

## トーク「撮る場所、生きる場所」

日時：2009年1月10日（土） 16:00－17:00

場所：青森県立美術館シアター

パネリスト：小原真史（映像作家）

北島敬三（写真家）

高橋しげみ（青森県立美術館学芸員）

モデレーター：豊島重之（ICANOF キュレーター）

# 小島一郎 北を撮る

豊島：第2トークを始めたいと思います。モデレーターを高橋しげみ学芸員から指名されました。ICANOF（イカノフ）の豊島重之と申します。八戸から来ました。一番左手がその高橋しげみさんで、そのお隣が東京で活躍なさっている写真家の北島敬三さんです。それから今、上映された九十一分のドキュメンタリー映画『カメラになった男』の監督の小原真史さんです。その、写真家中平卓馬のまさに現在をドキュメントしている映画『カメラになった男』の上映に引き続いて、『撮る場所、生きる場所』と題したトークセッションです。このタイトルはおそらく高橋さんが考えたテーマだと思うのですが。

この四人で話を進めていくわけですけど、皆さんまず映画をご覧になって、ひとつは、この映画が、とりわけ中平卓馬が問題にしている視点と、本日オープンした小島一郎展とが共有する大きな視点というのが、場所ではないかと。第1トークでも少しだけ触れましたが、じゃ、なんで場所なのか、ということですよ。

中平さんの写真、今のは映画でしたけれども、中平卓馬の写真と小島一郎の写真とを見比べることはほとんど意味がないと私は思います。そこで、いささか総論的に問題を立ててみたい。それは「私たちは写真の何を見ているのだろうか」ということです。撮った人の視覚を見ているのだろうか、カメラという機械の視覚を見ているのだろうか。あるいは写真の視覚というものをしているのではないだろうか。この「写真の視覚を見ている」という言い方、これは一種のトートロジー、同語反復ですけども。

小島一郎の写真を見続けつつ圧倒されるところと、今の中平卓馬の写真に引き寄せて考えていくと、どうも写真それ自体の視覚を見ているのではないかとということに、私などは引き寄せられてしまうわけです。

つまり、そこでは主体の問題とか、中平さんが映画のなかで「自意識の解体と再生」ということを言っていましたよね。それは第1トークの最後に触れた、小島一郎の生と死、あまりにも短い三十九年という生と死ですが、それとともに、写真の生と写真の死という臨在も同時にあって、だからこそ高橋しげみさんのキュレーションによる今日から始まる小島一郎展の写真が「今、見る」こととなります。今、見るということは、写真の生の臨在と死の臨在を同時に、吹き荒れる渦の中に私たちは巻き込まれてしまうということです。

つまり主体の問題、見る主体とか、撮る主体とか、そういう問題が吹き飛んでしまう。その吹き飛んでしまうところに、場所というものが設定されてくる。それが「撮る場所、生きる場所」ということです。

生きる場所ということは、同時に死ぬ場所でもあるわけです。そして、そこには単に主体の死、場所の生成だけではなくて、第1トークにも出てきましたが、政治的な社会的な、あるいはもっとアクチュアルな地政学的な場所というものも考えなくては行けない。そのへんから入っていきたいのですが。

北島さんいかがですか。今の映画の作者である小原さんには、その次にお話いただくとして。作者が先にこの上映について話してしまうと、どうかなと思ひまして、まず第一に、今の総論的な問題に突き刺さるお話を、北島さんからおうかがいできれば、ありがたいのですが。

北島：小原さんの撮った中平さんの映画の中で、沖縄で撮影された部分がかかなり多いわけです。ここは今青森で、沖縄の風景がいっぱい映ったわけですが。

あの映画の中で中平さんが、「琉球烈像展」のシンポジウム、「東松照明展」のシンポジウムで、私もそのとき会場にいたのですが、なにか中平さんだけが壇上で叫んでいたのです。その場面というのが今日上映されていました。実はあの時に中平さんが何を話していたかというのは、会場にいた人たちは誰も聞き取れなかったのです。その時、NHKの取材も入っていて、そのNHKのビデオでもう1回、私たちが編集している写真の雑誌に掲載するためにもう1回聞きなおしたのですが、聞き取れなくて。それで、中平さんのマネージメントをしている人に聞いたのですが、その人も聞き取れていなかった。

ところが小原氏は何十回と聞きなおして、あれを聞き取ったわけです。ほとんど正確です。あとになって初めて、中平さんが話していたことがわかるわけです。中平さんの動きというのは、ああいう一見コミカルなものですが、たいへん重要なことを話していた。それが1年以上経って、小原さんの映画を観て初めて、私がいたその時に何がおこっていたかがわかった。

それはすごくおもしろいなど、なにか中平さんの写真のことなどを考える上で、すごくリアリティがあっっておもしろいなど思っ

た。あの中で中平さんはいろいろ発言しながら、一貫して記憶とか創造とかを認めずに、記録だと言いつづけているわけです。そういう大事な話がある一方で、見逃した方もいらっしゃるかもしれませんが、あの時最後に中平さんが「幸せになるまでずっとやる？」と叫んでいます。あれはその時、壇上の彼らの写真をしつこく撮り続けたプレスの人たちがいたので、その人たちに対して発せられたのかもしれないけれど、私には、その言葉が「幸せになるまで撮り続ける」という意味にもとれたんですよ。それは自分が幸せになるまでであるかもしれないし、沖縄の人が幸せになるまでであるかもしれない。とにかくなにかすごく心に残った。

