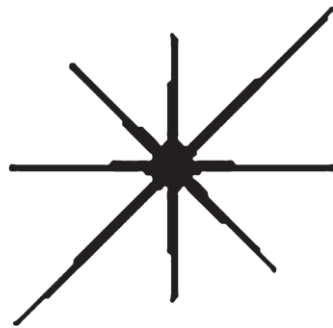


コメット通信 19

['22年2月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集 ハンス・ベルメール】

「ベルメール作品と女性」に関する覚書

松岡佳世——3

二つの人形，二つのイメージ

——ベルメールとカーアンの対照性についての一考察

松井裕美——5

脱臼させられた〈解剖学のヴィーナス〉

香川檀——8

ベルメール覚書

小澤京子——10

ベルメール人形

——「人の形」が「人間」を壊すまでの道程

田中祐理子——13

オーヴァーラップ

森元庸介——15

【連載】

再組織化する彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー 2

勝俣涼——17

美術と社会が切り結ぶところ

——Books in Progress 17

関根慶——19

広沢虎造からジェーン・スーへ

——裸足で散歩 19

西澤栄美子——21

【特集 ハンス・ベルメール】

「ベルメール作品と女性」に関する覚書

松岡佳世

昨年水声社より刊行していただいた拙著『ハンス・ベルメール——身体イメージの解剖学』では、1930年代の代表作である球体関節人形の「身体部位を交換可能にする」という試みが、その理論化において〈交換可能性〉という考え方を生み、晩年に至るまでベルメールの身体イメージのなかで展開されていたことを示した。分析の対象となった身体イメージは周知のとおり女性のものであることが多く、本書のもととなった博士論文の公開審査や松井裕美先生主催による刊行イベントでも「ベルメール作品と女性」に関連した質問を頂いた。将来的にノラ・ミトラニやユニカ・チュルンといったベルメールの生涯に大きな足跡を残した女性たちの視点からも逆照射してみたいと考えているテーマだが、その足がかりとして、ここではまず女性の身体イメージ形成におけるベルメールの姿勢を整理してみたい。

周知のとおり、ベルメールの作品では女性の身体イメージが暴力的に変容される。少女の人形は当時の画家の職業的生活（ベルメールは最初商業デザイナーとしてある程度成功している）から遠く隔たってしまった幼い少女たちの世界に対する憧憬と羨望から生まれた表現であり、人形をつくりそれを解体し、その写真を撮ることは、少女たちの世界を略奪するための行為だった。

人形制作以後、少女の身体イメージは次第に成熟した女性の身体イメージへと変わり、さらに激しく解体されていく。脚と頭だけの頭足類、キューブに押し込められたような下半身、あらゆる部位を縛り上げられ、崩れる身体。女性の身体は、制作者によって変形を受ける対象であり続けた。「女がひとたび実験的使命の水準に達し、[……] 化体的な妄想に服従する傾向を生じるなら [……] そのときはじめて、われわれは、愛の実践を通じてなされるより一段と明快な欲望の解剖学に精通することになる」⁽¹⁾。このような制作者のあり方には女性に対する抑圧的な態度が指摘されてもおかしくない。

しかしフェミニズム的観点から「ベルメール作品と女性」を考えるなら、フランスの著名な女性解放論者であるグザヴィエール・ゴーチエがその著書『シュルレアリスムと性』（1971）における冒頭と最後の部分においてベルメール作品を扱っていたことは注目に値するだろう⁽²⁾。ブルジョワ社会に対する驚異的破壊力としてのエロスを称揚していたにもかかわらず、シュルレアリストたちは実際のところ女性を欲望の対象として詐取し続け、結果としてその革命はキリスト教的父権制度のうちにとどまってしまった、とゴーチエはその内部矛盾を苛烈に批判する。こうした「プルトンの」なエロスに対するカウンターとしてルネ・クルヴェルと並び据えられたのが、ベルメールの作品における暴力的なまでの倒錯だった。ゴーチエによれば、生殖を目指すことのない倒錯は、男性中心主義社会を転覆するためのシュルレアリスム最大の武器となるはずだった。

ゴーチエがベルメールの倒錯を評価したのは、その作品においては女性が欲望の主体となり、男性が欲望の対象になりえたからであり、序文を書いたJ・B・ポンタリスの言葉を借りるならば、シュルレアリスムにおける「狂気への信仰と束縛のない性活動への権利要求とがどうすれば同時に可能かという、あの二律背反」⁽³⁾をベルメールの作品が描いたからであると考えられる。

戦後のベルメール作品では、男性の身体が部分的に女性の身体部位と重ねあわされ、男性自身の身

体も変形を被るようになる。ある作品では座面に男性器が屹立する椅子とそこに自ら跨り快樂を得ようとする女性が描かれ、マルキ・ド・サドが『悪徳の栄え』で書いた「女性の身体でできた家具」を転倒させる。別の作品ではベルメールの肖像が女性の身体内部を開いたところに現れる。これは愛する女性の深部に秘匿された自己の身体イメージを探求し、それを外在化しようとする男性を表しているのだという。では、このような作品の存在を根拠に、ベルメールは女性と男性の身体や役割をそっくり交換可能なもの、等価なものとしてフラットに捉えていたと言ってもよいだろうか。

おそらくそうではない。ベルメールはこの他者との「交換」が可能であることの根拠に、あくまで自己の身体を通じた他者（の身体）との「同一性」の直観があることを求めたからだ。「ナルシスの体験がきみのイメージに糧を授けるだろう」⁽⁴⁾。戦後の恋人でありベルメールの理論形成にも重要な役割を果たした詩人ミトラニもこれに同調する。「相手のどこかに自分と似たものを見出すことができなければ、この孤独、すなわち実現された自己との同一化をとらえることはできない」⁽⁵⁾。一般化された男性や女性の身体ではなく、他者との関係も含めて個人的なものを帯びたままの身体を差し出すのでなければ、その解剖学は昏迷した空論になってしまう。

さらにベルメールが描いたのは、二人の（ないしは三人の）身体が完全に交換されるのではなく、交換される「可能性」がそれらに生じる瞬間である。なぜならばそのとき、交換されつつあるそれぞれの身体部位——関節や皮膚、男性器や女性器は、生命活動のための動き、外界からの隔絶、生殖といった本来の使命から解放され、自らの存在そのものを主張し、それによって欲望の対象との「交換」はより劇的なものになるからだ。

ベルメールは自身が身体的にも精神的にも男性であり、作品の制作者であること、自分自身であることを変えようとはしない。よって身体や役割を単にまるごと交換することはできず、相手と完全に同化することも叶わないまま、その身体イメージの〈交換可能性〉を鑑賞者へと開き、倒錯の力を作動させようとする。こうした試みとして改めてこの芸術家の実践を考えてみると、ベルメール作品の倒錯を捉えることの困難さは、ますます分断が深まるように見える性、ひいては他者をめぐる問題へと接続していることに気づかされる。

