

Title	「インターフェイス」から捉え続けたひとびとの暮らし：写真家 東松照明の眼に映り込んだアメリカニゼーション
Author(s)	吉成, 哲平; 三好, 恵真子
Citation	大阪大学大学院人間科学研究科紀要. 2022, 48, p. 147-180
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/86866">https://doi.org/10.18910/86866</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

「インターフェイス」から捉え続けたひとびとの暮らし  
—写真家 東松照明の眼に映り込んだアメリカニゼーション—

吉 成 哲 平・三 好 恵真子

目 次

1. はじめに
2. 東松が見つめた、戦後の「アメリカニゼーション」を巡る先行研究とその課題
3. 敗戦と占領に向き合い続ける、「弱い個人」としての生活者の思想
4. 内なるアメリカの変貌—「日本人」と「占領」シリーズの分析から
5. 問い返され続けた敗戦と、ひとびとの死の意味



「インターフェイス」から捉え続けたひとびとの暮らし  
—写真家 東松照明の眼に映り込んだアメリカニゼーション—

吉 成 哲 平・三 好 恵 真 子

## 1. はじめに

東松照明 (1930-2012) は、「戦後写真の巨人」とも称され、1950年代より半世紀以上にわたり戦後の日本を撮り続けた写真家として知られる。戦後写真史において東松は、敗戦後の社会状況を鋭く捉えた「リアリズム写真」や、社会的出来事をストーリーとして表現することを重んじた「組写真」等の、従来の写真表現の潮流と一線を画し、写真独自の視覚的効果を重視しつつ、60年代より新たに登場した「映像派」の写真家として位置付けられてきた。特に「名取＝東松論争」(1960年)<sup>1)</sup>に象徴されるように、編集者であり、写真家でもあった名取洋之助が戦前より主導してきた「組写真(報道写真)」への反発から、東松は「群写真」という独自の表現方法を提起し、揺れ動く戦後社会の姿を捉え続けたとされる。

他方で、筆者らによるこれまでの東松照明とその作品に関する先行研究の精査から、次の二つの課題が浮かび上がってきた。すなわち第一に、東松が「映像派」世代の代表的写真家として、概して時代、社会状況及び写真表現の歴史的潮流の中に埋没して論じられてきたことである。そして第二に、このとき「群写真」に関し、誌面上での写真同士の組み合わせが鑑賞者へ喚起するその象徴的イメージのみが中心的な議論の俎上へと載せられてきた点である。つまり既存研究では、経年的な撮影活動を通じ深化していった東松自身の胸中がその作品から切り離されて論じられることで、東松が見つめ続けた戦後社会の実相が未だ明らかとなっていないことが見出されてきた。

そこで、以上の課題点を克服するために前報(吉成・三好 2021)では、筆者らが提起した「写真实践」という独自の的方法論より、東松が1960年代初頭より30年以上をかけて見つめ続けた長崎の原爆被害の実像を、写真集に加え、当時の雑誌、新聞記事、対談集等を交えた多角的な資料分析より明らかにした。つまり、ここで言う「写真实践」とは、写真家たちが眼前の風景との出会いの中で、撮影行為を介しその思索を深化させてゆく経年的な実践を、総体的に捉えてゆく方法論として位置付けたものである。これまで筆者らはこの「写真实践」より、東松と同様に戦後の生活者の営みを見つめた写真家として、かつてアラスカを旅した星野道夫の撮影活動に焦点を当てると共に、更には星野が生きた時代と社会状況を重層化させることで、その思索の根幹であった「人間と自然の関わり」

の体系化を成し遂げた（吉成 2021）。

この方法論を基に、先述した東松の長崎における撮影活動の分析（吉成・三好 2021）にあたり最も重要であったのは、経年的に発表してきた三作品に収録する写真を、東松がその都度組み替えながら、終わらない原爆被害の実状を表現し続けた点にある。つまり、ここには東松が重層的な撮影活動を通じ、同地の原爆被害を次第に捉え直していった軌跡の意味が窺える。この点を踏まえ筆者らは、非被爆者であった東松が、はじめて訪れた長崎で原爆体験との「距離」への強い葛藤を抱きながらも、その後 30 年以上にもわたる撮影行を通じ、個々の被爆者との間に関係性を築き上げる中で、やがて同じ戦中戦後の時代を生き抜いてきた生活者として捉え直していったことを明らかにした。加えて、このように戦後の生活を個別具体的な現場から表現し続ける根底には、東松を含む一人ひとりが戦時下から占領期にかけて受け止めた、相反する複雑な胸中があったこともまた見出された。とりわけ、敗戦時に 15 歳であった東松にとってそれは自らの戦後の生のありようを決定付けた「戦中の被害体験、敗戦の記憶、戦後の飢餓感」の滲む「戦争の影」であり、言い換えれば「原光景」であったこと（東松 1987: 142）を特筆しておきたい。

以上の研究成果を踏まえ、「写真実践」より東松の撮影活動の全体像を描き出す上で更に注視すべきは、東松にとって日本の戦後史を最も強く特徴付けた出来事とは、自らの「原光景」と不可分に結びついた、敗戦後の「占領」と「アメリカニゼーション」であったことである。すなわち東松は、こうした敗戦後の基地の金網から日本へと染み出してゆくアメリカとの鮮烈な出会いから、その後 1950 年代後半より「明治生まれの日本人」を写した作品群である「日本人」シリーズを制作し、更に 1960 年頃からは日本の独立以後も各地に残る基地を見つめた「占領」シリーズに取り組んでいく。そしてこれらのシリーズの「接点」として、60 年代末の本土復帰に揺れる沖縄の現実に強い衝撃を受け、長崎と並行しつつ、その後ライフワークとして同地を撮り続けていった（東松 1976: 236-237）。つまり敗戦後の「アメリカニゼーション」は、東松の胸底に抱かれ続けた最も重要な主題の一つであり、この鮮烈なアメリカとの出会いこそが、長崎を含め、その後数十年にわたり列島各地から戦後日本を見つめ続ける原動力となってゆくのである。

しかし、第 2 章で詳述するように、こうした敗戦からまだまもない時代を生きる生活者の姿と、更には独立以後も続く占領状況を捉えた撮影行に関し、既存研究では概してその諷刺的、批判的な側面のみが強調されてきた。特に上述の「アメリカニゼーション」については、戦後の日本を暴力的に塗りかえていく出来事として、東松が強い反発と共に表現し続けた点が指摘される。他方で、上述したその複雑な敗戦体験に鑑みると、東松がそうした占領状況を一概に肯定も否定もせず、その意味を「インターフェイス」、すなわち境界面から捉え、その行方を思考する姿があった側面を注視する必要がある。加えて、第 3 章で具体化するように、そこには東松自身もまた戦時下と敗戦直後の体験へと繰り返し立ち返りつつ、一人の戦後の生活者として、変貌するアメリカの姿を暮らしの中で受け止め、問い直してゆく思想的営為があったこともまた見過ごすことは出来

ない。従って本稿では、「原光景」としてのアメリカとの出会いより、その後 1950 年代から 60 年代にかけて東松が捉えた戦後の「アメリカニゼーション」の実相を明らかにすることを試みる。そこには、安保や公害等の幾つもの矛盾を内包しながらも、経済大国としての繁栄を迎えた 1970 年の日本において、戦後の初心が薄れゆく現状への東松自身の煩悶もまた、浮き彫りとなってくるのである。

## 2. 東松が見つめた、戦後の「アメリカニゼーション」を巡る先行研究とその課題

先述した「日本人」シリーズと「占領」シリーズに関し、ここではまず前者に関する先行研究とその課題から押さえない。敗戦から戦後復興期へと差し掛かる時代状況の中で、当時まだ 20 代であった東松が「ひと」を収めたこのシリーズを巡り強調されてきたのは、それが戦後社会を生きる生活者に対する「諷刺」として写されてきたとする点である。例えば、この点に関し岸哲男は、国民の政治意識のかつてない高まりに呼応し、写真界もまた緊張の只中であつた、60 年安保闘争前後の時期に登場した「映像派」の写真家として、東松を挙げる（岸 1974: 26）。その上で、上述した東松の「人もの」に関し、東松が「封建的」で「前近代的」である、歪んだ戦後社会を生きるが故に翻弄される、善良な小市民の喜怒哀楽を諷刺的に捉えているとした（前掲書: 35-36）。このように、新進気鋭の若手写真家として登場したその当時から、同時代の民主化と近代化による戦前までの封建遺制からの「解放」に対比される形で、東松が「前近代的な人間像」や「封建的な社会現象」を捉えてきたとされること（渡辺 1959 等）にまず留意する必要がある<sup>2)</sup>。

また前報（吉成・三好 2021）でも整理したように、このとき同時に押さえないのは、東松が戦後の混乱期をしたたかに生き抜いた生活者としての肌感覚を持ち合わせつつも、他方ではそこに戦後社会への批判者としての視点が重ね合わされていたとされる点である（飯沢 2008: 86-87）。特に、飯沢耕太郎は東松の「日本人」シリーズに関し、それまで主流であった素朴な「リアリズム写真」とは一線を画し、「群写真」という独自の手法によって「“庶民”の表面の顔」を引きはがし、その「俗物ぶり」を露わにしているとした。このとき、東松の関心がとりわけ眼前の現実の背後にある「権力の体系」へと向かっていったとされることにも留意したい<sup>3)</sup>（前掲書: 87）。

同様に、こうした戦後社会への批判的な視線は続く「占領」シリーズにおいても指摘される（岸 1974; 飯沢 1999）。例えば前出の飯沢は、先述した戦後社会を生きる「小市民」へと投げかけられた批評的な視線が、その象徴的な映像表現と結びつくことで、その後の「占領」シリーズにおいて一層先鋭化したとする（飯沢 1999: 84）。ただしこのとき、東松が葛藤を抱えつつ、戦後の「アメリカニゼーション」の矛盾が噴出する場所として、米軍基地とその周辺の街を捉えていたとする点は、その撮影行が一面的な「批判」には留まらなかった側面を押さえており、見過ごすことは出来ない。

そして、以上の「アメリカニゼーション」については、アメリカやオーストラリアの研究者ないし写真家による論考 (Dower 2004; Rubinfien 2004; Tunney 2013; Yeoh 2013) でも同様に注視されてきた点に留意する必要がある<sup>4)</sup>。ただし、このとき特筆すべきは、上述の日本写真史における議論とは異なり、敗戦以後の東松が抱いた複雑な葛藤に根ざすその表現を、個々の写真集のみならず、当時の雑誌記事等の資料も交えて多角的に描き出している点である。しかしながらこうした論考で、愛憎半ばする占領への思いが踏まえられつつも、例えば占領期の日本に現れた黒人兵や「混血児」の姿に象徴されるように、それまでの日本の純粋性を犯すものとして、東松が軍事基地化する現状を批判的に捉えたとされがちであった (Dower 2004: 73-74)。特に上述の黒人兵の姿に関しては、基地が人々へともたらす暴力の象徴とされてきた点 (Dower 2004: 67; Tunney 2013: 7) は見過ごせない<sup>5)</sup>。そしてこうした一連の指摘は、占領者である「男性的な」アメリカと、被占領者である「女性的な」日本の「抱擁 (embrace)」という隠喩から、敗戦後の日米双方の間に築かれた親密な関係性を描き出した、ジョン・ダワーによる議論 (Dower 1999) を基盤とすることも特筆すべきである。

