

Title	写真家たちが向き合った1970年前後の現実：「写真100年」展を通じた明治期以来の記録への内省
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. 2023, 49, p. 51-84
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/90747">https://doi.org/10.18910/90747</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

写真家たちが向き合った 1970 年前後の現実  
—「写真 100 年」展を通じた明治期以来の記録への内省—

吉 成 哲 平・三 好 恵真子

目 次

1. はじめに
2. 写真表現の転換を踏まえた「写真 100 年」展を巡る先行研究とその課題
3. 70 年前後の戦後社会に浮かび上がった「帝国—植民地」経験とその傷跡
4. 「写真 100 年」展に込められた写真家たちの心意
5. 「豊かさ」の只中で写真家たちが受け止めた近代日本の影と未来への問い



写真家たちが向き合った 1970 年前後の現実  
—「写真 100 年」展を通じた明治期以来の記録への内省—

吉 成 哲 平・三 好 恵 真 子

1. はじめに

1-1. 問題の所在

学生運動、公害問題、日米安保改定等に激しく揺れ動いた 1970 年前後は、戦後日本が急速な高度経済成長を遂げ、その繁栄の頂点に達した時代として知られる。東西冷戦下でベトナム戦争が続いていたこの 60 年代後半には、アメリカがベトナムへの北爆を開始し戦争が一層激化する一方で、1964 年には東京オリンピックが、また 70 年には大阪万博が開催され、名実ともに戦後日本は経済大国化を果たした。そうした時代の中で世界的にも学生運動に揺れた 1968 年は、日本では 1867 年の明治維新から 100 年という節目でもあり、この年には政府主催で「明治百年記念式典」が挙行されることで、明治維新から約 1 世紀の近代国家としての日本の発展が国を挙げて祝われていた。

他方、写真史におけるこの年の重要な出来事としては、日本写真家協会の主催で西武百貨店において「写真 100 年—日本人による写真表現の歴史展」(以下、「写真 100 年」展)が開催されたことである。同展は、戦前から北国の風土や民俗のルポルタージュを中心に活躍してきた写真家である濱谷浩(1915-1999)を筆頭に、東松照明(1930-2012)、多木浩二(1928-2011)、内藤正敏(1938-)、中平卓馬(1938-2015)らを中心として 1966 年より写真の収集、編纂作業を行い、写真が日本へと到来した幕末・明治から終戦までの約 100 年間の写真家たちの歴史を初めて体系化した展覧会であった。当時この企画は東松を始め、戦後世代の写真家たちにより主導された点でも画期的であり、日本本土から収集、複写された約 3 万 5000 枚にのぼる写真の中から総数 1640 点の写真が出展された。

第 2 章で述べるように、この「写真 100 年」展に関しこれまで写真史や写真論では、明治初期の北海道の開拓風景を克明に捉えた写真群の「発見」が当時の写真家たちへ強い衝撃を与えたように、展示に向けた収集を通じ見出された膨大で「匿名的」な写真群こそが写真表現の歴史を形成してきたことが強調されてきた。そして、そのため写真史において同展はそれまでの「偉大な作家、確固とした作家意識、偉大な作品」に特徴付けられる「近代写真」という概念の崩壊を決定付けた出来事としても重要視されている(戸田 2012)。そして、こうした従来「作家主義」への反動は、同展に触発された前述の中平や多木らにより刊行され、「アレ・ブレ・ボケ」等の新たな表現方法を展開した同

時期の雑誌『プロヴォーク』（1968-1970年）を通じたラディカルな運動としても戦後写真史において今なお象徴的に語られているのである。つまり「写真100年」展は、写真家、土門拳の作品に代表されるそれまでの主流であり、社会的現実を鋭く捉えたりアリズム写真の退潮を後押しすることで、その後の広告写真や、日常への私的な眼差しを重視した「コンポラ写真 (contemporary photography)」の隆盛等、70年代以降に多様化していく写真表現への転換を促したことが論じられてきた。

しかし、このようにこれまで同展の意義は写真家自身の持つ「表現意識」への懐疑と、その反面での匿名的な「記録」の肯定という概して定型的な文脈から論じられることで、経済的繁栄の傍らで揺れ動いた70年前後の時代状況を背景に、当時の写真家たちがこの写真展に込めた心意<sup>1)</sup>が見過ごされてきた課題点が見えてくる。加えて、こうした「写真100年」が写し出した近代日本の歴史への反省は、職業的写真家だけに留まらず、同時代のアマチュアの活動へも広く衝撃を与えていったことも見過ごすことが出来ない。すなわち、同展が人びとに与えた影響は、「開道百年」を迎えた北海道、三里塚、水俣、そして沖縄等、列島各地で顕在化する高度成長のひずみを前にして、撮ることの暴力性や、撮影者と被写体との間の非対称的な関係性を各々の写真家たちが自問しつつ同時代の記録のあり方を模索した重要性（鈴木 2005:33-35）へと開かれていくのである。

## 1-2. 研究の目的

そこで本研究では、1970年前後に活動した写真家たちが、幕末・明治維新以来の100年間の歴史を通じた写真表現の変遷を回顧する中で「写真100年」展に込めたそれぞれの心意を、これまで筆者らが提起してきた独自の方法論である「写真実践」から明らかにすることを試みる。ここで言う「写真実践」とは、写真家たちが撮影行為を介して眼前の現実より絶えず深めてゆくその心意表現を体系的に捉え直す方法論である。特に、これまで筆者らは東松照明の戦後の歩みに焦点を当て、上述した「写真実践」より、彼が残した写真集や雑誌、新聞記事等の多様な表現媒体を、当時の社会的状況を踏まえながらその撮影活動の軌跡に沿って再構成することで、東松が表現し続けた戦後社会の実相を明らかにしてきた（吉成・三好 2021, 2022a, 2022b, 2022c）。すなわちこの「写真実践」からの分析より浮かび上がったのは、東松が自らの少年期の鮮烈な戦争、占領体験を抱えつつ、戦後の急激な社会変動に直面する中で葛藤するひとびとの暮らしを捉え続けていったことである。とりわけ、1960年代初頭に長崎を初めて訪れる中で東松は戦後もなお被爆者が直面し続ける厳しい現実を知ったことへの衝撃から、その後同地を、三十年以上をかけて撮り続ける過程で、一人ひとりの「被爆者」を「生活者」として捉え直していった（吉成・三好 2021）。また、その後60年代後半に初めて訪問した本土復帰前の沖縄では、米軍統治下の不安定な暮らしを目の当たりにした衝撃から、本土の人間としての責任より、本土と沖縄との非対称的な関係性の歴史を遡り、それを本土に暮らす「私たち」の問題として拓いていったのである（吉成・三好 2022c）。

このように、戦後社会を半世紀にわたり撮り続けることへと東松を突き動かしていった根底には、敗戦以後、急速に進む「アメリカニゼーション」への複雑な葛藤があり、とりわけ60年代以降、日米がひとびとの暮らしを翻弄していく中で、かつて十五年戦争下で国家が無数の人びとに死をもたらした原体験が反芻されていたのである（吉成・三好 2022a）。上述の通り、この「写真100年」展の開催と同じ時期の60年代末に沖縄で抱いた衝撃をきっかけに、東松はその後最晩年まで同地を見つめ続けてゆくことになるが、このように「被写体のための写真、沖縄のために沖縄へ行く」ことを掲げた撮影活動には、同展を含む、70年前後の写真記録のあり方を巡る東松の自問が背景にあったことが示唆されている（金子 2013a:14-15）。つまり、同展が70年前後に持っていた重要性を解明することは、東松が高度成長を経て変容する戦後社会といかに向き合い続けたのかを「写真実践」により今後更に描き出してゆく上でも欠くことが出来ないのである。

従って、以下、第2章では1970年前後の写真表現の潮流をpushしえつつ、「写真100年」展に関する先行研究とその課題を精査してゆく。そして、続く第3章ではこの展示が開催された当時の時代状況として、経済大国意識に基づく明治維新以来の近代化が称賛される一方で、かつての「帝国」としての日本の植民地化の過去と、現在へのその連続性が鋭く問い直されていたことをpushしえたい。更に、以上の近代国家としての日本の歴史への相異なる当時の評価を念頭に、第4章では「写真100年」の歴史から写真家たちが受け止めた心意を具体化し、その歴史への内省から彼ら自身がどのように70年前後の現実へと向き合ったのかを明らかにしてゆく。最後に、終章となる第5章では、大日本帝国下で生きた「無名者」たちの営為を克明に写し出した「写真100年」の歴史が、経済的繁栄を遂げつつも揺らぐ70年前後の現実と根底から呼応することで、再び国家がひとびとの暮らしを戦争へと駆り立ててゆきかねない未来への危惧を同時代のひとびとに抱かせていたことを浮かび上がらせていく。

## 2. 写真表現の転換を踏まえた「写真100年」展を巡る先行研究とその課題

### 2-1. 70年前後の写真表現の潮流について

次節で、「写真100年」展を巡る先行研究とその課題を精査する前に、本節ではまずその背景として1960年代後半から70年代前半にかけての写真表現の潮流を概観しておく。前報（吉成・三好 2021）でも整理したように、まず、敗戦後から1950年代にかけては、写真家、土門拳が提起した「リアリズム写真」と、編集者であり写真家でもあった名取洋之助が戦前より広めてきた「報道写真（組写真）」の二大潮流があった。そして、60年代に入ると、東松照明、奈良原一高、細江英公らが結成した写真家集団『VIVO』に象徴される写真の視覚的な効果を重視した「映像派」世代の写真家たちが新たに台頭してゆく。しかし特筆すべきは、その後の「写真100年」展が開催された時期の60年代末から70年代初頭にかけては、東京オリンピック以後の経済成長に伴う社会の価値観の

多様化を背景として、写真表現においても上述した特定の「主義」や「スタイル」が生じにくくなっていったことである（飯沢 1999:87）。例えば写真史家の飯沢耕太郎は、このように 60 年代後半以降、多様化していった写真表現の特徴として、広告写真の活発化やベトナム戦争の記録が社会に与えた影響力の大きさ、また旅の経験や民俗学への関心の高まり等を挙げる（前掲書 :87-96）。

とりわけ上述の飯沢の指摘に関して重要であるのは、この時期に激しく展開された学生運動が象徴するように、政治、経済、文化の広範な領域で戦後体制への根本的な異議申し立てが進む中で、写真の領域においても「ラディカルな問題提起」がなされたことである（前掲書 :89）。すなわち、それは従来の「個」としての写真家と「世界」との確かな結びつきに疑問を投げかけ、いわゆる「アレ・ブレ・ボケ」といった表現技法に特徴付けられる「従来の写真の美学や文法を徹底的に破壊した断片的な映像群」（前掲書 :90）が活発に提起された。先述のように、これは写真家の中平卓馬や多木浩二らが中心となって 60 年代末に刊行した雑誌『プロヴォーク』の活動に収斂する。

そして飯沢によれば、こうした『プロヴォーク』の写真家たちの姿勢と対照をなしたのが「コンポラ写真」の隆盛であった。これは、1966 年にアメリカで開催された「コンテンポラリー・フォトグラファーズ 社会的風景に向かって (Contemporary Photographers: Toward a Social Landscape)」展に見られる、私的な眼差しから日常的な光景や出来事を淡々と写した写真と共通する特徴が、日本の若い世代の写真家たちに見られたことを背景に生まれた（前掲書 :91）。すなわち飯沢は、『プロヴォーク』の写真家たちと共通して、この「コンポラ」写真の撮り手たちもまた「既成の価値観に対する不安と危機意識」を抱きつつ、より醒めた視点で自己と他者との関係性を捉えていたことを指摘する（前掲書 :92）。このように価値観の多様化する 70 年前後の状況を背景に、特に大学紛争の現場では学生側の視点から「反乱への等身大の共感」を若手写真家たちが示しつつも（鳥原 2013:193）、概してそれまでの社会問題をストレートに捉えた写真とその「公共性」への懐疑の念から、「私的領域、個人の内面」等の「私性」を重視した写真表現への変遷が見られたこと（戸田 2012:78）を押さえておきたい<sup>2)</sup>。

