

コミュニティへの映像の沈着

—— 小出町写真館の映像が表すもの ——

原 田 健 一

第1節 小出町という場所

本論では、魚沼市小出町にあった写真館の明治後半から大正時代の約20年間のガラス乾板、写真約7700枚をもとに、その内容、さらには社会的文脈を分析してみたい（なお、時期と場所については、数は多くないがガラス乾板に記載されたメモから推定した）。

最初に、小出町の地政学的な概要であるが、既に、別なところで、江戸時代、三国街道の陸路から魚野川の舟運へと変わる中継地として南魚沼市六日町が繁栄していたことは述べてきた（原田2013:6~9）。その六日町から長岡へといたる魚野川の上田舟道の間地点に小出町はある。小出町は、大白川、入広瀬、須原などの広瀬谷に流れる破間川、湯之谷をながれる佐梨川、羽川谷のある羽根川の合流点に位置し、人の乗降だけでなく、荷の出し入れも多かった。そうしたこともあり、小出町は鎌倉時代から河港として栄えてきた。また、江戸時代には、開発された奥只見の上田銀山の入口に位置し、宿場として、あるいは徳川幕府の出先基地として発展してきた。なお、幕末、1863（安政6）年、上田銀山閉山後は、戦後、1954（昭和29）年から始まった奥只見のダム建設の拠点として、再び、出先基地として繁栄する。

ところで、魚野川流域の経済の中心は織物にあった。江戸時代、現在、南魚沼市の六日町や塩沢は越後上布、魚沼市小出町より下流にある小千谷市では小千谷縮みとよばれる麻織物の縮みの生産が盛んであった。柳田國男（柳田1993）や渋沢敬三（渋沢1965）らの著作にしたがえば、江戸時代後半から衣類の嗜好は、麻から木綿や絹へと移り、特に絹（生糸）は海外との貿易において

重要な役割を果たすことになる。魚沼地域はもともと生糸（絹）生産が盛んで、江戸時代には小出町は自家製糸から家内工業的経営へと産業化する一方で、生糸に関連するさまざまな業種が発達し、分業化しながら展開しつつあった。明治以降、水力を動力源とした工場が開所するなど、単なる生糸の集積地としてだけでなく生産地として、明治30年代には新潟県内の生産の四分の一を占める状況にあり、魚野川流域では最も繁栄することになる。こうした社会状況を背景に近隣の農家の若い女性たちは女工として多くが駆り出され、地元工場だけでなく、長野、群馬の工場にも出稼ぎに行った。そのため、2月の出稼ぎ時期には小出町に1,000人以上の若い女性たちが集められた（小出 1998:345）。

こうした女性が活躍する産業、経済構造は、通常のジェンダーバランスとは異なる状況を生み出す。荷物を舟で運ぶ舟子の大半は近隣の農家の男衆であったが、舟着場に着いたあと、荷物を運ぶ人びとは「丁持ち」と呼ばれる近所の女衆が活躍した。それだけでなく、舟の乗客に物を売る女性たちも多くいた。「佐梨川を目標に（小出町）柳原に舟を停泊させる」と、「岸で待っていた物売り女衆が一せいに舟に近づいてくる。土産物や食いもの、酒を売りつける。女どもは川の中へ入ってだんだん深くなるので着物や腰巻きをまくる。まだ深くなると遂にお尻の上まで高くまくって舟端にやってくる。腰巻きをまくったり白い股やお尻が見えるので客は大喜びだ。女どものあそこが水面に映るので大騒ぎ、しまいには女衆は舟の中に入ってきて、お尻をまくったまま客の膝に腰かけるので、かけられた客は大当たりくじで縁起がいいとあれもこれも買わされる」（磯部 1991:247）ような状態だったという。明治末から大正にかけて、小出町の舟着き場であった柳原には60軒ほどの家が軒をならべ、船宿が3軒、料理屋が6軒、人力車屋が5軒、荷馬車屋が2軒、常便屋2軒、船頭3軒、あんま4人、居酒屋1軒、鍛冶屋1軒、出入りの芸者40人いたとされ（小出 1998:346）、農村とも都市とも異なる世界を繰り広げていた。こうした場所は、交通の要として、さらには生産の拠点として、都市と都市とを結ぶネットワークそのものとして自生し、実体化していた。

第2節 メディアと地域社会

こうした河川を中心とする舟運の移動のネットワークと麻や絹などの織物などの商業的な農業の経営を特徴とする、中山間地域に展開する社会、経済形態は、小出町に限らず、全国各地に点在していたと考えられる。近代以前において、都市と都市の間は、近代におけるように単なる流通経路としてあったのではない。移動そのものが自律した社会と経済構造をもつことで、逆に、都市と都市とを結ぶことを可能する先進地帯でもあった。

しかし、近代化という枠組みのなかで、こうした地域社会のあり方そのものが解体され、さらには、忘却されることになる。また、こうした忘却そのものに、近代に普及することになったメディアが、近代の国民国家の枠組みに関わることで荷担したともいえる。

有山輝雄の『近代日本のメディアと地域社会』（2009年）は、こうした地域とメディアの関係を考えるうえで参照すべき数少ない研究としてある。それは、有山がメディア研究、あるいはメディア史研究が都市、あるいは都市文化と不可分であるという暗黙の前提を批判しているからだ。その研究は、福島県梁川町（現伊達市）の新聞の普及の過程について、明治中期から現在まで続く新聞販売店である阿部回春堂に残された1903（明治36）年から1934（昭和9）年までの「新聞配達元帳」18冊と「雑誌配達元帳」2冊をもとに分析したものだ。阿部回春堂は、明治末から昭和初期まで梁川町の唯一の新聞販売店であったこと、また、これらの配達帖には月別に購読者の名前と新聞名、あるいは、雑誌名などが克明に記録されていること、この二つのことから、梁川町という地域の新聞・雑誌の読者の実態を明らかにできるとする。

ところで、有山は自分の研究は「特定の地域社会を事例にして、そこでの生活とコミュニケーション・メディアについて観察を集中する方法であり、「これは、民俗学、文化人類学、社会学などが通常行っている事例研究に近い」（有山2009:5）としている。しかし、残念ながら、「新聞配達元帳」は人びとが新聞や雑誌を購入した記録にすぎず、「購入した新聞や書物をどのように読書し、読解したのかについては直接的にわからない」（有山2009:9）。そのため、確か

