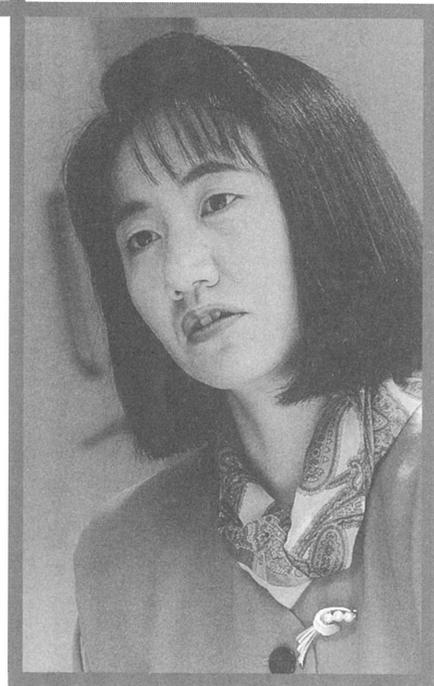


巻頭対談

カメラという装置を携え、国際紛争を報道する。写真の中に収まらない現実、伝わらない真実がそこにあるのだろうか。特集トップの対談では、これまで報道写真家として国際紛争を報道してきた大石芳野氏と今号監修者でもあり、ヘパリ写真の研究者でもある今橋映子氏を迎え、写真報道の裏に隠された困難や問題を、さまざまなアングルから考える。



フレームの

外側の現実

現代世界を斬ること

おおいしよしの
大石芳野

(報道写真家)

いまはしえいこ
今橋映子

(東京大学助教授)

今橋——本日はお忙しい中お越しいただきまして、本当にありがとうございます。この対談をするに当たって、大石さんの著作を拝読しようと思いましたが、いろいろ探したのですが、そこで驚いたのは、大石さんのような方の著作でもかなり絶版になっていくものが多いということでした。

私は、即買えるものだとばかり思っていましたから、本当にびっくりしました。

大石——このごろはやりのヌードものとかタレントの写真集とか、

とき、インターネットとかビデオとか新しい媒体も出ていますね、だから余計複雑になっていくという気がします。

大石——ひとつにはやはり、フォト・ジャーナリズムが新しいというところがありますよね。写真は絵の下絵とか下書き的なところから出発しますから、長いこと絵にそってその歴史が発達してきた。

それから独立して写真は写真ということでも歩み始めた。だから、アート写真の世界はまだ少し歴史があるのかもしれないけれど、フォト・ジャーナリズムの場合はそれを世間が顔面どおりジャーナリズムととらえる目がなかなかなくて、やはりどう批評していいのか分からないものひとつになっているんじゃないでしょうか。

政治的意図が与える影響

大石——それからもうひとつ、非常に政治がからんでくるということ。自分の立場を決める必要性があるため、写真を批評する側も、これから先やはり批評で食っていくのに、今批評して政治的立場が固定されてしまうと、その後で食べられなくなるとか、職業としていろんな問題が出てくる。でも、政治的には無難なもの、芸術とか風景とかをやっている分には自分の感覚とか考え方でいくだけでも批評できるわけですから。フォト・ジャーナリズムの批評では事実とまったく正反対を言ってしまうこともあるわけです。「正を」「否」と言って、「否」を「正」と言ってしまうおそれもあるんです。そういうこともあって、批評する側が「結果が出るまで」時期を待とう」ということにつながっていくのではないのでしょうか。

今橋——大石さんが本や写真を社会に出されたあと、反応はどういった形で返ってくるのでしょうか。

大石——写真に対するいろんな賞がありますよね。ドキュメンタリーに対する賞もありますから、そういうところが取り上げて

ネイチャーものは割に入手しやすいらしいんですが、ドキュメンタリーものは本当に手に入らないらしくて。出版されてちょっとでも歳月がたつと、もうなくなってしまうことが多いですね。仲間の写真集だと本人に直接電話をかけて何とかかわけてもらうこともできるんですが、なかなか……。

