

2021 年度

東京藝術大学大学院美術研究科

博士後期課程学位請求論文

クオリタティヴ・エヴィデンス

東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程絵画専攻（油画研究領域）

岡本羽衣

要旨

本論は、質的証拠（クオリタティヴ・エヴィデンス）によって、人間の暗部に触れることがどのような可能性をもたらしうるのか、という問いを主軸に、その探求を芸術分野による実践を通して論考した表現論である。

この主題を考察するために、問いを大きくふたつに分けた。ひとつは、人間の暗部とはどのような存在なのか、という、わたしたちにとって「理解し難い（しようしない）」領域についての問いである。もうひとつは、人間の暗部に触れるための実践的な表現方法、つまり、「質的証拠」による芸術表現には、どのような可能性がありうるのか、という問いである。

わたしの作品を構成する主要な概念である「質的証拠」とは、視覚行為によって、観る者自身の記憶にある証拠＝「質的な経験」を想起することによって、獲得しえる実感である。本来、観る者が得る実感には、自身の身体を通じて経験した過去の触知的な記憶が依拠しているのではないか、という推測から、そのようなわたしたちの内面に残存する質的経験の想起によって獲得する実感性を、わたしは「質的証拠」と定義した。

第1章では、視覚媒体がどのようにして観ることに実感を与えられうるのか、視覚的リアリティについて考察した。

ここでは特に、観る者が、事物に触れずとも写真や映像によって対象をリアルなものとして実感しているという事実から、そのような実感の獲得は、観る者自身の過去に経験した身体的（触覚的）な経験に依拠していると考察した。例えば、わたしたちが写真を観た際に、それが「本物である」と認識できるのは、メディア自体の発達による鮮明さではなく、「たしかにそれはあった」と観る者自身の過去に触れた身体的な経験が想起されることによって実感を獲得するのである。そのうえで、わたしたちは「質的証拠」とされるものを不快な感覚や記憶として追いやり、不可視化した暗部の領域へと閉ざしている、と推考した。

第2章では、わたしたちが意識しえない領域を直喩的に捉えた暗部の領域とは何なのか、また、それを意識化することは、どのような可能性を意味するのかを論じた。

特に、負の歴史とされる史実、主にドイツと韓国の収容所のリサーチから監獄の性質を辿り、管理社会や抑圧的な空間を造り上げた人間の暗部の領域を考察した。その論考から、「絶対的な他者」（親和的な他者や社会）によって自己の存在を否定されることへの不安を抱えていることで、「絶対的な他者」によって否定された自己の純粋な欲望＝身体性を暗部の領域へと閉ざしている可能性について言及した。

このような自己の中に、暗部の領域である純粋な欲望＝身体性があることを、現代社会において認識することは、絶対的な悪と定め、断絶してきた「加害者」ないし「異常者」とされる理解し難い存在の内面を想像させることに繋がる。そのことで、それまで理解できなかった他者の欲望を自分の中にも確認すること＝自己に他者性を見出すことによって、「絶対的な他者」の価値基準から離れ、それまで否定してきた自己の醜い欲望や他者といったく自一

他)の存在を認める新たな了解へと開かれる可能性があると考えた。

第3章では、不可視化されたものである自己に存在する欲望=身体性、すなわち暗部の領域に触れるための方法として、観る者の「質的証拠」を想起させ、人間の暗部の領域を認識させる実践的な表現方法について論じた。

博士審査展提出作品《Morus》では、その実践のひとつの事例として、わたしが児童期に経験した出来事をもとに、その暗部の領域に触れることを主題としたパフォーマンス及びインスタレーション作品を発表した。パフォーマンスでは、わたしが子どもの頃に出会った異常者を演じ、パフォーマー自身の身体に取り込むことによって、理解し得なかった他者と同様にそれまで見てこなかったわたし自身の暗部に触れること、またその過程を鑑賞者へと開くことを試みた。インスタレーションでは、質的証拠を想起させる場として、ひとつに、展示空間を変容させる行為者(パフォーマー)の不在性によって、その行為をおこなった他者の存在を想起させる場。もうひとつは、具体性を損なわせ、抽象化したオブジェクトによって、質へと意識を向かわせることで、触知的な経験を想起させる場を提示した。これらの「質的証拠の場」によって、身体的な経験に付随する醜いとしてきた欲望を想起させ、これまで正常ないし異常としてきたことの基準そのものを揺さぶり、観る者(わたしたち)の理性を試すような作品として提示した。

以上の論考によって、「質的証拠(クオリタティヴ・エヴィデンス)」を認識することは、現代を生きるわたしたちが遠ざけてきたわたしたち自身が抱えている醜い欲望=身体性を了解させ、さらには人間の暗部という「語り得ない」存在をより深く認識しうる可能性があり、そのことによって「絶対的他者」から与えられた価値基準ではない、自己の実感=リアリティの獲得とたとえ価値観が異なる他者(あるいは絶対的他者)であっても彼らの内実を認めることによって対話へと開かれること、を結論とした。その意味で、芸術作品はわたし個人の暗部を越えて、普遍性をもった問題として、誰もが暗部をもち、またそれを語る必要性を提示することが可能である。

目次

序論	…6
第1章：質的証拠（クオリタティヴ・エヴィデンス）とは何か	…12
<u>第1節：質的証拠</u>	
1-1. 2枚の写真	
1-2. 見失うリアリティ	
1-3. リアリティへの欲求	
1-4. 残存する痕跡	
1-5. 「わたしたち」からイメージの越境へ	
1-6. 質的証拠	
第2章：人間の暗部とは何か	…40
<u>第1節：暗部への関心</u>	
1-1. ラバールーム	
<u>第2節：被害者と加害者の両者の立場の必要性</u>	
2-1. 被害者と加害者の必要性	
<u>第3節：加害者の内面</u>	
3-1. 東ドイツ時代・シュタージ長官の朝食	
3-2. 韓国の軍事政権時代・南宮洞対共分室 <small>ナムギョンドン</small> の設計図	
3-3. 不安はどこからくるのか	

第4節：抑圧的意識

- 4-1. 監獄の系譜
- 4-2. 二重のまなざし・パノプティコン的構造
- 4-3. 否定された感情のゆくえ

第5節：異常性

- 5-1. わたしの体験
- 5-2. 正常ではない精神状態＝「わたし」を失うというイメージ
- 5-3. つくられた異常性
- 5-4. 狂気へのきづき

第6節：暗部の可能性

- 6-1. 暗部の必要性
- 6-2. 自己を他者に投影する
- 6-3. 暗部の気づきによる可能性

第3章：実践としての方法・提出作品《Morus》 ……98

第1節：実践① 暗部を覗く身体性

- 1-1. 暗部を覗く身体
- 1-2. 異質な他者を演じること・常軌を逸脱した行為
- 1-3. 内省的な態度を越えて

第2節：実践② 質的証拠による認識

- 2-1. 温かいからだと冷たい空間
- 2-2. 質的証拠の場
- 2-3. 見えない他者を想起する
- 2-4. 抽象性

終論 ……155

参考文献

序論

夜の帰り道に車とすれ違うとき、ふと自分が実体のない半透明の曖昧な存在になったような気がしたことがある。夜道を通り過ぎる車のヘッドライトがわたしやその周りの風景を照らしながら通り過ぎると、それらは再び暗闇の中へ消えていく。何台も通り過ぎるヘッドライトがあらゆる存在を浮かび上がらせては消えるのを繰り返し、それらを明滅させている。光と影がわたしや事物のかたちをつくり、やがてそれがなかったかのように暗闇へと消え去っていく。わたしや風景という実在が、実体のない不安定な存在のように感じる。このような体験に類似する情景として、たとえば、宮沢賢治の『春と修羅』¹の序文には以下のように書かれている。

「わたくしといふ現象は／仮定された有機交流電燈の／ひとつの青い照明です／
（あらゆる透明な幽霊の複合体）／風景やみんなといつしよに／せはしくせはしく明滅しながら／いかにもたしかにとりつづける／因果交流電燈の／ひとつの青い照明です」（／は引用者。本来の改行を意味する）

わたしは、モノクロフィルム・カメラで写真を撮り、自分自身の手で現像していると、宮沢が言うような瞬間的な光によって起きる現象が理解できたような気がした。

アナログのカメラで日常を撮影するには、天気や室内などの環境や被写体をカメラにあるレンズの絞り値と露光時間を自分で調整してフィルムに感光させなければならないので、適した明暗の階調を瞬発的に捉えるのは難しい。しかし、撮影する習慣を身につけ、繰り返し調整を続けていると、もの自体に伴う明暗の階調が感覚的にわかるような時がある。その感覚で周りの環境を見ていると、いまそこにある光によって生まれた影という存在を意識するようになる。また、撮影後に現像するための暗室で現像液にネガフィルムを感光させた印画紙をつけると、まず影となる部分から浮かび上がり、次第に像があらわれる。露出の調整がうまくとれていないと、写真の明るい部分は、どんなに長い時間感光しても像が見えないことがよくあり、逆に暗い部分は、暗すぎるとあっという間に黒くなり、それ以上何も見えなくなってしまうことがある。

わたしにとって、この写真の撮る（撮影・現像）行為は、世界のあらゆる明暗を捉え、その階調によってイメージをつくりだす魅惑的な儀式に思えた。

写真の「暗がり」を捉える行為に限らず、わたしはかねてから暗いところに惹かれていた。昔、毎日のように夜中に家を出ては、誰もいない駅のベンチにひとりで座りながら大

¹ 宮沢賢治『春と修羅』、国立国会図書館デジタル、1924 <<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/979415>> accessed on May 25,2021

きな改札口の何も見えない暗がりの空間をみていた。あるいは、真夜中に家から離れた裏山の森林にひとりで懐中電灯をつけずにはいって、朝までなにも見えない暗がりをみることを好んでいた。不安や恐怖を感じながらも、暗闇の中で自分という存在が解体され、自分の存在自体を疑うような感覚を得るために、それに近い感覚を求めてきた。しかし、わたしが求めてきたのは、単なる場所的な暗がりではないことに途中で気がつく。むしろ場所的な暗がりを求めてきたことで、わたしは、ただ暗い場であればいいわけではなく、暗い環境といった現象としての場に限らず、わたしはその暗さをみるわたし自身の内部、あるいはそういった人間にある心理的な暗い部分＝ダークセクションに惹かれ続けるようになっていった。

このような暗い側面に惹かれるようになったのは、幼少期の経験の影響が大きい。幼い頃のわたしは、この世界には、大きく分けて二つに分断された境界線のようなものがあると思いこんでいた。その境界線のこちら側は、わたしたちが暮らしている日常世界であり、外光によって明るく照らし出されている。しかし、一方の向こう側には、非日常的な世界があり、光の当たらない暗がりの空間の中に、罪を犯した人々などが存在していると思っていた。その暗がりと明るい日常の境界線は、わたしが生まれるずっと遠い昔からいまままで変わらずに伸びていて、常にわたしたちが暮らしているこちら側の生活世界からわたしたちを暗闇に引き込むだろうと想像していた。そういったダークな領域を信じ、自分もいつかはあちら側に行くことに恐怖を感じていた。

この架空の世界に対する幼いわたしの想像は、幼少期に体験したいくつかの複雑な要因によって生み出されたものであるが、大きなきっかけは、母親がわたしに植え付けた父親を悪とするイメージであった。

子どもの頃、わたしは母親から、わたしが幼い頃に別れた父親がアルコール中毒で母親を殴っていたという話をたびたび聞かされていた。わたしにとってほとんど記憶にない父親は、架空の存在であり、わたしはその母親の話だけが父親という存在を想像する唯一の手がかりだった。母親から聞かされた暴力的な父親のイメージは、わたし自身も男性であること、そのことがすでに他者を傷つけるような暴力性を孕んでいるということ示唆している。そのような血の繋がった父親の子であるわたしも、(アルコールを摂取したら)暴力性や悪しき力が現れるのではないかという不安が、自己に向けられた恐怖心の原因になっている。この悪という存在の植え付けは、自分をはじめペニスが勃起していることに気がついた時、男性であることに背徳感を感じたほど、根深いものだった。

親和的な他者である母親に植え付けられた男性のイメージは、わたしの中で肥大化し、力強い男性(父親)への憧憬と母親という親和的な他者が他の男性に奪われていくことへの嫌悪感の両方を抱き、わたしは男性に対する劣等感を強く感じていた。

この劣等感とは、身体的な側面では、わたしが小柄であることで他の男性より劣っているということであり、精神的な側面では、母親に聞かされた父親のように攻撃的な強い感情(怒りなど)つまり暴力性の表出は悪であり、してはならないことだが、それが自分のなか

に確実に存在していることへの複合的な感情であった。わたしは、強い攻撃的な感情を自身自身で悪とし、抑圧していた。そのような感情が、いつか自分から表出してしまうことで、「あちら側」という領域に自分は足を踏み入れてしまうのだろうという物語をわたしは描き、またそのような可能性が自分に内在していることを信じることで、暴力的な男性＝父親の存在と本来わたし自身はもつ暗部の類似点を捉えようとしていたのである。

現代アーティストのグレイソン・ペリーも、わたしの児童期と非常に似た境遇をもった人物であり、その幼い頃のトラウマによって「男性らしさ」に困惑し、葛藤していた人物であった²。彼は、幼少期からテディベアに名前をつけて、その子に「男性性」を投影して、自己と男性イメージを切り離していた。彼もまた、自己の男性という存在を暗部に追いやっていったといえるだろう。しかし、この人間の暗い部分とは、いったい何なのだろうか。

「暗い」という言葉は、光が弱く、よく見えない状態、また色合いがくすんだ状態を指すが、「彼は暗い表情をしている」という印象的な表現や「事情に暗い」など見通しが見えなかったり、そのことに乏しかったりと「明るい」という言葉の対極にある言葉として扱われている³。また、暗いは「かげり」、「くもり」、「くらがり」という意味を持ち、西洋的な近代化以前の日本においても汚れや闇といった存在は重要であると谷崎潤一郎は、

『陰翳礼讃』で述べている⁴。たとえば、日本家屋、漆器、食べ物などが「常に陰翳を基調とし、闇と云ふものと切れない関係にある」と見る谷崎は、「美と云ふものは常に生活の実際から発達するもので、暗い部屋に住むことを余儀なくされたわれわれの先祖は、いつしか陰翳のうちに美を発見し、やがては美の目的に添ふやうに陰翳を利用するに至った」と述べている。

そういった視覚的に捉える肯定的な暗さというイメージがある一方で、ドイツの映像作家のヒト・スタヤルは、暗い＝Dark を可視化されることのないイメージとして捉えている⁵。たとえばレンブラントのような巨匠の画家は、彼について見習い（今で言うインターン）に背景を任せるといった「誰の目にも触れることのないイメージの巨大な Dark matter（ダークマター）があり、誰にも認識されない労働の巨大なダークマターがある」と言い、それは現代においても「搾取されたり、巧く利用されたりするが、認識されているわけではない」とし、暗さをいわば可視化されない隠された存在として名指している。

また、それ以外にも、プラトンの有名な洞窟の譬えでは、洞窟の暗がりで見える影が実体のない「写された状態のもの」＝見せかけの影像でしかないと言われてきたように、暗い影という存在は隠された人間のもつ欲望や悪しき陰湿な空間など多様なイメージでありながら、多くは明るいという言葉に対してネガティブな、しかもそれらを人間に内在する心理的な印象を比喩的に表現している。

² グレイソン・ペリー『男性らしさの終焉』（訳：小磯洋光）、フィルムアート社、2019、p.18

³ 『デジタル大辞泉』小学館 <<https://kotobank.jp/word/暗い-485347>> accessed on 23, Aug, 2021

⁴ 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』、中公文庫、1975

⁵ ART iT 「ヒト・スタヤル インタビュー」 <https://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature/eq29brzv3wmlsbtyutah/> accessed on 23, Aug, 2021

心理学者の河合隼雄は、『影の現象学』⁶でユング心理学の「影」という概念を用いながら、自己にある影（もう一人のわたし）を悪とし、それを抑圧することで、その邪悪な反動として顕現する危険性があることを指摘し、人間の深層心理的な位置として影＝暗さを比喻している。

わたしたち人間は、優しさや愛情などの感情を一般的に善きものとしているが、それとは異なった醜く暗い側面（狂気、暴力性）が存在しているにもかかわらず、それらを不可視なものとしている。そのような側面を露呈し、してしまった加害者である人物の内面を見ることで、わたしたちは人間の中に潜む暗部の側面を知り、むしろその側面によって人間をたらしめる何かを知ることができるのではないだろうか。このような醜さを含めた生々しい人間らしさを知りたいというのが、わたしが人間の暗部の側面に惹かれ、触れたいと思う理由であり、作品を制作する動機になったきっかけである。

そのような関心からわたしは、実際に起きた負とされる歴史的な場所や出来事に会い、そこに内在する人間のもつ暗さに惹かれてきた。具体的には東ドイツ時に秘密警察機関シュタージによって監視された収容所、19世紀末にドイツの学者によってアイヌ人の頭骨が盗まれた事件、韓国と植民地時代に日本帝国に作られた監獄、韓国の長い軍事政権時代に国民を監視し、拷問した収容所といった負の歴史の場である。わたしは、そのような場所からただ歴史を取り上げるのではなく、そこに登場した人物がもつ暗がりに着目し、ミクロストリア⁷的な側面から歴史的な場所や個人的なエピソードをモチーフとした作品を制作してきた。

ここでいう暗さとは、冒頭の自己体験で述べたような直接見ることでできない漠然と求めた物理的な暗さではなく、人間の内部に潜む不可視の内面的な暗さであり、わたしは、作品によってそれを凝視し、そこから何かを見出そうとしているのである。

これらの歴史的な場所やエピソードは、冒頭でわたしが体験してきた暗さとは、一律に同じものであるとは言い難い。わたしの暗部は、親和的な他者によって植え付けられた男性に対する暴力的なイメージであり、いわば仮想的につくられた暗部であるのに対して、歴史の残酷な出来事は、ある社会的な状況に置かれたときに生じる人間の冷酷な心理である。また、これらの出来事はそれぞれ異なる時代や場所、政治的背景があり、すべてを「暗い」という単純な表現に収められないことも十分に考慮しなければならない。しかし、このような異なった条件があり、決して単純化できない複雑さを孕んでいながらも、わたしは自分が体験した暗がりを通じて、残酷な行為をした加害者側の内面にある、誰かを抑圧し、暴力を振るうという人間の内面にある暗部に触れたいと思ったのである。

⁶ 河合隼雄『影の現象学』、講談社、1987

⁷ ミクロストリア… 一個人とか一つの出来事、一村落や共同体などを対象にして微視的観点から歴史学的な調査記述を行なう、いわば「小さな場所」から歴史空間に展望する歴史研究。クリストフ・コニュ『白い骨片—ナチ収容所囚人の隠し撮り』（翻訳＝宇京瀬三）白水社、2020

わたしが出会ってきた負とされる過去の歴史的な場所では、加害者によって必ずといっていいほど悲惨な行為がおこなわれ、彼らは非道な行為を働いていた悪しき存在であり、いまだに被害者側の傷の瘡蓋は塞がれることはない。わたしは、そのような悲惨な出来事に出会うたび、被害者の痛みを感じた。しかしそれと同時に、なぜ加害者はそのような非道な行為をおこないえたのか、その人物の内面を知りたいと思うようになった。それは単に、ものめずらしさで興味を抱いているのではなく、また被害者の気持ちを無視して加害者がおこなったことを歴史的な教訓として肯定したいわけでもない。

わたしが、このような歴史的な場を作品の主題としてきたのは、加害者だけを悪として否定するのではなく、ある悲惨な出来事の根底に存在する人間の暗部が、文化や時代を超えて、加害者以外の人々にも共有できる普遍性を持ち、それが人間のひとつの本質的な側面であるのではないかと考えてきたからである。

しかしそれは、人間はそのような暗部の側面があるので、しかたなかったという話ではない。負の歴史的な場所では悲惨な出来事を伝えるための資料館や博物館という施設があるが、そこではいかに悲惨であったか、どのような悪事を加害者がはたらいてきたのか、という被害者の立場から語られることが殆どである。もちろん、それを否定しているわけではないが、被害者の側面だけではなく、そのような加害者もつ、見えづらい暗部を見つめ直すことは、人間が人間であるための重要な責務なのではないかとわたしは考える。

人間に存在する暗さとなんなのか。その暗さを知ること、つまりここでは、わたしという一人のアーティストが、自己に内在する暗部を触発させる作品によって観る者にどのようなきづきをもたらさうのか。この問いこそが本論の主軸となる。

これまでわたしが作品化してきたものは、いかに悲惨であったかという被害者側の側面を伝えるのではなく、また単なる歴史的史実の再現を目的としたものでもない。彼らもつ不安や異常性、狂気性といった心理的な歪みを探り、そのような内面へと触れるような身体的なアプローチから、インスタレーションやパフォーマンスなど、彼らの精神的な暗部へと迫る作品制作をわたしはおこなってきた。彼らが犯した行為を擁護するのではなく、そういった暗部が人間の条件として本質的な位置を占めているのではないかという考えのもと、作品を通じて、観る人にそれらに触れ、認識しうるような場をつくり、また自分も同様に触れてみたいという動機があった。このことは、人間という存在をより深く知ることであり、わたしが作品をつくることには重要な意義があると考えた。

本論の主題は、暗さという関心領域から人間の暗部に触れる経験をもたらす作品を基点に、暗部に触れることはどのような可能性をもたらさうのかという点にある。そのためにこの主題を大きく分けて、ふたつの問いから考察する。

ひとつは、わたしたちにとって人間の暗部とは、どのような存在なのか、というわたしの作品の主題となる問いである。もうひとつは、その人間の暗部に触れるための実践的な方法としての作品、つまり視覚的芸術によるアプローチから実感を伴った経験を与える方法として、わたしは自己へと還元する質的証拠（クオリタティヴ・エヴィデンス）の可能性を試

みようとしている。

本論の主軸となるこの人間の暗部という存在は、実証的に証明することの不可能性を孕んでいる。わたしは、幼少期の経験などによって暗部という人間のありように惹かれてきたが、他の人が同様にそれを感じるには限らないし、もしかしたら知る必要のないことかもしれない。また、わたしがこれから触れようとしている人間の暗部という主題は、客観的な認識である科学的分野とは異なる領域であり、またそれを実践として作品に転じ、観る者に同一の感じ方を与えることは不可能である。本論で目的にしていることは、わたしが感じた人間の暗部を題材に作品化し、それを通じて、観る者にも同様に感じて欲しいといった一方的な「押し売り」による自己完結へと向かうためではない。

人間の暗部の存在とは、深層心理的な位置にあり、またそれを立証して客観性をもたらすことができない領域である。このように暗部とは、「語り得ないもの」であるが、しかしそれは同時に、なぜわたしたちはこの暗部という存在を「語らず」に遠ざけていたのかという問いを孕んでいる。つまり、客観性（＝科学的根拠）のない「暗部＝無意識的領域」という存在を遠ざけ、語りえなくさせていることは、客観的な見解からでは理解できない者（非人道的な犯罪行為や負の歴史的な残虐行為などをおこなった人物たち）を遠ざけてきたことでもある。あるいは、いくつかの原因（環境による影響（＝社会的観点）や精神的疾患（＝心理学的観点）など）という仮説によって、彼らの特異な存在として判断し、根底にある問題＝わたしたちが同じ人間であり、なぜ人間はそのようなことをしてしまうのかを理解することを怠ってきたといえる。

本論は、この人間の暗さとは何かを問うことで、語り得えなかった他者を通じて、わたしたちの「語り得ない領域」である暗部を見出そうとする試みであり、それがわたしたちにどのような可能性をもたらしうるのかという探究である。

第1章：質的証拠（クオリタティヴ・エヴィデンス）とは何か

わたしが作品を制作し始めた時、主に写真や映像といった視覚媒体を中心に扱ってきた。当時のわたしが関心をもっていたのは、写真や映像がもつ疑似的な現実性をつくりだし、（たとえフィクションであっても）見る者にリアリティを与えるという特質である。わたしたちは、紙に焼かれた（あるいはインクがのった）状態のイメージや光が投影されたスクリーンに対して、そこに何らかの像を見出している。またこれらの視覚媒体を介した経験には、その時に起きた出来事を客観的な事実として証明する側面があるのと同様に、その映像から懐かしさや悲しみなどといった感情を抱かせ、観た者に強い実感をもたらす要素がある。第1章では、観る者の欲求によって視覚媒体がどのように発達し、写真などの映像によって観る者がどのようにリアリティを獲得しているのか、という視覚による経験がもつ構造を考察する。わたしがこれまで実験的に写真という媒体をもとに展開し、それによって写真媒体に限らず、観る者がより本質的な実感を獲得するために自己に内在する暗部を触発させるための方法を論考したい。

そのことを通じて、わたしが質的証拠（クオリタティヴ・エヴィデンス）という概念を用いた実践へと向かう概念を論じ、視覚による実感を伴わせることと、本論の主題となる人間の暗部に触れることが、どのような関係をもたらすのかを論じる。

第1節：質的証拠

1-1. 2枚の写真

ここにふたつの写真がある^(図1、2)。これら《deep-01》、《deep-02》(2013)は、わたしが写真の媒体自体に関心をもちはじめた時期に制作した作品で、鑑賞者にどちらが何のイメージかを説明しないことで、観る者が何らかのイメージとして言語的な意味づけをしようとすることを意識化する試作的な写真作品である。わたしが、敢えてこの写真の詳細な情報を提示しないのは、それが何であるかということが重要ではなく、むしろ、わたしたちがこの写真から読みとれることは何か、という問いの投げかけによって、写真がもつ性質を紐解き、わたしたちが写真から何に実感を得ているのかを考察したいからである。

この写真^(図1)から取り出されるのは、記号的な観測によって赤い色、楕円型の形状、左中央下にあるいくつもの小さな気泡のようなものから、濡れた質感があると読み取ることができるだろう。また、画質の荒さからデジタルのような撮影機材で撮られたことがわかる。この写真が意味するものを推測、推理することができ、そこからわたしたちは、ひとつ映像として体内の内臓のような場所を想定するだろう。



上：(图1)《deep-01》

Type c print 1300 x 1300mm (2013)

[摄影：笔者]

下：(图2)《deep-02》

Type c print 1300 x 1300mm (2013)

[摄影：笔者]

では、もうひとつの写真はどうだろうか^(図2)。この写真は、図1の写真と同様の構図、質感も近いが、色は青く、所々黒ずんでいるようにもみえる。先程の写真とは異なり、体内の色とは想像しづらく、もし体内の写真であれば、なにか病気が悪化した状態にも見える。ここでは、わたしたちはそれが何であるかを単語として断定することは難しく、それを言えないことに苛立ちに近いような感情すら抱く。あるいは、なにかの病気を患った内臓といったバイアス的な解釈をする場合もあるだろう⁸。どちらにしても、わたしたちはそこに写し出される映像が不明瞭であったとしても、それを記号的に解釈し、言語化しようとする何らかの意味を読み取ろうとするのである。

わたしがこの写真から読み取ろうとしているのは、それが内臓の内側の写真であるかどうかという「答え」ではなく、わたしたちは写真を見て、それを単なる「赤い写真」ではなく、それまでの自己の経験によって得たイメージから「からだの中」ということばが連想されている観る者の意識的なプロセスである。

わたしたちは、写真や映像自体が映し出す映像が本物であることを疑わない。実際、現代の情報化社会によってニュースから教育の場に至るまで映像や写真など、視覚的な媒体がわたしたちの周りには溢れている。わたしたちは、そのようなメディアに流れる写真や映像が実際に起きた事実であることを自明的に認識しているし、IDカードや身分証明書の写真は、本人であることを社会的に示す重要な判断材料であり、また科学的なマイクロ微生物の記録や天文学による宇宙での新たな発見は、専門的な知識をもたない人でも信用できる証拠品として、写真や映像は機能している。このような視覚媒体は、技術の発展によって、高精細な4KやVRといったヴァーチャル的な体験ができる機器など、わたしたちが現実に見ている状態により近づいており、今後も技術が向上し、画質の解像度の鮮明さやより緻密な画像、身体の接触感を伴った視覚的体験の研究が進み、より現実に近いリアリティをわたしたちに与えることが可能になるだろう。

しかしその一方で、わたしたちは、実際の出来事が映像であることに懐疑を抱く瞬間がある。それが明らかな事実である映像にも限らず、どうしても非現実的な偽物のように感じてしまうのである。ひとつは、先ほどの図1、2のような抽象的な曖昧な映像であり、もうひとつは、日常では目にすることのない衝撃的な映像である。

わたしが10歳の頃、2001年にアメリカ同時多発テロでワールドトレードセンターに2機の旅客機が激突し、大きな建築物から大きな煙が立ち込めた後に崩れ落ちる映像をニュースで見た時、わたしの周りにいた大人たちはこれらの映像を見て、まるで映画のワンシーンのようだ、と口にしていた。それから10年後に東日本大震災の黒い津波の映像でも、同様の言葉を聞くことになった。

ところで、このテレビで流れるニュースなどの映像を「まるで映画のような…」と作られ

⁸ あるいはアポフェニア…無作為あるいは無意味な情報の中から、規則性や関連性を見出す知覚作用のこと。

たフィクションとして比喻して表現しているのには、いささか妙な表現である。なぜなら、これらの映像は紛れもなく、客観的事実としてすべて実際に起きた出来事であり、リアルそのものであるはずだからだ。この「映画のような…」という言葉の矛盾は、映像（あるいは写真）という視覚媒体における観る者の実感の転倒が生じていることを顕然としている。その転倒とは、モニター越しに映像を観ている者にとって映像は、実際その場に立ち会っていない状態であり、「いまここ」ではない（たとえライブ映像だとしても厳密には）過去の出来事にも関わらず、それを実際に起きた出来事であると思っていることである。

このことは、視覚媒体のイメージとそれを観ているわたしたちとの間に矛盾を孕んでいることを指している。そこに映っている映像は、事実でありながらも、観る側にとっては異なる場所や時間に存在しているので、映像が映し出すのは、本当の意味でいまここに生きている時間・場所ではないフィクション性を孕んでいる。それにも関わらず「映画のような…」と口にしてしまう言葉には、すでにその映像が、フィクションであるにも関わらず、仮想的であることを無意識のうちに指し示しているのである。

そこに写っている写真は image であることは、誰もが理解しているにも関わらず、その写真の映像自体は simulated（擬似的）に作られたものであり、厳密には同質なものではないという矛盾である。この矛盾は、リアリティの欠落へと向かっていく。つまり、写し出されるものは、どこにも「本物がない」という空虚な映像であり、「どこにでもある」希薄な存在である。

現代における写真などの視覚媒体は、わたしたちの生活世界に膨大に存在し、日常的に流出する宣伝広告やインターネットによる普及によって情報＝記号化していった。視覚媒体の希薄化とは、近代化に伴って発達したイメージの複製（デジタルの場合、コピーなど）を可能としていった視覚媒体が、そこにうつるイメージの固有性、その存在的価値を自ら凡庸化していったといえる。たとえば、ある女性の顔写真は記念写真であったはずが、ある時は遺影写真にもなりうるのである。つまり、その写真が置かれた空間、写真にそえられた文章などその写真の背景（＝テキスト）によって写真それ自体の意味合いは大きく変わるように、視覚媒体は、それ自体を透明化し、より記号的存在へと変化することで、視覚する実感が薄らいでいるといえる。

このことから現代は、視覚的感覚の凡庸（マンネリ）化により、そこに存在していたはずのイメージに付随する匂いや手触りやその時の感情という内実は徐々に排除され、凡庸化が進み、像に対するリアリティは失われていっているのではないだろうか。当然、他の身体的な感覚と同様に、視覚行為も身体的な感覚のひとつであるといえるかもしれない。たしかにメルロ＝ポンティが述べているように、「視覚する行為も身体の接触のひとつ」といえるだろう⁹。しかし、その他の身体感覚以上に、もしくは身体と物質が接触する触覚と同じ知覚レベルで、視覚する行為は実感性を伴って認識している（例えば、健常者は、見える物

⁹ モーリス・メルロ＝ポンティ『メルロ＝ポンティ・コレクション』（翻訳・編＝中山元）、ちくま学芸文庫、1999

を容易く触れることができるが、目を閉じてわからない物に触れると、得体がわからない感覚になる)。そのような日常世界を認識するうえで重要な視覚経験が凡庸化していることは、現代において実感性＝リアリティの欠落へと進んでいると考えられるのである。

社会学者の見田宗介は、日本の戦後以降の時代をいくつかに分け、戦後から 60 年代を「理想の時代」、高度経済成長が完成した 70 年代前半を「夢の時代」、ポスト高度経済成長期の 90 年代までをリアリティを愛さない「虚構の時代」、それ以降のこれまでの時代を「仮想（バーチャル）の時代」と分析している。テレビジョンやビデオ、写真が一般的に普及する高度経済成長の「虚構の時代」。そして、「仮想の時代」に入ると現実の虚構化による〈みたくないもの〉の排除的抑圧によってリアリティの欠落へと進む。これらの日本が抱える「リアリティ」の変化によって現代における視覚媒体の希薄化がリアリティの欠落へと向かっているというのが見田の見解である。

「1990 年代、2000 年代に続発する「新しい型の犯罪」の先駆とされ「典型例」とされる、89 年の少女連続誘拐殺人事件の加害者の青年は、個室の窓までもおおいつくした数千本のビデオテープに囲まれた暗い空間で、映像の世界に生きていた。戦後第一期の代表的な性犯罪者小平義雄は、「米を安く売る所」を教えると言って主婦たちを連れだして犯したが、この第三期のビデオ青年は「写真をとってあげる」と言って少女を誘いだし、撮影して鑑賞していた。生活と肉体のリアリズムから、映像の脱リアリズムへ。

「写真」という日本語訳がその時代の日本人の、リアリティへの欲望を表現しているということを見てきたが、この時代の写真青年にとって写真とは、「写されたものこそが真」という、時代の認識論＝存在論を生きる媒体に転回している。「写すこと」と「真なるもの」との、場所の反転。

この時代の幼稚園などの子どもは、たとえば電線にスズメが止まっているのを見て、「あ、スズメが映っている」という言い方をしたりするのだという。モニターの画面を見るように世界は見られ、感覚される」。¹⁰

この少女連続誘拐殺人事件から、イメージを扱う媒体の現実に対する実感の希薄化、つまりここでも写真や映像の希薄化とリアリティの欠落が行われ、それと同時に現実自体のリアリズムの欠落＝仮想化も行われているという相互の動きをみてとることができる。この事件の加害者は、ビデオテープや写真にうつる少女に「真なるもの」と認識し、写されたものにリアリティを感じていたと見田はいう。確かに、彼はその像に引き込まれ、写されたも

¹⁰ 見田宗介『社会学入門』、岩波新書、2006、p.90

のが真となり、そうでない「現実」は、彼にとってビデオテープに囲まれた暗い空間であった。彼の視覚的欲求は、写真や映像ではとどまらず結果的に彼は映像ではない実際の少女と接触を試み、連続的に四人を犯すという現実をイメージに取り込もうとしたといえる。これは一見、「真なるもの」＝リアルと「うつされたもの」＝フィクションの反転という見田のいうように現実への誤認であり、リアリティの欠落のように思える。見田のいう「仮想の時代」とは、そのような汚れ、暗がりなどといった醜いものが排除され、不快なものに嫌悪を感じるようになった代わりに、より綺麗で滑らかな質感（綺麗な身体、より鮮明な画像、ヴァーチャルな映像など）といった捉えどころのない＝Slippery(つるつるとした)－Stuff(もの)を求める異質なものへの排除がおこなわれるようになった時代であるといえる。

しかし、この青年はフィクショナルな映像に現実性をもっていたのだとしたら、〈少女を撮るわたし〉というかたちで自分自身を現実介在し、また再び現実を像に取り込もうとしたと言えるのではないだろうか。

ブラウン管の映像に自己を介入させることで、現実世界にリアリティを与えようとした仮想の時代に生きる彼自身のリアリティへの欲求する態度のあらわれだったと考えることはできないだろうか。それは、現代に生じている仮想的な世界のなかで実感というリアリティの獲得しづらさを、この事件はあらわしてもいる。仮想とは、現実に対する否定的な態度であり、その代用として仮の現実を受け入れている状態であり、確かに現代を生きるわたしたちは、見田が述べたような仮想の世界へと向かっているといえるかもしれない。しかし、一方でわたしたちは、そこにもリアリティという実感性をもった経験を欲しているのも確かである。

1-2. 見失うリアリティ

ここでいう実感性＝リアリティとはいったい何なのか。そもそもリアリティとは、「いま・ここ」を生きているという自己の実感性であり、そこには必ず外部と触れる身体性（＝触れている、誰かと通じ合ったなどの心性）が深く関わっている。わたしたちは、視覚媒体を通じてこのリアリティを獲得しようとし、また同時にリアリティを見失いつつあるのではないだろうか。

——わたしが子どもの頃、母親が交際していたパートナーの男性に女性の猥褻な姿が映った映像を見せつけられたことがあった。母親は仕事に出かけていて、幼いわたしと男は夕方日が沈む暗がり、白く光るブラウン管の画面を見ていた。わたしには、その映し出されたものがなんなのか分からなかったが、なんとなくそれは見てはならない、いかがわしいものだと直感的に感じた。

映像には、女性が個室のトイレで何かをしている姿が映っていた。わたしは、彼女が何をしているのか怖くて、ただひたすらその女性の後ろに見える白い光が入り込む小さな窓を

眺めていた。その窓の光りを眺めていると、徐々にわたしは、これらはただの光の集合体でしかなく、映る女性も窓もすべてブラウン管に映る薄っぺらなものなのだと感じるようになった。それは、ただつるつるしたガラスの画面の中で粒子がチカチカと光らせているだけの物体であり、なんのリアリティもなかった。映像の女性と男性の声が遠のいていく。ただ、わたしの横で白い歯を見せて笑う男は、その映像に興奮し、彼と同じ「男」であるわたしと一緒に見て、共有していることに喜んでいようだった――

わたしはその時、人が映像に惹かれていく姿を目にし、それは人間が求める意識のありようであり、同時にその映像は、単なる 3 色の光の信号が発せられているだけのものでもあることに気づいたのである。この映像に向けられるリアリティ＝実感性は、どこに位置付けられているのだろうか。なぜ、そのような希薄な映像にわたしたちは、惹かれ、求めるのだろうか。

わたしが中学生だった頃、同じクラスメイトの男の子達が当時大きく報道で取り上げられていたイラク日本人青年殺害事件(2004)の、人質になった若い男が実際に首を切られる殺害シーンを携帯電話のアングラサイトで見て盛り上がっていた。またある時、わたしの友人が、奇形児をインターネットで見ることを好んでいたことをわたしにカミングアウトしたことがあった。わたしがその理由を尋ねると、彼は「それを見ていると自分がまだマシな状態なのだと安心する」と答えた。わたしが彼の言葉から聞いた印象では、奇形をもった人々を蔑んで優越感に浸るために見ているというようには感じられなかった。そうではなく、それを見ることで、いわば自分自身の容姿が気持ち悪いと自己否定している自分という存在が、まだマシに生きているという実感を得るために、彼は繰り返し奇形の顔を見ていたように感じた。その当時のわたしには、彼らがなぜそのようなものを見たがるのか分からなかった。彼らのそのような他者の苦痛や醜さを観ようとする欲求は、嗜好的な喜びなのだろうか。

スーザン・ソントグは、このような身体が暴力を受けるイメージや忌まわしいものは、誘惑的であり、ポルノ的要素があると述べている。たとえば、「車の事故の現場を通り過ぎるさいに高速道路の交通の速度が落ちるのは好奇心のため」であり、「ぞっとするものを見たいという欲求」によるものである。またこれらは、病的といった稀な性質ではなく、人間がもつ見たい欲求をタブーとして抑圧する理性とそれを解放する欲望の内的葛藤によるものであるという¹¹。

人間はそのようなグロテスクで不気味なものに惹かれることが少なくない。たとえば悲惨な戦争や殺害の場면을報道で伝えることは、戦争などの争いの抑止効果にもなり得るが、同時に実感が伴った感覚を与える興奮の材料にもなりかねない。どちらかといえば、このような刺激的な映像によって、観る者の視覚媒体へのリアリティがより強まり、より生々しい実感を得ようと新たな欲求に駆り立てられることもあるだろう。わたしのクラスメイトたち

¹¹ スーザン・ソントグ『他者の苦痛へのまなざし』（翻訳＝北條文緒）、みすず書房、2003

が他者の苦痛の姿を見ようと求めていた根底には、ソントグが言うタブーとされたものを解放する背徳的な感覚を楽しむ高揚感もあったかも知れない。

しかし、彼らはそれ以上に観ることの実感を求めていたのではないだろうか。つまり、そこに映し出されるイメージが間違いなくここで起きたことだという唯一性をもった、限りなく現実性のある映像であればあるほど、観る者に刺激を与え、自分がまさに今ここで生きているという実感のようなものが得られるのである。特にわたしを含めたクラスメイトたちは、ニュー・サイレント・ジェネレーションと呼ばれる世代（1990年代中盤 - 2000年代終盤）に属し、ティーンエイジの頃に携帯電話の普及によって液晶画面で大量の画像データを見る機会が増えていった世代である。わたしたちの世代は、若い頃から目にする膨大な映像の情報に対して、「それは本物ではない」という疑似的な感覚と「しかし、それは限りなく本物に近い」という矛盾によって、「では、本物とは何か」という疑問を抱きながら、限りなく本物に近い現実性＝リアリティを求めるようになった空虚な時代といえるのではないか。

このように視覚媒体には、それ自体がいかに高精細で緻密に写しだされているかという問題ではないところで、観る者に実感を与えることがある。それが高精細であろうとなかろうと、そのイメージが指し示す強力な実感性に惹かれ、写真にはそのようなクオリティに関わらず実感性を与える強さがあると言える。

ここまでで、視覚の実感は視覚的な媒体だけでは得ることはできず、その映像が事実であると信じるようとする意志＝観る者のちからが大きいことがわかった。たとえ、それが壁についたしみであったとしても、わたしたちはそこに何らかのイメージを与え、意味を読み取るようとする視覚的な欲求によるちからをもっているのである。

1-3. インデックス性

写真といった視覚媒体について論じる上で、はじめに視覚する行為として「見ること」と「観ること」の違いを定める必要がある。なぜなら、普段わたしたちが無意識におこなっている「見る」という行為自体をみる主体の意識の違いによって認識が異なることを明確に分けて扱う必要があるからだ。フランスの思想家のロラン・バルトは、「ストゥディウム」と「プンクトゥム」というラテン語を用いながら、写真に含まれる意味をふたつに区別した。バルトによると、ストゥディウムは、一般的関心としていわばコード化された情報としての写真であり、「漠然とした、あたりさわりのない、無責任な関心」¹²だとする。「プンクトゥム」の場合、刺し傷、小さな穴や斑点という意味から、みる者である「私を突き刺し」、また「引きつけ」、胸をしめつける心的な影響を与えるものであるとする¹³。わたしは、バルトのいうこの概念が写真自体にそれが内包されているかどうかという観点からではなく、写

