



Title	郷愁と発見 : 日本近代の無気味な他者
Author(s)	佐藤, 守弘
Citation	日本学報. 2015, 34, p. 13-28
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/51385
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

郷愁と発見

——日本近代の無気味な他者——

佐藤守弘

はじめに

本稿では、三つのイメージをめぐる考察をしてみたい。三つのイメージとは、1910年代の日本における芸術写真運動のなかで制作された日高長太郎（1883～1926）の《斜陽》（1913）、1970年にはじまった旅行キャンペーン「ディスカバー・ジャパン」のポスター、そして篠山紀信が横尾忠則を撮影した一連の写真である。

この三つのイメージをつなぐキー概念は郷愁、すなわちノスタルジアである。ノスタルジア (nostalgia) とは、元来は医学用語であり、1688年にスイスの医学生ヨハネス・ホーファー (Johannes Hofer ; 1669～1752) が、故郷を離れたスイス人傭兵が罹った原因不明の高熱、意気消沈などの病——ときには自殺未遂までであったという——に対して与えた造語であった。それ故、この語は、「懐郷病」とも訳されることがある。はじめは、それは高地のスイスから他所を訪れた時の気圧変動や環境の変化によるものと思われていた。しかし、同じ病状が他国出身の傭兵たちにも見られるようになり、それは風土病ではなく、一般的な病であるとされるようになった。その後は、もはや病であることにとどまらず、より広い「精神の現象」、あるいは「美学的なモード」として捉えられるようになっていき¹⁾、時間的、空間的に離れている場所を懐かしむ感情という意味になる。もはや「懐郷病」ではなく「郷愁」である。文学研究者スーザン・スチュワート (Susan Stewart) は、「ノスタルジックな人は指示対象そのものではなく距離に恋をする。喪失なくしてノスタルジアは維持されえない」と指摘する²⁾。いわば、距離に対するフェティシズムと言ってもよからう（だから、メディアなどを通じたほんの少しの知識さえあれば、対象を実際に体験していなくてもノスタルジアを感じることができるのだ。）。室生犀星（1889～1962）の詩、「小景異情」（1913）に、「故郷は遠きにありておもふもの／そして悲しくうたふもの〔中略〕帰るところにあるまじや」というくだりがあることから判るように、ノスタルジアの対象である故郷とは、まさに〈帰る〉場所ではなく、〈おもう〉〈うたう〉対象へと変化している。あるいは夏目漱石『三四郎』に「もっとも〔故郷に〕帰るに世話はいらぬ。もどろろとすれば、すぐにもどれる。ただいざとならない以上はもどる気がしない」とあ

ることからも、「離れている」ことが、そしてそこへの帰還を果たせない、あるいは果たさないことが、ノスタルジアという病を作り出すのである。

さて、美学的なモードについて考えるときに注目したいのは18世紀末から19世紀のヨーロッパ、特にイギリスを席卷していたピクチャレスク美学である。ピクチャレスク美学とは、エドモンド・バーク（Edmund Burke；1729～97）の崇高論に影響を受けてイギリスで発展したものである。ピクチャレスク（picturesque）という形容詞は、もともとは「画趣に富んだ」というような意味であった。ところがイギリスのピクチャレスク論者たちによって、ピクチャレスクとは、〈美〉と〈崇高〉の間隙を埋める美的（あるいは感性論的）カテゴリーであるとされるようになる。ピクチャレスクではない風景が滑らかで、均整の取れたものであるのに対し、ピクチャレスクな風景とは、曲がりくねった道や川、険しい山、伸び放題の樹木など〈ごつごつとした（rugged）〉なものを要素とする。その美学に従い、庭園を持つことができるものは、自邸の庭をピクチャレスクな庭に造り替え、持つことのできない者はピクチャレスクな風景を探し出す旅を行った。さらに、そのようなラギッドなものを、粗い筆致で、非対称な構図でまとめ上げたものがピクチャレスク絵画である³⁾。

富山太佳夫は、「ピクチャレスクとは距離を前提としたパラダイムである」と指摘する⁴⁾。その「距離」とは、風景の場合には空間的なものであることはいうまでもないだろう。その例に倣っていうなら、ピクチャレスクな風景に取り込まれた歴史的建造物や廃墟は、そのイメージを視る主体とは、時間的な距離を持つものであり、貧農や女性やネイティブはそれぞれ階級的／ジェンダー的／民族的な距離を持つものであったといえよう。距離という点で、ピクチャレスクとノスタルジアがつながるのである。このように距離という問題に注目すると、ピクチャレスク美学やゴシック趣味、さらにはロマン主義を、ノスタルジアと並走するような近代的心性のひとつとして捉えることができる。

なお本稿は、私がこれまでいくつか書いてきたノスタルジアや故郷の発明・発見に関する諸論文をまとめたものである⁵⁾。

1、故郷の発明——1910年代芸術写真

一枚目のイメージは、愛知県に住んでいた日高長太郎というアマチュア写真家が1914年に発表した《斜陽》という作品である【図1】。

1910年代の日本では、趣味として写真を制作することがブームとなっていた。彼らは写真クラブを結成し、展覧会を行い、自らの写真を発表した。その多くが報道、記録、ポートレートなどの実用的な写真ではなく、芸術作品としての写真を目指していたことから、その動きは〈芸術写真運動〉と現在では呼ばれている。そのようなアマチュアたちのなかに

は、全国的に有名になる者もいて、日高長太郎もその一人である。彼の《斜陽》は、1914年の東京大正博覧会に出品した際に褒状を得た。本作品は、何処とも知れない山村風景を描いたもので、見る者にそこはかかない郷愁——ノスタルジア——を感じさせる。



