

鈴城雅文 『原爆Ⅱ写真論』

柳瀬 善治

この周到に緊密な糸が張り巡らされた著作に対し、どのような接近が可能だろうか。まずは氏の行論を追うことから始めよう。

「やがてイコンとして、人々に供給されるべき原爆きのご雲の映像は、周到にも別途に用意されていた。象徴として反復され記号として流通／消費されるべき原爆きのご雲の像は、あらかじめそれが原爆きのご雲であることを知る投下者らの、上空からのまなざしによって克明に撮影されていたのである。(中略)地上において撮影されたこの写真(『日本現代写真史 1945-1970』に収められた山田精三の写真「広島東北東の水分映り見た原爆きのご雲」―引用者注)の「得体の知れなさ」は、結果的に特権者のまなざしへの(否)として象徴化を拒みつつ、どこまでも匿名的であるように映る。」(p15)「ゆえに人々は網膜に直接焼き付けられてしまった光景への「説明」と「説明」による「理解」に渴いてもいたというべきだろう。時を経るにしたがって、この「渴き」が、イコンの浸透を促した。」(p16)

「原爆写真」を「イコン」とし、それが「反復される象徴」であるが故に読者の渴きを吸引しつづけ、さらには原爆の「得体の

知れなさ」が象徴化されないまま残り続けるというこの指摘は重要であり、さらに氏はその後にある「投下者」と「被投下者」との間の非対称性(および8月15日の写真を8月6日の写真より先に置くという『日本現代写真史 1945-1970』の編者たちのまさしく戦後的な「正確な混乱」(p11))にも目を配ることを忘れていない。

「原爆写真」を扱うに際し鈴城氏は二つの補助線を引く。

一つはM・デュラスの『ヒロシマ、私の恋人』から導かれた「すべてを見た／なにも見なかった」というフレーズ。もう一つは開高健の井伏鱒二『黒い雨』への批評文『紙の中の戦争』の一節「広島島の惨禍は、もつと無鍛錬、無教養の誰かが一途の執念で下手くそに書いたほうがいいのではないか」(この問いは「重松日記」の公開以後、また別の重みを持つ)である。これを鈴城氏は写真史のコンテクストにおける問いへと変換していく。

「ヒロシマをめぐる『すべてを見た』という女と、「きみはなにも見なかった」という男との、出口のない会話の執拗なりフレイクこそ、トラウマの言説化という課題に錯綜した想像力が、微かに見つけ出そうとした入口／出口だった。広島と長崎をめぐる二枚の原爆写真にまなざしを注いできたものに、デュラスのことは格別な重さで響く。原爆と写真と。原爆写真には二つの「語りえぬもの」(ゆえに「語られるべき」ことはを、挑発してやまないもの)が、もはや相互に分かちがたく溶融している。」(p29)「承知してデュラスは「すべてを見た／なにも見なかった」というフレーズが充満する、「反」ではなく終わりのない「非」物

語に荷担したのである」(p32)

「写真という物語の枠組み」を氏は「フレーム」にみる。氏は、写真の「見えがたさ語りがたさ」を「外在的物語」によつて解釈することへの反発が「写真における「テクスト主義」を産んだ」とする。しかしそれもまた「写真」を「テクスト」という物語に拉致「する行為だと氏は見なす。(p33)」「だが内在批評的その言説が、境界としてのフレームを言説対象から排除してしまうとき「テクスト主義」によるテクストの不可視化という逆接に漸近する。」「写真は、フレームによつて、閉じられているのである。さまざまな物語を拒絶しつつも、そのように写真という物語は完結している。写真によつて至福の不幸というべきこの完結性を揺るがすには、いわば「地」と「絵」の反転が目論まれなくてはならないのであるが、既に反転すべき「地」は絶対的欠如として不在である」(p34-35)

そして氏は原爆写真史において著名な写真集を取り上げながら、その写真を取り巻く社会的コンテクスト＝フレームへと、いわば「すべてを見た／なにも見なかった」というリフレインが充満する、「反」ではなく終わりのない「非」物語の堆積に目を凝らすとする。

