

# 土門拳リアリズムにおける思想性の写真化について

## ——写真集『ヒロシマ』（1958）読解

李 範根

### 1. はじめに

土門拳（1909-1990）は戦後の日本写真界で、「カメラとモチーフの直結」と「絶対非演出の絶対スナップ」を二大方法論とするリアリズムを標榜し、社会の現実を捉えることを呼びかけた。彼は写真雑誌『カメラ』1950年1月号より「月例写真選評」を舞台とし、独自のリアリズム論を唱えていくが、それに多くのアマチュア写真家が感応するようになり、1950年から1955年頃までの日本写真界において、リアリズムの追求が一種の流行現象となる。それこそ、写真史で言われるところの「リアリズム写真運動」であるが、土門はこの運動が動力を喪失した後においてもリアリズムを追求し続けており、50年代後半にはついに、リアリズムの「記念碑的作品」<sup>1</sup>と呼ばれる『ヒロシマ』（1958）を生み出した。

ところで、1950年代前半から後半までを視野に入れて土門のリアリズムを俯瞰してみると、そこには、幾度かの変遷過程が見受けられており、その全期間における彼のリアリズムを一括りにできないことに気づかされる。本稿では、その変遷過程に意識的に目配りしつつ、土門が月例写真選評開始からおよそ2年が経過しようとした時期に突然見出した問題である「思想性の写真化」に着目し、彼がこの問題の解決にいかに取り組んでいたかを論じる。具体的には、土門が「社会的」という語をリアリズムに冠らせるようになってから、彼の初期リアリズム論に見られていた庶民的な生活感情を重んずる傾向に留まらず、社会批判的な性格を意識的に「リアリズム」の中に注入していった過程を浮き彫りにする。そして、その最中で土門がリアリズムの新たな課題として「テーマ性」と「典型」を措定しており、それに向けての彼の実践が最終的に「組写真」という技法に至る道程を、写真集『ヒロシマ』の読解を通して確認する。それにより、彼がリアリズムにおける「思想性の写真化」という問題にどのような解答を見出したのかを明らかにすることが、本稿の目的である。

<sup>1</sup> 竹内万里子「見える傷、見えない傷 土門拳『ヒロシマ』と他者の苦痛をめぐる」、鈴木勝雄編『実験場1950's』所収、東京国立近代美術館、2012年、p.158。

## 2. 土門拳における初期「リアリズム」——生活感情とヒューマンイズムの視覚化

それでは『カメラ』の月例写真選評欄を手がかりに、土門拳における初期「リアリズム」の性格を確認しよう。ここで問題となる用語「リアリズム」について、鳥原学は『カメラ』月例選評上に初めてこの用語が登場したのは1950年12月号だと認識しているが<sup>2</sup>、実は1950年1月号で月例入選4席を占めた、青木藤吉郎の「コールタールの家」【図1】の選評においてすでに姿を現していた。土門の選評が実際どのようなものであったかという確認も兼ね、当該の選評を直接検討することにしよう。



図1 青木藤吉郎「コールタールの家」『カメラ』1950年1月号

現実にはみすばらしいバラックです。しかし、焼トタンを張りめぐらしてコールタールを塗ったトタン壁の黒々と凸凹した面の中にあくまでも生き抜こうとする人間の生活意識からクローズ・アップした青木君の撮影態度、その中にこもるヒューマニスティックな愛情の深さに僕は共感させられました。

これは“生活の詩”です。そして写真のもつリアリズムの正しい方向に立つものです。青木君はF9で1/100のシャッターを切っていますが、三脚を立てて最小限にしてもっと対象のマチエール（質感）を克明に描写したならば、更に魅力ある作品となったでしょう。僕の経験ではこういう対象はローライを使った方が更に適しているように思います。どうでしょう。<sup>3</sup>

[下線引用者。以下、断りのない限り、すべての下線及び〔 〕は引用者による]

まず注目したいのは、土門が選評に設けている写真の評価基準である。土門はアマチュアの写真を、「意識」面と「技法（テクニック）」面の両方から評価を下している。ここ

<sup>2</sup> 鳥原学『日本写真史（上）』中央公論新社、2013年、p.124。

<sup>3</sup> 土門拳「第39回・第1部月例印画評 新・写真作画講座」『カメラ』1950年1月号、p.124。

で彼は、アマチュア写真家がモチーフに対して抱く意識——撮影者が人間の生活意識から被写体へ接近しており、そこにモチーフへのヒューマニスティックな愛情が感じられると捉える土門自らの解釈に裏付けられている——を取り上げて評価する。こういった意識面の評価とともに、彼は撮影技法についても目を配るのだが、それは、モチーフを如何に写すかに関わる内容——クローズ・アップを評価し、さらなる改善のために、三脚の使用と適切な絞値、カメラの選択を助言する——に触れている。このように土門は「意識」と「技法」を絡めた評価方法に基づき、当該の作品が「生活の詩」であるとし、「写真のもつリアリズムの正しい方向に立つもの」との評価を見出していた。

ところが、こういった土門の評価の仕方については、どうしても次のような疑問点が残る。それは、撮影者であるアマチュア写真家におけるモチーフへの「意識」を、果たして観者である土門が見極めることができるのかという問題である。というのも、写真家が現にどのような意識や思想に基づいてモチーフを写したのかを判断できる根拠を確保するのは容易なことではあるまいし、たかだか「一枚の写真」からそれをするのは、ますます困難となろう。にもかかわらず、土門は月例選評において、アマチュアの写真に対して「意識」面からの評価をはばかりなく与えているのだ。だが、たとえ土門が、写真から撮影者の持つ特定の意識を見出したとしても、それはいわば「想像された」意識、つまり土門自身の主観的な意識の反映にすぎないかもしれない。ここにも、土門のリアリズムにおける「撮影者の意識－モチーフの内容－撮影技法－（観者）」の関係項によりもたらされる、写真における撮影者の意識や思想の捉え方の問題は、アマチュア写真家に混乱を招来し、後に写真界をリアリズム論争の泥沼状態に巻き込む大きい原因となる。そして、第3節で確認するように、土門自身は、やがて自分の写真が批評の対象になった際、即ち、立場が逆転して、自分の写真における意識（思想）が、彼自身が設けた写真批評の図式によって評価され、自分が写真に据えたつもりの意識が他人によって「想像された」意識にすり替えられる時、彼は写真における撮影者の意識や思想の伝え方の問題という呪縛に縛られることになるのであった。

初回の月例選評に「リアリズム」という用語とその具体的内容が提示されて以降、1950年の月例選評上では、土門リアリズムの二大方法論の一つである「カメラとモチーフの直結」が提示されるなど、土門のリアリズムの意味内容が補完されていく。ちなみに土門はこの方法論について、「カメラとモチーフの直結ということはレンズの機械的反射を意味しません。モチーフへピタリと向けられたカメラの背後に作者の主観、その思想的感覚意欲は火となって燃えていなければ意味無いです」<sup>4</sup>と説明するが、それが示唆するように、土門のリアリズムにおいては、撮影者の意識の顕現が根本的条件と据えられていた。

一方、1950～1951年段階の土門の初期リアリズム論を説明する定番のタームになっ

<sup>4</sup> 土門拳「第四一回月例第一部印画評 新・写真作画講座」『カメラ』1950年3月号、p.97。

ていたのは、「生活感情（意識）」や「ヒューマニズム」にかかわるものである。たとえば、「モチーフ—作者—見る人、この三つの間には共通する生活感情の共鳴があつてはじめて写真の芸術価値がきまるわけでありませう。写真におけるヒューマニズムということも、結局、この共鳴し合う生活感情のことであり切つてよろしいでしょう」<sup>5</sup>とする説明が代表的であるように、この時期の土門リアリズムの内容は、「生活感情」の共鳴や「ヒューマニズム」という概念により語られていた。そして『カメラ』1951年12月号では、土門はリアリズムの条件として、「周囲の生活的モチーフから出発すること」を求めるとともに、「絶対非演出」を設けることで<sup>6</sup>、リアリズムのもう一つの方法論である「絶対非演出の絶対スナップ」につながる理論を整備する。

ここまで見てきた通り、土門は選評等を通してリアリズムを言語化していくが、一方では実作を通して、リアリズム写真の見本をアマチュア写真家に示していった。連作「街」（6部作、『カメラ』1949年10月号～1950年7月号）や「今日を生きる」（12部作、『カメラ』1951年4月号～1952年8月号）は、その代表的例である。ところで、その際彼が乞食、浮浪者、傷痍軍人などの社会の底辺部の存在【図2】をモチーフとして撮っていたことと、

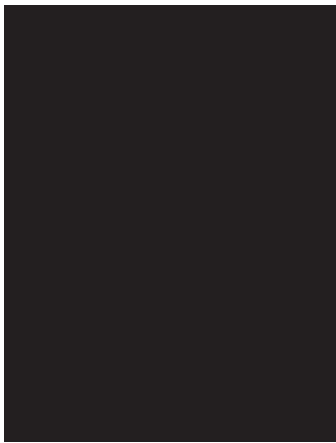


図2 土門拳「犬と宿無しの子」  
『カメラ』1952年5月号

またそれに似通った傾向の作品が月例写真の主流となつていったという事実は、のちに土門リアリズムへの批判を巻き起こす大きな要因となつた。岸哲男が簡潔にまとめているように、それは、「土門のリアリズムは、現実の暴露的な描写にすぎぬ」であるとか、「幼稚なセンチメンタリズムである」<sup>7</sup>などの内容を含んだものであつた。つまり、リアリズムのモチーフとそれに取り組んだ土門の（想像された）意識や思想そのものに向けられた批判であつたとも言い換えられよう。このような批判は、リアリズムは「なぜ」そのようなモチーフを撮らなければならないのかという、撮影の当為性——また撮影者の思想性——についての問いを喚起するが、その問いに真面目に回答（反駁でも）するためには、撮影の正当な理由をリアリズムのなかに

