

見世物の記録　ダイアン・アーバスの「一種の人類学」と親密性

榎本千賀子

「ダイアン・アーバス（一九二八～一九七二）」は、見世物と、見世物に出演していた小人や巨人、髭女や狼男といったフリーク^①と呼ばれた人々に関心を寄せ、数多く被写体とした写真家である。時に写真家自身こそが一種の「フリーク」であるという含意をもって、アーバスは「フリークの写真家」とも呼ばれてきた^②。

だがその一方で、アーバスを論じるにあたって、見世物という営みは近年まであまり考慮されてこなかった。そこで本稿では、八〇年代以降のアメリカで進められた見世物の文化的、歴史的な研究^③を踏まえてアーバスの写真を論じる必要性を訴えた、レイチェル・アダムス^④の態度を参考としてアーバスの写

真を論じ、アダムスの論考を深めてみたい。

一 見世物という営み

アーバスの写真を論じる前に、ロバート・ボグダン、アダムスによる論を参考に、見世物という営みがいかなるものであったかを押さえておこう。

「フリーク性を構成する内容は時とともに変化しても、身体の重要性はフリークのアイデンティティにとって不変かつ決定的な特徴であった^⑤。」とアダムスが述べているように、フリークの見世物は、中心的な関心を身体に置いた娯楽であり、フリー

クは身体への関心を受け止める具体的な対象であった。また、見世物は、観客が漠然と共有しているあいまいな身体観を反映し、利用しつつ、それを正常と異常という抑圧的な身体の規範として先鋭化する場でもあった。見世物は、何が異常であるかを、フリークという具体例の提示を通じて定義していたのである。

そもそも異常の定義に見世物自体が深く関与しているのだから、見世物で提示される異常の根拠は他ならぬ見世物にある。

つまり、見世物は一種の循環論法であるのだが、この循環論法を成立させるのが、恐慌をひきおこさない程度に抑制されつつ、驚きや謎を盛り立てる数々の演出であり演技であった。フリークの展示は、会場の外に張り巡らされたバナラインと呼ばれる巨大な布製の広告や、不思議な物語を語る口上、身体の特徴を殊更に強調するポーズや衣装等々によって華々しく飾られた「スペクタクル」⁶⁾であり、人はそのスペクタクルの中でフリークになるのだった。それゆえに、ボグダン は『フリーク』とは人に関するひとつの心構えであり、社会的な習慣であり、考え方であり、提示の仕方である。『フリーク』とは定型化された展示のための「芸」の伝統を上演することなのだ。⁷⁾と定義するのであり、アダムスはジュディス・パトラーのジェンダー論を参照し、フリークもジェンダー同様に、繰り返される

人々の行為によって形成されると指摘するのである。⁸⁾

見世物は、謎や驚きに満ちた姿や雰囲気を用意した、フリークをつくり出す営みであった。見世物は、ただ病や障害を見せるということでは決してなく、何が異常かを決め、さらにそれを壮観なるものとして提示することで、娯楽として提供していた。このように、見世物が様々な演出や演技によってフリークの身体に表出させるものを、私は「驚異」と呼びたい。驚異は、演出や演技によって生み出されるにも関わらず、身体に帰されており、異常として少なからず否定的な意味を帯び、娯楽に供されるものであった。

そしてさらに、この驚異がどのような位相にあるかが、本稿にとって重要なのである。ボグダンは驚異を生み出す見世物の営みを、「芸」^{パフォーマンス}として捉えている。たしかに、様々の演出と演技によって、異常なる身体を娯楽として観客の目の前に現出させる見世物は「芸」であり、その営みによって金銭を稼ぎ出したフリークは、「芸人」と呼ばれるに相応しい。そして、見世物を芸と捉えることは、見世物が経済活動であったことに留意しつつ⁹⁾、そのメカニズムを理解する上で有効といえる。

だが、見世物が芸として客に提示されたのではないこともまた、重要であった。見世物はフリークを、演出や演技といった芸の技巧によってではなく、身体の異常によってフリークであ

るのだと提示していた。通常の芸には、その芸の巧拙に対する評価が下される。しかし、見世物には巧拙の判断の代わりに、「いさかま」という罵声がしばしば投げつけられ、「いかがわしさ」が付きまとう。こうした反応は、見世物に関しては、提示された驚異が身体に基づいているか否かが重要であったということを示している。「いさかま」と非難される時、見世物はフリークを生む自らの仕組みである芸を露呈させている。しかし、「いさかま」として非難されるかぎり、見世物は芸ではなく事実であるべきものとして、自らを提示することに成功していた。見世物は芸であるが、自らを芸ならぬものとして表出させようとする点で、非・芸の芸であった。