【注】

- (1) ハンス・ベルメール『イメージの解剖学』種村季弘・瀧口修造訳、河出書房新社、1975年、154-155頁。
- (2) グザヴィエール・ゴーチエ『シュルレアリスムと性』三好郁朗訳、平凡社、2005年。
- (3) ゴーチエ、前掲書、14頁。
- (4) ベルメール、前掲書、145頁。
- (5) ノラ・ミトラニ「“リーブル・コレクティブ”より」鈴木晶訳、『夜想 弐 ハンス・ベルメール』ベヨトル書房、1980年、26頁。

執筆者について——

松岡佳世（まつおかかよ） 1987年生まれ。専攻＝20世紀美術史。主な著書には、『[ハンス・ベルメール——身体イメージの解剖学](#)』（水声社、2021年）、*Images au XXe siècle, du cubisme au surréalisme* (collectif, Les Éditions du Net, Paris, 2017) などがある。

【特集 ハンス・ベルメール】

二つの人形，二つのイメージ

——ベルメールとカーアンの対照性についての一考察

松井裕美

私がハンス・ベルメールの作品を実際に見る機会を得たのは、2013年10月から2014年3月までのあいだ、パリのポンピドゥー・センターで開催されていた『シュルレアリスムとオブジェ』展である。灰色を基調とした美術館の壁を背景に、さまざまな事物たちがスポットライトを浴びて浮かび上がる、暗い印象の展示コンセプトの中でも、ベルメールの部屋はひとときわ、ひっそりとしていた。壁にはクロード・カーアンの1936年の写真《人形2》がかけられていた。

カーアンの写真に映る、新聞紙でできた人形は、『ユマニテ』の頭文字である「l'Huma」と記された胸の左右に、「スペインの自由」と記された左腕と、「ヒトラーのファシズム」と記された右腕を持つ。四肢や頭部には至る所に「歯」を意味する「DENTS」という文字列が付され、首元には「怪物のような外見」の単語も見える。スペイン内戦を批判するこうした言葉の連なりは、ピカソが1937年に制作した版画《フランコの夢と嘘》の中の、歯を剥き出しにして傍若無人に振る舞う怪物（アルフレッド・ジャリの戯曲『ユビュ王』[1896年]の姿からインスピレーションを得ている）を予見させるものでもある。

ベルメールとカーアンの人形の対照性のうちには、当時の私を困惑させるものがあった。一方には男性作家によりオブジェ化された少女の肉体があった。想像していたよりもずっと大きな存在感（ポンピドゥーの記録によると全長170センチある）を放つその肉体は、ほんのりと薔薇色に彩られ、感覚的な喜びを想起させながらも、人工的な関節の構造によって、それが作り物であること、芸術家の欲望と手が生み出したフィクションであることを、見る者に突きつけてくるように思われた。

他方には女性作家により政治的な武器へと変えられた人形のイメージがあった。ベルメールによる彩られた巨大な「彫刻」とは対照的に、カーアンの写真イメージは白黒で小さい。新聞紙で作られた人形の脆弱な肉体を、私たちは今やこの写真イメージを通してしか見ることができないのである。それでもカーアンの人形は、当時の人々を取り巻いていた政治的危機を、言語と視覚イメージの双方によって暗示するのに十分な効力を発揮しているように思われた。

つまり一方には、ホフマンの『砂男』（1817年）に登場する自動人形オランピアを想起させるイメージがあり、他方には、人形やマネキンを素材にして政治や社会を嘲弄する、チューリヒやベルリンのダダの精神の系譜に連なるイメージがあったのである⁽¹⁾。

いつか論考で用いることもあるかもしれないからと、メモを取ったのはカーアンの作品の方であって、ベルメールの作品ではなかった。少女を理想化しながら意のままに変形させ、そこに現実の靴や靴下を履かせてみる男性作家の欲望に対しては、「独特」の一言で片付けて部屋を後にするのが、展示室で感じた居心地の悪さを最小限にとどめる一番の解決策であるように思われた。だがそのことによって、ベルメールの作品が持っていた側面、すなわち、人間によって生み出されながらも人（おそらくは作った本人すらを）不安に陥れる客体^{オブジェ}としての人形のイメージについて考えてみる一つの機会を逸してしまったことを、今更ながらに後悔している。実際にはそうした考察を踏まえてみれば、上述したようなベルメールとカーアンの人形の対照性とは別のところで、二つのイメージの違いを考えることも可能だったに違いない。

松岡佳世が『ハンス・バルメール——身体イメージの解剖学』（水声社，2021年）で示したように、バルメールが生み出した身体イメージは、単に作家の欲望の対象として構築された造形物なのではなく、内部と外部、女性と男性、人間とオブジェの交換可能性と反転可能性を探るメディアであった。皮を剥ぎ、分解して再配置するだけでなく、皮を裏返して対象 = 客体の痛みや快感の経験に触れる、そのような作家の試みがあるにもかかわらず、客体としての身体イメージは、作家にとっての外部に位置し続け、また作家という主体も、自己を瓦解させて対象と一体化した均質な全体性のうちに安住することはない。そのことを示唆するかのようには、バルメールは二つの性のイメージを完全に一致させることなく重ね合わせる（松岡，139-143頁）。彼が求めたのは、そうした重ね合わせの中でも自己と完全には同一化することのない他者の存在だった。というのも、「存在の前に欲望の萌芽があり、自我の前には飢えがあり、他者の前には自我がある——それゆえに、ナルシスの体験は他者のイメージに糧を授ける」からだ（松岡によるバルメール「愛の解剖学」からの引用 [松岡，138頁]）。したがってバルメールが生み出す身体イメージは彼の操り人形ではない。たとえそれが彼の手によりもたらされたものではあっても、一度作家の手を離れるや、それとの同一化を試みる作家の企図を裏切り続けるのである。

カーアンの人形について言えば、新聞紙で構成されておりレディメイド的であるという点では、オーセンティックという概念ともオーサーシップという概念とも折り合いが悪く、むしろ作家の欲望という地平を超えたアクターとして振る舞う存在として、彼女の写真イメージの中に現れる。したがってある点においては、世界をデザインする神のような力を備えた作家像とは相容れない作り手としてのバルメールの主体のあり様は、カーアンと重なるところもあると言えるのかもしれない。ただし写真イメージの中のカーアンの人形が、作家の政治的な意図を逸脱したり、彼女の芸術家としての戦略に背いたりするということはなさそうだ。それは不気味な存在でありながら、不気味であるというまさにその性質によって、差し迫った現実の危機を前にした作家の政治的なメッセージを運ぶ忠実な操り人形たり得ているのである。メッセージを受け取るにはもちろん読解が必要だ。だがそれを読み解こうとする姿勢さえあれば、この人形は的確にカーアンの企図を伝えてくれるだろう。