設けなければならないであろう。こういった、リアリズムにおけるモチーフの問題は土門に対し、リアリズムの方向を最も的確な形で提示することを要求した。そして、土門においてその答えとして模索されたのが、敗戦が生んだか弱き存在や負の状況のような、戦後社会の「現実を直視し、現実をより正しい方向へ振り向け」<sup>8</sup>ることを使命とす

<sup>5</sup> 土門拳「月例第一部50回選評」『カメラ』1950年12月号、p.83。

<sup>6</sup> 土門拳「第62回月例第一部入選作選評」『カメラ』1951年12月号、p.102。

<sup>7</sup> 岸哲男『戦後写真史』ダヴィッド社、1974年、pp.14-15。

<sup>8</sup> 土門拳「月例第一部総評 レアリズム写真とサロンピクチュア」『カメラ』1953年10月号、p.186。

る「社会的リアリズム」であった。

### 3. 思想性をいかに写真化することができるか？ ——「社会的リアリズム」の擡頭とその方向性

#### リアリズム論争という契機——「社会的リアリズム」の名に見出される使命

土門の提唱するリアリズムに対する批判的意見は、リアリズム写真運動の初期の頃から至るところで見られるが<sup>9</sup>、それが「論争」という形で尖鋭化するのは1952年から1953年にかけてである<sup>10</sup>。リアリズムのモチーフの問題をめぐる行われた論争は、リアリズムの方法論に対する論争とともに、リアリズム論争の柱を形成していた。後者が理論的な性格——リアリズムの捉え方、写真における主観と客観の問題、スナップという技法による非演出の問題など——を帯びているのに対して、前者は撮影者の意識や思想——特定のモチーフを「なぜ」撮らなければならないのか、そのモチーフに何を見出そうとするのか——と直接関係していると言えよう。傷痍軍人や乞食など、いわば社会の底辺部にいる存在をモチーフとして撮影することについて、次にみられる土門の言葉からは、彼がそれらの存在から見出そうとした「社会的リアリズム」の性格を窺い知ることができる。

〔…〕 傷痍軍人というものは、浮浪者、浮浪児、パンパン、混血児と共に敗戦日本の最も典型的な社会的現象であり、存在である。社会的リアリズムの立場からは重要なモチーフである。反対者がどんなに“乞食写真”とののしろうとも、それらをモチーフとすることは絶対正しいし、またしなければならない。今日ただ今、最も現実的な記録的な機能を持つカメラというものを手にしながら、それらの戦争犠牲者から目をそむけている写真家は、日本民族の一人として、非人間的な背信的行為者であるとすら僕は思っている。<sup>11</sup>

土門は「社会的リアリズム」の立場から、傷痍軍人、浮浪者、混血児など、敗戦後の日本社会における底辺部の存在をモチーフとすることを「絶対正しい」ととらえていた。

<sup>9</sup> 最も初期のものとしては、『カメラ』1951年9月号の月例選評における濱谷浩の批判を取り上げることができる。濱谷は、キタナイものを撮れば、それが直ちにリアリズムであるかのように思うアマチュア写真家に注意し、そのようなキタナイものを撮った写真をクソリアリズムと述べ、戦後のリアリズムを流行りものとして位置づけている。濱谷浩「第59回月例第一部入選者発表」『カメラ』1951年9月号、pp.108-109を参照。

<sup>10</sup> リアリズム写真論争の経緯を地道に確認した先行研究としては、岡井耀毅『土門拳の格闘 リアリズム写真から古寺巡礼への道』成甲書房、2005年、pp.118-132及びpp.152-165を参照。またリアリズム論争の主要文献を纏めたものには、岸哲男、前掲『戦後写真史』、pp.51-52を参照。

<sup>11</sup> 土門拳「フォトジェニックということ——或る傷兵の写真について——」『カメラ』1953年6月号、p.157。

さらには、そのような存在を「戦争犠牲者」として位置づけ、彼ら／彼女らから目をそむけることは、「日本民族の一人」として非人間的な背信行為であるとまで主張する。土門の発言における是非はさておき、彼の言葉を額面通り受け入れるならば、土門は敗戦による「戦争犠牲者」をモチーフにすることを、彼の主張する「社会的リアリズム」の具体的な方向として捉えていると判断できよう。つまり、ここで述べられている「社会的」という修飾語の射程は、敗戦によって生じた（と土門が思う）負の状況にフォーカスされているのである。

ところで、「社会的リアリズム」という語が初めて姿を表すのは、『カメラ』1951年12月号のサーカス写真についての選評においてである。空中に飛び上がった2人の演者が見せるアクロバティックな動きの最中を写したその写真について、土門は「あらゆる動的な、生活的場面への一発フラッシュで斬込んだら社会的リアリズムの新境地が開けるだろう」<sup>12</sup>と評した。この選評において「社会的」という語は、敗戦によって生じた負の状況に関係するというより、土門が「あらゆる動的な生活的場面」と述べていることから、初期のリアリズム論につながると捉えることが妥当であろう。すなわち、土門が「戦争犠牲者」を撮るべきだと語る際の「社会的リアリズム」とは、そのニュアンスが異なっているのである。

ちなみにサーカス写真の選評が掲載された『カメラ』1951年12月号には、木村伊兵衛と土門による対談記事が載っており、そこにおいても「社会的リアリズム」の語を見ることができる。

土門 […] 社会主義リアリズムに対立すれば、ブルジョア的リアリズムがあるわけだね。といっても、我々は決して写真家としてブルジョアジーじゃないですよ。ブルジョアジーそのものの立場には、ジャーナリストとして立てないと思うんですよ。そこでヒューマニスティックなリアリズムというか、庶民的リアリズムですね。僕だって、庶民的リアリズム以外のなにものでもないですね。われわれリアリズムの線に並ぶ写真家は、庶民的リアリズムと解釈していい。

木村 解釈していいですね。左翼のコミュニストの人たちのリアリズムと違います。

土門 世界的に見たって、日本的に見たって、社会的リアリズムの写真というものは見たことがないね。君（記者に向かって）何か外国からくる資料の中に、はっきりそう伝えるものがあるかね。

本誌 文学の方でいう、社会主義的リアリズムと云えるだけのものは、写真の場合ないんじゃないですか。<sup>13</sup>

<sup>12</sup> 土門拳、前掲「第62回月例第一部入選作選評」、p.102。

<sup>13</sup> 土門拳、木村伊兵衛「連載対談6 写真におけるリアリズムとはなにか」『カメラ』1951年12月、p.60。

土門はここで「社会主義リアリズム」と「社会的リアリズム」を同類のものとして扱っているように見える。そうなると、さきほど確認したサーカス写真の選評にみた「社会的リアリズム」とは、「社会主義リアリズム」を意味していたのではないだろうかと思えてくるのかもしれない。土門は自分の立場を「庶民的リアリズム」と位置づけているのだが、それは木村が補足しているように、いわゆる「社会主義リアリズム」のようなものとは、一線を画しているものと捉えられよう。このことから、サーカス写真の選評において使われた「社会的リアリズム」の語は、「社会主義リアリズム」を指すものではなく、敢えて用語を当てるとするならば、ここで土門の述べる「庶民的リアリズム」を意味したものであると思われる。また次の箇所では、「社会主義リアリズム」に対する土門の意識をさらに確認することができる。

木村 スナップとして生活を写すという場合、社会的現象をよく撮ったとか何とか言っておると、間違ふんです。庶民的な人間と人間との結びつきにわれわれはカメラを使っておる。社会批判の上から行くと、そういうものが、乞食なら乞食をどういふふうに見るか、そういう批判的なものを出さなければいけないとか、社会的な見方で批判したりする。その場合には、僕らはあくまでもヒューマニズムですよ。人間的なんですよ。ところが写真雑誌のある種の批評を見ると、社会のどうかこうとか、そういう社会主義的リアリズムの観点から言っておることが多いと思うんですよ。

土門 思想として、 Kommunismus を持っておって、総選挙があれば共産党の候補に投票する人間が一ぱい世の中にいたとしても、写真そのものの上に、そういう社会主義的なリアリズムを実現することは、まず、不可能ですよ。<sup>14</sup>

土門も木村も、自分らの追求するリアリズムは「庶民的リアリズム」と規定しており、「社会主義リアリズム」とは区別している。木村の言葉からもわかるように、この時期、土門と木村の「庶民的リアリズム」が追求していたのは、「庶民的な人間と人間との結びつき」、つまり生活感情の共感によるヒューマニズムであった。彼らのリアリズムは、特定の政治的イデオロギーを追求するための手段や方法を志向していたものではなかったのである。ところで、土門はそのような政治的な「思想性をいかに写真化するか、という問題は、現段階ではありえない」と自分の立場を明らかにしていながらも、一方で「重要な問題だけれども、もう少しあとの問題だね」<sup>15</sup>という認識も示していた。すなわち、政治的な思想性を写真化することが、いずれ検討されるべき重要な問題であるという自覚は、彼のなかにはっきりと存在していたのである。