日高が公式に作品として、展覧会や誌上で発表した写真

【図1】日高長太郎《斜陽》1914年、ゴム印画〔『日本のピクトリアリズム——風景へのまなざし』東京都写真美術館、1992年、26〕

は、全て風景を対象としたものであった。彼は、特に山岳を中心とした風景を主なレパトリーとし、「山岳描写の最高峯」と同時代の写真家により賞賛されている⁶⁾。ただし、その写された場所がどこであるのかを知る手がかりは、画面にも題にも一切記されていない。全くもって匿名の——アノニマスな——風景なのである。こうした匿名の風景とは、19世紀の最末期から、日本の文学や絵画において、頻出していたものである。そうした匿名の風景が表象の対象として採り上げられるようになったのは、志賀重昂（1863～1927）による『日本風景論』（1894）における近代地理学的な風景分析の影響が大きいとされる⁷⁾。また、批評家、柄谷行人は、絵画における幾何学的遠近法を応用した言文一致というメカニズムの採用によって「知覚の様態」が変化し、「風景の発見」がなされたと述べる⁸⁾。以上の結果、1900年前後から、自然主義文学や水彩画において匿名の風景表象が頻出してくるとされるのである。日高による匿名の風景もまた、こうした時代の産物であるといえよう。

では、写真を見て行きたい。画面の中心の少し下に、民家群がロング・ショットで捉えられている。茅葺き屋根もあることから、おそらくは農家、それも立派な豪農の家のように考えられる。その後には、なだらかな山々が並び、その上には広大な空が広がっている。電信柱や鉄道など近代的なものは一切見えない。

一見、平穏な美しい風景ではあるものの、人の生活の気配が一切感じられない。画面下部の田畑と思われる平地も随分荒れ果てているようである。また、近くに寄れば堂々としているであろう農家も、あまりにもロング・ショットで遠くに捉えられているため、廃屋のようにさえ見える。写された風景は、見るものと地続きにありながら、全く違うスピードの時間の流れる死の世界にあるかのようなようである。要するに、この写真において山間の農村の風景は、〈無時間的〉で〈退嬰的〉な世界として表されているといえよう。さらにい

えば、この風景は近代文明の手から漏れた、いわば過去の姿であるとも考えられる。

日高が《斜陽》を発表した1914年は、唱歌《故郷》（高野辰之作詞、岡野貞一作曲）が発表された年でもあった。ここに唄われている風景は、《斜陽》のそれと非常に似通っている。「兎追ひしかの山、小鮒釣りしかの川」は、山村の風景を想起させる。それは、「山はあを」く「水は清」い「故郷」の風景である。内田隆三によれば、この風景は「具体性の欠如（匿名性）」、「現在性の欠如（無時間性）」、「模擬的な構成物（概念化）」という三つの特徴を持っているという⁹⁾。これもまた日高の作品と同じように、唄われている場所がどこかは判然としない、匿名でありかつ抽象的な風景である。さらに、それが「追ひし」「釣りし」と過去形で叙述されることは大変重要であろう。成田龍一の指摘にもあるように、故郷とは、「夢はめぐりて」からも明らかなように、過去の時間を反復し続け、「父母」や「友がき」のような過去を凍結した時空間なのである。すなわち、空間的にだけでなく、時間的にも隔絶された場所である。この唱歌から読みとれる問題系として、成田は、〈故郷〉とは「実体として存在するのではなく、構成され、語られることによってたちあられてくる空間である」ことを挙げている¹⁰⁾。

では、故郷を構成する——あるいは創り上げる——主体とはどのようなものであったのだろうか。先述の通り、1906年の鉄道国有化法案成立以後、網の目のように日本全国を覆うようになった線路は、物と人を都市に集中させるようになる。東京を例としてあげるなら、1908年には、人口の実に60パーセントが地方出身者であったという。夏目漱石（1867～1916）の『三四郎』（1908）冒頭部では、鉄道を利用して郷里を離れ、上京するエリート青年の姿が描かれる¹¹⁾。上京して都会民となった三四郎は、上京直後に故郷の母から届いた手紙が「なんだか古ぼけた昔から届いたような気がした」と述懐する。それは「遠くに」あり「明治十五年以前の香」がする、「すべてが平穏であるかわりにすべてが寝ぼけている」場所で、彼の「脱ぎ捨てた過去」を封じ込める場所として表象される。三四郎にとって田舎の故郷とは、ひとまずは捨て去るべき、忌避するべき場所なのである。

従って、故郷とは、そこから離れた〈都市〉から、そして過去から切り離された〈現在〉から眼差されたものである。言い換えれば、故郷とは、〈自然〉のなかにある〈無時間的〉〈退嬰的〉〈静的〉な〈過去〉として表象されるものであり、対して故郷を眼差す主体としての都市は、〈文明〉のなかで、〈歴史的〉〈進歩的〉〈動的〉な〈現在〉として表象されると考えられる。このような非対称の視線の構造が、故郷に関する言説に常に潜んでいる。

多くの場合、そうした故郷が、自然に囲まれた山村の風景として表象されている点には注目しておきたい——唱歌《故郷》の場合もそうであるし、日高の作品もまた山村の風景である。日露戦争（1904～05）後、都市への人口集中によって、地方の農村における生活は衰退の兆しを見せていた。それとともに、急激な都市化はさまざまな社会問題を引き

起こす——それらは「文明病」と呼ばれた¹²⁾。そうした問題を解決するものとして、当時のイデオログたちによって持ち出されたのが、農村の生活——ムラ社会における美德、田園の美、家族の絆など——を賛美する農本主義的言説であった。

