

令和 2 年度 東京藝術大学
大学院美術研究科 博士後期課程学位論文

人形写真論

A Theory of Doll Photography

東京藝術大学 大学院 美術研究科
博士後期課程 先端芸術表現領域

1316925

菅 実花

【図版】	2
序章	7
はじめに	7
人形	8
人形写真	11
論文構成について	15
第一章「人形の中の幽霊」	17
写真の中の魂	17
写真黎明期	19
日本の初期写真	20
死後記念写真	21
心霊写真	23
身代わりとしての人形	26
リポードール	27
生誕前記念写真	29
スペクトラム	31
第二章「ラブドールは胎児の夢を見るか？」	36
人間と非人間の境界	36
アンドロイドと性	36
比喩としてのアンドロイド	38
サイボーグとしての人間	40
妊娠しないアンドロイド	43
ラブドールは胎児の夢を見る	45
フランケンシュタイン・コンプレックス	48
怪物の花嫁と未来の母	50
第三章「あなたを離さない」	53
クローンの主題性	53
今日のクローン技術	54
デザイナー・ベイビーと体細胞クローン技術	55
単性生殖的ユートピア＝ディストピア	57
人間ではないものとしてのクローン	63
あなたを離さない	66
人形であるということ	69
第四章 人形写真の終わり	72
人形写真の再定義	72
セルフ・ポートレート	72
人形遊び	75
デジタル写真によって変化する自己認識	76
人形写真の終焉	80
終章	83
おわりに	83
謝辞	86
参考文献	87

【図版】



図 1: 菅実花《未来の母 (The Future Mother)》(2016)



図 2: 菅実花《生前記念写真 (Pre-alive Photography)》(2019)



図 3: 菅実花《A Happy Birthday》(2020)



図 4: 菅実花《#selfewithme》(2020)



図 5: 菅実花《#selfewithme》(2020)

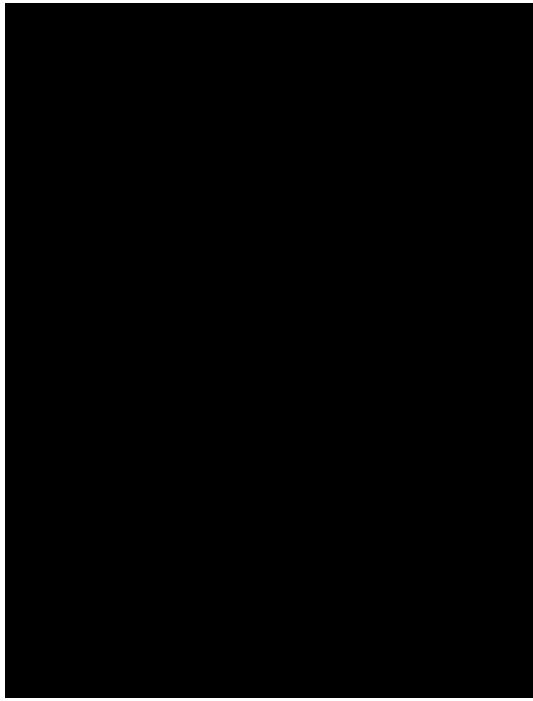


図 6: モホリ=ナギ《バルコニーの人形》(1926)

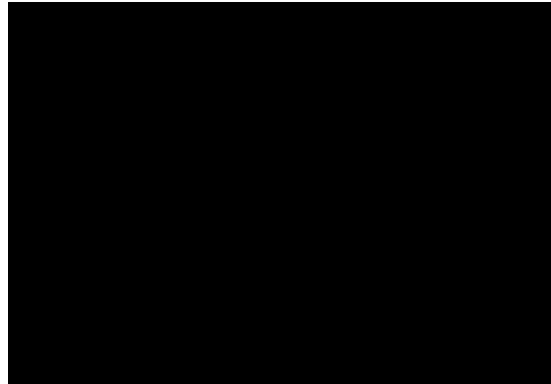


図 7: ハンス・ベルメール《人形》(1934)ミノール誌 6 号

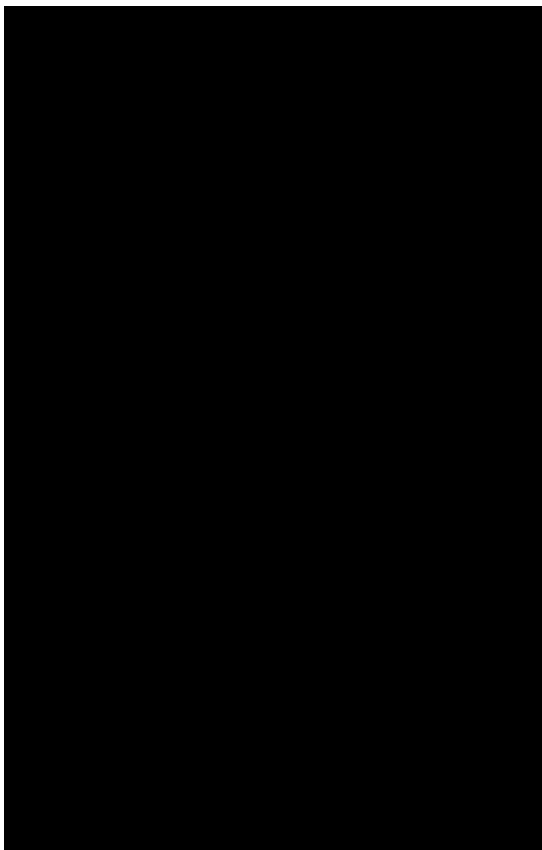


図 8: ヘルムート・ニュートン《twins》(1968)



図 9: ベルナール・フォコン《最初の聖体拝領》(1979)

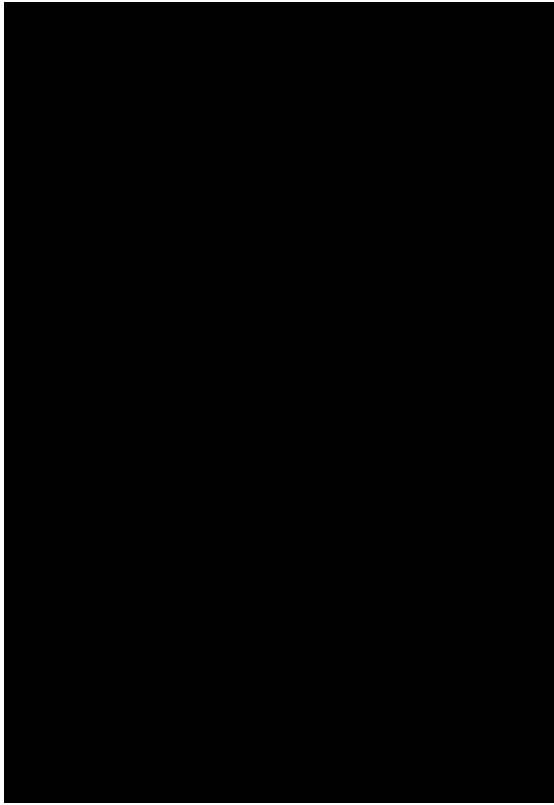


図 10: シンディ・シャーマン《セックス・ピクチャーズ》(1992)

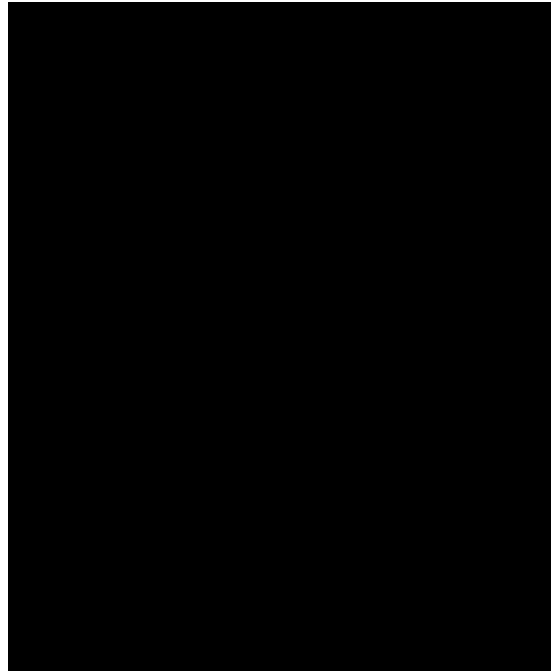


図 11: 杉本博司《Anne of Cleves》(1999)

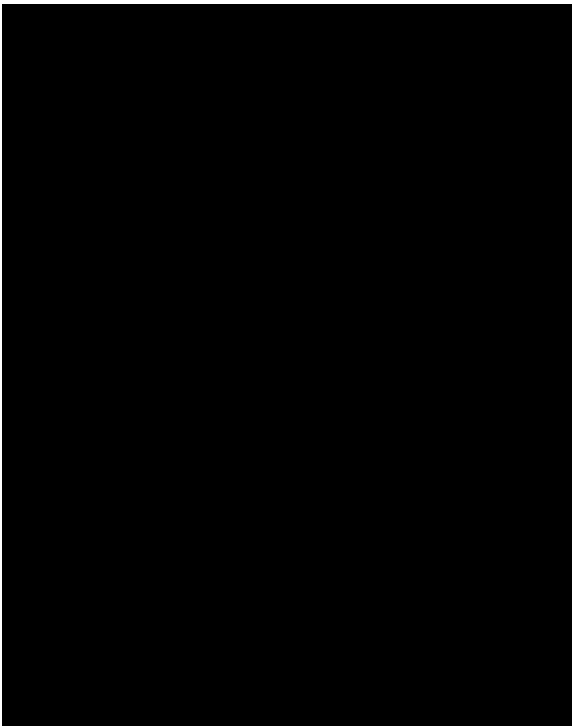


図 12: ローリー・シモンズ《The Love Doll/ Day 25 (The Jump)》(2010)

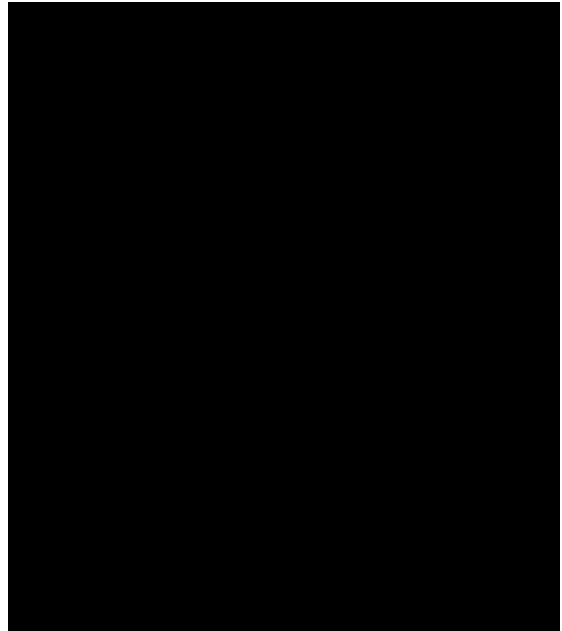


図 13: 撮影者不詳、湿板写真(1862)

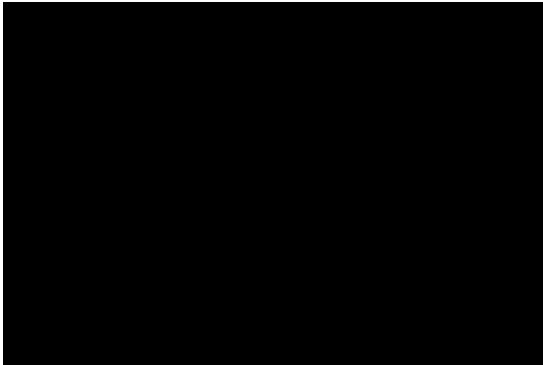


図 14: 天使のリボンドール公式ウェブサイトより



図 15: 菅実花《生誕前記念写真 (Pre-alive Photography1)》(2019)



図 16: 菅実花《生誕前記念写真 (Pre-alive Photography)》(2019)

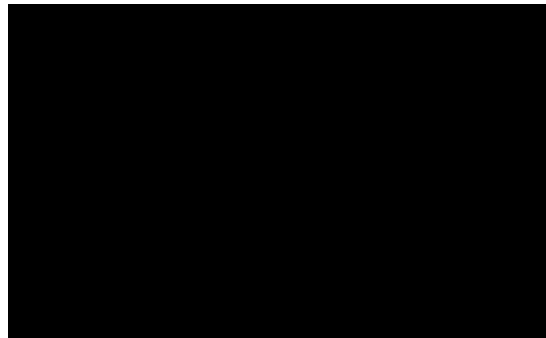


図 17: フリッツ・ラング『メトロポリス』(1927)

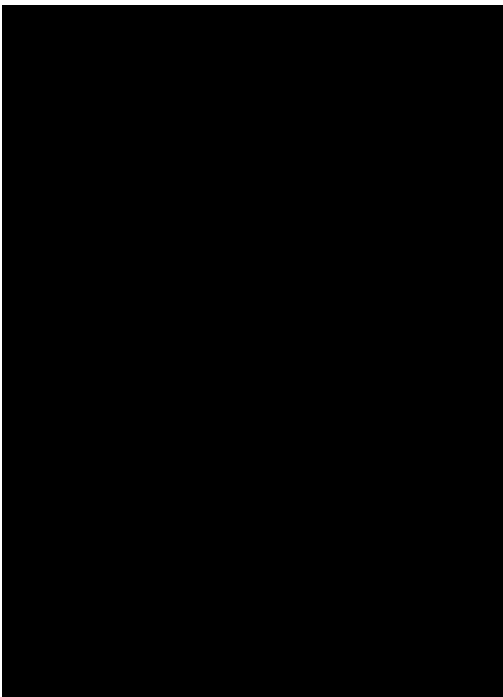


図 18: アニー・リボッツ撮影、VANITYFAIR1991年8月号



図 19: EXDOLL Robotic Doll(2020)



図 20: 石膏による型取りのプロセス



図 21: オーダーメイド頭部の原型



図 22: 菅実花《Untitled 09》(2020)

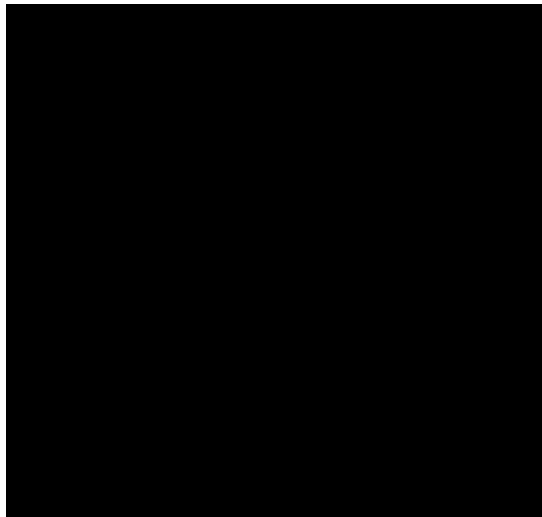


図 23: イポリット・バヤール《溺死者》(1840)

序章

はじめに

私は、サイエンス・フィクションなどの創作物において様々な形で表象されてきた、アンドロイドやサイボーグに関心を抱いてきた。私が主に研究の対象としてきたものは、十九世紀から今日に至るまでの表象文化の系譜であり、また一方で、すでに実現されている、あるいは今日実現されつつあるテクノロジーの革新である。そうした中で二〇一五年以降は、等身大の人形に着目した一連のアートプロジェクトを現代美術の領域で展開し、人工的身体や人工生命、ひいては新たな生殖のあり方にまつわる同時代な問題を提示してきた。主に写真という表現手法を用いてポスト・ヒューマンの観点から人物表現を行なってきたのである。

二〇一五年に開始した、等身大の女性型愛玩人形すなわちセックスドールを題材とするアートプロジェクト「ラブドールは胎児の夢を見るか？ (Do Lovedolls Dream of Babies?)」¹は、アンドロイドが妊娠するという架空の設定を描いたものだ。二〇一六年に発表した《未来の母 (The Future Mother)》¹は、腹部を膨らませて妊婦の姿に造形したラブドールをマタニティ・ヌード・フォトの形式で撮影した写真作品である。

二〇一九年に開催した個展「人形の中の幽霊 (The Ghost in the Doll)」では、十九世紀の西洋で流行した、故人の姿を湿板写真で記録する死後記念写真 (Post-mortem Photography) の手法を用いながら、精巧な乳児人形リボンドールを撮影した《生誕前記念写真 (Pre-alive Photography)》²を中心に発表した。これは、子供にまつわる様々な背景を持つ女性たちの思いが託されるリボンドールを、死後記念写真の形式になぞらえて、当時と同じ湿板写真の手法で撮影することで、人形の姿に生命 (魂) を見出そうとする試みである。

二〇二〇年に発表したクローンを主題とするアートプロジェクト「あなたを離さない (I Won't Let You Go)」における《A Happy Birthday》³では、私と私自身を型取りした等身大人形が記念写真の形式で一緒に撮影された写真作品である。またスマートフォンで撮影した人形と

1 図 1

2 図 2

3 図 3

の自撮り写真(セルフィー)に基づくスライドショーの映像作品《#selfewithme》⁴では、様々な画像加工アプリを経由することで、イメージの中での人間と人形の境界を攪乱した。

これらの作品においては、「人間と非人間の境界」を問うことを中心的なテーマとしている。その根幹にある生殖＝再生産によるポスト・ヒューマンにまつわる問題意識が、本論における主題のひとつである。

では、なぜそのようなテーマに取り組むにあたって人形を題材に選ぶのか、またなぜ写真を用いて表現するのか。「人形写真論」と題した本論の導入において、人形を通して人間を考察するという観点についてから説明を始めよう。

人形

人形は、人間の作り出してきたものの中でもとりわけ長い歴史を持っている。人間は古来より、様々な素材の「ヒトガタ」を作りだしてきた。各時代によって信仰、呪術、遊び、教育、演劇、鑑賞など、人形の用途は変化し続け、長い時間をかけてそのあり方は複雑化した。

日本の例で言えば、コミュニティの繁栄を願い祈りを込めて作られた縄文時代の土偶や、人間の代わりとして呪術に使用された形代(かたしろ)、また人形それ自体を信仰の対象とした民間信仰における偶像(偶人)、あるいは土産物としてその土地土地で生産された郷土玩具、幼児のごっこ遊びに使用された紙製の姉様人形、人形浄瑠璃などの操り人形による人形芝居、見世物興業で披露される等身大の菊人形や生き人形など、枚挙に遑がない。明治、大正と時代が移り変わるにつれて、人形文化も様変わりした。昭和の時代には、かつて伝統的な人形を制作していた人形師たちが玩具人形や人体模型、マネキンを制作するメーカーの技術者となり、その造形技術は現代にまで受け継がれた。

人形は、鑑賞行為のみを主眼においた美術作品としての彫像とは異なって、手にとって触れる身近なものであり、人々の生活に根ざしたものであったからこそ、社会のあり様を雄弁に物語ってくれる側面があるといえよう。

ときに人間は人形に魂の存在を感じ、命あるものとして接する。それは超越的な聖なる存在であったり、親しみを覚える分身のような存在であったり、思わず世話をしあげたくなるような愛らしい存在であったりする。

4 図 4、5

実際には、人間が人形の中に見出す生命は、単なる見立てや思い込みに過ぎないとも言えるが、フィクションの創作物の中では命が宿った人形の姿が生き生きと描かれた。古今東西に残されている彫像や人形が動き出すという物語は、単なる想像の産物ではなく、技術の発展と密接に関係し合うなかで生まれた想像力に基づいている。

古代ギリシアの神話には、彫像の女性が生身の人間に変身する「ピグマリオン」伝説がある。この神話ではあくまでも女神の神的な力によって彫像に命が宿るのだが、動く人形の原点となる技術は、同時代のギリシアの発明家ヘロンによって生み出されていた。彼の考案した「自動扉」は、祭壇に点火することによって地下の機構が膨張・収縮し、地上の扉が開く仕組みである。彼の設計した数多くの機構のなかのひとつには、人形劇に登場する水夫や船、イルカ、女神の人形を全て自動で動かす装置があると言われている。

その後ヘロンの技術はアラビアへ伝わり、時計の製造技術へと発展してルネサンス期にヨーロッパにもたらされた。当時貴族の間では、庭園に時計仕掛けや水力による自動機械を設置することが流行し、自動で動く巨人や女神、鳴く鳥や踊る人形のオブジェが彼らを楽しませた。これらの自己組織的な自動機械と人間を比較した哲学者ルネ・デカルトは『方法序説』第五部で、人間は精密な自動機械に過ぎないと説いた。

それから一〇〇年後、フランスの医学者ラ・メトリはそれをさらに発展させ、デカルトの心身二元論を排して、精神も自動機械の一部であるとする『人間機械論』(1747)を刊行した。その十年前、フランスの技術者ヴォーカンソンは、等身大の笛を吹く女性型の自動人形「笛吹き」を製作していた。「笛吹き」は、オルゴール式ではなく、人形の唇から出る空気と笛の穴をおさえる指使いによって曲を演奏した。解剖学と医学に長けたヴォーカンソンは、生物を機械で作ろうという野心を持ち、人体の血液循環や呼吸、消化機能、筋肉などを再現する人形を製作する意図があったという⁵。

一七七三年にはスイスのジャケ＝ドロス父子が自動人形の「文字書き人形」を作り人々を驚かせた。一メートルほどの大きさの少年型人形がゼンマイと歯車の機構によって動作し、右手に持ったペンをインク壺につけて、文字を書く。背面のカムの配置を変えることで書く文字の種類を変化させることができた。そのような背景の中で物語においても、人間に近い精緻な動作をする美しい自動人形が描かれるようになった。ドイツの作家 E・T・A・ホフマンが書いた小説『砂男』(1816)には、少女型の自動人形が登場する。