しかも、こうした非・芸の芸は、観客にも降り掛かる問題であった。なぜならば、見世物は異常の存立基盤となる正常と異常の項の一方を、観客に担わせていたからである。異常は正常という対立項を前提とすることによって、真に意味を有する。しかし、見世物はその営みで直接的に定義するのは、フリークによって体现される異常側だけなのだ。示されない正常側は、見世物の舞台には登らない観客によって、暗黙の内に担われる。観客は見世物の会場内でフリークスと対峙するよう空間に導かれ、フリークの対極にあるものと位置づけられてゆく。それだけではない。見世物ではしばしば観客とフリークの間、罵声

や喝采を通じたやりとりや、力比べのような身体的な交流が、意図的または偶発的に生まれたが、これは観客を舞台上で示される事態の当事者として巻き込む一助として働いたのであろう¹⁰。

もちろん観客も様々な身体を抱えており、観客を正常と位置付ける試みは容易に失調をきたすものだった¹¹。しかし、少なくとも見世物の概念的、空間的な構図は、観客を正常に位置付けようとしており、観客がその構図を少なからず受け入れることで見世物は成立していたのである。見世物はフリークを異常と定義したが、その定義は同時に観客へも押し付けられていた。とはいえ、多くの場合において、正常を担う観客に対し、フリークには一方的に人間性を否定する烙印として異常の項が押し付けられていたのだから、関係は不平等なものでしかない。見世物が非難される理由のひとつには、こうした暴力的で不平等な関係があるだろう。だが、見世物はフリークと観客の両者を、共に正常と異常のマトリックスの中に押し込めるといふ点では平等であった。しかも、それが単なる芸ではなく、非・芸であることが重要であった。見世物は、観客自身が何者であるかという、観客の自意識の根幹に関わらざるをえない、正常と異常という問題を、身体を根拠とする真偽の問題として提示していたのである。

二 「一種の人類学」による見世物の記録

ところで、アーバスが活動したのは、既に見世物の全盛期が過ぎ去った時代であった。二〇世紀に入ると、見世物は病や障害を娯楽とする下品で搾取的な行為とみなされ、非難されるようになった。たしかに、見世物は病や障害のある多くの人々をフリークとして見せていたのであり、その展示には非難すべき点が多々ある。ただ、前節で確認したように、見世物は病や障害を見せようとしていたのではないし、フリークは病や障害故にフリークであったのではない。しかし、遺伝学など新しい知識が普及するにつれて、日常的な因果律を超えた異常を驚異として成立させること自体が、許し難いこととみなされるようになっていった。さらに、二〇世紀初頭には、映画などの競合する娯楽の台頭や、大恐慌といった経済的な要因もまた、見世物に打撃を与えた¹²⁾。

しかし、アーバスの代表作が多数撮られた六〇年代には、こうした見世物の衰退とは別種の危機が、見世物に降り掛かっていた。六〇年代は、見世物が衰退し、否定され、忘却されてゆくだけの時代ではなかった。むしろ、六〇年代は、見世物やフリークに新たな意味が付与され、それらの表象に対する抵抗が消えつつあった時代であり¹³⁾、そうした動きによって生まれた

広義の「フリーク」が一種の流行でさえあった時代なのだ¹⁴⁾。当時、ヒッピーは自らを「フリーク」と称し、フランク・ザッパは聴衆に「フリーク・アウトせよ」と呼びかけていた。「フリーク」という語は、既存の社会の否定と、それに代わる新しい社会や生き方に対する肯定的な意味を込めて反語的に用いられ、見世物は、既成文化への反抗を象徴するものとして創作物に引用されていった。だが、そうしたフリークと見世物の再登場は、実演としての見世物に触れる機会が減った時代において、見世物やフリークを単なる象徴として扱うがゆえに、見世物が拘泥し続けてきた身体の異常への関心を、見えにくくしてしまう。六〇年代は、見世物の表象が多数流布されることで、かえって見世物が忘れ去られてゆく時代であったのだ。

