

写真とは何か — 森山大道論

— 『光と影』 でつかんだ「写真」 —

上田 直人

[以下に掲載するのは、2006年度文学部優秀卒業論文に選ばれた上田直人君の卒業論文の抜粋（序論、第4章、結論）である。本論は、「写真とは何か」を問う森山大道の思想と方法を代表作の分析により跡づけるものである。第1章は森山が見た1960年代の写真界を概観し、第2章は従来の写真概念を否定する三作品を取上げている。第3章は写真否定の極致であり、かつ森山にその限界を認識させる作でもある『写真よさようなら』を検討し、第4章は袋小路からの突破口となった『光と影』を分析している。上田君は写真部員としての豊富な知識と経験を強みにしながら、概説に堕さず作品に目をこらし、みずからの思考を潜りぬけた言葉だけを書きつらねてゆく。全篇、さながら森山の苦悩と希望を自己の問題として引き受けている気合がみなぎっているが、ことに第4章はエンジン全開の感がある。「見る主体」「撮る主体」をめぐる議論はそれまでの議論よりはるかに晦渋であるが、それも森山の突破口に何とか言葉をあたえようとする努力の賜物であって、かえって好もしく刺戟的である。なお、提出されていた論文に添付されていた豊富な写真資料は、誌面の都合上、割愛したことを付言しておく。（野末紀之）

序論

第1章 森山が見た当時の写真—1960年代の写真界

第2章 「写真」の否定

1. 『にっぽん劇場写真帖』/2. 「アクシデント」/3. 『PROVOKE』

第3章 『写真よさようなら』という通過点

1. 『写真よさようなら』という極地/2. 中平卓馬の極地/

3. 「写真」否定の限界

第4章 『光と影』でつかんだ「写真」

1. 『光と影』の特徴/2. ニエプスの系譜/3. 《見る主体》へ

結論

序論

1984年に執筆した「まず「写真との対話」について」において、森山大道は、次のように語っている。

〈写真とは何か〉。かつて、というよりもここ二十年来、僕はこのことばかり考え続けてきたような気がする。かかわらねば、こだわらずに済んだかもしれないことである。なぜか写真とめぐり逢ってしまい、カメラを手に持つことになって、撮りながら考えつづけ、考えては撮り続けてきた日々の集積であったと思う。¹

「写真とは何か」。まさに写真の本質を問うということ、カメラを手にした時から自らに課した人物。それが、森山大道である。この問いを問うことなく、既存の「写真」にどっぷりと浸かっていた日本の写真界に彼は疑問を呈し、「写真」を否定していくことで、写原本来の可能性を拡げていったのである。彼を語る時に「アレ・ブレ・ボケ」という言葉がよく使われる。「アレ・ブレ・ボケ」とは、粒子の荒れ、激しい揺れ、画像の暈けた写真表現の俗称であり、写真とは被写体をレンズの力で鮮明に写し、正確に印画紙上に再現し、外界の真実を伝えるものだとする既存の概念からは程遠いものであった。²しかし、「アレ・ブレ・ボケ」た写真も、「写真とは何か」ということを考えた結果として出てきたものであり、単なる一表現方法ではないはずである。写真の表面に現れてくる現象だけでなく、彼の考え、また、唯一のライバルと語る³中平卓馬の思想を参考にして、彼の写真活動を辿ることで、我々も写真の本質に迫れるのではないか。そして、膨大な数の彼の作品群の中でも特に、私は『光と影』(1982年)という写真集に注目し、その時彼がたどり着いた「写真」を分析したい。なぜ『光と影』か。彼は、1972年に『写真よさようなら』という写真集を刊行し、「写真」否定の極みに到達したと言われている。その後、本当に

別れを告げたかのごとく徐々に写真が撮れなくなった。精神的に鬱状態に陥り、薬に依存する自堕落な生活を送るようになり⁴、1970年代の後半からは自宅に籠もるようになってしまったのである。⁵ そのように苦悩した後に、復活を遂げたのが『光と影』という写真集なのである。その後は、近作『新宿』(2002年)に至るまで活発な活動を続けていることから、彼はここで何かをつかんでいるはずである。『光と影』には、それまでの「写真」とは全く違う、新しい「写真」が出現しているのではないだろうか。まず、彼の「写真」否定の過程を辿りながら、『写真よさようなら』で別れを告げた「写真」を明らかにする。そして、それを手がかりに、『光と影』でつかんだ「写真」を明らかにしていきたいと思う。これが明らかになる時、我々も写真の本質に迫ることができるはずである。

