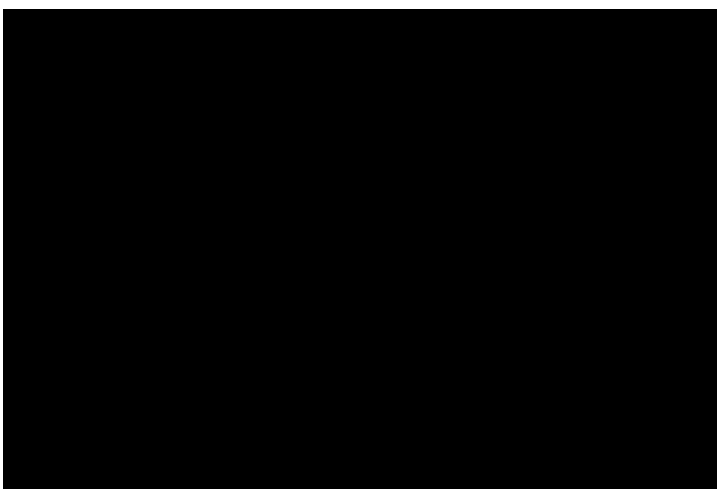


図 22 石棺⁵⁸

中でも、ゴザの敷かれた小舟に横たわる陽子の写真や、石棺の写真から、黄泉を連想させるなど、他界の気配が漂っていることを何度も強調している。「冬の旅」は日付の入った写真が使用され、きわめて日常的なイメージで始まっている。さり気ない、素朴な日常である。その最中、死が唐突に差し込まれる構成は、現実的な死や生といったイメージを否応なく連想させる。「センチメンタルな旅」から、「センチメンタルな旅・冬の旅」が刊行される間、荒木は「荒木経惟の偽日記」と題された、日付入りコンパクト・カメラで撮影された写真によって構成された作品を刊行している。



⁵⁸飯沢耕太郎. (1999). 荒木! 「天才」アラーキーの軌跡. 株式会社小学館. p.58.

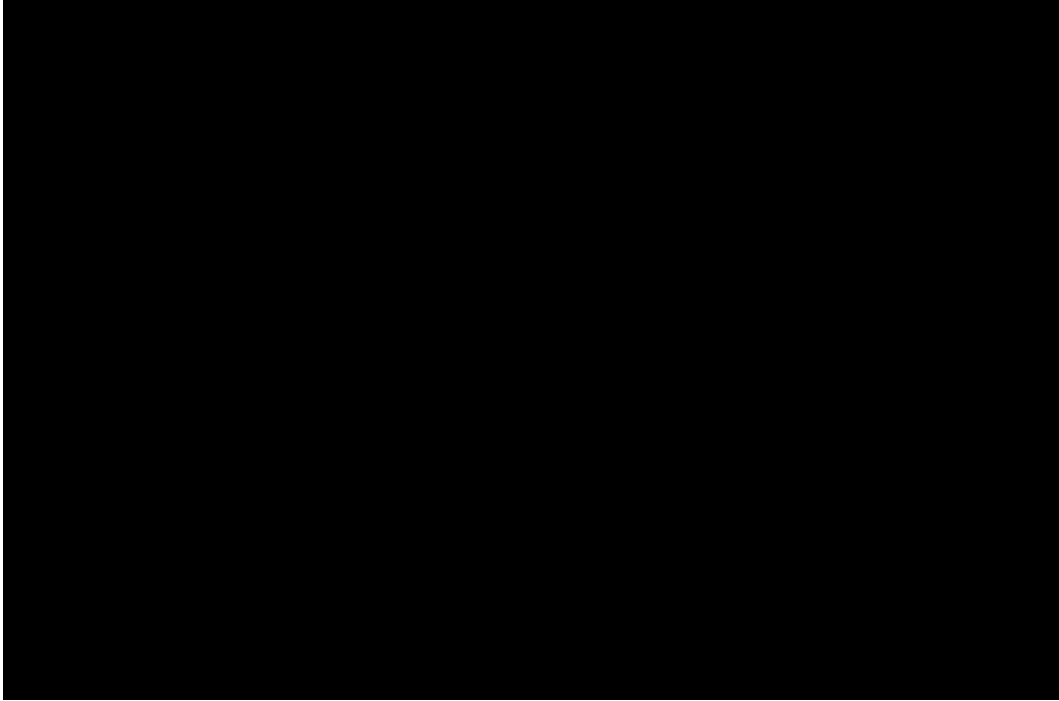


図 23 荒木経惟「荒木経惟の偽日記」1980年⁵⁹

この作品において荒木は、日付を合わせるダイヤルを勝手にいじることで、写真にでたらめな日付を付与している。さらに未来の日付も混じり、本物とでたらめの日付の写真とを、機械的に数字の順に並べている。連続した写真の内容は主に性愛、擬似性愛の写真が大きな部分を占めているが、その中に風景など日常的な写真が唐突に挟み込まれることで、奇妙なリアリティが写真に与えられている。飯沢は『連続的に進行していくイメージの途中に、唐突にまったく関係ないイメージを「挿入」していくこのやり方こそ、“荒木世界”を特徴づけている手法の一つである。無邪気な異化効果とでもいうべきこの「ソーニウ文体」（富岡多恵子）は、同じイメージをくり返す「反復」とともに頻繁に出現する。』⁶⁰とし、このような「反復」や「挿入」の効果によって、“荒木世界”の構造は厚みを増し、重層化されると評している。また、そのような手法は、1992～1995年にヨーロッパを巡回した個展、「AKT TOKYO」展のカタログにおいて、より強固に構成され鑑賞者を惑わせる。

⁵⁹ 荒木経惟. (1980). 荒木経惟の偽日記. 株式会社白夜書房.

⁶⁰ 飯沢耕太郎. (1999). 荒木！ 「天才」アラキーの軌跡. p.104.

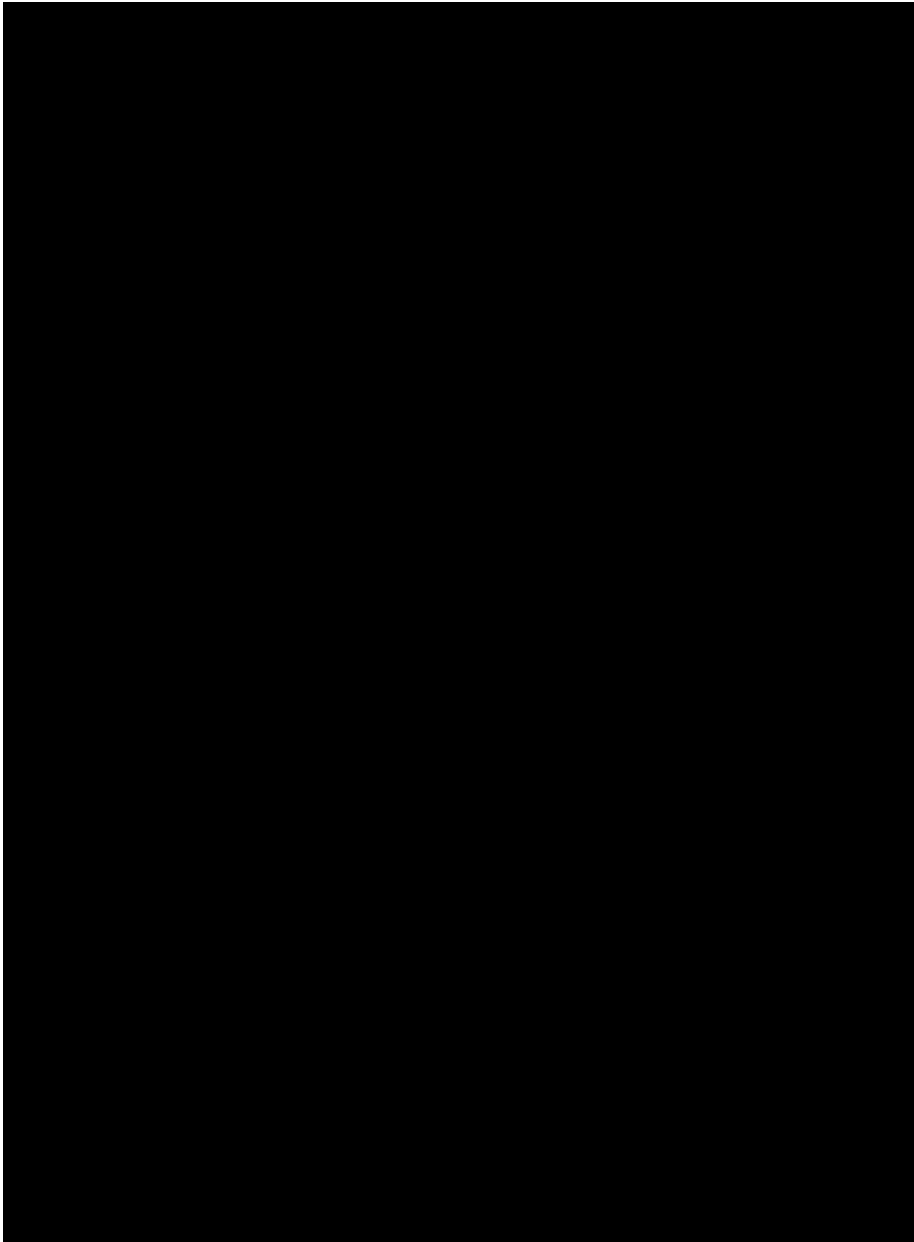


図 24 荒木経惟「AKT TOKYO」1992年⁶¹

「AKT TOKYO」のカタログに掲載された写真のセレクションとレイアウトは、写真家の古屋誠一とマンフレート・ヴィルマンによっておこなわれ、主に1971年から1992年に出版された荒木の写真集や雑誌から抜粋されている。カタログの構成は、「センチメンタルな旅」の表紙に使われている、荒木と陽子の結婚式の記念写真から始まり、しばらく数ページが「センチメンタルな旅」、それから数ページを日付入りの写真や「東京ラッキーホール」など都市の猥褻面を写した写真と続き、日付が連続するまま「冬の旅」へ、それから日付入りの写真が終わり、都市、裸、日常的なスナップ写真

⁶¹荒木経惟.(1992). *AKT TOKYO*. (古屋誠一、マンフレート・ヴィルマン, Ed.) Camera Austria.

などの中に「エロトス」の性を連想させる花の写真が交錯し、最後のページは、ピンク色のコートに下駄を履いた荒木が自宅の屋上で陽子の遺影と共に、ケーブルレリーズでシャッターを切るセルフポートレートで終わっている。

前述したように飯沢は、荒木のいう「私小説」の“私”について、ただしその“私”が固定した、絶対的な、唯一の“自己”ではないことは注意しておく必要があるだろうとし、荒木の“私”は揺れ動く。輪郭を持たず、流動的に“他者”や“世界”と関係を結んでいく。その関係の網の目の総体こそが“私”と呼ばれるものであると論じていた。「AKT TOKYO」において荒木の“私”は、まさに飯沢が言及したように揺れ動き、輪郭を持たず、流動的に“他者”や“世界”と関係を結んでいく。その大きな要因は、写真のセレクションとレイアウトを、荒木以外の他者がおこなったことではないだろうか。「AKT TOKYO」において、荒木がこれまで撮影してきた写真は、分解され、再構成されることで、関係性をフレキシブルに変化させていく。しかし他者が編集しても「AKT TOKYO」の写真はすべて荒木の写真であり、荒木の写真家人生であり、荒木の「私小説」は揺るがず、色褪せることがない。

富岡多恵子は、荒木が20年余りの間に出版した写真集について、大抵の場合それを編むにさいして「読まれる」ための物語を巧妙に、しかも周到に用意していると前置きしたうえで、「AKT TOKYO」の100点は、マンフレート・ヴィルマン、古屋誠一という写真を選んだ二人に「読まれた」荒木だということができると考察している。

そして「読まれる」ための戦略として荒木は「日常」と「非日常」の間に、そのどちらにも属し、またどちらにも属さない「風景」という空間を用意した（ソーニウ文体）。さらに富岡は、『「日常」はいうまでもなくアラキ夫人であり、「非日常」にはハダカの女たちが配置された。ハダカの女たちの異形ぶりはアラキ自身の演出による虚構である。この両方を同じ重量にしてぶらさげるのが「風景」である。ぶらさげられたどちらかが、少しでも重くなれば「風景」は大きく揺れる。』⁶²と論じている。

⁶²荒木経惟、伊藤俊治、伊藤比呂美、富岡多恵子、古屋誠一、マンフレート・ヴィルマン。(1992). AKT TOKYO 1971-1991 Austria, 1992 Documents.

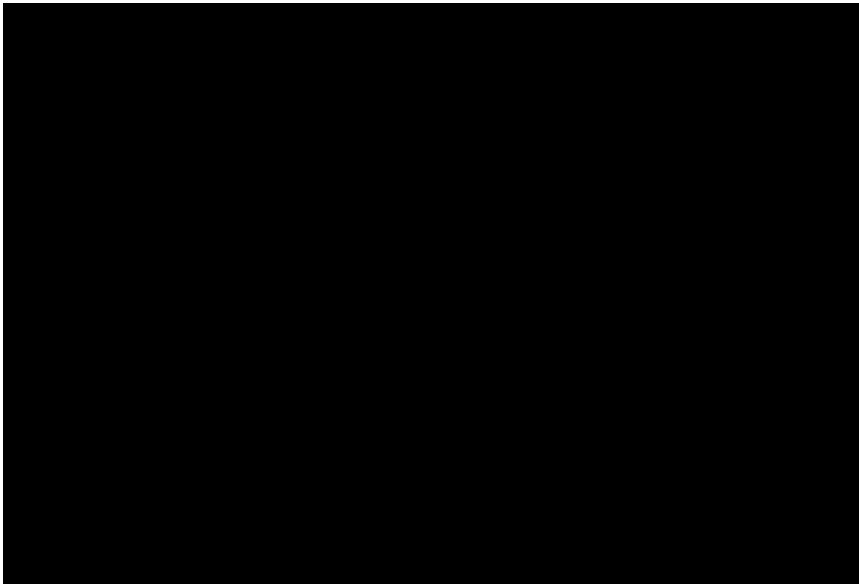
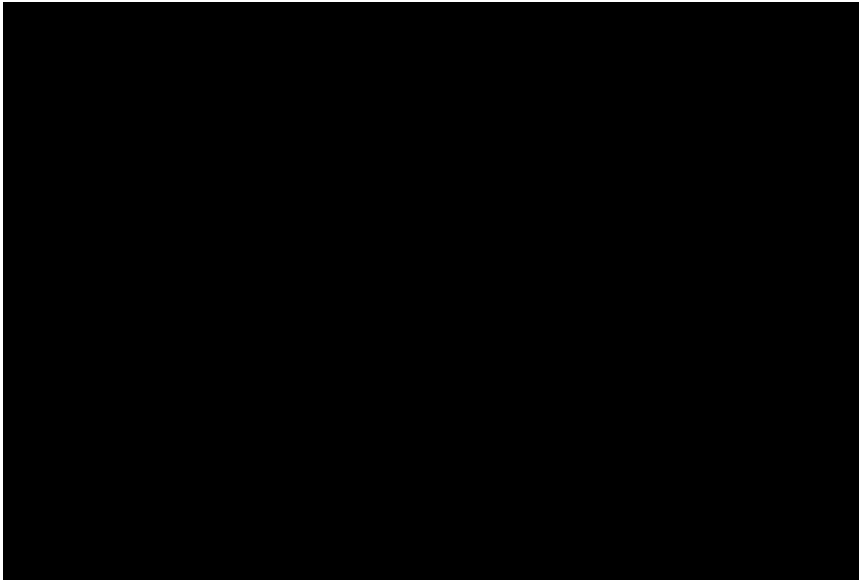


図 25 荒木経惟「AKT TOKYO」1992年

関係性をフレキシブルに変化させつつも、「私小説」のような連続性が保持されているのは、日付入り写真が果たした役割が大きいだろう。「荒木経惟の偽日記」のような手法で編集された前半部分が導入としてあるため、後半日付入り写真が姿を消した後も、「風景」が繰り返し“ソーニユウ”されることで、「私小説」のような連続性を感じずにはいられない。そして「AKT TOKYO」は「読まれる」度に姿を流動的に変えていく。また、「冬の旅」が果たした功績の大きさを「AKT TOKYO」は物語っている。

また、「冬の旅」にまつわる語り草として、新潮社「波」（1991年2月号）の荒木と篠山の対談がある。この「ウソとまこと、うまいへた」と題した対談が原因で二人

は現在まで続く絶交状態になってしまった。飯沢はこの二人の対談について、「センチメンタルな旅・冬の旅」は“死”のテキストとして見事な出来栄を示しており、一方でこの写真集はこれまで荒木が積み上げてきた写真の方法論、魅力的な“荒木世界”の構造を根底から破壊しかねない、危険な賭けであったとし、そのことを鋭く見抜いていたのが篠山紀信だったように思えるとし、両者のやり取りを詳細に考察している。

飯沢は二人の対談を読み解きながら、篠山は荒木が「ウソといえばまことといい、まことといえばウソという」、「ウソまことのやりとりから出てくる荒木流のリアリティを感じて僕はどきどきした」、虚実の境界で写真を撮り続けてきたのではないかという発言を引き合いに、篠山はたしかにここで“荒木世界”における写真の運動原理をきわめて正確に把握していたと評している。さらに飯沢は対談を読み進める。

篠山 ところがこの『センチメンタルな旅・冬の旅』ははっきりいってこれまでのもの
とちょっと違うと思うんですよ。それはどうしてかということ、つまり厳然たる妻の死と
いうもの、あなたがさっきウソだといえなかったものがここにはあるわけです。いまま
でのあなただったらたとえ自分の妻が死んでもその死に顔なんかは一切出さなかったん
じゃないかな。それが陽子さんを撮りはじめて二十年たってから出した。これはいった
いどういうことですか。

荒木 この「冬の旅」でいれようかどうしようか迷ったのが、陽子がお棺の中に入っ
ているその写真なんだ。結局死というのは一番真実だから、照れとか揶揄とか全くなしに
ストーンと出さなくてはいけないと思ったの。それでいれ方も、これだけは彼女が光る
ようにプリントした。トーンを白っぽくして周りを沈めてね。そういうことをするのは
俺は嫌いなんだけど、この写真を出すためにわざと稚拙なテクニックまで使わせられて
しまったわけだ。⁶³

飯沢は両者のやりとりについて、篠山の鋭い切り込みに対して、荒木の答えにはどこ
となくためらいが見られるとし、『虚実の皮膜を軽やかに縫ってイメージを織りあげて
いく「荒木流のリアリティ」はもはやここにはなく、—中略—痛々しいほどの剥き出し
の姿がただ不器用に投げ出されているだけだ。』と言及している。⁶⁴

飯沢は続けて、篠山がさらに「冬の旅」で陽子の遺体を浄閑寺車で運ぶ場面につい
て、車の渋滞が読者に「重く暗くおおいかぶさってしまう」という発言を取り上げ、
『「妻の死という文脈」がそれ以外の見方を許さないのだ。』⁶⁵と論じている。

⁶³ 株式会社新潮社。(1991). 波 1991年2月号.p.8.

⁶⁴ 飯沢耕太郎。(1999). 荒木! 「天才」アラキーの軌跡.p.223.

⁶⁵ 飯沢耕太郎。(1999). 荒木! 「天才」アラキーの軌跡.p.223.

篠山 そんな不遜な写真集なんか僕は見たくないね。あなたの写真は一面的じゃないというか、多義性を孕んでいるからこそ面白かったんじゃないですか。本当のことというところは最悪だと思うよ。荒木ほどの奴がこれをやっちゃったのはどういうことかと思ったね。

荒木 一回妻の死に出会えばそうなる。

篠山 ならないよ。女房が死んだ奴なんていっぱいいるよ。

荒木 でも何かを出した奴はいない。

篠山 そんなもの出さなくていいんだよ。これはやばいですよ。はっきりいって。

荒木 いいや最高傑作だね。見てるとミサ曲が聞こえてくるでしょう。

篠山 だからつまらないんじゃない。ミサ曲が聞こえてくる写真集なんて誰が見たいと思うの。あなたの妻の死なんて、はっきりいってしまえば他人には関係ないよ。

荒木 だからこれは俺自身のためのものなの。なんといっても第一の読者というのは自分なんだから。俺の写真生活はこれで第一ラウンドが終わったという感じがするね。陽子で始まって陽子で終わったんだな。⁶⁶

飯沢は篠山の言う「多義性」を絶対視するとすれば、この論争は明らかに篠山の勝ちであるとし、また、それが「不遜」であり「あなたの妻の死なんて、はっきりいってしまえば他人には関係ない」というのもその点においては正しいとしながらも、そんなことがどうでもよくなってしまうような力が、この写真集に備わっているのも間違いないと言及している。さらに飯沢は、『「冬の旅」はたしかに他人の「妻の死」の写真である。それは認めるしかない。ではなぜ荒木の写真が、これほど強く「他人」であるわれわれ読者を揺さぶるのか。誰もが“死”を巡って自問自答せざるをえないような地点に追い込んでしまうのか。篠山が決定的に見誤り、過小評価していたのは、そのことではなかったかと思う。』⁶⁷と考察し、陽子という一人の死者を、「冬の旅」の中で荒木の最愛の妻でありモデルであった“ヨーコ”というだけではなく、ある意味で我々すべてにとって開かれた“死者”の位置に立っているとし、人は自分の死を経験することはできないし、経験できるのは他者の死だけで、この絶対的な現実を「冬の旅」は我々一人一人

⁶⁶株式会社新潮社.(1991). 波 1991年2月号.p.9.10.

⁶⁷ 飯沢耕太郎.(1999). 荒木! 「天才」アラーキーの軌跡.p.225.

に突きつけてくる、「陽子の死を受け止め、投げ返す荒木の力技は、いわば普遍的な（神話的とさえいえる）物語として共有される。」⁶⁸と論じている。

篠山 そうじゃないじゃないか。ここにあるのは単なる陽子さんの死にすぎないよ。彼女の死ということの悲しさが直截に伝わってくるだけじゃないか。

荒木 それが写真なんだよ。⁶⁹

飯沢はこのやり取りについて、「それが写真なんだよ」という断言の中に、荒木がこの地点で選びとった「写真家決心」のすべてが含みこまれていると思うとし、この対談の考察を終えている。

飯沢の考察はおおむね正しいといえるだろう。この対談を読むと、篠山と荒木、両者には被写体や読者に対する視点や、意識の違いがあるように思う。「センチメンタルな旅・冬の旅」が荒木にとってこれまでとは別物だったとしても、以降の荒木の写真は「センチメンタルな旅・冬の旅」という文脈を差し引いて見ることはできないわけで、「AKT TOKYO」のカタログのように、「冬の旅」という文脈が差し込まれるだけで、全体に確かな荒木という“私”を投影することを可能にしていることがわかる。

前述したように篠山は、読者に対して「なあ、あんたたちも見たいよな？」という、女衞のような仲介者の視点をもって撮影に臨んでいる。対して荒木は、「さっちゃん」において飯沢が言及したように、対象への徹底したのめりこみによって、被写体との心理的な距離をほとんど無化してしまうような方法をとっている。まるで被写体と荒木の主体性と主体性がぶつかり合い交じり合うことで、被写体の主体性を写しとるような手法は、双方向の視点であり、読者は荒木というフィルターを通して被写体を見ることになる。妻である陽子とのやりとりはさらに濃密で、「センチメンタルな旅・冬の旅」において妻の死を撮影した荒木は、ウソとまことを越えたありのままの“私”を獲得するに至ったと考えることはできないだろうか。

「センチメンタルな旅・冬の旅」で、陽子が死んでから視点は一方向になる。飯沢は、「単なる陽子さんの死」は単なる「写真」として、だが悲しみや怒り、断念や放心などのあらゆる感情を包含して、不意打ちのように我々すべてに襲いかかるとしている。濁流のような荒木の感情が、一方向にレンズを通して写真に注ぎ込まれている。だからこ

⁶⁸ 飯沢耕太郎.(1999). 荒木！ 「天才」アラキーの軌跡.p.225.

⁶⁹ 株式会社新潮社.(1991). 波 1991年2月号.p.11.

そ「センチメンタルな旅・冬の旅」は、読者の心を揺さぶる。荒木の視線は「熱い眼差し」として写真に焼き付けられたのである。

篠山、荒木ら20世紀の写真家たちは、ヌードとネイキッドという概念を大きく変えたといえるのではないだろうか。篠山、荒木の写真は、被写体と撮影者の関係性のみならず、鑑賞者をも巻き込み、それぞれの眼差しが交錯する複雑な視線を有していた。伊藤俊治氏は、ジョージ・レヴィンスキー著「ヌードの歴史」の訳者あとがきにて、現在の新しいヌード写真の状況を見ると、ある意味でヌードとネイキッドという概念は終わろうとしているかもしれないとし、ヌード写真が生まれてから今日まで人間とヌードとは一種の“蜜月関係”を持続し、おびただしい裸体イメージを生み出してきたと言及し、20世紀をヌード・イメージがもてはやされた時代として、おそらく21世紀にはこうした関係を保つことができないだろうと考察している。更に、「その背景には我々を取り巻くメディア環境や社会環境が基層から大きく変わってきていることがあげられる。我々が今まで持っていた身体感覚が、ニューメディアがつくりだす広範な電子世界によって一瞬にして崩れ去ろうとしているのだ。」⁷⁰と論じている。

伊藤俊治氏のいう、今まで持っていた身体感覚が、ニューメディアがつくりだす電子世界によって崩れ去るという現象は、前述したろくでなし子や、森美術館で開催された会田誠の個展によって浮き彫りになった。ろくでなし子は自身の女性器を3Dスキャンしたデータを配布したとして問題になり、会田誠については青少年保護条例に含まれる非実在青少年を作品の題材にしているとし、マンガ規制条例や児童ポルノ等、既存のマンガや過去に出版された漫画の表現規制をも巻き込んだ大きな問題を生んだ。

裸体イメージは大きく姿を変え、その度に社会規範を揺れ動かしている。作家と社会の関係性は、黒田清輝の「朝妝」が問題となった明治時代と同じように、焼き直し、繰り返されている。そして、はやお馴染みとなったこのような性表現の諸問題に対するアンサーとして、村上隆は黒田清輝の「智・感・情」をオマージュした作品を発表した。

⁷⁰ [ジョージ・レヴィンスキー, 1989]



図 26村上隆「黒田清輝へのオマージュ 智・感・情」Tony+カイカイキキ工房 2010年

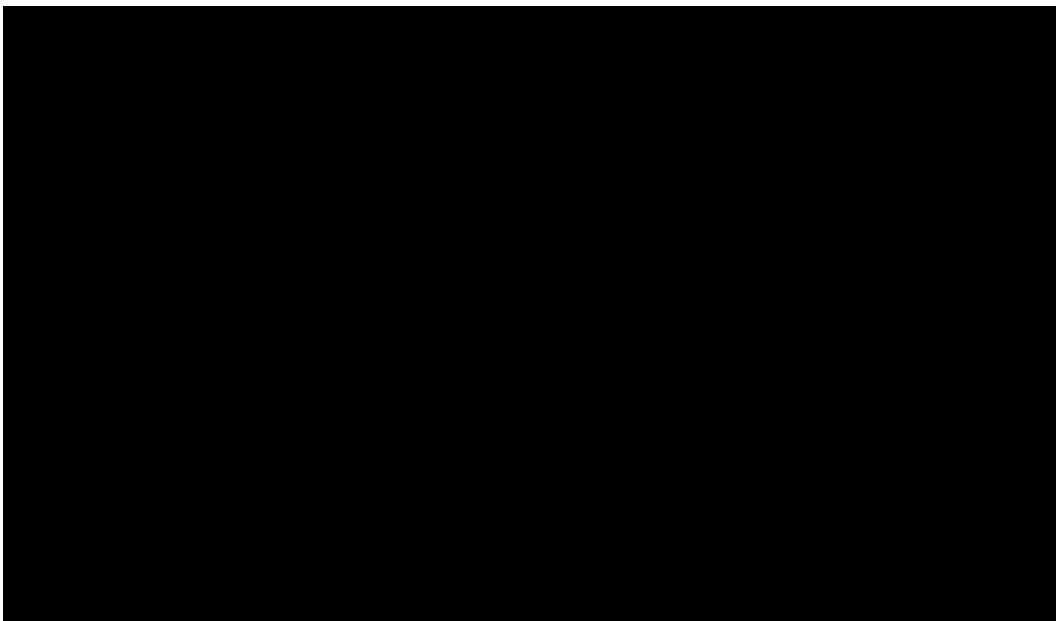


図 27村上隆「黒田清輝へのオマージュ 智・感・情」KEI+カイカイキキ工房 2010年

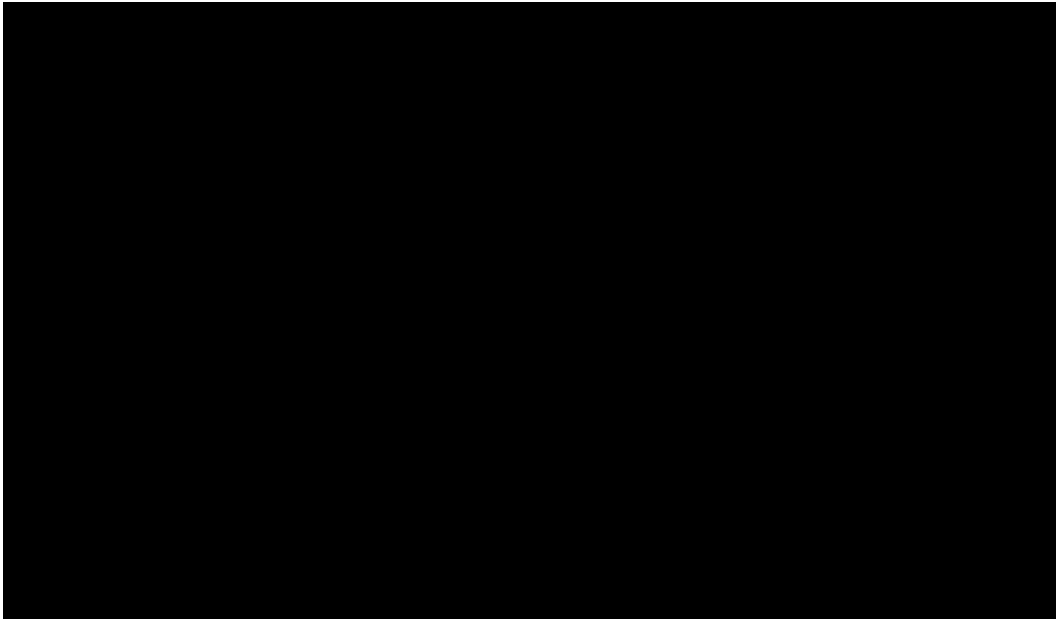


図 28 村上隆「黒田清輝へのオマージュ 智・感・情」大槍葦人+カイカイキキ工房 2010年

裸体と視線の関係性が、メディア環境や社会環境によって大きく変わるということはこれまで何度も言及してきた。黒田の「智・感・情」の日本人女性の裸体は、継ぎ接ぎされ理想化された裸体だということはすでに前述した通りである。対して村上隆の「黒田清輝へのオマージュ『智・感・情』」では、3名の絵師がオタクイラストレーション界より招聘され、村上隆とコラボレーションした作品となっている。上段からそれぞれ、Tony、KEI、大槍葦人といった絵師が原画を担当し、村上からの注文に答えた。各作品は黒田の「智・感・情」と同一のサイズ、ポーズが踏襲されている。村上の狙いは、かつて黒田が表現しようとしたことになぞらえて、非実在青少年問題を意識し、現代の美意識や女性観の総体を浮かび上がらせようというものではないだろうか。ただしそのような狙いとは別にこの作品について、「西洋の人々よ。かつて僕らが君たちの芸術を勘違いしてしまったように、いま君たちも僕らの芸術（アニメやマンガ）を勘違いしているよね？そこんところヨロシク！」⁷¹というコメントを残していることから、黒田の「智・感・情」をある種のカウンターとしてオマージュしようとしている姿勢も伺える。

そしてこの作品について興味深い点は、裸体イメージの原画を3名の有名絵師に発注したという点である。絵師たちに対する村上の主な注文は、絵師の普段通りのタッチを要求したそうだ。逆に黒田の「智・感・情」に対し忠実に描いて欲しいと言われたのは髪型のみで、基本的には各絵師それぞれの個性が反映された原画になったようだ。

黒田が実在のモデルを継ぎ接ぎし理想化して描いたのとは異なり、村上の「智・感・情」における原画を担当した絵師たちは、黒田の「智・感・情」を踏襲しながらも想像

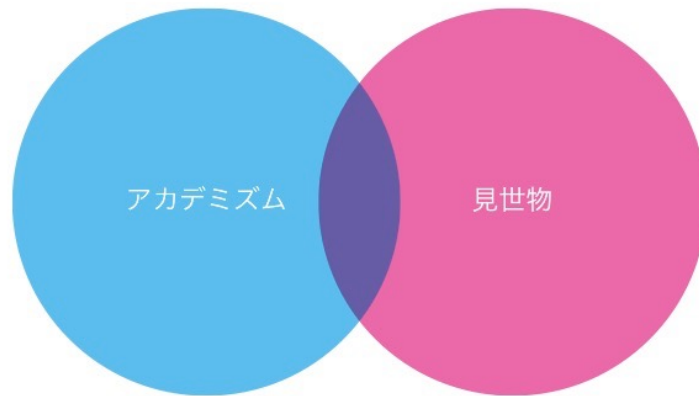
⁷¹ 村上隆.(2012). 村上隆完全読本 美術手帖全記事1992-2012.p.62.

で裸体イメージを補完し描いたように思われる。その想像の源は、各絵師がこれまでに培ってきたキャリアで得たものであり、時代に呼応するように変化したイメージであろう。何よりも各絵師のイラストたちは、美少女ゲームや同人誌、商業ベースのグッズとして社会に流通し、消費されることで人気を確固たるものとしてきた。さらに21世紀はpixiv等SNSサイトの普及により、プロとアマチュアのボーダーが急速に薄れていったと時代といえる。プロとアマチュアのボーダーレス化が進むにつれ、現代の美意識や女性観は分解され、共有され、ネットの高速化とともに急速に変化していった。このような変化に対してプロの絵師も呼応することで、新しいイメージが作り上げられていったのではないだろうか。

つまり現代の美意識や女性観は、個人の美意識や女性観から解放され、各ユーザーの思念の集合体ともいえるようなイメージを形成していると考えられるかもしれない。村上が黒田のオマージュを制作する際、自身で原画を担当せず、また一人ではなく3人の絵師に原画を依頼したことから、前述したような背景が考察できる。

21世紀日本の美意識や女性観は、ヌードとネイキッドという概念を飛び越えて、分解、共有可能なデータイメージとして表現されるものなのかもしれない。そして実在のモデルが存在しないことで、視線は中空を漂い実態のないイメージに注がれるのである。

1-2 見世物化するアカデミズム



美術には、あくまでも鑑賞者に見せるためという大前提の構造が備わっている。そのため見せるという構造が備わっている以上、美術と見世物の交わりをイメージすることは逆に難しいはずだ。ではそのような交わりを、分かりやすくイメージできるような構造とはなんなのだろうか。

こと美術の「教育」においては、見せるという構造が閉ざされているであろう。東京藝術大学では、卒業制作展、芸術祭、あるいは学生の自主的な学内展など、見せるという活動は数多くおこなわれている。しかし、教育現場においては視線が閉ざされているのではないだろうか。宮下規久朗氏は宮崎菊がモデル斡旋所を設立した当時について、「ヌードのデッサンはあくまで学習のためであり、学校という閉ざされた空間のみで許されることであった。美術における裸婦モデルに影響を受け、写真家もポーズをとったヌードを撮影するようになったが、これは見つかり次第、押収され、罰せられた。」と述べている。⁷²このような当時の状況を垣間見ると、教育現場という施設がいかに特権的だったかが分かる。

⁷²宮下規久朗.(2008). 刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ.p113.