そうした時代に、アーバスは閉鎖されゆく見世物小屋を訪ね、地方巡業のカーニバルを追いかけていた。アーバスの写真もまた、当時の見世物を巡る潮流を反映していたし、この潮流の中でこそ許された作品であった¹⁵⁾。ヒッピー達の自認とはズレがあったとはいえ、アーバスもまた、自身を一人の「フリーク」として自認していた¹⁶⁾。さらに、六〇年代の他の「フリーク」の表象同様に、アーバスの被写体となった見世物のフリークたちは、しばしば人間の存在一般を象徴するものとして捉えられたのだ¹⁷⁾。

かつてのように見世物を成立させること自体が非難の対象となつた上に、時代の潮流が重なって、このような解釈がなされたのだということは、十分に理解できる。しかし、アーバスが十年以上もの間、実演としての見世物に関心を向け続け、見世物小屋やカーニバルに足を運んでいたという事実にも注目すべきである。その観点からは、アーバスの営みが、実演としての見世物の記録の試みであったと捉えられるのだ。

アーバスは自身の専門分野を「一種の現代人類学¹⁸⁾」であると規定していた。そして、フリークに対する彼女の態度と方法は、確かにその自己規定によく合致している。アーバスが「人類学」というタームで何を表そうとしていたのかは定かではないう。だが、アーバスは見世物小屋やカーニバルに長期にわたって出入りし、多くのフリークたちと親しい関係を続け、見世物を学び、写真を撮影していた。文化人類学には、対象となる集団に参加してその集団の有する文化を調査分析する、参与観察という方法があるが、アーバスの方法は、この参与観察に比しうるものだったのである。

こうした「人類学」の営みを通じて、アーバスは実演としての見世物のありようを理解していった。そして、見世物が提示しようとする異常や、「フリーク」の反語的な使用や、人間存在一般の象徴などというだけでなく、見世物が提示しようとする

驚異と、フリークによる驚異創出の営みを捉えることに成功しているのである。

例を挙げて検討してみよう。アーバスの写真は現在では専ら美術作品として扱われているが、生前その写真は、例えば雑誌『エスクァイア』などの、ジャーナリスティックな場を通じて発表される機会が多かった¹⁹⁾。そして、それらの記事では、アーバス自身がテキストも担当することがあった。そうした雑誌記事を想定し、ヒューバーツ・ミュージアムという閉鎖される見世物小屋について書かれた未発表エッセイ「ヒューバートの死亡記事²⁰⁾」は、見世物の歴史や見世物小屋の様子など、実演としての見世物の解説に紙幅を費やし、フリークによる驚異の創出のありさまを記している。

例えば、象皮少女スージー (Susie the Elephant Skin Girl)。アーバスは彼女が宗教的な荘厳さとしての驚異を創り出す姿を、「カタルシス」だと評価しながら次のように紹介している。

「私は完全に正常な両親の元に生まれました。」と象皮少女スージーが、辛抱強く瞬きしながら言う。「私の体全体の皮膚が、あなた達が今見ているのと同じ状態なのです……。私の皮膚には何もかもが欠けているのです……。」そして、彼女は露出の多いサテンのスカートの端を持ち上げ、膝をかか

めてお辞儀をしながら一回転し、私達全員に見せた。「私は決して泣けないのです。」と彼女は見上げる私達に向かって告白した。非行少年を含む皆が、まるで教会にいるかのように黙り、行儀よくしていた。

スージーの芸は、スカートを持ち上げる動作と、僅かな言葉から構成される簡潔なものだ。彼女の皮膚は病に冒されていたようである。彼女がフリークであることは、その皮膚病を根拠とするのだと思われがちだだろう。だが、彼女の芸はその皮膚を曝すことではなく、驚異の根拠は皮膚にあるのではないと、アーバスの文章は明らかにする。彼女の芸は、示されることのない全身と彼女の家族、さらに「決して泣けない」という告白に含まれた彼女の心境に対し、視覚的に明示された身体を超えた想像を観客に促すところにあり、その芸の真髄である驚異は、「教会」のような荘厳さを見世物小屋に生むことにあるのだ。

さらに、アーバスが写真を通じてどのように見世物のありようを捉えていたかを見てみよう。アーバスのキャリアとしては比較的初期にあたる、五〇年代に撮影された作品からは、アーバスがフリークのみならず、見世物小屋の空間や装飾にも関心を寄せていた様子がわかる²¹⁾。そして、七〇年に撮影されたカ

ーニバルの写真群のうち、特に〈Tattooed man at a carnival. Md. 1970〉と〈Albino sword swallower at a carnival. Md. 1970〉の二枚は、二〇世紀に入り見世物が成立させにくくなった驚異の輝きを、再び呼び起こすかのような写真となっている。

