

展覧会

「岡村昭彦の写真 生きること死ぬことのすべて」

シンポジウム全記録

2014年9月6日(土) 18:00～20:00

会場：東京都写真美術館 1階ホール

モデレーター

生井英考

(立教大学教授)

パネリスト

百々新

(写真家)

小林美香

(東京国立近代美術館客員研究員)

戸田昌子

(武蔵野美術大学非常勤講師)

司会

金子隆一

(東京都写真美術館学芸員)

展覧会「岡村昭彦の写真 生きること死ぬことのすべて」
2014年7月19日(土)～2014年9月23日(火・祝)
会場：東京都写真美術館 3階展示室

展覧会「岡村昭彦の写真 生きること死ぬことのすべて」 シンポジウム全記録

モデレーター：

生井英考（立教大学教授）

パネリスト：

百々新（写真家）

小林美香（東京国立近代美術館客員研究員）

戸田昌子（武蔵野美術大学非常勤講師）

司会：

金子隆一（東京都写真美術館学芸員）

イントロダクション

金子：みなさま、本日はようこそ東京都写真美術館においでくださいました。これから約2時間にわたり、現在3階展示室で開催中の「岡村昭彦の写真 生きること死ぬことのすべて」の関連事業として計画されましたシンポジウムを開催いたします。これから展覧会について、若干ご紹介させていただきたいと思います。私は今回の展覧会の企画を担当いたしました東京都写真美術館の専門調査員の金子隆一と申します。本日はこのシンポジウムの司会・進行役を務めていきたいと思いますので、どうぞよろしくお願いいたします。

この岡村昭彦（1929-1985）の写真展はご遺族の元にありましたカラーポジを中心とした約5万点の写真フィルムその他、様々な資料をベースにし、東京都写真美術館が企画した展覧会です。この展覧会を開催するにあたりましては、あとでご紹介いたしますが、写真史研究者の戸田昌子さんと写真家の中川道夫さんに展示協力ということで多大なお力添えをいただきましたことを、まず御礼申し上げたいと思っております。あわせて岡村昭彦の会、そして、ご遺族の方々からも多大なるご信頼をいただきまして、かなり自由に進行することができました。これもまたこの場をお借りして厚く御礼申し上げたいと思います。今お話しましたように、この展覧会は約5万点のフィルムから未発表のものを中心に182点選び、展示として構成しています。全部で7つのパートに分かれています。この展覧会を通して、これまでの岡村昭彦とはまた違う、もう一つの岡村昭彦像と言いますか、そういうものを作り出したのではないかと自負している次第でございます。本日のシンポジウムは新しい方向性を切り開くと言ってもいいような、この展覧会にふさわしいゲストの方をお招きし、これから約2時間にわたってそれぞれお話をさせていただいたのち、討議をいたします。また、最後に10分ほどになってしまうかもしれませんが、みなさまからのご意見やご質問などを受けたいと思っております。それでは、まず本日のシンポジウムのモデレーター、そしてパネラーの方々のご紹介をしたいと思いますので、生井英考先生、戸田昌子さん、小林美香さん、百々新さん、それぞれ壇上にお上がりください。壇上にお上がりいただいたとこ

ろで、簡単なプロフィールをご紹介させていただきたいと思います。

生井英考先生は現在、立教大学社会学部メディア社会学科の教授を務め、映像人類学とアメリカ研究をご専門に様々な業績を残していらっしゃいます。写真に関して言えば、アメリカの国際写真センター（International Center of Photography）や、ジョージ・イーストマン・ハウス（George Eastman House）で研究員などを歴任されています。著書としてはベトナム戦争の文化史をまとめた『ジャングル・クルーズにうってつけの日』（筑摩書房、1987年）、そして『負けた戦争の記憶—歴史のなかのヴェトナム戦争』（三省堂、2000年）がごございます。訳書としては『アメリカ写真を読む』（白水社、1996年）、これはアラン・トラクテンバーグ（Alan Trachtenberg）の著書ですが、それを石井康史さんとの共訳で1996年に出されています。生井先生のご活躍についてはご存じの方も多いと思いますが、今回はモデレーターとしてお骨折りいただいております。次にさきほどもご紹介いたしました今回の展示協力者の戸田昌子さんです。武蔵野美術大学の非常勤講師、そして東京総合写真専門学校の非常勤講師をされています。1999年に上智大学の文学部を卒業後、東京大学大学院文化資源学研究専攻の修士課程を修了されました。東京都写真美術館の展示協力者としてはこれまでに「プレス・カメラマン・ストーリー」（2009年）、そして「幻のモダニスト 写真家堀野正雄の世界」（2012年）の展示構成や論文の執筆をしていただきました。共著として『写真経験の社会史—写真史料研究の出発』（岩田書院、2012年）を出版されています。次に小林美香さんです。東京国立近代美術館の客員研究員として、2010年からお仕事をされています。2007年の秋にはアメリカの国際写真センターで写真展「Heavy Light: Recent Photography and Video from Japan」（2008年）の準備に携わっておられます。著書に『写真を〈読む〉視点』（青弓社、2005年）、共訳書にジル・モラ『写真のキーワード』（昭和堂、2001年）がごございます。次に写真家の百々新さんです。1995年に写真展「上海新世紀計画」でコニカプラザの「新しい写真家登場」のグランプリを獲られ、そのあと大阪芸術大学をご卒業されました。そして、2000年に日本写真協会の新人賞、2012年には第38回木村伊兵衛写真賞を『対岸』（赤々舎、2012年）で受賞され、若手写真家のホープといってもいいような、今後の活躍が期待される方です。さきほども申し上げましたように、本日は生井先生にモデレーターとして、このシンポジウム全体の方向付けと展開をお願いしたいと考えております。そういう意味でのモデレーターという役割を無理矢理お願いした次第です。生井先生、それではこれからどうぞよろしくお願いいたします。

生井： よろしく申し上げます。本日の議論に先だって、この催しの特徴と今日の議論の大ざっぱな構成についてお話ししておきたいと思います。おそらく今回の展覧の特徴でもあると思いますが、岡村昭彦は生前、大変高名な写真家でありジャーナリストでした。彼が寄稿した雑誌などではたいてい、表紙や広告の筆頭かそれに近いところに彼の名前が掲載される、と言えわかりやすいでしょうか。しかし今日、彼の名前は必ずしも広く知られているとはいえま

せん。ということは、今日のこの会場にもおそらく二種類の聴衆の方々がいらっしゃるということになるでしょう。すなわち彼の生前の活動や存在をご存じだという世代の方々と、これまで彼の存在をほとんど知らず、この展覧を事実上初めてのきっかけとして知ったというみなさんです。

岡村は、自分では「戦争写真家」(ウォー・フォトグラファー)を名乗っていました。今ではこれを自称に用いる写真家は、ほとんどいないように思われます。戦争に対する社会の姿勢や認識も大きく変わりました。

岡村の場合、彼が「戦争」というときに多くの人々の脳裏にまっさきに浮かんだのはベトナム戦争でした。ところが、これはのちほどお話しますが、実は彼とベトナム戦争の関わりは必ずしも長くはありません。関わりは質は大変濃密でしたが、時間という点だけならば実は意外なほど短い。というのも彼は南ベトナム——当時の通称ですね——の政府から何度も国外退去・入国禁止措置を受けていたからです。では、にもかかわらず彼の名前や存在やイメージがベトナム戦争と切っても切り離せないものになっているのはなぜなのか。そして、こうした問いかけや彼の作品や生涯は、さきほど触れたような二種類の聴衆のみなさんにとってどのような意味を持つのか。

こんなことを脳裏に置きながら、今日のシンポジウムではまずこの展覧会についての話から始めて、これまでの岡村昭彦のイメージに触れ、そこから少しずつ離れながら、今私たちにとって岡村の仕事は何なのか、彼という写真家は誰なのかということを経験的な角度から検討できればと思います。そういう訳で、まずは戸田さんにこの展覧会開催までの経緯その他を紹介していただき、次に私から岡村と切っても切り離せないベトナム戦争について簡単なブリーフィングをいたします。それがいわば滑走路のようなもので、そのあと小林さんと百々さんにそこから離陸して自由に語っていただければと考えています。では戸田さん、よろしく申し上げます。

岡村昭彦の写真をどう見るか

戸田昌子

戸田：よろしくお願ひいたします。戸田昌子と申します。私が岡村昭彦という人を意識してから、実は30年ほどの時間が経っているのですが、展覧会自体の準備期間というのは短く見ても3年くらいで、始まるまでがとても大変で、始まってみたら実のところ大変静かに進行していった展覧会でした。かえってドキドキしていたというか、お盆明けまで展評も出ないですし、会場をのぞいてみると若い人たちがとても真剣に見てくださっている感じがあるのですが、メディアへの露出はやっぱり少なかったというところがあります。それにもかかわらず、予測より多くのお客さんが来てくださっていて、若い人たちにも思ったより多く来ていただきました。しかもみなさまとても真剣で、私がお客さんをご案内していても声がうるさいと怒られてしまうくらいでした。

一方で、この展覧会について岡村昭彦を直接に知っている世代の

方々がどのように受け止められたのかということも興味がありました。岡村昭彦は1985年に亡くなってから来年で30年が経ちます。岡村はご存じのようにベトナム戦争の報道写真で広く知られた人です。1962年にほとんど初めてカメラを手にしてタイへ渡り、ラオスを経て、63年にベトナムに入る。そして、64年にアメリカの写真雑誌『ライフ』で衝撃的なデビューを飾ります。65年に南ベトナムを入国禁止になってからも、ドミニカの革命やビアフラの独立戦争、北アイルランド紛争などを取材している、戦争報道を専らにした写真家ということになります。けれども、それらの仕事はほとんど60年代の仕事です。1970年代に入ると、まとまった写真の発表はいくらかありますが、写真の発表よりも勉強会などにシフトするので、岡村の写真が撮られたのは10年から15年という非常に短い期間です。なので、今回ご遺族の元からお預かりしてきた5万点の写真というのはほとんどその時期のもので、つまり、1980年代においては、岡村昭彦という人は消えていたと言ってもよいと思います。しかも、85年には亡くなってしまおうということもある。死後になって大きな展覧会がいくつか行われてきてはいるものの、例えば新宿の小田急百貨店で1990年に開かれています^{❖1}が、やはり同時代のもではなかったということがあって、写真家の大石芳野さんのお言葉ですが、「写真界やジャーナリズム界にとっては過去の人だった」というような言い方が正直な受け止め方だったと思います。

❖1 「岡村昭彦死後5周年を記念して 岡村昭彦写真展」(主催：びいはいふ文化事業倶楽部、1990年3月21日～4月1日、小田急百貨店 新宿店)

