

# 牛腸茂雄と R. D. レイン

—佐久間孝正氏に

三 浦 雅 弘

## I. 日本の肖像写真家たち

日本の昭和期を代表する肖像写真家としては、主に女性を撮影した野島康三（1889-1964）という草分けもあるものの、人物写真は撮影された多様な作品ジャンルのひとつに過ぎないとはいえ、木村伊兵衛（1901-1974）と土門拳（1909-1990）の名を逸することはできないであろう。そしてこの二人のポートレート作品は、他のジャンルの作品群と同様対照的な作風をもっている。

「スナップの達人」と称えられた木村の人物写真は、もちろん被写体に正対して撮られているはずであるにもかかわらず、写された人物が非常に自然な表情をしているものが多い。木村の話術の巧みさもあずかってか、いつ撮られたのか気づかなかった、と語るモデルが少なくないのである。

それに対して土門の人物写真は、被写体の多くは謹厳な面持ちを崩さず、絞込まれた露出と正確なピントをもって撮影されている。絞りは開け気味で、ときにピントは大らかなこともある木村の作風との違いは一見して明らかであろう。

しかし、この二人は、いかに作風は異なろうとも、日本の写真の時代状況というべきものを共有していたことに疑いはない<sup>1)</sup>。彼らはカメラというものがごく一部の資産家にしか購うことができず、写真という趣味が知的で高級なものとして目されていた時代に写真家として自立し、その後写真の世界において一頭地を抜く存在となったのである。

ポートレート写真というものが写真家とモデルとの共同作業の産物である以上、両者の関係や立

場が作品に反映せざるを得ないことは常に考慮されねばならないだろう。木村や土門は、その活躍した時代にあってはカメラの普及率が低かったこともあり、一般の人々が被写体となるときには「偉い先生に撮影していただく」という関係になることも少なくなかった<sup>2)</sup>。

木村、土門から2、3世代時代が下ると、日本にも女性写真家が登場し始める<sup>3)</sup>。吉田ルイ子（1938-）は写真と文章の両面で1960年代のアメリカを表現しようとしたフォト・ジャーナリストであるが、中心たる被写体は今日にいたるまで人間であるといつてよい。そしてそのさらに後進に当たる鬼海弘雄（1945-）こそが、現代日本の肖像写真家の押しも押されもしない代表格であるといえるだろう。浅草寺境内を行き交う人々の撮影は、鬼海のライフワークのひとつであろうが、下町の庶民を捉え続ける視線は、大なる自由人のそれである。そしてその視線と、被写体たるモデルの視線との間には、ヒエラルキーは存在しない。それはカメラの普及とともに、写真家の特権性が消失して行ったことの、好ましい結果であるのかもしれない。

鬼海に続く世代では、日本とタイのはざまに生を享け、内外のアジアの人々を撮り続けている瀬戸正人（1953-）が特筆すべき人物写真家であろう。まるでその場を安心感で包み込むかのように、被写体を自然体で撮ることを可能にする柔和な視線が、この写真家には感じられるのである。

だが本稿では、鬼海とほぼ同年でありながら短い生涯を終えた牛腸茂雄（1946-1983）の人物写

真を考察したいと思う。幼児期に脊髄カリエスを患ったことにより、「小さい人」の外貌をもった写真家による、必ずしも多作とは呼べないポートレート作品群は、それを見る者に、無言で多くのことを語りかけている。

## II. 牛腸茂雄の *SELF AND OTHERS*

牛腸茂雄は生前に3冊の写真集を出している。代表作の *SELF AND OTHERS* は、桑沢デザイン研究所写真科の同級生、関口正夫との共作である『日々』(1971)、および、最後の作品集、『見慣れた街の中で』(1981) という2冊の自費出版作に挟まれる形で、1977年に白亜館から刊行されている。そしてこの代表作は、没後10年余り後の1994年に未来社より再刊された。その未来社版には、白亜社版に取められた桑沢デザイン研究所時代の牛腸の師、大辻清司(1923-2001)による序文のほかに、飯沢耕太郎(1954-)による優れた解説が付されている。

