

Title	死体に臨む/臨み続けることはできない : 死んでしまったものへのケアを語りはじめるために
Author(s)	西村, 高宏
Citation	臨床哲学. 2001, 3, p. 16-31
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/3750">https://hdl.handle.net/11094/3750</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

# 死体に臨む / 臨み続けることはできない

——死んでしまったものへのケアを語りはじめるために

西村高宏

「死体は汚物や糞尿のように、或いはそれ以上に投げ捨てられるべきである。」

ヘラクレイトス

「“死んでいる”という状態は、“死”というものとは対極にある」。生涯を“旅人”としてモロッコ(タンジール)で過ごした作家のポール・ボウルズは、自身のドキュメンタリー映画<sup>1</sup>のインタビューのなかでそう言っている。人間は、どこまでも自分の死というものを経験することができない。だからこそそれは、必然的にどこまでも観念的な議論となり続ける。もはやわれわれには、死というものに対して「理解された死」(キリーロフ)以外のいかなる内容も与えることなどできない。人間が、自身の死について巡らせる想像力は、おそろしく貧困なのだ。しかしながら、その反面、われわれには依然として死そのものを知りたい、あるいは死そのものを見てみたいという衝動が付き纏う。モーリス・ブランショは、1946年に発表した『死の宣告』という小説のなかで、まさにそのことを問題にした。「あなたは、いままでに死を御覧になったことがあって?」「死んだ人たちならたくさん見てきましたけど」「死んだ人ではないの、死よ!」。死そのものを見ることなどできるのか、ブランショはそのように問いただす。そして彼は、むしろその死が備えている「不可視性」もしくは「非人格性」のうちにこそ、この死というものの本質を見い出していくべきではないかと主張する。しかしながら、他方で、そのような見えない“死”の「対極」に位置する“死んでいる”という状態(死体の状態)は、まさにわれわれの目に見えるものとして、すなわち可視的なものとして差し迫ってくるものである。それは、あきらかに観念的な“死”とは異質のものなのだ。ならば、むしろ死というものよりも、この“死んでいる”という状態、すなわち死体というものを問題にすれば何が導き出されてくるのか、そう考えるのはごく自然なことではないだろうか。“死んでいる”という状態は、はたしてどのような状態のことを言うのか、そもそも死体とは何なのか、また

それは、誰のものなのか、死んでしまったものを葬り、それらを弔うとはどういうことを言うのか、死んでしまったものへのケアを語りはじめることは可能なのか、死体を巡ってのこのような問いは、むしろわれわれにあらたな道を切り拓いてくれるような気がしてならない。そしてそれが、最終的には翻って、われわれ遣されたもの、すなわち生きているものへのケアを問題する際の手助けとしても役立ってくれるのではないか、この試論は、そんなたくさんの期待に後押しされている。

## 1 死体に臨む / 臨み続けることはできない

かつて、たしかにどこかで聞いたような音なのに、自分の記憶のどの糸を手繰り寄せても引き寄せられない音がある。われわれは、そんな音の群れを耳にすると、すぐさまいてもたってもいられないような居心地の悪さや不安に襲われ、逃げ出したくなる。日本で唯一の死体ドキュメンタリー作家と言われる釣崎清隆の映画・『死化粧師オロスコ』<sup>2</sup>には、そんな居心地の悪い音の群れが全篇にわたって響きわたっている。錆びたナイフで腹を裂き、取り出した臓器にホルマリンをまぶす。太い針に麻ひもをとおし、開いた腹を縫い合わせる。不快な音の根は、そのときのものだ。スクリーンいっぱいに写し出されるのは、いくつもの人間の死体(屍体)を手馴れた手付きでエンバミングし続ける様子。「なるほど、人間のからだとはこんなものだったのか、文化的な武装をほぼ解除されたからだとは、こうまでなってしまうのか」、しばし死体に魅了され、釘付けになる。しかし、次第にそれは、「このわたしのからだもあのようになってしまうのか」といった妙な「気付き」とともに居心地の悪さを覚え、目を背けずにはおれない。そのような感覚は、1960年代にケネス・アンガーやジョナス・メカスらとともに、アメリカ・アンダーグラウンド映画界の巨匠の一人と謳われたスタン・ブラッケージが、交通事故の死者たちの司法解剖の模様を撮影して構成した実験映画・『自分自身の眼で見る行為』においても同様に訪れる。かつて、解剖学者の養老孟司のもとで助手を勤めていた美術評論家の布施英利は、写真家の藤原新也との対談で、死体を、「都市のなかのリアルなもの」<sup>3</sup>と呼んでいる。おそらく彼は、この文化的に作り上げられたわれわれの日常生活のなかで、唯一「死体」こそが、われわれも「自然と繋がっているもの」であるという「本当のリアル」を気付かせてくれるものなのだ、とでも言いたいのであろう。そしておそらく、彼がここで「本当のリアル」という言葉によって想定するのは、文化が、われわれの死だけでなく自然を遍く「人間化」してしまう流れのなかであって、「わたし自身、わたしを成す『非人間的な』肉体そのものが凡庸

