

写真的実在—土門拳試論

梶矢桂一

On Reality of Photographic Pictures—an Essay on Ken Domon

Keiichi MASUYA

Osaka University of Pharmaceutical Sciences, 4-20-1, Nasahara, Takatsuki, Osaka 569-1094, Japan

(Received November 7, 2013; Accepted December 25, 2013)

According to Ken Domon, photographic pictures as works of art come into existence as a result of ‘a direct connection of a motif with a camera.’ In different words, as a result of the joining of a photographer’s *I* with an object by means of a camera. Taking a photograph is not a photographer’s copying of an object as a photograph, but his/her positioning of an object so that all phases of its existence which link with its past and future are condensed in one photograph.

In Kenji Suda’s *Children Selling Newspapers*, for example, children’s natures are condensed in one moment there in that photograph. The condensation of all phases possibly make the appreciators think of children’s existence which are not seen in that photograph. The appreciators are able to come to think of unseen phases of existence, because various phases of existence are condensed into one moment realized as a photograph.

Photographic reality is an expression of such one moment as stated above. Photographic reality is independent; it stands alone—it is independent as a photographic world. ‘A direct connection of a motif with a camera’ means that a photographic world has come into existence. It *is* the birth of a photographic world.

Key words — Ken Domon; photography; ‘a direct connection of a motif with a camera’; Henri Cartier-Bresson; Mokichi Saito

0. はじめに

土門拳 (1909-1990) によれば, 写真作品は「カメラとモチーフの直結」として成立する¹. 「カメラ」とは, 写真を撮るカメラである. 「モチーフ」とは題材であり, 主題である. これらが, 直結するとはどのようなことなのか. それは対象の本質をつかむ²ことである.

本稿では, 土門のリアリズム写真論を論じる. 彼にとって写真作品の実在性とは, 撮り手の道具たる「カメラ」と写真の題材たる「モチーフ」が「直結」することによって成立する. それは要するに, カメラを使う写真家の自己が対象と直結することである. 対象が写真家の自己と直結するとは, 写真家が単に被写体を写真にするのではない. 被写体の過去と未来へつながる一切の有り様

大阪薬科大学 (非常勤講師), e-mail: paideia@gly.oups.ac.jp

1 「カメラとモチーフの直結」については, 例えば, 土門拳, 『写真作法』, ダヴィッド社, 東京, 2002年, 第19版, 6頁.

佐藤香里は, 『リアリズム』とその時代的な文脈についての基礎的考察—土方定一、土門拳を中心に—において, 『「ない」ものを『ある』ようにみせる』, 戦前の国策写真に対決するものとして, 土門のリアリズム写真論を位置付けている (『早稲田大学津八郎記念博物館 研究紀要』 (早稲田大学津八郎記念博物館), 第8号, 東京, 2007年, 65頁). そのようなことは言い得るであろう. しかし土門のリアリズム写真論は, 斎藤茂吉を通じて流れてくる日本の思想や哲学に裏付けられて, 成立している. 土門のリアリズム写真論のそのような面に触れずに土門のリアリズム写真論は語れない. リアリズムとは何であるか, 実在的とはいかなることかが, 彼のリアリズム写真論の核にある問題として同時に考えられるのでなければならない. 土門のリアリズム写真論の「有る」とはどのようなことかが考えられなければならない. なお, 彼のリアリズム写真論は, 戦前の日本写真界の流れの中に既に萌芽を持つと思われる. 例えば, 安藤更生は, 小川晴陽以後の人々が「勇敢に写真そのもの, 美術そのものへ突貫した」. 「昭和十五年頃から始めた土門拳さんの仕事など, その代表的なものだろう」と述べている (安藤更生, 「古代彫刻の写真作家たち」, 『美術手帖』1952年9月号, 美術出版社, 東京, 53頁).

2 土門拳, 前掲書, 『写真作法』, 141頁参照.