5 ヴォーカンソンは一七三七年に餌を食べ、消化し、排泄するアヒルの自動人形を制作している。

一七八〇年代に行われた電流によってカエルの足を動かす実験「ガルヴァーニ電流」に着想を得て、イギリスのメアリー・シェリーが執筆したゴシックホラー『フランケンシュタイン』（1818）も、『砂男』と同時期の小説である。これは自動人形ではなく、つぎはぎの死体が電気によって命を得て動き出すという物語である。電気エネルギーによる第二次産業革命が起こると、電気を動力源とした自動装置が登場する大衆小説が人気を博すようになる。フランスのヴィリエ・ド・リラダンによる『未来のイヴ』（1886）は機械仕掛けの内部機構の上に人工皮膚を被せて作られた自動人形をさす名称として「アンドロイド」という語を当てた。この小説の中でアンドロイドを製作する「エディソン」という人物のモデルとなった、アメリカの発明家エジソンは一八七七年に蓄音器を発明し、十年後にはそれを六〇センチメートルほどの少女型の人形の中に備え付けた「おしゃべり人形」を工場で生産している。

エジソンの発明した映像鑑賞装置キネトスコープから発展した映画の分野では、ジョルジュ・メリエスが映像的トリックを駆使して、彫像が人間へ変身する映画『ピグマリオン』（1898年）を撮影した。二十世紀に入る頃には自動人形は衰退し、代わりに映画の中にアンドロイドが登場するようになる。ドイツの映画監督フリッツ・ラングの『メトロポリス』（1927）に登場するアンドロイド・マリアは、現代のロボット造形に強く影響を与えている。映画と同名タイトルの漫画（1949）で細胞培養によって作られた人造人間の子どもを描いた手塚治虫は、その着想を放射能エネルギーによって動く少年型ロボットの物語『鉄腕アトム』（1951）へと発展させた。

現代では、小説・映画・漫画・アニメなど様々なジャンルの中で多様なロボットが描かれている。現代のロボット工学者の中には、子供の頃に見たアニメの『鉄腕アトム』（1963）に憧れて、その道へ進んだ者も少なくない。二〇〇〇年から二〇一八年にかけて二足歩行ロボットASIMOの開発に取り組んだ自動車メーカーのホンダが、その開発にあたってアトムのようなロボットを実現させることを目標に掲げたことはあまりにも有名だ。このように、フィクションの中の想像力と現実のテクノロジーの展開はいわば両輪の関係にあり、創作物に影響を受けた人々によって、工学、科学、産業などの分野で研究が進められ、そのようなテクノロジーの進歩がまた思想や創作物に成果をフィードバックしていくという構造がある。

人間は有史以前から現代に至るまで、一貫して自らの手で自らの似姿を創造することを求め続けてきた。したがって、社会における人形の有り様を分析し、人形と人間の関係を紐解くことは、人間そのものを考察する視点に繋がっていくのである。

人形写真

人間の自らの似姿を把握せんとする欲求、それは人形史においてだけでなく、写真史にも顕在化している。科学の進歩がめざましかった十九世紀の中頃に写真術が発明され、技術的に人間を撮影することが可能になると、人間はすぐさま自らの姿を撮影するようになった。しかし、写真の技術は単に目に見える人間の外見を写しとる道具として当時の人々に理解されたわけではなかった。

近代黎明期の科学主義と神秘主義の入り混じったこの時代において、カメラは目の前の光景を機械的に写し撮るだけでなく、目に見えない魂をも可視化する装置として考えられていたのだ。当時の人々はポートレート写真の肖像を、被写体の魂がカメラに吸い取られて平面に定着させられた結果なのだと信じて恐れた。十数年たって人々はそれに慣れると、死者にメイクを施しポーズをつけて撮影して、写真の中ではあたかも死者が蘇ったかのような凶像を得るようになった。やがてスピリチュアルブームとともに、幽霊が写り込んだかのような心霊写真が流行した。十九世紀の間、写真は魂の実在性を物語る魔術的装置だったのだ。

十九世紀後半から二十世紀初頭にかけて、写真を用いて美術表現を行うことを目指した写真家たちは、絵画を模倣することでその芸術的価値を高めようとした。このピクトリアリズムと呼ばれる一種のムーブメントでは、撮影後にわざと輪郭をぼかすなどの現像過程での画像編集を前提とした手法がとられる。しかし、一九一〇年代頃には一部の写真家たちの中から、絵画の模倣を脱してカメラの機構を活かした写真独自の美学に基づく表現を追求しようという動きが出てきた。合成を行わず隅々までピントが合ったシャープで客観的な描写でリアリティを追求したアメリカのストレートフォトグラフィや、レンズを使わないフォトグラムや部分的に写真を組み合わせるフォトモンタージュなどの技法に代表される、実験的なバウハウスの新興写真などである。

「人形写真」とは、人形を被写体にすることで独自の表現効果が生み出された写真作品を指した言葉である。「人形写真」は撮影後に画像加工をしないことで事実の痕跡を示すと同時に、作り出されたイメージによって偽物を本物と錯覚させる作用を持つ。美術史・写真史におけるその初出は一九二〇年代のバウハウスの実験写真の内に見られる⁶。

⁶ これ以前に人形を撮影した写真家にウジェーヌ・アジェがいる。該当する作品に《理髪店》(1912)《紳士モード》(1925)がある。しかし、パリの街を撮影する連作のうちの一部でショーウィンドウの中に偶然マネキンが陳列されている風景が撮影されており、「人形写真」をつくるという意図ではない。連作の中の類似するものとしてはコルセットや半身のトルソーが写っている写真がある。レヒト、1998、p.184,188

幼児向けの赤ちゃん人形2体を被写体にしたモホリ＝ナギの《バルコニーの人形》(1926)⁷や、複数のマネキン人形の頭部を集めて叙情的に表現したウンボの《夢見る女たち》(1928)をはじめとして、多くの写真家が「人形写真」を撮った⁸。人形は極めて人間的な外見であるが、生命のない物質＝モノである。撮影後に加工しないことを前提としたストレート写真だからこそ、インデックス性を保持した写真の演劇的作用によってモノに生命を与え、偽物を本物だと錯覚させるイリュージョニズムと同時に、人形はモノでしかないという即物性を持ち合わせることができる。

ドイツ文化史研究の香川檀は、前述したモホリ＝ナギの写真が掲載されている彼の著作『絵画・写真・映画』(1927)から「明暗の構成、影の線条によって、玩具が幻想的なものになる」⁹と作品キャプションを引いて、「人形写真」の特性について以下のようにまとめている。

構成的で幾何学的なイメージの空間に置かれた人形が――ダダ的欠損の身体をも思わせつつ¹⁰――見慣れぬ生き物に変容したかのような効果が生み出されている。写真術という、機械の眼(カメラ)と化学の網膜(フィルム)をとおして人形に別の相貌をあたえること。それは言い換えれば、光学機械の介入によっていったんはダダによって物象化された人形をふたたび魔術化すること、人形の再魔術化に道を開くことでもあった¹¹。

つまり、バウハウスの「人形写真」とは、人間のポートレートやモノを撮影した写真とは異なり、モダニズムを標榜しながら再び魔術を呼び起こすという特異的な表現手法なのである¹²。

以降、様々な人形写真が撮影されてきたが、近現代美術史における主だった作家の先行事例を、等身大のリアルな人形を撮影した作品に限定して列挙してみよう。

7 図 6

8 バウハウスの作例としては、ポール・シトロエン《マネキン》(1928)、《女と仮面》(制作年不明)、T・ルックス・ファイニンゲル《バウハウス舞台の仮面》、ウンボ《題不詳》(1928-29)が確認できる。東京都写真美術館、1990、p.71,74,78,82,90

9 香川檀訳。利光功訳は「明暗の構成により、線の影により、玩具が幻想的なものへと移行される。」モホリ＝ナギ、2020、p.86

10 ここでいうダダ的とは、身体をパーツに分断し、一体の人間ではなくモノとして捉える見方のことである。

11 香川、2016、p.307

12 別の作品に対するキャプションだが、モホリ＝ナギ本人による言葉としては「かつて記録と思われていたものが、今日びっくりさせるような出会いとなる。」という箇所が、「人形写真」の表現効果として近い内容を指していると思われる。モホリ＝ナギ、2020、p.55

まず、人形を扱った最も有名な作品として知られるのは、自ら製作した一、四メートルほどの少女型球体関節人形を被写体としたハンス・ベルメールの写真《人形》(1934)¹³であることに、異論を挟む余地はないだろう。ベルメールは、一九三二年に観たオッフェンバックのオペラ『ホフマン物語』¹⁴に登場する自動人形の役から着想を得たとされている。連続する写真で表現されたパーツの組み立てと解体を繰り返す完成のない「人形遊び」は、造形と破壊の中で人間とモノとの間を行き来する人形の姿を捉えている¹⁵。

ヘルムート・ニュートンによるファッションモデルとマネキンの双子のような写真《twins》(1968)¹⁶は、モデルという服を見せるための職業に着く人間の身体と、服をディスプレイする用途のために生み出されたマネキンの姿が重ね合わされている。

一九七〇年代から八〇年代にかけてベルナル・フォコンが少年型マネキンを撮影した写真シリーズ¹⁷では、フランス郊外の農村を舞台にシュルレアリスティックで夢想的光景が描かれている。マネキンの集団の中に時折少年が紛れ込むことによって、虚実のゆらぎが増幅されている。

セルフ・ポートレートで知られるシンディ・シャーマンの《セックス・ピクチャーズ》シリーズ(1992)¹⁸は、ポルノグラフィックな人体表象を解体し解剖学人形や義肢などを組み合わせて、合成は行わないながらもフォトモンタージュ的にパーツを再構成することでショッキングな身体イメージをつくりだしている。

精巧な蠟人形を撮影した杉本博司の「ポートレート」シリーズ(1999)¹⁹は、カメラを通すことで、人形が絵画に描かれた人間のように見えるというイリュージョンを主題としている。

ホームステイにきた少女のように日本製ラブドールを撮影した《The Love Doll》(2009-2011)²⁰は、元々小型の人形を撮影していたローリー・シモンズによる作品である。

批評家・思想家のロラン・バルトは、ベルナル・フォコンの作品群について、以下のよう
に述べている。少年型マネキンは「異なった二つのイメージを押し付けてくるように思われ
る」。それらは「幼年期のイメージ(半ズボンの少年たち、群れ、遊び)と(商店の)ショー・ウィ

13 図 7

14 ホフマンの小説『砂男』(1816)に基づいて創作されたオペラ。

15 香川、2016、pp.315-316

16 図 8

17 図 9

18 図 10

19 図 11

20 図 12

ンドーのイメージ」だが、「これらのイメージは二つとも裏切られ、打ち消される。」のである。自然な背景によってマネキンたちが「脱ショー＝ウィンドー化」されると、「本物の身体(中略)がマネキンと区別がつかなくなり、それと一緒に肉体的な本性を危うくさせられる」。さらに以下のように作品の構造について述べている。

ベルナール・フォーコンは、活人画を写真に撮るわけではない。活人画に重ね合わされた^{イモビリティ}写真を制作する。つまり不動性を二つ積み重ねるのだ。映像を(通常のごとく)内容と形式、^{レフェラン}指向対象と^{シニフィアン}意味表現に分けるのではなく、二つの形式、二つの^{シニフィアン}意味表現を重ね合わせる。

活人画とは、衣装を身につけた役者が背景の前でポーズをとって絵画のような情景を作ることである。展示している間は、演者はしゃべったり動いたりしない。いわば、人間がマネキンのように静止する演劇の一種だ。「人形写真」では、被写体である人形はもとより動かない。人形を活人画のようにセッティングすることで、人形は静止した人間を模倣し、「不動性を二つ積み重ねる」のである。つまり、フォーコンの「人形写真」はモノとしてのマネキンと、少年の表象としてのマネキンの二つの意味表現の重ね合わせなのである。こうして「超自然的な統一」が生み出された「写真化された活人画」は、「一つの思想を強く訴えかけてくる」。「停止を強制されている身体もどきたちは、復活させてもらうという天命を帯びていると言わんばかりに、芸術家によってとらえられている」²¹のである。

言い換えれば、活人画と写真の間で、人形と人間の両方が宙吊りになっているのだ。モホリ＝ナギのいう「玩具が幻想的なものになる」効果も、このバルトが指摘するフォーコンの作品構造で説明がつく。これ以外にもひとまず列挙した先行作品である「人形写真」全般に共通している特徴であると言えるだろう。ただでさえ、人間はどうしても人に類似した形のもを人間的に解釈しようとしてしまう。例えば、壁の染みやコンセントの穴など、三つの点が集まった図形を顔だと認識する人間の習性をシミュラクラ現象という。意図されていない配置のもでも、脳は顔として認識しようとするのである。人形ははじめから人間を模して作られているからこそ、「人形写真」において人間的な情感とモノの即物性の間で引き裂かれるのだ。

21 バルト、1984、p.277

論文構成について

このように、いずれの「人形写真」においても、被写体は人間ではなく人形でなければならなかった必然性がある。とりわけ人間と見分けのつかない精巧な人形の写真は、特に人間の認識を揺さぶるものだろう。

しかし、今日では写真といえば画像加工が容易なデジタル写真であることが前提になっており、簡単にレタッチによるフェイクの写真を作り出すことができる。しかも写真を通して形成される人間の姿形の認識も変容しているため、人形的な人間の描写に違和感を持たなくなっている。したがって、もはやフィルム写真時代のように「人形写真」は成立しなくなっていると言えよう。

本章の冒頭で述べたように、これまで発表してきた自作の作品群もまた、紛れもなく「人形写真」の系譜にある。本論では、実践的立場から「人形写真」の構造と表現効果、そしてその有効な範囲を明らかにすること目的として、自作の「人形写真」の解説を主軸に論を進める。全体を通して被写体である「人形」と手段である「写真」の二つの観点から考察を進める。

本論の第一章から第三章は、タイトルを表題に冠した人形を題材とした私の3つのアートプロジェクトの制作過程において参照した文化的事象一般を領域横断的に分析する。

第一章では「リボンドール」を「ポストモータム・フォトグラフィー」の手法になぞらえて撮影した湿板写真シリーズ「人形の中の幽霊」を論じる。本章では最初に、写真に魂が写ると信じられていた写真黎明期と十九世紀の写真文化である、ポストモータム・フォトグラフィー、日本の幕末期の写真、心霊写真を取り上げ、写真の魔術性とインデックス性を論じる。次に、主に江戸時代までの幼児を模した呪術用人形と現代のリボンドールを比較し、人形と人間の関係について考察する。さらに技法と被写体の選択によって多重化する「人形写真」の構造を明らかにする。また、バルトが「一つの魂」と表現した指向対象のその人らしさは一体何を通してもたらされているのかを、ここまでに取り上げた写真文化から導き出し、「人形写真」においても「魂」が表現されていることと写真のインデックス性について論じる。

第二章では「ラブドール」を「マタニティーフォト」の形式で撮影した写真作品シリーズ「ラブドールは胎児の夢を見るか？」を通して、「人形写真」で「人間と非人間の境界」というテーマを扱うことを論じる。まず人造人間の表象の系譜を辿りながら、複数の小説・映画などの作例をもとに、「人間と非人間の境界」を生殖の観点から捉え直し、不妊であることがアンドロイドの条件であることを明らかにする。これらの考察に加え、現代の遺伝子工学や高度生殖医療によって変化した生殖のあり方を確認し、本作の持つ今日的な問いを導き出す。また一

方で、妊婦の表象の事例を取り上げ、マタニティーフォトを能動的な女性の自己表現として位置付けて「妊娠するアンドロイド」の表現意図を明確にする。

第三章では私自身の頭部を型取りして作った等身大人形と私自身を一緒に撮影した写真作品シリーズ「あなたを離さない」の主題である「クローン」について概観し、再生産＝複製というキーワードを導き出す。そしてクローンがユートピア＝ディストピアの両義性を持つ主題であることを明らかにする。その上で型取りという複製方法で作った人形と写真を撮ることで事実の痕跡と物語の二重性を持つことを示す。

第四章では、「人形写真」の表現効果と有効な範囲を示す。まず第三章までの論考を踏まえて、「人形写真」に元々演劇性及びセルフ・ポートレート性が内在していることを明確にし、私の独自の見解として「人形写真」の理論を更新する。次に現代の写真文化において画像加工とセルフィーがもたらした人物表象の在り方の変遷が、「人間と非人間の境界」の視覚的判断に影響を与えていることを明らかにする。最後に、このような写真と人形をめぐる状況の中で、「人形写真」が終わりを迎えることを予告する。「人形の人間化」と「人間の人間化」が進み境界が曖昧になること、さらにデジタル写真の編集が容易になることによって、「人形写真」を支えていたイリュージョンは消滅するのである。

第一章「人形の中の幽霊」

写真の中の魂

私は二〇一九年に原爆の図丸木美術館²²で行った個展「人形の中の幽霊 (The Ghost in the Doll)」で、十九世紀の西洋で流行した、故人の姿を写真で記録する「死後記念写真 (Post-mortem Photography)」の手法を用いながら、等身大の精巧な乳児人形「リボーンドール」を撮影した《Pre-alive Photography》を中心に発表した。

写真黎明期の日本では「写真に写ると魂が取られる」という迷信があった。同時期の西洋では故人を生きているかのように演出し死後記念写真を撮影する習慣があり、とりわけ、死亡率の高い乳幼児を撮影した事例が多く見られた。一方で現代に目を向けると、子どもを亡くした母親や不妊治療に苦しんだ女性たちによって子どもの代わりに購入される人形「リボーンドール」が人気を呼んでいる。《Pre-alive Photography》は、様々な背景を持つ女性たちの思いが託される「リボーンドール」を、「死後記念写真」になぞらえて、当時と同じ湿板写真の手法で撮影することで、人形の姿に生命を見出そうとする試みである。

本章では、自作《Pre-alive Photography》のリファレンスとした事象を参照し、「人形写真」の構造を明らかにする。この章では、主にバウハウス以前の年代の写真を取り扱う。「人形写真」について香川が「人形が再魔術化する」効果があると述べていることから、いったんモダニズム以前の時代を参照することで、序章で定義した「人形写真」をさらに掘り下げるためである。

そもそも、私たちは写真を見る時、いったい何を見ているのだろうか。というのも、私たちが「人形写真」を見る時、モノとしての人形——素材や造形をはじめとして衣装やポーズといった人形としての評価——ではなく、人形にあたかも人格や生命、魂とでも表現されるべきものを認識したかのような感覚を覚えることがある。その感覚こそが「人形写真」の表現効果の一つであり、また成立させる条件であり、《Pre-alive Photography》の狙いでもある。そこで知覚される魂とは一体何なのだろうか。

22 丸木位里・俊の共同制作《原爆の図》(1950-1982)を常設展示する美術館である。個展を行なった企画展示室は常設展示室の奥にあり、鑑賞者は必ず《原爆の図》の観賞後に個展を鑑賞する動線になっている。当初は《原爆の図 第一回幽霊》に描かれた妊婦というモチーフのつながりから招聘があったが、子供・死・鎮魂というキーワードから「人形の中の幽霊」を新たに制作した。

ロラン・バルトは遺作となった写真論『明るい部屋』(1979)の冒頭で、写真独自の特性について、「なにを写して見せても、どのように写して見せても、写真そのものは常に目に見えない。人が見るのは指向対象(被写体)であって、写真そのものではないのである。²³」と述べている。写真は「要するに、指向対象が密着している」のである。私たちが写真に写った人物を見て、快活そうだとか、陰鬱そうだとか、その人らしさが見えるといった感覚を覚える時、写真の表面ではなく、指向対象を見ているというわけである。

バルトは同書の第二部で、一枚の写真を発見したエピソードから、写真の本質を考察している。彼は母を亡くしたばかりの時期に、母が五歳の頃に撮影された「温室の写真」を見つけた。大多数の母が写っていると認識できる写真を「はるかに上回って私(バルト)が母を見出したあの『温室の写真』。」「それは《似ていること》とは無関係なとつぜんの目覚め、言葉を欠いた悟りであり、《そのとおりの、そう、そのとおりの、まさにそのとおりの》という境位の稀に見る、おそらく唯一の^{あかし}明証だった。」「私がつぎつぎに見てきた母の写真は、どれもみな仮面のようなものであったが、最後のこの写真について、(中略)一つの魂があとに残ったのだ。²⁴」つまり、写真を見る＝指向対象を見るということであるが、その人が写っていればどのような写真でも良いわけではない。しかも、バルトが母の「一つの魂」を見つけたのは、姿形が正確に再現されたいわゆる「似ている」写真ではなかった。では、「温室の写真」は何が他の写真と異なっていたのだろうか。バルトはそれを、「雰囲気というもの(私は真実の表現をやむをえずこのように呼ぶ)」だとしている。

しかし「雰囲気というもの」だけでは、魂がとらえられた写真を説明することができない。ここで再び同書の冒頭にもどり、以下に引用する「撮られること」についての箇所を参照したい。

撮影された人物や事物というのは、標的であり、指向対象であり、一種の小さな模像であり、対象から発した一種の分身^{エイドロン}＝生霊である。私はそれを、すすんで『写真』の『幻像』(Spectrum)と呼ぶことにしたい。²⁵

