

写真家と‘負の昭和’

—土門拳・山端庸介・東松照明・江成常夫・土田ヒロミの仕事—

Five photographers and the negative aspect of the Showa period

博士後期課程造形表現専攻

丸 尾 い と

Ito Maruo

This paper will examine the works of representative photographers (Yosuke Yamahata, Ken Domon, Shomei Tomatsu, Tsuneo Enari and Hiromi Tsuchida) who photographed the fifteen years war, and will attempt to examine how their works unfold within a given chronological framework.

In the first chapter, the reason for designating the Showa period as “negative” will be given, as well as the reason for selecting the five photographers. In the second chapter, their career and work will be summarized to attain a better understanding of each photographer. From the third to the six chapter, the Showa period will be divided into four parts, and will examine how their works progressed within time. The final chapter will argue how the negative aspect of the Showa period can be understood through their works.

As photographers, they each represent a point within the history of photography. But by understanding how their work sheds light upon the negative aspect of the Showa period, their work jointly form a line, transcending the particular significance each may have.

If the past war and the present are points, the line formed by their work constitute a chronological framework in modern history that unites the two points.

※本文は、2006年3月に提出した同題目の論文から抜粋したものである。

スペースの関係上、論文に掲載した引用文等の注釈及び写真、第3章～第6章の写真集についての文章はすべて割愛している。

本論文は、十五年戦争に関わるものを撮影した代表的な写真家（山端庸介・土門拳・東松照明・江成常夫・土田ヒロミ）をとり上げ、その仕事を歴史の時間軸上で展開する試みである。

まず第1章で‘負の昭和’の措定と本論文で取り上げる五人の写真家を選んだ動機を述べる。次いで第2章では、五人の経歴と仕事をそれぞれ総括的に取り上げ、各人の概要を理解してもらう。第3章から第6章は、昭和史を四つに区切り、歴史上の時間軸に各作家の仕事（写真集）を時系列に並べて展開。そして終章では、‘負の昭和’が五人の仕事を通じて十分に検証できることを提唱する。

1. ‘負の昭和’ と写真家

1. 1. ‘負の昭和’ の措定

昭和とは西暦1926年から1989年までの64年間あり、このうち一般に言われる昭和の15年にわたる‘アジア太平洋戦争’とは、昭和6（1931）年

の柳条湖事件のもとで勃発する満州事変に始まり、昭和20（45）年の敗戦までを指す。

広島・長崎への二つの原爆投下、そして日本がかつて中国東北部に建国した満州国へのソ連軍侵攻が契機となり終戦を迎え、戦後の昭和は占領か

ら始まった。戦時下の思想や教育は覆され、民主主義という名のもと日本は大きく転換していく。

昭和27(52)年に発効される日米講和条約を経て占領から解き放たれると、日本は経済での国づくりを目指していった。朝鮮戦争の特需景気、所得倍増計画、高度経済成長の道を歩み経済大国となった。そして現在は経済発展の崩壊から不況の時代となっている。

戦後のめざましい復興と経済発展のもと、多くの日本人は戦争がもたらした深い傷痕を忘れてきた。しかしその影には、癒えない傷や悲しみを内に秘めた多くの人がいた。肉親を戦争で失い心の傷を負った人間、原爆で目に見える傷、消えない傷を負い原爆症で苦しむ人々、戦争孤児、戦争花嫁。国内だけではない。中国や韓国をはじめとする近隣諸国の人々の辛苦と涙を決して忘れてはならないだろう。

従軍慰安婦問題、日本による強制連行と強制労働の末の賃金未払い問題、敗戦時、旧満州国に日本軍が遺棄したとみられる毒ガス兵器で被害を受けた人々の問題など、戦後60年という歳月が経過した今日でも、戦争によって生じた問題が片付いていない。

今日、経済大国となった日本だが、一方では戦争の記憶を遠ざけ、その爪痕に背を向け続けてきた結果がこれら諸問題の根幹となっている。

戦後の‘負の昭和’とは、繁栄の裏にある過去の過ちや苦しみに向かい合わず、黙殺して先に進んだこと、そして根本的な原因となる十五年戦争そのものと措定したい。

‘負の昭和’

- 1.十五年戦争そのもの
- 2.十五年戦争の残した視覚的傷跡
- 3.十五年戦争の残した非視覚的傷跡
- 4.十五年戦争と現在との時間軸の断絶

1. 2. とりあげる写真家について

戦争と関わる写真と聞いてまず思い描くものは、戦場の写真であろう。特にジャーナリズムの第一線で活躍するフリーカメラマンや従軍カメラマン

の撮った写真を思い起こすことが多い。しかし本論では、5人の写真家—山端庸介・土門拳・東松照明・江成常夫・土田ヒロミ—に絞って論考を進めることにした。基準としたのは、作家性と戦争の捉え方である。

1. 戦後の時間軸(1945年以降)の中で戦争を捉えている点
2. 撮影した地に再度訪れ撮っている点
3. 捉え方や撮影目的に独自性を有する点

この三点を挙げたとき、今回本論で取り上げた五人の作家にほぼ絞ることが出来た。

例えば、土門拳が初めて広島を撮影したのは昭和32(1957)年、原爆投下後12年が経過しており、東松照明はさらに4年後の昭和36(61)年に長崎の地を撮っている。土田ヒロミにいたっては、初めて広島を訪れたのが昭和50(75)年であり、実に30年の歳月が経っていた。そして三人とも再度同じ地に足を運び、撮影を行っている。

戦争花嫁や戦争孤児を取材し、彼らのポートレートにその声を文にして添える方法をとった江成常夫の仕事は、戦後の写真界に新たなスタイルを確立したとあってよいだろう。そして彼もまた、一度撮影で訪れた地に再度足を運んでいる。

ここに取り上げた5人の写真家のうち、山端庸介は時間軸上では戦時中に撮影を行っている。また、山端は軍の報道班員の一人として長崎を撮影しているため、写真家というよりはカメラマンと言った方が正しいと思われる。この論文の中で取り上げる写真家の仕事は、戦後の時間軸の中で戦争を捉えているという点、また個人の自発的欲求によって撮影を行っているという点では山端は異色である。

1987(昭和62)年『原爆を撮った男たち 反核・写真運動編』が草の根出版会より刊行された。同書内の原爆被害を撮影した「原爆カメラマン」の名前を連ねたページには、広島36人、長崎20人(うち松本栄一・林重男・渡辺武男の3人は広島・長崎とも撮影)計53人が掲載されている。ではこの中からなぜ山端なのか。原爆投下当日・翌日を撮影したカメラマン・写真家の中でその数は突出

して多い。そして記録写真として撮られているなかに山端の作家性が感じられるのだ。カメラマンというより写真家として山端を感じたという私の見解になる。しかし、映画制作者であるクリストファー・ピーパーとジュディ・アービング、二人のアメリカ人が映画制作の資料として多くの原爆写真を見たとき、何かを感じた写真のクレジットは山端であり、のちに山端の個展としてアメリカで原爆写真展が開かれた経緯を知り、個人的見解ではないと考えるに至った。

以上がここでとりあげる5人の写真家の説明である。

1. 3. 写真家とカメラマン

写真を撮ることを職業にしている人間のことを「写真家（フォトグラファー）」「カメラマン」という。写真を撮ると同じ行為でありながらなぜ呼び方が違うのか。そこには無意識のうちに区別している何かがあるからだと考える。

写真が生まれてくる動機に着目してみると、社会的用を担って撮られる写真と、写真が撮りたい、写真に残しておきたいという個人的欲求によって撮られる写真に大別できる。ここではこれを他者発注（＝社会的用を担う写真）と自己発注（＝個人的欲求による写真）として考えたい。

他者発注型の代表として挙げられるのは広告写真、ニュース・報道写真であろう。これらの写真は発注元があり、それに対して写真を撮る。広告写真の場合、クライアントの依頼で制作されることが一般的であり、カメラマンは発注主の意見を最大限に生かした仕事をしなければならない。また、報道写真も多くの場合、新聞社や雑誌社の社員カメラマンや、契約・委託のフリーカメラマンが、新聞・雑誌社等から撮影命令や依頼を受けて撮られることが一般的で圧倒的に多い（なかには個人的な問題意識が動機となって撮られる写真もある）。

