

原爆写真というメディアと〈詩〉

野坂 昭雄

一 はじめに

詩についてはさまざまな見方があるが、ここでは、意味の伝達を目的とするような言葉の用い方を拒絶して、言葉の存在性そのものを前景化するようなジャンルだと考えたい。ポール・ヴァレリー¹⁾はよく知られているように、散文を、別に目的を持った「歩行」に、詩を、それ自体が目的であるような行為である「舞踊」に譬えた。一方、原爆を描いた詩の場合には、原爆被害の記録、悲惨さの伝達、平和への願いなどの「意味」を伝達するという目的を必然的に伴う。そのため詩人は、詩の言葉を組み立てることと、何らかの目的意識との間で揺れ動く。

同様に、原爆写真においては、フレーム内部に写されたものと、その外部に広がるさまざまなコンテクストとのせめぎ合いが存在すると言えよう。本稿で考えたいのは、原爆という出来事を写真というメディアによって表象することの「意味」である。それは

取りも直さず、写真というメディアそれ自体の性質を考えることでもあり、また原爆写真に固有の問題を炙り出すことでもあるが、その際に、原爆写真を原爆文学という領域へと架橋するためにも、〈詩〉という文学ジャンルを一つの参照項としながら検討したい。

二 流通する原爆写真／山端庸介

原爆被害が最初に写真によって広く知られたのは、GHQのプレスコードが解除された直後の『アサヒグラフ』一九五二年八月六日号においてである。その後、原爆写真は反復的に流通することになるが、ここではその有りようを、長崎を撮影した著名な写真家・山端庸介に焦点化して考察したい。山端は、詩人の東潤、画家の山田栄二と共に一九四五年八月一〇日午前三時に長崎入りし、まずは道ノ尾駅から南下して憲兵隊本部まで移動、撮影の許可をもらった後、再び道ノ尾駅に戻る間に撮影を行っている。最初の写真は憲兵隊本部前で撮影され、現在確認されている写真は

計一五枚である。

初めに、些末な問題を提示しよう。二〇一五年八月に勉強出版から刊行された『決定版 長崎原爆写真集』^①には、巻頭に原爆投下直後の長崎を写した山端の写真が八四枚掲載されている。それらは必ずしも時系列に従ったものとは言えないが、概ね、長崎南部の憲兵隊本部から爆心地方向に北上した山端らの足取りを辿る形で配置されている。ところで、同書二二、二三ページには、見開きの二頁に三枚の山端写真が掲載されている。これらは、見たところ明らかに同じ場所でも撮影されたものだが、キャプションに記された撮影場所・時間は微妙に異なっている。左ページには写真一枚で、水筒から水を飲む少女と、その前に目を見開いて横たわる血まみれの女性、一番手前には男性が座っている（後の分類ではB）。この写真には「自分で飲む力さえ失った負傷のひどい夫人には、これが末期の水となった。爆心地より南へ1.5 km 1945年8月10日午前10時頃、長崎市井樋ノ口町付近（撮影：山端庸介）」とキャプションが付されている。右側頁の上部の写真（D）には、「スケッチする山田栄二の背中のように、トラックの陰で救援を待つ人びとが見え、「すでに死者となった人の傍らで、当てもなく救援を待つ負傷者。爆心地から南1 km。左側は、惨状をスケッチする画家・山田栄二氏 1945年8月10日午前、長崎市岩川町付近（撮影：山端庸介）」というキャプションがある。右側頁の下部の写真は、手前に男性が座り、中央に横たわる血だらけの女性、その後ろに少女が座っているもの（A）で、「炎天下に当てもなく救援を待つ負傷者。ある者は倒れ、ある者は放心の様子で座り込んでいた。爆心地から南1 km 1945年8月10日午前、長崎市

岩川町付近（撮影：山端庸介）」とある。さらに頁をめくると、やはり見開きで同じ場所を写した二枚の写真が置かれているが、左側には長崎市の連絡員が負傷者に水筒で水を飲ませている写真（C）があり、「市の連絡員が持つてきた水を、一人で飲む力さえ失った負傷者。食べる気力もなくなったのだらうか。布団の上には乾パンが置かれたままになっている。爆心地から南1 km 1945年8月10日昼頃、長崎市岩川町付近県道わき（撮影：山端庸介）」というキャプション、右側には乗り捨てられたトラックを大きく写した写真（F）があり、「行く手を炎に阻まれ、立ち往生した救援のトラック。負傷者は新たな救援を待つしかなかった。背後の工場は三菱製鋼所第一工場鍛錬工場。爆心地から南1 km 1945年8月10日午前、長崎市岩川町付近県道わき（撮影：山端庸介）」のキャプションがある。

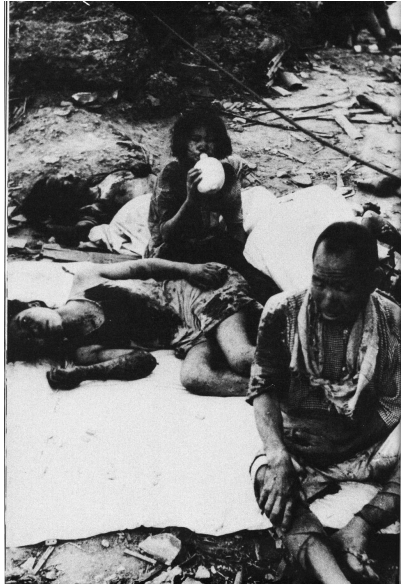


A

岩川町と井樋ノ口町とは、大きく離れた場所ではないが、これは記録写真において誤差の範囲と言えるものだろうか。正確には「長崎市井樋ノ口町」（現在の宝町）であるこの撮影場所、山端は最も多くシャッターを切っており、合計七枚が存在しているとされる。これを、便宜的にAとGの記号を付して区別しておく。