な崩壊過程そのものとしてここに作動している」<sup>4</sup> という、そういった リアル に違いないのであろう。それは、フィッツジェラルドが『崩壊』という小説の冒頭に痛烈に刻み込んだ一節、「あらゆる生の過程は、言うまでもなく、崩壊の過程である」といったことばとほぼ同義のものと見なすことができよう。ちなみにジル・ドゥルーズは、1988年に発表した小著『ペリクレスとヴェルディ——シャトレの哲学』のなかで、この一節を引用し、フィッツジェラルドがそのなかで用いる「言うまでもなく」という言葉が、なにか「自己とのかかわりの中に非人間的なるものとの関係を内包せざるを得ない内在性の確認のように」響きわたるのだ、と書き記している。

死体を見続けることができない。しかしそれは、ただ単に、それが 誰かの という人称性を解除された無様な屍体としてわれわれの面前に曝され続け、そのうえで荒々しく切り刻まれていくからだ、ということだけではないだろう。死体には、腐敗する というわれわれのからだとは際立って異なる側面もある。そこから、死体に汚穢のイメージがつき纏い、それがわれわれに目を背けさせるということもある。事実、あえて腐敗の進んだ死体を面前に曝し、そこから人間の死というものの真相を読み取り、その死が訪れるまえに、自身の生をより充実したものとして立て直す、そういったひとつの 戒め として死体が利用された例もいくつかある。それは、すくなくならず芸術の世界にも影響を与えた。たとえば、アヴィニョンのカルヴェ美術館に収められているラグランジェ枢機卿の一連のトランジ（腐敗屍骸像）。1424年に、パリのサン＝ジノサン（罪なき聖嬰兒）墓地の回廊に描かれた壁画にはじまる「死の舞踏」（ダンス・マカーブル）などの木版画。それは、洋の東西を問わない。仏典の『摩訶止観』。鎌倉時代には、屍の瓦解を九段階に分けて描いた絵巻物の『九相死絵巻』などがみられる。なんでもそれらは、「色も香も朽ちて砂塵に帰するところに、ものごとの実相を觀じ、悟りに至らしめることを意図して」描かれたものだという。<sup>5</sup> メメント・モリ、死を想えよ、つまりはそういうことだ。しかし、死体を見続けることができないのは、なんにもそういった無惨に曝された屍体が切り刻まれていく様子や、腐敗 していく死体の変容に立ち会ってしまったときにだけ起こるものではない。それは、自分にとって掛け替えのないひとの死体、すなわち二人称の死体を前にしたときにも十分起こり得ることなのだ。たしかに、われわれは遺された遺体を前に、数時間もそれに寄り添い続けることができる。生前の面影を、遺されたからだのうちに読み取り、横たわる遺体のさまざまな箇所へと、いくつもの憶い出を投げかける。しかし、そういった感覚はいつまでも続かないのではないか。実際に、親族の遺体を前にしたときにも、なぜかそれを見続けてはいけないのではないのかといった妙な感覚に襲われることがある。

なにか、いつもと違って自分の視線が相手につよく突き刺さってしまう。ジリジリと相手の皮膚を灼き尽くしてしまうような感じすらしてしまうのだ。それが恐くて、目を背ける。それ以降、死体とどう接していいのかさえわからなくなってしまう。もはや、死体に臨み続けることができなくなってしまうのだ。「ぼくは死体を前にすると、それに心理的にどう接していいかわからなくなる。生きた人間の異性の裸体なら、どのような態度をとればいいのか、DNAに既にプログラム済みだと言える。それは子孫保存のために、必要なことだ。しかし、死体を前にして、それにどう接すればいいのか、そんなプログラムを人間は持っているのだろうか。死体を前にすると言葉がない。死体は理不尽だ。わけがわからない。そしてこの『わけのわからなさ』が、死体の魅力でもある」<sup>6</sup>、布施英利のことばだ。死体との接し方がわからない、それは、これまで他人に普通に投げかけてきた自分の何気のない視線のすべてが、そこでは、著しく相手を傷つけてしまうものへの変貌を余儀なくされて、もはやこれまでどうりの接し方ではどうにもコミュニケーションがとれなくなってしまうからなのではないのか。だからこそ死体は、「理不尽」で「わけがわからない」ものにまでな成り下がってしまうのではないか。なんだか、自分の視線がジリジリと死体の表面を灼き尽くしてしまうようで怖い、はたして、そういった感覚はどこからくるものなのであろうか。そして、もはや死体に臨み続けることなどできないとするのなら、われわれは、はたして死体とどのように接していくべきなのであろうか、それらの問いに答えるためには、死体と生体とのあいだにおける根本的な相違点をたどっていくほかに、どうやら道はなさそうである。