今橋——再版もありませんか？

大石——そうですね、出版社は発売になって一、二カ月でパーツと売れたら再版してくれるんです。でも、一年かかって売れても、もう再版してくれないんですね。

今橋——私は三〇年代のフランスにおけるフォト・ジャーナリズムの起源を研究しているんですが、やっているうちに分かかってきたのは、写真というのは出版とイコールで、この二つはどうしても切り離せない関係にあるということです。写真の場合は絵画以上に、本当に流通や流通の背後にある権力とかかわっている。その上もう一つ、私が不満に思うのは、大石さんがされているようなフォト・ジャーナリズムの仕事は、批評や研究する受け皿がないんじゃないかということですね。

大石——日本では確かに少ないですね。

フォト・ジャーナリズムの成熟度

今橋——例えば私は、比較文化の領域で(異文化理解)についての研究をしています。今までの研究対象は、文学や絵画作品ではあっても、フォト・ジャーナリズムを一個のテキスト、一次資料として扱うことはなかったと思います。

ロバート・キャバの写真を大学の授業で使ったことがあったんですが、それも学生の半分ぐらいしか知らないんです。ちょっと愕然としました。そのうえ、今、どこいうところでフォト・ジャーナリズムの写真が流通していくのかという問題を考えた

認められていくということもあります。

今橋——その審査をする方々はやはりジャーナリストや写真家の方が多くいんでしょうか。

大石——さまざまですね。写真家であったり小説家であったり、写真評論家であったり一般の評論家であったり。複数のさまざまな職種の人が審査員になっていることが多いですね。

さつき政治的な立場のことを申し上げましたけど、例えば『無告の民』というカンボジアの恐怖政治の被害者に関する本を出しました。この本は日本写真家協会年度賞をいただいたんですが、よくぞあそこが賞をくださったと思いました。これを出したのは八一年だったんですが、当時は日本中が国をあげて「ポル・ポトこそ正しい」と言っていましたので。当時は教科書問題も大きかったですね。教科書に日本の戦争責任をどこまで載せるかということで、削ったり、書き直させたりということが起こっていたのはだいたい八〇年代の初めだったと思います。

現実を伝えていく媒体

今橋——大石さんは、今言われた『無告の民』や『女の国になったカンボジア』などで、カンボジアのポル・ポトによる虐殺の問題を一連の著作で取り上げていらっしやいますね。

大石——ポル・ポトはカンボジア全土を制圧した一九七五年から政権崩壊の七九年までの四年間に、知識人の殺害、都市住民の農村への強制移住と強制労働、そして粛清と虐殺という恐怖政治を断行しました。虐殺と餓死の被害者は百万人、犠牲者総数も二百万から三百万と言われています。

『女の国になったカンボジア』というのは文庫になって再版もされたんですが、これはやはり、一九九三年にカンボジア総選挙という問題が取りざたされて、明石康さんが、現地入りして話題になったので再版になったんです。そうでもない限り、品切れになっても再版というのはなかったと思います。

今橋——私も恥ずかしながら、このカンボジアの本を今回初めて読ませていただいたんですが、どうして一九八〇年、学生だったときに入らなかったんだらう、ということが本当に悔やまれている。私は学生時代仏文科に所属していたんですが、いろいろと自分で迷うことがあって、国際関係学の授業にずっと出ていたんです。その時国際関係学の飯坂良明先生という方が、当時からカンボジアのポル・ポトの問題について、「知られていないから知らせないと」という熱意で、授業で度々そのお話をなされたんです。ご自分で撮られたポル・ポトによる大量虐殺の写真とか、虐殺の被害者の頭蓋骨がびっしりと並んでいる写真とかを見せて。先生が授業中も一所懸命、「カンボジアのことが日本では全然知られていないんだ」とおっしゃっていたのを覚えてはいるんですが、今考えてみるとそれがちょうど、大石さんがカンボジアに関する著作を出されたころと重なるんです。

大石——七六年まで中国で文革の嵐が吹き荒れていて、終始政治がらみの状況でしたね。当時タイ国境にはカンボジア難民が五、六十万いたと言われていましたが、カンボジア人はそれだけしか地球上に存在してなくて、虐殺の渦中にあったカンボジア国内の五百万人ぐらいの人々はいないものと言わなければいけません。動が行なわれていた。当時はカンボジア問題は本当に政治の問題でした。今では事実の問題になってますけれど。

