

私的な視線によるエロティシズム

——荒木経惟の作品を中心とした写真に関する考察——

思想文化学科美学藝術学専修課程所属 秦 野 真 衣

序 エロティシズムと視覚

“エロティシズム”とは何か。高橋英夫の言葉を借りるなら、それは「肉体的な問題でありながら、肉体を超えるところにはじまるもの」^{〔1〕}である。「肉体的な問題」というのは主に人間の性愛に関係するものであり、また「肉体を超える」ということは実体として存在するものではない、何らかの欲望の現出ともいえるだろう。西洋においてそれはしばしば神との合一にたとえられ、肉体を超えて自分の精神が神と溶け合う経験こそエロティシズムだと説明された。とはいえ、「これこそエロティシズムだ」と定義することは難しい。にもかかわらず、「これはエロティシズムだ」と思う瞬間が誰にでもある。

〔図版一〕はある雑誌に載っていた女性の顔写真だ。これを見たとき、私は胸がざわめくのを感じた。この写真の撮られたいきさつも知らないまま、何の気なしに見た、その瞬間にざわめいた。そして〔図版二〕の画面いっぱいには広がる大きな木の枝の写真を見たとき、さらに胸がえぐられるような、痛みにも似た感覚を覚えた。体がぎゅっと縮こまってしまいそうなこれらの感覚は、私にとってエロティシズムと呼ぶしかない感覚である。

私がエロティシズムを感じたものが、なぜ、写真なのか。なぜ、これらの写真なのか。私にとってエロティシズムとはどのような経験なのか。それを考えることがこの論文の目的である。

そもそも、写真とはなんなのか。カメラという機械によって平面に世界を映し出したものだ。写真は持ち運んだり、折りたんだりできる物

体として扱えるものであるが、写真について何か経験するとき、それはたいがい映像に関する経験である。例えばエロティシズムについて考えるにしても、写真を物体という側面から考えても意味は無いように思われる。何がどのように写されているか。写真について語ることは写真を撮影するという行為と映し出された映像について、そしてそのことによる効果について語ることである。

写真は映像である。何よりもまず視覚によつて理解されるものだ。では、写真とエロティシズムについて考えようとすることは、視覚とエロティシズムについて考えることでもある。本論に入る前に、高橋英夫の論文「エロスと視覚」⁽²⁾を引きながら、両者の関係についてまずは簡単に見てみよう。

見ること、つまり視覚は肉体の領域に存するものでありながら、最も精神と近いものとされてきた。視覚が世界を知覚するのに最も有効である理由は、遠いものも知覚することが出来るからだ。しかし、高橋はそれゆえに、「視覚は不幸である」という。対象が見えるのにそれと距離を隔てなければならぬという根本的な矛盾。対象を知覚出来てもそれを実感として手に入れることは、「見る」だけでは出来ないのである。肉体の感覚でありながら肉体を置いてきてしまう矛盾が、想像力を喚起し、対象への欲求をさらに強くする。この想像力を喚起するような欲求こそが、エロス⁽³⁾を生み出すエネルギー、いや、エロス自体なのだが高橋は言う。

エロスはいわば性愛それ自体ではなくて、性愛を対象として意識の内部に喚起されるエネルギーである。あるいは、想像力の形をとることによつてはじめて完成するような位相にあらわれた性愛がエロスである。⁽⁴⁾

対象が見えているのに手に入らない。これは写真が本質的に持つ矛盾である。映像として存在しても、目の前に実在するものは薄っぺらな紙だけだ。対象を本当に手に入れることを考えると、対象との距離が最初から明確に存在する。つまり写真は本質的に「視覚の不幸」を抱えた存在なのだ。とすれば写真はそれ自体が見るものにエロスの衝動を呼び起こすものである。しかし、全ての写真にエロティシズムを感じるわけではない。「視覚の不幸」を呼び起こす写真とそうでない写真がある。

写真とエロティシズムについて考える場合、しばしば言われるのは写真に写っているもの自体がエロティックだということである。しかし、想像力の喚起がエロティシズムであるならば、すでにあるものとして写っている映像のどこに想像力の入る余地があるのだろうか。写真自体が本当に「視覚の不幸」を抱えたものだとすれば、エロティシズムをひき起こしているのは、むしろ写真にまつわる、距離ではないだろうか。

西村清和の言うように、写真を巡っては三つの視線が存在する。視線とは、まなざすものから対象へと引かれた線であり、対象との間の距離である。

写真を撮る、撮られる、見るという写真行為を成り立たせているのは、モデルのまなざしとカメラ・アイと匿名の視線という、けっして一つに収斂することなく、宙づりの中でお互いにずれあい、屈折し、拡散する独特の視線構造である。^⑤

写真を「撮られる／撮る／見る」視線がそれぞれ誰のものであり、どのように交错しているのか。何がどのように写り、どのような効果をもたらしているのか。距離、つまりは視線がエロティシズムと関係するのであれば、視線の構造を解き明かすことでエロティシズムを呼び起こす写真がどのようなものであるかわかるのではないだろうか。そして、私がエロティシズムを受け取った写真が、なぜあの二つだったかということも説明できるのではないか。

以下、本論では三種類の写真と、それらを巡る視線の関係を可能な限り解き明かし、エロティシズムの所在について考察してみたい。

一・撮られる／見る ― グラビアアイドルたちの視線 ―

一・〇 はじめに

〔図版三〕や〔図版四〕を見てもらいたい。どちらも毎週のように発行される週刊誌に「グラビア」として掲載される類の写真である。水着、もしくは着衣の若い女性がポーズをとり、微笑んだり泣いてみたりありとあらゆる態度で写っている。毎月何十冊と出る写真集でも見られるこれらの写真は、あからさまにはないが、ポルノグラフィ―としての役割を果たしている。

写真からエロティシズムを受け取るといったとき、たいていの人がまず思い浮かぶのはポルノグラフィ―だろう。何をもちてポルノグラフィ―とするかは、さまざまな意見があるが、ここでは“写真のもたらす効果が観賞者の性的欲望を高めることである”ことを最初から目的にして撮影された写真群”というように定義したい。こうした限定でうまくいくものではないかもしれないが、本論で述べようとしていることが「な

ぜポルノグラフィイーはエロティシズムを呼び起こすのか」という理由の部分であり、被写体自体に関する論議ではないからだとお断りしておく。つまり、単に性器が写っているから、裸が写っているからという様な直接的な描写が性的欲望を掻きたてることは事実ではあるけれども、その理由では説明しきれないことがあると思われるのだ。

着衣や水着の女性のいわゆるグラビア写真を街でも電車でも、見かけない日はない。あれほど大量に氾濫しているのは、彼女たちの写真が過激なポルノグラフィイー以上の魅力を持っているからではないか。そして、もし性器や裸体だけが問題となるのであれば「図版四」のような顔に焦点を当てる写真は必要なのではないか。そう、これらの写真において必要不可欠なのは、彼女たちの顔、ひいては視線なのではないだろうか。以下、本章でこの仮説を考えていきたい。

一・一 「見られる」女性

ポルノグラフィイーの中の女性の視線はどのような効果を持つのか。それを明らかにするためにはまず、女性が写真の中でどのように表象されているかを見る必要がある。が、視覚芸術において、女性の表象が男性の性的欲望を満たすことを目的に作成される現象は、写真より前にまず絵画の中に現れた。それはルネサンス期の西洋絵画に系譜を辿ることができる。写真と絵画は同じではないが、共に視覚にまつわる芸術形態だ。写真が発明されるまで⁽⁶⁾、表象されるものとして女性がどのように絵画の中で扱われてきたか確かめることは、決して本論を外れるものではない。

中世におけるキリスト教の禁欲主義的伝統支配のもとでは、西洋絵画の女性は敬虔な聖女として着衣のまま描かれることが主であった。しかし、古典復興を掲げるルネサンス期に入ると、古代彫刻の官能性豊かな肉体像への注目が再び高まりを見せる。「マニエリスム」の運動に見られるように、ルネサンス美術の特徴の一つは人間像における身体性と広義のエロス性の再発見であった。身体の美しさや力強さへの見直しにより、ある種タブーとされてきた“裸”というモチーフが日の目を見るようになったのである。男性画家たちは聖女やヴィーナスなどの異教神を官能性豊かな裸体のモチーフに選んだ。理想の肉体を持つものとして神々を選んだということもあるが、キリスト教の女性嫌悪症的、禁欲主義的な女性観のもとでは裸体は聖なるモチーフとしてしか存在を許されなかったからだ。が、そこには宗教心による性的欲望の覆い隠しがあった。つまりは聖なるものを描いている限りは、どんなに煽情的な構図であっても受け入れられたのである。理想の肉体と煽情的なポ

ーズ。これが絵画を見る男性の性的欲望を掻きたてなかつたといへば、嘘になる。この当時の裸体画は、現在のボルノグラフィと似たような効果を持っていたのだ。(7)

絵画の題材は常に女性であった。逆にいへば、女性の裸体を鑑賞者が見るために絵画は描かれたのである。貞淑な人妻であるスザンナが湯浴みをしているところを好色な二人の長老たちが覗く話、「スザンナの入浴」に顕著なように、旧約聖書の挿話や神話の中でも女は見られる対象であり、これらの神話が絵画として表彰されることで、女に視線の対象という構図はより明確になった。「スザンナの入浴」ではスザンナは長老の視線に気づかない。女性は「見られる」ものであり「見る」ものではない。そして絵の鑑賞者である男性は、自分の存在に気づいていない女性を常に「覗き見て」いるのである。

ジョルジョーネの手による「眠れるヴィーナス」は草原に横たわりながら眠るヴィーナスの裸体を流れるような曲線で描いた、美しい絵だ。彼はこの絵によつて全身を正面に向けた裸体という「横たわる裸婦」の構図を作り出したが、絵のなかでヴィーナスは「眠っている」ため、目を閉じたまま正面を向いている。つまり、彼女は自らの視線を持たず、自分が見られていることになつたく気づかないままであり、その美しい裸体を楽しむ欲望の目に一方的にさらけ出されているのである。欲望の目とは、見ているものの存在に気づいていない女の身体を、心ゆくまで眺めることが出来る鑑賞者の一方的な視線だ。この視線の前では女性の身体はオブジェと同じように扱われている。眠る女は「見られる」女の一つの到達点だといつてもよい。鑑賞者とは「覗き見る」ことすらもなく堂々と彼女を観察できる。

だが、ただ一方的に見られ続けていた女は、ヴェネツィア派最大の画家といわれるティツィアーノの「ウルピノのヴィーナス」によつて新たな地点へと進んだ。ジョルジョーネの弟子であるティツィアーノは師の「眠れるヴィーナス」と同じ構図でヴィーナス像を描いたが、両者には決定的な違いが現れた。「ウルピノのヴィーナス」は眠っていたヴィーナスと同じように横たわつたまま裸で正面を向いている。だが、彼女の目は開いている。開いて、こちらを「見ている」のである。

目覚めたヴィーナスは単なる対象ではなく、自らの意志をもつ主体に変ずる。その表情は、見るものに誘いをかけるようでもある。が、相手を吟味するような気配もあつて、うかつに近づくと、誘いは一転して冷やかな拒絶に変わるかもしれない。(8)

ジョルジョーネの作品が静謐で神秘的な印象を与えるのに対し、「ウルピノのヴィーナス」は「ヴィーナス」という題がなければ宗教画とは思

えない。ヴィーナスが草原ではなく室内の寝台の上に横たわっていること、彼女の後方にいる召使いらしき二人の女性が妖精やキュービッドではなく人間の女であることは、この絵の持つ世俗的印象にかなり影響しているだろう。だが何よりもこのヴィーナスを現実的にしているのは、彼女の視線なのである。少し顔を横に向けていたから見上げるようにこちらを見ている。決して交わることのなかった鑑賞者と絵の中の女性の視線がここではぶつかっている。しかも彼女は「自らの意志」で観賞者を誘惑しているようだ。一方的に「見られる」存在であった女性性は、ここで自ら「見る」ものともなったのである。鑑賞者は「見ている」事を気づかれてしまった。もう、彼らは「覗き見」ができない。ところが、バージャヤーの指摘によれば、ヴィーナスにおいて「自らの意思」とされているのは、実は彼女自身の意志ではない。

男は行動し、女は見られる。男は女を見る。女は見られている自分自身を見る。これは男女間の関係を決定するばかりでなく、女性の自分自身に対する関係をも決定してしまうだろう。彼女のなかの観察者は男であった。そして被観察者は女であった。彼女は自分自身を対象に転化させる。それも視覚の対象にである。つまりそこで彼女は光景となる。(9)

女性は「光景」であるため、その視線すら「光景」に組みこまれ、一つの記号や装置のように扱われる。

後ろ向き、鏡、浴後化粧という仕掛けはすべて男性にとつて、女性が特別にエロティックなオブジェになるための装置であるばかりでなく、彼女自身が自分を眺めることで、女性もまた自分をモノとして見ていることを示すのである。これは、男性の視線の支配する社会において、女性自身が自己自身が見られている視線と同化するためのメタファーにはかならない。(10)

ヴィーナスを描いているのは男性の画家だ。モデルである女性にポーズをとらせたのも、絵画の中で実際にヴィーナスの視線を描いたのも、全て(同一の)男性である。そしてこの絵を書くよう画家に依頼したのも男性であった(11)。つまり、「自らの意志」のように描かれていたヴィーナスの視線は鑑賞者(男性)が見られたいように彼を見る視線だったのだ。だからこそ、彼女の視線は「誘惑的」なものとなりえた。

