

## 木曾馬の記念写真に見る創造性 —演戯する意識を失った現代とは—

基 敦 (写真家)

### はじめに

戦前から現代に至るまでの集団肖像写真を観察してみると、現代は個々の人々が集団のなかで、ある役割を失っているのではないかと感じるものが少なくありません。そうしたところに、先日、そんな思いを強く喚起させる一枚の写真に出会いました。その写真は、私の父基俊太郎の恩師、石井鶴三先生を中心に撮影された信州での記念写真で、北海道教育大学教授の福江良純さんから送られて来たものでした。

これまでに、薄々と私の意識の片隅で感じていたものは、現代の我々は演戯する意識とその活動が失われてしまったのではないかという疑問でした。そして送られて来た昭和26年の一枚のガラス乾板の写真が、その私の思いをいっそう強くさせる発端となったのです。そこで戦前から現在に至るまでの集団肖像写真数百枚を観察し、この疑問の答えを探ってみることにしました。これからお話したいことは、近代から現代へかけて、私たちの文化の変遷が集団肖像写真の内にこそ見えてくるものがあるということ、そして、現代の私たちは、演戯の行為によって感じるカタルシスや躍動が失われてしまったということです。それでは、いったい何がそうさせたのかについて、一写真家の立場から考えてみることにしたいと思います。

### 第1章 肖像写真と集団肖像写真

私が肖像写真に深い興味を持つようになったのは、フェリックス・ナダール (1820 - 1910) がリヒャルト・シュトラウスを写したオリジナルプリントを見てからでした。その写真は幾度となく見返しても動いているように見えたのです。ナダールの写真に、このような生命感を発見してまもなく、イーストマンハウス コレクションの図録を調べていたときに、やはりナダールの写真だけは写された人物が動いているように見えます。その図録巻末のイーストマンハウスの学芸員が書いたテキストには「ナダールの人物写真は動いているようだ」と書いてありました。そこで、私は同じ眼を共有したことに意を強くすることができました。その後、この動いているような錯覚を起こすほどの生命感を、どのようにしたら表現することができるのかを探ろうとしてみました。

しかし、ナダールの人物写真に現れている生命感は、他の肖像写真に類例をみることができません。では、ナダールには隠された秘密があって、それによって生命が写真に盛り込まれているということでしょうか。彼の肖像写真は生命感があります。それ以上に、いくつかの写真に書き

れた人物は動いているように見えます。この錯覚を起こさせる正体は写真の細部まで観察しても見えてきません。そこで人物の見え方だけを観察するのではなく、その内面的な態度を探ってみることにしました。

それはとても困難なことで、結局は被撮影者内側の意識を探ることなどはできないのです。そこで、セルフポートレイトを撮影することで自分自身の演戯の意識がどのように写真に反映されるかを研究してみました。つまり演戯という行為が内面に同化したときに写真に生命を感じさせることが可能なのかを試みたのです。

石井鶴三の作品「木曾馬」を囲う記念写真は、そうした私の思いを呼び覚ましたのです（図1）。この写真を撮影した中西悦夫氏は、昭和24年に石井鶴三が島崎藤村木彫像を木曾で制作した頃から記録に携われた木曾教育会の方です。また、ここに写されている人たちは、藤村像から木曾馬制作へと、石井の芸術に向き合う真摯な姿に触れられ、その制作を見守った教育会の先生方や地元の開田村の方々なのでありましょう。石井は、その生い立ちの事もあり、心から馬を愛し、兼ねてから日本馬を制作したいと思っていました。そして、藤村像の制作のため木曾を訪れたことで木曾馬と出会い、木曾の人々の善意と協力によってその願いが叶うことになったのです。

そうして実現した木曾馬制作の最後を記念したと思われるこの集合写真は、単純な人物の集合体でなく、複雑な演戯の絡み合いで成立しています。それは、主役を引立たせる脇役がいたり、構成上の美的秩序が考慮された演戯を伴っていたりと、まるで劇の舞台のようでもあります。そう考えてみますと、ここにもいくらかのカタルシスがあったのではないかと考えられるのです。そして改めて写真を見ると、撮影に関わる人々の思いがその場に込められて、そこに生命感も感



図1 石井鶴三との記念写真 1951年（昭和26年）開田村にて中西悦夫撮影

じます。中西氏によるこの記念写真は、そのような演戯の意識と生命感について考えてみるという意味でも参考になるもので、これから、この写真を中心にお話をしてみたいと思います。