## 2 とともに生まれ、また生まれ続ける——生きているものだけが結ぶ 契約

「生きている身体と死んだ身体とのあいだにはどのような相違があるのか」、そう問いただしたのは、生前、5歳で死別した愛娘フランシーヌ（女史のヘレナ・ヤンスとのあいだに産まれた隠し子）の人形をトランクに入れて、肌身離さず持ち歩いていた生命機械論者のデカルトである。デカルトをして、人間の身体も精密なオートマツト（自動機械）にすぎないと説明させ、また彼に、『方法序説』第5部において、ハーヴェイの血液循環論を採用し、生命の機械論を無謀とも思える徹底性をもって力説させたのは、もしかするとこの愛娘フランシーヌとの死別という慟哭があったからなのかもしれない。人間が自動機械なのだとするのなら、きっと死別したフランシーヌもこの手づくりだせるのではないのか、デカルトがそのような考えたとしても不思議では

ないだろう。ちなみにデカルトは、『情念論』のなかで、生体と死体との違いをつぎのように説明している。「生きている人間の身体と死んだ人間との相違は、一つの時計またはほかの自動機械（すなわち、自己自身を動かす機械）が、ゼンマイを巻かれており、かつその機械のつくられた目的である、もろもろの運動を起こすところの物体的原理を、その活動に必要なすべてのものとともにうちにもっている場合と、同じ時計または他の機械がこわれていて、その運動の原理がはたらきをやめた場合、との相違に等しい」<sup>7</sup>。つまり、彼に言わせれば死体の状態とは、時計におけるゼンマイの停止した状態に等しいというわけだ。このように、生体をデカルトに倣って諸器官の寄せ集めによる自動機械と見なしたり、あるいは逆に、A・アルトーのように諸器官に還元できないような全体として捉え返す場合にしても、いずれの場合もわれわれが「生きて在る」ということが、この「身体をもつ」ということとともに発動することに違いはないと言えるのではないか。ここでは、生体というものをより明らかにしていくために、何にもましてこの「身体をもつ」といった観点からの考察が深く求められているのである。

とはいうものの、そもそもこの「身体をもつ」とは、はたしてどのようなものとして理解されるべきなのか。それは、いわゆる対象化された身体を所有するといったことでは決してないだろう。メルロ＝ポンティに倣って言えば、それは、そのことによって「自然的事物」との「始元的な対話」が初めて開始され得るということであって、また、「自然的事物」とのあいだに原初的な契約が締結されるということでもある。いわばそれは、「身体をもつ」ことで世界に根を張り巡らし、はじめて世界との交流が可能となる条件が整うとでもいったところであろうか。ちなみに、ここで言う「自然的事物」とは、一般的に自然主義的な構えによって対象化されるような、客観的な事物としての自然を想定してはならない。そうではなくて、むしろそれは、われわれの構えによって対象化もしくは分節化される以前の、いわゆる「布置」のようなものを思い描くべきなのかもしれない。というのも、それは「精神」以前にあるもの」としての「自然」なのであって、つまりは「根源的な自然」とでも呼べそうなものだからなのである。そして、この「自然的事物」との契約をとおして、はじめてわれわれの前に空間・対象などといった仕方で世界が立ち上がり、同時にそれらを自己の身に引き受けるようになるそういった始元的な機能も発動する。しかし、その契約によってわれわれの前に空間が存在するようになるとは言っても、その空間は、われわれが具体的に生活している現実の客観的空間などではけっしてないはずだ。なぜならそれは、まず私が「身体をもつ」ということによって、その身体を基軸として上/下、左/右

といった仕方で「展望」が開かれ、その実践的な意味付けによって組織され、また構造化された実践的な領野としての空間に過ぎないからである。つまりそれは、身体による運動を可能にし、また準備するための単なる行動空間 / 身体空間として立ち上がってくるものでしかないのだ。ちなみに、この原初的な行動空間が、さらに現実的な客観的空間として立ち上がってくるためには、身体による運動投企、厳密に言えば具体的な運動（把握運動）や抽象的運動などといった動的なプロセスが必要となつてこざるを得ない。そして、この実践的な領野において身体は、依然人間と呼ぶには事足りぬ単なる生物、あるいは生命体でしかないのである。言い換えればそれは、現象学的記述によって見い出されることとなつた、自然的物との 対化 を果たす身体の組成そのもの、すなわち「世界に関する或る始元的モンタージュ」<sup>8</sup>を獲得した主体とでも言えそうなものなのだ。そういった意味において、身体をもつ ということの真意は、「（世界に関する）ひとつの普遍的モンタージュを所有すること」として、あるいは「すべての相互感覺的照応の基本系を所有すること」として理解することができる。とすれば、より具体的に 感官をもつ ということ、たとえば 視覚をもつ ということが意味することは、「われわれに与えられた一切の視覚的布置をそれによって引き受け得るような、可能な視覚的關係のあの一般的モンタージュ、あの基本系を所有すること」<sup>9</sup>とも言えはしないだろうか。ちなみに、このモンタージュという映像表現に特有の表現単位、これを『映画の教科書』や『メディア・カルチュア』などを著したジェイムズ・モナコにしたがって解説しておけば、それはとくにヨーロッパを中心に用いられている表現単位で、「生の材料をもとに作り上げていく構築作業」<sup>10</sup> そのものものを指す専門用語である。アメリカでは、この映画のショットを組み立てる作業を表す単語を“カッティング”あるいは“エディティング”と呼ぶらしい。これらをもとに、あえて先ほどの議論を言い換えれば、それは、身体をもつ ということによって、後の世界との接し方を制限し、また方向付けるような、「自然的物」への始元的な構築作業、つまりはエディティングやカッティングなどが行われることとは言えはしないだろうか。このように、自然的物との 対化 を果たす身体のごうした諸機能は、メルロ＝ポンティにおいては、その総体において「自然的私 / 自然的自我」<sup>11</sup> と呼ばれる。仮に、「もし今われわれがこうした知覚経験をなしうる主体を定義しようと思うなら、明らかにそれは、身体にも歴史にも媒介されずに自己自身に対して透明であったり、自己自身に絶対に現前している思考なのではあるまい。知覚の主体はそうした絶対的な思考者ではなく、われわれの生誕のときにわれわれの身体と世界のあいだ、われわれ自身とわれわれの身体とのあいだに交わされた契約の履行とし