このように 1950 年代から 60 年代にかけての、東松の「日本人」及び「占領」シリーズに関する先行研究を整理することで浮かび上がるのは、次の二つの課題点である。一つは、既存研究では、民主化と近代化を目指す戦後日本に生きる「後進的な」人々への風刺や批判的側面が強調され、他ならぬ東松自身もまた敗戦を経験した同じ生活者としての視点より、それぞれの生きざまを捉え続けた重要性が見過ごされてきた点である。例えば、こうした側面へと光を当てた論考としては、多木浩二が「近代と前近代の二重構造」の中で、懸命に戦後を生きる個別のひとびとへと注いだ東松のまなざしを指摘する (多木 2003: 231,247)。また、本稿での中心的な分析対象の一つでもある『日本』(1967 年) を巡り吉村伸哉は、東松と同様に敗戦を体験した者として、それが敗戦から占領期にかけて経験された「挫折感」、「空洞感」、「飢餓感」を主体的に描き出した最初の作品として高く評価した (吉村 1970: 210)。これらは、東松と同時代を生きた者としての共感より、個別の人間を見つめたその重要性を指摘する点で重要である。しかしながら、これらの論考においても、敗戦から高度成長へと向かう、急激な社会変動の只中を生きる個としての人間の営みを見つめ続けた撮影行の全体像は未だ明らかではない。

そして二つに、このとき、撮影活動が開始された 1950 年代から 60 年代にかけての急激な社会変容がほとんど言及されることなく、あくまで個別の作品の分析から「アメリカニゼーション」が定型的に論じられてきた点である。例えば、こうした当時の社会状況と照らし合わせてその意義を読み解いたものとしては、第 4 章でも押さえるように、東松の「わたしの町」(1952 年) を基に、それが再軍備反対の声の一方で朝鮮戦争の特需景気に湧く、故郷の名古屋の街が内包する矛盾を捉えていたことを指摘した、竹葉丈による論考 (竹葉 2013) が挙げられる。しかし、ここでは議論の焦点がそれまで主流であった「リアリズム写真」や「組写真」等の表現手法との差異に当てられており、東松自身にとっ

てのアメリカの変容は明らかではない。つまり先行する論考では、東松の眼に映るアメリカは、概して基地に象徴される強大な軍事力を背景に戦後日本へと侵襲する存在として、これまで批判的に位置付けられてきたことが第二の課題点である。これを先述した第一の課題点と重ね合わせる時、東松自身もまた複雑な胸中を抱えつつ、ひとびとの暮らしの中でのアメリカの受容をどのように見つめていったのかを通時的に明らかにする必要がある。そこで次章ではまず、東松を含む敗戦後の生を歩み始めた一人ひとりが抱いた「戦後の初心」の実相と、その暮らしぶりを通じた「占領者」であるアメリカの受容を概観していきたい。

### 3. 敗戦と占領に向き合い続ける、「弱い個人」としての生活者の思想

#### 3-1. 戦後の生の原体験としての敗戦と、暮らしの前景化

前報（吉成・三好 2021）では、「空襲・廃墟体験」が、東松を含む戦時下から占領期を生き延びた一人ひとりに相反する複雑な胸中を抱かせたこと、そしてそれは、ひとびとに戦前までの観念性への内省に立ち、個別具体的な「現場」から思考する重要性を強く促したことを整理した。この点を踏まえつつ、東松が見つめた戦後日本の「アメリカニゼーション」を具体化するにあたり、本節ではまず、「ひとびと」<sup>6)</sup>の生活が各々の敗戦体験に即して営まれ続けていったことを押さえたい。なぜなら、「ひとびと」にとって戦後意識とは、「戦中意識の問い直しを現在の自分の生に投げ返す営み」を含むからである（栗原 2005: 167）。この点は次章において、東松自身もまた自らの「戦争の影」を見つめつつ、一人の戦後の生活者としての実感と共感より、戦後社会と向き合い続けた軌跡の意義を明らかにする上で注視する必要がある。

この点に関しまず注視すべきは、思想の科学研究会による『思想の科学』や花森安治らの『暮らしの手帖』に代表されるように、敗戦を転換点として、それまで「日陰」に置かれてきた、生命を含めた暮らしへの関心が大きく高まったことである（鹿野 2002: 151）。こうした敗戦後の「暮らしの思想の復権」について見つめる時、特筆しておきたいのは、上述の初期『思想の科学』が捉えようとしたその生活者像である。なぜなら、それは戦争と敗戦という未曾有の歴史的経験に対し「真正面から、根源的に」向き合う担い手としての、思索を専門としない、日常を生きる一人ひとりの民衆の営為にこそ目を注いだからである。例えば天野正子は、知識人に比べてそれまで「意識のおくれた集団」としてみなされてきた、彼ら「戦中・戦後の厳しく苦しい生活を耐えぬいてきた民衆」の知恵にこそ社会変革の担い手としての活力が見出されていた重要性を指摘する。つまり、それは「生活の必要が生み出す思想」が持つ力であった（天野 1992: 108,110）。

ただし、こうした「ひとびとの哲学」は、各々が日常を生きる中で「具体的な行動として表現され、たえず変化していくもの」としてあった点に注意したい。つまり、それはまた曖昧で「微妙な感情のなかに埋もれている」（天野 1996: 80）ものでもあった。こ



のように、敗戦後に『思想の科学』が捉えようとした生活者像とは、生き抜くための面従腹背のしたたかな二面性と共に、時として状況が無批判に受け入れもする「弱い個人」であった（前掲書：230, 232）。ここで、戦前まで理想視された「男らしさ」との対比において最も重要であるのは、以上の「臆病者」としての個のありようこそが「戦後の初心」であったことである（桜井 2007: 111）。この点で、国家の遂行する不当な戦争にただ一人抗う「禁欲的なつよい個人」ではなく、こうした曖昧さを抱え込んだ「弱い個人」として、現状に対し各々がなしうることを模索し続ける姿にこそ、戦争への不服従の可能性が託されてきた（鶴見 2005: 18-19）ことは特筆すべきである。このように、各々の日常性に根を張る「反戦」への志こそが戦後日本を形成する根源にあったのである。

しかし、1956年の『経済白書』が「もはや戦後ではない」と謳ったように、同年には一人当たりの実質国民所得が戦前の最高水準にまで回復し、戦後日本は明確に経済重視の方向へと進んでゆく。鹿野政直の指摘するように、「戦後」は、「戦前」までの「専制」、「戦争」、「貧困」との訣別から出発し、その対極としての「民主」、「平和」、「豊かさ」を志向した。しかし、このようにその後1960年代から70年代にかけて、そうした「戦前」への緊張感を持った「戦後」意識はひとつひとつの中から徐々に薄れていった（鹿野 2008: 58-59, 64）。このとき留意すべきは、こうした初心としての戦後意識の消失は、もう一つの「戦後」意識が時に重なり合い、やがて前景化する過程で生じていった点である（前掲書：43）。すなわちそれは、戦前とは異なり国家を相対化して捉えつつも、他方では高度成長に伴う「繁栄」への一定の満足と、その担い手としての自負の感覚より、合理主義に立脚した戦後の経済国家体制を「自己肯定」する意識のありようでもあった（前掲書：49-50, 54）。

ただし忘れてはならないのは、先述した「人間のもつ弱さ、あいまいさ、あやうさ、もろさ」を前提とした生活者像の系譜は、このように高度成長を経て、再び国家が台頭する状況が現われながらも、その後も脈々と息づき続けていたことである。例えばその最たる例が、小田実や鶴見俊輔らにより、1960年代後半から70年代にかけて展開された「ベ平連（ベトナムに平和を！市民連合）」の運動であった（天野 1996: 184）。次章で具体化するように、敗戦を経験し、同時代に生きた東松もまた、こうした「戦後の初心」を絶えずその生の中で問い返してゆく一人として、戦後日本を撮り続けて行ったのである。

### 3-2. 占領から独立以後にかけてひとつひとつに抱かれた、アメリカへの複雑な胸中

以上で概観した「敗戦」という歴史的経験と向き合う「弱い個人」としての戦後の生活者の姿を念頭に、更に本節では、こうした敗戦以後のひとつひとつの暮らしぶりの中で「アメリカ的なもの」がいかにか受容されていったのかを押さえていきたい。例えば鶴見俊輔は、敗戦後の日本へと占領軍が与えた影響として次の三つの側面を挙げる。すなわち、第一に食糧の領域、第二に男女関係に関わるライフ・スタイル、第三に正義の感覚にお

いてである（鶴見 2001: 23）。一点目に関しては後述するものとし、ここではまず上記の第二、第三の点を整理しておく。まず前者の点に関しては、例えば街中を男女が肩を並べて歩く姿のように、戦前までは洋画の中でしか見られなかった男女の付き合いの風俗が、占領以後、日常の光景として現れるようになっていった。これは、その青春を廃墟の只中で過ごした東松自身が鮮烈な感覚と共に目の当たりにした「原光景」とも重なり合う点に留意したい。

また、後者の「正義の感覚」について特筆すべきは、占領軍の示す「新しい価値基準」を万人が等しく受け入れるべき普遍的なそれとして受容することに、ひとびとが少なからず疑いを持っていた点である。例えば、東京裁判において「戦争犯罪」という新たに創出された概念の下、天皇不在のままに戦争責任が問われた結果、一握りの戦時指導者のみが処刑されたことは、ひとびとに日米または他国政府に対する不信の念を抱かせた（前掲書：56-57）。

そして、こうした相反する感覚を伴った、敗戦後のアメリカとの出会いを押さえる上で見過ごせないのは、先述したように、当時欠乏を極めた食糧問題に対し、占領軍がその「供給者」としての忘れ難い記憶を刻み込んだことである（前掲書：20）。例えばこの点に関し安田常雄は、成功裏に終わったアメリカによる食糧援助と DDT に対する「庶民の生活感情」の内側にあった、ある葛藤の存在を指摘する。すなわち、それは「敗戦の悲哀とソーセイジサンドウィッチのうまさという両義性」であり、「ある異和感を含む衛生状態の改善への感謝」という感覚であった。こうした占領軍の振る舞いへの両義的な感覚は、その後アメリカへの感謝へと収斂することで、「アメリカ的なもの」を受け入れていく重要なステップとなったのである（安田 2005: 268）。前報（吉成・三好 2021）でも整理したように、東松自身にとっても基地のフェンス一枚を隔てた、敗戦直後の「飢餓地獄」に身を置いた経験は後年繰り返し言及されると共に、そうした「飢え」の感覚こそが撮影活動へとつながっていったことをここで改めて強調しておきたい。このように、ひとびとはその日常の中で恐怖、懐疑、驚嘆、羨望、そして感謝の念といった、ある落差と曖昧さの感覚を抱きながら、それぞれの形で「占領者」であるアメリカと出会っていった。

他方で、戦後日本がいわゆる逆コースへと進む 1950 年代後半から 60 年代にかけて、本土の米軍基地は主要施設に縮小され、「基地の文化」は金網の内側へと封じ込まれていく。そして、これによりそれまで維持されてきた占領体制はずっと見えにくいものとなっていった（吉見 2007: 150）。このとき、次の二つの変化を押さえておきたい。一つは、この過程で、基地や暴力の直接的経験を通して出会ってきた、それまでの日常風景としてのアメリカと、他方では「メディアを通じて消費される豊かさのイメージ」としてのそれとに、アメリカが明確に分裂し始めていった点である。そしていま一つは、これら二つの顔を示すアメリカを、戦後日本がねじれた仕方で受容していったことである。つまり占領期が終わる中で、戦後日本はそれまでの「占領者」との結びつきを忘却しよう

とし始め、代わって「消費主義的なアメリカへの欲望」を増大させていった。このように、かつての軍事的暴力の記憶から切り離された、豊かさの象徴としてのアメリカ像が人々の前に大きく立ち現れていったことを強調しておく（前掲書：125）。

