

荒木経惟と同時代

河野邦彦

写真学科

ARAKI Nobuyoshi and His Period

KOHNO Kunihiko

Department of Photography

(Received October 12, 1999; Accepted January 14, 2000)

1. はじめに

荒木はこれまで、いかなるものを撮ろうと、荒木世界ともいうべき過激なエロスの独特な世界を作り上げ、膨大な量の作品を撮りつづけてきた。「天才」を自称し、特異な風貌とキャラクターでメディアにもしばしば登場することによって、荒木自身が「作品」となってしまう。今日、荒木は、たんに挑発的で淫乱な情欲の世界を撮る卑俗な写真家に過ぎないと否定されことはほとんどなく、荒木独自の個性的なアナーキーな世界を撮ってみせる「天才」であるとして、メディアを含めた写真界から褒めそやされ、また一般からも肯定され、不思議なほど称賛され受容されている。いまや荒木は、巨大な存在となっている。

荒木は、挑発的で、嘲笑的で、猥褻でさえあるエロス写真家として、被写体を「私」との関係で撮り、ときに私生活を直截に曝け出す私小説写真家として、露骨に虚と実の間を戯れる現代の戯作者として、語られてきた。「私小説」、「戯作」、「エロス」、「春画」、「死」といったキーワードで、多くの荒木論が書かれてきた。このことは、いろいろな意味で、評論家にとっても、出版ジャーナリズムにとっても、現代美術館にとっても、あるいは一般の鑑賞者にとっても、荒木がきわめて魅力的な対象となっていて、時代の象徴や隠喩として機能しているためであろうか。しかし、こうした荒木の評価と受容には何かしら空虚なものが感じられる。それは現代社会や時代の空虚さと通底しているように思える。あらためて荒木が登場してきた時代を振り返り、彼の同時代性を考えてみたい。

荒木という写真家は時代の申し子として捉えるには、個性的すぎるが、彼が「私小説写真宣言」した1970年という年は、戦後日本のひとつの大きな時代の転換期であ

ったことは象徴的である。それ以降は「虚構の時代」ともいうべき、確かなリアリティーの消失した時代へと、また「私」の時代へと傾斜していったことからすれば、荒木の虚と実の間を戯れるような写真や私小説写真は、やはりきわめて先鋭的に同時代的であったといえるのではないか。今日の荒木写真の受容も、こうした時代の気分のさらなる延長線上にあるだろう。この論考において、基本として流れる第一の論点でありモチーフは、荒木写真の同時代性である。第二の論点は、荒木とは何者であるのかを探りながら、荒木写真の現代的受容の背景を探ってみることにある。そこから、現代の日本社会および日本人というものが浮かび上がってくるかもしれない。

荒木写真には真正面からの批評をすりと抜け出てしまったり、あるいは、批評自体を拒否してしまうようなところがある。これまで、荒木を取り巻く状況があまりにも喧噪の中にあって、それに影響されずに冷静に眺めることが困難であったことも確かである。それでは、荒木をいったいいかに評価すべきなのだろうか。

荒木の写真展が東京都現代美術館で開催されたが¹⁾、そこで現代の「幸福論」を語るものとして荒木の写真を再評価しようとする試みが行われていることに驚きを感じた。もちろん、以前から荒木は写真による「幸福論」をいい、飯沢耕太郎もそれに同調していて、この論自体は新たに提起されたものではない。しかし、荒木の写真の「幸福論」としての再評価は、現代日本の社会状況からして、どのような背景のもとに意図されているのだろうか。この「幸福論」も合わせて論じてみたい。

2. 荒木の登場とその時代性

(1) 荒木の登場と「プロヴォーク」

荒木は「プロヴォーク」の写真家たちよりやや遅れて写真界に登場してきた。当時の写真を取り巻く雰囲気は、

社会状況に呼応するように、従来の写真表現のあり方を根源的に異議を唱えようとするものであった。「プロヴォーク」が同人として出発した1968年は、日本の写真史の中で大きな転換を迎える年であったといってもいい。1970年前後の日本社会は、「理想の時代」から「虚構の時代」への転換ともいうような、確かな現実の、意味や価値の消失に向かって、根本的に転換していった時代であり、また、いわゆる「戦後的」なものが完成した時でもあった。

荒木と「プロヴォーク」を同列に論じてはならないが、荒木が登場した写真の状況を眺めるには、「プロヴォーク」を概観することが必要であろう。いわゆる「ブレ・ボケ・アレ」の森山大道や中平卓馬らによって結成された「プロヴォーク」は何よりも写真の「たしからしさ」への過激な懐疑から始まったが、それは、従来の写真表現に対するアンチテーゼであり、従来の写真表現のラジカルな否定であった。写真のカウンター・カルチャーでもあった。写真の外面的な描写性への信頼から作者の見た真実への転換といった、60年代的なリアリズムの否定をラジカルに押し進め、写真表現を根本的に転換しようとする試みであり、共有されていた表現の規範が溶解する中での試行錯誤の現れでもあった。同時に現実のリアリティへの懐疑であり、「日常的現実」を「新たな劇的な現実」と捉えることでもあった。写真作品のアノニマス性（匿名性）へのこだわりは、作為性や企みの露見することの否定であったが、新たな主体性（作家性）の回復の裏返しでもあった。脱思想性、脱イデオロギー性、脱テーマ性を掲げ、写真映像の持つ事実信仰へのアンチテーゼであったアメリカの「コンテンポラリー・フォトグラフィ」の日本的受容の結果である、いわゆる「コンポラ写真」も、当時の写真界の状況を表していた。この時代の写真表現は反抗的、破壊的であっても、表現のあるべき姿を追求する熱気があった。こうした時代の状況下での「プロヴォーク」は、別の見方をすれば、あらゆる行為がいつの間にか現実感を奪われてしまう中での「真の経験」への渴望、あるいはアイデンティティー回復の希求の現れであったともいえる。

現実を傍観者的に撮る「コンポラ写真」もそれを非難した「プロヴォーク」も実は表裏一体の関係にあり、どちらも現実の「たしからしさ」の懐疑であり、従来の社会的な事象に積極的にコミットして、映像の表象性を犠牲にしてまでも、そこに意味、あるいは社会正義といった価値を伝達していこうとしたドキュメンタリー写真やリアリズム写真への反抗であった。単純化してしまえば、「プロヴォーク」は現実を「私」（主体性）との関係性の中で捉え、「コンポラ写真」は現実への関わりか

ら、シニカルとまではいかないまでも離れようとしたが、どちらも本来あるべきリアリティの失調であった。この時代、主体性の喪失が取り沙汰されたのも、裏返せば作家の主体性にこだわっていたともいえる。作家にとって主体性とは重く、負荷のかかったものであった。

もちろん、写真の機能だけではなく写真に対する写真家の姿勢を問題にしたのは、森山が実は日本の私小説的心情の中にあっただけかもしれないにせよ、中平が反体制的なイデオロギー的心情を持っていたかのもしれなかったにせよ、間違いではなかっただろう。彼らの写真というものに対する真摯な熱のある問いかけと行動は評価したいが、たんなる反抗それだけでは、破壊に終わってしまう。システムから外れて情念のカオスみたいなところへ自滅的にのめり込んでゆくの、本物であるというような間違っただけの思い込みがあったのではないか。「アノニマス性」にこだわりながら、その反面「主体性」や「私」に過剰にこだわったことで「プロヴォーク」は出口のない袋小路に入り込まざるを得なかったであろう。映像的なものへの過剰な期待といい、現実のリアリティの失調といい、現実と「私」の関係といい、写真と作者の関係が臨界状態になりつつあった。「虚構の時代」ともいうべき時代への転換を予兆させていた。

「理想の時代」と「虚構の時代」というように戦後日本を時代区分すれば、「プロヴォーク」は、あるいは「コンポラ写真」も、当時の日本社会の混迷と不安の中で、「理想の時代」というひとつの時代の終焉と同調していたと見ることができる。「プロヴォーク」は、「理想の時代」と「虚構の時代」の移行期に出現し、両方の特徴を持っていた。もはや理想が投影される現実には信じられず、虚構に過ぎないが、まだ別のかたちで、つまり写真を撮る行為を通して、現実には信じるに足るものとして再び現れると思われていたのではないか。彼らの破滅的な生き方とは裏腹に、「プロヴォーク」は「夢の時代」の産物である。時代が確かな意味や価値の定まらない相対主義、確かな現実のない「虚構の時代」になれば、「プロヴォーク」は「理想」を追求したがゆえに、破滅型であったがゆえに、消滅する運命にあった。

「プロヴォーク」は、確かに大きな影響を与え、多くの追従者を生み出したが、政治の世界における60年安保と違って70年安保がほとんど実効的な政治性や現実性がなかったと同じように、その主張や運動に真に写真表現における実行的な「政治性」があったかといえば、疑わしい。あえていえば、写真における、自己回復を求めた革命であったのかもしれない。彼等は真摯に「革命」を志したが、気がついてみると、皮肉にも行動が過激になればなるほど目的は遠くに飛んでゆき、真の経験への渴望

はけっして癒されることはなかったのではないか。

日本社会の「戦後の大きな物語」が消滅していく中で、森山大道や中平卓馬ら「プロヴォーク」の写真家たちの写真は、自己解体的な内部矛盾を内包しながら、「大きな物語」の消滅による「私」というものが剥き出しになってしまった、何か生の生存感覚のようなものが剥き出しになってしまったようにも見える。「たしからしき」は共通に理解され了解される意味や価値であり、「たしからしき」を否定してしまえば、斜に構えて虚構の「たしからしき」に身を預けるのでなければ、ニヒルにアナーキーになるか、後は「私」というものに縋るしかない。だが、もちろん、今日流行の「自分探し写真」のように「私」が仮象となっているのでも、蒸発してしまっているのでもない。ここでの「私」というものは、同時に作家としての「主体性」の問題でもある。彼らは真摯に、必死に自分の立っている場所を否定し、自己の再生を求めながら、写真の確からしさを疑い、私がこうのように見たというように、「私」に引き寄せて「世界」を写真で撮ろうとしたのだ。そう単純に「私」を主張したのではなく、作家性を前提とした「アノニマス性」(匿名性)、つまり表現性と「アノニマス性」をディアレクティックし、喪失した主体性を回復しようとしたのだが、このディアレクティックはかえって「私」を過剰に意識させたのではなかったのか。今日から「プロヴォーク」を振り返れば、たんなる過激な反抗に終わったのではないとすれば、「たしからしき」をいかに再生したのかが問われることになる。はからずも、「たしからしき」は再生されず、時代は「虚構の時代」を突き進んでいった。未だにリアリティーは再生されずにいる。時代というものはつねに伝統を破壊するように流れるが、表現行為は破壊だけで終わらずに、成熟しなければならず、この意味では、「プロヴォーク」を高くは評価しない。