て働いているのであり、それはいわば連続的な生誕なのであって、ある物理的および歴史的状況がそれに対して管理すべく与えられている者、しかも一瞬ごとに新たに与えられつつある者なのだ<sup>12</sup>とでも言うことができよう。また言い換えればそれは、「或る性質を書き留める思惟者でもなければ、それによって影響されまたは変化させられるといった無気な場でもなく、或る種の生存の場（自然）に、その場とともに生まれつき、あるいはこの場と共時化されているところの、或る能力<sup>13</sup>」なのである。したがって、最終的に問題である、われわれが「生きて在る（あるいは生体である）」ということがどのような事態を指すのかをあえてここで言うならば、それは、知覚するたびごとに、「精神 以前 にあるもの」としての「自然」に参与し、またそれとの「共通性 = 共 - 自然性」を確認し、常にこの「根源的自然」と「ともに - 生まれる」ものにほかならないということになるはずであろう。またそれは、知覚がなされるたびごとに更新される果てしない「ともに - 生まれる」ことの反復、すなわち「連続的な生誕」にほかならない。「生きて在る」ことの証、もしくは生体であることの証は、まさにそれが「身体をもつ」という出来事とおして、「自然」と「ともに生まれ」、また生まれ続けるものであるという事態をおいて他にはない。そして死体は、もはやそういった意味においては身体をもってはいないのだ。

### 3 私を見て、だけどあなたの自由にはさせない

——「生きている人間」が開く関係性

なにか、「内側へ」とぎゅっと「引きしめる感じ」。1958年に発表した「飼育」で芥川賞を受賞した作家の大江健三郎は、彼にとっての文壇的処女作とも言える「死者の奢り」のなかで、死者（屍体）に臨んだときに感じる印象をそのように表現してみせる。「死者たちは一様に褐色をしてい、硬く内側へ引き締まる感じを持っていた。皮膚はあらゆる艶をなくしてい、吸収性の濃密さがそれを厚ぼったくしていた」<sup>14</sup>大江が言うこの死体の「硬く内側へ引き締まる感じ」を、あえて先ほどの議論に引き寄せて言うならば、それはおそらく、死体が、もはや「身体をもつ」というかたちで世界に根を張ってはならず、あたかも根無し草のように世界との「交流」を断ち切り、外側へと関係の触手をいっさい延ばしてはいない状態とも言えよう。それに対して大江は、「生きている人間」とそれとの関係の在り方を次のように表現する。「あれは生きている人間だ。そして生きている人間、意識をそなえている人間は躰の周りに厚い粘液質の膜を持ってい、僕を拒む、と僕は考えた。僕は死者たちの世界に足を踏みいれてい



たのだ。そして生きている者たちの中へ帰ってくるとあらゆる事が困難になる、これが最初の躓きだ」。<sup>15</sup>自分の身の回りを「厚い粘液質の膜」で包み込み、他者の侵入を頑に拒み続ける、大江健三郎は「生きている人間」をそう表現するのであるが、他人が、自分のからだの周りになにか「厚い粘液質の膜」を張り巡らせて、頑に拒むのではないにせよ、それが外部からの他者の視線の侵入をある程度制限しているといった感覚は、この日常生活で暮らしていれば往々にして感じることはないか。あるいは逆に、このわたしが他者の視線を跳ね返す、そういったこともあるだろう。大江健三郎は、それを死体に対してはいっさい感じず、「生きている人間」にのみ抱く感覚であると言う。つまりそれらは、「生きている人間」のみが開く関係性なのかもしれない。ならば、もしかすると、この互いに他者の視線を拒みあうような関係性の有無こそが、よりいっそう明確なかたちで死体と生体との差異を際立たせてくれることになりはしないだろうか。

