

アイヌの写真を撮る / 見るまなざし

—1950-70年代前半の写真雑誌と掛川源一郎—

東村 岳 史 *

Eyes of Photographers and Critics of Pictures of the Ainu:

Photography Magazines between the 1950's and Early 70's and Genichiro Kakegawa

HIGASHIMURA Takeshi

Abstract

This article analyzes Ainu-related photographs, mainly focusing on the works of Genichiro Kakegawa, one of the representative photographers of Hokkaido in the postwar period. While many Ainu-related pictures that appeared in photography magazines were taken and accepted as those of “vanishing” curious subjects, Kakegawa was seeking for what should be explored in his pictures of the Ainu. His answer was to document the closing years of Yaeko Bachelor who had been an Ainu poet, resulting in a photo book that did credit to Kakegawa. As he developed his own views of how to record the lives and culture of the Ainu, his ideas overlapped the master narrative (the dominant ideology of the era) of “assimilation” during 1960's and early 1970's. However, his photographs of daily Ainu life can be evaluated in a different context from assimilation and have been appreciated again in recent years.

1. はじめに

筆者はこれまでの仕事の中で、近現代におけるアイヌ民族と和人（多数派日本人）の関係について論じてきた。特に力点を置いてきた戦後1960年代までの時期においては、他の時期に比べて政治的動きが少ない中で、時代の特徴をつかむための資料として新聞記事や小説といった媒体を多面的に利用することを試みてきた。この小論では、その延長線上として、当該期のアイヌ民族と和人の関係を写真という媒体を通して考えてみたい。

いわゆる先進地域に属していると自認している人々が、いわゆる未開な人々の風俗に好

奇心を持ち、その様子を撮影した写真は数多い。「現地」に出かけて撮影されたものもあれば、“未開な”人々が博覧会で展示され、その光景が絵葉書として来場者の土産用に販売されたりもした。それらの写真に、コロニアリズム、オリエンタリズム、エキゾチシズムなどが入り混じった、見る側の欲望を指摘することはそうむずかしくはない (Maxwell 1999; Pinney and Peterson 2003)。ある社会学者の言葉を借りると、「写真は被写体を写すだけではなく、むしろ撮影者自身の視点やバイアスや知識（の欠落）を“反映”する。撮影者は撮影の後に初めて対象の意味を知るのではなく、撮影した時点ですでにその対象の価値判断を済ませており、その意味で撮影対象は

* 名古屋大学大学院国際開発研究科准教授

撮影者の選択を“反映”したサンプルである」といえる(安川 2002:12)。

写真を媒体としたアイヌや他の少数民族と日本人の関係についても同様のことがいえる。その一例として、ここでは人類学者鳥居龍蔵のものを上げておこう。帝国日本の領土(植民地)拡張にともない、19世紀末から20世紀前半にかけて鳥居が東アジア一帯を広範にフィールドワークしたことは周知のとおりである。鳥居の撮影した写真の内、主要なものは現在東京大学総合研究資料館に所蔵されており、その中には、1899年に撮影された千島アイヌや、1912年に上野で開催された拓殖博覧会に展示された樺太アイヌ・北海道アイヌの写真などが含まれている(東京大学総合研究資料館特別展示実行委員会編 1991; 国立民族学博物館編 1993)。アイヌを写した写真に限定されることではないが、これらの写真群を見た写真評論家の飯沢耕太郎は「視線の権力」を感じるという。「つまり、カメラを持つ側(この場合は人類学者)は、被写体となった男女を一方的に見つめている。撮影者は調査対象を一種の“モノ”として眺め、計測し、分類することができる」という視線である(飯沢 1991:102-3)。

鳥居の「視線の権力」についてはさらなる検討の余地もあるが¹⁾、では研究者以外の人々はどうだったのであろうか? 人類学者にかぎらずとも、「写真を撮る行為にはなにか略奪的なものがある。人びとを撮影するということは、彼らを自分では決して見ることがないふうに見ることによって、また自分では決してもつことのない知識を彼らについてもつことによって、彼らを犯すことである」(Sontag 1977 = 1979:22)。本稿で筆者が関心を寄せるのは、専門的な研究者以外の人たち

が写真を撮り見る行為が、「彼らを犯すこと」になっているのか、あるいは違った意味を持つ行為としてとらえられるのかどうかである。

北海道が写真という近代西洋文明を日本の中でも早くから取り入れていた地域であることはそれなりに知られている。開拓の展開や、それにともなって生活環境の急変を強いられたアイヌ民族の様子も被写体として残されている(ニッコールクラブ編 1980; 北海道大学附属図書館編 1992)。もっとも初期においては、撮影者は一部の職業写真家などに限定されていた。その後光学技術の発展によりカメラが安価で普及するにつれ、写真を趣味とする人々は増加し、アマチュア写真家の中でもアイヌを被写体としてレンズを向ける人々もまた増加する²⁾。彼らはどのような視線をアイヌに向け、アイヌの何を写し、またそれはどのように発表され、受容されたのか、といった点を考えてみたい。ここで中心となるのは掛川源一郎という和人のアマチュア写真家である。

掛川源一郎(1913-2007)は戦後北海道を代表する写真家の一人である³⁾。伊達の高校教員として勤務するかたわら、アイヌ民族や開拓農家・漁民などの写真を多数撮影し、社会派リアリズム⁴⁾の作風で知られている。彼が最初に公刊した写真集『若きウタリに』(掛川・バチラー 1964)は、英人宣教師バチラー⁵⁾の養子となったアイヌの歌人バチラー八重子の晩年の生活を記録したものである(写真1)。2004年には掛川の仕事の集大成というべき写真集『gen』(掛川 2004)が出版され、彼の写真に対する評価がいっそう高くなったが、その中にもバチラー八重子をはじめアイヌの写真が掲載されている。また掛川自身もこの写真集に「戦後・私の目線――

写真 1



アイヌ民族にとって北海道とは」と題する一文を寄せており、掛川にとってアイヌ民族はまっさきに言及すべき被写体だったことがわかる。

ただし、アイヌを被写体としたのはもちろん掛川だけではない。ここでは掛川の仕事を戦後史の文脈に位置づけてとらえてみたい。まず、掛川が戦後 1950 年代から 70 年代前半にかけて投稿・寄稿しており他の写真家によるアイヌ関連写真も掲載されていた写真雑誌⁶⁾において、アイヌを撮影した写真や写真に付された説明と批評を概観する。その上で、写真雑誌以外の媒体も含めた掛川のアイヌ関連写真の発表とその受容について検討する⁷⁾。その際に、写真の流通をめぐる「中央」と「地方」（北海道）の関係にも留意したい。

以下、次節で写真雑誌の検討に入る前に、最小限の背景説明をしておく。本稿で対象とする戦後 1950 年代から 70 年代前半にかけては、戦前期の「同化政策」の延長線上で、「アイヌの同化はほとんど完了した」といった認識や言説が広まっていったのと背中合わせに、「滅びゆく」前の姿や風俗を記録しようとした出版物の点数は少なくない。写真を多用したものとしてあげられるのは、たとえば更科源

蔵『熊祭り』（1955 年）や河野広道『アイヌの生活』『アイヌの踊り』（1956 年）である。三冊とも「北方文化写真シリーズ」として楡書房（道内出版社）から出版されたものである。ビジュアルな〈アイヌ〉ものを求める需要は強かったものと推測される。

アマチュア写真家の動向に関しては、何人かが写真集の出版を計画していたことが新聞報道では散見される（『北海タイムス』1957.2.18「風俗、生態を写真集に」、『読売新聞』北海道版 1957.3.9「同和伝説絵を添えて / アイヌの古い風俗」、『北海道新聞』1961.3.26「おまわりさんがアイヌ写真集を出版」）。しかしながら、これらの写真家の写真集がこの時期実際に出版された形跡はなく、その後立ち消えになったものと思われる⁸⁾。理由は不明であるが、ただ、アマチュア写真家にとって個人写真集というのはまだまだ高嶺の花であり、資金繰り等のハードルがクリアできなかったのかもしれない。そして、出版以前に自作の発表の場として、道内では匹敵するような媒体がなかったこともあってか、腕自慢の写真家たちは首都圏で発行されていた写真雑誌の月例写真コンテストに応募していた。