「自らの意志を持った」ヴィーナスは、一九世紀にマネが描いた「オランピア」に受け継がれる。ジョルジョーネ、ティツィアーノとまたもや同じ構図で裸婦を描いたこの作品は、当時の美術界にとつての「スキャンダル」であった。伝統的モチーフである「横たわる裸婦」を描

いたのに、なぜこの絵がスキヤングラスだと非難されたか。それは絵のなかの裸婦の肉体が、あまりにも“現実的”であつたからだ。平板なからだであるうえに、名前以外に何の説明もない女性。「光景」としての女性は少なからず男性の理想に応えるものでなくてはならなかつたのに、ヘオランピアは何の魅力も持っていない。マネは現実の女の裸体を何のオブジェクトにも包まず、そのまま提示したのだ。さらにいえばヘオランピアは娼婦であつた。聖なるモチーフの中で登場していた女性が、最もかけ離れたものとして描かれることも、当時の知識人の怒りをつかつた。

「オランピア」の衝撃はそれだけではない。肉体の魅力の差に加えて、「ウルピノのヴィーナス」と彼女との違いはもうひとつある。

西洋の裸体画の形式では、画家、そして鑑賞者＝所有者はほとんど男性であつて、オブジェとして扱われるのはほとんど女性であつた。(中略) ここにおいても、他の多くの点においてと同様、マネが転換点を示している。彼のオランピアをティツィアーノのオリジナルとくらべてみれば、そこに伝統的な役割に放りこまれ、その役割に疑問をいくらか挑戦的に持ち始めた女性を見つけるだろう。(12)

ヘオランピアの視線はヴィーナスのように誘惑を思い起こさせる視線ではない。彼女は上目遣いなどせず、ただまっすぐに視線を鑑賞者に向けている。どんな視線に負けることなく敢然と見返している。「鑑賞者が」見られたいように見る」のではなく、「見られていることなどどうでもいい」と宣言しているかのようだ。パージャーが「いくらか挑戦的」と評したように、ヘオランピアの視線は決して強いものではない。けれども、画家に対して、または鑑賞者に対して常に従属的で受身であつた女性は、ここで媚びることをやめている。むしろ画家の方が“この絵を描かされている”受身のような印象を受けるのである。彼女の視線には静かながらも「拒絶」というより強固な意志が生まれている。女性は「オランピア」で本当の意味での「自らの意志」を手に入れたのだ。

やがて、ヘオランピアの視線は強度を増す。今度は自分から「私が見られたいように見せる」のである。

一・二 “モードの顔”(13)

グラビアアイドルたちは「ウルピノのヴィーナス」と「オランピア」両方の子孫であることは間違いない。彼女たちはときに誘惑するよう

な視線を投げかけるし、何よりも実際に現実に存在する女性だ。しかし、写真と絵画の違いがまた、グラビアアイドルたちをヴィーナス、ヘオランピアとは違うものになっている。

写真と絵画の決定的な違い。ひとつにそれは、写真が複製可能なメディアであるということだ。『ウルビノのヴィーナス』はウルビノ公の依頼で描かれたものであり、想定された鑑賞者は公を含む数人である。今でこそ、絵画は美術館で、または画集によって多くの人の目にさらされることとなったが、描かれた当時は非常に個人的な楽しみのためだけに描かれた。一方写真は複製のために作られるといっても過言ではない。ネガがある限り、まったく同じ物が大量生産されることが可能だ。例えばグラビア写真にしても、週刊誌の発行部数が三〇万部だとしたら、最初から三〇万の人が確実に見ることがわかっている。広告の氾濫を考えれば、実際に写真を見る人数は計り知れない。そして何よりも、モデルとなるグラビアアイドルたちは、自分がそれだけ多くの人間の視線にさらされることを初めからわかっているのである。

写真と絵画はまた、表象の段階でもズレを見せる。ヘオランピアは物語の女ではなく、現実の女である。現実の街に存在する娼婦だ。その裸体は、必要以上に官能性を強調された理想像とは異なり、平面的で、魅力的な肉体とは言いがたい。つまり、現実のごく普通の女の裸体なのである。だが、ヘオランピアが実際にいるという証拠はどこにあるのか？もしかするとマネが想像の中で作り出した女性なのではないか？絵画は、モデルを元に描かれていることがまるで自明であるかのように思われているが、実際の絵を見るだけではそれを立証することはできないのだ。だから、ヘオランピアの意志の現れであるあの視線すらも、本当はマネの想像で作られたものかもしれない。もちろんここでは表象された結果が大事なのであって、モデルの真偽はたいした問題ではない。だが、そうした疑いが生じる絵画に対し、写真はうそがない。現実をありのままに捉えると考えられている。実際、トリック写真でもない限り、写真は実在するものしか写すことはできない。(それゆえ、心霊写真は霊が実在する証拠として扱われるのだ)。だから、グラビアアイドルがある表情で、あるポーズで写っているならば、彼女は本当にそのポーズを實際にとり、その表情を浮かべたのである。写真は出来事を記録する役割を果たす。

写真と絵画の違いは、アイドルたちをより強固な「見られる」ものとしている。そして彼女たちは自分が「見られる」ものであることに充分に自覚的だ。ここでもう一度、絵画に戻りたい。前節の最後にふれた、「強度を増したヘオランピア」も、「見られる」ことに自覚的だからだ。それは、同じくマネが描いた「ナナ」である。

〈ナナ〉は鏡を見て化粧をしながら鑑賞者(画家)と会話をしている。きついコルセットによって整形された腰は、高いハイヒールが起

こす脚の不自然なつま先立ちのせいで、「ホットtentトット」のように盛り上がったている。マネはヘオランピアと同様に、その盛装の下のコルセットを描くことで、非日常に在るべき性の女神からその神話性を剝奪した。彼女が画家のほうを直視しているということで、この女性は不特定の娼婦ではなく、ナナという名前を持った一人の女性であることがはっきりする。彼女は鑑賞者の視線を受け止め、自分の視線を返している。(14)

ヘナナへの視線は確かにヘオランピアへのそれとよく似ている。彼女もまた鑑賞者に視線を返している。そしてさらに言えば、ヘナナへは見られる前に自分から見ているようにさえ思えるのである。高いハイヒールやきついコルセットによる盛り上がりは、かえって彼女を居高高に見せている。見られている事に対して自覚的であるうえに、見せる事に能動的であるように思われるのだ。少しとがめるように見えるナナのまなざしは、鑑賞者の下心を見抜いたかのようにも見える。見ているのは鑑賞者のはずなのに、心理的優位にたっているのはまるでナナのようだ。

下着姿の女性ヘナナへは自分の室内で鏡の前に立ち、化粧をしている。鑑賞者に対して自分の下着姿も、プライベートな空間である自分の化粧室も、全てさらけ出している。何のためらいもないその姿は、むしろ鑑賞者に見せつけているようだ。ヘナナのかたわらで彼女の支度を待っている男性が描かれているが、何よりも彼がヘナナへのメッセージのようである。この男が待つことをいとわなないほどの魅力を持っているのだ。

裸体の親密さを排して、身づくろいの場面を描いた「ナナ」はモード画でもある。そこでナナが見せているのは、裸体であるより、自分の美しさなのだ。「私を見て」——モードの顔は、誰に対してもそう語りかける顔である。(15)

山田登世子はヘナナへの顔を「モードの顔」と称す。「モードの顔」とは、「私的な内密性を断ち切って、万人に何かを語る」顔だ。おそらくヘナナへは娼婦である。誰に対しても、自分の部屋も下着姿もさらす。かたわらのシルクハットの男性はいつでも誰にでも交換可能な存在なのだ。

「あなただけ」のかわりに「だれでも」を選び、それでいてしばらくの間は「あなただけ」のふりをしてみせる、コケットリー。だれにたいしても（嘘）であり、それゆえにこそ稀薄な誘惑をふりまいてゐる顔。決して真実を秘めず、徹底的に「真情」を欠いたその顔を、わたしたちはモードの顔と呼ぶことができるだろう。どこまでいっても真実に到達することの無いその顔は、まさにその内面の空虚さゆえにひとを誘惑する。その眼は実はず誰をも見ようとしていないのだ。だからこそそれはまぎれもなく娼婦の顔なのである。（16）

「モードの顔」とはまさにグラビアアイドルの顔である。アイドルは写真の中で豊かな胸、長い脚など恵まれた肉体を、美しい顔を、まさに見せつける。このとき、「見せつける」とは誰の意志で行われているものなのか。もちろんアイドルたちであると、言えるだろうか。グラビアアイドルであるということは、自分を写した写真が大量消費されることは初めからわかりすぎるほどわかっていることだ。だから彼女たちは、初めから見られるものとして自らを想定する。不特定多数の視線を前提とした「見られる」ものとして自らを「見る」のである。それゆえ、写真に写し出されたアイドルたちの顔は他者の欲望によつて作られた顔なのだ。「見せつける」ように鑑賞者をしつかりと見据える視線も、望まれたからそのように振舞つたに過ぎない。ここでは自分自身による真実の顔は押し出される。鑑賞者が彼女の真実だと思つてゐる顔しか必要ではないのだ。全ては想定された不特定多数の視線のコントロール化にある。「どこまで行つても真実に到達することのない」顔は、最初から真実など持たない。「光景」としての女性は、写真によつてより強固な「光景」に飲み込まれたのだ。

一・三 錯覚の一对一

ここまで「見られる」女性について考えてきたが、写真において「見られる」はまず、「撮られる」という視線で現れることを忘れてはいけない。つまり、「撮る」立場である写真家がいることを確認しなくてはならない。実際、グラビアアイドルたちに表情を要求したりポーズを取らせたりしているのは、写真を撮っている写真家である。しかし、実は写真家さえもアイドルと同様に不特定多数の視線を想定して写真を撮っているのである。もつと言えば、写真家は視線の代弁者、代表者である。不特定多数の要求に対して最大公約数で効果的に応えらるるからこそ、彼らは写真家なのだ。

アイドル写真とは何か。それは、初期の写真の慎み深さとは逆に、カメラに向き直り、レンズをのぞきこみ、その彼方に無数の視線を見とろうとする身ぶりなのである。視線にこめられた意識を徹底的に意識化することで無意識にまでメッセージをそそぎこむ身ぶり。(17)

写真家はおのれの存在をできるだけ消して、ただモデルが現前するかのよう撮影する。アイドルたちも最初からカメラの彼方を見ている。写真家が介在したことなど、跡形もなく消えてしまっている。だから、鑑賞者が写真を見ると自分と彼女たちが目があったかのような錯覚を覚えることになる。

序論で述べたように「撮る」写真家、「撮られる」モデル、そして「見る」鑑賞者という三つの立場が写真にはあった。しかし、グラフィア真においては「見る」／「見られる」の二つの立場へと還元されてしまうのだ。そして、二つの立場の間に生まれる関係が、これらの写真をポルノグラフィーにした、欲望を掻きたてるものの正体である。

写真の中のアイドルは鑑賞者に視線を投げかける。それは本当は数え切れないほどの鑑賞者に向かって投げかけられた視線である。しかし、その視線が正面きって自分の方を向いていること、そして写真を一人で見ていることが、両者の間に個人的関係が生まれているような錯覚を鑑賞者に呼び起こす。鑑賞者たちもアイドルたちと同じように、「見られている」からこそより強く「見よう」と思うのだ。

彼女らの裸を見てみたい、人の眼にふれないものを自分だけのものにした、写真集を見つめる男たちは、ページをそつとめくるたびに自分だけが彼女のヌードを眼にしたような錯覚におそわれる。部屋の中で一人でヌード写真をながめるといふ個人的でひめやかな行為は、そのまま「盗み見をしている」という秘密の快感に男たちをすべりこませる。すでに彼女のヌードは(中略)万人の前になげだされているにもかかわらず、そう思いたいという願望のゆえに、彼らは自分だけのものだと錯覚する。(18)

西洋絵画では「覗き見」として現れていた視線構造は「盗み見」に変わる。鑑賞者にとって自分が見ていることを気づかれて困る相手は写真の中のアイドルではなく、家族や友人など実際に自分の周りにいる人々である。アイドルたちとは、むしろ積極的に視線を交換したいのだ。彼女が「見ている」自分の存在に気がついている事を確認し、彼女を自分だけのものにするために。

しばしばグラフィアアイドルたちが「見てくれるファンと恋愛をする気分」で写真に撮られると語るように、アイドルたちと鑑賞者は擬似恋

愛關係を結んでいる。誰にも見せない顔を特別にあなただけに見せる」という約束事のもとに、恋愛は成り立つ。その根拠となっているのは互いに交わす（と信じている）視線だけだ。だが、視線だけだからこそ、欲望はより強固になる。

視線は相手との距離をおくことによつて、初めて持ちうる感覚である。より近づきたい、もつと見たい、自分のものにしたという欲望を増大させながら、なおその高まりつつある欲望の中で、ある距離をもつて初めてなりたつものである。

はてしなく近づきたい、しかし決して近づけないというまったく相反する流れの中で人は翻弄されながら、なお依然としてここに存在している。距離をつめようと思ひながらも、決してそれを乗り越えられない……（19）

どんなに強く「見た」としても、相手が写真であるゆえ、現前する存在として手に入ることとは決していない。写真の持つ距離のバトスである。さらに言えば、錯覚におちいりながらも、鑑賞者は知っているのである。写真の中の女性の視線が、決して自分だけに向けられたものではないということ。「あなただけ」と振舞いながらその実、「あなた」は誰でもいいような顔。視線が強く向けられれば向けられるほど、そこにひそむ嘘が明らかになる。自分だけのものにしたいのには、実際に自分のものになつたかの思いもするのには、相手が写真である以上いくらでも匿名の視線は増えていく。