生きている人間どうしのコミュニケーションとはいかにして可能となるのか。それを、さきほどの議論に立ち返って言うなら、そもそも他者を理解すること、あるいは自己と他者とのコミュニケーションが可能となる条件は、先に挙げたように、自己と同じく他者も 身体をもつ ことで世界に根を張り巡らせ、それによって自己と他者とがともに「精神 以前に あるもの」としての「自然」と「交流」を開始し、その両者のあいだを取り持つようなかたちでひとつの 根源的な自然 が循環するような状況をおいて他にはない。つまりそこでは、この「自然」こそが、「互いにコミュニケートするすべての主体にとっての共通の根源的現前の領域」<sup>16</sup>を構成するものと言えるのだ。そして、そこにおいてはじめて自己の身体と他者の身体との交感や共振、つまりは「間身体的なコミュニケーション」が可能となる。ちなみに、そこではじめて展開されることになる「間身体的なコミュニケーション」とは、端的に言えば、私が他者の身体の状態を把握するのは、この私の身体の状態を介してであって、また逆に、この自分自身の身体の状態を把握することができるのは、他者の身体の状態を介してであるという、ある種の「包含関係」もしくは相互補完的な関係である。またその関係には、自己と他者とのアイデンティティをともに構成するような、相互に規定的な関係も含まれる。精神分析医のR.D. レインは、1961年に発表した『自己と他者』という著作のなかで、「あらゆる人間関係は、他者による自己の、自己による他者の定義づけを含んでいる」<sup>17</sup>として、自己を他者が充足させたり完成させたりするような「補完性」という人間関係の機能を導き出した。つまりそれは、「ひとはじぶんの行動が 意味 するところを他者に知らされることによって教えられる、いいかえると自分の行

動が他者に及ぼす 効果 によってじぶんが何者であるかを教えられる」、そういった相互規定的な関係とでも言えそうなものなのだ。これを、あらためて先ほどの「間身体的なコミュニケーション」にあてはめて言うならば、自己の身体の状態を把握できるのは、その自己の身体と対峙した他者の身体の状態の変化を介してであるということにでもなるはずだ。またそれは、他者においても同様のことなのである。したがって自己と他者は、そこで、各々他者の状態をもとに自己の存在を修正し合い、また逆に、相手にも修正を迫り合うような 交叉の関係 にあるとも見て取れよう。したがってわれわれは、知らず知らずのうちに、自己のアイデンティティをより堅固なものにするためにも、いわば他者から 見られる ことを痛烈に求めている存在なのかもしれない。ある意味それは、「存在すること esse は知覚されること percipi、いいかえれば見られる」こととでも言えそうな勢いである。そしてわれわれは、またそういった意味において、他者から常に わたしを見て と「呼びかけ」られ、「訴え」かけられている存在でもあるのだ。

しかしながら他者は、一方で 私を見て と強く訴えかけておきながら、他方で私からの視線の侵入を制限し、拒もうとする。逆に、私は私で他者の視線を撥ね除ける。「私を見て」という訴えの背後には、常に「あなたの自由にはさせない」という裏のメッセージが潜ませてあるのだ。大江健三郎が『死者の奢り』のなかで書き付けた事態が、そこにはある。宇野邦一は、『現代詩手帖』に掲載した「視線を見る？」という論文のなかで、もともと視線とは、「人と人との関係においては、つねに中断される」ものであると言っている。そして宇野は、そもそも「他者を一方的に見つめることはできない」と続ける。「見られることなく、一方的に見ることは、何らかの人工的な条件でのみ可能である(一望監視装置)。他者に視線を向けようとしても、その他者からの視線が返ってくると、そのまま見つめることはむずかしい。他者が図々しく視線をむけてきたなら、にらみかえすか、見えないところに避難するか、しなければならない」<sup>18</sup>。もともと視線とは、ただ「聞こえるものを固定せず、吸収する」だけの 聴取 とは異なって、それは「ものを固定する能力」(マルク・ル・ポ)なのであって、しばしば 知ること の比喩としても語られているように、ものを掴み、対象を支配しようとする能力でもあるのだ。「視線は、情愛から放たれるのでなければ、支配や暴力に直に結びつく」。しかしその視線も、他者からの同じような視線によって緩和され、中断される。なぜなら、他者が私の視線をかたくなに拒むのは、当の他者自身も、単に私によって見られるだけの 対象 の状態に甘んじるような存在では決してなく、自身も 見るもの として、つまりは対象を把握し、支配しようとするものとして己の存在を顕

