

IMAGE & GENDER Vol.6

2006.3

イメージ&ジェンダー研究会

《シンポジウム》

イメージという戦場 ― 戦争をめぐる表象の政治学 ―

《論文》

《翻訳論文》

東南アジアの女神を取り戻す: 女性現代作家による試み
F.M.V. ダトウィン(訳・中嶋泉)

《特別寄稿》

総動員体制と落語 李建志

IMA
GE&
GEN
DER *ig*



イメージ&ジェンダー

Vol. 6・目次

巻頭言	若桑みどり	4
シンポジウム 「イメージという戦場——戦争をめぐる表象の政治学——」		
シンポジウムを開催して	千葉慶	6
ナンシー・スペロの《戦争シリーズ：爆弾とヘリコプター》	中嶋泉	7
戦争と悲母観音	千葉慶	15
消えた天皇・皇后像と「戦争画」		
——第二回大東亜戦争美術展に特別奉掲された三枚の絵画	北原恵	23
着物文様としての大日本帝国地図	乾淑子	31
アジア・太平洋戦争期のアニメーションに見る自己と他者のイメージ		
——『くもとちゅうりっぷ』を例に——	木村智哉	41
ファンタズムとしての戦後		
——カルメンというメタファーが意味するもの	斎藤綾子	50
戦争の記憶を越えて——長澤伸穂の試み	由本みどり	58
肉弾三勇士をめぐる表象の政治学		
——戦時の大衆文化はいかに創造されたか	若桑みどり	65
シンポジウム質疑応答		75
論文		86
翻訳論文	東南アジアの女神を取り戻す：	
	女性現代作家による試み(フィリピン、タイ、インドネシア)	
	フローデット・メイ・V・ダトウィン 訳・中嶋泉	105
特別寄稿	総動員体制と落語——野村無名庵をつうじて	李建志
		120

イメージ&ジェンダー研究会活動報告(2004年10月～2005年8月)	131
2004年4月～12月発表概要	
女性による21世紀の女性像へ 発展のマトリックス	
—『アートと女性と映像 グローカル・ウーマン』をめぐって 岡部あおみ	132
李香蘭—魅惑の他者と日本人観客 吉岡愛子	134
日本におけるベルト・モリゾ受容—明治時代から現在まで— 林有維	136
メアリー・カサットと「アメリカ」—作品に対する批評からの一考察—	
石川香織	137
ポスト・ジェンダーの地平における The Feminine:	
ブラカ・リキテンブルグ・エッティンガーのこころみ ガーデナ香子	138
草間彌生の『ネット・ペインティング』 中嶋泉	139
書評	
近代日本の「手芸」とジェンダー／つくられた卑弥呼——〈女〉の創出と国家／	
女たちの戦争責任／フェミニン・エンディング—音楽・ジェンダー・セクシュアリ	
ティ／戦争とジェンダー	140
展覧会評	
第51回ヴェネチア・ビエンナーレ／やなぎみわ 無垢な老女と無慈悲な少女の	
信じられない物語展／没後20年 堀柳女展 人形に心あり／リトルボーイ：	
爆発する日本のサブカルチャー・アート展／きのうよりワクワクしてきた—	
プリコラージュアートナウ展	146
トピックス	
被害者は、なぜ消されたのか？—NHK 番組改ざんとジェンダー—	
西野瑠美子	152
活動報告	
「mot annual 2005 愛と孤独、そして笑い」展 開催後記 笠原美智子	154
「前衛の女性 1950-1975」展 開催の意味と展望 小勝禮子	157
I&G 研究会会員・発表者活動一覧(2004年10月～2005年11月)	159
—著作・論文・エッセイ・展覧会・パフォーマンス・シンポジウム・授業・講座	
入会案内・投稿規定・編集後記	170

◆巻頭言◆

若桑みどり

2005年12月から2006年1月にかけて、日本では『男たちの大和』という映画が大ヒットしている。制作は角川春樹、協力がテレビ朝日、配給は東映、監督は佐藤純弥である。公式サイトでは封切り1ヵ月で200万人が見たということである。

太平洋戦争末期、実戦の役に立たなくなった巨大戦艦大和は、事実上の「水上特攻」として沖縄に向かい、最終的には沖縄米軍基地に自爆的に「突っ込む」命令を受けて進攻するが、その途上米空軍の猛攻をうけて東支那海に沈み、乗組員3000人が艦と運命を共にした。映画のストーリーは、生存者の娘が父の遺言にしたがって、大和が沈没した海域に遺骨を撒くために、同じく生存者の一人である老いた漁師の船にのって現地向かう途上での回想の形式で展開し、最後に遺骨を撒いて鎮魂をおこなうシーンで終わる。製作者の角川、その姉で原作者の辺見じゅんによれば、この映画は大和の乗組員——死んだ者も、生き残る苦しみを味わった者も、すべての元兵士への戦後60年の「鎮魂」であるらしい。しかし、東映やテレビ朝日がキャンペーンに使っているキャッチはそういうわけでもない。それは「桜の咲き誇る故郷をあとに永遠の海へと旅立った大和……彼らはただ、愛する人を、家族を、友を、祖国を守りたかった……」というものである。

ところが、脚本／監督の佐藤はキーパーソンである漁師に最後にこう言わせる。「60年前、確かに命を賭けて戦った。だが、家族も仲間も誰一人守れなかった。いやなに一つ守れなかった」。というわけは、彼は大和に乗船するときには自分は死ぬが恋人は生きるだろうと思っていたが、実際には彼は生き残り、彼女は広島原爆で死んでしまうからだ。彼は『週刊金曜日』の森達也との対談で、軍備を競っても国は守れないと言っているから、原爆のような兵器が現出した今は、「愛する者を守る」ために戦争するというレトリックは無効だということを言いたいわけだ。

ところが、全巻の劇的終末を飾り涙を演出する長瀬剛作詞作曲の主題歌はこう歌うのである。「それでもこの国をたまらなく愛しているから もう一度生まれかわったら 私の名を呼んでください」ということはつまり、死んでいった兵士はふたたび生き返ってお国

のためにまた戦うと言うのだろうか？ どうしたってそうとしか理解できない。その上、最大の問題は最終シーンにある。遺骨を撒き終わった娘はなぜか兵士の敬礼をする。老いた漁師も敬礼する。漁師の助手としてついてきた15歳の少年（これは戦艦に乗りこんだ少年兵と同年である）もまた敬礼する。そして、少年はなぜかにわかに毅然として老人のかわりに船の舵を握り、エンジンの音も勇ましく青い海を疾駆してゆく！ その決然たるまなざしには、自分も祖国を守る兵士になるぞという決心が見えるのだ。このラストシーンを見て私は、この映画は製作にかかわった機関や個人のくいちがった戦争観を反映して玉虫色であるにせよ、しかし、これは製作者や監督がいうところの「反戦映画」では決してないと断言する。

実際に中国からは「軍国主義だ」という批判がきているそうだ。佐藤は開き直って、そういう批判には「まず見てくれ」と言うしかない、それで反戦になってもいいし、それで再軍備になってもしかたない、それが日本の国民なんだと言う。事実、私の学生の母親が見て、もうつくづく戦争はいやだと思ったと言ったそうだし、ネットである若者は軍隊の体罰のすごさに、これはサド映画だと揶揄し、長島一茂だけには「死に方」を教わりたくないと思う（同感）。しかし、作家の阿川弘之は、若者は「乗組員の規律、勇気、礼儀正しき、国家への忠誠心……を自分たちも身につけたいと思うであろう」と語る。意見が全然一致しないことが今の日本の状況を反映している。

問題は、戦後60年を期して続々と「戦争巨編」が映画界を吹き荒れて、それが日本のスペクタクル映画の復活をするすかのような興行成果をあげていることだ。2005年にはこのほか東宝、関西テレビの『ローレライ』、『亡国のイージス』（松竹、電通）が並ぶ。どの映画にも海上自衛隊、航空自衛隊が協力している。どの映画も正面きって再軍備、戦争肯定を謳ってはいない。だが大スペクタクルで映像化される戦争と暴力と男らしさへの賛美は、すでに戦争へと向かう心性を準備している。イメージの力とはそういうものだ。

（川村学園女子大学教員）

イメージという戦場 ——戦争をめぐる表象の政治学——

◆◆◆◆◆ プログラム ◆◆◆◆◆

第一部 中嶋泉 ナンシー・スペロの《戦争シリーズ：爆弾とヘリコプター》
千葉慶 戦争と悲母観音
北原恵 消えた天皇・皇后像と「戦争画」
——第二回大東亜戦争美術展に特別奉掲された三枚の絵画

第二部 乾淑子 着物文様としての大日本帝国地図
木村智哉 アジア・太平洋戦争期のアニメーションに見る自己と
他者のイメージ『くもとちゅうりっぷ』を例に—
斎藤綾子 ファンタズムとしての戦後
——カルメンというメタファーが意味するもの
由本みどり 戦争の記憶を越えて—長澤伸穂の試み
若桑みどり 肉弾三勇士をめぐる表象の政治学
——戦時の大衆文化はいかに創造されたか

第三部 シンポジウム質疑応答 司会・池川玲子

日時：2005年7月30日（土） 10：00～18：00

会場：東京都港区男女平等参画センター「リーブラ」

シンポジウム
「イメージという戦場——戦争をめぐる表象の政治学」を開催して
千葉慶

■ 開催趣旨

イメージ&ジェンダー研究会は一昨年（2003年「戦争と記憶」）、昨年（2004年「戦争・ジェンダー・表象」の研究史と今後の展望）に引き続き、「戦争」をテーマにシンポジウムを開催する。今回は、前回の研究史を踏まえて、実践編として、ジェンダーの視点から近現代における戦争の表象を具体例に即して分析し、「戦争の表象」あるいは「表象の戦争」に抵抗する「知」を模索したい。

なお、今回は前回と異なり、対象をアジア・太平洋戦争に限定していない。2001年の9・11事件が「カミカゼ」「真珠湾」と結びつけられて表象されたことからわかるように、「戦争の表象」は目下の戦争をそのまま表象したような単純なイメージではない。「戦争の表象」の作成者たちは、歴史を超え、国境を超え、「戦争」のイメージソースを広く探索し、それらを元来の文脈から切り離し、自らの目的に好都合なように再編集して、わたしたちの目の前に提示するのである。このように超歴史的かつ超空間的な性格を持つ現下の「戦争の表象」あるいは「表象の戦争」に抗するために、わたしたちもまた歴史を遡り、空間を超えて、思索を広げ深めて行かねばならない。本シンポジウムが現在の状況に抗しあるいは介入する契機に結びつくことを期待したい。

今回のシンポジウムの開催経緯を簡単に説明しておきたい。以上に挙げた「開催趣旨」に示したように、今回のシンポジウムは、2004年の「研究史」を対象としたシンポジウムの続編として開催された。2004年のシンポが「基礎編」とすれば、2005年は「実践編」に当たる。この計画は、2004年のシンポジウム開催を決定する企画会議ですでに出ていたが、実際に発表者を決定するまでシンポジウムの全体像は見えなかった。本号に収められた論文の題目を見れば明らかに、8人の発表者の関心・テーマ・研究対象は、前回ほどの共通性を持っていない。研究対象だけを取り上げても、ベトナム戦争時の（反）戦争画（中嶋泉）、明治期の観音像（千葉慶）、15年戦争期の天皇・皇后像（北原恵）、戦争柄着物（乾淑子）、15年戦争期のアニメ（木村智哉）、戦後日本の映画（斉藤綾子）、現代のパブリックメモリー・アート（由本みどり）、「軍神」形成をめぐるマスメディアの政治学（若桑みどり）と千差万別である。

しかし、この多様性は、「開催趣旨」で述べたように、超歴史的超空間的な性格を持つ現下の「表象の戦争／戦争の表象」を目の当たりにしたときには、弱点ではなく、むしろ強みになるのではないかとすら思われる。つまり、この多様性は、わたしたちが直面している（してきた）「表象の戦争／戦争の表象」の多様性そのものでもある。もちろん、このシンポジウムがその多様性を完全に捕捉できたわけではない。しかし、わたしたちが今や「表象の戦争／戦争の表象」に包囲されているという事実、通常の発想では戦争におよそ結びつかないようなイメージですら戦争に動員されるという現実を示すことができたのではないだろうか。無論、議論は諦念に満ちた現状認識というかたちでは終わっていない。8人の発表者が各人それぞれの方法で、それぞれの研究対象と格闘しながら、状況打開の糸口を示していることを発見できるはずである。

ナンシー・スペロの
《戦争シリーズ：爆弾とヘリコプター》
中嶋泉

はじめに

米国人の現代画家ナンシー・スペロは、ベトナム戦争に対する激しい抗議活動が拡大した1966年から1970年を中心に《戦争シリーズ：爆弾とヘリコプター》を描いた。このシリーズ絵画はその後断続的に描き足され、全体で40点以上の連作となっている。この《戦争シリーズ》は、当初はほとんど知られることがなかったが、近年各地の美術館に所蔵されたり、ギャラリーや展覧会で展示されたりと、数十年のインターバルを越えて次第に関心を得つつある。

言うまでもなく、絵画は歴史的に戦争と複雑で深い関係にある。戦いのシーンは画題として西洋美術史上、伝統的に高貴なジャンルとみなされた歴史画の中に位置付けられていた。近代以降も絵画は戦況を伝える国家的なメディア、またはプロパガンダのツールとして、あるいは芸術家による反戦運動の表現手段として、20世紀の前半までは確実に戦争に携わる視覚メディアとして主要な位置を占めていた。しかし第二次世界大戦以降急激に発達した視覚テクノロジーとその普及は、戦場から絵画というメディアを駆逐し、一般報道はもちろん美術の領域も含めて絵画は発言権を失ったように見える。1960・70年代の当時において、多くの美術家たちに立ちだかったのは、絵画あるいは美術の「無力感」であったと言う。そして、この《戦争シリーズ》は、戦場が初めてテレビで広く放映されたベトナム戦争に対して作成されたものであった。

しかし、ナンシー・スペロの《戦争シリーズ》は、他でもない「画家」という立場から自覚的に制作されたものであり、それが故に、視覚表象と戦争の関係自体への再考察を促す要素に満ちている。さらに、この作品を観る上で、この画家のフェミニストとしての側面は重要である。1926年生まれのスペロは、1960年代の反戦運動、そしてそれと同時展開した女性解放運動の双方に精力的にコミットしていた。この二つの社

会運動はしばしば連動していたが、そのことには、ジェンダー差別が暴力と密接に関係していることが、ベトナム戦争の視覚報道の場面を通じて強く意識されるに至ったという背景がある。《戦争シリーズ：ヘリコプターと爆弾》は「戦争・ジェンダー・表象」という今日的な問題が最もラディカルに展開した時代背景のもとに描かれたのである。従って本論は、スペロの《戦争シリーズ》を通じ、現代の戦争に対して伝統的な表象の領域である絵画が出来ることは何か、そして女性による戦争画とはどのようなものか、という問題を議論する。

1. ベトナム戦争と画家

1964年、イタリアやパリでの作家生活を経てニューヨークに帰国したスペロは、米国のベトナム侵攻の様子をテレビや写真で目撃するとそれに衝撃を受けた。彼女は当時のことを次のように回想している。

私は、私たちの国が一すばらしい民主主義の思想を持っていた私たちの国が一ベトナムでひどいことをしているのを知り、ショックを受けました。すぐさま戦争の猥雑さを表現するイメージを作りました^{注1}。たかったのです。

このシリーズは、ライス・ペーパーや手漉きの和紙に水彩やインクで描かれた比較的小型の絵画で、デリケートな素材で描き出される戦争の暴力の光景は独特の「やわらかさ」を伴ったイメージと空間を作り出している。しかしその反面、そこに描かれる情景は極めてアグレッシブなものである。タイトルにもある「爆弾」はファリックで凶暴な姿で立ち上がり、きのこ雲が毒を吐き出す頭部のように盛り上がっている。「ヘリコプター」は上空からナバーム弾をばらまき、逃げ惑う農民を撃ち、負傷者を引き上げ、死者を引き取る。この戦争のシンボリックな像として繰り返し描かれるこうしたアイテムは、人間、肉体を伴った姿をとっている。これによってスペロは、戦争の暴力をテレビ観戦する我々に、肉体的な次元での経験を迫ろうとして

いるのかもしれない。また、この連作を特徴付ける素早く、荒い筆遣いや、残された余白の多さなどによって与えられる未完成な印象、スピード感からは、画家の無媒介な怒りとも呼べるものも感じられるだろう。

ところで、このような《戦争シリーズ》が作成された60年代当時の米国美術の状況はいかなるものだったのだろうか。自国の侵略行為に怒りを感じ、行動を起こした美術家はもちろんスペロだけではない。米国の美術批評家ルーシー・リップードによると、ベトナム戦争は「戦時中、政府を擁護するものよりもそれに対して反対する美術が多かった最初の戦争^{注2}」だった。1960年代中盤からは美術家による反戦運動のグループも数多く組織され、集会が行われ、デモが繰り返された。そうした運動の中に、画家、詩人、ダンサー、音楽家ら600人あまりが集合して1967年に行われた反戦集会「アングリー・アート・ウィーク (Angry Art Week)」がある。1週間にわたって芝居やコンサート、ポスターでのバリケード作り、パフォーマンスがニューヨークの各地で展開された。マックス・コズロフ、ドリー・アシュトンなどの美術批評家もこれに参加し、コズロフを中心に組織された「怒りのコラージュ (Collage of Indignation)」にはスペロを含めた150人以上の作家が作品を寄せている。この「アングリー・アート・ウィーク」は、1940年代以来最大規模のカルチャーイベントとであったという^{注3}。ところが、コズロフが、その後 *The Nation* 誌上で述べた感想はそう楽観的なものではなかったのである。

ここにきたアーティストたちは、スタジオで起っていること以外にも自分たちにバイタリティが、良心があることを示した。しかし、私は、そのことでは我々が向き合っているものへの直接的なアピールにはならないのではないか、つまりこれは一種の視覚的な補足でしかなく、是か非でも、感情的な安堵を手に入れるために現れた、衝動でしかないのではないか^{注4}と思っているのだ。

確かに、この反戦イベントに提供された作品群は、

プロテストアートの方向性や美学の統一的な主張があったわけではなく、作品の形式、スタイル、そこに込められた作家のメッセージは各々の思うがままに任せられていた。コズロフはこれを否定的に受け止め、当時の反戦美術動向の非統一性を、「共有された努力^{注5}の行く先としてのゴールを導き出せない美術的失敗」と批判した。

事実、テレビ画像や写真を通じて戦争暴力の視覚的証拠が日々大量に投入される中で、画家たちはそれを再び描くことに対して無力感を、あるいはコズロフの言葉を借りるならば、「想像力の破綻の罪悪感」を感じていた。他方で1960年代という時代は美術史上、絵画が冷戦期の抽象表現主義を経てミニマリズムやポップ・アートといった極度の洗練に至る時代であったため、美術がバナキュラーな問題に言及したり、政治的な活動に関与することに対する一種の嫌悪感も存在していた。このような中で画家の多くは、戦争に対する、戦争のための表現を導き出すことよりも、作品の売上げの一部を反戦運動資金として寄付する、または、たとえ美術作品を通じるものであったとしても自身の絵画とはまったく別の方法による反戦の意志表明をすることを選んだ。例えば、ミニマリズムの画家として知られるアド・ラインハートは1967年に、「No War」、「No Imperialism」などの反戦メッセージを書き込んだポストカードをワシントン D.C. の「戦争支配人 (War Chief)」に送る、「No War」というプロジェクトを行っている。ラインハートは美術の政治的有用性について特に懐疑的であったが、彼のように絵画は政治的発言をする場に相応しくないと考え、自分の美術的様式を「政治的なもの」にする「リスク」をおかすことのない方法を選んだ画家は少なかった^{注6}。

ナンシー・スペロはこうした状況の中で絵画を手放さなかった数少ない画家の一人であるが^{注7}、このことの背景には、スペロとフェミニズム運動の関係があるだろう。1960年代の女性解放運動は、「女性の声を取り戻すこと」、すなわち、男性中心主義的な表象システムで「他者」として以外描かれることがなく、読み取

ることができずに沈黙させられてきた女性のイメージを表す視覚言語を創出することを目的の一つとしていた。そして、ベトナム戦争で目の当たりにした戦争行為は当時の米国のフェミニストにとって性別構造の最たるものとして目に映り、戦争の表象はさらにその男性中心的な世界観が映り込んだ視覚言語の究極的な形であったのだ。このようにスペロにとっての「戦争画を描く」という行為の意味は、フェミニストの言語による反戦画を作り出すという点にある。つまり、戦争という最悪の暴力を眼の前に色を失った画家たちの美学的葛藤とは異なり、《戦争シリーズ》の土台は表象における性の政治学というフェミニズムの文脈に寄り添っている。

2. 戦争の言語・美術の言語

それでは、「戦争・美術・ジェンダー」が交差する場でつくられた《戦争シリーズ》とは実際に戦争をどのように描いたのだろうか。

伝統的に、戦闘シーンを表す絵画的空間は、典型的な男性中心主義的な表象で満たされ、しばしば、戦う男性と泣く女性、屈強な男性的身体とか弱い女性的身体といった、紋切り型の二項対立を通じて構成されてきた。近代以降、戦争場面の男性存在は、爆弾や銃、戦闘機などに置き換えられたが、ベトナム戦争時の報道での性的なレトリックの多用にも明らかのように、この構造は現代にも引き継がれている。

スペロの《戦争シリーズ》は何よりもまず、こうした戦争イメージに内在するセクシュアリティを暴くことに向けられており、それは驚くほど率直に行われる。例えば、《Sperm Bomb》(1966) つまり「精子爆弾」は爆弾の爆発を精子が飛散する様子になぞらえて描いたものである。爆弾を落とすという行為に、攻撃地に自分の「種」をばら撒く、あるいは「排泄する」という比喩が使われることは当時のジャーナリズムや兵士たちの会話で一般的だった。ヘリコプターや爆弾はまた、《ガンシップ》(1966) や《爆弾》(1968) などにみられるようにそれ自体がしばしば擬人化される。ナパーム弾やヘリコプターはこの戦争を見せ、語るための

主要言語であったが、スペロはこれらに顔や人格、そして生々しいセクシュアリティとユーモラスな肉体的概観を与えて描きなおした。こうした描きなおしにより、戦争報道の視覚表象の裏側に存在する性的な含意がより一層明らかになり、戦争暴力の背後にあるリビディナルな情動が強調されるとともに、戦争の言語とそのイメージの共犯関係は暴かれるだろう。

こうした《戦争シリーズ》の試みは、直接的には現代の戦争とその現代的な視覚報道に対する批判として表されているが、ある面では西洋の伝統的図像学の分析に通じる批判性が認められる。例えば《イーグル・ヴィクティム・メデューサ・ヘッド》^{挿図4} (1969) というコラージュ作品には、伝統的な女性(性)のアイコン「メデューサ」が登場する。「メデューサ」は西洋絵画に繰り返し描かれ、よく知られるようにフロイトはこれを母親の性器を象徴する像と見なした。ここでは彼女の首が画面いっぱいに翼を広げる鷲によって狩られ、飛んでいる瞬間が紙面上に貼り留められている。「鷲＝イーグル」は米国の国鳥であり、この国の最も強力な戦闘機の通称でもある。神話上でメデューサは、ペルセウスとの戦いによって石と化し、死に至るが、物語のこの結末は、絵画上でも彼女が通常既に「死んだ首」としてキャンヴァス上に表象・固定され、象徴的に「殺されて」きたことと平行な関係にあると言えるだろう。従ってメデューサの図像とは、男性の暴力的な表象によって「力を失う女性」の象徴でもあり、このコラージュはメデューサの「首」のカットアウトが今まさに落ちんとする情景を画面上に作り出すことによって、女性に対する暴力とその表象が連動して機能する様子を実演していると見ることができる。

しかし他方で、メデューサは別の形でも登場する。例えば《女性爆弾》^{挿図5} (1966) に描かれる舌を持った女性の頭部、あるいは、胴体から蛇の頭のように四方に顔を突き出す女性の姿からもメデューサは想起される。スペロはここで、従来声無き被害者として描かれてきた女性に文字通り「舌」としての声を持たせ、能動的かつ攻撃的なイメージに変換した。舌はあきらかにファリスを暗示しており、このメデューサ像は男性に従

属しないセクシュアリティを持つ主体として、復讐を挑む「男根を持つ母」となっている。ところで、この《女性爆弾》は、先に取り上げた男性の形をとった《爆弾》と対を成していると考えるのが妥当だろう。ここに《戦争シリーズ》の着目すべきもう一つの点、つまり、暴力の主体が必ずしも男性のものではないという特殊性がある。

例えば、《S.U.P.E.R.P.A.C.I.F.I.C.A.T.I.O.N》というタイトルを持つ2点の作品には、多数の乳房を持つフィギュアが描かれている。この、人をぶら下げている乳房を持つヘリコプターのイメージからは、「ローマのメス狼」の姿が思い起こされないだろうか。軍神マルスの聖獣であるこの狼は、後にローマの初代王の地位を巡って戦う、マルスの双子の息子、ロムルスとレムスに授乳した、戦士を育てる母である。タイトルに含まれる「Pacification」とは、「平和工作」という軍事用語であり、同時にスラングで「殲滅」の意味も持つ。スペロ自身別のところで『『平和工作』や『再教育』といった、戦争のターミノロジーのいやらしさに我慢がならなかった』と述べており、報道に頻出したであろう軍事用語に対して意識的だったことがわかるが、スペロはその欺瞞を暴くことを目論んでいるように見える。そしてそれは平和工作の「平和」や占領地での「再教育」といった女性あるいは母性的な意味が付与されやすい言語のイメージにも向けられる。女性的な身体を敢えて起用することで、つまり「超平和工作=Superpacification」を与える「主体」として女性を描き換え、ベトナム戦争の文脈における女性の単純ではない位置を示しているのではないだろうか。戦争の「加害国」にいるフェミニストとして、女性を「母国」の「無垢なる母」とするのは欺瞞であり、この作品は、女性も暴力への負担が避けられないということへの自覚的な告発だと解釈することができる。

以上の点をまとめると、《戦争シリーズ》は、まず、美術の言語と戦争の言語の借用と援用によって、暴力の表象と、ジェンダー・セクシュアリティの関係の歴史的連続性を明らかにしている。さらにそこに女性性が様々な形で介入され、それによって戦争画が伝統的

に保ってきた美学、あるいは芸術的虚構を解体し、新たな意味が作り出されるのである。しかし、そのことによって、この戦争画のシリーズは単線的な解釈・表象を作り出さず、ときに矛盾しあう独立したシーンの集合体を成している。そして、その統一的でない集合としての《戦争シリーズ》こそが、当時のフェミニストとしてのスペロから見ることができた戦争だといえるのではないか。つまり、米国によるベトナムへの侵攻戦争の中で、米国人であるスペロも紛れもなく当事者であり、戦争、あるいはその表象の暴力は、自身を巻き込んだ複雑かつ複合的な力関係のもとに起っているのであって、それを描く画家の立場も自明のものではないからだ。

3. 「戦場」としての絵画

このように、《戦争シリーズ》は、フェミニストの見地から行われる戦争の表象の解体によって特徴付けられているが、最後に、シリーズ全体のトーンを支配する独特の描写方法と媒体の特徴に、スペロのフェミニスト的实践のもう一つの側面を求めたい。

《戦争シリーズ》は、数点のコラージュ作品を除き、水彩またはグワッシュ^{挿図8}で描かれている。極めて攻撃的な光景とは裏腹に、淡い色彩、柔らかなタッチで曖昧にかたどられる個々の人体像それ自体は、暴力的であるというよりもむしろ脆弱な印象を与える。歴史を通じて「人体」は常に戦争表象の最重要ポキャブラリーであり、とりわけ、戦う男性兵士の姿は国家的身体を象徴するべく、強固で硬質、そして統一的なイメージを与えられてきた。典型的なものに、第一次世界大戦初期、戦争と近代テクノロジーを礼賛していた未来派の絵画があげられるが、それ以後の時代も、機械化し、全体化する男性兵士の身体という表象は、ほぼ普遍的と言ってよい規範として、軍のポスターなどに世界中で適用されてきた。ファシストの男性的心性を分析した、『男たちの妄想一女・流れ・身体・歴史』の著者クラウド・テーヴェライトは、こうした戦争身体イメージを、「甲冑」と呼び、兵士の男性の自我を維持させるイデオロギー的産物として説明している。テー

ヴェライトによるとこの「甲冑」は、軍隊での訓練やしごきによって肉体的・精神的な皮膚のように与えられ、兵士はこれによって戦争機械として全体化した意識を持つに至る。

しかし、スペロが描く人体は、ある側面ではあきらかにそうした従来の兵士の主体の視覚的表現の対極にある。また、その壊れやすい、あるいは境界線が曖昧な印象は、絵画全体から与えられる雰囲気でもある。《戦争シリーズ》は全て紙を媒体としているが、これにはライス・ペーパーや日本の和紙などが意図的に選ばれており、紙面の効果は、表現形式としておそらく戦略的に選ばれたものであろう。薄紙に水を含んだ筆で描かれることにより、紙の表面には明白な「ゆがみ」がもたらされ、これによって、従来の「戦争画」が、イデオロギーを維持するために本来必要とする「論理的」ナラティブ空間、例えば空中戦の舞台装置である遠近法やリアリズム的描写による戦争のファンタジーは視覚的に否定される。余白が多く残されていることにより、それぞれの図像からゆがみが放射状に拡がり、個々の暴力のイメージを際立たせると同時に、図像が示す個別的な苦痛や断絶感は強められる。《戦争シリーズ》に表されるこうしたマテリアル、メディウム上の対照性は、戦争絵画の身体の従来の男性性に対する、「女性的」なあり方を、比喩的に示していると言える。つまり、男性中心の戦争物語をつややかに描き上げる、油絵のおびただしい厚みがテューヴェライトの言う男性兵士の「甲冑」に対応するものであったら、その甲冑の虚構性を掘り崩す反抗的表現形式としてこの《戦争シリーズ》を位置付けることができるのではないだろうか。

実際に《戦争シリーズ》のメディウムは「身体性」を思い起こさせるものである。薄め、延ばされた絵の具は、血液や体液を想起させ、画中の図像が文字通り血を流しているように見え、または皮膚のような質感を持ったライス・ペーパーから、絵の具が直接流れ出ているようでもある。スペロは、いくつかの作品を描く過程で、実際に「唾」をなすりつけていたという。唾を吐きかけられた絵は、さらに指でこすり落とされ、

穴があけられ、一度描かれた戦争の情景がぼやかされるとともに、攻撃者、犠牲者の輪郭は不明確なイメージを作り出す。この絵画ジェスチャーの破壊的な技法により、《戦争シリーズ》はそれ自体がまさに戦場の様相を呈しているとは言えないだろうか。

4. むすび

ここまで、ナンシー・スペロの《戦争シリーズ》における、図像的な解明と、素材上、絵画技法上の特殊性について述べてきた。スペロの戦争画はその特徴において、従来の戦争の表象と対照的な絵画であると言える。しかしながら、はかなさやエレガントさ、血液といったイメージから容易に想像されるであろう「女性の絵画」として、この《戦争シリーズ》を、男性的戦争画に対立的な構図のもとに位置付けることがここでの目的ではない。

テレビやフォト・ジャーナリズムの影響力の拡大したベトナム戦争は、表象の暴力とともにエスカレートしていく現代的な戦争のはじまりとなるものだった。コズロフが悔恨とともに述べた「想像力の失敗」あるいは、ラインハートが言い放った「絵画は戦争を止めない」という断絶感は、このような状況下で戦争を描き、表すことに対する不信感、ひいては美術家の社会的役割に対する諦念に拠っており、これはこの時代に特有なものではない（つまり現在も続いている）。しかし、スペロの《戦争シリーズ》は、そうした自己犠牲的なセンチメンタリズムに陥ることよりも、表象の想像性を取り戻すための挑戦の態度を示している。そして、このような態度は、確かにフェミニスト的知見から可能になっていると言えるだろう。なぜなら、今までみてきたとおり、このシリーズにおける戦争のイメージは、戦争とその表象が女性に与えてきた歴史的な位置を吟味し、その男性的な表象言語に対抗し、別の形で表す手段を模索し、実践することで成り立っているからである。

これは単に女性的な戦争のイメージであるだけでなく、暴力とイメージを隔絶した場所においやってきた幻想あるいは虚構の表象を、視覚表象の最古のモデル

である「絵画」という場に立ち戻って考察した作品であり、またその歴史性を引き受けたことで、絵画の想像力を回復するような、絵画の反戦運動であると言えるだろう。そしてまさにその点において、スペロの絵

画は現代的であり、現代の戦争とその表象に対して美術的な批判を行うことができる反戦争画なのである。

(一橋大学大学院)

注

- 1 Nancy Spero, 'Jo Anna Isaak in Conversation with Nancy Spero' in Jon Bird, Jo Anna Isaak, Sylvère Lotringer ed., *Nancy Spero*, London :Phaidon Press, 1996, pp.6-35, p.12.
- 2 Lucy R. Lippard, *Different War: Vietnam in Art*, Washington: Whatcom Museum of History and Art, 1990, p.10.
- 3 *ibid.*, p.13.
- 4 Max Kozloff, "...A Collage of Indignation", *The Nation*, February 20 1967, pp.247-251(250).
- 5 *ibid.*, p.248.
- 6 こうした傾向はミニマリズムの美術家にとくに多かったようであるが、とはいえ、ミニマリズムの画家たちが政治に対する意識が低かったということを単純に意味するわけではないだろう。例えば、リップパードも企画参加したポーラ・クーパー・ギャラリーでの学生の動員への抗議展覧会にはロバート・ライマン、ロバート・モリス、ドナルド・ジャッド、カール・アンドレアが出品し、作品売り上げで3万ドルの運動費をつくった。(Lippard, 1990, p.13)。芸術家がどのように反戦運動に貢献できるか（またはするべきではないのか）、という問題はスタイル、流派、政治的主張を問わず同時代の米国人画家には重要なものであり、彼／彼女ら自身の間でしばしば議論になっていた。
- 7 リップパードはスペロを、「この時代の極端な政治性に正面から取り組んだ唯一の画家」と呼んでいる。Lippard, 'First Strike for Peace'(1985), in Lippard, *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*, New York: The New Press, 1995, pp.222-227(223).
- 8 クラウス・テーヴェライト『男たちの妄想1：女・流れ・身体・歴史』田村和彦訳、法政大学出版、1999年

主要参考文献

若桑みどり『戦争が作る女性像：第二次世界大戦下の日本女性動員の視覚的プロパガンダ』筑摩書房、1995年
 —『戦争とジェンダー』大月書店、2005年
 スーザン・ソントグ『他者の苦痛への眼差し』北条文緒訳、みすず書房、2003年
 クラウス・テーヴェライト、『男たちの妄想1：女・流れ・身体・歴史』田村和彦訳、法政大学出版局、1999年
 —『男たちの妄想2：男たちの身体——白人テロルの精神分析のために』田村和彦訳、法政大学出版局、1999年

Bird, John et al eds. *Nancy Spero*, London: Phaidon Press, 1996.

Cork, Richard, *A Bitter Truth? Avant-Garde Art & The Great War*, New Haven: Yale University Press, 1994.

Issak, Jo Anna, *Feminism & Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, New York: Routledge, 1996.

Lippard, Lucy R., *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays*, New York: The New Press, 1995.

Siegel, Jeanne, *ART WORDS: Discourse on the 60s and 70s*, Michigan: UMI Research Press, 1985.

定期刊行物

『芸術新潮』（特集：戦後50年記念大特集：カンヴァスが証す画家たちの「戦争」）1995年8月

Desa Philippi, "The Conjunction of Race and Gender in Anthropology and Art History; A Critical Study of Nancy Spero's Work." *Third Text*, 1 Autumn 1987: 34-54.

Max Kozloff, "...A Collage of Indignation", *The Nation*, February 20 1967, pp.248-251.

Robert Storr. "Peripheral Visions." *Parkett*, 14 1987: 6-10.

展覧会カタログ

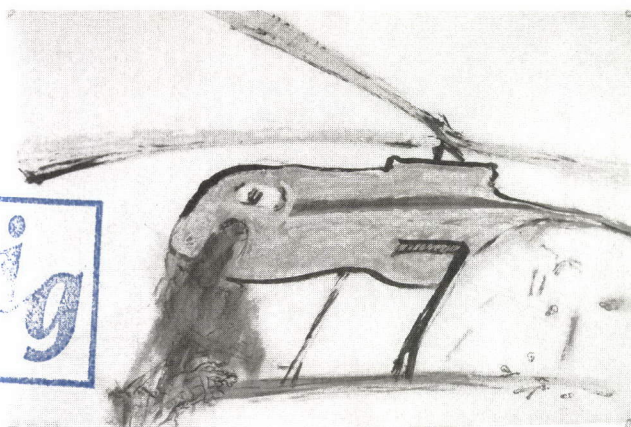
Different War: Vietnam in Art, Whatcom Museum of History and Art, Washington, text. Lucy R. Lippard, 1990
Nancy Spero: The War Series 1966-1970, Galerie Lelong, New York & Paris, 2003.

Nancy Spero, Institute of Contemporary Art, London, texts Lisa Tickner, Jon Bird et al. 1987

Nancy Spero: A Continuous Present, texts Ingeborg Kähler, Deborah Frizzell, Richter Verlag, 2002



1 Sperm Bomb 1966年



2 ガンシップ 1966年



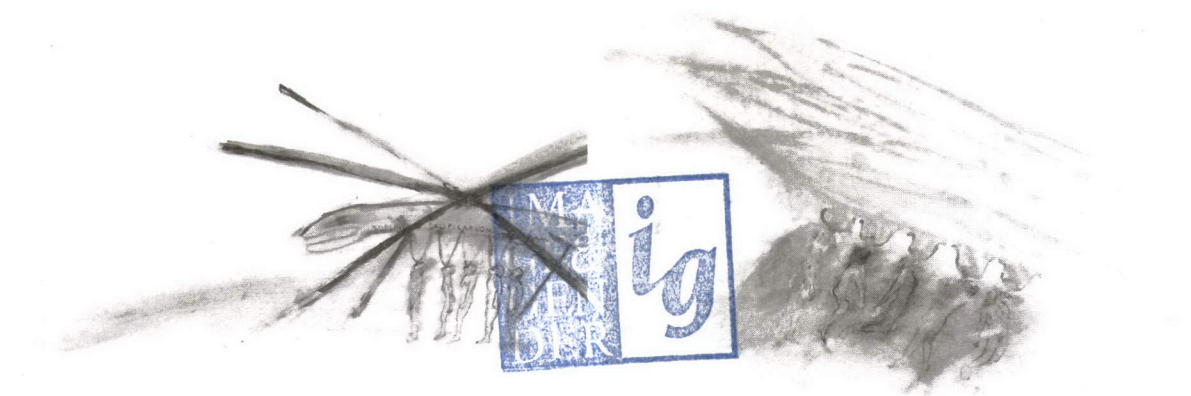
3 爆弾 1968年



5 女性爆弾 1966年



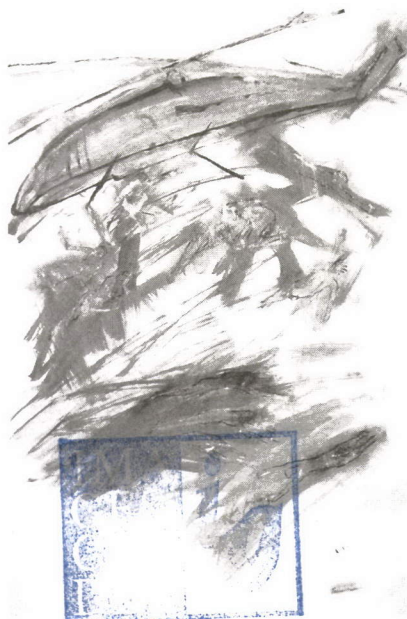
4 イーグル・ヴィクティム・メデューサ・ヘッド 1969年



6・7 SUPER.PACIFICATION.



8 FUCK 1966年



9 ヘリコプター

戦争と悲母観音

千葉慶

はじめに

本稿のタイトルは、一見奇異なように見える。なぜならば、一般的に「戦争」は破壊や死を、「悲母観音」は理想的な母や生命の誕生を連想させるイメージとして捉えられているからである。しかし、果たして両者は決して結びつくことのない関係にあるだろうか。本稿では、まず一見「戦争」とは対極であるかのような「悲母観音」が、〈戦争機械〉としての国家を駆動させる根源的イメージの一つであったことを明らかにする。また、このイメージを今わたしたちはどのように乗り越えていくべきかを模索したい。

1. 《悲母観音》の意味解釈の政治性

本稿で取り上げる《悲母観音》^{挿図1}は、狩野芳崖(1828~88)の遺作であり、しばしば「近代日本画の出発点」として位置づけられるなど^{注1}、近代日本美術史上の最重要作として知られている絵画である。また、画中に描かれた見つめあう観音と童子の姿は、理想の母子像として解釈されることが多く、芳崖がジョルジョーネ《祭壇の聖母》を模写していたことや現在「悲母観音下図」として纏められている画稿に女性像が含まれていることから、《悲母観音》を「日本のマドンナ(聖母子)」として捉える解釈も存在している^{注2}。現在では、このような解釈に対して疑義を唱える論者も存在しているが、それでも悲母観音を理想の母子像と捉える解釈は後を絶たない。^{注3}

ここで、いったん《悲母観音》のタイトルを隠して、^{挿図2}観音の顔をよく見てみよう。観音は口ヒゲと顎ヒゲを生やしている。これだけで、「母」という語のもつステレオタイプのイメージとはかけ離れていることがわかる。加えて、佐藤道信が指摘しているように、「悲母観音」というタイトルは、芳崖がつけたものかどうかはわかっていない。芳崖はこの絵画の完成を待たずに1888年11月5日に死去し、この絵画は翌年になって東京美術学校(現在の東京芸術大学)に納入されるこ

とになった。「悲母観音」というタイトルは、納入時に記載されたと思われる「明治二十二年四月一日生産、受入」とある台帳の記述が初出である^{注4}。

そもそも、観音は、三十三身に変化するといわれ、本来両性具有である。『観音経』では、観音はあらゆる衆生を救うために姿を無限に変化させるとある^{注5}。ゆえに、観音信仰の側からすれば、観音像は幅広い解釈可能性が求められるべきなのである。しかしながら、《悲母観音》は常に一定の意味内容から逸脱しないように解釈が管理されてきた(その理由は後で論じることにして)。タイトルの固定は、意味の管理において重要な位置を占めている。すなわち、このタイトルの存在のために、評者はジェンダー化された解釈を余儀なくされるのである。

《悲母観音》のジェンダー化は、最初期の批評から行なわれている。この絵画は、『国華』(2号、1889.11)にモノクロ図版として掲載されたのが初出である。同じ雑誌に掲載された岡倉天心による解説には、次のような文句を見出すことができる。

「〔狩野芳崖〕翁嘗て人ニ語テ曰ク人生ノ慈悲ハ母子ヲ愛スルニ若クハナシ観音ハ理想的ノ母ナリ万物ノ起生発育スル大慈悲ノ精神ナリ創造化現ノ本因ナリ」^{注6}

一読すればわかるように、この天心の批評には、観音と童子の対を理想的な母子関係として捉え、観音を「理想的の母」「万物創造の根源」とする視点が存在している。加えて、天心はこの解釈を自分の解釈として提示せずに、狩野芳崖自身の意図するものであると述べた。ここには、絵画の意味内容が〈作者の意図〉によってのみ与えられるという近代的な思想が見られるが、わたしたちはここに意味内容の解釈可能性を管理しようとする意図が働いていることを見逃すべきではない。狩野芳崖がこの絵画をどのような意図で書いたかを知るすべはもはやない。それゆえに、芳崖を直接知る人物による〈作者の意図〉の代弁は、一級の史料価値を持つものとして重宝されてきた。わたしは、その史料価値を否定するものではないが、同時に、代弁

された〈作者の意図〉を鵜呑みにする前に、これらの解釈言説がいかなる思想的意味を持っているかを考察する必要があると考えている。ましてや、〈作者の意図〉を代弁した者は、岡倉天心だけではない。岡倉秋水や岡不崩など芳崖の弟子たちが、天心よりも詳細な証言を繰り返して述べている。この執拗な証言の応酬には、師が未完成のまま残した絵画を〈誤読〉されることへの恐怖すら透けて見える。まずは、岡倉秋水の証言を見ておこう。

「芳崖が考へました、女子の功德は大層なもので極オトナしいやさしいものでドンな乱暴人でも女がやさしい言葉で説けば乱暴をやめる位のもの、子供を育てるのも女子でなければ出来ぬ、女子教育をすれば悪徒も段々無くなり、善い人が出来る道理だ、して見ると女は観音だ、観音は男だが私は女体の観音を書いて見やうと、それから観音の図にかゝりました」(岡倉秋水「狩野芳崖(岡倉秋水君の談話)」、『速記集報』第60・61冊、1895.11・1896.2)

ここには、天心の証言では曖昧だった《悲母観音》の社会的機能についての証言が見られる。秋水によれば、芳崖は女子教育のために観音の図を描いたということになる。先の天心の証言と合わせて考えると、観音は女性の理想像としての「母」であり、この図を通して女性の教化を狙ったということになる。芳崖がそのように考えていたかどうかはわからない。しかし、《悲母観音》が以上のような〈作者の意図〉を代弁する証言と一緒に流通することで、初めて女性教化の具として機能しうことは明らかである。

次に挙げるのは、アジア・太平洋戦争の末期に登場した女性論の一節である。ここには、いかにして国家的母性を立ち上げることが可能になるのかが述べられているが、この議論の中では悲母観音が非常に大きな位置を占めているのである。

「国家的母性は自然的母性と理念的母性が国家において、国家を通して弁証法的に統一された自然的にして

かつ理念的なる母性である。これのみが現存在としての我々の人間の母である。ここにいうところの理念的母性は隠身であるがゆえに、性の相対性を超越し、それは抽象的には大悲大慈、あるいは仏智、法身をいわるべきものであり、狩野芳崖の悲母観音はかかるものをえがいたものであろう」(森〔溝上〕泰子『国家的母性の構造』^{注8} 同文館、1945)

非常に難解な文章であるが、解説すると次のようになる。つまり、肉体としての母(自然的母性)は、悲母観音が描き出す理想像(理念的母性)を媒介として、国家という場において国家的母性になるというのである。今までの悲母観音研究は、〈作者の意図〉に集中するあまり、この絵画が近代日本社会においていかなる政治的機能を担ってきたのかを考察してこなかった。もちろん、戦時における解釈は常態ではないともいえるが、よく比較してみればわかるように言説の基本的な構成要素は天心らの証言によっているのである。溝上は、死地へ出征する兵士とその母の最期の一夜を例に国家的母性を以下のように説明する。

「無言の母の抱擁、安らかな暖かい母の懷ろは子の母胎である。母胎に抱かれ、安らかに大地に横たわることによって、己れを無に帰せしむるとともに、己れを客観的世界に飛翔せしめるのである。母の懷ろに眠る絶対的なものへと己れを超出せしめるのである」^{注9}

ここに見られる母子一体の強調は、「母胎」を聖化し、個人を「絶対的なもの」へ超出させる回路として位置づけている。別の箇所を踏まえながら補足すると、国家的母性は「国の精神の現実化」であり、そのような母に抱擁されることは、「子が主体性〔個人〕を超出して、高く清く客観的世界〔国家〕へ飛躍する」ことを意味する。^{注10}つまり、死地に赴く人びとに対して母胎を媒介とした〈国体=天皇〉への帰一が呼びかけられているのである。この超国家主義的母性イメージは、悲母観音の〈誤読〉あるいは〈曲解〉として片付けられるものなのだろうか。

ここで改めて、天心らが証言した〈作者の意図〉と溝上による敷衍を比較してみよう。天心らは、悲母観音を第一に理想的な母のイメージであり、第二に万物創造の根源と捉えた。一方、溝上は第一に理念的母性(国家的母性の現出を媒介するもの)、第二に主体を絶対的なものへと超出させる媒介としての母胎として捉えている。両者の共通点は、非常に大きい。この図像の政治的機能を「母性」を涵養するものと規定し、生命を産みだす「母性」を神聖化する点では完全に一致しているのである。では、差異は何か。後者における「国の精神」「国体」の浮上であり、これを背景とした「母胎」の絶対化(国家＝天皇への帰一の絶対化)である。つまり、後者では天心らの解釈をベースに昭和期の国体論が追加されていることがわかる。従って、この差異は、個人的思想の差異であるというよりも、言説が紡ぎ出される社会的政治的背景の差異であり、当該社会で「女」「母」に対して期待される政治的機能の差異である。

2. 《悲母観音》制作／解釈の背景

では、芳崖が悲母観音を描き、天心らがその解釈を行なった社会的政治的背景と溝上の解釈が登場した背景とを見て行くことにしよう。

まずは、前者の背景からである。1870年代～1890年代は、国民国家制度の形成期に当たる。「万国対峙」を合言葉にこの20年の間で学校・軍隊・憲法・国会などの制度が急速に整えられ、国家を主体的に担う「国民」の創出が行なわれた。ここで注意すべきは、新しく創出された「国民」がジェンダー化された主体であったということである。例えば、1872年の違式詔達条例では異性装の禁止が明記され、1873年の徴兵令では男性のみに兵役が実施された。また、1890年の国会開会で選挙権を与えられたのは税金を一定以上納めた一部の男性のみであり、女性は同年制定の集会及び政社法によって政治参加を禁止されたのである。国民形成の過程においては、はっきりと男性と女性の領域が区切られ、男性でも女性でもない存在は排除(処罰)の対象とされた。

なお、芳崖が悲母観音を制作した当時において、女性教育は「国家富強」の根幹に位置づけられていた。1887年における森有礼文相の発言を以下に挙げておこう。

「女子教育の主眼とする所を要言せば、人の良妻となり賢母となり一家を整理し子弟を薰陶するに足る気質才能を養成するに在り。女子教育にして宜しきを得ざる内は教育の全体鞏固ならざるなり。国家富強の根本は教育に在り、教育の根本は女子教育に在り、女子教育の興否は国家の安否に係るを忘るべからず」(森有礼「中国地方学事巡視中の説示」^{注11} 1887)

日本に限らず近代国家では、男は兵士・労働者であること、女は母であることが「国民」たる規範として提示された。異性愛主義に基づくジェンダー秩序は、戦争—経済機械としての国家をもっとも効率的に動かすために、政治的に重視された。特に「母」「子宮」は、次代の「国民」の再生産装置として国家に有用な機関とされるに至った。だからこそ「女子教育の興否は国家の安否に係る」という認識になるのである。ちなみに、同様の女性教育論は、早くは岩倉具視(1870)が唱えており^{注12}、啓蒙思想家の中村正直^{注13}(1875)、民権運動家の植木枝盛^{注14}(1887)にも見られる。

観音に「理想的な母」や「万物創造の根源」を見出す天心らの解釈が当時の社会でリアリティを獲得できたとするならば、それは彼が〈作者の意図〉を代弁したからなのではない。その言説が、同時代社会の支配的イデオロギ―と結びついていたのである。

ところで、注意すべきは80年代以降の女性教育論が女権運動への対抗という性格を持っていたという点である。こうした要素は、悲母観音の解釈言説にも垣間見ることができる。例えば、岡不崩は1910年の著書で生前芳崖が「男女同権だなんてなまいきなお転婆娘」にはほとんど困るが、教育によって「賢母良妻淑徳円満な観音様」に育てることができると述べていたと証言している^{注15}。これもまた、〈作者の意図〉の代弁であるが、その内容の正否はともかく、悲母観音を

「理想的な母」として位置づける読みの裏には「お転婆娘」(男女同権論者)への攻撃があることがわかる。すなわち、《悲母観音》とは、国民主義・家父長制・異性愛主義という支配的イデオロギーに対抗するものを抑圧し、支配的イデオロギーを再生産する表象／言説なのである。

3. 戦時における「母性」の動員

次に、溝上の解釈言説が登場した背景を見ていこう。1930年～1940年代は、1937年の日中戦争全面化以降、戦局が拡大し、総力戦の体制が整えられていった時期に当たる。この時期には、男性が徴兵されて戦場に借り出される一方、女性も総力戦遂行のため国家に動員されることになる。特に注目すべきは、「母」としての動員である。女性は、未来の兵士と労働者を生み出す存在として強く位置づけられ、文字通り「人間製造機械」として捉えられるようになった。日中戦争が全面化した1937年には母子保護法が成立し、1938年には厚生省が発足し、1941年1月には「人口政策確立要綱」が確定され、厚生省によって人口増加政策が実施されていくことになる。^{注16}同時期には、フェミニストたちも国家に動員されて、国策のイデオログとしての位置を与えられるに至った。

当時の「母性」論のレトリックに見られる主要な要素は次の二つである。第一は、「母」を人的資源の生産装置として捉える議論である。

「母は人の子の母であるばかりでなく、一人残らず、民族の母であると云ふことである。日本が大東亜の指導者となる上の人的資源は健全なる母性によつて始めてそれを可能とするのである」(『大政翼賛』第24号、1941.6.11)^{注17}

子を産み育てる者としての「母」という位置づけや、「母」に対する国家的期待は明治期から見られるものであるが、戦時期になると「人的資源」の生産機械という露骨に国家主義的な捉え方が浮上してきていることがわかる。「母性」論の第二の要素は、「母」を思想

戦の舞台として捉える議論である。

「それ〔女性の精神教育〕がきつと出来すれば、日本の思想問題など問題にならないと思ひます。母の涙はどんな赤の思想を持ったもの、どんな不良の子供でも引戻すことはきつと出来ます」(中西タキノ談、大政翼賛会『第三回中央協力会議録』1942.7)^{注18}

ここに見られる母子一体の強調は、子に対する母の支配を絶対的なものまで高める。なお、思想戦における「母」の利用は、当時の特高警察でも実際行なわれていた。^{注19}同時に、こうしたレトリックが先にも挙げた岡倉秋水による悲母観音の解釈言説にも表わされていたことは見逃すべきではない。つまり、ここに挙げた戦時の「母性」論のレトリックは、明治期からすでに見られるものである。戦時期では、明治期には曖昧だった「戦争遂行」という国家意志への直結が露骨に行なわれている。戦時の「母性」論における「母」は、戦争によって減少した兵士を補充するものとして位置づけられ、「母子一体」のメタファーは、〈国家への帰一〉、〈国家のための死〉を甘美なものとして美化している。

続いて、宗教的な言説による「母」の神聖化の事例を見てみよう。

「わが〈たおやめ〉は家族心を生命としており、世界の家族化を願望してやまない。しかるにそれを阻害するものに対してわが聖戦はおこされるのであるから、戦争は積極的に女性のものといってよい」(高群逸枝「たおやめ」『日本婦人』1944.1)^{注20}

ここに挙げた高群の議論は、女性性を「家族心」として捉えなおし、当時の国策的スローガンの「八紘一宇」(世界を一つの家とする)に照らし合わせることで、戦争を女性化すると同時に、女性が積極的に戦争に加担することを正当化している。1920年代の山田わか^{注21}の議論に典型的に見られるように、かつての「母性」論には反戦思想を強く打ち出す側面があった。山田わ

かによれば、戦争は男性たちの利己主義（自己満足を標準とする精神）によって起こるのであり、女性たちがその代わりに「自己犠牲の精神を以て社会制度を造ることによつて、始めて平和な、幸福な、新しい世界が建設される」はずであった。^{注21}しかし、高群の議論は、そうした平和的母性論をあざ笑うかのように、女性性（家族心）を戦争の正当化のために奪用してしまったのである。そして、山田が平和主義の精髓として抽出した「自己犠牲の精神」すら、以下のように換骨奪胎してしまった。

「惟神にもとづくわが婦道の一般的特徴としては、強ひて語をえらぶならば、〈善妻慈母〉——これであろうと私は思ふ。良妻賢母は道德的、批判的であり、善妻慈母は宗教的、帰依的である」^{注22}

つまり、1920年代には利己主義の批判のために持出された「自己犠牲」が、批判的精神の根絶やしのために奪用され、国家主義に接続されているのである。なお、ここに見られる神道思想を媒介した宗教的「慈母」概念は、先に引用した溝上の《悲母観音》解釈と地続きのものであろう。

再び、溝上の『国家的母性の構造』を見てみよう。以下に挙げたのは、楠正成の妻を国家的母性の典型として論じている部分である。

「〔楠正成の妻の〕皇運の扶翼と亡き人々の菩提を一草庵に弔うた忍の生涯こそ、国家的母性の典型である。国の精神、家の心は母性のかかる絶対者への忍なくしては保持されない。我々がいうところの伝統の〈荷い手〉としての母性の〈荷う力〉はまさにこの〈忍ぶ力〉である。したがって、この忍は〈蛇が竹筒の中でやむなく真っすぐになる〉ような消極的なものではなくて、大義にみずからを捨身した積極的な忍である。それは忍にして忍にあらざる、むしろ絶対の自由であり、法悦の境である」

ここには、国家と絶対者（天皇）に対する国家的母

性の絶対的帰依が述べられている。そして、溝上によれば、それは不自由ではない。「絶対の自由であり、法悦の境」とされる。わたしたちがここで忘れてはならないのは、悲母観音がこの超越的な母性像の具体的なイメージを形作る媒体として利用されているということである。国家に対する絶対的帰依は、悲母観音に表された理想的母性という媒介を経てこそ、宗教的法悦（絶対の自由）にまで高められる。

4. 抑圧されたものの回帰（《悲母観音》再読）

ここまでの議論で明らかになったことを以下に纏めておこう。《悲母観音》（の表象／解釈言説）の政治的機能とは、第一に理想的母性の視覚化であり、第二に「母」役割の神聖化であった。これらの機能は、国民国家形成期に創出されたものであり、平時においては、女性を「母」として教育することで、国民主義・家父長制・異性愛主義を支える機能を有していた。そして、戦時においては、「母」を媒介として、総力戦を支える主体を作り出し、国家に対する絶対的帰依を宗教的法悦にまで高める機能が付け加わったのである。

以上の解釈によって当初の目的の半分は達成された。しかし、もう半分、つまりこのイメージをいかに乗り越えていくのかについてはまだ論じられていない。以下では、その点について述べることにしよう。

わたしたちはここまで、あえて天心以下の解釈者が主張してきた〈理想的な母としての悲母観音〉を前提として、議論を展開してきた。それは、この絵画がまさに「母」を表象している（とされる）ゆえに、政治的機能を有していたからである。ならば、この絵画が「母」以外のものを表象し得るのだとすればどうなるだろうか。

悲母観音が「理想的な母」を描いたものであるという解釈は、一面において〈正しい〉解釈といえる。しかし、このような解釈は、天心以下による〈作者の意図〉に関する言説を絶対的前提として成立したものに過ぎない。表象の単一の意味は、さまざまな解釈可能性を〈誤読〉として抑圧することで成立する。

抑圧されたものとは何か。それは、母の対極として

の否定的女性像である。悲母観音の解釈言説のなかに具体的な対象を探すならば、それは、岡不崩が芳崖の教育論のなかで述べた「なまいきなお転婆娘」、つまり、男性性の領域へ侵入してくる女性である。岡によれば、芳崖は「なまいきなお転婆娘」を教化するために、悲母観音を描いたとされる。

ここで再び、《悲母観音》を詳しく見てみよう。先にも述べたように、観音には「ヒゲ」が生えている。男性性の記号である「ヒゲ」は、理想的な母を表すのに適当なものであるとは思えない。観音の面貌から連想されるものは、両性具有であり、ヒゲの生えた女、さらにいうならば、ファルスを持つ女である。ファルスを持つ女とは、男性的領域に越境し、男性を越える能力を持つ女性を指す。日本の文脈では、神話におけるアマテラスや神功皇后を祖型とする男装する女性像を即座に思い浮かべることができるだろう。1880年代において、このような女性像は、女性運動家や知識人女性と結び付けられて表象された。^{注23}つまり、ヒゲの生えた観音の面貌には、「理想的な母」よりも、岡のいう「なまいきなお転婆娘」の肖像が重なるのである。

ところで、芳崖の《悲母観音》は、彼が1883年に描いた《観音》^{插图3}を描きなおしたものと知られているが、両者に描かれた童子像を比較すると興味深いことがわかる。

すなわち、《悲母観音》の童子では、^{插图4}《観音》の童子^{插图5}にはあった男性性器が消去／隠蔽されているのである。これは一方で、伝統的な観音信仰で説かれている男女産み分けというご利益を表す工夫であると理解することができる。^{注24}しかし他方で、これは見る者に去勢恐怖

を喚起させるシニフィアンでもある。こうしたシニフィアンを前にしたとき、天心以下の証言者が〈作者の意図〉の代弁を通じて、「理想的な母」としての観音像を作り出そうとしていた行為は、まさに《悲母観音》から去勢恐怖を喚起するシニフィアンを抑圧して、男性優位の社会秩序を強化するような意味解釈を与えようとしていたかのようにすら見えるだろう。しかし、それにも関わらず《悲母観音》というテキスト自体は彼らが抑圧しようとするものへ開かれているのである。

このように見てくると、《悲母観音》とは理想的な母子像どころか、〈ファルスを持つ女と去勢された男児の対〉という、異性愛主義の男性たちにとっては何ともおぞましい組み合わせすら想起させる図像であることがわかるだろう。

以上に述べた図像解釈は、〈作者の意図〉の正確な再現を〈唯一の正しい読み〉とする立場からすれば、明らかな〈誤読〉といえるだろう。他方で、〈唯一の正しい読み〉とは自然に成立する性格のものではない。〈誤読〉を抑圧し、根絶やしにして初めて成立するのである。^{注25}つまり、わたしが本稿の最後で行なった解釈とは、抑圧された側から《悲母観音》を眼差し返すことである。換言するならば、〈作者の意図〉の威光を背負った解釈者たちが、《悲母観音》を用いて抑圧しようとしたものを、《悲母観音》の内部に回帰させることである。それこそが、「母子一体」（国家＝天皇への帰一）の甘美な幻想を断念し、《悲母観音》の従来の機能を機能不全にする実践へと繋がるのである。

（千葉大学）

注・参考文献

- 『芸大美術館所蔵名品展』東京芸術大学美術館、1999年、p.14
- 細野正信「狩野芳崖とフェノロサの革新への巨歩」（『狩野芳崖とフェノロサ展』毎日新聞社、1973年）、佐藤道信「母と観音とマリア——《悲母観音図》」（『日本画の誕生 [日本の近代美術2]』大月書店、1993年）などを参照。ちなみに、悲母観音と聖母子像の比較は、早くは竹田青美「芳崖私観」（『審美』第9巻第9号、1920年9月）などに見られる。戦前から存在する視点である。
- 木本信昭「事跡からみた芳崖」『没後100年記念展 狩野芳崖』京都国立博物館、1989年、p.201
- 佐藤道信「狩野芳崖筆 悲母観音図」『国華』第1172号、1993年7月、p.23
- 佐藤泰舜「六朝時代の観音信仰」速水侑編『観音信仰』雄山閣、1982年、p.29
- 岡倉覚三（天心）「狩野芳崖」『国華』第2号、1889年11月、p.21
- ここでの引用は、青木茂編『明治日本画史料』（中央公論美術出版、1991年、p.160）に基づく。
- ここでの引用は、加納実紀代編『自我の彼方へ——近代を超えるフェミニズム』（社会思想社、1990年、p.248）に基づく。

- 9 同上、p.261
- 10 同上、p.261
- 11 木村匡編『森先生伝』金港堂、1899年、pp.197-8
- 12 岩倉具視「国体昭明政体確立意見書」『岩倉具視関係文書』東京大学出版会、1968年
- 13 中村正直「善良ナル母ヲ造ル説」『明六雑誌』33号、1875年3月
- 14 植木枝盛「高等女学校設立の建議」、初出『土陽新聞』第1304号附録[1887.2.23]、外崎光広編『植木枝盛家族制度論集』高知市立市民図書館、1957年
- 15 岡不崩「翁の女子教育」『しのぶ草』日英舎、1910年、pp.32-35
- 16 永原和子・米田佐代子『おんなの昭和史』有斐閣、1986年、pp.115-117
- 17 ここでの引用は、鈴木裕子編『日本女性運動資料集成』第10巻 不二出版、1995年、p.667に基づく。
- 18 同上、p.715
- 19 鶴見俊輔『戦時期日本の精神史』同時代ライブラリー、1991年、p.27
- 20 ここでの引用は、『高群逸枝論集』JCA 出版、1979年、p.262に基づく。
- 21 山田わか『現代婦人の思想とその生活——母性愛の擁護を基調とする婦人論』文教書院、1928年、p.338
- 22 前掲、『高群逸枝論集』、p.261
- 23 例えば、女権運動家の岸田俊子は、「同胞姉妹に告ぐ」（『自由の燈』第4号、1884.5.21）と題した演説で、男性優位の社会構造がいかに欺瞞に満ちたものであるかを論じるために、優れた女性の例としてアマテラスや神功皇后を挙げていることである。また、彼女を揶揄する側も彼女を神功皇后に例えて、彼女を「女らしくない」と攻撃した（栗田信太郎編著『自由改新漸進保守明治演説評判記 全』1882年）。
- 24 前掲、佐藤泰舜「六朝時代の観音信仰」、p.28を参照。
- 25 それゆえ、『悲母観音』の読みは、本稿で示したものに止まらない。観音と童子を親子として読みとくことから、親子関係に擬えられた天皇と臣民の関係性を読みとくこともあり得ただろうし、童子の誕生という主題は、1888年という時点において何よりもまずネイション（国民）の誕生を連想させるものだったに違いない。詳しくは、千葉慶「狩野芳崖《悲母観音》を読む」（池田忍編『権力と視覚表象Ⅲ』千葉大学社会文化科学研究科、2003年）を参照されたい。



1 狩野芳崖 悲母觀音



3 狩野芳崖 觀音



2 悲母觀音(擴大1)



4 悲母觀音(擴大2)



5 觀音(擴大)

消えた天皇・皇后像と「戦争画」 ——第二回大東亜戦争美術展に 特別奉掲された三枚の絵画

北原恵

1 はじめに

本発表は、1943年から翌年にかけて全国を巡回した第二回大東亜戦争美術展に、特別奉掲された三枚の絵画——①藤田嗣治《天皇陛下、伊勢の神宮に御親拝》^{插图1}、②宮本三郎《大本営御親臨の大元帥陛下》^{插图2}、③小磯良平《皇后陛下陸軍病院行啓》^{插图3}をとりあげる。

三枚の油彩画には「①祈る、②統率する、③癒す」天皇・皇后像が描かれ、アジア太平洋戦争中の彼らの役割を象徴化していた。これらは当時、第二回大東亜戦争美術展において他の戦争画を率いる役割を果たし、ヒエラルキーの最高位に位置していたにもかかわらず、戦後、画家の業績一覧からも「戦争画」の美術史研究からも消し去られ忘却されていく。本発表では三枚の絵画を当時の新聞や美術批評を分析することによって歴史的文脈に位置づけ直すとともに、戦争に関与する天皇・皇后像を排除して戦後再構築された「戦争画」というジャンルと、ジェンダー化された言説の政治性にも疑問を提起する。

2 戦争画を率いる天皇・皇后像 ——第二回大東亜戦争美術展

「第二回大東亜戦争美術展」は、アジア太平洋戦争の開戦二周年を記念し、前年にひき続いて開催された美術展^{注1}である。主催の朝日新聞社は、陸軍省・海軍省・情報局の後援と、日本美術報国会・陸軍美術協会・大日本海洋美術協会・大日本航空美術協会の協賛を受け、軍・政府・美術界の全面的なバックアップのもとで1943年12月8日から翌年1月9日まで上野の東京都美術館での展示ののち、半年をかけて大阪、京都、福岡、佐世保、名古屋を巡回した。主催者発表によれば東京での「参観者は15万人を超え」た^{注2}という。展覧会には天皇・皇后を描いた三枚の絵画のほか、海軍省

から貸し下げられた作品などをはじめ370点が展示され、当時の類似の戦争美術展のなかでも特に大規模な展覧会であった。展覧会の図録『大東亜戦美術 第二輯』や目録には、天皇・皇后像三点が会場中央に作られた特別室で飾られていたと記されている。

第二回大東亜戦争美術展が開催された1943年は、美術界にとっては、5月のアッツ島玉砕、12月の学徒兵出陣など厳しくなる戦局に対して国民の一層の協力と統制が図られる一方、資材難や輸送難などの影響により公募展の中止なども増加した時期である。5月18日、大政翼賛会文化部は「日本美術報国会」を結成し、会長に横山大観が就任。同時に美術家の資格認定や制作材料の配給を担当する「日本美術及工芸統制協会」（理事長：児玉希望）が発足し、これらの団体が美術・工芸界における一元的統制を行なうことになった。同年9月には「国民総力決戦美術展」が開催され、10月、第二次美術雑誌統制により8誌が2誌に統廃合された。1944年1月発行の『美術』の創刊号は、第二回大東亜戦争美術展に出品された作戦記録画から始まっている。このような状況のなかで、主催した『朝日新聞』（東京版）には、連日展覧会のニュースが報じられていた。これらの記事のなかで、三枚の絵画を頂点とする言説空間はどのように形成されていったのだろうか（表1参照・85頁）。

『朝日新聞』は、まず1943年9月、作品募集などについて告知し、一般からの公募作品の審査状況についてもその都度詳細に報道し（11/3、12/2）、展覧会開催直前の12月4日には、入選作205点の制作者の氏名を地域別に全員発表した。そのなかには女性と思われる名前も数名見られる。12月6日付朝刊では、前日、天皇・皇后が海軍の作戦記録画20点を宮中で天覧・台覧したことが、朝日だけでなく各紙でも写真入で大きく伝えられた。天覧のニュースに続いて同日夕刊には、藤田嗣治《伊勢の神宮に御親拝》の油彩画が第一面トップに大きく掲載された。絵の下には絵画完成までの経緯と藤田の談話が載せられている。三枚の絵画は、こうして12月6、7、9日の三日間にわたり、夕刊第一面に取り上げられた。^{插图4-6図}

「未だ史上に御前例もなき征戦下の御親拝を謹寫の光榮に浴し、自分の微才を顧みて、只々恐懼いたしたのでありますが、畫家としての榮譽これに過ぐるものはなく、齋戒沐浴のうちに、一心不乱、全精神を傾けつくして謹寫し奉つた次第です、たゞさへ 今上陛下の御尊影を謹寫し奉ることの畏れ多きに 加へて伊勢の神宮の神域をも謹寫するといふことは、臣下としてこれ以上の感激はなく、今春特別のお許しの下に伊勢の内宮に、當日そのまゝの莊嚴なる神域を寫生する機會を與へられまして以来、日本に生を享けた畫家の歡びに感泣しつゝ、完成を急いだのでした」

藤田の談話は、「臣下としてこれ以上の感激はなく」「日本に生を享けた畫家の喜びに感泣しつゝ、完成を急いだ」と、光榮を述べるだけの型どおりのものであり、宮本や小磯に比べると具体性に乏しい。「齋戒沐浴のうちに、一心不乱、全精神を傾けつくして謹寫し奉つた」と述べているように、献納する絵画の制作でまず求められたのは制作態度や精神性であった。

藤田の描いた情景は、1942年12月12日、戦争中に天皇自らが歴史上初めて戦勝祈願のために親拝したときの様子である。この年、日本はミッドウェー海戦での大敗によって形勢が逆転し戦局は悪化していた。この伊勢行幸については事前に国民に知らせられることはなかったが、参拝後、各新聞は宮内省貸下げの写真入りでこのニュースを一斉に大きく報じた。

藤田の絵画と各種報道写真を比較すると、フレーミングを変えることによって内宮から出てきたばかりの天皇の数歩先を歩く男が消し去られているほか、天皇の前かがみの姿勢や体型が修正されていることに気づくが、基本的な場面と構図は同じである。

大本營に親臨する天皇を描いた宮本三郎は、談話のなかで会議の写真を宮内省から見せてもらったほか、当日の装いを再現した会議室を3日間写生したことや、陸海両相以外の会議の参加者に大本營や軍司令部で直接会って写生したことを具体的に述べている。彼の見せてもらった写真というのは、1943年4月29日の天皇誕生日に宮内省から貸下げされた「大本營親臨の大元帥陛下」であろう。