中平さんは、実際には沖縄ではほとんど写真は撮れなかったんですね。そのへんは小原さんが詳しいので、あとでお話を聞きしたいのですが、ああいう中平さんのソウルフルな言葉と、小島一郎さんのこういう写真を見て、一見ちょっとノスタルジックだけれど、ものすごく精神性が高いとか、強いとか。私などは危険だなと思うくらいソウルにあふれていると、とりあえず見えるわけです。

それは他の木村伊兵衛の秋田の写真とかを見たときに感じるものとは違うなにかで「それはなにか」と、高橋さんが小島一郎研究をしている中で、ときどき、いろいろとお話をうかがったりしながら思ってきたのですが、やはり小島一郎個人というよりも、青森という場所のソウルが出ているような感じがすごいです。で、今回の展示を見ても、あらためてそのことを感じました。

それはただ、簡単に私が東京から言葉を出しているような形での「地方の」というような意味合いではなくて。それこそ先ほど豊島さんがおっしゃっていたように、戦争体験とか、あるいは場所的な、地政的な歴史性をどういふような形で背負わざるを得なかったかということを考える、感じる、想起する素材としても非常に興味深くて。

たとえば映画でいうと、テオ・アングロプロスのようなギリシアそのものの精神史みたいなものを引き出す監督はいますが、なにかそういう人に近いような感じを受けて。この時代とか、1960 年前後を生き抜いた 1 人の青森の人の写真だなどという感じがして、いろんなことを考えさせると思っています。

豊島：あとで、もっと北島さんに掘り下げてもらいたいと思っ

てはいるのですが。まず今、上映された『カメラになった男』。このタイトルは、ご存じのように 1929 年、革命ロシアのただ中でジガ・ヴェルトフがつくった映画『カメラを持った男』を連想させますが、これは映画史上、最高傑作ともいわれています。ジガ・ヴェルトフというのはロシア語のアーティスト名であって、実際はポーランド人なのですが、デニス・アルカジェヴィチ・カウフマンという。そしてこの映画『カメラを持った男』のあと、半ばスターリンの粛清、ソフト粛清を受けて編集技師の仕事しかさせられずに、のちのち行方を絶ってしまう。おそらく収容所送りになったかもしれません。この映画にも関わった弟のカウフマンのほうは、スターリン政権下でも、スターリニズム粛清をかいぐったようですが、いずれにしろ『カメラを持った男』をつくったがゆえに受けた命運、映画史的記憶の命運みたいなものが、1920年代、30年代、40年代以降あったわけです。

それと直接、関係はないのしょうけれども、小原さんにとって、この小島一郎展という『ア・レトロスペクティヴ』、ある回顧とか、ある遡行性。回顧ではないですよ。さっき北島さんが「ノスタルジックな」とおっしゃったのですが、回顧という文脈ではないですよ。「ア・レトロスペクティヴ」というのは、あるひとつの遡行性という意味だと私は解しますが。そういう大規模な小島一郎展のなかで、小原さん、ご自分の映画、つまり「カメラを持った男」ではなくて、『カメラになった男』という映画を上映することの意味について、小原さんにお聞きしてみたいと思っ

小原：最初にこの小島一郎展での上映のお話をいただいたとき、なぜ大半を沖縄で撮られた映画が、しかも生前中平卓馬と交流もなかった青森出身の写真家の展覧会で上映されるのかということ、ちょっとつかみかねていたのですが、今回の展示と第 1 部でのトークを聞かせていただいて、何となく見えてきた気がしました。一つは小島一郎も中平卓馬も撮ろうとして撮れなかった場所がある、ということが共通していますね。小島が北海道を撮れなかったように、中平も沖縄ではほとんど写真が撮れず、結果的に写真家としてはスランプに陥って 1977 年に倒れます。

では、写真が撮れない沖縄と北海道というのは、どういう場所かということ考えたときに、前のトークで豊島さんが「外部」といふふうにおっしゃっていましたが、日本近代における歴史の総体がシャッターを切る手にのしかかってくるような場所としてある、ということが言えると思っ

ます。そのような場所において、風景にしろ人にしろ写真を撮るといった時に、戸惑いや逡巡は少なからずあったのではないのでしょうか。中平は撮れなかった沖縄で徐々に写真を撮りはじめますが、どのようなものかという、沖縄本島から鹿児島県の奄美・吐噺列島へと北上して撮影していき、それに「国境」とか「大和南限」というタイトルをつけるんですね。つまり、日本と琉球、大和との国境というものを、カメラを媒介に探し出すような作業をするわけです。