こうした二つのイメージの違いは、それぞれに対し異なるかたちでのアプローチが必要であることを示唆している。カーアンの作品については、彼女の政治的な立場やそれを取り巻く当時の状況なしに語ることはできない。逆に言えば、それさえ踏まえればイメージの解釈にさほど大きな幅が出るわけではない。これに対しバルメールの作品については、彼の企図を理解した上で、それでもなおそうした企図を裏切り続けるイメージとの終わりなき対話に、鑑賞者もまた参与することが不可欠となる。解釈はおそらく見る人の数だけ増殖するだろう。皮を剥ぎ、腑分けし、取り出した諸概念を再配置して新しい意味を構築しても、それは作家のメッセージとはすでに異なる「解剖学」となっているのかもしれない。そしてそれこそが、バルメールの求めた「相互性」の、一つのあり様なのかもしれない。

【注】

- (1) とりわけ、エミー・ヘニングスやソフィー・トイバー・アルプ、ハンナ・ヘーヒといった、ダダに参加した女性たちが、「母性や家庭的な感情」を掻き立て「女性性という理想」を呼び起こすために幼少

期から女性に与えられるこの人間の似姿を用いて、行為主体やアイデンティティ、ジェンダーを問う試みを行っていたことを思い返したい。Ruth Hemus, *Dada's Women*, New Haven and London, Yale University Press, 2009, p. 123.

執筆者について——

松井裕美(まついひろみ) 1985年生まれ。現在、神戸大学准教授。専攻＝西洋美術史。主な著書には、『キュビズム芸術史——20世紀西洋美術と新しい「現実」』（名古屋大学出版会）、『非在の場を拓く——文学が紡ぐ科学の歴史』（共著、春風社、いずれも2019年）などがある。

【特集 ハンス・ベルメール】

脱臼させられた〈解剖学のヴィーナス〉

香川檀

ベルメールの人形を、20世紀の人形史にすんなり位置づけるのは難しい。人形というにはあまりにも異形の姿をしているし、芸術的オブジェというには猥雑すぎる。彼の人形の立ち位置を測るには、前衛芸術の圏内で世界観を身体化するために造形されたさまざまなクスト・フィグア（技巧的・芸術的な人型）のなかにそれを置くだけでは不十分なのであって、それとは別の、西洋文化のなかで長いあいだ芸術の外部に置かれてきた人型の系譜をも参照してみる必要があるだろう。教会への奉納人形だの見世物の蠟人形だのといった庶民の信仰や娯楽にまつわるものと並んで、近代医学の発展とともに生まれ、教育・啓蒙的な目的でひろまった解剖模型がそれである。ベルメールが自著を『イメージの解剖学』と名付けたのは、従来のものとは異なる主観的で想像的な解剖学を造形しようとしたからだが、それでも彼の人形が伝統的な解剖模型を下敷きにしていると仮定してみたらどうだろう。そう、あの18世紀イタリアの蠟細工師クレメンテ・スジーニ作の「メディチのヴィーナス」に代表される、美しき解剖体としての女体模型だとしたら。

模型ではなく解剖図の話になるが、ジョアンナ・エーベンSTEINによると、そもそも人体の図解は被造物の小宇宙と世界との呼応をしめす神の摂理の顕現という意味をもっていたという（『世界の人体解剖図集』）。規範となるのは男性の身体であり、女性の体内図はもっぱら子宮と胎児という産婦人科的な関心のために作られた。それを3次元で再現したのが解剖模型であり、はじめは主に医学生のための教材であったが、やがて19世紀に入ると歳の市の見世物などさまざまな娯楽施設のアトラクションとしてヨーロッパ各地の都市で流行するようになる。内臓を晒しガラス・ケースに入れられたヴィーナスは、これもエーベンSTEINの言葉を借りれば、科学的・教育的な体裁をとった「裸体が見られる合法的なシステム」であった。さらに、さまざまな展示物を一堂に集めた「パノプティコン」が登場して解剖学や人類学の模型なども見せると、「ショッキングで同時にエロチック」な娯楽として人気を博したという（『アナトミカル・ヴィーナス』）。

この墮落した解剖学のヴィーナスはしかし、20世紀の前衛たちのイマジネーションをいたく刺激した。マックス・エルンストは機械の残骸のような《花嫁としての解剖体》を造形し、マン・レイは下顎と首を仰角で撮った写真《解剖体》で人体のメタモルフォーズを表現した。ベルリンのラウール・ハウスマンやドルフ・シュリヒターはいっとき絵画や写真コラージュのなかに解剖図や解剖体のモチーフを使うことに熱中している。ちなみに、ベルリンの目抜き通りにあった皇帝パサージュというアーケードには大掛かりなパノプティコンがあり、墮落した解剖学のヴィーナスのごときいかかわしいものも展示され、おまけに同じパサージュでは寄生虫駆除など公衆衛生の啓発を目的とした解剖模型も展示されていた（もちろん、こちらはまったくエロティックではない）。そしてこのパサージュには、周知のようにヴァルター・ベンヤミンが幼年時代の記憶として語る覗きからくり的なステレオスコープの装置「皇帝パノラマ」も置かれていた。

ベルメールの人形に話を戻すと、第1の人形では、あきらかにこのパノラマの方式で少女の腹のなかを覗く、という仕掛けが目指されていた。胸のボタンを押して臍の穴から覗きこむと、内部に仕込まれた円盤型の回転装置がうごき、少女の夢想する秘事の光景を見せる、という趣向である。解剖学

的な内部への視線がもとめるのは、五臓六腑のありさまではなくて、性的な夢という無意識的な物語の光景である。けれども、この目論見が頓挫したのち第2の人形になると、内部への関心は失われ、少女の身体そのものが量塊のパーツの連鎖という体をなしてくる。それは、神経刺激あるいは無意識的な内的衝動の発現を「図解」する、神経系の解剖模型といってもいい。

かつて美しい女体の解剖模型は、横たわる屍体でありながら、世界観の表象として、あるいは科学的客観性の証左として、垂直方向に内部へと切り裂かれた「開かれたヴィーナス」であった。だが、バルメールが辿りついた解剖模型は、横たわる身体の水平方向に切断と組換えを繰り返す、繋ぎなおすために発見的に関節をはずしていく。さしづめ、「脱臼させられた〈解剖学のヴィーナス〉」とも呼ぶのが相応しいかもしれない。

執筆者について――

香川檀（かがわまゆみ） 1954年生まれ。現在、武蔵大学教授。専攻＝表象文化論。小社刊行の主な著書には、『[想起のかたち――記憶アートの歴史意識](#)』（2012年）、『[人形の文化史――ヨーロッパの諸相から](#)』（編著、2016年）、『[ハンナ・ヘーヒ――透視のイメージ遊戯](#)』（2019年）などがある。