一方で、大都市、東京のまん中に立つ三四郎は、さまざまなものに驚く。電車の騒音、丸の内の風景、あちこちで行われている建設工事、そして群衆。それらに「不愉快」や「不安」な感情を抱き、「ふさぎ込んで」しまう。

この劇烈な活動そのものが取りも直さず現実世界だとすると、自分が今日までの生活は現実世界に毫も接触していないことになる。〔中略〕自分の世界と現実の世界は一つ平面に並んでおりながら、どこにも接触していない。そうして現実の世界は、かように動揺して、自分を置き去りにして行ってしまう。はなはだ不安である¹³⁾。

この驚愕とは、ヴァルター・ベンヤミン（Walter Benjamin；1892～1940）がいう「ショックの経験」によって生じたものに他ならない。「大都市の交通のなかを動いてゆくことは、個々人にとって一連のショックと軋轢を生み出す。危険な交差点で、神経刺激の伝達がバッテリーからの衝撃のように、次々と体をつらぬく¹⁴⁾」。ハリー・ハルトゥーニアン（Harry Harootunian）もまた、「日本人にとって、モダニティとは速度であり、ショックであり、絶え間ないセンセーションのスペクタクル」であったと指摘している¹⁵⁾。このような諸感覚への不断の刺激を防御するものとして召喚されるのが、一度捨て去ったはずの故郷であったのである。

すなわち、近代日本における故郷とは、忌避すべきものでありながら、欲望の対象であるという両義的なものであった。人類学者マリリン・アイヴィー（Marilyn Ivy）は、故郷とはジークムント・フロイト（Sigmund Freud；1856～1939）の考察する「無気味なもの *das Unheimliche*」に似たものがあると指摘する¹⁶⁾。フロイトによれば、「無気味なもの」とは「新奇なものでもなければ見知らぬものでもなくて、心的生活に古くからなじみのあるなものかであり、それが抑圧の過程を通じて精神生活から疎外されてしまったもの」である¹⁷⁾。「激越な活動」に巻き込まれた都市民は、三四郎のように不安に襲われる。まさにその時、かつて抑圧した近代的ならざるものが、無気味に蘇生するのであった。

〈民衆文化〉に関するさまざまな言説が次々に登場したのもこの時代であった。柳田国男（1875～1962）の民俗学、権田保之助（1887～1951）の盛り場研究、横山源之助（1871～1915）の都市下層民の研究などがそれである。少し時代は下がるが、柳宗悦（1889～1961）による民芸運動や今和次郎による民家研究も含めてもよいだろう。こうした〈民〉に関わる言説の登場も、抑圧から回帰してきたものであるともいえよう。

〈故郷〉もまた、抑圧から回帰してきたものの一つである。アイヴィーは、故郷を「近代の無気味な他者」と呼ぶ。すなわち、故郷とは、懐かしいものの仮面をかぶりながら、その奥に何か無気味なものを包含している両義的なものなのである。日高の写真が、懐かしさの一方に、他界——生気の見られない死の世界——のような雰囲気を漂わせているのも、故郷の持つ両義性の故に違いない。

20世紀初頭の急激に変容する都市空間のなかで夢想されたものこそが、〈故郷〉の山河の風景であった。日高の写真に表象されているものも、まさに受容者の現在いる場所からは隔絶した時空間に存在するものである。それは隔絶しているからこそ、つまり〈距離〉を前提としているからこそ、ノスタルジアを掻きたて、都市の病を癒すのである。

2、故郷の再発見——ディスカバー・ジャパン

さて、時代は戦争を挟んで、高度経済成長期も終わりに近づいた1970年に飛ぶ。まずは、日本国有鉄道が行った一大キャンペーン、ディスカバー・ジャパンのポスターを取り上げていきたい【図2】。

その前に、国鉄～JR東海によるマスメディアを利用した広告の歴史を概観してみたい。従来は、駅に貼られたポスターなど、組織内の媒体を利用して国鉄がマスメディアを使い出したのは、1968年の大型ダイヤ改正、通称「ヨンサントオ」（「昭和43年10月」の数字から）の広報からである。それを担当した電通の藤岡和賀夫は、70年から「ディスカバー・ジャパン」キャンペーンを手がけることとなる。77年の「一枚のキップから」を挟んで、78年からは、山口百恵の歌とタイ・アップした「いい日旅立ち——DISCOVER JAPAN 2」が始まる。84年からは、五木寛之による「いま日本はどきどきするほど刺激的だ」というキャッチ・コピーに、郷ひろみの歌う「2億4千万の瞳」をキャンペーン・ソングとした「エキゾチック・ジャパン」を展開するが、そのまま87年の国鉄分割民営化を迎えることになる¹⁸⁾。

分割民営化以降、東海道新幹線を擁するJR東海は、新幹線の利用を促進するために、さまざまなキャンペーンを打っていく。いわゆる「エクス



【図2】飯塚武教（写真）ほか「ディスカバー・ジャパン」1970年、印刷（ポスター）
『ディスカバー、ディスカバー・ジャパン「遠く」へ行きたい』東京ステーションギャラリー、2014年、47]

プレス」シリーズである¹⁹⁾。それを継ぐかたちで登場した新幹線利用促進キャンペーンが「そうだ 京都、行こう。」で、はじまってすでに20年を数え、ディスカバー・ジャパンをはるかに超える最長のキャンペーンとなっている。