C



B



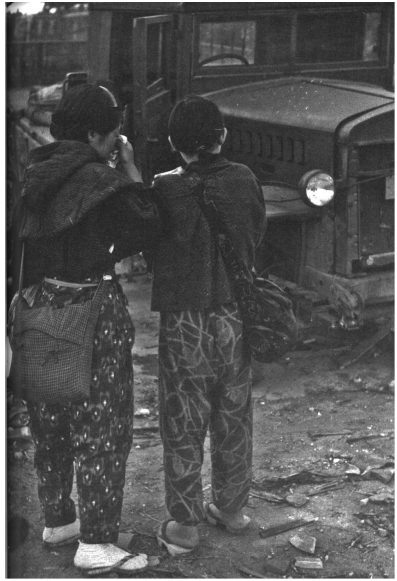
F



D



E



G

- A 中央に三人の女性、左手前に座る男性。二人は寝て、少女は座りながら右の方を見つめている。
- B 少女が水筒を手にして水を飲み、手前に寝ている女性は目を開いている。右手前に座る男性。
- C 寝ている女性が、長崎市の通行証を腕に巻いた男性から水筒を受け取っている。
- D 座る人々を背後から撮影し、スケッチする山田栄二が左側に写っている。
- E Dとほぼ同じ構図で、より近づいて写したものの。
- F 人々の右側に乗り捨てられたトラックが大きく写っている。
- G トラックの前に二人の女性がたたずんでいるもの⁽⁶⁾。

山端の写真については、陸軍省西部軍報道部員として撮影したという状況もあり、また戦後はGHQによる検閲の問題もあって、当然ながらその利用にはさまざまなバイアスがかかっている。そうして過去に流通した写真とそのキャプションについては、正確さを期すためにも検証することが必要なかもしれない。『決定版 長崎原爆写真集』の凡例には、「キャプションは、撮影者本人の残したメモ、関連する既刊書籍、『広島平和記念資料館 平和データベース』『長崎原爆資料館 収蔵品検索』等のウェブサイトなどを参照しつつ、新たに判明した事実も加え、小松健一が執筆した」とあるが、山端の写真はとりわけ著名であるだけに、かえって煩瑣な検証は不要と判断されたのかもしれない。

では、別の写真集ではどうか。最初に山端の写真が発表された『記録写真 原爆の長崎』（北島宗人編 第一出版社、一九五二・八）には、井樋ノ口で撮影された写真四枚（A・B・C・E）が掲載されているが、それぞれにA「一面焼土と化し、炎天の太陽と地熱をさけようとして、負傷者が10名程破壊された一台のトラックの日蔭に倒れ伏していた。一人の医者も飲料水の救援もなく、それらの来るのをあてもなく待つていた。井樋ノ口附近8月10日午前10時頃」、B「市の連絡員がもつて来た少量の水筒の水を廻しのみにしてている。」、C「一人で呑む力さえ失つた傷者、これが末期の水となつた。」、E「一台のトラックの周囲に僅かな日影を求めて瀕死の負傷者が救援を待つていた。井樋ノ口附近8月10日10時頃。」という説明がある。また少なくともうち三枚はトリミングされ、しかもAとBについては写っている男性の存在を隠すような仕方でトリミングされていることが、同じ写真を比較してみ

ると解る。比較的元氣そうに見える男性を消去することで、原爆の悲惨さを強調するような操作が、『原爆の長崎』では行われていると考えられるのである。

他の写真集も確認しておきたい。『写真で見る原爆の記録』（原水爆資料保存会、一九五六・八）は三枚を掲載しており、うち二枚には撮影場所等の注記はなく、C「一人で呑む力さえ失なつた負傷者達。これが末期の水となつた」、B「市の連絡員が、持つて来てくれた水を少量づつ廻しのみにしてている。」と、『原爆の長崎』に基づいたキャプションが付されている。残りの一枚も『原爆の長崎』のキャプションをやや簡略にした、E「一台のトラックの周囲に僅かな日影を求めゝる瀕死の人等。然し救援はなかなかこなかつた。井樋ノ口附近。8月10日10時頃。」というキャプションである。写真集『原爆を見つめる』（飯島宗一・相原秀次編、岩波書店、一九八一・七）では、ここでの写真四枚（順にD・C・B・A）に、「井樋ノ口、三角空地（南南東1.5km）の負傷者。8月10日午前10時ころ。」という説明が付されている。一九八二年八月一日の増刊『アサヒグラフ 総集編 原爆の記録』95頁「長崎・長崎」は、原爆の被害写真を初めて公開した一九五二年八月六日号『アサヒグラフ』をそのまま再録している（その中には山端の写真正は無い）ほか、山端の撮影した写真も掲載しているが、その中に井樋ノ口の写真正は一枚あり、A「午前10時ごろ。井樋ノ口付近（爆心地から南へ約1.6km）。救援を求めゝる負傷者たちが、炎暑を避けようと、トラックの下にもぐりこんだり、焼け残りのふとんを地面に敷いて横たわつていた」というキャプションがある。『母と子でみる広島・長崎』（朝日新聞企画部編、一九八三・三）には井樋ノ

