

【審査論文】

1980年代の日本のサブカルチャーに現れた 「廃墟」や「遺棄された場所」のイメージ

小澤京子

Representations of Ruins and Abandoned Places in Japanese Subcultures in the 1980s

OZAWA Kyoko

要旨

「レトロブーム」とともに人気を博した丸田祥三の廃墟・廃線写真集『棄景』シリーズ、最終戦争後の荒廃した未来都市を舞台とする大友克洋の漫画『AKIRA』（1982年～）、根岸競馬場跡の廃墟での撮影を含むミュージックビデオ『A Y.M.O. FILM PROPAGANDA』（1984年）、廃工場を舞台背景とした東京グランギニョルやBIS-SEAL-PISHOPの演劇（1985-87年）、都市の中の廃墟とそこに集う「棄民」的な人々を描いた映画である山本政志監督『ロビンソンの庭』（1987年）や松井良彦監督『追悼のざわめき』（1988年）、取り壊し中の建築物を被写体とする宮本隆司『建築の黙示録』（1988年）、スクラップと身体が融合するイメージを扱った三上晴子の作品群や塚本晋也監督『鉄男』（1989年）など、1980年代の日本では、とりわけサブカルチャーの領域を中心に、「廃墟」、「遺棄された場所」、「スクラップ」というテーマが特徴的に現れ出る。そこには、長い伝統を持つ西洋の廃墟愛好や廃墟表象とは異なる時代性が刻印されている。それは、1980年代における核戦争の脅威、高度経済成長終了後の産業構造と労働市場の変化、バブル期の開発による都市のラディカルな変貌、それらがもたらす人間の棄民化、身体の廃墟化である。本稿では、1980年代の「廃墟、遺棄された場所、スクラップ」の系譜をたどりつつ、1980年代固有の都市の態様と、人間の身体が置かれた状況とを明らかにしてゆく。

キーワード：廃墟・ruins、遺棄された場所・abandoned places、都市と建築のイメージ・representation of cities and architecture、1980年代のサブカルチャー・subcultures in the 1980s、ポストモダン・postmodernism

序論

廃墟はひとつのトポス（場所／論点）である。西洋における廃墟は、キリスト教的世界観が支配的だった時代においては、「異教的世界の終焉」の象徴であり、17世紀半ば頃から生まれ18世紀に興隆を極める「廃墟熱」においては、まさにこの時代の精神である「時間的距離への認識」や「ピクチャレスクの美学」を体現する場であった¹。

日本ではどうだろうか。「日本における廃墟」というテーマは、本稿で扱うには広範にすぎる。一般的

には、堅固な素材を建築物に用いる西洋とは異なり、木造建築が長らく主流であった日本には、「廃墟 (ruin)」は存在しないと指摘されてきた²。もちろん、西洋から美術や美学概念が流入するに伴い、日本でも西洋的な廃墟を描いた絵画³や、廃墟や廃墟表象を論じたテキストが生み出されるようになる。しかしながら、西洋近代の継受という性質を離れて、いわば日本固有の「廃墟」についての言説が生まれるのは、少なくとも管見では第二次大戦後以降⁴のことである。日本において「廃墟」への注視を誘引したのは、都市のラディカルな変容であった。第二次大戦、とりわけ空襲や原爆投下により壊滅状態となった都市の姿は、戦後における「廃墟」のイメージに大きな影響を及ぼす。そして本稿が扱う1980年代もまた、産業構造の変化とバブル経済に伴う再開発により、都市の相貌が著しく変化した時代であった。1980年代における日本の都市の変貌に関しては、すでに都市社会学の分野に膨大な研究の蓄積がある。それらは概括すれば、都市と地方との関係、都心と郊外の関係、人々の労働環境や生活様式、家族構造、階層・階級構造の変化に着目するものであり、さらには消費社会やメディア・ネットワークという点から新たに生まれた大都市の性質を読み解くものであったといえる。本稿で取り上げるサブカルチャーにおける「廃墟」や「遺棄された場所」の表象は、このような1980年代の都市についての諸言説の、いわば陰画をなすものである。

本稿では、より一般的であり、美学・芸術理論の上でも一定の言説史をもつ語である「廃墟」と併せて、「遺棄された場所⁵」という表現を用いる。これは廃墟や廃屋、その他管理者不明のままに半ば壊れつつ存続している人工的構築物のある場所を包括するための、仮の概念である（この概念の規定と含意については、2. 1.で再度検討を行う）。まず第1節では、1980年代における「廃墟」ないし「遺棄された場所」の表象の系譜を、時系列に沿って辿る。そのうえで、第2節で個別の論点を抽出し考察してゆく。この一連の作業を通して、日本の1980年代という時代に固有の都市に対する認識や心性、さらには都市をめぐる社会状況を浮かび上がらせることが、本稿の目的である。

1. 1980年代、「遺棄された場所」の系譜

予兆はサブカルチャーの領域に現れる。1982年の年末には、大友克洋『AKIRA』の連載が始まる⁶。第三次世界大戦がもたらした壊滅の後に再建された近未来都市を舞台とするこのマンガには、廃墟的な空間がしばしば登場する。本作の「廃墟」には、二つの種類がある。一つは爆心地に隣接しゴーストタウン化した旧市街であり、このいわば「完了形」としての廃墟的な場は、深夜にバイクで集団暴走（つまり社会の法秩序からの逸脱行為）を繰り返す少年少女たちのための場所となっている【図1】。もう一つは物語