このように歴史をたどると、国鉄がはじめてマスメディアを利用して行った大型キャンペーンが「ディスカバー・ジャパン」であったことが分かる。6400万人を超える入場者を集めた1970年の日本万国博覧会（大阪万博）には、日本国中から人びとが集まり、そのうち2200万人を輸送した国鉄の旅客収入は、推定300億円と言われた。その一方で、そのために国鉄が投下した資本は400億円をくだらないともされた。その後の予想された収益減を避けるため、すなわち「ポスト万博」のために企画されたのが「ディスカバー・ジャパン」であった²⁰⁾。

電通のクリエイティブ・ディレクター、藤岡和賀夫を中心としたチームによって企画された「ディスカバー・ジャパン」は、ポスター、テレビCM、主要な駅前に建てられたDJタワー、民間企業とタイ・アップした特別列車の運行、スタンプ・キャンペーン、国鉄提供のテレビ番組「遠くへ行きたい」（日本テレビ系列）など、複数メディアに展開した大企画であった²¹⁾。主なターゲットとされたのは、若者、とくに旅に出る時間がある女性であり、同時期に創刊された雑誌『an・an』（平凡出版）、『non-no』（集英社）における旅特集の影響を受けた「アンノン族」の登場と相まって、従来の男性中心の団体旅行ではない、一人あるいは少人数による女性の旅という新たな旅行の形態を提示した。

1970年10月、キャンペーンの第一弾ポスターを見てみよう。中央の写真には、熊手で落ち葉をかき集めている都会風のファッショナブルな服装の若い女性が写っている。ロケの場所は奥日光の牧場²²⁾なのであるが、その場所が日光であることを特定する情報は一切ない。まったくアノニマスな風景なのである。さらに写真自体がブレていて、女性の表情も分からない²³⁾。文字情報としては、「DISCOVER JAPAN」と副タイトルである「美しい日本と私²⁴⁾」、そして広告主の「日本国有鉄道」のみが記されているだけである。



【図3】高崎勝二（写真）ほか「そうだ 京都、行こう。——1993年〈盛秋〉清水寺」1993年、印刷（ポスター）[『「そうだ 京都、行こう。」の20年』ウェッジ、2014年、163]

現在も続く「そうだ 京都、行こう。」キャンペーンのポスター【図3】と「ディスカバー・ジャパン」を比べてみると、ディスカバー・ジャパンの特徴がよく分かる。第一に、前者では行き先が京都の特定の名所であるのに対し、後者では匿名のどこか——日本国内であることだけは確かであるが——であること。第二に前者には旅人の姿が写されていないのに対し、後者には旅人が写っていることである。

「ディスカバー・ジャパン」のポスターは、従来の観光写真的な旅行ポスターとは、明らかに一線を画すものであった。藤岡自身、「美しい風景写真が、ただ単に、「そこへ人を誘う。」という機能であれば、その機能のゆえにこそ、それは否定されなければならないものであった」と述べる。そのキャンペーンの目的は「金では買えない自分を今日という時代に発見しようとすることであり、そのために金では買えない旅をしよう」というメッセージを発信する点にあったのであり、それは「目的地本位」「観光地本位」のものではないと言う²⁵⁾。

マリリン・アイヴィーは、『『ディスカバー・ジャパン』が唱導したのは、ひとりで行く小規模の旅の形態で、それにおいて風景は、国民的＝文化的で主観的な発見を描く小型のドラマの背景となった。描写され、勧められた風景や場所は、日本の自然美や文明の有名なアイコンではなく、世に知られない、しばしば名前もない光景であった²⁶⁾』と述べる。どことは特定され得ないアノニマスな風景であるが、それが「ジャパン」と名指されている以上、日本という「一国的な枠組みの内部での匿名性」であった²⁷⁾。それは、第一章で明らかにしたように「国民共有の虚構の〈原風景〉」ともなる²⁸⁾——このことは、第1章で扱った1910年代の芸術写真とパラレルな関係にある。「ディスカバー・ジャパン」が誘ったのは、そのような匿名の〈ジャパン〉であった。

第2点に移りたい。「ディスカバー・ジャパン」のポスターには女性の姿が写されている。これはポスターを見る観者の鏡像としての女性と考えられる。ジュディス・ウィリアムスン (Judith Williamson) は、ジャック・ラカン (Jacques Lacan ; 1901-1981) の「鏡像段階論」を援用して、広告の分析をしている。広告のなかに表象されている人びとと広告を見る観者は、空間的に隔てられているが、両者を結合する「鏡」が、広告されている商品であり、観者は広告内の人——それは鏡のなかで「すでに統一された存在」(傍点は原文) である——と商品を通じて同一化する²⁹⁾。すなわちポスターのなかの女性は、「統一された」未来の姿なのである。ジョン・バージャー (John Berger) は、「その定義からいって広告にとって現在是不十分なものである。〔中略〕東の間の生命しかない広告イメージは未来形しか用いない。これを買えば、あなたは魅力的になるだろう。こうした環境で暮らせば、あなたの人間関係はすべて快調で輝かしいものになるだろう³⁰⁾』と指摘する。国鉄を使っていることができる場所に行くことによって、「あなた」——すなわちポスターの観者——

は、「日本」を発見し、そしてそれは「あなた自身」を見つけることに繋がるのだ。そのように「ディスカバー・ジャパン」のポスターは観者に語りかける。そして、未来の「あなた」は、ポスターのなかで落ち葉を熊手で集めるファッションナブルな女性として具現化されているのである。