<sup>14</sup> 同上、pp.60-61。

<sup>15</sup> 同上、p.62。

土門にとって「もう少しあとの問題」とされていた、撮影者の（政治的な）思想性の写真化の問題は、1953年に土門が「日本民族の一人」として「戦争犠牲者」を直視しようとしないうを「背信的行為者」という厳しい言葉で徹底的に批判した際、「社会的リアリズム」という標語の下で当面の課題として浮上したと考えられる。なぜなら、彼が「社会的リアリズム」を主張し、カメラを持つ一人の日本人として、敗戦日本の社会的現実を写真化することが正しいと唱えたとき、そこには、特定の社会を生きる人間としての在り方の是非が、写真によって裁断されることが前提されているからである。

### リアリズム勝利宣言から終了宣言まで——今後の課題としての「テーマ性」と「典型」

土門の「社会的リアリズム」の呼びかけに見られるモチーフへの取り組み方には、指摘しなければならない問題がある。それは、モチーフを手がかりにして写真家の思想や人間としての立場を判断してしまう土門の論理では、写真家の思想や主体性が、モチーフの中へ埋没されてしまいかねないという事実である。特定のモチーフを取り扱うことで、撮影者の思想や人間としての在り方が裁断されるならば、そこにおいて、撮影者の思想は常にモチーフに帰属することになるからだ。

この問題は、リアリズム写真運動において一貫して尾を引いている問題——つまり、撮影者の主観を、何を根拠として写真から見抜く（受け取る）ことができるのか——を喚起するであろう。土門がリアリズムの理論構築に励んでいた過程においても、また、敗戦がもたらした負の社会的現実に対する写真家の態度表明として「社会的リアリズム」を唱えていた際にも、この問題は釈明されることのないまま、リアリズム写真運動の中に胚胎し続けているのである。多木浩二が、写真は「外的リアリティの所有を容易にすると同時に、同じ道をとおって、それは主体を無名性のなかに埋めてしまうことになる」<sup>16</sup>と述べているように、写真という営みにおいては、撮影者の主観——思想は、写真の中からその居場所を喪失しかねないのである。もちろん、これはリアリズム写真のみならず、写真の営みに根本的に付きまとわれる問題である。しかし、土門の捉えるリアリズムが「現実を直視し、現実をより正しい方向へ振り向けようという抵抗の精神の発現」<sup>17</sup>であろうとすることを考えると、撮影者の主観は必ず写真に定着されなければならないものであった。

土門がリアリズムを「実践的課題」と捉えており、作品を「作って見なければならぬ」<sup>18</sup>と唱えているように、彼が取り組む「思想性の写真化」という問題は、言葉の操作ではなく、最終的には「写真作品」を通じて解決されなければならない。しかし、

<sup>16</sup> 多木浩二「写真に何が可能か」『写真論集成』所収、岩波書店、2003年、p.8。

<sup>17</sup> 土門拳、前掲「月例第一部総評 レアリズム写真とサロンピクチュア」、p.186。

<sup>18</sup> 土門拳、前掲「リアリズムは自然主義ではない」、p.175。



リアリズム写真における主体性（主観）と無名性の必然的羈絆から脱して、撮影主体の思想を写真に定着できるようにするためには、これまでとは異なる方向が模索されなければならないであろう。

その方向を示唆するものが、『カメラ』1953年12月号に掲載された、土門によるリアリズム勝利宣言において見受けられる。この宣言から遠からぬ1954年9月には、土門は「一九五四年の春を持って第一期リアリズムは一応終わった」<sup>19</sup>というリアリズムの終了宣言を行うのだが、実は、勝利宣言の中にすでに、リアリズムにおける転換期の到来を予測させるものがあった。

1953年は、レアリズム〔原文ママ〕の勝利の年と言っても、そんなに言い過ぎでないかもしれない、少なくとも、現象的には、そう見える。

その現象的な盛んさに正比例して、レアリズム議論の混迷も甚だしくなってきた。いや、議論の混迷にもまして、いわゆるレアリズムの作品の混迷は、もっとも甚だしいかもしれない。その論議と作品の混迷のもっとも甚だしいものは、レアリズムと自然主義との混同、ないしはすりかえである。<sup>20</sup>

「レアリズムと自然主義との混同」とは、土門のリアリズム写真論の是非を論じる際、必ず言及される定番の主題を意識しての表現であるが、それはリアリズムと、カメラによる「機械的複写」との混同であると言うことができる。つまり、土門が述べる自然主義とは、あくまでも「機械の目」のみが活かされる道で、撮影者の意識（思想）に基づいた真実を追求する「リアリズムとは似て非なるもの」<sup>21</sup>であった。土門からすれば、リアリズム勝利宣言を行うこの年でさえ、リアリズムがカメラによる対象の機械的複写にすり替えられているという事実、失望や限界を覚えたであろう。その失望や限界は、土門に撮影者の思想を写真化するための、また自分の追求するリアリズムを自然主義と区別するための、次のような方策を講じさせた。

チヨロスナ・レアリズム〔引用者＝土門が、スナップであればリアリズムであると捉える安直な捉え方を揶揄するために用いた言い方〕を乗り越えるために、今後、僕たちは新たにテーマ性の問題と取り組まなければならない。典型というものを掴まなければならない。テーマ性と典型、この二つの問題を実践的に解決する戦いを戦うならば、日本のレアリズムは初めて世界的な広場にその旗を堂々と上げることになるであろう。<sup>22</sup>

<sup>19</sup> 土門拳、前掲「リアリズム写真の進むべき道」、p.137。

<sup>20</sup> 土門拳、前掲「リアリズムは自然主義ではない」、p.175。

<sup>21</sup> 同上。

<sup>22</sup> 同上、p.176。

土門は、機械的複写を乗り越え、撮影者の思想を生かしたリアリズムを成し遂げるために、「テーマ性」と「典型」の問題を実践的に解決することの必要性を唱えているのだが、特に「テーマ性」への着目は、戦前、彼が担っていた「報道写真」を思い出させている。というのも、土門にとって報道写真を叩き込んだ張本人であり、日本における報道写真の祖である名取洋之助が、報道写真という営みの始まりとして捉えていたのが、テーマの問題であったからである<sup>23</sup>。名取の報道写真は、複数の写真と文を持って観者にメッセージを伝えることを目標とするものであるが、彼が報道写真の性格を「主観的な説明写真である」<sup>24</sup>と規定しているように、それは送り手の思想や主観を受け手に説明し伝達することを目的とする写真ジャンルであった。そして、写真を中心的な題材にし、文字テキスト（キャプションや題目または解説文）との照応によるストーリー性を生み出す「組写真」という技法は、撮影者（編集者）の主観を伝達する方便として効果的なものであった。それゆえ、土門が今後の課題として「テーマ性」に着目した際、そこには、報道写真の担い手としての戦前の経験が活かされる可能性が芽生えていたのである。

一方、今ひとつの今後の課題である「典型」についてであるが、戦前、土門が柳田国男らと「民俗と写真」を主題に行った座談会において、その用語は、土門によって次のように説明されている。

〔…〕ある瞬間の非常に自然な様子を把握するということをやめまして、例えば下駄屋の職人は下駄屋の職人として典型的なものを持って居る。まことにそれは下駄屋の職人であって、決して薬屋でもなければ、家具屋でもない。そこで下駄屋としての最も典型的な態型と言いますか、生活様式なり労働様式を出すならばよろしいじゃないかというようなところで妥協して行ったわけなんです。それで瞬間的のものよりも、むしろ最大公約数的なものを出して行こうと思って居るのですが、個人の顔を撮るのでも、個人の或る瞬間の表情を撮るよりも、その個人の、その人らしいところを表わすようなところを撮って行こうという考えに変わって来たわけです。<sup>25</sup>

この座談会では、民俗学の資料採集のために写真を利用することの意義などについて議論が行われるが、上記の土門の発言は、柳田が被写体に撮影を意識させると不自然になるから、非演出でなければ対象の本来の姿が掴み取れないという意見についての答えである。同座談会において、柳田は対象の自然な姿を掴むために、演出を否定的に捉えて

<sup>23</sup> 名取洋之助「報道写真講義1 報道写真とはどういうものか」『カメラ』1952年1月号、p.51を参照。なお、戦前戦中の「報道写真」がいかなる性質と機能をもっていたかを論じた代表的な研究として、白山眞理『＜報道写真＞と戦争 1930-1960』（吉川弘文館、2014年）がある。

<sup>24</sup> 同上。

<sup>25</sup> 柳田国男、坂本万七、田中俊雄、濱谷浩、土門拳「座談会 民俗と写真」『土門拳全集12 傑作選（上）』小学館、1985年、p.175（初出は『写真文化』1943年9月号）。