つまり、写真に写っているものは「分身＝生霊」であり、その「雰囲気というもの」のことを「幻像」(スペクトラム)であると言い換えることができる。

23 バルト、1985、p.12

24 バルト、1985、p.134

25 バルト、1985、p.16

これらの言葉は、十九世紀において科学主義と心霊主義が入り混じる中で、写真にまつわる言説として使用されていた語である。もちろんバルトは当時の写真理解とは別の観点から写真に写る「一つの魂」を考察しているわけだが、ここからは、その元となった写真黎明期から十九世紀末にかけての写真と魂の関係性を明らかにすることで、論を進めていきたい。

写真黎明期

一八三九年、フランスの発明家ルイ・ジャック・マンデ・ダゲールが、世界で最初に普及した写真術となるダゲレオタイプを公開した。ダゲレオタイプは、カメラ・オブスクラのなかで、ヨード処理された銀メッキの板を感光させて図像を写しとる技法である。鏡の表面に非常に精密な小さな図像が留まっているかのような仕上がりに、当時の人々はこれを「記憶を持った鏡」と呼んだ。思想家・批評家であるヴァルター・ベンヤミンは『写真小史』(1931)で、ダゲレオタイプについて写真家のカール・ダウテンダイが振り返る言葉を以下のように紹介している²⁶。

はじめのころ、彼が製作した最初の人物を長いこと見つめる勇氣は誰にもなかった。人間たちの鮮明さは気遅れを覚えさせ、写真上の人物たちのちっぽけな顔もこちらを見るかもしれないように思われた。ダゲレオタイプによる最初の画像の異様な鮮明さ、異様なほどに忠実な自然の再現は、あらゆる人びとをそれほどまでに唾然とさせたのである。

写真史家の打林俊は、当時の写真の受容について「大衆も、自分の姿が小さな銀の鏡の上に留められるなどとは到底信じられず、魔術の一種だと感じていたようだ」と分析している²⁷。

写真は機械的にレンズに映った光景を描写する。しかし、当時の人々は写真を見る、あるいは撮られる、という経験の中に、それ以上の神秘的な何かを見出していたと考えられる。『写真小史』で引用されているダウテンダイの著書『私の父の精神』(1912)の中にあるライブツィヒ報知の記事には、「人間は神の似姿として創造されたのであり、神の姿は、人間の作りたいかなる機械によっても定着されえない。」「(中略)そうした願望を抱くこと自体、すでに

26 ベンヤミン、1998、p.13,20

27 打林、2019、p.106

神に対する冒瀆である。²⁸」とある。カメラ・オブスクラやカメラルシダなど、レンズを通した光が平面上に像を結ぶ装置はこれまでも存在し、また絵画で人間や神の姿を描くことは許容されていたにもかかわらず、ここでは「機械によって定着」させることが宗教的な理由で問題だとされている。

ダゲレオタイプは、最初期の技術でありながら後世の写真術と比べても非常に高精細で緻密な描写が特徴的である。しかも支持体が鏡状なので、定着した小さく鮮明な肖像を見ようとすれば、必然的に覗き込む自分の姿が映り込む。自らの姿に二重に肖像が重なる独特の鑑賞体験もまた、魔術性を喚起させる一因かもしれない。

日本の初期写真

日本に写真術が渡来したのは約一〇年後の一八四八年のことである。長崎の貿易商である上野俊之丞が薩摩藩の注文を受けて、ダゲレオタイプを輸入したのだ。しかし、機材や薬品が揃っても撮影は困難であり、一八五七年に薩摩藩士が島津斉彬を撮影した銀盤写真²⁹が、日本人が撮影した唯一のダゲレオタイプだといわれている。

一八五一年にイギリスで発表された「湿板写真(コロジオンプロセス)」はダゲレオタイプの廉価版として普及した、ガラス板にコロジオン溶液を塗膜して硝酸銀に浸し、原盤が濡れているうちに撮影・現像を行う技法である。薩摩藩は写真研究を積極的に進め³⁰、後に長崎と横浜で湿板写真を用いた写真館が開かれた。こうして湿板写真は日本で最初に普及した写真術となった。

湿板写真はダゲレオタイプよりは露光時間が短くなったものの、首押さえという器具を頭部に固定してから数秒の間、被写体となる人物はじっと静止していなければならなかった。一八六二年に上野俊之丞の息子である上野彦馬は長崎に湿板写真の写真館「上野撮影局」を開業した³¹。日本の初期写真として最も有名なものは、一八六六年に上野彦馬によって湿板写真で撮影された坂本龍馬の肖像だろう。しかしこの上野撮影局は、庶民の間で「写真

28 ベンヤミン、1998、p.11 ただし、ベンヤミンは注でライブツィヒ報知の該当記事が見つけれなかったと書いている。そのため、記事の内容はダウテンダイの創作である可能性が否定できない。

29 ダゲレオタイプの日本語訳。

30 一八五八年には薩摩に寄港したオランダ士官たちに写真に関する質問をして当惑させたと記されている。写真評論家の小沢建志は、薩摩ではこの時点で既に湿板写真研究が進んでいたと推測している。小沢、1996、pp.11-13、p.33

31 小沢、同上、p.115,134

に写ると魂が吸い取られる」という迷信が広がり倦厭されたため苦しい経営状態が続いたという。

上野が一八六五から六八年ごろに撮影した「長崎の女たち」には、カメラ目線を避け、手を袖の中に隠した女性が数多く写っている。「手が写っていると魂が多く取られる」という迷信が、独特のポーズに関係していると考えられている³²。

日本独自の写真にまつわる迷信の中に、「三人で写真を撮ると真ん中の者の寿命が縮む、あるいは死ぬ」というものがある。そのため、身代わりとして人形を抱いて四人とする風習が戦前まで残っていた。写真師がサービスとして人形を貸し与えることもあったという³³。

瞬きさえ憚られたであろう数秒間の撮影の最中に、魂が写真機に吸い取られてその片鱗が図像として定着した、というイマジネーションが生まれたのかもしれない。日本では、この「写真に魂が取られる」という迷信が長らく信じられた。一九四七年に文部省から発足した「迷信調査協議会」が調査した結果、この迷信は調査当時でも全国的に人々の間で信じられていたことがわかっている³⁴。

欧米でも黎明期に一時的に「魂が取られる」と危惧されたものの、すぐに写真を受け入れ、むしろ死者の魂をも写し出そうとした。

死後記念写真

アメリカに写真術が伝わると、一八五〇年代から一八六〇年代にかけて肖像写真館が一気に普及し、写真撮影の値段が下がった。すると写真は絵画よりも廉価に肖像を得る手段として、伝統的で高額な肖像画の代わりに中産階級に普及した。

この状況を受けて、一八六〇年代から一九一〇年代頃にかけて欧米では、死者を埋葬前に撮影する文化が隆盛した。残された遺族は深い悲しみの中で、愛しい人の姿を写真に留めた。故人を写した写真は「死後記念写真 (Post-mortem Photography)」³⁵と呼ばれている³⁶。

一八六〇年代から七〇年代という、死がまだ身近にあり遺体を自宅で安置して親族との別れを行った時代において、死後記念写真はこの年代の写真を象徴する一ジャンルとなっ

32 小池、2005、pp.17-18

33 小池、同上、p.18

34 小池、同上、p.125

35 図 13

36 Peck、2014、p.6

た。それらの小さな写真は金属でできた豪華な縁取りの中に納められ居間に飾られたり、主に母親がコラージュして作る家族アルバムの一ページとして並べられたりされた³⁷。

死後記念写真は故人の名誉を美しく表現したものである。周りを花やろうそくで囲み、子供の場合は生前によく遊んだ玩具や人形とともに写すこともあった。死化粧を施して眠っているように見せたり、横たわったまま目を開いたり、あるいは椅子に座らせたり、立たせてポーズをとらせる場合もある。中には周りの家族が故人を支えてポーズを維持しているものもある。写されている人物は、男女ともに乳幼児から老人までと幅広く確認できる。

もちろん、この時代にも生きていた人々が写された通常の肖像写真は数多く撮影された。しかし、露光時間がどれだけ短縮できても少なくとも数秒間は必要だった当時、静止してられない乳幼児の姿を鮮明に捉えたものは、死後記念写真によるものが圧倒的に多かった。生きていた乳幼児を母親らしき女性が後ろから支えている写真群も見られるが、撮影中に動いたことによって不鮮明に写っているものも多い。撮影代金が廉価になったとはいえ、多くの中産階級の人々にとって、失敗する可能性が高い子供の写真を何度も撮影し直せるほど安い金額ではなかった。十九世紀はジフテリア、チフス、コレラなどが流行し、乳幼児はこれらの伝染病による死亡率も高かった。そのため、美しく生きた証を残すただ一つの機会が死後記念写真だったことは想像に難くない。

医療の進歩によって子供の死亡率が減少し³⁸、写真術が発展するに従って、死後記念写真は徐々に姿を消した。撮影代金がより安価になり、露光時間が短縮されると生前の姿を撮影することが容易になり、生きていたうちに撮った写真を遺影として飾る習慣に変化したのだ。死後記念写真は撮影された年代によってダゲレオタイプ、アンブロタイプ、ティンタイプ、アルビュメンプリント、ドライプレートと技術が変化するが、写真師の手を借りずに一般の人々が撮影できる小型のフィルムカメラが普及したことによって完全に終わりを告げたと考えていいだろう。

おそらく、写真が複製されることが当たり前になったことも、死後記念写真が減少した要因の一つだと考えられる。鏡やガラス、銅板などの一点物に写し取られた姿は、他のものには代え難い、唯一の生きた証であったに違いない³⁹。

37 Bunge, Mord, 2014, p.9

38 Bell, 2016

39 ヨーロッパでは湿板写真が普及すると、徐々にガラス原板の像をネガとして鶏卵紙に焼くアルビュメンプリントの方が主に用いられるようになった。紙に焼かれた死後記念写真は切り抜かれ、家族アルバムにコラージュされることもあった。ア

死後記念写真は、ポーズやメイクを工夫し演出を施すことによって、写真の中でだけ死者を生前の姿に引き戻す。写されているのは確かに死体だが、生前の個人の姿が二重写しにされているのである。写真を所有する家族は、死体の向こうに、生きていた頃の愛する人の姿を見るのである。

心霊写真

死後記念写真が撮影された時期とほぼ並行して、目に見えない死者の魂が写り込んだとされる心霊写真が世間の耳目を集めた。写真技術の発展に伴って、多重露光などの写真特有の表現効果を得ることや、暗室作業で図像の編集を行うことが容易になり⁴⁰、トリック写真が作られるようになったのだ⁴¹。

その背景には近代スピリチュアリズムにおける降霊術ブームがある。富裕層を中心に霊の存在が信じられ、一八四〇年代の終わりにはニューヨークで死者との会話ができるという触れ込みの姉妹による降霊会が話題になり、多くの追従者を生み出した。降霊会とは、霊媒となる人物を中心に参加者たちがテーブルに集まり、霊が霊媒や別の何らかの媒体を通じてメッセージを伝える会合である。それは霊媒を経由して霊が引き起こすラップ音や自動書記、テーブル・ターニングや空中浮遊、霊本体の物質化など、あらゆる手段を使って霊の存在を証明するための「見せ物」＝「実験」だった。当初、降霊会では聴覚的メッセージを伝えるものが主流だったが、十九世紀半ばを過ぎる頃から、視覚的媒体を介するものが増加した。降霊会で既に目撃されていた視覚的証拠を記録する装置としてカメラが使用されるようになったのである⁴²。

世界初の心霊写真と言われているのが、アメリカの写真家ウィリアム・マムラーによるものである。それは雑誌「スピリチュアル・マガジン」一八六二年号で紹介されると、にわかに注目を集めた。記事によると、写真は一八六一年に撮影されたマムラーの湿板写真によるセル

アメリカでは同じく湿板写真の技術でも不透明なブリキ板を支持体にしてポジ画像として焼き付けるティンタイプが普及した。ティンタイプは紙に焼くことができない複製不可能な一点のものであった。

40 湿板写真のうち、ガラス原盤自体を鑑賞する一点もののアンプロタイプではなく、ガラス原盤をネガとして使用し、ポジ画像を紙に焼き付けるコロジオンタイプであれば、より容易に編集が可能である。

41 一八五〇年代から六〇年代にかけてネガを修正するようになった。ベンヤミン、1998、p.26

42 前川、2004、pp.29-30

フ・ポートレートである⁴³。マムラー自身は、写り込んだ幽霊を十二年ほど前に亡くなったいとこだと説明している。意図的に撮影したものではないと主張していたが、この記事が書かれた時点で同様の写真が十二枚確認されていたと記されている⁴⁴。この記事が発端となり、マムラーのスタジオには心霊写真を撮ってほしいという客が押し掛けた。心霊写真師の仕事の手順は、通常の写真館と同じように依頼された被写体を撮影し、数日後に出来上がった写真を渡すというものである。唯一異なる点は、その写真に、撮影時には見えなかった、別の被写体が定着しているという点だった。それらは再利用されたガラス版の拭き残しに起因するものや暗室作業時のトリックによって人為的に作られたものであった⁴⁵。前述のマムラーによって撮影された心霊写真は存命の人物だと言う指摘を受けて、捏造の罪に問われ逮捕された⁴⁶。その後も後続の心霊写真師が次々に現れては真偽が問われた。

ロンドンで発行されていた「スピリチュアリスト」誌の一八七二年四月号はイギリスでも心霊写真が撮影されたと報告している。アマチュア写真家のサミュエル・ガッピーとその妻であり霊媒のガッピー夫人が、もう一人の写真家の手を借りて心霊写真の撮影に成功したというものだった。彼らの心霊写真はスピリチュアリズムの枠を超え、写真愛好家の興味を惹きつけた。やがてイギリス最大の写真専門誌「ブリティッシュ・ジャーナル・オブ・フォトグラフィ」でその真偽が問い質されることとなった。結果的に、第三者のアマチュア写真家が二重露光の痕跡を指摘し、トリックが暴露された⁴⁷。

またもや心霊写真はトリックであると暴かれてしまったのだが、今回はスピリチュアリストたちではなく写真家や写真愛好家たちが、写真に幽霊を写すことができるのかを真剣に検討したのだった。

このように心霊写真の多くはトリックであることが見破られたが、それでもいくつかの写真は鑑定の結果⁴⁸、作為的な操作が行われていないと認められ、本当に死者の魂が写っているというお墨付きが与えられると、大多数の人々はそれを真実だと信じた。

美術史家でアーティストのジョン・ハーヴェイは『心霊写真』(2009)で、写真と霊が結びついた時、二つの信仰表明を結びつけるとしている。「一つは不可視のリアリティが実在すると

43 1862年号には図版は掲載されておらず、文章による紹介のみである。

44 浜野、2015、pp.96-97

45 前川、2004、p.37

46 浜野、2015、p.98

47 浜野、2015、p.101,103

48 この当時主流のトリックだった多重露光の痕跡があるかどうかは鑑定された。

いう信仰、もう一つはカメラの公平無私な目は真実を的確に捉えるという信仰。」そして霊は写真のアイデンティティの二重性を浮かび上がらせる。「写真は一方では可視的世界を科学的に探究するための器具であり、と同時にそれは、全く逆に、亡霊たちの姿を、超自然の世界を浮かび上がらせる魔術的なプロセスでもある。」⁴⁹

つまり、通常肉眼では捉えられないが、確かに存在しているものを客観的に可視化する装置として、写真が使用されたのである。

写真術の発展は、二十世紀初頭にかけてこの魔術的作用をさらに強化した。一八三九年にはカロタイプの発明者であるウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボットが顕微鏡写真を撮影した。五一年にはハーバード大学天文台のジョージ・フィリップス・ボンドと写真家のジョン・アダムス・ホイップルが天雷望遠鏡を用いた月の撮影に成功した。七八年にはエドワード・マイブリッジが走行中の馬の連続写真を撮影した。九五年にはヴィルヘルム・レントゲンが X 線写真を撮影した⁵⁰。あらゆる不可視だとされてきたものを、写真はありありと描写してみせたのである⁵¹。

科学主義が世間を席卷したといっても、当時の人々の多くは霊的なものを完全否定するのではなく、むしろ科学的にその存在を理解しようとしていた。目の前にあるものを客観的に描写するという写真のインデックス性は、肉眼では見えなくとも写真に写ったという事実へと変化し、写り込んだ霊魂はすなわち存在していたのだと信じるに足る根拠となったのだ。

写真黎明期から十九世紀末にかけてあった魂をめぐるこれらの東西の逸話の数々は、当時の人々にとって写真がいかに深く魂の表象と結びついていたのかを物語っている。写真は、生者の魂を吸い取り、死者を生者のように写し、ときに死者の魂そのものを写し出す、魔術的装置だったのである。

二十世紀中頃になり、撮影時に魂が吸い取られるという迷信が消えてからも、心霊写真はその後二十世紀に迫ろうかという頃まで世間を大いに賑わせた⁵²。

49 ハーヴェイ、2009、p.10

50 浜野、2015、p.40

51 モホリ=ナギはこれらの科学写真について『絵画・写真・映画』(1925)で「(発表された当初は)それらの関連は確立されなかった」と述べている。モホリ=ナギ、2020、p.24

52 写真のインデックス性から推察するに、フィルムのインスタントカメラでアマチュアが撮影し、現像を写真専門店の店員という全く事情を知らない第三者が担うことによって、編集がなされていないとみなされインデックス性が担保された結果、フィルム写真時代には心霊写真が有効だったと考えられる。

しかし、「写真に魂が取られる」、あるいは目に見えない霊魂が写るという迷信は、現代ではもはや信じることは難しい。スマートフォンのカメラで撮影し、画像加工アプリを使用すれば幽霊らしき影を簡単に加えることができるので、もし撮影時に霊的なものだと思われる何かが写り込んだとしても、誰にもそれが本当にそこにあったとは信じないだろう。心霊写真の場合と同じく、撮影後の編集が容易であるという点が、写真のインデックス性を弱め、そこに霊がいたという痕跡の信憑性を削いでいるのだ。

私は《Pre-alive Photography》において、アンブロタイプ⁵³という古典技法を使うことで、編集不可能な写真という状況を作り出し、確かにカメラの目の前にその光景が存在したというインデックス性を担保した。さらにこの技法が使われていた一八六〇年代から七〇年代にかけて信じられた「写真に魂が写る」という信仰を借りて、生きていない人形に命を宿らせることができるのかを試みたのだ。

身代わりとしての人形

《Pre-alive Photography》で被写体としたのは、リボンドール⁵⁴という現代の創作人形である。まず現代の人形を論じる前に、前節までの写真に関する考察と同様に、十九世紀に至るまでの人形に対する観念を明らかにしたい。写真に魂が写ると信じられていた時代には、人形も人間の代わりとしての役割を負っていたからだ。

古代から日本で伝えられる呪術用の人形に、「形代(かたしろ)」がある。神や精霊、人間の身代わりとして使用されているものである。白い和紙を人型に切ったものや、藁などを素材としている。この人形には撫でることで汚れや疫病を祓ったのち、川に流すか燃やすという風習があり、現在でも神社の行事として残っている⁵⁵。

平安時代から伝わる物としては、「天倪(あまがつ)」がある。これは新生児に代わって凶事を負わせる目的で作られた呪術用の人形で、日本の人形の原点とされている。三〇センチメートルほどの木または竹二本をT字型に組み、目鼻立ちを描いた白の練絹製の頭部を取り付けた物で、産衣を着せて新生児の枕元に置くものである⁵⁶。

53 撮影したガラス原盤が一点ものの作品となる。原理的には二回溶剤をかけて撮影すれば多重露光は不可能ではない。今回は加工した形跡がないことを示すため、撮影プロセスを記録し公開した。

54 図 14

55 加藤、2019、p.71

56 小林す、2019、p.9

また、江戸時代に広く民間に普及した「這子(ほうこ)」も、嬰兒祓いの人形である。長方形の白絹を縫い合わせて綿などを詰めた胴体に、長い黒髪を持つ頭部を差し込んだ簡素なもので、上流の婚礼の持参品とされた⁵⁷。

這子と似た造形で、御所で寵愛された御所人形のうち、特に幼児の這う姿を象った「這い這い(はいはい)」は、大奥では子授けの祈願に使用され、旅をする女性は災難よけに携帯した⁵⁸。

長崎大学附属図書館の幕末・明治期日本古写真データベース⁵⁹にある写真のうち人間と一緒に写っている人形は市松人形であり、上記の人形には該当しない。特別な呪術用の人形ではなく、当時一般的に知られていた高級な抱き人形が使われたということが見て取れる。写真に写る際に、人形を一人と数えることで「三人のうちの真ん中の人の魂が多く取られることを防ぐ」ということは、人形からも魂が写真に吸い込まれて、画面に定着したと考えられていたのかもしれない。

身代わりとしての人形は、例に挙げた通り、新生児や乳幼児を模したものが多い。死後記念写真がそうであったように、二十世紀半ば以前は周産期死亡率が高いうえ、無事に生まれたとしても伝染病の流行などによる子供の死亡率が高かった時代であるため、必然的に子供を対象とした呪術に使用する用途の人形が多く作り出されたのだと推測できる。

リボーンドール

リボーンドールは精巧に作られた等身大の乳幼児型のソフトビニル製の人形である。一九九〇年代初頭にアメリカ・イギリスで、市販の幼児向けの玩具人形を人形作家が独自にカスタムし、リアルな質感表現を追求したものをインターネットで販売したことから始まる。主に英語圏の国々でブームになり、二〇〇五年には International Reborn Doll Artists という団体が発足し、リボーンドール作家(Reborner)の教育と普及に努めている。現在ではソフトビニル製の素体のセットがリボーンドール作家に向けて販売されており、各作家はそのキットを組み立て、彩色と植毛を行い、オリジナルの人形を完成させる。胴体は布製であることが多く、作家によっては胴体に充填するペレットの量を調整し乳児の重さに近づけ、抱いたとき