小島一郎は青森県にいて、東京という中央を強く意識していたと思っ

受けざるを得なかった、あるいは引き受けられなかったのではないかなど。写真が撮れないというのは、やはりそういうことも多分にあるでしょう。

僕も『カメラになった男』の撮影の時、沖縄という場所を強烈に意識していたわけではなくて、むしろ中平卓馬を介して、沖縄に出会ったとっていいと思いますし、彼を追いかけていったらそこがたまたま沖縄だったということから撮ることができた部分はもちろんあります。そのあと北島さんに「この人を撮ってみれば？」とある種沖縄を体現するような写真家、比嘉豊光さんを紹介されたのですが、ほとんど撮れていませんね。ただカメラが認識の手段であるとするならば、撮れないという認識も時には重要ではないかと。

その比嘉豊光さんを撮ろうとしたときに、なぜ自分は「撮れないな」と思ったかという、アフリカの少数民族などをフィールドワークしてきた本土の人類学者と比嘉さんが飲んでいた場に僕も同席していたのですが、突然喧嘩になったんですね。なぜそうなったのかは正確には分かりませんが、比嘉さんが今まで見たことのないくらいメチャクチャ暴れ出して、「俺はアフリカ人じゃない、日本人だ！！顔を見る」と叫ぶんですね。その反論の正否は置いておいて、そういう壮絶な場面に出くわしたのです。本土の人類学者に向かって「俺は日本人だ」と何度も言う。非常にいろいろなことを考えさせるシーンだったと思いますが、私は比嘉さんのことを撮りに行っていたのですが、すぐ足下にあったビデオカメラを取れずに、彼を止めることもできずに、食卓がぐちゃぐちゃになっていくのをただ傍観するしかありませんでした。そしてあのような場面を撮れないのであれば、自分はこの先沖縄を撮れるのだろうかと思ったわけです。

北島さんは70年代に沖縄のコザという基地の町を、たぶん僕が中平さんを撮った時と同じか、それよりも若い頃に撮りに行ったのだと思うのですが、ある時期からコザの写真はずっと発表できなかったというか、お蔵入りにしていますよね。北島さんにとってもやはり沖縄というのは、そういう部分がありますか？

北島：これは実際に写真を撮って、撮るだけではなくて、しかもそれをパブリックに、不特定多数に向けて発表するというのを、したことのない人にはわかりにくいかもしれませんが、やはり絵を描くのと違うのです。写真を撮るということは、

たとえば、本当に写真を撮るということや、なおかつ発表するということは、ものすごく人を傷つけてしまう可能性がいつもあると思うんです。絵を描くのは、ちょっと傷つけ方が違う、すごく諸刃の剣で危険な行為だなと思って。

それは実際に生身の人間にカメラを向けるのも、もちろんそうですし、だいたい人を撮って、そのときに構図とかピントとか露出を決めて、なにか表情を狙ったりすること自体が非常に、それ自体すごく残酷なことをしているのだなとったりもするわけです。

人ではなくて風景を撮るのでも、やはり誰か人を傷つけているような気がして。そういうのは自分の中に溜まるわけです。それは、なにか写真を撮ろうと思って、意識的に写真を撮って発表しようとする人は誰しもがぶつかることだと思います。

そのぶつかり方は、中平さんのような神経の人は一気に激しくいって、記憶喪失になるくらい格闘してしまうし、やはり、そういうことは写真を撮るという中に潜んでいると思うのです。潜んでいます。

たぶん小島一郎さん、私は写真家として想像しますが、彼はどういうふうにご自己分析したり自分のことについて考えていたかは別にして、そのこととは別に、やはりこういう写真を撮っていた人が、北海道へ行ったときにすんなり撮れるわけではないと思うのです。

たぶん、たとえば、より北の写真を撮りたいと思って、より北で寒いところへ行きたいと思って行っても、シャッターを押し始めたときに、もっと何か違うことが起きているということは、言語化しなくても、絶対気がつくと思うのです。鈍感な人はわからない場合もあるかもしれないけれど、大体そうだと思いますよ。その細かい経緯はわかりませんが、事実としてそうだと思うのです。その部分が、実は写真の一つの可能性だと思って。つまり絵を描くことによって人は傷つくかもしれないけれど、それよりもはるかに危険な媒体だという。写真だからこそ、いつも写真はどの時代においても戻ってくるというか、再会するというか、回帰してくるというか。

小島一郎さんのこの写真が、常にどの時代でも永遠に名作であるわけではなくて、やはり今のこの青森の状況の中に突然割り込んできた異物だと。それは高橋しげみさんが発見して云々、いろんなそれまでの経緯はありますが。結果的には、突然この時代のこの青森に侵入してきて、なにか言っているはずだと。

それはさっき言った人を傷つけてしまうような危険性があるからこそ、そういうことが起きるし。それが私にとっては、特に写真の大事な部分だと思っていますけれども。

だから、これから十年くらいして、またこの写真は人々の記憶から薄れていって、でも五百年後のある時期に、突然これがまた侵入してくる可能性はいつもあるというような部分だと思うのです。

それはたとえば、小島一郎という十年間くらいしか撮っていない人の大回顧展を美術館でやるのが可能なのは、写真という媒体だからなのではないかと。うまく言えないのですが、そういうことです。

豊島：写真というのは絵画造形と違って危険な媒体であるという、人を傷つけてしまうかもしれないし、あまつさえ自分を傷つけて、追い詰めて、場合によっては自刃を促してしまうほどの危険な媒体であるということは、最初に私が言った「人は写真の何