口の写真正は三枚（A・B・D）で、「ひん死の負傷者たち 爆心地から南南東一・五キロの井樋ノ口三角空地で。長崎医大附属病院へ負傷者を運ぶトラックの陰で、放心の少女、死期のせまつた負傷者などが救援を待つていた（上と左ページ上）。西部軍上等兵で洋画家の山田栄二さんがスケッチをしている（左ページ下）。（八月一日午前、山端庸介撮影）」というキャプションがつく。長崎市の『原爆被害記録写真集』（荒木正人監修、長崎原爆資料館編、長崎平和推進協会発行、一九九六・三）は山端の写真正を一九枚掲載しているが、井樋ノ口の三角空地の写真正は一枚のみで、A「炎天下にあてもなく救援を待つ負傷者たち（山端庸介氏撮影）」とのみある。また長周新聞社の原爆と戦争展パネル集『原爆と大戦の真実』（下関原爆展事務局編集、二〇〇八・六）は、A「線路わきの乗り捨てられたトラックのまわりに倒れて救援を待つ人々（八月十日 長崎・宝町付近の路上で 山端庸介氏撮影）」というキャプションが付される。

この箇所では撮影された山端の写真正二枚は長崎原爆資料館にも展示されているが、それらにはA「救援を待つ被爆者たち／爆心地より南へ約1.1kmの浦上駅付近。もう動くことすらできず、ひたすら救援の手を待ちわびていた。（翌日の状況）」、C「救援を待つ負傷者たちと水を与える通行人／爆心地より南へ約1.1km。からうじて工場を脱出した重傷者たちは、トラックで長崎医科大学附属病院へ向かつたが、火災に行くてを阻まれ、やむなく浦上駅近くの空地で、苦痛にたえて翌日までじつと救援の手を待ちつづけた。」というキャプションが付されている。

原爆写真について、原爆被害を公にするという大義の前では、

キャプションの細かな間違いも、トリミングによる素材の加工も、さほど問題とは見做されなかったのだろう。山端の写真をめぐる間違いは、これだけではない。GHQの占領終了後の一九五二年八月には、一九五二年八月六日号の『アサヒグラフ』の他に梅野彪・田島賢裕編『原爆第一号 ヒロシマの写真記録』（八月一日）と、先にも触れた北島宗人編『記録写真 原爆の長崎』（八月一日）が刊行されている。そして、既に知られていることだが、『原爆1号』には山端の写真がヒロシマの写真として掲載されている。例えば、著名な山王神社の一の鳥居を写した山端写真は、「鶴羽根神社附近 爆心より約一杆」（鶴羽根神社は広島市の神社）というキャプションが付されて掲載されている。また、例の井樋ノ口で撮影されたトラック脇の負傷者達の写真二枚は、A「街路上に火傷で苦しむ市民の表情」、C「街路上に転つている死骸のなかに肉親を尋ね歩く男の姿」というキャプション付きで掲載される。

ここまで、キャプションをはじめとする山端写真の流通の混乱について触れてきた。原爆写真を公表する際にさまざまな政治的力学が作用することは当然であり、この混乱について誰かを非難すべきものではないだろう。しかしながら、結局のところ原爆写真を見る際には、そこに付される言葉や、写真の表している意味、メッセージが重視されるということをこうした事例は示していると言えるだろう。ということは、私たちは原爆写真を見るとき、行為において、写真を文字によって解説・理解することによって、実は写真そのもの（原爆）から目をそらしているのかも知れない。ここでは、写真をめぐる情報の正確さを求めるのではなく、

写真に恣意性が混入し、ある種の物語化が生じるという写真の特性そのものを問題にしよう。

三 山端写真をめぐる混乱

テッサ・モーリススズキは、その著『過去は死なない』⁽⁴⁾の第三章で、写真というメディアが政治的に利用されていく事例を幾つか紹介しながら、その取り扱いや接し方の困難さについて考察している。例えば、南京大虐殺を写したいくつかの写真をねつ造だとした藤岡信勝を例に挙げつつ、虐殺の歴史的事実までもが疑わしいとする歴史修正主義者らに関しては、真実と虚偽という明確な線引きをしようとする態度を批判しながら、より微妙な問題として捉えることを提案している。

スズキは山端にも触れ、山端の写真において演出と本物との間に単純な境界線などないことを指摘し、むしろその曖昧さが政治的に利用される余地を多分に持つことを重視する。さらに彼の写真がいわば換喩的に〈国民の記憶〉へと収奪される状況を描き出している。個々の写真をどのような順序で並べ、どのような説明を配置するかによって、日本国民の集合的記憶を表したり、戦争の恐ろしさを伝えたり、また戦勝国のアイデンティティを提示したりと、写真が提示するものはさまざまに変化する。だからこそ、私たちはフィルムに残った他の映像、削除され、捨てられた写真、出来事の説明、私たちの反応や印象、写真の後の出来事の想像……そういったことを通して思惟を続けなければならない、と。確かに、山端写真に未だキャプション等の混乱がそのまま放置されて

いるのは、それらがさまざまな形で利用され、消費されてきたがゆえに、「思惟」がなされず、写真そのものの吟味も行われなかつたためであると言えるかもしれない。

もちろん、山端写真について全く考察がなされてこなかつたわけではない。私見では大きく二つの方向性から山端へのアプローチがなされており、一つはNHK取材班『NHKスペシャル 長崎 よみがえる原爆写真』（日本放送出版協会、一九九五・八）のように、被写体を探し出してインタビューし、撮影状況を再構成するというもので、もう一つは写真そのものに対峙して記録写真の哲学的な考察を行う鈴木雅文のような考察である。両者は、一見すると全く相反する方向性を持っているが、これが微妙な形で結びついている点が、非常に興味深い。例えば鈴木雅文は、山端の長崎写真の中でも最も著名な一枚である、おにぎりを持つて立つ親子の写真について、次のように述べている。

