

「フェミニスト」から「蛇」へ

表象と物語を演じる複合的実践の研究

令和2年度

東京藝術大学大学院美術研究科
博士後期課程学位論文

東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程美術専攻油画研究領域（壁画）
1316910 遠藤麻衣

目次

序章	1
第1節 本論の問題設定	1
第2節 日本におけるフェミニズムと芸術の状況	4
第3節 本論文の構成	9
第1章 フェミニスト表象の揺らぎ	11
第1節 イントロダクション：「フェミニスト」のイメージ	11
第2節 《アイ・アム・フェミニスト！》	12
第3節 フェミニストの否定的なイメージ	16
第1項 マスメディアが描いたフェミニスト	17
第2項 反フェミニズム	19
第3項 ポストフェミニズム	20
第4節 女性アーティストへのまなざし	23
第5節 先行例	25
第1項 ジェンダーを演じる：マーサ・ウィルソン（Martha Wilson）	25
第2項 作家の内面の消失：森村泰昌	29
第3項 テレビが生み出す規範に対して：カラプ・リンジー（Kalup Linzy）	30
第6節 《アイ・アム・フェミニスト！》の分析	32
第7節 結論	37
第2章 婚姻制度とシャドーフェミニズムズ	50
第1節 イントロダクション：結婚とフェミニスト	50
第2節 《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》	50
第3節 日本の婚姻制度	58
第1項 法律と結婚	58
第2項 労働と結婚	60
第3項 メディアと結婚	63
第4節 2017年の状況からフェミニズムを批判的に検討する	66
第1項 結婚とフェミニズム	67

第2項	新自由主義とフェミニズム	69
第3項	シャドーフェミニズムズ	70
第5節	先行例	72
第1項	結婚を切り刻む：タニヤ・オストイッチ（Tanja Ostojić）	72
第2項	家族を演じて裏切る：森栄喜	77
第6節	《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》の分析	84
第7節	結論	87
第3章	神話をクィアする	102
第1節	イントロダクション：配役することと神話を語ること	102
第2節	〈蛇に似る〉	103
第3節	身体とことばの関係を問いなおす	108
第1項	フェミニズムの「経験」	109
第2項	状況に置かれた知と環状島	111
第3項	経験を語ることとヴェーリング	114
第4節	見すごされた蛇	120
第1項	ヒドラ：神話を読み替える	121
第2項	メデューサ：トラブルの渦中で共制作する	123
第3項	蛇性の淫の影で	126
第5節	先行例	130
第1項	どこにも位置づかないというクィアネス：サイレン・ウニョン・チョン （siren eun young jung）	130
第6節	〈蛇に似る〉の分析	137
第7節	結論	141
終章		151

序 章

第1節 本論の問題設定

筆者は、俳優・美術家として演劇やパフォーマンスや映像、そして ZINE などを制作している。世の中で流通しているイメージの解体や再構成、テキストを書くこと、またそれらとの関係性の中で生成されるパフォーマンス的な身体に着目し実践的に取り組んできた。

本論では、筆者が 2015 年以降に取り組んだ芸術実践と、そこから生まれた問題意識の変遷を扱う。本論の目的は、自作を美術史的に位置付けることではなく、社会や文化がジェンダーやセクシュアリティといったイメージ (image) をどのように作り上げ、表象 (representation) を生み出しているのかを明るみに出すと同時に、自作をフェミニズム／クィア理論と重なり合った芸術実践の中に位置付けることである。

シャドーフェミニズムズ

本論では、筆者の 2015 年以降の活動のうち《アイ・アム・フェミニスト!》(2015)、《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》(2017)、〈蛇に似る〉(2018-2020) の三点を取り上げる。それら作品を語るにあたって、フェミニズム理論をはじめ、90 年代以降に言説として広がりを見せたクィア理論を応用して作品を解釈し、問題点を指摘する。なかでもフェミニズム／クィア理論家のジャック・ハルバースタム (Jack Halberstam) が『The Queer Art of Failure』(2011) の中で論じた「シャドーフェミニズムズ」を本論の枠組みの中心的な視点と枠組みとしている。ハルバースタムは、クィア、ポストコロニアル、ブラックフェミニズムの中で、反社会的、反人間主義的、反直感的なクィアなフェミニズムの系譜を描き、そこにシャドーフェミニズムズを位置づけている。その系譜には、ガヤトリ・C・スピヴァク (Gayatri Chakravorty Spivak) やサバ・マフムード (Saba Mahmood) などのポストコロニアル理論におけるフェミニストたち、またブラックフェミニズムの理論家のサイディア・ハートマン (Saidiya Hartman) が挙げられている。これらのフェミニストたちは、西洋のリベラルなフェミニズムの限界を示すと同時に、しばしば拒絶されてきた文脈から浮かび上がるオルタナティブな可能性を提案してきた。ハルバースタムは、現代の社会秩序の枠組みの中で差し出された選択を拒否したり、他者を救うことに失敗したりするフェミニズムにオルタナティブの可能性を

見出している¹。クィアやフェミニズムの視点から日本文学を研究するグレイス・エンイー・ティン（Grace En-Yi Ting）の言葉を借りれば、ハルバースタムが失敗について語るのは、異性愛本質主義的にも資本主義的にも成功すること、つまり「私たちがどれだけ生産的で有能かということで人間としての価値を決定」しようとする現代社会の中で、「思いもよらない場所で、攪乱の意外な方法を見つける必要性から生まれた戦略」である²。

ハルバースタムは、西洋のフェミニズムが能動的で自己活性的な主体を推奨することに対して、シャドーフェミニズムが受動的で自己破滅的な傾向があることを「ラディカルパッシヴィティ」として説明する。また、ゲイの男性を、権利獲得運動をするにあたって矛盾のない政治主体として形成し、歴史化しようとする学問的試みに対して、そういった言説に位置づけられない不適切な行為や表象を「クィアネガティヴィティ」との関連で説明する。ラディカルパッシヴィティは「自己を他者や権力に譲り渡すことを厭わない」女性性のマゾヒズムとして説明される³。また、クィアネガティヴィティは「支配的な欲望の論理をかき乱すだけでなく、クィアの犠牲者が抑圧者に立ち向かい、ヒーローとして登場するゲイアイデンティティ」に対するゲイの裏切りとして説明される⁴。クィア理論は、テレサ・ド・ローレティス（Teresa De Lauretis）が1990年に使用したことからはじまった⁵ 学問とアクティヴィズムの両方にまたがる領域である。当初よりクィアに込められていた侮蔑、反生産性といった否定的な側面をあえて引き受けるのである。ラディカルパッシヴィティやクィアネガティヴィティは、西洋のリベラルなフェミニズムにおいては失敗であり愚かであるとみなされてきたような存在の仕方として、今の社会制度や規範のなかの物差しで定義することそのものを拒否するあり方であり、その意味では「反社会的なフェミニズム」である。主に、第2章では「シャドーフェミニズム」論を用いた作品分析を行う。

¹ Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, 1997

² グレイス・エンイー・ティン「クィア・フェミニストの人生を築くということ：越境する研究とコミュニティ Building a Queer Feminist Life: Research and Community across Borders」『研究部門「境界の溶解と再編をめぐる学際的研究」部門イベント開催記録』2020年、早稲田大学 総合人文科学研究センター、495頁

³ Jack Halberstam, "Shadow Feminisms: Queer Negativity and Radical Passivity", *The Queer Art of Failure*, 2011年, Duke University Press Books, 123-146

⁴ *ibid.*, 147-172

⁵ Teresa De Lauretis, "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction," *differences* 3, no. 2, 1991, iii-xviii.

状況に置かれた知

本論では、ダナ・ハラウェイ（Donna Haraway）が主張する「状況に置かれた知（situated knowledges）」を理論的な背景として参照している⁶。状況に置かれた知とは、「フェミニズムの客観性」のことであり、ハラウェイはそれを「視覚」^{ヴィジョン}（以下ルビ翻訳者）として説明する。見るという行為、つまり視覚と結び付いたあらゆる活動は、透明で無批判な主体によって可能となるのではなく、常にどこから見るのかという位置を選びとる過程が必要となる。このどこかに位置することこそが客観性であり、この客観性においては、なにかを見る行為は、つねに限定的な視覚によってしか実行できず、その部分性ゆえに「弱くも傷つきやすいこと」と関わっているというのがハラウェイの主張である。「状況に置かれた知」については、第3章で詳しく触れる。どのような「立ち位置」を選ぶのかという位置の流動性を論じ、さまざま異なる「立ち位置」に立つ者同士の連帯の可能性へと開かれていることを示す。

研究の契機

自身の実践について記述するうえで以上の概念が重要であると考えた理由は、これまで筆者が行ってきた芸術実践のなかには、マスメディアや自由主義的風潮が推進する平等や解放を求めるフェミニズムや、主体性や積極性、能動性を重視するようなフェミニズムとは反する性質があると考えたからである。例えば、第2章で論じる《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》は、男女不平等や家父長制的なイデオロギーがあることを知りつつも婚姻し、苗字を夫の姓に変えた筆者が、家父長制に抵抗するでもなく、他方で今ある異性愛制度を再生産するでもなく、そのどちらでもない方法を取ろうという考え実践したものだ。しかし筆者は、「どちらでもない」という否定的で消極的な考えや行いを、フェミニズムという観点からどのように捉えて良いのかわからなかった。なぜなら、多くのメディアで語られるようにフェミニズムはもっと主体的で積極的でアクティブなものだと思い込んでいたからである。

また、フェミニズムに関心をよせながらも、日本の芸術の中で語られてきたようなフェミニズムと芸術実践の言説で自分の実践を考察することの難しさにも直面していた。そうした状況を打開するために、本論では、交換留学先であるウィーンでの経験（2018年）

⁶ ダナ・ハラウェイ『猿と女とサイボーグー自然の再発明』高橋さきの訳、青土社、2000年、349-387頁

が重要な契機になっている。ウィーン美術アカデミーのマリーナ・グルジニッチ（Marina Gržinić）教授のもとで受けたゼミや、そこで紹介されたアーティストの活動への関心が、本論へとつながっている。

第2節 日本におけるフェミニズムと芸術の状況

90年代の芸術とフェミニズム

日本の美術館で初めてフェミニズムやジェンダーの観点から展覧会が企画されたのは1991年、笠原美智子のキュレーションによる「私という未知に向かって——現代女性セルフ・ポートレート」展（東京都写真美術館、1991年）である。当時の日本の美術館では新しいとされていた写真や映像という媒体を扱った欧米のアーティストを中心に構成され、「女性のイメージや描かれ方を検証し、女性の社会的役割、セクシュアリティ、身体や老いなどについて、社会や個人の間を問い直し、新たな価値を指向し」た展覧会だった⁷。

そもそも、なぜ90年代になるまで美術館でフェミニズムやジェンダーの視点を取り入れた展覧会が企画されなかったのか。笠原によれば当時の日本には「フェミニズムに対する、ある種のフォビア（嫌悪）が、男女を問わず」あったという⁸。小勝禮子によれば「70年代のウーマンリブ運動への一種のバックラッシュ（反動）」があり、歪んだフェミニスト像が流通していた⁹。他方、80年代後半から90年代前半は1986年に男女雇用機会均等法が施行され、「女の時代」が宣言された時代でもあった¹⁰。

笠原の「私という未知に向かって——現代女性セルフ・ポートレート」展をはじめ、その後96年から97年には「ジェンダーを共通項としたきわめて多彩にして密度の濃い展覧会が日本の美術館で開催され」ていた¹¹。それはジェンダーを軸にしたポストコロニアリズムの諸テーマとの交差性（インターセクショナルリティ）を主題にした展示や、日本の近現代美術史や西洋美術における女性表象の問い直しなど多岐にわたったものであった。

しかし、このような90年代後半のジェンダーの視点を導入した美術展の活況に対して、毎日新聞学芸部編集委員であった三田晴夫が批判的に取り上げたことが発端となって「ジ

⁷ 笠原美智子『ジェンダー写真論 1991-2017』里山社、2018年、7頁

⁸ 同、7頁

⁹ 「対談：笠原美智子×小勝禮子美術館とジェンダーをめぐる30年の戦い」『美術手帖：Gender is Over』2017年11月号、美術出版社、102頁

¹⁰ 笠原前掲書、7頁

¹¹ 小勝禮子「日本の美術館におけるジェンダー視点の導入をめぐる」『イメージ&ジェンダー』7、イメージ&ジェンダー研究会2007年、16頁

エンダー論争」が展開された。「ジェンダー論争」に関しては、『女？日本？美？：新たなジェンダー批評に向けて』（1999年）の千野香織による「美術館・美術史学の領域にみるジェンダー論争：一九九七―九八」が詳しい。ジェンダー研究者やキュレーターが、「『美術』とか『芸術』とか呼ばれてきたものもまた[…]現在の世界の動向と無縁ではいられない」と考え、美術の政治性を問い直すべく、展覧会を開催し、論じようとしたことに対し、「〈社会の現実〉よりも前に、まず〈美術の現実〉を至近で見つめるべき」、「美術の自律性」「日本のジェンダーは借り物だ」などという批判が行われた¹²。

ジェンダー表象を専門とする千野や若桑みどりらとともにこの論争に加わった小勝は、彼女らが意図した「美術（表象）の政治性」の問い直しは、十分な理解を得ることなく、モダニズムを擁護する者からは、「ジェンダーの視点がPC（ポリティカル・コレクトネス）とつねに一体化され、『抑圧の論理』として『純粋な美』を妨げる者とみなされた」という¹³。

2010年代のフェミニズムの状況

WE SHOULD ALL BE FEMINISTS

YUP, I'M A FEMINIST

これらは、2017年に印象的だったステートメントである。2017年は、#MeTooムーブメントや高級ファッションブランドといったセレブリティによるフェミニズム運動が活発に行われ、日本でもその現象を身近に感じた。「WE SHOULD ALL BE FEMINISTS」は、ナイジェリア出身のチママンダ・ンゴスイ・アディーチェ（Chimamanda Ngozi Adichie）による2012年のTED x Eustonでのスピーチ「We Should All Be Feminists」（邦題：男も女もみんなフェミニストでなきゃ）を元にDiorがその年に発表したメッセージTシャツのフレーズであり、「YUP, I'M A FEMINIST」は、それに呼応するかのようにGUから発売されたメッセージTシャツのフレーズである。「フェミニスト」に対する「幸せ」や「ポジティブ」な雰囲気が広がっていた。同年、自身の結婚を《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》（2017）とタイトルつけたのは、自身に向けたアイロニーでもあったが、こういったメディアの雰囲気に対する反抗的な意味合いもあった。

¹² 千野香織「美術館・美術史学の領域にみるジェンダー論争 1997-98」『女？日本？美？ 新たなジェンダー批評に向けて』慶應義塾大学出版、1999年、142-144頁

¹³ 小勝前掲書、17頁

2010年代前後は、第四波フェミニズムと呼びうる運動が始まったとされている。フェミニズム／クィア理論家の清水晶子によれば、第四波の特徴は、問題へのアプローチの手法にある。SNS利用の急拡大に伴って、オンライン・アクティビズムとして運動への参加や問題意識が世界中で共有されるようになった。つけくわえて、インターセクショナル리티、セレブリティによるフェミニズム活動の活性化もその特徴として挙げることができる¹⁴。イギリス文学者でフェミニスト批評を専門とする北村紗衣によれば、第四波フェミニズムは、文化的な側面に比重をおいて展開された90年代から2000年代の第三波フェミニズムを継承しながら、「より草の根の政治運動を意識したものとして展開」している¹⁵。2017年のDiorのフェミニストTシャツを着用したセレブによる社会運動などはその端的な例だ。

2016年7月8日にクリスチャン・ディオールのウイメンズのアートイステティックディレクターにマリア・グラツィア・キウリ（Maria Grazia Chiuri）が就任した。ディオールとしては初の女性アートイステティックディレクターである。2017年春夏コレクションでは、「WE SHOULD ALL BE FEMINISTS」と書かれたメッセージTシャツ（定価79,000円）を発表して話題を呼んだ。

このスローガンTシャツは多くのセレブによって愛用された。例えば俳優のナタリー・ポートマン（Natalie Portman）は、ドナルド・トランプ（Donald J. Trump）が大統領に就任した翌日に全世界で開催された女性の人権を訴えるデモ「女性のマーチ」にこのTシャツを着用して参加した。同じデモに参加した歌手のリアーナ（Rihanna）も、翌日にインスタグラムでこのTシャツを着用した写真をアップしている。

また、ディオールの呼びかけに応える形で、日本のファスト・ファッション・ブランドのGU（ジー・ユー）も2017-18年の秋冬のアイテムとしてメッセージTシャツを発売した。「YUP, I'M A FEMINIST」「EQUAL TO YOU」といったメッセージを掲げている。商品価格も、ディオールの79,000円に因んだ790円となっている。この価格差が示すように、この現象には、購買層の経済的な格差や階級の問題が含まれている。一方で、同じようなメッセージのTシャツを着用するという行為によって、格差が見えづらくもなっている。

2017年は、#MeTooが主にソーシャル・ネットワーキング・サービス（以下、SNS）を通じてムーブメントとなった年でもある。#MeTooとは、「私も」を意味する英語にハ

¹⁴ 清水晶子「フェミニズムの4つの波——フランケンシュタインから#MeTooまで。【VOGUEと学ぶフェミニズム Vol.2】」（<https://www.vogue.co.jp/change/article/feminism-lesson-vol2>）2020年11月9日閲覧

¹⁵ 北村紗衣「波を読む：第四波フェミニズムと大衆文化」『現代思想』48(4)、青土社、2020年、Kindle版

ッシュタグをつけたSNS用語だ。2017年10月、ハリウッドの映画プロデューサーによる俳優やモデルらへのセクシャルハラスメント疑惑が報じられたことを受けて、アメリカの俳優アリッサ・ミラノ（Alyssa Milano）が同様の被害を受けたことのある女性たちに「Me Too」と声を上げるようにTwitterで呼びかけたことが発端とされる¹⁶。Me Tooムーブメント自体は、このハッシュタグができる10年ほど前に、青年団体「Just Be Inc.」の設立者タラナ・バーク（Tarana Burke）によって作られた。恵まれない環境で生きる性的暴力の被害者、特に若い黒人女性のための草の根活動のスローガンであり、「被害者から被害者へのキャッチフレーズ」として、「共感を伝える方法」として用いられた¹⁷。

第四波フェミニズムの状況によって、日本においてもフェミニズムにつきまっていた否定的なイメージはおおきく変化した。この機運のなかで、フェミニズムの視点から過去の状況を読みなおす試みが行われている。例えば、2019年には、マスメディアが作り上げた「フェミニスト」への批判と、そこで表象された田嶋陽子の再評価が、山内マリコや柚木麻子らの呼びかけによって試みられた。女性学研究者で英文学者の田嶋陽子は、90年代にバラエティ番組に姿を現したフェミニストである。お茶の間に現れる田嶋といえば、「テレビでおじさんとケンカしているフェミニスト」¹⁸であった。90年代のバラエティによるフェミニスト像については第1章で触れる。

芸術表現の現場でも、近年フェミニズムの視点を取り入れた実践が数多く見られ、90年代の状況を読みなおす機運が高まっている。笠原美智子『ジェンダー写真論1991-2017』（2018）では、90年代から2010年代にかけて、ジェンダー、セクシュアリティ、人種問題などインターセクショナルな視点をもって活動してきたアーティストの実践を系譜的に紹介している。主に写真や映像をもちいて表現をするアーティストたちの紹介である。また、写真家の長島有里枝が自身の社会学の修士論文を基に出版した『「僕ら」の「女の子写真」からわたしたちのガリーフォトへ』（2020）では、90年代に彼女らの写真表現を、「女の子」に特有の表現として周辺化した言説を批判している。アーティスト自身が、みずからの言葉で活動を位置づけなおそうとする画期的な批評である。

展覧会や芸術祭においても、同時代的なフェミニズムの機運が高まっている。2018年には、「女性アーティストあるいは女性性をアイデンティティの核とするアーティスト／

¹⁶ Alyssa Milano の Twitter、2017年（https://twitter.com/Alyssa_Milano/status/919659438700670976）2020年12月2日閲覧

¹⁷ 「セクハラや性暴力を告発する「#MeToo（私も）」 始まったのは10年前の黒人女性の「勇気」から。」 Alanna Vagianos 編集『HUFFPOST』（https://www.huffingtonpost.jp/2017/10/18/me-too-black-woman_a_23248342/）2020年12月2日閲覧

¹⁸ 山内マリコ「はじめにー田嶋陽子を救え！」『エトセトラ』2、エトセトラブックス、2019年、4-7頁

グループ」に焦点を当てた「KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭 2018」が開催され、オンラインではリレーコラムが連載された¹⁹。2019年のあいちトリエンナーレ2019では、アフーマティブアクションとして参加作家数の男女平等が掲げられた。またウェブ版『美術手帖』で「SERIES ジェンダーフリーは可能か？」（2019年）が特集として生まれ、これまでの日本の美術制度の見直しや、アーティストやキュレーターの現代的な取り組みが可視化された。

美術・芸術大学でもジェンダーに関する問題提起が近年可視化されてきている。2018年には、多摩美術大学大学院彫刻専攻に在籍する学生有志が、アカデミックハラスメントを行う彫刻学科の改善を求めて大学側に要望書を提出した²⁰。そこには、ジェンダーハラスメントも交差的な問題として取り上げられている。この出来事を発端として、同大学では2020年に初の労働組合が成立した²¹。東京藝術大学では、2020年に先端芸術表現科の荒木夏実准教授が企画した「彼女たちは歌う」が陳列館で開催された²²。11人の女性アーティストだけで構成された。筆者も出品しており、その出品作品は本論で取り上げる〈蛇に似る〉シリーズのうちの2点にあたる。本作については第3章で論じる。アーティストの岩崎貴宏が企画した「カナリアがさえずりを止めるとき」は、広島市立大学を中心に、広島市内数カ所のアートスペースで展覧会と関連トークイベントが行われ、美術制度の構造的問題を可視化した²³。芸術教育機関におけるジェンダー不均衡の問題が、トークイベントや、アーティストの表現の主題としても扱われ、可視化されてきている。

このような状況を概観すると、筆者の実践は、日本での芸術の状況との関連のなかに位置づけることもできる。しかし、本論では、国内の事象に限らず、海外のフェミニズム／クィア理論や芸術実践を積極的に参照している。本論で参照する先行例は、さきほども述べたように、2018年に交換留学したウィーンでの経験や、その後の芸術実践の中で交流を深めていったアーティストに受けた影響が大きく、筆者の実践は国内に限定されているわけではない。現代美術に限らず、大衆文化やあらゆる視覚表現が、どのようにイメージを生み出してきたのか、そのイメージを生み出す装置そのものを問いなおしているからだ。これらの実践は、フェミニズムをその内側から批判し展開するものである。日本では、ネ

¹⁹ 「KYOTO EXPERIMENT ディレクターズノート [2018]」
(<https://kyoto-ex.jp/home/features/directors-note-2018/>) 2020年11月25日閲覧

²⁰ 多摩美彫刻学科の学生によるサイト
(<https://sites.google.com/view/student-choukoku/home?authuser=0>) 2020年11月30日閲覧

²¹ 「多摩美術大学で労働組合が結成。『主張できる体制を整えなければならない』」ウェブ版『美術手帖』(<https://bijutsutecho.com/magazine/news/headline/21224>) 2020年11月30日閲覧

²² 公式ウェブサイト「彼女たちは歌う」(<https://listen-to-her-song.geidai.ac.jp/>)

²³ 「アート界のハラスメントに問題提起を。広島で開催される「カナリアがさえずりを止めるとき」とは？」ウェブ版『美術手帖』
(<https://bijutsutecho.com/magazine/news/exhibition/22743>) 2020年11月30日閲覧

ガティヴィティやパッシヴィティの観点で、フェミニズムやクィア理論を扱い、芸術実践と交差的に論じたものはほとんどないため、その点においても、上述した活動や理論を応用することは重要であると考える。

第3節 本論文の構成

本論では、筆者の2015年以降の芸術実践の中でも《アイ・アム・フェミニスト!》(2015)、《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》(2017)〈蛇に似る〉(2018-2020)の三つを取り上げる。

第1章では、筆者の初個展《アイ・アム・フェミニスト!》(2015)をもとに、「フェミニスト」のイメージをどのように揺るがすことが可能なかを考察する。題材である「フェミニスト」について、そのイメージが作り出された過程を明らかにするために、90年代から2000年代にかけてのバラエティ番組、反フェミニズムの運動、ポストフェミニズムの言説を確認する。さらに、作品で採用した手法を分析するために、自身の身体を用いたパフォーマンス的な行為によって視覚表象にアプローチする、マーサ・ウィルソン(Martha Wilson, 1947-)や森村泰昌(1951-)、カラプ・リンジー(Kalup Linzy, 1977-)らの先行作品との比較を行う。そして、視覚性を焦点とすることによって生じる課題も明らかにする。

第2章では、筆者自身の結婚を上演した《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》(2017)をもとに、結婚という制度をどのように転化し、運用することが可能なかを考察する。まず、婚姻制度が前提している異性愛主義的な規範を明らかにするために、日本の婚姻制度やメディアによる表象を確認する。また、感情面での規範化や近年の新自由主義との関わりにおいて、ジャック・ハルバースタムの「シャドーフェミニズムズ」をふまえながら、フェミニズムが果たした役割を批判的に考察していく。その後、婚姻制度に関する芸術実践の先行例として、国を超えた移動と婚姻制度が関連していることを明らかにするタニヤ・オストイッチ(Tanja Ostojic, 1972-)や、異性愛主義的な結婚制度に問いを投げかける森栄喜(1976-)を挙げ、シャドーフェミニズムズをめぐる議論を参照しつつ、筆者の実践の考察へとつなげる。《アイ・アム・フェミニスト!》が展覧会として主に視覚的な表象を取り扱った作品であることと比べ、《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》は結婚生活そのものを作品として扱おうとし、生活に浸透する持続性のある芸術実践を試みたものだった。現実空間を実践場所とすることで生じる問題を指摘する。

第3章では、日本と韓国に伝播している「蛇交譚」から着想を得た〈蛇に似る〉(2018-2020年)をもとに、神話をクィアする芸術の実践と理論を示す。本作は筆者の博

士作品であり、《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》で生じた問いを引き継いで展開している。第2章で考察した、現実空間を実践場所とすることで生じる問題について、「配役」と「神話」の観点から取り組む。まず、自分や他の誰かを作品のなかに配役すること、つまりどのような「立ち位置」を選び、「経験」が語られるのかという問題を、フェミニズムやポストコロニアリズムの言説を確認しながら、誰かと一緒に芸術を制作し実践する可能性として捉えなおす。次に、人々に規範化をもたらしたり、歴史を作ったりする「神話」の機能に着目して、「蛇」が登場する神話を考察する。その後、不安定で「ヴァルネラブル」な「クィアネス」が、ヘゲモニーとしての神話や歴史を解体することを示すために、サイレン・ウニョン・チョン（siren eun young jung, 1974-）の〈ヨソングック・プロジェクト〉（2008-）を先行例としてあげ、筆者の作品と比較分析する。

以上の考察をふまえ、終章では、フェミニズム／クィア理論を批判も含めて参照することが自身の実践において不可欠であることを改めて整理し、総括として、自身の芸術実践を、作品そのものだけではなく、制作者や鑑賞者、語り手や聞き手の立ち位置の流動性に着目することで、協働の創造性において新たな切り口を示したことを確認する。そして、「失敗」や「愚かさ」、「消極性」とったシャドーを特徴とするフェミニズムと芸術実践のオルタナティブな展望を述べる。

第1章 フェミニスト表象の揺らぎ

第1節 イントロダクション：「フェミニスト」のイメージ

本章では、筆者の初個展《アイ・アム・フェミニスト!》（2015年3月、Gallery Barco、東京）をもとに、マスメディアや先行する芸術実践を通して「フェミニスト」というイメージがどのように作られ、演じられ、また転覆が可能なのかを考察する。そして、「フェミニスト」のイメージの不安定性を明らかにするべく今日的な芸術の実践と理論を示す。

第2節では「フェミニスト」「あなたのような女」という2つのステレオタイプな女性を設定して演じた《アイ・アム・フェミニスト!》の概要を説明する。本個展のタイトル「アイ・アム・フェミニスト!」は筆者自身が「フェミニストである」と宣言する機能を持っていることから、その宣言がどのようなフェミニストのイメージと結びつくのかを説明するため、続く第3節で、「フェミニスト」が作り上げられた言説について3つの観点から考察する。ひとつめは、90年代の日本のマスメディアが描いてきたフェミニストを主に田嶋陽子のテレビ出演を通して確認する。2つめは、1990年代後半から2000年代での保守論者による反フェミニズムの運動について確認する。3つめは、ポストフェミニズムにおけるフェミニストを確認する。ポストフェミニズムについては、様々な立場から議論されているが、ここでは、フェミニズムから距離を取る若い女性の動向の実態把握・分析に基づいた「記述可能なイデオロギー」²⁴としてポストフェミニズムを扱う。またポストフェミニズムの女性にとってフェミニズムが有害だとみなされる時に対置される「成功した女性」について、シェリー・バシェオンを参照する。

第4節では、これらのフェミニスト像と関連して、美術においてフェミニストが否定的なイメージとして表出した事例としてろくでなし子の活動を、さらには、女性の身体を用いる女性のアーティストの活動が、個人的な出来事に還元され、芸術として語られない問題を、田部光子のオーラルヒストリーからも確認する。

第5節では、第3節でまとめたフェミニストのイメージと、第4節で確認した美術における女性アーティストの言説の問題に関して、これまで芸術がどのような方法で実践を行ってきたのか、先行する実践を例にして考察する。ここでは、女性のアーティストの可視性の問題を、コンセプチュアル・アートの手法で示した先行例として、アメリカを拠点と

²⁴ 河野真太郎「機嫌の悪い女たち、機嫌の悪い男たち：ポストフェミニズムにおける感情の取り締まり」『現代思想』48(4)、青土社、2020年、Kindle版

するマーサ・ウィルソンを取り上げたい。次に、西洋美術史へ身体的な介入を行うことで、女性のカテゴリーに始まり、人種や非男性の身体などインターセクショナルな視点を批判的に導入した森村泰昌を取り上げる。そして、リアリティ TV というテレビ番組におけるジェンダー・アイデンティティや人種のカテゴリー構築に取り組むアメリカのアーティスト、カラプ・リンジー（Kalup Linzy、1977-）を取り上げる。

第6節では、先行例の考察によって導き出された論点を補助線として、筆者の実践の考察を行う。どのような「フェミニスト」を現実空間で具現化し、どのように観客のアイデンティフィケーションから逃走したかを考察する。最後に、その考察によって得られた結論と課題を述べる。

第2節 《アイ・アム・フェミニスト!》

女の幸せは結婚、愛想は良く、女性らしい服装を心がけること。私たちを守ってくれる男への感謝を忘れずに、女は男をたてるべき。これらを正しいことだと考えている、今この文章の前にいるあなたのような女が、私は大嫌いです。自分にとって都合の良い色メガネをかけ、男性社会への同化を戦略にして生きるあなたに、私は決して負けません。女であれ！（「アイ・アム・フェミニスト!」フライヤーより）

《アイ・アム・フェミニスト!》は、2015年に行った初個展である。この個展では、「アイ・アム・フェミニスト!」というタイトルと、上述したステートメントを掲げて、映像とパフォーマンスの二つのメディアを組み合わせ、「フェミニスト」を演じることに挑んだ。

展覧会場はギャラリーと事務所の二部構成になっている。メイン展示会場であるギャラリーには、壁面に大きく映像作品《泣く女》（2015）（図1-1）が投影されている。メイクを駆使してピカソの絵画《泣く女》（1937）に扮した筆者が、ピカソによって表象された涙を女性の主体的な感情として取り戻すべく、泣きながら女の解放を主張している映像である。映像作品内の「泣く女」の発言は、2015年当時のTwitter上で「フェミニスト」を名乗っているアカウントのつぶやきや、パキスタン出身の人権運動家であるマララ・ユスフザイ（Malala Yousafzai）が国連本部で行ったスピーチなどを参考に組み立てた。

私は今、女の平和のために泣いています。[...]私の声は、その傷ついた大勢の女

の声です。[…]彼女たちの多くは、才能をもちながらも周りの理解が得られず、十分に能力を発揮する場を持たずにいます。時には、他人にいわれのない仕打ちを受け、ずたぼろに傷つきます。[…]この世の職業の前に女性とつけるのはもうやめにしましょう。[…]これらの言葉に男がこめているわいせつな観念を根絶やしにしなければなりません。この社会には、おかしいことがたくさんあります。なぜ、子を持つ母親が、パブリックな場に訪れることに遠慮を感じなくてはいけないのですか。なぜ、女性専用車両にバスは乗るなどと言われるのですか。電車の中で化粧をして何が悪いのですか。生理中の女性を汚いもの扱いしないでください。[…]草の根かき分けて、男の根っこを引き抜きましょう。[…]その上で、女たちはレジャーシートを敷いてピクニックをするのです。真ん中のない芝生公園。集中する権力など元からありません。権力という誇大妄想に取り憑かれた地縛霊には成仏してもらいましょう。[…]親愛なる姉妹のみなさん、今こそ動く時です。待っていてはいけません。戦争をなくすために、世界を平和にするために、私たちが一丸となって貢献すべきです。それが私たちの務めなのです。無下にされた可能性も、公衆の面前で強姦された思い出も、社会的地位のてっぺんから突き落とされた事実も、私たちが終わりにしましょう。今、ここから、「終わり」を始めましょう。

この映像は、金のスプレーで色付けられたマカロニで飾れた手作り感ある額で縁取られている。映像《泣く女》が投影されている壁面には事務所に続くドアが備え付けてあり、筆者は、30分に一度そのドアからギャラリー内に現れて、映像作品の傍で作品解説を行う。(図 1-2)

本日は遠藤麻衣 SOLO SHOW 「アイ・アム・フェミニスト！」にお越しいただきありがとうございます。アーティストの遠藤麻衣です。

本展示会のメインとなるこちらの映像作品のご説明をしたいと思います。こちらは、「泣く女」という映像作品です。ピカソの絵画「泣く女」で描かれている女性に扮して、女の平和と解放のメッセージを込めています。私は、「男性のまなざしによって表象された女性」の象徴として、このピカソの有名な絵画「泣く女」を選びました。

ピカソは、スペイン内戦中にゲルニカという巨大な絵画を制作しました。その作品のために、おびただしい数の女の頭部のドローイングを描いていたのですが、そのドローイングの集大成と言えるのが、この「泣く女」です。1937年10月26日に完成しました。現在はテートギャラリーに収蔵されています。

「泣く女」は、ドラマールという女性がモデルとなっています。彼女は、苦痛の女性の代表として歴史に名を残している存在です。彼女はこの先もずっと、不幸な女として歴史に君臨し続けることでしょう。ピカソと出会うまではシュールレアリストの写真家として知性や才能を発揮していましたが、ピカソとの9年間の交際を経て精神を煩いました。ジャック・ラカンに精神分析をされたこともあるそうです。一人さびしく暮らし、貧困のうちに亡くなりました。これが1997年の7月。89歳でした。

ドラマールは、1936年1月7日、28歳の時に、54歳のピカソと出会います。ピカソは当初、彼女の自傷行為に惹かれたと言われています。当時、ドラはカフェでナイフゲームをしているところでした。ナイフゲームというのは、自分の手のひらをこのようにテーブルにのせ、指の間を順にこうやってすばやくナイフで突き刺していくゲームです。その結果血まみれになった彼女の手、その手がつけていた黒い手袋、それをピカソは貰い受け、宝物として大切に持っていたそうです。

このように感受性が豊かで、美しく知性を持ち備えた彼女はピカソにとってインスピレーションの源でした。

ゲルニカの制作時、写真家である彼女はつききりになって制作プロセスを写真におさめました。そのために二人はアトリエに籠りっきりだったんですけれども、そこに、ピカソのもう一人の愛人マリー・テレーズが訪ねてきます。鉢合わせした二人は小競り合いを起こしました。そうして二人はピカソに対して、どちらが本当の愛人かを選ぶように要求したんですけれども、ピカソは「どちらかを選ぶつもりはない。自分達で闘って決めなさい」と言ったそうです。このように、パブリックな場ではゲルニカ爆撃への憤りを表明し、争いの不毛さを嫌悪しながら、アトリエというプライベートな中では、彼に情熱を燃やす女同士の争いを助長し、さらにはそれを人間的な本質として美的に賛美する。このような彼の無自覚さに、私は怒りをおぼえずにはられません。

「女性には2つのタイプしかいない。女神かドアマットである」。

これはピカソが残した有名な言葉です。「ドアマット」という表現は、常に虐げられている人という意味です。小説などに登場するドアマットヒロインとは、不幸で虐げられている悲劇のヒロインのことです。誰かに頼ることなく1人でたつことができない人、誰かの要求や期待に答えるだけの存在、自分の考えを持たず、誰かに従属する人というような意味が込められています。

ピカソをもってしても女性を単純二元にカテゴライズしてしまうとは男の方の想像力は、浅いなあと感じずにはられません。そんなピカソと関係をもった9人の

女性のうち2人は精神を煩い、2人は自殺しました。

女はいつの時代でも使い捨てられる消耗品です。女は、男たちが着飾るための装飾品であり、男たちの社交の場を明るくする華であり、男たちの部屋をきれいにする掃除機であり、男たちに衣食住を善意で提供するボランティアスタッフです。男が想定したカテゴリーに当てはめることのできない女はすべてメンヘラ呼ばわりされ、社会的人格を認めません。

私もかつて処女でした。しかしいつまでも無垢なヴァージンでいるわけにはいきません。女が人間である、ということを知らず、虹色ウンチをすと思い込んでいるビューティフルドリーマーな男性達をいつまでも看過して放置しておけば、いつまでたっても女の自由はやってきません。

「女はもっと男を怖がらせるべきである」。私が言いたいのはこれだけです。

女の不幸はマルチタスク苦手系男子の想像力欠如が原因です。バリキャリ、一般職、嫁、母、そういったものに女を棲み分けさせ対立させている男たちを許すな！女は結束して反旗を翻さなくてはなりません！

アゲマンには決してなつてはいけません。男社会を支える縁の下の力持ちである必要はありません。結婚、結婚、五月蠅いハエは叩き潰して結構。人妻会という極道を撲滅しましょう。女のステータスを没収するなど言いたい。女を病気にさせるのはやめましょう。

ひろげよう、男のキャパ。謳歌しよう、女のシャバ。ありがとうございました。

解説では、ピカソが作品制作の裏側で複数の愛人と関係を持ち、彼女たちを口論させ、時には自殺に追い込んでいたという事実を、怒りをもって告発することを意図している。そのため、ギャラリーには、その他にも女性蔑視的な発言をするピカソのインタビュー映像や、モザイクがかけられた女性が自身の受けたハラスメントを告げる映像を一緒に流していた。

ギャラリーで作品を鑑賞した後、鑑賞者は筆者が使用したドアを通して事務所を訪れることもできるようになっていた。事務所は、筆者とこの展覧会の企画者であるアーティストの河口遥が休憩しながら歓談する場所として設定されて、映像作品《セルフ・ドキュメンタリー》（2015）がプロジェクションされている（図1-3）。映像では「セルフ・ドキュメンタリー」と画面上部に表示され、私と河口がおしゃべりしながら食事をしている様子が映し出されている。この映像は、2012年10月からフジテレビ系列で放送開始された『テラスハウス』を参照して作った。通称『テラハ』と呼ばれて人気を博した当番組は、恋愛することを目的として男女がテラスハウスにて共同生活を営むという趣旨で、

「台本のないドラマ」をキャッチコピーに、芸能人ではない公募によって集められた男女6名がシェアハウスで共同生活を営む様子を記録したリアリティ番組である。2015年には動画配信サイトネットフリックスにて『TERRACE HOUSE BOYS & GIRLS IN THE CITY』の配信が開始され日本にとどまらず世界中にファンがいる。『テラスハウス』のように、台本なしの生の会話がドキュメントされていることを演出するために、筆者の映像作品では画面上部に「実在する2人を記録中」とテロップが常に表示されている。映像の中で筆者と河口は「プライベート」な場面という設定で、一緒に食事をし、何気ない会話を行っている。先ほどのギャラリーでピカソの愛人関係を告発し、女性を客体として扱う男性に対して怒りを持って批判していた女性像とは打って変わって、こちらの映像では、筆者は河口に恋の相談をしている。好きな人がいることを打ち明け、次第にその人が筆者に「フェミニスト」をテーマに展覧会をすることを提案してくれたことを観賞者は知ることになる。それを聞いて河口は驚きつつも、「良いじゃん」と言って同意しながら、一方でフェミニズム的に活動することへの違和感を口にする。

第3節 フェミニストの否定的なイメージ

本節では、『アイ・アム・フェミニスト!』内で想定していた「フェミニスト」の否定的なイメージが社会の中でどのように形成されてきたかを論じる。

筆者が本作品を制作した2015年当時のGoogle画像検索で5カ国語の言語を用いて「フェミニスト」と検索をかけた検索結果を確認すると、力強く拳を掲げた「We Can Do It!」(J・ハワード・ミラー)のポスター、裸体でデモをする女性たちの風景、演説する政治家のような姿、怒りの表現など、様々な画像が現れる(図1-4, 5, 6, 7, 8)。

この画像検索を行なったのは、エマ・ワトソンがニューヨークの国連本部で行われたUNウィメンでスピーチを行った時期(2014年9月20日)より半年ほど経った頃である。

エマ・ワトソン(Emma Watson)は、スピーチで以下のように語った。

実際、私は表現が過激で、あまりに強力で攻撃的であり、協調性がなく、男性嫌いで、そして魅力的じゃない意見を言う女性として分類されているようなのです。²⁵

検索に映し出された画像からも、ワトソンの言うようなフェミニストへの認識と共通す

²⁵ 「THE BLOG 私たちは性の不平等を終わらせたいのです。そのためには、一人一人の参加が不可欠なのです」『HUFFPOST』(https://www.huffingtonpost.jp/emma-watson/we-want-to-end-gender-_b_5871850.html) 2020年11月7日閲覧

る部分が見出せる。怒りや拳を掲げるなど「攻撃的」に見える画像に加えて、「男性嫌いで魅力的じゃない」ことが、男性から性的な対象として見られることを拒否する行為を含んでいるとするならば、裸体でデモをする人たちの表現とも共通する。

さらに、日本語による検索結果に着目したい（図 1-4）。日本語による検索結果では、デモの写真やスローガン画像ではなく、個人の肖像写真が多く並ぶ結果となった。具体的には、検索上位（画像左上）から順に、田嶋陽子、ジョディ・フォスター、田嶋陽子、エマ・ワトソン、といったようにフェミニストとして知られる有名人が並ぶ。なかでも、上位検索結果に浮上している田嶋陽子に着目したい。田嶋は、90年代にテレビや新聞などのマスメディアに出演し、発言を行ってきたフェミニストである。

筆者はこの検索をした当時、田嶋が体現するおっぱヘア、メガネ、露出が少なくかつピンクの差し色を取り入れるファッション、濃い口紅などといった外見的特徴をフェミニストの記号と認識し、また、田嶋のことをエマ・ワトソンの言うように「過激」で「攻撃的」で「魅力的じゃない意見を言う」女性として捉えていた。同時に、田嶋を「感情的になって泣いてしまう女性」であると無意識にみなしてしまっていた。それは筆者に限った認識では決してなく、次項では、筆者がこのような認識を内面化するに至ったマスメディアによる表象を確認する。

第1項 マスメディアが描いたフェミニスト

田嶋陽子は、女性学や英文学の研究者で、90年代にテレビのバラエティ番組に出演し、フェミニズムを広め可視化することに貢献した。しかし、それらの貢献とは裏腹に、テレビで生み出されたフェミニスト像は偏ったものであった。田嶋は、「テレビでおじさんとケンカしてるフェミニスト」²⁶としてお茶の間に登場し広く認識されるようになっていたのだ。田嶋をこのようなフェミニストとして描いたのは、1991年から始まったテレビ朝日系列のテレビ番組「ビートたけしのTVタックル」（1989-）である。メディア文化と有名性研究の観点から、田嶋に付与されたフェミニストとしての役割と社会背景との影響関係を研究する齊藤正美によれば、まず本番組は、現在まで放送が続く長寿番組であり、地方の中高齢層を視聴ターゲットとし、田嶋が出演した当時はバラエティ色の強い番組であった。また同番組は、学者のタレント化と政界進出の流れを作った番組のひとつとして認識されており、田嶋も2001年に参院議員選挙に出馬している²⁷。齊藤によれば、女性

²⁶ 山内前掲書、4頁

²⁷ 齊藤正美「バラエティ番組における田嶋陽子のフェミニズム実践と社会的背景——田嶋

運動やジェンダー研究が活発になり、国や自治体が女性問題に取り組む姿勢を見せるなどフェミニズムに勢いがあった 90 年代において、田嶋は「TV タックル」を通して「フェミニズム思想を人口に膾炙することに貢献し、彼女自身も広く知られるようになった」²⁸。また、フェミニズムをネタにした、田嶋陽子と政治学者であり政治家でもある舛添要一の討論が人気を博すなど、当時のバラエティ番組にとっては「政治や文化、事件など全てフェミニズムに結びつけて語ることが新鮮」²⁹ だったと言う。斉藤によれば、田嶋は、良くも悪くも拡声機としてのテレビを利用して「フェミニズムを可視化することに貢献した」³⁰。フリーライターの武田砂鉄は「田嶋陽子に対する世間のイメージは、『いつも男にキレている』」³¹ と述べる。思春期の武田にとって、テレビに映る田嶋は「怖いオバサン」「話を聞かないオバサン」だったと述べ、「田嶋がキレる度に、画面の中の男性たちが笑い転げていたのだから、テレビの前で一緒になって笑っていた」と言う³²。

当時、以上のようなことが何の批判もなくお茶の間で行われており、そうした社会状況のなかで筆者は、偏ったフェミニスト像を内面化するに至った³³。東京新聞の出田阿生記者によれば、今から 30 年前のテレビでは、男性出演者が、「男の方が偉いもん」「女ってほんとバカ」などと発言したことに対して、彼女が「女の人生そのものを男の下に置いていること、それをセクハラという」と正論で反論しても、最後には男性陣が勝つ場面として編集されたという³⁴。90 年代のメディアとフェミニズムを調査した山口智美と斉藤正美によれば、当時の女性学や女性とメディア研究などフェミニズムに関する学術研究は、田嶋のテレビ出演を取りあげないか、もしくはフェミニズムの揶揄の原因であると批判し、彼女に対しては冷ややかな態度であった³⁵。

2015 年、個展の作品制作をしていた筆者には 90 年代のお茶の間が認識していた「フェミニスト」の名残が垣間見えていた。Google の画像検索で「フェミニスト」と入力す

