

自己、写真、ファッション——アウラの凋落とファッション文化

長谷正人（早稲田大学文学学術院教授）

Fashion culture as the decay of aura: self, photography, fashion

Masato HASE

Professor, Faculty of Letters, Arts and Sciences, Waseda University

The aura in art has decayed twice. The first decay occurred in the course of democratization of Western society after the French Revolution. The second decay occurred in the current Internet-based society as the power of popular-interest cultural order around mass media collapsed. It was exactly the process of democratization of art in mass-media society that Walter Benjamin argued.

What we confront in the 21st century is different from these “decays of aura.” It seems that the images (unlimited numbers of photographs of people’s daily life posted and disseminated on the Internet) produced by the copying technology that propelled the mass-media society in the 20th century are decaying their own aura. The public are no longer passionate about media stars. Individuals communicate as expressers on their own behalf in the media. This is the condition of culture in our post-mass media society.

The issue of contradiction between “self” and “photography” seen in the selfies posted on SNS is observed in fashion as well. Fashion always creates a gap between “the self who a person believes that he or she is” and “the self in the eyes of others.”

While we have conflicting ideas, which are that “fashion is for self-content” and that “others’ opinions should be listened to,” the others who a person regards as worth listening to are those who are of a similar nature to himself or herself — who are connected to that person on SNS and are expected to understand the person’s tastes. On the other hand, it is also a fact that the self is based on admiration for others who are completely different. Therefore, fashion is not a culture closed within the comfort of the “self.”

The joy of fashion generated from wearing clothes having a nature different from that of the person's self seems underlying in our everyday life, having the potential to break through modern fashion culture.

0... 「アウラの凋落」とファッション文化

芸術は、2度にわたってそのアウラを凋落させた。1度目は、良く知られるように、フランス革命以降の西欧社会の民主化過程において、君主制や教会の権威の崩壊と共に起きた。2度目は、現在のインターネット社会において、マス・メディアを中心とした大衆的な文化秩序の権威が崩壊するなかで生じている。ヴァルター・ベンヤミンが1930年代半ばに「複製技術時代の芸術作品」で論じようとしたのは、1度目の「アウラの凋落」に関してである（『ベンヤミン・コレクション I』ちくま学芸文庫）。それまで宮殿や教会を飾っていた君主の肖像画やマリア像などの芸術作品は、複製技術（写真や映画）によって大衆の生活のなかに拡散され（画集などの出版物によって）、それらの芸術作品がもともと帯びていた礼拝価値を、すなわち手の届かない魅惑（アウラ）を凋落させた。映画化されたキリスト受難劇や大量印刷された君主の肖像写真は、かつて偉大に見えていた人物たちを、「裸の王様」のように平凡で身近なアイドルへと貶めてしまった。これが、ベンヤミンの論じた、大衆メディア社会における芸術の民主化過程だ。

しかし、21世紀の私たちがいま向き合っているのは、この「アウラの凋落」とは明らかに違っている。これまで20世紀の大衆メディア社会を突き動かしてきた、複製技術の生み出すイメージそれ自体が、再びそのアウラ性を凋落させているように思えるからだ。例えば、チャップリンやビートルズのように、世界中の人びとが複製技術を通して共有するような絶対的なアウラ性を持ったスターがいまの世界には存在しないだろう。むしろ大衆は、そうした特定のメディア・スターに心を奪われることを社会的権威による束縛と感じ、その心理的抑圧から解放されたがっているように見える。代わって私たちの社会を支配しているのは、インターネットに投稿されて拡散されるアウラなき平凡な人びとの無数の日常的写真である。人びとはいまやメディア・スターにアウラ的魅惑を感じて従属的に熱狂することをやめて、自分たちの姿をセルフィーによって撮影し、投稿し、批評しあうような自発的なゲームに興じている。だからかつて伝統的芸術作品に対して引き起こされた「アウラの凋落」は、さらにもう一段階を経て、今度は複製芸術作品それ自体に対しても起きるようになり、その民主化の度合いを徹底させていると言えるだろう。この2度目の「アウラの凋落」にお