なるほどその写真の中央には、「おにぎり」を手茫然とした母子が、立ったまま写されている。そのかぎりでは、キヤプションに不備はない。しかし断言するが立ったままの母子に、撮影者は、行き合わせて撮影したのではない。撮影者はカメラの前に、被災翌朝の被爆者母子をそのように、「立たせて」撮影した。小学校入学前の年齢と思われる子が、ぼんやりとではあれカメラを見つめていることや、あらぬ方向に投げかけられた母親の目は虚ろで焦点を結んでいそうにないが、しかしやや半身とはいえ身体だけはカメラに向かつているという不自然さからも、その時の母子と撮影者の関係が

見てとれるだろう。

撮影者が軍の報道員であつた事実を考え合わせると、関係はさらにいつそう際立つ。ある意味で市民に対する「革命」として、被爆後間もない頭に包帯を巻いた母と、頬に擦過傷を負つた子とを、撮影のために道端に立たせたと思像すると、ということである。「支給されたにぎり飯を口にする気力すらない被爆者母子」が、なぜか道端に座り込むこともなく「立つて」いることの不自然は、しかし誰に訝られることもなく今日に至るまで見過ごされているのだ。⁶⁾

ここで鈴木は、写真に写っているのが実際の親子ではなく、山端によつて意図的に親子関係をねつ造された二人の人間ではないかと疑っている。この推理が完全に間違っていることを明らかにしたのが、『長崎 よみがえる原爆写真』である。『原爆Ⅱ 写真論』が刊行される一〇年前、一九九五年の段階で、NHK取材班は写真の親子が誰であるかを突き止め、実際に母親に取材している。母親は「下まで降りてきたら、井樋ノ口のところまで、わたしも茂も主人も下宿人の人もみんなおにぎりを一つずつもらいました。三菱製鋼所のところに仮救護所があつたのでそこへ行こうとしたら、『写真をとらせてください』と声をかけられたとです。私は子供だけ写されたと思うとりました。(…)」と語っており、二人が親子であることは事実である。二人が立ったまま写されている点にも何ら不自然なことはない。

もちろん山端の写真には、記録写真としての信頼性を揺るがすような演出がなされていることも、よく知られている。『長崎

よみがえる原爆写真』が明らかにしているのは、「ラッキー・ガール」として知られる防空壕から出てきた少女の写真撮影時にいわゆる「やらせ」があつた事実である。同書によると、後に彼女(園田早苗)は防空壕に入ったのも笑顔を作つたのも山端に頼まれたからだ、と『熊本日日新聞』の取材に答えている⁷⁾。

結局のところ鈴木は、テキストの示す状況から、いささか恣意的に物語を紡いでしまつており、彼のような優れた写真批評家(彼ほど原爆写真を具に見て緻密に分析した者はいないだろう)でさえも、写真の外部という、写されていらない時空間を想像してしまつてゐる。これはある意味で、非常に危険なことである。解釈がフレームの外部に換喩的に横滑りしてしまえば、本節の冒頭でスズキの見解に触れたように、原爆写真はさまざまな形で利用されてしまふからである。

山端の写真が辿つた運命は、結局のところ写真というメディアの不安定さを映し出すものに他ならない。これは、単に写真が恣意的な解釈を許容するということだけではない。ここでは、『長崎 よみがえる原爆写真』に示されているように、写真テキストの外部を認めて積極的に歴史的事実を再構成していくのか、逆に写真テキストそのものの特性に目を凝らすべきか、という問題が提起されているのである。

写真を、真実を映し出すメディアだと見なす常識的な発想からすれば、『長崎 よみがえる原爆写真』のように被写体を探して証言を得ることで、写真の伝える意味はより十全に補充されることになる。だが、そうした操作にはいくつかの問題がある。第一に、実際には写真は多様なイメージの集合体であるはずだが、そ

の意味を補充する言葉は、写真を特定の意味連関の中に回収してしまうように働く可能性がある。それは写真を、被写体や撮影場所、撮影状況などの不明な部分が解説されるのを待つていて、それが果たされることによつて十全な意義を担うものと捉える見方である。第二に、原爆投下時に被爆者が体験・認識したことを、現在の(よりよく知つてゐる)立場から言及することになり、(私たち)の特権的とも言えるような歴史的ポジションを形成してしまふ⁸⁾。

ロラン・バルトの「写真のメッセージ」⁹⁾によると、写真(特に報道写真)は、それ自体が既にコードであつて、外示そのものであり、共示(コノテーション)は無いのだという。もしそうであるなら、写真として与えられたイメージ以外に、その時の撮影者が感じたこと等々について推測することに意味などあるまい。しかしながら、原爆写真はそうした受容・理解が当然のようになされてきた。それは写真に向き合う態度として間違つてゐるというわけではないだろうが、そうしたアプローチだけでは一面的であるという他はない。

四 原爆写真と〈詩〉

前節で、主に鈴木城の議論を辿り、彼が原爆写真の「テキスト主義」を回避しようとするあまり、山端の写真を歪曲しかねない面を持つことを指摘したが、鈴木城の『原爆Ⅱ写真論』が非常に辛辣に溢れる刺激的な書であることは変わりない。鈴木城の論点でも非常に重要と思われるのは、彼がフレームに非常に意識的であるこ