前者の刺青男 (Tattooed man) の写真では、画面のほぼ全体を、顔面にまで刺青を入れた男の上半身が占めている。男は胸を張ってその体を誇示するようにこちらを凝視しているが、その被写体の身体統御は、少し仰角気味に写し出されることで、ことさらに威圧的なものとして提示されている。ぼやけた背景はフラッシュの操作によって暗く落とされ、画面の下部は男の輪郭が曖昧になる程黒く焼き込まれている。男の左肩の後ろに覗く旗とその下の看板が、わずかにカーニバルのテントを示唆する。だがむしろ、背景の暗さは、その空間をいずことも知れぬ不気味な場所であるかのように見せている。

見世物がかつて、数々の不思議な類型化した物語を、驚異創出の重要な手段としていた²²⁾。そうした物語では、刺青男は、異国において、刑罰や拷問としてその全身に刺青を入れられたのだと語られていた²³⁾。六〇年代当時、この物語はとくに有効性を失っていたはずだ。しかし、この写真はその古めかしい物語を継承し、蘇らせようとしているのではなからうか。この写真では、男を取り囲む暗闇が異国の代理物であり、彼の威圧

的な姿が刺青の恐ろしい由来を示唆しているのである。

また、アルビノの剣呑み芸人 (Albino sword swallower) の写真では、象皮少女スージーと共通するような、宗教性を帯びた驚異がつくり出されようとしている。トレーラーと思しき車両が後ろに覗くカーニバルテントの前に、女が立つ。その背景は、街まちを移動しながら興行を続けていたカーニバルという娯楽の形式を、控えめに示している。彼女は、今まさに剣を呑み込むところだ。彼女は腕を横真一文字に広げ、顔を天に向けて剣を口に差し入れる。その姿が、十字架の形を描き出す。画面には強風が吹き荒れ、張り裂けんばかりにテントが風をはらみ、服がはためく。彼女の体と剣が形作る十字架の中央、胸の辺りには光が降り注いでハレーションを起こし、まばゆい白さを見せる。その瞬間の選択とプリントの調子が、切迫した緊張感のうちに、彼女を輝かせている。そうした状況で、剣を呑み込むという痛みを帯びた芸を執行することで、彼女は殉教者然とした姿を獲得するのである。剣を呑むことは、今なお、それだけで十分刺激的な芸として成立する。だが、この写真は、彼女をそうした芸を行う以上の者、殉教者として写し出すのだ。刺青男の写真と同様、この写真もまた、彼女の芸をひとつの物語として成立させようとしている。

アーバスによる見世物の記録は、驚異を構成する、荘厳な雰

囲気や、物語といった要素に関心を寄せている。アーバスの関心の先にあるのは、病気や障害といった身体的な異常というよりは、見世物の営みがいかに異常を生み出しているかであった。例えば、アーバスはスージーの皮膚の様子には一言も触れない。その代わりに、アーバスは彼女を見る観客達の反応を記す。また、刺青男の写真では、彼の直接の身体的特徴である刺青を不鮮明にしつつも、古めかしい物語を継承する暗闇を作りだそうとしている。アーバスの写真は、見世物という営みのありようを記録しているのである。

三 親密なる写真

だが、見世物という営みは、単に驚異をつくり出すだけでなく、それを非・芸として、しかも観客自身の自意識を決定するような方法で、提示する営みなのであった。こうした点を、アーバスの写真はどのように写し出しているのだろうか。

〈Mexican dwarf in his hotel room in N. Y. C. 1970〉と題された、見世物とは全く異なる関係性を写し出しているかのように見える一枚の写真を通じて、このことを考えてみたい。晩年、アーバスは自らの作品を「家族アルバム」として写真集にまとめる計画を立てていた²⁰。その計画は実現せず、詳しい資料も

残されていないため、この「家族」が具体的に何を指していたのかは正確には分からない。しかし、ジョン・バルズは、その計画がアーバスの仕事全体に関わるものであったと推察し、また特にこの計画と深い関係にある作品集として、アーバスが生前唯一まとめたポートフォリオ、〈A Box of Ten Photographs〉(一九七二)と、死後出版されたモノグラフを挙げている⁵⁵⁾。メキシコ人のドワーフの写真是、その両方に含まれたアーバスの代表作のひとつである。被写体は、十年以上に渡りアーバスの被写体となったラウロ・モラレス。フリークとして見世物に出演していた人物であった。

