

畠山直哉による陸前高田の写真をめぐって

On Naoya Hatakeyama's Photographs of Rikuzentakata

鈴木 賢子*

SUZUKI Yoshiko

東日本大震災によって不可避的に変化した自身の風景写真を、彼は“Biographical Landscape”（伝記的風景）と表現した。それらの写真には、畠山個人の記憶や自伝的要素が充填されている。《気仙川》と名づけられた写真群では、その提示の形式において、被災した故郷、陸前高田へとオートバイで向かう途上、或る種の変容状態に陥った畠山のなかで次々と浮かんできた故郷の思い出が再現されている。言い換えると《気仙川》は、主体の意識が意図せずして衰弱しなければ生じないという条件の下で出現するイメージを復元・再生している。震災後、畠山は故郷と自宅のある東京を往還し続けており、その時間の集積が量塊として表象されているのが、『まっぴたつの世界』のコンタクトシートである。膨大なコンタクトシート全体に捉えられているのは、作家が受動性・偶然性に身を晒すことにおいて、自然が人間の生とその持続を通して描き出す、自己生成する風景である。それは世界に巻き込まれた「オロオロアルキ」する畠山の身体の移動が表出する、畠山の喪のプロセスでもある。コンタクトシートの最終部に現れる子供のイメージは、終わりのない喪のプロセスの句点であり、かつ、喪という「共にあること」の哀悼と希望の表現であろう。

キーワード：写真、風景、畠山直哉

はじめに

畠山直哉は1958年岩手県陸前高田に生まれた。高校進学までこの地で過ごし、大学進学のため故郷を離れた。筑波大学芸術専門学群で学び、同大学院芸術研究科修士課程を修了した後、写真家としてそのキャリアをスタートする。以降、故郷の石灰石鉱山や日本各地の鉱山、石灰工場を撮影した写真集『Lime Works』（1996年）、石灰を原料とするセメントで造られた大都市を俯瞰撮影する《タイトルなし 1989-2001》、渋谷川のコンクリート護岸を構成的な画づくりで捉えた《川の連作》、渋谷川の暗渠部分を撮影した写真集『Underground』（2000年）を発表した。さらに、フランス、カマルグ平原で営まれる製鉄工場を撮影した『Atmos』（2004年）、パリの地下採石場の内部を撮影した『Ciel Tombé』（2007年/写真集刊行 2011年）、石炭採掘によって形成された北フランスの巨大なぼた山を撮影した『Terrils』（2011年）、地元、岩手の石灰石鉱山での発破の様子をリモートで連続撮影した『Blast』（2013年）が刊行されている。自然と人工の風景を多くテーマとする彼の写真の特徴は、極力説明的情緒的要素が省かれるところにあり、「無表情」dead-panなどと評されてきた。

2011年に東日本大震災が起き、生まれ故郷、岩手県陸前高田は甚大な被害を受ける。畠山の母は

* すずき・よしこ、埼玉大学教養学部非常勤講師、美学

津波で亡くなり、彼の姉が建てた新築の家も土台を残して津波に流された。そしてこの後、破壊された故郷は畠山の作品のメインの被写体となる。その時から今日まで、被災地となった故郷と現在の住処である東京を行き来しながら、継続的に「陸前高田の写真」を発表し続け、これまでに『Natural Stories』（2011年）、『気仙川』（2012年）、『陸前高田 2011-2014』（2015年）、『まっぶたつの風景』（2017年）が刊行されている。

畠山は現代を生きる者の多くがそうであるように、若くして故郷を離れている。大学入学で故郷を離れ、写真家として活動するようになってからは東京に拠点を置き、海外での経験も多い。つまり、そうした経歴を持つ彼は、被災者の視線と外部の視線を併せ持つ人間であり、現在にいたるまで現地と往還しながら、未曾有の出来事を伝達するアートとして写真表現の形式を慎重に手繰りよせてきた。そして被災地を外部につなぐ媒介者のように、生まれ育った町を撮影し続けた。それらの写真は、陸前高田および彼自身の変化に連動しつつ、時間経過とともに集積し続けている。

本論考では、まず、東日本大震災後に彼の写真に現れた表現方法やスタンスの変化に着目し、その変化が陸前高田の災禍とどのように連動しているのかを示す。さらに故郷の風景を写したコンタクトシートを読み解きながら、彼の作品に現れる〈共同体〉とはいかなるものなのかについて考察する。

I 〈風景〉の破壊と自伝(Autobiography)の充填

この章では議論の起点として、畠山の作品における震災前と以降での顕著な変化について述べる。彼は、震災の時、津波で壊滅した故郷に直面することになった。震災前の彼の写真の特徴は、物語的・情緒的要素を極力排して、人間の営みと交錯する自然を写し取るところにあった。だが、2011年10月から12月初旬まで東京都写真美術館で開催された畠山の写真展『Natural Stories』の一角に展示された作品群は、パーソナルな感情や物語を排する畠山の従来のスタイルとはいささか様相を異にするものだった。そこには自分の故郷である、被災前と被災後の陸前高田を撮影した2つの写真群が展示された¹。被災後に撮影された写真群《陸前高田》は、コの字の壁にグリッド状に60枚展示された。これにたいしてコの字を閉じる壁面に被災前の陸前高田を写した《気仙川》シリーズのほうは、壁にはめ込まれた1つのモニター画面で、スライドショーのスタイルで明滅しながら写しだされた。《気仙川》はもともと、2002年頃から発表を前提とせず個人的に撮り続けた写真群である。管見では、そのスタイルの変化に戸惑った鑑賞者も少しく存在したようだ。

それでは、カタログに掲載された《陸前高田》最初一枚となる写真「01」[図1]を見てみよう²。カメラは高台から壊滅した市街地を見下ろしている。遠景の山以外は粉々に津波に破壊された瓦

¹ 展覧会カタログでは写真の数は展覧会の時よりも減らされているが、展覧会の時と同様に写真のそばにキャプションはない。どちらのシリーズもグリッド状に配されているが、被災後の陸前高田を撮影した写真シリーズ《陸前高田》が、頁いっぱいレイアウトされているのに対して、その後ろに置かれた被災前の陸前高田の写真シリーズ《気仙川》は、頁の上半分のみに写真がレイアウトされ、下半分が空欄で白抜きのまま、2段に配されている。