* * *

第4章 『光と影』でつかんだ「写真」

『写真よさようなら』(1972年)の出版後、森山は「痛切に写真をやめたい」⁶と語るようになる。写真が分からなくなった彼は、自分と写真というものが肉離れをしてしまったような感覚に陥ったのである。⁷ しかし、自己の無力さを感じつつ、かといって、写真には何も出来ないとしてしまっただけでは、「生きている理由が見つからない」。⁸ それでも彼は、「こうして生かされている以上撮るしかない」⁹という決意をし、活動を続けたのである。1974年には「ワークショップ写真学校」に参加し、生徒たちに写真を教えた。これは、写真は誰にでも撮れるという写真のアマチュアリズム、アノニマス性という彼の考えに根ざしたものであった。その後、自身のゼミの有志を募り、1976年に「IMAGE SHOP CAMP」といった自主ギャラリーをオープンさせるなど一見、活発な活動をしているように思われる。しかし、彼の中での「写真との肉離れ」は深刻なものとなっており、薬物に依存する生活が続いていた。そして、ついに1979年辺りから

は逗子の家に閉じこもりきるほどまでに衰弱し、写真を撮れなくなってしまったのである。

そうした写真活動から遠ざかっている時に、『写真時代』という新しい写真雑誌への写真掲載の依頼に編集長の末井昭らがやってくる。そこには、荒木経惟の強い推薦があったようだ。¹⁰ 荒木は、妻との新婚旅行を「日常の単々(ママ)と過ぎ去ってゆく」ままに記録した『センチメンタルな旅』(1971)でデビューし、「私小説」としての写真を掲げ¹¹、既存の「写真」とは違う写真を展開していた。また、彼は森山の良き理解者でもあった。思いもよらなかった提案だったが、森山はいつのまにか「連載ならやってみよう」と口にし、これを引き受けたのである。¹² 「カメラを持たない日はあっても写真を考えなかった日は一日たりともなかった」¹³ と語る彼は、どこかで「写真とは何か」という問いへの一つの答えを見つけかけていたのかもしれない。その時期と連載の誘いとは偶然にも符合し、彼は復活を遂げるのである。

時代を明確に想定しえない精神は、ひたすら壊死に向かいはじめていた。相変わらず出口が見つからないのではなく入り口が見つからなかった。そうしてある日気がついたら、身のまわりには、たたずんでいる僕と、ほこりをかぶった一台のカメラと、そして太陽だけが残っていた。ある晴れた日、ふとそれだけを認識したとき、僕のなかに一つの臨界点が生まれた。そして、僕はもうためらわずにカメラを持ち光の中に立った。僕の目の下には僕の影が在った。それだけで充分だった。僕はその地点からふたたび歩きはじめ、そして一冊の写真集「光と影」を作った。そして僕は、もう二度と立ちどまるつもりのない時間に向かって出発した。¹⁴

『写真時代』の創刊号からの連載「光と影」をもとにした写真集『光と影』を出版した時、彼は何かをつかんでいたはずである。『光と影』は、森山が苦しみながら「写真とは何か」を考え続けた結果として現れたものだから

らである。この章では、『光と影』の特徴を分析し、彼のつかんだ「写真」を明らかにしてみたい。

1. 『光と影』の特徴

まず、タイトルにもなっている「光と影」は、写真にとってはもっとも基本的な条件であるといえる。光がなければ写真は写らないし、影がなければ写真は白くとんでしまうだけで何も写らない。フィルムにどれだけ光を当てるかという露出を考えることは、写真の最も基本的なことなのだ。しかし、森山はこうした適正な露出という技術的なものを否定してきた。美しい写真にする適正な露出はこの程度だ、というような既存の「写真」を否定してきた彼が再び、「光と影」という写真を存在させる基本的な条件に向き合ったのである。それはつまり、今までと同じく技術的条件としての「光と影」に向き合うのではない。「光とはこんなところにも、あんな場所にも眩しく当たっていたのだったかと、いまさらながらシンプルな驚きと感動を覚えた」¹⁵と語るように、写真というものを成り立たせている「光と影」そのものに注目することで、もう一度最初から写真そのものを捉え直そうという彼の思いがそのままタイトルになったのである。

では、写真そのものを見ていこう。写真集1頁目の1枚の葉の写真のように、写されているものは、草やタイヤ、ゴミバケツ、トイレといったものや、どこでもありそうな路地がほとんどである。それらは、何気なく、さりげないものばかりであり、我々が当たり前にあるものとして凝視することなく、見逃しているものである。そして、もう一つの特徴は、猫の写真で猫全体ではなくその胴の部分が写真の全面を占めるように、対象の部分が写真の全面を占めているということである。対象全体の輪郭が取り除かれているのである。帽子の写真のように対象の全体が収まっている写真もあるが、それらも、ハイコントラストな写真の階調により輪郭は背景に溶かしこまれている。こうした特徴から、森山はやはり日常の感覚、既成の概念に疑問を呈しているのであろうか。我々は例えば、葉を葉として既に認識しており、改めて葉を凝視し、葉とは何か、とは考えない。そ