そして、こうした変化と並行し、1950年代後半に入りひとびとの生活の次元でのアメリカニゼーションは徐々に進み始め、60年代に入りそれは加速度的に進行していった。前出の安田によれば、高度成長期に入り、家庭電化を中心とした「近代化」としてのアメリカニゼーションの波が押し寄せると共に、更には1961年の貿易自由化を契機として「コカコラリゼーション」が進んでゆく（安田 2005: 267）。この点を念頭に最も注視すべきは、こうした中で、先述の占領期における「落差」を伴うアメリカ的なものの受容から、やがて「同時代感覚」としてのそれへと転換していった点である。すなわち、講和条約締結の頃から暮らしの中に明瞭に浮かび上がってきたのは「東アジア戦略を担うアメリカ帝国の姿」であり、それ故に基地闘争に象徴される「反米」や「復古」の風潮が、風俗や生活の中にも広がっていった（前掲書：283）。このとき、占領期においては「劣等感に裏打ちされた羨望と驚嘆」と共に受け止められていたアメリカニゼーションが、特に若い世代を中心として、小田実の言う「アメリカについて考えることは、日本について考えることにひとしい」という同時代感覚に即して捉え直され始めたのである（前掲書：283-284）。つまり、それは批判の矛先としてではなく、一人ひとりの内部へと浸透した、内なるアメリカを見つめることであった（加藤 1991: 355-356）。このように独立以後も占領が続く状況下で、暮らしぶりの中で受け止められていくアメリカの姿は次第に変容を遂げていったのである。

### 3-3. 「原光景」としてのアメリカとの出会い

以上で整理した、敗戦体験を問い返しながらか、戦後を生きる「弱い個人」としての生活者の姿と、その暮らしの中でのアメリカの漸次的な受容を踏まえ改めて確認しておきたいのは、東松自身の「原光景」としての、アメリカとの鮮烈な出会いである。この点に関し、既に筆者らは前報にて戦時下から敗戦、そして占領期にかけて東松が抱いた、割り切れぬその複雑な胸中を明らかにした。すなわち、それは空襲する煌びやかな B29 の編隊を眼前にして抱いた、生と死の狭間を生きる鮮烈な感覚であり、また、その後の廃墟の中で受け止めた、「虫けら」のように死んでいった人々の「怨恨と怒り」であった。また、そこには敗戦を契機とし、それまで軍国主義的な価値規範を厳しく説いてきた大人たちが手のひらを返していったことへの不信感が重ね合わされていた。現に、戦時下においては「鬼畜米英」とされてきたはずの占領軍が、自らを含めて敗戦直後の飢餓から「解放」する姿を東松は目にする。こうした敗戦体験に根ざす幾重もの葛藤を抱え、その後東松は個別具体的な「現場」から、撮影行為を通じ戦後社会の行方を思考していったのである。

ただし、こうした「戦争の影」を踏まえつつ押さえておきたいのは、それはまた、進

駐してきた米兵との日常的な出会いを通じ、東松自身の中で更に重層化されていったことである。例えば後年の東松は、実際に占領後に近所で起こった性的暴行事件に聞く米兵の残酷さと、他方では頭を撫でてチューインガムやチョコレートをくれる、自らが実際に出会った兵士たちの、人間的なやさしさとの狭間で悩んだことを振り返る（東松 1982: 171）。ここで重要であるのは、そうして自由平等の民主主義を掲げて突然現れた占領軍の内部にも、白人と黒人の差別の構造が厳然として存在していたことを東松がはっきりと感じ取っていたことである。この点に関し、先述した『日本』の中で東松は次のように振り返る。

「ところが、基地周辺の米兵たちの遊び場は、「白いまち」と「黒いまち」に分れていて、自由平等のアメリカに階級と人種の差別が厳存することをぼくたちに教えた。それは、お題目としての民主主義に疑いをもたせはしたが、マッカーサーの平和占領政策の評価が損なわれるものではなかった。」（東松 1967）

そして、だからこそ東松は差別を受ける黒人兵へと「シンパシー」を感じ取っていた（東松 1984: 102）。とりわけ当時の自分のような子どもたちに対し、彼らは気さくで、気前が良く、そこには差別を受ける者としての、敗戦国の人間に対する共感があったことを東松は回顧する（Tomatsu 1984: 66）。このような輻輳する「原光景」を抱きながら、東松は独立以後も続く占領状況を捉えていく。「何をやってもそこへーペンフィードバックしてしまう」（東松 1984: 103）と残すように、それはまた、戦後を生きる東松自身にとっても絶えず問い返される鮮烈な経験であったことを、ここでは改めて強調しておきたい。

## 4. 内なるアメリカの変貌—「日本人」と「占領」シリーズの分析から

### 4-1. 分析対象作品とその方法について

次節以降、自らもその一人として東松が見つめた、敗戦後を生きる生活者の営みと、その中へと浸透する「アメリカニゼーション」の実相を明らかにする上で、初めに分析対象となる作品とその方法を整理しておく。第1章でも述べたように、1970年代以降の沖縄へと続く撮影行の基盤となったのは、明治生まれの日本人を写した「日本人」シリーズと、これと並行する形でその後米軍基地とその周辺の街を捉えた「占領」シリーズであった。この点を踏まえ、本章では東松が学生時代にカメラ雑誌へと投稿していた1950年代前半から、写真家として本格的に活動してゆく50年代後半を経て、その後の60年代末にかけて、雑誌を中心に発表した作品群と、同時期の新聞記事等に基づく多角的な資料分析を行う。なお、この間に東松は五つの写真集を制作しているが、このうち本稿では上述の二つのシリーズの作品が収録された『日本』（1967年）を併せて中心的な作品分析対象としたい。

以上を念頭に、ここで東松の独自の表現手法であった「群写真」の具体的な構成方法についても改めて概観しておく。前報（吉成・三好 2021）で詳述したように、東松はそれまでの主流であり、眼前の現実をストレートに捉えた「リアリズム写真」や、写真の編集によりストーリーを構築した「組写真」とは一線を画した表現方法として「群写真」を提起した。その特徴は、次の三点にまとめられる。すなわち、第一に「群写真」とは、自らが現場で直面した戦後社会の複合的な現実を表現する手法であった。また、第二に実際の作品上では、それぞれの写真群と文章から成る小テーマごとの「ブロック」に基づいて構成することで、そうした眼前の現実の多面性を浮き彫りとしていた。そして第三に、長崎の原爆被害を巡り経年的に輩出された作品群がまさにそうであったように、ある主題の下にその後新たに撮影した写真を次の作品の中へと組み込むことで、自らが現場で感じ取った事柄を重層的に描き出していた。以下ではこれらの「群写真」の特徴を踏まえつつ、東松の眼に映った「アメリカニゼーション」を描き出していく。

#### 4-2. ひとびとの暮らしに内包された、敗戦後の社会の矛盾

前章を踏まえ、初めに改めて押さえておきたいのは、東松自身もまた身をもって生きた「戦後」とは、「民主」、「平和」、「豊かさ」という初心より出発したことである。しかし、以下に見るように東松の初期の作品から浮かびるのは、同時に「戦後」はまた幾多の矛盾をその内側に抱えこんでいたことである。

これまでも指摘されてきたように、東松は大学在学中に恩師から揺れ動く社会へと目を向けるよう示唆されたことをきっかけに、敗戦後の「日本という国が滅びてゼロから出発して立ち上がろうとしている時期」の「ダイナミズム」（東松・大島 2008: 192）を写し始める。こうした東松の出発点にあり、敗戦後の社会が未だその内部に抱える傷跡へと目を注いだ作品としてまず押さえてたいのは、祖母、母、子どもの三人が橋げたから並んで川面を眺める後ろ姿を写した「時代」（『カメラ』1952年5月号）である。ここで東松は、親子三世代が並ぶ姿に時の移ろいを感じ取りつつ、「あまり裕福でもなさそうなこの親達」が、「寒々しい師走の街に出たときの気持」へと思いを馳せていた。ここからも窺えるように、重要であるのはこの一枚が「自分の生活にもつとも身近かな」彼らへの「愛着」を覚えながら撮影された点である（東松 1952a）。つまり、そこには自らの敗戦後の生活実感を重ね合わせつつ「ひとびと」へと目を注ぐ姿があった。このように戦後の生活の厳しさについては、写真家として独立してすぐに発表された「アルバイトを求める高校生」（1956年）や、水上生活者の暮らしを写した「舂の人々」（1956年）、また低賃金の重労働によって家族を支えねばならない「石切り」（1957年）等の諸作品にも見て取ることが出来る。

他方で、前章で整理したように、東松が写真家として本格的に活動し始めるこの時期は、既に戦後が「清算」される時代へと突入し始めていた。しかしながら東松は、上述の敗戦後の暮らしの厳しさの一方で、戦前より脈々と続いてきた、島や村の暮らしのありよ

うもカメラに収めていたことを強調しておきたい。例えば、ここでそうした作品として挙げられるのは、「孤島の断片 神島の人と資源」(『カメラ毎日』1957年9月号)と、「天草のきりしたん」(『サンケイカメラ』1958年2月号)である。すなわち、前者では三重県・神島に生きるひとびとの生業に息づく「生活の知恵」を、そして後者ではキリシタン弾圧の歴史を経験しながらも、日常の暮らしの中に深く根を下ろし続ける天草・崎津の信仰へと、東松は目を注いでいた。

ただしここで注意すべきは、こうして撮影のために訪れた土地で出会う暮らしぶりはまた、戦前までの軍隊との関係も否応なく東松に彷彿とさせていたことである。つまり、「農村の二・三男」(『カメラ毎日』1956年10月号)では、茅葺屋根の家を背に走る二人の男児と、その後ろ姿を見つめる、「明るい好ましい」若き自衛隊員の笑顔を捉えていた。以下に見るように、最も重要であるのは、そうして生活のために農家の次男、三男が自衛隊へと入隊する状況に対し、戦前の「日本軍隊」と「農村」との関係を重ね合わせながら、眼前の光景を捉えていた点である。

「かつての日本軍隊と農村との関係は 再び形をかえて くりかえされている かれらをとりにくく農村の現実を直視すれば 平和でそぼくな農村の生活を愛しながらも 自衛隊の門をくぐらなければならないのだろう 私は しかしかれらの農村に帰っての晴れやかな表情に期待したい」(東松 1956c: 27)

ここからも、東松が戦後のひとびとの暮らしを、戦前からの切れ目ないつながりの上と感じ取っていたことが分かる。そこでは終戦から約十年が経過する中で、先の戦争が未だひとびとの生活へと落とし続ける「影」を見つめていたのである。

そして、こうした戦後の生活者を捉えた作品へと連なる形で「日本人」シリーズが生み出される。すなわち、主にこれは「地方政治家」(『中央公論』1957年9月号)や「課長さん」(同 1958年7月号)等に代表される、政治家や役人たちの日常を中心に捉えた作品群である。ここからは「お上」である国や地方の示す方針と、現場の状況との狭間で葛藤する、一人ひとりの人間模様が浮かび上がってくる。例えば、「板挟みになった校長先生」(『世界』1958年7月号)では、1958年の勤務評定問題を背景とし、「戦後の教育方法」を評価しつつも、他方では勤務年月によらず一律に教師へ評定を下さねばならなくなったことに対して苦悩する校長先生の日常を捉えていた。同様に、同じ年に発表された「村の名士さま」(『日本』1958年12月号)では、米軍により接収された、旧陸軍の演習地の補償費で戦後の暮らしをしのいできた、富士の裾野にある村の有力者たちが、接収解除の安堵の一方で、その後の生活への不安を露わにする様子を伝える。とりわけこの中で東松は、村人たちが一堂に会して戦没者の法要を営む最中、老齢の村長たちが顔を突き合わせ話し込む姿を収めた一枚に、以下のように記していたことを特筆しておく。

「むかしはよかったな。村民はみんな純情で平和だった。駐留軍がきてこれがすっかりダメになった……そうだけど基地のおかげでなんとか食べる、まったくいても困る、いかれても困るってわけだな」戦没者の慰霊祭でも、はなしのタネはこれしかない。」(東松 1958e)