## 2-2. 「写真 100 年」展を巡る先行研究とその課題

以上の 70 年代にかけての写真表現の潮流を念頭に、本節では「写真 100 年」展を巡る先行研究とその課題点を整理してゆく。前章で述べた通り、同展の開催に際しては、長崎に写真が渡来した幕末から終戦までの 100 年間を対象に、1966 年から約 1 年間をかけ「北は北海道から南は鹿児島まで」の「日本全土」を取材することで約 3 万 5000 点の写真が収集、複写された。そしてその展示の目的は、「現在という時点から写真表現の 100 年の歴史をかえりみ、それを次の時代へと投射してゆくこと」であった（渡辺編 1968）。

当時の展示の様子や写真表現の詳細な歴史的展開に関しては先行する論考（鳥海 2010; 土屋 2009,2013）に詳しいが、ここで簡潔に約 1 世紀にわたる写真表現の変遷を整理し

ておくと、当時の会場パンフレットには「写真100年」の終わりである「戦争期・原爆」に至るまでの流れが以下の通りまとめられている。

「感材に適切な光をあてれば物の影を定着することができる、という素朴な驚きにみちたれい明期、それに続く、田本研造に代表されるような記録精神にみちみちた第一の開花期から、明治、大正の営業写真館全盛期をへて、ようやく大衆社会が成立し、その歴史的要請からグラフ・ジャーナリズムが確立し、その上に支えられてアブストラクト、シュール・リアリズム、ノイエ・ザッハリヒカイト、また自然主義的なリアリズムと多くのエコール（流派）が咲き乱れる第2の開花期へと写真の歴史は時に激み、時に沈滞しながらも、しかし確実に成生・発展してきました。」（渡辺編1968）



写真1.「一の村（現在の札幌）の景 作者不詳  
明治4年ころ」（日本写真家協会編1971:26）

こうした「写真100年」の流れを念頭に、同展に焦点を当てた論考としてはまず、写真史の視点から論じた鳥海(2010)が挙げられ、鳥海は当時の展示パネルの調査と、編纂委員を務めた松本徳彦への聞き取りからその特徴を整理する。すなわち鳥海によれば当時の「写真100年」展では、明治初期の田本研造(1832-1912)に代表される北海道開拓時代の写真(写真1等)、明治後期以降に隆盛した「芸術写真」、陸軍報道部員であった山端庸

介(1917-1966)が撮影した「原爆の長崎」、そして戦中の「国家宣伝」の写真が特に影響力を持っていた(鳥海2010:13-15)。その上で同展が、プロ、アマを問わず当時埋もれたままとなっていた写真の発掘・収集・保存の必要性を訴えたこと、またその総括としての写真集『日本写真史1840-1945』(1971年、以下『日本写真史』)の出版に結実した点、そしてこの展示が東松ら若い写真家により発案、編纂されたこと、更に当時の写真家自身に「写真とは何か」を問いかけた点に同展の意義を指摘する(前掲論文:15-17)。

こうした鳥海の指摘に加えて、美術批評家の土屋誠一(2009, 2013)による論考は、東松や多木ら当時の中心的な編纂委員への聞き取りにも基づき貴重である。特に土屋の指摘の中で見過ごせないのは、同展の「暗示的」な主題として、十五年戦争下の写真家の戦争責任の問題があったことを強調する点である。つまり、同展から浮かび上がるのは、戦前の写真家たちが写真の記録性への「自覚的な反省」を行わないままに、自己表現の手段として写真を用いていった結果、彼らが国家による虚構的な戦争報道へと動員され

ていった「負の歴史」であった（土屋 2009:247-249）。その上で、土屋は同展では当時まだ存命であり、戦前から活躍してきた「権威的な」写真家たちの個別の戦争責任の追求までは行われなかった限界性を指摘する<sup>3)</sup>。

加えて、こうした「負の歴史」に鑑みたとき土屋が最も注視したのが、同展が写真「表現」の歴史をその主題に掲げたことと相反して、そうした写真家自身の「表現意図」を超えて克明に記録された田本らの北海道開拓写真と、山端による長崎の原爆写真が当時高く評価された点である。つまり、前述の『プロヴォーク』を刊行することになる多木や中平らが、戦前の近代的な「表現」のあり方を暗に批判し、写真史において「写真＝表現であるという素朴な因習的理解を切断する」ために、田本や山端らその当時の撮り手自身の意図を超えて歴史に残された「アノニマス」な「記録」としての写真の重要性をとりわけ訴えたことを土屋は強調している（前掲論文:246-247）。

このように、写真史において「写真 100 年」展とその総括である『日本写真史』は、前節で概観した 70 年前後の写真家たちによる「アレ・ブレ・ボケ」等の新たな写真表現の潮流を後押しする一方、リアリズムに代表される「写真が出来事の正確な記録であり、写真家が忠実な報告者であるという近代写真の理念」を「崩壊」させていった決定的な転換点として位置付けられている（戸田 2012:49）。そしてそれは写真史において叙述される主体を、職業的写真家だけに留まらず、それまで「無名であった写真家たち」や「明治初期・中期の営業写真師や新聞カメラマン」、「アマチュア芸術写真家たち」等の「忘れられた古い写真家たち」へも広げ（戸田 2012:84；鳥原 2013:196-197）、更にはそこに写された多様な「被写体」を見出していったのである<sup>4)</sup>（戸田 2012:84）。

従って、写真史や写真論を中心とする先行研究の精査からは、これまで「写真 100 年」展では、編纂に携わった写真家たちが従来の「自己表現」としての写真表現のあり方を否定的に捉えた反面で、匿名的な写真の「記録」の重みを評価していた点に概して議論が集中しつつ、論じられてきたことが分かる。そして、こうした「アノニマス」な記録から浮かび上がる歴史からは大戦下での写真家たちの対外宣伝の虚構性にゆき着く、写真家自身の「近代的な主体意識」の未熟さが露わとなった点を踏まえ、その反発から生まれた中平や多木らの『プロヴォーク』等、70 年代の新たな写真表現の評価へと既存研究（小原 2013；高島 2010；戸田 2012 等）では議論の力点が置かれてきたのである。

しかし、前章で述べた「写真実践」という独自の研究の立ち位置から本稿で指摘したいのは、このような先行研究の場合、展示に携わった写真家たちが先人の写真家の意志を受け継ぎつつ（東松ほか 1968:223-224）、上述の匿名的な写真群を中心に浮かび上がる歴史の重みを 70 年前後の戦後社会へと伝えようとした当時の意図からは議論が乖離してきた課題点である。例えばこの点に関し、戦中から戦後世代の写真家へと受け継がれた思想とは、前者が提唱した「リアリズム写真」に見られる「ヒューマニズムに基づいた写真家の主体」のあり方であったと論じた久後 (2022) の論考は、上述の戦争責任を巡る両者の世代間対立を強調しつつも、その連続性を捉えており重要である（久後 2022）。

しかしながら、このとき見過ごせないのは、同展が開催された70年前後には、そのピークに達した高度成長のひずみが各地で噴出することで、そうした混迷する時代といかに向き合うべきかを当時の写真家たちがそれぞれに模索した重要性である。つまり、「写真100年」の歴史が彼らへと与えた衝撃の意味と、その内省より各々が揺れ動く時代と向き合い、「主体的」に確立していった写真家としての各々の立ち位置の内実を当時の社会的文脈から読み解くためには、経済大国となった戦後日本が直面していた「繁栄」の真相を併せて押さえる必要がある。

加えて、このとき先行する論考の中には、幕末・明治期の写真技術の導入以後の「写真の近代化」と、それと軌を一にした「日本の近代化」が互いに結びつくことで「写真100年」が写真評論や写真研究で肯定的に捉えられてきたとされることへの批判が見られる点にも留意したい。例えば前出の土屋は、第4章で詳述する明治期の北海道の開拓に写真が「結託」していた問題点がこれまで議論されてこなかったことへ疑問を呈している<sup>5)</sup> (倉石ほか 2014:17)。しかし、上述した従来研究の課題点を踏まえた時、元来、当時の写真家たちが「写真100年」を近代日本の発展と結びつけながら肯定的に捉えていたのかについては改めて検討する必要がある<sup>6)</sup>。そこで本研究では、筆者らが独自の的方法論として提起してきた「写真实践」により、70年前後の揺れ動く時代状況に直面していた当時の写真家たちが「写真100年」展に込めた心意を描き出すことで、彼らが幕末・明治期以来の約1世紀にわたる写真表現の歴史から人々に訴えかけていた事柄を明らかにしていきたい。

### 3. 70年前後の戦後社会に浮かび上がった「帝国—植民地」経験とその傷跡

#### 3-1. 「明治百年祭」に見る近代化の称揚と戦争の忘却

「写真100年」の歴史より70年前後の写真家たちが受け止めた事柄を次章で議論するにあたり、本章ではまずその同時代の状況として、高度成長を達成した70年前後の戦後日本社会において明治維新以来の近代化の歴史が国家規模で再評価されていたことを押さえておきたい。例えば歴史学者の鹿野政直は、欧米列強に伍して辛くも日本が勝利した日露戦争を描いた司馬遼太郎の『坂の上の雲』(1968～72年)が当時人々に広く読まれたように、60年代以降の経済大国化に伴い、昭和戦前の「狂信性」を否定しつつ、戦後の繁栄の源流としての「明治」を高く評価する史観が台頭したことを指摘する。そしてそれは明治以降の「変革をもたらした日本人の活力への称揚」を通じ、「中国・朝鮮との差異を強調する史観」でもあった(鹿野 2008:54-55)。

このように高度成長がピークを迎える70年前後にかけて現れた「明治の“健全性”を強調する視点」に関して特に押さえたいのは、1968年10月に政府が日本武道館で開催した「明治百年記念式典(以下、明治百年祭)」であり、その経済的繁栄の中で提示された官製の歴史観へと当時の少なくないひとびとが抱いていた危惧についてである。

この「明治百年祭」は、当時、若い世代に共通して愛国的な精神が薄れていることへの政府の危機意識を背景に、敗戦後の急速な復興と繁栄をもたらした強固な基盤である輝かしい「明治」を顕彰するための国家的事業として実施された（石居 2018:38-39）。しかしその一方で、上述した記念式典の開催意図にも明らかであるように、明治維新以後の国民国家としての日本の歴史を近代化の成功物語として賛美することは、ともすればその影に置かれて厳しい生活を強いられてきた約1世紀にわたる「民衆」の犠牲を覆い隠す危険性があった。例えば当時、歴史学者の色川大吉は「明治百年祭」の開催を控え、時の政府やジャーナリズムが明治維新の成功により「日本の近代化が世界史にもまれに見る発展を示し」、そして今日の日本が「アジアにおける最大の、また唯一の工業化に成功した国として繁栄している」ことを国民的に祝うべきとしたことに強く反発していたのである（色川 1968:82）。すなわち戦前を振り返れば、日清、日露、日中、太平洋戦争等の大戦を除いても「日本の対外出兵の数は十一回に及び」、その死者はおよそ「五百万」人に達した。換言すれば、「戦争していなかった期間の方が短かった「明治百年」の間に、「日本の産業化・工業化の発展」が「非常に多くのアジア人の犠牲とわが民衆の犠牲のうえに、無慈悲に推し進められてきた」ことを色川は強調する。このように当時の色川には、1968年の「明治百年祭」がそうした歴史を「吹っ飛ばしてしまっ、お祭り気分であれわれが明治を回想する」ことへの危機感があったのである（前掲書:83）。