うした日常で当たり前と思っている物を見つめることで既成の概念に揺さぶりを掛けることはできるだろう。また、我々は、輪郭、つまり形から物を認識しようとする。猫ならこういう形だというイメージが「制度としての視覚」として植えつけられており、その形を崩すことで、写真から意味を読み取らせないようにする試みだともいえる。実際に、「猫」というキャプションがなければ、猫だとは断言できない。しかし、こうしたことは森山がこれまで過激にやってきたことと方法が違うだけである。では、森山は結局、何もつかめなかったのか。いや、そうではない。後に考察するが、これらの特徴には、違う意図があるのである。

そして、もっとも印象的な特徴は、「ブレ・ボケ」は消え、粒子の「アレ」だけが残っているということである。撮影者の身振りが明らかになってしまし、スタイルとして流行してしまったので、「ブレ・ボケ」は自然と避けられたのかもしれない。しかし、それ以上に「アレ」だけが残ったというのは、これもまた写真をその成立するところから見直そうとする彼の態度の表れなのである。彼は、写真の始原、ジョゼフ・ニセフォール・ニエプス (Joseph Nicéphore Niépce) による世界で初めての写真を追求めようとしているのである。

2. ニエプスの系譜

フランス人の発明家ニエプスは、1826年に世界で最初の写真撮影に成功した。銅版画の製版に用いられていたアスファルトを感光材料として利用し、¹⁶ 板の上に自分の家の窓から見える中庭の風景を焼き付けたのである。感光材料の感度が低く、撮影には約8時間もの時を要したといわれている。彼はこれを、太陽が描いた画像という意味の「ヘリオグラフィー」と名付けた。¹⁷ この写真は、像が不鮮明であり、粒子はもちろん粗いものだった。森山の写真に残った、粒子の粗さはこのニエプスの写真を想起させるのである。『写真よさようなら』の「写真そのものに還れ」という隠されたメッセージを受け取り、苦悩の中、写真の始原まで遡り、彼はニエプスの写真の光と影の中に、「ぼく自身のあり得べき写真」¹⁸ を見出した

のである。ニエプスはそもそも写真家ではない。発明家である。眼に見える風景を残したいという願望はあったとしても、その写真で何かを表現するといったことは考えていないはずである。また、8時間という長時間の露光は撮影者の存在を無化する。撮影者はシャッターを切り、その瞬間に立ち会うといったものではなく、装置を設置するだけで、その場に居合わせてはいないはずである。こうしたことから、「ヘリオグラフィー」という名前の通り、人間が介することなく、世界がそのまま世界のほうから板に焼きついた写真なのである。「あの一枚には、あの「光と影」にはニエプスの思惟は塗り込められていないはずだ」¹⁹ つまり、森山は、彼が求めていた、主体を排した事物そのものだけが写された写真がこのニエプスの写真だということを発見したのである。「僕は、ニエプスの原景を識った以上、これからかなりの時間を費やして「ニエプスへの追走」をする他はない。」²⁰ と語るように、この『光と影』はニエプスを意識したものであり、「アレ・ブレ・ボケ」の中から残された粒子の「アレ」はそのことを物語っているのである。

さらに、『光と影』は「ニエプスへの追走」を行ったと森山が考える先人たち、つまり、事物そのものを映し出していた他の人物をも想起させる。その一人は、ウジェーヌ・アジェ (Eugène Atget) である。アジェは1857年、フランスのリブルヌに生まれ、旅回りの劇団の役者、画家になろうとして失敗し、1890年に写真で身を立てることを決心する。1897年以降は、パリをいくつかのシリーズに分けて撮り始め、彼は「パリの写真家」と呼ばれた。アジェは写真を芸術としてではなく、芸術のための資料として撮り、それを売ることによって生計を立てていた。²¹ 彼は写真で自己を表現しようとはしなかったのである。また、彼の写真の特徴は、都市の細部を愛し、街の堂々たる景観や、いわゆるシンボリック建築物をほとんどつねに素通りしたことにある。²² さらに、当時はまだフィルムの感度は低く、長時間の露光を必要としたため、街を動く人々は画面から消し去られてしまっている。この低感度フィルムという技術的な条件によって、彼の写真は、彼が肉眼で見ている通りの、人物が存在するイメージが定着したものではなく、