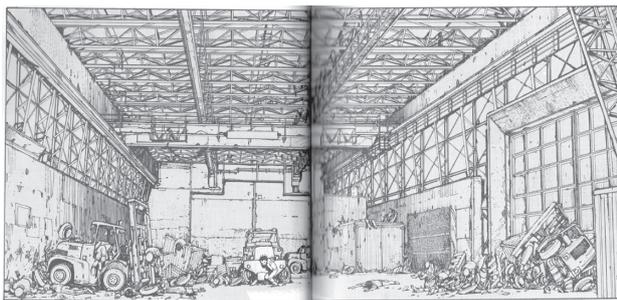


図1：大友克洋『AKIRA』第1巻、講談社、1984年より、旧市街のガレージ

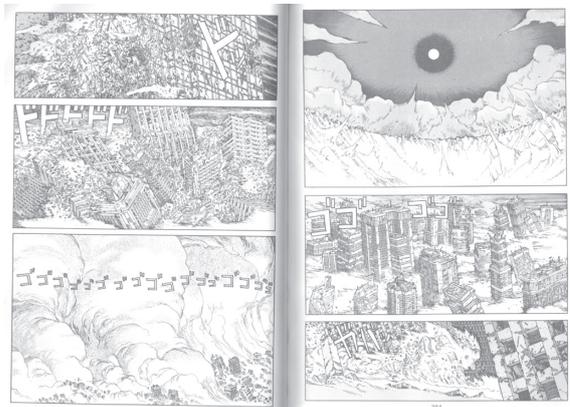


図2：大友克洋『AKIRA』第6巻、講談社、1993年より、「ネオトーキョー」が再び破壊されるシーン

の終盤で描かれる、高層ビル群が爆発により次々に崩落してゆく、まさしく黙示録的な情景であり、ここでは「現在進行形」の動的な都市廃墟が描き出されている【図2】。

1980年代半ばになると、廃墟を背景とした映像作品や演劇作品が続々と現れる。まず「廃墟写真」の草分けである丸田祥三の『棄景』シリーズは、撮影が開始されたのは1970年代後半からであるものの、その多くが1980年代に中心的に撮られている【図3】。1984年4月には、イエロー・マジック・オーケストラの解散記念公演を収めた短編映画『A Y.M.O. FILM PROPAGANDA』（佐藤信監督）が公開された。そこには、前年に日本武道館で行われた解散記念公演の映像に加えて、根岸競馬場跡の廃墟化した建物（一等馬見所遺構）で撮影されたシーンも含まれている。YMOメンバーの人数の3という数字や解散記念公演でのステージセットの形状と、建築物の特徴的な三つの塔が呼応するということに加えて、「プロパガンダ」の語を冠したタイトルも含めて、この映像でたびたび示唆される「ファシズムの美学⁷」への（逆説的な）参照が、「廃墟」という場を要請したとも考えられるだろう。

1985年は、日本の「廃墟」的なものの表象において、指標となる年である。同年5月には雑誌『ユリイカ』で、「無機質な世紀末のためのガイド・ブック」と題した特集も編まれている。目次には、破滅やカタルトローフィー、廃墟、死、テロリズム、終末、そしてポスト・モダンといった語が並ぶ。同じ5月にはまた、三上晴子の初個展「滅ビノ新造型（New Formation of Decline）」が、当時は廃墟化したまま残存していたという恵比寿ビール工場研究所跡の建物（現在の恵比寿ガーデンプレイス）で開催される。三上は前年の1984年にはすでに、「クリーンアップした都市空間に反発し建設現場で酷使され工場で機械としての機能を失った鉄の叫び」と題したパフォーマンスを行っている。「滅ビノ新造型」展に並んだのは、一度は都市の風景を形作りつつ、壊れて、あるいは用済みとなって廃棄された鉄や工業部品を素材とする作品群であったという。今野裕一は、この展示を次のように述懐している。

《滅ビノ新造型》で圧倒的だったのは素材感だ。スクラップされた自動車のエンジンとか、80年代まで都市を支えていたインフラの部品とか、見たことのない鉄の素材とか……。

都市を生き物だとしたら、その血管（ケーブル）だったり基盤だったり、歯車だったりする。その金属の内臓や骨を素材を三上は、血管のように骨のように生き物のように造形していった。[…]
80年代は後核時代（核戦争後の世界）のイメージが、演劇やコミックに描かれていた。その中で《滅ビノ新造型》は、圧倒的な存在だった。⁸



図3：丸田祥三「国鉄丸山変電所」1987年撮影、『棄景／origin』自由国民社、2005年より



図4：東京グランギニョル『ワルブルギス』舞台、『演劇ぶっく』No.6、1987年3月より

その後、三上は東京グランギニョル、ついでBIS-SEAL-PISHOP（飴屋法水と三上晴子によるプロジェクト）の諸演目で、舞台美術を手掛けてゆく【図4】。廃墟、とりわけ重化学工業の廃工場を背景とするものであり、それはそのまま、飴屋と三上が当時アトリエとしていた大崎の廃工場跡（一部分は合法的に借りていたが、それ以外はほぼ不法占拠^{スクワット}であったという）の情景でもあった。実際、1987年に上演されたBIS-SEAL-PISHOPの「バリカーデ」は、この廃工場のアトリエを舞台としていた。

1986年から88年にかけては、美学者や美術批評家たちが「廃墟」を主題とする著作を刊行し（谷川渥『形象と時間：クロノポリスの美学』と伊藤俊治『生体廃墟論』が1986年、岡林洋『廃墟のエコロジー：ポスト・モダンからの見なおし』が1988年刊行である）、当時力のあった文化系の商業雑誌でも、度々「廃墟」やポスト・アポカリプスの都市表象をテーマとする特集が設けられた（例えば、ペヨトル工房と西武百貨店の共同企画雑誌『WAVE』の「廃虚庭園」特集および「サイバー・シティ東京」特集）。しかし、この時期で着目すべき「遺棄された場所」表象は、とりわけ映画と写真の領域に現れる。

1987年には、山本政志監督の映画『ロビンソンの庭』が公開される。職業はおそらくフリーターであろう単身生活者の若い女性が、ある日夜道でふと見つけた広大な廃墟（ロケ地は当時初台にあった東京工業試験所跡）に引き寄せられ、そこに不法に住み着いて自給自足の生活を始めようとするが、やがて社会に明確な所属先を持たないような人々が集まり始め、皆が正気を失い出す。最後に主人公は廃墟の庭に穴を掘って横たわり、そして消えてゆく。高揚するバブル経済がもたらした空虚感や、『ノストラダムスの大予言』に代表される、通俗化された「世界の終焉」言説といった時代背景も、この作品に見て取ることができる。しかしここで注目すべきは、職業人としても血縁共同体においても確定的な所属関係を持たず、社会の中を浮遊している主人公を、享乐的な東京の中心にある、暴力的なまでに植物の生い茂る廃墟を舞台として、絶海の孤島に漂着したロビンソン・クルーソーのごとく描いた、という点である。西洋初期近代のユートピアは、日常の生活空間から遠く離れた、隔絶された場所に設けられるが、ここでは主人公も暮らす大都市の中心に、しかし社会の制度や秩序からは放擲された空間が、異物のままに取り込まれている。そのような場所に集まってくるのもまた、社会において周縁的でありつつ、完全な外部者でもないような人々である。