2. 戦後写真雑誌に見るアイヌ関連写真

2.1 写真雑誌とリアリズム運動

アイヌ関連写真の動向にうつる前に、戦後写真雑誌の動向⁹⁾と、掛川らアマチュア写真家に大きな影響を与えたリアリズム写真運動について簡単に述べておきたい。

戦後復興期の出版ジャーナリズムの活性化は写真界においても同様で、写真雑誌が次々と復刊・創刊された。飯沢耕太郎によれば、経済成長期とも重なりアマチュア写真家も急増、彼らをターゲットとした写真雑誌は1954年には10誌を越え、300万人ともいわれた読者獲得にしのぎをけずったという（飯沢1993:37）。その中で、戦前から連続しており、また戦後いっそうアマチュア写真家の競争意識に火をつけることになったのが、投稿写真欄の月例ランキングである。特に人気を博したのが、土門拳が中心となって選評を行なった『カメラ』や『フォトアート』であった。

その土門拳が提唱した「社会的リアリズム」が、一時期アマチュア写真家の指針として絶大な影響力を持ったのは、しばしば指摘されるところである。彼は戦後の混乱期に社会問題とされた傷痕軍人や「浮浪児」などを写すことは、「反对者がどんなに“乞食写真”とののしろうとも、それらをモチーフとすることは絶対に正しいし、またしなければならない」といい、そのためには「絶対非演出の絶対スナップ」が正しい方法であり、「カメラを完全に一個の道具として、自分というものを社会に直結させる」ことになると主張した（飯沢1993:27-8）。対して土門が敵視し攻撃したのが「サロン写真」であった。好事家の趣味にとどまり「社会」に対して目を向けない

作風や態度を土門は批判し、アマチュア写真家を煽ったのである。煽られた月例投稿の掲載紙面は「撮ることへの衝動をギラギラみなぎらせたアマチュアたちの進行中の模索がぶつかりあう場所」（大日方2004:161）であった。

土門の要求する写真への打ち込み方はとても無理だと思うアマチュアも多い中で、掛川や掛川と親交のあった河又松次郎（旭川出身）など月例投稿で実績を積んだ写真家は、やがて土門から『フォトアート』誌上での「月例卒業」をいわれたされ、1960年代以降は複数の写真雑誌へもっぱら招待作家として寄稿することになる。

2.2 写真雑誌におけるアイヌ関連写真の傾向

表1は主要な写真雑誌におけるアイヌ関連写真・記事の一覧である。お断りしておくと、アイヌとおぼしき人物を写した写真であっても、タイトルがそうならならず、また選評側もアイヌの写真と受け取っていないような写真は含まれていない。またバックナンバーの欠号や見落とし等による遺漏もあろうが、おおよその傾向把握は可能であろう。

この一覧にある写真数は少ないと思われるかもしれないが、表にあるのはあくまでも掲載されたものにすぎないことに留意しておきたい。撮影者が不出来と判断し投稿されなかった写真や月例の予選を通過せず掲載には至らなかった写真もある。つまり一覧にある月例写真は、アマの着眼・表現力とプロの批評眼によって二重三重に選抜された作品である。また、写真雑誌に投稿せずとも、雑誌を愛読して刺激を受けたり、アイヌ関係の行事には撮影に詰めかけたりするようなアマチュ

アも多く、この一覧のアイヌ関連写真の裾野はより広いことはたしかであろう。

撮影者の中には木村伊兵衛ら道外の著名なプロもわずかながらいるが、多くは北海道在住のアマである。掛川の数がやはり多く、それに河又松次郎らが続く。掛川と河又の二人はともに土門拳の薫陶を受け親交が長く、共同作品(④「古代民族アイヌの伝承—アイヌのまつり」)や往復エッセイ(④「地方写真家の在り方」)などもある。

被写体となった人物は、子どもや女性・古老が青壮年層男性より多い。また題材としては「熊祭り」も含めた行事や祭礼などもあげられるだろう。人物を被写体にする困難を回避するためか、しばしば選ばれたのが「墓標」である。中には⑭「アイヌの学校」や⑪「酋長の死」といった、後述する掛川の写真とほぼ同時か、先行するような題材もある。

それではどのような写真がどのように説明・評価されているのかを、題材を人物(ポートレート)系と伝統祭礼行事系に大まかに分けて例示しながらもう少し詳しく見ていく。

まずは人物系から。前提としてのアイヌに対するイメージは、くりかえしになるが、「滅びゆく民族」というものである。そのような対象を撮影する写真家の良質な作品には「ほろびゆくものへの愛惜、保存や記録への使命感」(④国安一夫「アイヌの一家」)が感じとれるという。④吉田良夫「アイヌ近況」のモデルは84歳の老女である。撮影者は「今では純粋なるアイヌ人はめったに見られず、当部落でもこの老婆のみがアイヌ民族特有の風格を残しているにすぎなかった」、「滅びゆく民族を悲しむかのようにどこか淋しげであった」と説明し、「滅びゆく」前の「純粋なるア

イヌ人」を撮影した意義を暗示している。また同じ撮影者による⑤「アイヌの母子」は、「作者のヒューマニスチックな愛情」があり、演出がなく「純粋な」撮り方が高く評価されている。③菊田道朗「アイヌの家族」も、作者も題材も「素朴」で「すなおな作品」であるのがよいと評されている。⑭野沢正幸「アイヌの学校」は、短時間で撮影しようとしたらしい「演出臭」を批判されているものの、「ヒューマニティーをねらう組写真」として同傾向の作品が待望されている。

上で例示した写真も含め、被写体となる人物の風貌については、「アイヌらしい」ものが求められながらも、やはり「演出臭」は否定的に評価される傾向がある。⑨岩淵清「アイヌの姉妹」は、ワカメの干し場という生活空間の中で「アイヌらしい特徴のある顔と表情を効果的に見せている」のが成功とされている。⑩太田宏成「コタンの少年」は「作者はアイヌ部落で有名な白老でこの作品をものした。観光客目あてのアイヌ風俗の作品でないだけに、アイヌの少年の生々しい生活のリズムがひびいている。アイヌ独特の黒い瞳と、広漠とした北国の砂丘の描写が、一そうこの作品の情感を高めている」とされている。モデルの容姿と背景が選者側で感傷的に結び付けられているさまがうかがえる。

なお、表1の写真のうち、被写体の人権という点でもっとも問題含みなのではないかと思われるのが⑫金原知一「アイヌの子供」である。撮影者は、アイヌは「引け目」を感じているので被写体になるのを嫌っており、「真のアイヌの生活」を紹介したいと主旨説明して諒解を得た人のみを撮影している」と述べているが、この組写真の中には母親が「なぜ写真を撮られたのだ」と怒って子どもを

木に縛り付けたという一枚がある。いかにもおびえた泣き顔の子どもの写真を、選者は「この一枚によって、この作品をルポルタージュとしても、非常に内容の豊かなものにして」おり、「作者のアイヌ人に対するいたわりめいた感情のあるのを感じ取ることができる。珍しいが大変むずかしい素材をこれだけこなしした努力は敬服に値すると思う」と高く評価している。なぜこの写真が投稿されたのか、そもそも写真を撮られた子どもを怒っている母親からどう「諒解を得た」のか理解に苦しむが、またそれを「非常に豊かなもの」と評価する側も評価する側である。

次に伝統祭祀行事系の例である。行事を司る人たちに対しては「少数民族の悲哀」というイメージがつきまとう。⑤河又松次郎「古潭の人々」に対する「未来に発展を約束されぬ少数民族の人々にとっては、過去に生きることしかなく、祭礼は過去への架橋的役割を果たすものなのであろう」という評は、同時代の著名な写真評論家である重森弘庵のものである。⑥「アイヌの祭り」の撮影者松永良教は、「このお祭りに、私は同化されて消えていくアイヌ民族の悲哀を感じながらシャッターを押した」と書き、対して評者の写真家秋山庄太郎は「伝来のアイヌの祭りを追求していることは、出来、不出来は別として、実感のルポルタージュ」であるとしながらも、「無形文化財的なカムイノミに焦点を絞ったことを、やや物足りなく思う。…もし若者たちが、古来の儀式や歌舞に関心を示さず、父祖の伝統を継承しようとしないう、コタンのアウトサイダーが、もし画面の中に効果的に点描されたら、と私は惜しむものである」と、「実感」を評価しつつ「現実」のないものねだりをして