小磯良平が描いたのは、1942年12月4日に皇后が、

臨時・東京第一陸軍病院を訪れたときの模様である。天皇が戦勝祈願のため伊勢神宮に向かった1942年の同じ12月、皇后は立て続けに陸海軍の病院の傷病兵を慰問している。12月3日に横須賀海軍病院を、翌4日には小磯が描いた陸軍病院と軍医学校を訪れた。皇后の陸軍病院の慰問の様子は、行啓の翌日（1942年12月5日）、さっそく大きな写真入りで報じられた。病室には目を負傷した勇士ばかりがいたと小磯が述べているように、画面中央の奥の壁際には視力測定に用いる大きな表が貼ってあるのが見える。談話によれば、小磯は参照すべき写真が1枚しかなかったため、ニュース映画の一齣一齣を焼きつけてもらって同席した人々の様子やディテールを再現したという。「御寫真が1枚しかありませんでした」という証言は、あらかじめ場面や構図を厳格に決められていたことをうかがわせる。

つまり、画家たちの談話を総合すると、藤田も含めた3人に共通した制作状況の特徴は、①すでに新聞などのメディアで大きく発表され、人々に知られていた3枚の写真イメージをもとに制作することを求められ、②そのため構図や主要登場人物などの変更は許されず、忠実に元の写真を再現しなければならなかったこと、③主人公である天皇・皇后を直接写生することはなかったが、④他の登場人物や布地などのディテールは直接写生する機会があったことである。これらの特徴から分かるのは、3人の画家がいかに正確に史実を再現したか、ということではない。細部を精密に描くことによって、また、写真の構図をなぞることによって、いかに「史実」であるかのように描くことを注文主から要請されたかということである。

このように天皇・皇后像の絵が『朝日新聞』夕刊の第1面を飾ったのち、紙面には展覧会批評や作戦記録画が次々と紹介された。「展覧に輝く海軍記録画」のシリーズでは、中村研一の《珊瑚海海戦》から始まり、宮本三郎の《海軍落下傘部隊メナド奇襲》までの天覧に浴した海軍記録画20作品のうち9点が、華々しい「戦果」を伝える解説文や図版とともに毎日登場した。

それらのフィクショナルな図像は、同じ紙面の戦況や銃後の守りを伝えるニュースのなかにまぎってあたかも「事実」であるかのように配置され、血生臭いニュースを高貴で美的な世界へと脚色するのに役立った。年末には、美術展の入賞者の氏名と作品名が紙上で発表され授賞式の様子が報道されるが、こうして出品作品群の序列化は完成に至ったと言える。^{注5}すなわち、^{注6}展覧会場における空間構成と同様、天皇・皇后像の三作品をピラミッドの頂点とし、その下に天覧・台覧された海軍記録画20点や海軍省貸下げの特別作品が続き、底辺を一般作品が占める形で新聞紙上における戦争画の言説空間が形成されたことになるのである。

3 三枚の天皇・皇后——図像の意味

では、これらの三枚の天皇・皇后の図像は、当時、どのような意味を持っていたのだろうか？

《伊勢の神宮に御親拝》。先述したように藤田の描いたこの図像は、現役の天皇が史上初めての戦勝祈願を終えたばかりの場面である。伊勢神宮内宮を参拝した12月12日午後1時22分は、翌年から「一億総神拝の時間」とされ、内地だけでなく植民地や満州においても一斉に伊勢神宮や建国神廟を遥拝することが命じられた。つまり、第二回展が東京で開催され、藤田の親拝図が展示されている時期に、初めての「一億総神拝」は実施されたことになる。原武史によれば、このような天皇による〈時間の支配〉は昭和初期に一層強化され玉音放送で頂点に達した。^{注6}近代天皇制にとって最大のイデオロギーであったという〈時間〉は、天皇親拝の絵画や写真によって目に見えるものとしても伝えられたのである。

次に、宮本三郎の描いた《大本営御親臨の大元帥陛下》の図像について考えてみよう。(宮本の絵画には、陸海の軍人だけの参加であることから、厳密な意味では「御前会議」ではないが、本稿では、天皇臨席のもとに開かれる国家最高の会議の意味で用いる。) 御前会議は、日清・日露戦争の開戦、第一次世界大戦への参戦、太平洋戦争の開戦、ポツダム宣言受諾・終戦などの重要国策を決定してきた。構成員は、陸海軍幕僚長、総理、

陸海軍大臣、外務大臣であり、必要に応じてその他の国務大臣が出席するが、天皇の臨む御前会議は年に一、二回開かれた。

絵画化された昭和天皇の御前会議のイメージには、宮本三郎の作品のほか、白川一郎による油彩画《最高戦争指導会議》(1964年頃)や《最後の御前会議》(1969年頃か)、寺内萬治郎の《最後の御前会議》(あるいは《最高戦争指導会議》、1945年)などが挙げられる。さらに古くは日露戦争時の明治天皇の御前会議を題材にして、吉田苞が《対露宣戦布告御前会議》(1934年)を聖徳記念絵画館のために描いている。^{注7}また、新聞などのメディアではたびたび御前会議に臨席する昭和天皇を写真で報道してきた。たとえば、日中戦争開始後の1938年や敗戦を間近にした1945年の元旦の新聞紙上では、疲弊しきった国民の戦意高揚と統合のために、恒例となっていた皇室の家族写真に代わって各紙一斉に御前会議の写真が掲載されている。このように御前会議の図像とは、写真にせよ絵画にせよ、戦争中特別な意味を持たされたビジュアルだったと言える。

では、皇后の病院慰問の図像はどうか？ 戦場での失明は「肉眼を国に捧げた」「聖戦に両目を捧げた」と報道され、失明した兵士は「失明軍人」「戦盲勇士」と讃えられた。皇后行啓を伝える記事には、病院の説明を受け陳列品を見たあと戦盲患者室から慰問したとある。目を負傷した兵士は、光り輝く皇后の慈悲を真っ先に受けるべき傷痕軍人の象徴でもあった。

敗戦間近に日本の3人の画家が描いた「①祈る、②統率する、③癒す」という天皇・皇后像は、戦後どのように引き継がれ、あるいは変化したのだろうか。「祈る」天皇は、終戦記念日に全国一斉にテレビ中継される「全国戦没者追悼式」で黙禱する天皇・皇后像へ、「癒す」皇后は、地震などの災害被害者や障害者、高齢者などを見舞う天皇・皇后像として、役割分担のジェンダーを拡大しつつ継承されている。

また、病院慰問のジェンダーについても、歴史的にみれば大きく揺れ動いてきたことがわかる。敗戦直後から始まった全国巡幸のなかで、昭和天皇は病院を見

舞い始めた。このとき彼は、全国の国立病院を中心に約40ヵ所の病院を慰問している。敗戦は、天皇みずからの病院慰問を要請したのである。逆に歴史をさかのぼれば、明治天皇が西南の役で傷ついた兵士たちを見舞う図像が、明治20年代までは錦絵や石版画などに登場していた。たとえば、初代五姓田芳柳の《明治天皇大坂臨時病院御慰問図》(明治11年)や亀井至一の《西南ノ役聖上負傷者ヲ慰セラルルノ図》(明治20年)などが挙げられよう。だが、その後、天皇は勅使を遣わすだけで本人による病院慰問の図像はほとんどなくなり、代わって皇后や女性皇族の病院慰問がビジュアル化されるようになる。一見、固定的で不変であるかのように見える天皇・皇后のジェンダー役割も、その時代の天皇制の要請に応じて使い分けられ変化してきたことがわかるのである。

4 消えた三枚の絵画と記憶

——美術史研究や画業からの抹消・忘却

では、第二回大東亜戦争美術展と、三枚の絵画は、その後どうなったのだろうか？

戦後間もない時期に占領軍が、藤田嗣治らに命じて戦争記録画を日本国内外から接収したことは広く知られており、1990年代末以降、平瀬礼二や河田明久らのGHQ/SCAP文書などを用いた研究によって次第に詳細が明らかになってきた。^{注8}

アメリカから日本に永久貸与され、東京国立近代美術館で保管されている153点のコレクションのなかに、「第二回大東亜戦争美術展 海軍作戦記録画(1943)」の作品が21点ある。これらは全て、1943年、宮中で天皇・皇后が天覧・台覧した作品ばかりである。3点として数えられている新井勝利の《航空母艦上に於ける整備作業》を一作品とすれば、所蔵は19作品となり、勝田哲の日本画《神兵メナドに降る》の一作品を除いてすべて、同美術館が現在「戦争記録画」として所蔵していることになる。

だが、東京国立近代美術館所蔵作品の一覧のなかに藤田・宮本・小磯の描いた天皇・皇后の作品三点は含まれて居ない。三枚の絵画は、当時の荒城季夫らの批

評によれば「戦争記録画」として認識されていた。だが、現在これらの所在は不明である。占領期の政治・歴史研究の基礎資料であるGHQ/SCAP文書にも、三枚の天皇・皇后の絵や関連文書は調べた限りでは残されていない。

三枚の絵画が献上され納められたのであれば、宮内庁に何らかの記録が残っているはずである。だが、昭和天皇と香淳皇后が平成元年に国に寄贈した美術品を中心に設立された三の丸尚蔵館や、その目録にも三枚の絵画や関係文書はない。さらに、これらの絵画に限らず15年戦争ときに献納されたはずの美術品の記録が一切存在しないということである。だが、だからと言って皇居内に作品が存在しないことにはならない。皇居内のどこかに現在も保管されているのか、密かに持ち出されたのかは、関係資料が見つからない限り断定することはできない。現在判明しているのは、戦争中、献納されたはずのこれらの三枚の絵画が三の丸尚蔵館には所蔵されておらず、宮内庁の管理下にもない、ということだけである。

天皇の戦争責任が免責され、天皇制が温存されたことから考えれば、それらがGHQの接収リストから最終的にはずされているのも当然の処置と言えるかもしれないが、では、画家たちの制作履歴や美術史や戦争画研究においては、これらの絵画は戦後、どのような扱いを受けたのだろうか？

戦争と美術に関して今日一般的に普及している画集などを見ても、御前会議や伊勢神宮に参拝する昭和天皇の姿を描いた絵画は含まれていない。しかし、戦争にかかわって昭和天皇を表わした絵画は、数は少ないものの例の三枚の絵画以外にも描かれている。それどころかこれらは特権性ゆえに希少であったのであり、展覧会などにおいて特別な地位が与えられていたことは前述したとおりである。さらに、一般的な画集や辞典類が扱っていないだけでなく、画家個人の画業からもこれらの作品の図版は削除されているのである。

たとえば、藤田嗣治の『素晴らしき乳白色』(2002年)は、「制作活動の初期から晩年まで、その全画業

を通巻することのできる決定版画集」を謳っている。永久貸与された「戦争記録画」は紹介されているものの、《伊勢の神宮に御親拝》は図版も載せられておらず、巻末の詳細な「藤田嗣治年譜」にも作品名すら登場しない。小松市にある市立宮本三郎美術館は、彼のプロフィールや関連資料を丁寧に集めホームページに載せている。同ページの「宮本三郎略年譜」には、フランスから帰国して1940年に陸軍省囑託として戦争記録画を制作するために中国に赴いたことや、それ以降に描いた戦争画のタイトル、第二回大東亜戦争美術展覧会に《海軍落下傘部隊メナド奇襲》が展示され、朝日文化賞が贈られたことが記されているが、その年譜に《大本営御親臨の大元帥陛下》はない。小磯良平に関しても、同様である。

では、戦争画の美術史研究においてはどのように扱われてきたのだろうか。これらの作品は、画家の業績一覧からの削除と同様、ほとんど触れられることがない。宮本と藤田の天皇像について、丹尾安典・河田明久が、例外的に少し触れているが、それは藤田の他の戦争画との比較や、西洋絵画との比較のためであって、「戦争画」というジャンルそのものへの疑義ではなく、三枚に焦点化した研究は管見の限りではこれまで存在しない。

もし、今日出版されている戦争画関連の画集や雑誌の特集号の表紙を、戦争を指揮する天皇・皇后像が飾るとすればどうだろう？ 逆転した問いだが、そのとき天皇・皇后の戦争責任に対する人々の意識は変化するのではあるまいか。「血生臭く」「汚れた」戦争画の境界線の確定と、天皇・皇后像の扱いにはどのような関係があるのだろうか？ これらの図像は戦後、意識的／無意識的に排除され忘却されてきたのではないか？

5 「戦争画」というジャンル 菊畑茂久馬の戦争画観——「娼妓」から「お姫様」へ

最後に、「戦争画」についての語りのなかで、ジェンダーがどのように機能するのかについて、菊畑茂久馬の戦争画観をとりあげ、発表をしめくりたい。

戦後日本における「戦争画」の研究と、「戦争画」

というジャンルの構築について考察するためには、戦争記録画を描いたアーティスト自身や研究者たちの言説を分析する必要があるだろう。そのなかで菊畑茂久馬は、1970年代初頭から藤田嗣治の戦争画を中心に太平洋戦争記録画についての論考を発表し始めた戦争画研究の先駆者である。

「かつて戦争中、絵の好きな一人の少年が見上げたあの大きな画面のふるえるような感動の意味」を問いたださなければならないという激しい使命感から、彼は『美術手帖』や『暗河』などの雑誌で執筆活動を続け、それらを1970年代末『フジタよ眠れ』や『天皇の美術——近代思想と戦争画』として出版した。当時の菊畑の活動は日本の美術界の状況を批判し、戦争画賛美か断罪かの二元論ではない論議を展開しようとしたところに特徴と意義があった。そして、彼の戦争画の語りには、初期の頃から「娼妓の絵」や「慰安婦」のメタファーがつきまとっていた。たとえば、1972年の論考「フジタよ眠れ」のなかで、菊畑は次のように述べている。

「戦後六年間も東京都美術館に監禁し、その後アメリカ国防総省首脳などの部屋の壁にぶら下がり、いわば戦勝国慰安婦の役目を二十年間もつとめさせ、今また東京国立近代美術館の懐中深く眠っているということは、言い換えるならば、戦争画は絵画であることに於いてその弾劾の座に引きずり出されながら、その芸術性はまったく対象にされていないことを物語っているのではないか」

『天皇の美術』においても、戦争画は「戦勝国の慰安婦としての役割を背負われ続けていた」とか、「娼妓の絵画」と墮した戦争画」という喩えが何度も出てくる。そして、「今、市民社会の小さな“平和”と“自由”にてごめにされている美術からすれば、この戦争画はまたある意味で、輝くばかりの快楽と墮落の頂点をきわめた芸術の妖しい光を見せているはずである」と述べるのであるが、この数行には、強度にジェンダー化、あるいはセクシュアライズされた「戦争画」と「美術」という錯綜した概念が登場する。「娼妓の絵画」と墮した戦争画」という比喩には、かつて

の少年時代の感動の源を「アメリカ」に奪われた悔しさが滲み出ると同時に、「戦争画」をセクシュアライズすることによって補償しようとする語り手の願望が表われている。しかも菊畑自身は、「市民社会の小さな“平和”と“自由”にてごめにされている美術」に自己を同一化しているのだが、その「美術」もまた「女」にジェンダー化されているのである。

1970年、国家と資本が「大量の芸術家を一気に呑み込んだ万国博覧会」(菊畑)を経て挫折を経験したのちに書かれたこれらの文章には、太平洋戦争での日本の“敗北”と、中央画壇での“敗北”に対する菊畑のアンビバレントな思念がある。そして、ともに自らを女性化し、一方は敵に媚を売る「娼妓」に、他方は「てごめ」にされる無垢な乙女に比喻化することによって、彼のなかの葛藤の宥和をはかろうとしているのである。

『フジタよ眠れ』と『天皇の美術』の出版から四半世紀が経った2003年、菊畑は『絵かきが語る近代美術』で、再び戦争画について論考を発表している。このなかでは、「娼妓の絵画」や「戦勝国の慰安婦の役目」などのような比喻は一切登場せず、代わって「娼妓」は、「お姫さま」に「昇格」していることが注目される。

しかも、かつて「娼妓の絵画」と呼びさげすんだ戦争画が、「お姫さま」に変身しただけでなく、菊畑自身の位置も明確に変化している。「略奪してきたお姫様が、敵意をむき出しに反抗すればするほどかわいい」という文中において、話者はアメリカ将官と同一化しており、菊畑が自らのジェンダー・アイデンティティを脅かされることなく、「戦争画」を「女」と見たて眺めていることがわかる。「娼妓」と「お姫さま」というコインの裏表にすぎない女性化された通俗的な喩えを通して、菊畑の「美術」や「戦争画」観の注

変化を知ることができるだろう。彼は、もはや四半世紀前のように「てごめにされた美術」の位置にはいない。近代日本の戦争画を振り返る記述においては、荒削りで怒りや葛藤を叩きつけるような文体は消え、様式面での賛美のみが続く平板な文章になっている。

ひるがえって戦後展開された「戦争画」をめぐる論争を見てみれば、それらのなかに、植民地や他のアジアの人々にとっての戦争画の歴史と意味を射程に入れた議論がどれほどあっただろうか。30年前、愛憎や蔑み、自嘲をすべて同時に含んでいた菊畑の言説は、時を経て変化し、「戦争画」に対する愛おしさのみが表出するにいたっているように思われる。それは菊畑のみの問題ではないだろう。

「戦争画」を不変に存在するある特定の固定した作品群としてとらえるのではなく、何度もくりかえして語られ、ある作品群が名指しされることによって、浮かび上がってきた言説としてとらえ直すことはできないだろうか。「戦争画」を戦後、言説によって再構築されてきたジャンルであると認識することによって、美術の枠組みや概念を問い直し、作品を開かれたテキストとして再解釈することが可能になるのではないか。

本発表では、1943年の第二回大東亜戦争美術展に出品された藤田嗣治・宮本三郎・小磯良平による三枚の絵画について、当時の展示された状況、あるいは言説空間のなかに置き直すことによって、その役割と位置を明らかにした。敗戦後、「戦犯」が天皇の身体から切り離されたのと同様、美術においても戦争の記憶と直結する天皇・皇后の身体表象は消し去られ、「戦争記録画」と名指しされた絵画群のみが戦争責任を引き受けさせられたかのようなのである。これらの三枚の天皇・皇后像は、今も表象の戦争の真只中にあるのである。^{注10}

(甲南大学教員)

- 注
- 1 「輝く聖戦絵巻」『朝日新聞』(東京)1943年12月7日朝刊。第一回目の大東亜戦争美術展は、1942年12月3日から同25日まで東京府美術館で開催されたのち、大阪市美術館(1943年1,15-2,5)、名古屋(同2,15-2,28)を巡回した。
 - 2 第二回大東亜戦争美術展は、大阪市立美術館(1944年1,22-2,17)、大礼記念京都美術館(3,8-3,23)のあと、4月から6月にかけて福岡、佐世保、名古屋を巡回。国立国会図書館専門資料部『参考書誌研究(戦前期美術展覧会関係資料目録)』(国立国会図書館、1999年、p.170)には、福岡以降の開催日や場所の記載があるが当時の『朝日新聞』記事などの記録と異なっている。

第二回美術展は全国を1944年6月中旬まで巡回したのち、天覧された海軍作戦記録画など40点余りが海を越えて朝鮮半島へ

渡った。8月6日から31日まで京城（現在のソウル）の総督府美術館で、「大東亜戦争美術展覧会」が開かれた。主催は朝日新聞社と京城日報社、後援は海軍省・朝鮮総督府・朝鮮軍司令部である。（「殺到した十万人 いよくけふ閉幕一大東亜戦争美術展」『京城日報』1944年8月31日）主催の京城日報は連日写真入で絵画を紹介し、10万人が殺到したと報じた。なかでも真珠湾攻撃で戦死した「九軍神」の絵画の前には献金箱が設けられ、集った献金を陸軍省と靖国神社へ送ったことが、京城でも東京でも報じられた。

- 3 「戦争美術展終る」『朝日新聞』（東京）1944年1月10日朝刊。東京に続いて巡回した大阪市立美術館では、会期を3日残した1944年2月24日段階で、16万人以上の観衆を集めた（姫路市立美術館『美術と戦争』展図録、2002年、p.95）。
- 4 「三畫伯の謹作——大東亜戦争美術展に出陳」『朝日新聞』（東京）1943年12月6日夕刊。
- 5 一般公募作品の入選作数は、入選作数（カッコ内は応募作）は、日本画45（455）点、油絵136（1832）点、ポスター6（126）点、彫塑18（108）点。審査員は、日本画部門10名、油絵・ポスター部門21名、彫塑部門4名が務め、松林桂月・山口逢春・和田英作・藤田嗣治・小磯良平・宮本三郎・日名子実三らという多数の美術家のほか、戦争美術の中心人物であった陸軍の山内一郎大尉らが務めた。
- 6 原武史・保坂正康『対論 昭和天皇』文春新書、2004年
- 7 《対露宣戦布告御前会議》については次を参照。松岡智子「対露宣戦布告御前会議」（明治神宮聖徳記念絵画館蔵）をめぐって——「児島虎次郎日記」を中心として」『近代画説』（明治美術学会誌）no. 9、2000年
- 8 平瀬礼太「第一章 戦争画とアメリカ」『姫路市立美術館研究紀要』第3号、1999年；平瀬礼太「戦争画とアメリカ 補遺」『姫路市立美術館研究紀要』第5号、2001年；河田明久「戦争記録画」に関する三つのリスト——対照表および解題」『鹿島美術研究』年報第15号別冊、鹿島美術財団、1998年；河田明久「それらをどうすればよいのか——米国公文書にみる「戦争記録画」接收の経緯」『近代画説』（明治美術学会誌）第8号、1999年
- 9 菊畑茂久馬『菊畑茂久馬著作集1：絵描きと戦争』海鳥社、1993年、p.4
- 10 シンポジウムでの発表原稿を加筆訂正した本稿は、北原恵「消えた三枚の絵画——戦中／戦後の天皇の表象」（『岩波講座：アジア・太平洋戦争2』2005年12月予定）と重複する部分がある。なお本稿のテーマについては、文部科学研究費基盤研究(c)「戦争表象の理論的研究——近代日本の「戦争画」を読み替える視点」の助成を受けた。第二回大東亜戦争美術展については、科研報告書に資料とともに詳述する予定である（2006年発行予定）。



4 藤田嗣治 《天皇陛下伊勢の神宮に御親拝》を紹介する『朝日新聞』（1943年12月6日夕刊、1面）

- 1 藤田嗣治 天皇陛下伊勢の神宮に御親拝 油彩
『大東亜戦争美術 第二輯』（図録）朝日新聞社、1945年より



2 宮本三郎 大本営御親臨の大元帥陛下 油彩
『大東亜戦術 第二輯』より



5 宮本三郎 《大本営御親臨の大元帥陛下》を紹介する
『朝日新聞』(1943年12月7日夕刊、1面)



3 小磯良平 皇后陛下陸軍病院行啓 油彩
『大東亜戦術 第二輯』より



6 小磯良平 《皇后陛下陸軍病院行啓》を紹介する
『朝日新聞』(1943年12月9日夕刊、1面)



7 白川一郎 最高戦争指導会議 油彩、145.5×112.1cm、1964年頃
『鈴木貫太郎記念館』冊子、関宿町教育委員会より

着物文様としての大日本帝国地図

乾淑子

1. 研究史概略

着物の文様として戦争柄が描かれていることは一部のコレクターや骨董商の間ではよく知られていたが、一般にはその存在すらほとんど知られることがなかった。当然のことながら、これに関する研究も非常に少なかった。しかし、染織の専門家やコレクターの著書の中にはその例が図版として上げられたものはいくつかあり、最近ではそれらの中で「戦争柄」を章立てする書籍も現れた。一体現在の日本にどのくらいの数の戦争柄の布が残っているのかと言うと、筆者の所蔵が350点あまり、草原真知子氏の所蔵が150点余、田中翼氏の所蔵が約100点、その他を入ると700点ほどが知られる。しかしコレクションをしまい込んだままになっていたものが最近再び市場に出始めており、多分2000種類^{注1}ほどは遺存しているだろうと推測する立場もある。

これは近年、戦争画に関する展示が増加していることとも関連するかもしれない。はっきりと戦争を表立たせたタイトルの展示はさすがに少ないが、近代、風景、風俗などと銘うった展示の中で5点、10点とまとめて戦争画を展示することがこの10年ほどよく見られる。^{注2}現在はずでに戦前であるという言説も喧しいこの頃であるからこそ、この種のものが注目されるという社会的な背景も無視しえない。

一群の著作の中から主たるものを挙げる。

- a. 藤井健三「裂は世につれ——世相を映す染め模様」『別冊太陽 昔きものと遊ぶ 田中翼コレクション大特集』平凡社、2001年
- b. 乾淑子「幸福の意匠としての着物文様」『民族芸術 vol. 19』民族芸術学会、2003年
- c. 乾淑子「戦争絵の着物」『民族芸術 vol.20』民族芸術学会、2004年
- d. 永田欄子『ランコのおモシロ着物柄』株式会社マーブルトン、2004年
- e. 林宏樹『不思議面白古裂館』里文出版、2005年
- f. 乾淑子「戦争画としての桃太郎の着物」『民族芸術 vol.21』民族芸術学会、2005年

藤井2001 (a) の掲載誌である『別冊太陽 昔きものと遊ぶ』は近代着物のコレクターで造詣も深い田中翼氏のコレクションの紹介である。藤井氏は当時京都染織試験場の技官で、あらゆる作品に触れた立場からこの種の図柄について、布地への造詣と文様の歴史的背景に関する研究の一端とをここで述べている。戦争柄への詳細な言及はおそらくこれが最初のものである。

乾2003 (b) は、民族芸術学会での2002年春の発表をまとめたものであり、古典的な着物文様は基本的にはすべて吉祥であるという論点から戦争柄について述べたものである。

乾2004 (c) は、戦争柄全般について概説した。この時点で約200点の筆者の戦争柄のコレクションの中での分類であるが、その後に増えた点数をもってしても大まかな分類に変化はない。

永田2004 (d) は骨董商である氏の集めた着物の図版集で、中に戦争柄の章が立てられている。従来からコレクターや骨董商の図版集や雑誌の紹介記事に戦争柄の図版が載ることはあったのだが、それを章立てすることはなく、氏のこの分野への関心が窺われる。

林2005 (e) は、写真家である氏のコレクションの図版集で、これにも戦争柄が章立てされている。

乾2005 (f) は、お伽噺の形での戦争柄について、桃太郎噺を中心に論述したものである。

なお現在、草原真知子、若桑みどりの両氏の論文が印刷中である。

戦争柄の着物の存在が忘れ去られ、その研究もなかった背景としては戦争協力を言われるのを忌避したという面もあるだろうが、昭和20年12月に進駐軍から出された「神道指令」によって積極的に排除されたことも考慮すべきである。この指令の中では「軍国主義的および過激なる国家主義的なイデオロギーの宣伝、弘布を禁ず」とされ、その対象は有形、無形を問わ^{注3}ないが、「物的象徴」にも特に言及されている。そのような状況では、いかに衣料に不足した戦後といえども戦争柄の布を再使用することはできず、仕舞い込む他になかったことは想像に難くない。

2. 地図柄の分類

戦争柄の着物には様々な文様が描かれ、染められ、織られている。戦車、軍艦、飛行機、銃、大砲、落下傘、日の丸、旭日旗、ロシア国旗、満州国旗、ナチス旗、イタリア国旗、錨、桜、軍歌の歌詞、楽譜、兵士、將軍、御所人形、鎧兜、弓矢、桃太郎、鳩、犬、馬、ラッパなどの雑多なモチーフが雑然と散りばめられていたり、富士山の山容と白砂青松の風景と日本地図が組み合わせてあったりとそのバラエティを一言に言い表すのは困難なほどである。

その中で本稿で取り上げる地図の文様もまた多様である。それは四つに大別できる。第一は地球儀の中の日本を描いたものである。特徴は日本の国土が本来の比率より大きく描かれることである。地球儀柄には正確さはあまり求められず、地球儀という形の中に日本を配することが重要なのであろうと推測できる。

第二は日本の領土およびその周辺を表すものである。大日本帝国は日清日露の結果として朝鮮半島と台湾を領土とし、15年戦争においては日進歩で領土を広げた。それぞれの時点で、領土の広がりを示す地図柄の着物が作られた。

第三は戦場の地図である。日露戦争の頃から、戦場を表現すると思われる地図柄の着物は作られたようであるが、筆者の知る限りではそのすべてが中国の地図である。つまり明治から昭和にかけて、日本が外国で戦った戦争の多くが中国を戦場としており、その結果として、都市と戦跡とを結ぶ、道路や鉄道を描いたものは中国の地図であるということになってしまった。なお、一つの作品が以上の分類の2種類以上の性格を持つものもある。

上記に含まれないその他の地図柄を第四とする。

3. 絵画としての地図地球儀図

日本人が地球儀を知ったのは安土桃山時代であるが、これを日本に伝えた西洋人にとっても非常に新しい知識であった。周知のごとく、コロンブスが丸い地球という仮説を信じてイベリア半島から西へ西へと船を走らせてアメリカ大陸に到着したのが1492年である。

ポルトガル人が種子島に鉄砲を伝えたのが1543年で、戦国時代の勢力地図を塗り替えることになる。最強の戦国大名である織田信長は海外への関心が強く、南蛮人との交際を好み、1580年にはイタリア人のオルガンチーノ神父の持参した地球儀を見たという。障壁画として地球儀、世界地図は武将達の勇壮な趣味と一致し、現在まで南蛮屏風の一種として伝えられている。

宮内庁所蔵の《二十八都市図及び万国図屏風》や神戸市立南蛮美術館所蔵の《四都市図と世界図屏風》には明らかに地球儀を意識したと思われる赤道や南北回帰線が描かれている。この2点は1638年のホンディウス版を基にしたと推定される作で約40点の現存世界図屏風中では最も後期のものとされるが、1639年が寛永鎖国の年であることからより古い作である可能性もある^{注4}。いずれにせよ、ほぼ同時代的にヨーロッパの知識が日本で絵画化されていたのである。

また、1602年にマテオ・リッチが明で作成した《坤輿万国地図》は中国や日本を中心においたものであり、日本人にはより受け入れられやすいはずである。ところが上記2点の世界図屏風は日本が最東端にあるヨーロッパ型の世界図である。南蛮人から直接に入手した世界図を描くのが南蛮屏風であり、中国経由の世界図では唐屏風になってしまう、ということだろうか。

1810年の垂欧堂田善の《新訂万国図》は丸く、いかにも地球儀らしい形で描かれ、極地の別図も添えられており、南蛮屏風よりも球形の地球という観念がより正確に表現されている。このような専門的な図ではなく、浮世絵においても、例えば北斎の《羽根田弁天^{注5}之図》などには丸くなった水平線が描かれている。丸い地球という知識が受け入れられていたのだろう。

明治時代になると再び、世界地図や地球儀への関心が高まったのであろうと思われる例を雑誌の表紙に見ることができる。1895年刊行の『少年世界』と『太陽』、1905年刊行の『人性』『花紅葉』『工業所有権雑誌』、1906年刊行の『運動之友』、1909年刊行の『学芸界』、1912年刊行の『地球』の創刊号の表紙にはいずれも地球儀の図が用いられている。これらのほとんどは通常の地球儀におけるとほぼ同じ縮尺で表現され

ているが、『工業所有権雑誌』では日本を大きく真ん中に描いて、実際の縮尺を無視している。

1895年は日清戦争が終了した年であり、1905年は日露戦争が終了した年である。これらは岩波書店に所蔵されていた雑誌創刊号の表紙を集めた展覧会のカタログ『創刊号のパノラマ』^{注7}から抽出した図版であって、特に年号を選んだものではないにもかかわらず、この両年に地球儀柄が集中した。これは単なる偶然ではなく、国威発揚の意識の高まった時に自然と地球儀の図柄を選択してしまったということではないだろうか。

大正時代になってからも1916年刊行の『帝国青年』『経済之日本』『小学児童』、1917年刊行の『青年と日本』『中外新論』、1921年刊行の『忠孝之日本』の創刊号に地図地球儀図が描かれる。1914年に勃発した第一次世界大戦は当初と予想を異にして長期化、拡大の道をたどった。1916年頃には大日本帝国政府もロシアとの関連で出兵の是非を検討し始め、1917年にはロシア革命が起り、ついにシベリアに出兵する。このような背景から上記の表紙絵は生まれたのだろうと推測される。第一次世界大戦においては、飛行機、戦車、潜水艦が初めて戦争に用いられ、現代につながる戦争の形を作った。また多くの国と地域を巻き込んで拡大する戦争という意味でも歴史的な戦いであり、人々の意識にも影響したことは想像に難くない。

昭和に入ってから雑誌の表紙としては1928年刊行の『食糧之日本』『日支』、1935年『愛霊』に地球儀が描かれている。

一書店の収集品にすぎない資料の中から結論めいたことを言うのは早急の感もあるが、総数1500冊の中からのものであるから、一応の信憑性はあるものとしたい。地図地球儀の図としてあげた17冊のうちで15冊が地球儀であった。縮尺はともかくとして丸く型だった中に日本とその周辺が表されている。『日支』はソ連やインドを含む範疇の中心に日本と中国を置き、図が丸く型どられていないが、描かれた範囲としては、地球儀のように見えても実は日本のごく周囲しか描いていない図に較べると、よほど広い。つまり、雑誌の表紙の地図地球儀の図は世界の中での日本を表現する

ものであり、必ずしも正確な地球儀の再現を目指したものではないのだろう。

ただ、明治時代のものの方が比較的正確であり、時代が下るほどに日本が大きく周辺が省略される傾向が増す。その理由としては明治時代の図は地球儀というものを示したいという啓蒙的な意図もあり、正確であることにこだわる必要もあったのだが、大正・昭和になるとすでに誰でもが地球儀を知っており、啓蒙的な意味は無くなったのではないだろうか。一方で帝国主義的な意識の増大が日本をより大きく描かせるようになったという可能性も捨てきれない。

また、地球儀の図柄は男児に伴うアトリビュートである傾向についても考慮するべきだろう。例えば錦絵において、何人かの教育者を描いた『区立小学校置教師亦洋学導所謂生徒嗚呼知識増基』の中で、洋学者福沢諭吉のそばに地球儀がある。^{注8}《鹿児島暴徒三傑》^{注9}の中で西郷の脇に地球儀、《万万歳栄の寿》^{注10}の明治天皇の第二王子の誕生の錦絵にも地球儀が描かれた。

また、この時代には薬の容器^{挿図1 注11}（紙製）などにも地球儀が描かれ、帝国意識が社会の隅々にまで広がろうとした時代であったかの感がある。

4. 地球儀柄の着物

着物に描かれた地球儀柄の現存する実例は大正時代以降のものであり、明治を代表する縮緬の襦袢には無い。ただ、羽裏の地球儀柄については素材からは年代を断定しがたいものがあり、それが明治時代のものである可能性が全くないとは言えない。しかし挿図13は満州国と明記しているところから1932年以降のものであることは確かであり、挿図12も富士と円形の中の地図という意匠が挿図13に類似しておりおそらくそれほど時代が隔たってはならず、大正以降のものであると考えられる。よって、筆者の所蔵するものに限っては挿図2の藍の型染の地球儀柄のみが明治末のものかと推測される。これは薬玉に擬した地球儀と牡丹をあしらった女性向けの柄で、布団側として用いられた可能性がある。布団側であった場合にはたぶん嫁入り布団であり、この地球儀は吉祥であっただろうと

思われる。嫁入り布団にはしばしば男児の誕生を望む柄が用いられる。これは四海に雄飛する男児を望んでの吉祥であろうか。

布には地球儀柄が少ない事は、雑誌の表紙絵には日清戦争の1895年と日露戦争の1905年にいくつかの地球儀柄が登場したことからすると意外な感がある。しかし、明治時代の戦争柄の着物は、大正時代以降に比べると非常に限られたモチーフしか用いられていないことを考え合わせると、不思議ではないだろう。明治の戦争柄の多くは成人男性用の襦袢と羽裏であり、面白柄の一種であった。人を驚かすような意外性のあるものを面白柄という。明治時代にありふれていた錦絵風の戦争柄は大正には全く無くなってしまいが、錦絵の戦争画は江戸時代から連綿と続いたものである。着物柄は絵画よりは一時代遅れる傾向がある。明治には布には地球儀柄が少なかったのも当然だったかもしれない。

挿図3では昭五式軍衣の陸軍兵士が地球儀に跨がっている。ヘルメットは九十式鉄帽である。軍装の命名にはその制定された年号を当てることが多い。昭和5年制定を昭五式と呼び、皇紀2590年のものを九十式というのであるが、皇紀2590年は昭和5年なので、これは同じ年である。この兵士の上に飛んでいる飛行機は九一式戦闘機（皇紀2591年式、つまり昭和6年作）である。この種の図柄には少しずつ軍装の間違いが伴うことが多いのであるが、これは完全に正確な昭五式軍装の兵である。明治時代の縮緬の戦争柄ではこのように1人で大きく描かれるのは将校であるが、この時代になると身分の低い兵が描かれる例が増える。爆弾三勇士が大きく取り上げられるのも昭和であり、戦争のあり方が変化し、大量の兵士を動員する必要の生じた時代であることが伺われる。この図柄からは「世界を我が物とするのは一般兵の力である」という呼びかけが聞こえてくる。また、図中で朝鮮半島は日本と同じ色で塗られているが、満州がまだ描かれていないので、1930年から32年の間の作である。

挿図4では地球儀の上に複葉の飛行機が描かれ、モダンなビルディング街とオートバイとサイドカーに乗

った2人の少年たちがいる。このモダンな街並みは銀座か満州の新京であろう。地図中には英語ではなくローマ字のアルファベットで満州、ソヴィエト、インド、オーストラリアなどの国名が書かれ、バルーンからFRIENDという文字がぶら下がっている。満州国の成立は1932年であるからそれ以降の作であると考えられるが、少年の乗るサイドカーはハーレーダビッドソンの1938年以前の型である所から、その辺りのものと思われる。

挿図5には中国の城郭、白鳩、ラッパなどと共に地球儀が描かれているが、よく見ると赤道辺りに日本、その東に広がる太平洋、満州国、朝鮮半島などが中心で、その他の地域は縮尺を無視して小さくなっている。地球儀の上には枠で囲んだ中に

酷寒零下三十度 銃も剣も砲身も
駒のひづめも凍る時 すはや近づく敵の影
防寒服は重いぞと 互いに顔を見合わせる
しっかりかぶる鉄かぶと たちまち造る散兵壕
わが連隊旗ひらひらと 見上る空日の丸の
銀幕光る爆撃機 弾に舞ひ立つ伝書鳩

と書かれており、これは堀内敬三作曲、大江素天作詞による1932年の「満州行進曲」の歌詞である。満州国も表され、32年以降の作であることが分かる。

挿図6は東城鉦太郎による1905年5月27日の日本海海戦を描いた有名な《三笠艦橋の図》をそのままプリントし、後に地球儀に擬した円形の中に地図が描かれている。《三笠艦橋の図》には類品もあるが、この絵は現在三笠保存会の所蔵する作品である。三笠艦長伊地知大佐の記録した艦橋上の各将官の立ち位置を参考にした復元図と言われるこの絵画には、近代日本の誉れである日本海海戦の記録画としてほとんど信仰のごとき憧憬、尊崇が語られることがある。その図を文様に取り込んでいる。柄の一部に1936年の銘があり、この年に大きな海軍の演習が行われたことを記念する図柄ではないかと思われる。

挿図7は桃太郎を主役とした映画のパフレット様のものと、全く正確ではない経線と緯線の描き込まれた地球儀である。15年戦争期には桃太郎を主人公に

した『空の桃太郎』(1931年)、『桃太郎の海鷲』(1943年)などのアニメも作られた。明治時代から教科書にも採用された軍国お伽話としての桃太郎が浸透した社会背景による図柄であると考えられる。^{注12}

これらの特徴の一つは日本の国土が本来の比率よりかなり大きく描かれる場合があるということである。雑誌表紙と同様に着物である挿図3や挿図5も日本と朝鮮半島、中国で地球儀の過半を占め、南半球にあるはずの地域は全く消えてしまったり、台湾から一足飛びにオーストラリアになってしまったりすることもある。つまり、地球儀柄においては正確さということとはあまり求められていないのであるが、それにも関わらず、地球儀という形の中に日本を配するということが重要なのであろう。

5. 日本地図の着物

現存最古の日本地図は1305年に書写された「仁和寺蔵日本図」で、行基に連なる物であると言う。^{注13}江戸時代までの日本地図には通常は北海道や琉球が含まれていないが、伊能忠敬による地図には北海道が含まれる。明治になってからはその両者が日本の領土に含まれ、地図にも登場する。着物柄としての地図は台湾と朝鮮を含むものであり、現在のような国土範囲のものは現時点では見ない。

北海道には江戸時代にすでに松前藩が存在したが、そこに住む人々を日本国民とは位置づけておらず、ほぼ明治維新とともに日本に組み込まれたと考えることができる。1872年から1879年にかけての一連の琉球処分によって琉球王朝の人々は東京に移住させられ、琉球王国はなくなって、日本領となる。台湾領有が1895年、朝鮮併合が1910年ということになっているので、着物柄としての日本地図の中で朝鮮半島と台湾を含むものは1910年以降のものとしてさしつかえないだろう。なお、戦争柄の着物の図柄が多様化するのも大正くらい、つまり1910年頃からであるから、日本全図が着物に登場するのはやはりこの頃であろうと推測される。

挿図8は朝鮮半島を含む日本地図を男性の襦袢の背

中から両袖にかけて表現しているが、実際には前身頃と袖の裏にまでその文様が続いている。左前には九州、台湾が、左袖の肩から前にかけて中国大陆が、右袖中の裏には北方四島が、右の肩から前身ごろにかけては樺太が表されている。着物は肩で前と後の布を切らずに続いているので、このような文様配置にもなる。図版では分かり難いが、小笠原諸島からマリアナ諸島までもが小さく表現されている。これは第一次大戦における青島戦の結果として領有した地域であり、よってこれは第一次大戦が終了した1918年以降の作であると思われる。地質は縮緬であり、文様にはいくつかの絞り染めの技法を駆使して、非常に見事な意匠で、仕立てはやや変則的ではあるが男物である。

挿図9は羽裏で、朝鮮半島と日本の上空を飛ぶ鳩が2羽とその後に控える航空機が20機ほどと潜水艦の図柄である。複葉の航空機は1926年から1930年くらいにかけて使用された軽爆撃機であり、単葉機は三菱重工の制作による2MR8で、陸軍航空隊の九二式偵察機(皇紀2592年製)と呼ばれるものである。下に見えるのはロ号潜水艦(排水量が500~1000トンのもの)で、これは1922年から1925年くらいに用いられたものである。ここに登場する航空機と潜水艦の年式から考えるとこの羽裏は1932年以降のものであるが、地図には朝鮮半島だけで満州国が描かれていない。この時代の空気を考慮するとこの種の図柄で隣接しているのにも関わらず満州国を描かないということは考え難い。ただし陸軍年表によると九二式偵察機は1930年に採用されたともある。よってこの襦袢は1930年から1932年3月1日の満州国建国の直前までの間の作品であると考えられる。西洋由来の平和のシンボルとしての鳩と日本の伝統に基づく戦神の使いとしての鳩が見事に一致して「東亜の平和を目指す盟主としての日本」というメッセージが明確な作風である。

挿図10の帯では日本を含む極東アジアの上に鳩が舞い、見事な桜の花が咲いている。戦争柄には男性向けの物が多いのであるが、女性向けの場合には着物よりも帯が多い。これは着物より帯の方がメッセージ性の高いはっきりした文様を入れることが普通に行われ

ているためであろう。一般的に女性の帯、襦袢、子供の着物の3者には一つの文様型を使い回すことがあると言われるゆえんでもある。この柄では日本と朝鮮半島は同じ色で塗られているが、満州に当たる地域は黄色でしかも満州以外の中国がないので、この黄色は満州を表すのか、中国全体を表すのかが分からない。また、ここで用いられているピンク、黄色、青の色調にしても1920年代から40年くらいまで使用された色である。よってこれは1940年より以前と推測する。

挿図11は大きな鷲を金の円形の中に描き、濃いピンク色の地に日本や朝鮮半島を白く織り出した柄である。特徴は旧オランダ領インドネシアに当たる地域を日本と同じ白色にしてある点である。白い領土の中で地のピンクで描かれた小さな点の位置は大きな都市や戦跡とほぼ重なっており、正確である。1942年に日本軍はインドネシアとニューギニアを占領した。これはその頃の物かと思われるが、1940年7月7日にはいわゆる贅沢禁止令が発令され金糸は女性の帯などの一般衣料には用いられないことになっている。しかし、一部の軍部関係者は非常な贅沢をしていたという証言は多くある。また、すべての原材料が配給制になり、制作が非常に限定された衣料品の製造業者も、何とかして軍部のご機嫌を取り結ぼうとあの手の作品を試作と称して認めてもらうという方策に知恵を絞った。よってこれは、地図が示す通りに1942年以降の作であると考えべきであろう。この帯とほぼ同じ地域を描いた拾銭切手^{注14}もあり、領土拡大の結果を国民に伝えることが重視されていた事情が納得される。

挿図12は大きな富士山の中腹の円形の中に日本、朝鮮、中国の主要都市と鉄道網を描いた羽裏である。この地図には北海道がないのにも関わらず、朝鮮や中国は詳細に鉄道までも描いていることに、当時の帝国としての野心のあり方が透けて見える。たばこゴールデンバットの箱があり、これは敵性語であることから1940年には金鶏と改名し、パッケージもコウモリから鳶に変更しているの、この柄は1940年以前であり、満州国も描かれていないので更に遡って1932年以前となる。しかし中国への領土的野心が非常に明確

であることからやはり1925年以降の作ではあるだろう。また、円形の中心には赤道、北回帰線、南回帰線の文字が書かれているが、日本が非常に大きくて地球儀であるつもりなのか、単に丸く象ったのか分からない図でもある。

挿図13にも挿図12と同様に富士山の中腹の円形の中に地図が描かれる。これには日本、朝鮮、満州、中国、アメリカ、日本委任統治領である太平洋諸島、フィリピンなどの地名、鉄道網、航路が描かれる。これには満州国があるので1932年以降のものである。地図の右上には弓の上に金鶏を止ませた神武天皇の図がある。また、「万国博覧会記念」と書かれた切手も描かれている。これは1940年の開催が予定され入場券も発売されながら中止となった万博を指すものと思われる。この時代には同じく中止になった東京オリンピックを記念した図柄の着物もあり、これは1932年から1940年の間の作であると思われる。

6. 戦場地図の着物

挿図14の羽裏には日の丸と旭日旗に挟まれて上海地域と北京地域の二ヵ所の地図が描かれる。上海地域には1937年8月23日に陸軍第3師団による敵前上陸が敢行された。この様子が『江南戦線派遣軍の歌』にも「時は八月炎熱下 敵前上陸敢行の 上海戦線呉淞鎮 陸海空の猛攻に さしもの敵も殲滅す」と歌われた呉淞鎮。同年9月12日に占領し、野戦病院を設置した楊行鎮、競馬場があった江湾鎮、おなじみの共同租界等々を揚子江の川筋、主要道路、鉄道などと表している。北京（北平）地域では盧溝橋事件における重要拠点の一つである苑平、張家湾、通州、天津などの地名がやはり川筋、道路、鉄道などと描かれる。当時の新聞の戦争報道にはこの種の地図を伴うことが多く、雑誌がこれらの地図をおまけにすることも珍しくなかった。ここに書かれた地名はどれも当時の日本人には馴染み深いものであったと言えよう。

挿図15は爆弾三勇士を描いた図柄の一部である。3人の功績を伝える新聞紙面に挟まれて、工兵である三勇士の鉄帽の中に長い破壊筒を持って進む3人のシ

ルエットと作戦地であった廟行鎮周辺の地図が描かれている。

挿図16には5色の満州国旗、満州国建国宣言、塔、龍、建国を伝える新聞紙面などとともに満州略図があり、図中に記されている大同元年（1932年）の建国を寿ぐ作であろう。

挿図14～16は15年戦争期のものであるが、これに先立つ日露戦争期の地図柄がある。実物は残っていないのであるが、1904年4月27日の都新聞（後に統合して現在の東京新聞になった）には京都西村総左衛門^{注16}出品の地図模様縮緬長襦袢の挿し絵を掲載している。これまで見てきた地図模様はどれも非常に正確であったのに対して、この挿し絵は当時の地図と較べても正確ではない。しかし日露戦争の時にも雑誌や新聞には戦況地図が掲載されており、人々は地図に関してはかなり正確な知識を持っていたから、いい加減な地図の襦袢が売れたとは思えない。本当の襦袢には詳細に正しい地図が描かれていたののだが、挿し絵にする段階で、デフォルメしたのではないだろうか。それは、同年2月21日の都新聞の「旅順港の艦隊配列の図」が敵を利する情報として大枚の罰金を取られた^{注17}というような検閲の厳しさへの対策であったかもしれない。

そのような検閲の厳しさは戦争終結後も維持される。一般に公開されるのは戦争開始時にすでに公刊されていた地図に基づくもののみであり、情報将校や地図製作班が実際の戦場で測量した結果などは戦後も決して明らかにされなかったという。

いずれにせよ、日露戦争から15年戦争にいたるまで、挿図12～挿図16のように戦跡と都市を道路や鉄道網で結ぶ地図は中国を描いており、日本の近代における戦場がどこであったのかを如実に語るものである。

7. その他の地図柄

その他には朝日新聞社の神風号による東京・ロンドン間の94時間無着陸飛行を描いたもの、移民の多かったブラジルを描いたもの、三国同盟の同盟国が戦う中近東地域を描いたものなどがある。本稿においては字数の関係もあり詳述しない。

8. まとめ

冒頭で大別したように、地球儀図、日本領土と周辺図、戦場地図の三種類にはそれぞれの目的があると考えられる。地球儀図は世界の中での日本を国民に知らしめ、世界に進出する日本という意欲を育てる。日本領土図は戦争の戦果としての拡大した領土と今後をどうするのかという戦略への関心を育てる。戦場地図は戦跡と都市を結び、関係を明らかにして、日々のニュースで知る戦況をより具体的に理解させる。

しかしそれは結果であって、おそらく個々の下絵作者や文様を決定する製造販売業者にはそのような意図はなかった。彼らは純粋に新しい意匠を工夫し、技術を磨き、お客に喜ばれ、売れることを目指した。それが時代の要請に応えることであり、戦争という時代の中では当然の営みだった。私たちが何気なく、単なる物珍しさ、美しさ、技術の素晴らしさなどの理由で選んでしまう「もの」には、このようなメッセージが含まれている可能性がある。そのことを忘れてはならない。

（北海道東海大学教員）

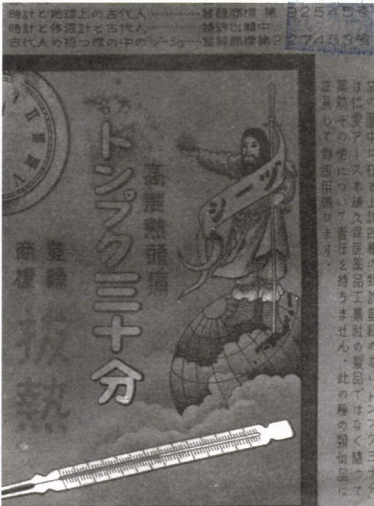
本校の執筆に当たっては田中哲男、奥西美知子、藤井健三、岡田正子、磯映美の各氏からさまざまなご支援を頂戴いたしました。また、軍装全般については前川裕弘、小田原芳明の両氏の深甚なるご教示を受けました。文中の軍備・軍装に関する記述はほとんどを両氏に負っています。鹿島美術財団からは2004年度美術研究助成を受けることができました。記して深く感謝申し上げます。

注

- コレクターの世代代わりにより放出されるものには時期毎に傾向があり、これまで発見されたものとは全く違う種類の図柄が隠れている可能性があると言われている。
- 1993年「描かれた歴史展」、2000年「英雄たちの系譜」、2001年「奔る女たち」、2004年「再考・近代日本の絵画」「失楽

園・風景表現の近代」など多数に亘る。

- 3 小堀圭一郎『靖国神社と日本人』PHP 研究所、2003年、pp.133-135
- 4 坂本満『黄金とクルス』学習研究社、1990年、pp.148-157
- 5 応地利明『絵地図の世界像』岩波書店、1996年、pp.168-177
- 6 『日本の美術68 風景版画』至文堂、1972年、第87図
- 7 うらわ美術館・岩波書店編集部『創刊号のパノラマ』2004年
- 8 小西四郎『錦絵幕末明治の歴史 文明開化』講談社、1977年、pp.72-73
- 9 小西四郎、同前、pp.8
- 10 小西四郎、同前、pp.60-61
- 11 薬の容器でその他にも小さなブリキの缶に地球儀の描かれたものもある。
- 12 本来はさまざまなバリエーションがあった桃太郎噺が帝国主義に相応しいものに統一され、教科書にも採用される。戦争柄としての桃太郎の図柄については乾2005を参照されたい。
- 13 前出 応地利明 1996年、pp.17
- 14 内藤陽介『切手と戦争』新潮社、2004年、pp.133-135
- 15 さまざまな国家的行事に際して、それを予祝するような図柄がデザインされ販売されることはよくあり、実際にこのような切手が発行されたかどうかは確認できなかった。
- 16 京都西村総左衛門とは現在の（株）千総である。千総が出版した『友禅グラフィックス』には当社に残る見本帳の中から3点の戦争柄が掲載されている。
- 17 東京新聞編集局『東京新聞創刊百二十年の歩み 日々激動』2004年、pp.36



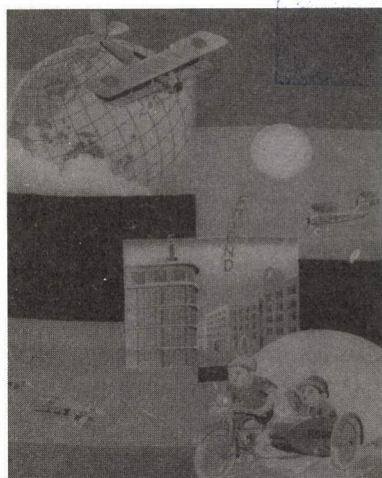
1 トンプク袋



2 地球儀薬玉牡丹型染



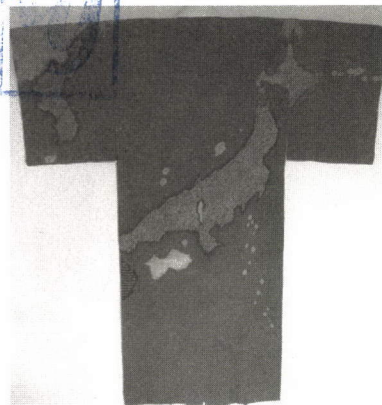
3 地球儀上の陸軍兵士



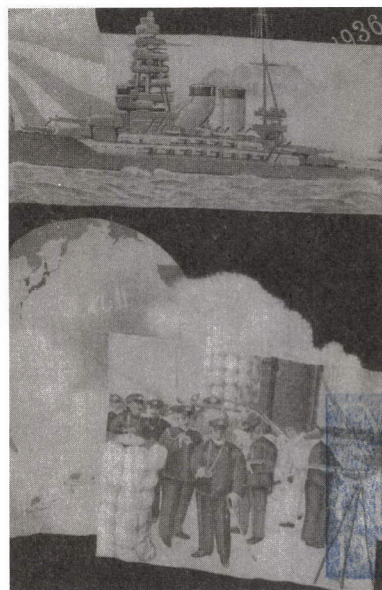
4 地球儀とビル、側車の少年



5 地球儀軍歌鳴柄襦袢



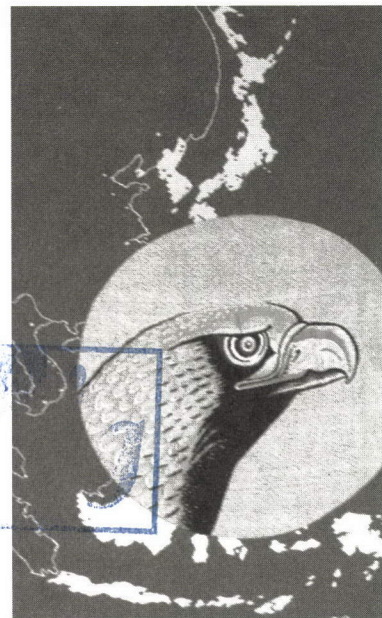
8 縮緬大日本帝国地図襦袢



6 三笠艦上の東郷元帥



7 桃太郎と地球儀



11 鷲と領土南進柄帯



9 空中鳩と日本羽裏



10 鳩と日本と桜帯



12 富士煙草地図羽裏



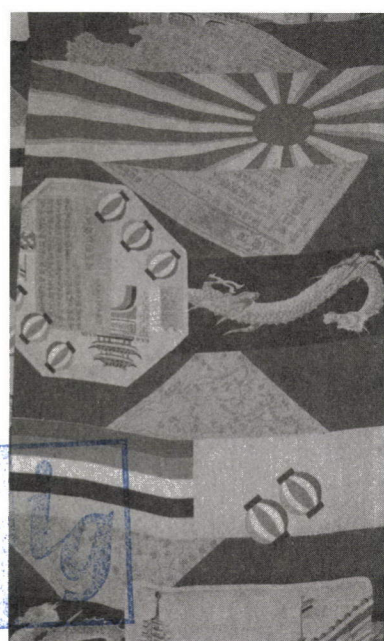
13 富士切手地図羽裏



14 旗中国地図羽裏



15 三勇士鉄帽地図



16 満州国旗地図新聞

アジア・太平洋戦争期の アニメーションに見る 自己と他者のイメージ —『くもとちゅうりっぷ』を例に—

木村智哉

はじめに

本報告で取り上げるのは、「動画」という言葉の発案者とされ、「日本アニメーションの父」とさえ言われる作家、政岡憲三が1942年から製作を行い、翌43年に発表した作品、『くもとちゅうりっぷ』である。

本作品は16分程度の短編アニメーションで、童話や少女小説の作家である横山美智子の同名の作品を下敷きに、ミュージカルの演出も取り入れながら、政岡らが映像化したものである。十五年戦争期の作品としては、近代戦や少年の冒険といったテーマを取り扱っていないという点において、表面的には他の作品群と異なる傾向を示していると言える。

そのストーリーは以下のようなものである。

テントウ虫の少女が「てん、てん、てんとう虫、お天道様の子」と歌っていると、黒いクモが「テントウ虫のお嬢さん、僕のウチへ遊びにいらっしゃい」と誘いにやって来る。

テントウ虫は「もう遅いから」と断ろうとするのだが、クモは自分の糸で作ったハンモックを揺らしながら、「どうです、お泊りになっては」、「ちょっとだけ乗って遊びましょうよ」などと、しつこく誘惑を続ける。

逃げ出したテントウ虫は、チューリップの花の中に匿われるが、クモはその花びらを自分の糸でくるくる巻きにしてしまう。しかしその夜にやってきた嵐でクモは巣から吹き飛ばされ、最後は池に落ちる。

嵐が止んで朝が来ると、チューリップは辺りを飛んでいた他の虫に糸をとってもらって再び花開き、テントウ虫も中から出てきて、再び冒頭と同じ歌を歌いはじめる。

先行する批評と研究

それでは次に、今までどのような考察が本作品に対してなされてきたのかを見ていこう。

まず、本作公開当時の映画雑誌を見ると、同年公開の、真珠湾攻撃を題材とした作品、『桃太郎の海鷲』と『くもとちゅうりっぷ』とは共に、映画評論家の今村太平などによって、「敵国」たるアメリカの作品に匹敵しうる作品として、賞賛を受けている。^{注1}

しかし、商業的な結果に目を転じるならば、『桃太郎の海鷲』が封切週に興行収入65万円、観客動員100万人近くを記録したヒット作であったことに対し、『くもとちゅうりっぷ』はその半分以下の成績に留まり、商業的には失敗作との見方もある。^{注2} また、『桃太郎の海鷲』は海軍省後援作品であったこともあり、雑誌に掲載される広告などもこちらの方が圧倒的に多く見られる。

一方、最も近年の例としては、2004年夏に東京都現代美術館で開催された「日本漫画映画の全貌」展での解説があげられるだろう。同展の図録では、政岡憲三が大きく取り上げられ、作品のみならず作家本人もクローズアップされている。

ここでの解説からは、二つのことが分かる。ひとつは、『くもとちゅうりっぷ』が政岡憲三の代表作であり、当時のディズニーに勝るとも劣らぬ「傑作」とみなされていること。もう一つは、この作品が「詩情的」あるいは「叙情的」で、他のプロパガンダ作品とは一線を隔するものとされていることだ。^{注3}

こうした見解は、日本におけるアニメーションの通史を記した『日本アニメーション映画史』でも同様である。^{注4}

更に、2004年に発行された『日本のアニメ全史 世界を制した日本アニメの奇跡』では、同作品の「リリズム」が指摘され、それゆえに当時の政府から上映禁止処分を受けたとの記載が見られる。^{注5}

しかし、内務省警保局の編纂による『映画検閲時報』を見る限り、『くもとちゅうりっぷ』は1943年に、特に上映禁止や一部制限などの処分を受けることなく公開が許可されていることが分かる。^{注6} よって、この記

述は誤りと言える。

また、やはり2004年発行の『日本アニメーションの力』にも「戦時下の色調を全く感じさせない詩情豊かな内容」と記されている他、評論家の森卓也や、おかだえみこなども、本作を戦時期のプロパガンダ作品とは異なるものとして扱っている。^{注7}

しかし、アニメーションの通史書以外に目を転じるならば、『くもとちゅうりっぷ』の政治性を読み解く試みを見ることが出来る。

ピーター・B・ハーイの『帝国の銀幕』では、誘惑者としてのクモを、1930年代から50年代のアメリカで人気のあった歌手、ビング・クロスビーのパロディであるとし、クモが敵としての西洋人の隠喩である可能性を示唆している。^{注8}

また、渡辺守雄の論文「戦後日本のサブカルチャーにおける蟲の主題系」でも、テントウ虫を日本、クモを、ミンスラルダンサーのイメージを通して表されるアメリカとする考察がなされている。^{注9}

一方で、クモとテントウ虫のイメージに関しては別の解釈も示されている。

『日本アニメーション映画史』と、それを引用する『帝国の銀幕』では、クモがいわゆる「南洋の土人」、テントウ虫が「白人」とであるとみなされ、それ故に「大東亜共栄圏の理想に合わない」と「監督官庁」から公開後に苦情が寄せられたというエピソードが見られる。^{注10} このエピソードは『日本アニメーション映画史』に典拠が示されていないため、正確な事実確認は出来ていない。ただ、このエピソードは、同書よりも前に出版された森卓也の著作『アニメーション入門』においてすでに言及されているため、おそらくそれが参考^{注11}にされたものと思われる。

これについても更なる調査が進められるべきであるが、むしろ本論で着目したいのは、この『くもとちゅうりっぷ』に表されていると思しき、戦時期日本の自己と他者の表象という問題である。

ハーイや渡辺の読解、そして典拠は不詳なものの「監督官庁」によるものとされる解釈を、同時代の出版物などによって広く流布されていたイメージや言説、

そしてそれらを取り巻く政治との関係において再度考察、確認すると共に、更にジェンダーの視点から本作の読解を進めていくことが、本論の第一の目的なのだ。

また、作品の「詩情性」や「叙情性」を指摘することが、作品を非政治化して捉える根拠となりうるのか、という問題も一考に価するであろう。

『くもとちゅうりっぷ』の再解釈

それではまず、クモのイメージから見ていくこととしよう。

このクモは、作品中で言葉巧みにテントウ虫の少女を巢へと誘い込もうとする、誘惑者としての位置づけがなされている。クモは非常に低い男性の声で喋ると同時に、パイプを口にくわえ、帽子を被ってマフラーを身につけた、一見して紳士風の姿で表されている。^{挿図1}

ここでは特にパイプに着目したい。

たとえば『写真週報』1940年9月4日号の図解記事、「ぜいたく夫婦よきようなら」では、向かって右側に、かつての「ぜいたく夫婦」が、左側には「戦時下^{挿図2}にふさわしい」夫婦が示されている。そしてその「ぜいたく」な夫は右手にパイプを持っているのである。なお、この記事に付された解説では、英国のブランド品のパイプを男性のステイタスとすること、そして高価な嗜好品を購入することが戒められてもいる。

また、1943年10月20日号の漫画コーナー「照準機」では、「卑劣残忍な彼らのやり方」と題された漫画を見ることが出来る。パイプをくわえたイギリス軍人がインド人に鎖のついた足枷をつけ、鞭打って強制労働に従事させているイメージである。^{挿図3}

さらに『アサヒグラフ』1942年1月21日号では「俄然、大繁盛」という題の漫画が掲載されている。初戦に敗北したアメリカ軍人たちが軍法会議にかけられるために廊下に並ばされている姿を描いたものだ。ここでは2人の軍人が口^{挿図4}にパイプをくわえている。

また、同じ号の「加州海岸の新商売」では、戦争を見物するための双眼鏡を売る紳士風の男性がパイプをくわえ、さらに帽子をかぶってもいる。

加えて、同年の1月7日号に遡ると、やはり真珠湾

攻撃の日本の勝利を受けて、加藤悦郎が「なげきのポパイ」という漫画を描いている。ポパイは当時のアメリカにおけるアニメーションの、一つの代表格と言えるが、彼は周知のようにパイプをくわえているので
挿図5
ある。

これらのイメージを踏まえるならば、パイプをくわえて帽子を被ったクモの姿は、同時代の「敵国」である英米、引いてはその文化や行動、思想などを表象していると言えるのではないだろうか。

さらに補足するならば、8本脚を持ったクモの身体イメージそのものが、侵略のメタファーであった可能性も指摘できるだろう。

日本の漫画などでそうしたイメージを発見することは出来ていないが、海外に眼を転じれば、第二次大戦中から戦後にかけて、いくつかの事例を見ることが出来る。

たとえば、ドイツ社会民主党による反ナチスの選挙ポスター、ヒムラーがクモに喩えられた風刺画、ナチスによる反ボルシェヴィズム宣伝、ドイツ青年同盟による反共主義のポスター、ソ連による反米プロパガンダなどがそれぞれである。また、おそらく1930年代の作品と思われるが、旭日旗のような紋様を背負った小型のクモを中国の手が握りつぶす抗日漫画も見ることが出来る。
挿図6
挿図7
挿図8
挿図9

侵略の表象としてのクモのイメージが同時代の日本でも共有されていたとするならば、本作におけるクモは英米によるアジア侵略のメタファーとしての意味をも持っていたことになるだろう。

しかしそれでは、このクモの顔のデザインはどうだろうか。

肌が黒く塗られ、目は丸く大きく、厚い唇が白く塗られたその姿は、まず何よりも「黒人」のステレオタイプ・イメージを思い起こさせる。

このイメージは当時の日本において、どのような文脈をもっていたのだろうか。再び同時代の漫画を見ていくことにしよう。

『アサヒグラフ』1941年2月12日号には、「南洋は君達を待って居る」と題した絵地図が掲載されている。

このタイトルと共に表されているのは、まさに肌が黒く、目が丸く、唇の厚い人物である。

『写真週報』にも同様の絵地図が見られる。1943年7月7日号に掲載された「南方はいよいよ明るく」はその一つだ。ここに描かれたボルネオの原住民は、向かい合う日本人兵士とは明確に肌の色が異なる他、上半身を裸に描くことで、「文明化」されていない存在として表されている。

彼は日本人兵士に対して「私たち人など食べません、米英の悪い宣伝です」と説明しているが、これは日本から見た「南方」に、人を食べる種族がいるといったイメージが、日本国内にかなり広範に流布していたことを示す例と言える。

事実、『アサヒグラフ』1940年4月17日号には「食人種の食事」と題した四コマ漫画が掲載されているのである。ここに描かれたのもまた、肌が黒く、目が丸く、唇の厚い、そして上半身が裸の人々だ。さらに、その背後にはヤシの木が全てのコマに渡って描かれてもいる。
挿図10

さらに有名なのは、1933年から『少年倶楽部』に掲載された島田啓三の『冒険ダン吉』だろう。この作品では、「南の島」に漂着したダン吉が、そこに住む「まっ黒なからだ」の人々を見て「あれは食人種かもしれないぞ」と慌てる場面が描かれている。
挿図11
注12

このように、「黒人」のステレオタイプ・イメージは、戦時期の日本において、一つには東南アジア各地の民族を、日本人よりも劣位にある、「未開」あるいは「野蛮」なものとして表象し、それによって彼らを支配の対象、従属者として位置づけるために利用されていたと考えられる。

しかし、『くもとちゅうりっぷ』において用いられている「黒人」のステレオタイプは、「南洋の土人」なるイメージを直接に意味するものと言えるだろうか。

前述のように、クモには明らかに英米を表す記号が配されてもいる。それが邪悪なものとしてされていることは、彼が終盤に嵐によって排除されることで、より明確になる。

一方で「南方」の諸民族は、帝国内部に取り込み支

配すべきものではあっても、排除の対象ではない。

英米としてのクモに掛け合わされた「黒人」のイメージは、「南洋の土人」を意味するものではなく、むしろ自己を「文明」とみなす者たちによって規定された、他者の「野蛮さ」の表象でこそあったのではないだろうか。

ここで、西洋において「黒人」イメージが強姦者の表象として機能していたことは傍証として重要であろう。白い肌に襲い掛かる黒い手のイメージは、まさに強姦を示唆するものであった。^{挿図12}

日本において、同様の視覚表現を他に見つけることは出来ていないが、既に当イメージ&ジェンダー研究会では1999年、工藤恵氏により、潜在的脅威として「黒人」イメージを用いる言説が当時の日本にもあったことが明らかにされている。^{注13} 戦争に負けたら日本人女性は黒人の妻にされる、といったような言説においては、「黒人」はまさに、「白人の残虐さ」を示す記号となっている。

つまり、本作におけるクモは、「強姦」や「食人」さえ連想させる、「野蛮で凶暴な西洋」を示す「敵の顔」だったのである。

さて、このクモが最初に襲い掛かるのが、テントウ虫の少女である。^{挿図13} 渡辺守雄は、このテントウ虫を日本人の自己表象であるとしている。^{注14} これは、このテントウ虫の少女が作中において、「お天道様の子」と唄っていることを根拠とした解釈である。

「お天道様」を天皇と捉えるならば、その子であるテントウ虫は確かに赤子たる日本臣民を指すと考えられるだろう。実際テントウ虫は、クモとは対照的な、切れ長の瞳をしているし、映画評論家の今村太平は、市松人形がモデルだそうだ、などと述べてもいる。^{注15}

日本の自己像を女性化した例としては、ジョン・ダワーが『容赦なき戦争』において、「米英頭方追放」なる漫画をあげている。^{挿図14} 英米の影響をフケのように落としているこのイメージは、「純粋な自己」としての日本が女性イメージによって表された例と言える。^{注16}

こうした意味で、テントウ虫を日本と捉え、『くも

とちゅうりっぷ』に日本対西洋の二項対立的な図式を読み込むことも確かに可能だろう。

しかし、ここには一つの留意が必要である。

当時の文脈において、「天皇の赤子」とは、狭義の日本人——「大和民族」のみを指すものとは限らなかったからだ。

小熊英二の『単一民族神話の起源』によれば、日本はその植民地を広げ、複数の民族からなる帝国へと膨張するに従って、その国体論を再編成することを迫られた結果、他の民族を「養子」、「継子」と捉えることによって家族国家の論理の維持を行っている。^{注17}

「お天道様の子」であるテントウ虫を「天皇の赤子」とするならば、それは「大和民族」のみならず、むしろ日本の支配下に入り、「大東亜共栄圏」を構成する種々の民族をも表象しているのではないか。

そしてこの「大東亜共栄圏」の諸民族は、「凶暴な西洋」の男性によって脅かされる、無垢な少女のイメージによって表されているである。女性であり且つ子供であるテントウ虫は、日本の庇護と侵略を正当化する植民地の表象でもありとえられる。