その大石さんが本展の開催にあたり、「それが今になって突如として現れて驚いた」とおっしゃっています。大石さんはその再会をうれしかったと言っていますが、実際、うれしくなかった人もいたのではないかとというのが岡村の独特なところだと思います。岡村がどのような人だったかという、私はほとんど会ったことはないのですが、身近な人たちからいろいろ聞かされてきました。とてもアクが強く、兄貴風を吹かせて人を威圧するようなキャラクターだったという言い方をする人もいるし、借金ばかりだったとか、人に迷惑をかけても人柄で片付けてしまうような山師的な人だったみたいで、自分で、「笑顔は国際報道写真家にとってのパスポートだ」と言ってしまうくらいなのです。だから、恨まれていたとか、こてんぱんにされたという話は山ほど残っている。フリーランスの戦争写真家だと自ら名乗って、自分のお金で命を張るジャーナリスト。『ライフ』に何度も写真が特集されるなど、当時はトップジャーナリストだったと言っていると思います。

そういう人が30～40年の沈黙を破って帰ってきた。同じような印象を持った人は実際多かったようです。もちろん、それはメディアを通して岡村を見続けてきた人、気にしてきた人と言った方がよいかもしれませんが。私が初めて岡村の未発表の写真を見せていただいたのは、4年前の2010年4月1日のことでした。岡村の写真が東京都写真美術館に預けられることになり、その調査のためにご遺族のお宅にうかがって作品を見る機会があったのですが、正直とても驚きました。というのは、それまで私が思っていた岡村の人物像から想像したような写真や既発表の岡村の写真とは、かなりかけ

離れていたものがそこにあるという感じがしました。そのときの印象では、岡村の写真ではないものが少なからず混ざっているのではないかとさえ思い、あとになってから、いや、そうではないと思うようになったことがあります。今回はそのときの印象をなぞろうとした部分もあるし、長年、岡村の写真を見てきた私でさえ、ちょっと違うのではないかと思うようなものを、これもまた岡村の写真だ、というよりも、これこそが岡村の写真なのだと言い換えるような作業として、この展覧会の準備がありました。そこで、展覧会が金子さんによって企画され、それにご協力することになったときに、当初から未発表写真をできるだけ使うということで合意していました。やはり当初の印象、未発表写真の強さというのがすごくあったのです。けれども、それにはとても大きな不安もありました。というのは、作家が生前に発表しなかった写真を死後に発表するというのが、作家の表現意図に反するのではないかという懸念があったのです。ただ、岡村が亡くなったあとの未発表写真の公開自体はすでにあります。『岡村昭彦報道写真集』（講談社、1986年）や『岡村昭彦集』1～6巻（筑摩書房、1986-87年）には未発表の写真がかなり使われています。けれども、それからしばらくのあいだ、そうした発表がない中で、写真を取り巻く環境が大きく変わったということがあります。東京都写真美術館もできて、写真を報道や記録として見る他に、アートとして見る見方が広まり、写真研究も進んできました。その中で、東京都写真美術館で展覧会をすることになった訳です。

実はもう一つ難問があって、展覧会自体に対して岡村がとても否定的だったと言われていることがあります。作家が生前発表していなかった写真を使うということについては、岡村はいわゆるアート系の作家ではないので、記録性を重視するという観点から倫理的問題をクリアできるだろうと判断しました。けれども、展覧会を否定していたということに関しては悩まされたのですが、昔のようにグラフ雑誌がしのぎを削る時代ではなくなっているということもありますし、東京都写真美術館では報道写真の展覧会もたくさん開催され、岡村の時代にはなかった写真専門の美術館がこういう風にできているので、岡村自身がそういうことを予測しなかったということもあるかと思い、開催という結論に達しました。

今回は、セレクションの基準作りというのが一番大事なところでして、これが実際のところ一番難しかったのですが、3項目ほどレジュメに挙げさせていただきました。まずは、現代的な目線ということ、次になるべく鮮明なカラーでということ。つまり、ベトナム写真を中心にはせず、回顧展型式で全体像を見せる。それから岡村の写真論をできるだけ参照する、という3項目です。現代的な目線ということから言えば、カラーを使うことをまず決めました。それには理由が二つあって、今の人はモノクロームの経験値が生活の中にまったくないので、モノクロームを非常に古くさく感じてしまうということがあります。なので、せっかく大きな回顧展をやるのに、大石さんが言うような過去の人と思われてしまうのは残念というのがその理由です。そこで大事なことは、岡村が自分自身はカ

ラーのメンタリティを持つ作家だと言っていたことがあります。これは要するに自分はカラーを主にする写真家であるということです。岡村はバイオエシックス（生命倫理学）を提起するなど、とても先見の明がある人なのに、写真だけが昔の報道写真風のモノクロームやくすんだカラーだったり、被写体もはるか昔に終わっているベトナム戦争が中心になってしまうと、死後30年経った岡村を若い人に向けてアピールできないと思ったということがあります。そうしたことを踏まえて、多少恣意的ではありながらセクションの基準を作っていました。

選ぶ上で難しかったことがもう一つあります。それは、岡村は自分の写真論を強く持っていたことです。けれども、実際に岡村の写真を見ると、これが報道写真だという岡村の思いと写真そのものがずれているところがあるように感じる。つまり、言葉と写真がずれている。言葉が先行していて、写真が追いついていないと感じることが以前からありました。なので、今回未公開写真を見ていく中で、岡村の写真論を証明するようなものが出てくるのではないかと期待していたところがありました。ただ、実際にはそういうものがたくさん出てきたという訳ではなかったというのが結果としてあります。とはいえ、はっきりわかったことというのは、岡村の写真論自体は1960年代後半になってから作られたもので、特にアイルランド以降の写真の中でそうしたものがはっきりと出てくるのですが、初期の64年頃までのベトナムの写真とは明らかに方法論が変わっていたということです。岡村はモノクロームとは異なるカラーの戦争報道の方法論というものを確立しようとした作家だったと私は考えていますが、今回の展示では最初の1点がモノクローム、続く181点がカラー、最後の部屋で100点のモノクロームを出して、カラーとモノクロームの差を見せようとしたところがあります。

お配りしたレジュメを見ていただき、岡村がどのような写真を作ろうとしたのか確認したいと思います。レジュメに「ドキュメンタリー・スタイルからカラーの戦争報道へ」と書きましたが、岡村が登場する頃の主流の報道写真の作り方をここでは「ドキュメンタリー・スタイル」と呼んでいます。その特徴は、一つにはモノクローム、次には決定的瞬間、そしてヒューマンイズムの表現というものがああります。それに対して岡村はモノクロームをカラーに変換していく、決定的瞬間を外していく、つまりアンチクライマックスとやり替

えていくのです。それで、三つ目に人間の感情ではなく行動を撮るということをやっていきます。このあたりは写真を見ながら話したいと思います。これは《恐怖に顔がひきつる政府軍兵士、南ベトナム、1965年》【図1】というもので、モノクロームのパートに出ています。これは岡村にしては非常に珍しい写真です。インパクトのある写真で『南ベトナム戦争従軍記』（岩波書店、1965年）にも出てく



図1 岡村昭彦《恐怖に顔がひきつる政府軍兵士、南ベトナム、1965年》個人蔵

る写真ですが、人間の顔をこのように望遠レンズで切り取って、しかも表情の変化を追いかけて3カットも撮っている中の一枚です。これは非常に珍しいことで、ほぼ顔だけのクローズアップは岡村の5万点の写真の中にそれほどありません。全体像を大切にする作家なので、このような写真は私にはほとんど他に記憶がないです。これはまさに出来事が起こった瞬間の写真で、決定的瞬間と言っていると思います。

モノクロームは決定的瞬間で人の感情に照準している、表情というものを撮っているという意味で、非常にモダニズムの時代の写真だと思えますが、そのような決定的瞬間ということかというと、この次の写真もその種の写真です【図2】。「ビアフラの倒れし兵士」と身内では通称している写真ですが、ナイジェリア内戦、つまりはビアフラ独立戦争を岡村が取材し、目の前でビアフラ軍の兵士が敵陣へ突撃するのです。



図2
岡村昭彦「ナイジェリア軍の機関銃に左胸を撃ち抜かれて倒れるビアフラ軍の兵士。ビアフラ、1969年」
東京都写真美術館蔵

すると向こう側からナイジェリア軍の銃弾が飛んできて、兵士の左胸に当たったように見えたと言っています。それで兵士はこちら側を振り返り、自分の胸をちょっと開いて、下を見てまるでスローモーションのように倒れたと。いわゆるロバート・キャパ (Robert Capa, 1913-1954) の《倒れし兵士》と言われてきた写真、最近では《崩れ落ちる兵士》と言いますが、あの写真を彷彿させるということで、岡村を和製キャパと呼ぶ人もいます。最近ではキャパの写真は演習中に転んだだけの写真と言われていて、キャパの写真はそれにもかかわらず、いかにも人が死ぬ瞬間、戦場での死を写しているように見えるところに特徴がありますが、岡村の写真はもっと何だかよくわかりません。本当に胸を見ているだけのようにも見えるし、まさに人が死ぬ瞬間という感じがしないところがおもしろく、違うところだろうと思います。岡村はこの写真を撮ったときに決定的な瞬間を撮ったというよりも、後悔のような、とても不思議な感慨を覚えたというようなことを語っています。人間が土に帰る詩のように感じたと言うのです。クライマックスの瞬間ではあるのですが、その中でそうでないものを見ようとしている。これは詩なのだと言います。その意味でこれは岡村にとってはアンチクライマックスの写真なのです。

よく勘違いしている人が多いと感じるのが、岡村の写真論の中の「証拠力のある写真」という言葉です。この「証拠力のある写真」というのは、さきほどまで言ってきたような決定的瞬間だと思込んでいる人が非常に多い気がします。つまり、衝撃的な何かが起こっている、まさにその瞬間という写真です。でも、岡村の「証拠力のある写真」というのは次のような写真なのです。これは拷問に使われた水を飲むアヒルを写したベトナムの写真で『ライフ』に発表されました【図3】。ベトコンと呼ばれる解放戦線の兵士だと疑われ、

図3

岡村昭彦《カンボジア国境近くの解放区の農村で、政府軍は穴に隠れていた若い農民を捕らえた。「ベトコン」被疑者であるとして、仰向けに倒して顔に布をかぶせ、その上から水を注ぐ拷問を行った。その水をアヒルが飲む。南ベトナム、1964年5月》
東京都写真美術館蔵



図4

岡村昭彦《ベルファストの中心街で爆破事件があった。予告電話と同時に軍隊が全ての建物からドネゴール通りまで退去を命じた。市庁舎の前を去りゆく人々。ベルファスト、北アイルランド、1976年》
東京都写真美術館蔵

水責めの拷問にかけられて吐かされる訳ですが、この写真自体は正直言ってインパクトには欠けるし、一瞬何が起きているのか非常にわかりづらい写真です。よく見て、解説も読まないの意味がなかなかわからない。アンチクライマックスの写真と言ってよいと思います。けれども、ベトナムでいかに愚かしいことが行われているということはわかる、非常に知的なよい写真です。センセーショナルな写真ばかりを求めていると、岡村が言う「証拠力」ということの意味は全然わからないと思います。