求めても求めても手に入らない構造は、ますます欲望を増大させていく。毎週の週刊誌では飽きたらず、写真集、ビデオ、視線を手に入れられるものを次々に集める。しかし、ここで言う欲望とはもはやエロスからは離れていつてしまつていく。序論で確認したように、エロティシズムとは想像力の問題でもあつた。グラビア写真における視線構造は、目の前のものをどう扱うかばかり重点が置かれ、想像力が入り込む余地はない。想像すらも全て、不特定多数の視線の想定”の中に組み込まれてしまつてもいる。「見る」側の想像を常に体現化し、提示するもの。それこそがアイドル（＝偶像）である。それゆえ、哀しいことに本当に彼女たちが見ているのは、不特定の視線から捉えられた自分のイメージなのである。鑑賞者と目を合わせない写真の中でさえ、彼女たちは「誰かが喜ぶはず」のポーズをとる。そして“不特定の視線”もまた想像の産物であり、全てが、仮定の中で動き続けているのだ。

ポルノグラフィ、グラビア写真における視線構造は確かに欲望を掻きたてる。写されたものをどうして手に入れたいかを考えてみれば、欲望が性的欲望とであることもよくわかる。けれどもそれは、私がエロティシズムと呼びたいような胸をえぐるような感覚ではない。それは、

商品に対する物欲、所有欲とよく似ている。物欲は、ただそれに向かう、一方的な欲望である。グラビア写真にまつわる欲望も、「見る」「見られる」という視線による双方向の関係のように見せておきながら、実際は互いに空虚なイメージを見ている一方的な関係でしかなかった。

では、エロティシズムを呼び起こす写真とはどのようなものなのか。再び女性を被写体にした写真を取り上げながら、そこに現れる「見る」／「見られる」だけとは違った関係を考えてみたい。

二・撮る／撮られる — 写真家がいる写真 —

二・〇 はじめに

グラビアアイドルの写真で想定されていた不特定多数の視線は、言うまでも無く、男性鑑賞者の視線だった。女性である私は、最初から鑑賞者としては無視されている。被写体である女性を自身の性欲の対象としない限り、女が女を見るときにエロティシズムを感じることは不可能なのだろうか。

「図版一」を見ていただきたい。序論で紹介したこの写真は、おそらく仰向けになったままからだをかたむけ、鑑賞者へと視線をおくる女性の顔写真である。この写真を見て、私はドキッとした。胸がざわめいた。この写真は私にエロティシズムを呼び起こしたのだ。だが、写っているのは女性である。女性が女性を見てエロティシズムを感じる。男性に向けてのあのグラビアアイドルたちには無いものがここにはあるのだろうか。

もう少し丹念に写真を見てみよう。これは「S&Mスナイパー」というSM専門雑誌の緊縛写真連載に使われた写真の一つである。実は画面に写っていない彼女の首から下は裸であり、この顔に至るまでに彼女は縛られ、蠟燭をたらされと、かなりの攻められ方を写真にとられているのだが、最も魅力にあふれているのは、最後にとられたこの顔だ。彼女の視線はこちらを向いているが、それはわれわれ鑑賞者の視線と交差することなく、どこか違うところを見ているようだ。グラビアアイドルと同じようにこちらを見ているにもかかわらず、こちらの彼女と目が合った気がしない。一体誰を見ているのか。答えはおそらく写真家だ。彼女の視線はわれわれを通り過ぎて、彼女を撮っている写真家へ向けられているように思われる。自分に視線が向けられていないとわかったとき、見るものは彼女が目を向けている写真家を強烈に意識す

る。画面での“不在”が“存在”を際立たせるのだ。鑑賞者と目が合う様に撮影された一章の写真との違いはここにある。

グラビア写真では写真家が“不在”の写真を見てきたが、同じように女性の裸体を被写体にしながらも、逆に写真家が“存在”する写真もある。作品の中に実際に写真家が写りこんでいる写真、そして写真家の“影”がうかがえる写真。本章では、前章で無視されていた「撮る」者の存在に注目し、「撮る」者と「撮られる」者の視線の交差関係から、写真を巡るまた別の視線構造について考えてみたい。グラビアアイドルと「図版二」の女性とをわけるとこの視線構造が、私のエロティシズムの正体ではないだろうか。

二・一 写真家の“存在”

写真家の存在といえ、最もわかりやすいのは実際に写真家が写っている写真である。ヘルムート・ニュートン撮影による「図版五」には、三人の人物が写っている。裸の女性モデル、スタジオ中央の鏡に映るカメラを覗いている写真家本人、そしてかたわらで撮影現場をながめる写真家の妻ジューン。(脚だけ写っているモデルもいるが、彼女の存在はここでは考慮しない)。写っているそれぞれに注目すれば、この写真は「ヌード写真」でもあるし、「セルフ・ポートレート」でもあるし、写真家と「ジューン」という長い連れ合いとの関係を暗示する「写真でもある」⁽²⁰⁾。撮られているもの、撮るもの、見るものと同じ空間に配置することで、写真が一方的な視線から成り立つものではないことを明確に示した写真だともいえる。隠れていた写真家を見せつける。その点で、この写真は女性の裸体を写していてもポルノグラフィと全く異なる場所にある。

さて、この写真と極めてよく似た構図をもつ「絵」を私は知っている。エゴン・シーレが一九二〇年に描いた「裸のモデルと鏡の中の自画像」(図版六)だ。ニュートンの写真と同じように、鏡の前に立つ裸の女性の後ろ姿とその鏡に映った姿、そして鏡に映った画家自身が描かれている。唯一異なるのは「ジューン」となる観察者が存在しないことだが、鑑賞者であるわれわれが「ジューン」の位置にいると思えば両者の構造はほぼ同じである。にもかかわらず、この二つから受け取る印象はまったく異なるものだ。

ニュートンの写真は三者が写っている、それだけの写真である。写真にまつわる視線の構造を見事に見せている写真だとは思うが、感情レベルで私を動かすようなものは、何も無い。一方のシーレの絵には奇妙なほどひきつけられる。シーレの絵のタッチもさることながら、絵の中の彼の視線が驚くほど真摯なことが気にかかるのだ。

問題は、この絵に“描かれているもの”だ。裸の女性のポーズは挑発的であるにもかかわらず、この絵はボルノグラフィイではない。その理由を飯田善國は「そこに描かれているのは性の演技ではなく、画家とモデルとの一回限りの、ある微妙な関係だけが真の主題として描かれているから」(21)だと説明する。「一回限り」とは「生」が一回であることによる時間の限定であり、シレーもモデルも共に一回性の中で生きている。シレーの視線があれほど真摯であるのは、たった一回の出会いを逃すまいと必死だからだ。

この一回性の関係性が交換不能の唯一のリアリティ(あるいは持続)を生み出すのだ(22)。

構図は似ていてもニュートンの写真では、モデルも、そしてニュートンさえも、まったく違う他の誰かと交換が可能ないように思われる。シレーの絵に描かれていたものが“関係”だとすると、ニュートンの写真に写っていたのは構造であり、“関係”ではない。シレーの絵にはいなかった「ジューン」という第三者の存在が、モデルと写真家の関係を薄めて拡散しているとも考えられるが、そもそもニュートンによる女性の裸体写真は、一回限りの関係を写すというより、計算され尽くしたフォルムによる身体の強度を重視する。写真の中の裸の女性たちはみな一様にポーズをきめ、驚くほど堂々と存在している。ポーズをとることで、「裸」という衣装をまとうているかのようにも思われる。裸になることで何かしらさらけ出されるであろう生身が、堂々としたポーズにより、完璧に見えないものとなっているのだ。そしてこれらの写真からは写真家の存在はあまり感じられない。というよりも、写真家がいる必要がないのだ。ニュートンの写真の女性たちはグラビアアイドルとほとんど同じである。唯一違うのは、不特定多数の性的欲望にさらされることを前提にしないことだ。彼女たちは視線を鑑賞者の視線とずらしている。

では、写真家が写っていないのに、写真に写真家の“存在”を感じることはあるのか。冒頭の写真ではそれが可能であった。だがここで、もう一度、シレーの絵に戻りたい。「裸のモデルと鏡の中の自画像」と同じ一九一〇年に描かれた、「横たわる少女」【図版七】というスケッチがある。題名からは想像しにくいだが、この絵は少女の自慰行為を描写したものだ。絵のモデルとなっている少女(23)は、その衝撃的なポーズを「絵」に描かれるためにしているのではなく、画家自身のためにしている。彼女には絵を通して彼女を見る事になる姿の見えない鑑賞者のことなど心になく、ただ目の前の画家との関係こそがすべてなのだと思うようなスケッチである。この絵に限らず、シレーの絵にはほとんどの場合「そこに描かれている女性(あるいは男性)」との間には、何かのつびきならない個人的・内面的・心理的な緊張関係ともいべき

ものが生じている」と飯田は指摘する。画家が画面に姿を現さずとも、画家とモデルとの関係を思わずにはおれない。“不在”の“存在”。あの女性の写真と同じである。

ここでやっと、あの写真に“存在”した写真家に触れてみたい。写真を撮影したのは、日本で現在最も知られている写真家の一人、荒木経惟（一九四〇〜）である。

荒木経惟はその膨大な仕事の中でも女性、特に裸の女性を多く撮る。荒木の写真は、自分がいなくても自分が写りこむ「私写真」⁽²⁴⁾と本人が称するように、写真家の“存在”を痛烈に感じさせるものだ。直接姿を見せずとも、自分を写真の中に色濃く写し出す。たとえば「図版八」を見ていただきたい。裸の女性が椅子の上でのけぞり、煽情的なポーズをとっている。鑑賞者の視線は画面の中の彼女とポルノグラフィックな関係を結ぼうとするだろう。しかし、彼女の下半身を見ると、陰毛が逆立てられ、不自然に整えられているのがわかる。誰が整えたか。答えは簡単だ。この女性を写した荒木である。実際彼女に手を触れたかどうかは定かではないにしても、逆立てることを“選択”し、実行させたのは彼であることに間違いはない。こうした写真家の意図が、「自然に、ありのままに裸体が存在しているはず」という見るものの思惑を、そして見るものの視線を中断させるのだ。できるだけ写真家の痕跡を消そうとしていたグラフィア写真とは正反対の行動である。荒木の写真は、扱う題材が一般的なポルノグラフィイとはほとんど変わらない、もしくはそれ以上に過激であるにもかかわらず、「役に立たない」写真であるとされている⁽²⁵⁾。伊藤俊治の言葉を借りれば、「孤独な満足」⁽²⁶⁾を得られないのである。ポルノグラフィイでは可能だった鑑賞者と被写体との個人的な関係に、第三者として荒木が割って入っているからだ。もともと、このような、ある意味で姑息なやり方でもなくとも、荒木は“存在”を主張することは、すでに見たとおりである。

シールと荒木はともに“不在”による“存在”を可能にしている。ならば荒木の写真にもシールと同じように、モデルと作者との間には「のつびきならない」“関係”が存在するのではないか。それを確かめるために、荒木とモデルである女性たちがどのような“関係”にあったか。次節で見っていくことにしよう。

二・二 写真家と女性の“恋愛関係”

荒木の写真に出てくる女性たちは、たいてい裸である。そのうえ大股を広げたり、尻を突き出したりして性器を露に見せることも少なく

い。時にはまさに性交の最中に撮られたと思われる写真もある。写された女性たちの姿は、暴力的なボルノグラフィーの姿とほとんど変わりはない。にもかかわらず荒木の写真がボルノグラフィーではないのは、作者の存在があるからであった。ヘナナが、モードの顔が見せたポーズは氾濫する無数の視線にむけてのものであり、彼ら全ての要求を満たそうとしていたのに比べて、シレーの絵の中の女性も荒木の写真の中の女性も、彼女たちの視線を向けている方向をみると、自分の目の前に存在する作者のことしか考えていないように思われる。どんなに笑いかけていても、煽情的なポーズをとっていても、彼女たちの視線は「見る」ものの視線を飛び越えていく。モデルたちはカメラに撮られていることに対しては十分に自覚的だが、その背後にある写真を見るであろう無数の視線には反応を示さない。自分にとって重要で、意味を成すのは目の前にいる写真家との関係だけだからだ。重要なことはただ一つ。撮られる相手は「荒木経惟」でなければならぬ。誰のためでもなく荒木のために投げかける視線、それこそが写真に写真家を「存在」させている理由である。シレーの「横たわる少女」と同じく、女性がいられもないポーズをとるのは他の誰でもない、荒木のためだから可能となった。とすれば、ここに写っているのは姿態、ポーズというよりも、それを見せることができるまでに強固な、作者とモデルの間にある絶対的な信頼関係である。荒木の最大のモデルであった妻、陽子は荒木に撮られる際の心情を以下のように告白している。

私と彼の間を歩き交っている感情の波模様が、写真をセンチメンタルな色合いに染めていると思う。ヘノスタルジアの夜⁽²⁷⁾の中で、私が一人ソファで喘いでいても、私の肉体は単に投げ出された肉体ではなく、彼の肉体としつかり繋がれている肉体なのであり、夏みかんを食べる手が写っている写真では、こちら側にいる彼もやはり夏みかんを食べて、その夏みかんの匂いのついた手のままシャッターを押している情景、とゆーのが私には感じられるのだ。私が写っていても、そこには彼の姿が濃く投影されている。私の写真ではなく、私と彼の間には漂う濃密な感情が写っているのだ⁽²⁸⁾。