57 小林す、2019、p.348

58 日本人形玩具学会編集部、2019、p.130

59 http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/top/jp_top.php (最終閲覧日 2021 年 3 月 24 日)

の感触を調整するなど、人形に触れることを重視して造形している。例えば、あるロシアの作家が作ったリボードールは大きさが五〇センチメートル、重さが二.五キログラムで、髪の毛はヤギの毛が植毛されている。価格は一体二二万五千円である⁶⁰。

リボードールの購入者層は、最初期は人形コレクターが大多数を占めていたあったが、近年では流産や死産を経験したり、子供を失った女性、あるいは不妊治療に苦しんだり、子供が欲しくても養子縁組が難しい女性が購入することが増えた。購入者だけでなく、人形作家の側もまた子供を失った人や、不妊治療を経験した者も多い。独自に出生証明書や養子縁組証明書などを同封する作家がいることから、子供の代替として受容されていることがわかる。これまでに TV やウェブメディアなどで人形作家、コレクター、精神科医がリボードールについて語るドキュメンタリーが制作されており、治療効果について言及されている。また、リボードールは認知症の高齢者のケアにも使われている。日常的に人形をあやしたり服を着替えさせたりするうちに、暴力的行動が抑えられるという。

朝日新聞の記事では以下のように紹介されている。「人形文化研究者の菊池浩平氏は『人形は、人が他者や自身の思いと向き合うためのメディアだ』と話す。『亡くなった人を感じたり、子育てが十分できなかった後悔に気づいたり、言語化しにくい自分の本心を知る手がかりになっているのでは』と分析する。」⁶¹

社会学者の拓殖あづみの著書『妊娠を考える』(2010)によると、日本産婦人科学会が生殖補助技術の成績を一九八八年以降、毎年公表している。二〇〇六年の結果では、その年に生まれた子供の総数の約一.七パーセントにあたる一万九千人が、体外受精や顕微授精を用いて生まれている。一回の生殖補助医療技術で出産に至る確率は二〇〇六年の時点で一五パーセントのため、治療件数はのべ一〇万七千人である⁶²。厚生労働省の発表では、二〇一〇年の治療件数はのべ二四万人にもものぼる。不妊治療を受ける人数は現在に至るまで、増加傾向にある。

不妊治療自体は一九七〇年代から排卵誘発剤によるものがあったが、一九八〇年代から九〇年代にかけて体外受精が普及し、認知度も上がった。二〇〇〇年代には、不妊治療を受けた女性の人数は急激に増加している。これは、リボードールの購入者に非コレクタ

60 林、2020、朝日新聞

61 林、2020、朝日新聞

62 拓殖、2010、p.232

一層が増加した時期とも重なると考えられる。私はリボンドールについて、他の年代では見られない非常に現代的な人形だという認識をしているが、それはこの不妊治療件数の増加と無縁ではないと考えているからである。亡くなる子供が多かった時代には、その子の厄を祓うための呪術用人形が必要とされたように、現在は、亡くなった、あるいは生まれなかった子供の代わりとしての人形が望まれているのではないだろうか。ここでリボンドールに重ね合わされている二重性は、外見だけでなく重みや抱き心地までリアルに作り込まれた精巧な人形と、その場には存在しない子供のイメージなのである。だから、リボンドールをあやすことは子供のイメージをあやすことと同義であり、自身の思いと向き合うことになり得るのだ。

《Pre-alive Photography》を制作するにあたって、日本でリボンドールの輸入・販売・レンタルをおこなっている輸入代理店「天使のリボンドール」の協力がある。同社はオーナー自らがロシア・アメリカ・イギリスなど海外の作家に人形をフルオーダーし、買い付けたものを販売している。今回は撮影のために人形を借用し、制作を行った⁶³。

生誕前記念写真

「人形の中の幽霊」展で中心とした作品は、湿板写真による《Pre-alive Photography》九点と、その複写を引き伸ばしてプリントした大判インクジェットプリント十一点である⁶⁴。

私が制作するにあたって参考にした書籍『写真のボーダーランド』の著者である、周縁科学文化史研究者の浜野志保は、作品鑑賞後に Twitter に投稿し以下のように感想を述べている。

(中略)様々な「境界」を攪乱する作品を通じて、写真のもつ不思議な力を改めて実感。人間／人形の境界の揺らぎに加えて、「死後写真」の構図と技術を踏襲することで、生／死の境界も揺らぐ⁶⁵。

63 同社は映画やドラマでの新生児や乳児の代役として撮影に使う用途での人形のレンタルの依頼を受けることも多いという。定番は歴史ドラマの中で世継ぎが生まれるシーンや医療ドラマでの出産シーンだという。もしかしたら、人形と知らずに映像の中で目にする機会があったのかもしれない。

64 図 15,16

65 <https://twitter.com/hamanoshiho/status/1141476249488916481?s=20> (最終閲覧日2020年10月4日)

死後写真では、生きている子と亡くなった子が同じ画面の中に収められることがある。写真というメディアを介して、生／死の境界がぼやける。湿板写真で撮影された人形の写真では、人形が人間のように撮影されることで、人間／人間の境界がぼやける⁶⁶。

生きているようにしか見えない、というわけではなく、生きているようにも人形のようにも見えるのが面白かった。リボンドール自体が精巧に作られた等身大の人形ではあるけれど、湿板写真に撮影されたものを見るのは、おそらく実物を見るのとも、デジタル写真を見るのとも違う体験だと感じた⁶⁷。

「死後」と重ねられるのが「生前」ではなく「誕生前」だったのも面白かった。人の人生を誕生と死によって区切られる線分だとすると、後に連なる部分が「死後」ならば、前に連なる部分が「誕生前」。写真というメディアを介して線分の前後が重なりあう、ある種の宗教的な体験⁶⁸。

序章で論じた「人形写真」の理論では、写された人形が人間的イメージとモノとのあいだで揺れ動くことが、「人形写真」の持つ特有の表現効果とされている。《Pre-alive Photography》では、さらに死後記念写真とリボンドールというそれぞれのモチーフが持つ背景の奥行きが足されることによって、複雑で重層的なレイヤーが構築される。

死後記念写真は、亡くなった人を生きているかのように演出して撮影することで、痕跡としては死体があったという事実を示すが、受け取るイメージとしては生前の姿という二重性を持つ。故人が人形に置き換わったとき、今度は元々生きていない人形に命が宿るという魔術的作用が起こる。被写体に人形らしさを感じる余地が残されている結果「生きているようにしか見えない、というわけではなく、生きているようにも人形のようにも見える」状態が作り出されるのである。しかもその人形は、亡くなった、あるいは生まれなかった子供への思いが撮影されたリボンドールである。死後記念写真とリボンドールに共通する、失われた子供への思いが、死の向こうに生を見るという態度を強化することになる。これにより、生きている人間と、人形と、死んでいる人間の間を行き来するイリュージョンが発生するのだ。

66 <https://twitter.com/hamanoshiho/status/1141477199624593408?s=20> (最終閲覧日2020年10月4日)

67 <https://twitter.com/hamanoshiho/status/1141477942767177728?s=20> (最終閲覧日2020年10月4日)

68 <https://twitter.com/hamanoshiho/status/1141478187135713280?s=20> (最終閲覧日2020年10月4日)

さらに、湿板写真を使うことで時代を超えるという作用もある。十九世紀のうちに一度途絶えた古典技法で、現代に作られたリボンドールを撮影することで擬古的な表現となり、撮影年代が攪乱される。

しかも露光時間の長い湿板写真では、動きのうちの一瞬を捉えるスナップショットを撮影することは不可能であるはずなのに、遊びの動作の途中の仕草を切り取ったかのような図像である⁶⁹。もちろん、人形は人間のようにブレることなくいつまでも静止していることを利用しているため、同様のイメージを人間で得ることはできない。湿板写真で、動きのあるポーズという人間的な表現をするためには、人形を利用するほかはないのである。

鑑賞者が写真の中の人形に魂を感じる瞬間に、人形の生命は立ち上がる。この作品は、何重にも虚実を重ねることで、イメージと痕跡の二重性というだけでなく、人形の魂を写真の中に作り出す試みだったのである。

スペクトラム

十九世紀において、魂が写されている根拠として、写真のインデックス性が重要な役割を果たしていた。私が《Pre-alive Photography》を編集が難しいアンブロタイプで制作したのはそのためである。

では、撮影後にデジタルレタッチを行うポストプロダクションが前提となっているデジタル写真では、魂をとらえることは不可能なのだろうか。バルトの言う「雰囲気というもの」＝「幻像」(スペクトラム)はインデックス性が気薄なデジタル写真では表現できないのだろうか。もう一度、十九世紀における「スペクトラム」に戻ってみよう。

写真家のナダールが、友人であるオノレ・ド・バルザックが、撮影されることに「強烈な恐怖」を感じていた、として紹介する言葉の中に、それは使用されている⁷⁰。

バルザックによると、すべての生物は、無数のスペクトルで構成されており、それが小さな鱗や葉のように層状に重なり合って各面を覆っている。人間が無から何かを生み出すこと——つまり、外観だけで実態のないものから固形の実態を作り出すこと——

69 撮影時に意識していたのは昭和のインスタントカメラによるスナップ写真のような、日常の中の一瞬の動き切り取った光景だった。

70 スペクトラムはラテン語。同単語の英語読みがスペクトルである。

一は絶対に不可能であるので、一枚のダゲレオタイプが制作される際には、被写体の層が一枚取り去られて、プレート上にとらえられるはずである。だとすれば被写体は、写真に撮られるたびに、スペクトル層あるいは構成要素の一部を失うに違いない⁷¹。

つまり、この当時、そもそも生物はスペクトルで構成されていると考えられていたのだ。

精神科医で精神分析家のセルジュ・ティスロンは、ナダールによる「写真のおかげで人類は『手で触ることのできない亡霊⁷²』を物質化できるようになる」という記述を紹介している⁷³。つまりナダールは、手で触れることのできないスペクトルの一層＝魂を、写真という物質に止めることとして、肖像写真を撮影していたことになる。

私は、十九世紀においてこれまで列挙してきた事象のように写真に魂や霊を写すことができるという発想は、光とは何かという概念に大きく依拠しているのではないかと考えている。レンズから取り込まれた光の痕跡が記録されたものが写真だという理解は、写真の発明当初からあった。しかしこの当時、光は空間を満たしているエーテルの中を伝わる振動だと考えられていたのだ。

エーテルとは、十七世紀頃に空気に充満し光や音を媒介する物質として議論された物質のことである。デカルトが『屈折工学』(1637)で力学的な性質を付与し、エーテルは「科学」の分野に持ち込まれた⁷⁴。ニュートンは一六六六年にガラスのプリズムによって太陽光線が七色に分解することを発見し、この光の帯をスペクトルと名付けた。白色光は様々な色の重ね合わせの結果であると証明したのだ。ただし光は波動なのか粒子なのかといった論争は交わされていた。そしてひとまず光の正体は分からずとも、宇宙全体に充満しているエーテルを触媒にして光が伝わるのだとされた。

一八二四年に世界で初めて光を機械的に描写するヘリオグラフィに成功したニセフォー
ル・ニエプス⁷⁵は、光をさまざまな物体に触れるとボールのように跳ね返る「流動体^{フリユイッド}＝霊力」

71 浜野、2015、pp.28-29

72 亡霊 specter

73 ティスロン、2001、p.99

74 浜野、2015、p.42

75 ニエプスはダゲールに共同研究を持ちかけたが、ダゲレオタイプとして技術が完成する前に死亡した。

のようなものであると考えていた。写真で影を捉えるのではなく、生命そのものを捕獲しようとしたのだ⁷⁶。

それから科学の進歩により細部の解釈が変わりながらも、およそ一世紀にわたって光はエーテルの振動であるという考えが支持された。

スピリチュアリズムに傾倒していた小説家のコナン・ドイルは『妖精の出現⁷⁷』(1922)で、目に見えないものの存在を証明することについて、以下のように述べている。

人間の肉眼は、色のスペクトルを決定する限られた振動の中で物体をとらえる。本来色のスペクトルは無限の振動を持つのだが、われわれの肉眼はその振幅を使いこなしていない。(中略) ^{クレアヴォイアント} 霊視能力者と呼ばれる人たちには、自分たちの振動をそれら別の振動を持つ種族に合わせて調整する力がある。またこれまでの私の理解から言っても、ほかの人々の目には見えないものを見ることができる人たちにも、同様の能力があるということは、科学的に十分あり得ることである⁷⁸。

ドイルはまさに霊的なものの存在を科学的に理解しようとしていたのだ。そして「たまたま高压電流が用途に合わせ、低压電流に変換されることができれば、エーテルの振動や光波についても、類似したことが起こり得ると考えてもなんら不思議ではない。」と、合理的に推論を続けている。また、同書の中で神智学者のガードナーの研究ノートを掲載している。ガードナーは写真の原理について以下のように書いている。

まず最初に明確に理解されるべきことは、写真に写るには、それが物質的なものである必要があるということである。

写真の原理から言って、感光度の範囲外のとらえにくい種類のものは、乾板に反応しない。いわゆる心霊写真の場合にも同様のことが言える。(中略)

76 ティスロン、2001、p.62

77 「コティングリー妖精事件」として知られる、二人の少女によって撮影された妖精写真にまつわる本である。コナン・ドイルが一九一七年から一九二〇年までの間に撮られた妖精写真を知り、真贋を複数の専門家に鑑定してもらった結果と、写真が本物であり妖精が存在すると考えられる根拠が書かれている。この事件の顛末としては、一九八四年に少女のうちの一人が「妖精のイラストを模写してキノコや葉にピンで留めて撮影した」とインタビューで告白し、偽作を人々に最も長く信じ込ませていた事件」としてギネス・ブックに載った。

78 ドイル、1998、p.38

しかし物理的波長のなかには濃度が低いために通常の視覚から外れてしまうものもままある。人間の目では直接見るのでできなかった天界の星が、写真機では記録されたことが多くあるのと同じように、生きもののなかにも(中略)われわれの通常の見え方の範囲を超えて存在するものが無数にある⁷⁹。

ガードナーは、肉眼では見るのでできない星が撮影された天体写真を例に、地上にも見えないが存在しているもの⁸⁰があるとしている。この本が執筆されたのは一九二〇年台だが、この二人の写真理解は、心霊写真の節で述べた十九世紀のスピリチュアリズムにおけるものと合致する。

ところが、その三年後に出版されたモホリ＝ナギの『絵画・写真・映画』(1925)にはこのような記述がある。

初歩の物理学では、およそ次のように定義している。光は〈エーテルの振動である〉。(中略)しかし、(中略)最近の物理学的知見に従えば——我々はすでに光学を電磁気学の単なる特殊領域とみなし、できるだけ全てのものを電気力学で説明することに慣れてしまっているので——今日もはや支持されていない⁸¹。

ここから読み取れるのは、光とは何か、という理解が、写真に写るものは何か、あるいは何をどのように写すべきかという考えに直結し、モダニズム写真の境界線となっている点である。物理学において光線の進む速度を真空状態と比較したマイケルソン・モーリーの実験(1887)と、アインシュタインの「特殊相対性理論」(1905)によって、エーテルは観測することができず、その存在を無視して考えて良いものとして、否定されるに至った。⁸²また、アインシュタインは光のエネルギーの量子である「光子(フォトン)」を仮定して、光は波動性と粒子性を併せ持つことを明らかにした。

すなわち、目に見えないが存在している霊や妖精の振動を写したという写真は信じるに足るものではなくなったのだ。そして、「人形写真」が登場するのは、エーテルが否定されたバウハウスにおいてなのである。「エーテルは存在しない」、つまり「霊は写らない」ことが明らか

79 ドイル、1998、p.207

80 ここでは妖精について記述されている。

81 モホリ＝ナギ、2020、p.19

82 酒井、2016、p.6

になってから、モノであるはずなのに人間的な何かを感じるという構造の「人形写真」が成立した⁸³。これが、香川の指摘する「再魔術化」の所以である。

バルトは、エーテルが否定された後にあえて「スペクトラム」という語を当てた。それは、「雰囲気というもの」を、「私は真実の表現をやむをえずこのように呼ぶ」しかないほどに、「手で触れることのできないスペクトルの一層＝魂を、写真という物質に止め」られたものだと感じただからではないだろうか。バルトは母の「温室の写真」にたどりついた経緯を辿りながら「雰囲気」について、「分解できない」、言語化できない、「生命の価値を神秘的に顔に反映させる精神的なある何ものか⁸⁴」であるとしている。もし、写真家が雰囲気を捉えそこねたとしたら、「その主体(被写体)は永久に死んでしまう」。魔術的領域にあるこの感覚こそが、魂をとらえるということなのだろう。

これは、インデックス性の薄いデジタル写真だからといって失われる性質ではないと私は考える。存在しないスペクトルの層が定着されたとしか言いようのないこの感覚は、写真に特有の問題ではなく、絵画にも同じことが言えるからである。つまり事実の痕跡としてではなく、鑑賞者がその写真を見て今どのように知覚するかという問題だからだ。私は「人形写真」の制作プロセスにおいて、被写体の人形が写真の中で、人形にも人間にも見えるという地点を探る。この判断基準は明確に言語化できず、感覚としか言いようのない部分で判断するしかない。やはり、鑑賞者が写真の中の人形に魂を感じる瞬間に、人形の生命は立ち上がると考えて差し支えないだろう。それは、インデックス性の有無にかかわらず、むしろ描写の領域において問われるものなのである。

83 「人形写真」は、心霊写真とは逆に、最初からそれが人形であることが明らかになっている必要がある。心霊写真はトリックが見破られた時点で詐称として罪に問われたが、「人形写真」は作品構造から人形であることが読み取れないと、「人形写真」として認識されないのである。

84 バルト、1985、p.135

第二章「ラブドールは胎児の夢を見るか？」

人間と非人間の境界

第一章では、写真黎明期における写真と魂の関係、そして人形と魂の関係から、「人形写真」に見出す生命について論じた。その中で「人形写真」の多層構造には、人形自体のコンテキストが含まれていることを明らかにした。私は人形を物理的な側面からだけでなく概念として捉え、歴史的経緯や物語の中における役割などを参照し、実際の被写体となる人形を選択している。

本章では写真作品シリーズ「ラブドールは胎児の夢を見るか？」を論じる。

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted]

[Redacted]

第三章「あなたを離さない」

クローンの主題性

第三章は博士審査作品である、私の頭部を型取りして作った等身大人形と私自身と一緒に撮影した写真作品シリーズ「あなたを離さない(I Won't Let You Go)」を中心に論を展開する。まずは、これまでの論を踏まえて、新たに作品のテーマとして設定した「クローン」という再生産のあり方について検討していきたい。

私は第二章で、妊娠するアンドロイドが実現するという未来を仮定したとき、妊娠するラブドールという、アンドロイドの見る胎児の夢が「完璧な子ども」であるのではないか、つまり人口子宮で育つのは遺伝子操作を行って望ましい形質が設計されたデザイナー・ベイビーではないかと述べた。遺伝子操作を行ったデザイナー・ベイビーは、細胞培養によって作られた有機的な人造人間との差異が限りなく小さくなるため、人類が太古の昔から抱いてきた「生と死をつかさどり生命を作り出したい」という夢が現実のものとなるという可能性を孕んでいる。

そのうえで、私がクローンに着目した理由は大きく分けて三つある。

第一に、人間と見分けがつかないロボットやアンドロイドが未だ空想上のものであることに対して、クローン技術は極めて高い実現可能性を持ったテクノロジーだからである。しかもクローンはその近接領域に高度生殖医療と遺伝子操作があり、デザイナー・ベイビーとバイオロイドを考える上で重要な点となる。

第二に、「ラブドールは胎児の夢を見るか？」に対する「女性と妊娠・出産を結びつけすぎている。結局は美しい妊婦であれというイデオロギーを強化している。」という批判に応答するため、性交による妊娠ではない方法での再生産を、作品を通してさらに考察する必要があったからである。

第三に、クローン人間を「人工的な一卵性双生児」と解釈したとき、人工的に作り出された身体という命題や、同じ遺伝子を持ちほとんど同じ姿形をしている他者を通して自己を問うという方法論にアプローチしやすい題材だと考えたからである。第一章と第二章ではロボットやアンドロイドを含む「人形の人間化」という方向性の考察を主に行ったが、本章で扱うクローンはサイボーグと同じく、いわば「人間の人形化」というベクトルになる。

今日のクローン技術

クローンを作り出す「体細胞クローン技術」は発生生物学において、体細胞核移植によって元のドナーと全く同じ遺伝情報を持つ個体を人工的に複製し生み出す技術のことである。二〇〇三年に人間の細胞の中にある遺伝情報をつかさどる遺伝子の本体であるDNAの核酸塩基配列、すなわち人間の設計図ともいべきヒトゲノムのほとんどが解析された¹³⁰。しかし現在、人間のクローニングはほとんどの国の協定で禁止されている。ところが、クローン技術自体はペットや家畜などの動物ではすでに実用化され、クローン技術を使用して増やした個体を利用した商品は既に流通している。代表的な事例は、死んだ愛犬やタレント犬と同じ遺伝子を持つ犬を得ることや、肉質の良い食肉用の牛や豚を増やすことである。二〇〇八年にはアメリカでクローン牛の牛肉の販売が認可され、スーパーで通常の商品と同じように販売されている。二〇一八年には中国で猿の体細胞クローンを作り出すことに成功し、霊長類にもクローン技術が適用可能だということが明らかになった¹³¹。