続いて、北アイルランドのベルファストでIRAによるテロが相次いでいる最中に撮られた写真ですが、さらにわかりづらいです【図4】。これはベルファスト市庁舎の裏側で、爆破予告による退去命令があり、装甲車が人々を追い立てている訳です。けれども、装甲車はどこにも写っていない。一瞬、朝の通勤ラッシュのようにも見える奇妙な写真で、けれども誰もが同じ方向を向かって歩いている。しかも誰も走っていないのです。その奇妙さというのはいえ言われぬものがあります。それがこの写真のおもしろさというか、よさだと思うのですが、やはり写真というのは、見入らせる力があるというのがよい写真ですね。ぱっと見てすぐわかる。すぐ忘れてしまうようなのはよい写真ではない訳です。岡村の写真はふっと通りすぎそうだけど、あれ？と思って違和感を覚え、見入ってしまい、よく考えて、キャプションも読んで、なるほど、と思って見ている時間があります。その時間の中で、初めて現場のリアリティというのが

ぐっとこちらに入ってくる。そういうよい写真ではないかと思います。つまり、戦場に生きる人々のリアルがこちらに入ってくる写真ですね。

これは北アイルランド紛争で警官隊に水をかけている写真ですが、これも日常の中の戦争という写真です【図5】。よく考えさせる写真で、こういう写真を見ると私はベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht, 1898-1956) の「叙事演劇論」を思い出します。ブレヒトは日常性の延長上に演劇の世界



図5

岡村昭彦《警官隊に水をかける、ロンドンデリー、1969年》個人蔵

を作り出すために舞台から緞帳を排除した劇作家です。つまりは演劇からカタルシスを追放しようとした人ですが、岡村が涙の写真を用心するのもブレヒトの「叙事演劇論」に近いものがある。つまり、涙というのはカタルシスだから、人は涙を流して感じてしまうとそれ以上考えなくなってしまう。満足して安心して家路についてしまうのです。岡村の弟の春彦さんは演劇人ですし、岡村自身も演劇の舞台にとっても興味を持っていたので、岡村の写真論はブレヒトの「叙事演劇論」から出ているのかもしれないと私は思っています。日常と戦場の連続性を見せるということ。カラーを使うのも同じ理由です。カラー写真は日常の色だから、テレビはカラーだから僕はカラーを使うと言っています。もちろん、彼が最初に紹介された『ライフ』がカラーを使っているということも重要なこととしてあると思いますが、岡村が初めてカラーを使うのは『ライフ』掲載よりも先なのです。

もう一つ、岡村の写真論として、異常なアングルを避けるというのがあります。これはドミニカに移民した日本人家族の写真で、ドミニカ革命の裏側でこういう写真を撮っています【図6】。非常に記念写真的な撮り方ですが、今ではこういう写真は表現として認められてきています。

例えば、江成常夫さんの〈花嫁のアメリカ〉がすぐ思い浮かびますが、記念写真的な、何でもない撮り方は、1965年当時はやはりアマチュアっぽすぎてなかなかできない訳です。でも、岡村にとってこれは主語と述語の写真ということで、日本人家族が日本ではなさそうなところで立っただけでわかることがたくさんあるから、それ以上はいらないのです。形容詞のない主語と述語だけの写真といってよいと思います。

これもそうです【図7】。柿沢健十さん。インドシナに残留し、抗仏戦争に参加して、記憶喪失になった旧日本軍の兵士ですが、彼の帰国運動に関わります。彼を連れて靖国神社に行くのですが、そこで英霊が生きて帰ってきたぞとやる訳ですね。これも主語と述語だけの写真と言ってよいと思います。表情も非常に曖昧で、この人がぼやっとしているものもありますが、顔にピントが合っていないのです。岡村のすごいところは、ピントが合っていないこのカットを1点だけ撮って、他は別のカットを撮ってしまうところで、あと1、2点撮っておいてくれれば、もうちょっとピントが合っていたのにとか、そう思うことが今回すごく多かったのです。岡村にとっては顔にピントが合っていなかったのはおそらく誤算だと思いますが、菊の紋章の幕と柿沢さんをコントラスト

図6

岡村昭彦《山間地ハラバコアの日本人コロニアに住む日本人移住者の家族。日本からのドミニカ移民はトルヒーヨ体制の1950年代に始められたが、最大18ヘクタールの優良農地を無償譲渡するなどとした日本政府の募集要項は守られず、日系移民は地元民との軋轢を抱えていた。2006年になって日本は正式に謝罪している。ドミニカ共和国、1965年》
東京都写真美術館蔵



図7

岡村昭彦《太平洋戦争終結直後、味方によって置き去りにされインドシナに残された元日本兵の柿沢健十はラオスで抗仏戦に参加したが、フランス軍による激しい拷問により記憶を失った。ラオスのサバナケットにたどり着いたが、言葉を話せず日本人であることもすっかり忘れていた。支援者の運動によって1977年3月、帰国を果たす。東京、1977年》
東京都写真美術館蔵

してあるということで、充分なのだろうなと思います。岡村はその意味で、表情になかなか照準していかないところがあるので。

これも日常的なアングルという点で言えば、そうなのだろうと思います。『ライフ』に発表されたハインツ中尉という人が亡くなったあとに撮られた写真です。見方としてはひょいとのぞき込んだ感じの何気ないアングルで、しかもカラーだということがとても重要な問題ですね。『ライフ』がカラーを多用し始めるのは1960年代に入ってからですが、特にアメリカ兵の死体の写真がカラーで発表されるっていうのは、『ライフ』ではなかったことです。ちなみにこの当時のモノクロームというのは、特にアメリカではプロの色です。一方でカラー写真自体は1950年代、60年代にはアメリカの一般家庭ではもう普通で、日常の色なのです。つまり、アマチュアはカラーで撮る、日常の写真で言えば広告写真ですが、それが全部カラーで撮られている訳です。一方で、アートや報道の世界では、感度やプリントの美学の問題があって、どうしてもモノクロームが主流だった。つまり、プロがモノクローム、アマチュアがカラーという棲み分けがあったくらいの時代において、アマチュアのイメージがあるカラーで、アメリカ人の死体が突如として日常の中に入ってくる。それが岡村のインパクトだった。そのあたりがキャパの時代の報道写真を新しくしたと言われた理由なのだと思います。

これは今回外した写真ですが、デュープなのですね【図8】。つまり、オリジナルの写真原板が見つからなかった写真です。顔のあたりも汚くなっていて、どうしても印画紙に焼くことができなかったということもありますが、同時に涙の写真だということもありました。岡村が言うには、南ベトナムで政府軍のかなり老いた兵士が自分の子供を亡くしてしまう訳です。それで、どうしてもこの子を撮ってくれと岡



図8
岡村昭彦《死んだ子を抱く兵士、南ベトナム、1964年頃》
個人蔵

村に向かって差し出してきた。だからこれを撮った。ベトナムの民族の悲しみというものを表現している「涙の写真」だから僕はこれを使うと。けれども、一方で「涙の写真」自体には非常に否定的です。人の同情心を突き動かしてしまうからです。それは非常に危険だということで、5万点の中で私が見たのはたぶん30点あるかないかくらいの量しかありませんが、それほど人の表情や涙を撮っていません。

これも実は外した写真で【図9】、代わりに入れたのがこちらです【図10】。なぜ外したかという、やはりデューブしかなかったという最大の原因がありますが、もう一つ理由があって、これはベトコンと疑われた農民の拷問の写真です。この人は実際、被疑者なので、ただの農民なのか、そうではないのかよくわからない。一方で代わりに入れた写真の人物は明らかに解放戦線の兵士です。この人のまなざしは、自分が処刑されることがあっても仕方がないというか、ある種、覚悟している人のまなざしです。それに対して、外した写真の人物は自分がベトコンではないと言っているのか、あるいは実はベトコンだけれども、それを絶対言わないと決意しているのかよくわかりません。その曖昧さがこちらの同情心をかき立てるのではないかと。感情的にさせるのではないかと、この写真を見ていて私は強く感じたのです。これがもう少し違うトーンで焼ければ考え方も変わった気がするのですが、以上のようなこともあって外しました。代わりに入れた写真はもっと明快で、この人はこのような目に遭ってはいけないのだと私たちが抗議するためには、戦争をやめさせなくてはいけない訳です。つまり、こちら側にも責任が生じるのです。岡村が追求しようとしたのは、単にベトナムはかわいそうとか、そういうことにならない写真だと思いますが、外した写真にはどこかそうした要素が感じられ、岡村自身もこの写真については、一言もよい写真だとは言ったことがないということもあって外しました。

今回の展示のコンセプトというのは、大きく言うと、現在の日常に40年前の戦争を接続するにはどうしたらよいか試したということ。それから、岡村は『ライフ』の写真の組み方としてフォトエッセイという手法を用いているので、その一つ一つのフォトエッセイを解体して、岡村の思想や人生などを辿りながら見ることのできる一つのシークエンスに組み直そうとした、ということがありました。フォトエッセイの中では重要な写真でも、シークエンスに組み直すときと少し違って見えてくるとか、あるいは誤解を与える、今ではこの写真はちょっと流行らないということもありますが、そのようなものを外しながら、一つの大きな物語、岡村が考えてきたことを追求できないかという思いがありました。その中では、40年前のベトナム戦争を今の私たちの日常にどのように接続することができるの



図9
岡村昭彦《若い農民、南ベトナム、1964年頃》個人蔵



図10
岡村昭彦《ひとり捕虜となった解放戦線の兵士は、仲間7人の遺体を検分させられた。南ベトナム、1964年頃》東京都写真美術館蔵

か。あるいは接続すべきなのかと考えていく中で、「日本人と戦争」ということはテーマとしてずっと考え続けていました。

最後に、岡村昭彦の写真は5万点と言いましたが、アーカイブとしてこれからいろいろな読み方をすることが可能です。その中には私が言ってきたようなものの見方や、今のみなさまの——岡村の死後30年、ベトナムの取材からは50年という時が経っていますが——そうした時間のあいだの視覚経験が非常に重要な意味を持ってくると思います。つまり、時を経て私たちの物の見方が劇的に変わっていく。昔、感動したものに感動できず、なんでもないと思ったものにどきっとするとか。結局、写真を見るとはそういうことです。岡村の写真を見ている、その中にいろいろな写真が重なって見えてくる。例えば、ベトナム写真だったらエディ・アダムズ (Eddie Adams, 1933-2004) やフィン・コン・ウト (Huynh Cong Út, 1951-)、ソンミ村の虐殺事件の写真が重なって見えてしまう。あるいは、アイルランドやアメリカの写真にはロバート・フランク (Robert Frank, 1924-) や松江泰治 (1963-)、そして、ビアフラやエチオピアの写真には、私はどうしても百々新 (1974-) さんがだぶって見えます。という訳で、百々さんに今日来ていただいたのですが、30～40年の時を経て、そのあいだの視覚経験を無視せず、岡村の写真を見ることがどういう風にできるのか考えました。その結論については、みなさまに展示を見て考えていただければと思います。ご静聴ありがとうございました。

ベトナム戦争の世界史

生井英孝

生井: どうもありがとうございました。非常に示唆的なお話でした。岡村昭彦の時代と今のあいだには大きなずれや距離があります。そのずれの中には写真と社会、あるいは文化の関わりや歴史的な変容というものも含まれるでしょう。ここから一気に小林さんたちのお話に飛び立ちたいところですが、その前に確認というか、私からベトナム戦争と岡村昭彦についてお話しておきたいと思います。