加えて、後年から振り返る時、この1966年から68年にかけての「明治百年祭」の準備期間は、当時国論を二分したベトナム戦争の支持を政府が明確化してゆく過程とも重なり、それはアメリカの傘の下で東南アジアへの経済進出を進める佐藤栄作内閣が国民の支持を集めていく役割を果たした点も重要である<sup>7)</sup>（石居ほか 2018:221）。つまり、1968年の「明治百年祭」の挙行は、「愛国的エネルギー」の涵養を通じ、70年の日米安保改定を控えた経済大国としての戦後日本が再びアジアへ進出する足がかりとすることを企図していたのである。実際、70年代に入ると日本の国際社会での影響力の高まりに伴い「空前の日本人論ブーム」が到来する（小熊 1995:360）。それは多分に自己陶酔的な経済大国意識に支えられていたが、そうした日本人の「勤勉性や団結性、自然性、素朴さ」等を称賛するにせよ、あるいはその「公共性の欠如や閉鎖性」を批判するにせよ、両者は共に60年代以降に見られてゆく日本民族の太古からの同質性を訴えた「単一民族神話」に根ざしていたのである（前掲書:357-361）。

しかし、こうした1960年代から70年代にかけての戦後意識とナショナル・アイデンティティの変容の一方で、例えば「ベ平連」の活動に象徴される通り、高度成長期の後半に入ると、泥沼化するベトナム戦争にアメリカを通じ日本も加担していることへの問題意識に触発され、かつてのアジア・太平洋戦争における日本の侵略性や加害性を直視する気運が徐々に高まっていったこと（吉田 2005:144-145）に強く留意したい。つまり、70年前後の日本における戦争認識を巡っては、経済成長による自信にも支えられ、アジア解放を目指した行為として先の大戦を読み替えようとする試みが生じる一方で、その

過程でひとつひとつに刻み込まれた「帝国—植民地」経験が問い直されていったのである。特にこの点について歴史学者の成田龍一は60年代半ばから70年代にかけて、自らの戦争体験を、その経験を共有した人びとへと語るそれまでの戦争の「体験」の時代から、その経験のない世代に対し語りの力点が置かれる戦争の「証言」の時代へと移行したことを指摘する(成田 2020:166)。そして、こうした背景よりとりわけこの時期には「空襲・銃後」、「満蒙」開拓・強制連行」が語られ始めると共に、「引揚げ」や「抑留」を巡る新たな証言が現れることで(前掲書:167)、大日本帝国下で起きた「過去の「事実」」を未だ「隠蔽」する「現時の「日本」」のありようが鋭く問われたのである(前掲書:242)。

### 3-2. 高度成長の裏側で国家から「棄民」とされつつあった「ぼくら」

ただし、こうして70年前後にかけて鋭く問い直されていった「帝国—植民地」経験は敗戦により日本が喪失した「外地」の問題だけに留まらず、戦後も継続する「内地」の問題であったことは見過ごすことが出来ない。例えば、次章でその開拓写真の重みについて詳述する北海道もまた明治期の入植に加え、敗戦による大日本帝国の崩壊が引き起こした新たな「植民地化」の歴史と不可分に結びついていたのである。

すなわち、1945年の敗戦によって樺太と千島を失った日本は、既に終戦前から生じていた食糧難と外地からの引き揚げ者を中心とした人口移動により、その移住開拓地として北海道を新たに見出していった(葛西 2017:18)。そして1950年代に入ると、大規模酪農経営を目指した根釧パイロットファームの開拓事業に象徴されるように、多額の国家予算が投じられながら政府主導の開発が進められ(前掲論文:19)、前述の引き揚げ者や復員軍人を始めとする全国からの入植が行われていったのである(番匠 2014:192)。しかし、乳牛への疫病の発生や入植時の多額の負債を背景に、60年代に入るとこの機械化された近代酪農の理想からは離農者が続出してゆく(前掲書:191-192)。

例えば、この点に関し社会学者の番匠健一は、高度成長期に炭鉱労働に従事していた長崎から新たな生活を求めて北海道へと開拓に向かう一家の足跡を描いた山田洋次監督の映画『家族』(1970年)が、高度成長の「物質的な分け前にあずかれない人の視点」から70年前後の「繁栄」の実相を浮かび上がらせていたことを指摘する。すなわち、『家族』の中で彼らが移住した北海道とは、戦後日本の開発の対象として再発見された土地であり、それは「高度経済成長の不均等な恩恵」のもとで故郷に安住することの叶わない「移民」としてのひとつひとつの姿を暗示していたのであった(前掲書:192)。

それゆえに、この時期には経済的繁栄をもたらした国家が果たして本当にひとつひとつの暮らしを守る存在であるのかが、それぞれの戦中・戦後体験から問い直されたことも見過ごせない。例えば、思想史研究者の葛西弘隆が論じるように、敗戦の焼け跡から創刊された『暮らしの手帖』の編集者であった花森安治による同時期の北海道論は、私たちが日頃、自明とする国家の正統性への根底からの懐疑を投げかけたものであった。すなわち葛西によれば、花森は60年代に入り執筆した北海道を巡るエッセイの中で、明治初期

の中央政府から北海道が切り捨てられたことを背景に、戦前の同地を切り開いてきた「無名の人びとの努力」に息づいていた「開拓者精神」が、戦後の中央政府主導の開発により失われていった現状を説く<sup>8)</sup>(葛西 2018a:21)。このとき特筆すべきは、こうした花森の根底では、戦中の無秩序と敗戦後の混乱による飢えを前に、時の政府は役に立たなかったというかつての自身の苦い経験が思い起こされ、それゆえに彼は衣食住という日常生活の具体性に即した民主主義政治の実現を求めている点である(前掲論文:24-27)。

このように花森は、高度成長を通じた「豊かさ」の達成により社会的想像力が失われ、政治的には保守化し、人々の間に無関心が広まってゆく 60年代から 70年代にかけての政治経済体制を前にして、「ぼくら」が既に「棄民」となりつつあることを問いかけていた(前掲論文:27-28)。そしてこのとき、かつてひとびとの命を国家が「一銭五厘」の赤紙で死地へと送った戦時期との「同質性」を鋭く感じ取っていたことから、国家が果すべき役割への根本的な懐疑と民主主義の再構築への意志を湧き上がらせていたのである(葛西 2018b:56-59)。

#### 4. 「写真 100 年」展に込められた写真家たちの心意

##### 4-1. 資料分析の対象と方法

以上の 70 年前後の社会状況を念頭に、「写真 100 年」展に込められた写真家たちの心意を描き出すにあたり、本節ではその資料分析の対象と方法を整理しておきたい。まず、次節以降の分析の中心となるのは、「写真 100 年」展の総括として 1971 年に刊行された『日本写真史 1840-1945』である。この写真集には、68 年の展示を基に幕末・明治から敗戦までの時代を写した 700 枚近くの写真が収録されると共に、以下、表 1 にまとめた通り、その写真表現の変遷に関する 11 の章からなる解説文が掲載されていた。従って、本稿では序章で述べた「写真実践」という独自の的方法論に基づき、この『日本写真史』より、幕末・明治以来の写真群の持つ意味を 70 年前後の写真家たちがどのように受け止めていたのかに関して分析の焦点を当てていく。

加えて、上記の分析にあたっては、同展に携わった当時の写真家たちが抱いていた変容する戦後社会への心意を併せて押さえるために、同じく 60 年代後半から 70 年代前半にかけて刊行された雑誌、新聞記事等もまたその分析の対象としたい。とりわけこの点に関して筆者らが着目するのは、「写真 100 年」展を主催した日本写真家協会の会報である『日本写真家協会会報』と『アサヒカメラ』(朝日新聞社)である。なぜなら、まず前者では、「写真 100 年」展を含む戦後写真史に関する戦前、戦後世代の写真家たちの座談会の発言録が掲載されているためである。また、後者では「話題の写真をめぐる」と題して、伊奈信男や渡辺勉ら戦後写真史を代表する写真評論家たちを中心に、写真家はもとより作家や学者など、様々なジャンルで活躍する人々を毎月ゲストに招き、その当時各種媒体で話題となった写真を取り上げていたからである。特に、後者での当時の参

加者たちの応答は、「写真100年」展の開催と『日本写真史』の刊行された同時代と向き合う中で、当時の写真家たちが直面していた課題を浮かび上がらせる上で貴重な証言であると考えられる。従って以上の点を念頭に、次節以降では写真史、写真論等の既存の研究視座から論じられることで見過ごされてきた、70年前後の揺れ動く社会状況に直面していた写真家たちが「写真100年」の歴史より受け止めた心意を、「写真実践」から具体的に描き出していきたい。

表1. 『日本写真史 1840-1945』に掲載された解説項目とその執筆者名  
(日本写真家協会編 1971 より第一筆者作成)

主要項目	執筆者
「はしがき」	多木浩二 (写真家)
「黎明期」	内藤正敏 (写真家)
「開花期」	内藤正敏
「戦争の記録 I」	東松照明 (写真家)
「芸術写真」	東松照明
「展開期」	多木浩二
「カメラの眼」	玉木素 (評論家)
「広告と宣伝」	多木浩二
「戦争の記録 II」	多木浩二
「写真表現の自由と規制の歴史」	奥平康弘 (憲法学者)
「カメラと感光材料の発達」	内藤正敏

#### 4-2. 「写真100年」の歴史から写真家たちが受けた衝撃

はじめに「写真100年」展より浮き彫りとなる事柄として押さえていたいのは、この写真展が同時期の「明治百年祭」において称賛された近代化の歴史とは一線を画していたことである<sup>9)</sup>。例えば、田本研造が中心となって精力的に撮影した明治期の北海道開拓写真に関し、編纂委員の一人でもあった写真家の内藤正敏は、当時の写真師たちを眼前の光景と緊張感をもって「対決」させたその苛酷な現実を以下のように記す。

「北海道の開拓は明治2年(1869)から、乞食や浮浪者、あるいは戊辰戦争で最後まで幕府側に戦って敗れた会津の降伏人の入植によって始まった。つづいて明治3～4年(1870～1871)に戊辰戦争で敗れた東北の士族団が入植し、彼らの多くは賊軍ゆえにほとんど保護を受けることもなく、餓死寸前の苛酷な開拓を続けなければならなかった。／その後、明治7年(1874)から36年(1903)にかけて屯田兵の入植、つづいて明治14～15年(1881～82)から開拓史上最も冷酷無比な囚人の強制労働によって道路建設や炭鉱採掘が行われ、明治30年(1897)ごろから土工を監禁して牛馬の如く働かすタコ部屋制度によって、多くの鉄道が建設されていくのである。

華々しい北海道の開拓こそ、最も弱くて貧しい人間たちの血ぬられた慟哭の歴史だったといってよい。」(内藤 1971:366-367)

つまり、戊辰戦争に敗れた士族たちの入植に始まり、屯田兵や囚人等の酷使に象徴される開拓の華々しさの裏側の「慟哭の歴史」と写真師たちとの対峙に同展では目が向けられていたことをまずは押さえておきたい。第2章でも整理したように、「写真100年」展を巡る既存研究では北海道開拓写真の「匿名性」が概して重視されてきた一方で、内藤は当時の写真師が抱いた衝撃を踏まえて、明治政府による近代国家建設の苛酷さを読み込んでいたのである。そして、その後、戦前の写真家たちが「現実から逃避」し「末梢的な技術」に走ることで見失っていった、こうした「第一の開花期のドキュメントの芽」はまた「現代につながるドキュメンタリーの誕生」でもあった(渡辺編 1968)。すなわちここからは、克明に写された開拓写真が70年前後において眼前の現実を直視し、歴史に記録する重要性を訴えかけていたこともまた窺える。

加えて、こうした側面に鑑みる時、当時、アマチュア団体である全日本学生写真連盟に所属する学生たちもまた同展に触発され、北海道の開拓101年目の現状を表現することを試みた「北海道101」キャンペーンを展開したことも見過ごせない。例えば、当時の全日本学生写真連盟の会報には「開道百年」を迎えた北海道の撮影への決意が以下のように綴られていた。