本人、制作者・共演者への聴き取り調査から」『日本マス・コミュニケーション学会・2018 年度秋季研究発表会』2018 年、2 頁

²⁸ 同、3 頁

²⁹ 同、3 頁

³⁰ 同、3-4 頁

³¹ 武田砂鉄「TV と田嶋陽子② キレさせていたのは誰で、何を言っていたのか」『エトセトラ』vol.2、エトセトラブックス、2019 年、18-19 頁、18 頁

³² 武田、同上、2019 年、18-19 頁、18 頁

³³ 90 年代当時、田嶋がどのような「フェミニスト」としてテレビに映し出されていたのかは、近年の「フェミニズム」のマスメディアや SNS での再燃を背景に再度見直されている。フェミニスト雑誌『エトセトラ』vol.2 「We Love 田嶋陽子」特集は、テレビで「戯画化された」フェミニスト田嶋陽子の読み直しを試みるものである。様々な著者による当時の主観的なテレビ鑑賞の経験の記述と、現代的な観点からの記述が掲載されている。『エトセトラ』2、エトセトラブックス、2019 年

³⁴ 出田阿生「時代が追いついたフェミニスト雑誌、既刊書で再注目田嶋陽子さん」『東京新聞』2020 年 1 月 18 日（<https://www.tokyo-np.co.jp/article/3252>）2020 年 11 月 3 日閲覧

³⁵ 山口智美、斉藤正美、荻上チキ『社会運動の戸惑い』勁草書房、2012 年、290 頁

ればそこには、90年代のテレビメディアによって作られたイメージを背負わされたままの田嶋の姿があった。2000年代のバッククラッシュ以降、日本のフェミニスト像は更新されず停滞の最中にあると言える。

第2項 反フェミニズム

前項で90年代に主にバラエティ番組が作り上げた「フェミニスト」について田嶋陽子を通して確認したが、本項では、保守系論者による反フェミニズムが作り上げた「フェミニスト」について確認する。保守系反フェミニズム運動については、荻上チキ、斎藤正美、山口智美らによる詳細な調査がまとめられており、本項ではその調査をもとに概観する。

山口と荻上の調査によると、1999年の男女共同参画基本法の施行に端を発して、2005年頃までフェミニズム批判が活発に行われた。1995年に東京女性財団によって日本で初めて使われた「ジェンダーフリー」という概念が、1999年の男女共同参画基本法の施行以後、行政で広く使われるようになった。「ジェンダーフリー＝ジェンダーの解消」と定義され広まることとなり、保守派がこれに着目し批判してゆくこととなった。その結果、「00年代の初め頃から、保守論壇において、男女共同参画やジェンダーフリー叩きの動き顕在化し、広まっていった」³⁶。2002年ごろまでは、個別な問題として扱われていた男女共同参画、フェミニズム、ジェンダー概念が、「ジェンダーフリー」の概念に収斂し、過激な思想としてバッシングの対象となったのである³⁷。

なかでも、「インターネットは重要な『バッククラッシュ』をめぐる言説の現場」であった³⁸。山口、荻上が例としてあげるのは、自民党のウェブサイト「過激な性教育・ジェンダーフリー教育実態調査プロジェクトチーム」（2005-2007）、反フェミニズム言論の情報交換コミュニティとしての場として機能した「フェミナチを監視する掲示板」（2002-）、2ちゃんねるの「男性論女性論」板、ミクシィの「ジェンダーフリーぶった斬り」コミュニティなどのフェミニズムへのバッシング、電子新聞「世界日報」やWikipediaにおけるフェミニズムやジェンダー、ジェンダーフリーなどの項目の編集合戦などである³⁹。

また山口、荻上はさらに、2000年代前半には数々の反フェミニズム書籍が刊行された

³⁶ 同、19頁

³⁷ 同、24頁

³⁸ 同、26頁

³⁹ このような偏った定義に対する試みとして、近年Wikipediaのフェミニズム項目への書き換え、「美術史を書き換えよう！2018 Art+Feminism Wikipedia Edit-a-thon」（2018）や、広辞苑でのフェミニズムによる定義の書き換えに貢献した明日少女隊などの活動がある。

ことも指摘する。彼女らによると、これらの書籍の多くは、保守系論者がこれまで反復してきた「反共産主義」の言説上にフェミニズム運動を位置付けて批判している。そこでは、「『日本社会全体の解体』を志向するという超過激な運動」⁴⁰ といったセンセーショナルな表現が用いられており、保守論者らは、戦うべき敵として「左翼」「共産主義」「フェミニズム」のレッテルを貼ったのだという⁴¹。反フェミニズムの保守論者による批判は、「過激なフェミニズム」「共産主義の新たな戦略」などセンセーショナルな流言が、メディアを通じて広がり、「デフォルメされたフェミニズムがメディアやネット上に登場する機会が増大した」⁴²。

第3項 ポストフェミニズム

次に、ポストフェミニズムについて確認する。

フェミニズム／クィア理論家の竹村和子によると、80年代初めにポストフェミニズムという言葉は使われはじめ、「喜ばしき脱却」として過去との断絶を強調する意味が込められていた⁴³。日本のポストフェミニズムを分析する菊池夏野によると、ポストフェミニズムという言葉は、「フェミニズムは終わったもの」としてフェミニズムを否定する形で使われはじめた概念である⁴⁴。

ポストフェミニズムをどのように位置づけて論じるかについては様々な議論がある。例えば、竹村は、ポストフェミニズムを、フェミニズムへの内部からの自己批判や解体として位置づける立場をとっている。竹村によれば、ポストフェミニズムとは第三波フェミニズムのことである。第三波は、過去との連続性を捨て去らないために、「波」の表記をとっており、竹宮は、「ポスト」を「まえの時代と重なり合いながら、前の時代を自己批判的に、自己増殖的に見る視点」と再定義する⁴⁵。その上で、この概念はフェミニズムを終わったものとして捨象するものではなく、現行の社会に対して「階層秩序を崩し、性を特権的指標にしない社会をめざすこと」を想定しうるとする⁴⁶。また国際関係論を研究する土佐弘之も竹村の考えに呼応して、「ポストフェミニズム」は、権力関係と密接に結びつ

⁴⁰ 中川八洋「これがジェンダーフリーの正体だー日本解体の「革命」が始まっている」日本政策研究センター、4-5頁

⁴¹ 山口、齊藤、荻上、前掲書、26頁

⁴² 同、319頁

⁴³ 竹村和子編『“ポスト”フェミニズム』作品社、2003年、3頁

⁴⁴ 菊池夏野『日本のポストフェミニズム——「女子力」とネオリベラリズム』2019年、Kindle版

⁴⁵ 同、3頁

⁴⁶ 河口和也、鄭暎恵、土佐弘之、松原洋子、竹村和子「“ポスト”フェミニズム「理論」は何を切り拓くのか？——“ポスト”フェミニズムの現在性」竹村編前掲書、24頁

いた自然という区分を脱自然化する作業であり、再領域化のバックラッシュにあいながらも、男と女、またはセクシュアリティにおいて自然だと思われている部分を説き崩してゆく力学が「ポストフェミニズム」のベクトルにあると述べる⁴⁷。

竹村や土佐のように、フェミニズムの立場からポストフェミニズムを接続して展開してゆく議論もあるが、本論では、菊池や、文化表象をフェミニズムの観点から分析する河野真太郎がとる立場に依拠する。つまり、河野がいうように、「フェミニズムの従来的な問題構成が無効になったと、（本当にそうであるかは別として）想定されるような状況を記述するための言葉」（傍点原著者）⁴⁸として扱う。菊池によると、ポストフェミニズムの状況とは、反フェミニスト的な感情を特徴としており、この反フェミニスト的な感情とは、思想や政治的立場に明確な内容をもつ反フェミニズムの運動とは違い、「社会の多くに浸透している社会意識や言説の一定の傾向」として捉えられている⁴⁹。反フェミニズムが思想やイデオロギーを持って明確にフェミニズムを否定したことに対して、ポストフェミニズムがフェミニズムを嫌悪するのは自己矛盾している。なぜなら、シェリー・バジエオン（Shelly Budgeon）がいうように、ポストフェミニズムがフェミニズムを終わったと認識するのは、「フェミニズムの成功の正当性を認識することによって」達成されているからである⁵⁰。

バジエオンによれば、ポストフェミニズムは、それまでのフェミニズムを、「女性を弱者としてひとからげにすることで女性のエンパワメントを阻害する」⁵¹として退け、「不平等の原因が、個人が『良い』選択をするための能力や動機にある」⁵²と考える。つまり、女性の抑圧を構造的な問題として指摘するフェミニズムは、彼女たちの自律的な選択や能力を阻害しかねないのである。バジエオンは、ポストフェミニズムについて、エマ・リッチ（Emma Rich）が、自己の選択をジェンダー化の文脈から切り離す傾向にあると指摘したことや、アンジェラ・マクロビー（Angela McRobbie）が自己責任体制の強化につながると指摘したことに依拠して、ジェンダー中立の立場をとる傾向にあると述べる。この中立的な立場は、ジェンダーの不平等を認めないかわりに、ジェンダーの差異を意味あるものへと変更し、単純な「個人的な好みの問題」⁵³（傍点原著者）へと還元してしまう。

⁴⁷ 同、25頁

⁴⁸ 河野、前掲書、Kindle版

⁴⁹ 菊池前掲書、Kindle版

⁵⁰ シェリー・バジエオン「成功したサクセスフル女性性の矛盾——第三波フェミニズム、ポストフェミニズム、そしてさまざまな『新しい』女性性」芦部美和子訳＋河野真太郎解題『現代思想』48(4)、青土社、2020年、Kindle版

⁵¹ 同、Kindle版

⁵² 同、Kindle版

⁵³ 同、Kindle版

その結果、女性性は、評価される差異となり、強化される。バシェオンは、ポストフェミニズムの主体による、新しい女性性の獲得を「成功した女性性」と定義する。ここでいう成功とは、異性愛的な女性の魅力をもち、伝統的な女性でいることに応えることができ、一方ではかつては男性性とみなされていた社会における自律も達成できることである。

河野は、「成功した女性性」に関して、「感情の取り締まり (affect policing)」の観点から考察を加えている。河野は、ポストフェミニズムの感情的特徴を次のように説明する。

ポストフェミニズムは、ある種の『否定的』感情を忌避し、『肯定的』な感情を推奨する。肯定的な感情とは、自信、自己肯定感、幸福などだ。⁵⁴

河野によれば、ポストフェミニズムが否定する感情の代表は、「怒り」「機嫌の悪さ」であるという。ポストフェミニズム的女主人公の例として『アナと雪の女王』や『風の谷のナウシカ』を挙げ、彼女たちが、「怒りや不機嫌を管理することと、彼女たちが自らの力を制御しプロットを解決へと導くことが一体のものとして表象され」ていることを指摘する⁵⁵。

以上、本節では 90 年代から 2000 年代にかけてフェミニストのイメージがどのように形成されたか概観した。フェミニストに対する否定的なイメージは、フェミニズムの立場から醸成したのではなく、フェミニズムの外部からそれを否定的に捉える言説から醸成された。マスメディアでは、女性蔑視観が隠されることなくお茶の間に映し出され、保守論者による反フェミニズム運動では、「過激」な仮想敵とみなされ、個人の自由や能力を尊重し、「成功した女性性」として社会的な自律も異性愛的な成功も個人の選択によって得ようとするポストフェミニズムでは「終わった」ものとして嫌悪された。それぞれの立場や理由は異なれども、フェミニズムの外部に位置し、否定的な見解を持つという点では共通している。否定的な見解とは、「怒ってばかり」「過激」「口うるさい」「被害者意識」などである。また、ポストフェミニズムは、フェミニズムの忌避的な感情と対立する感情が二項対立的に推奨されていることも確認した。つまり、「自信」「自己肯定感」「幸福」である。「成功した女性」は、「フェミニスト」が持つとされる不機嫌や怒りを制御し、肯定的な感情でいることが求められる。

⁵⁴ 河野前掲書、Kindle 版

⁵⁵ 同、Kindle 版

第4節 女性アーティストへのまなざし

続けて、芸術表現において、女性のアーティストが女性の身体を用いたときに、アーティスト自身に対する個人的な批判へと結びついてしまう事例について確認する。

まず、筆者の個展の直接的な動機のひとつでもある、ろくでなし子（1972-）の活動にまつわる周囲の反応を概観する。

2013年6月、ろくでなし子は、自身の性器を3Dスキャンし、そのデータを利用して作成する《マンボート》の資金募集をクラウドファンディングで開始し、資金提供のリターンとしてその3Dデータを提供した。100万円の資金調達は達成され《マンボート》の制作は無事に行われた。しかし、2014年7月、女性器を3Dデータで販売したことがわいせつ物頒布等の罪にあたるとして、ろくでなし子は逮捕された。この一連の経緯で、メディアは彼女を「自称芸術家」として報道した。また、2016年の公判では「芸術」か「わいせつ」かがひとつの争点となり、3Dデータに関しては「わいせつ性を緩和するほど高い芸術性があるとは言えない」との検察側からの論告もあった⁵⁶。

筆者は、2015年1月に東京都江古田にあるギャラリー^{ろくでなし}古藤で開催された「表現の不自由展～消されたものたち」で企画されたトークイベント「公権力の攻撃を受けた表現とは」（2015年1月27日19-21時）に参加した。ろくでなし子がゲストとして参加した本イベントで、彼女から、活動初期は漫画家として活動していたこと、その時に漫画で生計を立てるために読者へのウケを狙ってエロ要素や体験談などを題材にして行ったことを聞いた。また、2014年に新宿眼科画廊で開催した彼女の初個展「よいこの科学まん個展」を開いた際に、隠されている場所にあるエロティックなものを見たいという欲望を抱いた「おじさん」が興味津々でやってきたが、NHKの教育テレビ風に「まんこ」を解説するインスタレーションが施された展示を見て怒って帰っていったという話を聞いた。

彼女のインタビューを読むと、女性器をモチーフに作品を作ったことで、「エロい女」と受け止められ、「お前は街中で女性器をおっ広げて歩けるのか」などと言われたことがあるという⁵⁷。また、彼女の活動は、当初2ちゃんねるの書き込みによって注目され広く知られていったわけだが、その2ちゃんねるには彼女のことを「マルクス主義フェミニズ

⁵⁶ 「ろくでなし子被告に罰金80万円求刑 わいせつ物陳列罪」『朝日新聞』2016年2月1日

（<https://digital.asahi.com/articles/ASJ213664J21UTIL00K.html?fbclid=IwAR1fsjsWOHKdvzP1DBBpG78kLodhbU0iGc09SmMHBtCSxMny1GDANuRHbpI>）2020年11月1日閲覧

⁵⁷ ろくでなし子インタビュー「ろくでなし子が闘うホントの理由」、iRONNA編集部（<https://ironna.jp/article/1268>）2020年11月1日閲覧

ム風に自己弁護している女」や「性器見せたがってる変な女」「名前が変」「金もらっても見たくない」などと誹謗中傷する書き込みが一定数存在する⁵⁸。彼女に対するインターネット上の反応には、保守論壇の反フェミニズムが用いた共産主義とフェミニズムを結びつけて「過激」だとする手法と共通する特徴が見受けられる。

上述した彼女への批判は、作品そのものの批判ではなく、彼女自身の身体にむけられている。彼女そのものを貶めるような批判である。また、逮捕時の「自称芸術家」という報道にもみられるように、彼女の活動を貶めるような言説は、インターネット掲示板やSNSのなかだけではなく、一般的な広がりを見せていた。このように、作品や活動を作者の個人的な衝動や行動に矮小化してしまう言説からは、時代を遡り、田部光子（1933-）の仕事が思い起こされる。田部は、台湾で生まれ1946年に引き揚げた後は九州を拠点にするアーティストだ。福岡の前衛美術グループ、九州派の旗揚げのメンバーでもある。日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴで田部のインタビュアーを務めた中嶋泉によると、《人工胎盤》（1961、再制作2004）は、1961年に制作された当時、28歳で妊娠中であった田部が、「妊娠から解放されない限り女性の自由はないという思い」から制作されたものである。中嶋は、本作が、ジュディ・シカゴ《ディナー・パーティー》（1974-1979）よりも10年ほど先立つ作品であることを指摘した上で、「性や生殖活動に関わる女性の身体をあらわす作品として、先駆的なもの」として評価している。釘が打たれた痛々しいマネキンの身体に穴が開けられ、胎盤を模した身体組織を表現するなど「女性の身体の幻想を拒絶しているよう」な作品が、2004年に再制作された作品では、綿やピンク色の塗料によってぬいぐるみのような可愛らしい造形へと変化した。この変化の背景について中嶋は、「作品と作者の身体を同一視する周囲の見解」があったことを指摘する。田部の作品を見た周りの九州派のメンバーから「こんな作品づくりよったら、変な子ばできるばい」⁵⁹などと言われたのだ。田部が《人工胎盤》を制作した1961年は、赤瀬川原平が《ヴァギナのシーツ》を制作した年でもある。しかし、赤瀬川の作品は美術作品として評価される一方、田部の作品は美術作品というよりは、彼女自身の個人的な身体に同一視され同じ地平での議論にならなかった⁶⁰。

⁵⁸ 「ろくでなし子さん、2ちゃんねるで『性器見せたがってる変な女』とバッシング。理解できなかった。見えてきたのは歪んだ社会の構図★4 ©2ch.net」掲示板サイト5ちゃんねる（<https://daily.5ch.net/test/read.cgi/newsplus/1427631680/?v=pc>）2020年11月1日閲覧

⁵⁹ 「田部光子オーラル・ヒストリー 2010年11月29日」、インタビュアー：張紋絹、北原恵、小勝禮子、中嶋泉、書き起こし：小師順子（http://www.oralarthistory.org/archives/tabe_mitsuko/interview_02.php）2020年11月3日閲覧

⁶⁰ 中嶋泉「言葉にならないもの オーラル・ヒストリーと女性アーティスト」「シンポジウム『戦後日本美術の群声』」2017年7月9日、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ（http://www.oralarthistory.org/activities/symposium/170709/symposium_01.php）2020年11月3日閲覧

中嶋の指摘からわかるのは、女性のアーティストが女性の身体を題材にしたときに、作者の個人的な経験と同一視され、それが作品の評価に大きく影響してしまうという事実である。田部もろくでなし子も「女性の身体の幻想を拒絶」しようとする点で共通している。いずれの表現においても、表現された作品への言及よりも、作者の個人的な身体への言及があたかも活動の評価として定着しかねない。

一方、筆者は、ろくでなし子の逮捕のあと、彼女が「自ら戦略的にスペクタクルの価値を担う被写体」⁶¹へと同化してゆく点には疑問がある。ろくでなし子は、現在「フェミニスト」と名乗って活動しているが、それは反フェミニズムの言説で彼女を批判した者たちの「見たい」ものを彼女自身が「見せたい」ものとして一致させる行為ではないだろうか。いわば、「女のまなざし」⁶²を作り続けているといえる。しかし、反フェミニズムが作り上げたスペクタクルの価値を担うだけでは、そのイメージを強化し、担保し続けてしまう。

とはいえ、特定の支配的なイデオロギーによって作り上げられた言説に対して、フェミニズムとして主張を行えば、その行為すらもその言説に絡めとられてしまう。一体、複雑で多様で不安定性を伴うフェミニズム的实践はどのようにして可能になるのであろうか。次節では、この問いに対する解答になりうると考えられる、視覚を用いたパフォーマンスなアプローチで、既存の言説を可視化したり解体したりする芸術実践の先行例を確認してゆく。

第5節 先行例

第1項 ジェンダーを演じる：マーサ・ウィルソン（Martha Wilson）

マーサ・ウィルソン（Martha Wilson, 1947-）は、ニューヨークを拠点として活動するアーティストである。カナダのノバスコシア州ハリファックスにあるダルハウジー大学で英文学の修士号を取得した後、言語ベースのコンセプチュアルアートに触発され1971年より作品を制作し始めた。パフォーマンス、ビデオ、及び写真・テキストなどを用いて作品を展開する。ウィルソンの活動は、ルーシー・R・リパード（Lucy R. Lippard）によって、コンセプチュアル・アートや、フェミニズム・アートの文脈として位置づけられ、知られるようになった⁶³。また、美術史家のジェーン・ウォーク（Jayne Wark）は、ウィルソンを次のように評価している。

⁶¹ 清水知子『文化と暴力 揺曳するユニオンジャック』月曜社、2013年、76頁

⁶² 斉藤環「溶岩とバービー人形」『ユリイカ』44(7)、青土社、2012年、90-96頁、90頁

⁶³ マーサ・ウィルソンのウェブサイト（<https://www.marthawilson.com/>）2020年11月3日閲覧

コンセプチュアルなパフォーマンス、ビデオ、写真とテキストを組み合わせた作品で、ウィルソンはドラッグに身を包んだ男性を装い、身体のさまざまな部位をカテゴライズし、メイクで彼女の容姿を操作し、そして自己表象における「カメラの存在」の効果を探った。⁶⁴

ウォークは、ウィルソンが自らの身体を作品で表象する理由として、ふたつの次元における視覚性の問題を指摘する。ひとつは、男性中心的なコンセプチュアル・アートの表現において、女性であるウィルソンがアーティストとして不可視にされている問題、もうひとつは、コンセプチュアル・アートの視覚性の問題である。ウォークによると、ウィルソンの初期の制作活動では、ジェンダー・アイデンティティの脱構築と再構築に対する関心と、アーティストとしての彼女自身が可視化されることへの問題意識の双方が並行している。当時の男性中心的なコンセプチュアル・アートアーティストたちの中で、ジェンダー・アイデンティティを扱い、かつ女性アーティストであるウィルソンは、「ブラインドスポット」⁶⁵に固定されてしまっていたというのである。ウィルソンにとって可視性の問題は、どうすれば女性として客体化されることなくアーティストとして可視化されるようになるのかだけでなく、コンセプチュアル・アートが抱える視覚性の問題も伴っている⁶⁶。ベンジャミン・ブクロー（Benjamin H.D. Buchloh）がコンセプチュアル・アートを美的快楽の否定であり、それに伴って「視覚性の厳密な排除（rigorous elimination of visuality）」⁶⁷と定義した芸術環境の中で、視覚性はどのように提起されうるか。このジレンマに対してウィルソンは、視覚性そのものをパフォーマンス・アクションへと変えることで応答した。文章とともに自身の身体を上演（enactment）し、そのことで、文章によって表現された主張を増幅させることができるのだ⁶⁸。その例として《Posturing : Drag》（1972）（図1-9）が挙げられている。《Posturing : Drag》（1972）では、ウィルソンは女性に扮した男性としてポーズをとっている。付随するテキストには、以下の文章が記されている。

Form determines feeling, so that if I pose in a role I can experience a foreign emotion.

⁶⁴ Jayne Wark, "Martha Wilson: Not Taking It at Face Value", *Camera Obscura*, Vol. 15, no. 3(45), Duke University Press, 2001

⁶⁵ *ibid.*

⁶⁶ *ibid.*

⁶⁷ Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October* 55, 105-143, 107.

⁶⁸ Wark, *op. cit.*

This was an attempt at double sex transformation; I am dressed in "drag" so that the transformation is from female into male, back into female. Theoretically, the uninitiated audience sees only half of this process, from "male" into "female."

フォームは感覚を決めるので、ある役割のポーズを取ることによって、異なる感情を経験することができる。これはダブルの性転換の試みだった。私は「ドラッグ」に身を包んでいるので、変身は女性から男性へ、そして女性へと戻ってくる。理論的には、未熟な鑑賞者は、この過程の半分、つまり「男性」から「女性」になる過程しか見ていない。

「ダブルの性転換」とは、どういうことだろうか。ウィルソンは、〈 Posturing 〉というシリーズで「 Drag 」以外にも、髪型や衣服によって男性的な格好に扮した「 Male Impersonator (Butch) 」や、二十代だったウィルソンが化粧やドレスによってミドルエイジの女性アーティストに扮した「 Age Transformation 」を発表している。それらと比較すると、この写真は、肩を組んだポーズや、黒いスーツが印象に残る。それらは、一般に男性的な記号とされることから、これをまず、男装と解釈することができる。さらに、ウィルソンは、社会的に女性の性を割り当てられた人間であることから、男装したとしても女性と認識されるということが、男性から女性になる過程と解釈できる。

「フォームは感覚を決める」という言葉は、コンセプチュアル・アートの形式に則ってウィルソンが作品を作ることに重なる。そう考えるならば、「未熟な鑑賞者は、この過程の半分、つまり『男性』から『女性』になる過程しか見ていない」というのは、ウィルソンが「女性」のアーティストとしてコンセプチュアル・アーティストから周辺化されているという指摘であり、この作品は見事に「ブラインド・スポット」を可視化していると言える。ウィルソンの作品は、ジュディス・バトラーの『ジェンダー・トラブル』（1990年）よりも20年近く先行するものであるが、ジェンダーが文化構築された装置であることと同様に、出生時に割り当てられるセックスも社会的に構築されたものであるというバトラーの言葉に先行しているように見受けられる。バトラーにとって異性装者とは二元的なジェンダー規範を攪乱させ、「ある意味で新しい現実、すなわちジェンダーの現実を規制する既成のカテゴリーには容易に馴染まないジェンダーの様式を構成」させる存在である⁶⁹。

《 Painted Lady 》（1972-73）では、化粧したウィルソンと素顔のウィルソンの顔写真

⁶⁹ ジュディス・バトラー「パフォーマティヴ・アクトとジェンダーの構成—現象学とフェミニズム理論」吉川純子訳『シアター・アーツ』3、晩成書房、1995年、58-73頁、67頁

が並び、以下の言葉が添えられている（図 1-10,11 ）。

As a "painted lady" I may be seen by others as an object, but my purpose is to defend "masking". Instead of making myself up as someone else (which would Limit expression), for this piece I made myself up as myself, exaggerating or stylizing my own skin, lip and hair colour, hair style, bone structure, and so on. Experimentally, the application of makeup helped me objectify myself; compression demonstrated that disguise makes more various expression of self possible. Exaggeration and stylization of my surface results in disappearance of "my own" features, or sensation of an absence of preconditions. A range of self is the free space in which expression plays. Thus the "obstacle", the painted surface, is ironically the means of expression.

「描かれた女性」としての私は、他人からは客体に見えるかもしれませんが、この作品の目的は「マスキング」を擁護することです。この作品では、自分を誰かに似せる（表現を制限する）のではなく、自分の肌、唇、髪の色、ヘアスタイル、骨格などを誇張したり様式化したりして、自分自身を作り上げました。実験的なこの化粧する行為は、私が私自身を客体化することを助けてくれました。私の外観の誇張と様式化は、「私自身」といわれる特徴を消失し、前提条件などないという感覚を作り出します。自己の範囲とは、表現が戯れる自由な空間なのです。このように「障害物」、つまり描かれた表面とは、皮肉にも表現手段となります。

ウィルソンにとって、扮したり描いたりすることは、「自己の不在」や「前提条件の欠如」として、自由を楽しむ力を生み出している。ここでいう「自己」とは、「女性」や「素顔」であり、「未熟な鑑賞者」が、彼女の表現を見すごして、還元してしまう周辺化されジェンダー化されたカテゴリーだ。

アメリア・ジョーンズ（Ameria Jones）は、視覚性をパフォーマンス・アクションへと展開したウィルソンの作品を、観客が作品や作者をアイデンティフィケーション（同一化）し続けるプロセスの渦中に投入する試みだと論じる。ジョーンズによれば、ウィルソンの作品では、アイデンティティ（同一性）は瞬間的にしか固定されず、パフォーマンスの流動性の中へ砕け散る。そして、ジェンダーや年齢のアイデンティフィケーション、さらにはアイデンティフィケーションを伝えるイメージの能力へと問題が開かれてゆく。アイデンティフィケーションは、流動的で相互関係性のあるものとして提起され、問いかけ

られ、開かれ、演じられているのである⁷⁰。つまり、ウィルソンの作品は、自己表現でもなければ、自己認識としてのジェンダー・アイデンティティを表現しているわけでもない。そうではなく、彼女の作品は、作品がどのようにして自己表現や自己認識としてのジェンダー・アイデンティティとして鑑賞されるのか、見る者のまなざしと認識を俎上に上げている。

第2項 作家の内面の消失：森村泰昌

コンセプチュアル・アートの手法を用いてアーティストの可視性や、そこに絡むジェンダーの問題に取り組んだウィルソンに対して、シミュレーションの手法を用いた作家に森村泰昌（1951-）がいる。森村は、世界中のあらゆる有名なイメージに自身の身体を用いて介入する試みを30年以上続けてきた美術家である。美術評論家の榎木野衣によれば、森村の活動は、「西洋の名だたる裸体表現の中に、日本人である作家の貧弱な肉体が入り込んできたときに生まれる、得体のしれない違和感や異化作用というべきものが重要であった」⁷¹。

榎木野衣は、森村の写真を用いた実践手法をシミュレーション・アートの手法の「サンプリング」として説明する。「引用」が「他者をいかにして自己に調和させるか」を問題とすることに対して、「サンプリング」は「略奪」であり、欲望の無法地帯を生み出す⁷²。さらに榎木はサンプリングを引用と対比してその特徴を以下のように説明している。

「引用」というのがしばしば、作家の内面的なコンテキストや表現の動機をふくらませるためになされることが多いのに対して、サンプリングというのはむしろ、ひとりの人間にひとりの個性、ひとりの作家に一つの作風という考え方をばらばらに切り崩して、表現の外部へと向けて解き放ってしまうものなのです。⁷³

つまり、森村が用いる「サンプリング」においても、視覚性をパフォーマンスに実践して前提条件となるアーティスト自身を消滅することを試みたウィルソン同様に、「内面というものはむしろ消え去っている」⁷⁴。

サンプリングの対象は美術のみならず、広告や映画など様々である。サンプリングを行

⁷⁰ Amelia Jones, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Routledge, 2013

⁷¹ 榎木野衣『増補 シミュレーションニズム』筑摩書房、2011年、83頁

⁷² 同上、119頁

⁷³ 同、35頁

⁷⁴ 同、35頁

うアーティストが、ビデオや写真などそれまでの美術では二次的だとみなされていた媒体を使うことに関して、榎木は以下のように評価している。

シミュレーションの戦略は、それまで陽の当たらなかったマイノリティのアーティストたちに、いままでの価値観を覆させるチャンスをも提供しました。⁷⁵

森村の作品でも、作家自身の身体によって美術史の中でのマイノリティな身体が可視化されている。《肖像（双子）》（1988）で森村は、エドゥアール・マネの《オランピア》（1863）に入り込み、白人女性と黒人女性に成り代わる。（図1-12）ノーマン・ブライソン（Norman Bryson）によれば、この作品以前、「新しい」美術史による批評的成果として、マネ《オランピア》は、社会階級間の権力関係を赤裸々に暴き、さらには男性の視線に晒される女性の身体という権力関係を暴いた作品として分析されていた。森村は、黄色人種の男性として白人女性と黒人女性になることで《オランピア》が「人種」の問題を交差的に孕んでいることを示したのだ⁷⁶。

ジェンダーや人種のマイノリティを可視化するだけでなく、森村の作品は、どのような著名な肖像に入り込んでもそれが彼自身であるとわかることから、個人的な彼そのものが書き込まれていると言える。森村以外には成立しない、取り替えのきかない個が書き込まれているという意味では、作家自身と作品が強く結びついている。しかし、それは作家の内面があって作品ができるという順番ではなく、むしろ作品が作られることで個人が浮き上がってくる構造を成している。

第3項 テレビが生み出す規範に対して：カラブ・リンジー（Kalup Linzy）

森村が写真で試みたサンプリングの手法を動画で展開するアーティストにカラブ・リンジー（Kalup Linzy, 1977-）がいる。ニューヨークをベースにしているアーティストだ。彼の発表場所は、狭義の美術だけではなく、マスメディアやインターネットなど幅広い芸術文化の中で展開している。現在はYouTubeに自身のチャンネルを持ち、ビデオ作品の投稿が日々更新されている。（図1-13, 14）子供時代に見たというソープオペラやシチュエーションコメディをサンプリングし、ローファイな質感が特徴的である。リンジーの作品

⁷⁵ 同、30頁

⁷⁶ ノーマン・ブライソン「MORIMURA - 3つの解釈」大橋洋一訳 『「森村泰昌 美に至る病 - 女優になった私」展』横浜美術館、1996年、137頁

は、テレビ番組が持つ覇権的な権力構造を明らかにし、ジェンダー、セクシュアリティ、人種などのアイデンティティが規範化されていることを問う⁷⁷。

リンジーの作品は、ソープオペラのサンプリングによって成り立っているため、リアリティ TV の体裁に近いものがある。それを説明するためにまずは、リアリティ TV について、大衆文化とアーティストの表現を比較考察するジョーン・マース (Joan Y. Mace) の論考をもとに概観しておく。マースによるとリアリティ TV とは、ドキュメンタリー映画の手法を流用し、エンターテインメントに特化したテレビ番組の形式であり、アメリカで初めてのリアリティ TV は『An American Family』 (1973) だと言われている。リアリティ TV の手法は、80 年代アメリカのテレビ業界の経済的要因とライターストライクを要因とした経済構造改革として多く用いられるようになった。国家がテレビ産業の税額控除を廃止し、また広告の増加による利益分配などにより、番組制作費用をやりくりする必要があったのだ。映画のドキュメンタリーの手法を流用することで、俳優を雇うことなく、また自然光など制作スタッフを簡素化するなど費用対効果の高い制作にまつわる解決方法を提供した⁷⁸。

マースは、リアリティ TV の中でも恋愛の成就を目的とする番組の構造を指摘している。マースによれば、番組内という限定的な枠組みの中で愛が成就することを前提としたリアリティ TV では、視聴者を飽きさせないためにソープオペラの番組構成が用いられる。

マースは恋愛成就型のリアリティ TV の問題として、『The Bachelor』 (2002-) を挙げ、そのキャスティングについて批判的に言及している。出演者としてキャスティングされるのは、年齢や人種などの条件がないにも関わらず、女性は常に 40 歳未満で、太りすぎておらず、ほとんどが白人である。このキャスティングが示しているのは、美とセクシュアリティの限定的な固定観念である⁷⁹。

ソープオペラをサンプリングし、自分で架空の物語を演じるリンジーの作品は、恋愛成就型のリアリティ TV がソープオペラをモデルにして番組を構成することと相似を成している。リンジーは、ソープオペラからリアリティ TV にいたるまで、セクシュアリティや年齢、人種について偏ったイデオロギーを反復するテレビ番組の表象に挑戦しているのだ。そのため、リンジーはドラッグの手法を用いる。自身の作品の中でメイクを施し、自身の声のピッチをあげてヴォイスオーバーし、黒人女性としての演技を行う。リンジーの男性的な身体を隠さずに女性的な振る舞いを行うことで、よりいっそう演じられていることが

⁷⁷ Joan Y. Mace, Rupturing the "reality" of reality TV: Contemporary video artists examining the discursive effects of the reality TV phenomenon, M.A. thesis at California State University, 2014, 61

⁷⁸ *ibid.*, 9

⁷⁹ *ibid.*, 60

強調される。

マースによれば、リンジーの試みは、テレビが描く黒人男性へのステレオタイプ、黒人男性は異性愛者でスポーツが得意で攻撃的であると表象されていることへの挑戦である。黒人コミュニティの中でも異性愛の男性に比べて同性愛の男性が抑圧されていることを示そうとしている⁸⁰。

第6節 《アイ・アム・フェミニスト!》の分析

第5節で、視覚表象に対してパフォーマンス的な試みで規範を解体し問題を可視化しようとする芸術実践の先行例について確認した。本節では、それらの先行例との比較を通じて、《アイ・アム・フェミニスト!》の分析を試みる。

日本におけるフェミニストの否定的なイメージが90年代から2000年代にかけて培われたことは、第3節で確認した通りである。マスメディアが戯画化して笑いの対象にし、保守論者が戦略的に「共産主義の」「過激な」フェミニスト像を構築し、ポストフェミニズムが個人の自由や自己実現の理念と矛盾する存在として嫌悪した。これらの言説は、どれもフェミニズムやフェミニストの立場から形成されたものではなく、むしろフェミニストと距離を置く者たちの眼差しによって出来上がった。ここでは、フェミニストは過激な女としてジェンダー化されている。フェミニスト・アーティストと名乗って、「戦略的に自らをスペクタクルの価値を担う被写体」へと転じることは、言説を強化することになりかねない。

ここで問題となるのは、フェミニストが、あるいは女性のアーティストが何かを発言したときに生じる「まなざし」である。そしてこのまなざしは一方的な主体によって構築されるのではなく、アーティストがその共犯的立場にいることもある。

だが、筆者は、第4節で確認したろくでなし子がそうしたように、「フェミニスト」になりきることを試みた。言説によって作り上げられたフェミニストのイメージを、映像作品と生身の身体とを組み合わせ増幅させ、「まなざし」を展覧会上に召喚したかったからである。マーサ・ウィルソンが視覚性をパフォーマンス・アクションとして、観賞者のまなざしや解釈を行う過程の渦中に展開したように、フェミニストのイメージも、それを表現するアーティストの起源と結びつける回路を拒否し、常に解釈が行われている過程へと展開する必要がある。

⁸⁰ *ibid.*, 80

《泣く女》

ここで、もう一度自身の作品について振り返ってみたい。まず、筆者は映像作品《泣く女》で、ピカソによって客体化された女の涙を主体的に取り戻すという、フェミニスト的アプローチを行った。筆者が泣く女に扮装してなりきることで、絵画として固定化された「泣く女」に声を与えられて動き出す。その際に、「泣く女」は女の抑圧を涙ながらに訴え、涙を拭うごとに、キュビズム風のメイクアップは崩れてゆく。

筆者がこの展覧会で引用したピカソが女の流す涙をどのように捉えていたのかについての発言をここで確認してみたい（図1-15）。

私にとって、彼女は泣く女である。何年もの間、私は彼女を、拷問を受けたような姿で描いてきたが、それはサディズムや喜びからではない。それは表面的なものではなく本質的なものだ。ドラは私にとって、いつも泣く女だった。⁸¹

ここでピカソは、恋人のドラ・マールが嫉妬に苦しみ泣く姿を「女の本質」と取り違えている。ドラが泣くのは、それが女性の本質だからではなく、ただ単にピカソが非道な行いをするからであり、映像《泣く女》は絵画の中で不可視にされた暴力を行う男性の存在を示している。

また、ポストフェミニズムを感情の観点で論じた河野の指摘で「泣く」について考えると、「泣く女」は、自信も自己肯定感も幸福さも持ち合わせていない。「泣く女」は、「感情の管理」ができていない女性のことである。

ここで美術史的に有名な絵画をサンプリングする手法を、森村との比較で分析し、ジェンダー・セクシュアリティ・人種の交差的な問題に対する取り組みを確認したい。森村が、80年代当時の美術史でインターセクショナルな視点が欠けていたことを浮き彫りにしたことと比べ、筆者の試みでは人種的な観点は希薄である。むしろ、筆者自身とドラ・マールとの「女」というジェンダーに基づいた同一性によって、この告発が成立しているため、どちらかという森村以前の美術史的問題と近い。男女のまなざしの差異、男の客体と女の主体という二項対立の上で、女が主体を奪還するという目的を持っている。それゆえに典型的なフェミニスト、ポストフェミニズムで「終わった」とされた旧来のフェミニスト像の実現に焦点が当てられている。

⁸¹ Françoise Gilot, *Life With Picasso*, McGraw-Hill, 1964, 122

《作品解説パフォーマンス》

作品解説パフォーマンスでは、目の前の鑑賞者に向けて訴えかけるように、ピカソを含めた世の中の男性に対する怒りを表現することで、美術史の中でなかなか語られることのないピカソの女性蔑視観の告発を試みた。

「女性には二つのタイプしかいない。女神かドアマットである」。

これはピカソが残した有名な言葉です。「ドアマット」という表現は、常に虐げられている人という意味です。[…]誰かに頼ることなく一人でたつことができない人、誰かの要求や期待に答えるだけの存在、自分の考えを持たず、誰かに従属する人というような意味が込められています。

ピカソをもってしても女性を単純二元にカテゴライズしてしまうとは男の方の想像力は、浅いなあと感じずにはられません。そんなピカソと関係をもった9人の女性のうち2人は精神を煩い、2人は自殺しました(図1-16)。

以上の台詞から分かるように、パフォーマンスで典型的なフェミニストを演じるために「怒り」を用いている。映像と違い、生の身体を用いることで、フェミニストがより実体をともなった存在として鑑賞者の目の前に可視化されることになる。「怒り」の声はマイクで拡張され、《泣く女》の泣き声と重なり、不機嫌な声でギャラリー空間は満たされる。

これらは、映像と生の身体を用いて戦略的に「自らをスペクタクルの価値を担う被写体」としてフェミニストになりきるための方法である。つまり、涙を主体的に取り戻す「奪還」とピカソの女性に対する暴力的な行為やまなざしを、「泣く」と「怒り」という情動表現を組み合わせ、「告発」というフェミニスト的行為の反復とシュミレーションである。

しかし、先に指摘したように、典型的なイメージを演じるだけでは、そのイデオロギーを強化することになりかねない。ここで困難なのは、そのイデオロギーを真っ向から批判すれば、「告発」するフェミニストとして典型的なイメージに還元されてしまう可能性があり、「本当はこうだった」という告発の形を取る事実の暴露が、フェミニストの常道手段として想定内に当てはめられ、イメージの強化になりかねないことだ。

そこで筆者は、典型的なフェミニスト像だけでなく、フェミニスト像との関係性を多元的に演じることでイメージそのものの転覆を試みた。つまりは、マーサ・ウィルソンが《Poustore: Drag》で二重にジェンダーを演技してみせることで、女性性を作品の前提条件とするまなざしが不可視になっていることを可視化したように、あるいは、森村が自身の身体を用いつつも、作家の内面と作品の関係性をばらばらに解体するように、筆者の実

践においても、フェミニスト・アーティストの起源として想定されてしまう作者自身の素顔すらも「演じられたもの」として提示したのだ。

《セルフ・ドキュメンタリー》

フェミニストの展示から奥の事務所へ移動すると、筆者と本展企画者の河口遥が食卓を囲みながら団欒する《セルフ・ドキュメンタリー》が展示されている。先程の「怒り」や「泣く」とは打って変わって和やかな雰囲気では会話する様子が映し出されている。この映像は、先に示したように「テラスハウス」を元としている。サンプリングしたものである。フォトジェニックであることを意識した食卓や、お洒落なムードを作り出すカラーフィルターがかかった画面、そして常に映し出されているテロップ「SELF DOCUMENTARY」や「実在する女2人を記録中」は、「テラスハウス」のフォントとキャッチコピーを模している。

クラブ・リンジーがドラッグ的手法を使って、リアリティ TV がジェンダーやセクシュアリティを規範化していることを明らかにしたのと異なり、筆者の映像ではむしろ、積極的な規範への同化が見て取れる。「テラスハウス」が恋愛の成就を目的とするリアリティ TV であることと同様に、筆者もこの映像の中で恋愛が成就することを目標としている。

またこの映像は、感情面における「テラスハウス」への同一化の現象が見てとれるのではないだろうか。「テラスハウス」は、2020 年になって打ち切られたが、その原因となったのは、出演者の1人が自殺したことであった。彼女の自殺はSNSでの誹謗中傷が原因のひとつだとされている。彼女の誹謗中傷が加速した原因は、番組内で彼女が同番組出演者に対して「怒り」を爆発させたことであった。つまり、「テラスハウス」の女性出演者には、明らかに「感情の管理」が求められているということである。マースは「バチェラー」を例に出して恋愛の成就を前提にしたセクシュアリティやジェンダーの規範化を指摘したが、「テラスハウス」では、もはや恋愛の成就という建前を温存しつつも、視聴者たちの興味は出演者が恋愛を成功させるために感情を管理することに向いていたと言える。それほど、彼女の「泣く」や「怒り」に対するSNS上でのバッシングは過激であった。また彼女だけでなく、感情が管理できず、泣いたり怒ったりすることが多い出演者や、やりたいことが見つからず、将来に不安を覚えている出演者に対する視聴者のSNSでの感想は厳しいものが目立っていた。

これらの反応からわかるのは、「テラスハウス」の出演者は、「成功した女」であることが求められており、それは、社会的な成功と恋愛の成就にとどまらず、感情的な側面においても規範化されているということである。そのため、筆者の映像でも、「成功した女」

の典型として挙げられる「幸福」「自信」「自己肯定感」にあふれている。以下、女友達通しの気軽な雑談として書かれた台詞をみてみたい。

河口：その人も麻衣ちゃんに気があったんじゃないの？

遠藤：かも。

河口：やるなー。

遠藤：すごい楽しい。

河口：いいなあ。

この会話に、恋愛に対する自信の根拠や具体的な内容があるわけではない。むしろそう言った理由が空っぽのままの感情的な雰囲気としてのみ、肯定感があふれている。形骸化したとも言えるこのような会話や関係性を生み出す女性像を、福住廉は本展覧会への批評文において「退屈な女」と呼ぶ⁸²。

遠藤：でさ、今度展示するっていう話を（好きな人に）したらフェミニストをテーマにしたらって云われたんだけどさ、それ、「あ！いいね。」って思って。

[…]

河口：いや、凄い良いと思う。

[…]

遠藤：やっぱさあ、男の人は凄い。凄くない？

河口：うん、わかるわかる。それはわかる。

以上のように、《セルフ・ドキュメンタリー》の最後は、フェミニストを全く理解していない女性として振る舞う筆者の発言によって締め括られる（図1-17）。

全部の作品を鑑賞した後、鑑賞者は筆者による《解題》が書かれたプリントを持ち帰ることになるのだが、解題は、このような映像作品を踏まえて演じることについて問いを投げかけたものである。

⁸² 福住廉「遠藤麻衣 SOLO SHOW 『アイ・アム・フェミニスト！』」『artscape』2015年05月15日号 (https://artscape.jp/report/review/10111048_1735.html) 2020年11月3日閲覧

《解題》

俳優はこのようにして、コンテキストの異なる主体性の間を揺れ動きます。女のまなざしによって「フェミニスト」を偽装しながら、「セルフ・ドキュメンタリー」にとって「私」を描き出し、「解題」の筆者として状況の外側に立つのです。これら「演じる言語」を多元的にあつかうことによって、フェミニスト的逃走は可能になるのではないのでしょうか。分裂しながらそれぞれの主体として呼吸することによって、一方的な客体化をゆるやかに拒み続けるのです。