その原爆写真史の前史として氏が着目するのが、著名な長崎被爆者の母子をおさめた山端庸介の写真であり、氏はそこにみられる「不自然」「破綻」をただ難じるのではなく、「そのような悲惨に撮影者がどう立ち合ったかという、いわば関係性を記録してしまふ」「彼のまなざしを破綻させる様を、「冷徹」に記録してしまつた」(p23)ととらえる。それこそが開高の評言から引き出

された「無鍛錬、無教養」でありそれを可能とさせるのが「見えていながら見ることが出来がたい」(p27)ものを「欠如」として「具現」させる「写真の(野蠻)」(p24)なのである。

さらにその「人を惑わす脈絡のなさ」は「光景としての(写真)」である「原爆」と重ね合わされ、そこに「ヒロシマという不在、ナガサキという欠如」(p28)が現前する。直接露光され焼き付けられたこの不在、欠如は、もはや分節することが出来ず、それゆえに原爆体験は「トラウマ」となる。(p29)

ここでもう一度、デュラスの言葉がリフレインされる。「ヒロシマをめぐる、すべてを見た」という女と「きみはなにも見なかった」という男との、出口のない会話の執拗なりフレインこそ、トラウマの言説化という課題に錯綜した想像力が、微かに見つけ出そうとした出口だった。さらに氏は「二つの語りえぬもの」(ゆえに「語られるべき」言葉を挑発してやまないもの)(p29)とし、またアドルノの「アウシュビッツ以降、詞を書くことは野蠻である」ということばを倫理的な(禁止)ではなく「挑発」としてとらえてそれに「抗いたい」という意志を示す(p39)。

デュラスから引き出された問いは、土門拳の『ヒロシマ』への、そしてそれを無媒介に賞賛した大江健三郎や野上弥生子の評言への批判に、そして土門の1940年と1958年の言葉の段差のなさ＝「不変の構造」への批判にと向けられる。

「見た」という女と「見なかった」という男との、あの振幅と反復がもたらす(ずれ)ないし非対称性のごときものが認めがたいとなれば、示されたことばの担保こそが踏み分けられるべきだ

ろう」(p44)「たかだか十数年前までは機能していた戦争遂行の「正義」、さらにいえば結果として二発の原爆を招来させた「正義」と、構造的に密通していなかったと言いつけるだろうか」「脈絡のなさ」はいっきよに超越的脈絡に包囲されつくした」(p47)

そしてその十数年後、再び広島を訪れた土門が撮影拒否の連続に直面したとき、その「現在形」の現実を、彼のカメラが「記録」することがなかった」(p50)ことが批判的に扱われる。それは「初発の原爆写真」が持っていた「息苦しさ」・とらえがたい「トラウマ性」を一方向的に固定されたまなざしにおいてのみとらえたことに起因し、そのまなざしは最初の「投下者」のまなざしに似ているとされる(p53~54)。そこには山端の写真のような「破綻」が入り込まない。その「固定」を氏は「物語」の像的確定「動員」と呼ぶ(p58)。これに対する批判として氏は東松照明の「(11時02分 NAGASAKI)」を取り上げるが、そこに「大義」「ヒューマニズム」への批判を内包する「原爆の「痕跡」「事物」へのまなざしの存在を認めながらも、氏は「方法」への反省」の希薄さを見る(p61)。東松が持つ報道写真への違和の中に氏は「想像力」の「審美」への傾き」を読み取る。それが「対象に規範されることの自由」という、関係に基づいた自由を毀損」(p64)する可能性を氏は危惧するのである。これは審美と事実性の閉じられた「円環」であり両者は「裏返し」の「物語」にすぎない(p65)。(さらにそこに「当時の政治社会情勢をめぐる膠着の反映」「被爆都市の像的「覇権」」(p88)も読み込まれる)