【図4】八十島健夫（写真）ほか「ブリットの安物買い京都編」〔『an・an』1972年2月20日号、36〕

ポスターのなかにいる「あなた」の鏡像は、背景の「ジャパン」に対しては、完全な他者である。都会的な服装、異国的な容貌。まさに〈外国人〉であり、外国人として「ジャパン」を発見しているのだともいえる。この構図は、『an・an』1972年2月20日号、はじめて同誌が旅行特集を組んだときの京都の取り上げ方には、もっと極端なかたちで現れる。——フランス人モデルが、もんぺ、割烹着、リカちゃんおふろセットなど当時の日本人若年女性が普通は目もくれないようなキッチュな服装で、さらに近代京都が作った巨大キッチュである平安神宮の前に立つのである【図4】。

当時放映されていた「ディスカバー・ジャパン」のコマーシャル・フィルムを見ると、彼女たちが、異国の未踏の地をはしゃぎながら傍若無人に踏み分け、いわば「ネイティヴ」たちと興味津々に交流する外国人観光客にも見える。彼女たちは、ポスターやCMという鏡像によって、〈外国人〉となるのである。

では、そうした観光者の発見する「ジャパン」とはどういうものであっただろう。彼女たちの背景には、蒸気機関車を含めて、過去に属するのみが写しだされている。そこに表象されている事物は「古い日本」であり、同時に「真正な日本」である。ディスカバー・ジャパンが描き出す「ジャパン」も古く、真正なジャパンである。このことは後期のディスカバー・ジャパンに、一種の民俗誌的と言ってもいい態度が見られてくることでも明らかだろう³¹⁾。渡辺裕は、ディスカバー・ジャパンには「一九五〇～六〇年代の高度経済成長によって引き起こされた日本社会、とりわけ都市文化の歪みに対するアンチテーゼ的な性格を色濃く持っていた」と言う。このことは、直前の1968年が、一方では学生の蜂起の年として記憶される一方で、「明治百年」というナショナリスティックでレトロスペクティヴなイベントが行われた年であることとも関係があるだろう³²⁾。

さらに渡辺は、高度成長の極みとしての大阪万博の後「ふと、われに帰って、その間に見

失った何かを取り戻そうとする、〔中略〕それを『本来の』日本の景観、『原風景』といった語によって曖昧にくるみ込んだところに『ディスカバー・ジャパン』は成り立っていた³³⁾』と指摘する。こうして見ると、第1章で触れた20世紀初頭における故郷の発明と、ディスカバー・ジャパンがさまざまな点で共通していることに気づく。日本国内と限定されながらも匿名の風景が表象されている点。そこから近代的なものが注意深く避けられ、それが日本の真正の原風景とされている点。ディスカバー・ジャパンは、確かに歴史に残る斬新な広告キャンペーンであり、その広告としてのラディカルさは疑う余地がない。ただ、それは一見、どろどろとしたノスタルジアとは関係のないようなすっきりとした外見を見せながら、それでも構造的には1910年代の山村風景の表象と似ているのである。

3、故郷の相対化——横尾忠則×篠山紀信

最後は、篠山紀信が撮影した横尾忠則の写真を取り上げよう。横尾忠則は、兵庫県西脇市生まれ。1960年代からポップと土俗的趣味をないまぜにしたような独特の露悪的なイラストレーションを中心に活躍したグラフィック・デザイナーである。

では、彼がさまざまな彼の「アイドル」たちと一緒に写った写真のうち、一枚を見てみよう【図5】。手にした太刀をいまにも抜かんとするがごとき嵐寛寿郎（1902～80）。見得を切り、その厳しい視線は斜め上方に投げかけられている。まるで芝居の舞台を踏んでいるかのように。一方、嵐の背後に立つ横尾忠則は、羽団扇の黒紋付に宗十郎頭巾と、鞍馬天狗の扮装でカメラにぼんやりとした視線を向けている。背後の雪見障子越しに見える川は鴨川であろう。1974年に撮影された写真である。

「アラカン」こと嵐寛寿郎の最大の当たり役といえば、言うまでもなく映画版の鞍馬天狗だった。戦前から戦後、1927年から56年にかけて、さまざまな映画会社を股にかけ、サイレントからトーキーと時代を超えて、嵐は40本以上にも及ぶ作品で鞍馬天狗を演じた。

横尾忠則は、「悪しきを挫き、弱きを救う、神出鬼没の鞍馬天狗は少年時代のヒーローだった。『東山三十六峰、静か



【図5】篠山紀信（写真）《嵐寛寿郎〔横尾忠則〕〔1974年 | 京都〕》〔篠山紀信、横尾忠則『記憶の遠近術～篠山紀信、横尾忠則を撮る』芸術新聞社、2014年、36〕

に眠る丑三つ時、突如おこる剣戟の響き…』のナレーションではじまる嵐寛寿郎の映画は、西脇の町の映画館ですべて観た」と回想する³⁴⁾。嵐寛寿郎主演の『鞍馬天狗』は1950年代にも14本撮られているので、そのどれかを横尾は見たにちがいない。「少年時代」と言っているのは、戦前戦中に撮られた映画の再上映だったかもしれない。「町に貼られた『鞍馬の火祭り』のポスターをこっそりはがして、長いこと家のトイレに貼っていた」と言うので、1951年の映画『鞍馬の火祭り³⁵⁾』を観たことは確かだろう。