以上のように、俳優としてのフェミニスト的实践とは、多元的に「偽装」することだと記されている。「偽装」とはウィルソンが「表面の障害」と呼ぶこととも近い。ウィルソンにとって、表面の障害とは本質を覆い隠すものではなくむしろ、本質と捉えられるような内面を消失させることである。一方筆者は、偽装を多元的に実践することで、演じられたその表面をどこまでも拡張させ続けることを試みており、それは実践的に「表象から実体を後景化」⁸³することである。この作品において、「どれほど闘うフェミニストになりきったとしても、あるいはまた、どれほど退屈な女を演じたとしても、そこに遠藤自身の実体はない」のである⁸⁴。

第7節 結論

本章では、《アイ・アム・フェミニスト！》（2015）の考察を中心的な枠組みとしながら、日本で共有されている「フェミニスト」の女性という否定的なイメージが形成された背景にある社会的な風潮や言説を確認し、このイメージを転覆することが可能となるようなフェミニスト的芸術実践の手法を示すことを目的とした。

まず、第3節で、90年代から2000年代にかけて、バラエティ番組、反フェミニズム運動、ポストフェミニズム的な状況が、フェミニストを否定的な印象と結びつけ、認識していることを確認した。フェミニストは、テレビを通して「いつも男にキレている」女性として描かれ、保守系論者からは、「過激」な敵とみなされ、ポストフェミニズム的な社会状況では「終わった」ものとみなされた。また、そのようなフェミニストと対立する「成功した女性」が想定されていることも確認した。

⁸³ 福住廉、前掲

⁸⁴ 福住廉、前掲

このような否定的なイメージを批判したり解体したりするような芸術実践を行おうとしても困難が伴うことを問うべく、続く第4節で、ろくでなし子や田部光子の活動とその評価について確認した。彼女らはともに、女性の身体を題材とし、そこに付随するイメージを拒否する作品を制作している。その作品に対する周りの反応は、作品そのものへの言及というよりも、作者の身体や個人的な経験を作品と同一視した言及も多く見られ、それが作品の評価に大きく影響する。ろくでなし子の活動に対しては、前述したような「過激」なフェミニストと評するものも多く、批判したい対象の言説に作品が絡め取られてしまう状況も確認した。

否定的なフェミニストのイメージを形成した社会的背景と、女性のアーティストが身体やそのイメージに言及した実践を行うときに生じる問題とを確認したうえで、どのようにフェミニズム的実践が可能となるのか、第5節で、マーサ・ウィルソン、森村泰昌、クラブ・リンジーら先行するアーティストの実践を考察した。参照したアーティストは、いずれも自身の身体を用いて、写真やビデオ、パフォーマンスといったメディアに落とし込みながら、アーティストの内面と作品とを結びつけるようなまなざしを拒否し、視覚表象のイデオロギーに攪乱をもたらすような作品を展開している。

そして第6節で、それらとの比較を通して《アイ・アム・フェミニスト!》を分析した。《アイ・アム・フェミニスト!》では、「フェミニスト」と「成功した女性」という対立的なイメージを演じることで、鑑賞者の目の前で具現化してみせた。「フェミニスト」を目撃した鑑賞者は、そのあとでフェミニストの筆者がそれとは対立する「成功した女」として振る舞っていることに戸惑いを覚える。筆者の「フェミニスト」としてのアイデンティティ（同一性）が揺らぎ、作者が何を考えているのかがわからなくなるのだ。このことで初めて作品と作者とを同一視していた観賞者のまなざしがあらわになる。筆者に「フェミニスト」としての同一性を与えていたのは鑑賞者であり、筆者の内面が表出したわけではないのである。

この実践は、日本で培われたフェミニストのイメージのみならず、女性のアーティストに対する鑑賞者のまなざしや評価に対しても視覚的に攪乱することを可能にした。しかし、課題も残る。表象に対する揺らぎをあたえつつも、女性という枠組みから逸脱することが難しいのである。つまり、男女を区別する枠組み、異性愛主義を前提にした制度に回収されてしまうのである。例えば筆者は《アイ・アム・フェミニスト!》の一年後に東京都現代美術館でのグループ展「MOT アニュアル 2016 キセイノセイキ」に参加し、そこでも同じ問題意識のもと、表象にアプローチするべく《あなたに生身の人間として愛されたいの》（2016）を発表したが、裸体によるパフォーマンスが問題となり、制度と折り合いをつけた形で発表せざるを得なくなった。なぜ、生まれながらにして持っている生身の

身体をただ見せることが、こんなにも困難なのだろうか。これは「女性の裸体」を性的なまなざしでみることを前提とした異性愛主義的な制度の枠組みに絡めとられてしまったと言える。

このように、視覚表象へのアプローチが抱える問題を踏まえた上で、次章では、視覚表象へのアプローチにとどまらず、制度そのものを解体したり転覆したりするアプローチについて論じてゆく。



図 1-1 遠藤麻衣《泣く女》2015年、ビデオ、10分39秒



図 1-2 遠藤麻衣《作品解説パフォーマンス》2015年、パフォーマンス



図 1 -3 遠藤麻衣 《セルフ・ドキュメンタリー》 2015年

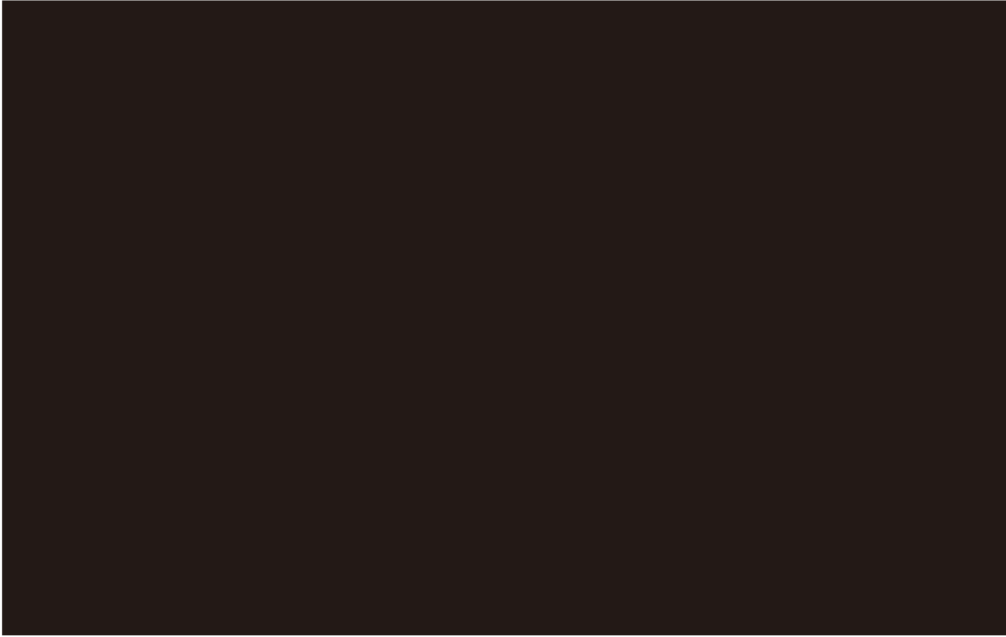


図 1-4 日本語による画像検索結果 (2015)

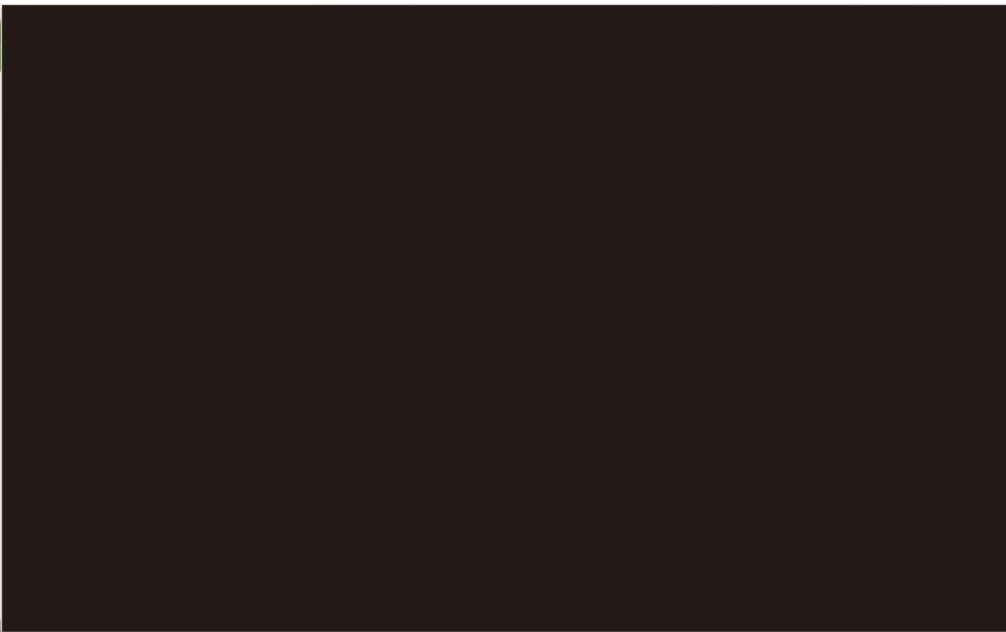


図 1-5 feminist 英語の画像検索結果 (2015)



図 1-6 ハンゲルによる画像検索結果

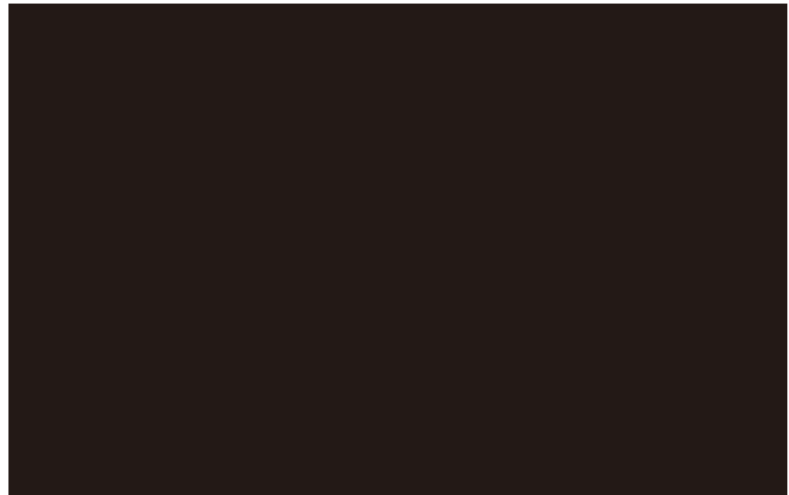


図 1-7 เที่ยงร้อยสิททิตสทเีย ไทย語による画像検索結果 (2015)

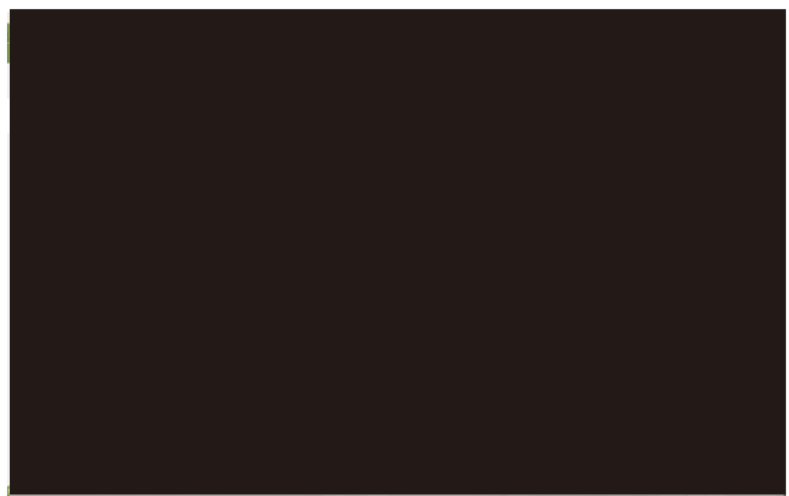


図 1-8 Македoниa語による画像検索結果 (2015)



☒ 1 - 9 Martha Wilson, *Posturing: Drag*, 1972/1996, color photograph and text, Whitney Museum of American Art , New York; purchase, with funds from the John I. H. Baur Purchase Fund © Martha Wilson



☒ 1 - 10 Martha Wilson, *Painted Lady*, 1972-1973, Laminated color photographs and text, 12.75 x 32.25 inches, part 3/3, Courtesy of the artist and P•P•O•W, New York



☒ 1 - 11 Martha Wilson, *Painted Lady*, 1972-1973, Laminated color photographs and text, 12.75 x 32.25 inches, part 1/3, Courtesy of the artist and P•P•O•W, New York



图 1 - 12 森村泰昌《肖像（双子）》1988年, acrylic paint and chromogenic print, 210.19cm x 299.72cm, SFMOMA, Gift of Vicki and Kent Logan, © Yasumasa Morimura

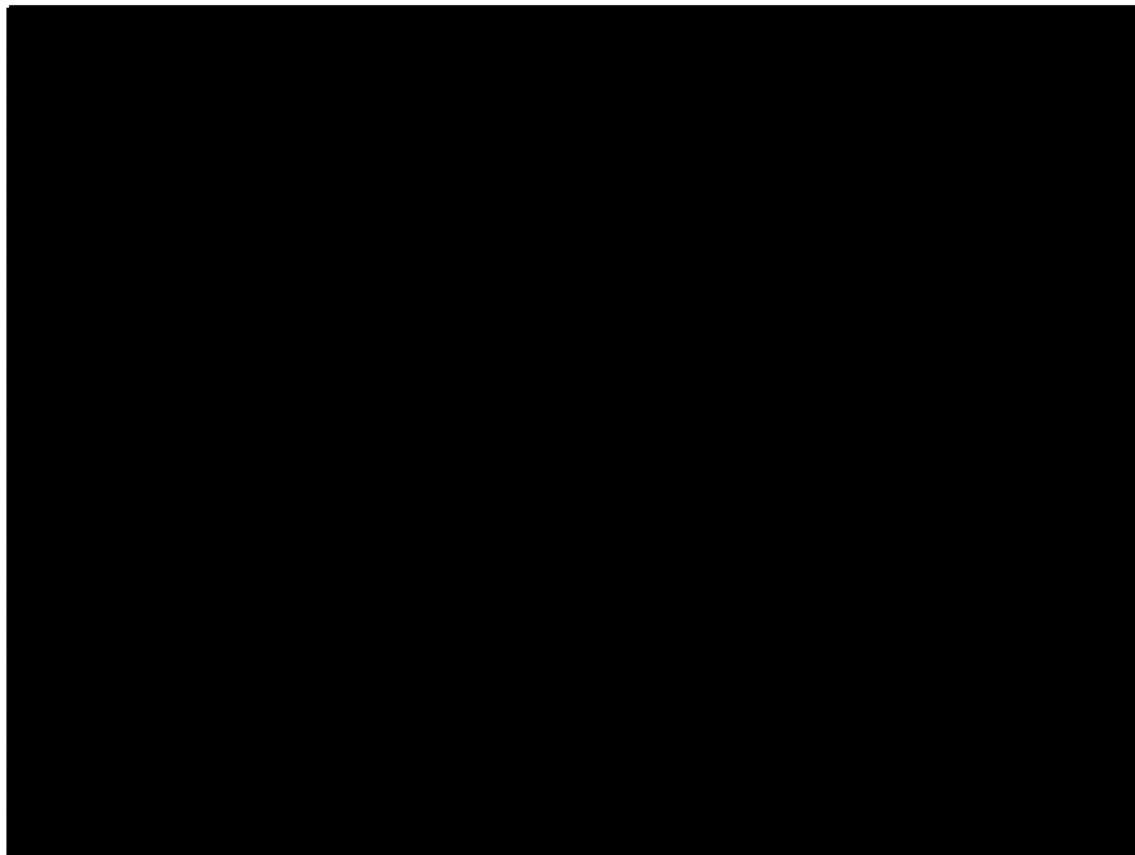


図 1 - 13 Kalup Linzy, Melody Set Me Free, 2007, Video, 15:19min., MoMA, Gift of Kati Lovaas,
©Kalup Linzy

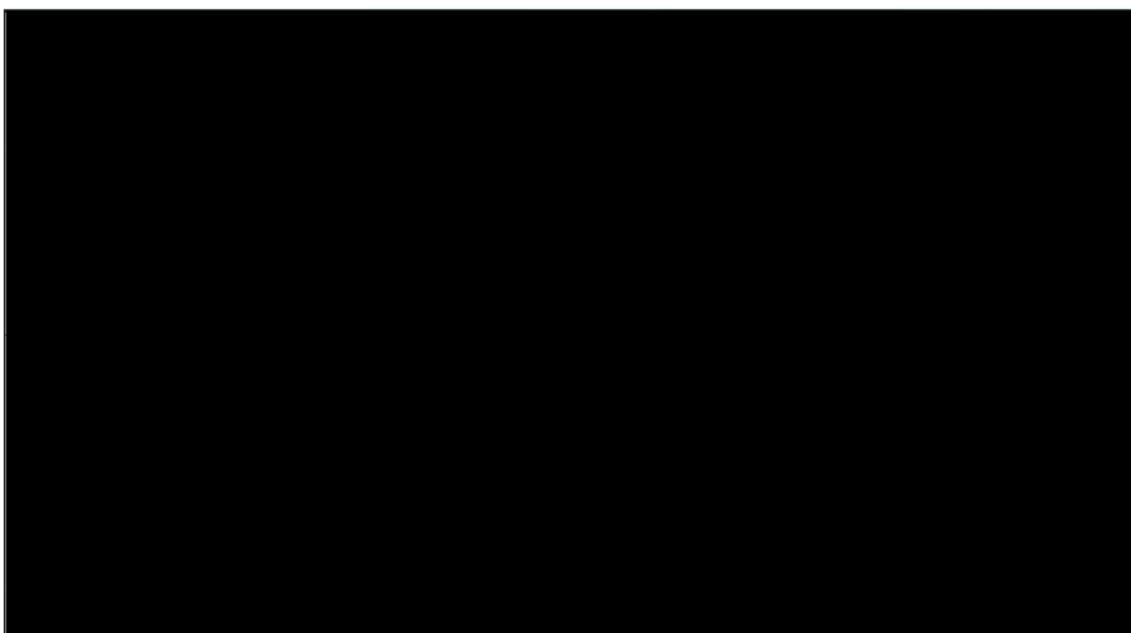


図 1 - 14 Kalup Linzyの YouTube チャンネル (2020年11月)



図 1 -15 遠藤麻衣《PICAZZO「泣く女」について語る》2015年、ビデオ、1分



図 1 -16 遠藤麻衣《作品解説パフォーマンス》2015年、パフォーマンス



図 1 -17 遠藤麻衣《セルフ・ドキュメンタリー》2015年、ビデオ、5分56秒

第2章 婚姻制度とシャドーフェミニズムズ

第1節 インTRODクシヨN：結婚とフェミニスト

本章では、筆者自身の結婚をテーマにした演劇《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》（2017年10月）をもとに、婚姻制度の異性愛主義的規範を問う。そして、「結婚」をどのように転化し、運用することが可能なのか芸術実践と理論を示す。

第2節では演劇《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》の概要を説明する。前章で記述した《アイ・アム・フェミニスト！》と対をなすようなタイトルのもと、当時婚姻して2年となっていた夫と婚姻契約を結び、結婚式を演じた。

第3節ではまず、日本の婚姻制度を概観しておく。現在の民法による規定、ブライダル産業とブライダル情報誌が人々の結婚に与えた影響、経済的不安がもたらす結婚願望や、婚姻制度における労働の問題を整理する。続く第4節で、フェミニズムの批判的な検討を行う。筆者が、演劇を発表した2017年は、#MeTooムーブメントやディオールのフェミニストTシャツなど、さまざまなメディアを介してフェミニズム運動が活発に行われ、日本でもその現象を肌感覚として実感できた。可視化されたフェミニズムが作り出す影に着目するべく、ジャック・ハルバースタムのシャドーフェミニズムズを取り上げたい。

シャドーフェミニズムズの特徴的な概念である「ラディカルパッシヴィティ」や「クィアネガティヴィティ」を参照しながら、第5節では、西欧と東欧との間で国際結婚し、EU市民権を得て生活する一連の過程を芸術実践とする、セルビア出身のアーティストのタニヤ・オストイッチ（Tanja Ostojić, 1972-）と、写真を撮る行為を通じて、日本の異性愛主義的な婚姻制度を疑う森栄喜（1976-）を取り上げる。

第6節では、先行例の考察によって導きだされた論点を補助線として、筆者の実践を考察する。生産性や合理性が無効となるような制度の運用方法が、芸術的にどのように実践されるのかを考察する。第7節では、その考察によって得られた結論と、付随した課題を述べる。

第2節 《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》

2017年、筆者は結婚をしてちょうど2年が過ぎようとしていた。苗字の変更や経済面での分担など、結婚生活で日々感じる面倒や問題ごとを夫婦間で共有したいと思うように

なっていた。また、個人的な経験から生じた問題意識を、夫婦のなかで閉ざすのではなく、親密な関係を広げることで共有できる範囲を広げたいと考えるようになっていた。

《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》(2017)は、筆者自身の結婚をモチーフにしている。日本における婚姻は、例えば夫婦同姓、不貞行為など、いまだに男女の不平等を抱えている。そのため婚姻を選択した場合、フェミニスト的な観点からすれば、現状の婚姻制度を追認したことになりかねない。婚姻を選択した自分に対してのアイロニーを「アイ・アム・ノット・フェミニスト」という言葉にこめている。

本作はフェスティバル／トーキョー 17 のプログラムのひとつとして行われた。ゲート・インスティテュート東京を会場とし、結婚式、滞在制作、展示によって構成される。結婚して2年になる夫と1ヶ月滞在制作して、婚姻契約書を作り、結婚式を演じた。

婚姻契約書

結婚とは、様々な義務や責任、権利などが伴う法的制度である。しかし、筆者が結婚したときには、そのような制度のことよりも、ロマンスの延長線上のイベントとして捉えていた。結婚して2年が経ったとき、筆者が知ろうと知るまいと存在するそれらの諸制度に目をむけ、可視化したいと思い始めた。なぜなら、結婚とはパートナーとともに作り上げるものであるから、そのパートナーとの相互的な創造性を発揮してゆくために、新しいルールが必要だと感じられてきたからである。民法で定められる内容や、社会通念のなかには自分たちの生活様式とは折が合わないものもあった。そこで、未婚・既婚・事実婚の区別におさまらない、オルタナティブな婚姻のあり方を発明するべく、婚姻契約書をつくることにしたのだ。式が始まる1ヶ月前より、ゲート・インステトウート1階にある居住スペースに夫婦で住み、生活しながら結婚式に向けて婚姻契約書を作成した(図2-1)。

民法第754条には、夫婦間の契約はいつでもどちらか一方の申し出により破棄できると定められているため、婚姻契約を有効なものにするために、筆者らは一度離婚をすることにした。離婚届を提出することは簡単だった。結婚式当日、滞在場所から歩いて徒歩5分ほどにある区役所に出向いて、記入した離婚届を提出した。そのとき、同時に婚姻届を1枚もらって帰った。婚姻契約の契約期間は3年を設定し、更新時には1年ずつ契約期間を延長する。今後も契約を更新するたびに一度離婚をし、更新したのちに婚姻届を出すことになる。

民法に規定されている婚姻の効力を踏まえて、私たちは話し合いのもと婚姻契約を作成した。

一条：＜有効期間＞

本契約期間は3年間とする。契約は更新制とする。契約期間は、更新毎に1年加え、契約期間を伸ばすこととする（つまり、一度更新すれば次の契約期間は3年に1年を加えた4年となる。二度目の更新では5年となる）。

二条：＜契約満了・更新＞

契約期間を満了したさい、更新の意志を甲乙双方が確認する。更新が甲乙で合意された場合、離婚届を役所に提出し、新たな婚前契約の内容を協議する。この協議期間は一週間とする。前契約の内容の妥当性を検討し、妥当でない条項は削除することができる。また、新たな条項を追加することもできる。これを契約の更新協議とする。契約更新が甲乙で合意された場合、婚姻届けを役所に提出し、再び婚姻する。本契約では、婚姻、離婚、契約更新、再婚というプロセスを、更新毎に契約期間を1年漸増しなら繰り返すことを意味する。これを契約全体と呼ぶ。更新のさいには、契約全体の破棄も提起することができる。このさいは、契約全体の継続を甲乙で協議する。

三条：＜婚姻による姓＞

婚姻によって名乗る氏は、民法の定めるところにより甲乙同姓でなければならない。婚姻期間中の姓名は、更新毎に交互に甲乙の姓名を選択変更することとする。2017年10月24日現在、本夫婦は「村山」の氏を名乗っている。従って本契約では、次回の氏を選択を「遠藤」とする。この条項については、もし日本において選択的夫婦別姓の制度が施行された場合、それに替えることをもって消滅することとする。すると、契約全体における離婚の必要性が乏しくなるため、以降の更新については、契約全体を夫婦間の契約の取消権（民法754条）の適用除外とすることで継続することを検討する。

四条：＜性にかんする契約＞

夫婦間における貞操義務は、生涯たった一人の伴侶を愛し続けねばならないという純愛理念に包まれている。その内実は、旧来の家制度を温存する規範であり、日本全体の生産性を向上させるために家族の在り方を規定した政策的規範である。しかし家制度維持や家族の生産性のために貞操を守るべきであるという観念は、必ずしも時代に即したものとは言えない。例えば、現代的な自由恋愛によって結ばれた婚姻においては、それまでの自由恋愛の価値観から、互いの性を拘束する価値観へ

と婚姻関係が強制してしまう。しかしながら、性とは個々人によって多様な価値観をもっている。婚姻の不自由さを解消し、互いの性にかんする多様性を包摂するように、私たち自身の婚姻関係を公序良俗に反しない範囲で契約として結びたいと考える。

民法には「離婚事由としての不貞行為」がある。しかし、ここには夫婦間の多様な価値観が入り込む余地があると思われる。不貞行為を離婚事由として提起する可否かは、その夫婦の裁量に委ねられていると言える。また、婚姻関係における性にかんして多様な価値観を認めようとするならば、仮に不貞行為があった場合の、その不貞相手にたいして責任を問わないという配慮も必要と思われる。これらを鑑みて、以下の条項を定める。

一項：不貞行為にたいして夫婦関係に問題が生じた場合、直ちに離婚を提起するのではなく、甲乙の話し合いによって問題を解消するよう努力する。

二項：甲乙いずれかに不貞行為が確認された場合、その不貞相手に対する慰謝料の請求は免除する。

三項：上記2点に関する実際的な問題が生じたさい、これは夫婦の守秘義務の対象とする。

五条：＜共有生産物の分配＞

本契約期間においては、夫婦が個人の名義で得た財産は、個人に帰属するものとし、共有財産としない。ただし生活費は、各自の申請により分担することとする。また契約期間中、夫婦で共有物を生産することとする。これを共有生産物とよぶ。共有生産物の中でも、とくに自宅の庭で生産した作物をお互いの共有財産とみなす。この共有財産が実ったさいには、本契約の立会人のなかで希望者に分配することとする。立会人とは、本契約を締結するにあたって開催される公演において、署名を行った者である（《婚姻契約書》より）。

契約更新後に婚姻届を出すときには、姓を変更選択することに決めた。これまで夫の姓を選択していたので、今後3年間の契約では私の姓、遠藤に変更することになる。これは、姓を定期的に交換し夫婦間の不平等を解消するための手続きだ。また、貞操義務に関しては、婚姻の不自由さを解消し、互いの性にかんする多様性を包摂するように、私たち自身の婚姻関係が公序良俗に反しない範囲で項目を考えた。そして、夫婦間で共有財産として作物を生産し、これを契約立会人の中から希望者に分配することも契約で決めた。これは、

夫婦の閉ざされた親密な関係性を社会に開いていきたいという思いからだ。

《2人のあいだで約束事をちゃんとしておいた方が良くと思うの。》

契約書を作るプロセスは映像で記録し、編集を加えて映像作品化した。そして、結婚式当日、契約書を作るために一時滞在した部屋を展示空間として開放し、映像を展示した(図2-2)。会場はゲーテ・インスティトゥート東京である。映像は、ふたりの話し合いの場面と、筆者が創作した台本に基づいた夫婦の演技する場面とがいきりまじっている。

夫 だから名前とかさ、知的財産的なものとか、そういうものはどんどん、観念的なものっていうのは、最近はどうも別に名前もいいと。それを交換するとかっていう。

妻 うーん。っていうか、二人のものだって思っているものを無くしたいって感じ。二人の共有物がそんなに無いってことなのかな。

夫 俺はさ、あなたの持ち物を誰かにもらって欲しいみたいな気持ちがないからね、別に。

妻 あなたのものを誰かにあげたいって言うよりは、二人で持っているものがあるんだったら、それを他の人も使えるようにする、みたいな仕組みがあるといいなあとなんとなく思ってたんだけど。でも、二人のものって言うのが、なんか、なんだろう、あんまり無い。二人で畑とか耕しててさ、芋とか作ってたら、それは二人のものって感じするけど。

夫 じゃあ、これから考えればいいんじゃないの。二人で何かを作って誰かにあげるってことをやるみたいなさ。庭に、ハーブとか育てて。それを全部あげなきゃいけない。めんどくさ、みたいな。でもやるって決めたからちゃんと育ててあげなきゃいけない。

[…]

妻 それいいね。庭を畑にしよう。

夫 育てようとしたんでしょ。

妻 そう、枯れちゃった。一人じゃできないからさ。

夫 ふざけんなよ(笑)。一人じゃできないってことはさ、俺と育ててできたってことはさ、俺の方がえらいみたいになるけど、いいのそれで。

妻 うん、良い、良い。

夫 良いって…。じゃあ、それ入れる？

妻 うん。一応入れる。

夫 やりたいならいいよ、それは

妻 じゃあ、庭で育てて、それを毎年人に配るっていう。

夫 庭でとれた作物をお世話になっている人にあげる。[...]だんだんそれがね、軌道に乗ってきたら、うちの親父とかがやってたようにね、市民農園借りてきて、例えばもうちょっとちゃんと作物作って、それを全部あげなきゃいけない。っていう風に果てしなくエスカレートして行くことは可能なわけよ。やりたいなら別に良いよやっても。

妻 わかった。やってみよう。じゃあまず3年間の契約としてやろう。

《うずらップ (♀)》

結婚式に先立って、式のプロモーションも兼ねてミュージックビデオ《うずらップ (♀)》を制作した。飼っているうずらをモチーフにしたラップである(図 2-3,4)。筆者は、街の様々な場所でうずらをイメージした振付を踊り、ラップを歌った。「I Am Not a Feminist!」と書かれたTシャツを身につけ、原宿の Dior のショップ前も歩いた。

あったか わが家で 待ってる 母さん

「原始 女性は太陽であった」

今は 代用 あしたは 水曜 ここ トーキョーで 出会った

聞かせないで ナラティブ

すきまを うめて オルタナティブ

イージーで いいじゃん

お陽さまが ポカポカ 再演

ベランダで のびのび 菜園

あーでもない こーでもない きりがない

繁殖力 とまらない

いつか 植物に なるの

ナガミヒナゲシは 私みたい

危険外来種は、見つけたら直ちに駆除を！

ひび割れたiphoneに 映る
セルフィーじゃない アイコン
舞い込んだメッセージ 既読するー/スルー
月に 一度の PMS
泣きたくなるような 月光（ムーンライト）
今すぐ 吐きたいよ
コロコロ変わる 体調と 機嫌
シコウカイロは 消灯寸前
免疫系が 過剰反応
自己破壊が じぶんでは とめられない
元気わけてよ Amp and man フレンドが欲しい

パンを わけあって 食べよう
フランスパンは 私みたい

うん PC的に 正しいね
女性が意欲と能力に応じて 多様な生き方ができる社会
WE SHOULD ALL BE FEMINISTSは 7,9000 円
Fuck you
買えねえよ！ スローガンを 着るのは 高くつく
メルカリで 探そう お気に入りの 服

無意味な デモ行進
更新されない 世界
まちにただよう 香辛料のかおり
ふえるふえる インドカレーの店
でも 店員さん ネパール人 いいじゃん
美味しければ どっちでも いいじゃん ネーション
イルミネーション キラキラ刺さる 視線
料理は 苦手 期待しないで
浮き輪ぶかぶか流されていた
オーシャン
誰も 見つけられない

野生のうずら 見つけられない
うんち したいときにする let it be
（《うずらップ（♀）》より）

うずらは、日本で唯一家畜化に成功した動物と言われている。日本画には古くからモチーフとしてよく登場し、食用や愛玩として馴染み深い鳥だ。うずらを飼っているのは、もとはといえば、食用としてうずらの生体を数羽通販したことがきっかけである。そのときたまたま捌ききれなかった生き残りを育て始めて今に至る。家で放し飼いをしていると、たまごを良く産むように家畜化されたため、至る所に卵が転がっている。抱卵の本能はない。半ば人工的な生き物でありつつも、それはそれとして悠々と生きている様子に、結婚のオルタナティブなありかたを見出そうと制作したラップである。

結婚式

式は親族や友人、また一般の観客が混在した状態で行った。

観客は居住空間にて映像作品を鑑賞した後、結婚式の会場に向かう。式は、晴れた日は屋上、雨の日は地下で行われた。屋上は、布団のシーツや衣類が洗濯物のように干されている（図 2-5,6,7）。夫がその洗濯物を取りこみ始めて、式が始まる。筆者は、姿見の近くに干してあるドレスを取り込み着替え始める。会場に設置洗濯物を取りこまれて会場の見晴らしがよくなったところで、筆者のマイクパフォーマンスが始まる。「1人で生きていくことができなくて弱い」、「大きなものに乗っかって責任を逃れたい」などと言った思いをぶちまける。

その後三つの儀式を執り行う。これらの儀式は、契約書に書かれた内容を体現するために考えたものだ。ひとつめは離名の儀である。これは、自分の名字を身体から引き剥がすための儀式だ。アクリルの板に自分の名字を書き、それを水に鎮める。すると、書いた文字が水に浮かんで消えるのだ（図 2-8）。この儀式は、映画「千と千尋の神かくし」に出てくるシーンから影響を受けて考案した。言葉に魂が宿ると考えられている世界で、主人公の名前が湯婆婆という銭湯のオーナーに奪われてしまうシーンだ。

ふたつめはうでかみの儀。互いに腕を差し出し、噛み合う。この儀式は夫婦間だけでなく、観客の方とも共有した（図 2-9）。これまで他人だったもの同士が親密な関係になることを誓うための儀式である。これは、映画「仁義なき戦い」で、梅宮辰夫と菅原文太が留置所で交わしたヤクザの兄弟の契りを参考にしている。留置所のため、本来の儀式に必要な盃がなく、代わりに互いの腕を傷つけ、その血をすすりあうというものだ。

三つめが契約書名の儀だ。観客の前で契約内容を読み上げ、契約に署名をする。大勢の人の前で宣言することで、夫婦を社会に位置付け、以上の儀式を経ることで結婚式が完了する。

式場が、駐車場や地下などやや特殊ではあったが、華やかな白い衣装で統一した日本の結婚式の様式を参照して作り上げた。

第3節 日本の婚姻制度

第15回（2010~2014）出生調査⁸⁵を見ると、2014年時点、日本で結婚している夫婦の87.9パーセントが恋愛結婚であると回答している。5.3パーセントがお見合いで残りがその他である。また、正規での就業の割合は減りつつもパートやアルバイトを含めると、子どもがいない夫婦の妻の就業の割合は、年々増加傾向にあり70パーセントを超える。

また、結婚する両者を「夫婦」と表現することで、同性カップルをあらかじめ排除しているとの指摘も近年なされている。日本での同性婚の是非をめぐって、法律でも「夫婦」ではなく「異性または同性の当事者」と性中立的な表記に改正するよう求める動きがある⁸⁶。

本節では、日本の結婚にかんして、法律、労働、メディアの観点から考察を加えたい。

第1項 法律と結婚

そもそも明治の近代化によって、それまでばらばらだった日本の結婚の風俗は統一され、一夫一婦制の結婚が制度化された。日本の婚姻制度と優生思想の関連を分析する加藤秀一によれば、黎明期には、国家基盤のために「家父長制という政治システムの一環」⁸⁷として妾が法的に認められて実質的一夫多妻制が合法化された時期もあった。しかし、例えば男女の基本的平等と一夫一婦制を訴える福沢諭吉や、明治7年（1874年）森有礼と広瀬阿常との契約結婚など、知識人の中で西洋的な個人を前提とした一夫一婦制が目指され、また、女性の地位向上と妾制度の廃止を訴える日本基督教夫人矯風会の廃娼運動も時代を後押しした。そうして、明治31年（1898年）の明治憲法下の民法制定では、一夫一婦

⁸⁵ 国立社会保障・人口問題研究所『現代日本の結婚と出産—第15回出生動向基本調査（独身者調査ならびに夫婦調査）報告書—』2017年

⁸⁶ 富田秀実「同性カップルが婚姻できるための民法改正を求める意見書 | 東京弁護士会」(<https://www.toben.or.jp/message/ikensyo/post-606.html>) 2021年11月25日閲覧

⁸⁷ 加藤秀一「〈恋愛結婚〉は何をもたらしたか—性道徳と優生思想の百年間」ちくま新書、2004年、65頁

制の婚姻が制度化された。明治の民法では、主に男性が家の長となって家族を統率し扶養する身分を持つという家制度が規定されたが、戦後日本国憲法の制定に伴ってこの制度は解体され、個人の平等の理念に則った現在の婚姻制度に至る。

現在（2020年10月）、法律は結婚をどのように定めているか。まず、日本国憲法では、旧来の家制度を否定し、個人の尊重と平等を目的として第24条で以下のように婚姻を記している。

第24条

婚姻は、両性の合意のみに基いて成立し、夫婦が同等の権利を有することを基本として、相互の協力により、維持されなければならない。

② 配偶者の選択、財産権、相続、住居の選定、離婚並びに婚姻及び家族に関するその他の事項に関しては、法律は、個人の尊厳と両性の本質的平等に立脚して、制定されなければならない。

婚姻すれば法的な効力が発生し、その効力については民法第750-754条に書かれている。そのなかから筆者の作品で着目した第750条、第752条、第754条を説明する。

まず、近年男女平等の観点から注目されている、夫婦同姓について定めた第750条である。

第750条

夫婦は、婚姻の際に定めるところに従い、夫又は妻の氏を称する。

婚姻すれば、苗字を同じにしなくてはならない。国際婚はこの限りではない。また、婚姻した夫婦の9割以上は妻が苗字を変えていると言われている⁸⁸。これは、法律で規定されているわけではなく、慣習的な理由からである。

つぎに、第752条では夫婦の平等を念頭に同居と相互の助け合いの義務を定めている。

第752条 夫婦は同居し、互いに協力し扶助しなければならない。

第二次大戦以前の旧民法では、家制度に伴う扶養義務がありその一部として夫婦の扶養

⁸⁸ 厚生労働省「平成28年度人口動態統計特殊報告「婚姻に関する統計」の概況」
(<https://www.mhlw.go.jp/toukei/saikin/hw/jinkou/tokusyuu/konin16/index.html>) 2020年12月2日閲覧

が義務付けられていた。「いかなる社会にも、自分の資産と労力で生活することのできない者がある。これに生活資料を与えて生存を全うさせるのが扶養の制度である」⁸⁹。しかし、戦後の家制度の解体とともに扶養の義務は、男女平等を前提とした相互扶助へと変化した。第752条の同居の義務は、離婚事由としての不貞行為（第770条）と照らして、夫婦の貞操義務と見なすこともある⁹⁰。

第754条では夫婦間の約束事に関しては以下の効力を定める。

第754条 夫婦間でした契約は、婚姻中、いつでも、夫婦の一方からこれを取り消すことができる。

以上が婚姻の効力である。

婚姻に関して女性にのみ適応される法に、再婚禁止期間がある。離婚後100日間は元夫を相手とする場合を除いて、再婚が禁止されている。

第733条

1. 女は、前婚の解消または取消しの日から起算して百日を経過した後でなければ、再婚をすることができない。
2. 前項の規定は、次に掲げる場合には、適用しない。
 1. 女が前婚の解消又は取消しの時に懐胎していなかった場合
 2. 女が前婚の解消又は取消しの後に出産した場合

この定めは、子どもの利益・権利を保護するためだと理解されている。父親の特定を明確にするためである。女性の再婚禁止期間は、以前は6ヶ月とされていたが、両性の平等を定める法律にたいして違憲であるとの判例をきっかけに、平成28年6月1日に法改正され100日へと短縮された。

第2項 労働と結婚

18~34歳で未婚者の9割弱がいずれ結婚しようと考えている⁹¹。そのなかで、結婚に利

⁸⁹ 我妻栄『親族法』有斐閣、1961年、401頁

⁹⁰ 平田厚「民法752条の系譜と解釈」『明治大学法科大学院論集』17、2016年、61-82頁、黒田樹里「不貞行為と慰謝料——相手方に対する請求を中心に——」『国士舘大学大学院法学研究科国士舘法研論集』6、2005年、33-58頁

⁹¹ 国立社会保障・人口問題研究所、2017年、前掲書、13頁

点があると考える男性が6割代で推移しているのに対し、女性は2000年代より微増傾向にあり、2015年時点では8割弱となっている⁹²。その利点としては男女とも「こどもや家族がもてる」が多く、ほかにもいくつか挙げられるが、「経済的に余裕がもてる」と考える女性が近年増加傾向にあり、2015年でははじめて全体の2割を超えたことに着目したい。この項では、結婚することと労働との関係を分析する。

日本では労働環境のジェンダーギャップは未だ深く、女性の平均年収は男性の7割前後にとどまる⁹³。また、女性の非正規雇用率は男性より高く、男性に比べて女性は不安定な職業形態についている人が多いという事実を示している⁹⁴。

一方で、女性が主婦願望を持つことも指摘されている。上野千鶴子は、そもそも主婦という身分は、家庭の領域での女性の地位向上を目標としていたと説明した上で、80年代終わりに若い女性たちが主婦願望を抱くのは、「主婦になることが階級上昇を意味した近代初期の残響」⁹⁵であると述べる。また、「婚活」という言葉を普及させたことで知られるジャーナリストの白河桃子は、2010年代において若い女性のなかで専業主婦願望が一定数いることを指摘する。彼女らは、上野が言及した世代の娘世代にあたるわけだが、不況による経済不安や人手不足による過酷な労働環境で疲れた若年層が、自分たちの親世代を参考にして専業主婦に願望を持つというのである⁹⁶。「夫は外で働き、妻は家庭を守るべきである」と考えている者は、近年減少傾向にあり現在では35%ほどであるが、2012年に一時的な増加をみせた⁹⁷。白河は、この増加についてリーマンショック（2008年）や東日本大震災（2011年）の影響を指摘している⁹⁸。白河は、こういった若者の願望を「働くことからの逃避」と述べ、「消極的選択」⁹⁹と説明する。「女性の貧困が拡大し、結婚が女性にとってもつ生存戦略という意味合いが増大している」¹⁰⁰。働いて自立することの困難と将来への不安が、結婚への願望や、専業主婦への願望と結びつくのである。

⁹² 同、15頁

⁹³ 内閣府男女共同参画局「男女共同参画白書平成30年版 | I-2-9 図男女間所定内給与格差の推移」（https://www.gender.go.jp/about_danjo/whitepaper/h30/zentai/html/zuhyo/zuhyo01-02-09.html）2020年12月2日閲覧

⁹⁴ 内閣府男女共同参画局「男女共同参画白書平成30年版 | I-2-6 図年齢階級別非正規雇用労働者の割合の推移」（https://www.gender.go.jp/about_danjo/whitepaper/h30/zentai/html/zuhyo/zuhyo01-02-06.html）2020年12月2日閲覧

⁹⁵ 上野千鶴子『家父長制と資本制』、岩波書店、1990年、42頁

⁹⁶ 白河桃子『専業主婦になりたい女たち』ポプラ社、Kindle版

⁹⁷ 内閣府男女共同参画局「男女共同参画社会に関する世論調査」（平成21年から令和元年の調査を参照）（<https://www.gender.go.jp/research/yoron/index.htm>）2020年12月1日閲覧

⁹⁸ 白河前掲書、Kindle版

⁹⁹ 同、Kindle版

¹⁰⁰ 菊池前掲書、2019年、Kindle版

専業主婦への願望が一定数あるとはいえ、2000年ごろからは専業主婦世帯より共働き世帯の方が多くなり、増加の一途を辿っている¹⁰¹。そこで近年問題が指摘される制度に「配偶者控除」がある。配偶者控除は、配偶者の年収が一定額未満の場合、納税の負担が軽減される制度だ。そのため、結婚にともなう金銭的な優遇制度のひとつとされているのである。もともと配偶者控除は、1961年に農・自営業者の減税を目的として導入された制度で、与野党協議を通じてその適用範囲が雇用者へと拡充されてきた経緯があり、専業主婦を利する目的があったわけではない¹⁰²。しかし、結婚にともなって生じるこの制度は、「夫は外で働き、妻は家庭を守る」家庭を優遇し、また女性の働き方にも密接に関係している。

配偶者控除は、子どもや親、親族を養っている場合に受けることのできる「扶養控除」とは違うが、いずれの場合も「扶養に入る」と表現されることも多い。この制度は、結婚の利点と捉えることもできるが、一方で年収に差のある夫婦のいずれかの労働を抑圧してしまう側面がある。俗に「103万の壁」、「130万の壁」、「150万の壁」などと表現され、それらのボーダーラインによって受けられる控除が異なり、なかでも年収130万～150万の区分では働き損になってしまうのである。このため、年収が低い者は、働きすぎないことを考慮して一定の額を超えないよう調整する必要がでてくる。この制度は、妻を想定して語られることが多く、扶養という言葉が示すとおり、妻を「自分の資産と労力で生活することのできない者」に留まらせてしまう。

また、子育てなどによって女性が離職して再就職すると、その後年収300万を超えるのは、有業、有配偶女性のうちわずか1割しかおらず、高学歴者にかたよっているという調査結果もある¹⁰³。

結婚を労働や経済的状況の観点からみると、結婚は、ジェンダーギャップによる女性の雇用形態の不安定さや賃金の低さなどから利点であると考えられている。しかし、配偶者控除の問題など現在の夫婦の実情と制度が不一致な点もある。また、出産による再就職の困難さなど依然として女性の就労環境の困難さがみえてきた。家庭と労働の観点で言えば、家事労働やケア労働の市場も外部サービスの需要が高く¹⁰⁴、今後増えてゆくことが予想さ

¹⁰¹ 厚生労働省「令和2年版厚生労働白書（平成30年度・令和元年度厚生労働行政年次報告）—令和時代の社会保障と働き方を考える—図表1-1-3共働き等世帯数の年次推移」

（<https://www.mhlw.go.jp/stf/wp/hakusyo/kousei/19/backdata/02-01-01-03.html>）2020年12月2日閲覧

