

絶対非演出の意味

とにかく、リアリズムの写真は、絶対非演出を前提にしたスナップ撮影を基本的な方法とする。それは昔のいわゆるスナップ写真の狭く限られたモチーフに適用される一分科的な特殊の技術とは違って、風景、人物、静物、一切のモチーフにその精神がしみとおるものとしてである。少しでも演出的な作爲的なものが加わるならば、その写真がどんなに構成的に、説明的にまとまりを示しているようにも、長い時間の、くりかえしての鑑賞に堪えないものとして、つまり底の浅い、飽きる写真になってしまうのである。少しでも演出的な作爲的なにがりを排除するという意味において、絶対という限定形容詞を冠させた所以である。初めは素晴らしい傑作だと感心させられた写真で、くりかえして見ているうちに、なんとなしにいやになる写真は、そういうにがりがシャッターの瞬間に働いたものなのである。それは鑑賞者として、あるいは実作者として深い経験を積んでおれば、一見して直感的にわかるものでもあるが、初心者でも長い時間をかけて、くりかえしくりかえし見ていくうちには、他人の写真にせよ、自分の写真にせよ、自然と生理的に感じてこざるを得ないものである。絵画で今日古典として残っているものは、そういう長い時間の濾過を経て動かすべからざる価値が決定したものである。それは写真でも同じことである。

ところが、保守派の陣営の写真、それは一口にサロン・ピクチュアと言われるものは、いわば、にがった作爲のかたまりみたいなものである。彼等がシャッター・チャンスにいつてはまるで問題にもせず、関心も払わず、もっぱら仕上げる技術にのみこだわるのは、その精神のあらわれである。

写真という名の芸術

写真は特殊なモチーフを除いては、すべて何分の一秒という瞬間の作業によって基本的な作品価値の決定が行われてしまう。むしろその瞬間の、火花の散るような短い時間の精神の緊張と躍動のうちに、瞬間に永遠を見る写真芸術の宿命があるといつてよい。だから写真で演出といい、作爲というも、実はただかシャッター以前のお膳立てであり、セットであるより他はない。ところで、小説ではフィクションということが前提条件となっており、絵画では画家の主観的な再構成または幻想がモチーフであり、演劇や映画は俳優の演ずる物真似が基本である。ただ絶対非演出の絶対スナップを基本的方法とするリアリズム写真だけが社会的現実そのものに直結する可能性としてここにある。写真で絵画を模倣したり、モデルに演出してお芝居をやらせたりすることが如何に無節操であり、自殺的行為であるかが省みられるではないか。

社会的現実に対する写真家その人のまともからの体当たりとしての絶対非演出の絶対スナップ、そこにこそカメラのメカニズムを正當に生かす道があるし、また画家でもなければ、詩人でもなし、小説家でもなければ、演出家でもないところの、正に写真家という名の芸術家として、この社会に何ものかをプラスし得る唯一の創作方法がひそんでいると信ずるのである。それは単に個人の勝手な信念ではなしに、現在の社会の在り方から歴史的にみ

ちびき出された考え方であり、方法である。つまり、リアリズム写真は現実を直視し、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写真的な発現としてあるのである。それに対して昔から写真をやっている保守派の人々は、この今日ただ今の現実から眼をそらし、現実から逃避して個人的な主観の中にあぐらをかいて、いわば、こつそりと精神的マスターベーションにふけているのである。そして、それを攻撃されると、われわれはただ高尚な趣味として、楽しみとして写真をやっているの、そんなむずかしいことはどうでもいいと逃げる。それならそれでいい。つまり、その人々にとっては、写真は道楽なのである。

道楽といえば、麻雀、競馬、競輪、パチンコ、さては釣道楽、盆栽道楽などいろいろある。世に道楽と称されるものの中で、写真などは確かに高尚な部類に属する。僕はその高尚な道楽をやめるなどは決して言わない。世はあげてデモクラシーである。よしや、それがメド・イン・ユー・エス・エーのデモクラシーにせよ、個人の自由は尊重さるべきである。だが僕は、サロン・ピクチュアなどというものは下らないものだ、この社会にマイナスの役割をつとめることはあっても、プラスの役割を演ずることのない保守反動的な下らないものだ、という僕の意見を断言する自由も確保したい。