に「特定の地域社会を事例」ではあるが、実際の内容は社会学における量的調査の研究に近く、梁川町の新聞・雑誌などの一般的動向を明らかにするものといつてよい。民俗学、文化人類学、社会学の質的調査とは違ふ。このことに留意する必要がある。

まず、梁川町の概要を述べておこう。梁川町は福島県中通り伊達郡の北部、阿武隈川の南東に位置し、福島県の最北東部に位置する。町の北部は宮城県と接し、東部は阿武隈山系、西部は福島盆地につながる。阿武隈川と広瀬川の合流地にあり、河川の舟運の中継地とし伊達郡の中心の一つとして繁栄した。

ところで、有山は戦前の梁川町について、「梁川町郷土誌」(1932年)をもとに説明している。微妙なニュアンスの取り違いがあるので、ここでは少し丁寧に引用してみよう。引用されている箇所は「第四章 郷土ノ特殊ナル方面ノ調査」「第三節 郷土ノ民性ニ関スル考察」の「二、思想民性ノ変遷原因」で、「文明的交通機関ノ発達以前ニ於ケル梁川コソハ」とあり、以下の文章がそのまま引用されている。「阿武隈河ノ沿岸ニ坐シ信達平野ノ咽喉ヲ扼シ実ニ文字通り伊達ノ浜ナリキ阿武隈川ト広瀬川トハ貨物ヲ満載シタル仙台商人船ノ出入繁ク阿武隈山脈ヲ越シテ相馬ノ浜ヨリ海産物ヲ持込ム其ノ漁師ノ服装ハ異様ナモノニシテ大イニ町ヲ賑ハシタルモノナリ。街ハ各種貨物ノ集散市場ニシテ料亭遊郭等繁昌ヲ極メタリ比較的富有ナル町民ハ豪放ナル彼等ノ取引ヲ傍觀シタリシナルベシ」(梁川 1990:210 / 有山 2009:21) という状況であった。

このあと、「一方梁川ハ養蚕養種ヲ主業トシ蚕都ト誇リ五、六、七月極端ニ繁昌ノ一面ハ又極端ニ閑散ナル生活ヲ営ミシナリ比較的余裕アル生活ニテ手綺麗ナル仕事ノミニ馴レタル女性ハ一般ニ筋肉の労働ヲ嫌フニ至リヌ」とある。この後、東北本線が梁川から離れたところに設置されたことを記し、「梁川ノ一般思想民性ノ現在ニ至ラシメシ原因」として、「1. 伊達ノ浜時代ニ於ケル外来人ヨリノ影響 2. 養蚕養種ノモタラシタル影響 3. 移住民ヨリノ影響 4. 交通ノ不便」(梁川 1990:210) をあげている。つまり、近代以前から交通の要所として商業地として栄えたこと、そのことで養蚕養種の産業が発達したことがあり、それまでの移住民の影響に触れつつ、近代以降、鉄道から離れたことによる不便をあげている。

有山は、江戸時代中期には、梁川において蚕種や蚕糸の商業的な農業が発達し、全国市場でも大きなシェアを占める一大生産地となっていたことを説明し、梁川の社会構成の基軸は蚕業であるとしている。間違っているわけではない。歴史学において、近代以前における中山間地域の交通や商業性について議論されることは少ないから、ここはそのまま通説を踏まえたものといえる。

このあと、有山は「第三章 郷土の人文地理」「第二節 住民戸口」の冒頭部分を引用している。「町民ハ一般ニ温クニシテ人情ニ厚ク一面保守的消極的ナリ又町民ハ多趣味ナル反面ニ於テ彼等ハソレノミニ偏シ易イ性格ノ所有者ニシテノ新流行来レバ直チニ模倣ス、此所ニ批判モナク反省モナシ、古ヨリ養蚕業発達セシタメ比較的余裕アル生活ヲナシ贅沢ナル生活ヲ得意トスル傾モ見ユ、其ノ昔伊達ノ浜時代ヨリ料亭ハ繁昌ヲ極メ比較的富裕ナル町民ハ自ヅト料亭ニ足を運び風俗ヲ損ヒ易カリキ」（梁川 1990:60~61 / 有山 2009:26）とし、「蚕種や生糸の商取引で人や物資の往来が活発なところから生まれる、流行に敏感で派手な雰囲気を感じている」（有山 2009:26）と、「流行に敏感で派手な雰囲気」を「蚕種や生糸の商取引」によって、「人や物資の往来が活発」であることに帰している。その上で、「それが「比較的富裕ナル町民」に見られる」（有山 2009:26）と、町民一般の議論を「比較的富裕ナル町民」に絞って説明している。あとで議論するが、この解釈はかなり疑問としなければならない。

どちらにしても、幕末、開国後、梁川町は世界市場に組み込まれたことで、さらに自分たちの地域が世界に繋がっていることを自覚することになるのだが、こうしたことは多くの中山間地域に共通する風土といってよい。

有山の新聞・雑誌の購読調査は、中山間地域において共通するこうした地政学的な文脈を必ずしも反映しているわけではない。どちらかという、新聞メディアの産業的な側面から構造的な分析を基軸にして行っている。有山の分析視角は、資料の性格上、新聞の普及過程を購読率から見ると、①複数紙の定期購読者なのか、②一紙の定期購読者か、③非定期購読者か、あるいは、④非購読者＝非読者かということにある。新聞を産業として考えれば、定期購読は産業を安定させるうえで重要な要件である。そして、当然のことであるが、新聞を定期的に購読するには、一つの世帯の家計上、一定の財政的余裕が必要

となる。つまり、新聞や雑誌の購読の形態は、そのまま経済的な階層が反映しているという仮説が成り立つ。となれば、この新聞購読の構造は、そのまま町の政治的経済的階層と重なる。この見通しは間違っていないが、しかしながら、この階層構造はかなりスタティックなものとなる。