当時、日本に来たカンボジア人ですえ、自分の体験を大声で発言できなかったんです。例えば、「私は家族をポル・ポトによる虐殺で失った」なんて言おうものなら、日本では「ストップ！そんな政治的な発言はしないでください」なんて待ったがかかったんです。だから、彼らは自分がどんなつらい思いをしてきたのかということ伝えることができなかったし、われわれも分からなかった。

今橋——つまりそういう現実を伝えていく媒介というのは、大新聞でもない、テレビでもないということですね。だからフリー

ランスの立場でお仕事されている。

大石——いや、フリーでやっていますが、政治がらみになると本当のところは伝わらないことが多いですね。

今橋——フリーでもそうでなくても、ですか。

大石——新聞であろうと、テレビであろうと、フリーであろうと、難しいですね。日本はファシズムの国ではないんで、少数意見としては出てくるんですよ。でもそれは少数意見というイメージで取られますから、事実とは思われなくなるんですね。「まじで取られますから、そういうことを言っている人も世の中あ、イデオロギー的に、そういうことを言っている人も世の中にはいるだろう」程度にしか受け取られない。「ないことを、あったことにしてしまいたいんだらう」とか、「小規模のことを大規模だと言いたいんだらう」とか、その程度で片付けられてしまいうことも多い。だから、政治がらみになると事実が事実として伝わらない。第二次世界大戦中あれだけいろいろなことがあって、戦後反省したはずなのに、また繰り返されたということをカンボジアの件でしみじみ思いましたね。

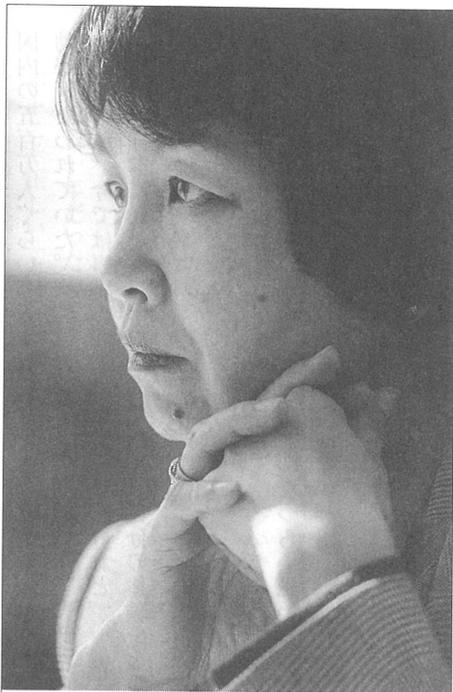
「マグナム写真」と都市写真は対峙するか

今橋——今年マグナムは創立七十周年ですよ。この前も写真展があつて見に行ったり、「マグナム写真」をどう考えるのかということをずっと考えているんです。

戦後ジャーナリストイックな写真を世界に発信していたマグナムに対して、フランスにはラフォというエージェンシーがあったんです。その一員でもあったロベール・ドアンは、マグナムからの誘いも断わって、ひたすらパリとその郊外を撮り続けた写真家です。ドアンは、「自分はフランス語しかできないし、そんな世界を飛び回るような写真家にはなりたくない」という言い方をしていたんです。それで、マグナム対ラフォという図式が一九四五年ごろから六〇年代ぐらいいまで割とあったんですよ。パリ写真というのはパリ神話を増強するひとつの装



「1980年 カンボジア」(撮影 大石芳野)



大石芳野

1967年、日本大学芸術学部写真科卒。大学在学中ベトナム戦争に衝撃を受け、フォト・ジャーナリストになる。パプア・ニューギニアに赴き、現地人と生活を共にしながら取材した、『パプア人——今石器時代に生きる』(1981年)、ボル・ポト政権下のカンボジア国民の生き様をレンズに収めた『無告の民——カンボジアの証言』(1981年)、『カンボジア苦界転生』(1993年)、ベトナム戦争の跡を検証した『闘った人びと・ベトナム戦争を過ぎて』(1984年)など著作多数。 撮影 高木厚子

