

Title	大衆文化の展示：見世物看板写真集を事例として
Sub Title	An exhibition of popular culture : focused on a photograph collection of "Misemono" (spectacle tent group) sideshow
Author	門傳, 仁志(Monden, Hitoshi)
Publisher	慶應義塾大学大学院社会学研究科
Publication year	2004
Jtitle	慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要：社会学心理学教育学：人間と社会の探究 (Studies in sociology, psychology and education : inquiries into humans and societies). No.58 (2004.) ,p.33- 45
JaLC DOI	
Abstract	<p>The purpose of this study is to investigate cultural practice of meaning making, focusing on an interaction with the object recorded in a photograph collection of "misemono" sideshow. Recent year it has been pointed out that museum exhibition may be regarded a form of representation. And many study explain the political meaning with in the exhibition. However approaches to exhibition which stress the hidden meaning of the exhibit seem to lack a consideration of the meaning-making by visitors.</p> <p>In this paper, pictures recorded in the photograph collection would be identified with the exhibit. And making refer to the intention of editing the picture book. I will examin spectators' practice. Through this, the creative aspects of meaning-making would be argued.</p>
Notes	論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN0006957X-00000058-0033

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

大衆文化の展示

—見世物看板写真集を事例として—

An Exhibition of Popular Culture

—Focused on a Photograph Collection of “Misemono”

(Spectacle Tent Group) Sideshow—

門 傳 仁 志*

Hitoshi Monden

The purpose of this study is to investigate cultural practice of meaning-making, focusing on an interaction with the object recorded in a photograph collection of “misemono” sideshow. Recent year it has been pointed out that museum exhibition may be regarded a form of representation. And many study explain the political meaning within the exhibition. However approaches to exhibition which stress the hidden meaning of the exhibit seem to lack a consideration of the meaning-making by visitors.

In this paper, pictures recorded in the photograph collection would be identified with the exhibit. And making refer to the intention of editing the picture book, I will examine spectators’ practice. Through this, the creative aspects of meaning-making would be argued.

1. はじめに

文化人類学や民俗学において文化の「政治性」や「歴史性」が指摘されるようになってから、しばらくの時間が経過した。「近代」という時空間を経た現在、文化はさまざまな主体によって表象され、文化の意味内容にはその都度変化が生じている。このような現状を反映してか、人文・社会科学領域のなかでも広義の「文化」を扱う研究者は1980年代以降、研究対象や採択する理論、方法論を共有しつつある。今や文化の捉え方は研究者個人の判断に委ねられつつあり、人類学者や民俗学者が映画、演劇、マンガ、テレビドラマを含めた大衆文化を研究対象として、その流過程や社会的・文化的関係性を研究することも、かつてほど珍しいことではない。問われるのは研究者個々人の認識であり、どれほど柔軟に文化を把握し記述するかが重要であるといえよう。

「文化」の概念に疑義が生じ、大衆文化が積極的に対象として受け入れられる一方で、博物館や美術館などにおける文化展示が、研究および実践の場として注目されている [鈴木 2001]。19世紀の「珍品の陳列室」の時代を経た近代以降の美術館や博物館の展示には微視的な政治学や権力作用の場としてみなしうる面があり、この点にもとづき文化展示の政治学を問題視する研究が行われている [吉田 1999]。

* 慶應義塾大学大学院

しかし、こここのところ展示文化批判に対する展示当事者からの反批判的な応答が目立ってきた。特に、博物館や美術館の来館者研究のなかからは、これまで主流となっていた批判的研究に対する反証が個人史資料を用いることで可能となっており、文化展示研究は現在活況を呈しているといえるだろう。

来館者の調査・研究のなかで特に重視されるのは、展示物を受容するオーディエンスの意味生成過程であり、その状況依存的で、個人的かつ経験的な特徴がしばしば問題にされることがある。例えば橋本は、国立博物館学芸員の経験を通じて来館者が展示物を見たときの感想に注目している。その上で、物質文化展示において、展示当事者の意図はほとんどの場合正確に汲み取られることがないこと、そして解釈や意図の読み取りは、見る側に委ねられることを強調している [橋本 1998]。ここに「展示のエスノグラフィー」の必要性が生じる。つまり、対面している受け手と送り手をはじめとし、メディアを含めた複数の媒介を経た上で展示文化はどのような意味を持つのかを、関係者の「言説」discourse や「表象」representation を中心とし、身体性に配慮した丹念な記述によるエスノグラフィー (ethnography, 民族誌) が求められているのである。橋本の指摘のように展示物の意味は受け手の側にかかっている。また、受け手の解読を省察し、展示のための資源として活用していくことも昨今では珍しくはない [吉田 1998]。文化展示に関する相互行為論の推進は、「表象」の性格に関する新たな知見がもたらされることを予期させるものである。

本稿では、文化展示と研究の動向を踏まえた上で、見世物のイメージを集めた写真集を、大衆文化の展示の事例として取り上げる。見世物は庶民の楽しみとして長年親しまれ、不特定多数の聴衆の前で実演される大衆文化である。しかし、昨今では担い手が少なく「オリジナル」の見世物を見る機会のごくわずかである。しかし、見世物のイメージは現在ではインターネットに代表される諸々のメディアを通じて流通している。「オリジナル」を失ってもなお存在し続けるという特徴は、大衆文化および文化の展示の行方を暗示しているように見える。こうした問題関心のもとで、本稿では、見世物の展示における物の意味を、主に受容者の側からは明らかにし、この作業を通じて現代の展示実践を理解するための一つの視座を探ることを目的としている。