彼女を花びらで包み込んで助けるのが、本作のタイトルにもなっている、チューリップの花である。

このチューリップの花もまた、若い女性の顔を花びらの中に持っている。^{挿図15} さらに、テントウ虫を中に包み込むという行為をもって、チューリップを母性、あるいは女性器の隠喩と捉えることも可能かもしれない。^{挿図16}

そして、テントウ虫の少女を内部に置いたチューリップが、クモによって花びらを開くように迫られたり、逆に彼女の花びらを糸で縛りつけられたりすること、そして「もう咲けないよ。出ようたって出られやしないよ」などと、クモに嘲り笑われることは、まさに女性に対して与えられるレイプと、それに屈しないものから性的な主体を奪い去る男性の暴力行為を示していると言えるだろう。

ここでは、強姦者たる男性は、「黒人」化された「凶暴かつ誘惑的な西洋」であり、女性はそれに従わずに自らの純潔を守り抜こうとする、アジア諸国なの

である。

しかし、テントウ虫とチューリップとは、いずれもこのクモの暴力に対して、積極的に立ち向かうわけではない。テントウ虫はチューリップに匿ってもらい、チューリップは花びらを縛り付けられて花開くことが出来なくなっても、何も出来ないのだ。

このクモを退治するのは、先程も述べたように、嵐——おそらくは「神風」のメタファーである。^{注18}

嵐が吹き始める前、空に黒い雲が現れると、その雲はアニメーション独特の技法であるメタモルフォーゼによって、子供のシルエットへと姿を変える。アニメーションという、全ての動きを手で描かねばならない技法において、原作童話にはない演出をわざわざ付け加えて表現されている、もう一つの“くも”。嵐を吹かせるこの子供たちこそが、アジアの蹂躞者たる欧米諸国を駆逐することを大義名分とした、大日本帝国の兵士たちなのではないだろうか。

そしてこの嵐の後には、「お天道様の子」であるテントウ虫がチューリップの中から再生してくるのだ。これは「新しいアジア」、「大東亜新秩序」なる言葉を想起させる描写である。

この他、嵐が吹き荒れる中、クモによって蓑を奪われるミノ虫や、嵐が止んだ後、チューリップの糸を取ってやるアブにも「アジア諸国の連携」などといったイメージを見て取ることもできるだろう。^{挿図18}
^{挿図19}

特に後者は、これまた色が黒く、目が丸く、唇が厚く表現されていることが印象的である。クモが「邪悪」や強姦者の表象としての「黒人」イメージならば、こちらはまさに日本に協力的な「南方民族」の表象と言える。

以上をまとめると、『くもとちゅうりっぷ』に描かれたキャラクターたちには、「大東亜共栄圏」という政治意識を構成する要素がそれぞれに分け与えられていたと考えられる。

本作には、悪いクモが他の虫や植物を襲った末に嵐で吹き飛ばされ、誘惑にも暴力にも負けずに耐え忍んだテントウ虫とチューリップが助かるという規範的な

勧善懲悪の物語に、ジェンダーと人種の表象が巧みに混ぜ合わされ、「大東亜共栄圏」における指導者、従属者、そして敵のイメージが示されていたのである。

文化における「戦争」

ではこのような試みについて、政岡は何処まで意識的であったのだろうか。

まず政岡は、『くもとちゅうりっぷ』を完成させた後、戦時期日本のアニメーション映画の集大成である『桃太郎 海の神兵』で、西洋人が南洋の島の王様から領地を取り上げる企みを描いた影絵アニメーションのパートを担当している。

その一方で、1944年の『映画評論』9月号では、『桃太郎の海鷲』及び『桃太郎 海の神兵』の製作において中心的な役割を担う、彼の弟子筋に当たる作家、瀬尾光世とともに、「漫画映画発展のための諸問題」なるエッセイを寄せてもいる。^{注19}

ここで政岡は、「敵アメリカ漫画に決戦を挑み得るまでに質と量を向上し得るや否やといふことは、私達漫画映画製作に携はる者の重大責任である」と述べた上で、そのための手段として「芸術性の付与」と人材育成の必要性を説いている。政岡にとって、作品の「芸術性」を高めることこそが戦時体制への協力であり、また国家への奉仕だったのである。

そして政岡は、そのためにこそ直接に戦争を描いたアニメーションよりも、むしろ「詩情的」、「叙情的」な作品を制作しようとしたのではないだろうか。

このような姿勢は決して、逼迫した戦時下における芸術家の一時的な身の処し方として片付けて良いものではない。そこにはむしろ、現代にまで通じる普遍的な、政治権力と芸術家の関係があると言える。こうした政治との関係性を無視して、ただ作品の「詩情性」や「叙情性」を指摘することは、政岡自身の意識や、彼が奉仕した当時の国策を黙認し、あるいは無批判に追認することにさえ繋がり得るのではないか。

冒頭で取り上げた、「日本漫画映画の全貌」展は、その一例と言える。

同展覧会の図録では、『くもとちゅうりつぶ』が戦時中の作品でも最も大きく扱われ、見開きで2ページほどのスペースが割り振られている。

一方で、先ほども触れた、戦時期における日本のアニメーションの集大成である、『桃太郎 海の神兵』は、1ページの8分の1程度のスペースに、小さく3コマほど取り上げられているのみで、同作と演出家を同じくする『桃太郎の海鷲』と合わせても、そのスペースはようやく2分の1ページほどにしかない。

これは「戦時中の作品」とタイトルが付された1ページに、他の5作品と共に掲載されているためなのだが、こうした扱いは、『くもとちゅうりつぶ』公開当時のそれとは全く正反対のものである。

「日本漫画映画の全貌」展は、最初の作品の誕生から90年を迎えようとする、日本におけるアニメーション注20の、草創期からの歴史を辿り、その歩みを現代美術館という場所において視覚化する試みであった。

ただ、美術館という場所においてアニメーションを扱った企画展が催されるのは、これが最初ではない。東京都現代美術館に限っても、スタジオ・ジブリの作品展が幾度か行われてきていることは言うまでもない。

こうした動きは、独立法人化に伴い、美術館が否応なしに要求される採算性と、来館者数を確保するための策でもあるだろう。

しかしならば、そこで選び取られる題材が、何故アニメーションなのだろうか。確かに「世界に誇る日本の文化、アニメ」などといった表現は、今や多くのメディアが日本製とされるアニメ作品を語るときに、枕詞の如く用いるものとなっている。

また、各種のビジネス誌は、アニメ製作のリーダーたちをトップランナーとして取り上げていてもいる。

国策としては2004年に「コンテンツビジネス振興政策——ソフトパワー時代の国家戦略——」が報告としてまとめられている。これは資金確保、人材育成、技術の革新、海外への展開などを主な目的としたものだ。

さらに文化庁も、アニメーションを含むデジタルメディアに着目し、文化庁メディア芸術祭を1997年か

ら開催している。この受賞作品展は東京都写真美術館で開催されているのだが、同館の館長には2000年に、死去するまでの半年弱ではあるものの、スタジオ・ジブリの一大パトロンだった、晩年の徳間康快が就任した経緯がある。

人脈から見ると、現在東京都現代美術館の館長を勤める氏家齊一郎もまた、ジブリのスポンサーたる日本テレビの会長である。そしてまた2人は、2002年から毎年開催されている「東京国際アニメフェア」の実行委員長でもある東京都知事、石原慎太郎の文化政策上のパートナーでもあった。彼らはいずれも「経営者」としての行動力を見込まれて、それぞれの館長に起用されているのである。注21

つまり「日本のアニメーション」とは、経済効果と文化浸透の両面を担うべき国際戦略上の武器、ソフトパワーとして、現在の日本の政財界が着目する文化産業の一つなのだ。

こうした同時代性を踏まえるならば、「日本漫画映画の全貌」展もまた、日本のアニメーションの歴史と作品を、ただ時代順に羅列しただけの企画ではあり得ない。そこで視覚化されたのは、「日本文化としての漫画映画」の「発展」の全貌なのだ。

しかしその中で、過去の戦争協力という事実、そしてその作品群における差別的なイメージ（豚としての中国人や、いわゆる「南洋の土人」、そして鬼としての英米人など）が僅かにしか語られないならば、それは戦時下の暴力の矮小化や隠蔽に繋がるだろう。

その一方で、アニメ製作業界とその技術の発展のみが大きく注目され、それが現在の「世界に誇る日本文化、アニメ」などといった言説を支える物語となるならば、それは歴史展示が表象の暴力を発揮する場そのものとなるのではないだろうか。また、象徴表現を用いた作品を非政治化して捉え、戦闘描写を伴う他のプロパガンダよりも大きく取り上げることは、まさに歴史の誤読を誘うレトリックである。

こうした意味で「日本漫画映画の全貌」展は、近年その発進する媒体を急速に増やした、日本のアニメーションをめぐるナショナリスティックな言説が、こち

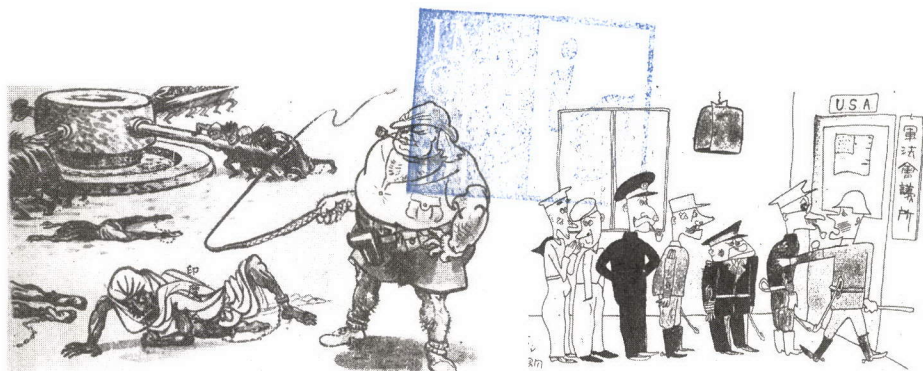
らも近年急速に普及しつつある、近代日本の侵略の歴史を否定する修正主義とニアミスを起こした瞬間だったと言えるだろう。

このような暴力的な歴史表象に対する異議申し立て

としても、戦時期日本のアニメーションと、そこから技術的、人脈的な連続性を持つと思われる戦後のそれ^{注22}の表象分析を行う試みが、現在早急に求められているのだ。
(千葉大学大学院)

注

- 1 今村自身の批評としては、『最近の漫画映画』（『映画旬報』1943年3月1日号、p.26-27）、『漫画映画への期待』（『文化映画』1943年10月・11月合併号、p.46-47）がある。この他に同傾向のものとして、波多野完治「漫画と童心」（『映画旬報』1943年6月11日号、p.8-9）などが見られる。
- 2 『映画旬報』1943年4月21日号、p.48、5月11日号、p.32
- 3 「日本漫画映画の全貌」展図録、p.18、28-29
- 4 山口且訓、渡辺泰『日本アニメーション映画史』有文社、1977年、p.41
- 5 山口康男『日本のアニメ全史 世界を制した日本アニメの奇跡』テンブックス、2004年、p.55-56
- 6 内務省警保局 編『映画検閲時報』第39巻、不二出版、1986年
- 7 それぞれ津堅信之『日本アニメーションの力 85年の歴史を貫く2つの軸』（NTT出版、2004年、p.104）、森卓也『アニメーション入門』（美術出版社、1966年、p.269-272）、おかだえみこ「日本のアニメーションの来た道」（東京国立近代美術館 編『現代の眼』408号、1988年11月、p.5-6）。但し、『日本アニメーションの力』の著者である津堅信之氏は、直接お話をうかがったところによれば、『くもとちゅうりっぷ』の政治性についても、関心を高めているとのことである。
- 8 ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、1995年、p.443
- 9 渡辺守雄「戦後日本のサブカルチャーにおける蟲の主題系」『岩波講座 近代日本の文化史 9 冷戦体制と資本の文化』岩波書店、2002年、p.213-215
- 10 前出、『日本アニメーション映画史』、p.42、『帝国の銀幕』、p.443
- 11 前出、『アニメーション入門』など
- 12 島田啓三『冒険ダン吉(1)』講談社、1976年、p.12
- 13 研究報告「複製メディアに見る他者と『日本人』」工藤恵（イメージ&ジェンダー研究会、第37回例会、1999年11月20日）
- 14 前出、「戦後日本のサブカルチャーにおける蟲の主題系」
- 15 『映画評論』1943年4月号、p.6
- 16 ジョン・W・ダワー『容赦なき戦争 太平洋戦争における人種差別』平凡社、2001年、p.337
- 17 小熊英二『単一民族神話の起源 「日本人」の自画像の系譜』新曜社、1995年、p.145-151
- 18 翌1944年には「神風特別攻撃隊」の編成や、内閣情報局の企画、陸軍省および海軍省の後援による、元寇をテーマとした映画『かくて神風は吹く』の上映がなされている。
- 19 『映画評論』1944年9月号、p.37-41
- 20 この見解は通史書や同展の図録によったものだが、本論の発表直後、日本で1900年代初頭に作られたと思しきアニメーションのフィルムが発見されたとの報道があった。
- 21 勅使河原純「不思議サイト——石原慎太郎の夢美術館」『すばる』2004年12月号
- 22 戦後に劇場用大作アニメーションを製作する第一の企業となった東映動画は、過去に政岡憲三も所属していたスタジオの系譜にある。そしてスタジオ・ジブリの宮崎駿や高畑勲が東映動画出身であることは有名であろう。政岡と宮崎や高畑が直接対面し、技術などを受けついだという事実こそ無いものの、戦時期に可能となった多数のアニメーション製作者の統合が戦後に受け継がれ、そこから新たな作家が生み出されていったことは明らかである。



- 3 「卑劣残忍な彼らのやり方」（『写真週報』1943年10月20日号より）
- 4 俄然、大繁盛（『アサヒグラフ』1942年1月21日号より）

この衣装は、明治時代の洋装と和装の融合を示しています。女性は、伝統的な着物と、洋風の要素を組み合わせた装束を着用しています。男性は、西洋風の洋服を着用しています。背景には、当時のファッションに関する説明文が縦書きで記されています。

よ 婦 夫 く たい せ"

STALIN SUCHT SOLDATEN
AGENTEN UND SABOTEURE!

Kommunisten

Jugendfestspiele

JUGEND ABER WILL FREIHEIT!
Darum mit uns!
BUND DEUTSCHER JUGEND

The illustration consists of three vertically stacked panels. The top panel shows a hand holding a small, dark insect with long legs and antennae. The middle panel is a close-up of the insect, showing its detailed anatomy. The bottom panel shows a hand squeezing the insect, with motion lines indicating the action.

10 なにしる ダン吉君の足は、マラツンで
きたえた足で、百貨店であつたえたのとは
ちがいます。むちやくちやにげまわっている
と、なんだか人影が見えます。

「こんどは神さまではなく、人に助けてもらえ
るぞと、ふたりはむちやうです。」

「ダーイ、助けてくれ」

「ところが、なんと、人は人だが、まっ黒なか

米英頭方追放

米英追放

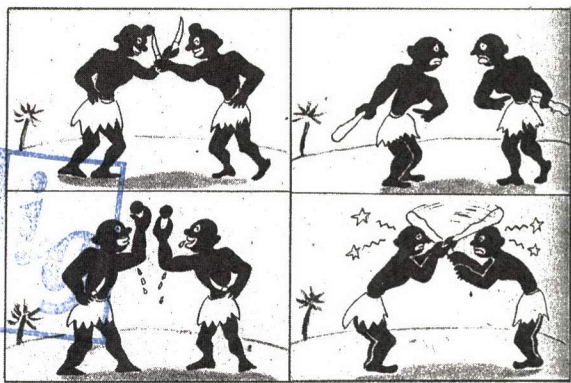
米英追放

14 米英頭方追放 (『漫画』1942年5月号より)

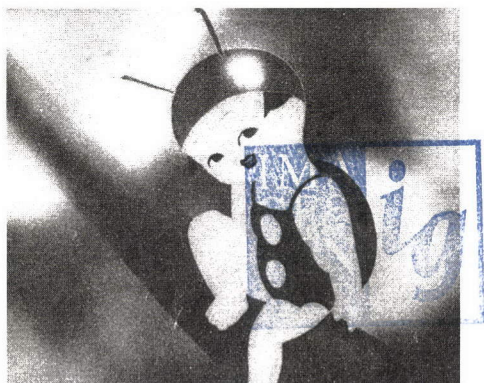
14 米英頭方追放 (『漫画』1942年5月号より)



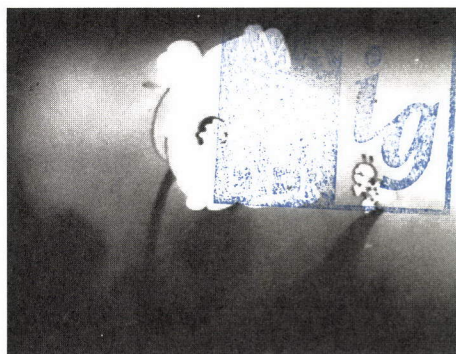
8 欧州を徘徊するアメリカ・グモ
(サム・キーン『敵の顔』より)



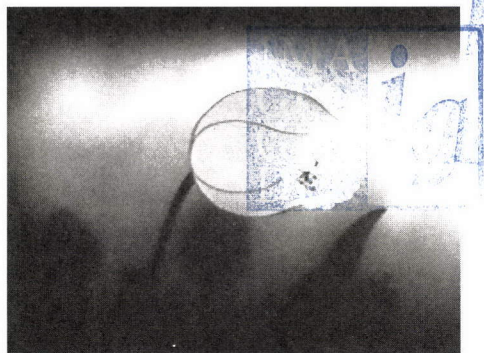
10 食人種の食事
(『アサヒグラフ』1940年4月17日号より)



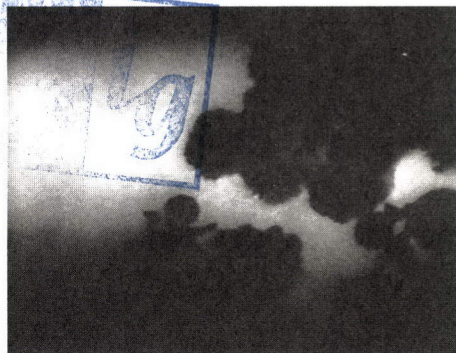
13 テントウ虫のイメージ (『くもとちゅうりつぷ』より)



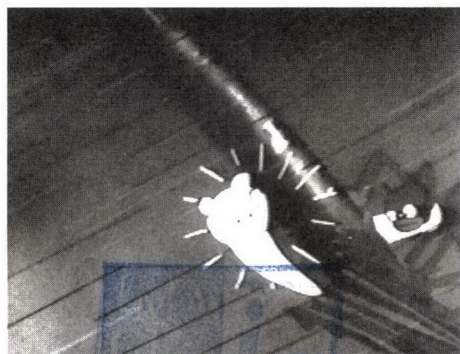
15 チューリップのイメージ (『くもとちゅうりつぷ』より)



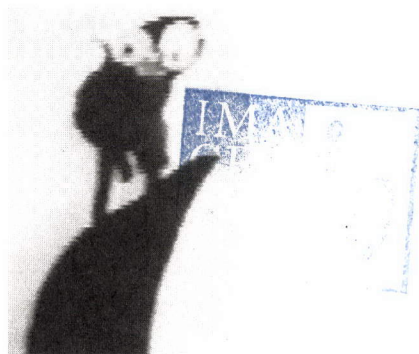
16 チューリップのイメージ (『くもとちゅうりつぷ』より)



17 嵐のイメージ (『くもとちゅうりつぷ』より)



18 翼を奪われるミノ虫 (『くもとちゅうりつぷ』より)



19 チューリップの糸を取りに来るアブ
(『くもとちゅうりつぷ』より)

ファンタズムとしての戦後 ——カルメンというメタファーが意味するもの 斎藤綾子

1. はじめに——戦後映画の役割

1945年8月敗戦後のアメリカ GHQ 指導下において、戦後日本は、それまでの帝国軍事国家から、民主主義国家へと社会的、文化的、政治的に180度の転換を余儀なくされた。ジョン・ダワーが『敗北を抱きしめて』で的確に描写したように、敗戦から占領、そして占領後へと移行して行くこの時期は、日本史においてもさまざまな意味でもっとも重要な時期のひとつであることは間違いないだろう。実際のところ、占領期がその後の日本に及ぼした政治的、文化的、社会的な影響の大きさを理解するためには、このドラスティックな転換をスムーズなものにする際に果たしたメディアの役割は看過できない。さまざまなメディアが提供した物語やイメージは、身体的な現実と心的な現実のギャップを埋める機能を持っていただけでなく、さらに、戦争プロパガンダの中核を担ったメディアの力を十分すぎるほど認識していた占領軍は、その非軍事化、非動員体制、そして民主化のメッセージを市民レベルにまで到達するために、メディアを最大限利用した。中でも、映画の果たした役割は強調してもしすぎることはないだろう。

しかし、このような「民主化」は徹底的に矛盾に満ちたものだった。というのは、占領軍によって推進された民主化は、ダワーの表現を借りれば、「新植民地主義的な軍事独裁政治」^{注1}によって編成され、推進されたプロジェクトだったからだ。言い換えれば、アメリカ占領軍は新たな軍事支配の下で、戦時下において国民を動員するために使われた同じメディアを利用して、今度は日本人を非軍事化し、非動員化するために、さまざまなイメージや物語を支配したのだ。興味深いのは、ダワーが指摘しているように、占領軍と保守政治家はさまざまな娯楽を利用し、「民衆のエネルギーと不満を本物の改革のための政治や抗議行動からそらす」ために、「三つの S」政策（セックス、スポーツ、

スクリーン）を推し進めた、という見方だ。^{注2} 事実1947年1月15日は、西洋式の美人コンテストが開かれ「ミス銀座」が選ばれた一方で、新宿では「額縁ヌードショー」が初演されている。ジョアン・イズビッキによれば、占領軍が推奨し、メディアによって散種された「解放と自由」の概念は女性の身体表象に深く関わっていた。「連合軍の占領期間中、女性の身体表象は、さまざまな露出度で、映画ジャーナル誌上の挿絵やエッセイ、ファン雑誌中の写真、また映画中に、定期的に現れた。もちろん、女性のヌード表象は、長い間日本の大衆文化の一部」^{注3}であった。しかし、「観衆に快感的な刺激を与えるという目的のためだけにステージ上で公然と衣服を脱ぐという行為は、戦前には大衆娯楽の一般的な形ではなかったようだ」^{注4}とイズビッキは指摘し、1950年代に製作された映画を何本か分析しながら、「女性のヌード展示が公的な、営利目的のための娯楽として、また男性主体の自由化という概念を構築する媒体」^{注5}として位置づけられると主張する。

本稿では、イズビッキの議論を出発点として、日本の戦後映画において、女性の身体がいかにさまざまなメタファーとなってスクリーンに登場したか、とりわけ戦後の解放がいかに肉体の解放として表象されたかについて、木下恵介監督の『カルメン故郷に帰る』と『カルメン純情す』を中心に見ていきたい。木下が作り上げたリリー・カルメンというキャラクターは、占領期の日本が抱えていたさまざまな矛盾をまさに体現している。その中で、『カルメン』を通じて、敗戦と占領がどのようなねじれを見せているかを分析したい。

2. 女優の身体表象にみる矛盾

議論を進める前に、占領期の映画政策について簡単に述べておこう。平野共余子が『天皇と接吻』で詳細に検証したように、占領下では非常に厳しい検閲政策が行われていた。敗戦後 GHQ の映画政策は、プロパガンダと検閲という二つの方法を取りながら、民間情報教育局のデイヴィッド・コンデ指揮のもと1945年9月に基本方針を通達した（検閲が実施されるのは10月初旬である）。その基本方針とは、基本的に、日本の

軍国主義および軍国的国粹主義を撤廃し、信教の自由、言論の自由、集会の自由のような基本的自由を含む日本の自由主義的傾向及び活動を促進し、そして日本が再び世界の平和と安全に対する脅威とならないことを保証するに十分な条件を設定することだった。^{注6} いずれにせよ、1939年に映画法が施行されて以来、日本映画はあからさまな検閲を受けてきたが、戦後においても、内容は180度の転換を迫られるものだったとはいえ、検閲下における製作が継続された。

しかし、このような占領期の映画にとってもっとも興味深い現象は、戦後日本映画が、何よりも女性たちの反逆で始まったという事実である。戦後の女性解放は上からの社会的・制度的な改革だけでなく、「肉体の解放」としても始まったと前述したが、それだけでなく、戦時下の映画で、夫に従う従順な妻や軍国の母として国に身を捧げていた女たちは、謂わば突然に反逆し始め、軍部に荷担した男たちの戦争責任を糾弾し始めたのだ。^{注7} 『大曾根家の朝』^{あした}（木下恵介、1946年）で杉村春子扮する母と三浦光子扮する娘は、最後に小沢栄太郎扮する陸軍軍人を非難する。「あの子を死に追いやったのは、あなたです。あなた方の軍国主義です」。この映画で、戦後民主主義の女神として、女たちが過去の戦争が過ちだと堂々とスクリーンに向かって語りかける、というパターンが提示された。この女たちは、『わが青春に悔なし』（黒澤明、1946年）、『安城家の舞踏会』（吉村公三郎、1947年）、『青い山脈』（今井正、1949年）の原節子によって引き継がれる。『わが青春に悔なし』の原節子は、政治運動に命をかけた夫の遺志を継ぎ、夫の実家で農民たちの妨害を受けながらも強固な意志で、杉村春子扮する義理の母とともに泥だらけになりながら黙々と田んぼを耕す妻を演じた。ブルジョワの実家を捨て、最後には、農民の教育活動に身を捧げる妻だ。このような女たちの反逆は、『安城家の舞踏会』で、超クローズアップの原節子が冒頭から「わたくしは反対でございます」とスクリーンに向かって強い調子で呼びかけるシーンに、もっとも象徴的な姿で現れている。さらに『青い山脈』では、因習的な「田舎の」人々の考え方に真っ向から反対する

急進的な学校の先生である。ここでも、原節子は、旧態然と男性中心主義的な結婚観を表す同僚の教師に対して、ぴしゃりと頬打ちをする。

このように、GHQの女性解放政策の指導下で、「アイデア・ピクチャー」^{注8}と呼ばれた民主主義啓蒙映画の女たちは、昨日までの軍国の母、妻、娘という姿を捨て、新しい民主主義を伝える巫女として生まれ変わっただけでなく、抵抗の意志を明確に表した。そして、過去の戦争と責任者としての軍部を、つまり今や連合軍の下で徹底的に否認され、敗戦のトラウマで去勢された男たちを糾弾する役割を担わされた。戦後映画において、それまでは男性と軍事国家を支え、銃後の守りに徹していた女たちは急変し、体制に「反逆し」、過去を否定し、戦後の表象システムの中で特権的な地位を占めるようになっていったのだ。さらに、矢島翠が指摘したように、敗戦の混乱の中で女たちが子供を食べさせ、帰還した夫を支えるという日々の生活の中で、ある意味で「たくましく」生きざるを得なかったのにくらべて、戦争の外傷を深く負った男たちは、「生き残った」という罪悪感と敗戦の屈辱に苛まれ、映画の中で強いイメージを失っていく。^{注9} こうして、占領下の映画表象におけるジェンダー表象は、敗戦という大きなねじれを負ったまま、一見して新たなジェンダー秩序を呈示したかに見えるが、実は、まさに戦後の混乱と矛盾がせめぎ合う場になっていたのだ。

とりわけ、矛盾の争点となったのは女優の身体である。なぜならば、このような新しい女性像は、その急激な変身にも拘わらず、戦前・戦中から活躍してきた同じ女優たちによって身体化されたからである。つまり、新たなイデオロギーの鼓舞は、それまで戦争協力を支える伝統的な女性性を体現する女優たちによって伝えられたが、彼女たちは、その同じ身体を持って、イメージだけを変え、今度は新たな「主人」の言説を伝える巫女と化したのだ。彼女たちが戦中と戦後と、敗戦を機に変わってしまったことが問題ではない。あるいは、単純に彼女たちの身体が矛盾を劇化したというのでもない。むしろ、女優たちの確かな身体性がその矛盾をも飲み込んでしまい、まさにその身体性その

ものか折衝の場と化してしまったことなのである。^{注10}ここに、占領期映画のねじれが見える。変革を表す新しい女のイメージが呈示されたにも拘わらず、生まれ変わった新しい日本社会が経験していた社会・政治的な断絶は、スクリーンの上では、俳優の身体性がつまづきによって、その亀裂の深さが埋められたのだ。いや、敗戦が生んだ亀裂そのものが逆に攪乱されてしまったとさえ考えられるのだ。

もちろん、同じ逆説は男性俳優にも言える（たとえば、藤田進や笠智衆など）。だが、女優たちほどには影響力を持たなかったのは、繰り返すようだが、初期民主主義啓蒙映画における女性表象の圧倒的な現前である。そして、彼女たちは抵抗する女として生き返ったのだ。多くの男性キャラクターが、惨めな死を体験するのは対照的に、女たちはたくましく、また男たちが傷ついた身体を見せるのとは対照的に、女たちは自らの身体の解放を享受しているようだった。皮肉にも見事な変身を女優たちが体現した背景に、もともと「女性性＝欺瞞 femininity＝duplicity」という潜在的な言説が働いていたことは指摘するまでもないだろう。つまり、敗戦という社会的、文化的、政治的に根幹を揺るがしたこの歴史的断絶は、少なくともスクリーンの上では、女優の身体性によって自然化されたのではない。

女性の身体表象が露呈した矛盾は、これだけではなかった。戦後民主主義啓蒙映画は、西洋化され、独立心に燃えた女性像を提供した一方で、これらの映画は、女性の身体を視覚的快楽と性的な刺激を与える対象としても最大限利用した。いや、現実にも、突然女性たちの体が街に溢れたかのようなようだったにちがいない。戦争が激化していくにつれて、儉約と節制が叫ばれ、女たちはエプロンともんぺ姿で家にいるか、工場で働いていた。女たちは化粧やおしゃれなどもできず、「欲しがりません、勝つまでは」の精神でひたすら禁欲と自制に励んでいた。男たちは他国の戦場で戦い、女たちは、自国に＝家庭内に閉じこめられ（domesticized）て脱性化された（desexualized）のだ。前述したように、女性解放は何より肉体の解放として受け

取られていったが、軍国主義体制によって奨励された精神主義の下で、高度に統制・抑制された身体的な現実、敗戦直後の混乱期を過ぎると47年くらいからは、ダワーが「敗北の文化」^{注11}と名づけた独特の文化・歴史的な状況の中で、再び性化されたのだろう。「敗戦によって、既成の社会秩序が崩れて、いままで不当に抑へられてきたさまざまな人間的なものが、私たちの意識と生活の中にあふれ出てきたが、その一番大きなものは、『肉体』であつた」^{注12}のだ。こうして「もう一つの女性解放」^{注13}が進んでいった。戦後の社会的・文化的混乱は、肉体的現実の大きな転換をも伴っていたのである。

このような現象は、文学では「肉体小説」の登場に重なる。田村泰次郎の『肉体の門』が1947年に出版され、その後肉体小説と呼ばれるジャンルのブームが起こった。そこでは肉体を享受する娼婦のイメージが、それまでの伝統的な日本文化の精神主義を支える国体思想の対極として、人間性や生の象徴として強調された。^{注14}「肉体と性は、戦時中に経験した抽象的で、希薄で、当てにならないものではなく、具体的で、本能的で、正直なもの」^{注15}だったのである。繰り返しになるが、女性の解放は女性の選挙権獲得のような女性の権利の拡張や社会的地位の向上といった社会的現実根ざしたものであっただけではなく、街に溢れる「パンパン」やストリップショーといった女性の性化されたイメージの氾濫に基づく身体性に関わる表象的現実により、何よりも「肉体の解放」として捉えられたのだ。実際のところ、1940年代後半から50年代前半には、多くの劇映画でストリップのイメージが現れた。また、溝口健二は田中絹代を主役に『夜の女たち』（1947年）^{注16}を製作し、48年には『肉体の門』（マキノ正博監督）が、50年には田村泰次郎の「春婦伝」が『暁の脱走』（谷口千吉）というタイトルで映画化されている。ストリップ・ショーに関しては、『てんやわんや』（澁谷実、1950年）、『自由学校』（吉村公三郎、1951年）、そして黒澤明の『生きる』（1952年）に至るまで、ほとんど、物語的には無関係なダンス・ショーによって呈示される。^{注18}1950年に製作された高峰秀子主演、木下恵介

監督の『カルメン故郷に帰る』（そして、『カルメン純情す』1952年）が問題となるのは、まさにこの文脈である。

3. 『カルメン故郷に帰る』

日本映画史でも日本映画初の国産カラー作品として有名な『カルメン故郷に帰る』は、戦後を象徴する存在としての「ストリッパー」を物語のヒロインにした数少ない同時代の映画として重要であるだけでなく、この映画が50年代日本映画の黄金時代を支えた木下恵介と高峰秀子コンビの第一作であることも象徴的である。戦後映画における女優の身体性にみられる連続性が果たした役割がいかに重要だったかについてはすでに指摘したが、とりわけ高峰秀子はある種の特権的な位置にあると言っていい。

ここで高峰秀子について簡単に述べたい。1929年に5歳でデビューし、1930年代を名子役として過ごした高峰秀子は、原節子と並んで、戦前から戦後にかけて活躍した国民的な女優を代表する一人である。その意味では、ある時代の日本映画が持ちえた文化的・社会的な影響力——それは、大衆の想像力に与えた影響の大きさに結びつくが——を考えるのに欠かせない存在だ。「デコちゃん」という愛称で親しまれた高峰には、原節子や李香蘭にあった非日常性がなく、あくまでも庶民的な、大衆的な存在として、特別な「親しみやすさ」があった。成瀬映画のヒロインとしても有名だが、やはり何と言っても木下恵介の『二十四の瞳』（1954年）や『喜びも悲しみも幾歳月』（1957年）で国民的な「母」（それも子を亡くす母という役柄）を演じ、絶対的な人気を博した。その重要性に関しては別のところですでに論じたが、^{注19}このような偶像化された「国民的な母」になる前に、木下が高峰のために考案した、戦後の占領期を象徴するリリー・カルメンという名の特異なキャラクターを演じたことは特筆に値する。

『カルメン故郷に帰る』は高峰扮するリリー・カルメンと同僚の朱美（小林トシ子）が信州の田舎町に東京から帰郷したことによって起こる騒動を中心に描く。

オープニングに現れるのは、まるで戦争の爪痕や敗戦後の混乱など見られないのどかな浅間山の裾野である。2人が現れる前の平和な信州の田舎風景は戦前の日本を彷彿とさせる。子供たちは校庭で無邪気に踊っているが、このもの悲しい単調の曲を伴奏するのは盲目の音楽教師である。理想的な日本の風景に、映画は、東京から汽車でやってきた2人のストリッパーのけばけばしい衣装と派手なメーキャップを対比させる。子供の頃に牛に頭を蹴られたために若干「オツムが弱い」というリリー・カルメンは、ストリップを本当のゲージツだと考え、自らをアーティストだと無邪気に信じている。一方、村人たちには、ゲージツであろうとなかろうと、カルメンたちの露出された身体にうろたえるばかりだ。こうして映画は、戦争の傷跡を東京ほどには残さなかった日本の地方の前近代的な風景に、都会から来たストリッパーの2人をアメリカ化された近代性の一種の暴力的な覚醒として差し出しながら、自然化されてきた女性の身体を、異質なものとして特出させるだけでなく、戦後日本の混乱を女性の身体性に投影させる。

この映画の寓話的な側面は明らかだ。カルメンは、盲目の音楽教師に密かな恋心を抱いているが、彼には、もんぺ姿で献身を見せる伝統的な妻がいる。カルメンと朱美は、意図せずこの音楽教師を侮辱してしまうが、最終的には、彼女たちがこの教師を助けようとストリップをして金銭的に彼の苦境を救う。つまり、去勢された男性主体を表す盲目の音楽教師は、毎日の生活を助ける妻という伝統的な女性性に日常的に援助される一方で、アメリカ化され、占領されつつ、解放された女性性によって経済的に助けられるのである。興味深いことに、あるレベルでは、ストリップを踊るカルメンと朱美の身体は、明らかに欲望の対象、つまり見られる対象として、男性観客に視覚的快楽をもたらすように呈示されている。しかし、この2人の身体は、たとえば、『てんやわんや』や『自由学校』などに見られたような物語から孤立した匿名の身体ではなく、それは何よりもまず高峰秀子の身体であったということは忘れてはならない。

さらには、2人がストリップの練習をするシーンにおいて、浅間山の大自然を背景に、生き生きと、無邪気に飛び跳ねる2人の身体の躍動はある意味で純粋な形で現れる映画運動性と身体性を表す。それゆえ、見る、見られるというジェンダー化されたコードに収まらず、潜在的な女性の形象のエロス化を転覆させる可能性さえ立ち現れてくる。同様に、音楽教師を助けるために公演する最後のストリップは、女性の身体の見世物化を究極的に表したシーンだとも言える。しかし、木下は、いずれのシーンでも女優たちのしなやかな身体を視線の対象としてコントロールするのではなく、逆に身体性の過剰な噴出を演出する。浅間山のシーンでは、2人の姿に見とれる子供たちと教師をコミカルに描き、また最後のシーンでは、ストリップに興奮する男性観客を笑いの対象にするだけでなく、好奇心と無関心を表す女性観客をクロス・カッティングで見せることによって、2人の身体のフェティッシュ化を妨ぐだけでなく、「パフォーマンス」としての女性性を強調してしまうのだ。

木下はストリップにうつつを抜かす日本社会の道德観の低下に危惧を感じて『カルメン故郷に帰る』を書いたようだが、その背後には、当時社会現象になっていたパンパンと呼ばれる娼婦たちの存在があったことは確実だ。だが、木下は溝口やその後の鈴木清順のように彼女たちを描くことはせずに、ストリッパーを取り上げた。女性の零落を社会の受苦のメタファーや、社会を糾弾するための同情の対象とするという（左翼的な伝統表現の）方法を木下はとらなかったのだ。木下はそこに、ただ搾取の被害者という図式だけでなく、女性自身の欲望が絡んでいたことに気づいていたとも言える。見られる女性ではなく、「見せる女性」を問題視し、社会的なコメンタリーにしたのだ。

しかし、実際のフィルムを見ると、確かに、カルメンや朱美を揶揄するとも捉えられる木下の潜在的な女性軽視と反動性は見え隠れする。だが、そのような側面は、高峰秀子という女優の圧倒的な存在によって、曖昧化されてしまったと言える。木下が計算したように、高峰は戯画的なカルメンに心情的な共感と同情を

与えた。それ以上に、躍動する高峰と小林の身体は、「肉体の解放」として体験された戦後民主主義の魅惑と困惑という矛盾を見事に表しているのだ。さらに、ここで、女性の身体に対する欲望を他者化することのできる木下の視線も考慮するべきであろう。潜在的にゲイの監督として木下が行っているのは、欲望の対象としてのストリップを映画のスペクタクル対観客という構図で捉える醒めた批判の眼である。こうして、彼の批判的なパロディ精神で捉えられた高峰と小林トシ子の躍動する肉体が、観客の視線自体を対象化しパロディの対象となったのだ。^{注20}

『カルメン故郷に帰る』の1年後に『カルメン純情す』は作られた。初めてのパリ旅行から帰ってきた木下が、前作のパロディ性をさらに推し進め、同じくパリ遊学から帰ってきた高峰^{注21}を使って、占領期日本の西洋化を問題にする。その象徴として前衛芸術が取り上げられている。舞台は大自然の信州ではなく東京に戻る。男を追ってストリップを辞めた朱美はシングル・マザーとなってカルメンの元に帰ってくる。また、前作ではカルメンと朱美のストリップ・ショーが映像的には重要なスペクタクルとして機能していたが、本作では、女性の身体の理想化からかけ離れた「労働者」としての2人の姿がクローズアップされる。高峰は下着姿で、あぐらをかき、いびきをかき、ジェンダーコード化された女らしさを容赦なく破壊する。ここで、カルメンを演出する木下は、コメディエンヌとしての高峰の力に絶対的な信頼を置いている。事実、高峰自身は自他共に認める男っばい性格だったようで（子供の頃から自分でも性別の判然としない私^{注22}）^{注23}、高峰演ずるカルメンというキャラクターが持っている一種の男っばさと女っばさは、ドラァグ（異装）としてのジェンダーをパロディ化する潜在力を持っていると言える。^{注24}

さらに、戦中からの連続性を象徴する存在として、女性政治家を登場させ、再軍備の問題を取り上げている点も無視できない。『カルメン純情す』は日本映画史でも、その過激なパロディ精神が際立つ特異なフィルムだが、それ以上に注目すべきは、母性、女性性そ

のものがパロディ化され、批判の対象となっていることだ。前作で目立った過剰な女性の身体性と自然との対比はもうここではなく、都市の近代化はさらに進んでいる。前作では田舎の風景に場違いな女性の身体を置いた木下は、今回は、カメラのフレームを傾けるといってほとんど遊びに近いような感覚で、その身体の脱自然化を図るのだ。

『カルメン純情す』でもストリップ・シーンはあるが、うさんくさい前衛ゲージュツ家に恋したカルメンは、恋する男の前でストリップをすることが出来なくなり、自らの身体の商品化、対象化を拒絶する。混乱の中で、脱ぐことを拒否するカルメンは支配人から怒られ、無理矢理ストリップをさせられそうになるが、そこで朱美が登場し、女剣士として女剣劇を披露してしまう。前作と同様に、木下が意図したのは、ストリップというパフォーマンスがいかに女性の身体の商品化であり、そのような職業をする女性に対する軽蔑と女性の道徳観の低下に対する批判だったかもしれない。しかし、ここでも木下の意図に反して、パフォーマーを演じる高峰と小林のパフォーマンスそのものの力強さが、逆に女性自身の身体表現の可能性を開いてしまったかのように見えるのだ。

最終的に、『カルメン純情す』では、たとえば多くの女性映画に見られるように、キャラクター自身が物語の主人公として「抵抗」を表すことはない。カルメンや朱美は自らが置かれている状況に疑問を持ち、反抗はするものの、最終的には、彼女たちが持つある種の従順さは最後まで維持される。だが、映画全体として見た時に、徹底的に女たちの物語として語るために、とりわけ『カルメン純情す』では、消費される女性の身体に対して異議を唱えているように見える。戦後映画史において、占領期も終わろうとしていた時期に生まれた戦後の象徴のようなカルメンというキャラクターそのものが、ドミナントなジェンダー規範を攪乱させるような一つの可能性を持っていたと言えるのだ。『カルメン故郷に帰る』と『カルメン純情す』の重要性は、それが戦後の「女性の身体性」と解放がもたらした矛盾と、ジェンダー秩序の不安定化への潜在

的な脅威が描かれているだけでなく、「肉体の解放」が必ずしも、男性主体だけに見るという視覚的快樂を与えたのではなく、女性の身体が脱自然化され、異化効果をもたらす転覆的な力学をはらんでいたからである。

端的に表現すれば、この2作では、占領下における身体を巡る矛盾したポリティックスがまさに演じられているのだ。ここに、敗戦という歴史的トラウマを負った日本の文化表象の中で、占領期というもう一つの新たなトラウマと解放の相克の中で、戦時中の記憶が書き換えられ、あるいは敗戦という表面的な歴史的断絶が、スペクタクルとしての女性の身体が持つ現前性によって隠蔽されていると同時に、その過剰な身体性が矛盾を露呈してしまうという複雑なプロセスが見えてくる。リリー・カルメンとは、戦後の混乱、退廃、矛盾の落とし子以外の何者でもなかった。ストリップは、占領という現実を覆い隠すための「もう一つの解放」を象徴するものであったし、また女性の裸体は、新しい民主化のねじれた象徴でもあった。しかし、見慣れ親しんだ女優たちは、ある意味でこの占領の矛盾を具現化した。歴史的連続性と非連続性は女性の身体に投影され、そして、その両立不可能な現実を折衝したのだとも言えよう。その意味では、リリー・カルメンは戦後のファントムであり、敗戦というトラウマ自体をファンタズム化する共同幻想を与えるのに一役買ったかもしれない。従って、女性の身体は何よりもまず「戦争」の亡霊を追い払う機能を持った一方で、敗戦というトラウマを否認し、歴史的連続性を取り返そうとする欲望の徴候としての機能を持っていたのだ。

だが、女性の身体は、欲望の対象としてジェンダーコード化され、搾取され、あるいは物語の中で消費され、あるいは単に神託を告げる巫女の姿として脱肉体化されるべき存在であった一方で、現実には、社会的・文化的・政治的な矛盾をその身体の中に全て封印してしまうはずだった女優の身体そのものが、同時に、潜在的に逸脱し、転覆的にその矛盾を逆に露呈してしまった。そして、女性にとっても、どのような形で

れ、やはり「肉体の解放」は、結果的には自らの身体性を取り戻すための解放へとつながる回路を開いたかもしれない、という一つの戦後の矛盾した現実が見えてくるのではないか。

さて、日本が戦後の混乱期を通り抜けた後、「カルメンよ、どこへ行く」と問うた木下は、カルメンの後、『日本の悲劇』（1953年）『女の園』（1953年）を撮り、日本の母の崩壊と女子高生の反乱を描く。だが、その潜在的な転覆の可能性は結局立ち消えになってしまう。その後、木下は高峰と再び組んで『二十四の瞳』を撮

る。そして高峰秀子は、カルメンというキャラクターで戦後というファンタズムをその逸脱した身体に見せたのちに、大石先生という国民的な母となってしまうのだ。それは、まさに、女性の身体が再び、ドメスティック・イデオロギーに再占有化されていくプロセスだった。だからこそ、なおさらに、占領期の映画が呈示していた失敗と可能性を見ていく必要性が明らかになるのではないか。戦後のファンタズムは未だ続いているし、亡霊たちは何度も蘇っているのだから。

(明治学院大学教員)

注

- 1 ジョン・ダワー『敗北を抱きしめて 第二次世界大戦後の日本人 上巻』、三浦陽一・高杉忠明訳、岩波書店、2001年、89頁
- 2 同前、204頁。実際、占領当初占領軍は労働運動を戦前の軍事国家から民主国家への転換という観点から前向きに評価したが、直にアメリカ国内で反共の嵐が吹き荒れると、戦後の労働運動や左翼運動の高まりは疎ましいものになっていった。ただし、ダワーによると、このような解釈は左翼の批評家たちによるものだが、これらの政策が意図的なものかは別として、戦後の日本文化の潮流を表していることは確かだろう。
- 3 ジョアン・イズビッキ「自由の表象：降伏後の日本映画における女性の身体」、杉山聡美訳、『日米女性ジャーナル』23号、1998年、93-130頁
- 4 同前、105頁。ただし訳は文脈に沿って引用者により若干変更されている（以下同様）。
- 5 同前、95頁
- 6 平野共余子によって、さらに具体的な次のような内容の映画が作られるべきだと示された。1. 生活の各分野で平和国家の建設に協力する日本人を描くもの 2. 日本軍人の市民生活への復員を描くもの 3. 連合軍の手中にあった日本人捕虜が復帰し、好意を持って社会に迎えられる姿を描くもの 4. 工業、農業、その他国民生活の各分野における日本の戦後諸問題の解決に率先して当たる日本人の創意を描くもの 5. 労働組合の平和的かつ建設的組織を助長するもの 6. 従来の官僚政治から脱して、人民のあいだに政治的意識および責任感を高揚させるもの 7. 政治問題に対する自由討論を奨励するもの 8. 個人の人權尊重を育成するもの 9. あらゆる人種及び階級間における寛容尊厳を増進せしめるもの 10. 日本歴史上、自由と議会政治のために尽力した人物を劇化すること、である。その一方で同年11月にコンデは具体的な検閲項目を提示した。（1）軍国主義を鼓舞するもの（2）仇討に関するもの（3）国家主義的なもの（4）愛国主義及び排外的なもの（5）歴史の事実を歪曲するもの（6）人種または宗教的差別を是認したもの（7）封建的忠誠心または生命の軽視を好ましいこと、または榮譽あることとして描いたもの（8）直接間接を問わず自殺を是認したもの（9）婦人に対する圧制または婦人の墮落を取扱ったり、是認したもの（10）残忍非道暴行を謳歌したもの（11）民主主義に反するもの（12）児童搾取を是認したもの（13）ボツダム宣言または連合軍総司令部の指令に反するもの、である（『天皇と接吻』草思社、1998年、57-70頁）。
- 7 戦時中では、李香蘭主演の大陸ものにおいて、反抗的な植民地の女が、日本の男を愛することによって従順な女となり、「日本的な」女として生まれ変わるというパターンが繰り返されたのは興味深い。
- 8 「アイデア・ピクチャー」という呼び方は、映画史一般的に使われている言い方ではないが、内藤誠の『昭和映画史ノート』（平凡社、2001年）では使用されており、議論を明確化するために採用した。
- 9 矢島翠は、戦後の日本の映画監督とそのヒロインたちの関係の背後に「自分が男性であるという確かな感覚」を「女性の肉体を借りた演技によって取り戻そうとする作者たち」に見出す。敗戦から占領という過程で味わった国家レベルの屈辱は、「男性が男性であるという確かな感覚」が崩れ落ちるという無力さとして受け止められたと示唆し、次のように述べる。「敗戦の日、それまで戦士として疑いもない存在理由をもっていた日本の男性の性格は一変し、つやつやと栄養のいい顔をかがやかせて乗り込んで来た背の高いヤンキーたちの前で、彼の男性としての感覚は萎える一方だった。両性の権威や、役割を象徴していたさまざまな生活の装飾品が、空襲でいちどきに消えてしまった焼土の上には、むきだされた礎石のように、女たちの姿だけが目立った。彼女たちの子どもをつくる能力は、敗戦の打撃とはなんのかわりもなかったし、日本の男性とは対照的に、彼女たちの女性としての感覚にも、少しも変わるところがなかったのである。女であること、感覚に新鮮な緊張をあたえてくれる対象として、日本の男たちがその役を果たせないほど無力になっていたにせよ、新た

- に、かぎりなくたくましい、カーキ色のシャツの男たちが、周囲にいた——。」(「勤勉な巫女たち」、『出会いの遠近法』 潮出版社、1979年、20-21頁)。矢島が描くのは、現実的なイメージだったというより、ある種象徴的なイメージだと言えよう。
- 10 戦中の『陸軍』(木下恵介、1944年)では軍国の母を演じた田中絹代は、一般的に溝口健二の失敗作とされる女性解放三部作(『女性の勝利』1946年、『女優須磨子の恋』1947年、『わが恋は燃えぬ』1949年)で、女性の権利を訴える弁護士、女優のパイオニア、女性の自由民権運動家に扮して民主主義を擁護し封建主義を非難した。
 - 11 ダワー、前掲書、143-206頁
 - 12 田村泰次郎「肉体文学の方向」、『田村泰次郎選集 5』萩・尾西編、日本図書センター、2005年、197頁(初出は、『文芸』9巻6号、1952年)
 - 13 『決定版 昭和史 第13巻：廃墟と欠乏 昭和21-25年』毎日新聞社、1983年、196頁
 - 14 ダワー、前掲書、188-206頁。本稿では詳しくは論じないが、田村の文学を敗戦後の男性主体の歴史的トラウマに関する貴重な言説として、ただ単に女性性の占有化という視点からだけでなく、読み解いていく必要はあるだろう。
 - 15 イズビッキ、前掲論文、104頁
 - 16 この時期に占領軍の検閲が徐々にゆるめられたという側面もある。占領軍の直接的な映画検閲は1949年10月までで、それ以後は、占領軍の指導のもと日本映画製作者連盟(1947年3月発足)内に49年6月に設置した映画倫理規定管理委員会(通称、映倫)が審査を行い検閲を肩代わりさせた(佐藤忠男『日本映画史 2 1941-59』岩波書店、1995年、163-168頁)。
 - 17 溝口の『夜の女たち』に関しては、堀ひかりの「映画を見ることと語ることー溝口健二『夜の女たち』(1948年)をめぐる批評・ジェンダー・観客」(『映像学』68号、2002年、47-66頁)が敗戦との関係でジェンダー分析をしていて興味深い。
 - 18 イズビッキによれば、ディスプレイ化された女性の身体を視覚的快楽の対象として享受する観客の中に不在の視線が「占領者＝米兵」の視線である。イズビッキは、続けて、映画の虚構空間の中で、現実ではこれらの女性の身体をコントロールしているアメリカ兵の視線は、ステージの外にあったが、「女性の身体の展示は、日本人男性による再占有化の行為であり、こうして、隠喩的だが、日本人の男たちはアメリカ兵から日本女性に対する力を取り戻した」と結論する(イズビッキ、前掲論文、146頁)。
 - 19 拙論、「失われたファルスを求めてー木下恵介の「涙の三部作」再考」(長谷正人・中村秀之編『映画の政治学』青弓社、2003年、61-117頁)を参照されたい。
 - 20 Phyllis Birnbaum, *Modern Girls, Shining Stars, The Skies of Tokyo: 5 Japanese Women*, New York, Columbia UP, 1999, 235-247
 - 21 その間に高峰は撮影所の専属俳優であることを辞め、フリーランスになり、私生活の問題などから半年間パリに遊学していた。
 - 22 高峰を始め、当時の女優たちの多くが苦労人であり、労働者だったことを考えれば(『わたしの渡世日記』上下巻、朝日新聞社、1976年)、カルメンと朱美の境遇は、華やかなスターの裏にある虚構性そのものも自己言及的に組み込まれていると言える。高峰は十分にその自己言及性を意識的に「過剰」なものとして批評的な言説に変えているのだ。
 - 23 高峰、『わたしの渡世日記』下巻、188頁。高峰は木下が本質的に女を嫌っていたことや、木下が酔っ払って「ンマァ、この男ったら」と肩をびしょんと叩いたと言っている。この描写の部分は、業界内では知られていたものの、業界外には知られていなかった木下のゲイ・セクシュアリティについて、高峰が婉曲に言及しようとしているのではないと思われる。
 - 24 それはスクリーン・コメディが持っている倒錯性に非常に近いものだと言える。また『また逢う日まで』(今井正、1950年)のような戦後を代表する「新しい」恋愛映画が、いかに男性主人公の視点から語られているかは忘れてはならないだろう。

戦争の記憶を越えて —長澤伸穂の試み— 由本みどり

アースワーク制作への歩み

東京出身で、幼少期の一部をオランダで過ごし、高等教育をオランダ、ドイツ、アメリカで受けた長澤伸穂は、1980年代後半より、世界を舞台に活躍する国際的アーティストとなった。近年では、バングラデッシュ・アジア・ビエンナーレ、アラブ首長国連邦シャルジャ・ビエンナーレ、日本の越後妻有トリエンナーレなどにおける国際展で、それぞれの土地の住民を巻き込む、サイト・スペシフィックなインスタレーションを手がけたことで知られる。本考では、数多い長澤の作品の中でも、戦争または異民族間の対立、紛争などの記憶を喚起するいくつかのプロジェクトを取り上げ、長澤がそれらの制作や発表に観者が積極的に関わるよう導くことにより、彼らが過去を振り返り、未来を見つめる機会に繋げてきたかを論じる。

まず、本論に移る前に長澤の初期の代表作をいくつかご紹介しながら、彼女の出発点を明らかにしたい。1978年東京の高校を卒業した長澤は、幼少時に5年近くを過ごしたオランダに戻り、マーストリヒトのオランダ州立芸術アカデミーで美術を3年間学んだ後、1982年に西ベルリンの芸術アカデミーに移る。この頃出会った、ヨーゼフ・ボイスの作品と、彼の提唱した「ソーシャル・スカルプチャー」、即ち、「人間は誰でもアーティストであり、人間の創造性は社会の基礎に最も重要なツールである」という考え方に、深い共感を覚える。当時、西ベルリンは共産主義の「赤い海」に浮かぶ孤島のように、冷戦でできた分厚い壁に囲まれた「西と東の分裂の生きる証」であり、そこで暮らすことによって長澤は、自己のアイデンティティがいかに民族や性といった要素によって形成されるものかを意識するようになったという。^{注1}

芸術アカデミーを修了する1年前の1984年に、日本に帰国するために、シベリア鉄道で東欧、ロシア、モンゴル、中国を横断中に見た、はるか彼方の砂漠に

消えていく万里の長城に感銘を受け、帰国してすぐに愛知県の常滑市の陶芸家、鯉江良二に飛び入りで弟子入りをした。そこで、長澤はベルリンの壁が次第に大地へと還元されていく姿をイメージした、大地を素材としたアースワーク《野焼き》^{挿図1}を初めて制作した。海水を混ぜた土を積み上げて巨大な壁を形作った後、地元の人々の協力で集めた廃材を使って野焼きをしたのだが、そこから発生した暖気流の上昇によって、野焼きの最終日の7日目には雨が降ったという。^{注2}

翌年、ベルリンに戻った長澤は、芸術アカデミーを卒業後、国際ベルリン建築展（IBA）の一環として、ベルリンの壁に近いクロイツベルグ地区の第二次世界大戦中に爆撃され、以来荒地のままのユダヤ教会跡地に、直径14メートルものクレーターのような穴を掘り、それを焼成する《地球のおへそ》^{挿図2}という作品を制作することにしたが、戦時中の爆弾がまだ埋まっている危険性などから地元市民の反対を受けた。地面に火を放つという行為は、ユダヤ人にとって戦時中の強制収容所にまつわる忌まわしい記憶を呼び起こすようなものでもあり、制作の承諾を得ること自体が一大プロジェクトとなった。数ヶ月間の話し合いの上、大地を焼くということを通じて新しい生命をもたらすことを第一目的とする長澤の意図はようやく伝わり、凍てつく冬を越え、新しい生命が芽吹いた春に作品は完成された。この作品は現在も統一後のベルリンの公園の中に残っている。長澤はこれらのアースワーク制作の経験を元に、後のカリフォルニア滞在中に、地元の人々との交流の中で作品制作を進める、後のパブリック・アートにも繋がる基本姿勢を築いていった。^{注3}

プラハ・ブタペスト・アーヘンでの現地制作

1990年代に入ると、水戸芸術館の第1回の水戸アニュアルとなった「美術とメッセージ」展で発表した、湾岸戦争を問題にした《バベル》というマルチメディア作品や、1991年ロサンジェルスギャラリーにおいて、アメリカのネヴァダ州での原爆実験を題材にした個展「アトミック・カウボーイ」など、室内空間全体を使って、政治、環境問題を扱うインスタレーショ

ンへと作品が新たな展開を見せる。^{注4} その一方、1993年、チェコ大統領室美術企画部門のディレクター、イヴォナ・ライマノーヴァ女史のキュレーションによる、東欧における初の日本現代美術巡回展「インヴィジブル・ネイチャー（見えない自然）」に参加することになり、最初の開催地であったチェコ共和国の大統領の招待を受け、再びアースワーク的な大規模の作品に挑戦する。同展に参加した戸谷成夫や村岡三郎が日本から巨大な木や鉄の作品を輸送したのとは対照的に、長澤は4週間の現地での制作を希望し、ブラハ城のロイヤル・ガーデンに、数千の土囊^{挿図3}を使って長さ約28メートル、高さ5メートルの橋を建てた。

《あなたはどこへ行くのか？あなたはどこから来たのか？》と題されたこの橋は、近くにある、旧市街と新市街を結ぶ、14世紀建造のカレル橋を模して建てられた。長澤にとって、橋とは異なる土地を結びつけるポジティブな象徴である一方、戦時にはしばしば爆撃的となるなど、歴史的に民族間の境界を象徴している。チェコスロバキアは1920年から一つの共和国であったが、ナチス・ドイツの侵略や、共産主義政権の支配を経て、ちょうど1993年にチェコ共和国とスロバキアとに分離している。長澤がその両国からアシスタントの学生を数人ずつ雇い、彼等と共同制作したことは、それ自体、政治的な亀裂のある両国を繋ぐ橋掛けの意味を秘めていた。朝から晩まで4週間、体を張って共同作業をした経験から、彼等の間には、相互理解の上に築かれた連帯感が生まれた。橋が完成した時、長澤はボヘミアンガラスでできた大きな砂時計を土囊の先端に設置した。^{挿図4} 砂時計は、観者が回転するごとに、中に入れられたチェコの黒い砂とスロバキアの白い砂が、次第に混ざり合い、ひとつになることで、両国の調和を象徴すると同時に、それぞれの粒子の違いが保持されることで、個のアイデンティティの固持を意味していた。それを最初に回したのは、元劇作家で、共産主義政権下に政治犯として牢獄で過ごした経験を持つ、チェコ大統領のヴァーツラフ・ハヴェル氏であった。^{注5} こうして長澤の作品に何らかの形で関わった人々は、過去の戦争や対立の歴史を踏み越えて、未来

へと眼差しを向けるよう促されるのである。

同展の次の巡回地はハンガリーの首都ブダペストにあるルードヴィッヒ美術館であった。同じ展覧会でも、開催地それぞれの歴史や環境を踏まえた作品を制作するため、長澤はそれぞれ現地でのリサーチを欠かさなかった。ブダペストでは、冷戦末期に東欧から国境を越えて脱出して来る人々を手助けしたことで、ベルリンの壁崩壊の「門」、つまり、糸口を開いた、ハンガリーの歴史的役割に注目して、「自由への門出」を意味する門（ラテン語でアルクス）^{挿図5}を建てた。この作品は美術館内に設置されたが、展示室の窓からは作品のインスピレーションとなった、ブダ地区とペスト地区の東西を結ぶ吊り橋が見える設定で、観者は土囊でできた門を潜り抜けることで、自由の重みを再確認することができた。^{注6}

翌年、同展はドイツのアーヘンのルードヴィッヒ国際芸術フォーラムに巡回して幕を閉じるが、そこでは8世紀にカール（またはシャルルマーニュ）大帝の建てたアーヘン大聖堂のドームに似せた、《ファルツカペレ》^{挿図6・7}という八角形のドームを建てた。長澤は、制作中に偶然にも、アーヘン大聖堂が第一次世界大戦中に、爆撃から守るために土囊で覆われていたことを知る。長澤のドームは、巧みな設計に基づき、土囊と鉄条網を交互に積み重ねる方法で構築されたが、空に向けて開いた天井は、ほかならぬ平和への希求を象徴していた。^{注7} ドーム内の砂時計が時を刻むごとに、東と西ベルリンの色違いの砂が混ざり合い、ひとつになっていく様は、この展覧会のつい5年前まで分裂したままであったドイツ、そして、共産主義と資本主義の境界が崩されていく過程そのものを視覚化したかのようなあった。

これらの欧州3箇所における現地共同制作と発表を通じて、長澤は人々の共有する戦争や政治、民族的抗争についてのパブリック・メモリーだけではなく、個人の記憶をも呼び起こし、それらを新たな観点から見つめなおす機会を与えるものとしての自分の作品のあり方を再認識し、次のデンマークのプロジェクトで更にその可能性を拡げていった。先のアーヘンでの展覧

会の際に知り合った、ルードヴィッヒ国際芸術フォーラムのディレクターであるウォルフガング・ベッカー氏のキュレーションによる、公共彫刻展「ピース・スカルプチャー 1995」に参加することになったのだ。

平和を象徴する「要塞モーター」の制作

デンマークの西海岸全域に24人の世界中から招聘したアーティストたちによるプロジェクトを分布配置したこの大規模な企画は、第二次世界大戦終結から50年を記念する1995年に開催された。参加者には、ドイツ人画家のヨルグ・インメンドルフやイギリスのアンソニー・ゴームリー、アメリカのフルクサス・アーティスト、ジェフ・ヘンドリックスらがいた。大西洋に面したデンマークの海岸には、大戦中にナチス・ドイツが現地民に強制的に建設させた、コンクリートの要塞（あるいは通称トーチカ）が数多く残っているのだが、その歴史的遺物の一部を平和を象徴するプロジェクトに変えるのが企画の目的であった。^{注8} アーティストらは海岸を廻って、それぞれ気に入ったトーチカを選び、作品の場とした。長澤の場合、現地を下見した際に、ティボローン村近くの、レンガで民家を装った跡が屋根の部分に残っている、一風変わったトーチカを見つけたことから、作品作りが始まった。^{挿図8} 長澤はティボローン村の住民の家庭に何週間も滞在し、現地制作をすることをまず提案した。彼女が滞在先として選んだのは、夫婦が共に小中学校の教師である家庭であったが、それは、教育者という職業がその村や国の知識階級の代表であり、彼らを通して、トーチカに関するオーラル・ヒストリーを集めたり、彼らの教える学校の生徒たちの協力をも得られる可能性を考慮したためであった。

ティボローン村に数週間滞在し、村民との対話を続けていくことで、長澤は、当初、戦争やトーチカについて話しながらなかった人々とも次第に打ち解けていった。ある晩、滞在先の教師は、猟師であった青年時代に、強制労働に借り出され、トーチカを実際に建てた苦い経験を語った。彼によれば、ナチスへのレジスタンスの手段として、要塞の建築構造に関しては全く

無知な仲間の若い猟師たちと、コンクリートの中に集められるだけの砂糖を混ぜて、わざと危うい構造のトーチカを建てたという。こうして人々が汗水を流して建てたトーチカは、デンマーク西海岸沿いに7000も立ち並んだ。1944年6月、連合軍のノルマンディー作戦の成功により、後退を強いられたナチス・ドイツは、結局これらの要塞を一度も使うことはなかった。無用の長物、忌まわしい歴史の遺物と化したこれらのトーチカは、3メートルもの分厚い壁からなり、取り壊すにも莫大な費用がかかることから、現在に至るまで、自然風化作用に任せて、海岸に放置してある。また、土地の人々の話によると、人気のない海岸にあるトーチカは、戦後、恋人たちの格好の逢引きの場所となったという。このエピソードから長澤は、トーチカをアメリカでいう「モーター」に仕立て、それを《要塞モーター：非常子宮》と題する作品とすることに決めた。

トーチカを「モーター」にするという提案は、当初、プロテスタント系キリスト教信者の多い村民等から、村の知られざる風俗を暴露し、村を侮辱することになると、強い反対に遭ったが、長澤は、トーチカの中で新しい命の生まれる端緒が開かれたことを象徴する意味での、出遭いの場所としてのモーターにするのだ、過去の歴史を隠蔽してばかりでは、いつまで経ってもそれを乗り越えられないと反論し、その熱意によって、この作品を実現する許可を獲得した。また、滞在先の夫婦を通じて、彼らの教える小中学校の生徒たちに制作を一部協力してもらう手はずも整えた。

トーチカの中には兵士用の折りたたみ式簡易ベッドを設置し、周りに砂と砂糖を混ぜた土嚢のふとんと枕を配置したが、それらは、戦時、そして戦後のトーチカにまつわるティボローン村住民の甘く苦い想い出を喚起させる要素となった。^{挿図9} また、デンマークで終戦が宣言された日にあたる5月5日に展覧会がオープンしたが、その時長澤は、小中学校の生徒たちと共同制作した、ダチョウの卵の大きさの石膏製の卵500個を一つずつ彼らに手渡し、トーチカの中まで運んでもらった。^{挿図10} 500という数は、女性が一生の間に排卵するお

およその卵の数にあたるが、その生命の象徴である卵のオブジェを、子供に運んでもらうことには、彼らに生命の尊さを感じ取ってもらいたいという長澤の願いが込められていた。そして更に、50年前、終戦が知れ渡った夜、各家が窓辺に次々とろうそくの火を灯していったというエピソードを元にして、子供たちの両親や祖父母を含む大人たちに、地元で生産されたりろうそくを一本ずつトーチカに運び、火を灯してもらった。そのろうそくの光は、終戦直後訪れた平和のみならず、生命のともしびを象徴していた。

こうして村全体を作品制作の過程に巻き込み、村民との対話、議論、相互理解を通じて完成させた「要塞モーター」は、村民だけでなく、展覧会を訪れた世界中の観客に、戦争の歴史と個人の記憶を振り返り、それらを彼等の現在の生活、そして未来へと繋げた視野で見つめなおす端緒となった。また、それは、戦争の経験のない若者、子供たちの世代にも、経験のある大人たちの話を聞く機会を与え、世代を超えた対話を可能にした。一方、このような密接な地元民との交流を経験して、長澤は、社会におけるアーティストの役割の認識をさらに強くしたという。^{注9}

卵のモチーフにこめられた祈り

デンマークでの作品で発表した卵のモチーフは、その後、2001年に彼女が西海岸からニューヨークに制作の場を移した直後に目撃した、世界貿易センターの同時多発テロ事件の後に、再び長澤の作品に戻ってくる。2001年から2002年にかけて、渋谷区松濤美術館の学芸員、光田由里氏のコミッションによる、第10回バンガラデッシュ・アジア・ビエンナーレのために現地制作された、《On the Edge of Time (時の際にて)》^{挿図11}では、約4700個のテラコッタの卵を現地の大学と、ヒンズー教徒の素焼き職人たちとの協力で焼成し、それらを運搬し、積み重ねて、展覧会会場に大小二つの山を造った。イスラム教国であるバンガラデッシュにおいて少数派であるヒンズー教徒の素焼き職人たちが制作されたテラコッタの卵と運搬状況に協力してもらうことで、この作品は、9・11以降に明るみ

になった異文化圏間の抗争に対して、芸術には国家や信条の違いなど関係ないと、異議を唱えているようでもあった。また、その一方で、光田の指摘するように、個々の小さな単位の集合で成り立つ、大小「ふたつのマウンドは、集団と個人、国家とコミュニティ、または大国と小国のような幾つかの比喩を呼び寄せるかも」^{注10}しなかった。現に、当時緊張の高まっていた、インドとパキスタンのような大国対小国の関係が視覚化されたように観る者もあっただろう。しかし、ベンガルという地名に由来する顔料のベンガラ（酸化鉄）を混ぜてつくった、血のような赤茶色のテラコッタの山の隙間から白く小さなバーベナの花が顔を覗かせている様は、作家の述べた通り、生と死、そして蘇生という自然の法則を象徴しているようでもあり、そこでは、民族や国家を超えた、自然という次元において人間の存在というものを見つめなおすこともできる。^{注11}

イラクやイスラエルで無闇な殺戮が続く中、長澤は生命の象徴としての卵を様々な素材に置き換えて作品に用いることで、生命のはかなさと強靱さを訴え続ける。イラク戦争勃発1週間後、2003年のアラブ首長国連邦のシャルジャ・ビエンナーレにおいて発表された、《her render (彼女が与えるもの)》^{挿図12}というインスタレーション作品では、人間が1年間に必要な摂取量の塩を固めて作った、人間の脳みそサイズの卵200個が、アラビア海から集められた、大量の塩で覆った床の上に並べられていた。長澤はストッキングに詰められたままの塩の卵100個を女性、ストッキングをとった残りのむき出しの塩の卵を男性と設定し、その上に、延々と流れる水のビデオ映像を重ね合わせた。^{注12}

塩と水は全ての生命を育む母なる海を想わせ、流れ続ける水と卵は、絶えず繰り返される生命のサイクルを想起させる。だが、その生命のサイクルは、戦争やその他の理不尽な暴力によって、他ならぬ人間の手で断ち切られることもしばしばある。1995年にデンマークで発表した脳みそサイズの卵の形が、2001年以降、長澤の作品に再登場したのは、世界貿易センターの同時多発テロ事件以降、頻発した無残な殺し合いに対する鎮魂歌、そして生命の尊さを訴える叫びとして

ではなかっただろうか。

この展覧会で長澤は折りしも、シャルジャ大学の最初の卒業生となる、イスラム教徒の若い女学生たちと共同制作する機会に恵まれた。彼女たちは、それぞれ女性の卵を一つずつ選び、その上に夢や欲望といった私的な想いを無記名で書き綴った。普段はイスラム社会で行動規範を厳しく規制されている女性たちが、長澤の作品に関わることで、少しでも個としての自分を解放できればという作家の願いがそこには、こめられていた。

また、アラビア語で綴られた、女性たちの様々な想いは、塩の卵に息吹を吹き込み、未来の生命へと繋がっていく端緒となった。^{注13}

このように、過去ほぼ20年間に渡る長澤の制作活動を振り返ると、ベルリンでの学生時代と、その間のユーラシア大陸横断を出発点として、常に彼女が「時

間をかけて崩れていく壁」をテーマに作品制作に取り組んできたことがわかる、その「壁」とは文字通り、ベルリンの壁や万里の長城のように、国家の境界線、要塞であるだけでなく、人間の心の中の壁でもある。それは即ち、過去の苦い思い出を忘却し、封じ込め、一般に受け入れられている歴史やパブリックメモリーのようなもので体裁を取り繕うということでもあろう。しかし、長澤は制作過程や発表に観者を巻き込むことによって、彼らをその居心地のよい場所から引き出し、各々のパーソナルな記憶に立ち向かい、それを乗り越えていくように促すのだ。戦争や紛争の歴史をただそのまま表象し直すのではなく、それを現在における個の観点から再解釈し、未来へと繋げていく長澤の試みはこれからも続けられるだろう。

(ニュージャージー・シティー大学助教授)

注

* 本考は全般的に、以下の著者と長澤伸穂による対談形式の英文インタビューを下敷きにしている。Midori Yoshimoto, "Collaborative Art of Nobuho Nagasawa," *The Academic Forum* Vol. 13, No. 2 (2004): 1, 55-61. 日本語訳、書き足しに当たって、長澤さんの多大なご協力を頂いたことに對し、ここで感謝を表する。

- 1 Nobuho Nagasawa, "General Approach and Influences," unpublished statement, 2004. Courtesy the artist.
- 2 長澤伸穂、著者との電話インタビュー、2005年2月13日
- 3 長澤の他の作品については、長澤伸穂、「プロセス1984—1990」『陶』第50号、京都書院、1992年、並びに B. Barbara McKenna, "Site Specific: The Highly Visible Art of Nobuho Nagasawa," *UC Santa Cruz Review* (summer 1998): 16-19 を参照。また、彼女のほとんどの作品は以下のウェブサイトでも見ることができる (<http://media.ucsc.edu/classes/nagasawa/nobi/>)。更に、最近作では、2003年の越後妻有トリエンナーレにおいて発表した《透けて見える眼》や、シアトル市庁舎に永久的に設置された、光ファイバーを使った公共彫刻、*Water Weaving Light Cycle* (2005) が記憶に新しい。
- 4 「アトミック・カウボーイ」展で長澤が発表した *Nuclear Cuisine* (核の料理) という、835個の缶からなるインスタレーション作品は、2005年6月に、ニューヨークのロンバルド・フリード画廊とエッソ画廊で共同開催された「アトミカ」展に出品され、7月8日発行の『ニューヨーク・タイムズ』紙のホランド・コッターによる展評に掲載された。
- 5 長澤伸穂、著者との電話インタビュー、2005年6月20日
- 6 同上。
- 7 同上。
- 8 *Fredsskulptur/Peace Sculpture 1995*, curated by Wolfgang Becker, パンフレット。
- 9 以上の制作過程やそれにまつわるエピソードは、長澤伸穂、著者との電話インタビュー (2005年6月20日) による。
- 10 光田由里、『第10回バングラデッシュ・アジア・ビエンナーレ いのちを抱きとめる 日本参加記録』、国際交流基金、2002年、頁数なし。
- 11 長澤伸穂、《On the Edges of Time》、光田前掲書、頁数なし。
- 12 Nobuho Nagasawa, "her render—she gives back naturally what is true in her nature," unpublished statement, 2003. Courtesy the artist.
- 13 本作品の出展が許可されるまで、長澤は開催者側と長い交渉をしなかった。その経緯については以下を参照。Grady T. Turner, "Fast Forward on the Persian Gulf," *Art in America* (November 2003), 87-91.



