

No.35 2011.9

前橋文学館報

萩原朔太郎記念 水と緑と詩のまち



アートステージ第100回記念講演

「カメラマン萩原朔太郎は何を見たのか——萩原朔美が語る、祖父・朔太郎の撮影写真——」
萩原 朔美

平成二十三年八月六日に開催されたアートステージ第100回記念講演で、映像作家でエッセイストの萩原朔美さんによる講演が行われました。以下にほぼ全文を掲載します。

最初に、朔太郎の撮った写真の中で家族写真が何枚かあるんですけども、それを見ていただいて。普通、多くの人は写真を撮る場合に、カメラを構えて、はい撮りますよと言って、自分の背の高さで撮りますよね。次の場所に行っても同じ、別の場所に行っても立ってカメラをかまえる。そういう姿を見ると、映像に関わっている人は、驚きの目で見ると思うんですね。何故かって言うと、一六〇センチか一七〇センチの高さの三脚を一本持って行って、あらゆる場所と同じその三脚をたたみもせず、伸しもせず使うってことなんです、そのまま常に同じ高さで。それは普通、映像を作る人にはありえないですよ、場所によって、人数によって、背景によって様々に三脚の高さを変えるんです。ということは、アングルや画角や背景に写っている物や手前に何が写っているかっていうことを考える。ファインダーを覗いて絵を構成するような事を考える人は必ず上下に体が自然に動いている。

例えば、朔太郎が撮ったと言われている家族写真(①)を見ていただく、上から下にカメラを俯瞰しているんじゃないかと、恐らくこれは立ってでしょうけど、でも上から撮っていると思うんですよ、少し。高さとしてはカメラを水平に撮っているんじゃないかと、ちょっとこういう俯瞰ぎみにやっているから、地面が広く見えると思うんですね。

もう一枚の写真(②)は、鎌倉の海で撮ったんですけど、これはもう明らかに、子供の目線の高さに合せて撮った人がしゃがんでいるという状態ですね。そうすると、常に同じ高さに撮っているんじゃないかと、対象によって立ったり、座ったり、斜めにしたたりってことをやっている人だっていう事は、お分かりいただけると思うんです。

僕が注目した何枚かの写真を見ていただきたいと思います。

例えばこれ(③)ですね。これは前橋公園ですか、これ見ていただけると分かるんですけども、この写真は池の表面に影が写っています。それで、光が木々の間を縫って木の影と池の表面の影を写していますよね。で、写真は必ずこういうふうには、光は当たっていない。所は墨絵のように黒くなっています。木も全部こう、それで光の当たっている所はシャープに光が当たっているというふうな感じで写っていますよね。明らかに光と影を意識して写真を撮っている。これはプロのカメラマンの目だと思っただけですね。水面に映るような影っていうのは、写真家の作品では多いです。

例えばこういうふうには(④)水の表面に写り込んでるっていう、よく富士山が映り込んでるっていうのがありますよね、こういうふうにとにかく、写真を写す人にとってみれば水の状態っていうのは鏡ですから、鏡にいかにかきれいに映るかっていうのを当然意識しますね。これが嫌な人は、水の表面にどうしても写り込んだ空や木々や影っていうのが嫌だと言っただけで、わざとレンズの先に写り込まないフィルターをくつつけてなるべく水の中を撮るっていう、そういうケースがあります。映画の場合、僕が一度びつくりしたのは黒澤明監督の『夢』っていう映画の中で一番最後に、笠智衆が村の長老で、お葬式をやっているシーンがあるんですね。そのところで川が流れているんですけど、上からカメラで撮っているのに、川の水面に川の底の水草が写っているんですね。しかも太陽が順光で普通に当たっていて、上から当たっているから顔のところに影が出ているんですけども、それはちよつとあり得ないですね。カメラが俯瞰で川を撮れば雲が写っているはずだ、一切空が写らないっていうカメラは何なんだろうと思っただけで、ずっと疑問だったんです

ね、あのシーンがどうしても分らない。で、何冊か撮影の日記の本を見てたら書いてありましたね。巨大なクレール車を何台か現場に持つていって、上にテントを張ったんですって、全部。そうするとそこに太陽光が当たらない。で、その水の下に助監督が植えたビニールでつくった草が見える。なるほど、お金があればそれは出来るかと、私たちはお金が無いですからそれは出来ないので、どうしても写り込んでしまう。(笑)ただし写り込んで、この場合だったら写り込まないで、透き通った水の中の様々な岩やなんかを写すんだしたら、曇りの日か或は偏光レンズをつけるしかないって感じですね。

で、もう一つ、これ(⑤)ですね、停車場の写真。これはもう光を撮っているっていうこと以外には何も無い。天井から切り込んでくるようなシャープな光を撮りたかったと思うんですね。で、僕もこれ当然撮りたいですね、こういう場面に出会ったらば、人物がどうであろうが、何が写り込もうが、



この光だけ撮りたいんですよ。明らかにこれは光と影の演出をやっている写真ということが分かると思うんですね。

じゃあもう一枚だけ。これ(⑥)を見た時に巧い写真だなと思っただんですけど、これも影なんですよ。ここの部分の影を画面内に写すとの時間しか無いと思うんですけど、これがこっちの方に影が行っちゃったり、こっち側に行っちゃ嫌ですよ。で、アングルの手前に影が伸びてるって状態が欲しいんじゃないかなっていうふうに感じました。これは演出していると思うんですよ。

それで、こういうのを撮る時に電車が向こうからこちら側に走っているっていう、ここのところに電車が欲しいんですよ、僕だったら。それを写さない、あえて電車の無いところを撮っているというのがね、特色があると思うんですけど。後で見ますけども、ほとんど人が写っていないですよ、大半が。これが特色だと思いませんか、朔太郎の写真を見る時に。普通絶対、人を撮りたいんですよ。それとかカメラをもって何かを写す時って人を撮る人って多いんですよ。で、なぜ人を撮るかっていうと、人って情報が多いんですよ。顔がそこにあつたらば、その顔の情報の量の多さって凄いですよね。それから海外に行つた時に撮つた写真って人が出てきますよね、その人の服装によつて季節が表されたり、帽子は何ですか、眼鏡は何ですかとか、あらゆる、人間がまつている表情以外の情報っていうのが民俗学では必要かもしれないし、考現学でも必要かと思えます。あらゆる情報が詰まっているじゃないですか、そのためにその写真を見る時には、情報が多いので、いろいろなことを考えるんですよ、人の写真は。ところが何にも人が写つてな