が一枚の写真に凝縮するよう、被写体が指定されねばならないということである。それが、対象の本質をつかむことなのである。その時、対象が写真になり切るのである。そのような写真は「作者がどこにも顔をのぞかせてはい」ない³ものである。

このような写真作品における対象指定、すなわちモチーフの実現は、単に或る時間や或る空間を一枚の写真の中へと切り取ることによって可能になるのではない。アンリ・カルティエ＝ブレッソン (Henri Cartier-Bresson, 1908-2004) の写真作品は幾何学的構図の均整によって成立するに過ぎないので、土門によれば、単なる空間的・時間的写真として批判されねばならない。

又、土門の写真作品とは、写真家の自己が単に主観的に表現されるのでもない。写真作品は、斎藤茂吉 (1882-1953) の述べる「写生」であり、斎藤の主張する「実相観入」の所産でなければならない。

1. 非幾何学的写真

土門は、カルティエ＝ブレッソンの「決定的瞬間」(the decisive moment)⁴を批判して、次のように主張する。決定的瞬間とは、瞬間の動作の一部分を高速シャッターで切り取ることではない。写真を撮ることはシャッター時間の問題を離れた、「対象の心理的なヒューマニスティックな、一番本質的な面が出ること」であり、「その瞬間を見事につかんだということが、決定的瞬間をつかんだ」ことになるのである。例えば「動きのどこをつかむということ」ではなく、「その動くもの

の本質が出たとき」に、「その本質をただ一回のシャッターで固定することに」、決定的瞬間を考えねばならないのである⁵。

例えば、カルティエ＝ブレッソンの《イエール、フランス、1932》⁶は、建物から街路へと通ずる螺旋階段の上から写されている。螺旋階段の手すり、街路の歩道の輪郭線、建物の壁を形作る線、それらは皆、写真の右端中央へと収斂する。その右側へ収斂する背景の構図とバランスを取るべく、左方向へと走り去ろうとするぶれた自転車が、写されている⁷。明らかにこの写真はぶれた自転車によってバランスを保っている。もし自転車がなかったならば、つまらない写真であっただろう。この写真は自転車によって生かされているに過ぎない。これは街路の一瞬⁸の時間を切り取っただけである。街路の一瞬によって成り立っているのみである。それは街路の「本質面」の出た写真とは言えない。それはカルティエ＝ブレッソンという撮り手が選び取った一瞬の均整でしかない。街路の「本質面」がその瞬間に写真として表れ出ているのではない。自転車は、カルティエ＝ブレッソンの写真作品を成り立たせる幾何学的構図に貢献させられるべく、そこにあるに過ぎない。彼が待ち続けたその瞬間は、彼にとって確かに一つの「決定的瞬間」であるかもしれないが、土門の考える、決定的な「一番本質的な面」を捉えた写真作品なのではない。それは単なる空間的な写真であり、ただその瞬間という時間の写真でしかない。それは、カルティエ＝ブレッソンという作者の写真作品であり、カルティエ＝ブレッソンの「瞬間」に支配されており、彼の選択した彼の構図によって成っている。一瞬を捕ま

3 同書、6頁。

4 この「決定的瞬間」とは、1952年にアメリカで出版されたカルティエ＝ブレッソンの最初の写真集『決定的瞬間』に端を発する言葉である。なお同年にフランスで出された同じ彼の写真集には、『逃げ去るイメージ』の題が付けられている。

5 土門拳、前掲書、『写真作法』、141頁。

6 13 Hyères, France, 1932, Henri Cartier-Bresson, *Henri Cartier-Bresson: Photographer*, New York: Bulfinch Press, 1992.