いるのだが、土門は対象の「瞬間的のものよりも、むしろ最大公約数的なもの」——彼曰く「典型」を引き出すための方法として、ある程度の演出の必要性を認めている。土門は下駄職人を例に引き、「何十年と下駄屋の職人をやっているから、身のこなしがすっかり決まってしまう、板についてしまって、何回やって貰っても同じですね。それをやって貰えばよろしいので、決して普段やらんことを注文することはしないで」<sup>26</sup>と述べているのだが、彼は対象そのものの「らしさ」を出すための、対象の持つ諸特徴の「最大公約数的」なものを得るための方法として演出を取り入れているのである。しかし、土門が対象の「典型」を捕まえるために認めている演出的な方法について、一点注意しなければならないことがある。それは、土門が「典型」を写真に収めるための演出的な撮影を、いわゆる「演出」とは区別しているという事実である。彼は「身につけて居ることを撮るようにして、あとは無理な注文はしないということで、演出の問題は大体やって来て居るわけです」<sup>27</sup>と述べており、自分の撮影方法における演出を、あくまでも対象におけるより本来の姿、つまり、典型を写真に定着させるための手引きとして位置づけているのである。言い換えれば、ここにみられる土門の演出とは、「非演出」ではないにしろ、ないものがあるものと作り上げる「演出」的なものとは離れた特殊な地点に置かれているのである。

このように、リアリズム写真の新たな課題として打ち出された「テーマ性」と「典型」は、土門の戦前における報道写真家としての活動を彷彿させるものであるが、実際土門がそれらの課題に本格的に取り組んだ際、彼のリアリズムは、それまでとは異なる内実を備えるようになる。

#### 4. 本質の捉え方＝見せ方としての「組写真」——写真集『ヒロシマ』（1958）読解

広島に至るまで——「テーマ性」と「典型」への取り組みとしての「江東のこども」

ここからは写真集『ヒロシマ』を手がかりに、土門が思想性を写真化するという課題にどのように向かっていったかを確認する。

彼がリアリズムの実践において、撮影者の思想性を写真に現前させるために、「テーマ性」と「典型」を新しい課題として掲げるに至った諸過程については、前節で確認した通りである。結論を先に言うならば、土門は『ヒロシマ』において、「テーマ性」と「典型」という課題への「回答」を用意し、思想性を写真化するための解決策を示している。その意味で、それらの課題が『ヒロシマ』に至るまでにどのように組み込まれて行ったかを確認することは、『ヒロシマ』において土門の思想が如何なる形で写

<sup>26</sup> 同上。

<sup>27</sup> 同上、p.176。

真化されているか、その内実を一層際立たせるのに役立つであろう。このような仮定に基づいて、土門が『ヒロシマ』制作に至るまでに「テーマ性」と「典型」というリアリズム写真の課題にどのように取り組んでいたのかを確認しよう。

リアリズム終了宣言（1954年9月）が行われて約4ヶ月後、土門の生涯における初めての個展「土門拳 第一回個展」（東京日本橋・高島屋、1955年1月25～30日）が開催される。同展覧会は「たそがれの銀座」「築地明石町」「佃島」「日本橋界隈」「正月の浅草」「江東のこども」の6テーマによって構成されており、そのいずれも市井的なモチーフが扱われているのだが、この展覧会は、土門が「テーマ性」と「典型」という課題にどう取り組んでいたかを示唆する素材を提供している。まず「テーマ性」に関して、名取洋之助の同展覧会への批評を手がかりに見てみよう。

「たそがれの銀座」「築地明石町」「佃島」・・・など、君は一つのテーマをねらってはいたが、一枚一枚は別々の床の間写真だった（…）君のは何かテーマがありそうで、全体がまとまっていない。話がありそうで、ない。君は一枚一枚をみてくれとってならべているのかもしれないが、それでは意味がない〔…〕

わざわざむずかしく、一枚の写真で語らなくても、三枚でも五枚でも、七枚でもいいのじゃないか。一枚一枚は少しまずくても、全体の話をするのが大切なのではないだろうか。<sup>28</sup>

名取の話を参照して同展覧会におけるテーマと写真の関係を類推してみれば、テーマ内の写真はあくまでも「一枚の写真」作品として扱われていたようである。名取が「何かテーマがありそうで、全体がまとまっていない。話がありそうで、ない」と述べているように、名取からすれば、展示されている各写真、またその各写真からなるテーマには作者である土門が伝えようとする「話」が表れていないと受け止められたのであろう。名取の指摘に従えば、土門が設けたテーマと写真の関係は、撮影者が何を伝えようとするのかを、観者に分からせることができるようには構成されていなかったと捉えられよう。

実は土門自身も思想性を写真化する問題における、「一枚の写真」の持つ限界を認識していなかったわけではない。土門は「第一回個展」を契機に『フォトアート』の編集人の永井嘉一から、「ぼく〔引用者＝土門〕のいわゆる小市民的リアリズムの作品を一冊にまとめたらという話を持ち込まれる」<sup>29</sup>こととなり、個展の一テーマであった「江東のこども」を作品集として刊行することを決心するが、そのテーマのモチーフとなる「もろもろの貧乏と不安と夢のなかに生きている“神の子”」<sup>30</sup>の写真化という問題から、

<sup>28</sup> 名取洋之助「写真のひろば 土門、木村個展への一見」『カメラ』1955年4月号、pp.167-168。

<sup>29</sup> 「座談会 土門拳第一回個展をめぐる」『フォトアート』1955年5月号、p.179。

<sup>30</sup> 同上。

土門の一枚の写真に対する認識を見て取ることができる。土門は、様々な境遇に置かれている下町の子どもたちの姿を「一枚の作品としてどう写真化するかということになると、実にもやもやとして、未解決の問題が多すぎるのである」<sup>31</sup>と述べ、一枚の写真を作品にすることで「江東のこども」というテーマの写真化が容易ではないことを認めている。それゆえ、土門は「そのもやもやを吹き切って前進するためにも、今までのものを整理して反省することは無駄でないと思われるので、思い切って」作品集制作の依頼を引き受けたと述べ、その作品集に「ぼくがリアリズムに踏み切ってから今日まで五年間、とほとほ歩いてきた途中の一里塚みたいなものだけを集めて、六十四頁を埋めようと」<sup>32</sup>考えていた。つまり、土門は写真集という媒体を通して、一枚の写真ではなく複数の写真を用いることで、「江東のこども」というテーマを写真化する方向へ進むとしたのである<sup>33</sup>。しかし、その写真をただ一点一点並べて見せるだけでは、名取が土門の個展におけるテーマと写真の関係について向けていた指摘——話がありそうで、ない——からは逃れられなくなるであろう。土門自身、リアリズムにおいて撮影者の思想性を写真化することを重要な課題として捉えていただけに、名取の指摘は、いずれ検討されなければならない問題であった。というのも、土門は自分の思想を写真化することについて、それまでは「いかに撮るか」ということに重きを置いて苦心してきたのだが、写真集の制作に際して、今度は「いかに見せるか」という構成や編集の問題をも考えざるをえなくなったからである。このように、土門における「テーマ性」への取り組みは、展覧会や写真集制作を通じて、写真の見せ方の問題に繋がっていくのである。

「テーマ性」のほかに、同展覧会からはリアリズム写真の今一つの課題であった「典型」の問題を喚起する内容も確認することができる。それは同展覧会をめぐって行われた座談会において、「江東のこども」の撮影時に「演出」が施されていたか否かをめぐる議論で垣間見られる。土門は撮影の際、縄跳びをしている子どもたちに向け、「もう一ぺん飛んでごらん」<sup>34</sup>などの作為的な注文をしていたのだが、それを演出と見るべきではないのかという反問があった。「絶対非演出の絶対スナップ」というリアリズムの方法論に即して考えると、その反問通り、被写体に特定の動作をするよう仕向けることは、演出に見えるだろう。しかし、それについて土門は「これは子供のみんがやっておった行動なんですよ。やっていないことを求めるわけではない」<sup>35</sup>と述べ、対象が本来持っている自然な動作を導き出すための注文は演出ではないと主張する。ここにみられる土門の考え方は、前節で確認した柳田国男との対談において、彼が対象の瞬間でな

<sup>31</sup> 同上。

<sup>32</sup> 同上。

<sup>33</sup> スエズ動乱や砂川基地闘争など、当時の国内外の厳しい情勢下で、「ただ下町の子どもの生態を描いたにすぎない小市民的リアリズムの世界では現実に抵抗できないという自省」もあり、写真集の出版には至らなかった。岡井耀毅、前掲「土門拳の格闘 リアリズム写真から古寺巡礼への道」、p.185を参照。

<sup>34</sup> 前掲「座談会 土門拳第一回個展をめぐって」、p.175。

<sup>35</sup> 同上。

しに、対象のより本来的な特徴を表す「典型」を捉えることが重要であると主張する際の論理構造——つまり、下駄職人の動作を例にあげて、「何回やって貰っても同じですね。それをやって貰えばよろしいので、決して普段やらんことを注文することはしないで」<sup>36</sup>——とパラフレーズしていると言えよう<sup>37</sup>。詰まるところ土門は、被写体の本来性を示すための演出ならば、「非演出」に等しいと捉えているのだ。戦前の土門が対象の「典型」を捉えるために用いていた演出的な行為は、再び戦後の土門写真における方法論の領域に再導入されているのである。これを裏返していえば、土門はここにきてやっと、演出に見られかねない行為をも自分のリアリズム写真に受け入れ、自ら設定した「絶対非演出の絶対スナップ」という呪縛を緩めるようになったのである。それによってそれまでのリアリズムとは異なった方向——とはいえ、戦前の「典型」の捉え方への方法論的回帰——を模索できるようになったのである。後で確認する『ヒロシマ』の被写体のほとんどは、撮影されることを意識しているのだが、そのことから土門が「絶対非演出」に束縛されず、「典型」を求めてより自由に撮影を行っていたことを窺い知ることができよう。