注目すべきはクローン技術の多くが遺伝子操作を加えた個体を増やす手段として使われている点である。前述した食肉用の家畜に遺伝子操作のゲノム編集を加えることにより肉質の良い個体を作り出し、それを増やすためにクローン技術を使用するのだ。製薬のためにヤギやウサギなどにゲノム編集を行い、薬の生産を行うファーミングでは、ゲノム編集で望ましい結果を得られた個体を効率良く増やすためにクローン技術が使われている。ゲノム編集技術は、二〇一二年にクリスパーキャス9という、DNAの狙った箇所を書き換えが可能になった革新的な技術が発表されて以降、バイオベンチャー企業や学術研究所でより盛んに行われるようになった。

人間のクローニング及び遺伝子操作を禁止する取り決めとしては、各国の法律で個々に定められている。それに加えて、二〇一五年に行われた国際サミットで示された、基礎研究と動物を使う前臨床研究は推進するが、「(社会的合意が得られない)ヒト受精胚や生殖細胞へのゲノム編集の臨床応用を禁じる」という声名と、二〇一七年に全米科学アカデミーと医学アカデミーが出した「他に治療法のない重い遺伝性の疾患や障害の治療・予防に限っ

130 青野、2019、p.18

131 ヘレン・ブリッグス「中国の研究所、クローン猿作成に初成功」BBC ニュース、2018年1月26日
<https://www.bbc.com/japanese/42829580>

て、受精卵や生殖細胞の異常を修正して子どもをもうけることが認められる」という報告書をもって、今日での世界的な合意と見做されている¹³²。

ところが、二〇一八年に中国でゲノム編集を行った双子が誕生したというニュースが世界を震撼させた。中国では体外受精による受精卵を使ったヒト胚研究は、受精後一四日以内の利用しか認められていないとして、中国政府はこの実験が法律に背いていると発表した。この実験では双子はそれぞれにゲノム編集がなされ、母体の子宮に着床したのでクローン技術は使用されていないが、同年に同じく中国で猿のクローンが成功していることから明らかなように、人間のクローンを作り出すことも技術的に可能なのである。

クリスパーキャス 9 の開発者の一人であるジェニファー・ダウドナは『CRISPER』(2017)で「体外受精とクローニングは、生殖細胞系の遺伝子編集の土台をつくった、飛躍的な技術革新である。」と述べている¹³³。

まずはクローン技術そのものについて、体外受精を中心とした高度生殖医療とクローン技術の歴史を概観することから始めよう。

デザイナー・ベビーと体細胞クローン技術

一九七八年にイギリスで、世界で初めて体外受精で人間が誕生した。生まれた子どもの母親は卵管に異常があり、自然妊娠が望めなかったのだ。当時、これは大きな話題となり、日本の新聞には「試験管ベビー誕生」という見出しが踊った¹³⁴。動物で開発されていた体外受精の技術が人間に応用され、これ以降、人工授精は子供に恵まれない夫婦の不妊治療として実用化の段階に入った。

体外受精が登場する以前には、卵子と精子は体内で出会い、受精卵は卵子の持ち主の女性の子宮で育まれるものだった。しかし、体外受精の実用化によって、卵子、精子、受精卵、子宮がそれぞれ独立して扱えるものになったのだ。

不妊治療とは、子供ができない状態を病気とみなし、排卵誘発剤や人工授精、カップルの精子と卵子を用いた体外受精といった生殖補助医療技術によって子どもをつくることである。これに加えて、母体になんらかの原因があり、不妊治療がうまく行かないとき、第三者の別

132 青野、2019、p.148

133 ダウドナ、2017、p.243

134 本論ではデザイナー・ベビー、パーフェクト・ベビー等の表記で統一しているが「試験官ベビー」は出典のママ記載する。青野、2019、p.128

の女性に妊娠・出産してもらう代理母出産という選択肢が出てきた。体外受精の技術が確立する以前は依頼人の精子を代理母の卵子に人工授精する方法が取られていたが、体外受精の技術が確立するとともに体外受精型に切り替わっていった¹³⁵。依頼人の精子や卵子が使えない場合には、精子提供や卵子提供を利用することがある。

極論を言えば、卵子も精子も子宮も、全く赤の他人同士、という組み合わせも考えられる。体外受精と人間の欲望が結びついた時に、子どもの幸福が置き去りにされてしまう懸念は払拭されていない¹³⁶。誰も生まれてくる子どもの健康を願うものだが、それがエスカレートすれば、親が望んだ形質を持つ遺伝子を組み立てて「完全な赤ちゃん(パーフェクト・ベイビー)」¹³⁷を設計することに繋がる可能性は否めないからだ。

一九八〇年に設立され、九九年に閉鎖されたアメリカ・カリフォルニア州の「レポジトリ・フォー・ジャーミナル・チョイス」は、ノーベル賞受賞者などの精子を扱った特殊な精子バンクである。これを利用して産まれた子供は少なくとも二三〇人以上、五カ国に及び、そのうちの数人の子供たちは「天才」的な能力の持ち主としてメディアに登場した。これにより、アメリカではデザイナー・ベイビー願望が広まった。精子バンクでは、使用する精子を選択するために、あらかじめ登録されたドナーについての情報を知ることができる。そこには人種や容姿、身長、目の色や髪の色、医療情報、趣味、特技、人柄、得意分野などが記されている。これは、夫婦のうち夫の精子に問題があって子供を作れない場合に、精子バンクを利用して、できるだけ夫に似たドナーを選ぶために示されていたものである。しかし、デザイナー・ベイビー願望を持つ夫婦や独身女性は、単に「優れた」才能を持つドナーを選びたがる傾向が次第に強くなった。いわゆる、白人で、背が高く、目の色は青く、髪はブロンドで、持病がなく、社交的な性格で、スポーツが得意で、有名大学を卒業していて、といった社会的の望ましいとされているであろう特徴を、自分の好みで選ぶ人が増加したのだ。

一九九〇年には、「ロンズ・エンジェルズ」という精子・卵子のオークションサイトが立ち上げられた。オークションで希望する精子と卵子を手に入れて組み合わせることで望み通りの子供を作ることが可能になったのだ。しかし一部のファッションモデルなどの卵子に高額な値がつき、あまりに加熱し過ぎたため、オークション自体が政府によって廃止された¹³⁸。

135 一九八六年にアメリカで体外受精型の代理母出産が初めて行われた。

136 青野、2019、p.130

137 拓殖、2010、p.84

138 小林亜、2011、pp.109-112

現在、人工授精を行っている医療機関や精子バンクの多くは「匿名の原則」を遵守し、ドナー情報については固く口を閉ざしている¹³⁹。

一方で、一九七〇年代から菌やマウスなどの動物で試みられてきた遺伝子組み換えの研究は、一九九〇年代に入ると人間へ応用されてヒトゲノムの解析が始まり、遺伝子治療が登場した。その煽りを受けて、人間の遺伝子を改変した受精卵を作ることは許されるのか、といった議論が国際的に巻き起こった。体外受精技術は遺伝子改変に結びつくという懸念があるためである。一九九〇年には日本の犬山と東京で「遺伝学、倫理、人間の価値:ヒトゲノムマッピング、遺伝子スクリーニング、遺伝子治療」をテーマに会議が開催され、「犬山宣言」が採択された。この中で「体細胞の遺伝子を治療するために改変することは許される」が、「受精卵の遺伝子を改変することは当面禁止する」との方針が示された¹⁴⁰。

ところがそのような状況の中、一九九七年に世界初の哺乳類の体細胞クローン技術によるクローン羊のドリーがスコットランドのロスリン研究所で誕生し、世界中に大きな衝撃を与えた。それまで、一度体細胞に分化した細胞は再び受精卵に戻ることはないと考えられていたが、成長した個体と全く同じ遺伝子を持つ受精卵を初めて作り出すことができたのだ。

ドリー誕生のニュースは体細胞核移植という方法の科学的解説以外にも、単なる空想に過ぎないような物語がマスコミの記事に踊った¹⁴¹。彼らは、過去にSFの物語で描かれてきたクローンの物語が、あたかもすぐさま現実になるかのように書き立てた。自分と同じもう一人の自分、死んだ家族の再生、同じ記憶を持つ同じDNAの人物が大量に生産されるといったディストピアのビジョンで世論を煽ったのだ。

単性生殖的ユートピア＝ディストピア

ドリー誕生の発表当初マスコミは、ヒトラーやアインシュタイン、モーツァルトのクローンを例に、倫理的な問題点を指摘した。技術文化史・SF史家の永瀬唯は『欲望の未来』(1999)で、新たなクローン技術の対象として「男」ばかりが例にとられることに対して、男性中心主義的なユートピアのビジョンが隠されていると、以下の事例を挙げて指摘している。

139 その結果、現代ではDNA検査を行い、親であるドナーを突き止めた子がインターネットを介してドナーに直接連絡をとる、といった状況が起こっている。小林亜、同上、pp.117-118

140 青野、2019、p.131

141 上村、2003、p.18

一九七〇年代には両生類での成体クローン技術に代表される生殖技術の進展を受けて、SFの世界でもクローンをめぐる小ブームが起きていた。その代表の一つに、ヒトラーのクローンが密かに作られていたという内容のアイラ・レヴィンによる小説『ブラジルから来た少年』(1976)がある。ナチスの残党であるメンゲレ博士が残された体細胞からヒトラーのクローンを作り、ヒトラーと同じDNAを持つ少年たちを世界各国に養子に出していたというストーリーである。もう一度ヒトラーを蘇らせ、世界を征服したいという欲望に基づいて、クローン技術が濫用される悪夢を描いたSFサスペンスなのである。この近未来を舞台にしたSF小説は、一九七八年に同タイトルで映画化されている。

前述したとおり一九七八年は、世界で初めて体外受精によって人間が誕生した年でもある。同年、人間におけるクローニングの実現というニュースが伝えられた。その内容は、一人の億万長者の男性が自らのクローン作成を依頼し南洋の島で実験が行われたというものだった。当時の技術水準からしてもでっちあげであることはほぼ明らかだったが、発表されたデータだけでは完全に否定することは不可能である。プロモーターのデービッド・ロービックが学術的データ提出には応じなかったため、彼が「実録」として出版した『イン・ヒズ・イメージ』(1978) (同年の邦訳は『複製人間の誕生』)が話題となった。

クローンの「父」となるのが、経済的な権力を有する大富豪であることを受けて、永瀬は以下のように分析している。

子宮を貸すだけの代理母となるのが有色のネイティブ女性であることを付け加えれば、そこにある図式は明白だろう。それが二〇年後にもそのまま繰り返されている。強権的な政治の暴力としてのヒトラー、知力の源としてのアインシュタイン、芸術的想像力の源としてのモーツァルト。メディアの表層でのクローン論議は、母親抜きの子の息子であることを前提としている。¹⁴²

体細胞クローンの範囲を超えてもっと遡れば、ヨーロッパでは近世の頃にはすでに機械的な人造人間(アンドロイド)の系列と並んで、化学的な人造人間の系譜に連なる言い伝えが存在している。

142 永瀬、1999、pp.52-56

それは、化学的製法によって小さな人間(ホムンクルス)を人工的に造出しようという夢想である。多くは伝説であり魔術的な迷信であるが、その可能性を真面目に信じていた錬金道士も決して少なくなかった¹⁴³。

十六世紀の医者で、占星術や魔術の大家であったパラケルススもまた、その一人である。彼は『事物の本質について』(1572)という著書の中で以下のように述べている。

従来ホムンクルスなるものを生み出せるかもしれないということは、秘中の秘として押し隠されてきたものの、何人かの老哲学者のあいだでは、女性の身体や母体の外部でも人間は生まれうるものなのだろうかという問いに対しては、もはや疑いを挿む余地がなかったからである。¹⁴⁴

男性の精液を、ものを腐らせやすい密閉された瓢箪型の馬の子宮の中で四〇日程度かけて腐らせると、やがて精子は一容易に見てとれようが一生き生きと動き出し、活動しはじめる。しばらくすると、それは人間にある程度似てくるけれども、まだ透明で、身体を欠いている。しかし、その後毎日極めて慎重に人血の秘薬を与え、馬の子宮内と同じ温度のなかで四〇週間養ってやると、本当に生きた人間の子供になる¹⁴⁵。

創造的な男性の精液を女性の子宮とよく似た場所へ移せば、女性の肉体を借りなくとも、人工的に生命を造出することは可能である、と彼は考えたのだ¹⁴⁶。

生殖に関しては、近世の初めに二つの説があり、男女両性の生殖液の結合を説く者と、男性の精液に重きを置いて女性はただこれに栄養素を供給するに過ぎないと主張する者がいた。パラケルススは後者の極端な主張者で、創造的な精液は男性のそれのみと考えた¹⁴⁷。

錬金術は魂と霊と身体を区別するため、現代における人造人間の創出のイメージとは異なり、パラケルススの語るホムンクルスの製造法は霊が天上から流出、あるいは墮落した地上

143 澁澤、2006、p.98

144 高橋、2006、p.24

145 高橋、同上、p.24

146 澁澤、2006、pp.100-101

147 澁澤、同上、p.102

の魂が身体の中に座を得る過程とみなすことができる。つまりホムンクルスは魂の象徴と考えられ、半ば霊的で半ば身体的な存在なのである。

詩人で劇作家・小説家であり自然科学者としても活動したゲーテは『ファウスト』の第二部(1826)でこのホムンクルスを、フラスコの中で作られる「化学的な小人」として描いた¹⁴⁸。『フランケンシュタイン』(1818)や『R.U.R.』(1920)もまた、有機的な人造人間の創出に関する創作の系譜に位置する。これらはすべて男性の手によって人間を生み出す男性中心主義的な単性生殖を描いた物語である。

女性の身体を介さない男性だけの人工的な生殖が描かれた背景には、女性の身体への恐怖があるとフェミニズム理論家・哲学者のロージ・ブライドッティ¹⁴⁹は指摘している。

ブライドッティによれば、そもそも生の原理が男性の精液によってのみ司られるという思想は、アリストテレスの『生成論』まで遡ることができるという。アリストテレスは人間的な規範を男性の身体的組織として位置付け、生殖の過程で失敗があったときのみ女性が誕生するとしている。したがって女性は、種としての人間＝男に対して異形の者とされている¹⁵⁰。出産において女性性器という装置は単なる受動的な受容器に過ぎないとみなすアリストテレスのこの主張は後世まで根強く残り、十七世紀の精子論者¹⁵¹に受け継がれた。秩序的な体系として身体を把握する言説においては、妊娠や育児の過程で変化する女性の身体は非合理的で反秩序的な、文明の外部という他者であったのだ。十六世紀から十七世紀にかけては、身体という有機体についての空想という形で奇形学が発展した。魅惑的で珍奇で恐ろしい人々として需要された奇形(=化け物=怪物)の起源に、不自然な形態での性交があると考えられていた。獣姦や、宗教的休日に行う性行為、日常的不道徳、不摂生な食生活、悪天候などが健康的な生殖を妨げるとされた。また悪魔が介入することも原因の一つとされていた。くわえて、母には化け物のような赤子を生む現実的な能力があるとされた。それは、性行為のさなかに怖ろしいことを考えるからであり、ある物事や人をあまりに情熱的に夢見るからであり、動物やおどろおどろしい生き物を見るからである。女性がある眼差しを持って犬を見た結果、そのイメージを胎児に伝えてしまい、その結果、犬顔の子供ができてしまうという

148 高橋、2006、pp.28-29

149 一九九六年の段階では姓名の表記はロッシ・ブライドッチだが、本文中ではロージ・ブライドッティに統一する。

150 ブライドッチ(ブライドッティ)、1996、pp.58-59

151 精子の発見者であるレーウェンフックはこの精子論を支持した。

ようないわば複写機コンプレックスがそれである¹⁵²。母は主体として想像するときには生ずる激しい力によって、正当化された生殖という仕事を破滅させることができる能力があると恐れられたのだ¹⁵³。

SF・ファンタジー評論家の小谷真理は、「出産」を意味するリプロダクション(reproduction)という単語について、「工業的な再生産」という意味を同時に含んでいることを指摘している¹⁵⁴。

もともとリプロダクション reproduction とは、爬虫類とりわけとかげなどが尾など身体部分を切断されてもじきに回復できる機能を意味しており、そこから転じて生物学的再生産すなわち生殖というニュアンスが誕生した。さらに、産業革命以後十九世紀になると写真術の発展もあって^{オリジナル}原型をそっくりコピーできる技術体系としての意味合が強まり、リプロダクションは工業的再生産を指すことばとしても使われ始める。¹⁵⁵

「この単語の意味の拡張の背景には、人間の再生産(すなわち出産)が限りなく女性性に関連して捉えられる一方、その女性的特質として認知されてきた再生産技術を男性が奪還し工業システムとして作り上げるという視点があり、工業化社会の到来とともに、むしろ出産の方が工業システムのレトリックで語られる傾向が強くなった。¹⁵⁶

女性という非合理で魔術的な身体から生まれるよりも、男性の手によって工業的に生み出す方が正当だという考えは十九世紀の人形観や複製の概念に通底している。しかし、そうした複製技術的な想像は新たな恐怖に結びつく。自らの手で作り出した人工物が、人間＝男性と同じ権利を持ちうると考えたとき、自らの存在をも脅かす存在となるからだ。

先にあげた『フランケンシュタイン』は第二章で述べたとおり、男性の科学者が男性の怪物を生み出すという物語である。『R.U.R.』もまた、男性の技術者の手による男女の人造人間の創造という、神の領域を侵す行為がもたらす悪夢の物語である。『R.U.R.』では、世界

152 母親の想像力が子供の奇形を生み出すという記述のある書物に、アンブローズ・パレ『奇形と脅威について』(1573)、ニコラ・マルブランシュ『真理探究論』(1674)、ニコラ・アンドレ『オルトペディア、あるいは子供の奇形の治療法』(1741)、M・ヴァンデルモント『人類を完全にする方法をめぐるエッセイ』(1751)がある。ピントーコレイア、2003、p.136、pp.138-139

153 ブライドッチ(ブライドッティ)、1996、pp.62-64

154 小谷、1997、p.119

155 小谷、1994、p.43

156 小谷、1997、p.119

中の人間の女性が原因不明の不妊症に蝕まれた世界において、人造人間だけが細胞培養によって新しく生み出されるようになる。やがて人造人間による反乱が起き、混乱の最中に人造人間の設計図が焼失し、新たにいかなる人間も人造人間も生まれることがなくなったという絶望に覆われる。救いがなく終わるかに見えたところで、ラストシーンで人造人間の男女のカップルの間に妊娠の可能性が示されて終わる。つまり、男性の手による人造人間の創出を批判する形が取られているのである。

『R.U.R.』が人間にとっては悲惨な結末でありながら、人造人間にとっては希望となっているように、ユートピアは別の立場から見れば簡単にディストピアに反転してしまう。この単性生殖的ユートピア＝ディストピアのイメージは、一方で『イン・ヒズ・イメージ』の夢想を描きながら、もう一方では現代における人間のゲノム編集やクローニングを規制する理由にも接続されているのではないだろうか。クローンが制限されるのは、技術が安定しておらず危険だからという理由以外に、倫理的に許容できないという恐怖の感情が強く働いていると推測できる。

では、女性にとってのクローン技術はどういったものとして考えることができるだろうか。一九八五年に『社会主義評論』で発表された「サイボーグ宣言」において、ダナ・ハラウェイは、現代に生きる人間をサイボーグであると定義した上で、従来の生殖、つまり生物学的再生産（出産）ではなく、工業的再生産（サイボーグ製造・すなわち複製）によって人間の個体を増やすことを提唱した。この工業的再生産の中には暗黙のうちに人工子宮の実用化が前提として含まれている。人工子宮があれば、代理母という生体部品として女性の子宮が使用されることなく、サイボーグの複製が行われる。これは、近世以来脈々と続く男性中心主義的な遺伝に対するカウンターとしての、サイボーグ女性による再生産のユートピア的ビジョンと言えよう。

サイボーグの複製＝クローンについて、ブライドッティはポスト・ヒューマン的観点から、ドリーを指してこう述べている。

羊として妊娠生殖してきた血統を受け継ぐー最後の標本であると同時に、新しい種の最初の標本であり、フィリップ・K・ディックが夢見た電気羊、『ブレードランナー』（1982）のアンドロイドの先駆けとなっている。性的に受胎したのではなくクローンであり、有機体と機械の混種混淆体であるドリーは、生殖から切り離され、それゆえに血

続から絶縁した状態にある。ドリーは、彼女／その古い種に属するいかなるものの娘でもない。孤児であると同時に彼女／それ自身の母なのである。ある新しいジェンダーの最初の存在である彼女／それはまた、家父長制的親族体型のジェンダー二分法を超えてもいる¹⁵⁷。

このように、クローンをサイボーグの再生産の手段として捉えた時、世界初の哺乳類のクローンであるドリーは紛れもないサイボーグのアイコンとなる。彼女は動物でも完全な機械でもない複雑性を体現する存在なのである。サイボーグ・フェミニズムにおいてクローンという手段が有効な理由は、この越境性にある。

女性 SF 小説では、しばしばユートピア小説の形式で、女性だけの共同体をよしとする考えとその実践の結末を模索し続けてきた¹⁵⁸。ただし、この場合も単性生殖的ユートピア＝ディストピアの図式が当てはまる。むしろ、「性交による妊娠ではない方法での再生産」を、作品を通してさらに考察することによって、クローン主義を問い直すことが必要だと言えるだろう。

