

淡き夢の跡、夢見る散歩者

——森田一朗の写真——

堀田 展造

壁面を埋める写真のあまりの多さに驚いて印象の一番目にそのことを言うと、「そりゃ俺はカメラマンだからね」とこともなげな返事が返ってくる。長年の写真活動と「時代の闇と光をともしたカメラマン」としての栄光の定評については今更いうまでもない。「俺はカメラマンだからね」との言葉が、20年ほど前に上梓された『あわき夢の街 トーキョー』の記念碑的な空間と一挙に重なる。端的に写真の壁面空間すべてが「あわき夢」の空間に見えてくる。膨大な写真とその夢のような空間の真ん中にカメラマン・森田一朗がいる。だから淡い夢であろうが写真に残された現実であるはずなのだから、もうそれで十分すぎるのではないのかと思うが、それでも「あわき夢」には「時代の闇と光」なるものの定番の意匠が必要なのだろうかといぶかしく思う。一枚ごとに記された個人名・地名・撮影日の綿密な記録の文字たちは、「あわき夢」の中で何を語っているのだろうか。「時代の闇と光」なるものについての執拗な証言なのだろうか。





①「浅草1丁目神谷バー前。1987年12月」

写真は今から33年ほど前に撮影したことになる。その37年前、同所の光景を目にとめた、永井荷風の『断腸亭日乗』には「1949年（昭和24年）六月初四」の記述として「毎夜吾妻橋手前神谷バーの曲角に街娼の佇立めるに逢ふ。銀座辺の女に比すればその姿何となく物哀に見らるるも川風寒き土地柄なればなるべし」とある。撮影時のほぼ40年前にも同様の光景がそこにあったことになるが、昔と変わらぬ地名・土地柄が交差し時間の重なりの中で「淡き夢」のリアルな場面が暗示される？写真は「川風寒き土地柄なればなるべし」とかつて荷風が記した「浅草1丁目神谷バー前」に立つほぼ40年後の老女の写真だ。同じ街角に街娼は立っていたのかもしれない。しかしこの荒唐無稽の推測は荷風から得た情報をつけくわえたにすぎない。地誌を辿ろうと淡き夢の中の出来事のように映像だけが「リアル」を訴える。

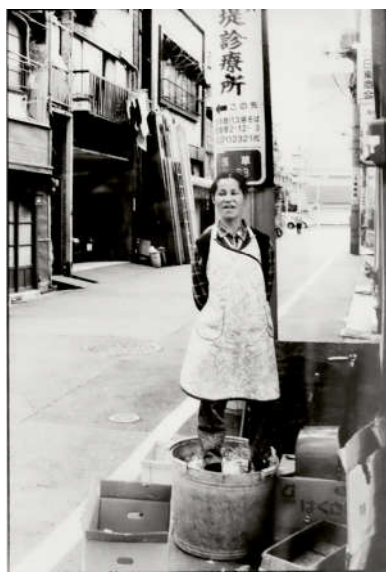
寒そうな身なりや年老いた風情が物哀をいや増す。夜陰の中のブレとピンボケの画面に弱弱しい眼差しが辛うじて留まる。だが荷風が銀座辺の女と比したようにこの老女の「街娼」・社会人属性を殊更に緻密に表そうとしているわけではない。無力なまなざしともいえるが、何も見ていないかのような眼差し、何ものの出現も見ることのない眼差し、夕闇と同じくぼやけたタブローに潜み、ある種の暗示を誘う奇妙な眼差し

の写真だ。曖昧な佇まいと暗い眼差しとともに「淡き夢」の魅惑的な象徴であるかの
ように画面いっぱいに暗示される？

求められているのは定かならぬ街娼老女の属性ではない。見る者に迫るあくまでも
淡き夢のタブロー、歴然としたその表面。克明な地名を記された実在の街角の老女が
佇む場でありながらそれ自体普遍の面になろうとつねに漂うばかりの淡き夢が見る者
に迫る。表面ゆえにあらゆる属性に無縁な凍った眼差しだ。むしろ属性と象徴を嘲笑
う紛うことない写真の力がここにある。まるで40年間自立し死を知らずただ命らしき
力をもってそこに漂っていたかのように。