問題は写真という名の道楽ではなしに、写真という名の芸術にある。写真という名の芸術として問題を考えた時、思い合わされるのは、古来、芸術という名の下に包括されるもので、それが絵画にせよ、文学にせよ、音楽にせよ、いや、万才や手品にしたって、道楽や手すきびで社会的にも文化的にも意義のある一流の仕事がなされたことがあるうか、断じてないのである。みな喰うや喰わずの、からだを張った命がけの努力と研究のたまものなのである。

うしろむきの写真

現在のリアリズム写真がどんなに未熟にせよ、まだ見るに足る作品がそんなに沢山生れていないにせよ、そのめざす方向が前進的で健康な意欲と世界観に裏打ちされていることは、最早何人も否定出来ないものとなった。顔を上げて前を見、前へ進んでいるのである。僕は先日銀座松坂屋で集団フォト第三回展と隣り合って開かれた日本写真会展を見た。日本写真会展を見て驚いたことは、あの太平洋戦争、敗戦、戦後という十年間の、日本の歴史始まって以来の激動の時代を経た今日ただ今、カメラを向け、シャッターを切りながら、その時代の、空気の一かけらも写っていないなんていうことは、あり得ることだろうか、そこに写っているものは、戦争前の、それも大正の末頃を思わせるものばかりではないか。一体この人たちは、空襲警報に明け暮れ、疎開騒ぎに右往左往し、終戦の詔勅に涙を流し、闇とインフレにあえいだ、あの悪夢のような時代をどこでどう暮らしていたのであろうか。

南米のブラジルかどこかには、日本の敗戦をいまだに信じない日本移民のグループがいるという話があったが、まさかこの人たちは、戦争中、ブラジルで暮らしていたわけでもない

いであろうが、つまり、それほどこの人たちの感覚も表現も過去を追い、過去に生きていくのである。全くうしろ向きなのである。そして僕がその出品が大正の末頃を思わせると言ったのは、単なる譬え話ではない。日本写真会そのものの成立と伝統を考えるならば、因縁はおのずからその頃へ帰って行くのである。

近代写真としてのリアリズム

それにつけても、カメラのメカニズムは本来リアリズムであるという俗説ぐらい馬鹿氣たものはない。リアリズムはカメラという名の四角く冷たい機械の中にあるのではなくて、写す人間そのものの世界観と表現方法の中にひそんでいるのである。機械の側の問題ではなしに、人間の側の問題である。写真の芸術としての可能性も、さればこそ成り立つのである。カメラという名の四角く冷たい機械は、一本の絵筆や一本の万年筆と同じく、それ自体無機的な道具にすぎないのである。二十の扉だったら、アナウンサーがただ一言「鉱物」というだけのものにすぎないのである。セザンヌやピカソの名画も、その使った絵筆にはなんの神秘も変哲もないことを考えるべきである。もし強いて違いがあるとすれば、セザンヌやピカソが自然と使い心地のいい絵筆を選んだように、僕たちも使い工合のいいカメラを選ぶという程度のことではない。カメラそれ自体は確かに日進月歩している。しかしそれは機能性の増大という面だけのことである。

作品の芸術価値という問題から見れば、ローライ・オートマツトで撮った方がローライ・スタンダードで撮ったものより優れているなどは、誰も思ひはしないだろう。それをみんな錯覚しがちである。自分の作品の下手さや下らなさをカメラのせいにしたがり、身分不相応のカメラを買いたがる。

それも日本人通有の封建的イデオロギーとしてのインフェリオリティ・コンプレックス

(自己卑下感)が逆に働いての結果に違いない。日本に写真が渡来した一〇〇年前の島津斉彬公ではないが、今更カメラという名の機械をなてたりのぞいたりして、おつたまげているような素朴な段階に足踏みしていられようか。僕たちは何よりも機械に対する人間の主体性を確立しなければならない。