*SELF AND OTHERS* を、そして牛腸茂雄の作品世界を探究するうえで、飯沢の解説が有益であるゆえんの一つは、「不明」として残されたものもあるものの、60葉の作品のほとんどのモデルが明らかにされていることである。そしてもう一つは、飯沢が新潟県加茂市の牛腸の実家に赴いて、遺された蔵書を丹念に調べて書きとめたことである。

飯沢も記しているように、牛腸を同時代の写真界におけるムーヴメントの中に位置づけることもまた、不可欠の作業であることは間違いない。それはすなわち、1960年代のアメリカを席卷した「コンテンポラリー・フォトグラファーズ」と総称される、リー・フリードランダー(1934-)、ゲリー・ウィノグラッド(1928-1984)、ブルース・デイヴィッドソン(1933-)らの作品群が牛腸に及ぼした影響の解明ということになる。彼らは1966年の「コンテンポラリー・フォトグラファーズ——社会的風景に向かって(Contemporary

Photographers——Toward a Social Landscape)」と題されたジョージ・イーストマン・ハウスにおける企画展に集められた写真家たちであるが、そのうちフリードランダーとウィノグラッドは、翌67年にニューヨーク近代美術館で催された「ニュー・ドキュメンツ展」にも出品する。そちらには今や伝説的な女性写真家、ダイアン・アールバス(1923-1971)も参加していたが、そのアールバスの自死後に編まれた、*Diane Arbus: An Aperture Monograph* (New York: Aperture Foundation, 1972)の構成を、牛腸が *SELF AND OTHERS* を編むに当たって意識していると思わせるものがあることはよく指摘されるところである<sup>4)</sup>。

1960年代から70年代にかけての日本の写真家たちは、総じてアメリカの写真界を強く意識していた。当時のアメリカの「コンテンポラリー・フォトグラファーズ」的な資質を備えていると目された牛腸の創作を、例えば森山大道(1938-)や中平卓馬(1938-)らの「プロヴォーク」の面々がいかに捉えていたのかは、また別の興味深い考察を導くことだろう。

ところで、日本を代表するドキュメンタリー映画作家の佐藤真(1957-2007)は、*SELF AND OTHERS* というタイトルもそのままに、牛腸の作品世界を追求するドキュメンタリーを2000年に製作している。この作品の特徴を一言にすれば、牛腸の脊髄カリエス罹患およびその結果としての身体的ハンディキャップを過度に重く見ることはせず、純粹に牛腸の精神世界を探究しようとしたものだといえるだろう。DVD化された映像作品に添付されているリーフレットに取められた、「牛腸茂雄の写真に潜むもの」と題した佐藤の一文にあるキイ・ワードの一つは、「絶対的孤独」である。また、作品中では、実姉・大桃春子宛の私信が紹介されるが、その中で牛腸は、「一見何の変哲もないところに敢えて賭けている」とおのが信条を語り、写真雑誌や個展によってではなく、写真集の形でじっくり見られることを切望している。しかし、写真集(*SELF AND OTHERS*)刊行

の計画は、父には絶対口外しないで欲しい、と記していることが目を引くだろう。それに関連して思い起こされるのは、飯沢も指摘しているように、*SELF AND OTHERS* に見開きで収められた、母と父のポートレートがいかにもバランスを欠いていることである。

### Ⅲ. なぜ R.D. レインなのか？

子どもたちが草の伸びたグラウンドを走りながら夕闇へ消えて行くような、*SELF AND OTHERS* の掉尾を飾る作品の右頁には、社会学者、アーヴィング・ゴフマンの次のような言葉がエピローグとして引かれている。