一方、自己発注型はあくまで個人的であり、自発的に写真を撮る。例としては記念写真が一番適している。旅先での思い出などを残したいという

気持ちの発露としての写真がこれにあたる。そして少し踏み込むと、自己表現としての写真もこちらに含まれる。

では、写真家とカメラマンはどう違うのか。ここでキーワードとなるのは、他者からの発注・依頼で撮られる写真か、それとも自ら（自己）の意思で撮られる写真か、という点だと考える。私たちは無意識のうちに、第三者からの依頼を仕事とする者を「カメラマン」、自発的に写真を撮り生計をたてる者を「写真家」と呼んでいるのではないだろうか。

写真で生計を立てる人間のうち、先に述べた他者発注か自己発注かで「カメラマン」と「写真家」に分けたならば、大半は「カメラマン」である。あとは本人の意識の持ち方次第というのが現状だろう。

カメラマンは、仕事の発注主であるクライアントの意向を意識して写真を撮らねばならない。また、カメラマンの写真はクライアントによって取捨選択される。新聞の場合、大島洋著の『写真幻論』によると「見出しと記事があらかじめ用意され、それにあわせて写真が選択されているのである」とあることをみても、写真が事象をいかに象徴的に捉えているかが鍵となることが分かる。この他人の意見重視の写真から、自己表現としての写真への気持ちが強くなったときに「カメラマン」から「写真家」への転換期であると考えられる。

本論でとりあげた5人の写真家は、カメラマンを経験した写真家である。山端は従軍カメラマンだった。土門は最初営業写真館の内弟子となり、それから日本工房の写真技師（スタッフ）を経験、東松は岩波写真文庫の制作スタッフだった。また、江成も毎日新聞社の社員カメラマンからフリーへの転身であり、土田もポーラ化粧品研究所勤務から宣伝部のカメラマンを経てフリーへ転身している。

彼らの仕事を見ていると、作家性の中にどこか客観的なものの見方をしているように感じる。それはカメラマン時代を経験して培った視点からきているものと考えてよいだろう。

2. 五人の仕事

2. 1. 土門拳

土門拳は明治42（1909）年10月25日、山形県飽海郡酒田町に生まれた。

山形での生活は苦しく、大正5（1916）年、土門は伯父に連れられて東京へ出たが、生活苦はあまりかわらなかった。

横浜で小学校を卒業。将来の志望は「画家」。抜群の頭の良さと絵の才能があった。学校へ行かず、好きな絵を描き図書館で美術書を読み漁る。この土門の生活に母は口出しをせず見守った。

中学卒業後、土門は職を転々とした。昭和8（1933）年、土門が24歳のとき、上野池の端に開業していた宮内写真館に門下として置いてもらうこととなる。仕事を続けはしたが、営業写真に懐疑的になっていった。自分は将来報道写真をやるという決意のもと、暇や睡眠を削ってひたすら写真関連書物を読破し勉強した。昭和10（1935）年『アサヒカメラ』に日本工房が出していた求人広告が土門の目にとまり、写真館の使いに出たついでに日本工房を訪ね、責任者名取洋之助が面接、採用が決まった。しかし宮内は奉公期間が半分残っていることを理由に写真館を辞めさせてくれず、土門は朝逃げを決行、こうして日本工房に入ることとなった。

日本工房に入った土門は、現像・プリントなどの作業の傍ら、たまに撮影した写真を名取に見せた。しかし名取は「こんなものは写真といえるか」といって屑かごに投棄するのだった。土門が撮影した「伊豆の週末」が名取の名前でアメリカの雑誌に掲載された。その後、名取が外遊中に当時の外務大臣宇垣一成の撮影をした土門は、自らの名前でこの写真を『LIFE』に送り掲載された。帰国した名取は、一社員である土門が名前を出したことに激怒し、二人の溝はますます深まった。名取の高圧的態度と自分の著作権を認められない怒りから昭和14（1939）年日本工房を退社、国際文化振興会の囑託報道写真家となる。ここでは主に対外に向けて日本文化を紹介するもので、土門は室生寺や文楽を撮影している。

戦局が悪化する昭和18（43）年、日本の雑誌は戦意高揚を目的に、随分手を入れたものとなっていた。この年土門は当時のグラフ雑誌を欺瞞だとする内容の「対外宣伝雑誌論」を『日本評論』9月号に発表するが、同誌は発禁処分となった。

昭和20（1945）年6月、敗戦2ヶ月前に土門は山形連帯に召集を受け赴く。しかし、持病のため即日帰郷となり、戦地に派遣されることはなかった。

敗戦後は進駐軍相手の写真屋をすることで生計を立てていた。

自宅の襖に撮りたい人物の名前を書き連ねた「風貌」シリーズ、「肉体に関する八章」、また昭和25年からは『カメラ』の月例読者写真コンテストの審査員となり、ここから土門のリアリズム運動が始まっていった。「カメラとモチーフの直結」「絶対非演出の絶対スナップ」がまるでスローガンかのようなこの運動は、土門が先頭に立って何か集会を開くといった類のものではなかった。カメラ雑誌でアマチュアの投稿写真の審査をしていた土門のコメントは、読者にとっては先生のお言葉である。土門はこのあたりを計算していたのかもしれない。いずれにせよ、リアリズムを提唱した土門は、自分自身が新たな境地に立って運動を起こしたいという気ではなかったはずだ。なぜなら土門は写真を始めた当初から、営業写真より報道写真を求めたときの心理からも分かるように、漠然とリアリズムを求めていたことがうかがえるのである。

戦前はサロンピクチャーが主流で、戦中も事実を捻じ曲げて報道される現実を目の当たりにしていた土門。リアリズム運動は当時無力に終わってしまった土門の罪滅ぼし的な要素が含まれていたとも考えられる。

昭和32（1957）年7月『週間新潮』の取材で初めて広島を訪れる。原爆投下から実に12年の歳月が流れていた。土門はこのあと11月までの間に6度取材を重ねている。

知っているつもりでいた広島知識は無に等しかった。土門はまるでそのことを払拭するかのよ

うに広島へ通った。土門がこのときに撮影したのは昭和36（1961）年に出版された『Hiroshima Nagasaki Document 1961』にも収録されている。

昭和34（59）年、脳出血で倒れしばらく療養となる。翌年100円写真集『筑豊のこどもたち』を出版。紙はザラ紙と粗悪だがその安さが受け、10万部のベストセラーとなった。脳出血で倒れた土門には後遺症が残った。スナップが困難となった土門は4×5インチ判の大型カメラを使い、古寺巡礼をはじめた。

昭和43（1968）年、山口で取材中に再度脳出血が彼を襲い、九州大学に入院する。リハビリ後は車椅子でなおも撮影を続ける姿は、写真にとりつかれ執念を燃やすかのようなのである。

昭和54（1979）年脳血栓で倒れ意識を失い入院。10年間意識がもどらぬまま平成2（1990）年この世を去った。

2. 2. 山端庸介

山端庸介（本名啓式）は大正6（1917）年8月6日、当時イギリス領であったシンガポール・クイーンストリートにて生まれた。営業写真を手がける父のもとで育った山端にとって、写真は身近なものであったと推測される。

18歳の時、父から譲り受けたライカを手にした山端は昭和11（1936）年法政大学を中途退学し、ジーチーサン商会大阪支店にカメラマンとして勤め始める。半年ほどで東京本社に転勤、同15（40）年会社の推薦で、海軍省軍事普及部従軍写真班員として約6ヶ月の任務を中国大陸の中部・南部で過ごす。翌年、支那（中国）方面艦隊事務嘱託として上海の海軍武官府に駐在し、撮影に従事。同年10月帰国後は海軍省軍務局第四課出仕報道事務となった。同17（42）年横浜航空隊に入隊、同20（45）年西部軍司令部より報道部員に任命され、同年8月、福岡・博多の西部軍報道部に派遣された。山端28歳の時である。8月1日西部軍報道部に向けて東京を出発した山端は、列車を乗り継ぎ5日の夜広島を通過、6日に博多へ到着した。そこ

