

# 森村泰昌の「三島由紀夫」としての身体

君 島 彩 子

## 1、本稿の目的

森村泰昌は、ゴッホに扮した写真作品《肖像(ファン・ゴッホ)》を1985年に発表した。この作品は、自らの顔に絵具を塗りゴッホの描いた《自画像》と同じように画面のなかに収まったものである。森村は、これ以降も自らが既存のイメージである対象の絵画や人物に扮して撮影をおこなう、演技型セルフポートレート(飯沢2009:103)を中心に制作し続けている。現在、海外で最も知られた日本の現代美術作家のひとりである。

森村のセルフポートレートは、西洋絵画に描かれた人物に自ら扮することで、絵画的な写真を撮影することからはじまり、やがて女優など実在の人物に扮した写真作品へと表現方法を広げてゆくが、どの作品においても、自らの身体を用いてイメージを作ることは変わらないものであった。制作過程において、森村は、装置や服装、化粧、そして時にはCGを使用することにより、自分自身の身体を大きく変化させていった。特に西洋人の女性に扮することが多かったため、オリエンタリズムやフェミニズムなどの言説で多くの作品分析がなされてきた。このように森村が性別や国籍の違うものに扮するとき、鑑賞者は〈変身〉を容易に理解することが可能であった。

それに対し三島由紀夫への〈変身〉は、同時代を生きた日本人男性への〈変身〉であり、それまでの森村作品とは異質に見える部分も大きい。本論は特に三島が切腹直前に行った演説をテーマとした映像作品《烈火の季節／なにものかへのレクイエム〈MISHIMA〉》(以下、《烈火の季節》と表記)を、三島が憑依した森村、その身体から発せられる言葉、そして、〈切らない〉ことによって生き残った森村の三島としての身体、という観点から分析をおこなうものである。

## 2、森村泰昌が三島由紀夫を演じた作品

分析対象である映像作品《烈火の季節》の中で、森村が扮した三島由紀夫は「なにものかへのレクイエム」シリーズの最初のテーマとなる人物である。森村によると「なにものかへのレクイエム」とは、男たちが建設し、戦い、破壊してきた20世紀の歴史と意味を検証するものであり、20世紀の報道写真に写し出された時代を象徴する事件や歴史上の人物を、セルフポートレートの手法で現代に蘇らせようとしたものである<sup>1)</sup>。

1951年生まれの森村にとって、三島由紀夫の『金閣寺』は高校時代の愛読書であった(森村1998:262)。そのため1970年11月25日、三島が自らが組織した「楯の会」を率い、陸上自衛隊市谷駐屯地で自衛隊のクーデター決起を訴え演説を行った後に、割腹自殺を遂げた「三島事件」は、森村にとって爆弾を与えられるほどの衝撃であった(森村2007:54)。また、その一方で、三島は細江英公撮影による写真集『薔薇刑』などで肉体をさらけ出し、自らの身体で美意識を追求するなど、森村との共通点も見出すことが出来る。

森村が三島に扮した作品の制作を始めたのは2006年2月頃であり、最初に『薔薇刑』をテーマとしたモノクロのスチール写真の撮影を行っている。同年4月6日に《烈火の季節》の撮影が行われた<sup>2)</sup>。約8分の映像は三島に扮した森村による演説が主な内容となっている。まず宣言文の書かれた垂れ幕がかけられた建物全体が映し出され、「静聴せよ」という森村の叫び声から演説が始まり、演説を終えた森村が見つめる静かな公園の風景で終了する。

《烈火の季節》が初めて公開されたのは、2006年11月、ギャラリーShugoArtsでの個展「烈火の季節—なにものかのレクイエム・その壺」である。この展覧会のオープニングでは、森村自身によるパフォーマンスが行われた。森村は、ジャージ姿で展覧会のテーマなどについて説明した後に、台上に上がり、ジャージを脱ぎ、赤い褌だけを身につけた姿になってから、



森村泰昌《烈火の季節／なにものかへのレクイエム〈MISHIMA〉》2006年

楯の会の制服に着替え、演説文の書かれた巻紙を読み上げながら、《烈火の季節》と同じ内容の演説を行った。演説が終わると、森村はその場を立ち去り、ジャージ、ペットボトル、演説文が書かれた巻紙が会場に残され、会期中そのまま展示された<sup>3)</sup>。また翌年6月16日、築地本願寺にて松岡正剛が主催するイベント「連塾2－牡丹に唐獅子」の冒頭に、森村は再び三島に扮して《烈火の季節》と同じ演説のパフォーマンスを行った。これを最後に《烈火の季節》のパフォーマンスを行っていない。本来、パフォーマンスはShugoArtsで行ったものを最後にする予定であったが、友人である松岡からの強い申し入れによって引き受けることとなった<sup>4)</sup>。