1 野焼き 愛知県常滑市 1984年



2 地球のおへそ ベルリン 1985年



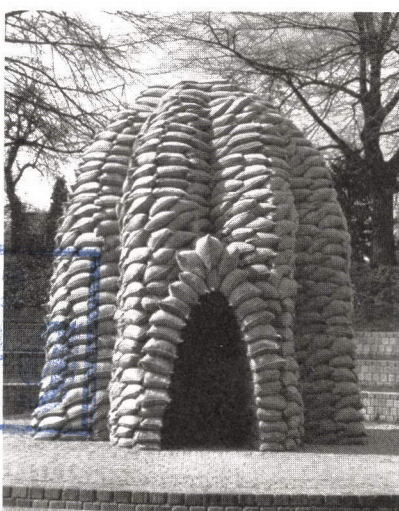
3 あなたはどこへ行くのか？ あなたはどこから来たのか？
チェコ共和国、プラハ、皇室公園 1993年



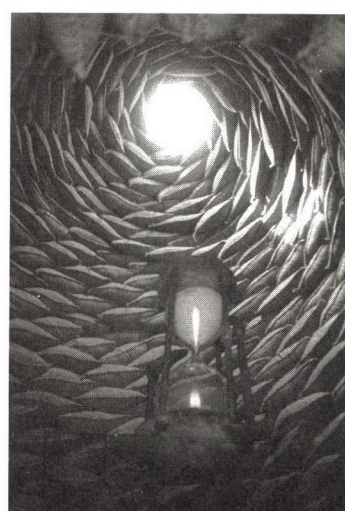
4 同左、砂時計のクローズアップ



5 アルクス ハンガリー、ブタペスト、
ルードヴィッヒ美術館 1993年



6 ファルツカベレ ドイツ、アーヘン、
ルードヴィッヒ国際芸術フォーラム 1994年



7 同左、内部と砂時計



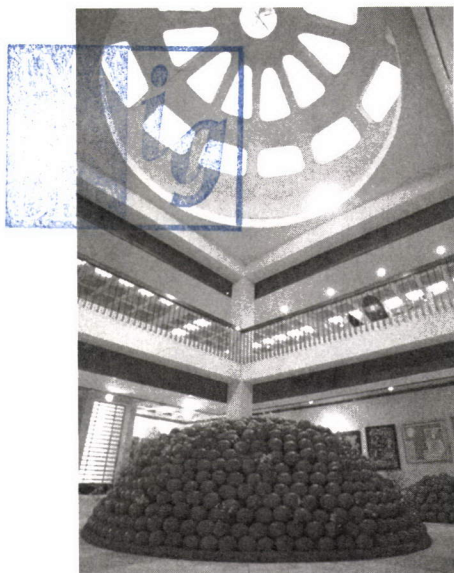
8 要塞モーター：非常子宮「ピース・スカルプチャー1995」展
デンマーク、ティボローン村 1995年



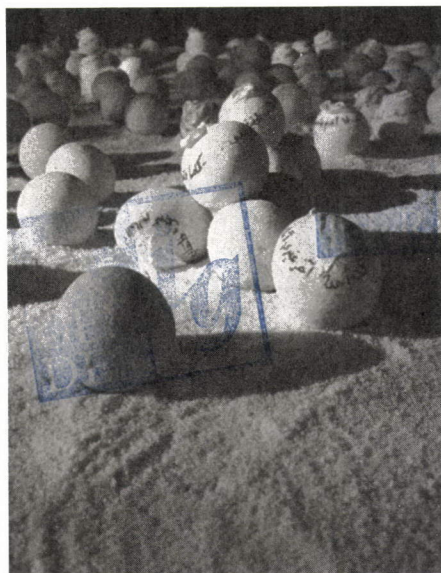
9 同左、内部風景



10 ティボローン村の小中学校の生徒たちと共同制作した石膏製の卵500個



11 時の際にて(On the Edge of Time)
「第十回バンラデッシュ・アジア・ビエンナーレ」
2001年



12 彼女が与えるもの(her render)
「シャルジャ・ビエンナーレ」
アラブ首長国連邦 2003年

肉弾三勇士をめぐる表象の政治学 ——戦時の大衆文化は いかに創造されたか

若桑みどり

戦争へと民衆を動員するにあたって、「軍神」すなわち戦場において生命をなげうって国家に献身した英雄の表象は絶大な効果をあげた。日清戦争における「勇敢なる水兵」、「ラッパ手木口小平」、日露戦争の「橘中佐」、「広瀬中佐」等がその代表である。しかしながら、十五年戦争においてもっとも影響力のあった「軍神」は1932（昭和7）年2月22日に中国の廟行鎮で起った3人の工兵による自爆テロ「肉弾三勇士」であった。本論は「肉弾三勇士」の表象をめぐる戦争宣伝の政治学を検証する。

上述した「軍神」たちの「物語」はある共通したキーノートに貫かれている。それは彼等が「天皇陛下」と「国家」のために自己の生命を捧げたということである。若く純粋な青年による自己犠牲と国家への献身という物語こそ、百万の命令や威嚇にもまして戦時の民衆／子供の琴線にふれ、感涙を流させ、これに続きこれに倣う心性を生み出させた「支配的な虚構（dominant fiction）」すなわち「戦争神話」である。本論はこの神話がどのように、また誰によって作り出され、それが民衆にいかに関宣、普及され、いかなる大衆文化を生み出したかを検証する。

1 軍神神話の形成過程

〈肉弾三勇士の史上稀なる成功の原因—
メディアと社会的アクションの総動員〉

まず、『大阪朝日』特派員の記事があった。前坂俊之は、戦争と新聞メディアの密接な関係を指摘している。^{注1}センセーショナルな新聞記事を皮切りとして、それが軍部と民衆のアクションを招き、大衆メディアを巻き込み、その効果がさらなる宣伝効果と呼び、企業や芸能界が参加した。言説と社会的パフォーマンスによる全国的、全階級的なスパイラル状の拡大を本論

では→で示す。

この拡大と普及には二つの方向がみられる。

①神格化への方向……現地特派員の新聞記事→軍部の言説→軍部+新聞／雑誌による神話の確立→民衆の反応（新聞社、軍部への寄付金と手紙）→基金による文化事業、銅像建立、映画、伝記出版→皇室への上聞、靖国の関与、教科書記載→神格化

②民衆の偶像化への方向……弔慰金・遺族慰問キャンペーン・炭鉱夫、農民、貧しい遺族の美談+軍国の母物語→民衆的美談の形成→大衆文化への浸透（軍歌〈応募〉、浪曲、文楽）→生活文化への浸透（着物、器具、人形、遊び、菓子）→民衆の偶像へ

神話の形成は上に向かう方向と下に向かう方向によって貫徹される。頂点は靖国の軍神、底辺は貧民の子として民衆のアイドルへむかう。橘中佐、広瀬中佐（日露戦争）、空閑少佐（満州事変）は「貧民出身」ではないため民衆の英雄の条件を欠いていた。さらに彼等を最大の英雄たらしめたものはその「自爆行為」すなわち「肉弾」にあった。意図的な「自爆」こそ最高の「献身」とであるとみなされた。この「壮烈」さは以前の軍神にみられなかったものである。

2 「肉弾」神話が生み出された戦況

〈満州事変勃発〉

満州事変は1931年（昭和6）9月18日、中国奉天北郊外、柳条湖付近で満鉄の線路が爆破されたことをきっかけに起った。軍部、政府は中国側の仕業と公表したが、戦後、東京裁判で関東軍の謀略と判明している。^{注2}これが発火点となって上海事変が起った。1月28日、日本海軍陸戦隊が北四川路で中国の第十九路軍と激突したが、十九路軍は激しい抗日意識に燃え、日本軍2千人は苦戦した。陸軍中央部は白川義則大將を司令官とする上海派遣軍に増援し、金沢の第九師団、久留米の第十二師団から編成した混成部隊、総兵力約1万7千人を送った（「三勇士」は、この久留米師団に属する）。2月20日から25日まで日本軍は上海市北郊外の大場鎮、江湾鎮で十九路軍を攻撃したが、市街地にまで塹壕を築き、鉄条網を幾重にも張りめぐらせ自動小

銃で抵抗する中国軍の猛攻で日本軍は死者続出の大苦戦を強いられた。この背景のなかで爆弾三勇士が登場する。その日は2月22日である。

〈事件の概略〉

数多い同時代報告書（軍部検閲）によれば、上海派遣軍植田司令官は、2月20日午前7時を期限とする最後通牒を第十九路軍に発した。19日午前7時30分から日本軍が一斉攻撃を開始した。中国軍の陣地は堅固で、高さ4メートル、二重の鉄条網によって囲まれていた。旅団長はこれを爆弾で破壊することを命令した。目前に迫った総攻撃のため最大の障害物を除去する目的である。22日午後4時40分、工兵中隊は鉄条網破壊の命令を受け、第一小隊長大島少尉、第二小隊長東島少尉は破壊隊を選んだ。「鉄条網破壊隊編成表」によれば、それは36名であった。うち負傷5名、戦死7名が出た。死者には「三勇士」が含まれる。のちに、遺族は弔慰金の一部をこれらの戦死者に送ったが、当時から不公平が囁かれていた。しかし、差異化の原因はただ「三勇士」が自爆したという一点にあった。

彼等の使命は鉄条網を破壊し歩兵隊の進路を開くことである。竹筒からなる特殊な爆弾をかかえ寸前に点火して爆破する計画である。第一、第二班ともねらい撃たれて失敗した。第三の班が北川、江下、作江一等兵の班である。先頭の北川は弾にあたって倒れ、つづく2人も折り重なって倒れたが、ふたたび起き上がって鉄条網に飛び込み、爆破、3人の肉体は飛散した。導火線は30センチ、燃える速度は1秒1センチ、したがって、点火から爆発まで30秒、目的地点で点火すれば生還可能であったが、彼等は爆発を確実にするために2センチ切断、点火して突進、しかも転倒したので、再度の突入の際には明らかに自爆を覚悟していたとされる。これをみて大隊は突撃し、廟行鎮の一角を占領した。

遺骸は3月3日に収集され上海紡績工場にある第一野戦病院に送られた。背中の左半分から腰にかけての肉片が北川一等兵、地下足袋をはいた右足から腰の一部が江下一等兵、火薬に焼かれた真っ黒な胴体とちぎ

れた肩章が作江一等兵の遺骸であった。

〈軍の評価―「大和魂」〉

「建国二千六百年の伝統的精神の真髓がこの肉弾三勇士によって遺憾なく発揮」、「欧米文化の科学的見地から容易に割り出し得ない所に、大和魂の尊さと偉大さがある。それが三勇士の壮烈果敢な行動と縋って具現」、「大いに奮励努力、精進琢磨の功を積み、……第二の肉弾三勇士を産み、第三の肉弾三勇士を内在させ……かくて我が大和魂を永遠に存続せしむることは……八千万同胞の一大責務である。」（陸軍砲兵少佐石黒宇宙）

3 「肉弾三勇士」の神話化の第一段階

大新聞メディアの決定的役割

ある事柄をとりあげ、権威づけ、特別な事件にすることはジャーナリズムの特質である。それは「事実」をもとにした支配的な虚構の創造である。戦場においては三勇士と同様の戦死は日常茶飯事であった。事実、1932年2月の新聞各紙には戦火の写真と記事が満載され、また廟行鎮作戦でもすでに第一、第二班が爆死し、鉄条網を手榴弾で爆破した勇猛な兵も存在した。しかし、「肉弾三勇士」は大阪朝日新聞の2月23日朝刊に登場したことによって爆発的に有名になり、差異化され、昭和を代表する軍神となった。

〈最初の記事『大阪朝日』2月23日〉

見出し「これぞ真の肉弾！ 壮烈無比の爆死 志願して爆弾を身につけ鉄条網を破壊した三勇士」

・第一報『大阪朝日』上海特電23日発 23日午後4時〇〇団司令部発表

「二十二日〇〇団は独立で廟行鎮の敵陣地を突破し友軍の戦闘を有利に導いたが、その際自己の身体に点火せる爆弾を結び付け身をもって深さ4メートルにわたり鉄条網中に投じ自己もろともこれを粉碎して勇壮なる爆死を遂げ歩兵の突撃路をきり開いた三名の勇士がある。廟行鎮の防御陣地には鉄条網を頑丈にはりめぐらし、塹壕深く後にひかえて、さすがのわが軍もその突破に悩んでいた際、わが〇兵隊の〇兵三名は鉄条網を破壊して敵陣の一角を突き崩すために自ら爆死して

皇軍のため、御国のために報ずべく自ら死を志願し出たので○兵隊長もその悲壮なる忠心を涙ながらに〈では国のために死んでくれ〉と許したので、右三人は今生の別れを隊長はじめ戦友らに告げ身体一杯に爆弾を巻き付けて帝国万歳と叫びつつ飛び出して行き、鉄条網に向かって飛び込んで壮烈なる戦死を遂げた。これがため鉄条網は破れ、大きな穴が出来、敵の陣地の一部が敗れ、これによってわが軍はここより陣地に突入するを得、廟行鎮に攻め寄せてまんまとその翌朝陥れることが出来たもので、これを聞いた○団長、はじめ戦友ら涙を流して、その最後を弔った。満州事変以来第一の軍事美談として聞くものを感じ泣きしめている。」

これが第一報である。この記事は全国に爆発的反響をひき起した。

・第二報 恩賞と記念事業の開始

『大阪朝日』昭和7年2月25日の記事

「まさしく〈軍神〉一忠烈な肉弾三勇士〈天皇陛下の上聞に達したい〉陸軍省では最高の恩賞。」「他の戦死と違い肉弾によって皇軍の士気を鼓舞した三勇士の比類稀な戦意を賞揚するため、陸軍省恩賞課では許される範囲内における最高の恩賞勲六等と金鷄勲章の恩命に浴せしむるほか、天皇陛下の上聞に達したいと考慮中であるが、陸軍省では往年の広瀬、橘中佐の行為にもまさる軍事美談として教科書にその勇名を謳歌し三勇士の霊を慰めたいと考慮中である。」

・同紙面 民衆の感激

「誉れの三勇士、銅像、伝記の編纂、師団葬、国民をあげ感激の渦。」

三勇士を映画化 東活キネマで 本誌記事を材料として脚本執筆。

「肉弾三勇士の悲壮な戦死は果然猛烈な国民的反響を巻き起し、二十四日の夕刻までのわずか一日のあいだに千三百円が集った。三勇士の遺族宛の恤兵金として陸軍始まって以来の巨額だけに、当局もすっかり面くらい、かつ感激している。大隊では営内に三勇士の銅像、または記念碑を立て伝記を編纂して一般に配布するものと見ている。」

荒木陸相は語る。

「かくのごとき壮烈悲壮言語に絶した行為はひとり日本軍人のみがなし遂げられることであって外国では到底見られない事柄で、全軍の士気に影響するところ甚大である。いづれ公報が達した上で、これに対する遺憾なき措置を研究する。」

日中戦争は新聞記事によって創り出された三勇士という具体的な主人公をもつことによって迫真的な身近さを国民に実感させたのである。

・第三報 事実確認一現地でなまの声を聞く。

新宮特派員がじかに事件当事者に聞くインタビュー付き詳細報告。

2月26日 「皇軍大勝！ 江湾鎮を完全に占拠」、

「忠烈！ 肉弾三勇士の最期詳報 点火した爆薬筒を抱き 決然鉄条網に飛び込む 身もろとも爆破 突撃路開く 忽ち廟行鎮の敵陣を占拠。」

松下大尉、大島、東島少尉は「新聞を奪ひあひ」、「読みふける」（彼等はここで「事件」のナラティブを認知し、これに沿って言説を重ねることになる）。

ここでは現場の責任者は以下のことを確認。

- (1) 自爆を決めたのは上司である。
- (2) その他にも同等の働きをした勇士がいた。これは最初の記事とちがひ、またその後に出た伝記ともちがう。

・国際的評価

同日、外人記者のコメントが掲載された。当時から外国人の言説が「日本の独自性」の強調のために使用された。

見出し「肉弾三勇士の行動が外人記者の目にどう映ったか。」

「日本精神の極致 後世不滅の軍人模範 世界大戦期の勇士とはちがふ。」

シカゴ・デーリー・ニュース東京特派員「……いかに堅固な鉄条網でも白砲かまたは飛行機から爆弾を投下すれば破壊は造作ないではないかというひともあるけれどももしこの方法しかなかったとしたら彼等の行為は当然英雄で、日本のもつ犠牲的精神の極致であろう。」

このコメントは大砲または空爆をすれば自爆はいら

ないという意味にとれる。そのため今後、軍や新聞は、自爆を正当化しはじめる。それは「文明科学の欧米対精神の日本」という図式であり、これは十五年戦争を通じて耳にタコができるほど繰り返された念仏であった。武器も乏しく、その開発にも遅れた日本は、安価で効果的な武器として兵隊の肉体を使用せざるを得ず、欧米は武器をつかうが、日本には大和魂があるという致命的なキャッチフレーズを使用した。

4 民衆文化の形成

〈民衆の反応—弔慰金殺到〉

2月26日の段階で民衆のリアクションは「弔意金」の額によって特筆される。
「全国民を感激の極に達せしめた肉弾三勇士の反響はますます大きく続々各方面から弔意金が本社に委託され第一日にして千七百円……25日九百三十円……」、「陸軍省へも夥しい義金—二十五日午前中だけで千三百円を突破……小樽市杉沼金太郎氏は国軍の奮闘に感激し、満期になった養老保険金二千円を寄付することになり、わざわざ上京、陸海軍省を訪問、各一千円を恤兵金に寄付した。」

〈「軍国の母」登場—「母」の軍事利用〉

2月26日「忠愛義烈 軍人の母 手柄を立てて死んで来い 北川一等兵の母まつ女が報国三十九年の赤誠。」

〈遺族弔問……民衆美談の形成（貧困家庭、家計を支える孝子）〉

「香煙ゆらぐ家に 母堂感謝に泣く。」

長崎県大町 4千人の炭坑町 出身小学校も訪問 校長、訓導、生徒一同感涙。

「逆境にあって孝子の誉れ」、「軍神江下君の生立ち」、「父親は炭鉱夫、51才で昭和5年に死亡、平素酒のみで母たきの苦労もひとしほ。四男一女。学校にも幼い妹を背負い、平静も留守番と子守り。海軍に行きたかったが家の都合でならず杵島炭坑で炭鉱夫として働き、兄たちとともに家計を支えた。」

〈3月6日 軍関係者陣中座談会—軍による確認と権威化〉

司令官、参謀、中隊長、小隊長、決死隊生存者10名列席。

見出し「義烈・肉弾三勇士を偲ぶ」

「千載同胞の血を湧かす ああ！ 勇士が壮絶の最期—下元部隊の陣中座談会」

「破壊の策なく総攻撃刻々迫る 鬼門の夜明け近し」

「遂に肉弾爆破！五臓ちぎれ飛ぶ その凄絶の刹那」

「ただ肉弾、最期の勝利はこれ」

結論となるこの部分のなかで重要なのは師団長と参謀の評価である。参謀渡辺大尉はいう「この〇団は、肉弾主義によって勝利を収め、肉弾主義が大局から見ると却って兵力の損傷が少ないということを今度の戦闘で証明したと思ひますね。」

〈大衆文化—映画、軍歌、童謡、文楽、浪曲への拡大〉

・映画

(1) 3月3日封切 映画『肉弾三勇士』製作＝新興キネマ

1932.03.03 常盤座／新宿帝国館／麻布新興館、4巻、813m、白黒、無声。

(2) 『肉弾三勇士』製作＝河合映画製作社

1932.03.03 浅草河合キネマ／神田河合キネマ／本所河合キネマ、6巻 1,339m、白黒、無声。

製作・河合徳三、監督・根岸東一郎、長尾史録、吉村操、石山稔、服部真砂雄、西尾佳雄。

・映画の効果

3月10日 『大阪毎日』記事「肉弾三勇士の映画をみて感激した男〈出征できねば〉と割腹自殺はかる。」

3月9日「八日午後三時船員坪根興吉が在郷軍人に戦争にやってくれと頼み、ことわるとその剣を抜いて死のうとした。交番に連行すると今後は巡査の剣で割腹しようとした。〈聞けば、当日松島八千代座で肉弾三勇士の映画をみて感激し、この拳に及んだといふ〉。」

・音楽

3月15日 「懸賞募集 肉弾三勇士の歌発表」

12万4千通の応募当選3通決定、一等 金五百円、長崎県出来大工町中野力、作曲は山田耕筰。

3月17日 肉弾三勇士の歌発表演奏会、3月16日歌譜十萬部を配布。

大阪毎日、東京日日新聞社も「爆弾三勇士の歌」(与謝野鉄寛作詞、陸軍戸山学校軍楽隊作曲)を頒布。

・童謡

3月30日 作曲家弘田氏 童謡「肉弾三勇士」、学童のレコード(コロンビア)吹き込み、感激した作曲者作曲料を遺族へ。

・演劇

明治座 3月狂言「三勇士」(舞台写真^{挿図1}『歴史写真』昭和7年5月号)

花柳章太郎『上海の殊勲者・三勇士《明治座公演》』

中村芝鶴『三勇士《新橋演舞場公演》』

坂東彦三郎『肉弾三勇士《歌舞伎座公演》』

・人形浄瑠璃

4月17日 文楽座の『三勇士』上演、京都南座

・浪曲

4月 浪曲レコード、ビクター発売「嗚呼軍神 肉弾三勇士」(8枚1組)^{挿図3}

解説 浪界三雄師の合作になる肉弾三勇士物語

「……嗚呼三烈士！ 彼等の英雄的最期は、実に瞬間の出来事でありましたが、然しその遺烈は永遠に輝き、護国の神と賛仰される事でありませう。茲に我がビクターは、この千載の青史に人類の偉業の一頁を飾った、讃嘆おく能はざる三傑を、レコード芸術により、永遠に記録記念せんが為め、得に之を浪花節界の三雄師を以って任ぜられる斯界の権威者、吉田奈良丸、寿々木米若、木村友衛の三師に乞ひ……之を軍人勅諭奉戴五十周年記念祝典(陸海軍共同主催四月二十四日挙行)に際して発売、以って一層世界に冠たる我が軍人精神の発露に貢し、且つは時局多端の折柄、国民全般の士気を鼓舞せんとするものであります。」(日本ビクター蓄音器株式会社)

〈増幅／再現 軍事パフォーマンス〉

3月16日 廟行鎮現場で、軍部「爆弾三勇士の模擬戦」を挙行。目的は「偉業を記録し、記念するため」であった。日本兵数十人が押収した中国兵の服と武器を身につけて十九路軍に扮し、三勇士の行為を再現した。三勇士の遺骸は塹壕上に横たわる人形で表された。(出典『歴史写真』昭和7年5月号)

〈「英雄伝記」出版〉

1932年内だけで、大人向け 陸軍砲兵少佐石黒宇宙、木村長峽共著『嗚呼軍神肉弾三勇士』、天佑社など8点。こども向け『爆弾三勇士』金蘭社、『爆弾三勇士』金の星社^{注3}など。

〈雑誌メディア〉

・『歴史写真』村葬で礼拝する少年(『歴史写真』昭和7年5月号)

・『主婦の友』昭和7年4月号「爆弾三勇士の家族弔問記」見よ！世界に誇るべき三勇士を育くんだ三人の母。三勇士の背後に偉大なる母。

・『主婦の友』別冊「爱国絵本一靖国の華」昭和14年5月号「爆弾三勇士」^{挿図4} 梁川剛一画、池田宣政文。

〈銅像建立〉

①青松寺銅像 昭和7～9年 政治家、華族が糾合し、銅像建立を決め、昭和7年3月貴族員議員金杉英五郎发起人、公爵徳川家達、近衛文磨、公爵一條が参加して事業を開始した。

・建立 青松寺境内、高さ8尺の基礎、6尺5寸の三人群像。

制作・新田藤太郎、監修・陸軍工兵中佐小佐野一磨、鋳造・大島如雲。

・除幕式 昭和9年2月22日

・学童の清掃 その日以降愛宕高等小学校の願いによって毎朝清掃を行うこととなった。

②靖国神社大 lantern 浮彫 昭和8年、富国徴兵相互保険会社社長根津嘉一郎から大石 lantern の奉納の申し出があった。「尽忠靖国の士を追慕し、その遺列を景仰する」。主旨は「英霊への感謝の献灯」10年12月27日竣工。高さ13メートル、重さ560トン。設計は伊東忠太、台座レリーフ監修は帝国美術員長正木直彦で、日清戦争、日露戦争から満州事変までの主たる戦役14場面を描くものであった。鳥居から向かって右に「日露戦争 広瀬中佐」(小倉右一郎)、「日本海海戦三笠上の東郷元帥」(同上)等があり、左手の lantern に「上海事変 爆弾三勇士」^{挿図5}(齋藤素巖)がある。

これらのレリーフは日清、日露、日中、大太平洋戦争の「軍神」を特権化し、称賛する「軍神のイコノグラ

フィー」であって、その存在自体が過去の戦争を美化するものであるから、終戦後当然占領軍によって検閲され廃棄されるはずのものであったが、靖国神社の記録によれば、「終戦直後撤去されそうになったがレリーフを隠す工事をして難を免れた。」^{注4}

〈人形〉

昭和7年5月には、五月人形に「肉弾三勇士人形」^{插图6}が登場している。「爆弾三勇士」、「戦捷金太郎」(出典『歴史写真』昭和7年5月号)

〈塹壕ごっこ〉

「勇ましい軍国情景」、「御覧なさい 銀座のペープメントも今は必ずしもモボ、モガのみの独断場ではなくなった。かわいらしい少年兵士が意気揚々と闊歩している、何と白熱した軍国気分、是で相手が今少し歯ごたえのある国であったら……。」(出典『歴史写真』昭和7年5月号)

〈グリコ等企業景品〉

・昭和7年11月 グリコ本舗株式会社江崎利一謹製「明治大帝御聖徳御写真帖」(明治建国以来の記念すべき生写真集)

桃山御陵、明治天皇肖像、昭憲皇太后肖像、宮城二重橋、明治八年地方官会議御覧、岩倉卿見舞い、明治二十二年帝国憲法発布、明治二十七八年日露戦争、明治元勳肖像、明治三十八年奉天入場、明治四十四年大演習、乃木夫妻最後の写真、御大葬、肉弾三勇士。

- ・グリコ「三勇士文鎮」(乾淑子氏の示唆による)
- ・菓子屋トウカス本舗バッジ「肉弾三勇士の肖像」

昭和7年2月22日と銘記。菓子の景品

〈日常用具、建具〉

三勇士の形象をつかった日常用具、皿、茶碗、衣紋掛け、壁掛け^{插图7}

さらに京都の船岡温泉という銭湯の欄間にも三勇士がある(北原恵氏の示唆)。

〈着物／帯〉

・子供用爆弾三勇士ちゃんちゃんこ^{插图8}(大分まほろば所蔵)

・子供祝着 廟行鎮の地名入り 祝祭模様(所蔵未詳 ニューヨーク Wearing Propaganda 出品)

- ・羽裏用布(乾淑子氏所蔵)
- ・鉄兜と鉄条網をあしらった帯(乾淑子氏所蔵)

菓子

- ・爆弾チョコレート
- ・三勇士せんべい

5 神話の完成

最終段階—教科書記載

教科書は「軍神記載」の格好の場であった。^{注5}1941年第五期国定小学校教科書では、修身に乃木大将、大山巖、橘中佐が載り、国語には乃木大将、東郷元帥、広瀬中佐そして水兵の母が載った。上野英信は「肉弾三勇士」が教科書に記載されるまでの経過を探索し、文部省関係者に向けて軍部の圧力、要望が強力だったことを記している。とくに海軍中將子爵小笠原長生が最先鋒で、背景に陸海軍省があった。小笠原は国民の教化にあたっては最高の手段は教科書に「永久に記載」することであり、「これが国民の頭脳に記憶させる絶好の方法」だと言った。結果として1942年、初等科国語(二)21課に「三勇士」が載った。

「作江、よくやったな。いい残すことはないか」
作江はこたえました。

「何もありません。成功しましたか」

班長は撃ち破られた鉄条網の方へ、作江を向かせながら、

「そら、大隊は、おまえたちの破ったところから、突撃して行っているぞ」とさけびました。

「天皇陛下万歳」

作江はこういって、静かに目をつぶりました。

6 戦後の批判

〈戦後批判 A 神話の捏造〉

上野英信は、上記の教科書が事実を歪曲していることを戦後に告発した。事件直後の伝記、座談には「天皇陛下万歳」はない。上野はその執筆者を追求し、1921年から44年まで23年間文部省図書局にあって、国定教科書の編纂に携わった井上超と特定した。

「もっとも力をいれたのは作江一等兵の死際であり

〈天皇陛下万歳〉である。真実かどうかは〈国定三勇士〉の執筆者にとって問題にならない。目的が〈皇国民の本分〉の涵養にあるのだから、すべては天皇に帰一する。おのずから〈天皇陛下万歳〉の一言に絞られる。ここにおいて、三勇士は単なる軍国美談ではなく、〈皇国神話〉にまで高められたのである。」

〈戦後批判 B 作江、江下の出自〉

彼等は靖国の「軍神」として記載されていない。また北川を除く2人に地元神社はない。上野は、「作江、江下は被差別部落民であったために軍神にならなかった」と推定した。

[傍証1]

部落解放同盟声明 「日の丸・君が代」の強制に反対し、3・20国際反戦闘争に総決起する決議。

「……この攻撃に部落解放運動が屈服したとき、再び〈差別のやりたい放題〉を許してしまう。部落民はまっさきに、差別と生活地獄につきおとされ、〈肉弾三勇士〉のような悲惨な死を強制される。」(2005年3月7日、部落解放同盟全国連合会第14回大会参加者一同)

[傍証2]

西本願寺大谷御廟のかたわらに三勇士の墓所があるが、「京都の呉服屋の女主人」が「戦争中は非人さんの名所」^{注7}と語る。

〈戦後批判 C タブーとしての「三勇士」〉

遺族(妹)の取材拒否。三勇士取材はタブーとなる。一面では「差別」の問題を回避するため、他面では右翼団体、在郷軍人会の脅迫を回避するためである。したがって個人資料は公開されず。

7 結論 肉弾三勇士のつくられ方の政治学

(1) 基本に軍部の宣伝戦略あり。

1931年(昭和6)10月19日、「満州事変に関する宣伝計画」^{注8}(極秘文書)

方針「皇軍の正義人道主義を高唱宣伝す。情況により政府牽制又は鞭撻の意味を以て与論を喚起し或いは空気を醸成するに努む。謀略に伴う宣伝は随時主任者と協議す。」

宣伝要目「日本軍の実力と人道主義並に将卒の善行美

談。」宣伝手段「新聞社通信員ならびに雑誌記者は会同或は個人的接触により材料を供給し、或は所要に応じ随時配布す。」

(2) 大新聞への右翼、在郷軍人の圧力。脅迫と不買運動に大新聞屈す。^{注9}

(3) 軍部と新聞の結託—新聞は戦争宣伝メディアと化す。

ある事象を拡大誇張し、ぬきさしならない「事実」とし、これを国民文化、国民事業化し、画一化された情報のもとに国民をひとつの流れに誘導する。

(4) 政治家、文化人、知識人、芸術家、企業が民衆の心性を煽る大衆文化を創造し民心の煽動を行った。映画、絵画、錦絵、絵本、文学、演劇、文楽、軍歌、童謡、漫才、浪曲、着物、壁掛け、文鎮、欄間、菓子まで、すべての文化ジャンルにおいて反復、増幅することによって民衆の心性に「自爆こそ最高の愛国的行為」であることを刻印した。

(5) 栄光化／神格化

天皇上奏、靖国合祀、教科書記載—神話の永久保存。

(6) 神話のトポス—「敵国」に流れた「軍神」の「血」は敵国を「わが領土」となす。日中戦争のための新しい軍神の必要性があった「戦争神話」は標的となるトポスを必要とする。そのためすべての戦争はその「神話的トポス」にまつわる軍神を創造する。その土地は「軍神」の血がそこで流れたという神話によって「聖域」となり、これを護るために国民はさらに血を流すべく誘導される。

日清・日露は旅順に散った広瀬中佐、橘中佐を創造した。しかし、来るべき日中戦争の英雄はまだない。この神話は新たに軍の標的となった「支那という土地」「支那人」「それにまさる日本軍の勇猛忠烈」即ち「支那における勝利」を刻印する。

三勇士と同程度の大規模な新聞やラジオによる「軍神」創造は、大平洋戦争のために創造された1942年(昭和17)3月6日の「九軍神」の記事である(大臣、詩人三好達治、吉川英治、菊池寛が協力)。これが国民の戦争動員に転機をつくった。ここではあらたに「大平洋」というトポスと、「アメリカ」という国家が標的

となった。即ち、反米の敵意の刻印である。

(7) 戦争神話の継承

2001年(平成13)、靖国神社創立百三十年記念『やすくのに祈り』は、それぞれの戦争のページにその「英雄」を掲載している。第一次上海事変の見開き頁には、三勇士の写真、銅像、現地記念碑(絵葉書)と対向して「満州国建国」国旗、国歌がある。「靖国史

観」の中で「軍神」が重要なアイコンとなっていることが明白にわかる史料である。

(8) 結果と影響―「戦争神話」は「戦争」を生み出す。

肉弾三勇士の自爆行為は、その後特攻隊にいたる自己犠牲に模範を提供し、今なお世界における自爆概念と類型の原型となった。(川村学園女子大学教員)

注

- 1 前坂俊之『兵は凶器なり―戦争と新聞 1926―1935』、社会思想社、1989年
- 2 田中隆吉「上海事変はこうして起こされた」、『別冊知性』1956年5月号、p.181
- 3 長谷川潮「戦争責任を考える・戦時下の戦争児童文学の場合」、『教科書に書かれなかった戦争』Part31、梨の木舎、2000年
- 4 靖国神社編著『御創立百三十年記念 やすくのに祈り―目で見る明治・大正・昭和・平成』産経新聞社、2001年、p.106
- 5 唐沢富太郎『教科書の歴史―教科書と日本人の形成』創文社、1980年、p.482
- 6 上野英信『天皇陛下万歳―爆弾三勇士序説』筑摩書房、1971年、p.50
- 7 上野英信『長恨の賦』径書房、1986年、p.18
- 8 資料日本現代史 8『満洲事変と国民動員』大月書店、1983年、p.211-212
- 9 野依秀一『国賊東京及大阪朝日新聞膺懲論』14版、実業之世界社、1928年；松井芳太郎『軍部を罵倒する国賊大阪朝日新聞ヲ葬レ』一國粹神風隊出版部、1933年

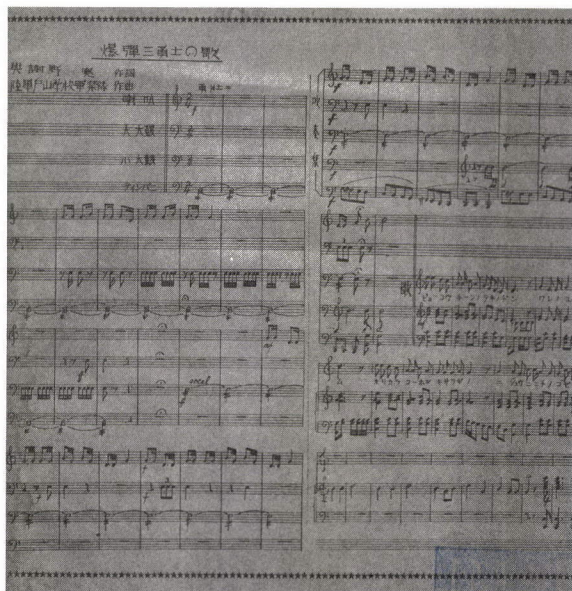
主要参考文献

A 同時代文献

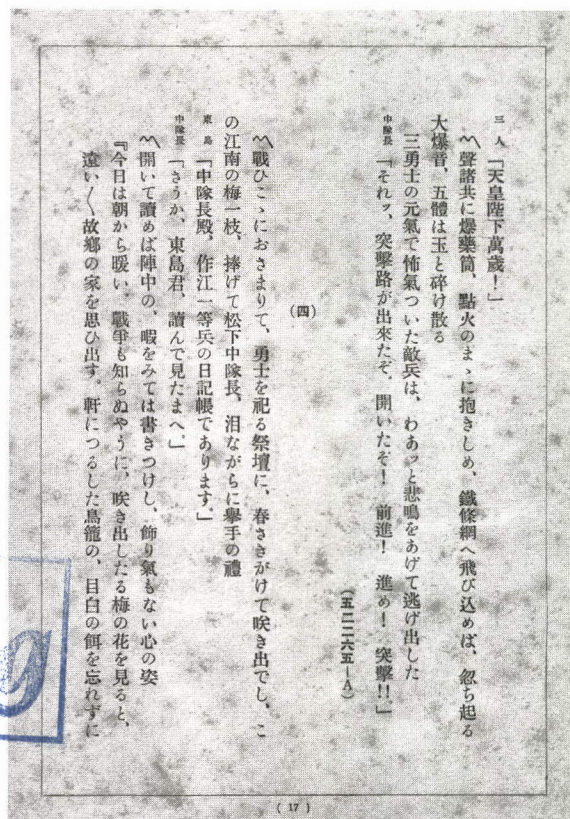
- 小野一麻呂『爆弾三勇士の真相とその観察』、自費出版、昭和7年
 陸軍砲兵少佐石黒宇宙、木村長峽『嗚呼軍神肉弾三勇士』天佑社、昭和7年
 陸軍工兵学校長、陸軍少将題、水島莊介『嗚呼忠烈空閑少佐と肉弾三勇士』(いずれも三勇士の伝記、肖像、家族写真、現場写真を含む)誠光堂、昭和7年
 大和良作、栗原白嶺『護国之神肉弾三勇士』護国団、昭和7年
 和魂宏導会『肉弾三勇士』東洋書院、昭和7年
 小笠原長生『忠烈爆弾三勇士』実業之日本社、昭和7年
 久米元一他『爆弾三勇士』金の星社(少年愛国美談叢書)、昭和7年
 金蘭社『爆弾三勇士』昭和7年
 長谷川小信『錦絵爆弾三勇士』村井和本店、昭和7年
 『肉弾三勇士銅像建設会報告』昭和11年2月、肉弾三勇士銅像建設会

B 戦後主要参考文献

- 唐沢富太郎『教科書の歴史―教科書と日本人の形成』創文社、1980年
 上野英信『天皇陛下万歳―爆弾三勇士序説』筑摩書房、1971年
 功刀俊洋・藤原彰編 資料日本現代史 8『満洲事変と国民動員』大月書店、1983年
 前坂俊之『兵は凶器なり―戦争と新聞 1926―1935』社会思想社、1989年
 保坂宏志『戦争動員とジャーナリズム―軍神の誕生』ひるぎ社、1991年
 長谷川潮「戦争責任を考える・戦時下の戦争児童文学の場合」、『教科書に書かれなかった戦争』Part31、梨の木舎、2000年



1 爆弾三勇士の歌



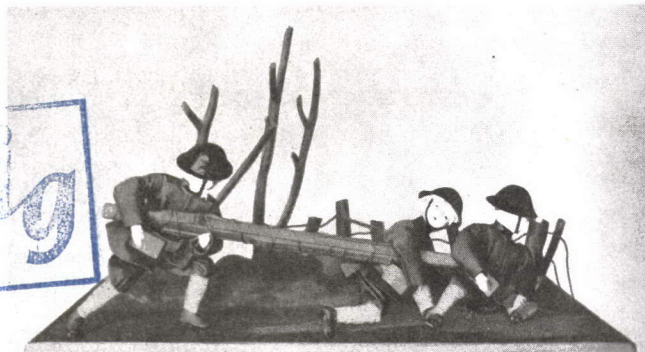
3 ビクター発売「嗚呼軍神 肉弾三勇士」



4 爆弾三勇士『主婦の友』別冊 昭和14年5月号



2 狂言「三勇士」舞台写真



6 肉弾三勇士人形



7 壁掛け



5 上海事変 爆弾三勇士 靖国神社灯籠



8 子供用肉弾三勇士ちゃんちゃんこ

シンポジウム質疑応答

池川：では時間になりましたので、発表全体のまとめ及び討議に移りたいと思います。後半の司会をつとめます池川です。朝から長い戦争に纏わる様々な文化状況を、様々なレベルで論じてきました。空間、時間そして色々なレベルにおいての研究発表でした。時間というのは言うまでもなく、日本においては明治の最初から、現代美術にいたるまでの時間、様々なメディアを横断して戦争の総動員体制を支えた、民衆の熱狂を導く文化メカニズムから、反戦のアートまで、十全に論じていただいたと思います。私個人の感想を言えば、知らないことばかりでした。何故知らないかというと、まず、一つには私が無知で、現代作家のことなど殆ど知らない人間であったということもあるんですけども、その他にもいくつかの理由が考えられると思います。一つは、研究対象となるものの、存在自体が消されていたもの。それは北原さんが、天皇の絵画で取り上げていただきました。それから、その物自体を知っていても、今は見ることや聞くことができにくかったりして、研究することが難しいということ。それは若桑さんの浪花節を聞いたときに、「こんなものをこういうところで聞けることはほとんどなかった」という風に思い当たりました。それから、それが存在することは知っていたし、見ることもできたけれど、それを戦争と結びつけて考えるということがされてこなかったということ。それは映画の、斉藤さんのカルメンの話、そしてアニメーションの『くもとちゅうりっぷ』の時に感じました。また、研究の対象にそもそもなかったものがあるということを、乾さんの着物のご発表で感じました。それから存在自体もわかっていたし、研究の対象となってきた、物も見ることができたんだけど、それを戦争と結びつけて語ることが、研究状況の中で出来難かったということ、千葉さんのご発表で感じました。

戦争というのは、教科書で習ってきた政治経済だけでなく、文化を通じて人の心を縛り、魅了し、動員に

結びつけるものだということを考えると、こういう問題にまず気づき、見えるようにして、十分に論じなければならない。それがこのシンポジウムの意義だったと思います。それぞれの発表が非常に問題提起的でしたが、全体を通じて考えたのは、確かに戦争をデザインする人がある。戦争をデザインするものが国民国家体制の中にあるということです。今各々のメディア研究で、戦争中の検閲や統制など、作品がいかなる締め付けにあってきたかということは研究されてきていると思いますが、それをメディア横断的に論じている総合的な研究というものはまだないのではないかと思います。そういうものを追求する必要があるのではないかと、私自身はこのシンポジウムを通じて思いました。あとは、各々の皆さんが言い残したことをここで言っていただきたく存じます。

中嶋：私はとくに言い残したものというのはないのですが、現在、現代美術という領域で反戦絵画を制作するということはとても困難なことです。と言うのも、ナンシー・スペロは直接戦場に赴いてはいません。みなさんと同じように、戦争を直接目撃せずにテレビや映画、あるいはパソコンなど遠隔地から間接的に経験しています。そうした経験を絵画として描く時、これまでの伝統的な戦争画や、戦争写真というものに対してどのような意味の違いを生み出すかということに関心があります。

千葉：私は言い残したことがあります。私の発表では、《悲母観音》が、実は戦争動員に有効な機能をもっていたということと、《悲母観音》という表象自体の持っている動員機能を、どうやって崩すことができるのかということを同時に論じました。それを敢えて「誤読」と言ってみたのですが、ここには誤解を招く表現がありました。あえて「誤読」というのは、実は私の本意ではないわけですね。多くの図像分析学者は、〈作者の意図〉を再構成して「正しい解釈」を導き出すのですが、そこからみたら「誤読」だと言われるということをあえて言ったわけです。ただし、私の「誤

読」というのはでたらめに読んでみたわけではありません。例えば「偉大なる女性像」を作る場合、男性の側からしたら、それは「女性を評価するために作った理想的な母性像」という意識が往々にしてあるのですが、1880年代の女権運動の側からすれば、「偉大なる女性像」をテコに「女は男と同等である」あるいは「それよりもえらい」というロジックを作り出していくという意識が見られるのです。その辺のことを踏まえて「誤読」の可能性を言ったということを説明し忘れたために、かなり強引な解釈をしたと思われてしまったのかなというふうに思いました。またアマテラスと観音が重なり合うという質問がありましたが、中世以来、本地垂迹説では十一面観音がアマテラスと団体であるとされます。その辺りから考えると、悲母観音とアマテラス、そこから敷衍して観音とアマテラス＝天皇の一致という、家族国家観（観音＝父母としての天皇、童子＝赤子としての国民）にも結びつく読解可能性は十分に想定されると思うわけです。そしてそれをどう切り崩すかということが今回の発表の主旨でした。

北原：私の発表は午前の最後でした。戦時中、画壇の中心にいたような人たちが描いた「第二回大東亜戦争美術展覧会」出品の天皇皇后を描いた三枚の絵画が、戦後パタッと消えてしまった。発表では、これらの絵画をめぐる当時の言説空間というものを、新聞記事の言説分析を通じてまずよみがえらせ、絵画の機能を「国のトップとしての天皇皇后像」という表面的な解釈だけで終わらせるのではなくて、実際の機能を再現するようにしました。それから後半部分では、「戦争画」と言われている概念そのものが、戦後（再）構築されてきた過程を論じました。その中で、見落としてきたものは何か、その言説の中にどういうジェンダーの問題があるのかということを考える過程で、戦争中、あるいは戦後、占領期のトラウマとして語られるような記憶の再言説化といった問題に広がっていきたく考えるに至りました。今後の課題としては、先ほども池川さんがおっしゃっていたように、メディア横断的な

研究というものが必要であると思われます。今日ここで色々なテーマやメディアが取り上げられたことによって、お互いのネットワークあるいは史資料の交換ということが今後できるのではないかと思います。

最近、NHK 教育テレビの「日曜美術館」で戦争画についての特集がなされるなど、戦争画研究というものが、一見盛んになってきたようにみえます。でもその中に問題がないのかということも考えてみたいわけです。また、今日の発表では最後まで追いきれなかった問題も課題として残っています。たとえば、植民地や満州などではどのような表象空間があり、美術がどのように機能していたかということは、もっと研究しなければならない課題だと思います。それからもう一つ、わたしは今、天皇の側近日誌を読み直しています。これを丁寧に読んでいくと、側近たちと美術家がどんな風に出会っていたのか、具体的な名前がかなりあがってきます。その中で天皇と美術家との関係性がかなり分析できるなと私は今思っております。美術史研究者はあまり側近日誌を使っていませんけれども（領域によっては違いますけれども）、戦争画に関してはもう少し使えるものがあると思います。それから今回も陸軍ははじめ軍関係の文書を片端から見ましたが、どうしても公文書では空白となってしまう部分というものをどのように文書によって確認するかということと同時に今やっているわけで、なかなか難しいのですけれども、史資料の使い方にしても、もっともっとやり方というものがあるんじゃないかということを最近思っています。

乾：先ほど申し上げたことの結論をもう一度申し上げますと、地図文様には、まず世界の中での日本の位置を確認したいという意識があります。なので、日清日露のような非常に戦意が高揚するような時代になると現れてくると思います。着物の場合は、製作年が書いてないものですから、ここでは傍証として雑誌の表紙を使わせていただきました。その次に、戦争というのは領土拡大の運動であるということを如実に表しているのが、年ごとに日本の領土の拡大を示す地図文様

ではないかと考えております。また戦場の具体的な地図ですが、これはほとんど中国に関するものばかりです。日本の近代の戦争というものは、ほとんど中国を戦場として戦ってきたものだということが非常に如実に表れていると思います。今日はテーマが違いますから提示しませんでした。例えば神功皇后は、朝鮮に行ったと言うことで、日本の戦争の気運が高まると、いつも出てくる表象の好例です。それから女性兵士を描いたものもあります。まだまだ着物の分野で論ずべきことはあるかと思ひます。戦争主題の着物は、私が持っているだけで350ぐらい、あと所在がわかっているのが150ぐらいあります。最近300を越えた時点から、同じものがあちこちにでできました。ダブってきたということはそろそろ限界に近づいたということでしょう。たぶん日本中をきちんと捜したら、2000例以上になると思います。これからこうした消されてきたジャンルというものに気をつけていきたいなと思っております。

木村：私が論じた『くもとちゅうりっぶ』という作品は、戦後において「叙情的である」とか「詩情的である」とか、(例は少ないのですが)まさに「平和な内容である」と評された作品です。しかし、これを当時のコンテキストに置き直してみると、作品の象徴表現として反西洋、反英米のプロパガンダになっているのではないかとことが言えます。また、作品としての一種の出来の良さ、質の良さとして叙情性が高いということ、文化力が高いということが、戦時体制と相反するわけではなく、むしろ「文化という兵器」として機能する可能性をもっていたのではないかとすることも論じました。しかし、戦後になると、「文化」は「平和」の象徴として非政治化されます。戦後日本では、「文化」は「政治」と関係ないもので、「平和」を作る一つの力であると言われました。例えば、「文化国家」、「文化立国」という言葉があります。敗戦の「詔勅」の後、鈴木貫太郎首相の談話では科学と文化の再建といった概念が早くも出てきますし、あるいは、角川文庫の末尾には、角川源義の名前で「文化力の敗

退」というフレーズもでできます。おそらくは、「文化国家」の達成が「平和国家」の達成に繋がると考えられたのでしょう。しかし、戦前、戦中の言説を読み解いていくと、おそらく「文化国家」をつくるということは、「文化で他国に勝つ」ということであって、まさに戦争の一形態(文化戦)として考えられていました。「文化国家」というイデオロギーには、戦中と戦後に連続性があるのではないかと考えております。それが、先ほど言い残した点になります。

齊藤：私は占領期において、「ドミナント・イデオロギー」(支配的思想)というよりも「ドミナント・フィクション」(支配的物語)というものが、さまざまな国の中で作られていくというその過程に興味をもっています。イデオロギーは、必ず「表象のレベルで『ドミナント・フィクション』となって作り出される」とランシエールは述べましたが、カジャ・シルヴァーマンは映画分析でこの議論を敷衍しています。私は、「ドミナント・フィクション」というランシエール＝シルヴァーマンの枠組みを用いて、木下恵介の映画作品を、興味を持ってみるようになりました。そして、『二十四の瞳』という作品によって、敗戦によって崩れてしまった「ドミナント・フィクション」というものが新たに提示されたのではないかと思ったのです。今、若桑さんの発表を聞いて、「肉弾三勇士」がどのような形で「ドミナント・フィクション」に作り変えられていくのかと考えていました。やはり「肉弾三勇士」の浪花節と映画興行者の間にある「階級」的な問題、「階級」的な共通点が非常に大きい。それを考えると、「肉弾三勇士」の中で、「被差別部落」の問題というものがありません。「肉弾三勇士」という物語が、マージナルな存在にある人たちにとって、「ドミナント・フィクション」の一つの入り口になっているというふうにも考えられるのではないかと。アメリカにおいても、映画が戦争というものを媒体にして、例えば黒人の兵士などのマージナルな人びとを積極的に取り込むことで、彼ら／彼女らに「アメリカ人」というアイデンティティを得る糸口を提供するというような側面

があります。同様のことが「肉弾三勇士」の物語にも言えるのかなと、感想ですが、思いました。

由本：私は、最後に実は比較をもってきたかったのです。彼女より一世代上のポーランド人で、現在アメリカのマサチューセッツ工科大で教授をしているクシュシトフ・ウディチコという人がいます。彼は1999年のヒロシマ賞を受賞していますが、原爆ドームに被爆者の方の様々なオーラルヒストリーを集めて、その語りをビデオかスライドを建物あるいは有名なモニュメントに投影する「パブリック・プロジェクション」という手法で知られています。99年の「ヒロシマ・プロジェクション」のときは、被爆者の方の手を原爆ドームの下を流れる川面に映して、まるで原爆ドーム自体が語っているかのようなプロジェクションをしました。彼の作品制作方法や態度が、長澤さんとかかなり似通っていると思いました。先ほど中嶋さんから、私たち自身、イラク戦争において、間接的にしか経験できなかったという指摘がありました。しかし、それは間接的な関与であっても私たちは実際に関与していると私は思うんです。そういう意味で関与のレベルが違うにしても現代作家もそれなりにそういう戦争の体験を呵責して、その中で現代の観客の皆様には訴えるような作品を作っていると思います。

若桑：私が本当に言いたかったことは、ドイツも含めてイタリアも日本も、近代的な文明国家だった。特にイタリアはそうでした。ルネッサンスを体験して、非常に多くの知識人もいて。それがなぜムッソリーニとかヒトラーとかに取り込まれ、国民的レベルで破滅の道を突き進んだのか。日本の場合でも、きら星のごとき、特に法学者とか哲学者とか、知識人が生きていたはず。戦争以前には、大正時代という非常に大きな自由を謳歌した文化もあったはずだし、特に帝国大学を中心とする、知識人たちは何が是非かを学問の結果として知っていたはず。それにもかかわらず、なぜ、あのような、いわば自爆へと突き進む、竹槍戦術のあの戦争に邁進していったのか。それも一年や二

年ではない。確信的に、多木浩二風に言えば、明治以来ずっと益々愚かにされながら、いわば愚かな破滅に向かって、知識人や思想家、共産主義者、クリスチャンなど、もちろん殺されたひとたちもいますけれども、それを含めて、なぜ国家を止められなかったのか。反対運動が何故封殺されてきたのかということが問題なのです。そのとき、表象がいかに機能して人びとの間に戦争へと導く心性を作り出したのか。人々の心を打つのは、実は赤紙一枚ではない。「そこに行かなきゃならない、行って死にたい」。多くの男の子は本当に死にたかったんです。そういう心性を作り出すのはやはり広い意味での文化であると思います。それも、油絵なんかじゃない。油絵を見て、心を動かされる人なんていないと思います。心を突き動かすのは、みんなと一緒に歌った夕焼けの軍歌だとか、それかラジオの「なんとかの夕べ」といった番組で流される浪曲などです。人びとの心を動かした戦争の文化は、決してハイ・アートだけではない。それをどうにかして包括的に問題にしなければならないというのが、今回の私の発表になります。では仕掛けたのは誰かということが次の問題です。絶対デザイナーはいるわけです。国家、もしくは軍部それと結託した資本家が自分の利益のために戦争を起こすということは常にあるし、今日も起こっています。その私的欲望がいかにして民衆の心を動かし、公的欲望・国家的使命に拘り替えられ、国民動員に変換されるのか。ここにマスメディアが深く関わってきます。マスメディアがどんな風に記事を書き、人々を奮起させ、それから文化がそれに参加していくのが問題となります。たちまち飛び火したように漫画からアニメから雑誌から全部が、「根こそぎ動員」へと燃え上がっていくわけです。そのメカニズムというものを示したかったわけです。そういうのはもはや、美術史学会とか美学会とか、そういった旧弊な組織（私も属してますけれども）では掬い切れない、そういうものです。またそればかりではないんです。私はどうして石原慎太郎を支持するのが75パーセントも女なのかもわからないんですよ。安倍晋三に対する女性支持率の高さも同様です。これを江原由美子さんは

「絶望だ」とおっしゃるけれども私はあきらめきれない。そうするとオバさんたちをとらえているものは何だろう、ということを考えるわけです。私が歴史を見るのは、未来を変えるためだと思っています。誰かが私を「非常に熱っぽい」って言ったんですが、私は熱っぽくなんかないません。ものすごく切実な問題として、「表象の戦争」という問題をものすごくアクチュアルな問題として総合的に聞きたい。そのことから、私は今日様々なメディア、様々なレベルで多方面からの視点というのが出たこのテーブルを非常に大事だという風に思っております。

日本人の戦争の表象分析とその問題点

池川：自由にご意見ををお願いします。あと20分あります。

中尾：中尾と申します。私もアートやイメージ、表象の動員力の強さを感じます。現在では、小林よしのりの例がありますね。そして知識人が何か言おうとすると黙殺される力というのは、今も私たちも感じていますし、例えば、大学という形の中でもそれが出てくるという状況でかなりやばいところにきていると思います。ところで欧米の研究状況と今回のシンポジウムで取り上げた問題は、どのように絡んでいくのか。具体的に言うと戦後60周年の中のモニュメントの作り方。第二次世界大戦の「戦勝国」も同様にモニュメントを作っています。国のために戦った女性を称えるというモニュメントです。最近ロンドンでテロがありました、そのとき、「イギリスは過去にもテロ国家日本と戦った」という伝説をメディアが取り上げるわけです。「敵と戦ったベテランに感謝 (Thank you for the veterans fight against evil)」という形で。そこで、日本人の戦争の表象の分析の結果をイギリス側に絡ませながら、どういう風に日本の分析をグローバルな中で相互に関連付けていけるだろうかというのが私の問題提起です。また、今年は戦後60年ですが、特に広島・長崎に言説が集中しています。それはそれでありますがたいようなありがたくないような感じがですね。それに対して植民地の問題などは比較的語られにくいわけ

です。この広島以外の微妙な部分というのは結局どういう形で表されるのか。その辺り何かご意見があればお願いいたします。

千葉：一つ欧米との言説との連結で、今思いついたのは、ドイツにノイエ・ヴァッヘ (国立中央戦没者追悼所) という施設があります。あれは犠牲者と加害者というのを両方とも並べるというので非常に批判されてきた。これはドイツだけの問題ではありません。高橋哲哉さんが指摘しているように、2002年の「追悼・平和祈念のための記念碑等施設の在り方を考える懇談会」(小泉首相が作った諮問機関) にも参照されておりまして、決して対岸の火事ではない。ちなみに言うならば、ノイエ・ヴァッヘで使われたのはケーテ・コルヴィッツの《死んだ息子を抱く母親》の拡大像です。この懇談会では、こういう母子像を使って慰霊施設を作ったらどこからもイデオロギー的に文句を言われずにすむという提案がなされました (ひょっとすると《悲母観音》を慰霊施設になんて発想もあり得ます)。ただ、実はドイツではユダヤ人の被害者とナチス・ドイツの戦死者とを同時に祀ることが問題になっているわけですね。その辺の議論をきちんととりあげるということは重要ではないかと思いました。また、植民地の問題となぜヒロシマだけに集中するか、というご質問がありました。例えば戦争犯罪と植民地主義の問題を鋭くついた事例として、今年公開された『パッチギ』という映画を挙げたいと思います。葬儀のシーンがありましたが、ここで「在日」の男性が次のような言葉を叫びます。「生駒トンネル、誰が掘ったか知ってるか! 請け負ったんは大林組か小林組か知らんけど……、国会議事堂の大理石、どっから持ってきて、誰が積み上げたか知ってるか」と。つまり、こうした戦前の公共工事には、まさに植民地化された地域から労働力(「在日」の男性はまさに朝鮮人の強制連行と強制労働を言外に問題としているわけです) が動員され、材料が持ち込まれたわけです。すると、特別なモニュメントに限らず、わたしたちの周りに植民地主義の記憶はたくさん残っていることがわかると思います。こういうことを強調する必要はかなりある。それは

「アート」ではありません。しかし、それが何だというのでしょうか。また、私は最近宮崎の《八紘之基柱》（現在は、平和の塔と改称されています）を調査する機会を持ちました。これは既に多くの研究がありますが、日本の占領地や植民地などから石を持ってきて作った「八紘一字」のモニュメントです。このモニュメントの検討は、美術史学会の中ではされてこなかった。もちろん近代美術史を専攻する研究者ならば、ほぼ全員知っているわけです。しかしやられなかった。これからこういった問題がアカデミックな場でもクローズアップされる必要があるだろうと考えています。

乾：私は、欧米的なアートにはあまり関心がありません。やはり、大衆的な物の方が戦争動員には力があると思っております。田舎にいくと、なぜおじいちゃんやおばあちゃんの肖像画がかざってあるのか、という問題があると思います。その肖像画は写真から起こしています。でも写真じゃだめで、やっぱり絵を描いたほうが上等だと思われているのです。お葬式のときには間に合いませんから写真を使いますが、ちゃんと床の間のあるお部屋に飾ってあるのはみんな肖像画です。また、どこの中学や高校にいても歴代の校長先生の肖像画というのがあります。ディシプリンとか学者意識、エリート意識を一度捨ててかかれないとこういう大衆的心性は決して理解できないと私は考えています。

情報交換と知識の共有の重要性

フロアの男性：一つ若桑さんに。私は昭和13年生まれです。記憶はさだかではないのですが、後から親父から私が「勝ってくるぞと勇ましく」というような歌を歌っていたと聞きました。若桑さんのおっしゃったマスメディアの記憶はそれぐらいしかありません。それともう一つ、北原さんのおっしゃった絵三枚はカラーでしたが、あれはどこからどうやって手に入れられたのかということを知りたいと思います。

北原：あの三枚の図像は、1945年の3月に出版された立派な図録から採りました（『大東亜戦美術 第二輯』朝日新聞社、1945年3月、美術書院）。この図録は、「至

誠報國」の書と「序」、「目次」に続いて藤田嗣治らの三点の絵画から図版掲載が始まっていますが、カラー図版が多数使用されていて、敗戦直前の時期とは思えないほど贅沢なつくりとなっています。今日も持ってきておりますので、よかったらあとで御覧ください。

若桑：私のような年齢の人間にとって非常に大事なことは、「勝ってくるぞと勇ましく」という歌を知ると知らない人がいるということです。この歌は、本当に良く歌われていて、子供たちが歩きながら歌うという「身振り」が日本中に満ち満ちていました。戦争動員とは、情報操作のことだと思います。情報操作の網が、大きなカプセルのように国民全部を覆って、大本営発表というたった一つの情報しか下ってこないとき、その時初めて戦中期日本のような「狂気」が生まれるんです。私たちの使命というのは、このようなカプセルを二度と作らせないことです。極めて自由な情報交換を作り上げていくことなのです。先の質問で、日本の戦中戦後の表象研究というものを、いかにして世界の同じように表象研究をやっている、もしくは戦争文化を批判的にやっている人々との活動と結び付けるかということが言われました。実に、私たちが今持っている社会史的文化史的手法や現代美術のテクノロジーとかテクニク、図像解釈の手法などは、全部西洋から入ってきたものです。歴史学そのものもそうです。ですから、当然のことながら、情報研究とかマスメディア研究なども、全部西洋由来の科学です。ですから私たちは孤独にやっているのではなくて、むしろ西洋から学んでいます。また、西洋に私たちの状況を伝え、西洋と共通の、あるいは相互に違った情報を交換するために出版があり、国際シンポジウムがあります。例えば先月行われた、ソウルにおける国際女性会議「Women's World 2005」においては320に上るパネルセッションが立って、そこで様々な国の女性たちによる少なからぬ数の戦争の表象のディスカッションが行われました。ここにいる方々の何人かと一緒に、私も参加してきました。そこではイギリス、あるいは欧米、もしくはアジアの人たちが一堂に会して問題を共有しあい、そしてまた個々の、固有の問題についての

知識も共有しあいました。このような開かれた情報空間を作り続けることが、すごく大事だと思っています。小さな国の中に情報空間をセクト化していくことは、再び私たちを隘路に入り込ませてしまうという気がします。また、重要なことは「勝ってくるぞと勇ましく」を知らない人に対して、「あなたは知らない」と言うことによってまた閉じてしまうのではなくて、「勝ってくるぞと勇ましく」を本当にここでかけて、その10何番まで一緒に聞いてみることです。ここで知識が共有されて、それが独占された情報の空間というものを破ったということだけでも私は大変良かったと思っています。

由本：一ついいでしょうか。ニューヨークで見た展覧会で非常に気になるものがありまして。「戦争画」というものは最近ブームといいますかりバイバルのような勢いで、若い世代のアーティストたちに受け入れられているところがあると思うんです。それで、特に榎木野衣氏と村上隆氏を中心にですね、その文脈で、アニメ、オタク文化を「戦争画」の文脈にもってくるという強引な展覧会が、今ニューヨークのジャパン・ソサエティで開かれております（「リトル・ボーイ」展）。そのカタログで村上氏が力説されている論文では、「日本は原爆を落とされて、アメリカに占領されて、骨抜きになってリトル・ボーイでしかいられない。大人になれない日本人がそういう鬱憤を晴らすには、オタク文化を通してでしか仕方がなかった」というような主張があります。そういう一元的な論理にはまっているわけですね。それをまたアメリカ人たちが受け入れている。そのことについて私は憤りを感じるわけなんですけれども、そういうことについて皆様は何かお感じになったことがありますでしょうか。アニメを研究されている木村さんはいかがですか。

木村：今、アニメを通して〈日本〉なるものが立ち上げられ、〈日本の戦後の敗戦トラウマ〉という神話が作りかえられるというお話がありました。発話主体が例えば影響力のない批評家や芸術家であれば、それほど広まらないわけですね。しかし、なぜそれが広まってしまうのでしょうか。少なくとも『中央公論』のよ

うな総合誌や『日経ビジネス』や『ダイヤモンド』のような経済誌・ビジネス誌にも載るようになってしまったのはなぜか。映画雑誌やアニメ専門誌とかじゃなくて、広範な人が読むような雑誌に載るようになったのです。そこには、90年代半ばから、一つには日本ではバブルがはじけ、つまり経済ナショナリズムというものが一端オジャンになったことが関わっています。経済界は次の投資対象を探していかななくてはならなかった。その時、ちょうど96年に米国のチャートやビルボードで『攻殻機動隊』という作品が1位を取った。これは外貨を稼ぐチャンスじゃないかということですので着目を浴びます。その熱気が醒めやらないまま97年に『もののけ姫』が『攻殻』の興行成績を塗り替えた。それで同じジブリの『千と千尋の神隠し』もすごい興行成績を出した。『もののけ姫』や『千と千尋』は日本文化を謳ってるじゃないかと、〈日本〉なるものを描いているじゃないかということで、ここで文化ナショナリズムと経済ナショナリズムが重なり合ってくるのです。私も『くももちゅうりっぷ』に関して口頭発表の最後に言いましたが、つまり経済的な浸透力と文化的な浸透力を両方持ったものの一つとして、アニメ産業やマンガがあります。要するに言語ではなくイメージなので、いくらでも海外に持っていきける。セリフの言語さえ変えればいくらでも浸透するものとして捉えられているのです。アニメ・マンガに関しては、イメージの強い喚起力、外貨獲得への期待が注目されてきた。そして、こうした動きは、経済的なことだけではなく、90年代半ばから起こってきたネオ・ナショナリズムとも関連しているのではないかと思います。「大東亜戦争」というものをもう一回肯定的に評価しなおそうじゃないかというのが一部マスメディアをにぎわすわけですが、そういうのと同時期に起こっているというのも非常に不気味であり象徴的です。文化力ということを訴えてきたのは、日本だけではありません。おそらく世界中の帝国主義国がそうだと思いますけれども、そういうことを考えると、戦後に「文化国家」を目指した日本の最終的に行き着くところは「文化戦」の理論だろう。要するに文化と経済力

というもので世界にもう一回打って出ようとするし、文化力と経済力が身についたら次に求めるのは、「ハードパワー（軍事力）」です。再軍備をしようという話になる。そういう意味で「軍事カルチャー」でもあるアニメが持っていた意味は大きいですね。こうした流れは、「ハードパワー」を求める戦後日本の通奏低音だったのではないかと考えています。

千葉：秋葉原を通ると「かわいいは、正義」（アニメ「莓ましまろ」のキャッチコピー）というような感じの看板があります。「リトル・ボーイ」展とのつながりで言えば、村上隆が主張しているのは、戦後日本は国家という OS、オペレーションシステムを失っていて、そうしたシチュエーションで創られたのが〈可愛い文化〉であるというわけです。〈可愛いもの〉は「ほえ〜」っと笑顔で〈平和〉を訴えかけているものだとは彼は捉えています。彼には、「世界中にオタク文化を振りまいて〈可愛いもの〉で埋め尽くして〈平和〉にしよう」という主張があるようです。戦後日本文化の起源論とオタク文化論を直結した議論は、「奇説」としか言いようがありません。「無理」と知りつつあえてそのように言っているかもしれませんが。そうしたオタク文化が戦争という非常にハードなものを、「ほえ〜」っと骨抜きにするみたいなことを村上隆や榎本野衣が主張している一方で、見かけは「ほえ〜」っとさせてむしろ受け入れやすくとか噛みやすくさせているという感じも危惧するところなんですね。つまり、戦争文化に対する抵抗感も薄れてしまいます（米軍がTVゲームを用いて新米兵士を訓練して、殺人に対する抵抗感を軽減させようとしているように）。話は少しずれますが、『サルでも描ける漫画教室』というマンガが90年代初頭にありました。そこに、将来の徴集令状は、アニメ絵の〈可愛い〉女の子が「頑張って戦争に行って私を救って」と訴えるイラストが描いてあるものになるというギャグがありました。〈村上隆的なもの〉を国家が採用するようになったら、それもあながちギャグじゃすまなくなるのかなと感じております。