7 楠本亜紀、『逃げ去るイメージ アンリ・カルティエ＝ブレッソン』、スカイドア、東京、2001年、41-42頁参照。楠本は、同書において、カルティエ＝ブレッソンの幾何学的構図に関して、『アクィラ、アブルッチィ、1952』を始めとして複数の作品を詳細に分析している。均整の取れた幾何学的構図は、カルティエ＝ブレッソンの写真作品の大きな特徴である。

8 本稿において、「一瞬」の語が用いられるとき、必ずしも、常に「瞬間」の露光時間を反映する時間の表現とは限らない。カルティエ＝ブレッソンに関して用いられる場合は、それは時間を表すものとして考えられているが、土門の写真論との関係において用いられる場合は、時間の外にあるもの意味している。それは時間を超えた「一瞬の現在」を意味している。カルティエ＝ブレッソンの「決定的瞬間」に由来する「瞬間」の概念は、既に述べたように、土門によって、シャッター時間の問題を離れた、「対象の心理的なヒューマニスティックな、一番本質的な面」の出る「瞬間」として考え直されている。それは、「対象の典型的なもの」とフォトジェニックに触れ合う契機であり、機縁である(土門拳、前掲書、『写真作法』、143頁)。

える撮り手の視点そのものなのである。撮り手なしには、決して考えられない写真である。

必ずしも、ぶれた被写体の存在自体が、「一番本質的な面」から写真を遠ざけるというのではない。『CAMERA』1950年3月号の月例選評において、須田健二の《新聞売る子供たち》のぶれた子供について、「思い切ってモチーフがぶれている表現が新鮮」だと土門は述べている⁹。それには子供たちの「本質的な面」がブレによって写し出されている。カルティエ＝ブレッソンの《イエール、フランス、1932》の場合は反対に、写真は「一瞬」という時間の中へと逆に押し込まれている。《イエール、フランス、1932》は、自転車や街路の過去と未来へつながるあらゆる時間の有り様が、その一瞬へと凝縮するよう写されたのではない。そこには唯、一瞬という時間における均整の取れた幾何学的構図が有るのみである。それに反して、須田の《新聞売る子供たち》は、子供たちの本質面が、子供たちの有り様が、その一瞬の中に凝縮させられている。だからそれは、子供たちの写真に写っていない様々な有り様を鑑賞者に連想させたりもする。様々な有り様が、写真における一瞬へと凝縮しているが故に、凝縮した様々なものを鑑賞者は連想し得るのである。その一瞬の中に、被写体やモチーフが閉じ込められるのではなく、むしろ、モチーフはその一瞬を越えるべく、そこに凝縮させられている。その点が、カルティエ＝ブレッソンと異なっている。カルティエ＝ブレッソンの場合は、街路に自転車がなければ、全く別の写真になったであろう。街路がそれだけで写真の決定的なモチーフとなることはあり得ない。むしろ一瞬という時間こそが、その写真の重要なモチーフだと言ってよいかもしれない。《新聞売る子供たち》が、写された一瞬を越えようとするのとは、大きく異なるのである。

写真は、一枚の平面である。二次元平面であることが、それだけで写真を意味付ける訳ではない。その二次元空間に何がいかにかに写されるかがそ

の良し悪しを左右する。その空間に表現されたものによって、写真は有意味なものとして有ることが出来る。被写体の表現があって初めて写真は意味を持つのである。

では、被写体を表現するとはどのようなことなのか。それは、撮り手が顔を隠したまま、被写体が表れ出ることである。その表れは被写体のみで成り立たねばならない。《新聞売る子供たち》において、鑑賞者は撮り手を鑑賞するのではない。「子供たち」を見るのである。そこには子供たちの「はしゃぐ様子しか表れていない。それは一枚の写真であり、一つの平面に押し込まれた一場面かもしれないが、そこにある被写体はその平面を超越しようとする。そのように被写体の有り様が凝縮し、一瞬が捕まえられることこそ、「決定的瞬間」が捉えられることである。それこそカメラとモチーフの直結である。子供達のはしゃぐ様子が、カメラとモチーフが直結されたが故に、写真平面に溢れているのである。写真平面には子供達の姿が満ちているのである。