ある人間にとって世界を生き生きとしたものにするために、あるいは、人がそこに身を寄せている現実を、一瞥で、一つの身振りで、一つの言葉で、味気ないものにしてしまうために、もう一人の人間ほど効果的な作因は存在しないように思われる。

牛腸自身記しているとおり、彼はこの言葉を、英国の精神科医 R.D. レイン (1927-1989) の著作、『経験の政治学』(笠原・塚本訳、みすず書房、1973) のなかに見出した<sup>5)</sup>。やはり飯沢も記しているとおり、そもそも *SELF AND OTHERS* とは、レインの代表作の一つの原題でもある<sup>6)</sup>。

1970年代から80年代にかけての日本で、精神医学、とりわけ精神病理学に関心を抱いた者にとって、レインの著作群は必読書であったといつてよい。わけても『ひき裂かれた自己』(阪本・志貴・笠原訳、みすず書房、1971)、次いで『自己と他者』は、よく読まれて版を重ねたはずである。

牛腸が遺した *SELF AND OTHERS* のための覚え書きには、精神病患者への関心が記されており、精神病院での撮影は実現しなかったものの、そのあたりの関心のありようも、アーバスとの近い距離を窺わせるものである。牛腸は精神病患者の心的

体験を知ろうとして、レインの著作を手にとったのかもしれないが、『ひき裂かれた自己』を一読するや、そこに展開されている優れた身体論に瞠目したのではないだろうか。

他の生物種とは異なる人間の本質を、心をもつことに見て取ったデカルトの思想は、今ではことさら言挙げするまでもないまでにわれわれの血肉と化しているように思われる<sup>7)</sup>。それに対してレインは、精神病患者たちと生きる日々の体験から得られた洞察として、生き生きとした世界の中で他者とともに在ることを可能とする最も基礎的な条件に「身体化 (embodiment)」なるものを挙げるのである<sup>8)</sup>。

人は誰でも、自分を身体とわかちがたく結びつけられているものとして体験する。日常の環境では、身体が生きて実在的、実体的であると感ずる度合いに応じて、人は自己を生きた実在的な実体的なものと感じる。多くの人びとは身体が始まる時自分が始まり、身体が死滅するとき自分が終わると考える。このような人は、自己を身体化されたものと体験している、ということが出来る。

身体化された人間は、自分が生物学的に生きかつ実在しているということ、自分が肉や血や骨であるということを知っている。そして彼は、自分の身体<の中に>自分が存在する度合いに応じて、自分が時間の中での持続的存在であることを知る…。彼は自分の身体をおびやかす危険をこうむる主体として自己を体験する。…彼は、身体的欲望ならびに身体の満足や身体の欲求不満の中に巻き込まれる。かくて、人は、自分が他の人間存在とともに在る人間であるための基礎として、自分の身体についての体験を出発点としてもつのである。

「小さい人」という外貌と病弱さを生来のものとして受け容れざるを得なかった牛腸が、自ら

の身体性に極めて鋭敏であるほかはなかったことは自明である。彼の作品に低いアングルからの撮影であることが効果をあげているものが少なくなく、ことに子どもを被写体としたときには独自の表現になりえていることが、一つには撮影者の身体的条件に由来していることはいうまでもないだろう。牛腸も写真に目覚めた最初から、被写体としての人物に正対して肖像写真を撮っていたわけではないことは、処女作品集の『日々』からも明らかである。牛腸は *SELF AND OTHERS* において、スナップ写真家から肖像写真家に変貌を遂げたのである。

通りで誰かを見かけるとき、目につくのは本質的には欠点なのだ、とアーバスは述べたという<sup>9)</sup>。われわれは路上の人影を、人間だと認知するよりは、男だ、女だ、子どもだ、と認知することが一般的であろう。人間は肉体をもつ存在であり、最も情報量の大きい感覚器官は目であり、視覚の対象の主要な一つは形態であり、人間については、まずもって形態学的なプロトタイプに当てはめることで眼前の対象を認知する。そしてそのプロトタイプから外れる者たちは、何らかの傷を負った存在であることが多い。牛腸は傷を負っていただけでなく、20歳まで生きられるかどうかと医師からも危惧されていた。「自己と他者」というテーマの礎石をなす自己身体への意識は、幼時より一刻一刻と研ぎ澄まされていたに違いない。

