森山大道ー故郷への路上、街の記憶

森山さんとは何処かの街ですれちがっている気がする。森山大道の写真がもたらす魅力の一端は、不安定な既視感は、こうした感覚に結びついている。

写真家と被写体、そして写真を前にした私たちが構成する距離ある親密さを、どのように言い表すことができるだろうか。おそらくそれは、例えば新宿の片隅、森山や私たちにとって馴染み深い風景が現れているからではなく、森山にとって写真そのものが親密さに捧げられた媒体だからであろう。

この親密さは群衆の非人称的な親密さであり、ある街路から浮上する非場所的な親密さである。確かに彼の自伝的「作文」を一読するなら、写真家森山大道とその写真は、具体的な場所において生起し、寺山修司、細江英公、東松照明、中平卓馬…などとの親密な交流から生み出されたと言うこともできよう（そもそも彼の写真稼業は失恋に端を発するらしい）。あるいは、自らの写真撮影が、被写

体と撮影者との関係が、極私的であるということも森山は否定しないだろう。しかし、彼の浮かび上がらせるイメージは、私たちに親密さを届け、匿名の交流回路を開く。森山大道の写真、その魅力の秘密は、まずもってその点にあるのではないか。

このことを論じる前に、誰もが簡単に気づくからこそ重要な論点を提出しておきたい。路上こそが森山の写真の場所である。あまりにも自明なこの論点が失笑を買うとしても、やはり路上は非人称的な親密さの特別な源泉であり続ける。ここで言う「路上」には少なくとも二つの意味がある。もちろん「路上」とは、最も具体的には、ある都市の街路、開かれた現実である。そして、「路上」とは、ある種の放浪を選んだ写真家の姿勢、終着点のない選択である。ブエノスアイレスからハワイへと到る森山の最近の旅路は、彼が「路上生活者」であることを再認識させる。二十代後半の森山がジャック・ケルアックの『路上』

から受けた衝撃は、すぐさま彼が実行に移した日本縦断自動車旅とはかたちを変えながらも、当て所もなくカメラをもって街に出るというかたちで、無尽蔵な現実を見る欲望、時には単に体験する欲望において、持続しているのではないだろうか。

生後まもなく離れることになった「故郷」、ほとんど記憶にないにもかかわらず「何故か懐かしい」大阪、池田の町を、一九八二年、森山は四十三年ぶりに訪れ、そのときのことを『犬の記憶』に記している。「ふるさと」という湿った虚飾を疑いつつ、自らの記憶の始源を辿る旅、それは「つと指先を伝わって知覚されるかもしれない記憶の覚醒に期待」してのことだった。しかしながら、当地で多くのフィルムを費やした森山は「釈然としない気持ち」を抱く。結局、期待していた原風景は写真には現れず、架空の故郷だけが記憶として、心象として残された。森山にとっての

架空の故郷が、一体どこなのか、私たちには知る由もなく、森山自身も特定はできないだろう。しかし、森山が定着させることを望んだ街の光景、路上のスナップは、少なくとも彼の故郷の一連の断片である。

幼少時を過ごした北陸の街、とある一軒家のクリスマスツリーが放つ光の氾濫を想起しながら、森山は次のように述べている。

人間が持っているように、街や夢も記憶を持っている。人間の記憶がさまざまな混成系であるように、街もあらゆる物質と時空が交差する混成体である。街は、人間の持つすべての欲望と相対的な絶望をもしたたかに蚕食して生きつづけてきた。［…］そうした人間の欲望と絶望の痕跡を、街はひたすら記憶にとどめつづけることによって、つねに新たなる夢を人間に問いかけてくる。（「街の見る夢」『犬の記憶』より）

街や人々と共に、路上にある写真家として
の森山を、そして新宿のネオンの中を徘徊す
る遊民としての森山の姿を、街路の現実を写
し出す無数のスナップの秘密を、この一節は
遠くから写し出す。『新宿』に集められた写真
は、欲望のただ中にいる私たちにとって馴染
み深い風景となっているはずだし、実際に私
たちの知る新宿を森山も歩いているはずだ。
しかしながら、あくまでも二十一世紀の街を
切り取りながら、これらの写真が、単に懐か
しいばかりではない、ある種のアナクロニズ
ムを感じさせるのは、私たちに染みついた現
代性を混乱させるのは何故だろうか。とりあ
えず言えるのは、明らかな現代の指標に導か
れて、街路に集積された欲望と絶望、そして
人々の記憶が噴出し、定着されているからで
ある。写真が街と人々の記憶を記録し、さら
にそれを記憶させるということは、誰もが語
ってきたことであり、それでも写真の真実の