事物が自らカメラに入り込んできたものになっている。アジェの写真は、人々が持つ「パリ」のイメージ、そして彼の持つイメージからも解き放たれたものとなっているのである。ベンヤミンは、アジェの写真を「犯行現場」²³の写真と語る。それは、都市が破壊されていくという犯行の「歴史のプロセスの証拠物件」²⁴となるほどに、そこには撮影者の意図は入り込んでいないのである。森山も、「彼の撮影した歴大な量のパリ市街の写真は、もはやロマンや憧憬などとは無縁の都市の詩と真実を、衝撃とともにぼくに見せてくれた。大型暗箱で写されたそれらの写真には、撮影者の恣意による身勝手な作為などなく、在るものを在らしめよ、という徹底したスタンスから写されたものばかりなので、パリ中の街衢^{がいく}という街衢を包む、パリという名の雰^{ヴェール}囲気を一枚剥ぎとられた、裸の都市が露呈していた。」²⁵と語っている。こうしたことから、アジェは、ニエプスという写真の始原の系譜に属していると森山は判断したのであろう。森山の写真は、都市の細部、草木やショーウィンドウ、店先を撮ったアジェの写真を想起させる。

もう一人は、安井仲治というアマチュア写真家である。彼は1903年に大阪の洋紙店に生まれ、家業を継ぎながら写真に取り組んだ。仲治の活躍した1930年代は、「新興写真」という欧米の新しい写真による視覚表現の刺激を受けて、関東大震災以後の東京、大阪、神戸の都市において、主にアマチュア写真家によって担われた、実験的、先鋭的な写真表現が一世を風靡していた。写真を切り貼りして合成するフォトモンタージュ、印画紙の上に直接ものを置いて感光させるフォトグラムといった新しい技法が蔓延していたのである。仲治は、これらの技法をただ吸収するだけではなく、写真の本質を問い直すための契機と考えていた。²⁶ それまでの、絵画との関係の中で写真を捉える「芸術写真」から決別し、写真そのものの可能性を広げようとしたのである。身近な人のポートレートから神戸に一時避難してきていたユダヤ人を写した「流氓^{るぼう}ユダヤ」といった社会問題を写したものの、抒情的ともいえる風景写真からシュルレアリスムの影響を受けた様な静物写真など、その幅広い作品群からも、このことは明らかである。

つまり、彼はその写真によって何かを表現することを目的にしているのではない。「戦場を撮るも、机上の果実を撮るも道において同じこと」²⁷と語るように、写真の可能性、「写真とは何か」だけを追い求めていたはずである。森山も、仲治の魅力を「何ものにも捉われない柔軟さ、自由さ」²⁸と言い、なおかつ「彼の写真には自分の美学を押しつけるとか、声高に訴えるといった自由のはき違えがない」²⁹と述べている。社会的な意味や自分の美学といったものに捉われず、自由に写真を追求している仲治の写真を、森山が、ニエプスの写真に近い、事物そのものが垣間見える写真であると捉えても不思議はないのである。森山の写真を見ると、仲治のことを意識しているということに疑いはない。

このように『光と影』は、ニエプス、アジェ、仲治といった人物の写真を想起させる。苦悩の中で写真の始原、ニエプスまで遡り、それこそを目指すべきものとし、始原からアジェ、仲治と綿々と続く系譜の中に自身のことも記したいという森山の意志が伺えるのである。写真そのものに還り、やはり写真の理想は「裸の世界」を表出していることだということを再度確認しているのである。しかし、「裸の世界」の表出に彼は失敗したのではないか。そもそも、ニエプスらの写真は当時の写真の技術的な問題や、マスメディアが現在ほどに発達していなかったからこそ可能だったのである。復活してなお、それを求めているということは、やはり何もつかんでいないのであろうか。だが、この「想起させる」ということに注目すると、森山がつかんだものが見えてくる。つまり、ニエプスらを想起させてしまう時点で、その写真は「裸の世界」ではないのだ。想起させてしまった瞬間、森山の写真はニエプスたちから逆に遠ざかっていくのである。森山の写真は事物そのものが飛び込んできた写真ではなく、先人たちのイメージが浮かび上がってくる写真となっているのだ。森山は『光と影』で「ニエプスへの追走」を表明しているが、それはニエプスたちとは全く違った形で行われたのである。

3. 《見る主体》へ

第3章で述べたが、森山が「裸の世界」の表出を目指したのは、主体による一方的な「表現」の確認という「写真」の構造を、見る者が能動的に写真を撮取するような形へと移行させるためである。あらゆる意味づけから解放されたあるがままの「裸の世界」を表出できれば、写真を見る者はそこから新たな意味を自らつかむしかない。だから、「裸の世界」とは森山の理想なのであり、ニエプスらの写真は、写真を見る者が新たな意味をつかめるといって追走すべきものなのである。この追走を、森山自身が「見る者」となることで森山はやってのけたのである。つまり、過去の写真史のイメージを想起させるということは、撮る段階において、森山は対象だけを見つめているのではない。

十数年もまえ、ある写真集で初めて出会って以来、その光と影の風景が、あたかも自分が見たある夏の一日のような、焦げつくような懐かしさとともに、ぼくの記憶の底深く沈みこんでしまったのである。そして、そのときそこに在った陽の当たる風景は、ぼくを持つ実際の記憶を呼び醒まして、現在、シャッターを押すぼくの指先に、つと立ち戻ってくるのである。³⁰