¹² ロラン・バルト『明るい部屋』（翻訳＝花輪光）、みすず書房、1985、p.40-41

¹³ ロラン・バルト『明るい部屋』（翻訳＝花輪光）、みすず書房、1985、p.56

真にまなざしを向ける主体であるみる者の意識によるベクトルの違いとして解釈できると考える。つまり、日本語では、「見る」と「観る」の違いである。見ることは、ストゥディウムにあたり、単純にそれを見ることであり、そこから読み取れる情報のみを受け取るという受動的な態度であり、写真という対象と主体は相対的な関係である。それに対して、「観る」行為は、主体が能動的な態度でその対象にまなざしを向けるという視覚経験である。

視覚する経験とは、そこに写るイメージ（映像）に向けて主体のまなざしを向け、その映像に自身を投影するようなプンクトゥム的な経験である。どちらの「みる」（見る・観る）という行為自体も、その写真の映像に対する主体の意識のありようによって、写真の映像に対する受け取り方が変わるということである。もちろん、インターネットで流れる視覚情報を「見る」者が受動的になりがちな現代においても、ふと引き込まれるような画像による「観る」経験がなしえることから、視覚経験は「見る」と「観る」を厳密に分けることはできない。それを前提に、本論では「見る」という言葉をあえて使わず、複合的な意味での「みる」と、より主体的な「観る」を分け、主体の観ようとする能動的な行為を重点として述べていく。

近代以降の複製技術として一般の人々に普及した写真は、その媒体の特質について様々な議論がなされてきた。特に有名なチャールズ・S・パースの記号論では「シンボル（象徴記号）」、「アイコン（類似記号）」、「インデックス（指標記号）」をとりあげたなかで、インデックス（指標記号）は物理的かつ直接的な結びつきを有する記号であり、特に写真はインデックスがあるとされた¹⁴ように、写真が現実をうつしとった存在であるということは、わたしたちにとって自明的なものである。写真が、なんらかのイメージであると判断しえる強度を維持し続けられるのは、この指標（インデックス）的性質による痕跡によるものである¹⁵。

インデックスとは、足跡や指紋などの物理的接触の指標された痕跡である。たとえば周りに雨が降っていても駐車場に停めてあった車の箇所だけが乾いていることでその車が（雨が降る前に）存在していたことを示唆するような事後性を示す。確かに、写真は現実のものを自体を反転（ネガティブ）して、フィルムやデータに置き換え、それをまた紙媒体や画面に出力（ポジティブ）しているという、物理的な転写の連続によって立ち現れていると言っているだろう。そのように、写真は光を介した物理的な接触によって、被写体を撮影機が「写しとり」、その接触した過去の光の痕跡を紙にインクや銀塩で定着させているにすぎないのであり、わたしたちは、いわば紙についたしみのようなものに何らかの意味を見出そうとしているのである。つまり、わたしたちが写真を現実そのものであるという認識を維持しているのは、この現実を物理的に写真に写すという指標性によって、わたしたちがそれを現実と

¹⁴ S・パース『記号学 パース著作集』（編訳＝内田種臣）、勁草書房、1986

¹⁵ E・クラウス『アヴァンギャルドのオリジナリティ』月曜社、2021、p.323

して受け入れているからである。

写真は痕跡のなかでも既にそのもの自体に「強い記号」、強いイメージを持ち、写真のもつインデックス性は強度の「写しとる＝うつしとる＝移しとる」という行為によって類似性を生み出し、その痕跡がわたしたちに向かって有無をいわず指し標してくるのである。つまり写真の場合、強烈なインデックス性による指標によって、わたしたちは強い記号的影響を受け、その像自体を眼球のなかへと引き込んでいともいえるだろう。いまここに、残された痕跡自体が強調されることで、「かつてあった」存在＝不在性に向けて想像を巡らすことで過去へと想起させるという、「ある」と「(い)ない」双方の力が働いているといえる。そのようなインデックス性によって写真は、過去でもありながら、現在でもある「宙吊り」的な存在として「そこにあるが、実体はない」という双方の矛盾した力が働いているのである。

美術史学者の香川壇は『想起のかたち』で「痕跡」という概念を、過去性をもったイメージの表象であり、〈それは、今は、(い)ない〉という不在を告げる基体という痕跡主を前提に写された跡である、と述べている¹⁶。痕跡という性質は、過去へ向かう意識を見出すもの(＝きっかけ)であり、またその意識は、写真や手紙といった思い出のような主観的な痕跡から指紋や銃の弾痕、化石などの過去の歴史を再構成する客観的な痕跡があると香川は述べている。

わたしは、前節で写真といった視覚媒体が実在性(＝リアリティ)を得られるのは、観る者がリアリティを求めようとすることによって、その写真のイメージの強度が保証されると前節で述べてきた。つまり、それが現実に実在しているかどうかという観点ではなく、たとえそれがしみであっても、それが「うつしとられた」という実感によって、わたしたちはリアリティを獲得することができるのである。たとえば、「写し撮る＝移し取る」は本来、ヴェロニカの聖骸布のような物質的痕跡であり、また現実世界の物体(紙や感光剤)から物体へとうつる転移である。現代においても、そのような転移は、指紋といった身元確認する用途からも大きくわたしたちの「客観的」な信頼を得ているといえる¹⁷。

このインデックス性は、靴の足跡と靴の底を照らし合わせることで、同一といってもいいような強度をもった明白な類似性を保証する。この指紋をとる行為にも近い「強い指標＝インデックス性」は、拇印のような物質的痕跡による「インデックス性」という実感的な経験から得た「 $1+1=2$ 」のような、その都度確認できる自明性によって、決定的な実感を観る者に与えるのである。わたしたちは物質的に写しとられた像の痕跡を見ているので、実は実態のない不在＝うしなわれた、実体のない〈もう、そこにはもういない〉人物や〈ない〉ものをその像の中に見ていると言える。わたしたちは、痕跡のもつ指標性から過去へと意識を促され、「かつて、それはあった」出来事を想像することを促すのである。

視覚媒体は、そのような過去へと過ぎ去る出来事を手に捉えようとする限りなくリアリテ

¹⁶ 香川壇『想起のかたち』水声社、2012

¹⁷ 橋本一径『指紋論』青土社、2010、p.214

いに近い感覚を求め、視覚欲求を絶えず刺激する性質をもっているといえる。これは、写真や映像が持っている本来の性質であり、この限りなく現実に近いリアリティを求めるものとしてタゲレオタイプ（銅板写真）がはじめに大衆的に広げていった。

タゲレオタイプは、1839年に公表されて、商業化した初めての写真プロセスである。このヨーロッパの19世紀初頭に初めて写真の技法が一般的に広まったタゲレオタイプは、薄く銀メッキされた後、しっかりと洗浄と研磨された後に銅板の上に形成されたものを複製する技術である¹⁸。この技法は、「自己と他者の図像を創出し、演じ、購入し、見せびらかし、交換することであった」¹⁹と言われるように、人々の視覚的欲求とイメージの所有欲求として産業資本主義に組み込まれながら、写真の大衆化を可能にしたと言える。

この視覚的欲求とイメージの所有欲求とは、そもそも時間の不可逆性に対する抵抗によるものであり、「そのもの」を写しとるという再現の表象への強い欲求であり、それは絵画（あるいは彫塑）の起源とされる有名な逸話から始まる。

美術史家のヴィクトル・I・ストイキツァは、『影の歴史』でプリニウスが記述した「愛する人が旅立つ直前の夜、ブタデスという一家の娘がランプの光によって投げかけられた壁にうつる恋人の影を線でなぞり、彼女の父親はそれに粘土を押しつけて一種のレリーフを作った」という伝説から、影の輪郭をなぞることによって絵画が始まったことを語っている²⁰。

この若い娘の恋人の旅立ちとは、「恋人の死」を意味している。永遠に帰らぬ人となった者を影として（ランプの光で）再生し、それを（線でなぞって）取り込む。しかし、それは「彼女のもとを去っていく人物の、実体をもたないイメージ、手で触ることのできない、非物質的な分身」という幻影である²¹。写真の場合も同様に、戦場に行く家族の顔を忘れてしまわないように、彼の写真を手元に持てるよう小さな革のケースに収めたり、幼くして亡くなった赤ん坊を母親はその亡骸を抱えながら、カメラの前で我が子の存在を写真に収めたりしていた²²。また、一般家庭に普及した当時は、亡くなった本人の髪の毛をひと束添えて写真の装飾品にしたり、写真を小さなペンダントにして身につけたりと「現在の時間の中で今まさに手を伸ばして、その人に触れることができる」ように拵えられていた²³。

このイメージを残したいという強い想いは、今いる目の前のこの人は、私の前から消えてしまうかもしれないという不安から生まれた感情である。そういった他者の姿をより強く鮮明に残したいという欲望を引きだし、触発させたのが写真であった。それまでの画家に描かせていた絵画のポートレートは、貴族の身分の限られた人物のみが自身の姿をこの世に残したいという、自己誇示のためであった。しかし、写真という絵画を遥かに越えた再現性、

¹⁸ ジェフリー・バッチェン『時の宙づり—生・写真・死』p.41 IZU PHOTO MUSEUM、2010

¹⁹ ジェフリー・バッチェン『時の宙づり—生・写真・死』p.53 IZU PHOTO MUSEUM、2010

²⁰ ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』（翻訳＝岡田温司・西田兼）平凡社、2008、p.12-18

²¹ ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』（翻訳＝岡田温司・西田兼）平凡社、2008、p.23

²² ジョン・ハーヴェイ『心霊写真—メディアとスピリチュアル』（翻訳＝松田和也）青土社、2009

²³ ジェフリー・バッチェン『時の宙づり—生・写真・死』IZU PHOTO MUSEUM、2010、p.53

そしてなにより複製媒体として社会全体に普及したことにより、ヨーロッパをはじめとする大衆がこの写真という新たな媒体によって、それまで埋もれていたわたしたちの視覚的欲求を急速に促進させたのである。言い換えると、この視覚的欲求によって写真は、よりわたしたちがみている現実に近いものへと近づこうとする非時間性への抵抗、さらには死への抵抗として発展したといえる。

そのような意味で写真は、初めて写真と出会った日本人たちが、その媒体のもつ魅惑的でありながら、死へと向かう自然の摂理から逆らうような「撮られると魂が抜かれる」といった時間への反動的な行為に思われたかもしれない。写真が発達した時代には、そこに写されるものに対することに鋭敏で、強い魔術的、あるいは信教的な力があると信じられていた。写真は時間の不可逆性に対する抵抗と願望でもあると説明したように、わたしたちは写真に向けて不変的な像を求めている。心霊写真の場合は、写真の光に反応する感光剤という直接見えない不可視的な仕組みによって、亡くなった人の姿のイメージをそこに投影し、現実に戻したと言えるだろう。

ある人物を像に写し込むことは、再びわたしたちの前に呼び起こし、写真という現実と虚構を繋ぐ媒体にわれらの肉体を永遠に焼き付けようとする願望のあらわれなのである。日本では心霊写真ではなく、「念写」という人の念が写し出されると考えられていた。念写の場合、心霊写真よりもさらに写真の仕組みについて直接的な接触をしており、「心的な、見えないもの＝観念」が印画紙に焼きつけられることで、そこに自己の内面から表象される「情」というものの強さをあらわしているといえるだろう。

これらの確かめようのない媒体としての写真は、多くの過去に想いもつ人々、あるいは不可視なものへ意識を「引き寄せて」いったのである。わたしは、これらがまだ多くの人の心を奪っていた時代には「あちら側」という存在をはっきりと意識していたのではないだろうか。つまり、死者（あちら側）がこの写真の像を通して、わたしたち（こちら側）にコンタクトをとっているのだという、写真によって現実を脅かされるような感覚をもっていたのではないだろうか。

しかし、19世紀以降、科学による信頼性が強まっていくなかで、写真に写る〈像〉は、高繊細な画像が科学の発展で常に現実そのものをそのままを写しだす存在として認識されている。まず現実世界があり、それを科学的なものによって対象をさらに忠実に、現実により近いかたちで写しこめる、といったかなり強い信頼を前提に置かれている。心霊や念のような不可視的なものは、非科学的な「本人の思い込み」のようなものとして分け隔てられ、忘却されてしまったに等しい。一見すると、記録・証明としての写真と心霊写真や念写は相違の存在であるように思える。

たしかに、現代のわたしたちにとって写真とは、「現実＝対象」をうつし撮ったものであり、心霊写真のようなものは現実を撮ったものに偽造的に加えられたか、現像の不具合などのエラーの類いでしかない。しかし、本来写真は、たとえ科学的根拠のある証拠的な顔写真で

あっても、亡霊のうつる心霊写真であっても、信憑性へのレヴェルの違いはあるにしても、それ自体を信じているという点では、どちらも違いはなく、それを本人が信じるか否かの問題である。言い方を変えれば、写真は類似性（似ているがしかし、決して一致することはない）」と「指標性（それであることを指し示すが、それはあくまでも痕跡であり、実体ではない）」という常に宙吊り状態であり、わたしたちは、その矛盾を抱えながら「現実」をうつしとったものだとし、実感を得ようとしているのである。そのような意味で科学的な写真であろうと、既にこの宙吊りの亡霊的な性質を孕んでいるといえる。

1-4. 観る者に残存する痕跡

この宙吊り的な媒体=写真は、類似性と指標性（インデックス）によって現在に残された過去の痕跡である。特にインデックス性は、人間の意識を過去へと向けさせる装置としての機能をもっている。

わたしは、この物質的なインデックス性をさらに観る者の心的な位置に立ち戻って考えてみることにする。つまり、記号的に指標する痕跡とその基体そのもの（=基体）が一致するかの整合性を問うものではなく、観る者がその残存する痕跡によって、自身の経験の中で過去へと想起することの可能性である。単なる判子や足跡といった直接的に基体を指し示す記号的痕跡ではなく、その痕跡を通じて、そこに擦り痕の擦れ具合や土のざらつきなどの質感によって、観る者の過去の体験を想起することを促す痕跡である。

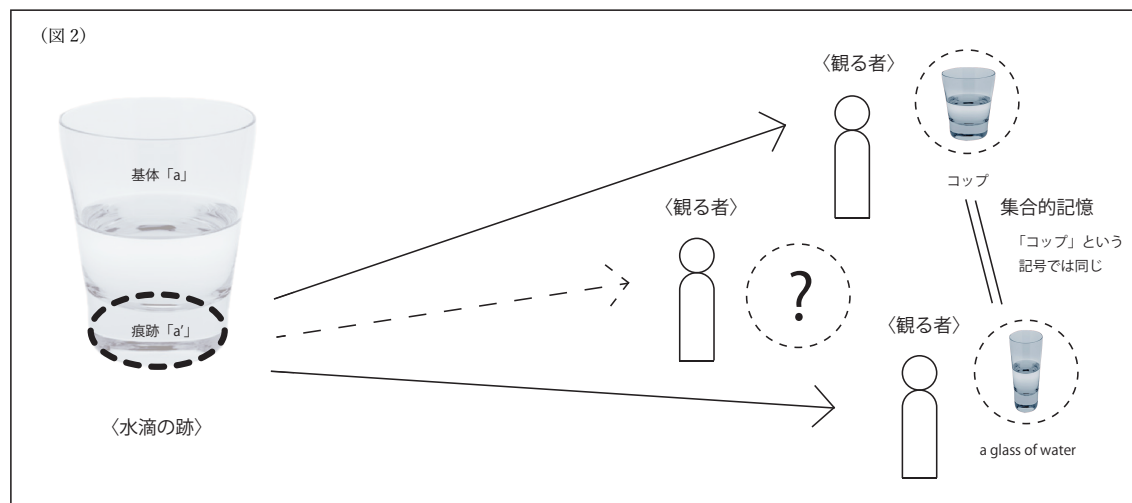
たとえば、自分の家の玄関のポストに差し込まれた郵便物がくしゃくしゃに無造作に入れられていた場合、それに不快を感じ、「この配達員は、まだ仕事をはじめて、まだまもないのだろうか」、「こんなことをどこの家でもやっているのか」とそれを投函した人物の性格や状況を想像するだろう。この場合、行為の痕跡によって、その状態に対して自己がなんらかの感情をもち、そこで他者という存在を想像することが可能となる。痕跡は、記号的な指標だけでなく、その痕跡の状態や性質から質感を立ち現す。その残された痕跡の質感は、ありありとした実感を与え（自分が経験していないにもかかわらず）、あたかも自分が経験したかのような想像を巡らすことを可能とする。

また、ふと歩いていると、道端で引きずられた濡れた液体の跡を見て、わたしたちはそれに不穏さを感じるだろう。その液体痕には、軽い・重いといった重量を感じ、引きずられた後からそれがどのような速度で移動したかと想定することができる。そして、それを手にしていた者が、なぜ濡れた物体を引きずらなければならなかったのかを想像する。これらの推測によって立ち上がるイメージは、痕跡という観た者自身のこれまでの身体の経験を介し、過去に自身が接触した感覚によって、痕跡への想像の実感が伴ってくるのである。

視覚による質感の実感、その人物が過去に経験した感覚によって獲得したものであることから、単なる触覚的な感覚だけではなく、その経験には「(公共の場である) 道端に液体を落としてはならない」などの道徳的な価値観や「何か不吉さを感じる」といった感情が含まれているはずである。つまり、そこには、過去に自身が同様の経験をしただけでなく、

その（濡れたものを引きずるという）質感に何かしらの意味を与えているのであり、そこに残されたそのものの自体の重さやざらついた質感によって、痕跡的な存在は、視覚と身体的な感覚を繋ぎ合わせ、観る者に強いリアリティを与えているといえる。

ところで、わたしたちは実際に同じ条件の痕跡を見て、隣にいる人と同じ意味合いを抱いていると言えるだろうかという疑問が残る。たとえ同じ痕跡でも、わたしたちは個々の経験や文化的背景によって抱く意味合いはまったく違ったものになるはずである。



現実にある記号的な対象に対しては、「aはaである」という認識は誰もが同じであると思うだろう。机の上に残された水滴の丸い輪っかを見て、わたしたちはそれまで得てきた知識や経験のもと、その痕跡の時間経過（乾燥状態）や形状、水の色から冷たい水の入ったグラスがあったことを推測する（図2）。それはたとえ、瞬間的に判断することができないような抽象的な状態であっても、わたしたちはある何かに関連して認識しようとする。この認識は知識をもって推測できる範囲内から判断し、これは誰もが見ても同じであると一定の確信がもてる記号的な視覚的情報であり、このような「集合的記憶」ともいえる多くの人間が共有しえる情報によって、自分以外の共同体と共有することができるイメージが存在する。

わたしが、新潟市で滞在制作した《the floor》（2015）（図3）という映像作品では、新潟市の旧県議事堂の会議場を撮影し、当時の議事録を字幕として台詞のようにいれ、人物の不在性に着目した。ここでは、会議場と議事録の台詞が痕跡となり、基体である当時の議員たちは不在であることで、観る者が「かつてそこにいた」ことを想像するような仕掛けが設けられている。

しかし、痕跡から得る実感性の場合、個人レベルでどこまで同じ感覚で得ることができるだろうか。机についた痕跡（しみ）から、ある人にとっては、家族がいた記憶を想像して昔の楽しい経験を思い出すかもしれないし、ある人はその痕にどこか不可解さを感じ、不快な感覚を抱くかもしれない。つまり、個人的な実感性は、その痕跡のもつ基体（痕

跡主)のイメージだけではなく、観る者個人の経験によって異なると言えるだろう。観る者によって、そこにある痕跡の意味は大きく判断を左右され、すべての人がその痕跡から同一の実感を得ることはできない。

痕跡によってa(基体)を移しとった瞬間に、「aはa'である」となる。つまり、時間が進んだことで、その前に存在したa(基体)は失われ、代わりに移しとられたa'(痕跡)が存在しているのである。観る者は、その二次的にあらわれたa'(痕跡)という実際には存在しないものを想起し、またそのa(基体)への想起は多様である。このa(基体)の想起は、個々人の時代、文化的背景によって多様であり、異なるといえるが、このような水滴やしみ=a'(痕跡)から記号的な情報を読み取ろうとする場合、その観る者の身体的な経験がその痕跡からのイメージの想起する大きな手助けとなる。

たとえば幼児期の子どもは、快と不快という感覚がまだ細分化ができていない状態であり、自己というものがまだ確立していない発達段階とされている。この段階の児童期は現実世界と外的世界の区別がつかず、融合し、混在している。やがて母親のような親和的他者によって、「さむいね」、「のどが乾いたね」など言葉を発しながら子どもに向けて態度をとることで、子どもは自身の感覚を細分化していく²⁴。そのような親和的他者からの呼びかけである「エロスの言語性」²⁵によって無条件に子どもは受容していくことで、外的な世界と自己の距離を図るのである。また、わたしたちの身体を介して心地よいモノと不快なモノに区別する経験は、感覚を分化させる親和的な他者によって与えられるものである。たとえば、汚れた服でいたり、排便をトイレでできなかつたりすると母親に叱られるが故に、「よごれ」は汚く、他人に嫌われるものであると認識する。子どもは親和的な他者の承認を求めることで、その親和的な他者の良いものと悪いものを自己に規範として取り入れていく。このような親和的な他者のまなざしを獲得し、(母親や父親との同一化への願望を)沈黙化することをフロイトは、「超自我」と呼んだ²⁶。

また、精神・心理学者のユングは「言語連想検査」という方法を用いて、患者の心理的に抑圧作用とした超自我を解明しようとした。「言語連想」とは、決められた百個の単語を対象の人物に一つずつ述べて、それに対して思いつく単語を述べてもらうという方法である。検査者はその単語に反応した単語と、答えるまでの時間を計測する。これによって、答えるのが遅い場合や一連の単語に対してある部分が反対の単語(山→川)のようなわかりやすい答えではないものなどの反応によって、その人物のコンプレックスに関連したものがみつけられるのだという。それはコンプレックスの構造にある単語のもつイメージの連結をその人物がどのような単語同士で結びつけられているのかを知ることができる方法である。

このようなひとつの単語の情報から連なる家族、動物、植物などは、知的概念として我々の中で分別されている。たとえば、患者が「父」という単語に対して「馬」と反射的に答え

²⁴ 滝川一廣「飢餓陣営 35」(編集:樹が陣営) 2010. March, p.134

²⁵ 小浜逸郎『方法としての子ども』大和書房、1987

²⁶ 中山元『フロイト入門』筑摩書房、2015、p.229

た場合、対象者のなかでの関連性を探っていく。それぞれの体験を聞いていくとその人には、いまでも父親に反抗できず、彼の価値観にしたがって父親に対して恐怖心を持っていること、また子どもの頃に乗馬している際に、馬に蹴られた経験があることがわかった。この「父が怖い」と「馬に蹴られた」経験が「恐怖」という感情で結びつけてられているとユング心理学では考える。父=馬はさらに連結が広がっていき、馬に蹴られたときに見た松の木、父に似た髭の生えた先生へと「恐怖」の関連性は拡大されていく²⁷。



(図3) 《the floor》映像の一部(2015) [撮影：筆者]

²⁷ 河合隼雄『無意識の構造』中公新書、1977

そのように、わたしたちは自己の経験を「松の木」や「馬」など言語・記号的に記憶化し、そのことば（種）は写真に写された馬（うま）という言葉は自己にとって大きな意味合いを持つ場合がある。

わたしたちは、このような「言語連想」は、写真を観た場合でも、写真に散らばった記号的要素（山、川、林）から自己にあるイメージ（子どもの頃に行ったキャンプ場）がイメージ化されることがある。自己を取り巻く経験＝（言語・歴史・文化）によって、わたしたちは、様々な記号を獲得し、世界を観ているので、写真にある情報も、自身が持っているそれまでの情報と照らし合わせようとする。このような大文字の他者との認識の共有によってイメージをも社会的に構築しているという社会構築主義的な考えをもつことができる。

ここで重要な点は、わたしたちは、社会的な構築された言語（記号）を獲得しながら、それを自己へと内在化し、記憶化しているということである。それは、まず親和的な他者によって幼児期から規範（ルール）を与えられた超自我的な領域からはじまる。ひとつのイメージでも、親から与えられた記号（ことば）が自己に内在化し、事物の認識した後でも、また新たな他者（学校の先生など）から与えられることで、そのイメージは繰り返し更新して、立体的なイメージを構築していくのである。たとえば、グラスは飲むもので、飲み終わったら、流し場に戻すように親に教わる。さらに、学校へ行くと、そのグラスはガラスで作られていることを知り、高学年になると、グラスには中国で大量生産しているものが多く流通し、なぜ安価で手に入るのかを知る。そのように、グラス一つでも、イメージが複合的につながり、いくつもの記号を獲得することになる。映像を観る者は、このようにいくつもの情報が含まれたイメージを複合化し、写る映像に投影して見てしまう「投影性同一視」²⁸のような意識を視覚媒体に向けていると言える。

また単に写真の場所を観て、実際にその場所に行ったような擬似的な経験をしているというのではなく、その像に含まれた自己の経験が記憶を想起させ、自己とその像が一致した関連性から記憶化へと作用している。つまり、そこにまったく行ったことがない場所の写真であったとしても、それまで自分が経験してきた類似する視覚情報をもとに、観る者はその場所に関する情報を総合的に捉えようとするのであり、またその新しい写真の映像から得られる情報によって得た経験も自己の経験として組み込まれていくといった、記憶のイメージの更新がなされている。わたしたちはそのようにして、自己内にそのイメージを言語化し、いくつもの網目状に連鎖し、記憶として保管している。そして、それらの言語の種を連結するものとして、そこに付随する感情や思いが関係しているのである。

本章の冒頭で紹介した図1、2の写真から想起される「からだの中」というイメージは、わたしたちのそれまでの経験によって意識のなかで言語的なことばによって連結さ

²⁸ 「投影性同一」… 自己にある不安が、他者に向けても不安があるのではないかという自己の心理を他者にも同一視してしまうこと。

れ、その総合的な判断として「内臓の中」という判断をおこなっている。わたしたちは、そのように親和的な他者から始まり、学校などで見る生物学の写真や広告写真、ドラマ、インターネットから流れる映像など、あらゆる視覚媒体から情報を取り込み、そこから「からだの中」と判断し、わたしたちがそれぞれ生まれ育った文化的背景、または共同体の記憶というイメージから由来しているともいえるのである。このイメージの拠り所は、ある共同体のみ共有しえる限定的なイメージになりかねないものであり、観ることの実感性は、それぞれの時代や文化に依拠してしまい、普遍性をもった誰もが実感を伴うことは難しい。

たとえば、「コカ・コーラ/Coca Cola」ということばと赤い背景と白い文字のラベルのイメージは、アメリカ合衆国の資本的なイメージを象徴する。戦後のヨーロッパ経済復興のためのアメリカのマーシャル・プランというアメリカ文化と資本の導入によって西欧では「コカ・コロナイゼーション」と揶揄されていた。

アメリカのアーティスト、ロバート・ラウシェンバーグの《コカコーラ・プラン》(1958) (図3) という作品は、特定の文化的なイメージを「コンバイン＝組み合わせ」しながら、その「アメリカ」というイメージが（作家自身の立場を不明確にすることで）鑑賞者の出身地や価値観によって、アメリカ文化の魅力と同時に合衆国の覇権的な圧力に反感を抱かせるものであった²⁹。このような自分が所属していると抱かせるような共同体的な意識を可能とし、自分自身のナショナリズムをその集団的なイメージ＝共同体に取り込まれていると言える。

ベネディクト・アンダーソンの『想像の共同体』は、このような想像する共同体を可能にしたのは、生産システムであるその資本主義、コミュニケーションである印刷や出版の技術、そして人間の言語的な多様性であるとした。しかし、このことをすぐに「特定の言語の原初的な宿命性〔日本人にしか日本語はわからない〕、そしてそうした言語と特定の領土単位とのつながり〔日本語は大和のことばである〕を強調する³⁰」といったナショナリズムイデオロギーに通ずる共通要素であると考えてはならないと述べている。イメージは確かに、言語的な要素によって、自己内に定着し、記憶化される。しかし、その言語による「共同体（たとえば、ニッポン）」という存在もひとつの共有されうる想像でしかない。そのようにわたしたちは、ある条件のもとで集団意識のイメージをつくってきたとっていいだろう。

では、共同体という想像によってつくられたイメージが固定化されているなかで、わたしたちは文化的な背景に依拠せず、集団的なイメージを越えて異なる個々人が共有しえるイメージをどのように得ることができるだろうか。

1-5. 「わたしたち」からイメージの越境へ

イデオロギー的なナショナリズムに苦しみ、イメージの越境を試みようとしたアビ・ヴァ

²⁹ 池上裕子『越境と覇権：ロバート・ラウシェンバーグと戦後アメリカ美術の世界的台頭』三元社、p.32

³⁰ ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体』（翻訳＝白石隆・白石さや）書籍工房早山、p.82-83

ルーブルクの『蛇儀礼』は、この問いの手がかりになるだろう。ドイツの銀行創業者の一家として生まれたアビ・ヴァールブルクは、当時のドイツ帝国の経済の混乱を背景に反ユダヤ主義が勢力を強まっていったなかで、自身がユダヤ人であることに嫌悪を抱き、反ユダヤ主義的なまなざしを自身にも向け、ユダヤ人であることに強いコンプレックスを抱いていた³¹。そのような背景をもった彼が「蛇儀礼講演」³²という講演を行ったのは、1890年代に兄弟の結婚式のためにアメリカを旅行した際に出会ったネイティブ・インディアンの儀礼舞踊などを撮影した写真のスライドを用いながら講演したものであり、ヴァールブルクは、ネイティブ・インディアンの蛇崇拜による雨や稲妻を招く存在や氏族の祖先に向けた儀礼をおこなう彼ら先住民族の思考を「神話的思考」と呼び、「世界を秩序づける独特な抽象化でありながら、近代的合理的主義とは異質なこの思考方法の喪失のなかに、ヨーロッパ人の退化・頽廃」を見出したのであった。つまり、蛇という象徴は、ヨーロッパ的価値（聖書）において、悪の源泉であると同時に死や苦悩を治癒する聖なる存在でもあるという、両極性のなかにヴァールブルクは蛇象徴の呪縛力³³を見ていた。

ヴァールブルクは、このヨーロッパの歴史における蛇の象徴に含まれる「両価的（アンビヴァレント）」なイメージを先住民族の原始的な自然観としての蛇がもつ象徴性（雷雨の神と同時に危険で脅威の存在）と重ね合わせ、異なる土地からなるイメージを横断しようとしている。

つまり、ここで重要なのは、ある共同体として限定されたイメージから異なる時代や文化圏を越えた普遍性として視覚による経験をなし得る可能性を探求しようとするヴァールブルクの態度にある。たしかに、わたしたちは個々人の異なる経験や文化的背景によって、言語やそれに連なる記号的なイメージを構築している。しかしヴァールブルクは、それぞれの文化圏によって異なる記号的な象徴を歴史や国境を越えてイメージの繋がりをつくりだし、ラディカルな地平を広げようと試みた。その態度は、まさに固定化される共同体内で完結するイメージに対する対抗であり、ヴァールブルク自身の問題でいえばユダヤ人やドイツ人という境界を越えた「同一性（アイデンティティ）」の探求であったといえる。

しかし、この歴史や国境を越えたイメージの共有には、個人にどの程度のリアリティをもたらすのか、という疑問が立ち現れる。つまり、わたしは本章で、視覚によるリアリティの獲得を問い直してきたが、それは単なる視覚媒体のクオリティの発達による鮮明さなどによる仮想的なリアリティではなく、どのようにして「いま・ここ」として実感を得られるかという問いだったはずである。つまり、ヴァールブルクが語る国境を越えたイメージを共有するために扱われた象徴的なカミナリと蛇など、ユングがいうような「元型」といった時代と文化を越えた人類の普遍的な心像（イメージ）は、わたしたちがその大きな物語に関心を抱かせることができたとしても、そこに個人が実感を得ることは不可能なのではないか。そ

³¹ 田中純『アビ・ヴァールブルク 記憶の迷宮』青土社、p.64

³² アビ・ヴァールブルク『蛇儀礼』（翻訳＝三島憲一）、岩波文庫、2008

³³ 田中純『アビ・ヴァールブルク 記憶の迷宮』青土社、p.99

のような「集合的な無意識」とされる仮説は、常に象徴性を示し、言語化されているものであり、再び記号的な領域に立ち戻ることになり、わたしたちに実感性を与えはしてくれない。

このことがわたし自身の過去作品《白銀の鱗》(2016)^(図4)でも、その記号的な連結によって、ユング心理学の「元型」という人間がいくつかの要素(神話、昔話など)からイメージパターンを利用し、共有可能なイメージを作ろうとしたという意味で、この時点ではまだ、言語的な領域に留まっていたといえる。《白銀の鱗》は、空間に複数の写真などを配置したインスタレーション形式の作品になっている。展示のメインとなる映像からは、男性(N氏)が壁に向かって自身の体験した物語を語る姿が映し出され、その物語は、実際にわたしとその映像にうつる彼自身の互いの経験から生じたコンプレックス(父性性や暴力性への恐怖、身体性の欠如)が混在した架空に作り出された〈わたし〉という人物によって語られたものであり、その多重的な「男性像」のイメージが、本作品の物語の主題となっている。そして、この男性像が孕んでいる身体的な力や権力、恐怖や劣等感というわたしと彼のイメージを通じて、観る者が共有しえる男性像の要素を空間に表出させる試みを行った。

わたしと彼(N氏)は、本作品の撮影前に数回に渡って互いの「男性像」ことについて語り合い、カウンセリングのように自分たちの幼少期やその時の経験について話し合い、互いの経験が混合したフィクションとしての〈わたし〉をつくりだすことを試みた。この架空の主人公である〈わたし〉は、自身が男性であることに違和感をもち、暴力性を孕んでいることや健康的な身体といった完全なる男性として「父親像」という象徴が現れる。

この物語の展示空間には、〈わたし〉という二人の複合的な経験から紡ぎ出した数十枚の写真(足、首筋、自転車など)を断片的に配置され、これらの記号的な男性像のイメージの共通項を取り上げ、諸要素を取り出すことで、観る者にも男性像という文化的、集団的なイメージを越えることを試みた。

しかし、この作品では映像も写真も最終的には言語的なアプローチに留まり、記号化された希薄なイメージがランダムに空間内に配置されているだけになってしまった。この固定化されたイメージの越境へと向かった着地点は、言語的な構造として実感することの不可能性、つまり、物語のようなフィクション化されたイメージからリアリティを獲得することの不可能性である。個人が描いているイメージ(男性)は、常に言語化されているので、それは仮のイメージでしかなく、そこに実感(あるいは実体)は、集団的や歴史的な物語によってつくられた仮想的なイメージでしかない、という考えに行き着く。個人が感じた男性にたいするイメージもまた、それは誰かによって造り出されたイメージでしかないという考えである。もうひとつは、個々人のイメージを統合していくことで、象徴的な意味合いを用いて(百合の花は処女的な潔白を意味するなど)、「集合的な無意識」といった大きな物語を描くしかない。つまり、わたしたちはこの言語化する記号的な領域から脱することなく、そのなかでつくられた構造の中で考えようとしている、ということになる。だとすれば、わたしたちは、どのように他者の言葉(言語)を越えて、自身の実感を視覚経験によって、確かめられるのだろうか。



(图4) 《白銀の鱗》インスタレーション (2016) [撮影: 筆者]

1-6. 質的証拠

——冷えた石の床。朝日が差し込んで、部屋の中の埃が、ガラスが散ったように輝いている。道ゆく牛たちの糞の匂いと排気ガスと土埃がたちあがる整備されていない道路。ぎらぎらと照り返す車のボンネットの光、フロントガラスに残ったワイパーの泥の痕。屋台の外に剥き出しで鶏肉が吊るされている下で、犬が餌を食べている。スクーターバイクで走らせる母親の後ろに抱きつきながら、子どものわたしはそういった景色を眺めていた——

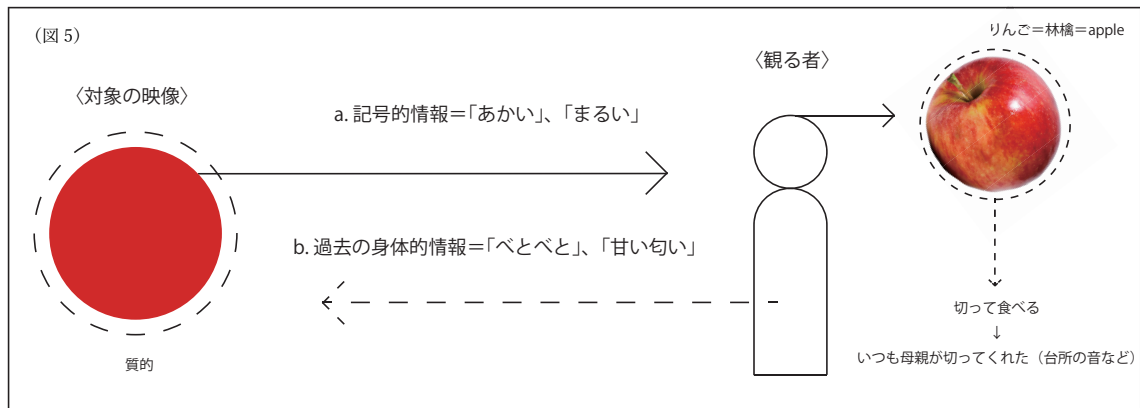
当時わたしは、ネパールに母親の民族研究と活動のために、ふたりで数年暮らしていた。わたしが、質的な経験を大きく影響を受けたのは、間違いなくこの児童期にあたる時期だった。その後、原因不明のアレルギーによって子どものわたしは、日本で祖母とふたりで暮らすことになり、それまでのネパールとは対照的に、日本では入院していた病院や小学校の教室のような均一に照らす蛍光灯といった無機質な空間にいた記憶を覚えている。この日本の生活とネパールの生活が混在したわたしの記憶は、身体を通じて触れてきたことで、わたしの質的な感覚を広げ、事物に対するより詳細な情報を獲得したのだと思う。

質は、わたしにとって外的な世界と自己を通じさせてくれる糸口であり、質に触れることで、わたしという存在が世界にいることを確かめさせてくれるような媒介である。わたしは、子どもの頃から、この質的な（ディティール）経験へと立ち戻ることは、自身が生きていることの確認＝実存であると、考えるようになっていた。

しかし、前節の写真媒体による視覚欲求の変化でも述べたように、現代を生きるわたしたちは、質を得る身体的な経験以上に、視覚から得る情報の方に比重を置いているといえる。現代において、身体的な実感を獲得しうる質的な経験から離れているわたしたちが、観ることによって実感的な経験を獲得しうるのか。このことが、わたしが写真に対してはじめて関心を抱いたきっかけであった。またその後も、わたしの作品媒体が変化していった現在でも、固執してわたしが質に関して作品で扱うのは、視覚的な体験を通じて、観る者に触知的な経験を与えることができ、それによって実感を得られるのではないかと考えるからである。そのことで、身体のような感覚的である言語化され得ないもつとも基礎的な領域から、たとえば文化的な背景や個人の異なる経験であったとしても、実感性を伴った経験を主体にもたらしことができ、そのような身体性とイメージを接続させるものとして、わたしは質的な経験に注目することにした。

わたしたちは、記憶化する際に言語化と同時に自己の身体的な経験も内包している。言語という「種」は、網目状に広がっていながらも、その言語と言語の「接続部分」は身体的な経験によって結びつけられているのではないかと。なぜなら、わたしたちがある出来事を経験する際に、そこにはそのもの自体としてのことばだけではなく、その「ことば」に付随した身体的な経験が伴っていると考えられるからである。このことが視覚経験によって、観る者に実感を与えることを可能とする。たとえば、わたしたちは水の入ったグラスをみて、そこに水が入っていることやグラスの表面に水滴がついていることを触らずにして認知している。グラスが濡れていると触れずにして理解しているのは、わたしたちが幼い頃からそれと

同様の物体に触れてきた経験のなかで、それが濡れていると確信しているからである。



ひとつの写真を目にしたとき、わたしたちは視覚的経験によって得られるいくつかの情報から認識をおこなう(図5)。たとえば、その写真には赤くて丸いというような形状と色あいによって、なにかしらの像を示している。これらの情報を総合的に判断して、ある事物(たとえば、それをりんご)として記号的にわたしたちのなかで浮かび上がらせる。これは、わたしたちがこれまでに蓄積してきた社会的経験に基づく認識判断である。そして、その画面から発する強い記号的な映像(あかい・まるい)からりんごである、とわたしたちは認めるだろう。

しかし、写真などの強い事実性をもった視覚媒体に、それらの記号的な要素だけでわたしたちは、実感を得ることはない。赤や丸といった視覚的な認識以外にも、写真を見てわたしたちは実際のりんごを手にした時の細かなディテールを感じている。りんごは、表面は滑らかだが果実から分泌された蠟物質によってベトつき、特有の手に引っかかる感じがする。実ったことを知らせる甘く漂う匂いや下部と上部で違う微妙な色あいをあらわしている。このような表情をうつしだした写真によって、わたしたちはより写真の「りんご」に実感を得ているのである。それは単なる形状や色あいといった記号的な情報だけではなく、それを手にした身体的感覚、あるいは上下に動いたり、回り込んだりするなど観る者の身体を動かすことで得られる諸要素の経験によって、わたしたちは写真に写しだされる「りんご」そのものだと認識している。むしろ、記号的な赤と丸の像だけでは、わたしたちのなかで、実感が呼び起こされることはないだろう。

このように、わたしは事物への実感は、決して記号的情報の多さでだけに由来するわけではない。もちろん、赤と丸という記号的指示によって、りんごのイメージは浮かぶかもしれない。しかし、それは「りんご」という文字を浮かべているのと同じだと言っていい。記号的に引き出された「りんご」だけでは、どのぐらいの大きさで実っているのか、どのような手触りを感じるのか定まっていない漠然とした「りんご」の像でしかないのである。

わたしたちは、身体を通じて外部の事物と触れ、それに対して居心地の良いものや悪いものといった自身が感じる質感を覚え、記憶し、その次に似たものを観た時に、自身の経験を

その対象に向けてイメージを与えている。たとえば、セーフティブランケット（安心毛布）のような幼い頃から与えられた布は、観るだけでも安心感を与えてくれるイメージをもつが、ガラスが擦れる音や、破裂音など生理的に不快な質を想起する音やカビのような汚れに、わたしたちは、触れずにして不快感を感じることもある。つまり、触れた経験が「ガラス」と「割れる」を接続させ、そこに痛いや怖いといった感情のイメージも含んでいるのである。このように観る者の実感、その観る者自身の過去の経験や記憶が実感を伴った「質的な経験」に由来しているのではないだろうか。そして、このような個人の心理とも深く結びついている質的な経験そのものを、わたしは人間の内面に残存する「証拠」と仮定し、このような視覚から獲得される「質的な経験」への想起によって、観る者の心理的作用に影響を与える証拠を、「質的証拠品（クオリタティヴ・エヴィデンス）」と呼ぶことにする。