² 以下の分析は拙論「瓦礫の風景・土地の記憶」(『大震災以降の新しい感性論の構築に関する研究』[椎原伸博編、実践女子学園教育研究振興基金助成金によるプロジェクト報告書、2012年3月]、37-60頁)でも取り上げている。本論文はこの「瓦礫の風景・土地の記憶」の議論を出発点にして、そこからの畠山の写真の展開をあらたに読み解くものである。



図1 《陸前高田》「01」



図2 《陸前高田》「02」



図3 《陸前高田》「03」

礫の風景である。「01」の次に配された写真「02」[図2]は、「01」の撮影地点から少し移動しており、気仙川の河口部分が画面の消失点として現れる。「01」での破壊をもたらした原因である海が「02」遠く視線の先に現れる。だが、海は河口の先にごくわずかしき見えない。さらに次の「03」[図3]ではカメラが平地に下りて、画面の中心に黒い人の後ろ姿が現れる。3枚の並びは何も知らない鑑賞者にとって、一見すると、瓦礫また瓦礫のたんなる反復にしか見えない。だが、ひとたび情報が与えられると、この3枚の写真はシーケンスを形成し始める。(実際どうであったのかとは無関係に)それは畠山の身体の移動と時間的な流れを表象するかのようだ。

或る機会に畠山が語ったところによると、「03」に写っている後ろ姿の人物は写真家の姉であるらしい。姉が立っているのは、実家が建っていた場所である。「足腰の自由がきかなくなってきた母のためにと、姉が力を振り絞って、去年[2010年]の夏に」³建て替えたばかりの家を、気仙川をさかのぼった津波がなぎさらった場所である。写真家の母は津波によって命を奪われた。しかしながら、これらの写真群には撮影場所と撮影日時以外の情報は付されていない。写真家の個人的背景を知らない鑑賞者にとっては、そうしたパーソナルな物語の要素は潜在的なものに留まっている。これらの写真は鑑賞者の知りえない意味内容を捨象しえないものとして埋め込んでいる点で、遠方から急遽駆けつけたメディアによる報道写真とは区別される。その写真の核心に密かに埋め込まれた意味内容

³ 畠山直哉「誰かを越えた何者かに、この出来事全体を報告したくて写真を撮っている」(目次では「いい写真」とはなんだろう?) 特集見出しでは「いい写真」とはなにか」と表示。)『アサヒカメラ』第96巻第9号(2011年9月号), 76-77頁。
[]による補足は鈴木。以下同。

とは、それまで彼の作家スタイルからは異質な要素だと思われてきた、畠山個人の記憶や自伝的要素である。

まったく受動的に写真に生じてしまったこの変化を受容しつつ、彼はそこに映し出されたものを自分の言葉で、“Biographical Landscape”(伝記的風景)と呼ぶ。この聞きなれない言葉は、畠山にとって強度の矛盾を表現している。彼が教育を受けた美的モダニズムの態度からすれば、また、そこから出発した彼の被写体に対するスタンスからすれば、自分や近しい人々の物語を内容として被写体たる風景が含有することは、以前なら望まざることだったのだ。

ここで参照項として、伝統的な意味での〈風景画〉Landscape に触れておきたい。哲学者ヨアヒム・リッターは、風景として捉えられた自然のイメージが、近代の自然科学によって徹底された自然の分析的把握に対して、或る種の補完機能を持っていたと主張した。いいかえると、伝統的な風景画において、近代の自然科学が対象化してバラバラに分解してしまった自然は、再びひとつの秩序だった全体、美しく調和した世界として表象されるのである。秩序だった全体、すなわちコスモスとしての風景は、ルネサンスの時代に、古典的遠近法が確立されたことに大きく関わっている。古典的遠近法は、見る人が画面の外側に立ち、画面全体を支配する。遠くにある像は小さく描かれ、見る人の視界は画面上の消失点に向かって収束する。人間は、画面の外側に立ち、自然を眺め支配する。17世紀には、おもにオランダを中心に風景が主要な主題となり「風景画」というジャンルが確立する。オランダ語同様、英語で風景と風景画は、どちらも landscape である。土地から莫大な利益を上げた植民地主義の時代、そして産業資本主義の時代、風景を見る無関心の美的主体は、自然支配から自然を守るどころか、支配と所有の主体——近代において自然を破壊した当のもの——をまさにその無関心を通して補完するものになった。イギリスを例にとれば、風景画における画面奥へと結ぶ悦ばしい眺望は、ホイッグ的進歩史観における未来への「プロスペクト」(展望)と結びついたのである。現在、私たちが自然を風景として見る見方は、そもそもこうした風景画をとおして学習されたものであり、歴史的に構成されたものである。風景画のもっとも基本的なパターンは、近景、中景(城や寺院、湖など)、遠景(山並みなど)の三層からなる画面構成である。こうした図式は芸術作品の言語に相当し、集合的な底流となって現在に至り、風景写真にも受け継がれている。

つまり、風景とは人びとの意識に埋め込まれた、集合的本性をもつ一種の型、図式である。日本においては西洋文明の流入によって、こうした風景の図式が、古典的遠近法である一点透視図法とともに移植された。もちろんその際、自然の巨大さや荒ぶる力を描く「崇高」も風景画のカテゴリーの一つとして持ち込まれたのであるが、美しく調和した世界を破壊する崇高の場合であっても、風景の外側に位置する主体(画家・写真家、鑑賞者)にとって、その風景の意味内容が捨象されたままであることに変わりはない。要約すると、美しい風景も崇高な風景も、見る主体にとって悦ばしい眺望であるというのが風景における伝統的態度である。

故郷の崩壊に対して、そこに生まれ育ったものとして畠山がどれほど苦痛を被ったか、それと同時に写真家として行う美的判断にどれほどの衝撃が与えられたかは、次の言葉に率直に表れている。

数日後、僕は見渡す限り瓦礫の荒野となってしまった、陸前高田市気仙町に立っていました。

三脚を広げ、雲台にカメラを取り付けて、ファインダーを覗き、小刻みにフレーミングの修正をしていると、あの写真家の言っていた「いい写真」という言葉が、思わず知らず、頭に浮かんできます。[...]