アダムスもまた、この写真に注目している。しかし、アダムスは見世物という観点からではなく、異常を扱うもうひとつの領域である医学写真との比較から、この写真を捉えている。アダムスは、この写真が医学写真と同様に裸体を扱いながらも、被写体と写真家の間の親密な雰囲気によって、医学写真とは全く違った表現となっていると指摘している⁵⁶⁾。

しかし、この親密性のありようは、やはり見世物とも比較されなければならぬだろう。

半裸という姿で、しかもホテルのベッドの上という性的な含意を持たざるをえない場面を選んで、この写真は撮影されている。こうした撮影が成立したこと自体が、写真家と被写体との

親密さの証しである。この写真は赦しと信頼に支えられている。被写体はホテルの部屋に写真家を招き入れ、そこで半裸の自分にカメラが向けられることを承知したのだと写真は証言する。タオルによってしっかりと隠された下半身、斜に被った帽子、ウィスキーの乗せられたボードに持たせかけた左手と腰に当てられた右手が描く優雅なポーズ、被写体の視線は、被写体が撮影に十分に意識的であったことを示している。

また、被写体の左手は力を入れずに下向きに垂れ下げられ、身体はこちらにむかってゆったりと開かれ、真直ぐにこちらを見る彼の目は穏やかで、口元には微笑みさえ浮かんでいるように感じられる。そうした様子は、この写真を寛いだ雰囲気にしたものになっている。至近距離から焚かれたフラッシュもまた、この写真を肩肘の張らない気楽なものに見せる。その光は被写体の右肩や瞳、鼻の頭を輝かせ、壁紙の柄の一部を白く飛ばし、その反対側の壁に黒々とした影を投げかけている。この荒々しく生々しいフラッシュの用法は、六二年発売のフラッシュ内蔵コンパクトカメラ、コダックのインスタマチックによって一般に普及した、家庭でのスナップ写真に登場する調節の効かない乱暴な光を踏襲している⁵⁷⁾。この写真は親密な間柄で何千何万と撮られたであろう、外連味のない様子をなぞっている。

被写体の視線の先にはカメラがあり、その背後には写真家ア

ーバスが居るはずだ。彼の背後に見える枕、皺のよったシャツ、つい先程まで彼女はそこにいたのかも知れない。彼の帽子を素晴らしく映える角度で傾けたのは、彼女がカメラ越しに伸ばした手ではなかっただろうか。彼女もまた、カメラの背後から被写体に微笑んでいたのではないだろうか。もちろん観者は、写真家と被写体のこうした関係を写真から直接知ることはできない。しかし、写真は極度の親密さをフレーム外の出来事への想像によって了解するよう、周到に観者を促している。

アーバス自身は、このような観者のフレーム外への想像を、写真と現実との関係性、つまり写真のリアリティに関わるものとして、重視していた。

私には、どちらかといえば映画が虚構を取り扱うものである一方、写真は現実を取り扱う傾向にあるように思えます。その最も良い例が、映画に行つて二人の人物がベッドに居るのを見る時に、監督やカメラマンや照明の人達みながその同じ部屋にいたので彼等は本当は二人きりではなかったのだとよく知っていても、そういったことをよるこんで無視してしまふということ。けれども、写真を見る時には、これら
のことを無視するわけにはいかないのです。⁽⁸⁾

アーバスにとって、写真家が被写体と結ぶ関係は、フレームの外にありながらも、「写真を見る時」に無視することのできない問題であった。しかもその問題は、二人の人物がベッドに居るといふ、まさにこの写真に写し出されているような極度に親密な場面において、典型的に発露するのであった。また、このリアリティの問題は、観者が写真を見て想像するといふ、観者の能動的な解釈によって引き起こされるために、観者自身に起因する、観者自身の問題であった。私達観者は、親密性を通じて、この写真の当事者であることを免れえなくなるのである。

被写体となった男の、頭部に比べて短い手足や、小さな爪は写真に明らかであるし、タイトルは彼を依然「ドワーフ」とフリークとしての名で呼んでいる。だが、この写真に成立するのは、抑圧的な見世物の関係性とは様相を異にする親密なる関係である。親密性を通じて感知される彼は、フリークが見世物の舞台上で立とうとした、人間性さえ否定される絶対的な他の位置にはない。写真に写る男は観者の側を向いており、それを見る観者の視線は、必然的に男と見つめ合ってしまう。男が撮影時に見ていたのは、カメラであり、その背後に居るであろう写真家であるはずだった。しかし、親密さをたたえた男の眼と、今この瞬間に見つめ合う形をとるのは、観者の視線なのだ。それゆえに、男は「あなた」と呼びうる存在として観者の目の前