で広島に「新型爆弾」が投下された事を知る。その3日後の9日、再び「新型爆弾」が今度は長崎へ投下され、山端は長崎へ赴く命令を受けることとなった。

敗戦後、占領軍から隠蔽する目的で軍や報道部関係の機密書類一切の焼却命令が出た。しかし山端は撮影した長崎被爆のネガを焼却せずに手元に残した。西部軍報道部の火野葦平、彼こそが山端にネガを守ることを薦めた人間だったことが、昭和35年出版の『革命前後』に書かれた文からうかがえる。1945年9月、GHQによるプレス・コードで原爆に関する一切の報道が禁止される。

東京に戻った山端は、父のもとで働き始めた。父祥玉が毎日新聞社との合弁事業で昭和20（1945）年10月に設立した「サン・ニュース・フォトス社」の取締役役に就任。翌同21（46）年には「サン写真新聞社」の取締役にも就任した。また、この年、父とともにかつての会社を再興。「株式会社ジーチーサン」としてスタートさせ同22（47）年、社長に就任した。

経緯は定かではないが1946年春、山端は長崎と広島を訪れ合計101カット撮影している。全撮影カットのおよそ五分の一が長崎三菱製鉄所跡であるところを見ると、この会社の依頼であったと推測することも可能である。

戦後の混乱状態のなか、山端は長崎原爆撮影ネガを保存し続けた。昭和27（1952）年、GHQによる原爆報道規制が解かれ、直後に『記録写真原爆の長崎』が北島宗人により編集され出版。これを機に山端の写真が広く社会に知られるようになった。

父と共に株式会社ジーチーサンをスタートさせた山端は、昭和31（1956）年「ザ・ファミリー・オブ・マン」日本展に展示されるすべての写真の引伸ばしを行うこととなる。写真展の準備役と同時に出展者でもあった山端は、黒焦げの死体や、被爆した人々の写真を出展。写真展開催中天皇が鑑賞に訪れると、山端の作品の前にはカーテンが掛けられ、原爆写真は天皇の目に触れることはなかった。さらに数日後には山端の作品を撤去

してしまう。主催者側に対する批判や報道が加熱する一方で、山端は「長崎に原爆が投ぜられてから十二年、人間の記憶や思想は年々環境や生活の変化で過去の批判を誤ったり、あまくみがちであるが、カメラがつかんだ現実³は冷厳で拒むことはできない。今日でも少しも粉飾されず当時を物語っている（抜粋）」と『カメラ毎日』昭和31（1956）年6月号によせている。

昭和38（1963）年、父祥玉が享年75歳で死去。その2年後、山端は48歳の誕生日に倒れた。しかし数週間後には療養を兼ねて妻子とともに静岡県初島へ旅行し、その後、十二指腸の末期癌と診断された。

翌同41（66）年、48歳という若さでこの世を去った。

山端の長崎原爆写真は山端の死後も生き続けている。広島・長崎の原爆被害を知らせ、平和や原水爆禁止を訴える写真集には必ず載っている。山端自身は集会などに参加することはなかったが、写真使用依頼がくるとその目的が「歴史を語るもの、犠牲者への祈りや供養のため」であれば使用を許可したという。その考えは家族にも引き継がれ、現在はご子息祥吾氏のもとで管理されている。

1995年、原爆投下後50年という節目にあたり、アメリカのサンフランシスコ、ニューヨーク、そして長崎で山端庸介の写真展が開かれることとなった。

「歴史の瞬間を刻んだ記録として、山端写真の持つ力を最大に生かすため」半世紀という時間の経過で、傷みの激しくなってきたオリジナルネガをコンピューターデジタル処理で修復し、新たに生まれ変わったネガでプリントをして「NAGASAKI JOURNEY」展は開かれた。写真展は前出の3都市を巡回後、アメリカ国内をさらに巡回。盛況のうちに幕を閉じたという。この写真展によってアメリカ国内での原爆に対する考え方が変化していくきっかけとなったのではないだろうか。

2. 3. 東松照明

昭和5（1930）年1月16日、名古屋市東区新出

来町に生まれた東松照明。11歳の昭和16（41）年太平洋戦争が勃発。旧制中学にあがると勤労動員されて、学生生活の大半を旋盤工の見習いとして過ごし、昭和20（45）年15歳で敗戦を迎えた。彼が初めてカメラを手にしたのは20歳のときである。

昭和25（1950）年、愛知大学経済学部に入学期後、写真部に入部した。翌年、第二回愛知大学写真展に「皮肉な誕生」「残酷な花嫁」等19点を出品する。東松の初出展である。昭和27（52）年より、土門拳や木村伊兵衛が審査員を勤めていたアルス『カメラ』の月例コンテストに応募を始めた。当時、審査員の土門は「リアリズム写真運動」を展開。東松もこれに共鳴し、たびたび応募しては、入選している。月例や写真展の出品など、写真にあけくれる学生生活だった。

大学卒業後、岩波写真文庫のカメラマンとして働き出した東松が手がけた仕事は『水害と日本人』『やきものの町ー瀬戸ー』『塩の話』などがあげられる。

昭和31（1956）年、東松は岩波写真文庫を退社、フリーランスフォトグラファーとして今日まで続く写真家東松照明の新たな一歩を踏み出した。

東松の主な仕事は『中央公論』『世界』『日本』『週間読売』『サンケイカメラ』など雑誌のグラフィア撮影であった。

昭和34（59）年、川田喜久治・丹野章・佐藤明・奈良原一高・細江英公・東松照明の6名でセルフエージェンシー「VIVO」を結成。雑誌を中心に活躍を続けていた東松は、昭和34（1959）～35（60）年にかけて基地とその周辺を題材にした写真を撮り「占領シリーズ」（3回連載）「混血児収容所」「岩国」などをつぎつぎと発表している。

東松は敗戦から5年後に写真を始めた。「当時の住居は米軍接収地に隣接した町にあり、写真を撮るためにカメラを向けると自動的にアメリカが写りこむ」基地は、東松にとって日常の光景だった。

「日本の戦後史を一口で特徴づけよと問われれば、ぼくはためらいなくアメリカニゼーションと

答えるだろう。アメリカニゼーションは米軍基地から始まった、という実感がぼくにはある。基地に張りめぐらされた金網の網目からアメリカがじわじわとはみ出して、やがて日本全土に染みとおっていったというイメージだ。」日本が初めて経験した敗戦と占領。この時期15～20代前半という多感な年頃だった東松が、基地と占領に眼を向けたのはごく自然なことだったと考えられる。

彼のもとに、長崎の撮影依頼がきたのは昭和35(1960)年、原爆投下から15年が経過した年であった。前述のVIVOに舞い込んだこの仕事は東松が担当することになった。翌年、土門拳撮影の広島と東松撮影の長崎をあわせた写真集『Hiroshima Nagasaki Document 1961』(原水爆禁止日本協議会刊)の英語版とロシア語版が作られ、世界に配られた。

仕事として初めて長崎を訪れた東松は、知識としての長崎があまりにも無知だったことを痛感している。そして毎年のように長崎に通い続け、昭和41(1966)年写真同人社より写真集『<11時02分>NAGASAKI』を出版した。東松は次いで『日本』『サラーム・アレイコム』を出版。雑誌発表だけでなく、写真集としてまとめることも手がけるようになった。

昭和44(1969)年、東松はアサヒカメラの特派員として2ヶ月間沖縄へ渡る。当時の沖縄はまだアメリカの統治下であったが、日本復帰に向けての運動が盛り上がりをはじめたころでもある。「占領」シリーズの一環で沖縄入りした東松は、雑誌につぎつぎと沖縄の作品を発表した。滞在を終え戻ってくるとその年のうちに写真集『OKINAWA沖縄OKINAWA』を写研より出版。同年、写真集『おお！新宿』も同じく写研より出版した。

この後、昭和47(72)年4月からの2年間弱、東松は沖縄や宮古島で生活した。そして同50(75)年、写真集『太陽の鉛筆』を発表。また翌年には沖縄生活のエッセイ『朱もどろの華』も刊行している。

昭和56(1981)年「いま！！東松照明の世

界・展」が開催され、全国30箇所を巡回した。

50歳になった東松は、京都の取材を始める。東松は沖縄のあと、京都や桜といった日本を代表する情緒文化に反応している。昭和61(1986)年、心臓発作で倒れ心臓のバイパス手術を受ける。