いる。

⑩山本隆夫「熊祭」については、「観光的なおおいとショー的な色が濃く、アイヌ特有の熊祭のエキゾチックな味も森厳さも失われて、いかにも舞台撮影のようでおもしろさがない」と上位入選作には劣るとされている。これと対比されているのが、⑪佐々木初之助「酋長の死」である。葬列の模様を撮影者は「記録的にもこれは貴重なモチーフだとおもったので 私は遠慮しながらも つぎつぎとシャッターを切った」と説明し、選者側は「技術面ではいろいろ文句も出たが、にもかかわらず全審査員を感動させるものをこの作品は持っていた。それは題材の珍しさ、おもしろさである。こういう作品を見ると、同じアイヌ民族に取材したものでも、なかば興行化した熊祭などがいかに迫力のないものであるかがよくわかると思う」と高く評価した。そしてこの作品は1957年度『カメラ毎日』誌組写真部門の第2位にも選ばれ、「この題材は誠に異色あるもので、撮影にも非常な困難を伴いながら、よくこれを消化した技量と作品の記録的価値の高さから結局第二位をかちうることとなった」(『カメラ毎日』5(1))と選評されている。類似した作品として、⑬おおみち博志「旧土人墓の改葬」は⑫「アイヌの子供」に比べると単なる行事のルポという点で見劣りするとされながらも、「しかしこういう行事を記録しておくということも、決して無意味でないばかりか、貴重である」とこれも題材を評価されている。

以上を概観すると、選抜された写真の評価基準には大きく分けて二通りの傾向があるようだ。一つは、撮影者の人柄も被写体も「純粹」「素朴」と形容し、かつ撮影者に「ヒューマニズム」「愛」「いたわり」などを見て取る

こと、もう一つは、「純粹」な作為のない被写体や珍しい風俗に高い価値を置く素材主義である。両者は密接に関連して一つの作品の説明と評価の中に混在する場合もある。そしてこの基準を満たすためには、観光や興行等を含めた演出を排除した“自然な”形で（とはいえどうしても観光地が撮影場所となることが多い傾向にあるのだが）、時間をかけて記録することが撮影者に期待されていたことであった。

もっとも上で例示した作品のほとんどは継続作がないか（投稿しても予選通過をはたせなかったらしいものもある）、あるいはほぼ同じ題材をくりかえし投稿しているものもあり、単発の素材主義を越えることができなかったといえる。では、掛川はどうだったのかを以下で検討することにしよう。

3. 掛川の写したアイヌ関連写真

3.1 生活者への目線

「はじめに」で、アイヌ民族は掛川にとっても重要な被写体だったと述べたものの、この一覧にあるアイヌ関連写真は彼の写真のごく一部にすぎない。この表にはない、アイヌとは無関係の写真の方が多数である。彼の作品の中で定評があったのは子どものスナップ、子どもにかぎらない人々の日常の労働の現場（石炭拾い、流木拾いなど）、高校の教員らしく学内外でとらえた生徒の様態、などで、月例の入選作として掲載されていた。では、多くの被写体の中でアイヌの比重はどのように高くなっていったのであろうか。

後年の回想によれば、掛川がはじめてアイヌ民族を取材するのは1952年ごろ、白老でのことのようにである（⑭「わが道をゆく」）。後

に『若きウタリに』という掛川初の写真集として結実することになる主題、バチラー八重子を撮った最初のメディア掲載作品は、⑥「神の使徒・アイヌの老姉弟」である。最初の接触は彼女の姪で掛川の高校の教え子でもあった塗谷（改姓小名）智恵子の引き合わせによるものだった。アイヌ民族に布教を行ない『アイヌ語辞典』の出版などで知られる英国人バチラーの養子となった八重子は、バチラーの拠点だった伊達町有珠の教会の近くで、爪に灯をともしような生活を送りながら、近所の子どもたちへの布教を続けていた。彼女の弟向井山雄はバチラーに見出されて宣教師の道を歩み、また戦後まもなく創立された北海道アイヌ協会の理事長にも推挙された。もっともアイヌ協会はすぐに活動停止状態に追い込まれ、向井も病を得て静かに有珠の地に引きこもっていた。掛川が姉弟を写したのはそのような時期であり、二人のものを訪れた最初の日に撮影した写真をすぐに『カメラ毎日』に投稿したことになる。

この作品は組写真部門で一等に入選し、次のように選評されている。「単に いなかの教会の復活祭を写しただけなら それは別に珍しい題材ではありません ところが これはアイヌの父といわれた英人バチラー牧師ゆかりの教会であり しかもその牧師姉弟がアイヌ出身者であるという点で 見るものの心をうつ力強いテーマたり得たと思います」。ここでは組写真において重要とされる「テーマ」が高く評価されている。

そしてこの作品は同誌1954年度組写真部門賞の三位となり、「掛川源一郎氏の「神の使徒・アイヌの老姉弟」は、長期間の掘り下げに頭をさげた」と評価されている（『カメラ毎日』2(1)）。選者側は、掛川はそれ以前から

姉弟と親交を深めた上で撮影に踏み切ったと誤解したのだろうが、この誤解に掛川は苦笑もしくは困惑したのではあるまいか。掛川自身、「これが後年、私の最初の写真集『若きウタリに』まで発展しようとは、神ならぬ身の知る由もなかった」と回想している(㉔「アイヌ民族の記録に打込むアマ写真家」)。つまりこの時点では、掛川はバチェラー八重子と腰を据えてつきあう覚悟を決めていなかったのである。

その後しばらくバチェラー家の取材から足が遠のいたのは、掛川自身がしばしば述懐しているように、出会っていきなり教会内で写真を取り出した掛川のことを、バチェラー八重子が「失礼な人」と怒っていたからでもあろう。このときのことを掛川は、「了解を得て撮ったのだが、八重子にあれこれ注文をつけたので、八重子のプライドを傷つけてしまったのは失敗だった」とふりかえっている(岡村 1980:69)。しかし素朴に考えれば、彼女の反応は単なる「プライド」の問題ではなく、信頼関係もできていない時点で自分の欲求のままにふるまった写真家の傍若無人ぶりをたしなめているものと解釈できる。そうであれば、たとえ写真雑誌で上位入選を果たしたとしても掛川にとって素直に喜べるようなことではなかったはずである。

また、もう一つの問題は、姉弟の姿は“アイヌらしくない”ことであった。翌月 1954 年 9 月号の『アサヒカメラ』で名取洋之助と木村伊兵衛が「8 月号各誌口絵写真について」論評しているのだが、その中で二人は掛川の写真にこう言及している。名取は「ぼく、わからない。アイヌという感じは、何で出てますか」と問いかけ、木村は「そこが問題なんです。説明を読むとそれとわかるんですけ

れども、写真ではそれが出てない。田舎の教会で、牧師さんがいて、というだけです」と応じた。名取や木村という大家にして、いわゆるアイヌらしさにとらわれていたことはいうまでもないが、そのような見る側の“らしさ”を打破するだけの突破口を掛川はこの時点では見出していなかった。要するに、テーマとしてどのように発展させるのか、その方向が不明だったのである。

姉弟からいったん離れた掛川が、アイヌ関連写真の被写体として次に写真雑誌に投稿したのは、他の写真家もよく撮影していた子どもである。掛川の子どものスナップ写真に定評があったのは前述したとおりで、㉑「アイヌ部落の子」はあどけない表情をした幼い少女の全身像として、掛川の代表作の一つであろう(同じ人物とおぼしき別写真が日本写真家協会編『日本の子ども 60 年』新潮社、2005 年、に収められている)。また㉒「コタンの入学式」・㉓「コタンの運動会」は、学校という場で教員や保護者たちの姿も含まれているものの、主役は子どもたちと見なしてもよいだろう。ほぼ同時期に同じような主題・同じ場所(平取町二風谷小学校)を撮った㉔「アイヌの学校」が前述のように短時間撮影の「演出臭」を批判されていたのに比べ、掛川の方は「テーマをまじめな態度で迫っていて、好感の持てる組写真である」(㉕)と評されていた。このようなアイヌの子ども関連の写真を撮り続けて、しかしテーマとしてはそれ以上掘り下げられることはなく、掛川は再びバチェラー八重子に接近することになる。

再会のきっかけについて、掛川は彼女の歌集『若きウタリに』にふれることによって、「もう一度ジックリ撮ってみたい衝動に駆られた」(㉖「地方写真家の在り方」)と書いて

写真2



いるが、初対面時に反発された彼女とどのように信頼関係を築いていったのかは不明な点が残されている¹⁰⁾。とりたてて秘訣というようなものはなく、「しかしその後も通い続ける私に根負けしたのか、私のカメラを気にしなくなった」(掛川 2004: 135) というような時間をかけた取り組み方や、掛川をパッチェラー八重子に紹介した塗谷の存在などが後押ししたのだろう。ただ、ここで留意しておきたいのは、掛川がパッチェラー八重子をどのような視線でとらえようとしていたのかである。後年掛川が著した彼女の伝記の中に次のような一節がある。「現実の八重子は、老いの身に鞭打って、馴れぬ仕事に精を出し、時化の翌朝には浜に出て、寄せ昆布を拾ってくる、農婦か浜育ちの女のような、そのへんにざらにみかける、生きることだけに懸命な老女だった」(掛川 1988: 223)。この認識は、掛川が好んで撮影してきた流木拾いなどにいそしむ人たちへ向けるまなざしと同じである。かくして、掛川は生活者としてのパッチェラー八重子をとらえることから始まり、その一生をさかのぼっていくことになる。つまり、掛川は“アイヌらしさ”を第一に求めたのではなく、生活者としての姿に密着することにしたのである。“どこがアイヌなのか”という