「明治初頭の写真家田本研造は、北海道開拓写真のありさまを、当時の状況とはげしく対峙する中で撮った写真として残している。(中略)今年開道百年がただ単に、お祭的かつ観光のキャッチフレーズとしてのみとらえようとしている時、われわれはこれに対して懐疑と怒りに似たものを抱き、写真でわれわれがしていかなければならないことを考えざるをえなくなった。」(全日本学生写真連盟 1968)

このように北海道開拓写真は遠い明治の歴史の一頁としてではなく、戦後日本の「豊かさ」の中で覆い隠された1970年現在の問題としてプロ、アマを問わず鮮烈に受け止められていたことが分かる。なぜなら、そうした一連の写真群は、近代日本の歩みの中で「失ったものの累積の結果として今日があること」(福島 [1974] 2012:317,320)を当時の少くない人びとに鋭く喚起させていたからである。とりわけ、先述の全日本学生写真連盟を主導し、かつて安保闘争に揺れた1960年前後には東松照明らと共に写真家集団『VIVO』の結成の立役者となった写真評論家の福島辰夫は、明治の開拓以来の苦難の歴史の先にある70年前後の北海道の現状を次のように捉えていた。

「そして今は……依然として室蘭は日本が鉄と石炭に賭けて以来のいわきの煙を吐きつけ、閉山と落盤事故の相継ぐ炭鉱があり、引揚たまま動けなくなった人々の住

む稚内があり、永山則夫があり、東京へ出してやった息子の出世を念じながら、なおオホーツク沿岸の飯場で働く、腕に落盤の大きな傷跡をもつ老いた父親があり、三人の父と二十なん人の兄弟をもち、給料をもらおうと、その母や兄弟たちに、せつせと買物をしては送っているまだ十代の札幌へ出てきた女の子、そして礼文島でのその母親の想像を絶するような生活があり、そんなこととおかまいなしに、いま、急速に北海道を変えつつある高度成長の日本と、いたるところの自衛隊がある。人々のなかにはなにがあるのか。」(福島 1971:140-141)

つまり、収集を通じ集まった膨大な写真群から「写真100年」の歴史を写真家たちが振り返った時、彼らに最も強い衝撃を与えた事柄の一つとは、幕末・明治以降の近代国家建設に伴う無数のひとびとの苦難と死とが見過ごされ続けながら、いま、戦後日本が高度成長を通じた繁栄の頂点に立とうとしていることであつた。例えばこの点に関し、同展の開催に携わつた中平は、編集途中の「ドキュメント」に収録された写真を見た友人が、「日本の近代はおびただしい死体の上に築かれてきた、しかしその中のどれ一つとして名誉ある個人の死はなかつた」という感想を残したと記す。その上で、中平自身もまた「実に市民あるいは民衆の側からの権力への抵抗がこれほど無かつた、あるいは少なかつた国は世界史においてもそう類を見ないのであるまいか」と自問していたのである(中平 1968:129)。

しかしその一方で、こうした近代日本の「ドキュメント」への鮮烈な衝撃が同時に彼ら自身に問いかけたのは、先人の写真家たちの民衆に対する視線の弱さという課題でもあつたことを強調しておきたい。例えば、「写真100年」展開催直後の、濱谷や東松ら編集委員たちを交えた座談会の中で写真評論家の伊藤知己は、写真家たちが十五年戦争へと流れ込んでいった問題点に触れた上で、同展が「民衆にむける眼がひ弱だつたということを痛切に一面で告発してるし、提示してるし、このことをもっと考えないといけない」と指摘する。そして、「共産党の被告たちが数珠つなぎになっていく写真」や「鉱山に働く婦人や少年労働者が這ってスラをひく写真」等に「もっとカメラをむけていかなきゃいかん」と訴えていたのである<sup>10)</sup>(伊藤ほか 1968:23)。

こうした当時の議論を辿り直すことで分かるのは、これまで既存研究で「写真100年」展の開催意義の一つとして指摘されてきた写真家の戦争責任の提起という論点が、当時「写真100年」を通じて写真家が目の前の現実へ「主体的」に関わつてこなかつたことへの反省という文脈から語られ、それは上述した民衆への視線の弱さという課題に収斂していたことである。つまり、従来指摘されるように、戦争に協力した写真家たちへの戦後世代からの内部批判に当時議論の力点が置かれていたというよりも、むしろ、そうしたかつての写真家たちが「自立した思想の拠点」を持ち得なかつたことへの反省を踏まえた上で、いま、1970年前後の現実といかに向き合うべきであるのかが戦前、戦後世代の写真家たちに共通して問われていた重要性が浮かび上がるのである。

この点に関し、例えば戦時下に陸軍の対外宣伝機関であった東方社で戦争報道に一時携わり、1968年当時は「写真100年」展の実行委員長を務めていた写真家の濱谷浩(1915-1999)は、自らも戦争の責任を感じ、「戦後、高田へ行ってなんとか切りぬけようとあがいてきた」こと<sup>11)</sup>を前述の座談会で吐露している(伊藤ほか1968:24)。ここで見過ごせないのは、この発言と同時期に出版された濱谷の回顧録(濱谷1971)には、そうした戦争への加害責任に加えて、先の大戦において前線に駆り出された自分たち大正生まれの世代こそが最も多く戦死したことへの痛切な胸中が刻まれていたことである。すなわち、この回顧録の中で濱谷は、「日華事変以後の日本の戦死者、二百十二万一千人、その七割、百五十万人に近い犠牲者が大正生まれの人間」であった事実を忘れてはならず、それは「同時代者があらゆる機会をとらえて、さまざまな方法で、次代に報告しておかなければならぬ残酷史」であると記す(前掲書:254)。その上で、以下のように自らの戦後の歩みを振り返り、70年前後の時代状況への強い危機感を投げかけていたのである。

「敗戦のとき、生き残った大正生まれは十八歳から三十三歳でした。呆然自失、支離滅裂、試行錯誤、自己嫌悪にあえぎながら破廉恥の乱世を生きなければなりません。この世代が、生まれ育てられ、体験したものは何であったか。戦後二十五年を経て、今日、再確認しなければならない状況であり、発言しなければならない事態になってしまいました。」(濱谷1971:254)

こうしたかつての戦争協力を巡る濱谷自身の悔恨と、同世代の戦死者たちとの紐帯の感覚に鑑みる時、戦後25年を経て、自らを含む「大正人間」が「明治の体制」に再び組み込まれつつあることを濱谷が鋭く感じ取っていた点に留意したい。すなわち、「戦後の昏迷摸索の時の流れを巧みに泳ぎきった、老獺で奸智にたけた明治人」が再び権力の座についた1970年の日本は、国内外からその「軍国主義復活」を警戒され、「経済侵略」への挑戦により世界各国の怒りを買ひ、更に国内では「公害という名の人災」が国土を破壊しつつあった(前掲書:254-255)。当時、やはり同じ大正生まれであった写真評論家の重森弘淹(1926-92)も、「写真100年」展から自らの戦争体験を振り返り、「死んでいった同世代のためにも、したがって偶然に生きることを得たわたしの重苦しい心にたいしても」戦争歌は決して歌えないと記したように(重森1968:84)、同展が提起した写真家の戦争責任は、70年前後の混乱する現実が見据えられる中で、各々の加害と被害の問題が複雑に入り混じりながら受け止められていたことが分かる。先に述べた通り、当時この写真展では、東松ら戦後に活躍する写真家たちが企画を主導したことが画期的であると評価された。しかしその背景には、このように戦前、戦中世代の写真家たちが戦争協力への悔恨の念を抱く一方で、自らが身をもって経験した多くの仲間の死を悼み続ける複雑な葛藤から戦後世代の写真家たちに次の未来を託そうとする胸中があったのである。

#### 4-3. 「昭和元禄」の平和な時代を捉えることの困難と葛藤

しかし、このように「写真100年」展を通じ、とりわけ戦前、戦中世代の心の内で強く触発された十五年戦争の苦い記憶の一方で、先の濱谷の発言からも窺える通り、同時期の写真家たちが直面していたのは終戦から既に20年以上が経過し、戦争体験の風化が進みつつある70年前後の現状であった。同展の開催時期とは若干前後するものの、例えば1966年の『アサヒカメラ』に掲載された座談会「話題の写真をめぐる」では、前出の伊藤知己と社会学者の加藤秀俊との間で次のようなやり取りが残されている。なお、これは同時期の雑誌『カメラ毎日』に掲載された「終戦21年」をテーマとした投稿写真を巡る発言である。

「伊藤 長野君（筆者注：写真家、長野重一）が指摘したように、扱うべき事実そのものが写真化するのに一層困難になっているというのはわかるけれど……。 （中略）前の福島さんのを見ても、この小西さんのを見ても、戦後はとらえにくくなったということを感じますね。

（中略）

加藤 つまり世代がどんどん交代しているからですね。われわれの世代までだったら「終戦21年」を見てもそこにある意味を発見できるけれども、いま15、6の子だったらこの意味はわからないでしょう。作者と読み手の側に、幸いにして三十何歳か以上の人間がいる限りは、戦争というものを了解し合う方法がこういう形でもありうるけれど、次の世代にこれがどう伝わっていくかは大問題です。」（伊藤ほか1966:218）

これらの発言より窺えるのは、1960年代後半には日常の風景から戦争の痕跡が消えつつあったために、それを写真に写すことが難しくなっており、仮にそうした写真を



写真2.「日露戦争 辺汗溝東方高地大石橋の戦闘における名誉の戦死者（陸地測量部員・小倉俊司撮影 明治37年7月25日）」（日本写真家協会編1971:113）

撮影できたとしても、戦争を直接知らない戦後生まれの世代とはその意味を共有することが困難となりつつあったことである。

なお、このようにベトナム戦争の激化する60年代後半において「戦争」と耳にした時、第二次大戦を経験した世代と、終戦後に生まれた世代との間では想起される戦争に乖離が生じてきていた状況は、「写真100年」展を訪れた当時の来場者の反応からも垣間見える。例えば東松は、同展で展示され、

ある小高い丘の斜面に斃れた兵士たちと、その頂上に立つ一頭の馬と兵士を捉えた日露戦争中の写真（写真2）を前に、「目もくらむサイケデリック・デザイン」を身にまとった二人の女性が「のんびりしていてピクニックみたい」と立話をしていたエピソードを載せつつ、次のように記していた。

「明治37年といえはるかに遠い戦闘の記録といわねばならない。第二次世界大戦の記憶すらない戦後世代の彼女たちである。祖父の時代の戦争と身近なベトナム戦争との距離を、写真という万国共通のメジャーではかる」（「百年間の記録の重み—写真100年展によせて—」『毎日新聞』1968年6月8日付夕刊）

この写真を巡っては、東松自身も「私が写真家だからでしょうか、ものすごく胸をえぐられるんですね」と述べる一方、ちょうどこの写真の撮影と同じ時期に旅順攻略を指揮した乃木希典が荒涼たる戦場を詠んだ漢詩については、「口ずさんでも、われわれにはジーンとこない」と発言していた（伊藤ほか1968:20）。つまり、戦後生まれの若い世代にとって68年当時「戦争」と言えば第二次大戦ではなくベトナム戦争であり、他方で東松ら戦中生まれの世代にとってそれは日露戦争ではなく第二次大戦の生々しい記憶であったように、「写真100年」展を通じ、明治から昭和へと至る歴史の中で繰り返してこってきた戦争の記憶が重層的に喚起されていたのである。この点を踏まえつつ、70年前後の戦争体験の風化という課題が当時の写真表現のあり方へと与えた影響を押さえる時、1969年の『アサヒカメラ』誌上で展開された「コンポラカリアリズムか」と題された座談会での、中平による以下の発言は見過ごすことが出来ない。

