

# 公害を語るナラティヴ

## ——水俣病・写真・ジェンダー——

信 岡 朝 子

### 1. いつも写真があった

熊本水俣病のかたわらには、いつも写真があった。

このような言い方はやや大袈裟かも知れないが、一方でこの表現は、数ある公害病の中でも、熊本水俣病だけが担った奇妙な「宿命」を示すものでもある。

「水俣」は言うまでもなく、写真家にとって途方もなく大きな課題である。底知れない闇の中に、微力な写真家たちがレンズを向け記録した。ここに並べた写真によって水俣病の何ほどのものが伝わったのか心許ないが、「水俣」と出会った写真家の側は明らかに変わった。  
(芥川 2007、127頁)

写真家、芥川仁のこの言葉にもあるように、熊本水俣病（以下水俣病）とは常に写真に撮られ続けた出来事であった。あるいは、水俣病と出会う人の多くは、目の前の対象の写真を撮らずにいらなくなる衝動を、出来事自体によって絶えず呼び起こされてきたのである。事実、水俣病との邂逅をきっかけに写真家と「なってしまった」人の数は少なくない。それは、芥川が上記の言葉を寄せた写真集『水俣を見た7人の写真家たち』（2007年）の存在そのものが物語っている。

この写真集は、2007年に水俣市の水俣病資料館にて開催された写真展「水俣を見た7人の写真家たち」を契機に出版された。写真集中にまとめられた7人の写真家たちが水俣に関わり、カメラを持つに至る経緯や動機はそれぞれに異なる。まず水俣病写真の先鞭をつけたのは、ジャーナリストの桑原史成であった。写真家を目指す無名の青年であった桑原は、

1959年、島根県・津和野に帰郷する際、東京駅で友人から差し入れられた『週刊朝日』掲載の水俣のルポを目にして、「わが身を震撼させる出会い」（桑原 1989、26頁）を経験する。郷里に戻ってからもはやる心を抑えきれなかった桑原は、すぐさま帰京して『週刊朝日』の編集部を訪ね、水俣を取材した小松恒夫記者と面会している。翌年7月、小松からの紹介状2通を携えた桑原は、水俣市立病院の水俣病患者専用病棟などの撮影を開始した。

その桑原が、初の水俣病写真集『水俣病』（三一書房）を出版した2年後に水俣を訪れたのが、当時法政大学生であった塩田武史であった。以降、撮影のために毎夏水俣を訪れるようになった塩田は、1970年4月には水俣に移住し、1973年に『写真報告 水俣 '68-'72 深き淵より』（西日本新聞社）を刊行している。さらに、1970年に患者補償運動が本格化し、患者家庭互助会が一任派と自主交渉継続派とに分裂した頃、もう一人の無名のカメラマンである宮本成美は、厚生省水俣病補償処理委員会が提示した低額補償に対する抗議活動などを撮影した。それらの写真は後に、『宮本成美・水俣写真集 まだ名付けられていないものへ または、すでに忘れられた名前のために』（現代書館、2010年）としてまとめられている。一方、前述の桑原史成の二冊目の写真集に触発されたアメリカの写真家、W・ユージン・スミスは、後に妻となるアイリーン・M・スプレイグと共に、1971年に水俣入りした。スミスらが*Life, Camera 35*などの欧米の写真雑誌に水俣をテーマとしたフォトエッセイを寄稿したことで、水俣病の存在は海外に広く知られることとなる。約3年間の滞在の後、1975年にスミスらが刊行したのが、*Minamata: The Story of the Poisoning of a City, and of the People Who Choose to Carry the Burden of Courage* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975)であった。この写真集は、その後の水俣病の写真表象および水俣病事件への国際的な認識に、多大な影響を与えた。

そのスミスらが水俣での取材を終えようとしていた1974年には、もう一人の無名の青年写真家・小柴一良が大阪から水俣に移住し、1977年頃まで水俣病未認定患者らを撮影している。ただし小柴の写真は、2007年の写真展「水俣を見た7人の写真家たち」で展示された以外、写真集な

どの形で刊行はされていない。そして、前述のスミスの写真集における「物語」の焦点ともなった1973年の熊本地裁での原告勝訴を境に、水俣病関連訴訟が未認定患者を救済する方向へと移行する中、1978年に水俣入りしたのが、やはり無名の写真家、芥川仁であった。水俣病センター相思社からの呼びかけに答える形で伊豆大島から移住し、未認定患者らやその家族たちをとらえた写真は、1980年、『水俣・厳存する風景』（水俣病センター相思社）として出版された。それから時がたち、1987年、またしても無名の写真家、田中史子が、患者掘り起し検診に同行する中で、不知火海沿岸の未認定患者らを撮影し始めた。それらの写真は1994年、写真集『生（いのち）——40年目の水俣病』（ジャパンプレス・フォレスト）としてまとめられている。<sup>1</sup>

このように、「無名の写真家」たちが連続して登場する水俣病の写真表象史をたどってみると、水俣病という出来事はやはり、写真家をいう存在を生みずにはいられない、ある種の稀有な出来事であったと言える。そうなった背景には、1956年に水俣病の存在が公式に「認定」され、桑原ら個人の写真家の活動を取り込む形で患者支援活動が徐々に広がりつつあった1960年代前後が、写真による報道、いわゆるフォト・ジャーナリズムがまだ力を持っていた時代であった点もあげられる。すでに知られているように、水俣病事件はこれまで写真以外にも、実に様々なメディアによって表象されてきた。例えば記録映画作家である土本典昭は、水俣でのロケハン进行を1964年には開始しており、以後約30年間にわたり水俣病事件に関する連作を制作し続けた。また熊本日日新聞、西日本新聞をはじめとする地方新聞社は、朝日や毎日、読売などによる全国紙の報道に先駆けて、1956年以来、水俣病事件を再三取り上げている。<sup>2</sup>さらに、桑原を水俣に誘った『週刊朝日』をはじめとする雑誌、また、テレビのニュース映像やドキュメンタリー番組等も、水俣病事件の「記憶」や「記録」の総体を形成する上で重要な役割を果たしてきた。