置として見なすこともできるわけで、そこに現実と神話、何がジャーナリズムかという問題が出てくると思うんです。ある意味でアームチェア・アーティストと言われかねないところがパリ写真家たちにはあるわけですが、だけど彼らは、マグナム写真家たちのように、戦争とか悲惨さとか、そういう場所に行行って「真実」が撮れるのか、という疑問も持っていた。大石さんはこういう都市写真家たちをどうご覧になりますか。

大石——そうですね、それは当時だけじゃなくて今も依然として同じ問題だと思います。私はこう思っているんです、私もできればそういう芸術的な写真をずつと撮っていたいと。ですが世界はなかなかそうできるようになっていない。私は写真を自分の職業に選んだことで、何をどうすればいいのかわからない、模索しながら仕事をしています。

でも写真というのは非常に幅があつて、アート写真も、自然を撮るネイチャーフォトも、女性を撮る写真もある。それから暗室での作業もある。ソラリゼーションもあります。そういういろいろな写真が持っている可能性を追求するのは大いにやっ

いうのはつきりとした姿勢で向かっていく人がいてもいいし、そういう写真家を意識しながらパリを見続ける写真家もいる。自分を見続けることと世界を見続けることは形としては対峙しているけれど、気持ちとか人間の内部としてはそんなに対峙していないと思いますよ。今もなお、私はこういう外国の紛争地域を飛び回る仕事をしていますけれど、逆にそういうところにもまったく行かない仕事をしている人もいます。でも、行かなくても、それ以上のもを感ぜさせる写真だつてあるんですよ。

例えば今、コンボから帰ってきたばかりですが、私はなんでコンボに行っていたのかって打ちのめされる写真だつてあるし、これからもどんどん出てくるでしょう。写真というのは目の前のものがそのままプリントされる。それが絵とは違うところだと思っんです。だから極端に言えば、一本の木を撮っても戦場以上のものを感じさせる写真だつてないとは言えないですよ。戦争は人間の深い罪ですが、それに対して別のものを撮って「戦争」を表現する写真家だつていないでしょう。

今橋——そうですね、人が死んでいればそれで戦争写真になるというわけじゃない。言葉は何もなくとも無言の告発というのがそこにあります。

ドキュメンタリーの深層

今橋——大石さんが取材されている場所というのが、アウシユビツツであったり、カンボジアであったり、コンボであったり、本当に大変な場所ばかりで、よくこれだけのお仕事をされてきたなと……。

読んでいるうちに自分自身がむなしくなってくる感じがします。自分が今ここにいて意味を考えたたりして。この頃、若手の写真家の方で、チェチェンに行ったり、ボスニア・ヘルツェゴ

てほしんですよね。(笑)
だから本当にきちんとやっている人たちやその作品を見ると感動しますね。それもやはり人間の感性だし、人間が人間として生きていくのに欠かせないものだと思います。ですが、例えばその人たちが、「政治はもう関係ない」、「戦争も紛争も関係ない」と無関心になったら困ると思うんです。例えば、壁を一枚撮るにしても、絵柄として撮るのではなく、そこにやはり政治的なこととか、哲学的なこととか、歴史的なこととか、いろいろな思いを込めながら撮るのがやはり大事

だと思っんですよね。別に壁じゃなくても、ヌード写真でもいいんですけど、政治や歴史を何も知らずとしないで創作活動をする人には憤りに近いものを感じますね。

今橋——イジスというパリ写真家がいるんですが、彼は占領下のフランスで、ユダヤ人ゆえに逮捕された体験もあり、それを経た上で、最終的にパリで写真家になるんです。そのときになぜパリを選んだのかということ聞かれて、「パリは何も起こらない場所だから」ということを言うんです。

つまりパリ写真にパワーがあつたのは、例えばブラッサイにしてもケルテス(アンドレ・ケルテス)にしてもハンガリーから流れてきて、あえて選択してパリを撮っている。言ってみればマグナムと対峙しているという感覚そのものが世界をどう斬るのか意識している、ということなんです。ただ何も考えずに好きなものを撮っているのとは違いますよね。

大石——そうだと思いますよ。世界中を飛び回つて、キャバのよううにスペイン内戦を共和国軍の側から撮るとか、第二次世界大戦に従軍するユージン・スミスのような人がいてもいい。そう