2. プレヒトの「身振りの引用」

はじめに見世物のイメージを考察するための枠組みを明らかにしておきたい。研究対象とするのは見世物の写真集である。そこでは、見世物小屋で用いられているさまざまな道具が写真撮影された上で掲載されている。本稿では写真集の掲載物を美術館や博物館の展示品と類似する作用を及ぼすものとして捉え、受容者（読者）がこれを眺めた際の印象やそれに基づく行動などを明らかにする。なお、印象についてはプレヒトによる物の類型的把握に関する議論を参照している。

カルチュラルスタディーズからは今日まで、表象が誤読される事例が複数報告されている。例えばウィリスの『世俗文化』Profane Culture (1978) では、ファッションに関わる情報を取り上げ、情報がファッションの製造元や販売促進側など情報発信者の意図とは別様に解釈され、誤読一再認を経て、下位文化の成員から象徴として認知される例が報告されている。ここには、イメージの流用と再表象という現代の見世物に生じているのと同様の事態を認めることができる [Willis 1978]。

このような現象を把握するために本稿が依拠するのは、「類型的把握」という手法である。その起源を求めれば、リアリズムの理論家および実践者で劇作家のプレヒトの理論で、1930年代のドイツにおける「疎外芸術」をめぐる議論のなかで登場した [ラン 1991]。プレヒトは叙事詩的演劇によって、「異化」

や「距離」といった技巧的側面を重視して、情動の浄化 (katharsis, カタルシス) に主眼をおく (アリストテレス以来の) 心理主義的な作劇とは異なる演劇を演出し、社会問題を積極的に題材に取り込むだけでなく、題材を役者の技巧を通じて言説として示した [ブレヒト 1996]。演出の技巧によって、劇の進行に自意識的距離を導入するブレヒトの「社会主義リアリズム」は、従来の情動浄化型の芸術とは異なっていた。叙事詩的演劇は諸々の役者の技巧によって構築されるべき対象と見なされて、従来のような劇的リアリティ (本当らしさ) を役柄と一体化することで自動的に達成されるものと考えなかった [ベンヤミン 1996]。

大衆文化の展示というきわめて現代的な文化実践を把握するために、ブレヒトの作劇論における演出の技巧の中から「身振りの引用」とそれによって生じる劇的時間の「中断」に注目した。「可能であればどんな手段を用いても世界の動きを暴き出す [ブルッカー 2003] というブレヒトの姿勢は、幾重にも折り重なっている見世物の表象化の様相を明らかにする試みにとっても有用である。劇の進行の中に類型化された身振りや台詞が取り入れられることで、聴衆はそれらの典型的な身振りや台詞の「意味」を熟慮し、典型的把握の条件を問題化することが可能になるとされる。「身振りの引用」については、これまでもブレヒト本人をはじめ、ヴァルター・ベンヤミン、ロラン・バルトなどの同時代を過した人々によって取り上げられている [ベンヤミン 1996; バルト 1972]。ベンヤミンによると、叙事詩的演劇の聴衆は、ソファに坐って読書をする場合のように「くつろいで」いたという [ベンヤミン 1996: 8]。このくつろいだ態度のもとで、ブレヒト劇では戦争、家族、移民などのテーマを、批判的に検討することが期待されていた。

以上の認識枠組みのもとで、見世物小屋の看板を集めた写真集『オール見世物』を取り上げ大衆文化の展示の事例として考察することとしたい [カルロス山崎 1997]。写真集を対象とする理由の第一は、同著は見世物の表象を取り扱ったメディアのなかで最も充実した内容を持っているからである。自主出版ながら、現在でも同著は大手の書店で入手することが可能である。第二に 1997 年の出版当時には同作品は新聞、雑誌などで取り上げられたこともあり、掲載された著者の言説は、同著の編集の意図を明らかにするための資料として有益である。なお、看板を収集し編集・出版する動機および編集の意図に関して、筆者は同著の著者と直接会い編者がある程度一貫した考えを持っていたことを確認している。第三に筆者の見世物小屋でのフィールドワークを通じて、写真集に現れる展示が、受容者の間で流通していく過程に関しての資料を蒐集してきていることが挙げられる。

3. 重層化したリアリティ

見世物は、「いかがわしい」ものとして話題に上ることが多い。担い手の謎めいた出自や、実演場が仮設の丸太小屋でありいつの間にか姿を消していること、舞台上に登場する半人半獣の身体を持った人々などは、今日まで小説、演劇などでも好んで取り上げられている。江戸川乱歩は「一寸法師」など [江戸川 1987, 1997]、フリークス (畸形) を中心とした作品を数多く残しており¹、見世物を話題にする人々が好んで引用する作者の一人である。また、寺山修司も乱歩作品を論じ [寺山 1993: 9]、自らの演劇実験室「天井桟敷」では、旗揚げ当時に「見世物の復権」を謳って、乱歩と同様に話題に上ることが少なくない²。乱歩や天井桟敷をはじめとする想像された「見世物」の実数を正確に把握するのは恐らく不可

¹ 「一寸法師」は明智小五郎が対峙する作中の人物名で、畸形でありながら知恵者であるとされる。

² 『天井桟敷新聞』第1号～26号アップリンク、1997年を参照のこと。

能であろう。しかし、「オリジナル」の見世物の実演を目にする機会よりは想像された見世物の方が遥かに多いことを指摘できる。

一方、見世物を語り愛好する人々が想像の源泉である見世物の「オリジナル」の内容を知っているのかといえば、そうでもないようである。「一寸法師」や「空気女」³など、物語りに登場するいかげわしい存在の実体を知っている人は、意外にも少ないのだ。見世物が実際にどのようなものなのかを、一般の人々は正確に知らない。それにもかかわらず、見世物がどのようなものなのかを想像することができる。