名取や木村の評に対して掛川が実質的に出した答えは、表面的なアイヌらしさを見せることではなく、彼女の人生を掘り下げることであった。

また、パッチェラー八重子の撮影再開とほぼ同時期に、並行して高橋房次の晩年を撮影していたことも重要だったように思われる。③「コタンの老医師」は、戦前から白老の「道立土人病院長」として献身的な医療活動を行ない「アイヌの慈父」とも呼ばれた高橋房次がモデルである(写真2)。1958年11月から60年7月まで、彼の晩年と葬儀の模様を収めたこの作品は、「コタンの人々のためにつくした老医の素朴な人間性と生活の内容が、そのなかにかなりよく描かれていて、故人を親しく知らない第三者にも興味の持てる追想のルポである」と評された。また翌々月号の『カメラ毎日』「読者だより」には、「長い年月にわたって貴重な記録を撮られたことは、興味だけに駆られてのカメラ態度では決してなかったことの証拠であり」、「掛川氏は、いつも地味な社会現象を単なる現象とせず、これを大きな社会問題として焦点を合わせつつ、常に新しい舞台へと問題を発展させてゆこうと努力されて」いると絶賛する投書が掲載された。これは写真雑誌のみならず個展やコン

写真 3



クールにおける掛川の受賞などを含めての評のようだが、長期間の取り組みをたたえる点では、かつて「アイヌの姉弟」に寄せられた評と同じである。当初は誤解から与えられた賞賛「長期間の掘り下げ」は、その後掛川の指針となり作品に結実していった。

そして④「酋長未亡人の死」も老人の晩年から葬儀の模様までを対象とした作品である。「血筋」は和人ながら、幼少時にアイヌ家庭の養子となり、アイヌとして生を終えた女性が被写体であった（写真3）¹⁰⁾。つつまじやかな晩年を送り人生をまっとうした三人を追いその背後にあるドラマを記録したことが、掛川の写真歴に重みを与えていることは疑いない。題材としては先行作品にあたるかもしれない⑪「酋長の死」が葬礼への風俗的関心にとどまっていたのに対し、「酋長未亡人の死」やバチラー八重子、高橋房次を撮った掛川の写真は人生を浮かび上がらせるものだった。

高橋房次を写した作品は、1961年に「コタンの老医師」展として東京で個展が開かれ、その後道内へも巡回された。バチラー八重子の晩年と葬儀を撮った写真は、1963年東京で「コタンのマリア」展として披露され、個

展を訪れた研光社社長の目に留まり、翌年同社から『若きウタリに』として出版された。このように、掛川の写真は単に一地方作家の作品としてではなく、全国的にも注目されるようになった。いやむしろ「中央」での評価をともなって北海道内でも名声を得るようになってきた側面があるといってもよいかもしれない。

3.2 「語り部」になることとマスターナラティブ

生活者としてのアイヌ（およびアイヌに関わった高橋房次のような人）がここまで述べてきた作品の特徴であるが、それ以外のいわゆる伝統的なアイヌの姿や風習も掛川は撮影しはじめていた。写真雑誌に掲載された中では、⑦「アイヌの色」がはじめてのもので、これは前年静内での「シャクシャイン祭り」の中で催された「熊祭り」の情景や、「コタンの少女」「盛装した老女」等の連作であった。これについては翌月の『フォトアート』で、評論家の伊藤知己から、これまではアイヌを写す写真家が多い割には断片的な発表にとどまっており、この類の仕事は今後貴重な記録

になる、北海道在住者は地の利をいかして、「観光アイヌじゃなくて、ほろびゆく民族の記録として、もっと視野をひろげて、民族学や民俗学的観点から、人種、生活、風俗祭礼儀礼、などといったように分類して克明に白黒とカラーで記録していけばいいと思う」と励まされた。この伊藤の言葉もその後掛川の指針となったようで、掛川は幾度か“アイヌの生活をモノクロで、伝統をカラーで記録したい”旨の発言を残すことになる(㉞「往復えはがき」など)。

ただ補足しておきたいのは、伊藤がこの一節に続けて濱谷浩の新潟県の民俗写真を例としてあげているように、アイヌにかぎらず、当時日本の各地で消えてゆくと見なされていた伝統的慣習を記録しておこうという動向一般の文脈でのことでもあった。それはある種「中央」から「地方」への期待と要請として語られていたわけである。

その後の掛川のアイヌ伝統系の雑誌掲載作品としては、㉔「アイヌの文様」や㉕河又松次郎との共作「古代民族アイヌの伝承—アイヌのまつり」(1964年に旭川で開催された「北海道アイヌ祭り」の模様を収めたもの)などがあげられるだろう。また写真集としては、「アイヌ研究」者の更科源蔵との共著『アイヌの神話』(1967年)、『アイヌの四季』(1968年)(いずれも京都の淡交新社から)がある。

1960年代後半以降の掛川は、『若きウタリに』の出版が批評家たちから高く評価されたせいもあってか、写真雑誌等にエッセイを寄稿する機会が増えてきた。㉚「アイヌ民族の記録に打ち込むアマ写真家」で掛川は、それまでの写真歴を回想して次のように書いている。「組写真を始めてからは、単写真に対する興味はうすれ、気長に日数をかけて丹念に

取り続けようとする姿勢が私の中に生れた。ある時間の流れを追って、ひとりの人間の生き方や思想を、それぞれの時代的背景や社会的環境の中に把握し、フィルムに定着しようというやり方が私の性に適っていたし、小説の面白さや映画的手法の興味もあった。…私の関心は単なる組写真的興味から、ルポルタージュへと転身して行った。そして私のルポルタージュ的欲求は、個展によるキャンペーンが望ましい発表形式だと思われるようになっていった」。社会へ目を向け働きかけることが社会派リアリズムの本筋と考えれば、掛川はその問題意識を正当な形で発展させたのだといえよう。それは大日方(2004:162)の言葉を借りれば「語り部」としての道を本格的に歩みはじめたということでもあった。もっとも常に順風満帆だったわけではない。アイヌの「取材に当っては、いくもいくつかの冷たい目や抵抗にあうことを、覚悟せねばならなかった」(㉙「文化の遺産と写真の記録」)とも述べており、撮影あるいは作品公表までに至らなかった機会も少なくないであろう。

では、そのような経験の後、掛川はどのようにアイヌ関連の写真に取り組んでいこうとしていたのであろうか。前述の“生活をモノクロで、伝統をカラーで”に即していえば、㉙「文化の遺産と写真の記録」では伝統の記録保存の意義を訴えていた。そして生活の方については、「同化」と題した東京での個展によってアピールを試みた。

「同化」という抽象的な概念を写真で表現する方法として、掛川はアイヌと和人の夫婦4組を選び、彼/女ら家族の仲むつまじく懸命な暮らしぶりが「同化」を表象するものだと考えた¹²⁾。ここまで紹介してきた彼のアイヌ

に関する代表作が子どもや老人を主な対象とし、そして老人の場合は死を見届けることによって区切りをつけた感が強かったのに対し、この「同化」展の被写体は青壮年層で未来志向が強いテーマ設定であったといえる¹³⁾。実はさかのぼれば、この発想は二風谷小学校を取材した⑮「アイヌ・コタンの入学式」・⑯「コタンの運動会」から連続しているとも考えられる。「アイヌ・コタンの入学式」のキャプションで彼はこう書いている。「日本人の子ども、アイヌの子ども、同じように無邪気に、明るくはねまわっていた。暖かい愛情と、恵まれた施設の中で、若竹のようにすくすくと伸び育っていくであろう、アイヌの子らに幸いあれ」。そして1963年に『主婦の友』に寄稿した際には、二風谷の写真を主に用いながら「彼らが完全に日本人に同化し、アイヌという言葉がなくなったときこそ、彼らは日本人として、人間として、ほんとうの幸福をつかむことができるだろう。私たちは彼らの苦悩を理解し、同胞として、あたたかく抱擁してやりたいと思う」と述べていた(掛川 1963: 117)。