「土門さんとか、東松照明さんのころまでは、たとえば戦争体験が普遍的なものとしてあったと思うんですよ。だから必然的に、歴史を直視するために広島に向い、長崎に向った。いま、ぼくらにあるのは何かというと、あれほどドラマチックでなくなってしまうと、しかも事の所在は拡散してさだかでない。ヒロシマもナガサキも、他の歴史の局面と並列的に同じ価値をもった、一つの歴史の局面だと思えるようになってきている。（中略）若い人たちは、戦争といっても、戦争についての記憶もなければ、現実に皮膚で感じてもない。だから何も起らない日常とか、太平と呼ばれるものをとらえていく以外ないんじゃないか、という気がするんです。」（桑原ほか1969:234）

すなわち中平は、かつて1950年代後半に土門拳が広島を訪れ、また60年代初頭には東松が長崎に生きる被爆者が置かれた現状に強い衝撃を受けた頃とは異なり、もはや若者たちには戦争の実感がないため、彼らは「コンポラ写真」の流行に象徴される「何も起らない日常」や「太平と呼ばれるもの」へと目を向ける傾向にあることを示唆していた。

先述したように、「写真100年」展より東松や中平ら当時の写真家たちが内省した最も重要な事柄の一つは、大戦へと流された写真家たちの「主体性のなさ」であり、更にはそうして国家に従って暮らさざるを得なかった民衆自身の苛酷な経験への眼差しの弱さであった。しかしそうした反省の一方で、学生運動や70年安保、沖縄返還、公害問題等の諸課題を内包しながらも戦後日本は表面的には「昭和元祿」の平和を享受するがゆえに、70年前後を生きる写真家たちはいかにすれば社会の「現実」を伝えられるのかに苦悩していたことが分かる<sup>12)</sup>。例えば、水俣病患者を今なお撮り続ける報道写真家としても知られる桑原史成(1936-)は、上述の中平の発言を受け、土門の広島や東松の長崎が「歴史のある限界状況をルポルタージュしていると思われる」とし、同様の側面は今まさに起こっているベトナム戦争の報道にも見受けられる点を指摘した上で、以下のように述べる。

「そういう限界状況—政治的、社会的混乱、動乱の状態では、きわめて必然的な方法論がすぐに発見できるんですね。しかしそれと対照的に、平和な日常生活の中における方法論の発想には、わたしを含めて多くのカメラマンが大変苦悩しているんじゃないかという感じがします。その一つが新倉さんの方法論であり、高梨さん、中平さんの方法論じゃないかと思いますね。」(桑原ほか1969:234)

つまり70年前後の社会状況を押さえるとき、彼らに鋭く投げかけられていたのは、「写真100年」の歴史より内省されたほかならぬ写真家自身の自律性を巡る問いであったと言える。そして、以下に述べるように更にその背景には、ともすれば写真が国家や「体制」の側に利用され、また企業に消費されることへの彼ら自身の切迫した危機感があったのである。

この点については、特に1966年の新東京国際空港(現・成田国際空港)の建設決定により激化していった三里塚闘争と、69年の東大安田講堂事件の撮影を巡る困難を取り上げたい。なぜなら、これら二つの運動からは、当時の写真家たちが直面していた現場を写すことを巡るジレンマが象徴的に浮かび上がってくるためである。例えば、報道写真家として知られる栗原達男(1937-)は、内藤や中平らと共に参加した1970年の雑誌上での座談会において、三里塚の撮影を巡る自らの葛藤を以下のように述べていた。

「たとえば、このあいだ三里塚にいったとき団結小屋のそばで写真撮ったわけですよ。そうしたら農民にツバかけられたわけです。少なくともぼくが腕章をしたスタッフのカメラマンだったら、馬鹿げた権威意識みたいなもので、一言二言あったと思うのですが、ぼくはツバキを当然のことと感じて一言もそれに対して抗議する気持がなかった。不自由だな、報道写真というのは不自由なものだなという気持がこのごろわかってきた。」(栗原ほか1970:94)

このとき重要であるのは、上記の栗原の発言が、69年の東大安田講堂事件の撮影を巡る中平の疑問への応答として投げかけられていた点である。すなわち、その前年に中平は、東大安田講堂事件の報道には「完全に、全的に真実の報道というものは一つもなかった」と指摘していた。なぜなら、学生たちは講堂に立て籠もる一方で、報道する側は皆その外側におり、従って「機動隊という権力の側の視点」からの撮影に終始していたからである（栗原ほか 1969:234）。言い換えれば中平が問いかけたのは、例えば同時期のベトナム戦争を巡り、日本人自身がアメリカと共に「加担者」の側にあることを抜きにした報道が「ぼくらの共犯性を全部はずしてしまう」危険性があったのと同様に（前掲:234）、撮影者自身の「加害性」をどのように受け止めるべきかという切実な問題であった。栗原は、こうした中平の問題提起への理解を示しつつ、それでも「ぼくも中平くんも、外側で写真を撮って、それを発表するという状況のなかで、ぼくとしては自分なりに一つの使命感というものがあった」と述べた上で、以下のように続ける。

「あの安田講堂のなかに機動隊といっしょに入って、弁当分け合って火炎ビンのなかをくぐっているうちに、従軍記者としての連帯感が生まれたといったスタッフカメラマンがいたけど、それを批判するだけのものが果して自分にあるか。片腹いたい思いを感じて……。じゃ、とらなければいいのかというと、そうはいかない。だからこそとらなければ、と思う。」（栗原ほか 1970:95）

この点に関しては、中平自身もベトナム戦争について「しかし、撮らなければいいのか。ぼくはなおかつ撮る人がでてこなければ、なんにもならないという気がする」、「撮らなければヴェトナムも知らない」（前掲:95）と述べ、「自分の生きる時にいかに忠実に写真を撮るという行為を結びつけるか」（前掲:95）を問いかけていた。つまり、この座談会を受けて評論家の刀根康尚が、彼らの仕事を支えている「思想」とは、「写真家の生の自己展開のなかで、つまり、「撮影する」という行為のなかで続けられるプロセスそれ自体としてある」（前掲:97）とまさに指摘したように、眼前の現実への直面から絶えず生まれていく問いや矛盾を、当時の写真家たちが撮り続けることで解いてゆこうとしていた姿が明らかとなるのである。

ただし、70年前後の写真家たちによる以上の発言の重みを今日読み解く上で強く留意したいのは、こうした列島各地での運動のうねりとその記録を巡る葛藤の中で、表現の自由を巡る危機が当時急速に浮上していた点である<sup>13)</sup>。例えば三里塚闘争では、ドキュメンタリー映画制作のため、現地で機動隊と三里塚芝山連合空港反対同盟の衝突の様態を撮影していた小川プロダクションのカメラマンが1968年7月に「公務執行妨害」を理由に現行犯逮捕され、その際に逮捕、連行の様子を写真に収めようとした朝日新聞の記者もまた取り囲んだ機動隊の盾により殴打され負傷した（「独立プロ・カメラマンら逮捕 成田の衝突」『読売新聞』1968年7月12日付朝刊）。加えて、「新宿騒乱事件」とし

でも知られ、同年10月21日の国際反戦デーにあわせベトナム戦争への抗議のために新宿駅に結集し、暴徒化した学生たちのデモを巡っては、その様子を撮影していた国学院大学映画研究部のフィルムが捜査当局により押収される事件が発生している（「緊張する映画界 国学院大映研のフィルム押収問題」『読売新聞』1968年12月2日付夕刊）。特に、戦後、『思想の科学』の編集にも携わり、後者の事件では「フィルム押収事件に抗議する会」の発起人の一人を務めた映画評論家の佐藤忠男は、このフィルム押収が「一見小さな事件のようであるが」、「非常に大きな意味をもった出来事である」とし、その理由を次の通り述べていたことは、運動が先鋭化する傍らで民主主義への無関心が広まりつつあった70年前後の時代状況とも通ずる点で見過ごすことが出来ない。

「なぜなら、もし、こういう名目でフィルムの差押えが自由にできることになると、デモなどの現場で報道にあたっている新聞社やテレビのカメラマンの撮影したフィルムも、警察がそれをほしいと思えばどんどん強制的に取上げることができる、ということの意味しているからである。（中略）もしそんなことをしたら、自由な報道というものは成立たなくなるし、自由な報道のないところに民主主義があり得ないことは一般に承認された常識だったからである。」（「報道の自由とはなにか」『毎日新聞』1968年12月6日付夕刊）

つまり、当時の写真家たちがそれぞれの模索を通じて目の前の現実を伝えようとする思いに駆り立てられていた一方で、そこには撮影に臨む際の彼ら自身の立場性を巡る葛藤があり<sup>14)</sup>、更にはともすれば国家によって撮影と発表の自由が制約されかねない複雑な状況に彼らが置かれていたことが分かる。現に多木浩二は、国家とひとびとの生きる現場との狭間で写真の記録性が根本的に内包する危うさへと当時、以下の通り警鐘を鳴らしていた<sup>15)</sup>。

「かつての三里塚の闘争を記録していたカメラマンに対して弾圧が加えられ、ある大学の映研のフィルムが押収されるという事件があいついで起ったとき、われわれはあらためて記録というものの政治性を考えざるを得なかった。（中略）権力はカメラマンをおどしつけてでも写真をほしがる。かれらに反抗するものの「現認報告書」となるからである。われわれが撮影し、かつその行動を支援する意味をこめて発言するときにさえ、それは権力の側の道具に転化するおそれが生まれてくるのである。ある写真のなかにうつついていた顔から、その顔をもつひとりの人間の不当な逮捕にまで発展しないとはいいい切れない。／結論は明白である。記録した映像が民衆の手になれば、権力はそれを脅威に思い、自らの手になれば、それを利用するのである。」（多木1970:179-180）

ただし、ここで改めて「写真 100 年」展が提示した論点に立ち戻る時に重要であるのは、こうした課題が大日本帝国下での公権力による写真の利用や取り締まりといった過去とも通じていたことである。特に、68 年当時の「写真 100 年」展のカタログと、その後の 71 年の『日本写真史』に掲載された説明項目を比較したとき見過ごせないのは、前出の表 1 の通り、後者の作品では「写真表現の自由と規制の歴史」として憲法学者である奥平康弘の寄稿が載せられていた点である。奥平は、御真影の撮影を巡るタブーを含む明治初期の出版物の取締りに始まり、日清、日露、第一次大戦、シベリア出兵等に代表される国家による戦争報道の統制、また大正期以降の治安維持法に基づく社会運動の撮影の禁止、そして太平洋戦争中の言論・出版規制等の、明治から戦中にかけての厳しい報道規制の実態を解説していた。このとき重要であるのは、上述した機動隊を撮影する危険性や企業機密の名のもとに撮影や発表の自由が抑制されかねない 70 年前後の現状がその念頭に置かれていた点（奥平 1971:445）である。

つまり、「写真 100 年」展は戦前までの写真家による自律的な記録の弱さを露わにした一方で、実際には写真家が自由に社会の現状を撮影、公表することには絶えず制約が伴っていた。その点では北海道開拓写真が明治初期の開拓使から中央政府への報告のために集中的に用いられた歴史（内藤 1971:365）も同様であったと言える。加えて同展では直接言及されていないものの、開拓写真と共にその克明さをもって当時の写真家たちに衝撃を与えた長崎の原爆写真も 1952 年の日本の主権回復まで占領軍により公開が禁じられていた過去（伊奈・渡辺・伊藤ほか 1972:23）も改めて思い起こしたい。このように同展からは、写真家の存在と写真という表現媒体がともすれば国家により恣意的に利用されてきた過去が浮き彫りとなると共に、それはまさに学生運動を始め 70 年前後の写真家たち自身が直面していた表現の自由を巡る危機にも通底する課題であったのである。