¹⁰² 豊福実紀「配偶者控除制度の変遷と政治的要因」『社会保障研究』1(4)、国立社会保障・人口問題研究所、2017年、845-860頁

¹⁰³ 永瀬伸子、山谷真名、金秀炫、小倉山希、佐野潤子、寺村絵里子「『仕事と生活に関する女性WEB調査』の結果概要」お茶の水女子大学、5頁

（<https://www.dc.ocha.ac.jp/gender/workfam/event/w.pdf>）2020年11月25日閲覧

¹⁰⁴ 内閣府男女共同参画局「男女共同参画白書平成30年版 | 第2節家族類型から見た『家

れる。ケア労働の現場では人材不足にともない外国籍労働者や高齢労働者が増加し¹⁰⁵、雇用条件や人権意識も近年問題視される。結婚と労働について考えることは、女性の抑圧だけでなく、人種や経済格差などとも複合的に関わり合っている。

第3項 メディアと結婚

前項で、人々が結婚を望む理由を経済的な利点に焦点を当てて、労働問題との関係で指摘した。この項では、メディアの観点から考察したい。昨今雑誌やwebでさまざまな結婚の特集が生まれ、人々の欲望を作り出している。

現在の日本では、婚姻する人々の大多数は恋愛を経て結婚している。しかし、恋愛結婚が主流になったのは、戦後 50 年間ほどの出来事である¹⁰⁶。そもそも恋愛という思想も、明治に一夫一婦制の結婚観がもたらされたのと同様に西洋の近代的な思想からもたらされた。恋愛は、まず文学者らによって近代的な主体と結びついた急進的な思想として発見された。例えば与謝野晶子の「みだれ髪」（1901）では、ガチガチに固められた日本髪を解くことと人を好きになって自由に恋愛をすることが重ね合わせられ、「新しい女」の主体性が詠われている。加藤の指摘によれば、恋愛が大衆化し結婚と結びついて人々の憧れの対象となるのは、大正時代から昭和初期にかけてであり、当時の恋愛結婚は優生学思想との連関も深いものであったという¹⁰⁷。とはいえ、近代日本の結婚は依然として見合い結婚が優勢であった。メディア史研究の^{ホウエイセイ}彭永成によると、新聞の普及とともに、結婚相手を募集する「結婚広告」が出現し、昭和3年（1988）には、東京都に公立の結婚相談所が設けられた¹⁰⁸。とはいえ、まだまだ恋愛結婚が支配的だったとは言えない。

恋愛結婚の一般化は、戦後の日本社会の回復や経済成長とともに広まった出来事である。^{ホウ}彭によれば、戦後の高度経済成長期と重なってブライダル産業が勃興し、経済や時代の動向にあわせながら、産業としての結婚は発展してきた¹⁰⁹。なかでも^{ホウ}彭は、ブライダル産業におけるブライダル情報誌の影響に着目する。^{ホウ}彭によれば、それまでは知人に直接聞くことで得ていた結婚情報は、雑誌の登場によって、その情報取得を容易にし、結婚にたいす

事・育児・介護』と『仕事』の現状」

（https://www.gender.go.jp/about_danjo/whitepaper/r02/zentai/html/honpen/b1_s00_02.html）2021年12月2日閲覧

¹⁰⁵ 介護労働安定センター「令和元年度介護労働実態調査結果について」（http://www.kaigo-center.or.jp/report/2020r02_chousa_01.html）2020年12月2日閲覧

¹⁰⁶ 国立社会保障・人口問題研究所、2017年、前掲書

¹⁰⁷ 加藤前掲書、183-189頁

¹⁰⁸ 彭永成「結婚情報のメディア史ー雑誌『セクシィ』を中心に」『京都大学大学院教育学研究科 紀要』(66)、2020年、275-288頁、276頁

¹⁰⁹ 同、276,278頁

る作法や美意識を変容させてきた¹¹⁰。その例として、95年以降のブライダル情報誌『ゼクシィ』をあげている。『ゼクシィ』は、もともと『XY』という表記で93年に始まった「男女向けの恋愛支援マガジン」である。95年以降は、『ゼクシィ』の名前変更とともに結婚情報に特価することとなり、購読者も女性中心に変化した。さらに2000年を過ぎるころには、新婚生活の項目は消え、結婚式そのものに特化する¹¹¹。現在では、華々しい結婚式を実現するための会場選びや、式の進行、また花嫁のドレスや美容、ダイエットなどファッション誌として機能している(図2-10,11)。ここで興味深いのは、^{ミウ}彭が指摘するように、結婚情報が「『新生活への通過点』ではなく『独身脱出のゴール』としての意味合いが強ま」っている点である¹¹²。結婚式に至るプロセスが細分化され商品化されている。

近年instagram上に「#プレ花嫁」というハッシュタグがある(図2-12,13)。マーケティングとして使用されることもあるが、このハッシュタグは、どちらかというところ結婚を控えた人たちが自分自身の結婚式準備の投稿として使用している。「#プレ花嫁」のタグで並ぶ画像には、来るべき結婚式のためにウェディングドレスや白無垢を試着する女性、ブーケの写真、夜景をバックに婚約指輪がはまった指、手作りのリングピローなど、結婚式にいたるまでのプロセスが写真映える撮影方法とレタッチによって映し出される。

社会学者のエヴァ・イルーズ(Eva Illouz)は、21世紀の資本主義では、消費者も生産者の役割も担う「プロシューマー」として商品を作り出しているという前提にたち、感情が商品化されているとして、このことを「エモディティ」あるいは「感情的商品」と説明する¹¹³。商品と感情がお互いを形成するようになったのだ。そのなかで、恋愛感情やセクシュアリティを対象とした感情的商品「ロマンチックな体験」を以下のように説明する。

マーケティング業界は、人里離れた空間やレストランのイメージを、カップルのイメージと結びつけました。そして徐々にそういったイメージ全体が「ロマンチック」と呼ばれるようになっていきました。現在では「ロマンチックなリゾート旅」というものが、ジャグジーだとか小机にロウソクの灯っているような写真付きのパフレットで売られています……。[...]ラグジュアリー感と官能性とリラクゼーションが混ざり合った「ロマンチックな雰囲気」なるものは、20世紀になって初め

¹¹⁰ 同、277頁

¹¹¹ 同、281頁

¹¹² 同、284頁

¹¹³ 「大御所社会学者エヴァ・イルーズに聞くエモい商品? 感情製造工場にして処理場と化した21世紀人」Marie Lemonnier著『クーリエ・ジャパン』2019年3月31日
(<https://courrier.jp/news/archives/156482/>) 2020年12月5日閲覧

て現れた経験のカテゴリーです。¹¹⁴

つまり、特定の視覚的イメージが恋愛感情と密接に結びつけられ、さらにそのイメージを経験することで消費者も共犯的に「ロマンチックな雰囲気」という感情的商品を再生産しているのである。

イルーズの指摘を踏まえて『ゼクシィ』や「#プレ花嫁」をみると、たしかにプロポーズするにふさわしいレストラン、ウェディングドレスを着こなすための痩身や脱毛など、結婚式に至るあらゆるプロセスが「ロマンチックな雰囲気」漂うイメージとして彩られている。イルーズは、感情的商品の体験が感情を規範化すると指摘する。

カップルも、自分たちの関係が正常だという感覚を得るために、そうした消費体験を試してみようとしています。¹¹⁵

人々は「ロマンチックな」結婚へのプロセスを経ることで、自分たちの体験が「幸せ」であり、「正しい恋愛」感情を持っている認識を確かなものにしてゆくのである。

『ゼクシィ』が紙面から新婚生活を除外し結婚式情報に特化したり、#プレ花嫁で、結婚式に至るプロセスだけがロマンチックな出来事として表現されたりしているように、これらのメディアが醸し出す「ロマンチックな結婚」からは、結婚後の生活は見えてこない。前項で分析したような経済状況への不安や労働の問題が、メディアが作り出す雰囲気や感情によって隠してしまっているようである。

以上第3節では、結婚にかんして、法律、労働、メディアの観点から概観した。結婚と恋愛はそれぞれ明治の近代化によってもたらされたものであるが、それらがあわさり恋愛結婚として大衆化したのは戦後であった。憲法や民法の婚姻の条文は、家制度を解体し、個人の自立を尊重してはいるが、夫婦同姓や再婚禁止期間における男女の不平等や同性婚の問題が指摘されている。また、生きづらさや将来への不安が人々に結婚願望をもたらす。かといって、現状の婚姻制度には、個人の労働環境を抑制するような仕組みも温存されており、その不安が解消されるとは言い難い。メディアが結婚を「ロマンチック」に表象することでそういった問題点が見えづらくもなっている。メディアが作る「ロマンチックな結婚」は、恋愛規範を強化する。結婚とは文化と経済の双方が複雑に絡み合った場である。

¹¹⁴ 同

¹¹⁵ 同

メディアが表象することで文化的側面が華やかに可視化されているが一方で、経済的側面は構造の部分にとどまり見えにくくなっている。

こういった考察を経て、2017年のゼクシィのキャッチコピーを読みたい。

結婚しなくても幸せになれるこの時代に、私は、あなたと結婚したいのです。¹¹⁶

ここでは、女性がかつてのようにプロポーズを受動的に待つのではなく、積極的に結婚を選ぶ主体として書きだされている。「結婚しなくても幸せになれる」という箇所を、社会進出する自律した女性と捉えるのであれば、フェミニストとポストフェミニズムの女性との対立的な図式も想起される。

フェミニズムは、常に結婚のあり方に眼差しをなげかけてきた。次節では、結婚制度ともかかわりの深いフェミニズムについて批判的な検討を行いたい。

第4節 2017年の状況からフェミニズムを批判的に検討する

WE SHOULD ALL BE FEMINISTS

YUP, I'M A FEMINIST

2017年は、#MeTooムーブメントやディオールのフェミニストTシャツなど、セレブリティによるフェミニズム運動が活発に行われ、日本でもその現象を観測することができた。上記の、「WE SHOULD ALL BE FEMINISTS」は、Diorがその年に発表したメッセージTシャツのフレーズであり、「YUP, I'M A FEMINIST」は応答するかのようにしてGUから発売されたメッセージTシャツである。こうした状況のなかで、筆者は、自分自身が結婚していることについて、フェミニズムの考えとは矛盾しているのではないかと感じていた。そこで、結婚していることへの自嘲的なアイロニーを「アイ・アム・ノット・フェミニスト」という宣言に込めた。

本節では、婚姻制度とフェミニズムがどのように関連してきたのかを批判的に検討したい。

¹¹⁶ 「1993年結婚情報誌「ゼクシィ」創刊 披露の儀式、心も伝える日に」『朝日新聞デジタル』2018年1月31日（<https://digital.asahi.com/articles/DA3S13339463.html>）2020年12月8日閲覧

フェミニズムは、これまでずっと結婚のあり方に眼差しをなげかけてきた。まず、第二波フェミニズムは、近代社会において男女不平等が生じる事態について、家父長制に基づいた近代国家の批判と、性別役割分業を指摘し、解体を目指してきた。

日本において、戦後に制定された法律は個人の基本的平等を理念としており、結婚においても戦前の家制度は解体され、当事者の決定を尊重している。上野千鶴子によると、第二波フェミニズムが、家父長制として批判の対象とするのは、その戦後に成立した近代家族にむけられたものであり、「封建遺制の家父長制とは質を異にしている」¹¹⁷。戦後は、恋愛結婚がお見合い結婚より増えて大衆化した時期でもある。上野によれば、「前近代的な大家族から、近代的な核家族への歴史的な転換期」に、ロマンチック・ラブは、女性に父の権力からの解放をもたらしたが、同時に夫の権力へみずから従属させる装置として働いた¹¹⁸。千田有紀によれば、近代の核家族は、結婚して夫が世帯主となり、家族の代表者として「公」の場で政治参加し経済活動する形態をとる。その中で、女性は家族という「私」の領域にとどまり、政治的にも経済的にも夫に従属する。第二波フェミニズムは、「個人的なことは政治的なこと」のスローガンが示すように、家族内部での問題を公の議論の対象として捉え直すように主張し、さらには個人的なものと政治的なものの両者を線引きする権力構造や恣意性にむかっていった¹¹⁹。

田中東子によれば、やがて上述するような「第二波フェミニズムの提起した目標の多くが、こんにちの若い女性たちのおかれている現状とずれてしまっているという感覚も生まれるようになった」¹²⁰。つまり、第二波フェミニズムとポストフェミニズムがイデオロギー的に対立し、バジェオンによると、女性を十波一絡げにする第二波フェミニズムが「有害なアイデンティティの形成を助長する」¹²¹と考えられるようになった。河野によれば、ポストフェミニズムは、「福祉国家的な、再生産労働の容器としての核家族から女性は解放され、職業選択の自由を手にし、したがって消費の自由も手にしたと想定」¹²²する。バジェオンは、ポストフェミニズムがフェミニズムに嫌悪を示しつつも、その目標の達成を

¹¹⁷ 上野前掲書、196頁

¹¹⁸ 上野前掲書、58頁

¹¹⁹ 千田有紀「フェミニズム論と家族研究」『家族社会学研究』22(2) 日本家族社会学会、2010年、190-200頁

¹²⁰ 田中東子『メディア文化とジェンダーの政治学第三波フェミニズムの視点から』世界思想社、2012年、Kindle版

¹²¹ バジェオン前掲書、Kindle版

¹²² 河野真太郎『戦う姫、働く少女』堀之内出版、2017年、194頁

取り込んでいるという矛盾も指摘している¹²³。

また、ポストフェミニズムは、感情面でも特徴を有している。幸福や自己肯定感などポジティブな感情を肯定し、怒りなど消極的な感情をコントロールすることが個人の成功と結びついている。河野は、ポストフェミニズムにおける感情の規範化を「感情の取締まり」と表現した。フェミニズムが感情の規範化に与えた影響については、イルーズも指摘する。イルーズは、平等や自由という新しい規範が、親密な関係性の感情的な質感をどのように変化させているのかに着目し、なかでもフェミニズムと心理療法の制度化が時を同じくして起こり、互いに影響を受けながら、感情の合理化をもたらしたと指摘する。イルーズは、親密な関係性や、そこで育まれる感情が、資本主義のもとに合理化され定量化されたことについて以下のように記している。

（親密な関係の合理化のプロセス）は、結婚内部における平等主義的な規範の台頭（フェミニストの信念とはそのような規範の主な提唱者であることである）と、心理学の手法と用語が親密さを理解する上で果たしてきた役割の結果であると、私は主張する。¹²⁴

つまり、フェミニズムが、女性を労働力へ参入することと、女性が私的領域の中で自律し、自己の権利を意識するように呼びかけたことが感情の商品化に起因しているというのだ。フェミニズムが、女性が主体的になって自分自身の好みや価値基準をもつことを推奨してきたことと、経済的生産性の目的のなかで感情が合理化されてきたことは、複雑にからみあっている。

フェミニズムは、家族や性の領域での経験や感情を、公的に表現したり、話し合ったりできる対象であると主張した。またフェミニズムは、女性への労働力の参入と、私的領域のなかで自律したり自己の権利を意識したりするように呼びかけた。イルーズは、20世紀の資本主義においては、職場が民主化することで仕事現場でも感情が重視される傾向にあり、円滑で良好なコミュニケーションが目指されるなかで、感情は規範化されてゆくと指摘する。私的領域から女性を解放するという目的が、皮肉にも、人々の感情の合理化や規範化に寄与してしまったのである。

¹²³ バジェオン前掲書、Kindle版

¹²⁴ Eva Illouz, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Polity, 2007, Kindle版

近年、フェミニズムと新自由主義との関連も指摘されている。ナンシー・フレイザー（Nancy Fraser）は、第二波フェミニズムが目指してきた女性の自由と平等や解放の思想が新自由主義と共犯的に結びついたことを指摘した¹²⁵。新自由主義とは、第二波後の資本主義諸国で主流となっていた福祉国家体制が縮減するとともに取り入れられた体制である¹²⁶。自己決定や自己責任のもと、競争原理によって市場が活性化することを目指される。菊池は、第二波フェミニズムと欧米の新自由主義が同時期に台頭したことに着目したフレイザーの議論を参照して、以下のように述べる。

第2波フェミニズムがコミュニケーションやメディア、表象、セクシュアリティなどの文化的領域におけるジェンダー平等にもっぱら傾注し、経済的不平等に十分取り組まなかった点が、ネオリベラリズムの進展の中で換骨奪胎されてしまった主因だと考えている。[…]資本主義はあらゆるものを利用する。ネオリベラル資本主義は、フェミニズムの言説を利用したのである。¹²⁷

菊池は、フレイザーの第二波フェミニズムと新自由主義の関係についての批判を踏まえて、日本の新自由主義化とフェミニズムの関係を考察する。日本においては「行政や企業がフェミニズムと見紛うかのようなメッセージを発し、政策や施策を行っているように思われる」¹²⁸点を指摘する。菊池は、日本の新自由主義の始まりとして、竹信三恵子による中曽根政権時代の1985年という指摘や、渡辺治による1990年代の小泉政権下という指摘を例にあげつつ、中曽根政権時代の1985年に男女雇用機会均等法や第3号保険者制度などジェンダーに関連した制度が導入された点に着目する。男女雇用機会均等法に加えて男女共同参画基本法（1999年）や、女性活躍推進法（2015年）の三つの法律が「ネオリベラル・ジェンダー秩序」を形成していて、「性における平等を目指す思想や運動と親和性はない」と指摘する。これらの新自由主義と連動した政策では、性別二元論に基づいた役割分業を正当化しつつ、さらには女性の再生産に過度な期待をもたらすというのだ¹²⁹。

サラ・バナット＝ワイザー（Sarah Banet-Weiser）は、近年の、オンラインでもオフラ

¹²⁵ ナンシー・フレイザー「フェミニズム、資本主義、歴史の狡猾さ」『法学志林』109(1) 関口すみ子訳、法学志林協会、2011年、27-51頁

¹²⁶ 菊池前掲載書、Kindle版

¹²⁷ 同、Kindle版

¹²⁸ 同、Kindle版

¹²⁹ 同、Kindle版

インでもさまざまにメディア化し、企業フレンドリーになったフェミニズムを「ポピュラー・フェミニズム」と説明する¹³⁰。ワイザーは、SNSで「いいね」がたくさんついたり拡散されたり、「見える」ことがそのまま政治活動となるような状態は、「可視性のエコノミー」にとりこまれていると指摘する。「華々しく可視化され安全かつ肯定的なフェミニズムを見聞きすることによって、フェミニストによる構造批判が覆い隠されてしまう」¹³¹というのだ。DiorのTシャツとGUのTシャツを買うことのできる人たちの経済的格差、それらのTシャツが低賃金で製造されている搾取構造は、「Tシャツこそが政治的なもの」(傍点原著者)¹³²となったフェミニズムからは見えてこない。

第3項 シャドーフェミニズムズ

ワイザーは、ポストフェミニズムとポピュラーフェミニズムのいずれもが華々しく可視化されている状態を、スポットライトの光によって説明する。この光は「いくつかの物体が見え、他の物体が見えないという条件で構成され」¹³³ている。ジャック・ハルバースタムは、光によってできる影の部分に着目する。ハルバースタムは、可視性や積極性、成功することに偏重してきた西洋のリベラルなフェミニズムの「シャドー」に着目し「シャドーフェミニズム」と説明する。ハルバースタムによれば、「シャドーフェミニズムズ」は、「ネガティヴィティ(否定性)」「パッシヴィティ(受動性)」「フェイラー(失敗)」などの消極性に特徴があるという。

ハルバースタムは、フェミニズムをクィアしてきた理論として、ポストコロニアル理論家のガイトリ・C・スピヴァク(Gayatri Chakravorty Spivak)やサバ・マムード(Saba Mahmood)、ブラックフェミニズムの理論家のサイディア・ハートマン(Saidiya Hartman)をあげ、この系譜に「シャドーフェミニズムズ」を位置づけている。ハルバースタムによれば、これらのフェミニストたちは、西洋のリベラルなフェミニズムの限界を示すと同時に、それらによってしばしば全面的に拒絶されてきた文脈から浮かび上がるオルタナティブな可能性を提案してきた。その例として、ハルバースタムは、スピヴァクが、ヒンドゥー教のサティ(sati、寡婦殉死)を禁止したコロニアリズムは自らを

¹³⁰ サラ・バネット＝ワイザー「エンパワード——ポピュラー・フェミニズムとポピュラー・ミソジニー イントロダクション」田中東子訳・解説『早稲田文学』2020年夏号、早稲田文学会、2020年、212-252頁

¹³¹ 同、216頁

¹³² 同、233頁

¹³³ 同、234頁

「茶色い女性たちを茶色い男性から救い出す白人の男性たち」¹³⁴と正当化したと指摘し、さらには、西洋のフェミニズムもコロニアリズムの大義名分と共犯関係を結んでいると述べたことをあげる。またハルバースタムは、マフムードが、宗教的実践を行うイスラム女性に焦点を当てて、自由と自律を求める願望の普遍性を前提とせず、家父長的伝統への抵抗がゴールではないかもしれない女性の概念を示したことにも触れる¹³⁵。ハルバースタムは、これらの例に依拠しながら「定位したフェミニズムの範疇外」¹³⁶にあるフェミニズムを探求するのである。

ハルバースタムは、西洋のフェミニズムが能動的で自己活性的な主体を推奨することに対して、シャドーフェミニズムズが受動的で自己破壊的な傾向があることを「ラディカルパッシヴィティ」と述べる。ハルバースタムは、フロイトがマゾヒズムを女性性のひとつの形態としたことを用いて、ラディカルパッシヴィティを「自己を他者や権力に譲り渡すことを厭わない」¹³⁷女性のマゾヒズムと定義する。また、ハルバースタムは、「クィアネガティヴィティ」を「支配的な欲望の論理をかき乱すだけでなく、クィアの犠牲者が抑圧者に立ち向かい、ヒーローとして登場するゲイアイデンティティのモデルに異議を唱え」¹³⁸続けるプロジェクトであると述べ、レオ・ベルサーニ（Leo Bersani）を引用して「裏切り」と説明する。ハルバースタムによれば、シャドーフェミニズムズが占める空間では、「知ること、習得すること、記憶することよりも、愚かさ、失敗、忘却の方が重要である」¹³⁹。この空間は、異性愛的で資本主義的な社会における「成功と失敗の静的なモデルに対する健全な批判」¹⁴⁰を持つためのオルタナティブな空間となる。

ハルバースタムは、ラディカルパッシヴィティの美学的用法として、カットアンドペーストするコラージュを挙げ、その例にカラ・ウォーカー（Kara Walker）の切り絵と影絵の作品群や、オノ・ヨーコ（Yoko Ono）の《Cut Piece》（1964）を挙げる。また、クィアネガティヴィティの観点からは、同性愛とナチズムの複雑な関係性を扱っている写真家のコリエ・ショア（Collier Schorr）や、画家のアッティラ・リチャード・ルカックス（Attila Richard Lukacs）らを例に挙げ、同性愛を政治的なヒーローとして機能させる単純な歴史化に反論する。

次節では、シャドーフェミニズムズの観点をを用いて、婚姻制度を扱った芸術実践に焦点

¹³⁴ ガヤトリ・C・スピヴァク『サバルタンは語るができるか』上村忠男訳、みすず書房、1998年、81頁

¹³⁵ Saba Mahmood, *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton University Press, 2011

¹³⁶ Halberstam, *op. cit.*, 128

¹³⁷ *ibid.*, 140

¹³⁸ *ibid.*, 149

¹³⁹ *ibid.*, 148

¹⁴⁰ *ibid.*, 2

をあてたい。ヨーロッパにおける身体の移動とジェンダーと性的対象化の力学を扱ったタニヤ・オストイッチ (Tanja Ostojic) による《Looking for a Husband with EU Passport》(2000-2005)、写真を撮ることで疑似的な家族を演じ婚姻制度に介入する森栄喜《Family Regained》(2017)と《Family Regained: The Picnic》(2017)。これらの実践を考察することで、愚かさや失敗など消極性に見出せる芸術実践の可能性を示す。

第5節 先行例

第1項 結婚を切り刻む：タニヤ・オストイッチ (Tanja Ostojic)

ハルバースタムの分析を参照しつつ、婚姻制度に対する芸術実践として、旧ユーゴスラビア出身のアーティスト、タニヤ・オストイッチの《Looking for a Husband with a EU Passport》(2000-2005)を確認したい。(図 2-14,15) ラディカルパッシヴィティの観点から、オストイッチの活動をどのように分析できるだろうか。

この活動は、国際結婚によって EU 市民権を得るという 5 年にわたるプロジェクトである。2000 年、オストイッチは、「EU パスポートを持つ夫を探しています」という文章とともに自身の裸体の画像をインターネット上で発表した。この広告により、数ヶ月の間に 500 通を超える回答が集まる。6ヶ月のメールのやりとりの末、2002 年には 1 人のドイツ人男性と初めて対面する。彼らの最初の出会いは、ベオグラード現代美術館前の野外で公開パフォーマンスとして行われ、ビデオによってドキュメントされた。その後、彼らは実際に結婚し、ビザを取得し、3 年半ドイツで生活をし、最終的にはこの作品を終結するための離婚パーティーが行われた¹⁴¹。

政治・社会的背景

オストイッチの婚姻制度に対するアプローチを理解するためには、旧ユーゴスラビアについて地理的に理解することが必要である。60~80年代のチトー政権下における自主管理社会主義、その後のナショナリズムと民族主義による分断、それに伴う暴力的紛争、90年代のグローバル資本主義、そして EU 加盟の有無など、分断や矛盾を抱えた背景がある。

¹⁴¹ Brooklyn Museum, Feminist Art Base (https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/tanja-ostojic, Giethe-Institut <http://www.ttv-i.net/?p=1644>)2021年 5月 16日 閲覧

80年チトー大統領の死後、共産主義崩壊や民主化の流れの中で旧ユーゴスラビアは解体へと向かう。91年に、西ヨーロッパに近いクロアチアとスロベニアが旧ユーゴスラビアからの独立を宣言した際には、東に位置するセルビアは解体を阻止しようとし、十日間戦争とクロアチア紛争が勃発する。ナショナリズムや民族主義の高まりによって政治的・民族的対立による様々な暴力的な内戦が勃発した一方、EUへの加入を目指し「リベラル」を装う。

オストイッチの芸術実践の場は、このようにヨーロッパの中でも東西の分断が明らかであり、政治によって境界がその都度引きなおされ、行動が制限される複雑な地理空間の只中にある。芸術理論家のミシュコ・シュバコヴィッチ（Miško Šuvaković）はユーゴスラビアのこうした歴史的状況を「不可能な歴史たち」¹⁴²と表現した。丸山美佳は、彼の論述に依拠しながら、以下のように述べる。

アーティストはその「不可能な歴史たち」の延長線上にあるポスト社会主義と戦後の民族間に横たわる痼り、そして圧倒的な西側との経済格差が露出した空間と対峙せざるをえない。¹⁴³

アーティストの実践は地理的な位置と切っても切り離せない。オストイッチの実践を、資本主義のローカルとグローバルの論理とジェンダー化との関連で論じたアンジェラ・ディミトラカキ（Angela Dimitrakaki）は、ポスト社会主義について以下のように述べる。

ポスト社会主義ヨーロッパの形成は、国境を撤廃するプロセスではなく、国境の再生と再調整、全人口の移動の規制、そして、皮肉にも「旧西側」と呼ばれる地域に、新しい二級市民の軍隊を作り出すプロセスであった。ジェンダー、そしてセックスが重要となった。¹⁴⁴

ディミトラカキは、地理的、政治的な状況に巻き込まれた空間で東欧のアーティストが実践してきたことに対して、90年代以降、ポストモダニズムのような西洋文化のナラテ

¹⁴² Edited by Dubravka Djurić and Miško Šuvaković, *Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, MIT Press, 2003

¹⁴³ 丸山美佳 「【ベオグラード】ヨーロッパの端で起きていること——2019年のバルカン・アートシーン」 2019年10月01日号『artscape』（https://artscape.jp/focus/10157591_1635.html）2021年5月16日閲覧

¹⁴⁴ Angela Dimitrakaki, ““The Gender Issue”: Lessons from Post-Socialist Europe. What and Where is Post-Socialism?”, *PERFORMATIVE GESTURES POLITICAL MOVES*, City of Women - Association for the Promotion of Women in Culture, 2014, 149-184, 149

イブはその実践を地域化させ、東欧を西欧にたいして「周辺」化させてきたと指摘する。この言説は、エキゾチックなまなざしとも交差する形で、東欧のアーティストに「ローカル」のアイデンティティを期待し、要求してしまうのである¹⁴⁵。ディミトラカキは、この修辞が東欧での第二波フェミニズムの芸術実践にも当てはめられてきたと言う。このような言説を資本主義の失敗的側面として認識し、東西を問わず、女性のアーティストの身体とその作品が「ジェンダー化」という重荷を負わされてきたという共通点を通して実践を捉えなおすことがフェミニズムにとって有益なのだという¹⁴⁶。

以上、歴史的背景や地域の特殊性とアーティストの実践が切っても切り離せない状況にあることを確認した。また一方で、地域や歴史と結びついた実践を場所のアイデンティティとして語ってしまうことそのものが資本主義のグローバル化の要請に基づいたものであり、すでにジェンダー化された論理であることも確認した。これらを踏まえた上で、オストイッチの実践を考察してゆきたい。

パフォーマンスからバイオポリティカルアートへ

オストイッチが結婚相手を募集するためにとった行動について、ディミトラカキは、「広く受け入れられている現代のお見合い結婚の形式、つまり片方の当事者が正しい（西洋の）パスポートを手に入れるという形式」¹⁴⁷ であると述べる。旧ユーゴスラビアの解体後、いくつかの国は EU 加盟国となり、いくつかの国は交渉中であるか、なんらかの理由で加盟していない。国境によって、経済的格差や文化的格差に違いが生まれる。そんななか、結婚はただ単に親密な関係の構築のためだけではなく、利用される。

結婚のこのような利用法は、ヨーロッパから地理的に離れたところにいる筆者にとっても想像に難くない。第4節でも確認したように、社会保障や労働環境への不安が結婚願望へと「消極的選択」として反映されている。また、1990年代以来広がった少子化と関連し、2000年代より、「結婚するための活動を意味する「婚活」という流行語が生まれ、企業だけでなく地方自治体もが事業化して支援するまでに発展した」¹⁴⁸。「婚活」は、「結婚を個人的幸福および国家的繁栄と結びつける従来のジェンダー秩序がより強固に、今の日本社会を拘束していることを示している」¹⁴⁹。結婚は、搾取を誘発する関係、あるいは抑圧や不条理のなか生き延びるための戦略としても利用され、国家的繁栄のシステム

¹⁴⁵ *ibid.*, 150

¹⁴⁶ *ibid.*, 152

¹⁴⁷ *ibid.*, 155

¹⁴⁸ 菊池前掲載書、Kindle版

¹⁴⁹ 同、Kindle版

としても機能する。

オストイッチの作品で使用されている彼女の全裸で直立不動の画像に着目したい。結婚相手を見つけるために般的に用いられるプロフィール画像として考えると彼女の画像は異様である。頭髮も、隠毛さえも剃られた身体は、オストイッチの体型も相まって脆弱性をみせている。まるで捕虜のようにも見えるが、一方で、連絡先として提示された彼女のメールアドレスは、「hottanja@hotmail.com」と記されており、性的に仄めかされてもいる。

オストイッチは、他にも、欧州旗がプリントされた青いパンツを履いてギュスターヴ・クールベの《世界の起源》（1866）を想起させるポーズをとったポスター《Untitled / After Courbet (L'origine du monde)》（2004）に見られるとおり、性的対象化と移動の力学を可視化した作品を展開している。（図2-16）このポスターは、2006年、EUの各国大統領の会議の一環としてウィーンの公共の場所に展示されたとき、政治家や一般の鑑賞者の抗議を受けて撤去となった¹⁵⁰。このように論争を巻き起こすようなアーティスト自身の身体の使用は、ハルバースタムが「フェミニストの否定」と呼ぶ身体の戦場的な使用といえる。女性の身体を、身体を取り巻くさまざまな衝動、レイシズム、セクシズムを鏡のように反転させるために用いるのである¹⁵¹。ディミトラカキは、このポスターの身体が、ヨーロッパの社会状況を象徴的に視覚化していると語る。その社会状況とはいわゆる要塞としてのヨーロッパに入国するためにそれ以外の地域の女性が何をしなければいけないのか、つまりここで彼女らの身体は性的対象化され服従させられて人権が損なわれているという事実である¹⁵²。アーティストで哲学者のマリーナ・グルジニッチによれば、オストイッチが自身の身体で行っていることは、パロディのような部分的な同一化ではなく、オーバーアイデンティフィケーションであり、現代美術の公には語られないイデオロギーを実行し、資本主義のリビドー的なダイナミズムを明確に示している¹⁵³。

いずれの実践においても、オストイッチは彼女自身の身体を用いて女性の性的対象化や服従を扱うが、《Untitled / After Courbet (L'origine du monde)》が検閲を受けたのに対して、《Looking for a Husband with EU Passport》のオストイッチの裸体の写真は検閲されることはなかった。その違いについてディミトラカキは、前者は、表象を争点とした「アーティストの身体（パフォーマンス）」であり、後者は、生活の時間的空間的広がりをもった「アーティストの生活（バイオポリティカル・アート）」であると指摘する¹⁵⁴。

¹⁵⁰ Marina Grzinić, "Processes of embodiment at borders: Tanja Ostojić and the minimal difference," *Zehar*, Arteleku-ko aldizkaria, no. 64, 2008, 146-157, 152

¹⁵¹ Halberstam, *op. cit.*, 137

¹⁵² Dimitrakaki, *op. cit.*, 159

¹⁵³ Marina Grzinić, *op. cit.*, 151

¹⁵⁴ Dimitrakaki, *op. cit.*, 154

その上で、後者は「イメージに反論することを拒否することによって実行されたから」¹⁵⁵であるという。前者は、イデオロギーを露見させるような画像の使用法であるのに対し、後者は、出会い系サイトで男女が出会うときに、性的関係性の対象として女性の身体を商品化する画像の使用法に反しないばかりか、その演出をより過剰にしているといえる。

また、ディミトラカキは、頭髪と恥部のヘアまでが剃られたオストイッチの裸体画像が、「商品」として購入者である結婚相手が詳細に確認できるようになっていると指摘しつつ、その「最後の『保護』のためのヴェール」である毛が全て剃られてしまった彼女の画像について、ジョン・ホロウェイが現代の対立政治には、資本の支配を否定する「叫び」が核心にあると述べたことを受けて、「叫び」の抑圧が記録されていると見てとる¹⁵⁶。彼女の指摘の通り、オストイッチの実践は、自身の身体を被抑圧的な場所に位置付け、その状況に抵抗するのではなく、受け入れているように見受けられる。ディミトラカキは、「女性性」の道具的使用と述べた¹⁵⁷。ハルバースタムの「ラディカルパッシヴィティ」を参照して付け加えるなら、オストイッチの女性性の使用法には、マゾヒズムとパッシヴィティのラディカルな形式が確認される。ハルバースタムは、ラディカルパッシヴィティの美的な手法としてあげるコラージュの手法が、オストイッチの身体の使用法でも見受けられるからだ。ハルバースタムはコラージュについて以下のように述べる。

コラージュは、間にある空間を正確に参照し、通常、自己と他者、美術品と美術館、コピーとオリジナルを区別する境界を尊重することを拒否する。この点においても、他の多くの点においても、コラージュ（フランス語の *coller*（貼り付ける）に由来）はフェミニストでありクィアであるようだ。¹⁵⁸

他にも、服従するといった要素がコラージュの定義としてあてはまるという。ハルバースタムは、上述するようなコラージュ的用法の作品例としてオノ・ヨーコの《カット・ピース》（1964）を挙げる。オノのパフォーマンスは、「従来の女性性のモードを拒否することで、リメイクや再構築、再生産を拒否し、自己と他者の破壊に完全かつ猛烈に身を捧げる反社会的フェミニズム」¹⁵⁹との関係に位置付くものであるというのだ。

オストイッチが、国境や EU という境界、または、芸術と生活という境界を彼女の身体の移動を通じて変位させていること、また服従的な身体の使用からも、ハルバースタムの

¹⁵⁵ *ibid.*, 159

¹⁵⁶ *ibid.*, 155

¹⁵⁷ *ibid.*, 160

¹⁵⁸ Halberstam, *op. cit.*, 136

¹⁵⁹ Halberstam, *op. cit.*, 138

いうコラージュと捉えることができる。オノ・ヨーコが、鑑賞者の前に無言の身体を差し出して、衣服を切らせたように、オストイッチも無言の身体を差し出し、カットアンドペーストさせようとしているのだ。彼女の物言わぬ脆弱な裸体の画像は、この身体をコラージュする者の欲望を表出させる。ここで彼女自身の身体をコラージュすることができる人々とは、EU 市民権という特権を持ち、力を行使できる人たちである。

ハルバースタムは、60~70年代にかけての実験的なアートで女性のパフォーマンスアーティストがしばしばマゾヒスティックに彼女自身の身体を利用したことについて、マゾヒズムを暴力との折り合いをつける用法として再構成するような言説を批判している。ハルバースタムがいうには、彼女たちの実践は「女性を救い出そうとしているわけではなく、むしろ女性として干されている」¹⁶⁰。女性になることが家父長制の秩序に加担することしかできないものとして問題視されてきたフェミニズムにおいて、これらのマゾヒスティックで受動的な身体の利用は、女性になることから脱却する可能性をもつ。

彼女の結婚は、対等な男女としての恋愛からも、家庭からも程遠い。オストイッチの結婚の実践で明らかなのは、人々の「自由」な移動は、身体のジェンダー化と、規制を伴っていることである。この実践は、決して東欧の女性の「表現」ではないし、女性に特有の問題だけを取り扱っているのでもない。そうではなく、ディミトラカキが指摘するように、人生を即興で変化させること、つまり人生の実現の仕方そのものを扱っている¹⁶¹。

彼女の実践は、制度の搾取構造を抗議して告発する能動的な行動とは違う。むしろその構造の内部にとどまる受動的な行動である。しかし、これこそが、自分自身をこれ以上抵抗することが不可能なほど何も持たない者として裸になり、相手の能動的な行動を促すのである。彼女の反フェミニスト的な実践は、リベラルな抵抗をしないかわりに、地域的な位置や経済的な状況との関連のなかで女性がジェンダー化される現実をまざまざとみせつけるのである。結婚制度を覆う「幸福」のイメージはバラバラに切りきざまれる。

第2項 家族を演じて裏切る：森栄喜

オストイッチの過激な身体の使用法に対して、消極性や拒否を特徴とする芸術実践に、東京を拠点に活動をする写真家の森栄喜を挙げたい。写真家として活動する森栄喜の《Family Regained》（2017年）は、真っ赤に染めて現像された写真シリーズである。（図2-17）実際の友人や恋人同士、夫婦など、さまざまな親密関係の中に森自身も加わる

¹⁶⁰ *ibid.*, 139

¹⁶¹ Angela Dimitrakaki, "Labour, Ethics, Sex and Capital On Biopolitical Production in Contemporary Art", *n.paradoxa international feminist art journal*, vol.28, KT press, 2011, 5-15, 9

ことで疑似的に「家族」が演じられている。部屋の中や庭先などで、全員がカメラの方をむき、時には笑顔も見せ、それをセルフタイマーで撮るという、よくある家族写真の形式が用いられている。そこから、写真を撮る行為も含めて展開された《Family Regained: The Picnic》（2017）は、私が《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》を発表したのと同じフェスティバル／トーキョー 17 のプログラムである。（図2-18）街ゆく人に声をかけてインスタントカメラを手渡し、森自身の写真を撮ってもらうパフォーマンスのドキュメント映像と、現像された写真で構成されている。映像では、森と男性らしき人物と子供の3人が真っ赤な衣装に身をつつみ、道ゆく人に自分たちの写真を撮ってくださいますか？と声をかける様子が映し出される。現像された写真は、《Family Regained》と同じく真っ赤に染められ、彼らの赤い衣装は景色に同化して見分けがつかなくなる。ゲリラ的な記念撮影とそこで撮影された写真を組み合わせる手法は、《Wedding Politics》（2013-2016）でも使用されたものである。《Wedding Politics》では、ウェディングドレスを想起するような白いコスチュームを着た森と当時のパートナー二人が、道ゆく人に記念写真を撮ってもらう。

《Family Regained: The Picnic》のパフォーマンス映像は、豊島区役所のロビーと、池袋西口公園の野外で上映された。発表場所として豊島区役所が選ばれていることから、日本の婚姻制度の現状を想起せずにはいられない。現在日本では、大衆の価値観としては賛成を示す人の割合が増えつつも¹⁶²、旧来的な法律解釈によって、同性婚はまだ実現に至っていない。私も、セクシュアリティやジェンダーによる制度の不平等には否定的である。しかし、誰もが包摂される婚姻制度とはどのようなものか。

異性愛の人間を再生産する様式

2020年9月、少子化対策と関連して自民党の白石正輝区議が東京都足立区議会で性的少数者に対する差別発言をおこなったとして問題になった。「子どもを産んで、子どもを育てることは経済的にも社会的にも大変かもしれないけれども本当に素晴らしいことなんだ。[…]LだってGだって、法律で守られているじゃないかなんていうような話になったんでは、足立区は減んでしまう」¹⁶³。彼の発言からは、国が婚姻制度を再生産様式と捉えて、

¹⁶² 一般社団法人 Marriage For All Japan - 結婚の自由をすべての人に「同性婚に関する意識調査」（<https://www.marriageforall.jp/research/>）2020年12月8日閲覧。また、釜野さおり、石田仁、風間孝、平森大規、吉仲崇、河口和也「性的マイノリティについての意識：2015年全国調査報告書」「日本におけるクィア・スタディーズの構築」研究グループ編、2016年

¹⁶³ 「同性愛が広がれば『足立区滅びる』区議は議会でどんな発言した？【発言要旨】」『東京新聞』（<https://www.tokyo-np.co.jp/article/59875>）2020年12月8日閲覧

推進しようとしていることがみてとれる。

竹村和子は、異性愛的な家族関係は、権力を発生させる装置であると述べる。竹村によれば、「異性愛の人間」で構成される家族関係は異性愛の人間を再生産する様式である。法に保護されて、経済的にも社会的にも利益を得ているこの異性愛の人間は、しかし、その自由はその制度の枠内でしか保障されない。竹村は異性愛の家族制度を、マルクスが、労働者が自分の外部にあって自分たちを支配する力を生産し続けていると説明したことになぞらえる。この点で異性愛の人間は労働者に位置づけられる。しかし、異性愛制度において、自分たちの外部となる資本家的存在は実体として存在しない。竹村は、その構造を以下のように述べる。

いわば異性愛主義は、非異性愛の可能性から疎外されて、異性愛主義の価値を（再）生産している労働者（異性愛者）が、異性愛主義の価値を内面化・身体化することによって、その価値を享受する資本家（異性愛者）へと自己を誤読していく循環システムだと言えるだろう。¹⁶⁴

続けて竹村は、マイケル・ライアンがロゴス中心主義の同一性を政治経済の文脈に応用して、資本家や株式会社の同一性と説いたことを引用して、「資本家は個人主義的な自由論において、同一性をおしすすめる存在である」と述べる。そして、マルクスの信用論を援用して、同一性が維持され拡大されてゆくために「信用制度」があることを指摘し、この論理を異性愛主義の文脈に置き換えて考察を加える。

異性愛の（再）生産様式において、異性愛者の同一性を担保に拡大再生産される余剰価値は、異性愛者の人口を増加させるだけではなく、異性愛者のアイデンティティを支える構成要素を増大させる。資本主義の核家族のイデオロギーは、異性愛者の意味を単なる異性愛への指向のみならず、家族形態、法的制度、経済的特権、社会的帰属意識へと広げることによって、異性愛者のアイデンティティの範疇をさらに拡大し、強化することになった。¹⁶⁵

このように、ジェンダーの社会構築的な側面について、信用制度を用いて説明する。異性愛者が彼らの信用を担保にアイデンティティを拡大させてゆくことによって、異性愛が

¹⁶⁴ 竹村和子『境界を攪乱する——性・生・暴力』岩波書店、2013年、10頁

¹⁶⁵ 同、14頁

「本質的」と見紛うほどにその同一性を獲得していったというのである。また、ジェンダーの社会構築的な側面について、バトラーがジェンダーもセクシュアリティもセックスも、選択されるものではなく、命令されるものであると論じたことを受けて、この同一性は、外部から命令され続けているものであると述べる。竹村が言うには、「異性愛的な人間」とは、「異性愛を性対象とする人間」ではなく、「異性愛主義の語彙で自分の社会的条件や経済的位置を説明するように強制された人間」である¹⁶⁶。

竹村は、家族制度の構造を明らかにしていくことで、「異性愛」というアイデンティティを解体し、「非異性愛者」（傍点原著者）がアイデンティティとして構築されるのは、「^{ヘゲモニー}行為体」の統一的で本質的なアイデンティティの表出だと意図的に誤認して排除する異性愛主義の『^{アイデンティティ}同一性の原理』の『結果』』であるといって退ける¹⁶⁷。異性愛の信用制度は、異性愛の「同一性（アイデンティティ）」に入りこむ「他者性」の契機が抑圧されている。

婚姻制度のヘゲモニーの拡大

バトラーは、アメリカやヨーロッパにおけるゲイ・レズビアン運動が婚姻制度を非異性愛のカップルにも拡大しようとする活動を、ヘゲモニーや普遍化という観点から論じる。

バトラーは、「ヘゲモニー」を、ラクラウの定義から参照しており、「政治的に新しいものを社会のなかでどう位置づけるかを模索していく動的な概念」¹⁶⁸と述べる。日常生活のなかで「いかに権力が作用しているかをみること」¹⁶⁹としてこの概念を用いている。また、普遍は『『具体』や『個別』を排除し否定することによって形成されるため、つねに十分な意味で普遍ではない」¹⁷⁰と述べ、「普遍は終わりのないヘゲモニー闘争に属するものである」として、動的な概念に位置づける。

バトラーは、ヘゲモニーや普遍について、動的で構築的な側面を強調して論をすすめてつ、近年のマイノリティーの運動が普遍化を求める際に、婚姻制度の権利獲得や軍隊制度への包含を主張することを以下のように述べる。

¹⁶⁶ 同、15-16頁

¹⁶⁷ 同、17頁

¹⁶⁸ ジュディス・バトラー「普遍なるものの再演：形式主義の限界とヘゲモニー」『偶発性・ヘゲモニー・普遍性 新しい対抗政治への対話』ジュディス・バトラー、エルネスト・ラクラウ、スラヴォイ・ジジェク著、竹村和子、村山敏勝訳、青土社、21-66頁、48頁