さきほど岡村昭彦の世間的なイメージと実際の活動にはずれがあると申しましたが、ベトナム戦争にも同じようなずれがあります。その典型が「ベトナム戦争とはベトナム (北ベトナム) とアメリカが戦った戦争である」という誤解です。

確かにアメリカ軍は、最盛期にはのべ人数で年間50万人からなる兵員を投入して南ベトナムに駐留し、戦闘を展開しましたが、その際の「敵」の多くは北ベトナム軍ではなく——つまり軍服を着た正規軍ではなく——南ベトナム民族解放戦線という、制服もなければ制式の軍備も軍装も持たないゲリラ集団でした。というのも、アメリカ軍の役割はあくまで「冷戦の最前線における同盟国 (南ベトナム) への軍事支援」というものだったからです。ですから空軍の一部を除いてアメリカ軍の戦争地域はもっぱら同盟国である南ベトナムの国内か、もしくはせいぜい南北国境の非武装地帯あたりでした。またそれゆえに直接の交戦は決して恒常的ではなく、むしろ例

外というか、大半の時間は解放戦線のあぶり出しや索敵行動という深く神経をすり減らす任務に従事する、さもなくば広大な駐留軍基地の中で官僚的な仕事に憂き身をやつす、そういった状態でした。

そこで岡村昭彦の話につなげたいのですが、実は彼の『南ベトナム戦争従軍記』をはじめとする多くの文章には、しばしばアメリカの軍事顧問たちとこんな会話を交わしたとか、彼らと一緒にニョクマム（魚醤）をかけた長粒米の飯を食べたとか、そんなエピソードが頻出します。これを読むと軍事顧問という仕事が、ハリウッド製のベトナム戦争映画で見るとはまったく異なったものであることがよくわかります。軍事顧問は、対ベトナム支援の場合、海兵隊がいちばん多かったのですが、彼らは制服も宿舎も糧食もすべて現地軍、つまり南ベトナム政府軍部隊と同じで、役割は現地軍の指揮官へのサポート、すなわち文字通りの軍師役です。そのサポートぶりは徹底したもので、日本のテレビドラマに出てくるような品の悪い戯画的なGI像などとは正反対の、文字通り滅私奉公的な献身ぶりが多かったようです。で、岡村はそういう彼らと多く行動を共にし、非番のときも付き合っていたらしい。もちろん我々はあくまで彼の書いたものでしかその行動を知らない訳ですが、これは他の多くの日本人特派員たちと比べると大きく異なります。つまり、大手の全国紙の記者であれフリーの報道写真家であれ、日本から行ったジャーナリストたちの多くはアメリカ軍部隊にも、アメリカの軍事顧問にもあまり接することなく、南ベトナム政府軍かまたは韓国軍部隊に従軍することを好む傾向を明らかにしていました。それに対して岡村は、アメリカの軍事顧問たちとの付き合いを通して、彼らが総じて手詰まり状態にあることや、アメリカ軍上層部や大使館からの要請と現地軍の置かれた状況の板ばさみになっていることをわりによく知っていた。その意味で彼は日本人ジャーナリストとしてはなかなかユニークな存在だったということになります。

次にユニークなことに、岡村はベトナム戦争の決定的な転機には実はあまり立ち合っていない「ベトナム戦争特派員」でした。例えば彼がベトナムに駐在したのは1963年から65年までですが、63年秋に独裁者のゴ・ディン・ジエム（Ngô Đình Diệm, 1901-1963）兄弟がクーデターで暗殺されたときには現地に居合わせませんでした。また1965年にアメリカの正規地上軍が派兵されたときには、直前に南ベトナム政府から国外退去と入国禁止措置を受けてしまっていた。

中でも大きいのは、ベトナム戦争と戦争報道の一大転換点といわれる1968年のテト攻勢のときにも立ち合っていない、ということです。これはベトナム伝統の旧正月の休みを狙って解放戦線が仕掛けた一大攻勢で、このときサイゴン（現ホーチミン市）のアメリカ大使館の一部がゲリラの特攻部隊に占拠されるなどして、その模様を伝えたアメリカの報道が戦況に決定的な影響を与えたとされる出来事です。このときのドタバタ騒ぎのおかげでアメリカの世論も一気にムードが変わり、以後、反戦運動が勢いづいて活動家だけでなく一般社会にまで広まっていったと言われます。そして、それが今日まで続くアメリカのリベラル・ジャーナリズムへの強い批判の

実質的な出発点にもなった。つまり、これはアメリカのジャーナリズムにとっても一大転機だった訳で、ここに遭遇したジャーナリストたちは多かれ少なかれ影響されることになったのですが、このときも岡村は二度目の入国禁止措置のために出来事に立ち会っていない。さらに、このテト攻勢に先立って世界中の注目を集めた南北国境地帯付近のケサン高地戦も素通りしている、というかせざるを得ませんでしたし、さらには1973年のアメリカ正規地上軍の撤兵のときも、75年のサイゴン陥落のときも岡村は不在です。ことほどさようにベトナム戦争の重要な節目にことごとく関わっていない。

では、それにもかかわらず、岡村昭彦の名がベトナム戦争とにより深く結びついてきたのはなぜなのか。また、日本社会がベトナム戦争のことを想起するときの重要な一部を岡村が占めているのもなぜなのか。誤解だった、単なる思い込みだったというだけでは事は片付きません。他方、これから先、もっと後の世代が資料を通してベトナム戦争のことを調べては歴史を書いたりするようになれば、当然のことながら具体的なブツ、つまり重要な節目になる出来事を写した写真の残っていない岡村のことは素通りになりがちです。というのも彼ら未来の世代にとっては残っているモノ（写真）だけが歴史の痕跡なのであって、残らないモノ——すなわち人の記憶のたぐい——は初めから存在しなかったも同然になるからです。したがって、いま2014年のここにいる私たちがかろうじて保持している記憶だったり、ベトナム戦争と岡村昭彦を強く結びつけている一種の観念連合だったりするようなものは、やがては消えてしまうことになるでしょう。ですが、果たしてそうなのだろうか。つまり写真画面の中に残る過去のイメージ（像）と、人の記憶の中に残る過去のイメージ（想念）はどう関わったり、つながったりしているのだろうか。そこにはおそらく写真をめぐる問い、報道やジャーナリズムをめぐる問い、そしてベトナム戦争やその時代をめぐる問いなどが様々な層をなして積み重なっているようにも思われます。という訳で、ここで次に小林美香さんにバトンをお渡ししてお話いただければと思います。

編集と展示——戦争写真の見方と見せ方

小林美香

小林：小林です。よろしく申し上げます。さきほど戸田さんからこの展示会の成り立ちを詳しくお話いただき、生井先生にはベトナム戦争とその報道について詳細にご説明いただいたので、これ以上何か付け加えるよりも、今回は一鑑賞者として展示会を見た感想や、このシンポジウムにあたって戸田さんからいただいたレジュメに私が少し付け加えて、お二人の話に應えるかたちで進めたいと思います。私は展示や編集という形式で写真を見せることに関わる仕事をしておりますので、そうした視点から戦争に関する写真をどのように見るのかということについて、お話したいと思います。ベトナム戦争には関わりますが、岡村昭彦に直接関わらないことも話題として入ると思いますので、気楽に聞いていただければと思います。

「何これ!？」と思われるかもしれませんが、去年くらいにたまたま Facebook を経由して友人に教えてもらった画像で、すごく面白いと思ったのでご紹介します【図11】。1/6スケールですから、高さ30cmほどの戦争写真家アクションフィギュアで、いわゆる「戦争写真家」のイメージを凝縮して作られたフィギュアなのです。なぜ、これを冒頭に持ってきたかと言いますと、様々な種類の写真家がありますが、戦争に関わる写真家は、どのような写真を撮っているのか、どのようなイメージを世の中に提示しているのか、ということ以上に、その人がどのような生き様をしているのか、なぜ戦争を撮りに行くのかといった人物像にフォーカスが当てられることが多く、そうした関心からこうしたフィギュアが作り出される文脈があるのではないかと思ったからなんです。

このフィギュアはどこか映画俳優のレオナルド・ディカプリオに似ていますが、このように戦争写真家というのはフィギュアにもなり、また、映画の題材として取り扱われることも多いですね。ベトナム戦争と戦争に関することをいくつか調べていると、さきほどもこれから名前が出てきますが、ベトナム戦争の取材、撮影をしている写真家で著名な人物として、ラリー・パロウズ (Larry Burrows, 1926-1971) というイギリスの写真家があります【図12】。これは彼が1971年に亡くなる3日前に撮影された写真で、彼のポートレートとしてよく知られている写真です。彼のことを少し調べてみようと思って、いろいろネットで検索すると、さきほどのようなアクションフィギュアではないのですが、この写真を元に作られた胸像がフィギュア・メーカーから売り出されていて【図13】、左側の方が販売されているもので、右側の方が購入した人が作って、ペイントを施して仕上げたものだそうです。彼が使っていたカメラや服装を

図11 TOYMASTER 社製「戦争写真家アクションフィギュア」
<http://petapixel.com/2013/02/06/war-journalist-a-16-scale-action-figure-of-a-conflict-photographer/> (最終アクセス 2015年2月1日)



図12 (左)
 ヘリコプターの墜落事故で命を落とす3日前に撮影されたラリー・パロウズ
 Geoff Dyer, *Working the Room: Essays and Reviews 1999-2010*, Edinburgh: Canongate Books, 2011, p.20.