### 『ヒロシマ』における「組写真」という編集技法

1957年7月、土門は『週刊新潮』の取材で広島を訪れる。土門はそれまでは、広島に「理由のない恐怖を抱き、撮影の依頼を断って」<sup>38</sup>おり、広島を取材しようという気が起こらなかった。しかし、依頼された取材の文を担当するジャーナリストの草柳大蔵から「広島の被害者の悲惨な様子、そして、それに対する政府の無為無策ぶり」<sup>39</sup>を聞いて、原爆投下から「十三年もたっているから、もう大丈夫だろう」<sup>40</sup>と思って撮影依頼を引きうけたのである。だが、偶然始まった広島への取材をきっかけに、以降、土門は「カメラを手にする人間としての、使命感みたいなものに駆りたてられて、惹かれたように広島通いすることになった」<sup>41</sup>。土門が依頼された写真は、『週刊新潮』1957年8月12日号の「8月6日の遺産——はじめてルポされたABCCの実態」と題された記事に掲載される。広島との出会いの契機となった同記事の写真撮影を終えてから、土門は本格的に広島撮影に着手するのだが、その撮影の成果として結実したのが、リアリズムの記念碑的作品であり、戦後「原爆写真の基点」<sup>42</sup>と位置づけられる写真集『ヒロシマ』であった。

先行研究においても言及されているように、『ヒロシマ』は個別作家が原爆を取り扱っ

<sup>36</sup> 前掲「座談会 民俗と写真」、p.175。

<sup>37</sup> 本稿第3節を参照されたい。

<sup>38</sup> 湯原公活編『別冊太陽 土門拳 鬼が撮った日本』平凡社、2009年、p.101。

<sup>39</sup> 田河水泡、岩田専太郎、土門拳、横尾忠則著『私の履歴書 芸術家の独創』日本経済新聞出版社、2008年、p.291。

<sup>40</sup> 土門拳「理由のない恐怖——十三年後の広島」『世界』153号、1958年9月、p.194。

<sup>41</sup> 土門拳「はじめに」『ヒロシマ』研光社、1958年、p.5。

<sup>42</sup> 鈴城雅文「原爆＝写真論——「網膜の戦争」をめぐって」窓社、2005年、p.42。

た最初期の写真集である<sup>43</sup>。土門は『ヒロシマ』を通して、当時の「今日」の社会的現実としての広島を知らせようとしたのであるが、その伝え方として写真集全体を支えているのが「組写真」という技法である。

名取洋之助は「組写真」に対し、「ただ見せる写真でなく、カメラマン、あるいは編集者の意図したように読ませることのできる写真、それも、そうとう正確に読ませることのできる写真」<sup>44</sup>であると定義している。そのために、ある出来事について、それが発生した時間的・空間的な連続性および前後関係に基づき、複数の写真と文字テキストを持って説明することが意識される。つまり「組写真」は、写真家（および編集者）のメッセージを、読み手に読ませる＝伝達することを目的としており、言い換えれば、写真に内在する開かれた読みの多様性——意味の決定不可能性を克服するために考案されたものであった。土門がリアリズムの課題として、撮影者の思想性を写真化する問題に悩まされ、その問題の解決に取り組んでいた経緯についてはこれまで確認してきた通りだが、土門は『ヒロシマ』において、自分の考えや価値観を写真に定着させるための方法として、戦前、報道写真家として経験していた組写真に帰結したのである。ところで、『ヒロシマ』に用いた組写真という技法について、土門自身はどのような認識を抱き、またその技法を通じて何を見出そうとしていたのだろうか。

組写真は一枚写真と違って、何を写すか、そして何を写真に盛り上げるかという点で、自覚された目的意識を何よりも必要とする [...] 一枚写真ならば、発見されたモチーフのおもしろさでも相当見られる写真ができる。しかし、それを何枚、何十枚寄せ集めても何かを訴えることにはならない。なぜなら、現象の断片が枯葉のように寄せ集められたにすぎないからである。組写真では、寄せ集められた現象全部を貫く一本の糸、つまりテーマがなくてはならない。写真に撮られた個々の現象を統一し、関連させる。そこに一つの意味を訴えることが必要なのである。<sup>45</sup>

土門にとって組写真とは名取同様、撮影者の目的意識に立脚したテーマを設定し、それにあわせて複数の写真を体系化して明確な意味を訴えることを目的とする技法として考えられている。また土門は組写真において、複数の写真をいかに体系化すべきかという問題についても言及しているのだが、次の言葉からはその問題に対する彼の認識を確認することができる。

[...] 対象の千変万化する時間的、空間の流れ、動きの中から、その対象として持

<sup>43</sup> たとえば、竹内万里子、前掲「見える傷、見えない傷 土門拳『ヒロシマ』と他者の苦痛をめぐって」、p.158、または林田新「長崎の皮膚——東松照明『<11時02分>NAGASAKI』『現代思想』第41巻第6号、2013年5月、p.122。

<sup>44</sup> 名取洋之助『写真の読みかた』岩波書店、1963年、pp.60-61。

<sup>45</sup> 土門拳「組写真とテーマの設定」『フォトアート』1958年1月号、p.154。

つ本質的な意義、つまりなぜその写真を撮るのかという、いわば大義名分というものに従って場面々々のシャッターチャンスというものを決定していかなくちゃならない。つまり、対象というもののなかに、整理されたシャッターというものを切り込ませなければならないということにある。その整理の根拠となるもの、いわば実際の撮影におけるシャッターチャンスの根拠となるものは対象の持つ本質的な内容だと思う。<sup>46</sup>

ここで土門が、組写真を構成することになる一枚一枚の写真が、ある対象の持つ本質的な内容や意義——つまり、「典型」——を捉えていなければならないことを、組写真の条件として考えていることが窺える。それを裏返していうなら、土門にとって組写真は、そういった対象の持つ本質的な内容の断面を写した写真がまとめられたもので、それ自体が対象の「典型」を示さなければならないものであると言えよう。それでは、土門が組写真の技法を通して『ヒロシマ』に見出そうとしていた、広島の実実という対象の持つ「本質的な内容＝典型」とは如何なるものであったのだろうか。

#### 『ヒロシマ』に表象された広島の実実——写真集分析

土門は『ヒロシマ』の「はじめに」において、広島での出来事は、13年が過ぎているとはいえ、まだ生きている日本社会の実実であるにもかかわらず、「ぼくたち一般国民は、知らなすぎた。いや正確には、知らされなすぎたのである」<sup>47</sup>と、原爆がもたらした負の実実への認識が足りなかったと反省の意を述べる。と同時に、その認識不足の理由が、正確には原爆に関する実相が充分に知られていない状況にあることを指摘している。もちろん、「玄関に投げ込まれる新聞に「原水爆実験禁止」あるいは「放射能」などの文字が見出されない日はない」<sup>48</sup>と自ら述べているように、一般国民が、広島で起こった事件をめぐる「情報」を、全く知らないわけではないことを土門も認めている。ただし土門は、その情報が、「政治的」で「科学的」なものとなっているだけで、広島の実実そのものについては、知らされなすぎると指摘しているのだ。

問題は、身近な『日本の実実』にある。自衛隊の練習用ジェット機1機分に、3億円の予算を組むことは惜しまないが、貧しい被爆者が後顧の憂いなく入院加療を受ける予算は、組もうとはしない日本の実実にある。ぼくたちは、戦争と貧困のからみ合った一切の不幸が皺寄せされている広島・長崎の実実をまともに見る必要があ

<sup>46</sup> 土門拳「組写真を考える」『写真作法』ダヴィッド社、1978年、p.219。

<sup>47</sup> 土門拳、前掲「はじめに」、p.5。

<sup>48</sup> 同上。



る。その現実を踏まえた上での『原水爆実験禁止運動』であり、『被爆者救済運動』でないかぎり、それが政治的になったり観念的になるのは、避けられないのではあるまいか。<sup>49</sup>

土門にとっては、「ほくたち」が広島の実現をまともに見ない限り、広島における原爆の被害者に覆われている「戦争と貧困のからみ合った一切の不幸」は、改善され得ぬものとして映ったに違いない。それゆえ、土門は昨今の「日本的現実」を直視するためにも、自分が見た広島の実現を一般国民に伝えることを、写真集『ヒロシマ』の存在理由として考えていたのであろう。

『ヒロシマ』の編集は当時『婦人画報』編集長の川邊武彦が務め、装幀は画家・佐野繁次郎が担当した。縦が36cm、横が27cmのB4判の大型サイズで、左閉じ右開きとなっており、全188ページによって構成されている。広島取材で撮影された写真のネガ枚数は全部で5800枚もあり、そのうち編集にかかる時伸ばしたのは800枚であったが<sup>50</sup>、実際写真集に使用されたのは、1枚のカラー写真と171枚の白黒写真、述べ172枚であった。

写真集の構成は、「はじめに」と「目次」のあと、写真172枚が130ページにわたって掲載され、写真の掲載が終わる次のページから、「広島ノート」と題された、土門自身が広島取材の内容を纏めたテキストが写真集の最後まで続くが、このように同写真集では写真とテキストは隔てられて配置されている。