見世物のイメージは、無数のメディアを経て情報の受け手に届けられ、想像し、愉しむための手掛かりを与え続けている。一方、「オリジナル」の見世物当事者はといえば、出し物のイメージが流用されることに比較的無頓着で、意匠や著作権が主張されることはほとんどない。社寺の縁日や祭礼、盛り場の見世物小屋に足を運ぶのは、今日では見世物を見るための手段の一つに過ぎなくなっている。少し関心を持ちさえすれば、「居ながらにして」、見世物を愉しむことが不可能ではないのである。

筆者は以前から、見世物に普段に生じている流出イメージの行方に関心を抱き続けてきた。例えば 2003 年 11 月には、ある見世物小屋でアルバイトをしていた時に、偶然にもインターネット上のホームページを見て足を運んだという 20 歳代の女性の一群に出会い、見世物の印象を尋ねたことがある。彼女らはインターネット上の対話で見世物の実演者を自称する人物と話す機会があり、ファンになったと言う。そして筆者がインタビューを試みたこの日は、その芸人が実演しているのを確めるために見世物小屋に来たと話していた。彼女たちの見世物受容のあり方が従来と異なっているのは明らかである。まず「オリジナル」を体験する以前に、彼女たちはメディアによって見世物の実演を想像する機会を持っていた。いわば見世物小屋を訪れた彼女たちの行動は、「確認」に近い。それから実演物の性格であるが、彼女たちが確認した見世物の実演は、実は「オリジナル」な見世物とは性格を異にする「創造された」ものであった。実演者は劇団出身のニューフェースである [上島 2003]。32 歳の彼が舞台で身につけていたサンタクロースや女子学生の制服などの表徴は、「オリジナル」とは随分とかけ離れていた。こうして彼女たちの見世物の体験は、自身の知らないところで幾重にも断片化されていることが分かる。

見世物受容に関する現状は実に奇妙に見える。そして、「オリジナル」と「想像物」に見られるこの逆転現象こそが、見世物の展示研究を開始する前提であり、本稿での方法上の戦略である。メディアを通して見世物を経験した人々が、見世物の「リアリティ」を構築するのはいかにして可能なのか、またその重層化したリアリティの内容はどのようなものか、について考えてみたい。

ここで取り上げるのは、1997 年に出版された見世物イメージを収集した写真集『オール見世物』である [カルロス山崎 1997]。これによって見世物に関わる「リアリティ」(本当らしさ)の複数性、重層化に拍車がかかった。この作品はたくらみに満ちている。まずそのタイトルによってこの作品は、大衆文化の陳列という価値を得る。見世物小屋の付属品(ガジェット)を収集し、掲載した編者は、タイトルを通して語りかける。「ここには見世物の全てがある」「気の向くまま眺め、愉しんで欲しい」。事実上、掲載された物は意味上の関連が問われぬまま雑然と並べられているだけである。時代背景や、掲載物の元来の用途の説明はされておらず、それどころか資料提供者の名前すら記されていない。編者は、このような併置(juxtaposition)に価値を認め、『写真集』の「展示」に反映している。それによって謎めいたどこにもないような存在感を漂わす。本書に限らず、大衆文化状況の出現以降、モノの名前の中にし

³ 寺山修司の作品『大山デブ子の犯罪』の登場人物で、映画『田淵に死す』で見世物小屋のカットで登場していた。『天井桟敷新聞』でも取り上げられている。

しばしば「オール」という語が冠されたものがあった。「全てがある」という幻想によって、編者は本書での展示を大量生産物の一つと見なそうとしているのだ。しかし同著が出版された1997年においては、このタイトルからは時代錯誤の印象を受ける。インターネットに示されるように秒刻みで情報が加速化して流通する現在からすれば、紙の上での混沌はとるにたらないのではないか。

しかし、このような考えを持つ者は、編者の思惑に首尾良く乗せられたことになる。「……成人してから見世物小屋の資料を探してもなかった。あっても学術的な本ばかり。幻想的でまやかしの魅力に満ちた雰囲気再現したミーハー本をつくりたくて……」[『見世物小屋・看板絵の世界』1998]と編者は語る。「ミーハー本」という言い方が同著の性格を言い表すための標語なのか、あるいは本を手にとって眺める人々に心情を喚起させる言葉なのかは明らかではない。しかし、大量生産物としての同著の位置づけが、「学術的な本」しかない現状に対する批判を含んでいることに注意しなくてはならない。本書の性格を明確に言い表すとすれば、「幻想的」で「まやかしの」状況を再現することが目指された、大衆文化の回顧展であると言える。本稿は『オール見世物』を、大衆文化の展示場と見立てて考察するのだが、本書そのものに博物館や美術館の展示と同様、「入り口」と「出口」という仕掛けが用意されている。写真集をめくった1頁目には、「オリジナル」な見世物小屋の入り口を撮影した写真が掲載されている。「料金は観て帰る時一館主」というメッセージが赤い布が金モールで縁取られた「クグリ」(暖簾)とともに、読者を誘い込んでいる。本書は編者自らが演出した見世物小屋を模した展示場なのである。

4. 展示物の性格と「オリジナル」な見世物

最初に、本書に掲載された「展示物」の品目を確認して、その後で表象の考察に進むことにしよう。内容は見世物看板がほとんどを占めており、そこに実演者を撮影した写真や見世物小屋の口上の筆記、見世物小屋で用いられていた「双頭の牛」の剥製の写真などが数点混じって構成されている。なかでも、見世物小屋の看板の数が最も多い。その構成のなかで、看板が多数を占めているのはなぜだろうか。実演物や、「ありもしない」見世物の図像が描かれた見世物看板が展示品として高い価値が付与されるのは理解できる。しかし、看板に描かれた図像がどれほど見事であっても、見世物小屋の当事者にとってみれば販売促進媒体であり、付属品(ガジェット)に過ぎない。それゆえに、この作品の「見世物」の展示としての性格は成立しえないと危惧される。

