

『海の沈黙』における刺青と海 関係性としての身体とマスキュリニティの構築 ~

石田依子^{*1}

Irezumi and the Sea in *The Silence of the Sea*: Gendered Bodies and Masculinities Constructed in Relational Context

Yoriko ISHIDA

Abstract

The Silence of the Sea, written by Sō Kuramoto over the span of sixty years, is a cinematic meditation on the nature of beauty, art, and human emotion. This paper explores two central motifs in the film—irezumi (traditional Japanese tattooing) and the sea—as interconnected expressions of the protagonist Tsuyama Ryūji's inner world and creative drive. Irezumi is examined not as a simple act of male control over the female body, but as a complex site where power, intimacy, gender, and agency intersect. At the same time, Tsuyama's lifelong obsession with painting the sea reflects a desire to inscribe memory, loss, and the search for permanence amid impermanence through artistic gesture.

Focusing on the parallel between irezumi and seascape painting as shared practices of “inscription,” this study analyzes how Tsuyama's creative acts function as bodily and symbolic acts of marking. In doing so, it reveals how his art becomes a site for constructing masculinities—not through dominance or institutional success, but through vulnerability, liminality, and resistance to hegemonic norms. Drawing on R.W. Connell's theory of masculinities and Judith Butler's concept of gender performativity, the paper demonstrates how Tsuyama's relationships with women, his father's memory, and his artistic collaborator Suiken generate different modes of masculine subjectivity. Ultimately, the film offers a vision of alternative masculinity rooted in embodied creation, loss, and a refusal of institutional validation, challenging conventional associations between masculinity, power, and authorship.

Keywords: irezumi (traditional Japanese tattooing); sea; masculinities; gender; body; representation; inscription; memory; aesthetics

1 序章

映画『海の沈黙』(2024)は、脚本家・倉本聰が「美とは何か」という根源的な問いへの応答として構想し、60年にわたって温め続けてきた作品である。倉本は東京大学在学中、芸術や人間の感情をめぐる体験を通して、「美に利害関係があってはならない」という理念に出会い、「東大に入ったのは、この言葉と

出会うためだったのだ！」と思うほどに、それを生涯の主題として抱え続けていったという¹⁾。この作品の出発点には、芸術が「目的」や「市場」に奉仕するのではなく、人間の存在や感情といかに向き合うかという倫理的な問いがある。倉本にとって、「美」は常に「行為」の結果であり、制度や権威の枠に回収されない、人間の内部から滲み出るものでなければならぬのではないかと問うている。

* 1 宮城学院女子大学 教授・大島商船高等専門学校 名誉教授

この映画の核心にある理念が、倉本の中で物語として立ち上がる契機となったのは、三つの出来事であった³⁾。第一は、「永仁の壺事件」である。鎌倉時代の陶器として国の重要文化財に指定されていた壺が、実は現代の陶芸家・加藤唐九郎の手による作品であると判明し、文化財指定が取り消された。倉本は、「昨日まで“美しい”とされていたものが、作者が違うとわかった途端に、美ではなくなる」ということに深い衝撃を受けたという。この時、制度が美の価値を決定するという構造そのものへの不信が、彼の中に芽生えたのであろう。美とは制度に保証されるものではなく、見る者の感性のうちにこそ宿るのではないか、この根源的な問いが、倉本の思索の出発点となった。

第二は、北海道・手塩の海岸で偶然に出会った光景である。夕暮れの浜辺を、若者たちが黙々と太い流木を抱えて歩いていた。訊ねると、仲間の一人が海で亡くなり、ここではその魂を迎えるために「迎え火」を焚くという。「ここがあなたの国だ、戻ってきてよいのだ」という合図としての火。死者を拒まず、むしろ迎え入れる海。その儀式の光景は、死と帰還の場所としての「海」の観念を、倉本の記憶に深く刻みつけたと言える。

第三の出来事は、画家・中川一政にまつわる逸話である。彼は若き日に、師・岡本一平から譲られた絵を塗りつぶし、その上に自らの作品を描いた。レントゲン撮影によって下絵が露わになった後、この行為を問われた中川はこう答えた:「キャンバスを買う金もなく、創意が燃えたぎっていたなら、たとえピカソの絵でも塗りつぶすだろう。そして、その絵が自分の絵を超えていたら、誰が文句をつけられるだろうか」。制度や権威の下にある「正しさ」ではなく、創造の欲望に突き動かされた行為こそが、真に美を生むという信念がそこにある、と倉本聡は考えたのではないか。

倉本は、「美とは何か」という問いへの長年の思索の中で、この三つの出来事が深く記憶に刻まれていたと語っている。「永仁の壺」は、美における制度の欺瞞を暴き、「塗りつぶされたキャンバス」は、創造の暴力性とその正当性を問う。そして「迎え火」は、喪失と帰還、死と再生を象徴する「海」の表象と重なり合う。いずれも、映画『海の沈黙』において重要な意味を担う。

これら三つの契機は、いずれも「美とは何か」という問いに関わっている。そして、とりわけ「迎え火」は、この「美」をめぐる問いと、本作の中心的モチーフである「海」とを結びつける象徴的な出来

事として位置づけられる。『海の沈黙』において「海」は、単なる自然風景ではなく、死を包み込み、生を沈黙のうちに再生させる場所として描かれる。そして倉本は、「美とは何か」という問いに正面から向き合い、その葛藤と模索の軌跡を、この物語の中に結晶させているのである。

では、この作品はどのような物語として展開するのか。まず、その概要を確認しておこう。映画『海の沈黙』は、美術界を揺るがす贋作事件を発端に、かつて画壇から姿を消した天才画家・津山竜次の過去と現在が交錯する物語である。物語は、世界的な名声を誇る田村修三画伯（石坂浩二）の展覧会で作品の一つが贋作であることが判明する事件から幕を開ける。この贋作事件を機に、物語は津山竜次という謎めいた画家の内面と創造の源泉を探る構造へと展開する。本木雅弘演じる津山竜次は、青森・下北の寒村に生まれ、漁師であり刺青師（彫り師）でもあった父の背中を見て育ち、幼少期に垣間見た母の身体（太腿）に刻まれた^{イレズミ}刺青の記憶を、心の深層に沈めながら成長していった。やがて東京藝術大学に進学し、画家として将来を嘱望されるが、恩師の絵を塗りつぶして自作を重ねた行為と、恋人・安奈（小泉今日子）への刺青未遂事件によって、彼は画壇から追放される。その後、津山はヨーロッパへ渡り、画家であると同時に、「ルネ」の名で刺青師としても活動する。料理人・碓井健司、通称「スイケン」（中井貴一）とともに贋作制作にも手を染めながら、津山は皮膚という生のキャンバスを通して、なおも「美」の所在を探し求めていた。その創作の中心に現れるのが、社会の周縁に身を置いていた女・尾高夕子（清水美砂）である。彼女は津山によって自らの全身に浮世絵風の刺青を施され、その後、「牡丹」と名乗り、「人間カタログ」としてヨーロッパの社交界で名を馳せ、津山の愛人として生活を共にする。

帰国後、津山は、小樽の廃校となった小学校をアトリエとして暮らす中、若い女性・あざみ（菅野恵）が訪れる。あざみの出現によって津山のまなざしが変化するのを感じ取った牡丹は、自らの終わりを悟り、津山が幾度となく描いてきた「海」へと歩み出し、入水自殺を遂げるのである。一方、津山は末期癌を患い、結局はあざみの身体に刺青を刻むことはなかった。彼は、自らの芸術を全うしたアトリエで、スイケンに抱かれながら息を引き取る。