いて浮上したのが、「自己」の問題である。1度目の「アウラの凋落」を支えたのは、「自己」ではなく「大衆」であった。ベンヤミンは映画スターにミーハー的に熱狂するような無名の「大衆」たちを、新しく登場してきた歴史の主演と見なしていた（国家や教会の権威に従属しないから）。だからそこでは、内省的で思慮深い近代的「自己」などは、社会の変化からは取り残された、特権的なブルジョワ階級という反動的存在として捉えられた。例えば美術館に展示されたゴッホの自画像を前にして、鑑賞者は芸術家自身によって徹底的に観察された「自己」の相貌を内省的に味わう。そこには「自己」の内面的な深みへの熟慮がある。しかし浮浪者の姿をしてスクリーンに登場してくるチャップリンは、人間の惨めな姿をひたすら表層的かつアクロバティックに表現し、子どもや労働者を中心とした観客たちは、それを身体感覚的に笑うことで応じる。そうした映画館における、集団的で身体的な経験にこそ、ベンヤミンはブルジョワ的個人の内面的熟慮によっては生じないような、新しい社会認識と実践の可能性を見出した。

しかし現在の21世紀社会の文化においては、そのような複製芸術時代の「大衆」は徐々に力を失いつつある。現代社会の人びとは、装われた「自己」のイメージを自らカメラで撮影し、インターネット上に投稿し（インスタグラムであれYouTubeであれ）、批評することを互いに競いあって遊んでいるように見えるからだ。もちろんそこで表現されている「自己」は、ブルジョワ的に内省する「自己」とはかなり違っている。彼らはもはや芸術作品を鑑賞して自己の内面と対話するわけではないのだから。彼らは、ネット上に投稿されたメディア・イメージを楽しもうとしている意味では、大衆メディアの時代を引き継いでいる。しかし彼らは、ひとまとまりの塊（大衆）としてメディア・スターに従属的に熱狂するわけではない。むしろバラバラの個人が、自らメディア上の表現者として互いに交流しようとしているように見える。だからそこには純粋な意味での観客はいない。インターネットで薄く結ばれた人びとが互いに自己表現をしあう遊戯的ゲームの時代。これがポスト大衆メディア社会における文化の状況である。

「ファッション」という文化もまた、この2度の「アウラの凋落」を歴史のなかで被ってきた。というよりは、1度目の「アウラの凋落」が、ファッション文化自体を成り立たしめたということが基本的事実だろう。ファッションは、それまで君主や貴族が独占していた「アウラ」としての美しい装いを、複製技術（型紙やミシン）によって大量生産するところから生まれた。そしてファッションモデルやメディア・スターの装いを、大衆が熱狂的に模倣しようとするところから生まれるモードの運動が、大衆消費社会を形作ってきた。しかしここにも、当然ながら第2の「アウラの凋落」が起きることとなった。いま若い女性たちは、ファッション雑誌のトップモデルに憧れて流行を追いかけることよりも、SNSを通して知った身近な他者のメイクやファッションを模倣しあうことによって、より「自分らしくあること」を目指している。いまや貴族の豪華な装いやトップモデルの飛びぬけたスタイルのようなアウラ的なものは、自分らしさを抑圧するものとして否定的に感じられるらしい。その意味でいまファッション文化には、徹底的な民主化が起きているといえるだろう（鳥原学『写真のなか

の「わたし」ちくまプリマー新書)。

複製技術による貴族的ファッションの大衆化 (=第一のアウラの凋落) から SNS 的コミュニケーションによるスーパーモデル的ファッションの自己流化 (第二のアウラの凋落) へ。現代社会において、「自己」と「SNS 的メディア」と「ファッション」がどのような関係になっているか、という編集部から与えられた課題に対する教科書的な回答としては、これで充分なのだと思う。しかしそれだけでは何だか割り切れなさのようなものが残る。そのような現在の文化のありようを優れた文化として簡単には認めたくないような気持ちが私にはあるからだ。もちろん若い女性たちが自分たちなりに自由にファッションを楽しむことのどこが悪いのかと問われたら、何も悪くないと答えるしかない。たかがファッションの話であり、自撮りという遊戯の話なのだ。だからお気に召すままでいいではないかと私もほぼ思う。