このように、戦争を経つつ営まれ続ける暮らしの一方で、そこには敗戦以後の社会の急激な変化をもたらした、各々の葛藤が内包されていたことが浮かび上がる。そして、上述の名士たちの苦悩にも見て取れたように、その最たる出来事が「占領」であった。ここで再びその撮影活動の原点へと戻るならば、例えば学生時代の東松は、敗戦から占領という時間の経過と共に変わる故郷の名古屋の街中に、占領をもたらした変化を既にはっきりと感じ取っていた点に強く留意したい。すなわち、東松は「わたしの町」(『カメラ』1952年11月号)の中で、道端に座り込む「混血児」と、駅の改札を出る労働者たちに交じった娼婦と思しき女性、そして剥がれかけの「再軍備反対」、「武器を造るな」と記された貼り紙を写した三枚の写真と共に、以下のように記す。

「私の住む町守山はかつて旧連隊が駐屯し町の関門守山駅には工場通いの産業戦士が群っていた。敗戦後は変って外国駐留軍が進駐し、兵隊を頼る女達が町に移住して来た、そして七年が経過し、町の片隅には異国の血を混えた小さな肉体を見るようになった。一方世界の情勢は、育ち行く国際児をよそに再び戦争の危機を告げている。町のこゝかしこには戦争反対の貼り紙が、剥がれても剥がれてもまた新しく貼られてゆく。」(東松 1952b)

ここにもあるように、「兵隊を頼る女達」やその後の「育ち行く国際児」の存在は、前章で確認した東松自身の「原光景」を織り成していた。他方で、ここでその存在は同時期の朝鮮戦争はもとより、終戦から時を経ずして再び起こり得る、次なる戦争の可能性と二重写しにされながら捉えられていたことを特筆しておく。このように東松は、戦後復興の陰で葛藤を抱えこまざるを得ず、時に各々の現場で板挟みになりながらも生きる一人ひとりの姿を、自らの敗戦以後の生活実感を重ね合わせながら捉えていたと言える。そして、それはまた急激に変わりゆく社会の中で「生活の必要」と向き合いつつ、続いてゆく日常を生きようとする「ひとびと」の姿でもあったことを強調しておきたい。

#### 4-3. 基地から日常の暮らしへと染み込んでゆく「アメリカニゼーション」

こうした中で東松は1960年頃より「占領」シリーズとして、米軍基地とその周辺の街を主題とする一連の作品群を発表していく。前節で見た、敗戦後の人間たちへと焦点を当てた作品群との連続性を押さえる上でまず特筆すべきは、この時期に東松の眼に捉えられたアメリカとは、そうした「ひとびと」の暮らしぶりの外側から侵襲してくる存在

として映り込んでいた点である。例えば、「混血児スミエちゃん」(『芸術新潮』1959年2月号)の中で東松は、それまでの撮影活動を振り返り、自分自身の内部を流れる「血」と同時に、若者たちのように外見をアメリカ風に装ったとしても依然として抜き難く残る、「人間の、日本人の核のようなもの」に焦点を合わせてきたとし、次のように続ける。

「こんどの「占領」というテーマは、「日本人」の對極として、僕の内部に深く根づよく巢食つていたもう一つの芽で、それは「日本人」の延長線上に、というよりも平行線上のものとして僕自身は位置づけている。「占領」というワクの中で生まれた新しい問題、末端の生活および文化を規制していく根源を、僕は「日本人」同様、僕なりの目で、じつと見守つていきたい。」(東松 1959a: 189)

このように異なる他者としてその日常へ浸透するアメリカの姿は、例えば同じ年に発表された「基地<ヨコスカ>」(『アサヒカメラ』1959年4月号)でも確認出来る。この作品では、7枚組の写真を通じ横須賀基地周辺の街の様子を表現していた。すなわち、まず最初の頁で東松は、「文化が きのこ雲に乗って 海のむこうからやって来た 人は <進駐>と呼ぶ」という一文と共に、英語の看板の掲げられた錆びたトタンの建物の並ぶ街と、日本人の経営する土産物屋を訪れる水兵たちの姿を写す。また、続く2頁目では、「ねじれた小さな日本の街よ おまえには清潔な素肌があったはずだ なぜ いそいでく塗りかえる>のか 海のむこうの招かれざる客に 媚びる必要があるとでもいうのか 道化役者のように」と記し、「社交係募集」の看板の掲げられた、路地裏のバーの真っ赤な入口と、それとは対照的に、風揚げの吊るされた日本家屋のガラス戸を写した二枚の写真を並列させていた。そして最後に3頁目では、「売りに出された<日本の象徴>」とし、土産物屋の店先に売られた旭日旗の写真を載せる。ここで注視すべきは、この写真の隣に、「あれから十三年 招かれざる客の豪華な振舞に ねじれた小さなく日本人>は 次第に魅了されていったのだ」と記し、下駄ばきの小柄な日本人女性の付き添いのもと、米兵とその花嫁が道端を歩く様子を収めた一枚で締め括る点である(東松 1959b)。

つまり、見開き頁ごとに作品の展開を整理すると、まず、基地周辺を行き交う水兵に象徴される占領軍の存在、続いて、昔ながらの日本家屋を残しながらも基地に合わせて「塗りかえられていく」街、そしてそれまでの「日本の象徴」を捨て去り、豊かさや憧れの対象として着実にアメリカを受容していく日本人という、三段階に分けることが出来る。すなわち、その極限としての原爆という圧倒的な軍事力を背景に、敗戦後の日本で開始された占領は、他方ではその「豪華な振舞」によりひとびとを魅了する「ねじれた」出来事として、東松自身の眼に映っていたと言える。

こうした中で、東松は引き続き「占領」を主題とし、1960年に「HARLEM (黒人街)」(『アサヒカメラ』1月号)、「視線」(同2月号)、「周辺の子どもたち」(同3月号)、そし



て「IWAKUNI 岩国 IWAKUNI」(『中央公論』4月号)を相次いで発表する。これらは発表順に横須賀、千歳、三沢、岩国の各米軍基地を撮影したものである。ここで重要であるのは、各作品の最初の頁に、タイトル及び写真と共に、「とつぜん 与えられた 奇妙な現実 それをぼくは <占領>と呼ぶ」という一文が載せられていた点である。特に『アサヒカメラ』掲載分の三作品には、その右上に「U.S. Bases in Japan Series」と記されていた点に留意したい。ここからは、敗戦を契機に直面した「原光景」としての「占領」が作品全体の主題を貫き、とりわけ独立以後も残る米軍基地からこれを捉えようとしていたことが分かる。

前出の「基地<ヨコスカ>」でも見たように、このうち、こうしたアメリカにより塗りかえられていく基地周辺の街の姿がとりわけ色濃く窺えるのは「IWAKUNI 岩国 IWAKUNI」である。すなわちこの作品は、基地を取り囲む有刺鉄線と見回りの米兵たちを写した「オフ・リミッツ」、周辺の街を歩く米兵の姿を捉えた「基地のアメリカ人」、また傷痍軍人に始まり、地域の子どもや住人たちの姿を収めた「基地の日本人」、そして最後に「混血児」の四つのテーマから構成される。ここで作品構成に関し特筆すべきは、基地という中心からその周縁へ、換言すればアメリカから日本、そして両者の境界的な存在へと、東松の注ぐ視線が移動するかのように一連の「群写真」が展開される点である。以上からも、敗戦後に突如として眼前に現れた「奇妙な現実」としての基地であり、そしてアメリカに対する日本の従属的な状況が、東松によって意識されていたことが窺える。

しかし強調しておきたいのは、こうした占領者であるアメリカへの受動的な姿勢と対照をなすのが、60年安保に直面した際のその姿であったことである。つまり、1960年6月4日の国会デモの模様を、国会議事堂前に陽の光を浴びて揺らめく旗に始まり、デモ隊の表情を接写した写真群より表現した「怒りの日—6・4デモ—」(『カメラ芸術』1960年7月号)で東松は、以下に見るように、こうした占領状況を生きる一人として抗議の声を発していた。

「ぼくは もう だまっていられない／傍観者としてのぼく自身を 拒否する／《アンポ・ハンタイ》／《コッカイ・カイサン》のデモに参加しよう／そして／傍観者の視角を距離を 捨て／参加者の眼をとり戻すことだ」(東松 1960f: 61)

ここにもある通り、最も注視すべきはそれまでの「傍観者の視角」と「距離」を拒否し、「参加者の眼」から、揺れ動く安保闘争と自らも向き合おうとする東松自身の決意があった点である<sup>7)</sup>。言い換えれば、それは戦後日本を一方向的に塗りかえる出来事として占領を捉えるのではなく、敗戦を経験し、同じ時代を生きる一人の人間であると共に、写真家として何がなしうるのかを、その身に問いかけることで起こされた行動でもあったと言える。

なお、こうした「参加者」としての眼の獲得を念頭に、これ以降の撮影活動の軌跡を具体化する上で見過ごせないのは、東松にとってこの60年安保こそが「方法論転換のタイム・ポイント」(渡辺 1975: 313)であった点である。この点に関し東松は、その頃主流であった写真表現のあり方を「ちっともいいと思っていなかった」と振り返るに留まったように、それがいかなる転換を促したのかは必ずしも明らかではない。しかし、以上で押さえた、占領状況に対し行動するひとびとの内側から、眼前の出来事を捉えていく視点は、こうした東松の「方法論転換」の一つとして考えられることを強調しておく。

ただし、このように直面した現場での肌感覚に即してシャッターを切っていく側面は、これ以前の時期より実践されていたことにも併せて留意する必要がある。例えば東松は、1959年のカメラ雑誌上での若手写真家たちによる座談会の中で、次のように発言していた。

「もともと、大上段に意識的に振りかぶったナギナタでなくて、切実になんともやむにやまれぬという気持でとび込んで撮ったということはあるわけです。その場合にしても皮膚に感じて飛込んでいくという場合が多いと思うのです。」(佐藤・長野・田沼・東松 1959: 144)

この点を踏まえた上で、上述の安保闘争と向き合うその姿を重ね合わせる時、そこには、「現場」から自らへと投げかけられてくる切実な問いへの身体的な応答として、一瞬一瞬の撮影行為があったことが浮かび上がる。このように、1960年頃の「占領」シリーズを辿る時、東松の眼に映るアメリカは、敗戦直後の「原光景」を再現するかのよう、突然現れては戦後の暮らしの中へと入り込んでくる存在として、その当初受動的に受け止められていた。しかし、とりわけ60年安保への直面を経て東松は、アメリカによる終わらない占領を、「ひとびと」の一人として、その内側から主体的に捉え返そうとしていたのである。

#### 4-4. 「不可視の国家」としてのアメリカに向き合うひとびと

この安保闘争以降、60年代後半にかけて「アメリカニゼーション」ないしは「占領」を直接的な主題とした作品としては、続く1961年に発表され、原水爆禁止世界大会に向かうデモ行進の様子を捉えた「平和行進<列の中のイメージ>」(『アサヒカメラ』1961年10月号)、また、ライシャワー駐日大使時代に撮影された「アメリカ大使館」(『カメラ毎日』1964年9月号)、そして海辺でトランプに興じる若者たちと、コカ・コーラの広告を貼る売店を写した「アメリカニゼーション」(同1964年11月号)が挙げられる。そして、これらの作品の一部や、前節で詳述した「日本人」シリーズを収録しつつ、1955年から67年にかけて発表した作品群を再構成した写真集が『日本』(1967年)であった<sup>8)</sup>。以下、表1に示すようにこの作品は合計157枚、9つのセクションからなる。

表 1. 『日本』(1967年)の作品構成(東松 [1967]より第一筆者作成)