しかし、編者にとってはこの付属品こそが見世物の本質であった。「購入者の反応の中で興味深かったのは、かつて見世物小屋を覗き見た体験をしごく懐かしそうに語る人たちの記憶が非常に曖昧だったことである。……覚えているのは言い知れぬ不可思議な絵看板の朦朧たるイメージと、あの怪しげな雰囲気ばかり、……彼等の記憶力を嗤うのは愚かであろう。むしろ彼らは見世物小屋というものを“場”として正しく記憶に捉えていたのだから。」[山崎1999:264]。氏の文をこちらに引きつけて言えば、見世物は看板を通じて認知されるような空間的な広がりとして把握されている。そして、絵看板は写真集として展示され、販売促進媒体としての「在りし日の姿」を失っても今日まで“場”を喚起し続ける物なのである。しかし、見世物の場所性を強調する編者の口調は少し強弁に過ぎる。「見世物小屋にあるのは“芸”ではなく“場”なのである。見世物小屋の住人達は芸能の伝承者などではなく、“場”の継承者であった……」[山崎1999:264]。

後述するように、見世物の付属品は、受け手によって氏の意図とは別様に解釈される。つまり、氏の強調する「場所性」もまた、物の「象徴喚起能力」[スペルベル1979]の一端を示す事例に過ぎない。

この点の確認には、展示された看板の物としての性格をあらかじめ確認しておく必要がある。「オリジナル」な見世物について述べておくことにする。

見世物とは寺社の祭礼や縁日、盛り場などで臨時に行われる仮設興行で、サーカスや移動動物園など比較的規模の大きい「大荷」と呼ばれる興行は含まれない。「小荷」（小物、コモノ）と呼ばれる小規模の興行で、間口「六間半」程度の仮設の「小屋」を実演の場とし、「蜘蛛娘」「かに男」「へび女」「熊男」など、半人半獣の幻想的なイメージを持つ出し物を持って各地を巡回する。通り掛かりの通行人を相手に巧みな弁舌によって実演内容を宣伝し、小屋の中に入った聴衆を相手に芸を上演する。見世物には同業者で持たれる「業界」があり、社会的な存在基盤を持つ。彼らは香具師（やし）、つまり露店商人の職種の一つである「タカモノ」⁴に従事する移動商人であり、比較的安価な料金と引き換えに特殊な出し物を実演する大衆文化の担い手であるといえる [門伝 2002a]。見世物の全盛期は昭和 20 年代後半とも 30 年代ともいわれ、全盛期の実数は 60 軒あまりといわれている [門伝 2002b]。2004 年現在、見世物小屋（コモノ）は全国で「入方」、「大寅」、「安田」の三つの興行社が存続している。実演を目にする機会はほとんどないが、わずかな実演場として東京都新宿区花園神社で例年開催される「新宿酉の市」があり、毎年見世物小屋が掛かる。

見世物の看板は、「呼び込み」の宣伝のために用いられる道具である。看板はハッターと呼ばれ、呼び込みの道具のなかでも重要視されている。実演内容とは関わりなく、見栄えさえよければ、通行人の歩みを見世物小屋の前で止めることができるのである。「さあさあ御覧下さい。東北の霊山、標高二千メートル、月山という深い山奥に建てこもり、女だてらに山中で、ハダシハダカのそのまま、山から山、谷から谷へと深山は幽谷を住み家となし、いかなる生活とどんな悪食をつないできたか」[カルロス山崎 1999]。これは、見世物小屋の呼び込みの口上で、どこにもいないはずの「女ターザン」が説明される際の一節である。周知のようにターザンはアメリカ映画で、男性が主人公であるが、この外来物を借用しながら、野生を強調し、女性を主人公に置き換えて、在来の民俗世界の中に再文脈化する。なお、呼び込みにとっては、「女ターザン」の由来がどこにあるのかは問題にならない。自分たちの見世物小屋がどれだけ奇抜で、面白いのかを声を囁かせて宣伝するための道具に過ぎないのである。

「女ターザン」の成立については、当事者の語りから意外な事実も明らかになっている。2003 年 11 月 14 日、京都市の「ぱるるホール」で開催された見世物学会（1997 年設立の任意団体）で行われたシンポジウム「見世物小屋を支えた女たち」での席上でのことである⁵。学術的な催事であったが、見世物小屋に従事してきた藤平興行社、安田里美興行社、大寅興行社の代表人が招かれ、今日まで明らかにされなかった見世物の過去が、出席者個人の体験とともに話されていた。以下では、安田里美興行社代表、安田春子の談話を紹介したい。戦争直後の京都での見世物興行についての鶴飼正樹の質問に対して次のように述べている。

昭和 24 年（1949 年）12 月、京都市内、新京極にある「六角広場」での興行については、はっきりと憶えています。終戦直後のこの年は、（彼女が）所属していたサーカスが解散した年だからで

⁴ タカモノは仮設興行を指す。祭礼を意味するタカマチに由来するのであろう。仮設興行に従事する人々によれば、露店商業界は、タカモノ、コロビ（新興の露店商人）、ジンバイ（地元の商人で露店商人ではないが祭礼縁日の際に臨時に出店する）の 3 者に分類される。