もちろん、写真作品とは、撮り手が対象を切り取るのだから、撮り手なしには成立しない。いかにカメラとモチーフの直結といえども、カメラなしに直結はない。「一番本質的な面」の出る一瞬を他ならぬ撮り手が選び取らねばならない。だから「大事なモノは見れば見るほど魂に吸いつき、不必要なものは注意力から離れる」¹⁰と言われる。撮り手が被写体をよく見て、「対象の本質」を見極めねばならない。写真とは写真家の自己を通して写真家によって撮られるのでなければならない。

2. 実相観入の所産としての写真

写真家はその自己を通して撮るとは、どのようなことだろうか。写真家が自己を通して撮るのなら、撮り手の存在を度外視できないのだから、カメラとモチーフは撮り手によって媒介されたものであり、両者が直結することはないのではない

9 土門拳、『写真批評』、ダヴィッド社、東京、1999年、第11版、26-27頁。

10 土門拳、『強く美しいもの 日本美探訪』、小学館、東京、2003年、39頁。

か、という問いが生じるかもしれない。カルティエ＝ブレッソンは、明らかに、彼の自己を通して写真を撮った。「カメラとモチーフの直結」を主張する土門も、「自己を通す」しかないのならば、結局カルティエ＝ブレッソンと変わらず、それはもはや対象とモチーフの直結ではあり得ないと思われるかもしれない。以下において、この問題を考えていきたい。

土門の「カメラとモチーフが直結する写真」の考え方は、斎藤茂吉が自身の俳論で述べた「実相観入」の思想に影響を受けている。土門は、「カメラとモチーフの直結」はアララギ派歌人の言葉を以てすれば“実相観入”ということになるのであり、「カメラとモチーフの直結」乃至は“実相観入”こそはリアリズムへの道」と宣言している¹¹。

土門に従えば、「心素直にして誠実な者に対して、モチーフは常にその美しさの全部を明け放しにのぞかせ、撮影に必要な一切の技術的注意すらも語ってやまない」ので、写真家は「モチーフが叫ぶ声に耳をかたむけ、その指示するがままにカメラを操作すればよい」のである¹²。写真を写すとは、モチーフに従うことである。そのモチーフが、撮影に必要なあらゆる「技術的な注意」をも語る。しかし、モチーフに耳をかたむけ、従ったとしても、それを写す行為なしに、「従う」という行為が有意味なものとして結実することはない。写真作品の成立のためには、まず初めに、写真家のモチーフへの感動がなければならない。けれど、写すという「写真家的実践」が、その感動に伴わなければ、感動は写真作品として実を結ばない。故に、モチーフに従うことは、写すという

「写真家的実践」によってようやく意味を持つことが可能となる。だからこの、写真家の感動を一枚の写真とする「写真家的実践」なしには、「カメラとモチーフの直結」はない。写し方次第で、カメラとモチーフが直結する写真が生まれたり、生まれなかつたりするのである¹³。

「写真家的実践」は写真家の自己を通してのみ可能である。カルティエ＝ブレッソンはその自己を通して一枚の写真のために自然を切り取ったのだから、そのために写真家的実践を担う自己が必要だった。又土門も、「モチーフの叫ぶ声」を実現するために、構図を考えねばならなかった。「写真家的実践」なしには写真は成らないし、又、構図の問題は写真において避けて通ることが出来ない。このように考えてみると、二人は結局違わないと思われるかもしれない。しかし、何のための「写真家的実践」なのか、何のための構図なのか問題なのである。カルティエ＝ブレッソンの写真作品が実現しようとするのは、まずは何よりも均整の取れた構図なのである¹⁴。その構図の実現を彼の「写真家的実践」は目指す。土門はこれに対して、モチーフに従うべく写真を撮り、従うべきモチーフに見出した感動を実現すべく構図を考えるのである。