術後、東松は住まいを千葉県上総一宮に移した。海岸線に近い住まいから浜辺へ行っては、打ち上げられたプラスチックのごみを撮影、また、コンピューターなどの部品を組み合わせて作ったオブジェを「キャラクターP」と名づけ、日常の中に溶け込んだ壁や諫早湾の干上がった大地の上において撮っている。

1998年より東松は長崎へ住居を移し、今日まで生活している。初めて長崎を訪れて実に37年の歳月が流れていた。

1999年「日本列島クロニクル—東松照明の50年」展、2000年「長崎マンダラ」展、2002年「沖縄マンダラ」展、2003～2004年には京都国立近代美術館において全6回シリーズで「東松照明の写真 1972-2002」展が開催されるなど、今までの仕事の集大成のような展覧会が毎年のように行われている。時代に敏感な嗅覚とまなざしを兼ね備えた東松は、昭和の戦後激動期をとらえ続けた。いわば時代の伴走者である。その手にはいつもカメラがあり、シャッターを切った。そして今日長崎において、原爆の姿がすっかり消えた長崎の日常をとらえ続けている。

2. 4. 江成常夫

江成常夫は昭和11(1936)年10月8日、神奈川県高座郡田名村(現・相模原市)に生まれた。

昭和20(45)年8月15日、江成は当時9歳。自宅のラジオで玉音放送を聴いてはいるが、内容についてその意味は分からず「敗戦についての情感は記憶にない」国民学校の2年生であった。

昭和27(1952)～35(60)年あたりは日本映画の復興ピークであった。十代後半をこの時期に過ごした江成は、黒澤明や新藤兼人の映画をよく観たが、とりわけ今井正監督作品に感銘を受けそのほとんどを観ている。戦争に翻弄された人間を

テーマにした作品が強烈に記憶の中に残り、江成の今日の作家性に大きく影響していると言ってよいだろう。

高校時代に「プリモフレックス」という二眼レフカメラを購入。カメラを手にし、漠然と写真を仕事にしていきたいという思いがあった。撮影の対象としたものは、自宅周辺の四季の風景や社会問題だったという。毎日新聞社主催の日本報道写真コンクール（毎日写真コンテストの前身）に毎年応募し、二回入選している。

昭和20年代後半から30年代は首都圏の工場化が著しく進んだ時代で、農村が工場化されていった。江成の実家である土地も対象となり、自分の家の畑が買収されることを目の当たりにしている。農業ができなくなること、土地が農業から工業へ変わっていく怒りを写真に託した「汚された土地」はみごと入選した。江成のもつ弱者への視点は、こうしたなかで芽生えたのかもしれない。

昭和33（1958）年、東京経済大学に入学。ここで色川大吉との出会いがあった。庶民の視点での歴史をテーマにした色川の講義を受けた江成は、大学在学中よりむしろ社会に出てから影響を受けることとなった。

昭和37（1962）年大学を卒業後、毎日新聞東京本社に入社。江成の新聞社カメラマンとしての人生がスタートした。江成が取材に出るようになった頃、日本は東京オリンピック（昭和39（64）年）にむけ景気が上向き、高度経済成長に入っていく。もの本位、経済が全ての時代は、戦争の責任を一番忘れていく時代でもあった。

「新聞の取材はそのときの状況をどう判断するかという直感勝負であり、各社が競争している。いかに普通とは違ったアングルの写真をとるか、目の前にある現象をよりドラマティックに撮るか」だったという。「技巧を写真の価値として写真を撮る」ことがいつしか江成にも身についていた。

昭和46（1971）年、沖縄に特派員として派遣された江成は沖縄本島を取材してまわる。

（このときの写真はのちに江成常夫作品展「基地のなかの沖縄」として平成14（2002）年にJCIIで

展示された）昭和49（74）年、雑誌から新聞への移動の内示を機に江成は退社を決意した。実際のところはもっと前に辞めたかったのだが、辞めたあとの具体的なものがあるわけではなく、悩んでいたという。

「自己と写真を直結したい、自己表現の写真が撮りたい」という思いのピークと移動の打診が重なったのだろう。「辞めてきた」の一言が、家族に退職を告げた最初だった。

昭和49（1974）年、「フォトジャーナリズムの方法論をすべて切り捨て、写真の原点に立ち戻って再出発することにした」江成は、単身ニューヨークへ渡った。知り合った人間と交流も生まれ、ユダヤ系ロシア人との交流が生まれる。お互い祖国に家族を置いてきている身であった。彼と話すうちに江成は「家族の訪問を進めよう」と思ったという。

一年間の予定でニューヨークに来て10ヶ月。帰国の準備を始める頃、家族からの手紙でオクラホマに近々親戚になる人がいることを知らされた江成は、南部を旅してから帰国することを計画した。

訪問したヨシコ・ブーンさんは「戦争花嫁」である。江成はヨシコさんから結婚やアメリカでの生活についての話を聞くことで「戦争花嫁」について随分と考えさせられたようだ。「ヨシコさんとの出会いがなければ戦争花嫁シリーズは生まれなかった。彼女との出会いが十五年戦争を加害者視点で追うこと、日本人としてのアイデンティティを問うことの始まりであった」と江成は言う。

昭和50（1975）年ニューヨークから帰国。翌年には写真集『ニューヨークの百家族』（平凡社）が発売され、日本写真協会新人賞を受賞した。

同53（78）年の秋、江成は再びアメリカへと向かった。ロサンゼルスに滞在し『戦争花嫁』を尋ね撮影している。一年間の滞在を経て帰国。花嫁たちを取材した写真と彼女たちの語りを併せた形で昭和55（80）年アサヒカメラに「花嫁のアメリカ」を3ヶ月間連載、増刊号も刊行された。翌年『花嫁のアメリカ』が講談社より出版され、木村伊兵衛賞を受賞した。

昭和56（1981）年、厚生省による中国残留日本人孤児の肉親調査が始まり、旧満洲国に取り残されていた日本人孤児が初めて来日した。

江成は、孤児たちの肉親探しの会場に通った。その後中国に行き、孤児たちを訪ねる仕事を始める。

肉親調査の始まった1980年代は、高度経済成長を遂げ経済大国になった日本がさらにふくれあがっていく初期段階である。孤児たちの肉親探しに初めは誰もが衝撃を受けた。その存在すら忘れられていた—正確には知られていなかった—もので、人民服に身を包んだ彼らはどう見ても中国人なのだ。敗戦の混乱で離別した肉親を探す彼らの、苦悩の日々を察する人間は一体どれくらいいたのかは分からない。

江成は中国残留日本人孤児の取材と撮影をする傍ら、旧満洲国の撮影も初めている。昭和56（81）年から断続的に撮影を行った。

孤児たちの写真と彼らの語りを文章にして添えた『シャオハイの満洲』は昭和59（1984）年に出版され、翌60（85）年土門拳賞を受賞している。また、平成7（1995）年には写真集『まぼろし国・満洲』を出版。これにより毎日芸術賞を受賞した。

話は少し前後するが、江成は昭和57（82）年より『毎日グラフ』の仕事で「百肖像」の連載を始める。そして『シャオハイの満洲』が出版された年に写真集『百肖像』も刊行された。

時代に翻弄され忘れ去られていた「戦争花嫁」と「残留孤児」「満洲」にレンズを向けてきた江成は、昭和60（1985）年ようやく広島取材を始める。

取材を重ね『記憶の光景・十人のヒロシマ』を出版。写真も収められているが、これは写真の仕事ではなく被爆者の証言集となっている。

江成は昭和60（1985）年から平成13（2001）年にまたがる16年間、時間を工面しては広島通いを続けてきた。原爆の傷痕が消えた「ヒロシマ」を、あるいは肉体が消滅した被爆者をどう視覚化するか—その手がかりを求めに10人、20人、50

人と、被爆者から地獄の体験を聞き続けた。『記憶の光景・十人のヒロシマ』は写真の方法論を編み出すなかで生まれた、と江成は語る。

平成14（02）年には写真集『ヒロシマ万象』を出版。江成は広島草木、川の水面といった惨禍が消えた広島の万象に、犠牲者の魂や灼熱地獄のヒロシマを重ねあわせることで、繰り返してはならない原爆禍を記している。