この円環を破らんとする後世の写真家の前には、もう一つ「年を追うごとに薄らいでいく記憶」(p67)というもう一つの巨大な問題があった。そして氏は1970年の石黒健治の「広島 HIROSHIMA NOW」に着目する。そこでの「日々見えがたくなる「記憶」の現在/現在の記憶」(p68)を、「フラインダーへのアイコンの侵入/フラインダー像のアイコン化」を排除しながら語ることで、つまり「平穩に見える街の風景の断片など等価的にあることよつて、きわどくも物語の反復であることを忌避しえている」(p69)。これを氏は「デユラスの課題」に向き合う契機の獲得だとするのである。(その例としてあげられるのは比治山の宋年順さんの写真(「広島 HIROSHIMA NOW」写真52)であり横川駅前バス停に立つ女子高生の写真(写真1)であつたりする。―書評を書くにあたり石黒の写真集を参照した―)

さらに原爆写真のための方法意識の徹底として氏は土田ヒロミの一連の仕事を取り上げる。『ヒロシマ 1945-1979』ではアンソロジー『原爆の子』に体験記を寄稿した子供たちのその後が追われている。土田の「私の体験するであらうプロセスそれ自体を記録すること、そのプロセスのかたちが、今日のヒロシマを表出してくれるのではないかと考えた」(p77)というコメント自体が例証するように、ここでは土門と違い撮影の拒絶ですが「プロセスのかたち」としてとらえられる。さらにその後の『ヒロシマ・コレクション』の試みは(「起源」とのつながりを重層的に奪われた事物を前に、それぞれの観者がそれぞれの位置から「背景」をそれぞれに編成し直すこと」(P86)とされ、石黒の仕事との差異が『ヒロシマ・コレクション』の撮影者は、「ジャー

ナリスト」としての反復／継続の可能性に投企したが、『広島 HIROSHIMA NOW』の撮影者は反復不能な一回性に投企している。(a08)とされる。

そして「来たるべき野蠻」をいかにして迎えるかという問いは「見えないヒロシマ」への撮影者の取り組みは、同時に「私自身を検証すること」(p91)というテーゼへと変換される。最後に「ヒロシマについて語ることは不可能なのだ」というデュラスのことばと、「あらゆる記憶は個人的なもので複製不可能であり、個人とともに死ぬ」という最晩年のスーザン・ソントグのことばとの接点に「だがデュラスやソントグによる発語は、「他者」の「記憶」への関与を「不可能」と断じているために厳しいのではない。むしろ呈示した「不可能」を逸脱せよと、挑発しているがゆえに厳しい。」(p92)という苛烈な文章が結ばれる。

「平穏に見える街の風景の断片などと等価的にあること」によって、きわどくも物語の反復であることを回避している。の一行は、大田洋子からこうの史代へ続く「夕風」という心象風景の中に原爆の問題をとらえる作品の評価に、また「トラウマの言説化という課題に錯綜した想像力」と「リフレイン」はデュラスを意識しながらトラウマ探しの批評の目を手玉にとるような語りをもつ鹿島田真希『6000度の愛』のようなしたたかな作品への切り口に、そして今なお『ヒロシマ2005』で原爆の問いを追い続ける土田ヒロミの仕事への評価軸は「年を追うごとに薄らいでいく記憶」の問題が浮上する現在の原爆論・戦争論に、それぞれ手がかりを与えてくれるだろう。写真というイメージとマチエール

の境界を論じつつ「呈示した不可能を逸脱せよ」という挑発で結ばれる本論は、表象不可能という命令のただひたすらの反復(ラズマン)とそれからのイメージの可能性による脱出の試み(ディレイユベルマン)の狭間で揺れる「アウシユビッツ表象」研究史にとつてもまた挑発たりえているのである。

「想像力」の「審美」への傾き」は同書後半に収められたレニ・リューフェンスタールの記録映画にある「非凡なものや、美しいもの」という至高性(p118)への批判に重なり、開高健の『紙の中の戦争』の問いは開高を論じた小論「彷徨する眼球」での開高の「網膜の戦争」への「参戦」(p148)の姿勢への共感につながる。