⁵ このシンポジウムは、社会学者、鶴飼正樹と、坂野比呂志大道芸塾代表、上島敏昭を聞き手に進行していた。

す。解散のあとは、今日にいたるまで、夫とともに見世物小屋で興行を行ってきました。

当時上演された出し物は、ヘビやクサリを鼻から通すという芸が主でした。それから、忘れてはならないのは、「女ターザン」です。終戦直後の京都には外人さんが多く、「女ターザン」の出し物は彼らに大変な評判をとったことを憶えています。「女ターザン」をどうして上演したかという、当時、映画でこの「女ターザン」が大変な評判をとったからです⁶。それから、荒川さつきの映画は大変評判でした⁷。「女ターザン」の木戸銭は、2円99銭でした。「女ターザン」の見世物では、イノシシを柵でかこみ、これを劇場としていました。イノシシは柵のなかで私（話者）と一戦交えるのですが、その時の様子は、劇場の外に実況中継されます。当時は、カーボン・マイクを劇場のなかにつるしていたのを憶えています。マイクを通すと、一戦を交えているイノシシの鳴き声が、ライオンの鳴き声に聞えるのです。こうして劇場の外にいる人々は、「女ターザン」がまるでライオンのような猛獣と戦っていると思ひ込むわけです（笑）。

ちょっと話はそれますが、この近所に元陸軍大佐を名乗るDさんという人物がいました。この人がイノシシを連れてくるのです。それから当時スシ屋にいくと残飯がもらえたのですが、これをイノシシの餌にしたものでした。ところが、上演の最中にこのイノシシの餌を陸軍大佐が全部自分で食べてしまうのです。ここが見せ場で、イノシシが怒って私を襲うということになります（笑）。

私は逃げます。けれども逃げるだけではありません。叫びながら追いかけてくるイノシシの間をみて、イノシシの下腹部を握る。そうすると一際大きな声で叫ぶことになるのです（笑）。

安田氏の談話からは、新しく見世物版の「女ターザン」を作った経緯が明かになる。アメリカ映画の日本版である「女ターザン 山嶽魔女」(1936)という映画を手本にして造られたのである。「山嶽魔女」のイメージこそ見世物に最も相応しいとして導入されたのであろうが、その演出に関わる語りは、見世物のブリコラージュ（器用仕事）の構築過程を生き生きと伝えている。見世物は流行・メディアや聴衆との相互交流によって独特の世界を作り上げる。この事例からも分かるように、見世物のイメージは創出過程においてすでに想像されたものなのである。しかも借用するアイデアはほとんどの場合、ふとした瞬間、思いつき同然に「ひらめく」ものであるという。

しかし、「見る」側の想像力は、見世物の「オリジナル」も、見世物の看板としての存在意義も、編者の意図も問わないまま、すべての「条件」を超えてゆく。聴衆にとって重要なほどここにもないような「現在」なのである。聴衆の「現在」は、互いの意味連関が問われないまま、雑然と「併置」されるという展示状況を条件とするなかで複雑化、重層化されている。言い換えれば、シュールレアリズムの感覚と言っても良い。この複雑化された展示物はどのように受容されているかが問題である。

5. 見世物図像とリアリズム

雑然と「併置」された見世物の図像から、受容者はさまざまなかたちでアナログ的な連想を行っている。この様態を受容者側での「身振りの引用」によるものとして考察したい。『オール見世物』で印象的なのは、鮮やかな色彩と真に迫った筆致で描かれた図像の数々で、それは1枚のキャンバスに描かれたリアリズムである。題材となっている「女ターザン」も「蜘蛛娘」も「かに男」も、実際に叫んだり、