荒木経惟は、「プロヴォーク」に刺激され、一步遅れて既成の写真を挑発するような写真を発表するようになる。後に篠山紀信と比較されるようになる荒木はその当時、「プロヴォーク」の「たしからしき」や「現実」へのラジカルな反体制的反逆性、森山の潜在的に持つ日本の私小説的心情、中平のマスメディアの中での言葉を駆使しての煽動性などを共有していたが、篠山よりも森山と表面的には似た写真を作っていた。荒木は森山や中平よりもある意味で「不真面目」で、ただ当時は変わった写真家と見られていただけで、時代の寵児ではなかった。まして今日の写真界のみならずメディア上場の巨大な存在となった荒木を想像できなかった。

(2) 「センチメンタルな旅」とその後

荒木は1970年に妻陽子との新婚旅行を撮った私家版写真集『センチメンタルな旅』で、「そこいらの嘘写真とはちがいます」という言葉を添えて発表し、デビューする。1970年頃、自分の私生活をテーマにした写真家は荒木だけではなく、たとえば深瀬昌久(『陽子』)も私生活をテーマにしていて、荒木だけがひとり自分の私生活を素材とした私写真というスタイルで写真を撮ったのでもない。だが、「私小説写真」こそが、写真であると宣言したのは、荒木だけである。当時のアマチュアは「作品」として私的な記念写真は撮らないが、私的な「記念写真」を堂々と「作品」であるといったのは、荒木だけである。

「私小説写真」としての写真を原点とし、「仕事は私事である」ともいい、静かに過激に「私写真宣言」を行った。これまでのジャーナリズム写真のように積極的に社会的テーマを掲げ現実にコミットするのでもなく、かといって作者自身の内面の真実を現実との関係の中から新しい映像として捉えようとするのでもなく、私的な出来事の中にだけ自己の作品の手ごたえを求めようとした。写真の劇的な転換期を「私写真」で中央突破しようとしたともいえる。時代や社会に無関心を装い、写真を「私事」に求めたのは、一種のテロリズムであった。

荒木は決して政治的、思想的ではないが、この私写真宣言は、同時代的意識の面から見れば、「プロヴォーク」ほどではないにしろ、60年代後半の全共闘や安保闘争などに象徴されるような、反体制や革命的な時代気分が反映されているだろう。反体制や革命の挫折によって、もはや社会的な問題にはリアリティーはなく、私的な事柄にしかリアリティーはないと感じようになりつつあった時代でもあったが、そうした時代であって私写真宣言は、革命的気分の中で、写真における「私事」にリアリティーを与えようとしたものであったかもしれない。だが、「革命」であったとしても、「プロヴォーク」もそうであったように、写真そのものは決して疑わなかったであろう。真に「革命」たろうとしたならば、写真が「真実」を写し得るかどうかという根源的な問いかけをしながら、写真そのものを疑うべきであったのではないのか。「革命」(revolution)とは、本来的には「復古」や「回帰」(revolution)であるが、写真が復古すべき「ふるさと」は何であったのであろうか。荒木にとっては、回帰すべき写真の「ふるさと」は「私写真」であったということである。もちろん、写真は、ジャーナリズムやドキュメンタリー写真のように、つねに事実を記録し、間接的であれ思想や世界観を語るものばかりではなく、表現であれば「私事」を語るものであってもいい。荒木の「私小説写真」を好意的に解釈すれば、ジャーナリズム写真が

無視してきた「私事」を語ろうとしたともいえる。

『センチメンタルな旅』において、荒木は、「私」や私生活への強い執着と同時に、今日ではいささか懐かしくもある、写真の「真実」なるものへこだわっているように見える。それは、写真のリアリティへの懐疑としての「嘘写真」や「真実写真」といういいかたに現れている。どんなに美しいファッション写真やすぐれた報道写真にも、そこには真実が写っていないと、それは「嘘写真」だといひ、私写真こそが「真実」なのだといひ。どれほど荒木が写真における「真実」を考えていたのか断言できないが、『センチメンタルな旅』の時代は、内容はどうであれ、写真の「真実」をリアリティーを持って語り得る時代であったということであった。荒木は、私小説写真宣言をして、私小説こそ写真にもっとも近いと主張したが、決して私小説写真が写真表現の正統でも、あるいは芸術表現としての写真であるとも、従来の価値観から評価される作品であるとも、思っていなかったであろう。

荒木のような私写真が、もし、当時のドキュメンタリー写真や報道写真が公式的な言説によって描かれる社会の大状況から見逃してきた「私」や日常生活を拾い上げ、もう一度個人の足下を見つめ直そうとするならば、時代に生きる人間の実存を捉えようとしたものならば、評価され得るであろう。荒木は決してこうした問題意識はなかったに違いない。かつて明治期の自然主義文学が時代の流れとともに私小説的なものへ変質していった中で、「文藝の目的は眞を寫すことにある」（島村抱月「文藝上の自然主義」）というような信念が藤村や正宗白鳥のある種の文学に生きていたように、私小説的な日常生活の一場面の描写の中にも「眞」を「寫す」という理想があればいい。まさに、「眞」を「寫す」という意味で「寫眞する」のならばいい（「写真」の語源は「眞を写す」ということではない）。しかし、写真の「真実」を、社会や歴史のパースペクティブを見失って、社会から切り離された「私」との関係性の中でしか捉えようとしなければ、作者の私生活の知識を前提とするならば、それは過去の悪しき私小説的な写真になってしまう。社会性を欠いた自閉的なものでしかなく、現実と対峙することから逃避することになってしまう危険性を孕んでいる。問題なのは、「私」が社会の、歴史の遠近法の中でどのように存在するのかということである。「戦後の大きな物語」が消失して、「虚構の時代」の中であって私的な日常にしか「小さな真実」を見ることができなくなったということでもある。もはや理想を求め、描く時代は去りつつあった。

荒木は『センチメンタルな旅』以降、彼の写真に対する基本的なスタンスは、私生活の日常的な記録を、写真による日記のように、作品にしようという意図があった

のではないだろうか。少し褒め過ぎかもしれないが、永井荷風の『断腸亭日乗』のごとく、谷崎潤一郎のように官能的に、人生を作品化しようとしたのかもしれない。荒木の作品や言動からすれば、美学的・哲学的な覚悟に支えられたような深刻な作品化を意図したものではなかったはずである。それはおそらく、自己劇化即ち自分を主人公にした「小説」を、写真を撮りつづけるという仮面をかぶって、ナルシスティックなまでに、芝居気たっぷりなものとして行おうとしたのかもしれない。ここには疑いもなく写真のスタイルを、方法論を、あくまで私的なものを起点としてゆこうとする意志があったのではないか。この意志は、仮に「私小説写真」が認められなくとも、自分の人生を作品化せずにはおかないという強烈な反抗的な意志であったように思える。そのとき、究極的には、荒木自身そのものが「作品」となる。荒木の自己劇化としての「作品」は決して、荷風のような洗練されたものではないが、荒木自身がメディア上の「作品」となってしまうというこの自己劇化は同時代的であったといえる。

『センチメンタルな旅』以前も、太陽賞を受賞した『さっちゃん』や『少女』『マー坊』からすでに、荒木の私写真の根底となるものは現れている。『さっちゃん』で、セルフタイマー・フォトといういいかたで「さっちゃんはおちんである」と述べているのは、文学的ないいかたをすれば、「分身小説」的なものを写真に求めているのかもしれない。『さっちゃん』は従来のリアリズム写真とは決定的に決別しているのではないが、普通の日常的な光景にドラマを見ようとしたのだろう。『さっちゃん』は、ロッセリーニ（『無防備都市』）やデ・シーカ（『自転車泥棒』）といったメッセージ性（プロパガンダ性）の強いイタリアのネオ・レアリズム（一種の左翼用語でもある）映画に感化されて、どれだけ思想性を理解していたのかわからないが、制作されたのもである。当時はネオ・レアリズム映画が大いに受け入れられていた時代であり、日本にイタリア映画とともにアメリカ映画もどっと上陸し、いわゆる「戦後民主主義」的価値観の映画が全盛になっていた。イタリアのネオ・レアリズムは、戦前のイタリア文化のひとつが底流になって、敗戦の結果、もっと苦い現実を見つめようという自覚が深まったことによって伸長し、戦後のポピュリズムがそれを後押ししたのだった。荒木は政治的な主張や思想性とは無縁であるが、『さっちゃん』は、戦後のポピュリズムと左翼の気分、いい換えれば、庶民の日常生活へのこだわりと反体制という時代の気分を濃厚に反映しているのではないのだろうか。

写真家の世代的な特徴は無視できないし、初期の作品の体質というものは以後継続されるだろう。荒木の写真

には、『センチメンタルな旅』や『さっちゃん』以後、現在まで一貫して、強く表面に現れなくとも、庶民の私的な日常生活への執着とともに、体制への反抗性が底流にあるのではないか。むしろ、その反抗性は、思想的であったり、生真面目なものではなく、嘲笑や揶揄を含んだ、下町の庶民感覚的な、「下々」の「お上」への反抗といった意識のものであるといった方が適切であろう。

『センチメンタルな旅』や『さっちゃん』における日常生活のドラマ性と私小説性、こうした私写真が荒木の写真の基底になっている。だが、私小説写真だけが荒木の写真ではなく、女と都市というものも荒木の主要なモチーフであり、日本的な「センチメンタル」が荒木の写真を特徴付けている。女は、妻陽子へと、女陰とエロスへと、都市は、失われゆく自分の生まれ育った下町の風景へのノスタルジーと、重ね合わされてゆく。そこには、荒木の生まれ育った三ノ輪という東京の下町気質が大きく影響を及ぼしているだろう。また、よく指摘されることだが、荒木の写真には死というものがどこかしら感じられることも事実である。荒木の写真には、日本的私小説性とともに、後に明白になる虚実を戯れるような、通俗的な物語としての戯作性もある。

荒木は、今日まで、「野蛮」なまでに、「俗」に徹して、旺盛な表現意欲で膨大な写真を撮ってきた。荒木の個性とあり方が時代とどう交錯してきたのかといえば、「虚構の時代」をアナーキーに戯れ、典型的に生きてきたように見えるのが荒木という写真家である。「虚構の時代」にあっては、虚実に戯れるか、シニカルに斜に構えるか、アナーキーになるか、あるいは「私」に内向するか、その時代を生きるべき方法はいずれか。それとも、絶望すべきなのか。文学的な表現をすれば、坂口安吾ではないが、正しく墮落するのは難しい。そのことを象徴していたのが荒木経惟という写真家の生きざまであったのかもしれない。

荒木は、過激な挑発と嘲笑でもって、日本社会と日本人と時代を、写真のあり方を鋭く揶揄して見せているようにも見えるが、どれだけ鋭い感覚で正確に時代を揶揄しようとも、しょせん浅薄・卑俗な墮落した写真家なのだろうか。もちろん、ただちに荒木の写真を文化のヴァンダリズムとして断罪しようとも、道徳的に非難しようとも、存在自体を否定しようとも思わない。三島由紀夫ふうにいるところの「何か無害で美しい、プラザの噴水の如き」写真、洗練された伝統的な美意識を受け継いだものでもない、たんに美しいだけの無害な写真であるよりは存在価値はある。