#### 4-4. 1970 年前後に写真家たちが模索したそれぞれの立ち位置

そして、以上の当時の写真家たちが直面していた時代状況と撮影行為を巡る葛藤より浮き彫りとなるのは、そうした「平和」な日常の中で見えにくくなっていた困難な現実を前にして、彼らが模索したそれぞれの立ち位置である。前節までの分析を踏まえた時、それらはいずれも戦前・戦中・敗戦後を通して続いてきた写真表現と、更にはそうして先人の写真家たちが生きてきた激動する歴史の重みを彼ら自身が受け止め、70 年前後の社会の中で撮影行為を介して応答してゆくことで形作られたと言えるが、ここでは概して三つの類型に分けることが出来る。すなわち、それはまず写真の匿名性を肯定し、即物的に目の前の事物を捉えていった姿勢と、またその一方で自らの個性を強く打ち出すことで現実を告発していく立場であり、加えて、そうした現実から矛盾や葛藤を抱く中で自らが感じた「距離」を撮り続けることで絶えず埋めてゆく姿が挙げられる。以下、更に具体的にこれらの異なる三つの立ち位置について説明していく。

第一には、既によく知られる通り、『プロヴォーク』に参加した中平卓馬や森山大道ら

による匿名的な写真のあり方を積極的に肯定した姿勢である。例えばこの点に関して中平は、「写真100年」展の編纂を通じ強く印象に残った事柄として、日清、日露戦争時の「歴史と真向から対応した」、「作者不詳」の写真に「すごい強さ」があり、そうした匿名の写真こそが今日まで残っていることを挙げる（桑原ほか1969:231）。従って、写真は最終的に「長い時間を経た後には、だれが撮ったのでもいい、“もの”を記録した一枚の写真—紙切れがある」というふうにならざるを得ず、「その悲しみをこめて、写真は資料」であるとした（前掲:231）。前節より浮かび上がってきた事柄を踏まえて強調したいのは、このとき中平は決して写真家としての自らの「主体性」を放棄した訳ではなく、むしろ各々の写真家が「歴史をどれだけとらえたか」、換言すれば「この時代に対してどれだけコミットしたか」を重視していた点（前掲:231）である。その上で中平の場合には、「“もの”を記録した一枚の写真」という言葉に明瞭に示される通り、眼前の事物を即物的に捉えようとした姿勢が見出される。

またこうした姿勢とは対照的に、第二の類型としては、自らの「個性」を強く打ち出しながら眼前の現実を告発していく立場を指摘することが出来る。例えば、上述した中平の匿名的な写真のあり方を巡る発言へと当時強く反発したのが、報道写真家の桑原史成であった。すなわち桑原は、「わたしは、中平さんの、個人をなくし、個性をなくして記録していくということに対しては、真正面から反対の気持をもちています」と述べ、「これからの写真はとくに、一個のカメラマンの強烈な個性が写真の上に定着し、にじみ出てくることを期待したい」と訴えた（前掲:231-232）。特に英伸三や福島菊次郎ら同時期の報道写真家たちによる座談会の中で桑原は、報道写真家にとっての撮影の原動力とは「怒り」と「衝動」であると強調しつつ、以下のように述べていた点に留意したい。

「報道カメラマンが取組むとき、起っている現実の問題に対して、告発者、代弁者としての役目が果せる場合に、カメラマンのなす仕事は意義があると思う。私は、ニュース写真の現象はそれほど追いかけていない。私が告発者として写すことによってそれができるといふものに取組んでいきたい。」（英ほか1967:257）

この発言にも明らかである通り、見過ごすことの出来ない眼前の現実を「代弁者」として告発する際に、自らの激情を重視する桑原の姿勢は、写真は作者不詳でも構わないとした先述の中平のそれとは明らかに異なっていたことが分かる。

ただし、本稿で具体化してきた通り、こうした70年前後においては戦争体験が次第に風化し、一見すると平和な日常の中で従来のリアリズムという手法は社会の現実を捉える上で有効とは言えなくなってきた。また、上述の撮り手自身の強い問題意識が先行した報道のあり方に対しては、ともすれば報道することが自己目的化することへの批判の声が同時代の写真家たちから上がっていたのである。例えば、かつてユージン・スミスの助手を務めた写真家の森永純は、当時この点を次のように突いていた。

「いままで何かのための写真が多すぎたわけです。たとえばリアリズム写真とカルポルタージュ写真と称されるものは、なんか目的がありすぎて、伝達してやろうという送り手側の傲慢さが匂うわけです。しかも、ある場合には週刊誌や月刊誌に使ってもらえるような撮り方をする。ジャーナリズムのための、ということが目的化してしまうんですね。」(森永ほか 1971:309-310)

こうした反発を踏まえた時、とりわけ前出の重森弘淹の以下の指摘を押さえておくことは、当時のリアリズムを巡る課題点を掴む上で重要である。すなわち、重森はカメラが大衆化することにより、家族アルバム等の形で写真が人々の暮らしに一層身近になってきた 70 年前後の状況を念頭に、リアリズムの手法を意識したアマチュアの写真が抱える課題点を当時、次のように指摘していた。

「生活綴り方などの生活記録が、言語の性質上、外へ向かっている自己意識をまず対象化することから始まるのに対して、写真による記録では何よりも外部への関心が先行している。外部への関心が次第に深まる過程で、外部と自己内部との矛盾葛藤がレンズのリアリズムに強い抵抗感を与えずにはおかないのだが、しかし外部を単純に自己の外の世界としてだけしか対応しえないときには、まったく平凡な現実の複写と随してしまうほかはない。」(重森 1972:208)

興味深いのは、ここで重森が国分一太郎らによる生活綴り方や鶴見和子らの生活記録運動との比較において写真という記録のあり方を論じる点であるが<sup>16)</sup>、最も重要であるのは、本来的に写真は「外部への関心」から記録されるものであり、従ってそれが次第に深まる中で、「外部と自己内部との矛盾葛藤」こそが現実を単純に複写することへ「強い抵抗感」を与えると述べたことである。これは、前節で押さえた三里塚闘争や東大安田講堂事件を巡る当時の写真家たちの葛藤とも重なり合うことを改めて思い起こしたい。

そして第三には、東松照明に代表されるように、そうして自らが矛盾や葛藤の中で目の当たりにした現実との「距離」を、撮ることによって絶えず埋めてゆこうとする姿勢である。この点に関しては筆者らがこれまで既報で具体化してきたが、例えば東松は 60 年代初頭の長崎の被爆後の現実を知らなかったことへの衝撃と反省から、その後数十年をかけて同地の被爆者を見つめ続ける過程で、同じ戦中戦後の時代を生きてきた人間としての共感からその一人ひとりの暮らしを捉え直していった(吉成・三好 2021)。更に、60 年代末の本土復帰前の沖縄を初めて訪れた東松は、「基地の中に沖縄がある」現実と、そうした状況を歴史的につくりだしてきた本土の人間の一人としての責任を自問しつつ、晩年まで沖縄を撮り続けてゆくことになるのである(吉成・三好 2022c)。

なお、こうした 70 年前後の記録への東松の姿勢については、当時のカメラ雑誌での写真選評からも窺い知ることが出来る。例えば写真評論家の渡辺勉は、釜ヶ崎を写したあ

るアマチュアの写真を評した際、それが「東松さんのな体質を感じる写真」であるとして、次のように述べていた。

「東松さんもそうだけど、この人も対象をルポルタージュとしてではなく、ドキュメントとして撮ってると思うんです。愛隣地区などというと、とかく問題意識をひっさげて撮りがちですが、この写真は上段に構えていないところがいい。何か一緒にそこで生活して、写真の日記をつけていったという感じだ。傍観者的な姿勢が全然ないんですね。そのことが、かえって感銘を強くするんじゃないでしょうか。それじゃ、現実には癒着しているかということ、そうではなくて、一種の連帯感みたいなものを感じますね。」（渡辺ほか 1971:265）

この発言の中で渡辺が被写体との「一種の連帯感」から記録していることに東松の写真との近しさを覚えたように、上述の即物的に捉えた匿名の写真という第一の類型、また現実への鮮烈な問題意識から告発的に写した写真という第二の類型に比べた時、ここには現実との距離を抱えながらも共同的に撮り続けてゆこうとする第三の類型が浮かび上がるのである。

## 5. 「豊かさ」の只中で写真家たちが受け止めた近代日本の影と未来への問い

以上の分析を通じて浮かび上がるのは、「写真100年」展が日本写真史における「近代写真の崩壊」に留まらない同時代的な重要性を内包していたことである。すなわち、敗戦から復興し高度成長を遂げた70年前後の高揚の反面で、「写真100年」の歴史から写真家たちは明治以降の近代化する国家に従って生きてきた民衆の営為を衝撃と共に受け止めていた。そして、それはまさに彼ら自身が生きる当時の現状へと連続していたのである。確かに、このとき写真史における写真家自身の主体性や表現意識の有無が議論の俎上に載せられていた。しかし、当時の経済大国意識の肥大化とベトナム戦争に触発された「帝国一植民地」経験が鋭く問い直される時代状況においてより重要な意味を持っていたと考えられるのは、原爆投下と敗戦に終わった1世紀にわたる歴史の中で国家は私たちに何をなし、そしていま繁栄の裏側で何が起きているのかを彼ら一人ひとりが根源的に問いかけていたことである。従って、そうした切実な問いは「明治百年祭」に顕著に見られた近代国民国家としての発展と繁栄の物語の中に「名もなき」無数の死者を埋没させる視点とは一線を画していたと言える。つまり、戦中の「写真報国」という「イデオロギー性」を超えて写し出された数々の加害と被害の記録が端的に象徴するように、敗戦までの100年間に残された「アノニマス」な写真群は、戦後日本社会が曲がり角に差し掛かっていた70年前後においてこそ、とりわけ重要な意味を持っていたことが本稿の分析より明らかとなった。

その点で、例えば苛酷な北海道開拓の光景や日露戦争の戦死者の写真が70年当時の写真家たちの胸をえぐり取るような衝撃を与えた通り、写真は時代を超えて「生きている」ことを改めて強調しておきたい。すなわち、これまで筆者らが「写真実践」を体系化する中で具体化してきたように（吉成 2021）、写真家はいつかそれがまなざされる「未来」のためにシャッターを切ってゆくのだとすれば、幕末・明治維新以来の写真はまさに70年前後という揺れ動く時代状況を、身をもって生きるひとびとの「いま」へと強く訴えかける力を持っていたのである<sup>17)</sup>。例えば、作家であり、戦時中には陸軍参謀本部に勤めながらも戦争憎悪の日記を密かに書き続けた中井英夫(1922-1993)は、『日本写真史』から受け止めた自らの衝撃を当時、以下のように述べていた。

「露探と称しての斬首、万歳事件の捕虜の処刑、タコ部屋でリンチを受けた青年たち、東北凶作で大根をかじる子供、演習中に自殺したというインテリ兵、合間合間にもったいぶった顔をした政治家たち、そして満州国の青年の徴兵検査をのぞきこむ将校の、ふとった卑しい笑いがつい三十年前まで日常のものだったことを知るとき、戦後写真というものが、戦後文学と同じようにあるとするなら、それは単にイデオロギーのふりかざしや達者な技法ではなく、世界史のなかで日本人とはついに何なのか、人類は一体どこへ向かって歩き続けているのかという素朴な疑問への解答として、それは撮り続けられるべきだろう。」（中井 1972:57）