人間ではないものとしてのクローン

フィクションにおいては、一九七〇年代の両生類クローンと、一九九七年のクローン羊のドリー誕生を受けて、クローンを題材とした小説や映画が数多く描かれてきた。デジタル化が進んだ映像技術の発展も伴って、特に映画では頻出するモチーフとなった。前述した『ブラジルから来た少年』(1978、監督:フランクリン・J・シャフナー)以外にも、『未来世界』(1976、監督:リチャード・T・ヘフロン)、『エイリアン 4』(1997、監督:ジャン＝ピエール・ジュネ)、『シックス・デイ』(2000、監督:ロジャー・スポティスウッド)、『アイランド』(2005、監督:マイケル・ベイ)、『月に囚われた男』(2009、監督:ダンカン・ジョーンズ)、『オブリビオン』(2013、監督:ジョセフ・コシンスキー)などがある。これらの作品は、クローン技術が浸透したことにより変化した社会構造や、同じ外見や DNA を持つ人間が二人いるとこで引き起こされる問題を、映画ならではの映像トリックを用いて魅力的に演出したものが大半だった。また、これらのほとんどが実際のクローン技術とは違って、クローニングを行うと元の個体と同じ姿の個体がコピーとしてその場に現れ、しかも記憶も引き継いでいるといった非現実的な設定を含むものが多い。

157 ブライドツェイ、2019、p.113

158 小谷、1997、p.115

イギリスのカズオ・イシグロによる小説『わたしを離さないで』(2006)は、純文学の中で SF のトピックを借りる形でクローンという題材を扱った小説である¹⁵⁹。この小説は、現実 に即したクローン技術を扱いながらも、それが浸透した社会構造にはあまりフォーカスせず、クローン人間である登場人物たちの繊細な感情を描き出すことで、人間とクローン人間の差異に目を向けさせるものである。一九七〇年代から九〇年代を舞台に全寮制施設に生まれ育った若者たちが、自らが臓器提供のために創り出されたクローン人間(作中では「コピー」と呼ばれる)だと知り、静かに運命を受け入れて、自分たちのオリジナルのために複数回の臓器提供手術を終えて死んでいく物語である。主人公のキャシーと、幼なじみのトミーとルースの三人の関係性が、物語の語り部であるキャシーの視点を通して思い出として語られる。

主人公らが子供時代を過ごした全寮制施設ヘールシャムでは、コピーである子供たちに絵画や詩をつくらせ、外からやってくるパトロンがその中から優れた作品を選びギャラリーに展示していた。その理由は、彼らが大人になった後で臓器提供手術の猶予をもらうために訪ねたヘールシャムの元教師から、このように聞かされる。

わたしたちが作品を持っていったのは、あなた方の魂がそこに見えると思ったからです。言い直しましょうか。あなた方にも魂が——心が——あることがそこに見えると思ったからです¹⁶⁰。

生徒たちを人道的で文化的な環境で育てれば、普通の人間と同じように感受性豊かで理知的な人間に育ちうること、それを世界に示したことでしょう。それ以前のクローン人間は——私たちは生徒と呼んでいましたけれど——すべて医学のための存在でした。戦後の初歩的段階では、ほとんどの人がそう思っていたはずで、試験管の中のえたいの知れない存在、それがあなた方、と¹⁶¹。

でも、そういう治療に使われる臓器はどこから？真空に育ち、無から生まれる……と人々は信じた、というか、まあ、信じたがったわけです。(中略)世間はなんとかあなた方を考えまいとしました。どうしても考えざるをえないときは、自分たちとは違うのだと思ひ込もうとしました。完全な人間ではない、だから問題にしなくていい……¹⁶²。

159 二〇一〇年にマーク・ロマネク監督により映画化されている。

160 イシグロ、2006、p.312

161 イシグロ、同上、p.313

162 イシグロ、同上、p.315

つまり、学校側はコピーにも人間の魂があることを証明したくて作品を収集していたが、世間にはそれは求められていなかったどころか、むしろコピーを人間ではないものとして区別しておきたかったということだったのだ。

『わたしを離さないで』以外にも、人工的に作り出された機械仕掛けのアンドロイドやロボット、バイオロイドが何らかの創造性を発揮し、それを見た人間が、人造人間に魂を感じて慄くというシーンが含まれる物語はいくつも例があげられる。第二章であげた映画のうち『アンドリューNDR114』では執事ロボットであるアンドリューが業務とは関係なく動物の形をした木工細工を制作した場面、『A.I.』では少年型アンドロイドのデイビッドが母親に向けてレタリングした手紙を書いて見せた場面である。通常の人造人間は魂を持たないから人間のような創作を行うことができないということを前提¹⁶³に、アンドリューやデイビッドがいかに人間に近い特別なロボットであるかを示すシーンである。つまり逆説的に『わたしを離さないで』では、クローン人間である「コピー」が、ホムンクルスのような化学的製法で作られた人造人間、つまり人間ではないものとして位置付けられていることがわかる。オリジナルの人間と同じDNAを持っているにもかかわらず、人間とは別の生命として描かれているのだ。

これは前述した人間のクローニングが規制される倫理的理由のひとつである「クローン人間が社会的に差別を受ける可能性がある」という状況を設定し、人間から一方的に搾取される存在としてクローン人間を位置付けたディストピア世界の物語なのである。

しかし、実際の状況と照らし合わせると、実はこのように臓器提供用に作られたクローン人間が社会的に隔離され差別されるという状況は考えづらい。そもそもクローンは人間の子どもとして誕生するので、一人の人間としての人権を持つ。例えば、生物学的には人間であっても社会的には人間ではない「奴隷」という存在が認められていた時代であったならば、奴隷としてクローンを作り出すことは想定できる。オルダス・ハクスリーのSF小説『素晴らしい新世界』(1932)では、目的に沿って人工子宮を使い大量に人間を生み出す階級化社会が描かれているが、基本的人権が保証されていることが前提になっている現代社会においてはこのような状況は到底考えられない¹⁶⁴。現在の生殖医療がそうであるように、たとえ人工的な出生であったとしても、生まれたクローンは人間なのである。しかも、個人に完全に適合するドナーとしてひとりひとりのクローンを作るというのは莫大なコストがかかる。臓器移植につい

163 言い換えれば、芸術は人間のみが行える行為だという共通認識がなければこの描写は成立しない。他の映画におけるロボットの創作行為としては、『アイ、ロボット』(2004)と『チャーピー』(2015)、『エクスマキナ』(2015)に特定の個性を持っているロボットが風景画を描くシーンがある。

164 上村、2003、p.22

て現在研究が進められている研究に、動物を利用するものがある。例えば、膵臓ができないように遺伝子操作したブタの胚にヒトの iPS 細胞を入れ、膵臓だけがヒトの細胞でできたブタを作り出すという研究である。これに対しては動物愛護の観点や、ヒトと動物のキメラを作り出すことの是非が問われている。しかし、法律で禁じられていない範囲内で医療目的での研究を進めることができるため、「移植用ゲノム編集ブタ」の開発を行うベンチャー企業まで登場している¹⁶⁵。ゲノム編集された臓器移植用のブタが作り出されたあかつきには、今現在行われているファーミングと同様にクローン技術により工業的に複製されるだろう。彼らはクローン技術によって、出産と工業的生産の両方の意味を兼ね備えたリプロダクトとなるのである。

あなたを離さない

他にもクローンを禁止する理由としてあがる「DNA が同一であれば人格が同一だから」「そっくりな人間が存在すると人格の尊厳侵害になるから」というものがある。これに関しては、一卵性双生児が同じ状況と言える。一卵性双生児は同一の遺伝子を持っていて、外見もよく似ているが、人格は同一ではなく、ひとりひとりに人格があり、別の人間として社会的に扱われる。

では、これまでも踏まえてもう一度フィクショナルな設定としてのクローンに思い巡らせよう。例えば、自分にもし双子がいたなら、どのように思うだろうか。行き別れた双子かと思いきや、実はそれは人工的な一卵性双生児、すなわちクローンであり、どちらかがオリジナルでどちらかがコピーかもしれない。あるいは、自分もまた複数あるコピーのうちのひとつに過ぎないのだとしたら……。『わたしを離さないで』では、コピーは社会的に切り離されて育てられるためオリジナルに会うことはないが、もしクローンに出会ったとしたら、その他の多くのディストピア SF 映画のようにアイデンティティをかけて互いに殺しあったりするものだろうか。

『わたしを離さないで』の中に、題名の由来となっているエピソードがある。主人公キャンシーは十一歳の頃、手に入れたカセットテープに入っていた曲を聴きながら一人で目を瞑って枕を抱きしめて踊っていた。その歌の「ベイビー、ベイビー、わたしを離さないで」というリ

165 青野、2019、pp.229-230

フレインに、キャシーは一人の女性の姿を思い浮かべている。子供が産めないと言われていた女性に奇跡が起こって赤ちゃんを産み、その人が赤ちゃんを胸に抱きしめて、部屋の中を歩きながら歌っている情景という想像をしていたのだ。赤ちゃんに見立てた枕を抱いて踊るキャシーを目撃したマダム(年に数度学校を訪れて優れた作品を選ぶパトロン)の女性は彼女を見て涙を流した¹⁶⁶。キャシーは大人になった後で臓器提供手術の猶予をもらうために訪ねた家でマダムに再会しこの出来事を話すと、マダムは涙の理由をこう答えた。

あの日、あなたが踊っているのを見たとき、わたしには別のものが見えたのですよ。新しい世界が足早にやってくる。科学が発達して、効率もいい。古い病気に新しい治療法が見つかる。すばらしい。でも、無慈悲で、残酷な世界でもある。そこにこの少女がいた。目を固く閉じて、胸に古い世界をしっかり抱き抱えている。心の中では消えつつある世界だとわかっているのに、それを抱きしめて、離さないで、離さないでと懇願している。わたしはそれを見たのです¹⁶⁷。

マダムにはキャシーの行為が、古い世界であれば人間として生きていくことができたのに、クローンは新しい世界では「奴隷」扱いであると嘆いているように見えたのだった。

それならば、私は「新しい世界」でクローンは人間として扱われることを想像し、サイボーグとして従来の二項対立を越境して生きていくことを願う。そして自分とそっくりなクローン(あるいは自分がクローンかもしれないし、二人ともクローンかもしれない)に対して「あなたを離さない」と歌いたい。

私が二〇二〇年に発表した「あなたを離さない」は、クローンを主題とした写真・映像作品シリーズからなるアートプロジェクトである。私の頭部を型取りして作ったオーダーメイドのヘッドと、「ラブドールは胎児の夢を見るか？」でも使用している既製品のラブドールのボディを組み合わせ、その人形と一緒に自分を撮影する。つまり、この作品は人形写真であると同時に、そっくりな人形と一緒に撮るセルフ・ポートレートなのだ。

オーダーメイドヘッドの製作手順は、石膏で私の顔面の型を取り、造形師によって原型、金型が製作され、そこにシリコンを流し込み、型から外して得たシリコン製の素体にペイント

166 イングロ、2006、pp.87-88

167 イングロ、同上、p.326

や植毛などのメイクを施して仕上げる¹⁶⁸。造形の方向性としては、既製品と同じ程度のデフォルメで、市販品と同水準の人形として作るよう依頼した。シワや黒子や血管などは省き、睫毛もつけまつげの均一に整った表現にしてもらった。文字通り型取りによる複製で作る造形の基準を、人形として生産される商品を基準としたのである。

作品の発想自体は、最初に人形写真に取り組み始めた二〇一五年よりも前に遡る。

「あなたに似ている人形がいたよ。」

二〇一一年のある日、友人との何気ない会話の中で、ラブドールという人形の存在を知った。この時友人が教えてくれたメーカーが、後に制作協力を依頼することになるオリエント工業だった。オリエント工業が二〇一三年に発売した、生身の女性の型取りから造られた人形シリーズ「やすらぎ」は、それ以前のシリーズの特定のモデルを持たずゼロから造形していたものに比べて、デフォルメが少なく、実際の人間の造作に近い、リアルな印象を与える人形である。「やすらぎ」は、身長一四八センチメートルの私自身とほとんど同じ大きさで、肩幅や足の長さまでほぼ同じサイズだった。この頃は具体的な作品のアイデアに結びつかないままリサーチだけを重ねていた。当時は結局、実現可能性が低い案として「そっくりな人形を作って一緒に写る」とメモだけを残して保留にした。その後「ラブドールは胎児の夢を見るか？」の制作を進めるうちに、人形製作とデジタル写真撮影の双方の技術が一定の水準を超えたと判断して、五年越しにプロジェクトをスタートさせた。つまり、私自身の姿が偶然「やすらぎ」という既製品のラブドールに似ていたところから始まっているのである。そこにさらに自分自身の顔の型取りで頭部を作ることによって「あなたに似ている人形」以上にそっくりなコピーを作ったのだ¹⁶⁹。

作品群は二〇二〇年三月に VOCA 展でまず二作を発表した。写真作品《A Happy Birthday》は、二人で誕生日に写真館で記念写真を撮るという設定の作品だ。この作品では二人の関係性を少なくとも互いに誕生日を喜び合える関係として暗示している。基本的に二人で写っている人物のうち片方が私自身で、もう片方が人形である。頭部は自分にそっくりになるように作ってもらったにもかかわらず、そのまま一緒に撮影するだけでは明らかに人形と人間を判別できる写りになった。そこで、写真館で本番の撮影を行った際には、人形の造形に近くなるように、自分自身につけまつげやカラーコンタクトレンズを装着することで、

168 図 20、21

169 このオーダーメイド頭部は一点ものの非売品であり、私だけが所有している。もちろん型があるので大量生産が可能だが、販売はしないという取り決めをメーカー側と結んだ。私はラブドールとして自分のコピーを作ったのではないからである。

印象を近づける工夫をした。座るポーズも可動域の狭い人形に合わせて反っているのに、実際には人間である自分は長く止まっていられない。人形は自分自身の複製であったはずなのに、人間のほうが可塑性が高いために、自分自身が人形に歩み寄る必要があったのだ。デジタルレタッチはファッションフォトの質感を参考に人間と人形の両方の形や質感を描きかえている。

《#selfewithme》は、スマートフォンで撮影した人形との「自撮り写真(セルフイー)」に基づく映像作品である。「自撮り棒」を使用し、「自撮り」アプリを使って撮影した写真をスライドショーにした作品である。撮影する時は、もちろん人形は動かないので、スマートフォンの液晶画面と同じ側にあるインカメラを自分たちに向け、自撮り棒でスマートフォンの位置を変えながらちょうど良い角度を探してシャッターを押す。画面の中に写る人形と自分を見ながら、イメージを捉えるのである。人間同士と一緒に映るセルフイーもそうであるように、撮影行為は相手とのコミュニケーションである。画面の中で人形と目が合うとき、それはモノであることを超えて意思を感じる時であるが、そのときにシャッターを押すのだ。

人形であるということ

VOCA 展選考委員の小勝禮子はこれらの作品について「画像加工技術を使えば、わざわざ等身大の人形を制作しなくても、ダブル・ポートレートはいくらでも画面上だけで作れるだろう。¹⁷⁰」と、デジタル写真の編集可能性をあげて、それでもわざわざ人形と一緒に撮影していることで「自然と人工、自己と他者の領域の曖昧さを問いかける。¹⁷¹」と作品評で述べている。

デジタルでフォトレタッチを行ってイメージを複製することと、型取りを行って制作した人形と一緒に写真を撮ることの間には、制作プロセスの上で大きな隔りがある。物理的に目の前にある人形に歩み寄りコミュニケーションをとりながら撮影することで生じる実感が生まれることにくわえ、どれだけ似せようとしてもどうしても埋められない物理的なズレが作品の描写を複雑化する。これが、私が画像加工による図像上での複製ではなく、型取りした人形と一緒に写真を撮るという方法を選択した理由である。

170 小勝、2020、p.10

171 小勝、同上、p.10

もうひとつ、画像加工によってコピーを表現しなかった理由がある。これは博士審査作品である《Untitled》¹⁷²の制作を進めるうちに事後的に実感したことである。確かに、技術的に人間を二回撮って画像処理で合成することで似たような図像を得ることは可能なはずだ。その指摘を受けて、テスト作品を作りかけたのだが、途中で破棄してしまった。このプロジェクトでは写真のセレクトの基準は、撮影の時点で人間が人形に近い形で写っているかどうかである。基本的に大判プリントの作品では、元になる写真を選んだら、デジタルレタッチの作業に移る。人形を基準にして人間をレタッチし、次に人間を基準にして人形をレタッチする。ところが、その基準となっている人形が最初から存在しなくなると、途端に自分自身の姿が心許ない不気味なものに映り、基準がなくなって制作が続けられなくなってしまったのだ。

なにより、その不確かな拠り所のない自分の姿がただ増殖するという事に耐えられなかったのである。型取りによって作られた人形は、プロの造形師が「あなたの形をこう解釈しました」という結果として現前している。私はその人形の造形を根拠にすることで、自分自身の姿を認めることができたのである。

実は、初めて自分にそっくりに作った頭部を自分の肉眼で見たとき、それが自分に似ているのかどうかよくわからなかった。これまでに一度も、自分自身の顔を自分の肉眼で見たことがなかったからである。撮影テストの段階でカメラが捉えた図像をモニターに映してみても、初めて形がどれだけ似ているか、また、どれだけの変異があるかを認識した。それから、作品制作以外でも自分に似合う髪型や服装を確認するのに大いに役立ち、ファッションのコーディネイトが面白いことを知った。いわば等身大の着せ替え人形の役割も果たしているのである。人形は明確に他者でありながら自己イメージが投影されている存在なのだ。逆を返せば、いくら鏡で自分自身の姿を見ようとも客観視ができていないことが証明されたとも言えよう。

だとすればやはり図像上でのコピーではなく、人形として現実に存在していることには大きな意味があることになる。単純なナルシズムであれば、自分自身の姿があるだけで良いはずなのに、写真に写る自己の姿はむしろ忌避する対象なのである。制作プロセスにおいて、このことは私自身にとって大きな意味を持っている。鑑賞者にこの情報が開示されなくとも、作者が人形をどのようなものとして扱っているか、作品からその態度が滲み出るものだからである。私にとって、この人形は、私の姿形を規定するために必要な存在になった。自分

172 図 22

の肉眼で見ることができない自分の姿という観念が、型取りによる複製によって物理的に現前することで、他者として自分自身の形を認識することができたのだ。

図像上でのコピーによる増殖を諦めたのちに、《Untitled》は「あなたを離さない」の前二作とはうってかわって、ほとんどデジタルレタッチを行わずに仕上げた。ソフトフォーカスでコントラストが弱く、極端に色幅を絞った表現にするために、ベージュの背景紙に、黄色味の強いライティングをして、衣装の色も肌に近い色味のみ限定し、レンズにストッキングとサララップをかぶせてワセリンを塗布した状態で撮影を行った。こうすることで、シャッターを切った段階でほとんどベージュ色のソフトフォーカスな絵作りとなる。これまでも大多数の作品に図像的なリファレンスを用意していた通り、《Untitled》も参考にした写真があった。十九世紀の写真家、ジュリア・マーガレット・キャメロンの写真である。もともと明暗の浅い湿板写真で、さらにソフトフォーカスを多用した柔らかで幻想的な画面が印象的だ。

キャメロンは友人らの肖像を撮影する以外に、聖書の一場面や神話などを題材にした写真を撮っていたことで知られている。友人や女中、親戚などをモデルに、聖女や天使に見立ててポーズをとらせたのである。一人の女中がある写真では王妃になり、別の写真では聖母になり、また別の写真では天使になるのだ。それらは衣装やポーズを整えた演劇性の強い表現であると同時に、モデルの内面に迫るかのような表情を捉えている。現代の商業写真におけるカメラマンとモデルのような関係ではなく、身近な人々に頼んでいたという点も大いに関係があるだろう。つまり事実としては、被写体はキャメロンの女中だが、意味内容は物語に登場する人物の一場面なのである。

この演劇的な二重性は、序章で論じたバルトのいう「人形写真」の二重性を考える上で参照できると私は考えた。《Untitled》もまたクローンという物語を題材に、被写体は人形と私自身であるという二重性を持つ。それゆえ、私が人形に対して抱いている感情と、クローンという物語の意味内容の重ね合わせを示すことができると考え、リファレンスとして採用したのだ。

第四章 人形写真の終わり

人形写真の再定義

第三章の最後に、図像上でレタッチを施し表象レベルでの操作を行うことと、物理的な人形を撮る行為との間には差異があることを述べた通り、「人形写真」には鑑賞する際に読みとる被写体や技法といったバックグラウンドのコンテキストの多層構造以外にも、制作プロセスの中に作者にとって重要な意味を持つ手法がある。

本章の目的は、これまでに提示してきた「人形写真」の構造に実践者としての私の見解を加えることであり、最後の結論として「人形写真」が有効な範囲を示すことである。引き続き第三章の「あなたを離さない」を元に、主に二つの事柄について考察を進める。ひとつめが、「人形写真」とセルフ・ポートレートの関係性についてである。これは、序章で提示した「人形写真」の構造に私の見解を加えるものである。ふたつめが、現代の写真文化において画像加工とセルフィーが「人間と非人間の境界」の視覚的判断に影響を与えていることについてである。そしてその結果もたらされる「人形写真」の終焉まで見ていきたい。

セルフ・ポートレート

「あなたを離さない」の特徴のひとつでもあるセルフ・ポートレートという形式は、他の「人形写真」とは異なる点である。類似するものとして、人間と人形が同じ画角に収まっている「人形写真」があげられるが、これはそれほど珍しいものではない。これらのほとんどは簡単に人形と人間の見分けが付き、むしろ両者の差異を見せる意図を持つ場合が多い。序章であげたヘルムート・ニュートンの《Twins》¹⁷³は、その中でも人間と人形の形がよく似ており、遠目に見ると判別が難しい部類のものである。しかしながら、人間と人形を一緒に撮影しており、さらに両者の見分けがつかないほど似ていて、かつ写っている人間が作者というセルフ・ポートレートの「人形写真」は、先行作品としてまだ発見できていない。