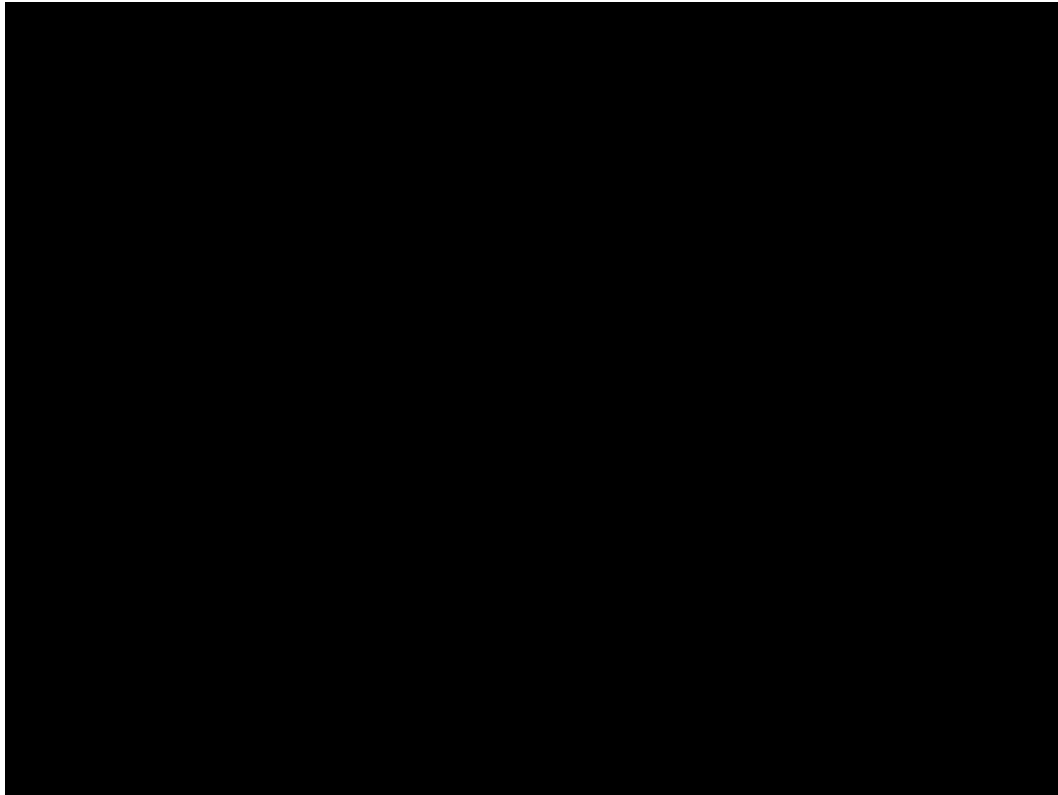


図 29レオナルド・ダ・ヴィンチ「解剖図」

では医学における教育現場とはどのようなものなのだろうか。更に、専門的な免許を持たず、民間人がおこなっては許されないことは何か。医学の中でも解剖学は美術との関係性が非常に深い。絵画や彫刻などで、人体を表現しようとした場合、身体の構造を理解しておく必要があるからである。古くはレオナルド・ダ・ヴィンチが人体解剖をおこない、骨や筋組織などを克明にスケッチしているのは有名な話である。しかし人体をなんの免許も持たない一般人が解剖することは、刑法第190条の死体損壊罪に問われることとなる。目的は明らかに違うが、死体を切り刻むというような凄惨な事件を耳にしたことはあるだろう。つまり美術学校におけるヌードデッサンと同じように、医学校における解剖実習もまた特権的なものなのではないだろうか。

医学における人体解剖とは、人の身体がどういう風にできているか知るためにおこなわれる。そのために、教科書に沿って順に解剖していき、一人の死体に対して60日間という日時をかけるという。人の身体がどういう風にできているか知るためとあるが、ヌードデッサンも根本は同じである。美術というヴィジュアルが重視される性質上、描写力を養うためではないかと誤解されることがあるが、デッサンとはあくまでもモチーフを理解することに本質がある。ゆえに、解剖学を学べば人体デッサンは飛躍的に向上するのだ。解剖学とデッサンの違いは、人体の構造を学ぶ上で、実際に切り開いて眼や

触感で理解するのが解剖学であり、眼で人体を解剖するのがデッサンだと筆者は考えている。

しかし美術はあくまでも見せるという構造があるゆえに、見世物との交わりはイメージしづらいということは先程述べた。たとえヌードデッサンが公開されたとしても、見せるという構造がつきまとうため、違和感を感じる事が難しい。そして近代化された日本において、ポルノ産業の発展とともに裸への抵抗感は薄まるばかりである。そればかりか日本のポルノ産業は独自の発展を遂げ、日本のアダルトビデオはおそらく世界でもっともアヴァンギャルドな領域に到達しているであろう。

そして、解剖学はなぜか公開されているのである。解剖学が公開されているとなれば、見世物とのイメージをかなりしやすくなるはずである。それも解剖学で扱うのは、裸よりもさらに禁忌が強い死体である。養老孟司氏は、「わが国でもっとも『純粹』に差別されているもの、それは死体であろう。」⁷³と述べている。死体に対する扱いを間違えれば、裸に対するあつかいとは比べ物にならないほど罰せられる。それは日本における、宗教観や民族意識によるものなのかもしれないが、そこまで踏み込むと話が大きくなりすぎるのでここまでにしておき、この場ではあくまでもイメージの話に終始したい。

死体への禁忌は日本だけではなく、西洋においても共通の感覚としてある。埋葬という文化がある以上、死体に対する感覚は日本に比べて平静だが、フランケンシュタインやゾンビ、キョンシーなど、寓話やオカルト、ホラー映画には数多く死体が登場し、死体に対する畏れを描いている。

そして19世紀は見世物の時代とも言われる。キャビネットから博物館のショーウィンドウへ、それまで個人が密かに楽しんでいた禍々しくも美しい所有物たちが陳列され、大衆の眼に晒されることになった。更には衛生博覧会など「見せる」メディアの多様化により、教育的な閉ざされた分野が見世物との交わりを強化し、「露出狂的なもの」が蔓延していくのである。

人体を解剖すること、あるいはその中身を覗き見ること、「熱い眼差し」という欲求が注がれる裸以上に閉ざされた分野の、人体解剖という教育がどのように見世物と交わっていったのか、また、その交わりの狭間にあるものは何なのかについて次節から論じていく。

⁷³ 養老孟司. (2002). カミとヒトの解剖学.p.254.

1-2-1 イコンのはらわた

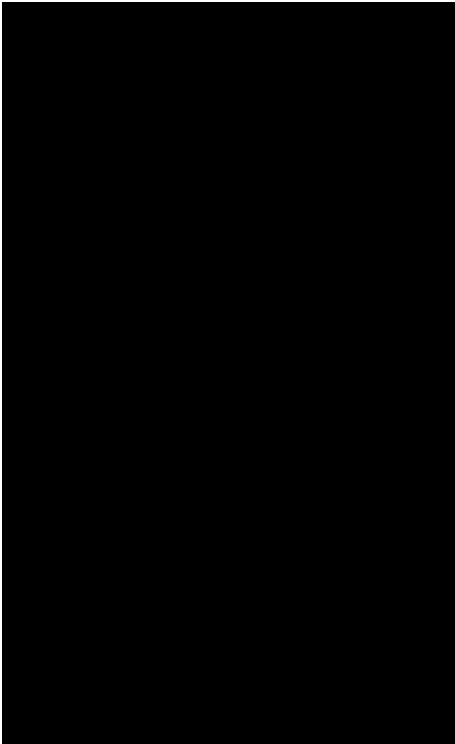


図 30 治療神アスクレピオス

紀元前5000年頃、地球上に文明が生まれた頃、医学と神の関係は切っても切れぬものだった。古代バビロニアでは、預言者、まじない師、占い師兼治療師という3種類の僧侶が医術をおこない、神と人との媒介者になることで民の祈りを聞き入れ、民に治療を施していたという。

梶田昭氏は、「医学史家シゲリストは「医学序説」（1931）の中で、原始医学が、経験と宗教と呪術という三つの要素を持ち、したがって原始社会の医師は一人で医師、僧侶、呪術師を兼ねていた、この複合人格がシャーマン（シベリア族）またはメディシアン・マン（北米インディアン）である、と書いている。—中略—どんなに人の知恵が開け、文明が進んでも、「呪術」は人間の高望みを支える技術として、決して消え去ることはない。そうして、呪術師の、ほかの一部は、呪術・宗教の衣を脱いで医師になる。」⁷⁴と述べている。

つまり、古代において医学は神秘的なものであり、病気は今と同じように人々から恐れられ、それぞれの文明は、エジプトにおいては治療神イムホテプ、ギリシアでは治療

⁷⁴ 梶田昭. (2003). 医学の歴史.p.27.

神アスクレピオスといった、固有の治療神を持っていたのである。そのような状況の中、約5000年あまりの時を経て、新たな治療神が誕生する。それがイエスである。

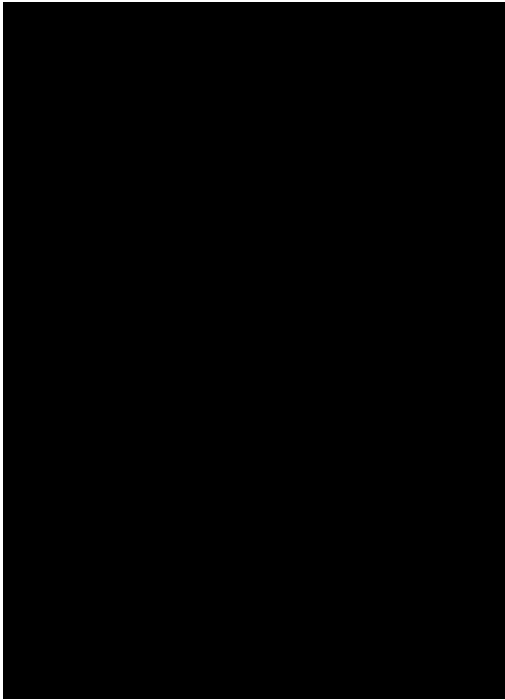


図 31 ヒポクラテス

福音書によれば、イエスの職業は説教者・巡回治療師であったという。イエス誕生以前の医学は、その紀元前460年頃に生まれたヒポクラテスまで遡る。ヒポクラテスは、病気は体を作る成分、すなわち体液の乱れからおこると考え、健康な成分からわかれた悪いものは、嘔吐、下痢、排尿、咯出、発汗、出血、化膿といった色々なルートで排出されるという、全身、局所を問わず、発熱から化膿まで、全てを治癒効果のある過程と見ていた。ヒポクラテスは自然治癒説ともいえるような「楽観的な思想」⁷⁵を持っていたのである。

イエスが治療を行っていた頃、病気は一般に罪と考えられており、それから逃れる方法は、神殿で祭司の供犠を受けるか、民間の治療師に助けを求めるしかなかった。ヒポクラテスの元に来る病人は主に急性の病気だったのに対し、イエスの元へ来る病人は、精神疾患やてんかん、感染症や難治性皮膚病、盲人、身体欠損者など、ほとんどが慢性病や重度の障害者だったようだ。

また、当時の治療師は高い治療代をとるため、医者のお多くは癒すよりも悩ます存在だったという。重度の病人達は罪の意識が高く、病気を治すため全財産を使い果たすよ

⁷⁵ 梶田昭. (2003). 医学の歴史.p.60.

うな者もいたが、イエスは治療を商売とせず、しかも罪の観念にとらわれていなかった。

「ラビよ、罪はだれが犯したのですか」。生まれつきの盲人を見て、弟子がイエスにこう尋ねた。イエスは答えた。「この人も両親も、罪を犯してはいない。神の仕事がかれに現れたのだ。とすれば、私をつかわした方の仕事を私はやらなければならぬ」。こうしてイエスは「目しい」から罪を切り離れた（「ヨハネ書」九・一以下）。イエスは唾で練粉を作り、目しいの両目の上に塗って、池で洗うように指示し、かれは見えるようになって帰った。⁷⁶

イエスの施術は奇跡をおこし、さらには磔刑の後、死から蘇ることでイエスは神になった。カラヴァッジョはイエスのこのような奇跡を絵画に残している。



図 32カラヴァッジョ「聖トマスの懐疑」1599年

「聖トマスの懐疑」と題されたこの絵画の主題は、キリスト十二弟子の中で唯一イエスの復活を目撃していない聖トマスが、「主の傷跡に指を差し入れるまで復活を信じない」と、その復活を否定した八日後、聖トマスの前にイエスが現れ、自らの傷跡に聖トマスの指を差し入れる場面で、「神の存在は、見て信じるよりも、見なくても信じられることが幸いなのである」という意味を持つそうだ。

⁷⁶ 梶田昭. (2003). 医学の歴史.p.86.

しかし医学の近代化は、神秘との決別をもってしかなし得ることはできなかった。医学の近代化についてシャーウィン・B・ヌーランドは、「病気を正しく治療するには、医師が人体の機能を知り、それを病気が阻害する過程をよく理解しなければならない。人体の正常な機能を知るために、医師は身体の構造をくわしく知ることが必要で、それが解剖学なのである。」⁷⁷と綴っている。そして医学史において、上記のような考えを初めて実践したとされるのが、ガレノスである。

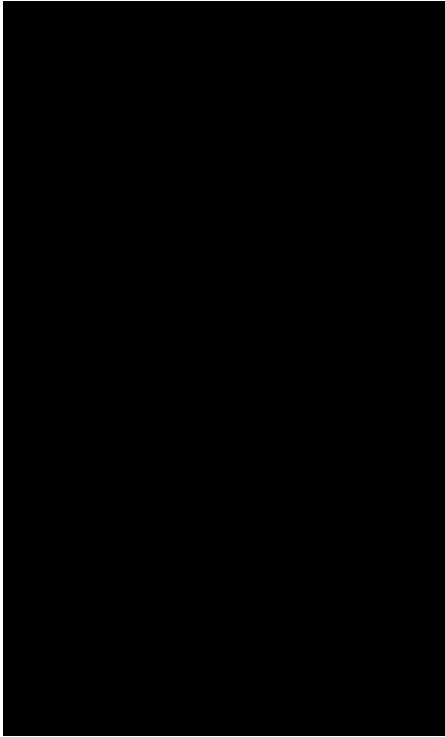


図 33ガレノス

ガレノスは紀元157年頃、剣闘士学校の医師に任命され、4年後、ローマで臨床医として名声を得たという。ガレノスは解剖学の価値をよく認識しており、解剖学なしの医者は設計書なしの建築屋だ、というようなことを発言していたそう。しかしこの時代、人体の解剖は禁止されており、ガレノスの解剖経験は猿と豚に限られていた。ガレノスはそれをためらわず人体に当てはめ、生体構造の統一・一致を信じていたに違いない⁷⁸と言われている。このような考えが後に大きな矛盾や問題を起こした。ちなみに解剖学の父と呼ばれ最初の解剖学書を残し、人体も解剖したとされるのは紀元前300年頃のヘロフィロスである。

⁷⁷ シャーウィン・B・ヌーランド. (1991). 医学をきづいた人々 名医の伝記と近代医学の歴史. (曾田能宗, Trans.) P.67.68.

⁷⁸ 梶田昭. (2003). 医学の歴史.p.94.

ガレノスが起こした大きな矛盾や問題は、彼自身の弱点に由来していた。ガレノスのおこなった解剖はすべて動物の解剖に限られていて、人体の解剖を見たことがなかった。そのためガレノスの理論は部分的には正しく、部分的には誤りであったという。ガレノスは「人体の諸部分の役目について」第二巻の中で、「自然の造った作品〔人体〕を観察したいと思うなら、解剖学に関する書物でなく、自分の目を信じなければならない。」⁷⁹と記しているが、ガレノスの残した言葉通り、彼の書物を信じることなく自分の目を信じたことにより、1543年にガレノスの誤りはアンドレアス・ヴェサリウスとルネッサンスの画家たちによって正されることとなる。

1-2-2 解剖学講義

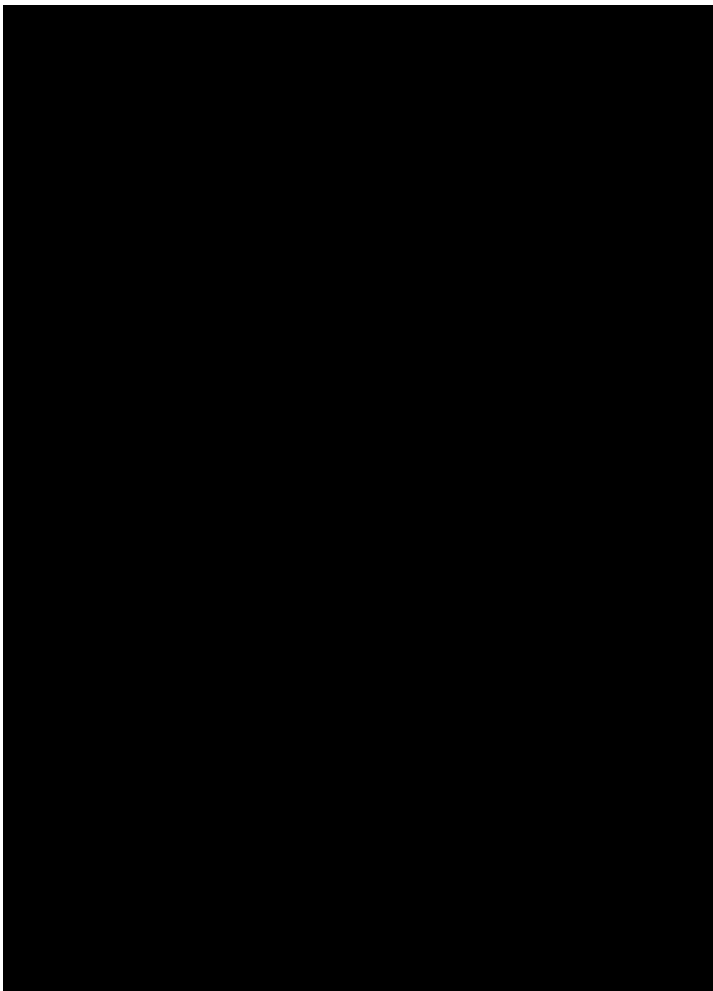


図 34 「ファブリカ」

⁷⁹ シャーウィン・B・ヌーランド. (1991). 医学をきづいた人々 名医の伝記と近代医学の歴史. (曾田能宗, Trans.)p.82.

「ファブリカ」は1543年に出版された。ヴェサリウスがガレノスの誤りを正し、近代解剖学の扉を開いた「ファブリカ」という書物において、この本の出版を成功させたのは、文献的に優れていたにも関わらず、本文そのものではなかった。「ファブリカ」の本文は未だに医学の名著としては最も読まれておらず、現在に至るまで断片的にしか英訳されていない。⁸⁰「ファブリカ」がこれほどまでに傑作とされている大きな理由は挿絵にある。その挿絵こそ、ガレノスの「熱い眼差し」が実現したものであり、また、多くの外科医が待望した「見えないもの」であった。



図 35ヨハネス・デ・ケートム「医学要覧」の挿絵

⁸⁰ シャーウィン・B・ヌーランド. (1991). 医学をきづいた人々 名医の伝記と近代医学の歴史. (曾田能宗, Trans.)p.102.



図 36 「ファブリカ」

例えば、15世紀に描かれたヨハネス・デ・ケタム著「医学要覧」の挿絵と「ファブリカ」の挿絵を比べてみよう。

「ファブリカ」の挿絵はケタムによる解剖図など、それまでの多くの解剖学書のように、静的で生気を失った人体ではなく、ルネッサンスの画家たちにより、動的で生気を宿された人体として描かれた。そしてレオナルド・ダ・ヴィンチを筆頭に、ルネッサンスの画家たちの大きな影響を受け出版された「ファブリカ」は、美術と科学の融合を体現した。人体の中身を見せるために美術と医学が手を組んだ瞬間である。

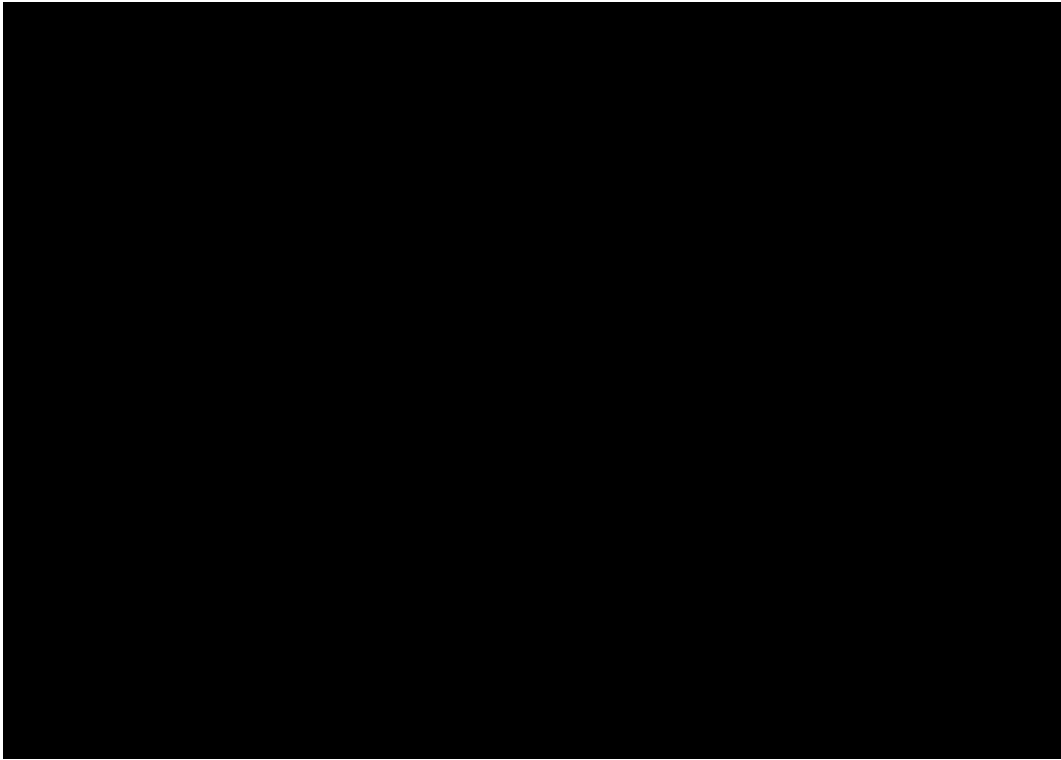


図 37レオナルド・ダ・ヴィンチ「解剖図」

ヴェサリウスが「ファブリカ」を出版する以前、当時の医師たちにとって、ガレノスの著書こそ聖書であり、現実を直視せず結論をガレノスの理論に従って曲解していた。しかし人体を追い求めるルネッサンスの画家たちは、ガレノスのことなど意に介さず、人体を正確に描くため、その内部を克明に描写したのである。

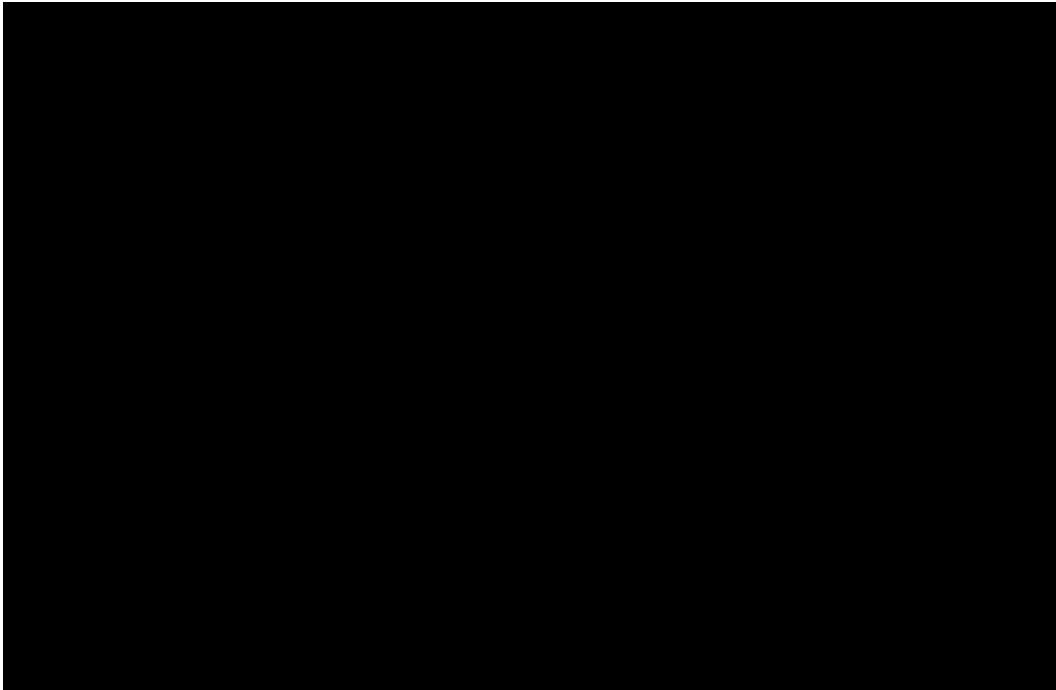


図 38 システィーナ礼拝堂

ガレノス以降しばらく、西洋における人体解剖は禁止されていたが、主な抑制の影響源はキリスト教であった。しかし教会が正式に解剖を禁じていたわけではなく、地元の聖職者の許可があれば、人体解剖は許される地区もあったという。聖職者がしばしば協力的だったのは、医学に対する理解よりも、教会や聖職者自身の評判の美化に芸術家が果たした役割と、関係があったのではないだろうか。シャーウィン・B・ヌーランドは、ルネッサンス時代には、教会を建てる目的は神を礼拝するためだけでなく、それを司る聖職者に敬意を払わせるためであったと記述している。そしてフィレンツェのサン・スピリト教会の院長が、ミケランジェロ・ブオナロッチェという若い画家に解剖執行の許可を与えたそう。これはつまり、解剖学、ひいては医学の発展には、美術家の存在が欠かせなかったということにならないだろうか。

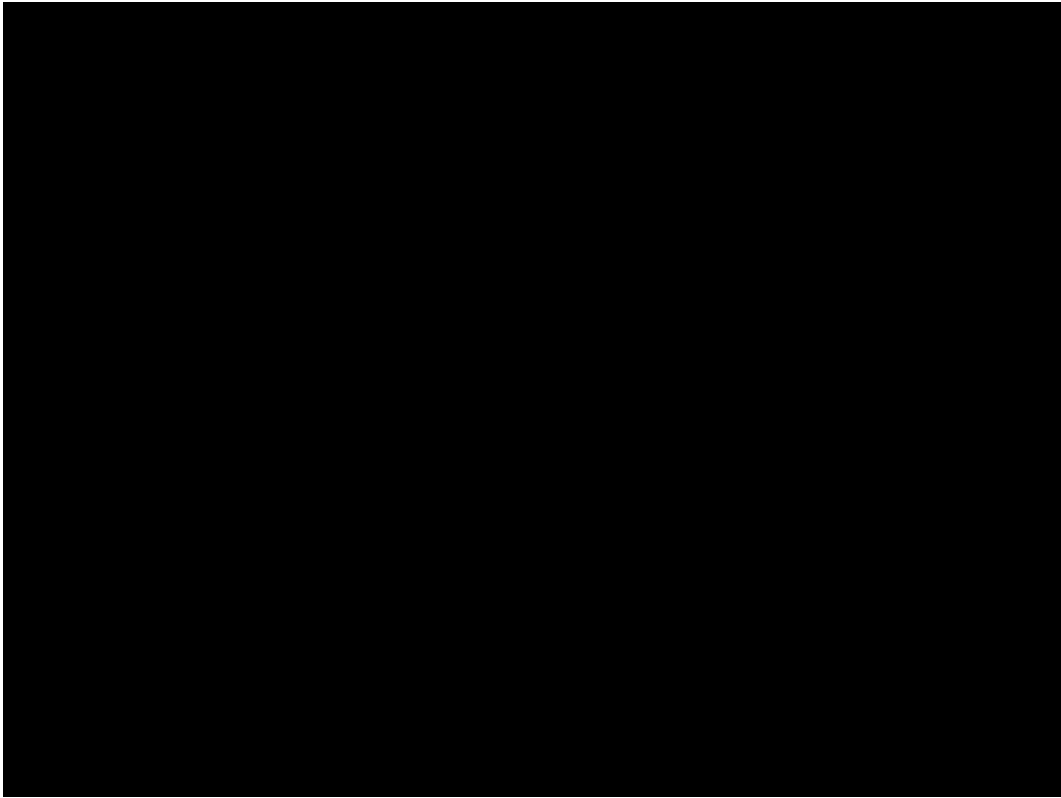


図 39 「解剖図六葉」

「ファブリカ」の挿絵を描いた画家が誰なのかについては諸説あるが、ヴェサリウスは「ファブリカ」出版前に、「解剖図六葉」という六枚の図版で構成された著書を出版している。この「解剖図六葉」出版にあたり、ヴェサリウスは「解剖図六葉」に収められた一連の解剖の木版画のために、下絵を描いてもらう画家を探した。そしてヴェサリウスはまもなく、ティツィアーノの工房にいたベルギー人画家ヤン・ステファン・ファン・カルカールと接触した。

「解剖図六葉」は、上段3枚の血管系と内臓の図を描いたのがヴェサリウスで、下段3枚の骨格図を描いたのがカルカールとされている。

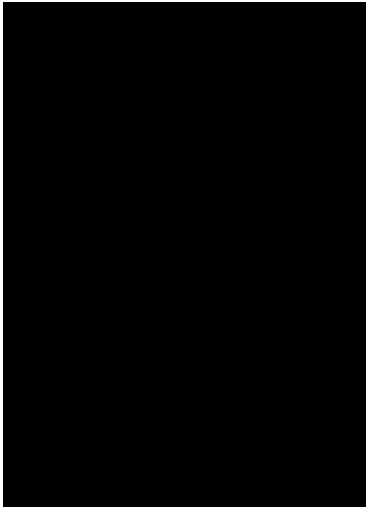
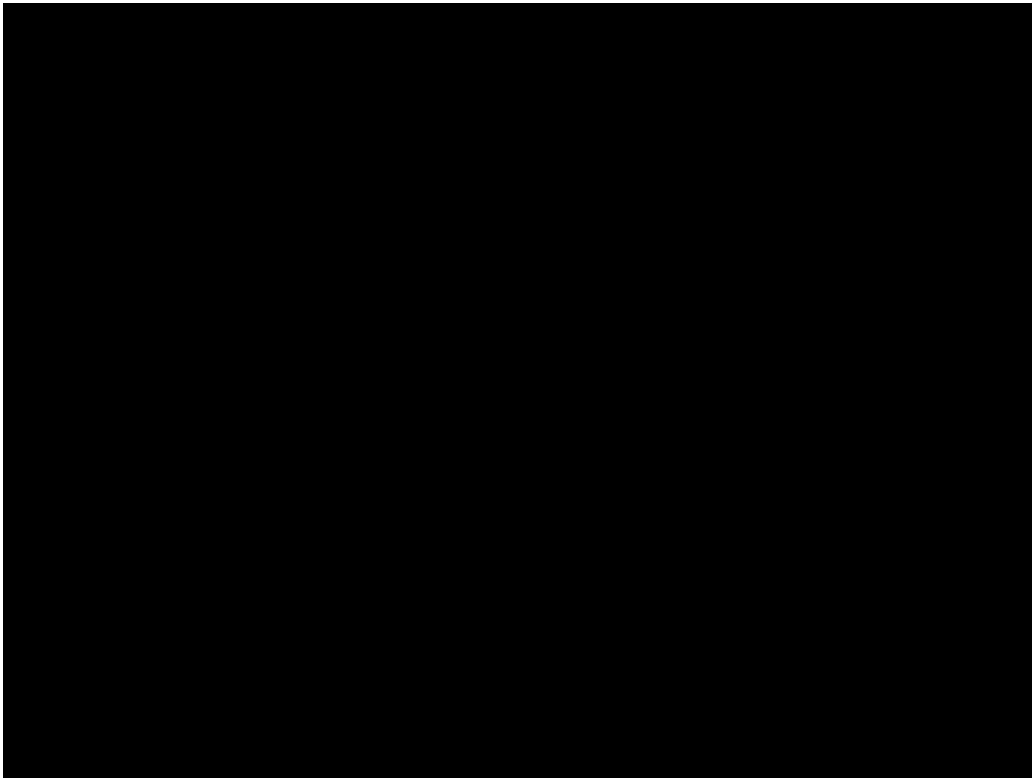


図 40 ヴェサリウス



この図はヴェサリウスの肖像画で、カルカールによるものだが、「解剖図六葉」と「ファブリカ」の挿絵を比較すると技術的レベルがあまりにも違いすぎること、ファブリカの図版は時間的にも異なった複数のアーティストの手になると推定されていることなどから、現在では、解剖図をカルカール個人の作とすることには疑いが持たれている。また、ルネッサンス時代の絵画制作は、彫刻や建築、印刷、その他様々な分野と同じように、親方を中心にした徒弟制の工房による共同製作が通常であったため、

「ファブリカ」の解剖図は18世紀頃までは、おおむねティツィアーノの手によるものであると思われていたようだ。

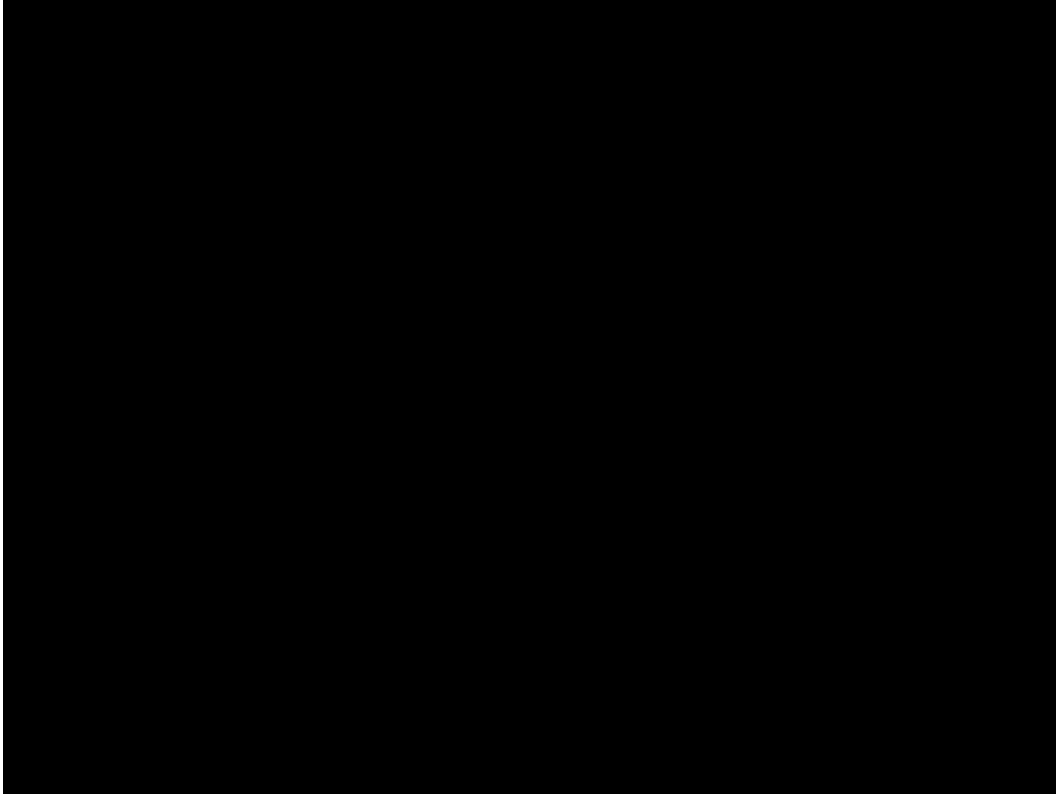


図 41 ヤン・ステファン・ファン・カルカール

しかしシャーウィン・B・ヌーランドによると、カルカール作と言われる「ファブリカ」の口絵をよく見ると、解剖を執り行っているヴェサリウスの上方の見学席に若い画家が立ち、ノートに解剖の様子をスケッチしているのはカルカールであると記述している。このような図が残っていることから、少なくともカルカール自身が「ファブリカ」の挿絵制作に携わっていたのは明白である。カルカール以外に、ティツィアーノや、ティツィアーノの工房にいた弟子たちが、「ファブリカ」の挿絵制作を共同でおこなっていたとする、というようなことはあくまでも推測の範疇でしかない。