斎藤茂吉は、「実相に観入して自然・自己一元の生を写す」と述べる¹⁵。「実相」とは「実在的なもの」(das Reale)である。一方「自然」に関しては、和辻哲郎の言、「人生自然全体を包括した、我我の対象の世界の名」によって説明される¹⁶。例えば絵画は、「実相・実在・自然を対象として飽くまで其を究めることが即ち自己の生を写す」¹⁷が故に、「写生」である。ギュスターヴ・クールベ

11 土門拳、前掲書、『写真作法』、8頁。但し、斎藤茂吉の実相観入の世界は汎神論的立場と考えられるかもしれない(佐藤佐太郎、「解説」、『斎藤茂吉集』(現代日本文学全集23)、筑摩書房、東京、1953年、421-424頁を参照)。そのような汎神論的なものが、土門のリアリズム写真論に見出されるのかは、稿を改めて考察したい。

12 土門拳、前掲書、『写真作法』、9頁。

13 土門拳、前掲書、『写真批評』、36頁。

14 カルティエ＝ブレッソンも構図以上のものを意識したかもしれない。何も彼が、構図以外は全く問題にできなかったと言っているのではない。しかし、彼の写真表現にとって構図は極めて重要であった。それなしには写真は意味をなさないようなものであった。「…写真は自然の一部を切りとるのであるから、切りとる角度、つまり構図を重くみている。主題の人物は切りとるための構図が悪ければ、具体的に人に伝達されないし、内容をより上げる力が出ない」(木村伊兵衛、「パリの写真家たち—ブレッソンとドアン—」、『アサヒカメラ』、1955年4月号、朝日新聞社、東京、1955年、140頁)のである。

15 斎藤茂吉、「短歌に於ける写生の説」、『斎藤茂吉集』(現代日本文学全集23)、筑摩書房、東京、1953年、196頁。

16 斎藤茂吉は、自らの「自然」について述べるために和辻を引用しているが、和辻哲学の「自然」の概念を議論しようとした訳ではない。

17 斎藤茂吉、「短歌に於ける写生の説」、199頁。

(Gustave Courbet, 1819-1877) の「海波図」(La mer orageuse) や「海と断崖との図」(La falaise d'Etretat après l'orage) こそが、そのような実相観入の絵画的結実である。それらは、クールベの絵画であるのだから、描き手クールベのモチーフに対する関心なしには始まらない。しかし、海波の「動律」自体は、クールベの創作ではなく、クールベに先立って存在する実在的なものである。クールベは自身の感動を惹き起こした海波の「動律」を写したのである。画家に先立つ海波の「動律」が既に有ったが故に、絵画はその写しとして成立し得たのである。実在的なものである海波に観入し、海波とクールベが一つになった。それが実相観入である。クールベの絵画がどんなに優れた構図であったとしても、それは構図のためにあるのではない。彼はただ海波の「動律」に従ったのであり、彼の絵画はそのことの故に意味を持つ。それが海波の「動律」の「写生」である。

斎藤茂吉の実相観入の思想では、主客の対立がなく自然及び自己が一元のものとなっている。主客に、もはや別なく、それらは同一である。写生とは主観から独立させられた「没感情的なもの」ではない。写そうとする物の「真情」を胸中に「感起すること」も又写生である。それ故「一たび実相に観入することなくて、決して胸中に物の真情を感起することは出来ない」¹⁸のである。彼の実相観入は、写す自己の有する表象から独立して成立したりはしない。写す自己の働きなしには成り立たないのである。写す自己が写そうとするものと一つになるのでなければならない。