しかしながら、非礼を承知で付け加えさせてもらえば、前半の原爆Ⅱ写真論の強度ある緊密さに比べ、後半の諸論はやや散漫かつ反復的な印象を受ける。原爆写真を論じるとき、時代のコンテクストを重視しそれを批判や拒否すら組み込む「プロセスのかたち」としてとらえ、あえて超歴史的な倫理の裁きの視座を召還せず粘り強く考え抜いた氏が、なぜか、「リューフェンスタール覚書」においては芸術と政治の交錯点レニの芸術「に「ナチ」が」動員され(逆ではない)彼女の〈美しさを第一義とすること〉の不変さの前にすべてのイデオロギー批評が機能不全に陥ること―で問いが停止してしまっている。レニ論を読んで読者が覚える停滞・反復感原爆Ⅱ写真論で氏が指摘する「息苦しさ」・とらえがたい「トラウマ性」とはズレている。

「対象に規範されることの自由」という、関係に基づいた自

由」の「毀損」はレニ論における「他者の具現による不在」への批判として変奏されるが、これはまさしく強度を失った変奏ではない。確かにレニの「芸術」には山端庸介の写真における「まなざしを破綻させる様」が、「冷厳」に記録「されていない。その破綻にこそ「関係に基づいた自由」が求められねばならないが、「呈示した不可能を逸脱せよ」というデュラス・ソクタグの「挑発」がここでは展開されず、「自由」への示唆が論の中で示されないことに評者は別種の「息苦しさ」を覚えるのである。

「覚書」の最後に置かれた「誰が少女を壊すのか？」の行論に、バグダットの少女の掲げたプラカードの文章の「破綻」に着目した氏の鋭敏さに、わずかに開口部はほめかされているが、それは「関係」であり「対象に規範されること」ではあっても未だ「自由」ではない。

開高論では、『輝ける闇』の文庫解説に書かれた秋山駿の評言を引きながら、三島(あるいは吉本)を批判的に断じ、開高の「網膜の戦争」を論じていくのだが、ここではその当否は問わず(評者は三島の研究者である)三島とバンコクで知友となり、三島自決に立ち合った徳岡孝夫もまた開高と同時期にベトナム従軍記者となり、『五衰の人』(文藝春秋)のなかでその時代の日本を「それは東アジアの「常識」に照らし、余りにも異質にみえた」(P141)と記していることだけを触れるにとどめる。

また、氏が原爆写真論でとった方法と同様の視角を開高に差し向けることも出来るだろう。社会学者の野上元は『戦争体験の社会学』(弘文堂 2006)で開高に触れながらこのように書く。「(戦争は)紙の中にしかない」などという否定的な表現を使えば、そ

こにある否定性を包摂することが出来ると考えてしまうようなところに「戦後」的な意味の秩序の源泉があるということを、開高はその存在でもって示してしまっている。「開高の意図がいかなるものであったにせよ、彼の認識のすぐ隣では、「紙の中」と「外」とは排他的に分離されていて、両者の関係を問う試みがないがしろにされている。」(『戦争体験の社会学』p11)

この評言はいささか過酷にまた一面的に過ぎるような印象もあるが、(事実、野上は開高の『紙の中の戦争』の批評を再三援用しているのだから)開高の仕事もまた、同時代の言説のコンテクストの中に置き直して吟味される必要がある。とりわけ、「体験を紙の中に書き込むことの特権性」(p12)という指摘は、土門の「まなざし」を批判した氏の問題意識にとつても重大なはずである。

この『輝ける闇』と同時代にかつて『俘虜記』を書いた大岡昇平が戦争の記憶を徹底してディスクールの媒介と批評の網にくぐらせる『レイテ戦記』を書き続けていたことも記憶すべきであり、また、『網膜の戦争』を闘った開高が、『破れた繭』『夜と陽炎』という「耳の物語」を晩年(1986年)に描いていることも注目に値するだろう。総力戦・最終戦争は網膜のみにおいて闘われ、記憶されるものではない(全感覚的な極限体験でありまたその記憶は感覚による再現を越えるがゆえに象徴化を拒むことが出来ず、さらに象徴化されない領域が残り続ける)からであり、またディスクールによって記録され、写真という物質性により記録されねば、その闘いは痕跡を残せない。また氏の批評がまさしく物象や写真の破綻に着目出来るのはそうしたエクリチュールやマチエールの物