	セクション(発表年)
1 (13枚)	「吹きだまり」(1959年、山本太郎による寄稿を含む)
2 (16枚)	「恐山」(1959年、岡田隆彦による寄稿を含む)
3 (9枚)	「アスファルト」(1962年、福島辰夫による寄稿を含む)
4 (10枚)	「風景」(1962年)
5 (12枚)	「まち」(伊藤光晴による寄稿を含む)
	「せとものまち」(1955年)
	「おりものまち」(1966年)
6 (16枚)	「ghost town」(1958年、一部は1964年、多木浩二による寄稿を含む)
7 (10枚)	「チンドン」(1961年、石堂淑朗による寄稿を含む)
8 (18枚)	「家」(1960年、磯崎新による寄稿を含む)
9 (53枚)	「占領」(1960～1967年、末尾に「note」を含む)
編集後記	

この作品構成を概観しつつ、ここで特に焦点を当てたいのは、その最後のセクションに収められた「占領」である。なぜなら上記の表からも読み取ることができ、また第2章でその評論を押さえた吉村(1970)も強調したように、この「占領」に限り、東松は1960年から61年にかけて撮影及び発表した上述の作品に、その後新たに撮影した写真を組み込みながら構成し直しているからである。つまり、ここからは60年安保を経た時間の中で、撮影行為を通じて東松が継続する占領状況を捉え直していった軌跡の意味が窺える。従って、以下ではこの「占領」の具体的な構成を更に詳しく見ていきたい。

以下、表2に示すように、この「占領」は大きく四つの「ブロック」に分類出来る。すなわちその構成としては、まず、前節でも押さえた基地とその周辺の街を行き交う米兵や女性たち、また住民の姿を捉えた第1ブロック、続いて一人ひとりの「混血児」の表情へと目を注いだ第2ブロック、そして反基地を掲げ行進するデモ隊の様子を中心に組まれた第3ブロック、最後に、再び基地周辺の街へと戻り、個としての米兵たちの姿を写した第4ブロックから成る。これらの各写真にはいずれもタイトルやキャプション等は付されておらず、その代わりに「note」として、その末尾に編集後記が掲載されていた点にも留意したい。

表 2. 「占領」のブロック構成(東松 [1967]より第一筆者作成)

ブロック	主題
1 (24枚)	基地の街と人
2 (7枚)	周辺の子供たち
3 (11枚)	反基地を訴えるデモ隊
4 (11枚)	基地の「ひと」

以上を念頭に、ここで次の2点を特筆しておく。第一に、第3ブロックに見られるように、前節で詳述した基地周辺の街を写した写真に留まらず、本作ではその後の反基地闘争を中心とするデモの写真が、この「占領」では新たに追加されていることである。つまり、それまでの作品群で中心的な焦点が当てられていた、アメリカによって塗りかえられる基地周辺の街のみならず、そうした状況を同時代の課題として共に受け止め、声を上げるひとびとの存在を組み込むことで、より複合的な視点から占領状況が表現されていた。そして第二にこのとき、第3章でも整理したように、戦後のアメリカニゼーションを、日本とアメリカとの切り分けられない関係性の中で捉えようとしていたことである。以下ではこの「占領」に掲載された写真の初出雑誌に記された、東松自身の胸の内を押さえつつ、これら二点を具体的に明らかにしていきたい。

まず一点目に関し、東松が「占領」の編集後記に記した各作品の初出情報より、これを発表時期、作品名、掲載誌、撮影地に分けて整理すると、以下、表3のようにまとめられる。ただし本作ではこれらの写真の他に、雑誌上では未発表のものが含まれている点に注意したい。

表3. 「占領」に掲載された、既出写真の初出一覧（東松 [1967] より第一筆者作成）

発表時期	作品名	掲載誌	撮影地
1960年1月	「HARLEM（黒人街）」	『アサヒカメラ』	横須賀
2月	「視線」	(同上)	千歳
3月	「周辺の子供たち」	(同上)	三沢
4月	「IWAKUNI 岩国 IWAKUNI」	『中央公論』	岩国
6月	「檻（おり）」	『カメラ毎日』	東京 <sup>9)</sup>
11月	「少年の家—神奈川県大和市南林間の混血児」	『婦人公論』	中央林間
1961年10月	「平和行進<列の中のイメージ>」	『アサヒカメラ』	相模大塚
1964年9月	「アメリカ大使館」	『カメラ毎日』	東京都内
1965年1月	「新宿（共同制作シリーズ）」	(同上)	東京都内

他方で、同じ文章の中で東松は「占領」に収録した写真の撮影地を、「長崎県—佐世保、山口県—岩国、神奈川県—横須賀・相模大塚・中央林間、東京都—都内・立川・横田・砂川、青森県—三沢、北海道—千歳」（東松 1967）であるとしていた。つまり、表3で示した既出作品の撮影地と、上述のそれとを比較したとき、本作へ新たに加えられた未発表の写真とその撮影地は、佐世保、横田、砂川（立川）が中心であることが分かる。先述したように、ここで特筆すべきは、このうち1967年の砂川基地闘争を始め、デモ隊の姿（写真1等）が新たに収録されていた点である<sup>10)</sup>。ここからは、東松が日本の独立以後も残り、拡張しようとする基地に対し抗議するひとびとの姿にも等しく目を注いでいたことが窺える。

その一方で、写真2にもあるように、こうしたデモ隊による激しい抗議行動を収めた一連の写真の次頁に配置されていたのは、あたかも壁のように立ち並ぶ、雨に濡れる機動隊員のシルエットであり、アメリカ大使館の屋上へと掲げられたアメリカ国旗であった。このとき、後者の初出である「アメリカ大使館」(『カメラ毎日』1964年9月号)を確認することで浮かび上がるのは、そのように内なるアメリカを通して、同時代の日本を捉え返していくという再帰的な視点が息づいていたことである。



写真1. デモ隊の様子

写真2. 機動隊員とアメリカ大使館

© Shomei Tomatsu - INTERFACE

先述のようにこの作品は、ライシャワー時代の大使館内部を撮影した写真から構成される。このとき最も注視すべきは、東松がこれらの写真と共に記した一連の文章である。すなわち、まず東松は、「ジーパンハイテ アロハキテ ギターヲカキナラシ ラッキー ストライクヲスウ オトコたち」と、「ポップコーンヲタベ コカコーラヲノミ チューインガムヲカミナガラ ペチャクチャシャベル オンナたち」は「インフォーマル」なアメリカ人であるとする。他方で写真に写るように、そうしたアメリカ人から構成される国家の出先機関としての大使館で働く彼らは、そうした私たちの持つ典型的なイメージとは異なる「フォーマル」な姿をしているとし、それらは同じ一つのアメリカが持つ、異なる側面であると記す。以上を念頭に、東松が次のように続ける点を注視したい。

「イマ ニッポンハ アメリカノ エイキョウカニアリマス アメリカノコトハ ナンデモ ニッポンニ ヒビイテキマス デスカラ ソノアメリカノ オオクヲシルコトハ イズレニシテモ ヒツヨウデス」(東松 1964a: 39)

つまり、ここから浮き彫りとなるのは、日米の関係を切り分けられないものとして捉えながら、アメリカを多く知ることが、そのまま同時代の日本を考えることに繋がるとする東松の視点の存在である。これは前章で整理した、暮らしぶりの中での、ある落差の感覚を伴った敗戦直後のアメリカとの鮮烈な出会いから、占領期以降の同時代感覚としてのアメリカの受容という転換とも重なり合うことを強調しておきたい。

その上で更に東松は、かつてルース・ベネディクトがアメリカに暮らす日本人を調査し、

日本の社会構造と日本人の心理構造を『菊と刀』に著したように、今でもその方法論は生きておりつつ、「ペンヲカメラニカエテ」、日本に住むアメリカ人の姿から「ギャクニ アプローチデキナイモノカト」考えていると残す(前掲書: 39)。このように東松は、一方では日常生活の中へと浸透する消費文化としての「インフォーマル」なアメリカと、他方では国家としての「フォーマル」なアメリカという両側面からその存在を意識しつつ、「内なるアメリカ」を捉えていこうとしていたのである。

ただしここで特筆すべきは、東松が消費文化としてのそれよりも、むしろ国家としてのアメリカの姿を露わにしようとしていた点である。例えば、これは同時期のインタビューの中で、東松が現在の狙いについて「「国家」をあばきだすことだ」という意味の答を返した(岡田 1968: 157)と残される点からも窺い知れる。しかし最も重要であるのは、初の沖縄訪問を経た 1969 年の新聞記事に、東松が以下のように寄せていたことである。

「もっとも、アメリカニゼーションをく見る>ことができるのは現象面だけだ。じつは、政治、経済の機構の深部、資本などと呼ばれるアブストラクションにこそ苦悩の深さを計るべきだろう。しかし、機構の深部は目に見えない。空中を走るテレビ電波のようにインビジブルだ。テレビ電波は、受像機という可視の窓を通過してはじめて映像としてぼくたちの前に立ち表れる。アメリカニゼーションはテレビ電波のようなものかもしれない。「占領」の本質はぼくたちの目に映らないかもしれない。しかしながら、沖縄は、現在もなおアメリカ合衆国の信託統治下にあつて、米国国防長官が任命した高等弁務官が最高権力者として軍事優先の政治を行なっている被占領地域だ。基地沖縄は「占領」を映し出す受像機といえないだろうか。」(「“見る”ことに賭ける」『読売新聞』1969年4月24日付夕刊)

つまりここから明らかとなるのは、消費文化に代表される「現象面」での「アメリカニゼーション」を、東松は必ずしも「占領」の本質として捉えてはいなかったことである。とりわけ、目には見えない政治や経済の機構の深部をテレビ電波に例え、基地という「受像機」によりこれを捉えようとしていた点は最も特筆すべきである。これは、「国家」の姿を露わにしたいという先述した同時期のインタビューとも呼応する。

従って、以上より明らかとなる点を踏まえ、先に見た大使館屋上のアメリカ国旗を再び確認する時、それは国家としての「フォーマル」なアメリカの姿であったことが分かる。そしてこの点で、その左隣の機動隊員たちの姿と重層化させたとき、それはその前頁までに載せられていた、占領体制へと声を上げたひとびとの前に厳然と立ちはだかる国家の姿を体現していたと思われる。その意味で、この大使館の写真に続く、私服姿の米兵たちの陽気な表情や、休日を過ごすその姿は、巨大な国家権力としてのアメリカの末端に生きる、同じ一人の人間として捉えられていたことも押さえておきたい。つまりそこには「ひとびと」と、その生活を深部から規定していく「国家」の間を行き来する東松

の視線があった。

そして、このように内なるアメリカから日本のいまを捉え直ようとする再帰的な視線と、更にはそこに孕まれた「国家」と「ひとびと」との間の鋭い緊張関係を念頭に「note」を押さえる時、そこでは東松自身の敗戦直後の被占領体験が見つめ直されていたことを注視したい。そしてその根底のテーマは、敗戦から約20年という時間の中で、その種がアメリカによって撒かれ、まもなくその芽が摘まれていった「民主主義」であった。

すなわち東松によれば、敗戦後の日本では「人々は生きるに必要なあらゆる物資が欠乏して貧苦のどん底で喘いで」おり、占領軍は大量の食糧を放出し、また DDT の散布等の対策によって伝染病の蔓延を防いだと記す。前章で整理した、同時代のひとびとが抱いたアメリカへの複雑な胸中とも通ずるように、この過程で占領軍へのまなざしは「不安から安堵へ、そして羨望へと移り変っていった」（東松 1967）。東松は、こうして人々の占領軍への意識が変容する頃に「民主主義」という言葉を耳にしたという。ここで強調すべきは、「好奇の目やもの欲しげな手が徘徊し、憧れと打算が輻輳した」他ならぬこの米軍基地こそが「民主主義の流出口」として捉えられると共に、そこから「自由平等をモットーとする民主主義の種子」が「日本の土壌」へと撒かれていったとする点である。他方で、敗戦から22年が経過する中で依然として占領は続き、更には世界情勢の急変に合わせてその目的が変化することで、当初「デモクラシーの番兵の駐屯地」であった基地もまた「敏感に反応して表情を変えた」とし、次のように締め括る。