現在、江成は南太平洋の島々を取材している。十五年戦争の犠牲者が眠る島々だ。勝算の無い戦いを強いられた100万にも余る兵士たちの御霊が帰国を果たせないまま現地で眠っているという。江成は声無きものたちの代弁者の役割を、レンズを向けることで果たしてきた。

社会と、進行する時間に向かいあい機能させることが、写真の力であり写真の役割と江成は考えている。満洲や広島、南太平洋諸島で問題としていることは全て過去の出来事だ。写真に過去は写らないというのは一般論であり、過ぎた時間を呼び戻す力を写真は持つことを、江成は仕事を通じて主張している。己の仕事に責任を持ち、文脈を常に重視する写真家、それが江成常夫である。

2. 5. 土田ヒロミ

土田ヒロミ（本名：宏美）は昭和14（1939）年12月20日、福井県南条郡今庄町大門に生まれた。戦時中も戦後も食糧難などはなく、戦争の記憶は全くと言っていいほどない幼年時代である。

昭和34（59）年福井大学工学部に入学、絵を描くことが好きだったが、父親のアドバイスに従った結果の進学であった。大学進学あたりで好きな絵を諦めた土田は、カメラを買ってもらったことで写真を撮るようになった。熱中というよりは趣味程度で始めたようだが、大学では写真同好会に入会していた。

昭和37（1962）年、大学3年のとき、アルバイトをしてアサヒペンタックスKを購入。このころから写真に対する土田の考えに変化が訪れた。趣味程度から、将来写真で食べていけたらと思うようになったのだ。この年、福井市内のギャラリー

で初めての個展「KU」を開催。工場の解体現場や廃墟などにレンズを向けた「KU」は、翌年『カメラ芸術』の月例コンテストに入選している。

昭和38（1963）年大学を卒業した土田は、ポーラ化粧品本舗に入社し、静岡の研究所勤務となった。一年後、東京勤務となったのを機に東京総合写真専門学校に願書を出し、週に二回夜間の授業を受けながら写真を学んだ。趣味レベルの写真を本格的に始めたのである。昼はサラリーマンをしながら夜は週に二度専門学校に通い、カメラ雑誌に投稿をする生活だった。昭和42（67）年「新幹線」で『カメラ時代』の新人賞を受賞、同43（68）～44（69）年は『カメラ毎日』に「ONE」「帰郷」「田楽の日」が掲載されるなど、土田は着実に写真の道を歩み始めていた。

1971年ポーラ化粧品本舗を退社し、以後フリーランスの道を歩むこととなる。

1971年は東京総合写真専門学校で教え始めた年でもあり、また、ニコンサロンでは個展「自閉空間」を開催。この「自閉空間」は第8回太陽賞を受賞するなど、フリーランスとしてのスタートは幸先のいいものであった。

70年代初め、写真界はアレ・ブレ・ボケといった表現がもてはやされた時期であり、土田もこの流行に流され、様式重視の写真を撮ろうとする。しかし土田には撮れなかった。昭和43（1968）～同50（75）年に日本各地のハレの場を中心に撮影取材した「俗神」は、その後写真集にまとめられ高い評価を得る。土着文化をしっかりと見据えて撮影された写真には、若干のアレ感が否めないが、当時の流行だった様式的アレではない。土田は時代に流されることなく写真を続けていった。

昭和50（1975）年、「砂を数える」シリーズを撮影開始。後に出版された写真集『砂を数える』のあとがきで土田は「群れを気にしだしたのが、いつだったか定かでない。〈略〉「俗神」発刊前後から急に目立つようになった群れの写真〈略〉まだ自分自身の作業を明確にことばにできないままである。これはいつものことなのだが、どうも私はそんな曖昧な不確かさのなかで漂っているのが好

きなようである。」と述べている。

同年、土田は広島に向かった。被爆当時の子供の手記をつづった『原爆の子』の30年後の姿を訪ね歩くという趣旨だった。探し出すことは容易ではなく、せっかく探しあてても撮影拒否となるなど苦労を重ねる。仕事をまとめて写真集『ヒロシマ1945～1979』を出版したのは4年後のことだった。昭和54（1979）年は広島街中に残る被爆した建物や風景を「ヒロシマ・モニュメント」として、また原爆資料館の展示物を「ヒロシマ・コレクション」として撮影するなど、広島に力を入れた年であった。

昭和53（78）年「ヒロシマ 1945～1979」に対して第3回伊奈信男賞を受賞。土田のヒロシマの一連の仕事は同59（84）年、第40回日本写真家協会年度賞も受賞している。また、「ヒロシマ・モニュメント」は10年後の姿を定点観測する形で再度同じ場所から撮影し「ヒロシマ・モニュメント」として平成7（1995）年にまとめられている。

土田の仕事は完結しているものと継続しているものがある。土田は複数の作品制作を同時におこなっている。それらは独立しているようでもあるが、たとえば、砂を数えるシリーズの中にある広島で撮られた写真は、ヒロシマシリーズ制作時に撮られたものである。また、自身が「1970年頃の写真で構成した私の最初の写真集「俗神」（176刊）のなかに数枚、群集の写真を見ることができる。その撮り方をみると、すでにその頃から無意識ながら群れにひかれていたようにみえる」と述べているように、一つのことを追うなかで新たなテーマを発見していることもある。

今回本論で取り上げる「ヒロシマ」に関して言及すれば、彼の仕事は徹底して記録性第一である。写真に自分のメッセージを託すといった行為は感じられない。土田にとって広島は（原爆の被害が）見えない場所だった。あえて「見えないものを見えないまま」撮ったという。それが広島の現状だからであろう。

土田の仕事は方法論として非常にユニークな光

を放っているように感じた。

3. 昭和元年～15年

3. 1. 昭和の始まり～日中戦争

昭和の始まりから太平洋戦争開始にいたるまでの中で、一番象徴的なできごととは昭和7（1932）年の満州国建国であろう。満州事変がおこるにいたっては、先の日露戦争に勝ったことでロシアの満州における権益を手に入れ、そして満州を植民地化してしまおうという企みがあった。当時の世界情勢からしても、欧米の列強国がアジアの国々を植民地化しており、日清・日露と連勝しアジアの強国と勝手に自負していた日本が、更なる国力の増加を目指し、植民地化を考えるのも無理のないことである。満州は人口増加の移民先、昭和恐慌下の農村対策や石炭や鉄などの資源採掘といった、「生命線」と考えられていた。満州事変は今日結果として策略や陰謀であったことは明白なのだが、マスコミが軍部によって操られていたため、当時の国民はそれこそ正しいことを行っていると思っている人間が大半だった。満州事変より先の昭和3（1928）年に張作霖爆殺事件を起こした際、軍の陰謀によって起きた事件を新聞が反論、これを読んだ国民は軍に対して白い目を向ける。過ちを批判するという当然の報道が、作戦を失敗に終わらせたと軍部は認識した。マスコミをいかにコントロールして使うかが考えられたのは、このあたりからではないだろうか。この時点では目立った動きはないにせよ、この考えはのちの言論規制につながり、日中戦争勃発と同時に報道や言論の自由は皆無となり、完全に規制されてしまうのである。

火のないところに煙を起し傀儡国家を作り上げた軍部は、その後も偏った考えのもと軍国主義を強めていった。

3. 2. 江成常夫 『まぼろし国・満洲』

3. 3. 江成常夫 『シャオハイの満洲』

4. 昭和16年～昭和20年

4. 1. 1. 太平洋戦争～敗戦

昭和16（1941）年、日本軍の真珠湾攻撃とともにアジア太平洋戦争が勃発。マレー沖海戦の成功もあり、軍は太平洋上の島々やインド方面を次々と戦場にしていっていった。

昭和17（42）年、ミッドウェー海戦で空母4隻を失った日本は戦局の転機を迎え、ミッドウェー作戦を中止、キスカ島やアッツ島を占領するも、その後は敗戦の道をたどることとなる。太平洋上の島々では玉砕が相次ぎ、戦局は後退。日本により近い島を占拠したアメリカ軍の爆撃機による本土空襲が始まり、ついに沖縄に上陸、守備隊が全滅したのは昭和20（45）年6月23日のことであった。