い写真を見せられた時に、何かこう、喋りにくいんですよ、何にも写っていないから。絵的にこういう寂しい物を撮っているっていう人は誰なんですか、つて。それはもしかすると私がこの風景を見たっていうことを言いたいために撮っている、その被写体の何かに興味をひかれて撮るっていうのじゃないんじゃないかと思ひますんですよ、こういうふうにも何にも人が写っていないのを見ると。

で、普通、カメラをお子さんに与えるなり何かして、見ていただければ分かんと思うんですけど、カメラを買つて与えますよね、何を撮るんだらうなと思ひますよね。そうすると、うちなんかの娘の場合は、猫を撮つたり、犬を撮つたりするんですよ。猫を撮つたり、犬を撮つたりする人は多いんですよ。散歩してて、思わず猫を撮りまくる。カメラマンにも猫を撮る人多いんですけど。それは町で自分が出会つた猫を撮りたい人なんです。で、町に行つて撮りたいものが無い人っていうのは何を撮るんですか。つてなつた時に、おそらくこの人は、何か違う物を撮りたいんだな、猫でも犬でもない。で、僕なんかは、例えば人の家とか。最近では遊園地の観覧車をずつと撮っているんですけど、撮りたいものがあるとずつとそれを撮つていくんですよ。

そうじゃない人は何かつていうことが、朔太郎の写真なんですけれども。朝日カメラの昭和十四年に文章が出版して、そこには「自然の風物の中に反映されてる、自分の心の郷愁が写したいのだ。」と書いてあります。記録写真でもない、芸術写真を写すだけでもないつてことですね。そうすると、心の郷愁つてものは何かつてことですよ。幼い日に聞いた母の子守歌のようでもあるし、無限へのロマンティックな手法でもあるし、もつとやるせない歌でもある。そ

うするとやつぱり、無人になるんですよ。何か寂しいような、郷愁を感じさせるような、そういう自分の心の郷愁っていうものを表す、とやつぱりそれは人でも猫でもない。猫が現れると、猫のかわいさに目がいつちやうんですよ。で、こういうことじゃないかなと思いますよね。それで、例えば、朔太郎の場合の、日没を撮っているのがあるんですよ、これは見ると、明らかに自分の心の郷愁っていう気持ちがかかると思うんですよ。

ちよつと一枚づつ見てみますね。例えばこれ(7)、誰もいないんですよ、すごく寂しい感じがするんですよ。それで、例えば自分が撮るんだとすると、誰かを真ん中まで歩かせるか、向こうから人が来るっていう感じを演出したいんですけど、そういう演出が無いんですよ。

で、もう一枚の写真(8)を見てもらうと、もう本当に誰もいないですよ。それで、こういう道を見ると、この写真を見ると、自分が、或は心が、手前から奥の方にずーつと行くような感じがしてくるんですよ、これから自分が歩いていく道みたいな感じ。そこには誰もいない、誰とも会わないっていう、物寂しい道を撮ったっていう。「まっすぐな道でさみしい」という山頭火をイメージしますね。

これ(9)なんかも寂しくありませんか、一体この先には何があるんだろうみたいな感じ、それでしかも、向こう側に、ちよつと木々の暗いところから、向こうに明るい未来があるんですけども、向こう側に行くと、何か違う別世界が広がっているっていうようなイメージを感じさせるような、しかし歩いて行くのは、どこまでも自分一人で歩いていくんだっていう、そういうような感じがしますよね。

これ(10)は「坂道」ですね。これも見ていただくと分かるけど、坂道の影がここにてまますよね、線と影が。これは、朔太郎が本当のカメラマンだとしたなら、もうちよつと、ここぐらいまでの時間を待つかもしれないですね。映画を撮る場合は、ここまですべて時刻を待ちます。それで、三時間、四時間待つと影がここまできますから、全部の木の影がここまで現れるっていうシーンを撮るんですよ。

これ(11)はちゃんと計算してまますね。映像を作る人は、曇った日には撮りませんね。影が無いからのつべらぼうのような感じになつてしまふ。窓際の立体感が出ないので、全体が暗くなる、墨絵のような感じにして道いっぱい広がっている。

これ(12)は、何にも無いようなところで、誰もいなくてついでうような感じですね。何か、アリスホールのような感じがするんですよ。この坂道をずーつと行くとアリスホールみたいな感じで、何か別世界が広がっているっていう、今ここには何も無くて、誰もいなくて、しかし向こう側に行くと、坂の向こう側、或は道の向こう側のところに行くと別世界が待っている、しかしそれは幻想で、本当は誰も待っていないっていうことを知っているっていう、そういう様子だと思っただけですね。

それで、こうやつて、もう一つ向こう側に世界があるっていうのは、有名な、ユージン・スミスの「楽園へのあゆみ」(13)。向こう側には希望があるんだよっていう、子供が希望のある世界に向かって歩っているんだっていう有名な写真ですけど、「ザ・ファミリー・オブ・マン」っていうニューヨーク近代美術館の、戦争の写真やら、様々な、人間皆、兄弟みたいなことで、エドワード・スタイケンが

集めた写真ですけど、その出口付近にあったんですね。これは自分の子供たちを何十回も歩かせたらいいですね、それでこの位置に来て、この写真を撮ってっていう、何かこう、未来を託したいっていうような道なんですけど、この向こう側の世界には未来があるんだっていう、まだ一九五〇年代ってこういう未来があったんですね。というようなことを思い浮かべるんだけど、周りをいわば額縁として、墨の額縁のような感じで暗くしておいて、向こう側に明かりが射しているんで、上手くフレーム状態に使えるという写真だと思っ
んですね。