巡回展「森村泰昌一美の教室、静聴せよ」では、最後の展示室を「放課後ミシマ・ルーム」名づけ、インスタレーション作品《薔薇刑の彼方へ（黒蜥蜴はアポロンに甦る）》と共に《烈火の季節》の上映を行った<sup>5)</sup>。この展示会は、「美術史」シリーズを中心に、先生役の森村の声が録音された音声ガイドを聞きながら、鑑賞者が生徒として〈美〉を学ぶ授業形式の展示であった。1時間目から6時間目までの授業の教室として展示された、「フェルメール・ルーム」から「ゴヤ・ルーム」をめぐる最後に「放課後ミシマ・ルーム」の展示室は位置する。この展示室の中で、新作として発表された三島に関連した2つの作品は、「美術史」とは直接関係はないが、「美」という共通のテーマで「美術史」とつながるものと思われる。

「なにものかへのレクイエム」シリーズの作品を展示した巡回展「森村泰昌 なにものかへのレクイエム―戦場の頂上の芸術」において、全ての会場で《烈火の季節》が展示上映された<sup>6)</sup>。この上映により《烈火の季節》は「なにものかへのレクイエム」シリーズを代表する作品として、位置付けられた。

### 3、森村泰昌に憑依した三島由紀夫

「森村泰昌一美の教室、静聴せよ」の展览会カタログ冒頭には、熊本市現代美術館館長南島宏によって「三島由紀夫と重なり合う森村氏自身（あるいは森村氏に憑依した三島というべきか）の絶叫によって引き起こされる覚醒にこそ、本展「美の教室、静聴せよ」の本質があることを、私は申し上げておきたいと思うのです」（南島 2007: 3）と述べられている。このように森村に三島が憑依していると鑑賞者が覚える感覚は、単に森村が三島を演じていることと、どのように違うのであろうか。

憑依または憑霊は、トランスを伴う、伴わないにかかわらず、霊的なものの肉体への侵入のことをいう。このような霊的なものに対する観念は、それぞれの文化の中で成り立っているものである。エリアーデは、アジアにおける憑依型シャーマニズムにおいて、憑依を脱魂技術の一種とし、脱魂を主体としている（エリアーデ 1974: 5-15）。しかし日本において人間だけではなく、建物などの場所にも「つき」や「つく」という言葉が使用されることから、人間個人に対する憑依だけでなく、特定の地域、屋敷、血筋などに対しても霊的なものがつくとされてきた。たとえば東北地方の座敷童子やオシラ様などは、特定の屋敷についている神霊として有名なものである（小松 1994: 40-44）。このような日本の古くからの憑依に対する観念を念頭に、森村に憑依する三島について、《烈火の季節》のなかにみられる複合的要素から検証をおこなう。

森村は、巡回展「なにものかへのレクイエム」に合わせておこなわれた、やなぎみわとの対談の中で、具体的に憑依について「三島もゲバラも、レーニンもそうですが、皆、ある種浮かばれなかったひとたちなのです。……中略…… そういう霊を、再びこの世に引き戻してくるには、肉体が必要です。そういう肉体を経る手続きが、自分にとってのセルフポートレートになる」（森村・やなぎ 2011: 148）と述べており、森村がセルフポートレート制作において、演じるよりも憑依に近い感覚を持っていることが理解できる。

また、同時期の平野啓一郎との対談では《烈火の季節》について「かなり用意周到です。草稿を練って、お稽古を積んで演説しています」（森村・平野 2011: 53）と述べているように、三島を演じているという感覚も持っていたことがわかる。この両方の感覚を合わせると、三島に似せるために演技を重ね、似せることによって三島の霊を自らの肉体に憑依させようとし

ていた、ということとなる。

森村は自身が三島を真似ることによって、森村でありながら三島であるという状態を作り出した。自分自身でありながら、他者でもあるという状態は演技と憑依どちらにも共通するものである。また憑依は身体内部で起きている状態でありながら必ずオーディエンスが存在していることも、演技と共通する部分である。実際のシャーマンの憑依においてもトランス状態を真似ているうちに実際にトランス状態になる事例が多く報告されていることから（真島 1997: 128）、森村が三島を意識し演じる中で、憑依されているような感覚に陥ったと捉えることも可能である。

また、視覚的イメージの強いセルフポートレートにおいて、森村が外面的な要素を似せることも作品の重要な要素となってくる。森村は髪を短く剃り、着け眉毛により、眉を太くすることで三島の顔に近づけようとしている。そして服装は「楯の会」の制服である。この制服は三島が、西武百貨店の社長であった堤清二に注文して誂えたフランスの近衛兵のデザインをもとに仕立てられたものであった（森村・上野 2011: 102）。日本的な精神を追いながらも、ヨーロッパの軍服を着用する三島は、自衛隊に入隊するなど実際の軍隊を追求しながら、理想的男性像としての軍人の姿を追い求めた。このように「楯の会」制服からも、三島の思想を読み取ることが可能であり、三島が「楯の会」に求めてものが、この制服に現されていると言っても過言ではない。

森村が、この制服を着用し演説を行ったことは、三島と同じで服装であると同時に「盾の会」に所属したメンバー全てと同じ服装であるということとなる。制服は外見の演出を通じて精神に関与し精神を拘束するものであり、同じ服装をすることによる、精神的補完効果があり、制服を着用した者の属性を決める儀礼性がある（鷺田 2005: 71-81）。つまり森村も「楯の会」の制服を着用することにより、擬似的に「楯の会」の一員になるのである。