しかし、現在の社会全体を見渡したとき、そのように SNS によって同質化された、趣味ごとに多様な島宇宙世界が社会のなかに点在していて、互いに互いの文句を言わないような状況が広がっているのを見たとき、それがいい状況かと言うと決してそうは思えない。むしろ、なんだか随分と閉鎖的な社会だなと感じる。少なくとも、こうした自己と写真 (SNS) とファッションが三位一体化した快樂宇宙には、どこかに嘘や誤魔化しがあるように思われてしまう。だからわたしが以下で考えたいのは、この三位一体の世界のなかに亀裂を見つけることで、この閉ざされた趣味世界の島宇宙に風穴を開けることである。

1…自己と写真

人びとはいまファッションを、最新流行を追いかけることによってではなく、SNS を通して互いの姿を発信しあうことによって楽しんでいる。もちろん、そのとき使われるのはそれぞれの「自己」の姿を写した「写真」である (ただし自撮りファッション写真の場合は顔を隠すこともあるが)。いやファッションにおいてだけでなく、人びとは会食や旅行や季節行事など、日常生活のなかで少しだけ楽しい出来事を自ら撮影して、SNS で発信しあうことを楽しみにしている。つまり、自撮りした「写真」(や動画) を投稿することが、現在のメディア文化の中心に存在する。

例えば 2014 年のアカデミー賞授賞式において司会のエレン・デジェネシスは、受賞結果を客席で待つ有名俳優たちのところに行って、スマホを使ってブラッド・ピットやメルル・ストリープらとともに記念の自撮り写真を撮ってツイートし、300 万回リツイートされるなど大きな話題を生み出した。その写真のなかでセレブたちが狭い画面に身を寄せあっている姿は、大衆メディア社会のスターたちが、人びとの自撮りゲームのなかに飲み込まれてしまったことのエンブレムのように見える。現代は、どんなにアウラ性を帯びたスターであっても、日常的な「写真」によってアウラなき「自己」の姿を見せなければスターたりえない時代であるのだ。

しかし歴史的に見れば、「自己」と「写真」との相性は、それほど良いものではなかっただろう。例えば有名な話だが、19世紀にブルジョワジーのあいだで名刺判写真（プリクラのように友人同士で交換する肖像写真）が流行し、多くの人が写真館に自己の肖像写真を撮影しに訪れたとき、彼らの多くは出来上がってきた写真を見て「これは私ではない」と言ったそうだ（フェリックス・ナダール『ナダール私は写真家である』筑摩書房）。彼らは、肖像写真のなかの自分の姿が、思っていた以上に貧相だったため、プライドが傷つけられたらしい。だから中には、いかにもブルジョワらしい姿をした、他の紳士の写真を「これが私だ」と代わりに受け取って帰って行く者もいたという。しかしそれは、彼らがブルジョワとして自己顕示欲が高かったからという理由だけで済まされる話ではない。現に私自身も思春期のころ、撮られた自分の写真を見て「これは私じゃない」とひどく傷ついた経験があるし、私の周囲の若い女性たちにも、写真を撮られることを嫌がる人が多かった（テープレコーダの自分の声の気持ち悪さはより大勢の人が経験するだろう）。

なぜだろうか。私たちは、写真を通して初めて自分の客観的な姿を見るからである。もちろん私たちは毎朝、鏡を通して自分の顔を見ることに馴染んでいる。しかし鏡に映った自分の顔は、他人がいつも見ている自分の顔とは違って、左右が反転した独特のものにすぎない。だから私たちは、他者がふだん見ている私の顔の相貌を、写真を通してしか知りえない。だからここには、「自己」の顔は基本的には他者に晒されてあって、自分には写真を通してしか分からないという自己疎外的な逆説がある。もちろん平面化された写真の顔が、現実の顔と全く同じわけではないが、しかし鏡に映された顔よりは現実に近いと言えるだろう。つまり肖像写真とは、私たちが鏡の自己に対して密かに抱いていた自己愛を露わにし、そのアウラ性を凋落させ、自分がつまらない平凡な人間であることを自覚させてしまう装置なのだ。