②「六区場外馬券売場の付近にて。1990年3月。」



③「台東区浅草5丁目、1992年4月。」



④「台東区日本堤1丁目、1992年3月。」



⑤「吉原公園（千束4丁目）の朝。1991年8月。」



⑥「通称箱おばさん。往来のはげしい六区大通りの真ん中で、いつも段ボールの箱に入っている。大型の箱に入って、目の穴を2つ開けている時もある。1992年4月。」



⑦「銀座5丁目ニューメルサ前。1986年12月。」



⑧「上野公園。1990年4月。」

一連の路上人物写真群は文句なしに面白い！同様の路上スナップといえば安部公房の写真作品がある。森田一朗の写真は路上取材撮影を越えて、たった一枚の撮影であっても彼彼女の面白さが尖っている。

森田一朗は、地名と撮影日を刻印した写真のファインダーの中を怪しげにそして愉快に歩き続ける。森田一朗にとって怪しさは写真の紙一枚を覆せる手品のように愉快につながる。属性に頓着しない明るい像を追い散歩者は白昼夢の中の散歩者であるかのようだ。人物たちの仕草は昼の普通の文脈から中断された奇怪な身振りだというのに違和感もなく白昼夢の舞台の上でのように当たり前に振舞う。路上のバケツの上に立つ行為が日常の必要な仕事の一部であるのか、真面目に問うことは無意味だ。

白昼夢であるはずはない。「俺はカメラマンだからね」というセリフがトリックに満ちた魔法の合言葉のようにも聞こえる。闊達な昭和の光、「自由の時代の光」などというその他あらゆる定番文言の引用は滑稽で色あせる。定番文言を勝手に言わせておいて、その文脈に還元されない白昼の光景と眼差しを頑なに防護しながら散歩者の夢は写真の中を浮遊し止まない。散歩者はそのことに「面白いねえ！」と感嘆する。妄想ではない、ひたすら合法的な地名空間を歩く巧妙な散歩者だ。勝手な属性窃視などとは無縁だ。それどころか彼は地名も被写体人物の固有名もおろそかにしない礼節紳士のカメラマンだ。ひと様の行為の訳を勘繰るなんて失礼だ、承知の上で人々が半ば酔狂の夢遊病者であろうと彼は厳かにシャッターを押す。名刺を丁寧に配りながら路地を隈なく踏破し彼の中で自立した夢を記録する魔法のトリックをたっぷりと遵守する。



①「旅鳥スタイル、三度笠のおじさん石井勇は踊る。山谷いろは会商店街付近にて。1992年7月。」

散歩者は路地を曲がり生き生きとした眼差しの肖像に出会う。少女たちの黒い瞳やポーズを決める三度笠のおじさんの揺るぎない眼差しとその肖像。変哲もないパフォーマンスであることはいままでもない。しかし写真の中の真正面の眼差しの先に演技を越える驚きを開いてはいまいか。「写真のリアル」といえそうなこの眼差しこそ森田一郎が「面白いねえ！」と感嘆する驚きの出会いであるに違いない。

三度笠のおじさん石井勇が見えをきり「世界を真正面から捉えている」！ 路地裏とそこで演技する自分を写すカメラをまなざすことにおいて彼は、真正面から世界を捉える真剣な眼差しの肖像を手にしたことになる。白昼の路上における真剣な眼差しが「あわき夢」を追うかのような。路上の主役と路地裏はカメラのおかげで夢の世界に格上げされる。

この滑稽な様態が真面目なパラドックスだとしたら演技こそが王道だということになる。ますます混乱する。明らかにおどけた仕草なのに森田一郎は少しも笑っていないどころか、演技に没頭する真剣な同格の演者として、演技を励まし強調し「世界を