同じ制服を身につけることによって、「楯の会」の一員としての意識を持ち、さらに容姿や動きを三島に似せる中で、森村は三島との一体感を得たと考えられる。このような一体感は、演技の延長線上として憑依を捉えるものである。似せることによって得られる一体感という精神状態は、全ての役者にあてはまるものであり、三島を演じた役者も三島との一体感を得た可能性は考えられる。このような三島を演じた役者達と森村の異なる点は、まず演じられた場所である。

森村が三島を憑依させることを考えたのであれば、場所選びも慎重に行われたはずである。過去の作品において森村自身が最初に三島の憑依を意識したのは、1994年に制作された《駒場のマリリン》である。この作品は、東京大学駒場キャンパスの900番講堂で森村が『七年目の浮気』のマリリン・モンローの衣装を身につけ、約30分間、スカートを翻したり叫んだりしたあげく、パンティを脱ぎ、高だかとほうり投げ出ていくパフォーマンスであった。



森村泰昌《駒場のマリリン》1996年

森村がこの900番講堂を撮影場所として選んだのは、1969年に三島由紀夫と左翼系学生運動家が、大討論会を繰り広げた場所であるからである。森村は、三島が右翼的な思想の元に「男」と「日本」を持ち900番講堂へ訪れたのに対して、自分はマリリン・モンローの衣装を身につけ「女」と「アメリカ」を身につけ訪れた。そして私には三島のような天才もマリリンのような魅力も持ち合わせていないかもしれないが、この両者を引き合わせる巫女的な才能はあった、と述べている（森村 1998: 188）。つまり、マリリン・モンローに扮しながらも、三島を憑依させようとしたのである。

このようなマリリン・モンローに扮したパフォーマンスは、宮坂敬造が指摘するように、森村の両性具有的な身体が、ジャワの女装芸人やベルダーシュなどの、霊に憑依されるシャーマンを連想させるものであった（宮坂 1997: 290-291）。このパフォーマンスにおける森村は、男でも女でもなく、第三番目のジェンダーを生成する特別な存在としてのシャーマンであり、女装

をすることによって、身体転移操作が可能となり、鑑賞者も女装という特別な存在としての森村に、依代としての特別な力を見出すことができたと考えられる。

しかし、《駒場のマリリン》のパフォーマンスにおいて森村はただ女装を行なうだけで、シャーマンとして三島の霊を憑依させることができたのではない。三島の身体に憑依させることが可能としたのは、その場所が、三島と関係が深い場所であったからである。外面的要素、そして身体的動きは全てマリリン・モンローを真似ながらも、三島が論争を繰り広げた場所に、三島の霊的な存在が「つく」という観念がなければ、この作品は完成することがなかったのである。

このように場所と憑依には強い関係性がある。そのため《烈火の季節》においても、場所の問題は重要である。三島が、実際に切腹をおこなう直前に演説をおこなった陸上自衛隊市ヶ谷駐屯地東部方面総監部は、1934年に竣工したもので、戦前は旧陸軍士官学校や陸軍省参謀本部として使用されていたが、老朽化のため、記念館としてバルコニー部分などを移築して、大半の部分は解体された。記念館は現在も防衛庁の敷地内にあるため、民間の撮影をおこなうことは難しく、もし映画などで三島の演説のシーンを撮影するのであれば、他に似た雰囲気を持つ建物を使用する必要があった。たとえば、ポール・シュレイダー監督の映画『ミシマ』では、演説シーンを旧郡山市役所（1930年竣工）、また、若松孝二監督の映画『11.25 自決の日 三島由紀夫と若者たち』では静岡市役所本館（1934年竣工）と、同時代の建物で三島の演説シーンが撮影されている。

森村が撮影に使用したのは旧大阪市立博物館（1931年竣工）であり、やはり同時代の建築と言える（福永2012: 1）。しかし、濃い茶色のタイル貼りで窓や扉に多くの装飾が着けられており、車寄せの上部にバルコニーがある以外は、必ずしも市ヶ谷駐屯地東部方面総監部と見た目の造りが似ているわけではない。

この旧大阪市立博物館は、旧陸軍第四師団司令部庁舎として建てられ、戦後は大阪府警察本部となり、その後は博物館として使用されていたものである。旧郡山市役所と静岡市役所本館が、当初から市役所として建てられた建築物であるのに対して、旧大阪市立博物館は市ヶ谷駐屯地東部方面総監部と同じく陸軍の施設として建てられた建築物である。

撮影された場所が、軍事施設と芸術施設の双方に使用されていた建築物であることは、美術家である森村が、三島として演説おこなう場所として、両者の関係



森村泰昌《なにものかへのレクイエム（MISHIMA 1970.11.25-2006.4.6）》2006年

を結ぶ可能性があるものと考えられる。三島本人が演説を行なった場所ではないが、旧陸軍で使用されていた建物という意味では、三島が決起を求めるのに相応しい場所である。また、その建物自体が、有事の中で日本を見つめてきたことは、三島を憑依させる場所としても十分な意味を持つであろう。そして、博物館という芸術作品を展示し、芸術における権威を持つ建物として使用されていたという意味では、現代の芸術を憂いた森村の演説に相応しい場所である。森村は、旧大阪市立博物館において、旧陸軍のイデオロギーをもつ三島を、芸術作品の中で、自らの身体に憑依させたといえるのである。