(3) 「理想の時代」から「虚構時代」への転換期

荒木が登場した時代は、戦後の日本社会が「理想の時代」から「虚構の時代」へと大きく転換していった時代であり、偶然の一致とは思えないような時代の劇的な転換を示すような象徴的な出来事が起こっている。

荒木が『センチメンタルな旅』を発表し、私写真宣言をした年と、三島由紀夫が戦後日本社会と日本人の墮落に対しての絶望と憤怒の中で自裁した年、そして、戦後日本の経済高度成長と近代化の完成の象徴であった大阪万博が開催された年が、奇しくも同じ1970年であったことは、もちろん偶然の一致であったにせよ、あまりにも象徴的である。この年にあった重要な出来事として、ポップカルチャーのほうでは、雑誌「an・an」が創刊されている（三島はこの創刊号に雑文を書いている）。また、70年前後は、ある意味では当然のように、過激な全共闘運動が悲劇的な結末をもって挫折していった時でもあった。今日、時代のパースペクティブの中で振り返ってみれば、荒木の私写真宣言の時代的意味に対してある感慨を感じざるを得ない。

荒木は全共闘世代より少し世代が上だが、70年前後の同時代的な問題を引き受けて、それを過激な挑発的な性愛写真や私的な日常を撮る私写真というかたちで時代の空気を表現して見せたのであろうか。それとも、まったく同時代的な問題を引き受けなかったのか。現実と虚構が反転するような時代状況の中で、私写真宣言してしまう荒木とは何者であったのだろうか。過激な挑発性と私的な内向性が奇妙に同居しているのが荒木の特徴であるが、どちらも時代の気分であったように思える。70年以降の荒木は「虚構の時代」を象徴するように、サブカルチャー時代を生きるように、虚実を戯れるような写真で社会を過激に挑発するようになっていった。頭の中をすべて淫らな欲望で満たして写真を撮ろうとする、アナーキーなテロリストであった。写真において、フェイク(fake)としてのリアリティーを、別のいい方をすれば、make-believeの世界におけるリアリティーを、確信犯的に、引き受けていったのであった。

では、「理想の時代」から「虚構の時代」への転換した戦後の日本社会の状況はどうであったのか。見田宗介は、「現実」というものがどのような「反現実」と対比され、構成されていたかによって、戦後史を3つの段階に区分けすることができる²⁾と論じた。それによれば、戦後日本社会においてわれわれは、「現実」という言葉に反対語として「理想」「夢」「虚構」を対比させて、現実の社会をイメージし捉えてきたが、現実が照射する反現実の様相は、「現実と理想」「現実と夢」「現実と虚構」という順に転換して行ったとする。すなわち、戦後の日本社会はそ

れぞれ、現実社会を理想から遠いものとして理想を追求し、「理想」に生きようとした「理想の時代」(1945年から60年頃まで)、現実に見え、「夢」に生きようとした「夢の時代」(1960年から1970年代の中頃まで)、現実社会は虚構に過ぎないとし、「虚構」に生きようとした「虚構の時代」(1970年代中頃以降)の3段階に区切られるという。大澤雅幸は見田の論考を引き継ぎ、3つの区分を単純化して、戦後日本を「理想の時代」と「虚構の時代」の2つに区分している³⁾。われわれ日本人が理想との関係において現実を捉え秩序立てていた時代から、虚構との関係において現実を捉え秩序立てる時代へと転換してきたと、戦後日本社会を区切りすることもできるであろう。しかしながら「理想の時代」がリアリティーを実感できた時代であったということではない。そこでは現実と仮構が二重映しになっていて、真の経験というものを実感できなくなっている、あるいはいくらか深刻であってもどこかしら虚偽の体験しか得られないが、まだ現実との距離感は失われていなかった。

この「理想の時代」と「虚構の時代」の区分を、表現の世界のモチーフにおいて別のいい方をすれば、「悲しさの時代」と「寂しさの時代」といういい方もできるかもしれない。戦後の復興と近代化という「大きな物語」としての国家目標に向かって邁進して、理想を追いかけていた時代には、夢と希望とともに葛藤や矛盾、苦しみや犠牲が常に付きまとっていて、文芸なり、写真でもそうであるが、そうしたものにともなう「悲しみ」を主なモチーフにしていたように思える。70年代後半になると、そうした国家目標が達成され、国民すべてが豊かになり、「大きな物語」が消滅して、「悲しみ」はなくなったが、今日それに代わって、日本人は本当の生きる目的を見失ってしまっている。そのとき人の心の中にあるのは、「寂しさ」であり、それを描こうとするのが、今日的な表現のモチーフであるかもしれない。荒木には、「虚構の時代」を戯れるアナーキーさがあるが、心情の根底は「悲しい時代」の写真家ではないだろうか。60年代的な「大きな物語」をその時代の心情でもって「虚構の時代」に「私的な小さな物語」として反復しているのかもしれない。

リアリズムというものはおそらく多くの場合理想主義的な動機に裏打ちされている。まさに戦後1945年から60年頃までの「理想の時代」はリアリズムの時代でもあり、リアリズムと現実リアリティーを実感していることとは別であるが、写真表現もまさに土門拳に代表されるようにリアリズム写真の時代であった。リアリズム写真は、「悲しさの時代」の写真であるともいえる。「理想の時代」はまた、「実体的」なもの、「生活的」なもの、「肉体的」なものをリアルなものとして感じる時代感性であった。「理

想の時代」と「虚構の時代」に挟まれた「夢の時代」は、60年代末の社会的・政治的激動にも拘わらず、70年の大阪万博が最後の象徴であったように、まだ時代が「幸福」な時代であるという感覚は共有されていた。リアリズムは崩壊しつつあったが、理想の実現性の夢のなかで現実が虚構的なもの取って代わられているわけではなかった。また、さまざまな試みと実験の時代でもあった。1970年代中頃以降、とくに80年代の「虚構の時代」になると、人はもはやリアリティを求めないし、愛さない。「虚構の時代」を彩るものは、リアリティの消去に向けて浮遊する「虚構」の言説であり、表現であり、また生き方であった。

では、理想から虚構の時代への転換点はどこであろうか。その転換点は、見田もまた他の論者も指摘しているように、戦後50年をほぼ折半する70年前後の時期であろう⁴⁾。この1970年前後は大きな事件が立てつづけに起き、劇的な時代の転換を予感させた時期であった。60年代の過激派学生運動の究極的な決算としての連合赤軍浅間山荘事件は72年の出来事である。「理想の時代」の最後の祭典ともいべき70年の大阪万博が戦後日本の経済高度成長と近代化の完成の象徴であったが、その後73年のオイルショックによって高度経済成長に終止符が打たれ、時代の転換期を迎えることになる。この70年の大阪万博は日本社会の経済的な次元だけではなく、戦後の日本人の精神と行動を規定してきた価値観の終結点の象徴として見ることもできるのではないだろうか。

そして、三島由紀夫が戦後日本人の精神の墮落に憤怒して自裁して果てたのは、まさしく70年(昭和45年)であった。文学の方面ではいわゆる「内向の世代」と呼ばれる作家たちと作風が登場する。この70年という年は戦後の価値観の指標となる年であった。

理想の時代の黄金期は60年代であったが、1970年代以降の虚構の時代は、理想が虚構へと反転し、情報化され記号化された疑似現実、つまり虚構が構成され、差異化され、豊穡化され、維持されるようになってきた時代であり、こうした時代と社会が「高度情報化社会」、「資本主義大衆消費社会」、「脱産業社会」といった言葉で語られ、あるいは分析されてきた。これらは「虚構社会」と内的に構造化され結びついている。虚構の時代は相対主義の時代でもある。また別のいいかたをすれば、理想の時代あるいはより以前からの日本人の精神性や価値観を支えてきた「大きな物語」が消失した時代でもある。ポスト・モダンも、本来であれば近代を乗り越えるために必然的に苦痛をともなっているはずが日本では近代に楽天的に継ぎ木され、メディア上で流通すれば流行の知的商品にもなってしまう。

80年代に「善悪美醜を問わない」といういいかたが流行した。まさに価値観や美意識までもが相対主義に丸ごと絡め取られ、善悪美醜を問えなくなってしまった。価値の溶解状態になってしまった。もはや虚構性を語るときのシニシズムの陰はなくなり、シニシズムは構造化されて無意識の内に入り込んでしまったようであった。怪しげな倒錯した終末論が新興宗教だけでなく、一般にも流行として受け入れられてゆくようになり、サブカルチャーが島宇宙のように社会に拡がり、メインカルチャー（正統な文化）は中心から駆逐されてしまった。

この虚構の時代は、たとえば森田芳光監督の『家族ゲーム』（1983年）といった映画などに見られるように、共同体が崩壊してゆくなかで家族という社会のなかで最後まで実体的であり、生活の場であり、リアルであったものが根底から崩れてゆき、家庭の幸福が演技されるものとなっていくような時代感覚が表現されたのであった。

その後、「幸福」、「家族」、「愛」というテーマが、その現実における消失と崩壊の代償として語られるようになってくる。「死」というテーマも、戦後一貫してリアリティーを失って安易な「ヒューマニズム」に回収されていたが、ただ生きることの礼讃として、あるいは怪しげな宗教的な言葉として語られはじめた。そこには深い思索やリアリティーはない。もちろん、文芸においても、映画においても、写真においても、現代の日本社会において切実なテーマに真摯に取り組んだ作品は多いが、リアリティーの解体、意味や価値の崩壊の中で、「幸福」、「家族」、「愛」、「死」という言葉が実体性を失い、記号化して浮遊している。今日の荒木写真の把握と受容のキーワードである「私小説」、「戯作」、「エロス」、「死」などが透けて見えるようにも思える。

(4) 文学的ロマン主義者としての荒木

荒木と写真表現の状況を日本の社会的・政治的戦後史のパースペクティブの中で眺めてきたが、ここでは、社会と芸術や文芸の関係との中で、荒木を眺めてみたい。

荒木が電通に入り、写真家として本格的に活動を始めた1960年代は、先に述べたように、60年安保に始まり70年代に至っての連合赤軍事件によって崩壊した反政府・反権力、「革命」を標榜する新左翼を中心とした政治闘争の時代であった。新左翼の革命的政治闘争は、「戦後民主主義」という「戦後の大きな物語」への反逆でもあったが、この時代は未だに「大きな物語」が「理想の時代」の中で生きていた。「理想の時代」が70年を境にして、「大きな物語」が霧散して、「虚構の時代」に変容していったことを見てきた。

結 秀美は、当時の新左翼が「文学的ロマン主義」と

呼びうるような側面を濃厚に持っていたと指摘する⁹⁾。新左翼の闘争が、抑圧の象徴である政府中枢を實力で占拠すれば、そこに「解放」された地平が開けるはずだという目論見からして、それは「文学的ロマン主義」とも呼びうるような心情の側面を濃厚に持っていたという。また、前衛であり実存主義者を自称する学生のロマン主義の発露であったともいう。そして、その文学的ロマン主義は失墜した。文学的ロマン主義は、もちろん、政治的な次元で実現しようとすることは自己矛盾であるが、元来が、革命とか解放とかいった「大きな物語」を支える心性的基盤であったということもできる。