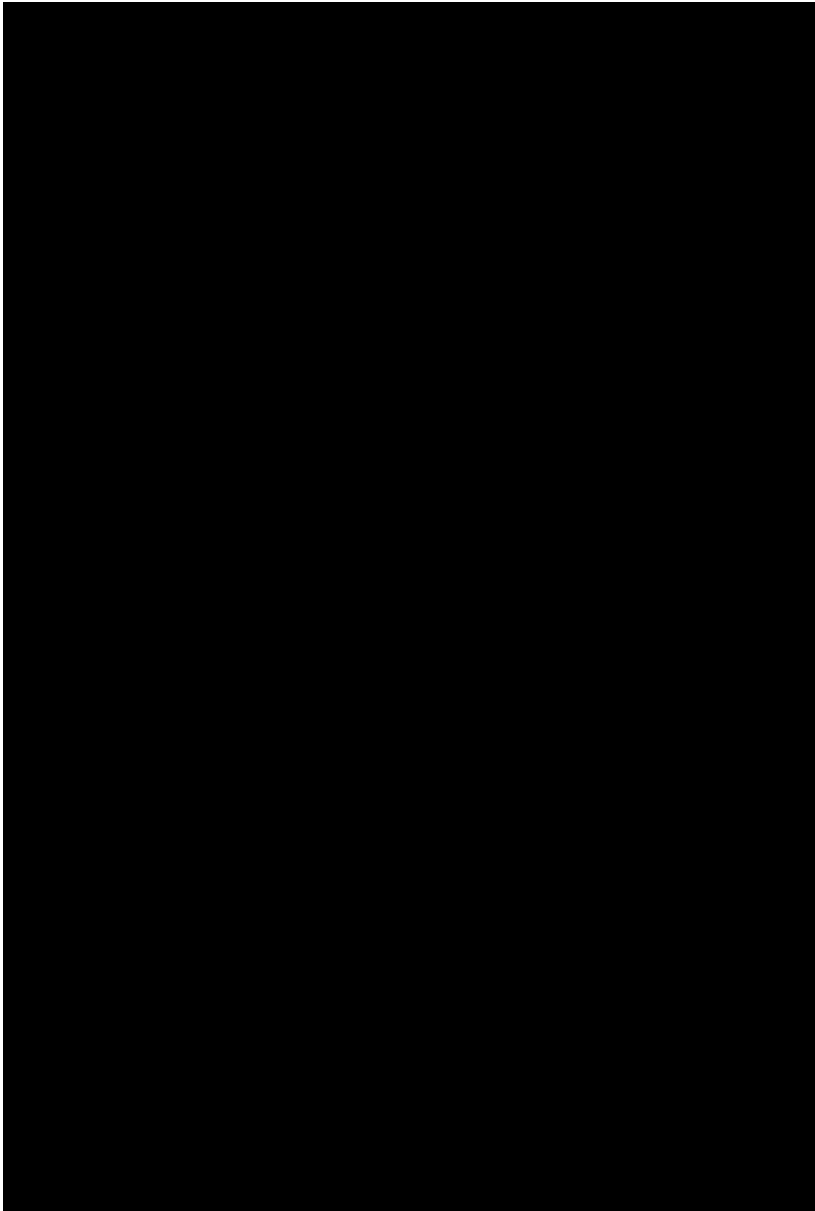
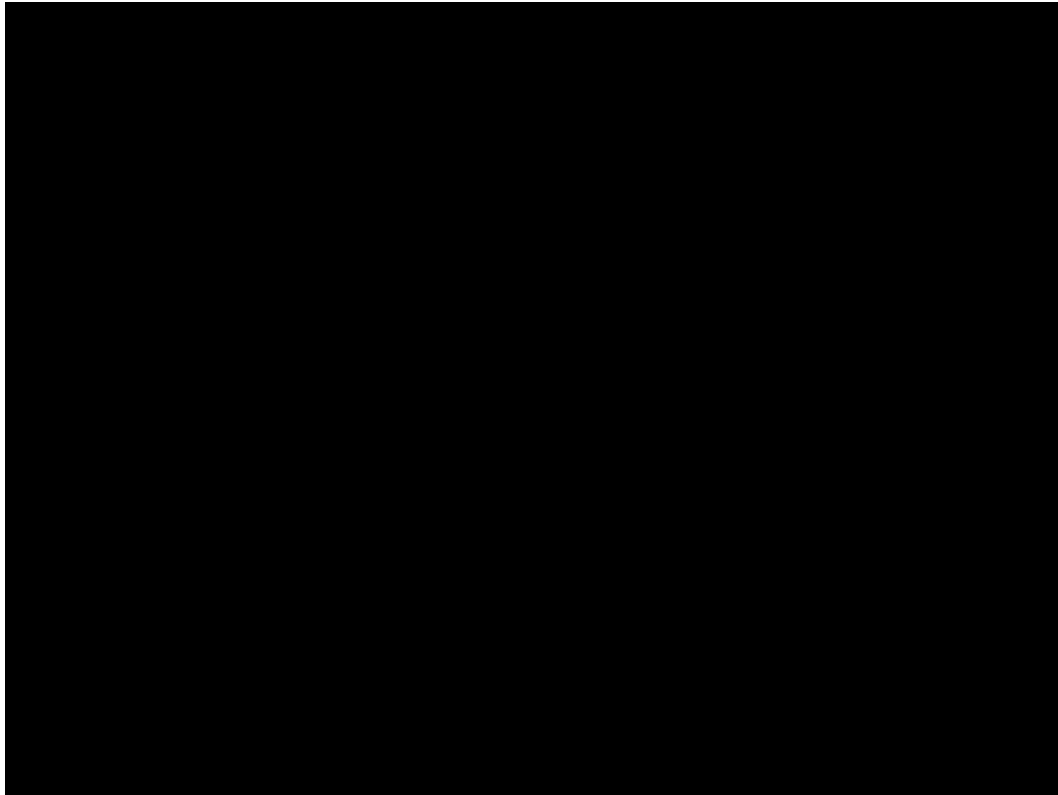


図 42ヨハネス・デ・ケータム「医学要覧」の挿絵 1491年

ヴェサリウス以前の解剖学講義は、この図のように、教授は高いところに座って、ラテン語で書かれたガレノスの教科書を単調な声で読み上げ、無学な理科外科医が下で死体を解剖し、彼よりわずかにましな教育を受けた実習助手が、たいして興味なさそうな学生たちに身体の各部を示している。解剖はガレノスの記述が正しいことを証明する目的で、毎年一度か二度おこなわれたという。教授はいかめしい高座から下りて開示された構造を実際に見ることをせず、理髪外科医も実習助手も自分のしていることを真に理解してはいなかったようだ。

ヴェサリウスの解剖学講義は、このような解剖学講義とは大きく異なっていた。



解剖六葉にておこなわれた解剖学講義は「ファブリカ」の口絵のように、ヴェサリウス自身一教授が自分で直接に解剖し、解剖台の横に吊り下げられた骨格標本で説明をするという方式を開発してたちまち学生の人気を得たそうだ。この口絵に描かれているのは解剖の公開講義で、あらゆる年齢層の見学者が出席し、何人かの聖職者が混じっている。

入門指導の手段としては、死体にメスを入れる前に骨の大体の形を皮膚の上に描き、解剖図と各部について知られていた機能を示した大きな紙も用意した。授業ではさらに深く説明するために、小動物の解剖や、時には生体解剖がおこなわれ、生きた器官や構造の比較が実物で示された。授業はこのように多角的で、生理学からの説明や骨格の構成と関連づけられ、図表によって全体的なイメージが記憶に刻み込まれたとシャーウィン・B・ヌーランドは記述している。

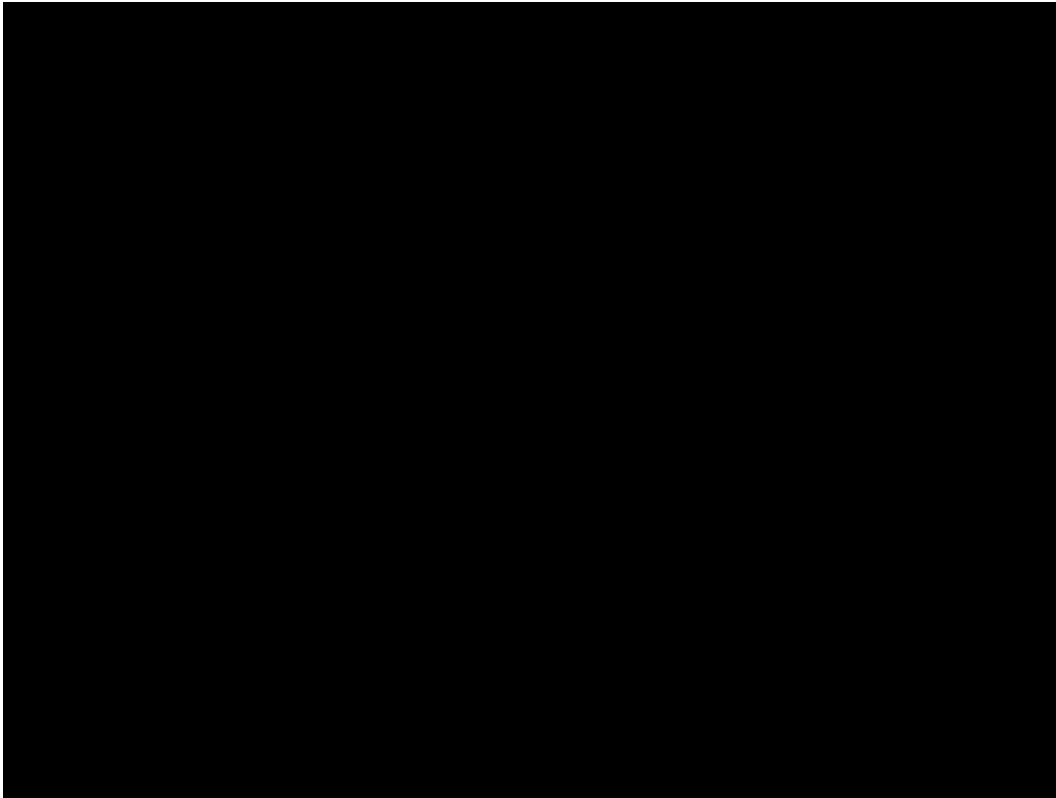


図 43 レンブラント・ファン・レイン「テュルプ博士の解剖学講義」1632年

また、画家が描いた解剖の様子として「テュルプ博士の解剖学講義」という絵画が残されている。この作品はレンブラントによる作品で、ニコラス・テュルプ博士が腕の筋肉組織を医学の専門家に説明している場面である。死体は矢作り職人アーリス・キント（Aris Kindt）のもので、その日の午前、持凶器強盗（じきょうきごうとう）の罪で絞首刑になった。見学者の一部は、絵に描いてもらう代金を支払った医者たちである。テュルプ博士が市制解剖官を務めていたアムステルダム外科医師会では、年に1体、処刑された犯罪者の遺体を使った公開解剖が認められていた。また、右下の隅に、巨大な解剖学の教科書が開いて置かれているが、これは「ファブリカ」ではないかという推測もなされている。

この解剖がおこなわれた日付は、1632年1月16日であり、「ファブリカ」制作に基づく解剖がおこなわれたのは1540年とされているため、ヴェサリウスの解剖学講義以降、多くの公開解剖がおこなわれていたことがわかる。



図 44ライデン大学の解剖劇場

17世紀における解剖学講義は社交イベントであった。実際、解剖劇場と呼ばれる公開専用の講義室が設けられ、学生や同僚の博士、一般市民が入場料を支払って見学した。見学者は、厳粛なる社交イベントにふさわしい服装を着用することが求められた。解剖劇場は、近世の医学教育において公開で解剖を執行して教育をおこなうための建物である。円形劇場のように、すりばち形の形に作られ、中央に解剖がおこなわれるテーブルが配置され、周りに学生や見学者の席が設けられた。学生の教育だけでなく、一般市民が入場料を支払って見学することもあった。

このような講義が400年以上を得て、現代で大衆にたいして対しておこなわれることとなる。それがグンター・フォン・ハーゲンスの人体の不思議展という展覧会と、Anatomy for BiginnersというTV番組である。

1-2-3 アカデミズムと見世物の狭間

現代においても解剖劇場のようなイベントが登場する。それが人体の不思議展である。

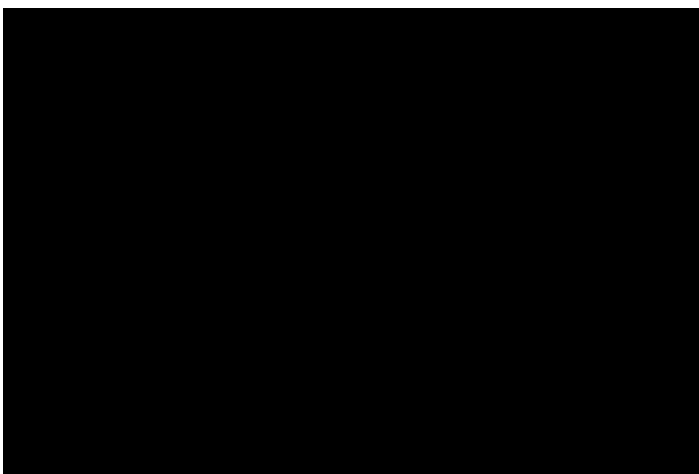


図 45 「人体の不思議展」に展示されるプラスティネーション標本

この人体標本は、ドイツ人のグンター・フォン・ハーゲンス博士が1980年台に開発し特許を取得した、プラスチックという技術で作られている。そして1995年に創立百周年を迎えた日本解剖学会が、その記念行事として、ハーゲンス作製の標本を借り受けて、東京上野の国立科学博物館で展示を行った。なお、ハーゲンスの標本提供にあたり養老孟司が何度もドイツを訪れ尽力した。当時東京大学医学部の教授であった養老孟司は、次のようにプラスチック標本の日本への導入について述べている。

私のはじめてプラスチックの標本を見たのは、1980年、ロンドンでの国際解剖学会議の展示場である。そこにはこの標本作製技術の創案者であるハイデルベルク大学のグンター・フォン・ハーゲンス博士がいて、実際の人体標本を見せながら説明していた。博士の個性と、標本のみごときが、私にとってはじつに印象的だったので、それから何度もハイデルベルクに足を運ぶことになった。ぜひこれを日本でも作りたい。そういう気持ちも強くなる一方だったが、具体的にはさまざまな隘路があった、なかなかむずかしい。なによりもまず一般の啓蒙が必要だと考えていた。そもそもこうした標本の「材料」になるのは、専門家だけではない。むしろ多くは一般の人なのである。それにはまず、プラスチック標本のすぐれた例をまずみてもらわなくてはならない。それでなければ、一般に献体をお願いしようとしたところで、説明の仕様もないではないか。（養老孟司「かけがない人体標本」「太陽」416号1995年）

ちなみに人体の不思議展初期は、「人体の世界」展といった名称で開催されていた。この「人体の世界」展は、二部で構成され、第一部『人体の世界』は「人体の世界」「解剖学の歴史」「顕微鏡の発展」の小テーマで、第二部『解剖学展示』は「解剖学展示」と「現代の解体新書—プラスチック展」の小テーマで構成されていた。展示の導入部に配置されたのは、電話をかけた、スポーツをしたりするポーズをとらされた十数体の骨格標本。標本となった遺体は、「ガイコツ」や「スライス人体」と称される「展示品」となって観客を迎え入れる。そしてこれらのプラスチック標本は、科学的要素、解剖学の歴史や、医学知識を示したポスターパネルなど、教育的展示と組み合わせられて展示された。骨格標本群と全身のスライス標本の後には、夏目漱石の脳の液浸標本の展示があり、内蔵などの標本の他、写真、図表、VTRも使いながら、人体の構造に関する展示が続く。他に、解剖学の歴史、顕微鏡の発展といったコーナーも設けら

れ、医学書や顕微鏡が並べられていたという。第二部「解剖学展示」は、「解剖学者の語る人体」と「現代の解体新書—プラスチック展」の展示スペースに分けられた。前者は、解剖学会会員による学術研究のポスターパネルの展示である。後者は、プラスチック標本中心の展示スペースとなっており、脳、心臓、肺、肝臓、腎臓などの正常な標本と、奇形、癌、血管などの病変を示す標本が並べられていた。また、七ヶ月の胎児の上半身を縦に薄くスライスした標本や、子宮に胎児を宿す母体を同様に薄くスライスしたもの、男性の立像全身標本三体が並んだという。要するにプラスチック標本は、全体の展示からすると五つの少テーマの一つに過ぎなかった。解剖学の歴史や、医学知識を示したポスターパネルなど、教育的展示の中にプラスチック標本は、嵌めこまれていたのだった。

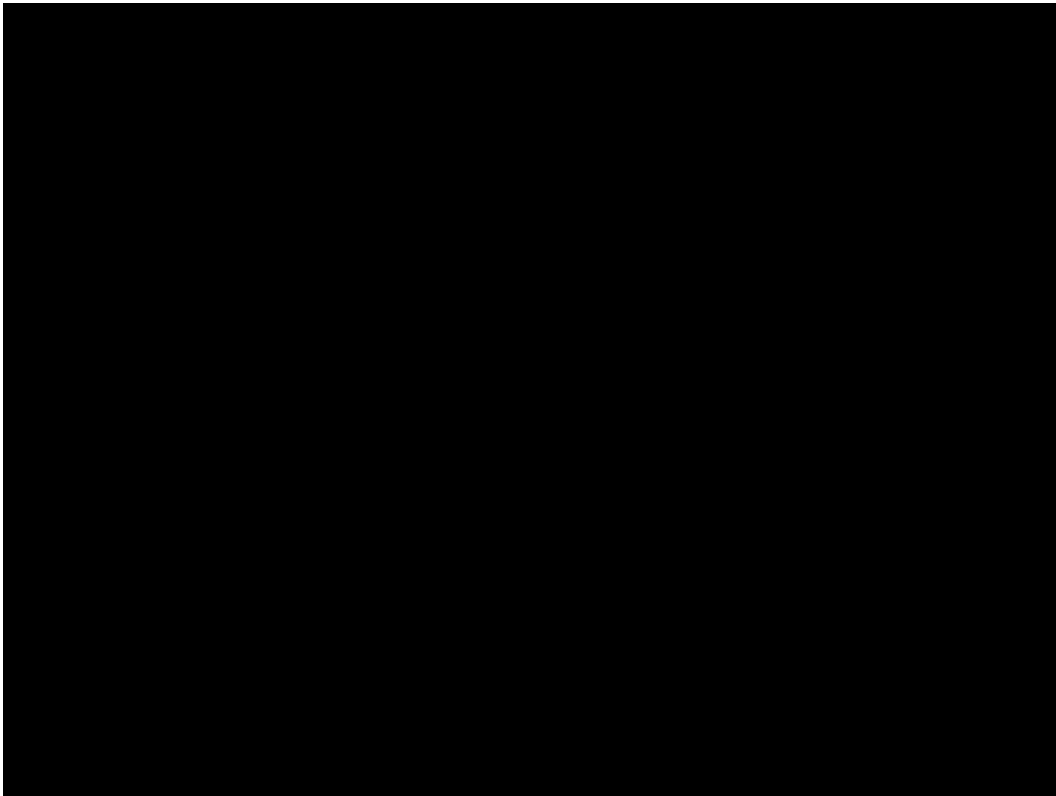
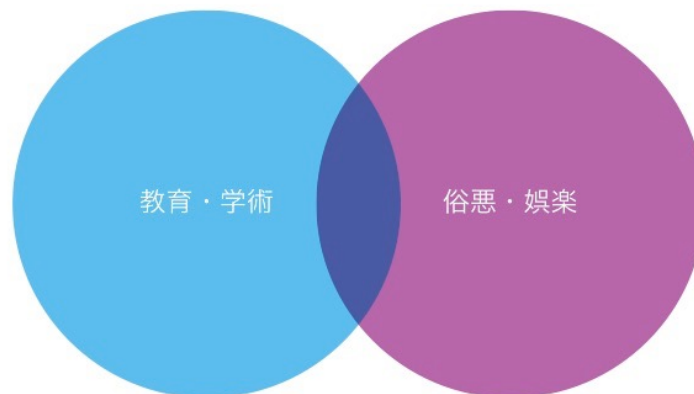


図 46 衛生博覧会

教育的展示というかつて世界中で開催されていた衛生博覧会が思い起こされる。事の始まりは19世紀中頃、都市人口が膨れ上がる中、水を媒介として感染するコレラが流行した。コレラを根本的に予防するには不潔な上下水道を改善するしかないが、コレラと異なり富裕層までもを餌食とする、強力な流行病であるインフルエンザが世界中で猛威をふるった。また、1918年にはスペインかぜにより世界中で5000万人もの

死者が出たと言われる。こうした流行病への対策は、世界の都市が手を結んでの衛生改善しかなく、その要請に応えたのが衛生博覧会であり、市民に正しい保険の知識を提供し、共同して都市を清潔にするという大義を持って衛生博覧会は開催された。

荒俣宏氏は衛生博覧会について、「人々の実生活と直結する衛生には肉体と生理に関わる事象が宿命的に付随しており、疾病（しっぺい）、死体解剖、性、出産に加え、事故や犯罪、さらに公害から環境問題を取り上げなければならなかった。しかも、これらの実像は、あからさまな男女の裸体、性行為などの「見てはならない営み」を含んでいたのだ。」⁸¹と述べている。



さらに、都市は犯罪や猟奇の解放区であり、裸体展示や性行為もまた快楽や非合法の商売ともなっていたという。死体や狂気も怪しい娯楽の対象となり、そのため、学術的に都市の衛生と保健を展示する衛生博覧会の試みも、しばしば俗悪な見世物と混同されたり、あるいは法律の目を盗むための隠れ蓑に利用されることとなったそう。つまり衛生博覧会には教育的・学術的な要素と、俗悪・娯乐的な要素という2つの要素を含んでいるということになる。そして期せずしてこの2つの要素は開催者の意図に逆らい、交わっていく。

⁸¹ 荒俣宏.(2011). 荒俣宏の裏・世界遺産3 衛生博覧会を求めて.p.27.

そして人体の不思議展では、観客は直立する標本を手のひらに載せることもできる。いくつかのブログから展示を観た感想を抜粋してみよう。

筋肉はビーフジャーキー、脳は白子に見えた。。。。

肝臓を見た元ヤン風男は「フォアグラだろフォアグラ」と言っていた。

などなど、まるで見世物小屋のような様相である。ともあれ「人体の世界」展は展示期間の63日間で、のべ45万2933人が来場した。

『死体は見世物か～「人体の不思議展」をめぐって～』の著者である末永恵子氏は、『「人体の不思議展」が掘り起こしたのは、解剖学の需要ではない。同展が意図せずして掘り当てたのは、非日常的な、今まで大学内にあって非公開にされていた、ほんものの人体標本を見たいという欲求、すなわち「見えないもの」に対する「熱い眼差し」である。その「珍しいもの」は、教育的ふれこみがなされていたので、見世物小屋を覗きに行くようなやましきもなく、人々は会場に足を運んだのではなかったのか。』と述べている。⁸²

しかし教育的というふれこみがなされていても、一般的にみて死体は不気味である。開催者側に医学啓蒙という目的があり、鑑賞者に「見たい」という純粋な欲求があったとしても、アカデミズムと見世物は交わりを強くし、どちらとも言えない奇妙な感覚を鑑賞者に与えてしまう。

その後「人体の世界」展は、翌年1996年から「人体の不思議展」と銘打たれ、大阪から各都市を巡回する。しかし1998年、プラスティネーション標本の貸出元であるハーゲンスが主催者を訴えるというトラブルが発生する。その原因は、興行収入からハーゲンスに配分される金額を巡ってのトラブルであった。

そして3年6ヶ月間で約261万8000人を動員した「人体の不思議展」は、1999年2月に終了し、終了と同時にすべての標本はハーゲンスのもとに返却された。

その後、ハーゲンスの標本が去っても、主催者たちは「人体の不思議展」の開催を諦めなかった。そのため、中国から標本を入手する方法を模索した。主催者の一人である安宅克洋は、養老孟司と一緒に中国に来てくれるよう依頼したという。しかし、養老孟司は依頼を断った。

「中国では、素性の不明な遺体が流通していて標本の入手ルートは調べようもないものが多いのです。私はそんな理由から安宅の要請を断りました。」（「養老孟司〈激白〉『人体の不思議展という“バカの壁”』』『週刊現代』）

⁸² 末永恵子. (2012). 死体は見世物か 「人体の不思議展」をめぐって.p.37.

そして標本の入手先は中国に決まり、その後ハーゲンスの標本から中国の標本に姿を変え、「人体の不思議展」は再開された。しかしその後、献体に対する倫理性、献体の素性や、生前の意思の不透明さが浮き彫りになり、あげく訴訟を起こされた後に、2011年3月、主催者は閉幕を宣言した。

その一方で、ハーゲンスは「BODY WORLD」と題した展覧会を世界各国で開催している。しかしこの「BODY WORLD」もまた、「人体の不思議展」と同様の問題に追われ、世界各国で物議を醸している。

と、ここまで「人体の不思議展」の背景や実情をかいま見てきたが、レンブラントの「テュルプ博士の解剖学講義」そのまんまのTV番組が現れてしまった。

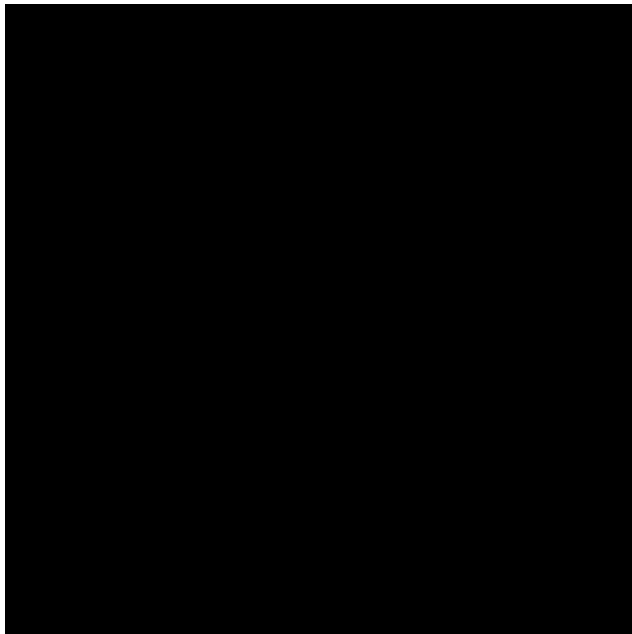


図 47 グンター・フォン・ハーゲンス「人体解剖マニュアル」

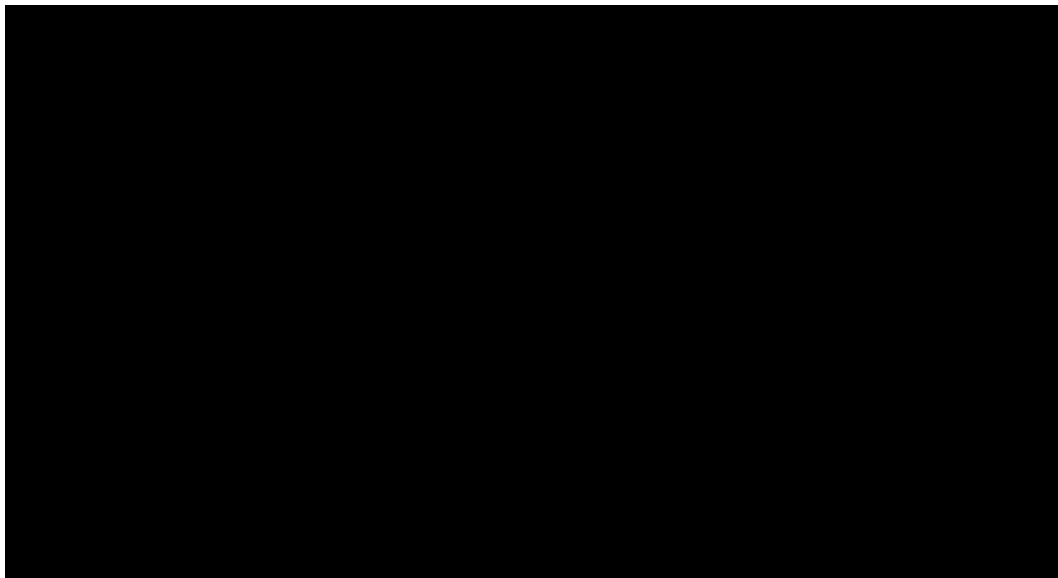
かのグンター・フォン・ハーゲンス博士が、2002年イギリスのチャンネル4にて「Anatomy for Beginners」という人体解剖のライブ講義を放送。スタジオに集められた学生やドナー登録者の目の前で、人体を解剖してみせた。その後、類似の内容で回を重ね、DVD化され販売されている。この映像のすごいところは、これがテレビ番組だということ、しかも公共放送という点にある。日本だったらNHKが放送しているようなものだが、そのような公共放送という後ろ盾があるというのも、この番組が成り立っている背景の一つかもしれない。ちなみにイギリスにおける公開解剖は140年ぶりだったそうだ。そもそもテレビというメディアは、見せることに特化した見世物のようなものである。そのようなメディアと、元来外部に開かれてこなかった解剖学が、タググを

組んだということは非常に興味深い。それもハーゲンスがこれまでおこなってきた、プラスチック標本の旺盛な展示活動をみると理解しやすい。

この番組でハーゲンスは400年前ヴェサリウスがおこなった公開解剖のように、死体にメスを入れる前に、生きたモデルの皮膚の上から骨や筋肉の大体の形を皮膚の上に描き、死体にメスを入れていく。

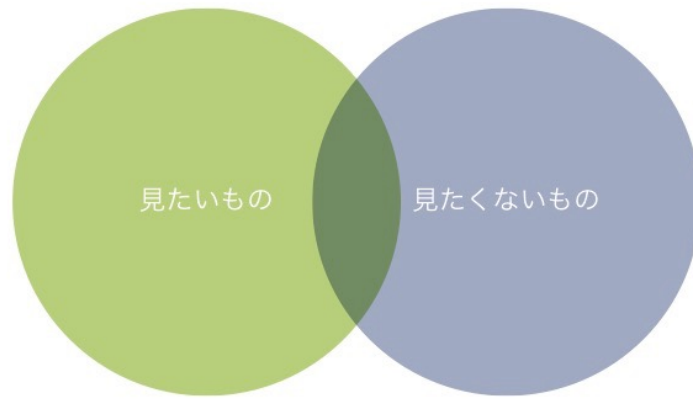
本来、アカデミズムと見世物は矛盾しているようにみえるが、この番組のように学術が公にされるとき、見世物と交じり合うということが分かるのではないだろうか。

しかし、誰しもが喜んで死体が解剖されるさまを見たいとは思わないだろう。ましてや本物の人体で、自分自身と中身もほぼ同じである。薄気味悪い、怖い、と思うのが素直な感想ではないだろうか。しかし普段見えない部分である。そこでこの番組の構造が生きてくる。解剖学という学術的建前と、テレビという見せることに特化したメディアが混ざり合う。



グンター・フォン・ハーゲンス「人体解剖マニュアル」

本来、アカデミズムと見世物は矛盾しているようにみえるが、この番組のように学術が公にされるとき、見世物と交じり合うということが分かるのではないだろうか。この番組で見せられる光景は、日常で「見る」ことのできないものであり、また「見せる」こともできず、「見えない」ものである。ましてや見せていいものなのか、視聴者が見たくもないものかもしれないグレーゾーンに位置している。人体の中身はおよそ見せることが前提にないものだし、解剖学という学術の柵によって大衆に開かれるようなものではなかった。これは「見えるものの狭間にある見えないもの」だろう。



そしてテレビ番組で人体の内側を開いて見せるという行為と、「見たいもの」と「見たくないもの」、この二つが交じり合うそのどちらとも言えない感覚は露出狂的といえるのではないだろうか。

それから、知ってか知らずか、日本のテレビ番組にも似たようなものがある。みなさんも一度は見たことがあるかもしれない。

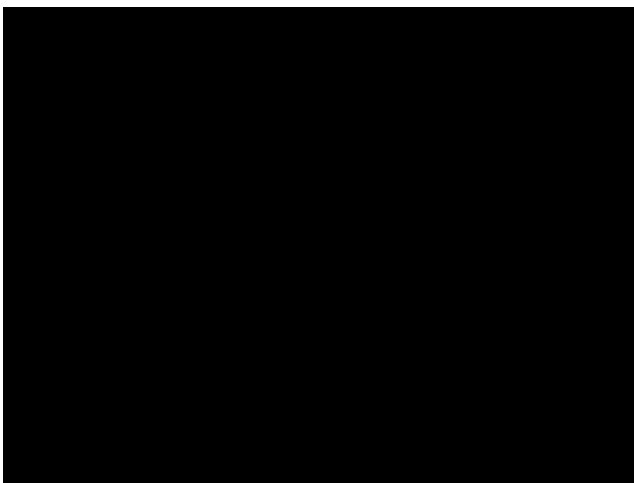


図 48 TBS「これが世界のスーパードクター！」

TBSの「これが世界のスーパードクター！」という番組。夜の9時からで、累計シリーズ14まで放送されている人気シリーズである。いわゆる名医の手腕を紹介する番組で、この番組に取り上げられた医者は瞬く間に名が広まり、予約が殺到するという。この手の番組は大好きでよく見るが、見れば見るほどハーゲンスの「人体解剖マニュアル」と似ている。番組内では人体の内部が克明に映しだされる。またテレビというのは不思議なもので、性器にはモザイクがかかるのに臓器にはモザイクがかからないのだ。モザイクがかからない場合は、乳がん検診や授乳など、性的なおおいが感じられず医学的な要素がある時に限られる。これも、医学という学術の建前が存在するからなのだろうか。

また、ここで改めて、露出狂的なものについて考えと展望を述べようと思う。露出狂的なものとは、端的に表面上は異常ともとれる行為ではないかと私は考える。見せつけることに特化した異常なものは繰り返すと習慣になり、個人の欲望や偏った思考が習慣になりうる手法ともいえる。刺激の強さや効果の高さ、あるいはステータス的な要素を高めたいがために常習化し、類似例が多発する。その結果露出狂的なものが多発することで対象の問題点が曖昧になり、気づかぬうちに習慣になる。さらに、異常な表現が存続するために、教育という方便を使ってきたのは前述したとおりであり、映画もまた、一つの興行として発達し、時に利益を優先するために、異常ともとれる、暴力と性に偏向した映画が作られてきた。

切株映画というのは、身体の断面や内部が露わにされる描写を含む映画のことをいう。2008年に別冊映画秘宝「ショック！残酷！切株映画の世界」にて、高橋ヨシキと中原昌也が提言した概念である。⁸³

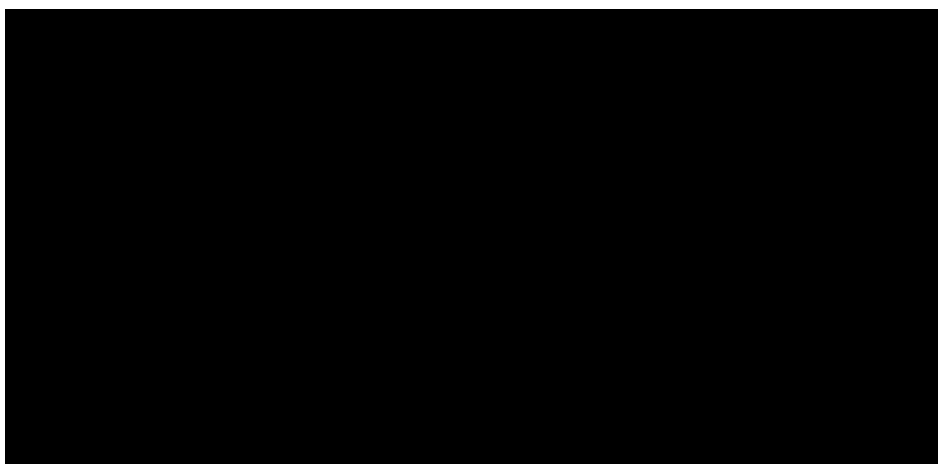


図 49ハーシェル・ゴードン・ルイス「血の祝祭日」1963年

⁸³ 高橋ヨシキ、他.(2008).ショック！残酷！切株映画の世界.p.8.

