

Title	写真家 東松照明が魅せられた、長崎の中の中国文化：「町歩き」より受け止めていく、東シナ海を巡る歴史の厚み
Author(s)	吉成, 哲平; 三好, 恵真子
Citation	アジア太平洋論叢. 2022, 24, p. 113-133
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/95083
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

写真家 東松照明が魅せられた、長崎の中の中国文化
— 「町歩き」より受け止めていく、東シナ海を巡る歴史の厚み—

**Close Ties Between Nagasaki and China Realized by Shomei Tomatsu:
The Intricate History of the East China Sea Emerging on the Street**

吉成 哲平*

YOSHINARI Teppei

三好 恵真子**

MIYOSHI Emako

Abstract

Shomei Tomatsu is a well-known photographer who captured the social changes of post-war Japan for more than half a century. In particular, since he was shocked at the wounds of atomic bomb victims of Nagasaki in the early 1960s, he had kept on saving the details of the lives and deaths of the survivors over several decades, using “group-photographs (*gun-shashin*)”, which was his original photographic method. In his later years, he moved to Nagasaki and developed his perspective based on the long history of the place, roaming the streets day after day. It is through this shooting procedure that he always had a vivid sense of reality. In the previous study, the authors clarified that he gradually observed individuals in their everyday lives, who lived with the memories of the unforgettable atomic bomb by applying a new methodology, which we devised to grasp the photographer’s spiraling thoughts and emotions reflected in his practical actions.

By contrast, previous research has emphasized that he photographed the horrors of atomic bombs. Especially, it is significant to note that the hardships of the survivors were identified with the persecution of Christians in the pre-modern period. The trouble is, however, that this perspective trivialized the long and convoluted history of Nagasaki since opening the port in the late 16th century, which he gradually perceived as fascinating living in the town. Therefore, the aim of this study is to describe the layered history of Nagasaki he tried to express in his life by analyzing the “group-photographs” and other materials.

Generally speaking, the historical connections between Nagasaki and other countries were represented by Dejima Dutch Trading Post and Tojin-Yashiki in the Edo period. However, before the Tokugawa shogunate started to dominate the foreign relations, the islands of Japan were melting pots of many ethnic groups coming from beyond the sea. Most importantly, Nagasaki also preserved the strong ties with other Asian countries rather than European ones.

Considered in this light, his earlier works, significantly enough, focused on the influence of China as well as the history of suppression of Christians, although it was just expressed by a few photographs of historical artifacts. On the other hand, since the beginning of his new life in Nagasaki, he had captured the individuals who had inherited their ways of lives, including the traditional festivals and the commemorations of their ancestors, both of which traced back to the Edo period.

Furthermore, in the late 2000s, just before the end of his life in Okinawa, he casted a gentle eye toward the lives of the street where numerous people from a diverse range of backgrounds had walked down for centuries. It is noteworthy that he realized the historical ties among Nagasaki, Okinawa and Fujian surrounding the East China Sea, based on his own past experience that he

* 大阪大学大学院人間科学研究科・博士後期課程

** 大阪大学大学院人間科学研究科・教授

journeyed from Okinawa to the Southeast Asia. From this, it follows that the intricate history of Nagasaki was deeply connected with the hardships of Ryukyuan people which he witnessed in Okinawa around the early 1970s.

Keywords: Nagasaki, Chinese Culture, East China Sea, Okinawa

I はじめに

2005年に長崎県美術館で行われた、長崎ゆかりの作家たちを取り上げたシリーズ展の第一回目にあたる「写真／長崎」展は、写真術がもたらされた幕末以降の6人の写真家たち⁽¹⁾の作品から、日本の写真史と近現代の長崎史を総覧することを試みた展覧会であった。特に同展は、その原爆投下により突如として切断され、戦後は被爆という「日本の現代史の一舞台」として語られることの多い同地の時の流れを、写真の黎明期より長崎を見つめてきた写真家たちの眼から捉え直す試みでもあった(伊藤 2005)。この中で、そうした写真家の一人として取り上げられた東松照明(1930-2012)は、「戦後写真の巨人」とも呼ばれ、1960年代初頭に目の当たりにした原爆被害への衝撃から、その後半世紀近くにわたり繰り返し長崎を訪れ、後年には同地に暮らす中で、その町と人の営みを見つめ続けた写真家として知られる。

他方で、既報(吉成・三好 2021)で論じたように、従来の写真史や写真論において東松は、敗戦後の社会状況を鋭く捉えた「リアリズム写真」や、十五年戦争下の対外宣伝と密接に関わった「報道写真(組写真)」等の、それまで主流であった写真表現とは一線を画し、1960年代より新たに登場した「映像派」世代の写真家として位置付けられてきた(岸 1974; 飯沢 1999)。とりわけ「名取＝東松論争」(1960年)に象徴されるように、眼前の出来事を単線的なストーリーとして表現することを重視した「組写真」への反発から、東松がその独自の表現方法として位置付けたのが「群写真」であったにも関わらず、概してある誌面上での写真同士の組み合わせが読者へ喚起するその象徴性のみが強調されて論評されている(林田 2010, 2013)。言い換えれば、戦後の揺れ動く複雑な現実を写す中で、その一瞬一瞬に写真へと込められてきた東松自身の胸中がこれまで見落されてきたことが分かる。すなわち既存研究では、東松がカメラを介して直面し続けた戦後社会の実相が未だ明らかとなっていない点が課題として見えてきた。

そこでこれまで筆者らは、その独自の方法論として体系化を試みてきた「写真实践」(吉成 2021)より、東松が戦後日本を見つめ続ける原動力となった敗戦後の「アメリカニゼーション」の実相を明らかにし(吉成・三好 2022)、とりわけ長崎において東松が被爆者の「伴走者」として捉え続けた戦後の原爆被害の実像を具体化してきた(吉成・三好 2021)。なお、次章で改めて整理するように、ここで言う「写真实践」とは写真家たちが撮影行為を介した眼前の風景との出会いより刻々と深めてゆく経年的実践を、体系的に捉えてゆく方法論である。そして、この「写真实践」より見出された後者の長崎での撮影活動に関する研究成果として最も強調しておきたいのは、東松が1960年代より30年以上の時間をかけて同地の被爆者を見つめ、その一人ひとりとの間に関係性を築く中で、被爆者が自らと同じ戦中戦後の日常を生きることの中にこそ、その代え難い原爆体験を抱え続けていることを見出していった点である。

他方で、これまでの研究成果を踏まえた上で更に留意すべきは、このように同地で数十年に及ぶ撮影活動を展開する過程で、東松は被爆以後の実状へと一貫して目を注ぎ続けながらも、次第に開港以来の歴史の厚みをもった長崎の町そのものへと強く魅せられていった側面である。特に東松は、1990年代末から晩年に沖縄へと移住するまで自らも長崎で暮らしつつ、数百年に

わたり同地を訪れて来た人びとの足跡が混ざり合う、その「チャンポン文化」の存在を感じ取っていった。そしてそれは、起伏に富み、狭い路地の入り組む長崎ならでの町中を、カメラを手にあてもなく歩いていくという「町歩き」を通じ、徐々にその身体で感受していった事柄であったのである。特に、それまで半世紀にわたり撮り続けてきた写真の多くを占めるとした（東松 1999c）、この「町歩き」こそが東松の撮影スタイルの核を成し、そうした中で長崎と中国との歴史的な結びつきを最も強く感じ取っていった点は見過ごすことが出来ない⁽²⁾。

しかしながら、本稿第3章で整理するように、こうした長崎での撮影活動に関し、既存研究では概してその原爆被害を撮り続けた写真家としての側面に中心的な焦点が当てられてきた。とりわけ、東松が捉えた長崎の歴史を巡る議論は、同地のキリシタン殉教という出来事が、被爆者の直面した受難と重ね合わされていた点に収斂している。他方で、第4章で詳述するように、こうした近世以降のキリシタン弾圧の歴史は、あくまで16世紀の開港以後、宣教師や貿易商人を始め、海を越えた多様な出自から成る人びとが長崎の町に入り混じりながら暮らしていた状況が、その後近世国家により大きく変容を迫られる過程で生じた出来事の一つの側面に過ぎないことに留意したい。つまり、キリスト教を布教したポルトガルやスペイン、あるいは「出島」として有名なオランダ等のヨーロッパ世界との関わりがともすれば強調される一方で、開港以来、長崎はまた中国や朝鮮等のアジア世界からも色濃い影響を受け続けてきたことを注視する必要がある。すなわち第5章で具体化するように、それはまさに東松自身が長崎を「町歩き」する中で身をもって感じ取っていった「チャンポン文化」でもあったのである。特に、既報（吉成・三好 2021）でも明らかにしたように、自らの直面した現実の複雑性を表すために東松が「群写真」という独自の表現手法を用いてきた点に鑑みた時、上述の「チャンポン文化」は、「文化のごちゃ混ぜ」ないしは「歴史のごちゃ混ぜ」として（東松・今福 2009: 25-26）、それまで数十年にわたり撮り続けてきた写真を混ぜ合わせながら表現されていった点も見過ごすことは出来ない。