いや事實は、写真と鏡とではどちらが本物の自己なのかという以上にもっと複雑かもしれない。例えばロラン・バルトは、その優れた写真論『明るい部屋』（みすず書房）において、肖像写真における被写体の自己意識の問題を、自分が写真に撮られるときの意識の状態を掘り下げながら鮮やかに論じている。「カメラを向けられると、私は同時に四人の人間になる。すなわち、私が自分はそうであると思っている人間、私が人からそうであると思われたい人間、写真家が私はそうであると思っている人間、写真家はその技量を示すために利用する人間である」（23頁）と。だから自己の肖像写真は、この四つのイメージが微妙なバランスで交差しあうことによって、さまざまな反応を引き起こすのだ。私のように、自分の肖像写真は「写真家（=他人たち）がそうであると思っている」客観的な像なのだから、「人からそうであると思われたい」という自己愛的欲望を露わにすると考える謙虚な人間もいれば、先のブルジョワたちのように、これは「写真家はその技量を示す」ことに失敗した写真にすぎないから、「自分がそうであると思っている」人間として撮るように要求する傲慢な人間もいるというわけだ。

いずれにせよ自己の写真は、そうした自己イメージの理想と疎外をめぐる厄介な意識を生み出す。それはプリクラやインスタグラムを中心に隆盛してきた現在の自撮り写真の文

化であっても同じはずである。ところが、その遊戯に参加する多くの女性たちは、「自分らしくあるため」に、メイクやファッションを工夫して自分を表現することを楽しんでいるのだと主張する。だからそこには「自己」と「写真」のあいだに生まれるはずの疎外感や矛盾など存在していないかのようだ。もちろん多くの人びとは、彼女たちは「リア充」を装っている嘘つきにすぎないと批判する。インスタ映えする「盛った」写真を撮って、たくさんの「いいね」をもらう目的のために、飲みたくもない高価な飲み物や食べ物を買ったり、たいして愛でたい気持ちもないのに桜の名所に出かけたりして、自己疎外的な生活を送っているにすぎないというのだ。つまり「人からそう思われたい」自分を写真上で演じているにすぎないのだと。

わかりやすく納得できる批判だが、しかし私は「自分らしく」あるためという彼女たちの言葉にもまた嘘はないと思う。なぜなら彼女たちは、テレビや雑誌でモデルたちが演じているような豪華な生活に憧れて、高価なドレスを着て高級レストランで食事をしたり、高級クルーザーに乗ってパーティーを楽しんだりといった無理をしているわけでないからだ。彼女たちはせいぜい、クリスマスやハロウィンのような季節行事やディズニーランドのような身近な遊園地で休日を過ごすといったような、「自分たち」の身の丈にあった、ごく慎ましい非日常的イベントを楽しんでいるにすぎない。だから自分たちは「自分らしく」写真を使って遊んでいるのであって、疎外などされていないという彼女たちの表現は間違っていないと思う。しかし同時に、その「自己」は、社会が理想化しているようなアウラの「自己」ではないかもしれないけれど、SNS空間が要求しているような紋切り型の、「人からそう思われたい自己」でしかないとも思う。だから自撮り写真においては、決して自然体の彼女たちが映し出されているわけではなく、やはり何らかの意味で装われた「自己」が表現されているのではないか。言うまでもなく、私たちはそれを「盛り」と呼ぶのだ。