日露戦争期から1910年代前半までの時期でこの階層構造をみると、①のグループは複数新聞を定期購読している者であるが、購読率はおおよそ1～2%で、この階層は蚕業と商業を兼ねており、梁川町の経済の中心であるだけでなく、町会議員を務めるなど政治においても指導的役割を担っている階層である。②はひとつの新聞を定期購読するグループで、約10%前後で、蚕業家呉服商・酒屋など商業を営んでいる人びとや、小学校教師・医師・蚕業講習所教師など、一定の給与と教養を身につけた人びとの階層となる。①の支配者層を支える富裕層といえる。③は非定期に新聞を購読するグループで、約30%前後で、蚕業あるいは農業、商業を営む者であるが、政治・経済の有力者というわけではない中堅的な人びとの階層である。④は非購読者で、新聞をまったく読まないグループで、小学校の就学率などを考えれば、梁川町の識字率は高いものの、こうした活字メディアに依拠しない人びとで、約60%前後おり、桑や蚕業の農業者・労務者、小作人などをしていたと考えられる人びとからなる階層である。

有山は、「①②の階層は外部世界について多くの情報を得ている。彼らは自らの蚕種の生産・販売活動が福島県内の市場、さらに全国市場、時には外国市場のなかに組み込まれていることを十分承知し、外部世界(市場圏)の動向に大きな関心をもっていた」とし、「③の不定期購読者階層になると、経済活動も町内や周辺の村々とのあいだに限られ、梁川町・伊達郡の外の世界との結びつきは薄くなってくる。さらに④の階層になると、新聞・雑誌とほとんど接触せず、町の外の世界についての情報は乏しく且つ漠然としている。生活はほぼ直接体験する世界に限定していただろう。梁川は蚕業の関係で山形や新潟から出稼ぎに来る者もいて、それらの人びととの交流などを通じて外の世界についてまったく知らないわけではないが、直接的利害関係をもつことはまれである」(有山 2020:38~39)としている。確かに、メディアを通して、さまざまな情報を入手するという近代的な生活態度の習得という観点から考えれば、①②の階

層がこうした技法に熟知し、③はある程度こうした技法を身につけていたことになる。しかし、④は非購読者について「その外部世界認識はせいぜいはるか遠く霞のかかった山々を遠望するといったところである。彼らのコミュニケーションは近隣と町内といった直接的体験の生活世界のなかでほぼ完結し、そこで流通するのは、遠い世界の国家語ではなく、日常的な生活語である」（有山 2009:50）とするのは、文献資料がないことを越えて、こうした人びとの「在来知」がメディアとの関係をもたないこと、あるいはなぜ関係をもたなかったのか、ということへの問いを欠いた議論となっている。

どちらにしても、1920年代から1930年代を通じて購読率の増減はあるものの、こうした階層構造は変わることはなかった。1920年代後半から始まる円本の流行、雑誌『キング』の成功、電信・電話の開通、ラジオ放送の開始などさまざまな新たなメディアの登場も、受容したのはほぼ①②の階層に限られており、ますます地域内の階層間の情報格差が拡大したとするだけでなく、梁川町と大都市との間も拡大したと結論づけている（有山 2020:42~44）。

文字資料、あるいは、量的調査によるメディアの普及過程を描く世界像は、地域社会の階層構造の恒常性を顕在化させるだけでなく、そうした社会に寄生することで新しいメディアが広がっていったことを示し、極めてステティックである。また、有山の捉え方に従えば、新聞メディアの普及の要因の大半は、産業側の努力におっている。産業の制度的な側面を重視するメディア研究の典型的なあり方を示している（DeFleur & Bakk-Rokeach 1994）。

第3節 階層間を越えるもの

しかし、こうしたメディア研究に対して、いくつかの違った見方が必要だろう。イノベーションの普及過程の研究によれば、一つのイノベーション、新しいメディア、あるいは新しいアイデアが社会に普及するかどうかは、ある社会システムの成員のイノベーションの採用を、時間軸で捉えると、累積的な採用率が10～25%の範囲の時期となる。この時期、地域内、あるいは集団内でもっとも個人間ネットワークが活発化することになり、社会全体に普及するかしな

いかの転換点、「離陸」の時期となる（Rogers 1982:351）。有山の指標に従って、①②定期購読をのみを新聞メディア採用率として考えれば、10%でようやく離陸の時期にかかった段階にすぎない。③非定期購読者を含めれば、40%となり離陸していることになる。新聞メディアが社会に普及したことを既に、わたしたちは知っている以上、離陸の時期を確定するには、どういう指標を採用するかを考える必要がある。

また一方で、民俗学、文化人類学、社会学の質的調査、フィールドワークであれば、梁川町という範囲は広いと考えることもできる。梁川町の1911（明治44）年の人口は5257人、戸数数970であるが、この状態は1930年代にかけて、増減はあるもののほぼ横ばい状態である（有山 2020:19）。また、「新聞配達元帳」「雑誌配達元帳」の集計について、有山は北梁川、北裏梁川、南梁川の三地区のみとし、この三地区が「明治期の梁川町の中心部で、町役場・銀行・郵便局等が集中し、町の有力者もこの地域に居住していた」としている（有山 2020:11）。しかしながら、調査をしていないので推測にすぎないが、多分、物資の集散地、交通の要としての地域はさらにこの三地区のなかの一局所であり、そこに①②の「富有ナル町民」も居住し、また、これらの「富有ナル町民」同士はなんらかの親族関係、親戚であったろうことは、六日町などの事例から推測できる。こうした一局所の人びとにおいて、メディア（新聞、雑誌、書籍など）は極めて高い率で普及する。重要なのは、新しいイノベーション（メディア）が社会へと離陸するには、こうした濃密なメディア経験の蓄積が必要となる。そのことが、後戻りできない状況を生み出すからだ。

有山が描く梁川町では、階層間の移動はもとより、階層間の関係そのものも薄く、人びとは個人化していくことになる。しかし、理論的に考えれば、空間的に、また親族的に濃密な関係性をもった「富有ナル町民」が、活発な交通と生産を背景に、メディアを受容しイノベーションを「離陸」させる場所へと、地域内、あるいは集団内で個人間ネットワークを活発化させていた可能性は高い。こうした場合、梁川町の文化風土として既に「流行に敏感で派手な雰囲気」が醸成されていたことは着目すべきだ。

