

映画『阿弥陀堂だより』に見る〈故郷〉

——〈日本人の心の故郷〉への留保——

宇和川 耕 一

映画『阿弥陀堂だより』

滝、湿原、山林と画面が移り、川の流れる盆地の景色になる。前景に広がる菜の花畑がゆるやかに川に向かって下りている。

坂を登ってくる二人の男女が、まず正面から次第にアップで、そのあと離れた側面から映される。風の吹き渡る濃い緑の中にある小さなお堂の前に二人は着く。カメラはそれを今度はやや遠くの正面からとらえる。二人はくりりと振り返り、男（孝夫）は「へえ、こんなところだったんだ。」とつぶやく。

映画『阿弥陀堂だより』（小泉堯史監督 2003）の冒頭のシーンである。映画のホーム・ページによれば内容は次のようなものだ！

東京に住む孝夫と美智子の夫婦。夫は新人賞を受賞するも、それ以降なかなか日の目を見ない売れない小説家。妻は大学病院で最先端医療に携わる有能な医者だった。あるとき、妻、美智子はパニック障害という原因不明の心の病にかかる。仕事にも、都会の生活にも疲れていた二人はそれをきっかけに、孝夫の故郷、信州に移り住むことを決意する。



山里の美しい村に帰った二人は、96歳の老婆おうめを訪ねる。彼女は、阿弥陀堂という、村の死者が祭られたお堂に暮らしていた。何度かおうめのところに通ううちに孝夫は、喋ることが出来ない難病を抱える少女、小百合に出会う。彼女は村の広報誌に「阿弥陀堂だより」というコラムを連載していた。それは、おうめが日々思ったことを小百合が書きとめ、まとめているものであった。

それまで無医村であったこの村で、美智子は診療所を開く。おうめや小百合、そして村の人々の診察を通して、医者としての自信と責任を取り戻してくる。一方孝夫は、中学校の時の恩師、幸田重長がガンに冒されながらも死期を潔く迎えようとしていることを知る。幸田老人と彼に寄り添う妻のヨネの生きる姿に、深い感銘を受ける孝夫。

二人は村の人々とふれあい、自然に抱かれて暮らしていくうちに、いつしか生きる喜びを取り戻していくのであった。

そんな時、小百合の病状が悪化していることが判明する。すぐに手術をしなければ命が危ないという事態に、美智子は彼女の手術担当医として再びメスを握ることを決意するのであった。

監督の小泉堯史は「誰もが無意識の内に持っている人間としての基本的な暮らし方の理想。さういったものが信州の田舎には色濃く保存されている」という原作小説の作者南木佳士の言葉を引いて、「この映画は、心を病んだ妻の回復を静かに見守る夫の姿とおし、奥信濃の自然の中、むつみ合って生きる人々を、日本の原像の一端として描こうとするもの」であるという。サイトの「解説」によれば、ロケ地は「監督と小泉組のスタッフが、古くからの日本の原風景が残る場所を、と探し出した場所」であり、その映像は「四季の移ろいと共に見られる風景、祭り、行事、そして季節の風物詩が、誰もが懐かしいと感じてしまう不思議な思いを産み出していく。日本人の心の故郷を映像化したような、そんな不思議な感動を与えてくれる」という。

映画自体にはタイトルにも作品中にも〈故郷〉という言葉は出て来ないし、

〈故郷〉がテーマであるとも言えない。しかし、この奥信濃の山村は、堂主の老婆おうめに象徴される、死に大らかに向き合うような生が営まれ、美智子に象徴される、都会で失われかけた生命力を取り戻すことのできる場所、その人と自然との共生のありようが「日本の原像の一端」であるような、今風の言い方をすれば〈癒し〉の場所、「日本人の心の故郷」として描かれている。この映画を〈故郷〉の映画とする所以である。

岩田重則は故郷をテーマとする戦後日本映画三本一木下恵介『カルメン故郷に帰る』(1951)、山田洋次『故郷』(1972)、山田洋次『息子』(1991)一を取り上げ、それぞれがその時代における〈故郷〉のおかれた状況を反映しており、『カルメン』では「舞台となっている浅間山のふもとのムラは、[...] 故郷が〈錦を飾る〉ことのできる実態として、いまだ存在し得ていること」「故郷が〈錦を飾る〉ことのできる実態として〈美しい〉存在であること」を表している。山田洋次の『故郷』では、故郷は「離郷せざるを得ない現実」であるが、「いまだ、故郷は〈美しい〉存在」でもある。しかし、『息子』では、「観る者に最終的に伝わってくるのは、故郷と故郷にいる独居老人の〈さびしさ〉ばかりとなっている。」という²⁾

小説『阿弥陀堂だより』には、孝夫の故郷六川集落では「昭和三十年代の半ば頃から少しずつ集落を出て行く人たちが目立ち始め、廃屋が増えていった。」[18]³⁾とある。孝夫は母を早くに亡くし、父が突然家出するといった家庭の事情や自らの「花見百姓」的資質が理由で離郷するが、かならずしも「離郷せざるを得ない現実」があったとも言えない。都会に出て大学を卒業し、仕事の傍ら小説で新人賞を取ったものの、その後華々しく活躍しているわけではない。かといって、『息子』の青年のように都会で汗水垂らしながら、地道に暮らしているというでもなく、医者である妻の収入と理解を頼りに主夫兼作家業をなんとなくこなしている。そんな彼の〈帰郷〉は「錦を飾る」ものでも、敗残者のそれでもない。『息子』の父親のように、都会で子供と暮らすことよりも故郷での一人暮らしを選んで、〈さびしさ〉を引き受けるわけでもない。積極的な帰郷というよりむしろ、病気とその原因としての都会生活、優秀な医師

としてのキャリア生活から逃れて、住む場所として山村を選び取る妻の美智子の意志に従ったものである。とはいえ、美智子の選択の方は消極的なものではなく、小説では孝夫とともに毎年この村を訪れ、彼の祖母の人柄や暮らしぶり、その環境に対して大きな共感をはぐくんできていたし（祖母がなくなった時は孝夫以上に泣いた）、実際自らの病気が癒えても、都会に戻ることは考えていない。『阿弥陀堂だより』を〈故郷〉を描いた映画として見るとき、岩田の挙げた三つの映画とは違う〈故郷〉がそこには描かれていると言えよう。

NHKは2005年に「故郷が消えていく～相次ぐ集落崩壊～」と題する放送で、急増する集落の消滅を取り上げ、「故郷は生き残れるのか」と問いかけている。そこで報じられた農林水産省の統計では、それまでの10年間で5,000の集落が消滅したという⁴⁾。岩田によれば「日本社会において、廃村が生まれた絶対年代」は1960年代後半から70年代前半で、しかもそれは「高度経済成長期の突発的現象ではなく日本の戦後史、さらには、近現代史に一貫して存在してきた社会現象」[岩田193]である。「廃村」の流れはその後変わったわけではない。地方住民の高齢化と少子化に歯止めはかからず、過疎化はむしろ加速しているのが現状である。上記「NHKスペシャル」のキャスターは「今や状況は過疎という生易しいものではありません」と報じていた。もちろん〈故郷〉は地域の集落の同義語ではない。しかし、「錦を飾る舞台」であれ、「遠きにありて思うもの」であれ、実体としての〈故郷〉に担保されてのものであったことは確かである。それが失われ続いていくとき、〈故郷〉はどのような虚空を漂うのだろうか。〈故郷〉という言葉だけがくふるさとと書き換えられつつも生き延びていくとき、それは何を表象するのだろうか。

〈故郷〉の創成期

「錦を飾る」舞台として、実体としての美しさを保った故郷、「離郷せざるを得ない現実」をかかえそれでもなお美しい故郷—これらはしかし戦後になってはじめて登場したわけではない。〈故郷〉は（語源への遡及はにおいて）近代的

な概念である。あるいは、少なくとも近代的な概念としては明治以降のものである。以下、孝夫の〈帰郷〉と明治以降のいくつかの典型的な〈帰郷〉を比較しながら、〈故郷〉概念の履歴を垣間見ておきたい。

成田龍一によれば、「近代日本における〈故郷〉の概念の成立を論ずるときには、一八八〇年代がひとつの節目となる。」⁹⁾ この時期、労働力としての半ば強制的なものであれ、立身出世を狙っての自主的・能動的なものであれ、近代的産業の進展に伴う地方から都市への大量の人の流れが、つまりは近代化・都市化が〈故郷〉という意識を生み出した。〈故郷〉はまず〈望郷〉というかたちで離郷者に立ち現れる。その段階では、出自や身分や立場などによって〈故郷〉は一様ではない。しかも、離郷の理由が様々であれば、そしてそれが成功や失敗と結びつけば、〈故郷〉は様々な心象を伴って現れてくるだろう。が、そのなかで〈故郷〉を共有しうる集団が形成されれば、アイデンティティを強化するものとして作用する。そのような〈故郷〉はこの時期に数多く誕生した〈同郷会〉を通して醸成されるような表象空間となる。逆に言えば、まずは都市空間こそが、「〈故郷〉が創出され、語られ、演じられる空間であった」[成田：1998 145] のであり、そこで「〈故郷〉に関する共通の記憶—すなわち集団的記憶が〈故郷〉という共感の共同体」が創り出されていったのである。[同4]