先述したように、映画『海の沈黙』を貫く根源的な主題は、「美とは何か」という問いである。この映画では、制度や市場に奉仕する表層的価値ではなく、

人間の存在の深みに触れる美の本質を追い求める姿勢が、登場人物の生と創造を通して描かれる。しかし本稿は、この「美とは何か」という根源的な問いに取り組みつつ、物語で特に象徴的意味を担う二つのモチーフ、すなわち「刺青」と「海」に焦点を当てる。第一に、本稿は刺青を単に「男性による女性の身体の支配」として捉える従来のフェミニズム的解釈とは一線を画し、関係性の複雑性と女性の能動性に注目するものである。そしてこの複雑性は、刺青を受ける女性たちの階級、年齢、制度との関係によって、さらに多様な様相を呈するのである。第二に本稿では、「刺青」と「海」を単なる背景や装飾ではなく、津山の創造行為と深く結びついた表象として読む。津山は女性の身体に刺青を施す行為に強いこだわりを持ち続けると同時に、生涯にわたって「海」を描き続けることで海に対して尋常ならざる執着を抱いている。刺青を彫る行為と海への執着、この二つは、津山の内部で何によって結びついているのか？なぜ津山は女性の身体に刺青を刻むと同時に、「海」を描くことにこだわり続けたのか？本稿は、この並行性の背後にある構造を解明し、津山の創作行為において、いかにジェンダーと権力が交錯し、関係性の中で「美」が構築されているのかを明らかにする。

2 刺青文化のジェンダー表象：美と烙印の狭間で
本章ではまず、「刺青」と「タトゥー」という語の使い分けに表れる文化的差異を手がかりに、日本において刺青の表象がどのように構築されてきたのかを概観する。

2.1 刺青とタトゥー 語が示す文化的差異
「刺青」とは何か^{注1)}？それを表す表現が数多く存在することを鑑みれば、一言で説明するのは困難であろう：「入れ墨」「文身(ぶんしん、またはもんしん)」「彫り物」「墨」「黥(げい、またはげき)」「俱利伽羅(くりから)」「もんもん」等々。では、「刺青」と「タトゥー」という語はどう違うのか？技術的には、いずれも身体に針で色を入れる行為を指し、刺青と欧米の tattoo の間に大差はない。しかし文化的ニュアンスは大きく異なる。「タトゥー」は、1990年代以降に普及した欧米由来のボディアートの文脈で用いられる語であり、ファッションやライフスタイルの延長として比較的軽やかに語られる傾向がある一方³⁾、日本語の「刺青」は、古代より日本社会に根ざした表現であり、独自の文化的・歴史的背景を持つ⁴⁾。「刺青」は、長い歴史の中で社会的規範や制

度、伝統、倫理と密接に関わってきた表象であり、「タトゥー」と単純に言い換えることはできないと考える。

こうした違いを踏まえれば、映画『海の沈黙』における表象は、明らかに「タトゥー」ではなく「刺青」と呼ぶべきである。主人公・津山竜次は、芸術的な技と職人的矜持を併せ持つ刺青師として描かれ、彼の施す刺青は単なる身体装飾ではなく、歴史的・伝統的・情念的な意味を帯びた「刻印」であり、ファッションとしての一過性や表層性とは異なり、重層的な意味を持つ。それは、時代や文化を背負った社会的な身体表象であり、そこには美と暴力、伝統と逸脱といった複雑な意味が刻み込まれている。そして『海の沈黙』においては、この刺青が、女性の身体に対するまなざしや権力のあり方、そしてマスキュリニティの構造を可視化する装置として機能している。このように、「刺青」という言葉の選択そのものが、本作の主題と密接に関わっているのである。

2.2 刺青の歴史と表象 制度と逸脱の交錯としての身体

本節では、刺青の歴史的背景を簡潔に振り返っておきたい。刺青がいかなる場面で施され、いかなる意味を帯びてきたのかを確認することは、本作における刺青の表象を読み解くうえで不可欠である。

刺青は、江戸時代以前には刑罰として存在していた。罪人の身体に刻まれる刺青は、共同体からの排除と、監視を可視化する烙印として機能していたのだ⁵⁾。よって制度的秩序からの「逸脱」を身体に刻む手段として定着していたのが、刺青に備わる本質の一つとみなすこともできる。しかし同時に、江戸期には火消し、鳶職、博徒といった人々の間で自発的に刺青を入れる文化が開花した。彼らにとって刺青は、誇りと矜持の象徴であり、「男伊達」や義理・人情といった共同体倫理を視覚化する装置でもあった⁶⁾。さらに刺青は、浮世絵の影響を受けて高度な図像学的体系と技術に裏打ちされた「絵画的刺青」として発展し、刺青師は芸術的創造者としての地位を築いていったという点も見逃してはならない⁷⁾。この過程で、刺青師は単なる職人ではなく、身体に美を刻む「芸術家」としての位置を得ていく。同時に、彼らの多くは男性であり、刺青という行為それ自体が、能動的なマスキュリニティを帯びた芸術行為として理解されていったのである⁸⁾。

近代に入ると、明治政府は西洋的な「近代国家」の枠組みに日本を合わせるべく、刺青を野蛮で非文明的な慣習とみなし、法律によってこれを禁止する

ようになった。が、刺青師は、明治以降の法規制や社会的周縁化を受けながらも、社会の片隅で職人文化の中で独自の地位を築いていくのである⁹⁾。刺青師たちは身分を隠しつつ、礼屋や調理師など別の職種を装って仕事を続け、彼らの多くは世襲制で技を継承し、雅号を持って名乗ることで、芸術的創造者としての矜持を保ち続けた¹⁰⁾。『海の沈黙』における津山竜次の父も、「彫り富」という画号を持つ。そして、津山自身は父の背中を見て育ち、その技を継承し、皮膚に刻む行為を通じて創造性を学んだ人物として描かれている。

現代になると、映画や漫画などの視覚文化において、刺青は「やくざ」や「反社会的存在」のアイコンとして定着していく。刺青は犯罪性や暴力性と結びつき、より一層周縁的な意味を帯びようになる。だがその一方で、こうしたアウトロー的な者が自己の倫理や矜持を表現する手段として刺青をまわっていたことも事実であり、そこには支配的な社会秩序への抵抗や、個人の信念の視覚化という側面も存在していた¹¹⁾。

刺青文化はこうして「男性の倫理」や「共同体の矜持」を可視化するメディアとして機能してきたが、同時に、女性の身体に刻まれる刺青もまた、独自の力学を孕んでいた。とりわけ江戸後期から明治にかけて、遊女や芸者など一部の女性たちが、恋愛や忠義の証として、名前や文様を身体に刻んでいた。これらの刺青はしばしば「入れぼくろ」などと呼ばれ、自己の感情や関係性を可視化する手段でもあった¹²⁾。一方、女性の身体に刻まれる刺青は、近代以降も顕著になり、やがて近代文学や映像文化において「エロス」や「魔性」の象徴としてフェティッシュ化されていく。たとえば、谷崎潤一郎作『刺青』に見られるように、女性の身体は快楽と苦痛、美と羞恥、支配と服従の結節点として描かれ、男性的創造欲望の「受け皿」として表象されてきたと指摘できよう¹³⁾。

このように刺青は、制度と逸脱、支配と表現、美と暴力といった二項対立を内包する複雑な表象であると同時に、それを刻まれる身体がいかに性別化・社会化されるのかを問い直す視覚的装置でもあった。「彫る者」と「彫られる者」という構図においては、創造と従属、所有と被所有といった非対称な関係がジェンダーの権力構造と直結してきたとも言えよう。

『海の沈黙』に登場する刺青師・津山竜次の創作行為は、まさにこのような歴史的構造を背景にしている。伝統的な刺青文化に連なりつつ、孤高の芸術家として制度から逸脱した津山の姿は、刺青をめく

る美と暴力、芸術とジェンダーの交錯を鮮やかに可視化する存在として描かれている。

3 刺青という表象 身体、記憶、ジェンダーをめぐる両義的实践

序章で確認したように、映画『海の沈黙』に描かれる、「美」に対する問いは登場人物の生や創造の営みの中に刻まれており、中でも主人公・津山竜次の創造行為は、本作における「美」の問題を最も集中的に体现していると言える。