この時期、流行について議論したジンメルは「社会的な諸形式、すなわち衣

服、審美的判断、人間が表現される様式全体が流行によって絶えず改造されるとすれば、流行、つまり新しい流行は上流階級だけに属するものになる。下層階級が流行を習得し、それによって上流階級が定めた境界線を踏み越えると、流行によって象徴される上流階級の共属は破れ、上流階級はその流行を捨てて新しい流行に向かう。この新しい流行によって上流階級はふたたび広汎な大衆から分化し、それとともにあたらしく遊戯が始まる。なぜなら下層階級はその本性上、当然、向上につとめるのであって、これは、外的模倣がもっとも容易な流行の支配するところでもっとも早く達成できる」(Simmel 1976:36~37) からだとする。つまり、流行は上流階級から下層階級へという関係を媒介する過程で、他人の行為を模倣し、社会に順応しようとする同調、社会的均等化の欲求の傾向と、新しいものを採用し、他の人びとと違うこと、差異化の欲求の傾向を、同時に内包することで生成するとした。

しかし一方で、流行は上流階級、下層階級にかかわらず、既にある村や町の共同的な規範を破るものとしてあり、その意味で個的な振る舞いとして現れる。流行はその意味で、「個的人格の非重要性、自力によって実存を個別化する能力の欠如を、流行によって特徴づけられ、強調され、一般の意識にはなんらかのかたちで共属していると映る一つの圏に所属することによって補」おうとするものである。当然のことながら、「ここでも人格は一つの一般的な型に詰め込まれる。しかしこの型そのものが社会的に見れば個人的な色彩をおびていて、社会的な迂路を通りながら、人格が純粹に個人的な方法によって達成できないものを代理する」(Simmel 1976:49)。つまり、ここには個的なものと共同的なものとの興味深い関係が含まれており、上流階級から下層階級へという関係へと重ねられ媒介されことによって複雑な関係と階級間を越えた社会性を生み出す。重要なのは、流行は階級間を越え、また、そのことで、社会を流動化させ、変容への兆しとなることだ。

ジンメルはここで極めて興味深いことを述べている。「淫売婦の世界がしばしば新しい流行を創始するという事実は、この世界の独特に根を断たれた生活形式に由来する。社会によって割り当てられた賤民の生はこの賤民世界のなかに、あらゆる合法化されたもの、ゆるぎなく行われているものに対する公然の

もしくは潜在的な憎悪を、絶えず新しい現象形式を求めることがそのまだ比較的無邪気なあらわれをなしているような憎悪を生む。新しい、前代未聞の流行への不断の努力、これまでの流行とは正反対の流行が熱狂的にとりあげられるときの斟酌のなさには、破壊衝動の或る審美的な形式が潜んでいる。この破壊衝動こそはあらゆる賤民存在に、それがまだ精神的に完全に奴隷化しているのでないかぎりには、固有のものであるように思われる」(Simmel 1976:49~50)。

社会を移動と定住との関係において捉えれば、定住者に新たな物と情報をもたらすものは漂泊者(移動を担う者)であり、それらは村や町のコミュニティに内属しない外部の位置する人びとであり、差別の対象となる人びとであった(鶴見 1993:232~267)。彼ら、あるいは彼女らがこうした差別への憎悪をもちつつ、破壊衝動の美意識をもって、上流階級と下層階級を縦断し、社会を攪乱する。江戸時代、遊郭や歌舞伎芝居の世界が流行の発信地になっていたことは、こうした移動と情報のネットワークがすでに全国的に形成されていたことを表すだけでなく、差別された賤民の美意識が社会のさまざまな領域に行き渡っていたことを示す。近代に入って、メディアは、あるいは、映像はこうした社会的な文脈のなかで普及し、さらにはこうしたさまざまな階層間を横超し、これまでにない関係のあり方を取り結ぶものとして現れる。それは、村や町のコミュニティにとって近代社会に適応し、地域社会の恒常性を維持するためにも、一方で、不断の変容が必要とされたからだ。

第4節 ヴァナキュラー写真をめぐる議論

ここで、日本における写真(映像)の移入の過程を簡単に振り返っておこう。映像の日本社会の移入の窓口として長崎や横浜があり、それを取り込むにあたって為政者、支配層、さらには江戸(東京)や大阪、京都といった大きな都市の富裕層が、まず受容した。例えば、為政者であった徳川慶喜やその弟の昭武などの上流階級から広まったことは、写真が洋物としての側面を考えれば首肯できることである。また、つぎに東京(都市)から新潟(都市)への流通経路の中継地、中山間地域にある町や村の地主名望家、例えば、今成家や高橋家

などの上流階級に同じように広まったことも、人や物、メディア（情報）の流れを考慮にいれば現実的である。そして、ヴァナキュラーなもの、つまり、地域の固有性や文化と映像メディアとの接合が、こうした地域からはじまったことは、資料の実態としてあう（原田2013:6-9）。

ところで、現在、ヴァナキュラーな写真という場合、こうした「移動論的転回」によるものではなく、「民族誌的転回」とされ、通常、スナップ写真や写真館で撮影された人びとの写真が扱われる。地域映像アーカイブの調査研究と、欧米の研究との立場上の違いがそこには含まれている。

写真における「民族誌的転回」の口火を切ったジェフリー・バッチェンは、近代のメディアである写真がこうした前近代的なヴァナキュラーな民衆的な想像力を媒介することで、社会へと普及していったことを、日常生活世界に生きる特別な技術を持たない一般人が、安価なカメラを使って家族や旅先での仲間の姿や珍しい風景などを撮ったスナップ写真に着目することで明らかにする。こうしたバッチェンによる試みは、これまでの写真史が「アヴァンギャルドの実践と美意識に対する限定された強調を行うモダニズム美術史の言説」によって成り立ってきた歴史、芸術学の学問分野（ディシプリン）に対する文化相対主義的な価値批判が埋め込まれているとあってよい。この場合、バッチェンにとって「民族誌的転回」とは、「歴史に対するアヴァンギャルドなアプローチ」として位置づけられている（Barchen 2017）。

バッチェンがキュレーターをつとめた『時の宙づり－生・写真・死』展（2010年）では、残された写真の具体的な物としての側面に着目し、写真を祭壇のなかに飾ったものを写したり、凝った意匠の額縁をつけたり、写真に文字を書き込んだり、毛髪をつけたりしたものなどさまざまな形態に着目することでヴァナキュラーなもの多様な姿を明らかにしている（Barchen 2010）。こうした写真に付け加えられたさまざまな嗜好は一見すると、個人的な趣味の表れともみえるが、こうした逸脱も一定のパターンにそって展開されていることを考慮すれば、なんらかの共同的なモードのなかにあることが分かる。