¹⁶⁹ 同、26頁

¹⁷⁰ 藤高和輝「普遍の主張：J・バトラーにおける「共生」のポリティクス」『未来共生学』(2) 大阪大学未来戦略機構第五部門未来共生イノベーター博士課程プログラム、2015年、205-227頁

主流派のリベラルな活動家が求める前進（軍隊や婚姻制度に組み入れられること）が民主主義の拡大やヘゲモニーの前進となるのは、ひとえに、レズビアンやゲイが、これらの義務や資格（エンタイトルメント）において、他の市民と同様扱われるべきだと主張しているかぎりにおいてであり、こういった制度に包含されるという展望が、ヘゲモニーの普遍化の約束を現在もたらしているしるしになるかぎりにおいてである。¹⁷¹

バトラーがここで言うゲイ・レズビアンの活動が思い描くヘゲモニーの普遍化とは、「レズビアンやゲイが普遍的に受容される公準に基づいて、人間とみなされるようなしるし」¹⁷²のことである。しかしバトラーは、上述した活動家のように「普遍化の約束」と、婚姻制度における権利の獲得は、わけて考えるところから始めるべきだと述べる。その理由として、婚姻制度や軍隊の制度に性的マイノリティを包含したときに生じる問題を以下のように説明する。

一部のレズビアンやゲイのために、こういった問題の多い権利や義務を定めることによって、あらたな合法性の規範が打ち立てられ、べつの人たちを再一周辺化し、この運動の長年の目標でもあった性的自由の可能性を予め排除することになってしまふからだ。ゲイの政治のために軍隊や結婚を自然化してしまうことは、これらの制度のどちらかを――敵対視しないまでも――呪わしく思っている人々を、周縁化してしまうことにもなる。¹⁷³

バトラーは、結婚や軍事参加がゲイ・レズビアンの運動として論争の領域としてとりあげられるのと同時に、世代間セックスや、性的交渉の公的範囲の合法性、非婚者の養子縁組など、さまざまに類する事柄について論争することが肝要だと述べる¹⁷⁴。このように議論を開くのが、「民主化に不可欠なオープン・エンディドネス未定性」¹⁷⁵であるという。

この議論においては、婚姻制度が保証するさまざまな権利が、そもそもなぜ婚姻を前提にしているのかを問う必要もある。ライターで YouTuber のマサキトセは、エイズの時

¹⁷¹ ジュディス・バトラー「競合する複数の普遍」『偶発性・ヘゲモニー・普遍性 新しい対抗政治への対話』ジュディス・バトラー、エルネスト・ラクラウ、スラヴォイ・ジジエク著、竹村和子、村山敏勝訳、青土社、2002年、183-244頁、216頁

¹⁷² 同、217頁

¹⁷³ 同、217頁

¹⁷⁴ 同、217頁

¹⁷⁵ 同、218頁

代にクィアなものたちが家族以上の深い存在として大切にしていたのが友情関係だったことを指摘する。そして、さまざまな社会保障を享受する権利が家族や婚姻関係を前提に成り立つことそのものに疑問を呈している¹⁷⁶。

ハルバースタムが指摘した「同性愛を政治的に純粹」なものとする単線的な歴史化に異議を挟むために、ジャスビル・K・プア（Jasbir K. Puar）のアメリカでの「クィア・リベラリズム」の指摘にも触れておきたい。プアは、アメリカにおける再一周辺化の論理形成について、クィア・リベラリズムとアメリカ例外主義との共犯的な関係を指摘する。アメリカの対テロ政策が、特定の民族や国籍を抑圧的なセクシュアリティと関連づけて排除していると述べ、テロリストという「理解不可能物の目録を作ることで新しい規範性と例外主義を情動的に生み出す」と指摘する。かつて、エドワード・W・サイド（Edward Waddie Said）が指摘した、性的な無法地帯として周辺化されたオリエントが、現在においてはその修辞が反転されて、アメリカの性の多様性のために、「抑圧や倒錯の空間として象徴化」されているのだという¹⁷⁷。

家族を演じて裏切る

笠原美智子は、《Family Regained》について、マサキと同じくエイズ危機の時代のアメリカを例にだす。当時、エイズ患者にとって血縁の家族よりもゲイ・コミュニティやさまざまなボランティア団体が「拡大家族」として機能したことを挙げ、森の作品をその「拡大家族」の系譜に位置づけている。森の写真は、「血縁だけがもはや家族の形ではなく、ひとりであることも含めて、さまざまに多様化する現代家族のあり様」を描き出している¹⁷⁸。

森は、ニューヨークの大学で写真を専攻していたがその当時を振り返って、「アジア人で、ゲイで、英語もネイティブみたいにしやべれないし[……]マイノリティの塊みたいなもの」¹⁷⁹だったと語る。「東京の片隅で男の子と一緒にいて『僕たち、撮ってるし、撮られてるね』で満足してたんです、ずっと」¹⁸⁰。こういった発言からは、政治的な活動から一

¹⁷⁶ マサキトセ「社会批評としてのクィア理論：クローゼットと同性婚の議論を通して」（青山学院大学ゲストレクチャー）『包帯のような嘘』（<https://ja.gimmeaqueereye.org/entry/24698>）2021年5月17日閲覧

¹⁷⁷ 「抄訳：ジャスビル・K・プア『Queer Times, Queer Assemblages』（2005）』『Multiple Spirits』根来美和、丸山美佳訳、（<https://marusupi.love/queer-times-queer-assemblages>）2020年12月2日閲覧

¹⁷⁸ 笠原前掲書、377頁

¹⁷⁹ 「対談森栄喜×長島有里枝」『写真画報』vol.3、玄光社、2014年、69頁

¹⁸⁰ 同、69頁

定の距離を保とうとする森の態度を見て取れることができる。一方で、《Family Regained》や《Wedding Politics》については「同性婚や新しい家族像を視覚的に訴える政治的アクション」¹⁸¹だと説明している。とはいえ、そのアクションは、人知れず行われたり、最終的に見えなくなったりする現象も含まれている。そこで筆者は、森の実践が、芸術実践が政治的な態度として理解されるさいに生じる、可視性の問題を扱っていると捉えて考察したい。

可視性の観点では、《Family Regained: The Picnic》発表の翌年のフェスティバル／トーキョー 18 で行ったパフォーマンス《A Poet: We See a Rainbow》（2018）でも着目する点がある（図2-19）。本作は、豊島区の南口公園や池袋芸術劇場のロビーで、真っ白いドレスのような衣装を着用し森が作った詩の朗読を行うというものである。しかし、森が朗読すると同時に、スピーカーからは大音量でノイズのような音響が流されてかき消されてしまう。観客は、周囲の騒がしさに対して決して声を荒げず、いたって平常心でたたく森の姿を目撃する。ここで鑑賞者が見ているのは、声が抑圧された森と、街ゆく鑑賞者には、その森の音が届かないゆえに存在が見すごされている状態である。

《Family Regained: The Picnic》では、赤く現像することでもともと着用していた赤い衣装の存在感を失わせたり、《A Poet: We See a Rainbow》では、詩の朗読を大音量のノイズであえて存在感をかきけしたり、森は、いずれの実践においても可視性を操作し、その結果、自身の存在を否定するような手法を採用している。ハルバースタムは、クィアネガティヴィティを「裏切り」と形容し、ゲイやレズビアンが、一部の学問的な試みにおいては、歴史の埋没から発掘されたり、社会運動の中で適切な場所を与えられたり、新しい社会契約の中に書き込まれたりしなくてはならないと考えていると指摘し、そのように知が固定化する傾向にたいして「裏切り者」として反論を展開する。森の実践をクィアネガティヴィティとして考えるなら、森の可視化の失敗は、自身がヒーローのような政治主体として理解されることへの裏切りである。

竹村によれば、「異性愛者は自分のなかの同性愛の可能性を自分の外部に人格化する」¹⁸²。森の「家族写真」に違和感を覚える瞬間があるとすれば、それは、森の存在が異質な他者として浮かび上がった時であり、その瞬間、森は自身のセクシュアリティをアイデンティティとして演じている。アイデンティティは「要求されるもの」であるから、外部から要求されたその他者性を演じることになるのである。森の身体は、異性愛の家族制度の「同一性」のなかに入りこむ「非異性愛の徴候」¹⁸³として機能している。「現在の資本主

¹⁸¹ 美術手帖、55頁

¹⁸² 竹村前掲書、2013年、11頁

¹⁸³ 同、11頁

義社会の性の（再）生産」¹⁸⁴のシステムへの森栄喜の溶け込むような介入は、リベラルな意味の抵抗でもなければ、同化でもない別の可能性へと開かれている。

第6節 《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》の分析

第5節では、シャドーフェミニズムズの観点で、結婚にアプローチする芸術的実践の先行例を確認した。本節では、それらの先行例との比較を通じて、《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》の分析を試みる。

第3節で、現代では一般的となっている恋愛結婚は、第二次大戦後のブライダル産業やメディアの広報戦略、そして消費者の需要が相互的に作用することで大衆化したことを確認した。そこでは「ロマンチックな結婚」は商品化され、幸せという感情を作りだし、規範化している。一方、結婚を望む人が多いのは、経済的な不安によるものだという事も明らかとなった。結婚とは、不安から逃れるための消極的な選択肢である。とはいえ、女性の労働にたいする抑制や同性婚の禁止など、まだまだ婚姻制度における問題は解消されていない。メディアが描く結婚の華々しさによって、こういった構造的な問題が見えなくなっている点も指摘した。

第4節では、フェミニズムの内省的批判を確認した。まず、私的領域における女性の自律を目指し、平等や解放を唱えたフェミニズムが、結果的に感情のオブジェクト化や合理化をもたらし、恋愛感情の規範化のきっかけを担っていた。また近年では、フェミニズムと新自由主義との親和性や類似性が指摘されている。菊池がいうように、日本の新自由主義的政策における男女雇用均等法などが、一見フェミニズムと親和的にみえたとしても、その実は男女の差異を前提としており、「ネオリベラル・ジェンダー秩序」として新たな規範を強化している。ポストフェミニズムとして語られることもある状況において、女性の社会的成功は、自己肯定感や幸福感などポジティブな感情と結びつけられ、怒りは忌避されコントロールすべき対象となる。

そのなか、ファッションやSNSなどでフェミニズムがメディア化し、ポピュラーになっている現象をサラ・バネット＝ワイザーはポピュラー・フェミニズムと呼ぶ。ワイザーによれば、メディア化された雰囲気のないフェミニズムは、自分たちの輝きによって、そのほかのフェミニズムを見えなくさせたり、構造的な問題を見えなくさせたりしている。

筆者は、こういった「雰囲気の良く」「肯定的で」「メディア化した」「光輝く」結婚やフェミニズムの問題に対しては、光をあてることに失敗すること、そして光が作り出す

¹⁸⁴ 同、12頁

シャドーにとどまることに、実践の鍵があると考える。

うずらのように

2017年当時の《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》では、結婚へのステートメント的役割を果たすミュージックビデオ《うずらップ(♀)》(2017)を制作し、YouTubeで公開した。《うずらップ(♀)》では、第4節で引用したような2017年のスローガンが持つ積極性や可視性への違和感が歌われる。ほかにも、歌詞の中には、結婚との直線的な結びつきは明かされないうずらやナガミヒナゲシといった鳥や植物が登場する。こうした人間の生活圏にいる存在は、人間が作った制度や運動などに巻き込まれつつも、決して重要視はされていない影に住む者たちである。

とくにタイトルにもなったうずらは、私自身が食用の目的で購入したあと、ペットとして飼うようになった鳥だ。うずらは、野生種は絶滅の危機に瀕しているが、一方、家畜化されたうずらの数は多い。品種改良しやすいために、家畜として、実験動物としてうずらはたくさん生産されている。ペットとして愛玩されることもある。《うずらップ(♀)》では、そのようなうずらのありさまを以下のように表現する。

野生のうずら 見つけれられない

うんち したいときにする

Let it be

《うずらップ(♀)》の歌詞にみられるLet it beはウォルト・ディズニーのアニメーション映画『アナと雪の女王』(2013)のテーマ曲「Let it go」を意識したものである。「ありのままで」と邦訳されるこの言葉の解釈として、河野は、名付けることのできない「それ」を解放しよう、「それ」に名前をつけようとする圧力を拒否しようという意味を読み取る¹⁸⁵。これに対して「Let it be」は、受胎告知のマリアのようにラディカルでパッシブな言明である。うずらのような存在の仕方を言い表す言葉として「let it be」を選んだ。筆者が飼っているうずらには名前がない。「それ」に名前がつかない限り、クィアネガティヴィティを發揮して、名付ける側の価値体系に「それ」が位置づくことを拒否できると考えたからだ。

日本の動物保護法では、家畜かそうではないかによって取り扱いが異なってくる。例え

¹⁸⁵ 河野前掲書、2017年、20頁

ば、家畜とみなせば、生体として通販が可能であるが、愛玩目的であれば、通販は禁止される。このように、うずらは人間の制度に取り込まれた存在である。

ハルバースタムは、ラディカルパッシビティの美的な手法としてカットアンドペーストを行うコラージュをあげるが、制度化されたうずらもコラージュされる身体と捉えることができそうだ。ハルバースタムがいうには、コラージュとは、「自己と他者、美術品と美術館、コピーとオリジナルを区別する境界を尊重することを拒否する」。私は、うずらを食べもするが、育てもする。うずらが、家畜から愛玩へとコラージュされるとき、その身体は、食用／愛玩、個体の価値／医療費などの区別に対する小さな攪乱分子となる。うずらは、食用としては安価であるが、ペットとしては珍しくもあるため、医療費は高額となり、個体の価格の何倍もする。食べることと愛でることの心理的な矛盾のみならず、何十羽分の医療費を一羽に費やすという非合理性によって、個体の価値を決定づける生産システムが無効となるのである。

また、ハルバースタムは、コラージュされるマゾヒスティックな身体を、「リメイクや再構築、再生産を拒否し、自己と他者の破壊に完全かつ猛烈に身を捧げる反社会的フェミニズム」であるとする。私は、うずらにこの反社会的なフェミニズムの身体を見出したい。ラディカルでパッシブなうずらの身体は、人間の欲望や非対称な権力関係を晒しだす。制度にまきこまれる限り、うずらは、変数として関係性に身を委ねている。

生活のなかでの芸術実践

私にとって結婚とは、このうずらのように、合理性や生産性に取り込まれることから逃げて、「どのように」一緒にいることができるのか、その方法を問い続けることだ。そのため、結婚式を演劇として発表するということは、鑑賞者に「演劇」としてその場限りの上演を体験してもらうだけでなく、劇が終わったあとも縁ができて関係性が継続するような可能性を期待したのである。

結婚式は、団地の屋上、もしくは病院の屋上のようにベッドシートや衣服が干してあるようなイメージのインスタレーションを行った。そこで、一般的な人前式でありつつ、手作り要素を加えてオリジナルの雰囲気も出しつつ、そういう意味ではいまどきの等身大の結婚式という様式をとった。

筆者ら夫婦は、夫婦同姓について定期的に離婚と再婚を繰り返しその際に苗字を互いのものへ変更交換することを決めた。そして、結婚式ではその取り決めを「離名の儀」と題して体現した。映画『千と千尋の神隠し』で、主人公の千尋が迷い込んだ世界で労働を行う際に、その雇い主となる湯婆婆に名前を奪われるシーンがある。千尋が紙に書いた名前

がふわふわと浮遊して消えてゆくのだ。そこから着想を得て、手書きの苗字を消す行為を創作した。

これは、夫婦同姓・別姓の議論についてのオルタナティブな応答として試みたものである。夫婦同姓について賛成か、反対かの二択で進む議論のなかで、定期的に苗字を交換するのは、差し出された選択肢を拒否する態度である。

四条：＜性にかんする契約＞と五条：＜共有生産物の分配＞を体現する儀式として、「うでかみの儀」を創作した。これは、結婚が再生産の制度だと考えられるときに前提とされる異性愛を拒否することと、夫婦間の関係を旧来的な家制度のような「扶養」で捉えることを拒否する態度である。性的な交遊関係を貞操義務としてただちに婚姻関係に閉ざしてしまうのではなく、話し合いを基本としながら、流動的に変化する出来事として捉えなおそうとした。一方、子供を産んだり、育てたりすることについては本契約では保留することとした。また、共有生産物として野菜などの作物を作り、鑑賞者の中から希望した方に今後定期的に配ることを決めた。これらは、異性愛の家族制度の再生産様式の意味をずらす試みであり、生きていくうえでの経済的な不安を、コミュニティの持続によって糸口を見つけだそうとする試みでもある。

一連の儀式を終えたあと、最後に鑑賞者のまえで契約書を読み上げ、署名をする。人前式がそうであるように、筆者の結婚式でも神ではなく人々、つまり社会が承認することでこの契約が成立すると考えた。そして、結婚式が終わったあとは、鑑賞者の中から同意を得た人には、彼ら自身の署名をしてもらう。この署名は、今後共有作物を送ることを了承するかどうか、つまり、演劇という枠組みを超えて、結婚した夫婦と今後も関係を継続するかどうかの意思表示である。

第7節 結論

本章では、《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》（2015）の考察を中心的な枠組みとしながら、日本の婚姻制度について複数の観点から確認しつつ、結婚との関わりの深いフェミニズムの運動や理論を批判的に振り返りながら、この制度が、異性愛中心に構築されていることとその問題点を明らかにし、婚姻制度を別の仕方で運用しようとする芸術実践を示すことを目的とした。

第3節では、婚姻制度を歴史的背景も踏まえつつ、法律、労働との関わり、メディアでの描かれ方に着目し、経済的、文化的側面から考察した。憲法や民法の条文では、個人の平等や自立が尊重されてはいるが、同性婚が未だ日本において認められていないことや、

夫婦同姓による男女の不平等の問題が指摘されている。また、近年は、経済的な不安から消極的選択として結婚を希望する若い世代の女性がいることも明らかとなった。2000年代より発展した「婚活」という言葉が就職活動の略語である「就活」と似ているのは、結婚も労働も経済的地盤と社会的な承認を得る手段としては同じレベルの選択肢のひとつであることを意味している。福祉国家的な家族形態が解体され、生活の基盤が個人の主体的な選択や責任に委ねられるなか、たとえ結婚したとしても同じように不安がつきまとう。一方、そのような不安は、感情商品としての「ロマンチックな結婚式」からは見えてこず、これらの商品では異性愛というジェンダー規範が強化され、再生産される傾向にある。

《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》を発表した2017年は、ファッション業界やSNSをはじめとしたさまざまな文化やメディアでフェミニズムの運動が可視化され、活発化する兆しを見せていた。そのため第4節では、同時代的な盛り上がりを見せるフェミニズムについて批判的に検討した。まず、感情の合理化や規範化にフェミニズムが寄与したことを示し、近年、新自由主義とフェミニズムの親和性が指摘されるなか、日本においてはフェミニズムに新和的に見える新自由主義的政策で「ネオリベジェンダー秩序」が形成されていることも指摘した。また、SNSや企業の広報などを通じて可視化された雰囲気の良いフェミニズムが、搾取構造を見えなくさせていることも指摘した。こういった華々しく可視化され、安全で肯定的なフェミニズムに対して、むしろその影の部分に着目する概念として「シャドーフェミニズムズ」を示した。

第5節では、シャドーフェミニズムズ概念を用いて、ターニャ・オストイッチと森栄喜ら先行するアーティストの実践に考察を加えた。いずれも、婚姻制度が異性愛中心に構築された制度であることを明らかにするべく、道端での記念撮影行為、出会い系サイトの構築と結婚生活、家庭への介入など、生活そのものを実践の場所として展開している。また、いずれもリベラルな抵抗、つまり制度批判に能動的になるのではなく、制度に対して受け身で、消極性を伴っている点が共通している。これを、シャドーフェミニズムズの特徴的概念である「ラディカルパッシビティ」のコラージュ技法や、「クィアネガティビティ」の裏切りとして考察し、続く第6節で《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》の分析へと繋げた。結婚という実践は、将来への経済的な不安に対して、かつての福祉国家的な核家族像、つまり男性は終身雇用、女性は主婦へと回帰することでも、新自由主義的な社会で個人が自律し、経済的に成功することでもない、オルタナティブな方法の模索である。それは、自分たちの生活を経済的な合理性に換算しないことであり、一緒に変わること続ける行為そのものに意味を見出そうとする態度であった。また、モチーフともなった当時飼っていたうずらの考察を通して、異性愛を中心として構築された再生産制度は、他の動物もジェンダー化しながら巻き込んでいることを確認した。ラディカルに受動

的に生活することは、この再生産制度から別の制度へと移行できる可能性があることや、人間に限らずさまざまな者との関係性を新たに構築する可能性があることを示した。

しかし、問いが残る。この結婚式を終えてしばらくしたのちに、夫と離婚したことで生じた問いだ。ひとつは、夫婦としての生活が継続できなくなったことで、夫婦の共有経験であった結婚という実践は、夫と私とのばらばらな経験として認識されるものとなった。筆者は、元夫のプライベートを共有できる者ではなくなり、その結果、例えば今後《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》を再演や再展示するなどして公に発表することは彼のプライベートを侵害してしまうため不可能となった。筆者は、生活することを芸術実践の場としており、そこで生じる個人的な経験は実践と不可分である。しかし、筆者も含めて、作品に出演する人物の「経験」をどのように捉え、扱ったら良いのだろうか。もうひとつ、離婚を経て事後的に自覚した問いがある。婚姻届を出すことを「前提」としていたこの作品では、私が異性愛者であり、日本人女性であるということをよりどころにしていた。しかし、この前提自体が現行の婚姻制度によって婚姻可能とする者を限定しているといえ、その排除の問題を無視できないのではないか。

このように、社会的な現実を実践場所とすることで生じた問題を引き継いで、次章では、「立ち位置」や「経験」、そして「神話」に着目しながら、誰かと一緒に作ることの制作論を展開する。

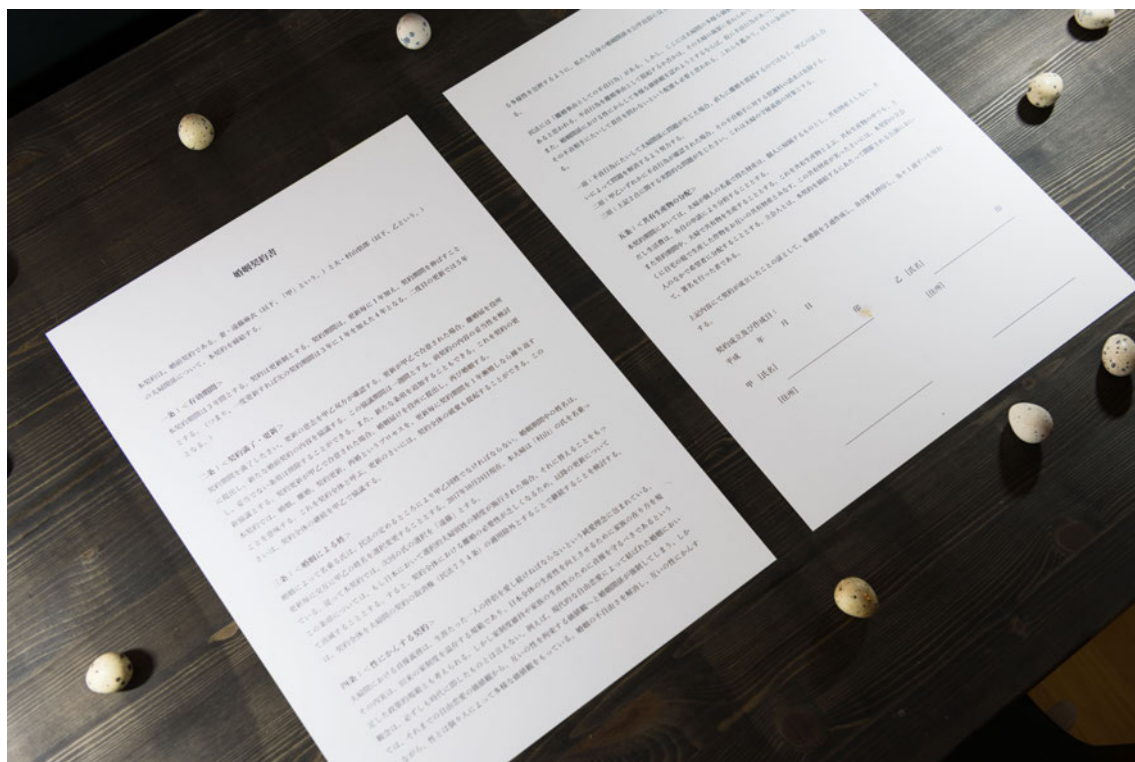


図 2-1 遠藤麻衣《婚姻契約書》2017年、撮影 Alloposidae



図 2-2 遠藤麻衣《アイ・アム・ノット・フェミニスト》2017年、展示風景



図 2-3 遠藤麻衣《うずらップ》2017年、ミュージックビデオ、4分56秒



図 2 -4 遠藤麻衣《うずらップ》2017年、ミュージックビデオ、4分56秒

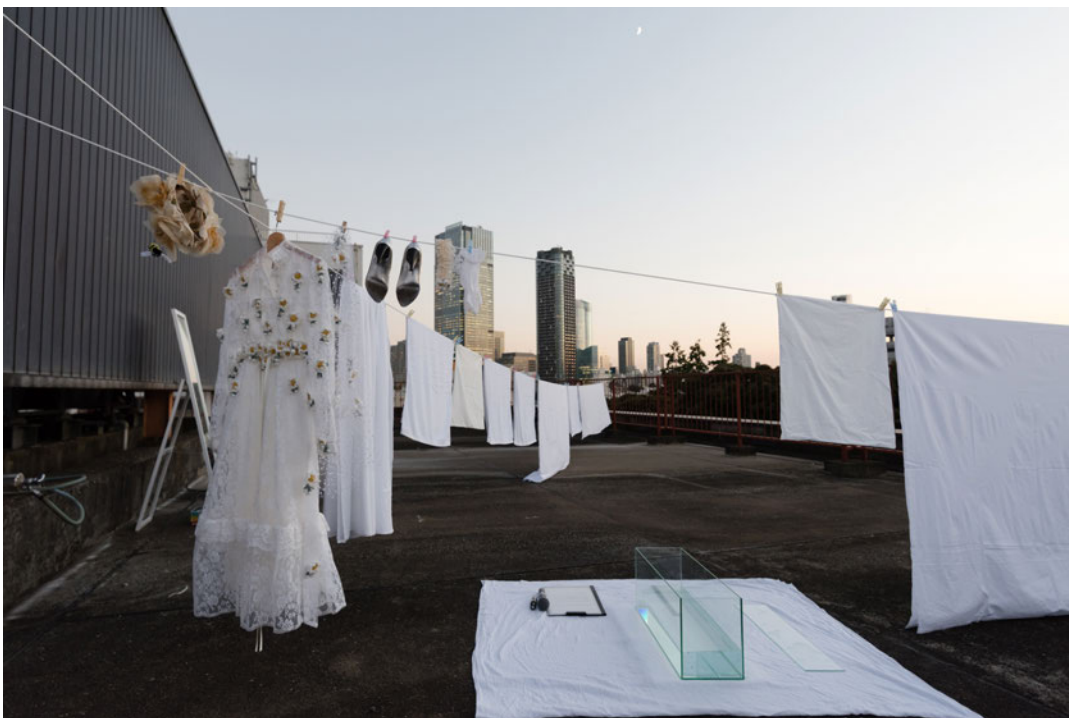


図 2 -5 遠藤麻衣《アイ・アム・ノット・フェミニスト》2017年、ゲート・インスティテュート東京屋上での結婚式風景、フェスティバル／トーキョー17、撮影 Alloposidae



図 2-6 遠藤麻衣《アイ・アム・ノット・フェミニスト》2017年、ゲーテ・インスティテュート東京屋上での結婚式風景、フェスティバル／トーキョー17、撮影Alloposidae

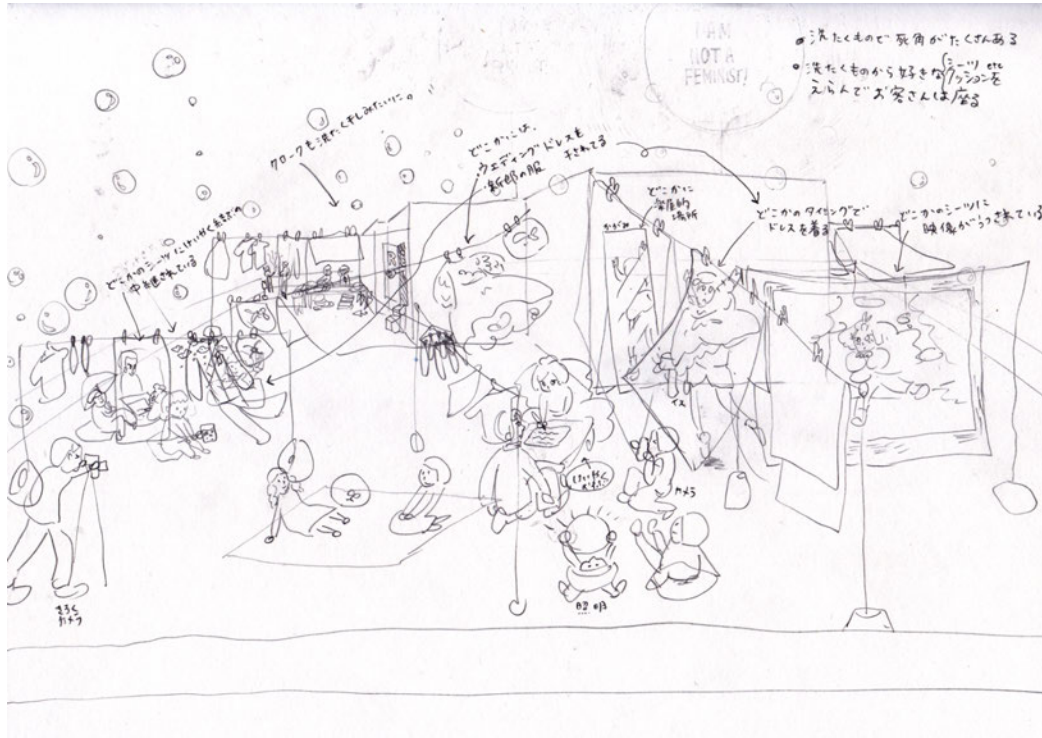


図 2-7 遠藤麻衣《アイ・アム・ノット・フェミニスト》2017年、プラントローイング



図 2-8 遠藤麻衣《アイ・アム・ノット・フェミニスト》2017年、ゲーテ・インスティテュート東京屋上での結婚式風景、フェスティバル／トーキョー17、撮影 Alloposidae



図 2-9 遠藤麻衣《アイ・アム・ノット・フェミニスト》2017年、ゲーテ・インスティテュート東京屋上での結婚式風景、フェスティバル／トーキョー17、撮影 Alloposidae

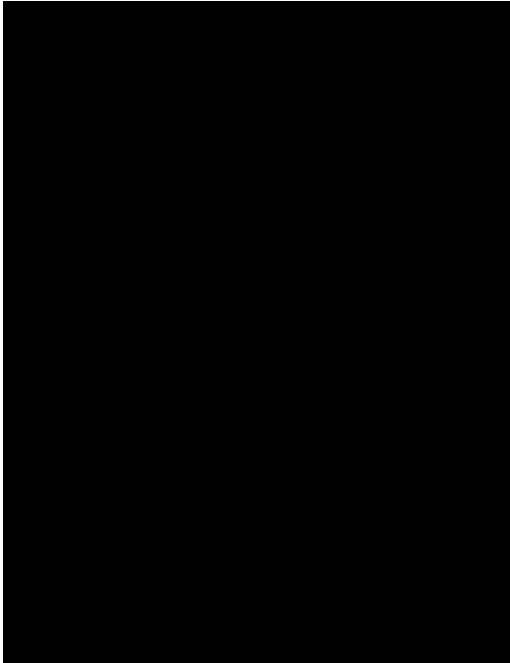


図 2 -10 『ゼクシィ』創刊号、1993年、リクルート

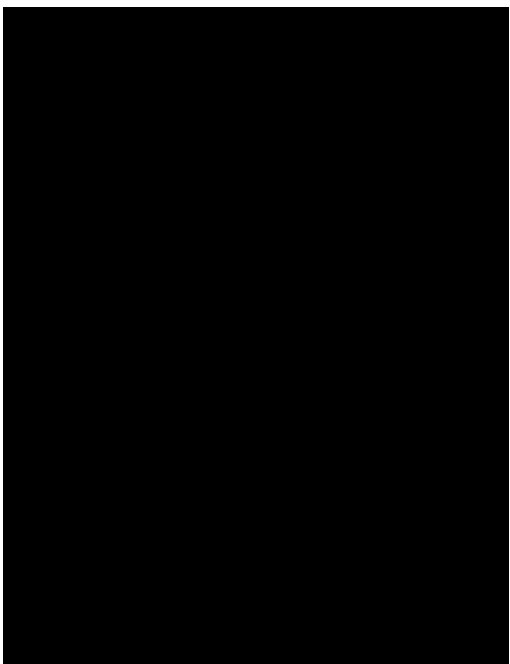


図 2 -11 『ゼクシィ』首都圏2020年9月号、リクルート

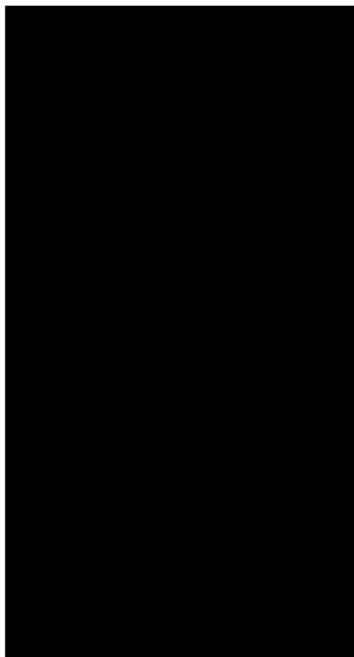
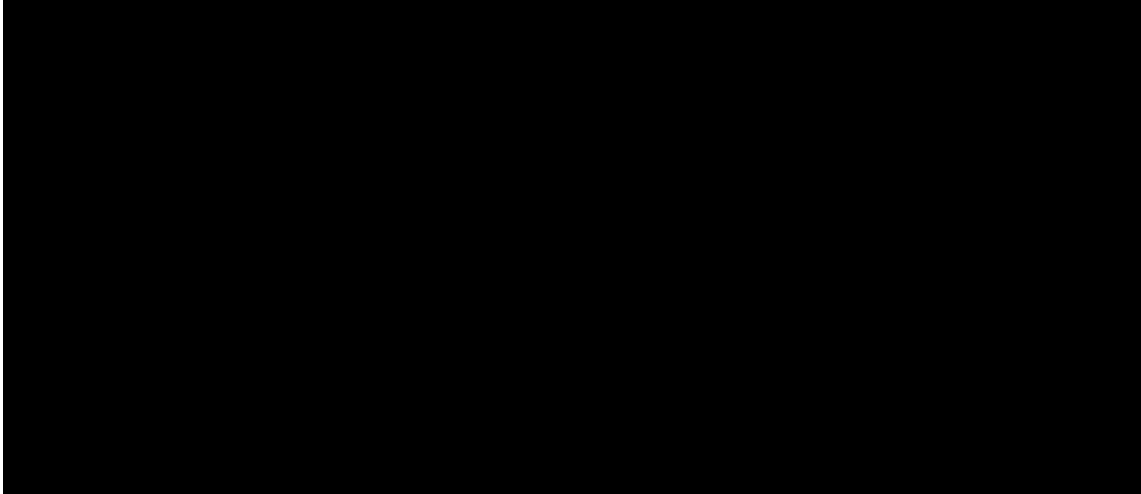


図 2 -12instagramで#プレ花嫁と検索したスクリーンショット、2020年11月



図 2 -13 instagram で#プレ花嫁と検索したスクリーンショット、2020年11月



☒ 2 -14 Tanja Ostojić: *Looking for a Husband with EU Passport*, 2000–05

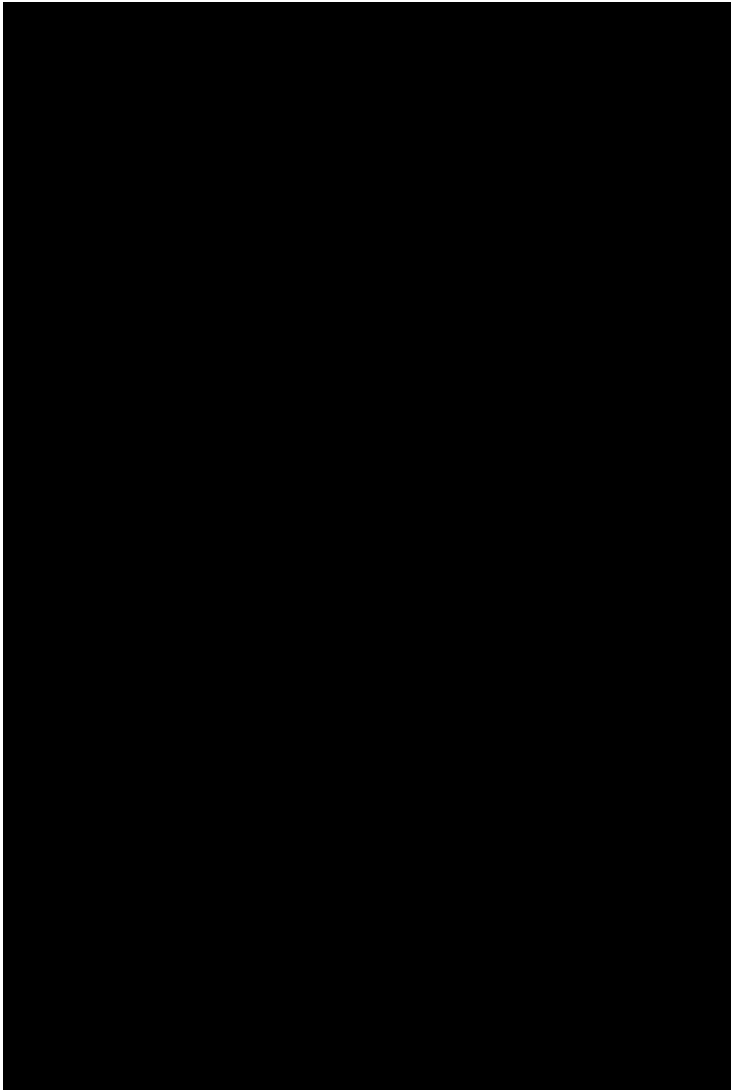
Participatory web project/combined media installation

Installation view: *The Nineties: A Glossary of Migrations*, Museum of Yugoslavia, Belgrade, 2019-20.

Photo: Nemanja Knežević

Copyright: Museum of Yugoslavia & T. Ostojić

Collection of Moderna galerija, Ljubljana

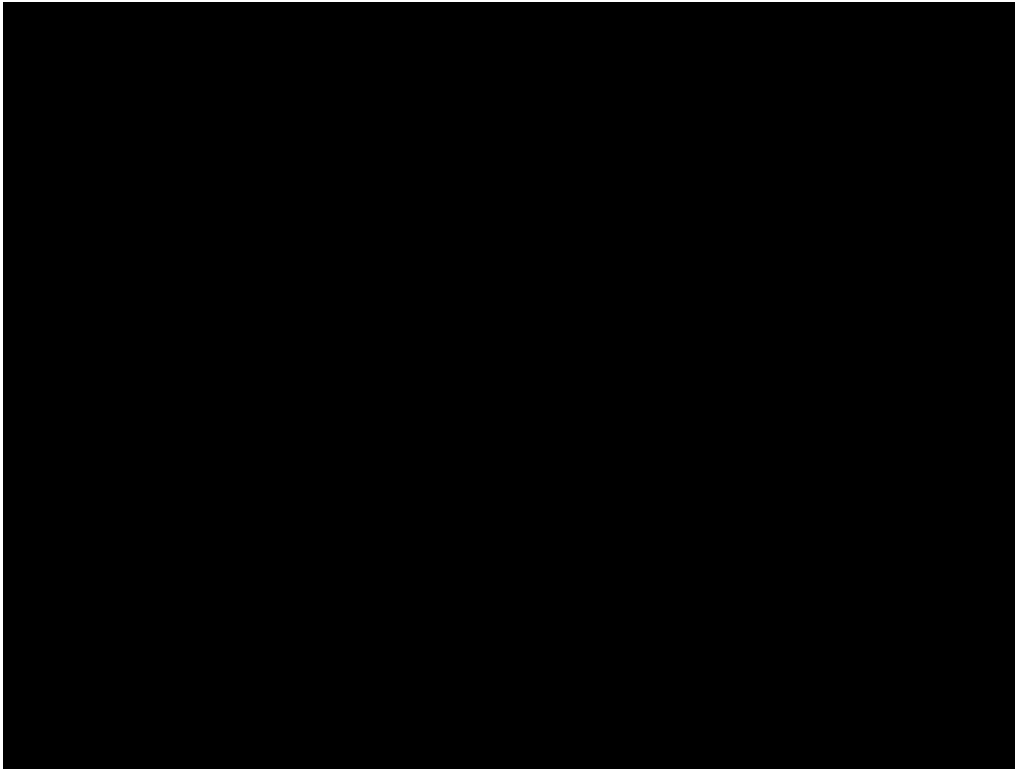


☒ 2 -15 Tanja Ostojić: The “Ad” from *Looking for a Husband with EU Passport*, 2000–05

Participatory web project / combined media installation

Photo: Borut Krajnc

Copyright/courtesy: T. Ostojić



☒ 2 -16 Tanja Ostojić: Untitled/After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm), 2004

Colour photo mounted on aluminium, 46 x 55 cm

Photo: David Rych Copyright: Ostojić / Rych

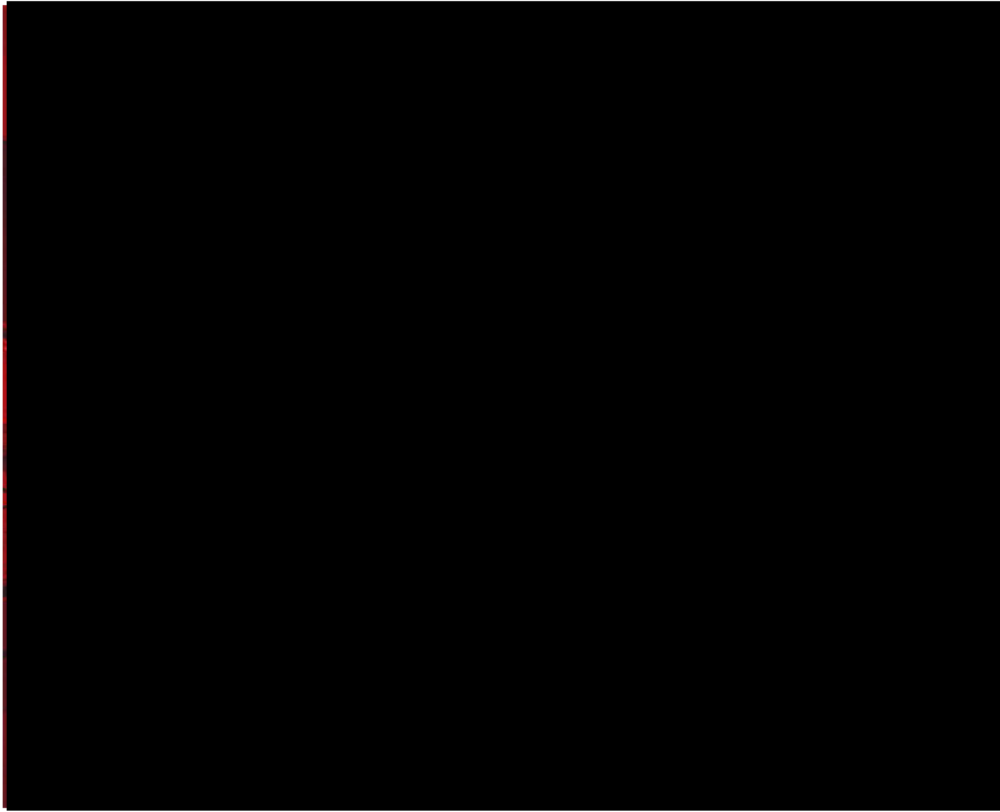


図 2 -17 森栄喜 《 Family Regained 》 2017年、発色現像方式印画 Copyright: Eiki Mori
Courtesy KEN NAKAHASHI

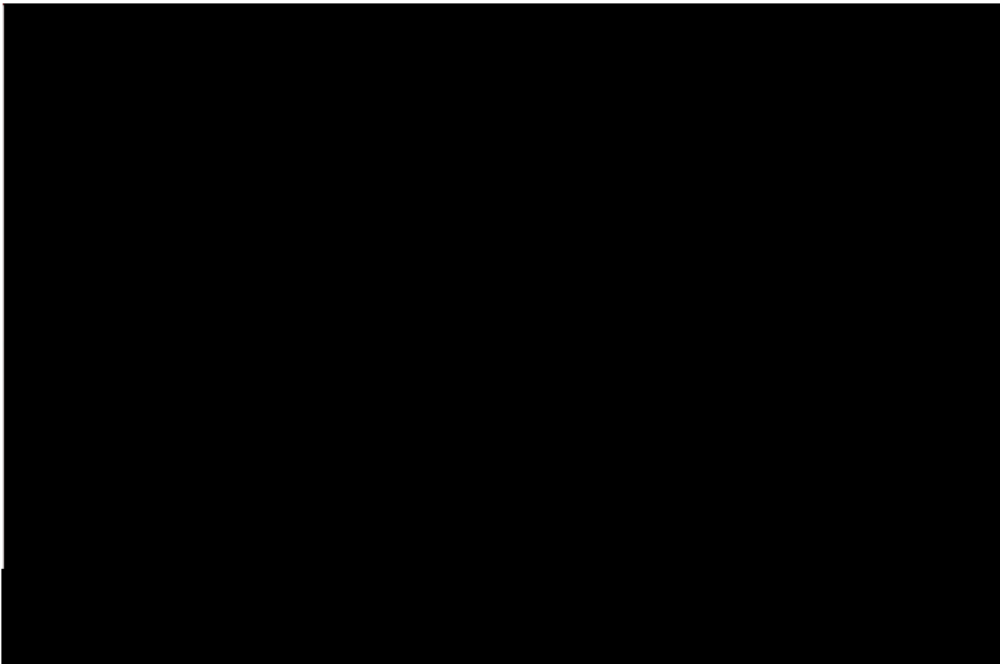


図 2 -18 森栄喜 《 Family Regained: The Picnic 》 2017年、シングルチャンネルビデオ、13分
29秒 Copyright: Eiki Mori