を見ているのだろう」という、ごく初発の、というか、現象学的な、というか、私のなかではその初発の問いにつながってしまっています。

カメラの視覚を見ているのか、撮った人の視覚を見ているのか。それとも写真の視覚という奇怪なものさえあって、実はその写真の視覚を見ているのではないか、という問いを提起したことの危うさとか、きな臭さとかつながっていると思いますが。

小原さん、どう思いますか。言っている意味がわかりますか。だから、あなたはさっき危ういことを言ったわけで、比嘉豊光さんが暴れて、そのときに本土の人類学者に向かって、彼はかなり腹に据えかねたと思うのです。そのときに、あなたははっきり「俺は日本人だから」と言ったんです。ところが琉球人ですよ。

小原:だから「俺は日本人だ」と言ったのは普段「俺は沖縄人だ」と言い続けてきた比嘉さん自身で、そのことに私は戸惑ったわけです。沖縄人とは…

豊島:言わなかった。

小原:ただ「これが沖縄なのかな」というふうにも感じました。比嘉さんが「日本人だ」というときに、それが何を意味しているのかというのが明確には分かりませんでしたし、あとから聞いても笑うくらいで。日本の国政下に入っているという法的に日本人ということなのか、あるいはまた違った意味なのか。だから自分は沖縄の人間だと言い続けてきた彼の口から「俺は日本人だ」という言葉を聞いたときに、「日本人」という言葉が非常にぶれるような、「日本人とは何か」という詰問された感じを受けたわけです。

豊島:70-71年の沖縄闘争、72年の本土復帰、73年の松永裁判以降、今も一貫して比嘉豊光さんは「反復帰」ですから。さっき映画に出てきた、中平さんがコミットした写真と政治をめぐる松永裁判。つまり一枚の写真が、あるいは二枚の写真が使用前と使用後に松永青年を犯人にでっち上げるという、復帰を推進する国家権力側の謀略があって。それに危険な媒体である写真が法廷の証拠として採用されてしまうわけです。

それに対して、どんな写真も政治性をもたないわけにはいかないという意味では、それは諸刃の剣ですが、一貫して中平卓馬は、写真が政治的に悪用されてしまうことに対して抗議し続けたわけです。その中平さんが「琉球だ」と言っている。「沖縄じゃないよね」と言っているわけです。復帰して骨抜きにされた沖縄は「沖縄県の沖縄」でしかない。

その意味で、北海道というのもホッ「カイ」ドウであって、「カイ」というのは蝦夷(エゾ)と書いて蝦夷(エミシ)の「カイ」ですよ。あるいはホッカ「イトウ」の夷島ですよ。かつて流刑地であり、植民地ともなった蝦夷ヶ島の夷島のことです。

小原:中平は映画の中で終始「琉球」と言っていますね。でも比嘉さんは酔っ払っていたからかは、よくわからないのですが「俺は日本人だ」と何度も叫んだ。どういう意味で言ったのかというのは、分かりませんでしたけれども、それが発せられたときにこちらはうろたえるしかなかったわけです。

豊島:アイロニカルな言い方ではなかったわけですね。

小原:衝動的に自分は「日本人だ」というのが出たのかもしれませんが。ただ簡単に「日本人」ともそうでないとも言うことはできない沖縄のアイデンティティのひとつのありようを見た気がしました。中平が倒れる直前に、日本と琉球の差異を見出しに行き、映画の中でも「沖縄は日本最南端の一地方になってしまったのか」と言っていますね。しかし国境というのは国民国家によって設定された境界なわけで、それは不動のものではないはずですよ。中平は吐噶喇列島のあたりが国境だったと認識したわけですが、それはいつの国境のことを指しているのか。例えば北における国境は7世紀、8世紀などはどんどん北上していくわけですから、「ここが国境だ」とは言い難いはずですし、それは南においても同様でしょう。だから同化と排除を行う国民国家の論理によって引かれる国境というものを、中平が探しにいったというのは非常に微妙な問題を孕んでいるはずですよ。

豊島:ネイション・ステイトの論理というのは、第1トークで触れられたようにユーラシアとか、ウラルアルタイとか、アムール川流域とかを考えれば、とりわけ満州国というテーマパークを考えれば、もう破綻しているのは明らかだと思うんです。だからといってグローバリズム世界が成立したという意味ではないですよ。そうではなくて、無数の少数民族とか、グローバルな目では見ることのできない無数のマイノリティの群れが、目に見えない速度で混融しつつ、今も流動し続けているわけです。

その最たるものが、北海道でいえば先住アイヌです。クイと呼ばれたり、クシと呼ばれたり、カイと呼ばれたり、それはアムールを上流に遡れば、クリル諸島をカムチャツカに遡れば、また別の呼び名にどんどん変わっていく。だから北海道という境がないわけですよ、小原さんがおっしゃったように。オホーツクで切れるのかといったら、切れないわけでしょう。

今日のテーマ「撮る場所、生きる場所」については、先ほど北島さんがおっしゃったことに尽きるのですが、もうひとつ、

きわめて政治的な「場所」をここに導入したい。《小島一郎の北海道》の展示にあるとおり、松前藩と中央政権が「場所請負制」なるものを捏造して、いま述べたような先住アイヌの広大な交易圏、いわば非場所に「バショ」という足かせをはめて、交易を一極化する。交易とは名ばかりの略奪そのものです。「撮る場所、生きる場所」の裏面に、場所という一語に刻印された「隷属の記憶」も忘れるわけにはいきません。