さらに、バッチェンはこうして残された写真の内容について、「名刺判写真の肖像写真、スナップ写真、結婚式写真をよく見てみれば、たとえその中の

ポーズがその他大勢の、とても似通ったポーズを従順に繰り返していたとしても、それぞれの写真が固有のポーズをとらえていることに気づく」。それらは凡庸なくらい「どれも同じだが、わずかに互いに違っている」(Barchen 2017:151)。この微妙な違いが示めていることは、「画像制作の集団的な行動としてのスナップ写真が示すのは、特定の個人たちが、彼ら彼女らの性や階級における社会的期待や、視覚的な修辭的表現に順応するための努力」の跡であり、「我々は皆、自分自身のように見えるのを望」んでいる一方で、「他の皆と同じように見えるのを望んでいる」(Barchen 2017:168)ことを示している。ジンメルの議論を踏まえたものであろうが、民衆的なヴァナキュラーな想像力のありようを捉えている。

バッチェンの議論は刺激的だが、これから議論しようとする、大正期の写真館の乾板写真を考察する上では、若干の修正が必要だ。まず、バッチェンがキュレーションと務めた実際の展示を見ると、スナップ写真そのものが1930年代入って35mmフィルムの普及以降に普及した様式であるが、それ以前の写真館によって撮影されたものも、スナップ写真と共通するような表現のモードがあることが理解される。例えば、展示された写真で、写真を祭壇のなかに飾ったものを写したり、凝った意匠の額縁をつけたり、写真に文字を書き込んだり、毛髪をつけたりした写真は、一定の撮影の技量をもった写真館において撮影されたものである。しかし、それらの写真は、写されている人びとの意向と、写す写真館の職業的なパターン化したポーズの間のなかで、微妙な距離感をもって重なって繰り返されている。そこに、商品としての肖像写真が構築されている。ところで、バッチェンに限らず、海外で展示されるヴァナキュラーなこうした写真は、基本的にはフリーマーケット、市場に出ているものを購入し蒐集されたものか、コレクターによって集められたものが展示に使われている。写真を売買し得る市場の成立は、こうした肖像写真が商品として、物として自律していることがある。つまり、写真館による肖像写真は、時を経て商品としての側面がより明らかになることで、写される人びとの固有性－ヴァナキュラーな写真の「写し、写される」関係を離れて、その写真を見ることの公的な共同性が、多くの人びとに共有されている。

しかし、日本において写真の「写し、写され、それを見る」共同性は、現実のコミュニティ—家族や仲間といった共同性の枠内に埋め込まれてしまっているために、市場のような公的な場へと移され陽の目をみることなく消えつつある。その意味で、パッチェンらによる「民族誌的転回」はこうした映像状況において、きわめて難しいものとしてある。日本において、こうしたヴァナキュラーな映像を研究することは、こうした映像とコミュニティの関係を少しずらすフィールドワーク、あるいは、キュレーターの社会的役割を転回する必要がある。なお、これについては、『手と足と眼と耳』（原田・水島2018）を参照されたい。

第5節 地域社会と写真館

ところで、榎本千賀子は日本において写真伝来以前に自らや家族などの肖像を飾る習慣はなく、多くの家に普及していたのは、役者や芸妓、美人を描いた浮世絵であったとする。その意味で、幕末から明治初年にかけて芝居や役者などを写した写真が撮られ販売されるようになったことは（榎本 2014:11）、既にあった文化に映像が接合していく過程を示している。六日町をはじめとする魚沼地方において、広範囲に歌舞伎を自ら演じる地芝居が盛んであったことは、こうした接合過程を容易にする環境にあったとあってよい。つまり、そうした土壌において、地芝居を愛好する多くの人びとが、役者と同じように自らの肖像を撮りたいと思うところへと推移していくことの障害は少ない。

どちらにしても、写真を写すには、カメラや現像のための機材、また、撮影技術を習得していなければできない。戦前、こうした全ての条件を満たすものは、地域では富裕層に限られていた。だが、もし一般の人びとが、浮世絵のように自分の肖像を残したいと思ったとき、幕末以降、各地域にできはじめた写真館は、こうした新しい社会における欲望を実体化する場所となる。

しかし、一方で、写真館側において自らを職業化し自律するためには、安定した撮影技術と、経済的に成り立ち得るような撮影が可能となる産業的なノウハウが求められる。通常、写真館での撮影は、カメラと被写体との距離を一定

化し、ライティングの方法を事前にパターン化しておく。そうした設定の上で用意された写真見本をもとに、どのタイプの写真にするかを客との対応のなかで決め、撮影に入り、写される人の角度や姿勢、持ち物などの位置、さらには衣服を整え直して、撮影する。こうした写真館の撮影方法は、長崎、横浜、東京などの写真館で形成されたもので、撮影に失敗せず、一定の内容をコンスタントに生産し続けるためのものである。その意味で、こうした写真館の撮影技法は、確実に中心から周辺へと広がったといえる。

明治天皇などを撮影した丸木利陽の写真を概観した研谷紀夫は、「幕末から明治にかけて急激な近代化を成し遂げた日本であったが、その基層にあったのは、近代的な商工業の発展ばかりでなく、新しい時代に即した人物像の形成にあった」とし、「そうした近代的な人物像を形成する過程の中では、人物の内面だけではなく、それを投影した人物表象を形成し、広めることが必要」（研谷 2015:19）だったとし、丸木らが写した天皇や皇族、政府高官などの写真を分析することで「明治から大正にかけてこの国でおきた、個人の美意識や、イメージ文化の変化を読み解く」ことができるとする。これは、ジンメルの流行論を単純化し、上流階級から下層階級へとその美意識やイメージが全国に広がったとすることで成り立つものだ。こうした議論は、映像と地域との関係、普及する過程の現実の実態、ヴァナキュラーなものとの複雑な交通過程を見逃している。地域社会の階層と、情報・メディアのネットワークの輻輳的なあり様を考慮にいれていない。