一つであろう。その意味で、森山は写真に忠実な写真家に他ならない。この物言いは写真家を卑下しているのではない。そしてまた、森山についてはノスタルジックではないノスタルジーを語らなければならない。夢への路上を彷徨い、変化し続ける街の現実を故郷として、常に自らと人々の記憶を生き生きと更新する歩みと視線に、敬意を払おう。

あらゆる写真の始まりとして当然の資格があるのだが、カメラ・オブスキュラを用いて人類最初の写真撮影に成功したフランスの化学者ニエプスは、森山にとっていつまでも気になる存在のようだ（何度言及していることか！）。森山のいくつかの写真もまた、あたかもニエプスの「鳩小屋のある風景」という写真そのものの誕生の記憶を反復させているようにも見える（成立の事情は全く異なるが、森山の代名詞、いわゆるブレやボケは速度と運動によって、起源の気が遠くなるほど長い

露光を反復する）。「写真の可能性の追求と、自己の生の可能性とは、結局不可分なものだ」（「主観的スナップ」『写真との対話』より）と述べる森山にとって、写真の起源の探求は、自らの故郷への旅でもある。しかし、故郷と同様に起源もいくつかの層を成している。あるいはむしろ起源ではなく、写真術そのものの記憶が、写真家の足どりと共に路上にのせられていると言った方がいいだろう。その途上で、パリが最も重要な都市のひとつであることに異論はないだろう。

ギャラリーを開設する計画を携え、また別の故郷を探しに、あるいは写真術の記憶を追体験するかのように、森山はパリへと旅だった。森山にとって二度目のパリ訪問、一九八八年のことである。元来ミーハーな興味があったことを認めつつ、彼をパリへと向かわせたのは、「人間と生活と時間の痕跡と臭気が濃密」な街ゆえ、糞まみれの街路ゆえのことで

あった。そして、東京が好きであるとことわりながら述べるのだが（この素振りには、周辺の日常を新たな現実として切り取ってきた矜持が感じられる）、「どこかほかの国の街区をうろつき回っている自身のほうが［…］かえって自然な状態のように感じられ」たからであった（「もう一つの国」『そして写真から／写真へ』より）。

まずはじめに森山が居を構えたのは、パリ中心部のカルチェ・ラタンのはずれにあるムフタール街である。難航した部屋探しなど偶然もあっただろうが、欠如した記憶を埋めるかのように、ここで森山の記録装置が作動する。森山にとって、パリとはウジェーヌ・アッジェのパリである。アッジェはムフタール街で、キャスケットが整然と並べられた帽子屋の店先を撮影している。森山は、同じムフタール街で、アッジェへのオマージュであるかのように、屹立するストッキングを写真に収めた（この類比そのものは多少恣意的かも

しれないが、森山が頻繁に行う商品のマス目で画面を埋める手法は、アッジェとウォーホールの合わせ技であろう）。森山とアッジェの関係について、活気に満ちたこの市場街より も重要なのは、おそらく街の記憶そのものを定着する欲望である。しかし、アッジェが消えゆくパリを虚飾のない静けさにおいて、しかも膨大に記録する一方で、森山の撮影したパリは、CD屋とバイク、凱旋門、セックスショップ、犬のいる小道、キャベツ、ノートルダム大聖堂からの俯瞰図…ほとんどつかみどころがない。架空ないし憧憬のなかの故郷しか持たない森山にとって、パリで撮影された連作それぞれが故郷の断片としての資格をもちうる。森山にとって、このとき既に、パリは大坂や新宿と同等な故郷であり、あるいはこの時に限ってはそれ以上の記憶の集積庫であった。しかし、やはりパリは不安定かつ不完全な故郷であることに変わりはない。『文藝』に連載されたパリの写真は、東京の風景