でも、見渡すばかりの瓦礫の中で、自分や家族や知り合いのことを思うとき、そしてそれが写真にはもう写せないと覚悟するとき、「いい写真」は空疎な響きしか持たない言葉のように思えてくるのです。目に見えるもの、写真に写せるものの少なさに比べて、目に見えないもの、写真に写せないものの量が圧倒的すぎ、いくら歩いても、いくらシャッターを切っても、何かを行っている気分にはさえならないのです。⁴

図3の画面中央に立つ後ろ姿の人物は、破壊された故郷の風景に没入している畠山その人の代理-表象であると同時に、観る者に立ち位置を指示する点景人物として機能しているのではないだろうか。彼は目の前に広がる地表の自然史的变化と親密な世界の消滅に遭遇し、そのなかを歩くことで、視覚的な遠近感の異常に晒された。かつては慣れ親しんだモノたちであった瓦礫と、そこから発する容赦のない匂い、乾き始めた地表の埃や3月の北国の寒さに取り巻かれる。未曾有の災禍によって、近代的な意味での主体の立ち位置や歴史の連続性は屈折し、彼のなかに培われた写真というメディアウムの純粋性や自律性を問うようなそれまでのモダニズム由来の枠組みは崩壊してしまった。彼が何度も言及している通り、震災に当事者として巻き込まれたことで、彼の撮った写真は、自分が大学で学び写真家として身に着けた美的態度の枠のなかにはどうしても収まり切れないものとなってしまった。目の前の世界の外部に立ち、対象の物語を捨象する美的主体の立ち位置とそこから獲得される風景のイメージを、畠山はもはや維持できなかったし、以降、それを尊重することに作家として意味を見出せなくなる。

II 『気仙川』——〈故郷〉の記憶の幻燈機

2011年3月14日、畠山は家族の安否が分からないまま、陸前高田を目指しオートバイで出発した。日本海側ルートで北上する途中、大雪に見舞われ何泊か足止めを喰らう。そのときの彼の状況や心象風景は、写真とテキストで構成された『気仙川』(2012年)に綴られている。先述の通り、『気仙川』シリーズの写真群はもともと、2002年頃から発表を前提とせず、個人的に撮り続けたプライベートなものだった。



図4 『気仙川』より

⁴ 『アサヒカメラ』前掲記事, 77頁。傍点強調は鈴木。以下同。

2011年の『ナチュラル・ストーリーズ』展覧会では、コの字型の壁3面にグリッド状に展示された被災後の瓦礫の風景《陸前高田》シリーズとは対照的に、《気仙川》の写真群はプリントではなく、コの字を閉じる壁の中央に、一枚ずつプロジェクターで明滅を繰り返しながら投影されていた。上記の写真本『気仙川』前半の画像は、会場に展示されていた写真を掲載している。[図4] 《気仙川》シリーズにかんして畠山は次のように語っている。

津波の以前に、僕が何の気なしに撮っていた故郷の陸前高田市気仙町の様子です。僕の実家は、本のタイトルにもした「気仙川」という川のほとりにあったので、川の写真が多いんです。肉親の姿も時々出てきます。この数々のイメージというのは、僕がオートバイで陸前高田に向けて走っているときに、僕の頭にフラッシュバックしていた、さまざまな僕の思い出、ととってもらっても結構です。⁵

展覧会での展示は、ちょうど昔の幻燈機のようなノスタルジックな趣であった。筆者はそれを会場で直接見たとき、正直この《陸前高田》と《気仙川》の展示方法がやや情緒的なのではないかと感じてしまった。筆者が当初感じた違和感を分析すれば次のことにつきます。歴史学者の成田龍一によれば、故郷は、言語・歴史すなわち過去の時間・風景、これらを共有するという認識によって形成される⁶。成田に従うならば、美しい故郷の風景は、まさに互換可能な紋切り型の類型性によって、近代以降、本来は構成的なものである〈故郷〉を、そしてそれとのアナロジーで〈国＝ネイション〉を実在化する装置として機能した。故郷の風景はわれわれの情動を揺らし、自己同一性を保護するシェルターになる。しかしながら故郷の風景が、「われわれ」という同郷意識との相似性を通して、ナショナリズムを醸成するために政治的商業的に利用されたメディアであるということに対しては、たえず警戒し続けなければいけない⁷。

しかし、畠山にはあえてリスクを冒してこのような提示をする必然性があつたのではないか。上記引用箇所の「フラッシュバック」という言葉と幻燈機風の展示とを関係づけて考えてみたい。

死や致命的な危険に遭遇したときに経験される記憶の走馬燈体験（色鮮やかだとされる）やトラウマによって生じる「フラッシュバック」の映像について考えてみよう。フロイトによれば、トラウマによって起こる、過去の出来事のフラッシュバックは、連続性を持った通常の意識すなわち物語記憶を突き破って、（まさに異物の侵入としてのモンタージュのように）無意志的・直写的なイメージとして現れる。トラウマによって意識が突然切り替わるフラッシュバックの原因、あるいは記憶の走馬燈現象の原因と目される「解離」は、無意志的想起、見当識や時空認識などの全体性の喪失、いわば自分を眺めているような離人症的感觉、イメージの断片性、その色鮮やかさとすばやさ、そして不連続性といった特徴を有する。記憶の走馬燈の場合にはさらに美しさや幸福感も指摘されている。明滅する《気仙川》の美しくて懐かしい風景の断続的連なりは、過度の緊張、不安、疲労、

⁵ 津田睦美「報告 畠山直哉氏による公開講座『東日本大震災のリアリティ——陸前高田の風景から』を企画して」成安造形大学紀要第5号、2014年、16頁。

⁶ ref. 成田龍一「都市空間と『故郷』」、成田龍一他『故郷の喪失と再生』（青弓社、2000年）19頁。

⁷ ref. 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）81–85頁、254頁。

飢餓状態、悪天候によって或る種の変容状態に陥った畠山の身体が見させた、そうした類のイメージの復元-再生と言ってよいだろう。

さて、唐突なようだが、この《気仙川》の幻燈機風の投影は、ドイツの思想家 Th. W. アドルノ(1903-1969 年) が語る夢のイメージにとっても似ている。以下は、晩年のアドルノが映画について論じた「フィルムトランスパレンテ」(1967 年) の一節である。