「目次」ページには、写真とテキストのそれぞれのカテゴリーを分け、掲載写真用の目次（写真目次）とテキスト用の目次（広島ノート）を設けているのだが、各々の目次を纏めると次のようになる（便宜上、任意の番号を付している）<sup>51</sup>。

<sup>49</sup> 同上、p.6。

<sup>50</sup> 編集の際に使用された写真枚数などの情報については、土門拳・川邊武彦・伊藤知巳・永井嘉一「座談会「ヒロシマ」をめぐって」『フォトアート』1958年7月、p.76を参照。

<sup>51</sup> 『ヒロシマ』を取り扱った先行研究において、写真集における写真とテキストの照応関係を初めて図式化したのは、竹内万里子、前掲「見える傷、見えない傷 土門拳『ヒロシマ』と他者の苦痛をめぐって」（p.164）であり、本稿も示唆を受けている。

● 写真目次

- ① 原色版『原爆第一号』吉川清氏の手 (A)
- ② 広島原爆病院 (B)(C)(D)(E)
- ③ ABCC (原爆傷害調査委員会) (F)
- ④ 精薄児施設六方学園 (G)
- ⑤ 広島市戦災児育成所 (H)
- ⑥ 盲児施設広島明成園 (I)
- ⑦ 13年寝たきりの人・平本ツタさん (J)
- ⑧ 13年寝たきりの人・中村杉松氏 (J)
- ⑨ 被爆者同士の結婚・小谷夫婦 (K)
- ⑩ 広島平和記念公園 (L)(M)

● 広島ノート

- A 『原爆第一号』吉川清氏の被爆記 (①)
- B 原爆病院の患者たち (②)
- C 胎児だった少年 (②)
- D ケロイドについて (②)
- E 白血病について (②)
- F 『八月六日の遺産』 (③)
- G 原爆の子 (④)
- H 孤児たちの家 (⑤)
- I 深い闇の世界で (⑥)
- J 13年寝たきりの人 (⑦⑧)
- K 被爆者同志の結婚 (⑨)
- L 俱会一処 (⑩)
- M 原爆慰霊碑 (⑩)

※ ( ) の中の記号は、写真とテキストの対応関係を意味する。

竹内万里子が指摘している通り、写真とテキストは、それぞれぴったりと合致してはいないが、全体の流れから見ると、両者は概ね照応していることがわかる<sup>52</sup>。また写真を鑑賞する際には、観者は自分が今見ている写真がどの写真群に属するものであるのかを、ページ番号に頼り目次を確認することで知ることが出来る。このように同写真集は、観者が写真とテキストを相互参照することで、写された(書かれた)広島の現実の情報を「具体性」に基づいて意識的に視る=知ることができるよう構成されているのである。



図3 土門拳「原色版『原爆第一号』吉川清氏の手」『ヒロシマ』、研光社、1958年(以降、すべての図版は『ヒロシマ』より)

「目次」から次のページに進むと、赤黒く変色し肌理の粗い両腕がクローズ・アップで写されたカラー写真を観ることができる【図3】。見開き全体を占めているこの写真は、右手の人差し指が曲がっており、中指と無名指の変形が異様であることから、赤茶けたように見える身体の損傷が、一般的なやけどによるものではないことを予想させる。写真のみを見ると、この写真に写された身体を持ち主が誰であり、またやけどの傷跡のようにみえるものが一体何であるかを知ることはできないが、写真目次と「広島ノート」のA『原爆第一号』吉川清

るかを知ることはできないが、写真目次と「広島ノート」のA『原爆第一号』吉川清

<sup>52</sup> 同上、p.166。



図4 土門拳「左顔醜形癩痕植皮」

氏の被爆記」を参照することで、ここに写った被写体が「原爆第一号」と呼ばれていた吉川清であり、その傷跡は原爆の熱線によるやけどが原因であったことがわかる<sup>53</sup>。土門は『ヒロシマ』の入り口に最も世間に知られている象徴的な被爆者<sup>54</sup>を据えることで、広島の実態へ迫っていくのである。次のページに進むと、右面いっぱい顔の焼けただけた人が口にガーゼを当てられ、横になっているように見える被写体に遭遇する【図4】。

写真目次に即して言えば、この写真から②「広島原爆病院」の写真群が始まるわけであるが、左面の空白は、右面の写真を際立たせる役割を果たしており、②の写真群がこの先から展開されていくことを前触れしているような印象を与えている。ページを捲ると、先ほどの写真に写っていた人物の顔に、メスとハサミが向けられていく場面が見られる【図5】。見開きは4枚の写真により同じ割合で4等分されているが、それらを左上から左下、



図5・図6 土門拳「左顔醜形癩痕植皮」

それから右上から右下という順番で見えていくと、被写体の左顔にある傷跡に、手術用の手袋をはめた手が加えられ、メスとハサミでその傷跡が切除されていく過程を見て取ることができる。ここで再び目次を確認すると、私たちが見ている写真が、②の写真群の一つである「左顔醜形癩痕植皮」に属しており、これまで見てきた写真が、その手術の過程の一部であることに気づく。ここでは、複数の写真を時系列に沿って配置することで、観者はページを進むにしたいが、傷跡のある左顔の皮膚を切除し【図6】、腿から皮

<sup>53</sup> 土門拳「『原爆第一号』吉川清氏の被爆記」、前掲『ヒロシマ』、pp.1-4。

<sup>54</sup> 『原爆第一号』とは、1946年（昭和21年）4月、当時第8軍司令長官だったマイケル・バーガー中将与AP、UP、タイム、ライフの記者、写真家など一行40名が広島を視察にきた際、日赤病院に入院中の吉川氏を見て、「このからだで生きているとは奇跡だ。被爆生存者中のナンバー・ワンだ」と驚いたことにはじまる。吉川氏は、『原爆第一号』というタイトルのもとに『ライフ』にも『タイム』にも報道され、一躍、広島の名物男になった。同上、p.4。



図7・図8 土門拳「左顔醜形瘢痕植皮」

膚を剥ぎ取り【図7】、その剥ぎ取った皮膚を顔に植皮する【図8】順序で手術が行われていることを理解できる。観者は、写真を見ると同時に「広島ノート」の⑧「原爆病院の患者たち」を参照することで、手術を受けている人が、「金時さん」というあだ名で呼ばれる16歳の少女であることを知り、また彼女の言葉や彼女の周りの人の証言、そしてそれらをまとめる土門の言葉を最終的に経由することで、彼女に強いられた原爆との関係性——彼女が4歳の時に被爆し、広島原爆病院に入院してからこの手術が8回目にあたり、実はこの手術がうまくいかず、いずれ手術のやり直しを受けなければならないなどの諸事実を掴むことができるのである<sup>55</sup>。ここに見られる写真の見せ方、即ち、時系列に沿って複数の写真を配置することで手術の過程を一つの流れとして示し、またテキストの支えによって事柄を具体的「意味」へ導く方法こそ、前述した組写真の技法の一例と言える。この手術場面のほかにも、②の写真群においては、病院内の患者の生活ぶりや患者を支える医師や看護婦の姿【図9】など、病院生活の諸断面が組写真の技法によって表象されている。



図9 土門拳「入院生活」

布団からはみ出されている骨張った腕から、現在少年の体が病弱な状態であることが予想できるだけである。少年の写真が配置されているページの見開きの左側には、折鶴が

②の写真群を締めくくるのは、梶山健二という少年を被写体にした一連の写真である。この少年の写真に出会うまでには、冒頭に据えられていた吉川清の写真をはじめとし、②におけるすべての被爆者は、外傷（ケロイド）を負っており、それにより外見から被爆者であることが類推できたのだが、この少年からは外傷が見当たらないため、肉眼で被爆者であるか否かを判別することは難しい。ただ病室のベッドで横たわっている少年【図10】の、

<sup>55</sup> 土門拳「原爆病院の患者たち」、同書、p.8。



図 10・図 11 土門拳「慢性骨髄性白血病患者梶山健二君の死」

ぶら下がっている光景が写されているが、折鶴の下に付いている紙には「病気に負けず」や「早く帰ってください」などの応援のメッセージが記されており、この少年の回復を祈る人々の期待が伝わってくる。しかし、次のページに進んだ瞬間、その期待が結局叶えなかったことを暗示させる写真を観ることになる【図11】。顔を白い布に覆われて横たわっている少年の姿は、この少年が死を回避できなかったことを明白に物語っているからだ。林田新は、その写真が黒く縁取られていることについて、「土門による弔意の表明であろうか」<sup>56</sup>と土門の胸中を推察しており、筆者も林田と同意見である。林田は言及していないが、『ヒロシマ』中、他の写真で縁取りが使用される場合はたいてい、黒ではなく白で縁取られるからであり、特に個別の被写体に対して四面が黒く縁取られているのは、この写真が唯一であるからである。もちろん、これはあくまでも推測であり、土門の真意を察することはできない。ただこの少年の死をめぐる言えることがあるとすれば、写真集全体において少年の死が独特の響きを持っているということである。というのも、生きている人が死を迎えていく推移が提示されているのは、この少年の場合が唯一であり<sup>57</sup>、その死が②「広島原爆病院」の写真群の最後に置かれることで、被爆者が病院で治療を受けていても、その病魔と悪戦苦闘した結果が、必ずしも期待通りに行くわけではないことをほめかしているからである。