この質的証拠からの想起は、自己の様々な経験によって蓄積された記憶から引き出される。特にここから引き出された記憶は、写真の〈像〉にあるような一般的な経験とされる共有された記号的なイメージではなく、自己の質的な身体的経験が記憶から引き出されるものであり、そこから実感性＝リアリティをもって、世界との関わりをはかることができるのではないだろうか。

この個々人のリアリティに触れることのできる質的証拠は、その対象から感じとる、匂いや手触りなどの体感に限らず、その時に感じた心的な情緒（かなしい・うれしい・こわいなど）を感じ取った過去の証拠を示す。わたしたちは、この質的証拠を抱えていることによって、外部との接触時に自己の経験を想起し、目の前にある事物以上に強烈な実感に触れることができるのである。つまり、自己のリアリティを担保するのが「質的な感覚」による証拠なのであり、たとえ異なる経験や文化的背景であっても、この身体を通じた経験として視覚行為にリアリティを持たせることになる。

この質的証拠とは、わたしたちが日常世界であらゆる事物と関わる中で手触りや匂いなどの五感的感覚、その時に抱いた情緒の質的な経験をしてきた事物に対するイメージを自身に内在化することによって、言語では捉えがたい自己の実感として記憶へと附置される。この時、身体の経験による理解し難い異質なものによって、個々人が関わってきた身体経験が想起される。ある痕跡を見て、イメージを想起するということは、個人に残存する固有の身体的な経験によって強い実感性を抱かせるのである。

もちろん、その個人がどのような文化的・時代背景にいたかによって変化し、あるいは異なるイメージをもっていることにはかわりがない。しかし、たとえ個々人が抱くものが異なるイメージや感覚であっても、この経験は、触覚的・身体的な見解から、その物質に触れる質的な感覚といったもっとも人間の身体的なレベルまで落とし込まれた質的な記憶である。質的な記憶は、異なる経験でありながらも、個々人の実感＝身体的経験を証拠として暴かれる可能性を孕んでいる。

痕跡を観る者は、どのようにそれを自己内にイメージとして記憶（内包）化しているのか、あるいは意識化するのか。その際に、自己に残された質的な証拠は、自己と外的世界のイメ

ージを共有するほりとして布置することで、たとえ異なる個人であっても、身体的な経験という位置で実感性＝リアリティを獲得することを可能とするのではないだろうか。わたしは、この推測をおしはかるために質的証拠（クオリタティヴ・エヴィデンス）ということばを仮に立て、考察を試みることにする。

この質的証拠は、自己にある「証拠」として暴かれる概念である。つまり、肯定的な綺麗でつるつるとした心地よい質感の仮想的な質感を指すのではなく、わたしたちが普段、無意識に見えないものとして附置している居心地の悪い存在でなければならない。たしかに、「slippery – stuff」といった捉えどころのない質感（きれいな、つるつるとしたもの）もある側面では質的証拠的な側面ももつことができるだろう。赤ん坊の頃に触れた母親のぬくもりや埃がひとつもないきれいに磨かれた机などが、ある種の身体的な経験としてうれしさや気持ち良いという感情を抱くかもしれない。しかし、そこで得る肯定された質感は、肌着のようないわば身体と馴染む感覚であり、抵抗なく自分の身体と対象を同化しえる感覚だといえる。確かにそれも実感といえるかもしれないが、そのような居心地の良さはすぐさま忘却され、自己と同化してしまい、実感という「いま・ここ」にあるリアリティは薄れていってしまう。それとは対照的に「居心地の悪さ」とは、自己の身体と常に抵抗されうる存在である。むしろ自己の身体に違和感を与えることによって、ありありとした実感を与えることを可能にしているのである。加えて言うならば、「居心地の良さ」であるものでも、それは、ある時に「居心地の悪さ」に変容しえる。居心地の良かった毛布に血がついていることを知れば、そこには居心地の悪さを感じるのである。

このような触知による身体の反応について、皮膚の触覚の研究では、ごつごつとしたものを皮膚の接触から不快と感じるといった心理的な影響を与えるという考えがある。たとえば、ざらざらという感覚が、触覚的なものだけではなく、他者との人間関係にも心理的な影響を及ぼしているのではないかという推察である³⁴。また新生児は、脳のほとんどを触覚だけに使い、触覚によって生まれでた世界を感じとっており³⁵、その後の視覚情報と照らし合わせて、外的世界を認識している。わたしたちは、そのように肌に馴染むものと、そうではなく異質なものを無自覚に分けて判断しながら、世界をはかっているのではないかと考えられる。

居心地の良さと居心地の悪さに関してフロイトは、「不気味なもの」という身体（欲望）と現実の接触のずれによって生じると述べている。フロイトによると、「不気味なもの」は、その不気味さの表象の中に隠された意味が大きく分けてふたつ存在するという。ひとつめは、「抑圧されたものへの回帰」としての不気味さである。かつて親しかったもので抑圧されてしまったものが再び呼び起こされるような回帰が「不気味なもの」への発生条

³⁴ 傳田光洋『驚きの皮膚』講談社、2015、p.112

³⁵ 傳田光洋『驚きの皮膚』講談社、2015、p.119

件であり、抑圧によって不可視化されているという³⁶。抑圧とは、心の中で何か起こったとして（思い起こされて）、それがよくないこと、許されないことだった場合、その想起自体を無かったことにする心の動きのことをいい、フロイトのいう抑圧されたものは、小児コンプレックス、去勢コンプレックス、母胎回帰空想などにあたる。仮死のまま埋葬される不気味さは、母胎回帰空想への変形したイメージであり、女性器の不気味さもかつてそこに自分が存在したこと、そこに帰りたい願望を抑圧していたものが顕在化してそこに「不気味なもの」を感じるという。

もうひとつは、「幼児的な全能感の確証的体験」による不気味さである。「全能感」とは幼児期に体験するような自分の願望が親和的な他者によって（泣いたら抱きしめてもらえるなど）即座に満たされる感覚で、成人になるにつれてこの願望の満たされる感覚は徐々に挫折経験によって失われていく。この幼い頃に感じていた全能感を思い起こさせ、あるいは再度確認させられる体験のことを、フロイトは「不気味さ」と示している。たとえば他人を「死ねばいいのに」と思っていたらその人が本当に死んでしまったという不気味さや人形が生きている不気味さはそうであってほしいという子どもの時の願望であったりである。この葬られたはずの全能的願望（つまり無意識的な領域に存在する欲望）を確かめるようなことが私たちを「不気味なもの」と感情を向かわせる。「不気味なもの」とは目に見えない、つまり認識しえないものでありながらも、ある時、自分の心の中にあつた意識がおもてに顕れる可能性をもっているといえる。そのようにして、「不気味なもの」ものは、わたしたち自身の抑圧した欲望と深く関係している。

この「不気味なもの」は、わたしが述べてきた質的な感覚による「居心地の悪さ」と類似しているといえる。まずひとつに、なんらかの抑圧によって居心地の悪いものを自己から排除し、無意識化しようとしている働きが生じていること。もうひとつは、その排除する理由として、「居心地の悪さ」は、自己にとって意識したくない／見たくない存在であり、多くが自己の内面にある強い「欲望」である。そしてそれが、ある瞬間におもて＝意識に顕れ、居心地の悪いものを感じるのである。フロイトがいう不気味さも、自己にとってそれが親しみのあるものであり、わたしたちが暮らす家にある身の回りに存在するほとんど（衣服、家具、道具など）が自身の身体（欲望）に即したもの＝居心地の良さがあるのに対して、ふと瞬間にそのそれが汚れ、歪なかたち、不明瞭な存在へと転倒し、居心地の悪さが起きるのである。居心地の悪さとは、それらの物質的な身体的な経験によって生じる感覚である。

またこの居心地の悪さは、一種のコンプレックスと捉えることもできる。つまり、その物体に対する反発的な（一緒にいたくないという）態度は、特定のこだわりをもっていると考えられ、なんらかの自己の欲望に対する抑圧によって生じている。コンプレックス(心的複合体)とは、様々な心的構成要素（衝動、欲求、観念、記憶など）が何らかの感情と複

³⁶ ジークムント・フロイト『ドストエフスキーと父親殺し／不気味なもの』（翻訳＝中山元）、光文社古典新訳文庫、2011

雜に絡み合ったものを指し、これらは無意識に抑圧されているため、自覚的に言葉では現れない。「特定の事柄にこだわる」や「極端に感情的になる」などなんらかの不安や恐怖によって気づかないところで自我を脅かすような情緒反応を引き起こすものである。

フロイトのいう「エディプス・コンプレックス」とは、子どもの精神分析発展段階における「男根期」に生じる父-母-自分の三者関係における無意識的葛藤を指す。異性の親和的他者に対する一体化願望による同性の親に対する強い敵意と対抗心、罰を与えられるのではないかという不安とアンヴィバレントな心的抑圧された状態であるが、この欲求と不安による葛藤を無意識へと抑圧し、自己内へと潜伏させる³⁷。そのようにして自己は幼少期の葛藤である「もう一人の私＝エロスの欲求をもった自己」である影的な存在を抑圧し、無意識的に潜在化させ、成人へと成長し、日常生活をおくる。しかし、成人になってから自己と他者（外的世界）とのズレは大きく自己の問題として降りかかってくるという。

このような心理的な抑圧によって、「居心地の悪さ」へと変容した、自己の欲望は、不可視なものであり、意識されたとしても否定される存在になる。この意味で、実感となる「質的証拠」は、意識化しやすい、安心や安らぎといったものではなく、より深い暗部の領域へと追いやられた自己の欲望を意識化するような存在でなければならない。居心地の悪さは、自己の欲望を示す存在であり、自己を揺るがすような恐怖心や不安感などの心理的影響を及ぼすものである。そのような存在を自己は、見たくないものとして暗部の領域へと追いやっているのである。自己がそれを接触すること、またはその居心地の悪く異質なものが、自己という主体の内面に不安や恐怖を与える要素をもっており、またそれは自己の内面を顕在化することの恐れなのではないだろうか。

不快な経験は、そのようにして自己の「語りなかつた」領域で保持し、無意識の暗部へと潜伏させているといえる。居心地の悪さによって、わたしたちは自己に抑圧していた暗部の領域を意識化することになるのではないか。これによって、質的証拠は暴かれる存在であり、そのことによって「語り得なかつた」自己の感情やイメージを、再び見つめることを可能にする。そのことで、現代の実感性が失われつつある時代に、再びわたしたちが異なる個人が互いに実感し合えることができるのではないか。

わたしたちは、ここまで視覚媒体（写真や映像）のもつリアリティの獲得のプロセスを辿ってきた。しかし、写真などの媒体がもつ実感は客観性ではなく、そこに強く附置する痕跡性によってわたしたちは改めて実感がもてるとした。つまり、情動的記号による客観性ではなく、本来の実感は、身体性による自己経験による「質的証拠」の想起によるものである。このようにして、わたしの関心は、写真がなぜリアリティを獲得し得るのか、という問いから、質的証拠という自己に内在する身体的な経験によって残された証拠をどのように意識化しえるかという問題設定へと移行してきた。

³⁷ 竹田青嗣・山竹伸二『フロイト思想を読む』、NHK ブックス、2008

そして、ある事物に対して感じる居心地の悪さこそが、それまで否定してきた自己の内
的な部分＝欲望を暴き出し、自身に隠されていた質的証拠を想起する装置となることを述
べてきた。そのことによって、視覚に頼っている現代のわたしたちが、もう一度自身の身
体的な位置で実感性（＝リアリティ）を得ることを可能とし、自己が実感をもって外部の
世界と関係しえるのではないか。

写真のイメージへの欲求を向かわせる特性があることを認めたくえ、わたしはさらに
イメージの大写し（クローズアップ）し、そこに表面的に定着している記号的な情報を越
えて、テクスチャーとしての質感ないしそれを受け取る身体性へと移行することで、わた
しの視覚への関心は、写実的＝リアルであろうとするイメージのあり方からより抽象的
（あるいは精神的）による個々人の内的な実感性へと向かう。このことによって、異なる
個人であっても、自分自身の実感性を問い、またそれを仮想的になりつつある外部の世界
へと投げかける機会になるはずである。「質的証拠」は、そのうえで視覚に依存している
現代のわたしたちが、身体性へと立ち戻り、（誰が何を言おうと）自己の実感から世界を
捉えることができるのである。

このような考えから、わたしの作品を扱う媒体は、写真や映像の枠組みを超えることを
可能とし、質的証拠という物質性＝身体性に近いインスタレーションないし、絵画やパフ
ォーマンスなどの領域に踏み込んでいくことになっていく。

以上、第1章では、観る者の欲求によって視覚媒体がどのように発達し、写真などによ
って観る者がどのようにリアリティを獲得しているかという視覚による経験がもつ構造を
辿り、その媒体の特質とされているインデックス（指標）性から視覚媒体を紐解き、それ
を物質的な痕跡としての視覚的体験として捉え直した。また、それが観る者の心的経験が
強く影響しているという推測から、ある質感から取り出せる感情（痛みや悲しみ、喜びな
ど）も含まれているという見解を展開し、それを質的証拠（クオリタティブ・エヴィデン
ス）とした。

この質的証拠を想起させる方法ために、そのような証拠が無意識の領域に置かれ不可視
とされる「暗部の領域とは何か」という考察を第2章でおこなう。

第2章：人間の暗部とは何か

第1節：暗部への関心



(図6) 《ラバー・ルーム、ドイツ》 Gelatin silver print (2017) [撮影：筆者]



(図6) 《ラバー・ルーム、ドイツ》 Gelatin silver print (2017) [撮影：筆者]



(図7) 《シュタージの内部、ドイツ》(2017) [撮影：筆者]

第2章では、わたしたちが意識しない領域＝人間の暗部の領域とは何なのか、またそれを意識化することはどのような可能性を意味するのかを論考する。特に、わたしがこれまでリサーチで見た負の歴史とされる史実の中で、収容所という監獄の歴史を辿りながら人間を人間として扱わないような残忍な空間を人間の暗部の領域として捉え、そのような管理社会、抑圧的な空間を造り上げる理解し難い存在（＝加害者）の内面について言及する。収容所で抑圧される被害者の立場と同様に、この冷たい空間を造り出すような加害者の内面という人間の心理を紐解き、より人間の暗部の本質へと差し迫る。そして、その人間の暗部には、人間がもつ葛藤ないし、歪みを指し示すのではないかと推測し、わたしたちが異常性とするものを読み解く。以上から、加害者の心理を読み解くことで、その内面にある不安や恐怖心といった心理を知り、そのような暗部の領域がわたしたちにもありうる存在だということ、またそれによって、現代における人間の暗部という領域を捉え直すことを試みる。

2-1. ラバー・ルーム

地下の一室にぶ厚い黒いゴムで覆われた部屋がある（図6）。

その部屋は「ラバー・ルーム」と呼ばれていた場所だった。部屋の壁には、黒くて硬いゴムが部屋中に隙間なく覆われ、中には人が2、3人しか入れないような狭い空間で、地下室の独特の湿った黴臭い空気が澱んでいた。出入口になる扉は、ひとつしかなく、その扉の内側にも壁と同様に黒いゴムがしっかりと張られていた。よく近づいて見ると、壁のあちこちに黒い引っ掻き傷があり、その黒い傷跡を天井にあるひとつの裸電球が鈍く照らしていた。傷は、扉に近ければ近いほどその数が増えていき、その無数の傷跡の真ん中にぽっかりと部屋の外部から見るための覗き穴があいていた。そして、天井の電気が消されると、それまで見えていたものがもともと存在していなかったかのように、部屋の中の一斉が消えた。電球も、出口も、傷跡も、しまいには自分の姿すら確認できなくなった。

わたしは、確かにそこで場違いな、しかし、言葉にならないほど、大きな感動と衝撃を覚えた。それは、言葉にならないほどの感動をわたしに与えたのだった。この衝動的な感情はなんだったのだろうか。

この場所はドイツ・ベルリンにある Stasi（シュタージ）刑務所（図7）という建物で、そこで見たものは、わたしにとって忘れられない大きな体験だった。当時、わたしがアーティスト・レジデンスでドイツに滞在している時に、日本の新聞をインターネット上で読んでみると、ベルリン支局にいる日本人の記者が書いた記事³⁸をみつけ、今は歴史資料施設となっている刑務所になっていることを知った。

新聞の記事には、冷戦時、世界最大規模の監視国家だった旧東ドイツの秘密警察「国家保安省」通称、シュタージが管理していた刑務所と保安局の建物があり、そこには文書、写真や音声などの資料が多く残され、今も実態解明と当時の監禁や拷問など被害を受けた人々

³⁸ 「毎日新聞」2017.4.9 朝刊「旧東独・秘密警察の爪痕」<
<https://mainichi.jp/articles/20170402/ddm/001/030/176000c>>accessed on May 25,2021

への情報開示とその追求がいまも取材をしている記者によって進められていることが書かれていた。

わたしは、その記事の写真にうつされた薄暗い施設に興味を持ち、後日、実際にその建物で一般公開が行われている見学ツアーに参加した。案内人は敷地内を移動しながら、東ドイツ時代に共産主義に反する人物たちを秘密警察本部の機関が密かに連行し、収容者に精神的、肉体的な拷問を与える部屋がいくつもあることをツアーの参加者であるわたしたちに説明してくれた。

わたしたちは、いくつもの牢獄を見せてもらったあと、また違う建物の地下へと移動した。その一室が「ラバー・ルーム」と呼ばれる部屋だった。その部屋では当時、長時間または何日も暗闇にして閉じ込めるといった拷問がおこなわれていた。

「人間がこの暗闇の部屋に長時間いたらどうなると思いますか？」と案内人の中年の男性が見学ツアーのわたしたちに尋ねた。案内をしてくれている彼は、当時実際に収容され、被害を受けた人だった。誰かがわからない、というような顔で頭を横に振り、その他のわたしたちが言葉を失っていると、案内人は再び口をひらき、「He lose his mind. (狂うのです)」と簡潔に言った。それを聞いてようやく、わたしは壁の黒い革の傷跡が何なのかを理解した。当時、収容された人が閉じ込められた際に長時間の暗闇による恐怖から精神が不安定な状態になった時に、必死に出ようと引っ搔いた爪痕だったのだ。

わたしは、その傷跡からそこにいた人たちが暗闇の中で物狂う姿や苦しい声をありありと想像することができた。それから、その様子を部屋の外側にいる監視員は、その声を聞き、静かに見ていたことを想像した。当時行われていたその残酷な部屋の痕跡が、わたしに想像を掻き立て、閉ざされた空間で収容者が苦しむ声と監視員の収容者に対して向ける冷静なまなざしを皮膚で直に感じたような実感を体験した。30年ほど前に使われていた部屋は、いまでもその自分の本来の機能を果たすのを再び待っているかのようにひっそりと地下で静かに呼吸しているようだった。わたしたちがその部屋を見た時も、言葉にならない、ため息をつくような声がツアーの見学者から聞こえた。

その中で、わたしはそれを見た瞬間、人が苦しみ、殺された場所で場違いにも、ほとんど感動に近いものを覚え、それを美しいとさえ思ってしまったのだ。ラバー・ルームという部屋は、人間の精神を死に至るような状態にまで追い込むために監視し、収容する目的のためだけに、合理的かつ、無駄のない質素な質材によって作られていた。それはいわゆる芸術的な建築物とは異なり、外見的な美しさを装っていない場所である。それにもかかわらず、わたしは恐怖心と同時に、美しいという感動を受け、心を揺さぶられた。当時、そこでは社会的な背景として悲惨な出来事があつたにもかかわらず、その事実を越えて、わたしは、そのような空間を作り出す人間の暗部の領域に心を惹かれたのである。

しかしそれは、単なる残虐な悪しき空間に心が惹かれたのではない。わたしがそこで受けた衝撃とは、そういった単なる感動ではなく、自分の中にあるもっと深い位置から心を揺さぶられるようなものだった。それはその部屋自体に感動したというより、人間を監視し、抑

圧すること、そのことによって人間の精神が崩れ、解体されていく状態を可能としたシステムであり、そのような人間のありように感動したのである。

それはちょうどわたしが昔、イタリアのスペーコラ美術館で見て美しいと思った、18世紀解剖学の医学標本として蝋で作られた人体解剖の人形が置かれた空間と似ている(図7)。人体の解剖によって、人間という存在の死の儚さを示唆するように、収容所での拷問による精神の解体もまた、極限の死の状態へと近づきながらも、(監視者も収容者も)人間のありようが垣間見えるところに、わたしは美しさを感じたのである。監視や観察という行為によって、人が人ではなくなる様子、あるいは極限まで追い込まれた精神状態の人間という存在の儚さを美しいと思うのである。それは、人体を解剖するために使われるスカルペルといった冷たい器具、またそれを展示するガラスや蛍光灯の光のように無機質な物質や無感情な空間、それが解体される肉体といった有機的な温かさや激しい苦しみが同時に存在している姿である。

収容所以外にも科学的な研究所、病院、殺人現場、取調室、裁判所、博物館などの空間も同様に、人間によって社会的な判断基準となる規格に見定められ、区分化される。わたしは、これらの空間や施設が必ずしも悪だと言っているのではない。これらの空間には、人間という存在を一定の基準によって観察し、区分化し、判断する解体作業が行われている要素が備わっていると言いたいのである。つまりそれらは、人間にまとりつく身分や背景を削ぎ落とし、ある目的に沿って限定された事物だけを見ようとする空間である。人間個々の特有性というよりも、「ヒト」という生物で判断し、さらに細分化し、言語化し、分類する。この冷たい空間と生温かい肉体の両方が存在する構図こそが、わたしに美しいと思わせ、そしてそこに人間の暗部の領域を見出したのである。

解剖学は、人間を物質化してその固有性を奪い、解体し、分析を目的とする。一方、ラバー・ルームは、人間の精神状態を極限まで追い込むための空間である。これらは一見異なる目的をもったように見えるものの、これらには共通点がある。人間に付随する情報(人種、身分や地位など)の社会的背景などを剥ぎ取り、その人間という存在を極限なまでに生物学的なまなざしに置き換える空間、あるいは行為である。わたしは、ラバー・ルームの空間の中で、抑圧するような冷たい空間とその抑圧のなかで表出してくる本質的な情念のありように人間の暗さを見出したのである。

次節では、歴史的な残虐な被害を受けた者を通じて、被害者の必要性、また、このラバー・ルームのような空間を作り、人間を抑圧する立場である加害者の立場を考えることの必要性を述べていく。そのことで、抑圧的な、冷たい空間を生み出す加害者の心理という見えない領域を凝視し、そこで起きている心理的作用をみようと試みる。

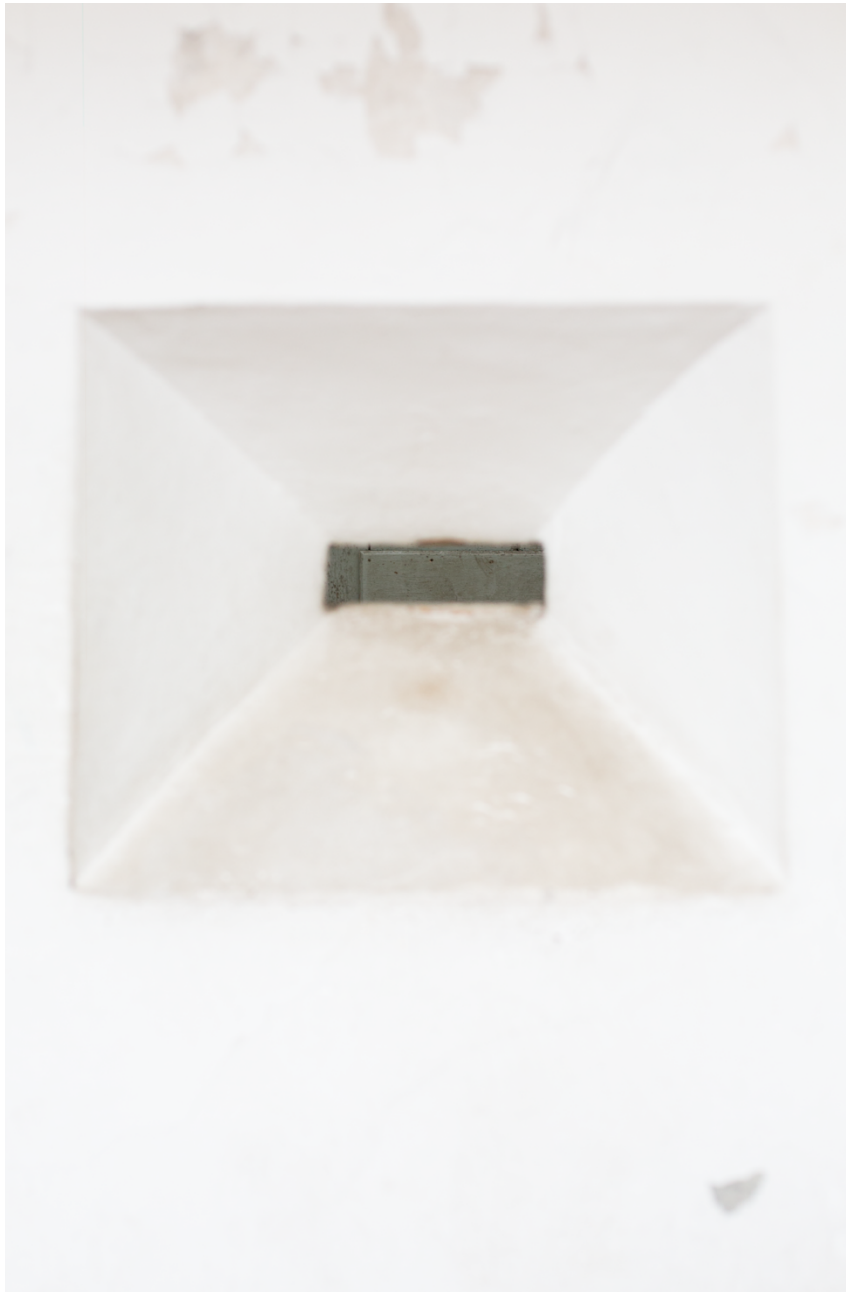


(図7) 《スペコーラ美術館、イタリア》(2017) [撮影：筆者]

第2節：被害者と加害者の両者の立場の必要性



(図12) 《西大門刑務所の内部、韓国》(2019) [撮影者：筆者]



(図 12) 《西大門刑務所の覗き穴、韓国》(2019) [撮影者：筆者]

2-1. 被害者と加害者の必要性

「……人間らしく生きるためには、……すべてを放り出して敗北することはできない。最小限の人間としての自分の良心、ないしは存在というものを自分が守らなければならないという気持、そして凶暴な権力に屈して良心まで奪われることはできないという意志、そういうものが最終的に私を支えきたといえます……」。³⁹

徐勝『獄中19年—韓国政治犯のたたかい—』では、在日韓国人で当時学生であった著者が韓国へ留学中、1971年に情報部機関によって「在日韓国人留学生スパイ事件」⁴⁰の容疑をかけられ、西大門刑務所^{ソデムン} (図12)などを転々としながら19年間の過酷な獄中生活を送っていた実体験が書かれている。

徐は、これまでの獄中生活を「思想転向制度とのたたかい」と振り返っている。この当時の韓国の国家保安法と戦前の日本の治安維持法との類似性はよく指摘されるが、その中でも監獄での「思想転向制度」などの権力的な思想制御は戦前の日本を受け継ぐものである⁴¹。彼の「たたかい」とは、監獄の役人たちによって繰り返される残忍な拷問に耐え、強制的に自供させられるという身体的なたたかいというより、からだに火をつけて自殺をはかろうとし、全身に大火傷を追ってまで、彼が監獄という空間で向き合ってきた自身の信念と監獄内でおこなわれた強制的に思想を変えようとする政府とのたたかいであった。

在日として生まれ育った徐は、日本人にとっては韓国（あるいは朝鮮）の人と見做され、留学した韓国では、(日本的な)生活習慣や言葉の違和感によって当時、反発を受けたことで自己同一性を獲得しづらい立場であった。このような立場を受けやすい在日の人々は、親和的な第一言語や文化を日本としながら、祖国とする朝鮮半島が植民地であったという歴史的背景、あるいは戦後以降の祖国の分断により、自身の民族的強く意識せざるをえない。そのため、分断した共産主義の朝鮮側の立場と韓国側の対立といった関係は、日本国内の在日の人々の間でも対立が続いている。そのような、在日の人々の居所の不確かさ、祖国の民族の統一（またはその反対）を想う彼らの願いは、ただ自然と国籍をもっているわたしには到底理解できるものではない。

わたしは、この悲惨な彼の経験をすべて理解できるとは思わない。わたしは、このような歴史的な問題に触れる際に、これらの問題を研究や社会活動などしている（特に非当事

³⁹ 徐勝『獄中19年—韓国政治犯のたたかい—』岩波新書、1994、p.146

⁴⁰ [在日韓国人留学生スパイ事件]…ソウル大学校などへ日本から留学していた20名近い在日韓国人らが「北朝鮮のスパイ団」であるという国家保安法違反の容疑で中央情報部(KCIA)によって逮捕され、起訴された結果16名が裁判で死刑を含む有罪判決を受けるなどして収監されるに至った事件。

⁴¹ 徐勝『獄中19年—韓国政治犯のたたかい—』岩波新書、1994、p.270

者の) 人々と出会ったとき、時折、違和感を感じたことがある。そのような社会的な問題意識をもった人たちは、ある歴史的な被害を受けた人々を「絶対的な」存在として見ているからである。彼らは、わたしを含める非当事者が決して体験したことのない悲しみや苦しみを持ち、彼らを完全に理解することはできない、人権を否定された「絶対的な被害者」であると考えている。そして、わたしたち(非当事者)は、知識や活動をもって彼らに寄り添い、彼らの痛みを理解するべきであると考えている。しかし同時に、いくら彼らの悲惨な歴史的体験をより深く知っても、決して彼ら自体を知ることはできないことも非当事者は理解している。それは、社会へ訴えかけながら、彼らを理解しようとする永遠の意志こそが被害者への敬意であり、誠意であるとも思っているからである。

わたしは、このことに理解できる部分もありながらも、この被害者を絶対的な存在とするような意識に違和感を感じることもあった。あるいは、このような意識を強くもった人と話す時、どれほど悲惨な出来事があったかを知っているか、そのことを知らずにこの問題を語ることは許されないといった空気に、わたしは恐れを感じたこともあった。

この被害者への強い敬意と同時に、彼らを「絶対に」理解することはできないとしていることは、その他の問題でも多く見受けられる。たとえば日本では、同じ津波の被災地の出身であっても、震災時にいたかどうかでさらに当事者が厳密に分けられ、その震災の出来事の語れる・語れない差が生じていることをわたしは、被災地で実際に聞いたことがあった。また、このようなことは、被害にあった当事者を尊重することから外れて、大多数の価値観から外れないように意識し、「空気を読む」ことが日本には多くある。たとえば、震災やある被害に関することを口にする時、その内容が「正しい」かどうかとは別に、他の人々の意見や価値観から「浮かない」ように気をつけて語らなければならない。

一方、近年は海外で大多数が反対活動を行なっているフェミニズムやセクシャリティに関わる「#Me too 運動」、アメリカの白人警察官らによる黒人殺害による差別反対運動に日本人が SNS 上で強く主張しているが、この場合、SNS で投稿している若い世代の日本人は、大きな意見に自分も「同調」すること、加害者と相対化することで大多数の他者との対立を避けているのではないだろうか。それにもかかわらず、国内では依然としてネトウヨと言われているような無名でインターネット上に在日の人々にたいして差別や誹謗中傷や反韓強まっていることの問題を見ないでいる。このように、日本では、歴史に対する認識、社会的規範や倫理的な問題に触れること自体、集団のなかから浮いてしまい非難されてしまうことに対する不安から話さない・触れないという「同調的な」自粛が存在する。このことで、同調することから外れた者、大多数の意見と対立する者は、理解し得ない存在として対立関係ができていく。

このような理解し合えない二項対立的な関係は、日本社会を含め、現代社会で多く見られる。わたしたちは人種や文化、ジェンダーへの存在を認め、差別や偏見をなくし、多様な人々の人権という自由を獲得する権利を尊重し、国を超えて多様性を認めるより良い社会(世界)へと向かっているように見える。たしかに多様性を認めていくことは、自分か

ら遠く離れた他者の存在を意識し、彼らが自分とおなじ人間であることを認め、誰もがそのことの正しさのある社会に生きていくことへと向かうために重要な態度だと言えるだろう。ポリティカル・コレクトネス（政治的公正）⁴²は、人種、文化、宗教、ジェンダー、ハンディキャップなどに対する差別表現や偏見をなくし、近年、マイノリティの存在を認める人権への運動がより強まってきた。それは、「マイクロアグレッション（ちいさな攻撃性）」といった、発言した本人に差別意識がなくても無意識化されたその人のステレオタイプによって相手へ攻撃を与えてしまっているという考えや、日本の「表現の不自由展・その後」⁴³（2019）のみならず、ニューヨーク⁴⁴など海外でのアートシーンでも歴史に関する内容や道徳にたいする表現の問題が近年、大きく注目されるようになった。

これらの傾向はポストモダン以降、（多様な人権を積極的に活用する考えとして、ダイバーシティという資本社会における構造に吸収されながらも）それに影響を受けて反本質と差異の重視を主張して展開されたポストモダン・フェミニズムやその他のマイノリティ、また近年ではLGBTの人権という流れのなかで今日、あらためてマイノリティにたいする差別や偏見が問題視されている。

しかし、こういったポリティカル・コレクトネスへの考えは多様性を認めるというよりも、あくまでも表現による表面上の不必要な摩擦を抑えるための目的として、正しさの〈ものさし〉によって制限されているに過ぎない側面を抱え込んでいるといえる。わたしたちの発言などの表現は正しさの〈ものさし〉によって、それが差別用語であるか、あるいは差別を想起させるような表現であったか、適切なことばであるかなど、社会的弱者に関する規範を定めることで、当事者への攻撃を軽減させることが目的とされているが、この〈ものさし〉はどこまでも「正しさ」を追い求めることになる。たとえば、ある言葉が差別用語だとしたら、それを使わないことが求められる。しかし、その代わりに言葉もまた当事者をカテゴライズしているにすぎず、その言葉も差別を孕んでいるということを余儀なくされるのである。

このような言語的規制は、他者に対する差別意識をなくすわけではない。また、すでに差別意識をもった人々にしてみれば、自分にとって異物的な存在であるマイノリティに嫌悪感を感じていることを正直に言えない社会に対して欲求不満を募らせ、「正しさ」に同意している者とそうでない者との対立的な関係がつくられてしまっている。

⁴² [ポリティカル・コレクトネス]… 80年代以降にあらわれた概念。政治的・社会的に公正・公平・中立的で、なおかつ差別・偏見が含まれていない言葉や用語のことで、職業・性別・文化・人種・民族・宗教・ハンディキャップ・年齢・婚姻状況などに基づく差別・偏見を防ぐ目的の表現、およびその概念を指す。

⁴³ [表現の不自由展]… 表現の不自由展は、日本での公共空間や公共施設で検閲を受けた表現（天皇制、日本軍「慰安婦」、強制連行、福島原発、政権批判）を集め、展示をおこなう2015年からスタートしたプロジェクト。あいちトリエンナーレ2019では作品の一部の問題によって検閲を受けたが、内外の作家や市民の支援を受け、再開を実現した。2021年には、東京での展示を計画したが、ネトウヨの脅迫などによって延期、その他の名古屋、大阪等でも展示をしたが、脅迫や爆発事件などによって施設側の一方的な中止判断がなされるなど多くの問題が起きた。岡本有佳・アライ＝ヒロユキ編『あいちトリエンナーレ「展示中止」事件』岩波書店、2019

⁴⁴ ニューヨーク・グッゲンハイム美術館で開催された企画展示「Art and China after 1989」（2017）で展示された動物を実際に扱った作品らが問題視され、中止に追いやられた。

アメリカでは、このように多様性を認める考えをもつ左翼的な市民が都市部に集中しているのにたいして、地方に住む人々にとっては、この「いき過ぎた」人権主義が息苦しく、言いたいことが言えず、(黒人と同じ席に座りたくないなど) 嫌いなものを嫌いと言えないことがフラストレーションとなっている。このことは、ドナルド・トランプ前大統領の支持に大きな影響を与えたと考えられている⁴⁵。実際にトランプ氏は、2015-2016年の大統領候補者の時期に「メリー・クリスマスと普通に言えるようにしましょう」(近年アメリカでは「Happy Holidays」など言葉を換え、宗教的な偏りがないように統一化している) という彼のキャッチフレーズが選挙戦を通じて高い人気を得ていたことから、「ポリティカル・コレクトネス」による言論の制約に強く反発しているのがうかがえる⁴⁶。また2016年大統領選挙の出口調査は、白人で大学を卒業していない有権者の67%がトランプに投票したことを示している。実際にこれらの影響が直接的にトランプの支持率に関係しているか断定はできないが、すくなくとも当時の「ポリティカル・コレクトネスに正面から挑戦するトランプの言動は、彼の保護貿易主義、強烈な反不法移民のレトリック、そして孤立主義のスローガン(2016年選挙戦当時)とともに、極めて魅力的に響く」⁴⁷ものであったことがわかる。このような「正しさ」を強めることは、異なる意見や価値観と対立的になり、「自分と異なる意見をもっている相手は敵」だという意識を強くもたせる⁴⁸構造をつくり出しやすいといえる。

異なる価値観の相違に限らず、わたしたちは、瞭然として悪である認識している加害者という立場の者にたいしても、同様に理解し合えない対立的な関係が生じている。たとえば、ある時わたしたちは、ニュースでひとつの事件を知り、モニターの画面には悲惨な殺人事件をおこなった加害者が映しだされている。そこで、わたしたちはそこで起きた残酷な出来事に驚き、それをおこなえた加害者の「非人間的」な行為に怒りを感じ、それは「あってはならない」ことだと思うだろう。また、このような犯罪者を、わたしたちは到底理解ができないと思うのである。加害者の行動の異常性に、わたしたちは彼とのあいだに「正常」であるものと「正常ではない」ものとの境界、あるいは人間的であることの境界線がつけられるのである。

⁴⁵ 2018年のアメリカのFOXニュースの調査では、「ポリティカル・コレクトネスは行き過ぎである」という文章に同意する人は68%であり、同意しない人は19%だった。Victoria Balara, "Fox News Poll: Political correctness has gone too far, NFL fumbling", *Fox News*, June 15, 2018, <<http://www.foxnews.com/politics/2018/06/14/fox-news-poll-political-correctness-has-gone-too-far-nfl-fumbling.html>> accessed on March 8, 2021.

⁴⁶ 「民主党はどこまで「ポリティカル・コレクトネス」を追及するか」久保文明, Sasakawa Peace Foundation, July 28, 2018

⁴⁷ 「民主党はどこまで「ポリティカル・コレクトネス」を追及するか」久保文明, Sasakawa Peace Foundation, July 28, 2018

⁴⁸ 『The Coddling of the American Mind: How Good Intentions and Bad Ideas Are Setting Up a Generation for Failure』Greg Lukianoff and Jonathan Haidt/Penguin books, 2018: (訳、ベンジャミン・クリツァー「ポリティカルコレクトネスの拡大と「2010年代のアメリカ」と深い関係」から引用<<https://gendai.ismedia.jp/articles/-/78045?page=2>> accessed on March 8, 2021.)