土門が目指すリアリズムの写真も同じである。

リアリズムの写真とは、実相を写すが故に、リアリズムの写真と呼ばれねばならない。それは実在的なものに従うほかない。その実在的なものが、写真家の自己を離れてどんなに実在的であろうとも、それだけではまだ写真とは言えない。リアリズムの写真の成立のためには、写真家の自己が働かねばならず、写真は「写真家的実践」の結果として存在するのでなければならない。そのような「写真家的実践」の結果としての写真において、モチーフが写真表現の中に満ち溢れていて、写真という二次元平面を超えようとするならば、それこそまさにモチーフの実在性が写されたのである。モチーフは写す写真家が見出したものとして、彼の自己と一つになっているのである。それは写しだから、モチーフによって示された「技術的注意」に従った実践の結果である。モチーフに従っている。けれど、写真家の側にモチーフへの興味や関心や感動がなければ、そもそも「写真家的実践」はあり得ないから、モチーフは写真家の自己を通して写真の中に実在性を獲得したのであり、写真家の自己なしにはリアリズムの写真は考えられない。カメラとモチーフの直結とは、主客の対立を超えた一なるものの実現として実を結ぶのでなくてはならない。

土門は、『CAMERA』1950年2月号の「新写真作画講座第2回—第40回月例第一部印画評」¹⁹において、新島邦彦の月例特選作品《倒れた灯》²⁰が5.6の絞り²¹で撮られていることについて、「僕だつたら自分の癖で最少絞りの22まで思わず絞ってしまうところですが5.6でいゝのです」と述べている。その一方で、『フォトアート』1958年

18 同論文、200頁。

19 土門拳、「新写真作画講座第2回—第40回月例第一部印画評」、『CAMERA』1950年2月号、アルス、東京、76頁。土門拳、前掲書、『写真作法』、5-7頁。なお、《倒れた灯》そのものは、『CAMERA』1950年2月号巻頭口絵を参照のこと。

20 これは、まだ燃えている倒れた蝋燭を写したものである。浅い被写界深度のために、蝋燭と燭台以外は、暈けている。蝋燭の影や燭台の影も暈けており、印象的な絵となっている。鑑賞者は、蝋燭がなぜ倒れたのか、考えざるを得ない。そもそも、なぜ蝋燭が使われているのだろうか。停電なのだろうか。この写真において鮮明に写っているのは、蝋燭と燭台だけである。向うの窓も含めて殆どのものは暈けている。にもかかわらず、否、むしろその故に、鑑賞者は、写っていないものについて、色々思いを巡らすのである。

21 レンズ内の光量を調節する遮蔽物を絞りという。絞りを絞るとは、絞りの穴を小さくすることである。絞りを開けるとは、その穴を大きくすることである。最少絞りに絞るとは、絞りの穴をレンズの設計上の最小の大きさにすることを言う。反対にレンズ設計上の最大の絞りは、開放絞りと言われる。なお、絞りの大きさを示す指標としてF値がある。F値はレンズの焦点距離をレンズの有効口径で割った値である。光を取り込む時間が一定の時、絞りの穴の面積が半分になれば光量は半分になる。F値で言えば、倍ごとに光量が半分になる。例えばF1.4の絞りの時には光量がF1の絞りの時の半分である。F2の時には更に半分になる。又、絞りの穴が大きければ大きいほど、被写界深度は浅くなるので、ピントの合う範囲は狭くなる。逆に絞れば絞るほど、ピントの合う範囲は広がる。F5.6(5.6の絞り)とは、F1の32分の1の光量である。F8(8の絞り)とは、光量がF5.6の時の更に半分である。被写界深度は、F5.6よりもF8の方が深い。