60年代の反文化（カウンターカルチャー）運動を簡単に振り返ってみれば、新左翼運動を支えた心性と共通するものがある。舞踏・演劇ジャンルでは、土方巽の「暗黒舞踏」、唐十郎の赤テント、寺山修司の天井棧敷、佐藤信らの黒テント、鈴木忠志の早稲田小劇場などアンダーグラウンド（民族的な「情念」や「闇」を強調する）、映画では、大島渚や若松孝二といった「前衛」、これと即応したヤクザ映画の全盛、文学では、いわゆる「戦後民主主義」を標榜する大江健三郎の『ヒロシマ・ノート』や『沖繩ノート』、高橋和己の『憂鬱なる党派』『散華』『邪宗門』、ここにはかつて石原慎太郎が体現した「怒れる若者たちの」風の文学的ロマン主義の色彩が濃厚に漂っている。

こうして見れば、60年代の文学・芸術運動は、もちろん写真も含めて、おおむねロマン主義的なものであり、それが核心であることは確かであろう。おそらく「VIVO」も、その延長線上のよりラジカルな「プロヴォーク」も、間違いなく従来の写真の規範の「抑圧」からの解放を過激に目指したという面から見れば、反文化運動の文学的ロマン主義的な心情を濃厚に持っていたのではないのか。そして、その運動が、純粹に「革命的」であろうとすれば、彼等の制作した写真作品が商品的価値を持つてはならず、資本主義的な生活を営んでいてはならないのであって、そのために多くの写真家たちは作品の商品的価値にこだわったのであった。しかし、新しい表現を求めた写真家たちは60年代の反文化運動に心情的にコミットしつつも、基本的に自分の「芸術行為」によって生活の糧を得ることができていたという点で、その分だけ「革命的」ではなかった。この「芸術行為」と生活の糧という問題は、70年代以降の広告写真の需要の増加によっても、あえなく霧散してしまう。また、それまでのジャーナリズム写真家よりも広告写真出身の写真家が活躍するようになることからもうかがえる。このことは指摘されるべきである。荒木は電通出身とはいえ、広告写真から離れて「私写真」を標榜したのは、この問題

に対する荒木の回答であったのかもしれない。「芸術行為」が生活の糧ではなく、写真を「芸術行為」とするのではなく、「私写真」と生活の糧の両方であったのではないか。

60年代のカウンターカルチャーの担い手たちも、各々の政治的関心にかかわらず、意識せざる「フォルマリスト」であったのかもしれない。それは、ダダイズムやシュールレアリズム、それ以上に典型的なものとして、ロシア・フォルマリズムに見られるような、規範からの逸脱を目論む芸術アンキズムは、逆に、規範というフォルムを尖鋭に意識することから始めざるを得ず、極端なフォルマリズムでもあったのではないかということと、同じような意味である。カウンターカルチャーの規範からの逸脱という芸術的「陶醉」が、アンフォルメルに見えるば見えるほど、かえって対抗的にフォルマリスティックに見てしまうことになる。だから、カウンターカルチャーの担い手たちは80年代の消費社会に至って、容易くその中に、別の「陶醉」を演じ、帰還することができたのではないのか。

「プロヴォーク」は、その過激な「自己否定」と破壊主義によって自滅したのであったが、文学的ロマン主義的心情の失墜でもあったとも解釈できる。80年代から現代に至って学生運動の大衆的な勃興が見られなくなるや、学生の政治的シラケを批判するジャーナリズムを見れば、失墜したはずの文学的ロマン主義の「大きな物語」が「小さな物語」として機能していることがわかる。同じように、「プロヴォーク」の文学的ロマン主義は、未だ写真界にも「小さな物語」として生き続けている。たとえば、西井一夫は『なぜ未だにプロヴォークか』において、60年代の全共闘時代を懐古しながら、「プロヴォーク」が提起した問題を未だに達成されていない写真の本質的な問題として問い返している⁹⁾。西井は、これまで「抑圧」されてきた現実を「私」との関係で捉えることで解放しようとした「プロヴォーク」の主張が今日未だに達成されていないと、「プロヴォーク」を再評価している。そこには、暗に、すべてことが「私」を起点する私性の礼讃という「戦後民主主義的」言説を擁護しながら、60年代の反文化的な文学的ロマン主義的心情が行間から明確に読み取れる。誇張を恐れずにいえば、荒木の今日的な肯定的評価は、若い世代の荒木受容とはかなり違って、ある世代以上にとっては、少なからず「戦後民主主義的」なものとしての私性の中に欲望の解放と幸福論を語るものとして、反文化的な文学的ロマン主義的心情のもとになされているようにも思える。

一方、60年代の反文化主義運動の中で、文学的ロマン主義には還元され得ない、反ロマン主義的なジャンルが

存在した。それは、赤瀬川源平に代表される「ネオダダ」「東京ハイレッド・センター」として知られる「前衛」美術運動であった。赤瀬川源平が作った贋千円札が「通過及証券模倣取締法」違反に問われた裁判は、反権力的文化運動として捉えられたが、それは芸術における「コピー」の問題であった。ここで、荒木は「ネオダダ」的な、あるいはシュールレアリスム的な、60年代の「前衛」美術運動とも親和性を示すようにも見られる。それは、最近のモノクロ写真にリキテックスで彩色した写真などが現代美術的な範疇の中で捉えられていることをいっているのではない。たとえば、『シュールセンチメタリズム宣言 2 カルメンマリーの真相』(1970)には、後の女陰写真にはあまり見られない暗さがあり、美醜や善悪を超越して、ちょうど当時登場した現代美術の「もの派」を連想させるような、即物的なまでの女陰の描写がある。今日見ても相当過激であるこの写真集は、発表された70年当時ではなおさら過激な挑発であり、もちろん「非合法」である。この写真には、荒木の性的な直接的な情念の他に、60年代の反文化運動における民族的な情念や「闇」を強調するアンダー・グラウンド的な様相が出ているが、即物的なまでの女陰の描写の一方で、コラージュ技法を使った『荒木経惟の偽ルポルタージュ』(1980)におけるばかばかしいまでの既存の意味への反抗性を見れば、荒木がたんに反文化的な文学的ロマン主義者として回収されない側面を持っている。

一貫してエロティックなものを撮りつづけてきた荒木を、ダダ的なものとして形容するのは矛盾があるのかもしれない。荒木の欲望表現としての性愛写真は、ダダ的であるよりはむしろシュールレアリスム的心性に近いかもしれないが、かといって女性美やエロティシズムをストレートに賛美しているようには見えない。これまでの一般的な荒木理解の「エロスとタナトス」という言葉に異をとるつもりはないし、単純にフロイト的な抑圧によって分析しようとも思わない。荒木の性愛写真は女性美やエロティシズムといった美や芸術として括られてしまうものではないだろう。もちろん、荒木をダダや60年代の「前衛」美術運動の「ネオダダ」、シュールレアリスム的なものに安易に取り込もうとするつもりはまったくない。荒木の写真の情欲的なエロスの表現(性愛表現)、反逆性、戯れ的なばかばかしさといった側面を、江戸期の春画や戯作と比較して論じられることが多いが、それはダダやシュールレアリスムに回収することよりも妥当性があるだろう。少なくとも、赤瀬川源平の「ネオダダ」や卑猥文書として摘発された澁澤竜彦の訳したマルキド・サドの『悪徳の栄え』に影響されたような、「規範からの逸脱」あるいは「抑圧への反抗」という意味での芸

術的アナーキズム的要素を、とくに70年代頃までの荒木に感じる。荒木は、そのときどきの時代に敏感に反応して自分の写真に利用してきたといえる。

荒木の写真が、芸術的か非芸術的か、品格があるかないか、真偽、善悪、美醜の判断を別にして、やはり、荒木の心性の本質は反抗的文学的ロマン主義者としての心性ではないだろうか。現在でも、60年代的な心性を持ちつづけているということでもある。しかし、そのことが直ちに、荒木の写真が極めて文学的であるということではない。写真はむしろ逆に文学的ではないことを、荒木自身は充分に知っているのではないのだろうか。だからかえって、荒木は戦略として、荒木の文才と(自然主義)文学愛好によるものでもあるが、多量の文学的な戯れ文を書いているのかもしれない。今日、荒木の写真が、愛や死や物語といった文学的なコンテキストの中で読まれ、眺められ、語られているのは、荒木写真に何がしの「小さな物語」を読み取りたいという荒木写真受容の基本構図を示しているのではないだろうか。

3. 荒木写真の受容の背景

(1) 荒木を語る言葉

荒木がこれほどまでに、写真界のみならずメディア上でもてはやされ、巨大な存在になっているのは、荒木がきわめて同時代的な写真家であるばかりが理由ではないであろう。そこには、荒木という写真家の存在を求める背景があるのではないのか。

荒木写真は私小説写真と過激な女陰写真の組合わせで始まり、その以前には『さっちゃん』のヒューマニズム写真があったが、荒木は、その後のリアリティー不在の、価値観の相対主義の、あるいはメディア時代を予見したような戦略を取り、次第に時代の寵児になっていった。写真家として作品を発表するだけでなく、自らも例の黒眼鏡と髭のスタイルでメディア上に登場し、パフォーマンスを演じて見せたりし、自分自身が「作品」であるように振る舞っている。過激な女陰写真家であり私家版写真集の私小説写真家だったのが、根源的なエロスと死を表現する写真家であり「私」を語る写真家に評価が変わっていった。荒木は一方でおも60年代的な反抗性やロマン主義的体質を残して、60年代的体質が荒木の本質であろう。こうした同時代性と反時代性から、60年代的言説、言い換えれば「戦後の言説」の文脈からも、リアリティー不在や私人主義といった今日的な時代性からも親和性をもって語られている。

荒木写真はこれまで、「エロス」や「死」、「私小説」、「戯作」といった言葉で、ここ数年は「幸福論」として、語られてきた。とりわけ荒木は根源的なエロスと死を表

現する写真家として捉えられてきた。多くの荒木に関する論考が書かれ、展覧会が開催され、ほぼ全作品を網羅した写真集まで刊行されている。こうした荒木写真分析に用いられるキーワードにはもちろん妥当性があるし、それを否定するつもりはないが、それらの言葉は社会に流通している暗黙の価値観、あるいは社会状況と通底しているのではないかと思える。これらの言葉はもちろん時代の反映であると同時に、時代を超えたテーマでもあり、そうしたことから、荒木がすぐれて同時代的な写真家であり、時代や社会を先鋭に映し出しているともいえるが、荒木を「天才」的な写真家であると褒めそやして、時代のメタファーとしているのには、いかなる状況があるのか。したがって、より問題にされるべきは、これほどまでに荒木の写真が受容されている現代の社会や時代、写真表現のあり方、荒木写真を語るときの言葉が社会の中で意味するものにあるだろう。また、荒木とは何者であるかの検証であろう。

それにしても何故荒木だけがもてはやされているのか。今日的な時代気分を反映するような感性の写真家としてホンマ・タカシ、佐内正史、HIROMIX といった若い写真家もいるにはいるが、彼らはメディア的にマイナーであり、ジャーナリズムが「利用する」にはその存在自体があまりにも強烈な個性がないし、脆弱である。その実力もまったく疑わしい。そうした中で荒木ひとりがメディア上に君臨している。