図13 (右)
 LIFE MINIATURES 社製胸像
 「戦争写真家、ベトナム戦争、1971年」
<http://www.lifeminatures.com/#!bust1/c24jx> (最終アクセス 2015年2月1日)

非常に詳細に再現していて、いかに彼が戦争写真家として尊敬されているかということが、こうした表現から感じとることができるのではないかと思います。このフィギュアはラリー・バロウズという名前ではなく、ベトナム・ウォー・フォトグラファーとして販売されているそうです。

話のつかみとしてこうしたフィギュアを出したのですが、なぜかと言えば、ベトナム戦争に限らず、あるいはベトナム戦争の写真が特にそうなのかもしれませんが、戦争に関わった写真家に焦点が当てられることが多いということ、あと、戦争写真家の沢田教一



図 14 《安全への逃避》と沢田。
「世界報道写真展」の会場で。1965
年 12 月
沢田教一『プライベートストーリー』
くれせんと、2005 年、p.99

(1936-1970) が自身の撮った写真と一緒に写っている写真 [図 14] も選んでみたのですが、戦争写真家として戦地へ取材に行き、その写真が世の中に流通する際に、1 枚のアイコン的な写真と共に、その写真家の姿が記憶されていくことが非常に多いのではないかと思います。お配りしたプリントに少しそれと関連したことも取り上げていて、ピューリッツァー賞を受賞したベトナム戦争の写真家として沢田教一や、さきほども名前が挙がったエディ・アダムズ、フィン・コン・ウトといった写真家がありますが、様々な写真を撮ってきた活動全体を知られ

るというよりも、1 枚の決定的な写真が世の中に提示され、その 1 枚のアイコン的な写真と写真家の姿が記憶に留められていくという仕組みやシステムがあると思います。こうした仕組みは美術館で写真を展示したり、そうした中で写真を評価する見方とは重なりつつも、少しずれていくところがあると思います。これはディスカッションや質疑応答で出てくると思うのですが、今回、戸田さんが展示を企画されて、そうした決定的瞬間やアイコン的な写真としての戦争写真から少しずれていく、そうではない写真の見せ方をこの展示で追求した面もあるのではないのかなと。意識的にそうされているのでは？というのが、この展覧会を見たときの最初の感想としてありました。

沢田教一、エディ・アダムズ、フィン・コン・ウトが撮影した代表的な写真がそうであるように、ベトナム戦争の歴史として記憶に刻まれている写真というのは多くの場合、モノクロームで撮影されている写真ですね。イメージとして、図として非常に認識しやすいというか、どういう状況で人がどのように写っているのか記憶に残りやすいもので、それがモノクロ写真の特徴でもあると思うのですね。ベトナム戦争はカラーとモノクロームで撮られているものがありますが、やっぱり、カラー写真はモノクロ写真のあり方とはかなり違う様相がそこに含まれているのだらうと思います。さきほどのお話をうかがっていて、岡村の写真のカラーのメンタリティというものを非常におもしろく感じましたし、当時はカラー写真がアマチュアの写真のような日常的な写真と結びつけられていて、いわゆるプロフェッショナルな写真のあり方とは別物としてとらえられて

いたところから、岡村がカラー写真を表現の主軸に置いていた点が、今お話をうかがって興味深く感じました。

さきほどラリー・バロウズのフィギュアを例に挙げましたが、カラー写真とモノクロ写真というところで見比べると興味深いのではないかと思います。『ライフ』に掲載されたラリー・バロウズのモノクロ写真の記事とカラー写真の記事を両方みなさまにお見せしたいと思います。ラリー・バロウズは1960年代の前半にロバート・キャパ賞を獲っているのですが、そのときはカラーで撮った写真に対して賞を与えられています。カラー写真と明記されている点に、当時カラー写真が報道で使われることが目新しかったということが表れていますね。

お配りしたプリントに賞について少し記述してあります。ピューリッツアー賞は耳にされることも多いと思いますが、もともと1917年に設立され、写真の賞が設けられるのは1942年、太平洋戦争に重なる時期です。それから写真の分野も分かれていき、1968年に特集写真部門とニュース速報部門が設けられます。私たちがよく目にする沢田教一やエディ・アダムズの写真は、ニュース速報部門で受賞した作品です。また、ピューリッツアー賞の受賞の一つの前提として、アメリカ国内の新聞社や通信社など報道機関が対象となります。これがラリー・バロウズのモノクロ写真の方で、海兵隊のヘリコプターに同乗して撮影されたものです。後にもお話しされると思うのですが、戸田さんは今回の展示を組む中で、フォトエッセイをシークエンスに組み直すということの一つの考え方として置かれていました。フォトエッセイの特徴の一つには、サイズを様々に操作したり、トリミングを施すといったことがあると思います。今回、戸田さんが岡村の未発表写真から選ぶ中で、トリミングがない状態とされた後を見比べられたのですか？

戸田：そうですね。基本的にはノートリミングです。

小林：その中でどのような発見が具体的にあったのかお聞きしたいのですが。

戸田：シークエンスというのは、基本的にサイズは変わらず同じ大きさで連なっていきます。フォトエッセイは大きさが変わったり、文字が組み合わされたりしますが、今回の展示に関して言えば、最初はフォトエッセイをいくつか積み重ねるようなかたちで展示をすることも検討していました。ですが、それをすると今まで語られてきた、発表されたストーリー以外の未発表の部分が拾えなくなるという懸念があり、今回は84パーセントが未発表の写真を使っているのですが、それだけ大量に残っているものを使うためには、フォトエッセイという方法ではなく、大きな一つの物語というか、シークエンスとして作り直すことにしました。もちろん、トリミングをしたものとしらないものの比較もしましたが、正直なところトリミングが絶対に必要だと思えるような写真がなく、今の美術館の展示の仕方として、やはりノートリミングというのが基本的な考え方だと

思うので、それにもとづいてやりました。

小林:さきほど、岡村の写真は証拠力のある写真とか、感情ではなく、行動を撮るということをおっしゃっていましたが、そうしたお話をうかがいつつ、ラリー・バロウズの記事を見ると、兵士の表情や動作に見る人の気持ちを引き寄せるような編集の仕方があって、当時はそのような編集の操作の上で、写真を見るということがなされていたのだらうと思います。特に見開きをどのように使うのかも非常に興味深いところです。例えば、大砲の位置で言えば、開いたときに一番迫力が出るように写真を配置するなど、そうしたところから編集意図を感じたりしますし、他にも兵士の視線とページの関係が、見る側はかなり心理的に迫ってくるレイアウトをしているのが、誌面構成から感じとっていただけるのではないのでしょうか。兵士の疲れた表情や嘆き悲しむ様子など、感情の部分で記事を組むことが同時代的な写真の見せ方の軸になっていたのだらうと思いますし、岡村の写真の撮り方や考え方というのは、そこから引いていくのが一つの大きな特徴だったのではないかと思うのですね。ラリー・バロウズのカラー写真に関してもう一つ言うと、これは1966年に地上で撮られたものですが、カラー写真になると兵士の感情はもちろんのこと、泥にまみれた戦地の生々しい状況が見る側に生理的に迫ってくるような力も強く感じます。カラー写真の色の出方は今の写真と大きく違いますが、カラー写真の色合いというのはどのように感じられましたか？ ラリー・バロウズに限らず、岡村の写真もいろいろご覧になっていると思いますので。

戸田:特にこの時代はグラビア印刷ということで、かなりマットで人工的な感じがします。後ろのモクモクしているところも描いたのではないかという気がするような、色が濃すぎる感じというのが当時の印刷にはあります。そのあとで印刷技術の変化などいろいろありましたが、今回はラムダプリントという、フィルムをスキャニングし、デジタルデータ上でゴミの除去や色の補正を行ってから、銀塩の印画紙にレーザー出力する手法を採用しました。そうすると、実のところ今のデジタルカメラで撮った映像に近いものが出てくるのですね。特に岡村が撮った1970年代以降の写真というのは、フィルムの現像の仕方も非常に保存性が高くなり、普通にプリントすればこのような色合いにはなりません。けれども、おそらく当時の人たちはこういう色でしか見ていないのですね。だから、そのあたりの落差というのはあって、昔の写真っぽくないという意見も結構ありました。

小林:これは私の憶測なのですが、当時の人々はカラー写真になったときに人の肌の色の違いに、強いインパクトを受けたのではないかと考えたりもします。その点がさきほどお見せした、モノクロ写真の決定的な写真として記憶されているような写真のあり方と、カラー写真で受けたインパクトの違いにも関わってくるのではないかと感じました。

この当時は多くの人々が印刷媒体を通して戦争の写真に触れているので、写真の色というのは印刷物のインクの色であり、そこで感じられる色のリアリティと今の写真のあり方のリアリティにはかなり大きな違いがあるだろうと写真を拝見しながら考えました。

また、カラー写真とベトナム戦争で一つ思い出したのが、ソンミ村大虐殺を撮った記事です【図15】。

これは資料にも少し解説を書きましたが、アメリカ陸軍の写真班だったロナルド・ハーバール (Ronald Haeberle, c.1940-) という人物が撮った写真で構成された記事で、ハーバールは大虐殺に立ち会い、モノクロームで撮った写真は従軍時に軍へ提出し、カラー写真を自分で持っておいて、除隊後にその写真を『ライフ』に発表しました。その写真がのちに反戦運動にかなり大きな影響力を与えることになりませんが、今お見せしているのが

『ライフ』の記事で、この見開きにも編集の力が大きく働いています。組み合わせ方にしてみても、飛行機が降りてくるところと、泣き叫んでいる村民の写真の組み合わせることで、視線の先にヘリコプターがあるように読者は感じます。そのページに大虐殺の場面をとらえた写真が続き、人々が倒れている写真が掲載されています。1970年にベトナム戦争の反戦を主張する芸術労働者連合 (Art Workers' Coalition) という組織が、この

写真を元に反戦のポスターを作りました【図16】。このポスターは非常によく知られていて、写真の上に文字が重ねられているのですが、質問で「赤ん坊もか? (Q. And babies?)」と書いてあって、下に答えとして「赤ん坊もだ (A. And babies.)」と書いてあります。これはテレビで虐殺に関わった兵士へのインタビューが放送され、その文言の一部が付け加えられて、ポスターに仕立て上げられたものなのです。このポスターは言葉とイメージの関係の例証の一つとして

お見せしたのですが、戦争のイメージに関わると、言葉というのは読み取り方に強い影響を与えます。これは当時の反戦プロパガンダの中で付け加えられた言葉ですが、リアルタイムで付けられるものもあり、今回の展示のように時代を隔てて付けられる言葉もあります。キャプションを作る際に留意されたと思いますが、今回の展示では写真のサイズを揃え、作品の下に少し離れてキャプションが添えられています。文章を書く上で留意したことはありますか？ 事実在即して書くということでしょうか？



図15 ソンミ村虐殺事件を伝える『ライフ』誌
LIFE, Vol.67, No.23, 1969, pp.36-37.



図16
芸術労働者連合《赤ん坊もか？赤ん坊もだ。》1970年
Century of the Child: Growing by Design, 1900-2000, exh. cat.,
New York: Museum of Modern Art,
2012, p.216.