そこで本稿では、東松が長崎での「町歩き」より受け止めていった、開港以来の長崎の町の歴史の実相を明らかにしていく。ここからは、長崎が受けてきた中国からの影響にとりわけ強く魅せられながら、多様な出自や帰属を抱えて共に長崎の町に生きるひとびとの日常を、海域アジアを巡る歴史の中で総体的に捉え直していった軌跡が浮かび上がってくるのである。

II 独自の的方法論としての「写真実践」

次章にて、東松が受け止めていった長崎の歴史を巡る先行研究とその課題点を整理する前に、ここではまず、これまで筆者らが体系化を試みてきた「写真実践」という独自の的方法論を通じ、「町歩き」より感じ取られた「チャンポン文化」のありようを描き出していく重要性を改めて確認しておきたい。

これまで筆者らは、本稿で取り上げる東松照明に加え、1970年代から90年代にかけてアラスカを旅し、野生生物の営みを見つめ続けた星野道夫と、1980年代より都市と鉱山の結びつきを写真に収め、東日本大震災以降の現在は、故郷の東北の復興を見つめる畠山直哉ら、戦後写真家たちの経年的な撮影活動より見出される事柄を具体化してきた。ここからは、異なる時代と社会状況を生きた彼ら写真家たちが、カメラを介した眼前の風景との出会いよりその胸中を絶えず深化させながら、ひとびとの暮らしの営みを見つめ続けてゆくという根源的な共通項が見出されてきた。例えばこの点に関し、東松はある被爆者を写すことへの責務とためらいの間で揺らいだ、その葛藤を以下のように残す。

あのとき、あなたは、気おくれして写真も撮れずにいた私を逆に励ましてくれました。そして、すすんでカメラの前に立ってくださいました。(中略) そう、あなたは、『私でないといけないもの』としてカメラの前に立たれました。では、そういうあなたを撮った私自身は、私でないといけないこととしてシャッターを切ったのだろうか (東松 1977: 22)。

他方で、従来の写真史や写真論等の類似する先行研究の精査より浮かび上がって来たのは、概してその作品にのみ焦点が当てられ、論じられることで、上述のように各々の写真家が撮影行為を介することで重層化させてゆくその胸中が見過ごされてきた課題点であった (吉成 2021)。次章で改めて詳述するように、例えば被爆以後の長崎の原爆被害を捉えた東松の『<11時02分>NAGASAKI』(1966年)を巡っては、作中に並べられた、光の当てられた被爆者のケロイド痕の写真と、木々の間から差し込む太陽光のそれとが、鑑賞者に対して原爆が炸裂した瞬間の光を象徴的に喚起させると指摘される (林田 2013: 128)。しかしながらここからは、東松が代えがたい一人ひとりの被爆者の生と死を葛藤の中で見つめ続けたその胸中が見過ごされてしまう危険性が見える。すなわち、こうした「作品中心」の視座からは、各々の写真家が、戦後社会の変容と向き合う過程で深化させてゆく撮影活動の全体像が等閑視されてきたことが、その課題点として浮き彫りとなってきたのである。

そこで、筆者らが独自の的方法論として位置付けた「写真实践」では、従来の中心的な分析対象であった写真集に加え、新聞記事や対談集、講演録等、彼らが経年的に撮影を続ける過程で様々に発信してきた表現媒体を駆使することで、その思索の深まりを描き出していく。ただし、ここで特筆したいのは、このとき筆者自身もこれまで十数年にわたり写真の表現活動を行ってきた経験に基づき、上述の撮影行為を介した視座からの分析を試みている点である。特に東松の長崎での撮影活動については、その足跡を辿るため、筆者自身も同地での撮影を行ってきた。そしてその中で76年前の原爆体験との距離や、写真には写しえない、被爆まで確かに息づいていたひとびとの暮らしの存在を強く感じ取りつつ (吉成 2021: 55-58)、翻って終わらない被爆の現状を前に、写真表現に出来ることは何かを自問し続けた東松の足跡の意義について再帰的な分析を試みてきたことを強調しておく。

加えて本稿を通じ、東松が受け止めた長崎の歴史の厚みを具体化する上で特に押さえておきたいのは、各々の写真家たちがその土地々々で「写真实践」を展開する過程で、やがて日常の暮らしの中に流れる、人間の一生を超えた遙かな時間の存在を鮮烈に感じ取ってゆく側面である。すなわち、これまで筆者らが明らかにしてきたように、例えば上述した星野はアラスカの人間と自然の営みを見つめ続ける中で、古来より無数の人間と動植物たちが織り成してきた歴史の果てに自らもアラスカに暮らしていることを強く感じ取りつつ、日常の時間の中の、もう一つの悠久の時の流れを体感していった (吉成 2021: 66-77)。このように「写真实践」という方法論により、写真家たちが人間の一生という時間から知覚していく、土地々々の深い歴史をもその射程に捉えてゆくことが出来ることを強調しておく。翻って、これは東松がその被爆都市としての側面に留まらず、開港以来長崎に生きてきた、多様な出自からなる数え切れない人びとの営みを、その身体で感受していったことと通底していくのである。従って、以下ではこの「写真实践」より、東松が長崎を「町歩き」する中で見出していったその重層的な歴史のありようを描き出していきたい。

III 東松照明が捉えた長崎の重層的な歴史に関する先行研究とその課題

序章でも述べたように、これまで写真史や写真論において東松とその作品は、安保闘争に揺れ動く1960年代より登場した「映像派」の写真家として、概して当時の時代と社会状況の中に埋没して位置付けられてきた。特に既存研究では、東松が写真家として本格的に活動してゆく1950年代から、本土復帰に揺れ動く沖縄へと渡る1970年前後にかけて制作された作品群へとその中心的な焦点が当てられてきたこと（飯沢1999, 2008; 鳥原2013）、それ以降の撮影活動の軌跡については見過ごされがちであったことをまずは押さえておく必要がある⁽³⁾。

このとき、東松が半世紀近くにわたり見つめた長崎での撮影活動についても同様に、1960年代初頭の前爆被害を見つめる中で制作した最初の作品である『<11時02分>NAGASAKI』について中心的に論じられている（林田2013）。つまり、東松と長崎との関わり合いについては、これまでそのほとんどが原爆被害を見つめた写真家としての側面が強調されてきたと言える⁽⁴⁾。第5章でも詳述するように、こうした長崎の被爆は東松が終生見つめ続けた重要なテーマであり、決して見過ごすことは出来ない。しかしその一方で、長崎への定住以後、東松自身もまた一人の生活者としての視点から、その歴史を含めた長崎の町と人の営みを総体的に見つめていったプロセスは概して見落とされてきたことが第一の課題点である。特に、既報（吉成・三好2021）で明らかにしたように、ここで改めて強調しておきたいのは、非被爆者である自らと原爆体験との「距離」を絶えず感じながらも、東松はいつしか「写真家」と「被爆者」という関係性を超えて、その日常を人びとと共に生きてゆくという、長い時間をかけたプロセスがあったことである。こうした側面を踏まえた時、東松自身もまた長崎に根を下ろす中で、原爆投下を含む、同地が経験してきた歴史への眼差しをいかに深めていったのかを明らかにする必要がある。

ただし、こうした既存研究において東松が見つめた長崎の歴史の重みが言及される際には、上述のように被爆者が直面してきた厳しい現実が重ね合わされながら論じられてきた点にも留意しておきたい。例えばこの点に関し林田新は、前出の『<11時02分>NAGASAKI』を巡り、東松が「群写真」というその独自の表現方法により、日本と異国との交流を通じ、非対称的な関係性の中で構築されてきた「境界としての長崎の歴史」を浮かび上がらせていたとする（林田2013: 130）。すなわち、作中の被爆者のケロイドや、踏み絵により摩滅したキリスト像等の写真同士の間に見られるその類似性により、両者に傷跡を刻み込んだ原爆と仏教徒、あるいはそれをもたらしたアメリカ軍と江戸幕府とが、お互いに「等価なもの」として表されているとした（前掲書: 129）。

こうした林田の指摘にも見られるように、東松が見つめた被爆以後の現状と、それ以前の長崎が経験してきた歴史が重層的に論じられる際に最も特筆すべきは、その作中の、原爆により破壊された浦上天主堂の瓦礫等の写真を基に、とりわけ近世のキリシタン殉教の歴史へと焦点が当てられてきた点である。例えばこの点に関し、東松とも親交があった今福龍太は、東松の長崎の写真について、同地のカトリック教徒たちが「数世紀にわたって被ってきた精神的試練と苦悩の歴史」にまでその「無意識の視線」が届いていたと指摘する。つまり今福は、一つの歴史の終末のようにも思われる長崎の被爆の現実から、東松が「別種のより深い振幅を持った歴史」をとり出していたとした（今福2001: 25）。