そんなとき、眠りやまどろみのなかで、不意に、さまざまな風景の色鮮やかな像 (Bilder) が自分のかたわらをこちよく通り過ぎていたり、あるいは自分のなかを通って行ったりすることが起こるかもしれない。しかし、その風景の色鮮やかな像は互いに連続して移りゆくのではなく、その流れのなかではまるで 子供の頃に見た幻燈機のように途切れ途切れになっている。このような動きの中断ゆえに、内的モノローグのイメージは文字と似ているのである。すなわち、文字もまた目交いを動くものであり同時に個々の記号で停止されたものである。そうした像の連なりと映画の関係は、視覚世界と絵画、あるいは聴覚世界と音楽の関係と比例しているだろう。経験のこのようなあり方を客観化して復元するものとして、映画は芸術たりえるのではないか。この映画というすぐれて技術的な媒体は、自然美と深いところでつながっている。⁸

この箇所ではアドルノは、映画という複製技術を基盤とするメディアが芸術として存立する可能性を省察しているのだが、夢や白昼夢、トラウマによるフラッシュバックや記憶の走馬燈と言った意識の解離によってもたらされるイメージと、ここでアドルノが言及している「子供の頃に見た幻燈機」には共通点がある。どちらの場合も、古典的ハリウッド映画の流れるようなコンティニュイティとは異なり、映像は静止的で断続的、つまり写真的な像で構成される。しかるにアドルノによれば、イメージという「つかの間のもの、さっと過ぎ去るもの、はかないもの」を持続(Dauer)のなかに救うために、芸術作品のミメシスと客観化する技術とは緊張関係にある⁹。ここから逆に、文化産業としての映画だけでなく、複製テクノロジーとしての写真がその模倣性から解放され、〈自然〉＝同一化できない他なるものを感知するメディアとして成就する可能性を観取することも可能となる。

悪天候のなか、オートバイで故郷へ向かう当時の畠山においては、或る種の解離、あるいは身体や意識の変容が起こっていたかもしれない。少なくとも彼の脳裏に浮かぶ故郷のイメージは、或る種の変容状態に陥ることにより死のミメシスを発動する身体、そこから発しているものになぞらえて語られ提示されている。ゆえにその風景の 아우라의 美しさは、フラッシュバックの鮮烈さや記憶の走馬燈の美しさとのアナロジーにおいて解読されねばならない。

したがって、そこに現れ出るイメージは、ノスタルジーの情動と結びつくゲマインシャフト的故

⁸ Theodor W. Adorno, „Filmtransparente“, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1970-1986, Bd. 10-1, 355. 以下、ゾーアカンブ社刊行のアドルノ全集を GS と略し巻数を併記する。

⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS, Bd. 7, 326

郷幻想、ならびにナショナリズムを醸成するために政治的商業的に利用されたメディアとしての故郷の〈風景〉と一括りにできない。言い換えると、《気仙川》に現れるイメージは、芸術特有の集合的本性を有するとしても、故郷幻想としての共同体といった基底を必要としていない。「死の欲動」として人間生体に内蔵されたメカニズムすなわち人間の自然、およびそのメカニズムによって無意識的にアウラ化された風景、そして自然のメディウムとして人間的なものを超えている写真、それらが交錯するところに《気仙川》の諸々の画像を明滅させているなにかが出現するのである。

展覧会の《気仙川》の展示にかんして言えば、明滅しながら映像の連なる運動そのものが、それらを明滅させながらも自らはイメージをもたないものの影である。と同時に、その影は、死のミメーシスを通じて輝き出るものでありながら、それを「客観化する技術」＝アートに媒介されて初めて定着される。つまり《気仙川》に出現しているのは、伝統的な主体が中心に位置して支配する風景でもなく、同時にロマン主義的な共同体幻想により捏造された故郷の風景でもない。それらの無効化において生ずる、イメージ化できないもののイメージではないだろうか。

III 自己生成する Biographical Landscape

さて、ここから畠山の 2016 年 11 月から翌年 1 月にかけて開催された展覧会『まっぷたつの風景』に入っていくことにしよう。震災以降現在に至るまで、畠山は陸前高田と東京の自宅を何度も往還して、変わりゆく故郷を撮影している。この展覧会でのハイライトのひとつは、2011 年から当時 2016 年まで撮り続けていた故郷、陸前高田の約 4400 カットの写真、それを収める 552 枚のコンタクトシートを、約 36 メートルのテーブルに並べて展示した展示物である。[図 5] [図 6]



図 5 『まっぷたつの風景』会場風景



図 6 『まっぷたつの風景』で展示されたコンタクトシート

コンタクトシートがグリッド状に並べられていることは、以前の《陸前高田》やカタログ版の《気仙川》のレイアウトとそれほど変わらない。しかしそれらと異なる点は、このコンタクトシートの長い帯はその量感によって明らかに時間を表象していることである。だが、そこに現れるのは、単純な時間の流れではなく、異なる複数の時間の層である。

まず一つ目は、破壊がもたらした自然史的な時間である。瓦礫に覆われた地表、時が経過し植物に覆われ始める世界は、人間が疎外された自然自身が語る自然史 “Natural Stories” を露出させる。この時間の層は、人間を超えていることによって、写真の自然とも接するものである。次なる時間の層として、町が土木行政的な意味で復興していくさまが、単線的時間の流れの上に映し出されている。

だが、子細にたどっていくと、第三の時間構造が浮かび上がってくる。循環し回帰する時間である。その目印の一例として、お盆近く 8 月 7 日に行われる陸前高田の夏の風物詩、「けんか七夕」が挙げられる。この祭りはおよそ 700 から 900 年の長い歴史をもつと言われ、諸説あるが、祖先の慰霊が起源ともいわれる。祭の開催される 8 月 7 日は七日日（なのかび）と言って、死者がこの世に戻ってくるときに目印にするお盆の迎え火を焚く日である。