戸田：事実というか、当時のことを私は直接知らないのですが、基本的には岡村の著作と『岡村昭彦報道写真集』を編集した暮生淳（1939-）や米沢慧（1942-）が書いたものをベースにしたというのは内容の問題としてあります。岡村がキャプションを重視したのはよく知られていることで、それは、小林さんに見せていただいたようなフォトエッセイという型式で写真を発表することを常に前提としていたからなのです。しかし、それは『ライフ』が存在した時代までのことで、『ライフ』が休刊した1970年代以降はフォトエッセイという型式を前提にできなくなります。ただ、基本的にはフォトエッセイを前提としているので、今回、見せ方としてきちんと言葉を入れました。岡村の場合、「A. And babies」のような、すごくインパクトのある言葉というよりも、何と何が問題なのかを限定していく言葉の使い方をしているように思います。なので、インパクトを与えすぎるような象徴的な言葉を使わないというのは、書く中で注意しました。

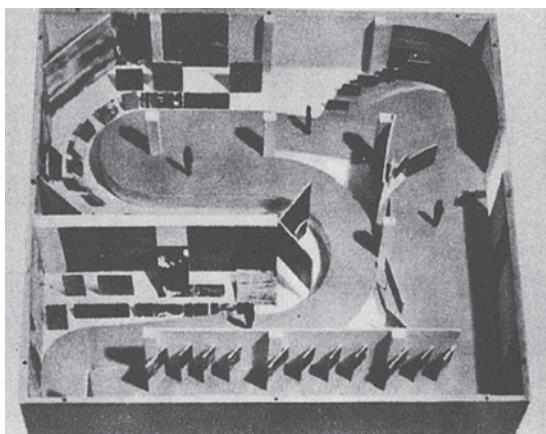
小林：話をうかがっていて興味深かったのは、岡村が展示に対して否定的だったということで、これがどのような文脈の中で言われていたのか気になります。

戸田：有名な話があります。岡村が沢田教一と会ったときに、岡村が「お前はどのような写真が撮りたいのだ？」と尋ねます。それに対し、沢田は「僕は展覧会に出すような写真が撮りたいのです」と答えました。それを聞いた岡村は「なんていうやつだ。あいつは」というような反応で、だいふあとになってからもしつこくそのことを言っていたそうです。展示に対して否定的というよりも、そういう写真を撮りにベトナムへ行くやつというニュアンスだったと思いますが、沢田の《安全への逃避》にも否定的で、主語と背景を欠いた写真、つまり、どんな風にも使われてしまうという点で否定的でした。

小林：これまでに雑誌という文脈で、写真をどのように編集するのかということに関わる資料をいくつかご紹介しましたが、私も美術館で展示の仕事に携わっていて、その中で自分の仕事としても考えることがすごく多い訳です。展示と戦争写真を考える事例として、第二次世界大戦のプロパガンダとして行われた展覧会のことを最後に少し紹介したいと思います。

第二次世界大戦のときにニューヨーク近代美術館で「勝利への道（Road to Victory）」という展覧会が開催されています。著名な写真家として知られ、当時はまだニューヨーク近代美術館の写真部門のディレクターではなく、海軍の少佐を務めていたエドワード・スタイケン（Edward Steichen, 1879-1973）が、太平洋戦争でアメリカが勝利の道を進むという非常にシンプルなメッセージを持った展覧会を企画しました。これは展覧会の会場の縮小モデルです【図17】。今回の展示では作品をすべて同じサイズで、一つ一

図 17
「勝利への道」展（1942年）会場模型
Mary Anne Stanzewski,
*The Power of Display: A History
of Exhibition Installations at
the Museum of Modern Art*,
Cambridge: The MIT Press, 1998,
p.212.



つにキャプションを添えるかたちをとっていますが、みなさまがご覧になった展覧会とは写真の大きさや導線の面で大きく異なり、パネルを並べるような展示になっています。報道に関する展示というパネル展示が一般的だと思いますが、その一つのあり方として見ていただければと思います。

この展覧会はヘルベルト・バイヤー (Herbert Bayer, 1900-1985) というグラフィック・デザイナーが展示デザインを担当していて、これは彼が展示デザインに関して作った一種の図式です [図 18]。見る人がいて、その視界に対応するように写真の大きなパネルを設置していくような展示デザインのアイデアを表したもののなのです。この考えというのは、さきほどお見せしたようなグラフィック雑誌のレイアウトの考え方とも対応しています。会場の縮小モデルを見ると、入口から出口にいたるまで写真が大きなパネルに作られて展示されています。この展覧会について長くお話するつもりはないのですが、写真を見ること、読み取ることが展示の技術とどのように関わっているのか、この展示を例にご説明したいと思います。

これは展覧会の中盤に作られた展示ですが、3枚の写真が並べられていて、立っている男性の対面するところに真珠湾攻撃の写真があり、下には日本の政治家、外交官、公使が写っている写真が配置され、キャプションには真珠湾攻撃の日付と、あたかも男性が述べているように「戦争、それは彼らが望んだことなのだ (“War — they asked for it....”）」と書いてあります。これは男性の視線の先に真珠湾攻撃の写真があり、その下に日本の政治家の写真があるという位置関係があって成り立っている展示なのです [図 19]。真珠湾攻撃に対する怒りがあって、その背後にはこういった密謀があり、この政治家は相手を笑っているというような読み取りの関係が作られているのです。今回の展示は時代を隔てたものとして作られていますが、戦争に関わる写真というのは、リアルタイムではある思想に対して煽動していくような意図の元に展示されることもあります。そうしたあり方や文脈を作っていくということに対してはどのようにお考えですか？ 今回は歴史的に整理をするという面もあったと思いますが、当時の文脈の作られ方と今それから距離をとって見るということをして、どのようなことを感じられたのかお聞きしたいのですが。

戸田：大きな問題として、ベトナムの岡村にはしないということを最初に決めました。それをずっと前提にしてきた理由というのは、まさに小林さんがお話されたような、当時はベトナム戦争に対して日本人がどのようなアクションをとらなければいけないかという

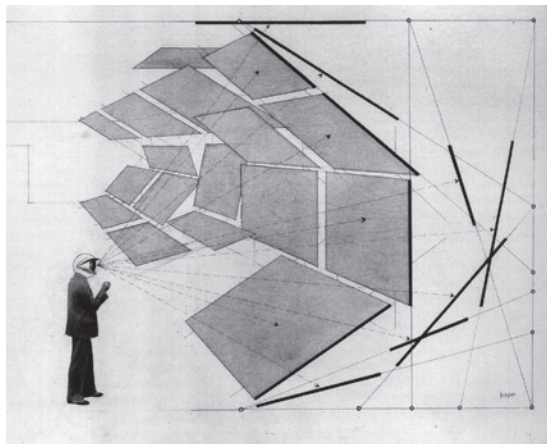


図 18
ヘルベルト・バイヤー
「視界のダイアグラム」(1930年)
Herbert Bayer,
Painter, Designer, Architect,
New York:
Reinhold Publishing Corporation,
1967, p.32.



図 19 真珠湾攻撃、「勝利への道」展会場写真
Staniszewski, op. cit., p.214.

ことが、社会的なコードの中で明快だったと思う訳です。岡村の写真には、反戦をアジテーションしていくような写真は非常に少ないのですが、そういうものとして、社会の文脈の中で受け取られてきたし、だからこそ、岡村自身も戦争写真家のフィギュア的な、非常に特徴的なキャラクターでもありました。そういう風に受け止められてきて、いろいろな文脈を身にまといすぎているのですが、やはり今の人はそのことを知りません。20代から40代、下手すると50代までそういう岡村を知らない人が主流であるというか、ある意味、岡村昭彦はかなり意図的に忘却されてきた人物だと私は思っています。そうした中で、岡村を知らず、あるいはベトナム戦争も知らないという人に、岡村の写真をフラットに見てもらいたいというのがあって、写真を同じ大きさで見せることやキャプションのこともそれに関係しています。従来の文脈から意図的に切り離れた訳です。

小林：ありがとうございます。今回は私が展示を見た感想も含め、聞きたかったことをこの場でたずねるかたちで進めさせていただきました。

生井：どうもありがとうございました。それでは百々さん、よろしくお願いいたします。

シャッター以前の写真家を考える 百々新

百々：百々新です。よろしく申し上げます。僕は1974年生まれで今40歳です。ベトナム戦争の後に育ちましたし、岡村昭彦の活躍もほとんど知らない状態で戸田さんからこのシンポジウムにお誘いいただき、初めて岡村昭彦という写真家のことやベトナム戦争について考えました。その中で、さきほどの生井先生のお話はとても勉強になりましたし、事実として知らなかったこともたくさんあります。ものすごくわかりやすく教えていただいたのですが、そういう視点では僕は話せないなので、写真そのものについて、展覧会のタイトルも「岡村昭彦の写真」ですので、少しお話したいと思います。

僕は旅をするときに本をよく読むのですが、特に開高健(1930-1989)が好きで、彼の著作に『ベトナム戦記』(朝日新聞社、1965年)があります。その中に岡村が何度も登場するのですが、開高が岡村將軍と呼んでいるのですね。あの開高が將軍と呼ぶほどの人となりをしていただきた。戸田さんから最初にお話いただいたように、岡村にはいろいろなエピソードがありますが、そもそもなぜ写真を選んだのかというのが一番興味深いところです。職業を選択し、どうやって生きていくかという中で、ジャーナリストでもいろいろなかたちがあったはずですが。その発端の話が岡村の写真を見るときに割と重要なファクターになってくるのではないかと思います。

岡村が写真を撮めるのは30歳を過ぎてからです。それまでは流転の人生を歩みますが、1929年に生まれ、戦争が終わるのが16歳

です。この16歳から30歳まで何をして生きていたのかというと、岡村の父は海軍の将校で、割と裕福な家庭に育ったのですが、医大を中退して闇医療のようなことをして捕まったり、修道院の客室係を務めたり、部落解放運動に携わったりと、多岐にわたっています。戦後の混乱の中で何とか生きていこうとしていたのだと思いますが、雑誌の編集の仕事をきっかけに写真に興味を持つようになり、土門拳(1909-1990)や三木淳(1919-1992)とも知り合います。そのときにはもう岡村の有名な「シャッター以前」という言葉が出てくるのです。

「シャッター以前」とは、何を撮るのかは言うまでもなく、対象へのアプローチの仕方が大事ということですが、岡村の写真はとても構造的になっているというか、明確にやり口を持っていたのだと思います。そのやり口というのは、戸田さんがレジュメで書いているように、モノクロームは人間の想像力を掻き立ててしまうので、絶対にカラーで撮るとか、決定的瞬間をなくし、目の前の光景をそのまま見せるとか、ヒューマンズ的表現を除外するといったことですが、こうしたアプローチの仕方というのは、絵になる写真を撮る際に重要となるキーワードをすべて排除するということなのです。もちろん、演出的な写真ではなくても、光の作用やレンズの歪み、ボケ方などで、裸眼と写真は視覚的に異なります。そうしたことが不可避的に写真の構造にある中で、それらを極力排除したまなざし、それが岡村昭彦の写真だと思います。

また、生井先生が日本人ジャーナリスト全般の話として少しお話されましたが、第二次世界大戦で日本がアメリカに負けたことは岡村にも少なからず影響していると思います。岡村は米軍に従軍することで、そこから情報を得ていた部分もあったと思いますが、岡村の中にアメリカ寄りになりたくないとか、写真をプロパガンダで使われたくないといった意識があったのではないのでしょうか。

あと、今日みなさんのお話を聞いていて思ったのですが、岡村が戦地で死んでいないということも一つのキーワードになるのかもしれない。岡村は目の前で銃弾が飛び交うような中で写真を撮っていましたが、そういう中では写真に対する確固たる考えを持っていないと戦えなかったと思います。岡村は撮影の際に35mmのレンズを使うのですが、このレンズは標準レンズより一本短いものです。その分、視野が広いのですが、対象をとらえるときには視野が広い分、一歩前に踏み出さないとほしいものが撮れないのです。ということは、もちろん戦場では危険を伴います。クローズアップで盗み撮るような、かすめ撮るような撮り方ではなく、肉体的に岡村が反応していく方法論な訳です。その中で、イデオロギーに加担するような写真を極力排除し、展覧会に出すような写真でもなく、キャパを否定したり、どうすれば証拠力があるか、どうすれば伝わるか、客観性を持って記録できるかということを追求します。これは非常に難しいことをやっていると思いますが…。