173 被写体はファッションモデルとマネキンであり、撮影者とモデルが明確に違うため、セルフ・ポートレートからは非常に遠い。被写体に共通する見られる前提の身体という時点で構造は全く別である。

世界初のセルフ・ポートレートは、写真黎明期に撮影されたイポリット・バヤールによる《溺死者》(1840)¹⁷⁴であると言われている。バヤールは、一八三九年に紙を支持体とする方法でポジ画像を得る写真術を発明していたが、それを公開する手筈において、フランス科学アカデミー会員の有力者に相手にされなかった。結果的に昨年にダゲールによって発明されていたダゲレオタイプだけが国家に認められ、発明を公表する段取りの中で抹消されたバヤールは、アカデミーに抗議をするために、自身の発明した方法を使って撮影した「溺死者に扮したセルフ・ポートレート」を送ったのだ¹⁷⁵。写真の裏面には、彼自身によって以下のようなテキストが記されている。

あなた方が見ている死体は、最近見たか、ほどなく見ることになろう驚嘆すべき成果をもたらした写真プロセスの発明家、バヤール氏である。私が知るかぎり、発明の才に満ち、根気強いこの研究者は、発明の完成に至るまで三年ほどの年月をかけて作業を続けてきた。

彼自身は、不完全なことに気がついてはいたけれども科学アカデミーのメンバーや国王など、彼の写真を見た人々はみな、あなた方と同様その写真を称賛した。ダゲール氏には過剰に報償を与えた政府は、バヤール氏には何も与えることができず、その結果この不幸な男は自ら入水したと言明している。ああ！人の所業の気まぐれよ！芸術家、学者、ジャーナリストは、長年彼に関心を持ってきたにもかかわらず、彼は数日間この死体安置所にいるのだし、誰も彼のことを認めてその権利を主張する者はいなかった。みなさん、あなた方は嗅覚を害する恐れがある以上、素通りした方がよろしい・なぜならあなた方が見つめている間にも、この紳士の顔と手は次第に腐り始めているのだから¹⁷⁶。

写真史家の倉石信乃は、バヤールのこの一連の行動を演劇的な側面から考察し¹⁷⁷、《溺死者》について「あくまでも演じられた映像、擬態・扮装であって、セルフ・ポートレートの本質的な虚構性を暴露するものである。」と評している¹⁷⁸。

174 図 23

175 打林、2019、p.86,95

176 倉石、2003、p.66

177 ジェフリー・バッチェンが指摘する、庭師でもあったバヤール自身の日焼けした顔や手の痕跡が「死」の表象に結びついている点から、倉石は《溺死者》について、写真が「仮死」的な映像であるという次元を示すものとしている。

178 倉石、同上、p.67

写真には「対象化された客観的イメージ」としての姿が写るが、セルフ・ポートレートには客観性と同時に主観性が強く作用し、自己イメージを管理するため作為性がつきまとう。言い換えると、撮影者という見る主体と、被写体という見られる客体が同一のため、自己対象化されるのだ。

遊びが文明に与えた影響を論じた文芸批評家・社会学者・哲学者のロジェ・カイヨワは、遊びの四分類のうち「模擬(ミクリ)」について、ごっこ遊びや演劇などを例に挙げ、以下のように定義している。

すべて遊びは(中略)幾つかの点で虚構の世界を、一時的に受け入れることを前提としている。(中略)人が自分を自分以外の何かであると信じたり、自分に信じこませたり、あるいは他人に信じさせたりして遊ぶ、という事実はこれにもとづいている。(中略)わたしはこうした形をとる遊びをミクリという言葉で表したい¹⁷⁹。

遊びの四分類をさらに規則的か否か、意識的か否かを論じる中で、カイヨワは「ミクリはそれを行う人が擬態とか模擬とかを意識することを前提としている(中略)。演技者の意識が本来の人格と演技する役割との間でいわば分裂を起こしていることに気づく¹⁸⁰。」としている。つまり、ミクリとは、行為者が意識的に擬態や模擬を行うことによって、他者になる、あるいは他者であるかのように思わせることである。

私はセルフ・ポートレートにもこのミクリの要素が認められると考えている。セルフ・ポートレートは、撮影者＝行為者が意識的に扮装し、被写体という他者になって、虚構の世界を作り出すことに他ならない。たとえそれがどれだけ自然な振る舞いの記録に見えたとしても、被写体としての意識と撮影者としての意識は分裂しており、その写真をセルフ・ポートレートとして認めるといったときには、作為的にイメージを決定しているからである。

とりわけ、セルフ・ポートレートの一形態である現代のセルフイーこそ、より強固にミクリの条件に合致していると言えるのではないだろうか。化粧文化論研究者の米澤泉は『コスメの時代』(2008)で、プリクラの登場以降、「見られる私は、いつしか見せる私に変化」し、「カメラ付きケータイの登場でいっそう確固たるものとな」ったと指摘している。そして「どんな時でも見られる私、魅せる私でいることが要請されるようになり、「化粧や身体改造に力が入る」

179 カイヨワ、pp.54-55

180 カイヨワ、同上、p.132

ようになったという¹⁸¹。化粧が重要視される時代にコスプレの女性達が増加し、自分自身をフィギュアのように見立て、コスプレのように「私」を遊ぶ「私遊び」を行っているのだ¹⁸²。米澤はこの「私遊び」は少女の頃の人形遊びと同様のお人形さんごっこであると結論づけている。着せ替え人形に自己投影をする代わりに、自分自身が着替えて「私遊び」を行うのだ¹⁸³。最後に本はこの一文で締められる。「彼女たちは『私遊び』の果てに本気で人形になろうとしている。¹⁸⁴」つまり、セルフイーこそが、「私遊び」の最たるものではないだろうか¹⁸⁵。

人形遊び

そもそも、人形によって人間の行動を模倣する遊びである「人形遊び¹⁸⁶」もまた、演劇的行為であり、物真似や仮面の同類としてミミクリに分類されている。

それならば、「人形写真」を撮る行為もまた、人形遊びだと見做すことができるのではないだろうか。先行作品を例に挙げてみよう。ハンス・ベルメールの連続する写真で表現されたパーツの組み立てと解体を繰り返す行為は、あたかも人形に生命を与え、また簡単に奪うことができることを示すかのようである。完成のない「人形遊び」は、人形を製作する過程の中で造形と破壊を繰り返し、人間とモノとの間を行き来する人形の姿を捉えている。いっぽうで、ベルナルド・フォコンは農場にマネキン人形を設置し、物語の一場面のように演出する。まるで巨大なドールハウスの中で少年人形を動かして遊んでいるかのようである。撮影行為の中にある遊戯性は、紛れもない人形遊びそのものである¹⁸⁷。

人形遊びが、人形に自己を投影して遊ぶ＝表現するものならば、むしろ初めから「人形写真」にセルフ・ポートレート性は内在していたとも言えよう¹⁸⁸。「人形写真」はそもそも自分自身の姿が写らないセルフ・ポートレートだと捉えると、セルフ・ポートレートとして人形と自分が一緒に写る「人形写真」は、原点回帰だといえることができるだろう。シンディ・シャーマンの

181 米澤、p.11

182 米澤、同上、p.168

183 米澤、同上、p.170

184 米澤、同上、p.176

185 さらに言えば、この自撮り写真を SNS に投稿することで、他者に見せる＝表現する行為をも含むため、「どんな時でも魅せる私」にも合致する。

186 遊びには、衰弱した魂を奮い起こすという古義があり、人形に生命を吹き込む人形戯が、人形を遊ばせるという本来の形であった。ただし、一般的には人形を用いて楽しく興ずるという意味である(皆川、2019、p.273)。

187 ローリー・シモンズの《The Love Doll》もフォコンと同様の構造である。

188 もちろん、全ての「人形写真」がそうだとは言いきれない。例えば杉本博司の「ポートレート」シリーズはその要素は薄い。このシリーズは彼のジオラマのシリーズとも共通するように、撮影者自身がセッティングを行うのではなく、既存の博物館の展示物を撮影しているためである。

作品がほとんどセルフ・ポートレートであるにも関わらず、唯一の例外となる被写体が人形であることから、「人形写真」とセルフ・ポートレートの強い結びつきは明らかである。

美術批評家のロザリンド・E・クラウスはシャーマンの《セックスピクチャーズ》について、その五年前に制作された「名画」を参照したシリーズ¹⁸⁹との関連を指摘している。ラファエロやアングルの作品を思わせる「シャーマンが作り出すこれらの『名画』の人物たちは胴に巻き付けられた、あるいは頭に取り付けられた、^{フェイス}偽の身体パーツによって成り立っている¹⁹⁰」。クラウスはこの身体パーツ＝「人工装具」を「イメージの表面そのものをマスクないしはヴェールとして提示してみせ」ているという。取り外し可能な自己の身体の延長としての身体パーツのその先に、医療用マネキンがあったという解釈である。クラウスは《セックスピクチャーズ》で被写体に人形を使うことを「代役を立てる」と表していることから読み取れる。まるでサイボーグとアンドロイドの交点のような重なり方である。

写真の持つ演劇性を利用し人形遊びによって人間を模倣して虚構の世界を作り上げる。それを自らが撮影者であり被写体となって自己イメージをコントロールしながら行うという制作方法は、自己充足的な多層構造を構築することに他ならない。写真と人形が出会ったとき、実は初めからこの一つの方向へと収束することが定められていたのかもしれない。つまり、人形写真とは、セルフ・ポートレート性が強く含まれる表現なのである。

デジタル写真によって変化する自己認識

私は序章で、創作物における人造人間と現実に作られた自動人形の関係性について、フィクションの中の想像力と現実のテクノロジーの展開はいわば両輪の関係にあり、創作物に影響を受けた人々によって、工学、科学、産業などの分野で研究が進められ、そのようなテクノロジーの進歩がまた思想や創作物にその成果をフィードバックされていくという構造があると述べた。私は、視覚メディアと人間の身体との関係性も、同様の構造を持ち、互いに影響を与え合いながら展開していると考えている。

現代の日本で最も身近に自らの顔写真に加工をかけることができるのはスマートフォンの「自撮り」アプリであろう。アプリで加工した顔が写った写真をソーシャルメディアに投稿し、

189 図 24

190 クラウス、2018、p.149

コミュニケーションを行うことで、視覚メディアと身体加工の関係性がより速い速度で深まっていく。ここで用いられる「自撮り」アプリの前身となるのはゲームセンターなどに設置された画像加工を主機能とするフォトブース「プリクラ」である。

プリクラや画像加工アプリによるデフォルメの工学的分析とその周縁の文化事象を研究するメディア環境学者の久保友香は、商品の展開やテクノロジーの進歩とともに化粧とプリクラが相互に関係しあい価値観が形成されていく経緯を紹介している。

プリクラはアトラスの「プリント倶楽部」という製品名で一九九五年に登場した。同時期には日焼けサロンやヘアブリーチ(脱色)剤を利用し、肌の色を小麦色に、髪を茶色や金髪にする少女たちが東京の渋谷に集まるようになった。彼女らのファッションを取り上げるストリート系雑誌が増え、全国へ影響を与えた。このように実際に肌や髪の色を加工できるようになったことが、写真の上でバーチャルに加工する需要にも影響したと考えられる。一九九八年には自動で画像の中の肌の色を白くし、髪の色を選択して加工することができるオムロンの機種「アートマジック」がヒットした。二〇〇一年に日立ソフトウェアエンジニアリングの「劇的美写」はストロボを搭載し、肌の色を黒くする加工と白くする加工の両方が搭載された。これ以降は全てのメーカーがストロボを用いた工学処理とデジタル処理を組み合わせた機種を製造するようになる¹⁹¹。

二〇〇五年頃から、つけまつげやサークルレンズ(色付きのコンタクトレンズのうち、虹彩を縁取る円が印刷されて虹彩を大きく見せる効果があるもの)が低価格で流通するようになった。これらのメイクアップ用品をいかに使いこなし目を大きく見せるか、当時十代の少女たちに普及していた「携帯ブログ」上で情報交換が行われた。この頃の携帯電話付属のカメラとディスプレイは解像度が小さく不鮮明だった。この制約の中では目をを用いた表現が最適だったと考えられる。二〇〇七年にはオムロンから独立したフリーの「美人プレミアム」で目を自動で拡大する機能が搭載され、全てのメーカーが追従した。二〇一二年、フリーの「LADY BY TOKYO」で自動で顔の立体感を強調する加工が加わり、これ以降、顎を小さくする加工が進んだ¹⁹²。

これらの加工が可能になった背景には、デジタル画像の顔認識技術の発展がある。デジタル画像の顔認識技術は、一九八〇年代より画像通信のため各研究所で進められていた。二〇〇三年にオムロンが世界でいち早く機器組み込み型の顔認識技術を開発し、各種メ

191 久保、同上、pp.117-118

192 久保、同上、pp.117-118

一カーのデジタルカメラや携帯電話付属のカメラ、プリクラにも搭載されるようになった。最初に高精度に検出できるパーツが目だったため、まず初めに目元を加工する機能が搭載されたと考えられる。その後の顔認識技術の発展により、様々なパーツの検出が可能になり、顔の立体感や顎を小さくする加工が可能になったのだろう¹⁹³。

久保は、二〇一八年時点での日本のプリクラ及びスマートフォンの「自撮り」アプリの標準的な機能として「目を大きく」「顎を小さく」「肌を白く」する画像加工をあげている。そのうえで、これが普遍的な日本人の「美」の規範ではなく、あくまでも二〇一八年の日本の少女たちのコミュニティにおける基準であり、常に変化しているという¹⁹⁴。

プリクラや「自撮り」アプリに影響を受けて自己認識が変容していることを示す、このようなエピソードがある。

私は昨年、街で長年にわたって写真館を営むカメラマンから、ここ数年クレームが入るようになったのだと聞いた。成人式の前撮りを行った女性たちから、写真館で撮った写真が「自分の顔と全然違うから撮り直してほしい」と言われるのだという。彼女たちが見本としてこれが自分の顔だと見せるのが、スマートフォンの「自撮り」アプリで撮影した写真である。つまり彼女たちの自己認識は、普段鏡に映して見る自身の姿ではなく、アプリによって修正された画像加工後の顔なのである。

鏡に映る自己像と写真に写る自分の顔は、しばしば比較される対象である。両者はともに自分自身の姿を客観的に見るという装置であり、同時期に大衆化し全世界へと普及した発明品である。現在流通している像がはっきりと明るく映る鏡の製法は一八三五年にドイツで発明された¹⁹⁵。自分の顔を直接見ることができない人間にとって、鏡は自己同一性を補完し矯正する作用が働く。鏡が左右反転に映った鏡像を肉眼で見る装置であるのに対して、写真に写る自己像は対象化された客観的なイメージが固定された図像であるため、写真の方がより内省的な自己イメージとのズレが大きい。一八五四年から肖像写真館を営んだナダールの元には、出来上がった写真を見た客から「これは自分ではない」というクレームが入ることがしばしばあった¹⁹⁶。自分の姿形に対して主観的なイメージを強く持っている人々にとって、写真に写されたありのままの自分の姿は幻滅をもたらすものだったのだ。

193 久保、2020、p.118

194 久保、同上、p.114

195 鳥原、2016、p.34

196 ナダール、1990、p.64

鏡自体が現代ほど一般的ではなかった十九世紀と、ソーシャルメディアに「自撮り」が溢れる現代という、自分の顔を見る機会の有無がほとんど逆の状況であるにもかかわらず、同じ内容のクレームが写真館に寄せられた。その理由としては、人は自己イメージを実際よりもより良いものとして認識しているという心理学的見解が考えられる。「自撮り」アプリは自動でかかる画像加工をリアルタイムで動画として確認しながら自分で納得のいく姿になるまで選択をし続け、シャッターを押さずに鏡のように使うこともできる。つまり、より望ましい方向へバイアスのかかった自己イメージに合致するように画像編集を直感的に行うようになった結果、自己イメージと加工後の顔が一致し、それが自撮り写真として表出するようになったのではないだろうか。

私は第二章で女性から見たラブドールは、女性になりたい憧れの姿であると述べたが、少なくとも二〇〇五年から二〇一八年までのプリクラや「自撮り」アプリに流行している顔の特徴は、そのまま同時代のラブドールの造形の特徴に当てはまるものとなっている。ラブドールは人間の眼球よりも大きな虹彩の亚克力製の眼球をはめ込むことで「目を大きく」、原型の時点で「顎を小さく」造形し、シリコンの調色を明るく調整することで「肌を白く」作っているのである。それはつまりラブドールがプリクラや「自撮り」アプリで撮られた姿が立体として具現化されたということだったのだ。

「自撮り」アプリで加工後の顔こそが自分の顔だと感じるという認識は、人物の外見に対するリアリティをも変容させる。ラブドールは決してシワや毛穴まで描写する生写しのような生々しい造形ではなく、あくまでも人形として美しく見えるように抽象化されている。しかし、ラブドールに類似するような加工後の顔を自分の本当の顔だと感じる状況であれば、その抽象化された造形にこそ、人間らしいリアリティを感じるという逆転が起こるのである¹⁹⁷。

私はこの逆転現象は今後も加速するだろうと予測をしている。前述したようなつけまつげやカラーコンタクトレンズは自然な見た目の商品が増加したこともあり、特別なイベント時に限らず、日常的に使用する人々が増加した。デジタル画像加工が、パソコンの専用画像編集ソフトと高度な知識や技術を必要としなくなり、スマートフォンのアプリだけで高度な修正が行えるようになりつつある現在の状況から推察すると、より加工した痕跡がわかりづらい画

197 自作の「人形写真」のうち、最も発表が早い「ラブドールは胎児の夢を見るか？」の時点で多くの鑑賞者から被写体が人間か人形かわからない、CGや画像加工だと思ったという感想が寄せられた。

像加工が可能となっていっくだろう。つまり、三〇年間もたないうちに、プリクラとメイクアップが相互に影響を与え合い、「自撮り」アプリで撮影した加工済みの顔こそが自分の本当の顔だと認識するようになりつつあることから推察するに、今後もより内面化が進み、人間の姿そのものへの認識自体がさらに人工的なものへと変化していくと考えられる。

「ラブドールは胎児の夢を見るか？」のラブドールを選択した理由、および「あなたを離さない」において同じラブドールメーカーに型取りで自分そっくりの頭部を作ることを依頼した理由は、自己認識の変容に対してこのように推察した結果、最もふさわしい造形であると判断したためなのである。

人形写真の終焉

二〇一四年頃からはスマートフォンを用いてソーシャルメディア「Instagram」を利用する女性が増加した¹⁹⁸。かつてプリクラを敷き詰めて貼ることで作り上げた「プリ帳」を友人に見せ合うコミュニケーションのスタイルは、スマートフォンの「自撮り」アプリで撮影した自撮り写真（セルフィー）を投稿しインターネットを介して全世界へと発信されるものへと変化したのだ。「あなたを離さない」のうち、《#selfiewithme》は、スマートフォンで撮影した人形とのセルフィーに基づく作品である。Instagram のハッシュタグ「#selfie」「#セルフィー」などを参照しながら、それらの投稿された写真と同じように「自撮り棒」を使用し、「自撮り」アプリを使って撮影した作品である。様々な画像加工アプリを経由することによって、顔のパーツが変形し質感が変化することで、人間と人形の見かけ上の境界が攪乱される。人間が人形のような人工的な印象になるのはもちろんのこと、人形に加わった歪みが人間的な表情であるかのように見えるので、どちらが人間か、あるいは人形かという判別が困難な図像となっている。もちろんシャッターを押せるのは人間である私だけなのだが、どちらが人間か見分けがつかないため、写っているどちらの人物が撮影者なのかは判別できない。

前述した《A Happy Birthday》と《#selfiewithme》の両作品とも鑑賞者の中には人間と人形を見分けることができなかつた人が多くいた¹⁹⁹。Twitter に投稿された鑑賞者の感想の中で最も端的にそのことを表明しているのは以下の投稿である。「始め、人間・人形の差を見よう

198 久保、2020、p.200

199 実際に対面して聞いた感想とインターネット上の投稿のうち半数以上が「見分けがつかなかつた」というものだった。見分けがついた人は私と何度も対面であつたことがあり、人形の顔を別人と認識したため、両者を区別できたという理由が大半で、残りの人は「手の造形から人形だとわかつた」というものだった。

としてしまうも、後に、どちらが本物か？その問いに意味があるか？と自ら疑問を持つ。²⁰⁰つまり、鑑賞姿勢として人間と人形を見分けようとする事自体がナンセンスだと感じたということである。

これは、既存の「人形写真」の理論では説明がつかない。なぜかというと従来の人形写真では、すぐに人形だと理解できるものか、一見すると人間のように見える作品でもよく観察すると人形であることがわかるという構造になっている。たとえ目で見て判断がつかなくても、キャプションや作品解説の情報によって被写体が人形だと知れば、なるほど確かによくできた人形だと納得できる程度には、人形らしさが残っているものである。このことによって、私たちは多層的な構造を一瞬のうちに把握するのである。たとえば私たちが人形劇を鑑賞する時、役を演じているのは人形だと了解しながらも、役の感情や行動がまるで人間であるかのように感じられて心を動かされる。見ている対象が人形であるという事実の向こうに演じられた役というイメージを透かして、両方の意味を同時に受け取っているのである。従来の人形写真は、この人形劇と同じ構造を持っている。「人形写真」は被写体が人形であるということを理解できることが鑑賞の前提となっているのである。