加害者の行為は、学術的な分析によれば社会的な不適合者であり、ひとつの「病理現象」でしかないと判断されるが、そこには社会的背景に存在するわたしたち大衆の意識が加害者と別離しようとする心理が働いている。

ハンナ・アレントの「悪を為すよりは、悪を為されるほうがましである」⁴⁹というように、ここではまさに、わたしたちは悪を為す側ではなく、悪を為される側に立ち、その被害にあった者へ強い共感を抱くのである。その被害者の痛みや残された家族の悲しみなどに強く共感し、その人物への同情する感情（シンパシー）をわたしたちは生物的に抱きやすい⁵⁰。たしかに、他者の悲しみに触れ、痛みを感じることでわたしたちは、気遣いや配慮といった態度を相手に向けることができるだろう。あるいは、加害者であったとしても自己防衛といった酌量的な要素など、罪を犯した者に対してなんらかの理由で同情する余地がない限り、わたしたちは加害者への感情移入する可能性は、極めて低いといえる。

被害者への共感とは、痛みや悲しさというシンパシー的な感受によって引き起こされるが、加害者へは同様な感情では、共感性は生まれない。なぜなら、シンパシーには同じ立場であることが前提とされているからである。そのうえでその他者のつらさなどの感情を自己にとり入れることで共感し、他者と同様につらく感じたりするのである。

しかし、加害者へは自分と同じ立場であるという認識を、自己は前提として認めない。またわたしたちは、決して加害者のようなことをおこなわないと確信し、その者への立場への想像をおこなわないでいる。それゆえに、犯罪者、あるいはその残虐な行為となる衝動的な感情をわたしたちは、共感しづらいのである。このように、わたしたちは自明として加害者と自分の見えない境界線をつくり、相対的な関係として認識していると言える。この二項対立的な関係から脱却するためには、他者がどう感じ、どう生きているかを「わかろう」とする必要がある。それは、たとえ「理解できない他者」であったとしても、自己と重ね合わせて自分であったらと想像すること＝自己を他者に投げかける（投影する）ことが求められる。

ブレイディみかこの『他者の靴を履く』では、自己から遠い存在である他者を考えるうえで共感的なシンパシー（sympathy）ではなく、エンパシー（empathy）の必要性を述べている⁵¹。シンパシー（共感性）は、感情的な共感性の意味合いが強く、泣いている人を見て悲しくなるといった同調的な態度を意味するのに対して、エンパシー（自己移入）は、自分と違う価値観や理念をもっている人が何を考えているのか想像し、他者の感情や経験などを理解しうる能力（ability）である。もともとエンパシー（empathy）は、ドイ

⁴⁹ 「道徳哲学の諸問題」と題する講義において、ハンナ・アレントはソクラテスによる主張として、「悪をなすよりは、悪をなされるほうがましである」という言葉を取り上げている。アレントは彼以来、だれもこの命題を証明できないことをあげている。ハンナ・アレント『判断と責任』（編=ジェロム・コーン、翻訳=中山元、筑摩書房、2007）

⁵⁰ 例えば、（大型類人では）攻撃を受けた個体が気落ちしたような様子でいると、傍観していた個体が近寄り、抱擁や毛づくろいをしたりして慰めるのである。「共感関連現象を説明する組み合わせモデルとヒト以外の霊長類における事例」（Yamamoto & Takimoto, 2015）

⁵¹ ブレイディみかこ『他者の靴を履く』文藝春秋、2021

ツ語 Einfühlung の訳語の「ein (=into)」+「fühlung (=feeling)」に由来し、日本語では哲学・心理学・美学分野で「感情移入」と訳されていることが多く、情緒的な面が強い「共感」ということばと時折、混合されているため、誤解を招きやすい表現である。

ブレイディは、日本でも導入された刑務所の収容者の中にいる精神的に病を抱えた人々の回復や治癒を目的とした心理療法による TC (Therapeutic Community) について他者との対話の可能性を述べている。TC では、一対一でおこなわれる一般的なセラピストと患者の関係ではなく、グループセッションのかたちでおこなわれる。また、参加者全員のだれもが、セラピストと患者のどちらも務めながら互いに治療して、一緒に回復していくようなプログラムである。たとえば、芝居のようなロールプレイで実際に犯罪を犯した者が自分自身を演じ、他の参加者が被害者を演じながら、互いに尋ね合うことで、罪を犯した本人も他の参加者も、他者の気持(被害者の心情と加害者の心情のどちらも)を想像しながら、「他者」という存在を身につけていく。

ブレイディは、そのように互いに話せるような「安心できる場」をつくり、他者に自分の感情や考えを言語化し伝えることで、他者によりそって考えることを可能にすることが、エンパシーの意味と類似しているという⁵²。この TC のプログラムの方法から考えることができるのは、たとえ加害者であっても、そこで問われる罪とは別に、そのような人物の視点になって物事を考えてみるということが必要になってくる、ということである。なぜ、そのような暴力的な行為になったのか。何を思って、そのようなことをしたのか。どのような生活を送っていて、どんな劣等感を何に向けて抱いていたのか。精神的な面において、被害者と同様に加害者の内面も想像することは、必要なのではないだろうか。

しかし、たしかに被害者たちに向けて加害者の立場を知ること重要だというのは、あまりにも一方的な考えに思えるかもしれない。たとえば第二次世界大戦の当時、原爆で被害を受けた人々、あるいは朝鮮半島で大日本帝国の侵略によって被害を受けた人々、そしてその後も差別や偏見された人々、わたしはこのような被害者たちにたいしても加害者の立場も重要であり、想像すべきだといえるだろうか、としばしば自問自答する時がある。しかし、それでもわたしは、いかに悲惨であったかという被害者の声と同時に、なぜそのようなことがおこってしまったのか、それはわたしたちにもありうることなのか、という懐疑を持ち続けなくてはならないと考える。それは、絶対的に「理解しえない」他者と語ろうとすることであり、それこそがわたしたちが避けてきた自己の暗部の領域を覗こうする出発点になるのではないだろうか。

他者を理解しようとするということは、まず自分が彼らのおこなったことを自分自身に置き換えて想像しなければならない。他者を想像することは、他者の体験に自己を投影することであり、他者が語れなかった暗部の領域に触れることを意味する。またそれは、他者の暗部の領域を見つめることと同時に、自分自身の暗部を見つめることにもなるのではないだろうか。なぜなら、自己を通じてしか他者の内面を知ることはいないからであ

⁵² ブレイディみかこ『他者の靴を履く』文藝春秋、2021、p. 54-55

る。被害者と同様に加害者も、決して理解することはできない。しかし、加害者の内面を想像し、そのような他者に自己を投影することは、加害者の内面を自己にも見つけるということである。そのことによって、これまで存在否定されてきた加害者の内面を通じて、その悲惨な出来事や事件からわたしたち自身の問題、人間の存在を問うことへと展開するはずである。次節では、このことを介して、語れない領域を抱えた加害者たちの内面を探る。

第3節：加害者の内面

3-1. 東ドイツ時代・シュタージ長官の朝食

「わたしだって、……わたしだってみんなのことを愛している。わたしはみんなのことを思って……」⁵³

東ドイツの秘密警察「国家保安省」通称、Stasi（シュタージ）の長官のエーリッヒ・ミールケ（1907-2000）は、東ベルリンが崩壊する前の1989年11月13日、自身の政権が衰退へと向かっていることを知り、議会の登壇で演説を行っていた。彼が言葉につまりながらこの台詞を発した瞬間、会場は大きな笑いが起き、周りの議員たちが彼を嘲笑っている。それまで誰からも恐れられていたはずのミールケは、ここでは自分がなぜこんなに嫌われているのかわからないといった様子で周りを見ながら、発言する哀れな姿を当時の全国放送のテレビで晒していた。

当時を振り返る「東ドイツの人たちはミールケのことを思う時、特にこのシーンを好んで思い出すという」⁵⁴ほど、その嘲笑の声は、今でも続いているとあっていいだろう。彼の名前が出るたびに、この有名な映像のシーンがドイツの人々の中で浮かび上がり、残忍かつ非情な人間で、しかし最後には滑稽な者として認識されている。そして、過去に起きた権力国家を振り返る際に、しばしば取り沙汰されるように、東ドイツの冷たい時代をつくった原因として、彼の特異性に集約される。

ドイツは、1945年の第二次世界大戦に敗戦したことでナチス政権時代を終え、産業の機能停止、供給不足といったインフラの崩壊に直面した後、占領政府である東ヨーロッパの社会主義的なソビエト化の勢力を減少する「サラミ戦術」を掲げるアメリカと「アメリカ帝国主義」によるヨーロッパの奴隷化を防ごうとするソ連占領地域によって、西ドイツと東ドイツの地区に大きく分かれた。特に当時の東ドイツは、戦時中ソ連に亡命していたドイツ人が共産主義者として送り込まれ、ドイツ社会主義統一党（SED）として大きな党派を築き上げていった⁵⁵。

ミールケは1907年にベルリンの車大工の息子として生まれ、14歳にドイツの共産党青年部に入った。ナチス（当時の警察）と共産党の対立が過激化していた1931年に、ミールケはもう一人の男と地元警察署長とその支持者を射殺する。その後、彼は戦争が集結し

⁵³ Erich Mielke letzte Rede in der Volkskammer, Nov 13th, 1989 [footage berlin – rdd media]

<https://www.youtube.com/watch?v=CQuou0XWUe0> accessed on May 25,2021

⁵⁴ アナ・ファンダー『監視国家』（翻訳＝伊達淳）、白水社、2005

⁵⁵ ウルリヒ・メラート『東ドイツ史』（翻訳＝伊豆田俊輔）、白水社、2019

するまでモスクワに逃亡し、共産主義を育成する教育機関である国際レーニン学校に入学、スターリンの秘密警察（NKVD）で働くようになる。帰国後、ソ連が指揮する警察の部署に配属し、幾度かのクーデターを仕掛けることで、1989年まで統治していたドイツ社会主義統一党（SED）書記長のエーリッヒ・ホーネッカーの側近の人物として権力を着実に手にしていった⁵⁶。ミールケは、「裏切り者」やユダヤ人、党の思想に反するものであれば、（西ドイツ以外も）すべて排除するべきだと考え、そのためであれば、海外へ逃亡したナチス犯罪者を脅し、スパイ活動させることも、ネオナチ組織を利用し、西ドイツのユダヤ教文化・宗教施設を破壊させることもおこなっていた⁵⁷。そのような冷酷な活動から彼は、「恐怖のマスター」と呼ばれ、誰からも恐れられるほどの人物であった。

しかし、テレビ放映された映像に映された弱々しいミールケの姿は、わたしにとってとても印象的なものだった。それ以前の東ドイツでは、彼に対して反論もできず、口を閉ざしていたはずの（もちろん、多くの笑いは反対派の議員であったかもしれないが）人々の立場が、逆転した瞬間でもあった。ミールケから発せられるセリフは、確かにありきたりで、それまで彼がおこなってきた悪業の数々から、誰も本意からでた言葉だと思わなかっただろう。

しかし、直接的に無関係な立場である今の時代に生きるわたしは、彼を滑稽な男だと笑えるだろうか、と疑問に思った。決して彼にたいして、わたしは同情を抱いているのではなかった。むしろ、彼は東ドイツが崩壊してから1992年以降、正式に裁判に送検され、起訴された⁵⁸のは、1931年に二人の男を射殺した事件に関してのみであり、たった6年の懲役を受けただけだったことから、本来彼が背負わなければならない罪は他にもあったはずであると考え。しかし、わたしが言いたいのは、彼の法律的な罪の有無についてではない。彼は、もしかしたら本当にみんなのためだと思っていたとしたら、と考える必要があるのではないか。それは、時代や文化が異なるわたしたちにも、問われていることなのではないだろうか。彼は、より良いドイツ国にするために（たとえそれが暴力的であろうとも）おこなっていたのではないだろうか。そのような、自国のためにおこなう行動は、彼にとってのナショナリズムを拠り所にしながら、そのようにしてアイデンティティを地位とともに獲得してきたと言える。そのような、国家の一員として共同体（他者）に承認されたいという欲求が、わたしたちにはないといえるだろうか。

わたしたちにも、そのようなナショナリズム的な側面において自国を愛し、同じ国籍者や民族を守ろうとする側面がある。たとえば、近年の日本のインターネットなどでは、慰安婦問題、竹島領土の問題などを中心に韓国への嫌悪感がエスカレートしているといえる。そしてその反韓は、他国を敵視し、自国を愛するという日本のナショナリズムを強固

⁵⁶ アナ・ファンダー『監視国家』（翻訳=伊達淳）、白水社、2005

⁵⁷ Wikipedia <<https://ja.wikipedia.org/wiki/エーリッヒ・ミールケ>> accessed on May 25, 2021

⁵⁸ アナ・ファンダー『監視国家』（翻訳=伊達淳）、白水社、2005

することへとつながっている。しかし、もしそれがあつた時代において負の歴史として過去の偏つた価値観となれば、今を生きるわたしたちは、それを身勝手な古い思想であり、自己欺瞞にしかならない行為であると思えるのである。彼のようなナショナリストに、条件さえあえば、わたしもなりえる可能性はあるのだと思つたのである。

わたしは、シュタージの収容所を見学してから東ドイツ時の秘密警察本部やエーリッヒ・ミールケに興味をもち、現在、資料館として一般の人々が見学できるシュタージ秘密警察本部の長官室を訪れた(図6)。彼の部屋は当時のまま、家具やカーテンが残されたものの、そこに置かれていたはずの棚の資料などが取り除かれ、空白な部屋と化していた。いくつかの部屋には、その部屋についての資料が配置され、そのひとつに彼の朝食について書かれていた。そこには、手書きで書かれていた絵が図面として載っていた(図7)。その資料を読むと、彼は自身が毎日食べる朝食について部下に厳密な指示をしていた、ということが書かれていた。

わたしは、その資料を読むまでミールケをいわばドイツ(ヨーロッパ)的な人物だと想像していた。わたしのような日本人に比べて大柄であり(しかし、実際には一般的なドイツ人に比べて小柄な方であったといわれている)、権威主義で、常に周りの人物を制圧してきた人物であると勝手に想像していたが、その資料を読んでわたしは深く納得できたような、彼の心理を覗いたような気持ちになった。もちろん、わたしはミールケのように朝食や何かについて厳密であることに固執した経験はないが、なぜ彼がこのような異常とも言える固執をおこなっていたのかを想像することで、彼の内面を覗き、その男性的な権威の背景にある一人の人物をみることができたような気がしたのである。それは、確かに彼の心理的な弱みであり、ひとつの解釈としてアスペルガー症候群的な症例として彼の固執性を取り出せる一方で、そうならざるを得ない彼の精神状態とはなんだつたのか、を考えるべきであると思うようになったのである。

わたしは、彼が管理していたシュタージという収容所の暗がりに人々を閉じ込めていた空間と彼の精神が繋がっているような直感的なイメージを抱き、ドイツ滞在時に作品を制作することを決意した。《Ich habe noch nicht mal gefrühstückt (邦訳:わたしは今なお、朝食を食べている)》(2017)(図8)は、ドイツ・ベルリンにアーティスト・レジデンス・スペースに滞在している期間に、現地でリサーチをおこない、このエーリッヒ・ミールケ自身の朝食メニューを毎日完全に同じものにするよう指示していた、というエピソードから着想を得て、制作した映像作品である。ミールケは、悪の象徴的存在「恐怖のマスター」として認知され、ドイツ民主共和国(DDR)で特に1950年代以降、国民を監視し、国から逃げようとする者、反思想と思われる者を強制的に収容し、多くの残虐行為を指示した人物である。しかし、そのような人物が毎日同じ形式で朝食を食べることに固執していたという事実は、彼の当時の精神的な不安の現れであるように思える。「悪」と評された権威的人物でありながらも、そこには精神的な弱さ、異常性という人間の暗さを抱えていた

のではないか。このことは同時に、社会情勢や何らかの立場が変われば、正義を掲げるわたしたちでさえも、彼と同じような立場に転じる可能性をもっているのではないか。

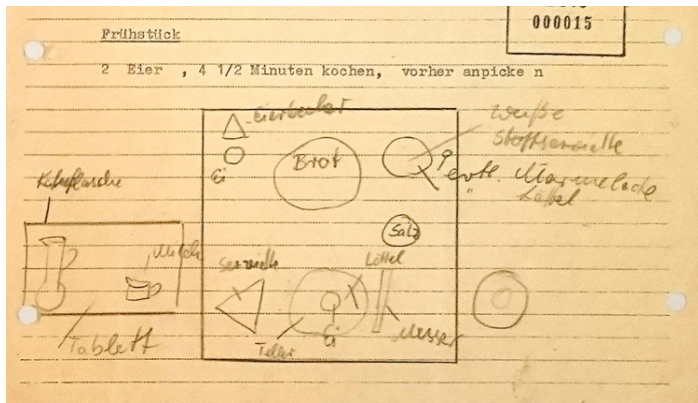
そのような考えから映像作品の中で、わたし自身がミールケと同様に配置した朝食を限りなく遅く食べるという行為をおこなった。この遅く食べるという行為は、食べるという単純な行為であっても、規制を設けることで異常性を強調し、わたしの身体を抑圧することによって強制的にミールケと同様の精神状態に触れようとする試みである。また、この遅いという身体の動きは、その動作は無音でありながら、観る者に食器とスプーンがぶつかる音、口の中でパンを咀嚼する音があたかも聞こえてくるような質的な感覚を与える効果がある。

この作品制作をした体験によってわたしは、ミールケのような悪とされる人物の内面的な精神の領域には、不安やなにかに追われているような強迫観念が内在していることを知った。つまり、毎日まったく同じ朝食を食べるという行為には、1日の始まりが何か変わってしまうことへの不安や恐れがあらわれており、規律化することによって自己の精神を維持するという目的があったはずだ。この不安や恐れは、どこからきたものなのか。これについては、次節「加害者の内面」で考察する。

わたしは、シュタージにある拷問部屋ラバー・ルームや長官の朝食の固執性というエピソードの出会いによって、その後も負とされる歴史的な事件やエピソードから悪とされるような人間の暗部により焦点を当て、作品を制作するようになり、韓国の留学先で再びそのような場所と出会うことになった。



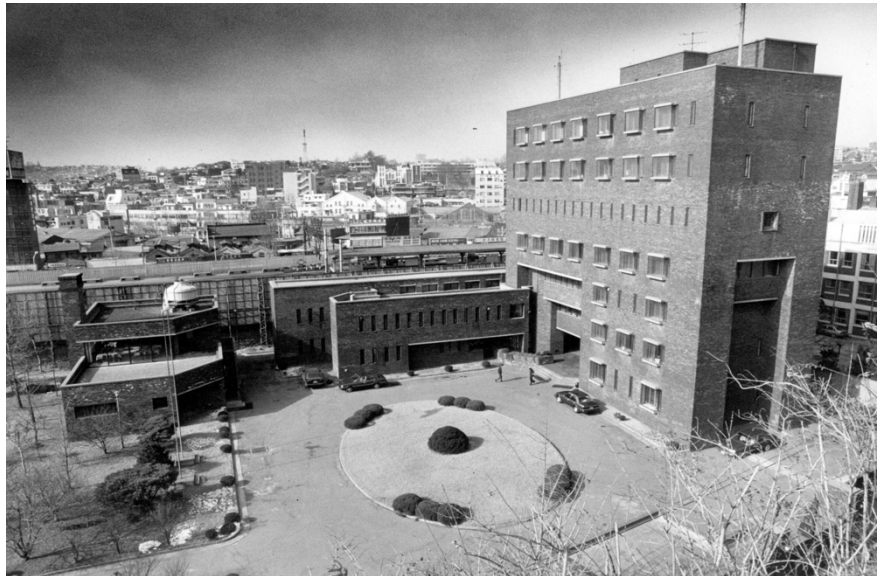
(図8) 《ミールケの部屋、ドイツ》(2017) [撮影：筆者]



(図7) 《ミールケによる朝食の指示書、ドイツ》(2017)



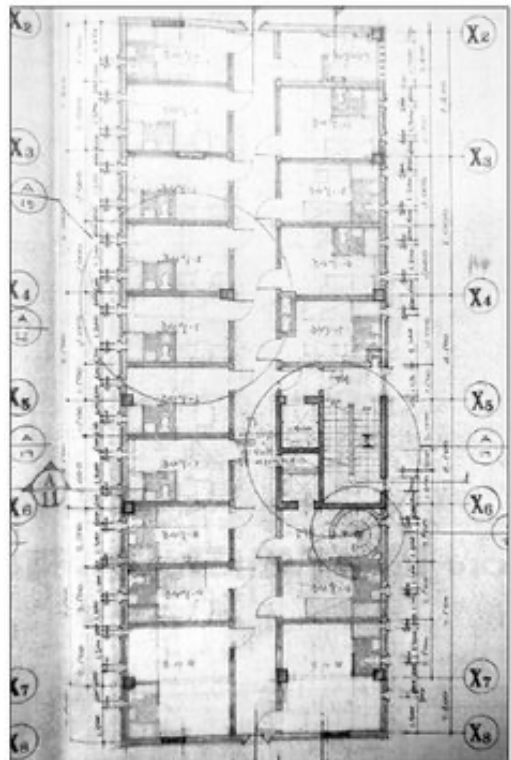
(図8) 《Ich habe noch nicht mal gefrühstückt》(2017) [上：映像の一部、下：展示作品]



(图9) 《1991年時の南營洞対共室、韓国》



(图10) 《목소리와 온도》パフォーマンス時 (2019) [撮影: 協力者]



(图11) 《南營洞対共室の建築設計図、韓国》

3-2. 韓国の軍事政権時代・南宮洞対共分室の設計図

韓国へ留学した理由は、朝鮮半島にある負の歴史とされる史実を知るうえで、日本国籍をもったわたしが知る必要があると思ったからである。事実、わたしは実際に韓国に訪れたことで、多くの加害国としての日本の歴史的な事件や韓国の負とされる歴史的史実を知ることができた。

留学した韓国では、ソウル美術学校のイム・ミヌク教授のクラスに所属し、彼らのプロジェクトに参加し、負の歴史とされた監獄の場所で作品制作をおこなった。《목소리와 온도(邦訳：声と温度)》(2019) (図10) という作品は、韓国・ソウルの南宮洞対共分室^{ナンミョンドン}⁵⁹ (図9) という警察治安本部の対共調査機関として建設され、1980年代に民主化運動の弾圧のため、さまざまな拷問が行われていた歴史的場所でパフォーマンスを中心とした作品である。

1976年に完工した南宮洞対共分室の建築設計 (図11) をおこなった人物は、韓国の近代建築家の巨匠のひとりとされる金 壽根 (1931-1986) である。金は拷問をおこなう環境に適した空間として、狭められた窓や階数がわからなくなるように設計された螺旋階段、防音の壁など様々な装置を意図的に設計したが、民主抗争後も東ドイツのミールケ長官と同様に金自身に政治的な追求がなされることはなかった。彼が亡くなったいま、彼自身がこの設計にどの程度関与していたのか、その真偽を知ることはできない。金は、このような拷問が南宮洞でおこなわれるという目的を知っていたにも関わらず、罪に問われることなくソウルオリンピック主競技場 (1984年完工) や多くの都市計画の建築設計に携わり、今でも韓国の近代化に貢献した人物とされている。また、金は日本の東京藝術大学にも留学し、大学院へと進み、東京大学の博士課程を取得した⁶⁰経緯も含め、親日派⁶¹であり、日本の神社を模した建築なども設計し、当時の朴 正熙大統領 (1917-1979) 軍事政権の経済政策による都市化構想に加担した関係は深いとされる。

1980年代の韓国は、ソウルオリンピックや工業化による国民所得が上がり、豊かな生活をもたらした華やかな韓国の近代化⁶²の一方で、その背景に潜む負の歴史的現場である南宮洞対共分室があったことに、わたしの関心はあった。現代に生きるわたしたちという温かい身体がたつ空間は、過去に残酷な拷問によって苦しんだ者たちがいた冷たい場と繋がっていると考えたのである。

ここで起こったパフォーマンスは、引き継がれていく暴力の連鎖やわたしたちが普段見

⁵⁹ 2019年以降、民主人權記念館と呼称が変更された。

⁶⁰ Wikipedia <<https://ja.wikipedia.org/wiki/金壽根>> accessed on June, 2021

⁶¹ 一般的には、日本と友好的な人々と理解されるが、本来は植民地の独立後にも日本政府と政治的癒着があった韓国の保守派を意味する。詳しくは、以下を参照。林 鍾国『親日派—李朝末から今日に至る売国売族たちの正体』(編=反民族問題研究所、翻訳=コリア研究所)、1992

⁶² 池 明 観『韓国 民主化への道』岩波新書、1995

ることがない水面下に流れるような冷たい歴史に、わたしの身体を通して、この空間の温度を触知しようとする試みである。パフォーマンスは、南宮洞対共分室という空間に連行されていくルートを実際に模倣し、自分自身が拷問する側とされる側に立つというパフォーマンスをおこなった。そのことによって、現在に存在するわたしの身体を過去に使われていた空間に擦り合わせ、その現場で拷問を受けた人たちの苦しみや拷問を加えた加害者の暗部を知ろうとした。南宮洞対共分室という歴史的な場所は、権力的な政府にたいして、民衆が民主化運動を起こし、当時の政府を崩壊させた象徴的な場として現在は存在するが、そのような被害者側の立場だけではなく、(建築設計者を含む)加害者がなぜそのような空間を作り、暴力的な行為をおこなったのかにも焦点を当てる必要があるのではないかという問いかけである。

たとえば、南宮洞対共分室で遂行された水拷問(布を被拷問者の顔に覆うなどして、そこにやかんに入れた水をかける行為といった無呼吸状態にさせる方法)は、大日本帝国の植民地時代に朝鮮半島でおこなわれていた拷問の手法を引き継いでいる。また、南宮洞対共分室は、ベルリンで見たシュタージの収容所の監視空間の設計とシステムが多く点で類似していた。朝鮮人民共和国を敵対し、アメリカと強い関係をもっていた当時の韓国政府と同時代にソ連の共産主義の影響を受け、西ドイツないしアメリカを敵視してきた東ドイツはある意味、真逆の立場でありながら、分断による敵視という共通性を持ち、またこのような反社会分子を収容し、監視する建物が存在していたことに、わたしは驚き、このような暴力の連鎖が続くことの意味を考えたいと思った。

わたしがおこなったパフォーマンスは、いわゆる歴史を再現したものではなく、その限定的な当事者や関係者から離れた他者であっても考えうるような作品を目的にしたものである。通常、何か過去の出来事を再現した場合、それはある一つのドラマ性を孕んでいる。現在、南宮洞対共分室は民主化の獲得によって崩壊させた国民の大きな誇りの象徴の場、あるいは被害者の怒りと悲しみの場として、いわば美化されつつあるドラマ性によって、観る者はある限定された立場にたって見ざるを得なくなっている。つまり、感情移入による同調的な歴史観を観る者に与えてしまうのである。それによって、わたしたちは常に被害者の立場でしか見ることができなくなり、そこでのもう一つの問題となる加害者側は、理解し難い悪として判断され、観る者との距離が置かれてしまうのである。

わたしのパフォーマンスは、そのような被害者と加害者を混合させ、区別せず、身体というわたしたちが共通する媒体を通じて、空間をはかろうとした。わたしは、過去の人々を演じ、再現しようとするのではなく、過去の人々の動きを模倣し、またそれを単純化することで、現在のわたしたちが日常的な行為に類似させ、共通性を見出そうとした。たとえば、わたしは連行された者が何階まで上がっているのか混乱させるためにつくられた螺旋階段をパフォーマーであるわたし自身の靴底に石をテープでつけて上ることで、階段を上る時

に聞こえる鉄の音を強調した。それは、わたしたちが日常的に聞く階段の音でありながら、連行する・される行為を想起させる意味をもっているといえる。このようないくつかのアプローチから、南営洞対共分室という負とされる歴史の場の再解釈を現在のわたしたちに日常から問いかけることの試みをパフォーマンスによっておこなった。

この制作によって、南営洞対共分室という強い物語性のある建造物の中で、わたし自身の身体を媒体に介したパフォーマンスをおこなうことによって、抑圧される／する側の（あるいはその構造を造る）者たちの本質へと迫ろうとした。特に抑圧する者は、ただ抑圧することに快楽を感じることや利益を得るためだけに、そのような残酷な行為をおこなったのではなく、彼らの内面にある種の怯えのような不安や恐怖心があるからではないかと考えるようになった。つまり、このような人間を閉じ込めて、抑圧することによって、権力側が自身を維持し続け、彼らにとってより良い社会をもたらしと考えていた。すくなくとも、そのように考えていた人はいたはずである。もし、建築家の金が今生きていて、彼に政治責任を問い詰めることができたとしたら、彼の言い分は、長官ミールケがことばを詰まらせながら言ったのと同様に、韓国の近代化のために自分は「みんなのことを思ってやった」と主張するかもしれない。それをわたしたちは嘲笑うことができるだろうか。

3-3. 不安はどこからくるのか

東ドイツのシュタージと韓国の南営洞対共分室の異なる二つの事例から、わたしたちが取り出せるのは、人々の不安によって生じた精神的な異常性によって造られた、不安要素をもった他者を収容し、隠蔽する建造物である。

このような他者を収容しようとする絶対的な権力をもつ者、ないしそれに従う者は、常に周りの者に対して、抑圧し続けなければならない、定めた規範から逸脱する者を捉え続けなければならない不安に襲われているといえる。それは、たとえそのような権力的な思考がなく、それまでの道徳的な規範（他者に危害を加えてはいけないなど）をもっていた普通とされる人々であっても、自身の不安を解消するために、同じような多数の他者と依存し合うこと（考えないこと）で服従的な心理効果によって、指示された抑圧的な行為を実行してしまう可能性を孕んでいるのである⁶³。

政治哲学者のハンナ・アレントは、わたしたち共同体は、他者と意思疎通できる存在であり、その共通的な感覚をもって共同体としての妥当性を互いに聞き取り合う関係であると述べた。そのためには、他者の判断を考慮することのみならず、自己自身が判断する必要性を主張した。よく知られているアレントの「悪の凡庸」さは、これらの判断するための思考をおこなわないこと、判断を拒否することが最も危険な悪であるとしたものである⁶⁴。

⁶³ [ミルグラム実験]… 閉鎖的な空間における権威者の指示に従う人間の心理状況を実験した。S・ミルグラム『服従の心理』河出文庫、2012

⁶⁴ ハンナ・アレント『判断と責任』（編=ジェロム・コーン、翻訳=中山元）、筑摩書房、2007

「犯された最大の悪は誰でもない人によって、すなわち人格であることを拒んだ人によって実行されたことになります。これらの問題を考察する概念の枠組みにおいては、自分が何をしているかをみずから思考することを拒んだ悪人、後になって自分のなしたことを回顧することを拒み、過去に立ち返って自分のしたことを思い出すことを拒む悪人は、自分を〈誰か〉として構築することに失敗したということです。これらの犯罪者は〈誰でもない人〉でありつづけることによって、他者とのつきあいふさわしくないことを証明したのです」。⁶⁵

ここでの悪とは、誰でもない人、つまり、とるにたらない凡庸な（普通の）人間である。アレントの「悪の凡庸」さとは、自己の思考をおこなわないこと、判断を拒否することである。つまり、人間は自己の意志によって、どのように欲望を解放するか、理性をもって正すか定める（判断）力があるにもかかわらず、それを放棄することが最も危険な「全体性」の悪なのであり、わたしたちから遠ざけなければならない存在であるというのである。アレントがいう、わたしたちとは暮らせない人物とは、歴史的な事件であったナチス政権時にユダヤ人をホロコーストの収容所への輸送を指示していた重要人物であるアイヒマンを指している。

アイヒマンは、被告人として裁判所で、その当時の第二次世界大戦のドイツの社会状況を踏まえれば、自分のおこないは共同体の存続のためにおこなったことであり、自分は「歯車の一つにしか過ぎない」⁶⁶という主張を終始述べていた。アレントにいわせれば、それこそがまさに、思考しないこと－判断拒否の態度であり、「わたしたち人類と暮らすことができない」人物である理由として挙げた。

「普通の人々」は、権力やそれによって定められた規範によって、「正常」など正しさを定められた基準に従う。なぜなら、たとえ特定の他者を支配・排除したとしても、自分たちが大多数の集団と同様にいることで孤立を避け、安心を手に入れることを選択したい、と考えるのであり、各人が思考する必要はない。

しかし、その安定を求めするためには、彼らは規律化を他者に強要すると同時に、自分自身も同時に抑圧を内面化しなければならない。なぜなら、「普通の人々」にとって、規律を他者に要請するということは、その規律を正当化しているということであり、自己も同様にその規律という「正しさ」に従ってなければならない。自分たちも守っているのだから、彼らも同様に守るべき、という正当化を成立させるために自分たちもその規律に従う必要がある

⁶⁵ ハンナ・アレント『判断と責任』（編=ジェロム・コーン、翻訳=中山元）、筑摩書房、2007

⁶⁶ ハンナ・アレント『エルサレムのアイヒマン -』（編=ジェロム・コーン、翻訳=中山元）、筑摩書房、2007

る。そのような考えにおいて、彼らにとって規律を守らないのは「悪」であり、自分たちは「正義」の立場である以上、自身も同じように自己抑圧しなければ、この規律で組み立てられた秩序が維持できなくなるからである。このように、抑圧する側は、自己の基準のない状態＝孤立による不安から、規律によって自他ともに抑圧することで安心という調和ないし、秩序をとろうとするのであり、それは同時に各人の思考を放棄することを意味する。

東ドイツ時のシュタージ収容所のような空間は、収容者を長時間監禁し、他の同盟の情報や自白させるため、あるいは彼らの思考を矯正し、正すためにつくられた、いわば「全体性」というシステムの象徴である。つまり、このような建物に入れられる者は、当時の社会的理念に反した思想をもっており、反国家の悪であり、彼らを排除（あるいは更生）すれば、より良い社会になると考えられていた。当時の国家は、彼らのような反政治的な考えをもった者を「悪」として市民に教育し、その価値観を根づかせようとしていた。国家の正しさが市民全体の正しさであり、それにそぐわない者は収容され、排除される。

この繰り返される「全体性」の習慣化によって、人間の感覚は麻痺していき、その収容される人間に対する同情的な感情はなくなり、むしろ管理している自分の立場が優位であることを明確化しようとする権力の移行がおこなわれる⁶⁷。たとえば、シュタージ収容所の監視者たちは、収容した市民から奪った衣服を着て、夜に収容所の外の庭で踊っていたという。これをツアーで聞いた時、他のツーリストたちは、頭がおかしいと、笑っていたが、むしろそれは、監視者たち自身が優位にたっているということの確認と、一種のお祭りの興奮を得ることで不安の解消を得るためだったと考えられるのではないだろうか。

このような絶対的な権力によって、管理しようとする人間にもなんらかの異常性があることが見えてくる。つまり、この自分に襲いかかる不安をなくすために、人間はさらに厳しい規律を求めることで自己を抑圧化し、監視などをおこなう権力者側にも異常性が現れてくるのである。なにかを規律化したことで、不安はまた現れ、さらに厳しい規律を考え、また新たな不安が生まれるという終わりのない規律と不安の連鎖が続くのである。

「恐怖のマスター」と呼ばれていたミールケは、人間の不安とそれによって起きる規律化は肥大し続け、終わらない規律や基準に頼り続けることになり、毎日同じ朝食のメニューを食べなければならないといった精神的な異常性をきたすのである。もちろん、彼はその不安だけで、権力的な意識を強めていったわけではないだろう。実績による地位の確立やある一定の上官の承認によって、自身のおこないが正当化され、組織が進展する達成感もあったと考えられる。それによって、不安の解消だけではなく、彼自身の描いていた「理想のわたし」という「権威的で、男性らしい」理想像に近づくことを安堵としたのではないだろうか。

不安は、安心と表裏一体であり、安心を求めることが、不安の回避であり、安心が得られない場合、それは不安があることを自覚してしまうのである。人々が不安によって規律化を

⁶⁷ [スタンフォード監獄実験]… アメリカのスタンフォード大学で、被験者を看守役と囚人役に分けた心理実験。看守役は、その権威的な立場から徐々に規律を自分たちでつくり出し、サディスティックな管理がエスカレートした。

求めた結果、近代以降では極限までにシンプルな空間＝収容所へと空間が形成され、合理的かつ規律化された空間が形成された。収容所という空間は、人間の不安が蓄積された空間であり、その不安は最後まで満たされないのである。

このような問題は、現代ではどう考えられるだろうか。これまで述べてきた時代背景は、主に近代以降のいわば全体主義による人々の不安から生じる「正しさ」の話であった。

近代以前では、王権的な権力を持つ者が正しいとされていた時代では、市民の安全は国家のような権力的存在によって守られてきた。その後近代以降、各人が市民権を得たうえで、理性や全体的主義とされる多数の意見が正しさであり、その上で市民は守られると考えられてきた。しかし、今日では、歴史的な経験から、むしろそのような個人を総括するような全体性の正しさに従うことの危険性を抱えているとし、国籍、ジェンダーや人種を越えた個々人の立場を尊重するようになる。

しかし、前述した現代の過度な「正しさ」を主張する者、あるいはそれに憤りをもつ存在がいるように、現代においても、やはりこのような不安から人々は逃れることがなく、同調的であり、他者と異なる意見を言うことがタブー化されている状態であると考えられる。他者のまなざしを気にし、そのような大多数の意見や価値観から外れないように自分自身で気をつけなくてはならない。つまり、現代では、そのような権力による圧力によるものではなく、個々人の心理的なところで抑圧が働き、自分にとっての「良い＝正しさ」がわからなくなっているのである。

興味深いことに、もともと不安 (anxiety) ということばは、もともとローマで使われていた「anxietas」が語源であり、「angor (圧迫する・窒息させる)」を意味する動詞の派生語からきている。その他にも、ラテン語の「angustia (狭いこと)」、フランス語の「angoisse (苦悶)」、ドイツ語の「angst (恐怖)」と「eng (せまい)」という言葉も類似した意味を持っているとされる⁶⁸。また、心理学的観点から見ると、不安は状況的な脅威状態が自分に関与していると認知した場合に引き起こされる心理的変異である。この脅威刺激の特徴や認知の仕方によって、不安という心理メカニズムを恐怖 (fear) と心配 (worry) の二種類に分けられるとされる⁶⁹。

恐怖は、外的な脅威によるものが取り除かれれば消えていく一過性のものであるのに対して、心配は、外部の脅威は不明確であることで、持続性をもった内的なプロセスをもった不安である。このような恐怖や心配が、わたしたちの生活を脅かすことで、不安症 (anxiety disorder) として臨床的な問題となる⁷⁰。わたしは、この不安という心理状態には、恐怖という外部からの脅威と内部の恐怖心 (= 心配) による相互の影響によるものであると考える。つまり、明確とされる直接的な外部から向けられたことによって発生する恐怖と自己から想

⁶⁸ 脳科学辞典 <<https://bsd.neuroinf.jp/wiki/不安症>> accessed on June, 2021

⁶⁹ 吉村晋平「心理学に基づく“不安”との付き合い方」追手門学院大学心理学部・地域支援心理研究センター紀要 第14号、2017、p.10-11

⁷⁰ アメリカ精神医学会の診断基準では、分離不安症、選択性緘黙、極限性恐怖症、社交不安症、パニック症、広場恐怖、全般性不安症などを不安症に位置付けている。[American Psychiatric Association, 2013]

起される記憶としての恐怖（＝不安）である。不安とは、特にこの見えない存在に対する恐怖心であり、基本的に自分では見えない存在なので自己解決することが難しい。そのような不明確な存在への不安という側面は、不可解な、不気味な存在、理解できない「何か」によって、持続的に自己が脅かされているといえる。では、「わたし」という存在が、脅かされるような理解できない存在への恐怖心を与える不安は、どのように発生してきたのだろうか。

門本泉『加害者臨床を学ぶ』では、犯罪者や非行少年といった加害者側の行動が不適応ではなく、社会の期待や要請をないがしろにした「外的要請に合わない適応」⁷¹であるという。わたしたちは、幼少期から自分の内面で周囲の事柄を吸収しながら、自分と世界のイメージを生成し、社会と自己の調和を保とうとする。この調和をはかろうとする態度は、彼らにとって、ある意味生き延びるための適応手段とっていい。

たとえば、幼い頃に殴られていた場合、その人物は自己否定をし、相手の動作や表情の変化に敏感になるという。このことで、本人の中で、人間とは本質的に暴力し合うものであり、愛情＝暴力という考えや、自己を傷つけることで安堵を得るといった、対人関係における価値観が限定的に植え付けられる。

家出やけんか、リストカットなどの怪我の我慢は、「一見無駄でばかげていて、時に破壊的な行為でも、それは本人がかつてピンチに陥った際に編み出した適応であり、その適応は固有な学びによるもの」⁷²なのであり、彼らがみてきた社会に適応するために、(歪んだかたちでありながらも) 適応しようしているのである。他者に否定されること、愛情を失うことへの不安を避けるために、彼らが生き延びるために選んだのは、そのような社会や他者に適応することである。

このことから、自己が脅かされる心的な領域での不安とは、自己が外部（社会）との適応に失敗する予測、あるいはその可能性を想像することと考えることができるのではないだろうか。つまり、それが心的な意味での見えない「不安」である。抑圧・権力者側に置き換えて考えると、彼らの支配的で抑圧的な異常性をもった行動は、彼ら自身の「不安」からきたものである。そして、その「不安」は、明確な恐怖という対象があるのではなく、彼らの内面に存在する不明確な恐怖によって脅かされ続けている。それは、彼らが社会と適用しようとするがゆえに引き起こされるのであり、そのために絶対的な価値観を構築し、これを全体性へと、また、自分以外の他者にも拡張しようとする。自己内に存在する不安とは、つまり自己という究極的な意味での存在否定である。自己という存在が本当に無意味であること、社会となる外的な世界との断絶による自己の喪失が、人間の不安なのである。

⁷¹ 門本泉『加害者臨床を学ぶ』金剛出版社、2019、p.37

⁷² 門本泉『加害者臨床を学ぶ』金剛出版社、2019、p.45

これは、単なる物理的に孤立してしまうような、単純な外的原因による不安というものではない。「わたし」という存在の喪失による暗がりにいるような不安は、自己という心理的な領域の圧迫であり、絶対的な自己への存在否定が自己へと突き立てられている状態である。そして、この自己否定する意識は、自己の「絶対的な他者」によって植え付けられているのである。

第4節：抑圧的意識

序章で述べたように、わたしと母親との関係性には、親和的な関係と同時に抑圧的な関係があった。わたしは母親や祖母から、幼い頃に別れた自分の父親がアルコール中毒で母親を殴っていたという話を聞かされ、「男性」や「父親」が悪しき存在であるという価値観を植え付けられていた。

それは同時に、わたしという存在自体も男性であること、そのこと自体がすでに悪を抱えているという自己否定へとつながりかねない意識を与えられてきたことを意味する。わたしは、無自覚に母親という親和的な他者のまなざしを自己内に取り込み、血の繋がった父親の子どもである自分にも暴力性や悪しき力が入り込んでいると恐怖を感じ、不安の種子を無意識に自分自身の価値観として植え付けられたのである。

そのようにして、わたし自身もまた母親と同様に男性に対して暴力的な（あるいは理想的な）イメージを向けるようになり、それは成人した現在でも、わたしのなかのどこかで根強くこびり付き、無意識に男性にたいして、そのような暴力的なイメージをもっていると感じてしまう時がある。これが、わたしにとっての「絶対的な他者」による価値観の植え付けである。

「絶対的な他者」とは、親和的な他者と大多数の他者である社会（大文字の他者）のふたつに分けて考えることができる。これらの他者が自己を認めることは、自己にとって居所を与えてくれる存在であり、同様に彼らに否定されることは、自己にとって存在否定されるほど大きな存在でもある。

たとえば子どもにとっては、自己の承認欲求を満たす親和的な他者（両親など）である。子どもは、親和的な他者に愛されることを望み、自己という存在を承認してもらいたいという欲求をもち、親和的な他者はその欲求を満たしてくれる存在であるが、逆に彼らに否定されれば、子どもは自己を否定されるほど強いショックを受けることにもなる。親和的な他者は、子どもにとって、自分自身の承認を与え、それによって自分が生きていく価値を得るか得られないか、生死をわけるほどの絶対的な存在なのである。

そのような親和的な他者のほかにも、わたしたちが暮らす現代社会では、社会自体がもつ「空気感」ないし、「同調圧力」によって価値観が植え付ける「絶対的な他者」なる社会という存在がいるのではないだろうか。子どもが親からの愛情をうけるために彼らの価値観を受け入れる愛情関係の構図と異なり、社会は、自己を確立するような、理想の「わたし」という憧憬の獲得でもある。会社の上司に認められれば、自分自身の存在意義や理由を得るが、職場でのいじめや理不尽なことをいわれるなど否定されれば、社会は自己と相反する存在であり、自己の存在を否定されかねない存在である。特に、インターネットなので多くの「見えない他者」によって、社会のまなざしは個人に鋭く向けられる。わ

わたしたちは、そのうえである程度、社会のしきたり的な既定の価値観に従わなければ、存在否定されることに脅かされている。

親和的他者と社会、このどちらも自己の安心した居所＝存在理由を与えるかわりに、彼らの価値観を植え付けられ、それに対して否定できないような抑圧の状態にする。この親和的他者ないし大文字の他者である社会の両者に、自己にとって絶対的な存在価値を与えるという点で共通性を見出し、わたしは彼らを「絶対的な他者」と呼ぶことにする。

冒頭で述べたわたし自身の児童期の体験による母親や祖母の絶対的他者の存在と、これまで論述してきたドイツや韓国の負の歴史に登場する加害者の心理に内在する絶対的他者は、必ずしも同じとは言えず、これらをすべて人間の暗部のメカニズムと捉え、それがわたしたちにも存在するというのは、いささか早急すぎる結論だろう。

本節ではまず一度、加害者のなかで抑圧する（される）体系を捉え直し、絶対的な他者と自己の関係性を紐解いていかなければならない。そのことによって、加害者という立場ではないわたしたちであっても絶対的な他者によって植え付けられた価値観が、いまでもなお抑圧され続けている痕跡が存在しているということを追求する。

また、このような自己内に抑圧しつづける絶対的な他者のまなざしは、近代以降に登場した監獄という構造に置き換えることができる。この監獄の歴史を辿ることで、閉ざされた空間の現代にいたるまでつくりあげられた構成の諸要素、または特性をとりあげ、加害者が抱えている抑圧的意識を、近代以降にあらわれた人間が人間を収容し、監視する監獄という空間構造から紐解く。特に、フーコーの「パノプティコン」的構造の概念から抑圧する／されるという二つ立場から不安という意識を生成する心理的なメカニズムに言及する。以上の流れから、フーコーの近代化批判にそもそも正当性がないこと、その上でフーコーの批判「構造化された異常性・狂気」を自己の問題へと還元する必要があることを論考する。