真正面から捉え」る撮影に夢中だ。森田一朗も間違いなく路上で真剣を構えている。

とはいえ三度笠おじさんと森田一朗は路上の挨拶は別にして世上の交誼を交わしているわけではない。おじさんの眼差しはむしろ見知らぬ顔と相対し見つめている。見知らぬ顔を見つめ構えた刀は見知らぬ顔への防衛と攻撃の用具だ。自己防衛と踏み外し、攻撃という存在の核心、存在の真面目極まりない核心を、滑稽な路上演技として示すとなれば、三度笠おじさんと森田一朗は最高の演技者だといえるが、写真は、承知の上で、この栄光の仕草を日常の下町路地裏の雑然とした点景として示す。パロドックスは驚きの仕組みなのだ。なにしろ両者は度外れではあるが正統派日曜旅鳥、王道を行く散歩者だ。両者は、他者をまなざすことにおいて文字通り真剣を煌めかせ、そして度外れの滑稽を真剣に地にゆく。それはとりわけて肖像写真において写真行為につきまとう芸の宿命なのかもしれない。

森田一朗は、率直豪胆、明朗な人だと思う。つまりそのような強度をもって「他者に迫れ」、この困難な命題をメッセージとして写真行為に潜め実行しているのだと思う。三度笠おじさんの真剣な眼差しは路上に馴染んでいるだけに恐ろしくもある。「三度笠のおじさん石井勇は踊る」！ 本名からの踏み外しの一步手前だ。共犯者である森田一朗もその時、まぎれもなく「この踏み外してゆく自己がみずからをいかに見守るか」、つまり自分自身にとって見知らぬ顔、ありえないはずの道化役者としての自分を自分



⑫「台東区山谷3丁目（現、日本堤1丁目） 1960年1月。」

古い街並みであることは関係ない。通りを俯瞰する鳥の眼の光景だが、そのことも意味はない。ひたすらに意味に密着しつつすぐに離れている。面白いねえ！

の前に出し彼同様に狂気の演者であることを素面で共有したのである。たまたま出会った三度笠の気楽なスナッフを装いつつ、森田一朗は演技まぜこぜの深い闇の世界を三度笠スタイルで旅する生涯のカメラマンだ。「面白いねえ!」、他者に迫る散歩者の感嘆の声が何度も聞こえてきそうだ。感嘆の声はあくまでも馴染んだ路上の声だ。



②「竹ノ塚、草加ミュージック。1975年8月。」

——朝倉喬司氏は「ひょっとして森田一朗は、シャッターを押さずに写真を撮っているのではないかと、時々思うことがある。」と言う。……カメラが要らない宙ぶりの眼差し、あえて言えば眼差しのない世界。あまりにも明白な光景の肖像を留保なしに目にするとき、ひとは驚きの行為として無をまなざす。あらゆる場は意味に満ち、かつ無意味にたちまちに転化する。無防備な裸の足が、意味の空洞的実体を語る? などと勝手に解釈も楽しい。

朝倉喬司氏は「ひょっとして森田一朗は、シャッターを押さずに写真を撮っているのではないかと、時々思うことがある。」と言う。(『あわき夢の街トーキョー』解題・森田一朗のダンディズム) 同感だ。カメラによる「介入と切断の痕跡が、さり気なく消えている。」カメラの不在感は、被写体との一体感、場の雰囲気との共有感につくるものではない。さらに特定の意図を眼差しに紛れ込ませないということでも足りない。カメラが要らない宙ぶりの眼差し、あえて言えば眼差しのない世界。あまりにも明白な光景の肖像を留保なしに目にするとき、ひとは驚きの行為として無をまなざす。

端的にカメラの不在が眼差しの不在を連れ出すとでもいおうか。トリックが作動する。カメラが彼の光学視覚装置にすぎない森田一朗にとってはカメラは元々無いに等しいのだろう。言い換えれば眼差しの不在のままつまり透明人間として彼は路上に溶け込み消える。あっというまに溶け込んでしまう。「俺はカメラマンだからねえ」とは

素面の森田一朗自身の言葉としては明らかに変声である透明人間が漏らすいわばサービス台詞だ。膨大な写真においてすべては明瞭で場と一体化し共同のものとしてまるで何も無い世界を現しているかのようだ。