岡村はベトナムに入国できなくなると、環太平洋やアフリカ諸国、アイルランドへ向かいますが、そこにもつながっています。今回の展示では、ベトナムだけではなく、全体を見ることができず、

首尾一貫した思想に反して、写真の場合、ベトナムでの距離感をずっと維持できていないという印象がありました。やはり、ある時点から写真と言葉の乖離のようなことが生まれてきたのではという気がします。

戸田：百々さんにお聞きしたいのですが、岡村が撮ったベトナム戦争の写真を見たときに、第一線で広告写真も撮られているご自身の立場からすると、色彩のトーンはどう見えたのでしょうか？ また、ベトナムでの距離感があとになると少し違ってきているように見えるというお話がありましたが、同じことを私も感じました。

ちなみに決定的瞬間をとらえた写真というのはそれなりにあって、今回の展示では他の作品と切り離し、小さく区切ったスペースでモノクロームのプリントを見ていただいたのですが、ベトナムのカラーはどちらかというと環太平洋やアイルランド、ピアフラの写真の方に引きつけようとしたところがあります。それでも、ベトナムはベトナムで試行錯誤したので、その結果が距離感にも影響しているのかもしれませんが。

百々：さきほど少しお話ししましたが、どうしてもモノクロ写真はいろいろなことが省略され、写っている人物に注目してしまいます。それに加えて、劇的な部分や焼き込みなども含め、モノクロームのトーンで見えてしまうところがあるのですが、カラー写真は現実の続きということもあり、意識的に現実から入っていきやすい色にしているように感じました。当時のグラビア印刷とは、黒の締めり方などに少し違いがあると思いますが。

戸田：百々さんは『上海の流儀』（Mole、1999年）で高い評価を得て、先日まで地下1階展示室で開催されていた展覧会「原点を、永遠に。」（2014年8月9日～24日、主催：清里フォトアートミュージアム）にも作品が出品されていました。写真集『対岸』（赤々舎、2012年）の刊行に合わせて、銀座のニコンサロンで行われた展示を見たときに、岡村と何か共通するものを感じ、それがすごく印象に残っていたというのがあって、今回のシンポジウムへの登壇をお願いしました。

百々さんは『上海の流儀』をモノクローム、『対岸』はカラーで撮っています。さきほどお話ししたように、岡村はモノクロームとカラーの方法論を意図的に変えています。モノクロームでは象徴的で目を見張るような決定的瞬間をとらえますが、カラーでは、そういうところを外していこうとします。1960年代から70年代という時代の写真史の流れをご存じの方は、そのあたりを意識していただくと岡村の試みがいかにその時代を先読みしていたのかがわかると思います。逆に百々さんの世代の方々は元々モノクロームではなく、カラーで、それこそお宮参りの写真もカラーですよ。

百々：そうですね。もちろん、僕たちが子供の頃に撮っていたのはカラーネガです。僕が写真を始めたころは、佐内正史（1968-）などのいわゆる日本のニューカラー的な動きもあって、カラーでもいま

までのポジフィルムとは違う発色で、色の使い方が特徴的な、ある種の演出のような新しい表現が出てきた時代でもありました。上海を撮り始めたときはポジフィルムも使っていたのですが、人間の有様をどうとらえるか悩んだときに、色に惑わされず、現実に行っていることをシンプルに、事物そのものを撮るためにモノクロームを選択しました。岡村とは逆の発想ですね。一方、『対岸』はなぜカラーネガで撮ったのかというと、これは自分でプリントしているのですが、自分が馴染みのない土地だということも含め、世間的にも上海より知られていない土地なので、ここはやはり現実色で、演出は加えずにカラーで見たいという思いからカラーにしました。

今日いろいろとお話をうかがい、戸田さんが『対岸』の展示を見て、このシンポジウムで僕に話をという考えにいたったのはなんとなくわかるような気がしました。岡村昭彦には物を見る距離感やアプローチの仕方に一貫したスタイルがあり、ある種のアンチ・アメリカやアンチ・キャパといった面もあった訳ですが、世間でクローズアップされたのとは違うアプローチの中で、戦争の実情や生きるということを伝えようとした、ということを感じた展覧会でした。

ディスカッション

生井：ありがとうございます。ここまで私たち四人がそれぞれ語ってきましたので、ここから横につながる作業をしてみたいと思います。まずさきほど小林さんが最初にお話になった「戦争写真家」のアクションフィギュア。ああいうものが商品化されてコレクターズ・アイテム(?)になっているのは面白い現象だと思います。というのも、ラリー・バロウズをモデルにした、ああいうイメージこそが世間でいう「戦争写真家」の代表的・一般的な像になっているという訳ですね。戦争に魅入られて、心が取り込まれてしまった男の鬼気迫る姿。ところが岡村昭彦はというと、ああいう姿からは正反対のところ立っていました。顔立ちだって真ん丸で、目もとも愛くるしいタヌキ顔(笑)。あれでアクションフィギュアを作ってもとうてい売れそうにありませんが(笑)、実は岡村自身は「笑顔こそが国際的なパスポートだ」と言っていました。写真家にとってこの真ん丸な笑顔がなによりの武器なのだと。つまり、相手の心を武装解除してしまう。そこに、さきほどの百々さんのお話で言えば35mmで一歩ぐいっと踏み込む。その間隙というか余地を、真ん丸な笑顔でもって招き寄せるのだというふうに言い換えてもよさそうです。そして岡村は、そうやって相手の心を武装解除しながら、決してクライマックスに至らない写真、さきほどの戸田さんの印象的な表現を借りれば「主語と述語しかない写真」を撮っていた。クライマックスに至らない、時代のアイコンとかシンボルにならないアンチ・クライマックスの写真。

ベトナム戦争はクライマックスだらけの、いわゆる名作写真が多数撮影された戦争でした。バロウズしかり、沢田教一しかり、エディ・アダムズの《射殺される解放戦線容疑者》の写真なんて典型ですし、フィン・コン・ウトの《ナパーム弾の少女》もそうでしょう。しか

しそんな中であって岡村の写真を見ると、これはいったい何の写真だろう？とそんな疑問が先に浮かんでしまう。写真的にまとまってない、図像としての体をなしていない写真です。

実は岡村には、写真家としての顔の他に文章家の顔がありました。写真だけだと原稿料が安かったからではないかと思いますが（笑）、記事をたくさん書いていた。言い換えると写真と文をどちらも一人で手がけていた訳ですが、面白いことにこの文章が実に饒舌でクライマックスだらけなんですね。さきほど触れたアメリカの軍事顧問たちとのやりとりといい、どこか芝居がかっているほどです。あのころの日本の特派記者たちはアメリカの記者たちにライバル心だけは旺盛に持っているのだけど、実際にはそれを相手に向かって発揮することはなく、ただ自分の日本語の文章の中でだけ敵愾心をあらわにするようなところがありました。その中で岡村はやっぱり異彩を放っていた。ではそれに対して写真の方はどうだったか。これは小林さんや百々さんにうかがってみたいところですが、当時も今もフォトジャーナリズムで選ばれる「よい写真」と、写真雑誌などで選ばれる「よい写真」は必ずしも一致しませんよね？ これは単に制度の問題だけでなく、また写真家の資質の問題だけでなく、例えば報道雑誌と写真雑誌のレイアウトや見出しなども含めた掲載方法など広い意味での写真の展示空間のことにも関わってくるように思いますが。

百々：自分を例にすると、上海を撮ったから次の『対岸』に行く訳ですが、その制作のプロセスの中で様々なことに気づき、今後の展開を検討する中で雑誌というメディアを利用します。報道とはアプローチの仕方も違えば、取り上げられ方も異なってくると思うのですが、編集の側からと言われると僕もわからないところがあります。

戸田：金子さんにもそのあたりをうかがってみたいのですが、いかがでしょう？

金子：グラフ雑誌があった時代となかった時代ということ言えば、私自身は両方知っていますが、写真のあり方というのはものすごく変わっているのではないかと思います。単純に言ってしまえば、同じことをしても同じことにならないということだと思し、カラーを読み解く力というのも決定的に違ってきているのではないのでしょうか。カラー写真しか周りにないから、カラー写真を読み解く力というのは自然に身につけてしまいます。一方、当時はまだカラー写真というものに対して未熟であった時代です。つまり、岡村のモノクロームからカラーへということと、百々さんのカラーからモノクロームへということの違いはものすごくあるのではないかなと思いましたが。

生井：より広い展示空間という点では、小林さんいかがですか。

小林：誰がコントロールするのかという問題で、例として出したの

は、ニューヨーク近代美術館でプロパガンダとして作られた展覧会ですが、文脈を完全に企画側がコントロールした上で写真を配置するという展示空間の作り方でした。今はいろいろな展示の理念がありますが、写真が素材としてはめられていく展示のあり方というのは少ないと思います。

百々：さきほども言いましたが、今回の展示というのはベトナム戦争に終始していないので、岡村がどのような成り立ちで、何を考えて生涯やっていきたかったのかということがよくわかりますし、後半になると写真より言葉の方が立ってくるということにも少しは必然性があるのかなと思います。そういう意味で、岡村昭彦の全体像が、まさに「生きること死ぬことのすべて」、そして「世界史のシッポをつかむ」といったことがすごくよく分かる展示でした。

小林：今回の展示は岡村の写真展ではありますが、本人が選択に関わっていないという点では、構成者の文脈がある意味、支配的になるやり方ではあると思います。どのような展示でも編集でも、結局コントロールする側と、素材としてある写真の関係があって、そのせめぎ合いというのはその時々で出てくると思います。岡村はこういうかたちで写真展が成り立ちましたが、他の写真家でこういうやり方は成り立つのだろうかということをそっと振り返ってみて思ったりもしました。

戸田：いろいろな写真展に関わりましたが、物故作家の場合、シリーズとしてまとまっていて、あらかじめ作家が作ってきたかたまりを扱うというやり方は多いと思います。今回はそれとはちょっと違う発見の仕方というのが際立っていると思うのですね。選ぶ側の視点もあると思いますが、そこはすごくユニークな展覧会になったと感じました。岡村が亡くなってから30年近く経ち、もちろんそのあいだも身近な人たちの手で細々と写真展が行われています。ただ、大きなメディアからすると、消えていたとか、失われていたという要素の強い作家です。その意味で、ベトナムを撮った他の写真家とはちょっと違う、変わったポジションだったと思います。

そしてまた、このような展示はこれから増えてくるのかもしれないと思っています。つまり、もう少し前の時代の写真家ですと戦災で作品が焼けてしまい、物理的に失われているというようなことがあります。例えば、20～30年以内に亡くなった写真家で、数万点にも及ぶ作品が残されていて、埋もれさせるのは惜しいという事例が出てくると思います。今回の展示はそのうちの一例であり、岡村昭彦という写真家がベトナム報道の中で置かれている特殊な位置や、メディアに30年近く大きくは露出していないということなどを前提に、割と自由に、好き放題させてもらったという言い方が正しいと思います。