## 第2章 木曾馬の記念写真の特異性

中西氏が撮影した先の記念写真は、石井鶴三が開田高原で2体の木曾馬を制作した際の最終日のものと思われます。この写真に写されている彫刻のモデルは「神明」という名の馬で、あまりの荒馬だったので、先に別の雌馬（藤島号）の制作に取り掛かり、その傍ら石井が手なずけていたものでした。実は、石井の審美眼にかなったこの神明号は戦前、埴科市（現千曲市）八幡の武水別神社に御神馬として奉納されていました。その為には戦時下における小型在来馬の種馬統制法から免れた最後の純系でした。戦後になって開田村の人々は木曾馬の絶滅を避けるために神明号を発見します。そして、種馬として昭和25年に開田村に連れ戻し、純系の牝の木曾馬、鹿山号と交配。翌年の昭和26年に誕生したのが名馬第三春山号で、それは奇しくも神明号の彫刻が制作された年でした。神明号は死後、武水別神社に戻され、神社の祝詞とともに千曲川のほとりに埋葬されたそうです。

さて、この写真は、上述したように、木曾馬保存の発端ともなった馬の制作に関わる記念写真です。そして、そこには人々の馬とその彫刻によせる深い思いが、伝統的な様式に依る演出を以って写されているのです。例えば、後列右の女性は正面でなく中央にある彫刻を覗き込むように写されていますが、こうした画像の構成要素としての個々のポーズは、写真の草創期の幕末からの様式となっていたものです。写真全体を見渡すと、写されている人物は気促な視線を選んでいるかのように見えますが、それも基本的には伝統的な様式のアレンジで、ここにも現代の集団肖像写真との大きな違いがあります。

木曾馬の記念写真も、そうした様式とそのアレンジによって構成されていますが、同時代の他の優れた集団肖像写真と比べても、この写真は創作性に富んでいます。例えば、後列右の女性と中心人物の石井の微妙な距離には奥ゆかしさがあり、その関係性は同時に空間を感じさせています。さらに、この女性は演戯の役割と作法を知っているか、所作がとても大らかで写真全体を引立っています。その一方で、不思議なのは、前列中央の男性が俯いて写されていることです。木曾馬の制作完了という記念の場に於いて、この男性は何故分別なく俯いているのでしょうか。実は、そこにこの写真の類い稀な魅力を解く鍵があるのです。

俯いた男性には、あえてカメラに視線を向けないことで写真全体に動きを与え、ひいては写真の構成に生命感を生じさせる役割が与えられているのです。この男性の演戯は、向かって左隣の女性と後列右の覗き込む女性、前列右の男性などをそれとなく関係付けているのです。つまり、この男性は、集合写真の物語性と空間性が画面上で構成される上での要となっていて、その結果、写真は叙情性を誘い、人々も周辺の自然と調和が保たれることになったのです。写真の全体を見渡してみますと、全十一人中、向かって右半分の六人は視線を正面から逸らして構成されています。その絶妙にして大胆な演出は、おそらく撮影者の空間を感じ取る感性から生まれているので

しょう。

こうしてこの写真を見ていきますと、これら画面構成上の演戯は撮影者中西氏の全演出に依るものなのか、ある程度は被撮影者自身の演戯なのかという疑問が生まれます。私の推測ですが、俯いた男性の左右の男女は、俯いた男性に対して対照的な構図で演出されています。したがって、もし中央の俯いた男性が正面を向いていたら、この構成の均衡にアンバランスが生じ叙情性も失われます。そのことから、中央の男性には、演出としての撮影者の指示があったものと考えるのが自然です。しかしながら、そこには撮影者の演出に呼応する非撮影者の演戯があり、また、非撮影者同士が影響しあいながら発動する演戯の連鎖があります。このように、集団肖像写真は様式を踏襲しつつ、あたかも舞台のようなものであったと考えて差し支えないでしょう。

### 第3章 演戯と空間表現



図2 奈良井浄龍寺にて 中西悦夫撮影



図3 石井鶴三を囲んで 中西悦夫撮影

写真の草創期の幕末から近代の集団肖像写真を観察してみますと、そこには演出と非演出が織り交ぜられた人と人の関係があり、そして空間がありました。中西氏が撮影した別の記念写真にもそれが顕著に窺えます(図2)。おそらく、この写真は、藤村木像が制作された奈良井の浄龍寺での撮影と思われます。中心人物になる石井だけが少し肩を落とした斜め横を向いた姿勢を取っており、現代の記念写真とは違い、主役の人物が単独の肖像写真のように写されています。このように、主役となる人物が周辺の人物と比べて、恣意的に演出されるスタイルは上述したように様式となっていました。そして、集団肖像写真のなかに見られる主役と脇役という関係性は、背景を含め写真全体の空間を構成するために重要でした。図2の写真のように、被撮影者が視線を正面から外すことで、鑑賞者は集団の強い眼差しを免れて、写真全体に立ち込めている空間を見渡すことができるようになります。