写真に写る「濃密な感情」。それは信頼関係と同じである。もつと言うならモデルと作者の間にある恋情、愛情だ。横たわる少女⁽²⁹⁾が、自慰する姿というある種最も人に見られたくない姿態を画家に見せたのは、彼女と画家の間に恋愛関係、もしくは恋愛に準ずる信頼関係⁽³⁰⁾のつびきならない関係⁽³¹⁾があったからだ。それと同じように陽子が「本人が見ても生々しいのだから、私と日常的に関わっている人間(特に男性)が見たら、もう恥ずかしくて耐えられないんじゃないかと気の毒になってくる」⁽²⁹⁾とまで言う写真を、荒木がとることができたのは二人の

間に“濃密な感情”、愛情があったからである。

しかし、荒木の妻である陽子と、他のモデルとは、一つ大きな違いがあった。荒木とモデルである女性とは、恋人でも夫婦でもない。まったく見知らぬ間柄である。例えば緊縛写真に写っていた女性は、雑誌の企画のもと、撮影するその日に初めて荒木と出会った。荒木が有名な写真家であること、彼女がSM女優であることを知っている以外、両者の間に共有されるものは何も無い。それでも、最も親しい人に見せないような表情を彼女は見せる。

荒木は街で見かけたちよつと気になる子に声をかけ、モデルになることを依頼したりするが、この場合も両者に恋愛関係は存在しない。荒木と女性たちの間には、最初から「写真を撮る」「写真に撮られる」という前提があるのである。それでも恋愛関係にある二人しか見せ合えないような姿態が写真の中で可能であるのは、「写真を撮る」「写真に撮られる」ことが親密な二人の関係を作り出しているからだ。写真撮影とはカメラを通して互いに見つめあう行為である。カメラという巨大な眼の存在によって、ただ見つめあうよりもずっと強く、視線は意識される。強く見つめあうこと、それは恋愛や性交を思い起こさせる。

荒木自身が写真を撮ることを性的関係になぞらえている。

新宿でひっかけたナオンを一年間スタジオで撮った。撮りつづけ、やりつづけることによって、女陰の変貌、容貌の変貌を記録したのであった。私は、処女が性戯によってオンナへと変貌してゆく様を克明に記録したのであった。

写真を撮ること、それは性戯なのであった。

写真機は性具なのである。(30)

さらに言えば、写真を撮る行為というのはただ黙ってシャッターを切るだけのものではない。話しかけたり、触ったりと写真家とモデルの間にコミュニケーションをとりながら行われるものだ。写真を撮りながらコミュニケーションはどんどん進んでいく。シールのへ横たわる少女のようにまず関係があったのではなく、写真を撮りながら関係を作っていくのだ。ただそれは、荒木の場合、個人情報を交わすといった類のコミュニケーションではない。荒木はモデル個人のことはあまり聞かない。例えば突然「私を撮って欲しい」と彼を訪ねてきた少女を一年ほどかけて撮影したときも、最終的に彼が彼女について具体的に知ったことは年齢と名前くらいであった。

彼女も自分のこと語らないコだったから、アタシは勝手に外交官のお嬢さんだって決めてたんですよ。(31)

個人情報を知りかわりに、彼は新しい情報を女性たちにつたえた。それは、役”といつてもよい。「外交官のお嬢さん」「京都の女」「高級娼婦」……。撮影場所や衣裳、そして「娼女レナ」(32)というように彼女たちに名前を与えることで架空の女性、架空の二人の関係を作り出すのだ。

かつて私は、現実を超え、現物を感じさせる女を、「広辞苑」に内緒で、女優と定義したが、実は、女は、すべてが現実を超えていて、現物なのである。女は、すべて女優なのである。(33)

荒木が「女優」と称したように、荒木に与えられた役を女性たちは“演じて”いる。自分が何者であるかだけではない。荒木との関係もまた“演じて”いる。彼女たちは写真を撮られている間は、つかの間、写真家の「恋人、もしくは愛人、もしくは妻」となる。姿の見えない男たちのためではなく目の前にいる写真家を“愛する”ことで、どんな煽情的な構図も押し付けられたイメージではなく、自発的なものとなるのだ。荒木と女性たちは擬似恋愛をしているのである。ヘナナへの擬似恋愛との違いは、“誰のため”か、この一点だけに表れている。

しかし、荒木の写真のモデルはほとんどがいわゆる素人、つまり女優や職業モデルではない、普通の女性たちである。演じることを生業にしない女性、自らの身体を公にする必要性から解放されている女性が、なぜ見ず知らずの写真家のために、わざわざ“演じて”まであられない姿態をするのか。写真撮影の行為が恋愛関係に似ているのならば、他の写真家ではだめなのか。彼女たちにとつて、荒木とはどのような存在なのだろう。再三触れたヘナナとの違い、写真家が荒木でなくてはならない理由、写真家が交換不能だという理由を探っていこう。

二・三 「セルフ・ポートレート」

荒木のモデルの特徴は素人女性が多いこと、そして荒木が依頼するだけではなく、自らモデルに志願してくる女性が多いことだ。写真を世に発表することが特に求められているわけではない、本当に普通の女性がわざわざ「私を撮ってください」とやってくる。なぜ、彼女たちは

荒木に「撮りたい」と思うのか。それを探るためには、荒木が写しているものについてもう一度よく検討する必要がある。荒木とモデルたちがあくまで擬似的恋愛関係におちいつているのであれば、陽子を写したときにあつた「濃密な感情」は存在できないのではないか。だとすれば、関係を結んだ結果、写真に表れるのは一体なんだろう。おそらくそれを求めて、女性たちは荒木に「撮りたい」と願ったのだ。

荒木の写真に写る女性ほとんどが裸だ。だが、彼女たちの裸体は多くのヌード写真に見られるような「美しい」肉体ではない。たるんだ乳房や腹や肉割れしている腿など、銭湯にでも行けばいくらでも見られるようなどこにでもいる体、衣服を脱ぎ去っただけの裸、ケネス・クラークの言う「ヌード」ではなく「ネイキッド」として現れる³⁴。これまで女性の裸を扱う西洋絵画、写真のほとんどは「ヌード」として現れてきた。絵画における肉体の理想化は現実にあるものを写す写真では不可能だったが、かわりに特別に美しい身体を持つ女性がモデルとして選ばれてきた。たとえば、ロバート・メイプルソープの撮るヌード写真などは、完璧なまでに肉体の美しさを見せつける。そこでは身体は、生きて呼吸をしているものというよりも、造形物、見られるべきオブジェとして表れている³⁵。

同性愛者であつた彼は女性に限らず、男性の身体の美しさも追及した。彼は性別も年齢も関係なく、すべての人間をオブジェと見る。身体も花も、彼の前では同じだ。ただ、形態として美しいかどうか、形態をより美しく見せようと写真を撮る。しかし、荒木の写す女性たちは特権的な肉体ではない。こつけないほど大股を広げている彼女たちからは「きれいに撮りたい」という欲を感じられない。

女っていうのはさあ、残酷って言うか、野獣だから「何で私のスケベなどこ見えないのかしら、そういうとこ撮ってくれないのかしら」って内心じゃ怒ってるわけだよ³⁶。

実際に撮られた女性が口を揃えて言うことは、荒木に撮られることの安心感、そして荒木に撮られることが自分には必要だった、ということだ。

「荒木さんは私の中に潜んでいるその「女」に声をかけてくれた。私もそれを出すために荒木さんが必要だったんです。」³⁷

一章で触れたバージャーの指摘でも明らかのように、女性は長い間「光景としての女性」であることを余儀なくされてきた³⁸。男は女を見、

女は見られている自分自身を見る。女性の社会的存在は男性にどのように見えるかによって決定されてきた。グラビアアイドルのように、女性たちは常に匿名の他者の視線によって自己を決定する。ニュートンの写真で堂々と振舞う女性たちも、写真家が「堂々とした女」を撮りたいから可能になった。そして「光景」である女性にとつては、写真に「撮られたい」欲望とは見られる自分が「きれいに見られるように」撮りたいという欲望となった。自分を見ている男性に喜んでもらえるような美しさを提示することが、女性にとつての価値となる。「私はきれいになりたい」という思いには「私はきれいに見られたい」思いが潜んでいる。自分の欲望でありながら、それは他者を介した間接的な欲望でしかない。

その不自由さに対抗して、強制された美しさではなく、みずからが美しいと思うものを「撮られたい」という、女性自らの意志による「撮られたい」欲望を強固に打ち出した写真がある。メイプルソープが撮影したリサ・ライオンの写真「図版九」だ。女性ボディビルダーであるリサは、その頑強な肉体を誇示することで既存の「女性らしい」美しさに真っ向から挑み、ジェンダーの壁を打ち砕こうとした。

荒木のヌード写真を支えているのは「撮られる側の欲望」であり、それは「女を撮られたい」ことだということである。ヌード写真を批判する議論として、それが男の性的欲望に奉仕する“女”を強制的に演じさせられているからという言い方がある。しかし、実のところ自分の中に確実にうごめいている“女”の「エロス」をまっすぐに見つけて欲しいという欲望こそ、ヌード写真がこれほどまでに大量に撮られ続けている最大の理由なのではないか(39)。

荒木の写真の女性たちもまた、みずからの意志で「撮られる」ことを選んだ。だが、同じ「撮られたい」でも荒木の女たちは違った様子を見せる。彼女たちにはリサのように言うべき言葉はなく、「撮られる」ことは文字通り受身の行為である。荒木に与えられた役を「演じて」いるだけだ。荒木に撮られたいと思う女性たちも、男の眼が自己を決定するという点では、「きれいに撮られたい」女性と同じかもしれない。しかし、彼女たちは精神を「演じる」ことで身体を演じる必要がなくなつた。「ネイキッド」な自分を出すことによつて、神格化されることのない現実の身体を手に入れ、自分の身体に意味を与えようとする匿名の視線に無防備にさらけ出されることを拒否した。荒木は「ヌード」が与えてきた女性の神秘性を剥ぎ取り、生身の女性の身体を写しているのだ。剥ぎ取られた後に残る「現実の女」、それこそ女性たちが「撮られたい」ものではないだろうか。そして、荒木に新しい役を与えてもらうこと、今までとは違う自分の特性を発見してもらうことを望んでいたのでは

ないか。「女のエロス」を見出してほしいという欲望は、「役を与えて欲しい」という欲望である。

「私は、荒木さんのおかげで新鮮な自分を拾ったような気がする。」(40)

荒木のモデルたちが望んだのは、荒木に撮られることで現実と感じられる「新鮮な自分」今まで気がつかなかった“私”を発見することだ。た。「光景」から解き放たれ、「見られる」ことなく存在する自分を手に入れたのである。

本来、写真を通しての自己回復はセルフ・ポートレイトに与えられた役割であった。

女性に限らず、人はみな他人に見られている自分の映像からは疎外されている。われわれが視覚で自分を確かめる手段は「鏡」に映る映像だが、鏡像は左右反転して映るため他人に見られている自分の姿とは正確には一致しない。それゆえ、鏡に映る自分は自分にとっても「他者」として存在する。しかしわれわれは鏡を繰り返し眺めることで、「ズレ」を感じながらもその映像になじみ、鏡像を支えにして「自分の内的な映像」を作り上げる。それは自分の“イメージ”といつてもよい。そしてこの“イメージ”に沿って、イメージからずれないようにわれわれは行動する。しかし、この努力は自分の写る写真を見た瞬間に、崩壊してしまう。写真は左右反転を元通りに正し、他人が知覚するわれわれの姿を示してくれる。だがそこに写っているのは見慣れた「鏡の中の自分」でも、鏡を支えに作り上げた「自分の内的な映像」でもない。イメージは崩壊してしまう。写真においては、鏡によって生まれた疎外が二重化して存在している。写真に写った自分を見ると何か違和感を覚えて、「これは本当の私ではない」と言うことは多くの人が経験しているだろう。しかし、そこで否定される「本当の私」とは誰が見ているものなのか。写真の登場でより曖昧になってしまった自分の映像を取り戻そうとして、写真家は写真の力を借りてそこに自分の望み通りの姿を映し出そうと試みる。それが、「セルフ・ポートレイト」である(41)。

荒木のモデルたちは、荒木の手を借りたセルフ・ポートレイトを撮ろうとしたのである。人は皆、自己の映像から疎外されているが、「見られる」存在として社会的に位置付けられてきた女性のほうがそのことにより早く気づき、「自分の望む自分」を求め、自己回復の手段に出ているのだ。逆に、荒木の撮る男たちは、「撮られている」という行為自体に無頓着であるか、もしくは俳優のように「見られる」ことに自らの意志で慣らされ、過剰なサービスで答えようとしているものが多い。

肝心の問いがまだ残っている。写真に撮られる行為が自己回復の手段だったとして、それはなぜ荒木の手を借りなければならなかったのか。

荒木が女性たちに選ばれたのは、彼自身もモデルに「見られる」ことで自己を得ようとしていたからだ。彼女たちが「演じる」と同様に、荒木自身も彼女たちの「恋人、愛人、夫」を「演じる」。荒木が自分を写した写真は数多いが、それでも彼に「セルフ・ポートレート」は存在しない。荒木が自分の写真に登場するのは誰かと一緒に写っているときである。自著の装丁等で顔写真を使うときも、必ず別の人間に撮らせている。関係性の中でしか、彼はその姿を露にはしない。その代わり彼は、姿を見せないセルフ・ポートレートを撮るのである。「不在」でありながら彼の「存在」を強く感じさせる写真だ。写真の女性の視線を辿っていくと荒木にぶつかる。彼女たちの視線によって、彼は自分の存在を確保しているのだ。女性同様に彼もまた、望み通りの役割を演じ、「見られる」ことで自己を確保しているのである。