示すものだからなのである。大江健三郎が言っていたように、「生きている人間」が自身のからだのまわりに「厚い粘液質の膜」を張り巡らせ、「僕を拒む」と感じるのは、おそらくこのような生体の開く関係性の性格によるものに違いない。われわれ「生きている人間」は、単に対象として在ることに、あるいはひとつの 像 としてあることに我慢ができないものなのだ。生涯、二千点にも及ぶ作品群を残した芸術家のピカソは、生前、「肖像画ができたら、おしまいなんだ」と再三にわたって口にしていたらしいが、それは、彼がまさに 見るもの として人間（芸術家）であることを強く自認していた存在だったからなのかもしれない。人間は、見られるもの であると同時に、見るもの でもあるのだ。だからこそ、「生きている者」どうしの視線のやり取りは、他者の視線によって緩和され、中断されるのである。しかし、死体へと投げかけるこの私の視線は、直にそれへと突き刺さる。遺体へと向けられるこの私の視線は、ジリジリと音をたてるかのようにその表面を灼き尽くす。それは、死体が 像 としてのみそこに存在し、もはや身体をもたず、また 見るもの ですらなく、「あなたの自由にはさせない」といった裏のメッセージで自身を防御しないからに他ならない。つまり、もはや死体に臨み続けることなどできないと感じてしまうあの奇妙な感覚は、まさにそのことに因って引き起こされるものなのだ。

#### 4 もはや、ともに居つづけることはできない

———死んでしまったものへのケアを語り始める

ファッションフォトやミュージックビデオの製作、ときには雑誌の編集などとジャンルにとらわれることなく自身の活動を展開させている写真家の伊島薫<sup>19</sup>は、かつて自らが編集した『zyappu』（光琳社出版）という雑誌のなかで、「連続女優殺人事件」と銘打った死体写真の連載を開始した。そこでは、「小泉今日子、死体で発見される」や、「山口智子、クリスチャンディオールソワレで撲殺死」などといった架空の死亡記事と、トランク詰めになったり、トラックの荷台のうえでチョコレートに囲まれた状態で死んでいる女優の写真が添えられた。ちなみにその連載では、大塚寧々や松雪泰子の死体、あるいは真行寺君枝や広田玲央名などといった個性的な女優の死体も転がった。当時、このような写真連載は「あまりに不謹慎」ということで物議をかもしていたらしいが、それらの死体写真が、たとえどれだけそれらしく撮られていたとしてもわれわれに臨み続けることを許すのは、端的に言ってそれらがどこまでも“Play Dead”（「屍体ごっこ」）であるからに他ならない。つまり、そこで女優たちは死体と

いう 役割を演じて いるにすぎないのだ。もちろん、それらはひとつの 像 としてのみある。だがそこには、「私を死体として見なさい」といった女優のメッセージや写真家の意図が、この私の視線を方向付け、制御しにかかる。だからこそわれわれはそれに臨み続けることができるのだ。もっとも、それらは、それがひとつの監督の意志によって貫かれたものである以上、先に触れた釣崎清隆の『死化粧師オロスコ』や、スタン・ブラッケージの『自分自身の眼で見る行為』においても同様の事態を招くはずである。しかしながら、ここであえて言い添えておきたいのは、ブラッケージが1971年に交通事故の死者たちの司法解剖の模様を撮影した作品は、その名も『自分自身の眼で見る行為』と名付けられていることからわかるように、あたかもそれが自身の眼で見ているかのように配慮されたものであることを忘れてはならない、ということである。ブラッケージの映画は、まさにそういった意味において、われわれに眼を背けさせることに成功した作品とも言えるのかもしれない。

すでに明らかにしたように、たとえわれわれがどれだけ死体写真には臨み続けることができたとしても、実際の死体を前にしてはまったく事情が異なってしまうのは、それは死体が、もはや先に触れたような意味においては 身体をもって はおらず、世界との「交流」をいっさい断ち切り、また他者との「間身体的なコミュニケーション」の回路を遮断してしまっているからに他ならないと言える。すなわち死体は、身体をもつ ことをとおして世界との「交流」を開きつつ、自身も 見るもの としてわれわれの視線を制限し、また防御することがもはやないものだからなのである。だからこそわれわれは、死体に臨み続けることができないのだ。もし仮にそうし続けることもなれば、われわれは死体を、まさに 自身の解釈 のもとにのみ支配してしまうことにもなりかねない。われわれはそれが、生前、自分と同じように確かに生きていた人間のその尊厳が著しく傷つけられているような気がして我慢がならないのだ。死体は、われわれ「生きている人間」が結ぶような契約を世界とは結ばず、または間身体的なコミュニケーションの回路も開かない。だからこそそれは、さきに布施英利が言っていたように、当然われわれにとっては「理不尽」なものなのであって、また「わけがわからない」ものとしてあり続けるものなのだ。いわばそれは、サルトル流に言えば「存在論的な暗渠」とでも呼べそうなものである。ちなみに思想家の丹生谷貴志は、1997年秋季号の「文藝」に掲載した論文「死体はモノになってくれない」のなかで、この「存在論的暗渠」を、なぜサルトルが「抑え難い恐怖」として記述しなければならなかったのかを明らかにしつつ、それを死体の問題へと引き寄せて次のように書き付けている。「問題なのは、どうしてそれ(存在論的暗渠)がサルトルにとって抑