質性もたらず事後性があるからである（そうしたメディア環境が変容しつつあることは最後に触れる）。

開高の絶筆における少年期の記憶の「表象」に「不意打ち」「ことばの困難」（p144）を見いだす氏の鋭敏さはここでも生きているといえるのだが、しかしこの開高論はあまりに氏の世代的体験の重みに密着しすぎてはいないだろうか。その密着と執着ゆえに、この開高論が、たとえ氏の経験の全重量をかけられた重みを持つとしても（副題に「網膜の戦争」の一語が使われていることからしてもその重み・その誠実は疑うべくもないが）、原爆の記憶の「映像」を「反復／継続の可能性に投企」し、コンテクストの厳格なふるいにかけてこの書籍の中においては、この経験もまた「方法」への反省」によつて磨かれるべきだったのではないか。開高の「真正銘のもの」が氏の経験の重さと正確に重なり合わないことはいうまでもなく、また「原爆＝写真」の「息苦しき」と「えがたい」「トラウマ性」と等しくないこともこれまた然りである。「あらゆる記憶は個人的なもので複製不可能であり、個人とともに死ぬ」というソングの発語に挑発と逸脱への示唆を見た氏であればそうした「反省」「私自身を検証すること」は可能ではなくである。

開高が『輝ける闇』の語りを、その『眼』の経験によつても、また「私のための戦争だ」（『輝ける闇』新潮文庫p253 氏もp148でこの一節に触れている）という断定によつても閉ざすことができず、執拗に話者「私」の戦時の記憶や文学作品の一節の召還を繰り返し、ついに閉ざしきることが出来ずに「森は静かだった」の一行で終わる様は、まさにそこに「破綻」が、開高の流麗

な文体の行間に潜む「見えていながら見ることが出来がたい」「欠如」が、ほの見えていることの表れであり、そしてその「欠如」にこそ「来たるべき野蠻」を、原爆＝写真論と同じく読み込まねばならないだろう。

『輝ける闇』の結末部に記された「自尊心の崩壊」と「一瞬の自由がひらめき、和んだ」という一行は、はたして「対象に規範されることの自由」という、関係に基づいた自由」たりえているか。

開高から継承した氏の「網膜の戦争」は、「閉じられた円環」「動員」を抜け出す「参戦」（氏のいう「敗者の骸のみが展がる」（p149）戦場での）たりえるのかどうか。そしてその自由はどこまで他者へ架橋するものになりうるのか。

無論これは、氏のみ課題でなく、評者にとつても、また同様の課題を持つすべての読み手・書き手に向けられる「検証」「反省」そして「参戦」の手引きである。

最後にこれは、個人的な感想というより、評者が氏から示唆された上で解くべき課題というべきであり、氏に向けるべきものではないが記しておくこととする。

写真家でもある映像批評家の港千尋は西谷修との対話の中で日本人が異常なほど写真で記録することに執着していることについて「ある場所にいたことを写真で確認するのは日本人だけではないか」、そして携帯電話とデジタルカメラの時代には写真はもはや物質的な痕跡ではなく「記憶容量」になり、「存在から状態」への変化が起きるとする。「痕跡なきイメージの宇宙で、いったい

どんな記憶と忘却の身振りが生まれてくるのか」『現代思想』2001. 9 p94)

「写真が生まれたのは紛れもなく西洋社会ですから、西洋社会が培った認識と知覚を背後で律している一つの法がいかに形成されたか」(P87 なお西谷はこのイメージと法の関係にP・ルジャンドルを引き合いに出している)「イメージは、すべて、何らかの形で力であり、その力が発動される仕方は、社会によつて異なっている。日本で写真がこれほどの成功を収めるには、やはり写真を媒介にした記憶、あるいは忘却が習慣化するだけの、力の発動があるに違いない」(P92)

写真が「物質」でなくなり、無数に複製され、編集され、送信

される時代に、「トラウマ」の「語りがたさ」はどのように散種され、変容されていくのか。そして今いかなるイメージに基づく権力が、法が構成され、それにいかなる形で抗つていけばよいのか。その際「対象に規範されることの自由」はいかなるかたちで生成するのか。

本書は間違いなくそのための格好の手引きとなるであろう。

(鈴木雅文『原爆Ⅱ写真論』2005 窓社 2200円)

(2006・8・15 戦後61年 および小泉靖国参拝の日に於台湾)