もう二、三枚、道の写真を見てみましょうか。これ(14)は道を左側の方に配して、ピントは全部手前に合わせているっていうことなんです。それで、フォーカスは奥へいくと合わない。で、ふうこれは、絞りを目一杯絞れば手前から奥まで全部ピシャッと合うんですよ。だけど、手前にピントを合わせることによって、後ろをぼかすっていう。当時のカメラマンが使っていたのがどの機種であるかはよく分からないので、レンズがどのくらいの性能で、どのくらいまでアイリスが絞れるかっていうことがよく分からない。で、何とも言えないんですけど、普通考えると、手前にピントを合わせておいて後ろはぼかすっていうのは、基本的にフォーカスを、絞りをあけないとだめなんです。絞りを絞っちゃうと、手前の花から奥の道まで全部ピントが合っちゃうんですね。晴れた日はオートのカメラは絞っちゃうんです、そうすると手前から無限大にピントが合っちゃう。曇りの日だったら、ぼけるんですけど。だからこの写真は結構難しいんですよ。晴れた日に、手前だけピントを合わせ、奥をぼかすっていうのは、基本的に絞りをあけなくちゃいけない

いから難しいんですね。今ならNDフィルターを使う。当時はどう
いうカメラを使つたか分かりませんが、おそらく高級なカメラである
と思うんですけど、その当時カメラを買えるっていうのは、大変な
金持ちであつたらしいんですけど、機種は分からずじまいなんです
よ。ともかくそういう意味では、機能はそんなに悪くはないんだけ
れども、こういう写真っていうのは結構難しい気がしますね。

もう一枚くらい見えておきますか。これも「坂道」(15)ですね。
ただここに人がいるような気がするんですけどちょっと分からない
ですね。一番奥のここにいるのが、本人だとすると一応演
出しているんですね。マンドリンクラブの仲間の人が撮つたんです
よね。倉田健次という人が撮つたらしいです。ちよつとぼやけてい
るんですけど、これが朔太郎だとすると、この道のてつぺんのとこ
ろにこれだけの影がでるっていうことを明らかにちゃんと計算して
いますよね。逆にこっち側に影があつた場合、この写真と比べたら
歴然ですよ。この影は向こうに歩いているっていうイメージを持
たせるために、こちら側に長い影をだしたっていうことですよ。
これは完全に演出です。この時間でないといわけてから、ここ
のところに見れる時間っていうのは。カメラマンが道を撮る時はそ
ういうふうにごく考えます。当然のことながら。何時にこの位置に人物
を立たせると、ここまで長い影がきますよって言うことを打ち合わ
せて、あらかじめ影の長さを計算しますね。これはもう明らかな
計算ですね。この坂の上にこの人物を立たせるっていうことからし
て演出だし、この影が手前の方に伸びるっていうことが重要なこと
だと思っんですね。ほとんど影なんです、写真って。

それで、自分の影だけ写真に撮っている人っているんですよ。

それをちよつとお見せしますね。カメラを持つた時に、何かを撮りたい時に、手を伸ばして自分の顔を撮るのは嫌なんだけれど、風景の中に撮影している自分の影を写し込みたいっていう。こういうふうに(16)自分の影だけを写す作家もいます。もう永遠とそうやっているっていうね。だからもう一人の自分が現れているような、何か不思議な感じですよ、自分の影を写すって。動画を撮る人も、自分の影をずつと撮っている人いますね。それは多分、自分が今ここで撮っているっていうことを自分の作品の中に写し込みたいんですね、いわばサインとして写し込みたいのかもしれないですね。そういう欲望ってあるんですよ。

これ(17)は植物の中に映つた自分の写真です。僕も実は本当に好きで、ビデオやる時に自分の影ばかり撮っていて、止めるって言われるんですよ。みんなやつてるから、自分の影はさんざんやつているから。だいいち、絵画の発生は、道に映つた自分の影の輪郭を写したという、そこから絵画の歴史は始まっているんですよ。絵画の歴史の出発点のことを何であなたは写真の世界に持ち込むの？って言われるんですよ。写真は絵画にリアリズムをあきらめさせた訳でしょ、あなたがあまりにも現実を奇麗に写すから、絵画の方は抽象画の方に行っちゃおうと、何だか良く分からない世界の方に引っかかって、人物の顔や風景を奇麗に撮るのは止めようって、写真が出たおかげで抽象画に移った訳じゃないですか。それなのに、写真を使ってわざわざ絵画の発生であるところの自分の影を写すっていうことをやりますかって非難されますね。だけど、カメラマンは自分の影を撮ってしまうんですよ、まるで自分のルーツを撮っているような不思議な行為ですよ。だからね、影っていうのは惹かれ

るんですよ。

で、また違う話に行っちゃうからやめますけど、『影の歴史』っていう本がでたんです。面白いですよ、是非読んでください。絵画や写真や映画の影っていうのはこのような様々なヴァリエーションがあり、このような意味があり、このように象徴化されているとかいろいろ書いている学者がいるんですけど、それは翻訳が出ています。

次にこれ(18)ですね、誰もいないですよ、何でこういう寂しい道を撮るんでしょうね、ファインダーを覗いた時に、これは電信柱だと思っただけですよ。石垣のカーブがこっち側に向ってる、先が見えない。でも、行くと何かしらあるんだけど何にも無いっていうことを知っているっていう。何も無いことを知っているっていうの何かあることで撮ってしまうっていうのがノスタルジーかも知れないんですけど、そういうような誰もいない道を撮りたい。朔太郎は明らかに道を撮りたかったと思うんですよ。これだけ何枚もの道を撮っている。多分この中の何人かの方は写真を撮っている方っていうんじゃないかと思うんですよ。で、自分の写真を見てみて、道がこれだけ多いかどうかを比べていただくと分かると思うんですけど、誰もいない道を撮りたいっていう気分の人、もしかしたら同類の方もいらつしやるかもしれない。何故私は道を撮るのか、何故道にこんなに惹かれてしまうのか、猫や犬じゃないんだ、美しい風景じゃないんだ、美しい影じゃないんだ、美しい光じゃないんだっていうところですよ。道ってね、とにかく光が撮りづらいんですけど、道に溢れている光を撮りたかったら、さつきも言いましたけど、木の影が道に写っていないと駄目なんですよ。この写真って、道に