シークエンスで見せ、あまりこちら側の見方を押しつけないようにしていますが、実のところ、こういう風に見せたいという非常に強い意思はありました。それは戦争というものをきちっと見せる、

戦争の原因のようなところを見せる写真を使いたい、といったことです。そういう意味では非常に意図的に作りまし、そうした構成者の意図がすごく大きく反映されるような展覧会もこれから可能性として充分あると思うのです。おそらく、小林さんもこれからそういうことに関わるが増えてくるのではないかと思います。そうしたときにやっぱり構成者の視点や、それにもとづく展示空間の構成ということは問題になってくるのだと思います。

生井：どうもありがとうございます。そろそろ時間なので全体をまとめたいと思います。今しがたのお話からまず浮かび上がってきたのは、岡村がプリントを作らず、写真集も出していないので、撮影者自身の意図や方向性がわかりやすいかたちで残されていないということでした。第二には、それでも岡村が5万点のポジを残していて、これがあったからこそ、今回の展覧会は成り立ったということ。つまり、5万点を一つ一つ吟味し、コンタクトを見ることで、写真を撮るときの、彼の動きがわかる。すると写真集は出していないものの、岡村が何を見て何を考えていたのかを探ることができる。コンタクトを見ることは、ある意味で本人に言葉でたずねるよりも正しい何かを伝えてくれるのですね。

こうやって今回の展覧会とシンポジウムを通して見ると、岡村が「戦争写真家」を名乗ったのはどうも違っていたのではないかという気がします。それはいわば方便というか、一種の通り相場のようなものとしての肩書きであって、彼自身は写真にすべてを収斂させるというよりも、写真というものを道具的に使って何か世界に向かう扉を開けようとしていた、なんとなくそんな気がします。

最後にみなさんから一言ずつコメントをいただいて、全体司会の金子さんにお戻ししたと思います。

戸田：今回、触れられなかった部分もいろいろあります。また、最後のところで今回の展示は構成者の視点というのが割と明快にあるという話をしましたが、これは構成者が変われば、あるいは時代が数年くらいのレベルでも変わってくれば、違うものになってくると思います。今回、触れられなかったのは岡村が山岳民族を写した写真で、登壇者のみなさまには事前にポジなどを見ていただきました。それでまた別のストーリーを作ることができるのですが、今回の岡村の思想の軌跡というところからすると、どうしても違う話が始まってしまう気がしたので触れることができませんでした。そうしたものを手がかりに、また別の展開をする方が出てくればと思っています。

小林：展示に対する感想からいろいろと質問するかたちで進めさせていただいたのですが、やはり、写真に限らず、作られたものに対してそれをどう受け止めるかとか、見方を作るというのはその時々のものであって、一つの完成形がある訳ではないということはこの展覧会を見てすごく強く感じましたし、このシンポジウムでも同じことを思いました。

百々：普通、このようなシンポジウムは、展示作品を見て何を思ったのかということが話の中心になりますが、こうやって30年前に亡くなった人物のことを振り返り、写真がどのように使われ、どういう意図や発想でそのアプローチが選ばれたのかといったことも考えられるのが写真の面白いところだと思います。

岡村の写真はカラーという現実色で撮られていることで現代ともつながり、古いものに見えないという点で写真の読み解き方にも幅がありました。岡村昭彦という写真家がどういう意思でその時代を生きていたのかを知ることのできる、おもしろみのある展示だったと思います。そして、あらためて岡村昭彦の豪快さを感じると共に、写真を撮る距離感やアプローチの仕方を含めて、大変興味深い人物だなと思いました。

金子：それでは、予定の時間を大幅に過ぎておりますので、たくさんの方からご質問をお受けすることはできませんが、ご質問のある方は挙手をお願いしたいと思います。

質問1：主語と述語だけの写真という説明で、この写真家のことがよくわかりましたが、素人目で展示を見て、ピントがシャープに合っていない写真がたくさんありました。それには当時のカメラの性能や、35mmレンズの使用といった様々な理由が想像されますが、一般的に写真展というのはやっぱりピントが鮮明に合っている写真がよいとされて、プロが撮った写真というのはみんなそうだと思うしていました。もし、岡村が生きていたら出さないでほしいということもあったのではと思いますが、その一方で写真から伝わるものはよくわかって感動しました。さきほど、これはちょっとピントが合っていないけど、岡村はそういうのをあまり気にせず出したという写真をお見せになりましたが、そのあたりの技術論はいかがでしょうか？

金子：今のご質問に対しては、5万点すべてに目を通し、セレクションを主導した戸田さんにまずはうかがいたいと思います。

戸田：よい写真とはどのような写真かということですが、ピントが合っている写真が必ずしもよい写真ではないというのは、岡村が生きていた時代から30年、40年経ってきて、大きく変わってきたことの一つだと思います。岡村が初めてカメラを持ったのは1962年と言われていますが、自分の腕前を別に気にしていなかったそうです。実際に最初の頃はそんなに上手でもなく、ピントも合いません。それには、当時、カラーのフィルムは感度が低く、感度が低いとピントが合いづらいということもありました。だから逆に言うと、モノクロームのパートも見ていただいたと思うのですが、モノクロームの方はピントが合っています。技術論で言うと、そういった差がありますが、その中で、ピントが合っている写真がよい写真なのか、という問題があります。

写真に何かを感じるというのは、別にピントが合っているからではありません。ご質問にあったのは柿沢健十さんの写真だと思いますが、岡村にとっては靖国神社という場所で生きて帰ってきた英雄を撮るということが大事なのであって、それがきちんとおさえられていれば、つまり、シャッター以前の問題にもつながりますが、ピントが合っていようが、合っていまいが、感じるものは感じ、理解できる訳です。それが岡村の報道写真です。

今はカメラの技術が高すぎるので、どんなに下手な人が撮ってもピントは合います。なので、それを基準にすると岡村は下手で、もちろん、当時のラリー・バロウズなどと比べても劣りますが、そうしたことに報道写真の意味がある訳ではないと言った人だということとは確かだと思います。

質問 1: 百々さんはいかがでしょう？

百々：まあ、シャッター以前ということに尽きますが、その中での方法論として、岡村は手前から奥までフォーカスを合わせるパンフォーカスで撮っています。そのパンフォーカスをするためには、35mm という広角を使ってもある程度絞り込まないといけません。そうすると必然的にシャッタースピードが遅くなったり、ボケているというよりはブレてしまいますが、写真の使い方を考えたときに、そのマイナス部分をよしとしたのではないかと思います。もちろん、ピントは合っていればいいと思いますし、広告写真の現場では、ピントが合っていないだけで下手くそと言われます。ただ、シャッター以前という岡村の姿勢と上手い下手というのは別の話だと思います。

質問 1: ありがとうございます。

金子: 他にございますか？

質問 2: 非常に興味深いお話をありがとうございました。今日のシンポジウムも戦争の話が中心になりましたが、どうして展示の最後に島根原発のあの写真を持ってきたのかということを知りたいと思います。雑誌の『太陽』でも見ているのですが、理由を知ること、岡村のことがもう少しわかるかなと思い、質問いたしました。

金子: ありがとうございます。レイアウトに関しては、戸田さんがあの写真を最後にという意識を強く持っていたので、これはもう戸田さんをお願いしたいと思います。特に、展示の最後にある岡村が住んでいたアイルランド・アヴォカの写真からの4点というのは、ちょっとあいだを空けていて、カタログでもそこはレイアウトを少し変えています。そのことを含めた話がよいのではないかなと思いますが、いかがでしょうか。

戸田: 今回、忘れられていた写真家を再評価するという観点から岡

村が撮った写真を見ていると、時代が変わったから見え方が変わってきたと思えるものもたくさんありました。建設中の島根原発を写した作品は、やっぱり私たちが原発事故のあとの時代に生きているので、どうしてもすごく目に入ってきてしまいます。今ではみな原発建屋という言葉を知っていますが、いかにも建屋という感じの建物だということがわかるように、その脆弱さもわかるように岡村は写真を撮っています。この写真が目に入ってきたときに、こういうものをあの時代に撮っていたことに対する驚きと、原発事故を経た私たちだからこそ、目に入ってしまおうという今の状況をすごく感じた訳です。それこそが今、岡村昭彦を見る理由でもあると思います。つまり、岡村の活動を3、40年経った現在からさかのぼって見るということをした結果、あの写真がすごく目に入ってきた。なので、最後に展示しています。

質問2: ありがとうございます。

金子: もしいらっしゃればあとお一人だけ受けたいと思いますが、いかがでしょうか？

質問3: 一つだけ教えてください。カラーで撮ったものがほとんどですが、最後にモノクロームのコーナーがあります。あのモノクロームの写真はいったい何のために撮った写真だったのでしょうか？ 発表するために撮った写真なのですか？ それとも他の目的で撮られたのでしょうか？

金子: あのモノクロームのコーナーは大きく分けると左右でベトナム以前と以後に分かれていて、後年の1970年代の作品のうち、いくつかは雑誌に発表されています。また、『新生』という雑誌で発表していたときは最初からモノクロームで撮っていたことが今回発見できました。他にも、ベトナムへ行く前の初期の頃に、フォトジャーナリストとして配信していた写真には、モノクロームで撮ったものがあるようです。そのように最初からモノクロームで撮って発表することを意識したものもあります。それから毎日新聞社から出た『これがベトナム戦争だ』（毎日新聞社、1965年）という写真集がありますが、これにはモノクロームとカラーの両方で撮影されたものが入っています。ですから、モノクロームとカラーを時代というよりも内容によって分けていた感じがしますが、戸田さんいかがですか？

戸田: 初期のベトナムの写真はモノクロームとカラーを併用しています。『ライフ』に載った頃から、メインの35mmレンズを装着したライカ製のカメラに、カラーのポジフィルムをつめて撮影するようになるので、初期の1964年頃までは半分以上、モノクロームで撮られていました。そのあたりから自分の中でカラーの方法論を確立させようとカラーにシフトしていきますが、もちろん、最初はモノクロームとカラーを組み合わせて発表することを考えていたと思

います。そのため、岡村が自分自身をカラーの写真家だと言うことは、1970年代以降の活動に関する言い方であって、初期の頃とは齟齬があると思います。お配りしたレジュメにも記しましたが、そのことが岡村の写真論を鵜呑みにせず、岡村のやってきたことを正確に見ようとした理由でもあります。

質問3：どうもありがとうございました。

金子：ありがとうございました。2時間の予定が3時間近くのシンポジウムになってしまいました。本日はモデレーターを務めていただいた生井英考先生、それからパネラーとして小林美香さん、百々新さん、そして展示協力者としてもご活躍いただいた戸田昌子さんにいろいろと貴重なご意見をいただき、みなさまも岡村昭彦という人をもう一度、写真というものを通して、見直す機会やそのヒントを得られたのではないかと思います。登壇者のみなさま、ありがとうございました。それから最後までお付き合いいただきましたみなさまにも私の方から御礼を申し上げたいと思います。

※東京都写真美術館が所蔵する岡村昭彦の作品のキャプションについては、岡村が発表したテキストを参照し、展覧会開催にあたって戸田昌子が作成した。