- 1 以上、7人の写真家たちの背景や水俣での撮影に至る経緯については、『写真集「水俣を見た7人の写真家たち」』（弦書房、2007年）巻末所収の「熊本水俣病事件の略年表」（西村幹夫作成）をもとにまとめた。
- 2 新聞報道を中心とする水俣病事件の1970年代までの「メディア言説」については、小林（2007）に所収される研究成果が参考となる。

しかし、そうした複数のメディアの中でも写真、すなわちスチール写真と呼ばれる媒体が果たす役割とは、他の視覚メディア表象と比べても独特のものがある。これについて写真家であり映画監督でもある石川梵は、写真と映画＝動画との表現上の違いについて、自身の体験をもとに次のように語っている。

石川 写真はぱっと見てもいいし、長時間眺めてもいい。一方、映像はどんどん流れますが、音楽や言葉などの表現を使い、大きく複雑なメッセージを伝えられます。ただ、1990年代に捕鯨の村取材し、モリ一本でクジラに飛びかかる瞬間を撮った写真があります。今、2時間の捕鯨のドキュメンタリー映画をつくっていますが、あの写真に勝てるかという、分かりません。想像力を喚起できるのは、実は動画より写真ではないでしょうか。（『毎日新聞』2019年10月16日）

このように、スマートフォンなどの普及により動画撮影が以前より格段に一般化した今日においても、静止画である写真の存在意義は失われていない。再生するための手段や時間に一定の制限がある動画とは異なり、静止画である写真は、動画よりも容易に鑑賞でき、観る者は好きなだけ時間を取って眺め、写真によって切り取られた瞬間に意識を集中させることができる。だからこそ、動く映像以上のインパクトを与え、出来事についてのより鮮明なイメージを、鑑賞者の内面に構築し得るのである。

その一方で写真という媒体は、動画よりも情報量が制限されているがゆえに、イメージの背後にあるコンテキストに思いを巡らせ、出来事の全体像を想像し、目の前に切り取られた場面が持つ意味を読み解くことを、観る者に否応なしに強いるという面もある。西村清和は、「写真が刻印するのは、いまカメラの目の前にあって、これと光学的・物理的に結合された世界の実在性の一断片である」（西村 1997、33頁）と述べる。その上で写真を見ることとは、写真の背後にある発端と結末で区切られたできごと、すなわち「物語」を推理し、などを解くふるまいであるとも

指摘するのである。物語の構造はあたえられているが、物語の全容はあたえられていない写真において、そこに意識的・無意識的に写りこんだ細部の一つ一つは、未知の物語を構成する「物語素」となる。その意味で、一枚の写真はいわば「物語素の束」であり、ロラン・バルトの言う「垂直な読み」を通じて、「多様な物語が語られることのできる断片」ともなるのである。(西村 1997、43-45頁)

ただし、写真が喚起する「物語」とは、スーザン・ソントグが言うように、「どんな一枚の写真にも多様な意味が含まれている」(ソントグ 1979、30頁)のために、そこから推理され、読みだされる「物語」は常に流動的で不確実なものとなる。これについて写真家の名取洋之助も、「写真は文字にくらべるとあいまいな記号です。一枚の写真はいろいろに読むことができる。読む人の経験、感情、興味によって、同じ写真でも、解釈が違い、受けとりかたに差がある」(名取 1963、55頁)と述べている。1930年代に日本で「報道写真」という用語を作り出した名取は、だからこそ、説明文によって写真の読み方を規定するやり方や、二枚以上の写真を並べて作り手のメッセージを限定するいわゆる「組写真」(名取 1963、61頁)の方法を積極的に提示した。

このように、一枚の写真から読みだされる意味の多義性ゆえに、説明文やキャプション、あるいは複数の写真の組み合わせ等によって、制作者の意図をより正確に伝達する表現形態が模索されることとなった。その一つが、テキストと写真、あるいは写真同士の組み合わせによって、読み取られるべき「物語」を特定の方向に誘導する表現方法としての、いわゆる写真集である。

写真集における「写真」は、言うまでもなく作品そのものである。(中略)そして写真集で次に重要なのはナラティブオーダー。つまり複数の写真がどんな順序で並ぶかということである。読者は小説と同様、冒頭から末尾へと読み進めることを、基本的に要請されている。それは一種の「物語」である。(今橋 2008、123-124頁)

写真集という形式に注目し、写真の物語性に関する優れた論考を多く手

掛けてきた今橋映子はこのように指摘し、写真集が、グラフ雑誌上に掲載された組写真と同様、もしくはそれ以上に、制作者である写真家の創意工夫がより直接的に投入された「物語」であると指摘する。すなわちグラフ雑誌などの場合、記事全体の構成や「物語」の在り方は、常に「複雑な編集機構と、雑誌発行元の意味や広告主との関係、果ては政治権力」によって翻弄されてしまい、写真家の意図とはかけ離れたストーリーが形成される傾向にある。対して写真集は独立した出版物であり、締め切りやページ数などにおいて雑誌記事ほどの制約がないという点において、写真家自身の裁量で編集できる余地がより多く残されており、だからこそ写真集という媒体に、「多くの写真家が最終的に惹かれていく」ことになるのである。(今橋 2008、121-122頁)

その意味で、水俣病を契機に制作された複数の写真集は、それぞれにある種の「物語」を通じて、水俣病という事件の一側面を読者に向かって提示しているとも言える。ただしその一方で、写真という媒体が「絵画やデッサンと同じように世界についてのひとつの解釈」(ソントグ 1979、13頁)でしかないのと同様に、写真集を通じて語られた「物語」もまた、写真家らによって提示された、現実世界についての一つの解釈でしかない。それは同時に、読者による多様な「解釈」にも常にさらされ続けている。さらに付け加えれば、写真集の方が写真家の意図をより直接的に反映しやすい面がある一方、それが市場に流通する出版物でもある以上、編集上の様々な制約から完全に自由になれるわけでもない。それは、制作者である写真家自身についても実は同様である。多様な文化的・社会的・政治的文脈の中で、あらゆる芸術家はその創造過程において、他の芸術作品や周囲から影響を受け続ける存在でもあり、ゆえに彼らが生み出すものは、個人の創造物であると同時に、関係性の網の目の中で生み出された「文化生産物」(cultural products)でもある。