これは、森山がニエプスの写真について語っている言葉である。ニエプスの写真のイメージがふと浮かび、彼は写真を撮っているのであり、目の前に見逃すことができないような事物が現れ、その瞬間を撮ったのではない。森山の記憶に深く沈む、ニエプス、アジェらのイメージがシャッターを切らせているのである。つまり、森山は、自らの意識・無意識に流入してきた数多のイメージの記憶とともに写真を撮っているのである。³¹ 対象そのものを撮るのではなく、対象を写した写真を既に想定し、それを《見る》ことで展開する自身の持つイメージとともに写真を撮っているのだ。ここで、《撮る主体》だけでなく《見る主体》が現れているのである。今までの「写真」は主体—客体の構造を無批判に前提したもので、《撮る主体》

が自らのコードで捕らえた客体を一方的に、写真を見る者へ押し付けるものであった。『光と影』で、森山は主体—客体の構造を破壊するのではなく、変質させたのである。対象を撮っている主体は確かに存在するが、それと同時に主体—客体の写真を《見る主体》を登場させたのである。森山自身が最初の読者、《見る者》になったのである。

記憶に残るほど目立つ場所でもなく、むしろどこにでもころがっているようなへんてつもない道ばたなのであるが、いったい身体が憶えていたのか陽差して憶えているのか。どちらにせよそのとき僕は、二枚の像がピタリと合致した瞬間を感覚して、名状しがたい感動を覚えた。³²

ファインダーを覗きながら対象を撮ろうとしている主体と、その様子を一つ上の次元から《見る主体》がいる。《撮る主体》がシャッターを切れば浮かび上がる映像に、《見る主体》の記憶の奥底に眠る、ニエプスの写真の光と影やアジェの写すショーウィンドウといった断片が意識と無意識に関わらず刺激され、《見る主体》の前に現前し、《撮る主体》の映像と重なりあった時、シャッターが切られるのである。撮りながらにして《見て》いるのだ。よって、写真はいわば、(主体—客体)—主体といった構造を写し出したものとなっているのである。この構造は、森山が中平のようにカラー写真ではなくモノクロ写真をなお選択したことからも確認できる。つまり、暗室での作業を行う者こそ撮影された写真を最初に見る者であるからだ。

暗室にもうひとつの現場を求め、さらに見ようとする自分(世界)を捜すのである。赤い電球の下、現像液のなかからジワリと一瞬が浮かび上がってくる時間こそ、ぼくがもっとも自身の具体性を知覚するときである。…ジワリと立ち現れてくるイメージの変位を見届けるとき、ぼくにとって初めて、具体的かつ衝撃的な、<まだ見ぬ

世界>との感応があり、<見知らぬ自身>とのゆくりなき遭遇ができるわけだ。³³

現像液の中から浮かび上がるイメージの変位を見る。その時間に、森山の記憶の底の底、とうに忘れてしまった、全く意識していなかった映像が浮かび上がる。無意識の映像は過去でありながら、それは常に新しい。我々は、意識している映像から現実を構成し、生きている。そこに無意識に流入していた映像が意識の前に現れたとき、我々は新たな現実を構成すべく、未来へ向けて歩き出すのである。「まだ見ぬ世界」、「見知らぬ自分」と遭遇するとは、このことである。こうして、森山、《見る者》は新たな意味をつかみ取ったのである。撮影時に既に一つの内容、イメージを持ち、その再現のためにシャッターを切る場合には、暗室作業は単なる再現のプロセスにしかならず、この《見る》という体験はなされない。撮ろうとした、再現しようとしたものが現れなかった場合や、予期せぬものが現れたとき、それらは切り捨てられるからである。こうした写真においては、《撮る》は《見る》に常に先行している³⁴のであり、《撮る主体》の概念が一方的に押し付けられるのである。一方、森山の写真は、《撮る》と《見る》は浸透しあっている。³⁵確かに《撮る主体》である森山もいるのだ。「つい表現したくなる自分」³⁶を森山自身も自覚しており、それを押さえ込もうとして、彼は苦悩してきた。押さえ込むのではなく、それを《見る主体》にもなることで、新たな意味を獲得してみせたのである。《見る者》としての体験が綴られているのがこの『光と影』なのであり、(主体—客体)—主体という新しい写真の構造が写真集となっているのである。

しかし、『光と影』の写真を見る者にとっては、この構造は追体験になるのではないかという疑問も生じることであろう。結局、《見る主体》の経験を辿るのであれば、《撮る》と《見る》というコードが変わっただけで、我々はやはり一方的に写真を享受するにすぎない。こうした点を指摘して、清水穰は、「『光と影』は中途半端な作品群」³⁷だとしている。さらに、その根拠として、『光と影』に4点も含まれる、森山自身の影を写しこん