このように場所と憑依の関連性があるとするならば、森村が三島を憑依させる場所として、三島の葬儀が行われた築地本願寺は最も相応しい場所のように考えられる。実際に森村は、築地本願寺で開催されたイベント「連塾2 - 牡丹に唐獅子」の冒頭で《烈火の季節》の中の演説と同じパフォーマンスを行っている。しかし、三島の葬儀の行われた場所だからこそ、三島の霊魂が存在し続けるのではなく、そこに依代としての森村が存在して初めて三島が憑依するのである。

三島の葬儀が築地本願寺でおこなわれたのは、割腹自殺を行ってから61日後のことであり、演説との直接的な結びつきは薄い。しかし仏教寺院における葬送

儀礼は、ほとんどの日本人が経験のあるものであり、仏教寺院で行われる儀礼には、死のイメージがついてまわる。森村が三島に扮して、築地本願寺にて阿弥陀如来を背景に演説を行なった時、オーディエンスの多くは三島の死を思い出すことで、その霊的な存在を感じ、さらに森村に憑依する三島を感じとったであろう。だがその憑依は死と一体化したものであり、個々のオーディエンスが持つ、寺院空間の死のイメージによって後押しされたものであった。

このように、憑依においてオーディエンスがいるということは重要であり、シャーマンが霊的なものに憑依される時には、必ずオーディエンスが存在している。築地本願寺や ShugoArts で行われたパフォーマンスと異なり《烈火の季節》の映像の中、旧大阪市立博物館にはオーディエンスは存在していない。最後に映し出されるのは、旧大阪市立博物館から実際に見える大阪城公園のおだやかな日常の風景であり、そこにはいる人々は誰も森村に気が付いていない。ただし、撮影時には、周囲の人々は三島に扮した森村に気が付いていたが、あえてオーディエンスのいない演説を強調するために、誰も森村の方を見ていない映像を撮り直している。

本来、演説をおこなうのであればオーディエンスは必要不可欠である。実際の三島の演説を当時の映像で確認すると、ヘリコプターの音と聴衆の野次にかき消され殆ど聞き取ることができない。このような三島の演説を再現するため、『11.25 自決の日 三島由紀夫と若者たち』では、1970年当時のニュースで流れた自衛官の罵声とヘリコプターの騒音、『ミシマ』では自衛官役の役者によって野次を飛ばすシーンが付け加えられており、どちらも演説がオーディエンスに届かない三島が協調されている。

それに対し《烈火の季節》において、森村の演説以外の音声は特に入っておらず演説の内容はしっかりと聞き取ることが可能である。また、所々映像が止まり音声だけが流れるため、森村の演説の音声が更に強調されている。演説が届かなかった三島に対して、演説の言葉を届けようとする三島としての森村の存在を強く感じさせる。そして、最後の公園に象徴されるように、映像の中にオーディエンスは存在していないからこそ、映像を鑑賞する者は、三島としての森村が直接語りかけているように強く感じるのである。

つまり《烈火の季節》における憑依のパフォーマンスのオーディエンスは、映像の内部には存在せず、映像の外側からのみに存在する、映像の鑑賞者のみなのである。

である。憑依が成立するうえで、オーディエンスは不可欠であるが、《烈火の季節》において、森村に憑依する三島は、この映像を美術館やギャラリーで鑑賞した観客の存在によって完成するのである。南島宏が森村に憑依した三島を展覧会の本質と述べたのは、このように鑑賞者が存在して初めて完成する作品と、展覧会「美の教室、静聴せよ」の特性の一致によるものであろう。

#### 4、三島としての身体から 発せられる森村の言葉

《烈火の季節》において映像の中心となるのは、三島に扮した森村による演説である。森村は《烈火の季節》について、映像作品以上に演説作品である（森村・小林 2012: 25）と述べている。この演説の内容は、三島が1970年11月25日、割腹自殺をおこなう直前に、市ヶ谷駐屯地で行なった演説を基にしたものである。三島の演説は、当時テレビのニュース番組で放送され、現在でも比較的容易にインターネット上で映像を見ることが可能であり、テキスト化もされている。そのため『11.25 自決の日 三島由紀夫と若者たち』や『ミシマ』などでは、三島が実際に行った演説の言葉を再現しており、演出の違いはあるものの、セリフの内容は、三島の発した言葉を再現したものである。つまり、三島の言葉をそのまま用いて、現代に語りかけているものである。

それに対して《烈火の季節》の演説は、三島の言い回しを真似て森村が作成した演説であり、オーディエンスが聞いているのは、三島の言葉ではなく、森村の言葉である。この演説について光田ゆりが「その言葉は、三島が日本を憂い自衛隊をアジテートした演説のパロディであるだけでなく、三島の問題提起を現代美術のなかに受け継ごうとする森村自身の意思表示でもあった<sup>7)</sup>」と述べるように、三島が当時の自衛隊を憂いて演説した内容をパロディとしながら、森村自身の意志によって、全体を通して日本の現代の文化、芸術を憂いたものである。