今回の映像展示の中にも、田本研造が撮った先住アイヌの昆布採りの女の人が出てくるのですが、ご覧になりましたよね。明治前期の北海道開拓写真の第一人者、田本研造と思われる、あるいは井田助手と思われる、撮影者の影を身にまとったアイヌ女性の口元に、「シヌイエ」と呼ばれる刺青がみてとれます。この刺青には、外部・異界を受け入れる、ないしは避けるといった両義的な意味が様々あるのですが、それが身体の中でも口元であるという場所性もまた、もうひとつ考えなくてははいけない。

それと、「場所請負人」として直接、アイヌ弾圧を担当した奸商、つまり和人の商人たちの名前が、少なくとも知られている限り飛騨屋久兵衛とか、野口屋又蔵とか、清水平三郎とか、はっきりわかっているのです。ただども、虐殺されたり強制移住させられたりした先住アイヌたちの名前を、私たちはなかなか知ることができない。このこと自体が問題なのですね。

小原：小島一郎が北海道から帰ってきた時に友人に言った言葉、「想像していた以上に北海道は広かった」というのは、そういうことすべてを含んでいるのかなと思ったのです。単に面積が広いという意味ではなくて、その場所を撮るということが近代日本の歴史にまで広がりを持ってしまったときに、写真が撮れなくなったというのはわからなくもない。

豊島：ちょっと沖縄、琉球から離れて、しげみさんにお聞きしたいのですが、「撮る場所、生きる場所」というテーマを捻出すにあたって、どういう、つまり小島一郎にとってのモチーフとからまるところで、つまり場所と言っていいのかどうか。

高橋：先ほど豊島さんがおっしゃっていた、場所という言葉に刻印された記憶というところまで、私はそれほど強く意識せずに、このときはタイトルを付けたように思いますが。

1部の最後のほうでも申し上げましたが、小島の写真の一枚、一枚に今回、地名というか、どこで撮られたかということ非常に重要視して、それを強調して付しているんです。

写真というのが撮られた場所というのと全く乖離して存在意義を持ち得る場合もあると思うのですが、さっき話題になったような写真の恐さというか、諸刃の剣のような恐さというのは、場所と切り離せないところにあるように私は思いました。それで、撮る場所と生きる場所というタイトルを付けたのです。

豊島：もう一度、やや、くどくどしいかもしれませんが、東京から始まって、青森大空襲があって、外ヶ浜があって、津軽があって、そして下北という。私の言葉でいうと鬼首半島とマサカリ半島があるという。そして北海道という棘（とげ）を持った地形。あの棘は、先住アイヌの女性たちの刺繍紋様でいうと「キラウ」という突起や「イトクパ」というシルシ、印の譜ですね。つまり昆布採りのアイヌ女性の口の「シヌイエ」と同様、外部・異界に対する畏怖とそれに立ち向かう戦意をも示す、そういう棘なんですね。その意味で、小島一郎が北海道を撮りに行ったときに、オホーツクまで本当は念頭に入れていたのですね。

高橋：周りの人の証言では、ある人からは「流氷を撮りに行った」というのも聞きましたし、「濤沸湖の白鳥だ」というふうに語っている人も近い人にいたので、そういったモチーフを考えたときに、やはりオホーツク沿岸のあたりが、おそらく出向いた場所ではないかと推定されると思うのですが。

豊島：もし小島一郎の写真における「撮る場所、生きる場所」ということを「場所」という言葉を使わずに、何か別な言葉で言うことはできるでしょうか。

最初に私が提起した問いは、「我々は写真の何を見ているのだろうか」ということで、結局、写真それ自体の視覚を見ているのではないかという、いささかトートロジックな言い方をしたわけですが。そういう危うい、きわどい媒体であること、「それは写真だから」ということも含めて、「撮る場所、生きる場所」、撮る主体、生きる主体、あるいはそういう土地の名、というふうに読み替えることができるものなのではないでしょうか。

高橋：ちょっと私、その質問の意図が理解できていないと思います。

豊島：北島さん、いかがですか。

北島：いやあ、よくわからなかったですよ。高橋しげみさんにちょっと聞きたいのですが、話を変えて。ここで、先ほどからおっしゃっていたように、地名というのを復活させてキャプションというのにこだわったと、それはすごく大きな問題だと思うのですが。

逆に言うと、小島一郎はもちろんモダニストの側面がすごく強いわけで。モダニズムというのはたぶん、どこでもなくて、

いつでもないということだと思っております。小島一郎がモダニストとして抑圧した部分というのはあると思うし、今、高橋さんがこの写真に地名を書き添えなければいけない。それからこの写真を後々、つまり三十年後に取り扱う私の引き受けるべき責任だと感じたものというのはどういうこと。なんでそんなに、ここに地名を付けなければいけないと強く思ったのですか。