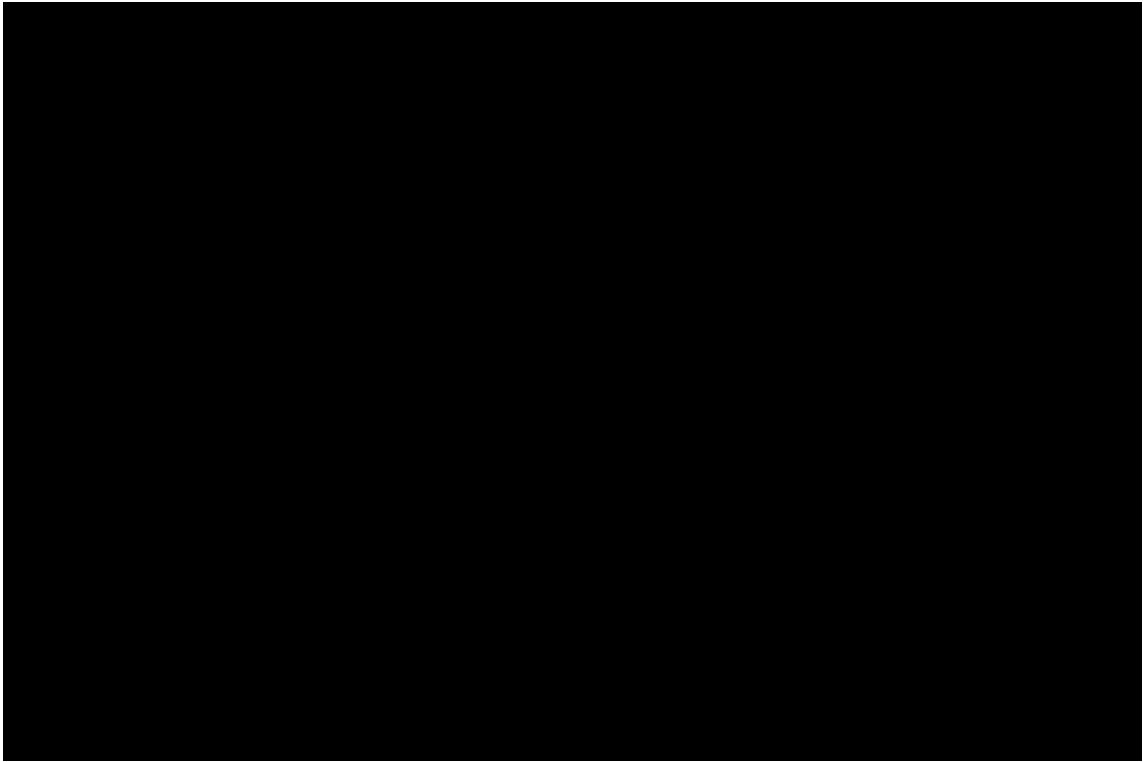


図 2 -19 森栄喜 《A Poet: We See a Rainbow》2018年、撮影 Kazuma Hata Copyright: Eiki Mori

第3章 神話をクィアする

第1節 イン트로ダクション：配役することと神話を語ること

本章では、〈蛇に似る〉（2018-2020）を基に、芸術実践として、自身について語ったり、何かの演技をしたりしながら、誰かと「経験」を共同制作する可能性を問う。そして、神話をクィアする芸術の実践と理論を示すことで筆者のこれまでの芸術実践の批判点を整理しつつ、これからの展望を概観する。

〈蛇に似る〉は、《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》で生じた問いを引き継いで展開されている。その問いを本章では、ハルバースタムが指摘する「配役」と「神話」の問題として展開する。「配役」の問題とは、制作者である筆者が、作品のなかに登場する人物に、どのような「立ち位置」を与え、「経験」を語らせようとしているのかを問うことである。また、ここでいう「神話」とは、「結婚神話」、「不敗神話」、「安全神話」といった慣用表現から読み取れるように、ひとつのイデオロギー体系を意味する。神話は、ときに非合理的で、幻想的で、主観性に委ねられる領域であり、人々の欲望や願望が象徴的に反映される場所でもある¹⁸⁶。そして、物語ったり、儀式化したり、文化的な行為として反復することで強化され、維持されていく。神話は、人々に社会的な規範ももたらす。このように考えると、《アイ・アム・ノット・フェミニスト！》での実践は、規範に対する違和感を発端として、現代の神話を脱神話化する試みであったと言える。しかし、その試みは、婚姻届を出すことを前提とし、異性愛者であり、日本人女性であることをよりどころにすることで、かえって解体できない神話の存在を示すことになってしまった。

このような問題意識をともなって展開したのが〈蛇に似る〉であり、まずは第2節で〈蛇に似る〉の概要を説明する。〈蛇に似る〉は、調査や共同制作などを含みながら、長期間のプロジェクトとして展開したものであり、最終的には六つの作品からなる。

第3節では、「配役」の問題として、これまでのフェミニズムやポストコロニアリズムで、「立ち位置」や「経験」がどのように用いられてきたのか、ダナ・ハラウェイの「状況に置かれた知」や宮地尚子の「環状島」モデル、そして李静和の「ヴェーリング」を参照しながら確認する。

¹⁸⁶ ロラン・バルトは、「神話」を日常のなかで繰り返し語られる物語として無数に存在するものとし、彼の著書『神話作用』（篠沢秀夫訳、現代思潮新社、1967年）で、繰り返し語られることで特定のイデオロギーがあたかも普遍的なものに感じられるという、神話の作用を論じている。

第4節では、「神話」の問題を考察する。なかでも蛇にまつわる神話に着目して、現代日本社会のみならず、歴史へと時間的、空間的規模を広げつつ「神話」の生成の過程や、規範化の過程に着目するべく、ピーター・ラインバウ+マーカス・レディカー（Peter Linebaugh and Marcus Rediker）の『多頭のヒドラー 18世紀における水夫、奴隷、そして大西洋の労働者階級』（1990, 邦訳：栢木清吾 2011）と、ダナ・ハラウェイ（Donna J. Haraway）『Staying with the trouble』に納められている「Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene」（2016, 試訳：逆巻しとね）を確認する。その後、筆者が〈蛇に似る〉で扱った蛇交譚の考察を通して、「蛇」のクィアネスを再定義しようと試みる。

第5節では、サイレン・ウニョン・チョン（siren eun young jung, 1974-）が行っている韓国の女性国劇「ヨソングック」のリサーチプロジェクトを先行例として、クィアネスの実践がもたらす可能性について確認する。

第6節では、筆者の実践において物語ることと、神話をクィアすることの分析を試みる。

第7節では、その考察によって得られた結論と課題を述べる。

第2節 〈蛇に似る〉

〈蛇に似る〉は、2018年にはじめたプロジェクトである。九州や韓国半島南部の海辺の地域に共有されている蛇交譚と望夫石譚を中心的に調査し、パフォーマンズやマンガ、漫才、ダイアグラムなど複数のメディアをもちいて物語ることを実践した。蛇交譚と望夫石譚については、第4節で説明する。〈蛇に似る〉は、2020年執筆時点で6つの作品が存在する。本節では、それぞれの作品概要を述べる。

《蛇に似る0：晒》は、1分強の短い映像である。鏡を見ながら、胸を潰すために晒を巻き続けている筆者の様子が映った映像だ（図3-1）。晒を巻く片手には、生き物の目に見立てた黒いビーズの指輪がはめてあり、手が生き物の顔のようにもみえる。

写真作品《蛇に似る：私》は、身体の大部分を黒く塗りつぶしたヌードの筆者を撮影したものである（図3-2）。身体をうづくまるように丸め、片手にはうづらを持ち、もう片方の手は、うづらに襲いかかる蛇のようなポーズをとっている。このうづらは、《うづらupp（♀）》のモデルともなった筆者が飼っていたうづらだ。この写真は、人形劇で人形を操る黒子から着想を得ている。全身を真っ黒に塗ることで、実体として存在しつつも、意味的には不在であることを示そうとしている。また、蛇のポーズをとっている片腕から片足にかけて、黒く塗らずに素肌を晒すことで、身体を黒子的不在と蛇的存在に分裂させる。

《蛇に似る2：肥前国風土記》は、『肥前国風土記』の「褶振の峰」を少女漫画的に解釈し、表現することを試みた作品である（図3-3）。『風土記』とは、713年に元明天皇の詔によって、「諸国の産物・地形・古伝説や地名の由来などを記して撰進させた」¹⁸⁷地誌であり、『肥前国風土記』には、現在の佐賀県唐津市にあたる地に住んでいた弟日姫子（オトヒメコ）と呼ばれる女性が登場し、蛇男との出会いが記録されている。この物語における蛇との出会いの部分は、後に地域の物語としては捨て去られ、現在の唐津ではほとんど知られていない部分である¹⁸⁸。筆者は、その捨て去られた部分に着目し、現代的な解釈で可視化を試みた。

漫画は見開き一ページのみで、物語の一部分を抜き出したような体裁である。前後に物語が続いているような想像を促すために断片的な情報で、日本語の漫画がそうであるように画面右上から左下にかけて読み進めるような構図になっている。その内容は、沼に寝そべる、上半身が蛇体で下半身が人間の男性の身体を目撃して驚く女の表情から始まる。その次のコマでは蛇男の頭部のアップと男性の顔とをオーバーラップさせ、両者の瞳の描き方を同じにすることで、同一人物であることをほのめかす。女は彼の姿を目撃して、頬を赤らめつつ一筋の汗を流している。次の大コマでは見せ場のシーンとして、満月を背景に、人間の姿に変身した男が女を抱え込み、「篠原の弟姫の子ぞ さ一夜も 率寝てむ時や 家にくださむ（篠原の弟姫子よ 一夜さ寝たときに 家に下し帰そうよ）」¹⁸⁹と歌を詠む。そして最後のコマには、草陰からその一部始終を覗き見している女がコメディタッチにデフォルメされた驚きの表情によって描かれる。この漫画では、蛇男の歌以外セリフはなく、「はっ」や「ぎょっ」といった擬音語、微細な表情の変化、登場人物の周囲に花を散らしたりキラキラしたスクリーントーンを貼ったりするなど、少女漫画特有の情動表現を用いている。

筆者にとって、少女漫画とは、幼少期から慣れ親しんだ媒体であり、リアリズムからファンタジーまで異なる次元の世界を自由に横断することを可能にしてくれた読み物である。神話的世界の少女漫画化は、例えば手塚治虫、山岸涼子、大和和記、さいとうちほなど数々の漫画家によって表現されてきている。読者はこうした物語の世界に没入しつつも、同時に、それが本という媒体であり、いつでも自分で読むことをやめることができることから、今ここにある身体や、その身体を取り巻く現実の社会を重ね合わせて読むことがで

¹⁸⁷ 2020年12月1日閲覧 デジタル大辞泉（小学館）
（<https://dictionary.goo.ne.jp/word/%E9%A2%A8%E5%9C%9F%E8%A8%98/>）

¹⁸⁸ 古代から現代にいたるまで、さまざまな記録物によって残されたり捨て去られたりした「さよひめ」の物語については、近藤直也『松浦さよ姫伝説の基礎的研究』、岩田書院、2010年が詳しい。

¹⁸⁹ 吉野裕編『風土記（平凡社ライブラリー）』平凡社、2017年

きる。筆者が古語で書かれた物語を少女漫画への翻訳したのは、神話と現実社会との関連を現代的な親しみやすさに置き換えるためである。

《蛇に似る3：川》は、『肥前国風土記』をはじめ蛇交譚の類型としてよく見られる、川や沼地にいる蛇と人間が会う場面を、自分の身体と現実の空間によって具体化しようと試みた映像作品である(図3-4)。蛇交譚におけるこの出会いの場は、人間の死に至るものであったり、蛇と人間の性的な交わりのきっかけであったりする。映像は人里離れた山深い沢のほとりに、一人の女性がたたずんでいるところから始まる。よく見るとその女性の足元には寝そべる身体があり、その身体は真っ黒に塗られている。女性は、足元に横たわった身体の左腕を沢の水で洗い始める。すると左腕から左足にかけて細長く白い肌が露出する。女性はその横たわる身体の手指に黒いビーズのついた指輪をはめると、腕が生き返ったかのように動き出す。そのまま、その身体は地面に這いつくばって沢の中を蛇行する。《蛇に似る：私》で用いた手法と同様で、ここでも裸体の大部分を黒く塗りつぶし、身体の半分の素肌を露出させ蛇のように見せている。しばらく蛇行したその身体は、女性にのもとの再び近づき、戯れているような襲いかかって接触をする。やがて、その女性は沢から立ち去り、蛇だけが山の中に取り残される。

筆者はこの蛇になる行為を、パフォーマンスイベントとしても行なってもいる。そこでは、人間と人間ではないもの、生き物と生き物ではないものを行き来するようなパフォーマンスを展開した(図3-5,6)。

《蛇に似る4：たまご丸》では、神話が、さまざまに読み替えられる過程そのものを漫才として作品化したものである(図3-7)。神話が、人から人へと語り伝えられるときに、内容が変容したり、別の物語と混同されたり、都合の悪い部分は捨て去られたり、誇張したい部分が付け足されたりする。その流動的な過程を、笑いの情動とともに表現するためにボケとツッコミという漫才の形式を使用した。俳優で在日コリアンの鄭亜美と、漫才コンビ「フロリダ」を結成し、鄭亜美が韓国語、筆者は日本語を話すことで漫才を行う。漫才は、浅草にある木馬亭で上演した。舞台左には、漫才を含めたさまざまな演芸でよくみられるように「めぐり」が設置されており、コンビ名「フロリダ(플로리다)」と書かれている。この文字は、春亭右乃香によるものである。彼女は、木馬亭のほかの演目でもめぐりや看板の文字を書いている。

異なる言語を用いつつも、二人は意思疎通ができていくように、滞りなく漫才は行われる。この漫才を映像として上映する際には、英語の字幕をつけた。異なる言語を用いることで、鑑賞者の理解できる言語によって、作品の受容の仕方に差異が生じることとなる。

漫才の内容について概要を説明する。筆者が「わたしがたまご丸をやるから、亜美ちゃんはお婆さんになって」とネタを振ることで始まる、コント形式で進行される物語は次の

ようなものである。ある日、お婆さんが川に散歩に行ったところ、たまごが流れてくる。お婆さんがそのたまごを拾ったところ、中からたまご丸がでてきたので、育てることにした。川は汚染されており、その地域では水源はその川しかない。ついにお婆さんは体調を崩してしまう。偶然出会った優しい医者が、貧しいたまご丸とお婆さんに薬をめぐんでくれる。医者は診療のために、たまご丸のもとへ通うことになるが、ある日、医者は思わずたまご丸を殺めてしまう。そして医者は罪を隠すためにたまご丸の死体を汚染された川に投げ入れる。殺されたたまご丸は、恨みのあまり川の底で大蛇となって蘇る。

以下に、コントの冒頭を抜粋する。

麻衣（以下：ま）：昔々あるところに、おばあさんがいました
亜美（以下：あ）： 뭐? 내가 할머니? (え、私おばあさんやるの??)
ま：おばあさんは、汚染された川に散歩に行きました
あ：오염됐어? 아…싫어… (汚染されてるの? いやだなあ。)
ま：どんぶらこ、どんぶらこ
あ：어머 더러운 달걀이 떠내려 왔네… (あら、汚いたまごが流れてきたわ。)
ま：どんぶらこ、どんぶらこ
あ：그래도 식량이 부족한데, 음식을 소홀히 하면 안되지. 으쌰으쌰, 까악! (でも、食糧難だし、食べ物粗末にしちゃいけないな。ヨイショ、ヨイショ、キャ!)
ま：ばり、バリバリバリ～、たまご丸だよ
あ：어머 달걀에서 귀염둥이가 태어났어. (わあ、たまごから可愛い赤ちゃんが生まれた。)
ま：そういうとおばあさんはたまご丸を家に連れて帰り、育てることにしました
あ：많이 먹고 어서 자라라. (たくさん食べて大きくなあれ。)
ま：あっという間におおきくなったたまご丸。このあとお婆さんの食料になることも知らずに…
あ：먹는 거야? 나 이제부터 널 먹는거야? (え、食べられるの? 私、食べるの?)
ま：食糧難やからな。
あ：안되, 아무리 식량이 부족했다 해도 안되. 하여튼 못 됐어. 마이짱이 할머니 해. (え、食糧難でも無理だわ。ちょっと、まいちゃんお婆さんやって。)
ま：えー、私たまご丸やりたいのに。
あ：안되. 교대! (いいから、交代!)

ま：しょうがないなあ。

筆者と鄭亜美は、物語が次第に脱線すること、つまりボケることでコントを中断し、両者の配役を入れ替えて、再び物語を展開する。そしてまた、ボケによってコントを中断し、配役しなおして物語を始める。この物語の脱線による中断と、配役の交代を繰り返し続け、しまいには鄭亜美が、自分の身の上話を始め出し、筆者が「もうええわ」と中断することで漫才が終わる。

「たまご丸」という物語は、蛇交譚の読み替えの歴史を表現するために、筆者が創作した物語である。この漫才では蛇交譚に関連する民謡が二つ使用されている。ひとつめは、「日高川甚句」という道成寺の物語を歌った座敷歌である。

あのみ安珍さん 清姫嫌（きろ）て

（コラショイ）

お逃げなされし マア 日高川

（蛇になっても この川を

渡らにゃならんと ザンブザンブ）

燃ゆる思いに 身を焼きながら

（コラショイ）

私しゃここまで マア 来たものを

（蛇になっても この川を

渡らにゃならんと ザンブザンブ）

日高川をば 蛇体となりて

（コラショイ）

うらみはらすは マア 道成寺

（蛇になっても この川を

渡らにゃならんと ザンブザンブ）¹⁹⁰

もうひとつは、「沈清」の物語を歌った오은주（Oh Eun-Joo）「효녀심청（孝女沈清）」である。

¹⁹⁰ 2021年1月12日閲覧（<https://minnyokashi.net/kinki/wakayama/1144/>）

임당수 푸른 물결 넘실 거릴 때
印糖水 (インダンス) 青いしぶき しぶきをあげるとき
만고 효녀 심청이는 뱃전에 올라서
孝女シムチョンは 舟先におりたち
두 손 모아 신령님께 우러러 빌 때
両手合わせ 竜王様に 願ひ敬うとき
물새도 울었다네 사공도 울었다네
水鳥も 泣きましたとき 船頭も 泣きましたとき

「日高川甚句」は、僧侶安珍をおいかけるうちに蛇になってしまった情念の女「きよひめ」を歌にしたものだ。「孝女沈清」は、目が見えない父のために、竜王に身投げをする「沈清」の物語についての歌である。「きよひめ」も「沈清」も長い時間をかけて、「淫」や「孝女」として表象されつづけた女である。本作は、そのように表象がひとつの意味性を付与される前の物語の複雑性を浮かび上がらせようという意図があった。

そして最後に、《蛇に似る 5：蛇と石のダイアグラム》は、筆者が調査した蛇交譚や望夫石伝承をダイアグラム化したものである。さまざまな蛇交譚と望夫石伝承の類似や関連性を平面的に視覚化した(図 3-8)。

第3節 身体とことばの関係を問いなおす

〈蛇に似る〉は、《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》(2017)での問題意識を引き継ぎ、発展したものである。《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》は、婚姻届を出すことを前提にしており、筆者が異性愛者であり、日本人であるということをよりどころにしていた。しかしこの前提自体が、現行の婚姻制度によって婚姻可能とする者を限定しているといえる。そのため、筆者が「妻」としての立ち位置から自分自身の経験を作品として表現することは、その排除の問題を制度の外に追いやりつつ、現行の婚姻制度を「女性の抑圧」の問題としてのみ描いてしまうことになりかねない。

ある特定の立ち位置にもとづいて経験を作品化するという点に関して、ハルバースタムが、西洋中心主義的なフェミニズムの批判として「配役(キャスティング)」の問題と指摘した観点を取りあげたい。ハルバースタムは、スピヴァクに依拠しながら、英雄を生産し、その影として他者が同時に生み出されてしまう表象の問題を「配役(キャスティング)」の問題として説明する。

スピヴァクは、経済的搾取の理論とイデオロギー的機能の両方の観点から、表象という概念そのものが、「『英雄たち』、父権的代理人たち、権力の代弁者たち」（279=25）¹⁹¹の生産に依存しており、「知識人が自己の影としての他者のたえまない構成に関与している可能性」（280=29）¹⁹²を秘めていると主張している。[…]フェミニズムは、表象（represent）したいサブアルタンの主体を構築し、そのサブアルタンの救済として英雄的に自らをキャストイングするプロジェクトに加担している。¹⁹³

英雄が物語におけるたった一人の主人公だとすれば、その一人以外の他の者は、英雄に救われるための犠牲者、影の存在、引き立て役となる。ハルバースタムが指摘しているのは、誰かの経験や立ち位置が他の誰かにとっての道具となり、領有されてしまう問題であり、また、そういった配役を生み出す神話を用いてしまう問題でもある。ここで言及される英雄とは、表象のなかにいる英雄でもあり同時に現実の特定の身体を示してもいる。なぜなら、表象とは生産し続けることで現実の身体の「立ち位置」を確定するからである。

自分自身も含めて、誰かを作品に登場させることは、ハルバースタムの指摘するような配役の問題を抱えている。そこで、第3節では「配役」を放棄するのではなく、その問題点を確認し、芸術実践で用いることのできる要素として再定義しようと試みる。配役によって誰かの「立ち位置」が固定してしまったり、その「立ち位置」からの経験しか語ることができなくなってしまったりする問題について、フェミニズムやポストコロニアリズムの言説を通して概観し、連帯的な共同制作の可能性へとつなげる。

第1項 フェミニズムの「経験」

フェミニズムは、女性の「経験」を「政治的に有力なフェミニズム言説の対象として生産」してきた¹⁹⁴。例えば、1960年代後半の女性運動のなかで、地域に根ざした小さなデイスカッション・グループが形成され、コンシャスネス・レイジングという女性同士による自身の経験を共有する実践が行われた¹⁹⁵。アメリカでのフェミニズム理論の流れを整理

¹⁹¹ スピヴァク前掲書、25頁

¹⁹² 同、29頁

¹⁹³ Halberstam, *op. cit.*, 128

¹⁹⁴ ハラウェイ前掲書、471頁

¹⁹⁵ ホーン・川嶋瑤子「フェミニズム理論の現在：アメリカでの展開を中心に」『ジェンダー研究：お茶の水女子大学ジェンダー研究センター年報』3、お茶の水女子大学ジェンダー研究センター、2000年、43-66頁、51頁

したホーン川嶋瑤子によれば、こういった実践は、個人的な経験のなかに「男女間の力関係の不均衡、支配服従関係があり、女の従属の原因があること」を明らかとし、「女の抑圧の経験の共通性に基づくシスターフッド、連帯を強調」することとなった¹⁹⁶。

ラディカルフェミニズムと名指されるこの時代のフェミニズムの特徴のひとつが、「家父長制」を発見したことである。川嶋は、「家父長制」と名づけたケイト・ミレット（Kate Millett）に依拠しながら、ラディカルフェミニズムは、「どの時代にも、どの社会にもあった女性抑圧を説明する、普遍的、非歴史的概念として使用」したと説明する¹⁹⁷。物質的基盤に基づいたマルクス主義フェミニズムの抑圧理論に影響を受けたこれらの理論や運動は、女性の経験に目を向け、抑圧の構造に対する変革をもとめた。

また、科学技術をめぐる論争のなかでも、マルクス主義フェミニズムの影響を受けて、フェミニズム経験主義やスタンドポイント理論が展開され、科学の問題点が指摘された。ハラウェイによると、フェミニスト・スタンドポイント理論やフェミニズム経験主義は、それ以前の社会構築的な科学の言説が「ことばをめぐる特定の遊戯」¹⁹⁸になっており、この遊戯が特定の男性主体によって行われている点が問われていないと指摘した。スタンドポイント理論を論じたサンドラ・ハーディング（Sandra Harding）によると、「女性の立場（Feminist Standpoint）」は、物理的基盤をもとにした社会構造のなかで抑圧的な立場に置かれている視点にたつことで、科学という「従来の分野や言説の地平を規範的な社会理論にまで拡大」¹⁹⁹していった。

このように、「経験」、とくに「女性の経験」は、男性中心的な社会構造への異議申し立ての物質的な根拠として用いられた。しかし、80年代には、ポストコロニアリズムやポストモダニズムが、フェミニズムは、欧米の白人中産階級の女性を念頭に、「家父長制のもと抑圧された女性として普遍化している」²⁰⁰として、「ジェンダー、人種、階級、セクシュアリティ、国籍などの差異を介して作用する権力の問題」²⁰¹を指摘した。フェミニズム経験主義やスタンドポイント理論も、批判対象であった社会構築主義と同様に、「中立性を主張するベールの陰に隠れて、その規範的特徴を執拗に覆い隠している」²⁰²という

¹⁹⁶ 同、52頁

¹⁹⁷ 同、52頁

¹⁹⁸ ハラウェイ前掲書、353頁

¹⁹⁹ Edited by Sandra Harding, *The Feminist Standpoint Theory Reader --Intellectual and Political Controversies*, Routledge, 2003, 2

²⁰⁰ 児玉由佳編『『ジェンダー分析における方法論の検討』調査研究報告書』アジア経済研究所、2013年、9頁

²⁰¹ 鈴木和歌奈「実験室から『相互の係わりあい』の民族誌へ——ポスト・アクターネットワーク理論の展開とダナ・ハラウェイに注目して——」『年報科学・技術・社会』29、科学社会学会、2020年、3-29頁、8頁

²⁰² Sandra Harding, *op. cit.*, 2

批判にさらされることとなる。

このような論争を経たうえで、ハラウェイは、社会構築主義か物理的基盤に根ざすか、いずれかの選択をせまるような二元論的な議論は、還元主義であると否定する。いずれかの「一つの言語」「一つの等式」を標準として強制することこそ、「客観性」をめぐる議論のなかの致命的なファンタジーであるというのだ²⁰³。ハラウェイはこの還元主義を否定し、いずれかがいずれかを排除する二元論としてではなく「身体／生体とことばの関係」²⁰⁴として捉え直すことで、「未来への成算があるような意味や実体／身体／生体に棲息」²⁰⁵してゆこうとする。身体とことばの関係性において実践されるのが「フェミニズムの客観性」であり、それを「状況に置かれた知」と説明する。

第2項 状況に置かれた知と環状島

「状況に置かれた知」は、ことばと身体の関係性の再定義であり、「視覚」^{ヴィジョン}²⁰⁶（以下ルビ翻訳者）をメタファーにして説明される。ハラウェイは、テクノロジーが、特定の立ち位置からの限定された「視角」^{パースペクティブ}から、無限に移動可能な「視覚」^{ヴィジョン}へと道を譲ったとする²⁰⁷。テクノロジーによる「視覚」^{ヴィジョン}とは、衛星監視システム、超音波検査／探査装置、家庭用の映像ディスプレイなど、さまざまな視覚装置を用いた見る行為のことである。つまり、「見るという行為は、視覚^{ヴィジョン}の装置を必要」²⁰⁸としており、どの装置を用いて見るのか、またどのような装置を具体的に形にしようとしているのか、という選択行為や具現化行為が「状況に置かれた知」に不可欠な要素であると述べて、以下のように続ける。

こうした視覚のシステムが、技術的、社会的、心理的に作動している過程について理解することが、フェミニズムの立場にたった客観性を具体的なかたちにしていくうえで一つの方法となるはずである。²⁰⁹

ハラウェイによれば、「視覚」^{ヴィジョン}とはあらかじめ決定しているのではなく「探っていく義務もある」²¹⁰。上からみるか、下からみるか、誰とみるか、どんな装置を用いてみるの

²⁰³ ハラウェイ前掲書、359頁

²⁰⁴ 同、355頁

²⁰⁵ 同、359頁

²⁰⁶ 同、360頁

²⁰⁷ 同、362頁

²⁰⁸ 同、370頁

²⁰⁹ 同、365頁

²¹⁰ 同、367頁

のか、立ち位置とは選ぶ行為とともにある。ハラウェイによれば、どの立ち位置を選ぶとしても無垢な立ち位置などなく、立ち位置を選ぶ行為については、「移動先への移動について説明できない状態のままに移動を行うことはできない」²¹¹と述べ、説明することの責任を問う。説明とは他の誰かにむかってなされるものである。つまり、フェミニズムの客観性は、関係性によって位置づく。

「状況に置かれた知」の視覚は、部分的であり「弱くも傷つきやすいこと」²¹²を含んでいる。どこかに位置づく「視覚」とは、「人々の生活に関わる主張——身体／生体、すなわち、常に錯綜していて矛盾をはらみ、構造を形づくりつつ構造としてかたちづくられているような身体／生体からの眺め」²¹³であり、「緊張、共鳴、変容、抵抗、共謀といった関係の渦巻く状況」²¹⁴のなかで「共鳴関係にチューニングされた知を必要としている」²¹⁵。つまり、フェミニズムの客観性は、ばらばらな他者との連帯を欲している。

精神科医でありトラウマやジェンダー研究を専門とする宮地尚子は、ばらばらな他者との連帯的な知の構築プロセスを地理的空間上に配置し、「環状島」を描く。「環状島」は、トラウマ的出来事の「当事者」と「非当事者」が一緒になって、その出来事に寄り添い、回復する過程を見通し、共有するための地図である。この地図は、支援者として、また研究者としてトラウマ被害者に密接に関わってきた宮地自身の「サバイバル・マップ」として構想された²¹⁶。宮地は、臨床的な経験と、研究者としての蓄積から、元従軍「慰安婦」をめぐる問題や、FGM 論争などにも触れ、「非当事者」も「当事者」の声を代弁することができるのかという問いや、自らの立ち位置への問いと向き合う。

「環状島」は、「トラウマが語られる、もしくは表象される空間は中空構造」²¹⁷であることを前提にして、その出来事を取り巻く人々の立ち位置を立体的に構造化した地図である。その中心部分は原爆を比喻に用いて「爆心地」として説明される²¹⁸。「爆心地」は、〈内海〉を形成し、人々が立ち入ることができない。宮地は、〈内海〉を中心とした、決して平坦ではない語りの場としての「環状島」の空間的位置が有する意味について説明を加える。

〈内海〉は死者、犠牲者の沈んだ領域である。[...]死者の外側には、かろうじて

²¹¹ 同、368 頁

²¹² 同、376 頁

²¹³ 同、375 頁

²¹⁴ 同、374 頁

²¹⁵ 同、373 頁

²¹⁶ 宮地 尚子『環状島 = トラウマの地政学』みすず書房、2007 年

²¹⁷ 同、9 頁

²¹⁸ 同、11 頁

生き延びてはいるけれども、正気を失い、言葉を失った者たちがいる。[...]このあたりに〈波打ち際〉がある。そこから〈内斜面〉の陸地に上がると、言葉を発することができる者たちになっていく、〈斜面〉を上がっていくにつれ、言葉は力を増し、雄弁さは〈尾根〉でピークに達する。²¹⁹

出来事から生き残った者が、〈内海〉により近い〈波打ち際〉から〈内斜面〉へ、そして〈尾根〉へ登ってゆき、やがては〈外斜面〉へと降りてゆく。最終的には〈外海〉へ出ることが回復のプロセスとして説明される。一方、支援者や研究者の辿るプロセスはその逆を辿る。〈外海〉から〈内海〉へ近づく行為で説明され、その意義が以下のように述べられる。

被害者の声が言葉になるかならないかという領域、つまり〈内海〉の〈波打ち際〉で起きていることが重要であり、支援のもつ意義の一つは、〈内海〉から証言者を〈陸地〉引き上げることにあること。[...]逆に〈水位〉が上がれば、発話者が減り、島全体が海に吞まれ、その問題は忘却に追いやられてしまうこと。²²⁰

「環状島」が示すのは、「トラウマのまっただ中にいる者は声を出せない」²²¹のであり、出来事について語ろうとするときには、「あらゆる証言が代弁としての機能をもっている、つまり『すべての証言者は代弁者である』」²²²ということだ。宮地が語りの代弁的機能を強調するのは、出来事を語るときに生じる「当事者／非当事者」問題への応答とも言い換えられる。問題意識として宮地は、フェミニズムやポストコロニアリズムが「発話者のポジショナリティを深く問う契機を促した」ことで、「当事者でなければなにもしゃべってはいけないという浅薄な誤解も生みだされてしまっている」点を指摘する²²³。その問題に対して、宮地は、語ろうとする者のことを、「当事者」か「非当事者」としての絶対的な立ち位置に固定させて区分するのではなく、表象不可能な出来事そのものを中心にすえた環状島の陸地の移動によって、その流動性を示す。宮地においても、ハラウェイ同様に、立ち位置の流動性に関して、例えばヘリコプターのように、テクノロジーを用いて可能になる立ち位置の説明も付け加えられている。資金的な格差や、ある視点が例えばヘリコプターの騒音などによって、他の視点をかき消す可能性なども考慮に入れる。

²¹⁹ 同、12頁

²²⁰ 同、17頁

²²¹ 同、9頁

²²² 同、16頁

²²³ 同、15頁

宮地の「環状島」は、「状況に置かれた知」の地理的なメタファーであり、同時に彼女の経験に根ざした現実的な事実についても記述している。宮地は、このようにして、「語ること」を位置の移動によって実現される行為と捉え直すことで、語り手のアイデンティティに依拠して区分される問題を、共同的な語り場の創造へと開く。

第3項 経験を語ることとヴェーリング

宮地は、出来事を〈内海〉として、環状の陸地における移動のプロセスのうえに語り位置付け、それを空間的に描いて示した。李静和（り・じょんふぁ）と嶋田美子との対談「記憶と表現」²²⁴でも、出来事が語られるようになるまでのプロセスに着目する。時間の経過が見過ごされることで、他者の「痛み」を伴う経験が要約され、言説のなかで領有されてしまう問題を指摘する。

まず、李は、「自分が経験したことじゃないとしゃべってはいけない」とする「経験主義」が、語り手を「見せ物」にしてしまうことを批判する。さらに、彼女らが語ったことが結論として要約され、言説として使用されるさいに、彼女らの「痛み」までも要約して「わかったつもり」にしてしまうことを批判する。

宮地が環状島で示したように、出来事について語る事が可能になるためには、移動が必要であり、その移動には時間がかかる。李は、要約することを拒否し、例えば「今日この話をしたいと思っているときにも既に時間は刻一刻と過ぎさってしまう」といい、この時間の経過でなにがおこっているのか、プロセスに関わってゆく重要性を述べる。

対談の司会者である熊倉敬聡は、この時間経過における外圧的な理由について以下のよう述べる。

語れる記憶と語れない記憶がある。語れるまでにその個人が語れなかった時間が存在する。なぜ語れないのかというのはそれぞれ理由が違う。それには語れない何か働く。それがすごく大事だと思う。それが圧力だったり権力だったりする。

さらに嶋田は、時間の経過とそこに伴う外圧が、語り手の心情に与える影響について、以下のよう述べる。

²²⁴ 「記憶と表現 嶋田美子との対話（司会＝熊倉敬聡）」 李静和『つぶやきの政治思想 求められるまなざし・かなしみへの、そして秘められたものへの』青土社、1998年 この著書には、頁表記がない。そのため以下の引用において脚注を示さないこととする。

自分の経験としてその痛みがあったとしても、それを語ることに於いて、そのプロセスはすでに通過してしまっている。その中でほかからの体験やインフォメーションが全部あるわけ。言う前にそれを自分の中で括弧に括ってしまう。自分の中で既にオフィシャルにしてしまってから語るようになってしまう。

つまり、「自分が経験したこと」だからといって、無垢な語りはないのである。

それでも、「自分が経験したこと」を語るように求められる者がいる。しかし出来事からは時間が経つことで、出来事そのものの痕跡とその「語り」はズレが生じる場合もある。「でも語らなければならない時、人は緊張する。恐れを抱く」。李は、元従軍慰安婦のハルモニたちの語りを念頭におきながら、この語り手の状態を「ヴェーリング」のメタファーを用いて、語り手の生存戦略として説明する。

ただここで私たちにとってカミング・アウトする他者がヴェールを被ることがどういう意味を持つか考えなくてはいけない。つまり、元従軍慰安婦のハルモニたちが記憶を語る時にヴェールを被ったように。生きていく上で必要な戦略としてのヴェーリングの問題をどう受けとめるか、ということ。その記憶について話す当事者がその記憶などむしろなくなってほしい。あるいは死んでも語りたくないと思いつつ、でも語らなくてはならない時に、素顔では耐えられないからヴェールを被る。そういうヴェーリングについて、当事者ではない私たちが問いただしてはいけない。これは最低のモラルの問題。大切なのは語ることさえ身体が拒否するような、その語れない部分の語りについての可能性を、私たちがコミットすることでどこまで広げられるかということじゃない？

さらに続けて、「語れない記憶を語る時のヴェールについてどこまで理解を広げられるかが重要」だという。

嶋田は、「ヴェーリング」ということばから「東洋女としてのヴェール」を連想し、このイメージが西洋／東洋の二元論的なステレオタイプとして抑圧される可能性を懸念し、また、ヴェールが誰かによって剥ぎとられてしまうことの暴力性を示唆する。

筆者は、「ヴェール」を東洋女的であるとする抑圧の可能性や、剥ぎとることの暴力性への懸念にたいして、エレヌ・シクスーとジャック・デリダの共著『ヴェール』を翻訳

した郷原佳似による「ヴェール」論を参照したい²²⁵。本書の訳者解説で郷原は、「『蚕』、あるいは、脱構築の告白」と題してデリダの「ヴェール」を論じる。本書は、シクスー「サヴォワール」とそのテキストをめぐるデリダ「蚕」で構成されており、その解説で郷原は、「ヴェール」を、「プラトンからフロイト、ハイデガーに至る西洋の思想を暗黙のうちに支配してきた」²²⁶キリスト教的な意味での「ヴェールの論理＝キリスト教の論理による真理論」²²⁷として説明する。郷原によればヴェールとは、それを「剥ぐことによって何らかの「真理」を暴いたり提示したりする」と言うキリスト教的な意味を孕んでいる²²⁸。郷原によれば、デリダは、ヴェールを剥ぐ意味での「告白」を脱構築するべく、「『宗教』の次元から『文学』の次元へ転位させ」²²⁹つつ、「告白」を「つくられる」もの、あるいは「為される」ものとして自らの文章によって行為遂行的に体現したという。その形象が本著にあるデリダの「蚕」であり、「自分の身体を『消尽し』」²³⁰ながら繭をつくりだすことが「脱構築の告白」なのであると述べられている。

また、郷原によるデリダの「ヴェール」論では、ユダヤ教のタリートというヴェールが持ち込まれている点の重要性が指摘される。そして、ヴェールの論理に対する脱構築に関して以下のように述べられる。

タリートによってヴェールを『解体する＝ほどく』ことを目指しているのではなく、[...]ヴェールの他者であるタリートが、しかしその純粋な他者ではありえず、すでにしてヴェールの論理に汚染されていること[...]。²³¹

郷原は、デリダがユダヤ教の礼拝時に男性が被る「タリート」を「ヴェールの他者」として持ち込みつつも、完全なる他者ではなくヴェールの論理に「汚染」された内在的な他者であると指摘する。つまり郷原の解釈によれば、ヴェールを剥ぎとるという意味での「ヴェールの論理」に対するデリダによるヴェールの脱構築とは、宗教的なアイデンティティの差異をもちこんだとしても不可能であり、むしろ、その内在的な他者を「告白」する実践こそが脱構築の営みであるというのだ。

バトラーは、フーコーの晩年の告白の問題に依拠しながら、告白の目的とは、「主体を

²²⁵ 郷原佳似「訳者解説——『蚕』、あるいは、脱構築の告白」、エレヌ・シクスー、ジャック・デリダ著『ヴェール』郷原佳似訳、みすず書房、2014年、163-201頁

²²⁶ 同、198頁

²²⁷ 同、176頁

²²⁸ 同、182頁

²²⁹ 同、183頁

²³⁰ 同、193頁

²³¹ 同、197頁

行為遂行的に生産すること」²³²（ルビ翻訳者）であると述べている。告白とは、「自己を『表現する』のではなく、自己の代わりをする」²³³。バトラーによれば自分について説明するプロセスで「自己構成という実践が演じられている」²³⁴のであり、それは、他者の要望への受け答えであるともいう。

説明することとはまた、ある種、自分自身を示すことでもあり、説明が正しく見えるかどうか、それが一群の規範、または別の一群の規範をつうじて説明を「受け取る」他者にとって理解可能なものかどうかを吟味するために、[自分自身を示す] ことなのである。²³⁵

バトラーが示すように、告白とは、聞く者と語る者によるパフォーマンスな生成である。そして、告白とは、解体できないヴェールを作り出し、被ることと一体となって行われる。

李が「ヴェーリング」で表しているのも、それがまさに告白のプロセスにあることを示しており、バトラーの指摘を踏まえれば聞く者も「ヴェーリング」の生成に深く関わっている。

さきほど触れたように、嶋田は、李がハルモニたちの語りで生じる「ヴェーリング」から「東洋の女」を連想した。嶋田は、「ヴェーリング」が西洋／東洋の二元論的なステレオタイプに取り込まれ、ヴェールが剥ぎとられてしまうことに懸念を示した。しかし、郷原がデリダのヴェール論において、キリスト教とユダヤ教の二元的対立よりもその内在的他者として脱げないヴェールを被ることが、ヘゲモニーとしての西洋哲学を脱構築することを示したように、嶋田が指摘する懸念も「ヴェーリング」そのものによって、解体できるのではないか。

「ヴェーリング」とは、語り手にとっても聞き手にとっても、曖昧さや不確定さに身を置くことである。何が事実で、何が虚構かを具体的に判別することとは距離をとることになるからだ。この「ヴェーリング」の特徴をうけて嶋田は「歴史」へ言及する。嶋田は、歴史は「表現された記憶」であり、そうである以上は「フィクショナルなもの」であると述べる。そして、「集団の記憶」としての「オフィシャルな歴史」が「真実を語っているよう」に見え、「安易なアイデンティフィケーション」を要求してしまう事態に対して、

²³² ジュディス・バトラー『自分自身を説明すること：倫理的暴力の批判』佐藤嘉幸、清水知子訳、月曜社、2008年、209頁

²³³ 同、210頁

²³⁴ 同、211頁

²³⁵ 同、240頁

「個人の、他者の記憶の表現と対峙させ、それをもう一度アートで再表現化する作業」が必要だと言う。ここで大事なのは「誰の記憶がより真実か」ではなく、複数の脚色された記憶によって「他者によって記憶されている自分の位置を確認すること」であるという。

李は、「自分ではたくさん体験しているつもりにもかかわらず、届かない領域はいっぱいある」ことを前提として対話を始めることが、「ジェネレーション問題、国籍問題」などの差異を超える手がかりになるという。ここで大事なのは、経験には「痛み」が伴うことを知っていることであり、「学生が失恋して悲しんでいる痛み」と、「元慰安婦のハルモニたちが一日何人もの相手をして[...]身体が痛んでくるという痛み」とを区別せずに語り合うことだという。

李や嶋田、熊倉の対話においては、「経験」を語ることと「ヴェーリング」することが不分別であり、また「ヴェーリング」を剥ぐことなく、語り手も聞き手もともに対話のプロセスに身を置くことの重要性が指摘された。ハラウェイも、さまざまな者が一緒になって、「フィクション」を介して、各々の立ち位置やそれにもなう利害関係を確認しながら、「経験」を構築する実践を提案する。ここにおいて、ハラウェイは、「経験」とは「アーティファクト」であると定義して以下のように述べる。

「経験」は、「意識」と同様、意図的に構築されたものであり、第一級の重要性を有するアーティファクトである。経験も、構築しなおし、記憶しなおし、整理しなおすことが可能である。²³⁶

ハラウェイは、ここで「経験」を語ったり聞いたりする「前提」に位置づけるのではなく、語ったり聞いたりするプロセスにおいて共同的に構築される「アーティファクト」とする。また、共同構築において重要なのは、「アフィニティ」であると仮定して、以下のように述べる。

女性学は、他者の（無垢であることなど決してありえない）経験を領有する行為と、かろうじて可能なアフィニティー—すなわち、ローカルな歴史に実際に何らかの変化をもたらしうる、かろうじて可能な関係性—を繊細なかたちで構築する行為との間に横たわる狭いラインを取り決めなくてはならない。フェミニズムの言説や反植民地主義の言説が関わっているのは、さまざまな関係性やアフィニティを築くための、こうしたひどく曖昧かつ繊細な作業なのであって、自らあるいは他者の

²³⁶ ハラウェイ前掲書、217頁

経験を、閉じたナラティブのための源泉として構築する作業ではない。こうした問題は、いかにも困難な問題群であり、「我々」は、しばしばトラブルに遭遇することになる。さまざまな他者や自己を閉じたナラティブのための源泉として再生産してしまうようなフェミニズム、反人種差別主義、反植民主義の言説——いかにしてアフィニティを築いていったらよいかのまですわかっていないのに、敵対関係の築き方だけは心得ているような言説——を見いだすことはたやすい。しかし、「我々」にとって、書く作業は希望に満ちてもいるわけで、であればこそ、いかにしてアイデンティティではなくアフィニティを形づくっていったらよいかを、我々は、書く作業を通じて学びとることとなる。²³⁷

「アフィニティ」とは「似ている」「親近感」といった意味がある。ハラウェイは、集団的に経験を構築するプロセスにおいて、「アイデンティティ」と「アフィニティ」を区別し、後者による連帯の可能性を選択している。「アフィニティ」は、「アイデンティティ」によって「立ち位置」が固定されたり、「立ち位置」の差異による敵対的な関係を生産されたりする事態を拒否する。先ほど李が、「届かない領域がいっぱいある」としても「痛み」を知っている者が、それぞれの経験の差異を区別せずに対話をする重要性を述べたことも、アイデンティティとその差異について、一定の不確定さや曖昧さを伴った状態での「アフィニティ」による連帯の形成といえる。

さらにハラウェイは、彼女が教鞭をとる大学の学生たちとブチ・エメチェタ（Buchi Emecheta）が書いた小説を読むことで各々の「経験」を集団的に構築する実践を具体例として示しながら、以下のようなフェミニズムのイメージを「アフィニティ」による関係性として描き出す。

母と娘たち、夫を同じくする妻同士、姉妹、レズビアン²³⁷の恋人同士などではないものを形象化し、「選択」にもとづくものではなく、いつだってすでにばらばらであるような世界構造という希望／記憶に基づいて形成された家族や不完全かつ人為的なコミュニティを採用したフェミニズムのイメージである。²³⁸（傍点原著者）