影が写っていないじゃないですか。だから平坦で夢の中のようですね。これが、電信柱の影がこちら側に伸びていたりすると、全然違うんですよ、そうすると陰影が生み出すフォトジェニックな作品になるんですよ。道がないじゃないですか、この柵の石の影が一本もない。だからさっきの写真とちよつと違うんです。これが、こちら側から太陽が当たっていた場合は、ここに山の影や木の影、真向かいだったらば、電信柱の影、こつち側だったらば橋や柵の影が写りたいですよ、そうすると写真になる。それは光を捉えているからですよ。光って写真の中で写らないじゃないですか、だからレンズのハレーションとか影を写すんですよ、そうするとこちらから光が溢れている、差し込んでいうつていうような表現ができるんですよ。風も同じです。写らない。そこでカーテンとか砂塵とかで表現する。

じゃあ、もう一枚だけ、これ(19)がラストですよ、道の。これもやつぱりね、向こう側にいつてるんですよ、寂しい道で。こういう上の木のぼけ具合がいいですね。遠景のぼけ具合の気持ちよさつてありますよね。で、寂しい、誰もいない。

それで、朔太郎の写真には、はつきりとした特色があるんですよ。それは、誰もいない道、それから坂道、それから、左側に何かしら物が写っている写真、つていうのが多いんですね。これが、最大の特徴だと思つているんですけど、これをパースと見た時に、最初は分からなかつたんですけど、途中で気がつき始めたんですよ、何で左？つて思い始めたんですよ。

例えばこれ(20)家族ですよ、普通、家族を撮るんだつたらば、

この左側の木をカットしますよね、当然。で、カメラをもう少し右に振りますね、で、この人物をセンターに写します、この家族を撮りたいんですよ。でも、朔太郎は木を入れてるんですよ、わざわざ左側に。それで、手前に木、中景に人物、遠景に橋、それで、山つていうふうには、遠景、中景、近景つていうふうには三種類の分けたポイントを使っています。もうこれ、あきらかに作為ですよ。普通やりませんよ、家族を撮るのに、これ。左側に何で木を置くんですかつていうね。これは、中景、遠景、近景のための手前の木なんですけど、カメラのファインダーを覗いて左側に木を入れるつていう人は特異な人だと思つたんですよ、家族を撮るのに。

で、次の写真(21)を見ていただくと、左側に家の窓があつて、多分二階家から撮つているんですけど、普通、二階家から道を撮るつていう時は、窓わくをはずしますよね、もう少しこつち側にふりますよね、だけど、左側に近景の手前をわざわざ入れる。これ、絶対外しますよ、僕だつたら。或は手前に手を伸ばしても構わないですよ。

それから次(22)、煙突を左に入れますか。これを撮るんだつたら、普通、煙突はセンターですよ。撮る時にカットすれすれのところに煙突を置きますかね、これ、不思議なんですよ。これは全体にばけていて、ピクトリアリズム的な、絵画的な、わざとぼかした写真つていうのを撮るんですよ。これは初期の写真か、絵画的な写真つていうのを望んだのに、恐らくそうやって影響されているとは思つたんですよ。そのために、ラボ処理の薬とかつていうのが参考写真の本なんかで印がついてるんですよ。この前橋文学館に保存されている、朔太郎が読んだであろう本がありますよ。こういうのを読

んでたらしいんです、『写真術全書』(23)。で、これに、現像処理のこの薬品とこの薬品でどうのこうのつていうところに印がついてるんですよ。恐らくこの当時は現像する時にどういうような色具合で焼きたいとか、そういうのが気になった人なんでしょうね。カメラのレンズを替えるとか、撮影時のテクニクじゃなくて、撮影が終わった後の現像処理のところに非常に熱心になったみたいです。だからさっきのピクトリアリズムみたいな、全部がアウトフォーカスでぼけているような写真というのもつて、それを何色でどういうふうに焼こうかつていうことに興味があつたみたいですね。そういうような写真の興味の持ち方ですね。

「群馬県庁裏」(24) これも左側にこういうアクセント、近景のところのアクセントが左なんです、右側でもいいと思うんですよ。この木を右側に置いて、対岸のこちら側の川をやればいいんだけど、朔太郎は何だか知らないけど、ファインダーを覗いた時に左側に何かを置きたいんですよ。こういう癖のある人なんです。で、もうちょっと見てみますか(25)、ほら、左側じゃないですか。

何で左なんですかつていうね、左側に何かを置きたいんですよ、ともかく。もしかすると、左側に何か物を置くと、安定した、自分にとって心地よい画面つて思つたかもしれないですね。右側だといやなんです、安定したように見えませんじゃありませんか。左側の手前に何か物を置くとシャッターを押したくなる、理由は何であれそういう人なんです。いろいろな人がいますよ、木だつたらどうしても真ん中に置きたい、ちょっと右側に置きたいとか、構図としていろいろなタイプの人がいますけど、朔太郎の場合は明らかに左です。

もうちょっと見てみますね(26)、左に馬がいるんですよ。真ん中じゃないんですよ。真ん中に置くつていうようなことを何でしないんでしょうね。左側にポイント置いて。で、これも、全体にわ一つとぼかしているんですね、ちょっと印象派の絵画のような、あるいは墨絵のような感じ、どういふふうにしたかたかは、よく分かりませんが、絵のような写真にしたかたんです。でもこれも、馬が一頭ですよ。寂しいんですよ。普通、馬を撮るつてね、普通ねつて言い方はおかしいけども、雄雌二頭撮つて、海岸に二頭がかわいく散策しているつていうのを撮りたいじゃないですか。いないんですよ寂しく一頭でね。一頭で海岸を歩いているつていう馬つてめずらしいですよ、何か置き去られたような寂しい風景。