演説の冒頭は「静聴せよ」という言葉で始まる。その後も演説の中で、繰り返し叫ばれる「静聴せよ」は、三島も演説の中で叫んでいる言葉である。三島の演説における「静聴せよ」は、野次を飛ばし、真面目に話を聞こうとしない自衛官達に対しての叱咤であり、演説内容とは直接関係のない、感情的に出た言葉である。本来は、三島が感情的に発した言葉「静聴せよ」を、

森村は《烈火の季節》において重要な要素としている。そのことは、展覧会のタイトルに「森村泰昌—美の教室、静聴せよ」とつけていることから推察される。

「森村泰昌 なにものかへのレクイエム—戦場の頂上の芸術」で《烈火の季節》につけられた、英語のサブタイトルにおいて「静聴せよ」は、主に“Be quiet! Listen to me!”と訳されている。「静聴せよ」の持つ2つの意味を直訳する形であるが、繰り返しの部分では“Be quiet!”だけが表記されており、〈静かに〉という部分が強調されている。

「静聴せよ」と叫んだ後「私は、あなたがたに、このような状況で話すのはむなしい」（森村 2010a: 16）と演説は続く。この部分は三島の演説における冒頭部分「私は、自衛隊に、このような状況で話すのはむなしい」<sup>8)</sup>を基にしている。三島が語りかける対象は集まった自衛官であるが、森村が語りかける「あなたがた」は《烈火の季節》を観ているオーディエンス、つまり美術館やギャラリーを訪れた鑑賞者である。

美術館の展示室において観客は〈静かに〉作品鑑賞することを強要される。森村の「静聴せよ」という叫びは、野次を飛ばす者に対する叱咤ではなく〈静かに〉作品鑑賞しなければいけない、特殊な空間を強調するものである。森村は「静聴せよ」という言葉を持って、そこに〈美〉のための空間をつくり出している。《烈火の季節》が上映されたのは、美術品を展示するための場所であったが、もしも《烈火の季節》が映画館や家庭のテレビなどで上映されたとしても「静聴せよ」によって、そこには〈美〉のある空間を作り出されるのである。

「静聴せよ」は特殊な空間を作り出すだけでなく、三島の霊的なものを森村の身体へ取り込むきっかけを作っている言葉でもある。つまり「静聴せよ」は森村における三島の憑依を始める呪文や祝詞の意味を持っている。「静聴せよ」は、憑依の始まりを告げる言葉であり、森村の儀礼的空間である〈美〉の空間を規定するものである。

森村が演説に選んだ場所が旧大阪市立博物館であったように、常に演説は〈美〉のある場所から離れることはなく進む。ただし森村は演説の中で、自らが演説を行っている場所が陸上自衛隊市ヶ谷駐屯地であるかのように語っているため、オーディエンスには、実際には旧大阪市立博物館であることは伝わらない。ただし、三島の演説する姿を見たことがある者には、そこは市ヶ谷駐屯地でないことは理解出来るが、そこに森村の三島としての身体が存在することにより、三島が

その場所に居たのではないかと感じさせるのである。

森村は三島としての身体を強く印象付けながらも、演説の中盤では三島について語っている。ここで、オーディエンスは演説を行っている者が三島であるようで、三島ではないと理解する。以下、森村が演説の中で三島について語る部分の引用である。三島が新宿での反戦デーのデモについて語っている演説を基としているが、殆ど森村の言葉に直されている。

それでだ。昭和 45 年 11 月 25 日、なにが起こったかだ。1970 年だ万博ではないぞ。東京新宿、陸上自衛隊市ヶ谷駐屯地東方面総監室、そうだよ、ここは戦後の戦犯に判決が下された、あの東京裁判の場でもあったのだが、そこにひとりの男が自らの死と引き換えに乱入しヤジと罵声のなかで演説をした（森村 2010a: 16）。

森村は、演説の中で三島事件について語ることで、三島に外面を似せ、三島の動きを模倣しながらも、三島ではなく、あくまでも森村自身の言葉であることを強調している。しかし、それと同時に森村の身体に、三島の霊的なものが憑依している可能性をオーディエンスは感じる事が出来るであろう。それは、沖縄、奄美群島のユタや東北地方のイタコの口寄せと同じように、憑依において森村は、森村でありながら三島としての言葉を発していると、オーディエンスに理解させることが可能である。三島が死亡してから 40 年近くの月日が流れ、実際に三島を知らないオーディエンスにも、また鈴木邦男など三島と深い交流があった者にも、森村の身体を通して三島が感じられる。それにより《烈火の季節》の森村の言葉だけでなく三島の言葉としての意味も持つのである。

実際の三島の演説は、自衛官達に向けて行われたものであり、特定のオーディエンスを規定した演説であった。森村の演説もまた、美術館などを訪れる芸術家や美術愛好者など、美術関係者に向けての語りかけと捉えることができる。たとえば、「諸君は表現者だろう。それならば、自分を否定する表現に、どうしてそんなに憧れるんだ。自分を否定する現代の日本の芸術の流行すなりに、どうしてそんなにペコペコするんだ」（森村 2010a: 16）と述べているように、自らと同じ芸術家に向けて語りかけていると思われる部分がある。三島が日米安保を憂いた部分が基になっているが、ここでは日本の現代美術によくみられる、日本文化を卑下するような態度に対する、森村自身の憤りと