この時、写真という媒体がもたらし得る、絵画などとは異なる「あたらしい経験」(西村 1997、25頁)について考えた時、写真や写真集の「物語」を解析する上で、もう一つの切り口を見出すことが可能である。すなわち写真が、「写真家には思いもよらなかった多くの微細なディテールを、いわば無意識に記録し撮っている」(西村 1997、11頁)媒

体である以上、創造者である写真家の意図をはみ出す形で、写真や写真集の「物語」が周囲に偶発的に「与えてしまう」影響についても、考察の焦点を合わせるといふ考え方である。

こうした前提から本論は、水俣病を表象した複数の写真集の「物語」を分析する試みの中で、手始めに、水俣病の写真表象の中でも強い影響力を持つW・ユージン・スミスの*Minamata* (1975) を取り上げる。フォトエッセイの名手とも呼ばれるスミスは、写真を通じて出来事を物語ることに最も長けた表現者の一人とも言える。しかしその一方で、スミスが、写真家としての豊富な経験とクリエイティヴな才能のもとに、イメージと文章を駆使して描き出した水俣の物語が、あまりにドラマティックで観る者に強い印象を与えたがゆえに、水俣病をめぐる現実認識の方が、それによって大きく影響を受けたという側面もある。そのスミスが水俣病を描く際に用いた物語（ナラティヴ）の構造とはどのようなものであり、それは果たして、どのような経緯で生み出されたのであろうか。本論は、写真集*Minamata*が伝える水俣病の「物語」が構築された過程を追うとともに、その流通によって何が起きたのかという点を、写真表象の創造と鑑賞のプロセスの相互作用に注目して、考察することを目指すものである。

## 2. ピッツバーグ、日立、水俣

ではここで、W・ユージン・スミスが、写真集*Minamata*にたどり着くまでの過程を概観してみたい。スミスの息子でジャーナリストでもあるケヴィン・ユージン・スミスによると、ユージン・スミスはその人生において、意外にも、日本との接点を度々持っていたようである。

私の父、W・ユージン・スミスは日本を愛していた。いろいろな意味で、アメリカよりも日本にいるときのほうが、くつろいでいると感じていたが、どこへ行っても温かく迎えられたからだろう。（中略）  
[日本との] 絆は、彼の人生の、三つのまったく異なった時期につくられてきた。1940年代の第二次大戦による荒廃の時期。1960年代の日本の産業が台頭する時期。そして1970年代の産業から環境の破壊



がもたらされた時期。(ケヴィン・ユージン・スミス 2017、11頁)

このうち、まず1940年代の日本との「絆」とは、スミスが太平洋地域での戦闘を取材する米軍の従軍記者になった時期のことである。1944年、大手写真雑誌である『ライフ』誌所属の陸軍従軍写真記者となったスミスは、サイパン島、硫黄島、沖縄などの太平洋地域での地上戦を取材した。この時スミスは、アメリカ兵のみならず、戦闘に敗れた日本兵や、巻き込まれた日本人民間人もたびたび撮影している。しかし1944年5月、自動小銃手であるテリー・ムーアの24時間を追うという任務にあたったスミスは、迫撃弾の炸裂で飛び散った金属片により左腕と口蓋、上背部を損傷し、戦線を離脱して数度の手術を受けなくてはならなかった。(センフ 2017、179-181頁)

その後、1946年から1952年まで、『ライフ』誌掲載の一連のフォトエッセイにより写真家としての成功を収めたスミスが、次に日本との関わりを持つのは、1960年のことである。編集者たちとの意見の相違等から1954年に『ライフ』誌を辞職したスミスは、1955年から約3年がかりで数万枚もの写真を撮影した「ピッツバーグ」プロジェクトでの挫折を経て、1960年、日本企業である日立製作所の社史の制作を依頼された。その前の「ピッツバーグ」プロジェクトにおいて、もともと200周年祭を迎えるピッツバーグ市史のために100枚ほどの写真を5週間で撮影するという依頼が、2年以上の歳月かけて12000枚もの写真を撮影する巨大プロジェクトへと変貌してしまったように、日立の場合も、当初の滞在予定期間の3か月は1年へと超過し、撮影した写真の枚数も10000枚を越えてしまった。結局「日立」プロジェクトも、日立を題材にしたコンパクトなフォトエッセイの制作という当初の依頼は、「日立を通して日本のありのままの姿を正確に捉え」る(岡塚 1996、8頁)という壮大な構想へと変貌し、最終的に、後にスミス自身が「失敗だった」語るほどの、焦点の定まらない成果物を残すだけとなった。(岡塚 1996、9頁)

そして、その日立で遂げられなかった思いを果たそうとするかのように、次にスミスが取り組んだのが、1970年代の水俣プロジェクトである。1970年の秋、編集者である元村和彦は、ニューヨークで開催されたスミ



スの初の大規模な回顧展*Let Truth Be the Prejudice*を日本に招待しようとしていた。1971年8月に小田急百貨店で展覧会が始まった直後に、スミスの2番目の妻となったアイリーン・美緒子・スブレイクとスミスは、9月初旬に水俣の地を初めて訪れた。他のプロジェクトと同様、当初3か月の滞在予定はやがて3年にまで超過し、滞在の長期化から制作費や生活費の不足に苦しみながらも、スミスらは『アサヒカメラ』や『ライフ』などに水俣に関するフォトエッセイを発表し、1975年には写真集*Minamata*を刊行した。(岡塚 1996/センフ 2017)