宮崎湖処子の「帰省」(1990) が書かれたのも、このような一連の展開の後である。まず主人公は大きな夢を抱いて、父母との離別の悲しみを振り切って故郷をあとにする¹⁰⁾

ももよ
百代伝ふる此里に、／安く老いぬる親ふたり。
此処こゝにぞ幸さいちはあるべきに、／われは都にのぼるなり。

[…]

このううはしきあめつち天地あめつちに、／父よ安かれ母も待て、
学びの業の成る時に、／錦かざりて帰るまで。[342-4]

「首府」に着いた彼は、まず街の規模や人口の多さに圧倒され、すぐに里心

が芽生えてくるが、かつての武蔵野に故郷の面影を見出して自らを慰める。

波上に浮かぶ間、我は宛がら大海の一粟にして、首府に出れば浜の砂子すなごの一粒なりき。去れば我最初の一月間は熱鬧なる神田ねつたうの一隅に、遑々たる行人くわうくわう、雑々たる巷街かうがいの声、炎々たる烟塵の中に蒸されて、茫然として立迷ひしなり。既にして首府の郊下戸塚村おその閑居に來り、時候の既に晩きにも拘かかはらず、猶ほ落花啼鳥の時に遇ふことを得て、始めて我に帰りし時、阿部仲麿が三笠山の月を詠ぜし客土の遊魂、加藤肥州がアランカイアランカイに遠山を認むる故郷の幻影くわつじよ、活如として情相照らしぬ。

蓋し人烟蕭条たる此里は所謂ゆる旧時の武蔵野なり、我來たりて此地理を察せしに、其小高き丘岡きうかう、疎遠なる村落低迷せる林樹、水の流るゝ、橋の臥する、野圃やほの闢けて遙かに舒ひらびたる、如何許吾故郷の景色なりしよ。

[344-5]

そんな中で都会になじみ、生きていくすべを身につけるべく努力をするが、これはのちに「恥づべき時期」として回顧されるようなものである。

既にして漸く首府の習慣やうやに嫻なれ、初には京語を語り、次には京衣を着け、次には京情を解くに及び、或は顔色を修めて児女の憐を求め、或は拳止を軟やほらげて父老の好意を博せんとせり。蓋し上京以來未だ京人たるべき修業ほど、記憶に恥づべき時期はなかりき。[345]

都会人の自然との接し方（花見など）の慌ただしさなど「一驚」すべき事が積み重なった後、「三年の学期きは了る頃吾思想は再變」し、自然に惹かれ、自然を求めて彷徨し、自然に鑑みて人生の無常を思うようになる。里帰りを何度も思いつつも時がすぎ、やがて父の訃報が届く。東京に戻って、何とか文筆で生活を立てるに至り、「斯くて吾枯骨は肉着き、妄念やうやは漸く失せ、苦想憂愁消滅し、生活の道漸く開くるに及んで、故郷の幻影ゆぜん油然として復活し來れり。」こ

の主人公はもちろん湖処子の投影であり、「帰省」に描かれていることは概ね彼自身の体験に基づいている。故郷を離れて〈帰省〉するまでの六年間に彼が思い描いた〈故郷〉像はどのようなものだろうか。

まず、春に友人と歩いた武蔵野の「百草園」からの眺めが「宛も故郷の春の幻姿」として描かれる。

武蔵野勝地^{ももぐさあん}百草園なる^{すうきう}崇邱^{かつ}に上り、且^{かつ}俯し且^{かつ}仰ぎ、四十里四方に布き延ばされし村落の形影、畑家の景色、平野、高原、森樹、江湖等、縦横^{しんし}参差せする活地^{をか}図、別^{めく}ても邱を繞れる^ひ蔬菜の黄花、豆麦の緑葉、蓮華草の紅原等、画き成したる^ひ鄙の錦の活画幅 [348]

このような自然的風景の中で営まれる調和的な人間同士の暮らしが、全体として彼にとって理想の〈故郷〉を形づくる。

我が^{いは}所謂^{いは}ゆる故郷には、村落の連観を含めるなり。故郷には我慰藉^{われ}を思ひ、村落には我平和^{われ}を期せり。慈愛、友誼、恩恵、親切、歓情等、人間の美德と称するものは、村落の外何処に求むる。[…] 此安穩の生活は、村落の外何処に求むる。斯^{かか}る世界に其身を終ふるものは、兄弟も、姉妹も、夫婦も、朋友も、共に生まれて共に育ち、老ゆるも死ぬも相共なり。敵少なく味方少なく、嫉妬少なく忿怒少なく、唯一村無邪氣の民なり。[348-9]

「帰省」は「故郷喪失者の文学の嚆矢」ともされる[藤井淑慎 解説 539]。もっとも、立身出世や遊学のために東京に出た若者の成功率は低かったようだが⁷⁾、都会にあっても故郷の自然美や風景の幻姿を求め、6年の後にそれなりの成功者として、楽園としての〈故郷〉に「帰省」するこの主人公に関しては、「故郷喪失」というほどの深刻さはない。「帰省」には都会のことはごくわずかししか書かれていないし、それも上京者が一般に経験する域を出るものではないだろう。同じ時期には松原岩五郎の『最暗黒の東京』が出ており、こちらは

〈ふきだまり〉としての東京の最底辺の暗部を活写している。どちらにも徳富蘇峰の民友社が関わっているのは興味深い。藤井淑禎によれば、民友社は故郷礼賛キャンペーンを繰り返し行い、「帰省」はその「別働隊」のような役割だという〔解説 535〕。そこに都会の〈暗黒〉部が捨象されているのは、松原のルポなどがカウンター・バランスとして考えられていたからかもしれない。キリスト教徒でもあった湖処子の〈故郷〉像には、帰去来的・桃源郷的イメージに加えて、西洋のアルカディア的な要素が多い。これはむしろ戦後から現代に至る〈故郷〉イメージに近いといえるが、都市空間の中での〈故郷〉言説生成期のアンビバレントな力学が薄まっていることは否めない。

石川啄木は、このような形で〈故郷〉が誕生した後に登場し、都市と故郷との関係におけるアイデンティティのあり方を、その矛盾と共に身をもって生きた人間と言えるだろう。もっとも、文学的野心をもって赴いたはずの都会にはなじめず長居もしていない。短い生涯のうちで東北、北海道を転々としたが、「ふるさと」と見なしているのは幼少期を過ごした岩手の渋民村である。ただ、「ふるさとの山に向ひて／言ふことなし／ふるさとの山はありがたきかな」という素朴な故郷賛美の反面には、「石をもて追はるるごとく／ふるさとを出でしかなしみ／消ゆる時なし」という故郷への屈折した感情もある。後に療養を兼ねて代用教員として戻ってきた啄木の「渋民日記」には、故郷渋民への思いと近代都市文明への痛烈な批判が綴られている。渋民転居当日を記した日記では、故郷の持つ抗しがたい力について次のように述べる。

故郷は実に無限の魔力を以て我が全心をひき付けて居たのである。春は春、秋は秋、年々に変り無き四季のめぐりを迎ふるにつけ、事々に思ひ出しては物狂ほしきまで一家渋民の話に夜の更くるをも忘れたものであつた。(明治三十九年三月四日)

一方、地方にも押し寄せてくる近代化・都市化に対する批判が浴びせられ

る。

文明の暴力はその発明したる利器を利用して駉々として自然を圧倒して行くのだ。かくて純朴なる村人は、便利といふ怠惰の母を売りつけて懐を肥す伶俐な人を見、煩鎖な法規の機械になり、良民の汗を絞って安楽に威張って暮らして行く官人を見、神から与へられた義務を尽さずにも生きる事の出来る幾多の例証を見た。かくて美しい心は死ぬ、清浄は腐れる、美風は荒される、遂に故郷は滅びる。賢明なる学者はこれを社会の進歩だ、世界が日一日文明の城に近づくのだと云ふ。何といふ立派な進歩であらう。

(明治三十九年三月八日)

この故郷はまた、啄木の病んだ心身を癒してくれる場所でもあった。

かゝる私がこの全身心を投げ出して打ち委せつべきもの、二十とせの恋人なる故郷を除いては、幾十万里の世界の中、いづこにか求め候ふべき。げに、幼児の如き愛着と、尽くる事なき追憶に充ち満ちたるこのなつかしきふるさとの清浄なる空気を除いては、今の私を癒すべき靈薬、いづれの所にも見あたるまじくと覚え候。(明治三十九年三月十一日)

しかし、故郷の人間に対しては、啄木は「石をもて追はれ」た感情を捨てきれない一方、都会的・知的優越感すらもっているようで、「故郷の自然は常に我が親友である、しかし故郷の人間は常に予の敵である」(「八十日間の記」)とすら言っている。