とである。例えば鈴城は本書の中でしばしば開高健に言及しているが、開高の「アウシュビッツの草むら」という短い文章の一節を引用しながら次のように述べている。

《しかし帰国してから現像してみると、四百万人が虐殺されたアウシュビッツの荒野の草むらにサビた無数のさじが、いまだに散乱したままになっている凄惨な光景などはカメラがなければどう伝えようもないだろう。私はカメラをここで酷使したのである》（アウシュビッツの草むら）

「帰国してから現像してみると」という、条件節を見過ごすべきではない。主を失って無言のまま、もはや誰に顧みられないこともなく草むらに散乱した、収容され「処分」されているユダヤ人たちが使ったのに違いない「サビた無数のさじ」を、現場でという以上に写真という外化した網膜を通して、帰国後にはじめて凝視している文学者の姿が浮かぶ。「カメラがなければどう伝えようもない」、その「凄惨な光景」を写真は撮影者の恣意とは別に伝えていたのだ。

何よりもまず写真はカメラを操作した当の文学者に、アウシュビッツの「現場」で彼の無意識が見ることを拒んだのであるろう、光景の凄惨を抗議のように伝えていた。同一の対象を目撃したはずの、写真という（他者）の網膜に、自己の網膜が反証される磁場。「私はカメラをここで酷使した」と文学者が語る「ここ」とは、つまりそのようなどこかであるのほかならなかつた。

そこにおいて自身のまなざしが相対化される不安、視覚の

主体であるべきはずの自己の揺らぎを、どこまでも回避することなく受容すること。見たままに撮るのではなく、撮られたままに見るといふ逆転を、むしろ積極的に召喚すること。その覚悟のために彼はカメラを、凡百の写真家以上に「酷使」していた。ひとりの文学者にとって写真とは、撮るものである以上に見るものであり、見るものである以上に読むものであつた。⁽¹⁰⁾

ここでは、写真の初発期のように、人間の眼差しとは決定的に異なる機械の眼が驚きをもって語られている。人間にとつてのノイズを愚鈍に映し出してしまふ写真機。さらにここでは、撮影者と被写体との関係、またフレームそれ自体への注目もなされている。鈴城の『原爆Ⅱ写真論』は、良くも悪しくもそうした写真の構造への執拗な追求に満ちている。そして撮影者が一元的に被写体を支配するような眼差しを批判し、開高のように撮影者自身が揺さぶられ、戦慄を覚えるような、あるいは人間の無意識が写し取られるような撮影経験を評価する。こうした批評軸自体にも問題はあろうが、少なくとも原爆写真の「テクスト主義」⁽¹¹⁾、またフレーム外部を召喚する見方、そのいずれの危険性も逃れているということができよう。

ロラン・バルトは『明るい部屋』⁽¹²⁾において、写真の「一般的関心」、つまり「その感動」が「道徳的、政治的な教養（文化）という合理的な仲介物を仲立ちと」するようなものを「ストウディウム」と名付け、一方、「ストウディウムを破壊（または分断）しにやって来る」「傷、刺し傷、鋭くとがった道具によってつけ

られた標識」を「プンクトウム」と呼んでいる。バルトは写真の中に後者の「プンクトウム」という細部を見出すが、「プンクトウム」が「拡大の能力をもつ」とし、それが「住々にして換喩的に働く」と述べており、それは脱中心化して「ストウディウム」を揺り動かす力を持っている。もちろん、ここで換喩が持ち出されるのはバルトが此末とも見える細部（隣接した部分）に関心を持つからであり、フレーム外部に逸脱することを奨励しているわけではない。

そうした「刺し貫く」ものとは、ある写真が持つ一般的関心（ストウディウム）とは違い、鑑賞者を別様に刺激するに違いない。鈴城が引用している、開高健が写真に写った「無数のサビたさじ」は、バルトの言うプンクトウムと全く同じものではないが、装置としてのカメラの機能を前面に押し出した、まさに脱中心化されたモノの姿である。これを（詩）と結び付けるのは強引すぎるだろうか。

報告者がイメージするのは、例えば原民喜「夏の花」中に引用されている詩である。

キラキラノ破片ヤ

灰白色ノ燃エガラガ

ヒロピロトシタ パノラマノヤウニ

アカクヤケタダレタ ニンゲンノ死体ノキメウナリズム

スベテアツタコトカ アリエタコトナノカ

バツト剥ギトツテシマツタ アトノセカイ

テンプクシタ電車ノワキノ

馬ノ胴ナンカノ フクラミカタハ
ブスブストケムル電線ノニホヒ⁽¹³⁾

「原爆小景」にも収められたこの詩は、カタカナ書きされた他の作品と比べても際だつて、これまで述べてきたような写真の特質と強い親和性を持つているように思われる。それは、この詩が散文の中に置かれることによって表現機制そのものへの注目を促しているからであり、別の言い方をすれば、この詩が「夏の花」という小説の記述に対して批評的、メタ的に作用しているからである。自身が「超現実派の絵の世界ではないかと思える」と記す荒廃した光景を、「私」は上の詩のようにカタカナで描く。カタカナが公的な表記スタイルとして未だに用いられていた時期とはいえ、統辞法が混乱している上に、節や単語を句切る箇所に躓きながら読むことを強いられるこの詩は、私たちが慣れ親しんできた言語表象体系からは明らかに逸脱している。またカタカナの硬質な文字の形は、被爆後の広島のかさを失った光景を視覚的に映し出す。なぜ「私」は「このへんの印象は、どうも片カナで描きなぐるほうがふさわしいようだ」と述べたのか、明らかである。この詩の言葉は、意味の伝達という役割を担いつつ、文字・言葉の形態が図像を作り出すある種のカリグラムとなっているのである。さらに、現実の光景を擬似的かつ二次的に再現するはずの「パノラマ」が比喩されるものとなっている転倒にも注目すべきであろう。そして統辞法の混乱は、文の非完結さとぶつ切れの断片化によって、視点人物が単一のパノラマの視点によつてもはや風景を統合できないことを示しているのである。