続く1988年公開の『追悼のざわめき』（松井良彦監督）もまた、廃墟的な場所と廃墟化した人間の映画である。無人となり管理放棄されたビルに、いわば棄民的な人間がそれぞれに集まってくる。ときおり日雇いの仕事をしつつ、この廃ビルの屋上で生活を送る男性（在日朝鮮人であることが仄めかされている）、浮浪者、保護者も住居も持たないらしい兄妹といった具合である。しかし彼らは相互にコミュニケーションを持たず、共同体を構築することもない。この映画で物語が展開する主な場所は、廃墟化した建築物の内部ではなく、その屋上である。建築物のなかで、多くの場合は明確な用途を持たず、内部ではないが完全な外部でもなく、しかし屋根や外壁によって保護されず、学校や会社であれば、休憩時間やあるいは「サボり」の時間を過ごすような（つまり労働や生産やその準備過程としての規律訓練から解放された時間のための）場所である。

同じ1988年には、宮本隆司による写真集『建築の黙示録』が、「未来都市は廃墟である」とのエピグラフから始まる磯崎新の序「廃墟論」を添えて刊行される【図5・6】。最も撮影日が古いのは1983年、国内外の廃墟や打ち棄てられた建物、そして取り壊し工事中の建造物を被写体とする写真集である。

同じく1980年代初め頃から、宮本はホームレスと呼ばれる人々のダンボール・ハウスも撮影するようになる。宮本の述懐によれば、ダンボールの家を初めて目撃し撮影したのは、1983年のことだという⁹。「古くなった映画館や効率の悪い建物が次々に解体され、ガラス張りの超高層ビルが林立して都市が大き



図5：宮本隆司『建築の黙示録』平凡社、1988年より「中野刑務所（旧多摩監獄）」1983年撮影



図6：同上より「根岸競馬場」1987年撮影

く変貌してゆく一方で、ホームレスのダンボールの家が都市の片隅で見られるようになったのである¹⁰。1983年から1996年までの撮影を収めた写真集『CARDBOARD HOUSES』序文で、宮本は次のように宣言している。

社会からも家族からも疎外されてしまった人々が作り上げたこれらの住居は、すべて都市から排出された様々な廃棄物を拾い集めて構築されている。[...] 小さくて弱々しいこれらの住居を見ると、都市の空白のスペースに出現した無垢な行為の結果のように見えてくる。すべての空間が経済と政治によって決定されてしまう現代の都市空間の中であって、ホームレスのダンボールの家は効率や権力とは全く無縁の営為である。ダンボールの家には、身ひとつで都市に楔を打ち込んでいくような実在感がある。この、はかなげで見捨てられたような住居に現代都市の様々な問題が露呈しているのである。¹¹

繁華街の間隙に、あり合わせの廃物を組み合わせて非合法に設営された、仮初めの構築物としてのダンボール・ハウスもまた、宮本が都市のなかに見出した、「廃墟」だったと言えるはしないだろうか。キャリー・クッシュマンは宮本隆司の写真を、ポストモダンの一時的廃墟（temporary ruins）¹²と称している。それは西洋18世紀の「廃墟」に投影された時間認識、つまりデイドロやシャトーブリアンが言語化したような「距離」や「持続」への意識¹³とは、対照的なものである。クッシュマンは言う。

宮本のいう「つかの間の廃墟」の形象には、現代都市に対する批判的分析が結晶している。その批判は、美大生の頃から宮本が影響を受けた中平卓馬と多木浩二が主導した写真同人誌『プロヴォーク』（1968-1970年）における写真や、とりわけ中平が『プロヴォーク』後の1970年代前半に継続して撮影した、都市空間の亀裂や陥穽という負の物質性の発見と把握において、先駆的・部分的に追求されていた。批判という気風を、結果として宮本は引き継いだとも見られる。それは進歩や成長の幻想を成り立たせている、東京なら東京の「成長神話」の解体を字義的に裏打ちすることを意味していた。バブル経済のただ中に刊行された『建築の黙示録』は、中平たちが予示した、高度化する資本主義社会の一隅に開けた「陥穽」が、よりいっそう拡大された状況の図示であった。¹⁴

そして80年代最後の年である1989年には、塚本晋也監督の映画『鉄男』【図7】が公開される。人体が壊れ、

ジャンクと融合するというイメージは、前述の大友克洋『AKIRA』にも見られ、さらには東京グランギニョルやその後継のBIS-SEAL-PISHOP、MMMの演劇【図8】や、三上晴子が手掛けたその舞台美術とも共通するものだ。人体と機械の融合といっても、いわゆるサイボーグ表象の系譜にあるような、サイバネティクスにより能力をエンハンスされた精巧なメカニックでも、完璧な防御力を持つ鎧でもなく、無秩序なスクラップに身体を侵蝕されて、随意性や自由を失ってしまう有様がそこでは描き出されている。ここではもはや、打ち棄てられて廃墟化するのは、都市の構成物や建築物ではなく、もっぱら人間の身体なのである。



図7：塚本晋也監督『鉄男』（1989年公開）、DVD、角川映画、2010年発売のジャケットより



図8：MMM『SKIN』1988-1989年上演より、図版出典：Exh. cat., *Japanorama*, Centre Pompidou-Mez, 2017.

2. 1980年代の「遺棄された場所」イメージをめぐる諸論点

第三次世界大戦による文明の終焉や、その後のポスト・アポカリプス的世界を扱うフィクションそのものは、すでに1970年代から盛んに制作されている。その背景に、東西冷戦がもたらした「核の脅威」という国際政治的な状況、より精緻に言うならば「核の脅威」という通俗的イメージの広汎な流布があることは、(作品解釈に単純な社会反映論は慎むべきであるという点を差し引いても)明白であろう。さらにこのような表現の淵源を辿れば、当然それは第二次大戦後の「焼け野原」や「原子野」のイメージへと繋がってゆく。しかしながら、1980年代の「廃墟」ないし「遺棄された場所」の表象は、全世界的なカタストロフィーというよりは、「周囲から切断された、個別的な空間」、「同時代の政治や社会のダイナミクスからこぼれ落ちた、無時間的な場所」として自律する傾向がある。第1節で取り上げた作例を踏まえつつ、以下ではそこに共通する要素を抽出したい。

2.1. 匿名性と無名性、中心に折り込まれた周縁

近代（ここでは明治以降、1960年代の高度経済成長期まで）の工業を支えたインフラストラクチャー、例えば鉄道、鉱山、重工業の工場や労働者のための集合住宅といったものが、産業構造の転換に従って打ち棄てられ、廃墟化していったのが1980年代であった。このプロセスにおいては、人的なインフラ、すなわち労働者階級も人間たちもまた、疎外され周縁化されて、「廃墟」と類似の存在へと変容していく。これはまさに、「ポストモダン¹⁵」と称される現象や傾向と同時代の出来事であった。