たしかに、中央の写真館で修業した写真師が地域の写真館で開業するということであれば、写す写真師に中央と周辺の枠組みがあることになる。しかし、その枠組みは写される地域住民においても同じではない。ブルデューのハビトゥスの議論をふまえれば、特定の階級や集団、さらには地域において身体化された美的好みや慣習化された行動があり、そこにある一定の方向性、規範化されたイメージ・文化が醸成されている。当然、映像にそれが反映することが想定される（Bourdieu 1990）。しかし、同時に、こうした共同性からさらに離陸したい、個的でありたいという、強力な自意識とが映像において交差する。そこに痕跡をめぐる緊張と葛藤の局面が降りてくる、そこに映像の現場がある。

第6節 小出の写真館の写真

大正期、小出町の人びとは交通と生産が接合する世界市場の一局所として、新しい産業構造のなかで生み出される新しい人間関係や、さまざまな新しい海外からの文物に接し、開明的で、突出した意識のなかで、映像メディアを受け容れ、また、自らも利活用するような場所にいた。また、一方で、自分がカメラや現像などの器材や知識を持たなくても、そうした技量をもつ人を使って、自分を映像の世界へと焼き付ける、痕跡として定着できるようなメディア状況—写真館が存在し、それを使えばよいことを理解できる人びとが生み出されていた。幕末から明治の最初の頃の六日町で、写真を「怪シミ訝カルノミ」（岡部1878）であった状況から大きく変わり、庶民レベルで、少し経済的に無理をすれば、新たなメディア、映像に触れることができる環境が形成されていた。映像メディアは階級を越えて普及しはじめたといえる。

小出町に残された大正期に撮影された写真館のガラス乾板の写真を概観すれば、その大半はパターン化された肖像写真となる。既に述べたように、写真館では営業用に用意された見本に人びとを埋め込み撮影することで、大量の肖像写真を生産するシステムになっている。多くの人びとは、生涯のうち何度もないハレの日に記念として、当時、一般的に正装とされた着物姿で、男性であれば紋付きの羽織袴着の姿、女性であれば鬘に紋付きの黒留袖といった姿での撮影になる。写真5-1 (UA-P-001-011-017) は、こうした写真のごく普通のもので、写される人びとの経済状況にあわせ、紋付きでなかったり、袴をはいていなかったり、羽織を着ていなかったりなどのさまざまなヴァリエーションがある。基本的には、当時の正装を基準にしており、いかに人びとが写るにあたってハレの日の正装で撮影されることを前提に考えていたかを表すも



写真5-1 (UA-P-001-011-017)

のといえる。こうした和服の正装を意識した着物だったものは、約3500枚あり、全体約7700枚の内約45%をしめる。

しかし、こうした正装への欲望の裏になにがあるのだろうか。写真5-2 (UA-P-011-015-002) は丁寧に洗濯した和服姿で写された男性の写真である。こうした写真を正装して写された人びとの写真の傍らに置くと、やはり、自ら写真に写されたいと意思し、そのときできる一番良い服で、カメラの前に直立している姿が異様なほどの力強さで迫ってくる。当然のことながら、写された男性にとっては、一生涯に一度



写真5-2 (UA-P-011-015-002)

の撮影と印象される出来映である。この場合、写真を写す写真館のカメラマンは、写される男性の代理にすぎない。その意味で、送り手であり表現者である位置にはいない。送り手であり表現者であるのは、写されている男性であることは誰もが納得するしかない。なお、男性一人の肖像写真は2496枚で全体の約32%、女性一人の肖像写真は1634枚で全体の21%で、一人の肖像写真が全体の53%となり、半分を占めることになる。自己の痕跡を映像として残さんとした意思がそこに現れている。もちろん、写される人数は、二人、三人などの複数も多くあり、その内容も赤ん坊を抱いた母親、あるいは、赤ん坊と母親と父親、孫と祖母、夫婦、兄弟、仲間などさまざまな人間関係が写されている。

既に述べたように、写真館が撮影する写真にはパターンがあることは間違いないが、同時に、そこには強烈な個人の意識が潜み込まれている。細部に目を凝らせば、そこから日常生活世界を生きる人びとの姿が見えてくる。文字情報(活字メディア)とは異なる多くの示唆を与えてくれる。ここでは、こうした観点から、三つの様相を整理して考察したい。

① 演じるものとしての地芝居

別に述べたが、幕末の今成家の写真では自ら歌舞伎芝居（地芝居）を演じるものを撮ったものであった。六日町などの南魚沼から魚沼にかけての村や町では、地芝居（歌舞伎）がきわめて盛んな地域であった。村の人びとは、聖なる儀礼や祭りより、地芝居などの遊びを映像で残そうとした。人びとは芝居で演じることに価値や意味を見出しており、映像もそうした遊びの一環として理解していたといっよい（原田2013:6~9）。また、芝居の浮世絵の流布も、芝居での自分の姿を写しておきたいという欲望を喚起したとも考えられる。

実際の写真を見てみよう。写真5-3（UA-P-001-014-009）、5-4（UA-P-011-023-014）は、地芝居の一場面を写したものだ。興味深いのは写真5-5（UA-P-006-010-014）「三桝京昇」の名が入った半纏を着ている男性で、三桝京昇はこの地域で活躍した役者で振り付けや芝居の指導を行っており、写された男性はその一座の人間だろう。こうした写真は地芝居がこの地域で盛んに行われたことを示すものといっよい。しかし、そのさらに外縁に、写真5-6（UA-P-011-024-004）仮装行列の姿を写したもの、写真5-7（UA-P-012-025-002）町、あるいは村の演



写真5-3（UA-P-001-014-009）



写真5-4（UA-P-011-023-014）



写真5-5(UA-P-006-010-014) (拡大)



写真5-6 (UA-P-011-024-004)



写真5-7 (UA-P-012-025-002)

芸会の女装の場面を写したものを並べると、進行する近代社会から逸脱した、あるいは近代社会から逃走しようとする秩序への破壊衝動がみえてくる。ちなみに、地芝居の世界はそのほとんどを男性が占めている。