おのが身体と精神へと向かう意識は「自意識」と呼ばれよう。自意識についてもレインは深い洞察を示している。

自意識ということばは、一般的に用いられる場合、二つの意味をもっている。つまり、自分自身による自分自身についての意識性と、ほかの誰かの観察の対象としての自分自身についての意識性である。…自分自身の目に映ずる対象としての自己と、他者の目に映ずる対象としての自己についての意識性の二つの形態は、互いに密接に関連している。…人の

目に見える存在だということへのこだわりは、人が自分の〈精神〉やく心〉の中まで見透かすと感じる場合などのように、心的自己が看破され傷つけられやすいという考えによって増強される<sup>10)</sup>。

危険に満ちた世界の中で、潜在的に目に見える客体であることは、たえず危険にさらされているということである。自意識とは、だから、他者にとって目に見える存在であるという単純な事実によって潜在的に危険にさらされているところの自分自身についての鋭敏な意識性である<sup>11)</sup>。

家族も含めて他者たちと共存して行くことになる社会に投げ入れられるや、最初に身につけさせられるアイデンティティは他者から一方的に与えられるほかはない。「われわれは、われわれがそうであるといわれるところの者になることを学ぶのである」<sup>12)</sup>。隠れようもない姿形と、医師によって長からぬものと宣告された余命とは、少年期の牛腸にとってももちろんすぐに受け容れられるものではなかっただろう。他者の視線によって傷つきやすい (vulnerable) 牛腸のアイデンティティは、時間とともに緩徐なプロセスを経て獲得されたものであり、スナップ作品が多くを占める『日々』から、ポートレート作品集 *SELF AND OTHERS* への跳躍は、写真家・牛腸茂雄のみならず人間・牛腸茂雄の誕生を告げたものではなかっただろうか。

「われわれはある人物と関係をもつやいなや、彼を何らか特定の仕方を見て、〈彼の〉行動にわれわれの説明や解釈を加えずにはいられない」<sup>13)</sup>。*SELF AND OTHERS* に映し出された他者たちの肖像には、その者に対する牛腸特有の見方と解釈が提示されている。その解釈がいかなるものであるかの検討に進む前に、なぜ牛腸は、全60枚の最後から2枚目に当時のセルフ・ポートレートを置いたのかをここで考えておきたい。もちろん *SELF AND OTHERS* というタイトルの作品集であ

る以上、それは当然のことでもあるのだが、その深い理由についても、レインの次の言葉が明かしてくれているのではないだろうか。

[他者を] 理解する可能性がわれわれに開き与えられるような仕方、われわれは彼に対して自己を定位しておく必要があるように思われる<sup>14)</sup>。

一般にポートレート作品集の中にセルフ・ポートレートが作品として収められることはかなり異例である。しかし、牛腸の *SELF AND OTHERS* は、ある写真家が自分の身の回りの他者を中心として彼らに対する「解釈」を極めて意識的に提示した稀有なポートレート作品集なのである。後述するが、意味のある人間関係において育まれる解釈は、相互性と再帰性（そして重層性）を備えていなければならない。牛腸は、自らの他者解釈に相互性と再帰性とが込められていることを保証する必要からも、セルフ・ポートレートを収めないわけにはいかなかったのではないだろうか。加えて、そこには牛腸の切実な愛情欲求も窺われよう。レインの言葉で本節を締めくりたい。

知覚されたいという欲求は、もちろん視覚的なことだけではない。それは自己の存在が、他者によって承認され確認されたいという欲求、自己の全存在を認識されたいという欲求、つまり、愛されたいという全般的欲求に達する<sup>15)</sup>。