津山にとっての「美」とは、女性の身体に刻まれる「刺青」と、彼が生涯描き続けた「海」という、二つの象徴的表象において現れる。「刺青」と「海」を抜きにしては、津山という人物の美意識やその創作の本質を論じることができないのだ。この記憶がどのように津山の創造行為を駆動し、彼のマスキュリティを構成しているのか？その構造は単純ではないだろう。本章では、津山竜次の人物像とその創造行為を、まずは「刺青」という表象を通してマスキュリティの観点から分析していく。

3.1 「津山竜次」という存在 制度からの逸脱と孤高の創造者

映画『海の沈黙』における主人公、孤高の画家である津山竜次の逸脱的な想像の軌跡を辿るうえで避けて通れないのが、彼の若き日の二つのスキャンダルである。一つは、いわゆる「塗りつぶし事件」、もう一つは「刺青未遂事件」である。前者は、彼が藝大に在学中、津春風会に出品した《海の沈黙》と題する作品が高い評価を受けるが、実はそれは恩師・天野光太郎画伯の「安奈像」を無断で塗りつぶした上に描かれたものであることが発覚、画壇から厳しく糾弾されるという事件である。作中、津山や田村と同窓である美術鑑定の権威、清家はこの出来事を次のように語っている。

清家：「春風会だったと思うよ。その頃、天野先生の門下生に田村修三と並んでもう一人、鬼才といわれる学生がいたんだ。こいつは一寸群を抜いてた。こいつが春風会に50号の絵を出したんだ。海難事故の漁師たちが浜で燃やす迎え火を描いた凄絶な絵だったが、文句なく一度は金賞をとったんだ。ところが、この絵が問題を起こした。金がなくてキャンパスが買えなかったんだらう。こともあろうにロビーにかかっていた天野先生の作品を無断で持ち出して、その先生の絵を塗りつぶして、その上に自分の絵を描いてたんだ。これがバレて大騒ぎになった。《海の沈黙》っていう圧倒的な作品だったよ」¹⁴⁾

この「塗りつぶし事件」は、制度的芸術への挑発であると同時に、津山の「海」への異様なまでの執着と、制度の外部でしか成立しえない創造衝動を象徴する行為である。彼が描いた作品は、一度は制度的な賞賛を受けながらも、その制作の「方法」が問題視され、制度との断絶を決定づける結果となるが、この行為は、倉本聰が記者会見で語った「もし創作の衝動がピカソをも超えるものであるならば、上から塗りつぶしても構わない」という理念に通底している。それは、制度が定めた評価軸や権威を超えた多次元的な視点から、創造の内的必然性を最優先に据える姿勢である。制度の内部では成立しえないが、だからこそそれは、真に切実な創造の証でもあったのだ。つまり、津山の行為は制度に対する背反ではなく、むしろ制度の限界を突き破って生まれる創造の純粋な衝動として評価されるべきものなのである。津山にとって「海」とは、幼少期の記憶、喪失の感情、死者との交感が凝縮された感覚の結節点であったのではないか。その「海」を描くためには、彼は制度や伝統的評価といった枠組みにとどまることはできなかったのである。

そして後者については、劇中で清家は次のように証言している。

清家：「もう一つ事件が実はあったんだ。津山の親爺は彫師だったらしい。刺青の彫師だよ。本業は青森の漁師だったらしいがね。だから彼は刺青の技術を持っていた。こともあろうに、安奈さんの体に観音菩薩を彫ろうとしたんだ。安奈さんは仰天して逃げ帰った。天野先生もこれには怒ったよ。それで画壇から放り出されたんだ」¹⁵⁾

この「刺青未遂事件」は、津山が制度から完全に排除されるきっかけとなった出来事である。彼が安奈の身体に観音菩薩を彫ろうとした行為は、芸術的衝動と倫理的逸脱がせめぎ合う場面であり、創造欲望が他者の身体に向かうことの危うさを露呈させたと言える。安奈は、制度の内部（画壇）に位置する存在であり、その身体は「創作の対象」ではなく、「不可侵の領域」として存在していた。画壇という制度の内部に位置する安奈にとって、刺青は「美」として共有されうる表現ではなく、身体の不可侵性を侵す逸脱行為であった。この事件を通して浮かび上がるのは、津山の創作がしばしば制度と倫理、そしてジェンダーの境界を侵犯しうる衝動によって駆動されているという点である。安奈の拒絶は、そうした衝動に対する最初の「抵抗」の表れであり、その意味は、後に描かれる牡丹との関係によってさらに複

雑な形で照射されることになる。

3.2 刺青を彫る(1) 彫られる身体と可視化の力学

『海の沈黙』において、「刺青」は創造・親密さ・記憶・痛覚・社会的可視性が重ね合わされる複層的な実践として描かれている。津山竜次が画壇から離脱したのち、生身の身体に向かう創作衝動は、絵画とは異なる次元での身体的・触覚的・感情的な表現の場を切り開いている。しかしその表現は、単に「制度の外部」や「自由な創作」として理解されるだけでなく、関係性の中で生じる力の偏りや、身体が社会的にどう扱われるかという問題とも密接に関わっている。牡丹が語る次の言葉は、その両義性を象徴している。

牡丹：「痛いわよ。でも、気持ち良い。抱いてもらいなさい、竜さんに。あんなにやさしく女を抱いてくれる人、そうはいないから。最高よ。体を全部まかせて、彫ってもらおう」¹⁶⁾

この場面から、刺青が痛覚と快楽、委ねることと選び取ること、性愛と芸術がせめぎ合う身体経験として立ち上がっていることが読み取れる。牡丹という人物をめぐって浮かび上がるのは、単なる被造物としての受動的な存在ではなく、自身の身体が他者の創造の対象になることをあえて選び取り、その関係性の中で自己を位置づけようとする能動性である。すなわち、牡丹は津山に身体を預けることで、自らを芸術作品の一部にしようとし、その過程においてむしろ自己の特異性や存在価値を引き受けていくのだ。

こうした在り方は、「他者による創造の客体であること」を媒介にして、自身の主体を構築するという、逆説的だがきわめて戦略的な選択と考えられる。通常、客体化とは、人格を剥奪され、物象化されるプロセスであり、特に女性が男性の視線や欲望によって対象化される構造は、フェミニズムにおいて長らく批判の対象となってきた。しかし牡丹の場合、その「客体化」は一方向的に押し付けられたものではなく、むしろ彼女自身がその構図に身を投じ、主体的に内在化しているという点で異質なのである。彼女は、他者のまなざしに囚われるのではなく、それを引き受けたうえで再解釈し、自身の価値の根拠として取り込んでいるのである。

それと同時に、刺青行為とは、肌への接触を伴う身体技法であり、視覚的な美の創造と切り離せない形で、触覚的・性愛的な関係性を不可避的に生み出

す実践でもある。刺青は、彫る者と彫られる者が、痛みや緊張、快感といった身体反応を通じて互いに応答し合う場を形成するのだ。このように刺青の進行そのものが他者の身体反応に左右される以上、彫る者が一方的に支配し、彫られる者が受動的に従属するという単純な構図は成立しにくい。むしろそこには、身体の反応を介した相互的な調整と緊張のやりとりが重なり合う、関係性の動的な場が立ち上がるのである。

このような関係性の動態や、主体性と客体性がせめぎ合う実践としての刺青の在り方は、作中の幻想的な場面において視覚的に強く表象されている。たとえば、津山が病に倒れたあと、夢の中に牡丹が現れる幻想の場面がある。舞台は津山のアトリエで、彼はイーゼルに向かい、海の絵を描いている。そのすぐそばには、全身に色と文様を刻まれた牡丹が、全裸でソファに横たわっている。その構図、すなわちパレットの隣に配置された、刺青に覆われた女性の身体は、刺青が絵画と連続する視覚芸術であることを明示すると同時に、刺青を入れた裸体の牡丹が視線を受け止める姿は、その表情や身のこなしと相まって、刺青という身体表現にひそむ官能性を際立たせている。しかし、この場面において牡丹の裸体は性的対象として表象されているのではない。むしろ、彼女の身体は刺青によって覆われ、「見られる身体」から「見せる身体」へと転換しているのである。実際に、牡丹を演じた清水美砂は、撮影後のインタビューで次のように語っている。