⁶ 1936年には映画「女ターザン 山嶽魔女」(製作 大都映画、監督 大伴竜三)が発表されている。

⁷ 荒川さつきは1950年、映画「密林の女豹」(製作 大映、監督 木村忠吾)に「密林の女」で出演した。

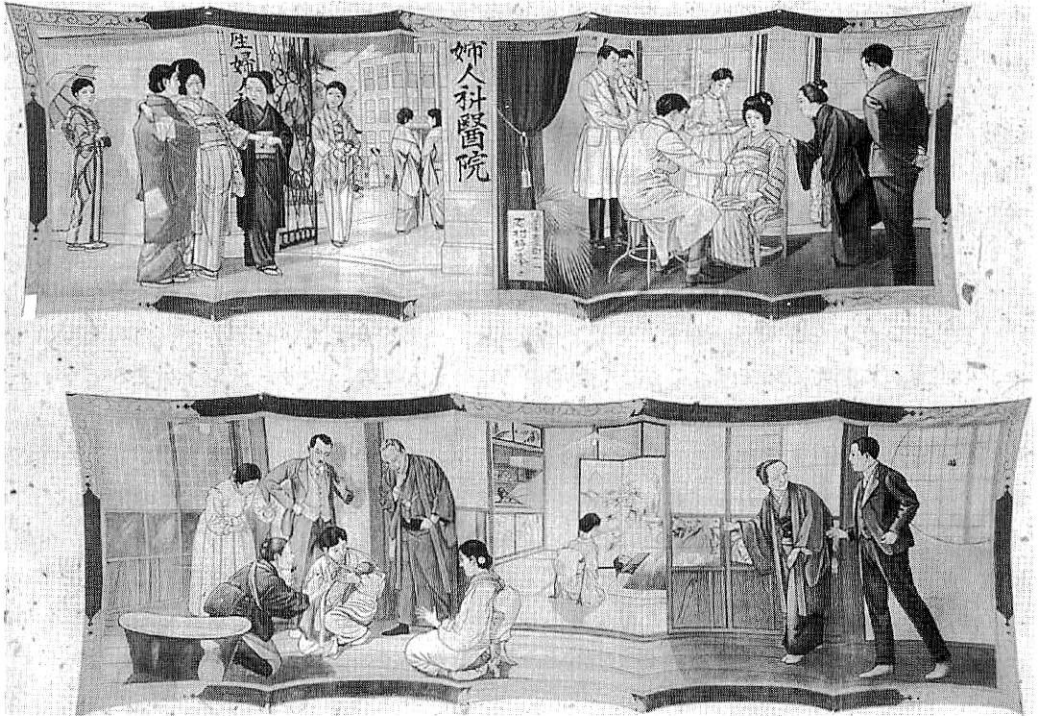


図 1

這いずり回ったりするわけではない。しかし、見世物の図像はある「動き」として受容される。それはおそらく「瞬間」が切り取られて描かれることによるものなのであろう。

試みに「取り上げ」と題された作品を取り上げ、記述を試みてみよう(図1)。

2枚のキャンバスには着物姿の婦人を主人公とした物語りが描かれている。「取り上げ」には、産婆によって嬰兒が取り上げられた直後の場面が、妊娠から出産までの三つに区切られ、描かれている。

- ① 妊婦は診察室に腰を下ろし、男性医師の診察を受けている。かたわらには母親がかがみこみ、娘の様子を見守っている。
- ② 妊婦は「婦人科医院」の外の路上にいる。母ともう一人の女性に両脇を支えられている。臨月なのだろうか、一歩足を踏み出すのも大変に見える。身重の辛さか、顔を歪めている。
- ③ 婦人は出産を終え、奥手にある座敷に敷かれた蒲団に横たわっている。手前の縁側には産湯に浸かった形跡があり、産婆や医師や婦人の親族などが集まっている。目線の先には取り上げられた嬰兒が産着に包まれている。

誕生直後で嬰兒は母のそばにいてもよいはずだが、まるで母の目から隠されているように見える。帰ってきたばかりの夫があわててわが子に近寄っている。一同の表情はといえば、無表情な産婆を除くといずれも暗い未来を予感させるものである。座したまま腰を抜かす女、あごに手をあて沈鬱な表情の父親。こうした所作はいずれも、この出産が正常ではなかったことを伝える。病院という近代や科学を象徴する施設の中で不具者が生まれるという光景がリアルに描かれ、将来の見世物小屋での「活躍」を暗示する。「かわいそうなのはこの子でござる」は見世物小屋の呼び込みの常套文句であるが、この文句

で語られる場面が、映像として見る者に伝えられる。歓迎されることなくこの世に産まれた不幸な嬰兒と、嬰兒を待ちうけている暗い人生、そして自身の力ではどうしようもない身体障害者という条件について考えるのを見る者に強いるといえよう。ここにはリアリズムの効用がある。

6. 見世物の図像に見られる「身振りの引用」

リアリズムの効果は永続しない。展示されたリアリズムは、静止画像であるという表現形式上の制約を超えてまで見る側に働きかけるのではない。雑然と並べられたリアリズムの図像を眺めているうちに、リアリズム受容に常態化が生じることになる。そして、図像を眺め始めたころは雑音として看過されていた背景、色彩、それから登場人物の表情や身振りなどがにわかには焦点化される。そこにはある共通の「身振り」が見出され、これによって、図像には全く別の解釈が付される。全く新しい「リアリティ」が現出することになるのである。

この新たな「リアリティ」と見世物リアリズムのあいだには、「距離」がある。距離が存することによって、聴衆は緊張をほだき、くつろぎ始める。つぎに、聴衆は新たに構築された「リアリティ」から新たな「問題」を見出すに至る。問題とは自分をふくめた社会的存在をとりまく社会的、経済的条件〔ブレヒト 1996〕にはかならない。大衆文化が賑わいをみせていた時代、興行師のあいだでは出し物の借用、盗用が頻繁に行われていた。「面白ければそれでいい」という興行師の野太い知性は、「新しいリアリティ」の解釈の一つである。



図 2

「取り上げ」とは別の図像を眺めて見よう。作品名、作者名ともに不明の作品である。とりあえず「野生の女」と名づけておこう(図2)。そのメッセージ解読は、ある「瞬間」が描かれているために、「取り上げ」と同じく比較的容易である。主人公は、水着を着けた妙齢の女性である。舞台となっているのは山奥深い「どこか」である。主人公の傍らには猿、へびなどの小動物の姿が見える。彼女の首から胸にかけては、その無数の蛇がまとわりついている。しかしその表情からは蛇を恐れているようには見えない。ニコリと艶やかに微笑んでいるのである。この絵のメッセージは明らかだ。常人なら気味悪がって近寄りさえしないはずの蛇は、深山幽谷で獣同然の生活を送る「女ターザン」の彼女にとっては恐れるものではない。ここには、見世物小屋が長らく実演してきた「野生」が表象され、水着という近代の海水浴風景を山中で演出することで、どこにもありえない幻想的な光景を形成する。メッセージは、主人公のキャラクターによって強められる。目鼻立ちの整った表情や髪に挿された南国産の花、それから、派手なビキニ。彼女の近代的外来的な装いは「野生」のメッセージとは一見するとそぐわないように見える。ここには、ちょうど「女ターザン」の実演がそうであったように、男性の嗜虐趣味を刺激する仕掛けが画されている。

しかし、聴衆の想像は別の図像に目を写した瞬間に中断される(図3)。全く別の作品であるにもかかわらず、そこには同一の登場人物が描かれて、「類型的把握」が試みられる。この図像に登場しているのは、同様のビキニ姿の女性である。違いと言えば、背景の小動物がいくらか少ないことぐらいである。この2枚の図像を眺めていると、ついさっきまでのストーリーがいつのまにか消失してしまう。それに