世の中で頭脳の貧しい人だけが、幸福に暮らして居る。彼等は眞の楽しみといふものも知るまいが、又、大なる不幸といふ事を感じずる事がない。進むには足を動かさねばならぬ。足を動かせばそれだけ労れる。彼等は立つて居る、同じ所に立つて居る。誠に平気なものだ。

その代り、朝生暮死の虫けらと同じく、彼等の生活には詩がない。詩のない幸福！ あゝ、若し自分が一瞬たりとも彼等の平安を羨ましいと思ふ事があるなら、それは自分に取つて最大の侮辱である。何といふ事であらう、自分が今度この故郷の住人に成つたのは、果して彼等と同じ平安、彼等と同じ幸福を得んがためであつたらうか。(明治三十九年三月九日)

こういう次第だから、洪民の自然を都市生活者の癒しの場として描く啄木の小説「鳥影」は、堀江信男によれば、「その美しい自然を舞台に、東京の文化圏に組み込まれた人たちと東京人が活躍する小説」であっても、「洪民を舞台にしなが、そこの住民を見据える視点があつたわけではない。」しかし、「一握の砂」における啄木には「自らのおかれた状況を、国家という組織や制度との関連でとらえる視点」が生まれており、「放浪と言ってもいいそれぞれの地域での生活を通して、日本の構造的な問題として地方と中央を見据える眼を、啄木は持つにいたつた」という⁹⁾

「自分が生まれ育つた場所を棄て、はじかれたように外の世界へ向かう。そういう衝動が日本列島のあちこちで疼きはじめたのは従来と異なるライフスタイルの誕生、つまり都市における生活がはじまり出したからである。」猪瀬直樹はこのように書いている¹⁰⁾ ドイツ語には〈Fernweh 遠愁〉という言葉がある。どこか遠くへ行きたくてたまらない、という気持ちである。外世界へ向けての動きは同時に、後にしてきた場所への〈Heimweh 郷愁〉を生む。〈故郷〉はその時点で誕生すると言っていい。しかし、それは都市への田舎の、中央への地方の従属の始まりでもある。そうであれば、〈故郷〉はそもそも失われたものとして誕生し、そして次第に多く失われていく宿命を負っているのだろう。

ことさら、近代国家として都市と中央への集中を加速する明治の日本においてはそうであった。「国は自分を取りまく地域ではなく、抽象的な観念へと変貌したのである。すべての日本人は、この時点で故郷を喪失したのかもしれない。」[猪瀬 67] 都市化の影響が強まり広まっていけば、〈故郷〉はやがて境遇を同じくする者の間で共有され、さらには相互の言説を通じて一般的概念とし

て流通し始める。文部省唱歌「故郷」(1914)の均質的・一般的な〈故郷〉像は、日本における〈故郷〉概念の完成を示すと同時に、個別に生きられる実体的な空間としての〈故郷〉の喪失の象徴でもあった。

故郷—郷土—国家

明治20年代と昭和初年に「民謡」の大流行があった。すでに見たように、〈故郷〉概念の誕生と成立にかかわる時期は、この民謡の最初の流行期に重なる。2回目に流行した民謡はしかし、1回目のように地方で生まれ伝承されたものが都会で流行したのではなく、逆に都会で作られた民謡(新民謡)が地方に流れ出したものである。そこでは、「〈地方〉〈郷土〉そのものが観光化していて、都会人の好みに迎合しようとしている。いいかえれば地方文化そのものが、商品化しく売りもの」になろうとしている。¹¹⁾(見田宗介)すでに文部省唱歌「故郷」に固有名詞が登場しないように、均質化した〈故郷〉感性は流行歌においても地域性を捨象した〈ふるさとの歌〉を生み出していく。「国境の町」、「誰か故郷を想わざる」、「白い花の咲く頃」、「リンゴ村から」などは、「いかなる特定のふるさとのイメージとも必然的なむすびつきをもたないがゆえに、いかなる特定のふるさとのイメージをも投げ入れることのできるシンボルとして歌われる。」[同181]

〈故郷喪失者〉の〈望郷〉を歌うのではなく、都会生活者の〈郷愁〉を誘う方向へのベクトルの逆転は何を意味するだろうか。見田の言うように、「民謡が流行するということは、民謡とそれをささえる共同体的な生活様式や心情の強化のしるしであるよりも、むしろ反対に、その解体ないしは変質の過程における、ある種の局面にともなう現象」[同175]であろう。〈故郷〉がその解体ないし変質の局面にあると意識されるときに現象と言ひ換えてもいい。

同じ頃、小林秀雄は「故郷を失った文学」(1933)という文章を書いている。谷崎潤一郎の「心の故郷を見出す文学」という言葉に対し「私の心なぞは年少の頃から、限りない雑多のうちに、早すぎる変化のうちにいちめられて来たの

で、確固たる事物に即して後年の強い思ひ出の内容をはぐくむ暇がなかつたと
 言へる。思ひ出はあるが現実的な内容がない。」というのだが、これについて
 大久保典夫は、谷崎潤一郎と比較しながら次のように書いている。「明治十九
 年生まれの谷崎の幼少時代には、日本橋蠣殻町の街並に江戸がそのまま生きて
 おり、確固とした存在感を持って安定したたずまいを見せていたのだ。それ
 に較べて、明治三十五年生まれの小林の場合、その幼少年期において近代化・
 都市化による東京の急激な変貌はよほど目まぐるしかったに相違ない」¹²⁾

都会であっても、調和の取れた生活環境が緩やかに受け継がれていれば〈故
 郷〉でありうるだろう。そもそも〈故郷〉が都市における言説の中で生成して
 きたものであれば、その喪失がまずは都市から生じてきても不思議ではない。
 都市にさえおける〈故郷〉的なものの喪失は、もともとの都市民のノスタルジッ
 クな視線をも地方に向けさせるようになる。それは地方に位置する実体として
 の〈故郷〉基盤の喪失と同一ではなく、一方で〈故郷〉の商品化に伴うキッチュ
 な感性とともに拡大し、他方で商品でない〈本物〉としての歴史や伝統への嗜
 好を呼びこんでいく。いずれも観念性を帯びるだけ〈地方〉の現実を飛び越し
 てイデオロギー性を帯びやすく、「〈故郷〉の喪失」は急激な都市化＝近代化＝
 西洋化と無媒介に結びつけられていくことになる。小林秀雄の骨董への傾斜や
 柳宗悦の〈生活美学〉構想も、日本浪漫派の古代志向などもその文脈にあるだ
 ろう。「近代日本への幻滅が昭和十年前後ほど深刻であった時期をわたしは知
 らない」と大久保は言う。「日本浪漫派の運動とは、都会の〈近代〉に触れた
 地方出身の青年が、そのことで根こそぎにされることによって、すでに帰らぬ
 〈故郷〉を渴望憧憬する無限運動であって、彼等の苛烈な現状否定のエネル
 ギーはそのまま故郷奪還の情熱と見合っていた。」[大久保 70-71]

すでに明治期の〈同郷会〉の言説において、〈故郷〉は愛郷心と愛国心をつ
 なぐ情緒概念として用いられていた[成田 1998]。兵藤裕己は「浪花節のメロ
 ディアスな声」が、親方制度の疑似家族制を含む〈家〉を介して、天皇制近代
 国家への〈忠君〉と〈愛国〉へと民衆を動員したと述べる¹³⁾。明治期東京の貧
 民窟から生まれたこの大衆芸能に情情的なはげ口を求めていたものは、湖処子の

エデン的〈故郷〉に回収され得ない近代化＝故郷喪失の残滓であろう。湖処子に見たように、家郷としてくくにでもあった〈家〉とく故郷〉がく国〉＝近代国家日本に重なっていくには、心情的に家郷と国家をつないでいくものが必要だったはずである。〈家〉と擬制家族制を通じて、天皇とく赤子〉の擬制家族国家とをイデオロギー以前に情動によって結んでいく声の装置が浪花節だったとすれば、よりイデオロギー的に概念のレベルでその役割を果たしたのがく故郷〉ではなかったか。〈同郷会〉の言説は「く我国〉く我郷〉をいうことにより、く国〉く郷〉を自明のものとしたうえで、さらにく愛〉というく吾人ノ本性〉を介在させ、くわれわれ〉とく我国〉く我郷〉を結合していく」。さらに、「国家とく故郷〉は、公共心とむすびつけて語られる。」[成田：1998 99] 浪花節においては義理・人情が、く故郷〉言説においては公共心というモラルが至上命題となる。

もちろん、見田宗介の指摘するように、大陸にあって故国を偲ぶ歌（「麦と兵隊」など）、大陸への憧れを歌う歌（「満州娘」、「支那の夜」など）が、「当時の権力に陰に陽に支持されながら、うつくつした国民精神をく大陸〉に向けて総動員するうえに、大きな役割をはたしたことを否定しえない」し、「露営の歌」、「暁に祈る」などで「兵士たちの故国によせる郷愁の念そのものまでが、積極的なく戦意〉へと動員され水路づけられ」たことは確かである。[見田上掲書]その限りでは、ナショナリズムの高揚期、戦前や戦中においては、く故郷〉もまた、むしろ流行歌を介して、心情的動機付けの役割を果たしたというべきだろう。