#### IV. 他者たち

われわれは、〈ある人〉について、偏りのない考察を、彼と他者との関係についての考察なしに行うことはできない。一個人を考察する場合にも、各個人は、常に、他者にはたらきかけ、かつはたらきかけられているものだということを、忘れるわけには行かない。…

どのように彼が、他者たちを知覚し行動するか、どのように他者たちが、彼を知覚し行動するか、どのように彼が、彼を知覚するものとしての他者たちを知覚するか、どのように他者たちが、彼らを知覚するものとしての彼を知覚するかが、〈その状況〉のすべての側面である<sup>16)</sup>。

牛腸茂雄の作品、特に *SELF AND OTHERS* を作者の人間像から考えようとするとき、このレインの言葉は常に念頭に置かれる必要があるが、牛腸がまさにその作品群を撮影していたとき、そしてそれらの中から収録作品を選定していたときに、彼の胸には同じ言葉が響いていたのではないだろうか。米国の哲学者、トマス・ネーゲル (1937-) は、二者の間に相互性・再帰性・重層性が成立することを、望ましい性愛関係の必要条件であると論じた<sup>17)</sup>。しかしレインのいう、自己と他者相互間の働きかけについての誠心誠意の認知（もちろんそこに誤解の余地がないわけではない）も、自己の他者認識についての他者の思いが自己に再帰し、それが繰り返されることで二者間のループが重層的に豊かなものとなって行くときに、望ましい友愛を築くのではないか。

牛腸は友人たちに結婚は断念していると話していたそうだが、姉・大桃春子宛の私信の文面が、20代前半の若者とは思えない静謐さをたたえていることから、牛腸のそのような諦念の真実性を感じられる。性愛の永続は困難であるが（だからこそ人はそれを求めてやまないのだが）、永続する友愛は多くの者が手にするものであり、牛腸もその例外ではなかった。*SELF AND OTHERS* が、そこそこに撮影者と被撮影者の感情のさざなみを孕みながらも、その一方で感じられる穏やかな安らぎは、牛腸のもちえた確かな友愛が一卷の基底に内在しているからのように思われる。

*SELF AND OTHERS* に登場する他者たちは、大別して、(1) 子ども、(2) 友人、(3) 家族、(4) 第三者、に分けられる。被写体が子どもの場合に

は、小学校低学年以下の子どもと、小学校高学年以上の思春期以降の子どもとで、作品の印象がかなり異なるのではないだろうか。低年齢の子どもでは、牛腸の身長が低いことによる相互の親近感を窺わせるものが数葉あるのに対して、思春期以降の子どもではどこか緊張感のようなものを漂わせているものが多い。牛腸の師・大辻清司が、*SELF AND OTHERS*の序で述べている、「願望の自画像」に当たるのは前者の作品群である。

前述の佐藤真による映像作品の中で、牛腸の作品では最も知られている双子の女の子のポートレートにおいてモデルとなった二人が、佐藤のインタビューに答えている。二人によると、写真集を飾った有名な一点は、決して自分たちの気に入ったものではなかったという。また、牛腸の兄の長女、つまり写真家からすれば20歳近く年齢の離れた姪は、父親が撮った写真はまぎれもなく自分だが、叔父(牛腸)の撮った写真は自分ではないような気がする、と述懐している<sup>18)</sup>。これはいったい何を意味しているのだろうか。思うにわれわれのセルフ・イメージというものは、ある年齢において一挙に出来上がるようなものでももちろんなく、思春期の頃から徐々に形成されて行くようなものではないだろうか。おそらく牛腸は、作品集への収録作の選定に当たって、敢えてモデルのセルフ・イメージにはそぐわないようなポートレート、しかし牛腸が被写体との相互関係において発見した一面が捉えられているショットを採用したのである。