特に、こうした今福の指摘について押さえておきたいのは、長崎の写真を含む東松の作品が、「戦後日本」という文脈を超える普遍的な時間と空間を写していたと強調する点である。すなわち、その写真は「『日本』という国家制度と公の歴史に回収されない」、「『群島』として

の日本の光景」を捉えているとした(今福 1998: 8)。この点は、後述する東松の長崎を巡る最後の作品への今福による寄稿の中で、「近代の単一な時間性と、公的な『歴史』の抑圧」によって忘却されがちな、「多様に屈折し混淆する長崎の『時』」を東松がその写真を通じ「救済」しているとする点(今福 2009: 13)にも確認出来る。つまり上述の指摘は、長崎定住以後の撮影活動に至るまで一貫して言及されてきたのである。

このように東松が見つめた長崎の歴史に関し、概して既存研究ではキリシタン殉教の歴史と被爆者の受苦とが重ね合わされることで浮き彫りとなる、普遍的な時間の重要性が指摘されてきた。第5章で具体化するように、こうした視点に関しては、1960年代より長崎を見つめ始めた当時の東松自身も同様の胸中を残しており押さえておく必要がある。しかしここで強く留意したいのは、他方で特に近世のキリシタン弾圧は、その後の幕藩制国家が、キリシタンを含むそれまで同地で暮らして来た様々な出自と帰属からなる人びとを強力に管理してゆく歴史的な変容過程の一つの契機に過ぎなかったことである。すなわち次章で概観するように、東松が魅せられた長崎の「チャンポン文化」は、こうした開港以降の大きく揺れ動く歴史を経験することで、今日まで脈々と培われていくのである。

IV 「諸民族雑居」の長崎の町と、近世以降のその変容

周知の通り、長崎の町の形成は日本で最初のキリシタン大名である大村純忠により、1571年に貿易港として開かれたことを契機とする。川口洋平によれば、長崎は開港翌年のポルトガル船の来航に始まり、その当初から宣教師や貿易商人等の外国人との強い関わり合いの中で発展し、その多くはポルトガル、スペイン、イタリアに加え、アフリカや東南アジアからの出身者が占めた。そして、ここにはまた唐船によって長崎を訪れ、滞在する中国人や、あるいは16世紀末の「文禄・慶長の役」として知られる豊臣秀吉の朝鮮出兵の際に連れて来られた、朝鮮からの人びとも含まれていた。こうした外国人たちは、基本的に市中の宿へと宿泊したものの、中には長崎への滞在が長期にわたるにつれて住居を構える者もいた(川口 2007: 33-34)。つまり、長崎と諸外国との結びつきが語られる際に、ともすれば「鎖国」下の海外の窓として機能した「出島」と「唐人屋敷」の存在のみが強調されがちである一方で、このように長崎にはそれ以前から海外との濃密な交流の「前史」が存在していた点(川口・村尾 2008: 173-174)をまずは押さえておく必要がある。

荒野泰典は、こうした多様な出自からなる来航者たちの入り混じった当時の日本列島は、その後1630年代から40年代にかけて江戸幕府が「海禁」政策をとるまで、複数の民族が「互いに交流・対立・抗争などを繰り返しながらも並存している」、「諸民族雑居」の状態にあったことを指摘する。言い換えれば、ここにはまだ「雑居」状態を管理する国家権力が存在していなかった。とりわけ、東松が「町歩き」の中で強く感じ取っていった、長崎と中国との歴史的な結びつきとも通ずる点として重要であるのは、当時の列島には「南蛮図屏風」としてしばしば想起されるヨーロッパ人や黒人よりも、むしろ「華人」や朝鮮人のほうが遥かに多かったと考えられる点である(荒野 2004: 200, 214)。

例えばこの点に関し荒野は、キリスト教宣教師と同様に列島各地に足跡を残していった当時の「唐人」のありようについて、次の三つの特徴を指摘する。すなわち、第一に当時の日本列島には、貿易関係のみに留まらず、「きわめて多様な技能」を持つ中国人たちが渡来していた。このとき第二に、彼らは各地の領主層により召し抱えられつつ、その医术や漢学の素養に加え、読み書く能力、鋤山・土木技術等を通じ領主層自身の需要と、その領内支配へと技術的な貢献

を果たした。そして第三に、その事跡は上述の領主層との関係を越えて、広く生活文化の諸局面にまで及ぶことで、近世文化の広範な部分へと影響を与えていた（前掲書：215）。換言すれば、同時代のヨーロッパ人によるキリスト教布教と鉄砲伝来、更には天文・地理・医学等の科学知識や食品などの生活文化は、こうした「諸民族雑居」状態の中で当時の日本社会へともたらされたものであった（前掲書：215）。つまり、宣教師に代表されるポルトガルやスペイン等のヨーロッパ世界との結びつきは、あくまで当時の列島各地に入り混じる複数の民族との関わり合いのありようを特徴付ける一つの側面に過ぎなかったのである（前掲書：210）。先述したように、こうした側面は翻って当時の長崎にも当てはまることに強く留意したい。

しかし、こうした「諸民族雑居」の状態は、その後17世紀に入り江戸幕府によるキリシタン弾圧とその強化が行われる過程で大きな変容を迫られてゆく。すなわち開港以来、キリスト教布教の最大の拠点であった長崎からは、その後の全国的な禁教令と改宗政策により、1630年代までにキリシタンが姿を消していった（荒野 2003: 77）。江戸幕府はこの1630年代以降、国際関係の窓口を長崎と平戸に加えて、薩摩、対馬、松前に限定し、併せて自「国民」の私的な海外渡航と、海外在住の日本人の帰国をそれぞれ禁止する。そして、1641年には平戸にあったオランダ商館を出島に移すことで、近世日本における「四つの口」を形成したのである。このように、当時の幕府は国際関係を国家的に掌握するため、それまでの「諸民族雑居」の状態であり、「領域内の住民の自由で私的な海外との往復や外国人との交流」を抑圧していったこと（荒野 2004: 204）を強調しておきたい⁵⁾。

ただしここで同時に留意したいのは、他方でこうした「海禁」下においては、幕府が望む外国人との関わりは依然として残されていたことである。この点について前出の荒野は、まず1630年代までに来航した外国人のありようを大きく次の三つの類型に分類する。すなわち第一に、外国使節や旅行者等の短期的な渡航者である。続いて第二に、宣教師や貿易商人を始め、日本に住居を構え、時に日本人女性との間に子どもを儲けつつも日本以外にも複数の活動拠点を持っていた者であった。そして第三に、唐通事や陶工、黄檗僧等の、日本社会へと取り込まれ、やがて同化していった者である（荒野 2003: 135; 荒野 2004: 218）。このとき最も重要であるのは、以上の三つの類型の中でも、第一類型である「短期滞在者」と、第三類型の「同化者」の存在は近世国家によって容認された一方で、「日本社会に根を張った境界人」であり、帰属の曖昧であった第二類型に属する人びとは排除されていった点である（荒野 2004: 219-220）。つまり、当時の日本社会と外国人との交流に関しては、一時的な滞在に限定するか又は日本社会への同化が促されてゆくという、二つのあり方に限定されていったのである。

その上で、ここで特に見過ごすことが出来ないのは、こうした日本を訪れる外国人を選別する論理を明確に示したのが、当時の長崎に暮らしていた「唐人」への処置であった点である（荒野 2003: 135）。すなわち、1635年には唐船の来航を長崎一港に限定したことにより、それまで長崎以外の列島各地に居住してきた唐人は、長崎へ移住し来航する唐船との取引を続けるか、あるいは唐船が来航しなくなったその地に留まり「日本人」として現地社会に溶けこむかの二者択一を迫られていった。そして島原の乱（1637-38年）を経て、オランダ・イギリス系住民や混血児の国外追放と、その新たな居住が禁止された1639年には、長崎居住の唐人に対しても、本国に一度帰国した場合、再び長崎に居住することが禁じられることで、彼ら長崎の在住唐人も本国と分断され、日本社会への同化を余儀なくされていった（長崎県教育委員会編 1989: 37-38; 荒野 2003: 134）。こうした中で、その半世紀後の1689年には、それまで市内に滞在、雑居していた中国人は、「出島」と並ぶ「唐人屋敷」へと収容されていったのである（川口 2007: 56）。

以上の開港以降の歴史を踏まえた上で、ここで次の二点を改めて整理しておきたい。すなわち第一に、それまで「諸民族雑居」の状態にあった長崎は、その後近世国家による国際関係の掌握のため、薩摩、対馬、松前と並ぶ「四つの口」の一つとして位置付けられた。そしてその過程で在住唐人を含む、長崎に長期間滞在しながらも、帰属が曖昧であると判断された「境界人」は、国家による強い管理の下に置かれていったのである⁽⁶⁾。しかしながら、そうした状況下においてもなお、彼らは「独自の論理と存在理由」を持ちながら、根強く生き続けていた（荒野 2004: 220, 228）。次章で見ると、このように国家とのせめぎ合いの中で、それぞれの異なる帰属とアイデンティティを守り続けながら生きる人びとの暮らしは、翻って、まさに東松が長崎の町中で写したその姿へと通じていくことを強調しておきたい。