ただし、1930年代後半のく故郷〉言説以降、ナショナリズムの色合いを帯びて用いられるのはく故郷〉的なものではあっても、言葉としてはく故郷〉であるよりむしろく郷土〉である。く郷土〉という言葉は明治末あたりの新語らしい。室井康成が「郷友会誌」を調べたところによれば、「在外会員が懐郷の念をもって見出すく出生地〉としての謂であった《郷土》が、一九三〇年前後を境として、在郷会員のく現住地〉を指す語—すなわちくわれわれの郷土〉という文脈で—としても用いられはじめた」という。これはく故郷〉の使用法の

変化と同じである。また、成田が指摘している〈故郷〉言説同様、〈郷土〉も行政領域を示しながら、次第に拡大した領域へと適応される。1933年の青森郷土会は「国家愛の精神は郷土愛の觀念の拡大せられたものなることは申すまでもない。郷土に即せざる論策は砂上樓閣を築くに等しい」と書くが¹⁴⁾この背景には1930年代、「昭和恐慌」による農村の疲弊救済を契機として展開された「郷土教育運動」がある。これには、ドイツのHeimatkunde（故郷学／郷土誌）の影響下に、「文部省・師範学校系によって主導された流れと、尾高豊作や小田内通敏らを中心とした郷土教育連盟系によって進められたものとの二系統が存在した。」[室井110]〈郷土〉は「郷土会」や「郷土研究」を出発点とする柳田国男の民俗学の主要概念であり、そこですでに〈故郷〉とは違った硬質な抽象性を帯びている。そのことが愛郷会などの言説を通じて、政治的・イデオロギー的に用いられるようになる要因でもあったかもしれない。このような限定的なく郷土概念に対して、柳田自身は非常に批判的であったようだが、〈郷土〉の歴史や伝統を絶対的価値として固定し相似的に国家規模に拡張して「愛」することを強要する〈郷土〉観が、巷のみならず民俗学の一部をも巻き込んでいくことになる¹⁵⁾

ドイツ語なら〈Heimat〉という一語で表されるものが、日本語では故郷、ふるさと、ふる里、古里、故郷^{こきょう}、郷土、郷里、と微妙に言い換え、書き換えられる。それは漢語系と和語系の響きの違いも含めて、〈故郷〉的なものに対する微妙な態度の違いを表すことを可能にするが、その一方で、大きくは〈郷土〉と〈故郷〉という類似概念二語の役割分担によって、ドイツと異なり、〈故郷〉的概念の持つ政治的・イデオロギー的側面は曖昧にされてきたのではないか。この状況は現在に至るまで続いていると思われるが、それについては後述する。

大正から昭和の戦時期にかけてのナショナリズムが、どのようにして展開されてきたかにも目を向けておく必要がある。郷土玩具の流行を支えた農民美術運動や北原白秋の童謡復興運動に見られる伝統志向は、〈郷土教育運動〉のナショナリズムにつながっていく側面があったし、国家主義とは相容れないはず

の大正自由教育すらそれを免れてはいなかった。総じて、これらは地域に根ざした民衆運動の形で始まりながら、潜在する「地域ナショナリズム」や「草の根ナショナリズム」によってファシズムに取り込まれていくことになる。農村における「ナショナリズムには都市や、都市が代表するかにみえるモダニズムへの反感が存在している」⁶⁾が、そうした反感は都市住民の側にもないわけではない。都市批判は関東大震災後の〈天譴論〉を介して「国民精神作興詔書」による思想統制にもつながっていった。これらの気分がポピュラーな日常的メディアを介して、空気のように形成されていたことは重要である。成田によれば、「この〈新しいナショナリズム〉はマス・メディアにより大きな広がりを見せてい」った。例えば、雑誌『キング』は、一方で世界へ読者の眼をひらかせ、国際人としての日本国民の役割を自覚させ、他方では逆に家を重視し、「西洋趣味と日本趣味とのとりあわせに成功してゐ」た（鶴見祐輔）という。大国日本とその使命を述べ、天皇を核とするナショナリズムを主張しつつ、世界における実利的成功を説くこのメディアは、ポピュラーな外見と内容で家庭の中に入り込み「家庭を〈国家創作、社会想像の根本気〉と論じており、かかる点に〈新しいナショナリズム〉たるゆえんがある。」（成田：2003 181-2）その行き着く先には〈故郷〉の止揚／廃棄される地点がある。一つは〈銃後〉⁷⁾、もう一つは国境の彼方、満蒙での〈故郷〉「大日向村」の創設であった⁸⁾。

〈故郷〉論の現在

戦後〈故郷〉のたどった経緯についてはすでに一瞥したが、基本的には明治から大正にかけての〈故郷〉の展開を繰り返しつつ質を転換させている感がある。再び見田宗介の流行歌分析をかりれば、まず昭和30年代初めには「望郷・都会憧憬」が集中した。言うまでもなく、集団就職、高度経済成長へとひた走り始める時代である。「ただ、この時期における、これら都会と郷土とのあいだをむすぶ交情の歌においては、もはや戦前のような、〈都会の孤独〉対〈農村のあたたかさ〉といった対比は、くずれつつある」[見田192]。故郷の父や

母や恋人は、東京見物に案内され、安否を気遣われる存在である。戦前の望郷歌とは逆に、いつもどっしりとそこにあって、「いつでも温かくむかえてくれる〈村〉のイメージは崩壊している。」「[同 192] さらに都市化の進んだ「昭和三十四年を境に、感傷的な望郷の歌は凋落の途をたどる。」「[同 193] 「北上夜曲」(昭和 36=1951)にあるのは、「もはや共同体的なふるさとの人間関係、イエやムラのあたたかさへの郷愁ではなく、初恋の舞台としての北上の自然の風物だけが、うつくしく思い出されているにすぎない。それはむしろ、自然にたいする都会人のあこがれにも似た心情である。」「[同 193]

これはすでに実体としての田舎／農村を背景とした〈故郷〉ではなく、想念上の〈故郷〉に対する憧れであり郷愁である。湖処子の描いたアルカディア的〈故郷〉は「地方を東京ナイツ」するためではなく、「東京を地方ナイツせんが為」の企てだったという〔藤井 解説 538〕。その意味では、昭和 30 年代の東京はすでに十分に「地方ナイツ」されている。ただし、イメージとしての〈故郷〉が流行歌として歌われ、再生産されるという、観念上のレベルにおいてである。

藤井淑禎による戦後の「望郷歌」の見方も、やや細分化されているが、基本的に見田の見立てと変わらない。農村が活況だった昭和 30 年代半ばまでが、変わらぬ、包容力を持った故郷が登場する第一期の望郷歌の時代。農村から都会への人口移動が激化し、農業構造が激変する第二期の都会憧憬・望郷時代。「過疎」が言われるようになり、「都会にいる自分とふるさととがどこか切り離されている、あるいは距離感を前提とした望郷、という感じが出ている」第三期。ふるさとの荒廃に対応する都会の荒廃を背景とした環境・公害問題の第四期。この延長線上に、都市でも故郷でもない第三の目的地—大自然とか、城下町などへの志向が顕在化してくる、とする。さらに、「ふるさとイメージをめぐる実景・実写」の問題として「望郷歌」の変遷を見ると、文部省唱歌「故郷」ですでに抽象的・懐古的に歌われた〈故郷〉の風景は、それでも実景として「一九六〇年代＝高度成長期頃まではかろうじて健在だった」が、やがて「虚景・虚写への転換」が起こったとしている。それは千昌夫の歌った「北国の春」

(1977) やシモンズの「ふるさとを見せてあげたい」(1972)に見られるような、「極端なまでの完璧さ」をもつ「そらぞらしい、張りぼてのふるさとの光景」であり、「イメージのなかでの美化されたふるさと」である¹⁹⁾

総じて、「〈故郷〉がさかんにかたられる時期——一八八〇年代、一九三〇年代前半、一九六〇年代後半から七〇年代前半は、いずれも国民国家の節目でもあり、それぞれ国民国家の成立期、転態期、そして変容期にあっている」と成田は指摘する。[成田：1998 23] 前の二つの時期は、「国家が優位に立ち、国家との関係で故郷の問題が語られ、国民国家の成立と故郷の誕生、国民国家の変化と故郷の概念の変化が同時に起こっていたが、六〇年代にはには、資本の動きが主導することによって、故郷の変化が起こってくることになる。」²⁰⁾ この最後の節目に我々は今なおいるのだろうか。そこには〈故郷〉をめぐる、のみならず国民国家をめぐる新しい節目がすでに胚胎しているのだろうか。その観点から改めて『阿弥陀堂だより』について考察してみるが、その前に、別の機会に論じた現代ドイツにおける〈故郷 Heimat〉に関する議論についての考察²¹⁾を振り返っておきたい。単純な比較は難しいことを承知のうえで、〈故郷〉を考える際のポイントをまとめれば、次ようになろう。