こうした経緯を踏まえて、スミスの写真家としてのキャリアと写真集*Minamata*との関係を考慮してみると、1970年代の*Minamata*へとつながる兆候は、1950年代のピッツバーグ・シリーズや、1960年代の日立シリーズにすでに表れていると言える。そのピッツバーグについては、スミスが脳出血でこの世を去る1978年に至るまで、彼がこれから手掛ける予定の「プロジェクト」のリストの中に、ピッツバーグを写真集としてまとめる構想が残されていた。(Stephenson 2001, 21) しかし、スミスがピッツバーグ市中をくまなく動き回って撮影し、自ら焼き付けた膨大な枚数の写真は、最終的に*Photography Annual 1959*に掲載された38ページ分のフォトエッセイを除いては、生前のスミスの手によって一つの作品にまとめられることはついになかった。その意味でこのシリーズは、いわばスミスの未完の失敗作にして代表作として、アリゾナ州立大学にあるアーカイヴ(The Center of Creative Photography)に、今日に至るまで保管されている。その後、このシリーズからの個々の作品については、スミスの写真展や作品集において時折公表されているが、プロジェクトの全貌や、スミスが最終的に何を表現したかったのかという点は明らかになっておらず、その意味で、ピッツバーグ・プロジェクトの作品全体としての評価や位置づけは、いまだに定まっていないのが現状である。

とはいえ、*Photography Annual*という、アメリカの主要写真誌である *Popular Photography*が母体となる写真年鑑に、“Labyrinthian Walk”のタイトルで掲載されたピッツバーグのフォトエッセイに関して、スミスは、自身の強い要望で、わずか1900ドルの報酬だけを受け取る代わりに、レイアウトに関してはスミス本人が独占的にコントロールするという権

限を得た。(Stephenson 2001, 20-21) そのピッツバーグのフォトエッセイについてごく簡単な「読み解き」を試みるならば、それはどのようなものになるであろうか。サム・ステイブンソンは、スミスがピッツバーグに魅了されたのは、この近代都市に独特の「パラドックスの均衡状態」(“equilibriums of paradox”) (Stephenson 2001, 20) が存在していたためと主張する。「脳裏に付きまとう、パラドキシカルな近代世界の構成要素——それはあの戦争以来、スミスの写真の中で構築されてきた——が、ピッツバーグ市では余すところなく表現されていた。それはつまり、栄光と絶望、生産と破壊、過去と現在、人間と機械、個別と集団、自然と人工物、といったものである」<sup>3</sup> (Stephenson 2001, 20)。例えば、このエッセイを一読して目に留まるのは、都市の近代的な幾何学模様【図1】へのスミスの関心である。とりわけ19世紀から工業都市として鉄鋼業で栄えたピッツバーグには、工場や鉄道、高速道路や高層ビルといった近代的構築物と、古くからある教会や労働者たちの住むレンガ造りの住宅とが共存していた。とはいえ、こうしたパラドキシカルな対照の明確な表現は、このエッセイ全体を通じてそれほど顕著には感じられない。そ

れはおそらく、ステイブンソンが言うように、スミスが構想していた複雑なフォトエッセイの全体像が、わずか38ページという限られた誌面では、到底表現し切れるものではなかったからであろう。(Stephenson 2001, 21)

とはいえこのエッセイではむしろ、より潜在的な形で、ある種の興味深い対照、もしくは「裏切り」を孕むようなイメージが偏在している。とりわけ、他の作品中にも見られる特徴で、スミスがしばしば選び取る光景として印象深い

### 【図1】ピッツバーグ

3 以降、英語の参考文献からの引用は、すべて拙訳。

は、ふとした瞬間に市井の人々が垣間見せる独特の表情である。例えば、子どもの顔を撮影する時、そこには往々にして、無邪気な子どもの笑顔や泣き顔、あるいは観る者を思わず和ませるような、何らかのイノセントな表情が捉えられることが期待される。しかしスミスは、そうした無意識の期待を裏切るかのように、例えば、大人びて憂いを含んだ少女の表情と、笑顔の黒人の少年たちの表情とを並置して見せる。【図2】もしくは、工場労働者を写真として切り取る際に無意識に期待されるのは、強靱な肉体を持ち、厳しい労働に汗して立ち向かう、男らしく忍耐強い労働者たちの姿であろう。しかしスミスは、黒い眼鏡を装着し、表情も感情もまったく分からない人物の姿を、あたかもトリック・スターのようにエッセイ中に繰り返し登場させる。この男性と同一人物であるかは不明だが、ピッツバーグ・シリーズのうち最も有名な写真の一つである、腕で顔を覆うようにして黒煙を前に作業する作業員をとらえた一枚は、シルエットとなっているがゆえに、労働する人物の肉体的存在感は完全にかき消されてしまい、また遠景であるために、力強さというより、まるでダンスでも踊っているかのような、軽やかでやや滑稽味さえ感じさせるような光景を形作っている。

【図2】ピッツバーグ

【図3】

【図3】ピッツバーグ

こうした、鑑賞者が抱きがちな「期待」に対するある種の裏切りを演出するような映像作りは、このフォトエッセイのみならず、スミスがその創作全般において多用する、人物の後ろ姿という構図にも表れている。【図4】正面から撮影されている時以上に、後ろ姿は、本人が意識して取り繕うことができないために、ある意味で素の部分が表出しやすい。ゆえに、表情が出ないという、人物写真としては致命的とも言い得る欠点を持つ後方からの構図をスミスが好んで撮影し、誌面の構成に選択してきた

テイル」(西村 1997、11頁)をすべて公正に写しとってしまう性質を持つことを巧みに利用した表現方法であるとも言え、写真家として優れた技能と経験を有するスミスが、写真のそうした特性を最大点に生かすことを実践した結果とも考えられる。

そして、こうした人物の後ろ姿に対する「執着」とも言えるようなこだわりは、この後の日立、さらに水俣の写真集にも反映されている。そのうち、前者である日立プロジェクトについては、ベン・マドウによるスミスの伝記の中でわずか半ページほどしか触れられていないように、

#### 【図4】ピッツバーグ

スミス晩年の最高傑作である水俣に至るまでの主要でない（もしくは商業的な）仕事として、これまでさして注目を集めてこなかった。日立プロジェクトの主な成果物としては、1962年に大阪国際見本市で配布された小冊子『Hitachi Reminder』（1961年）<sup>4</sup>と、英語による写真集 *Japan*...