ビナに行つたりという方が割と出てきますよね。

そういう「現場」に行くフォト・ジャーナリストの方つてもちろんいると思うんですが、大石さんの場合、カンボジアにせよ、ベトナムにせよ、むしろ何かが起こつた「後」をずつと追つてらっしゃいますよね。広島もアウシユビツツも。なおかつそれを次世代に「記憶」として伝えていくことにこだわりをもつてらっしゃるように拝見して、私はそこにもうひとつの感動があつたんです。

大石——終わつたけれども、「本当に終わつたんだろうか」という大きな疑問を感じると、それが「行く」という行動につながっていくのです。

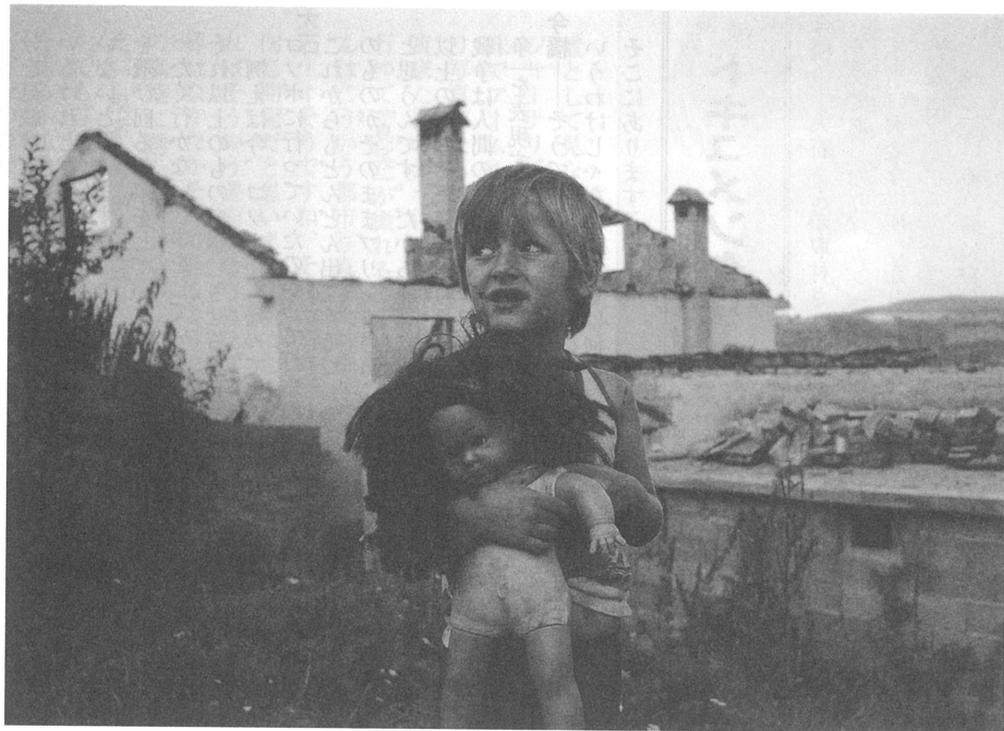
行つてみてそれが実際に終わつていけば「やれやれ」とテーマは他へいきます。でも、終わつていなければそのテーマをやり続ける以外他はないということになるんですよ。ただ、同じテーマをやるにしても、相手は変化していくわけですから、素の変化に身をゆだねるように、私も相手に身をゆだねます。素直に。

例えばカンボジアだったら、ボル・ポト以後明らかに変化してきています。国が復興して民衆に笑顔が戻ってくる。ボル・ポトの傷跡はもちろん残っているけれど、もう一方で復興や再生もある。そうすると、傷と再生と両方を追いかけることになるんです。

真実と事実との重層構造

今橋——大石さんは現在、コンボを取材されていますけれども、事実がゆがめられたり、国家の損得が絡み合つて自由な活動が阻害されたり、といったカンボジアのときのような問題はありますか。

大石——カンボジアは「ボル・ポトが正しい」という問題だつたです。それが後でひっくり返つた。コンボ紛争はカンボジア



▲「1999年 コソボ」(撮影 大石芳野)