写真家というのはね、きつとね、自分のことも撮られたいしね、見られたいっていう気があるんじゃないかと、で、もしもそういう撮りたいとか見られたいっていう気がなかったら、写真家としてはダメなんじゃないかっていう気持ちあるね⁽⁴²⁾。

「見る」ことに特化しているカメラという道具を媒介にすることで、「撮る」視線はより強固になる。それゆえに、モデルたちが受ける視線と荒木が受ける視線には実際には強弱が生まれている。福島礼子はカメラの持つその暴力性に着目し、女性たちは「自分を取り戻す」という虚構の「物語」の中に取り込まれ、「撮影の進行の中で、次第に彼女の素の身体が、性的なものに色付けされていってしまう作為(悪意)」については、彼女はまったく気づかない」として、「物語」を利用した荒木の写真はソフト・ポルノグラフィである」と批判する⁽⁴³⁾。二人だけという「密やかなセクシュアリティ」こそがいまやポルノグラフィを支え、「二人の物語」は写真家の位置に第三者が取って代わることで「写真を見る男と女の物語」に変換されてしまっている。たしかに擬似恋愛という「物語」はグラビアアイドルが鑑賞者と結ぶ関係に似ている。だが彼女は、荒木も「見られたい」と思っていることを見落としている。この欲がある限り、写真家とモデルの関係は、決して一方的なものとはなりえない。事実、荒木は自分の写真集の中に再三自分を登場させることで、彼の位置に第三者が割り込むことを執拗なほど拒否する。福島が指摘するように、確かにカメラの視線は強く、暴力的だ。だが、荒木とモデルの二人の間では、視線の強さは演技がうまくいけばいくほど強くなるもので、結果として二人の関係を強固にする。よって、女たちは力強い視線の下で自分の目的を果たし、みな、どこか満足げな表情を浮かべている。だからこそ、これらの写真を見た女たちがまた、「自分も撮ってもらいたい」との思いを強くするのだろう。それに対し、荒木が目的を果たすのは、カメラの視線より強い視線をその身に受けたときだけである⁽⁴⁴⁾。

相手に想いをおつけてそれを撮っている。私の場合は、相手とのぶつけ合いで、このあたりまで（相手との中間の空間）撮れちゃうわけ。この空気まで写っちゃう。空間と空間の狭間、つまり際物が好きなんだね、境界線のあたりが⁽⁴⁵⁾。

荒木の写真は荒木とモデルの擬似的恋愛関係を写した写真である。構造としては恋人同士のスナップと同じである。撮影者とモデルが親密な関係にあるプライベート写真であるならば、それは一般の家庭のアルバムに収められた「家族写真」とも同じだ。家族は最も親密な関係だからだ。実際、荒木の元を集まってくる女性と荒木との関係には「家族的なものを読み取ることもできる。飯沢耕太郎は荒木と女性たちに、一九八〇年代以降日本において解体してしまった「家族」の擬似形態を見出し、自分だけを見つめてくれる他者の代表として荒木が求められていると考えた。⁽⁴⁶⁾

互いに見つめあう関係はいつも意識されるものではない。互いの関係が濃密であるときに「見つめあう」ことは強く意識される。

「見る」と「見られること」の相互性があり、視線の交錯がある。状態でならば意識されないこの視線の相互性を急激に意識させるのが、囁語や陸言のさなかで俄かにその表情を変え、真面目になってゆくエロスの高まりである。⁽⁴⁷⁾

しかし、普通、一般家庭にあるアルバムを見てもエロティシズムは感じられないだろう。家族写真と荒木の写真はどこが違うのか。ここで、今まで疎外されていた「見る」側の視線が問題になってくる。荒木の写真ではモデルは荒木しか見ず、荒木はモデルしか見なかった。「撮る」「撮られる」「見る」の三つの視線が写真にはあるはずだったのに、親密な関係を写す写真には「撮る」「撮られる」の二つの視線しか想定されていない。では、「見る」ものはどのように見たいのか。写真の鑑賞者は、「撮られる」ように「見る」、もしくは「撮る」ように「見る」ことを迫られるのである。つまりは、写真家とモデルの立場に自身を投入することになる。ここに、家族写真と荒木の写真の違いがある。本物の関係である家族に対し、荒木たちの関係は擬似「演技」である。本物の関係ではなく、擬似だからこそ、見ているものがかわりにそこに入り込むことができるのだ。擬似恋愛として「演じている」からこそ、そこに感情移入することができる。写真の女性の視線を辿っていくと

写真家を発見するだろう。鑑賞者は写真家でも女性でもどちらの視線も辿ることができる。ここでは鑑賞者自身の性別は問題ではない。だから、私があの写真に胸をつかれたのだ。

するとエロスとは視線の作用を受けた肉体が、その視線の影響で自らの肉體性を離脱しようとしはじめたその瞬間の表情であり、顔である(48)。

荒木の“愛の視線”によって見つめられ、自分を彼の恋人のように感じ、またそれを“演じる”女性たち。自分でありながら、自分とは違うものを“演じている”瞬間の顔は、エロスの顔である。そして鑑賞者もまた、写真の中の視線を辿ることで写真家、または撮られている女性という自分とは違うものになる感覚におちいる。その瞬間の我々鑑賞者の意識は、おそらく写真の女性と同じようにエロスの支配下にある。見つめられることで自分から離れるような経験は、実は相手が人に限ったことではない。次章では、事物から「見つめられる」経験について語ろう。

三・撮る／見る — 荒木経惟写真集『写真論』をめぐって —

三・〇 はじめに

写真は、写真自体というよりも中の映像に人の意識をひきつける。それゆえに、見ているものと自分との間に他者が介在することが忘れられることが多いことは、今までも見てきたとおりである。このことは、事物を写した写真ではより露になる。植物図鑑を見ると、花を誰が撮影したか常に意識しているだろうか？ガイドブックに掲載されている街の写真や誰が撮ったかに、関心をもつだろうか？

事物を写した写真には、被写体からの視線がないために写真を「見る」視線は一方的なものとなる。相手に気づかれるかどうか心配する必要もなく、心ゆくまで観察することができる。しかし、忘れられがちではあるが、今観察しているものは、もうすでに別の人間が観察したものの結果である。別の人間とはもちろん、写真家を意味する。実は鑑賞者は、写真家が見たように事物を見ているのだ。両者は視線を共有し

ている。

ここまでの章では人物、特に女性を写した写真と取り上げてきた。だが、人が写っていない写真、例えば花や木を写した写真を見ても心がざわめくことがある。序論で紹介した大枝の写真から、私はひりつくようなざわめきを感じた。なぜだろうか。被写物に視線は無いのだから、ここにはもう視線の交換によるエロティシズムは生まれなければずである。写されているものがエロスと関係があるのか。それとも写真家と共有する視線がエロスを呼び起こすのか。

以下、本章では一つの写真集を手がかりにこれらの写真が呼び起こすエロティシズムについて考えてみたいと思う。

三・一 世界との感応

『写真論』は一九八九年に河出書房新社から出版された荒木経惟の写真集である。大判のモノクロ写真のみ収めたこの写真集は、荒木の作品集の中でもかなりシンプルな作りとなっている。写真に対する説明は何もなく、彼の作品に見られがちな全編を通しての物語性⁽⁴⁹⁾もほとんど感じられない。ただただ、思いつきのように写真が並べられている。うつぶせに寝ている女性の右眼のアップ〔図版一〇〕、道端に捨てられていたであろう魚の骨のアップ〔図版一一〕、雪のなか、電柱の根元で凍った水溜り〔図版一二〕。大枝の写真〔図版二〕もこの写真集の中に収められている。過剰な言葉も色も無い、とても静かな写真集だ。煽情とは程遠い静けさをたたえているのに、同時にこの写真集からは胸をえぐるような痛みにも似たエロスを感じる。なぜだろう。

『写真論』の写真は、パツと眼に飛び込んでくる写真である。モノクロでコントラストがはっきりしていることもあるが、ページをめくるとたびにすっと眼をひきつけられる。しかし、魚の骨や電柱の根元の凍った水溜りなど、よくよく見ないと何が写っているかわからないものが多い。また、アパートの前で子供連れの母親たちが談笑している風景〔図版一三〕などの何が写っているかはっきりしている写真でも、画面の中心（ピント）がどこにあるのがよくわからない。細部を見られることを拒否するような、全てが「印象」に思えるのだ。写真に写されたものたちは、互いに何の関係もないように見える。というよりも、実際に関係など存在しない。普通、写真集を見るものは収められた写真同士の関係と写真集のタイトルを考えながら、その中に写真家が込めるテーマを読み取ろうとする。だが『写真論』はいくらめくってもくっても、相互の連関性など何も見えてこず、数多くの「印象」が並べられているだけだ。読者はピントの不在⁽⁵⁰⁾と合わせて軽く混乱を覚

えてしまう。わかることはただ一つ、写真家にとってここに写されているものは全て等価なのだということだ。

はげちよろけ、傷やパンソウコウで手当てされ、枯れて瘦せほそってしまい、汚れてぶちやぶちやになった被写物のかもし出す雰囲気は、この写真家が街筋の具象物を視線で削り取るばあいも、生き物をとるばあいもおなじものだとみなされる。(51)

写真集の冒頭に収められた解説の中で、吉本隆明はここに収められているのは「風俗」であると述べている。

かれが実現している「風俗」は、外から時代的にくるのでもなく、また内から好みのままにくるのでもなく、彼の歩行の始まりから終りにわたる曲線のどこかで出会う特異点と、その近傍のようなものだとしたことだとおもう。(52)

また「風俗」とは荒木にとつての「官能の中心」であり、写真集をながめるかぎり、荒木が官能を覚えるのは「汚れてぶちやぶちやになったもの」、温度を感じさせるもの、そして主に女性であると吉本は指摘する。ここで思い出されるのは、写真家中平卓馬の言葉だ。

ただぼくは女は全然撮ってないけれども、すぐにエロチシズムが女というふうに結びつくのか、むしろ女でも男でも物でもいいんではないか。魚なんかいいなあ。そういう極めて個人的な地点での世界との感応みたいなものがエロチシズムだとぼくは思っている。(53)

「個人的な地点での世界との感応」。これこそが「写真論」の写真の正体ではないか。ここで言われる「世界」とは、実際に存在する全てのものの集合体を指していると思われる。それは人も動物も自然も人工物も含んだ、有機体であっても無機物であっても、全てをひっくるめた集合体だ。例えば歩いている最中に眼にとまる椿、または捨てられた魚の骨。こうしたものも「世界」の一部であり、ただ一人で存在しているかのように思える自分と「世界」とを結ぶ接点にもなる。「写真論」は荒木と「世界」との感応、彼が「世界」の何に感応するのかを紹介している写真集なのだ。だが、中平がいうように「世界」との感応は「極めて個人的な」次元で行われるものである。「汚れてぶちやぶちやしたものの」にはエロチシズムを感じているのか？それはあくまで荒木にとつての「風俗」であり、普遍的にエロチシズムをもたらすも

のではない。

ある写真を見たときに、写真家の意図とは関わらないところで鑑賞者が強い印象を受けることがある。例えば子供に手を引かれた盲眼のジプシーのバイオリン弾きを写した写真「図版一四」を見たとき、ロラン・バルトが眼をひきつけられたのは土が踏み固められた道である。それは鑑賞者の個人的な体験に基づく印象であるが、こうした思いを鑑賞者に呼び起こす写真独特の力をバルトは「プンクトウム」⁽⁵⁴⁾と名づけた。プンクトウムはたいていへ細部へ、つまり部分的な対象として表れる。バルトと同じ写真を見ても、人によってはジプシーたちから離れたところにいる幼児が気になるかもしれないし、またはジプシーの持つバイオリンかもしれない。プンクトウムとは個人的で主観的な経験に基づくものであるため、鑑賞者それぞれによってプンクトウムを感じる箇所は異なる。

そもそもプンクトウムがなぜ写真に特有の力なのかを考えてみると、写真は写真家が切り取った世界だからだ。はじめに述べたように「被写物の視線」が無い写真を見ると、鑑賞者は写真家と視線を共有する。しかし、実際に完全な意味で共有することは不可能だ。何かを伝えようとするメッセージ性の強い写真では、なおさらである。写真家の視線と鑑賞者本来の視線は一致はしない。両者に生じるずれこそ、まさにプンクトウムである。鑑賞者は自身で写真家とは別の対象にプンクトウムを感じるのである。ところが、荒木の写真では被写物が全て写真家にとって等価であるため、へ細部へが無い。もしくは全てがへ細部へである写真なのだ。目に飛び込んでくるような印象を与える彼の写真は、鑑賞者からの選択を拒否する。全てがプンクトウムを呼び起こすものとして見られることを要求する。逆に、鑑賞者はそこからプンクトウムを感じるか、感じないかの二者択一を迫られると言つてよい。荒木の写真では、鑑賞者と写真家の視線は完全に一致している。荒木が見るように、私も世界を見るのである。

写真家が「世界」の何を見ているかでは無く、どのように見ているかがプンクトウムを呼び起こしていた。重要なのは視線だ。私が荒木の写真に強く惹かれるのは、彼が見ているものではなく、彼の「世界」との感応の仕方に惹かれているからではないだろうか。

では、荒木の「世界」との感応はどのように行われているのか。それは彼の視線の質を探ることもある。他の写真家の視線と比べながら、次節で考えてみたい。

荒木経惟が写真家として精力的に活動をはじめたのは一九七〇年である。その頃、荒木と同じように自分と「世界」との関わりを写真で表現しようとする写真家が幾人も現れた。中平卓馬、森山大道、深瀬昌久、牛腸茂雄らが、私的な世界の作品化に心を寄せた。荒木も含め、彼らの写真は「私写真」と称される。(55)