4 この刊行物は、見本市での配布用ということで、いわゆるアドレス帳を兼ねた簡易の写真集という性格を持つ。ABC順のインデックスの冒頭には、日立が手掛ける機械製品の名称が英語で装飾的に羅列され、その傍らにはスミスの写真が、まるで挿絵のように一枚ずつ掲載されている。こうした構成からもこの刊行物に、写真集としての何らかのメッセージ性を見出すことは難しい。(スミス・三木 1961)

*a chapter of image* (1961)、そして『ライフ』誌1963年8月号に掲載されたフォトエッセイ、“Colossus of the Orient: Somber Beauty of Hitachi, Japan's Great Manufacture”である。これらの刊行物は、『ライフ』誌に掲載されたフォトエッセイ以外は販売用ではなく、関係者向けのごく限られた部数しか制作されていなかったことから、流通量自体が大変少なく、そうした資料上の制約からも、日立シリーズの研究はこれまでやや手薄にならざるを得ない面があったのも事実である。

よってこの写真集について、東京都写真美術館の岡塚章子が1996年に発表した論考は、写真集の内容自体の詳細な分析を試みた数少ない先行研究の一つと言える。

日本に來日した外国の写真家は、往々にして短い滞在期間で、外国人の見た、日本の珍しい風俗を捉えることが多い。しかしスミスは違っていた。スミスは日立を通して日本のありのままの姿を正確に捉えたいと思ったのである。スミスの撮った写真には一人も著名人は写っていない。取られているのは庶民であり、子供たちであり、ひっそりと暮らす老人である。工場で掃除をする婦人や下働きの人である。同じ年に來日し、5週間の取材で写真集『東京』(1964年)をまとめたウィリアム・クラインが、滞在中に昭和天皇を撮り、経団連会長を撮り、幾人かのアーティストを撮影しているのとは、まったく対照的であり興味深い。スミスは常に社会を構成する普通の人々を捉え、それによって「真実」の生活を伝えようとしたのである。(岡塚 1996、8頁)

その上で岡塚は、「しかし、スミスが捉えた日本の姿はあまりにも多岐にわたり、焦点がはっきりしない散漫な内容の本になってしまった」(岡塚 1996、8頁)とも述べている。確かにこのプロジェクトも、日立製作所の創業50周年を記念して著名な写真家にフォトエッセイの制作を依頼するという当初の意図から大幅に逸脱し、最終的に出来上がったのは、*Japan...a chapter of image*という、日立とはほぼ関係のない「奇妙なタイトル」(Maddow 1985, 64)のついた、「スミスの日本に対する個人的

な印象を詩的に表現したもの」(岡塚 1996、6 頁)であった。

その写真集全体の構成について、岡塚は、掲載された写真を6つのカテゴリーに分類している。まず一つ目は、機械の機能美を芸術作品の水準まで高めたもの。次に、機械とそれに関わる人間を捉えたもの。3つ目は、日立という枠を超えて、日本の風習や日本人の生活に広く焦点を合わせたもの。4つ目は、伝統的日本と新しい日本とを対比させたもの。5つ目は、通勤ラッシュなどの東京の風景を描いたもの。6つ目は、日本にいる外国人である自分たちの姿を写したもの、といった具合である。(岡塚 1996、8 頁) このうち、前述のピッツバーグ・シリーズに見られるようなパラドクスの均衡、あるいは期待の「裏切り」を想起させるような構図は、この写真集でも随所に見ることができる。例えばそれは、巨大な生産ラインの上に位置する休憩所で、昼食を取りうたた寝をする工員の姿であり (Smith 1963, 34)、あるいは、巨大な運搬車両を背景に、鉤をふるう百姓の姿である。(Smith 1963, 72-73) また、当時普及し始めたばかりの最新家電であるテレビには、歌舞伎の女形の姿が映し出され、そのブラウン管の表面には、テレビを見ているアメリカ人の顔が映りこんでいる。【図5】 また、人物の顔や表情を直接写さない、後ろ姿やシルエットによる人物描写も健在である。例えば【図6】は、『Hitachi Reminder』にも採用された一枚だが、こうした表情の見えない構図であるからこそ、作業に集中する人物の真剣さや苦心、あるいは、職人気質

### 【図6】日立

の冷静さのようなものが、むしろ際立ってくるようにも感じられる。

## 3. 女の悲劇としての水俣病

こうした過去と現在、人間と機械、自然と人工、といった対比を、巧みにかつ複雑に組み合わせた写真構成の中で、もう一つ、目を引く一枚がある。それは、*Japan...a chapter of image*の最初に登場する写真【図7】である。実のところ、こうした母子を想起させるようなイメージ<sup>5</sup>は、様々な

---

### 【図7】日立

---



る。とはいえ、母子のイメージは当然スミスだけに限られたものではなく、むしろあらゆる写真家が一度は撮影したことがあるような、伝統的、もしくは、非常に使い古されたモチーフでもある。しかしスミスこの作品の場合、日本の神話の時代から書き起こし、日本の伝統と現在とを交錯させる中で、文明論の視点から日立製作所の歴史と未来を壮大なスケールで描きだそうとした写真集の冒頭にこの一枚が置かれたことには、かなりの違和感がある。一方でこの母子というモチーフは、日立を経た上で取り組んだ写真集*Minamata*の物語構造を理解するために、一つの重要な鍵となり得る要素でもある。

その*Minamata*という写真集全体の物語構造を概観してみると、いくつかの興味深い特徴が浮かび上がってくる。まず、写真集で最初に掲載されている写真は、水俣の漁師たちの漁の模様をシルエットで捉えたものである。(Smith & Smith 1975, 2) この後、船での漁の光景が続き、その後登場するのが、胎児性水俣病患者である諫山孝子さんを抱きかかえる母親の姿である。【図8】 スミスの写真集におけるこうした母子のモチーフの特異性は、例えば、スミスが水俣に来るきっかけを作ろうと、編集者元村和彦がスミスに手渡した桑原史成の2冊目の写真集（桑原