まず、今日のようなメディア時代において、メディア上に流通する言葉や情報というものに関して基本的な理解が必要であろう。メディア上に流通する情報は、単純で刺激的であるほど受け入れられやすい。受け手が逡巡するような、深く考えなければならぬような、刺激性の少ない情報はメディア上に流通しにくく、勢い受容するのに逡巡せずに済み、単純で刺激的なものが流通するようになる。おそらく情報を発信する側も意図してそうした操作を行う。そうしたところには表現の適切さ、意味や価値の蓄積といったものは捨象されることになる。「私」、「愛」や「幸福」、「家族」といった現代の誰でもが関心を持った言葉が、それ自体は時代や社会の中で描かれ、思索されるべき本質的な問題であるが、きわめて安易に繰り返される。荒木写真の氾濫とその受容は、すべてとはいわないが、記号化された空疎な内容の言葉、メディア的虚構に乗ってなされていることは確かであろう。だからといってただちに荒木の写真が下らない取るに足らない安易なものであるということではない。強烈な個性と巧みなメディア戦略だけではこれほどになっていることは説明できない。下品でワンパターンだが、時代の気分共振して、同時に時代を超えて日本的な情緒

に訴えかける感性を持っていたからこそ、評価されてもきた。

「エロス」や「死」、「私小説」、「戯作」といった荒木を語る言葉は、本来表現すべきテーマであり、あるいは方法論でもあり得る。たとえば、エロスは人間存在の根本的テーマであり、死というものは今生とともにもっともリアリティーを持って語られなければならないテーマであり、戯作もリアリティー不在の時代の中である意味で有用な表現の方法論となり得るかもしれない。しかし一方で、「私小説」は「私」やミーイズムの肯定と、「戯作」は真実やリアリティーの不在の気分と、「エロス」は性的な放埒さと、そして、「死」は死の裏返しとしてのただ生きることに関心と、直接にはではないが、通底しているのではないのか。「死」はまた『センチメンタルな旅・冬の旅』に見られるように、「愛情の物語」へと転換されていこう。時代の言葉で語られることで、荒木写真が社会や時代のいわばメタファーとしてメディア上に氾濫し、流通することになる。荒木を語る者は、荒木を極めて現代的な存在として、「時代精神」の象徴として、それもメディア上の刺激的な象徴として、必要としているのではないのか。荒木は現代社会を記述するのにきわめて適した存在なのであろうか。

荒木の私小説写真にしろ、写真による幸福論にしろ、おそらく荒木本人の真意とは別の意味で、今日的な意味を帯びて評価されている。そこには、ふたつの問題がある。ひとつは、私的欲望や歪んだ個人主義の礼讃、浅薄なヒューマニズム、大衆民主主義、生命至上主義といった戦後日本社会を暗黙の内に支配してきた価値観であるところの「戦後的言説」に呪縛されて、そこから抜けきれていないのではないのか、という問題である。もちろん、この「戦後的言説」によって荒木写真が明白に支配されていて、それによって評価されるべきであるというのではない。むしろ逆である。荒木写真の、荒木の存在の、写真界やジャーナリズムにおける評価のされかたにある、ある意味ではジャーナリズム的な、暗黙の価値観が問題となるであろう。もうひとつは、「戦後的な大きな物語」が消滅した後に、いかにリアリティーを回復して、自閉症の世界に閉じこもらずに、「私」を語り得るのかの問題である。

(2) 反抗する作家

荒木は登場時、その過激な表現や嘲笑や揶揄に見られる通り、当時の作家が多かれ少なかれ時代的気分を反映してそうであったように、反抗する作家であった。1970年代後半からのサブカルチャー全盛と平行して、男性向けアダルト雑誌を中心に発禁になるような挑発的な過激

な性愛写真、通俗的にいえばエロ写真を多数発表してきた。「女陰写真家」などといわれた時期は変態写真家であったが、時代や社会を揶揄嘲笑する「天才」エロス写真家に評価が変わっていった。最近では、60年代や70年代のようにあからさまな挑発性や反抗性はなく、「幸福論」という一見ヒューマニストのような写真を発表しているが、基本的な体質は変わっていない。現代はかつてのような反抗の時代ではないし、荒木を表立って反抗する作家として捉えられてはいないが、メディアやジャーナリズムはいつの時代でもその体質として、新奇な表現と「反抗する作家」を求めるものである。また、ある世代以上の、いわゆる全共闘世代以上の世代にとって、心情的には、荒木は「私」と「fake」の作家というよりもむしろ、「私」を中心にした反抗する作家であろう。そうでなければ、たんなるいかわしい作家であろう。

70年前後の荒木の反抗性は、決して政治的主張を掲げるジャーナリズム的なものでも、写真の在り方を根源的に解体しようとするものでもなかった。荒木はただ時代的気分に共振して、エロ（過激な女陰写真）もテロ（凄惨な政治闘争）も同じ次元であるかのように、アナーキーでラジカルな写真を撮ってみせた。そして私的な日常を撮ることを写真の目的と価値観の中心に据えたのであった。しかし一面では、荒木の反抗性は政治性を帯びて解釈されてもきた。

戦後から60年代までのリアリズム写真は、写真家たちが積極的に意識したかしなかったにかかわらず、また否定肯定にかかわらず、「ヒューマニズム」「社会正義」「自由」「戦後民主主義」といった戦後的理念の枠組みの中で、概念化され絶対化された「戦後」という言葉から自由ではなかっただろう。たとえば、土門拳が「絶対非演出の絶対スナップ」といったとき、リアリズムとは時代のイデオロギーにコミットせず超然として、現実を虚心に見つめることであったが、しかしながら、その背後には暗黙の絶対的な了解事項が前提とされていたともいえるのではないのか。リアリズム写真とは、ことさら主観を押し出さなくても、この暗黙の絶対的な了解事項を前提とした主題の設定と表現方法ではなかったのか。戦前から写真界で活動し、戦争をくぐり抜けてきた写真家たちは、敗戦による混乱と「大きな国家的目標」としての復興という「戦後」という大状況を体験することによって、否応なしに「国家」というもの、あるいは社会というものを、そして「理想」というものを、間接的であっても意識せざるを得なかっただろう。「プロヴォーク」は決して現実の政治的な主張を掲げたのでもなかったし、全共闘という新左翼になぞらえるならば「戦後的」言説、つまり写真においては、「私」に対峙する国家を前提とする「ヒ

ューマニズム」や「社会正義」を掲げるジャーナリズム写真やリアリズム写真にはもはやリアリティーは不在であるとして、その流れを否定するものであったが、この「戦後」という言葉の磁場からどれだけ自由になり得たのか。そして今日でもどれほどこの言葉から自由になり得ているのか。

前にも同様なことを指摘したが、西井一夫は『なぜ未だ「プロヴォーク」か』において、全共闘時代の時代意識に熱き思いを寄せて（全共闘そのものは否定している）、「プロヴォーク」の精神の再来を求め、「戦後」という言葉に暗に呪縛されている⁷⁾。今日的な「自分探し」的な写真を揶揄しながら否定しているが、体制に反抗する「私」の主体性を礼讃しようとしているようにも見える。70年代に、森山大道も中平卓馬も、そして藤原新也も、「主体性」の回復のための「自己否定」をしようとしたが、それはある意味で日本人としての「自己否定」につながるものであったが、日本や国家という「私」を超えるものにいまだにつながっていた。

西井はまた、「荒木経惟は観音道の修験者である 魂消る写真と混浴民主主義」と題して、荒木の女陰写真を、聖なるものを付与し大衆社会の中に位置付けて、どうしても肯定したいらしい⁸⁾。また、官憲に摘発されるような「へま」をせず、すれすれのところで女陰写真を撮るのが荒木的であるという。荒木の写真に、道化的な過激な笑いや戯れよりは、反権力的な嘲笑や揶揄を見ている。ここまで政治的な文脈で語られるとそれはそれで立場がはっきりしていてわかりやすい。このような反権力的な嘲笑や揶揄は間違いではないだろうが、官憲に摘発されるような「へま」をせずにすれすれのところで写真を発表するなどということは、戯れといえど戯れであるが、いかにも子供じみた小心者のなせるわざである。そういうものは本当の反体制の表現とはならない。

もちろん、過激で挑発的な女陰写真で、たとえば、「AKT TOKYO」展（1993）の図録に掲載された写真が摘発されたり、雑誌『写真時代』は過激な性表現で回収処分を受け廃刊（1988）になったりしている。だが、荒木の「エロス」写真と呼ばれているものは、権力者によって焼かれるほどの必死で危険な写真なのか。そうではあるまい。たかだか、摘発の一步手前で戯れているに過ぎない。今日日本で、「収容所送り」や「焚書」になってしまうような写真家を見出すことができるのか。ほとんど、いや、まったく、見当たらない。摘発や発禁処分さえ、表現の自由が議論される日本で、「収容所送り」や「焚書」はまさに、自由の抑圧以上に、権力の横暴、暴力に他ならないことはいままでもないし、それが許されるべきでもないが、「収容所送り」や「焚書」には、国家に

よる抑圧そのものではあっても、何か自らの文化的アイデンティティーを死守してみせるという強烈な意志があり、それを羨ましくも思う。それに比べれば、女陰が卑猥だとか、公序良俗に反するものだとか、社会秩序を紊乱させるものだとかいっても、たかが知れている。荒木は、それ以上の何を表現しているのか。徹頭徹尾エロスの世界に浸りきることは、反社会的ではある。現実世界をエロスの世界に変容させて戯れることによって、逆に国家や時代の拘束性を透視しているのであろうか。虚実をいくら戯れようと、いくら卑猥であろうと、いくら俗悪であろうと、日本人の根っこに深く突き刺さるものであれば、現代社会をあり方を本質的にあぶり出して見せるものであれば、それは真の芸術たりうる。そうした写真を撮るならば、荒木は偉大な写真家である。

荒木の過激な性愛写真や女陰写真を擁護するために、飯沢耕太郎は、鈴木春信の春画（艶本）『艶色真似ゑもん』（1770）を引き合いに出し、春画の世界を現代に体现するものであるという⁹⁾。確かに、荒木の性愛写真は現代版の春画であると思わせるし、春信の戦略を踏襲したことは間違いない。だが、荒木のエロス写真や女陰写真を江戸の春画になぞらえるのは、おそらく、江戸期の春画の本質を現代的にリメイクし、現代社会を春画的笑いをもって現代社会を嘲笑し揶揄しながら批評する者として荒木を捉えているからであろう。昨今の江戸ブームに見られるように、江戸時代を自由な町人（庶民）の時代として、行き詰まった現代社会が回帰すべき時代として、ノスタルジーの対象として、江戸時代を捉えようとする前提があるのではないか。より問題にされるべきは、パロディーという行為にあるだろう。パロディーには、あるいは嘲笑や揶揄という行為には、そこには本来的に回帰すべき正統な価値の存在が前提にされているが、パロディーすら成立しなくなっているような価値相対主義の時代の中で、春画的性愛写真はパロディーなのか、そうでないのかをまず検証しなければならないだろう。もしパロディーであるならば、荒木は過去に親和性を持っていて、根源的に破壊主義者ではないことになる。