「私写真」とは何か。簡単に言えばそれは作者個人の視線による写真である。一章と二章でも述べたように、人物写真には写真家が存在する写真と、存在しない写真とがあった。静物写真⁽⁵⁶⁾にも同様に、写真家が存在する写真と、しない写真がある。存在しない写真とは、例えば植物図鑑、旅行のガイドブック等に使われている写真、または報道写真などの公の目的があつて撮影された写真である。目的とは図鑑ならば植物のあるがままの姿、報道写真ならば事件のあるがままを写すことであり、写真家は目的を満たすための視線を想定して写真を撮る。いわば視線の代表者だ。その一方で、写真家が存在する写真とは、条件をつけられることなく、写真家が自分の意志で被写体を自由に選び、自由にシャッターを切ることが許された写真だ。もつとも、たいていのばあい写真家は、自分の意志で自由にシャッターを切る。その意味では写真は本来的に「私的な」メディアだ。けれども、視線が本当に写真家だけのものかどうか厳密に考えていくと、こぼれ落ちるものが多いことがわかるだろう。徹底的に個にこだわるもの、私による私のための「私」の写真、これが「私写真」と呼ばれる。

彼らが写そうとしている「私」についても少し説明を加えれば、それは写真の中で「世界」との関わりとして表される。私の姿を写したのではなく、「私は何を見ているか」「私がどのように感じているか」を他の事物を使って表現する。「写真論」に限らず、彼らの写真集は全て彼らの(風俗)と視線のありようを提示しているのである。それゆえ、「私写真」の方法は私小説的とも私的ドキュメント形式とも言われる。「私」が強く出ている分、写真を「見る」視線は写真家の視線にかなり引きずられる。荒木の写真がそうであるように、写真家が見たように鑑賞者は「世界」を見る。しかし、中平たちの写真と荒木の写真とは、受ける印象が異なる。それは彼らの視線の、質の違いでもある。両者の写真では写真に表れる、事物と写真家との「距離」が違うのだ。

視線の共有とは、写真家の位置を把握することでもある。荒木と中平の写真を見るとき、私は本をどこの位置に持つて見ているか。どこの位置におくと写真を写した視線と自分の視線がうまく一致するか。このような実験を行うと両者の違いはすぐにわかる。荒木の写真は対象と写真家が非常に「近い」印象を受ける。物理的には非常に離れたところにある高層ビルでも、まるで眼の前に存在するように迫ってくる。

それに対し、例えば中平の写真図版一五や女性との一夜を写した森山の写真図版一六を見ると、写真家はその場にいるのになく、見える。対象との間に常に一定の距離が存在しているかに思えるのだ。そのためだろうか、写真から受ける印象は荒木の作品のほうが強烈だ。両者の違いは、写真家と「撮られる」対象である「世界」との関わり方の違いにある。中平卓真は自身の写真集の中で「私写真」は自分が「世界」に立ち会う記録であると述べている。

写真はいわゆる表現ではなく、記録であるというのがほとんどの主張するほとんど唯一のことであるが、ここで言う記録とは、普通記録という言葉がもつかわゆる客観的なものではなく、むしろ私が世界に立ち会う、その私の生の記録であるということが前提である。(中略)私の内面の、(この言葉を安易に使いたくはないのだが、今かりに)記録は、不可避的にその照り返しによって世界の、歴史の記録たりするのである。(傍点、原文ママ)(57)

中平は新宿の夜などを「ブレ・ボケ」(58)と呼ばれる手法を用いたりして荒々しいまでのエネルギーを感じられる写真を多く撮影した。「図版一五」に見られるように攻撃的でおかつ哀しげな夜の写真はそのまま、彼が都市をどのように見ていたかを鮮明に表している。新宿という「世界」にどのように立ち会ったかの記録だ。「生の記録」が「世界の記録」になるとは、私にとつての「世界」が「みんなの「世界」」になるということだ。個人を中心にして「世界」が抽象化されてとらえられる。

不思議なことであるが、今日、私は当時歩きまわった下町の光景を、そこで生じた物や人との交流といった生々な形で、深く記憶にとらえられたという思い出をもたない。これは写真を撮るものの不幸なのであろうか。通過者の視線というものは、いつも現実を写真の被写体として抽象化してしまうからであらうか(59)

桑原甲子雄が語るように、「世界」の抽象化は写真家が「通過者」であるから可能なのだ。一步引いて「世界」を眺め、判断を下す。それは「傍観者」の視線である。そもそも写真家は傍観者であるとも言える。報道写真に顕著に見られるように、カメラを持った「記録係」としてある限り、同じ場所においても事件に巻き込まれはしない。彼らはその場に居合わせるが、「状況に立つ主体」ではない。

まなざしの主体としてのわたしは、べつのまなざしの主体としての他者とむきあい、他者との関係においてそのつどみずからの企てに身構える。見る主体とは、状況のただなかにあつてみずからの位置を確認し、一定の視点からこれに身構えるものとして、「状況に立つ主体」である。事故を目撃したわたしはうろたえ、けが人の状態を把握し、必要なら救急車を呼ぶといったかたちで、状況に関与する。

だがカメラ・アイは、それが狙う対象とまなざしをきりむすぶことはなかった。ビュー・ファインダーにみずからの目を重ねることで、ほんらい一個の見る主体である写真家もまた、自分が居合わせる目の前の状況ときりむすぶスタンスにはない。(60)

「居合わせるもの」としての写真家の位置は不可侵で、定点として存在する。彼らは「動かない」。自分の場所に「世界」が近づいてくるのを待っているのである。だから、中平たちの写真には「状況に立つ」感覚、当事者としての感覚がない。彼らの「世界」との感応の仕方は点と点でぶつかってはまた去っていく、通りすがりの方法である。「自分は動かない」。この姿勢こそが彼らの写真を見たときの、どこか冷めたような印象を私に与えている。「動かない」から対象との間に「距離」が存在するのだ。

しかし一定の距離を保つ通過者、傍観者の視線を持ちながらも、中平たちはそれになりたかつたわけではない。彼らは自己を基点にして「世界」をとらえ直したかったのだ。「ブレ・ボケ」もカメラの眼を撮り自分の眼のように扱うための手段であつた。(61)

なぜ粒子の荒れ、あるいは意図的なブレなどを私は好んで用いてきたのか？それは単に技術的な問題にすぎなかつたのか。むしろそれもあつたらう。だがそれを超えて、さらに深くそれは私と世界とのかわりそのものに由来していたと言えるのではないか。結論を先に言うてしまえば、それは対象と私との間をあいまいにし、私のイメージに従つて世界を型どろうとする、私による世界の所有を強引に敢行しようとしていたように思えるのだ。(62)

中平が述懐するように、彼らは「私による世界の所有」「世界」の私物化をめざした。自分の手による「世界」を作り出そうとした。しかし、まず自分ありきのこの方法は、自分がとらえる「世界」と実際の「世界」とにずれが生じるにつれ破たんをきたすようになる。もともと「私」が捉えている「世界」は一部でしかなく、また「私」自体が「世界」の一部であるからだ。その「私」を「世界」の外において、まる

で神の視線を持つものかのように扱っても、結局は土台である「私」の存在を見失ってしまう。「世界」のことはわかっていても自分のことがわからない。それなのに、そのわからない自分を基準にして「世界」を見なくてはならない。あくまで「私」にこだわること、写真家はどのようなもないパラドクスに陥ってしまうのだ。結局中平はそれまでの自分の方法を全否定して、「私」を通さずに「世界」をあるがまま、「凶鑑」のような写真を撮らなくてはならないと主張するに至り、深瀬昌久は「世界」を写すことよりもセルフ・ポートレイトに執着するようになった(63)。

しかし、写真家に限らず人はみな自分を基点にしてしか「世界」を認識できない。写真家が自身の眼によつて「世界」を切り取るのと同様に、「世界」を見ているのはこの私の眼だ。けれどわれわれは視覚だけを通して「世界」と接しているのではない。自分の視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触覚、五感の全てを通して、「世界」を感じているのである。それに対し、写真家は、カメラ」という視覚増幅装置を使っているために、視覚が他の感覚を凌駕している。視覚だけで「世界」を捉えようとするならば、そこには必ず「視線」という距離が生まれ「世界」に対して当事者ではなく、傍観者となってしまう。

カメラを持つ以上傍観者になるのであれば、徹底してそうならうとしている写真家もいる。荒木経惟と同じ年に生まれ、常に人気を二分してきた、篠山紀信である。篠山の写真には「私」と認識されるような自意識は感じられない。彼は「世界」に対して驚くほど受身である。例えば篠山の写真集『TOKYO ADDICT』(64)を見てみよう。これは、現在の東京ならではの場所または現場、例えば格闘技の試合会場であるさいたまアリーナ「図版一七」などを大型カメラのレンズでありますところなく収めた写真集だ。多くの人が集まり熱気に満ちた会場を撮影しながらも、篠山の視線は常に一定の距離を保ち続け、その喧騒に巻き込まれようとはしない。東京ドームでベンチ前に立つ巨人軍の松井秀喜選手を写した写真「図版一八」をみても、松井がカメラに視線を送っているにもかかわらず篠山はとてどもとて遠いところにいる、そこには松井の視線も届いていないように思えてしまう。できるだけ多くの事物が目に入ってくるように、わざわざ遠いところにいるかのようだ。

さらにこの本の写真は、写真に写っている全てのものにピントがあっている。全てが中心であり、また中心は存在しない。このように細部にまで意識が入り込むような見方は、人間の裸眼には無理である。この写真集を見るとき、普通の本を読むときと同じような近さで見ても、写真の全貌はつかめない。通常よりかなり離れたところにおいて初めて、全体に何が写っているのが理解できるのである。これは、写真集の版型の大きさとまったく関係ない。

カメラを出来るだけ人間の眼として扱おうとする写真家とは違い、篠山はカメラの眼はカメラの眼として扱う。結果、出来上がった写真はわれわれが知覚したことのない像を提示する。この写真集は現在の東京を写したもののなのに、まるで近未来を写しているかのように思えるのは、われわれがこのような東京を見たことが無いからだ。カメラの眼とは「世界」を見つゝくものである。

篠山紀信の眼球は巨大なひとつの凹である。世界は、事物はことごとく彼の眼球の中に吸いよせられ、吸収される。彼はなにこともみずからは語らない。(主体的に)発語しない。このことが重要なポイントだ。ただ世界を、事物を組織する。そして事物がみずから発語し始めるその時点で彼の行為は終わり、あとはそれをそのままわれわれに投げかえす。(65)

篠山は自身を一つの巨大な眼として存在させる。彼には「私による世界の所有」などという欲は無い。ただ単に、全てを見たいだけだ。それゆえ、事物は彼にとつてみな「見てみたいもの」として現れ、その意味で等価である。この点で、篠山は荒木と同じだといえる。両者の違いは、ここでも「距離」にある。篠山は誰よりも「遠く」から見る眼を持っている。

一方、荒木と事物の距離は「近い」。これは推測に過ぎないが、彼は事物のアップの写真を撮るとき、一定の距離を保ったままズームを使って写すのではなく、必ず対象に近づいて写しているのではないだろうか。道端に捨てられた魚の骨にも、水溜りにも、近づいてわざわざ地面にまではいつくばって撮っているようである。またそれは地面だけに限らない。高層ビルディングにも車の中から見た樹木にも、空にさえも近づいているようにも思えるのだ。彼はもはや距離を持った傍観者ではない。傍観者ではなく、無理やりにも「世界」の中に踏み込んでいる当事者になろうとする。荒木は「世界」が近づいてくるのをただじっと待っているのではない。当事者となるため、カメラを持って「世界」に近づいていく。彼は動く。近づいて近づいて、最後にはもう、対象との間に距離を無くすほどに対象に密着する。それはつまり、彼はまるで事物に「触れて」いるようなのだ。

実際に、「写真論」の中に収められる被写物は触覚を呼び起こすもの、「汚れてぶちやぶちやしたもの」である。荒木自身はそのような被写物を「ディテール」と呼んでいる。

夫——(略)要するに街のディテールを撮るのが好きなんだよね。汚いからとか、写真的ドキュメンタリーとか、そういうことは絶対思

わないわけ。感性というか、感覚でディテールとか濃淡を撮る。

妻——こういうポリバケツとかがごろごろ倒れてるのがディテールになるわけ？

夫——そうそう。壁の染みとか窓のデコボコとか。

荒木は事物を「感覚」で撮る。ここで言われる「感覚」とは、視覚に限らない全身感覚のようなものだ。荒木は朝起きてから夜寝るまで常に片時もカメラを放さず(66)、まるで呼吸するようにシャッターを切り続ける。それは、写真を撮る行為が荒木にとっての全身感覚であるからに他ならない。篠山が全身感覚を極力排除して、視覚だけに特化したように荒木もまた、全身を一つの器官とする。だがそれは眼ではない。皮膚である。全ての感覚は触覚に集約されているのだ。

「汚れてぶちやぶちやしたものの」「ディテール」は、対象自体が触覚を呼び起こすのではなく、荒木が「触るように撮っている」「目で触っている」から、触覚が生まれてくるのだ。

三・三 眼という触覚

“眼で触る”など、おかしな表現だと思われるだろう。視覚と触覚は人間の感覚の中でも互いに最もかけ離れたものだというのはいまさら言うまでもない。本論でも何度も述べたように視覚が「距離」を前提とした感覚であるのに対し、触覚は「距離が不在」の感覚であるからだ。視覚が理性や認識としばしば結び付けられるのは、遠いところにあるものも知覚することができるからである。一方触覚による知覚は必ず対象まで近づかなくてはならない。触覚による「世界」の理解は、事物の実存を前提になされるため、その場に無いものについて語ることができない。想像力や理性からは、最も離れたところにある低級な感覚という扱いを受けてきた。