だとされる写真を挙げている。影という痕跡は、「この写真はこの影の主によって撮影された写真だ」という解釈を固定してしまう。我々が写真を見る、すなわち、自身の記憶の底に眠る映像が展開することを期待しても、森山大道という一つの収束点に向けての展開となってしまう、³⁸ ということである。だが、この影の写真こそ、追体験を否定するものだと私は考える。そもそも、清水は、「この写真はこの影の主によって撮影された写真だ」という解釈が固定されると述べているだけなのに、いつのまにかその「主」を森山とみなして話を進めている。「影の主」が森山だと断言できる要素は、写真の中には含まれない。森山の写真集に含まれる写真だから森山だとする解釈は、写真を既存の概念から解釈する行為に他ならない。写真だけを見れば、この「影の主」は、「誰か」なのである。「主」が森山だという解釈は、無数にある選択肢のなかの一つでしかない。素人写真が大衆化し、誰でも写真が撮れる時代となっていることを考慮すると、この写真を撮影している影の「主」は誰でもよいのであって、写真を見る者はその影に自己を代入してもよい自由が与えられているのである。つまり、影の痕跡が写真に含まれることで、森山大道という存在は相対化されたのであり、多数の無名の主体が出現したのである。よって、森山の追体験にはなりえないのである。

こうして、森山は我々にも、《見る主体》になって《見る》ことを期待しているのだ。上記した特徴である、どこにでもある日常の細部の輪郭が崩壊している写真は、ここに繋がる。写された対象は森山の思い出の地でも何でも無い、どこにでもあるものなのだから、もちろん追体験にはならない。特定の事物、風景でないからこそ、我々、多数の無名の主体の記憶をも展開し得るのである。そして、輪郭が崩壊し、そこから意味が読み取れない写真は、それこそ無意識の記憶を刺激するはずである。例えば、1頁目の葉の写真において、葉であると理解する前に、その粒子の流れから、記憶の底に沈んでいた、幼き日に遊んだ川の流れを想起させられるといったことが起こりうるのである。こうして、『光と影』は多数の無名の《見る主体》の記憶を展開させる多重性を獲得しているのだ。

ある一枚の写真は、単にその一枚の写真として完結してしまうのではなく、その一枚のなかに、さらに無数のイメージ(世界)を内蔵しているわけで、この多重性こそが、記録性とともな、写真の持つ重要な本質ではないかとぼくはいつも思っている。³⁹

『光と影』を分析することにより、まず森山がニエプスへの系譜のなかに自身を記したいという意志を垣間見た。これは、森山のことを分析するために森山の写真であることを意識して写真を見たため、多分に迫体験となっている。しかし、影の写真は、この森山大道というテキストを振り払って写真を見ることを促しており、そうすることで、『光と影』は多数の無名の主体による、(主体—客体)—主体という構造の写真集であることが明らかになった。『光と影』によって森山がつかんだ「写真」とは、この構造を持った写真である。この「写真」は、それまでの「写真」が目の前にある事物をただ記録するという性質しか持っていなかったのに対し、多数の無名の主体の記憶を「展開する」という性質を持つ。それは、記録媒体であり、かつ展開装置となったのである。これが、森山が写真の本質であると語る「多重性」であろう。そして、森山の「写真」を見る者は、その展開作用により、「まだ見ぬ世界」、「見知らぬ自分」という新しい意味を獲得することが可能になったのである。

結論

『光と影』連載時におけるぼくの光に対する感覚は、譬喩^{ひゆ}としていえば回復期の患者のそれであったはず⁴⁰と森山自身も語るように、『光と影』を森山の光に対する一種フェティシスティックな審美主義が貫いている⁴¹のは間違いがない。自宅に閉じこもりきりであった森山が外の陽ざしに感動を覚え、美しいと感じた瞬間が写されているということは仕方がないと言える。90年代に、3冊に渡る『Daido hysteric』を作った時に、「それ

までこだわっていた自分の美学だとか情緒だとかそういうものからようやく吹っ切れた。」⁴²と語ることからも『光と影』は情緒に侵されていたのかもしれない。そして、清水は、影の写真こそが、自身にこだわってしまう森山の残滓だと捉えている。しかし、それだけで『光と影』を中途半端な作品として無視するわけにはいかないのである。この影の写真こそが、情緒を排した近作『新宿』などに至る重要なプロセスなのである。彼は、何とかして自身を相対化しようと試みていたのだ。「どうしようもなく写真のことばかり考えていた」⁴³ 苦悩の時期を乗り越えて、復活を果たした写真には、新たな写真の構造が明らかに存在しているのである。多数の無名の主体による、(主体—客体)—主体の構造である。この新たな構造こそ、後の彼の作品を支える原型となっているのだ。影の写真による相対化という試みを認めた上で、まだ『光と影』では《撮る主体》としての森山大道は大きな力を持っていた。そのため、展開されようとする、写真を見る者の記憶は、森山大道というテキストに邪魔をされ、多重性という写真の本質が遺憾なく発揮できているとはいえない。情緒を排した近作においては、森山という存在の相対化の度合いが強まり、写真を見る者の記憶がより多重に展開するようになったのであろう。しかし、その構造自体はまったく変わっていないのであり、『光と影』でつかんだ「写真」をより洗練させることで森山は今も写真活動を続けているのである。