高橋：すごく卑近な例を引用しますが、最近新聞とかでも話題になって、ご存じの方もいるかもしれませんが、青森出身の女性の若い映画監督が今度、津軽弁だけで映画を作るということが、たいへん大きく取り上げられたのです。有能な気鋭の監督で期待されている方で、どういうふうになるのだろうかという、すごく期待感があるのですが、そのときに下北出身の若手の俳優を起用すると。それで全編津軽弁の映画を作るということで記者発表をしていたわけです。

そういうのを聞くと、私はすごく違和感を覚えてしまうのです。下北という土地は津軽弁を話す土地ではないということをおぼろげに知っているわけです。そういうことが、県外の人がそういう小さな差異をわからずに重要視せずに起用するというのはわかるのですが、青森で青森をよくご存じの方が、下北の俳優を津軽弁の映画に起用するというのを何の抵抗もなく行ってしまおうというのは「どういうことかな」ということを強く思うのです。

私はすごく、そのときに津軽にある意味吸収される下北というか、津軽に象徴される下北というか。下北と津軽の違いというのが非常に軽視されている。それはどちらかが優位で、どちらかが劣っているというのではなくて、その違いがあるということに認識していることが、とても重要なものであるはずなのに、そういうものが、私たち、ここに生きる人たちからも失われつつある。つまり、すごく都市的な眼差しが知らず知らずの内に肉体化されている、身体化されているということをおぼろげに感じるものが最近まあります。

そういった事態の中で、こういう写真を扱うときに、あえて大字、小字にあたる部分まで表記をしたい、表記をする必要があるのだろうと強く感じたわけです。

豊島：東京、青森、外ヶ浜、津軽、下北、北海道という、この展覧会のトポロジーというかジオポリティクスというか、そこを聞きかっただけですけども。今の方言の問題は私も同感です。そのことと、しげみさんが地名に非常にこだわったということは、不即不離というか直結する問題ではないかと思ったからです。

そのうえで、私の展示テキストのなかに「生地と死地」という、北海道をあえて死地のトポスと呼んでいます。それは青森大空襲の廃墟である小島の生地のトポス、それをそのまま裏返して死地のトポスと。でも北海道は死地ではないわけです。死地ではないけれども、死地のトポスと言わざるを得なかったということも、ひとつのトポロジーの反転だと思うのです。そうすることで見えてくるものがあるんじゃないかと。

今回、小島一郎展のなかで、東京というトポスから始めているというトポロジーとジオポリティクスについて、しげみさんからお話いただけますか。

高橋：東京というのは今回の展覧会の中でスペースは小さいですが、非常に重要な、また核心になっている部分で。小島にとっての津軽というのは、東京というものとコインの裏表のようにして、ある意味存在していたのだということをおぼろげに、私は展示でも表したかったのですが。

つまり初期の段階で彼は、いわゆる津軽らしい津軽というものに、あまり関心を向けてはいないのです。名取洋之助という人物と出会うあたりから急速に津軽というのを意識し始めて津軽を撮る。それはなぜかという、津軽というのが東京への通路でもあったということなのです。

そのときに彼は、東京を向きながら、どうやって津軽というのを提示したか。小島一郎は、ある意味「これが津軽だ」という形で写真を提示せざるを得ないような状況に、たぶん自分から身を置いたような気がします。

それがために、結局はそういった呪縛から逃れることを、どこかで望みながら、でも、それを切り払ってしまったら、東京というものに対する近づき方がわからないというか、東京との接点を保てないというか。

そういった意味で、津軽というのは東京との一つの接点、コインの裏表のようにしてあったということを感じています。

豊島：先ほどの北島さんの重要な指摘、モダニズムというのは「いつ、どこでも、だれでもいい」という。いわば非時間、非空間、非主体であることにおいて、初めて「場所の思考」が浮上してくる。それは一種、東京のトポスが醸し出したものですね。それに対して「反東京」みたいなことを小島が、もし愚直に思い詰めて、外ヶ浜的な写真を撮りつつ、そして内なる外部として津軽や北海道を再発見していく。とすれば、その「愚直さ」をこそ私はモダニズム批判に対する反批判として肯定したい。つまり小島のなかの逡巡というか躊躇というの、反東京、あるいはプロヴィンシャルイズム、そうしたものにならざるを得ないかもしれないと思いつつ、でもプリントとしては、かなり精度の高いというか、へたすれば美学的な。

そこは北島さん、どうでしょうか。

北島：とにかく小島一郎の写真というのは、すごくいろんなことを考えさせられると思うのですが。今おっしゃっていたことで、

当時、1961年くらいというのは、皆さんご記憶にある方もいっぱいいらっしゃると思いますが、東京に来た人はみんな地方弁を隠すんです。どうやって自分の方言の訛がバレないようにするか、それが難しい人はイントネーションをフラットにしてしまうのです、抑揚をなくすとバレないから。私も長野県生まれなのですが、たとえば、「長野県出身です」というのが全く恥ずかしくなく言えるというのは、たぶん70年代の後半ぐらいからだと思うんです。地方出身というのを、みんな隠すわけです。恥ずかしいと思って。

60年代に青森県という、日本でも近代がかなり遅れて来た場所の人が、しかも自分がカメラなどという新しい機械を持つ人だから、いかようなコンプレックスを持っていたかというのは察するに余りあるわけですよ。いまだに東北弁をしゃべりにくい雰囲気というのは、かすかにあると思いますが、当時は確かにあったと思うんです。