そのことから、現代でもこの監獄という抑圧的構図がわたしたちの社会にどのように反映されているかを問い直し、また何をわたしたちの生きる社会から排除しているのかを論じる。

4-1. 監獄の特性

監獄というのは、刑罰のひとつである拘禁をおこなう空間である。近代以降の刑法による拘禁の成立によって、監獄は犯罪者の行動能力を奪い、そこでの強い身体と習慣の管理化において、行動を改め、更生へと促す体系である。つまり、社会の構成員として、法を逸脱した個人を限定した空間内で監視し、管理することで、彼らの犯罪的な意向を剥奪することが更生へとつながるという考え方に、監獄はもとづいている。

更生とは、社会に適した人物を目指し、社会に適した知識を獲得し、経済を促すために健康を維持することである。また、近代以前では、悪事をおこなうと処罰を受けるということを経験し、それを社会に知らすことで、犯罪を抑制し、なおかつ罪を犯した者とそうではない者の利害の差

を人々に示すために、犯罪者への懲罰がいかに苦痛を受けるのかを伝えなければならなかった。

ノーマン・ジョンストンの『監獄の歴史』によると、近代以前の監獄は、16世紀末まで監獄には死刑、身体刑、追放（あるいはそのための一時的な拘禁）という限定された機能しかなかったため、他の刑罰と同様の扱いで拘禁がなされるのではなく、大抵の場合は既存の建物（城や砦など）に囚人たちが一時的に収容されるだけであった⁷³。あるいは、12世紀以降に監獄を目的として城の地下に造られた「密牢」でさえも、部屋の床に円形の垂直坑に囚人を投げ落として殺すなど、囚人を管理し、矯正させる目的といったものではなく、残虐な身体刑のひとつであった。その後、高性能の銃の登場と軍事戦略の変化に伴って、城の重要性が縮小した15世紀以降になってもそのような体制は変わらず、城を再利用した監獄として「初期の間に合わせの監獄における懲罰は、囚人の矯正を意図したものではなかった」⁷⁴とされている。

ミシェル・フーコーの『監獄の誕生』によれば、それまでの18世紀の古典主義時代の処刑制度は、殺人であれば手首、神を罵れば舌を切断、あるいは犯した場所で再現をさせてから処刑をおこなうなど、犯罪によってさまざまな苦痛を与えているところを大衆にみせる「晒し者の刑」というある種の見世物であり、罪を犯した者への裁きの証明と民衆の納得が必要であるとされていた⁷⁵。このような見せしめは、人々の心の奥底に恐怖を刻みつける必要があり、当時の法の統治者の権力を民衆に公開する場でもあった。つまり、規則や義務を保持する権力側にとって、「自分（たち）の敵対者は誰であるか、いかなる力づくの攻撃で相手を脅かすか明示しなければならなかった」⁷⁶時代であった。

しかし、18世紀末になるとヨーロッパの行政当局は、死刑、身体刑、国外追放（または流刑、徒刑）といった、それまでの刑罰に代えて、刑罰としての自由刑を大規模におこなうようになった。つまり、身体刑の消滅であり、罰せられる個々人に応じて懲罰を変えるといった傾向があらわれてきたのである。また思想家などの識者たちのあいだでは、犯罪の原因が教育の欠如や、貧富の差、都市生活など外的要因でもあると考え始めるようになった。

この背景には、死刑や身体刑が減ったこと、イギリスにおいては植民地のアメリカが独立したことで流刑地を失い、多くの囚人たちが長期にわたって拘禁されたことが理由としてあげられる。それによって、監獄は過密状態で規律が乱れたため、犯罪者たちがそもそも、なぜこのような罪を犯すのかという問題に公共政策を担う人々の関心が高まっていた。また、ジョン・ハワードがヨーロッパ11カ国の監獄を訪れ、実地調査⁷⁷したことで、劣悪な衛生面による当時「監獄熱」と呼ばれていた発疹チフスの伝染病の流行、囚人を管理する看守側による囚人への搾取などが問題視されるようになり、結果的にイギリスの刑法と刑罰

⁷³ ノーマン・ジョンストン『監獄の歴史』（翻訳＝丸山聡美・小林純子）原書房、2002、p.3-4

⁷⁴ ノーマン・ジョンストン『監獄の歴史』（翻訳＝丸山聡美・小林純子）原書房、2002、p.28

⁷⁵ ミシェル・フーコー『監獄の誕生』（翻訳：田村俣）新潮社、1977、p.39

⁷⁶ ミシェル・フーコー『監獄の誕生』（翻訳：田村俣）新潮社、1977、p.60

⁷⁷ ジョン・ハワード『十八世紀ヨーロッパ監獄事情』（翻訳：川北稔・森本真美）岩波文庫、1994

制度の改革がおこなわれたことも、ひとつの要因としてあげられる。

当時の監獄にたいする改良運動家たちは、人道主義による囚人の健康管理の必要性、さらに拘禁の実情に関する詳しい調査と、見えづらい監獄内の活動を監視できるようシステムを設置すべきであり、それまで債務囚や子ども、女性が凶悪な犯罪者と一緒の部屋だったのに対して、重罪犯と微罪犯、男性と女性など分離しなければならないとした。また、「当時の合理主義によって、監獄は囚人を更生させる場であるべき」⁷⁸という考えが世間に強く広まった。また、彼らを更生するためには、宗教的指導、教育、労働など矯正手段に必要な設備も備えるべきであるとした。特に監獄の個別化は、他人との接触を避け、個人が一人になることで強い拘禁をもたらすことが自己反省を導くと考えるキリスト教の修道院制の「独居房」に類似しており、このような「矯正施設」は、更生に役立つと考えられ、18世紀から第二次世界大戦までのアメリカ、ヨーロッパの独房の拘禁制の間接的な発展であると考えられる。

しかし、犯罪者にたいする人権の必要性の声があがる一方で、囚人たちの環境は、一般的な市民の生活より水準が高くあってはならず、「暗闇、不吉、荒廃、恐怖を感じさせるべきであり、それによって市民の犯罪が抑制される」⁷⁹という考えも強くあったが、いずれにしても18世紀以降の近代化によって、犯罪者または囚人にたいしても「人間性」が尊重されるようになったといえる。

しかし、フーコーはこの近代化によって、身体をじかに対象にしていた刑罰は一見消滅し、人権は得られたように見えるが、監獄という拘束する構造によって身体を閉じ込めるか、あるいは労働させるかして、身体に干渉し、権利と財産として考えられる個人の自由を剥奪するという意味で「身体刑本位の基盤」⁸⁰となるものが残っているという。また、苦痛を与える刑がなくなり、身体自体は直接の対象ではなくなるが、その対象は犯罪する精神へと移り変わったという。

犯罪する心理＝精神の影とされる犯罪者の心的異常、倒錯者、不適応者などへの関心が19世紀以降の医学と法律学で広まり、彼らの監視や制限、治療処置の義務化など「保安処分」の働きがあらわれたのである。要するに「その処分の目的は、犯罪を罰することに存ずるのではなく、個人を監督し、彼の危険有害な状態を消し去り、犯罪へ向かう彼の素質を変えさせる」⁸¹ことであり、犯罪者個人の精神（診断などの総体判断）が裁きの対象になるのであり、もし犯罪者が精神疾患であった場合、刑罰ではなく精神病院へと隔離される。

つまり、フーコーの言い分はこうなる。たしかに近代化以降、人間性の尊重が認められるようになり、多様化され、個人が尊重されるようになった。しかし、そのように見えて、個々人を包括する近代以降のおだやかな刑罰は、権力によって個人を「正常性」へと更生させる記号（コード）化された技術システムによる政治的計画であり、権力による学問である「政

⁷⁸ ノーマン・ジョンストン『監獄の歴史』（翻訳＝丸山聡美・小林純子）原書房、2002、p.89

⁷⁹ ノーマン・ジョンストン『監獄の歴史』（翻訳＝丸山聡美・小林純子）原書房、2002、p.63

⁸⁰ ミシェル・フーコー『監獄の誕生』（翻訳：田村俣）新潮社、1977、p.16

⁸¹ ミシェル・フーコー『監獄の誕生』（翻訳：田村俣）新潮社、1977、p.23

治解剖学⁸²」だ、という主張である。この意味で、犯罪者は、その人物の人格や人間性を見られるのではなく、彼がおこなった違法行為の諸結果によって、社会との不適合が判断されることで万人の敵とみなされ、市民の資格を奪われ、異常な「怪物的人物」として認知されるのである。そのような精神の病いと考えられる者は、監禁施設（監獄や精神病院など）に閉じ込められ、社会と隔離させられる。つまり、この監獄という幽閉した空間を社会におくことで、社会の構成をおこない、秩序を保持する理性＝知の枠組み（エピステーメー）を追求したことで、近代化は理性（知）と非理性（狂気）の区分を可能としたのである。

4-2. 二重のまなざし・パノプティコン

そもそも監獄という空間は、監視する者と監視される者という二つの立場に分けることができるが、この二つの立場に加えて、それら二つの立場を構成するシステムがあってはじめて成立する。つまり、人間を監視や管理をして、身体をモノ（＝道具）として扱い、精神を調教することを可能とする監視・管理システムである。監視者からのまなざし（他者からのまなざし）とそれによって自分自身が「常に見られている」という自己抑制的なまなざし（自己のまなざし）、この〈自-他〉の二つのまなざしによって、監視される側は精神的に抑圧される。

特に、このような合理的に市民を監視下に置くために利用された権力的な構造として、フーコーは、18世紀末の法改革に大きな発言力をもっていた哲学者ジェレミー・ベンサムによる「パノプティコン」という監視構造システムを取り出し、その機能によって規律・訓練（ディスプリン）を市民に習慣化＝内在化させたものであり、社会・政治によって仕組まれた構造を定義した⁸³。

このパノプティコンという直接、実際の監視と“監視意識を囚人に根付かせる監視システム”が監獄の管理と囚人の矯正に必要だという考えは、ベンサムによって「全体主義的住居プロジェクト」と呼ばれる全体を監視する構造の監獄設計案として作りだされたものである。もともと、このパノプティコンは弟のサミュエル・ベンサムの織物工場の設計図から作業の監視を目的に考えられたものであり、このモデルが監獄以外にも病院、学校などにも理想的であると考えられていた。

パノプティコンとは、看守と囚人という監獄にいる者の全体が監視と管理システムにおかれて機能する空間であり、「1787年につくられた最初のパノプティコンの計画では、中央に看守長の宿舎を配置し、外側の監房の窓から明かりを採り入れることで、暗い中央部から囚人に気づかれることなく監房を監視できる」⁸⁴のものであった。このような監獄への関心の高まりから発展した監獄建築は囚人同士の交流を抑止し、また看守と囚人の行動を管理する目的で、分厚い外壁に覆われた半円型と放射状型の建築物が欧米を中心に世界各国で増加

⁸² ミシェル・フーコー『監獄の誕生』（翻訳：田村俣）新潮社、1977、p.143

⁸³ ミシェル・フーコー『監獄の誕生』（翻訳：田村俣）新潮社、1977、p.23

⁸⁴ ノーマン・ジョンストン『監獄の歴史』（翻訳：丸山聡美・小林純子）原書房、2002、p.107

した⁸⁵。

この空間を監視する者は、いくつもの監視域に配置される。まず、囚人を看守する者。その看守を監視する者がおり、さらにその監獄全体を定期的に視察する存在がいる。この幾重ものまなざしが重複化したパノプティコン的な関係をつくり出すのは、主権を握った権力的な支配者＝絶対的な他者の存在を維持する構造である。絶対的な他者による価値観を与え、その価値観があたかも自身の考えであるかのように意識させ、その価値観から外れてはならないと自己自身を抑制させる。これをフーコーは、管理システム（学校、病院、軍隊など）という「透明な檻」⁸⁶のなかで、生徒、病人、兵隊たちは、自己の内的な領域を権力者の価値を精神・身体的に調教する場であると考えた。

近代は、ある目的や指示に従ってそれを遂行するために、合理的に実行するシステムを構築したといえる。そして、その合理性に従えるように、他者を規律・訓練（ディスプリン）することで、人々を「従順な身体」⁸⁷として常習化し、また看守側も人間を苦しめることにも無感覚にさせるのである。そのような特殊な空間において、看守のような抑圧する者たちは、自分たちがそのような人間を苦しめている根拠を、彼ら（囚人、病人など）は自分より劣っている存在であり、彼らを抑圧し、矯正することは、より良い社会のためになる、と絶対的な他者から定められた「正しさ＝正常性」によって意味づけがおこなわれ、自分の行為を正当化する。たしかに「正常性」＝正しさを社会に定めることは、人間の条件として当然のように思えるが、ここで問題とされるのは、その正常を定め、「人間的なもの＝正常」と「人間的ではないもの＝異常」に区別するという基準値をつくり、正常＝理性こそが人間らしさであることが求められるのである。

つまり、理性的であることが「人間である」ということを定めようとすることは、人間の基準としての「正常」をさだめることになりかねない。その結果、「正常性」さえ科学的に定められてしまえば、自分自身で判断せずに、それに従えば認められ、思考しない＝従順な個人として管理・監視システムに組み込まれるのである。

わたしたちは、しばしばそのようにして、会社や学校のような組織にいる時に、自身の思考を放棄し、何が正しいかという判断をおこなわず、規範によって定められた「正常」であることに自発的に従うのである。そして、この規範を破る他者にも強くこの「正しさ」を訴え、それ以外の価値や思想を抑えようとするのである。

現代は、教育による道徳的な価値観、マスメディアの犯罪者の固定された視点によって得た価値判断から、犯罪者を自分たちと区別した存在として認識するようになった。わたしたちは、この価値観を与えてくる絶対的な他者（親や学校の先生、メディアの風潮など）の「正

⁸⁵ しかし、結果的には当初の目的とした管理システムの効果があったとは言えず、第二次世界大戦以降の刑務所（監獄）では、新しく円形型や放射状型はほとんど建てられることはなくなり、それぞれの国はモデルを国外から見つけるよりも、（経済的な側面からも）自国に合った形（マンション型やパビリオン型など）を低コストで造られるようになり、外壁もシンプルな電気の金網が張りめぐらせられるようになった。

⁸⁶ 中山元『フーコー入門』ちくま新書、1996

⁸⁷ ミシェル・フーコー『監獄の誕生』（翻訳：田村俊）、新潮社、1977、p.142

常」というまなざしを内面化し、自分自身もそのまなざしを常に自己へと向けることで、その「正常」の価値判断をおこなっているといえる。正しくないとされる意見を発言させないといったような、いき過ぎたポリティカル・コレクトネスや、とりわけ日本の場合、この正常性という規範的な考えを受け入れ、他者と同様に規律を乱さずに歩を揃えることで全体性へと向かおうとする同調的な意識が強い国だといえるだろう。現代では、精神的な面で、この他者のまなざしを自己に取り込み、たえず自分でもそのまなざしを意識する「二重のまなざし＝パノプティコン的視線」によって、自己を精神的に抑圧し、また社会という大多数の他者（あるいはその人にとっての絶対的な他者）へと適応しないことに不安を抱いている。その不安を解消するかのように、他者、または自己を絶対的な他者の価値観に従い、抑圧し続けるのである。

こういった他者ないし、自己を抑圧する行為は、サディズムのような誰かを痛みつけることで快感を得る傾向がある人物だけがおこなえるのではなく、わたしたち人間は、そのような管理装置によって、なにかを遂行するために手段を選ばず、自己と同様に人間として扱わず、モノとして扱える性質を孕んでいるといえる。

人間を徹底的に対象化することによって、シンパシー的な感覚から最も遠ざけた状態にし、それを客観的に判断するまなざしの行為がおこなえるのが監獄という空間構造の特性であり、それを可能とする性質を人間はもっているのではないか。このようにして、フーコーがいうパノプティコン的構造による管理・監視がおこなわれ、そこで定められた「正常性」にしたがう従順な身体と精神の追求、またそれに準じない「非理性」的な存在（犯罪者、精神的異常者など）を排除する系譜が、近代の監獄システムから現代のわたしたちの意識下に引き続けられているといえる。

しかし、ここで注意しなければならないのは、一方でわたしたちは近代以降、万人による市民としての権利を獲得するようになった、という過程を忘れてはならない。つまり、貧富や男女など差異があっても誰もが教育を受けられ、誰もが健康であること、つまり自由を求めるという人間のもっとも根本的な権利である。そのような近代以後の市民権を獲得したプロセスを経て、わたしたちは言語などの学問を習得し、健康の維持や管理がおこなえているのである。そのような学校や病院といった機関を管理システムの組織、規範だけを与える存在であること、また「知」というものが、人間を分け隔てる枠組みとして人間を解体・抑圧するためだけに存在しているのではなく、わたしたちの生活に大きく役立っているはずである。

近代の歴史では、人権や選挙、福祉など諸制度が整備されるような国家制度をもつこと、それによって各人の権利が認められたことは、個人の権利が守られている現代を生きるわたしたちにとって重要な転換期であった。つまり、フーコーが主張する、近代以降のわたしたちは、一見、自由を手にしたように見えて、実は暗々裏では近代国家の規律権力によって、コントロールされており、自由はなく、個人はシステムに抑圧されているというフーコーの

近代社会への批判は、本質的に正当性がないのである⁸⁸。

以上、フーコーのような近代社会以降のわたしたちの生活をすべて否認するだけでは、説明しきれないことを確認した上で、わたしは、フーコーの旧体制時代の君主権力から法という「知の権力」として規律化してきた時代の指摘が、現代においても絶対的な立場（親、学校の先生やリーダー的存在、あるいは社会）によって定められた「正常性」に従うこと、そしてそれに適さない者を不可視な領域へと閉ざし、遠ざけていることにも通ずるのではないかと、考える。

監獄の歴史とフーコーの監獄の概念から閉ざされた空間の構成要素、特性をとりあげ、抑圧的構造を探ることは、現代においても、見えない規律という精神的な監獄構造＝パノプティコン的構造である「二重のまなざし」によって、わたしたちは無意識に定められた正常に従い、それにそぐわないもの（自分の内面ないし他者に対して）「異常＝理解できない存在」として遠ざけてきた可能性があるからである。

4-3. 否定された感情のゆくえ

異常ではない状態、つまり正常とは、わたしたちが親や学校など歴史的、文化的に規定された規律・訓練（しつけ）によって、植え付けられたものである。その正常性を定めたことによって、そこから溢れる不可解な存在や理解できない、あるいは言語化できない非理性的な感情＝「異常性」に対して、自己から遠ざけ、それを否定しつづけているといえる。

なぜなら、そのような「異常性」は、それまで築いてきた絶対的な他者による価値観が否定してきたものであり、それを自分が理解してしまえば、自分自身の「正常」を揺さぶり、それまで築き上げた価値基準を崩しかねないからである。また、その「正常」を見失うことで、他者に理解し得ない空虚の中で孤立してしまうような恐怖感を抱くのである。この自己否定される・する恐怖を抑えるために、自己は絶対的な他者から与えられた厳密な規律に従って、自己の「非理性」的な領域も含めて理解できない他者を抑圧しなければならなくなるのである。

しかし、ここでひとつ言わなければならないのは、この植え付けられる価値判断は、法律のような社会的な規則とは、異なる判断であるということである。「人を殺めてはならない」という共同体を保持するための基盤となる規則（＝法）と、人を殺める者は、理解する余地もなく異常だと排除するようなイデオロギー的見解は、まったく異なる認識である。法という個々人の人権（生命や健康）を尊重するための規則（ルール）であり、それを破った者は罪を償わなければならない。しかし、そのような規則を破った者を愚かな存在として「異常」と見做すこと、あるいは「人間的ではない」と遠ざけることは、異なる。絶対的な他者の価値観が、それは正常ではない、と定めただけで、ある人間を異常とし、悪しきイメージを与え、その「異常性」をわたしたちという共同体から排除する。また、その価値観を植え付けられた者たちは、自分自身もそうならないように、異常とされる感情などを排除しようと奥

⁸⁸ 竹田青嗣『哲学とは何か』NHK ブックス、2020、p.220

底に抑えつけ、それが現れることに不安を感じるのである。

自己の不安を取り除こうとするためには、他者にもそれを強要し、規律の中に自分たちの精神を閉じ込める必要があり、厳密な規律の空間で自己を抑圧し、理解できない「異常性」を排除し、正常にただそうとする思考が働くのである。

自己にある異常性を無意識化することによって、異常とされる情念的な強い感情は、自己にとって理解し難く、不可視化されるのである。これを言い換えると、わたしたちは、理性では語れない何らかの自然的な感情(情念性)を抱えているが、それは親和的他者・社会(絶対的な他者)において「異常」とみなされるため、それを黙って自己内に抑圧しなければならない。また、そのような異常性を顕在させている規律を乱す者にも抑圧、あるいはただそうとするのである。この異常性とされているものこそ、わたしたち人間のもつ陽のあたらない暗部の領域であり、自己の奥底にある「語れない」領域が存在していると考えられる。わたしたちは、このような秩序を構成する知の枠組み(見えるもの・言語化可能)では捉えられないものを否定し、自己の奥底に抑圧し、暗がりへと閉ざしているのである。

ここまでわたしたちは、人間の暗部とは、それ自体が異常な存在なのではなく、近代以降の「理性」の絶対化によって、絶対的な他者の規範に従う心理構造によって生み出された、否定された存在だということに、辿り着いた。つまり、暗部とは、自己の情念的な感情(殺意、欲といった強い自我)を規律化へと抑え込む(あるいは無理に従う)ことによる自己に生じた歪みである。

第5節：異常性

5-1. わたしの体験

わたしは幼い頃、自分の目で狂気ともいえる人間の姿を目にしたことがある。祖母と二人で暮らしていたある日、それまで彼女にたいして思っても口にしてこなかった言葉（何を言ったか覚えていないが強烈な一言）を、わたしが感情的に強く言ったことがあった。それを聞いた途端、彼女は顔を熟れた果実のように真っ赤にして、興奮した様子でわたしに近づいてきた。その瞬間、子どものわたしは、身の危険を感じ、すぐさま素足で家の扉を開けて、真夜中の静かな住宅街へと逃げた。わたしは、もう二度と家には戻れないだろうと思いながら、これからどうするかを途方もなく考えながら、ひたすら走った。遠くの方からは、追いかけてきている祖母が、わたしの家族の名前を繰り返し叫びながら、「あんたの母親は淫乱な女よ」と罵声を発していた。わたしは、遠くから聞こえるその声を聞いて、走る足を止めた。わたしは、逃げるのをあきらめ、彼女をなだめるために再び自分がきた道に戻っていった。何かが自分の中で、スイッチが切れたような音がした。それは、諦めのような、あるいは何か悟ったような感覚だった。

当然、わたしは自分の家族の悪口を大声で喚ばれることを恥ずかしく思ったのもあるが、それ以上に、わたしには狂い追いかけてくる必死な祖母が、自分よりも弱い存在だと感じた。彼女は自分には理解できない、捉えがたい感情を抱えていて、それに気づいたわたしは、受け入れて生きていくしかない。大人という存在がそういった人を受け入れる立場であるなら、仮にわたしと祖母のどちらかが大人にならなければならないのだとしたら、それは、わたしが大人になるしかないのだ、と思った。

たとえば、怒りといった激しい感情をおもてに出す際には、その強いエネルギーをもって他者と対峙し、関わり合わなければならないという、困難さが伴う。思い返せば、当時の怒り狂った祖母の攻撃性（あるいは狂気性）ともいえる一面は、本来であれば、他者と分かり合うために自分の本心を率直に意見すること、またそれを受け入れてくれる他者を必要としていたことのあらわれだったとも考えられる。またそのような場面においては、必然的に他者にたいしてある種の強い攻撃性を向けなければならないが、わたしは、幼少期を境に、そういった類の激しい感情を誰かに向けることをほとんど諦めてしまった。なぜなら、母親や祖母といった親和的な他者と子どものわたしの関係による信頼が、ことごとく裏切られ、そして歪められるような体験を多くしたからである。

この時、わたしは他者と関わり合うための重要な方法である「怒る」ことを放棄し、自分の祖母や母親といった近い存在（親和的他者）から逃れるための手段として、心の中で彼女らを殺すことを決意した。無論、本来であれば、親（他者）との愛情関係を手放さずになにか折り合いをつけて対話しようするはずが（たとえそれが成人になってからであろう

と)、当時のわたしはその関係を避け、あえて心の中で断絶することで、自分の中にある強く激しい感情を他者に向けて伝えることをあきらめ、放棄したのである。だが、そのような態度の反動として、後々、自分とは異なる価値観をもつ他者と出会った際にも、無意識的にその人物と関わり合おうとする意志(強い情念)を閉ざし、妥協してしまうのである。うまく会話ができない、あるいは無言で自分の感情を示すなどといった抑圧的な態度が、ふとした瞬間、他者との関係の中である種の「異常性」をもって現れる。そしてこの時、わたしが他者と関わろうとする意志を覆い隠すように幼少期のあきらめの感情が、自分自身を制御しているという事実気づかされるのである。

5-2. 正常ではない精神状態＝「わたし」を失うというイメージ

わたしたちは普段、異常をきたした者にたいして、正常ではないと見做すだろう。たとえば、道端で奇怪な動きをしている老人、電車の中で大きな声で独り言を発している男性を見た時、わたしたちは、それを異常者だと感じる。街中でみかける異常者の場合は、ある種の自我の欠陥があると見做され、なんらかの精神的な諸要素によって異常性が現れていると感じる。

それは、第一に、わたしたちは、ある社会的な秩序をもった公的な場において、そのような行動が一般的に社会と共存し、その都度環境に適した立ち振る舞いを「うまくやっていく」ことができないと思わせる常識を脱した異質さがあるからである。第二に、そのような行動を起こす要因に、その人物自身の精神になんらかの疾患を抱えていると想像を働かせるからだろう。そしてさらに、わたしたちは、そのような異常者は加害者になりかねない可能性を孕んでおり、わたしたちに恐怖心を与える存在なのだと心のなかで判断している。この場合、異常者とわたしたちは、対照的な存在であり、対話することが不可能な関係であると考えられる。

つまり、子どものように泣き喚くといった、自分本位な行動は非理性的であり、まだ自我という「わたし」が確立されていないと見做されるのである。そのようにして、わたしたちは理性＝知を獲得していきながら、成長し、進歩していく存在だと考えられている。加害者も同様に、稚拙で自分本位な私利私欲しか得ようとしめない自分勝手な行為であるとされる。それは、正常なわたしたちからしてみれば、社会に不適合な、人間的ではない劣った人物であると思うのである。

「わたし」という存在は理性的であり、異常者たちはこの「わたし」という自我がないのだと判断され、そこに内在する葛藤や個人の純粋な欲望は葬られるのである。



(图 13) 《冷骨》映像の一部 (2018) [撮影：筆者、協力者]

5-3. つくられた異常性

わたしたちが想定する理性的な状態であることが人間的＝正常であるということは、イメージでしかない。というのも、そもそもその理性的な態度や正常性といったものは、どこからきたのかをわたしたちは普段、意識せずにそれを理性的である（あるいは異常である）と名指しているに過ぎないからである。理性、すなわち一般的に考えられる学問による「答え」やその時代ごとの「正しさ」は、客観的であり、自明なものとされている。フーコーは、そのような客観主義的な知の絶対化に対して、その時代ごとの「^{エピステマ}知の枠組み」でしかないと批判しているのである。

ここでいう理性の問題とは、近代化がもたらした人間が人間たる所以としての「正常性」を定める機能がつくりだしたものである。フーコーは、監獄という空間が囚人の身体のみならず精神をも更生させるため合理的に監視する建築物だったように、一見、近代以降の人々は自由を獲得したかのようにみえて、じつはそこに、みえない権力構造がもたらされたと主張している。つまり、近代以降にあらわれた人間諸科学（精神心理学、社会学など）もそれらの正常の判定をおこなうことで、それ自体が社会的な秩序を確保するために物を認識するための理性として「知の枠組み」が求められ、その枠組みに含まれないモノを異常として排除してきたと指摘したのである⁸⁹。

たとえば、患者を「健康な人間」へと正す病院、国家の秩序に従えるように権力を内面化、つまり主体の内部から働く力によってしつけ（調教）する教育機関といった学校や厳密なシステムに従順な身体を形成する軍隊、健全な身体と精神の治療をおこなう医療機関などにそのような調教の内面化がおこなわれているとした。「知の枠組み」により、人間を実験的なサンプルとして観察するような行為は、人間の身体や精神を区分化し、それを細密に分断したのである。

このまなざしによる分断が発展した19世紀以降、多くの実験や観察行為がなされてきた。たとえば、日本の幕末から昭和時期にいたるまで、ヨーロッパの人類学者や北海道大学などの研究者たちによって、学術的な研究のために頭骨がアイヌの墓地から頭骨が大量に盗まれていた⁹⁰。当時のドイツの人類学者の場合、「アーリア人」という純粋な血統主義を科学的に証明するために、アイヌを含む先住民族がいかに劣っているかを研究しようとしたのだった。つまり、これらの人骨の調査はまなざしをおくる側＝「わたしたち」という正常性を定めるためにおこなわれた研究のためであった。

わたしは、実際にこの事件取材したドイツにいる日本人記者から聞いたエピソードをもとに、リサーチをおこない、映像作品《冷骨》(2018)を制作した(図13)。学術的な欲求によって、対象(頭骨)が例え人間であろうとも解剖され、モノとして扱われるということは、

⁸⁹ 中山元『フーコー入門』ちくま新書、1996

⁹⁰ 植木哲也『学問の暴力』春風社、2017

わたしたちにもそのような「知の欲求」に満たされているのではないか。例えば、ネット社会に留まらず、わたしたちはあらゆる事物を記録し、それ（対象）について知りたい、という欲求を本能的にもっている。

観ること、知ることへの欲求は、時に他者を脅かす行為にもなるのであり、そのような観る行為としての「まなざし」に着目し、鑑賞者の眼差しにさらされる肉体＝演者という作品を制作した。このような科学的な「新しい主体の規律をめぐる諸技術の発展にとってなくてはならなかったものは、行動の量的かつ統計的な規範＝正常態（norm）を定めることであった。医学、心理学やその他の領域において「正常性」を評定することは、個人を19世紀の制度的権力の必要に合わせて成形する上で本質的な要素となった」⁹¹とされたのである。

正常性を定めるということは、逆に、その正常性を人間はどこまで維持することが可能か、あるいはどこからその正常性は失われるか、という研究もなされるようになる。ある側面では、その研究によって、科学的な推進のためであり、社会的価値ある成果が望めるとされるかもしれない。しかし、同時に権力側による生物学的な根拠に基づいて、純粋化しようと、優生学的な思想（ナチズムのユダヤ人差別、日本での朝鮮人差別や「非国民」など）を抱かせるものでもあった⁹²。

人間への学術的研究という知の欲求＝まなざしによって、被験者は「モノ化」されるのである。この「モノ化」によって、人間の身体は肉の塊であり、心的状態は生物学的な行動のパターンを判断するための要素として区別される。このような、学問による知の欲求は、「正常」を絶対化する危険性をはらんでおり、暴力性を抱えているのである。

フーコーはまさに、このような客観主義的な見方で、人間を労働や生物（生命体）といった存在として学問的な意味と化し、「わたしたちは、真実に近づいている」という進歩的な考えに批判しているのである。「知の枠組み」によってつくられ、正常としてきた理性は、もう一方で人間（他者）の苦しみを何とも思わず、冷静なまなざしによって解剖してきた行為も異常性を孕んでいるともいえる。

なぜなら、この偏った「理性」とされる真理への絶対化は、あたかも正しさに向かっているように見えて、他者ないし、自己を抑圧し、適応しない者にたいしてなんとも思わないほど、行き過ぎた排除をしかねない狂気性をもっているからである。この「知の狂気」ともいえる人間がもつ暗部の領域に気づかず（あるいは見ようとせず）、真実を追い求め、異常性がもう片方の異常性を排除してきたのである。

わたしは、フーコーがいう「動物性が荒れ狂っている」⁹³ような非理性とされる存在を示す「狂気」の意に加えて、同一性と相違性に基づいて物を秩序化する方法としての「表（タブロー）的空間」という人間科学によって分類化していく作業こそが「知の狂気」であり、も

⁹¹ ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜』（翻訳＝遠藤知巳）、以文社、2005、p.35

⁹² 中山元『フーコー入門』ちくま新書、1996

⁹³ ミシェル・フーコー『狂気の歴史 -古典主義時代における』（翻訳：田村俣）、新潮社、2020

う一つの異常性をもった狂気である考える。

この「知の狂気」とは、情念的で、暴れ狂うといった一般的に理解し難いような側面だけではなく、他者の感情を何とも思わず、淡々とこなしていく冷静な感情も含まれている。わたしたちが日常的に生活している時、自身の精神が保ち続けられ、精神が安定し、過剰な感情表現、異常な行動を他者に向けておこなうことが異常であり、狂気性があると考えられている。しかし、そのような日常世界において、限度を超え、社会の規律を乱し、狂気的であると判断されるだけではなく、偏った理性の持ち主、行き過ぎた正義といった者たちも同様に狂気的な存在なのではないだろうか。

フーコーの『狂気の歴史』によれば、中世からルネサンス期までは、社会は狂気を寛容に受け入れられ、むしろ狂気のなかに新たな発見や価値観を見出していた。しかし、17世紀半ばに入り、古典主義時代になると、狂気は非理性的な存在と化し、一般施療院といった監禁施設に収容されるようになり、近代以降もそのような非理性的な存在は疎外され、恐怖を抱くようになっていくのである⁹⁴。

たとえば、19世紀の欧米では、GPI(General Paralysis of the Insane)と呼ばれる原因不明の全身麻痺の症例をもった患者が多くいたのに対し、当時の医師たちは未知のこの病理を特殊な狂気による原因ではないかという考えをもちはじめ、その後21世紀前半では、その不明な原因は脳(あるいは精神)の病気と仮定的に判断されていくのである⁹⁵。このような、狂気とされる判断は、恣意的な歴史の流れによって、その時代の社会の人々の無自覚な「正常」によって、「正しさ」が移り変わってきたといえる。

わたしが注目したいのは、フーコーのいう道徳による自己内の統治化や政府(他者)による規範化という「統治性」への批判、または理性(知)の批判ではない。そもそも本来の意味する理性とは、フーコーが指摘するような「知」への追求ではなかった。それ以前の哲学者たち(ルソー、ヘーゲル)が「理性」と呼んでいたのは、計算や推理する能力ではなく、俯瞰的で一般的な「自分と他者にとって納得できるものであるか」という視野で捉え、考えようとする意志(=一般意志)である⁹⁶。

つまり、絶対権力ではなく、全員が対等な権利をもって、各人の(自己のみならず他者も含めた)自由を認めるような方法、または統制することを目指すことである⁹⁷。理性とは、そのような主観的なまなざしと他者のまなざしの妥当性を目指す意識なのである。

それに対し、フーコーにとって理性とは、近代がもたらした人間を客体化する(生物学、言語学、経済学といった)客観主義的な態度をもたらず姿勢である。またフーコーは、客観性を認識しようとする主体、あるいは客観性からは説明し難い主体的観点という「認識する

⁹⁴ ミシェル・フーコー『狂気の歴史 -古典主義時代における』(翻訳: 田村俣)、新潮社、2020

⁹⁵ アンドルー・スカル『狂気 -文明の中の系譜』(翻訳: 三谷武司)、東洋書林、2019、p.233

⁹⁶ 西研『哲学は対話する』筑摩選書、2019

⁹⁷ 竹田青嗣『哲学とは何か』NHK ブックス、2020、p.258

主体」と「客体」の二重性の対立をもたらすものであると指摘し、そのような「客観主義と超越論的哲学とは、客観が先か、主観が先か、いった議論をくり返すしかない」⁹⁸とした。この主体を越えた客観性であることへと向かう姿勢こそが「理性」であるという誤ったフーコーの理解によって、理性とは、絶対的な他者という権力が作りだした絶対の客観性であり、それに適さない「異常性」を抑圧する社会を作りだしたことで、個別性は、客観と相容れない存在である、という考えにいたってしまっているのである。

しかし、ここでいう本来の理性とは、(自分も含めた)全員にとって良いと納得することが「一般意志」であり、また同時にこれまで理解できなかった他者の立場が想像することができるはずである。「みんなにとって良いこと」とは、全体主義のような個々人を包括し、管理・監視や権力的立場からの価値観を内在化することではない(フーコーは、理性をネガティブなものとして批判的な側面のみで捉えてしまっている)。そうではなく、個々人が対等であることを前提に、異なる他者の存在をありありと捉えようとするその意志こそ、一般意志であり、本来の理性なのである。

わたしたちが異常性としてきたものは、絶対的な他者によって規定された正常＝「誤った理性」に従う自己自身によって抑えられていた自己の純粋な欲望(～したい)ということである。絶対的な他者によって抑圧された異常性とは、他者の否定によって不安に陥ることを避け、隠蔽してきた自己の醜い情動的な欲望であり、自己本位的な自分自身を充足させる自我の欲望(＝身体性)である。これこそが、絶対的な他者のまなざしによって抑圧され、歪められた異常性を暗部の領域に追いやった、本来人間が抱えている純粋な欲望なのである。わたしたちは、異常とする者のなかで生じている葛藤を無視し、またそれと同様にわたしたち自身にも、そのような葛藤が起きていることから目を背けているのである。

この自己と他者に存在する醜いとされる欲望を理解することが、自己のみならず(たとえすべてを理解できずとも、自己の経験を通じて)他者の情状性を受け止めようとする意識こそが理性へとつなぐのである。

ここでいう了解とは、ハイデガーのいう「気遣い」⁹⁹(その都度、対象に向けられる関心)によって他者の欲望を想像し、暗部とされる領域に存在する醜いとされる欲望をわたしたち人間にとっての意味-価値(判断)として暴き出す態度である。つまり、他者の欲望を想像することは、自己の経験に内在する欲望を暴き、その存在を認めることでもある。他者の異常性を自己意識に還元し、それを構成する欲望を自己の経験へと内省することであり、その自己内の無意識へと押しやった欲望を問い直すことが、自分が遠ざけてきた暗部の領域を見出すことへと繋がるのである。

⁹⁸ 竹田青嗣・西研(編著)『現象学とは何か』河出書房新社、2020、p.136

⁹⁹ 竹田青嗣・西研(編著)『現象学とは何か』河出書房新社、2020、p.37

5-4. 狂気へのきづき

この理性こそ、自己の欲望＝身体性をみつける契機をつくり、それまで理解できなかった異常性、つまり人間の暗部の領域を共有することを可能とするのではないだろうか。

フーコーが歩んできたのは、どのように異常とされた者たちが排除されてきたのかを辿った歴史の系譜である。そこには権力による「正常性」への規定、つまり〈人間〉という存在がめざすべき知の真理＝理性によって、それにそぐわない異常とされた人々は残忍な扱いを受け、閉ざされた世界へと追いやられてきた権力的存在、または独断論的な思考への批判であった。

しかし、わたしが考えるに、フーコーは、すでに異常者を権力側による規定を前提にしていることで、「狂気」という存在を絶対化し、狂人、同性愛者、精神疾患のような人々が狂气的な存在である、という既成概念から離れて見ようとはしなかったのではないだろうか。

確かに狂気をもった異常者は、社会それ自体がもつ規律や規範によってつくられたともいえるだろう。そのような意味で、社会が与える規律性は、正常と異常者を分け隔ててきた権力への批判を可能とする。しかし、そのフーコーの批判は、依然として正常と異常の分け隔てを解消するわけではなく、常に権力による抑圧や理性という真理の追求のみに批判がなされ、異常者は依然として異常者として扱われているのである。

狂気なる存在を通じた権力への批判ではなく、わたしたちが「不可視なもの」、あるいは「語りえないもの」として、意識してこなかった自分自身の狂気とは、何かという自己へと向かう問いをしなければならなかったのではないだろうか。つまり、〈理性〉対〈狂気〉や〈権力〉対〈不適合者〉といった近代化する構造の枠組みの中で語り続けるのではなく、狂気や不適合とする異常性が、わたしたち自身に向けた問いとして立てられなければならないのである。この問いの投げかけこそが、理性的態度であり、理解し得なかった存在となる不可視な領域＝人間の暗部を見つめ直す姿勢なのである。そのことによって、ようやく近代以降に抱える規律化への問題、現代社会における無自覚化された多くの意見の「正しさ」従うといった心的なパノプティコン的構造、あるいは素直に個々人の意見が発言しづらく、異なる他者が互いに対話することの困難さについて、批判しえるのではないだろうか。

たとえ自分自身は、正常であると思っけていても、その正常は絶対的な他者から植え付けられた価値観による正しさにすぎないかもしれない。わたしたちは、その正常というみえない規範によって抑えられた自己にあるなんらかの歪み^{ゆがみ}を無自覚でありつづけている。

この考えは、人間は、そもそもそういった原始的な存在であるといった、誤った解釈になりかねない部分がある。また、精神医学の見解によって、異常者や殺人者などは、根本的にわたしたちと異なっている環境で育ったと考えることもできるかもしれない。

しかし、わたしたちが狂気性をもった異常者であるかという問いは、既に誤った知性へと導く畏がある。それは、狂気は存在するか／しないか、といった人間の暗部の領域と同様、決して確証を得られない問いである。そうではなく、なぜ、わたしたちがそれを狂気だと思

えるのか、という他者の欲望を通じて、自己にある欲望（＝狂気性）の経験こそ問わなければならないのである。それは、これまで自明としていた正常性を解体し、本当に自分にとっての欲望、つまり純粋な身体性に問いかけること、そしてそこで生じる他者や社会といった外部との接触によって生じるその欲望が必ず達成し得ない心的な葛藤が起きていることを問い直すことでもある。そのことによって、自己のもつ狂気性の可能性への問いとなるのではないだろうか。それは普段、意識することがなく、理解し難かった自分自身の姿でもある。

自己の中で起きている葛藤や他者とのズレの経験から、それまで理解し難かった自己の欲望が再度問い直され、それまでの異なる意識をもった「わたし」と向き合わざるを得なくなるのである。それはつまり、狂気がわたしたちに存在するかどうかの検証をおこなうのではなく、本来の理性による〈自己－他者〉という誰もが納得することを思考することで、狂気というものが単に規定されるものではなく、了解するものとして捉え直す必要がある。

このことによって、狂気という自己の純粋な欲望を自己自身にも存在することを認めること（狂気への自覚）の契機によって、一般意志となるためのまず基盤となる「自分にとってよいこと＝自己意志」なるものを見出すことになる。

他者のおこないをあたかも自身でもそれを体験したかのように、他者の欲望＝身体性を想像すること、つまり理解できない他者を通じて「自己の狂気性を見出す」ことは、他者という存在と自己の置き換えによって、それまで語り得なかった人間の暗部の領域、〈自－他〉の純粋な欲望を自己へと還元し、内省しうることを可能とするのである。