これはハーシェル・ゴードン・ルイスの「血の祝祭日」という映画で、世界初のスプラッター映画とされている。この映画はエクспロイテーション映画と呼ばれるジャンルに属していて、柳下毅一郎氏はエクспロイテーション映画について、「日本最初の映画館は見世物小屋から転じたものである。映画は本来見世物として誕生したものなのである。その直接の後継者がエクспロイテーションと呼ばれる映画群だ。」⁸⁴と述べている。

また、狭義にはエクспロイテーション映画とは、1920年代から50年代まで、アメリカにおいて、スタジオ・システムの外で作られた映画のことであり、メジャー・スタジオが製作から配給までのすべてを支配下に置いた時、その外で利益をえるために作られた映画である。当時メジャー・スタジオ以外の独立系映画製作者、チェーンに組み込まれていない小さな映画館や二番館で映画を上映せざるをえなく、乏しい予算、劣悪な劇場で最大限の効果を得るためには、スタジオにはできないことをやり、つねにスタジオに一步先んじて観客の心を掴まなければならなかった。その結果生まれたのがセックスと暴力を売り物にする見世物めいた興行であり、観客の好奇心をそそり、騙し、誘惑して劇場に連れ込む商売が搾取（エクспロイテーション）と名付けられた。この当時、エクспロイテーション映画が主流のドライブインシアターなどでは、それまで隆盛を誇っていたヌード市場が衰退していて、それに伴いハーシェル・ゴードン・ルイスはこの映画を作ることで未知の領域を開拓したという。

柳下は、『エクспロイテーション映画は普通には見せられないもの、見てはならないものを見せようとする。エクспロイテーション映画はそのための口実を考えだした（ちょうど見世物小屋が「教育のため」に奇形者を見ろ、と観客を誘うように）。見せることこそがエクспロイテーションの目的である。そこには抑制の美学はない。エクспロイテーション映画の美学は過剰にある。ハリウッド映画が見せられないものを隠蔽し、観客に想像させるように発達したとするなら、エクспロイテーション映画とは見せてはいけないものを見せるための映画なのだと言えるだろう。』⁸⁵と論じている。

そしてその後、スプラッター映画は巷に溢れかえり、映画史における一つの新しいジャンルを確立したのである。先に述べたように、トーテムとタブーにて、フロイトは一度破られたタブーは、新たにタブー化すると述べている通り、今や、暴力映画において血が噴き出することは常識になってしまっている。（一部には暴力描写においても美德として血を見せない監督も存在するが）

⁸⁴ 柳下毅一郎. (2003). 興行師たちの映画史 エクспロイテーション・フィルム全史.p.16.

⁸⁵ 柳下毅一郎. (2003). 興行師たちの映画史 エクспロイテーション・フィルム全史.p.17.18.

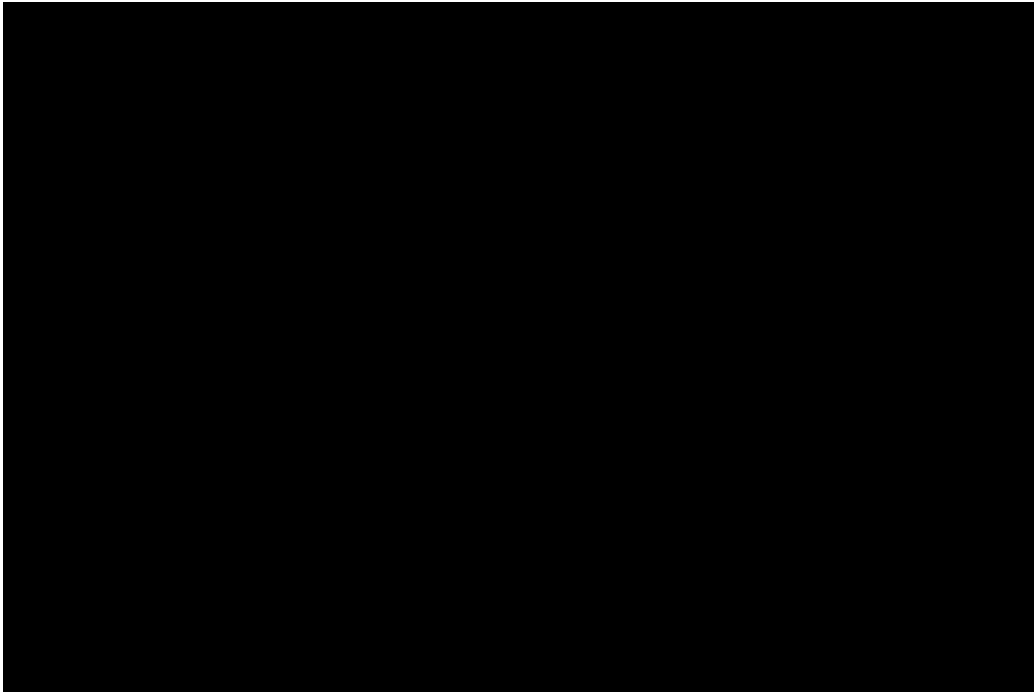


図 50 パールフィ・ジョルジ「タクシデルミア ある剥製師の遺言」2006年

これは「タクシデルミア ある剥製師の遺言」という映画で、この場面は映画終盤、主人公が自らを剥製にするため絶命する瞬間である。このシーンを見てわかる通り、所作の一つ一つが見せるために作られている。カメラワーク、表情、ライティング、このシーンを印象づけるための演出がこれでもかと施されているのだ。

このようなエキスポイテーション的演出を、ハーゲンスの「人体解剖マニュアル」やスーパードクターの手術シーンとミックスしたような映像がある。それが「宇宙人解剖フィルム」である。

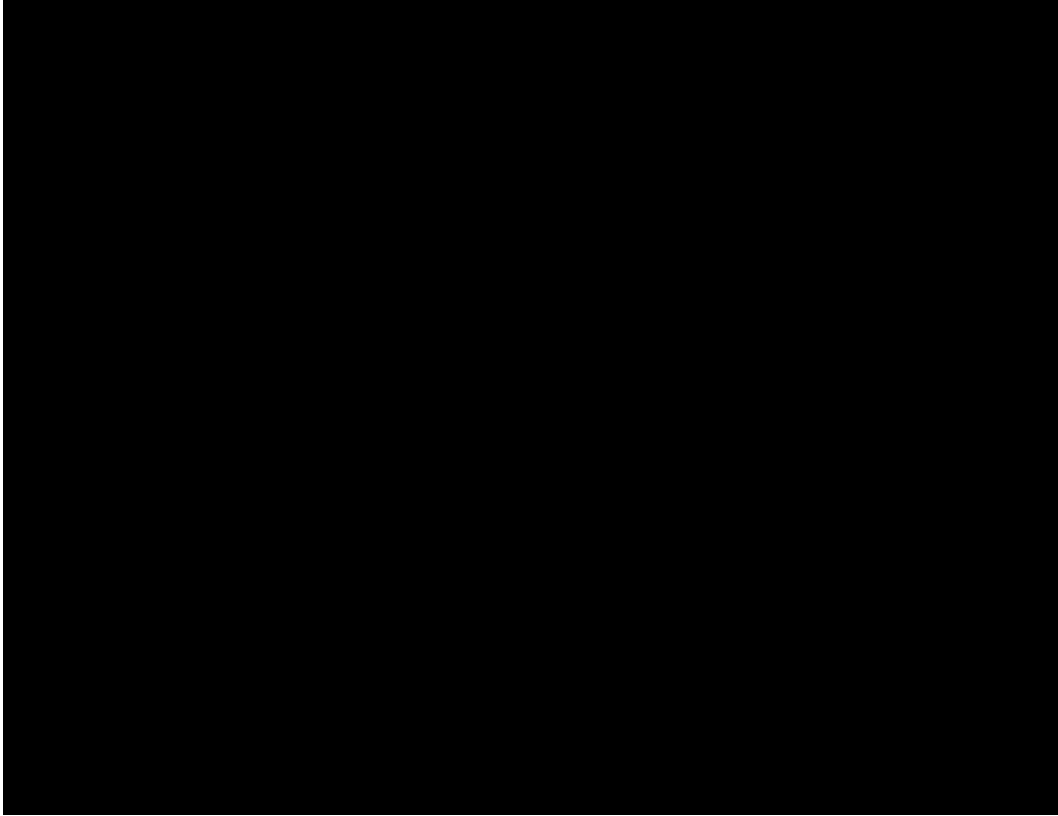


図 51 「宇宙人解剖フィルム」

この画像は、1947年7月にニューメキシコ州ロズウェルに異星人の乗った乗り物が墜落し、その一ヶ月後にテキサス州ダラスのフォートワース基地内で異星人の解剖が行われたとされる映像からキャプチャーしたものである。

イギリスの映像実業家レイ・サンティリによって世に出され、1995年8月28日に世界中のテレビで一斉に公開された。その後2006年、サンティリをはじめとするフィルムの制作に関与した人たちが、フィルムが作り物であることを次々に告白しはじめた。2006年、映画「Alien Autopsy」（「宇宙人解剖フィルム」のパロディ作品）の特殊効果を担当した英国の彫刻家ジョン・ハンフリーズが、当時のグレイ型宇宙人の製作に関わったと発表した。「Alien Autopsy」の劇中では、レイ・サンティリが実際に米軍関係者から、“本物の”「宇宙人解剖フィルム」を買い取ったが、湿気と熱によりフィルムが劣化してしまい、映像の大部分が紛失してしまったため、劣化せずに済んだフィルムを補足し、フィルムを成立させるために宇宙人を解剖するシーンを撮影することになったと描かれている。また、劇中で宇宙人の死体制作を担当したのはマネキン職人だったが、この部分はパロディとして演出されていたもので、実際はジョン・ハンフリーズが務めていたのだろう。

そして「宇宙人解剖フィルム」が上映されて以降、様々な検証がされた。解剖学者や医療関係者からは、異星人の解剖という唯一無二の貴重な機会にかけるには短すぎる時間や、非現実的な身体構造、解剖の所作、防護スーツの不自然な点などが疑問点として挙げられ、特殊効果アーティストの多くは、死体の姿勢や、身体の一部にシームが見られること、死体の重量感などといった点が挙げられた。このような意見を受けて、「宇宙人解剖フィルム」を否定的に見ていた人々も大勢いることだったであろうことは分かる。しかしこのように専門家たちが多くの疑問点を挙げているのにも関わらず、当時世界中の視聴者には、「宇宙人解剖フィルム」を事実として受け入れていた人々も多く存在していたはずである。かくいう筆者も8歳だった当時、この映像を観て怯えながらも興奮していたのをよく覚えている。

前述したように、映像がフェイクだということはもはや疑いようのない事実として世に広まっているが、発表当時宇宙人に関連する映像といえば、UFOが主流だった中、宇宙人そのものが現れるだけでなく、解剖までしてしまったということに大きな功績がある。それまでUFOが映る映像を見て、科学的とか非科学的だとか討論していた中に突如として宇宙人の解剖映像が発表されたのだ。この映像は数多あるオカルト映像に一石を投じ、表現領域を広げたといえるのではないだろうか。そして何よりもセンセーショナルでショッキングだったことが話題を呼んだ。

「宇宙人解剖フィルム」は、存在するかわからない、あるいは存在しないとされる生物を解剖している。そのような謎の生物の中身は更にどうなっているかわからない。中身がわからないこそ人々の興味を掻き立て、想像力を刺激する。それは見たことのないものに対する「熱い眼差し」である。また、理解できないものを知ろうとするのは人の常である。映画だと「エイリアン」でもエイリアンは解剖されたし、「遊星からの物体X」でも解剖された。宇宙人解剖フィルムの翌年に公開された「インディペンデンス・デイ」の中でも宇宙人は解剖されている。

人間が理解できないものを理解しようとするとき、一つの例として対象は解剖されるということが、「宇宙人解剖フィルム」から読み取れるのではないだろうか。そして宇宙人という存在は、見せるとか見えないとかの話以前に、いるかどうかすら不明瞭なものである。

露出狂的な表現は、存在しない、見たことがないものを作るということにも当てはまるかもしれない。このような考え方は、アカデミズムにおける、理想化されたヌードに似ている。つまり、宇宙人や架空の生物は、創作者によって理想化されていると考えることができる。このような理想化された架空の生物を解剖して露わにするという、宇宙人解剖フィルムの構造は、露出狂的といえるのではないだろうか。また、それは解剖と

いう一種の教育的な側面を利用して、巧妙に構築されていることにも着目せねばならない。

理想化された架空の生物を解剖するという事例でもう一つ紹介しておく。大伴昌司の「怪獣解剖図鑑」である。

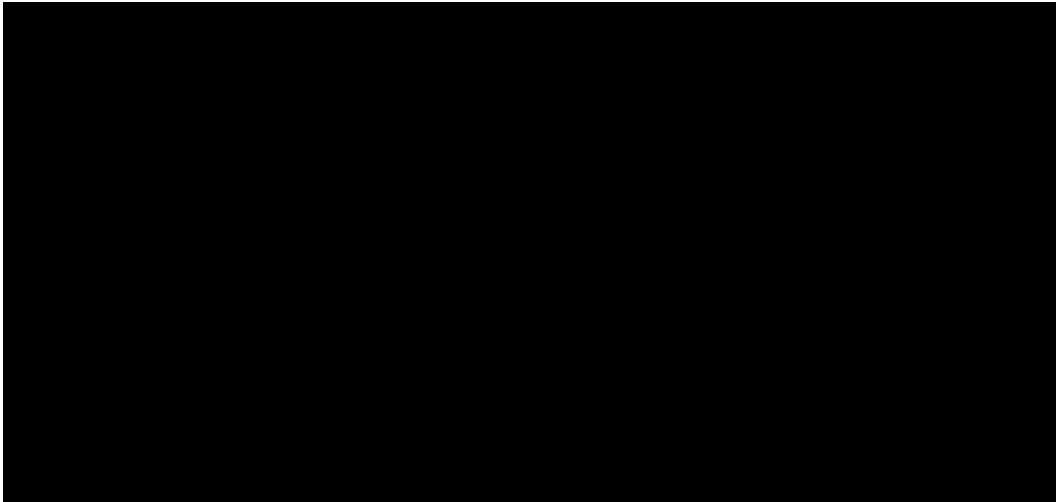


図 52 「人気5大怪獣ウルトラ図解」1965年

大伴昌司は1964年の「ぼくら」10月号から少年誌の仕事を始め、「ボーイズライフ」「少年マガジン」「少年サンデー」「少年キング」「少年画報」のグラビアページの構成と編集を行った。大伴はゴジラやガラモンなどの怪獣だけではなく、ウルトラマンやサンダーバードなど、ありとあらゆる架空の生物や、乗り物の詳細設定や内部構造を妄想で具現化していった。なお、大伴による怪獣の内部図解が日本で初めて掲載されたのは1966年の「少年マガジン」の巻頭特集においてであった。

怪獣の内部図解は、身長や体重はもちろん、特徴や弱点、出身地まで怪獣のデータを設定し、なぜ怪獣が火を噴くことができるのか、なぜものを凍らせることができるのかといった、子供たちの「なぜ」に答えるために大伴によって考案された。

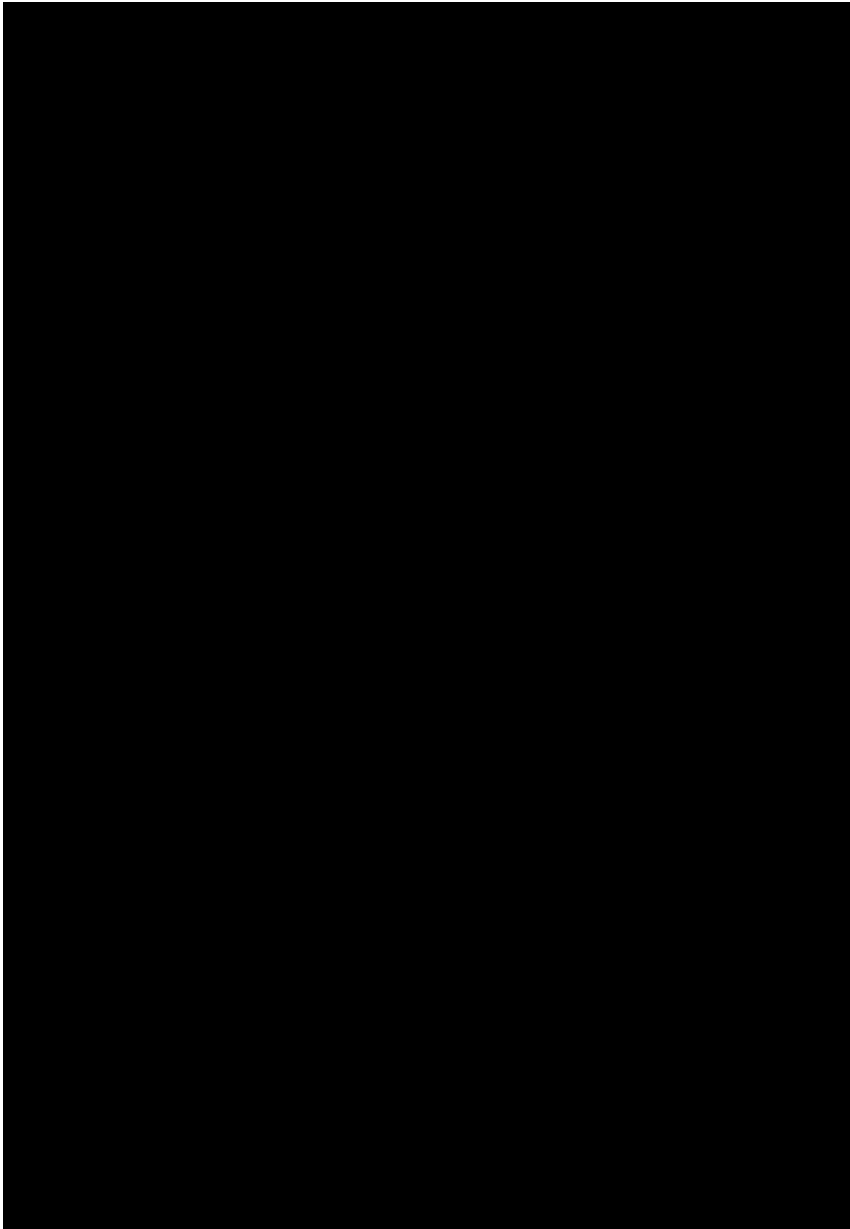


図 53 怪獣図鑑下図

このスケッチは大伴の原案スケッチである。まるで子供が描いたようだが、架空の生物に対する大伴の情熱が伝わってくる。ちなみにウルトラマンが地上で戦える時間を3分と考案したのも大伴だという。

大伴について大野茂氏は、『大伴昌司の功績は、いまやアニメ・SFで当たり前になっている「設定」の概念を普及させたことにある。特撮やアニメの画面に登場しない部分を、彼一流のジョークも交えて妄想し、作品の世界観を膨らませた。スピニアウトや二次創作のパイオニアと云ってもいい。——中略——生前の大伴を知るSF作家の鏡明さんは「彼は、怪獣が着ぐるみでポンと置いて在るだけに耐えられない、理屈が付いて初め

て存在すると思う人。ブラックボックスが嫌だったのでは」と語る。設定の表現手法として、図解・ランキング（番付）・メイキング（舞台裏）を駆使した大伴は、やがて、情報を体系化してみせることがエンタテインメントになり、それがジャーナリズムたり得ることに気付く。』⁸⁶と述べている。

また、10代の末から大伴と親交のあった紀田順一郎氏は、大伴の仕事の流儀について、「大勢、つまり世の中の主流には乗らない。かわりに、主流的なものに対して、常に疑問をいだき、距離を保つ。世の裏側、歴史の隠された裏面、異端の思想などに強い関心を寄せる。えらい人より変わった人、異能の人に注目し、大人より子供を重視する。」⁸⁷等、いくつか例を挙げている。

これらの指摘から分かるのは、大伴がおこなってきたこととは、図解を考案することで、隠されていた側面や見えない裏側等を暴いてきたのではなく、意味を作ってきたのだということである。解剖図解というキーワードや、内部が露わにされた図に惑わされがちだが、大伴の真意が一般的なジャーナリズムとは異なるということが分かる。さらに、一見グロテスクに思える図も、ヴェサリウスの教育的な解剖図のように表現されることで、ある種の確信を読者に与える機能を担保している。ただし大伴の図解は、世代によって評価に差があり、気持ちが悪いからページを飛ばしていたという人もいるようだ。大伴の図解についてみうらじゅん氏は、「大伴さんっていう人は、トラウマを紹介する人だったんですよ。」⁸⁸と言及している。

画面の中の架空の生物は普段何をしているのか、心臓はあるのか、何を食べているのか、映像では語られない子どもたちの素朴な疑問に回答したのが大伴である。大伴の解剖図鑑は、理想化され生み出された架空の生物の、更に見えない部分を創造し露わにした。つまり大伴は、架空の生物の内部構造を露出することで意味を作るという、矛盾した方法論で新しい価値を作品に与えることを可能にしたのではないだろうか。

⁸⁶ 堀江あき子. (2012). 怪獣博士！ 大伴昌司「大図解」画報.p.148.

⁸⁷ 講談社. (2014). 「少年マガジン」「ぼくら」オリジナル復刻版 大伴昌司『SF・怪獣・妖怪』秘蔵大図解.p.20.

⁸⁸ 堀江あき子. (2012). 怪獣博士！ 大伴昌司「大図解」画報.p.43.

第2章

伝統と見世物

2-1 日本の奇祭



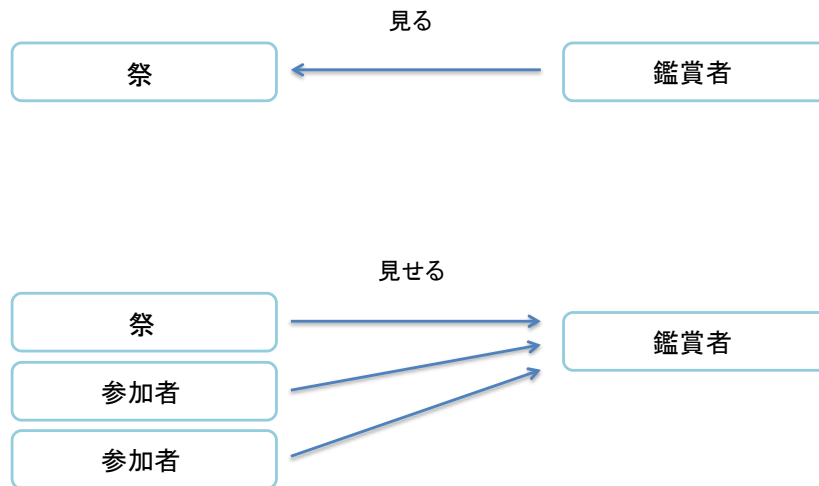
図 54 つぶろさし

そもそも奇祭とはなんなのだろうか。一般的には、それぞれの地域における独自の習俗をもった風変わりな祭りといわれる。また、祭りはハレとケや、異界と現世など、日常と非日常を行き来するような性質を持っている。そのような古くから伝えられてきた土着的な慣習や催し、連続性のある歴史を有するものを伝統として本論文では扱う。

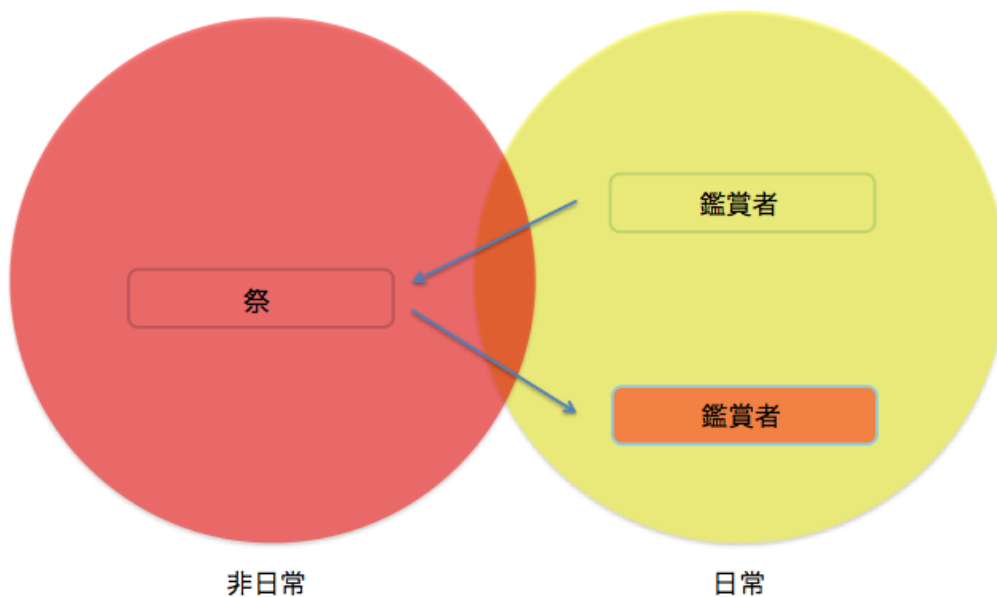
「ハレとケ」とは、民俗学者の柳田國男が見出した、時間論を伴う日本人の伝統的な世界観のひとつで、民俗学や文化人類学において「ハレとケ」という場合、ハレ（晴れ）は儀礼や祭、年中行事などの「非日常」、ケ（褻）は普段の生活である「日常」をあらわしている。

つまり、「非日常」であるハレの日は、異常で特別なことをする日を指す。ちなみにみうらじゅん氏は自身の著作である「とんまつり」で、このような奇祭のことをトンマなまつり、つまりとんまつりと命名している。また、同作の解説で、ハレの日について荒俣宏氏は、『普通でないことをしますから、酒でも飲んで酔っ払わないとできません。ケの日々は普通に働きますが、みんなが変になるハレの日には、祭りを行います。尋常でない日に酔っ払ってする祭ですから、まともであるわけがありません。すなわち、祭とは、ケの状態にある冷静で普通の人々から見ると、ことごとくが必然的に「とんまつり」とならざるを得ません。』⁸⁹と述べている。

⁸⁹ みうらじゅん. (2004). とんまつり JAPAN—日本全国とんまな祭りガイド.p.280.



伝統と見世物の関係性においては、「見る」というケの立ち位置に鑑賞者を立たせるのではなく、「見せる」というハレの立ち位置、つまり傍観者ではなく参加者として引きこむ、あるいは立ち位置を曖昧にすることが重要なかもしれない。熱に浮かされるという言葉があるが、祭の熱気は凄まじい物がある。



そして曖昧になった鑑賞者の立ち位置をケからハレに転換させることで、「日常」に戻った時、「非日常」の凄まじい経験を持って帰ることができる。これは大きな恩恵ではないだろうか。クールベが表現の限界を押し広げたように、「日常」では体験し得ない強烈な経験を得ることができるのである。

しかし、こと日本の奇祭においては、ハレとケの理論だけで考察するには無理があるのではないだろうか。奇祭の特異性はそれだけでは論じることができないはずである。なぜ奇祭なのか、ハレとケという理論を下敷きにしても奇祭から異常性を拭うことはできない。奇祭は、習俗という言葉では説明できない、性や暴力や醜さを孕ませ、色濃い死の香りを漂わせてはいないのではないだろうか。

現在の日本にはほとんど残っていないが、かつて日本の祭りに見世物小屋は欠かせなかった。見世物小屋は、フリークスや火吹き男、電球を食べる男など、大衆の窃視感を煽る数々の仕掛けが溢れ、祭りという特殊なシチュエーションを演出するのに欠かせないメディアだったようだ。

しかし、アカデミズムと見世物の交わりとは異なり、伝統と見世物の交わりは、習俗や慣習、伝承といった、アカデミズムにおける教育的な構造とは異なる、脈々と受け継がれる一種の教訓を伝承するためのような構造を持っている。

本論文における伝統の扱いは、そのような奇祭の特異性に限定することで、「露出狂的なもの」を探る糸口に設定したい。

そのため第2章では、第1章におけるアカデミズムと見世物の交わりとはまた異なる、伝統と見世物の交わりについて、奇祭の特異性や祭りにおける裸の意味、また現代の奇祭について、性と暴力と醜さという視点から読み解き、ゼロ次元、ヘルマン・ニッチュ、工藤哲巳の作品と比較することで伝統と見世物の交わりについて検証していく。

2-1-1 奇祭の奇

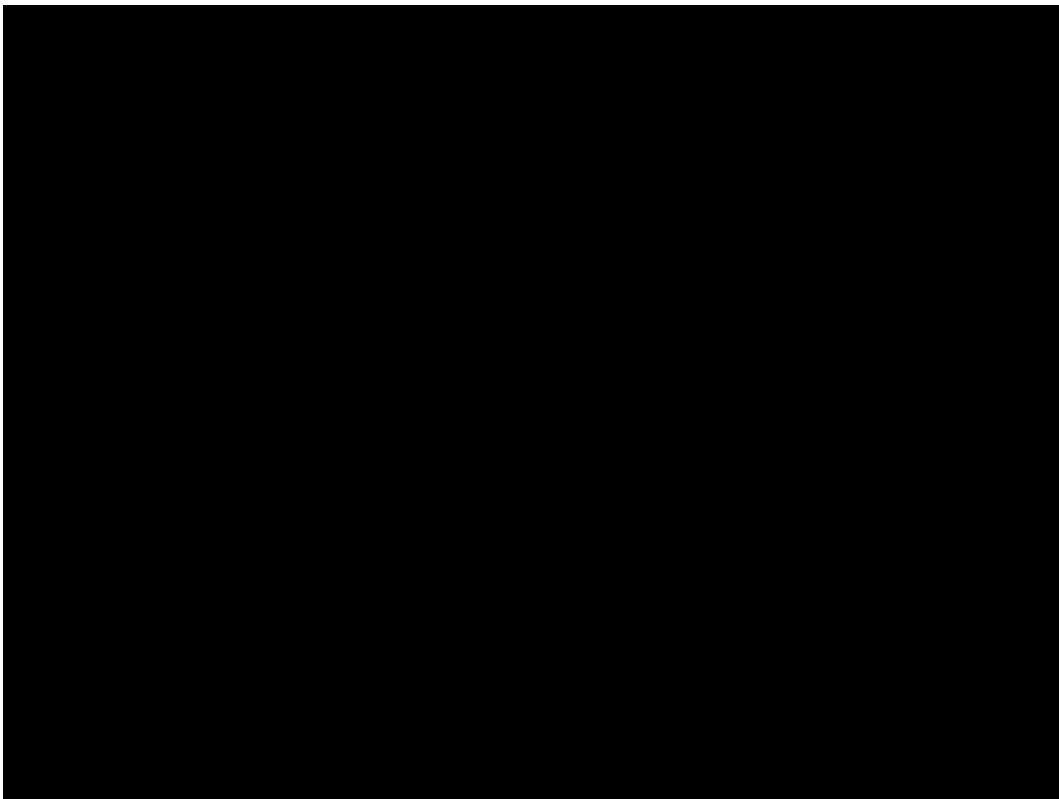


図 55 小野隆弘「裸祭り」1950年

まず奇祭とはなんなのだろうか。一般的に日本の祭りを想像すると、法被に捻り鉢巻、禪姿で神輿を担ぎ、「ソイヤ！ソイヤ！」と掛け声を合わせ、道を練り歩く。笛の音色と太鼓のリズムに、子供たちも山車を引き、金魚すくいや射的等、出店で遊び、買い食いをするというような光景が思い浮かぶ。

対して奇祭はというと、海外メディアに取り上げられる際などは裸祭りの裸や、性器を模した神輿がクローズアップされがちである。それはまるで第1章1節で扱った、開国初期の日本の公衆浴場に対する西洋人の熱い眼差しと酷似している。この眼差しが意

味するところは、非常に物珍しい、或いは性を仄めかす熱を帯びた眼差しを対象に向けているということである。

しかし奇祭に対して熱い眼差しを向けるのは西洋人だけではない。後述するが、奇祭はあくまでも閉じられた世界にあり、各コミュニティが観光産業との結びつきなどによって、各メディアに門戸を開いてきたという経緯がある。いまだにメディアや観光者の一切を拒絶する奇祭も存在するが、基本的には各奇祭の季節になると、その奇祭がおこなわれる地域に属さないものでも、報道などによって奇祭の模様をうかがい知ることができる。そして報道を通して奇祭に触れると、奇祭に幼いころから慣れ親しんできたコミュニティ内のものたちとは異なり、とても異様なものとして目に映る。

奇祭は一般的な祭りとは大きくかけ離れている。だからこそ奇祭と呼ばれるわけだが、ここで奇祭を奇祭たらしめる諸要素を分類してみたい。

まず、第一に挙げられるのは性である。近年外国人観光客が多く訪れる奇祭として有名なのは、川崎のかなまら祭や岡山の西大寺会陽とされている。かなまら祭では、かなまら舟神輿、エリザベス神輿、かなまら大神輿と3基の神輿が担がれ、それぞれの神輿に男根が象徴的に配されている。

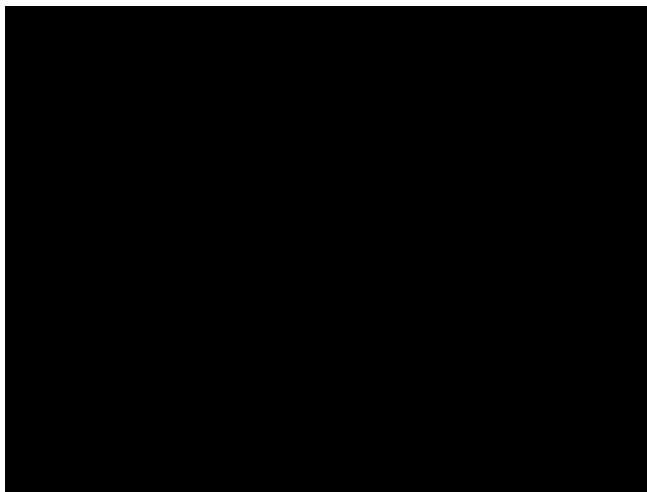


図 56 かなまら祭

発祥は江戸時代に、川崎宿の飯盛女（私娼）たちが性病除けや商売繁盛の願掛けをおこなった地べた祭に端を発するとされている。そして現在では商売繁盛、子孫繁栄（子授け）、安産、縁結び、夫婦和合などを願い催されている。なおエリザベス神輿は、浅草橋の女装クラブ「エリザベス会館」から寄贈されたもので、他の2基は地元の氏子が中心になって担ぐのに対し、エリザベス神輿の担ぎ手は「エリザベス会館」の女装者が中心であり、「でっかいま〜ら〜！か〜なまら！」という掛け声で担がれる。

とあるテレビ番組で、かなまら祭に訪れた外国人観光客に対し、地元の老人が「男根神輿には、決して性的な意味はないんだよ」とレクチャーしていたが、なんとも理解を得づらいつと正直思ってしまった。かなまら祭りは海外では“Utamaro Festival”として有名で、毎年BBC、ロイター、フランス国営テレビ等、世界中のメディアが取材に来る。外国人観光客が多数訪れる理由としては、キリスト教文化圏では性が厳しく抑圧されているため、男性器崇拜は数奇に見えるという点が挙げられるが、物珍しさにおいては日本人観光客にとつても同様である。イメージと実体のギャップはそう簡単に埋まることはない。

そしてコミュニティ外の観光者や参加者にとって、奇祭における性は視覚の暴力にもなりうる。禪一丁の裸や、奇祭の象徴としての性器が公共で見られることは稀である。祭礼というタテマエにおいて、性が日常に現れることは容認されるのだ。しかし性が奇祭における神聖なものと表象されていても、日常と非日常が交錯する公共を舞台に奇祭が催される限り、奇祭における性がコミュニティ内外の双方にとって神聖か否か、あるいは猥褻かという問いに決着を着けることは難しいだろう。

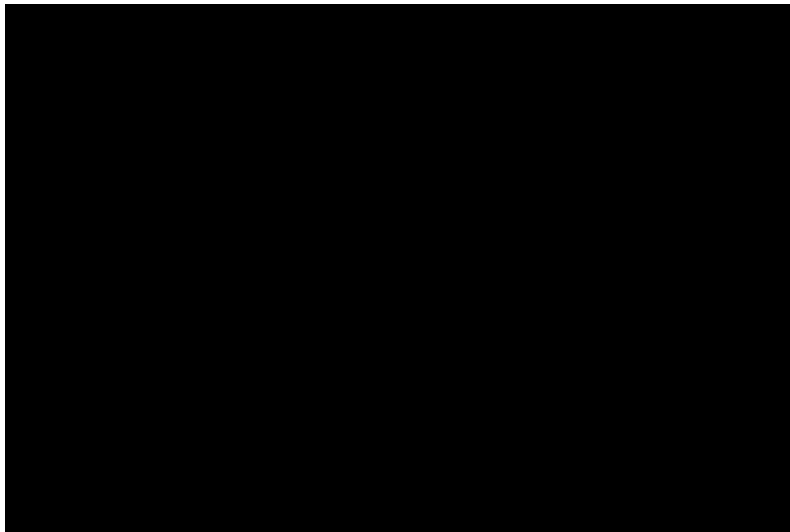


図 57西大寺会陽

西大寺会陽は禪一丁で、暗黒の境内の中、香木によって香り付けされた神木を奪い合うという奇祭である。現在、日本三大奇祭の一つとされ、神木の奪い合いを制し門の外に出たものがその年の福男になれる。この奇祭においても近年外国人観光客の参加が増加し、海外メディアでもクレイジーな祭りとして紹介されている。なお、1950年に小野隆弘によって撮影された西大寺会陽の写真は、メトロポリタン美術館の永久コレクションとして所蔵され、ダンテの「神曲・地獄編」を思わせる異様な光景と評されている。

また、西大寺会陽では暴力性や奇祭における裸の意味についても考察する必要があるが、それらの諸要素については後述する。しかし、かなまら祭でも述べたが、奇祭におけるイメージと実体のギャップを埋めるのはやはり難しく、近年観光客が増加傾向にあるのも、各自治体は経済的には恩恵を得ているかもしれないが、イベント化する祭事を目の当たりにすると、閉じられた世界にあった伝統がコミュニティ外に出る時、奇祭の本質が形骸化してしまうのではないかという危惧がある。こうした奇祭や自治体が存続していくためには必要なことなのかもしれないが、一部の地域による奇祭が門外不出なのは、こうした理由によるところが大きいだろう。しかし参加することに意義があるという言葉が示すように、多くの参加者たちは日常では得られない体験を奇祭で得ることもまた事実である。

次に挙げられる奇祭の諸要素は暴力である。前述した西大寺会陽も暴力を孕んだ祭りであり、神木を巡って揉みくちやになった男たちによる怒号が各所から飛び交い、密集した人々の中では喧嘩が勃発している。奇祭における暴力というと、諏訪大社の御中祭等が挙げられる。

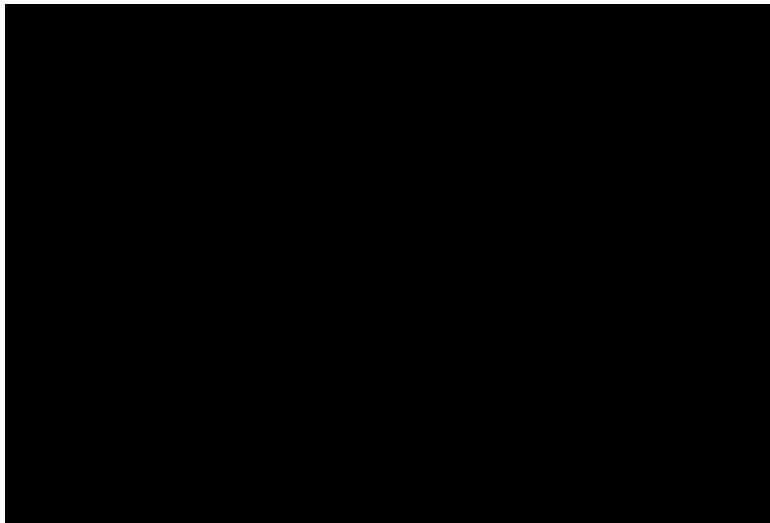


図 58御柱祭

御柱祭は山中から切りだされた16本の縦の大木を、神が宿る神木とし、7年に一度開催される壮大な行事である。御柱祭では山出し、木落し、川越し、里曳きといったメインとなる行事を経て、各御柱は建御柱と呼ばれる行事で祭り上げられる。



図 59山出し

御柱祭は山出しから始まるが、御柱祭の上社山出し祭りでは、明治時代後半から昭和30年代にかけて数多くの喧嘩事件等が起こった。かつて山出し祭りは前曳きと呼ばれ、上社の前曳きには多くの氏子が参加し、担当地区同士の競争が盛んにおこなわれていたという。喧嘩を引き起こす要因は、御柱の追い抜きが慣習として容認されていたことにあるという。後ろの御柱に追い抜かれることは担当地区にとって恥であり、追い抜きを阻止しようとする中で乱闘や喧嘩に発展してしまう。明治35年の上社山出しでは死者2名、負傷者12名の乱闘を起こし、前述したような競争行為自体が問題視され、御柱間の間隔を約100メートル空けることが決められ、酒乱者や騒乱を煽る言動者は報告されるなど、御柱競争に伴う喧嘩、乱闘への規制が厳しくなっていた。

また御柱競争に伴う喧嘩等の暴力以外にも、御柱曳行に伴う破壊行為もまた一種の暴力ととれるだろう。しかし、御柱とは神が宿る神木とも、神そのものとも言われ、氏子たちの認識において御柱はあくまでも聖なるものである。また、山出しの際の御柱には「めどてこ」と呼ばれるV字型の角のような大きな梯子棒が、御柱の前後に備え付けられそのめどてこに氏子たちが乗る。山出しにおける曳行の際、御柱は人家等の建造物をめどてこで破壊してきたが、多くの被害者たちは御柱による破壊を容認する他なかったようである。

御柱祭のフィールドワークを通して研究を行う石川俊介氏は、御柱の破壊行為について「神威の発露」という言葉を引用し、『これらがものを壊しても、それは「カミ」が通った後であり、被害を受けた側は文句が言えなかったのである。他方、御柱祭では、御柱が「力」の象徴であると考えられる。氏子たちの破壊行為は、御柱に宿るカミの「力」、すなわち「神威」であった。御柱による「神威」は、容認された行為であったのである。』⁹⁰と論じている。

⁹⁰ 石川俊介. (2014). 諏訪大社御柱祭の文化人類学的研究—祭礼の存続と民間信仰— p.148.