「夏の花」において「私」は、「ほとんど目抜き焼跡を一覽することができた」にもかかわらず、それを提示⁽¹⁴⁾しておらず、ここでは徹底して叙述がなされる。「ギラギラと炎天の下に横たわっている銀色の虚無のひろがり」「精密巧緻な方法で実現された新地獄」「痙攣的の凶案」「超現実派の絵の世界」といった比喩的な叙述は、光景を言葉で描き出すことの困難さをこの上なく伝えている。「絵の世界」「パノラマ」は、目前の光景と「私」という主体との関係・距離に対する言及であり、また小説内の状況設定にほかならない。原は、人間の視覚を代行する、カメラという機械の眼差しに近いものをここで描こうとしたのだ⁽¹⁵⁾。

さらに言えば、シュルレアリスト（超現実主義者）たちの無意識への関心は、彼らの写真というメディアとの親和性と通底している。そこには時として不気味なものやおぞましいもの、異質なもの立ち現れるだろう。そうした、言葉・キャプションからはこぼれ落ちる何物かが写し出される写真こそ、私たちのストゥディウムを攪乱させるメディアだと言える。では果たして、山端の写真にそうした要素は見出されるのだろうか。

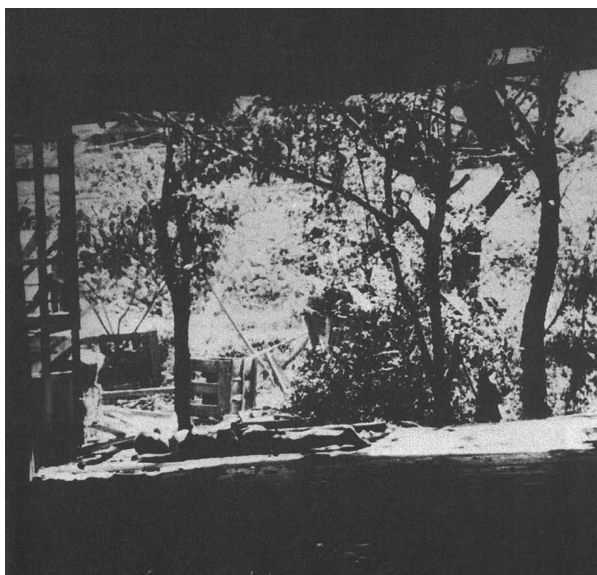
五 おわりに

鈴城雅文が評価するのは、何らかの物語に回収されず、アイコンを形成することもないような、あるいは撮影者という主体性を極力消去し、装置としてのカメラの無意識を前面に押し出すような写真であった。山端の場合、陸軍西部軍管区司令部報道部員として長崎入りしていた時点で、残念ながら鈴城の評価するような写

真が撮れるはずもなかった。また、山端の写真からは、私たちが刺し貫くような痛み（ブランクアウト）も感じるができない。前節で述べたような、原民喜の詩のごとき写真を、山端はついに撮影することがなかったように思われる。もちろん、記録写真としての山端写真の重要性は、そのことよって些かも減じるわけではない。

むしろ論者が山端の写真から強く感じるの、意外に聞こえるかもしれないが、ある種の寂しさである。記録写真であるはずの原爆写真から寂しさを感じられるというのは、もちろん写真という枠組みの強力を示しているのかもしれない。写真はそもそも（詩）ではなく（死）との親和性が強いのであり⁽¹⁶⁾、原爆写真であるかどうかは、それが寂しさを発することとあまり関係がないとも言えるかもしれない。それでも、山端の写真に感じられる寂しさは、やはり山端写真の固有の力学が生み出したものだと考えたい。

映画とは対照的に、写真において被写体は、あたかもピンで留められたかのように時間的に静止する。それは、その前後のことが何も記されていないテキストである。こうした写真の構造は、被写体を動かす（時間化する）ことへの強い欲望を喚起する。記録写真においては、例えばキャプションがその動きを与え、また画像と言語との対応・一致を促す。動きのない写真に動き（それは意味・解釈でもある）を与えようとすることは、しかし写真本来の性質と相容れないものである。そして、私たちが写真を見る際には、既に再び取り戻すことのできない時間的、空間的な隔た



『原爆の長崎』に収められた山端の写真。キャプションには、「中はガラんとして空家の様になり。縁側に少年が、まるで日なたぼっこしている様に死んでいた」とある。

そうした写真一般の性質だけではない。山端の写真には、もちろん被爆地の光景を写したものも多いが、被爆者を直接撮影し、その被写体の眼差しが提示される点にも、原爆写真としての特徴が見出される。その眼差しは、撮影者に向けられることもあれば、そうでないこともあるが、いずれにせよ写真のフレーム内の世界から観る者は疎外される。そして写真の醸し出す寂しさとは、写された世界に私たちが最早どのようにも関わることのできないこ