第6節：暗部がわたしたちにどのような可能性をもたらすのか

6-1. 暗部の必要性

「今では記憶している者が、私の外には一人もあるまい。三十年あまり前、世間のひどく不景気であった年に、西美濃^{みみの}の山の中で炭を焼く五十ばかりの男が、子供を二人まで、鉞で斫り殺したことがあった。女房はとくに死んで、あとには十三になる男の子が一人あった。そこへどうした事情であったか、同じ歳くらいの小娘を貰ってきて、山の炭焼小屋で一緒に育てていた。其子たちの名前はもう私も忘れてしまった。何としても炭は売れず、何度里へ降りても、いつも一合の米も手に入らなかった。最後の日にも空手で戻ってきて、飢えきって居る小さい者の顔を見るのがつらさに、ずっと小屋の奥へ入って昼寝をしてしまった。眼が覚めると、小屋の口一ぱいに夕日がさして居た。秋の末の事であったという。二人の子供がその日当りのところにしゃがんで、頻りに何かしているので、傍へ行って見たら一生懸命に仕事に使う大きな斧を磨いていた。阿爺、これでわたしたちを殺してくれといったそうである。そうして入り口の木材を枕にして、二人ながら仰向けに寝たそうである。それを見るときらくらとして、前後の考えもなく二人の首を打ち落してしまった。それで自分は死ぬことができなくて、やがて捕らえられて牢に入れられた」。¹⁰⁰

田舎の山奥で起きた貧しい男が自分の子ども二人を殺した事件を記した柳田國男について柄谷行人は、『意味の病』の「人間的なもの」のなかで触れている。柄谷は、この事件の話を書いた柳田を通じて、人間には単純に表現できない「不透明な部分」¹⁰¹がつきまどっていること、またそこでは「《人間的であるとは何か》という低い懷疑の眩き」の必要性について書いている。

柄谷がいう「《人間的であるとは何か》という低い懷疑の眩き」は、このような特異な出来事に限らず、わたしたちの身の周りで起きている悲惨な事件に対して、「人間的なもの」と定めている基準自体が問われている。つまり、殺人といった事件は、わたしたちがこれまで信じてきた人間的であることが深い位置で揺さぶられ、人間的とは何かと疑念をもたせるのである。

¹⁰⁰ 柳田國男『遠野物語・山の人生』岩波文庫、1976、p.93-94

¹⁰¹ 柄谷行人『意味という病』、河出書房新社、1979

「心理学的にみれば、これは飢餓が生みだした心的異常であり、社会学的に見れば、要するに経済問題である。しかし、柳田の感受性は、飢えとか殺人行為の見かけの悲惨さではなく、もっとその奥に流れている“人間的なもの”にとどいている。柳田はほとんど感動したといってもよい。この事件を「可哀想だ」といったのは、殺してくれという子供たちとふらふらと殺してしまう父親の行為の底に、いわば《魂》の問題、道徳とか法では律しえない「人間の条件」を感受していたからである。(中略)問題は小説の方法というようなけちなことではなく、「人間であるとは何か」という低い懷疑の眩きがあるかないかということである」。¹⁰²

柳田が子どもを殺したこの父親に心惹かれたのは、人間であること基準といった不確かなものではなく、罪をおかした人間の内部にあるそれまで了解しきれない「不透明な部分」を柳田自身の暗部として見つめようとしたからではないだろうか。わたしたちは、他者によって与えられた基準＝正常によって、人間の醜い異常性であると排除してしまっているが、そもそもその基準自体に疑問をもち、何をもちわたしたちは「人間的である」と判断しているか疑問をもちて問いなおさなければならない。そのことを、柄谷はこの父子の事件を通して、単なる経済的な問題や異常性としては捉えずに、「人間であるとは何か」というわたしたちの内面へと立ち返るような問いが重要であると強く主張しているのである。

しかし、柄谷はそのような人間的であることの基準に対して疑いはもつものの、それは依然として不明瞭なままで、繰り返し自問自答し、懷疑を抱き続けるべきであるとした。ここで柄谷がいう「《人間であるとは何か》という低い懷疑の眩き」とは何なのか。柄谷は、直接これが何なのかは触れず、この「低い懷疑の眩き」の必要性を繰り返し強調し、その有無により数名の作家を挙げて彼らが文学的に優れているかを判断している。

結局のところ、柄谷のいう「人間であることの低い懷疑の眩き」をしているか否かという判断基準も、「人間的であるか」という基準の代替としてあらわしたに過ぎない。柄谷のいうような価値観が設けられ、それがより優れているか、そうではないかの基準として判断されるに過ぎないのである。つまり、この人間性、またはそのような自己内に抑圧されてきた人間の暗部の領域をなんらかのかたちで定義をしようとする事自体が、ある基準を定め、それに当てはまらないものを除外してしまうのである。

では、人間の暗部とされる了解しえない欲望＝身体性は、ある基準として定めずに、どのような意味をもたせ、またそれをどのように扱い、わたしたちに可能性をもたらすのか。そもそもわたしたちの暗部の領域は、他者(親和的な他者、あるいは社会という大文字の他者)の価値観に適応しようとする事ことで、自己の存在を否定されることへの不安を常に抱き、そのような自己の欲望＝身体性である。つまり、そのような暗部へと押しやられた欲望＝身体性を自己自身で了解するという事、自覚することでその暗部を顕在化させ、自分自身の情

¹⁰² 柄谷行人『意味という病』、河出書房新社、1979

状性を了解し、「自己意志」(＝まず、「わたし」にとっての正しさ)をもった存在として他者の暗部(＝欲望)を想像ことによって、自己が理性をもって他者の組み込むことのできる一般意志が可能となるのではないか。そのような自己が絶対的な他者による植え付けられた価値観で生きるのではなく、自己の意志をもって、なおかつそれが自己本位ではない他者の欲望も認め、対話へと発展する可能性を暗部の領域はもっているのである。

6-2. 自己から他者に投影する

わたしは、単に抑圧された暗部の領域を解放させることが重要であるとは考えない。暗部を了解することは、誰もが自分自身の理性を壊し、自身の欲望のままに活動することを意味しているわけではないからである。そういった欲望をあらわにし、自己の暗部を解放させれば、人間は人を殺めることや暴力的な行為へと繋がっていきかねないからである。自分自身の醜い欲望を確認することは、そのような自己本位的な欲望を肯定しかねない危険性を孕んでいることも念頭に置いておかなければならない。

たとえばジョルジュ・バタイユは、欲望が増殖によってエスカレートする「過剰性」という要素が内包されていることの問題を指摘した。「蕩尽・消尽」によって、欲望を消費させることの必要性を述べている。

「人間の精神が、蜃気楼の世界から逃れるためには、道筋を逆にするほかはない。それには、科学的な分析だけでは足りないのだ。抽象的な科学と、全ての抽象化は、わたしたちを閉じ込めている知覚の圏域にとどまる。(中略)わたしたちを欺く感受性に、まったく別の感受性を対峙させるべきなのである。この静的な現実という〈幻惑〉から逃れるためには、強い感情がわたしを動かす必要がある。激しい情動に依存した行為と思考の世界が、より多くの意味を含んでいるのである」。¹⁰³

バタイユは、アステカ族の燔祭(人身御供)のような儀式は一見行き過ぎているかもしれないが、そのような常識からは逆とされる強いエネルギーが人間には必要であるとして、その他にも笑い、エロティシズム、芸術(アート)に解放へと導く要素があるとした。もちろん、アートにもそのような自我を抑圧された不安として暗部の領域を解放するひとつの役割がある、ともいえるだろう。そういった芸術は、非日常性の場をつくることで観る者がそれまで抱え込んでいたものを爆発的に解放へと促す効果をもたらす要素があるといえるだろう。しかし、この場合の芸術は、一過性として一時的な解放をもたらすだけであり、「祝祭」と同様の効果であることからプリミティブな傾向が強い。なぜなら、この解放の場合は、発散的な自己完結が強くおこなわれているからである。

¹⁰³ ジョルジュ・バタイユ『呪われた部分 有用性の限界』(翻訳：中山元)、ちくま学芸文庫、2003、p.66

わたしが目指す表現ないし芸術は、日常的に暮らすわたしたちが、そのような祝祭的な芸術の場から戻ったときだけではなく、それ以降も持続し、自己のなかでありありと実感を得られなくてはならない。そのような意味で、解放的な芸術のような欲望を解放した非日常化したものだけでは、自己による了解までには至らない。

もう一つは、祝祭的な非日常・完結的な方法ではなく、他者からの介入によっておこなわれる精神分析や心理療法などの方法も、この自己の暗部の了解として考えられる。たしかに、診療者が患者の不安を取り除き、患者自身が否定してきた自己の欲望＝身体性を了解する、という手助けが診療者と患者の二者関係においてできるといえるだろう。患者の中で起きている異常性を分析し、解明することが、フロイトを中心とする精神分析によって「医学的思考のなかで、非理性との対話の可能性を復活したのだった」¹⁰⁴といえる。

しかし、精神分析はあくまで、それぞれの患者によって個人の内面にある歪みを分析し、その個人の患者にある暗部に気づかせるのみである。もちろん、そこには大きな役割を担っているが、それをおこなう前提として診断を受ける者は、そもそも何か日常でズレが生じて自身に異変を感じたり、精神的な不具合が現れたりすることで訪れるか、メンタルの調整する場所であるかぎり、なんらかの心的な問題を抱えている人といった限定された人物が対象となる。あるいは集団カウンセリングとして実践している刑務所内でのTCのような方法によって他者と自己の暗部を交換しながら、了解を得ていく方法はあるものの、これもなんらかトラブルによって刑務所に入った人々に向けられた事後的な活動である。

ここで重要なのは、加害者や自身の心的な問題を抱えている者のみならず、たとえ自分は「正常」であると思っていたとしても、あるいは他人の気持ちも理解することができる自負している者でも、その自己の暗部の領域をしっかりと意識した上で、理解できない他者にもそれを同様に見出す、深い気づきが必要だということである。つまり、自己が自分自身に他者性を取り込むこと、そのような了解がなされることが、自己の暗部を了解することへと展開する可能性をもっているといえる。

たとえば、喫煙が禁止されているカフェで、あるひとりの男が喫煙をしていたら、わたしたちは、彼のその行動をほとんど理解することはできないだろう。しかし、彼の抑えきれなかった社会的規範を越えた行為は理解しえなくとも、コーヒーと一緒に吸いたいといった（それと同様に値する）身体的な欲求として、彼が欲する欲望として了解しえるはずである。つまり、他者の暗部を認識することは、自己にもそのような欲望＝身体性が存在することを認知し、またそれを単に解放するのではなく、その暗部を語ろうとすることで自己完結から離れ、自身の暗部の領域を（自己完結ではなく）了解することになるのである。そういった解放を促す方向ではなく、自身の中にそのような暗部とされる醜い欲望を了解することが重要なのである。

¹⁰⁴ ミシェル・フーコー『狂気の歴史 -古典主義時代における』（翻訳：田村俣）、新潮社、2020、p.418

わたしがいう「了解 (verstehen=理解、把握する)」とは、絶対的な他者から否定されることの不安を感じて他者の価値観を受け入れていたことによって、自己自身の醜い欲望を抑圧していた暗部の領域があることを自己内にあること認め、それを捉え直すことである。自己の欲望を利己的に表出するのではなく、「正常」に適応しえない不完全な自己、または理解できない他者であったとしても、それ自体を認め、語ることで、了解へとつながる。つまり、この理解し得ない領域である暗部が、自分自身に存在し、またそれは他の人間にも共有しえる人間の本質である、と捉え直すことが暗部を了解することに繋がるのではないか。そのような意味で、バタイユのいうような自己の純粋な欲望=身体性を外へと解放させることと、自己による了解を獲得するための表現する態度は、同じ外へ向かっていても異なる方法といえる。

この了解する行為=表現とは、殺人や暴力的な行為といった、単なる解放的な態度とは異なった自己からの表出のプロセスを経ている。言語化といった表現には、他者の存在という意識=他者性が入り込んでいると考えるからである。では、わたしが作品制作をおこなおうとしている「他者の存在という意識=他者性が入り込んでいる表現」とは、バタイユのいう「解放する」芸術や、または精神医学的方法とはどう異なるのか。それを立証することを目指すために、わたしは1章で論じた視覚(身体的)経験をもちいた質的証拠(クオリタティヴ・エヴィデンス)によって想起し、個々人が自己了解へと発展する装置=思考する^{フィールド}場をつくることを目指す。

6-3. 暗部の気づきによる可能性

わたしが暗部への気づきを視覚芸術(アート)なるものでおこなおうとしているのは、視覚を通じて不特定多数の誰もが、作品を通じて他者の暗部が自己内にも存在していると了解することが可能となるのではないかと考えているからである。それは一般的な社会や親和的な他者によって、否定されてきた自己の欲望ないし、「理解し難い」他者である。

たとえば、犯罪者のような理解し難い存在が語る暗部の領域は、まさにそのようなわたしたちが見てこなかった不透明な領域を抱えているといえる。夏目漱石は、「悪」を為した犯罪者であっても、その罪をありのままに語る事ができればその人物の罪がなくなると述べている。

「罪を犯した人間が、自分の心の経路をありのままに現すことができれば、そしてそのままを人にインプレッションすることが出来たならば、総ての罪というものはないと思う。(中略)如何に傍から見て気狂いじみた不道德な事を書いても、不道德な風儀を犯しても、その経過を何にも隠さずに、銜わずに腹の中をすっかりそのままに描き得たならば、その人はその人の罪が十分に消えるだけの立派な証明を書き得たもの

だと思っている」。¹⁰⁵

夏目は決して、犯罪者は、自分の犯した罪をありのままに書ければ罪はなくなる、と言っているのではない。当然、犯した罪は法律として罰せられなければならない。しかし、たとえ人を殺めたとしても、その罪人が本当にその心の内をありのままに書いたならば、それは優れた文章であるし、その人にとっての罪は、なくなる。なぜ、そのようなことがいえるのか。

わたしたちは普段、自分の心情や心の内を「ありのまま」に書くことは困難である。書く行為だけではなく、わたしたちが日常において、自己の感じたことや思ったことをありのままに言語化（表現する）ことは、必ず達成しきれない。なぜなら、自分自身にある、しかも簡単に理解できないような自己内の欲望＝身体性を他者へと伝えるような言語化、表現行為は、実際に発声や文字にした瞬間、大きなずれが生じるからである。

ひとつは、わたしたちは言語化すること自体にずれを抱えていることがあげられる。自分がおこなったこと、自己が感じた事柄を完全に表現することは、できず、また他者が言語を通じて自己と完全に一致して、その感覚を得ることは、不可能である。もうひとつは、わたしたちは、不可逆性という厳密に自分が感じたことを、同時にその瞬間に伝えることは不可能を抱えている。必ず、わたしたちは何かを言語化した際に、それはすでに過去のことであり、本当の意味でその同じ瞬間に起きたことを伝えることができない。これらの理由から、わたしたちは常に「ありのまま」に言語化＝表現することに大きなずれを抱えながらも、他者と同じ世界にいる（本来、厳密な意味では同じ感覚かどうかは怪しいけど、それでもこの世界で同じものを共有している）という前提のうえで互いに関係しているのである。

特に犯罪者のような犯罪行為、あるいは狂気じみた理解しがたい行為は、わたしたちの「語り難い」暗部の領域であるがゆえに、これを他者であるわたしたちが了解することは、言語のずれ以上に、困難である。しかし、夏目がここで伝えたかったのは、もし犯罪者がそのような語り難い事柄を「ありのまま」に書き、他の誰かに伝えることができたなら、それは人間の「理解し得ない」暗部を捉えた文章になるのであるといったことだったのではないだろうか。

犯罪者がおこなったことをありのままに表現、つまりそこに含まれる内実（不安や葛藤）を他者であるわたしたちにも伝えることができたならば、それはわたしたちも自己にある暗部の領域を認識する気づきに展開する可能性があるのである。それは、犯罪者にある問題を、わたしたちにとっての問題として考察すること可能とした意味で、犯罪者の罪はなくなるといったのである。犯罪者が「ありのまま」、自己を通じて外側へと表出することができれば、その人にとっての罪は浄化されるという意味は、その人物だけの問題ではなくなる。夏目は、その方法を「小説」という表現方法であるといった。

¹⁰⁵ 夏目漱石『夏目漱石全集』「模倣と独立」、筑摩書房、1996

ここで注目したいのは、このような文章化によって書き手側が内省するだけでなく、読み手も同様に内省をおこない、その人間の暗部という深い領域に入り込むことを可能とするのか、である。つまり、わたしたちが小説など何か書かれた文章の読み手側だとした場合、その文章を読む時に、わたしたちがその中で「理解し難い」部分をどのように自己と重ね合わせられるのか、そのことで自己の暗部に触れ、気づきを得ることができるのかという問いかけがなされていた。

アメリカの小説家レイモンド・カーヴァーの短編小説〈足もとに流れる深い川〉¹⁰⁶は、人間のもつ「暗さ」という存在をよく表している。この物語の人物たちは、匿名性を持ち、カーヴァー特有の削ぎ落とされたミニマルな文体によって描かれることで、このエピソードはどこにでもあり、誰にでも起き得ることを意味しているからこそ、人間の深いところにある「暗さ」を普遍性として表現することに成功している。

友人との釣りから帰宅したひとりの男性の様子がおかしいことを彼の妻が感じとり、事情を尋ねたところから物語は、始まる。その男性とその友人は、川へ釣りに出掛けた道中で少女の水死体を発見したが、彼らはすぐには警察に通報せず、死体が川に流されてしまわぬようにナイロン紐で手首を木の枝に巻きつけ、予定通りキャンプを続けることを決め、死体の少女を放置したまま、酒を飲み、釣りを楽しんで、次の日に帰宅してから警察に通報をおこなった。その話を男性から聞いた彼の妻は、事の経緯を知り、精神的に強いショックを受け、彼のおこないに対して蔑むことも、怒ることもできず、これ以上彼にどう表現したらいいのか困惑する。この決定的な出来事が、二人の間にもたらした深い溝が生まれ、二人の関係や日常が徐々に損なわれていく。

物語の話は至ってシンプルなもの、そこには男性の苛立ちや妻の強い喪失感など台詞や動作から微妙に伝わってくる。読み手であるわたしたちは、妻の側に立って男性を非難したくなるかもしれない。しかし、わたしは妻の気持ちに痛みを感じると同様に、ここに登場する男性のもつ内面の葛藤を否定することもできないのではないかと、思った。たしかに、ここでの正義とは、すぐに警察に連絡し、水死体の無惨な彼女の姿を一刻でもはやく安らかにすることだろう。しかし、もし何か自分が中断できないような、こちらの抜き差しならない事情があったとしたら、彼らと同じことを絶対しないと、わたしは断言できないだろう。

また、この物語で登場する水死体の少女という象徴的な存在は、絵画や映画で度々扱われるイメージである。シェイクスピアの戯曲をもとに描かれたミレイの《オフィーリア》やアメリカの有名なドラマの《ツイン・ピークス》の冒頭に登場する水死体、ニコラス・ローグの映画《赤い影》の少女の死体などがある¹⁰⁷。これらの共通点は、儚くも美しさをもった若い死を想像させ、どこかエロ的な要素が含まれているという点である。〈足もとに流れる深い川〉で、少女を放置することは、単純に警察に連絡するのが面倒なだけではなく、釣りに来た男たちがこの少女の死＝殺害に間接的に加わったこと（あるいはその欲求）を意味し

¹⁰⁶ レイモンド・カーヴァー『愛について語るときに、我々に語ること』（翻訳＝村上春樹）、中央公論社、1990

¹⁰⁷ 滝本誠『きれいな猟奇 ―映画のアウトサイド』、平凡社、2001

ている。それは、一種の男性的な暴力であり、間接的な性的な暴行であり、彼らが抱えている暗部であることを暗示している。男性は、その後ろめたさと恥じらいのような感覚があったからこそ、妻に自分からは報告せずに腹の虫の居所が悪く、帰宅後も苛立っていた。この小説には、物語の男性自身も自分がしでかしたことの背徳感を感じながらも、加害者でもないはずなのに、（死体を見つけてしまったことの不運も含めて）うまく物事がいかないことに苛立ちを感じている様子が描かれ、読者にその内実を嫌味なく晒している。

このように小説といった文学は、そもそも非現実的なフィクション（虚構）性を扱うことができる。実際にあったかどうかではなく、そこに書かれていることが読み手にとってありありと実感性をもって受け止めることを可能とするのである。そのことによって、まったく異なる立場の他者が、その物語に描かれていても、その人物に自己を投げ入れ、他者の立場になって想像しようとする自己移入が可能になるのである。

ここでいうフィクション性とは、必ずしも文学の中だけで物語化することだけではない。フィクション性は、現実と自己に生じるずれを越える方法としての虚構性を孕んでいるのである。そもそもわたしたちは、現実世界とのずれを抱えて生きている。先述したように、たとえ「ありのまま」に書こうとしてもそれは本来、厳密な意味では不可能なのである。言語という枠組みに収めた瞬間に、自己が思ったイメージから離れてしまうのである。このようにわたしたちは自己と現実世界とずれを抱えているが、文章化することは、そのずれを越えるために虚構性を扱うのである。

たとえば、グラスというものにリアリティをもたらすために比喻のような「…氷のような表面をしたグラス」や隠喩のような「…わたしの中のグラスにはいった水が溢れだした」という虚構性によって、それ自体の空間や人物の感情をありありと表すために、他の事物を用いてより質感、つまり身体的な経験（氷の冷たさや水が揺れだす様）を通じてリアリティを強めている。このような修辞技法を扱って、わたしたちは言語によるずれを乗り越えようとするのである。つまり、ここに「存在しない」ものを取り込むという虚構性を帯びることで、他者に伝えることで、他者によりリアルにしようとする試みである。この方法によってたとえ理解できない他者の暗部の側面であっても、その人物に想像を委ね、ありありと内実を捉えることができるのである。

では、この理解できない他者の内面を了解する方法は、レトリック的方法による文学の領域のみが可能なのだろうか。そのような犯罪者に「わたし」もなりかねないという、正常であるとする人間の条件を揺さぶり、それまでの自分自身を疑うような自己を内省化する装置となる構造は、小説に限らず可能なのではないだろうか。

文学の領域による虚構性が孕んでいる質的な転換性、つまり比喻や隠喩といった修辞技法は、質感という身体的な経験を想起させる装置として成立している点で、第1章で論じた質的証拠（クオリタティヴ・エヴィデンス）という視覚領域にも通じる可能性があるのではないだろうか。つまり、文学がレトリック的方法を使ったように、視覚芸術＝アートにおい

でも、視覚による質的経験は、個人の実感性へと還元し、鑑賞者自身にも異なる他者の内実を経験しえるのではないだろうか。その意味で質的証拠は、質的な経験を想起させ、自身が意識してこなかった自己の暗部を認識する可能性があるはずである。

このような観点から、わたしは視覚芸術のアプローチから、見る者へ人間であるそれまでの正常性に懐疑を与え、これまで理解し難かった他者を通じて自己の暗部を了解させるような経験を与えられないだろうかと考えるのである。

第2章では、わたしたちが意識しない領域を直喩的に捉えた人間の暗部の領域が何なのか、またそれを意識化することは、どのような可能性を意味するのかを論じてきた。特に、わたしがこれまでリサーチで見た負の歴史とされる史実をもとに、作品を通じて加害者の内面への接近を試みたことから、彼らが精神的な抑圧が働いていること、またそれは不安を抱えていること大きな要因であることが明らかになった。

その不安とは、彼らにとっての社会（または親和的他者）という絶対的な他者から否定されること＝自己存在が否定される恐怖である。その意味で加害者にあらわれる固執性や異常性は、絶対的他者に適応しなければならない葛藤によるものであり、自己を否定されてしまうことの恐怖心のあらわれなのである。収容所という場は、そのような不安による人間の心理から管理社会や全体主義の近代国家によって、抑圧的な空間をつくり上げ、理解し難い存在を閉じ込める空間となった。そのような時代を経た現代でもなお、人間の暗部の領域は、絶対的な他者と自己自身の「二重のまなざし」によって、「正常性」がつけられ、それにそぐわない自己の純粋な欲望＝身体性が「異常性」として抑圧されていることで、「理解し難い」他者や自己の感情を暗部の領域へと追いやっている、と言及してきた。

特に重要な点は、わたしたちが正常へと向かうために必要であるとされている「理性」が、計算や推理しえる合理性のみが追求されるという本来の理性とは異なる解釈がなされているということである。本来の理性とは、誰もが納得するように自己と他者の互いのまなざし（＝意志）を想像する姿勢＝一般意志である。そのため、誤った理性の解釈によって、異常とされる理解できない存在を排除しているというフーコーの鋭い指摘は、近代化の知の枠組みによる権力にたいする理性という絶対化への批判に頷ける一方で、理性はそもそもそのような不適合者を狂気的な存在であることを前提として語るのではなく、その狂気とするものを一度自己の経験として、自身の狂気性である純粋な欲望＝身体性への内省が必要であると述べた。

暗部とは、自己の情念的な感情（殺意、欲といった強い自我）を絶対的な他者によって設けられた規律化へと抑え込まれたことによる自己内に生じた歪みである。これまで了解しえなかった自己の欲望＝身体性は、そのような暗部へと押しやられていたものであり、それを自覚することは、絶対的な他者によって植え付けられた価値観ではなく、自己意志となる自分自身の暗部やこれまで理解できなかった他者の暗部を認識することで、異なった他者であっても、自己を投影し、その者の内面を想像し、〈自－他〉ともに了解するこ

との可能性へと開かれると考えた。しかし、それは単に自己にある純粋な欲望を解放するのではなく、他者にある暗部も含めて、自己にもそのような暗部を抱えていることを認める＝自己了解することであり、そのことが自己と他者を含めた、自分にとっても、異なる他者にとっても、と妥当性を思考すること＝一般意志となる展開する可能性があるのであり、そのような可能性を暗部の領域はもっているのである。文学は、その意味で人間の暗部を理解することに特に優れた表現方法であり、そこにはレトリック的方法による虚構性が個人を越えて、たとえ異なる読み手であっても了解し得る普遍性へと開かれている。そのことを、わたしは質的証拠（クオリタティヴ・エヴィデンス）という方法から視覚的表現＝アートからのアプローチができるのではないかと考えた。

このことから、第3章では、実践として暗部の領域に触れ、気づきをえる視覚芸術（アート）の展開について論じる。文学という媒体は、他者を通じて自己の暗部を見出す方法として効果的であり、その要素は比喩や隠喩といった修辞技法による質的な想起が読み手にありありと想起させる装置をもっている。その質的な想起を起こす転換は、わたしが考える視覚的経験である質的証拠にも応用することが可能であると考えた。

第3章：実践としての方法・提出作品：《Morus》

これまで第1章では、わたしたちが日頃、目にする写真や映像といった媒体から映し出されるイメージが実際に触れずとも、それをリアルなものとして実感を獲得しえる構造について論述した。

写真などの視覚媒体は、高解像度のクオリティの向上によって、観る者に実感を与えているのではなく、そこに映し出された映像（＝イメージ）に自己の身体的（触覚的）な経験の想起という心理的な影響によって強い実感性が与えられている。わたしは、このような観る者が視覚媒体の映像から自己内に隠された自身の身体的な経験の記憶が想起されることによって実感性が得られる証拠を「質的証拠（クオリタティヴ・エヴィデンス）」と呼び、視覚による実感性の拠り所を、身体の接触とする「質」的な経験との繋がりに注目した。この「質的証拠」の質的な経験の想起によって、それまで無意識（＝居心地の悪く、避けてきた感覚）であった身体的な領域を意識することは、現代において視覚に依存するわたしたちが見失っている自己と世界との実感性＝リアリティを、もう一度自分自身の身体を通じて捉え直す重要な契機になると考えた。このことから、わたしたちが避けてきた無意識の領域とは、それまで否定されてきた人間の醜い欲望、つまり暗部の領域である、と結論づけた。

第2章では、この人間がもつ醜い欲望である暗部とは何か、社会の「正しさ」から外れた加害者・異常者といった者だけが抱えているといえるのか。またそれを、わたしたちが認識することはどのような意味があるのか、という問いから、わたしたちがこれまで理解し難いとしていた他者（犯罪者や異常者など）の内面性について論じ、わたしたちが理解し難い他者の欲望を理解することは、自己の暗部を見出すための重要な契機になりうることを論述した。

特に、社会的に排除された者たちを収容する目的のためにつくられた近代化以降の監獄に注目し、管理的・抑圧的な空間を造り上げる構造から監獄の歴史を辿り、そのような空間を作り出す人間の暗部となる心理的要因を考察した。当時のそのような空間を管理・建設した者（＝加害者）内面には潜在的に、絶対的な他者（社会や親和的な他者）によって自己の存在を否定されることへの不安や葛藤があり、本来、人間に内在する純粋な欲望＝身体性を無意識へと抑圧しているのではないか。そのことによって、自己に歪みが生じ、わたしたちは、そのような欲望を理解し難い存在として不可視な領域である暗部へと追いやっていたのである。以上の論考から、わたしは、人間の情念的な感情（殺意、欲といった強い自我）を規律化へと抑え込もうとする絶対的な他者による「正しさ」による自己内に生じた歪みが人間の暗部であると考えた。

このような暗部の領域が加害者のような立場のみならず、そのようなことがないと自負しているわたしたちが自身にもあると認識することにつながり、これまで理解し難い他者や醜い欲望や感情といった異質なものが自己にもあることを了解することでもある。この了解は、自己の暗部を認識することで、自己意志とする自身の欲望を確認する行為であり、他

者にもそれを認める態度である。この自己と他者の意志を思考する行為＝一般意志が本来の理性であり、この了解しようとする理性、つまり価値観の異なる他者に自己を投影する行為こそが現代社会のなかで起きている、絶対的な他者の価値観に従った一方の「正しさ」によって生じる価値観の対立を越える可能性がある、と論じた。

「質的証拠 (クオリタティヴ・エヴィデンス)」は、その理解し難い他者の暗部に自己を投影する方法として、自己の無意識的な領域を自覚させ、自己にもそのような暗部の領域を認識させることができるのではないかと考察した。

このことを踏まえ、第3章では、観る者に「質的証拠」を想起させ、人間の暗部を認識する実践的な方法を論じる。博士審査展提出作品《Morus》の物質的なオブジェクトが置かれた空間 (インスタレーション) とその空間内で身体行為＝パフォーマンスによる試みをそのひとつの実践的な方法として提案する。

これまで、わたしはこれまで負の歴史とされる史実や個人的なエピソードから、「欲望」、「抑圧」、「不安」、「葛藤」、といったキーワードをもとに、特定の当事者や関係者だけではなく、現代に生きる多くの人々にも実感をもたせ、自己の暗部を認識させることを目指して制作をおこなってきた。そのうえで、本作品《Morus》は、作者であるわたし自身が経験した暗部の領域に触れること、つまり、わたし自身の経験 (児童期) をひとつの事例として暗部に触れる物語を描き出し、暗部へと触れる実践的領域へと展開した作品である。これによって、わたしという個人の暗部の領域を介し、わたしたち社会がそれまで正常としていたこと、あるいは異常としていたことの基準を揺さぶり、さらには観る者自身の理性を試す。

本作品のタイトルである「Morus」ということばは、エラスムスの風刺的戯文『痴愚神礼賛』に登場する痴愚の女神「Moria」¹⁰⁸から着想を得た題目である。登場人物が聴衆の前で演説する形式で話が進む「グラマティオ」という修辞学的方法で書かれた本書は、架空の痴愚の女神が、人々が嘲笑う異常や狂気こそが人間らしさであることを主張し、当時の社会 (16世紀のヨーロッパの特に墮落し、世俗的な権力構造にあった教界、スコラ哲学者たちに向けて)、または世間のいくつもの人々の痴愚、または狂気の姿を称え、社会を痛烈に嘲弄する。このような「Morus」は、異常と見做し、理解し得ない他者と判断するわたしたちにこそ、自身にある「異常性」を自覚せずに、暗部へと追いやっていることを警告する異質な存在の象徴であり、本作品の主題として選んだ。本作品においては、この「Morus」は、作者であるわたし自身にとって異常者であった存在 (男性、祖母など) を登場人物となる。

《Morus》は、2021年12月10日から19日の展示期間にかけて、展示会場である東京都台東区にある東京藝術大学美術館にて、パフォーマンスとインスタレーションの形式でおこなった。パフォーマンスは、会期中に3部構成に分け、それぞれ第1部「少年、再び会う」、第2部「汚い男たち」、第3部「狂女との別れ」というタイトルで計3回にわたっ

¹⁰⁸ [Moria (モーリア)]…ギリシア語で痴愚の意。「Moros (モーロス)」は、ギリシア語で愚者の意。友人のトマス・モア (More) から因んだとされ、人名の「Morus」から連想された。エラスムス『痴愚神礼賛 -ラテン語原典訳』(翻訳: 沓掛良彦) 中公文庫、2014、p.14

ておこなった。これらのパフォーマンスの内容は、わたしにとって理解し難い他者であった、児童期に出会ってきた人物たち（1部：児童期のわたし、2部：男性、3部：祖母や母親）を演じ、自己の身体を介して自分自身の暗部の領域に触れることを試みたものである。

また、インスタレーションとして展示空間に配置されたオブジェクトは、パフォーマンス毎の行為によって展示空間が徐々に変容していった。その変容によって、過去に起きたパフォーマンスの行為（＝アクト）とそれによって変容・強調される質感から、鑑賞者は、空間に残された過去の質的証拠を想起する場をつくることを試みた。

本章の第1節では、身体という媒体を通じて、展示空間に変容を起こすパフォーマンスないし、アクト（＝行為）をおこなうことについて論じる。パフォーマンスでは、わたしの暗部に存在する異常としていた他者（男性、母や祖母など）を演じ、それらを具体的に再現するのではなく、わたしの身体を通じて、そこで起きている身体の変容のありようを観る者が自己投影（他者に自己を投影）する空間を作り出す試みであった。ここでいう身体性とは、人間の暗部にある自己の醜い欲望であり、それまで否定されてきた暗部の領域を意味する。この暗部の認識する方法を試みるために、他者を演じるという行為を能という日本の古典芸能のもつ身体を扱う構造（仕組み）や概念から取り出し、パフォーマンスする行為＝理解し得ない他者を演じる、というこれまで異常と見做してきた他者の欲望＝身体を自身に取り込もうとすることの重要性を論じる。

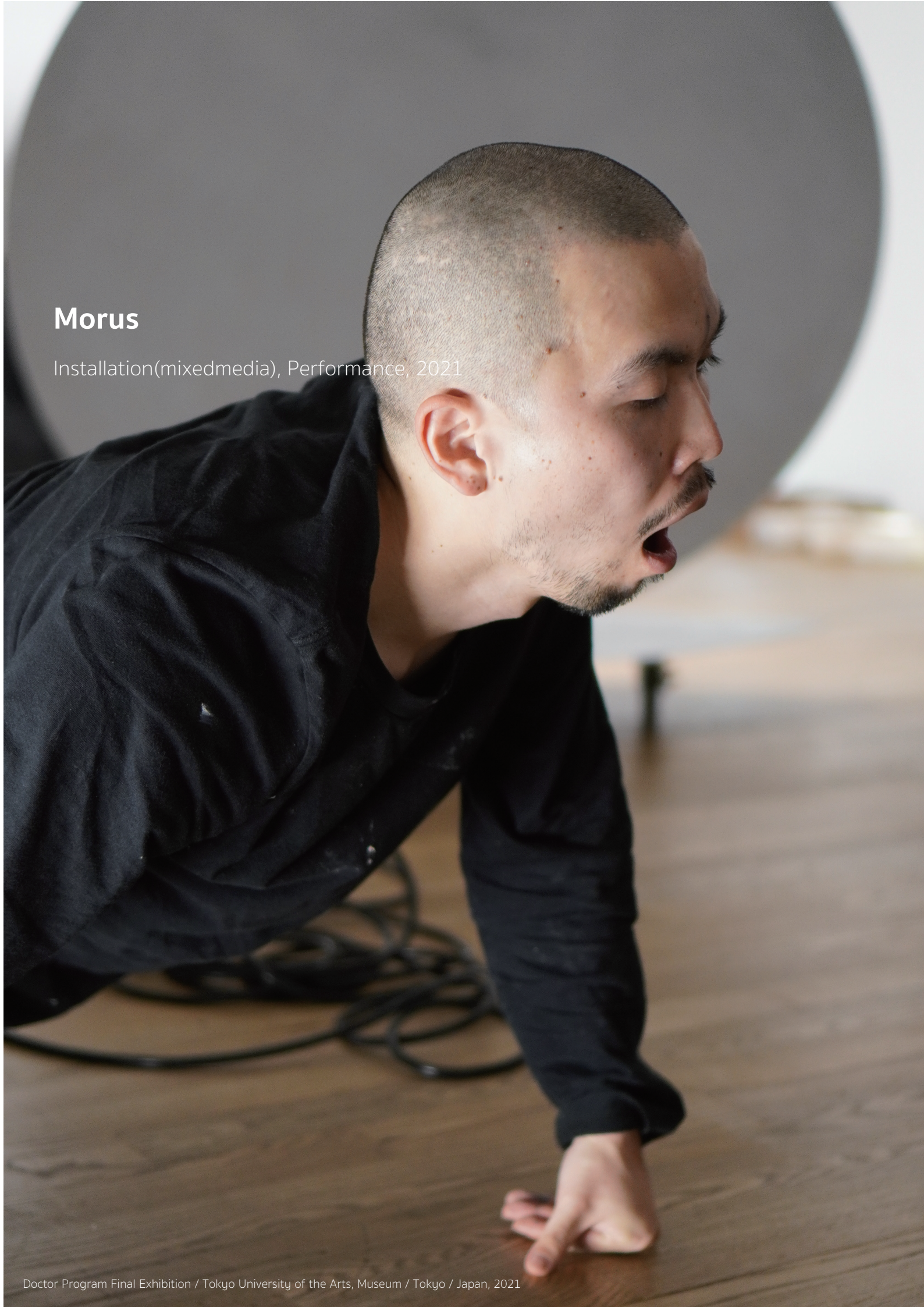
第2節では、「質的証拠の^{フィールド}場」となる物質的なオブジェクトを組み合わせたインスタレーションについて述べる。「質的証拠の^{フィールド}場」とは、その場に残された諸オブジェクトの質感から、わたし個人が経験した質的な経験を通じて、変容・強調された質を観る者へと心理的に影響を与え、自身の質的証拠を想起させる場である。インスタレーションでは、物質とそれに加えた人間の行為を通じて、観る者の内面に残存している過去の経験や記憶が実感を伴う「質的な経験＝身体性」を触発させる試みをおこなった。

以上の考察から本作品は、①身体を扱ったパフォーマンスによる異質性への気づき、②観る者自身の質的証拠を想起させる複合的な物質の場となるインスタレーションという2つの側面から構成されたものである。

この実践的なアプローチによって、現代をいきるわたしたちが遠ざけていた異質な他者、あるいは自己の異質としてきた欲望＝身体性を認識することは、わたしたちが暗部としていた領域と自己が訣別するのではなく、それまで異常と見做していた他者の欲望＝身体性を了解し、絶対的な他者の価値観や全体的な「正しさ」に従うのではなく、たとえ異なる他者であっても、わたしたち人間の暗部とされてきた醜い欲望を認め、そのことによって新たなかたちで自己と他者（世界）の存在を認める＝実存し合える可能性へと展開させることを試みた。

Morus

Installation(mixedmedia), Performance, 2021



Performance

Morus DAY1__Performance

“The boy meets again”

14.Dec.2021

《少年、再び出会う》







Morus DAY2__Performance
“Dirty Men”
16.Dec.2021

《汚い男たち》









Morus DAY3__Performance
“Farewell to the Mad Woman”
14.Dec.2021

《狂女との別れ》









第1節：実践①暗部を覗く身体性

1-1. 暗部を覗く身体

わたしが自分の身体を扱ったパフォーマンスをおこなう時、どのように身体を探ることで、理解し難い異常な他者を自己に取り込むことを可能としているのか。また、そのことで何を取り出し、何を見出すことを可能とするのか。この問いを本節で論じてみることにする。

青年期だったわたしは、自分の身体が大人の身体へと変化していく中で、自分の容姿も身体も気に食わず、それを隠すようによく派手な格好をしていた。暴力をふるう父親の血を受け継ぎ、男性みたくにとってついた生殖器、それにしても小さな身体、男らしさからは程遠い色白の肌、むしろ似たくもない祖母に似た豚鼻や母親に似た女性みたくな高い声が似ている部分ばかり気にするようになっていた。子どものわたしは、そういった容姿や血がすべて失われればよいと思っていた。それは容姿が気に入らなかったというより、そのような自己に棲みついた絶対的な他者の存在（祖母、母親、父親など）への否定であった。母親を殴る父親、その話を度々わたしに語りかける母親や祖母、真夜中に狂って追いかける祖母、卑猥な映像を子どものわたしに見せつける男性、日本人男性に差別をうける新しいネパール人の父親の姿。

そして、なにより気に入らないのが、彼らや社会に順応するように生きていかねばならなかった子ども自身のわたしの姿だった。死にたいと泣く祖母を慰め、ある時は新しいパートナーの男性と母親の機嫌をとろうとし、わたしはよくふざけた真似をして、その場の空気を気にしていた。母親と再婚したまた別の男性が、叱り方がわからず、わたしの妹を引っ叩くところを止めようと泣きながら怒ろうとする子どものわたしや、夜中、仏の絵の前で崩れて泣く母親の姿を寝室からみていたわたしは、不安定で拠り所のない気持ちだった。

いまを生きるわたし自身にとって、非力でぶ格好な体つきをした子どもの頃のわたしとそれを取り巻く異質な人物たちは、不可解な、居心地の悪い存在として、わたしの中で生き続けてきた。そのような人々をわたしは長い間、自分の暗部の領域へと追いやってきたとあっていい。そこでは、わたしという存在が求めている欲望＝身体性と絶対的な他者からのまなざしによる歪み（男性への憧れと嫌悪、他者と限りなく近くまで触れたい気持ちと吐き気、殺すほどの強い感情を露わにしたい欲求と冷酷な感情）が常に揺れ動いていた。

異常な他者に自己を重ねる＝演じる行為とは、そのような嫌厭していた他者という存在を通じて、自己の暗部を覗く試みであり、他者の欲望＝身体性を自己に重ね合わせるということである。この異なる他者を自己に取り込むことを、わたしはいまのところパフォー

マンスないし、演じるという言葉で捉え、このアプローチがどのようにして行われているのかを考察する。

わたしが、この演じる行為である身体を扱い、他者に重ね合わせる試みをするようになった動機として、日本の古典芸能の能との出会いがあった。わたしが能と出会ったのは、2015年の夏に東京藝術大学の集中講義の課外授業で、能役者の清水寛二さんによる新潟・佐渡での能のワークショップに参加したときだった。暑い真夏の昼に、島にある大きなお寺の能舞台で、生徒のわたしたちは、基本的な能の動きを教えてもらい、実際に一人ひとりが動いてみるという体験をした。