じゃあ、次(27)を見てみましょう。これも道につながるんですけど、やっぱり左側に農家、左の手前に刈り取った穂が積み上げてあるみたいな、左がポイントなんです、どうしてだか知らないけどこれも左ですね。これもわざとぼかして、絵画的な感じの効果を狙っていますね。恐らく焼く時いろんな様に焼いたんですよ。

じゃあ、また、次(28)の左側を見てみますか。これは子供を手前なんですけど、左向きつていうか、右側に、これ逆に子供をこちら側に向かせてもいいんですよ。だけど後ろ向き、左隅の方に置いて後ろ向きつていう、左がポイントなんです、妹でしたっけ、朔太郎の妹で、寂しくそこにいろつて言われたらしいですね。これが快活にここにはいけないんです。あなたは寂しくここにいろつていうね、寂しい写真を撮りたかつたんです、きつと。

じゃあ次。これ(29)もここところに子供を立たせているから、

ここもポイントなんですけど、左から右にぐーつと曲がっている、左に農家っていう感じですね。

じゃあもう少し。朔太郎本人が左ですね(30)。どうしても左。これはさっきの倉田健次さんって方が撮ったんですね。寂しく見ているんですよ。向こう側を、無限の彼方を向いている虚無的な寂しい男なんですよね、で、且つ左。

これ(31)は手前にピントを合わせて、自分にピントを合わせていない。それで、道ですよ、向こう側に何かあるみたいなの。

これ(32)はどっちかっていうと左側を向いていて向こう側を向いているっていう、何かしらこの風景、この土塊の、下が川で、もうちよつと向こう側に回り込んでいくとどこかに行きそうだけけど、どこにもいないような寂しい風景の中に自分を立たせて、何かに使いたかったんでしょうね。詩集とか何かに入れたかったのかもわからないですね、手前にピントを合わせて、自分の人物は絵画のようにぼかしている。

これ(33)が、さっきの撮影した人だそうですね。倉田健次さんっていうマンドリンの仲間ですね。この人がシャッターを押したんですね、自画像の場合。何故か、左を向いてますね、正面ではなくて。

これ(34)も、左側に木をどうしても配置しますね。この建物を撮りたいっていう時にどうしても撮りたいと、当然、建物の周りを歩き回りますよね。そうするとこの木を外しますよね。外して建物だけ撮りたいって言うんだけど、朔太郎はこの木を入れたいって、わざわざ入れて、しかも大した木じゃないんですよ、あんまり絵としては良くないと思うんですよ。こんなの外したいんだけど、左側にどうしても置く。

これ(35)も左ですね、こちら側に木があるんですよ、それで、遠景、ずーつと向こうまで広がっている、わざわざ山の頂上まで行って写真を撮るんだったら、大バノラマを撮ったらどうですかって思ってしまうんだけど、左側に余分な大きな木があつて、それを写し込んでいるっていう、ここが重要なんですよね。

これ(36)は、右側に朔太郎。「廃園」という名前がついているらしいんですけど、じゃ、これが朔太郎としては、知りませんけども、これがベストだと思うじゃないですか、右側に人物があるんだからいいじゃないかと。『ソライロノハナ』っていう自筆の歌集の写真はこの写真を使っているんですけど、ちよつと見ていただいでいいですか。実際に本の中で使われた写真(37)を見ていただくと、しつかり反対側なんです。やっぱり左右反転しているんですよ。左側に人物がいなければいけないんです。これで安定するんですね。本の場合は真ん中で閉じますよね。だから左側に写真をおく場合には、さきの写真だと、そのまま使うと人物の視線がこつちへいつちやうわけですよ、そうすると安定しないんですよ。右側に写真をおく場合は反対にさっきの写真を使っていたら目で視線はこちらだっていうと文字を読む気になれるんですね。だから、これはもう明らかに、デザイナー的な視線でもってやっています。デザイナー的な視線がなければ、さっきの自分の写真で、左右反転で焼かないですよ。それじゃ不安定なんですよ、本の場合は。で、もしかすると全部左側にポイントがあるっていうことは、写真を使って、自分の詩を組み合わせた本のようなものに、使いたかったんじゃないかっていう気さえおこりますね。

それからもう一つは左利きじゃないんですかって言ったんですけど

ど、左利きではないかっていう勝手な予想ですね。で、そういう話は聞いたことがございませんっていう話だったんですけど、煙草を吸っている写真(38)があるんですよ、見てください、左なんですよ。ということは左利きかも分らないんですよ。酔っぱらうと思わず利き手で持つちゃうってあるじゃないですか、で、これ、多分酩酊していると思うんですよ、それで、思わず煙草を利き手で持つちゃったんじゃないかっていうと左かも分らないですね、で、左利きの人ってどうしても左にポイントを置きたくなるんじゃないかっていうのが僕の仮説なんです。

それともう一つね、左利きだっていうのは、これは間違っているかも分かりません。たまたま写真を見たら、さつき、演奏している時の指揮棒を見たら指揮棒は右手でした。煙草はたまたま左でした。だから右か左かは私は存じません。それから朝太郎研究会の方に聞いていただければ、もしかしたら研究なさっている方がいらっしやるかもしれません。それから、文字は右で書いているか左で書いているかも知りません。

もう一つ僕が感じたのは、左側に物があるっていうことは、右側から物がきて左で押さえたんですよ、こちら側に物がある場合。で、日本人の大半は、階段の写真を見る時に、右側が高くして左が低い階段を見た時には、降りる、逆に左側が高い階段を見ると、上るって思いませんか？欧米の人は逆だって言うんですよ。何故かって言うと、日本語は右から左に読むんですよ、情報が右から左に進みますよ。英文は逆なんです。それで、恐らく階段もこうなんです。それで、映画史の中で一番有名なエイゼン・シュテイン監督の『戦艦ポチョムキン』。映画が今日のように編集で様々に展開

するっていうことを発見した、モンタージュを発見したっていう歴史的な映画があるんですね。で、「オデッサの階段」っていうシーンがあつて、コサック兵が階段を降りてきて集まった民衆を撃ち殺す有名なシーンなんです。それは左側が高い階段、左から下に兵隊が降りてくるんです、有名なシーンです。左側から。情報が右から左に流れて左で終わりたいから、だから、左にポイントがあるんじゃないかっていう、私の勝手な推理なんです。