そして第二に特筆すべきは、長崎は開港以来、ポルトガルやスペインのみならず、中国を始めとするアジアとの色濃い結びつきもまた脈々と維持してきたことである。こうした側面は、その後の1630年代以降に「出島」や「唐人屋敷」が整備された後にも当てはまることに留意したい。例えばこの点に関し木村直樹は、「西洋の窓」としてのオランダと長崎との歴史的な関わりがともすればイメージされがちである一方で、17世紀や18世紀のオランダ貿易と唐人貿易の割合から言えば、後者の割合の方が大きかったと推定されることを指摘する。つまり「鎖国」下の「西洋の窓」として想起される長崎のイメージは、当時の実態に即して言えば「ごく一部」の側面が強調されるに過ぎないとした（木村 2021: 46-47）。このように、長崎に息づく「チャンポン文化」は、キリシタン殉教や、海外とのつながりの典型的なイメージとしての「出島」と「唐人屋敷」からだけでは描くことの出来ない、多様な交流とその変容の歴史を経る中で形成されてきたことに留意する必要がある。次章で見るとこうした点は、東松が「町歩き」より中国からの影響をとりわけ強く感じ取っていく姿とも通底していくものである。

V 「町歩き」より知覚された、長崎の歴史の厚みを生きるひとびとの日常

1. 分析対象作品とその方法

前章で概観した、開港から近世初めにかけての長崎の歴史を踏まえつつ、次節より東松が受け止めた長崎の町の重層的な歴史を具体化する上で、ここではその分析対象となる作品とその方法について押さえておく。まず、長崎を巡る東松の主要な作品としては、第1集『<11時02分>NAGASAKI』（1966年）、第2集『風化する時』（1981年）、そして第3集『長崎<11:02>1945年8月9日』（1995年）の三作品が挙げられる。これらの作品はいずれも長崎の原爆被害を主題とし、被爆遺物と、被爆以後の筆舌に尽くし難い苦難に直面しながらも生きてきた一人ひとりの被爆者の姿を捉えた写真を中心に構成されている⁽⁷⁾。

他方で、東松は長崎へ移住した1998年から、その後沖縄へと更に移り住んでいった2010年までの間に『長崎ゆかりの作家たち 東松照明展 長崎マンガラ』（2000年、以下『長崎マンガラ』と表記）と、『東松照明展 一色相と肌触り長崎一』（2009年、以下『色相と肌触り長崎』と表記）の二つの作品をそれぞれ刊行している。これらは先述した三作品とは異なり、いずれも長崎県美術館（旧・長崎県立美術博物館）で開催された大規模な個展に際し発刊された図録である。具体的には本章第3節で詳述するが、これらは作品全体でそれぞれ合計約300枚の写真からなり、それまで撮り続けてきた被爆者や、新たに撮影した被爆遺物の写真等を収めつつ、東松が長崎での暮らしより見つめた町中の風景の写真が時を超えて多く織り交ぜられていた点を特筆しておく⁽⁸⁾。

以上の特徴を押さえた上で、ここで改めて押さえておきたいのは、これら一連の作品が「群

写真」というその独自の手法を通じ表現されていた点である。すなわち先述したように、「群写真」とは、東松自身が直面した刻々と揺れ動く戦後社会の複雑な現実を浮き彫りにするための表現手法であった。そして具体的には、複数枚の写真と文章から成る「ブロック」を通じて、ある特定のテーマを表現し、更にそれを一つの作品の中でいくつも重ね合わせてゆくことで、自らが目の当たりにした重層的な現実のありようを東松は描き出していたのである。特に、約30年の時間をかけて制作された長崎の原爆被害を巡る上述の三作品を通じ東松は、新たに写真を撮影していく過程で、その後の作品に収録する写真を繰り返し選び直し、自らが直面した被爆後の現実への理解を深めながら表現していた。すなわち、原爆体験に対する距離を絶えず抱えながらも、自らもまたいくつもの病を経験し、それぞれの被爆者とその人生の歩みを徐々に重ね合わせてゆく中で、自らも同じ生活者として復興した長崎の町の深部に刻み込まれた原爆の傷跡を見つめていったこと（吉成・三好 2021）を改めて強調しておく。

従って、本稿では「町歩き」より東松が感じ取った長崎の歴史の厚みを描き出していくため、これら三つの作品の存在を念頭に置きながら、特に長崎への定住以後に制作された上述の二つの写真集へと中心的な焦点を当てる。このとき、長崎が経験してきた諸外国との交流の歴史を伝える写真が、経年的にどのように選び直されていったのかに留意しつつ分析を行う。更に、これらの写真集が経年的に制作される中で発表されてきた当時の新聞記事や対談集等の多角的な資料分析を交えることで、東松自身のその時々の中を重層化させながらその内実を包括的に描き出していく。

2. 「町歩き」より東松が魅せられた坂の町である長崎の歴史と、その人間の営み

上述したように、東松は1960年代初頭より繰り返し訪れてきた長崎へ1990年代末頃に移り住み、それぞれの被爆者と交流を重ねながら同地の被爆の傷跡を見つめ続けていた。そして、他方ではそうして「伴走者」として見つめてきた一人ひとりの被爆者が少しずつ亡くなってゆく現状を前に、例えば、原爆資料館が収蔵する一万点以上の被爆遺物を入念に下調べしながら撮影を行うなど、写真による未来世代への原爆被害の継承を試み続けていた（「写真家・東松照明さん 被爆遺物の時間写す」『読売新聞』2009年2月13日付）。ここで最も特筆すべきは、このように被爆者と共に長崎に生きる中で、あたかもカメラが身体の一部になったかのような「まばたきのリズム」で、自分自身の「生活の場」としてのその町の日常を写真に収めていったことである（前掲新聞）。東松は、この「町歩き」を長崎弁で言えば「さるく」という言葉にあたるとしつつ、それはまた学校嫌いで「ふらふら一日中町を歩いて」いた少年時代の頃に身につけた振る舞いでもあったとして、次のように述べている。

写真をやるようになって、カメラを持ってぶらぶらと町へ出て一目的は殆どないんですね一兎に角、ふらっと出て、ハッと思ったらシャッターを切る、そしてまたぶらぶら歩くという。どの路を歩いたらいいかということも、それも予め決めていないんです（東松・今福 2009: 7）。

このように東松にとって、自らの身体感覚に絶えず即しながら写真を撮ってゆく「町歩き」こそが、「写真するものが示す、きわめて重要な行動パターン」であり、その中で「日なが歩いても、同じ道をなんど行き来しても」東松を惹きつけて止まなかったのが、「歴史の缶詰のような町」としての長崎であった（東松 1999a）。この点に関し、移住直後の東松は以下のように記している。

町歩きが楽しい。長崎に住まいを定め、改めてそう思うのだ。入海を挟んですり鉢状に広がる長崎の町は、直線距離で三十分も歩けば旧市街の端に至る。程よく狭いのだ。／この町の歴史は古い。長崎開港から数えて四百有余の年輪を刻む。この狭い町には文化がぎっしり詰まっている（東松 1999a）。

ここからも窺えるように、「町歩き」より感じ取られていった歴史を押さえていく上で重要であるのは「坂の町」としての長崎の、その独特な地形にある。つまり、「山の斜面に頂上近くまで家がびっしりと立ち並び、起伏に富んだ町の迷路のような細い道をその頂上からゆっくりと下る中で、その眼に映る風景が刻々と変化していくことの新鮮さは、写真家である東松を魅了していた（東松 1999c；東松・市原 2001: 231-232）。このとき見過ごせないのは、こうした長崎ならではの地形を日常的に歩くことで、町を行き交う人と人との距離の近さを好ましく感じ取っていた点である。例えば東松は、道路側まで店の張り出した、道幅の狭さゆえに歩行者しか通ることの出来ないある商店街の通りのことを例に、次のように述べる。

ですから実際に歩くところが2メートル幅くらいしかないんです。そこを行ったり来たりしますでしょ。そうすると人とすれ違う時に、その人の体臭が伝わってくるような距離ですから、すごく気分が良くなるというか、歩いててほっとするとか、あの人間臭さが大好きなんです（東松・市原 2001: 229-230）。

すなわち、東松は「現代生活の利便という意味でいうと、不便」に感じられるかもしれないその地形の一方で、「人間が住まうという意味」では、風に乗って相手の体温がすれ違いざまに伝わってくるような町のありように魅せられていた⁽⁹⁾（前掲書: 229-230）。言い換えればそれは、原爆投下後のキノコ雲の写真に象徴される「上空からの視線」の一方で、初めて長崎を訪れて以来続いてきた、「地を這う視線」より浮かび上がる町と人の営みに他ならなかったのである。東松はこうした視点に立ちつつ、「撮ろうと思わなければ見えてこないものがたくさんある。漠然と歩いていると見過ごしてしまうものが、撮る構えで歩いていると見えてくる」（「写真展「長崎マンダラ」記念対談 東松照明と長崎<下>」『長崎新聞』2000年11月23日付）と残す。すなわち、例えば長崎ならではの道を行き交う人同士の独特な「距離」のように、カメラを手に町へと出ること、自ずとその身に強く感受されてきた事柄こそが、開港以来のその歴史の厚みであったのである。