え難い恐怖として記述されねばならなかったのかということだ。或る意味では単純である。世界を、それを構成する事物を主体的意志の自由の支配下に置こうとする試みをその事態は完全に無効にしてしまうからである。主体は無力と恐怖に怯え上がる。逆に言えば、人間的主体が穏やかに（あるいは傲慢に？）自身の自由を確定し続けるためには世界は処理自由なモノの集まりであってくれなければならないのだ。死体もまたそうである。死体は死体として恐ろしいのではなく、死体はモノであることを拒むが故に或る人々にとって恐ろしいものなのだ。<sup>20</sup> 死体が「恐ろしい」のは、あるいは死体に臨み続けることができないのは、それは、まさに、かつて自身とともに世界との「交流」を果たし、その世界や他者を把握しようと試みてきたその当の 見るもの が、世界との交流を断ち切り、もはや 見るもの であることを止めたことで、われわれは、そのような対象（死体）をあたかもモノのように扱うこともできず、だからと言って人間とも到底見なすこともできない、まさにどちらつかずの 不可解なもの として感じてしまうからに他ならない。われわれは、死体をモノとして扱いつつそれに寄り添い続けることなどできないし、はたまた、それがもはや 身体をもってはいない以上、人間としても見なすことができないのだ。つまりわれわれは、もはや死体とともに居続けることなどできない存在なのである。いまここで、われわれはそのことを切実に自覚すべきなのではないか。解剖学者の養老孟司は、『日本人の身体観の歴史』（法蔵館）という著作のなかで、中世以降の日本人の身体観の変遷などを明らかにしつつ、今後の「身体の行方」なるものを問題にしているが、そこで彼は、長年にわたって解剖に携わってきた「実感」から、「死体の『人権宣言』」もしくは死体を「ふつうの人として扱う」<sup>21</sup> ことを提案する。しかしながら、これまでの文脈でも明らかのように、そのような提案がおおよそ不可能な事柄であることはあらためて言うまでもないのではないか。それよりも、むしろいま求められるのは、もはやわれわれは死体とともに居続けることはできないといった認識から、今後、いかなるかたちによって死体そのものへの接し方のプランを立て直していくべきか、ということであろう。われわれには、まさにそういった認識にしっかりと根を張った、新たな死体との接し方というプラン作りが求められているのかもしれない。そしてまた、そうして導き出されたプランをもとにしてしか、死体への、あるいは死んでしまったものへのケアを語りはじめることなど到底不可能なことのようない気がしてならないのだ。

死体そのものへのケアの在り方を問題にしていく際に、いわゆる葬儀の在り方などが問題となるのかもしれない。しかしながら、『失われた範列』のなかでエドガール・モランも指摘するように、もともと「葬儀というものは、死者の苛立ちから生きてい

る者を護りながら(ここからおそらくすでに死者への礼拝がでてきている)そして腐敗解体から生きている者を護りながら(ここからすでに、故人の近親者を他から切り離しておく喪が出てきている)(死者の)他の生への移行を実行するのに役立つ<sup>22</sup>ものとされてきた。つまり葬儀とは、死体にではなく、あくまでも「生きている者」にとっての儀礼という側面が強いのだ。したがって、そこから死体そのものへのケアを語りはじめることに困難をとまなわなはずはまずない。だからこそ、ここではもう一度、死体とは何なのかといった議論へと立ち返ってきたのである。

死体に臨み続けることができない、それを見続けるには忍びない、死体が、もはや見られることに耐えられない存在であることに気付くなら、われわれは、それをすみやかに送りだす他にないのではないか。それ以上、いたずらに死体へと固執することは、われわれ遣されたもののエゴへと反転する可能性も多分にある。そしてわれわれは、まさにそういった 気付き からでしか、死んでしまったものへのケアを語りはじめることなどできないような気さえしてしまうのだ。『幻のアフリカ』などを著した作家にして人類学者のミシェル・レリスは、「語るジャコメッティ、書くジャコメッティ」という短いエッセイのなかで、彫刻家ジャコメッティは、あたかも「絵(イメージ)を描くだけでは満足できなかったかのように」猛烈な勢いで文章を残した、と回想しているが、そのジャコメッティは、「夢・スフィンクス楼・Tの死」という小品のなかで、友人Tの死に立ち会ったときの印象を次のように「独白」する。「骸骨のように痩せた手足は、投げ出され、ばらばらになり、身体が遠く打棄てられ、腹部は巨大にふくれあがり、頭はうしろにのけぞり、口は開いていた。どんな死骸もこれほど無に等しいものに思われたことはなかった。それは猫の死骸のように溝に棄てられるべきあわれな残骸に過ぎなかった。身動きも出来ずに寝台の前に立ち停ったまま私は、オブジェとなったこの頭、物指で測ることの出来る無意味な小さな箱を見つめていた」。<sup>23</sup> 眼前に横たわる友人の死体を前に、それを「溝に投げ棄てられるべき」だとあからさまに言い放つ。もしかすると、死んでしまったものへのケアの語り始めには、むしろこういった死者をいったん突き放してしまうかのような「独白」からの語り出しが相応しいのかもしれない。