以下ではまず思考の整理のために、本稿でいう「遺棄された場所」と類似する概念を取り上げたい。建築史家イグナシ・デ・ソラ＝モラレスが提唱した「テラン・ヴァーグ」概念と、建築家の鈴木了二による「空隙」概念である。

デ・ソラ＝モラレスの言う「テラン・ヴァーグ（フランス語のterrain vague＝空き地）」とは、都市空間の中の放棄された場所、空虚で曖昧、不安定で非決定的であり、それゆえ開かれた可能性や自由を有する、「匿名の」場所の謂いである。

都市の活動から完全に離反してしまっているにもかかわらず、ここにはほんのわずかに残された価値だけが生き残っている。こうした奇妙な場所は都市の効率的な回路や生産構造の外部に存在する。経済的観点からすれば、この工業地帯、鉄道駅、港、危険な住宅地区、そして汚染された場所はもはや都市ではないのだ。

合併されない周縁部、活動や管理を欠いた内部的な島として、これらの地域はまったく非居住的＝無人（un-inhabited）であり、危険（un-safe）であり、非生産的（un-productive）である。手短かに言って、これらは都市システムに対して異質であり、都市の物理的内部における、精神的に外部的な、都市の否定的＝^{ネガティブ}印画的イメージであり、ひとつの批判、可能な別の選択肢でもある。¹⁶

テラン・ヴァーグとは、典型的には、外国人が体験する都市経験や、都市写真などの中に現れ出る、都市の内部にありつつも外部性・他者性を帯びた空間であり、いわば「都市空間の中の空白」である、とデ・ソラ＝モラレスは規定している。本稿の「遺棄された場所」は、この「テラン・ヴァーグ」的な性質を持つ場のひとつである。もっともデ・ソラ＝モラレスのテラン・ヴァーグを論じたテキストは、都市写真論（ベルリンのアレクサンダー広場を写した3種類の写真）への具体的な参照を経て、現在の都市の状況を前に建築のあり方の規範を問うて終わっており、本稿で提起した問いの分析概念としてそのまま援用するには、茫漠としすぎている。

字義通りには一定の広さを持つ空き地を意味する「テラン・ヴァーグ」と、重なり合いつつも少しずれるのが、鈴木了二が都市や建築において着目する「空隙」である。

私が注目するのは、「空間」から排除され、抑圧され、あるいは放置された領域の発見であり肯定である。この領域はいまだ名付けられてはいないが、明らかに「空間」とは異なるものとして、とりあえず仮に「空地」「空洞」「空隙」と呼ぶことにする。¹⁷

経済の爆発的成長とともに変容を余儀なくされた都市のなかで、その機能や活動から疎外（あるいは解放）された、いわば意味づけのなされえない場を、鈴木は「空隙」と名指すのである。

建物の「空隙」を挟む立面は、道路側の飾られたファサードとは裏腹にまったく何のデザイン的処理もなされず、そこには決まって給排水の配管や空調機が便宜のままに乱雑に露出し、「空隙」のゾーンは滅多に掃除されることもなく放置され、ゴミの堆積するにまかされている。

この、「人間」からも「空間」からも見放され、打ち捨てられた——あるいは解放された——無数の「空隙」こそ、土地占有の神話と、経済の高度成長とが手を携えて東京に産み落とした比

類のない都市的遺産——基盤——にほかならない。¹⁸

鈴木が具体例として取り上げるのは、文字通り建造物と建造物の「隙間」なのだが、本稿が扱う「廃墟」や「遺棄された場所」もまた、この「空隙」と一部分は重なりつつ隣り合うような概念である。それはバブルの時代が無自覚のうちに産み落とした、管理や統制から外れる鬼子めいた空間であり、排除されていると同時に解放の契機を持つ。鈴木が言う「空隙」は、建築にとっての歴史を脱臼させ、あるいは無化してしまうような、彼が「建築零年」として提起するようなモーメントであり、都市の通常の秩序を粉碎し新たな何かを生み出すようなポテンシャルを孕んだ概念である。しかし、鈴木が言う「空隙」は、あくまでも「建築」を念頭においており、さらには無時間的な観念であるのに対して、本稿の取り上げる「遺棄された場所」の系譜は、社会的所属を持たないような人間が一時的に身を置くような場であり、さらには崩壊や破壊といった「消滅」へと進む時間性を有している。

本稿が取り上げる「廃墟／遺棄された場所」は、歴史的な遺跡や文化遺産、記念物ではなく、無名の場所である。そこには「古さ」が積もり重なり、人々がかつてそこに存在していたという気配が残存しているが、「歴史」は無い（その意味で、固有の歴史を刻印された「遺跡」ではない。本稿で取り上げた1980年代の「遺棄された場所」群の中には、その後「近代産業遺産」の指定を受けたものもあるが、国家による「文化史的価値」を付与された時点で、それは「遺棄された場所」ではなくなる）。

しかしこの無歴史性と匿名性は、マルク・オジェが提唱する「非一場所 (non-lieu)」のそれとは異なる。オジェは「アイデンティティを構築するとも、関係を結ぶとも、歴史をそなえるとも定義することのできない空間¹⁹」が非一場所であると定義したうえで、「見知らぬ国に迷いこんだ異邦人（「通りすがりの」異邦人）は、高速道路やガソリンスタンドや大型店舗、あるいはホテルチェーンの匿名性においてのみ自らを取り戻す²⁰」ような性質が、「非一場所のパラドックス²¹」であるとしている。オジェの言う「非一場所」は、もともと固有性を欠落させ均質であるがゆえに匿名であり、時間の痕跡や歴史の重層が留まらないような場所であるが、本稿の扱う「遺棄された場所」は、打ち棄てられ忘却されることによって、固有名を失い歴史から脱落するのである。

むしろ本稿の「遺棄された場所」概念と、時代背景、概念の定義、具体的な場所の性質においてほぼ重なるのが、ケヴィン・リンチが『廃棄の文化誌』（原著1990年）で言う「廃棄された場所 (waste places, wastelands)」である。リンチが着目する「廃棄」の背景にあるのは、大量生産・大量消費社会の到来と表裏一体の大量廃棄社会である。「廃棄された場所」に該当するのは、都市の中の空き家や空地、廃工場、ゴミ捨て場、高架下などであり、リンチによれば、これらの場所は以下のような性質を帯びている。