芸術表現であれば、ときに、背徳も、反倫理も、反道徳も、頽廃も、テーマとなりうる。確かにエロスは人間の根源に関わる欲望であり、芸術一般のテーマでもある。はたして、荒木の女陰写真、エロスの表現は、芸術表現たり得るのか。ただ俗悪なだけなのか。古いいい方であるが、「エロ・グロ・ナンセンス」なだけか、それとも、俗悪な中で、写真と時代を嘲笑するものなのか、頽廃美を描こうとしたものなのか、それとも、今日の表現は美や倫理、形式などに縛られてはならないという考えの現れなのか。善悪・美醜・幸不幸すべてを含めて人間のす

べてを肯定し、笑い飛ばしてしまおうとする、道化者のような、戯作者精神の現れなのか。そもそも、荒木は自分の写真を芸術であるなどはさらさら思っていないだろう。もちろん、こうした問いは、善悪美醜はおろか、高貴下賤の区別さえ消失した今日では、アナクロなものと映るだろうことは承知の上である。背徳であれ、俗悪であれ、戯れであれ、反社会的であれ、表現の内に、人間に、時代に突き刺さるようなものが存在するのだろうか。荒木はまさに善悪美醜を問えなくなった時代に相応しい。

徹底的に現実のすべてを淫乱な視線で撮ることに情熱を注ぎ、モラルというような押し付けられた型からはみだし、エロスの世界に引きずり込んでしまう荒木は、かえって、社会的なもの、国家的なもの、拘束から自由になっている。徹頭徹尾エロスの世界に浸りきることは反社会的であり、エロスの虚構的世界を作り上げ、逆に国家や時代に反抗しているともいえる。はたして、そうしたことが荒木の意図したことであろうか。荒木は、写真によって反社会としてのエロスの虚構世界を作り、社会や国家というものを透視し、その本質を見据えるという高級なことを行っているとは、決して思えない。むしろ、市井の者としてのアナーキーでラジカルな戯作者根性が荒木を体制への反抗者として見せているのではないか。

こうした議論さえ哄笑してしまうのが荒木である。しかし、おそらく、荒木はすべてを理解しながら、確信犯的にやっているのが真相ではないのか。

(3) 「私」を語る作家

今日、「私」が時代の言葉になっている。表現の世界のみならず、私たちの思考や行動の価値基準までも「私」が中心であるという主張がなされてもいる。「私」に関してして検証もされずに、「私」を語ることが同時代的であるとしても簡単に肯定されてしまう。別の見方をすれば、現代は「私」にこだわる時代であるともいえる。こうした状況が「私」をめぐる今日的荒木写真の評価と受容の基本的な構図と時代背景となっている。当然のこととして、荒木が私小説写真を主張した当時は今日のような怪しげな「私」をめぐる言説の文脈で捉えられてはいなかったし、私小説写真はほとんど注目されなかったとあっていい。荒木が写真に求めたものは、ジャーナリズム写真その他が無視していた「わたくしごと」の中にある真の経験であったように思う。

現代の写真の大半は、「私」を超えるもの、たとえば国家なり、共同体なりの意識の崩壊状態の中で、「私」という自閉症的世界に閉じこもっている。上野千鶴子の『〈私〉探しゲーム』(1987)あたりからいわれていることだが、

「自分探し」(あるいは「自己実現」というのも関連があるだろう)ということも現代の日本人にとって大きな関心事になっている。現代は、共同体が崩壊しつつある中で社会からデタッチされて疎外感を感じている彷徨える自我が、「自分探し」を行っている時代であり、あるいは「エゴパシーの時代」(「自己病理の時代」)といわれるように、病的なまでに自己や自我に問題を抱えている時代でもある。こうした認識下では、「私」の問題はきわめて検証されなければならない本質的なものであり、したがって、時代の中でいかに捉え表現するかも重要である。しかし、病的なものは別として、共同体的な紐帯が切断され、伝統や歴史的な価値を抛擲して、「私」「私」といつづけ、「自分探し」の渦を回しつつづけていても、結局は「自分探し」は徒労に終わることになる。なぜなら、簡単にいってしまえば、「私」と葛藤や矛盾の中で対峙する「公」的なものが消失した状況にある「私」など仮象に過ぎないからである。せいぜいのところ「ごっこ」の世界で「私」と戯れているに過ぎない。

昨今小説を書こうとする人は増加していても、必ずしも小説が多く読まれてはいないといわれている。写真においてもコンパクトカメラやインスタント写真による私的な写真が増加している。そこには、写真を撮るにしろ、小説を書くにしろ、作品を第三者に呈示するという意識が希薄であり、第一に表現行為が自分自身のためのものとなっている。作品は「私」のために作られ、存在している。「私」のための「自分探し」写真は以外と問題の根は深い。「自分探し」写真も、ジャーナリズムは、表層的に、今日的な写真表現であるとして持ち上げてきた。

こうした中で、荒木写真が私小説という言葉をめぐる繰り返し捉えられてきた。荒木が「私」あるいは、私小説という言葉で語られるのは、何よりも、はじめに私小説写真という言葉で、「私」を写真の中心に位置づけたことが発端となっていることはいうまでもないが、今述べたように「私」が時代のキーワードとなっていることがより根本的な背景である。

直接荒木写真に言及したものではないが、「私」を語るものとして、私小説は決して過去のものではない。たとえば、私的な欲望を称賛する「私」の時代にあつて、小林秀雄の『私小説論』が、今日でもなお一部の論者にとって、戦後日本における「私」的な価値を擁護するものとして利用価値があるらしいことから窺える¹⁰⁾。「私」は、パブリックな「公民」ではなく、せいぜいのところ「私民」、つまり「社会化されえない私」であり、描かれるべき「私」とはそうした「私民」であり、それゆえ社会への反抗たり得るといった、今日では懐かしいアナクロニズムから解放されていないかもしれない。今日で

も「私小説」や「社会化されない私」は生き続けているようにも思える。何ごとにも「私」を原点として語ろうとする、ミーイズムとして、私小説に呪縛されている。私小説がミーイズム的に「私」を語るときの根拠になっている。

ところで、小林秀雄は『私小説論』の冒頭を、ルソーの『告白』(レ・コンフェッション)から引用して、そこに近代小説の「私」を語る、私小説の出生の原点を見ている。今日、「告白」という言葉から、ただひたすら「私」を語ることしか思い浮かべないのは、キリスト教における罪に対する「懺悔」や神の「賛美」といった本来の意味をもった言葉からすれば、きわめて限定した用法に捕らわれているからであり、別のいいかたをすれば、何ごとにも「私」から出発して考えてしまう、私利私欲を優先する、ミーイズム(私主義)という思考法に浸潤されてしまっているからである。これは、近代主義的のヒューマニズムのイデオロギー、あるいは、その浅薄化された日本の戦後のイデオロギーに呪縛されてしまっているからである。

こうした状況を背景として、荒木のいわゆる私小説写真が、「私」の日常の「小さな物語」を語るものとして捉えられている。私小説写真の原点である『センチメンタルな旅』が、今日評価されている。大袈裟に言えば、「私」を語る原点として半ば神話化されているともいえる。

『センチメンタルな旅・冬の旅』の「冬の旅」の部分では、「私」が曝け出されて、臆面もなく「私」が語られている。まったくの荒木の私的な写真に過ぎない陽子の死の写真においても、飯沢耕太郎は、陽子の死は荒木の私的な悲しみを超えて、見る者に死というものを思い起こさせ、他人をも感動させる普遍的な物語を紡ぎ出していると、荒木を擁護し、この写真集を称賛している¹¹⁾。しかし、この写真から読み取られる死というものは、普遍的な死の観念ではなく、あくまでも荒木という人物の妻の死という私的な物語に過ぎない。私的であるからこそ真の経験は語りにくいものであり、しかも語りたくないものである。なぜとて、言語(写真も含めて)を絶しているからであり、もし敢えて他者に語ろうとすれば、他者と共有できる表現を模索し、探究しなければならないからである。荒木はこれほどまでの探究を行ったのであろうか。私小説の実質感と抑制を失った私小説の影のようなものになってしまっているのではないのか。普遍的なものを超えたところでひたすら「私」を語ってみせることに、あるいはいかがわしさに、荒木の荒木たる理由があるのではないのか。荒木に普遍的な物語に見るのは間違いであり、欺瞞であろう。荒木写真の中にある「私」の日常の「小さな物語」が普遍的であるというのは、い

かなる理由からなのか。

むろん、ただひたすら生きることに価値を求め、死を想うこともない現代日本社会の中で、死とういうものを思い起こさせるとしたら、たとえ私的な死であっても、意味のあることかもしれない。もはや現代における死は、ただ惰性のように生きることへの執着の裏返しでしかなくからである。とはいってもやはり『センチメンタルな旅・冬の旅』は私的な死を超えて、何か普遍的な死の意味や現代における死の意味を問うものではない。死と愛は繋がっていることも確かである。この写真集は、死者の顔を写真で眺めるといふ非日常的な体験を与えるが、死のテキストそのものではない。荒木にとっての、あるいは、写真に感情移入する者における、愛する者の喪失の物語である。愛する者の喪失の物語として読もうとすることは、現代における愛や物語の不在の裏返しであり、その消失の代償でもあろう。

荒木の女陰写真も「愛」と結びつけられている。飯沢耕太郎や西井一夫によれば、荒木が女陰を撮るようになったきっかけは、母きんのと父長太郎の死から想起される死の観念や母胎回帰の願望であるとされている¹²⁾。つまり、死と女陰が結びつき、エロスの表現が死の隠喩を呼び起こすことになるわけである。飯沢は、荒木の強迫観念にも似た女陰への執着を、たんに、少年期の母への抑圧された愛情というようなフロイト流の欲動に求めず、(母親を起点にしてすべての他者としての女性に対する)「愛」に回収したいらしい。かつての「情死」のごとく共同体的なタブーを超えてエロスと死が結びつけば、それはひとつの美学ではあるが、荒木の女陰写真は「愛」や「エロス」を適切に表現しているというのだろうか。

「私」「愛」「家族」といったテーマは、文学においても描かれてきた、むしろ文学的なテーマであるともいえる。荒木写真の中に愛や死といった物語を過剰に読み取ろうとすることは、荒木写真が、あるいは今日写真というものの自体が、本来的に「写真」として眺められずに、何か恣意的な物語を通して写真が眺められることを暗に示している。

荒木写真を歴史的に見て、表現における「私の発見」などといういい方も適切ではない。それまで、「私」というものがなかったのか、あるいは、それほどまでに「私」が抑圧されてきたのか。そうではあるまい。それほどまでに「私」にこだわりたいのか。せいぜいのところ、「私の露出」であろう。戦後の「大きな物語」が消失し、私的な「小さな物語」にリアリティーを感じるようになったということでもある。