「写真とは何か」。この問いを自身に課し、不断に答えを探し続けてきたのが、森山大道という人物である。既存の「写真」に満足することなく、絶えず写真そのものの可能性を追求してきたからこそ、新たな「写真」をつかむことができたのである。「裸の世界」の表出という道は捨てたが、森山大道という人物は間違いなく、ニエプスの系譜へとその名を連ねていくであろう。だがしかし、彼の「ニエプスへの追走」はまだ終わっていない。『光と影』でつかんだ「写真」の構造も彼にはいつの日か疎ましくなるのであろう。「写真とは何か」。この問いに対する彼の旅はまだ続いていく。

【注】

- 1 森山大道「まず「写真との対話」について」(1984年執筆)『写真との対話、そして写真から／写真へ』写真叢書(東京、青弓社、2006)、16頁。
- 2 深川雅文「森山大道—「等価」の詩学」森山大道『光の狩人 森山大道 1965 - 2003』(松江、島根県立美術館、2003)、260頁参照。
- 3 森山大道『過去はいつも新しく、未来は常に懐かしい』写真叢書(東京、青弓社、2000)、354頁参照。以下、森山1とする。
- 4 西井一夫『20世紀写真論終章—無頼派宣言』写真叢書(東京、青弓社、2001)、214頁参照。
- 5 森山大道『写真との対話、そして写真から／写真へ』写真叢書(東京、青弓社、2006)、261頁参照。以下、森山2とする。
- 6 森山1、112頁。
- 7 三橋純=聞き手・構成、「森山大道インタビュー「我が身の破片性が無限に動き続けていく涯」ということ」(『美術手帖4月号』、東京、美術出版社、第55巻833号、2003)、72頁。
- 8 森山2、213頁。
- 9 前掲書、214頁。
- 10 三橋、74頁。
- 11 飯沢耕太郎『戦後写真史ノート』中公新書(東京、中央公論社、1993)、110頁参照。
- 12 森山2、265頁参照。
- 13 森山大道『犬の記憶』河出文庫(東京、河出書房新社、2001)、138頁。以下、森山3とする。
- 14 森山3、260頁。
- 15 森山2、272頁。
- 16 『「写真の学校」の教科書』(東京、雷鳥社、2004)、19頁参照。
- 17 西村清和『視線の物語・写真の哲学』(東京、講談社、1997)、6頁参照。
- 18 森山2、248頁。
- 19 前掲書、248頁。

- 20 前掲書、248 頁。
- 21 アジェについては、久保哲司、「訳者あとがき」(ヴァルター・ベンヤミン著、久保哲司訳『図説 写真小史』ちくま学芸文庫 東京、筑摩書房、1998)、266 頁参照。
- 22 カミーユ・レヒト「ウジェーヌ・アジェ『写真集』への序」(前掲書)、154 頁
- 23 ヴァルター・ベンヤミン、高木久雄・高原宏平訳『複製技術の時代における芸術作品』(佐々木基一編『複製技術の時代の芸術』晶文社クラシックス 東京、晶文社、1999) 22 頁。
- 24 前掲書、22 頁。
- 25 森山大道『犬の記憶 終章』河出文庫(東京、河出書房新社、2001)、11 頁。
- 26 飯沢耕太郎「安井仲治と「新興写真」の時代」(『美術手帖 12 月号』 東京、美術出版社、第 56 巻 858 号、2004)、58 ～ 64 頁参照。
- 27 森山 2、303 頁の仲治の言葉。
- 28 森山 1、279 頁。
- 29 前掲書、280 頁。
- 30 森山 2、229 頁。
- 31 清水穰『写真と日々』(東京、現代思潮新社、2006)、43 頁。以下、清水 1 とする。
- 32 森山 3、54 頁。
- 33 森山 2、136 頁。
- 34 清水 1、43 頁。
- 35 前掲書、43 頁。ただし清水は影の写真としては 2 点しか指摘していない。
- 36 森山 2、158 頁。
- 37 清水 1、27 頁。
- 38 前掲書。27 頁参照。
- 39 森山 2、412 頁。
- 40 森山 2、274 頁。
- 41 清水 1、59 頁。
- 42 三橋、74 頁。
- 43 森山 1、385 頁。