【特集 ハンス・ベルメール】
ベルメール覚書

小澤京子

ハンス・ベルメールを知ったのがいつのことだったのか、今となっては記憶がさだかではない。幼年時代に興じた人形遊びは、自分の意のままになるひとがたを用いた、自己の拡張と物語への没入の経験であった。すこし長じてから、西洋のアンティーク・ドールの、無気味さと蠱惑をともにたたえた雰囲気惹かれるようになった。当時日本はバブル経済で、19世紀のアンティーク・ドールやそのレプリカ販売が人気を博しており、子供でもたやすく情報に触れることができたのである。その流れで四谷シモンの名前を知り、創作球体関節人形の系譜から、源流であるベルメールに行き着いたのだと思う。身体の各部位が分解され、組み替えられ、ある部分は大胆に欠損しているにもかかわらず、それがもたらす印象は陰惨なバラバラ殺人事件（血と肉がもたらす有機質のグロテスクさ）などではなくて、むしろ無機的な冷たさ硬質さと、深閑とした静謐さであることに、その頃の私はけっこうな衝撃を受けたことをぼんやりと憶えている。

人形には操作性がある。鑑賞に一定の距離を必要とする視覚的な対象が彫刻、肌に密着させて抱きしめる触覚的な対象がぬいぐるみだとすれば、人形はその中間に位置する。この距離が、人形の身体への操作を可能にしているように思う。日常的な例でいえば、着せ替えごっこはもっぱら人形を相手とする。ベルメールの着想源の一つであるデッサン・マネキンもまた、身体各部位の自在な操作と、距離をおいた観察のためのオブジェである。彼が美術館で目にしたのは、デューラー派の木製球体関節デッサン・マネキンだというが、そもそもデューラーその人が、人体を分節化したうえで、その比例と均衡の美的法則を導き出そうとしていた（『人体均衡論四書』）。

ベルメールによる人形の形態には、四肢を切断し肉体を破壊するような暴力衝動の発露という以上に、人間の身体を観察し、一定の規則と秩序に則って「単位」に分けるといって、いってみれば科学的な眼差しがみてとれる。分節化された身体は、世界を秩序づけて把握するための一つのモデルとなっている。さらにベルメールは、部分となった身体を組み替え、転位させる。彼自身も「アナグラム」の語を用いているが、これは数学の順列を考えるのに似た操作である。ベルメールを語る際の常套句は、とかくエロティシズムやサディズムやネクロフィリアに彩られた、不定形の欲望や情動と結びつきがちだ。しかし、むしろ彼の「人形遊び」には、対象との間に客観的で冷静な距離を隔てた、観察と分節化と操作のプロセスが入り込んでいるように思われ、それが私にとってのベルメールの誘引力でありつづけた。

ベルメールの周囲には、ある種の言説というかファンタズムが幾重にも巻きついており、それに絡め取られることなく彼の作品とテキストそのものに到達するのは、なかなか容易なことではない（そのような言説の不透明だが魅惑的な厚みゆえに、こと日本では「創作球体関節人形」という特殊な造形ジャンルが開花し、今日に至るまで人気を博しつづけているのかもしれないけれども）。昨年11月に上梓された松岡佳世氏の『ハンス・ベルメール——身体イメージの解剖学』は、その点で画期的な著作であった。この書を読んでからはじめて、私はベルメールの営為そのものに触れることができた気がした。ベルメールの造形は、人形のみならず写真やデッサンなども含めて、身体そのものというよりも、「身体イメージ」の操作とそれをめぐる思索であり、従来「ファム・オブジェ」や「ナルシシズム」

という語（ここでは主客は固定されている）で括られがちであった人形への態度も、実はさまざまなレベルでの「反転可能性」を内包したものであったことが分かる。

ベルメールの人形に向かう態度は、日本ではしばしば「ピグマリオンズム」（理想の女性を人形／彫像として作りだした古代キプロスの王ピグマリオンに因む）の典型とみなされてきた。しかし、ベルメールによる人形への操作は、象牙で人形の全体を彫刻するピグマリオンよりも、18世紀の美術史家ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンの『古代美術史』初版（1764年刊行）に取められた、人間を創造するプロメテウスのイメージに近い【図】。1枚目の挿絵では、プロメテウスが人間の胴体と四肢をパーツごとに製造し、2枚目では、つなぎ合わされた全身像を前に、ペンと定規でその均整を確認している⁽¹⁾。総体としての全身像ではなく、単位化された部分の組み合わせとして、人間の像が作りだされるのである。

ベルメールの特徴をなす、身体イメージと主客の関係への鋭い批評性は、その実、日本の球体関節人形の系譜には希薄であるように思われる。これはけっして非難すべきことではなく、むしろ受容と誤訳、翻案、領有の過程で生じた、豊穡で興味深い変容ととらえるべきだろう。日本の球体関節人形は概して、自己愛撫的であり、あるいは自傷的であり、客体－物としての自分自身のなかで微睡んでいるように見受けられる。そして、制作者の側にも愛好家の側にも、女性がかなり多いのである。これは、ベルメール本人や日本での受容に影響力を持った澁澤龍彦に顕著な、女性（少女）の身体イメージの対象化という契機——それ自体は異性愛者男性の性的幻想であり、マッチョな権力性をはらむものである——を、若年層女性を中心とするサブカルチャーがみごとに^{アプロプリエイト}換骨奪胎した事例の一つなのではないか⁽²⁾。ここ数年はそのようなことも考えている。



ヴィンケルマン『古代美術史』より、人間を創造するプロメテウス（出典：Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, 1764. <https://doi.org/10.11588/diglit.1343>）

【注】

- (1) 参照：アルヴィ宮本なほ子「恐ろしき均衡——プロメテウスの創るロマン派的身体」、石塚久郎・鈴木晃仁編『身体医文化論 感覚と欲望』慶應義塾大学出版会、2002年、215－238ページ。
- (2) 石田美紀『密やかな教育——〈やおい・ボーイズラブ〉前史』（洛北出版、2008年）は、1970年代以降に女性たち主導で創出された女性向けサブカルチャー、とりわけ少女マンガや少女小説が、旧世代の

知識人男性たちによる「教養」（文学や芸術映画のなかに描写された男性同性愛・少年愛）の領有であったことを明らかにしている。

執筆者について——

小澤京子（おざわきょうこ） 1976年生まれ。現在、和洋女子大学人文学部教授。専攻＝芸術学，とりわけ空間と身体イメージ分析。主な著書には、『都市の解剖学——建築／身体の剥離・斬首・腐爛』（ありな書房，2011年），『ユートピア都市の書法——クロード＝ニコラ・ルドゥの建築思想』（法政大学出版局，2017年），蘆田裕史・藤嶋陽子・宮脇千絵編著『クリティカル・ワード ファッションスタディーズ』（分担執筆，フィルムアート社，2022年）などがある。

【特集 ハンス・ベルメール】

ベルメール人形

——「人の形」が「人間」を壊すまでの道程

田中祐理子

「例外的に個人の分担が——つまり個人の解釈の余地が——ゼロにまで還元されると [……] 一瞬の間、個人的なものと同個人的なものが交換可能なもの (interchangeables) となる [……]」。ベルメールの『解剖学』にそのような言葉が書かれていることを、松岡佳世『ハンス・ベルメール——身体イメージの解剖学』(225頁)によって教えられた。この言葉を読みながら、クライストの「マリオネット芝居について」の結びの対話について思いさずにいることは、やはり難しい。