「全裸になっての撮影でしたが、でも入れ墨してますので、あの入れ墨ってなんか自分の中では"衣を着てる"ような感じで、全裸って感じがしなかったんですよ」¹⁷⁾

この証言は、刺青という身体技法が持つもう一つの側面、つまり身体を露わにするのではなく、逆に「覆う」ものとして作用することを端的に示している。つまり、刺青はここで身体を脱がせるものではなく、逆に「纏わせるもの」として機能しており、裸体を過剰に可視化するのではなく、新たな「衣」として身体を別の意味空間に導いているのである。

こうして刺青は、裸体の上に新たな層を重ねる視覚的实践として、絵画と視覚的連続性を持つだけでなく、エロティシズムを包摂しつつも、それに還元されない身体の変容を引き起こす装置として描かれている。この幻想場面は、刺青がただ「刻まれる技術」ではなく、身体の意味を再編し、新たな見え方を与える芸術的行為であること、そしてそのプロセ

スにおいて、牡丹という女性が単なる受動的対象ではなく、刺青を「纏う主体」として登場していることを、視覚的に提示しているのである。

このような「主体的な客体化」は、「女性 = 受け身」という通念的なジェンダー構造を揺さぶる。牡丹は、刻まれる身体として現れながらも、そこに自らの快楽・愛・誇りを見出しており、他者との関係を通して主体性を立ち上げている。彼女の姿は、女性の主体性が必ずしも男性支配からの離脱によってのみ形成されるわけではなく、むしろ関係性の中で構築され得るという可能性を提示しているのである。

しかし、牡丹の身体が、芸術的な創造や親密な関係性の場においていかに能動的に機能していたとしても、死という不可逆の出来事は、その身体を制度の中で「管理される身体」へと転換させる。生の文脈において情念や欲望の交差点であった刺青は、死によってその意味を脱色され、制度的分類と管理のための記号へと変質する。彼女の死後、遺体は「浮世絵の人間カタログ」として警察によって報告されることになる。

警官：「それがですね、課長、私の全身、かくれたところに体中刺青が彫られてるんです！それも脈絡なく色んな花やら鯉やら唐獅子やら、富士山やら全て浮世絵の画題なんです、つまり、云ってみりや全身刺青の人間カタログなんです」¹⁸⁾

ここで描かれているのは、刺青という身体的痕跡が、かつては個人の情念や関係性の中で生成された表現だったものが、死後には他者の視線のもとで意味を切り離され、社会的な枠組みの中で分類されていく過程である。歴史的に、日本における刺青はしばしば刑罰として用いられ、生きている段階で制度の網に絡め取られた身体を識別・管理する手段として機能してきた。刺青は制度による「可視化」=「登録」の手段だったとも言える。だが牡丹の場合、その制度化のプロセスは生ではなく死の後に訪れる。彼女の刺青は生前には制度に照合されることなく、個人の情念や芸術、性愛の交錯の中で生きられていたが、死という出来事によって、突如として制度の対象となり、「浮世絵の人間カタログ」として処理される。この逆転は、刺青が持っていた意味の転換を鮮やかに示している。牡丹の身体は、制度の論理のもとで「記録され、管理される客体」となった時点で、かつての情念の痕跡としての刺青を失い、単なる識別可能な身体記号へと還元される。つまりここでは、刺青はもはや彼女自身の記憶や関係性を語るものではなく、制度的視線によって意味を剥奪された痕跡

として機能しているのである。

一方、あざみという若い女性は、「刻まれることを待つ身体」として登場する。しかし、牡丹が刺青によって可視化された身体であるのに対し、あざみの場合、刺青される以前の肌そのものがすでに可視化されている点で決定的に異なる。彼女は自ら刺青を望み、津山に身体を差し出す。彼女の身体はすでにスイケンの眼差しによって「キャンパス」として選別されているのである。スイケンはあざみを「なかなかのキャンパス」と称し、津山との会話でも、彼女の身体が「彫るに値するもの」として評価されていたことがうかがえる。

スイケン：「どうでした、あの娘は」

津山：「いいな」

スイケン：「いいでしょ。気に入るだろう、と思ってました」¹⁹⁾

このやり取りにおいて重要なのは、あざみの身体はまだ何も刻まれていないにもかかわらず、すでに「可視化された身体」として存在しているという点である。牡丹の身体が、刺青を彫られることによって初めて社会的に可視化され、「人間カタログ」として記述されたのに対し、あざみの身体は、刺青を彫られる以前から、男性たちの眼差しによって「彫るに値する身体」として可視化されているのだ。つまり、牡丹の可視化が「刺青の結果」であるのに対し、あざみの可視化は「刺青の前提」なのである。「キャンパス」という比喻には、創作の対象としての価値判断と、美の規範に適うか否かという視線のあり方が含意されている。あざみの「白い肌」は、何も刻まれていない「空白」であるからこそ、津山とスイケンにとって価値を持つのである。

あざみ自身、津山に「自分から彫ろうと思ったのかい」と問われた際、恥じらいながらも「はい」²⁰⁾と応じる。その応答は、必ずしも年長の男性たちの期待に従おうとする服従ではない。むしろ彼女の内面には、牡丹に向けられた視線に象徴されるような、「彫られる者」であることへの憧れと、自己を変容させたいという主体的な欲望が交錯しているように見えるべきである。たとえば、牡丹の刺青を目にしたあざみの表情には、単なる驚きや好奇心ではなく、明確なあこがれと同一化の意志が読み取れる。この瞬間、刺青は「彫られる身体」を受け入れることへの恐怖ではなく、変容されることへの期待と快樂の兆しとして立ち上がってくる。あざみの「同意」は、他者のまなざしに迎合するものというよりも、牡丹という先行する身体イメージに導かれた、主体的な模倣

の欲望として解釈されるべきであろう。こうした視線と表情の交錯は、刺青という表象が、ジェンダーと欲望、創造と被創造の境界線が揺らぐ場であることを端的に示している。

その意味で、あざみの身体は二重に可視化されている。第一に、刺青される以前の「白い肌」は、まだ意味が刻まれていないゆえに、「キャンパス」として男性たちの創造欲や視線にさらされている。第二に、刺青を施される「可能性」を帯びた身体として、将来的に社会的・性愛的意味を持ちうる存在として先取りされている。あざみの存在が示しているのは、身体可視化とは必ずしも刺青という痕跡の「結果」によって生じるものではなく、その「前提」としてすでに働いているという、まなざしと意味付与の二重構造である。

最終的に津山があざみに刺青を施さなかったという事実は、「空白としての完成性」、すなわち、無記としての身体がすでに意味を帯びている状態を保持する結果となった。実際に何も刻まれなかったという事実は、そうした彼女の特異な身体性を象徴的に言い表していると言えるだろう。

対照的に、安奈は、津山が制度に包摂されていた時代の人間関係を象徴する存在であり、「刺青を拒んだ身体」として物語に登場する。彼女は津山の恩師である天野画伯の娘として、画壇という制度的枠組みに存在し、作品においても「守られるべき女性」として表象されている。安奈は牡丹やあざみのように、創作＝接触の回路に巻き込まれることはなく、その身体は終始、視線化や記号化の対象から外れたままの状態に登場する。こうした位置づけは、彼女の個人的な性格や意思だけで説明されるものではなく、彼女の階層的背景、制度的保護、ジェンダー秩序における位置といった複数の構造的要素に支えられている。安奈の身体が「不可侵」とされるのは、彼女が制度内部の権威と名誉の延長線上にある女性であるからであり、その身体はあらかじめ制度的に「守られる」構えのもとに位置づけられているからである。