## 注

- 1 Let It Come Down:The Life of Paul Bowles. 邦題は『ポール・ボウルズの告白 - シェルタリング・スカイを書いた男』。監督は、ジェニファー・ベイチウォル。音楽はボウルズ自身が担当している。この映画の見所は、かつてビート作家として脚光を浴びていたウィリアム・バロウズやアレン・ギンスバーグとの、生前最後の再会となったニューヨークでの場面であろう。また、「ザ・アーツ」誌も指摘しているように、映画の中で、モロッコの物語作家であるモハメド・チュクリなどといった、あえてボウルズを非難するような立場にある人々の声を多分に紹介したことが、より一層ボウルズ自身の多面性を浮き彫りにしているように思われる。ちなみに、ボウルズに関してのドキュメンタリー映画は、この他に、ゲーリー・コンクリンの『モロッコのボウルズ』(1986)やBBC放送によるザ・ローリング・ストーンズとジャジュカ音楽家たちとのデュオの様子の映像がある。
- 2 この映画は、コロンビアのエンバーマーであるフロイラン・オロスコの後年を取材し、“エンバーミング”という閉ざされた世界を舞台に、オロスコという生身の人間をドキュメントした、これまでの死体ビデオとは一線を画す作品と言える。ちなみにエンバーミングとは、傷ついた遺体に消毒・修復を施し、生前のままに保存する技術のことを言う。そのエンバーミングが世界的な注目を集めたのは南北戦争の時。それは、兵士たちの遺体を遠く離れた故郷へと搬送するために利用された。また、時には権力者の威光を後世に伝えるため、時には絶世の美女の美貌を残すためにアメリカ中でエンバーミングが行われたとも言われている。現在、北米大陸での普及率は既に90%を超え、100年でも生前の面影を保つほどの技術革新がなされているということである。また、この題材をもとに、日本では、故松田優作の元妻である松田美智子が、“雨宮早希”のペンネームで執筆したベストセラー小説『EM / エンバーミング』(幻冬舎文庫刊)が映画化されてもいる。主演は、高島礼子。なお、日本国内での死体映像は、この『オロスコ』の他に、アダルト・ビデオメーカーであるV&Rプランニングが出していた死体ビデオシリーズ・『デスファイル』などがある。
- 3 布施英利、『死体の見方』、東京書籍、1998年、94頁
- 4 丹生谷貴志、『死体は窓から投げ捨てよ』、河出書房新社、1996年、16頁
- 5 小池寿子、『屍体狩り』、白水社、1993年、36頁
- 6 布施英利、『禁じられた死体の世界 - 東京大学・解剖学研究室でぼくが出会ったもの - 』、青春文庫、1997年、187頁
- 7 『デカルト』(世界の名著27) 野田又夫 責任編集、中央公論者、1978、415頁
- 8 M.メルロ＝ポンティ、『知覚の現象学2』、みすず書房、1974、214頁
- 9 前掲書、180頁
- 10 ジェイムズ・モナコ、『映画の教科書』、フィルム・アート社、1983年、183頁
- 11 M.メルロ＝ポンティ、前掲書、8頁
- 12 M.メルロ＝ポンティ、『言語と自然』、みすず書房、1979年、141頁
- 13 M.メルロ＝ポンティ、『知覚の現象学2』、みすず書房、1974、15頁
- 14 大江健三郎、『死者の奢り・飼育』、新潮文庫、1959年、17頁

- 15 前掲書、28 頁
- 16 M.メルロ＝ポンティ、『シーニュ2』、みすず書房、1970年、22頁
- 17 R.D.レイン、『自己と他者』、みすず書房、1975年、99頁
- 18 宇野邦一、『D死とイメージ』、青土社、1996年、224頁
- 19 写真家の伊島薫は、1999年以降、ヨーロッパ各地で、「死体のある風景」シリーズを個展を中心に発表している。なお2001年初頭には、ケルンとニューヨークで個展を予定している。ちなみに彼は、最近、「多重人格探偵サイコ」の映像プロジェクトにシナリオ・ライター及び音楽プロデューサーとして参加した白倉由美の小説・『ロリータの温度』に、数枚の少女の死体写真を発表している。
- 20 丹生谷貴志、『死者の挨拶で夜がはじまる』、河出書房新社、1999年、45頁
- 21 養老孟司、『日本人の身体観の歴史』、法藏館、1996年、57頁
- 22 エドガール・モラン、『失われた範列：人間の自然性』、叢書ユニベルシタス、法政大学出版局、1975年、125頁
- 23 アルベルト・ジャコメッティ、『エクリ』、みすず書房、1990年、81頁