まず、前提として、グローバル化の時代に〈故郷〉という概念が有効か否かについては、現実にこの言葉が（あるいはそれに相当する各国の言葉が）相変わらず意味をもって用いられているという事実があれば、有効と言わざるをえないが、その理由は、〈故郷〉概念の含意の多様性と感情訴求力が、捨て難くかつ他のもので代え難いということだろう。〈故郷〉は生活の場所であり人であり風景であるが、それは過去の記憶と結びつきながら感情やアイデンティティに関わる、多面的な要素を含んだ概念である。近代的な意味での〈故郷〉の誕生の契機であったテクノロジーの急速な進歩や都市化が、グローバル化とともに加速する今であればなおさら、〈故郷〉的なものが求められるという状況は変わらないだろう。

その上で留意すべき点の第一は、〈消費されるふるさと〉あるいは〈ふるさとの記号化〉というような事態である。これには後述するようなフォークロリ

ズムの要素がからむ。それが多くのキッチュな欲望とその充足を生んでいることは確かだが、そうであるとしても、ましてそうでない場合、そこにある欠乏感はおそらく他の概念や記号によっては代替困難なものであり、現代において失われたと多くの人々が感じているものが、かつての楽園や、ユートピア幻想よりも身近なく故郷に託されているということではないか。その意味で、〈ふるさと〉の消費記号化やフォークロリスティックな現象を批判しつつも、その背景を考えることが必要だろう。

次に、ではどのような希望・欲求が個人的・社会的に充足されていないか、あるいは脅かされているかであるが、Beate Mitzscherlichによれば、「穏やかな社会的統合、社会的帰属感」「環境を知り、影響しコントロールすること」「個人を超える意味の連関、人間を（全）世界と結びつけるもの」といった、輻輳する「故郷と結びついた感情や欲求」である。これらが大なり小なり満たされないからこそ、いまなおく故郷が求められているわけである²²⁾

そのうち特に〈環境〉についていえば、ドイツにおいては戦後、とりわけ60年代以降、く故郷がくエコシステムに、く故郷保護がくエコシステム保護にというように、く故郷概念がエコロジー関連概念に置き換えられてきていた。これには、く故郷（ハイマート）という言葉が国粹的愛国主義に利用されていったという、ドイツにおいて特に顕著であった事情が絡んでいるが、最近ではく故郷概念を自然保護の啓蒙に取り入れようという試みがあるという。日本においても、自然と人間の調和がくふるさと〉のイメージで求められていることは論を待たない。

最後に、く故郷と抱き合わせのく自分探し、言い換えれば、理想としてのパトリア、共同体の安らぎの中でのアイデンティティの追求が、ナルシズムや排他性につながるかという点である。く伝統やくアイデンティティを受け渡し可能な実在的価値と見るなら、文化はステレオタイプやレトロ・キッチュに墮し、人間と人間、人間と自然（環境）の生きる関係場としてのく故郷は閉塞するほかはない。のみならず、現代世界の抱える難民やディアスポラなどの問題は視野の外となるだろう。

『阿弥陀堂だより』の〈ふるさと〉

まず、調和のとれた自然的・人間的環境としての〈原郷〉としての〈ふるさと〉、そして自らそこを〈ふるさと〉として選ぶ生き方はどのように描かれているだろうか。

藤井のいう「虚景」としての〈故郷〉の始まる時代は、国鉄が「ディスクーパー・ジャパン」のキャンペーンによってノスタルジックな故郷としての〈日本〉の発見に誘った時代である。高橋勇悦によれば、「精神的拠点としての故郷が失われると同時に、多様な故郷があらわれた。もちろん、生まれ育った土地は文字通り故郷ではあるが、それはもう故郷の意味を失っている。だから、それ以外の故郷がいろいろのかたちで考えだされてくるのである。」²³⁾しかし、それは個々人の選ぶ〈故郷〉であるより前に、安井眞奈美の呼ぶところの「消費型ふるさと」²⁴⁾として表れてくるだろう。〈故郷〉は〈ふるさと〉とひらがな書きされ、記号としてラベルとして様々な商品に貼り付けられる。それは〈ふるさと〉産の具体的な商品から、行政主導のプロジェクトにまで及ぶ。安井の言うように、「ふるさと[…]は、国の政策のなかで、切り捨てられたり、再発見されたり、再利用されたり、そうした政治的な部分と深くかかわりあってきた」のである。「何年かの周期で〈ふるさと喪失〉という言葉やレトロブームが引き起こされてきた」。^[安井 113-4]そして現在多方面で推進されている様々な〈ふるさと〉事業や「グリーン・ツーリズム」などの事業もこの延長上にあることはいうまでもない。生きる場所としての〈ふるさとづくり〉や、Uターン・Jターン・Iターンなどの〈ふるさと〉選択も、このような流れの中での消費行動という側面をも持つだろう。

高橋によれば、明治以降の都市居住者と故郷とのつながりには三つのパターンがある。「帰るべき故郷、帰れる故郷」、「実際には帰郷がむつかしくとも、心のささえとしての故郷」、「身も心も故郷とのつながりをもっていない、崩壊した故郷」である^[高橋上掲書]。すでにみたように、それらが前後し繰り返されながら「錦を飾る」帰郷があったり、人を敬遠しながら自然を求めての帰

郷があったり、失われたものへの悲哀の感情があったりしたわけである。

『阿弥陀堂だより』の孝夫と美智子の場合はどうだろうか。すでに見たように、孝夫の〈帰郷〉は「錦を飾る」ものではないが、敗残者としてのそれでもない。農業などに積極的に従事するわけではないが、穀潰しでもない。美智子の健康のための選択が主であるとはいえ、自分の生き方として不満ということもない。美智子にとっては、生まれ育ったところでないにもかかわらず「ふる里」と思っていた場所であり、豊かな自然のもとで、今や都会よりも生き甲斐をもって働くことができる場所である。おうめ婆さんや小百合以外の住民との関係はあまり出てこないが、広報誌を配りながらの孝夫と老人たちとのやりとりや、子供たちとの交流を見る限り、軋轢やしがらみとは無縁のようである。

似通ったモチーフをあつかったアニメ映画『おもひでぼろぼろ』（高畑勲監督1982）では、東京に住む「田舎に憧れている」OLタエ子がワーキング・ホリデーで山形の農家に紅花摘みに行く。畑と水田と里山の風景は美しく、受け入れ農家の人たちは誰も親切で、脱サラして有機農業を営む快活な青年トシオとも意気投合する。彼の祖母に、ここに嫁に来てくれないか、と切り出されたタエ子は、自分にそこまで本気で農業をする気構えがないことに気づき悩むが、結果的にはトシオとの結婚を決意するようなイメージのエンディングで映画は終わる。ただし、この映画は〈ふるさと〉をただ理想化しているわけではなく、農業のかかえている問題、有機農業の面白さと難しさ、形成された「文化的風景」としての農村の風景美、「憧れ」と「現実」との間のタエ子の心の揺れなどをきちんと描いており、「ワーキング・ホリデー」や「ふるさと商品」の一つとしての紅花など、都会人向けの商品としての〈ふるさと〉の時代を自覚したうえでの制作姿勢が伺える。

『阿弥陀堂だより』にはそのような枠組は見られない。孝夫と美智子は彼らの新しい〈故郷〉を、全く内在的な理由によって自発的に選択したのであり、〈ふるさと〉の記号や商品性に惹かれたわけではない。その意味では、岩田のあげていた三つの〈故郷〉映画とも『おもひでぼろぼろ』とも違う〈故郷〉との関係がここには描かれている。『おもひでぼろぼろ』には20年ほど前のタエ

子の思い出が挿入されている。—これも後述する〈昭和レトロ〉の一種であろうが、『三丁目の夕日』（2005）のようなあからさまなものではなく、アイデンティティの確認のためのトラウマのフラッシュバックといったものだ。—『阿弥陀堂』の場合、小説では、孝夫のあまり楽とはいえない少年時代と、美智子も関わる大学時代、結婚と小さな成功、美智子の医者としての成功と病気による挫折がそれなりに描かれるが、映画では過去にまつわるものは必要最小限の示唆にとどまっている。この映画は、都会の住民の選び取った静かで美しく〈故郷〉の、生も死も含みながら流れていく〈今〉を淡々と描いていくのである。

多様な〈故郷〉が可能になったという意味では、〈故郷〉はもはや必ずしも場所に制限されない。都会であってもいいし、場合によっては現実にはなくてもいいだろう。それでも、一般的には〈故郷〉は、なお山があり海があり母のいるような場所である²⁵⁾。そのような〈原郷〉としての、〈癒し〉の〈心のふるさと〉があり、しがらみも世俗的欲望も（少）ない、コマーシャルリズムにも惑わされない主体がそこを生き死にの場所として選び取る。すでに述べたように、〈ふるさと〉という言葉こそ出てこないが、このように描かれる映画『阿弥陀堂だより』は新しいかたちの〈故郷〉のあり方を提示していると言ってよい。そしてそれは、一世紀以上に及ぶ〈故郷〉の履歴、自然・環境・景観の悪化、〈故郷〉の崩壊と商品化・記号化、それに関わる様々な議論や提案を経て、我々が今いる時点を表象する〈故郷〉の像でもあるはずである。