廃棄された多くの場所にも、廃墟と同じように、さまざまな魅力がある。管理から解放され、行動や空想を求める自由な戯れや、さまざまな豊かな感動がある。²²

廃棄された土地は、絶望の場所である。しかし同時に、残存生物を保護し、新しいモノ、新しい宗教、新しい政治、生まれて間もなくか弱いものを保護する。廃棄された土地は、夢を実現する場所であり、反社会的行為の場所であり、探検と成長の場所でもある。²³

さらに『廃棄の文化誌』の巻末に収録された補遺「廃棄物について話す」の中で、リンチは「廃墟」と、「廃棄された場所」を峻別している²⁴。前者がロマンティックな情緒を喚起し、魅力的な探訪先となるのに対

して、後者は落ち着かず、心地よくない感情と結びつき、「管理の不足、ケアの不足、精神の損傷²⁵」を表すというのだ。リンチの関心はあくまでも「廃棄（物）」にあり、「廃棄された場所」への関心も、それが現実の都市の中でポジティブな可能性を持つことの指摘に留まる（廃棄された場所の表象には言及しておらず、そのような表象が生み出される心性も問題にしていな）が、彼による説明は本稿で提起する「遺棄された場所」の概念規定の妥当性を担保してくれるだろう。

2.2. 廃墟としての身体へ

伊藤俊治は1986年刊行の『生体廃墟論』において、テクノロジーにハックされ、無機物と化しつつある人体、意識は電脳空間へと取り込まれ、抜け殻となって取り残された身体を、「廃墟」と名指している。テクノロジーと身体（もしくは身体表象）の捉え方として、時代の徴候となるテキストであろう。同じ対象を、例えばサイボーグと呼ぶことも可能に思えるが、伊藤は敢えて「廃墟」と名指している。

人の身体はそこでは無機質に侵蝕された生体廃墟でしかないのである。廃墟は今や人体の外にあらわれる荒々しい暴力の痕跡ではなく、内へ内へとたえまなく浸透し体を形骸化してしまう個人的で、皮膚感覚的な感情になっていることを確認しなければならないだろう。[...] 廃墟に対する新しい回路ができてつつあるのだ。自らの身体が廃墟と化し、外の見えない廃墟と化した空間とシンクロしている。²⁶

伊藤のこのテキストは、三上晴子や、塚本晋也監督の『鉄男』といった、毀損された人間の身体とジャンク（壊れ棄てられた重工業資材）の融合するイメージを反復する作品と、ほぼ同時代に書かれている。これは、例えば伊藤の文章を援用して三上や塚本の作品を分析・解釈できる、というようなことではなくて、表現の領域もメディアも異にしつつ、伊藤も三上も塚本も、共通するヴィジョン——人間身体の「廃墟」化と、それに伴う秩序やコントロールからの逸脱——に立脚していることを指しているであろう。

「崩落してゆく身体」や「毀損された身体」を廃墟的なものとして表象すること自体には、——何を「廃墟的」と規定するのかという解釈の問題でもあるが——、かなり長い系譜が認められる。西洋中世のトランジや日本の九相図、ルネサンスから18世紀に至る解剖図・解剖模型²⁷、第一次・第二次世界大戦期の負傷兵の身体表象²⁸などである。このような身体毀損や断片化や皮剥ぎの系譜と、1980年代日本のサブカルチャーにおける「廃墟化する人体」表象との決定的な差異は、後者においては科学技術や重工業が生み出した廃棄物（ジャンク）が人間の身体の境界を侵蝕し、身体と融合し、ときにそれを粉碎するというイメージが共有されていることである。ここには明確に、1980年代という時代の固有性を見てとることができる。

2.3. 後期資本主義社会における有用性からの放擲と、ロマン主義的感性の間

「近代」や資本主義への抵抗、あるいはそこから脱落という性質もまた、1980年代の「廃墟／遺棄された場所」表象に共通して見て取ることができる。このような廃墟／遺棄された場所には、定住ないし永住することができない。一時的に占有することは可能でも、合法的に所有することもできない。その意味で、廃墟は仮初めの場所である。持ち主不在のまま所有権が残っているために、あるいは所有権の在り処が不明であるために、その場に身を置くことは違法となる。あるいは、廃墟とは法の外部である。廃墟はあらゆる人間を疎外するが、それゆえにあらゆる人間を受け入れうる場所でもある。

興味深いことに、湾岸や臨海地区、あるいは研究学園都市といった、大都市の周縁に新たに開発された人工的空間の内部に、東京ディズニーランド(1983年開園)やつくば万博(正式名称は国際科学技術博覧会、1985年開催)の会場など、一種の無時間的で空虚な場が出現するのも、また1980年代のことである。消費社会や進歩主義に過剰適応的とも言えるイベント空間が、これら新興の「周縁的」都市において発生する。ディズニーランドや万博会場が持つ時間軸の脱臼という性質は、資本主義の価値観に対するカウンターであり、その点では同時代の「廃墟」や「遺棄された場所」の時間認識と共通しているのではないだろうか。

文字通りの意味での廃墟が対象となったわけではないが、1970年代から始まる芸術運動「超芸術(後に「超芸術トマソン」に改称)やその後継である「路上観察学会」(1986年発足)もまた、急速に再開発が進み相貌を変えてゆく大都市の内部において、そこから取り残された、無意味なものに眼差しを注ぐ試みであった。都市における「機能性や効率性、有用性の要請から疎外されたもの」、「意味を失ったもの」、「内部に取り残された周縁」に着目するという点で、彼らの活動は、本稿で取り上げた1980年代の「遺棄された場所」と共通している。そこには、1980年代半ばの大規模資本による都市再開発への違和感と抵抗という契機が存在した。路上観察学会のメンバーたちは、当時を回顧し次のように発言している。

松田 そういう意味で言えば、今さんたちの考現学というのは、震災後の天地創造の時期で、今の路上観察はある意味では終末期というか、崩壊期ですね。

赤瀬川 その時は崩壊から創造なもの。

松田 今の東京というものの骨格は震災でできたということですね。それが戦災で消え、高度成長で消え、いま都市再開発という形で、下町的なもの古いものが全部消えそうになっているわけでしょう、西洋館も含めて。そういう意味では、東京の町ということ都市論的に言うと、いまはひとつの終末期ではあるわけですね。