その中で木村伊兵衛のような、あるいは土門拳がリアリズム写真運動という、戦後の転向左翼が始めた社会主義リアリズム運動ですよ。それで地方のアマチュアを教育して、工藤正市さんなどが登場して、青森の「北陽会」以下、戦後のアマチュア写真家たちがみんなリアリズムに巻き込まれていく。

たぶん社会主義リアリズムが日本で最も強く印象づけられたのは1954年。つまり小島一郎が北陽会に入った年に行われたメキシコ展だと思うのです。リヴェーラ、シケイロスなどの社会主義リアリズムの壁画が大々的に紹介されているわけです。社会主義リアリズムが初めて教化された、新鮮なものとして旋風を巻き起こしている中で、地方の町はすべて社会主義リアリズム。

だけれども青森の人は題材を探す必要はないのです。家から一歩出て撮れば、全部、社会主義リアリズムに適した題材だらけなのです。そういう中で工藤さんとかは応募して。土門拳たちがやっているリアリズム運動にですね。つまりコンテストで地方の町を教育していくというシステムの中にガッチリ組み込まれていく中で、小島一郎がこれほどユニークな存在として生き延びた、生き永らえた。

つまり、そういうリアリズムの人たちは、最後は「秋の紅葉」とかというような風景を撮ったりして、すっかり忘れてしまうのです。反省もせずに。「乞食写真」と言われた人たちが、土門拳が「やめよう」と言ったら、「はい、紅葉を撮ります」「夕日です」みたいになってしまう人たちの中で、これほどアウトローで居続けられた人というのは、これは高橋しげみさんに強烈なバイブレーションを引き起こして、この展覧会に至ったと思っています。

豊島：北島さんの言葉にちょっと付け加えると、戦後の土門拳とか、木村伊兵衛とか、名取洋之助とかが、では戦前、何をやったかということですよ。中国戦線で、南方戦線で、いったいどういう写真報国というか、国策に準じた写真をやったか。つまり日本写真史のビッグ・ネームというのは、戦後、手のひらを返したように社会主義リアリズム的な写真を人々に押しつけて、それもありふれた辺土ものになってしまうと、あたかも小島一郎をヴィクティムにしたあげく、おしなべてネチャー・フォトグラフィーに行ってしまうとか。

そういうときに私はやはり、しげみさんも、北島さんも、小原さんもお存じのように、北海道開拓写真の写真家たちがいるのではないですか。たとえば田本研造であるとか武林盛一であるとかを、もう一度、再発掘して、そして北海道が非場所であるならば、死地のトポスであるならば、それと青森県とが津軽海峡を隔てて、あるいは外ヶ浜を隔てて断絶するのではなくて、「目に見えないパサージュ」をいくらかでも、無数に交差させていくという方向。その方向の出発点が、今日の小島一郎展なのではないかというふうに思うのですが、しげみさん、いかがですか。

高橋：まさに、そういうことを意図しながら、あえて北海道などという小島を語る上では、今まで重要とされてこなかった場所に焦点を絞って、このシンポジウムを開催しているわけですが。

小島一郎の写真の中にも、たとえば津軽の、おそらくあれは十三とか津軽半島の沿岸のほうの舟だと思うのですが、磯舟を撮ったりした写真があって、そういう写真の中には、ある意味北海道へのパサージュが、アイヌの木の舟に通じるようなパサージュが、まさに潜んでいる。そういうのを浮かび上がらせることができれば、この展示で一つの可能性を提示できたかなと思っています。

豊島：今日の第1トークと、この第2トークをつなぐ「もうひとつのパサージュ」というのが、やはり札幌の写真家である露口啓二さんによる「地名のディプティック」の写真。先住アイヌの地名と後発の和人が当て字した地名、音声としての地名と文字としての地名が二重底になっている。それが縦の二重底になっていて、そこに隠蔽された政治性や歴史性の地層を私たちは知ることができない。その縦の二重底をギュッとねじまげて横並びにした、それが露口さんの「地名」に込められた写真的な戦意だと私は思います。

それと同じようなことを、しげみさんは小島一郎の写真展示において行ったような気がします。それは津軽と南部という大雑把な二分法ではなく、これは下北のどこそこですよ、これは鉾の刃ですよ、柄ですよ、付け根ですよ、付け根の背の縁のここですよ、というように「場所の細部」へと分け入っていく。

たとえば「ヌラ平」の指摘、これは特異点だと思います。これがなぜ特異点かということ、第一にマオイストによる開拓村だからです。つまり北海道と八甲田の入植経験の記憶が、満州を介して引き継がれていると推測できるからです。第二にそ

の村は離散して、今は存在しないからです。第三に、これが小島の写真作品としてではなく、いわゆる「小島のランプ」としてのみ存在するからです。

これと同じようなことが、掛川源一郎による「北海道の沖繩村」にも言えます。多くの人が離村して行って仲宗根さん一家だけになってしまうという、けれど、したたかに開拓していったという、小島一郎の三十九年に匹敵するような闘いが、そこにあったということです。それを私たちは忘れないということですよ。