とに起因するのではないだろうか。

あるいは逆に、フレームに収められた被爆者たちが、フレームの外部から隔絶されていることへの悲しみとでも言うべきだろうか。バルトは次のように述べている。

しかし映画は、一見したところ「写真」にはない、ある能力をそなえている。スクリーンは(バザン『映画とは何か』、Ⅱ)が指摘したように、枠ではなくて隠れ場である。作中人物はそこから出てきて生き続ける。目に見える部分的な視像の裏に、ある《見えない場》がつねに存在している。ところが、立派なストウディウムをもつ写真も含めて、何千という写真を見ても、私にはそうした見えない場が少しも感じられない。フレームの内側にあるものが、フレームの外に出てくると、どれも完全に死んでしまう。「写真」は動かない映像として定義されるが、それは単に、写真に写っている人物たちが動かないということの意味するだけではない。彼が外に出てこないということも意味するのだ。彼らは蝶のように麻酔をかけられ、そこに固定されているのである⁽⁷⁾。

この「外に出てこない」被写体が喚起する寂しさは、仮に『長崎 よみがえる原爆写真』のようにその後の被爆者の生活を知ることができたとしても、決して解消されるものではないだろう。

一枚の写真は、どのようにも見ることができ。だが原爆写真においては、見る行為が非当事者の経験、認識、感性を変容させ、原爆に対する私たちの関わり方に触れるものであることが望まし

いだろう。その時に写真は、私たちのストウデュウムを超えて働かせる。それは、やはり文学においては（詩）の機能に他ならないだろう。山端写真の寂しさを有意義なものとするためにも、戦後詩の詩的表象を論じた酒井直樹の文章を引用しよう。

それゆえ、戦後詩の可能性は、先の信憑を必ず補強することになる共感の虚構に対して抵抗する詩人の能力に密接に結びついている。というのは、擬制的共感は具体的な出来事によつてではなく、想像力によるその表現によつて生み出されることが余りにも多いからである。それでかように生み出された共感とは共同表象体系のなかに完全に閉じ込められるわけ、体系の外側へのいかなる関連も持たずになされる表現のそのまた表現なのである。そうした共感が問題を提起し、そして現存の体系を根本的に変革するような機会を想像することはまったく不可能である。

戦後の詩人たちの多くにとつては、本当の体験、すなわち体系の外側への関連を持つ種類の経験に至る唯一の道は、死者に対する彼らの強迫観念のなかに発見されることになった。とはいえ、死者の沈黙を守る姿勢をとりつつ、詩人たちは自らを死者と同化するとはなかつたし、また出来なかつたということを描きおおくだけの価値はある。死者の位置から語るといふ彼らの装いにもかわらず、何度も何度も彼らは、皮肉ではなく、自分たちを死んだと見做す畏にはまる誘惑から引き返したのだった。

（中略）

というのは、われわれは死者とは決して合体できないということがまさしく死の本質だからである。死者を主体にするという条件のもてしか、おそらくわれわれ自身と死者との同化は可能ではないのだろう。死者は死んでいるがゆえに、主体たり得ないのである。言い換えれば、詩人は、死者が社会の内部で或る位置を与えられ、そしてその社会の全体像の表象へと統合され得るといふどのような虚構をも受け入れるのを拒否するということである¹⁸⁾。

被爆を体験していない者にとつて、原爆写真によつて喚起される感情は、被爆者の場合とは全く異なっているだろう。ある種の写真には、被爆という体験をどのようにも位置づけられない、全くもって不可解な出来事（それは表象不可能というのとは違う）だと認めざるを得ない寂しさや悲しさがあるのでないか。写真はフレームによつて時空間を分割し、如何ともしがたい隔たりを生み出す。そうした写真は、「共同表象体系」を拒絶する詩とよく似ている。そして写真を（詩）として見るということは、写真を構成する諸要素を、あたかも詩における言葉のように捉えて、詩が特定の共同体的表象体系を逸脱するように、一般的関心を乗り越えることだと言えるかもしれない。

山端の写真は、一つには限られたフィルムと彼の移動によつて、一つには検閲やGHQへのフィルム提供によつて、バラバラに断片化されている。同じように、彼の写真においては生者と死者がフィルムの中に対置され、また周囲の風景から隔絶されたように置かれた黒焦げの遺体が切り取られる。どこの誰であり、ど

んな状況で死んだのかは何一つ語らず、ひたすら「どうしてわたしは／道ばたのこんなところで／し、死な／ねば／な／らぬ／か」（峠三吉「死」とだけ訴えているような遺体を、山端の写真是冷徹に捉える。物語を構成し、断片を統合してイマジネールなものが入り込む前に、一枚一枚の写真に向き合い、一般的関心を越えた関わり方をするを原爆写真是要求しているように思われる。たとえ、それが恣意的な解釈と紙一重であるとしても。

注

- 1 ポール・ヴァレリー「詩話」（『ヴァレリー全集増補版』第六巻所収、筑摩書房、一九七八・二）など。
- 2 小松健一・新藤健一編、「反核・写真運動」監修『決定版 長崎原爆写真集』（勉誠出版、二〇一五・八）
- 3 『長崎 よみがえる原爆写真』（日本放送出版協会、一九九五・八）によれば、FとGの二枚は日本写真家協会が保管している国際報道工芸社関連のネガの中から、平成七年に見つかったものである。
- 4 テッサ・モーリス・スズキ『過去は死なない メディア・記憶・歴史』（田代泰子訳、岩波書店、二〇〇四・八）
- 5 鈴城雅文『原爆Ⅱ写真論』（窓社、二〇〇五・六）二一〜二頁。
- 6 『長崎 よみがえる原爆写真』（注3）一四二頁。
- 7 同前、一一六頁。
- 8 鈴城雅文は『原爆Ⅱ写真論』の中で、八月六日の広島のコノコ雲を撮影した写真について、次のように述べている。「つまり注がれたまなざしによってではなく、写真的『外部』からの『知識』の媒介によって、多くの観者はそれが『原爆きのコ雲』にはかならない