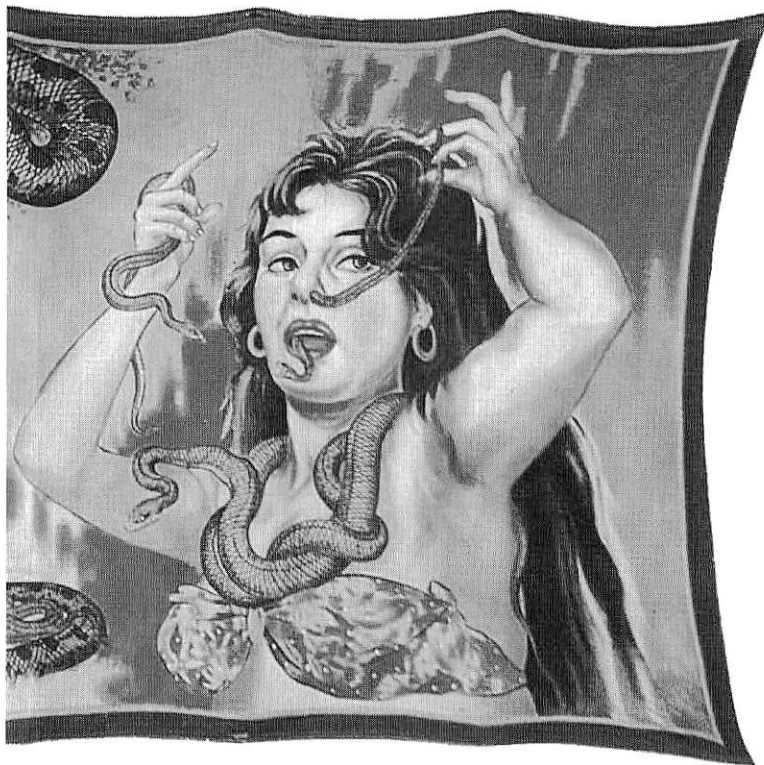


図 3

代わり、今度はストーリーの背景のなかからある共通の「身振り」を察知することが可能になる。たとえば2枚の図像にみられる「ポーズ」を見ると、両方とも、主人公は「野生」を誇示するかのように蛇を鼻から口に出し、見得を切っている。リアリズムのストーリーの中に没入していた時には、この「見得」のポーズはただの「演出」だったはずである。しかし、いまやこの「演出」が、聴衆の主な関心となるのである。「見得のポーズ」をきっかけに、図像をかたちづくるいくつもの演出が、堰をきったように目に飛び込んでくることになる。

長い付け睫毛をつけ、強調されたアイラインによって出来上がったどこか「バタ臭い」顔立ちと、ニコリと首をかしげる角度から手指のラインに至るまで、2枚の図像の登場人物を飾る演出技巧には、共通の「身振り」をいくつも指摘することができる。2枚の図像は併置して置かれ、聴衆の類推を呼ぶ。それぞれの図像の主人公は、「身振り」を引用しあっているのである。2枚の図像は並置され、実演された「女ターザン」とも展示者の意図する「空間」とも異なる、どこにもない「女ターザン」の「身振り」を想起させる。まさしく、プレヒトの言う「身振りの引用」なのである。

7. 考察—大衆文化展示のエスノグラフィーにむけて—

見世物のイメージが展示され受容されるまでには、幾度もの再表象化が生じている。興行の当事者の場合は、安田春子の談話のように「女ターザン」の表象は、映画からの借用である。写真集の著者の場合は、「女ターザン」をふくめた見世物の表象が描かれた付属品を、独自の理論に基づいて編集、展示を行っている。見世物受容者の場合は、鑑賞するなかで、見世物の図像をリアリズム作品として受容し、続いてそこに「身振り」を察知する。「身振り」は聴衆のブリコラージュの産物であり、展示の意図とは全く別に、聴衆をこの世のものでない「どこにもない」世界へと導く。中核にあるのはオーディエンスをめぐる「見る—見られる」関係だけでなく、「見せる」という展示効用のブリコラージュによる展開と受容とその類型化なのである。

大衆文化の展示を取り上げた事例から明らかになるのは、さまざまなブリコラージュによって構成され、表象に対する意味づけは、展示状況に依存的であり、また経験に基づいているという点である。見世物図像の展示に関して、写真集の編者はあらかじめ展示意図を持っていた。それは、絵看板という物を通して、それが置かれていた場を想起させようというものであった。しかし、編者の意図は、聴衆によって裏切られる結果となっていた。この傾向は、今後一層強まることが予想される。3社しか興行社がない現状では、「オリジナル」な見世物実演の機会は限られているが、こうした状況に反比例するかのようにより表象化された見世物を見聞きする機会は確実に増えている。

それでは、大衆文化の展示を把握するためには、どのような認識のもと、どのような方法をとれば良いのだろうか。一つの方向性としては、展示を一つのパフォーマンスと捉え、展示物を介した相互行為の様相を明らかにすることを目指した「展示のエスノグラフィー」[橋本1998]の作成が挙げられる。エスノグラフィーの作成にあたっては、展示当事者側の政治性や権力性への洞察を加えるだけでなく、展示者の「見せる」戦略に対する、来館者の「見る」戦術についても重視し、丹念に記述する必要があるだろう。この作業は多様な主体のもとで言説化され、断片化された展示物の意味を捕捉するための一つの対処法となりうるものである。