もう一つこの少年の写真が喚起する問題がある。それは少年の姿からは、被爆したという事実そのものが写真化できないということである。これまでの被写体とは違って、少年には外傷がないため、被爆したという事実を写真から読み取することは困難である。したがって土門は、肉眼で被爆した事実を見極められる対象を前半に配置して見せ続けた後、その流れの延長線上に少年の写真を置くことで、外見では被爆者であるか否かを見分けることができない対象を、自然に原爆の被害者として思わせることを意図したのではないと思われる。なぜなら、少年の写真を境に、外見では被爆した事実を判別し難い被写体の写真群が取り上げられていくからである。

<sup>56</sup> 林田新「日本の報道写真をめぐる理論と実践 編集の視点から」同志社大学文学研究科博士論文、2013年、p.73。

<sup>57</sup> 林田も『ヒロシマ』全体において、少年の写真から「はじめて死が明示される」ことに着目している（同頁）。



図12 土門拳「盲児施設広島明成園」

次の写真群である③「ABCC（原爆傷害調査委員会）」は、土門の広島との出会いの契機となった『週刊新潮』の取材結果をより充実させたものであり、④「精薄児施設六方学園」、⑤「広島市戦災児育成所」、⑥「盲児施設広島明成園」は、いずれも子どもを扱っている写真群である。これらの写真群に出てくる子どもからは、被爆の事実を知らせる外傷がほとんど見当たらないため、原爆の傷害者であるか否かを視覚的に判別することは難しい。実際、子どもたちの多くは必ずしも原爆による被害を被っているわけではなかったのだが、これまでの写真の流れに置かれるとすべて原爆による傷害者であるように読まれてしまうのも事実であろう<sup>58</sup>。

『ヒロシマ』における被写体がすべて原爆による傷害者であるかのように見せられているという問題を示唆する写真として、⑥の写真群に出てくる盲目の双生児の写真をあ

げることができる。ここで土門は加江子と百合子という盲目の双生児と彼女たちの保母にレンズを向け、彼女たちをはじめ、施設の人々の日常生活を見せている。この写真群は「盲児施設広島明成園」と書かれた看板が写った写真から始まり【図12】、続いて施設の内部の状況が写った写真が提示されていくのだが【図13】、それにより観者は、自ら足を運んで施設を訪れ、入り口から内部へ進行していくような感覚を与えられる。施設内へ眼差しを移していく過程で私たちは、盲目の双生児の大写しの顔【図14】を目撃することになる。おそらく、この写真が眼前に突き付けられる際、彼女たちが光をなく



図13・図14 土門拳「盲児施設広島明成園」

る。ここで土門は加江子と百合子という盲目の双生児と彼女たちの保母にレンズを向け、彼女たちをはじめ、施設の人々の日常生活を見せている。この写真群は「盲児施設広島明成園」と書かれた看板が写った写真から始まり【図12】、続いて施設の内部の状況が写った写真が提示されていくのだが【図13】、それにより観者は、自ら足を運んで施設を訪れ、入り口から内部へ進行していくような感覚を与えられる。施設内へ眼差しを移していく過程で私たちは、盲目の双生児の大写しの顔【図14】を目撃することになる。おそらく、この写真が眼前に突き付けられる際、彼女たちが光をなく

<sup>58</sup> 次の先行研究も、『ヒロシマ』に表象される現実のすべてが、広島や原爆に起因するかのよう編集されていることを指摘している。四方田犬彦「惨事とその後——広島と長崎をめぐる日本写真の変遷」、土田ヒロミ『ヒロシマ・モニュメントⅡ』所収、冬青社、1995年、ページ番号無し、または竹内万里子、前掲「見える傷、見えない傷 土門拳『ヒロシマ』と他者の苦痛をめぐる」、p.166を参照。



図15 土門拳「盲児施設広島明成園」

したのは、ほかの被写体がそうであったように被爆が原因ではないかと、自然に思えてくるだろう。さらに、彼女たちが写った他の写真から見える、顔の傷跡【図15】は、彼女たちの傷害が被爆によるものであることをますます確信させるだろう。だがここで「広島ノート」の①「深い闇の世界で」を参照すると、この盲目の双生児が失明した原因が、直接的には原爆と関係がないことを知らされる。1948年に生まれた彼女たちは、1歳の時、麻疹による高熱のために左右の視力を失い、また2歳の時には火事に会わされ、やけどしたのである<sup>59</sup>。とはいえ、写真のみを観るならば、「ヒロシマ」という記号の持つ象徴性とこれまでの写真の流れにより、盲目の双生児は原爆による被害者として映ってしまうだろう。

それゆえ、盲目の双生児のような、直接的に被爆していない子どもが写っていることについて、「これは原爆に関係がないという意見」<sup>60</sup>もあった。しかし、土門は『ヒロシマ』写真集に載っている子どもは「全部原爆と関係があるんですよ」<sup>61</sup>と反駁する。それは土門が、たとえ明示的な形ではないにしても、原爆が広島の人々の現在に影響を与えていると受け止めていたからであった。たとえば土門は、「この可憐な盲目の双生児は、結局、広島市民の生活を一挙に破壊し去ったあの原爆の、いわば間接的な犠牲者である

図16 土門拳「盲児施設広島明成園」

と言えよう」<sup>62</sup>と述べているが、その理由について、彼女たちの「貧しい父母が敗戦直後の食糧飢餓の中で、生きているために必死だった」ため、「ハシカになったこどもの手当も思うようにできなかったにちがいない」というふうの説明している<sup>63</sup>。このように土門は『ヒロシマ』に登場する被写体を、原爆がもたらした被害に直間接的に影響された存在として認識していたのである。この写真群の最後の写真は、保母の両手をつないで施設外の街を歩く盲目の双生児の後ろ姿である【図16】。明成園の入り口から始まり、施設内部の盲児にフォーカスが当てられて展開されていたこの写真群は、彼女たちが施設の外部に出ていくところで、その終わりを示している。その写真のすぐ右隣に、うつ伏せになっている老婆が虚ろな目をしている写真が続くのだが、その視線はまるで盲目の双子の方を眺めているようである【図17】。



図17 土門拳「13年寝たきりの人・平本ツタさん」

<sup>59</sup> 土門拳「深い闇の世界で」、前掲『ヒロシマ』、pp.40-41。

<sup>60</sup> 前掲、「座談会「ヒロシマ」をめぐって」、p.81を参照。

<sup>61</sup> 同上。

<sup>62</sup> 土門拳、前掲「深い闇の世界で」、p.41。

<sup>63</sup> 同上。

この写真から⑦「13年寝たきりの人・平本ツタさん」の写真群が始まるが、この写真群とその次に続く⑧「13年寝たきりの人・中村杉松氏」は、類似したモチーフと言える。ここで⑨「被爆者同士の結婚・小谷夫婦」まで同時に視野にいとると、新たな共通点があることに気付かされる。それはこれまでの写真が、被爆者治療専用の病院から、原爆傷害の調査機関、戦争孤児や盲目の児童の福祉施設など、特殊施設を舞台としていたのに対して、前述の3つの写真群では市街に暮らす被爆者の家庭が取り上げられているという事実である。

⑦と⑧の写真群も、写真を見るだけでは、原爆との関係性を直接暗示する指標が見つからない。が、「広島ノート」の①「13年寝たきりの人」を参照すると、2人は被爆したことで寝たきりの状態になり、生計の立たない状況下に置かれていることを知ることができる<sup>64</sup>。



図18 土門拳「被爆者同士の結婚・小谷夫婦」

写真群⑨は、これまでの写真群に比べると、比較的に明るい雰囲気醸し出している。この写真群は微笑んでいる子どもとその子どもを笑顔で抱いている女性の写真【図18】から始まる。女性の右手にはケロイドに見える傷跡があり、観者はそれを手がかりに彼女が被爆者ではないかと予想するであろう。隣の写真には、この女性が子どもを自分の膝に乗せ、理髪師に髪を切ってもらっている状況が描かれているが、子どもを見下ろしている女性の優しいまなざしは、彼女がこの子どもの母親であることを物語っているようである。

次のページに進むと、満面の笑みを浮かべている3人の被写体が見開き全体を埋め合せている写真【図19】を観ることができる。ここで、この写真群の題目が「被爆者同



図19・図20 土門拳「被爆者同士の結婚・小谷夫婦」

<sup>64</sup> 土門拳「13年寝たきりの人」、前掲『ヒロシマ』、pp.42-43。



士の結婚・小谷夫婦」であったことを思い起こすと、左右にいる2人の大人の男女が小谷夫婦であり、中央の子どもが、被爆者である2人の親から生まれた子どもであることが見て取れよう。さらにページをめくると、さきほどの男性が海で仕事をしている様子が3枚の写真で掲載されている【図20】。この3枚の写真のうち、最後の写真に写っている男性の凛々しい表情からは、原爆の爪痕に負けないで生活を営もうとする意志が見受けられるようである。



図21 土門拳「広島平和記念公園」

ページをめくると、最後の写真群である⑩「広島平和記念公園」へ進むことになる。まず広島平和記念公園の全景から始まり【図21】、原爆ドーム【図22】、広島平和記念館の全景とそこに所蔵されている展示物へと【図23】、遠景から近景へと視点が変わっていく。続いて、数々の墓碑を写した写真が並べられ、最後に「安らかに眠ってください 過ちは 繰返ませぬから」と記された原爆慰霊碑【図24】を見せることで、『ヒロシマ』は締めくく