3人の女性たち——牡丹、あざみ、安奈——の対比は、単に「彫る男／彫られる女」という構図では捉えきれない、ジェンダーと階層、制度的背景の交錯を浮かび上がらせる。たとえば、牡丹は裏社会とも関係を持ち、完全に制度の外縁で生きる女として描かれる一方、あざみは社会的な位置づけがまだ定まらない若い女性として描かれている。ともに刺青を通じて身体に意味を与えられる存在であることは共通している。他方、安奈は画壇の内部と結びつき、

一定の保護と権威を備えた存在であり、「不可侵の身体」として描かれている。

このように、『海の沈黙』における刺青のモチーフは、牡丹・あざみ・安奈という三者の身体の差異を通じて、どの身体が「刻まれる」対象となりうるのか、どのようにして可視化され、意味を帯びていくのかを問いかけている。そこには、ジェンダーのみならず、階級、年齢、制度的配置が交錯する中で、身体が関係性の中でどのように応答し、あるいは抗い、意味づけられていくのかという問いが浮上してくる。こうした複層的な視座があるからこそ、本作における刺青は単なる装飾や逸脱ではなく、「美」という名の下に作用する構造と力学を露呈させる装置として機能するのだ。

3.3 刺青を彫る(2) 津山のマスキュリニティと創造の起源

前節では、津山が刺青を施す女性たちの身体が、いかに可視化され、意味づけられるのかを考察した。では、そもそも、なぜ津山は、女性の身体に刺青を彫るという行為を行うのか。この問いに答えるには、社会的構造だけでなく、津山の個人的な原体験——母の記憶——に目を向ける必要がある。

津山にとって、刺青を彫るという行為の起源には、母の記憶がある。母の肌の感触や、父が母の太腿に彫った刺青の記憶は、彼にとって刺青が「身体をめぐる親密さと記憶の回復」の行為であることを示す。この点について、倉本聰は「竜次が刺青に傾倒したのは、5歳の時に海難事故で両親を失った彼の父・富三が刺青師で、母の白い肌に“富三命”と彫っていたことから」と語っている。倉本によれば、「母に抱かれて眠った幸せな幼児期の、美しく完璧な肌の記憶への思慕」こそが、津山の創作衝動の原点にあったと述べており、津山の刺青行為が単なる芸術家の表現欲求ではなく、母の記憶と芸術的完全性への希求に根ざしていることを明らかにしている²¹⁾。こうした動機の根源にある記憶は、津山があざみに語る次の言葉の中に明確に表れている。

竜次:「あったかい。ありがとう……おふくろの肌を思い出すよ……おふくろの肌は真っ白で、なめらかで、こんなふうにもあったかかった。うちのおふくろの内股には富三命って彫物があったよ。おやじの名前だ。おやじが自分で彫ったんだ。おやじは漁師で、刺青師だった」²²⁾

この語りは、津山にとって刺青とは母の肌の感触や両親の記憶を呼び起こす身体的記憶のメディアであ

ることを示している。それは、彼にとって親密さ、情動、家族の物語を身体に刻む行為であり、その意味では、極めて私的な「記憶の再生装置」であると言えるだろう。

しかしながら、津山の刺青を施すという行為は、単なる親密性として片づけることはできない。そこには、彼のマスキュリニティの在り方そのものが深く関わっているのだ。この点においては、ジェンダーが生得的な属性ではなく、反復される身体的実践を通じて構築されるという視点が有効である^{注2)}。津山の刺青行為においても、刺青師としての男性性を反復的に遂行する実践と見ることができる。既に述べたように、近世以降の日本では、刺青師という職能はほぼ例外なく男性によって担われており、刺青の技術と男性性は歴史的に密接に結びついてきた。その意味で、父・彫り富から継承した技術を繰り返すことは、津山にとって自身のマスキュリニティを形づくる過程でもあったのだ。

とはいえ、津山のマスキュリニティは、父から受け継いだ刺青技術の反復によってのみ遂行されるわけではない。彼のマスキュリニティは、刺青という行為を通じて他者と築く関係性の中でこそ、より流動的に構築されていく。マスキュリニティは、しばしば支配性や優越性と結びつけられるが、実際には社会的な関係性の中で流動的にかたちづくられていくものである^{注3)}。津山においても、刺青を施すという行為は、単に「男性が女性を支配する」という単純な構図には還元されない。そこには、彼の芸術的欲望、個人的な記憶、そして相手との関係性といった複数の要素が交錯しており、マスキュリニティはむしろそうした文脈に応答するかたちで遂行されている。彫ること、あるいは彫らないことを選択は、単なる意志の発露ではなく、関係性の中で葛藤しながら構築されていく創造的実践なのである。それは単純な「支配する男性」という図式には収まらない、記憶と欠如を抱え、親密性と創造を求める、複雑で両義的なマスキュリニティである。

このように、津山のマスキュリニティは、母の記憶という個人的な起源と、刺青師という歴史的にジェンダー化された職業の継承という社会的な構造が交錯する中で形成されている。そしてこの複雑なマスキュリニティは、前節で見たように、牡丹、あざみ、安奈という異なる女性たちとの関係性の中で、多様な形で実践されていくのである。

4 海へ沈む身体 自然、記憶、そして死の象徴

第3章では、津山の創作行為としての刺青を、彼

の複雑で両義的なマスキュリティを通じて検討し、それが支配や暴力に還元されない親密性・快楽・創造が交錯する身体実践であることを明らかにした。しかし本作において、刺青は単独で機能しているわけではない。それは常に「海」というもう一つの象徴空間と共振しながら、津山の創造の意味を二重化している。本章では、この「海」という空間が孕む意味作用に焦点を移し、海が津山の創造の根源であると同時に、死者の記憶や喪失の感情、さらには女性身体を受容と放逐をめぐる場として描かれていることを読み解いていく。海は単なる自然描写ではなく、津山の芸術衝動を触発しながらも、その衝動を終わらせる終着点として機能しており、まさに創造と破壊、接触と消失の狭間にある象徴的空間なのである。

4.1 海を描く ―漁師の血と喪失の記憶

津山は、安奈と数十年ぶりに再会したとき、「何を描いているの？」と訊かれ、「海ですよ。相変わらず海しか描きません」²³⁾と答える。その言葉通り、彼は死の直前まで一貫して海を描き続けた。そして、津山竜次が美の創作の対象として「海」を描き続けたことは、「刺青」と同様、彼の出自と深く結びついている。

前章で検討した津山のマスキュリティは、母の記憶に根ざし、女性の身体との関係性の中で構築される親密性を核としていた。しかし、津山のマスキュリティには、もう一つの源泉がある。津山の両親は「夫婦船」と呼ばれたまぐろ漁師であり、彼は生まれながらにして「海で生きる者」の血を引いている。漁師という職業は、自然の猛威と直に対峙し、自らの肉体と知恵を駆使して生き抜く営みである。そこでは、自己の力ではどうにもならない、自然に身を委ねざるを得ない運命と、それでも生き抜く強靱な意志が求められる。津山のマスキュリティは、こうした海との対峙の中で培われた、孤独で強固な精神性に根ざしているのではないか。彼が制度的な画壇から逸脱し、自らの美意識を貫こうとする姿勢は、大海原を航海する船乗りが持つ自律性と放浪性、そして時に猛々しさを帯びた衝動性に通じている。

さらに、津山にとって海は美を追求することの象徴でもある。病に侵され、自身の有限な命を悟ったときでさえ、彼は海を描くことをやめなかった。無限に広がる海こそが、彼にとって美の根源と結びつく場だったのである。

その象徴性をもっとも強く現れるのが、安奈と別れた後の場面である。津山は荒波の打ち寄せる海辺

で焚き火を焚き、それを見つめながら突如として海へ歩み出す。彼は沖へと進み、振り返って浜辺に灯る火をじっと見つめる。映画ではここで幼少期の記憶がフラッシュバックとして挿入される。津山は、幼い日に海難事故で両親を失っている。浜辺で「迎え火」を焚きながら、津山に寄り添う女は、沖を見つめる津山に向かってこう語る「大丈夫だよ、竜次！父ちゃんも母ちゃんも強い人間だ！きっと、今、こっちさ泳いでいらア。この迎え火が見えてるはずだよ」²⁴⁾。スクリーンに映し出された幼い津山は、海の向こうから両親が帰ってくるという幻想を抱いているかのように映し出される。この原体験は、喪失の痛みと再会への願望が重なり合う、津山の想像力と創作衝動の根源的起点となっている。海は、失われた者との再会を夢見る「再生の場所」であり、彼にとっての芸術とマスキュリティの出発点そのものではないだろうか。