「ところが、朝鮮戦争を契機として、そしていまベトナムに飛火した戦争の下で、日本の基地は、米軍の兵站・補給地としてその性格を変えたのである。ここにはぼくたちは、日本にデモクラシーの種子を撒いたアメリカと育ちかけた民主主義の芽をつむアメリカを、時の推移のなかで変貌したアメリカの二つの顔を見る。」（東松 1967）

これまでの分析より浮かび上がるように、「アメリカニゼーション」に対する東松の視座が、特に同時代の「国家」としてのアメリカと、「ひとびと」との間の動態的な相互関係にあったとすれば、ここからはもはやそのアメリカは、民主主義を説いた敗戦直後のそれとは決して同じではないという変化を、肌感覚として受け止めていたことが明らかとなる。つまり、60年安保を「傍観者」としてではなく、「参加者の眼」から捉えようとしたその切実な胸中にもまさに現われていたように、それは、敗戦と占領を経験した東松自身の日常的な身体実感としての「内なるアメリカ」の変容であった。

#### 4-5. 空洞化する戦後の初心への葛藤

そして、こうした「国家」に直面する、個としての生活者の姿の連続線上に、東松は高度成長を経て肥大化する戦後日本が、ひとびとの暮らしを規定してゆく側面を敏感に

感じ取っていた。先に民主主義の芽を摘んだアメリカの変容を見たように、そこにはまた、敗戦直後に切実に希求されたはずの「民主」と「平和」が否応なく形骸化してゆく現状への、東松自身のやるせない胸中があったこともまた浮き彫りとなる。

こうした側面を強く表わした作品として、ここで挙げておきたいのは、『日本』の刊行後の『カメラ毎日』に連載された「1970年:前夜」である。これは1970年の日本にとっての「ビッグ・イベント」であった、「安保」、「公害」、「万博」という「体制のエネルギーと反体制のそれとが、激しくぶつかり合った争点」（東松 1970f: 77）と正面から向き合った作品群であった。前節までの分析より浮かび上がる、「国家」と「ひとびと」との相対する関係性を踏まえてここで最初に注視したいのは、大阪万博の模様を写した「万博野郎」（5月号）である<sup>11)</sup>。この作品の中で東松は、「人類の進歩と調和」が万博のテーマとして掲げられる一方で、そこでは「戦争、貧困、公害、原爆、ゲバ学生、住宅難、交通難」といった、開催テーマにそぐわない都合の悪い出来事については「すべて水に薄めるか、あるいは抽象表現で逃げ」ており、「大国日本の国威宣揚」のために血税が使われていることへの怒りを露わにする（東松 1970a: 87, 90）。特に重要であるのは、以下のように東松が日本館の展示に対して厳しい視線を投げかけていたことである。

「万博のシンボルマーク、桜の花をあらわしたという五つの円筒建築の中には、日本の過去、現在、未来がカンヅメにされている。だが、そこで選択された日本の歴史とは、まさに時の権力の晴れ姿のみ。日本の歴史を真に担ってきた、そしていま、歴史をつくりつつある大多数の人間の営為は見事にカットされている。」（東松 1970a: 88）

すなわちここには、歴史を絶えずつくり出していく主体としての民衆の姿が位置付けられていたことが窺える。この点で、こうした大阪万博の華々しさと対を成すように翌月号で東松は、釜ヶ崎を生きる日雇い労働者の日常を通じ、「人類の進歩と調和」の傍らにある、もうひとつの同時代の現実を浮き彫りとしていたこと（東松 1970b）を強調しておく。そして、こうした繁栄する国家の陰に隠された「ひとびと」への眼差しはまた、当時高まりを見せつつあった公害問題とも結びつき、その源流を明治期の足尾銅山鉍毒事件にまで遡りつつ、現在進行形の問題としてこの「渡良瀬川流域の鉍毒禍」（東松 1970e: 47）を捉え返していた点も特筆すべきである<sup>12)</sup>。

以上の、1970年の「万博」と「公害」への視座を押さえた上で、本節では最後に「安保」より東松が受け止めた胸中を見つめたい。すなわちそこで東松は、一見すると「平和」に思われる日常の中に、戦争へと突入する前夜であった1930年代の空気を再び感じ取っていた。この点に関し、例えば東松は、1930年代という大戦勃発間際の「静寂と喧騒とが入乱れた狂気の時代」に青春を送り、その後の従軍を経て、経済大国となった現在の日本で初老を迎えたある人が、何もかもが30年代に酷似するが、老齡ゆえに自らはもはや戦地に送られることはないとかいたと記した上で、次のように続ける。



「歴史は繰返すというが、繰返さないともいう。いずれにしても 1930 年代生まれのぼくに 30 年代の日本が、ハッキリと記憶に残っているはずがない。しかし、体験者の重い言葉は、ぼくの中の古い血を呼びさます。ぼくは、次第に「あるいは、そうだったかもしれない」と思うようになる。」(東松 1970c: 109)

つまり、ここで東松自身の身体の内側で眠り続けていた歴史経験としての、大戦前夜の 1930 年代が、ベトナム戦争の拡大を始め、騒然とした同時代の状況に強く触発されることで再び浮かび上がっている点に注意したい。そして、ここにはまた先年の 60 年安保の際に経験した国会前での樺美智子の死を思い起こしつつ、それから十年という時が過ぎた「いま」を重層的に見つめようとする、以下の姿があった。

「翌日、ぼくたちが、国家暴力に抗議して議事堂周辺をデモったとき、空は暗くとざされていて、しとしとと雨が降り続けていた。今年の六月十五日は、十年前と同様に雨である。(中略) この十年間で世の中は変わった。ぼく自身も十年前とまったく同じではない。足元に地面を洗う雨を凝視しながらぼくは今、生きている人間の時間について考えている。」(東松 1970d: 87)

このように、十年前と同じ雨降る中で、反戦デモの跡を収めた東松の眼に映る、敗戦から 25 年目の日本の姿を描く時、そこには敗戦直後、「豊かさ」と共に占領軍の基地から染み出していった、「民主」と「平和」の理念が有名無実化していった現状への、やりきれなさが浮き彫りとなる。以下に見るように、こうした胸中は、本土復帰に揺れ動く 1970 年前後の沖縄へと向かい、そして「基地の中の沖縄」と称される現実をその眼で目の当たりにすることで、東松自身の内側で一層鋭い問いかけと化していったのである。

「沖縄の人が「本土復帰」を叫ぶとき、それは戦争を放棄した日本の平和憲法への復帰を意味している。その平和憲法が、空文化している現在、沖縄はどこへ帰るのか。基地の存続、沖縄の人たちの中に流れる日米 2 つの血—返還は決っても、やはり“基地の中に沖縄はある”。私はいまも、沖縄の人が本土の人を見るとき目を忘れられない。と同時に、祖国の退廃に対して何もし得なかった本土の人間の 1 人として、自己を恥じるのである。」(東松 1970g)

以上の、1950 年代から 60 年代にかけての「アメリカニゼーション」を軸とした東松の足跡を整理する時、撮影を開始したその当初東松は、戦前と戦後、また日本とアメリカの「インターフェイス」に置かれることで葛藤を抱かざるを得ない一人ひとりの生活者の姿を、自らの敗戦以後の生活実感と重ね合わせながら捉えていた。そして 50 年代末

からは、こうしたひとびとの暮らしぶりを規定する「アメリカニゼーション」を、独立後も依然として続く占領状況より見つめていく。このとき、東松の眼に映る「アメリカニゼーション」とは、列島各地に残る米軍基地から日本へと染み出し、「塗りかえる」ものとして、反発を内包しつつ受動的に受け止められていたことを特筆しておきたい。第3章で押さえたように、これは同時に、基地の縮小する本土で見えにくくなっていく自らの「原光景」に根ざした日常経験としてのアメリカを、再び可視化する重要性を持っていたことが分かる。

しかし、60年安保を挟み時代が着実に移り変わる中で、それまで抱かれていた、ある鮮烈な落差の感覚を伴った受容から、やがて同時代のアメリカを知ることが、日本を知ることへとつながっていくという、再帰的な関係性の中でアメリカを主体的に捉え返す姿が浮かび上がってきた。ただし、このときその眼前に立ち現れたのは、自らの「原光景」であり、「チューイングガムとチョコレート」と共に敗戦直後の日本へと民主主義の種子を撒いた、「解放者」としてのアメリカではもはやなかったことに注意したい。すなわち、それは同時代の朝鮮戦争やベトナム戦争等の急速な世界情勢の変化に呼応し、その芽を速やかに摘んでいった「不可視の国家」としてのアメリカであり、それはまた東松を含む、独立以後も続く占領体制へと声を上げた「ひとびと」の前に厳然とそびえ立っていたことが見出された。

そして最後に、こうした「国家」と「ひとびと」との間に孕まれた鋭い緊張関係を、東松は、繁栄を迎えた1970年の日本と沖縄において連続的に見て取っていったことを強調しておく。すなわち、大阪万博に象徴されるように、敗戦から25年後の日本が世界有数の経済大国として台頭する一方で、そうした国家の陰で見過ごされたままの、歴史をつくりだしてゆく主体としての「ひとびと」の生きざまへ、東松は同じ時代を生きる一人の人間として目を注ぎ続けていたことが分かる。そして、何よりそこには「民主」と「平和」という戦後の初心が否応なく空文化する「いま」への割り切れぬ胸中があったこともまた明らかとなった。

## 5. 問い返され続けた敗戦と、ひとびとの死の意味

前章での分析を踏まえ、本稿では最後に、自らの敗戦体験とその戦後の生の応答の中で、東松が「アメリカニゼーション」を見つめ続けた重要性をより深く論じたい。まず、本稿での分析より見出されたのは、この「アメリカニゼーション」に関し、敗戦後の日本における、風俗や生活といった「現象面」での変化に留まらず、「自由平等をモットーとする民主主義」の受容へと強く目が注がれていた点である。これは「思想」としてのアメリカニゼーションが、原爆という圧倒的軍事力を背景とした占領軍による「アメリカン・デモクラシーの上からの「啓蒙」と、それを受容した民衆自身の思想的基盤との相互関係として捉えられる点（安田 2005: 278）とも通底し得ることを特筆しておく。

ただし、ここで見過ごすことが出来ないのは、それは占領者であったアメリカによって一方的に戦後日本へと「啓蒙」されたものではなく、他方ではまた、一人ひとりの敗戦の原体験にも深く根ざしていた点である。すなわち、それはひとびとが目の当たりにした1945年の廃墟という具体的な風景に即し、憲法前文へと刻み込まれた未来への約束であり（鶴見 2005: 6-7）、同時に、戦後を生きるそれぞれの「現場」での行為によって満たされてゆくべき決意でもあった（小田 1986: 219）。その意味で、東松もまた占領軍による「啓蒙」と、廃墟の只中での鮮烈な身体実感との「狭間」で強く希求された「民主」と「平和」がどこへ向かうのかを、撮影行為を通じ、自らの問題として見つめ続けていた。そして、街中の「混血児」から、安保闘争において声を上げる「ひとびと」の姿に至るまで、東松はその矛盾と苦悩を日常の中で感じ取っていた。つまり、「占領」は決して終わっておらず、むしろ一層複雑化しつつあるという、目を逸らすことの出来ない現実こそが、戦後日本を「撮り続ける」ことへと東松を駆り立てたのだと言える。