4月号において伊藤寛の《淡雪》を「絞f8という絞がちょっともの足りない」。「ピントを前面の山道に合わせた場合、後に続く山、左上に見える山はアウト・フォーカスになって、あまくなっている。そこが不徹底である」²²と指摘する。新島の《倒れた灯》において、5.6の絞りがそれによいと言われ、伊藤の《淡雪》では、8の絞りが甘いと言われる。この二つを並べれば主張に一貫性がないように思われるかもしれないが、そうではない。多くの場合、土門は、最少絞りで撮影を重んじたが、それはモチーフが写真において実現されるために必要だからそうしただけのことであり、最少絞りが絶対という訳ではない。写真家の作為が被写体の実在性と衝突するならば、それは失敗した写真である。暈けが目につくのなら、それは撮り手の作為として顔を覗かせてしまっているのである。その暈けが写真の鑑賞を妨げるのなら、それは写真家が絞りの選択を誤ったのであり、その写真は失敗である。暈けに妨げられては、カメラはモチーフと直結出来ない。だが、新島の《倒れた灯》の場合は、蠟燭の影と手前暈けが溶合し、むしろ作画上の効果を上げている。我々の目は、ピントの合った「倒れた灯」に自ずと向けられる。背景の窓も暈けているので、鑑賞者は「灯」に引き付けられるのである。暈けは「灯」の表現のために不可欠な手段である。この写真が最少絞りであったならば、蠟燭や灯以外にも様々なものが写り込み、結果として、この《倒れた灯》を鑑賞者が見る邪魔をするであろう。これは、「灯」の写真であるから、5.6でよいのである。むしろカメラとモチーフが直結するためには、5.6でなければならない。その絞りにおいてのみ、作者が顔を見せないでいられるのである。

最少絞りにしないことで成功している土門の作品に、《大野寺弥勒大石仏立像摩崖仏上半身（石英安山岩）》²³がある。この作品では、右手前の紅葉したモミジが暈かされている。そのために鑑賞者の目は、モミジに妨げられずに、木陰と一つに

なった立像摩崖仏の上半身に行き着く。そしてそれに釘付けになる。立像摩崖仏に引き付けられるかのように思わずその顔を覗き込むのである。立像摩崖仏の右側は影とモミジに覆われている。左側は陽光に照らされている。立像摩崖仏の顔は図ったかのように絵の左枠の方を向いている。しかもこの作品は、その立像摩崖仏を少し右に傾くように写している。適切な絞りと優れた構図の故に、立像摩崖仏の顔を、鑑賞者は覗き込む。鑑賞者はモミジに妨げられることなく、立像摩崖仏を見る。しかし、構図の妙がこの作品を支えるのは事実だけれど、土門は決して構図を見せるためだけにこの写真を撮ったのではない。立像摩崖仏の「本質面」を捉えるために、この写真を撮ったのである。写真には立像摩崖仏の世界が広がっている。立像摩崖仏が写真になり切ったのである。

モチーフが写真になり切れねばならない。それこそが写真における実相観入である。

3. 結び一写真的実在

新島の《倒れた灯》において、「ローソクが倒れる前・燃えている現在・流れる蠟・ジージー音をたてて消え尽きる未来・部屋の静けさ広さ」が、「一瞬の現在を写した写真に集中的に視覚化されて」いる点を土門は称賛する。「モチーフが写真になり切って」いて、カメラとモチーフが直結しているのである²⁴。この写真は彼の言う「パンチュール・オブジェ（写真的実在、或いは写真的宇宙）」²⁵の実現である。

この《倒れた灯》の背後に土門は撮り手の人柄を見ている。撮り手がどんな人物かを見出している。その一方で土門はそのすぐ横で、《倒れた灯》には、作者がどこにも顔を覗かせてはいないと主張する。論理だけを見ればこれらは矛盾である。しかしそれこそがまさに土門の考える写真的実在の有りに他ならない。撮り手の「写真家的実践」を通して写真作品が出来るのであり、その