そのことは、桑沢デザイン研究所時代の友人で、未来社版の*SELF AND OTHERS*においては、プリントの焼き付けを担当した三浦和人が自分のポートレートにちなんで述べていることと符合している。三浦も自分の肖像写真は必ずしも好きでないといい、彼によればその理由は、心が優しく人の嫌がるようなことは決して言わない牛腸に、彼がふだんは口にしないありのままの直言をされているような気がするからだという<sup>19)</sup>。

知人友人たちの肖像作品の中では、やはり桑沢

デザイン研究所時代の友人であり、後に事務所を共同経営した佐治嘉隆のポートレートが、見る人に異色の感をもたせる。友人たちのうちでほとんど佐治ひとりが、自然な笑い顔を少し引き気味の構図において見せているのである。友情の深さを表現して余りあるショットといえるだろう。

家族写真は作品集の真中から少し前に5葉ほど集められている。作品集の中で唯一のクローズ・アップである母の肖像と、引き気味に撮られた父の肖像とが見開きに収められていることは確かにやや異様ではあるが、私はむしろ、姉の大桃春子が母としての穏やかな自信を漂わせて長男を抱いている写真が、父母の頁から20頁近く後ろのほうに、(開巻劈頭の、生誕直後の兄の長男のショットを別にすれば)他の家族写真と切り離されて置かれていることに牛腸の思いが窺えるように思う。姉は明らかに牛腸の心の中で別格の扱いを受けているとってよいだろう。

最後から2枚目のセルフ・ポートレイトの直前に配されているのは、牛腸が6歳のときに叔父が撮影した家族写真のコンタクト・プリントである。ここに写された家族との暮らしが、見開き次頁の青年・牛腸を作ったのである。冷静に家族史をたどる牛腸の視線から、少なくとも複雑に入り組んだ血族の葛藤のようなものは感じられない。牛腸の作品に潜むものとして、佐藤真が「絶対的孤独」という言葉を用いていることを先に挙げたが、佐藤の解釈は私にはいささか腑に落ちないものがある。

作品とはよそのことだが、牛腸は体調が悪化した最後の時期に、満身に医療機関もない千葉県外房の九十九里浜に移住しようとしていた。建築家の友人とデザインを進めながら、不動産の本契約を結ぼうとしていたまさにその直前の日に牛腸は帰らぬ人となったのである。その建築家の友人・海老原鋭二は、そのような計画を立てて実行に移そうとしたところに、「誰も想像できない牛腸の部分」がある、と述べている<sup>20)</sup>。

## V. 牛腸茂雄とその時代——結びにかえて

牛腸の写真作品が初めて一般の目に触れたのは、1968年6月号の『カメラ毎日』誌上においてである。「シンポジウム：現代の写真 日常の情景」と題された特集頁に、子どもを被写体とする作品4点が掲載された。この特集自体、米国の「コンテンポラリー・フォトグラファーズ」の活動に呼応して組まれたものと思われるが、写真家としての牛腸は、その出発期から最後までまさに「日常の情景」のみを撮影し続けたといつてよい。

1960年代終わりから70年代前半にかけて、洋の東西を問わず同時に「政治の季節」が訪れたことは今さういまでもない。その季節に、勁く時代と切り結ぼうとしていた、例えば「プロヴォーク」の森山大道や中平卓馬たちの目からすると、一見淡々と日常の生の営みや人々の表情を撮り続けた牛腸の姿勢は、あるいは苛立たしいものと映ったこともあるかもしれない。だが、政治の季節の激動のさなかにも、人間の生の基底をなす日々の営みは、いつに変わらず続けられていた。時代の波や思潮に乗ることのできる者も多いが、乗ることのできない者も少なからず存在する。R.D. レインは、同時代の新左翼運動の思想的指導者のひとりでもあったが、牛腸がレインを愛読した理由はおそらくそこにはなく、あくまでも「自己と他者」や「家族」といったレインの著作の主題への切実な関心からだったものと思われる。