池田：池田と申します。今日のイメージ&ジェンダー

研究会の「戦争をめぐる表象の政治学」というサブタイトルのついたシンポジウムの場合というのが、今の社会の中でどういう位置づけにあるのかということを知って考えておりました。若桑さんが先に言ったことにほぼ集約されていると思うんですが、様々な立場にある人間がお互いの研究を交換する場が、私はすごく重要だと思います。けれども、今アカデミズムは、民衆・大衆という文化がどういうふうに関与してきたかということ、今のリトル・ボーイの問題、アニメーションの国家戦略、藤田嗣治の戦争画、田舎のおじいさんおばさんの肖像画という世界といった表象空間の繋がりを見えないものにしてしまっている。それぞれが分断されているわけです。その分断されているところのどこかに私たちがいるんだけどそれが全体としてすごく見えなくなっている。私の提案は、一方で、横断的な議論の出来る場を共有しておきながら、分断されたそれぞれの現場でも、ノイズをたてつづけていくということです。私も、なぜ私は美術史学会で活動しているのかを考えるのですが、アカデミズムの場は、確実に守られていているし、現代アートは現代アートの世界としてやっぱりあるように思うんです。おのおの、そういう〈現場〉に散って行って、そこでノイズを立てて、またここに帰ってきて戦略をたててというようなことを繰り返していくことしかできないのではないかと思います。千葉大の学生にしても、既存の分野にははまらないことをやっている人たちがばかりになってしまって、そうすると自分の問題意識を他者と共有していく場をどうやって作れるのかということ、私も一緒になって悩んでしまうんです。私はいわゆる既存の美術史で学んできたわけで、それを学生から責められることが結構あります。そういう既存のディシプリンにおける弊害要因を破壊しつつ、でもやっぱり既存のディシプリンの中でも暴れていくといった機会をみんなが持ち寄っていくような場だったのかなというようなことを今日は思いました。

「民衆文芸」のもつレトリックの危険性

藤木：藤木と申します。先に、写真を絵で描き直すの

は、田舎のおばあさんの心性というお話がありました。先ほどの壇上の乾さんのご発言を伺いながら、「そうなのかな」とずっと思っていたんです。例えば、手紙は「肉筆」でないと相手に失礼という場合があります。私は今、文章を100%ワープロで書きますから、ワープロで下書きした手紙を手で書き直すということをするわけですね。そういうのを確か上野千鶴子さんは、「ローテクへのノスタルジーである」と一蹴しましたが、疑問に思うのです。今「肉筆」という言葉を期せずして使ったわけですが、明治20年代～30年代、活字の印刷が普及してくる時期に序文と本文だけは、肉筆のものをを使うということがあります。本文は活字なんだけれども、序末は著者の肉筆を使うというそういう本がたくさんあるわけです。「肉筆」、換言すれば「身体性」に惹かれる気持ちというものは、田舎のおじいさんおばあさんに特化される心性ではないと思います。それに関連して、先ほど若桑さんが「勝ってくるぞと勇ましく」という歌を挙げていましたが、これは「七五調だな」というふうに思う。この「七五調」というのがポイントなんだと思うわけです。つまり身体的に刻み付けられた韻律ということです。もう一つ、「肉弾三勇士」の浪曲は、「有明の月が…」という表現で始まるわけです。そのようなレトリック、一種の美文が、人を惹きつけると私は思うわけです。なぜそういうふうに思うかというと、枕言葉、縁語、掛詞、そういうレトリックというのが、たぶんある時期までの人にとっては染み付いていると思うからです。例えば最近では『声に出して読みたい日本語』とか見てみると、白波五人男の「知らざ一言って聞かせやしよう」というセリフがあって、こういうのを今の子供が暗唱してわかるんだろうか、だってレトリックの連続なのに、と思ったわけです。けれども、ああいうものがとても気持ちいい。だから、浸透するし、非常に危険なんだという風に今日ここにきて思います。

若桑：昔ながらの枕言葉というのがあります。「ひさかたの」とか「有明の」とか。それがいわゆる括弧つき「日本文化」のリリシズム、それに訴えかけながら入り込んでいくナラティブはあるでしょうね。江戸時

代に出来上がった様々な歌いもの、遠くは琵琶法師が語って聞かせた平家物語、つまり運命の無常を語るというその戦争を語るといような。実際に戦争中に戦争琵琶というのが流行りました。ですから非常に深い「民衆文芸」、あるいは敢えて言えば「伝統文芸」というもののレトリックをそのまま受け継いでいる。逆に言えば、そこに当て嵌めていくんですね。ですから人々は、まさしく斉藤さんのおっしゃる「ドミナント・フィクション」に全身で浸らせるということですね。文学からのご指摘、ありがとうございます。もう一つ、先ほど出たマージナルな位置に置かれた人間が実は戦争で死ぬことによって、「国民」に昇格する、あるいは組み込まれるという話があります。例えば黒人兵は戦争動員を通して取り込まれたと思うんですね。しかし、それはアメリカの事情であって、日本はそうではなかったんです。例えば私の収集した資料の中には、3人のうち2人が「部落民」だとわかってブームが急速に冷めたという説があるんです。上野英信氏、前坂俊之氏によれば、彼らが軍神に最終的にならなかったのは、要するに「被差別部落」だったからということです。戦後「三勇士」の聞き取りをしようとした上野さんは、遺族から断固とした拒否にあっています。これはマージナル云々というよりももっと根の深い日本の暗黒部ではないでしょうか。だから「肉弾三勇士」に関して言えば、決して周辺部は国家の動員のレトリックに取り込まれたわけではない。ただ言えるのは、「ドミナント・フィクション」というのは、実は映画のようなフィクションではない。そこには、どうしても「真実を伝えるよ」という情報係・媒体（マスメディア）が必要であった。この「真実」を作り出していくリンクを見破っていくことが非常に必要なのだということが私の発表の主旨です。

あと、池田さんがおっしゃったことに一言。つまりイメージ&ジェンダー研究会というのは、研究会であって学会組織ではないですし、いわゆるアカデミックな権威はないわけです。ただ、イメージ表象（今日は音表象も出ました）の問題とジェンダーの問題を議論している研究者のグループです。国境なき医師団のよ

うな、「学会なき表象研究者」のグループです。これをずっと自由な「アメーバ」状の活力をもって継続していくことはもちろん重要なことです。一方で、それ以上に私たちはいくつものアカデミックな既存の学会にも所属しております。池田さんの話をきいていて、私は広報委員としていろんなところに広報を出していたのに、何故か美術史学会を避けた自分を思い出しました。何故私は美術史学会にあえてこれをおくるのを避けたんだろう。ここにはインテリが陥りがちの諦念、諦めがあったと思います。だから反省します。非常に大事なことは、私たちはそれぞれのいわば枯死したというか枯死寸前のアカデミックな学会に帰って行って、我々はそこで活発に発表し、提案し、残念ながら委員もしていますから、内部からの脱構築をしていきたいと思っています。でも何よりも大事なことは、全てのものがお互いに関連しあっているということにおいて、政治史、社会史、経済史、こうした学会を超えた、また表象とかジェンダーを越えた、時にはグローバルなシンポジウムを今後企画していくべきだし、みなさんのご協力もいただくべきじゃないかと痛感いたしました。

英雄のモニュメントのもつ意味

斉藤：先にイギリスの状況についてコメントされた方がいましたが、その第二次世界大戦の英雄のモニュメントというのは、いわゆる戦勝国ゆえの「正統性」を持つものですね。それで、今、イギリスのブレア政権としてはイラク戦争を推し進めたい。そうしたときに、つまり「正統性」を持つ第二次世界大戦のシンボルをもう一度持ってきて、しかも、女性兵士の動員というかたちで展開する。まさにある意味では〈歴史〉の再利用ですが、そのようなことは、起こり得るのでしょうか。

中尾：イギリスでは女性たちが45歳までは、徴兵じゃないですけども、軍属の何かに登録しなければならなかったらしいです。みんなアーミーという名がつく軍属という形で、独身者（当局から見れば次代の兵士を育てていない女）が、補助要員として軍艦に乗って最前線までいった。アメリカと違って、女性兵士と

いうものを作らなかったイギリスでは、その女たちをどう記憶するかということが非常に問題になったらしいです。この後にテロとかが起こって、結果的にまさに今言ったような言説に嵌り込んでしまったようですが、それぞれの女性の思いは少し異なっていたみたいです。階層ごとに立場が異なっていて非常に複雑なのだと思います。

斉藤：例えば、十五年戦争中に「新女性」や日本での女性運動家たちがどういう風に戦争と関わりを持ったのかなど、ケースごとに拾っていくしかないのではないかと思います。

中尾：そのモニュメントは、最初は海軍と陸軍の軍属、3人の女性が立つはずのデザインだったものが変更されて、軍属の全種類の制服をかけたものになりました。ある意味、それは抜け殻なんです。モニュメントという意味では、「国の役に立ってくれた」男性をヒーロー化するモニュメントをまねた。しかし、毎年国民行事をする、ファロセントリックな、ある意味「靖国」のようなシンボリックな場所の真横に、それよりも大きなものを建てたというところに、19世紀から続くフェミニズム側の人たちのプライドもまたあって。そこに集まる人も階層が分かれていて、非常に複雑だと思います。モニュメント建設に集まる人が、戦時中軍属として働いたときの「制服」を持ち出すことで一種の「連帯感」を作り出すというのは、「戦勝国」の中での必要性ですね。そして、結果的に第二次世界大戦をどのように記憶するのかという複雑な政治学に組み込まれてしまう。私たち（日本の女性）が、「敗戦国」の中の不自由性で動いているとしたら、彼女たちも「戦勝国」の中で不自由性（拘束性）を持って動いている。そのあたりの繋がりはみえてくると思う。

若桑：女性動員問題ですね。実際のところは正規の兵隊でなかったために記念されなかった女性たちを敢えて記念しようということの中には、女性たちの主体性／アイデンティティと同時に、再び女性を動員させようとするブレア政権のポリティックスもないとは言いきれないのではないですか。個別的な問題は、限りなく出てくると思いますが、私は第二次大戦の記憶／表

象は、今のアメリカとイギリスにおいて利用価値が高いと思いますよ。例えばアメリカは「イラクの民主化」を言うときに、「かつてあの凶暴な日本をちゃんと教育して民主化した」ということを言っていますよね。ですから、イギリスとアメリカにとって、第二次大戦はもう一度「リバイバル」させるに足る価値を持っているというのは、興味深い示唆だったと思います。リトル・ボーイの話もそうです。私たち（日本人）はパイプをくわえたマッカーサーによって「12歳」と言われたわけです。ですから「リトル・ボーイ」とい

う形で自らを矮小化して、アメリカにおもねる形で、彼（村上隆）はやっていると確信しますね。

池川：そろそろ時間も来ましたので、終わりにしたいと思います。最後に色々お礼を申し上げたいところがあるのですが、このシンポジウムの企画運営に全面的に協力してくださいましたリーブラにお礼を申し上げます。それからスタッフとして手伝ってくださった川村学園女子大学の大学院生の方々、千葉大学の大学院生の方々ありがとうございました。みなさんご苦勞様でした。会場の皆さん本当にありがとうございました。

「第二回大東亜戦争美術展」東京展・関連記事一覧（『朝日新聞』1943.9.25～1944.1.10）

北原恵論文中の表1（23頁参照）

日時	記事タイトル	備考（△図版・写真掲載）
1943年9.25	「第二回大東亜戦争美術展作品募集」	役員・審査員全氏名発表
11.3	「大東亜戦争美術展審査員打合せ会」	
12.2	「進る決戦調——大東亜美展、最後の仕上げ鑑査」	審査員、全員氏名発表
12.4	「栄えの戦争美術展入選」	入選者、全員氏名発表
12.6	「畏し天覧 台覧を賜ふ——光栄の海軍作戦記録画」	△清水良雄《ルンガ沖夜戦》
12.6夕	「三畫伯の謹作——大東亜戦争美術展に出陳」	△藤田嗣治《伊勢の神宮に御親拝》
12.7	「輝く聖戦絵巻——あすから大東亜戦争美術展」	展覧会概要
12.7夕	「精魂傾け謹寫——宮本三郎画伯謹話」	△宮本三郎《大本営御親臨の大元帥》
12.8夕	「朝香大將宮殿下台臨、大東亜戦争美術展ひらく」	△順覧中の朝香宮殿下（写真）
12.9夕	「"尊き一瞬"の謹寫——小磯良平画伯謹話」	△小磯良平《皇后陛下陸軍病院行啓》
12.10	荒城季夫「大東亜戦争展に観る①：戦果の生きた記録」（連載12/10-12）	展覧会批評
12.10	「天覧に輝く海軍記録画①珊瑚海海戦、中村研一画伯筆」	△同作品
12.11	荒城季夫「大東亜戦争展に観る②：近代戦"表現の問題」	
12.11	「天覧に輝く海軍記録畫②基地に於ける整備作業、山口華揚筆」	△同作品
12.12	荒城季夫「大東亜戦争展に観る③：課題芸術の本格化」	
12.13	「天覧に輝く海軍記録畫③：駆潜艇の活躍、藤本東一良画伯筆」	△同作品
12.14	「天覧に輝く海軍記録畫④：十二月八日の黄浦江、橋本関雪画伯筆」	△同作品
12.15	「天覧に輝く海軍記録畫⑤：印度洋作戦、小早川篤四郎画伯筆」	△同作品
12.16	「天覧に輝く海軍記録畫⑥：潜水艦の出撃、茨木杉風画伯筆」	△同作品
12.17	「天覧に輝く海軍記録畫⑦：護送船団、大久保作次郎画伯筆」	△同作品
12.18	「天覧に輝く海軍記録畫⑧：ツラギ夜襲戦、三輪晃勢画伯筆」	△同作品
12.19	「天覧に輝く海軍記録畫⑨：海軍落下傘部隊メナド奇襲、宮本三郎画伯筆」	△同作品
12.20	「文相、大東亜美術展へ」	
12.25	「入賞者決る——大東亜戦争美術展」	
12.27	「三殿下戦争美術展へ」	
12.28	「大東亜戦争美術展」	囲み告知記事
12.29	「戦争美術展授賞式」	
1944年1.4	「外相、戦争美術展へ」	
1.4夕	「松村大佐ら美術展へ」	
1.6	「大東亜戦争美術展 愈々九日限り」	囲み告知記事
1.7夕	「東久邇宮両妃殿下、戦争美術展へ御成り」	△見学中の両妃殿下
1.9	「戦争美術展へ、北白川宮両妃殿下御成り」	△見学中の両妃殿下
1.10	「戦争美術展終る」	

論文

東南アジアの女神を取り戻す： 女性現代作家による試み（フィリピン、タイ、インドネシア）

フローデット・メイ・V・ダトウィン

訳・中嶋泉

概要

本論において私は、東南アジアの女神及び、古代の女性司祭であるババイランを喚起したい。それらは、生命を与え、育て、癒す力のテーマ、メタファー、あるいはシニフィアンの形象である。この東南アジアの女神伝説を取り戻すことによって、「肉体化された精神性 (embodied spirituality)」の周囲に展開する東南アジア・フェミニズムの輪郭を提示したい。肉体化された精神性とは、そこにおいて身体が階層性や二重性ではなく、「変性と全体性を基盤に、解剖学的、精神的、社会的そして心理的に構成されるような空間として示されるコンセプトである。さらに、東南アジアの女性作家のほとんどが、それほど意識的、またはあからさまな「フェミニスト」でないにもかかわらず、彼女たちが東南アジア、そしておそらくアジア全体におけるフェミニズムの輪郭を形成しつつあることも、ここで議論しておきたい。こうした「複数のフェミニズム」は、性及び身体中心的な解放（ラディカル・フェミニズム）や、現状の社会構造における「男女平等の権利」（リベラル・フェミニズム）といった、個人的身体の議論に根ざした規範からは定義できないものである。本論は現在進行中の東南アジアの女性芸術家の調査と、そこでの女性作家たちとの交流を描き出すことを通じて、フィリピン、インドネシア、タイの女性アーティストによる自分たちの人生と作品を通した南アジアの女神像の表現について、具体的な例をいくつか紹介する。

プロローグ

戦略的本質主義としてのババイラニズム

今年、フィリピンではフィリピン・フェミニズム100周年が祝われている。公的な歴史記録によると、

フェミニズムは1905年6月30日の「フィリピン・フェミニスト・アソシエーション (Asosacion Feminista Filipina)」の創立と同時にこの国に登場した。このことは、フィリピン女性たち、少なくともエリートの女性参政権論者たちの間には早くも1905年の時点で「フェミニズム」の意識があったこと、また、例えば「ウーマンズ・アソシエーション (Asosacion Mujeres)」と名づけるのではなく、フェミニズムと呼ぶことによって、自らを国際的な改革の中に意識的に位置付けようとしていたということを示している。この事実により、「より大きな」問題、つまりこの場合スペインの不当な植民地政策によって引き起こされたジェンダー化の様相が暴かれ、現状が問い直されるだろう。

しかし、フェミニスト歴史家 Fe Mangahas によれば、フィリピンではこのフィリピン人女性エリートによるフェミニスト・アソシエーションより以前から既に「私たちフィリピン固有の歴史・文化的文脈の内部から発展した女性の意識」が「土着」の形で始まっていた。彼女は、前植民地時代的女性司祭「ババイラン (Babaylan)」に注目するが、ババイランは「多くのフェミニストにとってでさえ今日では、死に絶えた過去の遺物ではないにせよ、秘境の域にある事柄に過ぎない」(Mangahas 2005, 1) と述べる。しかし Mangahas が言うように、ババイランは今日のフェミニスト、少なくともフィリピン人フェミニストにとっては、重要な意味を持つ伝説である。この重要性については後に詳しく述べたい。また Mangahas は、ババイランを再発見し、思い出す／復帰させる (remember) ことに留まらず、「ババイラニズム」という名称を絶えず使い続け、「フィリピーナ・フェミニズム」を名づけ、描写し、ババイランの原-フェミニ

スト的抵抗の戦略により強力に結びつける言葉として明確化することを主張している。

(財団創始者が右翼として戦争協力をした疑いがあるために) いろいろ議論のある日本財団フェローシップ API (Asian Public Intellectual) のフェローとして日本で行った5ヵ月の調査の間、私は「フェミニズム」が日本では肯定的なタームではないこと、またしばしば西洋からの輸入物として特に地元のメディアで批判の対象になっていることを知った。おそらくそれほど抑圧的でなく寛容なやり方ではあるが、私たちがフィリピンでこのような否定的な受け取られ方をされることに悩まされている。しかしながら、500年の植民地の歴史—400年のスペイン支配、(その後の) 50年、そして現在も続くアメリカ合衆国政権の支配—により、私たちは、ポスト植民地フェミニストたちが共有する、いくつかの問題を最も深刻に感じていると言えるだろう。つまりその問題とは、女性のアイデンティティとフェミニストの運動を、国家及び文化的アイデンティティとの関連のもとに、そして「白人中産階級」フェミニストとその「素朴」で「帝国主義的」な普遍的シスターフッド信仰の覇権的力に対するポスト植民地主義的な挑戦のもとに位置づけることである。視覚美術の領域では、70年代の中産階級アングロ・アメリカン・フェミニストたちがしばしば言及されてきた。ジュディ・シカゴによるヴァギナイメージは、本質主義とノスタルジックで身体中心主義的な戦略の系列にあるものである。

自分たちを西洋理論から区別し、植民地主義以前の過去を回復させて「土着」の枠組みやアイデンティティのモデルを探し求めようとするのが、フェミニストだけでなくフィリピンの学術領域や NGO コミュニティーの間で「流行」になるのは、実はこの文脈においてなのである。AIP フェローシップの期間中、私は日本版「ネイティブ主義」運動に遭遇した。そのうちの二つを紹介しよう。一つは「西洋化に反駁する日本の近代化」(Munroe 1994, 24) の批判が目論む、知識人、研究者、批評家の戦中の京都でのシンポジウムで、もう一つの例は、戦前のフェミニスト哲学者で

あり歴史家(専門的な訓練を受けていない歴史家ではあるが)である高群逸枝による日本の最古の女神アマテラスの取り上げ方である。上野千鶴子によると、高群は、西洋の「個人主義的な自我」に対し、「母性的な自我」を日本の文化的理想として対置した(Buckley 1997)。つまり高群は、彼女自身ならびに全ての日本人女性をこの偉大なる女神と同一化させることによって、反西洋主義的、反近代主義的プロジェクトのフェミニスト版を行うことを提案したのである。高群は、上野が「逆オリエンタリズム」と呼ぶこの枠組みを設定することで、戦争協力へと傾斜した。この戦争は高群にとって、女性的美德、出産、子育ての能力、共同体と個人を媒介する能力よりも女性参政権問題への取り組みを優先させる個人主義的フェミニスト(これはフィリピン・フェミニスト・アソシエーションも同様である)において急激に失われていった「母性的自我」を賭けた「聖戦」として正当化されていたのだ。

高群は、母性主義フェミニストであり、日本で最初のフェミニスト誌を創刊した平塚らいてうの後継者である。早くも1900年代、フィリピンのフェミニストが統合されていたとき、日本でもフェミニストは既に存在し、また個人主義的フェミニストと母性主義フェミニストの間の議論も存在していたのである。平塚はこの議論の鍵となる人物であった。彼女は、女性性の特質を主張すること、より具体的には母親に対する福祉を国家や共同体に要求することによって、西洋の個人主義と区別される日本固有のフェミニズムを主張した。事実、1900年代におけるこの論議は、戦前(高群の時期)から現在までに幾度か起こったフェミニスト内部の似たような亀裂を暗示し、特徴付けるものである。それは例えば「ラディカル」対「リベラル」、あるいは、法的改正を主張するフェミニストと、男女間の関係性の私的な領域に注意を移したフェミニストたちの間で起こる(Miya Yoshiko in Buckley 1997)亀裂である。さらに今日では、上野が「マキシマリスト」、あるいは「エコフェミニスト」と呼ぶ、現代「ヴァージョン」の母性主義的フェミニズムもある。これらのフェミニズムによる日本の産業社会批判は、

母性、自然、国家の地域的美徳を理想化する、対抗近代的で反西欧的な母性主義フェミニズムに似通っている。

日本及びフィリピンのこうした例から、アジアのフェミニズムがジレンマにとらわれていることがわかるだろう。私たちのフェミニズムが女性性を強調しようとすれば、母性主義的になってしまうか、マキシマリストやフェミニストの例にあったように、自分自身を「アジア人」として本質化し、「ネイティブ」としてオリエンタル化するリスクを負うことになり、自身を女性として、フェミニストとしてゲッター化することになる。高群の場合、それはまた他の結果—当時の日本の植民地に言い知れぬ被害を及ぼし、複雑な背景を持った女性の戦争協力—も引き起こした。しかしながら私は本論において、危険を承知の上で、平塚と高群といった先駆者たちが試みたように、古代の昔を開き、追跡し、再発見することで、女性性の特殊な力、権力、想像性、生殖能力を否定してきた支配的で歴史的見解へ挑戦することができるかもしれないと考えているのである。女神やババイランを回復し、自分のフェミニズムを「ババイラニズム」と呼ぶことによって、私はスピヴァックが「批判しながら、自らが密接に関係している構造に対し、不可能な否を言うこと」(Kelsky 2001)と要約した脱構築的ポジションである、かの有名な言葉「戦略的本質主義」を喚起しようと思う。そこには当然のことながら対立の空間が存在するが、それこそは私が馴染み住まってきた、一枚岩的でなく、破壊や矛盾に晒されてきた構造のことである。そして、家父長的な視線へ立ち戻り、歴史の公式なヴァージョンへ割り込むような空間を見つけるのは、そのようなギャップや亀裂の内からであるかもしれないのである。

——このエッセイは、はじめに1997年のバリ、次に1995年のバンコク、最後に2004年のバリでの出来事という順で、三つの物語を通じて語られる。

第1話：シータ (Sita) を再イメージ化／再想像 (Re-Imagi <ni> ng) する

ときは1997年、場所はバリのウブド。そこはジャカルタから始まり、ジャワのバンドン、ジョグジャカルタを通過した私たちの調査旅行の最終地点だった。私たちはジョグジャカルタからバスで12時間かけてバリに到着し、その間ベトナムとインドネシアにも立ち寄る予定だった。インドネシアに来る前の1996年、私たちはバンコク、チェンマイなどのタイの街に滞在していた。「私たち」というのは、私のパートナー、当時まだ産まれていなかった私の娘の父親と私のことである(娘はフィールド調査後の1998年に生まれたが、私が彼女を妊娠した <conceive> のがちょうど私がタイ、インドネシア、ベトナム、フィリピンの女性作家の展覧会コンファレンス <1999年 マニラにて開催> を着想 <conceive> し「出産」した時だったのである)。

最初に出会った女性の一人、Ni Made Sri Asih は、私が初めて会いに出かけたとき Seniwati Art Gallery for Women で若い女性を相手に講義をしている最中だったが、放課後につかまえて話を聞くことができた。このギャラリーは女性作家に特化したものとしては当時唯一であり、おそらく今日でも東南アジア内で唯一だろう。私はインタビューの前にも Seniwati のカタログで彼女の作品をみてはいたが、当初それはまったく普通で「典型的」なバリ島スタイルとして私が思い描くもののように見えた。しかしながらさらによく見るうちに、私は自分が誤っていたことに気づいたのである。

1996年の《ハヌマーンの任務 (Hanoman's Task)^{插图1}》は、バリ島の近代絵画の技術とスタイルを伝えるウブドのピタ・マハ (Pita Maha) 派の特徴を備えている。バリの近代絵画は、表面上は同じように見えても複数の流派から複雑に構成されており、植民地時代の美術アカデミー、観光産業、人口移動などがもたらした近代的美学性と前近代主義的な美学との混交 (hybrid) を成している。単調ではあるものの密に描きこまれた絵画面には、綿密に計算された線、パランスの取れた空間構成などのピタ・マハの特徴が認

められる。

《ハヌマーンの任務》で Sri Asih は、バリ美術館のような場所に収蔵されるような著名男性作家がしばしば描く有名な場面を描いている。場面はラーマヤナから出発し、ラーマの使いである白猿ハヌマーンが、邪悪な神ラーヴァナに14年間拘束されていたシータに、彼女の夫で新しい王に即位したラーマが彼女を救い出すために向かっていることを告げている。この場面はまた、ラーマの命に従うハヌマーンが、シータが14年の間の純潔を守っていたかどうかを確認する瞬間を捉えている。

「自分の身体への権利」という平等主義的なフェミニストの枠組みを西洋フェミニズムから継承していた私にとって、ラーマの嫉妬に駆られた猜疑心、また、恐ろしい経験をしたはずの彼女の消息をたしかめる以前に純潔を確認させるという彼の行為は憤慨すべきものだった（しかしシータはラーヴァナに拉致される以前にラーマと性生活を送っていたらうから、シータはもちろん事実上処女ではなかったらう）。しかしそれより私を驚愕させたのは、シータにはこの後さらなる使命一夫の腕に戻る前に、自身の純潔の証として火あぶりをする一が課せられているということである。

国際的に知られるインドネシアのマルチメディア・アーティスト Arahmaiani はビデオ作品《私は貴方の伝説の一部になりたくはない (I Don't Want to be Part of Your Legend)》においてシータの純潔を試すこの火あぶり裁判に異議を唱えた。権威と数々のトラブルを引き起こす大胆な作品で知られる Arahmaiani はこのビデオ作品を、帝国主義とグローバリゼーション、またイスラム教の商標である家父長主義と軍事主義と自分の国との癒着への批判の一環として作成した。wayang kulit というインドネシアの伝統演劇の形式を参照しているこの作品では、ビデオのなかで wayang (影絵) の形式を模した枯葉が燃えてゆき、その背後に Arahmaiani の挑戦的な声が哀歌を繰り返す。葉が燃えるさまは、シータが家父長的伝説の一部にされることへの拒否を示すだけでなく、新たにより強いシータが現れるには火による浄化の力を通

り抜けることが必要だということが象徴的に表されている。

しかしながら Sri Asih の観点によれば、シータは「伝説」に一役買うことを拒否するように描かれる必要はない。彼女はみずから火あぶり裁判を受けるが、もし私たちがこれを男女同権および性的自由の枠組みから見てしまうと、これを理解することができなくなる。Sri Asih 説明によると、ラーマは典型的な性差別主義者として登場しているわけではないのである。というのも、ヒンズー教で最も重要な価値をもつ身体の神聖さとは、女性と男性の両方に求められているものであり、また精神と身体のの純粋性は常に共にあるため、シータがもしラーヴァナに乱暴されていたとすれば、それは精神的完全性 (spiritual integrity) を失うことを意味し、Sri Asih 自身シータに対して敬意を持つことはないというのである。

シータの強さに対する作家の信念は、彼女の絵画に共鳴している。Sri Asih はシータを (バリ島スタイルである) トップレスで表し、ケリス (インドネシアの剣) を持たせた。美術史家の Astri Right がこの作品の示唆に富む文章を書いているので、長文だが引用しよう。

「シータはここでは、ジャヴァニーズ (ジャワのスタイル) ヴァージョンでよく描かれるような、希望を失いそうな局面にあって涙にくれる誘拐被害者ではない。ここでのシータはキャンパスの中心を占めている。彼女はハヌマーンの肩の上に立ち上がり、闘いの構えをみせている。(ハヌマーンの登場で安全を確保されたシータにとって剣はもう不必要なものであるにも関わらず) 彼女のケリスは右手に掲げられ、彼女の左手の指からダンス仕様のスレンダン (訳注: selendang=物入れになっている肩掛け) が垂らされることで、防御のポーズが強調されている。シータはこの怪物のような白猿に、(それによって彼が彼女に触れることになるにもかかわらず) 彼女を水の向こうに運ぶよう命令を下しているように見える」(Wright 1996, 26-27)。

シータは、不運な犠牲者からは程遠く、自分の意志で選択する力と強さを持っている。もし彼女がラーヴ

アナに屈したとしたら、それは彼女の無力さやそれ故の潔白さを証明することにはならず、精神的躓きのためだと理解されてしまう。Sri Asih によるこの改訂版では、シータの形象は、弱々しい女性性と抑圧の象徴から、14年の試練に耐え、神秘的身体的純潔性をしっかり守り抜いた、強く勇気のある女性の象徴へと変更されている。

従って、シータについて語るとき、私たちは、身体、精神、心 (body, spirit, mind) は分かちがたいものであるということに留意しなければならないのである。そして社会的人間というものは、とりわけ東南アジアでは、断片化された方法あるいは西洋の主流及びフェミニズム両方の思想で伝統的な原則となっている性／ジェンダー、心／身体、自然／文化の二元論によって理解されるべきでないということが銘記されなければならない。

第2話：Thoranee と壁画作家

二番目の物語は、女性壁画家の先駆者であり、またつい最近までタイで唯一の女性壁画家だった Phaptawan Suwannakudt についてである。Phaptawan は、タイの伝統壁画復興運動のリーダーだった彼女の父 Paiboon の運動をその死後引継ぎ、伝統的に女性に閉ざされていたこの男性の領域に深く踏み込み、その指導者になった。1999年のウーマン・イメージング・ウーマン・コンファレンス (Women Imaging Women Conference) でのアメリカ人美術家 Ann Wizer の発言にあったように、「彼女はある意味、この伝統的な視覚的物語に反抗したり、それを壊したりすることなく全てをやったのけた。そしてなおタイ伝統の長く豊かな歴史を何一つ失うことはなかった」(Datuin 1999) のである。また、壁画制作という形式が、彼女の同僚が携わってきた同時代のアカデミックな「高級芸術」から、周縁化され、下位の芸術とされてきていたことを考えれば、彼女の転覆行為はより一層意義深いものである。

祖父の最後の壁画プロジェクトを手伝っていた10代の見習い時代彼女に起こった出来事は当初の状況の

困難さを物語っている。彼女が作業場の共同バスルームに干したサロン (タイのチューブスカート) が事の発端だった。サロンを発見したある年配のスタッフが怒り出し、それを窓の外に投げ捨てたのである。Phaptawan が言うには、これは彼女の態度が彼の気分を害したためである。タイでは女性のサロンは男性の皮膚に触れるべきではなく、男性の頭上 (タイでは頭は人体解剖学的に最も神聖な部分とされている) に吊るされてはならないものだからだ。サロンに触れることは、男性の心的精神的均衡を脅かす汚染行為であると信じられている、女性の月経の血に接触することを意味するのである。

月経の血が男性に及ぼす力は、「怪物的な女性性」の属性だとされる。それは、男性が密かに、時にはあからさまに暴力的に羨み、嫌悪し、怖れる、ある種の女性の力に非常に似通っている。女性の力に対する恐怖は、中世の魔女狩りや、前植民地期のフィリピンで古代の巫女や呪術的治療者ババイランに司られた先住民の儀式の違法化 (ババイランについては後述する) に典型的に見られるものである。「怪物的な女性性」は、無用心な男性を殺すセイレーンやメデューサであり、女ヴァンパイアやアスワング (訳注: aswangs=血を吸い、肉を食うフィリピンのヴァンパイア) であり、罪人に呪いや呪文をかけるマンククラム (訳注: mangkukulams=フィリピンの魔女) である。

サロン投げ事件の経験から、Phaptawan は、彼女は「古びたタイの信仰 (age-old Thai beliefs)」への反逆として、腰の高さに張った物干しロープにいくつかのサロンを吊るすという作品を考案した。この作品は、活動的で戦闘的な女性作家を集めた1995年のバンコクでの展覧会「Tradisexions」に展示されたが、私が Phaptawan にはじめてあったのもこの「Tradisexions」展であり、東南アジアの女性作家の人生と作品の調査記録を思いついたのも、サロンが吊るされたその物干しロープのまさにその下で彼女と話している時だった。

「Tradisexions」は世界中の女性作家が集合する2年毎のアートイベント「Womanifesto」の先駆けと

なる展覧会だった。展覧会とアーティスト・トークという形で1997年に開始された「Womanifesto」は、この類のものとしてはアジアで最初のものであったとされている。「Womanifesto」の近年の活動は「単なる」展覧会を超えている。タイ東北部という遠い土地で10日間継続された2001年のワークショップを含め、以後公式な美術の展示は企画されなくなった。そのワークショップには国外から18人の女性アーティスト、キュレーター、アート運営のグループや、文化マネジメントの研究をする5人の学生ボランティアが参加し、彼女たちはお互いの間だけではなく地域の共同体とも交流や意見交換を行った。

2003年、「Womanifesto」は、生産生殖／生産以後（Procreation/Postcreation）と名付けられた物語の出版物／箱を制作した。そこには私的な物語、新旧の迷信や御伽噺、医学的事実、ことわざ、助言、タブー、レシピ、子守唄、詩などが、時の中に忘れ去られ、失われる前に収集（collecting）／保存（archiving）／記録（documenting）されることが目論まれている。このプロジェクトはまた、生産生殖／生産以後に纏わる新旧の神話を調査し、そうした神話が過去の私たちの思考にどのような影響を与えてきたか、そして現在、未来にどのように影響を与えるかということの探求も手がけている。

私自身はこうした「Womanifesto」イベントのどれにも参加していないが、1996年に「Tradisexuals」のグループが、タイやタイ以外の女性作家にとって重要なイベントとは何かについてブレインストーミングとプラン作を行ったミーティングには居合わせた。タイでの2年間の滞在後1997年に私はフィリピンに戻り、フィリピン、インドネシア、ベトナムで調査を続け、韓国、中国、日本に視野を広げた現在の調査に着手した。しかし、タイを離れる前、北部にある彼女の壁画を見るために Phaptawan と旅行した時のことを話さないわけにはいかないだろう。旅の間、最も印象に残ったものに Thoranee という大地女神のイメージがある。Thoranee は仏陀が自身の悟りの正当性を証明するために召還したと言われる女神で

ある。それは1990年にパヤオのワット・シ・コム・カムに描かれた壁画において Phaptawan は「Mara^{插图2}」を討伐する菩薩（Bodhisattva Subduing Mara）の物語の再構築を行った。菩薩は画面の最上部に位置し、右手はひざに、指は大地を指し、Thoranee を呼んでいる。菩薩のほうが上位に位置付けられているように見えるものの、彼の無表情で瞑想的な姿は、軽やかで官能的に髪を絞り、邪悪な Mara に洪水を浴びせる Thoranee の様子と著しいコントラストをなしている。仏陀が崇高な静寂を暗示しているのに対し、Thoranee は活動的な力—自然の創造と破壊の力の具現—として描写されているとすることができるだろう。

第3話：多乳の女神 Mebuyan： ババイランからの長い系譜

ここで場面を2004年のマニラのカルチュラルセンター・オブ・フィリピン（CCP、マニラ）に少し早送りをしよう。フェローシップが終了する直前、女性作家の大規模な展覧会（筆者企画）が開催された。そのオープニングのパフォーマンスの儀礼で私たちは多乳の女神 Mebuyan^{插图3} を喚び起こした（これは Racquel “Kleng” de Loyola ほか、Maan Charisse de Loyola, Ramona dela Cruz, Teta Tulay, Vivian Limpin and Lea Lim ら、多くの若い女性作家によって催された）。この儀式では Mebuyan が、即興パーカッションのリズムとギターに合わせて体を動かし、他の参加アーティストたちが、自作の祈歌に託して女性の深い願い、望み、未来へのヴィジョンを詠う。そして Mebuyan はラパーラテックスのボディースーツに付けられたたくさんの乳から液体を搾り出し、空白の壁に「ペインティング」を開始するのである。このパフォーマンスは、日常性と神聖さを溶解させることによって、生命を与える力、育て、創造し、再創造する女性の能力を表している。Mebuyan がギャラリーの明かりをつけたときが展覧会の正式なオープニングとなり、Mebuyan が観客をその空間に迎え入れる。その時この空間は、さまざまなスタイル、イメージ、美術メディアに携わり、地理的、美術的、哲学的に多

様な領域から集まった50名以上の女性作家のための比喩的な「家」となったのだ。

Mebuyanはその動き、音、光を通して「肉体化された精神性」という主題を演じたのだった。そこでは身体は単なる解剖学的人体ではなく、社会的で霊的、精神的な場であり、可変性と全体性によって特徴付けられている。Mebuyanを通じて私たちは古代の巫女／治癒者であるババイランの像を喚起したのである。古代では、ほとんどの巫女が、年長、あるいは閉経後の、または女性になりたいとねがった男性、binabaeであった。ババイランはそのことを思い出すように私達を促す。ババイランが大抵年長の女性であるのは、彼女たちが、歌、詩、物語、信仰、長年の訓練と実績を要される医学の知識などを含めた儀礼の専門家であるからなのである。

歴史家の Zeus Salazar (Datuin 2002) によると、ババイランは、

- ・ 古代のフィリピン社会では中心的な人物であり
- ・ 霊的、政治的指導者であり、
- ・ 文化、宗教、医学分野の知識の先導者及び伝達者であり、
- ・ 原-科学者であり、バラングイ (barangay) という古代フィリピン社会での基本政治経済ユニットにおいて宗教的儀式や神話の取り計らいをする、社会科学と人文科学の最初の専門家であり、
- ・ バラングイの政治的経済的事柄の運営にあたってダトゥ (datu) という政治家の援助も行う行政官だった。

その社会の知識を伝達するもっとも実際的なルートはババイランである母親からその娘へ伝達される方法であり、娘は何世代にも渡ってそれを受け継いでゆく。こうした知識の集積と連続性は、スペインの聖職者たちが、精霊 (訳注: anito=タガログ語またはフィリピンの言葉で精霊を指す) 信仰を一掃し、クリスチャンの儀礼と聖人信仰を導入したことによって妨げられた。この破壊行為以降、入植者たちはババイランを「怪物的女性」として想起するようになり、魔法使いや魔女、

黒魔術を使って邪悪な呪いをかけるマングクーラム (mangkukulam) のレッテルを貼るようになったのである。

キリスト教化がより浸透していた地域、特に低地の都市部では、ババイランの影響力は著しく減じられ、「プロパガンダと革命」の時代には国づくりにおける彼女の役割は最小のものとなっていた。ババイランは、より穏健なかたちで (男性の) 聖職者 (hermanas) の助手や、良きハウスキーパー、子供たちの世話役へと変化していったのである。しかしながら、ある種の制約にもかかわらず、ババイランたちは未だに隠れた社会で存在し続け、高い地位と威信を保っている。低地の都市部と隔絶した地域ではこうしたグループの名残が現在でも存在し、女性たちが先住の知識人や科学的遺産の世話役をしている。

今日ババイランの姿は次のように存在していると言えるだろう。

- ・ 教会の勤めを負う聖職者、hermana として、
- ・ 代理の親を担う未婚の叔母、mannang として、
- ・ 孫の面倒を見る祖母として、
- ・ 娘に知識を受け継ぐ女性の機織、信仰治療者 herbolarias、あるいは助産婦として、
- ・ かつてダトゥやパンデイ (panday) といった先住の技術者、医師、精神科医、弁護士、歴史家、看護婦、教師の領域に、
- ・ 女性美術家、作家、文化的仕事に携わる人材として。上記の15周年の展覧会に参加した Kasibulan というグループもこれに含まれる。

近代社会でのババイランのこのような存在形態は、東南アジアの農耕社会の流動性を唱える人類学的見解の具体的な例を示していると言えよう。こうした社会では、二項対立的区別は明白なものではない。つまり、親族関係、役割分担、及び名声の成り立ちや宗教活動の平等主義的で相互補完的な構造により、私的領域と公的領域、個人と文化、といった領域の区別は、もしあったとしても、明らかなものではないのである。Karim (1995) によると、こうした社会での女性は公

に目につくものではなく、国家承認を得た政治宗教活動のうちでも不可視の存在である。そして「政治や宗教における彼女たちの参入は非公式な領域で行われる。しかしこの非公式な領域自体が非常に顕著かつ重要なものであるため、社会学者も、『女性は重要視されていない』という見解に達することができないでいる」のだ。

女性に託される食事の支度、被服、儀礼用の祭壇や像の準備などの仕事は、周辺的であると考えられているが、これは上下関係を内包した私たちの宗教儀式実践の定義による捉え方である。関係性が柔軟で流動的であるような生活形態の文脈からみれば、儀式におけるジェンダー化された役割が権力や支配力の上下関係を示しているとは必ずしも言えない。また、たとえもしそうであったとしても、これが女性にとって抑圧的であるか好ましいものであるかを判別することは困難なのである。

権力関係の流動性に関しては Jean Francis Illo による「マイバハイ (maybahay)」(字義的には「家の所有者」の意)の研究からも確認できるだろう。「マイバハイ」とはフィリピンの言葉で既婚女性または「主婦」を指し、「賃金のために働くのではない」家事の大部分を担う女性のことを表す (Karim 1995)。イロの議論によると、女性たちはその言葉に単なる「ハウスキーパー」を越えた別の意味を持たせている。つまり、マイバハイにとって「経済的、非経済的な仕事は分かち難いものであり、マイバハイでいることは、物と仕事の両方をつくりだす総合的な労働者であることを意味して」いるのである。こうした発見は、いわゆる「開発計画」に関する既存の概念と政治に疑問を投げかけるだけでなく、家、そしてそれに付随する、国家、宗教、アイデンティティといった事柄を、非常に曖昧で問題含みな場として再考するよう促すだろう。そこは、女性の自己認識と生きられた経験が、個人主義的で概してヨーロッパ中心主義的な、抑圧と自由の二項対立モデルに必ずしも一致しない空間なのだ。

Alma Quinto : 繊維、布、針

私は、フィリピンのアーティスト Alma Quinto による、繊維と発泡スチロールの利用と再形成の手法に、この非二項対立的なライフモデルを視覚的に示す試みを見出した。作家はそこで「忘却に対抗する記憶の奮闘」と彼女が名付けるものを作品化している。2004年ハバナ・ビエンナーレにおいて、彼女はタペストリー、フィリピンの神話や民話からとられた玩具のスカルプチャー (彫刻)、ベッドを古代の (女性) 聖職者ババイランの形に形成したインスタレーション《やわらかな夢とベッドの物語 (Soft Dreams and Bed Stories)》を出品した。ほかの作品にも見られるように、これらの作品は以下に示した Quinto の美術的語彙を体現し、繰り返している。

1. 美術の力による変換、癒しやエンパワーメントに対する作家の信念。彼女のタペストリーは、彼女が「CRBS フィリピン」(マニラに拠点を置いた、被虐待の経験のある女性のための施設)のために組織したワークショップで、その参加学生たちによって語られた、痛みを伴う物語の再収集 (訳注: re-collect=取り戻す/思い出すという意味もある)を行う。こうしたワークショップにおいて Quinto は子供たちに、トラウマに満ちた思い出を布の格子目の上に書き、描き、刺繍させ、それを通じて物語を思い出し、開いてゆくように働きかける。Quinto が「創造的な視覚的自伝」と呼ぶこのプロセスを通して、子供たちの痛みをはらんだ記憶は、再演されるのみならず、美術的マテリアルを通じて再形成される。このような場合の美術とはセラピーや表現手段、あるいは「カタルシス」以上のものである。これは (アートセラピーのように) 痛みに対処するだけではなく、他の人々やより広範な文化の領域と再接続する手段であり、悲劇を生き抜いた人々が戻っていくような場所をつくるのである。
2. 針仕事を実用性と装飾の「不名誉」の名のもとに「駆逐」することに対する拒絶。これは、物語を語り、ストーリーを織る機能をもつものとして「インタラクティブ」なベッド、タペストリー、ソフトス

カルプチャーを作りだすことによってなされる。作家はこの過程で、伝統的に男性性と関連付けられる「高級美術」と女性的あるいは女性化された手工芸品などの「低級美術」の間に存在する性差別主義的な二重性に挑戦している。女性の伝統的な美術における生産過程と素材のこまやかな関係性に言及することによって、Quinto は美術制作と機能的な物品のデザインが二つの相反する職業であるという想定を無効にする。

3. 観客に、触覚的、治癒的で祝祭的な作品との出会いを促す、インタラクティブ性と共同作業性。作品は脱身体化された目／私 (eye/I) によって見られるのではなく、その質感やパフォーマティブな特性が、感じられ、触られなければならない。仲介者としてのアーティストは、消費主義的でメディア化された日常生活の習慣性のうちで、徐々に自動化、機械化され、忘れられた振る舞いを取り戻すように私たちを駆り立てる。

4. 材料や廃棄物の再利用。彼女はリサイクルショップ (ukay-ukay) で集めた発泡スチロールなどのリサイクル品を作品に使用する。こうした方法はキルティングやパッチワークといった作業の追加的で累積的な過程と緊密な関連をもっている。キルトを制作する女性は、使用可能なものを手当たり次第探し出して「間に合わせ」、彼女たちが正しくも「自分たちの」言葉と呼ぶ、媒介的で共有的な言語を通じて実用的なオブジェクトを制作する。キルトをつくり、縫い、裂き、ステッチを運ぶ度に、女性たちは各々に自分の布や糸を呼び起こし、それらを再形成、再利用、再ステッチ (re-form, re-use and re-stitch) するのである。この行為は、キルトの全体的な構成やデザインを目的しているというよりもむしろ、こうした作業が彼女たちにとってどういう意味を持ってきたか、ということに関わっている。子供たちの物語が編み込まれたタペストリーにみられるように、布、針仕事は、女性的瞑想 (feminine meditation)、コミュニケーション、そして抵抗の媒介物として用いられている。

5. 夜、夢、セクシュアリティ、再生 (re-birthing)、および現実界 (the Real)、生きられたもの、そして現世といった諸領域に関連付けられる記憶の視覚的な供述としての、作家特有の象徴的、図像的モチーフ。回復と癒しの力でこの領域を支配し生命を与える古代的な存在を、Quinto は「ベッド」としてのパバイランの姿に表し、示す。他方で、ベッドやマットレスは「現代的な家庭生活のシンボルである」とも作家は述べている。「発泡スチロールというマットレスの主材料は、快適さと暖かさの供給を目的とした現代の発明品です。[中略] マットレスは、人が帰り、休む場所である日常と家庭を表します。つまりこれは力を与える源なのです」。彼女はまた、フィリピンの神話や民話から引用した玩具を作り、ストーリーの視覚化も行っている。ハバナ・ビエンナーレで出品された作品では、柔らかな玩具は、虐待を経験した彼女たちの欲望の対象、失われた「柔らかく」快適な子供時代と、性の対象としての客体化の行為を象徴している。

Quinto の美術的作品は、(Paz and Adelaida Paterno などの) 閉鎖的な19世紀のエリートフィリピン人と彼女の、曖昧ではあるかもしれないものの、個人的な関係のみならず、今日まで自分の衣服を作りつづけているような「他の女性たち」のことも想起させるだろう。繊維製品というものは、観光主義的、工業的な製品として虐げられる「第三世界」の表徴であり、土産製品や装身具、産業原料と廉価な労働力の源として、そして第一世界の消費物の廃棄場として略奪されつづけている地域を表している。しかし、南部フィリピンのミンダナオにいる女性機織、例えば Magpunlay Madagasang らにとって、外部に出てゆく布と彼女たち自身の共同体のために制作される布の間には明確な区別がある (Quizon 1998)。彼女たちは、先住民保護主義者や純粋主義者が嘆いているように、商業的な織物が技術の低下や貴重な伝統の「死滅」を招いていると考えることはない。そうではなく、自分たちのやり方を、時代の変化からの要請に積極的に従事す

ることだと捉えているのだ。「行うこと (doing)」と「取り消すこと (undoing)」を、動きと集積を、即席性と従順さを組み合わせることによって、これらの女性たちは、自分たちの経験と自己認定的な位置を決定するだけでなく、自分たちを変化に対応する積極的な行為者として主張する。彼女たちの手の中では、伝統は死ぬことがなく、現代的な私たちへと変換され進化して行くのである。

Quinto はこのように述べている。「私は、かつて女性を解放し力づけるために逆に彼女たちを虐げることになった入植者たちの道具とまさに同じものを使っているのです」と。

私たち女性が共有することのできる基盤、振る舞い、方法、言語の発見と回復は、こうした複雑かつしばしば危うい交渉から生まれるのである。

女性の創造性を結びあわせ、表現する布の力は、先に述べたフィリピン・カルチュラル・センターで中央を飾った《Puso^{植民地} (心臓)》と呼ばれる、共同作業によって制作された作品にも明らかだろう。作品からは床と天井に届くほどの「脈」が伸びている。この「心臓-子宮 (heart-womb)」は当初、中央フィリピンの大きな島であるセブ島の女性のために Luna Art Collective によって開始され、この展示に参加したアーティストが、各々の「脈」を追加していくことによって、パッチワークの「キルティング・ビー」というプロセスを実行するものとなった。

この展覧会は「Kasibulan」という、視覚、ダンス、文学、舞台芸術に携わる女性アーティストのグループ「美術における女性と新生意識 (Kababaihan sa Bagong Sining at Bagong Sibol na Kamalayan)」の15周年記念に関連して行われた。このグループは1987年に多様な女性専門家たちによる数回にわたる協議の末に立ち上げられ、1989年の時点では非営利団体として登録されている。

創始メンバーには、手作りの革製品のバッグのメーカー及びデザイナーをしていた修道女 (ガイドブックの編集とデザインを担当した Ida Bugayong)、彫刻家 (Julie Lluch)、3人の画家 (展覧会のコンセプト化を担

当した Brenda Fajardo、最初の議長である Cajipe-Endaya、そして Ana Fer) がいた。その後テラコッタ・アーティストの Baidy Mendoza や Sandra Torrijos, Lia Torralba が加わり、Cajipe-Endaya は議長を務めた。現在の議長は Edda Amonoy で、彼女の優れた先導力によってこの展覧会が企画され、実現されたのである。

主導者が男性であるような領域では、女性にとっての転換地点は、男性によって開始された組織に参加することにかかっていた。19世紀のスペイン系植民地美術学校 Academia de Debujo y Pintura での初的女子学生であった Pelagia Mendoza や、フィリピン近代美術の祖、Victorio Edades の指導をうけた特権的な13人の現代青年の中に名目的に含まれた Anita Magsaysay-Ho などがそうした例として挙げられるだろう。Kasibulan の創立はフェミニスト美術史上重要な分岐点であり、このとき初めて女性は意識的に自分自身の場所を切り開き、自身の言葉で自身の物語を語ったのである。ここから、自分たちのための空間のうちに団結し (banding)、結束する (bonding) ことを通じて意識の向上とフェミニスト的实践に関するディベートが行われ、理論が現れ、自身の可視性と、自己表象の権利のために戦ってきた女性たちの間に広がっていった。

創立当初から Kasibulan は、展覧会、フォーラムなどの活動を通じて女性作家のグループを支援し、女性に関する否定的あるいは典型的なイメージに挑戦するだけではなく、主流文化とされている美術と芸術性のパラメーターに疑問を突きつけてきた。多くのプロジェクトで Kasibulan は地域の共同体 (パエテの工芸職人など) や非アートセクターの女性 (フィリピン人移民労働者、マリキナの公立の学校教師、マラテのストリートチルドレン)、あるいは医学や法律などの他の職業に従事する女性たちと連携してきている。

東南アジアの女性的／フェミニスト美学に向けて：性／ジェンダーの分断を超えて

Kasibulan における実験、バリの Seniwati Art Gallery、そしてバンコクの「Womanifesto」という、フィリピン、インドネシア、タイでの三つのモデルから、女性作家がいかに家父長的なヴィジョンの視線に抵抗してきたかを見てきた。これらの試みは、自己定義や（再）表象の力を行使することだけではなく、今現れつつある女性としての美学の輪郭を描くことでもある。この美学は、モダニズム、植民地主義、グローバリゼーションなどから、借用し、再-道具化する「方言 (dialect)」(Pollock 1988) に根ざしている。こうした視覚的「方言」は、女性の私的で個人的な従属が持つ政治的性格だけではなく、地方に住む女性への癒しとエンパワーメントの可能なオプションを示す戦略によって「個人的なことは政治的なこと」というスローガンの鋳直しを実行するものであった。私がここで引用したアーティストの作品では、古代の女性—女神シータ、Mebuyan そして Thoranee であれ、フィリピンの古代巫女であるババイランであれ—の形象を称えることが、ある一つの可能性の道筋となっている。このように古代的なモデルを再主張する戦略は一見、私たちが母親的な寛容という「前文化的」「前植民地的」な過去に連れ戻してしまうように見えるだろう。女神の形象に頼ることは、女性の身体を、古代的で、非西洋的、原始的、非時間的で不活発な空間として、あるいは四季のサイクルの外側にいる存在として構築してしまうかもしれない。私たちの身体は大地や原始的な精霊と同一視され、ここで表されてきた女神たち—高貴な巫女ババイランや、Mebuyan, Thoranee あるいはシータのように、歴史的な時間の流れの外側に保護される「自然」というオアシス、魅力的で非時間的、そして決して変化しないものとして閉じ込められてしまうのだ。

Alma Quinto は、例えば、女性の身体とババイランの像を組み合わせることが、家父長的な構造をより安定化させ、女性性の本質主義的なカテゴリーを強化してしまい、東南アジアの女性性の本質を普遍的で西

洋的な白人の女性性の「カウンターパート」としてしまいう可能性があることに気づいている。しかしながら、この作家はまた、女性のイデオロムや、非線形的あるいは循環的な歴史観に基づいた女性的な美学へのあこがれを明確にするためにこうしたイメージの注意深い再主張を行っているとも言える。彼女の、女性の育てる身体、子宮、胸、臍、陰門やヴァギナへの率直な言及は、支配や去勢ではなく共生と共有をめぐって、棄却や、犠牲化ではなく回復的な結合による女性的空間を求めるフェミニスト的なプロジェクトとの関連があるように見えるのだ。

東南アジアの過去を元の状態に戻すことはもはや不可能なことである。しかしながら、支配の力を取り戻し、再び手に入れ、繰り返し再创出することはできるのだ。鍵は「ヴァージョン」という用語にある。アーティストは、私たちがそれを通じて変容を演じ、方向性、活動、行動を見つけることができるような媒体を供給する新たなヴァージョンの制作を行っているのだ。

「女神への回帰」は、1970年代に北米の視覚美術に優勢だったフェミニスト的戦略の身体中心のアプローチと共鳴していると言えるかもしれない。このような方法はしかしこれまで、心／身体、性／ジェンダー、自然／文化の二項対立的枠組みを前提にしていた。これら女性の先駆者たちにとって、「性」は身体の組織に付随し、生物学的であるが故に普遍的に所与されるものであり、「ジェンダー」はそこで性が生産され、説明され、表象される場である文化と組み合わせられている。しかし1990年代の「新しいフェミニズム」がジュディス・バトラーやミシェル・フーコーに倣って明らかにしたように、身体は単なる解剖学的組織ではなく、文化的かつ心理的な空間であり、地理的で歴史的な場である。ジェンダーが書き込まれるのは、前言説的で生物学的、政治的に中立な画面などでは決してなく、性と生物学の関係は、ジェンダーと文化の関係とは異なる。なぜなら「性」は、ジェンダーのように、それ自体が文化的に構築されたものであり、歴史に付随するものだからである。私自身の解剖学的身体それ自体が、研究の対象であり、文化的構築と実践が競合

する戦場なのである。

私が今回再読を試みた、東南アジア、そして東アジアで出会った女性作家の作品には、心と身体、セックスとジェンダー、自然と文化を分断することへのときには意識的であるものの、ほとんどの場合無意識的であるような一拒否をみることができる。Quintoが言うには「入植者は身体と心の関係の二重性を強調したが、私の作品はそれらの一体性と弁証法的な関係性に焦点をあてている。身体は心と会話し、心の中の身体は心を拡大するためにある」のだ。

ここで取り上げた女性作家の作品と言葉は、イメージを知覚し、表現することが、視界だけではなく、振る舞い、性質、意志、そして感情についても言及するということを示している。身体は肉体的な体であるだけでなく、心理的精神分析的な女性的空間であり、単に快適で安堵感のある場所でもなく、痛みと動揺、衝突や交渉、対立を通過して得られる解放の可能性が、イメージ化 (imaged) され、想像 (imagined) される場所である。そして、男性の創造性の戦場である女性の身体の内側と隙間は、自分たちの言葉で、自分たちの声で再視覚化されているのだ。

女性的美学の輪郭が明らかになるにつれ、私たちは「美学」の見直しもすることができる。美学は批評家が建前上で認め、執拗に点検を加えるような批評のための批評、つまり、純粋な形式と純粋な視線の機能 (ブルデュー) ではない。そうではなく、「美学」とは出会い、情動、振る舞い、動きについてのものであり、形式はスタイルだけではなく、奮闘、痛み、進歩、そして勝利の証言 (testimony) ともなるものののだ。

私が「証言」という言葉を使ったのは、女性が彼女たちの経験と記憶について、孤独な「天才」あるいは「美しい美術」の美学といった限定的枠組みを超えたプロセスを通じて、繰り返し語ることのその間主観性を強調するためである。彼女たちの家と身体は美術界及び「世界」と接触しているので、女性は必ずしもフェミニスト的な証言だけををするのではなく、さまざまな場所からの多彩な形を受け入れている。これらの女性性は、彼女たち自身のやり方で、集合的な行動や日常

的な空間から抵抗の、多様な可能性を提示してゆく。

この過程で、私たちは、世界に対する女性たちの疑念と痛み、信念と喜びの可能性を暴き「世界」を変容させる力を持つことを理解し始めることができるだろう。

ここで Phaptawan の証言を引用したい。Phaptawan は1996年にシドニーに移り、それ以来彼女自身の人生をテーマとした作品を制作しつづけているが、未だにタイの壁画のスタイルを利用している。彼女がつい最近私に送ってくれた展覧会カタログの文章で彼女は、自分の父、先駆者の娘としての自分の人生、そして彼女の移動—最初は父のプロジェクトが行われる寺に住み、旅をしながら育ったタイの子供として、次に外国の土地での仕事で失望するタイの壁画家として—について語っている。「誰がタイの壁画なんて気にかかるでしょう」と彼女は問う。彼女のホームシックを宥めるものは、ある私的な日課だった。彼女は木々を観察し、それらにタイの名前を与えたのである。彼女はこの日課を「私がもっとも心地よいと感じる言語」で表したと言う。「その言語とはタイ語でも、仏教寺院の絵画技術でもなく、父から受け継いだ『秘密の調べ (secret tune)』でもないのです。そうではなく、今の私を創り出したもの、つまり『世界を見ること (seeing the world)』です。私は世界を探索するのにそれを利用しました。これがどれほど私的で密やかな事柄であったとしても、このおかげで、私が歩きながら木々を見上げるとき、道行く人々は突然もう見知らぬよそ者ではなくなっていたのです」。

彼女の最新の作品《あるゾウの旅 (An Elephant Journey)》は、新しい土地に対する彼女の関わり方について、そして彼女がオーストラリアの低木地帯に自分をどう位置付けているかについて言及する。オーストラリアの土地とゾウは「それぞれに属してはいないが、お互いに見つめ合い、相手に自分の反映を見えています。Chang (訳注: タイ語でゾウ) は私が生まれた日に父につけられたニックネームです。これは私の父のニックネームでもあり、歩いているゾウを彼がそうからかったことから付けられたと聞いています。私は自分を一頭のゾウであると考えたととてもくつろいだ

気持ちになるので、その名をトーテムのように持ち続けているのです」。ゾウと、幼い彼女に父親が与えた「秘密の調べ (secret tune)」は、「私の中で永遠に響き、私とゾウは決して離れないでしょう。これは私的なことであるかもしれませんが、これは私と世界の、そして世界の意味との最も情緒的な接点となっています。《あるゾウの旅》は、私がいるこの場所で、この『秘密の調べ』の役割を観察するものです。この言語を私は、他の人と交流するときの方法として、また、共有空間の中で混ざり合う他の『秘密の調べ』と私自身がどのように関係しているかを見る手段として使っているのです」。

Quinto の作品に見られる布や繊維、Phaptawan や Sri Asih の作品にある絵の具や筆跡、Phaptawan の移された (dislocated) 世界に表された「秘密の調べ」や個人的トーテム、といったものを通して、女性たちが思考、感覚、そして行動を潜り抜け、「世界」の意味を創り出そうと奮闘する瞬間に、個人なものと私的なことは公的な領域と交差する。こうして、女性たちは秘密の言葉で名付け、秘密の調べでハミングし、トラウマと痛みを思い出し、癒すために布を縫い、そして、白猿に命令を下す堂々とした形象としてのシータを取り戻すのである。私は敢えてこう言いたい。女性アーティスト—今日のババイルンたち—は、もしかしたら私たちについて、おそらく女性として、あるいは、アジア人として、ある種の事柄を教えてくれるかもしれない。マレーシア人アーティストの Teoh Joo Ngee はこう述べている。「アートとは、物事を見えるままに描くのではなく、見られるべき姿として描く」(2004年のインタビュー。強調は Datuin による)。女性アーティストは、見えないものを私たちに見せてくれる。しかしそれは、この緊迫し常に変化しつづける「アジア」と呼ばれる地理上の区域で形作られ、育まれた女性の視点からである。

私たちが、自分たちの伝説と女神とババイルンへの繋がりを主張する場とは、もう一つの歴史について語り、別の可能性を想像し、より良い世界を構築することについて語る、この文脈の内部においてである。そ

してフィリピンの若い作家 Lea Lim が言うように、ババイルンの「努力は通例気づかれずにきた」。しかし彼女は「徐々に当然の敬意を回復してきている」。私たちは確かに長い道のりをやってきたが、しかし闘いはまだ終わったわけではない。リアル (real) やリール (reel) の世界 (映画、フィクション、広告や視覚美術) で、女性是否定的あるいは犠牲化されたイメージとして表されるだろう。女性作家は沈黙や影のうちに仕事をしては消えつづけ、そしてそれだからこそ私たちは、女性だけの展覧会を開催し、調査を行い、女性作家についての補足的な複数の歴史を書くのである。フェミニスト美術史の批評的で政治的な戦略がその実践と理論において問題がないものだと言いたいわけではなく、これについては他のところで書いている (Datuin 2002)。しかし私たちがババイルンの流れから来ているのだと考えることは、私に慰めを与えてくれる。再び Lea Lim の言葉を借りれば、このようにして私たちは「主張しつづける」のである一絶え間なく、為されるべきことを為すことを、私たちの手が不屈な風のようなものであることを、浮遊し次々と積る埃を吹き散らすことを、静かに。終わることなく。

エピローグ ババイルニズム—「忘れない」ためのリマインダーとして

このエッセイを書く間、API フェローとしてインドネシア、タイ、マレーシア、日本で1年間かけた調査で集めた資料をふるいにかけていたが、その中で最も感銘を受けたのは、富山妙子作品展でみた韓国のムータン (mutan) あるいは「巫女」の像である。富山にとって、ムータンとは「生者と死者、現在と過去、国や人種からの未だに続いている分離を結ぶ」メタファーであり「幻想の世界で巫女は『han』あるいは犠牲者の深い怒りと悲しみに声を与える」(Tomiyama in Jennison 2003, 190) 存在である。1986年の作品《海の記憶》は、戦時中連れ去られ、日本軍の慰安婦として強制的に従事させられた妹を探し出して欲しいと巫女に頼むある韓国女性物語であるが、その物語の中で巫女は主要な像であり、瞑想のイメージであ

る。巫女は、韓国人徴集労働者や「従軍慰安婦」を扱う1980年代の（富山の）絵画やコラージュのシリーズにも登場する。このシリーズ作品はのちにマルチメディア・スライド作品《帰らぬ少女：タイからきた少女の物語》となり、そこでは、若いタイ女性ノイが現代日本と東南アジアでいわゆる性産業の犠牲者となる過程を巫女が目撃する。

私が富山を引用したのは、彼女が、みずからの作品と同国の人々に投げかける「自己批判の視線」、美術史家の萩原弘子の富山についての文章から表現を借りれば「襲撃者として」の視線から離れられないからである（萩原、1995年）。富山は作品中で沈黙を破り、忘却という公の方法論を崩壊させる。これは死者を悼むという戦略を通じて行われるが、メロドラマチックに犠牲を再演するのではなく、他者を公然と記憶に取り戻し（re-member）、再想像（re-imagine）し、死者を「社会的生活」に連れ戻すのである。この意味において1921年生まれの富山は開拓者であり、「戦争、歴史、視覚美術及び離散の共同体の表象に関する言説が交差する場所を創造しようとする、近年のアーティ

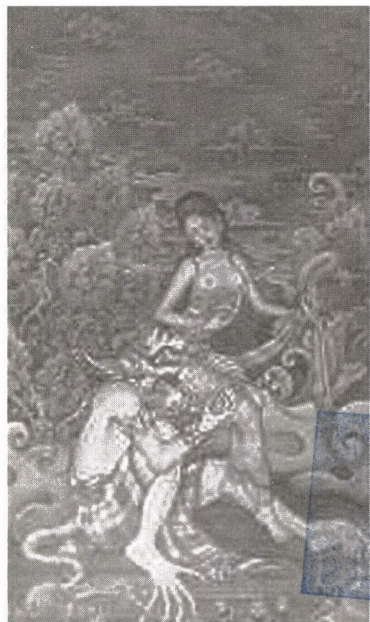
ストや学芸員の先駆者であり、またある意味ではそれに連なっている」（Jennison 2003、186）。

21世紀になり、私たちはみな巨大なトラウマの重圧を抱えており、羞恥心やトラウマの視覚的詩学へのフェミニストによる研究が近年開始されたのはこの文脈においてなのである。この領域は始まったばかりであり、従って十分に理論化されているわけではない。これは緊急の理論課題であり、私はこれが私たちの現在において、そして将来において議論されることを願っている。ババイラン、ムータン、女性司祭、そして女神を呼び起こすことによって、本論で私は、もしかしたら遠回りなやり方であったかもしれないが、この課題に前段階的に貢献したつもりである。呼び起こされたこれらの像は、過去と現在と仲介し、公的な追悼をささげることによって死者を社会的生活に取り戻し、私たちに忘却を容認させず、目を逸らせず、背を向けさせず、そして一番重要なことに、忘れさせないものである。だから私たちはやり通す。静かに、終わることなく。（フィリピン大学助教授）

参考文献

- Buckley, Sandra. *Broken Silence: Voices of Japanese Feminisms*. University of California Press, Berkeley: Los Angeles, London, 1997.
- Datuin, Flaudette May. "From a Long Line of Babaylans (You've Come a Long Way Baby)," Curator's Notes for the exhibition balaybay@kasibulan.net, Cultural Center of the Philippines, June to July, Kasibulan, Philippines, 2004: *Home Body Memory: Filipina Artists in the Visual Arts, 19th century to the Present*. University of the Philippines Press, 2002: *Women Imaging Women: Home, Body, Memory*, Eds. Flaudette May V. Datuin and Patrick Flores, Proceedings of the Conference, March 11-14, 1999, Cultural Center of the Philippines. Art Studies Foundation and Ford Foundation.
- Djelantik, A.A.M, *Balinese Paintings*, Singapore, Oxford and New York: Oxford University Press, 1990.
- Karim, Wazir Jahan, 'Male' and 'Female' in Developing Southeast Asia, Ed. Wazir Jahan Karim. Berg Publishers: Oxford/Washington DC, USA, 1995.
- Hagiwara, Hiroko, "Silenced by History? Tomiyama Taeko's Harbin Series," *Silenced by History*, Ed. Aija eno shiza to Hyogen Organizing Committee. Gendai Kikaku Shitsu: Tokyo, 1995.
- Kelsky, Karen, *Women on the Verge: Japanese Women, Western Dreams*, Duke University Press: Durham and London, 2001.
- Jennison, Rebecca, "Remembering as Resistance: The 'Shaman' and the 'Fox' in the Art of Tomiyama Taeko," *Journal of Kyoto Seika University No. 25*, 2003.
- Mangahas, Fe B, "The Babaylan: Texts and Contexts." Unpublished paper delivered during the Babaylan Symposium, July 2005, St. Scholastica, Manila, 2005.
- Munroe, Alexandra, "Scream Against the Sky." In *Scream Against the Sky: Japanese Art After 1945*, Exhibition catalogue, The Harry Abrams Inc., The Yokohama Museum of Arts, the Japan Founda-

- tion, the Guggenheim Museum and the San Francisco Museum of Modern Art, 1994.
- Pollock, Griselda, "Modernity and the Spaces of Femininity," *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, Ed. Eric Fernie, 1995. London: Phaidon Press Ltd., 1988.
- Quizon, Cherubim, "Living the Ethnic in Mindanao: Abaca, Ikat and the Women Who Make Them" in *Pananaw 2*, ed. Flaudette May V. Datuin, Manila: National Commission for Culture and the Arts, 1998.
- Tanabe, Shigeharu, "Spirits, Power and the Discourse of Female Gender: The Phi Meng Cult of Northern Thailand," *Thai Constructions of Knowledge*, Eds. Manas Chitakasem and Andrew Turton, School of Oriental and African Studies, University of London, 1991.
- Wright, Astri, "Reinventing Myth, Tradition, Gender and the Self: Women Artists in Bali," Seniwati Gallery of Bali. Jakarta: Bentara Budaya, 1996.