② 横浜写真的な表現モード

横浜写真は、日本を訪れた外国人向けの土産として日本の風景や風俗が写されたものだが、好評は博し輸出されるまでになる。写真師たちはこうした外からの視線を内面化し、日常生活の何でもない営為そのものが写真の対象になることを発見することになる。小出町の写真館でこうした表現のモードの写真が撮られているのは、小出町自体がグローバルな流通経路にあることから、輸出されていた横浜写真の様式を援用し、自らもそうした写真を生産し、輸出していた可能もある。一方で、写される人びとにとってはこうした演劇的空間は地芝居の延長にあり、違和感はなかった。写真5-8 (UA-P-007-017-009) 写真5-9 (UA-P-001-032-001) は、こうした典型的なものといえる。



写真5-8 (UA-P-007-017-009)



写真5-9 (UA-P-001-032-001)



写真5-10(UA-P-006-009-013)



写真5-11(UA-P-012-005-001)



写真5-12(UA-P-001-002-006)

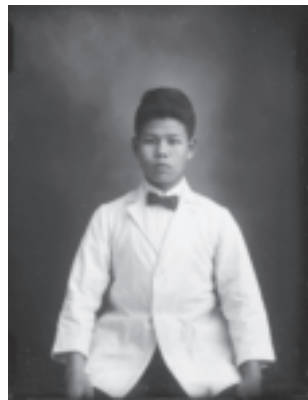


写真5-13(UA-P-002-012-004)

③ 自己呈示としての職業

既に述べてきた通り、写真館で自らを写すことがハレの儀式としてあったことを考えれば、人びとが正装することは自然である。また、正装を選ぶことは、バッチェンの言を借りれば「彼ら彼女らの性や階級における社会的期待や、視覚的な修辭的表現に順応するための努力」(Barchen 2017:168)とみることは間違っていない。ある意味で写真館における正装は、上流階級への同化、恭順を



写真5-14(UA-P-004-011-004)



写真5-15(UA-P-013-003-017)

示すものともいえる。しかし、一方で、自分自身でありたいという差異化への葛藤が写真には含み込まれる。人びとが日常生活においてさまざまな自己呈示を行っているとするゴッフマンの議論をふまえれば、パフォーマティブなわたし（自己）が常に存在する（Goffman 1974）。地芝居が盛んな文化的風土のなか、何を着るのかということそのものが一つの主張となる。興味深いのは、男性は、こうした場合、自らの職業を表す服装として印半纏を着用するが多い。襟に染め抜かれた文字から職業を知ることができる。写真5-10（UA-P-006-009-013）は、右から「線路工手」「線路工手組頭」とあり、鉄道関係者であることが分かる。写真5-11（UA-P-012-005-001）は、右から「池袋 山代屋」「優良蚕種清塚蚕館」とあり、旅館と製糸産業となる。写真5-12（UA-P-001-002-006）は「花の井醸造元」とあり酒造会社となる。写真5-13（UA-P-002-012-004）は服装からホテルかレストランの給仕であることが分かる。小出町の社会、経済状況がそのまま反映した職業状況をあらわしている。人びとは自分の職業に誇りをもって立っている。

ところで、写真5-14（UA-P-004-011-004）や写真5-15（UA-P-013-003-017）となると、服装から何かを知ろうとすることは難しい。どちらかという、そのポーズから考えや美意識、イデオロギーなどを表現しようとしているとしなけ



写真5-16(UA-P-001-007-016)



写真5-17(UA-P-001-021-020)



写真5-18(UA-P-001-031-010)



写真5-19(UA-P-001-005-018)



写真5-20(UA-P-001-028-013)

ればならない。そこから強烈な個別性への意思をみることは可能だろう。

一方、女性で服装からこうした職業が分かるものは、芸者：写真5-16 (UA-P-001-007-016) や、看護婦：写真5-17 (UA-P-001-021-020), 女学生：写真5-18 (UA-P-001-031-010) がある。こうした職業的な正装とは異なるが共通した服の意識がうかがえるものとして、写真5-19 (UA-P-001-005-018) 写真5-20 (UA-P-001-028-013) の製糸工場で働く女工たちのものが目立つ（なおこれは、ガラス乾板に書き込まれた文字から類推した）。

全体を概観すると、男性の場合一人の肖像写真が約32%と、女性一人の肖像写真21%より多く、明らかに一人で写され自らの美意識を主張するものが多い。女性の場合、逆に二人以上のことが多く、関係の親密さを写そうとするものが多い。つまり、ジェンダーによって、映像によって表現するものは異なる。写真館で写される人びとは、自らの意思をさまざまな形で自己呈示しており、そうした映像行為を楽しんでいることは分かる。また、それだけでなく、プリントした写真を関係している人びとへ渡すことで関係性を強化しようとしていたことも想定できる。

既に述べたように、ジンメルは流行論において、流行は上流から下層へという階級を媒介とする過程で、模倣（同化）と差異化を内包化し展開、形成されるとした。そうしたあり方、多くの下層階級の人びとが為政者や有名人などの上流階級の肖像写真を見て、同じように肖像写真を撮りたいと意思し、そうした行為を模倣したであろうことは、ある程度、首肯できる。しかし、同化と差異化の過程は地域の政治・経済構造の上下関係だけでなく、文化的な風土も絡んでおり、役者や芸妓などの写真や絵などが流布されていたことを考えれば、そうしたことを含めた複雑で多層的な含みがあった。ブルデューのハビトゥスの議論



写真5-21(UA-P-013-001-011)

は階級的な側面を強調するが、地域性（ローカリティ）が映像メディアの受容において大きなモメントになっていることも考慮する必要がある。また、ジェンダーによって、映像によって写そうとするものの意識が違うことも留意する必要がある。

ところで、最後の一枚（右）：写真5-21（UA-P-013-001-011）は、2019年1月19日から3月21日にかけて、新潟県立歴史博物館で行った『村の肖像 山と川からみた「にいがた」』展のさい、小学校の授業参観として展示を見に来た小学生にアンケートをしたところ、一番興味深かった写真としてあげられたものだ。男性の女装ということもあるが、やはり、写された人のジェンダーが面白かったのだろう。ここでも子どもの眼は素直というべきだ。小出町という交通と生産の結節点だからこそ、許された人物なのかもしれない。

第7節 映像経験という新しい態度の誕生

こうした人びとの新しいメディアであった映像（写真）経験を、どう捉えることができるだろうか。メディア研究では、通常、こうしたメディア経験を「大衆」化として考えてきた。これについては、既に、『映像社会学の展開 第二版』（2012年）で詳しく検討しているので、参照されたい。