このように、敗戦と占領による大日本帝国から日本国への転換の中で根本的な問題は70年前後においても依然として残るがゆえに、繁栄の最中であって戦後社会は果たしてどのような未来を歩んでゆくのかという疑問を、それらの写真はひとびとに投げかけていたのである。そして、こうした次の未来への不安を、ひとびとの戦中戦後の生活への眼差しから滲ませた同じ時期の作品として、ここでは最後に、出征兵士たちのために戦中に撮影された東京下町の留守家族の三十年後を、写真を手に訪ね歩いた児玉隆也(1937-1975)のルポルタージュである『一銭五厘たちの横丁』（1975年）を挙げておきたい。すなわち児玉は、かつて下町の横丁から「一銭五厘」の赤紙で出征していった指物師、ペンキ屋、タクワン屋、麴屋、小間物屋、拌み屋、そしてゲタ屋に泡盛屋等の「氏名不詳」の家族たちが、戦後、まるで町ぐるみで「神隠し」にあったかのように消えてしまったことへの衝撃の中で、横丁に今なお生きる人びとの語りから、その一つ一つの家族たちの昭和史を辿り直していった（児玉・桑原 [1975] 2000）。時代は「列島改造論」を唱えた田中角栄から、金権政治との訣別を掲げ「クリーン三木」と担がれた三木武夫へと首相が変わる中で、児玉はそうした「為政者のことばの遊び」を馬鹿馬鹿しく思いつつ、写真に写る「天皇から一番遠くに住んだ人びと」の戦中戦後を次のように振り返る<sup>18)</sup>。

「私は、大君の醜の御楯と出でたつことになりし横丁の蠟燭屋、麴屋、どんつくさん、

下駄屋、指物師、呉服屋、湯の花屋、金具屋……の一銭五厘たちのことばを改めて思いだす。／「靖国神社法案？何だね、それ。うちには自まえの神棚も仏壇もあるよ。もうこれ以上神さまには手がまわらねえなあ」／『昭和十八年夏・記念写真』の“百分の一秒”のシャッターは、そういう昭和史と感情を記録していた。／私は、ふたたびこの種の「記念写真」を、国家が要請する時代が来ぬことを願うのみである。／古いネガから過去を追ったはずの私の追跡が、実は未来につながるとすれば、私の足は、重い。／ひどく、重い。」（児玉・桑原 [1975] 2000:246-247)

本稿で論じてきた1970年前後という「未来」へと投げかけられた、多くの「無名者」たちの写真からなる「写真100年」の重みを踏まえた時、当時の児玉自身もまた「氏名不詳」の写真から戦中という過去を訪ね歩いたはずの自らの足どりが、実は未来に繋がっているのではないかという拭い難い疑問を覚えていったことを強調しておきたい。つまり、それは決して輝かしい未来ではなく、ひとびとの日常の暮らしが再び「一銭五厘」の値打ちで失われるかもしれないという重苦しいそれであった。第3章で整理したように、こうした児玉の問いはまた、高度成長の過程で「ぼくら」が「棄民」となりつつあることを投げかけた同時代の花森安治の胸中とも凶らずも響き合うことが分かる。

このように、70年前後の国家的繁栄の只中でひとびとの日常の暮らしは続き、またそれは常に揺らいでいたからこそ、同時代の伴走者としての写真家たちは、国家と現場との狭間で苦悩しつつも、各々の立ち位置からいま目の前で起こっている出来事を撮り続けていったのである。そして、なによりその一枚一枚には、その歴史を次の未来へと「証言」していかなければならないという、彼ら一人ひとりが生きる中で抱いていった、やむにやまれぬ思いが込められていたのである。従って、「写真100年」の歴史と、その内省から1970年前後に写された写真の重みはまた、それから半世紀後の現在を生きる私たち一人ひとりがいま改めて振り返り、そして更に次の未来へと伝え継いでゆくべき事柄でもあると言える。

## 注

- 1) 後述する筆者らの独自の的方法論としての「写真実践」では、柳田国男の心意論に示唆を受け、撮影行為を介して深化してゆく写真家自身の心を通じ捉えられた事実を「心意」とし、多様な媒体によるその表現を「心意表現」として位置付ける。なお、認識主体の「心を通じて見えた事実」であるがゆえに、対象を知と感性に分離することが出来ない点が特徴である柳田の心意論については、鳥越（2002）を参照されたい。
- 2) ただし、ともすれば「内閉的」とであると批判されがちな「コンポラ写真」を巡っては、自らの「日常性」の中に埋もれた問題に着目することで、当時の緊迫する社会状況を「冷静かつ主体的に」捉えていたとする指摘（富山 2013）には留意する必要がある。
- 3) この点に関し、十五年戦争を巡る写真家の戦争責任の受け止めについては「報道写真」

の歴史に関する先行研究を通じ整理されている。例えば白山(2014)は、「写真100年」展と同時期の写真家たちによる座談会の中で、戦前から戦後への写真表現の連続性を振り返る時、それまで対外宣伝に従事していた写真家たちが一転して戦後の新たな体制に「順応」ないしは「転向」していったことが疑問視された点を指摘する(白山2014:451-453)。また第4章でも論じる通り、このように概して戦後の写真界で戦時下の活動を反省した者は少数に留まりつつも、例えば濱谷のように戦争協力への「慙愧の念」から戦後を歩んだ葛藤が具体化されている点(井上2014:109)も見逃せない。

- 4) なお写真史家の戸田昌子は、『日本写真史』の成果として、それが戦前に隆盛した「芸術写真」以降の近代的な主体意識の登場を明らかにした点を挙げる一方(戸田2012:65,69)、例えば家族アルバムのように、写真家だけではなく写真を享受する側が主体となる写真史を構想出来なかった限界性を指摘する(前掲書:84)。
- 5) 例えば木下(1999)は、明治の新国家建設の可視化にあたり写真記録が当時の社会からの期待を背に積極的に利用される中で、北海道開拓写真が政府から見れば「開拓」の写真であったが、先住民側から見れば「侵略」の記録写真にほかならなかった点も指摘しており(木下1999:7)、こうした批判は必ずしも当てはまらないように思われる。
- 6) なお、当時の「写真100年」展には「満州」のセクションが設けられる一方で、植民地統治下の朝鮮、そして台湾で撮影された写真が展示されなかった課題点については侯(2019)が論じており、押さえておきたい。
- 7) しかし、他方でこの時代には明治期を生きた人びとがまだ存命であったため「明治の歴史に関するさまざまな亀裂」が残っていた(石居ほか2018:229-230)。
- 8) ただし同時に葛西は、当時の花森の視野には先住民族であるアイヌの人びとの存在が入っていなかった課題点を指摘していた点(葛西2018a:22)に留意する必要がある。
- 9) 現に東松は「写真100年」展開催直後の座談会の中で、同展が「明治100年を記念する国家事業」と開催時期が偶然同じであったために誤解を受けるとしつつ、「官製の明治100年展とは全く関係がない」ことを強調していた(伊藤ほか1968:24)。
- 10) ただし土屋(2009)も指摘するように、当時、日本リアリズム写真集団に入会していた伊藤知己は共産党にも所属し、70年安保を控えた討論集会の中で、北海道開拓写真の重要性を踏まえ、写真が社会と結びつき「民衆に奉仕する“人民の写真の系譜”」の更なる発掘、整理、点検の必要性を訴えていた背景(伊藤1969)には留意したい。
- 11) 代表作『雪国』(1956年)が知られるように、戦前より濱谷は新潟県桑取谷を度々撮影のために訪れ、敗戦後は雪深い高田(現・上越市)に居を構えた。
- 12) こうしたリアリズムへの懐疑は、当時の写真界に共通する認識であったと言える。例えば、渡辺勉は伊奈信男や金丸重嶺らと囲んだ72年の座談会で、現在の日本では「GNP世界第2位というような、表面的には平和な状態」が続き、「リアリズム」が

- 「なかなか現実の深部まで届かないんじゃないか」と述べていた（伊奈・金丸・渡辺 1972:200）。
- 13) 以下に続く引用からも分かるように、表現の自由の侵害は、テレビや映画制作等の場面でも当時先鋭化していた。例えば、60年代のテレビ番組制作現場での政治社会問題の表現を巡る様々な模索に関する論考としては、安田(2013)を参照されたい。
- 14) なお、こうした側面は当時、東松が勤めていた多摩芸術学園での学生運動を巡る葛藤にも見て取れる。すなわち東松が封鎖された学園で直面したのは「<なぜ撮るのか><撮ってどうするのか>といった学生たちの厳しい反問と不信のまなざし」であった（東松 1969:58）。
- 15) 写真史において知られるように、実際にこの翌年の71年には「沖縄返還協定粉砕」を掲げた沖縄での抗議ゼネストの渦中で警察官が死亡する事件が発生し、その際に新聞に掲載された写真を「証拠」として、あるデモ参加者が逮捕されたことは中平にも強い衝撃を与えた（中平 2007:41-73）。しかし、この事件では、最終的に彼の国家賠償請求は認められなかったものの、無罪が確定している（「無罪男性の上告棄却、国への賠償認めずー沖縄デモ事件」『毎日新聞』1993年10月9日付朝刊）。
- 16) これまで筆者らは、被爆以後の長崎を主題とした東松の数十年に及ぶ撮影活動が、自らも戦争を経験しつつ、ひとびとの暮らしの現場での実感に即しながら展開され続けた点で生活記録運動との接点を論じている（吉成・三好 2021）。
- 17) この他、『日本写真史』を巡る当時の写真関係者以外の反応としては、文芸評論家の桶谷秀昭と、作家の森崎和江による記事（桶谷 1972; 森崎 1972）等が挙げられる。特に、前出の成田がこの時期に「帝国一植民地」経験を問い直した一人として朝鮮から引き揚げた「植民地二世」である森崎を挙げたように（成田 2020:209-218）、後者は朝鮮と九州・筑豊での自らの生活経験を交えながら生活者にとっての映像の持つ意味を記しており特筆すべきである。
- 18) いずれも廃案に終わったが、同時期の1969年から74年にかけては、靖国神社の国有化を目指した靖国神社法案が度々国会に提出されていた点にも留意したい。