1970）と見比べると、より明確に見えてくる。1959年、水俣病の原因がメチル水銀中毒であることが公的に確認され、同年12月、いわゆる見舞金契約が結ばれた。その後1958年頃から多発していた脳性小児麻痺の子どもたちが、1962年11月、ようやく胎児性水俣病患者として認定された。（原田 1972、71－88頁）これを境に、チッソや国、県を相手取り、患者への補償を求める活動において、胎児性水俣病患者の写真がある種のアイコン

【図8】 水俣

として機能し始めるのだが、そうした胎児性患者の撮影を一つのライフワークとしたのが桑原史成である。最初の写真集『水俣病』を三一書房から出版したのち、1970年には、前述のように2冊目の写真集を刊行した。その写真集における桑原の胎児性患者の表現とは、母子として登場する、すなわち、母親に抱きかかえられたり、おぶわれたりする胎児性患者を捉えた写真は極めて少なく、患者の表情や体全体を、単独で切り取るように撮影した写真が多い。これは桑原の写真集が、スミスのフォトエッセイとは異なり、ストーリーを意図的に表現する形式を持たず、いわばスナップショットを集めたアルバムのような形で編集されているためという面もある。よって桑原の写真集全体で写真が占める割合は、文章を多く含むスミスの写真集と比べて圧倒的に多い。そうした構成は、できる限り多くの患者の姿を、ある意味で標本のように並べて提示しようとする表現にも見えてくる。

それに対してスミスの写真集の場合、写真のレイアウトや選択は、全体のストーリー構成に合わせて綿密に計算されている。中でも、数自体はそれほど多くはないものの、繰り返し、かつ印象的に登場するのが、親子、とりわけ母娘の写真である。【図9】母娘の表現は、胎児性水俣病患者に焦点を合わせた時、子どもの世話をするのはもっぱら母親の役割であった時代に、そうした構図が多くなることは、ごく自然なことであっ

たかも知れない。しかしスミスの写真集において、例えば、母子という組み合わせで登場する少年の写真は一枚もなく、また胎児性水俣病患者である子どもたちのうち、少年ではなく少女の方が前景化される傾向が、スミスの写真集では非常に強い。

この傾向は、おそらくスミスの妻であると当時に通訳でもあり、作業上の協力者でもあったアイリーン・美緒子・スミスが、写真集*Minamata*の制作に深くかかわっていたことが理由の一つとしてあげられるかも知れない。女性であり、また当時20代の若さであったアイリーンが、胎児性患者の少女たちやその母親と、より近い関係を持ちやすかったことは、ある程度容易に想像される。さらに、第二次世界大戦中に砲弾で負傷して以来、度々の体調不良に悩まされていたユージンを補佐する形で写真集を共同制作する中で、アイリーンは次第に表現者としての自己主張を獲得し、最終的には写真集の表現をめぐるユージンと対立するまでになるのである。(Maddow 1985, 75)

こうした状況を反映してか、写真集*Minamata*の後半部分には、アイリーンが主体となって書き上げた、30ページ以上もの長さのフォトエッセイが付け加えられている。その中の“Shinobu: To Gather a Life”というチャプターは、写真集全体の少女への傾倒をさらに強めるものとなっている。これは坂本しのぶさんという胎児性患者のささやかな日常を描いた小品であるが、アイリーンの女性らしいきめ細やかな感性が随所に表れている。中でも印象深いのが、しのぶさんが叶わぬ片思いの相手に、バレンタインの贈り物であるペンダントを渡そうとする場面である。

「ほんととはこれとちごうて片思いばってん。ウフフ！」Wow!「どっちば彼にあげようか？」

「大きいほうがいいんじゃない」と私は言ってみる。まるで芝居のようだった——不具の少女と夢に見るりっぱな恋人。ただその若者は実在するのだった。(中略)しのぶは、この、ひとつになるふたつのハートが気に入ったことを表明し、気おくれせずに買う。ふたついっしょに包んでくれるように——ただの紙袋じゃなくて——そう、箱にに入れて下さいと。それをプレゼントして、それから彼が小さいハー

トを自分にくれて、身につける、という趣向である。(中尾ハジメ 訳) (スミス・スミス 1980、162頁)<sup>6</sup>

こうして、水俣病の影響で恋が叶わない苦しみは、生々しく、強い哀切をもって語られる。「しのぶが彼にペンダントを渡すとき私はいっしょにいたくなかった。どちらにも、そしてだれよりも自分、こうして望みのない努力に手を貸しているような自分——に当惑してしまうからであつた」(スミス・スミス 1980、165頁)。

そして、この恋が叶わない少女の苦しみは、写真集中に描かれるさらに別の女の悲劇とも重なり合う。「二徳と姉のフミヨは、水俣に暮す浜元家最後のふたりである。あとを継ぐ子どもはいないだろう。(中略)二徳は体が不自由で、フミヨは、父さんに死なれてから3年間寝たきりだった母さんの看病をしているうちに嫁ぐ機会を失った」(スミス・スミス 1980、77頁)。こうした、水俣病が原因で結婚の機会を失った女の悲劇は、当時の女性患者らが直面した切実な現実であるとともに、水俣病表象全般において用いられがちな「悲劇」の典型的表現方法の一つでもある。ここにさらに、今度は、産む苦しみを語る母たちの言葉が覆い重なっていく。「はい政秋、もう産みたくなかったんですよ、ふたりの子どもがこんな伝染病にかかってたですけんね、もうこの子たちがこんなに手とるのにまた子ども産んじゃ、またこの上、手とるからどうしようかって考えたんですよ」「政秋、もう本当にあのときは神様仏様助けて下さい、ていうて神に祈ってもったんです。で、もってみたらね、…奇形児だったでしょう。たまがってね、私出血しちゃって私が死にそうになったんですよ」(スミス・スミス 1980、71頁)。こうした女たちの悲劇を強調するような表現は、スミスの写真集において、非常に顕著である。そして母子、特に母娘や少女らの姿が写真を通じて前景化され、さらにそこに、女の悲劇や母たちの悲劇を語る言葉が共鳴する形で重なり合う時、これらの表現は、写真と共に、物語の総体としてまた別の意味を帯び始める。