藤森 あるある。街を歩いていて僕が一番おもしろいと思うのは、さっきも言った国会議事堂の裏とか、ああいう何か時間が停止したようなね、終末のにおいがするとか。²⁹

しかしながら、例えば丸田祥三や宮本隆司による「遺棄された場所」の写真は、巨大な建築物や構築物——都市のインフラストラクチャー——を対象としており、この点においては、都市における「細部」や「断片」への注視とそのコレクション(つまり、都市の断片のパーソナライズされた所有)を特徴とする「超芸術トマソン」や「路上観察学会」とは明らかに位相を異にするものであった。

ここまでは、廃墟や「遺棄された場所」の表象に着目して分析を行ってきたが、受容の側に視点に移すならば、1980年代のレトロブーム、これに続く1990-2000年代の廃墟ブームでは、廃墟や廃線、軍事遺構などの写真が、分かりやすくノスタルジアを喚起するものとして消費される傾向にあった。これはつまり、社会的異物としての「打ち棄てられた場所」に対する眼差しが、結局はロマン主義的な唯美主義に似た感性へと回収されていったということでもある。エドモンド・バークによる古典的な美学概念を用いるならば、「崇高」なものが「美」的なものへと無毒化され、そのことにより消費対象としての「商品化」がなされていったとも言うる。

18-19世紀西洋の廃墟ブームでは、繁茂した植物が崩落の進む建築物を覆う、つまり人工物が儂く崩れ、自然がそれを凌駕し支配するというイメージが好んで描かれた。1980年代に頻出する廃工場のイメージにおいては、コンクリートによる被覆が崩れ、壁を這い回る鉄筋やダクトが剥き出しになった光景がしばしば現れる。1980年代以降の「廃墟探訪写真」にしばしば見られるのは、物が室内に氾濫し溢れ出して

いる情景である。これは古典的な廃墟における「植物」の代理ともいえるのではないだろうか。「遺棄された場所」の特徴の一つはコントロール不能性であるが、植物の繁茂と侵蝕、屋根や壁面の崩落といった人為的な統制からの逸脱は、そもそも廃墟一般に共通する性質である。この意味では、「ポストモダン」の語を冠されることの多い1980年代のサブカルチャーにおける「廃墟／遺棄された場所」イメージもまた、西洋近代的な美学／感性学と完全に断絶したものではなかった。

結論

これまで見てきたように、1980年代には都市の中の廃墟や「遺棄された場所」が、しばしば作品の主題や舞台として取り上げられるようになった。それらは、実際に1980年代の日本で、とりわけ大都市において進行していた諸状況を映し出すものでもあった。同時に、それらは決して一枚岩のものではない。本稿では便宜的に「1980年代」という10年単位で区切り、包括して論ずる方法を採用したが、第1節で見た通り、「廃墟／遺棄された場所」の系譜と一口に言っても、核戦争後のポスト・アポカリプス的世界というSF的設定（例えば『AKIRA』）から、産業構造の転換と再開発の進む社会に取り残された、いわば「内なる周縁」ともいうべき場所を映し出すもの、さらには損壊した人体とジャンクな工業素材との融合をモチーフにするもの（三上晴子、塚本晋也『鉄男』）といったヴァリエーション（あるいは、時系列による変容といえるかもしれない）がある。

しかしながら、それらは概して、無名性や匿名性に支配されており（場所が無名のものであると同時に、そこに仮初に存在する人間たちもまた匿名化される）、近代の、そしてとりわけ後期資本主義の制度や秩序、管理と統制、合目的性、機能性、有用性、生産性、意味といった諸価値からこぼれ落ちた場であり、そこに束の間集う、浮遊的な非永住者の人々（あるいはその身体）もまた「廃墟」であるような、特権的で特徴的なトポスであった。

なお、国際的なサイバーパンク・ブーム（1982年公開の映画『ブレードランナー』に代表される）や建築における「ダーティ・リアリズム（汚れた現実）」との影響関係も、本稿の主題を思考するうえで重要な論点と思われるが、十分に展開できるだけの紙幅がない。さらにまた1980年代は、モーリス・ブランショやジャック・デリダといった思想家たちが破壊や災厄、廃墟についてのテクストを書き、それがニューアカデミズム全盛期だった日本においても、数年程度のタイムラグで紹介され広く享受された時代でもあるが、この観点からのアプローチも割愛せざるを得ない。これらの点については、別稿で展開することとしたい。

付記

この論文は、2018-20年度科学研究費補助金（基盤研究C）研究課題「啓蒙主義時代から19世紀前半までのフランスにおける建築図面・図表の思想的意義」の成果の一部である。口頭発表「1980年代の日本における「遺棄された場所」のイメージ」（2015年7月、ユートピア研究会主催、東京大学大学院工学系研究科加藤耕一研究室協力）を基とし、参加者より寄せられたコメントも踏まえて加筆修正を行った。

註

- 1 西洋の廃墟をめぐる表象、言説、心性の通史については、古典的な基礎文献であればRoland Mortier, *La poétique des ruines en France : ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève : Droz, 1974、比較的近年のものとしてはMichel