先述したように、こうして東松が「町歩き」をする中で撮影した写真は、移住後に制作された『長崎マンダラ』と『色相と肌触り 長崎』にその多くが収録されている。しかしながらここで留意したいのは、1960年代より始められた長崎への撮影行の中でも、既に東松は被爆者の生活に加えて、その町の歴史も少しずつ写真に収めていた点である。つまり、上述してきた暮らしの場所としての町と、その開港以来の数世紀にわたる歴史への眼差しは、このように繰り返して長崎を訪れる過程で徐々に深まっていったものであること（東松・大島 2008: 207）を忘れてはならない。従って次節では、長崎への移住以前より発表してきた作品を通じ、東松がどのようにその歴史を表現してきたのかを明らかにしていく。

3. 作品分析より浮かび上がる、長崎の「チャンポン文化」への眼差しとその深まり

(1) 「文明のかたち」（1964年）

長崎の被爆を巡る東松の作品としては、1966年に発表された第一集『<11時02分>

NAGASAKI』が最もよく知られる。しかしこの写真集の制作の前に、既に東松はいくつかの雑誌上で長崎を巡る写真を発表していた⁽¹⁰⁾。その中でも特に押さえておきたいのは、1964年に東松が雑誌『太陽』で発表した、「文明のかたち」である。なぜなら、上述の第一集の発表以前に雑誌上で発表された作品はそのほとんどが長崎の原爆被害、または五島列島のひとつの暮らしへと焦点を当てていた一方で、本作品では、前章でも概観した16世紀の開港以来の長崎の町が経験してきた歴史に関わる写真を中心に掲載していたからである。

この作品は、長崎の開港以来の歴史に関する解説文を寺本界雄が執筆し、東松が担当したのは写真とその構成である。これは具体的には、雑誌の見開き頁ごとに「南蛮人渡来す—1570年—」、「秀吉、キリシタン禁教令をしく—1587年—」、「オランダ人出島に移住する—1641年—」、「唐人屋敷つくられる—1689年—」、「原子爆弾投下される—1945年—」そして「長崎=ある被爆者の系図」の6つのパートに分けてその歴史が重層的に表現され、それぞれのテーマごとに関連する東松の写真が収録されていた。このうち、本作の2年後に発表された第一集との連続性に関して言えば、上述の原爆被害を写した頁に加えて、「秀吉、キリシタン禁教令をしく—1587年—」と「唐人屋敷つくられる—1689年—」に収められた写真の一部が、続く第一集でも再び収録されていた⁽¹¹⁾。しかし他方では、「南蛮人渡来す—1570年—」（合計6枚）や「オランダ人出島に移住する—1641年—」（合計30枚）に収められた「南蛮屏風」や、あるいは出島関連の歴史的な文物は一切収録されていなかった点に留意したい。なぜなら先述したように、東松は撮影後の写真の選択作業を行う過程で初めて感じられてくるその時々明確な意図に基づきながら、作品に収録する写真を組み直すプロセスを重視していたからである。すなわちこの点に鑑みた時、東松がとりわけキリシタン殉教と中国文化の歴史へと焦点を絞りながら、諸外国との関わり合いの中で形成されてきた長崎の町の歴史を描いていた傾向が見えてくることを強調しておく。以下で詳述するように、こうした長崎へのキリシタンと中国文化の色濃い影響を注視する側面は、続く第一集から第三集、そして定住以後に制作された作品群にも一貫していたことが浮かび上がってくるのである。

(2) 『<11時02分>NAGASAKI』（1966年）・『風化する時』（1981年）・『長崎<11:02>1945年8月9日』（1995年）

このうち東松は長崎の原爆被害を巡り、第一集『<11時02分>NAGASAKI』（1966年）、第二集「風化する時」（1981年）、そして第三集『長崎<11:02>1945年8月9日』（1995年）をそれぞれ発表してゆく。先述したように、東松はこれら各作品に収録する写真を絶えず入れ替えていくことで、終わらない被爆の現実を刻々と捉え直しながら表現していた。このとき以下の表1に整理したように、これら三作品の中でも長崎と諸外国との歴史的なつながりを写した写真をそれぞれ分類すると、次の通りとなる⁽¹²⁾。

表1. 第1集～第3集における、長崎と諸外国との歴史的な交流を伝える写真の分類（東松1966, 1981, 1995aより第一筆者作成）

	第1集(全118枚)	第2集(全67枚)	第3集(全68枚)
キリシタン関連	12枚	6枚	7枚
中国文化関連	4枚	4枚	3枚
出島・ 旧外国人居留地関連	1枚	1枚	2枚
その他	1枚	1枚	2枚

上記の表からも分かるように、これらの作品に共通する特徴としては、キリシタン関連の写真が最も多く含まれている点である。この点については東松自身も 1960 年代初頭に初めて長崎を訪れた際に、「原爆の悲惨が切支丹殉教と同じ歴史の平面に組み込まれているのを知った」（「原爆とキリシタンと」『毎日新聞』1962年8月7日付）と残し、また第三集の「核時代のキリスト」と題したあとがきでは被爆者とキリスト教徒が経てきた歴史を重ね合わせていたように、既存研究でも指摘される、被爆者とキリシタンの受難を重層的に捉えていたことを確認することが出来る。

しかしながら、先述した「文明のかたち」を踏まえつつ同様に注視したいのは、この三作品にも、その当初から中国文化に関連する写真が一貫して収録されていた点である。ここで、これら第一集から第三集にかけて具体的にどのような写真が含まれていたのかを確認したとき、唐寺である崇福寺の関帝像や、「長崎くんち」で使われる竜頭、あるいは唐人屋敷の門鑑といった、その歴史を今日に伝える文物を写した写真が収録されていた。つまり、原爆被害を主題とした以上の三作品の中では、長崎と中国文化との関わりはあくまで「もの」を中心に表現されるに留まっていたことを押さえておきたい。後述するように、これは長崎移住後の作品群において、町歩きの中で出会った「ひと」へと焦点が移っていく点と対照的であり、換言すれば、長崎の古い歴史を伝える、固定的な過去として表現されていたように思われる。

(3) 『長崎マンダラ』 (2000年)

他方で、その後の 1998 年の長崎移住後に初めて制作された作品が『長崎マンダラ』であった。このとき特筆すべきは、このように土地に「惚れて」住み着いた長崎と、諸外国との歴史的な結びつきの中でも、当時の東松は中国からの影響を最も強く感じ取っていたことが窺える点である。例えば、序章の冒頭で述べたように、2005 年に長崎県美術館で開催された「写真／長崎」展に際し、前出の今福龍太と対談する中で東松は次のように残している。

まあ、スペインだ、オランダだといって、出島があつたりして、いろんな国の人がいっぱい長崎には出入りしているし、そういう国際性という意味では、グローバリゼーションといいますか、長崎は抜けている部分があると思いますけれどね。だけど圧倒的に中国の影響が強い（東松・今福 2009: 24）。

この発言に続けて東松は、長崎で行われる「殆どの祭りは中国の影響を受け」、「人口の六人に一人は中国人だったという」時期もあったと聞くとする。そして、今も長崎には福建省出身の人びとが多く、更に上海には長崎県の事務所もあるといったように、多様な側面から歴史的な中国との交流の深さを意識していた（東松・今福 2009: 24）。以下で見るように、こうし

表 2. 『長崎マンダラ』と『色相と肌触り 長崎』における、諸外国との歴史的な交流を伝える写真の分類（東松 2000, 2009 より第一筆者作成）

	『長崎マンダラ』(全 304 枚)	『色相と肌触り 長崎』(全 310 枚)
中国文化関連	26 枚	32 枚
キリシタン関連	18 枚	10 枚
出島・ 旧外国人居留地関連	5 枚	0 枚
その他	2 枚	1 枚

て東松が「町歩き」の中で強く感じ取っていた、長崎の対外関係史における中国との密接な結びつきは、定住以後に制作された『長崎マンダラ』と『色相と肌触り 長崎』からも実際に浮き彫りとなってくるのである。

上記の表2に整理したように、ここでは初めに定住後の二作品に取められた、長崎と諸外国との歴史的な交流を伝える写真の内訳から見ておきたい。まず、それまでの第一集から第三集を通じて確認されたのと同様に、上記の二作品においてもキリシタンないしは中国文化関連の写真が、長崎と諸外国とのつながりを示す写真の大半を占めることが分かる。このとき、まず『長崎マンダラ』では、16世紀に長崎へと唐船が来航した最初の場所であったとされる深堀町に今も伝わる獅子舞の様子に始まり、町中を歩く中でその眼に映った、26枚の中国文化関連の写真を作品全体の中に組み込んでいた。よって、これらの写真を更にそのテーマごとに整理すると、以下、表3のように分類することが出来る。