こうして、浜辺の焚き火を見つめる現在の津山と、迎え火を信じて沖を見つめていた幼い津山の姿が重ね合わされ、創作の衝動が過去の記憶によって再点火される構造が明らかになる。この直後、津山は嗜血に苦しみながらも、キャンバスに狂ったように迎え火と海の光景を描きつける映像が現れる。「いい赤だ。これだ。オレの求めていた赤は！」²⁵⁾と叫ぶ津山にとって、描かれるべき「赤」は単なる色彩ではない。それは自身の喉から吐き出された血であり、幼い日に見た迎え火の色であり、父母を引き戻すための呪術的な力をもった色なのだ。この「赤」が持つ象徴性について、若松節朗監督は次のように語っている。

「赤は迎え火や炎の色というだけじゃない、命にかかわる血であり、やがて尽きる命そのもの、と僕は解釈しました」²⁶⁾

若松が述べるように、津山が求めた「赤」とは、色彩としての赤ではなく、命の終わり喪失の記憶を重ね合わせた、極めて内在的で存在論的な赤である。津山は、自身の生命がこぼれ落ちるその瞬間をも創作に没頭し、喪失と死を「色」としてキャンバスに刻みつけようとしたのである。

さらに、津山が求める「赤」が制度の枠に収まらない色であることは、彼の嗜血後の昏睡状態における夢の中に象徴的に描かれる。安奈が差し出す赤いチューブに対し、津山は「それは田村の大学の赤だろう！」と拒絶する。そこには、制度的価値観に規定された色ではなく、自身の身体と記憶に刻まれた「赤」こそが、芸術の源であるという彼の確信

が表出されている。津山の芸術は、画壇という制度の中では到底成し得るものではなく、自己の血と喪失から生まれるべきものなのだ。彼が生涯をかけて海を描き続けたのは、まさにこの根源的な喪失と向き合い、その痛みを芸術へと昇華しようとする執念に他ならない。海を「描く」ことは、失われたものを再構築し、内なる傷を癒そうとする試みであり、それは彼のマスキュリティにおける自己治癒のプロセスでもある。

このように、津山にとって「海」とは、芸術、記憶、死、再会が錯綜する象徴空間であり、彼がそれを描き続けることは、父と母の死を受け入れ、なおかつ彼らとのつながりを回復しようとする行為に他ならない。喪失を抱えながらも想像力によって関係をつなぎ直す津山の姿勢は、ただ強く在ることではなく、痛みと記憶に耐え、そこから美を捻り出すという、もうひとつの男性性の在り方を体現していると言えるだろう。

4.2 刺青と海 「刻む」ことの二重性

前節で見たように、津山の海への執着は、父の記憶と喪失に根ざしていた。しかし、父・彫り富は、漁師であると同時に刺青師でもあった。津山は、この父の二重性を自らの生の中で反復している。彼は「海」を描き続け、同時に女性たちの身体に「刺青」を彫り続ける。では、この二つの創造行為は、津山の内部でどのように結びついているのだろうか。

重要なのは、二つの行為に共通することが「刻む」ということである。刺青は、女性の身体に針で色を刻む。海を描くことは、キャンパスに絵具で記憶を刻む。津山にとって創造とは、「刻むこと」、つまり、痕跡を残すことに他ならない。「刻む」という行為は、父から継承された身体的な技でもある。父は、漁師として海に生き、海と格闘しながら生きる術を身体に刻み込んだ。同時に、刺青師として他者の身体に模様を刻み、美を残した。津山もまた、海を描き、刺青を彫ることで、「刻む者」としての系譜に自らを位置づけている。だが、津山が「刻む」のは単なる職人的継承のためではない。それは喪失と向き合うための営みでもある。海を描くことは、失われた両親の記憶を可視化し、彼らとのつながりを取り戻そうとする行為であり、刺青を彫ることもまた、父の技を反復することで、喪失された絆の回復を模索する営みである。この「刻む」行為には、過去に触れようとする追憶の身振りとともに、自らの存在を未来に向けて残そうとする願望が交錯している。とりわけ、刺青というメディアは、他者の生きた身体

に痕跡を残すことで、単なる自己表現を超え、関係性のなかで自身を位置づける行為となる。そこには、創造とは何かを「生み出す」だけでなく、「継承し、つなぎ直し、そして消えゆくものに抗う」実践であるという、津山なりの美学が浮かび上がる。

しかし、同時に、「刺青」は生身の身体という消えゆく媒体に刻むという、はかない行為でもあることを見落としてはいけないだろう。忘れてはならないのは、刺青という成果物が、本質的に限界を内包しているということだ。絵画や彫刻のように物質として残り続ける芸術とは異なり、刺青は「生きた身体」そのものを媒体とする表現である。すなわち、その身体が死ねば、作品もまた共に消えてゆく²⁷⁾。牡丹はまさに、その儚くも苛烈な運命を体現する存在である。津山によって「完成された身体」を与えられた牡丹は、やがて自ら海へと身を投じる。彼女の身体に刻まれた芸術は、海という空間によって不可視化され、消滅する。その瞬間、津山の創造行為、「刻むこと」は、海という象徴的空間によって呑み込まれ、失われていくのである。さらに物語の中で牡丹の遺骨は、スイケンやあざみ、漁師たちに見守られる中、津山によって漁船「幸成丸」から海に散骨される。この場面は、個人的な創造の痕跡が、津山の手を離れ、共同体的な記憶へと委ねられる象徴的な儀礼と言える。刺青という、生の身体に刻まれた芸術は、死によって不可視化されたのち、海という共同体的空間に「回収」されるのだ。この散骨の儀式は、芸術と儀礼、創造と死の交錯点であり、「刻むこと」と「還すこと」の間で揺れる津山の創造の帰結を物語っている。

このように、刺青と海という二つのメディアは、「創造」と「死」、「刻印」と「回収」の狭間において象徴的に接続されている。津山の芸術は、父の技を受け継ぎながらも、いずれ消えゆくことを前提とした、儚さと反復性に貫かれているのだ。

ここに至って浮かび上がるのは、津山の創造欲求自体が、この「美を求める衝動」と「消滅へと傾く媒体」のあいだに立ち上がっているという逆説である。津山の創造物とは、結果的に消えゆく運命にある。牡丹の身体に刻まれた刺青は、彼女の入水とともに海に沈み、また「海の沈黙」と題された恩師の上に描かれた絵も、表舞台には出ることなく抹殺される。さらに、迎え火の赤を求めて命を削って描いた津山の最後の絵も、完成と同時に彼の死によって封じられてしまう。だが、こうした創造の運命は、津山にとって決して敗北ではない。むしろ、失われ

ることを知りながらも、刻まざるにはいられないという衝動そのものにこそ、彼の創作の本質がある。津山の美の追求とは、永遠に残る価値や制度的な評価を求める営みではなく、喪失と向き合いながらも「今ここで刻む」ことに賭ける、きわめて一回的かつ身体的な行為なのである。この逆説は映画の一場面にも鮮やかに示されている。安奈との再会で津山はこう語る。

竜次：「一度、個展を開きましたよ」

安奈：「どこで？」

竜次：「この先の磯です。日本海に見てもらいたいと思っていましたね」

安奈：「評判はどうだった？」

竜次：「全部風になつとばされました」²⁸⁾

この場面は、津山の美を創造することにおける価値観が制度的な評価ではなく海そのものに向けられていること、そしてその痕跡が儚さを宿命としていることを象徴している。ここで彼にとって重要なのは、作品が後世に残ることではなく、海を媒介として美を刻もうとするその瞬間の行為である。磯での個展は、まさに「刻むこと」と「消えゆくこと」が同時に進行する場面であり、津山の創造の本質を示している。さらに、この創作観は、彼の最後の言葉にも結晶している。