で、もうちょっと左側を見ていただくと(39)、左側に人物、これが安定するんですよ。読んでいって、読んでいって、最後に落ちるっていう見方なんです、私の見方は。だから左側に人物があつて、この構成。写真を撮る時もどうしてもこちら側に人物を置いてしまうっていうことなんです。

これ(40)だってそうですよ。左側に木があるじゃないですか、山があつて、そして、近景に左の柵、中景に木、遠景に山っていう、パノラマですよ。もう、これは、朝太郎が愛した立体写真の完璧な形。近・中・遠っていうね、舞台装置の写真になってしまふっていう、当然この人は、撮っている人は意識しているわけですよ、そういうふうな三つの中景・遠景・近景に分かれるっていう素材を撮っているわけですから。立体写真が撮りたいわけですから。心の郷愁を見るのに最も適しているのが立体写真なわけですからね、立体写真のように近景・中景・遠景っていうふうに分かれるっていうのが、重要なんです。しかも誰もいない、ここに印象派の女性みたいのがいたらもうそれで終わりですよ、視線は全部そっちに行きます、もう風景は関係なくなりますね。この人は人物を撮りたいんだっていうふうになってしまふ。だけど、人物を撮りたくないんだ

つて言っているんですよ、本人も。自分の心の郷愁を撮りたいって言ったときには誰もいないってところがいいんですね。これは山を撮りたいんじゃないんですよ、木を撮りたいんじゃないんですよ、手前の柵を撮りたいんじゃないんですね。その近景・中景・遠景が織りなす心象風景のような寂しい風景が撮りたい。山をテーマにしたらこうは撮らないですよ、絶対。明らかに山を中心に撮っているっていうのではない。

これ(41)は大工さんの写真なんですけど、萩原病院を建て増した時に朔太郎自身が撮ったっていうものなんですけど、まあ、普通に大工さんが休憩しているのを撮った写真ですけども、面白いなと思ったのは、アングルとしては下から撮っているんですよ、それで、普通はこれ、逆光ですよ、太陽が当たっているわけですから、ということは影がこう伸びていますよね。上から太陽が当たって逆光になっている時に、普通、影が上に入らないんですよ。てかっちゃうんですよ。だからむしろここに下駄を履いて上から撮ればいいんじゃないかと思っただけです。けどこの人は明らかに仰ぎ見て撮っているんですよ。わざと。ということは、この人たちが撮りたいのであるならば、近づいて撮りますよ、当然のことながら、逆光ですから、記念写真としては。明らかにこれは、この人たちに記念写真をあげますよっていう話じゃなくて、この崩れ去った建物に太陽が当たっているっていうことが重要なんです。これを撮っている人にとっては。僕だつたらせてこのあたりから撮りますよこの人物は。これはこの人たちを、撮りますよって言って、モデル化して、自分は、このがらんとした何も無い所に、太陽

が当たっている状態を撮りたい、明らかに。そういう写真なんです。ね。記念写真では絶対に有り得ない。

これ(42)はトンネルを額縁として遠景を描いている。トンネルの暗い所はいわば額縁のように利用して、近景の額縁入れ込みで撮っているっていうことですね。アングルを選ぶ時にレイアウトして撮りますよね。撮影している時に、ファインダーを覗きながら、どれを撮ろう、どれを捨て去ろうって、フレーミングを考え明らかにデザインしているつてことが見て取れますね。

これ(43)はもう、真ん中に人物を配置していますから普通ですよ。恐らくこれは真ん中に堂々と人間を、従兄弟でしたっけ、撮っているっていうことは、この二人を撮ってあげたいんだっていう、普通、年下の親戚の人を撮るって態度ですよ。ただ、真ん中に人物を配してっていうんだけど、写真的に真ん中に人物を配して、流れの速い川の渡りでこのロープをたぐって向こう側に行くっていう渡り船ですよ。だからロープが真ん中にあるけども、そういう面白い、ロープをたぐる渡り舟っていう面白さもさることながら、この下の川の急激な流れの動きっていうものを撮りたかつたんですよ。本当は。だから、人物を動かさずについて、ロープも動かさず、船も動かさずで、この光の輪舞のような川面のざわめきみたいなものを撮りたかつたっていう感じがするんですよ。

こういうのを見ると。撮っている時に人物がかわいっていつて撮るタイプの人っているんですよ。人間が好きで、人物だけを撮るつてね。カメラマンの中にもいますよね。天才アラーキーだつて人物ですよ、全部。篠山紀信だつて人物。篠山さんなんてともかく望遠レンズは大嫌い、広角レンズ一本で、人物を撮りたい時には、

真ん前までともかく近づいて撮れ、人物まで近づいて撮るからいいんだ、とかつて言う人ですね。

普通、カメラを持つ人は、人物だったら、人物をアップしたいんですよね、で、背景をぼかして。朔太郎って、さつきも言いましたけど、手前にピントを合わせて、後ろをぼかす。で、これぼかしてないんですよね。ぼかしてない写真というのは絶対、意図があるんですよ。ぼかしてないっていうのは何かって言うと、これは水の表面のキラキラを撮りたいんですよ、実は。だって人物を撮りたかったらこうはやらないです。人物を撮りたかったら、人物をアップにしますよ。そういう意味では、あんまり人物写真に興味がなかった人だっていうことが分かりますよね。だから家族写真っていうのは当然あるだろうけど、それは記録のために撮ってあげるっていうだけで、本当に自分が撮りたかったのはさつきも言ったように、忽然とした道であるとかね、そういうことじゃないかと思うんですね。