表3. 『長崎マンダラ』における、中国文化関連の写真のテーマごとの分類 (東松 2000 より第一筆者作成)

写真テーマ	枚数
祭礼 (長崎くんち、龍踊)	11 枚
盆行事 (中国盆、精霊流し)	7 枚
街中の風景	6 枚
唐寺・靈廟	2 枚
合計	26 枚



写真 1. 「中国盆 (1~6)」のパートの一部 (『長崎マンダラ』所収、原画カラー)

© Shomei Tomatsu - INTERFACE

上記の表からも分かるように、本作品での中国文化に関連する写真のうち、その半分以上は、長崎の町中で出会った盆行事と祭礼の様子を捉えた写真が占める。特にこれらの写真は、それぞれが唐船来航以降の江戸期に起源を持つ行事でもある、「中国盆 (1~6)」と「おくんち (1~6)」というタイトルが付けられて表現されていたことを特筆しておきたい。

以上の特徴を押さえた上で、ここで更に注視すべきは前者の「中国盆」である。なぜなら本章第2節で整理したように、この点は東松が通りを行き交う人同士の体温と同時に、「あの世とこの世が溶け込んでいる」

(東松・市原 2001: 226)、その町のありようにも強く魅せられていた側面とも通じていくからである。すなわち東松は、長崎の町を歩く中で、そこには様々な種類の「国際色豊かな墓」が「絶妙に」溶け合っていることを始め、隣り合わせの生と死が息づいていることを「人間臭くてすごく面白い」と残していた (前掲書: 226)。他方で、例えば写真1にもそのパートの一部があるように、この「中国盆」は、唐寺を訪れた女性の前の祭壇上の赤蠟燭に始まり、食事を振る舞う女性、

先祖へと捧げられる供物、膝をつき手を合わせる女性の姿、そして再び供え物の写真が挟まれつつ、最後に蠟燭の片付けをするひとびとの姿を捉えた連続する6枚の写真から構成されてい

た。つまり、先述した東松が「町歩き」から濃密に感じ取っていた生と死への意識を念頭に置くとき、古くから先祖たちをもてなしてきたこの盆行事もまた、開港以来の多様な出自からなる人びとの往来と、その生と死の混ざり合いの歴史の上で捉えられていたことを強調しておきたい。

そして同時に重要であるのは、この「中国盆」はまた、前章でも触れた唐寺の一つである崇福寺で執り行われていることである。すなわち、長崎には17世紀にかけて創建され、在留する唐人たちの菩提寺となった興福寺（1620年創建）、福濟寺（1628年創建）、崇福寺（1629年創建）という、いわゆる「唐三か寺」と呼ばれる代表的な唐寺が現存する。これらの唐寺は、当初は唐船の航海の安全祈願のために建立されたものであったが、その後キリシタンへの弾圧が強まる中で、来航する唐人とその船神がキリスト教系ではないことを証明する重要な役割を担っていった（荒野 2003: 79-80）。そしてこの中で崇福寺は、福建省出身の唐人たちの菩提寺でもあった。先述したように、これは東松が長崎と中国との歴史的な関わり合いの中でも、とりわけ福建出身の人びとが今なお長崎に多く生きる姿を身をもって感じていたことと重なり合うと共に、更には近世のキリシタン弾圧という出来事が、同時代の唐人社会へも分かち難く影響を与えていったその歴史へと通ずるものである。

このように、本作では「中国盆」と「おくんち」という、近世より数百年以上続く二つの伝統行事へと中心的な焦点が当てられることで、長崎の中の中国文化が表現されていた。そしてそれは東松が町歩きより感じ取っていた、約400年にわたり長崎を訪れて来た多くの人間たちの生と死が溶け合う町としての、その普遍的な側面へと通底していくものであったと言える。すなわちそこには、それまで東松が見つめてきた被爆者やキリスト教徒の生きざまを含む、それぞれの人びとが固有の歴史を歩みながらも、同じ長崎の町の「いま」を共に生きている姿があったことを特筆しておきたい。

(4) 『色相と肌触り 長崎』（2009年）

そして、再び前出の表2を確認すると、長崎を巡る東松の生前最後の作品となった『色相と肌触り 長崎』では、出島や居留地関係の写真はほとんど含まれず、またキリシタン関連の写真も減少し、中国文化に関わる写真へとより一層の比重が置かれていたことが窺える。すなわちここからは、最晩年を過ごした沖縄への移住を前に東松が描いた長崎の「チャンポン文化」が、そのアジアからの影響を更に色濃く映し出していったことが分かる。

表4. 『色相と肌触り 長崎』における、中国文化関連の写真のテーマごとの分類（東松 2009より第一筆者作成）

写真テーマ	枚数
街中の風景	14枚
盆行事（中国盆、精霊流し）	8枚
唐寺・靈廟	6枚
祭礼（長崎くんち、龍踊）	4枚
合計	32枚

上記の表4に示すように、とりわけこれら中国文化関連の写真をテーマごとに分類すると、収録された写真の傾向に前作からの明瞭な変化が浮かび上がってくる。すなわち、前作では中国盆と祭礼がその中心を占めていたのに対し、ここでは「街中の風景」として分類したように、東松が長崎の町通りを歩く中で撮影したランタンや、その中を歩くひとびとの日常を捉えた写

真(写真2等)がその半数近くを占めることが分かる。そして、このとき併せて特筆すべきは、これら14枚の写真のうちその半数以上(8枚)が、長崎新地中華街としても有名な新地町を歩く中で撮られていた点である。これは、前作では現在の新地町で撮影された写真は2枚と限定的にしかな含まれず、更に中華街の写真に至っては全く収録されていなかったことと対照的である点を強調しておきたい。すなわち、前作では崇福寺等における、中国からの強い影響を受けた伝統行事の様子に焦点が当てられていた一方で、このように本作では人びとが行き交う町中の何げない日常の背後に、それぞれの暮らしと切り分けられない形で溶け込んでいる中国文化の存在へと東松の眼差しが深く注がれていた点である。



170

写真2.「170. (無題)」(『色相と肌触り
長崎』所収、原画カラー)

© Shomei Tomatsu - INTERFACE

以上の特徴を踏まえつつ、ここで簡単にその歴史についても押さえておくと、現在の新地中華街のある地区は、17世紀後半に唐人屋敷がつくられた際、唐船による貿易品を保管するための倉庫として出島の隣に造成された人工島がその起源である(川口 2007: 60)。ここからも、東松が歩いた町の歴史が近世江戸期にまで遡る厚みを持つことが分かるが、とりわけ見過ごせないのは、こうした現在の中華街としての景観が形成される上で1937年の日中戦争の勃発が大きな影響を与えていたことである。すなわち王維によれば、開戦による日中の決定的な対立はそれまで貿易を中心に活動してきた長崎華僑にも深刻な影響をもたらし、貿易商の多くは中国へと引き揚げていった。しかしながら、特に本国での経済的な基盤を持たなかった福建省北部の出身者を始め、長崎に踏みとどまらざるを得なかった華僑たちに対し、日中の貿易関係の途絶は、長崎で新たに生きる道を模索させてゆく。その結果が、現在の景観を形作ってゆくこととなる中華料理店への転業であった(王維 2021: 88)。つまり、東松がその暮らしの中で歩いた新地町にもまた、開港以来の長崎と中国との複雑な関わり

合いの中で経てきた幾重もの歴史が内包されていたことに強く留意したい。

その上で、ここで最後に改めて強調しておきたいのは、東松自身も「中国文化に興味をもったというより、行く先々で、中国がしみこみ、にじみ出ていた」(「中国(出会いを刻む 東松照明が見た長崎: 5)」『朝日新聞』2003年1月8日付)というその言葉を残すように、こうして表現された長崎の中の中国文化は、あくまでもカメラを手にして町を歩く中で、自ずとその眼に映り込み、感じ取られてくる存在であったことである。すなわちこの点を踏まえた時に、本作では華僑や華人に留まらず、被爆者やキリスト教徒を含めて、それぞれが日々行き交う長崎の町を包み込むようにして息づく、開港にまで遡る歴史であり、とりわけ日中が分かち難く結ばれ続けてきた時の厚みを、東松は強く感受していったのだと言える。

4. 東シナ海をめぐる「長崎・沖縄・福建」のトライアングル

ただし、東松が長崎に暮らす中で、このようにその中国文化の存在へと強く触発されていったのは、東シナ海を巡る海域的な広がりを感じ取られていたためであったことは特筆すべきである。すなわち長崎定住以後の東松には、長崎、沖縄、そして福建という東シナ海を巡る「トライアングル」が強く意識されていたことは見過ごすことが出来ない。例えば東松は、いずれ