竜次：「やっと、少しばかりの納得のいく作品が出来た。この絵は君にやる。処分はまかせろ。世間の評価は一切気にしない」²⁹⁾

この言葉に示されているように、津山にとって重要なのは、作品が後世に残ることではない。彼の刻もうとするその行為の中に、喪失と死を引き受けながらも永遠を夢見る、儚くも強靱なマスキュリニティが現れているのである。そしてこの逆説こそが、津山という人物の創造を貫く基底であり、彼が体現したマスキュリニティの核心でもある。

5 制度を超える連帯 スイケンとの関係にみるオルタナティブなマスキュリニティ

第3章と第4章では、津山のマスキュリニティを、母の記憶(刺青)と父の職業(海)という二つの起源から検討してきた。しかし、津山のマスキュリニティは、女性や両親との関係だけでなく、男性との関係の中でも形成され、変容していく。本章では、津山とスイケンという二人の男性の関係に焦点を当て、その関係性を通じて津山のマスキュリニティがいかに

に変容していくのかを検討する。

津山竜次という画家を語る上で、スイケンという存在を抜きにすることはできない。スイケンは津山の弟子でも恋人でもなく、肩書き上はイタリア料理のシェフであり、言ってみれば、画家ファンにすぎないはずだった。だが彼は、津山の最期まで傍に仕え、その作品の管理や意味の弁護にあたるなど、まさに彼の人生と芸術の「見届け人」として存在している。この関係は、いわゆる家父長的なヒエラルキーに基づく、上下を孕む関係とは全く性質を異にする。スイケンは一方的に津山に仕えるが、そこには損得勘定や上下関係による支配は見られない。むしろ、「与える者」と「受ける者」が一切の見返りなく関係を貫こうとする美学的倫理が貫かれている。スイケンを演じた中井貴一がインタビューで語るように、こうした関係性は、「任侠的」マスキュリニティの系譜に連なると言えよう。

「任侠世界の男同士は貸し借りなし。与える者は与え続け、受ける者は受け続ける。損得勘定なしだから関係は洗練され、崇高になっていく」³⁰⁾

実際、スイケンは津山の「芸術的犯罪」すら全面的に引き受ける。たとえば、「落日」(田村修三作)を模写した事件につき、津山が描いた海の素晴らしさに魅了され、それを世間に公表すべく自らがサインを入れて処理したことを、スイケンは胸を張って語る。スイケンは田村に、津山が模写した絵について問う。田村が「海の描写」によって自分の作品ではないと気づき、「敗けた」と思ったのではないかと問う。ここには、美に対する絶対的な信頼と、それを貫くために自らが不利を被ることもいとわぬ忠誠の美学がある。模写や贋作といった芸術的正統性を逸脱する行為をも厭わず、津山の名を美術の系譜に接続しようとするスイケンの行為には、制度から疎外された者が、制度を用いて制度にリベンジするという逆説的なレジスタンスの様相がうかがえる。

このようなスイケンとの関係を、津山竜次を演じた本木雅弘は「ソウルメイト」という言葉で表現している。そこには、いわゆる恋愛感情とは異なり、むしろそれ以上に深く、運命的な共鳴を持つ二人の魂の在り方が示唆されている。

「スイケンと竜次の関係は最近の言葉でいうソウルメイトだと解釈します。それぞれの挫折、トラウマ的記憶、美意識を醸成した生育環境もどこか重なり合う。言葉にしなくてもDNAレベルかと思う深さで通じ合い、同じ天命を課され、運命のようにめぐり

会った」³¹⁾

この「天命」とは、通俗的社会から逸脱しながらも、「美とは何か」という根源的な問いに向き合い続けることを意味しているのではないだろうか。津山とスイケンとは、制度的権威や名声に依存しない、独自の倫理と価値観によって結びついている。本木は続ける。

「天才画家と彼に献身するマネジャーという役割は主従関係にもみえますが、長い目でみれば 2 人は同じ使命を持つオープン(対等)な“魂の片割れ”同士なのかもしれません」³²⁾

この言葉は、二人の関係が「対等な非対称性」のうちに成り立っていたことを示している。スイケンは常に「受ける者」であったが、それは津山に従属するという意味ではない。むしろ、自らの意思で受けきることによって、津山の創造を肯定し続けた。ここで重要なのは、「受ける」という行為が必ずしも受動性を意味しないという点である。スイケンは、津山の創作に対して評価や承認を求めることなく、無償のかたちでそれを支え続けた。この「支え」は、単なる補助的役割にとどまらず、津山が自己を貫くために必要不可欠な関係性の地平を形成していた。すなわちスイケンは、創造の暴力性や孤独を引き受け、それを拒絶することなく保持するという意味で、もうひとつの創造的主体であったとも言える。そこには、関係に殉じるマスキュリニティの強さがある。

重要なのは、この男性同士の関係が、女性を媒介としない点である。第 3 章で論じたように、津山と女性(牡丹、安奈、あざみ)との関係には、常に刺青という身体的介入と性愛的要素が伴っていた。しかし、スイケンとの関係において、津山のマスキュリニティは異なる形で現れる。そこには身体的接触も性愛も介在せず、「美」という抽象的価値を共有することによってのみ、二人の絆が成立しているからだ。

さらに、津山とスイケンの関係は、従来想定されてきた男性間の関係性の枠組みから大きく逸脱している。彼らの関係には性愛も血縁も介在せず、ただ「美への献身」という一点によってのみ結ばれている。この関係性は、従来のマスキュリニティの分類が想定してきた主要な型、たとえば、性愛(恋愛)、血縁(父子・兄弟)、競争(ライバル)、あるいは師弟関係(技術の伝承)等のいずれにも収まらない。つまり、二人の結びつきは、既存のどの枠組みにも位置づけられない独自の形態を構成しているのである。

こうした関係性は、前章で触れたコンネルの「マ

スキュリニティは社会的実践である」という視点からも読み解くことができる。津山とスイケンのあいだに見られるのは、支配/従属といった単純な二項対立ではなく、相互に依存しながらも非対称な、しかし深く対等な関係である。そこでは、制度的権力や社会的地位とは無縁のかたちで、創造と承認が成り立っているのだ。

津山とスイケンは共に、この従属的な位置にある。津山は、制度が要求するような芸術家像を拒否することで、画壇という制度から逸脱している。スイケンもまた、社会的地位や権力とは無縁の存在である。この逸脱は、ヘゲモニックなマスキュリニティが要求する「成功」という規範からの逸脱をも意味する。しかし重要なのは、二人がこの従属的な位置を「敗北」として受け入れるのではなく、むしろそこから独自の価値を創出している点である。彼らは、制度が認める成功(地位、金、名声)を追求する代わりに、「美」という制度外の価値に絶対的な信頼を置く。スイケンが田村に語った「美しいということ、それは絶対だ」³³⁾という言葉は、まさにこの姿勢を示している。二人は、ヘゲモニックな男性性を構成してきた行為、すなわち権力の誇示、経済的成功の追求、身体的強さの顕示などをほとんど行わない。その代わりに彼らが反復し続けるのは、「美への献身」と「他者を支えること」という別種の実践である。映画が繰り返し描くスイケンの奉仕や、津山への沈黙の支援は、まさに実践としての男性性を日常的に産出する行為であり、コンネルのいう「ジェンダーを構成する社会的実践」に対応している。