そこですでに「C.氏」が「私」に告げていた、「人形＝ヒトガタ」に関わる決定的な事実について。「ですから優美は、意識がまるでないか、それとも無限の意識があるか、の人体の双方に、ということとは関節人形か [in dem Gliedermann], 神かに、同時にもっとも純粹に出現するのです」(『チリの地震』種村季弘訳, 河出文庫, 1996年, 231頁)。「優美」はどこにあるのかという問いは、「優美」なるものを具象として、また概念において、ひとたび世界に「出現」させたはずのものである「人間」の領域を、あっというまに超えていってしまう。しかも超えてしまうだけでなく、それが背後に残された「人間」たちを振り返るとき、「人間」たちは自らの輪郭が描き出している境界を、初めて知らされるかのようでもある。そして、そう知らされたのちに、「人間」たちは正反対の二方向へ走り始める——失望が深ければ深いほど、その探索の速度は速いので、そこには「狂乱」と呼びたくなる異様が「出現」する。ベルメールが断固として拒んだというナチ・ドイツの掲げる「理想的身体」の陳腐さと、それが実際に生きていた数多の人体にもたらした破壊が一方にあるとすれば、もう一方には、「そのようなものではなくありうるはずの身体」を求めながらベルメールが生み出し続けた、次第により深く壊れていくかのあれらの「禍々しい異形の姿」(香川檀「予兆のなかのベルメール人形」『人形の文化史』水声社, 2016年, 282頁)が見いだされることになるだろう。

「優美」の模像を求めるとか、「それとは異なる優美」を求めて出立するのか。クライストが束の間、それ自体も「異様」だった生存を記録した19世紀の入口から、その次の世紀転換期のヨーロッパという空間にまで、恐らく継続的にもたらされていた「人間」とその「形」に対する失望と切望、失い続けたものを自ら創出しようとする傲岸が、やがて行き着いた2種類の異なる「極北」を、そこに見ることができるのではないだろうか。これらの極北をいったい何と名づけ、どのように論じるべきであるのか。(これは実は私個人にとって、数十年前の大学の教室で、先生の独白のような問いとともにクライストのテキストを教えられてから、まだ答えることができていない「20世紀」という歴史についての宿題だ。)

「人形とは、愛好家の願望像なのだ。あるいは屍体、と言わねばならないだろうか？」というベンヤミンの言葉とともに、その「狂気と化した願望」がまさに、ベンヤミンを圧殺した「凱旋行列」(浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクションI』筑摩書房, 1995年, 651頁)としての「歴史」と同じものを生み出す「傲岸」でありうることを、たとえば小森謙一郎「マネキンとマリオネット」は正しく示してくれている(前掲『人形の文化史』所収)。「モデルニテ」と呼ばれる場面の生成から終焉までのあいだに「人の形」に向けられた「人間たち」の思念の変転は、そこに並走したいくつもの「人間」の「歴史」の運動と、その動力機関を共有しているものでもある。そしてまた、香川檀がハウス

マンの次の言葉、「二つの世界のあいだの宙づり状態において、つまり古い世界とは訣別したものの、いまだ新しい世界を創れないとき、諷刺、グロテスク、カリカチュア、道化、そして人形が登場する」（前掲「予兆のなかのベルメール人形」300頁）とともに鮮やかに描くあの歴史的空間のあったとき以来、「人間たち」は一度たりとも「グロテスク」も「カリカチュア」も超え出たことがないというのに、そのことがいまだ十分に理解できていない。

「ゼロにまで還元されると」——なぜ、「人間」はこの「還元」を求めてしまうのだろうか。あれほど激しく「神」を否定したそのときに、なぜ「人間」はかくも激しく、自動的に動き続ける「人形」か、自ら壊れ続ける「人形」を、欲することとなるのだろうか。そうしてベルメールにおいて、「交換」は本当に一瞬でも体験されたのか？ その問いに答える権利を、誰が／何が持つというのだろうか。

執筆者について——

田中祐理子（たなかゆりこ） 1973年生まれ。現在、神戸大学准教授。専攻＝哲学、科学史。小社刊行の著書には、[『ミシェル・フーコー「コレージュ・ド・フランス講義」を読む』](#)（共著、2021年）がある。

【特集 ハンス・ベルメール】

オーヴァーラップ

森元庸介

『ハンス・ベルメール』でも『ハンス・ベルメールについて』でもなく、『ハンス・ベルメールについてのフィルム (Film sur Hans Bellmer)』というタイトルとともに、1973年に発表された短篇ドキュメンタリーがある。ポンピドゥーで2006年に開催されたベルメール回顧展の折、会場の一隅で上映されているのを見たきりで、もとより恃むに足りない記憶は薄れながら、発電の機構や産卵の過程を学童に示すのにも似た銜いのない作品という印象が残った。説明趣味の反対をゆく教則的な性格は、たとえばそのテキストの表題「使用法 (Mode d'emploi)」も示唆するベルメールのありかたの顕著な一面と照応している、などといえば後づけもよいところだろうが、それにしても、32分のうちで、エリュアール「人形の遊戯」の抜粋を12歳の少女が朗読し、ミシェル・ブーケとマイケル・ロンズデールがナレーションに名を連ね、なによりユニカ・チュルンがドイツ語の古い哀歌を歌うのを聴く僥倖を許してくれるのだから、そこには、ただ「豊穡」や「豪奢」と呼ぶのでは収まりがつかない、格別の惜しみなさが湛えられていたにちがいないのだった。

監督を務めたカトリーヌ・ビネにとって、これは、マルセル・アヌーン『春』(1970年)での共同脚本につづく、しかし、なにより自身の名を単独で冠するものとしては最初の作品である。ビネの来歴、ひとりとなりについての紹介らしきものが必要なかもしれないが、ここではただ、ベルメール、チュルンと深い親交を結び、当時ようやく30代にさしかかろうとする若い映画人であったことだけを述べておく。その彼女は、やはり惜しみのない、今日では類例を挙げるのがむずかしいタイプの雑誌『オブリック』のベルメール特集号(1975年)に、くだんのフィルムの製作過程を省みるテキストを寄せており(Catherine Binet, « Film sur Hans Bellmer », *Obliques*, hors-série, 1975, p. 258-267), 冒頭で触れたタイトルに関しても、次の言及がある。「わたしは、『ハンス・ベルメール』ではなく『ハンス・ベルメールについての映画』というタイトルをととても大切にしている——まちがえられることがしょっちゅうだけれども [……]」。

大切にしているのは、つまり「フィルム (film)」の語である。なぜとって、「フィルムというのは窃視の試みだから」、とりわけてこのフィルムは「窃視者(美術館の観客とわたしの立場に身を置く観衆)に見られている窃視者(ベルメール)の作品を見ている窃視者(美術館の観客)を見ている窃視者(わたし)による仕事」、つまり、つまるどころ、すぐれてベルメール的な姿勢／営為である窃視を、やはりすぐれてベルメール的な方法／主題である連鎖と反転とともに変奏するものだから。「フィルム」の語は、この示し合わせを、いわば署名とは別のしかたで署名するものにほかならない。