しかしここで写真家が測定しているのは、空間的な遠近だけではない。写真家が見つめる先には時間的な遠近もまた仕込まれているのである。もう一度、横尾と嵐の写真に戻ってみよう。横尾が西脇で鞍馬天狗に夢中だった時代から20年あまりの歳月が経ち、横尾は36歳頃、嵐はその倍の72歳頃となっている。36歳といえば、嵐が寛プロ（第2次）から日活京都に仕事の間を移し、相変わらず旺盛に鞍馬天狗を演じ続けていた時期である。頭巾をかぶって鞍馬天狗の扮装をした横尾には、鞍馬天狗が、そして壮年期の嵐が乗り移っているようにも思える。そういう意味で、この写真には、横尾の過去と現在、嵐の過去と現在がみな写り込んでいるといえなくもない。さらにいえば、この写真が誰かによって見られる度に新たな時の層が付け加えられる。過去のある時点——1974年——に篠山によってフィルムに刻印された瞬間が1992年の写真集発刊の時点で、観る者の目に触れ、それが2014年の現在、さらに展覧会場でオーディエンスの目に再度触れる。このようにこの写真には、1927年のマキノ撮影所、1951年、『鞍馬の火祭り』が上映されていた西脇、1974年の京都などなど、いくつもの場所や時間がアナクロニックに——つまり時間が錯乱するように——折りたたまれているのである。田中純が「〔写真の〕の狂気とはいわば時間の錯乱である。写真とは、その存在性格からしてアナクロニックなイメージの場なのだ」とした上で、「写真を見る者は、過去を現在として、不在を現前として経験する」と述べているが³⁶⁾、写真そのものの持つアナクロニズムをさらに増幅したような写真と見ることができるだろう。

ここでふたたびキーとなるのがノスタルジアである。三島由紀夫（1925～1970）が『記憶の遠近術』と後に題されることとなる写真集のために生前に書いた文で「われわれは無限に喪失していく。何かを。何を喪失するともしれず、ただ喪失してゆく³⁷⁾」と述べた通り、何を喪失するのは問題ではない。ただ喪失に愛情を注ぐこと、それがノスタルジアなのである。

横尾は、鞍馬天狗に夢中になった過去に帰ることはできない。その代わりに70歳を越えた素顔の嵐に太刀を構えさせ、その傍らに自ら鞍馬天狗となって寄り添うことによって、過去と現在をアナクロニックに錯綜させて、ノスタルジアという両義的で厄介な心性と戯れようとしているようにも思える。

もともと横尾は、『私のアイドル』というタイトルで篠山と写真集を作ろうと考え、1968年に三島由紀夫との作品をはじめとして、さまざまな「ぼくの少・青年期の精神史に何らかの影響を与えたスター」たちとの写真を制作していった。しかしその範囲はスターたちにはとどまらず、「親しい友人や知人、それに恩師、または思い出深い人たち」にまで広がっていく。次第に構想は「写真による自伝」へと膨らみ、最終的には『私のアイドル』ではなく、『記憶の遠近術』というタイトルとなったという³⁸⁾。

横尾が「ぼくの思い出が山積みされている」という故郷・西脇で撮った写真をいくつか見てみよう。「ぼくをとりあげてくれた産婆さんの津田やすえさん」と意味ありげに視線を交わらせる横尾、「毎日通っていた駄菓子屋の村上さん夫妻」に挟まれて、なぜか申し訳なさそうな横尾³⁹⁾。この所在なさも、横尾のノスタルジアとのつきあい方なのだろう。

加古川に掛けられた鉄橋を走る加古川線の車両をバックに幼なじみたちと撮った写真【図6】。ここは横尾が父と魚釣りに来たという思い出深い、「故郷のなかでいちばん好きな場所」で、彼は懐かしい人びとと写真に収まる。「久しぶりに集まると、なぜみんなこんなにいい笑顔になれるのだろう」と横尾が言うように、満面の笑顔でカメラに向かう⁴⁰⁾。横尾もまた気恥ずかしそうに笑っている。ただし、皆からは距離をとってひとりで。故郷の幼なじみたちとは明らかに違う長髪で、都会的なファッションの横尾は、皆とは違う世界にいるようである。ここでの空間的な距離は、時間的な距離でもあるのだろう。ここでもまた、鞍馬天狗の写真と同じようなアナクロニックな時間の錯綜が見てとれる。横尾が故郷を離れてから過ごした時間と、幼なじみたちが故郷で過ごした時間が、篠山のカメラによって重ね合わされながら、その遠近が強調され、両者の差異が可視化されているのである。

三島由紀夫は、片脳油、遠い汽笛、派手な配色の風呂敷、臭いハバカリ、陰惨な見世物、俗悪な少年雑誌などの「戦前の『暗い日本』と、同時にそのノスタルジックなけばけばしい意匠とを」横尾が持っている指摘した上で、「日本の土俗の悲しみとアメリカン・ポップ・アートの痴呆的白晝的ニヒリズムとを、一直線につなげた」と語った⁴¹⁾。



【図6】篠山紀信（写真）《定本一良、吉岡輝壽、西晃佑、北詰勝之、藤原悦男、藤井良己、小西久子、岡本桂、岡本和子、田野節子、内橋博子〔横尾忠則〕〔1970年 | 西脇〕》〔篠山紀信、横尾忠則『記憶の遠近術～篠山紀信、横尾忠則を撮る』芸術新聞社、2014年、50〕

これらはまさにノスタルジアが召喚する無気味なものたちであり、それが横尾の作品のなかで蘇生してきたと三島は言うのだろう。

横尾にとっての西脇も、また無気味なものであったのだろうか。西脇で撮られた写真のなかの横尾の所在ない素振りを見るとそうであろうと推測できる。となれば、鞍馬天狗もまた、同じく無気味なものであったのかもしれない。宗十郎頭巾から覗く虚ろな眼差しはそれを物語っている。しかしながら、横尾は実際に西脇に帰って、「産婆さん」や駄菓子屋の夫婦、そして幼なじみたちとともに写真に収まっている。老齡の嵐寛寿郎とカメラの前に立っている。このことはどう考えればいいのだろうか。