「ではない」ものの探求は、既存の構造や表象へと経験を還元してあてはめてしまうことを拒否し、単純な言説や知の固定化への抵抗である。このフェミニズムのイメージは、

²³⁷ 同、218 頁

²³⁸ 同、233 頁

ばらばらな者たちの連帯が、特定の象徴や役割を担わされて固定化することを拒否するのである。

本節では、「配役の問題」として、作品の中に登場する者が、その者自身の「立ち位置」やそれによって生じる「経験」を、「役」としてどのように描き、また描かれうるのかということを提起した。フェミニズムやポストコロニアリズムにおける「立ち位置」や「経験」の問題として概観すると、政治的に有効な要素としてこれらが用いられてきたことが確認できた。そこでは、誰かの経験を既存の構造に還元して記述してしまう問題や、誰かの経験が特定の言説によって領有されてしまう問題が示される。他方で、「当事者」しか語ってはならないとする考えも、ばらばらな立ち位置にいて、異なる経験をしている者同士の連帯の可能性を断ちかねない。これらの問題を経て、「経験」を用いたり表現したりすることを諦めるのではなく、「ことばと身体の関係性」において再定義しようと試みて、「状況に置かれた知」や「環状島」、そして「ヴェーリング」が示された。これらから、「立ち位置」とはあらかじめ決まっているのではなく、移動することのできる場所であり、また「経験」とはモチーフではなく、進行中の語りのプロセスのなかで構築される「アーティファクト」であることが導き出された。また、「経験」を構築するプロセスとは、それを隠したり虚構性をともなって語ってしまったりすることと不分別であるということも示された。このプロセスは、聞く者や語る者、ことなる立ち位置に立つ者同士の共同的な作業を欲している。単一的な視点や言語による包括性や客観性を拒否し、差異ある者の連帯へと開かれている。この連帯の結節点として「アフィニティ」が示される。それは李が示した「痛み」を知っている者同士のように、親近感や類似性をもった関係性である。

第4節 見すごされた蛇

第3節の冒頭でハルバースタムの言う「配役」の問題を示した。「配役」の問題とは、人々を神話の中の登場人物にあてはめ、英雄が引き立つための脇役として道具的に使用することである。誰かが自分自身の経験を語ろうとするときに、役が固定化されてしまうことで生じる問題について、第3節では、ポストコロニアリズムやフェミニズムの議論を振り返ることで整理した。その上で、聞く者と語る者との立ち位置の流動性や、差異を尊重しつつアフィニティによって関係を構築することで「配役」について再定義を試みた。

本節では、英雄的な神話の使用法とその問題点を確認し、「神話」の再定義を試みたい。なかでも、ハルバースタムがたった一人の主人公である英雄の神話を用いることの問題を指摘したように、英雄の神話を使用することを問うため、人間を脅かす存在であり、制圧

される対象として描かれてきた蛇の神話に着目する。そして、日本や韓国で知られる「蛇交譚」について、流通していた時代や、そのときの社会背景との関連で考察し、「蛇性」に対する筆者の見解を述べる。

第1項 ヒドラ：神話を読み替える

ギリシャ神話には、ヒドラという九つの頭を持つ水蛇がいる。蛇女エキドナの娘であり、英雄ヘラクレスを苦しめる目的で女神ヘラによって育てられるが、ヘラクレスによって退治された²³⁹。ピーター・ラインバウとマーカス・レディカーによる『多頭のヒドラ——水夫、奴隷、庶民、革命期大西洋の隠された歴史』（1990, 邦訳：栢木清吾 2011）は、ヘラクレスによる 12 の功業のうち 2 番目にあたるヒドラ退治の神話が、17 世紀初頭のイギリスの植民地拡大から 19 世紀初頭の大都市の工業化に至るまで、さまざまな支配者階級自身の物語として利用されてきたと指摘する²⁴⁰。その例としてひとつは、1751 年にオランダ領スリナム植民地の元総督であった J.J. モーリシャスが、逃亡した奴隷たちの共同体であるサマラカに敗れたことを記す回想録で、「自分や他の植民地化した人々をヘラクレスに、奴隷制に挑戦した逃亡者である共同体をヒドラに見立てて」いたこと²⁴¹。2 つめは、1835 年頃、スコットランドの医師で、工場制度を主張したアンドリュー・ウレ（1778-1857）が、「自分も含む製造業者をヘラクレスとみなし、その権威に異議を唱える産業労働者をヒドラとみなして」いたこと²⁴²。3 つめは、ピューリタンの司祭でもあり、セイラム魔女裁判への関与で知られるコットン・マザー（1663-1728）が 1702 年に出版したアメリカのキリスト教史で、ヒドラの神話を用いたこと²⁴³。アンチノミアン論争におけるピューリタンをヘラクレス、そして「牧師や行政官の権限、帝国の拡大、私有財産の定義、女性の従属などを疑問視するアンチノミアン」をヒドラとみなしたという。こういった具体例を列挙しながら、ラインバウとレディカーによると、このように 17、18 世紀のヨーロッパや北アメリカ植民地では、「様々な支配階級たちが、様々な文脈で、宗主国の大都市や植民地で彼らが直面していた諸問題を理解するため、多頭のヒドラの古

²³⁹ 小学館 日本大百科全書（ニッポニカ）

（<https://kotobank.jp/word/%E3%83%92%E3%83%89%E3%83%A9%28%E3%82%AE%E3%83%AA%E3%82%B7%E3%82%A2%E7%A5%9E%E8%A9%B1%29-1582042>）2020 年 12 月 2 日閲覧

²⁴⁰ ピーター・ラインバウ＋マーカス・レディカー「多頭のヒドラ——18 世紀における水夫、奴隷、そして大西洋の労働者階級」『現代思想』39(10)、栢木清吾訳、2011 年、32-59 頁

²⁴¹ Peter Linebaugh and Marcus Rediker, *The many-headed hydra: sailors, slaves, commoners, and the hidden history of the revolutionary Atlantic*, Beacon Press, 2000, 4

²⁴² *ibid.*, 4

²⁴³ *ibid.*, 5-6

代神話を使っていた」²⁴⁴。資本主義者や、植民地主義者、聖職者といった支配階級は自らを英雄ヘラクレスに例え、自分たちの秩序を乱そうとする被支配者たちをヒドラと呼んだ。ラインバウとレディカーによると、「古典主義時代」といわれるこの時代は、ルネサンス期に再発見され利用可能となった古典が、世界における自らの時代性と場所性の理解を発展させる道具として使われるようになった。なかでもヘラクレスの神話は革命の神話と捉えられており、ヘラクレスは新時代への移行を切り開く人物であった。それを、自分たちの時代の資本主義への革命の物語へと重ねたのだという²⁴⁵。

ラインバウとレディカーは、現代の歴史理解が「抽象化という暴力」²⁴⁶によって苦しめられていることを指摘する。「国籍」、「人種」、「エスニシティ」と言った概念により近代初期の労働者階級の多言語的なコミュニティを覆い隠しているというのだ。

歴史を帝国主義の歴史として理解する際に生じる「抽象化の暴力」についてはスピヴァクも言及している。スピヴァクは、帝国主義の歴史を「パリンプセスト（元の字句を消してその上に別の字句を記した羊皮紙）」²⁴⁷の様式として理解することが、帝国主義と植民地的主体の関係を、支配と服従の図式にあてはめて認識することを求めるのであれば、それとは一定の距離を置こうとする。例としてスピヴァクは、自身の経験をあげる。出自であるインドを事例とするさいに、エスニックなまなざしとともに「アイデンティティーの失われたルーツのノスタルジックな探索」²⁴⁸として受けとられることがあるというのである。スピヴァクがインドを素材として語るのは、思考に有用な道具を供給してくれるからであって支配と服従の構図における被支配者の立ち位置にいるわけではない。また、スピヴァクは、歴史理解とは「事態は実際にはどのようなようであったか」を記述しようとするのではないとして以下のように述べる。

そうではなくむしろ、現実についての説明とかナラティヴと称されるものがどのようにして規範的な性格の説明ないしナラティヴとして確立されたのか、その経緯を明らかにしようというのである。²⁴⁹

『多頭のヒドラ』の試みも、スピヴァクの問題意識を引き継いでいる。ヘラクレスの英雄的な神話を通じた支配者と被支配者の構図で語る図式を拒否し、非人間で無秩序な存在

²⁴⁴ ピーター・ラインバウ＋マークス・レディカー前掲書、34頁

²⁴⁵ 同、35頁

²⁴⁶ 同、33頁

²⁴⁷ スピヴァク前掲書、30頁

²⁴⁸ 同、31頁

²⁴⁹ 同、31頁

としてヒドラに象徴された人々を「多人種的で多民族的で太平洋横断的な労働者階級」²⁵⁰のつながりの視点から読みなおそうとするのである。ハルバースタムは、ヒドラの女性性に着目し、ヘラクレスの男性中心的な英雄神話を拒否したテキストとして、ラインバウとレディカーのこの著書を「ローセオリー」の好例として示す²⁵¹。ハルバースタムが言うローセオリーとは、ランシエールの知性の解放という概念に基づいており、知識生産における行儀の悪さや無秩序さを特徴とするカウンターヘゲモニーとしての側面を有している。ハルバースタムは、労働史とメディアセオリーと領域は異なれども、アニメーションや現代美術などさまざまな領域にまたがる大衆文化のなかからクィアの兆候を読みとろうと自身の理論化の作業を『多頭のヒドラ』に重ねる。ハルバースタムによれば、「記憶」とは何が重要かを選択することであり、選び取られたものの連続性によって歴史は作られる²⁵²。そこで、「忘却」に着目し、書き記されていることよりも、「何が消されたのか」に着目することで、ヘゲモニーとしての記録資料からカウンターとしての知の形成が可能となるというのである。ハルバースタムによると、「失敗の脇道」にそれてみるこの実践は、「与えられたものとしての社会関係に異議を唱えるもの」となる²⁵³。

第2項 メデューサ：トラブルの渦中で共制作する

ラインバウとレディカーの『多頭のヒドラ』が「忘却」や「消去」に着目して、人間（男性）中心的な英雄物語からヒドラの共闘によって支配への抵抗の物語として読みかえ、カウンターナラティブを編みなおす試みだったことに対して、ダナ・ハラウェイは、人間と非人間がともに共制作する物語として神話を語りなおす。前者は、ポストコロニアルな視点による人間中心主義に対する挑戦であり、後者は人間だけではなく、地球すべての環境に対する批評的な視点から、種としての人間例外主義を切り崩そうとする挑戦である。

ハラウェイは、環境が大きく変容した 21 世紀において、人間例外主義の西洋の哲学や政治経済学の思想はもはや思考の材料として通用しないと指摘する²⁵⁴。時代の新区分として採用される「人新世」や「資本新世」が、英雄的で男性的な人間中心主義の延命に依拠した命名と批判する。「人新世（Anthropocene）」とは、2000年に科学者のパウル・クルッツェン（Paul Jozef Crutzen）と生態学者のユージン・ストーマー（Eugene F.

²⁵⁰ ラインバウレディカー前掲書、36頁

²⁵¹ Halberstam, *op. cit.*, 18-19

²⁵² *ibid.*, 15

²⁵³ *ibid.*, 19

²⁵⁴ Donna J. Haraway, "2. Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene", *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016, 30-57 本文への参照は、学術運動家／野良研究者でハラウェイを専門とする逆巻しとねの試訳を参照した。

Stoermer) によって名付けられた新たな地質年代を指す言葉である。また、資本新世 (Capitalocene) は生態学者のアンドレアス・マルム (Andreas Malm) とアルフ・ホルンボリ (Alf Hornborg)²⁵⁵や、環境史学者のジェイソン・ムーア (Jason W. Moore)²⁵⁶によって提案された言葉である。ハラウェイは、そのいずれもが、現代を示す言葉として一定の妥当性があったとしても、それは世界の多面性のなかの一側面であり、いずれも「男=人間+道具」を中心とした「人間例外主義者が語る大文字の歴史」の物語であると批判する²⁵⁷。そして、科学哲学者のイザベル・ステンゲルス (Isabelle Stengers) に依拠しながら、能力主義的に人間を変化させるのではなく、「物語のほうを変えること」²⁵⁸を主張する。ここで語られる物語をハラウェイは、ブルーノ・ラトゥール (Bruno Latour) を引きながら「複数のガイアの物語 (Gaia stories)」と説明し、噛み砕いた形で「複数の地の物語 (geostories)」と説明する²⁵⁹。この物語は、「地に縛られた存在」²⁶⁰として地上のあらゆるトラブルに巻き込まれながら様々な存在と一緒に生きる物語であり、「歴史」に対する戦争を申し立てる。ここでいう「ガイア/大地」とは、「破壊者」²⁶¹であり、人間の歴史に対して貫入してくる存在である。

そこでハラウェイは、「人新世」や「資本新世」という時代区分のかわりに、人間を含むあらゆる行為主体が「共制作 (sympoieis)」する「クトゥルー新世」 (Chthulucene) を提案する。クトゥルーとは、彼女が足を噛まれた蜘蛛の名前から由来しており、大地にへばりつき、トラブルとともに共生する彼女のスタンスがうかがえる。「共制作」とは、ハラウェイによればM・ベス・デンプスター (M. Beth Dempster) を引用して、「自己画定した空間的・時間的境界をもたない集合的産出システム」²⁶²だと説明される。共制作は、パートナーを組み続ける行為であり、ハラウェイは、新自由主義的な個人主義の批判と警告を含意してこの言葉を使用している。化石燃料の枯渇や二酸化炭素の排出量の急増、特定動物や植物の絶滅など、人間の行為が環境に及ぼす影響が深刻化する現代において、人間/非人間に関わらず多様なプレイヤーが共制作し、生き延びるための物語を思考実践しようとする。ハラウェイは、ここでの共制作の相手として、「地を這う者」「人間やアライグマのように指のある生物」「クラゲ」「ネットワーク、クラウドに出入りする IT

²⁵⁵ Andreas Malm and Alf Hornborg, "The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative", *The Anthropocene Review*, vol.1(1), SAGE, 2014, 62-69

²⁵⁶ Jason W. Moore, "The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis", *The Journal of Peasant Studies*, 44(3), 2017, 594-630

²⁵⁷ Haraway, *op. cit.*, 49

²⁵⁸ *ibid.*, 43

²⁵⁹ *ibid.*, 40

²⁶⁰ *ibid.*, 41

²⁶¹ *ibid.*, 43

²⁶² *ibid.*, 33

生物」「微生物」「ツタ類」など、「触手」をもつものたちを列挙する。そして、彼らとの「あやとり」的でもつれるような制作の状態の形象化として「ひも」を提案し、クトゥルー新世において使える物語の登場人物として、ギリシャ神話から「ヘビのようにのたくるメデューサとその先行者・関係者・後継者」であるゴルゴン族を参照し、現代の実践へとつなげようと試みる。

ゴルゴン族という、力に恵まれた有翼の、土と共にある存在者たちは、正統な垂直的系譜を欠いている。つまりそのリーチは、水平方向へと触手のように伸び、女性として形象化され物語化されてはいるものの、ゴルゴン族には決まりきった血筋も当てにできる属性(kind) (ジャンル、ジェンダー) もない。²⁶³

メデューサを含むゴルゴン一族には、属性、ジャンル、ジェンダーが定まっておらずクィアな一族であるため、傍若無人であるだとか、おぞましいだとか形容され、危険視された存在として物語化されてきた。大地を見下ろす天空にいる神々にとってはおぞましい存在とみなされ、殺される運命を背負っている。しかし、ハラウェイは、メデューサの由来に百獣の王ポトニア・テローンがいることを指摘し、またメデューサのその後の系譜にサンゴがつながることを指摘し、多種多様な生き物からなる共制作のありかたとしての可能性を彼女たちの物語から示そうとする。彼女たちは、「人間」からみれば恐ろしくおぞましく、その顔を見ようとするとたちまち石にされてしまう。しかし、ハラウェイは、もし「人間」がゴルゴン族に向き合うための作法を身につけたとしたら、石化されることなく、どのように共に物語が紡げるだろうかと思弁的に思考を展開する。ヘラクレスのような主人公であり英雄を中心に据える物語への決別を示すのである。

ハラウェイの思弁は、実在する生き物と神話の世界を縦横無尽に歩き回る。ハラウェイは、「どの物語が物語を語るのかが肝心だ」²⁶⁴と言い、「物語ること」を人間例外主義から解き放とうとする。見境のない「無礼講」な思考によって、近代的な思考体系とはちがう思考で、人間が中心ではない物語とは違う物語の始め方が示される。

以上、蛇にまつわる神話への挑戦としてラインバウとレディカーの「ヒドラ」、ハラウェイの「メデューサ」を取り上げた。これらの存在は神話のなかで女性として表象されることが多いが、決まり切ったジェンダーや属性や血統があるわけではなく、それゆえにト

²⁶³ *ibid.*, 53

²⁶⁴ *ibid.*, 39

ラブルを生じさせる存在として、物語や歴史においてしばしば制圧されてきた者たちであった。ラインバウとレディカーの『多頭のヒドラ』からは、歴史の中で、主体性を省みられずに忘却された者たちの存在が浮かび上がった。そして、ハラウェイの触手たちの物語からは、人間例外主義的な「歴史」そのものへの挑戦として、さまざまな存在と共に物語のための新しい思考の方法や材料が示された。

いずれも人間中心主義の解体を目指し、オルタナティブとして反英雄の物語を示す。英雄というたった一人の主人公が世界を救う物語を拒否し、多種多様な存在が俳優として登場する物語を目指すのである。人間中心主義の解体は、ポストコロニアリズムやフェミニズム、そして種としての人間例外主義をも解体する指向性をもつ。

これらの物語る手法を経由して、次項では、筆者が作中で使用した日本や韓国に伝播する蛇女の物語に焦点をあてることで、忘却された「蛇」の存在を見ていきたい。

第3項 蛇性の淫の影で

蛇が、女性化され、周辺的存在として表象されることが多いのはなぜだろうか。周辺化された女性の表象は、「異界へいざなう女」²⁶⁵、「ファム・ファタール」²⁶⁶、「淫」²⁶⁷として描かれてきた。なかでも「道成寺」あるいは「安珍清姫伝説」とも言われる蛇女は、現代でも歌舞伎や能などの伝統芸能で繰り返し上演され続けている、代表的な「蛇性の淫」と言えよう。他にも、同じ類の蛇女は、映画や小説、絵画などさまざまな芸術で繰り返し語り続けられる。

蛇が女性と関連づけられ、特定の性質の象徴として描かれることについて、東アジアの基層文化への手掛かりとして東シナ海周辺の女神信仰と女性生活を研究する野村伸一は以下のように述べる。

日本では蛇性をめぐるさまざまな可能性は要するに道成寺の伝承に集約されてしまった。[...]そこでの最大の 問題は蛇性が「淫」としてしかえがられないことであつた。すなわち、性的な願望、執念、怒りなどの象徴として蛇性が用いられていた。²⁶⁸

²⁶⁵ 恋田知子『異界へいざなう女：絵巻・奈良絵本をひもとく』平凡社、2017年

²⁶⁶ ロージ・ブライドッティ『ポストヒューマン——新しい人文学に向けて』門林岳史、大貫菜穂、篠木涼、唄邦弘、福田安佐子、増田展大、松谷容作訳、フィルムアート社、2019年

²⁶⁷ 野村伸一「東シナ海，蛇性の伝承」『藝文研究』77、1999年、240(245)-252(233)頁、慶應義塾大学藝文学会

²⁶⁸ 同、243(242)頁

物語とは、ある時代の文化や生活を反映するものでもあり、反対に物語が人々を規範化もする。蛇女の象徴がある特定の性質に集約している現状が、「選び取られた連続性」の結果なのだとしたら、そこで選び取られなかったほうの「蛇」とはどのような存在だったのだろうか。

野村は、蛇が女となることは自明ではなかったとして、東シナ海近辺に伝わるさまざまな蛇交譚では、蛇が女に化身するだけでなく、男に化身した蛇が、人間と交わる物語があったことを指摘する。これらの蛇交譚について、「蛇が人間と結婚する話は必ずしも忌むべきことではなかった」²⁶⁹として、例えば、台湾や濟州島では蛇性が神として扱われていたことを指摘する。ひとことで神といっても、ここで描かれる蛇神は、祀る対象でもあれば、平和を脅かす存在でもある。この差異に関して、野村は儒者による抑圧や、神房（シンバン：シャーマンのこと）による制御など、宗教的な背景を指摘する。また、物語による表象としてだけではなく、実際に濟州島は、蛇が多く棲息する地域でもあり、家に蛇が入ってきたときは、「水お婆さん（ムルハルマン）」といい、米をまいて呼びよせる風習もあるという。

日本と韓国の蛇交譚を比較し社会的な背景との関連で論じる^{チョンヨクラン}曹玉蘭も、韓国南部と日本で「針糸」型と呼ばれる蛇交譚の物語が伝播していることから、共有地域を見出そうとする。曹は「針糸」型の物語の背景に、韓国と日本とで共通した婚姻習俗があったことを指摘している²⁷⁰。夫が妻の家に通う婚姻習俗の時代があり、その風習が蛇婿入り譚に反映されたと示唆する。

『肥前国風土記』（713年に撰進の命により編纂、肥前とは現在の佐賀県や長崎県）でも、女性のもとへ夜毎、男に化身した蛇がやってくる物語がある。地元に住む弟日姫子という女性は、大伴狭手彦と夫婦になったが、狭手彦はまもなく朝鮮半島へ出征してしまう。その後、家に残された弟日姫子のもとに、狭手彦に似た男が、夜毎通ってくるようになる。男の正体をつきとめようとした弟日姫子は、帰る前に男の衣服に糸を縫いつけた。その糸を辿って男を追ってゆくと、山中の沼辺で寝そべっている蛇男を目撃する。上半身が蛇で、下半身が人間の姿をしていたという。その様子を目撃した弟日姫子は、最終的には帰らぬ人となったという物語である²⁷¹。

²⁶⁹ 同、251(234)頁

²⁷⁰ 曹玉蘭「日本と韓国における蛇婚姻譚類の比較—『針糸』型に見る昔話の『共有地域』の可能性について—」『国際文化研究』（22）、東北大学国際文化学会、2015年、183-195頁、192頁

²⁷¹ 近藤直也『松浦さよ姫伝説の基礎的研究 古代・中世・近世編』岩田書院、2010年、14-20頁

この物語は、のちに「さよひめ」と名前を変えて、夫婦が別離する悲恋物語としての前半と、蛇と邂逅する物語である後半部分とに分裂する。そして、前半の物語だけが地元の物語として継承され、蛇交譚の「さよひめ」はほとんど忘れ去られる²⁷²。地域で継承される「さよひめ」の物語は、その悲恋の部分が強調され、時代をくだるにつれて、「望夫石」と呼ばれる物語の影響を受けつつ、旅立つ夫に手を振り続けたままその場で石になったと脚色され、貞女の物語として伝播する。

一方、後半の物語は、川に棲息する大蛇となった女性へ人身御供される「さよひめ」の物語として読み替えられて伝播してゆく。「さよひめ」の物語について、写本や浄瑠璃、説経節などさまざまな媒体による需要者や語り手、内容の変容を分析する藤掛和美によると、貞女「さよひめ」の物語が現在の九州地方に残されている一方で、人身御供「さよひめ」の物語は、東北地方で残されている物語だという²⁷³。同じく様々な媒体における「さよひめ」の物語を比較分析する吉岡浩人は、「語り手」に着目し、なかでも17世紀が盛時とされている「説経」というジャンルで語られる「さよひめ」について以下のような見解を述べている。吉岡によれば、説経「まつら長じゃ（上方版）」の「語り手」は漂泊芸能者であり、「語り手」たちは、大蛇や「さよひめ」を語り手自身の境遇と重ね合わせることができるような人物として描いた。そして、「漂泊民だった者の復讐の物語」とすることで「作者の心の解放」を試みたのだという²⁷⁴。藤掛は、吉岡同様に、「語り手」と物語の登場人物との関連性を見出し、実際に行われていた「人身売買」にたいする不条理や苦難の告発を読み取る²⁷⁵。また、大蛇も「さよひめ」も人身売買された女性であり、同じ境遇に立たされたものがお互いを救済する物語として描かれていることを指摘する²⁷⁶。

「さよひめ」の物語との、叙述構造やモチーフ、また語り口の類似が指摘される物語に、韓国に伝わる「沈清伝」がある。「沈清伝」とは、父を思って、龍王の人身御供となるため川に身を投げる献身的な女性「沈清」の物語であり、パンソリという口承芸能が小説化されたものである。上演そのものを指す場合は、「沈清歌」という。李朝の代表的な庶民文学のパンソリは、その発生年代が17世紀末から18世紀初め頃と推定されており、一人の太夫が物語を語り、かつ歌い、大きな鼓を打つ伴奏者がつく²⁷⁷。また、主に済州島

²⁷² 同、314頁

²⁷³ 藤掛和美「説経『まつらさよひめ』論——「身を売り姫の物語」の位相——」『人文学部研究論集』(1)、中部大学、1999年、206-252頁、248頁

²⁷⁴ 吉岡浩人「〈竹生島弁財天御本地〉再考——〈まつら長じゃ（上方版）〉との比較を中心に——」『열린정신 인문학 연구』원광대학교 인문학연구소17(3)、2016年、339-372頁

²⁷⁵ 藤掛前掲書、211頁

²⁷⁶ 同、210頁

²⁷⁷ 明眞淑「研究発表『沈清伝』と近松に見る親子関係」『国際日本文学研究集会会議録』(15)、国文学研究資料館、1992年、69-77頁、70頁

で、シャーマンが神話を歌によって口伝する表現を本解^{ボンブリ}というが²⁷⁸、本解でも「沈清クッ」という上述した物語とほぼ同型の語り物がある。

日韓の文化を比較研究する金贊會は、先行研究が、「沈清」と「さよひめ」の物語の類似によって日本と韓国の巫俗レベルでの交流を示唆してきたことに依拠しながら、日本の本地物と韓国の本解^{ボンブリ}の叙述構造の類似を指摘しつつ、信仰圏の相違によって細部が異なった展開をみせていることも指摘する²⁷⁹。

金京欄^{キムキョラン}は、金贊會^{キムチョンフエ}や、韓国と日本の文芸を歴史や文化交流史の側面で考察した雀官^{グァンチニ}や朴贊基^{パクチョンギ}に依拠しながら、「さよひめ」と「沈清」の物語から日韓の交流の痕跡をたどろうとする。雀官^{グァンチニ}や朴贊基^{パクチョンギ}は、16世紀の禄・慶長の役や17世紀におきた「唐人殺し」と呼ばれる日本人による朝鮮通信使の殺害事件など、実際の出来事が、日・韓において記録化・伝説化・作品化され、文芸に影響をあたえたことを指摘している²⁸⁰。金は、彼らと同様に、交流史としての着眼点をもちつつ、それを語り口の観点から指摘してみせる。日本の説経特有の語り口「～てに」の用例が韓国語にも見受けられることから、説経の「語り手」のなかに「朝鮮から何らかの事情で渡来した者か、あるいは韓国語（朝鮮語）に深く関わっていた日本人ではないか」との推測を述べている²⁸¹。

このように、地域や国の境界をまたぎ、さまざまな時代を視野にいれて蛇交譚をみてゆくと、蛇は男でもあり女でもあり、その象徴が意味する内容も時代、宗教、風俗によって、様々に読み替えられている。また、物語の流通は、そこに人の交流があったことを示唆するのであり、それは国という単位で境界を設定するのとは違う、異なった共同体の可能性が垣間見える。

以上の考察を踏まえて、ふたたび「蛇性」というものを考えてみると、冒頭で示したような「淫」としての「蛇性」は、いかに限定された象徴であったかが示される。また、ある地点というひとつの立ち位置によって蛇の物語を考えると、「家」「共同体」「海の向こう」というように、ある中心からみた周辺的な存在として表象されているようにみえるかもしれない。しかし、空間的に複数の地点から蛇をまなざしてみると、いずれの地点にとっても外部であることが蛇性であると定義できそう。つまり、点と点を結ぶ線としての蛇、定住と定住の間、移動そのものが蛇ということである。望夫石化して地域に定着した「さよひめ」と、大蛇の生け贄になった「さよひめ」の対比でも明らかのように、

²⁷⁸ 北島由紀子『朝鮮神話に見る女神の原像』九州大学、2016年、14頁

²⁷⁹ 金贊會「本解『沈清クッ』と説経『松浦長者』」『論究日本文学』(57)、立命館大学日本文学会編、1992年、25-34頁

²⁸⁰ 雀官『文禄・慶長の役（壬辰・丁酉倭乱）：文学に刻まれた戦争』講談社、1994年

朴贊基『江戸時代の朝鮮通信使と日本文学』臨川書店、2006年

²⁸¹ 金京欄『日・韓語り物文芸における女性像と担い手たち：『堤上』説話・『まつらさよ姫』から『沈清歌』まで』早稲田大学、2005年、98-132頁

石になった「さよひめ」は、蛇性の「さよひめ」と対照的に、まさに定点に位置づけられる存在であり、移動するものたちにとっての指標となる。流動的で、移動的で、中心から外へと出ていく運動こそが蛇であるなら、「道成寺」の「清姫」も「淫」のスティグマを負わされた「女」としてではなく、移動による変容を厭わない存在として読み替えることができそうだ。

中心から「周辺」にみえる場所とはその実、境界的な空間である。「間の空間」に位置づく蛇は「中心」を複数にすることができる。蛇は存在ではなく状態である。「間の空間」における移動とは、ある地点とある地点をつなげたり、切り離したりもする。まさに、蛇とはコラージュすることそのものであり、ハルバースタムが言う「フェミニストでありクィアである」状態を示している。

第5節 先行例

第1項 どこにも位置づかないというクィアネス：サイレン・ウニョン・チョン（siren eun young jung）

忘れ去られていくとはどのような状態なのか。本節では、韓国を拠点に活動するサイレン・ウニョン・チョン（siren eun young jung、정은영、鄭恩瑛,1974-）²⁸²による〈ヨソングック・プロジェクト〉（2008-）について、大衆演劇ヨソン・グック（여성극극、女性国劇団）の歴史的背景や、それに対するサイレンの考察を手がかりにしながら、ナショナリズムとジェンダーの共犯的關係や伝統芸術のヘゲモニーに対して、不確定でクィアな状態にいることやヴァルネラビリティがもつ可能性について検討する。

サイレンは、2008年より、韓国の女性の俳優だけで構成される大衆演劇ヨソン・グックの研究、調査、分析に基づいたプロジェクトを展開している。ヨソングックは、女性だけという理由から伝統演劇としての保護を受けられず、現在では担い手の高齢化も影響して衰退の一途をたどる。サイレンによれば、ヨソングックは記録としても、制度としてもほとんど残っていないため、「資料のない歴史の隙間を歩く」²⁸³と彼女が表現するように、俳優本人やヨソン・グックのファンの証言をたよりに情報収集を試みている。サイレンは、

²⁸² アルファベットで小文字表記する siren という名前は、大学生のときに彼女自身がつけた名前。90年代韓国のフェミニズム運動では、「最も大事な儀式として、家族からもらった苗字を捨てて、自分で名づけることがちょっとしたムーブメントになって」いたのだという。「女性だけが出演する演劇に、フェミニストの美術家が見出したものとは」『国際交流基金アジアセンター』（<https://jfac.jp/culture/features/asiahundreds010/>）2020年12月2日閲覧

²⁸³ 同

このプロジェクトの目的を以下のように述べる。

このプロジェクトは、「ヨソングック」の発生と衰退の歴史を考察することによって、伝統と近代性の対立過程と関連した文化的権力のイデオロギーを明らかにし、個々の男性演技者の人生に光をあて、彼女らのとらえどころのない欲望と感情が、抵抗や歴史、そして政治となる出来事を生み出す過程を明らかにする。このプロジェクトは、「ヨソングック」の徹底的な調査の過程で発見された男役のジェンダーパフォーマンスを掘り下げることによって、「ジェンダー」という概念に収斂される規範や慣習を批判的に分析し、抵抗に関する言説を再編成し、ジェンダー・ポリティックスの美的可能性を探求することを目的としている。²⁸⁴

サイレンが、ヨソングックで演じられる「男性性」に着目するのは、その背景にある伝統やナショナリズムのイデオロギーに内包されたジェンダー化の問題を明らかにしようとしているからである。そこで、次項からはヨソングック成立と発展の背景、そしてサイレンによる考察を概観する。

ヨソングックと伝統芸術、その歴史的背景

ヨソングックの成立と流行は、日本による植民地支配後の朝鮮解放、そして朝鮮戦争を経た激動の時代と関わっている。ヨソングックは、1950年代に人気を博した唱劇^{チャングク} (창극) の一形態である。女性のパンソリ唱者だけで構成される点に特徴がある。唱劇^{チャングク}とは、西洋演劇から影響をうけてパンソリを発展させた「韓国の伝統的なオペラ」²⁸⁵だ。パンソリは、一人の歌い手が太鼓奏者とペアを組み、歌や語りをおこなうが、唱劇^{チャングク}は複数人の語り手で構成され、ドラマ仕立てになる。サイレンによると、パンソリの演劇化は1910年ごろであり、日本の植民地時代が始まるのとほぼ同時期である²⁸⁶。韓国農楽を個人演奏者の視点で論じる神野知恵は、唱劇^{チャングク}の成立背景として、日本による近代化政策のひとつである、西洋式の劇場文化を指摘している²⁸⁷。

サイレンによれば、ヨソングック成立の背景には、韓国の伝統音楽業界の問題がある。

²⁸⁴ siren eun young jung “Yeosung Gukgeuk: Tradition (Un)Realized” Arko Critical Studies Series Tradition (Un)Realized, International Symposium, 2014, 78-85, 85

²⁸⁵ *ibid.*, 78

²⁸⁶ *ibid.*, 81

²⁸⁷ 神野知恵『韓国農楽における個人演奏者論 —— 羅錦秋名人の芸術世界とその継承 ——』東京藝術大学、2015年、28頁

上下関係の厳しさや、家父長制的な暴力構造、そして口伝という伝承法によってしばしば女性徒への性的・経済的搾取が横行していた。また、彼女たちへの社会的な偏見も存在していた。こういった状況に対して、1948年に女性だけの組織として「女性国楽同好会」が結成されたのである²⁸⁸。そして、同年に「女性国楽同好会」による唱劇^{チャングク}が演じられたことがヨソングックの始まりだと言われており²⁸⁹、サイレンによれば、「獄中花」^{Okjungwha}が初めての上演である²⁹⁰。

唱劇^{チャングク}は、独立直後のナショナリズムの機運が高まるころに、自分たちを国劇^{グク}と名乗るようになる。ヨソングックも同様に、自分たちを唱劇^{チャングク}ではなく、国劇^{グク}と名乗るようになり、積極的に自分たちを国民的存在に位置づけようとした²⁹¹。サイレンは、その理由を「女性だけのコミュニティに由来する脆弱性や内面化した羞恥心によるもの」²⁹²とし、伝統と民族の基盤を強調することで、ヨソングックを国家的なプロジェクトとして確立しようとしていたとする。

朝鮮戦争が終わり、ヨソングックは熱狂的な人気を博したが、50年代後半に人気落ちついてくると、ヨソングックに関する記事が競って非難するようになる²⁹³。サイレンによるとその内容は、「ヨソングックの出現が、『純正』な男女混成の国劇^{グク}や唱劇^{チャングク}の世界に混乱を引き起こす」というように、ヨソングックを「伝統的な韓国オペラ」から切り離し、ジェンダーの特異性を貶めるものであった²⁹⁴。そして60年代以降の独裁政権による「文化財保護法」では制度的な支援から排除された。サイレンは、70年代以降ヨソングックは忘れられてしまったといい、その「意図的な切り落とし」を以下のように説明する。

唱劇^{チャングク}やパンソリなどを文化財として指定する一方で、ヨソングックは女性のみの団体なので普遍性に欠けていると判断した男性芸術家たちが、ヨソングックを切り落とし、混成唱劇^{チャングク}が文化財になったのです²⁹⁵。

このようにヨソングックは、その成立と衰退の歴史において、ナショナリズムや伝統とジェンダーの問題に深く関連している。

²⁸⁸ siren, *op. cit.*, 79

²⁸⁹ 神野前掲書、37頁

²⁹⁰ siren, *op. cit.*, 78

²⁹¹ *ibid.*, 81

²⁹² *ibid.*, 82

²⁹³ *ibid.*, 82

²⁹⁴ *ibid.*, 83

²⁹⁵ 国際交流基金アジアセンター前掲web

ヨソングックの男性性

ヨソングックでは、女性の俳優が男性を演じる。ここで演じられる男性とは、「アップリケ付きのひげと絹の韓服を着て、英雄やジョーカー、悪役といった典型的な男性」²⁹⁶である。サイレンは、上述したような歴史的背景との関連で、俳優が「男性」を演じることについて、以下のように述べる。

ヨソングックが表現する多くの視覚的なスペクタクルと破壊とは、「現代の再現」であると言えるかもしれない。ヨソングックの俳優が男性に扮し、強靱な「男性」としての人格を示すとき、それは新しい身体像を視覚的に再現し、性的な規制を受ける女性の身体から逃れるための戦略なのかもしれない。この点で、ヨソングックの衣装と舞台の派手さは、大多数の女性観客に身体／ジェンダーの変容と視覚的な魅力の劇的な体験を与えているのである。²⁹⁷

植民地からの解放と家父長制的な抑圧によって引き裂かれ、経済的にも社会的にも苦境に立たされていた当時の鑑賞者たちが、ヨソングックのジェンダーパフォーマンスによってエンパワメントされたことは想像に難くない。

ドラマトゥルクの立場から演劇やパフォーマンスと生態学の関わりを分析するアシュリー・チャン (Ashley Chang) は、ヨソングックで演じられる男性性に着目し、それが単なる男性の物真似やパロディではないとして以下のように述べる。

ヨソングックの女性たちは、支配的な男らしさの形式に対して、自分たちだけの男性性、つまり、男性不在の男性性を作り出すことで反発している。ヨソングックのパフォーマーたちは、男性が作り出したものに劣らず現実的でオルタナティブな男性性を、似せるのではなく作り出すのである。そうすることで、彼らはクィア理論家のジャック・ハルバースタムが「フィメール・マスキュリニティ」と呼ぶ、男性性を主張する男性たちに挑戦するジェンダー表現のカテゴリーを体現している。ハルバースタムが主張するように、「男性性は男性に属するものではなく」、「男性によってのみ生み出されたものでもない」のである。ヨソングックでは、男性性は批判されたり、模倣されたりすることはない。むしろ、ある実践者の言葉を借り

²⁹⁶ Ashley Chang "Acts of Affect: siren eun young jung's Yeoseong Gukgeuk Project," *After all*, vol.49, Central Saint Martins, University of the Arts London, 2020, 59-67,59

²⁹⁷ siren, *op. cit.*, 82

れば、「声、ジェスチャー、感情、態度」の正確な調節を通じて、男らしさが生み出されるのである。ヨソングックは、ジェンダーが可鍛性であり、作り出せるものであることを証明している。²⁹⁸

サイレンのプロジェクトで表現されるのは、ヨソングックそのものの上演ではなく、チャンが指摘するような、ヨソングックにおける男性性が作り出されるプロセスであったり、ヨソングックを始めたり終わったりするときにかかる身体の変化であったり、上演をしていないときの俳優たちの生活に焦点をあてることであったりする。このように、個人的な経験にまで踏み込んで作品化することについて、サイレンは、自身の介入行為を以下のように述べる。

ヨソングックについて仕事をするということは、あるイメージをアプロプリエートすることではなく、私やカメラが置かれるべき場所について常に考え、反映させることなのです。²⁹⁹

サイレンとヨソングックの出演者との共同制作は、対話的なプロセスが欠かせない。サイレンと出演者は、お互いの立ち位置に対しての理解や検証を入念に行い、表現へと至る。サイレンによれば、〈ヨソングック・プロジェクト〉の最初の2年間は、高齢となったヨソン・グックのコミュニティを訪ねて対話を重ねる時間だったという。そしてそれは、情報収集や記録のためだけではなく、お互いの信頼関係の構築のためでもあった。また、上演はときに出演者にとってのセラピーとして機能することもあるという。それに、出演者の状態によっては、国外への移動が困難になることもあり、常に万全に上演が可能となるわけではない³⁰⁰。〈ヨソングック・プロジェクト〉は、芸術実践の美学が、最終的に表現として見えてくる作品だけではないことを示してくれる。

このプロジェクトにおいて発表された作品のひとつに、《Act of Affect》（2013）がある（図3-9）。二枚目俳優であるナム・ウンジンが、身振りや歌い方の訓練を繰り返し、最終的にメイクアップを施すことで、男性性を獲得していく様子が記録された映像である。ここでは、女性性を誇張するために用いられることの多い化粧道具が、男性性の獲得として使用されている。また、《(Off)Stage/Master class》（2013）は、三枚目俳優のチ

²⁹⁸ Chang, *op. cit.*, 59

²⁹⁹ siren eun young jung, “Yeosung Gukgeuk: Rehearsing Gender” translated by Jae-eun Kwak, siren’s own website (<http://www.sirenjung.com/index.php/textbymyself/-/>)2020年12月2日閲覧

³⁰⁰ 国際交流基金アジアセンター前掲 web

ヨ・ヨンスクと二枚目俳優のイ・ドゥンウによる上演作品である（図3-10）。しかし、ヨソングックの上演ではなく、サイレンいわく、ヨソン・グックの偉大な役者であったその人自身の物語を舞台にした作品である³⁰¹。こうしてサイレンは、俳優自身の立場そのものも舞台上にあげる。サイレンによれば、男役の俳優のなかでは、私生活でも男性として過ごす者がいる。彼女、彼らのなかには、振る舞いだけ男性性を演じる者もいれば、トランスジェンダー、またレズビアンとして家族を持つ者などそのあり方は多様であるという³⁰²。サイレンが、ヨソングックで演じられる役のみを「演劇」として切り取るのではなく、「男性」になる前の俳優の状態や、俳優の現実について話させたりするのは、「offstage と onstage がほぼ一緒になっていると考えるから」³⁰³である。演じることとその人がその人のままでいることは、生成的に影響しあっている。サイレンによれば、「ジェンダーというものは生きていくことから見えてくるもの」³⁰⁴である。このように「男性性」としてのジェンダーの流動性が示されることで、ヨソングックが歴史のなかで自覚的にも、強制的にも背負ってきた「女性」から女性を解き放ってくれる。

ヨソングックのクィアネス

〈ヨソングック・プロジェクト〉が明らかにするのは、「男性性」のジェンダーパフォーマンスによる、ジェンダーやセクシュアリティの流動性だけではない。伝統的な芸術のヘゲモニーによって排除され、歴史化されなかったヨソングックのヴァルネラビリティに、クィアネスとしての可能性が見出されるのである。サイレンは宝塚歌劇を引き合いに出してヴァルネラビリティがもたらす可能性を述べる。神野は、韓国で少女による歌劇団の公演が流行した背景に、日本の宝塚歌劇団の公演の影響があったことを指摘するが³⁰⁵、サイレンもヨソングックとの類似性から、2016年に来日したさいに宝塚歌劇団の調査を試みようとしている。そのとき、現役団員へのインタビューが許されなかったことや、引退した団員が「宝塚は守るべき形があって、そこから逸脱したものは宝塚ではない」³⁰⁶と発言したことなどから、芸術が規範化することによる問題点と、そうではないヨソングックの可能性を以下のように述べている。

³⁰¹ 同

³⁰² 同

³⁰³ 同

³⁰⁴ 同

³⁰⁵ 神野前掲書、39頁

³⁰⁶ Edited by Ágrafa Society “Interview with siren eun young jung: Re-formation and witnessing of performative languages”, SEMINAR, Issue02, (<http://www.zineseminar.com/wp/issue02/interview-with-siren-eun-young-jung-re-formation-and-witnessing-of-performative-languages/?ckattempt=1>) 2020年12月2日閲覧

社会のなかで名づけられた後、何らかの規範的な言葉で切りとられた概念や認識は、他の解釈を否定しかねません。だからこそ、どこにも属さない不安定な状態にあるヨソングックには、自分を拡張する方法がたくさんあることを知ってほしいと思います。単なる精神的な勝利かもしれませんが、その可能性は「芸術」のほうが有利なのではないでしょうか。³⁰⁷

サイレンは、ヨソングックの不安定な状態について、「クィア」の観点から説明しようとし、まず以下のように述べる。

私は、ヨソングックがクィアパフォーマンスだと考えるのは、クィア・アイデンティティを持つ存在を明らかにするからではありません。そうではなく、クィアネスとはどのように演じられるのか、クィアネスの形式やスタイルとしての美学とは何かを常に問いかけることができるからです³⁰⁸。

ここでサイレンが述べているように、クィアとはアイデンティティを指す言葉ではなく、状態を示す言葉として定義している。さらに状態としてのクィアについてサイレンは以下のように付け加える。

そこで私が主張したいのは、この不十分さ、不安定さ、欠如が、かえって新しい領域を想像するための資源になりうるということです。「クィア」は「in/stability」でもありえるかもしれません。何かが完全に結論づけられていなかったり、自然に名づけられることがなかったり、権威づけられていなかったりするとき、私たちは独自の運動力学を生み出すことができます。それは、権威によって名前を与えられるのではなく、それを延期することで自分自身の歴史を書くことができるという考え方です。³⁰⁹

男性中心的な「伝統」芸術のヘゲモニーから排除されたり、歴史から忘却されたりすることに対して、むしろその否定的な状態を引き受け、不安定でいること。規範から逸脱することは新たな芸術となる可能性がある。第 58 回ヴェネチアビエンナーレでは、ヨソソ

³⁰⁷ 同

³⁰⁸ 同

³⁰⁹ 同

グック・プロジェクトを軸にしたビデオ・インスタレーション『A Performing by Flash, Afterimage, Velocity, and Noise』（2019）が発表された。サイレンは、ここでヨソングックのクィアネスを発展させ、様々な出自をもつパフォーマーを出演させている。そして、映像という媒体が得意とする時間の操作を生かすことで、時間、歴史、物語、ジェンダー、健常な身体などさまざまな「標準」を解体しようと試みている。

第6節 〈蛇に似る〉の分析

〈ヨソングック・プロジェクト〉は、歴史や伝統芸術がある特定のイデオロギーに基づいたジェンダー観をもつことで、「女性」を排除する傾向にあったことを、「男性性」が獲得される過程を検証し、丁寧に実演することで、そういった「女性」から女性を解放することを示した。また、サイレンは、そのような伝統芸術のヘゲモニーから排除され、歴史から忘却される道をたどるヨソングックの不安定な状態こそがクィアであると述べ、そのヴァルネラビリティな状態のなかに、新たな芸術の可能性が見出されることも示した。本節では、このような先行例との比較を通じて、〈蛇に似る〉の分析を試みる。