『まっぶたつの風景』のコンタクトシートにおいては、このけんか七夕や震災の慰霊式も含めて死者を弔う祭りが、年をめぐるごとに繰り返し撮影されており、それが前記の土木的復興の単線的時間に対抗して、震災を切れ目としない、永続的に循環する時間の目印となっている。同時にそれは、多くの日本人が先祖の霊の戻ってくる盆と彼岸に帰省するように、現実には畠山が故郷に帰ってきたその往還のリズムをも刻んでいる。

このような古い祭礼や慰霊の儀式とその一連の所作・パフォーマンスは、自然や死者に対する原初的なミメシスを含む。畠山はそうした呪術的交感が芸術の原点であって¹⁰、そもそも自然-光が描く術 Photo-graphy、つまり「人間を超えて現象する」¹¹ 自然によって生成する写真と通底するということを認識している。さらに写真の集積であるコンタクトシートが歳月とともに増殖していくという生成をもたらすのも、時を生み出す移ろう自然である。

時の経過に従って集積されたこれらの写真群において、第一章で述べた通り、写真家の美的主体としての立ち位置は自然のなりゆきに従うものになる。被災した陸前高田の地表を、埃や匂いに塗れて畠山は「オロオロアルキ」回る¹²。しかしその無力さや受動性がメディウム(=霊媒)となり、移ろう自然が彼の生を通じて自ら描き出す風景が出現する。それは近代美学的な型としての風景ではなく、自然が自ら描き出す「オート-ビオグラフィー」としての風景である。そのような畠山の態度は、やはり太古的な呪術における霊媒に通底するものがあるだろう。だがより正確に言うと、自然や目に見えないなものにのみかに対応し、かつそれに経験可能な形を与えようとする点において、それは受動的で無力でありながら同時に理性的な啓蒙のレベルにある「^{アート}術」である。

畠山は東日本大震災の後に問われた「なんのためのアート？」という問いに対して「アートは独立した状態で誰かに見せるようなものではなく、「術」として使われるべきものではないか」と答えている¹³。

さらに、アート、芸術が「大きなもの」に呼びかける術であるという考え方は、彼の中では震災

¹⁰ 畠山直哉/大竹昭子『出来事と写真』(赤々舎, 2016 年), 167 頁を参照のこと。

¹¹ 同書 78 頁。

¹² 畠山直哉『陸前高田 2011-2014』(河出書房新社, 2015 年), 153 頁。

¹³ 『3・11 とアーティスト | 進行形の記録』(『水戸芸術館現代美術センター展覧会資料第 98 号』)。鷺田清一は写真家志賀理江子の活動を論じた章で、この畠山の言葉を受動性・メディウム性という観点で解釈している。鷺田清一『素手の振舞い——アートがさぐる〈未知の社会性〉』(朝日新聞出版, 2016 年), 113-119 頁。

前から一貫しており、次のように発言している。

芸術作品は、決して『私は私』とか『人それぞれ』という表情をしていないのです。むしろそんなことは忘れてしまって、もっと大きなものの方を向いて、それに驚いているような表情をしている。[...]

「返事があるかどうかは分からない」状態で、それでもその作品が呼びかけを止めようとしていない。[...]

[...]呼びかけには、必ず問いかけが含まれます。つまり呼びかけと問いかけは、ひとつのものと考えるべきです。芸術の世界に身を置く、ということは、人類の歴史上連綿と続く、このような絶えざる問いの渦巻く場に身を置くことであると、僕は信じています。そして、そこには寂しさなどではなく、大きな意味での連帯と、それがもたらす喜びしか存在しないはずだ。¹⁴

IV 喪のプロセス

IV-1 母の棺と子供

このコンタクトシートの長大な帯は、奇妙なことに始まりと終わりにペアとなるイメージをもっている。言い換えると、このコンタクトシートで表象された時間は、始まりと終わりという結構を持っているということだ。始まりに位置しているのは母の不在のイメージである。コンタクトシートの皮切りとなる1シート目、陸前高田にやっとたどり着いた彼は母の棺を買いに行かねばならなかった¹⁵。その写真がコンタクトシートの左下隅の写真である。[図7] 車の上に母のための空の棺が見える。長いテーブルをはさんだ反対側、最終ブロックのコンタクトシートには、遠く離れたところから畠山が撮った親子(?) (大人と小さな子供) の写真が3枚ほど連続してい

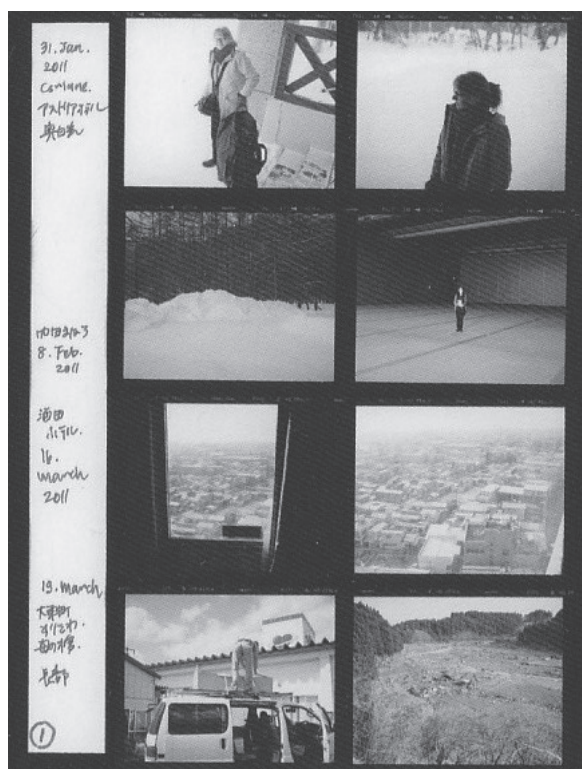


図7 コンタクトシート冒頭部分
2011年3月19日「母の棺」

¹⁴ 畠山直哉『話す写真——見えないものに向かって』(小学館, 2010年), 77-78頁。

¹⁵ 「最初のシートは、持っていたカメラに装てんされていたフィルムで撮った8カット。震災前の写真、移動中の雪景色、そして陸前高田で撮影された最初のカットは、車の屋根に積まれた木の箱。手書きの説明が付されている。『母の棺』(『産経ニュース』2016年11月20日「アート 美」欄)