しかし、実際には「目で撫で回す」という言い回しがあるように、「見る」「見られる」「感覚として理解されること」がある。「触るように見る」ことは、絵画鑑賞の経験の中でも理解される。絵画は画家の筆によって描かれる。言いかえれば、絵画は画家の筆使いの痕跡だ。

画題とマチエールはあくまで浸透しあっている。太い、荒々しい曲線で描いた花と、輪郭をみがきあげるように小さな筆で精密に塗りわけられた花は、たしかに同じ花ではない。たとえ同じ花でも、同じ花に対する眼差しがちがっている。その眼差しに、すでに筆と、絵の具と、画家の身振りをめぐって、異なる触覚や感觸が浸透している。人は絵画を「見る」ことしかできないが、絵画を見ながら触覚的なデータを得ることが出来る。手と物質を用いて描く画家にとっては、絵画は純粹な視覚の行為ではありえない。(67)

絵画を見ると、鑑賞者は立体物として絵画を理解しているのだ。例えばゴッホの絵を見たときに受ける不安感は、曲がりくねった線もさることながら、尋常ではないほどに重ねられた絵具へのおのきが大きく影響している。それに対し、写真は平面である。遠くにあるもの、近くのもの、厚みのあるもの、薄いもの、全てを一樣な平面の中に閉じ込める。

（絵画の場合に存在するのは、画家の仕事（つまりその「タッチ」や絵具の厚み）に手で触れたいという欲望であって、決してその仕事の背後にある表象された対象に手を触れたいという欲望ではない。（中略）だが写真の場合は逆で、そこに表象されている対象に——映像を通じて——触るといふ欲望と錯覚が存在するのである。(68)

平面に表象された映像は、全て一様に手に入りそうなもの、近くにあるものとなる。グラビアアイドルたちが所有欲にさらされたのも、写真の持つこうした効果によるものだ。さらにいえば、写真を見ている側が「一方的に写真を、触る」のではなく、写真に写されているものから「触られる」こともある。

印画紙越しの、透明ガラス越しの、ブラウン管越しの誘惑、距離をへだたした誘惑がまさに誘惑であるのは、見えるものがぼくらの視線に巻きついてくるからではないのか。「巻きつく」ということは、比喩としてはなしに理解されねばならないのではないのか。視線によっても、手によつてとは異なつたしかたで、ぼくらは物に触れ、物を撫でまわしているのではないのか。(69)

驚田清一が語るようにたとえ視線を持たない事物であっても、それらを見ている側に「巻きついて」くる感覚を呼び起こす。「写真論」はそんな

な写真の集まりである。

見るときに見られる対象に見られているように感じる、そういう瞬間がほくらにはある。(70)

『写真論』の中の大きな枝の写真が私を突き刺すかのように思えたあの感覚は、枝が私を見ているように思えたから生まれた。見て見られるという経験が同時に起こっているからこそ、そこには「距離」が無い。「写真論」をめぐるたびに私は、その中に吸い込まれ、巻き込まれるように思えてくる。

荒木の『TOKYO NUDE』という写真集では、この感覚はもっとわかりやすく呼び起こされる。『TOKYO NUDE』は「図版一九」のように見開きページの左に裸の女性、右に東京の街の写真を繰り返し返し繰り返し並べた写真集だが、見ているうちにだんだん女性と街が融合してくるように思える。荒木にとって事物は等価であるとすでに述べたが、ここでも女性と街は彼にとって同じものだ。ルネサンス期に「見られる」女性性は事物を見るように見られていたが、荒木の眼では事物を女性と同じように見ているのである。やがて、見るものにとって街は生き物のように思えてきて、女性がこちらを見ているのと同じように、街からも「見られている」ように思えるのだ。

建物の膚は女の膚と同じでさ。要するに街の木つてのは衣服のようなものなんだよ。それが裸になって街膚を見せてくれる。柔膚じゃなく……

そして荒木にとって、生き物である事物は「手触り」を持ったもの、“皮膚”をもったものとして現れる。彼は街に“触りたい”と思う。だから、可能な限り近づこうとするのだ。

「見る」と同時に「見られる」経験と同様に、「触る」とは同時に「触られる」経験である。他人と握手するとき、私は相手の手を触っているが、同時に相手に触られてもいる。ミシェル・セールは自分の指を唇に当てたときを思い浮かべてみよという。

私は自分の指に口づけすることができるし、またほとんど区別のつかないしぐさになるが、指で自分の唇に触ることもできる。この場合、

〔われ〕は接触面の両側へ交互に移動して、突然一方の接触面を世界の側へ追いやっているわけだ。(71)

接触面の両側で主客が曖昧になる経験は、見てみると同時に見られているときに自分が果たして「見る」側なのか「見られる」側なのかわからなくなるときと同じである。接触によって曖昧になる二つの肉体をセールは「混合体」として理解する。

魂と肉体は決して分離してはいるのではなく、解きほぐせないほどに混ざり合っている。皮膚の上においてすらそうである。それゆえ交わり合う二つの肉体は、一つの主体と一つの客体に分かれているのではない。(72)

何も肉体を持つものに限らない。石をさわれば、私は石から「触られる」ものともなる。木に触れば、同時に木から触られるものとなる。街に触れば、街から触られるものとなる。荒木の視線とは、このようにして「世界」に触れ、「世界」から触られるものだ。彼は「世界」と自分を「混合体」(73)にしているのだ。

私は君を愛撫し君の唇に接吻する。私とは誰なのか。君とは誰なのか。私が唇で自分の指に触るとき、まるでボールをパスするように魂が接触点のこちら側からあちら側へと移動するのが感じられるが、魂は接触にもなつて微細な動きをするわけだ。魂のパスゲームをしながら自己接触の細かい網の目を数限りなく増やし、その上をあらゆる方向に魂をパスすることによって、おそらく私は自分が誰であるかを知ることができるのだ。私は君を抱擁する。決闘や、二元論や、性的倒錯といった残酷で馬鹿げた愛憎関係についてしか、われわれはまったく教えられてこなかった。私は君を抱擁する。いや、二人の接触のまわり一帯に広がる微細な網の目の周りを飛び回るの
は私の魂ではない。いや、それは私の魂でも君の魂でもない(後略)(74)

「混合体」の中で「私」は常に移動するものである。「私」は捉えどころの無い動点だ。ゆるぎない「私」があつた中平たちと違い、荒木にとつて「私」とは、「世界」との「抱擁」の中ではじめて理解されるものなのだ。絶対的な存在ではなく「世界」があるからこそ「私」も存在する。それはちょうど、互いを支えあつた女性たちとの関係と同じだ。彼は女性とも事物とも「混合体」をなしている。エロティシズムを生み

出す「個人的な地点での世界との感応」とは、荒木にとつては、「世界に触れる」ことなのだ。

最後に、そんな荒木の写真を見るわれわれ鑑賞者の立場についても一度触れておこう。先に述べたように荒木とわれわれは視線を共有している。さて、この「共有」とはどういった意味か。われわれは荒木が見るように事物を見る。われわれは彼の視線をなぞっている。つまり彼の視線に「触れて」いるのである。写真を見るのは孤独な行為であるが、「写真論」を見るとその中に巻き込まれるように思え、誰かというような感覚におちいるのは、私の眼が荒木の眼でもあるからだ。彼の視線に触れるとは彼からまた触れられることでもある。私の眼か、荒木の眼か。どちらが自分の眼であるか。われわれ鑑賞者もまた、荒木と「混合体」をなしているのである。

四・ 結び — エロティシズムが生まれるとき —

「触るように見る」経験は事物の写真に限ったことではない。一章で取り扱ったグラビア写真においても、「見る」視線は映像の女性たちに「触れたい」という欲望を誘い出したし、荒木と女性たちの撮影行為は肉体の接触、性的結合にたとえられた。そもそも、これら三種類の写真は皆「見る」「見られる」感覚をひきおこす。

一章で見たグラビアアイドルの写真とは、「撮られる」アイドルが「見る」ものと視線をぶつけているような写真である。アイドルたちはカメラのレンズを覗き込むが、彼女たちが見ているのはカメラの後ろに実際にいる写真家ではなく、やがて自分を見るだろう無数の視線であった。カメラを覗いている写真家の視線は、写真家固有のものとしては理解されず、「見る」視線の代表となる。「撮られる」ものと「見る」ものしかない。二章で見た荒木の女性写真では、逆に「見る」ものは無視された。写真撮影という行為のなかで、愛し合うかのように写真家とモデルは互いに「見つめあう」。「撮る」と「撮られる」の関係に対して「見る」ものの視線は宙づりになり、どちらかの視線にみずからを重ねあわずことで、やっと鑑賞が可能となった。三章では物理的な「眼」を持たない事物からも「見つめられる」経験が起きた。ないと思っていた視線が表れ、存在していたはずの「撮る」と「見る」の二つの視線は一致し同じものとなった。

写真には「撮る」「撮られる」「見る」の三つの視線が存在していたはずだが、こうしてみると全て「見る」「見られる」という二つの視線に集約されてしまっている。そして、三章で見たように「見る」「見られる」とは触覚と同じように理解される経験である。

エロティシズムもまた触覚として経験される。私が写真を見たときに感じた胸のざわめきや疼きは、意識の痛みといつてよい。実体なき皮

膚感覚が確実に存在しているのだ。エロティシズムはたいがい、神との合一や禁止の侵犯の内にとぼしるように現れ、自己を消し去るようなものとして理解されてきた。自分が自分ではないものになるような、恍惚状態こそエロティシズムであると。しかし、私が感じたようにエロティシズムが痛みを伴うものであるのなら、痛みを感じる自分の意識が存在していなくてはならない。

欲求の充足ではなく欲望の持続そのものに性の本質を見てとり、緊張からの解放つまり弛緩に伴う特権的瞬間の悦楽ではなく、延引されてゆく緊張状態の持続を耐えることの終わりを知らない快楽の理にこそ、人間の性の最も輝かしい側面を感受すべきなのではないだろうか。(中略)また、死と境を接した究極の忘我状態が人に訪れることなどそう頻繁にはありえぬ以上、日々の性的場面においては、むしろそこに昇りつめる途上でもたらされる宙吊りにあることの快楽の方が、バタイユ的な恍惚に比べてより現実的な体験であると言っべきではないだろうか。(75)

「忘我状態」におちいる前の、何かが全身を昇っていくような、狂おしいほどの感覚こそエロティシズムと私は呼びたい。それは常に皮膚感覚として現れる。だからこそ、松浦寿輝の指摘するようにエロティシズムはあくまで現実の、日常のものとして理解されるべきではないだろうか。

そして、触覚が生み出す「混合体」は、二つの意識を一つに融合するものではない。「混合体」の中で意識は移動をしているだけである。それはすなわち、意識が自己を保ち続けていることを意味する。しかしまた、移動し続ける事は定点を持たないことだ。自己を保ちながらも常にどこにあるかわからない不安、緊張が痛みや揺らぎを誘う。触覚が生み出すこの揺らぎがエロティシズムの正体である。エロティシズムは触覚として現れ、また触覚がエロティシズムを生み出す。

グラビアアイドルの写真に表れる視線は定点であった。アイドルは不特定多数の視線を想定して、自己を制限している。「写真を見る人はこんな私が見たいはず」という前提のもと、「見られる私」が何の疑問もなくゆるぎないものとして提示される。そして、それを見る側も「あなたはこれを見たいはず」と立場を強制されている。想像したことのないものなど現れない。どちらも自分の場所から身動きとれずに閉じ込められているのである。そこでは事故はある一転に保たれたまま動くことはない。意識の揺らぎは現れない。だから、この写真からエロティシズを感じないのだ。

ここまで話してきた“意識”とは、“私”のものである。そして視線とは、“私”から発せられるものである。だが、“私”は私の視線から見られることはない。

視線を、主体から客体の方向に引かれる線だと考えれば、主体はこの視線にとって絶対に盲点となる。主体は、客体から見つめ返され、決して客体からの視線を共有することができないというふうにと考えると、見る主体は、決して見えない客体をまさに自分のなかに含んでいることになる。(76)

自分を見ることができない視線は、自分ではないものを見ることで自分の存在を確保しようとする。見ている視線が他の誰でもない、“私”のものだということを意識するために。「私写真」とはその試みであった。しかし、ある種の写真を見ると、“私”の視線は混合体となり、移動をくりかえす。“私”の眼でありながら、“私”の眼ではない。“私”はますます不安定なものとなっていく。そのとき、“私”はエロティシズムを感じているのである。

写真を見ることで視線が揺らぐ、さらにいえば、“私”が揺らぐとき、エロティシズムは生まれているのだ。

参考文献表

I 書籍

- 荒木陽子 「愛情生活」 白夜書房 一九八五年
荒木経惟著 伊藤俊治編 「アラキズム」 作品社 一九九四年
飯沢耕太郎 「私写真論」 筑摩書房 二〇〇〇年
飯沢耕太郎 「荒木！「天才」アラキーの軌跡」 小学館文庫 一九九九年
池田満寿夫、加藤周一 「エロスの美学」 朝日出版社 一九八一年
市川浩（他）編 「エロス（現代哲学の冒険四）」 岩波書店 一九九〇年
伊藤俊治 「生と死のイオタ」 作品社 一九九八年