に現れ、観者と彼の間には、「私たち」という人称が生まれる可能性が生まれている。

しかし、こうした親密性のありようにおいて、この写真は、見世物の営みと重なり合っている。見世物の観客が舞台上には現れないままに、驚異の核心的部分を担う正常と異常という対立項の一方を担い、正常と異常という関係性を成立させていたのと同様に、この写真の観者は、この写真には現れないままに、この写真で写し出される親密性に巻き込まれながら、その関係性を成立させている。この写真に限らず、映像一般の観者に共通することだが、写真の観者は、見世物よりさらに徹底してその写真に不在の存在である。当然のことだが、写真を見る観者の姿は画面に登場しない。だが、そうした当たり前前にすぎる地平を超えて、観者が被写体を見つめる視線にもまた、観者は不在なのだ。観者が写真を見つめている視線は観者の視線である。しかし、被写体をこのような角度、距離、姿で写し出しているのは写真家であり、カメラであり、つまりは写真であって観者ではない。しかし親密性は、写真に不在であるはずの観者が想像することによって、生まれるのである。

さらに、見世物の正常と異常の関係性と同じく、この写真が提示する親密性という関係性もまた、観者の自意識に関わっている。この写真の親密性は、フリークとして働き、見世物にお

いて観客と正常と異常の対立的で抑圧的な関係を築いていた男を、観者にとって「あなた」と呼びうるような存在として写し出す。そうした観者と被写体の男との親密な関係は、被写体だけを一方的に規定するものではなく、両者を共に位置づけるものであろう。この写真は、男をドワーフと呼び、彼がフリークであったことを忘れさせないが、その男と観者の関係を連帯的なものとして成立させることによって、フリークと観客の間に生じた正常と異常の関係性を、単純な二項対立には収まらないものへと変えてゆく。そして、そうした関係性の変化は、自らが何者であるかという観者の自認へも、ゆさぶりをかけずにはおかないであろう。

しかも、見世物の正常と異常が非・芸の問題であったように、この写真の親密性もまた、写真上において芸に相当する表現上の技巧によって生み出されているにも関わらず、その技巧に帰着しないのである。見世物での異常が演出や演技によって作られる芸であったように、この写真の親密性も、背景や距離、被写体の衣装、ポーズ、ライティングの選択と決定の結果、写真上に感知しうるものとして写し出されている。しかし、この親密性の根底に想定されるのは、それら表現上の技巧というよりは、そうした選択や決定のありかたを熟知しているはずのアーバス自身でさえ「無視することができない」と述べているよう

な、写真家と被写体が同じ部屋にいますというフレーム外の出来事なのである。

四 おわりに フリークに寄り添う写真

アダムスは、アーバスの写真が見世物を先行表現としていたことを、特に十九世紀の写真を参照しながら論じている。当時の見世物は、興行の土産物や宣伝物とするために大量のフリークを被写体とした写真を制作、販売していた。アーバスの写真はそうしたフリーク写真のスタイルを用いながらも、瞬間を強く感じさせるスナップショットの技法を使用し、背景や小道具を変えることで、かつて見世物が提示していた正常と異常の関係性をよりあいまいで、うつろいゆく不安定なものへと変え、被写体となった人々を、変わってはいるが普通の人々と変わらない人間として写し出している、とアダムスは述べている²⁸。

確かに、アダムスの論にはおおむね賛成できる。だが、ヒューバーツの記事、そして刺青男やアルビノの剣呑み芸人、ドワーフの写真が示すのは、アーバスが見世物を単なる様式として参照にしていたという以上のことなのである。これらの写真から分かるのは、アーバスが、芸でありながら自らを真偽によって評価すべきものとして成立させ、しかも見る者の自意識にま

で関わるという見世物の特異な身体表現のありかた全体として問題にし、それを作品に反映させようとしていたということなのだ。

アーバスの「人類学」は、見世物が結果として提示する異常ではなく、見世物が驚異を創出するその方法と過程を記録しようとしている。また、ドワーフの写真は、不在の観者の存在によって観客自身の自意識に関わる関係性を提示し、しかもその関係性の根拠を、表現上の技巧に帰着させないという点で、観客の自意識に関わる正常と異常の関係を非・芸として提示する見世物と多くの共通点を持つ写真となっている。しかし、この写真は、観者を巻き込む関係性を見世物とは全く異なるものとする点で、見世物という形式を用いながら、かつての見世物の抑圧性を変える可能性を示しているのである。