しかしまた、変奏することは、変奏される対象を裏切ることへの顧慮をとまわずに、実際、少なくとも映像性の観点からするとき、ビネが選んだ行き方は明白に禁欲的である。「美術映画 (film d'art)」が「人為的に区切られたカテゴリー」にすぎないことをいう彼女は、同時に、当の「美術映画」が常套的に用いる「ズーム、パン、トラヴェリング、回転台の使用、凝った照明」について、レオ・フェレの歌詞を引きながら「まるで自分がモーツァルトだともいうかのよう」だと皮肉る。そうして、「リズムカルで偉そうで鮮やかなモンタージュ」についても、「晴れやかな風景ショット」についても、「ちょうどよく選曲された音楽」についても……。結局のところ、「美術映画」がマイナー・カ

テゴリー、ありていにいえば顧みられることの少ないジャンルであるという事情は、作家が才気を証し、自身を売り込むための「踏み台」や「名刺代わり」としてむしろ好都合なのでさえあり、つまり、かれらは「作品に仕えるというより、むしろ [……] 作品を利用している」。

カメラの移動は「ほとんど用いず」、用いるなら「スロー」なものとし、「極小の細部」と「極大のタブロー」を同じプロポーションで並べたりすることもすまいと決めた。そうして、何が残るのか。ためらわず用いたものがあるとすれば、オーヴァーラップ (surimpression) である。それなら「版画でも用いられるもの」だし、なにより「ハンス・ベルメールの版画はしばしば、異なる色彩のオーヴァーラップによるセリ―となっている」——そうしたオーヴァーラップが、ベルメールにおいて、版画にかぎらず、図像と文字とに相亘るグラフィズムの実践を貫通する探究の主題、また様態そのものであったことは、強調する必要もない。映画に許される手立てを撮り集めて用いるのではなく、つまり「芸術映画」の多くがそうあるように「加算的にふるまう」のではなく、減算的な選択をつうじて、描き出すべきものと描き出すことを重ね合わせる。進んで身を縛るようにして獲得されるそうした共犯性のやはり署名として、「フィルム」の語はどうしても裁ち落とされてならないのだった。

ことさら証左のように記すのも憚られるが、あれこれの口実を並べてその機会を先延ばしにしていたベルメールは、ある日ついに説得に応じてフィルムを実見し、結果として生涯最後の自発的な外出となったその帰路、車中でビネに振り向き、微笑んで次のように口にしたという。「ありがとう。とてもエロティックな映画だよ」。ベルメールの晩年を徴しづけることになったとされる実質的な緘黙を思い合わせれば、ほとんど何も伝えぬようなこの言葉が伝えようとするものを、過小に見積もってはなるまい。

ただ……、こうしてビネのテキストを断片的に引き、なくもがなの補足をいくつか加えて、そのすべてがベルメールについて——また、ベルメール自身によって——いわれてきたさまざまなことがらとあまりに整然と重なり合うもの——重なり合うだけのもの——という印象を与えたのではないかと怖れもする。そのように怖れねばならないのは、ひとえにわたくしの責によることである。……とはいえ、しかし、たとえば、ベルメールのオーヴァーラップについて、ビネが「それは無際限の遊戯であり、[わたしの] フィルムも、同じひとつのモチーフのオーヴァーラップによって、そのようなサイクルとともに構成されている」と述べるのを読むとき、その「終わりなさ」が／を強いるものが何であるのか、という漠たる問いがふと浮かびもする。なるほど無償であるのかもしれない遊戯は、他面で、ひとのあらゆる活動のうちでもっとも制約的に働くものでもある、という事実の確認とともに。そうしてまた——以下、真に傍白にすぎない——、このテキストから6年後に完成を見る『ドリンゲン・ド・グラーツ伯爵夫人の遊戯』——カトリーヌ・ビネのまさしく一世一代というほかない、そしてまた数かぎりのない突き詰められたオーヴァーラップによって己を宙吊りにするような〈作品〉——が、ベルメール《薔薇色の開かれた夜》(Rose Ouverte La Nuit) を撃ち抜いて了えられることの意味について考えねばならない、そのようにも思い当たる。

執筆者について——

森元庸介 (もりもとようすけ) 1976年生まれ。現在、東京大学大学院准教授。専攻＝フランス思想史。小社刊行の主な著書には、『ピエール・クロソフスキーの現在——神学・共同体・イメージ』(共著、2020年)がある。

【連載】

再組織化する彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー 2

勝俣涼

ボストン（アメリカ）出身のアーティスト、サラ・ジー（Sarah Sze, 1969-）は、日用品などの量産的なファウンド・オブジェを無数に集積・連繋するインスタレーションで知られる。縦横にのたくり、ときに放射状に広がり、あるいは渦を巻いて伸長する事物の群れは、外側への拡張性を備えると同時に、内部に入り組んだ複雑な組織を生成している。その一部には、水や植物、ランプ（光）がしばしば導入されるが、こうしたエネルギー体は作品の全体構造を生態学的な観察へと引き寄せるだろう。

また、たとえば《Untitled (Studio)》（1996）におけるキャンディやクラッカー、プッシュピン、爪楊枝、マッチ棒、あるいは《Tilting Planet (Malmö)》（2006）における細切れの毛糸やペットボトルのキャップといった諸要素が具現するように、ジーのインスタレーションを構成する事物は、凝集・配列・結合を通じて細胞組織や神経系統、集積回路にもたとえられる、バイオメカニカルな複合形態を作り上げる。とはいえ彼女の作品は、何かしらの既知の生物個体を形象化するものではない。しかし、その空間的な構成体は、生命的なシステムを喚起するものとなっているのだ。ゆえにそれは一つの身体構造というよりも、ある固有の実質を備えた生態系と対応しうるかもしれない。美術批評家のハル・フォスターは実際、ジーの作品にオートポイエシスのな構造を見出し、この点で「サイト・スペシフィック」な作品から区別されることを指摘している。サイト・スペシフィックな作品とは、リチャード・セラの《傾いた弧》（1981）が示したように、特定の場所からの移動がその破壊と見なされるものである。それに対し、フォスターはジーの作品が、展示空間を活用する一方で内在的な独立性を備えることを看取り、環境に適合しつつも一定の独立的な構造を確保する鳥の巣やクモの巣になぞらえている⁽¹⁾。

生態系や巣といった、生息環境のイメージはしかし、単に外観上の類比にとどまらない。というのもジーのインスタレーションに関して特筆すべきなのは、その空間を周回あるいは通過する、観者の具体的な知覚経験の動態であるからだ。言うまでもなく、作品経験における現象学的な地平の開拓は、1960年代のミニマリズムにまで遡る。ただしジーのインスタレーション空間は、形態のみならず色彩という点でも、感覚触発的な性格を高めている。さまざまなカラーバリエーションをなす量産品の数々を、精密な手際によって空間上に配していく手法は、当初イェール大学で建築と絵画を学んだ作家のバックグラウンドと無関係ではないだろう。付言しておけば、生産物のこうした多色展開的なディスプレイは、ポスト・フォードイズム時代の社会的・経済的・文化的コンテキストを踏まえた、レディメイドやアッサンプラージュの方法論的更新とも読み取れるものだ⁽²⁾。