- Makarius, *Ruines : Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris : Flammarion, 2011やSophie Lacroix, *Ruine*, Paris : La Villette, 2008、そのほか膨大な研究の蓄積がある。
- 2 谷川渥は、「廃墟」が成立する前提は、建造物が構造的な破壊を蒙りつつも、廃墟の状態を持続することであり、日本の場合、建造物が荒廃すると「廃墟」ではなく「廃屋」となる、としている(谷川渥『形象と時間』52ページ)。また、ミュリエル・ラディクは、西洋的な廃墟概念の日本における不在という理解を継承しつつ、廃墟に対応しうる和語として、「廢園」(例えば夢幻能に登場する廢園)、「破屋」、「跡」(例えば『奥の細道』の「つわものどもが夢の跡」)、「無常」、仮初めの住まいとしての「宿」(例えば『雨月物語』の「浅茅が宿」)などを挙げている(Hladik, *Trace et fragments dans l'esthétique japonaise*, pp. 59-72)。
 - 3 日本近代の「洋画」において、廃墟が描画モチーフとして導入されてゆくプロセスについては、松濤美術館編の展覧会カタログ『終わりのむこうへ: 廃墟の美術史』(2018年)の「廃墟に出会った日本の画家たち: 近世と近代の日本の美術と廃墟主題」参照のこと。
 - 4 第二次大戦後の「焼け野原」や「原子野」のイメージから、都市と建築をめぐる独自の思考を展開したという点で顕著なのが、建築家の磯崎新である(磯崎の「都市の破壊」や「廃墟」をテーマとする思考と創造は、すでに1960年代から開始されている。1968年のミラノ・トリエンナーレに磯崎は《電気の迷宮》と題したインスタレーションを出展するが、そこには原爆投下直後の広島の写真に廃墟化した未来の建築物をカラージュした映像が含まれていた)。また、例えば写真家の東松照明は、長崎の原子野を前に、「廃墟は町の変質した姿、とばかり思い込んでいた私は、人間のなかにも廃墟があることを教えられた」と述懐している(『東松照明写真集 <11時02分> NAGASAKI』写真同人社、1966年)。
 - 5 「遺棄された場所」に対応するabandoned placeという表現は、英語圏では(学術用語ではなく一般的な表現として)広く用いられている。本稿では、Ruinが古代ギリシア・ローマの遺跡や中世ゴシック寺院の廃墟などの、固有名を持ち歴史化された(さらには後代から文化的な価値を付与された)建造物を、あるいは災厄や大規模破壊(カタストロフィ)、黙示録的終末(アポカリプス)の後に出来た残骸を指すことが多いのに対して、abandoned placeは、より広汎で緩慢な含意——いわば都市の中の空虚や意味の欠落、合法的な管理体制からの逸脱といったような——を持ちうる語彙として捉えている。
 - 6 『AKIRA』は『週刊ヤングマガジン』(講談社)に1982年12月20日号から1990年6月25日号にかけて連載された。連載途中の1988年には、マンガを原作とするアニメ映画も公開されている。
 - 7 「死」や「黙示録的な破壊」のイメージが、ある種のキッチュとして審美化してゆく過程については、サユル・フリードレンダー『ナチズムの美学: キッチュと死についての考察』(田中正人訳、社会思想社、1990年)を参照されたい。『A Y.M.O. FILM PROPAGANDA』の制作者側が意識していたかは別として、アルベルト・シュベアーが提唱しヒトラーが熱狂した「廃墟価値の理論」が端的に示すように、「廃墟のヴィジョン」——将来出現するであろう廃墟のイメージを想像し、現在に重ね合わせることで、美的な感慨を得る——もまた、ナチズムの美学と親和的なものである。
 - 8 今野裕一「三上晴子と80年代」、『三上晴子 記録と記憶』23ページ。
 - 9 宮本隆司「ダンボールの家」61ページ。
 - 10 宮本隆司『CARDBOARD HOUSES』5ページ。
 - 11 宮本隆司『CARDBOARD HOUSES』5ページ。
 - 12 Carrie Cushman, *Temporary Ruins: Miyamoto Ryūji's Architectural Photography in Postmodern Japan*, Thesis Doctral, Columbia University, 2018. DOI: <https://doi.org/10.7916/D83B7GKG>
 - 13 François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme* (1802), Paris : Garnier Frères, 1828, p. 360-362; Denis Diderot, *Salons III, Ruines et paysages, Salons de 1767*, p. 338; Chateaubriand, *Génie du christianisme*, (1802), Paris : Gallimard, 1978, p. 882; Cf. 佐々木健一『フランスを中心とする十八世紀美学史の研究: ウアターからモーツァルトへ』岩波書店、1999年、243ページ。
 - 14 倉石信乃「島へ: 宮本隆司、もうひとつのイメージ」、東京都写真美術館編『宮本隆司: いまだ見えざるところ』平凡社、2019年、11ページ。
 - 15 周知の通り、「ポストモダン」の語は非常に広汎で多義的なニュアンスで用いられてきており、分野や論者によってもその指示内容は異なる。日本においては、哲学分野ではジャン=フランソワ・リオタールの1979年の著作*The Postmodern Condition* (邦訳『ポスト・モダンの条件』1989年)、建築の分野ではチャールズ・ジェンクスの1977年の著作*The Language of Post-Modern Architecture* (邦訳「ポスト・モダニズムの建築言語」、『建築と都市a+u別冊』1978年10月)を契機に、思想界(とりわけ当時「ニューアカデミズム」と呼ばれた一連の動向)と建築界の双方で、「ポストモダン」なる語が人口に膾炙することとなった。この語の定義や用例を検討することは、本稿の範囲を超えている。ここでは、むしろ「ポストモダン」(「近代」の機能不全、ないしは終焉への認識)というカタカナ語が時代の鍵語となった風潮そのものを表すものとして、この語彙を用いたい。
 - 16 デ・ソラ=モラレス・ルビオー「テラン・ヴァーグ」130-131ページ。
 - 17 鈴木了二『建築零年』151ページ。
 - 18 鈴木了二『建築零年』筑摩書房、2001年、148ページ。
 - 19 マルク・オジェ『非-場所』104ページ。オジェはこれを「スーパーモダニティ」の特徴とみなしている。
 - 20 オジェ『非-場所』135ページ。
 - 21 オジェ『非-場所』135ページ。
 - 22 リンチ『廃棄の文化誌』50ページ。
 - 23 リンチ『廃棄の文化誌』201ページ。
 - 24 リンチ『廃棄の文化誌』276-278ページ。
 - 25 リンチ『廃棄の文化誌』278ページ。
 - 26 伊藤俊治『生体廃墟論』162ページ。
 - 27 Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, MA, and London:

MIT Press, 1991. 邦訳：『ボディ・クリティシズム』高山宏訳、国書刊行会、2006年）では、18世紀に盛んとなる解剖図と廃墟図の共通点が指摘されている。

- 28 たとえばエルンスト・フリードリヒは第一世界大戦がもたらした暴力的破壊に対する抗議として、写真集『戦争に反対する戦争 (Krieg dem Kriege!)』邦訳：坪井主税、ピーター・バン・デン・ダンジェン共訳編、龍溪書舎、1988年)を1924年に刊行するが、そこでは爆撃によって破壊され廃墟化した建築物の写真と、顔面負傷兵たちの写真が並置されている。
- 29 赤瀬川原平ほか『路上観察学入門』ちくま文庫、134-135ページ（松田哲夫の司会による、赤瀬川原平、藤森照信、南仲坊の共同討議）。Cf. 田中「路上の系譜」53-54ページ。