1972年の「同化」展に際し、掛川は⑬「私の近況」で次のように記している。「私は私に対する批判の声も聞いている、「あいつは俺たちを利用している」と——この四月に私の試みた個展「同化」も、このような抵抗を肌にしかに感じながら、あえて取材した。だから私のささやかな個展の意義は、写真評論家や一般の観客ではなく、アイヌ系の人たちがどのような反応を示すかにあったのだ。私は今後も撮り続けるだろう、「現代に生きるアイヌ系日本人」を——私は彼等が私の意図を納得してくれるだろうことを信ずる」。

この個展に関しては『アサヒカメラ』誌上

で連続して、また『日本カメラ』誌でも紹介された。⑭「苦言と賛辞の個展「同化」」では、「長年の取材により、アイヌの中に入っても特別な目で見られないので、その利点が十分に生かされている」、「アイヌ彫刻家など、アイヌの中では名士が登場しすぎる。もっと底辺で生きているアイヌの生活をとらえてほしい」といった発言が引用されている。また翌月号紹介記事(⑮)では、「確かに長年にわたってアイヌに深い関心を示し、その記録に打込んでいる写真家の仕事だけに、ヒューマンなタッチを思わせるドキュメント」ながら、「日本人」に同化しよう、あるいは同化させられようとしているアイヌの現状を、北海道に住むこの写真家が、どうとらえようとしているのか。ここではもうひとつ視点が曖昧だといえよう」と評されていた。

「同化」展は、「コタンの老医師」展のようにその後道内に巡回されることはなく、また「コタンのマリア」展のように写真集に発展することもなかった。掛川が望んだアイヌからの反応もどうだったのかわからない。「中央」では写真雑誌で取り上げられたりしているのに、道内メディアでの反応は管見では見当たらない。掛川自身が道内での個展開催を試みたのかどうかも不明だが、事情はともあれ、北海道内では「同化」というテーマの引き受け先がなかったというのが事実である。1960年代後半以降アイヌ自身から北海道開拓政策や対アイヌ民族同化政策に対する異議申し立ての声があがりはじめ、「同化」展当時の72年には関連のマスコミ報道も道内では多くなっていたが、掛川の認識はそれとはずれていたようだ。これまでの掛川の主な仕事は、写真雑誌・個展・写真集ともに「中央」での評判を経由して北海道に持ち込まれ

る傾向が強かったが、「同化」展に関しては道内の文脈と状況が採否を決定したののだろうか¹⁴⁾。そして掛川自身も1974年になると「一昨年来、彼等の間に澎湃として民族意識が高揚し、少数民族としての自覚と誇りに目覚めた」(⑭「わが道をゆく」)と記し、「同化」展の前後で彼自身の認識も転換したことを示している。

社会派リアリズムの写真家として掛川が歩んできた道は、「語り部」への成長でもあった。「語り部」は何を、何のために撮影するのか、それをだれに向かってアピールするのかを写真と言葉で表す人であった。もっとも、「語り部」たらんとするとき、掛川の言葉はマスターナラティブ(同時代の支配的な物語)に重なるものになっていき、そしてその変化への対応で遅れをとった。それはリアリズム写真運動に内包されていた問題点だったのかも知れない。土門ら写真で社会を動かそうとした写真家については、「写す側が見る側の一段上に立った目線」(鳥原2008:215)という批判もある。

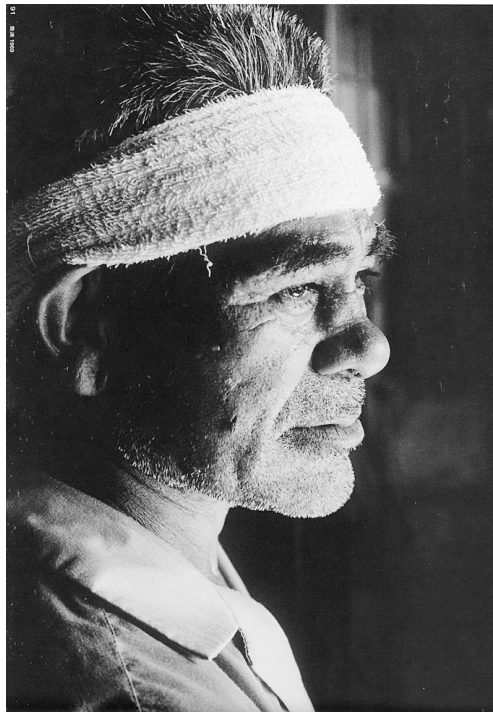
また他のアマチュア写真家、および彼らの作品を批評していた側にうかがえる素材主義についても、「文化遺産」の記録を訴えていた掛川がそれから自由であったとはいえない。ただ、掛川はバチェラー八重子をはじめ元来生活者としての存在をとらえることから出発しており、この点は単なる素材主義者とは異なる点である。とはいえ、生活者に対しても「同化」というマスターナラティブを彼は一時期あてはめていた。

しかしながら、生活者の系譜に属する掛川のアイヌ関連写真は、「同化」という枠付けには収まらない力を持った作品が多く、それら

の写真は「同化」とは無関係な文脈で評価されていた。「同化」展と同時代においてもである。「同化」展に出品された人物を対象とした写真で、私見では掛川のもっとも優れた作品の一つと思われるものに⑮「両足のない漁師」がある。列車事故で両足を切断するというハンディを負いながら、掛川によれば、アイヌとして「和人(シャモ)の不当な偏見や圧力にも打ち勝った」「なによりも逞しい男である」。この言葉と符合するように、「不適な面魂」をクローズアップした横顔、腕で舟を引き漁に出る姿、仕事後にくつろいで一杯傾ける様子などが収められている(写真4)。

翌月号の『フォトアート』「今月のプロ・アマ・ベストテン」(前月号写真雑誌掲載作品の選評)では、選評した3人ともがアマ写真家の中で掛川を一位に押している。その中で木村伊兵衛は、「闘って生きているぞ、という感じが余しゃくしゃくとした態度にたくみに表現されています。掛川さんのいままでの写真が、ここまで内容的が^{ママ}なかったのですが、しかし表情のアップで生きる力を深く感じさせるまで入っていったことは、非常にいいことだと思います」と述べている。木村は掛川に対して辛口の評をするようだが、その木村にしても「生きる力を深く感じさせる」写真の力を認めた。また原田正章は、「このようなモチーフは、下手に撮ると変にグロテスクになったり、見せかけの同情ものになったりします。ところがこの作品には漁師のたくましい生活力、不屈の精神力が画面にあふれ、まったく暗さがありません」と、木村と同様に「生活力」のある人物像を賞賛している。「一段上に立った目線」ではなく、掛川が被写体と対峙したことを批評家たちも読み取っているのである¹⁵⁾。

写真 4



4. おわりに——掛川写真の新たな評価と今後の課題

現在の評価では、掛川は戦後北海道の、特にアイヌ民族を独自のカメラアイで写した写真家であると見なされている。その評価には私も異論はない。しかし、出発点においては模索が続き、同時代の他の写真家から題材等でおそらくヒントを得たり、また批評家の言葉にも影響を受けたりしていた。その後「長期間の掘り下げ」を継続するうちに独自の蓄積で名声を得るようになった。ただ、彼が真摯に撮ることの意義を追求する際、大義名分が同時代のマスターナラティブである「同化主義」と重なってしまったことは事実である。それでも、1960年代にアイヌの同化を主題としたルポルタージュと同様(東村2006:332),

「同化」という概念をはみ出す積極的な意味を写真の中に読み取ることが肝要であろう。後年の調査者である筆者の視点から同時代の文脈において検討すると批判される点はあるとしても、現在に至るまで触発力を失わない写真を残したのは掛川の功績である。

また、掛川は北海道を“内側から”とらえた写真家として一般的に評価されており、もちろんそれは掛川が北海道に根ざした活動を行なったからではあるが、そのような評価は「中央」を媒介としてもたらされたものでもある。写真雑誌への投稿・寄稿、個展の開催、写真集の出版、さらには掛川が影響を受けた批評家など、「中央」で発表されて高い評価を得たものが北海道へ移入されている。したがって、掛川源一郎の写したアイヌとして人々が見ているものの一部は、「中央」の視線

を通過したアイヌでもある。ただし、「同化」展に関しては東京では開催できても、当時の北海道の状況では「逆輸入」されなかった。「中央」と「地方」はいつも同じものを同じように見ているわけではない。

この点に関連して、2004年における『gen』の発刊は、掛川写真を北海道で再編集発信し直したという点で意義深いものである。アイヌ関連写真に焦点を当ててきた本稿で、掛川の他の作品を検討しないままにいうと議論が飛躍してしまうのを承知でいえば、新たな装いによって掛川の写真の命も息を吹き返したのである。それはバチェラー八重子を対象とした写真集以外に、「両足のない漁師」など生活者としての系譜に属するアイヌの姿をとらえた写真が見られる機会がさがられていた（「同化」展の北海道での非開催も含む）のを、あらためて世に送り出すことでもあった。