久保友香は、プリクラやインスタなどの自撮り文化をフィールドワークによって研究した優れた書物である『「盛り」の誕生—女の子とテクノロジーが生んだ日本の美意識』（太田出版）において、プリクラ写真で流行した、目を大きく見開いて自分を見せる「デカ目」表現にせよ、インスタグラムで流行した、ディズニーランドのある特定の場所で、同じ衣服を着てそっくりのポーズで自撮りする写真にせよ、それらは他人からはほとんど均一にしか見えない（自己の個性を消す）紋切り型の写真になっているが、しかし実は、その文化を共有する人びとの内側の視点から見れば、微妙な差異や人による優劣が見えてくるのだという。デカ目であれば、異なった会社の商品を組み合わせた自作のつけまつげを使った写真が個性的と高く評価されるのだし、ディズニーランドで「チップとデールをやった」という同じ型を守った写真であれば、彼女たちは他人の写真に少しずつアレンジを加えてそれぞれ個性を出しているのだ。

つまり彼女たちは、自分の姿を「被写体」として提示することによって「自己」を表現しているというよりは、自己の姿をいかに「盛り」べきかという「撮影者」としての工夫のなかに「自己」の個性を込めて表現し、互いに競いあっているというのだ。だから久保は、少

女たちの自撮り表現の文化を、一部の少年たちが低価格のキットを利用して自己流に改造したミニ四駆で競い合う「模型文化」に近いものとして論じている。少女たちが「自撮り」の盛り方を競い合う SNS 的空間は、模型少年たちにとってのミニ四駆レースと同じように、自分の「盛り方」の努力がどれだけうまくいったかを競い合う社会的な披露の場なのだ。だからそこには、自分が見られたい姿を写真によって作り上げていく、ナルシスティックな快樂世界があるわけではない。むしろ自己の姿が社会からどう見られるかにかかわりなく、自己の盛り方を競い合っている「表現者」であるという意味で、彼女たちは「自分らしく」遊んでいるというのだ。

もちろん、こうした遊戯的な SNS 空間自体が、同質化された少女たちの感覚世界のなかに閉ざされており、彼女たちが同じ「型」を守った表現を繰り返し模倣し合っているだけで、本当に個性的な「自己」を解放していないという批判は成り立つだろう。あるいは彼女たちは、理不尽な社会的競争を強いられる学校空間から「写真」の虚構世界のなかに逃げ込んでいるだけで、決してそうした閉鎖的な社会空間と「自己」の苦しい関係を問い返そうとしているわけではないともいえる。とはいえそれらは簡単に答えが出せるような問題だとも思えない。だからここでは、それらの疑問を念頭に置きながら次のファッションと自己の関係の検討に移ることにしよう。

2…自己とファッション

自撮り写真に見られるような「自己」と「写真」の矛盾という問題は、もちろん「ファッション」においてもみられる。ファッションもまた「自分がそうであると思っている自分」と、「他人から見えている自分」の間にズレをつねに生み出すからだ。ひとは自分が格好良く見られるために衣服を着たつもりであっても、他人からはその意図通りに見えているとは限らない。テレビ番組のファッションチェックのコーナーは、この「自己」と「他者」のイメージのずれを突こうとしているのだと言えよう。つまりファッション文化もまた写真と同様に、自分からは自分のイメージが見えていないという人間の根本的な原理にかかわって形成されている。たとえファッションに何の興味もないずぼらな私であっても、髪の毛に寝ぐせがついていたり、ズボンのチャックが開いたりしていることを他人に指摘されたときに、こうしたファッションの自己疎外的な不条理に思いを致さざるを得ない。

しかし先にも述べたように、現代社会の人びと（若い女性を中心に）は、衣服は「自分らしくあるため」に着るのであって、他者の目など気にならないと発言することが多い。例えば谷本奈緒は（「外見と自分らしさ」藤田結他編『ファッションで社会学する』有斐閣）、人びとは「何のために／誰のために」自分の外見を整えようとするかを（美容整形をめぐる調査なのだが）意識調査で尋ねたところ、他者に評価されるためではなく、自分のために外見を整えるのだという回答が多かったと述べている。例えば 2011 年に行った調査では、「なぜ外見を整えるのか」とい