ポツダム宣言の受諾を巡り、内部で議論を繰り返しているうちに、人類史上最初の兵器として使用された二つの原子爆弾が8月6日の広島、そして8月9日の長崎に落とされた。

4. 1. 2. 不許可写真

昭和12（1937）年、「新聞（雑誌）掲載事項拒否判定要領」が陸海軍の検閲係によって出され、写真は厳しく規制を強いられる。本来なら真実を写す写真は、徹底して軍に都合の良いように、プロパガンダ的要素の強いものとなっていった。『日本写真史1840-1945』によると、「軍部は従来の従軍記者ではなく「一定の計画によって組織され指導される写真班」（富永謙吾少佐）として報道班を構成して、中国の戦線に送っていた。したがって戦争中は新聞社のカメラマンと報道班員としてのカメラマンが並立していたわけである」とある。また、報道班員として戦地に派遣されたカメラマンは「新聞社の写真とは同じものを撮らないように心掛け、ニュース性を失っても、使える写真を撮ろうとした」という。この結果、軍の要求や期待に応えるような写真—例えば、勝ち進む皇軍—をアピールするような象徴的なものが多く撮られることになっていった。

従軍カメラマンの撮影した写真は検閲され、軍の意にそぐわねば「不許可」となる。戦略的な問

題として、戦艦や爆撃機の一部が写っているものや、地形が分かるためというなら納得もいくが、兵隊のくつろいでいる写真、死体の数が多い写真など、むしろ「不許可」となった写真の方が、戦局をとらえているものが多いように感じた。

昭和52（1977）年に出版された毎日新聞社『一億人の昭和史』全15巻の中の『不許可写真史』には、不許可の印鑑を押された写真が豊富に掲載されている。戦争を知るうえでの貴重な資料である本書を見ていると、写真とは何か、真実とは何なのかということに改めて考えさせられる。

- 4. 2. 土門拳 『ヒロシマ』
- 4. 3. 土田ヒロミ 『ヒロシマ 1945～1979』
『ヒロシマ・コレクション』
『ヒロシマ・モニュメント』
- 4. 4. 山端庸介 『原爆の長崎』
『NAGASAKI JOURNEY』
- 4. 5. 東松照明 『11時02分 NAGASAKI』

5. 昭和20年～昭和40年

5. 1. 敗戦～高度経済成長

戦後の歴史は占領から始まる。

GHQ（連合国軍最高司令官総司令部）は既存の憲法、政治、教育をつぎつぎと改めていった。最高司令官であるマッカーサーは「五大改革」（婦人の解放・労働組合の助長・教育の自由主義化・圧制的諸制度の撤廃・経済の民主化）を要求、非軍事化・民主化を柱とした占領政策を進めていった。

また、プレス＝コードが定められ、占領軍の批判取り締まり及び新聞の検閲が行われた。特に原爆の報道を厳しく取り締まっていたことは特筆すべきことである。

1946（昭和21）年、イギリス元首相チャーチルによる「鉄のカーテン」演説により、アメリカを中心とする資本主義陣営と、ソ連を中心とする社会主義陣営の「二大陣営」による「冷戦」に突入。日本での占領政策で一番力を握っていたアメリカにとって、日本の基地はなくてはならないものとなっていった。翌年、戦争放棄や基本的人権

の尊重などを定めた日本国憲法が施行された。

1950（昭和25）年、朝鮮戦争が勃発。特需景気がおこり、高度経済成長への足がかりになった。翌51（同26）年、サンフランシスコ平和条約締結により日本は主権を回復したが、同時に結ばれた日米安全保障条約では、戦争放棄の憲法を持つ日本の防衛を目的に引き続き米軍の駐留が認められ、719ヵ所の米軍基地はそのままとなった。

1952（昭和27）年に締結された日米行政協定では、軍事施設の無償提供や米軍人の裁判権はアメリカ側にあるとするなど、日本に不利なものであった。またこの協定に基づいて米軍基地は増強され、一方では住民から非難の声が上がり、基地反対闘争が激化していった。この年GHQの原爆報道規制が解除され、原爆を特集した『アサヒグラフ』8月6日号は即日完売。四回増刷で70万部を売りつくしたという。

1954（昭和29）年、アメリカのビキニ環礁水爆実験により、第五福竜丸が死の灰を浴び死者が出る。これにより原水爆禁止運動が急速に拡大し、翌年8月6日、第1回原水爆禁止世界大会が開かれた。

1956（昭和31）年、経済白書は「もはや戦後ではない」と規定。表面上、日本は順調に復興を遂げたかのようにあるが、57（同32）年の立川基地拡張問題や60（同35）年の新日米安全保障条約締結による安保闘争の激化など、基地の問題は戦後悪化していった。

新安保自然承認をした岸内閣のあと、首相に就任した池田勇人は「国民所得倍増政策」を打ち出し、高度経済成長を目指し突き進んでいく日本のスタートとなった。

1964（昭和39）年、東京オリンピックが開催された。同年、アメリカの駆逐艦が北ベトナムの魚雷艇に攻撃されたとするトンキン湾事件を発端に、米軍は北ベトナム海軍基地を報復爆撃、翌65（同40）年に北ベトナムのドンホイを爆撃開始。8年にもおよぶベトナム戦争が始まった。

5. 2. 東松照明 『占領』

5. 3. 東松照明 『OKINAWA沖縄OKINAWA』

5. 4. 江成常夫 『花嫁のアメリカ』

6. 昭和40年～今日

6. 1. 高度経済成長～バブル崩壊、そして今日へ

1960（昭和35）年「国民所得倍増計画」が打ち出され、経済本位で日本は目覚しい復興をとげる。65（同40）年ベトナム戦争が始まり、日米安全保障条約に基づき日本に基地を構えるアメリカ軍にとって、日本の基地はベトナム戦線に軍を送る重要なものとなっていた。1960年代後半は学園闘争が全国的に広がりを見せ、また、アメリカではベトナム反戦運動が広まっていた。

1972（昭和47）年沖縄施政権が返還され沖縄県の本土復帰となったが、沖縄本島の大半を占める基地はそのまま存続されている。

1981（昭和56）年より中国残留日本人孤児の身元調査が始まった。戦後36年という長い月日が経過しており、また、経済成長による景気よきと戦争の爪痕が感じられない都市復興を遂げた日本が、孤児の存在を取り上げるにはあまりにも遅すぎた感がある。と同時に彼らの存在は、戦後生まれの戦争を知らない世代に衝撃の事実を突きつけたのだが、それも一時のことであった。

経済成長は泡（バブル）に例えられ、成長し続けたが結局崩壊してしまう。バブル崩壊のあとは不景気となり、今日に至っている。

2005年、日本は敗戦から60年が経過した。戦争体験者の年齢は高齢化し、日本がかつて戦争をしたことすら知らない世代の世の中に変わるであろう。また、高齢化に並び少子化も加速、2010年以降日本は世界一の高齢化社会になると予測されている。

「平和ボケ」という言葉まで出てきた昨今だが、世界では民族紛争やテロ活動が頻繁に起こっている。2001年アメリカで起こった同時多発テロにより、アメリカはイラクを攻撃した。テロの根絶を武力行使で取り組むアメリカの姿勢は変わらず、同意した国も自爆テロの標的とされている中、日本は人道支援という目的で自衛隊を派遣。日本も

いつ標的にされてもおかしくない状況である。

6. 2. 江成常夫『花嫁のアメリカ 歳月の風景』

6. 3. 江成常夫『ヒロシマ万象』

6. 4. 土田ヒロミ『ヒロシマ・モニュメントII』

7. 五人の仕事を通じて見えたもの

「日本の写真界は戦争責任の問題をすべて「迂回」してやりすごしたと言われる。たしかにほとんど写真家も評論家も、戦前戦中における自分たちの言動については頬かむりしてとおしたと言ってよいただろう」

これは『写真を見る眼 戦後日本の写真表現』（長谷川明 青弓社 1985）のなかの一節である。

戦中、日本の写真家は軍の規制に従順であり、何のいさかきも起こっていない。軍に従い写真を撮った写真家やカメラマンは、戦後、何事もなかったかのように各自の活動を再開している。戦争責任とは無縁だった。

戦時中に写されたものの、軍の厳しい検閲によって不許可となり日の目を見なかった写真。これらが戦後になって真実を伝える貴重な資料として扱われたところから、戦争責任の「迂回」が始まったと考えられる。「自分たちは後世に伝え残すべき貴重な資料を撮ったのだ」という思いがあったかは分からない。しかし戦意高揚のためにつくられた嘘の報道に加担していたという紛れもない事実があるかぎり、責任がないとは決して言えない。