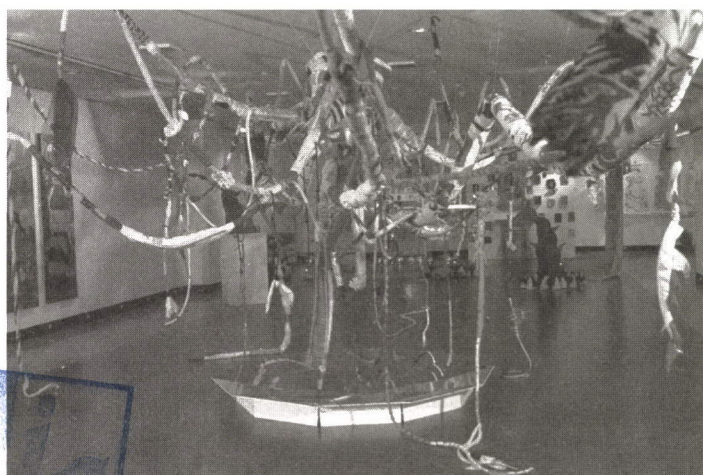
1 ハヌマーンの任務(Hanoman's Task) 1996年



2 Maraを制伏する菩薩(Boddhisattva Subduing Mara)の壁画
1990年 フット・シ・コム・カム(バヤオ)



3 Racquel "Kleng" de Loyola, Maan Charisse de Loyola, Ramona de la Cruz, Teta Tulay, Vivian Limpin and Lea Lim 他によって催されたパフォーマンスにおける「Mebuyan」
2004年 カルチュラルセンター・オブ・フィリピン(マニラ)



4 多数の女性のコラボレーションによる《Puso(心臓)》展示風景
カルチュラルセンター・オブ・フィリピン(マニラ)

総動員体制と落語—野村無名庵をつうじて

李建志

はじめに

小島貞二氏が『禁演落語』（ちくま文庫）にまとめているように、1941年に東京の落語と講談をまとめる団体である「講談落語協会」は、時局にあわない落語53種を「禁演落語」に選定した。これには廓もの、姦通もの、残酷な噺などが選ばれている。このことから落語は戦時中に苦勞したという「はなし」が流通している。これはある意味でもっともなことである。落語の世界には廓というものが生きていたのであり、これを取り上げられては高座が成り立たないからだ^{注1}。

しかし、落語は決して単なる被害者ではない。この時代の落語には戦意高揚を企図したものも多く、「禁演落語」とは別に「戦意高揚新作落語」というべきものがその背後にあったからだ。筆者はこの二つの側面、すなわち落語の被害者の側面と加害者の側面をあわせて「戦時落語」と規定し、総動員体制下（国家総動員法発令以後の、精神的にも物質的にも「権力」が人民を吸い上げていく、一般的にはファシズムに擬せられることも多い昭和戦前期の「権威主義体制」時代をこう呼ぶこととする）の落語について論じたことがあった。（李 2004、2005）ところで、この時代の演芸、すなわち落語、漫才、講談、浪曲、ボーイズものの漫談などについて詳しく論じられるということは、いままでなかった。これは日本文学研究自体の問題でもあるのだが、どうしても演芸という分野で活躍した作家に対する研究が遅れがちなのだ。たとえば、プロレタリア文学の作家としてデビューし、漫才のプロデューサーとなった秋田実だとか、いまも語り継がれる「猫と金魚」などの落語演目をつくった田河水泡（落語作者としての筆名は高見沢路亭）、そして「戦意高揚落語」を積極的につくっていった二代目桂右女助（のちの六代目三升家小勝）や三代目三遊亭金馬が高座にかけ、そして活字化までした噺が手つかずの状態で放置され

ているのである。しかし、これらの噺、とくに「戦意高揚落語」のことを不問に付すことは出来ない。これらは、古今亭志ん生の「文章としての新作落語」（高座にかけなかったという）や初代柳家権太楼の「戦時効用落語ではない新作落語」とともに、作家論、そして作品論的な分析をされる必要があると考える。

先に「落語は単なる被害者ではない」と述べたが、これについて少し補足しよう。この分野の研究の開拓者である小島貞二氏は、「はなし塚」がある本法寺境内に「お伽丸柳一の句碑」があることを指摘している。（小島 2002、pp.37）この柳一という芸人は記憶術を売り物にしていた芸人であり、関東大震災に際して「秋あつし呑まんとすれば毒の水」という句を詠んだ。先の句碑はこれを刻んだものなのだ。この句は「朝鮮人が井戸に毒を入れた」という、のちの朝鮮人虐殺の根拠となったデマを題材にしており、現在では批判的な意識なしではみられない。しかし、これまでその問題は素通りされてきた。

〈昭和20年3月末明の東京下町大空襲により、浅草界隈は灰になり、むろん本法寺本堂は焼け、熊谷稲荷（本法寺境内にある一引用者註）も焼失、お伽丸柳一の句碑も破損した。それぞれに猛火を四方から浴びながら、はなし塚だけは、むかしのまま、少しも変わらない表情で生き残ったのが、奇蹟のように思える。〉（小島 2002、pp.37）

この句碑について、本法寺側の資料では次のように描写される。多少長いが、「はなし塚」ともかわることなので、引用しよう。

〈昭和九年の春 巖谷小波先生が発起人になって、本法寺にお伽丸柳一の句碑が建立されている。（中略）

この句意は、関東大震災のときに、当寺の付近でも上野の山へ避難民が命からがら集まってきたが、東京の下町はことにひどく、このため水道の水は断水していたが、こうした大震災のときは、災害の不安から、種々の流言蜚語が乱れとんでいた。生きるため飲料水はなくては生きていけないこともあって、上野東照宮ちかくの井戸水を飲もうと避難民が井戸端にくるとこの井戸には毒がはいってるから飲むなということが避難民に伝わり、せっかく生きるための水も飲めない有様であった。

お伽丸柳一も大震災のとき、この苦難を経験したのであろう。それが十七文字の句となつて、この世相を詠ったのではなからうか。当時の大震災に苦勞した世相のきびしさが、この句にはにじみでているなかなかうがったすばらしい気がする。一茶の俳句にちかい、なかなか大震災の世相をうがった句であり、この碑を建立した発起人達も、この句をお伽丸柳一の代表作としてこの碑に刻んだのではなからうか。〉(本法寺 1996、pp.57-58)

ここからは、「被害者」意識の強さが読みとれるが、ここで「毒を入れた」とデマを飛ばされた朝鮮人たちに対する「加害者」の意識はかけらも感じることができない。自身が被害を受けているとき、自分の加害者としての側面に気づくことは非常にむずかしいことであろう。しかし、「被害者」としての側面ばかりが強調されるのは、やはり問題解決の役に立たないばかりか、問題をより複雑化さえる。ちなみに、この「お伽丸柳一の句碑」の発起人の13人には、本論文の対象となっている野村無名庵が名を連ねている。

さて、筆者は現在まで、「戦時落語」の規定から(李 2004)「新作落語」そのものが古典落語の人気演目の多くが禁演された代わりに「戦時高揚落語」を創作する必要が生じ、やがてジャンルとして固定されたということ(李 2005)に関して考えてきた。今回は視点を若干ずらし、「禁演落語」を制定した「講談落語協会」の顧問であり、「禁演落語」選定に尽力したジ

ャーナリスト兼作家であった野村無名庵に注目し、この人物の考え方を追うこととする。野村は落語研究の先駆者でもあり、総動員体制に落語を順応させようと努力した人物でもあった。当時の庶民にとって落語や講談、浪曲などの寄席演芸はほとんど唯一の娯楽であり、戦時体制あるいは総動員体制に順応するか否かは、庶民の体制に対する反応を規定する「草の根の政治」の場とさえいえるだろう。「禁演落語」=体制の要求を受け入れる体制が出来たということは、庶民に「寄席からの出撃」を鼓舞したも同然ではないのか。

すでに述べたように日本文学では、これらについての研究は遅れており、問題を明らかに出来ているとはいいがたい。先に挙げた人物以外でも、小咄をたくさん創作した宮尾しげをや、上方落語研究の先駆者でもある作家の渡辺均、そして自身が高座にあがった経験のある正岡容など、研究対象とすべき人間は相当数に上るだろう。このような「昭和戦前期落語演芸研究」が、日本近代文学研究、そして日本ナショナリズムに対する批判的な研究にわずかでも貢献できればと考えている。

1 野村無名庵について

野村無名庵は総動員体制下の落語界を指導し、「禁演落語」を選定するのに尽力した人物であるという事実は動かし難い。彼の肩書きは演芸関係のジャーナリストであり、講談落語協会(総動員体制で統合された落語講談関係者の団体)の顧問であり、落語や講談の作者であった。彼のことを論じる前に、まず彼について紹介する必要があるだろう。

先にも述べたとおり、彼についての先行研究といえるものはほとんどない。彼にふれた文章としては、まずは生前の彼と親交があった長谷川伸が野村無名庵を紹介した文章が二つある。(長谷川 1961、1971)これらはともに無名庵の横顔を知るいい資料となっている。とくに1961年に書かれた「三ノ組の級長」の方は、彼の学生時代や都新聞に演芸記事を投稿していた書生時代について知らせてくれる貴重な証言だといえる。

また、野村無名庵は関根黙庵が上梓した落語講談関

係の基礎資料とでもいうべき『講談落語今昔譚』（1924年初版）の成立に大きく貢献しているのだが、その事情を佐野孝氏が『講談研究』に発表している。（佐野 1982）その他に注目すべきものは、藤井宗哲氏が野村無名庵の著作である『落語通談』と『本朝話人伝』の文庫版にあてた解説文があげられる。『落語通談』は1943年に高松書房から、『本朝話人伝』は1944年に協栄出版社から出版されたのだが、『落語通談』の方は1982年に、『本朝話人伝』の方は1983年に相次いで中公文庫におさめられた。このときに解説を担当したのが藤井氏なのだ。

藤井氏は一般的には知られていない野村無名庵の著作にまで目を通したうえでこの解説を書いており、その意味では非常に重要で、先駆的な研究として位置づけることも可能だ。彼は野村無名庵が「古里東山」という講釈師風な名で1941年に『大江戸隣組』と、1943年に『剣禅無刀流』を出版し、そこに彼の書いた講談が収録されているとしているという。（藤井 1982、p249）筆者が藤井氏本人と話したときにはすでにその本は紛失しており、この2冊については筆者が手を尽くして探しているが、非常に残念なことにいまだ発見するにいたっていない。

筆者が新たに発見した野村無名庵の著作は『海防時代捕物帳』（新正堂、1942年）と、『大岡政談』（大日本雄弁会講談社、1945年）の2作と、「講談 野狐三次」（海軍兵部、『くろがね叢書』第21号所収、1944年）、『辻小説集』（日本文学報国会編、八紘社杉山書店、1943年）に収録されている「転業」だけだったが、これらについてのはのちに見ることにしよう。

以上のような文献資料をたよりに、野村無名庵という人物について紹介してみよう。

野村無名庵は本名野村^{注2}元雄といい、1888年8月23日に東京牛込二十騎町に生まれた。家は士族で、毛利氏分家である周防岩国吉川家の江戸詰の家臣だったという。父は元行といい「千葉県大網で十人程度の使用人を使う回漕問屋を営んでいた」。（藤井 1982）東京と千葉を行き来する生活をしていた。母はやはり毛利氏

の江戸詰の家臣である原家の娘で、名をていといい、元雄は2人の間に生まれた6人兄弟の長男であった。

彼はものごころつく頃には日本橋榎正町に引っ越し、日本橋坂本小学校を経て府立第一中学に進学した。『落語通談』の「はしがき」に「ただ小児の時分から、この落語という芸になみなみならぬ興味を持つていた」（野村 1943）というように、日本橋には寄席も多く、その環境が彼のその後の人生を決めたといってもいいだろう。

府立一中では同級生に谷崎潤一郎がいた。谷崎が一組の級長、野村は三組の級長だったという。当時は成績優秀者が級長をつとめる習わしだったから、野村はかなり成績のいい学生だったといえる。しかし彼が5年生になった1905年の5月に、「父が千葉の作業場で事故死するという思わぬ災難」（藤井 1982）にあい、学業を放棄せざるを得なくなる。野村は長谷川伸にこのときのことをこう語ったという。

〈この無名庵がどういうときであったか、「私は谷崎潤一郎さんと中学生のとき同級だったんですよ、私は中退して、開業医のところに住みこみ小僧になったばかりのとき、訪ねてくれたことがあるんです、僕の世話になっている人に頼むだら、君のことを引きうけてくれると思うからということで」と語った。野村はそのとき会って辞退したのか、会うのを避けたのであったのか、聞くことは聞いたのだが、そのところを忘れて不確かである。（中略）

前にいった彼の話はアトがまだあった。「私のいっていた中学が一中です、そのとき一組の級長が谷崎潤一郎、二組の級長は日本橋の柳屋の倅、三組の級長は私だったんです。ええ、その後、会っちゃいません、谷崎にも柳屋にもね」というのである。〉（長谷川 1961、pp.61-62）

若き日の谷崎のひととなり、野村の屈折を感じさせる実にいいエピソードではないか。このように、卒業を目前に中退した野村は、医者^{注3}の書生となった。しかし、1年ほどで芸の世界に飛び込んでいくことになる。

書生生活は1年ほどで辞め、遠縁にあたる、その頃羽振りをきかせていた五厘の春風亭大与志の事務を手伝うようになる。五厘というのは、寄席と芸人の間にたつ一種のマネージャーで、入場客1人につき五厘の手数料を天引きしたところからの呼び名である。しかし、五厘の番頭生活もあきたりなかったのか、大与志の口添えて三代目古今亭今輔の弟子に入り、元輔の芸名で高座の人となる。高座では落語を演るというより、自作の漫談風な噺か、小噺をいくつか喋って、その後に百面相や役者の声色を聞かすという、どちらかといえば色物芸人に近かった。(藤井 1982, pp.248)

そしてこの頃から、都新聞にあった投書欄「幕の間」に「木枕生」という筆名で投稿をはじめた。このときの都新聞の記者であり、演芸担当であったのが長谷川伸だった。時代的には日露戦争の2年後であり、戦争の仮想現実化がはじまった最初の時代だといえる。たとえば「しの字嫌い」という落語の演目があるが、これをもじった「露の字嫌い」という噺が高座にかけられたりしている。のちの野村の行動を考えると、この時期に芸人として活動していたということ、そして彼が「自作の噺」を喋っていたということ、また都新聞に投書をしていたということは、決して偶然とは思えない。彼は後の1941年を前後する時代に戦争協力を積極的に行い、また高座にかけろべき噺を新しくつくっていったのだから。

この頃、前出の関根黙庵と知遇を得て、結局芸人ではなく文筆業へと転身する。これについては、前出の佐野氏によると以下のような事情があったようだ。

〈野村さんは、この関根（黙庵）先生の助手のような仕事をしていた人である。本職は落語家で寄席に出ていたそうだが、(中略)落語では生活が出来ず困っていた折から関根先生が野村さんの文才を認めて助手のようにして仕事をさせて、とにかく飯が食えるようにしてくれたような話であった。晩年には先生は、仕事は指図するだけで任せっぱなし、それでも書いた物はすべて関根先生の名前で発表されていた。そこで野村さんは自嘲して、自ら無名庵と号していたようであ

る。〉(佐野 1982)

関根黙庵名義で『講談落語今昔譚』を出版したのは1924年ではあるが、彼はその前年に没しているから、出版に関しては野村の尽力が大きい。この時期までが、彼のまさに「無名」時代であって、その後、作家として自立していく。

文筆業への道を選んだ彼は「日本演芸通信社」に入り、『演芸画報』などの雑誌へ役者や寄席芸人の探訪記事を書きはじめた。そのかわりで、落語や講談の創作をする。しかし、落語や講談の創作を本格的に展開するのは昭和になってからであろう。大正時代までは都新聞などに落語や講談の口演速記が載っているのだが、関東大震災を経て昭和にさしかかると、徐々に雑誌に芸人が書いた落語や講談が載るようになる。もちろん、1930年代まではほとんどが古典落語^{注3}なのだが、1930年代からは徐々に新しく創作された落語(のちに「新作落語」としてジャンル化されるもの)が掲載されるようになる。野村無名庵も多く^{注3}の新しい講談や落語の原稿を執筆しているが、このときは経済的に困っている芸人の名前で発表し、その芸人に「名前拝借料」として少くない金を渡していたのだという。

〈りう馬(前名時代ならん)が無名庵に頼まれ本所林町の田口という理髪店の二階にいる陵朝のところへ、帰り途だから届けてやってくれと頼まれ、行ってみると、そんな人は居ないと亭主がいう。だれか居ませんかと聞くと、汚ねえじじいが一人いるというので、あげて貰って行ってみると、二畳の間に陵朝が薬瓶を枕許に置いて病って寝ていた。名前拝借料を渡すと、陵朝が涙をこぼし、蒲団から乗り出して金を押しいただいた。その後もりう馬は再三、無名庵の使いで名前拝借料をとどけたことあり、とあり。〉(長谷川 1971, pp.421)

当時、『キング』や『講談倶楽部』を筆頭に多くの雑誌で落語講談が書かれていた。そして、少くない原稿料が芸人にわたされていたようだ。たとえば昭和11年2月12日付けで長谷川伸に送られた手紙に無名

庵は「何や彼と匿名でコツコツ書き、一昨年は千八百余円、昨年は二千六百円、税務署から査定され」たと書いている。(長谷川 1961、pp.62) 月収にして150円～200円を超える金額で、かなりの収入があったことがわかる。この頃は、落語家や講談師も「作家」としての側面を持っていたのだ。このような「書く／読む落語」が存在しえたという事実が、落語を創作する(「新作落語」を書く)という条件を整え、のちに展開する「戦意高揚落語」としての「新作落語」を生む土壌となっている。

元芸人でもあり、また落語講談などの創作者でもあった彼は、「新作落語の会」や「小咄を作る会」に参加する。この会については前出の小島氏が、要領よくまとめている。

〈昭和八年ごろ、小石川の水島爾保布氏(漫画家)宅を会場に、野村無名庵、正岡容、鈴木みちを、松浦泉三郎、林家正楽、そして落語家で柳楽(のちの可楽・故人)、米丸(現今輔)、百円(現門太郎)、文都(現里う馬)、柳条(のちの燕路・故人)、蝠丸(故人)などの人々が集まって「新作落語の会」なるものをつくり、月一回発表兼批判会を持った。劇作家の宇野信夫氏や、漫画家の池部均氏(映画俳優池部良氏の父)も顔を見せたりしたという。

一方、野村、正岡、文都などを加えた加瀬章蝶、鈴木凸太、田中空壺氏などの「小咄を作る会」も同じころにスタート、こちらも負けずに昭和の「江戸小咄」から落語を生み出した。

「新作落語の会」はその後、会場を小岩の正岡容氏宅に移し「作話会」となり、さらに浅草の四代目小さん宅にかわって「落語新作会」となり、戦時中桂小文治(現)の主催する「親友会」と合体して、野村無名庵氏宅の「新作話会」となって昭和十九年まで続いた。〉(小島 1966、pp.87-88)

〈小咄を作る会は、鈴木凸太、加瀬章蝶、田中空壺、野村無名庵たちが中心で、はじめは毎回小咄を持ち寄っては楽しむご隠居連の会であったが、時局とともに落語を重視するようになり、「落語集団」を名乗るよ

うになった。〉(小島 2002、pp.22)

のちに述べるように、1940年を前後して、落語禁演の話が浮上する。昭和8年(1933年)から続いていた「新作落語の会」と「小咄を作る会」は、この「禁演」が論議される前後に「落語集団」=「新作落語」工房へと変容したのだろう。そして、その中心となったのは野村無名庵であったといっている。人気のあった落語の演目が高座にかけにくくなると同時に、新作への期待が高まり、野村はその受け皿となったかたちになる。野村無名庵は「禁演落語」の選定だけでなく、その高座の穴埋めとしての「新作落語」の生産も考えていたわけだ。文才のあった彼には「原稿料」が入る。彼の優れた経営手腕と時代を読む能力を感じることも出来よう。

1940年5月に「講談落語協会」が発足すると野村は顧問となり、彼が中心になって「禁演落語」の選定にとりかかる。そして、1941年に「禁演落語」53種が定められ、浅草本法寺に「はなし塚」をつくってこれを葬ってしまう。この「はなし塚」はいくたびの空襲にもかかわらず、いまなお健在であるが、1945年に無名庵は空襲で死ぬ。

〈無名庵は武島町(文京区)に住み、付近に爆弾の降り注ぐ中で、警防団の団長として阿修羅の働きをした。5月25日夜、ご真影(天皇の写真)を持ち出して、出たところへ焼夷弾の直撃を受け、あえなく最期を遂げたのだという。57歳。明治の日本人としてはふさわしいかもしれないが、落語を愛した市井人としては、あまりにもむごい。〉(小島 2002、pp.25)

爆弾が降り注ぐ中、危険を冒してでも「ご真影」をとりにいこうとしたということを見ても、彼の時局への迎合は「致し方なく」というものではなく、むしろ落語も戦争に協力するように牽引する意志があつてのことであつたのではないかと類推させる。いや、そのような人物だったからこそ、総動員体制で落語協会と講談協会が統合されたときに「顧問」として名前が挙

がったのだろう。彼の死ぬ間際の行動を、小島氏は「明治の日本人としてはふさわしい」というが、厭戦気分がかなり広がっていた敗戦直前の1945年5月という時期を考えると、知識人の行動としてはあまりに凡庸に映るのも事実だ。ひとことでいうと「当り前の（明治の）日本人」でありすぎるではないか。亡くなった方のことで忍びないのだが、やはり彼の「責任」は明らかにしなければなるまい。筆者に対する批判、叱責は覚悟の上で、議論の活性化のためにこれを行おう。

このような彼の生涯を参考に、次章では、いよいよ野村無名庵を中心とした落語の戦争協力について論じてみたい。

2 野村無名庵の作品

野村無名庵はいままで論じられる機会がほとんどなかった作家だったと、すでに述べた。それは彼が属した世界が「落語、講談」という演芸の世界で、近代文学の研究でこのジャンルについての考察があまりされていないという状況にもよると思われる。実際、前章でふれたように、昭和戦前期の雑誌では、落語や講談は、それこそ作家が小説などを発表するがごとく発表されているのであり、そこに文章を書く芸人たちの了見もほとんど「作家」と変わらないということにまだ誰も注目していないからだと思われる。娯楽の少なかった時代、映像はおろかラジオでさえ貴重であった昭和戦前期、寄席演芸が都市住民にもっとも身近な娯楽であったことを考えると、この時代の落語、講談は小説よりもはるかに影響力があり、研究対象として取り上げる必要性が強いと思われる。その手始めとして、今回は野村無名庵を取り上げるのだ。

第1章で述べたように、無名庵は都新聞などへの投稿から文筆家の道を歩みはじめ、関根黙庵の助手として文章修行をし、のちに独立をはたした。「小咄を作る会」や「新作落語の会」などを通じて、無名庵は落語を発表していく。ところが、彼の名前に見えるように匿名で文章を発表したり、他の芸人の名前を借りて発表していたので、いったいどれが野村無名庵の作な

のか、確定しにくいところである。実際、1945年の空襲で、野村無名庵が管理していた「新作落語の会」以来のノートは焼けてしまったという。（小島 1966、pp.86）小島氏によると「ぶたれや」「紙芝居」「サービス時代」「売物違い」「エレベーター・ガール」「軍用猫」などがあるというが、筆者がその初出を確認できたのは、「ぶたれや」と「サービス時代」「エレベーター・ガール」（初出では「満点女房」）の他、「媒妁役」の4作までであった。^{注6}

これらは1930年代前半につくられた噺で、「ぶたれや」は失業中の男が一発十銭で自分を殴らせる珍商売でのやりとりが骨子となっている。また、「エレベーター・ガール」は作家の「乙」が友人の「甲」に、よく喋る嫁を探しているというところからはじまる。親戚の女性はみなよく喋るため、まともに相手をしていたらトイレにも行けない。だから彼女たちを封鎖出来るぐらいの女性を探しているというのだ。偶然に出会ったデパートのエレベーター・ガールが、美しくまたよく喋るため、彼女を見初めた乙が恋しいしてしまう。「サービス時代」は、急に雨に降られた私が、傘を買おうと店にはいると、傘に名前をただで彫ってくれるという。そして、濡れた服を洗濯してくれ、その間風呂にも入れてくれ、女性のサービスも受け、健康診断から姓名判断までしてくれる。もちろんすべて無料だ。サゲはさんざんサービスを受けた男が服や持ち物を返してもらったとき、財布に小遣いをくれればよかったというところで終わる。

このように梗概を知ればわかることだが、ここに戦時色はない。当り前かもしれないが、1930年代前半に成立した噺は、そこまで深刻な政治性を帯びない。戦意高揚のための落語は、やはり総動員体制（1938年）以後にこそ成立するものといえよう。

次に、彼の書いた講談を見てみよう。『大岡政談』は人気のある演題で、まさに「ご存じ」という説明がつくほどのものである。彼が書いた『大岡政談』も、「この本は諸君に生産兵としての名に恥ぢない立派な日本の武士になつて貰ふため」つくったという。（野

村 1945、「はしがき」)

また、前出の「野狐三次」は、海軍が前線に送っていた娯楽本である『くろがね叢書』に載せられたが、この話は最後に「まずは野狐三次全傳のぬき読みを申し上げます」とあるように、長編創作講談の一部であることがわかる。この「野狐三次」は、江戸の火消しの纏持ちだ。しかし、両親ははっきりしない捨て子であった。父親捜しという重要な問題を抱え、本作では大阪に来ている。元が大工の修行をしていたから三次はてきぱきと仕事をこなす。おいとという大店の娘が結婚をするという。その準備で普請を任された三次は一心に働くが、この三次においとが惚れてしまい、結婚式の前夜、おいとは三次を呼び出して家出をしてしまうのだ。三次は不義理は出来ないとして江戸に舞い戻る。に組の纏持ちに戻った三次は、彼と対立関係にあった深川の七の組の火消しの庄吉と丑松に因縁をかけられる。最後には庄吉と丑松を倒すが、そのとき女乞食に身をやつしたおいとが、三次を助けるのだ。

また、『海防時代捕物帳』には「鉄砲州弥平次捕物控」と「長兵衛功名捕物帳」の二つの部分に分けられるのだが、前者はすべてが「密貿易」を取り締まる話であるのに対し、後者は掏摸や強盗の話など多様性がある。そして、後者の場合は、話のはじめが「一寸先は闇と申しますが・・・」(「名残の絵姿」)「只今は両国も、橋が架かつてゐる処が昔とは位置を変えました為め、旧広小路などもひどく趣を替えましたが・・・」(「両国巷談」)など、いわゆる「マクラ」にあたる噺からはじめられ、最後は「正直の徳といふ一節を申し上げます」「お目出度い探偵談であります」「重ね重ね目出度い年を迎えたといふ、読み切りのお話で御座います」などという終わり方をするのを見ても、これらがもともと口演を前提とした講談として書かれたものであると見て間違いのないだろう。

初出を確認できないのではっきりしたことは言いえないが、「長兵衛功名捕物帳」はすでにどこかで発表された創作講談であり、「鉄砲州弥平次捕物控」は、本書の出版に際して書かれた小説だったのではないだろうか。弥平次の子分の与吉とお滝の恋愛話が続くだけ

でなく、話に一貫した背景として次のような設定がされている。

〈英米仏露等諸外国の、我辺海を窺ふて、隙だにあらば、防備手薄の漁村より入込まうとしてゐた事情を、逸早く看破した識者の一人に、天文方兼御書物奉行、高橋作左衛門景保といふ人があり、鉄砲州の弥助は、実にその内命を受けて東奔西走、よく探索の功を尽くしたのである。〉(野村 1942a, pp.23)

以上のようなことから、この「鉄砲州弥平次捕物控」は、出版に際して新たに書き加えられたもので、時局柄「英米スパイ用心」を訴える内容になっているのではないかとはいえる。そして、すでに1930年代までには少しずつ書き足されるようにして成立していたであろう「長兵衛功名捕物帳」は内容的にもばらつきがあるのだが、それは一話読みきりの講談の形態をとっているからではないかと考えられる。

すでに述べたように、筆者は未見ではあるが『大江戸隣組』や『剣禅無刀流』などには、彼の書いた新作講談が載せられていることから、野村無名庵は講談の方を署名文書として比較的残してきたといっている。これはなぜなのだろうか。

講談について論じる余裕はないが、少なくとも落語と講談の違いをいうと、次のことはいえる。それは、落語が「笑い」を含んだものであり、それは権力者への皮肉などがこめられていることがしばしばであるため、一種「反権力」的な存在であったのに対し、講談は「忠君愛国」などといった儒教的(朱子学的)価値観が全面にあらわれやすく、比較的体制に順応しやすいものであった。また、講談は落語とは違い、「地の文」によって展開されるものであるため、落語より文章化が容易であったともいえよう。逆にいうと、文筆家である野村無名庵にとって、講談の方が(小説を書くように)作品として書きやすかったのではないだろうか。しかも、講談の場合は滑稽味を入れる必要はない。

〈講談に就いては暫く措き、落語の方はたゞ物語の筋

ばかりでなく、これに滑稽を伴わなくてはならないので、その構成にも演出にも、頗る難しいところがある。(中略)

然し落語の題材は、世上のあらで飯を食ひといふ狂句の示すが如く、世相人事を主としてゐる関係上、時代と共に、移り変りは免れない。もつとも丁髷を頭にのせた、江戸の昔に出来た話を、今日になつて聞いても依然として愉快に感ずるものもあるが、中には余りの時代錯誤に興味索然たるものもなくはない。〉(野村 1942b, pp.1-2)

おそらくここが落語のもっとも難しいところだ。「笑い」の感性はかなり鋭いものであるため、時代によってどんどん変化してしまう。時がたてば「時代錯誤」として捨てられてしまうのだ。基本的には「忠君愛国」「親子の情」のようなものを展開する講談には、このような困難は無縁である。やはり、講談の方が残すには有利だといえよう。

ところで、講談は体制に順応しやすいといったが、逆に考えると落語は体制から目を付けられやすい位置に立っているといえるわけだ。無名庵はこのような落語の立ち位置から、独自の方針を打ち立てる。それは彼の著作である『落語通談』にはっきりとあらわれている。具体的には、野村無名庵が目指したのは、落語の「改革」であった。おそらく、その延長線上に「禁演落語」があり、「戦意高揚新作落語」があったのではないか。では、その改革とは何だったのか、次章では彼の思想的な問題へと入っていく。

3 野村無名庵の落語観

前章で、落語は講談と違って体制から目を付けられやすいと述べた。そして、野村無名庵はその落語を改革しようとしたのだと。では、野村にとって「落語」とはいかなる存在であったのか、彼の著作を通して考えてみたい。

彼の落語観をあらわすまとまった論拠としては、『落語通談』と『本朝話人伝』の2作があげられる。とくに前者は、「禁演落語」についてとそのかわりに

必要となった「新作落語」に関してかなりはっきりと伝えてくれる。たとえば、『落語通談』には、以下のようなことがみられる。

〈時勢の力は恐ろしいもので、従前は寥々として暁天の星のごとく、甚だ乏しかった新作落語も、先年その方の霸王と言うべき、柳家金語楼現れて、驚異的の才分と精力を駆り、幾百の新落語を創作して、一世を風靡したに刺戟され、俄に数多の落語作家及びその作品を獲るに至り、昨今はまた、前述五十三種廃棄の穴埋めという必要もあって、落語協会側の更進会、芸術協会側の親友会等、その後身、新作落語の会等で、毎月毎月幾多の作品を出しつつある。〉(野村 1943, pp.9-10)

従来の落語演目が禁演され、その「穴埋め」として「新作落語」がつくられていたことがはっきりとわかる。そしてその中心人物は、第2章でも述べたように、「小咄を作る会」と「新作落語の会」(その後身の新作話会)の中心人物だった野村無名庵だった。

では、廃棄された「五十三種」に関しては、彼はいかなる思想を持っていたのだろうか。

〈自然の結果としてこんなの(江戸時代にできた時代錯誤の落語—引用者註)は、次第に淘汰される他はなく、殊に最近支那事変を含む大東亜戦争の開始以来、飛躍的に我が国家体制が進展した、今日、戦前の世間と現在のそれとでは、余りにも違ひすぎてゐるので、今になつて、以前の話を開くと思ひを昔に遡らせて味へばそれ迄だがさもないと何となく、ピッタリしない怨みはあらう。

とりわけて今や国家を挙げ、総力戦に敢闘しつつある非常時に際し、あまりその時局に相応しからぬ、頽廃的の題材を、繰返すといふ事の、不可なるは勿論であつて、これは當事者自体が反省戒慎し、自発的に五十三種の禁演を申合せて、その記念にはなし塚まで、建立した程の情勢とて、一挙に大量の旧作落語を自ら封じ去つた落語界は、俄に淋しさを感ぜずには居られなくなつた。〉(野村 1942b, pp.2-3)

もちろん、当時は総動員体制下であり、いいたいことがいえなかったという可能性はある。しかし、彼が先頭に立って「禁演落語」を選定したのであり、その代償に「新作落語」をつくっていたことを考えると、あながち心にもないこととは思えない。やはり野村は、落語の「改革」をはっきりと自覚していたのだろう。

では、彼は落語をどのようなものとしてとらえていたのだろうか。そして、どのようなものをいい落語（廃棄しないでいい落語）だと考えていたのだろうか。以下に見てみよう。

〈小話も亦一つの文学でございます。即ち、第一に大切なのが構想、その次が配列と言えませう。〉（野村 1943, pp.229）

〈（クスグリを）型の名によつて分類いたしますれば、落語全体の中に、クスグリの型がどのくらいあるものか、どれが一番多く、亦喜ばれているか等が、自然天然と知れます訳で、これが後来、新作落語のための参考資料となるべきは勿論、こんな仕事こそ本当の落語研究とも申すべきで、かく秩序だつた研究の下に出来上がった調査が、学術的文献になることは申すまでもありますまい。

重ねてグチをこぼすようではありますが、この仕事（クスグリの分類一引用者註）に目をつけて着手しながら、志を果たさず中道に歿した故人林家正蔵の永眠は、返す返すも惜しい事でありました。誰か彼の遺志をついで、この面倒な調査を完成する人はいないものでしょうか。この研究へ落語の出典に関する考証でも併せましようなら、我が国固有の落語という滑稽文学の一種も、立派に学術的な取り扱いを受け、これを作り出した先人へも何よりの手向けになる事と思います。〉（傍点は引用者）（野村 1943, pp.255-256）

このような発言から、野村無名庵が落語を「文学」ととらえ、それを「研究対象」とされるべき「学術的」価値のあるものへと昇華させようとしていたことが見て取れる。総動員体制は極端な「権威主義体制」だといえるのだから、逆にいうと体制に協力すること

で、いままで排除され、見下されていたものたちが体制に積極的に協力することで日の目を見る可能性がある。作家とはいえ野村は落語など元芸人であり、ジャーナリストである。だから、作家としてあまりいい扱いをされていなかったのではないか。周縁部の分野、周縁部の人間だからこそ、総動員体制という「新体制」に積極的に協力し、認めてもらおうとしていたのではないか。それこそが、落語というジャンルそのものに対する「何よりの手向けになる事」だと信じて。

〈（「甲府ィ」という噺は）何にしても納まりの目出度い勧善の落語で、禁演五十三種を悪い方として西へ廻して見立番附の出来たとき、善い方即ち東の方の大関にあげられたのは、この「甲府ィ」であつた。〉（野村 1943, pp.38）

〈まことにこの「厩火事」などは、亭主も女房もそれぞれの個性がよく現れ、人間の機微に触れた名作である。しかもその主眼とするところは、媒酌役が女房に対しての説諭にあるのだらう。確かにこの部分は、通俗で俚耳に入りやすい教訓であることに異論はない。

それと趣を同じうする落語には「天災」「二十四考」「茶釜の喧嘩」「猫久」「洒落小町」「障子養子」等があり、いずれもサゲは、折角教訓されても何にもならないと思うやうな打ちこわしに終わっているけれども、それは滑稽を狙う落語の立て前として是非もないところであらうが、そこへ行くまでの間における教訓の部分^①を聞いた聴衆が、歓娛哄笑の裡にも知らず知らずピンと心に感ずるところがあるとすれば、落語も大した役割を果たすことになるのであるから、この種の話はよりよきものに練り上げて保存もし尊重もしたいものと思ふ。〉（傍点は引用者）（野村 1943, pp.88-89）

〈要は落語がその根底に、豊かなる情操の夢を含んで、人生を美化し、潤いと慰めを与へ、この世を一層明朗な楽しきものにして、明日に備ふるの活力を漲らす事に役立たば、またもつて決戦態勢下の談丸笑葉たるに足りやうではないか。心からその発展を祈る次第である。〉（野村 1943, pp.196）

野村無名庵にとって、落語は「教訓」であり、「勸善」であることが求められている。そして、それが出来ない「時代錯誤」=時局にあわない落語は、「悪い方」の落語として「廃棄」(禁演)することも辞さないわけだ。だから、落語は人情噺や教訓的な落語を中心に「よりよきものに練り上げて保存もし尊重もしたい」と思うし、またそうではない落語を「廃棄」して、その「穴埋め」に「新作落語」をつくる。もちろん、その「新作落語」は「決戦態勢下の談丸笑葉たるに足」る、笑いを狙いつつも教訓的意味を持っていないければなるまい。明らかに、野村無名庵は「禁演落語」と「新作落語」を対にして展開しているのだ。

むすび

本論で述べたように、野村無名庵は演芸関係の文筆家であり作家でもあったが、いままで真っ正面から研究対象としてあげられてこなかった。このことから、彼が作家として決して高い位置にいたわけではなく、また決して文学的に高い評価もされてこなかったことがわかる。おそらく、野村の存命中からこのような事態は続いていたはずだ。しかし、落語などの演芸の人氣はすばらしく、十分に生活できるぐらい、否、生活に困っている芸人を援助できるぐらい、経済的には余裕があった。このような彼の立場から見たら、総動員体制は大きなチャンスだったのではないか。それは、積極的に体制に協力することで、落語の地位を上げ、自分の地位も向上させるものであり、また原稿料などの経済的な恩恵も得やすくするものでもあった。人氣のある落語の演目が禁演されれば、その分「新作落語」が要請される。「ともかく戦時中の寄席は、ひとところ新作一色であったといってよい」(小島 2002, pp.23) というように、「新作落語」は必需品となっていく。その「新作落語」は、「小咄を作る会」や「新作話会」などで野村無名庵が中心になってつくっているのだから、自動的に彼には経済的な恩恵が入る仕組みではないか。

〈(1941年) 四月中旬のある日、上野鈴木演芸場に主な落語家たちが集まった。

高座に臨時に黒板が持ち出され、その前に野村無名庵が立った。

時局への協力が述べられ、禁演落語を制定せざるを得ない事情が説明されて、「さて、そういうわけで・・・」と、口火を切った。今日の師匠連は客席でジッときいている側だ。

そこで、次々と挙げられてゆく落語に対し、別に反対意見はない。もうすでに何度となくむし返されたあとの念押しにすぎないからだ。それに野村無名庵という看板に対し、反対は失礼になる。〉(傍点は引用者)(小島 2002, pp.17-18)

野村無名庵は「講談落語協会」顧問であり、作家である。そして、困っている芸人たちを助けてきた。この人に反対できるわけがない。ここに、総動員体制が生んだ「新しい権力」の構造を見て取ることができないか。もちろん、彼はよかれと思ってやったのだろう。しかし、この「よかれ」のなかにこそ、当時の総動員体制の複雑かつやっかいな部分がある。

いまでも保守派を自任する人士たちのなかには「大東亜戦争はアジア解放戦争だった」と主張する向きが多い。でも、この「よかれ」としてやった「アジア解放戦争」がより複雑な問題を引き起こしてしまったということになぜ気がつかないのだろうか。^{注9}

落語の芸能としての地位と、自身の作家的地位の向上を目指した野村の「よかれ」は、落語界に大きな影を残して、いまなお「被害者」としての側面だけが振り返られている。落語界を「単なる被害者」でないものとして見る視線を持たなければ、またいつ「新しい権威」によって社会が再編されるとき、周縁部の芸能、文学ジャンルが(被害者意識を抱えたまま)体制に積極的に協力していくという悪循環を生みかねない。筆者が「戦時落語」にこだわるのは、これがすぐれて現在的な意味を持つからなのである。(県立広島大学教員)

注

- 1 実は、小島氏には『落語三百年』（江戸の巻、明治・大正の巻、昭和の巻の三巻本。毎日新聞社）があり、その「昭和の巻」（1966年）に「戦争と落語」と題した文章がある。これが『禁演落語』に先立つ研究といえる。もちろん、『禁演落語』にくらべると、やはり本格的ななものとはいえない。
- 2 野村無名庵は、1924年に末娘を4歳で亡くし、日蓮宗に帰依した。名前も姓名判断に従って「元基」とした。
- 3 古典落語という名称は戦後に付けられたものだ。これは、新しくつくられた落語を「新作落語」という枠組みでくくることが一般化したため、それに対する従来の落語を「古典落語」と範疇化したものだといえる。この「新作落語」というジャンルの成立には、この昭和戦前期、戦中総動員体制下の創作落語（戦意高揚を企図した落語）が大きく寄与しているといえる。これについては（李 2005）を参照。
- 4 これについては、（李 2005、pp.42-43）で指摘してあるので、参照されたい。
- 5 すでに紹介した『辻小説集』には、野村無名庵は「転業」という話を載せている。この「辻小説」というのは、街角に張って往来で読ませる掌編小説のことで、だいたい1頁～2頁ぐらいの長さだったようだ。無名庵の「転業」では、会社員であったとおぼしき人物が、お国のために工場に転業したことが語られる。疲労困憊した帰りの電車で立派な身なりの紳士に席を譲ってもらう。主人公はあらためて自分の「転業」が正しかったと誇りに思うという内容だ。
- 6 「ぶたれや」の初出は、『日の出』（新潮社）1934年5月号付録「昭和落語集」。「満点女房」（「エレベーター・ガール」）は『講談倶楽部』（大日本雄弁会講談社）1931年3月。「媒酌役」は『講談倶楽部』1932年9月。「サービス時代」は『講談倶楽部』1933年2月。第1章で引用した長谷川伸の文章で、昭和11年（1936年）に「一昨年は千八百余円、昨年は二千六百円、税務署から査定され」たとあった。ここから類推するに、1935年以降にこそ、たくさん原稿を書いているはずなのだが、いまのところわからないことが多い。ちなみに、講談については今回は詳しく述べないが、藤井氏のことを信じると、彼の書いた新作講談は『大江戸隣組』と『剣禅無刀流』の2冊にまとめられているし、また筆者が発見した『大岡政談』や『海防時代捕物帳』は、やはり彼の書いた講談だったようだ。このように、彼の書いた講談はある程度確認できる。また落語の場合概成の嚆に「後日譚」をつけるなどの方法がとられたという。（野村 1943、pp. 233）
- 7 落語と講談の違いは、落語が会話だけで話を進めていくのに対して、講談は地の文で話が進んでいくという点があげられる。この『海防時代捕物帳』の「長兵衛功名捕物帳」は一種の探偵小説であり、「名探偵長兵衛」が事件を解決していく。基本的には小説の形態をとっているため、どうしても「地の文」が必要であり、その「地の文」で内容が展開されていくのだが、これが講談と奇しくも一致するわけだ。落語はそのまま小説にはならないが、講談ならばそのまま小説の形態をとり得るという両者の違いが、ここにあらわれる。
- 8 戦前の著作を引用する際、旧漢字は新漢字にあらためた。ただ、仮名遣いはそのままとした。以下、同じ。
- 9 おそらく戦前の「大日本帝国」も、戦後の「日本」も朝鮮や中国が嫌いなのではなく、やはり「愛」していたのだと考える。少なくともわざわざ差別するために支配したのではないのであろう。しかし、それは支配される側からすると迷惑な「愛」ではないか。これを筆者はDVにおけるパターラー（支配者の男性＝日本）とパタードウーマン（被支配者の女性＝旧「外地」）の関係になぞらえて考える余地があるのではないかと思う。パターラーが女性に対し「自分の気に入るような行動」を要求し、それがうまく実行できなければ暴力に訴えるように、戦前の日本「外地」では「日本語」や「日本名」そして天皇への忠誠などが要求され、それが一定の成果を挙げなければ容赦なく警察権力＝暴力に訴えていたのだから。日本と旧「外地」との関係をDVにおける男女関係として捉えれば、日本の保守派が韓国や中国を見下すような態度をとりつつもアジアに対して深い関心をもっているという「歪み」や、韓国や中国にひそむ「親日」的な部分と「反日」的な部分のアンビバレンツな状態が見えやすくなってくるといえまいか。この点については別稿を準備中である。

参考文献

- 野村無名庵 「満点女房（エレベーター・ガール）」『講談倶楽部』 1931年3月：「媒酌役」『講談倶楽部』 1932年9月：「サービス時代」『講談倶楽部』 1933年2月：「ぶたれや」『日の出』付録「昭和落語集」、1934年5月：『海防時代捕物帳』 新正堂、1942年a：「はしがき」正岡容編『昭和落語名作選集』 協栄出版社、1942年b：『落語通談』 高松書房、1943年：『本朝話人伝』 協栄出版社、1944年：「野狐三次」 海軍恤兵部監修『くろがね叢書』第21輯、1944年8月：『大岡政談』 大日本雄弁会講談社、1945年
- 小島貞二 『落語三百年昭和の巻』 毎日新聞社、1966年：『禁演落語』 筑摩書房、2002年
- 佐野孝 「講談五百年」のこと、『講談研究』通巻337号、1982年3月
- 長谷川伸 「三ノ組の級長」『文芸春秋』1961年8月：野村無名庵逸事、『私眼抄』（初版1967年）、『長谷川伸全集』第10巻、朝日新聞社、1971年
- 長瀧山本法寺 『長瀧山本法寺史』 非売品、1996年
- 李建志 「戦時落語」『県立広島女子大学国際文化学部紀要』第12号、2004年：「戦下の演芸—落語・漫才・話芸の戦争体験」フェリス学院大学日本文学国際会議編『声・映像・ジャーナリズム—メディアの中の戦争と文学』 2005年

イメージ&ジェンダー研究会活動報告 (2004年10月~2005年8月)

◆2004年

10月3日 ディアスポラ／アート研究会との共催

- ・ディアスポラ／アートを語ることは可能か?——コリアン・ディアスポラ・アーティスト ミヒコナタリー・ルモワヌと3つの“間 (inter)”——

李孝徳 (東京外国語大学教員)

- ・‘分断’がもたらすディアスポラ——韓国の民衆美術から北朝鮮の美術へ
古川美佳 (韓国美術・文化研究)
会場：世田谷男女共同参画センターらぷらす

12月5日・ポスト・ジェンダーの地平における The Feminine: ブラカ・リキテンブルク・エッティンガーのこころみ

ガーデナ香子 (日本学術振興会特別研究員、一橋大学、グラスゴー大学)

- ・草間彌生の《ネット・ペインティング》
中嶋泉 (一橋大学大学院)

会場：世田谷男女共同参画センターらぷらす

◆2005年

2月6日・戦時下に求められた女性のイメージ

——『主婦之友』・『婦人倶楽部』の口絵を中心として

寺田不二子 (放送大学)

- ・鳩イメージの変遷——平和と戦の着物文様
乾淑子 (北海道東海大学教員)

会場：世田谷男女共同企画センターらぷらす

4月3日・ジェンダーのために美術館でなにができるかー東京都現代美術館での試みー

若桑みどり (川村学園女子大学教員)

- ・Reclaiming the Southeast Asian Goddess: Examples from Contemporary Art by Women (Philippines, Thailand and Indonesia)

Flaudette May V. Datuin (Associate Professor University of the Philippines)

会場：世田谷男女共同参画センターらぷらす

6月4日・仏映画『8人の女たち』に見る家父長制社会の崩壊とステレオタイプ化された女性像からの解放

平手香澄 (川村学園女子大学大学院)

- ・東京のクイア・パフォーマンス

中村節郎 (放送大学大学院)

会場：港区男女平等参画センター「リーブラ」

7月30日 シンポジウム

- ・イメージという戦場——戦争をめぐる表象の政治学——

発表者：中嶋泉、千葉慶、北原恵、乾淑子、木村智哉、斎藤綾子、由本みどり、若桑みどり

会場：港区男女平等参画センター「リーブラ」

8月7日 「前衛の女性1950—1975」展

関連シンポジウム

- ・1950年代以降の女性と美術ーアメリカ、韓国、日本の場合ー

栃木県立美術館／イメージ&ジェンダー研究会後援

発表者：光田由里、由本みどり、キム・ソンヒ、コメンテーター・北原恵、通訳・金恵信

会場：栃木県立美術館

2004年4月～12月発表概要

女性による21世紀の女性像へ 発展のマトリックス

—『アートと女性と映像 グローカル・ウーマン』をめぐって (2004年4月)

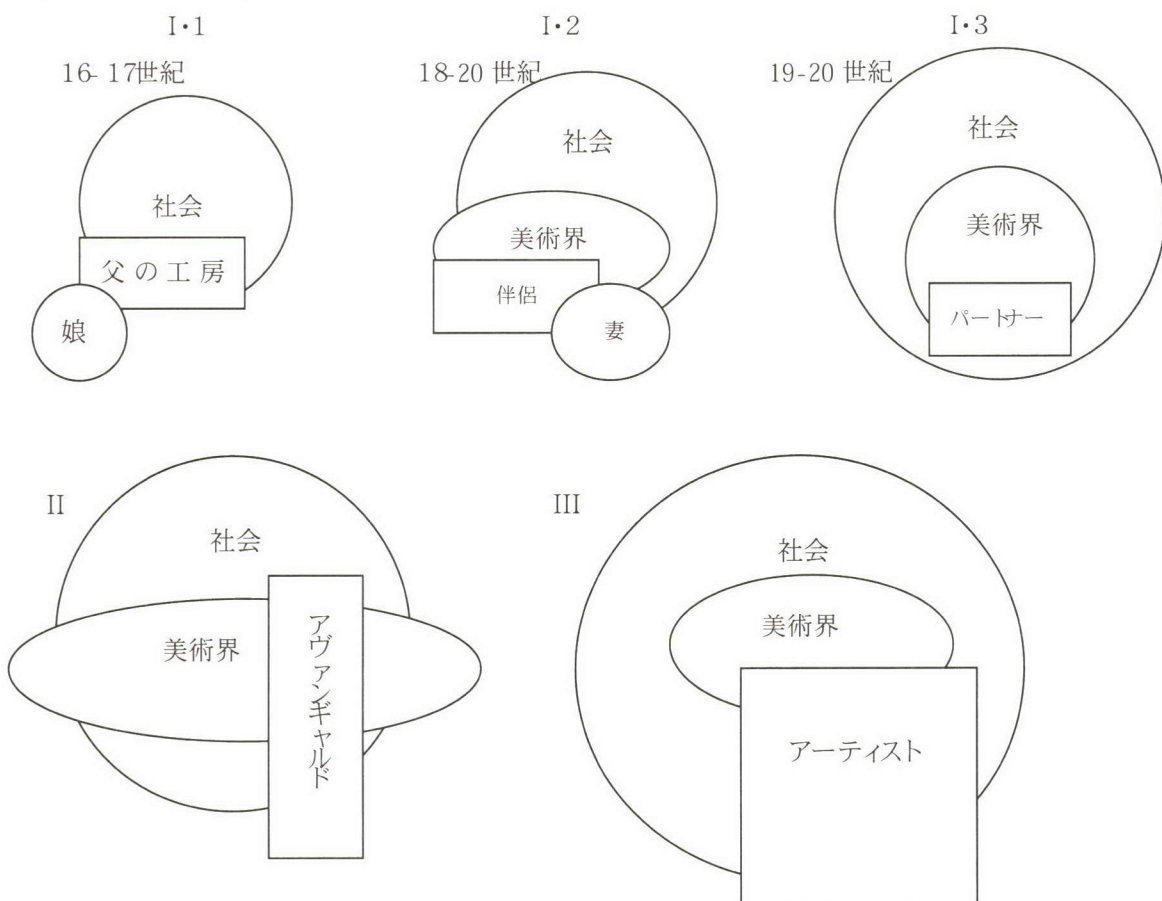
岡部あおみ

世界各地の現代の女性アーティストたちはどのような活動を、どのような社会的条件のもとで行っているのか。実際のインタビューをもとにまとめた拙著『アートと女性と映像 グローカル・ウーマン』(彩樹社、2003年)を中心に、さらにより広い歴史的な構造分析を加えながら検証した。

まず、図像学的な読解を逸脱する多様な近代美術の流れと、個性豊かな女性たちのパワフルな歩みを、家父長制の支配的条件と表現の可能性とのかかわりで考

察する。ルネサンス以降現代までの社会的条件の共通項を抽出すると、次第に例外が多くなってゆくものの、女性が美術史に登場するときに重要な要素となるのは、たとえば芸術家だった父親との関係であり、次に夫や恋人など、男性のパートナーとのかかわりであることがわかる。アヴァンギャルド運動などのパラダイム変容を含めて、社会におけるアートの位置と、女性アーティストの役割の増大を、「発展のマトリックス」として構造化した。

[発展のマトリックス]



次に、「発展のマトリックス」のⅠ～Ⅲ図の内容についてコメントを行い、各項目別に作家を複数列举し、そのうちの何人かを紹介しながら、スライドとビデオ映写で作品に言及した。

I. 女性の画家・彫刻家の社会的環境と男性支配との関係

1. 父親が訓練や仕事に関する技術的影響力をもつ：職業画家の娘で、父の工房で学ぶ
2. 年長の夫、義兄、恋人、愛人、パトロンなどが社会的影響力をもち、庇護者的役割も果たす
3. 同世代の芸術家のパートナー 社会主義など同時代の思想や美術思潮を共有する同志

II. 戦後のフェミニズムとウーマンリブを通じた権力構造の分析と反撃

1. 自伝にのっとった語りや精神分析の手法による過去の抑圧やトラウマからの治癒（逃避）
2. 自覚的フェミニストとしての問題提起と社会貢献
3. ボディ・アート、ヌード・パフォーマンス、映像などによる既存の女性像の身体と精神からの解放
4. リスクへ挑戦する行為を通じたジェンダー・アイデンティティの拡張
5. 女性の地位や権利の主張など、美術界での政治的正当性の要求、被害者からの蘇生と新生
6. 美や母性といった偶像の破壊、ホモソーシャルな社会の調和を揺るがし、帝国主義を告発する

III. 脱資本主義社会におけるポスト・フェミニズムとアート

1. 写真による可変的女性像の提示とイメージへの不信

2. 伝統的価値と近代性との矛盾を女性の視点で問いかける
3. 普通の生活のなかでの叛乱 女性による女性のエロティシズムの肯定
4. 人間の生と死、性と暴力、支配と被支配、マイノリティなど、生存にかかわる課題をテーマにする

今回の調査研究の過程で、前衛的な抽象絵画と具象絵画における女性作家の参加と断絶の問題が浮き彫りになった。つまり社会主義思想の男女平等の考え方を背景としたロシア・アヴァンギャルドの抽象絵画では、多くの女性アーティストが活躍した一方、1970年代のミニマル・コンセプチュアル・アート以降、1980年代の動向となった新表現主義的具象的絵画においては、こうした潮流を担う重要な女性アーティストがほとんど登場しなかったという点などだ。また、前衛美術運動でとりわけラディカルな活動を行い、抽象絵画を手がける田中敦子は（『田中敦子 もうひとつの具体』1998年、監督：岡部あおみ、DVD 参照）、作品がIIの項目に属してもフェミニストではなく、I.2とI.3を合わせた社会環境と関係性のなかにおり、米国に活動の場を求めた同時代の草間彌生やオノ・ヨーコとは大きな差異がみられる。

女性の参加が少なかった映像というメディアの領域に焦点を当て、各地で重要な位置をもちはじめた国際展への参加という社会状況を照らし合わせて分析した『アートと女性と映像』の経験をもとに、グローバル資本経済と消費社会への芸術の回収という問題を含めて、今後も制度と表現と女性とのかかわりを考えてゆきたいと思っている。（武蔵野美術大学教員）

李香蘭—魅惑の他者と日本人観客（2004年4月）

吉岡愛子

山口淑子は日中戦争期の1938年、満州映画協会から李香蘭という中国名でデビューした。日本語、中国語に堪能な「中国系満州人」女優という触れ込みで、東宝のスター長谷川一夫と「大陸三部作」と呼ばれる『白蘭の歌』（1939年、渡辺邦男監督）、『支那の夜』（1940年、伏水修監督）、『熱砂の誓い』（1940年、渡辺邦男監督）に共演、一躍日本映画界のスターとなった。戦後は本名の山口淑子に戻り、日本映画界で再出発をした。アメリカ占領期の1950年には渡米し、シャーリー・ヤマグチの名で、3本のハリウッド映画に出演し、同じ1950年代の香港映画には、再び李香蘭として復活するなど、20年間に及ぶ映画女優のキャリアを多様なスター・アイデンティティで彩り続けた。しかし、特に鮮烈な李香蘭のデビューとその華やかでエキゾチックな中国スタイルは、日本人の記憶に刻み込まれ、忘れ去られることはない。

李香蘭の代表的な先行研究は、大きく二つのグループに分類できる。第一は日本的オリエンタリズムの視点から、李香蘭を植民地支配者に性的に支配される植民地女性と位置づけする言説である。第二は、エドワード・サイードのオリエンタリズムについての再考論争の影響を受けたグループの言説である。これらの研究者は、1930年代の日本のモダニズムやアメリカニズム、また1940年代の軍国主義や植民地主義の狭間に現われた李香蘭の異種混交的（ハイブリッド）なアイデンティティを指摘する。このグループは本質主義的民族二元論を超えてはいるが、ジェンダーの視点は欠落している。

日本人観客を魅了した李香蘭のエキゾチックな他者像を分析するには、日本的オリエンタリズムの抑圧された民族的他者としてでは、十分に論じきれず、また異種混交的アイデンティティでは、日中戦争期に「中国人」スターとして時代の寵児となった李香蘭の謎を

解き明かせない。したがって、先行研究とは異なる視点から分析を試みる必要に迫られる。

魅惑の他者としての李香蘭を分析するには、ホミ・バーバの「植民地的ステレオタイプと両価性」の概念が、極めて有効である。バーバは精神分析を基に、視線の所有者である主体（支配者）と視線の対象となる客体（被支配者）の見る／見られるという関係を分析した。主体は見る行為を通して、客体を対象化したり、客体への同一化を図る。その過程で、主体は客体に対して複数の、時に矛盾した反応を示すことを指摘した。これにより、日本人観客が映画に描かれた民族的他者としての李香蘭にどのように反応していたかを説明することができる。しかし、このバーバの概念にジェンダー、階級などの差異を加味することで、さらに正確な分析が可能になる。

発表では、李香蘭のスター・アイデンティティと他者表象の問題をより多角的かつ包括的に考察するために、四つの項目に分類した。

（1）日本的オリエンタリズムとバーバの概念を基に、映画テキストに描かれた他者としての中国人男性と中国人女性主人公の差異について論じる。

（2）映画観客の李香蘭についての受容とバーバの概念との関連性を指摘する。

（3）映画ジャンル、俳優の演技について考える。さらに、俳優の演技による映画的表现方法、特に登場人物のまなざしに注目し、バーバの概念の問題点について指摘する。

（4）歴史的コンテクストが創り出す日本人の社会的、集团的アイデンティティと李香蘭の他者表象問題とのつながりを考察する。

これらの分析を通して、李香蘭に投影された時代や社会、観客個人の欲望、ファンタジー、快楽、またその裏側にある社会の抑圧や抵抗を明らかにすることが

この研究発表の目的である。

まず、大陸三部作での中国人男性と李香蘭演ずる中国人女性主人公のジェンダー、階級の描写の違いを分析することにより、オリエンタリズムの他者の位置づけにおさまりきらない李香蘭のスター・イメージを明らかにする。さらに、日本人主人公のヘテロセクシュアルな性的フェティシズムにより、「良い客体」として認識されうる他者としての李香蘭について言及する。

次に、実際に戦中に李香蘭の映画を見た観客を対象にしたインタビューを基に、観客が李香蘭についてどのようなスター・イメージを抱いていたかという受容の問題を取り上げる。ここでは、李香蘭をめぐる日本人観客の他者認識とバーバの両価的概念の類似性を明らかにする。さらに他者性や差異が必ずしも否定的な意味を生み出すのではなく、李香蘭の民族的差異が観客のファンタジー、欲望、快楽を満たす重要な要素と

なりうることを指摘する。

また、植民地的見る（支配者）／見られる（被支配者）という視点を離れて、日本人男性主人公と中国人女性主人公とのまなざしの交換に着目し、当時の観客を沸かせた長谷川一夫と李香蘭のラブ・シーンについての分析を行う。

最後に、李香蘭人気を支えた要因として、スターに投影された当時の日本の社会的・集团的アイデンティティとの絡みについて論じる。李香蘭は、大陸ブームと侵略戦争という欲望の助長と抑圧の隠蔽としてのイデオロギー的機能も果たすことになるのである。

（上智大学・青山学院大学非常勤講師）

*本研究は、「再考 李香蘭の植民地的ステレオタイプ—魅惑の他者と日本人観客」として、日本女性学研究会『女性学年報』（2004年第25号）に掲載されている。

日本におけるベルト・モリゾ受容 —明治時代から現在まで— (2004年6月)

林有維

印象派の女性画家ベルト・モリゾ (1841~95年) の作品が、マルモッタン美術館展 (東京都美術館他、2004年) でまとまって紹介され、日本においてその名をアピールする大きな機会を得た。しかし、モリゾの作品が展示される機会は限られていたためか、他の印象派のメンバーに比べ日本の一般的なレベルにおいて知名度は高いとは言えない。そのため本発表では、明治時代から現在までのモリゾの受容に関する言説と作品の受容状況を調査し、日本におけるモリゾ受容の特質について考察した。言説の調査対象は、美術全集、美術辞典／事典、主要な美術関係の著書、定期刊行物、美術展カタログである。

調査の過程から、モリゾが女性芸術家であることと、画家としての評価が複雑に絡み合っていることが浮かび上がり、以下の三つのポイントに沿って考察を試みた。

- ・エドゥアール・マネに付随する存在として語られるモリゾ。「弟子」言説形成。
- ・エドゥアール・マネのモデルとしてのモリゾ。「美的オブジェ」としての受容。
- ・モリゾ作品の受容と付随する言説。

「女性性」への評価。

「父権的イデオロギーに立つ芸術において女の陣営に期待される役割は、芸術のための対象物、つまりモデルか、アーティストとロマンティックな関係をもつ彼のミューズかである。」とグリゼルダ・ポロックが既に述べているが、モリゾに限らず、女性芸術家は男性芸術家の副次的な要素として位置づけられる傾向にあ

る。日本においても明治時代から西欧文化を受容する過程で、その文脈も同時に受容し、枕詞となる偉大な男性芸術家に附属する存在としての「女性芸術家」のイメージを創り出す言説が繰り返し強調されてきた可能性が、今回の調査から考えられる。

なお本発表の目的は、単なる誤りや脱落を指摘することではなく、美術史学という権力のフィールドの中で、知の体系がどのように権力との関係の中で歴史性を帯びて形成されるかということを明らかにすることを目指した。

近年、日本国内においても、「女性芸術家」に関する記述量は増加する傾向にある。しかし副次的な要素として女性芸術家を位置づける言説は、ジェンダーのイデオロギーを再構築・強化する危険性をはらんでいる。本発表では、ベルト・モリゾを例に、日本において「女性芸術家」における「女らしさ」のイメージとイデオロギーが、どのように受容・形成・抽出・変換され、現在でも機能し続けているか、その一端を示した。

(お茶の水女子大学大学院)

注1 Griselda Pollock, *Vision and Difference : Femininity and the Histories of Art*, London/New York, Routledge, 1988. (邦訳 グリゼルダ・ポロック著、荻原弘子訳『視線と差異』、新水社、1998年、pp.156-157.)