う問いに対して（美容整形を希望する人の場合）「同性に評価されたい」（38.8%）や「異性に評価されたい」（28.7%）という回答よりも「自分が心地よくなるため」という回答が 62.5%で最も多かった（美容整形を希望しない人の場合でも同じ傾向）。つまり人びとは、自分の外見が他人にどう見られるかよりも、自分が心地よくいられる外見を持つことが大事なのだと考えていることになる。ファッションにおいても、「他人の視線を気にするのではなく、自分の喜びのためにこういう衣服を着る」という言い方は、もはや現代の紋切り型になっているといえるだろう。

だがでは、私たちの社会では、容姿や外見をめぐる自己疎外など存在しないのだろうか。私たちは他人の目など気にせずファッションを自己充足的に楽しんでいるのだろうか。そんなに単純ではない、と谷本は考える。別の調査で「外見に関して周囲の意見を聞くべきか」という設問に対して、20代の若い人たちを中心に「聞くべき」だという回答が（年配の世代よりも）多く見られたからである。20代の人たちは他方で「自分の外見は自分の好きにしてよい」という設問に関して高い割合で回答しているので、どうやら「ファッションは自己満足のため」という考え方と「他者の意見を聞くべき」という考え方の両方を同時に持っていることになる。いうまでもなくこの矛盾を解くヒントになるのが SNS 的な親密なコミュニケーションの存在であろう。つまり彼女たちにとって「意見を聞くべき」なのは、自分が模倣したくなるような憧れの他者であったり、自分を欲望の目で見てくる異性であったりするような「異質な」他者ではなく、SNS でつながっているような、自分の趣味を理解してくれる「同質的な」他者なのだ。そのような同質的な「自己」同士のつながりが、ファッションの遊戯的コミュニケーションを発達させると同時に、異質な他者からの批判を受け入れない閉鎖的な社会を作っているのだともいえる。それについてはすでに先述したとおりだ。

では、そのような自己と SNS メディアとファッションの三位一体的な快樂宇宙を食い破るような可能性はないのだろうか。私がここで提示できそうな話は少ないが、自分の専門である映画作品 2 本を事例にさせて頂きながら、ファッションを通して、自分とは異質な「歴史」や「社会」へと到達する想像力の可能性について考えてみることにしたい。

一つ目は、ごく常識的な選択だが、『下妻物語』（中島哲也監督、2003 年）である。この嶽本野ばら原作の、ロリータ・ファッションの深田恭子とヤンキー姿の土屋アンナという二人の女子高校生の友情物語が教えてくれるのは、ファッション文化のなかに眠っている「異質な」他者、異質な文化への憧れの可能性だと思う。いかにもお姫様風のフリルがたくさんついたロリータ・ファッション姿の深田恭子が、茨城県の田んぼのど真ん中をゆったりとパラソルを差しながら歩くとき、確かに彼女は、自分の日常的な世界を拒否して、「自己」の趣味的世界のなかに閉鎖的に生きようとしている。現実には街で見かけるロリータ・ファッションの人びとからも私は同じように、周囲の生活世界を決定的に拒絶して、そこに幻想的世界を出現せしめようとする「自己」の強い意志を感じる。その意志を支えているのは、そのファッションを趣味とする人びとのネットコミュニケーションやお茶会などを通じた同質的なつながりであることもすぐに想像ができる（松浦桃『セカイと私とロリータファッション』青弓社）。そう

した意味でロリータ・ファッションは、閉鎖的な島宇宙世界を形成している。

しかし同時に、この作品における深田恭子のロリータファッション姿が私に教えてくれるのは、ファッションが宮廷貴族という、自己とは徹底的に異質な他者への憧れに基礎付けられているという事実である。それは、平準化された現代世界で忘れられかけた、衣服の持つ「アウラ」性への憧れと言ってもよいだろう。このファッションは、フランス革命前の18世紀の宮廷世界で流行した、過剰な人工美と無駄な装飾に満ちた、いかにもお姫さまといった感じの衣服を模倣している(ロココ調の崇拜が口にされる)。だから貴族風の顔立ちでもモデル的にスタイル抜群というわけでもない深田恭子が、田んぼ道でそれを着て歩く姿を見るときに、わたしはまず「似合わない」という違和感を覚える。憧れの衣装を似合わなくても無理して着ているという感じなのだ。