写真は克明に出来事を記録する。日本は人類史上初の原子爆弾を二つも受けた。広島、そして長崎に落とされた原爆の惨状を記録した写真は大変貴重だ。

軍の報道カメラマンであった山端庸介は長崎の惨状を記録した。被害の証拠のために撮られた写真は、敗戦と同時に証拠を隠滅させるため焼却せよと、その運命は大きく変わる。しかし、戦後の取締りをくぐりぬけ、今日まで保存された功績は何にも変えがたい。

山端は戦後、カメラマンとして表に出てくるこ

とはなかった。占領が終わり報道規制が解除されると、山端の写真は『記録写真 原爆の長崎』として出版された。反核運動などで山端の写真が使われることはあっても、本人は集会などに顔を出すことは一切なかった。

戦後、なぜ山端は表に出てこなかったのか。

山端の父祥玉は戦時中、軍と非常に密接な関係であり、山端が軍の報道班員であったこともまた事実である。戦後、軍隊にいた人間は皆、戦犯となることを恐れた。山端も例外ではなかっただろう。戦犯として裁かれることはなかったが、軍命で撮った写真が彼を苦しめていたのではないだろうか。

表舞台で第一線のカメラマンとして活動しないことが、彼の戦争責任の取り方だったのかもしれない。そして、写真を残し惨状を後世に伝えること、これが山端の選んだ道だったのだろう。

山端の意思は家族に受け継がれ、現在のご子息の祥吾氏が管理されている。本論文内でも述べたが、山端のネガはアメリカでデジタル修復作業された。そして、原爆を落としたアメリカに惨状を伝えた。

十五年戦争のもたらしたものは、敗戦と同時になくなっていない。本論の写真家はその事実を写真にすることで世の中に告示した。他者からの発注が引き金となり、原爆投下から十数年が経過した広島や長崎の惨状を初めて知ることとなった土門拳と東松照明。彼らはその後自発的にその地を訪れ、カメラを向けていくこととなった。

土門が初めて広島を訪れたのはグラビア撮影のためであり、いわば「商売」で広島に入っている。そして、知っているつもりが、実際には全く無知に等しかったことを思い知らされることとなった。

前出『写真を見る眼 戦後日本の写真表現』内の、写真界の戦争責任にふれて「土門もまた公式には自己批判はもちろん、反省の言ももらしていない。しかし、写真家としての反省はリアリズム

運動の中に明確に見てとることができる。これが彼の戦争責任の取り方だったのだ、と私は思う」とある。私もこの考えに賛同する。そして、この「リアリズム運動」だけではまだ責任はとれていない、と痛感したのが広島との出会いであったのだろう。

写真集『ヒロシマ』の巻頭で「はじめてのヒロシマ」と題して土門が筆を取っている。そこで土門は当時の日本の状況にもふれている。

「『ヒロシマ』は、もはや過去のことでして忘却のかなたにおいてきたく略ぼくたちは、戦争と貧困のからみあった一切の不幸が皺寄せされている広島・長崎の現実をまともに見る必要がある」

広島を置き去りにしている日本に、広島の実状を知らせることを自分の任務とした土門。そうすることで責任を果たそうとした、と考えてもよいのではないだろうか。

病に倒れ、その志は半ばのままだったかもしれない。「国民一般の理解と連帯を願わずにはいられなかった」土門の残した仕事は、その願いが完全に叶えられる日のために生き続けている。

土門と同じく、仕事として初めて長崎を訪れた東松照明。原爆投下から実に16年もの歳月が流れていた。原爆に関してとりわけ関心がある訳ではなかった彼もまた、長崎の現実を目の当たりにして大きなショックを受けた。

写真や知識やものではなく、生身の人間のかかえる原爆の傷跡を初めて見たとき、東松はカメラを向けることが出来なかったという。(この点は、原爆を世に知らしめることを使命感としていた土門と大きく異なる点であろう。)東松の知っているレベルは無知に等しいものだった。

「どうしても自分の気持ちの中にオモリのようなものが重苦しくおりにて、それで終わったという感じがしない。そこで、その翌年も、また翌年もといった具合に、つかれたように私の長崎通いが始まった。」と後に記している。

原爆の撮影がきっかけで長崎を知り通い続けるうちに、東松の関心は原爆だけではなく土地柄や

文化といった長崎全体へと広がっていった。その後も長崎通いは続いたが、東松のライフワークとなったかというところでもない。高度経済成長に邁進する日本をとらえ、その後は沖縄へ入り移住したことさえある。

現在、東松は長崎に住み、その地を撮り続けている。1998年に長崎へ住居を移したとき彼は68歳であった。撮影で出会った土地に魅力を感じると、引き込まれて住んでしまう東松。本人はこれを恋に例えて「ずっと一緒にいたいと思う気持ちに近いもの」としている。

一旦沖縄に恋をしたが、最終的に東松が選んだのは長崎だった。それは初めて長崎と出会ったときからの「おもり」が効いていたからかもしれない。長崎の時間のなかでその社会を記録し続けることは、原爆との関わりを保ち続けるというジャーナリズムの感覚ではなく、恋に近い感覚としている。愛おしいものを暖かく見つめる、東松は長崎に対しておそらくこのような感情を抱いているのだろう。原爆とそれを取りまく環境のある長崎の日常を知るうえで、東松の仕事は意味をもつものと言えるだろう。

本論の中でただ一人‘負の昭和’をテーマに仕事を続けている江成常夫。

写真に興味を持った時期に土門拳の写真集『ヒロシマ』と出会ったことが、江成の仕事の文脈に大きな影響を与えたと言っても過言ではないだろう。

はじめ新聞社のカメラマンだった江成は「自己の眼差しで対象を見詰めた」という思いが強くなり、新聞社を辞め単身ニューヨークへ向かった。一年の後、帰国の前に立ち寄った地で戦争花嫁と出会う。江成の仕事を決めた出会いだっただ。

彼女たちの取材を始めた江成。高度経済成長の道をひたすら走り続けた日本から離れた地には、祖国や肉親との決別をせまられながらアメリカに渡った日本人女性たちの存在があった。

江成は続いて満洲・戦争孤児を撮った。戦争花嫁、戦争孤児ともに、戦後その存在は忘れ去られ

ようとしていた。両者とも日本の戦争で生み出され、運命を翻弄された日本人である。戦争花嫁は自らの意思があったのが救いであるが、戦争孤児には運命の選択権は与えられていない。この決定的な違いは『花嫁のアメリカ』と『シャオハイの満洲』に収められた人物たちの表情や言葉に顕著に表れている。

花嫁の取材をした1970年代後半は高度経済成長も終焉を迎える段階である。戦争の記憶が薄らぎ、消費を美德とする時代であった。さらに戦争孤児の取材を始めた1980年代は‘経済大国’となり、バブル経済に向かっていく始まりであった。このような時代背景のなか、逆行するかのように戦争に翻弄された弱者に視点を向け続けた江成の心境は、察するに余りある。その後、江成は広島や満洲を撮影。昨今では太平洋戦争で多くの命が失われた南太平洋の島々へレンズを向けている。

江成の仕事は一貫している。それは昭和の戦争の負の遺産であり、今日までわれわれが眼を背け忘却してきたものを撮り続けるということである。

前出した土門や東松の仕事でもまだ穴だらけで不十分ある、戦争の記憶を記録する作業を続ける江成。「罪業は罪業のから忘却始まる。〈略〉負の昭和を記憶し、次代への語り部の役が、いささかも果せば仕合わせである。」

己の幸せよりも後世の恒久的な仕合わせを願い、誰もが避ける仕事を続ける江成は日本の写真界において唯一無二な存在であろう。

被爆体験記を綴った『原爆の子』に作文をよせた少年少女の25年後を記録することから始まった土田ヒロミのヒロシマ。彼の眼は人から街へ向く。被爆後34年が経過し、すっかり復興をとげた街に今なお残る被爆遺跡を撮影。その後約10年が経過したとき、彼は再び同じ場所で同じ構図で写真を撮った。いわば定点観測記録である。