映画作家で批評家のドナルド・リチャー（Donald Richie；1924～2013）は、「記憶の遠近術」を、そして横尾の芸術全般を「アイロニー」という概念を持ちこむことによって考察した。リチャーは、アイロニーの前提には「観察する姿勢、けっして納得しない問いかけの姿勢」があるという。横尾が観察しているのは、その写真を見ている観者であり、彼が問いかけているのは自らが装っている衣服に対してであろう。鞍馬天狗の写真の場合には、前者は空中の一点を揺るぎなき眼光で見つめる嵐であり、後者はカメラ＝観者に茫漠とした視線を投げかける鞍馬天狗の横尾であろう。また西脇での幼なじみたちとの写真の場合には、前者は集合写真のように写る旧友たちであり、後者はひとりで皆を見守るかのようには微笑む横尾であろう。実際、横尾は、後者の西脇における写真が掲載された雑誌『an・an』の特集「西脇オデッセイ——横尾忠則故郷へ帰る」で、故郷に「二度と帰るまいと決心して去った」のに、憧れた近代主義への絶望から「あれほど嫌悪し、憎悪した前近代にたちむかっていた」という。ただそれは、「郷愁」ではなく、「常に私の内部の前近代を外部にほうり出すことにより前近代を対象化して冷たく眺めていた」のだという⁴²⁾。横尾が郷愁＝ノスタルジアの危険性を重々承知しながら、それを相対化して利用しようとしていたことが、よく分かる。

リチャーは、横尾の芸術はつねに「自己確認〔筆者註：identity〕」にかかわる問いを発しているという。横尾は、さまざまな役割を試みるが、そのどれも彼は信じていないと推論する。「横尾にとって自己とは、あたかも液体のようなものなのだ」といい、横尾のアイロニーの帰結とは、「けっして本気に《なる》ことはない」ことであると指摘する⁴³⁾。

横尾は、鞍馬天狗の扮装をするが、鞍馬天狗になる訳ではない。故郷の幼なじみたちと写真に収まるが、彼ひとり離れて佇む。ノスタルジアの対象を召喚し、それと距離を置きながら、ともに写真というアナクロニクな媒体のなかで凍りつくというアイロニックな姿勢。これが横尾の取ったノスタルジアとのつきあい方であったのかもしれない。

おわりに

本稿では、3つのイメージを鍵として、1910年代前半、1970年代前半における故郷／日本の発見とノスタルジアの問題を扱ってきた。多少単純にまとめれば、1910年代にかんしては、日露戦後の都市化／近代化、70年代にかんしては高度経済成長が、抑圧してきた他者が、故郷／日本という顔で蘇ってきたと考えることができるだろう。1960年代における、三島由紀夫における日本、唐十郎らにおける土俗的なものの発見、あるいは時どきにおける民俗的なものの蘇生についても考えあわせなければいけないだろうが、本稿ではそこまで力は及ばなかった。

さらに、本稿におけるノスタルジアのあつかい方も、あまりに単純にすぎるかもしれない。たとえば津上英輔は、ノスタルジアを、たんに保守的、ロマン主義的なものとして批判するのではなく、「過去の主観的現前」という美的範疇として積極的な意味を見出すことを主張している⁴⁴⁾。また、北田暁大による「昭和三十年代ブーム」の批判的読解⁴⁵⁾や、石岡良治によるポピュラー・カルチャーにおける消費財としてのノスタルジア分析⁴⁶⁾も考慮に入れなければならないだろう。

注

- 1) 四方田犬彦「帰郷の苦悶」四方田犬彦他編『ノスタルジア』（「世界文学のフロンティア」第4巻）、1996年、岩波書店、8-16。
- 2) Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, NC: Duke U. P., 1993, 138-45.
- 3) ピクチャレスク理論については、安西信一「ピクチャレスクの美学理論——ギルピン、ブライス、ナイトをめぐって」（『美学』158号、1989年9月、36～49頁）、及びMalcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800* (Aldershot: Scolar, 1989) を参照のこと。
- 4) 富山太佳夫「ピクチャレスクの影」『現代思想』16号13巻、1988年11月、226。
- 5) 第1章は、「郷愁のトポグラフィ——一九一〇年代の芸術写真における山村風景の表象」（『トポグラフィの日本近代——江戸泥絵・横浜写真・芸術写真』青弓社、2011年、150-191）、第2章は、「白昼夢としての京都——『そうだ 京都、行こう。』が約束する未来」（『美術フォーラム21』第27号、醍醐書房、2013年5月、112-118）、第3章は、「ノスタルジアとのつきあい方」（篠山紀信、横尾忠則『記憶の遠近術～篠山紀信、横尾忠則を撮る』芸術新聞社、2014年、8-11）をそれぞれベースにして、編集・加筆したものである。
- 6) 米谷紅浪「写壇今昔物語」第15回、『写真月報』42巻、1937年、47。
- 7) 勝原文夫『農の美学——日本風景論序説』（論創社、1979年）、加藤典洋『日本風景論』（講談社、1990年）、上田誉志美、山本敦彦『風景の成立——志賀重昂と「日本風景論」』（海風社、