- 伊藤俊治 伴田良輔 「ピンナップ・エイジ」 リプロボート 一九八九年
 桐山秀樹 「荒木経惟の「物語」アスキー」 一九九八年
 倉石信乃 「反写真論」河出書房新社 一九九九年
 鈴木社幾子、千野香織、馬淵明子編著 『美術とジェンダー：非対称の視線』 ブリュッケ社 一九九七年
 多木浩二 「ヌード写真」岩波新書 一九九二年
 西村清和 「視線の物語・写真の哲学」 講談社選書メチエ 一九九七年
 福島礼子 「セクシャリティーの臨界へ」風琳堂 一九九四年
 若菜みどり 「隠された視線」(岩波 近代日本の美術二) 岩波書店 一九九七年
 鷺田清一 「顔の現象学 見られることの権利」 講談社学術文庫 一九九八年
 バルト、ロラン 「明るい部屋 写真についての覚書」花輪光訳 みすず書房 一九八五年
 バージェット、ジョン 「イメージ Ways of Seeing 視覚とメディア」伊藤俊治訳 バルコ出版 一九八六年
 セール、ミシェル 「五感 混合体の哲学」米山親能訳 政法大学出版局 一九九一年
 テイスロン、セルジュ 「明るい部屋の謎」青山勝訳 人文書院 二〇〇一年

II 論文・雑誌

- 飯田善国 「ポルノグラフィーそれとも」
 「エリイカ」特集ウィーンの光と影 青土社 一九八七年七月号
- 伊藤俊治 「裸体と衣装—衣装からメディアへ—」
 『國文學—解釈と教材の研究』學燈社 一九八六年五月号
- 宇野邦一 「視線を見る?—「見ること」の「多」」
 『現代詩手帖』特集・視覚のデイスクール 思潮社 一九九五年七月号
- 高橋英夫 「エロスと視覚」
 『エロティシズム 上』渋谷龍彦編 河出書房新社 一九九九年
- 松枝到 「写真のなかのアイドルは視線の交換回路をたえまなく刺激する」
 『現代詩手帖』特集アイドル・シンドローム 思潮社 一九八五年六月号
- 山田登世子 「顔のデイスクール」
 『現代思想』特集—顔— 青土社 一九九一年七月号
- 鷺田清一 「眼で触れる—メルロ・ポンティの欄外に」
 『現代詩手帖』特集・視覚のデイスクール 思潮社 一九九五年七月号

「現代思想」 特集ポルノグラフィ 青土社 一九九〇年一月号
「ユリイカ」 臨時増刊 総特集 荒木経惟 青土社 一九九六年一月

Ⅲ 写真集・カタログ

荒木経惟 「写真論」 河出書房新社 一九八九年
荒木経惟 「Aの愛人(荒木経惟写真全集 第一九卷) 平凡社 一九九七年
篠山紀信 「TOKYO ADDICT」 小学館 二〇〇二年
「日本の写真家 一九 桑原甲子雄」 岩波書店 一九九八年
「日本の写真家 三六 中平卓馬」 岩波書店 一九九八年
「日本の写真家 三七 森山大道」 岩波書店 一九九八年
メイプルソープ、ロバート 「ロバート・ネイプルソープ展カタログ」 二〇〇二年

図版一覽

掲載写真のほとんどは無題であるため、写真集もしくは掲載された雑誌名を記す。
題名がつけられているものは○内に記した。

1. 荒木経惟 「ユリイカ」 臨時増刊 総特集荒木経惟
2. 荒木経惟 「写真論」 一九八九年
3. 渡辺達生撮影 小向美奈子モデル「sabara」(小学館)より 二〇〇二年
4. 野村誠一撮影 仲根かずみモデル「sabara」二〇〇二年
5. ヘルムート・ニュートン (Self-portrait with Wife and Models) Paris, 一九八一年
6. エゴン・シーレ 「裸のモデルと鏡の中の自画像」一九一〇年
7. エゴン・シーレ 「横たわる少女」一九一〇年
8. 荒木経惟 「藝術新潮」一九九一年5月号
9. ロバート・メイプルソープ (リサ・ライオン) 一九八〇年
10. 荒木経惟 「写真論」一九八九年
11. 荒木経惟 同書
12. 荒木経惟 同書

13. 荒木経惟 同書
14. アンドレ・ケルテス(ヴァイオリン弾きのバラード) アポニ、ハンガリー、一九二二年
15. 中平卓馬 『来たるべき言葉のために』 一九七〇年
16. 森山大道 『日本の写真家 37 森山大道』 一九九八年
17. 篠山紀信 『Tokyo Addict』二〇〇二年
18. 篠山紀信 同書
19. 荒木経惟 『TOKYO NUDE』一九八九年

注

- (1) 高橋英夫「エロスと視覚」『エロティシズム 上』渋谷龍彦編 河出書房新社 一九九九年p95。高橋は論文の中で、「エロス」を「直接的で荒々しいもの」、「エロティシズム」を「何らかの情緒、つや、たゆたいを表すもの」をして使い分けているが、本稿で「エロティシズム」と考えるものは彼にとつての「エロス」と近い。本稿ではプラトンのな「エロス」との混同を恐れ、より性愛や欲求に直接にかかわるものとして、「エロティシズム」という単語を定義し、使うことにする。
- (2) 高橋英夫、同書 p.239・268
- (3) 前頁註1を参照されたし
- (4) 高橋英夫、同書 p.243
- (5) 西村清和「視線の物語・写真の哲学」 講談社選書メチエ 一九九七年 p99
- (6) 世界最初の写真は、フランス人ジョゼフ・ニセフォール・ニエプスが、一八二六年に撮影したものだといわれている。(公式の発明者はルイ・ジャック・マンデ・ダゲールとされている)
- (7) この時期描かれた裸体画の多くは、貴族の寝室などのプライベートな空間に飾られることを目的とした。ものであった。(『美術とジェンダー』参照)
- (8) 高橋裕子「描かれた女 オブジェ・誘惑者・脅威」『エロス(現代哲学の冒険四)』岩波書店 一九九〇年
- (9) ジョン・バージャー著 伊藤俊治訳「イメージ Ways of Seeing 視覚とメディア」PARCO出版局 一九八六年 p58
- (10) 若桑みどり「隠された視線」岩波 近代日本の美術 一九九七年 p40
- (11) 「ウルピノのヴィーナス」はウルピノ公という貴族の注文で制作された。
- (12) ジョン・バージャー、前掲書 p79
- (13) 山田登世子「顔のデイスクール」『現代思想』一九九一年七月号 特集「顔」青土社 p172
- (14) 若桑みどり、前掲書 p36
- (15) 山田登世子、前掲誌 p174

- (16) 山田登世子、同誌 p172
- (17) 松枝到「写真のなかのアイドルは視線の交換回路をたえまなく刺激する」『現代詩手帖』特集アイドル・シンドローム 一九八五年 思潮社 pp111-112
- (18) 福島礼子「セクシャリティーの臨界へ」 風琳堂 一九九四年 p25
- (19) 福島礼子、同書 p14
- (20) 多木浩二「ヌード写真」岩波新書 一九九二年 p3
- (21) 飯田善國「ポルノグラフィイそれとも」『ユリイカ』一九八七年七月号 特集：ウィーンの光と影 青土社
- (22) 飯田、同誌 p86
- (23) モデルとなった少女はシレの妹ゲルトルドであり、飯田はシレと彼女は恋愛関係にあったと推察している。
- (24) 「私写真」という言葉について、詳しくは三章で触れる。
- (25) 荒木よき理解者であり、助言者でもある白夜書房の編集者、末井昭はこう話す。「エロ雑誌の世界では、荒木さんの写真では“抜けない”ことで有名なんです。普通のエロ写真は女優が読者に向かって、「これからしましょう」みたいなニュアンスがあるけど、荒木さんの写真にはそれがないんです」(桐山秀樹「荒木経惟の「物語」」アスキー 一九九八年 p178)
- (26) 伊藤俊治、伴田良輔 共著『ピンナップ・エイジ』リプロポート 一九八九年
- (27) 荒木経惟写真集「ノスタルジアの夜」白夜書房 一九八四年(千部限定)のこと
- (28) 荒木陽子「愛情生活」白夜書房 pp97-98
- (29) 荒木陽子、同書
- (30) 荒木経惟「写真機は性具なのである」『季刊デザイン』一九七七年 一六号
- (31) 荒木経惟「アスキー」「Aの愛人」を語る」『Aの愛人』平凡社 一九九七年 p238
- (32) 一九七九年から八一年にかけて写した(娼女レナ)というタイトルの写真群のモデルとなった少女。
- (33) 荒木経惟「劇写「女優たち」」白夜書房 一九七八年
- (34) 「ヌード」は単なる裸ではなく、藝術として理想の美に高められた状態の裸を指す。一方、「ネイキッド」は文字通り、衣服をつけていない状態を指す。(ケネス・クラーク「ザ・ヌード」参照)
- (35) メイブルソープの写真では、モデルの皮膚に光沢等を与え、表面を均質にしていることが多い。また、顔を写すことなく首から下を切り取った写真も多い。このことがよりいっそう身体オブジェ化を促している。
- (36) 荒木経惟発言 伊藤俊治「生と死のイオタ」作品社 一九九八年 より
- (37) 石俣裕子インタビュより(桐山秀樹「荒木経惟の「物語」」アスキー 一九九八年)
- (38) ジョン・バージャー 前掲書
- (39) 飯沢耕太郎「荒木!」アスキーの軌跡」小学館文庫 一九九九年 p239
- (40) 中嶋唱子インタビュより(桐山秀樹「荒木経惟の「物語」」アスキー 一九九八年)
- (41) この辺りはセルジュ・ティスロン著 青山勝訳「明るい部屋の謎」(人文書院 二〇〇一年)を参照。

- (42) 荒木経惟 「アラーキズム」 伊藤俊治編 作品社 一九九四年
- (43) 福島礼子、前掲書
- (44) 荒木にとって唯一それが可能であった相手は、妻、陽子である。しかし、彼女は一九九〇年に四二歳の若さで急逝している。陽子は、カメラの先にいる荒木を常にとっかかりと見据えた。
- (45) 荒木経惟発言 伊藤俊治「生と死のイオタ」作品社 一九九八年 より
- (46) 飯沢耕太郎「荒木！「天才」アラーキーの軌跡」(小学館文庫 一九九九年 七章「幸福な家族」参照)
- (47) 高橋英夫、前掲書 pp245 - 246
- (48) 高橋英夫、前掲書 p246
- (49) 最たる代表は新婚旅行をカメラに収めた「センチメンタルな旅」(私家版 一九七一年)
- (50) ビントは「ここを見る」という写真家の意思表示である。それが不在ということは、その写真に写っているものの中で何が一番重要かというような、写真内での優劣が存在しないということだ。
- (51) 吉本隆明「荒木経惟写真集『写真論』解説」前掲書
- (52) 吉本、同書
- (53) 中平卓馬、森山大道、一村哲也、荒木経惟 対談「写真とエロチシズムをめぐって」『季刊写真映像』一九七一年 九号
- (54) putain 「刺し傷、とがったものでつけられた標識」という意味のラテン語から。(ロラン・バルト「明るい部屋 写真についての覚書」花輪光訳みず書房 一九八五年 p39)
- (55) 飯沢耕太郎「私写真論」(筑摩書房 二〇〇〇年) より
- (56) 本論における静物写真とは、被写体が人間のような意志による視線を持たない写真であり、動物写真もこれに類するものとして扱う。
- (57) 中平卓馬「来るべき言葉のために」一九七〇年 風土社
- (58) 中平や森山大道が参加していた写真同人誌「プロヴォーク」でよく使われた手法。意図的なビントのズレやぼかしを意味する。
- (59) 桑原甲子雄「私の写真史」一九七六年 晶文社
- (60) 西村清和、前掲書 pp232 - 233
- (61) 「写真はピンボケであったり、ブレたりしていたりしてはいけない」という定説があるが(中略)人間の目ですら物の像をとらえるとき、個々の物、個々の像はぶれたり、ピンボケだったりしているのだ。(中平卓馬「作品解説」「アサヒカメラ」一九六八年一〇月号 朝日新聞社)
- (62) 中平卓馬 「なぜ、植物図鑑か 中平卓馬映像論集」一九七三年 晶文社
- (63) しかし中平はその手法ともとの強烈な自己に折り合いがつかず、苦心の最中に急性アルコール中毒で倒れ、記憶障害に陥ってしまった。あくまで自己にこだわった深瀬昌久も、自分を追い詰め転落事故による麻痺で、写真家生命を絶たれている。
- (64) 篠山紀信写真集「TOKYO ADIC」小学館 二〇〇二年
- (65) 文 中平卓馬 写真 篠山紀信「決闘写真論」朝日新聞社 一九七七年
- (66) 荒木がカメラを持たないのは、眠る時と入浴する時と食事の時間だけである

- (67) 宇野邦一「視線を見る?—「見ること」の「多」」現代詩手帖」特集「視覚のディスカール—「見ること」をめぐる言葉の姿態」思潮社一九九五年 pp.26
- (68) セルジュ・テイスロン著 青山勝訳「明るい部屋の話」人文書院 二〇〇一年 p.147
- (69) 鷺田清一「眼で触れる—メルロ・ポンティの欄外に」現代詩手帖」特集「視覚のディスカール—「見ること」をめぐる言葉の姿態」思潮社一九九五年 p.30
- (70) 鷺田清一、同誌 p.30
- (71) ミシエル・セール著 米山親能訳「五感 混合体の哲学」法政大学出版局 一九九一年 p.12
- (72) ミシエル・セール、同書 p.19
- (73) ミシエル・セール、同書 p.17
- (74) ミシエル・セール、同書 p.19
- (75) 松浦寿輝「修辭的身体」『エロス 現代哲学の冒険四』岩波書店 一九九〇年 p.10
- (76) 宇野邦一、前掲誌 p.20



