本稿は、紙幅の都合で説明を圧縮したため全体がやや図式的な整理になってしまっているのは否めない。より詳細な記述と検討は機をあらためて行ないたい。その上で、本稿で積み残した今後の課題として3点あげておく。

1点目は、掛川以外の写真家、また写真集や写真雑誌にかぎらず多様な写真（新聞報道等）も含めたアイヌ関連写真の通事的記述と分析である¹⁶⁾。そのときに本稿では論じられなかった、他者を写す／語る権利、利用する権利（撮影対象者にどう還元するか）という重要な論点が立ち上がってくる。またこれも本稿ではふれなかったが、一時期掛川と組んで仕事をした更科源蔵も被告になったアイヌ肖像権裁判（現代企画室編集部編 1988）の問題もそこに含まれる。

2点目は、1点目と関連するが、写された側

個人、あるいはアイヌ民族から見た経験である。本稿では、生活者の系譜に属する掛川のアイヌ関連写真を高く評価したが、それは生活への踏み込みの無条件の賛美ではない。踏み込まれる側にとってはプライバシーの侵害にもなるからである。もっともこの点については資料上の制約が大きく、被写体となった個人がどのような思いだったのか、あるいは他のアイヌの写真を見た別のアイヌはどう感じたのか、実証するのはむずかしい。それでも被写体側をたどることができれば写真という媒体を通したアイヌ民族—和人関係はより掘り下げられることはたしかである。

3点目は、アイヌ関連写真以外の作品も含めた掛川写真の全体像である。それは戦後北海道における多様な被写体をとらえた掛川の仕事の意義、および彼の記録手段としての写真へのこだわりの意味を浮かび上がらせることだろう。これは掛川が写真家としては「逸脱」してまで後年バチェラー八重子の伝記を執筆した意味にもつながってくることである。

付記：掛川源一郎・淑子ご夫妻には、ご自宅で資料を閲覧させていただいたことに感謝したい。写真や文字資料だけではわからない、被写体となった方たちとの具体的な人間関係についてはお話をうかがいたいと念願していたが、掛川さんの体調がすぐれず、かなわないうちに亡くなってしまった。掛川さんのご冥福をお祈りする。また、掛川源一郎写真委員会の小室治夫氏には、本稿に掲載した写真の使用許可を含め、筆者の問い合わせに対したびたび便宜をはかっていただき、たいへんお世話になった。室蘭市港の文学館でも掛川氏の資料を閲覧させていただいた。感謝とともに記しておきたい。

注

- 1) 「視線の権力」は特に鳥居の調査キャリアでは初期にあたる台湾の写真に特徴的で、その後の「沖縄、満州、モンゴル、朝鮮などの調査では、撮影方法はもっと自然になり、人々や風景のたたずまいを静かに引き寄せて写しているような印象を受ける」と、視線の変化についても飯沢（1991：103）はふれている。その理由について飯沢は「人類学者としての彼の関心が、初期の形質人類学から文化人類学へと移行していったこととも関係があるかもしれない。被写体を一方的に見つめるだけではなく、調査対象者との交流を大事にしはじめたということだろう」と推測している。
- 2) ただし、現段階では、戦前期どのぐらいアイヌ関連写真が撮影され流通していたのか、その広がりを具体的に述べることはできない。今後の課題としたい。また、先行研究として、絵葉書を対象とした資料紹介や分析はあるものの、それ以外の媒体におけるアイヌ関連写真を扱ったものは管見では見当たらない。なお、高倉新一郎（1953（1987）：63）は、戦前の写真集や絵葉書には過剰な演出により学術的資料とはなりえないものが多いという。
- 3) これまで掛川の写真生活を語ったものとしては、（岡村 1980）、『朝日新聞』北海道版の連載記事「北」の語りべ 476-493 人間探求の写真家 掛川源一郎（1985.4.23-5.30）、（岡井 1992）、（小名 1998）、『北海道新聞』連載記事「私のなかの歴史 写真家掛川源一郎さん 社会を撮る 1-9」（1999.7.12-23）などがあげられる。いずれも、掛川自身の語りをもとにして書き手がまとめたものである。また『gen』に寄せられた大日方（2004）の解説も掛川の作風を考察する上で参考になる。なお、掛川の写真歴は戦前の千葉高等園芸学校（現千葉大学園芸学部）在学時にさかのぼり、写真雑誌に投稿して掲載された写真もいくつかあるが、その中にアイヌに関連するものはまったくない。
- 4) 後述する土門拳の用語では「社会的リアリズム」、動向としては「リアリズム写真運動」といった用語も使われる。本稿ではこれらの言葉を同義語として用いる。ただ、『gen』に解説を寄せた大日方（2004：159）は、掛川の写真歴が戦前にさかのぼることに目を向け、「リアリズム写真運動から出発した写真家」というレッテルを貼ってあまり強調しすぎてしまうと、そ

の実像からかなりズレを生じるおそれが出てくると思う」と述べている。もっともな指摘と思うし、戦後においても掛川が最初からリアリズムのみを志向していたわけではないことは筆者も確認しているが、紙幅の都合およびアイヌ関連の写真に焦点を当てる本稿では掛川の全体像はカバーできないことはお断りしておく。

- 5) 「バチラー」と「バチェラー」二通りの表記があるが、本稿では後者で統一する。
- 6) 70年代前半までに限定するのは、後述するように掛川が1972年に開いた「同化」展が彼のアイヌ関連写真を考える上での一つの区切りとなること、またそれ以降は掛川を含め写真雑誌をアイヌ関連写真の主な発表の場として活躍している写真家が管見では見当たらないことによる。
- 7) 査読者のお一人からは、“写真というテキストに付随するキャプションあるいはショートエッセイの機能について議論していない点是不備である”というコメントをいただいた。本稿全体が写真と言語表現の関係について議論しているつもりだが、査読者が求めているのは明示的な理論・枠組みとそれに基づく分析であろう。本稿では紙幅と力量の不足からこの注文にはこたえられないことをお詫びする。今後の課題としたい。その上で若干補足する。

写真評論では写真と写真家自身や受け手の言語表現の間の一致やズレに関して論じているものも少なくないが、本稿のような議論展開に有用と思われる理論や枠組みを提示している先行研究は管見では見当たらない。実際には、職業的写真家の多くは、見る側の自由な想像力に委ねることを重視して、自分の撮影した写真の意味解釈を限定するような説明文を付さない傾向がある。ただし、報道写真と呼ばれるジャンルは別である。「報道写真は、編集と言葉の付け方で、意味が変幻するのである。…そして大石（芳野：引用者補足）はそうしたことを知っている。だから自分で写真を選び、自分で言葉を添えて、自分の意図と異なる方向付けを防ぐ」（佐野 2005：252）。本稿で扱う掛川の写真キャプションやエッセイも、大石同様「自分の意図と異なる方向付けを防ぐ」目的を持ったものだといえる。ただし、それが常に目的通りに機能するとはかぎらず、受け手との間で齟齬が生じたりするがゆえに興味深い社会現象となることは、本稿で述べるとおりである。

- 8) ただ、このうち大塚一美は、『太陽』1964年

6月号に「現代のアイヌ」と題した写真ルポを寄稿している。さらに1966年に旭川で「生きているユーカラ」展を開催、後年になって発行した写真集の中で、この時の「最大の成果は、その後マスコミ等の出版物から「滅びゆく」の言葉が消えたことである」と記している（大塚1998：49）。

なお、この時期アイヌ自身が発行に主体的に関与した写真集として特異なのが（北海道アイヌ協会平取支部編1951）である。この写真集の「序」によると、写真は平取で写真店を営んでいた富士元繁蔵が撮りためていたもので、1943年の大火で大半の写真を焼失してしまい、わずかに残ったものがアイヌ協会平取支部の協力によって世に送られることになったという。

- 9) 戦前・戦後を通した主要な写真雑誌の一覧については（佐伯ほか2001）が簡便であるが、ただし漏れているものもある。
- 10) 撮影される側のパチェラー八重子がどう思っていたのかは重要である。彼女の掛川への対応には、エスニックな問題に加えてジェンダーの問題もからんでいるような気がするのだが、この論点を具体的にどう掘り下げてよいのかいまのところ筆者には考えがたい。また紙幅の都合もあり、本稿では掛川の意識に焦点を絞る。今後の課題としたい。ただ、戦前彼女が歌集『若きウタリに』を出版した直後に、以下のように書いていたことに留意しておきたい。「私の一番残念に思ふのは、内地のお客様が選り好んで、一番装ひの悪い様な老人達を、カメラにおさめて帰つて、これこそは北海道のアイヌだと紹介される事です」（パチェラー2003：117、初出は1931年）。ここにはアイヌに向けられる視線への批判の裏返しとして、“自分はそのような者ではない”という自負も感じられる。それから30年近くがたった時期の思いと直結しているとまではいえないが、撮られるのであれば“そのような者ではない自分”として撮ってもらいたい、という気持ちだったのかも知れない。