もう一点、中西氏が撮影した写真を見てみましょう(図3)。こちらは図1の被撮影者とその服装との関係から、おそらく図1と同日

の撮影と考えられます。この写真は、見方によればやや演出過多のようにも見えますが、日本の伝統的な生活様式に倣って演出されています。それでも興味をそそるのは、写されている人たちの演戯を発動する意識の方で、被撮影者がそれぞれ作画に参入しているのがよく分かります。そして、こうした演戯の行為にいくらかのカタルシスがあるのではないかと思うのです。

さて、ここまで木曾馬の記念写真を中心に、集団肖像写真とその中での演戯について考えてみました。それは、冒頭でお話したように、肖像写真に人物の生命感を表すためには、演戯に伴う意識が写真に影響を及ぼすのかどうかという問いがあったからです。そして、ここから現代の集団肖像写真から演戯が失われてしまったのは何故なのかという、もう一つの疑問が湧き上がってきます。

#### 第4章 演戯する意識を失った現代とは

幕末から近代までの集団肖像写真を観察して見えてきたことは、第一に、様式の演出があったこと。第二に、様式のアレンジがあったこと。第三に、第一と第二の演出に呼応した内発的演戯があったことです。この三つの演出と演戯が複雑に絡み合い美的秩序が作られているのです。つまり様式があって、演戯の行動があったゆえに秩序が成立していたということです。一方、現代の集団肖像写真にはこのような伝統的様式が解体されています。そこで不思議に思うことは、伝統的な様式に依った集団肖像写真の方が大らかで自由に見え、逆に様式から解放された現代の集団肖像写真は内発性がなく、どこか何かに束縛されているように見えてしまう逆説性です。

私たちは様式から解放され自由を獲得したかのように思います。しかし、真の自由を獲得したら芸術は不要なものです。そして、演戯は何かの拠り所がないと発動しないものです。その拠り所が様式であったり、人と人とのあいだの関係性であったりするのです。また演戯も含め、芸術は自然と人間の関係性に依拠しているものではないでしょうか。現代は過去の古典的な様式から解放されて個人の自由や個性を尊重しているかのようにも思えます。しかし、その自由や個性とかいうものが本当にあるのかは疑問なのです。もしも自由や個性を感じるとしたら、それは演戯の中にしかないのかも知れません。ただ、木曾馬の記念写真から確かに言えることは、時間と空間は演戯によって写真に再現されていたということです。

中西氏が撮影した木曾馬の記念写真には、石井鶴三と、彼の彫刻に対する人々の思いが拠り所になって演戯が発動されています。そのこと自体を芸術とは呼ばないまでも、そこには芸術による作用があるのです。

最後に、絶滅に瀕した木曾馬の保存に尽力された方々に敬意を払い、小論を終わりとします。

---

#### 参考文献

中西悦夫、島崎藤村先生木彫像、『木曾教育』第42号、木曾教育会、昭和49年。

中西悦夫、石井鶴三先生の思い出、『信濃教育』第1044号、信濃教育会、昭和48年。

陶山光雄、木曾馬像の誕生、『木曾教育』第42号、木曾教育会、昭和49年。  
『馬に夢を乗せて ー石井鶴三の生涯ー』、小県上田教育会 平成13年。  
「木曾馬と歩む」、毎日新聞（長野地方版）、平成22年8月17日、18日。

#### 図版出典

- 図1 木曾教育会所蔵、中西悦夫撮影。
- 図2 木曾教育会所蔵、中西悦夫撮影。
- 図3 木曾教育会所蔵、中西悦夫撮影。

#### 謝辞

送られて来た画像CDには高原の空気まで伝わる鮮明な記念写真が収められていました。それを暫く鑑賞して、その空気感は演戯が醸しだしているということに気づきました。そのことを、写真の御礼を兼ねて福江さんに話したところ、文章にまとめるよう勧められたというのが本稿執筆の経緯です。しかし、いざ、書き始めてみるも焦点が定まらず難渋しておりました。そうしたところに、福江さんからアドバイスや関係資料を頂戴し、ようやく一考察を仕上げるに至りました。未筆ながらここに記し、心より感謝申し上げます。