だが、見世物という営みのありかたを問題とすること 자체가、見世物を持つ抑圧性を持ち越える可能性を持った見方であったのではないだろうか。芸であり、非・芸であるという見世物の様相は、長年見落とされがちであった。見世物は、非難される際には病や障害を娯楽としてしていると解され、驚異を作り出す芸だという側面は無視されていた。一方で芸として捉え直されるときには、真偽の問題として異常を成立させているという点を捨象されがちであった。

しかし、そうした言わば不完全な把握が、見世物が抱える暴力性の問題をより根深いものとしているのである。見世物が最も暴力的となるのは、それが芸であることを忘れられてしまう時だ。その時見世物は、病や障害やその他様々な身体的特徴への差別と一体となる。そればかりか、見世物に関わる全ての人々の営為もまた、異常が身体の問題と同一視されてしまい、創造行為として認められることがない。それゆえに、見世物を芸として捉える視点は重要なのである。そしてさらに、その芸が、他の身体表現とは異なり、芸として巧拙で評価されることを求めるのではなく、真偽によって判断されるべきものであり、観客の自意識に関わる問題として提示されている、という認識も捨ててはならないのだ。なぜならば、この性質こそ、見世物を、巧拙によって評価される他の芸とは異なる、独自の営みとして成立させる特徴であり、見世物の問題を深めてゆく大きな原因の一つであるからである。その点を認識することなしに、見世物に関わった人々の営みの独創性、創造性、さらには見世物の問題を十全に評価することはできない。

このことは、見世物それ自体のありかたに寄り添うことに、見世物の二つの抑圧性、身体的な特徴への差別と、見世物という営みの黙殺、を乗り越える可能性があるのだと示している。そして、アーバスの写真は、その可能性にかけた写真なのであ

る。フリークが提示する驚異としての異常は、真として認められるべきものとして異常をつくりあげるからこそ輝いていたのであり、驚嘆をもって迎えられ、観客自身と深く関わる非・芸の芸であった。アーバスの写真は、その姿に寄り添うことで、病や障害でもなければ、芸にもおさまりきらない、他のどんな営みとも違う特異なる営みである見世物を、強烈な驚異の輝きの内に捉えようとしているのだ。

見世物という娯楽の形式は、多くの国や地域で、独自の輝きを十全には考慮されぬまま、その多くが失われてしまった。だが、人々の身体への関心は消えず、病や障害を抱えた人々、事故や紛争や災害で負傷した人々の姿は、現在も映像となって私たちを取り囲んでいる。それらの多くは、見世物よりも容認できらるものであるらしいニュースやドキュメンタリーなどの形式をとり、見世物以上に真実に近いものとして提示されている。アーバスは見世物だけでなく、こうした報道写真や、事件や事故の写真を多く撮影した写真家、ウィージーの作品等に関心を寄せており、自らもジャーナリスティックな仕事を多数行っていた。見世物と関心を同じくしつつも、見世物と異なることで現在も生き延びているこれらの身体を写し出す映像と、本稿で考察したアーバスの見世物への関心と態度のありかたを、いざれ関係づけて考察し、アーバスの作品全体とフリークの写真と