先にも引いた牛腸が23歳のときの姉宛の私信中に、「未知なもの・現代・人間・生きるということ…について考えながら撮り続ける写真家」を自分は一流のものだと思うという一文がある。SELF AND OTHERSの中で、「現代」への牛腸の関心を示しているのは、当時は日本人にも公開されていた座間キャンプにおける米国独立記念日の祭典に彼が足を運んで撮影したショットである。すでに紹介した最後の一葉のほか、黒人少年のスナップなどがその一日の成果であった。今なお在日米陸軍司令部が置かれ、「ゴルフ場問題」も未

解決の基地において、牛腸はその敷地内の学校で学ぶ子どもたちにレンズを向けていた。

やや唐突な比較かもしれないが、19世紀末のロシアの反動期に珠玉の短篇や戯曲をものした後、やはり若くして世を去ったチェーホフは、その後のロシア革命からソヴィエト連邦時代には、身辺のささいなことしか描かない、卑小で反革命的な作家という烙印を国家によって押されていた。しかし、まさしく、同時代に生きる人間を温かい目で描き続けたロシア人作家の評価は、いうまでもなく今や全世界で揺るぎないものである。一見とるに足らない些細なことのようにでありながら、人間に最も普遍的なものを見つめ続けんとする姿勢は、すべての芸術家の出発点でもあれば到達点でもあるように思われる<sup>21)</sup>。

## 註

- 1) 土門は1990年に他界しているが、最後の撮影は木村の死からわずか4年後の1978年であった。
- 2) その一例として、土門が1957年に広島原爆症の子どもたちを撮影したときのエピソードは有名である。「偉い先生」が撮影のために来院すると言われた子どもたちは、病院のベッドの上に正座して土門を迎え、土門が思いどおりの撮影をすることは困難を極めたという。
- 3) 「赤線地帯」の女たちを撮影して話題を呼んだ常盤とよ子は1930年生まれである。
- 4) 例えば、西井一夫、「異形の人——牛腸茂雄の記憶」、『なぜ未だ「プロヴォーク」か』に所収、青弓社、1996、99頁参照。
- 5) レイン自身がこのゴフマンの言葉に強く鼓舞されている証として、まったく同じ言葉が彼の別の書、『家族の政治学』（阪本・笠原訳、みすず書房、1978）の22頁にも引かれている。
- 6) 邦訳は、『自己と他者』（志貴・笠原訳、みすず書房、1975）である。
- 7) 精神病理学者ならぬ病原微生物学者すら、「人間の場合には、互いの存在を認識しあう場合でも、空間的存在としてより、記号化されたかたちで認め

あうことが特に重要である」(益田昭吾、『病原体から見た人間』、筑摩書房、2007、198頁)と述べている。

- 8) レイン、『ひき裂かれた自己』、84頁以下。
- 9) ソンタグ(近藤耕人訳)、「写真でみる暗いアメリカ」、『写真論』に所収、晶文社、1979、41頁。西井一夫、前掲書、97頁。
- 10) レイン、『ひき裂かれた自己』、141頁以下。
- 11) 同上、146頁。
- 12) レイン、『自己と他者』、112頁。
- 13) レイン、『ひき裂かれた自己』、35頁。
- 14) 同上、37頁。
- 15) 同上、160頁。
- 16) レイン、『自己と他者』、93頁。
- 17) ネーゲル(永井均訳)、「性的倒錯」、『コウモリであるとはどのようなことか』に所収、勁草書房、1989。
- 18) 『デジャ＝ヴュ』第8号、フォトプラネット、1992、55頁。
- 19) 同上、59頁。
- 20) 同上、71頁。
- 21) 牛腸茂雄を特集した『デジャ＝ヴュ』第8号を教えてください、立教大学経済学部4年の鈴木美波さんに感謝します。