6 Minamataからの引用については、中尾ハジメによる、方言なども取り混ぜた独特の翻訳文を採用した日本語版『水俣』(スミス・スミス 1980)からの引用とする。

## 4. 文明、自然、生殖

この時、写真集前半で漁の明るい光景が複数の写真を通じて描かれ、また海の豊かさが、大漁の太刀魚がひしめき合う画像【図10】によって分かりやすく表現されていたことが、次第にある効果を持ち始める。例えば、坂本家が建て増しのために「ドツキ」と呼ばれる地ならしの作業を一族で行う場面を描写して、アイリーンが、「母なる大地の子宮を叩け！」（“Pound the womb of Mother Earth!”）（Smith & Smith 1975, 150）との表現を用いたように、母なる大地、母なる地球、あるいは母なる海、といった表現は地域を問わず広く流通している。こうしたメタファーが暗示するのは、西洋に古くから存在する、自然＝女、文明＝男性、といった二項対立である。自然と女性を同一視する感性は、場合によっては、家父長制に支配的パラダイムを支えるジェンダーの先入観をむしろ強化する作用があるとの批判もあるようだが（石井 1996、404頁）、こうした自然と女性を同一視する視点は、現在も様々な表現の中に組み込まれ、ある種の「観念の規範」（石幡 2003、117頁）として機能し続けている。写真集*Minamata*においても、こうしたジェンダーをめぐる「観念の規範」は、制作者の意図によるものであるかはさておき、その「物語」構造に潜在的に内包されていると感じられる。

列記された男性対女性の対立軸には、陵辱や征服をされる立場の類比で結ばれる女と自然の同一視に加えて、さまざまな隠喩があふれている。すなわち、能動—受動、太陽—月、文化—自然、昼—夜、頭—心、理解—触知、理念—情念、形／凸面／歩み—中身／凹面／大地、などである。これらの男性と女性の対峙構造を背景とする「女」の隠喩の中でもひととき大きな場を占める「女としての自然」には、ここに瞥見した陵辱の対照としてのそれ以外にもいくつかの様相がある。(石幡 2003、117頁)

例えばそうした様相のバリエーションの一つとして考えられるのが、写真集*Minamata*の物語構造全体が体现する「不毛／不妊」の暗示であろう。母なる豊かな海がもたらした恵みである魚は、子を孕んだ人間の母に食される。その魚はしかし、文明が生み出した化学物質によって汚染され、母なる存在の生殖を阻害するばかりか、その母から生まれた女の生殖の機会をさらに阻む要因となる。こうして、文明によって陵辱された自然が人間の女の生殖能力を壊し、それは最終的に、再生産の原理が途絶えたディストピアの出現を暗示するものともなる。

こうした滅びの言説は、一方でスミスがピッツバーグ、日立において追及してきたパラドクスの均衡を、広い意味で継承した表現でもある。というよりもむしろ、水俣病事件そのものが、スミスが着目するパラドクスを、非常にアイロニカルに表現した現象であるとも言える。つまり海の豊穡さが、漁民たちを逆説的に貧しくし、彼らの健康な生活や子孫繁栄を妨げていく。あるいは、母が子を想って摂取した魚が、その子に病を与える。こうした対比表現は、環境文学的な系譜においてはある程度ありふれたものではあるが、写真集全体が暗示する「物語」に、古来存在する「再生や生殖や豊穡や性の象徴としての『女』」(石幡 2003、134頁)のメタファーを織り込んだことで、写真集全体の物語性は高められ、全体で伝えるメッセージ性は、読者にとって明確な像を結びやすい、より印象の強いものに昇華されたと言える。

こうした古くから存在する神話や世界観、あるいは前述した「観念の規範」のようなものを、写真表現の中に半ば本能的に織り込む芸術的感

性と技巧を、ユージン・スミスという写真家は有していた。それは、*Minamata*の写真の中でももっとも有名な「入浴する母と子」(Tomoko in Her Bath)<sup>7</sup>などと呼ばれる写真に見出される「ピエタ」(pietà)<sup>8</sup>の像にも表れている。このように、非日常的・宗教的な荘厳さを日常の風景に重ね合わせる手法は、スミス以外の写真家によっても行われているが、スミスの場合、その手法は非常に洗練されており、そうしたイメージの二重構造によって、あらゆる人間が本来有している、しかし普段は窺い知ることのできない、内面の気高さや神聖性を引き出すことに成功している。

しかし、こうした対象の神格化、もしくは神聖化が写真鑑賞の過程にもたらすある種のドラマ性が、一方で、別の問題を引き起こしているという側面もある。

智子の写真を撮りに来ると、妹が「写真を撮るな」て言うて姉を守ってました。妻の良子が風呂の中で智子を抱いている写真のことですが、写真はすぐ一瞬で終わると思っていました。智子は体を緊張させて曲がろうとしなかったそうで、風呂から上がってからは、ぐったりしていたようです。(上村 2005、38頁)

例えば、「入浴する母と子」の被写体である上村智子さんの父親である上村好夫氏は、写真が撮影された当時の様子をこのように語っている。この時見えてくるのは、「ピエタ」の像として神聖化され、ある種のアイコンとして利用された被写体が、実際は生身の人間であり、浴槽の中で体を緊張させ、体力を使い、汗をかき、さらに、裸を撮影されることに苦痛や恥ずかしさを感じ、早く終わって欲しいと願っていたかも知れない普通の人間であり少女である、という当たり前の事実が、あの荘厳とも言える芸術的図像の陰で、見過ごされてきたという点である。それは、

7 この写真は、被写体である上村智子さんのご遺族の希望により、現在、写真の公開を望まないという願いがプリントを保有する各団体・施設に出されており、そうした願いを尊重する意味で、本論には図版として加えていない。  
8 キリスト教の聖母子像のうち、十字架から降ろされたキリストを抱きかかえる聖母マリアを表現した、彫刻や絵画のこと。