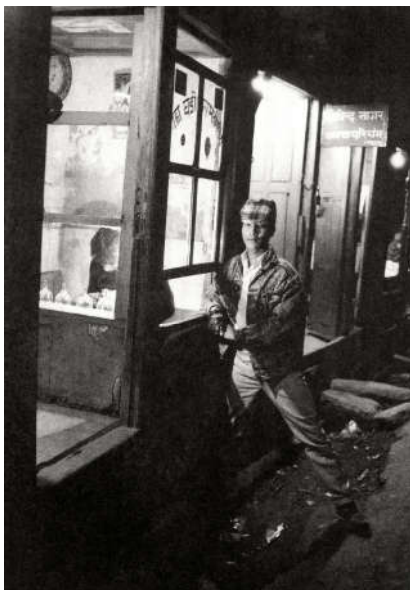
森田一朗は道化の路地裏からひとを焼く地の果てまで世界のドームを駆け巡った。昭和の浅草であろうとインド僻地であろうと天に通じる不思議な共有空間が広がり、新鮮な高揚感に包まれる。しかし仰々しい陳腐な時代風俗の情報が時に刺激することはあっても用がなければ持続することはない。写真だけが至近の、むしろ無感覚に近い存在として、親しく爽やかな世界をドームのように呈示する。写真は「時代のスローガン」や抽象的な形式デザインとは全く無縁に具体物をもって無を直接的に示す。いつまでも消えない「淡き夢」が写真になる。夢が独り歩きするように、親しさの道化の極限が違和感なしに路上に現出する。なぜなら森田一朗は最も真面目な道化ならざる覚醒した道化だからだ。確信犯的なクールな美学なのだ。



⑬「浅草の街にはチンドン屋がピタリとはまる。右から2人目アド芸能の飯野賢一さん、3人目菊乃屋の大井勘至さん、4人目は吉田ハルミさん。浅草観音境内にて。1992年9月。」

律儀に5人中の三名の氏名まで書かれたキャプションどおりに、横一列に並んだチンドン屋の芸人たちの肖像。「浅草の街にはチンドン屋がピタリとはまる。右から2人目アド芸能の飯野賢一さん、3人目菊乃屋の大井勘至さん、4人目は吉田ハルミさん。浅草観音境内にて。1992年9月。」なぜか「名文」に感じる。賑やかな浅草の街と境

内の雰囲気そのものを表す芸人たちの佇まい。芸をあえてしなくても彼らの存在そのものが芸であることを示す。芸とは現実のことなのか。まさに「淡き夢」の中の見事な集合写真だ。言葉もピタリとはまる。



㊸「カトマンズ。時計の修理屋。お客はぶらりぶらりと出来上りを待っている。1989年12月。」

立っているこの人物が客なのか。両足を広げ何をしようとしているのか。修理中の時計の出来上りを待っているらしいが、不可解だ。しかし頓着なしの森田一朗の眼差しの中で、すべてが一つの整合性に吸い寄せられ共通の不可避の巨大な重力にのみ存在の理由を託していると見える。通過した異国の属性は、何か特別の傷跡などを残したのだろうか。いや、ぶらりぶらりと待つことは楽しいよね。



㊹「キルティブルの家族。母と2人の息子。2階の寝室兼客間で。1989年12月。」

上の写真と同様に、かつて通過した異国の土地、家族、部屋、飾り物、衣装その他数えきれない属性、匂いや感覚、記憶等々、すべてが森田一朗にとっておそらく親密なものたちであったと思う。それらが一つの共通世界として個別の意味や属性を越えて見るものに呈示される。ところが親密であるはずの森田一朗の趣味・趣向・意図は何なのか、特定は難しくそれどころか全然問題にもなっていない。ブルーストより千倍面白い!



㊦「Pashupatinath、火葬 ghat、寺院にはヒンドゥー教徒以外入れない。Bagmati River に面したヒンドゥーの聖地。1989年12月。」

部外者立ち入り厳禁のこの場に、森田一朗は易々と立ち合い親しく場を共有したという。地上で最も厳粛な地であろう人を焼く聖地、そこに立つ森田一朗。彼の真骨頂だ。

旅は続く。ひとは路上から離れられない。そしてキャプションは真面目な義理語のようにすべてを語りつくそうとして実は何も語らない。宙づりの言語、何の諍いもなく行き交う言語。きっと無の道化が王者である日々。遮られない清潔な煙がゆっくりと上昇する。

旅の終わりは無い。たぶん。夢も言葉も失う聖地にこそ。
あわき夢の跡よ、森田一朗、夢見る旅人よ。

(堀田展造 2018.2.3 web.ver/2019.6.28)