田中純っていう人の『都市の詩学』って本に、朔太郎の写真について書いてあるんですね。学者ですから分析が面白いんですけど、この、「近代という下り坂」で朔太郎の写真について書いてある所で、ベンヤミンと朔太郎との近似についてずっと書いてて、その中に、一言なんですよ。「近代詩人とは、だから、坂道の住人なのだ」なんていう、いきなり結論を書いているんですね。「それは近代詩人にとってより本質的な精神の運動は敢えて坂を下ることの方にあり。それは近代性の経験がはらむデカダンス、すなわち下降の意識と結びついている」。ちょっと難しいんですけど、ともかく朔太郎

の時代の人たちっていうのは、何か、永遠なるもの、みたいなものっていうもの、そういうものから自分が隔たれていると思っちゃっている、だから常に下降意識っていうものがあるんじゃないかってことだと思うんですよ、簡単に言えば。永遠なる物、古くなるものとふれあっていた時代から、その永遠なる物、古くなるものから遠ざかって、隔たりの無い、救いたい憂鬱にあるっていうのが近代の詩人の共通した気持ちだ、そういう下降意識っていうのがあるんですって。まるで今の私たちのような。坂道を見るとき、自分は下っているんだっていう、そういう意識なんだっていうんですね、この人は。

そういう意味では、下降意識あるいは隔たっているみたいな、何から隔たっている自分という意識っていうのはさつき見ていただけだいた朔太郎の大半の寂しい一本道に通じると思うんですよ。みんな寂しい。何かから隔たれている。何かしら、リアルな坂道を見ているとは思えないじゃないですか、誰もいない坂道っていうのは。この気持ちっていうのは、どっちかっていうとメランコリーの気質っていうのに似ていると思うんですよね。正直言うと僕も、リアリティーを持った現実っていうのを実は一回も持つていないんですね。何かいつも舞台装置のような感じ、世界っていうのは。例えば自分の家を作るとかね、家を借りてどうとか、そういうことにリアリティーが全く無いんですよね。これは自分の物とかっていう、物に対しても何か、そういうものからずっと自分は離れている疎隔感っていうのがあるんです。

それで、いったい何なんだろうと思っただけです。そうすると三浦雅士の『メランコリーの水脈』の中に、自分の心とびつたりつ

ていう文章があつたんですね。メランコリーっていうのはどういふものかというところ、「現実との直接的な接触を欠いた目っていうのはあたかも望遠鏡を逆さに覗き見ているように、全てを遠くに見てしまふのである。全てを遠くに見てしまふという目は、時間的には全てを過ぎ去つたもののように見えてしまふ目、現在をまるで過去のように見てしまふ目である」といふふうを書いてあるんですね。

それはメランコリーな気持ちなんですけど、もうこれはすでにあつたことっていう、ずっと前にそこにあつたもの、過ぎ去つたものって感じなんですよ。人と出会つた時に既に別れを想定しているわけですよ。別れを想定して出会う。新しい人と出会つた瞬間、どうやって別れるんだらうって、まず思う。そういう体質なんです。それで、今の下降意識っていうのもそうだと思うんですけど、何か現実とか離れた感じ、もうそこにあるものは過去に思えるみたいな感じ。っていうのだと思うんですけど。

もう一つ続けて言うと、木村敏っていう人を、三浦雅士がまたもう一回、中で引用して「自己と他人」っていう文章にあつたらしいんですけど、「メランコリー者にあつては、過去、現在、未来をまとめた歴史的展開の全体が取り返しのつかないもの、確定性において経験される取り返しのつかないものとして、経験される。」取り返しがつかない、すべてがもう、未来までも終わってしまったっていう感じなんですよ。

それで、ふつとそのことを考えて見たらば、生田萬の小劇場の演劇の台詞があるんですね。有名な台詞なんですけど、小劇場運動の、ほとんどわらわらばかりの時代だったんです。その頃、ポストモダンの雰囲気があつたんですね、もう全部終わってしまった、後は引

用だけみたいなの。ポストモダンの建築ってそうじゃないですか、自分の新しい様式っていうのは無いんですよ。過去のいろいろな様式をまとめて、カラージュリッシュやみたいなの、過去の形式を引用する、みたいな。そういうポストモダンの建築ってはやつたんですけど、それと同じ時期なんです、生田萬の台詞は。「過去はいつも新しく、未来は不思議に懐かしい」といふ有名な台詞があるんですけど、それはポストモダンの気持ちだと思ふんです。地球が減びる映像って何百回って見ませんか？もう見飽きたように地球は減びているんですよ、映像としては。そうすると、そういう未来は見飽きています。だからいつも、未来が何にも見えないような状態、向こうに行くとか何から全然、自分の未知の世界が広がっていると思えないんですよ、もうすでにそこは通つた道だつて思っている。そういうのをメランコリックな姿勢で言うんですけど。

もしかすると朔太郎っていうのは、そういうようなメランコリーな気持ちで、3Dなんかの写真を見ているのではないかというふうに見えるんですけど、疎隔感でもって見ている、虚無感から見ているっていうね。だとすると、立体写真を見て、遠景・中景で舞台装置のように見えるじゃないですか、立体写真で、ジオラマのような風景がそういうような不思議な舞台装置のように転換されて見えてしまうことが楽しいんだけど、実は朔太郎にとつてみたらば、そのジオラマ化された不思議な風景こそが、自分の心を反映した、そのもののリアルな風景じゃないかというのが私の結論なんです。普通の人は自分の過去の写真の風景を懐かしいと思う。だけど、朔太

郎の写真を見てはどうしても、そういうふうには思えないですね。むしろジョラマ化された舞台装置のように変換された写真。視覚的な効果としては写真の方が、自分が今見ている遠くにあるような、その風景からすぐ遠い自分にあるようなもの、そういう気持ちをずっと抱いていたメランコリックな感じが、そのものが現れるから、そっちの方がリアルなんだ。だから立体写真をあれだけ、自分が見た散歩の度の風景を全部撮っているんじゃないか、それで、わざわざ立体写真にするっていうのは、立体写真にするから視覚的に面白いんじゃない。むしろ、立体写真の方が自分の心が反映されたりアルな写真じゃないかと思うんですね。それは普通の一本道もそう、坂道もそうなんですよ。そのように考えると、僕としては、符号がびったり合うんですね。ああそうなんだ、リアルな自分、リアルな自分が見ている日常感覚として捉える風景っていうのを写真に撮る時は、むしろ絵画から学んだ構図や芸術作品のように、何かしらそこにテーマを与えるような写真を撮るじゃないですか、でも、そういうふうには見えないんですね。で、本人も芸術作品じゃないって言っているし。しかし風景写真でもなくて、記念写真でもない、思い出を辿る写真でもない、何なのかっていう。その時に立体写真にすることによって立体感を楽しむんじゃない、さらさらじゃないんじゃないかっていう感じがするんですね。