ここで再び映画の冒頭に戻ってみよう。

孝夫は「へえ、こんなところだったんだ。」とつぶやく。このつぶやきの「こんなところ」の含意は、声の調子や顔の表情から、久しぶりに訪ねる場所に対する懐かしさ、かつての記憶とのずれを、むしろ心地よく確認しているように聞こえる。小説でも、孝夫は「こんなところだったか」とつぶやくが、その意味合いはかなり違う。彼は「ため息」をつくのである。

「こんなところだったか」

阿弥陀堂の庭にしゃがみ込んだ上田孝夫は大きく上体を反らせてため息をついた。

これまでに何度も帰郷はしていたのだが、後半生の定住の地と決めてあらためて見渡してみると、いかにも狭く、貧相な集落であった。瓦屋根の家は一軒もなく、すべての家のトタン屋根は例外なく赤錆に侵蝕されていた。薄茶色に乾ききった土壁の崩れた廃屋が向こう岸に三軒、こちらに二軒。〔6〕

スクリーンの映像と違ってなんと荒れ果てた故郷だろうか。これらの違いは、まだ集落の出でこない映画の最初の部分を見ただけでも分かるが、映画と原作の様々な意味で中心にある「阿弥陀堂」の描かれ方にも表れている。映画の阿弥陀堂はこんもりとした茅葺き屋根を戴き、きれいな障子張りの落ち着いた建物だが、小説では次のように描かれる。

阿弥陀堂は集落で唯一の瓦ぶきの建物だったが、屋根には苔とペンペン草がはえ、銀色の瓦もすっかり色あせ、いたるところが欠けていた。破れ障子を開けると六畳のささくれだった畳の部屋があり、正面の壁の棚に荒く彫られた阿弥陀仏の木像が座っている。〔8〕

映画と小説における描写の違いは、他にも例えば夫婦の住む家にも見られる。映画では古い校舎のような横板張りで、格子の入ったガラス戸といういわばレトロな建物で、質素ではあるが落ち着いた。小説では、二人は新築の住宅ができあがるまで、当初は孝夫が「群を抜いて」貧困であった少年時代祖母と住んでいた家に住むのだが、その雰囲気は映画中の彼らの住まいにはないし、新築された家に移るでもない。あるいはまた、美智子の勤め始める診療所は「瓦ぶきの平屋で、灰色に塗られた板壁はペンキがはげかかっていたが、造りはしっかりしていた」と小説には描かれている。映画ではなぜか保育園が診療所にも使われているようだ。小説では中心地の森平集落でも「孝夫の時代は

まだ子供の数が多く、一学年四十人が二クラスに分かれていた。今では十八人の一クラスだけ」ということになっているが、保育園前の砂場や遊具には子供たちが大勢遊んでいる。ここは町の中心地のようなことから、それなりに子供もいるのだとも思えるが、山裾の神社の境内にも子供たちは大勢遊んでいて、里山際のたんぼ道では「夕焼け小焼け」を歌いながら去っていく。あるいは、小説には次のような記述もある。

「…」家にいるのは老人ばかりだった。
どの家にも若者の活気は痕跡すら見当た
らなかった。

個人ばかりでなく、人の集合体である集落そのものにも老年期があり、六川集落はまさに老衰死一步手前の状態なのだと言感させられた。東京から来た美智子と孝夫が安らぎを覚える自然の豊かさは、耕作放棄された田や畑の雑草の緑によっても講成されているのだ。



田舎生活を楽しむつもりで帰って来た孝夫のはしゃぎ過ぎをいましめるかのように、午前の六川集落は廃村の不気味さを漂わせてひっそりと静まりかえっていた。空はあくまでも青く、六川の流ればどこまでも清らかなのだが、確実に減びつつある集落の中になると、普段は忘れてしまっているような寒い孤独感を覚えてしまう孝夫であった。[129]

小説では一孝夫ではなく一美智子がこの村を自分の「ふる里」と呼ぶ。〈ふるさと〉はここでは、かつてのように何らかの事情や心情を抱えて〈帰郷〉する〈故郷〉であるよりも、大らかに生きて死ぬことの可能な場所であり、南木佳士が、「人間としての基本的な暮らし方の理想」とする場所である。都会と対比される自然的環境を背景に、〈阿弥陀堂〉という彼岸と此岸の、あるいはまた自然と人間の境界領域における老婆の生き方を介して、人間の欲望や死や生のあり方を問いかけるのが原作小説の意図であろう。出演者の好演や映像の

美しさもあって、映画は映画として優れた作品に仕上がっているが、概ね原作の意図に即して作られているということもできる。とはいえ、両者の間のズレには非常に示唆的なものがあると言わねばならない。小百合の手術が成功して、小説と異なり映画では彼女の声すら戻ってくるというハッピーエンドはサービスとしても、上述のような細部の描写や、小説にはない恩師の癌との戦いと死というエピソードなどにおいてである。

上の例に見られるように、小説は生活の場としての山村のおかれたこの数十年のそして現在の状況を、全体に淡々とした描写ではあるが描いている。小説家としての夢を追う「花見百姓」である婦郷者孝夫の普通以上に困難に満ちた少年時代や学生時代、そして心理的葛藤や肉体労働を伴う現在は、映画の中ではおよそ見られない。荒廃しつつある寒村のトタン屋根の家々も、「苔とペンペン草がはえ」た瓦屋根、破れ障子の阿弥陀堂もなく、すべてがきれいに風景に溶け込んでいる。棚田での手作業の田植えは、汗の匂いや腰の痛みを感じさせず、ごく短時間、象徴的に映されるだけだ。そして、集落でも牧歌的な里山でも子供たちが楽しそうに遊んでいる。これらの〈ふるさと〉の美点は、これみよがしに提示されるわけではない。美しい自然があり、その中で添景のように生きる人々がいて、特記すべき〈癒し〉の出来事といえば、口のきけない小百合の笑顔であったり、彼女が文章にする「阿弥陀堂だより」のおうめ婆さんの言葉であったり、初めて溪流釣りでヤマメを一匹釣って「嬉しい」と涙ぐむ美智子であったりする。しかし、そこにこそ意図的な美化や理想化が潜んでいることは、原作小説との比較によって明らかであろう。

要するに、映画では小説から読み取れる以上に〈故郷〉が強調され、そのすべてが美化され、理想化されているのである。映画というエンターテインメントにおいて、そのことが問題だというのではないし、映画化作品の原作に対する忠実度を詮索しようというのでもない。ただ、映画はやはりエンターテインメントなのであって、今まさに〈ふるさと〉がそのようにイメージされ、そのように映されることを人々が望み、そのような要求に応じるべくこの映画は作られているだろう、「阿弥陀堂」は古びた瓦屋根ではなくより古風な茅葺き屋

根のお堂であって欲しい（これは実際にそのように制作されたものである）、小説では「六川の向こうとこちらに数枚ある」のみの「合わせて一反に満たない棚田」は、ジョニー・ハイマスの映すような²⁶⁾あるいは石川県輪島市白米



のような「ふるさと」の景色にふさわしい「棚田」であって欲しいだろう、ということなのである。その点にこそ、今の日本において〈故郷〉ないしくふるさと〉という言葉の持つ位置づけが表れているのであり、そのように美化され理想化されるのみの〈ふるさと〉は、一方でなにがしかの警戒心を呼び起こさずにはいない。

この映画は〈ふるさと〉の商品化、記号としての〈ふるさと〉に距離を置いたところで、またそのように作られているとは思ふ。しかし、映画が娯楽作品であって商品である限りにおいて、これを〈ふるさと〉商品と見なすことも可能である。繰り返すが、そのこと自体が問題だということではない。ただ、そのように見るとき、映画そのものの置かれている文脈が見えてくる。そしてそれは近年とみに目にする事の多くなった、フォークロリズムの文脈である。岩本通弥の言葉をかりれば、民俗学では「歴史は新しくても、それが〈おふくろの味〉とか〈ふるさとの味〉などとして、ノスタルジーを伴って伝統視されていく過程や作用を、現在の民俗学ではフォークロリズム (folklorism) と呼んで概念化」している²⁷⁾ 〈ふるさと〉が商品になりプロジェクトになるとき、いかにもそれらしい〈ふるさと〉産品やイベントが創造・捏造され、演出される。たとえば岩手県の遠野では、柳田国男の『遠野物語』の中の話が地元の語り部によって伝承説話として方言で語られるという。「ここで観光客たちの期待の枠組みとなっているのはノスタルジア（郷愁）である。自分たちの身の回りでは失われてしまった〈ふるさと〉のイメージを遠野で体験しようとしているのである。」²⁸⁾ 川森のいう「ふるさと観光」の仕掛けは、いま流行の「グリーン・ツーリズム」においても多かれ少なかれ当たり前に見られるものだろう。「本物らしさ」をめぐる地元の当事者間にも議論があることは推察でき