る。[図8] そこには、次のようなメモが書き込まれていた¹⁶。

7 August 2016

気仙町七夕

大通り

旧 アマタケ辺り

脱げたサンダルを子供にはかせる。

このコンタクトシートでは、けんか七夕の祭りの日の光景(家族連れがいる駐車場の写真)を写した写真が2枚連続した後、復興中の盛り土に青草の茂る道を歩く親子(?)の姿、路上でサンダルを小さい子

供に履かせる親(?)の姿がフレーム中央に小さく映り込む写真が3枚連続する。畠山が時間をかけて執拗にこの親子(?)をレンズで追っていることが分かる。

コンタクトシートの連なりの始まりに母の不在があり、終わりに親(?)に連れられた子供の姿が置かれている。最初に置かれた母の不在のイメージが、この膨大なコンタクトシートに投影されており、畠山が失われた母・実家・故郷を重ねたうえ、このコンタクトシートのなかでロラン・バルト的な母探しをしている、というのはあまりにもナイーヴな解釈であろう。さらにそれに引きつけて、サンダルが脱げた子供に道を歩けるようにサンダルを履かせる大人に亡くなった畠山の母が投影され、畠山は自分を子供に投影している、という読み取りもメロドラマ的である。実際にはサンダルを履かせている大人は母でも父でもなく、家族ですらないかもしれないし、この二人は地元の人ではないかもしれない。だが、いかに安易であろうと、膨大なコンタクトシートに目を泳がせるときには、冒頭に母のための空の棺のイメージが置かれていることで、最終部の大人と子供の写真を母子として読むように誘導されてしまうこともまた否めない事実である。以下では、最終部に置かれたこの「母子」のように見えるイメージを読み込んでみたい。



図8 コンタクトシート最終部分
2016年8月7日「気仙町七夕」
「脱げたサンダルを子供にはかせる」

¹⁶ 畠山の手書きメモからの引用は、鈴木が書き起こしたものであり、トランスクリプションの際に生じた誤りなどの文責は鈴木にある。以下同。

IV-2 生者と死者の巷——写真による Landscape Montage¹⁷

この最終部のコンタクトシートが2016年8月7日のけんか七夕の際に撮影されたことはまちがいないだろう。さて、上記の書き込みがされたプリントでは、中央に大人と子供、その二人が立っているアスファルトの道と周りの草原で、画面全体がZ型に構成されている。展覧会『まっふたつの風景』で展示された、同じく2016年8月7日に撮影された、けんか七夕の祭列を写した単体の写真もほとんど同じアングルでZの構図をとっている。[図9] 前者と後者が、ほぼ同じ場所から撮影されていることは明らかである。

次に、約4年前の同じお盆の時期、2012年8月15日に行われた、先祖や震災犠牲者の鎮魂を祈る「気仙川川開き」を撮影した写真と比較してみよう。[図10] こちらの2012年の写真でも、山の稜線を含めた全体の構図がZ型になっている。ただし、2016年8月7日の写真と比較すると、Zの向きは逆である。2016年8月7日のけん

か七夕の祭列を写した写真では、画面を秩序付ける〈道〉のうえに、祭りの行列が奥から手前へと進んでくる。そして2012年8月15日の写真でも、奥から手前に向けて、死者の魂を乗せた灯籠流しの灯籠が海へと進んでいく。画面の手前には土台だけになって風雨に晒されている畠山の実家の跡が見えている。それぞれの時期の写真における安定したZの構図は、死者と生者の行きかう通路のようである。

長いコンタクトの帯の起点となった2011年3月19日の母の棺の形は、祭の日、2012年8月15日



図9 2016年8月7日 気仙町大通り



図10 2012年8月15日
気仙町今泉 気仙川川開き

¹⁷ “Landscape Montage”は、精神科医の中井久夫が「箱庭療法 (Sandplay)」から創案した、心理テストを兼ねた絵画療法「風景構成法」の英語訳である。今回のこの論考は精神的セラピーについての議論を目的とするものではないこと、そもそも写真と絵画には根本的な違い（絵画は手で描く）が存在するため、畠山の作品を読み込むために風景構成法のコンセプトを参照することはしない。しかし、しかし風景とその画面の配置や構図、時間経過におけるその変化に注意して、言葉にできないものの表出を読む、という点で、この論考でディスクリプションを行う際のヒントになった。

お盆に川を流れていく灯籠の幾何学的な形に似ている。灯籠は川面を海へと流れゆく。この時にはもう内部は空ではなく、明るい光が魂の表象として灯されている¹⁸。

コンタクトシートの余白には、ようやく 2013 年ごろ写真画面の美的な構図について言及したメモが記される。

31March

2013

Schink の写真を見て以来 空の狭さが気になってくる。地面の面積に気を取られるのは、写真後の想像が出来ていないから。[2013 年 3 月 31 日]

空の面積による情感の差！ [2013 年 5 月 11 日]

空を広く入れることを Schink の写真から学ぶが、とまどう。[2013 年 5 月 11 日]

畠山によれば、Schink とは東日本大震災の被災地を撮影した写真集 *Tōhoku* (2013 年)を発表した、ハンス=クリスチャン・シンク(Hans-Christian Schink, 1961-)のことである。これらの書き込みには、風景画の伝統的なカテゴリーである〈崇高〉を維持するシンクの写真に対する違和感が示されている。と同時に、シンクの写真から構図上の示唆を受けたことも吐露されている。すなわち、これらの書き込みからは、畠山の写真の構図に対する判断に、変化が起きていることが推察できる。

さらに時が進んで 2016 年 8 月 7 日のけんか七夕の日、祭りの賑わいの裏で、子供がサンダルを履かせてもらうという日常的でなにげない仕草が、Z の道の上に現れる。亡き人々の日々の仕草は、生き残った者たちがさらにこの世を去っても残る。そうした日常的前意識的で誰のものでもない、どんな場所にもある仕草こそ、過去と現在と未来をつなぐ蝶番で、写真表象においては時間を留める綴じ目となる。

IV-3 共同体

それにしても畠山が地縁血縁を基にする共同体すなわち故郷にたいして、微妙に傾斜してしまっているのではないかという疑いはここでもつきまとう。その土地その土地に内蔵されている共同体の再生機能として祭礼が行われるという、祭礼のもつレジリエンス機能は土地の再生には欠かせない。死者を祀る太古的な呪術やその儀式において死者の魂が召喚されることで、集合的なトラウマを鎮め、ダメージを受けた共同体秩序が再編成されることは社会学的にも認識されている事柄であ