国家を含めた共同体が崩壊の危機にあるとき、人はそれに代わって家族、あるいは宗教、それも原理主義的な

宗教に拠り所を求めようとしている、そうした時代の中で、第三者にとって何の変哲もない『センチメンタルな旅』の中に、私的な、小さな、愛の物語が読み取られ、そこにリアリティーが宿り、大きな価値観が感じられるのであろう。「私」や「愛」、「エロス」などは、深い思索を抜きにすれば、社会から孤立して孤独感を感じている現代人にとって、リアリティーの感じられる受け入れやすいテーマである。しかし、今日の荒木写真を私写真としての再評価するのは、「私」、「私生活」、「日常」、あるいは「愛」や「家族」といった言葉に寄りかかり過ぎている。

荒木写真の「私の小さな物語」も、エロスの世界も、すべての写真は、リアリティーが希薄である。荒木の写真はいかにも作り物の世界のようにリアリティーが希薄であるからこそ、どこかいかかわしいからこそ、また刺激的であるからこそ、同時代的であり得ている。リアリティー不在の時代であるために、確かなリアリティーを愛せない時代であるために、写真はリアルなものではなくしょせん作り物に過ぎないというシニカルな写真観となって、荒木写真がリアリティー希薄な写真として、「fake」の写真として、眺められる。別の見方をすれば、荒木の写真は、シリアスなテーマに正面切って向かわず、ひたすら「私」との関係の中にあることが、唯一のリアリティーは「私」と被写体との私的な感情の関係にあることが（「写真私情主義」）、それもリアルな重さがないことが、今日的であるされている。

リアリティーに関して、現代の時代状況を簡単にいえば、リアリティー不在感覚と何ごとにも「私」を起点として捉える私人主義が同時進行しているのが現代である。このふたつは同時進行している。「私」と対になるべき社会なり、国家なり、「公」としての共同体との紐帯が切断されたとき、「私」が社会からデタッチされ浮遊して、内実の空虚な「私」がすべての中心となる。さらに、「私」を超えた存在、「私」がその一員である共同体にリアリティーを感じるができなくなってしまう。このような負荷なき「私」にとっては、リアルなものが重く感じられる。意味という言葉も嫌われる。こうして「私」を中心とした「fake」が時代の気分となり、荒木写真がこの上なく今日的な気分の中で受容されることになる。特に若い世代にとって荒木人気の核心は、「私」と「fake」あるいは「make-believe」である。

そもそも、リアリティーや現実というのも、本質として、虚と実の交錯にあるものである。現実に対する感覚や認識はつねに変化するが、その中で比較的变化せずに安定している現実感覚や認識を、リアリティーと表現することもできる。現実というものは、「虚偽」や「虚構」

の意識があつてこそ、「虚偽」や「虚構」の「真実」に対する距離が意識が明確であつてこそ、そこに「真実」は確固として存在する。現代は、この距離感が次第に消滅しつつある時代といえる。「真実」の観念すら失われつつある。荒木の写真は、確固とした「真実」や価値など存在しない、現実に確かなリアリティーを感じ取れなくなった時代の感覚を象徴するものなのか。もちろん、荒木が強く意識してその同時代感覚を代弁しているのではない。シニカルな意識で、確信犯的に、時代とも戯れてしまうというほうが正鵠を得ているだろう。それは、1970年代以降の、80年代以降明白となった、確からしい現実を実感できない「虚構の時代」とも呼ぶべき同時代的意識に強く縛られた結果でもあるだろう。

リアリティー不在の時代は終わつてはいないが、今日ジャーナリズムは荒木が「幸福論」をいえば、荒木を「幸福論」として語ろうとしている。「私」にしろ、「愛」にしろ、「幸福論」にしろ、そろそろリアリティーの回復に向けて根源的な批評をすべき時ではないか。

写真界やメディアは、リアリティー不在の時代の表現の空虚なメタファーとして荒木という写真家を巨大な虚像として作り上げ、弄んでいる。荒木の存在は時代や社会を記述するものとして適しているが、そこには「天才」荒木を現代の表現者とすれば事足りるとする安易さがある。荒木は自分たちの本質的な批評行為における知的怠慢を隠蔽する隠れ蓑ではないのか。

4. 寂しい日本人の「幸福論」

今日は、確かなリアリティーと確固たる価値や意味が消失している時代である、また何ごとにも「私」を起点に据える私人主義が猖獗をきわめている時代であるといった基本的な時代認識のもとで、荒木の写真とその時代背景を眺めてきた。そうした時代には、人はもはや確かなリアリティーを愛さないし、現実と虚構の間も定かではない。写真もリアリズムの時代ではない。物語も、愛も、幸福も、作り物となっているような荒木写真の中に、人は時代の気分を感じている。現代の日本社会における荒木の写真の同時代性とその受容の意味とは何かを、前章で考えた。ここでは、現代における荒木という写真家の存在意味を検証しながら、最近の「幸福論」を語るものとしての荒木写真の意味とは何かを問いたい。

荒木の作品の夥しい量には驚かされる。これほど多くの写真集を制作した写真家は日本では他にいないだろう。確かに、荒木に強迫観念にも似た夥しい量の写真を撮らせる理由は、前にも述べたが、自己劇化即ち自分の人生を写真で記録することによって自己を作品化しようとしたことにあるだろう。あたかも後に作品化しようと

日記を書き綴るようにして写真を撮りつづけるという、人生の作品化の意識による必然的な行為であろう。

写真というものは、その本質として、写真を撮る者をしてひたすら撮りつづけさせる。現実認識において、写真は現実の即物的な断片でしかなく、いくら多数の写真を撮っても写真を撮る者を満足させない。言葉を失った、言葉を信用しない映像とイメージの時代において、人は映像に言葉の代用をさせようとするが、そうすれば、ますます言葉を失い、刺激的な映像の戯れの内に浮遊することになる。こうした時代にあっては、膨大な写真を撮りつづける荒木の「写真人生」は、暗示的である。

荒木の膨大な量の写真と戯れ文は、道化的なパフォーマンスは、狂躁的ですらある。狂躁にも似てこれほどの量の写真を撮ることは、やはり現代社会の気分が反映しているのかもしれない。つまり、確かな価値や真理が存在しない相対主義の社会において必然的にやってくる退屈と焦燥の心理的葛藤を封じ込めるために、人は狂躁の中に身を投じたり、ときに、スクラップスティック（どたばた喜劇）の役者を演じ、つまらぬ気晴らしで時間を過ごすことになる。心理的葛藤を生じさせることに無関心でいようとしたり、あるいは、ユーフォリアのようにあらゆるつまらぬ事にその場の限りの幸福を感じとろうとする。

荒木は、ひたすら戯れ写真を撮りつづけ、戯れ文を書きつづけ、虚と実を間を戯れるという狂躁の中で、道化役者やスクラップスティックの役者よろしく写真家を演じつづけてきた。あるいは、積極的に社会や時代にコミットすることに意識的に無関心を装い、淫乱なエロス写真を撮り、私小説的写真の世界に内向化しようとした一方で、自分の行為によって社会が攪拌されることを悦んでいるように見える。とはいえ、狂躁と戯れをつづけようすれば、狂躁と戯れの渦をひたすら回しつづければならぬ。この意味で、荒木は大したバイタリティーの持ち主である。だが、そういつまでも狂躁の中で踊りつづけることも、虚実を戯れつづけることも、「私」の世界に閉じこもりつづけることもできない。いくら現代が「虚構の時代」とはいえ、「私」の時代とはいえ、意識せざるニヒリズム時代だとはいえ、人は必ず確かなもの、「実在」（真実）を求めようとするものである。確かなもの、「実在」（真実）がなくては、本質的に生きてはゆけない。荒木も「実在」（真実）とは何かと問わざるを得ないだろう。写真において、荒木の「実在」（真実）への問いかけが、狂躁と戯れの裂け目から現れた妻陽子の死顔の写真であり（『センチメンタルな旅 冬の旅』）、仄見えるのが失われたものへの回帰としての東京の下町風景なのではないか。そして、最近の「幸福論」なのではない

か。

「実在」への問いかけを忘却しようとするのは明らかなニヒリズムである。しかし、ニヒリズムを意識しない、意識できないのが現代社会なのかもしれない。諦念という消極的ニヒリズムをもって、自己の死の不安や宿命的なもの、自己の力の及ばないものに対して対応するのが日本的な態度である。日本人として「生」に対する執着は強いのであるが、「生」への執着のすぐそばにつねに諦観あるいは厭世の気分が寄り添っている。荒木の写真も、表面的には狂躁と戯れにあるものの、根底では、まさにこうした日本的な発想に根差しているように感じられる。そして、ニヒリズムを根源的に断ち切るのは、死によってであるのであれば、死の表現はきわめて現代的なテーマである。荒木の写真は、「生」への執着、あるいは「性」への執着を謳歌しているように見える中で、多くの論者が指摘しているように、そこに「死」というものがそっと忍び込んでいる。荒木の写真に感じ取られる死や悲しみは、日本的な諦念の発露であり、それゆえに、荒木の写真はきわめて日本的な情緒に彩られているように見える。日常から死を放逐し、忘れ去ろうとしたきた戦後このかたの日本人に、藤原新也が『メメントモリ』で死体をたんなる物体として見せたのとは違って、荒木は仮構と戯れの中で、身近な日常に潜む死の存在を、私的な場面においてであれ、撮って見せた。だが、諦観という消極的ニヒリズムは「生」の哲学を示せ得ないがゆえに、もちろん荒木の写真は哲学ともまったく無縁であるが、荒木の写真も「生」の哲学といわずとも、自分の人生の物語であれ、「生」の「物語」を深化させてはいない。あくまで、それは感傷的である。しかし、それでいい、荒木の写真はそれだけでいいのではないか。

最近の荒木は、淫乱なエロス写真は相変わらず撮りつづけているが、一時のような狂躁的な写真行為はやや影をひそめ、静かになっている。『LIFE BY LEICA』において、荒木は自分の写真人生の原点に立ち戻ろうとしているのかもしれないが、それは今日的な文脈の中で「幸福論」を語るものとして捉えられている。東京都現代美術館で開催された『荒木経惟 センチメンタルな人生』に見られるように、世紀末の平成日本に漂う危機感を孕んだ閉息感と停滞感の中で妙に屈いた時代における「幸福論」を語るものとして、荒木の私写真が捉え直されようとしている。しかも、展覧会の図録には、「写真は人生を幸福にすることができるか」などと、臆面もなく荒木の写真の「幸福論」を擁護してみせているが、「幸福論」を、単純なヒューマニズム写真として捉えているのでも、今流行りの「自分探し」写真的な文脈で捉えているのでもないだろう。それともまさか、アナクロな文学論の焼

き直しでもないだろう。では、ここでの「幸福論」の中身は何であろうか。世紀末日本の、現代文明社会の中で楽観的に「幸福論」を語り得るとはどのような時代認識なのか。おそらく、安直なヒューマンイズムでなければ、私人主義、あるいはより基本的価値観としての「戦後的言説」の新たな繰り返しとして、ジャーナリズムやメディアが荒木の私写真を利用した側面もあるのではないかと想像したくなる。すぐに底が割れるような空虚な言説を主張するとはどのような意図であろうか。