ことの了解へと、導かれることになるだろう。／重要なことは、このような事情が観者ばかりではなく、撮影当事者にも一貫していたはずだということである。なるほど観者とは異なって、撮影者は、その日のそこにまぎれもなく居たはずなのだが、しかし彼は『原爆きのコ雲』を撮影したのではなかった。いうまでもなくその日のそこで彼が目撃し、彼のカメラが捉えたのは、京都の方角から突如湧きあがった、ただ名づけようもなく不気味な『雲』であった。観者と同様に彼自身もまた事後的な『知識』によって、自身が撮影したそれが『原爆きのコ雲』であったことを、（過去形で）理解したのちにないない。（一二頁）確かに、アメリカ軍の撮影隊が映したキノコ雲とは、意味論的には大きな違いがあるにせよ、当時の人々に原子爆弾の知識がなかったことを写真の中に読み込むということは、ある種の歴史化である。そうした歴史化は、日本国民（無知）が恐るべきアメリカの力に屈し、その後、その巨大さを徐々に理解していくという歴史的な推移を現在の視点から遡及的に当てはめ、超時代的なポジションを作り出す。それは歴史を客観的に語ると称しながら、歴史的出来事から巧妙に回避することにも繋がる。そういう視点が全く無意味だと言いたいわけではない。だが、（その時は知らなかった）ことが後でわかるようになる、というプロットには注意する必要がある。

- 9 ロラン・バルト「写真のメッセージ」（『映像の修辭学』所収、蓮實重彦・杉本紀子訳、ちくま学芸文庫、二〇〇五・九）
- 10 『原爆Ⅱ写真論』二五〜六頁。
- 11 写真の外部を想定することなく、フレームによって囲まれた部分のみを見ることを、鈴城は『原爆Ⅱ写真論』において「テキスト主

義」と呼んでいる。「一枚の写真を一枚の写真として、まなざし／言説の対象とすること。『外部』から闖入する物語を拒みつつ、内在的に写真を分節すること。写真の構造的救済を目論むこの『禁欲的野望』は、いちがいに否定されるべきではないだろう。けれども『テクスト主義』がまさにそこに露呈されてあるフレームを、まなざし／言説の対象から排除するとき、救済を試みたはずの写真をもたたび、『テクスト』という物語に拉致しかねないであろうことは、やはり指摘されてしかるべきではないか。」

12 ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』（花輪光沢、みすず書房、一九八五・六）、同書の中でバルトは、興味深いことに、ブックトウムを持つ写真を「俳句」と結び付けている。「この点で、『写真』（ある種の写真）は『俳句』に近いものとなる。なぜなら、俳句の表記もまた、展開しえないものだからである。そこにはすべてが与えられていて、修辭学的な拡大の欲求や、さらにはその可能性さえ生ずることがない。『写真』と『俳句』のどちらに於いても、激しい不動の状態、とすることができようし、またそういうべきであろう。ある細部（ある起爆装置）によって爆発が起り、それがテクストの、写真の窓ガラスに小さな星形のひびを入れるのだ。」（六三頁）

13 『定本原民喜全集Ⅰ』（青土社、一九七八・八）五三三頁。

14 ここでの「提示」「叙述」は、ウエイン・ブースの分類に従っている。廣野由美子『批評理論入門』（中公新書、二〇〇五・三）の四八～五四頁を参照。

15 柿木伸之は、原の詩の一節をタイトルに、『パット剥ギトッテシマッタ後の世界へ』（インパクト出版会、二〇一五・七）を刊行して

いる。その中で氏は、剥ぎ取られた後の世界について「原爆の閃光と爆風によって、生ある者の有機的な統一を形づくっていた被いが一瞬にして剥ぎ取られ、生命をその根幹から破壊された者たちの苦悩が剥き出しになった世界」と考察する。この状況を説明するのに、これ以上適切な説明は思いつかない。

16 フリードリヒ・キットラーも『グラモフォン・フィルム・タイプライター』（石光泰夫・石光輝子訳、筑摩書房、一九九九・四）で述べているように、マイブリッジの銃型写真機は、まさに被写体に「死をもたらす」。そして鈴城が『原爆Ⅱ写真論』（二八頁）で述べているように、「原爆という凶暴な『太陽』」は「瞬時に『露光』」し、「光景そのものとしての（写真）」を生み出したのである。

17 ロラン・バルト『明るい部屋』（注11に同じ）六九頁。

18 酒井直樹「戦後日本における死と詩的言語」（『日本思想という問題』所収、岩波書店、一九九七・三）

付記

本稿は、国際シンポジウムでの口頭発表の内容に若干の修正を加えたものである。本誌にはほぼそのまま掲載しているが、コメントや質疑の中で貴重な意見を数多くいただいた。特に山端の写真に寂しさを見出すという点については否定的な意見が出され、本考察の課題も明らかとなった。今後、引き続き検討を加えたいと考えている。参加者の方々に、この場を借りて御礼申し上げます。

なお、本研究は JSPS 科研費（26284038）の助成を受けている。