に教訓を得たと思えますね。国連、国際機関、報道機関も。だから非常に慎重で、慎重すぎるくらいで。(笑)

コソボ紛争は結局はセルビア人対アルバニア人の対立なんです。日本の場合にはそんなに情報はゆがめられていないと思えますね。ただ、情報自体あまり入ってきていない。

今橋——絶対的な情報量の不足ですか。

大石——私はコソボに入れなかったんですよ。NATO(北大西洋条約機構)の空爆が始まった途端、コソボはもうセルビア勢力で埋め尽くされましたから。セルビア人側についていた外国人はコソボに入れたかもしれないけど、一般の外国人は入れなかった。日本人もアメリカ人も入れない。

ですから、NATOの空爆の最中に「NATOは許せない」という声がたくさんあって、ベオグラードの市街地が爆撃された、学校がやられた、大使館がやられた、軍事施設だけじゃなく民家がやられた、という情報がワーツと広がる。そしてその写真が世界に出る。それからユーゴ側の被害のコメントが出るわけです。でも、コソボの被害状況の写真はほとんど出なかった。でも誰も入れないからどれだけNATOの空爆でやられたのか、やられていないのか分からない。

そして、決着がついてNATOが引き、セルビアが引き、難民が帰る。同時にジャーナリストがコソボに入る。

途端に目の前に映るものが何かという、アルバニア人が悲しみ、怒り、そしてセルビア人の民家を襲う凶なんですよ。そうするとセルビア人のやったことは民族浄化に匹敵することだと思われ、ひどいことなんですけれど、目の前で繰り広げられる風景はアルバニア人がセルビア人を襲撃して追い出しているところなんです。

そうすると取材する側も受ける側も目の前の事実だけで手いっぱい、その向こう側にあるもうひとつの事実まで辿り着けない。目の前にある事実は「いったいなんだらう」と。アルバニ

ア人は、結局セルビア人がやったことと同じことをして仕返ししているだけじゃないか、と。ファイティー・ファイティーになってしまったわけ。しかもコソボ自治州のプリステイナという州都はほとんど壊されていないんです。市街地の一〇パーセント以下しか壊されていない。そこに行く限りホテルはちゃんとあるし、ほとんど無傷です。

すると、「何も変わらないじゃないか。アルバニア人がセルビア人をやっつけているだけじゃないか」というのが目の前にある事実になってしまふ。だから情報がかなり混乱したと思えますね。

今橋——当然のことなんです。現実というのは今ここにある局面ではなくて、ある程度、ひとつの時間のまとまりの中で分析し、見て、感じないといけないというところがありますよね。

大石——そうですね。写真には結局、目の前の現実しか映らないんですが、しかしその向こうにある別の事実、さらに向こう側にある事実というものを積み重ねていって初めて真実が見えてくると思っています。だから、目の前の現実だけ見て、「これが真実なんだ」と早とちりするのには避けたい、と。

今橋——ポル・ポトのときは、「目の前で起こっているこの現実を誰も伝えないのね」という問題でした。今のコソボ問題はそれとはちょっと違うわけですね。

大石——コソボも紛争の最中はほとんど入れなかったから、そこでセルビア勢力がアルバニア人に何をしたのか誰も分からない。だからそのあと難民から話を聞いて驚くわけです。その人たちの瞳の暗さとかから、彼らが言っていることが嘘なのか本当なのか判断していく。

それはカンボジアのときも同じで、難民から話を聞いて、ポル・ポト時代の四年間に何が行なわれていたか知ったわけなんです。カンボジアの中に入って、破壊された家とか、至る所にある頭蓋骨とか、人々の闇を見つめるような眼差しとか、そういうもの