の関係論じることへと繋げたい。

註

- (1) 見世物の営みに従事する人々の名称は様々あるが、本稿ではアーバス自身が用いていた「フリーク」を使用する。複数、単数の別は英語の場合には問題となるが、本稿では区別しない。
- (2) このようなアーバス観と、それに対する批判としては次を参照。Catherine Lord, "What Becomes a Legend Most: The Short, Sad Career of Diane Arbus", *The Contest of Meaning* (Cambridge: The MIT P, 1989) 111-123.
- (3) Robert Bogdan, *Freak Show* (Chicago: U of Chicago P, 1988).
- (4) Rachel Adams, *Sideshow U.S.A.* (Chicago: U of Chicago P, 2001), Chapter 5.
- (5) Adams, 6.
- (6) Adams, 5.
- (7) Bogdan, 3.
- (8) Adams, 6.
- (9) 見世物の経済活動としての側面についてはBogdanの他Janet M. Davis, *The Circus Age—Culture and Society Under the American Big Top* (Chapel Hill: U of North Carolina P, 2002) 参照。
- (10) Adams, 12-13.
- (11) アダムスはこうした失調の場面を描いたカーソン・マッカラーズとトニ・モリソンの小説を論じている。Adams, Chapter 7.
- (12) Bogdan, 2。一方で、一九八〇年代後半以降からは、過去の見世物に対する反省と現代的な視点を加えつつ、見世物を再興しようという動きもある。しかし、こうした動きにおいても、障害者をフリークとすることはかなり難しくなっている。Adams, Epilogue.
- (13) Susan Sontag, *On Photography* (New York: Picador, 1973), 43-44。また、公開時上映禁止となったトッド・ブラウニングの映画『フリークス』(一九三二)が六二年のヴェニス映画祭での再上映をきっかけにニューヨークでも再上映された。アーバスもこの映画を見ていた。パトリシア・ボズワース著、名谷一郎訳『炎のごとく 写真家ダイアン・アーバス』(文藝春秋、一九九〇)二八七-二八八頁。
- (14) L・グリーンズブーン、J・B・バカラ著、柁淵幸子、妙木浩之訳『サイケデリック・ドラッグ』(工作舎、二〇〇〇)第三章。
- (15) 雑誌の消費主義とニューヨーク近代美術館におけるモダニズムへの転換という要素もアーバスの写真が受け入れられた要因と

- 著せられたりせり。Anthony W. Lee, "Noah's Ark, Arbus's Album", *Diane Arbus: Family Albums*, ed. Lee and Pultz (New Haven: Yale UP, 2003), 26-27, 34.
- (16) アーバスには自分のブルジョワとしての出自を異常としてとらえ、それ故にフリークスを名乗る尊大ともいえる自認がある。一九六〇年一月一九日マーヴィン・イスマエルのホストカーに Diane Arbus *Revelations*, ed. San Francisco Museum of Modern Art (New York: Random House, 2003), 144. 一九六二年四月頃マーヴィン・イスマエルのメモ *Revelations*, 160. など参照。
- (17) ジョナサン・グリーンの写真史の記述がこうした読解の一例として挙げられる。グリーンはアーバスの写真のフリークスを「六〇年代という時代のアーキタイプのひとつとみなし、サーカスを被写体としたブルース・ダビッドソン、街頭の障害者を被写体としたゲリー・ウィノグラッド、薬物中毒の若者を被写体としたラリー・クラーク、ホルズ・エンジユルスを被写体としたダニー・ライアンの写真を一括してフリークを扱った写真として、比較してゆく。」Jonathan Green, *American Photography* (New York: Abrams, 1984), 120.
- (18) 一九六四年、ニューヨーク近代美術館に作品が購入された際に提出した作家自身による記録より。 *Revelations*, 171.
- (19) アーバスの雑誌における活動について Diane Arbus, *Diane Arbus Magazine Works*, ed. Doon Arbus and Marvin Israel (New York: Aperture, 1984). 参照。
- (20) Diane Arbus, "Hubert's Obituary", *Diane Arbus Magazine Works*, 80-81.
- (21) 〈The Entrance to Hubert's Dime Museum and Flea Circus on 42nd Street, 1956〉, *Revelations*, 141. 433.
- (22) この種の物語の効果について、マダムスは次のように述べている。「かつては奇型の人間は神聖な意味を生み出す者として扱われていたのだが、十九世紀末までにフリークスは固有の意味を持たなくなっていた。しかし、彼等の異常は解釈を必要とするように思われていた。その為、フリークスは耐え難い意味の分裂解体を示しかねない身体に統一を与えざるエキズチックな場所や、不思議な出来事や、恐ろしい事故の物語を必要としていたのである。」Adams, 5.
- (23) Bogdan, 241-256.
- (24) 一九六八年七月頃ビクター・クルックストーンへの手紙より *Revelations*, 191.
- (25) John Pultz, "Searching for Diane Arbus' 'Family Album' in Her Box of Ten Photographs, Monograph, and Esquire Work", *Diane Arbus: Family Albums*, 1-20.
- (26) Adams, 128-129.
- (27) インスタマチック・モノタキスについて Sandra S. Phillips, "The Question of Belief," *Revelations*, 60. 参照。また、マダムスはある女性から男を被写体としたインスタマチックの写真を見せられて感嘆の声を上げている。 Diane Arbus, *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, 25th ed., ed. Doon Arbus and Marvin Israel (New York: Aperture, 1997), 6.
- (28) *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, 6.
- (29) Adams, 123-124.

(そのまゝ) ちかこ／博士後期課程)