「幸福論」が語られるような時代は、不幸な時代である。幸福を実感できないからこそ、幸福を求めて「幸福論」が語られるといえる。だが、現代日本にあつては、「幸福の物語」は必要とされていないのかもしれない。何故なら、人は「幸福」だからである。本質的な幸福を問いかけることもせずに、写真を撮ることに「幸福論」を語ろうとしているからである。「幸福」が「私」の中だけにあると考えるのは、あまりにも幼稚な考えである。繰り返すが、「私」を超える存在や価値を捨てて忘れてしまったために、成就するはずもない「自分探し」などということが大きな関心事になっているのが今日の日本人である。「自分探し」は、「私人主義」に陥った現代人にとって自分そのものが仮象であり、幻影であるということからして、決して成就しない。同様に、私人主義の者にとって「幸福論」も簡単に底を割ってしまうことになる。そうしたところでは、「幸福論」はたんなる安易な「癒し」に過ぎない。そこで語られる「幸福論」は「安らぎの空話」であり、それを信じる者は、現実から逃避した「多幸症者（ユーフォリア）」なのではないのか。さもなければ、絶望のアイロニーだろうか。

本当に『LIFE BY LEICA』あるいは私写真が「幸福論」を語っているのであろうか。もちろん、荒木の写真が語る「幸福論」など「安らぎの空話」であると誰でもわかっているはずである。荒木の写真の中の物語は、あるいは現代における写真の現実、は「fake」であると、以前表現されたことがあったが、その物語を作り事ではない（だが、少しは信じたい）と、無意識の内に、シニカルに、ニヒルに感じる気分が「fake」である。現代的である。「安らぎの空話」も「fake」も、その気分は同根である。

荒木の「幸福論」とは何か。「幸福はセンチメンタルでなければならない」と荒木がいうとき、荒木はひとりの平凡な写真家になる。悲しみを含んだセンチメンタルな自分の人生に、あるいは市井の人の人生に小さな幸福を見ているのであろう。もちろん、それが間違いであるというつもりはない。私とて、今は存在しない「庶民」（現代の「私人主義」に落ち込んだ「大衆」としての一般の

人々ではない）の生活や、人情といったものに愛着を感じ、そこに小さな「幸福」を見たいとも思う。荒木には、あの狂騒的、熱狂的な写真人生の中に、本人も気づかぬ内に、現代的な虚無が忍び寄っているのかもしれない。多少なりとも虚無の自覚があるからこそ、表面的にエンシューリアズム（熱狂）とユーフォリア（多幸感）を演じつづけて見せてきたのかもしれない。

『LIFE BY LEICA』や『男の顔面』に登場する人たちの笑顔には、ベルグソンのいうところの「笑い」即ち「生きいきとした動きがあつて欲しいところに、機械におけるような硬直ぶりを示されて生じる精神の痙攣」を見てとれなくもない。簡単にいってしまえば、機械仕掛けの人形の笑いに見えなくもない。いや、むしろこの笑いには哀感がこもっているように見える。そして、やはり何か寂しい。寂しい現代日本人の肖像であるように見える。そこに呈示される笑顔は諧謔も、機知も含まない。もし、荒木が、戯れではなく真摯に、幸福を語ろうとしているのであれば、それは何という皮肉、何という反語なのか。現代日本において、素直に幸福を語り、幸福を物語にできるのだろうか。荒木が写真で幸福を語っているとすれば、究極の嘘写真であると、そうとしか思えない。荒木のこうした嘘写真こそが、荒木の写真の「物語」や「芝居」というものなのかもしれない。このように荒木写真を眺めることは、私がシニカルでニヒルであることの現れでもある。

5. おわりに—荒木をいかに評価するか

荒木という写真家の奇跡をもう一度振り返ってみれば、敢然と私写真宣言したところに登場時の荒木の同時代性と「新しさ」があつたわけだが、60年代後半から70年代の荒木の写真は「正統的な写真」に反抗する、反・文化（カウンターカルチャー）あるいは下位文化（サブカルチャー）としての、エロスを中心とした過激な挑発的なものであつた。70年代以降80年代までの荒木写真の基調は虚構的、戯乐的で、そして何かいかがわしい力強さがあつた。こうした傾向は今でもつづいている。最近の写真は、「幸福論」に見られるように昔に回帰したように一見ヒューマンスティックでノスタルジックでさえあるが、空虚な安らぎであるように見える。いずれにせよ、荒木は時代と共にあつたことは間違いない。そうであれば、荒木の写真を、もとより政治的に判断するつもりはないが、荒木が生きた時代性を映し出すものとして敢然と擁護すべきなのか、それとも、否定されるべきなのか。

荒木写真がメディアやジャーナリズムによって称賛され、一般にも受容される背景を探ってきた。そこには荒木の真意とは別のところで時代の象徴として褒めそやし

が行われてきたように思えた。荒木も意図的な戦略としてそれに便乗してきただろう。そうしたときに、たとえば、ジャーナリズムが、荒木の私写真を今日的な写真表現として肯定し、煽っているのであれば、また荒木もそれを信じているのであれば、きわめて罪は大きい。だが、今まで私写真を中心にしてきたことは正しかったと荒木がいったとしても、もちろんある面では本心かもしれないが、本当にそう信じているのか疑わしい。ひょっとしたら、社会にコミットするドキュメンタリー写真に対するルサンチマンがあったのかもしれない。荒木は、写真一般のあり方として、私写真がいいといっているのではない。表現において「私事」がすべていけないのではない。私写真を主張したからといって、単純にそれだけで荒木を断罪してはならない。もちろん、「私」と「公」との間の葛藤や矛盾もなく、空疎で妖しげな「私」が語る私写真は否定されるべきである。ひたすら病んだ「私」にこだわり、「私」との関係の中でしか被写体を捉えない私写真の悪影響の責任は、荒木よりもそれを浅薄に持ち上げてきたジャーナリズムにあるだろう。

その他にも、荒木写真の上品さ、卑猥さ、汚さ、あるいはばかばかしさ、戯れといったことも同様である。しかし、あえて荒木を擁護してみれば、荒木は、伝統的な価値やスタイルを根源的に否定して、破壊してしまうほどには、過激ではないし、求めてはいないだろう。あえて過激に言えば、今日、伝統的な美しい、心地よい、品格のある表現は、アイロニーであるか、「没落への情熱」といった一種のデカダンスであるしかないようにも思える。伝統はつねに時代の流れによって破壊されつづけるものであり、その意味で、「ファイン・プリント」も、「リアリズム」も、「作者の内面の真実」も、具体的な形や様式になったものはすべて因習であるといってもいいかもしれない。もちろん、伝統的な「正統的な」美しい、心地よい、品格のある表現を、私は好むし、肯定したいし、それは洗練されて、蓄積され残るべきである。表現の多様性も存在すべきである。一方で、そこに積極的なデカダンスやアイロニーの意識なくしては、そうした表現は、たんなる惰性であり、アナクロニズムでしかなく、意味を持たないのではないかとも思う。だが、やはり、荒木は、写真の本質を、あるいは時代を、いくら鋭くついでいるとしても、本来写真表現の中心にあってはならない写真家であろう。

荒木は決して時代の先端を走る写真家ではない。本質的に前衛的表現を追求するような時代の波頭に位置するような写真家でもない。もちろん、荒木写真は観念的でもない。現代美術的でもない。本質はそこにはない。荒木は、作品の多様さからすれば、複雑なようにも思われ

るが、そうではない。すべては私写真に収斂するのだから、荒木のメンタリティーの基底は日本的なものである。荒木は、「写真人生」が「センチメンタル」から始まったといい、そしてしばしば「センチメンタル」や「悲しさ」を口に出す。荒木のいう「センチメンタル」、あるいは荒木の写真の中の「死のにおい」というのも、これを肯定してあっさりいってしまえば、もちろん通俗的なものであるが、日本的な「悲しさ」や「さびしさ」に通じるものである。荒木の写真は、淫乱で、卑俗であるが、時に、鋭く、切ない。荒木の写真で肯定したいところは、切なさといった日本の情緒につながっているところであると思う。

いい意味でも、悪い意味でも、何かを表現しようとするギラギラとした「野蛮さ」が、荒木にはある。本来この「野蛮さ」には同じぐらいの「教養」がなくてはならないが、「俗」で「野蛮」なところが荒木の魅力であり、存在価値である。反抗精神によってであるにせよ、ばかばかしいものもあるにせよ、いかがわしいものもあるにせよ、写真表現の可能性へのこだわりとバイタリティーは評価されてもよい。

荒木は時代の肖像であるには、確かに個性的であり過ぎる。あえて、時代を映し出す象徴的な存在として見れば、荒木という写真家は、「虚構の時代」、伝統的・歴史的価値を否定した価値の相対主義の時代、「私人主義」の時代にあって、静かに忍び寄る本質的な「生」における退屈と焦燥を紛らわすために、ひたすら狂躁の中で虚実の戯れや「私事」の渦を回しつづけなければならない現代人の肖像に見える。荒木の写真は「遊戯」と「誠実」の混沌ともいえるが、その「戯れ」は「生真面目な戯れ」でなくてはならない。しかし、「生真面目な戯れ」をさせてくれないのが、現代という時代である。

時代を映し出しているからといって、それだけで荒木を評価はしない。いくら荒木が時代や社会を表現することに関心がないとしてみたところで、結果として時代に束縛され、あるいは棹さしてきたことも間違いない。時代や社会、あるいは写真表現に対して何か危機意識を持って、真摯に対峙してきたのではない。時代に敏感に反応して、積極的に意図して時代や社会の気分や空気を捉え批評しようとしてきたわけでもないだろう。

荒木の写真は、時代を映し出す「患者の作品」である。だが、作品は「患者の部分」だけであってはならない。どこかに「医者の部分」がなくてはならないと思う。その「医者の部分」が、「センチメンタル」であるということかもしれない。

註

- 1) 荒木経惟写真展『荒木経惟 センチメンタルな人生』、東京都現代美術館 (1999年4月17日～7月4日)
- 2) 『現代日本の感覚と思想』見田宗介、講談社学術文庫(1995年)、p. 12～36
- 3) 『虚構の時代の果て』大澤真幸、ちくま新書 (1996年)、p. 38～51
- 4) 同2)
- 5) 「全共闘という愚行10」註 秀実、秀明出版会『発言者』(1999年、1月号)、p. 112～117
「全共闘という愚行18」註 秀実、秀明出版会『発言者』(1999年9月号)、p. 94～99
「全共闘という愚行19」註 秀実、秀明出版会『発言者』(1999年10月号)、p. 110～115
- 6) 『なぜ未だ「プロヴォーク」か』西井一夫、青弓社 (1996年)、p. 5～15
- 7) 同6)
- 8) 同6)、p. 160～194
- 9) 『荒木!』飯沢耕太郎、小学館文庫 (1999年)、p. 116～118
- 10) 「戦後の思考(5)」加藤典洋、『群像』(1999年4月号)、p. 158～202
- 11) 同9)、p. 199～239
- 12) 同9)、p. 172～174