のから初めて真実を知っていくわけなんです。

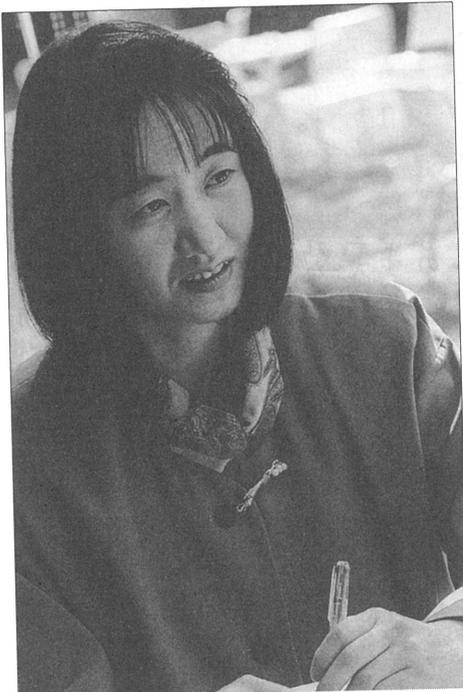
今橋——証言そのものを受け取れないという別の問題も出てきますね。

大石——証言の見極め方であると思うんですよ。時を変え、所を変え、いろんな人に話を聞くというのはカンボジアの難民に對してもやったことなんです。コソボの難民キャンプでも同じことを繰り返したんです。「いったいどうしたんですか。なぜあなたはここへ来たんですか。何があったんですか」ということを。

今橋——逆に、取材を拒否される、語らないからこそ出てくる真実もあるわけですね。

大石——それも含めて全体を判断しなければならぬ。取材拒否だけではもちろんだめですが、取材拒否をする理由を考えていけば、そこでまた別の真実が浮かび上がってくる。

今橋——それによってまた語ってくれた人の意味も深まってくるんです。拒否する人が単に拒否したわけじゃないってことも、語ってくれる人がいるからこそ膨らんでいくんですね。



今橋映子

1992年、東京大学大学院総合文化研究科比較文学・比較文化専攻博士課程修了。学術博士。日本近代文学・文化におけるバリ、パリ神話の成立などをテーマに幅広く比較文化研究を行なう。著書に『異都憧憬 日本人のバリ』(柏書房)、『金子光晴 旅の形象——アジア・ヨーロッパ放浪の画集』(平凡社)、『バリ・貧困と街路の詩学——1930年代外国人芸術家たち』(都市出版)がある。 撮影 高木厚子

被写体との距離を縮めるために

今橋——被写体との関係というのはどうなんでしょうか。

大石——そうですね、被写体によりますね。例えば相手が政治家だったりすると違うんですけれど、弱い立場にいる人たちの場合ですと、取材することが相手を傷つけていることになりやすいですね。でも、できれば傷つける度合いを最小限にしたいとは思っています。

本当にケース・バイ・ケースなんです。その人が自分の苦しみや悲しみを伝えたいと強く思っている場合と、触れられたくないと思っている場合は、こちらの気の遣い方がまるで違うんです。伝えたいと思っている場合は向こうからどんどん来ますから、それが高揚しないように抑制する方向で接します。逆に苦痛を抱え込んじゃっている人はそれを開くのに時間がかかりますから、ゆっくりと時間をかけてというふうになります。

今橋——かつて大石さんがパプア・ニューギニアへ取材に行かれたときは、一緒に現地の人と生活して写真を撮っていった。そこまでは一種撮りやすいんだと思うんですが、例えば相手が難民であって、かつ取材時間が限られるときは非常に難しいものがあると思うんですが。

大石——そういうときは仕方ないですね。限られた条件の中でしかできないですから。相手の嫌がるのを引き剥がしてまで写真を撮っても意味はないですからね。私の場合はしようがないので、また来るということになります。でも、例えば雑誌で締切りが決まっている、どうしても撮らないといけない場合は、拒絶された人にはまた次に時間をかけるとして、別の人のところへ取材に行きますね。

今橋——相手にシンパシーをもって内面に入り込むと同時に、取材対象として相手に対峙することとが両方必要なですね。

大石——そうですね、そのためにカン磨いておかないとだめです。限られた条件の中でしかできないですから。相手の嫌がるのを引き剥がしてまで写真を撮っても意味はないですからね。私の場合はしようがないので、また来るということになります。でも、例えば雑誌で締切りが決まっている、どうしても撮らないといけない場合は、拒絶された人にはまた次に時間をかけるとして、別の人のところへ取材に行きますね。