られることになる。



図22・図23・図24 土門拳「広島平和記念公園」

### 思想性の写真化——戦争反対と原水爆実験禁止に向けて

ここまで、吉川清という個人から始まり、原爆との関係を強いられた人々の現状や、もはやこの世にいない人々を喚起する慰霊碑に至るまで、『ヒロシマ』において土門が見せようとした広島の実像を確認した。また土門が『ヒロシマ』を通して広島の実像を見せる＝伝える際に、その内容をなるべく解読可能なものとして構成するために、「組写真」の技法をどのように用いたかについても考察した。それでは、写真集全体を通して、土門が伝えようとしていたことは果たして何であったのだろうか。

林田新は、自身の論文において組写真の技法を手がかりに『ヒロシマ』を分析しており、その意味では、本稿と同じ着眼点から『ヒロシマ』の分析に踏み込んでいると言える。土門が『ヒロシマ』に据えているメッセージについて、林田は次のように解釈している。

写真集『ヒロシマ』が全体を通じて読者に語りかけるのは、病室内にて原爆という過去の災厄にいまだ苦しむ人々が、医師や家族たちによる手術や手厚い支えの結果、日常を回復し社会に復帰していくという物語であり、原爆を過去の災厄として葬り、その苦難を乗り越えるという発展的な復興の物語である。そうした物語を読者は、回復・復興に向けて尽力する医師や家族と視点を同化して読み解いていく。そうすることによって本書は、必ずしも当事者でなく、今も持続する原爆の災厄に無関心な人々に向けて、広島/被爆者に対する読者の帰属意識を醸成し、回復・復興の物語に連帯するよう読者の意識を動員していくのである。<sup>65</sup>

ここにみる林田の解釈は、組写真の特徴でもある起承転結的な性格を根拠にしているように見える。つまり、写真集のシークエンスが、病院や福祉施設から一般社会に展開されていく経緯を踏まえているのである。それは、林田が「病室内にて原爆という過去の災厄にいまだ苦しむ人々が、医師や家族たちによる手術や手厚い支えの結果、日常を回復し社会に復帰していくという物語」として『ヒロシマ』を捉えていることから窺える。その際、林田が自身の主張を裏付けるために用いたのが、②「広島原爆病院」に掲載された4枚の写真【図25】である。



図25 土門拳「入院生活」

林田は4枚の写真について、「医者<sup>65</sup>の診断の結果一人の入院患者が回復し退院していく過程を提示しているのである」<sup>66</sup>と読み取っているが、それこそ組写真の起承転結的な見せ方に基づいての分析である。その4枚の写真が作り出すシークエンスは、林田が『ヒロシマ』に見出している「日常を回復し社会に復帰していくという物語」を見事に見せているものであると言えよう。しかし、林田はここで重要な事実を見逃している。それは、退院した中年男性が、決して回復して社会に復帰したわけではないという事実であ

<sup>65</sup> 林田新「長崎の皮膚——東松照明『<11時02分>NAGASAKI』」『現代思想』第41巻第6号、2013年5月、p.124。

<sup>66</sup> 同上、p.123。

る。「広島ノート」の⑧「原爆病院の患者たち」掲載の「汗腺癌患者谷口健一郎氏の退院」という個別のテキストを読むと、この中年男性（谷口健一郎氏）は、右足に汗腺癌を持っている患者で、その癌が上半身に転移すると長くても3年以内に死亡するとの宣告を受けていることがわかる<sup>67</sup>。事実この中年男性は、入院している間、癌が発現した部位である右足の向こうずねを少しずつ切るなどの手術を繰り返したが、快方には向かわず、自ら退院を決心したのであった。また「お母さん」と呼ばれる一人の被爆者が、退院後土門に当てた手紙に、「昨日もひとり亡くなりました。いまだにあとをたたないのが不安です」<sup>68</sup>と述べていることからわかるように、被爆者は退院後も決して「不安」な現実から逃れることはできないのだ。このように『ヒロシマ』の被爆者たちは、絶えず原爆に由来する病魔と戦わされているのであり、『ヒロシマ』を発展的な「回復・復興の物語」としてのみ捉えることは、写真をめぐる諸事情を考慮していない主張であると言わざるをえない。土門が『ヒロシマ』において、172枚の写真のみならず、総188ページのうちに47ページも費やして「広島ノート」を書き留めたのは、写真が伝えきれない現実——被爆者の終わらなき奮闘と原爆の野蛮さ——を補完するためであり、その意味でも、『ヒロシマ』における写真の前後関係が醸し出す「物語」は、「広島ノート」との関係において考えなければならなかったのである。

ただし、組写真を語る際、また組写真の技法を軸に写真集の分析を行う際に、写真のみならず、文字テキストへの配慮も伴わなければならないということについて、林田自身が認識していなかったわけではない。林田が「＜組写真＞とは、ある現実を撮影した複数の写真を、文学テキストとともに、因果的・時間的・空間的な隣接性に基づき統合し、その現実を一貫した物語として提示する編集技法であり、そのことによって、＜組写真＞は、読者の意識を一定方向へ導こうとするのである」<sup>69</sup>と的確な定義を下している事実を踏まえると、彼は組写真という技法における文字テキストの役割を認識していたことがわかる。しかし、いざその組写真を手がかりとして『ヒロシマ』の分析に取り組む際には、写真の関係にのみに傾倒しているのである。

林田が見出した「回復・復興の物語」は、『ヒロシマ』の中において表れているものではなく、『ヒロシマ』の外部において運動として「生成」されなければならないものであった。次のような土門の言葉は、それを裏付けている。

思えば実に無数の人々の理解と協力のもとに成ったこの書が、原爆の犠牲者に対する一般国民の理解と同情と援護をうながすのに少しでも役立ち、ひいては原水爆実験禁止、戦争そのものの絶滅の必要をいっそう自覚していただけるならば、この書

<sup>67</sup> 土門拳、前掲「原爆病院の患者たち」、p.12。

<sup>68</sup> 同上、p.8。

<sup>69</sup> 林田新、前掲「日本の報道写真をめぐる理論と実践 編集の視点から」、pp.49-50。

のために協力を惜しまなかったすべての人々の好意は報いられることになるであろう。<sup>70</sup>

ここで明らかに語られているように、土門は『ヒロシマ』が「一般国民」に広島の実の「今」を伝え、被爆者の状況の改善に役立ち、究極的には、負の現実をもたらした戦争の絶滅と原水爆実験の禁止という運動を「生成」するための、契機となることを望んでいたのである。そのために、土門は『ヒロシマ』を通じて、自分が見た広島の実の諸断片を写真と文章を通してあますところなく伝達しようと取り組んだのであり、『ヒロシマ』はいわば、原爆に苦しむ人々の「絶叫」<sup>71</sup>そのものを視覚化していた。そして、組写真は土門の意図を効果的に伝えるための方法として用いられていたのである。

## 5. 終わりに

ここまでみてきたように、土門は初期リアリズムから「社会的リアリズム」に至るまで、撮影者の意識や主観の表れを重要な条件ととらえていた。特に「社会的リアリズム」の名のもとで、「戦争犠牲者」を主要なモチーフとして撮影することを呼びかけるにあたり、この問題は、彼にとっては避けては通れないものとなっていた。思想性をいかにして写真化することができるかを問題とした土門は、「テーマ性」と「典型」をリアリズムの新たな課題とすることで、この問題の解決へと進んでいった。その過程で土門は、己の「社会的リアリズム」にふさわしいテーマである、敗戦がもたらした負の社会的現実である「広島の実」に着目し、撮影者の主観を読ませるための方法である「組写真」を用いて『ヒロシマ』を作り上げた。その結果として、土門は被爆者への理解と援護、ひいては原水爆実験禁止、戦争そのものの絶滅の必要性の喚起という政治的主張を、写真と文からなる具体的な「妥当性」を担保することで成し遂げることができた。このように土門は『ヒロシマ』に至り、自らがリアリズムの取り組むべき問題として設定していた「思想性の写真化」に対し、一つの解決策を提示できたのである。

(本学副手)

<sup>70</sup> 土門拳、前掲「はじめに」、p.6。

<sup>71</sup> 原爆写真の系譜において、土門の『ヒロシマ』と肩を並べる傑作「<11時02分>NAGASAKI」の写真家・東松照明は、『ヒロシマ』の写真は「絶叫」しているとの感想を述べている。ちなみに東松は、土門の広島撮影開始から3年後となる1960年に長崎撮影を開始している。当初長崎撮影の際、長崎は復興というベールの下に被爆の惨状が埋もれてしまっていたと回想しているのだが、3年の時間差があるとはいえ、土門も広島に同様の印象を受けていたのではないと思われる。東松の表現を借りるなら、土門の『ヒロシマ』は、広島に覆われている復興のベールを取り払い、依然として「生きているヒロシマ」の「絶叫」を伝えようとしていたと言えよう。東松の述べた「絶叫」については、「鼎談・明日の写真のために 語り部としての写真化の役割（長野重一・東松照明・土田ヒロミ）『アサヒカメラ』1980年3月号、pp.227-229を参照。