¹⁸ 畠山は「喪」について次のように述べている。[「…」ただ僕たちの記憶の中では、強く記憶に刻まれていること以外は少しずつ薄くなっていく。それがなければ生きていく元気さえ出ませんから。そうやって記憶を保ちつつ、それを過去のこととする。記憶が常に現在の状態に留まる場合、それはトラウマと呼ばれますけれども、人間の中には記憶を過去のものにしていくプロセスがあるんですね。

亡くなった人に対しての、そのプロセスを「喪」というふうと呼ぶんだと思うんです。」（畠山直哉/大竹昭子『出来事と写真』, 94-95 頁）

る。しかし、それを担う共同体は、近代において社会的幻想としての〈故郷〉に略取され、ナショナリズムと共振してしまったという歴史的経緯がある。近代に創出された〈故郷〉は空虚な記号でありながら、情動を媒介に自然を装っており、厄介なことに現在でも個人のアイデンティティや記憶と抜きがたく結びついている。

図式的に歴史を紐解けば、明治維新以降の日本は、西欧文明由来のモダニズムと資本主義の荒波によって、伝統的共同体、別の言い方をすれば地縁血縁に基づくゲマインシャフトが崩壊し、ゲゼルシャフトへと移行したという説明がなされる。歴史学者ハリー・ハルルトゥニアンによれば、伝統的共同体のあらゆる有機的連帯を破壊するこの危機を乗り越えるために、日本人は血（先祖崇拜）と歴史伝統でつながったアルカイックな共同体を探し求めた。このようなオリジンとしての共同体は、そもそも社会的幻想であったにもかかわらず、日本人はこれを実体化してしまい、終局において純粋な日本人のイメージと結びついた民族共同体という集合的主体を捏造するに至ったとハルルトゥニアンは述べる¹⁹。そして〈故郷〉は、ナショナリズムが高揚する歴史的過程で、民族共同体の基盤となった。

おりしも陸前高田では、国営の追悼施設の建設が震災後 10 年を目途に計画されている。国家が震災の犠牲者をいかに追悼するのか。そこには個々人の生や死のディテールが奪われ均質化されてしまう危険性や、国難として祀り歴史化することによるナショナル・アイデンティティの醸成など、さまざまな問題が絡んでくる。

ドイツの哲学者ハイデガー（1889–1976 年）にとって、共同体はつねに民族共同体であった。人間が「共にあること」ならびに芸術作品の基底を、ハイデガーは民族・国民に求めた。これに対し、フランスの思想家ジャン＝リュック・ナンシー（1940 年–）は、ハイデガーの民族共同体の概念とファシズムが強く共鳴した歴史の顛末を問い直す立場で、共同体について考察している。ナンシーによれば、死という共有不可能なものを介して、初めて人間が他者と「共にあること」が出来事として到来するという。彼はその著書『無為の共同体』で「死は共同体と不可分である。というのも、共同体がその姿を顕わすのは死を通してであるからである。」²⁰と述べている。

共同体が他人の死においてその姿を顕わすとするならば、それは死それ自体が〈自己-私 moi〉ではなくて〈私 je〉の共同体だからである。[...] 死を免れない存在たちの真の共同体とは、あるいは共同体としての死とは、その[＝死を免れない存在である〈私〉と他者の]不可能な交感(communion)である。従って共同体は以下のような特異な位置を占めている。すなわち共同体は、[一般的に祖国や民族、地域コミュニティに措定されるような]それ自身の内在性の不可能、主体として共同体の一員であることの不可能を引き受けている。共同体はいわば共同体の不可能を引き受けて書き込んでいる——それがすなわち共同体固有の身振りや輪郭となるのだ。²¹

¹⁹ ref. Harry Harootunian, *Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2000), 400.

²⁰ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, (Paris: Christian Bourgois Éditeur), 1990[1ère édition:1986], 39.

²¹ ibid. 42.

共同体は通常は社会が排除している。しかし他人の死という出来事において、欠如態として共同体が露出することになる。裏返せば、人は主体としてこうした共同体に属することができない。死を分かち合うことができない。その不可能性が共同体の綴じ目である。

畠山の作品に話を戻そう。一見したところ、コンタクトシートの持続のなかに映し出されている死者を祀る祭礼や追悼の儀式において、共同体が現れているように見える。しかし、畠山の作品にとってそれより本質的であるのは、「君がいない」欠如として出現する「共にあること」であろう。畠山にとって写すべき真の被写体は、失われ目に見えないものである。彼はそれを思いつつ、瓦礫と埃と匂いに満ちた地表を、カメラを抱えて「オロオロ」歩く。そのような世界に巻き込まれた身体が移動が集積して、このコンタクトシートは形成されている。

カメラを抱え、偶然性や受動性に身を委ねてオロオロ歩き回ることが、生き残った彼の喪である。コンタクトシートの断続的な持続において表出しているのは、そうした喪のプロセスである。死に向かう時期のジャック・デリダが論じた「喪」と「生き残り」の同語反復に関連して、益田達夫が述べているところによれば、喪に服する (*porter le deuil*) とは子供を宿す (*porter un enfant*) と同型の言い回しであり、つまり「喪の中に失われた人を抱く」ことにほかならない²²。

ここからコンタクトシートの最終部に現れる子供の像について考えてみたい。たしかに畠山のコンタクトシートは地元の伝統的祭祀や追悼式の年ごとの循環を示し、彼の喪のプロセスはそれと連動して見える。それがために、地縁血縁に基づく地域コミュニティが前面に浮かび上がって見えてくることがまた事実である。こうした視点で見た場合、祭裏の大人と子供の像が「母子」のイメージを連想させることは致し方ない。というのも、母子のイメージは、有機的な社会的結合の最小にして最強のペアとして認識されてしまうがゆえに、〈故郷〉へのノスタルジーの情動と深く絡み合っているからである。