元々の流通・使用の文脈から事物を切り離し、転用することで、新たな意味や価値を付加するというレディメイドの伝統は、ジーの実践において「スケール」という知覚的な次元とともに作用している。そこではたとえば、梯子や吊り橋のような形態の細部を拡大するにつれ、これらの形態を構成する綿棒や爪楊枝がその親しみ深い消耗品としての姿を露わにし、ゲシュタルトが組み替えられていく。私たちが風景のなかに山や森を識別し、その同じ対象が、別の認識論的構成においては個別的な樹木の集合として識別されるように。こうしたスケールの伸縮作用によって、ジーの作品空間を通行する観者は、対象がマクロな水準とミクロな水準の間を往還し、その相貌を動的に変容させるさまを目撃することになる。

対象の変質は、また別の形によっても遂行される。ここで検討したいのは、事物のアイデンティティを意味的に転換するレディメイド的な手続きよりもむしろ、物体とイメージという二つの水準に関わるものである（ここでは「イメージ」を、視覚的な画像情報という語義において用いることとする）。ラガーディア空港のターミナルに設置された《Shorter than the Day》(2020)はその一例だろう。そこでは無数の金属の線が空中で交差し、巨大な球体のフォルムを空気の量塊として浮かび上がらせるとともに、その周囲を磁力線のごとく走査している。朝から夕暮れ、夜にいたるさまざまな時間帯に撮影された空の写真がプリントされ、仮想的な球体の表面に沿って留められることで、この球体＝地球を張り子のように物体化する。しかしこの大小の画像は散り散りに配されているため、球体はなお非実体的なフォルムに留まるのみならず、3D画像のようなイメージとしての質を強調している。イメージと物体——球体に近接するにつれ、手でちぎられたようなプリントのエッジが露見し、紙の物質性を際立たせもする——を二重化するこのポテンシャルは、《Things Fall Apart》(2001)のような初期作においてすでに組み込まれていたと断言していいだろう。渦を巻き、放射する入り組んだ軌道に沿って、諸々の物体が集積し、中継され、結合し、あるいは粒子へと分解される。ジエの作品が体現するのは、対象と空間のスケラブルな再組織化とも呼べる動態にほかならない。

【注】

* サラ・ジエの作品画像は、下記のウェブサイトで参照することができる（2022年2月14日現在）。
<https://www.sarahsze.com/index.html> (Sarah Sze)

- (1) 次を参照。Hal Foster, “The Art of Teetering,” *Timekeeper / Sarah Sze*, New York: Gregory R. Miller & Co., 2017, p. 199.
- (2) ジエの制作実践を、戦後美術の諸潮流と比較・差別化しつつ、現代における生産・消費環境をめぐる諸条件と関連づけた考察として、次を参照。Benjamin H.D. Buchloh, “Surplus Sculpture,” *Sarah Sze*, London: Phaidon, 2016.

執筆者について——

勝俣涼（かつまたりょう） 1990年生まれ。現在、武蔵野美術大学助教。専攻＝美術批評、表象文化論。主な論考に、「運動 - 刷新の芸術実践——エル・リシツキーとスターリニズム」（引込線／放射線パブリケーションズ『政治の展覧会：世界大戦と前衛芸術』，EOS ART BOOKS，2020年）などがある。

【連載】

美術と社会が切り結ぶところ

—Books in Progress 17

関根慶

2019年に開催された芸術祭「あいちトリエンナーレ2019 情の時代」の一部として行われた展覧会「表現の不自由展・その後」とその展示中止・再開をめぐる一連の出来事は、多くの人の注目を集め、大きな議論を呼びました。もっとも、このような表現と権力との間の問題は決して目新しいものではなく、明治時代の画家、黒田清輝らの作品をめぐる「裸体画論争」から、2016年「キセイノセイキ」展をめぐる騒乱まで、その例には事欠きません（小社刊『ミュージアムの憂鬱——揺れる展示とコレクション』をご参照いただけますと幸いです）。しかし、その後も美術館におけるさまざまな問題の発覚や、コロナ禍を受けて美術館の臨時休館、展覧会の中止といった出来事がつづき、いま改めて、社会のなかで美術がどのような役割を果たすのかが問われています。

3月刊行予定の『アートはどこへ行く？ 小倉正史著作選集』は、こうした社会と美術との関係、そして美術業界内にひそむ不可視の権力構造を厳しく問いつづけた批評家、小倉正史（1934-2020年）の仕事を集成した一冊です。小倉は美術雑誌『アトリエ』の編集長をつとめたり、各地でアート・レクチャーを開催するなどしながら、美術批評家として、権威とは距離をとりながら、社会と美術のかかわりについて常に鋭い思考を展開しつづけてきました。本書では、小倉の遺した1950年代から2020年までの約50編の論考によって、約半世紀のあいだに美術と社会がどのような関係を取り結んできたのかを垣間見ることができます。

例えばそのなかの一編、『『パブリック・アート』ということ』というテキストで、小倉は、近年注目を集めつつある「パブリック・アート」について、アート作品を公共の場に設置しようとするアーティストやプロモーターの思惑をめぐり、次のように分析しています。

パブリックな空間に[現代アートの作品が]進出することによって、「誰にとってもよいもの」[＝アート・ワールド内ですでに高い評価を得ているアーティストの作品]が一般人から成る社会に浸透することが期待されるのだ。そこには現代アートのアート・ワールドが持つ権威主義的な特性をまるだしにした押しつけがましさ[……]がある。それは、つまり、現代アートの拡大主義的な欲望なのだ。

しかし、このような欲望は簡単に達成されることはないだろう、と小倉は結論づけます。

パブリックな空間には、さまざまな法規的・技術的・感情的な条件の網が張りめぐらされている。「誰にとってもよいもの」は、まずそうしたさまざまな条件を満たすことによって、「その場所にとってよいもの」であることを要求されるわけだ。結果として、その「パブリック・アート」は、場所に付随して設置される目先の変った装飾——当事者以外の人にとってはそれほど重要でないもの——にならないという保証があるのだろうか。

「アート・ワールド」内の価値基準に固執し、内輪の評価ばかりをあてにしてきた美術作品は、「パブリックな空間」＝「アート・ワールドの外」に出る時、改めて「パブリック」な眼差しによって、その意味や価値を問い直されるということを時に忘れてしまいがちなのかもしれません。このようにアート・ワールドの欲望にゆるぎなく厳しい眼差しを向けながらも、「パブリックな空間」に対して、社会に対して、アートのもつ価値を再考しようと促す小倉の姿勢は、批評家としての真摯な態度に貫かれています。