【参考文献】

1. 森山大道の写真集

森山大道『にっぽん劇場写真帖』 東京、室町書房、1968

森山大道『光と影』 東京、冬樹社、1982

森山大道『森山大道全作品集第1巻～第4巻』 広島、大和ラヂエーター 2003-2004

森山大道『写真よさようなら』 東京、パワーショベル、2006

2. 森山大道の著作

森山大道『過去はいつも新しく、未来はつねに懐かしい』写真叢書 東京、青弓 2000

森山大道『犬の記憶』河出文庫 東京、河出書房新社、2001

森山大道『犬の記憶 終章』河出文庫 東京、河出書房新社、2001

森山大道『写真との対話、そして写真から／写真へ』写真叢書 東京、青弓社、2006

森山大道『昼の学校 夜の学校』 東京、平凡社、2006

3. その他の写真集

日本写真家協会編『日本現代写真史 1945～95』 東京、平凡社、2000

安井仲治『安井仲治写真集 Nakaji Yasui photographer 1903-1942』 東京、共同 2004

Nesbit Morry. Atget's seven albums.(New Haven and London: Yale University Press,1992)

4. 二次文献

飯沢耕太郎『戦後写真史ノート』中公新書 東京、中央公論社、1993

飯沢耕太郎「日本の写真家・歴史と現在」『日本写真史概説』日本の写真家 別巻 東京、岩波書店、1999

飯沢耕太郎「安井仲治と「新興写真」の時代」『美術手帖 12月号』 東京、美術出版社、第56巻 858号、2004

上野修「戦後写真史第1回～第8回」『nikkor club』 東京、ニッコールクラブ、165巻～172巻、1998～2000

上野昂志「風景を越えて 森山大道は今」 森山大道『光と影』 東京、冬樹社、1982

- ヴァルター・ベンヤミン著、久保哲司訳『図説 写真小史』ちくま学芸文庫 東京、筑摩書房、1998
- ヴァルター・ベンヤミン著、高木久雄・高原宏平訳「複製技術の時代における芸術作品」佐々木基一編『複製技術時代の芸術』晶文社クラシックス 東京、晶文社、1999
- 岡井耀毅「時代の目撃者」日本写真家協会編『日本現代写真史 1945～95』東京、平凡社、2000
- カミーユ・レヒト「ウジェーヌ・アジェ『写真集』への序」ヴァルター・ベンヤミン著、久保哲司訳『図説 写真小史』ちくま学芸文庫 東京、筑摩書房、1998
- 篠山紀信、中平卓馬『決闘写真論』東京、朝日新聞社、1977
- 写真の学校／東京写真学園『「写真の学校」の教科書』東京、雷鳥社、2004
- 清水穰『白と黒で一写真と…』東京、現代思潮新社、2004
- 清水穰『写真と日々』東京、現代思潮新社、2006
- 鈴木了二『非建築的考察』東京、筑摩書房、1988
- 多木浩二「写真家の誕生 発明家から写真家へ」大島洋編『写真家の時代 I 写真家の誕生と19世紀写真』東京、洋泉社、1993
- 多木浩二『写真論集成』岩波現代文庫 東京、岩波書店、2003
- 蔦谷紀子「光の狩人 森山大道 1965-2003」森山大道『光の狩人 森山大道 1965-2003』松江、島根県立美術館、2003
- 土門拳『写真作法』東京、ダヴィッド社、1978
- 中平卓馬『なぜ、植物図鑑か 中平卓馬映像論集』東京、晶文社、1973
- 中平卓馬『中平卓馬の写真論』東京、《リキエスタ》の会、2001
- 名取洋之助『写真の読みかた』岩波新書 青版 東京、岩波書店、1979
- 西井一夫『なぜ未だ「プロヴォーク」か』写真叢書 東京、青弓社、1996
- 西井一夫『20世紀写真論・終章—無頼派宣言』写真叢書 東京、青弓社、2001
- 西井一夫『写真編集者 山岸章二へのオマージュ』東京、窓社、2002
- 西村清和『視線の物語・写真の哲学』東京、講談社、1997
- フォトブラネット編『déjà-vu デジャ＝ヴュ 第14号』東京、河出書房新書、1993
- 深川雅文「森山大道—「等価」の詩学」森山大道『光の狩人 森山大道 1965-2003』松江、島根県立美術館、2003

上田直人

松本徳彦『戦後写真の歩みをたどる 昭和をとらえた写真家の眼』東京、朝日新聞社、1989

三橋純＝聞き手・構成「森山大道インタビュー 「我が身の破片性が無限に動き続けていく涯」ということ」『美術手帖4月号』東京、美術出版社、第55巻833号、2003

ロラン・バルト著、花輪光訳『明るい部屋 写真についての覚書』東京、みすず書房、1985

ロラン・バルト著、蓮實重彦・杉本紀子訳『映像の修辞学』ちくま学芸文庫 東京、筑摩書房、2005