なお、パチェラー八重子についてではないが、掛川自身は、撮影相手との人間関係についてエッセイの中で、「オラの踊りを撮って、オラの元気なうちにオラの写真集を作ってくれ」といわれた経験を記している（⑦「わが道をゆく」）。

そしてこれは写真雑誌に掲載されたものではないが、被写体との人間関係について考える手がかりになるものとして、『gen』に寄稿した吉

田ルイ子（2004）の一文を参照しておこう。1964年当時アメリカでジャーナリストをめざして勉強をしていた吉田が一時帰国した際、阿寒のアイヌ山本多助と会っている。その際山本は吉田に、他のカメラマンとは違って掛川は撮影した写真をきちんと送ってよこし、また掛川の撮った写真が気に入っていたようだったことを記している。実際『gen』に収められた山本自身の写真は、雄阿寒岳をバックに湖上で釣りをしているシーンで、山本の満足そうな表情からは彼が進んでこのポーズを掛川に撮影させたことがうかがえる（写真5）。土門拳の「絶対非演出の絶対スナップ」の教えからはすでに逸脱した、写す側と写される側との良好な関係を示す作品であるといえる。

- 11) ただしこの写真は雑誌掲載作品ではない。
- 12) ただし正確な出展作品を筆者は特定できていない。室蘭市港の文学館に寄贈された掛川氏のアルバムや、写真雑誌の紹介記事などから概要を把握した。

なお、写真で抽象的な概念を表現することに関しては、次のような一文も参考になるだろう。「写真家の苦労は、映像の意味を表現することにあるといつてよい。絵や写真によって抽象性を表現するのは難しく、それなりの技法が必要なので、学術活動では文章で書く必要がある。ある表情に含まれる意味は、活字で抽象的に表現してはじめて、見る人に分かってもらえる」（大森2005：211）。後述するように、「同化」という概念が抽象的で写真で表現することが困難であればこそ、そこに収まらない、はみ出るような意味が写真から読み取られることにもなる。

- 13) もっとも青壮年層の写真がまったくないわけではない。㉔「トッカリショ 崖の下のアイヌたち」や㉕「熊掘り」などがそうである。
- 14) 「中央」での評価が賛否両論だったためかもしれない。
- 15) ただし、この写真を高く評価する批評家や私にはマッチョな感覚があるのかもしれない。
- 16) 筆者の主たる問題関心の都合で本稿は和人（日本人）の視線に限定しているが、日本人以外の視線も問題含みである。『gen』に寄稿した吉田ルイ子によると、1960年代アメリカに滞在していた吉田が一時帰国する際、アイヌの写真を撮影してほしいとアメリカ自然史博物館から依頼され、彼女が持ち帰った写真に“Vanishing Ainu”というタイトルがつけられたことに怒りをおぼえたと記している（吉田2004）。

文献（新聞記事と写真雑誌掲載の写真・記事は文中に記した）

- 飯沢耕太郎. 1991. 「日本の写真 13 学術資料写真を超え！ 人類学者・鳥居龍蔵が捉えたアジアの人と風俗」『芸術新潮』42（4）：96-103
- . 1993. 『戦後写真史ノート』中央公論社
- 大塚一美. 1998. 『生きているユーカラ』
- 大森康宏. 2005. 「文化を撮る——カメラが伝えるものと伝えられないもの」飯田卓・原知章編『電子メディアを飼いならす——異文化を橋渡すフィールド研究の視座』せりか書房：210-220
- 岡井耀毅. 1992. 「掛川源一郎論」『日本列島写真人物評伝——風土と写真の光景』日本写真企画：283-9
- 岡村正吉. 1980. 「若きウタリに——掛川源一郎」『北海道に生きる（4）』太陽：52-76
- 大日方欣一. 2004. 「眼差しの来歴——掛川源一郎の写真を巡るノート・序」掛川 2004：158-63
- 掛川源一郎. 1963. 「コタンの顔」『主婦の友』1963年1月号
- . 1988. 『バチラー八重子の生涯』北海道出版企画センター
- . 2004. 『gen 掛川源一郎が見た戦後北海道』北海道新聞社
- 掛川源一郎・バチラー八重子. 1964. 『写真集若きウタリに』研光社
- 現代企画室編集部編. 1988. 『アイヌ肖像権裁判・全記録』現代企画室
- 国立民族学博物館編. 1993. 『鳥居龍像の見たアジア』
- 小名智恵子. 1998. 「掛川源一郎小伝」北海道総務部人事課編『北海道開発功労賞 受賞に輝く人々（平成九年）』北海道：57-89
- 佐伯格五郎ほか編. 2001. 『写真雑誌の軌跡』JCIIライブラリー
- 佐野寛. 2005. 『メディア写真論』パロル舎

- 高倉新一郎. 1953（1987）. 「蝦夷風俗画について」『北方文化研究報告』（思文閣出版復刻版）8：1-67
- 東京大学総合研究資料館特別展示実行委員会編. 1991. 『乾板に刻まれた世界——鳥居龍蔵の見たアジア』
- 鳥原学. 2008. 『時代をつくった写真，時代がつくった写真』日本写真企画
- ニッコールクラブ編. 1980. 『北海道開拓写真史』
- バチラー八重子. 2003. 『若きウタリに』岩波現代文庫
- 東村岳史. 2006. 『戦後期アイヌ民族一和人関係史序説』三元社
- 北海道アイヌ協会平取支部編. 1951. 『北国の神秘を語るアイヌ写真帳』
- 北海道大学附属図書館編. 1992. 『明治大正期の北海道』北海道大学図書刊行会
- 安川一. 2002. 「“視覚的なもの”と向き合う——視覚社会学のために」安川一・前田泰樹・杉山由佳『視覚メディアにおけるジェンダー・ディスプレイのミクロ社会学的分析 1999-01 年度科学研究費補助金研究成果報告書』一橋大学大学院社会学研究科安川一研究室：1-31
- 吉田ルイ子. 2004. 「掛川さんの写真たちが私に語ること」掛川 2004：150-2
- Maxwell, Anne. 1999. *Colonial Photography & Exhibitions: Representations of the 'Native' People and the Making of European Identities*, London and New York: Leichestor University Press
- Pinney, Christopher and Nicholas Peterson, eds. 2003. *Photography's Other Histories*, Durham and London: Duke University Press
- Sontag, Susan. 1977. *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux (= 1979. 近藤耕人訳『写真論』晶文社)