ここでは必要な範囲で簡潔に概要を、まず述べておこう。18世紀の市民革命と産業革命の流れを受け、旧来の封建主義的な社会体制の変革をよぎなくされ、新しい社会体制の構築が必要とされた。この変革過程の中心の一つをになった民衆は、ブルジョアジーの利害を超えて介入し、近代国家、あるいは国民国家を実体化することになる。こうした民衆の近代において、顕在化させた新しい集団のあり方として、暴力的で、非慣習的、非制度的な行動に走る人びとである「群集」が現れる。

19世紀に入ると、印刷、鉄道、電信が発明され、新しいコミュニケーション手段が発達する。こうした社会的文脈のなかで現れた活字メディアの新聞は、それまでの対面的な会話の役割を拡大させ、必ずしも肉体的な接触を必要としない、地理的に拡散した相互作用を生み出し、信念や感情が似かよったおびた

だしい数の人びとである「公衆」が現出する。

20世紀になり、新聞、雑誌、書籍などの活字メディアだけでなく、写真、映画、ラジオ、テレビなどの視聴覚メディアが発達し、マス・コミュニケーションが展開されるようになると必ずしも階級や階層に結びつかない、ある共通した心理的傾向をもった人びと、「大衆」が顕在化する。

ハーバート・G・ブルーマーは、近代になって現れた新しい人間関係である群衆、公衆、大衆を対比的に考察し、これらを「集合行動」として捉えている(Blumer 1939)。そこでの「大衆」は、マス・コミュニケーションを媒介することで現れた存在であり、あらゆる社会階層、集団の多数の人びとから構成される。通常、大衆は互いのことを知ることもなく、自らを大衆として自覚することもない。また、ある目標に向かって団結したり、協働することもない。一方で、大衆のなかの個人は、鋭い自意識をもち、特有の共通した嗜好や態度、行為をもって顕在化する。つまり、「大衆」は実体概念というより、機能的な概念として現れる。時間的には、間歇的、非連続的に、繰り返し現れ、空間的には、局所的に濃密に、しかし、相互に関係ないかのようにばらばらに散布されたように現出する。

イノベーションとしての映像(写真)経験である「大衆」が、社会全体のなかに広がるには、累積的な採用率が10～25%を越える必要がある。しかし、ここで留意されなければならないのは、この社会の空間的な広さは、さまざまな社会的文脈のなかで形成されることにある。都市と都市の間の流通経路にそって、その交通の結節点であった小出町、さらには梁川町に、メディアが普及していったことは間違いない。しかし、その町全域の人びとが大衆化したと考えることは難しい。近代的な交通形態や生産形態の圏域のなかで、人と物と情報は分化しながらネットワーク化され、新しい人間的態度を形成する。こうした圏域のなかで、階級や階層を越え、映像メディアの濃密な体験が累積されることで、大衆「社会」へのトリガー、根拠地化し、それをじょじょに広げ、後戻りできないところへと展進する。

詳しく議論することはできないが、本論文ではこうしたトリガーを連鎖的に展開するには、総力戦体制という大きな制度的な枠組み必要だったと考えてい

る。総力戦体制とはメディアの技術を総動員するだけでなく、メディアのインフラストラクチャーの整備であり、さらにはそれを含み込んだ政治、経済、あるいは産業制度を確立することであり、そうしたさまざまな要因を大衆の国民化へと、あるいは国民の大衆化へと広げていく体制を現実化するものであった。メディアは、あるいは映像メディアはと限定してもよいのだが、こうしたナショナルな枠組みを媒介し、構築することで自らのあり方をつくり出し、また普及した。

【引用文献】

- 由山輝雄 2009 『近代日本のメディアと地域社会』吉川弘文館
由山輝雄 2020 「1920年代「大衆」と地域社会」『マス・コミュニケーション研究』97号, 2020年7月, 35～46頁
磯部定治 1991 『魚沼の明治維新』恒文社
榎本千賀子 2014 「『芝居』を写す写真－今成家湿板写真コレクションにおける明治初期の演劇写真と『歌舞伎文化圏』」『映像学』93号
岡部生「写真撮影帖序」『新潟新聞』1878年8月6日3面
小出町教育委員会 1998 『小出町史 下巻』小出町
ゴッフマン,アービング 1974 『行為と演技』石黒毅訳、誠信書房：Goffman, Erving, 1959, *The presentation of self in everyday life*, Anchor Books.
渋谷敬三編 1965 『明治文化史 第12巻 生活』洋々社
ジンメル, ゲオルグ 1976 『ジンメル著作集7 文化の哲学』円子修平, 大久保健治訳、白水社
研谷紀夫 2015 『皇族元勳と明治人のアルバム』吉川弘文館
鶴見和子 1993 『漂泊と定住と』ちくま学芸文庫
バッチェン, ジェフリー, 2010 『時の宙づり－生・写真・死』IZU PHOTO MUSEUM
バッチェン, ジェフリー, 2017 「スナップ写真－美術史と民族誌的転回」甲斐義明訳 『写真の理論』月曜社
原田健一 2012 『映像社会学の展開 第二版』学文社

- 原田健一・石井仁志編 2013 『懐かしさは未来とともにやってくる—地域映像アーカイブの理論と実際』学文社
- 原田健一・水島久光 2018 『手と足と眼と耳—地域と映像アーカイブをめぐる実践と研究』学文社
- ブルデュー,ピエール, 1990 石坂洋二郎訳『ディスタンクシオン』藤原書店:
Bourdieu, Pierre, 1979, *La distinction : critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit.
- ブルーマー, ジョージ, ハーバート, 1939 「集合行動論」: Blumer, Herbert, 1939, *Collective Behavior, An Outline of the Principles of Sociology*, Barnes and Noble, pp.219-280
- 柳田國男 1993 『明治大正史世相篇』講談社学術文庫
- 梁川町教育委員会 1990 「梁川町郷土誌」『梁川町史資料集 第29集』梁川町史編纂委員会
- ロジャース, M, エヴェレット 1990 『イノベーション普及学 第3版』青池慎一・宇野善康監訳, 産能大学出版部: Rogers, Everett M., [1962]1982(3rd), *Diffusion of Innovations*, The Free press.