郷愁と発見（佐藤守弘）

- 1997年)、大室幹雄『志賀重昂「日本風景論」精読』（岩波書店、2003年）などを参照のこと。
- 8) 柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社、1988年。
 - 9) 内田隆三『国土論』筑摩書房、2002、68。
 - 10) 成田龍一『「故郷」という物語——都市空間の歴史学』吉川弘文館、1998年。
 - 11) 夏目漱石「三四郎」『漱石全集』第5巻、岩波書店、1993年、293-295。
 - 12) Carol Gluck, *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period*, Princeton U. P., 1985, pp. 177-78.
 - 13) 夏目漱石前掲書、295。
 - 14) ヴァルター・ベンヤミン「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」『近代の意味』（「ベンヤミン・コレクション」I）浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995年。
 - 15) Harry Harutoonian, *Overcome by Modernity: History, Culture and Community in Interwar Japan*（『近代による超克——戦間期日本の歴史・文化・共同体』梅森直之訳、岩波書店、2007年）、Princeton, NJ: Princeton U. P., 2000, 18.
 - 16) Marilyn Ivy, *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*, Chicago: U of Chicago P., 1995, 86.
 - 17) ジークムント・フロイト「無気味なもの」『文化・芸術論』（フロイト著作集 第三巻）高橋義孝他訳、人文書院、1969年、327~57。
 - 18) 森彰英『「ディスカバー・ジャパン」の時代——新しい旅を創造した、史上最大のキャンペーン』（交通新聞社、2007年）を参照のこと。
 - 19) 三浦武彦、早川和良『クリスマス・エクスプレスの頃』（日経BP企画、2009年）を参照のこと。
 - 20) 藤岡和賀夫『華麗なる出発——ディスカバー・ジャパン』毎日新聞社、1972年、72~73。森前掲書、8。「ディスカバー・ジャパン」キャンペーンについては、『DISCOVER JAPAN40周年記念カタログ』（PHP研究所、2010年）も参照のこと。
 - 21) この一大キャンペーンの全貌は、先だって東京ステーションギャラリーで開催された「ディスカバー、ディスカバー・ジャパン「遠く」へ行きたい」展において、批判的な再考も含め、詳しく明らかにされている。『ディスカバー、ディスカバー・ジャパン「遠く」へ行きたい』展覧会図録（東京ステーションギャラリー、2014年）を参照のこと。
 - 22) 『華麗なる出発』、102。
 - 23) ここにはほぼ同時代の中平卓馬らに見られる、いわゆる「アレ=ブレ=ボケ」の影響が見られるかもしれない
 - 24) 藤岡によれば、本来考えていたタイトルは「ディスカバー・マイセルフ」であり、その「マイセルフ」を示唆することばとして彼が思いついたのが「美しい日本と私」であった。ただ、それが川端康成のノーベル賞受賞スピーチである「美しい日本の私」と似ていることから、川端自身の承諾を得て、川端が命名したことにしたという。『華麗なる出発』、154~156。
 - 25) 同、104。
 - 26) Marilyn Ivy, *op. cit.*, 35.
 - 27) 拙著『トポグラフィの日本近代——江戸泥絵・横浜写真・芸術写真』青弓社、2011年、164。

郷愁と発見（佐藤守弘）

- 28) 同、184。
- 29) ジュディス・ウィリアムスン『広告の記号論——記号の生成過程とイデオロギー』Ⅰ、山崎カヲル、三上弘子訳、柘植書房、1985年、149～51。
- 30) ジョン・バージャー『イメージ——視覚とメディア』伊藤俊治訳（ちくま学芸文庫）筑摩書房、2013年、202～203。
- 31) 野村典彦は、戦後における民話研究や同時代のメディアにおける新たな「風土記」などと、ディスカバー・ジャパンや『an・an』『non-no』などにおける言説に共通点を指摘している。『鉄道と旅する身体の近代——民謡・伝説からディスカバー・ジャパンへ』（『越境する近代』10）青弓社、2011年。
- 32) このことは、かつて拙論で、ある蒸気機関車写真集の発行（1968年）をめぐって論じた。「鉄道写真蒐集の欲望——20世紀初頭の日本における鉄道の視覚文化」『京都精華大学紀要』39号、2011年11月、49-72。
- 33) 渡辺裕「日本橋と高速道路——都市景観言説にみる美的判断の生成と変容の力学」『美学芸術学研究』30、2012年3月、128-129。
- 34) 篠山紀信『横尾忠則 記憶の遠近術』講談社、1992年、36。
- 35) 大曾根辰夫監督、松竹、1951年10月12日公開。
- 36) 田中純『都市表象分析Ⅰ』（10 + 1 Series）、INAX出版、2000年、43。
- 37) 三島由紀夫「ポップコーンの心霊術《横尾忠則論》」、篠山前掲書、9ページ。
- 38) 横尾忠則「記憶の遠近術のこと」、同上、204～205ページ。
- 39) とともに篠山前掲書、20ページ。
- 40) 同書、55ページ。
- 41) 三島前掲文、篠山前掲書、5～8ページ。
- 42) 『an・an Elle Japon』7号、平凡出版、1970年6月20日、74。
- 43) 篠山前掲書、199ページ。
- 44) 津上英輔『あじわいの構造—感性化時代の美学』春秋社、2010年。
- 45) 北田暁大『増補 広告都市・東京：——その誕生と死』（ちくま学芸文庫）、筑摩書房、2011年。
- 46) 石岡良治『視覚文化「超」講義』フィルムアート社、2014年。

（さとう もりひろ 京都精華大学教授）

■佐藤守弘先生

コロンビア大学大学院修士課程修了。同志社大学大学院博士後期課程退学。博士（芸術学）。芸術学・視覚文化論専攻。著書に『トポグラフィの日本近代—江戸泥絵・横浜写真・芸術写真』（青弓社）など。最近の論文に「遺影と擬写真—アイコンとインデックスの錯綜」（『美学芸術学論集』9）など。翻訳にジェフリー・バッチェン『写真のアルケオロジー』（共訳、青弓社）など。2012年、芸術選奨新人賞（評論等部門）受賞。