「あなたを離さない」におけるデジタル写真での人物表現は、前述したデジタル画像とメイクアップの相互作用という観点に基づき、現代から近未来にかけての視座を意識して意図的に画像加工を加えている。その結果、キャプションに片方は人形だという情報があっても、鑑賞者はどちらが人形なのかを判別することができないほど、描写上の人間と人形の境界がなくなった。その結果、人間と人形の差異を写真の中で見つけることができずに、本当はどのような事実の記録だったのかを確かめる術がないまま、鑑賞者はイメージの中だけで宙吊りになるのだ。このとき、写真のインデックス性は限りなく不確かなものとして無化されているのである。

カイヨワは、「模擬がもはや模擬と見なされなくなる時、仮想人物が自分の演じている役、仮装、仮面を本物と思い込む時」ミミクリが墮落すると述べている²⁰¹。「人形写真」においては撮影者ではなくまず鑑賞者が人形を「本物の人間だと思い込む」。そうすると、鑑賞体験において多重に重なった虚実の層は消滅し、図像だけが認識される。つまり事実としては人形を撮影した写真であったとしても、写真の描写において鑑賞者がそれを人形だと認識できない場合、「人形写真」である意味が無くなるのだ。人間がどんどん人工的になり、人形

200 https://twitter.com/ss_amelie/status/1238816462959067139?s=20

201 カイヨワ、p.97

に近づいた結果、人間的だとみなす基準がズレていき、外見から判別ができなくなった結果、このような状況が引き起こされるのである。

それだけではなく、人形が人間に近づいてもいる。それは単なる人形の造形技術の進歩を指しているのではない。第二章で述べたとおり、ロボットメーカーや研究機関は精巧なシリコン性の人形の内部にロボットを組み込み、映画に描かれたようなアンドロイドの開発を進めている。さらに、今後より生殖医療技術が発展していけば、バイオロイドとデザイナー・ベイビーを分けることは不可能となり、従来の人間とされている範囲を超えてポスト・ヒューマンになっていくのだ。

つまり「本物であると思ひ込む」どころか、本物の範囲が拡大し、境界が曖昧になり、人間であるか否かの線引きの基準自体が変化していくのである。

かくして人形写真は終わりを迎える。それに加えてデジタル画像加工が容易になった写真は、事実を証明する記録ではなく、単純な図像の素材でしかなくなり、出来上がった写真には今以上にインデックス性が担保されなくなるだろう。写真からインデックス性が失われれば、明らかに人間ではないおもちゃの人形を撮った写真でさえも「人形写真」ではなくなり、現在でいうところの人形を描いた絵のようになるのだ。

人は、写真を使って人間の姿を記録し、魂を図像に留めようとした。そこに描写された人の姿と人形の見分けがつかなくなり、「人形写真」が無効になる時こそ、「人間とは何か」という人の認識が変化する瞬間に他ならない。人間は「生命を作り出したい」と願い続け、精巧な人形を作り出し、テクノロジーによって生命を設計し生み出す術をも手にした。人間もまた、自らを人工的に作り替えていくことによって、互いに見分けがつかなくなっていくのだ。

しかし、博士審査作品の《Untitled》は、むしろデジタルによる編集を減らし、レンズに加工をすることでソフトフォーカスの効果を加えて境界線が曖昧なことを表現した。形や質感に関してのレタッチはほとんど行っていない結果、一見するとどちらが人間でどちらが人形か分からなくても、細部を見比べれば人間と人形の見分けがつく仕上がりとなった。「人形写真」はまだ終わっていないのだ。

ポスト・ヒューマンが誕生するとき、「人形写真」は無効になる。私は、最後の「人形写真」に立ち会うために人形の写真を撮っているのである。

終章

おわりに

ロラン・バルトは、写真を、絵画と言語といった「他の表象＝再現の体系」と比較し、写真の特性を以下のように述べている。

絵画の場合は、実際に見たことがなくても、現実をよそおうことができる。言説は記号を組み合わせたものであり、それらの記号はなるほど指向対象をもっているが、しかしその指向対象は、たいていの場合、《空想されたもの》でありうるし、また事実そうである。絵画や言説における模倣とちがって、「写真」の場合は、事物がかつてそこにあったということを決して否定できない²⁰²。

写真は《それは＝かつて＝あった》ことを示すからこそ、「私たちが写真を見るとき、写真の表面ではなく指向対象＝被写体を見ている」ということができる。

「人形写真」は、写真が事実の痕跡を示すものだという前提のうえで、多層化された意味内容を示す。たとえばローリー・シモンズの《The Love Doll/ Day 25 (The Jump)》(2010)が示しているのは、アシスタントが手を離れたために塀から落下するシリコン製人形であると同時に、塀から飛び降りようとしている少女であり、擬似的な性行為を行う用途のために生産された日本製セックスドールであると同時に、日本からアメリカにホームステイに来た少女である²⁰³。このように、写真の持つ演劇性が発揮され、複数の意味内容を同時に示すことが、「人形写真」の持つ表現効果のひとつである。

ここで重要なのは、人形が写っていれば何でも「人形写真」として成立するわけではない、という点である。バルトが、母によく似て写っている写真ではなく、「温室の写真」だけに母の「一つの魂」を発見したように、単純に形がよく撮れているだけでは、それは物体としての人形を示すに過ぎない。バルトは「一つの魂」が写っている写真の「雰囲気」を、スペクトラムという言葉で示した。十九世紀から二十世紀初頭にかけてのスピリチュアリズム的写真理解において、「スペクトラム」は事物を構成する霊的な層であり、その一枚がカメラに吸い取られ

202バルト、1985、p.93

203 図 12

て、定着した結果が写真なのだとして理解されていたものである。その魔術的としか言いようのないこの魂の描写がなければ、人形はただの物体であり、意味内容の多層性は生まれないのである。

また「人形写真」は、制作プロセスにおいて写真家が人形を自分で選択し、ポーズをつけて配置するという行為が含まれる場合、人形遊びの様相を帯びる。人形を媒介に自分自身の想像する虚構の世界を他者に信じさせる表現というこの構造は、ロジェ・カイヨワのいう「模擬(ミミクリ)」に合致する。人形遊びにおいて人形が自らの身体の延長だとみなすことができることから、「人形写真」は自分自身の姿が直接写らないセルフ・ポートレートだといえるだろう。

「模擬(ミミクリ)」の一種である演劇において、俳優は本当に人々を欺き騙すのではなく、虚構であることを示しながら人々に想像させ楽しませる。「人形写真」もまた、指向対象＝被写体が人形なのに人間のようにも見える、あるいはモノであるはずなのに魂があるかのように見える、という二重性が必要である。もし人形を本当に「そのような人間だ」と人々に本気で信じさせる＝騙すことになれば、「人形写真」としては成立しなくなってしまう。

「人形写真」が成立しなくなる状況は、二つの観点から考えられる。

ひとつは、人間の変容である。バイオテクノロジーによる人間の改変へと続く技術は、すでに哺乳類で産業化されている²⁰⁴。くわえて、最先端のロボット工学の分野では、外見はもとより自然な動きや会話ができるアンドロイドの開発が進められている。両者が交わるポスト・ヒューマン的状况が実現し、人間と非人間の境界が曖昧になった場合、「人形写真」は成立しなくなるのだ。「生殖」を中心に人間と非人間の境界を考えると、現実のテクノロジーが空想を凌駕して、十分議論がされないうちに倫理的に論争になるだろう事柄が、既に実現可能な例がいくつもあることに気がつく。フィクションでも描かれてこなかった領域に私たちは足を踏み入れつつあるのだ。

もうひとつは、写真の変容である。現在、写真といえば撮影後に画像編集を行うことが前提となっているデジタル写真が主流である。デジタルレタッチの技術が一般的に普及するにつれて、写真が描写するイメージが《それは＝かつて＝あった》ことを示すインデックス性は薄くなっていく。すると、「塀から飛び降りようとしている少女」は、「塀から飛び降りようとして

204 おそらく人間自体の変容よりも先に、『アンドロイドは電気羊の夢を見るか?』のように羊と電気羊の見分けがつかなくなる時が来るだろう。

いる少女」以上の内容を示さなくなるのである。しかも、すでにスマートフォンの画像加工アプリによって、人間の外見に対する認識が変化しつつある。人形的な姿をした人間の表象に慣れていくほど、人間と人形を見分けることが難しくなっていく。自撮りアプリによる自動の画像加工を利用した《#selfiewithme》は、隣り合って写っている人形と人間を見分けることを鑑賞者に放棄させるという、「人形写真」の終わりを開いてしまった。

付け加えれば、表象のレベルでは「人形写真」以外にも人間と非人間の境界が曖昧になっている視覚表現がある。仮想的な立体物をコンピューター上で演算し、平面で表現する3DCG(三次元コンピューターグラフィックス)や映画やテレビドラマに使用されるVFX(ビジュアルエフェクト・特撮)である。この分野では、完全にプログラム上で組み立てられた虚構のイメージから、俳優の演技に合わせてモーションキャプチャーで動くキャラクターであったり、俳優を撮影した映像の上に部分的にCGを付け加えたりと、もはやどこまでが俳優本人なのか判別できない仮想的な、しかし人間的な存在が数多く描かれている。本論では、美術・写真の分野の「人形写真」について論じたため、これらのCGについて触れることはできなかった。「人形写真」とCGとの関係性については今後の課題としたいが、おそらく「人形写真」の終焉を早めるものであることは想像に難くない。

私は博士審査作品である《Untitled》では、あえてデジタルレタッチによって人形と人間を似せ合うことをしなかった。前作である《A Happy Birthday》、そして《#selfiewithme》を完成させた段階で、「人形写真」の終わりが見えてしまったからだ。見分けることができないほどよく似た「人形のような人間」と「人間のような人形」をレタッチで作り出し、いくら並べて見せたところで、それは画像編集の技術を誇示する以上の意味があるのだろうか。それならば、従来のフィルム撮影の「人形写真」の基準にのっとり、明暗の調整以外には操作を行わず、撮ったままの人間と人形の違いを見せるべきだと判断した。むしろ、現実の空間にいる物理的な人形とのやりとりの中にあるコミュニケーションを重視し、作者である私が人形に魂を見出すという、「人形写真」の基本に立ち返ったのだ。終焉の条件が見えたからこそ、二〇二〇の現在は、まだ「人形写真」は成立することを示したかった。いつか未来にこの作品が展示される時が来るとして、まだ成立しているかどうかを確かめるために。

※第二章は『(妊婦)アート論』(青弓社 2018)第一章「未来の母としての『妊娠するアンドロイド』をめぐって」に加筆修正を加えたものである。

謝辞

本論文の作成にあたり、八年間に渡ってご指導いただいた指導教諭の伊藤俊治先生に深謝いたします。先生からのご指摘のおかげで最終的に一つの論としてまとめることができました。同じく修士課程の時からご指導くださいました鈴木理策先生、小谷元彦先生に感謝いたします。作品制作で迷った時、先生方のご指導が大いに参考になりました。また長谷川裕子先生には、他専攻が参加できるチュートリアルを開催してくださっていたご縁でご指導いただくことができ、深く感謝しています。新島進先生には学外の学会等で大変お世話になり、またフランス語の文献についてご教授を賜りました。本当にありがとうございました。

また、時間をかけて草稿を練るにあたって、イメージ&ジェンダー研究会ならびに日本人形玩具学会の表象遊戯学研究部会で発表させていただいたことが大いに助けになりました。

作品制作においては、二〇一五年よりオリエント工業の造形師の方々に等身大人形の造形にご協力いただきました。「ラブドールは胎児の夢を見るか?」「あなたを離さない」の二つのプロジェクトは造形師の方々の技術なしには成立しない作品でした。ここに感謝の意を表します。二〇一八年から翌年にかけては湿板寫真館ライトアンドプレイスの写真家である和田高広氏にご協力していただきました。古典技法のみならず、撮影全般に関してのサポートをしていただき、大変お世話になりました。ありがとうございました。

そして、展覧会と鑑賞者の感想なくしては本論を書き進めることはできませんでした。開催させていただきました各展覧会の担当者の方々に多大なご協力をいただきました。特に原爆の図丸木美術館の学芸員である岡村幸宣氏は、個展の後に VOCA 展 2020 にもご推薦してくださり、当初は予定になかった発表と批評の機会を得ることができました。厚く御礼を申し上げます。

最後に、論文執筆および作家活動全般にわたって協力してくれた夫の菅亮平に深く感謝の意を表します。

参考文献

- 青野由利(2019)『ゲノム編集の光と闇』ちくま新書
アイザック・アシモフ(1979)池央耿訳「バイセンテニアル・マン」『聖者の行進』東京創元社
アイザック・アシモフ(2004)小尾英佐訳『われはロボット』ハヤカワ文庫
飯沢耕太郎(1996)『写真美術館へようこそ』講談社
カズオ・イシグロ(2006)土屋政雄訳『わたしを離さないで』早川書房
井街宏(2002)「人体はどこまで機械か?」、東京大学総合研究会編『ヒト、人、人間——われらはどこから来てどこへ行くか』(東京大学公開講座)東京大学出版会
ヴィリエ・ド・リラダン(1996)斎藤磯雄訳『未来のイヴ』(創元ライブラリ)東京創元社
上村芳郎(2003)『クローン人間の倫理』みすず書房
打林俊(2019)『写真の物語』森話社
オウイディウス(1984)中村善也訳『変身物語(下)』岩波文庫
大谷いづみ(2011)「いのちの教育」:臓器提供を「訓育」する装置?—カズオ・イシグロ『わたしを離さないで』を「豚の P ちゃん」の教育実践とともに読み解く—『立命館産業社会論集』第47巻第1号
大野和基(2009)『代理出産 生殖ビジネスと命の尊厳』集英社新書
落合恵美子(1984)「出産の社会史における二つの近代」『ソシオロギス』第8号
小野俊太郎(1997)『ピグマリオン・コンプレックス』ありな書房
小野俊太郎(2009)『フランケンシュタイン・コンプレックス——人間は、いつ怪物になるのか』
青草書房
オリエント工業監修(2017)『愛人形 LoveDoll の軌跡——オリエント工業四十周年記念書籍』
マイクロマガジン社
ロジェ・カイヨワ(1990)多田道太郎・塚崎幹夫訳『遊びと人間』講談社学術文庫
香川檀(2016)「予兆の中のベルメール」『人形の文化史』水声社
加藤暁子「形代」(2019)日本人形玩具学会編『日本人形玩具大辞典』東京堂出版
加藤尚武(1999)『脳死・クローン・遺伝子治療』PHP 新書
金森修(2018)『人形論』平凡社
ミシェル・カルージュ(2014)新島進訳『独身者機械 新訳』東洋書林
木元豊(2016)「人造人間の魂」香川檀編『人形の文化史——ヨーロッパの諸相から』水声社
久保友香(2020)「浮世絵・プリクラ・Instagram」『エクリマ vol.9』エクリマ編集部
倉石信乃(2003)「セルフ・ポートレートと演劇的身体」『現代写真のリアリティ』角川書店
ロザリンド・E・クラウス(2018)井上康彦訳『独身者たち』平凡社
小池壮彦(2005)『心霊写真 不思議をめぐる事件史』宝島社
小林亜津子(2011)『はじめて学ぶ生命倫理』ちくまプリマー新書
小林すみ江(2019)「天倪」「這子」日本人形玩具学会編『日本人形玩具大辞典』東京堂出版
小谷真理(1994)『女性状無意識』勁草書房
小谷真理(1997)『聖母エヴァンゲリオン』マガジンハウス
小山ブリジット(2016)西村淳子訳「自動人形から江戸のからくり人形まで」『人形の文化史』
水声社
酒井邦嘉(2016)「相対論をめぐる誤解」『UP 45 NO.526』東京大学出版会
澁澤龍彦(2006)『夢の宇宙誌』河出文庫
シェリー(2010)小林章夫訳『フランケンシュタイン』光文社古典新訳文庫

ジェニファー・ダウドナ(2017)櫻井祐子訳『CRISPER 究極の遺伝子編集技術の発見』文藝春秋

大地真介(2011)「Do Androids Dream of Electric Sheep? と Blade Runner——黒人の表象としてのアンドロイド」『広島大学大学院文学研究科論集』第七十一巻、広島大学大学院文学研究科

高月靖(2009)『南極一号伝説——ダッチワイフの戦後史』(文春文庫)文藝春秋

高橋義人(2006)「ホームクルスーパラケルズから手塚治虫まで」『モルフォロギア: ゲーテと自然科学』2006 巻(2006) 28 号

竹下節子(2001)『からくり人形の夢』岩波書店

立川昭二(2002)「自動人形その生と死」『凶説からくり』河出書房新社

異孝之(2006)「はじめに」異孝之／荻野アンナ編著『人造美女は可能か?』慶應義塾大学出版会

カレル・チャペック(1989)千野栄一訳『ロボット(R.U.R.)』岩波文庫

拓殖あづみ(2010)『妊娠を考える——〈からだ〉をめぐるポリティクス』NTT出版ライブラリーレゾナント

土屋敦(2007)「エンハンスメント論と先端生命科学の現在・近未来」『市民科学』第十号、市民科学研究室

セルジュ・ティスロン(2001)青山勝訳『明るい部屋の謎』人文書院

フィリップ・K・ディック(1977)浅倉久志訳『アンドロイドは電気羊の夢を見るか?』ハヤカワ文庫

A・コナン・ドイル(1998)井村君江訳『妖精の出現 コティングリー妖精事件』あんず堂

鳥原学(2016)『写真のなかの「わたし」』ちくまプリマー新書

永瀬唯(1999)『欲望の未来』水声社

ナダール(1990)大野多加志・橋本克己訳『ナダール 私は写真家である』筑摩叢書

ラメズ・ナム(2006)西尾香苗訳『超人類へ! バイオとサイボーグ技術が開く衝撃の近未来社会』河出書房

日本人形玩具学会編(2019)『日本人形玩具大辞典』東京堂出版

ジョン・ハーヴェイ(2009)松田和也訳『心霊写真』青土社

ジェフリー・バッチェン(2010)前川修、佐藤守弘、岩城覚久訳『写真のアルケオロジー』青弓社

浜野志保(2015)『写真のボーダーランド』青弓社

ダナ・ハラウェイ(1991)ほか異孝之編訳／小谷真理訳『サイボーグ・フェミニズム』異孝之編訳、トレヴィル

ダナ・ハラウェイ(2000)高橋さきの訳『猿と女とサイボーグ』、青土社

ロラン・バルト(1984)西野嘉章訳「ベルナール・フォーコン」『GS・たのしい知識 vol.2 1984.11「特集=POLYSEXAL～複数の性」』冬樹社

ロラン・バルト(1985)花輪光訳『明るい部屋 写真についての覚書』みすず書房

廣野由美子(2005)『批評理論入門——『フランケンシュタイン』解剖講義』中公新書

クララ・ピントーコレイア(2003)佐藤恵子訳『イヴの卵』白楊社

ロッシ・ブライドッチ(1996)長原豊訳「母、化け物、機械」『現代思想』1996 年 7 月号、青土社

ロージ・ブライドッチ(2019)門林岳史監訳『ポストヒューマン』フィルムアート社

ヴァルター・ベンヤミン(1998)久保哲司訳『写真小史』ちくま学芸文庫

細川美苗(2006)『『フランケンシュタイン』をめぐる問題』、久守和子／中川僚子編著『フランケンシュタイン』(「シリーズもっと知りたい名作の世界」第七巻)ミネルヴァ書房
堀田純司(2008)『人とロボットの秘密』講談社
エルンスト・テオドール・アマデウス・ホフマン(2004)大島かおり訳『砂男／クレスペル顧問官』
光文社古典新訳文庫
前川修(2004)「写真論としての心霊写真論」『心霊写真は語る』青弓社
松崎吉信(1981)『ロボットの話』日本工業新聞社
三井誠(2005)『人類進化の七百万年——書き換えられる「ヒトの起源」』講談社現代新書
皆川美恵子(2019)「人形遊び」『日本人形玩具大辞典』東京堂出版
L・モホリ＝ナギ(2020)利光功訳『絵画・写真・映像』(新装版バウハウス叢書)中央公論美術出版
米澤泉(2008)『コスメの時代』勁草書房
米村みゆき(2004)「アトム・イデオロギー」『ロボットの文化史』森話社
カミーユ・レヒト(1998)久保哲司訳『図説 写真小史』ちくま学芸文庫

Marion Peck, Remembering Death, 2014, BEYOND the DARK VEIL, Last Gasp of San Francisco

Jacqueline Ann Bunge, Jack Mord, MEMORY KEEPERS: Photography as a Form of Remembrance, 2014, BEYOND the DARK VEIL, Last Gasp of San Francisco

新聞

林幹益「赤ちゃんの人形思い託して」2020年6月30日、社会面、朝日新聞夕刊

図録・写真集

東京都写真美術館(1990)『モホリ＝ナジとドイツ新興写真 展図録 バウハウス ノイエ・フォト』

小勝禮子(2020)「写真による表現の躍進」『VOCA2020 現代美術の展望—新しい平面の作家たち』

ベルナール・フォコン(1986)『飛ぶ紙』PARCO 出版

インターネット記事・ソーシャルメディア等

メアリー・ウォルストンクラフト・シェリー(1953)宍戸儀一訳『フランケンシュタイン』青空文庫
(http://www.aozora.gr.jp/cards/001176/files/44904_35865.html) (最終閲覧日 2017年11月30日)

ss_ameliesaki sasaki @ CORK@ss_amelie

2020年3月14日午後10:17

https://twitter.com/ss_amelie/status/1238816462959067139?s=20 (最終閲覧日 2020年12月10日)

Bathan Bell, 2016, Taken from life: The unsettling art of death photography, BBC NEWS

<https://www.bbc.com/news/uk-england-36389581> (最終閲覧日 2020年12月10日)