22 土門拳、前掲書、『写真批評』、212頁。

23 5《大野寺弥勒大石仏立像摩崖仏上半身（石英安山岩）》、土門拳、『女人高野室生寺』、美術出版社、東京、1978年。

24 土門拳、前掲書、『写真作法』、6頁。

25 同書、6頁。

限り写真作品は撮り手の自己に支えられている。その一方で被写体が写真に写るといふ点からすれば、写真作品は被写体に従ったその写しでなければならぬ。この全く相反する二つのことが、一つになっているのである。それが写真的実在なのである。《倒れた灯》は、撮り手たる主とモチーフたる客がどちらも同じ一つの写真になり切っているのである。それこそが「モチーフとその表現の純粹統一」²⁶である。その時、主も客も一つの同じものである。対象の本質をつかむとは、このような写真的実在を成立させることである。それこそまさに、斎藤茂吉の「自然・自己一元の生」の写真における実現である。

写真的実在とは、決して、モチーフが写真において写真家から独立して一方的に実現するような実在ではない。それは、モチーフに対して写真家が働きかけ、それを確認し、一つの意味を認めることによって成立するような実在でなければならない²⁷。それは同時に、写真的実在として実現される写し出された一瞬の現在として、「過去と未来へつながる時間性」を暗示するものでなければならない²⁸。写真的実在とは、そのような一瞬の表現である。それは写真家の過去と未来がつながる場所であり、モチーフの過去と未来がつながる場所でもある。しかも、この写真的実在において、モチーフと写真家が出合うのである。このような写真的実在は、しかしながら同時に、写真の世界として独立し自立する。それは作者の姿が消

える場として自立するのであり、それによって、写真的実在は真の写真の世界となるのである。

「カメラとモチーフの直結」とは写真的実在の成立である。写真の世界が生まれることである。カルティエ＝ブレッソンの世界とは構図の世界である。形式の世界である。そこでは被写体の過去と未来がつながりはしない。むしろ写真作品の一瞬の時間が過去や未来から切り離され独立させられているのである。須田の《新聞売る子供たち》の場合は、子供たちの過去と未来が一つの写真作品においてつながり、そこに写真の世界が新たに開けるのである。子供たちは写真的実在として、写真になり切っているのである。それは、主客が共に消失するということである。主もなく客もない。被写体もなく撮り手もないのである。ただ、子供たちという写真的実在が写真において存在するのである。それが写真の新たな独立であり写真の自立である。それが、「カメラとモチーフの直結」である。写真の実相は写されることによって真の実相となるのである。

写真的実在とは、「しづかさや岩にしみいる蟬のこゑ」における「蟬のこゑ」のように表れねばならない²⁹。大野寺弥勒大石仏立像摩崖仏のように、倒れる灯のように、主客の別なく、見るものと見られるものが一つになったものとして、写真の中に生きているのでなければならないのである。

26 同書、6頁。

27 同書、153頁参照。

28 同書、167頁参照。

29 斎藤茂吉は、「しづかさや岩にしみいる蟬のこゑ」(芭蕉)を「真の『写生』」だとする。これに対して「しづかさや朧は月の香のやうに」(漁川)の場合は、「朧」の実相が現れていないと言う(斎藤茂吉、前掲論文、「短歌に於ける写生の説」, 203頁)。土門ように言えば、前者の場合、モチーフは詠まれた俳句において一つの「俳句的実在」を成している。「しづかさ」と「こゑ」は、共に音に関わる表現であり、両語を繋ぐものがこの俳句の軸になっている。そのようなこの俳句において「蟬のこゑ」と芭蕉の自己は、一つである。「蟬のこゑ」の生命溢れる有り様が「自然の生」として俳句に「写生」されている。反対に後者の「朧」は主観に対立する対象のままである。「自然・自己一元の生」として「俳句的実在」がそこに実現するに至っていない。「しづかさ」は、「朧」とどう関わるのかが明確ではない。「朧」という言葉は、詠まれる対象として詠み手の自己と対立する。それは「しづかさ」や「香」の語と共に並べられているに過ぎない。「立石寺の蟬」の過去と未来が俳句においてつながるような俳句的実在はそこにはない。「朧」はどのような過去を持ち、これからどのようにあるのだろうかということが分からない。詠まれた朧月夜がどのようなものが明確にならないままなのである。