も読み解くことが可能である。

森村の述べるように、実際に日本の現代芸術において、自分を否定するような表現が注目を集めている。現代美術アーティスト村上隆が、アメリカで企画した展覧会のカタログ *Little Boy—The Arts of Japan's Exploding Subculture* で発表された論文には、「われわれは奇形化した怪物。「人間」である欧米人から見れば「人間以下」の被差別民だった」(村上 2005: 151) とある。ここでは、被差別部落解放運動における「水平社宣言」の唱えた「水平」の意味を、欧米のハイアートと日本の文化をサブカルチャーの、高低差の解消を訴える目的で執筆されたものであるが、そのような論文がアメリカで出されていること自体が、森村が演説の中で述べた「自分を否定する現代の日本の芸術の流行」である可能性がある。

村上は日本とアメリカをサブカルチャーとハイアートとして分類したが、森村の作品では、このような理論は成立しない。《駒場のマリリン》において、日本としての三島と、アメリカとしてのマリリン・モンローを、憑依によって自らの身体に引き合わせようとしたからである。このような方法が成立したのは、森村にとって日本とアメリカは既に〈水平〉に存在しているからである。森村は三島として、このような日本の現代美術の流れに、異議の申し立てを行ったものとも考えることも可能である。

現代の日本文化、芸術を憂いた演説は万歳三唱で終了する。三島が、「天皇陛下万歳！ 天皇陛下万歳！ 天皇陛下万歳！」と叫んだのに対して、森村は、「万歳！ 万歳！ 永遠の芸術万歳！」と叫んでいる。ここで、明確に三島の主張と森村の主張が異なることが示される。この演説は永遠の芸術のための森村の意志表明であり、森村自身が考えた言葉でありながら、その言葉を話す森村の身体には、三島が憑依している、もしくは三島による力が宿っているとオーディエンスは感じ、更に言葉は強さを増すのである。

## 5、〈切る〉身体の確認と 〈切らない〉生の確認

森村は「三島由紀夫はずっと、僕の作品の奥、自分の人生の裏に流れていたテーマなんです」(森村・やなぎ 2011: 143) と述べているように、全く三島と関連がないように思われる作品のメタファーとして、三島を何度も扱っている。たとえば、アングルの《泉》をモチーフとした「肖像・泉」シリーズ 3 点の 1986

年に発表された当初のタイトルは《ミ》《シ》《マ》であった。この《マ》では、元のアングルの女性像の腹の部分が切れて、その切れた部分から森村の身体が見えている。この作品において〈ハラキリ〉のメタファーとして〈ミシマ〉の言葉が選ばれたものと思われる。また最初のセルフポートレート作品《肖像 (ファン・ゴッホ)》では、耳を切り落としたゴッホの自画像であるが、この作品においても〈切る〉という感覚によって、ゴッホと三島がつながると森村は語っている(森村・やなぎ 2011: 145)。このように裏のテーマとしての三島は、常に〈切る〉というイメージと繋がるものであったのである。

一般的にも三島に対する切腹のイメージは強い。1970 年当時の新聞や週刊誌によって三島の遺体写真が報道されたこともあり、強い政治的意思を持たない者にとっては、自殺の前に行われた演説よりも、割腹自殺に対する衝撃が強かった。三島は実際に割腹自殺をおこなう以前に、何度も切腹の練習を行い、切腹の演技を写真や映画の中で公開してきた。そのため、三島の実際の切腹を見た者は「楯の会」のメンバーと益田兼利総監だけでありながら、その切腹をおこなう姿を、人々は容易に想像出来たのである。後世に三島を描く時には、これらの切腹の練習をおこなう三島を参照し、重要な場面として再現された。たとえば『ミシマ』は、三島役の緒形拳が、腹に短刀を突き刺すシーンで終了する。このように三島を演じるには、三島の〈切腹〉という強烈なメタファーを考慮しなければならなかった。

森村は、「三島由紀夫という人は、最期に割腹自殺をした。つまり、自分を傷つけるということをした人ですね。そのことにわたしはずっとひきずられていたんです」(森村・小林 2012: 24) と述べている。森村にとっても三島は〈切る〉という行為のイメージ、〈切り口〉のイメージがついて回った。もともと、森村の作品の中にはアイロニカルでありながら自傷的な作品が多い。傷つけられた体という意味では、手術を繰り返して、傷ついた身体を自画像を描き続けたメキシコの女性画家フリーダ・カーロをテーマとした一連の作品にも、三島と共通する部分がある。耳を切り落としたゴッホや、ギブスによって体を支えたフリーダ・カーロのように傷ついた身体を描いた絵画の中の人物に、森村が生身の身体を使って扮した写真作品は、鑑賞者に絵画以上に強い衝撃を与えるものである。

身体を自ら傷つける行為は、普段決して見えない内部の身体を露呈させ、痛みを伴いながら、強烈に自ら

の身体を認識させる行為である。誰もがその痛みを知っているからこそ、視覚的にのみ与えられた、他者の自傷的イメージに精神的に、同じ痛みを共有することが可能になるのである。