土田の仕事は非常に記録的である。写真の記録性を前面に押し出し、被写体と自分の関係は一切感じさせない。

ヒロシマを撮ってみたいという漠然とした思い

があったとき『原爆の子』を読むことで、手記をよせている子たちに会ってみたいという動機が生まれた。実際ヒロシマに行くと、広島という知識はもっていても何も見えなかったという。「何も見せてくれない広島からヒロシマをどう写すか、表現意識のほうが先行していた」と土田は振り返る。

土田の写真からはメッセージが読みとれない。こちらは余計に一生懸命見てしまう。土田は「見えないヒロシマを具体的な形で表してみたかった」という。言葉通り記録表現に徹していたのだろうが、実際はそれ以上の効果があるのではないだろうか。

今回ここで取り上げた5人のうち、土田はこの点で異色である。記録と表現に徹したことが、見る側をより引き付けているのだ。記録という写真の原点に帰ったことが、むしろ新しい手法のようになったと言ってもよいだろう。

本論では山端庸介・土門拳・東松照明・江成常夫・土田ヒロミの仕事を取りあげた。彼らは写真史のなかでは写真家として‘点’の存在である。しかしその仕事は、第1章で措定した‘負の昭和’

というカテゴリーのもとでは作家の作品という枠をこえてつながり、一本の‘線’となる。

‘点’から‘線’へ——過去の戦争と現代とが‘点’とするならば、本論で取り上げた写真家の仕事が紡ぎだした‘線’は、二つの点をつなぐものとなりえるだろう。

彼らの仕事は現代史の時間軸となるのだ。

五人の写真家の仕事を通して、十五年戦争の残した歴史のさまざまな側面を知ることが十分可能である。また、彼らの仕事はたとえ過去の出来事であっても、経過した時間の中で再考することは可能だということを教えてくれた。かつて日本が戦争をしたことさえ知らない世代になりつつある今日、ここにあげた写真家の仕事が何よりの証拠となる。

第二次世界大戦から60年が経過した。戦争体験者がいなくなり、写真や文字からしか戦争を知る機会が得られない日がいずれやってくるであろう。そうなったとき、彼らの仕事はよりいっそう重要になってくる。

参考文献・参考資料

- 『筑豊のこどもたち』土門拳 パトリア書店 1960
 『死ぬことと生きること』土門拳 築地書館 1974
 『写真作法』土門拳 ダヴィッド社 1978
 『生きているヒロシマ』土門拳 築地書館 1978
 『写真随筆』土門拳 ダヴィッド社 1979
 『昭和写真・全仕事5』土門拳 朝日新聞社 1982
 『土門拳全集10 ヒロシマ』土門拳 小学館 1985
 『日本の写真家16 土門拳』土門拳 岩波書店 1998
 『火柱の人 土門拳』都築政昭 近代文芸社 1998
 『土門拳 全仕事・傑作展』土門拳 2003-2004
 『記録写真 原爆の長崎』山端庸介 第一出版社 1952
 『革命前後』火野葦平 中央公論社 1960
 『写真集 原爆を見つめる-1945年 広島・長崎-』
 飯島宗一 相原秀次編 岩波書店 1981
 『長崎 よみがえる原爆写真』NHK出版 1995

- 『NAGASAKI JOURNEY』RUPERT JENKINS
 POMEGRANATE ARTBOOKS 1995
 『日本の写真家23 山端庸介』岩波書店 1998
 『戦争のグラフィズム』多川精一 平凡社 2000
 『焼け跡のグラフィズム』多川精一 平凡社新書 2005
 『Hiroshima-Nagasaki Document 1961』原水爆禁止日本
 協議会 1961
 『<11時02分>NAGASAKI』東松照明 写真同人社 1966
 『日本』東松照明 写研 1967
 『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』東松照明 写研 1969
 『おお！新宿』東松照明 写研 1969
 『戦後派』東松照明 中央公論社 1971
 『I am a King』東松照明 写真評論社 1972
 『太陽の鉛筆』東松照明 毎日新聞社 1975
 『朱もどろの華』東松照明 三省堂 1976
 『光る風—沖繩』東松照明 集英社 1979

- 『いま！！東松照明の世界展』東松照明 1981
『昭和写真・全仕事15 東松照明』朝日新聞社 1984
『時の島々』東松照明 岩波書店 1998
『日本の写真家30 東松照明』岩波書店 1999
『日本列島クロニクル 東松照明の50年展』1999
『写真家 東松照明』上野昂志 青土社 1999
『東松照明 1951-60』作品社 2000
『長崎マンダラ』東松照明 長崎県立美術博物館 2000
『SHOMEI TOMATSU 55』東松照明 PHAIDON 2001
『沖縄マンダラ』東松照明 沖縄県 2002
『ニューヨークの百家族』江成常夫 平凡社 1976
『花嫁のアメリカ』江成常夫 講談社 1981
『百肖像』江成常夫 毎日新聞社 1984
『シャオハイの満洲』江成常夫 集英社 1984
『ニューヨーク日記』江成常夫 平凡社 1989
『まぼろし国・満洲』江成常夫 新潮社 1995
『記憶の光景・十人のヒロシマ』江成常夫 新潮社 1995
『花嫁のアメリカ 歳月の風景』江成常夫 集英社 2000
『ヒロシマ万象』江成常夫 新潮社 2002
『レンズに映った昭和』江成常夫 集英社新書 2005
『記憶の光景・十人のヒロシマ』江成常夫 小学館文庫 2005
『俗神』土田ヒロミ オットーズブックス社 1976
『ヒロシマ 1945-1979』土田ヒロミ アサヒソノラマ社 1979
『ヒロシマ』土田ヒロミ アサヒカメラ増刊 1983
『ヒロシマ』土田ヒロミ 佼成出版社 1985
『砂を数える』土田ヒロミ 冬青社 1990
『ヒロシマ・モニュメントII』土田ヒロミ 冬青社 1995
『ヒロシマ・コレクション』土田ヒロミ 日本放送出版協会 1995
『The Berlin Wall』土田ヒロミ メディアファクトリー 2001
『一億人の昭和50年史』毎日新聞社 1975
『一億人の昭和史』1～7・10・11・15 毎日新聞社 1975
『決定版 昭和史 第12巻 空襲・敗戦・占領』毎日新聞社 1983
『日本写真史 1840-1945』平凡社 1971
『日本現代写真史 1945-1970』平凡社 1977
『日本現代写真史 1945-95』平凡社 2000
『写真を見る眼』長谷川明 青弓社 1985
『事実の考え方』柳田邦男 1987
『日本写真全集4 戦争の記録』小学館 1987
『母と子でみる 原爆を撮った男たち「反核・写真運動」編』草の根出版会 1987
『写真幻論』大島洋 晶文社 1989
『昭和の写真家』加藤哲郎 晶文社 1990
『写真家はなにを見たか 1945～1960』ユニカプラザ 1991
『ながさき 原爆の記録』ピース・ウイング長崎 1996
『原爆被爆記録写真集』長崎平和推進協会 1996
『図録 広島平和記念資料館 ヒロシマを世界に』広島平和記念資料館 1999
『日本の写真家 別冊 日本写真史概説』岩波書店 1999
『広島・長崎 -原子爆弾の記録-』子供たちに世界に！被爆の記録を贈る会 平和のアトリエ 2000
『帝国の昭和 日本の歴史23』有馬学 2002
『写真とことば』飯沢耕太郎 集英社新書 2003
『他者の苦痛へのまなざし』スーザン・ソントグ 北條文緒 訳 みすず書房 2003
『ヒロシマはどう記録されたか -NHKと中国新聞の原爆報道』NHK出版 2003
『戦争と知識人』北河賢三 山川出版社 2003
『昭和史』半藤一利 平凡社 2004
『年表 昭和史 増補版 1926-2003』岩波ブックレット No.624 2004
『日本の「自画像」1945-1964』岩波書店 2004
『太平洋戦争の現場がわかる本』相馬裁 歴史研究班 星雲社 2005
『写真の歴史入門 第3部「再生」』鈴木佳子 東京都写真美術館 新潮社 2005
『伊奈信男写真論集 写真に帰れ』伊奈信男 (株) ニコン・ニッコールクラブ 2005

本論文にあたり、多くの方々にお世話になりました。
この場を借りて御礼申し上げます。