本発表は、日本女子大学人間文化研究科関連文化論修士課程における修士論文 (2002年)、「モリゾ、カサット等フランスの女性芸術家を巡る言説が形成するイメージ——明治から現在までの日本における言説上の受容を中心に——」の一部である。

メアリー・カサットと「アメリカ」 —作品に対する批評からの一考察— (2004年6月)

石川香織

本発表は、メアリー・カサット (Mary Cassatt 1844~1926年) の作品に対する批評で、彼女の作品と「アメリカ」がどのように語られていたのかについて考察したものである。現在でも、印象派、母と子の画家、アメリカ人女性画家は、彼女を紹介する時に用いられるキーワードであるが、彼女が活躍した当時の批評を遡っても、その作品に対する見方に、「女性」と「アメリカ」という軸が深く関わっていることに気がつく。そこで、本発表では、当時のフランスとアメリカの批評を紹介し、アメリカニズムなどの動きも含めた背景と併せて分析することで、彼女の作品の受容と「アメリカ」の関連を提示することを試みた。

まず、当時のフランスやアメリカの批評が、彼女の作品の中のアメリカらしさとして指摘した箇所は、固有色に固執し、しっかりとしたデッサンに基づき、形状を重視するといった特徴である。

フランスの批評では、その特徴をイギリス絵画と結びつけたり、あるいはドガと結び付けたりすることによって解釈しようとした。また、その特徴は、印象派らしくない画風であったため、とくに印象派らしい画風をもっているとされたモリゾと対比させられた。モリゾはまさにフランス的とされ、一方、カサットはイギリス的とされた。さらに、これは逆に、カサット自身の出自から、(アメリカ=) イギリスらしい作風とみなされることと表裏一体であった。

カサットが活躍した時代は、フランスで、イギリスと一体としてとらえられていたアメリカへの認識が変遷していく時期であり、カサットの作品も次第に、イギリス的ではなくアメリカの作品として受け取られていく。ただし、その時、カサットの作品は、その特徴ゆえにアメリカらしいというより、新しい力を感じさせるものとして、アメリカの国自体への認識と重ねて受け取られていた。

一方、アメリカでは、カサットの技法の特徴は彼女独自のものとして、さらにアメリカの独自性と結び付けて解釈されることが多かった。その独自性はとくに、男性らしさ、強さに結びつけられ、作品のアメリカらしさを規定した。

1889年のパリ万博では、出展した190人のアメリカ人画家の内4分の3は、フランスで訓練を受けた画家であった。結果として、アメリカ人の作品がフランス風になり、アメリカ絵画の特質が失われてしまうという懸念をもたらしことになった。1890年代のアメリカの批評は、フランスで修業するアメリカ人画家が増え続け、その影響が強いにもかかわらず、アメリカの独自性は明白であるという矛盾をはらんだ主張、言い換えれば、独自性をたきつけていかなければならない状況であった。そうした背景で、カサットの作品の中に、アメリカ絵画の独自性、さらに、アメリカそのものの独自性も託されていく。カサット作品は、古代ギリシャの理想に結び付けられ、「健康と健全」を象徴し、「文明と結婚した自然」があると読み取られた。それは、アメリカが理想とする自らの姿であった。

カサットは、1890年前後から、母と子を扱った主題や線を強く意識し堅固な輪郭をもった作風へ傾斜していく。1890年代は、アメリカ絵画はヨーロッパの水準に達しつつあり、独自性をめざす動きが高まっていた。多くのアメリカの画家がめざしたヨーロッパの水準とは、アカデミー技術の習得であり、カサットの印象派への参加という方向とは違っているが、共にヨーロッパの影響の流れの中であって、そこから脱却し独自性をめざすという動きは共通である。カサット作品に、アメリカらしさの実体を見出すのは困難である一方、彼女の画業の軌跡は、アメリカの美術の動きや期待と一体となって受け取られ、自らもそれに迎合するかのように歩んだのであった。(東北大学大学院)

ポスト・ジェンダーの地平における The Feminine: ブラカ・リキテンブルク・エッティンゲのころみ (2004年12月)

ガーデナ香子

ジェンダー研究の起点としては、社会的経験や社会そのものの構築、あるいは身体にまつわる経験を弁証法的にジェンダーの経験と結びつけて理解しようとしまた分析しようとする姿勢がある。ここでいう弁証法的とは、ジェンダーあるいはその差異を文化的また社会的な制度に密接に結びつけられた、個人間の関係性から出現するものだととらえ、また身体的自我と精神的構造の違いを構成しあうものであるととらえる議論である。この議論は、性差という前提的に生物学的あるいは個体的な二分法であったものを社会的また文化的な地平に照らしあわせたという点において進歩的であったが、同時に、ジェンダーそのものをまた二分法 (the Masculine / the Feminine) に固定し、二分法のあいだに設定されるスラッシュをまたいで、ときに残忍なほどの言語をもちいて攻撃また反撃が繰り返されるといふ状況も生んでいる。この現象は思想の土壌、流派、分野によらず一般的なものとなりつつあり、また一定の危険を持ちあわせている。たとえば精神分析理論においても、1970年代から80年代にかけて、フランスの新フロイト派によるファルス一元論批判が繰り返りひろげられたし、またイリガライらのフェミニスト理論も同義のフロイト批判を提議した。これらのファルス一元論批判は、女性の身体に特有の機能あるいはその経験をとりあげ、精神分析理論をこの身体的経験を語る言語として採用するものであった。ここにおいて、the Feminine は女性的身体に深く結びついたものだとされ、その強調によってファルスの優位を覆そうとするものであったが、ここにもやはりスラッシュをまたいだ攻防に象徴される危険を認識することができる。この危険は、近年、カルチュラル・スタディーズやポスト・フェミニズム、さらにはクィア理論などとの学際的議論を経て、精神分析理論においてもいくつもの問いの設定とともに挑戦されつつあるもので

ある。たとえば、欲望や喪失に関する不安はすべて「去勢」に結びついたものなのか、また「去勢」理論はかならず人類を、象徴界へのエントリーがファルスあるいはその欠如を通してのみ認められる、またその状況が the Masculine と排他的に結びつけられるようなファルス至上主義のシステムへと閉じこめるものなのか、といった問いである。つまるところ、精神的経験を、どのようなものであれ身体的機能との関係性において理解しようとする試みはどうしても危険性を含むものとなる。これは the Feminine を本質的なものとして論じようとする場合にも同じことで、生物学的二分法を具体化した単純化した概念を再導入することにもなりかねない。それでは、ファルス主義を女性の身体などといったほかのものに取りかえるのではなくて、ファルス主義やそれへの批判をも含んだジェンダーの差異に関する二分法を押しつけ、乗りこえ、その外側へと抜けだす言語は存在しないのだろうか。

本発表はこの、ジェンダーからの抜けだしの手がかりを探るものである。実際、こうした試みは「ポスト・ジェンダー」の (あまりに安易であるが、同時に的を射た) かけ声とともにとくに英語圏の精神分析理論の土壌で活発になりつつあるもので、またそこから、おもに the Feminine を表象の言語において取りあつかおうとしているフェミニスト視覚芸術論や文学批評の方法論にも大きな影響を与えている。この発表においては臨床の精神科医で分析理論家であるとともに美術作家としても活動するブラカ・リキテンブルク・エッティンゲの理論を紹介しながら、「ポスト・ジェンダー」の視点から the Feminine を語る意義を考える。

(グラスゴー大学、日本学術振興会特別研究員)

キーワード：精神分析理論、フェミニスト理論、ブラカ・リキテンブルク・エッティンゲ、ジャック・ラカン、「ポスト・ジェンダー」

草間彌生の『ネット・ペインティング』(2004年12月)

中嶋泉

本発表において、報告者は草間彌生(1929～)のよく知られる連作、『ネット・ペインティング』の再解釈を試みた。草間彌生は、1950年代後半から1970年代にかけてニューヨークで制作活動をしており、多くの文献が示すように、当時のニューヨークの美術的潮流、とりわけ滞在の初期には抽象表現主義の動向に深くコミットし、知的且つ戦略的に作品を制作していた。しかし、現在草間の作品は一般的に、精神障害に起因する超越的かつ個人的創作行為の産物であるという想定のもとに鑑賞、解釈されている。そこで、本報告では『ネット・ペインティング』を戦後絵画の歴史社会的文脈に一度引き戻し、そこへの日本人女性作家の介入の例として、その美術的象徴性を探り当ててみることを目指した。

戦後米国の抽象絵画の理念を支えていた、芸術活動を通じて普遍的な創造的自己に至るというロジックは同時代の日本人芸術家たちも魅了し、1950年代には抽象絵画を中心に日米間の交流が展開し、草間もこの抽象美術の国際的な動向の中に身を置いていた。『ネット・ペインティング』は批評的成功をおさめ、草間の米国でのアーティストとしての立場を切り開き、彼女の国際的画家としての自己を確立することに貢献した。しかしながら、近年の研究では、抽象表現主義が冷戦期の国際的な政治動向に貢献した歴史社会的な文化であったこと、さらにアーティストの「自己」というものが、性別、人種、民族的にニュートラルではない言説であることを解き明かしてきた。例えば、自身も画家であり、精神分析家であるブラカ・リキテンブルク・エッティンゲールは、視覚文化の生成あるいはその言説化が、男性幼児の自我獲得の物語を基盤とした近代的な「男根的」秩序に依拠していることを批判した上で、「女性的」主体がそこに介入する際の、「矛盾」を重視している。草間のこの作品の特徴である巨

大なキャンバス、均質に広がる網の目といった特徴は、抽象表現主義の規範に従うものとして批評家から理解されていたが、作家自身の性的、文化的バックグラウンドは、批評言説上のルールと矛盾している。このことから、草間の美術的実践を、別の主体形成の道筋を示すものとして見ることはできないだろうか。

リキテンブルク・エッティンゲールの提唱する「マトリックス」理論は、「母親」の象徴的な切除を絵画制作の契機とした男性的原理としての絵画理論を退け、妊娠後期をモデルとし、「母」と「子」の「差異のうちにある共有性」(sharability in difference)として絵画を読み取っている。『ネット・ペインティング』の細かい網の目の全面的な拡がり、抽象表現主義批評が強調した二次元的絵画面の実現として当時解釈されたが、その反面、その網目を描く制作行為、切れ目のない身振り、と、画布との保持された接触において、「アクション・ペインティング」に代表される、画布に対する攻撃的なジェスチャーとは異なっている。これによって『ネット・ペインティング』は、「切除」ではなく「接触」を主軸とした絵画実践と、それによる「マトリックス」的主体形成の可能性を象徴的に示す例として理解することができるだろう。

『ネット・ペインティング』は、一方で抽象絵画の言語と規範のうちで生成された絵画であり、他方で同時に、その規範から逸脱する側面を持ち合わせている。しかしこの逸脱を非歴史的、非社会的「狂気」や心理学的自伝要素に回収するのは誤りであり、プロフェッショナルな画家としての草間の美術実践の生産的な理解には結びつかない。「マトリックス」理論を通じて『ネット・ペインティング』を観ることによって、美術史上疎外されてきた女性画家の経験、その作品の解釈に別の道筋の一例を示すことができると考える。

(一橋大学大学院)

書評

山崎明子

近代日本の「手芸」とジェンダー

世織書房 2005年

評・森理恵

「糸機の道」は「女の力」である、と私を含む何人かの女たちは考えてきた。^{注1} 染織や裁縫は女たちが創造力や財産権を発揮する女性中心領域であり、そこで女たちは男たちに支配されない独自の世界を築いてきた、と。そうした幻想を、山崎明子さんの『近代日本の「手芸」とジェンダー』はみごとに打ち砕く。女たちは糸を紡ぎ、機を織り、セーターを編んでいるうちにいつのまにか「文化創造のエネルギーを家庭内での女性役割に吸収」され、「その精神と身体を統御」されていたのだ（290ページ、結論末尾）。

このことを山崎さんは、第1章「下田歌子の社会構想と手芸論」、第2章「皇后の養蚕」、第3章「近代日本における手芸」と、さまざまなメディアの分析をつうじて、たたみかけるように、説得力をもって論じていく。「手芸」は「すべての女性が普遍的に担うべきものとされた手仕事、制作、作品を指す」（272ページ）概念であり、「内職をはじめとする家内労働と無償の家庭内の仕事」という「二つの局面」（278ページ）をもち、（マルクス主義フェミニズムいうところの）「再生産労働」を「偽装した無償の生産労働である」（281ページ）とする、山崎さんの議論は完璧であり、女性と国家のありかたを規定してきた「近代日本の手芸」という「巧妙に構築された」（290ページ）システムの存在に愕然とさせられる。

そのようなわけで、幻想をすっかり打ち砕かれた上ではあるが、やや疑問を抱いたところもあるので、以下に少し書いてみたい。

「本書は、近代日本における〈手芸〉概念の形成とその奨励策を明らかにすることを目的としている」（277ページ）。「奨励策」はじゅうぶん明らかにされているが、「概念の形成」についてはやや物足りな

く感じた。「概念の形成」が論じられているのは、第3章の「2 近代日本における〈手芸〉概念」「3 〈手芸〉テキストにおけるディスコース」であると思われる。現代の辞書などの定義が検討され、つづいて、明治期の「手芸」概念が紹介されている。前近代の「手芸」という言葉はどうであったのか、明治はじめにテクニックの意味で性別と関係なく用いられた「手芸」という言葉が、どのようにして現在の概念に変わったのか、もう少し丁寧に時期を追って明らかにしてほしかった。明治5年の学制では「女子ノ手芸」と、わざわざ「女子ノ」とことわっているのだから、これを「〈手芸〉がジェンダー化される一つの契機」（203ページ）とするのには賛成できない。文部省でこれ以後、明治10年代に盛んになる、女子と男子双方（どちらかと言えば男子）を対象とした手工科設置論議のなかで、「手芸」は、「手工」^{注2}「技芸」と同義に用いられているからである。「裁縫」と「女子の手芸」は昭和期の女子教育で裁縫（→被服）科と家事（→家政・生活）科に収斂した。「女子の手芸」と「家事」が同義のような時期もある。現在の概念の検討から入るのは当然だが、若干、結論が先行しているような印象を受けた。

序論の「1 問題の所在」のなかの「1 〈芸術〉のカテゴリーにおける〈手芸〉」でも「手芸」概念は検討されており、美術からも工業からも疎外されることにより「女性と〈手芸〉を強固に結びつけるジェンダー象徴体系」ができあがったとされる（9ページ）。芸術や産業の側から見ればそのとおりだろうが、「手芸」（糸にまつわるさまざまな手仕事）を中心に置く側から見れば、「手芸」のほうが上位概念であり、「手芸」の末端で、たまたま、芸術制度にとりこまれて「美術」になるものもあれば、収支がうまくいって「工業」になるものもある、というのが実感ではなかろうか。芸術や産業を「手芸」より上位に置くのは、男性中心的価値観である。手芸をする女性の側から、あるいは、美術史ではなく家政学の側から、「手芸」概念を検討することも必要

ではないだろうか。

「手芸」というシステム構築の背景のひとつに、「儒教的思想背景」が挙げられているが(290ページ)、「儒教的思想」もふくめ、「手芸」システム構築以前の、前近代の状況にもう少し触れられてもよかったのではないかと感じた。下田歌子は祖父と父が儒学者であったため「儒教的思想基盤を獲得し」(31ページ)たとされているが、その内実については説明されていない。下田の留学先のヴィクトリア朝のイデオロギーについてくわしく論じられるのであれば(35~41ページ)、当時の日本の思想や社会状況についての説明が必要かと思う。山崎さんは、下田の「身体を正しくし、静に箴と杼とを取る」「刺繍台に向つて、姿勢を正しくし」などの文言から、「こうした状況に耐える身体を作り出す可能性」「こうした拘束に耐える〈身体〉に矯正されていく危機」(100~102ページ)を指摘される。そのとおりだと思うが、それでは、「矯正」される前の女たちの身体はどうだったのだろうか。前近代の多くの女たちは、休む暇のない糸づくりや機織やその他の労働に「耐え」、「拘束」されていた。近代的な身体への「矯正」がそれらとどのように異なるのかの説明がほしい。同様に、下田の社会構想の「階層による分断とジェンダーによる統一(囲い込み)」(29ページ)を指摘するときに、前近代の階層制や、女集団と男集団の区別とどのように違うかの説明がほしかったと思う。安政元年生まれの下田に、「同じ女性として手を携えよう」(53ページ)といった発想を期待するのは無理ではないだろうか。

この本では、下田歌子や皇后、藤井達吉のような「感化」する側の人物についてはくわしいが、「感化」される側の女たちは一貫して無言である。これは、「〈手芸〉」概念の形成とその奨励策を明らかにする」という目的からすれば当然である。山崎さんに落ち度はない。だから、この本を読んで多くを学んだ私は、次のことを課題にしたいと思った。「手芸」奨励策を講じられたひとりひとりの女たちは、実際

にどのように「感化」されたのか、あるいはされなかったのか。「手芸」システムに乗るなかで、主体性の確立や自己実現はどのようになされたのか、あるいはなされなかったのか。「感化」される側の女たちの声が聞きたい。顔が見たい。

砕かれた幻想の破片を拾い集め、ほころびを繕い、もう一度、縫い合わせよう。松脂を焚いて苧を績んだ村の女たち、薬局で買った酢酸で指をしめながら糸をひいた女工たち、卒業制作に市松人形の振袖を縫った女専生たち、手芸好きな山崎さんのおばあさんおかあさん、仕方なしに子どもの服を作った私の母……そんな女たちの数々の経験を紡いで、「もう一つの物語」を織り上げたい。

1 瀬川清子『きもの』(六人社、1942年)、横川公子「女性と「糸機」の道」(『武庫川女性学研究』2号、1997年)、前田美穂・森理恵「衣服製作における女性の創造力」(『女性史学』14号、2004年)ほか。

2 宮崎横道『創始期の手工教育実践史』(風間書房、2003年)

義江明子

つくられた卑弥呼 ——〈女〉の創出と国家

ちくま新書 2005年

評・千葉 慶

本書のタイトルにもある「卑弥呼」。この名を聞いたとき、わたしたちはかなりはっきりとそのイメージを思い浮かべることができる。そして、わたしたちの多くが思い浮かべがちなのが、「すぐれた巫女であり、人に姿を見せることもまれな、神秘的存在。政治闘争・権力闘争の枠外にいて担ぎあげられ、世俗とは別の力で人々をまとめた女性。男弟が彼女を補佐して実際の政治を行っていた」といったようなイメージである。このイメージは、誰もが歴史の授業で学んだものであろう。日本史を学生時代に専攻した人ならば、『魏志倭人伝』の有名な引用箇所を指摘することさえできそうだ。

しかし、本書によれば、わたしたちが〈常識〉と

して認識していた、以上のような卑弥呼像は、近代において創出されたものだという。本書は、その冒頭において卑弥呼（及び古代女性首長）のイメージの〈常識〉を根底から覆す。義江氏によれば、そもそも、女性首長・女性統治者が「神秘的な巫女」であり、政治的な実権は男性が握っていたという読みには確たる根拠があるわけではない。神功皇后が卑弥呼と同一視されて解釈されてきたことからわかるように、古代から中世・近世に至るまで、祭祀をやりながら軍事・政治を取り仕切る位置にあるという女性首長のイメージは、普通に存在し続けたのである。明治期においても、那珂通世のように卑弥呼を「英略を以て、国人を服せし」存在として捉える見方が存在しえた。それが現在のような卑弥呼像に転換したのは、義江氏の指摘によれば、1910年に相次いで発表された、内藤虎次郎「卑弥呼考」と白鳥庫吉「倭女王卑弥呼考」以降のことである。内藤と白鳥は、邪馬台国の位置に関する見解では意見を異にしているが、国政（とりわけ軍事）を担うのは天皇＝男であって、女の卑弥呼は神事専門に違いないというところで意見を一致させている。

なぜ、このような卑弥呼像の転換が起こったのであろうか。義江氏は、この裏に同時代における天皇の大元帥化（軍人男性君主としてのイメージの創出）と「男尊女卑」思想の下に女帝を否定した皇室典範の制定を見て取っている。まさに、近代におけるジェンダー秩序の再編が、古代史像の構築に強く影響したのである。白鳥は1865年、内藤は1866年の生まれであるから、1851年生まれの那珂とは違い、両名ともに成長の過程で明治政府の創り出した新しいジェンダー秩序を自らのものとして受容してきたのである。そして、長じて、自らが内在化したジェンダー秩序を古代に当てはめたというわけだ。わたしたちは今まで、男は政治、女は政治外存在であるという〈常識〉が事後的に古代に持ち込まれ、近代的ジェンダー秩序が古代からあったかのように捏造されてきたことも知らず、それを当たり前のよう

に受容してきたのである。

本書は、以上に要約した問題意識の部分だけでも刺激的である。そして、本書の真骨頂は、卑弥呼像の〈常識〉あるいは「男尊女卑」というバイアスを取っ払ったところで、新たな古代史像・古代女性首長像を描き出すところにある。評者自身、古代史の専門家ではないゆえに、詳細な解説が出来ないことを非常に残念に思うが、それでも、古代には男性首長と同じように女性首長が多く存在していたという指摘や、「ヒメ・ヒコ」というジェンダー記号が律令制に伴う徴兵・徴税の便宜のために成立したもので神話の記述にもそうしたジェンダー秩序が持ち込まれ、神々の名前が事後的にジェンダー化されているという指摘には、蒙を啓かれた思いである。読者諸氏には、直接同書をとって新しい古代史像の内実を味読していただきたい。

わたしたちは、知らず識らずのうちに、確たる根拠のない〈常識〉を信奉しがちである（読者諸氏にも想起していただきたい）。卑弥呼や女性首長のイメージに関する思い込みに対する義江氏の筆鋒鋭い批判は、まさにそのことを強く考えさせられるものであった。普段問われることのない〈常識〉こそが、社会の支配的イデオロギーである。そして、〈常識〉を撃ち、その先の風景を見据えることこそ、批判的思考において、常に必要とされるのである。

岡野幸江他編

女たちの戦争責任

東京堂出版 2004年

評・吉良 智子

「戦争の世紀」と言われた20世紀が過ぎ去り、平和への期待がこめられた21世紀を迎えたのも束の間、9・11同時多発テロに始まり、アメリカによるアフガニスタン空爆、イラク戦争と、私たちがテロや戦争のニュースを聞かない日はない。

日本国内でもまた有事立法の法制化、イラクへの

自衛隊派遣、メディア規制法、憲法改悪案など、不気味な足音が一步一步音を立てて近づいてきている。この原稿を書く途中でも、自民党による新憲法草案の記事を目にした。戦力を持たないことをうたった憲法9条2項を削除し、「自衛隊」は「自衛軍」になるという。しかも前文では「愛国心」の言葉こそないものの、「日本国民は帰属する国や社会を愛情と責任と気概をもって自ら支え護る責務を共有」という一文が挿入されているのである。

本書は、このような状況に対する危機意識から、現代に生きる女性研究者らが、改めて女たちの戦争責任を問い直そうと企画されたものである。満州事変に始まり太平洋戦争に至る十五年戦争において、女性たちはことごとく動員された。明治憲法のもとまったくの無権利状態におかれた女性たちの自己実現の希望や自由への希求までもが、女性の協力を絶対的に必要とした総力戦において、根こそぎ利用されたのである。「いったい〈十五年戦争〉は女性に何をもたらしたのか、そして女性たちがどのように戦争にかかわっていったのか見極めることを意図」した本書は、市井の女性たちの戦争協力だけではなく、女性作家やその作品が、日本の軍国主義のなかで果たした役割をあぶり出し、その原因と過程を追及した点において秀逸である。個別に研究が行われることも多いが、女性をとりまく時代状況を生活と文化という両面から立体的に究明することは今後にも必要な視点である。

第一章では、国防婦人会、アクティヴィスト、開拓花嫁、映画女優など、女性たちの戦争協力の全貌を外観することで時代の様相を把握し、第二章では、ペン部隊の一員として戦場に派遣された吉屋信子や林芙美子、月刊リーフレット『輝ク』主宰者で、銃後運動を支えた長谷川時雨、戦争を歌に詠んだ若山喜志子や斉藤史ら、文学という場から戦争に携わった女性たちの全体像に迫った二部構成となっている。

コラム執筆者も含め全30人による論集はそれだけでも圧巻だが、同時に個々の論文が取り上げる

数々の女性たちの戦時中の活動は、「内地」「外地」といった場所、階級、年齢、職業を問わず、あらゆる層の女性たちが、それぞれの位置から戦争協力へとなだれこんでいった事実を私たちに突きつける。

本書のように現在の危機意識に支えられた研究はまだ少ない。十五年戦争下の女性たちの動向を問い直すことは、まさしく現代に生きる私たちの問題を捉えなおすこと、という本書の執筆者たちに通底する理念は、すでに戦時下に生きているに違いない私たちにとって最も忘れてはならない姿勢だと改めて思ったことだった。

スーザン・マクレアリ
訳・女性と音楽研究フォーラム

フェミニン・エンディング
—音楽・ジェンダー・セクシュアリティ

新水社 1997年

評・亀井若菜

本書は、1991年にアメリカで刊行された *FEMININE ENDINGS: Music, Gender, and Sexuality* の日本語訳である。8年前に刊行された本であるが、今回の書評で取り上げるのは、音楽をジェンダーの視点から分析する画期的な書であり、より多くの読者に読まれることを願うためである。なお日本美術史を研究する私が本書を紹介するのは、自分の研究分野でジェンダー的分析が歓迎されないという困難に直面しつつも、その必要性、重要性を提示する点において、大きな共感をもって読めたからである。

音楽は音のつらなりである。それは（言葉を伴う音楽を除けば）形ある何ものをも意味しない。そのため音楽は自立的絶対的な芸術であるとされ、そこに「意味」を問うことは、音楽学では避けられ禁じられさえしてきた。しかし著者のマクレアリ氏は、音楽に感動するがゆえにこそ、音楽が人の心を揺さぶるしくみと理由を考え、音楽の意味を知りたいと強く思うようになったという。自分自身の問いに真摯に向かいあったが故に音楽学のタブーに挑戦することになったという著者が本書執筆にこめた思いは

熱く、その思いは各章を一貫して流れている。

本書の各論では、モンテヴェルディからマドンナまでの様々な音楽が取り上げられ、ジェンダー、フェミニズムの視点から分析されていく。様々なジャンルや時代を横断して音楽に向き合う著者が分析の前提とするのは、どんな音楽も、社会で共有されているコードに基づいて作られ、聴き手の知識もそれに則って形成されているとする考えである。そうである以上、ある音楽が呼び起こす感情は多くの人に共有されるものであり、音楽は、多くの人の感情を構築する機能さえ持つ社会的なものであるとする。

なかでも著者は、17世紀以降の調性音楽が、性的欲望や性的快楽に関する記号体系を社会に流布しているとする。調性音楽においては、主調／主題は「男性の主演」、副次調／第二主題は「女性的な他者」という物語機能を受け持っており、曲の終結に向けては、「女性的なるもの」は封じ込められ、主調にもどった音楽はクライマックスを迎え、「男性終止」(＝正規)によって終わるという構造を有しているとする。ここに著者は、男性の女性に対する性的な欲望の高まりと征服のメタファーを読み解いている。そのエロスのモデルは、権力・支配・合理性への指向とも融合し、帝国主義や資本主義の拡大、科学上の冒険と軌を一にして経験され、ともに正当化されていったとする。西洋男性の権力獲得意識が幾重にも写像になって、音楽形式も発展したとするのである。そこで著者は、そのようなクライマックスを経て「男性終止」で終わるのではない音楽、つまり「フェミニン・エンディング」の音楽、オルタナティブな音楽の、可能性、必要性を訴えている。その思いが本書のタイトルとなっているのである。

本書の各論においては、この定型を踏襲しつつも微妙に崩している男性作曲家の曲や、この定型を脱構築した現代女性作曲家による音楽も取り上げられている。前者の例は、ビゼーのオペラ「カルメン」やチャイコフスキーの交響曲第4番、後者の例はジェニカ・ヴァンダヴェルドの「ジェネシスII」など

である。これらについては、父権制社会において生きにくさを感じていた男性、男性同性愛者、女性の視点から音楽が分析されていく。その具体的に説得力をもった分析は、刺激に満ちている。

私は子供の頃ピアノを習っていた。その頃自分が感じていた疑問や違和感に、本書は長い時間を経て答えてくれるものであった。きれいな第二主題はなぜ短く終わりすぐ最初の主題にもどってしまうのか、曲の最後ではなぜいつも和音を何度も鳴らさなければいけないのか、という疑問。音楽の進行によって自分の気持ちがある方向にかき立てられていく、その落ち着かなさ、違和感。それらは、男性性・女性性のジェンダーを構築しようとする曲に対するささやかな抵抗として感じた疑問であったのだとわかった。ピアノを習うこと自体が女性性の強要としてあるところで、思った疑問であった。

本書は、音楽の専門書でありながら、素人の私が読んでも充分理解納得しうるものであった。それは、著者が聴き手の側に立って、社会で音楽の何がどう認識され享受されていくのかを徹底して考えているためであろう。また、本書のわかりやすさは、音楽を特権化しないという著者のポリシーにもよっているのだと思う。何かの「価値」を高く保つためには、それを理解しうる者の数を抑えて特権化し、他を排除することが必要となる。しかし著者は、そのような考えをこそ退けている。分野を隔てた者にも開かれた著述となっている本書からは、美術史研究にもあてはめられる考え方を随所に読むことができた。

なお、本書の読みやすさが訳文の素晴らしさによっていることも確かである。本書を訳した「女性と音楽研究フォーラム」の方々の熱意がひしひしと伝わってくる。

その代表小林緑氏は、音楽をジェンダーの視点から捉え直す活動を果敢に推進されている。1999年には『女性音楽家列伝』(平凡社)の執筆、出版に携わり、日本を含む女性音楽家20人程の紹介をされた。また女性作曲家を紹介するコンサートも企画、

実現されている。昨年の10月には、女性作曲家によるピアノの連弾・デュオの曲を紹介するコンサートも企画され、独奏者が舞台を支配するのではない、複数の演奏家による協調型の音楽の楽しさを示された。マクレアリ氏と同様、オルタナティブな音楽のあり方を積極的に提示され紹介されている。

若桑みどり

戦争とジェンダー

大月書店 2005年

評・北原恵

「この本は、現代を切迫した危機に瀕した時代といけとり、その最大の危機こそは〈戦争〉であり、〈戦争〉を生み出すものは〈家父長制的男性支配型国家〉であることを明らかにする目的で書かれる」——本書の冒頭の言葉である。その目的のために、①戦争はどうして起こるか、②戦争はなぜ終わらないか、③戦争の終結のために何をしなければならないかを、ギリシャ悲劇から「あしたのジョー」や「バトルロワイヤル」まで文化をジェンダーの視点から読み解き、ルソー、ヘーゲルから「新しい歴史教科書をつくる会」の思想にまで挑んでいく。縦横無尽に展開される論のなかで扱われる美術、大衆文化、哲学者、理論家の幅の広さは、本書をジェンダー論の格好の入門書ともしているが、全体を貫く切迫した危機感と、平和を創り出す行動への呼びかけ、ときに息苦しいまでに響いてくる。

第1章「ひととはなぜ戦うか」では、戦争で死ぬ若者への讃歌であるイリアスから始まり、死の美しさを賛美する芸術の歴史が紐解かれる。ギリシャの壺絵、キリストの死体、エンデュミオンの死という三つの絵に、「時代を超えた、もっとも普遍的な象徴としての男性像、夭折の英雄への賛美」を見いだす(p.20)。近世に始まる「ピエタ」の図像の大流行は、若くして死んだ息子をもつ母親や親しい共同体のために必要だったという。だが、「涙は戦争を否定するものではない。死を浄化し、次の死を準備するた

めの儀式である。誓って言うが、歴史上女の涙が戦争を止めたためしなどないのである。」(p.18) ここで、美術に少しでも関心のある者なら一気に本書に引き込まれるのであるが、重要なことは、著者の指摘が現代の戦争を称揚する大衆文化を読み解く際に極めて有益であり、日常の文化の変革が翌朝に向かうことにつながることだ。

そして終章近くで、暴力と恐怖による他者の支配の典型として戦場のレイプと従軍慰安婦問題を論じるにいたる。第二期フェミニズムによって「戦争は性差別、性暴力を支柱とする男根中心的な家父長制体制を維持する暴力装置として再定義された」(大越愛子)という序論の理論的前提は、ここで一気に今日の日本のタブーに向き合うことになる。

では、どうすべきか？ シンシア・エンローを紹介しながら提起された結論は、「あらゆる局面で、軍事化を起こす男性的な体験、男性的価値、男性的美德を無害化することはたった今からでもできる。男女の共通の体験、男女の共有の価値を創りだし、あらゆる他者差別、あらゆる暴力肯定の文化を点検し、これをなくすこと」(p.229)だ。なぜなら、ファシズムの本質は「通常社会で男性的とみなされている価値を拡大したものにほかならない」からである。

「学者はおとなしくしてはならない。なぜならこの社会で、政治家の真意を見破ることが、知性によって立つ学者の仕事だからである」(p.105)。E・サイードの『知識人とは何か』を思い起こさせるこの著者の言葉は、狭いアカデミズムの世界でのみナルシスティックに自閉することへの警鐘でもある。

展覧会評

第51回ヴェネチア・ビエンナーレ

2005年6月-11月

評・鈴木杜幾子

今年のヴェネチア・ビエンナーレの日本館展示では、女性コミッショナーと女性作家の史上初の組み合わせが実現した。コミッショナーは東京都現代美術館の笠原美智子、内容は写真家石内都の個展であった。通常は9月の観光地めいたビエンナーレに行くことの多い私は、今年は運よく大学のサバティカルに当たっていたために6月のオープニングに出席することができた。

日本館は吉坂隆正が1956年に設計したモダニズム建築で、傾斜した敷地に建つ小さな1階建の下はピロティで支えられている。本来、床には白黒の人造大理石が貼られ、中央に四角い穴が明けられて床下の展示物が見えるように造られていたのだが、長い間穴は塞がれ、床は覆われて、建築としてはきわめて曖昧な印象のものになっていた。

今回の展示では、吉坂の建築の骨格が取り戻され、床の窓の下に取りつけられたモニターに石内の《連夜の街》などの初期作品が映し出され、壁面でメインの展示《マザーズ2000-2005—未来の刻印》が行なわれた。2000年に84歳で亡くなった母の遺品を撮影した石内の写真の中から30数点を選び、映像と組み合わせた展示である。

戦中から戦後にかけて自立した人生を歩んだという母の、レースの下着や口紅やアイシャドウや靴。そして、髪を絡まったヘア・ブラシや入れ歯や鬘までも石内は映像化する。場合によってはおぞましく感じられもしようこうした品々を写した石内の作品は、繊細、静謐、それでいてゴージャスである。写真技術についての知識を持たない私は、こうした印象が遺品そのものの意匠によるのか、テクニックの産物なのか定かにはしないが、おそらくその両方なのであろう。

同世代の母を持っていた私には、ここに写っている品々がどこにでもある品ではなく、1人の女性好みによって丁寧に選ばれたものであることが分かる。一方、その一つ一つの模様を、艶を、凹凸を、美しく際立たせて撮影しているのは娘の石内である。母と娘のテーマは世界的にみてフェミニズム系の現代美術の大きなテーマである。とはいえ大半の作品は母娘の激しい確執を描いていたり、厳しい人生を乗り越えてきた母への娘からのオマージュであったりする。それに対し石内の場合、彼女が母の遺品を撮り続けるという行為自体には何か強烈なものが感じられるものの、作品自体には、あえていえば愛の籠もった距離感のようなものが漂い、それは「国際フェミニズム美術」の中でかなり新鮮に受け取られたのではなかろうか。

今回のヴェネチア・ビエンナーレでは、さまざまに女性がフィーチャーされていた。まず総合ディレクターがスペインの女性2人。ジャルディーニの国際参加展（テーマは「芸術の体験」）はマリア・デ・コラル、アルセナーレの企画展（テーマは「つねにもう少し遠くへ」）はロサ・マルティネス。ついでに日本館の隣の韓国館も女性コミッショナーであった。特にアルセナーレの展示にはフェミニズム色が強かったように思う。その中で一番目立ったのは、《ヴェネチア・ビエンナーレに関する不可解だけれど本当の事実》と題したゲリラ・ガールズの展示であった。これは、この集団がかつて《女はメトロポリタン美術館に入るためには裸でなくてはならないの？》で告発した、作品発表における男女の不等等がこのビエンナーレでも解消していないことを訴えるものであった。そのほかに大御所ルイズ・ブルジョワの《スパイラル》や、またフェミニズムとはいえないが、森万里子の体験型 UFO の大がかりな展示も注目を浴びていた。

デ・コラルによるイタリア館の展示は、ペーコンやタピエスのような上の世代の作家と現存作家が混在しており、私には全体のコンセプトがよく分か

らなかったが、ここにも、入り口のバーバラ・クリューガー、その奥にレイチェル・ホワイトリード、半地下にエイヤ・リーサ・アハティラの三幅対の映像など、女性作家による強烈な印象の作品が多かった。また、フランス館のアネット・メサジェの力強さや、町中のスタンパリア財団で開かれていたキキ・スミスの繊細な展示も忘れられない。

以上、女性作家に絞って書いてしまったのは、たしか10年前、私が初めて見たヴェネチア・ビエンナーレ（100周年記念、総合ディレクターはジャン・クレール）で、クレールの師のシュトゥックの《罪》と題する「宿命の女」風の裸婦がポスターに使われて町中に溢れていたときにくらべれば、今回のビエンナーレははるかに気持よく見られたためかもしれない。

やなぎみわ

無垢な老女と無慈悲な少女の信じられない物語展

原美術館

2005年8月13日—11月6日

評・岡部あおみ

やなぎみわの新作、《寓話》シリーズでは、見えざるもの、語られざるものへと誘われる。それは子供を産む性としての女の表象の欠如であり、テントで顔と体を隠した謎の女の闇だ。「眠り姫」「赤ずきん」「白雪姫」「グレーテル」「シンデレラ」など、少女が老女の仮面をつけて演じる童話の世界において、セクシャルな女性の身体は登場せず、執拗なまでの隠喩として、半不在性のさなかに宙吊りにされている。

「小さい頃から、老女になりたいと思っていた」と、やなぎみわは言っている。このシリーズで、仮面や皺だらけの手に表わされる老女とは、おそましく醜い記号の断片であり、少女に内在化された未来の恐怖と破綻という符号だ。母性を飛び越えて、少女が老女になる仮面劇とは、無垢という美の力と魔女に象徴される女の老醜が放つ力を総合する企みだろう。それはテントの人物に昇華されている。

ガルシア＝マルケスにインスパイアされた《エレンディア》では、少女の肢体が、禁忌であるがゆえにエロティックなまなざしを誘発する装置とされ、その脇に佇む仮面の老女は、見られ欲情される少女から透視し魔法をかける魔女への変身を物語る。だが、幼老パワーの視覚化で、生産する身体としての女の表象を抹殺することは、可能なのだろうか。

そして、次に私たちはセックスと女体の消去によって示されたミソジニー、つまり女性自身に刷り込まれた女性嫌悪のテーマへと導かれる。《寓話》シリーズでは、土、水、火、雪といった自然の要素を際立たせたシチュエーションに、過剰なまでに羊毛、羽毛、毛皮、毛髪といった有機的でかつ性的なシンボルが介入する。その見事な表現は、学生の頃にテキスタイルのインスタレーションを手がけていた作家の独擅場だが、自然を背景とするエロティックな触感は、観る者に否が応でも消されたセクシャリティとエロスの想像を掻き立てる。《寓話》の悪夢が構造化しようと試みているのは、内面化し包囲されている女性嫌悪、その極限の闇からの逃走なのだ。

童話に秘められたさまざまなクリッシュを無慈悲に検証しながら、精神分析的な独白とも解釈できる《寓話》シリーズは、《砂少女》という白黒の映像作品の序章で開幕する。数人が入れるテントのなかで映写される映像では、老女の仮面をつけた少女が砂丘で砂遊びをしている。闇をはらむテントというメタファーは、やなぎみわ、あるいは作家自身が演じる仮面劇の象徴という二重の意味を担わされている。

だが、解剖された悪夢的ヴィジョンは、古い異国の絵画の世界を思わせる「Fortunetelling」の4人の少女のたわいない古い遊びと、ぬけるような青空の荒野を赤いテント女が歩き続ける《砂女》のカラーの映像で幕を閉じる。終章では、砂少女が砂女に変わる。カナリア諸島で撮影したという健康そのものの思春期の娘たち、闇が光に変わる瞬間に、やなぎみわは未来の手ごたえを感じ、その可能性に賭けようとしている。

没後20年 堀柳女展 人形に心あり

佐野美術館

2005年4月15日—5月16日

佐倉市立美術館

2005年5月28日—7月3日

評・吉良智子

近代日本の女性画家に関する展覧会や研究は、様々な人々の努力により進展しつつあるが、「彫刻」や「工芸」などの分野における女性制作者がいかなる活動を行なったのかあるいはどのような作品を残したのかを知る機会是非常に少なかったと思われる。

佐野美術館と佐倉市立美術館に巡回した「没後20年 堀柳女展 人形に心あり」は、戦前にほぼ独学で創作人形の制作を始め、戦後は重要無形文化財いわゆる「人間国宝」にまで上り詰めた堀柳女（ほりりゅうじょ 1897～1984）の没後20年を記念した回顧展である。筆者は残念ながら観覧の機会を逃してしましたが、充実した図録が人形作家として歩んだ柳女の軌跡を詳細に教えてくれる。旧佐倉藩士の家に生れた柳女は、生家の没落により日本橋で運送業を営む堀家の養女として成長した。養父の事業失敗により1913年に女学校中退という不幸に見舞われたが、日本画家荒井紫雨に入門したり、「御真影」を描く工房に就職するなど、人形作家としての下地を整えた。やがて姉千波の婚家に引き取られた柳女は、病気がちな姉を慰めるために身近な素材を使用した人形を1927年頃から制作するようになる。その後の柳女の活躍はめざましい。1933年初の個展開催、1937年人形塾設立（入門希望の女性が殺到したという）、戦後の重要無形文化財保持者認定、1967年の紫綬褒章受章を経て、1973年勲四等瑞宝章の受章など、同時代の女性画家らと比較してもその評価は突出している。図録では、こうした柳女の「出世振り」を人形の「芸術としての認知」を求めた人形師やコレクターによる「人形芸術運動」、1927年アメリカから日本に贈られた「青い目のお人形」による人形ブームなど「人形作家を求める時流にタイミングよく乗った」ことを理由のひとつに数えてい

るが、果たしてそれだけだろうか。

今日「人形」は「女児の玩具」と捉えられているが、「生き人形」や「菊人形」に挙げられるように、前近代においては特に女性性のみに結び付けられるものではなかった。近代化つまりジェンダー化の過程において、人形は女性性を付与されたのである。1927年に工芸部門が官展の第四部として設置されたが、この時人形というジャンルは第四部に採用されなかった。人形が「芸術」として認められなかった背景には、それに女性性が所与されていたことと密接な関係があったと考えられる。

また日米関係の悪化を憂えたアメリカ人宣教師とその賛同者により日本に贈られた、通常「青い目のお人形」と呼ばれる西洋人形の来日は、日本各地での歓迎行事に使用される市松人形の需要を増加させた。この特需は、前年の大正天皇崩御による祝祭行事自粛のあおりをうけ、低迷していた人形界に再び活気をもたらした。だが、それと同時に西洋人形の流入は伝統的日本人形のポジションを脅かす危険も伴っていた。このような状況のなか、人形芸術運動は単に官展進出というだけに留まらず、「女性の属性としての人形」を否定し、日本の植民地政策や帝国意識の醸成とあいまって、「ナショナル・アイデンティティとしての人形」という言説を創出する契機となったのである。

こうした時代背景を鑑みると、柳女の「成功と地位」は複雑なものとなる。柳女の手がけた「アマチュア」の創作人形は、作り手がほぼ男性に限られていた伝統的日本人形でもなく、ナショナル・アイデンティティを脅かす西洋人形でもなかった。柳女は「女性の属性としての人形」を引き受け、「日本」と「西洋」のわずかな狭間に入り込むことで、その位置を確保したのではなかろうか。

本展は、堀柳女というひとりの女性人形作家の生涯を丹念に追い、詳細な文献と展覧会出品作の図版を可能な限り集めた貴重な展覧会だったことはいうまでもない。しかしここでは述べることができな

ったが、戦時中の柳女人形塾による傷痍軍人慰問など、考えるべき課題はあまりにも多く残されているのである。

リトルボーイ：

爆発する日本のサブカルチャー・アート展

ニューヨーク、ジャパン・ソサエティ・ギャラリー他
2005年4月8日－7月24日

評・木村智哉

「リトルボーイ」展は、村上隆の「スーパーフラット・トリロジー」最終章として、2005年4月からニューヨークのジャパン・ソサエティにて開催された。同展は、原爆投下につつまわるテーマを、他ならぬアメリカ合衆国において取り上げたこと、そしてその内容が「ハイアート」と「サブカルチャー」を自在に横断する、「越境的」な視点を持っていることなどから、ラディカルな批評の試みとして評価される傾向にあるようだ。

しかし同展において、戦後日本の特有の問題として、原爆や「サブカルチャー」の位置づけが論じられるとき、そこからはむしろ排除されるものがあつたのではないだろうか。そして、そのような隠蔽されたものこそ、「リトルボーイ」展で示された議論の枠組みを正確に描き出すものであろう。

本稿ではそうした観点に立ち、同展が提示する議論から捨象された三つの事項の指摘を通して、村上隆の試みの到達点を明らかにしていきたい。

第一に、「リトルボーイ」展で取り上げられた「サブカルチャー」の大半は、現在の日本の政財界が「グローバル化」時代の国際的な産業として着目する「コンテンツビジネス」の生産商品でもある。

村上自身もまた、彼の取り上げる類の「日本の文化」が世界に蔓延することによって、平和が実現する可能性を示唆する。「日本は世界の未来かもしれない。そして、日本の今は super flat」とは、彼による「Super Flat 宣言」の冒頭の言でもあつた。

彼のプロジェクトは、文化産業による「ジャパナ

イゼーション」のため、その製品に「国家的芸術」という価値を付する意図と共振しているのである。また、彼の作品制作自体が、市場化する芸術活動の流れに則してきた事実も重要であろう。

第二に問題となるのが、原爆につつまわるナラティブである。同展では原爆投下が戦後日本社会のトラウマとなり、文化のありようまでも規定してきたことが示唆されている。

しかし、原爆による被害を「日本」という枠組みのみで捉えることが果たして出来るのだろうか。確かに、1950年代以来の、日本における反核運動は「国民運動」と呼べる性格を持つものであつた。しかし、こうしたナショナルな原爆被害の保有、「世界で唯一の被爆国・日本」といった神話はやがて在日コリアンやアメリカ人をはじめとする「日本人」以外の被爆者の存在の指摘によって無効となり、「国民」の枠を越えた語り直しの試みがなされ始めていたはずである。村上の議論からは、こうした視点が完全に抜けおちているのではないか。

そしてこの超歴史的な見解は、被爆／被爆体験を再度ナショナルな枠組みで捉えなおし、巧妙に「国史」として馴致していく行為でもある。

このような国家の視点から導き出される村上の「サブカルチャー」論は、広島に投下された原爆のニックネーム、「リトルボーイ」を利用し、「12歳の少年」であり続けてきた戦後日本、といった見解へと着地する。憲法9条を掲げる一方で、戦後日本を「国という OS が抜き取られた国」とみなす村上は、性的不能を隠喩するアートや言説すら用いている。武力の不保持を憲法で規定した戦後日本を「一人前でない子供の国」と論ずる。

村上自身は、必ずしも軍事化が進む現状を礼賛せず、むしろそれへのオルタナティブとして自らの議論を提示しているかのようにも見える。しかし、にもかかわらず、その根底に潜む論理は、むしろ再軍備を正当化するそれと重なるのである。

そして第三に、この「12歳の少年」の比喩を用

いるため、村上は自らが引用する「サブカルチャー」に、恣意的な操作を施している。彼によって排除された作品を指摘し、その意味をつぶさに考えることは、字数の限られたこの場では出来ない。しかし特に着目したいのは、村上自身も好んで取り上げてきたはずの、戦闘的な女性のイメージである。

彼自身、戦闘機へと変形する少女の像、「Second Mission Project Ko²」を制作していたにも関わらず、本展では戦闘的な少女のイメージがほとんど登場しないのだ。女性兵士のメタファーは、「少年／成人男性」という男性性的な国家表象から、最終的に目を向けられることすらなく否認されたのである。

要するに、ここで提示されている「日本」とは、経済と文化の両面における競争を勝ち抜くことを望み、また、明確なナショナル・ヒストリーを持つとする「男の国」なのだ。ならば、これは本当に平和を実現する「12歳の少年」なのであろうか？むしろこれは、自らの「無害性」を言い募りながら拡張主義への欲望を進行させる、現代日本の姿そのものなのではないだろうか。

そうした意味で、村上の試みを、アメリカにとって心地よい「日本」像を演じるだけの「媚態的」な行為と結論付けることは出来ない。もとよりこうした見解には「親米ボチ」などといった反米ナショナリズム言説との共通性が感じられる。しかしそれ以前に、村上の行為とその言説は単なる「媚態」ではない。与えられた役割を、与えたものの意図を超えて演じることによってその意味自体をずらし、最終的に優位に立とうとする、極めて主体的な戦略なのである。ナショナリスティックな動きが目に見えて高まる現状への批判的検討として差し出されたかに思える村上の議論は、むしろ最終的に同じ方角を指し示しているのだ。

こうした虚構の二項対立関係の提示——二つのあたかも対立しているかのようでいて、実は相互補完的な選択肢を示すことで、それ以外の選択肢を隠蔽してしまう表象行為の批判的検討と、それらとは

異なる論理の模索こそが必要なのである。

きのうよりワクワクしてきた ——ブリコラージュアートナウ展

国立民俗学博物館他
2005年3月17日ー6月7日

イグナシオ・アドリアソラ

「きのうよりワクワクしてきた——ブリコラージュアートナウ」展（以下、本展）は、2005年開催されたなかで、もっとも controversial な（物議を醸す）内容であったと言える。本展のコンセプトは、人類学者レヴィ=ストロースの「ブリコラージュ」（器用仕事＝ありあわせの素材で新しい道具を作り出す）概念を援用した「アート」の生成プロセスの展示にある。具体的には、日常品やゴミ、民俗学資料、あるいは子ども／女性／知的障害者の造ったモノなどが、「アーティスト」の手で収集／再配置されていた。注意すべきは、展示の手段としては、インスタレーション／映像作品やパフォーマンスなどという「美術的手段」が使用されたにもかかわらず、「美術展ではない」とアナウンスされたことである。展示場からは、「作者」や「作品」という次元が意図的に消されていた。一方で、カタログにおいては、「身の回りにあふれるなんでもない素材」が、「アーティストの魔法」によって「埋もれていた価値を花開かせてゆく」というふうに展示のコンセプトが語られている。つまり、展示物の制作者の主体性は「なんでもない素材」という言葉で否定され、それらを取捨選択し展示した「アーティストの魔法」のみが賞賛されたのである。

ところで、本展は、専門雑誌においてあまり取り上げられなかった。なぜならば、残念ながら本展が開催された国立民俗学博物館（以下、民博）に視覚文化研究者の眼がほとんど届くことがなかったからである。しかし、本展を見て、評者はまさに「ノット・アート」（美術外）領域に対する文化評論の重大な責任を思わずにはいられなかった。「美術館では

ないところ」だからこそ美術館ではできないようなしかけを試みた本展が、もしも資本主義的かつフェティッシュ中心主義的な日本のアートエスタブリッシュメント（美術館制度並びに画廊、マスコミなど）に対する警戒およびプロボケーション（挑発）だったのならば、とても魅力的な提案であったはずである。本展では、通常展示スペースから排除される子供／知的障害者／女性が造るモノが取り上げられ、また作品とそうではないものを混在させるという展示形態を通して、鑑賞者と展示物の間の距離が否定されたのだから。

しかし評者は、知的障害者／子供／女性が造るモノを展示すること、すなわち可視化すること自体に価値があると考えているが、本展の展示コンセプトを完全に支持することはできない。なぜならば、これらのモノが美術館ではないところに展示されるのは、これらが「ノット・アート」とされるからであり、つまり実際本展の展示でも異民族／女／子供／障害者が造るモノに対する二枚舌的言説（表面的には賞賛し、実質的には他者化／劣等視する）が存在し、その言説を再生産してしまっているからである。

また、本展のタイトルは、構造主義的人类学における「ブリコラージュ」概念を参照したものであるが、実際にこの展示がどこまで構造主義の思想に則したものなのか、疑問が残る。それどころか、民族学者のフィールドワークの悪しき側面が無気味に思い起こされた。展示場には、（評者が生まれた第三世界における貧しい人々が住むような）段ボールで造られた「家」が配置され、「冒険者」である観者は、異国に侵入してゆくという体験へと誘われる。そして、観者のこのような直感的体験への干渉がないように通常の作品説明が省略されている。ここでは、展示が観者を受動的鑑賞に巻き込むように構成されているのではなく、警備員まで動員し、インスタレーションやパフォーマンスへの能動的参加を求めるように出来ていた。観者は、「帝国」の体験から逃げる場所がないのである（あるいは、観者もすでに「帝

国」側〔搾取する側〕の人間なのだ）。

なお、本展では「ブリコラージュ」が創作の方法として参照される。レヴィ＝ストロースの「野蛮人」のように、アーティストやキュレーターは、博物館や町にあるさまざまなモノを収集して組換え、独自の方法で新たなモノを作り出す。その作業において、アフリカの仮面やオセアニアの彫刻が、それらの属していた歴史的社会的文脈から切り離され、零度の記号になり、その「恐ろしさ」や「意外さ」といった表面的要素のみが強調され、アニメキャラと同列に扱われる。そして、観者は、アーティストやキュレーター並みに「野蛮人」になりきれない存在である民族学者、あるいは「科学的に」他者の遅れた生活をまなぐす文明人として展示物を眺める立場になるのである。

このように構成された展示だからこそ、民博はマイノリティに表現のスペースを与えるに至ったのではないだろうか。すなわち、企画者たちにとって、これらのモノは（「アート」とちがって）自律した美的価値を有しているというわけではない。出品された「モノ」が美的鑑賞に耐える「アート」になるためには、（実際にエージェンシー／主体性を持つ）キュレーターや企画に参加した「アーティスト」という媒介者が必要とされる。このような構造においては、異民族／障害者／女／子供、つまり他者の「野生の思考」が、文明的＝創造的な「現代人」あるいは「正常」な「国民」である「我々」とは差異化される。本展の企画者は、自ら語ることができない彼／彼女らを代弁＝表象しようとして、まさに「他者」が持つ言葉を盗み、脱文脈化し、「他者」が「他者」ではなくなるためのただ一つの道具として解釈の可能性を持つはずの「モノ」を無効にしてしまったとはいえないだろう。

被害者は、なぜ消されたのか？
—NHK 番組改ざんとジェンダー—
西野瑠美子

2005年一月、女性国際戦犯法廷（以下「法廷」）を取り上げた NHK の番組改変の背景に自民党の政治家の圧力があったことが報じられるや、政治介入問題は放送の自律を脅かす重大な問題だとしてたちまち日本社会の注目を集めることになった。しかし、誰が、どのように介入したのか、何が消されたのかに比べ、なぜ消されたのか、政治介入の原因に言及する声はあまりに少なかったように思う。

「印象」と表象

放送前日と当日、NHK 上層部が制作現場に削除を命じたのは、「判決」の言い渡し場面と「法廷」を評価する米山リサさんのコメント、そして被害者と加害者の証言場面だった。番組改変を巡り、VAWW-NET ジャパンが NHK を提訴して4年になるが、政治圧力問題の発覚以来、激化する世論を意識してか、NHK はこれまで黙して語らなかった「改編」の背景や「事実関係」、政治家と面会した経緯などを記した69ページに及ぶ準備書面と、渦中の人物6名の陳述書を提出してきた。そこには、放送直前に被害者の証言場面を削除した理由が、このように記されていた。

「元慰安婦とされる女性の証言シーンについても、証言者が泣いたり、失神したりする部分については印象が強すぎるのではないかと考えるに至った」（NHK 準備書面 P25・26）

NHK がいう「印象が強すぎる場面」とは、中国の万愛花さんが涙に声を詰まらせながら当時の被害を語り、今も体に残る拷問の傷跡を裁判官たちに見せようと中央に歩み出た途端、気を失って倒れられた場面、そして、東ティモールのマルタ・ベレさんとエスメラルダ・ボエさんが被害を語る場面だった。

12月段階の台本には、マルタさんが「日本兵は次々に私たちを強姦した。私たちは動物のように扱われた。行かなければ両親を殺すぞと脅された」と語っている場面と、「法廷」の書記官が証言に際して真実を語るよう2人に宣誓を求めたところ、それが「法廷」のルールであることを知らなかった2人は声を荒げ、「私たちはこんな遠い日本までわざわざ観光に来たのではない。真実を語るため、正義を得るためにここにやってきたのだ」と語った場面だった。

2人の明快な言葉に、傍聴席からは思わず感嘆と共感が織り交ざった歓声が沸き起こったのだが、2人にはその歓声の意味が分らなかった。

「笑うがいい。私は恥ずかしくなんかない！」

「私たちは、正義を得るためにここに来たんだ」

台本には、こうしたやり取りが書かれていた。

NHK は、これらの場面を削除したのは「印象が強すぎるから」だという。確かに被害者の語りは、怒りに満ちた「強烈な場面」に違いない。しかし、その強烈さは語り口の問題ではない。強烈なのは彼女たちが受けた被害それ自体、体験そのもののなのだ。「真実を語るため、正義を得るためにここに来た」と

という言葉には、加害責任に背を向ける日本政府への怒りと、「裁き」が被害者にとってかけがいのない正義の実現の場であった思いが凝縮されている。

女性国際戦犯法廷が目指したもの

その日、証言台に立ったフィリピンのマキシマ・レガラさんは、「(その体験は) あまりにも恥だったから、深い穴を掘って埋めてしまった」と語った。彼女が恐れたのは「汚れた女」「不名誉な女」というジェンダーに基づく烙印、女性の価値を純潔や処女性に求める家父長社会の「貞操イデオロギー」に後押しされた排除と蔑視の視線だった。中国の南二僕さんは日本軍の子供を妊娠して出産したため、親戚に「一族の名誉を汚した」と怒りを買ひ、母親と弟を殺害された。被害者の半世紀にわたる沈黙は、こうしたジェンダーがもたらした軋轢だった。「深い穴」は、出口を閉ざされた被害者の苦悩の戦後なのだ。

女性国際戦犯法廷は、被害者を「恥」の存在として歴史の周縁に追いやってきたものの正体(ジェンダー偏向がもたらしてきた不正義)を明らかにし、彼女たちは「恥」の存在ではなく、「人道に対する罪」を犯した日本軍「慰安婦」制度の被害者だったことを当時の国際法の下で証明した。女性国際戦犯法廷が向き合った「責任者処罰」は、被害者を疎外してきた不正義を継続した「不処罰」を断ち切る営みだった。

「法廷」開催当時、日本のメディアの消極的な報道姿勢についてフランスの『ル・モンド』紙は、「軍部に利用され、それゆえ潔白であると占領軍に表象された天皇像は、いまだに日本現代史のブラックホールであり、天皇の免訴を断ち切ることができれば日本の『記憶喪失』も解決できる」と、批判記事を掲載した。ブラックホールは、被害者を置き去りにしてきた責任回避の闇である。

被害者の声は、生々しい性暴力の現場だった。そしてそれは、「慰安婦」制度の正体が暴かれた瞬間だった。被害者を消し去り、「裁かれた戦時性暴力」を消し去った番組改変は、「潔白」と表象された天皇像を守らんがため、犯罪の重大性を再び暗闇に葬り去ろうとした記憶の改ざんだったのだ。

日本は2005年を「戦後60年」と呼ぶ。忍び寄る戦争の足音に、「いや、今は戦前だ」と言う声もある。しかし、被害者にとって戦争は終わっていない。教科書から、人々の記憶から消されていく戦争は、女たちにとって終わりのなき戦争なのだ。女性国際戦犯法廷が示した「正義の形」(勧告)が実現されるとき、被害者の「戦後」はようやく始まるのかもしれない。(「戦争と女性への暴力」日本ネットワーク共同代表)

■「慰安婦」問題を記録するアクティブ・ミュージアム「わたちの戦争と平和資料館」のご案内

◇交通案内：高田馬場駅から徒歩20分／高田馬場駅からバス12分(「学02 早大正門行き」で『西早稲田』下車)／地下鉄東西線 早稲田駅から徒歩5分

〒169-0051 東京都新宿区西早稲田2-3-18 AVACO ビル2F

◇資料館問い合わせ：「わたちの戦争と平和資料館」事務局

電話：03-3202-4633 FAX：03-3202-4634 <http://www.wam-peace.org/>

「mot annual 2005 愛と孤独、そして笑い」展 開催後記

笠原美智子

I 展覧会の概要

東京都現代美術館で開催された「mot annual 2005 愛と孤独、そして笑い」展（2005年1月15日～3月21日）を企画・構成した。「mot アニュアル」は現代を反映したテーマを毎年設定し、日本の新しい美術の成果をグループ展で紹介するもので、東京都現代美術館で1999年に始められた。今回は「mot アニュアル」という枠を使って、「ジェンダー」の視点から日本の女性作家たちの作品で展覧会を構成し、近代家族制度や雇用システム、コミュニティの関わりや人間関係、セクシュアリティや歴史観など、さまざまな関係性が変化している「今」を浮き彫りにしようと試みた。出品作家はイケムラレイコ、イチハラヒロコ、出光真子、岡田裕子、オノデラユキ、鴻池朋子、澤田知子、嶋田美子、溝口彰子 O.I.C.、綿引展子の10人を選出した。現在活躍の著しい20代から60代までの幅広い世代の作家たちで、キャリアもベテランから新人まで様々だが、いずれも自分の身の丈から日常を見つめ直し、自分が立っている社会や歴史、世界を、今まで「あたりまえの」ことと見過ごしてきた視点をまず疑いながら、ひとつひとつ検証して再構成し、日常の身の回りから世界に共感しようとしている。そして彼女たちの作品には、生きることそのものにも似て、「愛と孤独、そして笑い」が溢れていた。展覧会内容の詳細については展覧会図録を参照されたい。この展覧会の関連企画として「女性と表現」をテーマに上野千鶴子、若桑みどり、竹村和子、香川檀の各氏を講師にお招きし、第33回 MOT 美術館講座を開催した。

私個人的には、この展覧会は「ジェンダー」の視点で構成した4回目の展覧会となった。東京都写真美術館で開催した「私という未知へ向かって—現代女性セルフ・ポートレート」展（1991年）、「ジェンダー—記憶の淵から」展（1996年）、「ラブズ・ボディ、ヌード写真の近現代」展（1998年）と、ジェンダーの視点で展覧会を構成することは私の学芸員としての仕事の骨格となっている。前の3回の展覧会に比べ、今回の展覧会は作品の質と展示における空間構成、扱っている現代的問題の多様さなどから考えて、私が今までに手がけた展覧会の中でも最良のものになったと自負している。それだけに、入館者数が私の目標の半分にも満たなかったのはショックだった。

II 入館者数

この展覧会の入館者数は総数14,186人（内、有料入館者数は8544人）、展覧会の会期は57日間で1日平均入館者数は249人であった。「mot アニュアル」としては平均的な数字だが、仮開館で開催した「セルフ・ポートレート」展（52日間）の9,807人は別としても、「ジェンダー」展（46日間）の27,529人、「ラブズ・ボディ」展（52日間）の37,044人と比してもあまりに少ない。

展覧会の反応は良かったと思う。朝日、読売、毎日、産経、東京他、新聞掲載は24紙、雑誌掲載も49誌。展覧会評が主だが、作家のインタビューなどの特集記事も多かった。また、広報にしても、通常より早くポスター、チラシを制作して会期3ヵ月前から配布し、チラシは足りなくなって追加増刷して100、

000枚が捌けた。通常のチラシ等配布先に加えて都や市町村の女性センターにも重点的に配布した。前3回の広報活動は展覧会担当者の私が兼任していたので行き届かなかったが、今回は現代美術館の優秀な広報班が(予算が少ないなりに)行き届いた働きをしてくれた。

それでは前3回の展覧会との相違点はどこか。もちろん内容は別として、開催時期が前3回は春もしくは秋だったのが、今回は冬であったこと、場所が写真美術館から現代美術館に移ったこと、そして新聞社の共催が抑げなかったことである。

美術館のアニユアル展という性格上、新聞社の共催はとりにくい。「ジェンダー」展、「ラブズ・ボディ」展は朝日新聞との共催で、展覧会数日前には夕刊の半面を使った特集記事が出て、周知に貢献した。販売店でのポスター表示や招待券の配布なども入館者増につながる。しかし近年、放送局・新聞社事業部でも費用対効果にはシビアで、現代美術や写真のテーマ展などの入館者数をそれほど期待できない展覧会を共催することについては非常に慎重になっている。かつては名義共催でも名義料を請求されることはなかった新聞社でも、最近は支払わなければならない。展覧会周知をより広めるための、予算のかからない効果的な広報戦略の必要性を感じる。

確かに東京都現代美術館の交通の便は悪い。しかしそうはいっても、立地の悪さだけが原因であるとは思われない。「ポンピドー・コレクション」展(1997年)には306,286人が、「スタジオジブリ立体造形物」展(2003年)には222,174人、「アンディ・ウォーホル」展(1996年)には125,410人が足を運んでいる。ちなみにこの3本が現在までの現代美術館の入館者数ベスト3である。以下、アニメや建築、印象派展が続き、「三宅一生」展(2000年、79,531人)、「荒木経惟」展(1999年、75,348人)、「舟越桂」展(2003年、74,800人)、「田中一光」展(2003年、71,075人)、「横尾忠則」展(2002年、58,476人)、「オノ・ヨーコ」展(2004年、51,846人)、「ジャスパー・ジョーンズ」展(1997年、47,540人)、「草間彌生」展(1999年、44,352人)、「森村泰昌」展(1998年、36,492人)、「アンソニー・カロ」展(1995年、31,563人)、「村上隆」展(2001年、31,518人)、「シンディ・シャーマン」展(1996年、31,317人)となる。入館者数が3万人を超えた展覧会はほとんどがアニメ、印象派、建築、有名作家の個展で、テーマを立てたグループ展ではわずかに開館記念展「日本の現代美術」展(1995年、49,513人)と「イタリア20世紀美術」展(2001年、51,488人)しかない。日本の現代美術を扱ったグループ展では2004年の「再考 近代日本の絵画」展(22,832人)が最高で、それ以外はすべて2万人に満たない。これは何を意味するのだろうか。

「mot アニユアル2005 愛と孤独、そして笑い」展を開催して提起された課題や問題点はもちろん、入館者数だけではない。他にも検討すべき点はいくつもあった。それについては別の機会に譲ろうと思う。また、展覧会を入館者数で云々されるのは、企画・構成した学芸員として内心忸怩たるものがある。しかし、入館料収入が展覧会予算を左右し、美術館のひとつの価値が入場者数で計られている現実を無視して展覧会を実施できるような状況ではない。そしてそれよりも何よりも、自分が重要だと思い、企画・構成した展覧会をより多くの人に観て欲しいという思いが強い。

「ジェンダー」の視点からの展覧会が求められていないわけではないと思う。いや前3回の展覧会に較べても、その必要性はひしひしと伝わってきた。現在、日本の女性作家の活躍は過去に例をみない程著しい

し、国際的にみても、今年のヴェネチア・ビエンナーレの大型企画展は「ジェンダー」の視点が貫かれた展覧会だったし、イスラエルでは現在「日本の現代美術におけるジェンダーとアイデンティティ」という展覧会が開かれ、ブルックリン美術館では「グローバル・フェミニズム」展が準備されているなど、こうした作品を制作している日本の現代作家への視線は熱い。

私はこの展覧会を開催するにあたってその目的を以下のように書いた。展覧会が終わってみて、入館者数増のための戦略の再構成も含め、自分の言葉を再び自戒としたい。

「既存のシステムが、あらゆる面で行き詰まり、暗雲が漂っている現代日本であるからこそ、こうした表現は生まれ、こうした表現のもつ重要性も高まっていると思われる。この閉塞感に満ちた現代日本で、しかしいかにあきらめないで、維持し続けるか。それは創り手の問題である以上に、この現代に生きる私たち全体を問われるものだと思う。日々の日常から生まれた非凡な作品、『愛と孤独、そして笑い』に満ちた延々の問いを、アーティストだけではなく、私たちが、維持し続けること、それがこの展覧会の目的です」。

(東京都現代美術館学芸員)



「mot annual 2005 愛と孤独、そして笑い」展 展示風景
出光真子 DVD「直前の過去」より 2004年



「前衛の女性 1950-1975」展 展示風景

「前衛の女性1950-1975」展 開催の意味と展望

(2005年7月24日－9月11日、栃木県立美術館)

小勝禮子

本展は、日本の戦後の1950年から1975年という時代を区切り、女性作家ばかり46人による220点の絵画、版画、立体、オブジェ、映像で構成したものである。これは、筆者が先に開催した「^{はし}奔る女たち—女性画家の戦前・戦後1930～1950年代」(2001年、栃木県立美術館)の続編であることを、まずお断りしておかねばならない。「奔る女たち」展では、主に戦前の女性画家に焦点を当て、彼女たちの戦中、戦後の活動も追いかけてみたものである。こちらは48人、137点で構成したが、内容は、洋画、日本画、写真、コラージュであり、彫刻や工芸の分野には調査が及ばなかった。

続く戦後編としての「前衛の女性」展では、日本画は除き、戦前からの権威(既得権)を継承して「画壇」を形成する団体展に所属する作家は含まず、既成画壇に対抗して新しい芸術の創造を目指した前衛芸術運動に参加するか、あるいはグループに属さず単独で活動した女性アーティストを対象とした。戦後の前衛芸術の特徴はその表現の多様化であり、本展の展示も、油彩や版画ばかりでなく、ろうけつ染の染色画(芥川(間所)紗織)、合成樹脂塗料(田中敦子、山崎つる子、名坂有子)、和紙とガラス(白髪富士子)、アスファルトと石膏(田部光子)、蚊帳や毛布(三島喜美代)などを「画材」とした平面や、木(森本紀久子、堀尾昭子)、アルミニウム(多田美波)、真鍮(宮脇愛子)、ブリキ缶(山崎つる子)、陶(荒木高子)、布による立体(合田佐和子)、日常使うガラス瓶、木や紙の箱(合田佐和子、塩見允枝子、林三從、^{たかこ}齊藤陽子)、ピル・ケース(齊藤陽子)などを転用したオブジェ、そして1970年代以降の映像インスタレーション(久保田成子、出光真子)など、多種多彩な外観の作品が220点も(!)、会場じゅうに所狭しと展開され、来館者に爽快な驚きを与えたことと思う。

しかし1990年代にアメリカを端緒にした回顧展の開催で、世界的に評価が確立した草間彌生やオノ・ヨーコを例外として、他の多くの女性アーティストの作品は、これまで他の美術館で開催された1950年代や60年代の回顧展に作品が出品されることは少なく、寄贈によって美術館のコレクションに加わっている場合でも展示される機会はめったにない。こうした「忘却」は、これらの女性たちの作品は男性に比して質が低く、日本の近現代美術史に記述されるに値しないことを意味するのだろうか？

本展の目的は、何より彼女たちの作品を集成、展示して可視化することが第一点であり、残された作品の少ない岸本清子^{きよこ}、林三從など、忘れられるべきではないユニークなアーティストの活動も、遺族や関係者の協力を得て資料によって再構成することができた。続いて彼女たちの作品・活動が忘却されてきた理由を作品それ自体ばかりではなく、女性アーティストをめぐる当時の社会的・文化的環境の中に探ることが第二点であった。二点目については、戦後に復刊、創刊が相次いだ美術雑誌の中で新しく展開され始めた美術批評のうち、女性画家についての批評を調査することで、ある程度跡付けることができたと思う。それについては、^{注1}展覧会カタログの論文に記述しておいたが、男性批評家による女性の創造力への先入観に満ちた眼差しが、女性アーティストたちをマイノリティの位置にとどめたことは確かであろう。そのこ

とによって、「女性」は「前衛」の敵視する「大衆」のカテゴリーに押しやられ、排除されていったのではなかったか。そうした「女性排除」は、戦後の「民主化」の影響の残る1950年代よりも、高度成長期の1960年代によりいっそう進むのである。こうした前衛の歴史を振り返ってみると、既成画壇の権威（美術市場）に対抗して形成された「前衛」が、戦後美術史の記述を通してもうひとつの権威（美術批評による現代美術）として屹立して行った過程が明らかになり、前衛美術史自体をもう一度問い直す必要が露わになったのではなかろうか。

本展に対する反響・展評は、関東から九州まで多数の新聞、美術雑誌などに掲載された。^{注2}「奔る女たち」展に比べて数も多く、内容も多彩で実りあるものだったと言える。また会期中には、イメージ&ジェンダー研究会の後援を得て、シンポジウム「1950年代以降の女性と美術—アメリカ、韓国、日本の場合—」（8月7日、パネリスト＝光田由里、由本みどり、キム・ソンヒ、コメンテーター＝北原恵、通訳＝金恵信）を開催し、毎週土日には「出光真子映像作品上映会」を、またパフォーマンス・アーティスト、イトー・タリーによるワークショップとパフォーマンス「Meditating Body」（8月20日、21日）も開催するなど、多様な関連企画を通して、さまざまな角度から女性アーティストの活動に接してもらう機会を設けた。

しかしながら入館者数は、夏休み中の43日間の開催で6,258人であった。栃木県宇都宮市という地方都市の開催というハンディ・キャップはあるが、11-12月に開催した「奔る女たち」展の6,415人（43日間）よりもさらに少ない数字である。数字だけの「評価」なら、展覧会開催に要した費用（運営費）に比して微々たる収益しかあげられなかったことになる。もちろん、展覧会の内容が意義あるものだからそれでよいと居直るばかりではいられないことは承知している。しかし本展のような、学芸員の数年がかりの調査によって企画され、全国的美術館や個人（一部海外も含む）から作品を集めるという方法の展覧会は時間と費用がかかるのであり、こうした性格の展覧会開催ができなければ、日本の各地方美術館はその独自性と存在意義の多くを失うこともまた実感するところである。栃木県立美術館一館の開催にとどまり、関西以西の他館への巡回ができなかったことも、多額の輸送費用をかけて集めた作品をわずか1ヵ月半で北は宮城から南は熊本までの全国各地（一部はニューヨークとドイツ）に戻すことになり、ひじょうに効率が悪く残念であった。

企画者としては、入館者が少なく本展の調査結果に接する人が少なかったことを補うために、これから全国的女性センターや大学、他の美術館など、場所が見つけられる限り展覧会の成果を講演やシンポジウムなどで発表して回り、在庫の残る展覧会カタログの頒布に努めたい。その上で今後も個々の女性アーティストのより詳細な調査や作品解釈を進め、1970年代以降の女性アーティストをめぐる時代・環境変化まで調査を継続していく予定である。（本展の調査に際しては、科学研究費補助金とポーラ美術振興財団の学芸員研究補助により、たいへんに大きな助けを得た。記して感謝したい。）（栃木県立美術館特別研究員）

1 会員の活動一覧中の拙文文献を参照（pp.160）。

2 作家の出身地に応じて、関東ばかりでなく、関西、岡山、福岡の新聞にも掲載された。また開催の意義を評価する展評が雑誌に掲載された。光田由里『美術手帖』、2005年10月、pp.210-211。北原恵、深澤純子、山口泰二、北村淳子、田村敦子『あいだ』118号、2005年11月、pp.2-23。批判的な展評もあった。保坂健二郎『すばる』、2005年11月、pp.124-125。

I & G研究会会員・発表者活動一覧 (2004年10月～2005年11月)

会員および発表者による「イメージ&ジェンダー」に関わる最近の活動の紹介です。会員たちが書いた本、論文、エッセイ、また手がけた展覧会、発表した作品などの情報を皆様から寄せていただきました。お互いの活動を良く知り記録すること、情報を公開することによって、さらなる「イメージ&ジェンダー」研究／活動の発展を願っています。

1. 著作・論文・エッセイ他 —50音順— ◆は単著単行本、◇は共著・論文・エッセイ、□はインタビューなど、○は翻訳 (千葉慶編)

- ◇天野知香「『アール・デコ』と他者の身体」、鈴木杜幾子・馬淵明子・池田忍・金恵信編著『交差する視線——美術とジェンダー2——』ブリュッケ、2005年、pp.315-345
- ◇天野知香『『アール・デコの位相』——装飾芸術／ブラック・デコ／モダン・ガール』作品、作家解説』他、『アール・デコ 1910-1939』読売新聞社／東京都美術館、2005年、pp.15-28
- 天野知香 (インタビュー)「特集 マティスの冒険」、『芸術新潮』2004年11月号、pp.22-63
- 天野知香 (八塩圭子との対談)「モダンガールが愛したきらめくアール・デコ」、『婦人公論』2005年4月22日
- ◇天野知香「2005年上半期読書アンケート」、『図書新聞』2005年7月30日
- ◇池内靖子・姫岡とし子・中川成美・岡野八代共編『労働のジェンダー化』平凡社、2005年
- ◇池川玲子『『満洲開拓』プロパガンダ・フィルムにおける『産』の光景』、『朱夏』第20号、2005年6月、pp.29-45
- ◇Reiko Ikegawa, "Japanese Women Film-makers in the Second World War: A Study of Sakane Tazuko, Suzuki Noriko and Atsugi Taka" in Hiroko Tomida & Gordon Daniels eds. *Women in Japanese History: Japanese Women Emerging From Subservience, 1868-1945*, Global Oriental, 2005, pp.258-277
- ◇池田忍「とみと嗣治——『恋愛』と『家』、そして『芸術』をめぐる両性の相克」、『藤田嗣治書簡——妻とみ宛 (四)』『バリ留学初期の藤田嗣治』研究会発行、2004年11月、pp.5-27
- ◇池田忍『『子の日の遊び』図をめぐる一考察——寛政度御里御殿障壁画における〈伝統〉の継承と新たな意味の創出』、研究代表者・小沢朝江『平成14年度～16年度科学研究費補助金 [基盤研究 (C) (1)] 研究成果報告書 女性のための建築とその内部空間の演出に関する史的研究』2005年5月、pp.20-26
- ◇池田忍『『源氏物語』の読みは、いかにして拓かれるのか——国際シンポジウム〈日本、そして国際社会の中の『源氏物語』: 社会的仮想・メディア・文化生産〉("The Tale of Genji in Japan and the World: Social Imaginary, Media, and Cultural Production" 2005年3月25日・26日)に参加して——』、『国文学 解釈と教材の研究』2005年6月、pp.132-9
- ◇池田忍「解説 絵巻の『内』と『外』——出会う人々、交換されるイメージ」、『五味文彦著『絵巻で読む中世』ちくま学芸文庫、2005年、pp.245-256
- ◇池田忍「梅原龍三郎の『姑娘』連作 (1939～1943) をめぐって——戦争と女性表象——」、研究代表者・長田謙一『平成15年度～16年度科学研究費補助金 (基盤研究 B) 研究成果報告書 20世紀における戦争と表象／芸術』2005年10月、pp.6-19
- ◇池田忍『『日本美術』と方法としてのジェンダー——千野香織さんの仕事への応答 (あとがきにかえて)』、鈴木杜幾子・馬淵明子・池田忍・金恵信編著『交差する視線——美術とジェンダー2——』ブリュッケ、2005年、pp.371-395
- ◇出光真子「夜な夜な叫ぶあの声は?」、『前夜』5号、2005年秋、pp.157-159
- ◇稲本万里子『『源氏物語』の絵画化と意匠化——日本美術史の視点から』、立石和弘・安藤徹編『源氏文化の時空 [『叢書・知』の森』5]』森話社、2005年、pp.46-61
- ◇稲本万里子『『源氏物語絵巻』の情景選択に関する一考察——早蕨・宿木・東屋段をめぐる——』、鈴木一雄監修・原岡文子編『源氏物語の鑑賞と基礎知識 41 宿木前半』至文堂、2005年、pp.205-221
- ◇稲本万里子「光源氏の表象——『源氏物語絵巻』 柏木第三段をめぐる——」、室伏信助監修・上原作和編『人物で読む源氏物語 3 光源氏II』勉誠出版、2005年、pp.247-260
- ◇稲本万里子「家族の情景——『伴大納言絵巻』に描かれた妻の役割」、鈴木杜幾子・馬淵明子・池田忍・金恵信編著『交差する視線——美術とジェンダー2——』ブリュッケ、2005年、pp.21-46
- ◇乾淑子「戦争画としての桃太郎の着物」、『民族芸術』vol.21、pp.135-142
- ◇乾淑子「研織による戦争イメージ」、『北海道女性研究者の会通信』61号、pp.20-22
- ◇乾淑子「爆弾三勇士という図柄」、『北海道民族学会会報』第1号、pp.86-88
- ◇乾淑子「着物の研究」、『北海道新聞』2004年10月1日夕刊
- ◇乾淑子「日本の美意識」、『北海道新聞』2005年1月12日夕刊
- ◇乾淑子「着物の時代考証」、『北海道新聞』2005年2月25日夕刊
- ◇乾淑子「細部に宿る」、『北海道新聞』2005年3月22日夕刊
- ◇乾淑子「戦捷踊り」、『北海道新聞』2005年4月28日夕刊
- ◇乾淑子「被衣」、『北海道新聞』2005年5月31日夕刊
- ◇乾淑子「葦手文」、『北海道新聞』2005年6月15日夕刊
- ◇乾淑子「沖繩の布」、『北海道新聞』2005年7月4日夕刊
- ◇乾淑子「地図」、『北海道新聞』2005年7月27日夕刊
- ◇乾淑子「壁画と紅型」、『北海道新聞』2005年8月11日夕刊