しかし、身体を傷つける行為が行き過ぎた場合、たとえば切腹などで死亡した場合には、身体はただの物質となり、痛みの共有が不可能となる。三島が何度も練習を行った切腹は〈切る〉ことによる身体の確認であり、その痛みのイメージによって、侍としての自らを見出すものであった。しかし最終的に三島は〈切る〉行為により自らの命に終止符を打ち、自らの身体を単なる物質化させたのである。この物質化した三島の身体、つまり遺体の写真が報道されたことにより、多くの人々は三島の身体と、その痛みの共有が不可能なものとなった。

三島は切腹の演技の中で〈切る〉ことを繰り返し、最終的には自ら〈切る〉ことによって、命を絶った。それに対して森村は、三島のメタファーを用いて《肖像(ファン・ゴッホ)》や《ミ》《シ》《マ》の中で〈切る〉演技を繰り返しながらも、自らが三島を演じた《烈火の季節》において切腹に至らず、演説のみを行った。そこには、〈切る〉ことよっての死を選ばないという、森村の選択があった。

森村は物質化した身体には霊的な存在が憑依しないことを理解し、あえて最終的に〈切らない〉ことを選んだのではないだろうか。森村の《白い闇》という写真作品の中で、切り裂かれ吊るされた牛肉の塊の横に、ハイヒールと帽子のみを着用した森村が、ポーズを決めて立っている。そこには〈切られる〉ことよって、物質化した肉と、〈切らない〉ことよる、生を強調した身体が対比されている。鑑賞者が最初に目を向ける肉の〈切り口〉は内臓も見えてグロテスクではあるが、その肉と痛みを共有することは誰も出来ない、むしろ横に立つ森村のハイヒールを履いた足に痛みを感じるのである。

何度も繰り返し表現された〈切り口〉が、森村の人生の裏で流れていた〈三島由紀夫〉というテーマであるとするならば、《烈火の季節》は〈切らない〉ことで三島を表現するための作品と言える。むしろ、これまでに繰り返されてきた〈切る〉作品は、三島の痛みを共有することよる、三島のメタファーを自らに取り込み、憑依させるための前段階と言える。

森村は三島をテーマとしたことについて「三島由紀夫と共に自殺して命を絶つのではなくて、三島由紀夫を初めとした先人たちが、言いたかったことや、やり



森村泰昌《白い闇》1994年

たかったこと、それをですぬ自分なりに受け継いで、どうやって言わば生きのびる三島由紀夫となって、次の時代に引き継ぐことができるか<sup>9)</sup>と述べている。

三島が死ぬことによって〈美〉を追求したのに対して、森村は生の中に〈美〉を見出そうとした。森村の展覧会のタイトルの中に「美に至る病」という言葉があるが、三島は「死に至る病」<sup>10)</sup>であるのならば、森村が「美に至る病」であったのではないだろうか。死に至らなければならなかった者を、自らの身体に憑依させることよって作り出される〈美〉を求めた作品こそ《烈火の季節》であった。

さらに、《烈火の季節》の制作をおこなった時期に森村は、自分の父親、そして田中敦子や金山明など親しい人を多く亡くしている<sup>11)</sup>。森村が、この時期に〈生〉に対して執着していたのは多くの死を経験し、〈生〉と〈死〉について思いを巡らせていた時期であったからである。森村は鈴木邦男に対して、「三島の作品にリアリティーがあるとすれば、そのときの生と死の狭間に直面していたからだ」(森村・鈴木 2011:3)と語っている。このような森村の実生活における〈生〉と〈死〉のリアリティーの中で《烈火の季節》の演説は、生み出されたのである。

三島は演説中に「七生報國」と書かれた鉢巻を巻いている。これは7回生まれて国に報いるという意味で、太平洋戦争中によく使われていた言葉である。しかし森村は演説中に「七転八起」と書いた鉢巻を巻いてい

る。森村は7回死んだとしても8回生まれて、生きるということを鉢巻に込めたのである。この鉢巻は〈死〉ではなく〈生〉としての森村の演説を象徴するものである。つまり、森村の中にある〈切腹〉というメタファーと一体化した三島のイメージを、《烈火の季節》によって、乗り越えるようとしていたのである。

森村は「演説のあとは、死ではなく帰郷と再生だったんです。その帰郷と再生の世界が、展覧会全体とつながっている」（森村・平野 2011: 73）と述べている。それは芸術が本来持っていた呪術的な要素の再現であり、長い時間をかけた〈切る〉ことによる、三島との一体化と《烈火の季節》における〈切らない〉ことによる三島の再生であった。

森村は、もしも《烈火の季節》に対して「三島に対する冒瀆ではないか」と言われたとしても、自分自身は、完全にフィクションとしての三島でもなく、100パーセント森村でもない、三島であって三島でない存在を作り出したのだから冒瀆ではないとしている（森村 2007: 56）。森村は自らの言葉で演説を行いながらも、人生の裏で流れていた「三島由紀夫」を身体に憑依させ、〈死〉の先にある〈生〉としての自分自身と重なりあう「三島由紀夫」像を作り出したのである。