しかし、見世物のような大衆文化のパフォーマンスの「展示のエスノグラフィー」を開始するにあたってまず強調しておかななくてはならないのは、その展示が博物館や美術館のような制度的施設のもと

で行われるものではないという点である。本稿では、看板の写真集を取り上げ、展示の観点から考察を加えたが、現在ではさまざまなメディアが見世物を展示している。インターネット上の展示を一つの極として、他方に博物館や個人蒐集の看板や付属品を対極にするような、さまざまな場所に離散した大衆文化の表象を追跡する作業がまず必要であろう。このように断片化した見世物の消息を追う作業は、長い年月を要するのかもしれない。しかし、困難を想像し、あきらめる前に、細密な記述によって編まれた「大衆文化展示のエスノグラフィー」の持つ意義を考えておく必要がある。本稿の試みは、展示という概念を広義に捉えて、興行師と観客、看板と興行主と観客というパフォーマンスの次元と、写真集の编者やインターネット、映画や小説というヴァーチャルな次元を組み合わせ、**「身振りの引用」**や**ブリコラージュ**や併置を通じて、流用と操作の創造的作用を探求し、「大衆文化展示のエスノグラフィー」への道を切り開くことであった。

見世物看板にかぎらず、大量生産物が展示品として再評価され、衆目の前に呈せられる事例は珍しくない。たとえば模型製品の上箱に描かれた戦艦や飛行機の画家として昨今注目浴びる小松崎茂氏の「ボックスアート」は、見世物の図像と同様にその大衆的かつリアリズムの手法が再評価されている〔根本 1997〕。また、その作品群は現在、愛好者によって収集され、個人博物館において展示物という価値を得ているという。その場合に注目されるのは、従来から「身振り」や「かたち」などとして大衆文化論のなかで取り上げられてきた類型的の把握の問題である。これまでは、物が本来持つ意味を聴衆が喪失してしまった帰結として、ネガティブに語られてきたが、「身振り」や「かたち」の察知は、意味喪失の結果というだけでもないはずである。ここには「喚起ポテンシャル」の概念による象徴論再編成の機会へと展開する余地が残されている。

文化の研究者が近代性へと目をむけたことは、必然であると同時に、大きな困難を引き受けることを意味していた。ここでの脈絡でいえば、さまざまなメディアを経て断片化された見世物の経験を研究者はどのようにして語りうるのかという終わりのない議論だといえる〔瓜生 1998〕。いわばそれは、反映論と個々の実践の強調のあいだでの往還であろう。しかし、大衆文化の展示を考察することで、文化の政治性、歴史性を一つの所与として捉え、文化が「ブリコラージュ」される現状に積極的に身を投じ、丹念な記述を行うことで、近代への逆照射の中からジレンマを抜け出す糸口を見つけ出すことができるかもしれない。

参考文献

- 瓜生吉則 1998「〈マンガ論〉の系譜学」『東京大学社会情報研究所紀要』56。
 江戸川乱歩 1987「一寸法師」『江戸川乱歩推理文庫』講談社。
 江戸川乱歩 1997「踊る一寸法師」『江戸川乱歩怪奇幻想傑作選 鏡地獄』角川ホラー文庫，角川書店。
 上島敏昭 2003「見世物は今、大変化の時代に入った」『別冊太陽』平凡社。
 カルロス山崎 1997『オール見世物』珍奇世界社。
 カルロス山崎 1999「見世物絵看板師列伝」鶴飼正樹，北村皆雄，上島敏昭編『見世物小屋の文化誌』新宿書房。
 鈴木道大 2001「博物館における民俗学の可能性」『日本民俗学』227，日本民俗学会。
 スペルベル・ダン 1979『象徴表現とは何か——般象徴表現論の試み——』紀伊国屋書店。
 寺山修司 1993「一寸法師の宇宙誌」『畸形のシンボリズム』白水社。
 根本圭助 1997『異能の画家小松崎茂—その人と画業のすべて』光人社。
 橋本裕之 1998「物質文化の劇場」『民族学研究』62-4，日本民族学会。
 バルト・ロラン 1972『エッセ・クリティック』（篠田浩一郎，高坂和彦，渡瀬嘉朗訳）晶文社。
 ブルッカー・ピーター 2003『文化理論用語集 カルチュラル・スタディーズ+（プラス）』（有元 健，本橋哲也訳）

新曜社.

ブレヒト・ベルトルト 1996 (1962)『今日の世界は演劇によって再現できるか ブレヒト演劇論集』(千田是也訳) 白水社.

ベンヤミン・ヴァルター 1996 (1971)「ブレヒト」『ヴァルター・ベンヤミン著作集 9』(石黒英男訳) 晶文社.

「見世物絵看板」1998『LB 中州通信』No. 143, リンドバーグ.

「見世物小屋・看板絵の世界」1998『BUBUKA (ブブカ)』3月号, コアマガジン.

門傳仁志 2002a「見世物小屋で働く一大寅興行社の〈絆〉」檜尾直樹編『スピリチュアリティを生きる—新しい絆を求めて』せりか書房.

門傳仁志 2002b「見世物興行の戦後と現状—興行師の動向を中心として」『哲学』107, 三田哲学会 (慶應義塾大学).

吉田憲司 1998「民族誌展示の現在—表象の詩学と政治学—」『民族学研究』62-4, 日本民族学会.

吉田憲司 1999『文化の「発見」—驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』岩波書店.

ラン・ユージン 1991『モダニズム・瓦礫と星座—ルカーチ, ブレヒト, ベンヤミン, アドルノの史的研究』(兼松誠一訳) 勁草出版サービスセンター.

Willis, Paul 1978 *Profane Culture*. London: Routledge & Kegan Paul.