しかし、御柱の「神威」が通用するのはあくまでも御柱祭が催されるコミュニティ内に限った話である。コミュニティ外の観光者や参加者が御柱の「神威」を目の当たりにした時、それは紛れも無い暴力であるが、コミュニティ内の事象である以上、暴力はあくまでも「神威」として容認されなければならない。このようなコミュニティ内における規範の成立は、暴力が閉じられた世界で容認されるという論理を象徴しているのではないだろうか。

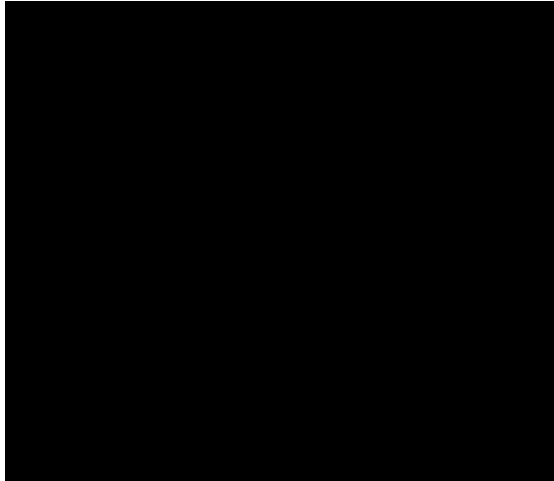


図 60 木落し

御柱祭におけるハイライトは木落しとされていて、御柱の前後に配置されためどてこに氏子たちが乗り、傾斜約30度、距離80メートルの木落とし坂から、氏子たちがめどてこに乗ったまま御柱を落とすというものである。めどてこに乗ったまま坂から滑り落ちる御柱のバランスを取ることは難しく、乗り手が受ける衝撃は凄まじい。また、乗り手が振り落とされたり、左右のバランスが崩れることもあり、めどてこを操る命綱があるとはいえ、坂の凸凹を越えて滑り落ちる中、命綱を操る氏子も一緒に滑り落ちるため一時的に綱をコントロールできなくなり、完全に御柱が横倒しになってしまうこともあるそうだ。この時は乗り手がめどてこ地面に挟まれてしまう恐れがあるなど、木落しは大きな危険を伴う行事であることがわかる。

現在の木落しはひとつの御柱によって行われているが、明治35年までの木落とし坂は現在より幅が広く、傾斜の緩い坊主山で、坂の全長も長かったと言われている。そのため当時の木落とし坂では、数本の御柱が競争しながら木落としを行うことができたそうだ。坂が地形的に大きく変化した理由は、国鉄中央線の線路敷設の影響であり、木落しは空間の制約によりそれまでの競争による木落としからの変化を余儀なくされた。

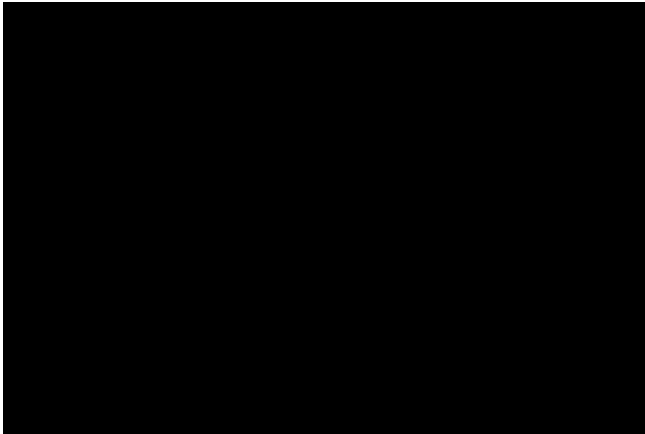


図 61川越し

木落しが空間の制約により競争行為をやめ、ひとつの御柱で木落しを行うことを余儀なくされたのに対し、川越しでの競争行為は昭和30年代まで続いたという。川越しでは、曳き子は綱から離れ対岸に渡る。そして曳き綱は一足早く川に入った氏子によって対岸に渡され、御柱は徐々に堤防からせり出し、めどてこを左右に振りながら御柱は水中に入っていく。雪解けの時期のため水量は多く、水温は10度以下と冷たい中、曳き綱につく氏子たちは泳いで対岸へ向かい、水中に入った御柱は、曳き綱によって対岸から手繰り寄せられ、対岸へ引き上げられる。

現在の川越しは、先行して川越しを行う御柱がある場合、後方の御柱は渡り切るまで待機する。しかし、かつての川越しは1本ずつ行う行事ではなく、堤防までの河川敷や手前の曳行路上、さらには沿道の田畑で前方の柱を追い抜こうとする競争行為が行われていたという。この川越し競争は昭和37年に協定で禁止されたが、川越し競争が問題化したのは昭和25年で、川越しに最も講義したのは、川越しがおこなわれる地元である、宮川村中河原の耕作者たちであった。

彼らが川越しに難色を示す理由は、御柱の往来による田畑の荒廃だった。祭りがおこなわれる4月初旬は稲作の準備期であり、ちょうど畦を作り、田んぼに水を張る時期に当たる。そこを10トン近い御柱と数千人の氏子に通られては、たまったものではないということだ。御柱の隊列は、最短距離で川越しに向かうため、曳行路から水田に入ることが常態化していた。耕作者たちは川越し競争を、暴力行為として糾弾したのである。

この時期、諏訪大社は御柱祭が戦中に強調した「軍神の祭」のイメージを払拭しようと躍起になっていたという。諏訪明神である建御名方神は、軍神として崇拝されており、下社秋宮には東郷平八郎書の「日本第一軍神」の額が奉納されていた。石川は、「多くの有名な祭礼の催行が自粛される中で御柱祭が戦中も存続した理由は、軍神というイ

メージのためと考えられる。戦後、諏訪大社は御柱祭を宮幣大社の祭りから地元諏訪の祭りへ、軍神の祭りから五穀豊穡の祭りへと転換させようとしていた。」⁹¹と言及している。

前述のような背景もあり、諏訪大社は耕作者の講義を厳粛に受け止め、各地区の氏子総代を集め協議をおこない、氏子総代側は「かつての軍神が農耕の神となったからには氏子の耕地を荒らしまくることは穏健でない」として、競争だけでなく川越し自体を中止する決断をした。しかし、他の担当地区からは、川越しを強行するという声が次々と上がり、担当地区間で意見が分かれてしまう状況が発生し、それを象徴するかのようになり、山出し祭直前、何者かによって中河原の水田の水が抜かれたという。また、祭り当日には川越し中止の申し合わせを破って、水田の横断を強行する御柱が現れ、強行した氏子側の主張は、「慣習であり、交通の権利がある」というものだった。この強行に対して警察は介入せず、耕作者側も仕方がないとあきらめ顔だったという。総代会も諏訪大社も「川越しは慣習」と考える氏子衆を、完全に止めることはできなかった。

石川は、御柱祭における暴力行為の推移が、『警察の介入に代表される「日常の論理」によって「御柱祭の論理」が後退していったのである。』⁹²と述べる。前述したような事例から、コミュニティ外の観光者や参加者との接触ではなく、コミュニティ内という閉じられた世界の中においても規範は変化していくということがわかる。閉じられた世界で容認される暴力は、文化人類学的なアプローチとして、「儀礼的暴力」という概念と呼ばれる。儀礼的暴力とは、一般的に認識される暴力ではなく、宗教的、社会的な背景がある上で、コンテキストによって意味づけられた暴力的行為である。また、儀礼的暴力について石川は、和崎春日の「コード・リバーサル」という概念について、「日常における秩序が、祭礼という非日常に移行する中で、その秩序が反転すること」⁹³と言及している。御柱祭における神が「軍神」から「農耕の神」へと変化する様は、まさにコード・リバーサルをさらに反転させた事象ともとれるかもしれない。

しかし御柱祭の論理が変化したとしても、御柱祭に対するイメージが変化するわけではない。現在の御柱祭は、木落しや川越しに代表される「勇壮」「奇祭」というイメージで語られている。御柱祭の論理の変化は、閉じられた世界の中で存続するための建前であり、観光誘致のための方便は異なるものである。そして御柱祭のイメージは語りによって伝播され、暴力のイメージは「勇壮」「奇祭」というイメージにとって変わる。

石川は、暴力事件や死傷者は忌避すべきものとして考えられているというように前置きした上で、『しかし、語りにおいては、決してネガティブなものではなく、むしろ御

⁹¹ 石川俊介. (2014). 諏訪大社御柱祭の文化人類学的研究—祭礼の存続と民間信仰—p.153.

⁹² 石川俊介. (2014). 諏訪大社御柱祭の文化人類学的研究—祭礼の存続と民間信仰—p.154.

⁹³ 石川俊介. (2014). 諏訪大社御柱祭の文化人類学的研究—祭礼の存続と民間信仰—p.142.

柱祭の価値を主張する言説となっている。これらの言説は、筆者のような「部外者」に対する御柱祭の表象であり、当事者（氏子）の間で共有され、ある程度の共通性を持ったものである。』⁹⁴と論じている。

また、石川は氏子たちに聞き取りをおこなうことにより、祭りにおける語りを分析した。まず御柱祭によって出た死傷者について、氏子たちは公にしない。死傷者についてはあくまでも噂として氏子間で語られるが、彼らにとっては公然の秘密であって、死傷者の話は、被害者についての話ではないとされる。さらに、御柱祭で死ぬことや、怪我をすることは、「恥である」「けがれてる」「信心が足らん」とされ、コミュニティ内における特殊な規範も確認できる。しかし、語り手と聞き手という関係に石川と氏子が対したとき、氏子は「御柱祭では死者が出ること」を語り、次から次へと死者の話題を繰り返すことで、石川は御柱祭の「凄さ」「特殊さ」を印象付けられたと語っている。

また石川は、氏子から語られる話は断片的でもよく、そして話の真偽は別の問題だと述べている。具体性（死傷者の情報）を除いた話は外部に対しては御柱祭の表象として話されるものであり、当事者間にとっては、御柱祭の「イメージ」を補完するものである。さらに、ある話をする人は、その話が事実でなくとも、ストーリーや歴史によって、意味や価値が作り出せるとし、彼らはその話をもつ意味によって、互いに充足することができる」と述べている。

そして石川は、これらの話によって御柱祭の特殊性が強調されることもあるのではないかとこの考察から、このような語りが祭りの求心力を強めるものではないかと指摘し、『御柱祭における死は、祭り自体の否定や「恥」につながる扱いの難しいものである。しかしながら、「死のあやうさ＝生きるか死ぬかというリアリティ」が、御柱祭に人々がひきつけられる大きな要素になっているのではないだろうか。死傷者の「話」をする彼らの中には、なぜか自慢気な人もいる。』⁹⁵と述べている。

御柱祭における儀式的暴力は、コード・リバーサルにより容認され、さらに社会的背景やコミュニティ内における実害により反転し、許されないものに変化していった。しかしながら、暴力という表象のイメージは語りにより伝播され、コミュニティ内における御柱祭の求心力、コミュニティ外における御柱祭の価値という両義性をもって、暴力というイメージが御柱祭に色濃く残ることが分かった。現代の奇祭における暴力とは、場で機能するだけでなく、ある種の記号として機能する側面も持っているのかもしれない。

⁹⁴ 石川俊介. (2014). 諏訪大社御柱祭の文化人類学的研究—祭礼の存続と民間信仰— p.155.

⁹⁵ 石川俊介. (2014). 諏訪大社御柱祭の文化人類学的研究—祭礼の存続と民間信仰— p.171.

そして次に挙げられる要素は、醜さである。奇祭では、日常で許容できない醜さが容認される。醜さが強調される奇祭は宮古島のパーントゥ等が挙げられる。

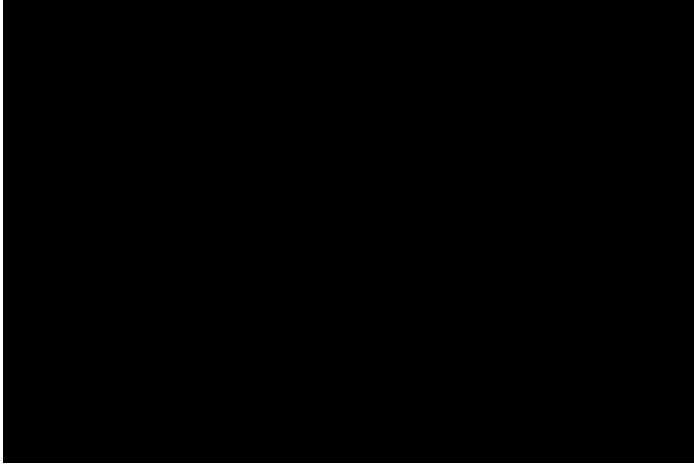


図 62パーントゥ

パーントゥとは宮古島の言葉で「妖怪・化物」という意味である。パーントゥはンマリガーと呼ばれる井戸で生まれ、ここで集落の男がキャンという蔓の植物を体に巻き、底に溜まっている泥を体に塗りつけ、パーントゥになる。ちなみにンマリガーでパーントゥが生まれる瞬間は現地の人以外は見ることが許されないという。「奇祭」の著者である杉岡幸徳氏は、沖縄のような南の島ほどタブーが多いとし、アカマタ・クロマタと呼ばれる祭祀について言及している。

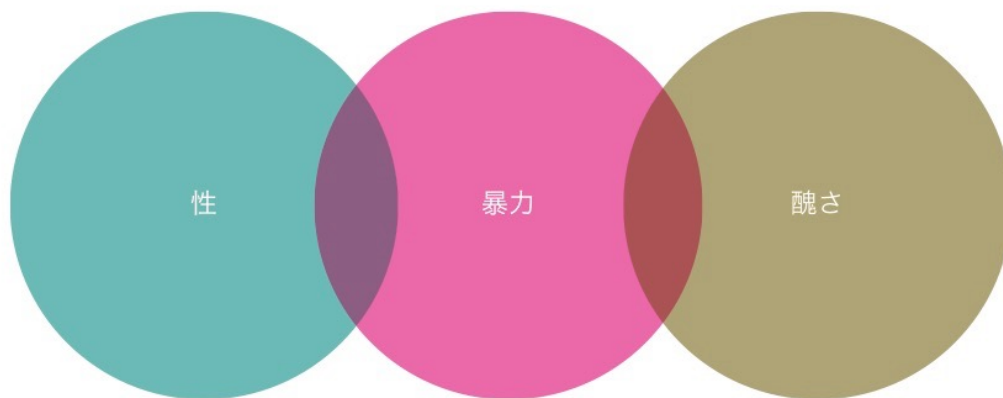
アカマタ・クロマタは西表島などでおこなわれる祭祀とされるが、いまだ実態がよく分かってない。アカマタ・クロマタという神が出現するとされているが、よそ者はまずこの祭りを見せてもらえず、仮に見せてもらえたとしても、写真を撮ることはおろか、メモを取ることも、録音することも許されず、しかもそこで見たことを一切外部に漏らしはいけないという秘祭である。パーントゥもまた誕生の瞬間を見ることができないが、御柱祭の語りのように、断片的な情報は神秘をもたらし、ある種の価値を奇祭に担保する。

パーントゥの主な内容は、パーントゥに襲いかかられ、泥をつけられるというものだ。この泥は異常に臭く、ンマリガーの底に溜まった腐った泥だという。「ドブにキムチとクサヤを放り込んで、一年くらい発酵させた臭い」と形容されるように、とてつもなく臭い。しかしこの泥が厄払いになるとされるため、パーントゥは新築の民家に招かれ料理や酒を振る舞われ、家中に泥をなすりつけ去っていく。杉岡は著書である「奇祭」で、新築の家を泥々にされて、怒り狂いながらも笑顔のおばさんについて、「パーントゥに家を汚してもらおうと悪魔祓いになると昔から言われていても、一方では新築の

家を汚してもらうのは困る。旧来の風習と、現代人の感覚の衝突が、いま目の前で起こっているんだな。」⁹⁶と述べている。

パーントゥに襲いかかられ泥を塗りつけられるのは恐怖である。かつてこの祭りがおこなわれていた地域では街頭もなく、闇も今より深く、暗闇の中で疾走し、いつどこから襲いかかってくるか分からないパーントゥは、本当に恐怖の対象だったという。また、かつては村の掟を守らない者を襲撃していたとされ、パーントゥは地域の秩序や規律を維持する役割を担っていたようだ。そして醜さは恐怖を伴い、暴力を生む。パーントゥには泥をつけるという物理的な暴力もさることながら、視覚的な暴力をも孕んでいることは間違いないだろう。

パーントゥもまたコード・リバーサルによって生まれたが、同時に秩序を守る役目も担っていたということがわかる。奇祭では、社会背景や状況によって秩序や規範は目まぐるしく反転する。時にコミュニティ内のものもついていけなくなるスピードで反転していくだけに、部外者にとってその様相は常々奇特なものとして映るのだろう。



ここまで奇祭を奇祭たらしめる要素として、性、暴力、醜さと分類して考察してきたが、奇祭の根幹にあるのは恐怖かもしれない。まず、性には視覚的な暴力、醜さにも視覚的な暴力と、この二つには暴力という要素が付随する。そして各要素は暴力を伴って

⁹⁶ 杉岡幸徳. (2014). 奇祭.p.202.

恐怖という感覚をもたらす。つまり、奇祭がなぜ奇妙なのかというと、それは怖いからではないだろうか。端的にいうと、「なにこれ？」という分からないものに対する感情である。人は分からないものに対峙する時、恐怖と好奇心というような、相反する感情を抱く。それは怖いもの見たさや窺視的ともいえるようなもので、見世物小屋を覗く感覚に近い。

普通のお祭りはただ楽しいものだが、普通のお祭りは一般的な秩序や規範の中でおこなわれるものである。多少の無礼講はあろうが、あくまでも常識の範疇を出ることは稀である。奇祭が異常に映るのは常識の範疇を超え、理解できない、つまり怖いからと考えることができるかもしれない。しかしそれ故に、奇祭は恐怖と好奇心をそそり、人々を惹きつけるのである。

2-1-2 裸の意味

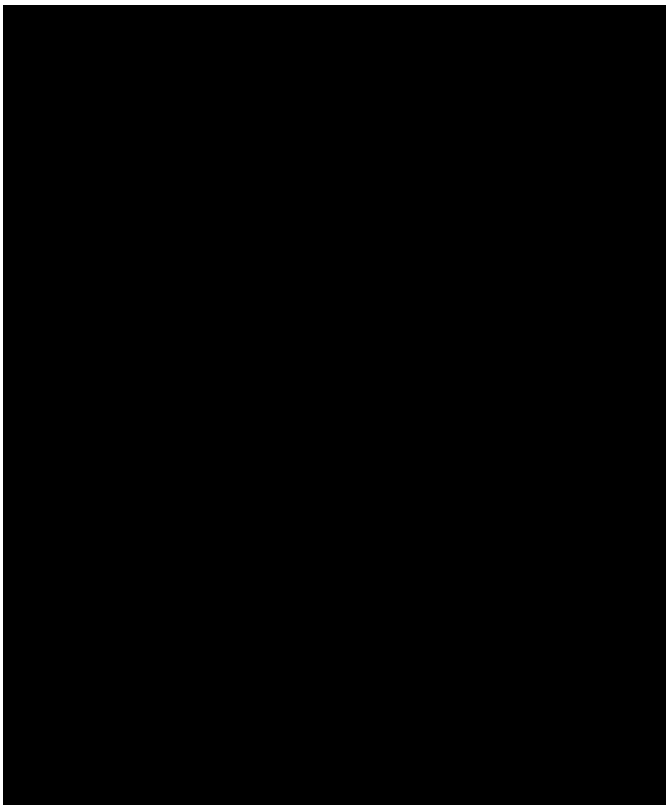


図 63 蘇民祭のポスター 2008年

この蘇民祭という裸祭りは1000年以上の歴史を有し、2007年頃までは一切の衣服を着用せず全裸でおこなわれていたが、ストーリーキング目的の参加者等が増加し、現在では下帯の着用が義務付けられている。更には、このポスターについてJR東日本

が、「女性客が不快感を覚え、セクシャルハラスメントに該当するおそれがある」として、駅構内での掲示を拒否した。このような反応は、祭りにおける裸が神聖なものではなく、暴力的で性的なものにとられた例である。奇祭が孕む、性・暴力・醜さを世間は無視することができず、異常であると判断した。

祭りにおける裸や、象徴的に扱われる男性器には性的な意味はないとされる。一般的に祭りにおける裸は、生誕した時と同じ裸体になることで、清浄無垢な姿で神との交渉をおこなうためとされている。また、性器の場合は各地域における、社会的、宗教的な土着信仰による崇拜の対象として扱われる。この点において、裸の官能性を良しとして受け入れる美術における裸とは、認識が大きく異なる。しかし祭りの当事者と部外者ではイメージと実体にギャップが生じてしまい、ずれた認識を防ぐことは難しい。性的祭礼においてもまた、現代では「熱い眼差し」と「冷たい視線」が交錯してしまう。

奇祭における裸もまた、コード・リバーサルによって成立しているが、公共で裸になることは、明確に禁止されている行為だ。ただし奇祭における裸は、性的欲望を満たすために性器を公共で露出する露出狂や、自己顕示欲を満たす、あるいは度胸試しや抗議活動の一環としてのストリーキングとは大きく異なるということは明言しなければならないだろう。しかし祭りの外部で、裸が問題として取り上げられてしまうことも事実であり、いかに社会的、宗教的意味があろうとも万人からの理解を得ることは難しい。

羞恥の変化についてジャン＝クロード・ボローニュは、「羞恥は中世では行為と結びついてきたが（裸の肉体が接することによって惹き起こされる淫蕩な行為）、十六、十七世紀には視覚に依存するようになる。」⁹⁷と述べている。しかし現代において、奇祭における裸が外部から問題視される理由は、羞恥が視覚に依存しているからだけではないだろう。まず、第一にセクシャリティの変化が挙げられる。蘇民祭のポスターで主に問題になったのは、ポスターに大きく写る、髭面で体毛の多い男性に対する女性の不快感だった。

蘇民祭の主な行事内容は、裸参り（夏参り又は祈願祭ともいう）、柴燈木登り（ひたきのぼり）、別当登（べつとうのぼり）、鬼子登（おにごのぼり）蘇民袋争奪戦という行事が、午後10時から早朝にかけておこなわれる。祭りのハイライトは蘇民袋争奪戦で、黒石寺蘇民祭公式サイトの説明によると、五穀豊穰、無病息災を願って故事にならない、疫病の護符である將軍木（かつのき）を削って六方形とし、每方「蘇民将来子孫門戸☆・（そみんしょうらいしそんもんこなり）」の九字を書き、寸角に切って麻袋（祈願者が1日で紡いだもの）に入れた蘇民袋を檀徒の1人が抱き、外に向って「蘇民将来」と3度叫び終るや、裸体の若者達がこれを奪いあい、堂の外陣は八方から袋を目が

⁹⁷ジャン＝クロード・ボローニュ.(1994). 羞恥の歴史一人はなぜ性器を隠すか. (大矢タカヤス, Trans.) p.51.52.

けて飛びかかる肉弾相うつ、坩堝と化す。堂の外陣でひともみもんだ挙げ句、裸形の群は堂外へ潮のごとく押し出されてくる。氷点下、寒冷積雪の中である。西に奔り、東に飛んで、生きものの如き袋の行く方を追って奪ったり、奪い返えされたり、汗みどろの争奪戦が明け方までくりひろげられる。白一色の中に展開される男性美の極致である。かくて激闘3時間近くに及び、ようやく夜が明けそめる頃、取主が凱歌を挙げる時刻となり、袋を奪った者の地に五穀豊穰が約束されるという。

蘇民祭が極限状態の中おこなわれる、過酷な祭りであることは間違いない。問題となったポスターは、男性が蘇民袋を極限状態の中で手にした瞬間で、撮影されたことには一切気付いていなかったようだ。ポスターについて報道したテレビ番組などでインタビューされた女性たちは、一様に「胸毛がキモい」「汚い」等という言葉をお口にしていたが、そのような報道に対して黒石寺の女性住職である藤波洋香氏は、何も知らない都会の娘に、「汚らしい」だの「気持ち悪い」だの言われる筋合いはないと答えている。マスメディアの報道による、女性たちがポスターから受けた印象は単に視覚的印象でしかなく、番組側が祭りの内容をインタビュー前に伝えていたかの確証はない。また、JR東日本に抗議をした女性たちが、祭りの内容を理解した上で抗議をしたのかにも確証はないが、おそらく内容どうこうではなく、視覚的に不快感を覚えたから抗議をしたのだろうと推測する。ここまではボローニユの言及した羞恥の変化の通りで、現代における日本人女性が不快に感じるセクシャリティを、蘇民祭のポスターが発していたということだろう。

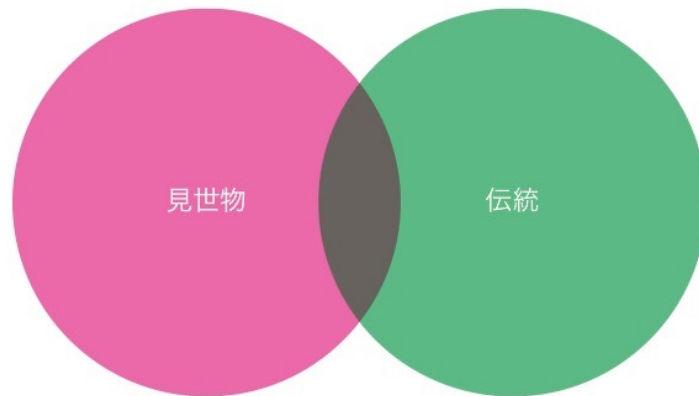
しかし問題なのは、視覚に羞恥を覚えることではなく、行為との断絶である。ポスターの問題点について、祭りの意味は言及されておらず、表層的なイメージのみが伝わってしまっている。ポスターには、裸の男と炎のまつりと副題が表記されているのみである。前述した御柱祭においては、暴力や死といったネガティブな語りが祭りのイメージを補完し、外部に対してある種の誇れる価値を生み出していったということを述べた。しかし御柱祭が、死や暴力というネガティブなイメージを、勇壮というポジティブな奇祭のイメージに転換していったのに対し、蘇民祭においては、裸の男というネガティブなイメージがネガティブなまま外部に伝わってしまった。

御柱祭における暴力性や死もマスメディアによって報道されるが、死は容易に扱うことができない。対して性の問題は蘇民祭の場合、対象が男性ということもあってか容易に扱われてしまった。そしてマスメディアの表層的な語りにより、蘇民祭のイメージはネガティブな奇祭として外部に伝わってしまったのである。

また、死のイメージが普遍的なものに対して、性のイメージはきわめて流動的である。前述したように、ニューメディアが誕生することで、裸体イメージは目まぐるしく移り変わり、そして性に関する問題も数多く生んできた。裸体イメージの変化による、新

しい性の問題に対する議論は現在進行形である。これらのことを考えると、奇祭における裸の語りは、社会的な性のイメージと同時に変化してしまうと考えることができるかもしれない。裸や性が視覚的に捉えられてしまうことで、奇祭における裸は外部において宗教的意味合いを切り離されてしまう。ともすれば、一般的な祭りでの正装も裸とまでは言わないが、肌の露出は多い。これは現代において、奇祭における裸の宗教的意味合いは失われ、習慣として人々の間に根付いているということなのかもしれない。

2-2 美術における奇祭



アカデミズムと見世物の交わりについては、解剖学という分野に見世物というメディアを持ち出して比較することで、アカデミズムにおける見世物的な、相反しながらも交わっている、「露出狂的」な側面を見ることができたはずである。しかし伝統と見世物における交わりは、アカデミズムと見世物の交わりと異なり、相反するどころか、より密接に交わっているような印象を受ける。

それは前述したように、土着的なコミュニティの中でおこなわれる伝承や慣習、教訓といった要素が伝統には備わっているからである。伝統は、コミュニティ内で見世物的な要素を多く内包する祭りというメディアによって、教訓や慣習を伝承していったのである。しかし、かつて奇祭は閉じられたコミュニティでおこなわれてきた。現在でもコミュニティに属さないものは、参加することや見ることすら禁じられている奇祭も存在するが、多くの奇祭は時代の移り変わりやメディアの発達、また観光産業との結びつきを強め、コミュニティ外の大衆に開かれていった。

つまり奇祭は、コミュニティ内では見世物というメディアを利用して交わりを強く持っていたが、コミュニティ外の大衆における見世物的な要素との交わりは弱く、伝統もま

た、アカデミズムにおけるヌードデッサンと同じように、教育と教訓という違いこそあれ、あくまでも閉じられた世界の中にあるのだ。アカデミズムと伝統におけるコミュニティ内では、教育と教訓において見世物的な手法を用いているという自覚はおそらくないだろう。その自覚がないからこそ、コミュニティ外に露出したとき、異常性が際立つのである。

伝承と教育について平山和彦氏は、「伝承の規範性の問題は、法という事柄のみにかかわるのではなく、教育という事柄にも密接に関連している。すなわち上位の世代から下位の世代へと、何らかの事柄を伝達継承するというあり方自体が教育という概念に相即するのだといえよう。いいかえれば、伝統文化ないし伝承文化というものは、本来教育性を内包していたのである。学校教育のごとく教育機能を分離独立させるのではなく、人々が伝承文化の中に生きること、そのことがすなわち教育機能を保持することだったのである。そして、それらの保持や反復に対し、規範意識や価値観の伝承がさらに一層の助長をうながす役割をはたしたものと考えられる。」⁹⁸と述べている。

平山和彦氏の論考から、アカデミズムと伝統が持つ役割に、教育と教訓という要素に限り間接的な交わりがあることが見受けられる。つまり目的こそ違え、伝承という点に関していえば、アカデミズムと伝統に共通した構造を見ることができないのだろうか。

そして伝統は、アートや映画、写真やSNSなどのメディアによって、閉じられたコミュニティの外へ晒され、性や暴力、醜さという異常性を露わにされることで「露出狂的なもの」という表現に移り変わるのである。

2-2-1 奇祭と裸

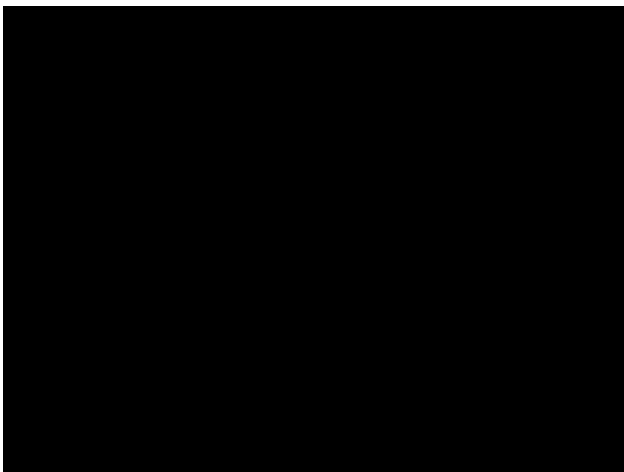


図 64 中島貞夫「につぼん69' セックス猟奇地帯」1969年

⁹⁸ 平山和彦. (1992). 伝承と慣習の論理, p.56.