るが、そもそも伝統や〈本物〉性そのものを相対化すべきではないか、というところから1960年代ドイツ民俗学の中に〈フォークロリズム〉概念が導入されたという²⁹⁾。岩本によれば、〈フォークロリズム〉は「都市に暮らす現代人が、こうした素朴さになぜ惹かれるのか、その仕組みを問い掛ける分析的枠組」でもある³⁰⁾。この概念が今でも有効なのは、〈伝統〉や〈本物〉そのものより、フォークロリスティックな現象への賛否を含めて、それをめぐる様々な関係性の方に目を凝らすことが可能になるからだ。

いまの日本社会には何か奇妙な懐古趣味が広まっている。グローバル化や市場経済至上主義の生きづらさや、マスコミを通して耳目に触れる、とりわけ青少年による異様な犯罪の激増などの中で、(幻しの)過去に安らぎや癒しを求める心情がある。まず事実関係を正確に把握することが必要だとしても³¹⁾、この心情に対する何らかの共感はそれでも残る。とはいえ、この心情そのものがマスコミや資本の思惑で自然なものとして流通しているとすれば、やはりそこには留保をつけておかねばならない。郷土玩具や農民美術へのノスタルジックな関心が、マス・メディアを通じて広まり、〈郷土教育運動〉のナショナリズムにつながっていったことはすでにみた。〈故郷〉は情緒的な面を持つだけに自然発生的に生まれて共感を呼び、硬質な〈郷土〉の力学に取り込まれ易い。今我々がいる状況はそのようなものとは無縁なのだろうか。映画『阿弥陀堂だより』そのものをフォークロリズムと呼ぶつもりはないが、「阿弥陀堂」然り、棚田然り、映像にはそれを連想させる装置がちりばめてある。それだけでなく、映画を通じてロケ地がフォークロリスティックな一種の観光地のようにするという現象があり、映画の中での孝夫夫妻の新しい生活の選択や、その場所そのものはそうではないにしても、ロケ地を含む信州がワーキング・ホリデーやグリーン・ツーリズムのイメージとして浮上してくるということはあるだろう。

農村を情操教育と伝統文化の継承の場として見直そうという類の主張、「グリーン・ツーリズムやエコツーリズム、スローフードや地産地消、昭和レトロや癒しブーム、あるいは里山や棚田など人の手の加わった二次的な自然環境の

保全活動」などの諸現象を岩本は「多分に、政治によってアジェンダ設定されたものであり、フォークロリズム特に都会人のノスタルジア等を媒介させた文化ナショナリズムであると考えている。」その背景にあるのは、コメの自由化以降農業補助金が難しくなったことから文化庁の「ふるさと文化再興事業」(2001年度～)である。そこでは、自然を含む農業の「文化景観」の保全などだけでなく、歴史と文化の再生・再興が進められ、「より本物らしい伝統らしさや地方らしさが希求され、それは概して日本文化とはこうあるべきだ」という理想化されたナショナルな規範文化でもあるゆえに、より本質主義的にくらしく構築される。」という。さらに岩本は、政治や行政においては〈文化〉が〈伝統〉の同義語化されているとして、次のように指摘する。「進歩や発展の価値を含んだ文化と、不変を本質とする伝統とは本来対立する概念であって、文化を伝統視することは〈停滞〉〈退歩〉を惹起する。」³²⁾

地域のアイデンティティが国家に先導ないし(補助金がらみで)強制されるという矛盾したことが起こり始めている。しかもそれは、フォークロリズムに誘われる自然発生的なノスタルジーがナショナルな地域文化振興策に無自覚に同調していくという形によってである。その先にあるのは、均質化され硬直化した文化の隘路でしかないだろう。矢野敬一は、写真家で童画家、熊谷元一の作品の「くふるさと」イメージを成立させているのがたとえば日本の風土〈日本の伝統〉といったような、ナショナリズムに根ざしたコンテキストである」³³⁾と述べている。熊谷の作品自体の問題ではなく、メディアなどでの取り上げられ方、論じ方の問題であり、そしてそれに呼応しそれを利用していく国家規模の政策のありようの問題である。つまり、「くふるさと」がノスタルジックに懐古される時の準拠枠は、こうしたナショナリスティックな次元に根ざすものであり、この場合、フォークロリズムはナショナリズムと表裏一体の現象として位置付けしうるものである。」[同 150] こうしたことは、例えば原田泰治の描くノスタルジックなくふるさとの世界にも³⁴⁾そしてまた映画『阿弥陀堂だより』にも言いうることではないか。

ナショナルなもの結びついていく側面は、『阿弥陀堂』の映画そのものに

限れば希薄であるが、上記のような文化政策的文脈を念頭におくとき、実にさりげなく、柔らかに、古き良き時代の幻想に誘ってくるフォークロリズムの、意図的でしかも無自覚的な配置はそれでも十分気にかかる。しかし、それ以上に、小説には全くなく、映画にのみある孝夫の中学校の時の恩師の死にまつわる部分がそうである。この映画は生きる場所のみならず死ぬ場所としての〈故郷〉、〈他界としての故郷〉³⁵⁾「死に甲斐のある」³⁶⁾〈故郷〉を描こうとしているとも言え、なるほどその意図には即しているとしても、このエピソードは全体からみて妙に突出しているように思われる。〈死〉を恐れず、立ち向かうでもなく、いわば究極の尊厳死を全うする「恩師」の欲のなさ、この「侍」的生き方（死に方）は、映画の中であくまで自然の一部のように生きて死ぬであろうおうめ婆さんとは、死に対する泰然たる態度が共通するようにみえて対極的なものだ。この、彼の言葉で言えば「姿」を重視する〈死〉の美学には、矛盾した言い方になるが、生に対する無欲への限りない欲といったものが感じられる。同じく孝夫役の寺尾聰を配し、世間的欲を突き抜けた剣豪を描いて数々の賞に輝いた映画『雨上がる』（2001）の監督の武士道趣味なのかもしれないが、であればこそこれは、歴史や伝統の〈癒し〉に誘引しようとする類のフォークロリズムと言えないか。それは孝夫が「先生」の生前に譲り受ける剣にも見られる。「先生」の死後、孝夫は、雪の舞う神社の祭りで、このような寒村にしては随分と古風な「剣の舞」を舞うのである。〈伝統文化〉の懐古的空氣に迎合し、迎合させる、ソフトなナショナリズムの仕掛けと言っては言い過ぎだろうか。

教育基本法には伝統と文化をはぐくんできた「我が国と郷土を愛す」べしという文言が盛り込まれた。ここで用いられる言葉はやはり〈郷土〉であって〈故郷〉ではない。すでに示唆したように、同じ概念のこの二つの言葉が使い分けられることで、〈故郷的なもの〉のもつ政治的なイデオロギー性が曖昧にされ、ドイツにおけるような激しい公論になってこなかった面がある。いま〈故郷〉は〈ふるさと〉として〈郷土〉の露払いをさせられている。この論考は映画『阿弥陀堂』批判では必ずしもない。過剰な〈癒し〉のための処方である。

注

- 1) <http://www.amidado.com> 参照。本文中の写真もここからのものである。
- 2) 岩田重則, 「過疎・廃墟・故郷」, 成田ほか, 『故郷の喪失と再生』, 青弓社, 2000, 所収, 179-188。
- 3) 南木佳士, 『阿弥陀堂だより』, 文春文庫, 2002 (2004)。引用箇所は以下文中にページ数を記す。
- 4) 「故郷が消えていく～相次ぐ集落崩壊～」, NHK スペシャル No.2181, 2005。
- 5) 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, 18頁。
- 6) 宮崎湖処子, 「帰省」, 藤井淑禎・新保邦寛校注『新日本古典文学大系 国木田独歩 宮崎湖処子集』, 岩波書店, 2006, を用いた。以下引用箇所はページ数のみ本文に示す。下線は原文に基づく。
- 7) 竹内洋によれば, 「立身」は武士の「出世」は町人・農民の成功を表す言葉だったが, 明治半ば「立身出世」という言葉が使われるようになった。東京の人口は明治30年代に急増する。このころから貧困層の上京遊学熱がひろがったが, その動機は必ずしも学問といえず, 成功率は極めて低かった。(竹内洋, 『立身出世主義 近代日本のロマンと欲望』, 世界思想社, 2005。)
- 8) 松原岩五郎, 『再暗黒の東京』, 岩波文庫, 1988。
- 9) 堀江信男, 『石川啄木 地方,そして日本の全体像への視点』, おうふう, 1999, 188, 218, 7頁。
- 10) 猪瀬直樹, 『唱歌誕生』, 文春文庫, 1994。
- 11) 見田宗介, 『近代日本の心情の歴史—流行歌の社会心理史—』, 講談社学術文庫, 1978, 特に第九章 「郷愁とあこがれの歴史」参照。
- 12) 大久保典夫, 『現代文学と故郷喪失』, 高文堂出版社, 1992, 77頁。
- 13) 兵藤裕己, 『〈声〉の国民国家・日本』, NHK ブックス, 2000。
- 14) 室井康成, 「構築される〈郷土〉観—柳田国男における概念化の意義をめぐって—」, 『総研大文化科学研究』第4号, 110頁。
- 15) “彼〔柳田〕はこれを「都市」や「中央」から波及する回避しがたい文化浸透力によって改変させられる人々の生活意識を見出しうる現場と捉えていたが, 明確な境界で区画された領域とは考えてはおらず, この時期に各地で進められた郷土研究の方向性は, 柳田の志向する学問とは相容れないものであり, さらには「郷土」の捉え方も, 柳田のそれとは全く趣を異にしていた。また穿った見方をすれば, 柳田は文部省や連盟が主導する運動を「地方」が受容するということが、彼のいう「郷土」にとっては「中央」の「統一思