このように、東松の原動力としての「占領」と「アメリカニゼーション」を考える上で一つの大きな鍵となるのは、敗戦前後にその内側に刻み込んだ身体実感である。そして、特にこの際に、戦時下と敗戦後の混乱を生き抜いた東松が、「戦後なら知っている戦中の子供たち」（東松 1987: 142）であった重要性を改めて注視したい。なぜなら、戦地へと送られた東松より上の戦前、戦中派世代や、あるいは終戦後に生まれたその下の戦無派世代との経験の差異が、上述した戦後への向き合い方に対しても決して小さくはない影響を及ぼしたと考えられるからである。

例えば平井一臣は、1930年生まれの東松と同世代であり、前出の「ベ平連」を主導した小田実(1932-2007)の思想的な軌跡を辿る中で、この1930年代前半の「満州事変の頃に生まれた」世代に特有である、三つの共通経験の存在を指摘する。すなわち第一に、彼らは空襲等、戦時下の悲惨な経験をしつつ、戦前の天皇制下における皇国教育を色濃く受け、また第二に、その後の少年期から青年期にかけての多感な時期に、敗戦に伴う「社会の価値観の大転換」に直面し、そして第三に、戦後の廃墟の中で「ある種の自由で平等な雰囲気を感じた世代」であった（平井 2019: 14）。三点目にもある通り、このうち特に重要であるのは、昨日までの軍国主義者が一転して民主主義者へと変節したことへの衝撃と懐疑の中で、この世代が「身体感覚」としての戦後民主主義の空気を吸っていったことである。すなわち、こうした戦争と死を「覚めた」目で捉えた共通経験は、その後各々が戦後社会を見つめてゆく上で繰り返し立ち戻ってくる「引照基準」となった（前掲論文: 19-20）。例えばこれは、敗戦の前日に行われた大阪大空襲の後、小田実が廃墟の中で、無数の人間の「無意味な死」、換言すれば「難死」を目の当たりにしたことにも見出される。つまり小田は、自分自身の胸に突き刺さったこの「難死」という事実の意味を、戦後の生の中で絶えず問い続けたのである（小田 2008: 4-6）。

この点を踏まえた上で最も特筆すべきは、こうしたおびただしい死に直面した経験に基づき、圧倒的な武力に対し私たち個々人は全く無力であるという認識に裏打ちされた、

「殺すな」という実感がその身体に刻まれた点（小田 2008: 240）である。前報（吉成・三好 2021）で押さえたように、これは、他ならぬ東松自身もまた「焼けおちた家、粉々に砕けた屋根瓦、虫けらのように殺された人間の怨恨と怒り」を「遺産」として受け止めつつ（東松 1966: 48）、その直後の「飢餓地獄」を生き抜いた姿と通底する。つまり、自らの身体実感として廃墟の中の死と直面した経験は、写真家として戦後を見つめる東松自身の内側にもまた刻み込まれていたと言える。そして、こうした「戦争は絶対にいや」であり「敗戦は二度とごめん」だ（東松 1984: 103）という胸中から東松も常に出発し、撮影行為を通じこの「原光景」を問い返す中で、戦後社会の急速な変容と向き合っていたのである。

従って、占領期の軍事的暴力の記憶を忘却し、その豊かさを享受するという「ねじれ」から戦後日本へと浸透していった「アメリカニゼーション」は、他方では、かつて国家によってもたらされた、忘れてはならない死を常にその根底に内包した出来事として、東松自身の中で捉えられていたと言える。例えば、それは前報で明らかにしたように、復興を遂げた長崎の街に、原爆による無数の死と、終わらない戦争の傷跡を東松が見つめ続けた姿にも窺える。そして本稿で詳述してきたように、自らと同じ時代を生きる「ひとびと」の日常が、日米という不可視の国家により再び大きく翻弄され、時に容赦ない暴力にさらされていく現実を目の当たりにしていた点にも見て取れる。更にこれは、日本がアメリカによる核戦争に加担するという、自らを含めた「ひとびと」が、逆に「殺す」側へも立ちかねない危うさをその後年感じ取っていたこと（東松 1984: 103-104）へも通じていくのである。従ってこの意味で、1950年代から60年代にかけての「アメリカニゼーション」を巡る撮影行を通じ東松は、そうした「ひとびと」の日常を翻弄していく国家とその論理を、かつて生と死の狭間を生きた自らの身体実感より内破していく意識<sup>13)</sup>を強く持っていったのだと言える。そして、それは日本に生きる「ひとびと」に対してだけに留まらず、例えば同時代のベトナム戦争において次々と死んでゆく米兵とベトナム人双方の死を悼み、また脱走米兵への共感を示していた姿にも確かめられること（東松 1968）もまた強調しておきたい。以上の点を念頭に、ここでは最後にベトナム戦争の最中、東松が日常を捉え続けることを次のように残していた点を押さえておく。

「写真とは、根源的な意味で、記録である。写真は進行する時間を切断する。カメラによって切り取られた時間はその瞬間から過去となり、瞬間の累積として写真は歴史そのものとなる。（中略）じっさいには、シャッターを切る一瞬に、ぼくの生きてきた歴史の総量が対象に投げかけられ、ぼくの時間は対象の時間に重ねられて一枚の写真に結実するのである。それゆえに、一枚の写真は、ぼくの体験のほんの一部でもあり全体験の集約でもある。」（東松 1968:39）

このように、眼前の出来事と自らの生が交錯するところに、東松の撮影行為はあった。

そしてこのとき、敗戦という未曾有の出来事を経験した一人であり、その後の激動の時代の目撃者としての責務より、戦後の暮らしの中で、内なるアメリカとそれぞれの仕方と向き合う「ひとびと」の一瞬一瞬の生きざまを、東松が歴史として残し続けていたのである。

先述したように、その後東松は「本土の人間の1人」として、本土から沖縄への差別と収奪の歴史を強く内省しつつ、「日本人」と「占領」シリーズの結節点として、晩年まで同地を見つめ続けてゆく。そしてこの過程で、アメリカニゼーションをよそに、古来より島々に営まれ続ける暮らしを見つめ、更には国境線を越え東南アジアへと足を延ばしていった。本稿より明らかとなった戦後日本に対するその視座より、東松が沖縄において「占領」を生きるひとびとの営みをどのように捉え続けていったのかについて、引き続き、更なる展望を描いていきたい。

## 謝辞

本稿での東松氏の写真掲載にあたり、東松照明オフィス INTERFACE 様より画像使用の許諾を頂いた。ここに厚く御礼申し上げる。

## 注

- 1) 1960年の『アサヒカメラ』(9-11月号)誌上において、当時の新しい写真表現のあり方を巡り展開された、戦前より「組写真(報道写真)」を主導してきた名取洋之助と、そうした前世代までのストーリー重視の表現に反発した東松との間の議論の応酬を指す。特に、東松は戦前までの「組写真(報道写真)」が、十五年戦争での虚構的な対外宣伝を担ってきたことへ反発を覚えていた。詳細は、前報(吉成・三好 2021)を参照されたい。
- 2) 中原淳行は、このシリーズが、幼少期に生き別れた東松自身の父親の面影を探るような気持ちから撮影され、それ故に評論家から「風刺」とされたことに対して東松が「肉親を侮蔑されたかのような不愉快な思い」を抱いていたことを指摘する(中原 1999: 169)。
- 3) このほか飯沢は、東松ら1930年代前半に生まれた写真家たちの共通体験として、敗戦の日に廃墟の中で見上げた青空の空虚さを挙げる(飯沢 2008: 71-72)。しかし、この点に関し既に筆者らは前報(吉成・三好 2021)にて、そうした切断された経験としてではなく、むしろ戦時下から占領期にかけての連続的な時間の中で受け止めた相反する胸中こそが、その戦後の生を深く規定していったことを明らかにした。
- 4) 東松の作品が海外に紹介されたのは1974年にアメリカで行われた“New Japanese Photography”展を嚆矢とする一方(Szarkowski 1974: 10)、その後2004年に同地で開催された初の回顧展である“Skin of the Nation”展まで西欧ではその作品は比較的知られていなかった(Yeoh 2013: 105)。

- 5) ただし第3章で述べるように、東松へのインタビューより、東松が抱いていた黒人兵への共感に言及する評論 (Holborn 1986 等) も存在することに留意したい。
- 6) 本章で詳述するように、これは「マス」や「かたまり」としてではなく、各々の生活に即して、敗戦という歴史的経験と向き合う「ひとり一人」の民衆を指す (天野 1996: 82)。
- 7) 現にこの作品では、行進するデモ隊の様子を沿道側から捉えるだけには留まらず、隊列の内側から撮影された写真がその大半を占める。
- 8) これは、1961年より撮影を開始した長崎の原爆被害を巡る写真集『< 11時02分 > NAGASAKI』(1966年)に続き、東松にとって二作目の作品となる。
- 9) これは、後年の作品 (東京都写真美術館編 2007) より確認できる。
- 10) ただし、本作では写真ごとの撮影地が付されていないため、厳密には各写真の撮影場所を確定することが出来ない点に強く留意する必要がある。例えば日高優は本稿の写真1、2を含めて、それらが安保闘争のデモ隊を写した「群写真」であるとして、その象徴性を論じる (日高 2004: 123-125)。しかし、砂川基地闘争を収めた同時代の記録 (星 2013 等) を照合すると、少なくとも第3ブロックの5枚目と7枚目は1967年の砂川を写したものであると思われる。
- 11) 正確には、これは同月号の「特集 EXPO' 70 その映像」へ寄せられた作品である。
- 12) 「公害の源流をさかのぼる」(11月号)では、明治期に撮影された渡良瀬川流域の被害民や、立ち上がる鉱山労働者たちの写真を掲載しつつ、今なお続く鉱毒被害により稲が育たぬことへの怒りを露わにする住民やスモッグを発する工場、また坑道で働く労働者たちの姿を収めていた。
- 13) この点は、戦後意識の諸形態の一つとして、「国家を内破する意識」のありようを指摘した栗原彬の論考 (栗原 2005: 203-205) より示唆を受けた。

### 分析資料

- 岡田隆彦 (1968), 「東松照明—記録の可能性にかける—」, 『美術手帖』1968年8月号, 美術出版社, 148-157頁
- 佐藤振寿・長野重一・田沼武能・東松照明 (1959), 「座談会 苦労も多い生きがいがある 社会科写真家のうちあけ話」, 『カメラ毎日』1959年5月号, 毎日新聞社, 143-147頁
- 東京都写真美術館編 (1999), 『日本列島クロニクル—東松照明の50年』東京都写真美術館—(2007), 『東松照明—Tokyo 曼荼羅』東京都写真美術館
- 東松照明 (1952a), 「時代」, 『カメラ』1952年5月号, アルス社, 23頁
- (1952b), 「わたしの町」, 『カメラ』1952年11月号, アルス社, 41頁
- (1956a), 「アルバイトを求める高校生」, 『カメラ毎日』1956年6月号, 毎日新聞社, 82-83頁
- (1956b), 「酔の人々」, 『世界』1956年9月号, 岩波書店, 151-158頁