## 写真出典

[写真 1, 2] 日本写真家協会編(1971), 『日本写真史 1840-1945』平凡社

## 分析資料

濱谷浩(1971), 『潜像残像ー写真家の体験的回想』筑摩書房

英伸三・桑原史成・福島菊次郎・島内英佑(1967), 「座談会 報道写真家の生活と意見」,

『アサヒカメラ』1967年12月号, 朝日新聞社, 252-259頁

福島辰夫(1971), 「この葬列よ たち上れ」, 『KEN』1, 写研, 134-145頁

一(2012), 『破綻と彷徨ー福島辰夫写真評論集〈第3巻〉』窓社

- 伊奈信男・金丸重嶺・渡辺勉 (1972), 「コンボラ、ブレボケの行方」, 『アサヒカメラ』  
1972年5月増刊号, 朝日新聞社, 196-203頁
- 伊奈信男・渡辺勉・伊藤知己・渡辺義雄・林忠彦・目島計一・細江英公・松本徳彦・東  
松照明 (1972), 「座談会 戦後の日本写真界を語る (その2) —1951年~52年の写  
真家、出版物の活動をみる」, 『日本写真家協会会報』31, 日本写真家協会, 14-29頁
- 伊藤知己 (1969), 「1970年を文化人・文化団体はいかにたたかうか—「安保と文化問題」  
討論集会における問題提起」, 『文化評論』94, 新日本出版社, 2-17頁
- 伊藤知己・長野重一・加藤秀俊・坂崎乙郎 (1966), 「話題の写真」を巡って—現場にい  
た強さ“市民の目”」, 『アサヒカメラ』1966年9月号, 朝日新聞社, 212-225頁
- 伊藤知己・村上一郎・濱谷浩・東松照明・多木浩二・内藤正敏・木村恵一・熊切圭介・  
松本徳彦 (1968), 「“写真100年”展を終えて」, 『日本写真家協会会報』19, 日本写真  
家協会, 9-25頁
- 栗原達男・内藤正敏・中平卓馬・森永純・刀根康尚 (1970), 「座談会 機械とともに見る—「沈  
黙」と「現在」の思想」, 『美術手帖』1970年8月号, 美術出版社, 81-97頁
- 桑原史成・中平卓馬・高梨豊・新倉孝雄・嬉野京子 (1969), 「座談会 コンボラかりアリ  
ズムか」, 『アサヒカメラ』1969年4月号, 朝日新聞社, 228-235頁
- 森永純・細江英公・大辻清司 (1971), 「座談会・コンボラはどこへ行く?」, 『アサヒカメラ』  
1971年4月号, 朝日新聞社, 308-313頁
- 森崎和江 (1972), 「島の老婆の自画像と私」, 『アサヒカメラ』1972年11月号, 朝日新聞  
社, 76-79頁
- 内藤正敏 (1969), 「私説・田本研造論—田本以後の写真の100年は不毛と暗闇の歴史だっ  
た」, 『季刊写真映像』1, 写真評論社, 164-170頁
- (1971), 「開化期」, 日本写真家協会編『日本写真史 1840-1945』平凡社, 358-369頁
- 中平卓馬 (1968), 「写真にとって表現とは何か?—写真100年・日本人による写真表現の  
歴史展の意味するもの」, 『デザイン批評』6, 風土社, 128-131頁
- (2007), 『なぜ、植物図鑑か—中平卓馬映像論集』筑摩書房
- 中井英夫 (1972), 「歴史の証言者たちへ—「アルバム71」の成果と「日本写真史」をみて」,  
『カメラ毎日』1972年1月号, 毎日新聞社, 55-57頁
- 日本写真家協会編 (1971), 『日本写真史 1840-1945』平凡社
- 桶谷秀昭 (1972), 「無心の記録のもつ重み—『日本写真史を読む』」, 『アサヒカメラ』  
1972年5月号, 朝日新聞社, 80-83頁
- 奥平康弘 (1971), 「写真表現の自由と規制の歴史」, 『日本写真史 1840-1945』平凡社, 445-454  
頁
- 重森弘淹 (1968), 「<写真100年展>の問題提起」, 『SD : Space design —スペースデザイン』  
44, 鹿島研究所出版会, 84-85, 98頁
- (1969), 「写真界でなにがはじまろうとしているのか」, 『季刊写真映像』1, 写真評論

社,117-119頁

一(1972),『写真の思想』潮出版社

多木浩二(1970),「眼と眼ならざるもの」,中平卓馬・多木浩二編『まずたしからしさの世界をすてろ』田畑書店,175-216頁

東松照明(1969),「学園の荒廃」,『季刊写真映像』2,写真評論社,57-90頁

東松照明・多木浩二・平野久・内藤正敏・今井寿恵(1968),「写真表現の歴史を語る一日 本写真家協会・写真100年展について」,『アサヒカメラ』1968年6月号,朝日新聞社,222-228頁

東松照明・福島辰夫(1971),「対談＝東松照明●福島辰夫‘日本写真史’にみるアマチュアリズム」,『カメラ毎日』1971年11月号,毎日新聞社,25-29頁

渡辺勉・中村立行・長野重一・安達瞳子(1971),「話題の写真をめぐる」,『アサヒカメラ』1971年4月号,朝日新聞社,262-279頁

渡辺義雄編(1968),『写真100年—日本人による写真表現の歴史展—』日本写真家協会

全日本学生写真連盟(1968),「北海道キャンペーン—一九六八 北海道百年 人間が刻んだ歴史＝人間に刻まれた歴史」,『YOUNG EYES 全日会報』63,1968年9月1日付(一般社団法人「もう一つの写真記録」Webアーカイブス,<https://aajps.or.jp/docs/zk/kai63/index.html#> 2022年9月26日最終アクセス)

## 参考文献

番匠健一(2014),「映画『家族』から見た高度経済成長」,西川長夫・大野光明・番匠健一編『戦後史再考—「歴史の裂け目」をとらえる』平凡社,182-199頁

侯鵬暉(2019),「「写真100年」展再考—置き去りにされた日本統治時代の台湾写真」,『photographers' gallery press』14, photographer's gallery, 285-304頁

飯沢耕太郎(1999),「日本の写真家・歴史と現在」,長野重一・飯沢耕太郎・木下直之 編集責任『日本写真史概説』岩波書店,1-126頁

井上祐子(2014),「写真家濱谷浩のグラフ・キャンペーン—一九五〇年代総合雑誌グラビア頁の試み」,赤澤史朗・北河賢三・黒川みどり編『戦後知識人と民衆観』影書房,99-141頁

色川大吉(1968),『明治の精神—底辺の視座から』筑摩書房

石居人也(2018),「歴史研究における「明治」をみる眼—「明治百年」から「明治一五〇年」への史学史として」,日本史研究会・歴史科学協議会・歴史学研究会・歴史教育者協議会編『創られた明治、創られる明治—「明治150年」が問いかけるもの』岩波書店,35-62頁

石居人也・大江洋代・長志珠絵・小沢弘明・原田敬一・平井和子・中澤達哉(2018),「【座談会】「明治150年」が問いかけるもの」,前掲『創られた明治、創られる明治』岩波書店,215-248頁

- 金子隆一 (2013a), 「クロニクル—九六八—「写真」の近代を変革するために」, 金子隆一・田坂博子編『日本写真の1968—1966～1974 沸騰する写真の群れ』東京都写真美術館, 7-16 頁
- (2013b), 「行為としての写真—全日本学生写真連盟の成立と最初の変革」, 前掲『日本写真の1968』東京都写真美術館, 178-183 頁
- 鹿野政直 (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
- 葛西弘隆 (2017), 「戦後日本の植民地主義と文明論—梅棹忠夫の「北海道独立論」—」, 『国際関係学研究』43, 15-28 頁
- (2018a), 「花森安治と北海道—開拓・棄民・国家」, 『国際関係学研究』44, 17-28 頁
- (2018b), 「花森安治と戦後民主主義の文化政治」, 『津田塾大学紀要』50, 37-66 頁
- 木下直之 (1999), 「明治の記録写真」, 長野重一・飯沢耕太郎・木下直之 編集責任『田本研造と明治の写真家たち』岩波書店, 3-8 頁
- 児玉隆也・桑原甲子雄 [写真] (2000), 『一銭五厘たちの横丁』岩波書店
- 小原真史 (2013), 「挑発の回路—『プロヴォーク』の道程」, 前掲『日本写真の1968』東京都写真美術館, 157-167 頁
- 久後香純 (2022), 「「アノニマスな記録」としての写真—1960年代後半から70年代前半における写真のリアリズムについて」, 『映像学』108, 122-143 頁
- 倉石信乃・土屋誠一・富山由紀子・小原真史・金子隆一 (2014), 「シンポジウム「日本写真の1968」全記録」, 『東京都写真美術館紀要』13, 13-51 頁
- 成田龍一 (2020), 『増補「戦争経験」の戦後史—語られた体験/証言/記憶』岩波書店
- 小熊英二 (1995), 『単一民族神話の起源: 〈日本人〉の自画像の系譜』新曜社
- 白山眞理 (2014), 『「報道写真」と戦争—1930-1960』吉川弘文館
- 鈴木勝雄 (2005), 「方法としての「記録」—東松照明『太陽の鉛筆』と沖縄」, 『東京国立近代美術館研究紀要』10, 33-52 頁
- 高島直之 (2010), 「荒野のラオコオン—写真・1968・夏」, 四方田犬彦・平沢剛編『1968年文化論』毎日新聞社, 95-111 頁
- 戸田昌子 (2012), 「写真表現と写真史の1970年代」, 緒川直人・後藤真編『写真経験の社会史—写真史料研究の出發』岩田書院, 47-93 頁
- 富山由紀子 (2013), 「曖昧さの射程—コンポラ写真と『カメラ毎日』の時代」, 前掲『日本写真の1968』東京都写真美術館, 168-177 頁
- 鳥越皓之 (2002), 『柳田民俗学のフィロソフィー』東京大学出版会
- 鳥原学 (2013), 『日本写真史 (上)』中央公論新社
- 鳥海早喜 (2010), 「『写真—〇〇年: 日本人による写真表現の歴史展』に関する研究」, 『日本写真芸術学会誌』19(2), 5-21 頁
- 土屋誠一 (2009), 「写真史・68年—「写真100年」再考」, 『photographers' gallery press』8, photographer's gallery, 242-252 頁

- (2013), 「見出された「記録」の在処—「写真の100年」再考」, 前掲『日本写真の1968』東京都写真美術館, 146-155 頁
- 鶴見俊輔・上野千鶴子・小熊英二 (2004), 『戦争が遺したもの—鶴見俊輔に戦後世代が聞く』新曜社
- 安田常雄 (2013), 「テレビのなかのポリティクス—1960年代を中心に」, 安田常雄編『社会を消費する人びと—大衆消費社会の編成と変容』岩波書店, 128-158 頁
- 吉田裕 (2005), 『日本人の戦争観—戦後史の中の変容』岩波書店
- 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
- (2022a), 「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—, 『大阪大学大学院人間科学研究科紀要』48, 147-180 頁
- (2022b), 「写真家 東松照明が魅せられた, 長崎の中の中国文化—「町歩き」より受け止めていく, 東シナ海を巡る歴史の厚み—, 『アジア太平洋論叢』24, 113-133 頁
- (2022c), 「写真家 東松照明が直面した「基地の中の沖縄」—日米の狭間で揺らぐ復帰前の現実と歴史への責任—, 『生活学論叢』41, 30-45 頁

## **Photographers Confronted with the Turbulence Around 1970: Reflections on Documents since the Meiji Period through “A Century of Japanese Photography”**

Teppei YOSHINARI, Emako MIYOSHI

Postwar Japan reached an apotheosis of rapid economic growth around 1970, which led to numerous contradictions such as student movements, environmental pollution, and anti-security treaty struggles. In the year 1968, which marked the 100th anniversary of the Meiji Restoration, the Japanese Government held large-scale celebrations of its accomplishments. In the same year, the Japan Professional Photographers Society (JPS) held a photo exhibition titled “A Century of Japanese Photography” that presented the history of Japanese photographic expression from the end of the Edo period to the country’s defeat in World War II. The main organizers of the exhibition were postwar photographers including Shomei Tomatsu, Koji Taki, and Masatoshi Naito, who emphasized the importance of the enormous number of anonymous images represented by the documents of the pioneering of Hokkaido in the early Meiji era. The organizers also raised questions about the responsibilities of the wartime photographers who pushed pro-war propaganda in World War II.

Further, a review of prior research suggested that this exhibition was critical to the end of “Modern Photography” in Japan because it denied the use of photography as a means of self-expression. However, this interpretation has become detached from the organizers’ purpose at the time – Tomatsu and others were attempting to learn lessons from their forerunners and express the impacts of Modern Japanese history.

Thus, the purpose of this study is to describe what each of the photographers who were capturing turbulent times attempted to express through “A Century of Japanese Photography” based on our original methodology of “photography in practice” (*shashin-jissen*).

In the late 1960s, Japan enjoyed a striking level of prosperity and the government applauded the Meiji period, which had carried the country to its position as the pre-eminent economic power in Asia. However, this historical perspective from above disregarded the innumerable casualties of the country’s past, which included repeated wars and severe suppressions. In addition, the Vietnam War reminded people that the Empire of Japan had colonized its neighboring countries until the end of the Fifteen Years’ War.

Against this social background, the analysis of exhibition catalogues and other materials like newspapers and magazine articles published at the time reveals that the photographers were deeply moved by the brutal way in which common people were forced to live and die on the road to nationhood. Simultaneously, this raised a serious question regarding whether earlier photographers had earnestly captured this buried history. However, traditional photo-realism, which was used to capture postwar social conditions, was no longer popular due to the achievement of a thriving domestic economy. Meanwhile, the government intensified its efforts to crack down on freedom of expression; the riot police suppressed protests and confiscated films such as in Sanriduka, Yasuda Auditorium, and Shinjuku. In conclusion, photographers around 1970 sought ways to document the ongoing movements and reflected on the absence of photographers’ autonomy before and during the war.

Key words: 1968; A Century of Japanese Photography; Documents; Shadow of Modern Japan