主要参考文献

- 赤瀬川原平『超芸術トマソン』白夜書房、1985年（ちくま文庫、1987年）。
- 鉛屋法水「崩壊する新演劇」、『夜想』28号、1991年、100-111ページ。
- オジェ、マルク『非-場所：スーパーモダニティの人類学に向けて』中川真知子訳、水声社、2017年。
- デ・ソラ=モラレス・ルビオー、イグナシ「テラン・ヴァーグ」田中純訳、『Anyplace——場所の諸問題』磯崎新・浅田彰監修、NTT出版、1996年、128-134ページ。
- 福島菊次郎『写らなかった戦後1 ヒロシマの嘘』現代人文社、2003年。
- Hladik, Murielle, *Trace et fragments dans l'esthétique japonaise*, Bruxelles : Mardaga, 2008.
- 磯崎新「廃墟論」、『見立ての手法：日本的空間の読解』鹿島出版会、1990年。
- リンチ、ケヴィン『廃棄の文化誌：ゴミと資源のあいだ』有岡孝・駒川義隆訳、工作舎、1994年。
- 馬定延、渡邊朋也編『三上晴子 記録と記憶』NTT出版、2019年。
- 丸田祥三『棄景／origin』自由国民社、2005年。
- 宮本隆司「ダンボールの家」、『10+1』第8号、INAX出版、1997年冬、45-61ページ。
- 宮本隆司『建築の黙示録』平凡社、1988年。
- 宮本隆司『新・建築の黙示録』平凡社、2003年。
- 宮本隆司『CARDBOARD HOUSES』BEARLIN、2003年。
- 展覧会カタログ『宮本隆司 いまだ見えざるところ』東京都写真美術館、平凡社、2019年。
- 岡林洋『廃墟のエコロジー：ポストモダンからの見なおし』勁草書房、1988年。
- 鈴木了二『非建築的考察』筑摩書房、1988年。
- 鈴木了二『建築零年』筑摩書房、2001年。
- 東京グランギニョル（塹汽鏡作）「マーキュロ」、『小説JUNE』17号、1986年2月、111-144ページ。
- 東京グランギニョル（鉛屋法水）「ワルブルギス」、『小説JUNE』23号、1987年2月、111-131ページ。
- 東京グランギニョル（鉛屋法水）「ワルブルギス〈後編〉」、『小説JUNE』24号、1987年4月、113-128ページ。
- 広島現代美術館監修『路上と観察をめぐる表現史：考現学の「現在」』フィルムアート社、2013年。

付属資料・年表

- 1972年：長谷川堯「世界像としての廃墟：未完の〈さよなら世界像の建築〉の断章として」、『建築』第145号、1972年、63-68ページ。
- 1972年：赤瀬川原平と美学学校の学生たち「超芸術」開始（後に「超芸術トマソン」に改称）
- 1973年：『都市住宅』1973年8月号に宮本隆司撮影の広島の写真、「原爆スラム」など
- 1970年代～：丸田祥三『棄景』シリーズ撮影開始（廃墟、廃線）
- 1977年：『SD』鹿島出版会「特集：G. B. ピラネージ」（ピラネージの日本への紹介自体は、明治時代から）
- 1980年1月：大友克洋『童夢』、『アクションデラックス』で連載開始（～1981年）
- 1980年：モーリス・ブランショ『災厄のエクリチュール (L'Écriture du désastre)』パリ・ガリマール刊行
- 1981年：磯崎新「ルイス・カーンの廃墟」、『建築文化』1981年9月号、48-49ページ。
- 1982年12月：大友克洋『AKIRA』、『週刊ヤングマガジン』にて連載開始（～1990年6月）
- 1983年1月：赤瀬川原平「超芸術トマソン」特集、『写真時代』1983年1月号。
- 1983年3月：篠田浩一郎「廃墟の思想・廃墟の美」、『ユリイカ』15-3、1983年3月号（特集：幻想の建築〈空間〉と文学）、83-111ページ。
- 1983年4月：東京ディズニーランド開園
- 1983年9月：荒俣宏『帝都物語』、『小説王』角川書店にて連載開始（1988年映画化）
- 1983年11月：大規模都心再開発計画である赤坂アークヒルズ着工（1986年4月竣工）
- 1984年：ジャック・デリダ『哲学における最近の黙示録的語調について』白井健三郎訳、朝日出版社ポストモダン叢書刊行（フランス語原著1983年刊行）。
- 1984年：『A Y.M.O. FILM PROPAGANDA』公開
- 1984年：東京グランギニョル「マーキュロ」上演
- 1985年3-9月：国際科学技術博覧会（つくば万博）開催
- 1985年5月：『ユリイカ』17-5、「特集：無機的な世紀末のためのガイド・ブック」
- 1985年5月：三上晴子初個展「滅びノ新造型 New Formation of Decline」、恵比寿ビール工場研究所廃墟にて開催
- 1985年5月：東京グランギニョル「ガラチア 帝都物語」上演
- 1985年8月：日本航空機墜落事故

- 1985年12月:「建築の忘れがたみ:一木努コレクション」INAXギャラリー (一木努「建築のカケラを拾う」、『路上観察学入門』所収、1960年代から建築物解体現場で集めた破片のコレクション)
- 1985-86年:東京グランギニョル「ライチ光クラブ」上演
- 1986年:東京グランギニョル「ワルプルギス」上演
- 1986年4月:チェルノブイリ原子力発電所事故
- 1986年6月:谷川渥『形象と時間:クロノポリスの美学』白水社刊行(「廃墟」と「崩壊の詩学:ポオ試論」所収)
- 1986年12月:伊藤俊治『生体廃墟論』リプロポート
- 1987年3月:『WAVE』12号、特集:廃虚庭園、ペヨトル工房発行
- 1987年:山本政志監督『ロビンソンの庭』公開
- 1987年7月:BIS-SEAL-PISHOP(鮎屋法水、三上晴子)「バリカーデ」上演
- 1988年:松井良彦監督『追悼のざわめき』公開
- 1988年:岡林洋『廃墟のエコロジー:ポスト・モダンからの見なおし』勁草書房刊行
- 1988年:宮本隆司『建築の黙示録』(序文:磯崎新)平凡社刊行。
- 1988年9月:『WAVE』19号、特集:サイバー・シティ東京、ペヨトル工房発行
- 1988-89年:MMM(鮎屋法水)「スキン」シリーズ上演
- 1989年1月:昭和天皇崩御
- 1989年7月:塚本晋也監督『鉄男』公開
- 1989年11月:ベルリンの壁崩壊
- 1990年8月:磯崎新「廃墟論」、『見立ての手法:日本の空間の読解』鹿島出版会刊行。

小澤 京子(和洋女子大学 人文学部 日本文学文化学科 准教授)

(2019年11月15日受理)