スイケンの献身の最果てに、津山は死の間際にこう語る。

津山:「スイケン。永いこと世話になった。君だけがオレを支えてくれた・・・この絵は君にやる。処分はまかせろ。世間の評価は一切気にしない」³⁴⁾

この「任せる」という言葉が、形式的な譲渡ではないことは明らかであろう。死の直前に、自らの創造行為の総体を信頼して託せる相手がいるという確信に裏打ちされた、関係性の完成だからである。ここには、性愛や血縁を超えた、深く個人的なマスキュリニティのかたちが浮かび上がっている。そして、この関係性は、津山のマスキュリニティが、美と信頼に根ざした新たな次元へと達する契機となっている。このように、津山とスイケンの関係は、制度に依存せず、他者を通じて自らの創造と存在を全うするという、オルタナティブなマスキュリニティの詩

学を体現しているのである。

6 終章 「彫ること／彫らないこと」が意味するもの

本稿で見てきたように、津山竜次の創作は、記憶・喪失・身体・死をめぐる深い内的衝動の発露であった。刺青と海という二つの表現媒体を通じて、津山は父の記憶を辿り、失われたものとの再会を夢見て、「刻む」ことに賭け続けてきた。彼にとって芸術とは、永遠性を保証する制度的な場に預けられるべきものではなく、今・ここで、刻み込む一回的な行為であったのだ。津山の複雑なマスキュリティに支えられたのは、物語の終盤の三つの言葉によって鮮やかに照射される。一つ目は、若い女性・あざみについて語られた台詞である。

津山：「あの娘はいい娘だ。それにあの肌！あのキャンパスを汚すのは勿体ないよ。実はあの娘の背中いっぱい、スイレンを彫ろうと思ったんだ、最初は。モネのスイレンを超えるスイレンを」³⁵⁾

ここには、芸術的野心と性的まなざしが結びついた、津山の初期の創作衝動が見て取れる。モネを超えようとする野望、それを他者の身体を通して遂行しようとする姿勢には、支配的で制度を侵犯するマスキュリティが現れている。しかし、終盤ではこう語られる。

津山：「彼女の肌に何も彫らなかつたことを、今、オレはつくづく良かったと思っている」³⁶⁾

あざみに「彫らなかつた」ことは、単なる倫理的判断や他者への配慮によるものではなく、むしろ、津山がついに自らの創作の「終わり」を自覚し、《迎え火》によって到達点を迎えたことで、モネの《スイレン》を超えようとするような他者依存の創作衝動が、もはや不要になったという内的変化の結果であると考えられる。つまり、「彫らなかつた」のは、自らの芸術的終焉を自らの血で描いた《迎え火》によって飾ったからではないだろうか。それは、他者の身体に刻むことで自己を確かめようとするマスキュリティから、自身の内面と痛みを刻み尽くすマスキュリティへの成熟を示している。

津山が《迎え火》によって画業の到達点に至ったことで、彼にとって創作とは「他者に刻むこと」ではなく、「自らの衝動を燃やし尽くすこと」へと変化していた。すでに、他者の身体を必要としない、自

己完結的な創作に達していたのだ。そのような境地に至った彼が語る、最後の言葉の重みは決して小さくない。

津山：「美しいものは只記憶として心の底に刻まれていけば良い。その価値を金で計ったり、力ある人間が保証したりするということは、愚かなこととしか思えない」³⁶⁾

この発言は、津山が最終的に選び取った「残さない美」、「記憶の中の芸術」という逆説的な姿勢を明確に示唆するものである。制度への抗いや名声の否定として読むこともできるが、「美」において真に重要なことは、制度に記録され保存されることではなく、創作の衝動が持つ純粋さにこそ価値があるという信念である。津山にとって「美」とは、完成品としての作品ではなく、「刻もうとしたその瞬間」にしか存在しないものなのだ。そしてそれが、他者と共有されるか否かは問題ではない。津山竜次にとって創作とは、他者の承認を超え、ただ自らの内に刻まれる、孤独で切実な営みなのだ。その姿勢は、生と死のあい間においても、なお揺らがぬ、確固たる意志に貫かれている。そしてその創作の在り方こそ、父から受け継いだ「海に向き合う男」としてのマスキュリティに重なってゆく。制度に依存せず、喪失と向き合いながらも美を追い続けるその姿に、津山竜次という男特有の男性性の核心があらわれているのである。

参考文献

- 1) 『海の沈黙』映画パンフレット,(株)ハピネットファントム・スタジオ,2024年11月22日。
- 2) 映画『海の沈黙』記者会見(2024年10月13日) EPP_Hokkaido 公式チャンネル <https://www.youtube.com/watch?v=IMBUktIks2A> (閲覧日:2025年6月20日)
- 3) 山本芳美,『イレズミと日本人』(平凡社),p.53,(2016)
- 4) 宮下規久朗,『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』(日本放送出版協会),p.169,(2008). ;前掲,『イレズミと日本人』,p.59
- 5) 前掲,『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』,p.190.;前掲,『イレズミと日本人』,p.39.
- 6) 前掲,『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』,p.175.;前掲,『イレズミと日本人』,p.17.
- 7) 山本芳美,『イレズミの世界』(河出書房),p.103,(2005);前掲,『イレズミと日本人』,p.42.
- 8) 前掲,『イレズミの世界』,p.103.

- 9) 前掲, 『イレズミの世界』, p.119, p.131, p.149.; 前掲, 『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』, pp.178-180.; 前掲, 『イレズミと日本人』, pp.50-51.
- 10) 前掲, 『イレズミの世界』, p.154.
- 11) 前掲, 『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』, p.191.
- 12) 前掲, 『イレズミの世界』, p.93.; 前掲, 『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』, p.171.; 前掲, 『イレズミと日本人』, p.38.
- 13) 前掲, 『イレズミと日本人』, p.90.
- 14) 映画『海の沈黙』若松節朗監督, インナップ, 2024年, (映画内台詞より)
- 15) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 16) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 17) 本木雅弘、清水美砂と久々の共演 全裸姿の大胆シーンに『普通の関係ではいられない』肩を抱き寄せ感謝を伝える」YouTube, 投稿者: Oricon.
<https://www.youtube.com/watch?v=dtYWZpRaWIs> (閲覧日: 2025年6月20日),
- 18) 前掲映画『海の沈黙』より
- 19) 前掲映画『海の沈黙』より
- 20) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 21) 倉本聡, 『海の沈黙 公式メモリアルブック』(マガジンハウス), p.12, (2024)
- 22) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 23) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 24) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 25) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 26) 前掲, 『海の沈黙 公式メモリアルブック』, p.43.
- 27) 前掲, 『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』, p.186.
- 28) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 29) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 30) 前掲, 『海の沈黙 公式メモリアルブック』, p.29.
- 31) 前掲, 『海の沈黙 公式メモリアルブック』, p.32.
- 32) 前掲, 『海の沈黙 公式メモリアルブック』, p.32.
- 33) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 34) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 35) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 36) 前掲映画『海の沈黙』より。
- 37) 前掲映画『海の沈黙』より。

注記

注1) 「刺青」(しせい)という語は、明治時代に谷崎潤一郎が処女作『刺青』(1910)に用いたことで広く定着した、比較的新しい表現である。それ以前(江戸期)には、「彫り物」や「入れ墨」などの語が一般

的であった(山本芳美『イレズミと日本人』平凡社、2022年、p.14.)

注2) この視点は、ジュディス・バトラーが『ジェンダー・トラブル』において提唱した「ジェンダーの遂行性」の概念に基づく。彼女によれば、ジェンダーは固定された本質ではなく、身体的実践の反復によって構築される社会的行為である(ジュディス・バトラー、竹村和子訳『ジェンダー・トラブルーフェミニズムとアイデンティティの攪乱』青土社、1999年、p.240.)

注3) ジェンダーや男性性が生得的なものではなく、社会的実践の中で構築されるという見解は、R.W.コネルが『男性性/マスキュリニティ』全体を通して繰り返し論じている中心的な理論である(R.W. Connell、Masculinities(Second edition) Polity Press、1995年)

付記

本稿は日本学術振興会 科学研究費補助金 基盤研究(C)「船員の身体装飾:化粧と刺青に見るジェンダー表象の変遷」(25K15725)(2025年度-2028年度)による研究成果の一部である。