それと同じことは、小原さんの今日の映画にも言える。中盤に真っ黒い逗子の波頭がガーッときますよね。あのシーンに写真が二点だけ映りますよね。誰が撮ったのかはわからないけれども、明らかに写っているのは顔を伏せて、酔いつぶれた中平さん自身でしょう。それがあのガーッとという逗子の泥のような闇溜まりのなかにインサートされている。それを見逃すわけにはいかないですね。もちろん全編を通してみれば、それはいくつかある場面転換のひとつだったのかもしれないけど。

もうひとつ、小島と北海道をつなぐ容易には「見えがたいパサージュ」があります。白老に住みついて「白老アイヌ観光写真」を撮った青森出身の木下清蔵。それはあくまで観光写真です。白老コタンのいろんな風物詩、博物誌はもとより、修学旅行とかの記念写真に混じって、皇族を迎えてアイヌも駆り出された記念写真も撮っている。そのなかに、あのアウシュヴィッツの第五焼却棟の「四枚の写真」を連想させるような黒枠の、アイヌ青年出征の光景を、チセという住居の内部の暗がりから撮った写真があるのをご存知ですよ。

先住アイヌが出征している。それは観光写真の名手だから、ひよっとすればヤラセみたいにも見えますが、木下清蔵に聞かなくちゃわからないですが、もう聞くこともできませんが、私はあれは、明らかに白老アイヌの青年も日本軍として召集され、従軍したという事実を示していると推測します。

それと、川村勇が撮った六ヶ所庄内の開拓写真。私はしげみさんの調査に同行しただけなのですが、私にはパレスチナの女性たちのヘジャーブと全く重なって見える山形庄内のハンコタナ。小島一郎の写真の農婦たちをみていると、パレスチナで働いている女性たちに見えてくる。銃を持ってもおかしくないような。

小原さん、最後にひとこと。つまりその、北海道に沖繩村があるなら、沖繩に北海道村があってもおかしくないわけですよ。

小原：「帝国の北門」としての北海道、「帝国の南門」としての沖繩というときに、例えば「アイヌは日本人である」から「アイヌの住む土地は日本の領土である」という論理で、ぼかし地帯であった北の国境が確定されていくわけですよ。その結果、都合のいいときは日本人で、そうでないときは非日本人というふうにして、二重の基準によって、先ほどの木下清蔵の写真に写っていたアイヌのように日本人として出征していかなくてはいけない。そういうものが観光写真の中に写り込んでしまうということがあるということです。

小島一郎の写真にはそういう北の負わされてきたさまざまなものが写り込んでいるように思えました。つまり、小島一郎という一人の写真家について語ることによって、あるいはそこに写っているものを介して、北海道や青森、日本の近代について考えることができる。それは写真の一つの可能性として重要なものだと思います。

豊島：閉館の時間が過ぎたようです。もう会場の皆さんは、展示室の中には入れないので、また明日にでもどうぞ。では最後、北島さん何か。

北島：ちょっと先ほど言いかけたことなんですけど、絵と写真が違うというところなのですが、あまりうまく言えないですが、小島一郎の写真が名作だから、今、展示が行われているのではなくて、今この時代に侵入してきたんだというふうに捉えたいんですね。そして何かに抵抗しているんだと、この時代の。何かに抵抗しているから、引っかかりを私たちが持つんだと。

写真というのはある危機の時代に抵抗を示すような力、潜在性を持っている。それが今回は、担当学芸員の高橋さんが考えた企画なので、潜在的な抵抗力を現在との出会いとして最初に感覚した高橋さんという人と出会ったということが大きくて、それを通して私たちは小島一郎の写真と再会したりすることができるんだと思う。そういうことではないかと思います。

豊島：そろそろ第2トークを締めなくてはなりません。先ほどしげみさんもおっしゃったとおり、これらの写真がいつどこで撮られたかを、展示に明記することによって、むしろ「津軽の小島一郎」という概念は東京で見いだされたことが明らかになる。それは、たえず「消費」されるしかない、消費されることに抗う「物質性」を持たないコンセプトにすぎなかったのかどうか。

けれども、「外ヶ浜」を撮ることから始めた小島にとっては、まさにその東京で気づいたこと、東京から帰ってきて初めて出くわしたことがあった。それこそ、下北・外ヶ浜から北海道・オホーツクへと切り開かれた「未踏の通路＝パサージュ」ではなかったでしょうか。そのことを、しげみさんが一枚一枚の写真について、地名と年号について心を行き届かせた、その研究・調査なくして、私たちは知ることができなかった。

そして、それに応えるためには、「撮る場所」、「生きる場所」をいったん断絶させなきゃいけないということです。同じ「北」であっても、北海道と青森というのはいったん断絶する。しかしその断絶の強度において、いくらでも実践的につながっていけるのだ、ということです。それを今すぐ始めなきゃいけない。

しげみさんは当初「小島一郎の北海道」を黙示録的エピローグと名づけましたが、それは、寝て待つ海路の日和といった

アポカリプスであってはいけないのであって、今すぐ始めなければならない実践的な課題として、宿題として、私を含めて持ち帰りたいと思います。皆さん、今日はどうもありがとうございました。

《以上終了》