想」の浸透になりうる危険性をもむものだと考えていたのではないだろうか。”(室井 111) あるいは、“雑誌『郷土誌』はいかなる意味でも「郷土」そのものではなく、郷土はそれぞれの日常に住まう読者の実践のなかにしかあらわれない。すでに『読書空間の近代』で論じたように、郷土はあくまでそれぞれの身体レベルからの設定であったからであり、たぶん常民という用語と同じく、単純な共通文化の抽出ではなく、比較や批判の共有なしにはたちあがらない概念でもあった。民俗学と呼ばれるようになる郷土研究は、そのような意味での批判力を主体に要請していたのである。”(佐藤健二、「民俗学と郷土の思想」、小森ほか編、『岩波講座 近代日本の文化史 5 編成されるナショナリズム』, 2002, 77 頁)

16) 成田龍一、『近代都市の文化経験』, 岩波書店, 2003, 178 頁。

17) 川村清志は、1910 年から 1930 年までのある地域の「同窓会誌」を通じて〈故郷〉の側からの見た内と外からの〈故郷〉意識を調べている。そこでは、都会に出た〈文明〉の側からの故郷批判や、それに対する〈文化〉側からの反論としての〈文明〉批判などが展開されるが、1938 年の「支那事變号」で大きな変化が現れる。「故郷についての言説は影を潜め、〈国家〉や〈国体〉を称揚し、絶対化する言説が幅をきかせることになる。」「その際のキーワードが、〈銃後〉という言葉である。それは、〈故郷〉の言説空間を封殺し、そこにあった(いくつもの留保が必要ではあるが)重層的な物語を扁平でナショナルな言説に塗り変えていった。」川村清志、「故郷と都市——『同窓会誌』にみる 1910 年代から 1930 年代における故郷表象の変容——」, 京都大学人文科学研究所, 『人文学報』第 89 号, 2003。

18) 川村湊によれば、小林秀雄の「故郷を喪った時代」, 「そこには失われるべき内的な故郷としての「近代日本」の荒廃や貧困や閉塞感があった。」(27)「満州大日向村の建設は、本質的には日本国内の農業、農民問題の矛盾や困難を、満州人、朝鮮人の犠牲において大陸の中へと拡大、移出することにほかならなかったのである。」それは文字通り語義矛盾に近い「〈故郷〉の移出」であった。さらに、川村によれば、福田清人の『大陸開拓と文学』(昭和 17 年)は「〈農民〉を忘れ、〈地方〉を忘れ、〈国民〉を忘れた近代日本文学について、その都会性、輸入性、文化人(知識人)性を批判し、伝統性、開拓性、国民性、農民性を主張し、「私達は独立の村を建設したならば、先づ内地農村で衰退してしまった郷土芸術の再興に努力するでせう。宮沢賢治の考へてゐたことを、私達は満州の大平野の中で実現しやうとしてゐるのです。」と言っている。川村湊、『異郷の昭和文学——「満州」と近代日本——』, 岩波新書, 1990, 参照。

なお大日向村については、池田浩による「いのちの祭り 2000 フォーラム報告 満蒙開拓団と長野県; いまだ語り明かされていない日本現近代史」(<http://www.d2.dion.ne.jp/%7Eichienso/>)も参照。

19) 藤井淑濱、『望郷歌謡曲考』, NTT 出版, 1997, および、同, 「歌謡曲のなかの〈故郷〉」,

映画『阿弥陀堂だより』に見る〈故郷〉

成田ほか, 2000, 所収, 参照。

- 20) 成田龍一, 「都市空間と〈故郷〉」, 成田ほか, 2000, 25頁。
- 21) 拙論, 「^{ハイマート}故郷」の射程—ドイツにおけるディスクールを通じて—, 『愛媛大学法文学部紀要第22号』, 2007。
- 22) Beate Mitzscherlich, Die psychologische Notwendigkeit von Beheimatung, http://www.kirchen.net/upload/3205_mitzscherlich_2001.htm
- 23) 高橋勇悦, 「都会人とその故郷」, 高橋勇悦, 『都市化の社会心理』, 川島書店, 1974。ここでは, 鈴木ほか編, 『リーディング 日本の社会学7 都市』, 東京大学出版会, 1985 (1992), に掲載されたものを用いた。
- 24) 安井眞奈美, 「消費される〈ふるさと〉」, 成田ほか, 2000, 所収。
- 25) スミセイ「ふるさと」アンケート: あなたの「ふるさと」を漢字一文字で表現すると… (住友生命保険相互会社) 2002. 8. 7によれば, 1位「山」(12.9%), 2位「海」(10.7), 3位「母」(5.5), 4位「田」(4.9), 5位「緑」(4.5), 6位「雪」(4.2), 7位「川」(2.8), 8位「祭」(2.3), 9位「家」(2.1), 10位「米」(1.9)となっている。
また, 山本麻衣のアンケート調査によれば, 故郷のイメージは「あたたかく, 安心のできる良い」ものであり, 故郷イメージに性差はなく, 22歳から54歳までの成人には共通した故郷イメージがあり, 「現代人の故郷意識が薄らいでいるわけではない」。山本麻衣, 「〈故郷〉意識に関する予備的調査—大学生と就業成人の比較から—」, 神戸大学大学院総合科学研究科『人間科学研究』11巻2号95-105頁, 2004。
- 26) ジョニー・ハイマス, 『ふるさと この国は特別に美しい』, ユーリーグ株式会社, 1995, および, 同, 『たんば めぐる季節の物語』, NTT出版, 1994, 参照。
石川県輪島市白米の「白米千枚田」は1956年輪島市文化財に指定され, 1970年に「ディスクーパー・ジャパン」に乗って観光化に向かう。
- 27) 岩本道弥, 「文化の伝統化—国際化と民俗学の立場—」(『文化政策・伝統文化産業とフォークロリズム—「民俗文化」活用と地域おこしの諸問題—』平成13~15年度科学研究費補助金研究成果報告, 研究代表者, 岩本道弥, 2004)
- 28) 川森博司, 「伝統文化産業とフォークロリズム—岩手県遠野市の場合—」, 『日本民俗学236』, 2003, 104頁。
- 29) 例えば, 河野眞, 「フォークロリズムの生成風景—概念の原産地への探訪から—」『日本民俗学236』, 3-19頁。
- 30) 岩本道弥, 「都市憧憬とフォークロリズム」, 新谷尚紀・岩本通弥編, 『年の暮らしの民俗学① 都市とふるさと』, 吉川弘文館, 2006, 24頁。
- 31) 岩本道弥は「昭和レトロ」とりわけ「昭和30年代」ブームに見られるノスタルジック

な過去の美化に警鐘を投げている。例えば希に起こる凶悪犯罪の表面的現象のみをクローズアップして、現在社会の悪弊を強調し、過去を例に挙げて青少年の健全育成を説く類の言説があるが、そこには事実の歪曲や統計の恣意的操作があるとする。教育社会学者の広田照幸によれば、統計的にみて、10代では1970年半ば以降、20代でも1980年頃以降は、圧倒的に「人を殺さなくなった」という。岩本、同上、参照。

- 32) 岩本道弥, 「フォークロリズムと文化ナショナリズム——現代日本の文化政策と連続性の希求——」, 『日本民俗学 236』, 2003, 172-188 頁。
- 33) 矢野敬一, 「ノスタルジー／フォークロリズム／ナショナリズム——写真家・童画家・熊谷元一の作品の受容をめぐって——」, 『日本民俗学 236』, 2003, 147-154 頁。
- 34) 例えば, 『原田泰治の世界 ふるさとの詩』シリーズ, 朝日新聞社, 1984。
- 35) 岩田によれば, 坪井洋文は, ムラの生活風景が「死者の霊魂だけが集まる他界的風景」へ変わりつつあるとして, 次のように言っている。「都市へ出て生活する者にとって, 村という故郷は常に自分の精神領域の奥深くに息づき, 故郷と接することによって自分の再生, 秩序化をはたすことを可能にしてきた。また死後の不安についても, 故郷は自分の帰属する他界として, 現世に生きる者の心の安定を約束してきたのである。」(岩田 214 からの引用)
- 36) 滋賀県近江八幡では「死に甲斐のあるまち」という標語を掲げている。