この図は、中島貞夫監督の「につぼん69' セックス猟奇地帯」から。

ゼロ次元は1960年代から1970年代にかけて活動していた前衛パフォーマンスアート集団。中心人物は加藤好弘。この図を観ると、ゼロ次元のおこなっているパフォーマンスは儀式めいた怪しい雰囲気醸し出し、日本の土着的な奇祭を思い起こさせる。

アカデミズムと見世物の関係性は矛盾しているが、伝統と見世物の場合かなり重なり合う部分が多い。

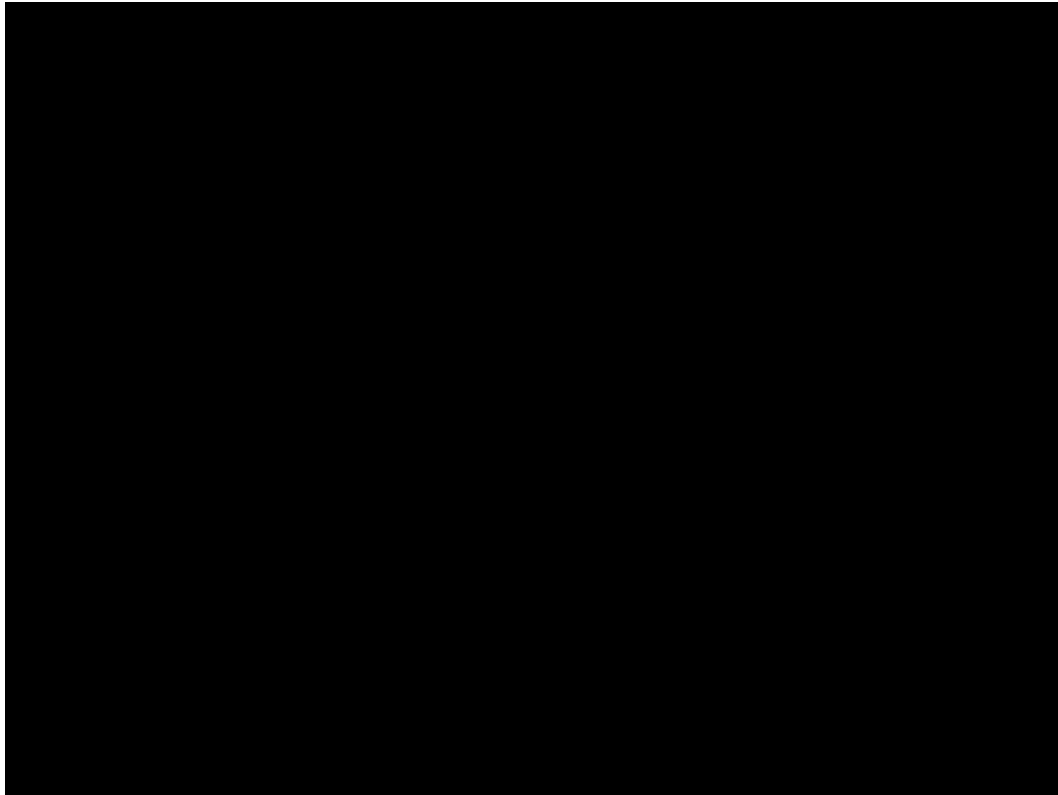
それは、伝統的な行事の場合大衆に流布するという開かれた態度があるからではないだろうか。ただしゼロ次元においては、多くの伝統的な行事や祭事とは異なる、過剰ともとれる開かれた態度に着目しなければならないだろう。

加藤好弘は、「芸術テロリスト・ゼロ次元」と題された文章の中でこのように語っている。『もしも相手の全てのことを知りたかったら、その相手をなぐってみればよいのだ。この集団全裸ハプニング者達は「現代文明」のすべてのアキレス腱を強姦してゆき、その表面の仮面を引き裂いて、相手の実態を見つめようとした。相手の実体を見つめるには、なりふりかまわず相手に我々がまず見つめられなければならない。』⁹⁹

この言葉から考えると、ゼロ次元が露わにしようとしている対象は鑑賞者や街そのものになるのではないだろうか。映像の中で加藤は馬鹿という言葉を繰り返し使っているが、ゼロ次元は馬鹿馬鹿しい振る舞いをおこなうことで、街そのもの、鑑賞者自身の姿を浮き彫りにしようとしている気がしてならない。ゼロ次元の姿を見た人々は、皆一様に怪訝な表情や苦笑、呆気にとられたような表情をしている。これは目に映るものを理解できないからではないだろうか。人間は自らの習慣や周囲の社会規範に収まらない事象に直面すると、拒絶反応が働き共感することができなくなる。

ゼロ次元の馬鹿馬鹿しい振る舞いと、それを見つめる人々の表情に先ほど触れたが、この両者の構造は、「ハレとケ」に当てはまる。

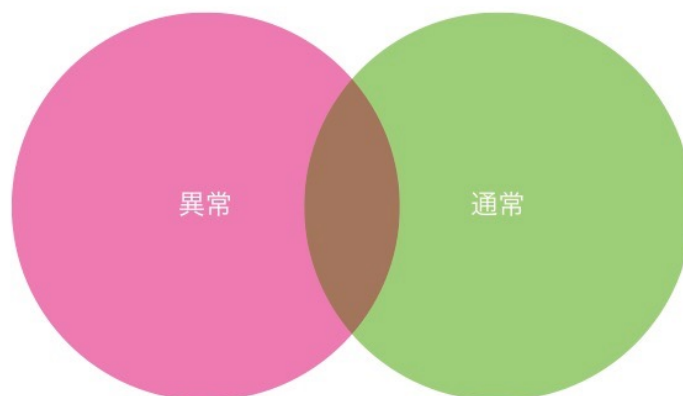
⁹⁹ 白川昌生. (2005). 日本のダダ 1920-1970.p.45.



しかしことはそう単純ではない。ゼロ次元のパフォーマンスが祭事だと仮定したうえで考えると、古来日本において祭りでの裸に異を唱えるものはいなかった。祭りにおける裸は習俗であり教訓であり、脈々と受け継がれてきたものであり、裸を疑うものはいなかったはずである。それは奇祭でなくとも、禪一丁という出で立ちという肌の露出が多い姿は、神の前で清浄無垢を示すという。そして祭りにおける裸が廃れないのは、祭りと現実世界が切り離されていたからである。しかし祭りにおける裸も、裸体画における裸のように異常とみなされるようになってしまった。

ジョルジュ・バタイユは、「禁止の根本的な対象は暴力である」と述べている。伝統における奇祭がコミュニティ外に持ち出されると、性的な要素が露わにされる。¹⁰⁰

¹⁰⁰ ジョルジュ・バタイユ. (2004). エロティシズム. (酒井健, Trans.)p.66.67.



ゼロ次元がおこなっているのは宗教行事ではなく、日常における単なるイベントでもない。伝統と見世物、ハレとケの間に突如現れ、異常と通常の間を両面を含み鑑賞者を混沌の坩堝に巻き込む、露出狂的な表現といえるのではないだろうか。そしてゼロ次元の暴力性は、加虐的ではなく被虐的であった。鑑賞者に見られることで、鑑賞者自身の姿を露わにするという視線のベクトルを有していたといえるのではないだろうか。それはまるで、現代文明と矛盾する、都市における裸に対する「冷たい視線」のようである。

2-2-2 儀式と裸

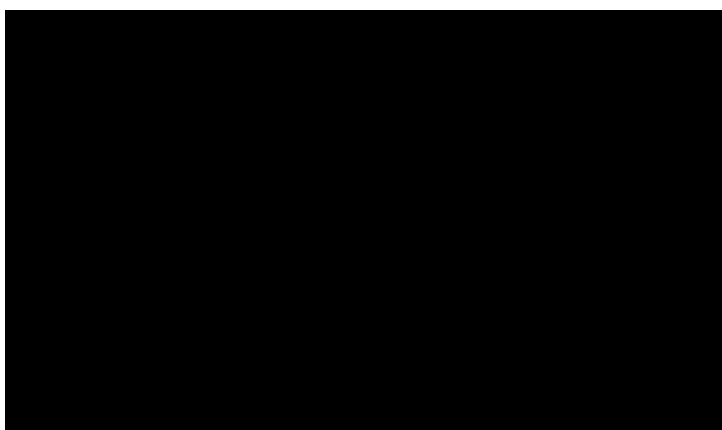


図 65 ヘルマン・ニッチュのパフォーマンス

同様にオーストリアのアーティストであるヘルマン・ニッチュのパフォーマンスも強烈である。強烈過ぎて思考停止状態に陥ってしまうのだ。ニッチュは動物の死骸や血、内蔵、ぶどうや磔の十字架など準宗教的なアイコンに、音楽とダンスを組み合わせた祝祭的でもあり、呪術的、儀式的なパフォーマンスをウィーン郊外にある購入したプリンツェンドルフ城を拠点にて、継続的におこなっている。ニッチュのパフォーマンスで特徴的なのは、他者においての徹底的な加虐である。この他者には鑑賞者も含まれる。羊を解体し、肉片を会場中にばらまき、血を浴びてまたその血を鑑賞者におちまける。

そしてヘルマン・ニッチュのパフォーマンスに欠かせないのが、代用宗教を表現するための供犠である。ジョルジュ・バタイユは供犠について、「生贄は死んでゆく。このとき、供犠の参加者たちは、生贄の死が顕現させる要素を分有する。この要素は、宗教史家とともに、聖なるものと呼びうるものだ。一中略一暴力的な死のおかげで、一個の存在の不連続性が破壊されてしまうのだ。あとに残るもの、しのびよる静寂のなかで参加者たちが不安げに感じるもの、それこそが存在の連続性である。生贄はそこへ戻されたのだ。宗教の荘重さと集団がかもしだす状況でおこなわれる見世物的な殺害こそが、ふだん注目されないものを顕現させることができるのである。」¹⁰¹と述べている。

供犠は古来からおこなわれている、原始宗教における儀式で、日本においても諏訪大社の御頭祭などがある。

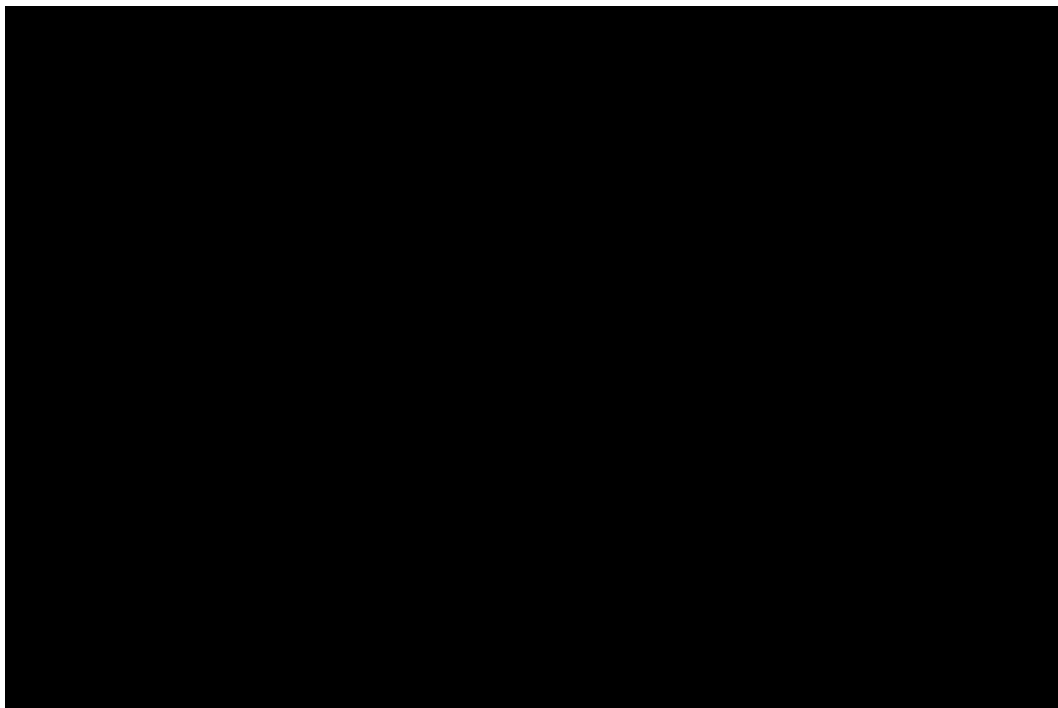


図 66御頭祭

¹⁰¹ ジョルジュ・バタイユ. (2004). エロティシズム. (酒井健, Trans.)p.36.

ニッチュのパフォーマンスを目撃した飯村隆彦氏は、「会場は大量の“血”の塗料で足の踏み場もないありさま。この大仰な“血染めのショウ”、“血”のオーギーが人間の好きなショウであることを証明し、自由が、あえて肉体の自由が“血”を見ることなしには達成出来ないという反語をあからさまにするものだ。実際に“血”がこれ程美しいという体感をもったことはなかった。」¹⁰²と興奮を伝えている。ニッチュが表現しているものは、抑圧からの解放である。代理宗教という形を借りることで、供犠という死に関する禁止を解除している。供犠は参加者が生を実感する儀式である。

ジョルジュ・バタイユは「供犠の外的な暴力が明示していたものは、血液の流出や生殖器からの性液の湧出にはっきり見て取れる存在の内的な暴力だった。血液にしる生殖器にしる、それらは生命に溢れているのであって、現代の解剖学が見ているものとは異なっていた。それだから科学ではなく、ただ内的体験だけが古代人の感覚を再現させることができるのではあるまいか。」¹⁰³と述べている。つまり、いささか暴力的ではあるが、血を浴び、生贄である動物の腹を裂き、臓物をぶちまけることで、現代人から失われた感覚を呼び覚ますと同時に、ある種のカタルシスを獲得しようとしているのである。

また、ジョルジュ・バタイユは、「裸とはコミュニケーションの状態なのだ。それは、自我の状態を超えて、存在のありうべき連続性を追い求めるということなのだ。」¹⁰⁴と述べている。ニッチュのパフォーマンスにおいて、生贄の役を務める男女は裸である。実際に彼らが切り裂かれることはなく、代用として動物の死骸が血を流すわけだが、男女が裸になることで供物としての準備が整うのである。

このようにニッチュのパフォーマンスは、供犠の形式を踏襲することで、人間が本来持っていた攻撃性、身体性、動物性を解放しようとしている。その異常ともとれるパフォーマンスの暴力性は、原始の時代に人間が持っていたはずの本能を呼び覚ますと同時に、代用宗教としてのアートという形式をとることで、伝統と見世物の狭間を溶かし参加者の人間性を露わにするのである。

そして、ゼロ次元の暴力性は被虐的であると前述したが、ニッチュの暴力性はあきらかに加虐的である。その暴力性は参加者だけではなく、鑑賞者にまでふりかかることから、暴力性のベクトルが他者に向かっていることがよくわかる。鑑賞者はニッチュの暴力に怯えると同時に、血、供犠のカタルシスに期待する「熱い眼差し」を向けるのである。

¹⁰² 飯村隆彦. (1986). 夜想 18号●特集●フィルム=オブセッション.p.110.

¹⁰³ ジョルジュ・バタイユ. (2004). エロティシズム. (酒井健, Trans.)p.151.

¹⁰⁴ ジョルジュ・バタイユ. (2004). エロティシズム. (酒井健, Trans.) p.28.

2-2-3 伝統と見世物の狭間



図 67 工藤哲巳「インポ哲学」1963年

これはアーティストの工藤哲巳がパリでおこなったパフォーマンスで、タイトルは「インポ哲学」である。

インポ哲学、直訳すると哲学の不能である。このパフォーマンスにおいて工藤は、男根状の造形物を手に抱え、「哲学の不能」について日本語で朗読した。また、踊りのような、痙攣をおこしているような奇妙な動きをしながら会場中を練り歩いたり、地べたに這いつくばり転げまわったりしていた。

工藤はインポ哲学という言葉について、「人間性のインポ化」と述べている。また、工藤の作品には数多くの男性器が登場するが、その男性器について工藤は、『人間の身体から分離された男の性器程「人間の尊厳」の分解を象徴するものは他にない。女性のシンボルがあまりにナチュラルであるのに対し、男のペニスにはヴィジュアルな意味でも、ファンクションの意味でも人工的で、大変滑稽である』¹⁰⁵と述べている。

ハレとケの関係性で見ると、男根を手に抱え、哲学の不能について朗読する工藤がハレで、それを傍観する鑑賞者がケである。

また、工藤は男性器を人間の尊厳の象徴を分解するものとして扱っているが、奇祭における男根は、五穀豊穡、子孫繁栄、子宝成就といった扱いのため工藤とは大きく異なる。奇祭のように歴史性がないぶん、新しい文脈をシンボルに与えることがアートには可能である。

¹⁰⁵ 工藤哲巳. (2013). あなたの肖像—工藤哲巳回顧展.p.138.

しかしゼロ次元、ヘルマン・ニッチュと異なり、工藤哲巳のパフォーマンスは暴力的ではない。むしろ滑稽なさまを表現し、鑑賞者の嘲笑を誘う。パフォーマンス以外の作品を見てみよう。

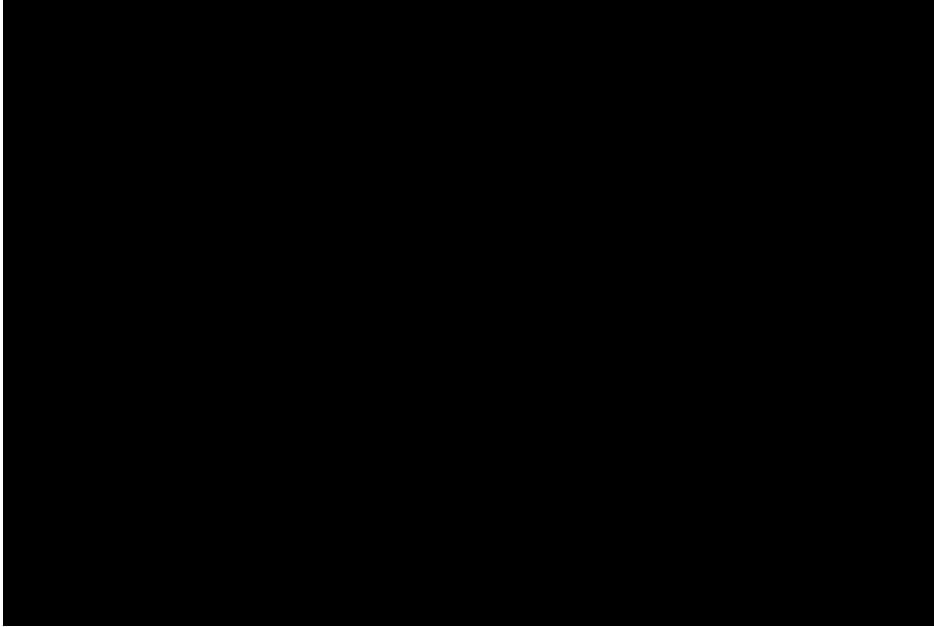


図 68 工藤哲巳「インポ哲学—インポ分布図とその飽和部分に於ける保護ドームの発生」1961年

この作品は「インポ哲学—インポ分布図とその飽和部分に於ける保護ドームの発生」という作品である。インポというタイトル通り、男性器を模した無数の造形物はだらしなく頭を垂れている。男性器というと雄々しくそそり立つ立派なものを想像してしまうが、工藤の作品における男性器は弱々しく情けなさのようなものを感じてしまう。文字通り、不能なさまを見せることで、男性器からその攻撃性を排除しているのである。

つまり、ゼロ次元とヘルマン・ニッチュが暴力的なまでに被虐、加虐を他者に強制していたのに対し、工藤のパフォーマンスはそのどちらでもなく、ただあるがままに不能なのである。性・暴力・醜さからも切り離された工藤の男性器は、何も強制せず、何も発せず、鑑賞者の目に映るのは、無気力な世の中の縮図なのではないだろうか。

ここまで奇祭を見てきて、自分がケの立場にいるとして、はっきりとこれらの祭はどうかしてると言ってしまうだろう。しかし奇祭は、「日常」では許されないような行いを、ハレという「非日常」に鑑賞者を引き込むことで、鑑賞者にも同様の異常な体験を、その非日常的な場所においてはあたかも普通のことであるかのように経験させる。奇祭は、鑑賞者を露出狂にしてしまうとんでもない行事なのかもしれない。

ここまで様々な事例を見てきた。「理想化される裸体」、「理想化を拒否すること」、「見えない、見ることのできない、見たくないものを露出する構造」「架空の生物を理

想化し、露出すること」「日常ではできない、してはいけないことを平然とできること」。これらの事例を見ると、露出狂という言葉が単なる性的なものだけに当てはまらないということが良くわかっただろう。

また、露出狂的な表現は、批判を浴びる可能性が非常に高い。蘇民祭が大きな批判を集めてしまったように、存続を危ぶまれるケースもある。しかし、これまでの例を見て分かる通り、露出狂的な表現とは必ずしもネガティブなものではないはずである。

そして奇祭が内包する諸要素を表現し、見世物的な側面からアプローチする映画が存在する。

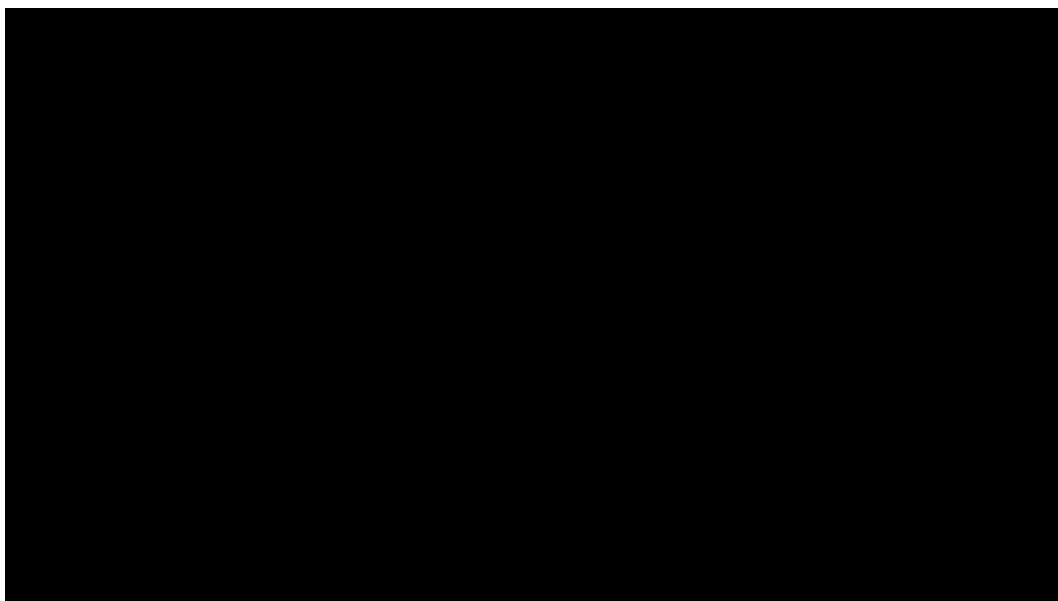


図 69 石井輝男「江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間」1969年

石井輝男監督による「江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間」は、江戸川乱歩の諸作品をミックスした脚本を映像化したもので、土方巽率いる暗黒舞踏塾の一座が奇形人間を演じている。物語は、土方演じる、手に水かきがあるという不具な男、丈五郎が、美しい妻に愛されないのを怒り、無人島に奇形人間製造所を作り、同士を増やし自らのユートピアを作ろうとする中で、一族を巡る愛憎劇が繰り広げられるというものである。

この映画において、性、暴力、醜さは明確に表現され、奇祭と見世物の狭間を行き来しながら、鑑賞者に恐怖を見せつける。まず大前提として、前述した柳下毅一郎が提唱したように、「映画は見世物である」ということを踏まえておく必要がある。監督の石井輝男も同様に「江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間」について、「人間誰しも隠されたものをのぞき見したい欲望がある。エロとグロがその最たるものだろうが、わたしはタブーを破って、それらを白日のもとにひきずり出したい。セックスとは何か、グロとは

何だ——いわばそれらを探る探検映画なのだ」¹⁰⁶と語っている。石井の言うタブーが、この映画において何を示すのかは明言できない。映倫が線引きする表現領域なのか、奇形に対するモラルなのか、あるいはセックスや醜さを見せつけることなのか。ただしこの映画において、石井には「見せたい」という強い欲求がはっきりと内在していることが分かる。

映画の冒頭、精神病棟に幽閉された主人公の広介が、「おれはキチガイではない！」と叫ぶシーンがある。このシーンが示すのは、映画内における主人公のスタンスであり、主人公と奇形者＝正常と異常という関係性を明確にしている。

また、映画内では木下サーカスの協力による、サーカスのシーンが映ることで見世物との関係性を強調する。石井自身、幼少期からサーカスや見世物的なものへの関心が高かったことを、インタビューで言及していることから、驚きをもたらすもの、好奇心をそそるものに対する強い興味をうかがわせる。

そして映画の中では、土方演じる丈五郎が全編で強烈な存在感を放つ。また、土方率いる暗黒舞踏塾の一座が多数出演しており、過剰性、醜さ、土着と前近代性、情念といった暗黒舞踏特有の要素を画面に提示しながら、肉体の質感を鑑賞者に見せつける。さらに、裸体の上に白塗り、金粉まみれ、銀粉まみれといった暗黒舞踏で多く見られるスタイルも確認でき、怪しさをこれでもかと醸しだしている。

劇中で描かれる奇形人間の、過剰性、醜さ、情念は土方と融合し、島を改造し奇怪な風習をもつコミュニティを作り上げていくさまは、土着的な要素を色濃く反映する。さらに島内での奇形者たちの前近代的な暮らし等、暗黒舞踏との類似性は枚挙に暇がない。そして島内で描かれる奇形者たちの営みや、ヤギと結合された女や男女のシャム双生児等、奇形人間を製造するという行為は、ことごとく儀式的なさまを見せつける。石井がこの映画を作るにあたって、「もう土方なしではできないなとは思ってましたけどね。」¹⁰⁷と言及するように、「江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間」において核となるのは、間違いなく土方である。

そして奇形人間たちの醜いイメージが連続する中で、丈五郎は広介に奇形人間の王国を作る手助けをし、お前もまた奇形人間になれと命じる。これに対し広介は、「狂ってる、あんたたちはキチガイだ！」と叫び、今一度奇形者たちとの関係性を明示するのである。広介のこの発言は、丈五郎と奇形人間たちの異常性をより強調するが、丈五郎のたくらみによって広介もまた、血の繋がった妹との近親相姦を犯してしまい、異常性に飲み込まれてしまう。

¹⁰⁶ ワイズ出版.(1995). 日本カルト映画全集1 江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間.p.90.

¹⁰⁷ ワイズ出版.(1995). 日本カルト映画全集1 江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間.p.63.

そして映画のラストシーンでは、広介と恋仲で血の繋がった妹でもある秀子が、「お母さーん」と叫びながら、日本的な情緒を感じさせ花火と共に四肢を散らして爆発し自害する。

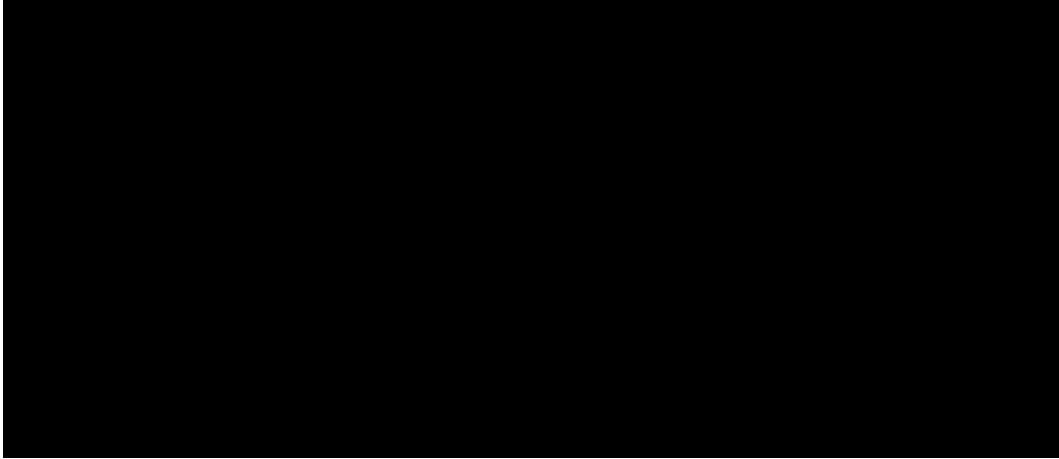


図 70 ラストシーン

このような人体破壊描写について、クエンティン・タランティーノは「オペラ的な愉悅」¹⁰⁸と言ったが、「江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間」においても、この自害シーンは奇形人間の愛されないという情念、一族の崩壊、近親相姦というタブー等のカタルシスとして描かれている。

「江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間」は、奇祭のもつ、性、暴力、醜さを内包しながら、映画の持つ見世物的な力と融合していることから、きわめて露出狂的な表現といえるだろう。劇中で土方は奇形者の異常性と恐怖を表現する一方で、同時に憂いも表現することで鑑賞者の心を揺さぶる。しかし石井は奇形者に同情は求めず、啓蒙を促すことはない。あくまでもただ「見せたい」という強い欲求の働きによって、この映画はあらゆる幻想を打ち砕く。映画という見世物的な側面のあるメディアによって、鑑賞者は人間本来の醜さについて潜在的に教育されているのである。

そして「江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間」がフィクションとして人間の性、暴力、醜さを創造しているのに対し、ドキュメンタリーとして制作された映画がある。

¹⁰⁸ 高橋ヨシキ、他。(2008). ショック！残酷！切株映画の世界. p.8.

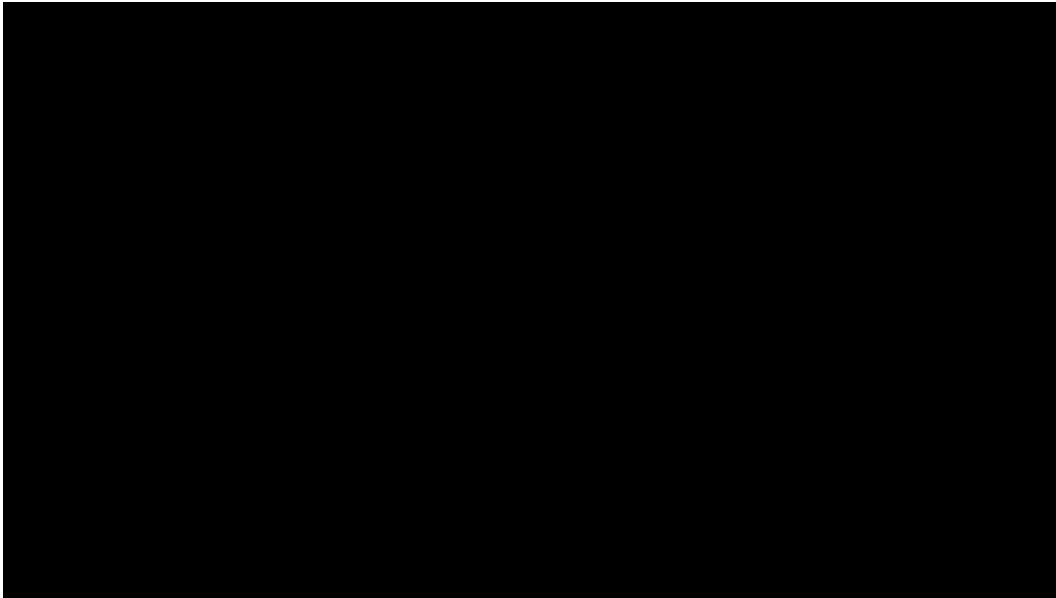


図 71 アルティエロ・ヤコペッティ「世界残酷物語」 1962年

「世界残酷物語」は1962年にアルティエロ・ヤコペッティ監督によって公開された。「世界残酷物語」のような記録映画はモンド映画と呼ばれ、ヤコペッティが「世界残酷物語」を発表して以降、この映画の大ヒットを受け世界中で後発の類似映画が制作された。モンドとは、「世界残酷物語」の原題である、「Mondo Cane」から発しており、「Mond」とはイタリア語で「世界」、「Cane」は犬、つまり、「犬の世界」という意味である。

「世界残酷物語」は、その名の通り、世界中の残虐、珍奇な風俗を紹介していくという構成で編集されている。ニューギニア原住民女性の婿取り、空母上の米軍兵士を誘惑するビキニの女性たち、セレブがペットを弔う場所として有名な、カリフォルニア州パサデナのペット霊園で最愛の犬や猫の死を悼む人々、食用として飼われる中国の犬、グルカ兵たちによる牛殺し、ポルトガルの牛追い祭り、ヤコペッティはあからさまに、野蛮人とされる未開人の風習に、いわゆる文明人たちの営みを対比する。

柳下毅一郎はヤコペッティのこうした対比的な編集について、必ずしも野蛮人の蛮習のみをあげつらっているわけではなく、むしろすべてのものを平等に嘲っているのだろうと指摘している。さらにヤコペッティがあからさまに反文明的である点について言及し、ヤコペッティがエキゾチム・ドキュメンタリーの世界にもたらした功績について、『ヤコペッティは紹介すべき対象を大きく広げた。彼のシニシズムは文明の愚行と「野蛮人」の風習とのあいだに差を認めなかった。つまり、人間のほとんどあらゆる営為が驚きと嘲笑の目を向けるべき対象になったのである。』¹⁰⁹と論じている。

¹⁰⁹ 柳下毅一郎.(2003). 興行師たちの映画史 エクスプロイテーション・フィルム全史.p.44.

さらに柳下は、「世界残酷物語」の後追いで作られた大量のモンド映画がたやすく世界を席卷したのは、オムニバス映画の材料となる映像が簡単に手に入ったからであり、その中身は別に残虐行為に限らなかったと指摘している。珍しい物、珍奇な出来事、人の知らないこと、それらを繋ぎ合わせるだけで一本の映画ができあがる。そしてヤコペッティはそれらの映像を編集することで、人類の醜さと無慈悲を強調したのである。

しかし、多くの民俗学者や文化人学者が指摘するように、ヤコペッティの映像には多くのヤラセも含まれていた。モンド映画がドキュメンタリーではなく、モキュメンタリーと呼ばれる所以である。ただしヤコペッティは、学者として未開文明の映像を世に提供していたのではなく、あくまでも表現者としての立場で映画を制作していた。繰り返すが、映画は見世物であるという前提において、ヤコペッティの行為は過ちではないのである。

ヤコペッティの文明批判的な態度はあからさまだが、多くの鑑賞者はそのような啓蒙に頷くのではなく、あくまでも見たことのないものを見たいという欲求を、ヤコペッティの映画に対して求めていた。映画は見世物であるという論理に対して、忠実な眼差しを向けていたのだ。それが真実か否かという点は問題ではなく、熱い眼差しの要求を満たしてくれるものを求めていたということである。しかし実際は映像を真実だと信じる鑑賞者も多く、柳下はこのようなフェイク・ドキュメンタリーの特性について、「フェイク・ドキュメンタリーは観客の期待に応え、見たことのないものを見たいと願う観客との共犯関係において幻想を成立させるのである。」¹¹⁰と述べている。

実在しない物事をあたかも成立させてしまう手腕は、きわめてゴシップ的な手口ではある。しかしヤコペッティは鑑賞者の求める眼差しとベクトルを合わせることで、映像のもつ幻想を成立させた。これまで挙げてきたアーティストや作品、事例もまた、そのような鑑賞者の熱い眼差しに応えるようなものだった。禁忌的な事物は、熱い眼差しを潜在的に煽るのである。たとえそれがネガティブな要素を持つものであっても、人々が惹きつけられる大きな理由はそこにある。

¹¹⁰ 柳下毅一郎. (2003). 興行師たちの映画史 エクスプロイテーション・フィルム全史.p.51.