このように憑依によって、森村が作り出した三島由紀夫の目指したものが、万歳三唱で叫ばれる「永遠の芸術」であった。「永遠の芸術」とは、森村の求め続ける〈美〉に等しい。森村にとって〈美〉とは純粋な感動である（森村 2011b: 110）。《烈火の季節》は、森村が三島から受けた純粋な感動を、三島を憑依させることで自らの言葉に変え、演説によって〈美〉の空間を生み出した作品であった。

## 付記

本稿中での画像使用を快く承諾して下さった森村泰昌氏に深く感謝いたします。

## 参考文献

- 飯沢耕太郎、2009、『写真的思考』河出ブックス。  
 小松和彦、1994、『憑霊信仰論』、講談社。  
 福永一夫、2012、『美術家 森村泰昌の舞台裏』、ピームス。  
 真島一郎、1997、「憑依と楽屋——情報論による演劇モデル批判」『岩波講座 文化人類学 第9巻 儀礼とパフォーマンス』、岩波書店、107-147。

南寫宏、2007、「静聴せよ。美と共同体と芸術闘争に就いて、静聴せよ。」森村泰昌『美の教室、静聴せよ』、理論社、2-3。

宮坂敬造、1997、「言説と実践のはざまにあらわれる身体をめぐる——ジェンダー、ダンス、身体化にかかわる儀礼の考察から」『岩波講座 文化人類学 第9巻 儀礼とパフォーマンス』、岩波書店、269-314。

森村泰昌、1998、『芸術家Mのできるまで』、筑摩書房。

森村泰昌、2007、『美の教室、静聴せよ』、理論社。

森村泰昌、2010a、『なにものかへのレクイエム—戦場の頂上の芸術』（展覧会カタログ）東京都写真美術館、豊田市美術館、広島市現代美術館、兵庫県立美術館。

森村泰昌、2010b、『露地庵先生のアンボン譚』、新潮社。

森村泰昌・上野千鶴子、2011、「男」と「女」の絶対零度に立つ」森村泰昌『なにものかへのレクイエム——二〇世紀を思考する』、岩波書店、82-107。

森村泰昌・小林康夫、2012、「Echec et mat——白のゲームとして」『表象』、(6):12-32。

森村泰昌・鈴木邦男、2011、「芸術とは、たった一人の決起である—政治活動家との対話」森村泰昌『なにものかへのレクイエム—二〇世紀を思考する』、岩波書店、1-16。

森村泰昌・平野啓一郎、2011、「三島由紀夫という宿題を解く」森村泰昌『なにものかへのレクイエム——二〇世紀を思考する』、岩波書店、52-79。

森村泰昌・やなぎみわ、2011、「我らの芝居小屋は、明日も幕があくだろう—美術家との対談」森村泰昌『なにものかへのレクイエム——二〇世紀を思考する』、岩波書店、140-162。

鷲田清一、2005、『ちぐはぐな身体——ファッションって何?』、筑摩書房。

ミルチャ・エリアーデ、1974、『シャーマニズム——古代的エクスタシー技術』、堀一郎訳、冬樹社。

Murakami, Takashi. 2005, *Little Boy——The Arts of Japan's Exploding Subculture*, Japan Society, Yale University Press, New York.

## 註

- 1) 森村泰昌、「なぜ、「なにものかへのレクイエム」なのか?」『美術手帳』、2010年3月号、10-11。
- 2) 《烈火の季節》の映像冒頭に「1970/11/25-2006/4/6」と表示されるため2006年4月6日

撮影を行ったことが推測される。

- 3) 「森村泰昌の最新情報——2006年11月アーカイブ」 <http://www.morimura-ya.com/infomation/index/archives/2006/06/> (2012年7月4日閲覧)。
- 4) 松岡正剛、「侵襲的反記憶術」『ユリイカ』、2010年3月号、168。
- 5) 「森村泰昌——美の教室、静聴せよ」、熊本市現代美術館、2007年3月24日-7月8日。横浜美術館、2007年7月17日-9月17日。「美の教室、静聴せよ」と表記。
- 6) 「森村泰昌 なにものかへのレクイエム—戦場の頂上の芸術」東京都写真美術館、2010年3月11日-5月9日。豊田市美術館、2010年6月26日-9月5日。広島市現代美術館、2010年10月23日-2011年1月10日。兵庫県立美術館、2011年1月18日-4月10日。この巡回展から《烈火の季節》に英語のサブタイトルがつけられた。
- 7) 光田ゆり「森村泰昌と三島由紀夫 戦闘とギフトの重奏曲」『ユリイカ』、2010年3月号、91。
- 8) 「三島由紀夫演説文」 <http://www.geocities.jp/kyoketu/61051.html> (2012年9月4日閲覧)。
- 9) 森村泰昌、2012「美の教室、静聴せよ」岸本康監督『MORIMURA Chapter 0』(DVD)、Ufer! Art Documentar。
- 10) 「森村泰昌展 美に至る病—女優になった私」、横浜美術館、1996年4月6日-6月9日。
- 11) 2010年8月7日、高松市美術館で行われた、森村泰昌トークショー「まねぶところとモリエナーレ」より。