- ◇乾淑子「耕ともんべ」、『北海道新聞』2005年10月19日夕刊
- ◇乾淑子「戦文様の着物」、『鹿島美術研究年報』第22号別冊、2005年11月、pp.325-335
- ◇小川知子「近代大阪の女性画家とグラフィック」、『大阪の歴史と文化財』第14号、2004年10月、pp.26-34
- ◇小川知子「連載 島成園と近代大阪の女性画家群像」、月刊『大阪人』2005年1～6月号（1・3・4・5月号＝pp.52-55、2月号＝pp.68-71、6月号＝pp.50-53）
- ◇小川知子「モダン大阪の女性画家たち：木谷千種の画塾／関西女子美術学校」、月刊『大阪人』2005年10月号、pp.36-39
- ◇笠原美智子「女つぶしの常套手段」、『読売新聞』2004年12月17日夕刊、p.4
- ◇笠原美智子「アナ・メンディエタはどこ？」、『視る [京都国立近代美術館ニュース]』no.415（2004.11・12月号）、pp.2-4
- ◇笠原美智子「愛と孤独、そして笑い——シビアな〈今〉を生きるために」、『mot アニュアル2005 愛と孤独、そして笑い』展図録、東京都現代美術館、2005年、pp.10-27、pp.151-159
- ◇笠原美智子「石内都：未来の刻印」、『石内都：マザーズ 2000-2005 未来の刻印 [第51回ヴェネチア・ビエンナーレ日本館公式カタログ]』淡交社、2005年、pp.90-103、pp.122-127
- ◇笠原美智子「美術史の娘たち 森村泰昌、澤田知子、そして鷹野隆大」、Post Gender: Gender, Sexuality and Performativity in Contemporary Japanese Art, exhibition catalogue, Haifa Museums, Titokin Museum of Japanese Art, 2005, pp.14-39
- ◇笠原美智子「ヴェネチア・ビエンナーレ日本館コミッショナー体験記 上・中・下」、『都政新報』2005年7月12日、7月15日、7月19日、p.6
- ◇亀井若菜「女性のための建築と『唐子』図の意味」、研究代表者・小沢朝江『平成14年度～16年度科学研究費補助金 [基盤研究 (c) (1)] 研究成果報告書 女性のための建築とその内部空間の演出に関する史的研究』2005年5月、pp.27-35
- ◇亀井若菜「女性表象から見えてくる男たちの関係——狩野元信筆『酒伝童子絵巻』解釈の新たな試み」、鈴木杜幾子・馬淵明子・池田忍・金恵信編著『交差する視線——美術とジェンダー2——』ブリュッケ、2005年、pp.47-80
- ◇亀井若菜「ジェンダーの視点が拓く『粉河寺縁起絵巻』——高野山に対抗する自己表象としての絵巻」、『ジェンダー史学』創刊号、2005年10月、pp.65-79
- ◇神林淳子「落谷虹児と子どもの本のイラストレーション アラビアンナイトとアンデルセン童話をめぐって」、『落谷虹児』展図録、新潟県立近代美術館、2004年、pp.168-179
- ◇神林淳子「童画についてのノート——『日本少国民文庫』から——」、三鷹市山本有三記念館編『大正・昭和の“童心”と山本有三』笠間書院、2005年、pp.47-54
- ◇北原恵「美術史を書き直す」、北九州市立男女共同参画センター「ムーブ」編『ムーブ叢書 ジェンダー白書3：女性とメディア』明石書店、2005年、pp.140-154
- ◇北原恵「象徴天皇制と『適応障害』——天皇『ご一家』像から見えるもの」、『女性・戦争・人権』7号、2005年3月、pp.6-16
- ◇北原恵「皇室の出産・生殖をめぐる表象分析」、田中真砂子・白石玲子・三成美保編『国民国家と家族・個人 [比較家族史学会監修「シリーズ比較家族」第III期第3巻]』早稲田大学出版部、2005年、pp.250-280
- ◇北原恵「NHKと天皇——松代大本営跡を訪れて (AA46)」、『インパクション』145号、2005年2月、pp.124-125
- ◇北原恵「もう一つの万博——『ネーション・ステートの彼方へ』展 (AA47)」、『インパクション』146号、2005年4月、pp.110-113
- ◇北原恵「皇室と労働のジェンダー化——育児と慰問の表象」、池内靖子・姫岡とし子・中川成美・岡野八代共編『労働のジェンダー化』平凡社、2005年、pp.81-85
- ◇北原恵「純愛のファルスを求めて——戦艦大和ブーム (AA.48)」、『インパクション』149号、2005年10月、pp.138-145
- ◇北原恵「フェミニズム表現の先見性と『前衛』概念の再考」、『あいだ』No.118（『栃木県立美術館『前衛の女性1950-1975』展を見て』特集）、2005年10月20日、pp.2-5
- ◇北原恵「天皇像の変容と天皇制の再編」「コラム：戦争と美術」、日韓「女性」共同歴史教材編纂委員会編『ジェンダーの視点からみる日韓近代史』梨の木舎、2005年、pp.104-106、p.177
- ◆金恵信「韓国近代美術研究——植民地期『朝鮮美術展覧会』にみる異文化支配と文化表象』ブリュッケ、2005年
- ◇金恵信「妓生——『解語花』の表象」、鈴木杜幾子・馬淵明子・池田忍・金恵信編著『交差する視線——美術とジェンダー2——』ブリュッケ、2005年、pp.183-202
- ◇金恵信「『家』と付き合い、『家』に抗う」、『現代思想』33-10、2005年9月、pp.138-147
- ◇金恵信「連載 植民地主義のアイコン」、『前夜』2号（2004年冬）～『前夜』5号（2005年秋）
- ◇北村淳子「超少女の責任」、『あいだ』No.118（『栃木県立美術館『前衛の女性1950-1975』展を見て』特集）、2005年10月20日、pp.16-20
- ◇吉良智子「プロレタリア美術運動における女性美術家に関する試論」、三宅晶子編『文化における権力と抵抗の諸相 [社会文化科学研究科研究プロジェクト成果報告書 第110集]』、2005年3月、pp.3-13
- ◇吉良智子「1920、30年代の日本における女性美術家グループの活動と展開」、『鹿島美術研究』年報第22号別冊、2005年11月、pp.461-471
- ◇小勝禮子「場（サイト）／芸術／女性性 [香川檀・小勝禮子、連載「アートとジェンダーをめぐる往復書簡 # 6」]」、『diatxt. (ダイアテキスト)』14号、京都芸術センター、2005年1月、pp.125-131
- ◇小勝禮子「崩壊する？『美術館』——問われる美術館の社会性、『美術フォーラム21』11号、2005年2月、pp.24-25
- ◇小勝禮子・金詰孝・黄光男（パネリスト）、島村輝（司会）『女子美術大学研究所第1回シンポジウム『戦前の女子美とアジアの学生たちの足跡』（2004年1月17日）議事録』、『女子美術大学研究所年報』第1号、2005年3月、pp.53-84
- ◇小勝禮子「美術の『痕跡』？——女性の行為・作品の受容をめぐる [香川檀・小勝禮子、連載「アートとジェンダーをめぐる往復書簡 # 7」]」、『diatxt. (ダイアテキスト)』15号、京都芸術センター、2005年6月、pp.128-134
- ◇小勝禮子「戦後の『前衛』芸術運動と女性アーティスト 1950-60年代」、『前衛の女性1950-1975』展カタログ、栃木県立美術館、2005年、pp.9-19
- ◇小勝禮子「布と女——芸術のヒエラルキーについて [香川檀・小勝禮子、連載「アートとジェンダーをめぐる往復書簡 # 8」]」、『diatxt. (ダイアテキスト)』16号、京都芸術センター、2005年9月、pp.139-145

- ◇小勝禮子「『前衛』と『女性』の亀裂——『前衛の女性1950-1975』展を開催して」、季刊『前夜』5号、2005年10月、pp.52-56
- ◇児島薫「台湾の女性画家、陳進の日本統治時代の作品の評価について」、『美術運動史研究会ニュース』No.71、2005年1月25日、pp.3-6
- ◇斎藤綾子「50年代映画と石原慎太郎」、『文学』2004年11・12月号、2004年11月、pp.76-90
- ◇斎藤綾子“Akermania: Movement, Subjectivity, and the Mother in the Films of Chantal Akerman” (part 3)、『藝術学研究 [明治学院大学文学部藝術学科]』15号、2005年3月、pp.1-11
- ◇Ayako Saito, “ORCHESTRATION of Tears: the Politics of Crying and Reclaiming Women’s Public Sphere,” trans. Fan Bei, in *Journal of Beijing Film Academy*, no. 64 Issue 3, June 2005, pp.8-13
- ◇斎藤綾子「8人の女たち」「ゴッド&モンスター」「エデンの彼方に」「GO FISH」「セルロイド・クローゼット」、出雲まろう編『虹の後方へ——レズビアン・ゲイ・クィア映画を読む——』パンドラ出版、2005年
- ◇斎藤綾子「絶望とエクスタシー」、渋谷哲也・平沢剛編『ファスビンダー』現代思潮新社、2005年、pp.127-180
- ◇斎藤綾子「映画評『命』」、『ふえみん 婦人民主新聞』2005年2月15日
- ◇斎藤綾子「映画評『ウイスキー』」、『ふえみん 婦人民主新聞』2005年4月15日
- ◇斎藤綾子「映画評『ミリオンダラーベイビー』」、『ふえみん 婦人民主新聞』2005年6月15日
- ◇斎藤綾子「映画評『ある子供』」、『ふえみん 婦人民主新聞』2005年10月15日
- ◇鈴木杜幾子・馬淵明子・池田忍・金恵信(編著)、稲本万里子・亀井若菜・仲町啓子・児島薫・宮崎法子・姜大姫・吉祥寺尚子・荒川裕子・天野知香・大原まゆみ・千葉慶・林有維(著)『交差する視線——美術とジェンダー2——』ブリュッケ、2005年
- ◇レベッカ・ジェニスン「アートによる小さな声——富山妙子の『記憶と和解』をめぐる」、『美術運動史研究会ニュース』No.70、2004年12月15日、pp.1-3
- ◇レベッカ・ジェニスン「“I Will ____ for Peace”ヨンスン・ミンの『反戦』パフォーマンス・アート」、『美術運動史研究会ニュース』No.73、2005年4月23日、pp.1-3
- ◇千葉慶「『大東亜美術』について」、『鹿島美術研究』年報22号別冊、2005年11月、pp.26-32
- ◇サラ・ティズリー『20世紀デザインヒストリー』(渡部千春と共著)、プチグランパブリッシング、2005年
- ◇サラ・ティズリー「セクシュアリティの造形力——クィア映画の空間原理を出発点に」、『10+1』40号、pp.118-129
- ◇サラ・ティズリー『『迷い子にでもなったか』今泉浩一『ノーティ・ボーイズ』』、出雲まろう編『虹の後方へ——レズビアン・ゲイ・クィア映画を読む——』パンドラ出版、2005年、pp.237-241
- ◇Sarah Teasley, “Home Builder or Homemaker? Reader Presence in Articles on Homebuilding in Commercial Women’s Magazines in 1920s Japan,” in *Journal of Design History* vol. 18 no. 1 (Spring 2005), pp.81-97
- ◇野田由美意「パウル・クレール作『雅歌による文字絵「彼の口のくちづけで、彼が私にくちづけしてくれたら」——父ハンス・クレールの『雅歌』自由訳を巡って——」、『美學』220号、2005年3月、pp.56-69
- ◇野田由美意「パウル・クレールと舞踊——第1次世界大戦勃発までに描かれた踊る人物線描画を中心に——」、『鹿島美術研究』年報第22号別冊、2005年11月、pp.140-154
- ◇林有維「19世紀後期フランスにおける女性表象——エドゥアール・マネ作《休息(ベルト・モリゾの肖像)》を通して——」、『F-GENS ジャーナル No.4 公募研究特集号』2005年、pp.5-12
- ◇深沢純子「宝の山に出会う」、『あいだ』No.118(「栃木県立美術館『前衛の女性1950-1975』展を見て」特集)、2005年10月20日、pp.6-11
- ◇藤木直実「吉廣紀代子」、青木生子・岩淵宏子編『日本女子大学に学んだ文学者たち』翰林書房、2004年
- ◇藤木直実「作家の妻が書くとき——森しげをめぐるテクスチュアル・ハラスメントの構図——」、『日本文学 [特集・暴力と文学]』54巻1号、2005年1月、pp.25-37
- ◇藤木直実「漱石と鷗外」、『国文学 解釈と鑑賞 [特集・ジェンダーで読む夏目漱石]』70巻6号、2005年6月、pp.77-86
- ◇藤木直実「一葉の〈肖像〉——新紙幣にいたる一葉イメージの機構——」、『女性史学』15号、2005年7月、pp.37-47
- ◇Hikari Hori, “Representing a Woman’s Story: Sexually Explicit Film and the Efficacy of Censorship in Japan,” in *SARAI Reader* Vol. 5, 2005, pp.457-465
- ◇Hikari Hori, “Migration and Transgression: Female Pioneers’ Documentary Filmmaking in Japan,” in *Asian Cinema Journal* Vol. 11, 2005, pp.89-97
- ◇森理恵「美術館博物館のなかの性役割をしらべて」、『女性学年報』25号、2004年11月、pp.191-196
- ◇森理恵「私立美術館のありかたを考える——白鶴美術館講演会〈京阪神、数寄者の美術館〉とその後の意見交流に寄せて——」、『あいだ』108号、2004年12月、pp.11-15
- ◇森理恵「台湾植民地戦争における憲兵の生活環境——明治28~36年(1895-1903)高柳彌平『陣中日誌』より——」、『京都府立大学学術報告 人間環境学・農学』56号、2004年12月、pp.51-65
- ◇森理恵「観客から見た美術館—美術館は、社会の弱者の立場に立つことができるのか」、『美術フォーラム21』102号、2005年2月、pp.68-73
- ◇森理恵「雑誌『染織時報』にみる流行色——大正二年~昭和八年——」、『風俗史学』30号、2005年3月、pp.30-45
- ◇森理恵「徳川美術館蔵『歌舞伎図巻』にみる流行のさがけ——男性の髪型と服装の関連に注目して——」、『金鯢叢書』32号、2005年4月、pp.249-262
- ◇山岸竜治「医療心理師(仮称)国家資格法を実現する議員の会(2/24)に行ってきました」、『クリニカルサイコロジスト』第158号、2005年3月、p.5
- ◇山岸竜治「日本の不登校研究の問題点に関する研究(その1)——高木の不登校研究を巡って」、『臨床心理学研究』第43巻第1号、2005年5月、pp.39-49.
- ◇山口泰二「作家の前衛性を考える」、『あいだ』No.118(「栃木県立美術館『前衛の女性1950-1975』展を見て」特集)、2005年10月20日、pp.12-16
- ◇山崎明子「制度としての『美術』、方法としての『手芸』」、『美術運動史研究会ニュース』No.71、2005年1月25日、pp.1-3

- ◇山崎明子『『剥ぎ取られた意味』の意味——ブリコラージュ展』、『美術運動史研究会ニュース』No.75、2005年7月30日、pp.2-4
- ◆山崎明子『近代日本の「手芸」とジェンダー』世織書房、2005年
- ◇山崎明子『下田歌子の社会構想と手芸』、『女性学』12号、2005年3月、pp.48-62
- ◇Akiko Yamasaki, "The National Encouragement of Handicrafts in the Meiji Period" in *Womanly Expertise: Women's Skills and the Modernization of Japan*, 2005. 3.pp.25-37
- ◇吉岡愛子「再考 李香蘭の植民地的ステレオタイプ——魅惑の他者と日本人観客」、『女性学年報』第25号、2004年11月、pp.47-67
- ◇Midori Yoshimoto, "Entries on Momoyo Torimitsu and Yutaka Sone," in *Grove Art Online Dictionary*, edited by Melissa Chiu, New York and London: Oxford University Press, 2005.
- ◇Midori Yoshimoto, "Reflections on Creative Collaboration: Art of Nobuho Nagasawa," in *Academic Forum* vol.13 no. 2. (2004), Jersey City, N.J.: New Jersey City University, pp.1,55-61.
- ◇Midori Yoshimoto, "Women Crossing the Borderlines," in *Art Asia Pacific* no.44 (Spring 2005), pp.42-44.
- ◇由本みどり「フルクサスと日本人女性芸術家たち」及び6名の作家解説、『前衛の女性1950-1975』展カタログ、栃木県立美術館、2005年、pp.20-29、147、151-154、156-157
- ◇由本みどり「勝ち取っていく空間：アメリカ美術界とフェミニスト・アクティヴィズム」、『diatxt.』15号、2005年6月、pp.114-123
- ◇由本みどり「アメリカにおける女性アーティスト評価の現在II——〈アナ・メンディエタ〉展をめぐって」、『美術運動史研究会ニュース』69号、2004年11月5日、pp.3-5
- ◇由本みどり「レゾナンス——ニュージャージーの5人のアジア人女性アーティスト」、『美術運動史研究会ニュース』74号、2005年6月13日、pp.6-8
- ◇由本みどり「現代美術と原爆——〈アトミカ〉と〈リトルボーイ〉——二つの展覧会を通して考えること」、『美術運動史研究会ニュース』77号、2005年10月20日、pp.1-3
- 由本みどり【英訳】秋山邦晴、鵜嶋、塩見允枝子「座談会 フルクサス・ユニバース」、『フルクサス展——芸術から日常へ』うらわ美術館、2005年、pp.139-179
- ◆若桑みどり『戦争とジェンダー——戦争を起こす男性同盟と平和を創るジェンダー理論』大月書店、2005年
- ◇若桑みどり「戦争と文化」、大門正克・安田常雄・天野正子編『戦後経験を生きる [近現代日本社会の歴史]』吉川弘文館、2005年、pp.29-57
- ◇若桑みどり「ジェンダー史の立場から批判する」、歴史学研究会編『歴史研究の現在と教科書問題——「つくる会」教科書を問う』青木書店、2005年、pp.101-115
- ◇若桑みどり「日本の近代国家における女性の国民化と『良妻賢母』」、『川村学園女子大学 女性学年報』第3号、2005年10月、pp.20-34
- ◇若桑みどり「戦時下の女性表象」、『声・映像・ジャーナリズム——メディアの中の戦争と文学 [第三回フェリス女学院大学日本文学国際会議報告書]』フェリス女学院大学、2005年3月、pp.105-205
- 若桑みどり『이미지를 읽는다 — 르네상스 미술의 이해』(イメージを読む——ルネサンス美術の理解) 조 재국 역 (チョ・ジェクック) 訳、연세대학교 출판부 (延世大学出版部)、2005年
- ◇渡部周子「転落の挟間に置かれて——明治期少女雑誌にえがかれた二人の『少女』」、『千葉大学大学院社会文化科学研究科プロジェクト研究報告書』第110集、2005年3月、pp.47-51

2. 展覧会 (中嶋泉編)

- 「オキーフとその時代：レーン・コレクション・アメリカンモダニズム」、於：名古屋ボストン美術館、2004年10月2日～2月20日
- 「三岸節子『絵画の自由を求めて～独立美術協会と女性画家～』展」、於：尾西市三岸節子記念美術館、2004年10月9日～12月12日
- 「イトー・タツ子個展『虹色の人々』」、於：A.R.T ギャラリー (東京)、2004年12月16日～19日
- 「痕跡——戦後美術における身体と思考」(沢居曜子、白髪賢士子、辰野登恵子、田中敦子、山崎つる子参加)、於：京都国立近代美術館、2004年11月9日～2005年12月19日、於：東京国立近代美術館、2005年1月12日～2月27日
- 「長島有理枝展『not six.』」、於：NADiff (東京)、2004年12月3日～2005年1月26日
- 「神田京子個展」、於：multiple choice (名古屋)、2004年12月6日～18日
- 「草間彌生『永遠の現在』展」、於：京都国立近代美術館、2005年1月6日～2月13日
- 「池田啓子展」、於：Gallery Yamaguchi Kunst-Bau (大阪)、2005年1月10日～29日
- 「MOT Annual 2005 愛と孤独、そして笑い」、於：東京都現代美術館、2005年1月15日～3月21日 (企画・笠原美智子、出光真子「直前の過去」出品)
- 「石内都展」、於：The Third Gallery Aya (大阪)、2005年1月15日～2月19日
- 「辰野登恵子新作展」、於：SHUGOARTS (東京)、2005年1月15日～2月19日
- 「杉田和美展」、於：コバヤシ画廊 (東京)、2005年1月24日～1月30日
- 「ダイアン・アール展」、於：ギャラリー小柳 (東京)、2005年2月1日～3月5日
- 「オノデラユキ写真展」、於：国立国際美術館 (大阪)、2005年2月5日～4月17日
- 「草間彌生『魂を燃やす8つの空間』展」、於：広島市現代美術館、2005年2月22日～4月17日
- 「染谷亜里可 新作展 字幕」、於：ケンジタキギャラリー (東京)、2005年3月2日～4月1日
- 「小林亜有美展」、於：O ギャラリー eyes (大阪)、2005年3月14日～19日
- 「田中栄子『no where.』展」、於：+Gallery (愛知)、2005年3月20日～4月17日
- 「内藤礼『地上はほんのところだったか』展」、於：ギャラリー小柳 (東京)、2005年4月1日～5月14日
- 「アール・デコ1910-1939」展、於：東京都美術館、福岡市美術館、サントリーミュージアム (天保山)、2005年4月～11月 (日本側監修：天野知香)
- 「手塚愛子『糸の浮橋 織のきざし』展」、於：INAX GALLERY 2 (東京)、2005年4月1日～26日

- 「男の顔」、於：ハウス オブ シセイドウ（東京）、2005年4月11日～26日
- 「宮永愛子『そらみみそら』展」、於：アートスペースス虹（京都）、2005年4月12日～24日
- 「塩田千春展」、於：ケンジタキギャラリー（東京）、2005年4月14日～5月14日
- 「ジョアン・ジョナス展」、於：WAKO WORKS OF ART（東京）、2005年4月14日～5月28日
- 「川内倫子写真展『ALIA』」、於：会津創作の森（福島）、2005年4月17日～5月29日
- 「生誕100年記念 三岸節子展——永遠の花を求めて」、於：日本橋三越、2005年4月19日～5月1日、於：大阪なんば高島屋、2005年5月4日～16日
- 「塩田千春展」、於：京都精華大学ギャラリーフーロル、2005年4月23日～5月29日
- 「片岡球子展」、於：神奈川県立近代美術館 葉山、2005年4月29日～6月26日、於：茨城県立近代美術館、2005年9月17日～11月3日
- 「草間彌生『無限の大海をいく時』展」、於：熊本市現代美術館、2005年4月29日～7月3日
- 「長島有理枝『Her Projects』展」、於：KPO キリンプラザ大阪、2005年5月14日～7月18日
- 「石内都『INNOCENCE』展」、於：ツアイト・フォト・サロン（東京）、2005年5月21日～6月18日
- 「東芋『親指』展」、於：ギャラリー小柳（東京）、2005年5月24日～6月24日
- 「播磨みどり『縫合』展」、於：Gallery Jin（東京）、2005年5月27日～6月27日
- 「没後20年 堀柳女展 人形に心あり」、於：佐野美術館、2005年4月15日～5月16日、於：佐倉市立美術館、2005年5月28日～7月3日
- 「遠藤雪代個展」、於：HIROMI YOSHII FIVE（東京）、2005年6月10日～25日
- 「神谷睦代展——未来の娘たちへ——」、於：天王洲セントラルタワー・アートホール（東京）、2005年6月13日～7月8日
- 「塩澤徳子『日常』展」、於：ギャラリー21+葉（東京）、2005年6月13日～18日
- 「レオノール・フィニ展」、於：Bunkamura ザ・ミュージアム（東京）、2005年6月18日～7月31日、於：群馬県立近代美術館、2005年9月23日～11月3日
- 「綿引展子展——孤独と笑い——」、於：文京アート（東京）、2005年7月4日～16日
- 「田部光子 林檎の表象展」、於：Gallery-58（東京）、2005年7月4日～23日、於：Gallery とわーる（福岡）、11月8日～20日
- 「マリニアンジュ・ギュミノ『Nevers Hiroshima』展」、於：広島市現代美術館、2005年7月9日～9月25日
- 「児嶋サコ『empty days』展」、於：GALLERY SPEAK FOR（東京）、2005年7月9日～24日
- 「草間彌生展」、於：フジテレビギャラリー（東京）、2005年7月11日～8月12日、9月1日～30日
- 「岡田裕子『主婦の趣味』展」、於：ミヅマアートギャラリー（東京）、2005年7月13日～8月13日
- 「睡蓮2005 内藤礼 返礼」、於：アサヒビール大山崎山荘美術館（京都）、2005年7月20日～9月25日
- 「野田幸江展『もう一つの世界——喜多利邸再現——』」於：ミズマアートギャラリー5F（東京）、7月20日～8月27日
- 「ローリー・アンダーソン『時間の記録』展」、於：NTT インター・コミュニケーションセンター（東京）、2005年7月22日～10月2日
- 「シリ・ネシャット：第6回ヒロシマ受賞記念展」、於：広島市現代美術館、7月25日～10月16日
- 「前衛の女性1950—1975」展、於：栃木県立美術館、2005年7月24日～9月11日（企画・小勝禮子、協力・由本みどり）（関連企画：①出光真子映画作品上映会／長野千秋監督「ある若者たち」特別上映会、8月6日・7日、②イトー・ターリ 身体表現ワークショップ「からだ、物とあそぶ」、8月20日、③イトー・ターリ パフォーマンス「Meditating Body」、8月21日）
- 「草間彌生『魂のおきどころ』展」、於：松本市美術館、2005年7月30日～10月10日
- 「やなぎみわ『無垢な老女と無慈悲な少女の信じられない物語』展」、於：原美術館、2005年8月13日～11月6日
- 「第1回特別展 女性国際戦犯法廷のすべて——「慰安婦」被害と加害責任——」、於：女たちの戦争と平和資料館（東京）、2005年8月1日～11月20日
- 「カトウチカ『Reading Water』展」、於：INAX ギャラリー（東京）、2005年8月19日～29日
- 「福田美蘭の現在『富士は日本一の山』展」、於：池田20世紀美術館（伊東）、2005年9月1日～11月29日
- 「Rosa! あらわになる色——ピンク」（笠原恵実子、他）、於：東京芸術大学陳列館、2005年9月1日～25日（東京芸術大学+パウハウス 大学ワイマール国際交流プログラム、企画：バーバラ・ネーミッツ）
- 「ケーテ・コルヴィッツ展」、於：新潟県立近代美術館、2005年9月3日～10月23日、於：姫路市立美術館、2005年11月2日～12月24日
- 「西山美奈コ『いろいき』展」、於：児玉画廊（東京）、9月3日～10月15日
- 「横溝美由紀『invisibility』展」、於：Galerie Aube（京都造形芸術大学国際藝術研究センター）、2005年9月5日～27日
- 「橋爪彩『behind the skirt』展」、於：ギャラリー本城（東京）、2005年9月12日～30日
- 「もとみやかをる『KAORU MOTOMIYA 2005』展」、於：ミヅマアートギャラリー（東京）、2005年9月20日～10月15日
- 「第3回福岡アジア美術トリエンナーレ 多重世界」、福岡アジア美術館、2005年9月27日～11月27日
- 「横浜トリエンナーレ2005 アートサーカス『日常からの跳躍』」、於：横浜山下埠頭3号、4号上屋（山下公園先）ほか、2005年9月28日～12月18日
- 「イ・ブル展」、於：SCAI THE BATHHOUSE（東京）、2005年9月29日～10月29日
- 「オノ・ヨーコ展」、於：ギャラリー360°（東京）、2005年10月6日～29日
- 「『さまざまな眼146』綿引展子展」、於：川崎 IBM 市民文化ギャラリー、2005年10月13日～11月8日
- 「上村松園『生誕130年記念』展」、於：松柏美術館（奈良）、2005年10月25日～11月27日
- 「宮下マキ『Bed Room』展」、於：GALLERY MoMo（東京）、2005年10月29日～11月26日
- 「『優くも美しき祝祭』パウラ・モルダーゾーンニベッカー展」、於：宮城県美術館、2005年11月12日～12月25日、於：神奈川県立近代美術館 葉山、2006年1月7日～3月26日
- 「出光真子映像作品を見る」（DVD「おんなのさくひん」発売記念）、於：Asante sana Cafe（東京）、2005年11月19日
- 「アネット・メッサージェ」、於：ギャラリー小柳（東京）、2005年11月22日～12月24日
- 「元日本軍「慰安婦」被害者の体験と向き合う・巡回展2005ナスムの家 絵画・写真展」、於：女たちの戦争と平和資料館（東京）、2005年11月23日～12月4日

- 「嶋田美子+BuBu de la Madeleine 『Made in Occupied Japan』」(つくる女性・批評としての表現映像展示とフィルム上映)、於：パレットゾーン白金ダイニングラウンジ・インナー広場「さん・サン」(主催・明治学院大学芸術学科)、2005年11月30日～12月11日
- 『つくる女性・批評としての表現』出光真子作品上映会、於：明治学院大学パレットゾーン白金アートホール(主催・明治学院大学芸術学科)、12月10日・11日
- ISHIUCHI Miyako: Mother's 2000-2005 Traces of the Future (石内都：マザーズ 2000-2005 未来の刻印) 51st International Art Exhibition, the Venice Biennale (第51回ヴェネチア・ビエンナーレ日本館、コミッショナー：笠原美智子)、June 12th-November 6th, 2005
- Hong Kong On the Move Performance Art Project-The Body Project, Cattle Depot Artist Village, Hong Kong, September 30th-October 3rd, 2005
- Hiroko Inoue INSIDE-OUT, Otto Wagner Spital, Jugendstiltheater, Wien, October 11th-November 28th, 2005

3. パフォーマンス・上映会

- 出光真子上映会「サンタモニカにて」(第9回「世界女性学大会」における第5回「EMAP [Ewha Media Art Presentation]」のMedia "f" Exhibitionのプログラムとして)、於：ソウル梨花女子大学野外会場、2005年6月21～23日
- 出光真子上映会「雪ヶ谷にて2」(第5回ExiS [Experimental Film & Video Festival in Seoul])、於：Seoul Art Cinema & Space Cell、2005年9月7日～12日
- 出光真子上映会「清子の場合」(短編実験映画ビデオ・フェスティバル ["25fps"])、於：クロアチア・ザグレブ市、2005年9月21日～24日
- 出光真子DVD発売記念上映会「おんなのさくひん」、於：恵比寿 Asante Sana Cafe (東京)、2005年11月19日
- イトー・タリ「パフォーマンス『虹色の人々』」、於：石響(東京)、2005年3月
- 小野のんこ、高橋美子、山本ゆうこ、イトー・タリ(参加)「F+F プロジェクト フィンランドツアー」、於：Helsinki (市立芸術ホール)、2005年6月8日、Vaasa (platform ギャラリー)、2005年6月11日
- イトー・タリ「移動式 WALL project」、於：out-lounge (東京)、2005年8月12日
- 京都演劇計画2005「from DICTEE」(テレサ・ハッキオン・チャ『ディクテ』[池内靖子訳]に基づいた演劇上演、演出三浦基)、於：京都芸術センター、2005年10月18日～10月28日
- 映像展示とビデオ上映「つくる女性・批評としての表現」(映像展示「嶋田美子+BuBu de la Madeleine Made in Occupied Japan」2004年11月30日～12月1日、「出光真子作品上映会」12月10日～11日、トーク「女性・表現・戦争」[パネラー：出光真子・嶋田美子・BuBu de la Madeleine・笠原美智子、司会：鈴木杜幾子・斉藤綾子] 12月10日)、於：明治学院大学、2004年11月30日～12月11日

4. 授業・講義(この項のみ2005年4月～2006年3月)(藤木直実編)

凡例：①授業・講義名、②学部・学科、③担当者名、④実施時期、⑤内容

青山学院女子短期大学

- ①美術史Ⅰ、日本美術史、②国文学科、専攻科、③亀井若菜、④2005年度、⑤美術の中の女性像、男性像についてジェンダーの視点から考える

青山学院大学

- ①民族問題A、②青山スタンダード科目、③吉岡愛子、④2005年前期、⑤アイデンティティについて人種・民族・ジェンダーという視点で考える
- ①民族問題B、②青山スタンダード科目、③吉岡愛子、④2005年後期、⑤「聖戦の思想」を通して他者の創出を考える
- ①日本文学特講、②文学部日本文学科、③稲本万里子、④2005年度前期集中、⑤平安時代の絵巻をジェンダーとクラスの視点から読み解く

お茶の水女子大学

- ①西洋美術史特殊講義、②文教育学部人文学科及び大学院、③天野知香、④2005年度、⑤19世紀フランス美術における諸問題：ジェンダー、帝国主義、社会における美の位相と制度
- ①美術史学演習Ⅱ、②文教育学部人文学科及び大学院、③天野知香、④2005年度、⑤英文によるモダニズム論の講読

学習院大学

- ①美術史講義／視覚表象としての美術、②文学部哲学科、③亀井若菜、④2005年度、⑤日本美術の社会的、政治的な意味や機能を、女性像に注目しながら考える
- ①ジェンダーと文化、②総合基礎科目、③斎藤綾子、④2005年6月13日、⑤映画におけるセクシュアリティの表象
- ①ジェンダーと文化、②総合基礎科目、③水野僚子、④2005年11月14日、⑤視覚表象にみるジェンダー(1)描かれた女性像にみる役割とジェンダー
- ①ジェンダーと文化、②総合基礎科目、③水野僚子、④2005年11月21日、⑤視覚表象にみるジェンダー(2)男性／女性の身体表象とジェンダー
- ①ジェンダーと文化、②総合基礎科目、③亀井若菜、④2005年12月12日、19日、⑤日本美術に表わされた女性表象の意味を考える
- ①ジェンダーと文化、②総合基礎科目、③金恵信、④2005年12月22日、⑤韓国近現代美術のイメージをジェンダーの視座から読む

川村学園女子大学

- ①女性文化史、②全学科学学生共通科目、③若桑みどり、④2005年度、⑤戦争映画にみる戦争と女性
- ①ジェンダー文化論、②全学科学学生共通科目、③若桑みどり、④2005年度、⑤日本近代の女性と政治
- ①生活美学、②全学科学学生共通科目、③若桑みどり、④2005年度、⑤ジェンダー・メディアリテラシー
- ①ジェンダー概論、②全学科学学生共通科目、③若桑みどり、④2005年度、⑤女らしさ 男らしさを刷り込むアニメ

京都大学

- ①大衆文化論、②総合学部、③北原恵、④2005年度通年集中、⑤オリエンタリズム、他者の表象、ポストコロニアリズム、天皇ご一家の表象

共立女子大学

- ①美術の世界 A、②基幹科目群一類、③水野僚子、④2005年通年、⑤日本美術の意味と機能をジェンダーの視点で読み解く

恵泉女学園大学

- ①日本文化研究 V a、②人文学部日本文化学科、③稲本万里子、④2005年度前期、⑤平安時代の絵巻をジェンダーとクラスの視点から読み解く
- ①日本文化研究 V b、②人文学部日本文化学科、③稲本万里子、④2005年度後期、⑤鎌倉時代の絵巻をジェンダーとクラスの視点から読み解く
- ①日本文化研究演習 V a、②人文学部日本文化学科、③稲本万里子、④2005年度前期、⑤「源氏物語絵巻」をジェンダーとクラスの視点から読み解く実践
- ①日本文化研究演習 V b、②人文学部日本文化学科、③稲本万里子、④2005年度後期、⑤物語絵巻をジェンダーとクラスの視点から読み解く実践
- ①日本文化特講 II a、②人文学部日本文化学科、③稲本万里子、④2005年度前期、⑤平安時代の絵巻を唐／公／男性性と和／私／女性性の視点から考える
- ①日本文化特講 II b、②人文学部日本文化学科、③稲本万里子、④2005年度後期、⑤日本絵画の女性像をジェンダー・クラス・レイスの視点から考える
- ①東洋美術、②日本文化学科、③金恵信、④2005年度、⑤韓国美術のイメージをその社会的意味とジェンダーの視点から読む
- ①日本の美術 I、②日本文化学科、③金恵信、④2005年度、⑤日本近現代美術のイメージをジェンダーの視点から検証する

甲南大学

- ①メディア文化論、②文学部、③北原恵、④2005年度前期、⑤メディア・リテラシーとジェンダー
- ①表象文化論、②文学部、③北原恵、④2005年度前期、⑤戦争と表象／表象と戦争
- ①女性学、②全学共通、③北原恵、④2005年度前期、⑤ジェンダー、セクシュアリティ

埼玉大学

- ①日本文学特殊講義 IV／日本近代文学特殊講義 I、②教養学部教養学科、③藤木直実、④2005年度通期、⑤近現代の短歌およびその受容状況をジェンダーの視点から論じる

実践女子大学

- ①世界の美術 a、b、②文学部共通、③亀井若菜、④2005年度 ⑤美術の中の女性像、男性像についてジェンダーの視点から考える

千葉大学

- ①比較ジェンダー史、②文学部・史学科、③池田忍、④2005年度前期、⑤表象と歴史の関係をジェンダーの視点から考える
- ①美術史 C、②一般教育（普遍個別科目）、③池田忍、④2005年度後期、⑤視覚文化に表された「女性」、その担い手としての「女性」について考える
- ①東アジア文化論、②文学部、③金恵信、④2005年度、⑤韓国近現代期の視覚表象をジェンダーの視点から考える
- ①人文科学の現在、②文学部、③池田忍・ジョシュア・モストウ・小沢朝江・千葉慶・新保淳乃・山崎明子、白井久美子、④2005年前期、⑤物質文化・視覚文化とジェンダー
- ①「映画『南京の基督』を読む」（人文科学の現在 6 A）、②普遍科目、③千葉慶、④2005年 6 月 8 日、15 日、⑤映画『南京の基督』を題材に戦後 50 年の時点での中国表象の政治的意味をジェンダー論の観点から論じる
- ①「アンチ・ペスト図像としての聖母マリアーポローニャ市のペスト行列におけるジェンダー表象」（人文科学の現在 6 A）、②普遍科目、③新保淳乃、④2005年 7 月 6 日、⑤ペスト流行時の聖母信仰のジェンダー構造を 1630 年ポローニャ市の事例から分析
- ①「聖母マリアのジェンダー役割 マルタ島における反ペスト・反イスラム表象」（人文科学の現在 6 A）、②普遍科目、③新保淳乃、④2005年 7 月 13 日、⑤ 17 世紀マルタ騎士団による祈念聖堂装飾を例に疫病・異教徒征伐における聖母のジェンダー役割を考察
- ①「皇后はなぜ養蚕をするのか？」（人文科学の現在 6 A）、②普遍科目、③山崎明子、④2005年 7 月 20 日、⑤近代から現代までの表象としての「皇后の養蚕」を読み解く。
- ①「手芸ハ女子ニ適切ナルモノ」（人文科学の現在 6 A）、②普遍科目、③山崎明子、④2005年 7 月 27 日、⑤近代日本における手芸とジェンダーの関係について
- ①「国民化とジェンダー」「女神の政治学」（ジェンダーを考える B）、②普遍科目、③千葉慶、④2005年 12 月 6 日、13 日、⑤悲母観音・アマテラスの分析を通じて、近代日本のジェンダー政治を論じる
- ①ジェンダーを考える、②一般教育（普遍総合科目）、③三宅晶子、片岡洋子、米村千代、佐藤和夫、池田忍、西山千恵子、千葉慶他、④2005年通期、⑤国家、教育、家族、身体、表象などをジェンダーの視点から考察

東京工芸大学

- ①現代写真家論、②芸術学部、③笠原美智子、④2005年後期、⑤現代写真とジェンダー

同志社大学

- ①芸術学、②文学部、③北原恵、④2005年度前期、⑤他者の表象、オリエンタリズム

日本女子大学

- ①近代文学演習、②文学部日本文学科、③藤木直実、④2005年度通期、⑤明治期の著名な小説をジェンダーの視点から読む

New Jersey City University

- ① Women Artists、② Art Department、③由本みどり、④2005年秋学期、⑤中世から現代の女性芸術家たち、女性と表象に関わる問題など

放送大学北海道

- ①衣服の歴史、②集中講義、③乾淑子、④2005年7月、⑤着物を中心とした衣服と布の歴史と展開

北海道東海大学

- ①芸術 A (総合科目)、②国際文化学部、③乾淑子、④2005年4月から7月、⑤着物を含む衣服の歴史と社会的機能について
- ①視聴覚情報メディア論、②国際文化学部、③乾淑子、④2005年4月から7月、⑤学芸員課程の科目として、美術館博物館の歴史について
- ①環境 A (総合科目)、②国際文化学部、③乾淑子、④2005年4月から7月、⑤公害から環境問題へと展開した歴史とその問題点について
- ①芸術 B (総合科目)、②国際文化学部、③乾淑子、④2005年9月から2006年2月、⑤日本における戦争画の諸相について、特に明治期以降を中心として
- ①市民セクター論、②国際文化学部、③乾淑子、④2005年9月から2006年2月、⑤NPO活動の中でジェンダー、環境、地域通貨に関わる部分の紹介と分析
- ①太平洋社会論、②国際文化学部、③乾淑子、④2005年9月から2006年2月、⑤太平洋周辺の民族を表現する絵本を紹介し、その活用の仕方について
- ①国際理解 B (総合科目)、②工学部、③乾淑子、④2005年9月から2006年2月、⑤工学系の学生の国際理解の一端として貧困問題を考える

武蔵野美術大学

- ①芸術社会学、②造形学部・芸術文化学科、③前期担当岡部あおみ、ティーチングアシスタント今西彩子、④2005年4月～7月、⑤ジェンダーを中心とした芸術とのかかわりについて (特別講師：4月25日、千葉慶「戦争と美術」、5月9日、増田静江 [ニキ美術館館長]「ニキ・ド・サンファルについて」、5月23日、亀井若菜「日本美術史におけるジェンダー」、6月6日、内藤礼 [アーティスト]「自作について」、6月20日、サラ・ティズリー「デザインとジェンダー」)
- ①芸術社会学特別講義「イメージとしての『満州』」、②芸術文化学科、③千葉慶、④2005年4月25日、⑤戦前の官展出品作に見られる「満州」イメージの変遷を論じ、その政治的意味を考察する

明治学院大学

- ①美術史学特殊講義Ⅲ、②大学院文学研究科芸術学専攻、③笠原美智子、④2005年通期、⑤現代美術とジェンダー
- ①映像理論研究、②文学部芸術学科、③斎藤綾子、④2005年後期、⑤ヒッチコックとフェミニズム
- ①美術史の理論と方法 AB、②文学部芸術学科、③天野知香、④2005年度通期、⑤美術史の理論と方法の解説と講読

山梨大学

- ①日本文学に親しむ、②共通科目、③藤木直実、④2005年度前期、⑤森鷗外の小説をジェンダーの視座を導入して読む
- ①日本文学特殊講義、②教育人間科学部、③藤木直実、④2005年度前期、⑤明治期の著名な小説をジェンダーの視点から読む
- ①日本文学作家論、②共通科目、③藤木直実、④2005年度後期、⑤夏目漱石の小説における「女性」イメージについて
- ①日本文学作品演習Ⅱ H、②教育人間科学部、③藤木直実、④2005年度後期、⑤樋口一葉と明治のジェンダー

University of Massachusetts Dartmouth

- ① Exhibiting Cultures: The Politics of Display、② Department of Art History、③ Sarah Teasley、④2005年春学期、⑤「文化を展示する」という行為ならびに「展示の文化」をジェンダー、人種、階層、地域などの視点から考察する
- ① Modern Japanese Art、② Department of Art History、③ Sarah Teasley、④2004年秋学期、⑤明治時代以降の日本における美術、デザイン、工芸の歴史について
- ① Development of Modern Architecture、② Department of Art History、③ Sarah Teasley、④2005年秋学期、⑤造形の社会性や政治性ならびに技術の発展を強調した近現代建築史
- ① Theory and Method in Art History、② Department of Art History (大学院)、③ Sarah Teasley、④2005年秋学期、⑤フェミニズム、精神分析、マルクス主義、記号論、脱構築論などを含む美術史論講座

横浜国立大学

- ①国際社会の現状 A、②教育人間科学部、③渡部周子、④2005年後期、⑤近現代における日本と欧米との関係——主に文化交流を事例として——をジェンダーやエスニシティーの観点から分析する

5. シンポジウム・講演・講座 (池川玲子編)

- 天野知香「アンリ・マティス、プロセスとヴァリエーション」、於：国立西洋美術館、2004年10月16日
- 天野知香「マティス展文化講演会」、於：板橋区文化会館、2004年11月2日
- 天野知香「『アール・デコの位相』——装飾芸術／ブラック・デコ／モダン・ガール」、於：東京都美術館、2005年5月22日
- 天野知香「『アール・デコの位相』——装飾芸術／ブラック・デコ／モダン・ガール」、於：福岡市美術館、2005年7月30日
- 天野知香 (司会・コーディネート)「愛、孤独、そして笑い」(講演：笠原美智子、お茶の水女子大学21世紀 COE プログラムジェンダー研究のフロンティア、プロジェクト D [理論構築と文化表象]、視覚表象)、於：お茶の水女子大学、2004年11月20日
- 天野知香「竹村和子、嶋田美子へのコメント」(第1回 F-GENS シンポジウム：分科会 A「いかにして権力はパフォームするのか：暴力の再現前とジェンダー配備」)、於：お茶の水女子大学、2004年12月11日
- 天野知香 (司会・コーディネート)「視覚表象 第1回文献検討会 ルドミラ・ジョーダノヴァ『セクシャル・ヴィジョン』」(発表：正路佐知子、コメンテーター：鈴木杜幾子、お茶の水女子大学21世紀 COE プログラムジェンダー研究のフロンティア、プロジェクト D [理論構築と文化表象])、於：お茶の水女子大学、2005年3月26日
- Chika AMANO, "Representation of Women in the Age of Art Deco", in The 9th International Interdisciplinary Congress on Women (WW05), at Ewha woman's University, Seoul, Korea, June 22, 2005
- 天野知香 (司会・コーディネート)「視覚表象 第2回文献検討会 Griselda Pollock, Looking Back to the Future: Essays on Art, Life and Death (2001)」(発表：中嶋泉、コメンテーター：香川檀、お茶の水女子大学21世紀 COE プログラムジェンダー研究のフロンティア、

- プロジェクトD [理論構築と文化表象]、於：お茶の水女子大学、2005年10月15日
- 天野知香「マティスの金魚をめぐる」(プーシキン美術館展記念トーク)、於：東京都美術館、2005年11月12日
 - 天野知香「アール・デコと美術——3人の女性画家」(コースリの会講演)、於：クラブヘレンドジャパン、2005年11月25日
 - 池内靖子・三浦基・宇野邦一・ばくきょんみ (パネリスト)、八角聡仁 (司会)「シンポジウム「他者の言語と身体——『from DICTEE』をめぐる」」、於：京都芸術センター、2005年10月23日
 - 池川玲子“The Depiction of Childbirth in Japanese Propaganda Films for Manchurian Agricultural Exploitation,” in The 9th International Interdisciplinary Congress on Women (WW05), at Ewha Woman's University, Seoul, Korea, June 22, 2005
 - 池川玲子「トーク 日本初の女性監督、坂根田鶴子を知っていますか？」(シネマとフェミニズム研究会主催ワークショップ、「平成17年度男女共同参画のための女性学・ジェンダー研究・交流フォーラム」)、於：ヌエック、2005年8月27日
 - 池川玲子「『満洲』開拓映像のジェンダー的分析——坂根田鶴子監督作品『開拓の花嫁』を中心として——」(日本比較文学会第43回東京大会)、於：川村学園女子大学、2005年10月15日
 - 池田忍 (コーディネート・司会)「『制度』／『実践』／『表象』——その相互交渉の歴史を読み解く」(文科省GP「ジェンダー的視点に立つ歴史教育の展開」、基調講演：若桑みどり「ジャンヌ・ダルク：その『史実』と『表象』——救国の聖女から亡国の魔女まで——」、研究報告：亀井若菜「『粉河寺縁起絵巻』の絵が語るもの——闘争の場における自己表象としての絵巻——」、山崎明子「近代日本社会のジェンダー編成と『手芸』の位置——手芸をする女の表象を手がかりに——」、金恵信「韓国美術の妓生表象——植民地支配下の男性性が求めるもの」)、於：東京女子大学、2005年5月21日
 - 池田忍 (コーディネート・司会)「表象の可視／不可視とジェンダー」(ジェンダー史学会・イメージ&ジェンダー研究会共催シンポジウム、報告：千葉慶「近代天皇制国家におけるアマテラスの政治的機能」、西山千恵子「公共彫刻による都市空間のジェンダー化とその変容」、コメントーター：原武史、森理恵)、於：津田ホール、2005年10月2日
 - Shinobu Ikeda, “The Allure of Woman in China Dress,” New Gender Constructs, at Heidelberg University, October 31, 2004
 - Shinobu Ikeda, “Representation of Women in China dress: Imperial Male Intellectuals and the Construction of Identity in Wartime Japan,” in The 9th International Interdisciplinary Congress on Women (WW05), at Ewha Woman's University, Seoul, Korea, June 20, 2005
 - 稲本万里子「日本中世の物語／視覚表象と社会的想像力——ジェンダー史の視座に立つ分析と解釈の実践」(ジェンダー史学会第2回大会、池田忍・木村朗子とパネル発表)、於：中央大学、2005年11月27日
 - 乾淑子「戦争柄の着物」(桜陰会札幌支部講演会)、於：桜陰会札幌、2005年10月
 - 乾淑子「着物の歴史とその周辺」(NHK 文化教室札幌)、2005年4月～9月
 - 乾淑子「着物文様の意味」(NHK 文化教室札幌)、2005年10月～2006年3月
 - 岡部あおみ“Atsuko Tanaka, beginning of feminist art as a paradox by Aomi Okabe” in The 9th International Interdisciplinary Congress on Women (WW05), at Ewha Woman's University, Seoul, Korea, June 20, 2005
 - 岡部あおみ (コーディネート)「上野千鶴子×やなぎみわ 社会をアートする／アートが社会学する」(共同研究ジェンダー・リサーチ課外講座)、於：武蔵野美術大学、2004年11月29日
 - 岡部あおみ (コーディネート)「テリ・テムリッツ アートとクイア論」(共同研究ジェンダー・リサーチ課外講座)、於：武蔵野美術大学、2004年12月14日
 - 岡部あおみ (コーディネート)「高橋晃子 ファッションとジェンダー」(共同研究ジェンダー・リサーチ課外講座)、於：武蔵野美術大学、2005年7月4日
 - 岡部あおみ (コーディネート)「小林緑 音楽とジェンダー」(共同研究ジェンダー・リサーチ課外講座)、於：武蔵野美術大学、2005年7月6日
 - 岡部あおみ (コーディネート)「綾部六郎×志田哲之 法律とジェンダー」(共同研究ジェンダー・リサーチ課外講座)、於：武蔵野美術大学、2005年9月22日
 - 笠原美智子“Contemporary Japanese Photography,” at Japan Society, NY, Oct 20, 2004
 - 笠原美智子“Contemporary Japanese Photography,” at Guangdong Museum of Art, China, January 19, 2005
 - 笠原美智子“Gender, Identity, Performativity and Sexuality in Japanese Culture,” at The Titokin Museum of Japanese Art, Haifa Museums, Israel, December 8, 9, 2005
 - 亀井若菜「『粉河寺縁起絵巻』の絵が語るもの——闘争の場における自己表象としての絵巻——」(公開シンポジウム「ジェンダー的視点に立つ歴史教育の展開」)、於：東京女子大学、2005年5月21日
 - 亀井若菜「日本の中世絵巻に見る女性像(2)——女性が信仰する姿とそこに込められた意味」(連続講座「ジェンダーの視点に立つアート・リテラシー」)、於：港区立男女平等参画センター「リーブラ」、2005年11月19日
 - 北原恵「象徴天皇制と〈適応障害〉」(「女性・戦争・人権」学会)、於：東京大学、2004年11月3日
 - 北原恵「視覚文化にみるジェンダー」(甲南大学秋期公開講座「ジェンダー」)、於：甲南大学、2004年11月6日
 - 北原恵「越境する〈女〉たち」(昭和文学会発表)、於：立命館大学、2004年11月13日
 - 北原恵「ヨンスン・ミンさんへのコメント」(2004年東京経済大学国際学術シンポジウム「ディアスポラ・アートの現在——コリアン・ディアスポラを中心に」コメント・司会&実行委員も担当)、於：東京経済大学国分寺キャンパス、2004年11月27日～28日
 - 北原恵「NHK 番組改変問題を考える——何が、どのように、何のために変えられたのか」、於：高槻市立総合市民交流センター、2005年4月9日
 - 北原恵「『人間天皇』の写真と表象」(写真研究会)、於：同志社大学、2005年5月21日
 - 北原恵「論文紹介：加治屋健司『大浦信行の〈遠近を抱えて〉はいかにして90年代的言説を準備したか』」「『人間天皇』の写真と表象」(人種研究会 [人文研・共同研究班])、於：京都大学人文科学研究所、2005年5月27日
 - Megumi KITAHARA, “Gender Politics and the Visual Representation of the Human Emperor,” in Gender Politics in the Emperor System & Japanese Religion, in The 9th International Interdisciplinary Congress on Women (WW05), at Ewha Woman's University, Seoul, Korea, June 20, 2005

- sity, Seoul, Korea, June 22, 2005
- 北原恵「アジア各国のジェンダー表象概論1（日本について）」（国際基督教大学ジェンダー研究所 COE プロジェクト 国際ワークショップ「アジアにおける人間の安全保障とジェンダー：人文科学の視点から——アジアのジェンダー表象」）、於：国際基督教大学、2005年9月16日
 - 北原恵「映像とジェンダーからみるメディアと権力」（「さんかくカレッジ基礎コース」さんかく岡山主催）、於：岡山県北公民館、2005年10月29日
 - 北原恵「視覚文化に見るジェンダー——アーティストの実践から学ぶ」（ひょうご講座「ジェンダーで視る現代の日本」ひょうご大学連携事業）、於：兵庫県立学習プラザ、2005年11月3日
 - Kim Hyeshin, "Gaze on the Kisaeng (Courtesan): a flower who understands the language of men" in Colonial Korea's New Gender Constructs in Literature, the Visual and the Performing Arts of Modern China and Japan, October 28, 2004
 - Kim Hyeshin, "The Gaze and the Representation of Kisaeng (Courtesan) in Colonial Era Korea," in The 9th International Interdisciplinary Congress on Women (WW05), at Ewha Woman's University, Seoul, Korea, June 22, 2005
 - 金恵信「韓国美術の妓生表象——植民地支配下の男性性が求めるもの」（公開シンポジウム「ジェンダーの視点に立つ歴史教育の展開」）、於：東京女子大学、2005年5月21日
 - 金恵信「変化する社会と若者たち——映画『猟奇的な彼女』と『ラブ・ストーリー』に見るジェンダー」（「女と男のトークシェアリング」北区男女共同参画センター「スペースゆう」主催講座「韓流、から学ぼう：ジェンダーと社会のあり方」）、於：北区男女共同参画センター、2005年11月20日
 - 吉良智子「女が『洋画家』になるということ——1900-1910年代・東京・女子美術学校」（ジェンダー史学会パネル「女が絵を描くということ——日本近代における女性と美術の社会史的考察」）、於：中央大学、2005年11月27日
 - 小勝禮子「戦前・戦後の女性画家——その社会・家庭環境をめぐって」、於：尾西市三岸節子記念美術館、2004年11月7日
 - 小勝禮子「不在の他者となつがる表現——造形作家・井上廣子の仕事を起点に——」（井上廣子、小勝禮子、原久子の鼎談）、於：piaNPO（大阪市）、2005年1月9日
 - 小勝禮子「日本の前衛女性芸術家と布——芥川（間所）紗織、桂ユキ子（ゆき）、草間彌生をめぐって」（シンポジウム「女性の創造力と布」）、於：川村学園女子大学、2005年10月29日
 - 斉藤綾子「映画に見るジェンダー」（港区「りーぶらカレッジ」講演）、於：港区立男女平等参画センター「りーぶら」、2004年11月10日
 - 斉藤綾子（パネル・ディスカッション、モデレーター）「東アジア映画とポストコロニアリズム」（明治学院大学芸術学科 日本映画シンポジウム）、於：明治学院大学、2004年11月27日
 - Ayako Saito, "Certain tendencies in Japanese Youth Film: Youth Film and Representation of Gender," International Seminar for "The Styles of East Asian Youth Films," at the Korean Film Archive, May 3, 2005
 - Ayako Saito, "The representation of woman's body in Japanese cinema during the American Occupation," in The 9th International Interdisciplinary Congress on Women (WW05), at Ewha Woman's University, Seoul, Korea, June 22, 2005
 - Ayako Saito (Discussant), "New Woman: Colonialism Globalization and Inter-Asia Feminism," in 2005 Inter-Asia Cultural Studies Conference "Emerging Subjectivities, Cultures and Movements," at the Korean National University of Arts, Seoul, Korea July 24, 2005
 - 斉藤綾子「映画・原爆・女性」（戦後60年シンポジウム「映画に見る女たちの原爆体験とその記憶から」）、於：城西国際大学ジェンダー・女性学研究所、2005年7月29日
 - 斉藤綾子（パネルディスカッション、モデレーター）「アジアフィルムショーケース」（国際基督教大学ジェンダー研究センター第二回国際ワークショップ、『アジアのジェンダー表象』）、於：国際基督教大学、2005年9月17日
 - 斉藤綾子（シンポジウム企画及びディスカッション・モデレーター）「明治学院大学言語文化研究所・芸術学科共催国際シンポジウム『映画・歴史・フェミニズム』」、於：明治学院大学、2005年11月12日
 - 斉藤綾子「兵士の表象に関する一考察」（ジェンダー史学会大会シンポジウム『国民形成と兵士——近代日本の男性性とポリティクス』）、於：中央大学、2005年11月27日
 - 田中厚子「作家の描いた家・暮らした家——アメリカ・カナダの文学から」、於：NHK文化センター・ランドマーク教室、2005年4月～6月、10月～12月
 - 田中厚子「Kameki and Nobu Tsuchiura: Apprenticeship with Wright in the 1920s,," in The Frank Lloyd Wright Building Conservancy Annual Conference, Los Angeles, October 21, 2005
 - 田中厚子「住まいと住まう人々——居住空間と家族の関係」（りーぶらカレッジ基礎講座）、於：港区男女平等参画センター「りーぶら」、2005年11月2日
 - 田中厚子「近代日本の住宅と女性」（連続講座「ジェンダーの視点に立つアート・リテラシー」）、於：港区男女平等参画センター「りーぶら」、2005年11月26日
 - 千葉慶「Deconstructing Kano Hogai's Hibo Kannon (mother of mercy),," in The 9th International Interdisciplinary Congress on Women (WW05), at Ewha Woman's University, Seoul, Korea, June 22, 2005
 - 千葉慶「帝国の視覚的ソフトパワー——『大東亜美術』の思想と実践」（第3回カルチュラル・タイフーン）、於：立命館大学、2005年7月2日
 - 千葉慶「近代天皇制国家におけるアマテラスの政治的機能」（ジェンダー史学会・イメージ&ジェンダー研究会共催シンポジウム）、於：津田ホール、2005年10月2日
 - 千葉慶「日本の近現代史を知ろう」（「私と町の物語」聞き書きボランティア講座）、於：芝浦港南区民センター講習室、2005年10月22日
 - Sarah Teasley, "Overseas Travel and the Architecture of Design in 1920s Japan," in The Space Between: The Cartographic Imagination of Japanese Modernism, at University of California Berkeley, October 14, 2005
 - Sarah Teasley, "Making Design History Relevant," in The DX National Design Conference, Design Exchange, Toronto, October

13, 2005

- Sarah Teasley, "Rebuilding the Nation, a Page at a Time: Post-Disaster Housing Articles in Japanese Women's Magazines," in Society of Design History Annual Meeting, at London Metropolitan University, September 9, 2005
- Sarah Teasley, "Out on the Inside: The City and Interior Space in Contemporary Queer Japanese Cinema," in Visualising the City, at University of Manchester, Manchester UK, June 28, 2005
- サラ・ティズリー、『『東京派キア映画』の都市空間とインテリア』、at Kinema Club VI in Tokyo, 2005年6月24日
- サラ・ティズリー「国際見本市のモデル・ルームと戦後のデザイン戦略」、於：武蔵野美術大学芸術文化学科、2005年6月20日
- Sarah Teasley, "Design on Display: Japanese Booths at International Trade Fairs, 1953-64," in Art and Commerce in East Asia, at Center for the Art of East Asia, University of Chicago, Chicago, May 14, 2005
- Sarah Teasley, "When Vengeful Women and Cherry Blossoms Sit Up: Japanese Chamber Music and Modern Design," Paper and musical performance, at University of Massachusetts Dartmouth, April 11, 2005
- Sarah Teasley, "Site-Specific? Location in Women's Magazine Model Homes, 1920-30," in Association of Asian Studies Annual Meeting, Chicago, April 3, 2005
- 水野僚子『『一遍聖絵』における「物語」と視覚表象』（物語研究会シンポジウム「視覚と物語」）、於：清泉女子大学、2005年1月22日
- 森理恵（企画）「日本女性学研究会例会 美術館博物館の《性別役割分業を考える》」（佐藤友子・菱田（藤村）淳子（トーク）「考古学の生活再現場面ってホントですか？」、原口志津子・福田珠己「美術館や博物館にへんところはありますか？」）、於：大阪府立女性総合センター、2004年12月4日
- 森理恵（企画）「日本女性学研究会例会 『女性学年報』25号合評会&交流会」（「ファッションと美容とフェミニズム オシャレになりたい、キレイになりたい、わたしたち？」、ファンタズマゴリア・フェアリー・ティルズ（パフォーマンス）、水野麗『『女の子らしさ』と『かわいい』の逸脱——『ゴシック・ロリィタ』におけるジェンダー——」、千葉麗「顔」という牢獄——ゴシック小説としての篠田節子『美神解体』——）、於：大阪府立女性総合センター、2005年3月12日
- 森理恵「美術館博物館リテラシー——入門編——」、於：大阪市立男女共同参画センター中央館、2005年6月～7月
- 石原美紀・中西美穂・菱田淳子・福田珠己・森理恵「美術館博物館リテラシー——調査報告編——」、於：大阪市立男女共同参画センター中央館、2005年9月～2006年3月
- 山崎明子「近代日本社会のジェンダー編成と『手芸』の位置——『手芸をする女』の表象を手がかりに——」（公開シンポジウム「ジェンダー的視点に立つ歴史教育の展開」）、於：東京女子大学、2005年5月21日
- 山崎明子「明治における婦徳の象徴としての手芸」（シンポジウム「女性の創造力と布」）、於：川村学園女子大学、2005年10月29日
- 山崎明子「女が画家であり続けるということ——昭和初期の神戸・亀高文子と赤舂社」（ジェンダー史学会パネル「女が絵を描くということ——日本近代における女性と美術の社会史的考察」）、於：中央大学、2005年11月27日
- 由本みどり「The Frist PoNJA (Post-1945 Japanese Art Discussion Group)」、in Symposium at Yale University, New Haven, CT., "Off Museum: Staging Ephemeral Art in Circa 1964 Tokyo," April 23, 2005
- 由本みどり"Woodruff-Matsuo Japonisme Lecture at the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum," at Rutgers University, New Brunswick, N.J., "Into Performance: Japanese Women Artists in New York," April 10, 2005
- 由本みどり「アメリカに渡った日本人女性芸術家たち」（栃木県立美術館「前衛の女性1950-1975展」関連シンポジウム）、於：栃木県立美術館、2005年8月7日
- 由本みどり"Brown Bag Lunch Lecture Series at the Museum of Modern Art," at New York, "Into Performance: Japanese Women Artists in New York," November 7 & 10, 2005
- 渡部周子「日本近代期における規範としての『少女』像」（関東社会学会第53回大会、ジェンダー・セクシュアリティ部会）、於：立教大学、2005年6月
- 渡部周子「近代国家における規範としての『少女』観」（横浜国立大学2005年学長裁量経費プロジェクト 差異と共生——境界線を問い直す——特別ワークショップ）、於：横浜国立大学、2005年11月25日

◆ イメージ&ジェンダー研究会入会案内

本会は入会を随時受け付けております。入会には特別の資格や推薦を必要としておりません。入会をご希望の方は、下記に必要事項をご記入の上、事務局まで郵送・FAX・メールのいずれかで申し込んでください。また会費を下記の郵便振替口座にお振込みください。会費の入金と申し込みをもって、入会とさせていただきます。

入会申込事項 氏名（ふりがな） 住所 電話番号 e-mail
所属・職業（記入は任意） 興味ある分野・専門など

入会要領

- ・ 入会申込書の送付先 150-0002 東京都渋谷区渋谷1-3-18-A-306
ジェンダー研究会事務局
TEL 03-6666-9688
FAX 03-3486-4023
- ・ 会費 1口5000円 2口10,000円(いずれかを選んでください)
会費には、『イメージ&ジェンダー』1冊(毎年刊行予定)が含まれています。
会計年度：4月から翌年3月、入会随時。
年会費の振込先 郵便振替口座：00150-1-372439 口座名称：新保淳乃
- ・ 本会の活動については、イメージ&ジェンダー研究会 HP をご覧ください。
<http://www.geocities.jp/imagegender/>

◆ 『イメージ&ジェンダー』機関誌 投稿規定

- | | |
|---------|--|
| 投稿資格 | 当研究会の会員であること |
| 原稿内容・字数 | イメージ&ジェンダーに関する論文20000字～24000字
書評・展覧会評・映画評 1200字～3000字 |
| 採択 | 採否については編集委員会が決定します。
論文に関しては査読を行います。 |
| 原稿締切 | 毎年6月 |
| 原稿形式 | フロッピーとプリント |
| 図版 | 論文の図版は20枚位。白黒キャビネ版以上のもの。 |
| 原稿送付先 | 〒150-0002 東京都渋谷区渋谷1-3-18-A-306 彩樹社 |

◆『イメージ&ジェンダー』既刊案内

創刊号 1999年12月刊行 定価500円

巻頭言：若桑みどり、千野香織、堀ひかり

論文：「明治以降の美術における女性肖像ノート」 光田由里
「日本近代演劇における視覚性とジェンダー」 加納彩子

2号 2001年5月刊行 定価500円

巻頭言：北原恵

論文：「チカーナ壁画家ジュディ・バガの作品とフェミニズムに
関する考察」 大橋敏江
「マチスに関する一つの試論」 天野知香
「ポスターとジェンダー」 渡辺正孝

3号 2002年11月刊行 定価1000円

巻頭言：若桑みどり

千野香織追悼特集

「近代」再考—美術と感性の近代—千野香織
「追悼記事」 上野千鶴子、鈴木杜幾子他
論文：「〈キモノ美人〉成立過程についての研究」 森理恵
「ドイツ現代美術にみる〈記憶の表象〉とジェンダー」 香川檀
「両性具有のエコノミー」 千葉慶

4号 2003年12月刊行 定価1000円

特集：拠点としての表象／身体

巻頭言：池田忍

インタビュー：身体／表象—ジェンダー論は今何を問いかけるか
竹村和子

論文：「それは、誰の、どんな、〈リアル〉？」 溝口彰子
「〈白人〉イメージの大量消費」 工藤恵
「孕む身体—女性作家の描いた〈妊娠〉の近代—」
藤木直実

5号 2004年3月刊行 定価1200円

巻頭言：若桑みどり

特集：戦争・ジェンダー・表象

シンポジウム：「戦争・ジェンダー・表象」の研究史と今後の展望

論文：

翻訳論文：「戦争の人民—女性監督の目を通して」 K・G・ターナー
研究ノート：「ウィリアム・モリスとスーダン戦争」 栗田禎子
「日本人女性映画監督第一号」
坂根田鶴子についての新資料」 池川玲子

・購読をご希望の方は下記へお申込ください。

150-0002 東京都渋谷区渋谷1-3-18-A-306

彩樹社 TEL/FAX 03-3486-4023

編集後記

『イメージ&ジェンダー』機関誌も6号を刊行するにいたりしました。会員の皆様、寄稿してくださった方々のご協力に感謝致します。これからもより充実した内容の機関誌にしていきたいと願っております。

6号は5号に引き続きまして戦争をテーマに特集を組みました。2005年7月、戦争をテーマにシンポジウム「イメージという戦場—戦争をめぐる表象の政治学」を開き、絵画、映画、アニメ、着物の文様等々から徹底的に戦争の表象を分析しました。論文「戦時下に求められた女性のイメージ」では、いかに婦人誌が戦意発揚の役目をになったかを明らかにしていますし、また、李建志氏によって、私たちにはあまり知る事の少なかった戦時下の落語界が興味深く語られています。様々な分野の発表によって、いかに私たちは知らず知らずの内に巧妙に仕組まれた罠に絡め取られていくのかが明確にされ、すでに戦前と言われている現在の状況を真剣に捉えなければいけないと考えさせられます。

また、フィリピン大学のメイ・ダトウィン氏の論文において、日本のアマテラスと同様に女神を起源とするアジアの国々があることを知りました。2005年は会員の企画による展覧会も相次いで開催され、栃木県立美術館では知られる機会の少なかった、また、東京都現代美術館では現在活躍している女性美術家の作品が紹介されました。ジェンダー・バッシングが強まる中、その動きを吹き飛ばすような力強い2006年になるよう努力していきたいと願っています。

野口佐和子（2006年3月）

イメージ&ジェンダー Vol.6 2006年3月17日発行

編集人——池川玲子、千葉慶、中嶋泉、野口佐和子、藤木直実、若桑みどり、渡部周子

装 幀——image plant

発 行——彩樹社 SAIKI-SHA

発行人——野口佐和子 〒150-0002 東京都渋谷区渋谷1-3-18-A-306 電話(03)3486-4023

発 売——星雲社 〒112-0012 東京都文京区大塚3-21-10 電話(03)3947-1021

印 刷——図書印刷株式会社

Image & Gender Vol. 6 2006

Introduction : **Wakakuwa Midori**

Symposium : **Image as the Battle Field—Politics of Representation Over the War**

Foreword

Chiba Kei

Papers : Nancy Spero's War Series: Bombs and Helicopters

Nakajima Izumi

War and "Hibo Kannon"

Chiba Kei

Missing Images of the Emperor and Empress and "War Painting"—Three Paintings Dedicated to the Second Exhibition of the Great East Asian War

Kitahara Megumi

The Maps of the Empire of Japan as the Patterns of Kimono

Inui Yoshiko

The Images of Self and the Other Observed in the Animation during the Asian and Pacific War— In the Case of "Kumo to Tulip"

Kimura Tomoya

Postwar Japan as Phantasm: What "Lily Carmen" Signifies as its Metaphor

Saito Ayako

Beyond Memories of the War—the Works of Nobuho Nagasawa

Yoshimoto Midori

Politics of the Representation over the Nikudan Sanyushi—How the Mass Culture was Produced during the Wartime

Wakakuwa Midori

Article :

Translation : Reclaiming the Southeast Asian Goddess: Examples from Contemporary Art by Women (Philippines, Thailand and Indonesia)

Flaudette May V. Datuin

Special Contribution : The National Mobilization and Rakugo—Through the Works of Nomura Mumeian

Lee Kenji



IMAGE & GENDER

Vol.6 2006.3



9784434075957



1920370012009

ISBN4-434-07595-0

C0370 ¥1200E

定価(本体1200円+税)



イメージ&ジェンダー研究会

発行・彩樹社／発売・星雲社