第3章

作品解説

3-1 原発PR館の広報戦略

東日本大震災が起きてから、多くの一般人やアーティストがそうしたように、私もボランティアとして仙台を訪れた。その目的は、少しでも現地の助けになりたいという気持ちと、いち早く現地の惨状を目撃しておきたいという欲求が混在したものであった。

震災が起きた瞬間、私は大阪にいて微弱な気持ちの悪い揺れを体感した。まるで目眩のような感覚の中、嫌な予感を覚えた私は友人たちとラジオをつけた。ラジオをつけた瞬間飛び込んできた情報は、大震災が起きたこと、津波が来ることであった。それから食い入るようにラジオの音声に耳を傾けていると、次の瞬間信じられない情報が飛び込んできた。福島原子力発電所が爆発した。詳しくは水蒸気爆発だが、事故の詳細についてはその後多くのメディアや専門誌が報じたとおりである。

原子力発電所が爆発したという言葉が聴いた瞬間、嫌な感覚が全身を襲い、おそろしく不安になった。私が住む東京と福島の距離を気にする余裕もなく、家族は、家は、友人たちは大丈夫なのか心配になり、電話をかけまくったが繋がらず、よりいっそう不安は高まった。その後電話は繋がり、家族や家や友人たちの安否は確認できたが、未だ惨状を目視することはできなかった。

震災当日の夜、飲食店で夕飯を食べている際に、店内のテレビでようやく現地の惨状を確認することができたが、その光景は現実離れしていて、まるで映画のようには見えなかった。店内にいた地元の人たちは「大変だな～、もうテレビこれしかやってねえよ」という他人事のような言葉を口にしていたが、そう思うのも無理もないだろう。実害や恐怖との距離が遠すぎると、情報が視野の中にあっても遙か遠くに見えるため、危機感を実感できない。安全圏にいる限り不安は訪れないのである。ただし福島第一原子力発電所事故を受けて、後の調査で明らかになった諸問題を巡って、原発を有する各自自治体周辺で原発に対する不信感は募り、原子力に対する不安は世界規模で高まっていった。

夕飯後、宿に帰ってテレビを点けたが映像は変わらず、震災による津波に飲み込まれる街や、火災で燃え盛る家屋が映しだされ地獄の光景であった。私と友人たちは一刻も早く東京に戻るため、身支度をして大阪を出発した。夜中の高速道路に人気はなく、自衛隊や赤十字の車が走るのみで、東京にはあっという間に到着した。

そして震災からまもなく、4月7日に仙台へ向かった。道中、茨城県の東海村を通過する際、高速道路を下りて立ち寄っていくことにした。東海村には、日本原子力発電株式会社（以下、日本原電）が有する、日本最初の商業用原子炉である東海発電所がある。また、日本国内で初めて事故被爆による死者を出した、核燃料加工施設であるJCO

東海事業所がある。東海村に訪れた時、人気はなく異様な雰囲気が漂っていたことを覚えている。村内の地図を見ると、日本原電の近隣に「アトムワールド」「原子力科学館」「東海テラパーク」という3つの展示施設があり、この時は「原子力科学館」に立ち寄ることにした。



図 72 原子力科学館のパンフレット

原子力科学館の入り口には、アインシュタインをキャラクター化したフィギュアが配されていて、来館者を出迎えている。施設内は本館と別館で構成されていて、本館では主に宇宙の成り立ちや原子力とは何なのか、放射線はどんな役に立つのか、また、これからの新しい科学技術について学べる仕組みになっている。別館では医療での放射線治療装置や検査装置の模型を展示した放射線利用展、JCO臨海事故のドキュメントが展示されているJCO臨海事故展示で構成されている。

本館は主に、館内案内の通り、原子力や放射線について科学的に学べるという教育的展示で構成されている。また、原子力について映像やテキストで説明される際、はじめに必ず石油や石炭と比べて、クリーンでエコロジーなエネルギーであるというように説明されるのが印象的であった。さらに未来のエネルギーであるというワードも強調して使用されていた。

別館では放射線利用展とJCO臨界事故展示があり、放射線利用展では医療機器の模型やパネル、放射線を照射した物品が実物展示され、JCO臨界事故展示では事故時の作業プロセスを解説したパネル展示、JCO臨界事故の概要、事故現場である沈殿槽の原寸模型を解説映像と連動させた展示物、事故を検証する資料映像やパネルのドキュメント、東海村の村長や村民、消防署員や原子力研究者等の証言映像と関連図書や資料のデータベース、事故後の安全、防災対策についてのパネルが展示されている。



図 73 JCO臨界事故展示

JCO臨界事故展示では事故の詳細が事細かに展示されているが、すべてが事務的に展示されている印象を受けた。展示から受ける恐怖感は薄く、展示が淡々と語るの事故の記録である。対称的に、JCO臨界事故で被爆した作業員について取材した書籍「朽ちていった命—被曝治療83日間の記録—」からは大きな恐怖を受ける。この書籍では、被爆した作業員の身体的な変化や、放射線による影響が事細かに描かれ、映像としてもNHKで放送されている。JCO臨界事故展示と「朽ちていった命—被曝治療83日間の記録—」の大きな違いは、クローズアップする対象の違いである。JCO臨界事故展示が事

故そのものという大きな面を対象としていたのに対し、「朽ちていった命—被曝治療83日間の記録—」では一人の作業員を対象に描かれている。

あくまでもJCO臨界事故は特殊な事故である。事故内容自体は、原料を溶解する際にステンレス製のバケツを用いていたという、JCOのずさんな管理体制が問題であったが、このような事故は施設外では起きることがないという、ある種の壁の中の出来事であり、壁の外には影響はないというイメージのために、事故自体に対する恐怖感は薄れてしまったのかもしれない。しかし現実には、工場にもっとも隣接する地域に住む住民約150人は、避難までの5時間近くも中性子線を浴び続けた。これらの事実はパネル上の、全体を俯瞰した一部として展示されている。

臨海事故という身近で体験し難い事故に対して、被爆の恐怖は事故以上に日本人の脳裏に焼き付いている。世界で唯一原子爆弾を投下された日本は、被爆による影響を教育されてきた。広島平和記念資料館では、原爆投下直後の被爆した人体の様子が人形として展示されているが、その人形たちの姿は恐ろしい。「朽ちていった命—被曝治療83日間の記録—」で伝えられる作業員の身体的変化は、脳裏に焼き付く被爆者の姿と重なり、恐ろしさを感じさせるのである。筆者も小学生当時、ビキニ環礁の水爆実験にて被爆した第五福竜丸を展示している、第五福竜丸展示館に社会科見学で訪れた際、写真で紹介されていた被爆者の身体変化に恐怖を感じた記憶がある。

そして原子力科学館に来館した当日は、時間もなく仙台へ向かったのだが、後日また東海村に訪れ、今度は東海テラパークへ向かった。東海テラパークは、日本原電が有する東海発電所に隣接しており、PR館の役割を担っている。このような原発PR館は、全国各地の原子力発電所に隣接して存在しているが、各PR館が担っているPRとは具体的にどのようなものなのだろうか。

原発PR館での中核を成す展示物は、原子力発電についての教育的展示であり、それらの展示では主に原子力発電の仕組みや安全性について、パネルや映像で分かりやすく説明される。東海テラパークでは、テラちゃんというキャラクターが解説を担当し、子供にも親しみやすいよう配慮されている。更にPR館によっては、原子炉や原子炉内部の実物大模型や、燃料ペレットや原料等が展示されているところもある。更に池や滝、ジャングルジムや水遊び場等、子供たちを積極的に集めようという姿勢もうかがえる。

原発PR館の内部事情については上記のようなものだが、原発PR館が主に伝えようとしていることは、原発の安全性についてだろう。しかし、いくらPR館が展示物を駆使して安全性を謳ったところで、鑑賞者の安心を買うことはできないはずである。岸本充生氏は、東日本大震災以降における安全の定義について、震災以降、科学者に対する信頼が低下し、巨大な地震や津波を予測できなかったこと、放射性物質の健康影響に対して専門家の言っていることがばらばらで、何を持って安全と見なせばいいのか分からないと

いう状況について、共同幻想の崩壊と言及し、『これは科学そのもののせいではなく、むしろ、専門家と一般市民が共有していた、「安全」というものが客観的および科学的に定義できるという幻想が崩壊したためである。しかしまだ漠然と、安全は科学的な問いであり、安心は心理学的な問いであると区別されているケースが多い。』¹¹¹と論じている。また、安全とは、専門家が決めてくれるものではなく、社会的合意に基づいて暫定的に決められる約束事であり、安全という概念は、「受け入れられないリスクがないこと」と定義されると、操作可能な概念になると述べている。「受け入れられないリスク」とは、交通安全基本計画では年間死者数3000人を安全目標としているが、この数字を上回ることが「受け入れられないリスク」である。岸本は、「放射性物質の分野では、安全とは何かという古典的な問いにきちんと向き合っていないため、何をもちいて安全と見なすのか、すなわち安全目標についての社会的合意がないのである。」¹¹²と述べている。

原発PR館が謳う安全は、原発事故以前は漠然とした安心を与えていたかもしれない。しかし、スリーマイル島原発事故、チェルノブイリ原発事故、東海村JCO臨界事故、更には福島第一原子力発電所事故と、相次ぐ事故により原発の信頼性が失われる中、リスクアセスメントは揺らぎ続けている。東海村原子力科学館でのJCO臨界事故展示は、事故後増設された展示だが、同様に福島第一原子力発電所事故後、各原発PR館では、地震、津波等に対する安全性向上対策を、模型や映像を使って解説するという展示を増設して原発の安全性の啓蒙に努めている。これら原発PR館の不毛な活動が実を結ぶのか定かではないが、原子力発電所がPR館という施設を用いて、原発の安全性を宣伝する広報施設として機能していることがわかる。PR館の主な宣伝文句は、「クリーンでエコロジー、安全な未来のエネルギー」という、現在では風化した標語である。

¹¹¹ 中谷地一也. (2012). リスクの社会心理学—人間の理解と信頼の構築に向けて.p.101.

¹¹² 中谷地一也. (2012). リスクの社会心理学—人間の理解と信頼の構築に向けて.p.101.

3-2 圧倒的な力に宿る象徴性

本作における中核となるモチーフはゴジラである。そして本作でゴジラは圧倒的な力の象徴として扱われる。古来日本では、自然災害と信仰は密接に結びついていた。地震、津波、台風、噴火、河川氾濫等、日本という国は自然災害の坩堝である。自然は実りをもたらすと同時に、時に命を脅かすほどの災害を引き起こす。五穀豊穡のように、実りのために土地の神や自然に祈りを捧げるのと同様に、災害を引き起こす神や自然を鎮めるための祈りもまた捧げられてきた。

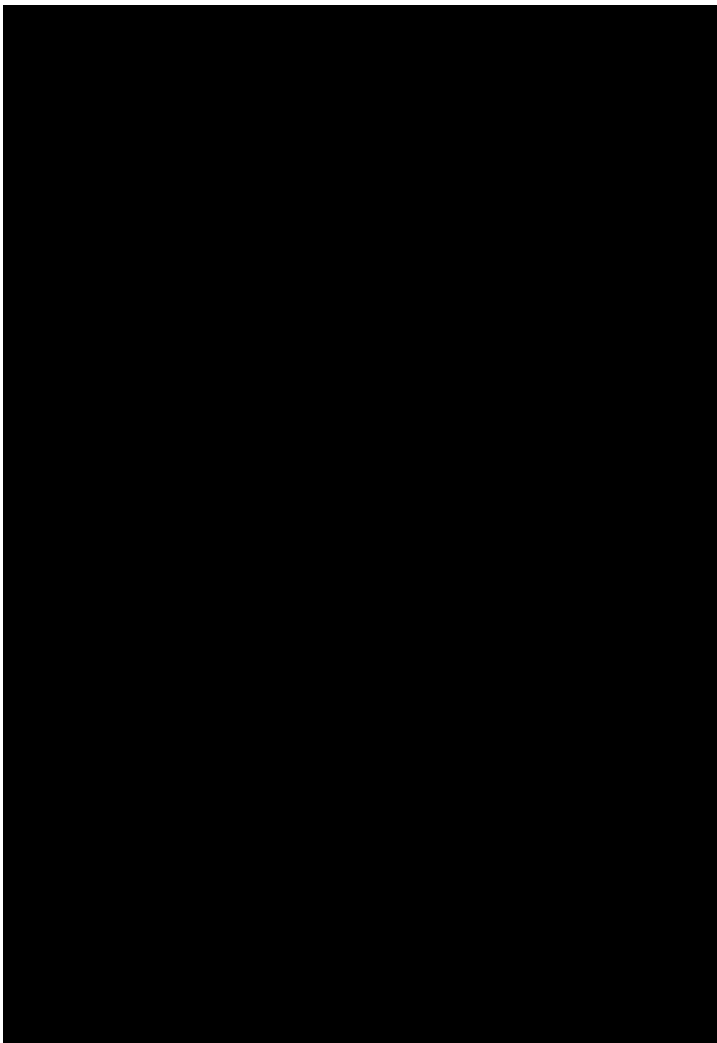


図 74 奇跡の一本松

岩手県陸前高田市に立つ奇跡の一本松は、東日本大震災による津波の直撃を受け、350年にわたって植林されてきた約7万本の松の木ほとんどがなぎ倒され壊滅する中で、一本の松の木が奇跡的に立ったままの状態が残ったことから、震災からの復興への

希望を象徴するものとして捉えられるようになり、モニュメントとして保存されることになった。「自然災害と民族」の著者、野本寛一氏の調査によるとそもそも陸前高田の松林が植林された地域は、古くは砂漠のごとく、砂吹き荒み、潮風のために耕地の荒涼すること際々であったという。伊達藩治の寛文年間に、菅野壱之助なる者、この防衛には松の木を栽植することが唯一の良法であると考え、独力苗木、栽植の費用一切自弁でこの工を遂げたと記録は伝えている。さらにこの松林は、明治29年、昭和8年の津波に、陸前高田は勿論、付近の耕地の災害をほとんど免れたという。

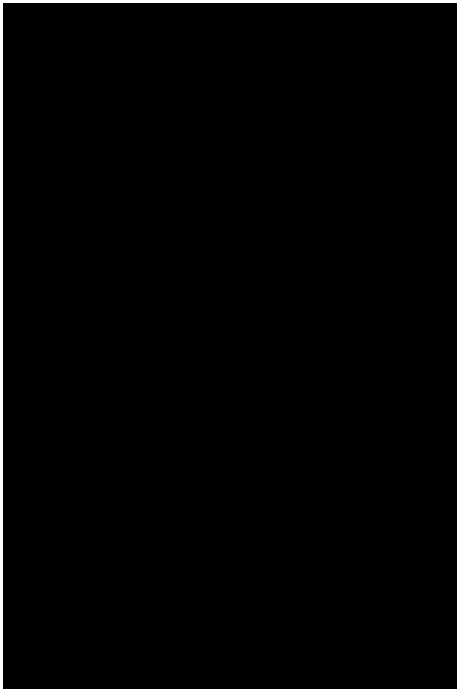


図 75 亀の松

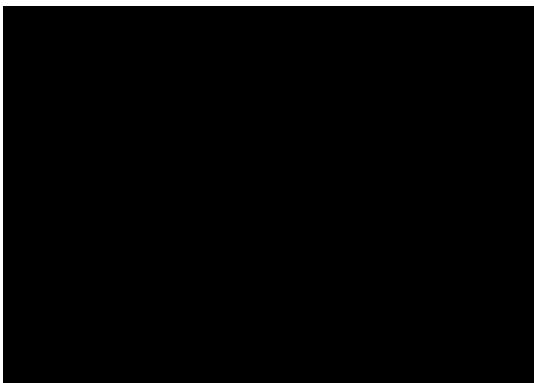


図 76 根上り松

そしてクロマツが海辺を好んで生息することから、陸前高田の一本松以外にも多数の松の木が様々な形で津波と関わりをもってきたと野本は指摘する。静岡県袋井市の「亀の松」、静岡県牧之原市の「相良の根上り松」等、津波と松の木の関わりは多い。また、地震、津波と動物の関係性についても野本は言及し、ナマズが騒ぐと地震が起こるとする伝承や、地下の巨大ウナギが地震を起こすという俗信、雉が騒ぐと地震が起こるとする伝承、地震や津波の前には、蛇、蛙、鼠等の小動物が高いところへ登るとする伝承、ヤギが積み上げた堆肥の上に登ると地震が起こるとするものや、深海魚が浅いところで獲れるという伝承等、地震、津波と動物の関係は全国各所で様々に語られていると述べている。近年は、イルカやクジラの死骸が、大量に浜に打ち上げられていることを地震や津波の予兆と捉える見方があるが、過去の伝承もそれと同様のものと捉えていいだろう。

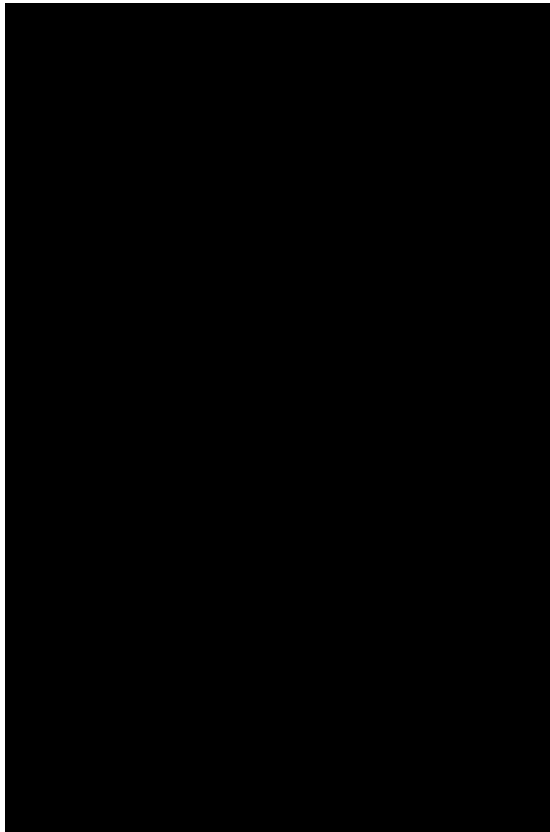


図 77本多猪四郎「ゴジラ」1954年

そしてゴジラもまた、誕生時から様々な意味を与えられ、作品のシリーズ化が進むに連れ象徴性は変化されてきた。そのゴジラの意味については、様々な憶測や考察の中で多様に変化し、その実態を明言することは困難となっている。

ゴジラが初公開されたのは1954年、戦後わずか9年のことであった。当時社会問題となっていた、ビキニ環礁でのアメリカ軍による水爆実験に着想を経て制作された。なお、この水爆実験により日本の漁船である第五福竜丸の乗組員は被爆し、日本人は三度核兵器により被爆することとなってしまった。ゴジラのモデル自体は、レイ・ハリーハウゼン監督による「原子怪獣現わる」に大きな影響を受けているが、1954年公開の「ゴジラ」は、「核の落とし子」「人間が生み出した恐怖の象徴」として描かれた。

しかし劇中の「ゴジラ」を見ると、ゴジラが最初に現れた大戸島（架空の島）では、ゴジラの姿が見えない中、嵐が巻き起こり、家々が軋み木々がなぎ倒される等、自然災害のイメージを色濃く匂わせる。さらに、ゴジラが最初に出現したとされる小笠原諸島近海について、劇中では「南海汽船所属、貨物船栄光丸七千五百トンは、八月十三日十九時〇五分、北緯二十四度、東経百四十一度二分付近において遭難」という詳細な情報が伝えられるが、その位置情報を照らし合わせると、現在の硫黄島付近を示すことがわかり、さらに小野俊太郎氏は、『ビキニ水爆では、第五福竜丸以外に第十三「栄光」丸も被害にあっているので「栄光」丸はその名残かもしれない。』¹¹³と指摘している。

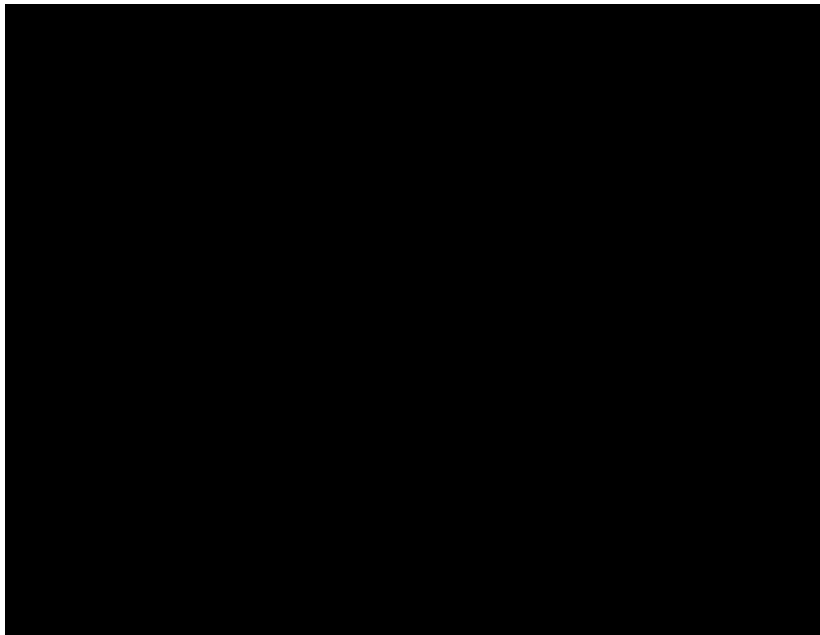


図 78ゴジラ出現地点

また、東京湾岸に上陸したゴジラが、芝浦、大崎方面から品川、新橋、銀座、国会議事堂等を経由し、隅田川からまた東京湾へと至るというルートは、東京大空襲における

¹¹³ 小野俊太郎. (2014). ゴジラ of 精神史.p.23.

B29の爆撃ルートの再現だったということを木原浩勝が言及している¹¹⁴ことから、戦争をも象徴していることがわかる。また、1954年版「ゴジラ」の特技監督である円谷英二自身がゴジラとは荒ぶる神の話であると語っていることから、「ゴジラ」は当時の日本人が抱える、過去や現在のあらゆる恐怖を象徴していると考えられるのではないだろうか。その恐怖の根源は、核や自然災害、空襲等、圧倒的な力によってもたらされている。

しかし、前述したようにゴジラの象徴性はシリーズを進めるごとに大きく変化していった。その大きな転換期は、1964年に公開されたゴジラシリーズ5作目にあたる「三大怪獣地球最大の決戦」である。この作品以前のゴジラはあくまでも人間の脅威として描かれてきたが、以降のゴジラシリーズは怪獣同士の格闘劇が主なものとなっている。映画の主な内容は、キングギドラに対し、タイトルの三大怪獣である、ゴジラ、ラドン、モスラが共闘し倒すというものである。

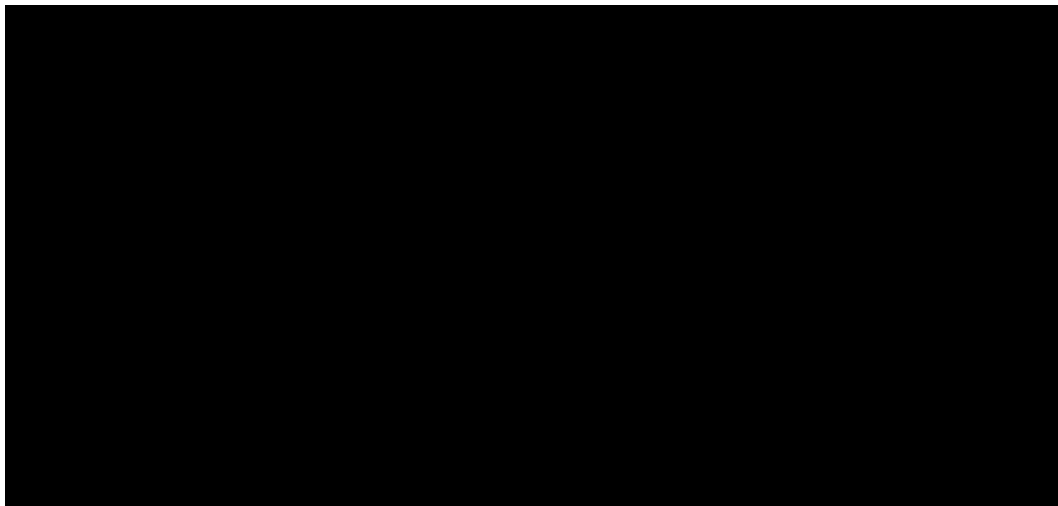


図 79本多猪四郎「三大怪獣 地球最大の決戦」1964年

この作品において、ゴジラ、ラドン、モスラは、鳴き声で意思疎通を図るが、あろうことかこの場面では吹き出しが使用され、まるでマンガのように鑑賞者に三大怪獣の言葉が伝えられる。劇中での登場人物に対しては、モスラの巫女である小美人が、モスラの言葉を翻訳して登場人物たちに伝えているが、三大怪獣の吹き出しを使ったやり取りについては意図不明であり、非常に滑稽に映る。そして三大怪獣の共闘によりキングギドラを撃退したゴジラは、人類にとっての脅威から正義に変貌しつつあった。

そして1969年公開の「ゴジラ・ミニラ・ガバラ オール怪獣大進撃」では、ゴジラシリーズで唯一、現実世界に怪獣が存在しないという舞台設定が採用されている。し

¹¹⁴ 文藝別冊。(2001). KAWADE夢ムック 文藝別冊 円谷英二.p.40~p.51.

かも物語は衝撃の夢オチである。加えてこの作品では円谷英二をはじめとした円谷組が、予算的な都合や大阪万博における三菱未来館の映像制作にかかりきりであったため、円谷英二は制作に関与していない。

その後1971年には公害問題を扱った「ゴジラ対ヘドラ」が公開され、「三大怪獣地球最大の決戦」以降、怪獣対怪獣という構図が長く続いたゴジラシリーズにおいて、数シリーズぶりに社会悪を描いた作品となった。この作品で悪として描かれているのはヘドラであり、ヘドラは当時問題となっていた光化学スモッグや四日市コンビナート、田子の浦港の公害をモチーフに生まれた。このヘドラに対するゴジラは完全に人類の味方であり、ヒーローとして描かれている。奇しくも「ゴジラ対ヘドラ」の前年である1970年は大阪万博の開催された年である。この時、日本最古の軽水炉と知られる敦賀原発1号炉は大阪万博開会式の日には運転を開始し、万博会場へ初送電したことで知られる。開会式のときには「原子力の灯がこの万博会場へ届いた」とアナウンスされた。

核の恐怖から生まれたゴジラが、人類の味方として描かれるようになったと同時期に、原子力の恐怖を抱えて生きてきた日本人が、原子力の灯を享受するようになるという、なんとも皮肉な出来事の重なり方である。

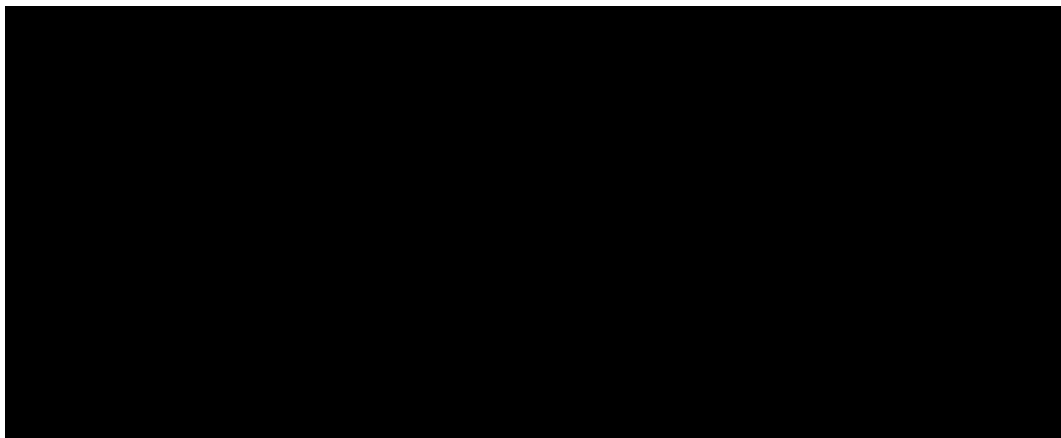


図 80 本多猪四郎「怪獣大戦争」1965年 シェーをするゴジラ

ゴジラの象徴性が、人類の脅威から正義へ変化していく過程で、ゴジラのキャラクター化は進み、本来持っていた恐ろしさは跡形もなく消えていった。シリーズ1作目と2作目である「ゴジラ」と「ゴジラの逆襲」で原作を担当した香山滋が、この2作でゴジラシリーズから手を引いたのは、ゴジラが愛しくなったのと、原水爆の象徴なのに観客が怖がらずに受け入れたのに困惑したせいだという。そして小野俊太郎は香山滋の言葉を引用して、「自分が次に書くとすれば、『別の意味の「ゴジラ」』として生まれかわらせる外には、絶対に今後姿をあらわすことはない』と断言していた。その意味で後継

作品は香山の思惑通りだといえる。」¹¹⁵と述べているが、香山のいう「別の意味」の真意とは何なのだろうか。

「三大怪獣地球最大の決戦」以降、再びゴジラが人類の敵として立ちはだかるようになった転換点となる作品が2作ある。1984年公開の「ゴジラ」と2001年公開の「ゴジラ・モスラ・キングギドラ 大怪獣総攻撃」である。

まず、1984年版「ゴジラ」は、2作目の「ゴジラの逆襲」以降通例化していた怪獣同士の格闘劇から、第1作目の「ゴジラ」以来となる、単独のゴジラ対人類という構図となっている。なお、この作品は当時の冷戦下の時代背景を反映するように、日本近海を航行していたソ連の原子力潜水艦が撃沈されるという事件を皮切りに、アメリカ側は関与を否定したが、東西関係に緊張が走るという描写がある。原子力潜水艦が撃沈した原因はゴジラだったが、社会背景が反映されるのもゴジラシリーズの一つの特徴だろう。

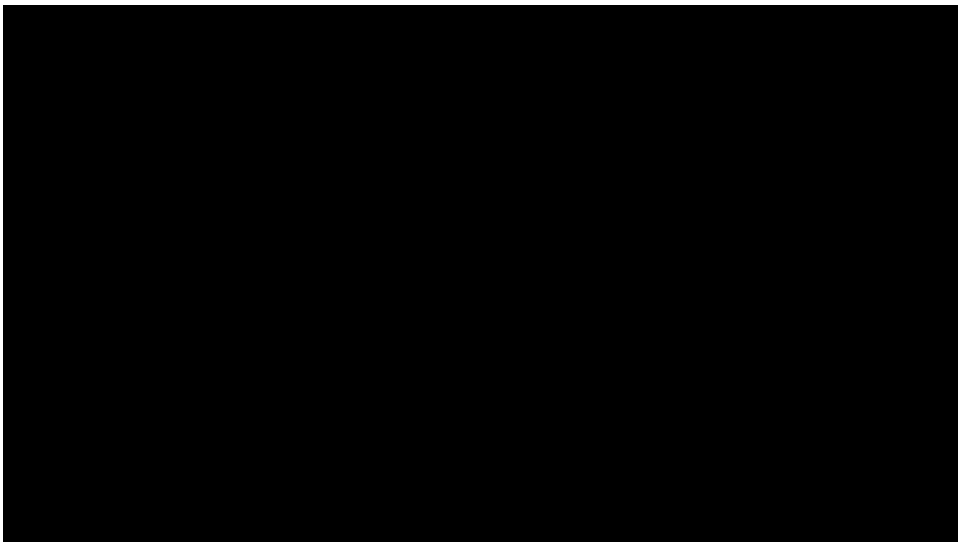


図 81 橋本幸治「ゴジラ」1984年

そして1984年版「ゴジラ」は原点回帰を目指し、「怖いゴジラ」という設定を元に制作されたという。さらに、「核エネルギーを吸収する」という設定が追加され、作中でゴジラは、静岡県に存在する架空の井浜原子力発電所（恐らくモデルは静岡県の浜岡原子力発電所であろう）を襲い、原子炉の炉心を取り出し、口から放射能を吸収するという描写があった。この設定により、ゴジラが最初にロシアの原子力潜水艦を襲ったのも、核エネルギーが目的だったことがわかる。「核エネルギーを吸収する」という設

¹¹⁵ 小野俊太郎. (2014). ゴジラの世界史. p.185.

定が追加されて以降、ゴジラシリーズでゴジラは度々原子力発電所を襲うようになった。

そしてこの作中において、アメリカとソ連は日本政府に対し、ゴジラへの戦術核兵器の使用を要請する。この時、日本側は非核三原則の立場から核兵器の使用を頑なに拒み続ける。このようなゴジラに対する戦術核兵器の使用の是非は、以降のシリーズでもしばしば議論されるが、日本側が要請をのむことはなく、核兵器によるトラウマとの戦いがゴジラを介して描かれるのである。

「怖いゴジラ」に原点回帰したかに見えた1984年版「ゴジラ」だが、以降のシリーズでは再び怪獣対怪獣という構図が展開され、しばしばゴジラが対立する怪獣を撃退するため、ゴジラ自体の正義か悪かについては不透明になってしまう。

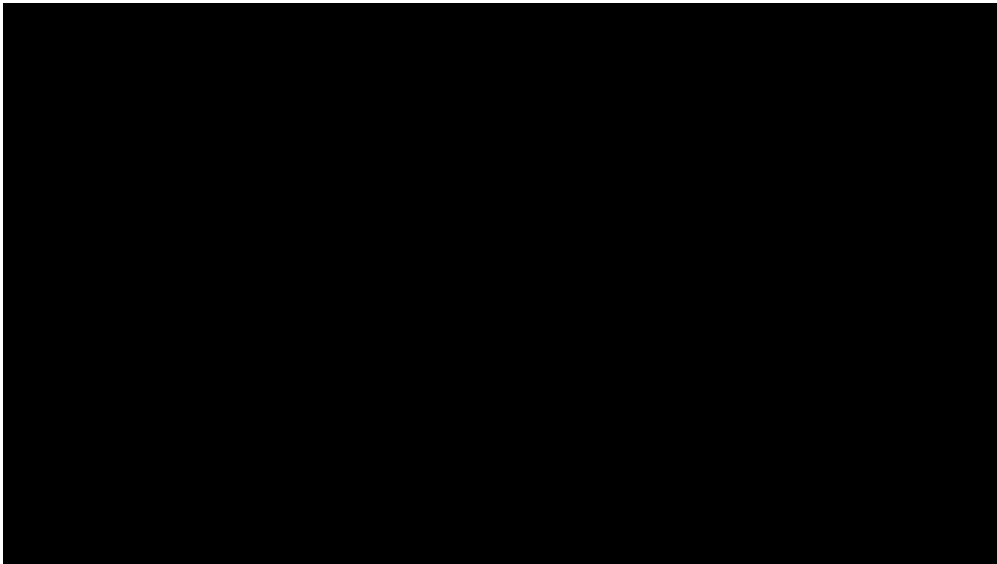


図 82金子修介「ゴジラ・モスラ・キングギドラ 大怪獣総攻撃」2001年

その後再び「怖いゴジラ」に回帰したのは2001年に公開された「ゴジラ・モスラ・キングギドラ 大怪獣総攻撃」だった。この作品ではゴジラ以外の怪獣も登場し、それぞれの怪獣による対決も描かれるが、今作におけるゴジラは感情移入を拒む恐怖の対象として描かれ、特に黒目がなく、全眼が白いゴジラ表情から感情を読み取ることは難しくなっている。つまり今作のゴジラは、愛らしさやかっこよさを排除された、悪の権化として描かれているのだ。

さらに今作では、モスラ・バラモン・ギドラは国を守る聖獣として扱われ、それぞれの怪獣は妙高山、池田湖、富士樹海に封印され、護国聖獣と呼ばれる。これらの聖獣は国をゴジラから守るための存在だが、国とはあくまで山や川といった大自然を含んだも

のであり、それらの自然を荒らす者は人間でも容赦なく抹殺するという、伝記めいた設定が用意されている。

では今作におけるゴジラの立ち位置は何なのかというと、上記の伝記を劇中で執筆した伊佐山嘉利によると「ゴジラは太平洋戦争で死亡した人々の怨念の集合体である」という。小野俊太郎は川本三郎の文章を引用し、川本三郎が一連の復員兵が登場する映画を扱う中で、「ゴジラ」を「海で死んでいった兵士たちへの「鎮魂歌」」¹¹⁶と捉えたとし、このような見解がその後、ゴジラ映画自身によって批評的に取り扱われ、「ゴジラ・モスラ・キングギドラ 大怪獣総攻撃」で公式見解となったとしている。さらに小野は、太平洋戦争の記憶が映画の制作者と当時の観客の間に共有されていて、ゴジラの中に英霊を読み込んでいたのではないかとも言及している。

これらのことから、「ゴジラ・モスラ・キングギドラ 大怪獣総攻撃」で描かれるゴジラは、1954年版の「ゴジラ」以降、よりはっきりと戦争のメタファーを象徴して描かれていることがわかる。

そして東日本大震災以降、2014年にハリウッド制作の「GODZILLA」、2016年には庵野秀明監督による「シン・ゴジラ」が公開された。ハリウッド制作によるゴジラは、1998年にローランド・エメリッヒ監督により制作されたが、このゴジラはイグアナ、ジラ（GODZILLAからGODを抜いた通称）と呼ばれ、原作からあまりにもかけ離れた姿から国内外のファンの反感を買い、拳句の果てに2004年に日本で公開された「ゴジラ FINAL WARS」に登場し、あくまでも別物であるという烙印を本家から押されてしまった、ゴジラシリーズの記憶から消されたゴジラである。対して2014年版「GODZILLA」は、震災以降ということもあってか、ビキニ環礁の水爆実験、原子力発電所の倒壊といった描写を含み、怪獣同士の対決という構図を踏襲しながら、対決に勝利したゴジラが海に帰っていくという、「三大怪獣地球最大の決戦」以降のヒロイックなゴジラを再現していた。

そして「シン・ゴジラ」というと、震災以降国内でゴジラを扱う事自体がそもそもセンシティブなことであり、一種の挑戦である。「シン・ゴジラ」は冒頭の東宝のオープニングから古めかしさを演出し、シン・ゴジラのロゴ自体も初期ゴジラシリーズを髣髴とさせる。そして物語は、ゴジラ対人類という、1954年版、1984年版以来の構図を踏襲していた。ゴジラの造形自体も1954年版に近く、眼の小ささ等類似点は多い。また、1954年版に大戸島の伝説として伝えられた、呉爾羅という名称が劇中で確認できるなど、1954年版へのオマージュが随所に確認できる。

¹¹⁶ 川本三郎. (1994). 今ひとたびの戦後日本映画.p.85.