しかしだからこそ、衣装が機能性や合理性のためだけのものではなく、他者から見て似合っているかどうかの問題なのでもなく、それどころか自己にとって快適かどうかでさえ関係ないところで、人間というものは、アウラ性を帯びた衣服を着ることによって、自己とは違った何者かに変身したいというコスプレ的な欲望を喜びとして持っていることを私たちに思い出させてくれる。それがこの映画の面白さだと思う。だからファッションは「自己」の快適さに閉じられた文化というだけでは決してない。私たちの誰もが、ふだん着慣れない「晴れ着」を、無理やり着せられたときの恥ずかしさと晴れがましさを経験したことがあるはずだ。そうした自己にとって異質なものを着るからこそ生まれるファッションの喜びは、「自己」満足的なコミュニケーションとしてある現代のファッション文化を食い破る可能性として、いつも私たちの日常世界の中に潜在しているように思う。

さて、もう一つの映画は、いささか古典的な選択となるが、小津安二郎の『秋日和』(1960年)である。むろんこの作品は、ファッションをテーマにした作品ではない。晩年の小津作品の多くがそうであるように、娘を嫁にやる親の寂しさをテーマにした作品だと言ってよい。有名な『晩春』(1949年)が、ファザコンの原節子を嫁にやる笠智衆の寂しさを表現した作品だとするならば、今度は原節子が未亡人の母親として娘の司葉子を嫁にやる役を演じているところに誰もが注目する作品だろう。

そのような主たる物語にとっては周縁的な細部にすぎないが、本作では登場人物たちの衣服が実に印象深いものになっている。ここでは、まるで性別や世代を表す記号のように衣装が使われているのだ。原節子や三宅邦子ら年配の女性たちはみな和服姿で登場し、司葉子や岡田茉莉子ら若いOLたちは機能的な洋服姿を着ていて、両者は大きな対照を形作っている。そうした女性陣に対して、料亭に集まって悪戯を企む、会社重役の中村伸郎や佐分利信ら年配の男性たちはみな立派そうなスーツ姿であり、その子供たちはジーンズやセーターといった平素な服を着ている。こうして衣装は、性別や世代によって異なる価値観の微妙な差異と緊張を、視覚的な記号として表現してみせている。しかもここで登場人物たちは社会的に仕方なく着せられているというより、当たり前のように着こなしているように見えることが何とも言えず魅力的なのだ。すべてを気楽な服装で済まそうとする現代の私には、

その光景が、ある種のアウラ性さえ帯びて迫ってくる。

しかし私がここで注目したいのは、そうした世代的・性別的な緊張を表象する衣服ではない。蓮實重彦が名著『監督 小津安二郎』(筑摩書房)で見事に論じてみせた「着換える」場面のことである。蓮實は、小津作品全体を通して「着換えること」という主題が、物語のなかでいかに重要な役割を果たしているかを(例えば「娘を嫁にやる」という物語は、登場人物が平服から礼服へと着換えるクライマックスを目指して進行するといったように)、次から次へと鮮やかに指摘していくのだが、ここでは蓮實も注目している『秋日和』の冒頭近くで、中村伸郎が帰宅して、三宅邦子と縁談や結婚をめぐる(物語上大事な)話をしながら徐々に上着を脱ぎ、ネクタイを緩め、座布団に座り込んで靴下を脱ぐという(あまりほかの映画では見ないような)日常的な場面に注目したい。