「女性」でいることの否定

《蛇に似る0：晒》では、晒を用いて筆者の胸部を潰して隠している行為が映し出されている。晒は、制作工程において天日にさらして漂白することから由来するが、字義的には、公の目に触れるようにする意味も持っている。この映像では、晒すことと隠すことが同時に行われている。衣服を脱いで裸体を晒す。一方で、胸部を隠す。胸部の膨らみとは、視認によってその身体が女性であるか男性であるかを判断するひとつの目印である。この映像では、その膨らみを、晒をつよく巻きつけることで潰そうとしている。つまり、「女性」でいることを否定しようとしているのである。サイレンは、ヨソングックにおいて「男性」を獲得することによって、女性が「女性」から解放される様子を描きだしたが、筆者においては、「女性」を否定することで、自分自身の身体を「女性」でいることから解放しようと試みた。

「女性」でいることの否定は、《蛇に似る：私》や《蛇に似る3：川》における身体の使用からもみてとれる。いずれにせよ、身体の一部を残して黒塗りし、その存在を否定する。黒塗りされ、その存在を消そうとしている部分といえば、顔や胸部である。胸部を黒塗りするのは、晒と同様に「女性」でいることの否定である。また顔は、社会的なコミュニケーションのインターフェースであるため、その顔を黒塗りすることで、「人間」でい

ることも否定するのである。

黒子とは、物語に登場する人物を動かすための影の存在である。実体としては存在しているが、意味的には存在していない。黒子が不在でいられるのは、鑑賞者が黒子をみないふりをしているからである。つまり黒子とは、質量をともなった影である。筆者は、自らの裸体に黒塗りをすることで黒子の物的な存在感を強調し、見ないふりをするには少し邪魔な存在にした。黒塗りといえば、たとえば情報公開できない文書を公開するときにも用いられるが、消した痕跡を残す行為であり、隠れていることを見える状態にするという点では、それは、ヴェーリングの実践であるといえる。また、ハルバースタムが、シャドー・フェミニズムの特徴として不在（unbeing）や不適合（unbecoming）をあげているように、意味的な了解を邪魔しようとするこの黒子による行為は、シャドー・フェミニズムの実践である。

他方、塗り残した身体部分には、手先の小指部分に黒いビーズの指輪をはめることで、人間の顔とは異なる新たな顔を制作している。「女性」でいることや「人間」でいることを否定し、手があらたに顔貌を獲得することで、筆者の裸体は、「女性のヌード」ではなく別ものとして存在することができるのだ。

神話をクィアする

《蛇に似る2：肥前国風土記》や《蛇に似る5：蛇と石のダイアグラム》は、神話に対する記号的なアプローチである。《蛇に似る2：肥前国風土記》は、過去と現在の時間的な隔たりを少女漫画化することで視覚的に攪乱している。また、《蛇に似る5：蛇と石のダイアグラム》は、さまざまな地域で個別の物語として語れている蛇を、その物語を超えて交わせようとしたダイアグラムである。第4節第3項では、蛇交譚における蛇性が「淫」という象徴化に集約されたなかで、忘れさられた物語を探索し、蛇交譚における「蛇」が、ハルバースタムが指摘するようなクィアでありフェミニストである状態を示していると指摘した。クィアでフェミニストな「蛇」は、物事の境界を破壊し、境界を定めているルールや制度に亀裂をもたらす。筆者がこの作品で描いたダイアグラムでは、別のものとみなされるような複数の神話をコラージュしている。物語の境界を破壊してつなぎ合わせる「蛇」によって、起源やオリジナルという単線的な順序の概念は意味をなさなくなり、物語同士が複雑に絡みあう。

このように物語をクィアする試みは《蛇に似る4：たまご丸》でも行われる。《蛇に似る4：たまご丸》で記録されている漫才は、木馬亭という浅草にある寄席で上演した。木馬亭という名前は、明治にメリーゴーランドを設置し、木馬館として運営されていた頃の

名前に由来している。木馬亭は、浪曲の定席のほかに、貸席としても提供されており、演劇や落語、漫才などさまざまな演芸が上演されている。

寄席は、舞台が、客席からみて額縁のように区切られる、いわゆるプロセニウム型の劇場構造をしている。しかし、西洋的なプロセニウム型の劇場での上演とは異なって、寄席では上演中も客席の照明を落とさない。出演者は、鑑賞者の表情を読み取ることができる。鑑賞者の笑い声や、時には出演者との直接のやりとりなども、上演の雰囲気を作りあげる重要な要素となる。また、鑑賞者は上演中に飲食し、アルコールを飲むこともできる。

漫才はコント形式を用いて進行し、「お婆さん」、「たまご丸」、「医者」の3人の人物を筆者と鄭亜美で演じる。コントはしばしば漫才特有のボケとツッコミによって中断され、そのたびに筆者と鄭亜美は役を交代して演じなおす。演じなおすたびに筋書きがちょっとずつ改変され、英雄が悪役になったり、悪役が救済される者になったり、登場人物の立ち位置が流動的に変化する。第3節では、英雄の神話が、歴史のなかで抑圧され忘却される存在を作り出す作用について考察し、「蛇」が「淫」の象徴として集約されることで、ほかの「蛇」の物語は忘却され、そのことによってその物語を共有していた文化や社会共同体の存在が見落とされてしまうことを指摘した。また、第5節でサイレンがヨソングックにクィアネスを見出したことも指摘した。サイレンが、宝塚歌劇団とヨソングックを比較して例示したように、他の解釈が否定されるような規範化に対して、どこにも属さない不安定な状態は、「標準」や「基準」といった固定的な位置を用いることそのものを解体する。《蛇に似る4：たまご丸》の漫才では、物語の読み替えや象徴化のプロセスを提示し、その不安定さを示した。筆者と鄭亜美が「たまご丸」という物語を「ひとまずやってみよう」とすることで、物語が物語として定着するようになるまでの過程が垣間みえる。「ちがう」「私がやる」などと言って繰り返されることで、物語は塗りかえられる。物語の黒塗りともいえる。語れば語るほどヴェーリングは強まる。物語の黒塗りは、手前の物語と後の物語の連続性や因果関係を分断させ、整合性を欠けさせる。事後的には安定した物語として読める神話も、そのプロセスにおける流動性を示すことで神話をクィアしようと試みた。

俳優が異なる言語を用いること

《蛇に似る4：たまご丸》は、言語的な特徴をもっている。ここで記録されている漫才は、日本語と韓国語で上演され、そこには英語の字幕がつけられている。さらに、筆者が話している日本語は関西のイントネーション、鄭亜美の使う韓国語は標準語といわれるイントネーションで喋っている。

異なる言語を用いることやイントネーションを混ぜることで、多くの鑑賞者にとってこの漫才の鑑賞がつねに不完全であることが示される。つまり、三つの言語、それぞれのイントネーションが含意する地域性すべてを理解して鑑賞できる者は少ない。この不完全さは、鑑賞者に、どのような言語を話す者としてこの漫才を見ているのか、また隣の鑑賞者は自分と同じものを見聞きしているのか、といった問いを生じさせる。筆者は、言語の差異を強調することで、鑑賞者の立ち位置が検討されるように働きかけた。

筆者と鄭亜美は、異なる立ち位置にいる。この違いを、日本人と在日コリアンとの違いに還元すれば、加害と被害の非対称な関係性に位置しているといえる。この立ち位置の差異は、選挙権の有無や、差別されずに日常生活を送るにあたって、民族名を日本名に直して生活しなくてはならないといった具体的な事実や経験の違いを作り出す。また、在日コリアンの多くが日本名を使用しているなか、鄭亜美は、本名で生活し俳優活動をしている。しかし、日常生活のなかで、不意に傷ついたり説明を求められたりする事態を避けるため、状況に応じて苗字を訓読みにするかどうかを気にしなくてはならない。たとえば、漫才の稽古時の区民館の予約で使用する名前は訓読みにしておくなど、制作においてもこういった経験が生じた。

筆者と鄭亜美は、漫才をするコンビという役を演じて舞台に立っており、また、アジアの女性として並べばそこに見た目の大差はなく、上述するような立ち位置の違いは見えない。筆者と鄭亜美が話しだす言語に、その差異が浮かび上がる。

鄭亜美の韓国語習得の背景について触れておきたい。鄭亜美は、在日コリアン 3.5 世として東京で生まれ育った。小中学校は朝鮮学校に通う。彼女によれば、朝鮮学校は、侵略され植民地にされた祖国で生活が出来なくなった朝鮮人が、自分たちの奪われた名前、文化、言語を自分たちの手で取りもどすために作られた民族学校である。そこで彼女は、祖国の言語である朝鮮語を学んだ。中学卒業後は都内の公立高校に進学し、韓国から来た留学生とたまたま話す機会を得たときに、初めて自分に在日訛りがあることを知ったのだという。鄭亜美によれば、在日コリアンの発音は、母音が日本語に似ている。日本語の母音がアイウエオの5つなのに対して、韓国語の母音は 20 以上ある。その出来事をきっかけにして、彼女は、大学進学時にソウルへ留学し、イントネーションの矯正を試みたという。彼女が、イントネーションの差異も含めて複数の言語を用いることができる背景には、こういった歴史的でありつつ個人的な実情がある。

サイレンは、ヨソングックの男役を通して「ジェンダーは生きていくことから見えてくる」ことを示した。上演のために「男性性」を訓練し獲得した俳優の身体を丁寧に観察することで、ジェンダーの演技を習得するということは、訓練と生活習慣の境界、舞台と日常の境界、演技する身体とそうではない身体の境界をあいまいにし、その人自身の生き方

と深く関わったうえで実現される演技であることを示した。そして、普遍的であり本質的であるとみなすようなイデオロギーとしての「男性」や「女性」の解体を目指した。その構造に重ねるのであれば、漫才の演技で使用される言語を通して「言語は生きていくことから見えてくる」ことが示されているのではないか。言語が取得できるまでには、訓練を繰り返し、長い時間を要する。言語の習得は、例えば母国語という表現があるように、国という一定のまとまりや、家族や地域などの共同体と強く結びついた技術である。言語は、その話者がどのような共同体、国籍、歴史的背景とともにいるのかを示している。鄭亜美は、俳優として、習得した言語を用いて「日本人」、「在日コリアン」、「韓国人」の役をさまざまに演じることで、この立ち位置の流動性を体現することができる。こういった流動性は、言語に「標準」という位置を与えるような本質主義や、話しぶりやイントネーションから話者の国籍や出身地を想定して、特定のイデオロギーに還元してしまうような認識を解体する可能性がある。

本作は、異なる言語をもちいて、鑑賞者の言語への関心を強める。それは、語り手の立ち位置、また、漫才を鑑賞する者同士の立ち位置の差異の可視化を試みたからだけではない。語り手や鑑賞者それぞれの立ち位置が同時に流動的であることも示したからである。筆者と鄭亜美が立ち位置や言語といった差異を表出させながらも、漫才を進めていくうちに、「笑い」が生じる瞬間がある。断片的にしか理解できなかったとしても、鑑賞者が同じタイミングで笑う瞬間がある。筆者は、その瞬間こそが、「アフィニティ」が形成された瞬間であると考えている。この「アフィニティ」とは、あなたも私も同じ、と言い切ってしまうような同一化とは違う。筆者が、〈蛇に似る〉というタイトルをつけたのは、「似る」ということばが持つ距離感が重要だからである。立ち位置が違ってても親近感が生じたり、近い存在に感じたりする、そのような一定の距離がありつつも、「アフィニティ」が形成される、それが「似る」ことである。

第7節 結論

本章では、〈蛇に似る〉（2018-2020）の考察を中心的な枠組みとしながら、誰かの「経験」や「立ち位置」の流動性を確認しつつ、英雄的な神話の問題点を明らかにし、人間中心でも異性愛中心でもない物語として、神話をクリアしながら語ろうとする芸術実践の可能性を示すことを目的とした。

第3節では、誰かが自分自身の経験を語るときに、ある特定の立ち位置に固定化されることで生じる問題を「配役」の問題として示すとともに、「配役」することの再定義を試みた。60年代以降のフェミニズムにおいて、個人的な「経験」は、重要な批判的視座を

もたらすものとして発見され、得に「女性の経験」は政治的に有力な言説として生産されてきた。しかし 80 年代以降、ポストコロニアリズムによって、当時のフェミニズムが家長制という支配構造を前提にして女性の経験を扱うあまり、その経験のなかにあるさまざまな差異を見えなくさせていることが指摘された。こういった「経験」に関する問題に対して「身体とことばの関係性」として再定義しようとするダナ・ハラウェイの「状況に置かれた知」を確認した。「状況に置かれた知」は視覚をメタファーにした「フェミニズムの客観性」であり、「立ち位置」の流動性や、そこから見通すことのできる視覚の限定性、そしてヴァルネヴァリティと部分性を特徴とする。こういった要素によって、フェミニズムの客観性は、それぞれの立ち位置の差異を保ったまま連携し、誰かの経験を対象化することなく集合的な知として構築する可能性が示されるのである。続いて宮地尚子の「環状島」モデルについて、ここでは「状況に置かれた知」を地理空間的に構造化したもののとして示した。また、李静和と嶋田美子の対話を確認し、時間が経ってもなお人が語り出すときの理由や、外圧に目をむけ、「語り手」が「ヴェーリング」することの重要性に着目した。経験を語るという行為の最中に経験は作られ、そこには言うことの痛みや言えないことにヴェールが被せられることも含まれる。この「ヴェーリング」を郷原佳似によるデリダの「ベール」論や、バトラーの「告白」論へと接続し、経験を構築する過程は、語り手だけではなく聞き手も関わる共同的な行為であることを示唆した。そして、語り手や聞き手といったばらばらに位置する者たちの連帯の結節点として、ハラウェイの「アフィニティ」を確認した。

第4節では、人々が何かの物語に「配役」されて理解されるときその物語に着目し、それが英雄的な神話である場合の問題を指摘し、英雄的な神話の解体と、別の「神話」の再構築を試みた。なかでも、英雄に制圧される対象である蛇にまつわる神話に焦点をあて、現代日本社会のみならず、歴史へと時間的、空間的規模を広げつつ「神話」の生成の過程や、規範化の過程に着目した。ピーター・ラインバウとマーカス・レディカーが、大航海時代に資本家が労働者に使役するときの大義名分として用いられたヒドラ（他人種からなる労働者のコミュニティ）とヘラクレス（資本家）のギリシャ神話を、ヒドラがヘラクレイトスを倒す物語として読み替えようと試みていることを確認した。また、ダナ・ハラウェイは、みずからが現代の地質区分として提唱する「クトゥルー新世」における、人間を例外的な存在として扱わないための新しい物語の形象として「ひも」を提案し、メデューサをはじめとした大地にうごめく者たちと共に物語を制作していくことを示した。これらの「蛇」にまつわる神話の考察を確認したあと、筆者が〈蛇に似る〉で扱った東アジアで共有されている蛇交譚について、「蛇性の淫」の象徴化という「選ばれる連続性」によって捨て去られた蛇の物語に着目し、「蛇」のクィアネスを再定義しようとした。

「さよひめ」や「沈清伝」、そして「道成寺」という、似ていながらも少しずつ異なっている蛇交譚について、地理的状况や人の移動、社会状况などを踏まえながら見ていくと、どの地点にとっても外部の場所、つまり境界的な場所に蛇は位置しており、常に動いている状態こそが蛇として描かれていることが見えてきた。また、ジェンダーについてもその不安定性が確認できた。

不安定性を伴い、中心からははずれた場所に位置する蛇的な状態をクィアネスとして定義し、続く第5節ではサイレン・ウニョン・チョンの〈ヨソングック・プロジェクト〉を先行例として、クィアネスに焦点をあてながら考察を展開した。サイレンが、韓国の伝統から捨て去られ、消滅の一途をたどるヨソングックに着目しているのは、ナショナリズムや伝統がジェンダーの問題を含んでいることを明らかにしているからだけではなく、ヨソングックの流動性や消滅性、そして不安定性にクィアネスを見出しているからであり、そこに芸術の可能性が潜在しているというのである。

〈ヨソングック・プロジェクト〉に対する考察を経て、第6節では、前節で定義した「配役」や「神話」に再び焦点をあてながら、〈蛇に似る〉の分析を行った。まず、《蛇に似る0：晒》、《蛇に似る：私》、《蛇に似る3：川》は、「女性」が象徴的に扱われジェンダーが固定化することへの拒否として確認した。裸体を黒塗りしたり、胸の膨らみを晒で潰したりする行為によって「女性」を否定する。それは、物語の中で象徴的に扱われる「女性」の拒否だけではなく、自分自身の身体が「女性」として集約されることの拒否でもある。また、《蛇に似る：私》と《蛇に似る3：川》に関しては、顔を塗りつぶした状態で、手指に目をつけ、手を新たな顔として構築している点も指摘し、それは筆者の身体を「人間」ではなく「蛇」へと変容させる試みであることも確認した。

そして、《蛇に似る2：肥前国風土記》や《蛇に似る5：蛇と石のダイアグラム》は神話への取り組み、《蛇に似る4：たまご丸》では、神話とそれを演じる身体との関係性への取り組みであることを確認し、以下のこと明らかにした。《蛇に似る2：肥前国風土記》や《蛇に似る5：蛇と石のダイアグラム》、そして《蛇に似る4：たまご丸》は、クィアネスに着目しながら考察すると、過去と現在の時間的距離、起源やオリジナルといった単線的な物語理解、個別の物語といった境界を無視したり、混乱させたりさせる点が確認できた。なかでも《蛇に似る4：たまご丸》は、神話が作られたり語り変えられたりするプロセスそのものを描きだそうとしている。さらには、言語の差異を扱うことで、語り手の立ち位置の差異を表出させつつ、鑑賞者自身の立ち位置をも意識化させるような構造が用いられていることが明らかとなった。また、立ち位置の差異がありつつも、そこで一緒に笑えることが「アフィニティ」が形成される瞬間であることも示された。

「蛇に似る」とは、変化の過程にいる者同士が、その「立ち位置」が異なり個別には距

離を持っていつも、ときに一緒に笑うことができる、そのような状態のことである。



図 3 -1 遠藤麻衣《蛇に似る 0 : 晒》2020年、ビデオ、1分22秒



図 3 -2 遠藤麻衣《蛇に似る : 私》2020年、インクジェットプリント



図 3-3 遠藤麻衣《蛇に似る 2：肥前国風土記》2020年、インクジェットプリント



図 3-4 遠藤麻衣《蛇に似る 3：川》2020年、ビデオ、4分33秒



図 3 -5 遠藤麻衣《蛇に似る3：川》2020年、パフォーマンス、「When It Waxes and Wanes」
オーストリア女性芸術家協会（VBKÖ）、ウィーン、撮影 Claudia Sandoval Romero



図 3 -6 遠藤麻衣《蛇に似る3：川》2019年、パフォーマンス、「Stillive」ゲーティンス
ティトゥート東京、撮影 Yulia Skogoreva、Courtesy Stillive



図 3-7 遠藤麻衣《蛇に似る4：たまご丸》2020年、ビデオ、19分56秒、記録写真：松尾宇人

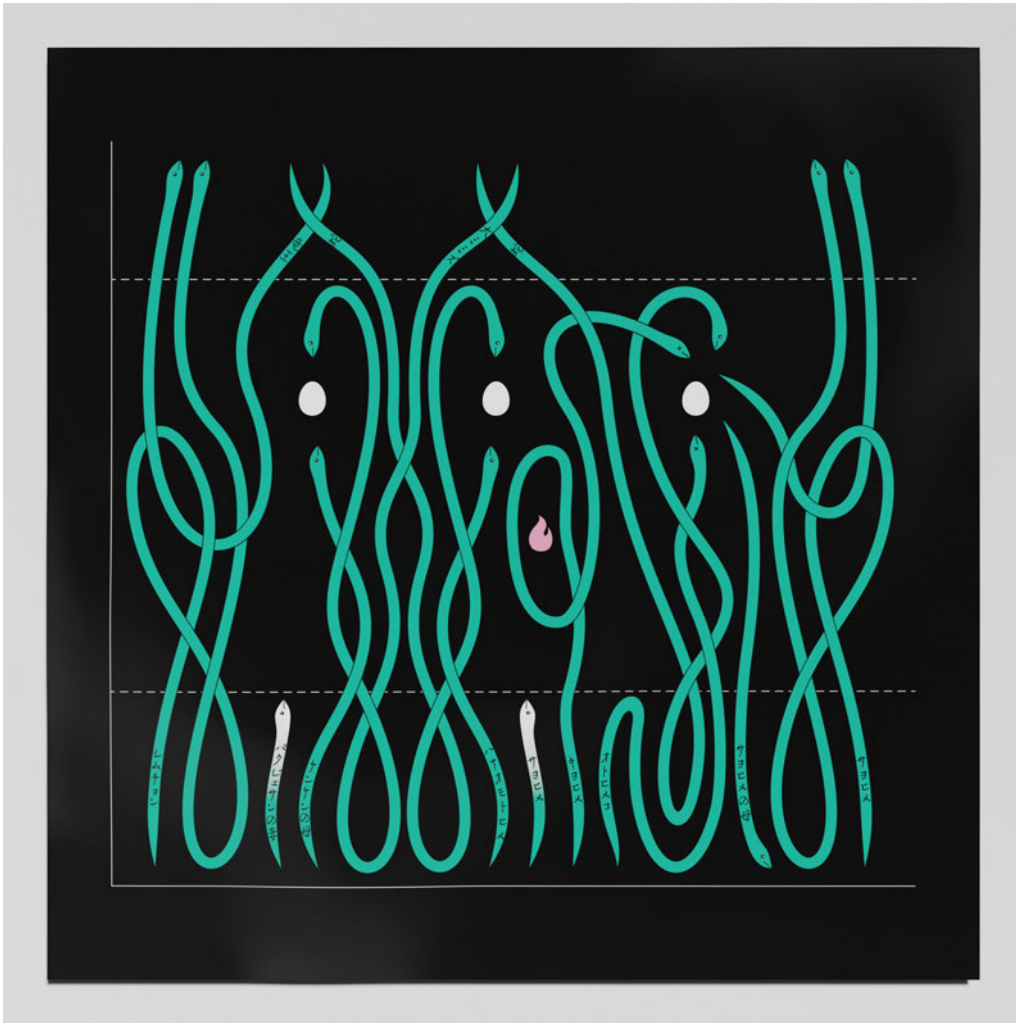
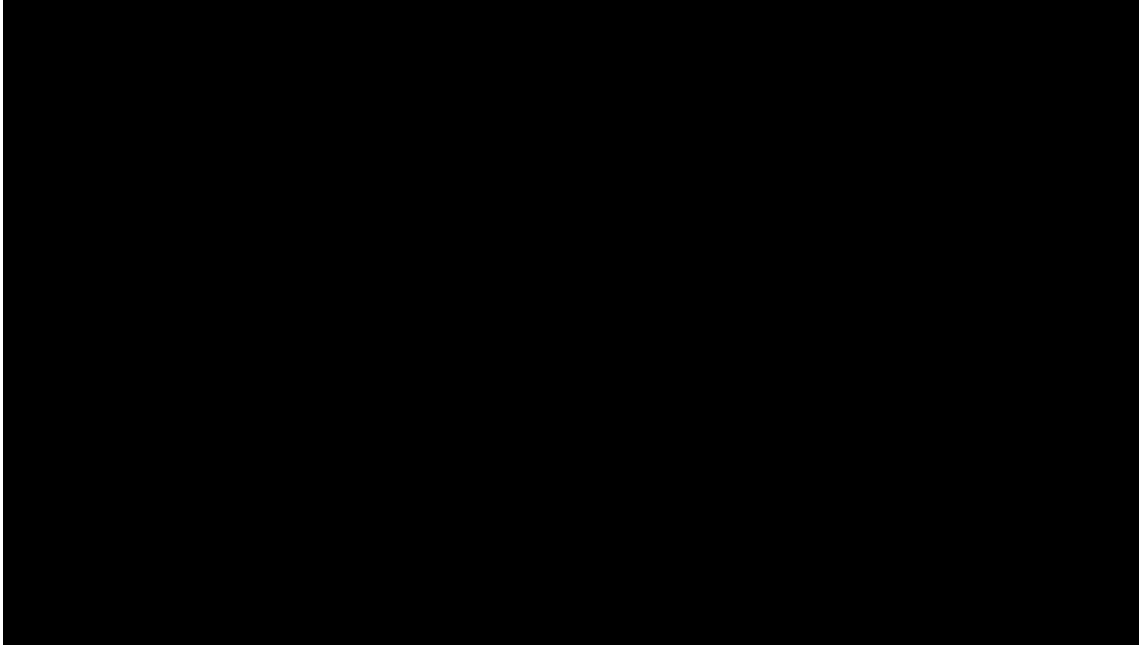
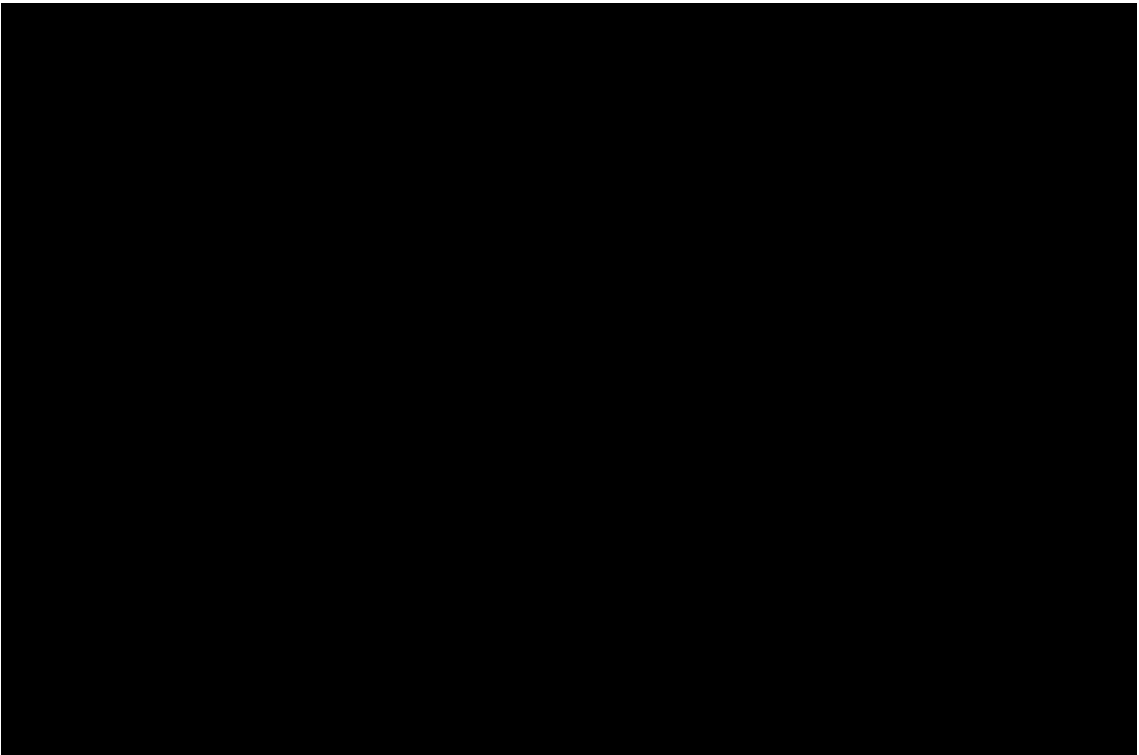


図 3-8 遠藤麻衣《蛇に似る5：蛇と石のダイアグラム》2020年



☒ 3 -9 siren eun young jung, *Act of Affect*, 2013, single channel video, HD colour, stereo, 15min 36sec.

Courtesy the artist



☒ 3 -10 siren eun young jung, *(Off)Stage/Master class*, 2013, Performance, 01:25:00. Courtesy of the artist. Photo by Cheongjin Keem

終章

本論では、筆者の 2015 年から 2020 年にかけての芸術実践について、筆者がどのような社会的、歴史的状況に位置づいているかを検討しつつ、フェミニズム／クィア理論との重なりの中で考察した。

フェミニズム／クィア理論は、筆者の実践において避けて通ることのできない表象の問題に向き合い、考察を加えるために不可欠な理論でもある。自分自身のみならず、さまざまな者を実践に巻き込み、作品に登場させるときには、結果としての作品だけではなく、そこにいたるプロセスや、作品が位置づく状況に着目する必要がある。用いるメディア、物語、実践する場所、筆者自身の立ち位置、鑑賞者の視点など、社会的状況やイデオロギーが絡み合った地点で芸術実践を捉えるため、フェミニズムやクィアの理論を参照することは不可欠である。

まず、第1章では、《アイアムフェミニスト!》(2015)を考察の対象とした。そこで、90年代から2000年代のフェミニズムを取り巻く言説を確認し、マスメディアや、保守系の反フェミニズム、そしてポストフェミニズムが否定的な「フェミニスト」のイメージを形成したことを確認した。また、「フェミニスト」のイメージに対立する女性として「成功した女」のイメージがあることも指摘した。「成功した女」には「感情の管理」が求められており、「フェミニスト」は、感情が管理できず、いつも怒っている不機嫌な女としても理解されている。次に、田部光子やろくでなし子の表現に対する周囲の反応を例に、女性のアーティストが女性の身体を扱うことが、作品ではなく、作者自身への評価と結びつき、表現に対する評価を矮小化させてしまうことを指摘した。このような身体にたいするジェンダーとイデオロギーの問題に対して、アーティスト自身の身体を素材として用いつつ、イデオロギーを攪乱したり明らかにしたりする手法として、マーサ・ウィルソン、森村泰昌、カラブ・リンジーらを先行例としてあげた。それら先行例と比較して筆者の実践を考察し、《アイ・アム・フェミニスト!》では、対立するイメージである「フェミニスト」と「成功した女」を演じることで、鑑賞者が筆者自身を「フェミニスト」のイデオロギーにあてはめようとするまなざしの攪乱を試みていることを示した。

第2章では、筆者自身の結婚をモチーフとした《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》(2017)を考察の対象とした。まず、日本の婚姻制度について、法律、労働環境、メディアに着目して概観した。法律や労働環境で構造的な問題がある一方、結婚を華やかに表象するメディアによって、その問題が見えづらくなっていることを指摘した。また、実践当時の同時代的なフェミニズムの機運を、ポストフェミニズムやポピュラーフェミニニ

ズムの観点から批判的に考察し、このような光があてられたフェミニズムの問題点と、影の部分に着目する、ジャック・ハルバースタムの「シャドーフェミニズムズ」を示した。そして、「シャドーフェミニズムズ」の特徴である「クィアネガティヴィティ」や「ラディカルパッシヴィティ」の観点から、結婚をモチーフとする芸術実践であるタニヤ・オストイッチと森栄喜の実践を先行例として挙げ、これら先行例と筆者の芸術実践を比較考察した。《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》は、合理性や生産性に取り込まれることから逃げて、「どのように」一緒にいることができるのか、その方法を誰かと一緒に問い続ける場所として設定し、その実践の持続性を求めたものであった。

第3章では、《アイ・アム・ノット・フェミニスト!》が、生活での持続的な芸術実践を求め、個人の「立ち位置」や「経験」を用いた実践であったことから生じた問いによって展開した〈蛇に似る〉(2018-2020)を論じる対象とした。まず、ハルバースタムが指摘する「配役」と「神話」の問題が筆者の実践にもあてはまるとして考察した。誰かの「立ち位置」や「経験」が、他の誰かの引き立て役として表象される「配役」の問題は、フェミニズムやポストコロニアリズムでどのように批判され、展開されてきたかを確認した。「神話」の問題に関しては、蛇が登場する神話を読み替えようとするラインバウ+レディカーと、ハラウェイの二種類のテキストを確認し、その後、筆者が〈蛇に似る〉で調査した、日本と韓国で共有されている蛇交譚の考察を行った。日本において「淫」の象徴とされている「蛇性」が複数の物語から選びとられた結果であることを確認し、そこで捨て去られた物語に着目することで、クィアでありフェミニストである「蛇」を導きだした。次に、歴史や伝統といったヘゲモニーをクィアする芸術実践としてサイレン・ウニョン・チョンの〈ヨソングック・プロジェクト〉(2008-)を確認した。この先行例と〈蛇に似る〉を比較考察することで、制作者・出演者である筆者と出演者の鄭亜美の「立ち位置」が社会、歴史、民族的背景に巻き込まれつつも、流動性をもっていることを確認し、関係性が変容する可能性を示した。ここでは、誰かとの関係性において、その親密さを差異の解消に求めるのではなく、距離を前提とした「似る」を選択している。異なる言語によって部分的にしか意味がわからないとしても同じ瞬間に笑いが生じることが、「似る」であり、「アフィニティ」の形成へとつながることを示した。

以上、本論では、第1章から第3章にかけて、芸術実践の位置づけを鑑賞空間から、日常の生活空間、そして国という境界を越える空間へ、また歴史的な時間の広がりへと射程をひろげていった。そして、このような広がりのある時空間において、制作者や鑑賞者、あるいは語り手や聞き手の立ち位置の流動性を確認して、アイデンティティによる連帯の限界を指摘し、異なる立ち位置にいる者同士の協働を創造的に可能にするには「アフィニ

ティ」が手掛かりになることを示した。とくに、これまでのフェミニズム理論の批判点を指摘しながら参照し、「シャドー」を特徴としたフェミニズム理論を整理して芸術実践における美的な手法と接続させた。「シャドー」の特徴とは、以下のように言い表せる。女性の解放を目指さないフェミニズム、成功を目標としないフェミニズム、正しさを求めないフェミニズム、積極的でも行動的でもないフェミニズム、失敗にオルタナティブを見出すフェミニズム、クィアなフェミニズム、愚かなフェミニズム、などなど。「～ではない」という消極性で思考することは、単線的な、ひとつの正しさを指向するものとしてフェミニズムが理解されたり、芸術実践と結びつけられたりすることを拒否する。失敗したり、愚かであったり、迷ったりするのは、決して、元の場所に戻ったり、思い描ける終着点にたどり着くためにする行為ではない。目的達成型のフェミニズムではないこの複数のフェミニズムの芸術実践では、行為の先は予期せぬ出口に開かれている。ここでは、脆弱で、愚かで、迷走していて、生産的ではない状態そのものに生の可能性を見出していける。異性愛主義や資本主義を中心に据える社会で「失敗」することは、生のオルタナティブな可能性が潜在している。そして、歴史は選ばれたものの連続性で成り立つゆえ、そこで繰り返し表象され安定するものが「成功」した芸術であるなら、そこから「失敗」しつづけることにこそ、オルタナティブな可能性に開かれた芸術実践がある。

参考文献

日本語文献

上野千鶴子『家父長制と資本制』、岩波書店、1990年

笠原美智子『ジェンダー写真論 1991-2017』里山社、2018年

笠原美智子、小勝禮子「対談：笠原美智子×小勝禮子美術館とジェンダーをめぐる30年の戦い」『美術手帖：Gender is Over』美術出版社、2017年、100-105頁

釜野さおり、石田仁、風間孝、平森大規、吉仲崇、河口和也「性的マイノリティについての意識：2015年全国調査報告書」「日本におけるクィア・スタディーズの構築」研究グループ編、2016年

加藤秀一「〈恋愛結婚〉は何をもたらしたか—性道徳と優生思想の百年間」ちくま新書、2004年

菊池夏野『日本のポストフェミニズム—「女子力」とネオリベラリズム』2019年、Kindle版

北村紗衣「波を読む：第四波フェミニズムと大衆文化」『現代思想』48(4)、青土社、2020年、Kindle版

金京欄『日・韓語り物文芸における女性像と担い手たち：『堤上』説話・『まつらさよ姫』から『沈清歌』まで』早稲田大学、2005年

金賛會「本解『沈清クッ』と説経『松浦長者』」『論究日本文学』(57)、立命館大学日本文学会編、1992年

雀官『文禄・慶長の役(壬辰・丁酉倭乱)：文学に刻まれた戦争』講談社、1994年

黒田樹里「不貞行為と慰謝料——相手方に対する請求を中心に——」『国土館大学大学院法学研究科国土館法研論集』6、2005年、33-58頁

恋田知子『異界へいざなう女：絵巻・奈良絵本をひもとく』平凡社、2017年

河野真太郎「機嫌の悪い女たち、機嫌の悪い男たち：ポストフェミニズムにおける感情の取り締まり(ポリシング)」『現代思想』48(4)、青土社、2020年、Kindle版

河野真太郎『戦う姫、働く少女』堀之内出版、2017年

郷原佳似「訳者解説——『蚕』、あるいは、脱構築の告白」エレヌ・シクスー、ジャック・デリダ著『ヴェール』郷原佳似訳、みすず書房、2014年、163-201頁

小勝禮子「日本の美術館におけるジェンダー視点の導入をめぐる」『イメージ&ジェンダー』7、イメージ&ジェンダー研究会 2007年、14-25頁

児玉由佳編『ジェンダー分析における方法論の検討』（調査研究報告書）、アジア経済研究所、2013年、6-15頁

近藤直也『松浦さよ姫伝説の基礎的研究：古代・中世・近世編』、岩田書院、2010年

近藤直也『松浦さよ姫伝説の基礎的研究：近・現代編』、岩田書院、2010年

- 齊藤環「溶岩とバービー人形」『ユリイカ』44(7)、青土社、2012年、90-96頁
- 齊藤正美「バラエティ番組における田嶋陽子のフェミニズム実践と社会的背景——田嶋本人、制作者・共演者への聴き取り調査から」『日本マス・コミュニケーション学会・2018年度秋季研究発表会』2018年
- 榎木野衣『増補 シミュレーションイズム』筑摩書房、2011年
- 清水知子『文化と暴力 揺曳するユニオンジャック』月曜社、2013年
- 白河桃子『専業主婦になりたい女たち』ポプラ社、2014年、Kindle版
- 神野知恵『韓国農楽における個人演奏者論——羅錦秋名人の芸術世界とその継承——』東京藝術大学、2015年
- 鈴木和歌奈「実験室から『相互の係わりあい』の民族誌へ——ポスト・アクターネットワーク理論の展開とダナ・ハラウェイに注目して——」『年報科学・技術・社会』29、科学社会学会、2020年、3-29頁
- 千田有紀「フェミニズム論と家族研究」『家族社会学研究』22(2) 日本家族社会学会、2010年、190-200頁
- 武田砂鉄「TVと田嶋陽子② キレさせていたのは誰で、何を言っていたのか」『エトセトラ』2、エトセトラブックス、2019年、18-19頁
- 竹村和子編『“ポスト”フェミニズム』作品社、2003年
- 竹村和子『境界を攪乱する——性・生・暴力』岩波書店、2013年
- 田中東子『メディア文化とジェンダーの政治学第三波フェミニズムの視点から』世界思想社、2012年、Kindle版
- 千野香織「美術館・美術史学の領域にみるジェンダー論争 1997-98」『女？日本？美？ 新たなジェンダー批評に向けて』慶應義塾大学出版、1999年、142-144頁
- 豊福実紀「配偶者控除制度の変遷と政治的要因」『社会保障研究』1(4)、国立社会保障・人口問題研究所、2017年、845-860頁
- 永瀬伸子、山谷真名、金秀炫、小倉山希、佐野潤子、寺村絵里子「『仕事と生活に関する女性 WEB調査』の結果概要」お茶の水女子大学
- 野村伸一「東シナ海、蛇性の伝承」『藝文研究』77、1999年、240(245)-252(233)頁、慶應義塾大学藝文学会
- 朴賛基『江戸時代の朝鮮通信使と日本文学』臨川書店、2006年
- 平田厚「民法752条の系譜と解釈」『明治大学法科大学院論集』17、2016年、61-82頁
- 藤掛和美「説経『まつらさよ姫』論——「身を売り姫の物語」の位相——」『人文学部研究論集』(1)、中部大学、1999年、206-252頁
- 藤高和輝「普遍の主張：J・バトラーにおける「共生」のポリティクス」『未来共生学』(2) 大阪大学未来戦略機構第五部門未来共生イノベーター博士課程プログラム、2015年、205-227頁
- 彭永成「結婚情報のメディア史—雑誌『ゼクシィ』を中心に」『京都大学大学院教育学研究科 紀要』(66)、2020年、275-288頁
- ホーン・川嶋瑤子「フェミニズム理論の現在:アメリカでの展開を中心に」『ジェンダー研究：お

茶の水女子大学ジェンダー研究センター年報』3、お茶の水女子大学ジェンダー研究センター、2000年、43-66頁

宮地尚子『環状島=トラウマの地政学』みすず書房、2007年

明眞淑「研究発表『沈清伝』と近松に見る親子関係」『国際日本文学研究集会会議録』(15)、国文学研究資料館、1992年、69-77頁

森栄喜、長島有里枝「対談森栄喜×長島有里枝」『写真画報』vol.3、玄光社、2014年

山内マリコ「はじめに一田嶋陽子を救え！」『エトセトラ』2、エトセトラブックス、2019年、4-7頁

山口智美、斉藤正美、荻上チキ『社会運動の戸惑い』勁草書房、2012年

吉岡浩人「〈竹生島弁財天御本地〉再考—くまつら長じゃ(上方版)〉との比較を中心に—」『열린정신 인문학 연구』원광대학교 인문학연구소』17(3)、2016年、339-372頁

吉野裕編『風土記(平凡社ライブラリー)』平凡社、2017年

李静和『つぶやきの政治思想 求められるまなざし・かなしみへの、そして秘められたものへの』青土社、1998年

我妻栄『親族法』有斐閣、1961年

翻訳文献

ギャトリ・C・スピヴァク『サバルタンは語ることができるか』上村忠男訳、みすず書房、1998年

ダナ・ハラウェイ『猿と女とサイボーグ—自然の再発明』高橋さきの訳、青土社、2000年

ナンシー・フレイザー「フェミニズム、資本主義、歴史の狡猾さ」『法学志林』109(1)、関口すみ子訳、法学志林協会、2011年、27-51頁

グレイス・エンイー・ティン「クィア・フェミニストの人生を築くということ：越境する研究とコミュニティ Building a Queer Feminist Life: Research and Community across Borders」『研究部門「境界の溶解と再編をめぐる学際的研究」部門イベント開催記録』早稲田大学総合人文科学研究センター、2020年、491-502頁

シェリー・バジェオン「成功した(サクセスフル)女性性の矛盾——第三波フェミニズム、ポストフェミニズム、そしてさまざまな『新しい』女性性」芦部美和子訳+河野真太郎解題『現代思想』48(4)、青土社、2020年、Kindle版

ジュディス・バトラー「パフォーマティヴ・アクトとジェンダーの構成 —現象学とフェミニズム理論」吉川純子訳『シアターアーツ』3、晩成書房、1995年、58-73頁

ジュディス・バトラー『自分自身を説明すること：倫理的暴力の批判』佐藤嘉幸、清水知子訳、月曜社、2008年

ジュディス・バトラー、エルネスト・ラクラウ、スラヴォイ・ジジク『偶発性・ヘゲモニー・普遍性 新しい対抗政治への対話』竹村和子、村山敏勝訳、青土社、2002年

サラ・バネット=ワイザー「エンパワード——ポピュラー・フェミニズムとポピュラー・ミソジ

ニー イントロダクション」田中東子訳・解説『早稲田文学』2020年夏号、早稲田文学会、2020年、212-252頁

ノーマン・ブライソン「MORIMURA－3つの解釈」大橋洋一訳『「森村泰昌 美に至る病－女優になった私」展』横浜美術館、1996年、137-141頁

ロージ・ブライドッティ『ポストヒューマン――新しい人文学に向けて』門林岳史、大貫菜穂、篠木涼、唄邦弘、福田安佐子、増田展大、松谷容作訳、フィルムアート社、2019年

ピーター・ラインバウ+マーカス・レディカー「多頭のヒドラー――18世紀における水夫、奴隷、そして大西洋の労働者階級」『現代思想』39(10)、栢木清吾訳、2011年、32-59頁

統計

国立社会保障・人口問題研究所『現代日本の結婚と出産―第15回出生動向基本調査（独身者調査ならびに夫婦調査）報告書―』2017年

厚生労働省「平成28年度人口動態統計特殊報告「婚姻に関する統計」の概況」

厚生労働省「令和2年版厚生労働白書（平成30年度・令和元年度厚生労働行政年次報告）」

内閣府男女共同参画局「男女共同参画白書平成30年版」

内閣府男女共同参画局「男女共同参画社会に関する世論調査」（平成21年から令和元年の調査を参照）

介護労働安定センター「令和元年度介護労働実態調査結果について」

英語文献

- Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October* 55, 105-143
- Ashley Chang "Acts of Affect: siren eun young jung's Yeoseong Gukgeuk Project," *After all*, vol.49, Central Saint Martins, University of the Arts London, 2020, 59-67
- Angela Dimitrakaki, "'The Gender Issue': Lessons from Post-Socialist Europe. What and Where is Post-Socialism?", *PERFORMATIVE GESTURES POLITICAL MOVES*, City of Women - Association for the Promotion of Women in Culture, 2014, 149-184
- Angela Dimitrakaki, "Labour, Ethics, Sex and Capital On Biopolitical Production in Contemporary Art", *n.paradoxa international feminist art journal*, vol.28, KT press, 2011, 5-15
- Edited by Dubravka Djurić and Miško Šuvaković, *Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, MIT Press, 2003
- Françoise Gilot, *Life with Picasso*, McGraw-Hill, 1964
- Marina Grzinić, "Processes of embodiment at borders: Tanja Ostojić and the minimal difference," *Zehar, Arteleku-ko aldizkaria*, no. 64, 2008, 146-157
- Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press Books, 2011
- Edited by Sandra Harding, *The Feminist Standpoint Theory Reader --Intellectual and Political Controversies*, Routledge, 2003
- Donna J. Haraway, "2. Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene", *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016, 30-57
- Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, 1997
- Eva Illouz, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Polity, 2007
- Amelia Jones, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Routledge, 2013
- Teresa De Lauretis, "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction," *differences*, vol.3, no. 2, iii-xviii, 1991
- Peter Linebaugh and Marcus Rediker, *The many-headed hydra: sailors, slaves, commoners, and the hidden history of the revolutionary Atlantic*, Beacon Press, 2000
- Joan Y. Mace, *Rupturing the "reality" of reality TV: Contemporary video artists examining the discursive effects of the reality TV phenomenon*, M.A. thesis at California State University, 2014
- Saba Mahmood, *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton University Press, 2011
- Andreas Malm and Alf Hornborg, "The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative", *The Anthropocene Review*, vol.1(1), SAGE, 2014, 62-69
- Jason W. Moore, "The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis", *The*

Journal of Peasant Studies, 44(3), 2017, 594-630

siren eun young jung, "Yeosung Gukgeuk: Tradition (Un)Realized" Arko Critical Studies Series Tradition (Un)Realized, International Symposium, 2014, 78-85

Jayne Wark, "Martha Wilson: Not Taking It at Face Value", *Camera Obscura*, Volume 15, no. 3, Duke University Press, 2001