「不毛／不妊」に苦しむ女の悲劇、という物語を通じての、水俣病事件全体のある種の類型化についても同様であろう。こうしたドラマティックな物語化、もしくはある種の神話化は、人々に水俣病の被害をより印象深く伝達し、何か行動を起こそうという意欲を掻き立てるものとなるかも知れない。しかしその代わり、水俣病事件の解決し難い複雑さややるせなさ、あるいは、水俣病患者が最も知ってほしいと思っている、生身の普通の人間としての苦痛、口惜しさ、恐れ、怒り等は、そうした神格化された患者イメージによって覆い隠され、最終的に、人間としての患者ではなく、象徴として患者イメージだけが残る、ということになりかねないのである。

ユージン・スミスが残した水俣病写真は、その芸術性の高さと完成度、さらにその「物語」構造の巧みさゆえに、患者たちの苦闘の模様を、約半世紀前から現在にまで伝えることにある意味で成功している。もしスミスの写真がなければ、水俣病の悲劇が世界にここまで広く伝わり、また多くの人にここまで長く語りつがれることはなかったかも知れない。しかし、そうしたポジティブな効果と同時並行的に、写真というものは常に、撮影者の意図しない要素も公正に写してしまい、また、それが伝えるメッセージも常に多義的であるがゆえに、他方では、撮影者の意図をはみ出したある種の誤作動、もしくは副作用のようなものをもたらし得る危険性も常にはらんでいる。

そうした誤作動、副作用の発生するメカニズムや経緯、要因を常に意識しつつ、写真に何ができるのかに加えて、写真が何をするのか、あるいは、写真が何を「してしまうのか」という問題にも、私たちは常に意識を向ける必要がある。そうしなければ、写真がもたらす社会的インパクトの全体像を把握することはおそらく叶わないであろう。そして、写真の影響力についてそうした全方向的な意識を持つことの重要性を、スミスの卓越したイメージの数々は、一つの事例として私たちに教えてくれているように思えるのである。

#### 参考文献一覧

芥川仁「編集後記」、桑原史成他『写真集「水俣を見た7人の写真家たち」』（弦

書房、2007年）所収、126-127頁

石井倫代「エコフェミニスト・テキストとしての『鳥と砂漠と湖と』」、スコット・スロヴィック、野田研一編著『アメリカ文学の〈自然〉を読む——ネイチャーライティングの世界へ』（ミネルヴァ書房、1996年）所収、391-408頁  
石幡直樹「女としての自然」、小森陽一他編『つくられた自然（岩波講座 文学7）』（岩波書店、2003年）所収、113-138頁

岡塚章子「ユージン・スミスの見た日本——『真実』と『偏見』のパラドックス」、『ユージン・スミスの見た日本』展カタログ（東京都写真美術館、1996年11月3日-12月23日）所収、3-11頁

上村好夫「水俣病患者家族から訴えたいこと」、原田正純編著『水俣学講義 第2集』（日本評論社、2005年）所収、29-50頁

桑原史成『写真記録 水俣病 1960-1970』朝日新聞社、1970年

——『報道写真家』岩波書店（岩波新書）、1989年

小林直毅編『「水俣」の言説と表象』藤原書店、2007年

ケヴィン・ユージン・スミス「ながく変わらぬ日本との絆」、W・ユージン・スミス他著、中尾ハジメ訳『ユージン・スミス写真集』（クレヴィス、2017年）所収、11-12頁

W・ユージン・スミス、三木淳『Hitachi Reminder』日立製作所、1961年（注：本論で参照したのは、1996年に東京都写真美術館で写真展「ユージン・スミスの見た日本」開催時に制作された復刻版である）

レベッカ・A・センフ「W・ユージン・スミス——写真に生きた人」、『ユージン・スミス写真集』（2017年）所収、178-189頁

スーザン・ソントグ著、近藤耕人訳『写真論』晶文社、1979年

名取洋之助『写真の読みかた』岩波書店（岩波新書）、1963年

西村清和『視線の物語・写真の哲学』講談社（講談社選書メチエ）、1997年

原田正純『水俣病』岩波書店（岩波新書）、1972年

「秋の新聞週間 新聞協会賞受賞 災害伝える「鳥の目」」『毎日新聞』2019年10月16日、東京朝刊、15頁（特集面）

Maddow, Ben. *Let Truth Be the Prejudice: W. Eugene Smith: His Life and Photographs*. New York: Aperture, 1985.

Smith, W. Eugene. *Japan...a chapter of image*. Hitachi, Ltd., 1961.

---. "Pittsburgh: W. Eugene Smith's Monumental Poem to a City." *Photography Annual 1959* (1958): 96-133, 238.

Smith, W. Eugene, and Aileen M. Smith. *Minamata: The Story of the Poisoning of a City, and of the People Who Choose to Carry the Burden of Courage*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975. (W・ユージン・スミス、アイリーン・M・スミス著、中尾ハジメ訳『写真集 水俣』三一書房、1980年)

Stephenson, Sam, ed. *Dream Street: W. Eugene Smith's Pittsburgh Project*.  
New York: W. W. Norton & Company, 2001.

#### 図版典拠一覧

- 【図1】 W. Eugene Smith, "Pittsburgh: W. Eugene Smith's Monumental Poem to a City," *Photography Annual 1959* (1958), p.122.
- 【図2】 "Pittsburgh," p.129.
- 【図3】 "Pittsburgh," p.124.
- 【図4】 "Pittsburgh," p.121.
- 【図5】 W. Eugene Smith, *Japan...a chapter of image* (Hitachi, Ltd., 1961), p.54.
- 【図6】 *Japan...a chapter of image*, p.58.
- 【図7】 *Japan...a chapter of image*, p.3.
- 【図8】 W. Eugene Smith and Aileen M. Smith, *Minamata* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975), pp.20-21.
- 【図9】 *Minamata*, p.31.
- 【図10】 *Minamata*, pp.16-17.