この日常的で平凡な場面はなぜ私たちにとって、スリリングで感動的なのか。もちろん蓮實のいうような小津の主題論的一貫性から説明することはできるだろう。しかし私たちは他の小津など見ていなくとも、この場面には感心するはずである。なぜか。それはこの中村伸郎の着換える場面にあっては、私たちが日常生活のなかで「着換えること」に密かに抱いている身体感覚的な心地よさが表現されているからだと思う。職場ではスーツを着て、帰宅したら楽な平服に着換えること、さらには結婚式や葬式といった大事な儀式には畏まった礼服を着て気持ちを引き締めること、そしてデートにはお洒落な服を着て晴れがましさを感じる。こうして衣装替えという振る舞いは私たちにとって、社会生活のリズムを身体感覚的に受け止める行為になっているだろう。その転調のリズムを私たちは心地よく感じているのだ。とりわけ中村伸郎が、妻と話をしながらネクタイを緩めて靴下まで気持ちよさそうに脱いでしまうのを見るとき、私たちが日常生活のなかで衣服を通して社会的緊張と緩和のリズムを感じとっていることを思い出す。

つまりファッションは、これまで見てきたように、自分の見た目をいかに表現するかという視覚的な問題だけなのではない。職場と家庭と休日の繁華街といった社会生活の場面転換が強いる転調を、私たちが身体的にいかに受け止めるのか、そしていかにその変化をやりすごしながら、快楽を生じさせるかという問題でもあるのだ。言い換えれば、それはファッションが私たちにいかに生きられているかという問題である。実は休日に友人と出かけて気取った自撮り写真を撮ってネットにアップする女性たちだって、そうした自分の特別な姿だけをアイデンティティとして生きているわけではないはずだ。彼女たちも職場や家庭ではTPOに合わせて異なった衣服を着るのだし、寝るときにも海水浴に行くときにも異なった衣服に着換えるはずだ。

そうやって衣服から衣服へと着換えていく運動のリズムこそが、私たちのファッション生活を形作っているのだとも言える。そのようにSNS写真で他人に見せようとはしない日常的な姿まで含めてファッション文化を考えないと、私たちはとんでもなく抽象的な勘違いをしてしまうかもしれない。つまりSNS的なコミュニケーションによる社会的閉塞を切り開くような裂け目は、ごく当たり前の日常生活のなかに眠っているのではないか。そんな

ことを思った。

[参考文献]

- ロラン・バルト（花輪光訳） 1985 『明るい部屋—写真についての覚書』 みすず書房
ヴァルター・ベンヤミン（久保哲司訳・浅井健二郎編訳） 1995 「複製技術時代の芸術作品」 『ベンヤミン・コレクションI近代の意味』 ちくま学芸文庫
蓮實重彦 2003 『監督小津安二郎増補決定版』 筑摩書房
嶽本野ばら 2004 『下妻物語—ヤンキーちゃんとロリータちゃん』 小学館文庫
久保友香 2019 『「盛り」の誕生—一女の子とテクノロジーが生んだ日本の美意識』 太田出版
松浦桃 2007 『セカイと私とロリータファッション』 青弓社
フェリックス・ナダール（大野多加志・橋本克己編訳） 1990 『ナダール 私は写真家である』 筑摩書房
谷本奈緒 2017 「外見と自分らしさ—何のため誰のために外見を整えるのか」 藤田結子・成実弘至・辻泉編『ファッションで社会学する』 有斐閣
鳥原学 2016 『写真のなかの「わたし」—ポートレイトの歴史を読む』 ちくまプリマー新書

長谷正人（はせまさと）

1959年、千葉県生まれ、大阪大学大学院人間科学研究科博士課程中退。早稲田大学文学学術院教授。専門は、映像文化論、文化社会学。主な著作に『ヴァナキュラー・モダニズムとしての映像文化』（東京大学出版会、2017年）、『敗者たちの想像力—脚本家 山田太一』（岩波書店、2012年）、『映画というテクノロジー経験』（青弓社、2010年）、『映像という神秘と快楽—“世界”と触れ合うためのレッスン』（以文社、2000年）、『悪循環の現象学—「行為の意図せざる結果」をめぐって』（ハーベスト社、1991年）などがある

（肩書は掲載時のものです）