- (1956c), 「農村の二・三男」, 『カメラ毎日』1956年10月号, 毎日新聞社, 27頁
- (1957a), 「孤島の断片 神島の人と資源」, 『カメラ毎日』1957年9月号, 毎日新聞社, 73-75頁
- (1957b), 「石切り」, 『世界』1957年9月号, 岩波書店, 153-160頁
- (1957c), 「地方政治家」, 『中央公論』1957年9月号, 中央公論社, 11-19頁
- (1958a), 「天草のきりしたん」, 『サンケイカメラ』1958年2月号, 産経新聞社, 50-54頁
- (1958b), 「東京地裁執行吏合同役場」, 『中央公論』1958年2月号, 中央公論社, 11-19頁
- (1958c), 「課長さん」, 『中央公論』1958年7月号, 中央公論社, 11-20頁
- (1958d), 「板挟みになった校長先生」, 『世界』1958年11月号, 岩波書店, 139-146頁
- (1958e), 「村の名士さま」, 『日本』1958年12月号, 大日本雄弁会講談社
- (1959a), 「混血児スミエちゃん」, 『芸術新潮』1959年2月号, 新潮社, 181-190頁
- (1959b), 「基地<ヨコスカ>」, 『アサヒカメラ』1959年4月号, 朝日新聞社, 40-45頁
- (1959c), 「まぼろし」, 『中央公論』1959年8月号, 中央公論社, 9-28頁
- (1960a), 「基地—HARLEM (黒人街)」, 『アサヒカメラ』1960年1月号, 朝日新聞社, 83-87頁
- (1960b), 「基地—視線」, 『アサヒカメラ』1960年2月号, 朝日新聞社, 67-71頁
- (1960c), 「基地—周辺の子供たち」, 『アサヒカメラ』1960年3月号, 朝日新聞社, 67-71頁
- (1960d), 「IWAKUNI 岩国 IWAKUNI」, 『中央公論』1960年4月号, 中央公論社, 9-27頁
- (1960e), 「檻」, 『カメラ毎日』1960年6月号, 毎日新聞社, 59-65頁
- (1960f), 「怒りの日—6・4デモ—」, 『カメラ芸術』1960年7月号, 東京中日新聞社, 61-67頁
- (1960g), 「少年の家—神奈川県大和市南林間の混血児」, 『婦人公論』1960年11月号, 中央公論社, 33-40頁
- (1961), 「平和行進 <列の中のイメージ>」, 『アサヒカメラ』1961年10月号, 朝日新聞社, 71-78頁
- (1964a), 「アメリカ大使館」, 『カメラ毎日』1964年9月号, 毎日新聞社, 31-39頁
- (1964b), 「アメリカニゼーション」, 『カメラ毎日』1964年11月号, 毎日新聞社, 42-50頁
- (1966), 「多感な学生時代に学ぶ」, 『カメラ時代』1966年7月号, 写真同人社, 48-49頁
- (1967), 『日本』写研
- (1968), 「東松照明日録 1967年12月20日から1968年1月19日まで」, 『カメラ毎日』1968年3月号, 毎日新聞社, 7-38頁
- (1970a), 「<万博野郎> (EXPO Canaille)」, 『カメラ毎日』1970年5月号, 毎日新聞社, 81-96頁

- (1970b), 「< KAMAGASAKI EXPO Side>」, 『カメラ毎日』1970年6月号, 毎日新聞社, 97-101頁
- (1970c), 「美しい五月の光」, 『カメラ毎日』1970年7月号, 毎日新聞社, 106-112頁
- (1970d), 「くもりのち雨」, 『カメラ毎日』1970年8月号, 毎日新聞社, 82-88頁
- (1970e), 「公害の源流をさかのぼる」, 『カメラ毎日』1970年11月号, 毎日新聞社, 44-57頁
- (1970f), 「ニッポン」, 『カメラ毎日』1970年12月号, 毎日新聞社, 73-79頁
- (1970g), 「OKINAWA 沖縄 OKINAWA」, 『アサヒカメラ年鑑1970』朝日新聞社
- (1971), 『戦後派』中央公論社
- (1976), 『朱もどろの華—沖縄日記』三省堂
- (1982), 「東松照明氏へのインタビュー 進駐軍のやさしさと残忍さのはざままで悩んだ」, 『カメラ毎日』1982年1月号, 毎日新聞社, 170-173頁
- (1984), 「東松照明の写真世界 (聞き手・岡井輝雄)」, 『昭和写真・全仕事 (series 15) 東松照明』朝日新聞社, 102-105頁
- Tomatsu, Shomei. (1984), *Occupation: THE AMERICAN BASES IN JAPAN*. Aperture, WINTER 1984, No. 97, pp. 64-76
- 東松照明 (1987), 「原光景」, 桑原甲子雄編『日本写真全集 (4)』小学館, 141-144頁
- 東松照明・大島渚 (2008), 「ロングインタビュー 東松照明の軌跡」, 『写真年鑑2008』日本カメラ社, 185-214頁

## 参考文献

- 天野正子 (1992), 「民衆思想への方法的実験—「ひとびとの哲学」から「身上相談」への位相—」, 安田常雄・天野正子編『戦後「啓蒙」思想の遺したもの』久山社, 107-129頁
- (1996), 『「生活者」とはだれか—自律的市民像の系譜』中央公論社
- Dower, John. W. (1999), *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II* (=2004, 三浦陽一・高杉忠明・田代泰子訳『増補版 敗北を抱きしめて (上) (下)』岩波書店)
- (2004), *Contested Ground: Shomei Tomatsu And the Search for Identity in the Postwar Japan*. In Leo Rubinfien, Sandra S. Phillips, John W. Dower.(eds.), *Shomei Tomatsu: Skin of the Nation*. New Haven: Yale University Press., pp58-77
- 日高優 (2004), 「<あわい>の感覚、歴史の形象—東松照明試論」, 『芸術/批評』1, 116-137頁
- 平井一臣 (2019), 「再考・小田実とベ平連: ベ平連への参加と「難死」の思想・「加害」の論理」, 『国立歴史民俗博物館研究報告』216, 11-37頁
- Holborn, Mark.(1986), *Black Sun: The Eyes of Four: Roots and Innovation in Japanese Photography*. Aperture



- 星紀一編 (2013), 『ベトナム反戦闘争 1965-69 砂川』 ヤマス文房
- 飯沢耕太郎 (1999), 『日本写真史概説』 岩波書店
- (2008), 『戦後写真史ノート』 岩波書店
- 鹿野政直 (2002), 『日本の近代思想』 岩波書店
- (2008), 『鹿野政直思想史論集<第七巻> 歴史意識と歴史学』 岩波書店
- 加藤秀俊 (1991), 「日本人旅行者の見たアメリカ」, 加藤秀俊・亀井俊介編『日本とアメリカ—相手国のイメージ研究』 日本学術振興会, 341-359 頁
- 岸哲男 (1974), 『戦後写真史』 ダヴィッド社
- 栗原彬 (2005), 「大衆の戦後意識」, 中村政則ほか編『[新装版] 戦後思想と社会意識』 岩波書店, 167-212 頁
- 中原淳行 (1999), 「東松照明—その 50 年の軌跡」, 東京都写真美術館編『日本列島クロニクル—東松照明の 50 年』 東京都写真美術館, 167-176 頁
- 小田実 (1986), 『われ=われの哲学』 岩波書店
- (2008), 『「難死」の思想』 岩波書店
- Rubinfiel, Leo. (2004), Shomei Tomatsu : Skin of the Nation. In Leo Rubinfiel, Sandra S. Phillips, John W. Dower.(eds.), *Shomei Tomatsu : Skin of the Nation*. New Haven: Yale University Press., pp12-41
- 桜井哲夫 (2007), 『可能性としての「戦後」—日本人は廢墟からどのように「自由」を追求したか』 平凡社
- Szarkowski, John.(1974), Introduction. In John Szarkowski and Shoji Yamagishi(eds.), *New Japanese Photography*. New York: The Museum of Modern Art., pp.9-11
- 竹葉丈 (2013), 「東松照明《わたしの町》—リアリズムと「組写真」の間で」, 『現代思想』 41(6), 青土社, 86-98 頁
- 多木浩二 (2003), 『写真論集成』 岩波書店
- 鶴見俊輔 (2001), 『戦後日本の大衆文化史—1945 ~ 1980 年』 岩波書店
- (2005), 『「精神革命」の実像』, 中村政則ほか編『[新装版] 戦後思想と社会意識』岩波書店, 1-24 頁
- Tunney, R.(2013), Liminal Spaces: US Military Base Towns in Tōmatsu Shōmei's Japan. In *18th Biennial Conference of the Japanese Studies Association of Australia*. pp. 1-15
- 安田常雄 (2005), 「アメリカニゼーションの光と影」, 中村政則ほか編『[新装版] 戦後思想と社会意識』 岩波書店, 251-285 頁
- Yeoh, Peter.(2013), The Sky in Flames: Photographs of Tōmatsu Shōmei. *Impressions*, No. 34, pp. 96-107
- 吉見俊哉 (2007), 『親米と反米—戦後日本の政治的無意識』 岩波書店
- 吉村伸哉 (1970), 『現代写真の名作研究』 写真評論社
- 吉成哲平 (三好恵真子 監修) (2021), 『写真家 星野道夫が問い続けた「人間と自然の関

わり』大阪大学出版会

吉成哲平・三好恵真子 (2021), 『『戦争の影』を抱え展開し続ける「写真实践」—東松照明が生活の現場から証した、長崎の被爆者の生と死—』、『生活学論叢』39, 15-30 頁  
渡辺勉 (1959), 「報道寫眞界のホープ」, 『芸術新潮』1959年2月号, 新潮社, 190 頁  
—(1975), 『現代の写真と写真家』朝日ソノラマ

## The Common People Living with Ambivalence after Defeat in War: Americanization in postwar Japan captured by Shomei Tomatsu

Teppei YOSHINARI, Emako MIYOSHI

Shomei Tomatsu was one of the most influential Japanese photographers of the post-war era, and his raw and impressionistic style signaled a break from the quiet formalism that had defined earlier works of photography. Moreover, it is noteworthy that his “group-photographs (*gun-shashin*)” is distinguished from the “photo-realism movement” and “photojournalism”, both of which were dominant in the 1950s.

On the other hand, a review of prior research indicates that Tomatsu had been regarded as a new generation artist who emerged in the 1960s, whose art was characterized by visual images. The symbolism of his work had generally been discussed in a limited manner by focusing, almost solely, on the “group-photographs”. In other words, little was known about how he faced and understood the reality of postwar Japan.

In the previous study, the authors examined how he deepened his understanding of the lives and deaths of atomic bomb victims in Nagasaki over 30 years. We devised and applied a new methodology that enabled us to grasp the true essence of the photographer’s spiraling thoughts and emotions reflected in his practical actions. We found that Tomatsu gradually observed individuals in their everyday lives, who lived with the memories of the unforgettable atomic bomb.

The above finding brings up a question that has remained unanswered: How did he capture the intricacies of social change from the postwar years of recovery to the rapid-growth era, which was strongly characterized by Americanization? Specifically, while previous research has emphasized his critical view of the US, it is necessary to focus on the bitter inner struggle he went through due to his fateful encounters with US military bases as an adolescent teetering on the brink of starvation. It was this struggle that drove him to journey into the archipelago, including Nagasaki, for more than half a century.

Therefore, the purpose of this study is to describe how he expressed the reality of Americanization in Japan during the 1950s to 60s from the perspective of the new methodology mentioned above. In particular, it is significant to note that his work from those decades suggests that he was constantly influenced by his traumatic experience of war.

In conclusion, it is clarified that Tomatsu photographed every human life with empathy in the 1950s, which was still emotionally scarred due to the aftermath of the defeat, while the postwar reconstruction was close to an end. Furthermore, in the 1960s, he kept his watchful eyes over the inseparable bonds between Japan and the US, although he had so far expressed antipathy to the never-ending occupation despite the Japanese independence. Most importantly, in his eyes, the true essence of the occupation was not just accepting an American way of life but also integrating the radical changes of the political and economic system, as represented by democracy, into the reborn nation. However, in the 1970s, he painfully realized that Japan, which had become one of the world's top economic powers, gave short shrift to the lives of the common people. From this, it has followed that he looked straight at the unforgettable death and anguish, set against the postwar affluence, based on his own formative experiences.

Key words: Shomei Tomatsu; Ashes of Defeat; Americanization; Postwar Japan