これに対し、「オロオロアルキ」の喪という視点で見た場合、この大人にサンダルを履かされる子供は、子供を抱くように畠山に抱かれている喪のイメージであると読み込むことも可能ではないだろうか。脱げたサンダルを子供に履かせるという光景を捉えた写真が表出しているのは、このオロオロアルキの喪のプロセスがこれからもずっと続くということ、つまり「共にあること」がずっと続くという、哀悼にして希望であると筆者は考える。

そのような想像は、長大なテーブルが置かれた展示空間の、コンタクトシートの連年の先にある壁に掲げられた《奥尻 2016 年 7 月 12 日》と題された海の写真とも呼応する。[図 11] この展示空間の象徴的なフォーカル・ポイントになる場所に置かれた写真が、なぜ陸前高田ではなくて奥尻なのだろうと、筆者は展覧会場で実際、不思議に思った。1993 年に津波の被害を受けたこの町を訪れ撮影した畠山はこう述べる。

²² ref. 増田一夫「喪のポリティクス——デリダ、『私は死で動いている』の射程」, 岩野卓司編『共にあることの哲学と現実——家族・社会・文学・政治』(書肆心水, 2017 年) 所収, 304 頁。増田が参照しているテキストは、ジャック・デリダ『友愛のポリティクス』第 1 章「寡頭政——名づけること、枚挙すること、数えあげること」である。とりわけ下記を参照のこと。「生き残ること、そこに喪の別名があり、その[=生き残りの]可能性は少なくともけっして待たせることがない。なぜなら喪を耐えなければ生き残れないからである。いかなる生者も克服できない同語反復、生き残りの同語反復、〈神〉ですらこれに対しては何もできない。」ジャック・デリダ(鶴岡哲他訳)『友愛のポリティクス』(みすず書房, 2003 年) p. 32–33。原著 Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié* (Paris: Éditions Galilée, 1994), 31.

陸前高田の未来を見た気がした。活気に満ちた華々しい町になることではなく、淡々と静かに人びとの暮らしが営まれていること。それもひとつの未来の姿なのかもしれません。²³

終わりのない喪に耐え、担い続けることは「共にある」ことへの比類なき希望であり、シャッターを切る指先にはそのようなひそやかな希望が込められているのである²⁴。



図 11 奥尻 2016 年 7 月 12 日

まとめ

畠山個人の記憶や自伝的要素を風景に充填するという、不可避免的に生じてしまった自身のスタイルの変化を彼は“Biographical Landscape”(伝記的風景)と表現した。この言葉はモダニズムの薫陶を受けた畠山にとって強度の矛盾をはらむもので、当時直面した葛藤をにじませている。しかし、そのことによって、外側から無関心に画面を支配する主体から離脱し、被災した土地の経験を外部へと開くようなアートの形式を手探りするようになる。

《気仙川》では、その提示の形において、当時の畠山における或る種の解離あるいは身体の変容状態において脳裏をよぎったイメージが再現されている。世界へと巻き込まれ没入する状態とそれ

²³ 畠山直哉『まっふたつの風景』(赤々舎, 1997 年), 7 頁。

²⁴ 「『記録』は常に未来からの視線を前提としている。そこに見える光景が過去のものであっても、写真自体は延々と未来に運ばれる舟のようなものだ。いっそ『記憶』は過去ではなく未来に属していると考えたらどうだろう。そう考えなければ、シャッターを切る指先にいつも希望が込められてしまうことへの理由が分からなくなる。」(畠山直哉『話す写真——見えな
いものに向かって』(小学館, 2010 年), 89 頁)

を客観化する作業との間で緊張が保たれた状態で見いだされるのは、記号としての故郷でもなく風景-画としての美しい自然でもない。走馬燈体験に比されるような、人間の自然と深いところでつながった「つかの間の、さっと過ぎ去る、はかない」アウラ的なイメージである。《気仙川》は、主体の意識が意図せずして衰弱しなければ生じないという条件の下、無意識・カメラ・(人間の内なる自然を含む) 人間を超えた自然が描き出すイメージを復元-再生しているのである。

その後数年にわたり、畠山は故郷と自宅のある東京を震災以来往還し続けており、その時間の集積が量塊として表象されているのが、『まっぷたつの風景』のコンタクトシートである。膨大なコンタクトシート全体に捉えられているのは、作家が受動性・偶然性に身を晒すことにおいて、自然が人間の生とその持続を通して描き出す風景という意味での Auto-Biographical Landscape、自己生成する風景である。このコンタクトシート展示の場合は、画像が否応なく時間経過に従って増殖し続けるという点もまた、主体に対する自然の優位を決定づけている。それは世界に巻き込まれた「オロオロアルキ」する身体の移動の集積が表出する、畠山の喪のプロセスでもある。

畠山の作品にあらわれる共同体とは、そのような喪のプロセスに表出する「共にあること」なのであり、現実の地域コミュニティやオリジンとしての幻想の共同体からは、注意深く区別すべきである。コンタクトシートの最終部に現れる子供のイメージは、終わりのない喪のプロセスの句点であり、かつ、喪という「共にあること」の哀悼と希望の表現である。

この論考は、筆者が研究協力者として参加している、科学研究費基盤研究(C)「環境美学における自然美論の発展的基礎付け」(代表：平山敬二、研究課題/領域番号 16K02255)によって開催された 2018 年 9 月の研究会における口頭発表を大幅に加筆したものである。

図版についてはすべて畠山直哉氏から掲載の許諾を得た。また、畠山氏からいくつか補足的な情報を頂いた。この場を借りて深くお礼申し上げます。

〔図版出典〕

- 図1 畠山直哉『畠山直哉展 Natural Stories ナチュラル・ストーリーズ』(産経新聞社, 2011 年) 94 頁.
- 図2 同書 94 頁.
- 図3 同書 94 頁.
- 図4 畠山直哉氏より提供
- 図5 『まっぷたつの風景』展覧会(せんだいメディアテーク, 仙台)にて筆者撮影
- 図6 畠山直哉『まっぷたつの風景』(赤々舎, 1997 年), 72-73 頁.
- 図7 同書 72 頁, 図6の細部
- 図8 『まっぷたつの風景』展覧会(せんだいメディアテーク, 仙台)にて筆者撮影
- 図9 畠山直哉氏より提供
- 図10 同上
- 図11 同上