も自らが心惹かれて移り住んだ土地でもある、長崎と沖縄に共通する中国からの影響を念頭に置きながら、以下のように残している。

まあ、いずれにしても東シナ海沿岸地域。沖縄もそうですね。かつて沖縄は中国の一部だと思われていた。日本は鎖国時代、琉球の進貢貿易を介して、間接的に中国と繋がっていましたよね。それで、沖縄の進貢船が中国入りしたのは、やはり福建省であり、その後沖縄に居ついて沖縄の人になっている中国人は福建省の人が殆どですよ。という意味で、共通しているところは東シナ海をめぐる長崎・沖縄・福建というトライアングル。上海を含めてもいいんですけども。このエリアに何故か非常に興味がある（東松・今福 2009: 24）。

すなわち、ここからは東松が沖縄を含む東シナ海を巡るひとびとの歴史的な移動とその交流に連なる形で、長崎の町の現在を捉えていたことが分かる。そして、こうして日本から中国へと海を越えてゆるやかにつながってゆくその眼差しは、かつて自らが 1970 年代初頭に沖縄そして東南アジアへと渡った際の経験が基盤となっていた。例えばこの点に関し、東松はかつて東南アジアの国々を旅する中で中華街を訪れると、必ずと言ってよいほどに人びとから福建省の言葉で話しかけられたのだという。こうした経験から東松は、「骨格なのか立ち居振る舞いなのか、僕のルーツが福建にあるのかもしれない」と考え、未踏の地としての福建をいつかは訪ねてみたいという思いを抱き続けていた（前掲『朝日新聞』2003年1月8日付）。

つまり、東松が「町歩き」より受け止めた長崎の町の日常の中に染み込んだ中国文化は、こうした近世から続く琉球と福建との海域的な結びつきの歴史の上に、自らも暮らしていることが強く意識される中で捉えられていたのである。そしてそれはまた、未だ訪れたことのない「ルーツ」としての中国の存在を、その内側に強く呼び起こしながら展開されていたものであったことを強調しておきたい。

VI 生活者としての身体実感より受け止められた、東シナ海をめぐる歴史の連続性

本稿では、東松が「町歩き」より感じ取っていった長崎の「チャンポン文化」が、とりわけ近世以降のキリシタン殉教の歴史と、唐船来航より連綿と続いていく唐人たちの足跡にも根ざしつつ、町に生きる人びとの日常の中に等しく息づいていたことを明らかにしてきた。そして晩年には長崎から更に沖縄へと移り住んでいったことと奇しくも軌を一にするように、同じ生活者としての視点から注がれた生と死の溶け合う町に息づく中国文化への眼差しは、長崎に暮らす中で一層色濃くなっていったのである。

ただしここで強調しておきたいのは、上述したその海域アジアへの眼差しは、戦時下に生まれ、戦後日本の暮らしの変容を見つめ続けた東松自身の固有の生活経験もまた少なからず方向付けていると思われることである。例えばこの点に関し、長崎への移住後に行われたインタビューの中で、東松は以下のように述べている。

わたくしは、名古屋と東京に住んで、長崎は三番目の都市だけど、ここには、記憶の底に残っている人間の暮らしがあるという感じですね。東京でも、下町にはまだ残っている人間くさい部分、あの暖かみが、ここでは街全体に拡がってあるんですね……（上野 1999: 235）。

ここで強く留意したいのは、長崎での「町歩き」より感じ取られた「人間臭さ」が、東松自

身の中の「記憶の底に残っている人間の暮らし」と結びついてきた点である。例えばこの後年の対談の中で、東松は長崎と同じく町民文化を基盤とする京都での撮影活動を振り返り、そこには自らの子供の頃の記憶にはあるものの、戦後の近代化の過程で急速に脱ぎ捨てられてきた立ち居振る舞いが残っていたことに魅せられたとする(東松・大島 2008: 209)。そしてこうした胸中は、更に遡れば1970年代初頭に初めて訪れた、他ならぬ沖縄のムラやシマに身を置く中でまさに感じ取られていた(東松 1999: 165-166)。つまり、ヨーロッパ世界との結びつきよりも、むしろアジアとの歴史的なつながりが長崎の町中で捉えられていたことの根底には、前報(吉成・三好 2022)でもその実相を明らかにした「アメリカニゼーション」に象徴される戦後の暮らしの急激な変容を前に、それでも受け継がれてきた暮らしのありように対する東松自身の肌感覚としての共感があったことを強調しておきたい。

そして、このように東松の胸に抱かれていた海域的な広がりより改めて思い起こしたいのは、第4章で整理したように、近世国家による強力な管理が始まるまで、長崎もまた海を越えて多くの人間たちが混ざり合って生きる「諸民族雑居」の状態にあったことである。特に、そうした国家による支配のない帰属の曖昧な領域としての在り方へと目を向ける時、そこには近代以降の「線」として表象される明確な国境ではなく、その外延が境内ないしは境外へと溶け込んでゆくような「面」的な境界が広がっていたこと(村井 2010: 22, 32-34)を押さえておきたい。翻ってこれは、東松が東シナ海を巡る「トライアングル」の中で長崎を見つめ、更には海の向こうの「中国」の存在を「日本」と切り分けることなく、長崎の町の只中に見出していった点へと通底する。

既に見たように、こうした中でキリシタン禁令以降、在住唐人を含む長崎に生きる様々な「境界人」は近世国家により排除ないしは「日本人」⁽⁴³⁾となることを迫られ、それまで広がって来た帰属の曖昧な領域は次第に失われていったのである。しかし前出の荒野の示唆するように、他方で、表向きは仏教徒として生きた隠れキリシタンのように、それでも自らのアイデンティティを守りながら近代へと至った人びとも少なくないことや、また「日本人」になろうとしてもならせてもらえない、あるいはなりきれない人々も数多く存在したと思われる点(荒野 2004: 222)は見逃すことは出来ない。すなわち、現在へと続く長崎の「チャンポン文化」は、こうした国家と市民との間の緊張関係と、その揺らぎを経る中で数世紀にわたり形成されていったのである。従って、東松がその「町歩き」より描き出していったのは、「日本」と「中国」や、「被爆者」と「キリスト教徒」のように、各々が重層的な帰属やアイデンティティをその内側に抱え、そして時にそれぞれが苦難に耐えながらも営み続けてきた、開港以降の幾重もの時間が混ざり合うその町の暮らしであったと言える。

そして、このように暮らしの視点から捉えることで、こうして近世国家との緊張関係の中で長崎の人びとが経験していった歴史と現在はまた、東松が魅せられたもう一つの土地であった沖縄とも根底的に結ばれてゆくことを強調しておく。すなわちその歴史は、同時代の琉球国が日本と中国との狭間で様々な矛盾を内包していく過程とも分かち難く連動していたのである。特に島原の乱以後、幕府によるキリシタン取り締まりのための沿岸警備体制の強化の中で、それまで東南アジアからの宣教師の北上ルート上にあった琉球諸島は、その来航を阻止するための役割を果たすことが隔々まで徹底されていく。またこのとき、島原の乱を契機に追放されたポルトガルに代わり、「琉球口」は生糸や薬種等を中国より調達する重要な役割もまた担っていた(上原 2001: 342-343)。つまり、琉球国は「キリシタン倫理に対する防波堤」であると同時に、「長崎口を補完する対中国貿易のサブルート」として機能していくのである(豊見山・高良 2005: 87)。この過程で、琉球は「独立国」として中国との伝統的な朝貢・冊封関係

を維持しつつも、他方では幕藩制国家の内部へと組み込まれていくという、日中の「二重の華夷秩序」の下での矛盾を抱えていった点（前掲書：87）は見過ごすことが出来ない。なぜなら、まさにそれは東松自身が1960年代末に初めて沖縄を訪れる中で目の当たりにした「基地の中の沖縄」に象徴される、本土との非対称的な関係性に置かれた現在へと通じていくからである。東松は、本土復帰を果たしながらも依然として日本とアメリカという国家の分厚い壁に直面し続ける沖縄のひとびとの姿を目にし、やがて古来より海を巡り同地と密接に結びついてきた東南アジアへと渡っていった。すなわち長崎がまさにそうであったように、自らが直面した現実を、写真に写す「いま」という瞬間だけに留まらない、もう一つの歴史の中で捉え直していったのである。こうした東シナ海を巡るひとびとの移動と交流の歴史の上にある、沖縄の現状を東松がいかに見つめていったのかについては、別稿にて改めてその内実を描き出していきたい。