リアリズム写真といい、絶対非演出の絶対スナップということも、所詮はカメラを完全に一個の道具として、自分というものを社会へまともに直結させる必死の生き方であり、方法であるにすぎない。そこは最早カメラを使つて、カメラを超えた世界と言つてよい。今日ただ今に生きる人間としての怒りや喜びや悲しみが結晶されている世界である。それが一枚の写真である。リアリズム写真が近代写真として正しい方向であるということは、ただそれによつて実証されるのである。

解題

「写真の鬼」のエネルギーの噴出

「よく皆が疲れたというが、オレにはそれがどういう状態なのか、理解ができないんだ。疲れたと思つたことがまだ一度もないんだ」

土門拳は一九四一年頃、「文楽」を撮影中に、こんなふう語っていたという。助手の三堀家義が、『土門拳—その周囲の証言』(朝日ソノラマ、一九八〇)で伝えるエピソードである。

驚くべき、汲めども尽きせぬエネルギーの噴出——その狂気じみた集中力が、写真家・土門拳の撮影の営みを支えていたことがよくわかる。彼はよく「写真の鬼」と称されたが、たしかに鬼神が取り憑いたように撮影にのめりこむことがあった。

その土門が、自分だけでなく社会全般に対して、怒りとパッションをぶつけていたのが、一九五〇～六〇年代の「リアリズム写真運動」の時期である。一九五〇年、写真雑誌『カメラ』の月例写真欄の選者となった土門は、「審査を通じて、僕の信念と経験と誠意の一切を、写真を近代的芸術として一個独立の社会的な文化的な存在に確立する方向へ傾けたいと思います」（「審査にあたって」『カメラ』一九四九年十月号）と宣言し、毎号情熱をこめて作品を選び、長文の審査評を書き綴った。全国のアマチュア写真家たちにとって、その影響力が絶大であったことは、東松照明、福島菊次郎、杵島隆、川田喜久治といった次世代を担う写真家たちが、この月例欄から育っていったことからわかる。

「リアリズム写真」についての土門の考え方をよく示しているのが、『カメラ』（一九五三年十月号）の「月例総評」として書かれた、この「リアリズム写真とサロン・ピクチュア」である。ここで彼が強調している「絶対非演出の絶対スナップ」こそ、「カメラとモチーフの直結」という言葉とともに、土門が「リアリズム写真」の根幹となるテーゼとして打ち出していたものだった。この文章を読むと、彼が戦前からアマチュア写真界を支配していた「サロン・ピクチュア」を踏み台にして、「リアリズム写真」の主張に至った経緯がよくわかる。

「サロン・ピクチュア」とは、土門によれば、「写真で絵画を模倣したり、モデルに演出してお芝居をやらせたりする」ような「道楽」であり、現実を背を向けた「精神的マスターベーション」である。もちろん、このような土門の意見が、現在から見ればかなり片寄ったものであったことは否定できない。彼が全否定した「サロン・ピクチュア」の中にも、「写真の芸術としての可能性」を真摯に追求していったものもあったからだ。

だが、未だ戦争の傷痕が完全には癒えていない一九五〇年代において、「あの十年間の激動の時代を経た今日だ今、カメラを向け、シャッターを切りながら、その時代の、空気の一かけらも写っていないなんていうことは、あり得ることだろうか」という切迫した問題提起が、多くの写真家たちに支持されたであろうことは、充分に納得できる。だが逆に、社会がまがりなりにも落ち着きを取り戻し、高度経済成長の波に乗った一九六〇年代以降、その激しいアジェンションは空転してしまうことになるのである。

土門自身も、「絶対非演出の絶対スナップ」の最良の成果とい

うべき『筑豊のこどもたち』（パトリア書店、一九六〇）以後、脳出血による体調の不良もあって、「リアリズム写真」と正面から取り組むことができなくなる。小型カメラでの撮影がむずかしくなり、三脚に大判カメラを据えて、仏像や建築物を狙わざるをえなくなるのである。

それでも「リアリズムはカメラという名の四角く冷たい機械の中にあるのではなくて、写す人間そのものの世界観と表現方法の中にひそんでいるのである」という彼の言葉は、何度でも噛みしめるべき重みを保っている。土門は生涯を通して、写真が人間の仕事であることを高らかに主張し続けた。



〈路傍〉 1954