表 1 1950-70 年代前半の写真雑誌に掲載されたアイヌ関連写真・記事一覧

掲載誌（年：巻一号）＊注 1	撮影者 / 執筆者（住所：記載がある場合）「タイトル」	内容（月例 / 招待・エッセイ）・備考＊注 2
①フォトアート（1951：3-10）	奥村泰宏「北海道の旅」	旅行記，アイヌ関連写真は 1 枚
②写真サロン（1952：19-2）	石黒敬七「アイヌの首飾と煙草入」	エッセイ＋共同写真（関連写真なし）
③写真サロン（1952：22-4）	菊田道朗（北海道）「アイヌの家族」	月例単写真
④カメラ（1952：44-5）	吉田良夫（札幌）「アイヌ近況」 牧野美久（北海道）「アイヌの酋長」	月例組写真 月例単写真
⑤カメラ（1952：44-6）	吉田良夫（札幌）「アイヌの母子」	月例単写真
⑥カメラ毎日（1954：1-3）	掛川源一郎「神の使徒・アイヌの老姉弟」	月例組写真，アサヒカメラ翌月号，カメラ毎日翌年 1 月号にも評
⑦カメラ毎日（1954：1-5）	本間敬三（旭川）「アイヌの青年」	月例単写真
⑧カメラ毎日（1955：2-5）	西川隆久「アイヌの姉弟」	招待単写真（写真クラブ紹介）
⑨写真サロン（1956：27-5）	掛川源一郎「アイヌ部落の子」	月例単写真
⑩カメラ毎日（1957：4-2）	山本隆夫（北海道）「熊祭」	月例組写真（掲載は 1 枚のみ）
⑪カメラ毎日（1957：4-3）	佐々木初之助（北海道）「酋長の死」	月例組写真，同誌翌年 1 月号にも評
⑫サンケイカメラ（1957：4-3）	金原知一（北海道）「アイヌの子供」	月例組写真
⑬サンケイカメラ（1957：4-3）	おおみち博志「旧土人墓の改葬」	月例組写真
⑭カメラ毎日（1958：5-2）	野沢正幸（室蘭）「アイヌの学校」	月例組写真
⑮サンケイカメラ（1958：5-8）	掛川源一郎「アイヌ・コタンの入学式」	月例組写真
⑯サンケイカメラ（1958：5-11）	佐々木初之助（北海道）「イチャルバ（法事）」	月例組写真
⑰カメラ毎日（1958：5-12）	大塚一美「アイヌ部落の青年とクマ」	[旭川付近のアイヌ部落] 紹介＋写真 1 枚
⑱サンケイカメラ（1958：5-14）	松永良教（札幌）「アイヌの顔」	月例単写真
⑲フォトアート（1959：11-2）	小田康夫（美唄）「アイヌの子と樺太犬」	月例単写真
⑳写真サロン（1959：32-5）	太田宏成（北海道）「コタンの少年」	月例単写真
㉑サンケイカメラ（1959：6-9）	掛川源一郎「コタンの運動会」	月例組写真
㉒フォトアート（1959：11-12）	河又松次郎（旭川）「墓標」	月例単写真
㉓アサヒカメラ（1960：45-1）	奈良原一高「カオスの地—北海道」	招待組写真
㉔カメラ芸術（1960：7-1）	土門拳「古潭の山々」	招待組写真，関連写真「墓標」1 枚
㉕フォトアート（1960：12-2）	河又松次郎（北海道）「古潭の人々」	招待組写真
㉖カメラ毎日（1960：7-5）	掛川源一郎「部落のクリスマス」	月例組写真
㉗カメラ毎日（1960：7-6）	吉村正治「ピリカ・メノコ」	招待単写真
㉘カメラ毎日（1960：7-9）	大塚一美「現代のアイヌ民族の生活」	月例組写真（写真掲載なし，選評のみ）
㉙カメラ毎日（1960：7-11）	岩淵清（北海道）「アイヌの姉妹」	月例単写真
㉚カメラ芸術（1960：7-12）	工藤良助「メノコの印象」	月例単写真
㉛フォトアート（1961：13-2）	河又松次郎（旭川）「新春を呼ぶコタンの歌」	招待単写真

㉔ カメラ芸術 (1961: 8-3)	内藤正敏「アイヌの人形」	招待組写真
㉕ カメラ毎日 (1961: 8-5)	掛川源一郎「コタンの老医師」	招待組写真, 下記*注3 参照
㉖ カメラ芸術 (1961: 8-8)	大竹新助「ただいま旅行中―夏の北海道に行く」	旅行記, 関連写真は近文, 阿寒
㉗ カメラ芸術 (1961: 8-10)	ドロシー・ファイ・ベル「アイヌ」	月例単写真
㉘ アサヒカメラ (1962: 47-2)	松永良教「アイヌの祭り」	招待組写真
㉙ アサヒカメラ (1962: 47-6)	掛川源一郎「アイヌの色」	招待組写真, フォトアート 翌月号に評
㉚ カメラ芸術 (1963: 10-3)	掛川源一郎「トッカリショ 崖の下のアイヌたち」	招待組写真
㉛ カメラ毎日 (1963: 10-4)	大塚一美「アイヌのクマ祭り」	招待組写真
㉜ フォトアート (1963: 15-7)	掛川源一郎「熊堀り」	招待組写真
㉝ アサヒカメラ (1963: 48-9)	小林貞一(函館)「熊祭りと観衆」	月例単写真
㉞ フォトアート (1963: 15-12)	掛川源一郎「酋長未亡人の死」	招待組写真
㉟ カメラ毎日 (1964: 11-8)	国安一夫(横手市)「アイヌの一家」	月例組写真
㊱ アサヒカメラ (1965: 50-3)	掛川源一郎「アイヌの文様」	月例組写真
㊲ フォトアート (1965: 17-4)	河又松次郎・掛川源一郎「古代民族アイヌの伝承―アイヌのまつり」	招待組写真+エッセイ
㊳ アサヒカメラ (1965: 50-7)	木村伊兵衛「新・人国記 第19回北海道」	招待組写真(知里, 江賀) + エッセイ
㊴ フォトアート (1966: 18-5)	河又松次郎・掛川源一郎「地方作家の在り方」	往復エッセイ
㊵ カメラ毎日 (1966: 13-6)	大塚一美「コタンの人々」	招待組写真
㊶ フォトアート (1966: 18-10)	河又松次郎「観光アイヌ」	招待組写真
㊷ フォトアート (1967: 19-8)	掛川源一郎「コタンの善光寺―北海道最古の寺」	招待組写真
㊸ フォトアート (1968: 20-5)	あまの定夫「アイヌの暮し」	月例組写真
㊹ アサヒカメラ (1968: 53-6)	掛川源一郎「文化の遺産と写真の記録」	エッセイ
㊺ フォトアート (1969: 21-8)	掛川源一郎「アイヌ民族の記録に打込むアマ写真家」	エッセイ
㊻ 日本カメラ (1970.8: 289)	掛川源一郎「両足のない漁師」	招待組写真, フォトアート 翌月号に評
㊼ カメラ毎日 (1970: 17-10)	工藤勝彦(北海道)「コタン」	月例単写真
㊽ 日本カメラ (1971: 295)	下河原正(北海道)「アイヌのしゅうちょう」	月例単写真
㊾ カメラ毎日 (1971: 18-3)	工藤勝彦(北海道)「コタンのシカ」	月例単写真
㊿ 日本カメラ (1971: 301)	小林豊(北海道有珠郡)「コタン閑日」	ミノルタファミリーフォトコンテスト単写真
㊱ フォトアート (1971: 23-8)	あまの定夫(札幌)「アイヌの墓標」	月例組写真
㊲ フォトコンテスト (1972: 93)	工藤勝彦(旭川)「初冬のコタン」	全日本毎日写真コンテスト単写真
㊳ フォトコンテスト (1972: 94)	工藤勝彦(旭川)「初冬のコタン」	サンレンズフォトコンテスト単写真
㊴ 日本カメラ (1972.4: 314)	掛川源一郎「アイヌの資料館長」	招待組写真
㊵ フォトアート (1972: 24-5)	掛川源一郎「私の近況」	エッセイ
㊶ アサヒカメラ (1972: 57-5)	ニュース「苦言と賛辞の個展「同化」」	紹介記事
㊷ アサヒカメラ (1972: 57-7)	「掛川源一郎 同化―アイヌ系日本人の課題」	紹介記事

⑥⑥日本カメラ（1972：317）	「掛川源一郎写真展「同化－アイヌ系日本人の課題」」	紹介記事
⑥⑦フォトアート（1972：24-6）	小林豊（北海道）「冬の日」	月例組写真
⑥⑧カメラ毎日（1972：19-12）	近況スポット「吉田利雄 アイヌ，その力強い文様」	紹介記事
⑥⑨カメラ毎日（1973：20-2）	往復えはがき 倉敷市中村昭夫様 北海道掛川源一郎	エッセイ＋単写真
⑦⑩フォトアート（1973：25-2）	あまの定夫（札幌市）「冬の墓標」	月例組写真
⑦⑪フォトアート（1973：25-4）	あまの定夫（札幌市）「イナウ式」	月例組写真
⑦⑫フォトアート（1973：25-6）	あまの定夫（札幌市）「コタンの人々」	月例組写真
⑦⑬フォトアート（1974：26-2）	北原龍三「アイヌネノアンアイヌ」	招待組写真
⑦⑭日本フォトコンテスト（1974.4）	掛川源一郎「わが道をゆく」	エッセイ＋組写真 注4
⑦⑮フォトアート（1975：27-1）	佐々木等（北海道）「ムックリー吹く娘」	全林野労働組合仲間写真展単写真
⑦⑯フォトアート（1975：27-2）	伊藤勝治（旭川市）「コタンの墓標」	月例組写真
⑦⑰フォトアート（1976：28-3）	掛川源一郎「メーデーのアイヌ人」	エッセイ＋組写真

*注1：引用の際わかりやすいように番号をふった。

*注2：コンテスト入選以外の寄稿写真は「招待」とした。「単写真」は1枚もの、「組写真」は複数枚のものである。

*注3：「コタンの老医師」のモデルの高橋房次は和人であるが、アイヌと密接に関わったことやタイトルのつけ方から「アイヌ関連」写真に含めた。

*注4：掛川氏所蔵ファイルで閲覧。巻号未確認。

その他：未確認写真『アマチュアカメラ』（1959：1）掛川源一郎「アイヌの少女」

写真5