謝辞

本稿での東松氏の写真掲載にあたり、東松照明オフィス INTERFACE 様より画像使用のご許可を頂いた。記して感謝申し上げます。

注

- (1) 本展覧会では東松のほか、上野彦馬(1838-1904)、永見徳太郎(1890-1950)、山端庸介(1917-1966)、奈良原一高(1931-2020)、そして雑賀雄二(1951-)らの写真家に焦点を当てていた。
- (2) 特に前報（吉成・三好 2022）で明らかにしたように、実際に東松は敗戦後の社会の「ダイナミズム」を目の当たりにすることから写真を撮り始め、その過程で敗戦と戦後復興を経てひとびとを抱えてゆく複雑な葛藤を見つめていったことに留意したい。
- (3) なお、このほか東松に関する代表的な評論としては上野昂志によるもの（上野 1999）が挙げられるが、この著作は長崎への移住直後の時期に刊行されたため、それ以後の東松の足跡についてはまとめられていない。この点は、1999年に開催された『日本列島クロニクル—東松照明の50年展』に際して中原淳行が整理した、半世紀に及ぶ東松の軌跡を巡るその解説（中原 1999）にも当てはまる。
- (4) この他、例えば徳山喜雄は、土門拳を始め原爆被害を捉えた戦後写真家たちの一人として、東松の長崎での足跡を紹介している（徳山 2005）。
- (5) 荒野によれば、この措置はキリシタン等の「不穏分子」が国外勢力と結ぶことを防ぐと共に、自「国民」が海外で国際紛争に巻きこまれ、その影響が幕府に及ぶことを防止する目的があった（荒野 2004: 204）。
- (6) 荒野が示唆するように、同地のキリシタンの弾圧は、こうした「境界領域」としての長崎に生きる人びとと近世国家との間に内包された緊張関係を表す出来事の一つとして、より普遍的に捉え直していくことが出来る（荒野 2004: 228-229）。
- (7) なお、これら三集に収録された写真の構成についての具体的な変化については、既報（吉成・三好 2021）を参照されたい。
- (8) 特に『色相と肌触り』では、原爆により溶けたかんざしの写真と、かつてそれを身につけていた被爆者の肖像写真が合成されて表現されるなど、長崎の原爆被害を後世に伝え続けていくために、東松によって新たな表現が模索されていたことも押さえておきたい。
- (9) この点に関し同様に東松は、写真には「角度」と「ディスタンス」、つまり「被写体とカメラとの距離」が付き物であるとし、自分自身がカメラを対象に向けたとき、それが1メートルであることが圧倒的に多いとしていた。そして、長崎はそれが「一番容易に撮れる」地形であ

った(東松・今福 2009: 21)。

- (10) この他、第1集以前に制作された雑誌作品としては、「連載 NAGASAKI」(『フォトアート』1961年6-10月号)、「document 1961'62 nagasaki」(『カメラ芸術』1962年6月号)、「祈り—NAGASAKI—」(『世界写真年鑑 1962』)、「五島列島 document 1963 nagasaki」(『カメラ芸術』1963年8月号)、「ナガサキ」(『アサヒカメラ年鑑 1963』)、「ドキュメント」(『世界写真年鑑 1963』)等が挙げられる。
- (11) 具体的には、前者については「1-3, 5-9 崇福寺大雄宝殿内の十八羅漢ならびに護法堂内の彫像」と題された写真の内の1枚目の関帝像と、「15. 唐人屋敷の門鑑と唐貿易に使われた糸印」が該当する。また後者については、10枚目の「キリスト受難像」が含まれていたことが分かる。
- (12) 「キリシタン関連」の写真に関し、以下、本稿で中心的に扱う五作品では、キリスト教徒であると思われる被爆者の写真が作中に散見される。しかしこれらの写真については、その日常の暮らしを捉えた場面と共にその多くが掲載されている、つまりその信仰を含む一人ひとりの人間として生きる姿を写しており、諸外国との歴史的な交流の写真として一概に分類することは適切ではないと判断したため、上述のカテゴリーには含めていないことを断っておく。
- (13) ただし、ここで言う近世国家における「日本人」とは、近代以降の国民概念としてのそれとは異なり、あくまで「領域内に住み、非キリスト教徒であり、かつ、日本語を話し、その風俗に従う者」(荒野 2004: 204)であるとされたことに留意したい。

分析資料

- 東松照明 1964「文明のかたち」『太陽』2(3)、平凡社。
—— 1966『<11時02分>NAGASAKI』写真同人社。
—— 1977「福田須磨子様」『野性時代』4(1)、22頁、角川書店。
—— 1981「風化する時」『いま!! 東松照明の世界・展』「いま!! 東松照明の世界・展」実行委員会、9-29頁。
—— 1995a『長崎<11:02>1945年8月9日』新潮社。
—— 1995b「リアリティとはなにか」『現代思想』23(11)、324-331頁、青土社。
—— 1999a「長崎にて」『ちくま』335、7頁、筑摩書房。
—— 1999b「木造長屋」『ちくま』336、7頁、筑摩書房。
—— 1999c「坂の町のカメラアイ」『ちくま』337、7頁、筑摩書房。
—— 1999d「カオスの海へ」東京都写真美術館編『日本列島クロニクル—東松照明の50年』東京都写真美術館、165-166頁。
—— 2000『長崎ゆかりの作家たち 東松照明展 長崎マンダラ』長崎県立美術博物館。
—— 2009『東松照明展—色相と肌触り 長崎—』長崎県美術館。
—— 2015『新編 太陽の鉛筆』赤々舎。
東松照明・市原実 2001「対談 東松照明×市原実」市原実・ライターズネットワーク長崎『長崎自慢』長崎新聞社、223-237頁。
東松照明・今福龍太 2009「『長崎の美術—写真/長崎』展開催記念 対話：長崎の『時』」『長崎県美術館研究紀要』2、5-29頁。
東松照明・大島渚 2008「ロングインタビュー 東松照明の軌跡」『写真年鑑 2008』日本カメラ社、185-214頁。
東松照明・中里喜昭 2001「対談 撮ることと言葉—『長崎マンダラ』展にみる日本論の再構成

一 『葦牙』27、6-25頁。

引用・参考文献

和文文献

- 荒野泰典 1988『近世日本と東アジア』東京大学出版会。
——編 2003『江戸幕府と東アジア』吉川弘文館。
—— 2004「近世日本の国家領域と境界—長崎遊女と混血児から考える—」史学会編『歴史学の最前線』東京大学出版会、199-231頁。
荒野泰典・石井正敏・村井章介編 2010『東アジア世界の成立』吉川弘文館。
飯沢耕太郎 1999「日本の写真家・歴史と現在」長野重一・飯沢耕太郎・木下直之編『日本写真史概説』岩波書店、3-126頁。
—— 2008『増補 戦後写真史ノート』岩波書店。
伊藤晴子 2005「長崎と写真」長崎県美術館編『長崎の美術1 写真／長崎』長崎県美術館、4-5頁。
今福龍太 1998「序」、東松照明・今福龍太『時の島々』岩波書店、7-9頁。
—— 2001「映像による占領：戦後日本における写真と暴力」『比較文化論叢：札幌大学文化学部紀要』7、7-35頁。
—— 2009「長崎から、時の群島へ」長崎県美術館編『東松照明展—色相と肌触り 長崎—』長崎県美術館、6-13頁。
上野昂志 1999『写真家 東松照明』青土社。
上原兼善 2001『幕藩制形成期の琉球支配』吉川弘文館。
王維 2021「交響する長崎の中国文化」増崎英明編『今と昔の長崎に遊ぶ』九州大学出版会、71-93頁。
川口洋平 2007『世界航路へ誘う港市・長崎・平戸』新泉社。
川口洋平・村尾進 2008「港市社会論—長崎と広州」桃木至朗編『海域アジア史研究入門』岩波書店、172-180頁。
岸哲男 1974『戦後写真史』ダヴィッド社。
木村直樹 2021「近世貿易都市長崎の特質を考える—尾曲がり猫はどこからきたのか—」増崎英明編『今と昔の長崎に遊ぶ』九州大学出版会、33-49頁。
徳山喜雄 2005『原爆と写真』御茶ノ水書房。
豊見山和行・高良倉吉編 2005『琉球・沖縄と海上の道』吉川弘文館。
鳥原学 2013『日本写真史(上)』中央公論新社。
中原淳行 1999「東松照明—その50年の軌跡」東京都写真美術館編『日本列島クロニクル—東松照明の50年』東京都写真美術館、167-176頁。
長崎県教育委員会編 1989『中国文化と長崎県』長崎県教育委員会。
長野暹編 2003『佐賀・島原と長崎街道』吉川弘文館。
林田新 2010「星座と星雲—『名取=東松論争』に見る『報道写真』の諸相—」『映像学』84、21-37頁。
—— 2013「長崎の皮膚—東松照明『<11時02分>NAGASAKI』」『現代思想』41(6)、120-131頁、青土社。
村井章介 2010「境界と地域」荒野泰典・石井正敏・村井章介編『東アジア世界の成立』吉川弘文館、19-37頁。

- 吉成哲平 (三好恵真子 監修) 2021 『写真家 星野道夫が問い続けた「人間と自然の関わり」』
大阪大学出版会。
- 吉成哲平・三好恵真子 2021 「「戦争の影」を抱え展開し続ける「写真実践」—東松照明が生活の現場から証した、長崎の被爆者の生と死—」 『生活学論叢』39、15-30頁。
- 2022 「「インターフェイス」から捉え続けたひとびとの暮らし—写真家 東松照明の眼に映り込んだアメリカニゼーション—」 『大阪大学大学院人間科学研究科紀要』48、印刷中。