「シン・ゴジラ」におけるゴジラはあくまでも人類の脅威として描かれ、ゴジラの進行による河川の氾濫や建物の倒壊は自然災害を連想させ、ゴジラの導線や、ゴジラが口や背びれから放射する熱線の被害地域から放射線が検出されるなど、福島第一原子力発電所事故後の光景を過ぎらせ、圧倒的な力の脅威が描かれていた。また、日本政府が想定外の出来事に対して後手後手に回る様子は、福島第一原子力発電所事故の際の政府対応をなぞっているように見え、さらにアメリカを中心とした各国協議により、ゴジラに対する熱核攻撃が要請される演出や、「ゴジラVSデストロイア」の際の、メルトダウン寸前の、体表が赤く光るゴジラの姿を髣髴とさせる造形など、1954年版だけではなく、過去のゴジラシリーズの諸要素を踏襲した作品となっていた。

しかし、多くの鑑賞者が今回のゴジラは怖いという感想をもっていたようだが、私は「シン・ゴジラ」から怖さを感じることはできなかった。それは、あまりにも画面にゴジラが何度も登場していたからである。見えすぎると、恐怖は薄れていくのである。1954年版「ゴジラ」は、映画の冒頭は姿を潜め、足跡、頭部と姿を表していき、災害によってその存在を匂わしていた。恐怖の元凶は断片的であればあるほど、観るものは想像して恐怖を膨らませるのである。そして、画面の明るさもまた、恐怖を薄れさせる。加えて、ゴジラという存在そのものが何年もの歴史を経て、キャラクター化してしまった時点で、そもそも恐怖を期待するという方が土台無理な話なのかもしれない。あの13日の金曜日のジェイソンや、悪魔のはらわたのレザー・フェイスでさえ、シリーズが進むに連れ、その役割はコメディめいたものになってしまっているのが現状である。分からない存在に対して恐怖を抱くのであれば、ここまで有名になってしまった存在に、恐怖を投影して描くのはとても難しいことなのかもしれない。

ハリウッド版「GODZILLA」がヒロイックなキャラクター性を重視していたのに対し、「シン・ゴジラ」は1954年版「ゴジラ」のように、人類に対する脅威としてゴジラを描いていた。「シン・ゴジラ」はあくまでも、現在の日本の社会背景を反映して作られている。1954年版「ゴジラ」は、戦後まもなくトラウマを抱えたままの日本人に、ビキニ環礁の水爆実験という核の恐怖が覆いかぶさる中で制作された。同様に「シン・ゴジラ」も、未曾有の災害と原発事故を新たに経験した日本人が制作したため、ハリウッド版とは対称的に只々人類の脅威として描くほかなかったのである。

ゴジラシリーズを参照すると、時代ごとにゴジラが入れ物となり、社会背景を反映していることがわかる。時に災害や核の恐怖、荒ぶる神として、時に人類を守るヒーローとして、人智を超えた圧倒的な力を持った上で、ゴジラは時代の背景を象徴する。それ故にゴジラは時代を超えて愛され、滅ぶことなく語り継がれるのである。

3-3 恐怖を解剖する

震災以降の問題を扱うにあたってまず考えたのは、異常な状況を追体験させること。ただし、ありのまま起こったことを追体験させるのではなく、災害や原発事故が抱える歴史的な文脈や問題をミックスする。そのためにまず、原発そのものをゴジラに置き換えた。ゴジラが時代や社会背景を象徴するということは、前述したとおりである。

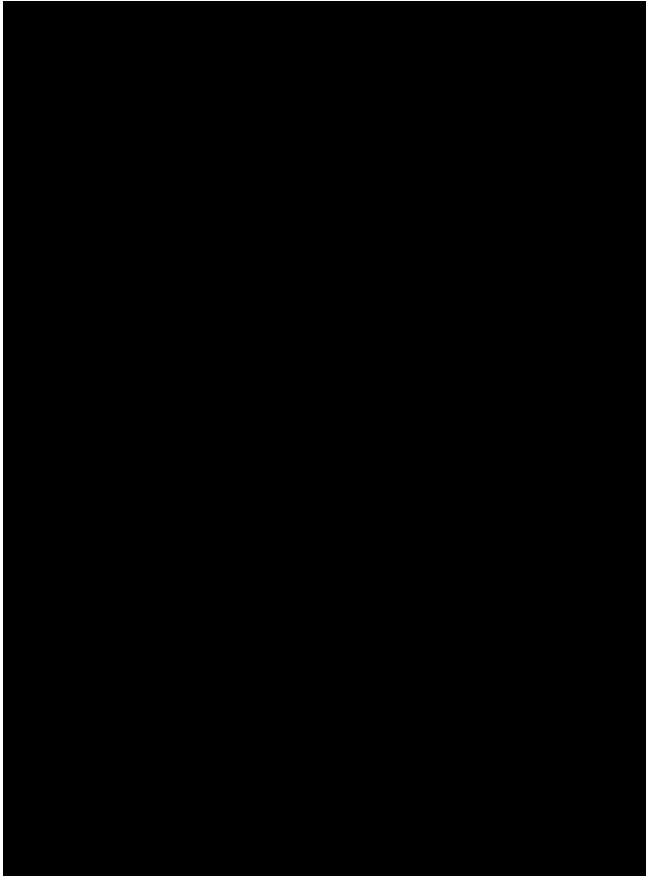


図 83坂野義光「ゴジラ対ヘドラ」1971年

今回使用するゴジラは、1969年公開のオール怪獣大進撃と1971年公開の「ゴジラ対ヘドラ」で使用されたものである。1970年には大阪万博が催されたが、日本最古の軽水炉として知られる敦賀原発1号炉は大阪万博開会式の日には運転を開始し、万博会場へ初送電した。開会式ときには「原子力の灯がこの万博会場へ届いた」とアナウンスされた。前述したように、1970年にはもう、ゴジラから恐怖は無くなっていた。地球を守る、みんなのヒーローだったのだ。

「シン・ゴジラ」が人類の脅威を象徴していたように、未曾有の災害と原発事故は恐怖を日本に恐怖を与えた。それにも関わらず今作品で、なぜ怖いゴジラを使用しないの

か。それは、何よりも怖いのは恐怖を忘れてしまうことだと私は考えているからだ。怖くなくなってしまったゴジラ、核の恐怖が失われたゴジラに、恐怖を取り戻すことが一つの目的である。そのため的手段が、解剖である。解剖とは、対象を理解するための行為だということを前述したように、グンター・フォン・ハーゲンスや大伴昌司、宇宙人解剖フィルムのようにゴジラを解剖しようと考えた。



図84 岡田洋坪「×××の解剖—Anatomy of terror—」2017年

しかし解剖という行為が、ある種の狂気を孕むこともまた事実である。太平洋戦争の最中、米軍捕虜を生体解剖した「九大生体解剖事件」というものがある。実際は生体解剖ではなく、手術という名の実験をした後に死亡した米軍捕虜の解剖だったが、この事件は特殊な状況下における人間の異常な心理状態を如実に表している。

ギュスターヴ・ル・ボンによれば、ある一定の状況において人間の集団は、それを構成する各個人の性質とは非常に異なる新たな性質を備えるという。さらに、「意識的な個性が消えうせて、あらゆる個人の感情や観念が、同一の方向に向けられるのである。」¹¹⁷と言及していることから、特殊な状況が人間に与える影響の強さが理解できる。では、今作における撮影現場はどのような状況だったのか振り返ってみる。

まず、撮影は真夏におこなわれた。そして撮影場所は密室で、スタッフは皆マスクに防毒マスクと防護服を着用し、まるでサウナルームにサウナスーツを着用して入っているようなものであった。更には松明による多量の煙が、眼と鼻と肺に襲いかかってくるという、正に劣悪な環境の最中で今作は撮影された。このような環境は頭から思考を奪い去

¹¹⁷ ギュスターヴ・ル・ボン. (1993). 群集心理. (櫻井成夫, Trans.)p.26.

るような感覚を私に与えた。しかし、当日撮影に参加したスタッフの中で、唯一作品の全貌を把握していたのは私のみだったため、他のスタッフと比べたら精神状態はかなり異なるはずだろう。加えて、カメラマンには数枚の絵コンテのみ、作業員役には何も伝えてない状況で撮影がおこなわれたため、彼らは度々困惑していた。それもこれも、異常な状況を追体験させるという目的に他ならない。



図85 岡田洋坪「×××の解剖—Anatomy of terror—」2017年

また、特殊な状況下において人間は、その場において他者に対し服従、あるいは同調する傾向がある。服従と同調の違いについてスタンレー・ミルグラムはヒエラルキー、模倣、明示性、自発性と分類した上で区別している。まず権威への服従は、行為者が、自分の上にいる人物が行動を指図する権利を持っていると感じるようなヒエラルキー構造の中で起き、同調は、同じ地位の人々の間で行動を左右する。また、服従はある地位と別の地位を結びつける。そして、同調は模倣だが、服従は異なり、同調は影響を受けた人が仲間の行動を採用するので、行動の均質化をもたらす。服従では影響の源を模倣することなく、遵守が生じ、兵士は自分に与えられた命令を反復するだけでなく、それを実行する。また、服従においては、行動の指示は命令や指令の形をとるので明示的だが、同調では、ある集団に流される要件はしばしば暗黙のままである。だが服従と同調の一番はっきりした違いは、事後的に生じる。それは被験者が自分の行動をどう説明するかというもので、被験者は、自分の行動の説明として同調は否定するが、服従は自ら認めるというものである。さらに、服従や同調により人格が変化してしまうことをエージェント状態といい、エージェント状態へ移行した人間の責任の喪失について、スタンレー・ミルグラムは「その人は自分を導く権威に対しては責任を感じるのに、権威が命

じる行動の中身については責任を感じない——中略——人が自分の行動に責任を感じるためには、その行動が自己から生じたと感じなくてはならない」¹¹⁸と言及している。

撮影中、私は彼らを観察していた。カメラマンは3人いたが、それぞれが距離をとり、またある時は接触が起こったり、お互いの役割をその場で確認しながら撮っている様子が見て取れた。そして作業員役は、右も左も分からないといった感じだ。撮影直前、私は彼らに、「それじゃあゴジラを解剖して。」とだけ言ったのだが、完全に想定外の位置から腹を切り始めてしまった。私はそのまま黙って見ていたのだが、いつのまにか主導権が別の作業員役に移り、作業は進行していった。作業員は全部で五人で、気付くと一人がメインで解剖を進め、二人は助手のような振る舞いをし、残り二人は松明で手元を照らすという役割が出来上がっていて、服従と同調の関係性が端々に現れていた。誓って言うが、私は彼ら一人ひとりに特定の指示など出していない。自然とこのような役割が形成されていたのである。撮影後、彼らになぜあのような役割になったのか聞いてみたが、皆一様に「自然とそうなった。」と答えていた。



図86 岡田洋坪「×××の解剖—Anatomy of terror—」2017年

また、映像の編集に気付いたことだが、身体を水で清めるシーンでは、なぜか作業員一人が別の作業員に水をかけ、次に水をかけられた作業員が次の作業員に水をかけるというように、謎のルールが出来上がっていた。現場では全く気付かなかったため、思わず編集に笑ってしまったのだが、この謎の水かけルールについて作業員たちは、「ただ身体を洗えって言われて、最初の一人が水をかけてきたからあんなった。」とい

¹¹⁸ スタンレー・ミルグラム. (2008). 服従の心理. (山形浩生, Trans.)p.219.220.

う。ただ惰性で形成されたルールのように思えるが、一方で儀式的というか、手水舎で身を清める際にしっかり順番を待つ日本人的な性格が窺える。

そしてもう一つ、これも後で作業員たちに言われて気付いたのだが、ゴジラの中に入る作業員を決めるというシーンで彼らはなぜか笑うのを堪え、そして笑うのを堪えきれなく爆笑してしまった。撮影直前、身を清めた作業員たちに、私は「鳩が決めるから。」という謎の一言だけ発し撮影をスタートさせた。そもそも何を決めるのか、鳩とは何なのかという疑問の中、松明と鳩時計を持った作業員が唐突に現れた。そしてロシアブルーレットの如く、鳩時計が一人の作業員の前で鳴った瞬間、誰ともなく笑いだしてしまった。



図87 岡田洋坪「×××の解剖—Anatomy of terror—」2017年

混沌とした現場で起こったのは、緊張と弛緩である。また、同様に明らかになったのは、人間とは意外と凶太い生き物だということである。彼らは現場において、これから何をやるのか、何が起きるのか分かっていない。しかし、私が現場における責任者ということが作用しているのか、スタンレー・ミルグラムのいうエージェント状態が作用しているのか、普段から彼らと親しい私も見たとの事のない彼らの動向が見て取れた。その姿は何かにも恐れながらも大胆でふてぶてしい振る舞いだったように見受けられる。

ゴジラを解剖することで何が理解できるのだろうか。ハーゲンスの解剖講義の映像を観たとき、臓器や献体に対してよりも、解剖をおこなうハーゲンス自身に私は怖さや気持ち悪さを感じた。ゴジラを解剖することで見えるものは、ゴジラに対する脅威ではなく、人間の愚かさや恐ろしさ、可笑しさなのかもしれない。この作品で解剖されるのは、ゴジラではなく、特殊な状況下に置かれた人間の姿なのだと私は考えている。



図88 岡田洋坪「×××の解剖—Anatomy of terror—」2017年

そしてもう一つ、撮影を終えて一つわかったことがある。まず、この作品は着想から完成までかなりの時間を費やしている。時間がかかってしまった理由はたくさんあるので割愛するが、恐らく着想から完成までの時間が早ければ、作品は自ずと直接的な表現になっていくはずだ。しかし時間が立つと、意味が変化するため複雑な表現になってしまう。意味の変化とは、時代性や社会性、さらには精神的な部分にまで及ぶ。その結果、解剖する、露出する、見る、見せることとは、生まれ変わるということではないかという考えが私の中に生まれた。物事は常に流動的で、好きだったり、嫌いだったり、時代や社会、文化や場所、その時々によって常に変化していく。露出し、露出され、見られることで物事は生まれ変わり、時代を生きていくのである。

終章

「まとめ」

4-1 異常から習慣へ

ここまで様々な作品や事例を参照してきたが、本論文で取り上げた露出狂的な表現は、誕生まもなくは異常なものとされ受け入れられてこなかった。しかしそれらの表現の問題点として追求される、裸や死体、性と醜さと暴力は、アカデミズムや伝統といった建前に覆われることで、いつの間にか習慣として人々の生活に根ざしていた。ただし、建前を持たないか、知らない、あるいは専門家でもなく、自治体の文化に根ざしていない者からすれば、露出狂的な事物は今でも異常なものとして映ることを留意しておかねばならない。

アカデミズムにおいて裸や死体は、ヌードデッサンや解剖学として、教育のために使用される。こと美術や医術の教育現場で、裸や死体が教材として使用されることは当たり前のものであり受け入れられている。しかし裸や死体が、教育現場から公共へ、表現物として公開された場合、大きな反発が起こることはこれまで考察してきたとおりである。それは秩序や規範が「場」によって異なるからであり、提示されるイメージへの固定観念が大きく作用しているといえるだろう。ヌードが黒田清輝によって逆輸入された際、日本人は羞恥心を覚え受け入れることができなかった。しかしそれから一世経つた今では、近代的なヌード美術は当たり前のように受け入れられ、街中にも彫像として溢れかえっている。対してネイキッドは、写真によって急速に表現域を拡大させてきたが、ネイキッドに対して未だに苦い表情をする人々もいる。

そのような冷たい視線は伝統に対しても同様で、コミュニティ外の人々は裸や性に対し批判的な眼差しを向ける。その一方で死や暴力が断片的な語りによって価値を生み出しているのも事実で、裸や性、死と醜さと暴力は、恐怖という共通項をもってネガティブにもポジティブにも捉えられる可塑性をもっている。

伝統における奇祭について、奇祭とは「怖い」ものではないかと前述したが、この怖さはアカデミズムにも適用できるかもしれない。「場」における秩序や規範は流動的であり、絶対ではない。外から来た無所属の人間に変化を強いられるのである。このような変化を防ぐのは容易ではなく、理解を得るために建前が存在するわけだが、その変化は時代状況や社会背景によっても移り変わるため、異常なものを担保する建前自体が変化に呼応する必要があるのかもしれない。

ただし、奇祭における語りが証明するように、異常なものに対する怖さは、ネガティブともポジティブともとれる両義性をもっている。どちらにせよ異常なものが大きな注目を集めるのは間違いない。異常なものの問題点は、それが習慣として受け入れられたということを理解しなければならない。

4-2 理想美を拒否することで見えるもの

理想美は宗教や時代、社会背景を反映して定義され、秩序や規範を有する建前の中で守られている。理想美とは、人々の共同幻想や集合思念から構成された観念である。前述したマネ、クールベ、篠山紀信、荒木経惟等の表現は、そのような幻想から人間本来の姿を解放するような試みだった。彼らは理想美に対し疑いの目を持ち、虚飾を拒絶したといえるのではないだろうか。また、ゼロ次元やニッチュ、工藤哲巳等がおこなったパフォーマンスは、疑いの目を鑑賞者自身に与える力があつたように思える。彼らは自らを晒し、見られることで、鑑賞者自身の意識の変容を促していたのではないだろうか。彼らの表現は、鑑賞者に熱い眼差しを要求する。時に冷たい視線を浴びながらも、理想美の崩壊を目撃させようと、茨の道を突き進んでいるのである。理想美の崩壊とは、確信を持たなくすることであり、美意識、ひいては世界への理解を前進させるための必要悪である。理想美の拒否は、あるものにとっては裏切りだが、表現の虚飾を断罪する行為でもある。

また、クールベ、篠山、荒木、ゼロ次元、ニッチュ、工藤哲巳等が性を表現しようとした上で、大きな弊害となったのは、性があからさまになったことで、暴力や醜さを伴った恐怖を鑑賞者に与えたからだと考える。「怖い」ことは分からないことであると前述したとおり、それまでの理解を越えているということであり、確信を持たなくしてしまう。奇祭を構成する諸要素として、性、暴力、醜さを主要素に挙げたが、理想美が一般的にきれいなものを表象する場合、性、暴力、醜さは理想美から除かれた要素として捉えることができる。ただし、性、暴力、醜さが美しいものではないといった考えは一般論であり、理想美を拒否することはこれらの要素を再認識することでもある。

奇祭における暴力が、コード・リバーサルによって容認されていることは前述したとおりだが、理想美の拒否もまた、美術の中でコード・リバーサルを構成することで成立させることができる。つまり、美術という場の中で秩序と規範を転換させることで、共同幻想を担保する建前を露出するのである。その建前とは、アカデミズムかもしれないし、伝統かもしれないし、他の何かかもしれない。しかし、建前を露出するという行為は、表現する対象の本来の姿を、閉じ込められた「場」から引きずり出すのではないだろうか。

理想美は、人間だけではなく、動植物や建造物、風景等、表現全般に適用できる観念である。ただしその理想美を構成するのは人々の共同幻想のため、理想美を拒否することで見えるのは、対象の本来の姿を受け入れられるか否かという、ある種の問いかけと考えることができるかもしれない。

4-3 露出狂的な表現とは

「私たちは世界のバランスを崩そうとしてきました。かなりうまくいったように思います。絨毯を引っ張り、お茶のテーブルをひっくり返し、爆竹を鳴らしてきました。確信を持てるようにするのが他の人たちの仕事、確信を持たなくするのが私たちの仕事です。——中略——私たちは変わったものを売り歩き、奇妙なものを商います。驚きをもたらすものの商人です。—クリフォード・ギアツ「解釈人類学と反=反相対主義」¹¹⁹

解釈人類学とは、「人間は意味を求める動物である」というマックス・ウェーバーの命題を前提として、文化の分析は法則性を求める実験科学ではなく、意味を求める解釈科学であると規定される。そして人間が根源的に求めている認識、感情、道德などの意味と、その運び手としてのモノ、行為、言葉などの象徴は固く結びついているが、意味はその象徴に本来内在するものではなく、ある文化がその象徴に押し付けているものであり、その意味を解釈することが文化の解釈である。

露出狂的な表現とは、むやみやたらにショッキングでセンセーショナルな表現ではなく、また、単なるタブー破りでもなく、異常な行為を賞賛するようなものではない。異常なものが習慣になってしまうこと、理想美が共同幻想によって成立していることを理解した上で、物事の本来の姿を露出し、見せつける試みである。

ただし、ショッキングや、センセーショナル、異常性は表層的な要素として利用される。それは、熱い眼差しを誘発するためであり、窃視感を煽ることで「怖い」ものから目が離せなくするという効果をもつ。ゼロ次元やニッチュのように、疑いの目を鑑賞者に与えるには、異常性を振る舞う必要があるのである。そして、物事の本来の姿を見せつけ、幻想の崩壊を目撃させることで、隠された意味を解釈することを促す。

解釈人類学との大きな違いは、露出狂的な表現は答えを与えるものではないということだ。幻想は、ある「場」や社会にとって必要なものであり、場合によっては支柱にもなりうる。精神的支柱や信仰等の対象として、物事を円滑に進めるために存在し、さも我々の生活を滞りのない豊かなものと思わせてくれる。しかし、幻想を鵜呑みにすることが幸せに繋がるのかというと、必ずしもそうは言い切れないはずである。

また、露出狂的なものの本質には、変化というキーワードがつかまとう。ゴジラが姿形を変化させ、時代背景によりメタファーの変化を余儀なくされたように、裸体画もまた理想化という手段を伴い人から神話の世界の住人へと変化していった。そして、解剖学も人からモノへ、奇祭もハレとケが表すように、日常から非日常へ、人から神へと変化していった。これらが示すように露出狂的なものの本質は、「生まれ変わり」と

¹¹⁹ クリフォード・ギアツ.(2002). 解釈人類学と反=反相対主義.(小泉潤二, Trans.)p.91.

いえるかもしれない。物事の前後で姿形、概念が移り変わる。そして、見られることで自分を失い、見せることで生まれ変わるのではないだろうか。序文に登場した、性器を見せつける露出狂そのものに例えると、あくまでも彼がコートを開く前はただの男でしかない。しかし彼がコートを開いた瞬間、露出狂に生まれ変わるのである。

露出狂的な表現とはさしずめ大きなお世話である。しかしクリフォード・ギアツの言葉を逆説的に解釈すれば、大伴昌司のように、露出狂的な表現を利用し、「確信をもてるようにすること」も可能と考えることができる。露出狂的な表現とは、物事を正すことも、間違った方向に導くこともできうる諸刃の剣だ。そして露出狂的な表現は、物事の意味を生まれ変わらせ、繰り返される円環を断絶する。これは文化に対する手術である。

参考文献

- NHK「東海村臨海事故」取材班. (2006). 朽ちていった命—被曝治療83日間の記録—. 株式会社新潮社.
- R・D・オールティック. (1989). ロンドンの見世物Ⅰ. (小池滋, Trans.) 国書刊行会.
- R・D・オールティック. (1990). ロンドンの見世物Ⅱ. (小池滋, Trans.) 国書刊行会.
- R・D・オールティック. (1990). ロンドンの見世物Ⅲ. (小池滋, Trans.) 国書刊行会.
- アルティエロ・ヤコペッティ (Director). (1962). ヤコペッティの世界残酷物語 [超完全版] [Motion Picture].
- ヴィクター・ターナー、山口昌男. (1983). 見世物の人類学. 株式会社三省堂.
- ウェンディ・ムーア. (2013). 解剖医ジョン・ハンターの数奇な生涯. (矢野真千子, Trans.) 株式会社河出書房新社.
- ウェンディ・ムーア. (2013). 解剖医ジョン・ハンターの数奇な生涯. 株式会社河出書房新社.
- ギュスターヴ・ル・ボン. (1993). 群集心理. (櫻井成夫, Trans.) 株式会社講談社.
- クリフォード・ギアツ. (2002). 解釈人類学と反=反相対主義. (小泉潤二, Ed., & 小泉潤二, Trans.) 株式会社みすず書房.
- シャーウィン・B・ヌーランド. (1991). 医学をきずいた人びと 下一名医の伝記と近代医学の歴史. (曾田能宗, Trans.) 株式会社河出書房新社.
- シャーウィン・B・ヌーランド. (1991). 医学をきずいた人々 上一名医の伝記と近代医学の歴史. (曾田能宗, Trans.) 株式会社河出書房新社.
- ジャン＝クロード・ボローニユ. (1994). 羞恥の歴史—人はなぜ性器を隠すか. (大矢タカヤス, Trans.) 株式会社筑摩書房.
- ジョージ・レヴィンスキー. (1989). ヌードの歴史. (伊藤俊治、笠原美智子, Trans.) 株式会社PARCO出版局.
- ジョルジュ・バタイユ. (2004). エロティシズム. (酒井健, Trans.) 株式会社筑摩書房.
- ジョン・バージャー. (2013). イメージ 視覚とメディア. (伊藤俊治, Trans.) 筑摩書房.
- スタンレー・ミルグラム. (2008). 服従の心理. (山形浩生, Trans.) 株式会社河出書房新社.
- ダン・ガードナー. (2009). リスクにあなたは騙される 「恐怖」を操る論理. (田淵健太, Trans.) 株式会社早川書房.
- トレヴァー・ノートン. (2012). 世にも奇妙な人体実験の歴史. (赤根洋子, Trans.) 株式会社文藝春秋.
- パールフィ・ジョルジ (Director). (2006). タクシデルミア ある剥製師の遺言 [Motion Picture].
- フィリップ・カー＝ゴム. (2012). 「裸」の文化史. (中島由華, Trans.) 株式会社河出書房新社.
- フジテレビ映像企画部 (Director). (1996). 宇宙人解剖フィルム完全版 ロズウェル事件48年目の真実 [Motion Picture]. 株式会社ポニーキャニオン.
- ヘルマン・ニッチュ. (2006). Theatre of Orgies and Mysteries Retrospective. Buchhandlung Walther Koenig.
- マドラ出版株式会社. (2009). 広告批評 335号 特集 NUDE by KISHIN 一篠山紀信と時代とハダカの女たち—. マドラ出版株式会社.
- みうらじゅん. (2004). とんまつりJAPAN—日本全国とんまな祭りガイド. 株式会社集英社.

ラ・スペコラ博物館. (2002). 解剖百科. タッシェン.
レオナルド・ダ・ヴィンチ. (1958). レオナルド・ダ・ヴィンチの手記 (下). (杉浦明平, Trans.) 株式会社岩波書店.
ワイズ出版. (1995). 日本カルト映画全集 1 江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間. ワイズ出版.
綾部恒雄. (1984). 文化人類学15の理論. 中央公論新社.
稲田奈緒美. (2008). 土方巽 絶後の身体. 日本放送出版協会.
円谷プロダクション. (2008). 怪獣図解入門 平成新装刊. 株式会社小学館.
遠藤周作. (1971). 海と毒薬. 株式会社講談社.
横浜トリエンナーレ組織委員会. (2008). 横浜トリエンナーレ2008カタログ. 横浜トリエンナーレ組織委員会.
梶田昭. (2003). 医学の歴史. 株式会社講談社.
株式会社メディ・イシュ. (2004). 人体の不思議展. 株式会社メディ・イシュ.
株式会社新潮社. (2012). 芸術新潮 2012年10月号 大特集 篠山紀信「写真力」ってなんだ!?. 株式会社新潮社.
株式会社新潮社. (1991). 波 1991年2月号. 株式会社新潮社.
株式会社美術手帖出版社. (2009). 美術手帖 920号. 株式会社美術手帖出版社.
株式会社美術出版社. (2012). 美術手帖 932号. 株式会社美術出版社.
宮下規久朗. (2008). 刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ. 日本放送出版協会.
宮下規久朗. (2010). 裏側からみた美術史. 日本経済新聞出版社.
橋本幸治 (Director). (1984). ゴジラ [Motion Picture].
金子修介 (Director). (2001). ゴジラ・モスラ・キングギドラ 大怪獣総攻撃 [Motion Picture].
芸術新潮. (1996, 3). 血の気の多いふたりの神 香取神宮 諏訪大社. 芸術新潮 1996年3月号, 148~155.
工藤哲巳. (2013). あなたの肖像—工藤哲巳回顧展. 国立国際美術館.
荒俣宏. (2011). 荒俣宏の裏・世界遺産3 衛生博覧会を求めて. 株式会社角川書店.
荒木経惟. (1992). AKT TOKYO. (古屋誠一、マンフレート・ヴィルマン, Ed.) Camera Austria.
荒木経惟. (1980). 荒木経惟の偽日記. 株式会社白夜書房.
荒木経惟. (2007). 写真への旅. 株式会社光文社.
荒木経惟. (2001). 天才アラキー 写真ノ方法. 株式会社集英社.
荒木経惟. (1991). 東京ラッキーホール. 株式会社太田出版.
荒木経惟、伊藤俊治、伊藤比呂美、富岡多恵子、古屋誠一、マンフレート・ヴィルマン. (1992). AKT TOKYO 1971-1991 Austria, 1992 Documents. フォトプラネット.
講談社. (2014). 「少年マガジン」「ぼくら」オリジナル復刻版 大伴昌司《SF・怪獣・妖怪》秘蔵大図解. 株式会社講談社.
高橋ヨシキ、他. (2008). ショック! 残酷! 切株映画の世界. 株式会社洋泉社.
合田一道. (1996). 日本の奇祭. 株式会社青弓社.
今西一. (2004). 近代日本の差別と性文化. 雄山閣.
佐藤道信. (1999). 明治国家と近代美術—美の政治学—. 吉川弘文館.
佐藤明. (2005). フィレンツェ“ラ・スペコラ”博物館の解剖学蠟人形 バロック・アナトミア. 株式会社エディシオン・トレヴィル.
坂野義光 (Director). (1971). ゴジラ対ヘドラ [Motion Picture].
山本聡美. (2015). 九相図をよむ 朽ちてゆく死体の美術史. 株式会社KADOKAWA.

篠山紀信. (2009). NUDE by KISHIN. (後藤繁雄, Ed.) 株式会社朝日出版社.
 篠山紀信. (1998). 写真は戦争だ！ 現場からの戦況報告. 株式会社フォトプラネット.
 週刊ポスト. (2015). 週刊ポスト 2015 8月21日 28号 特別付録春画の秘宝
 大英博物館に眠る絢爛絵図28枚 . 株式会社小学館.
 小野俊太郎. (2014). ゴジラの世界史. 株式会社彩流社.
 新潮社. (2012). 芸術新潮 2012年5月号 大特集 まだ村上隆がお嫌いですか？.
 株式会社新潮社.
 人体の不思議展監修委員会. (2003). 人体の不思議展. 日本アナトミー研究所.
 杉岡幸徳. (2014). 奇祭. 株式会社有楽出版社.
 清水正. (2002). 土方巽を読む 母性とカオスの暗黒舞踏. 鳥影社.
 西村裕次. (1995). 大ゴジラ図鑑. 株式会社ホビージャパン.
 西村裕次. (1995). 大ゴジラ図鑑2. 株式会社ホビージャパン.
 石井輝男 (Director). (1969). 江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間 [Motion Picture].
 石川俊介. (2014). 諏訪大社御柱祭の文化人類学的研究—祭礼の存続と民間信仰—. 名古屋大学.
 川本三郎. (1994). 今ひとたびの戦後日本映画. 株式会社岩波書店.
 蔵屋美香、三輪健仁. (2011). ぬぐ絵画—日本のヌード 1880-1945. 東京国立近代美術館.
 村上隆. (2005). リトルボーイ. 有限会社カイカイキキ.
 村上隆. (2012). 村上隆完全読本 美術手帖全記事 1992-2012. 株式会社美術出版社.
 大河原孝夫 (Director). (1995). ゴジラVSデストロイア [Motion Picture].
 竹内博. (1988). 「OH」の肖像 大伴昌司とその時代. 株式会社飛鳥新社.
 中谷地一也. (2012). リスクの社会心理学—人間の理解と信頼の構築に向けて. 株式会社有斐閣.
 中谷地一也. (2008). 安全。でも、安心できない…—信頼をめぐる心理学. 株式会社筑摩書房.
 中島貞夫 (Director). (1969). にっぽん69'セックス猟奇地帯 [Motion Picture].
 中平卓馬、篠山紀信. (1995). 決闘写真論. 凸版印刷株式会社.
 中野明. (2010). 裸はいつから恥ずかしくなったか 日本人の羞恥心. 新潮社.
 朝日ソノラマ. (1997). 大復刻 怪獣大図鑑. 朝日ソノラマ.
 町山智浩. (1995). エド・ウッドとサイテー映画の世界. 株式会社洋泉社.
 勅使河原純. (1986). 裸体画の黎明 黒田清輝と明治のヌード. 日本経済新聞社.
 東京都現代美術館. (1999). 「アクション 行為がアートになるとき 1949-1979」カタログ 日本語版. 東京都現代美術館.
 東野利夫. (1985). 汚名「九大生体解剖事件」の真相. 株式会社文藝春秋.
 能島啓介. (1965). ウソのようなホントの話 生きている日本風土記. 株式会社東京文潮社.
 白川昌生. (2005). 日本のダダ 1920-1970. 株式会社水声社.
 飯村隆彦. (1986). 夜想18号●特集●フィルム=オブセッション. ペヨトル工房.
 飯沢耕太郎. (1999). 荒木！ 「天才」アラキーの軌跡. 株式会社小学館.
 飯沢耕太郎. (2006). 荒木本！ 1970-2005. 株式会社美術出版社.
 文藝別冊. (2001). KAWADE夢ムック 文藝別冊 円谷英二. 株式会社河出書房新社.
 平山和彦. (1992). 伝承と慣習の論理. 株式会社吉川弘文館.
 平田実. (2006). ゼロ次元 加藤好弘と六十年代. 株式会社河出書房新社.
 北澤憲昭. (2010). 眼の神殿 「美術」受容史ノート. 株式会社ブリュッケ.

- 堀江あき子. (2012). 怪獣博士！ 大伴昌司「大凶解」画報. 株式会社河出書房新社.
- 本多猪四郎 (Director). (1954). ゴジラ [Motion Picture].
- 末永恵子. (2012). 死体は見世物か 「人体の不思議展」をめぐって. 株式会社大月書店.
- 木下直之. (2012). 股間若衆 男の裸は芸術か. 株式会社新潮社.
- 木下直之. (2012). 股間若衆 男の裸は芸術か. 株式会社新潮社.
- 木下直之. (2010). 美術という見世物 油絵茶屋の時代. 株式会社講談社.
- 木村敏. (1973). 異常の構造. 株式会社講談社.
- 野中昭夫. (1986, 6). ローカルガイド 命がけの諏訪御柱祭. 芸術新潮 1986年6月号, 116~126.
- 柳下毅一郎. (2003). 興行師たちの映画史 エクスプロイテーション・フィルム全史. 青土社.
- 雄山閣. (1990). 遊里と岡場所、見世物と遊戯 性風俗〔Ⅲ〕社会編—講座日本風俗史—. 雄山閣出版株式会社.
- 養老孟司. (2002). カミとヒトの解剖学. 株式会社筑摩書房.
- 養老孟司. (2005). 解剖学教室へようこそ. 株式会社筑摩書房.
- 養老孟司. (1996). 日本人の身体観の歴史. 株式会社法藏館.
- 榎木野衣. (1998). 日本・現代・美術. 株式会社新潮社.
- ジェームズ・H・ルービン. (2004). 岩波 世界の美術 クールベ. 株式会社岩波書店
- マリー・ルイーゼ・カシュニッツ. (2002). ギュスターヴ・クールベ——ある画家の生涯. クインテッセンス出版株式会社
- 洞富雄訳. (1970). ペリー日本遠征随行記 新異国叢書 8. 株式会社雄松堂出版.p303