能の「カマエ」と言われる姿勢や動きは、現代を生きるわたしたちにとっては慣れないもので、実際に一人でやってみると、わたしは汗をかきながら、おそるおそる足袋を履いた足を運びながら、まるで暗闇の中を前に進んでいるような気持ちに陥った。周りにいる誰もが喋らず、わたしの動きに注目し、あたりの虫と鳥たちだけが暑さに狂ったように鳴いていた。わたしは、舞台の真ん中で、意識が遠のくような感覚と同時に、誰も助けてはくれない真っ暗闇に投げ込まれたように、とても不安で心細くなる感覚を受けた。こわたしは、この体験に大きな感動を受けると同時に、どこか既視感のある体験でもあった。

それは、わたしがひとりで沖縄を旅したときに会ったガマ¹⁰⁹の洞窟で体験したことと似ていた。そこで感じたのは、どんなに長く洞窟にいても、目がなれない暗闇による圧倒的な恐怖心だった。地上の現実から離れた地下深く、狭い洞窟に立っていると自分の視界が奪われ、自分の身体もすべてが失い、自分の魂だけがそこに残されたような感覚になった。身体からだの皮膚や臓器がなくなり、わたしという意識だけが残されたような実感を感じたのである。まるで、この身体という薄い皮膜によって覆われたものが、玉葱の皮のように剥かれ、わたしではない何かが立ち現れてくるような感覚を覚えたのである。それは、わたしがこれまで意識しえなかった自我とでいうような自分の内的意識をはじめて自覚した瞬間でもあった。

能という演劇のなかで「演じる」という行為は、自己の内的意識へと向かうような構成がなされている点で、わたしが洞窟で体験した非常に近い性質をもっていると考えられる。

まず能の演者は、能の舞台という橋掛かりなど一見、複雑な仕組みがありながらも必要最低限に削ぎ落とされた空間で演じる。そして彼らは、舞台の中心地である4本の柱が立った箱状の空間で定められた厳密な型のなかで動かなければならない。「カマエ」によって身体が抑圧されている状態と自己の癖によって個があらわれてしまうという互いの力が働きながら、自己の身体や内面にある感情を制御し、大袈裟な感情表現をせずに演じているのである。また、演者の身体や内面にある感情を抑圧することで、自己に内在する不安や恐怖を見つめ、それまで規定された自己を解体され、「わたし」ではない何者かへと移行することを可能とするのである。能でいうと、その何者かとは、たとえば能の曲目の物語でよく現れ

¹⁰⁹ [ガマ]… 沖縄本島にいくつもある自然洞窟。明治時代以前は風葬として数年間、遺骨を置く場所として扱われていた。また第二次世界大戦中には住民や日本兵の避難所として使用されていた場所。

る非人間的な「亡霊」であり、それはあの世にいる理解できない異質な他者「鬼」や「狂者」などである。

この理解できない他者に、役者は自己投入し、その他者へと擦り合わせる。この過程を経て、過去に執着する「亡霊」や恨みを抱えた「鬼」として、現在にいる観客の場に立ち現れるのである。観客が観るのは、そのような演じる者自身を既定していた枠組みが取り外され、演者の内的な意識（＝暗部）へとまなざしをむける姿なのである。

わたしは、そのような能という演劇における身体という媒体が、演じる者（ここでは異質な者としての存在）によって人間の暗部の領域を覗くような空間を生みだし、またさらにはそれを観る者でさえも、その空間に没入する自己投入の可能性が孕んでいると考えるのである。

そのような演じる行為を、能では世阿弥のいう「離見の見」という演者が自分自身から離れ、もうひとりのまなざしをもって離れてみる必要があると言われて¹¹⁰。室町初期の能役者であり、能の基礎をつくり上げたとされる世阿弥は、「我見」を演者自身の視線、「離見」を観客のような客席から舞台を見る視線であると述べ、「離見の見」とは、演者が観客の立場に立ってあらゆる角度から自分を俯瞰的に見ようとすることであるとした。これは、「見所同心」とも言える。つまり、自分本位な感情を表出し、それに自己満足するのではなく、自己を他者のまなざしに置き換えて自己を見直す必要性を意味している。

「表現したいということはいつも前向きで、つまり観客のほうへ向いている。自分の考えを押し出しているわけです。その時に、押し出していく自分と、それをコントロールする自分の目というのをもうひとつ持ってなければならない。コントロールする目というのはどういうことかということ、世阿弥は「見所同心」と言っているわけです。観客の心と同じ心を持つということ。もっと具体的には、自分の目というものは、自分の前とか横とかは見れば見られるけど、自分の後姿まで見るわけにはゆかない。だけど自分の後姿も見ることができるような自分の目というものを持つ。（中略）前へ出て行く自分と引いて後ろから見るとの緊張関係というのがいつも自分のなかに成り立ってなくちゃならない」。¹¹¹

「離見の見」はしばしば、客観的な立場になって自己を見るビジネスの実用書で引用され、「メタ認知」として解釈される。独りよがりならず、他者の目を意識することで、自分は何ができていないか、いま不足している能力は何か、を客観的に捉えることになる

¹¹⁰ 世阿弥『風姿花伝・花鏡』（編訳：小西甚一）、タチバナ教養文庫、2012

¹¹¹ 観世榮夫『観世榮夫が見ていたもの』（編・発行：『観世榮夫が見ていたもの』編集委員会）、2019、p.12

という教えとして取り上げられている。しかし、本来、演者（＝自己）は舞台（社会や会社など）に立ち、同時に自分を観客（＝他者）の目線でみることはできない。ビジネスやコミュニケーションの実用書では、そのように理解できないながらも、それを見ようとする気持ち、「志」が重要だというのである。要するに、わたしたちは他者の側にたつて、完全に理解することはできず、そこには客観性がないのではないかという脱構築主義的な見解がなされる。そのような他者を理解し得ない問題は、ここでもパラドックス的に生じているといえる。しかし、そのような根性論では自己にある他者という存在は、再び「絶対的な他者」、つまり自己にとっての親和的な親や社会というまなざしを意識し、自分の内側に向け、不安を抱えることにつながりかねないのである。

世阿弥のいう演者が観客のまなざしの立場を理解するという事は、自分のなかで推敲するように、繰り返し自分に問い続けることである。それは必ずしも客観性をもつべきであるというのではなく、自己自身でその姿を想像し、自分にとって本当に良いと思えるかという問いかけが必要だといっているのである。その意味で、世阿弥は常に自分に満足せずに、自分を向上させる意識を重要視していたのではないだろうか。

この世阿弥の考えは、自己が理解できない他者へと意識を向ける姿勢と通ずる。自己は自己意識のなかでしか世界（他者）を捉えることしかできず、決して他者の目線を理解することなどはできない。しかし、自己が他者の立場を想像すること、またその葛藤や不安定さといった内実を捉えようとする事は可能である。能では、それが演者と物語に登場する役でもあり、演者と観客でもある。能の演目それぞれのイメージが、演者の身体を通じ、観客側に立ってもそこにあるイメージが通じるように、自己をイメージへと投影するのである。そのことによって、わたしたちは〈自－他〉の存在を意識し、一般化された常識や正しさではなく、理解し得ない存在を了解しようとする理性へと働くのではないだろうか。

このような、異なる他者性の暗部の領域を覗いて自己に取り込み、さらに鑑賞者へと繋げる行為＝「演じる」は、たとえ理解できないような他者であっても、自己を含めた人間の異常性を了解へと繋がるのではないかとわたしは考える。わたしは、異質な他者の欲望＝身体性を（ただ解放するのではなく）了解し、「演じる」という身体を通じて他者に自己投影する行為によって、異常な他者たちの内実に触れることをパフォーマンスによって試みる。

1-2. 異質な他者を演じること・常軌を逸脱した行為

能は、現在能と夢幻能という曲種に大きくふたつにわけられている。現在能は登場人物が生きている人間であり、彼らが抱えている葛藤を描き、台詞のやりとり、歌や舞で表現、その人物の体験のカタリにしたものを中心としている。それにたいして夢幻能は、ワキ方とされる役（僧や旅人のまえに、その土地の者（シテ方）があらわれて、その土地のゆかりなど

を語り始め去っていく。しかし、再び僧や旅人の前にあらわれると、先ほどまでは土地の者であったシテの人物は、過去の在りし日の姿や異人としてあらわれ、昔の有様を舞ったりして見せたのちに元の「あちら」の世界へと消えてゆく。そのようにして、この世とあの世を結ぶ場、または生や現在と死や夢（過去）へとつなぎ、「舞台という虚構の世界を実存へと引き上げた夢幻能の魅力」¹¹²が提示されているのである。

しばしば、能は治療者と被治療者の心理的療法と比喩されることがあるように、現実を生きるワキは、カウンセラーのような立場で、非治療者であるシテの心的な葛藤を語らせ、それを彼らに吐きださせ、最後には再び来た世界へと戻っていくというプロセスをみせる場という考え方である。そのような意味でワキは、異界からきたシテの世界へと観客を案内する役割をもっており、シテはその異界とされる死、夢、過去という人間の暗部の領域を観客の前で見せるのである。

特に、夢幻能であらわされるシテのような存在は、わたしたちにとっては異質な他者である。それは、過去の亡霊かもしれないし、狂気と化した鬼かもしれない。たとえば、「砕動風」といわれる鬼は、もともと人間としてこの世にいた存在でもあったりするように、能において「亡霊」や「鬼」といった理解し難い存在でありながら、わたしたちから派生した存在であることを指し示しているのである。そのような理解し難い存在を現代のわたしたちも、自分と異なる価値観や正常ではない言動をおこなっている者、または加害者にたいして異質な存在として見做していることがあるように、日常の中でも出会っているかもしれないのである。

夢幻能は、このような異質な他者と観客をつなげ、観客はその人物の暗部の領域に触れることで、鏡のように自身にもその暗部を見出すような虚構の場をつくりだす。たとえば《安達原》¹¹³という能の演目の話は、そこに登場する鬼が単に異常性として扱われるだけではなく、人間にある葛藤や過去への悔いがあらわされている。

ある時、日が暮れて通りがかった山伏たちが、山村に住む女の宿に無理をいって泊まらせてもらうところから話は始まる。しかし、その女の寝室（閨）には、山積みの人の死骸が置いてあることがわかり、それを見られたことに怒り狂った女は、鬼に変容するという話である。この曲目のシテとなる女性は、単におどろおどろしい人喰いの化け物に化したのではなく、その人物のもつ哀しい過去を引きずりながらも生きてしまっているという人間の深い内面の葛藤と暗部を観る者に提示していると解釈されている。この物語で「閨の内を見るな」

¹¹² 観世寿夫『観世寿夫 世阿弥を読む』（編：荻原達子）、平凡社、2001、p.84

¹¹³ 《安達原》…「諸国行脚の山伏一行（ワキ・ワキツレ）が奥州安達原に至ったところ、日が暮れたので、近くの庵に宿を借りようとする。庵に住む女（前シテ）は一度断るが、一行を不憫に思い泊めてやる。女は一行のために賤女の営みである糸車を使って見せつつ、人間界に生まれながら仏道を願いもせず心の迷いのままに生きてきた過去の自分を悔やみ、わが人生の空しさを嘆く。女は一行に暖を取らせるため薪を取りに出るが、留守中に寝室を覗かぬよう念を押してゆく。一行は暫く休むこととしたが、一行の従者（間狂言）が隙をみて寝室の内を覗くと、そこには人間の屍骸が山積みにされていた。女の正体は、安達原に棲む鬼であった。一行は逃げ出すが、約束を破られ裏切られたと知った鬼（後シテ）が追ってくる。しかし、山伏の験力によって鬼は調伏され、夜嵐の中に消えてゆくのであった」鏡仙会一能と狂言一 曲目解説「安達原」〈<http://www.tessen.org/dictionary/explain/adachigahara>〉 accessed on September, 2021

という禁忌の空間は、まさに人間の暗部の領域として比喻するように、女性の過去の異常性を指し示しており、またそれは、わたしたちが異常としてきたものでもあり、観る者は自己の内的意識へ向かう＝暗部を覗くような構成がなされている。

この異質な他者（加害者や異常者）になろうとシテ方の演者は努めるのだが、このことは、どのようなことを可能とするのだろうか。つまり、ある歴史の悲惨な出来事やそこに存在した人物をそのまま再現することが、完全な意味で異質な他者になるといえるだろうか。そうではないとしたら、異質な他者になるということは何の意味があるのか、という問題である。

ここには、文学のようなテキストにおいても事実を「ありのまま」に書くこと・伝えることの難解さと共通する点がある。能の場合であっても、演じる行為においても、ありのままにその異質な他者を完全なまでに再現することは不可能だからである。自己と他者という存在の不一致（自己は他者になれないし、他者は自己にはなれないという事実）によって、それはどんなに近づけようとも再現しえないのである。

わたしも、これまで歴史的な過去の事件などをモチーフにしてパフォーマンスをおこなってきたが、史実を完全に再現していること、あるいは「劇的な印象」という意味でパフォーマンスに内在する演劇性の無意味さを指摘されることがしばしばあった。つまり、現代に生きる「わたし」という演者は、すでに起きた出来事を体験した当事者にはなれず、それを再現することは不可能であり、また「劇的な印象」だけで伝えようとする演劇性は、強烈なフィクションであり、それが受け入れられることができる者だけが理解できる狭められた世界観でしかない、という意見である。

しかしこれは、演劇、ダンス、パフォーマンスといった身体表現がしばしば直面する、演者の肉体と演じる役柄の存在との一致が正解である、ということをも前提にした誤った指摘だとわたしは考える。

そもそも「演じる」という身体表現は、「物まね」＝模倣が起源であるとされてきた。たとえば能の場合、もともと散楽という曲芸や物真似などの芸が大陸から日本列島にきて、「猿楽・申楽」として親しまれてきたのが能楽（能・狂言）の由来であるとされている。そして、わたしたちが今日観ることのできる能でも、「物まね」は様々な役柄を演じる技術として捉えられてきた¹¹⁴。なかでも（中期以降の）世阿弥は、能において演じる（物まねをする）役柄の区分けを、主に「老」、「女」、「軍」の三種に分けて考え、「写實的演技から非写實的演技、いわば内面的な演技とでもいうような方向へと」¹¹⁵導き、「物まね」を抽象化することで一般性へと展開したといえる。また、能に限らず、身体表現において「模倣」は、基礎的な考えとされており、たとえばダンサーの田中泯は、あらゆる自然や

¹¹⁴ 観世寿夫『観世寿夫 世阿弥を読む』（編：荻原達子）、平凡社、2001、p.174

¹¹⁵ 観世寿夫『観世寿夫 世阿弥を読む』（編：荻原達子）、平凡社、2001、p.175

生命体の動きを、幼児がミミクリ¹¹⁶するかのように「踊りは自然を真似ることから始まる」¹¹⁷と述べている。

模倣はあくまでもそれに似せることであり、完全にコピーすることが目的ではない。模倣は、演じる者が模倣する対象の再現の不可能性やそのずれのような矛盾を自覚したうえで、その対象に自己を投影しようとする、つまり虚構を越えてリアリティを作り出す行為である。演じる者自身の自我を見失い、存在しない架空の対象（他者）を取り込み、現在に存在する身体に持ち込むという虚構性（うそ）を扱い、観る者の想像を触発するのである。

「演じる」行為には、模倣によって、そこにはないものを生み出す虚構性を孕んでいるのである。たとえそれは、再現の不可能性があり、観客が実際の対象となるものを完全に知らなくとも、その演じる者の身体という媒体を通じて、新たな想像とイメージの広がりを与えることを可能とする。しかし一方、再現の場合には、厳密に事実確認をするように再び模倣する対象を現在にあらわす行為を意味し、複製のように役割をもっているといえる。そのような虚構性を孕んでいるという意味で、模倣は、現実を超えた死や夢、過去といった異質な空間へと観客をいざなう要素をもっているといえる。

本作品《Morus》において言えば、わたし自身が理解できなかった他者を取り込もうとすることは、厳密に他者になるという再現の不可能性を抱えている。また、わたしが他者（男性や祖母など）と必ずしも和解を目的とするものでもない。彼らの容姿や仕草を厳密に再現するのではなく、またわたしが彼らを許すためにおこなうものでもない。パフォーマンスは、彼らがひとりの人間であったことを捉えようとする了解する行為であり、それはわたし個人を越えた人間の問題として提起する、理性の問いでもある。

本作品のなかで実際にパフォーマンスをおこなってわかったのは、そのような和解や解放へと向かうのではなく、人間がそのような歪な他者と重なり合い合おうとし、その他者の葛藤や苦しみに触れることをあらわしていくことしか、できないということである。そのことによって、他者を演じることで生じる虚構性は、簡単に語れない領域である葛藤や痛みという人間の暗部にしていたものをありありと、あらわすことができるのではないだろうか。

1-3. 内省的な態度を超えて

《Morus》のパフォーマンスでは、この模倣する行為は、異質な他者に自己を重ねる行為であるが、それは単に大袈裟な動きではなく、自分自身の精神を解体し、「からだ」という自身の肉体を意識することである。

¹¹⁶ [ミミクリ]… 英語では「mimic」（＝真似）にあたり、自身の人格を一時的に忘れ、別の人格を装う虚構の世界における一人格を演じる形式をとるものを意味する。

¹¹⁷ 田中泯『僕はずっと裸だった』工作舎、2011、p.201

本作品では、具体的な身体表現によって何らかの対象の再現性を高めるのではなく、他者の内実である欲望＝身体性を通じて、「わたし」を維持する自我との極限までせめぎ合う状態に向かうことによって、自己自身の欲望＝身体性と向き合うことを試みた。

わたしは、一度自分の自我を殺すほどの意識をもつことによって、自身を取り囲む日常的な社会における規範的なものから逃れ、わたしの内部にある欲望＝身体性と向き合うことが重要だと考える。それによって、わたしはパフォーマンス時に無意識に泣いたり、よだれが垂れたりしながらも、自分の意志とは別に、身体が勝手に動くことなどが起きるのである。つまり、動きを記憶し、繰り返しおこなえる演劇やダンスと違い、わたしの身体の動きの重要な点は、本当にその瞬間、起きることに反応し、それがほとんど無意識的な動きであること、また繰り返し同じことができないような動きでなければならない。

パフォーマンスを実際におこなった時、わたしの意識はここにいないようなトランスに近い状態であった。そして、また同時に、わたしが当初、演じようとした他者であるはずの男性や祖母や母親というイメージではなく、さらに不特定多数の他者の存在、言い方を換えれば誰でもない存在へと向かっているような感覚を感じることができた。

わたしは、これまでリサーチなどでおこなってきた歴史の史実をもとに、わたしの身体を通じて特定の人物を想像しながら模倣してきた。しかし、今回のパフォーマンスでは、そのような特定の人物や状況を指し示すといったことを越えて、わたしという経験を通じた複雑にも重なり合った他者がイメージとして存在していたのである。これは今後も、わたしがパフォーマンスしていくうえで、たとえイメージのもととなる対象が特定の人物であったとしても、わたし自身を介して、抽象化されながらも、そこに内包される人間の暗部に触れる試みがおこなっていききたい。

ただ一方、それでも観客から観れば、一見、抽象的であり、また内省的な態度にも感じ、戸惑いを与える場合が多くあることも想像できる。演じるわたしだけが、その世界に入り、その同じ空間にいる鑑賞者と断絶しているのかもしれない。

本作品でも、わたしにとっての異質な他者である暴力的な男性像（またはそのような価値観を植え付ける母親）や祖母といった存在を、身体によって彼らの内面を探る行為は、ある意味、自己完結的な行為といってもいいだろう。しかし、わたしが自分の身体を通じて他者の内面へと近づくこの憑依的な行為は、鑑賞者が存在しなければ成立しないのではないかと考える。わたしが、鑑賞者である他者のまなざしがわたしへと向けられなければ、わたしという自我を解体し、他者を取り込むその行為やその空間にたいする反応がおこなえないからである。ある人は携帯を見ていたり、すぐに立ち去ったり、ある人はずっとこちらに集中して観ていたり、戸惑っている人がいたり、鑑賞者のまなざしは、さまざまだが、誰もがその空間にいる存在である。

わたしは、空間にいる人々の意識を直感的に感じながら、自分がどのように内省していくのかを身体ではかり、その場の空気感によって、わたしの内省的な行為の深度は変化するのである。つまり、わたしがおこなう内省的な行為は、鑑賞者と関係しながら変容し、場を共有しているといえる。わたしは、自身が完結した一方的なパフォーマンスではなく、鑑賞者の意識を巻き込んだパフォーマンスの場を目指している。

また、わたしは内省的な態度は、いつしかその自己完結的な印象を越え、多くの観る者を開いていけることを望んでいる。そのうえで身体的な行為は、鑑賞者にとって他人の身体であると思わせると同時に、自分と同じ人間（のからだ）であることを意識させることが重要であると考えている。なぜなら、わたしがパフォーマンスすることによって身体を通じた「痛そう」、「苦しそう」、「悲しそう」といった身体的・感情的な状況をあらわし、観る者にも質的な経験＝質的証拠を与えうることで実感をもてるのではないかと考えるからである。本作品では、そのような試みとして、身体をゆっくりと動かし、空間にあるオブジェクトに触れ、また苦しく悶え、様々なバリエーションの表現を通じて、このような質的な経験を与えようとした。

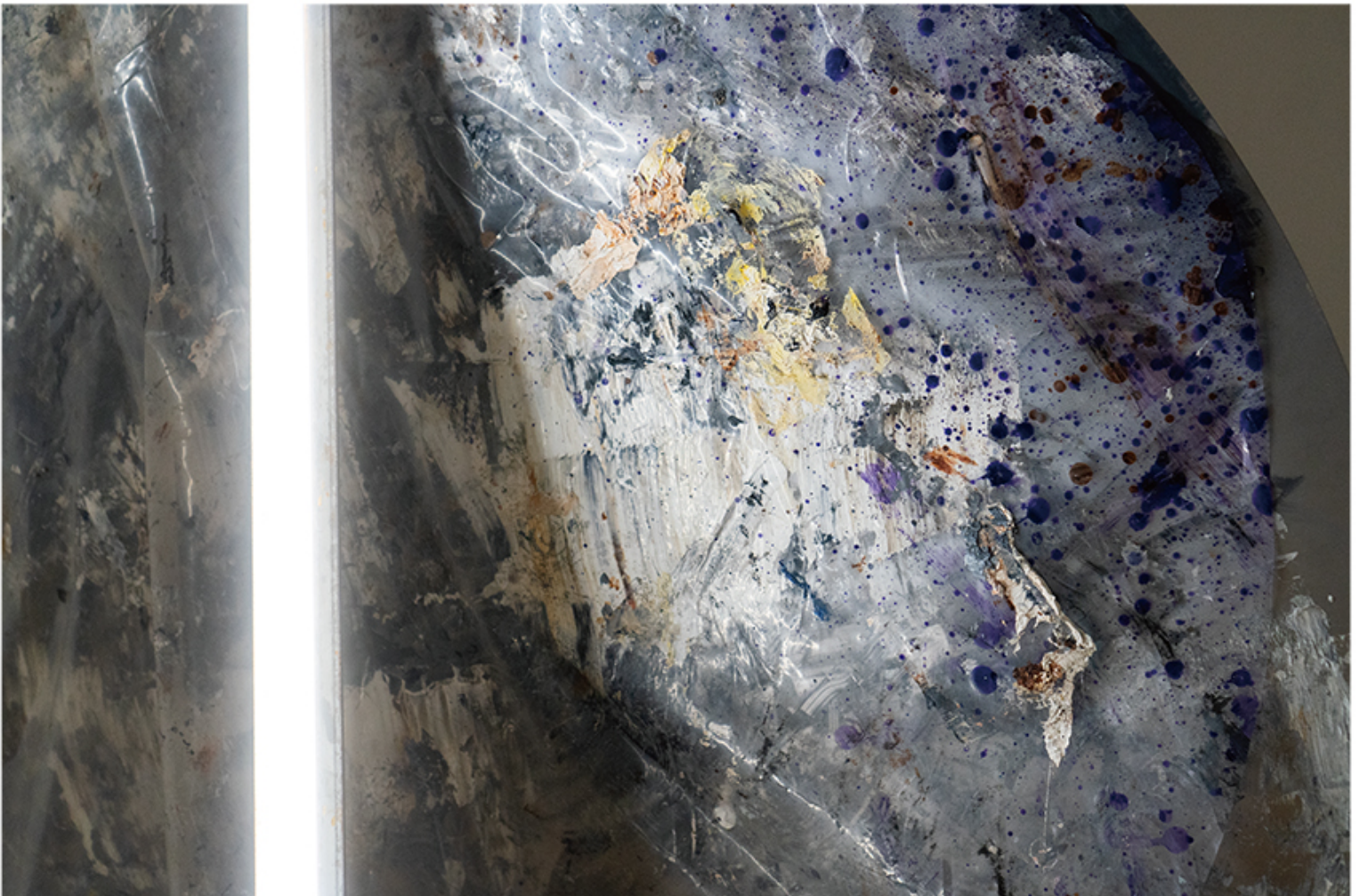
このような表現方法によって、わたし個人の問題から鑑賞者である他者にも考えうる問題へと投げかけようとする。このような目論みによって異質な存在が、わたしたちにとって「異常者」として見做し、暗部へと追いやっていたことを認識させ、わたしたち自身に潜む暗部のゆがみを自覚することを促すのである。そのことによって、わたしたちの理性を試し、「正常」を問いなおす。

以上のことから、本作品のパフォーマンス（行為する身体）では、単に再現性（事実との整合性）へと引き寄せられずに、憑依するように異質な他者に自己を投影することで、わたしたちの意識の奥底にある否定してきた欲望＝身体性へと還元することを試みる。

Installation

Morus Installation(Part1)

10-14.Dec.2021







Morus Installation(Part2)

14-16.Dec.2021





Morus Installation(Part3)

16-18.Dec.2021





Morus Installation(Part4)

18-19.Dec.2021







第2節：実践② 質的証拠による認識

2-1. 温かいからだと冷たい空間

《Morus》の空間は、身体を扱ったパフォーマンスによって空間内にある諸オブジェクトに触れ、質的な経験を想起させる場であり、パフォーマンスと諸オブジェクトは、互いに関係し合いながら、変化していく(図16)。

パフォーマンスは、身体の動きと諸オブジェクトがある空間との関わりによって動き、インスタレーションは、そのパフォーマンスとオブジェクトを包括する位置になる。また、パフォーマンスという一回性によって過去の出来事へと過ぎ去り、「行為する身体」という見えない他者の存在を「諸オブジェクト」の変容によって現場に置かれた空間(=インスタレーション)から時間を感じさせることができると考えた(図17)。つまり、インスタレーションの役割は、鑑賞者が空間に残された「行為する身体」の痕跡を観て、そのディテールから過去に起きたパフォーマンスの行為を想像することを促すものである。

そもそも《Morus》という作品を発表する場合は、東京藝術大学美術館という国立大学に付属した教育研究・公共的な施設として運営される建造物の空間の一部である。そのような空間のもつ性質、あるいは活動理念に基づいた空間それ自体も、すでに規定された「正常」が判断されており、それを前提に(たとえば叫んではいけない、床に座ってはいけないという日本の美術館にある暗黙のルールがあるように)、鑑賞者は対象となる作品を観るうえで一定の規律に従っている。そのような規律化され、セーフティの性質をもった空間である。

博物館や歴史記念館などに訪れると、ガラスが張られたケースが並び、その中に陳列されたオブジェクトは、蛍光灯のような無機質な光によって照らし出されている光景を目にすることがある。美術館も同様に、作品と鑑賞者という、鑑賞する者とそのまなざしが向けられる対象(=作品)という関係が生まれている。誤解を恐れずにいうのであれば、美術館を含む博物館や資料館はある種の見世物小屋みたいなスペクタクル的側面があるともいえるだろう。そして、それはわたしたちが、観ること・知ることといった知の欲求にも直結すると考えられる。博物館などは、対象をより客観的に見るための効果として、無機質な素材(白い壁、蛍光灯など)によって空間自体を目立たなくさせ、展示する対象そのものに焦点をあてて、明瞭化する。つまり、美術館といった空間は、ある規律を表し、その造られた空間に鑑賞者は従い、対象を対象化して観ようとする意図によって設定された場を実現しているのである。

本作品では、そのような規律的空間のイメージは、複合的にわたしの児童期の経験と重なり合っている。たとえば、病弱だったわたしは病院に入院していた期間が多くあり、よく天井の蛍光灯を眺めていた記憶がある。あるいは、わたしにとって蛍光灯は、規律的である学校の教室の象徴的な存在でもある。そのような無機質的な素材かつ、一定の光によ

って照らされた空間を本作品でも提示することで、その規律性から逸脱される身体なしオブジェクトを浮かび上がらせることを試みた。

また、本作品空間に置かれた均一にかたどられたいくつもの円形のオブジェクト（インスタレーション p.134 参照）は、わたしにとってある種の「正しさ」の意味をもった規律的な幾何学形態である。わたしの身体を秩序化し、合理化する円形は、わたしを抑圧し、異常性を正そうとする存在である（学校などで答えに書かれる赤丸からの正しさや日本国旗の赤丸のあつかましい共同体意識など）。そのような円形がもつ秩序のイメージによって、わたしの身体のスケールを図形化（首、腕、足などの円周）することで、親和性をもった自己の身体と異質な物質（あるいは形態）が組み合わさった居心地の悪い存在となってあらわれる。

このような展示空間に置かれた幾何学的、記号的な諸オブジェクト（円形、線状など）によって構成される空間は、規律的な空間を想起させる意図がある。規律的な空間の中にわたしが演じる異常な他者が存在することで、収容所の規律化された冷たい空間とそこに閉ざされたあたたかい肉体のような関係から、不安感や抑圧的感情に触れ、暗部を見出そうとした。

パフォーマンスは、この規律化された無機質な「冷たい空間」のなかで動き回るのが、有機的な存在としての「あたたかい肉体」である。こういった関係を表現したものは画家のフランシス・ベイコンの絵画でも、肉体が歪み、溶解したような身体的な抑圧がされている表現がなされている。ベイコンは、自身のそのような表現について「神経組織に直接伝わるようなリアリティー」¹¹⁸と述べている。つまり、彼は観る者の無意識化した身体に位置したところで実感を与えることを重要視していた。この無意識の身体性こそが、有機的な物質であり、ベイコンが描く肉体そのものであるが、それは同時に、絵画という四角い枠組みの中で起きていることに注視しなければならない。ベイコンは、自分の絵画をガラスに入れて展示していたように、鑑賞されるまなざし、規律化されることに強く意識していたと考えられる。

わたしは、このような美術館という規律化する空間、その空間に配置された諸オブジェクトと身体の関係からその中の異常性を浮かび上がらすことを試みた。わたしにとって、その現場に存在する身体は、常に変化する変容的な媒体であり、その空間に配置されるオブジェクト群はその身体の延長線上から派生した触媒的な作品である。その意味では、絵画で描かれるような写実的な要素や鑑賞者にたいする説明が省かれた状態であった。

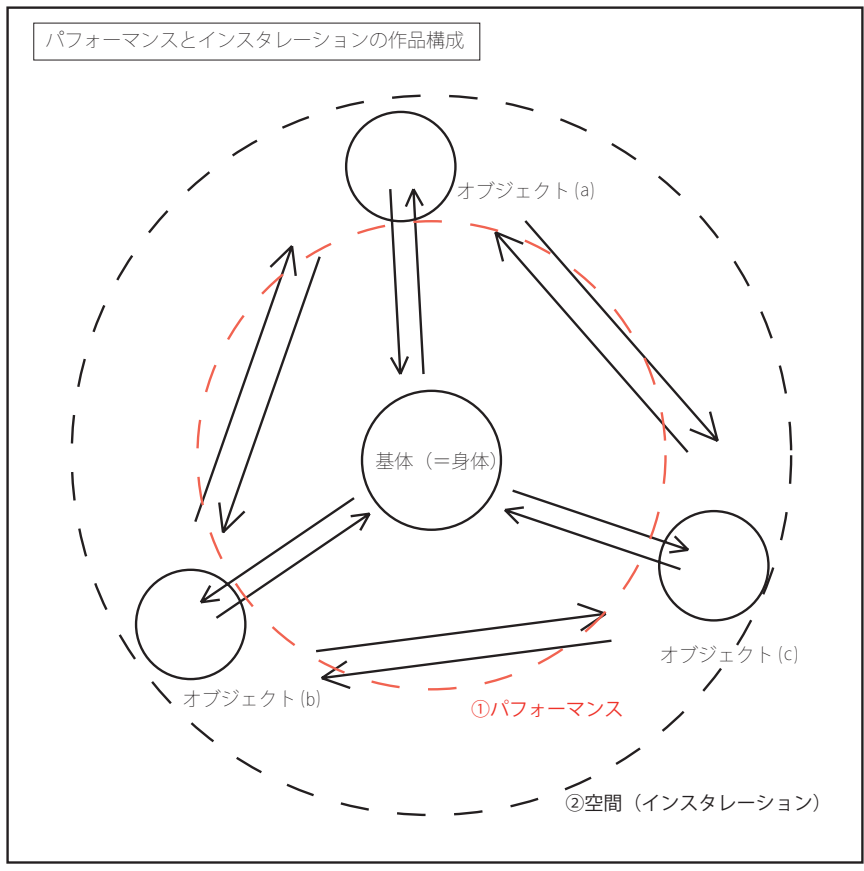
本作品では、身体という「わたし」という最小限の媒体が、その都度、空間やそこにあるオブジェクト群に対して反応しながら変化し、移動するといった、身体がそれに反応するあり様をパフォーマンスによる行為でみせた。また、その行為の痕跡の場として、その他の物質が諸要素の特質を提示することで、見えない過去へと想像させ、観る者の質的証拠をゆさぶることをインスタレーションによってアプローチした。

¹¹⁸ フランシス・ベイコン、デイヴィット・シルベスター『肉への慈悲—フランシス・ベイコン・インタビュー』（翻訳：小林等）、筑摩書房、1996、P.192

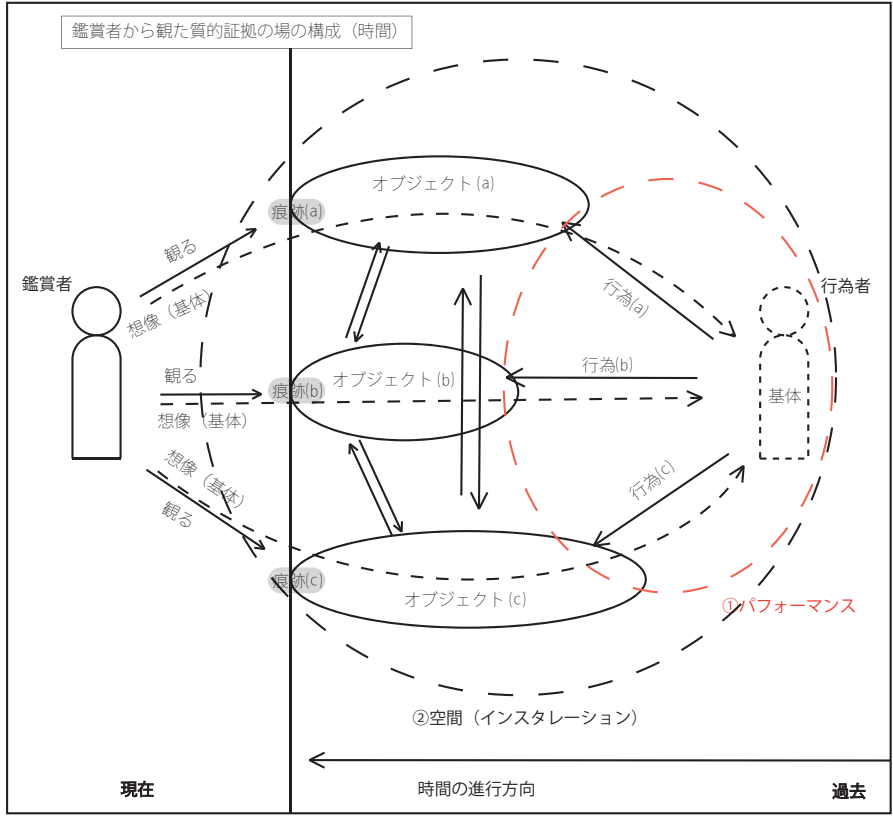
これらの規律的なオブジェクトは、記号的な側面だけではなく、その媒体に含まれる質感も重視しなければならない。鉄や銅、ラバーなど扱っているのは、常に身体との関係性をあらわすものだからである。たとえばわたしは、子どもの頃にネパールという土地で生活していた時期に、ある時から身体中に強い金属アレルギー症状が発作的にあらわれるようになったことがある。水脹れした皮膚は、あちこちにあらわれ、呼吸も苦しくなるほどひどい症状で、わたしの母親はやむを得ず、日本にいる祖母に子どものわたしを数年預かってもらうことを選んだ。

わたしにとって鉄は、自分の身体に相反するものであり、親和的他者を引き離れた物質的存在の象徴であった。その他にも、ラバーは車の座席や人間を拘束する道具のイメージを想起するものであり、剥き出しの黒いコードも繋がれている拘束的なイメージをもっている。しかし、作品にする際には、具体的にそれらを表現するというよりも、その物質的な印象のみを取り出すことによって質的な感覚を与えようと試みた。具体的には、それらの素材の特性（硬い、伸びる、ぶつかった時の音など）を利用し、またそれをパフォーマンスする身体と組み合わせた。このようなあたたかい肉体と諸オブジェクトの組み合わせ（コンバイン）によって現れる質的な強調が作品空間となって構成される。それゆえに、本作品の空間は、わたしたちが日常的に身体に近い物質の親和性とそれに相反する異物性が出会う場であり、観る者に触知的な印象を与える可能性をもっている。その触知的な感覚を観る者に与えることによって、自己の身体的経験からかつてそれに触れた質的な経験を意識化させるのである。

諸オブジェクトの質的な経験とは、そのもの自体の質感を眼で触れたことで、個々人の身体的な経験へと還元され、そこに含まれる質的な感覚の想起＝質的な証拠の発覚を促す。そこに付随する痛みや苦しみといった、わたしたち自身に内在する感情を意識化させ、固有の暗部を認識する可能性をもたらすのではないかと考えた。



(図 16)



(図 17)

2-2. 質的証拠の場

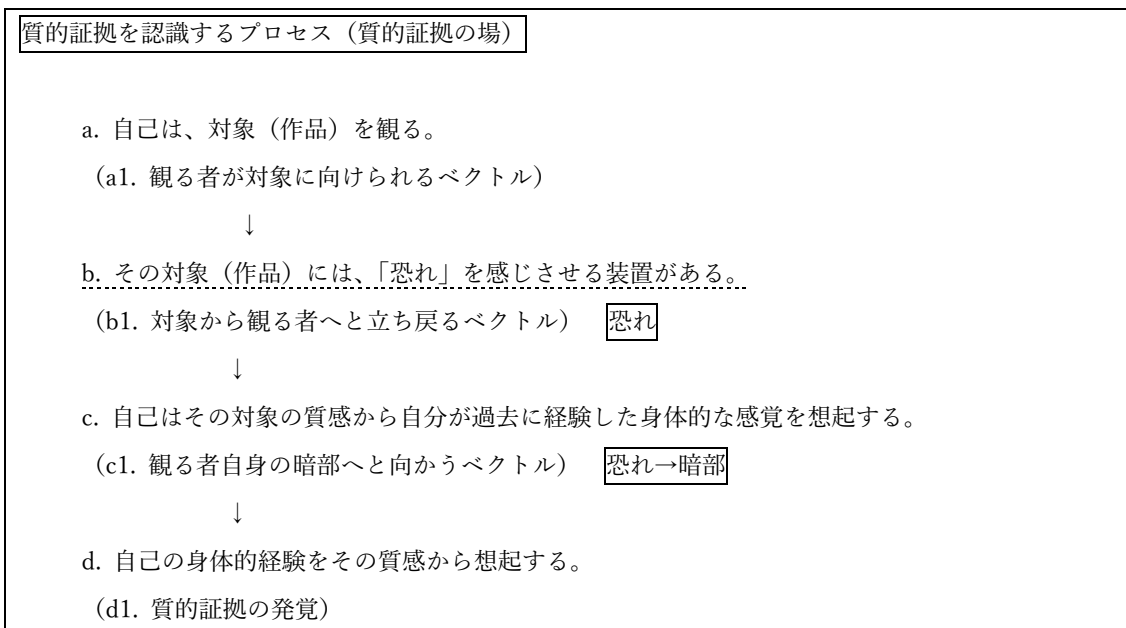
ここまでわたしは、本作品においてパフォーマンスとそこでつくられた空間によって、個々人の過去の身体的な経験＝質的証拠の想起を促す可能性について論じた。このような質的証拠を想起する場を「質的証拠の場」と呼ぶ。

「質的証拠の場」とは、観る者の質的な経験を想起させる場であり、たとえその場所について具体的な資料や時代の記録された写真などの史実的な情報がなくても、観る者は、その現場にある質的な諸オブジェクトによって、観る者のなかで直接的に言語化できないような事柄を考察・推察しようとする場である。この質的証拠の場は、具体性を越え、抽象化された質による体験を与えうることによって、鑑賞者自身の内面へと内省していくことを可能とする。

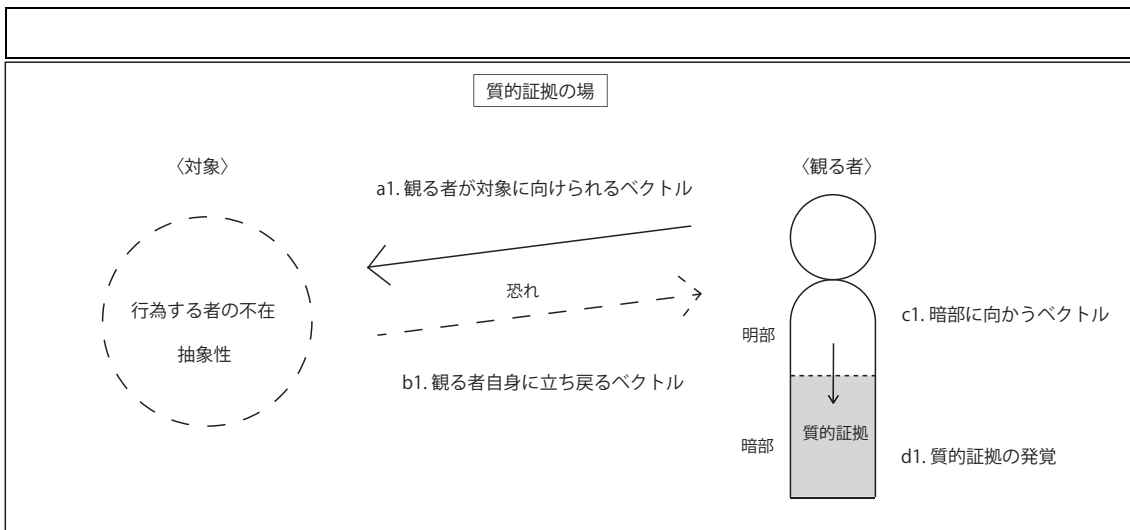
わたしは、パフォーマンスに現れる異質な他者の存在とそれによって生じる質的な感覚を通じて、観る者自身の内面へと還元するような場を設けることで、暗部とされる領域に触れることができるのだと考える。本作品では、このような場を提示するため、以下の表のように、作品によって観る者が視覚経験から質的証拠を認識するプロセスを想定した。下の図(図18)は、このプロセスにすると次のような図にあらわすことができる。