で、あらゆる写真は遺影なんですよ。あらゆる写真はもう、お葬式に飾る写真なんです。だって写ってるものは全て死んでいる人ですから。あるいは今死んでいなくても必ず死ぬ人ですからね、そうすると写真は全て遺影。どんな写真でも遺影だと思うんですね。そうすると写真は、写真を見ながら思い出を喚起させる道具じ

やない。かつてそこにあつたものっていうものを確かめる、ああ、こんな人がいたなあ、楽しい思い出、そういう写真じゃない。かつてその人はここにいた、しかし今はいない。そういうものを見るのが写真だ。不思議なことに、そのことをはつきりと言っている、ロラン・バルトが『明るい部屋』の中で書いているんです、これ、写真論なんですね、写真論では有名な本なんですけど。お母さんが亡くなって、『喪の日記』を読むとそれから立ち直れなかつた人です。で、そのお母さんが写っている写真、たつた一枚の写真で、一冊書いちゃつたんですね。ロラン・バルトが面白いと思つたのは、写真っていうのは最も演劇に近いって言うじゃないですか。普通、写真は、映画とか絵画に近いって思うじゃないですか。何故なら写真は絵画の歴史の中で風景を、こういう大きな暗箱をつくつて中に画家が入つて、ひっくり返しの風景をガラスに写して、それをなぞつて、それで、絵画を描くんですね。そのための暗箱なんです。よ、ひっくり返つた大きな像。で、それを持つていくんですね、風景を。だから結局そこに印画紙を入れて写真を写したつてことになるじゃないですか、それを否定しているんですね。絵画と写真は違う。それで、何で演劇になるのかっていうと、それは、ジョラマなんですね。こういう立体写真っていうのは、遠景・中景・近景つて分かれて、立体になるじゃないですか。あれは、絵画でも何でもなくて、演劇の装置だ。写真が演劇に近いっていうのは何故かかっていうと、彼に言わせると、それは「写真は最も演劇に近いと私は思われるが、それは両者が「死」という特異な仲立ちによって結びれているからです。」結局、演劇っていうのは、死者を呼び起こすためのものであるし、死者を演じることによって演劇が始まっ

た。死そのものが演劇の発生なんです。写真もそういう意味では、まず、死体を写すとか、もうそこに無いもの、無いものがそこに写っているっていうことだから、もう、死そのものですよ。で、演劇だって言っているんです。

だからそうやって考えると、こういう風景も何を感じるかっていうと、実際にはこの(10)写真、どこにも無いんですよ、今、これを再現しようと思っても。それで、彼(当館学芸員)が、朔太郎の撮った写真の同じ番地で現在の写真を撮ろうって、発案しているんですけども、それもおもしろいなと思って。僕も定点観測の写真が好きなものですから、それをやっていますよね。自分が五歳の時と六十五歳の今と、同じ場所で撮っているんです。で、その変化を楽しみます。差異と反復ですね。風景だって今、全部無い。撮った人が誰もいない。しかしかつてそこにいたっていうね、そのための証明写真みたいな感じ。そういう意味ではテーマとしては、死々なんですけども、朔太郎はそれを意識してきたかどうかは知りません。分からないけど、僕の結論は、明らかに現実の風景を保存して楽しむのではない。そこには安らぎや過去意識があるかもしれないけど、私は、そういう、郷愁と言っているような、現実からかけ離れているっていう、自分っていうものの心情をどこかに探し歩いたんじゃないかっていうふうに思いますね。

最後にお見せしたい物があるんですけど、こういうのはどうですかねと思っただけで、その意味では自立した写真をつくっているっていうよりも、文章を隣に入れた方がすごく、いいと思うんですよ、それで、試しにつくってみました。(44)(45) こういうふうに隣に詩

をいれちゃう。そうすると、ぴったり合うんじゃないかと思うんですよ。そういう写真じゃないかなと思う。本当に、旅行とか、嫌いだったのがよく分かりますね「旅行の実の楽しさは、旅の中にもなく後にもない。ただ旅に出ようと思つた時の、海風のやうに吹いてくる気持ちにある。」だから、出かけなくていいんですよ。行こうと思つた時にふあーと吹いてくる海風のような気持ち、それが重要なんです。だから、旅行なんか行きたくないんですよ。写真と文章が組み合わされやすい写真なんです。写真そのもの、自立した写真そのものを思考しているのでは明らかにないですね。それはどこか、文字が入ることによって成立するような空間ではないかなっていう気がしたので、ちよつと試してみました。ということ、私の、早口で喋つた雑駁な結論なんですけど、ありがとうございました。

*本稿は講演録を起したものを萩原さんに加筆、訂正していただきました。

萩原朔美 (はぎわら さくみ)

1946年11月14日東京生まれ。映像作家、演出家、エッセイスト。多摩美術大学教授。母は小説家萩原葉子、母方の祖父は萩原朔太郎。寺山修司主宰の「演劇実験室・天井桟敷」に在籍し、俳優・演出家として活動の後、映像作品の制作に取り組み、時間や記憶をテーマにした作品を制作。舞台作品の演出も多数。主な著書に『思い出のなかの寺山修司』(1992)、『砂場の街のガリバー』(1995)、『「演劇実験室・天井桟敷」の人々』(2000)、『小綬鶏の家』(2001/萩原葉子との共著)、『毎日が冒険』(2002)、『死んだら何を書いてもいいわー母・萩原葉子との百八十六日』(2008)等。近著に『劇的な人生こそ真実ー私が逢つた昭和の異才たち』(2010年)がある。