一方で、時代も場所も異なりながら、その時代の新しい美術と社会を結ぶために国家権力やナショナリズムと闘った一人の美術館人がいました。おなじく3月刊行予定の仲間裕子『フーゴ・フォン・チューディ——ドイツ美術のモダニズム』は、高まる排外主義の機運に抗いながら、フランス印象主義の美術をドイツに移入するべく奔走する美術館長チューディの闘いを描いた一冊です。

19世紀のフランスで勃興した印象主義絵画は——現在では想像し難いことではありますが——、チューディの生きた時代（1851-1911年）においては先鋭的な「前衛美術」として、いまだに大衆はもちろん、多くの美術家や美術関係者からも受け入れられない状況にありました。しかも、普仏戦争と第二次世界大戦のはざまのヴィルヘルム帝政期のベルリンにあって、フランスは「敵国」であり、「敵国」の美術を移入することは、ドイツ固有の美術の伝統を汚すものだとする論調も美術アカデミーを中心として高まりつつありました。そんな時代のなかでチューディは、ナショナル・ギャラリー（ベルリン）館長・バイエルン州立絵画館館長を歴任し、パリに先駆けて、世界で初めてマネやセザンヌといったフランス印象主義の作品を美術館に収集しました。

美術というものの国境を超えた広がり信じ、印象主義に新しい美術の萌芽を見て、その作品を収集し、広く人々に展覧することが美術館の重要な使命であると考え、皇帝からの圧力や排外主義的な風潮と闘ったチューディの姿は、今日のわたしたちにとっても重要な参照点となるでしょう。

視野狭窄に陥らず、これからの美術と社会のあり方を考えるために、3月刊行予定の2冊をお手に取っていただけましたら幸いです。

執筆者について——

関根慶（せきねけい） 1994年生まれ。水声社編集部所属。

【連載】

広沢虎造からジェーン・スーへ

——裸足で散歩 19

西澤栄美子

良く番組で言うんです、「頂上で会おう」って。目指している山が同じでも、登り方は違ってもいい。私たちは私たちのやり方でそこに向き合っていく。私たちが言っている「頂上」っていうのは、いわゆる理想とする社会です。天竺みたいなところとか。色々な不平等が是正された社会ってわけですが、そこを本気で目指す気があるのかどうかを、いちいち人に突きつけていくのも不躰ですよ。だって、動くタイミングって人それぞれだから。助け合いながら互助会で登っていききたいですよ⁽¹⁾。

筆者は、若い友人に教えられて、荻上チキ⁽²⁾の『荻上チキ・Session-22』⁽³⁾を聞き始め、radikoも利用しながら、『ジェーン・スー 生活は踊る』⁽⁴⁾をはじめ、TBS ラジオの番組を聞くようになりました。

筆者の子供の頃は、卓袱台の横の「蠅帳」の上に置かれたラジオでNHKの『ヤン坊ニン坊トン坊』⁽⁵⁾の様な子供向けラジオドラマや、連続ラジオドラマ『一丁目 一番地』⁽⁶⁾を聞いていました。夜のNHKのラジオ番組では、毎日のように、浪曲、講談、落語を放送していました。講釈師では、五代目宝井馬琴⁽⁷⁾、浪曲師の二代目広沢虎造⁽⁸⁾、落語家の五代目古今亭志ん生⁽⁹⁾などが出演しており、幼稚園時代、毎夜、祖父母の住んでいた離れの隠居所に聞きに行き、それほど好きなら、と、祖父母と一緒にラジオを聞きながら寝るようになりました。筆者は虎造の『浪曲次郎長伝』が、とりわけ楽しみでした。その後、若者向けの深夜放送を聞いていたこともありますが、最近まで、筆者にとってラジオは遠くなっていました。

武田砂鉄⁽¹⁰⁾による『TBS ラジオ公式読本』によると、TBS ラジオの番組の多くは、放送作家による台本や、ディレクターによる番組の方向性は存在していても、各々のパーソナリティによる番組進行は、ライブ感を持ってかなり自由に行われるようです。例えば荻上チキの番組から感じられるのは、旧来の政治的右派、左派といった区分けから自由で（そうした区分けに従えば、彼は左派と言えるかもしれませんが）、「自由で寛容な社会」⁽¹¹⁾のために、いまある社会の問題がなぜ問題なのか、丁寧に言語化し、ゲストにおもねらず質問し、穏やかにどこまでも妥協せず納得のゆくまで質問を続ける、という姿勢です。

冒頭に挙げた、ジェーン・スーの言葉には、前段に「女性の生き方って100万通り……」という部分があるのですが、筆者は、ここで述べられていることは、女性、男性の区別なく、共通して言えることであると思ひ、あえて、この部分から引用を始めませんでした。彼女の番組中のコーナーである、女性、男性を問わず、毎日一人の視聴者の相談に向き合う「相談は踊る」でも、このことは立証されています。

武田砂鉄は、『アシタノカレッジ』の金曜日の担当パーソナリティも務めています。最後に彼のラジオ観を引用します。

あくまで自分の定義だが、ラジオは時間のかかるメディアで、物事を簡単に説明するのに適したメディアではないと思っている。ラジオが得意とするのって、一瞬で説明しなくてもいい時、あるいは、感情が未整理のまま混じり合っているときではないか。[……] ふとした時に思い出し、いきなり、ある物事に向かっていくための燃料になってくれたりする⁽¹²⁾。

【注】

- (1) 武田砂鉄（責任編集）『開局 70 周年記念 TBS ラジオ公式読本』リトルモア，2021 年，78 頁。武田砂鉄によるジェーン・スー（1973 年—）へのインタビューより。
- (2) 荻上チキ（1981 年—）。
- (3) 『荻上チキ・Session-22』（2013 年—2020 年 8 月）。現在は放送時間を変更して『荻上チキ・Session』（2020 年 9 月—）として放送。
- (4) 『ジェーン・スー 生活は踊る』（2016 年—）。
- (5) NHK 連続ラジオドラマ（1954-57 年）。飯沢匡原作。
- (6) NHK 連続ラジオドラマ（1957-65 年）。
- (7) 五代目宝井馬琴（1903-85 年）。
- (8) 二代目広沢虎造（1899-1964 年）。
- (9) 五代目古今亭志ん生（1890-1973 年）。
- (10) 武田砂鉄（1982 年—）。
- (11) TBS ラジオ『荻上チキ・Session』ホームページに、「発信型ニュースプロジェクト～『知る→わかる→動かす』というコンセプトに『自由で寛容な社会を作るために、良質な議論と適切な情報を共有する“場”』としてのラジオの可能性を追求 [……]』とあります。
- (12) 前出『TBS ラジオ公式読本』あとがき，356-357 頁。

執筆者について——

西澤栄美子（にしざわえみこ） 1950 年生まれ。もと成城大学講師。専攻＝美学，フランス文学。小社刊行の主な著書には、『書物の迷宮』（1996 年），『宮川淳とともに』（共著，2021 年），主な訳書には，クリスチャン・メッツ『映画記号学の諸問題』（共訳，1987 年），同『映画における意味作用に関する試論』（共訳，2005 年）などがある。