とセルフ・ポートレイトを伴っていた（それでも本質的に言って故郷は完成しないだろうが…）。連載時の題名「ニー都物語」とは、多重の故郷が記憶の層を衝突させる過程を告げている。一方、（森山の仮説によれば）アッジェは戦争による街の破壊を機にカメラを棄てたという。

もしかしたらアッジェは、大戦による都市の風化を目のあたりに目撃して、自己の風化を願ったのではないか。賭けるべき時代が崩壊しありうべき全体を見失ったとき、人は誰しも何かから確実に下りてゆく。そしてウジェーヌ・アッジェは、暗箱から手を離した瞬間、はじめて自身の〈失われた時〉を求めて旅立っていったのではなかっただろうか。（「城」『犬の記憶』より）

アッジェのカメラは廃墟を写すカメラではなかった。そしてアッジェには古き良きパリ

という「故郷」があったに違いない。アッジェと森山、どちらが不幸なのかは分からないが、森山のカメラは初めから廃墟の胎動を写すカメラであり、常に路上において、故郷への終着点のない旅を記録するカメラである。パリのなかで森山が好んだ場所のひとつが、六つの駅であった。例えば何の変哲もないリヨン駅の駐車場や、北駅の陸橋が私たちには届けられた。森山は、駅を好んで散策することの理由を、多様な人々の雑踏としか述べていないが、毎日のように別れと出会いの場面が繰り広げられているパリの駅には、無根拠な懐かしさと、新たな現実へと向かう希望と挫折が漂っている。東京の駅で出発を待つ人々の群像をとらえた「プラットフォーム」連作のパリ版がないのは少々残念だが、故郷への旅の途上で、森山は再びパリに立ち寄ることだろう。

慣れない土地で鋭敏になった森山のアンテ

ナは、パリ滞在時に立ち寄ったマラケシュの風景も鮮明にとらえている。パリの写真についても思うのだが、そして実際には何本のフィルムが費やされたのか分からないのだが、マラケシュの写真は東京を写した写真と比べて相対的に数が少なく、鮮明なれども雄弁ではない印象をうける。シャッターを押す指が、体験の誘惑に、五感を貫く刺激に、見知らぬ街路の記憶の集積に屈してしまったのだろうか（おそらく指が勝利した例が、スークの職人の写真に現れている）。街路の記憶との対決が、ある種の幸福な戸惑いを伴い、生易しいものではないことをマラケシュの数少ないスナップは告げている。あれほど光に恵まれた地であるにもかかわらずである。森山はマラケシュについては「強烈」だったと言うばかりで、ほとんど何も言っていない。そのことは、森山自身の「赤い町」に関する記憶が生成の途上にあることを示している。すぐに処理できない記憶もあるのだ。赤い町の記憶は、

いつかどこかの別の街路に写し出されているのかもしれない。

森山の近年の写真にも少し触れておこう。今度の街路はブエノスアイレスである。憧憬と官能が、森山の新たな故郷を彩っている。ムフタールのストッキングは、タンゴの女性ダンサーの網タイツと反射し合い、北陸のクリスマスツリーと新宿のネオンは、憧憬とともに眼下に広がるブエノスアイレスの光の氾濫のなかに回帰する。このようにして写真は記憶を収斂させ、再び散乱させるのではないだろうか。森山にとって、その身振りはあくまでも皮膚感覚であり、ブエノスアイレスの写真をかくも魅力的なものにしているのは、「自分がそこに身を置いている、その場の空気感」（「主観的スナップ」『写真との対話』より）を重視する森山の撮り方に、街全体が感応しているからであろう。「都市の底の方から漂ってくる一種の官能」（『Buenos Aires』）。

が定着しているからであろう。そしてもう一つ、貼りめぐらされたポスター、水たまりのある石畳、極彩色のゴミ、音が出るかも怪しいアコーディオンを抱えた小さな路上楽師の写真を前にして、私たちは新宿やパリの空気が、全く異なるこの南米の街へと漂っていることを感じずにはいられない。

地球の裏側の街でさえ、親密な光景として現れてくる。好きか嫌いかは別として、森山の写真に触れる誰もが、架空の故郷へと向かう路上の同乗者である。疲れたらコーヒーを飲み、酒場に立ち寄り、夢を新たにしようではないか。そうこうしているうちにまた、誰でもない群衆の一人として森山さんが現れるかもしれない。

荻野厚志