はじめに、わたしたちが普段何気なく物を見るように、鑑賞者である主観が対象(作品)を観るまなざしがある[a.]。そして、その鑑賞者へ、対象となる作品が質感を与える[b.]。主観は、その対象の質感から自分が過去に経験した身体的な感覚を想起する[c.]。そのことによって、自己の身体的経験をその質感から想起し、質的証拠が認識される[d.]。以上が、わたしが質的証拠を認識するプロセスを想定した流れである。

わたしたちは通常、ある対象に出会った時、その対象自体に何らかの要因があり、それによって主観に(丸い、きれいなど)情報が向けられていると考えている。



(図18)



しかしその場合、主観が観ているものは、他の誰が観ても同じであるという客観性をもっていることを前提として考えられた構造である。つまり、わたしたちの周りには、常に客観的な世界（対象）があり、それを主観である自己が観ているという構造である。そのような客観的世界を前提とする考えは、主観が得られる個々人の経験を打ち消してしまう可能性を孕んでいる。それは、形状や質に限らず、感情（たとえば赤くてテカテカしたものが気持ち悪い）といった自己の感覚に依拠するものであればあるほど、主観の感覚は客観的世界と異なることが多くなる。

しかし、わたしが考えるこの質的証拠を認識するプロセスの場合、自己にある質的証拠に気づくことこそが最終的な目的として置かれている。そのために、一度その客観性を解体し、主観の経験（＝まなざし）に基づいて実感性を問おうとするのが、この質的証拠によるプロセスの重要な点である。つまり、ここで追求されているのは、あくまで客観性を得る手前の段階であり、まず自己という主観のなかで対象を受ける自己の経験的プロセスなのである。

ただ、このプロセスは、自己内の意識にある質的証拠に立ち戻る方法を追求しようとする試みであるものの、それは一方で、そのような自己認識は客観性がはかることは出来ず、実証性のない領域ともいえる。つまり、これは誰もが同じように質的証拠を認識するプロセスといえるかという問題である。しかしわたしは、このまず一度、客観性があることを留保し、そのつくられた客観性自体を疑うべきなのではないかと考える。なぜなら、このプロセスは、「それが客観的だといえるか」という問いではなく、「なぜわたしたちは質的な感覚を得るのか」という問いから始まっているからである。

上述のプロセスでわたしの作品《Morus》は、「b. その対象（作品）には、「恐れ」を感じさせる装置」という対象そのものに位置する。鑑賞者が対象（作品）を観たことによって質的証拠、つまり自己自身の質的な経験に立ち戻るには、その対象になんらかの要素がなければならない。ここでの重要なのは、わたしたちがどのようにして、質的な経験を得

て、自身の暗部へと辿ることができるのかという点である。

そのためのアプローチとして対象となる作品＝諸オブジェクトでは、抽象性を孕んだ居心地の悪さをもった要素によって、観る者の過去に接触した質的な経験を想起させることができるのではないかと考えた。第1章でも言及したように、居心地の悪さとは、自己がその対象にたいして気にして、意識している状態であり、自己を揺るがすような恐怖心といった心理的な影響を及ぼすものである。そこには、不可解さ、嫌悪感、苛立ちといったものがあるが、わたしはその中でも「恐れる」感覚に注目した。この「恐れ」という感情によって、無意識に附置した質的証拠を暴くことを可能とするひとつの要素であり、そのことで観る者自身の暗部という領域を見つめる機会をもたらさう、とわたしは考えた。ここでは、その恐れがどのようにして観る者に立ち上がるかを論じていく。

まず、恐れは自己にとって、過去の経験を喚起する可能性をもっている。たとえば、心理学の研究においても恐怖は、記憶の質的な問題としてとりあげられている。たとえば、何らかの危険や脅威に曝される体験は、その体験のプロセスとともに情動的な反応である恐怖や身体的な反応と連結されて脳中に記憶として構築される。そして長い間忘れた状態になっても、また同様の危険や脅威が予期される場合、すぐにさま恐怖によって記憶が呼び起こされるといふ、恐怖と関連した記憶の構造を想定したとされる¹¹⁹。このことは、ひとつの認知行動的な心理療法のための仮説ではあるが、わたしたちに内在する恐れと身体的な経験と結びつき、記憶化している身体性を考えることができる。わたしの作品の場合、その作品がもつ居心地の悪さによって、観る者に「恐れ」を与え、それによって自身の過去の経験による質的な感覚を想起することを試みている。「恐れ」は、観る者へと立ち戻り、その恐れが何であるか思考を巡らす動機となるのではないかと考えた。

しかし、そもそも不安と恐怖の性質の違いはなにかを考える必要があるだろう。第2章で触れたように、一般的に不安とは、対象が不明瞭であるがゆえに自己が何に恐れているかが判断できない状態であり、見えない存在にたいする心理的な不安定な状態を指す。それにたいして恐怖とは、外部からの脅威によって呼び起こされるような怯えに近い心理である。しかし同時に、不安は恐怖によって揺さぶられることで意識化し、また逆に、恐怖は不安な状態によって生じる、といった相互的に干渉しあっている関係といえ、不安と恐怖は明確にすみ分けることができないことも考慮しなければならず、わたしはこの広義的に自己内で生じる不安や恐怖心を「恐れ」と定義した。

つまり、これらの感情を先述した質的証拠を認識するプロセスと照らし合わせると、「恐れ」とは、自己の内面へと意識を向けさせ[b1.]、不可視なものとしていた質的証拠を触発すること[c1.]を可能とする装置的な役割があるといえるのではないだろうか。「恐れ」の役割を明確化するために、恐怖という性質に言及することで質的証拠を認識するプロセス

¹¹⁹ Foa, E.B., & Kozak, M. J. 「Emotional processing of fear: exposure to corrective information.」 *Psychological Bulletin*, 99(1), 20-35, 1986(吉村晋平「心理学に基づく“不安”との付き合い方」追手門学院大学心理学部、地域支援心理研究センター紀要 第14号、2017より翻訳を参考)

で生じる「恐れ」との相違を述べてみることにする。以下に、わたしたちが日常で感じる恐怖体験を分別し、3つの例として提示する。

1. 暴力・攻撃といった脅威（あるいは危機）を感じさせる予知・事後的な恐怖
2. 幽霊、人の気配など擬人的な生き物に感じる不安による恐怖
3. それ自体が怖いもの・トラウマ（尖端、閉所、暗所、自然の脅威など様々な事物に対する恐怖）

上述の恐怖の例によって、恐怖と「恐れ」の相違点を明確にし、質的証拠というものが「恐れ」によって認識する過程を辿ることができるはずと考える。

「1. 暴力・攻撃といった脅威を感じる予知・事後的な恐怖」は、映画などでよく観るようなシーンで、暴力的な場面であったり、凶器であったり、またはその事件が起きようとする予感にすら恐怖心を感じることがある。また、親や誰かに怒られるなどといった緊張感も同様の性質をもった恐怖心である。それは、実際に血まみれの人物の姿や人体のグロテスクなものを見ずとも、実際に怒られなくても感じることでできる恐怖である。むしろそのような痛々しい場面を見た際には、すでに恐怖心とは言い難く、むしろ痛みやショックといった感覚の方が近いものといえるだろう。わたしたちは、そのような出来事が起きる「予感」として、恐怖を抱くのである。また一方で、わたしたちは予感のような事前への恐怖心とは別に、何かの事件後の痕跡の状態を見て、そこで起きたことを「推測」して抱く、事後への恐怖心もあるといえる。「2. 幽霊、人の気配など擬人的な生き物に感じる不安による恐怖」の存在では、自分自身と似た存在でありながら未知である影のような歪んだ存在であり、対象が何であるか知らないがゆえに起きる恐怖心である。

戦前から続く部落差別を描いた小説『橋のない川』で部落差別を受け続けた主人公の畑中孝二がある時気づいたように、例えば差別とは、被差別者である自分が「得体のわからない・知らない」他者がもしかしたら自己を脅かす存在であると（思い込んで）恐怖を抱き、区別することでマジョリティの自分たちを優位にたたせようとする傾向をもっている¹²⁰。このような差別意識は、対象が不明確であることによって怯え、不安に近い感情がもたらされることで自己内に恐怖という感情があらわれる。

また、「3. それ自体が怖いもの・トラウマ」では、自己を守るための防衛的な態度があげられるだろう。たとえば、尖端や暗闇などといった対象は、過去に起きた経験から自己が脅かされる危険性を伴っているという意識を忘却していたのが、ある時にそれに関連づけられるような類似的な外部の事物と出会うことで過去の経験が想起され、恐怖を抱くのであ

¹²⁰ 住井すゑ『橋のない川』、新潮文庫、1981

る。

この3つの例は、あくまで恐怖という感情がわたしたちの生活の場面で引き起こされるほんの一例に過ぎないが、これらの共通点を分析することで、このような心理現象がどのようにして生成されるのかを想定することを可能となる。1と3の場合、その対象（地雷、包丁の先端など）自体に恐怖があるのではなく、自己内で「突き刺さってくる／殺される／脅かす」といった出来事が起きることを想像したうえで生じる恐怖の感情である。

たとえば、台所に置かれた包丁は、調理の目的として使う道具とは別に、指を切る／人を刺し殺すなどといったイメージをもつなど、そのもの自体にいくつかの意味を抱えているように、わたしたちは、自身の意識によってその対象に意味づけをおこなっている。そのようにして、まだ〈こと＝事件〉が起きていないのにもかかわらず、その後起きる不吉な予感を想像して恐怖を抱き、崖に立っているとまだ落ちていないにもかかわらず、落ちることを予感し、尖端はまだ刺されていないにもかかわらず自身に向かってくることを想像してしまうのである。そこには、日常的な意味として扱われる事物には、もう一方で、わたしたちに無意識に隠された不穏なイメージによって、対象に異なる意味を与え、恐怖／不安を抱かせる可能性を孕んでいるのだといえる。

わたしたちはそのような何かが起きる予知的な感覚を対象に投影し、対象に向けて「恐怖」という意味を与えているのである。恐怖のほとんどが、その後何が起きるのかを予測し、何が起きたのかを推理するといった、どのような因果関係になりうるか、一般的な知識や経験によって、想像することができるのである。

以上の恐怖を質的証拠の認識を獲得するプロセスで考えると、単に恐怖心を与えるもの（包丁がこちらに向かっている、いまにも人が現れそうなど）といったアクション的な恐怖ではなく、観る者の質的証拠を暴くために用いられる「恐れ」では、そのような一般的な知識や理解し得るものではなく、「2. 幽霊、人の気配など擬人的な生き物に感じる不安による恐怖」のような、むしろ理解し得ない空白なイメージを投影することを可能とする不可解さを与えるようなものでなければならない。なぜなら、このような居心地の悪さは、不安や恐怖といった「恐れ」を観る者の心理に直接触発させる装置であり、そこから想起される身体的な経験である質的証拠は、異常として自己の暗部に隠された領域を意識化できると考えたからである。

そのために本作品《Morus》では、ふたつの視点から観る者に「恐れ」を与える方法を試みた。ひとつは、空間にこの対象を置き、形成した「行為する者の不在」であり、もうひとつは、このオブジェクトの「具体性の欠落」である。このような不特定な断定し得ない存在に、わたしたちは不安定な「恐れ」を感じることもある。その対象が不明瞭な存在であるからこそ、その空間に立つ鑑賞者が、それ自体の意味や内実を探り、自己内で感じる経験へ立ち戻る空間を提示した。

2-3. 見えない他者を想起する

観る者は、この不確定なオブジェクトにたいして、その行為や行為する人物を想像することは、質的証拠という自身の身体的な経験の想起を促すと考える。たとえば本作品で「異常性」をあらわしたパフォーマンスといった行為は、鑑賞者がその行為自体を実際に目にすることがなくても、その空間に残された痕跡からその行為する身体を想起することを試みた。しかしそれは、足跡といったただの痕跡を目的としたものではなく、その痕跡に含まれた内実ないし、意味合い（＝情動性）を示すことを目的とする。つまり、わたしの作品において「恐れ」とは、パフォーマンスという行為がおこなわれた後の主体（＝行為者）が存在しない空間を指す。

このような事後への想起を促す視覚的体験は、絵画においても「描く行為」を身体的な運動としての「演じること」という観点から論考がなされてきた。アクション・ペインティングという身体性を絵画に取り込んだ20世紀の抽象表現主義の流れのなかで重要な人物とされたジャクソン・ポロックにとって、アクションへの関心は「創造的な過程」¹²¹にあったとされる。

「創造的な過程」とは、自己の内面の動きを創造活動の基本とし、描くという「行為」そのものへと意識を立ち戻すといった、自己内省的な態度こそが、アクション・ペインティングにおける創造の根源と考えられている。つまり、「なにを描くか」というイメージそれ自体（りんご）の意味を指し示すのではなく、「どのように描くか」という行為それ自体（筆の動き）へと還元され、行為の過程を意識化するような表現方法である。しばしば、アクション・ペインティングは、内省的な態度がゆえに自己言及的であると指摘されることがあるが、むしろアクション・ペインティングは、そのような自己本位的な要素が削ぎ落とされた表現形態へと向かう過程をつくっている。自分ではない者になって描く行為＝他者を演じることで、自己から他者へと開こうとする態度をもっているといえるのではないだろうか。この演劇的な態度は、第1節で述べてきたパフォーマンスする際に、演技することによって理解し得ない他者を自己に取り込む態度と通ずる。

美術評論家の藤枝晃雄は、ポロックの絵画について「アクション・ペインティングにおいて画家は演技する人になったが、しかしその演技はいわゆる演劇の影響を与えたユングが言ったように、画家は『第二の人（another person）』となり、画家ならぬ画家という演出家によって絵を描く媒体として振る舞うのである」¹²²と述べている。これを、わたしの暗部に触れるアプローチからいうと、アクション・ペインティングにおける絵画は、描く者が演じる「もうひとり」が残した現場であり、その「もうひとり」とは、描く者ではない異なる理解しえない他者の存在である。このことによって、理解し得ない他者の内面である暗部に触れ、その痕跡を現場に残すことができると考える。

¹²¹ 藤枝晃雄『新版 ジャクソン・ポロック』、東信堂、2007、p.126

¹²² 藤枝晃雄『新版 ジャクソン・ポロック』、東信堂、2007、p.115

しかし、絵画において演じる場はアトリエという画家のプライベートな空間であり、それが切り取られたように絵画のみが展示会場に置かれるという場の変位がおこなわれることで、その絵画への行為が演じていようが演じていなかろうが観る者には判断できないという指摘も考えられる。このような指摘に、アクション・ペインティングのような絵画は、描く者がもつある一定の時間において描いた行為（＝時間性）が、その絵画という画面に圧縮された場だという考え方がある。つまり、主体となる描く者が不在となる絵画は、単なる資料的な痕跡的な意味で終わらず、そこに観る者の諸感覚にまつわる「時間の身体的な感覚（sensation）」¹²³を与える可能性を孕んでいるといえる。

「時間の身体的な感覚」とは、描く者自身の固有の時間性を指すのではなく、そのような描く者によって残された行為の痕跡によって、そこにある行為の動き＝身体性を観る者が同様に体験しえる時間を指している。筆の擦れや溶剤の液体の跡、画面を一度壊す行為など、「誰か」の行為の痕跡（＝時間性）に内包される感情を画面に残す。たとえ、その絵画の画面の外で空間が変化したとしても、その画面の中で動き続ける身体的な運動＝時間性は観る者によって繰り返され続けるのである。

わたしは、このような身体的な感覚を与える時間をもった行為の痕跡を、空間に置き換えることで、よりその行為の痕跡の主体を想起させることが可能であると考えた。本作品《Morus》の場合、わたしが異常性とされる他者を演じることにより、そのようなあらゆる行為の痕跡の場は、観る者によってその都度、変化する流動的な空間であり、身体的な経験を想起させる。それは、たとえば美術館のようなフラットかつ、セーフティな空間でパフォーマンスがおこなわれたとしても、演じた架空の「他者」の行為が訴えかける強い内実をもって痕跡が残され、パフォーマンス後に観る者がその異質な他者の身体によって残した内面性（欲望）を感じさせることが可能であると考えた。このような「身体的行為→痕跡→観る者自身が身体性を重ね合わせる」という還元的な視覚体験をもたらすことで、諸オブジェクトが置かれた空間から観る者にもその理解し得ない他者を異常とする鑑賞者自身の暗部を認識する場を試みた。

この触発的な身体性による行為が残された場によって、観る者がそこにある諸オブジェクトを通じて、その行為がおこなわれた時間に存在した主体＝身体性を想起することになる際に重要なのは、その身体性が絵画でいう筆跡といった質をもったテクスチャーによって想起されるということである。本作品《Morus》において、このテクスチャーは前述したように素材をわたし自身が経験した質材や色へのイメージからいくつかのオブジェクトとなる素材（鉄、ラバー、石など）を選択した。このような素材がパフォーマンスの行為によって空間に残され、行為者の触発的な身体性を想起させることを試みた。

¹²³ バーネット・ニューマン『崇高はいま』（編・翻訳：三松幸雄）、Tokyo Publishing House、2012、p.12

しかし、このような行為自体に焦点を当てることで、あらゆるものは痕跡であるという極端な結論にいたってしまい、そこに「創造する過程」における表現がなされているかも曖昧になってしまうのではないかという指摘も想定される。確かに、このような描く行為によって残された痕跡を指すのは、その絵画（ないし空間）自体ではなく、その行為者が制作していたプライベートな空間に残された壁に飛び散った油絵具や床の汚れなどであり、その絵画対象そのものが痕跡とは、名づけ難いともいえる。つまり、痕跡とは意図的に残されたものではなく、ある目的によって残された痕跡でなければならず、本作品では、痕跡を意図的に残した部分もあり、これは今後の課題であると感じた。ただ、展示空間の鉄の円形のオブジェクト（インスタレーション p.134 参照）に貼り付けたシートは、行為者であるわたしの絵画の制作場所の床にひいたものであり、そのような作品としての主体（絵画など）といったものではない、意図されない痕跡も展示空間に多く配置した点で、今後の制作の可能性を感じている。

2-4. 抽象性

本作品《Morus》の展示空間の方法のひとつは、パフォーマンスをおこなった行為による「見えない他者」によって残された痕跡であるとした。もうひとつの方法として、わたしは空間に置かれた諸オブジェクトが具体性を損なわれた状態であることを重視した。

本来の具体性となるわたし自身の経験からきているものであるが、そのような具体的な事象から「離れて (=ab)」、その事物や表象にある共通性をもった性質に着目し、「把握 (=tract)」しようとする「abstract=抽象」化する試みである。つまり、具体的な対象から抽出することによって、記号的な情報を削ぎ落とし、「恐れ」という不可解な意識を観る者に与えようとする試みである。そのような意味で、抽象性は観る者が不確定なものに「恐れ」を感じさせる点で、その答えのない対象から取り出せる性質から自己の身体的な経験の領域へと想像し、質的証拠を意識する可能性をもっているといえる。

しかし、わたしたちは、そのように具体性の抜けた空白なものを目にする際、しばしば「~のような」という比喩や「~と似ている」という類似など対象にたいして、なんとか意味を与えようとしてしまう。そのような意味で、抽象性をもったオブジェクトは、なんらかのイメージと結びつけられ、記号的な意味性に引き込まれるのであって、究極的には抽象性は存在し得ないという意見もあるかもしれない。当然、この抽象性には、すでになんらかの環境、時代・文化的背景に影響を受けているといえる。その都度異なる時代によって、抽象性のあり方は変わり、その時代ごとに名付けられた事物（カテゴリー）されているに過ぎないかもしれない。しかし、抽象化した場合、その物体にある質感（ざらざら、つるつる）というものは消し去ることはできないのではないだろうか。抽象化されたオブジェクトが最後に残されるのは、形状や色以上にその媒体に含まれた性質である。抽

象的なものは、記号的情報が削ぎ落とされた際に、最終的に残るのは、感触が伴った質的なものであり、個人の触知的な経験によって得られる身体的な情報である。

この抽象性による質的な要素は、絵画においても身体器官の官能性、つまり触知的な出会いの場であると考えられていた。カラーフィールド・ペインティングという空間で経験する絵画を追求した 20 世紀アメリカ抽象表現主義の画家のマーク・ロスコはそのような抽象性による質的な経験について、観る者の実感性＝リアリティを獲得するいわば自己という主体が存在することの実存的な経験をもたらすと考えていた。

ロスコは、「官能性は接触の感覚、触知的なものに関わっており、それは好むと好まざるとにかかわらず、依然として私たちにとってのリアリティを最終的に正当化するもの」¹²⁴であると述べている。ロスコは絵画の領域においても、ある具体性から離れ、そこから取り出された性質から、官能性（＝身体性）による実感が伴った触知的な経験を観る者に与え、そこに普遍性をもって誰もが経験し得る領域まで押し広げようという試みをおこなっていた。

本作品《Morus》は、抽象性として捉えようのない違和感や不快感、不安といった観る者になんらかの「恐れ」をもたらすことで、自身の身体的な経験＝質的証拠を意識することが可能となる。これらは必ずしも絵画の領域だけではなく、それらの思考を引き継ぎ、広域な視覚領域として、その他の媒体にも質的な経験を想起させる現場として、本作品でも捉えることを試みた。

一点、本作品で問題となったのは、抽象性によって具体性の見えない状態であるからこそ、そこに作者であるわたし自身の実感性が伴ってリンクしているかどうか、自身の経験から時間をかけて吟味されていたかという問題が十分に解決されなかったことが挙げられる。このことに関しても、今後の大きな課題と感じた。わたしは、これまで負の歴史とされる史実や個人的なエピソードから、加害者の内面を探る作品を制作してきた。それは、ある限定された時代であり、そのような悲惨な出来事を当事者でしか感じ、語るができない領域でもあり、本作品《Morus》においても、わたし自身の経験をもとにした内容という点で同様である。あえて、わたしがそれを作品化することは、この具体的な問題を抽象化することで、より本質を捉え、普遍性をもって誰もが考えられる問題として提起する可能性があると考えたからである。しかし、そのような意味で、わたしは、十分に自身の経験から本質を抽象化したインスタレーションとして構成しきれたとは言い難い。つまり、抽象化することへの形態へのこだわりが前面に押し出され、わたし自身の経験が丁寧に取り出せたとはいきれない。

それでも、抽象性は、それが他者と共有しやすい客観的な情報、あるいは具体性であることの前提から外れ、観る者自身へと内省することが可能である。たとえば、その対象が

¹²⁴ マーク・ロスコ『芸術家のリアリティ 美術論集』（翻訳：中林和雄）、みすず書房、2009、p.40

具体的かつ明確に示せるのであれば、それは記号（言語）的に容易く他者と確認しえるが、それが抽象的な場合、それが直接的に説明できず、より積極的に本質的に問わなければならない。その問いは、自分自身がどのように感じたのかを自身の経験へと立ち戻って内省することを促すことになる。つまり、この抽象性による恐れとは、理解し得ない「居心地の悪さ」を感じさせるが、同時に「わたしは何を想起するのか」と一度自己へと内省させる志向性を孕んでいるのである。

人間の関係性に焦点を当て、作品化している現代アーティストの田中功起は、抽象について「複数の距離感によって（対象を）凝視すること。それによって生じる曖昧さの中で思考すること」¹²⁵を可能とし、異なる経験や立場の人々を共通させる普遍性があると述べている。しかし同時に彼は、抽象によって「個別具体性は無視され、むしろ抽象が世界を覆っている」¹²⁶とした上で、抽象が包括的な特性は具体的な問題を見失わせてしまうような側面があるとし、本来であれば「ばらばら」であるはずの個々人の経験や、その細かな差異が無視されていると指摘している。

しかし、このようなメリットとデメリットが抽象にはあるという彼の考えは、十分に抽象への理解がなされないままに、わたしたちは互いに本当のところでは分かり合えないという前提から考えられている。主観となる個人の経験は、主観をもった同士の関係＝間主観的に他者との間で了解されることで普遍性へと向かうのであり、そのようにして、わたしたちはその都度、互いに尋ね合っていくしかないのである。

つまり抽象性は、主観同士が尋ね合う関係へと導くことを可能とする契機そのものであり、抽象的な作品は、いわばそのような場をつくることが求められているのだといえる。このような観点から指摘できることとして、関係性それ自体をアートに取り込む近年にみられる田中のような手法は、表現の場においてその二次的な関係性ばかり取り上げており、十分に作品へと昇華させたとは言い難い。またそのような方法の場合、「個を尊重し、しかし、そこに一般性をもたせるにはどうしたらいいか」という主観が先か、客観的な一般性が先かというパラドクスの迷走を引き起こす一因にもなりかねないのである。

抽象性は、他者と共有する意味での客観性と同じ意味ではない。ここでの抽象性の位置付けは、自己へと内省したうえで、これが自己に留まらない問題として他者に投げかけられた時にはじめて、誰もが考えうる普遍的な問題としてあらわれるのである。つまり、「ここにある」問題について他者と確認し合いながら、間主観的に了解されるものであり、それは客観性というよりも普遍性として築かれていくのである。

¹²⁵ 田中功起『必然的にばらばらなものが生まれてくる』、武蔵野美術大学出版局、2014、p.34 *（）は引用者。

¹²⁶ 田中功起「日付のあるノート、もしくは日記のようなもの（1） 人生について考えると抽象が気になってくる——4月29日から6月10日 | 田中功起」、ゲンロンα（2020.6.20）、〈https://genron-alpha.com/gb050_01/〉 accessed on November 25, 2021

本来の抽象性には、そのような他者と了解しえる場を設け、たとえ自己の暗部であったとしても、個々人の暗部の問題に限らず、間主観的に互いがどう暗部を抱えているかを他者と了解／共有しえる普遍的な可能性をもっていると考え。このように形而上的な性質を批判されながらも、抽象性は、自己へと内省させ、それまで意識しえなかった暗部の領域を気づかせる可能性をもち、そのような対象をめぐる議論や思考を生み出す間主観的な関係の場をつくる可能性をもっているといえる。

わたしは本作品《Morus》を介して、たとえ個人的な経験であったとしても、そのひとつの物語（＝イメージ）を通じて抽象的になることで、その具体性から異質性＝暗部を捉え、観る者個人の内面へと還元的するような作品空間を目指した。そのことによって、わたしたちの社会が異常とされる他者、ないし自己の欲望＝身体性である暗部をなぜ退けようとするか、思考する場になると考え、それまでそのような異常性として暗部の領域を気づかせる試みをおこなった。

以上の論考から、第3章では、現代を生きるわたしたちの社会が遠ざけようとしている異質な他者や自己の欲望である人間の暗部を認識するために、実践的な芸術としての方法によって質的証拠を想起させる可能性を論じてきた。

パフォーマンスという方法では、異常と見做してきた他者を自己の身体に取り込む「演じる」こと、またそれを第三者である観る者とその場へと提示することで、他者の暗部へと内省していく空間の可能性を述べた。

インスタレーションでは、自己の質的証拠を暴くフィールド＝「質的証拠の場」で、観る者に即座に言語化しづらい不明瞭なものに対する「恐れ」を与えさせることで、観る者自身の暗部に追いやっていた「異質性」を認識することができるのではないかと推測し、そのうえで、ふたつの方法からインスタレーションによる表現を試みた。ひとつは、行為する他者の不在によって、その場に残された痕跡から触知的な感覚を想起させることである。もうひとつは、具体性を損なわせる抽象的な方法によって、記号的な情報を排除し、そこに残された質的な性質から触知的な経験を想起させることができると考えた。このふたつから構成された質的証拠の場によって、観る者が不可視化していた暗部の領域を認識する可能性があると考えた。

これまでの論考を踏まえ、現代をいきるわたしたちが遠ざけていた異質な他者、あるいは自己の異質としてきた欲望＝身体性を認識することは、遠ざけてきたわたしたち自身が抱えている暗部を了解する可能性がある。それは単なる気づきで終わるのではなく、自己と他者の暗部に気づくことは、異なる他者や自分の異質な感情の存在を了解することであり、わたしたちが実感をもって自己と他者の存在を認識する実存へと展開するのである。ひとつの事例として《Morus》を提出したこの実践的な方法によって質的証拠を喚起し、人間の暗部に触れる場を提示する。

終論

本論の主題である「質的証拠（クオリタティヴ・エヴィデンス）によって観る者が人間の暗部に触れることを可能とするのか、またそれはどのような可能性をもたらすのか」という問題を論考してきた。

まず第1章では、観る行為によって得られる実感性は、質的な経験によって得る自己の「質的証拠（質的な経験による身体的な記憶）」に基づいており、「質的証拠」とは普段意識し得ない無意識的な領域であることを指摘した。そして、そのような「質的証拠」は、単に意識（顕在）化することが容易い、居心地の良い質的な表面的な記憶ではなく、不安や恐れといったネガティブともいえる心理的な状態によって感化される、むしろ身体的に居心地の悪いものこそが、質的証拠の概念であると論じた。この居心地の悪さがゆえに、わたしたちは無意識へと追いやられ、暗部の領域へと閉ざしているのではないか。

第2章では、そのような暗部の領域ともいえるものが、自己の不安によって抑圧される欲望＝身体性について論考してきた。人間の暗部とは、一般的な社会空間では適さない純粋な欲望＝身体性を抑圧し、歪められた領域である。わたしたちは、そのような暗部の領域に落とし込まれている存在（殺人者、狂人、異常者など）を正常である自分たちと一線を引き、むしろそのような人々を、暗部の領域に閉じ込め、目を背けているような、自己の欲望が否定される不安や葛藤があり、このような心理的なものは、わたしたちにも同様に暗部を抱えているはずであると論述した。これを認識するために、自己の暗部を解放するのではなく、自己は他者の内面を「了解」する必要がある。そのためには、自己が理解できない他者に投影し、自己にも他者にも同じ欲望があることを認めるところから始めなければならない。この理解できない他者へ自己を投影することを、文学では虚構性を通じておこなっているが、それは視覚芸術で可能なのか。

この問題から第3章では、人間の暗部に触れるために、「質的証拠」という身体的な経験を通じて、観る者が自分自身の内面へと立ち戻り、自己内にある暗部を認識するための実践的方法を論考した。アートによる実践的な方法である「質的証拠」による人間の暗部に触れるための構成を、第一に「演じる」という異質な他者を自己に取り込む身体性、第二に「質的証拠の場」として、鑑賞者が理解し難いという「恐れ」によって質的証拠を触発させ、現代を生きるわたしたちが遠ざけていた異質な他者、あるいは自己の異質としてきた欲望＝身体性を認識すること、このことで、わたしたち自身が抱えている暗部を了解し、自己と他者のどちらとも了解しえるような場をつくること。このふたつのアプローチから実践方法を博士審査展提出作品《Morus》で試みた。

わたしたちが遠ざけてきた理解し難い存在は、時代の「正しさ」によって変化してきたといえる。近代以前では、王権的な権力を持つ者が正しいとされていた時代から、近代以降は「理性」や全体的主義とされる考えが正しいと考えられてきた。そのような時代が移り変わ

るなかで、人々は、それまで否定されてきた人権を個々人の自由の獲得を目指し、今日では重視される「多様性」が正しさであるとされている。しかし、一方でそのような正しさを絶対化することで、そのことに対して不満や不快感を感じている者たちを悪のように「理解できない他者」として遠ざけてしまっている。

わたしが問題としているのは、このように互いに理解できない他者として遠ざけ、わたしたちが「正しさ」であるとは対立している関係である。本論では、このことを視覚による身体的経験による記憶＝「質的証拠」を通じて、自己にある暗部の領域に気づくことで、それまで理解できなかった他者と自己にある醜い欲望を承認することを探求してきた。

本論は、この博士審査展提出作品を人間の暗部の必要性、あるいはそれを認識する可能性を述べ、このことによって自己が自分の欲望と価値観の異なる他者の存在を認める地平をつくり出すことへと向かうことが可能である、として結論とするものの、そこには立証の不可能性が常にある。つまり、社会科学の学術的な論文であれば、この結論から結果ないし、検証がおこなわれることで本論の結論の正当性を立証するべきである。その意味で芸術作品は、そのような検証ができる領域ではない。しかし、一方ではこうも言える。むしろ、その検証しえない領域であるからこそ、芸術によって「語れない」ことに触れる可能性があり、人間の暗部とは、まさにそのような語り難く、不可視な存在であり、一見理解し難い存在である。たとえば、人を殺める行為、異常な行為、差別行為といった通常の倫理では理解できない言動をおこなう者たちから、わたしたちは彼らの内面においてどのような心的な動きがあるのか考える必要があるはずだ。それこそが、わたしたちにとって「語りがたい」としていた領域であり、そこに内在する不安や恐れを不可視な暗部へと追いやり、目を背けていたのではないだろうか。しかし、わたしはあえて、そのような部分にまなざしを向ける必要があるのだと考える。なぜなら、この暗部を見つめ直すことが、わたしたちが理解し難い他者（または自己の無意識）との対立を乗り越えることができるのではないかと考えるからである。

この問題をわたしは、芸術領域においてどのような可能性があるのかを模索してきた。その中で「質的証拠（クオリタティヴ・エヴィデンス）」という概念は、現代のわたしたちが事物の認識において信頼している視覚的な経験が、触覚的な身体的な経験から実感を得ているのではないかという推測から、身体的な領域に着目し、より普遍性へと展開しようと考案したものである。特に、その身体的な経験による質的証拠には、人間の不安や葛藤による恐れによって、理解し難い＝判断し得ないものを暗部の領域を認識する可能性を述べた。暗部の領域とは、自己にとって異質な他者（＝もの）と同様に「正常」としてきた社会に生きるわたしたちと対立するものである。そのような暗部の領域を「質的証拠」の想起によって、自己の欲望あるいは、そこで生じる葛藤や不安があることを了解するこ

とが必要であり、そのことによって、異なる他者と同じ地平に立ち、対話することが可能なのである。

暗く、薄汚い、不可解なものに反応する「わたし」の心の動きこそ、身体を通じて経験した「わたし」自身であることを示す証拠であり、実存である。また、その証拠から見えない他者の存在を見出す深い入り口となることをわたしは望んでいる。

参考文献

序論：

- 宮沢賢治『春と修羅』、国立国会図書館デジタル、1924 <<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/979415>>accessed on May 25,2021
- 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』、中公文庫、1975
- 河合隼雄『影の現象学』、講談社、1987
- グレイソン・ペリー『男性らしさの終焉』（訳：小磯洋光）、フィルムアート社、2019
- クリストフ・コニユ『白い骨片―ナチ収容所囚人の隠し撮り』（翻訳＝宇京瀬三）白水社、2020

第1章：

- スーザン・ソントグ『他者の苦痛へのまなざし』（翻訳＝北條文緒）、みすず書房、2003
- ジェフリー・バッチェン『時の宙づり―生・写真・死』p.41 IZU PHOTO MUSEUM、2010
- ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』（翻訳＝岡田温司・西田兼）平凡社、2008
- ジョン・ハーヴェイ『心霊写真 メディアとスピリチュアル』（翻訳＝松田和也）、青土社、2009
- 見田宗介『社会学入門』、岩波新書、2006
- モーリス・メルロ＝ポンティ『メルロ＝ポンティ・コレクション』（翻訳・編＝中山元）、ちくま学芸文庫、1999
- ロラン・バルト『明るい部屋』（翻訳＝花輪光）、みすず書房、1985
- S・パース『記号学 パース著作集』（編訳＝内田種臣）、勁草書房、1986
- E・クラウス『アヴァンギャルドのオリジナリティ』月曜社、2021
- 橋本一径『指紋論』青土社、2010
- 香川檀『想起のかたち』水声社、2012
- 小浜逸郎『方法としての子ども』大和書房、1987
- 中山元『フロイト入門』筑摩書房、2015
- 傳田光洋『驚きの皮膚』講談社、2015
- 河合隼雄『無意識の構造』、2017
- 池上裕子『越境と覇権：ロバート・ラウシェンバーグと戦後アメリカ美術の世界的台頭』三元社、2015
- ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体』（翻訳＝白石隆・白石さや）、書籍工房早山、2011
- アビ・ヴァルーブルク『蛇儀礼』岩波文庫、2008
- 田中純『アビ・ヴァルーブルク 記憶の迷宮』青土社、2011
- ジークムント・フロイト『ドストエフスキーと父親殺し／不気味なもの』（翻訳＝中山元）、光文社古典新訳文庫、2011
- 竹田青嗣・山竹伸二『フロイト思想を読む』、NHKブックス、2008

第2章：

- 徐 勝『獄中19年―韓国政治犯のたたかい―』岩波新書、1994
- 岡本有佳・アライ＝ヒロユキ編『あいちトリエンナーレ「展示中止」事件』岩波書店、2019
- 見田宗介『まなざしの地獄』、河出書房新社、2008

ハンナ・アレント『判断と責任』（編=ジェロム・コーン、翻訳=中山元）、筑摩書房、2007

ブレイディみかこ『他者の靴を履く』文藝春秋、2021

アナ・ファンダー『監視国家』（翻訳=伊達淳）、白水社、2005

ウルリヒ・メラート『東ドイツ史』（翻訳=伊豆田俊輔）、白水社、2019

林 鍾国『親日派—李朝末から今日に至る売国売族者たちの正体』（編=反民族問題研究所、翻訳=コリア研究所）、1992

池 明 観『韓国 民主化への道』岩波新書、1995

S・ミルグラム『服従の心理』河出文庫、2012

ハンナ・アレント『判断と責任』（編=ジェロム・コーン、翻訳=中山元）、筑摩書房、2007

ハンナ・アレント『エルサレムのアイヒマン -』（編=ジェロム・コーン、翻訳=中山元）、筑摩書房、2007

門本泉『加害者臨床を学ぶ』金剛出版社、2019

ノーマン・ジョンストン『監獄の歴史』（翻訳=丸山聡美・小林純子）原書房、2002

ミシェル・フーコー『監獄の誕生』新潮社、1977

ジョン・ハワード『十八世紀ヨーロッパ監獄事情』（翻訳：川北稔・森本真美）、岩波文庫、1994

中山元『フーコー入門』ちくま新書、1996

竹田青嗣『哲学とは何か』NHKブックス、2020

ミシェル・フーコー『狂気の歴史 -古典主義時代における』（翻訳：田村俣）、新潮社、2020

植木哲也『学問の暴力』春風社、2017

ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜』（翻訳=遠藤知巳）、以文社、2005

ミシェル・フーコー『狂気の歴史 -古典主義時代における』（翻訳：田村俣）、新潮社、2020

アンドルー・スカル『狂気 -文明の中の系譜』（翻訳：三谷武司）、東洋書林、2019

西研『哲学は対話する』筑摩選書、2019

竹田青嗣『哲学とは何か』NHKブックス、2020

竹田青嗣・西研（編著）『現象学とは何か』河出書房新社、2020

柳田國男『遠野物語・山の人生』岩波文庫、1976

柄谷行人『意味という病』、河出書房新社、1979

ジョルジュ・バタイユ『呪われた部分 有用性の限界』（翻訳：中山元）、ちくま学芸文庫、2003

夏目漱石『夏目漱石全集』「模倣と独立」、筑摩書房、1998

レイモンド・カーヴァー『愛について語るときに、我々に語ること』（翻訳=村上春樹）、中央公論社、1990

滝本誠『きれいな猟奇 —映画のアウトサイド』、平凡社、2001

第3章：

エラスムス『痴愚神札賛 -ラテン語原典訳』（翻訳：杏掛良彦）中公文庫、2014

世阿弥『風姿花伝・花鏡』（編訳：小西甚一）、タチバナ教養文庫、2012

観世榮夫『観世榮夫が見ていたもの』（編・発行：『観世榮夫が見ていたもの』編集委員会）、2019

観世寿夫『観世寿夫 世阿弥を読む』（編：荻原達子）、平凡社、2001

田中泯『僕はずっと裸だった』工作舎、2011

谷川渥『肉体の迷宮』ちくま学芸文庫、2013

フランシス・バイコン、デイヴィット・シルベスター『肉への慈悲-フランシス・バイコン・インタビュー』（翻訳：小林等）、筑摩書房、1996

住井すゑ『橋のない川』新潮文庫、1981

田中功起『必然的にばらばらなものが生まれてくる』武蔵野美術大学出版局、2014

マーク・ロスコ『芸術家のリアリティ 美術論集』（翻訳：中林和雄）、みすず書房、2009

藤枝晃雄『新版 ジャクソン・ポロック』東信堂、2007

バーネット・ニューマン『崇高はいま』（編・翻訳：三松幸雄）、Tokyo Publishing House、2012

雑誌

滝川一廣「飢餓陣営35」（編集：樹が陣営）2010. March

論文

「民主党はどこまで「ポリティカル・コレクトネス」を迫及するか」久保文明, Sasakawa Peace Foundation, July 28, 2018

「共感関連現象を説明する組み合わせモデルとヒト以外の霊長類における事例」（Yamamoto & Takimoto, 2015）

吉村晋平「心理学に基づく“不安”との付き合い方」追手門学院大学心理学部・地域支援心理研究センター紀要 第14号、2017、p.10-11

[American Psychiatric Association, 2013]

Foa, E.B., & Kozak, M. J. 「Emotional processing of fear: exposure to corrective information.」 *Psychological Bulletin*, 99(1), 20-35, 1986(吉村晋平「心理学に基づく“不安”との付き合い方」追手門学院大学心理学部、地域支援心理研究センター紀要 第14号、2017より翻訳を参考)

引用web

<<https://kotobank.jp/word/暗い-485347>> accessed on 23, Aug, 2021

<https://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature/eq29brzv3wmlsbr/yutah> accessed on 23, Aug, 2021

<<https://ja.wikipedia.org/wiki/アポフェニア>> accessed on 23, Aug, 2021

<<https://mainichi.jp/articles/20170402/ddm/001/030/176000c>> accessed on May 25,2021

<<http://www.foxnews.com/politics/2018/06/14/fox-news-poll-political-correctness-has-gone-too-far-nfl-fumbling.html>> accessed on March 8, 2021.

<<https://gendai.ismedia.jp/articles/-/78045?page=2>> accessed on March 8, 2021.

<<https://www.youtube.com/watch?v=CQuou0XWUe0>> accessed on May 25,2021

<<https://ja.wikipedia.org/wiki/エーリッヒ・ミールケ>> accessed on May 25, 2021

<<https://ja.wikipedia.org/wiki/金壽根>> accessed on June, 2021

<<https://bsd.neuroinf.jp/wiki/不安症>> accessed on June, 2021

<<http://www.tessen.org/dictionary/explain/adachigahara>> accessed on September, 2021

https://genron-alpha.com/gb050_01/ accessed on November 25, 2021

画像掲載元 (web)

<https://m.post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=12100631> accessed on September, 2021

<https://dhrm.or.kr/archives-photo/?idx=5883532&bmode=view> accessed on September, 2021