あえず終わらそうだったので、もう私は終わりにしようと思っていたんですが、またコンボ紛争が始まってしまつて。テレビでコンボの映像を見ていて、アルバニア系難民の顔を見ているうちに、これまで取材してきたナチス強制収容所の体験者やカンボジアの人とかの表情が、だぶって見えてきてしまつたんですよ。それで夜も眠れなくなつてしまつて。「これはどうしても行かざるをえない」という思いに駆り立てられた。それで難民キャンプに乗り込んでいったんです。コンボに去年から今年にかけて五回行きました。行くうちにいろんな知り合いができました。理不尽に夫とか息子を殺された婦人とか、子供たちとか。そういう人たちの知り合いになつてしまつと、やはり何ていうか、一カ月もコンボへ行かないで、会わないと、すごく長く感じるんです。

今橋——きつとロバート・キャパをはじめとするフォト・ジャーナリストたちは、そうやって次々と世界に飛び出していったんでしょうね。現実を知つてしまつと、それを自分の中だけでとどめておくことができない。

大石——そうですね。現実を外に出しますよね。でも出すんですけれど、また自分の疑問や興味や内面から次から次へと湧い



すね。というのは、やはり相手がどうなつてもいいならいいんですけれど、やはりカンが鈍ると相手を傷つけるでしょう。

今橋——そうでなくても、すでに傷ついているわけですし。

大石——難しいところですね。「それでもやはり撮らないといけない」状況が多々あるわけです。

目の前にカメラが置かれてあつても、三十センチだけ持ち上げてレンズをのぞくことができません。撮らないといけないと分かっている、相手の表情を見ると、とても今写真なんて撮れない。「たぶん、この人撮られたくないだろうな」と思うと、もうシャッターが押せないんです。それはもう仕方ないですね。伝えたいこと、起こっている真実にちよつとでも近いものを撮ろうと思つて、でも撮り損なっているものがある。そのときは結局時間をかけてその真実に代わるものを撮っていくしかない。ただそれでも、「代わりになるものがない、他のことでは埋められない、かもしれない」と思つたときは「ちよつとごめんさい」なんて言いながら撮りますね。それで一枚撮つて相手の拒否反応がものすごく大きければもうやめるしかありません。私はオートフォーカスのカメラはあまり使わないので、時間的にはちよつと損していることもあるかもしれません。

写真を撮り続けること

今橋——大石さんのその活動の原動力って何なんでしょうか。

大石——やはり「伝えたい」という欲求ですね。文献からのものではなくて、当人を直接撮影したり、当人から直接その人の言葉で体験を聞くのが私の仕事ですから。ただ、本当に甘つた意味で言えば、「もうやめたい」といつも途中で思いますね。「この仕事が終わつたらもうやめよう」と。それで「もう撮らない」なんて他人に言つたりするんですけれど、結局現実を知つてしまつているわけですよ。そうするとやめられない。今ここでや

てくる。「あの人はどうなつたんだろう」とか、「そういうのは、あれはあそこまでしか取材してないから、一体あれは何の意味だつたんだろうか」とかまた湧いてくるんですよ。

今橋——ドキュメンタリー写真は真実／歴史／政治が複雑に絡み合う世界ですから、その壁を破つて伝える勇氣が必要な一方で、受け手の側でどのようにその写真を受け止めるか、その知識や倫理が大きく問われると思うんです。少なくとも日本ではリテラシーとしてそういうことを意識する教育もまだないし、そういうことを討論する場もたくさんありません。でもこれからはますます大事な問題だと思えます。だからフォト・ジャーナリズムにおける倫理とか現実の問題とかを、これからは大学に限りは若い人たちと考えていきたいと思つているんです。

そのためにはこれからも大石さんに写真を撮り続けていただきたいと思います。

大石——私はひとつのテーマでひとつの本なり、ひとつのものを伝えるので精いっぱいなんです。だからこれまでに取材したいろんなものを組み合わせたら、いろんなことができるというのは百も承知です。何冊でも本ができる。でもそれをやるゆとりがない。ひとつのことを伝えるのが精いっぱいなんです。今はきつとそのひとつのことをきつとつけていくだけですね。ただ、やっていることはいつも同じ、平和と戦争と人間というテーマです。

今橋——本当に長い時間ありがとうございました。

▲撮影 高木厚子 協力 原美術館

原美術館では8月27日(日)まで、「折元立身—ART MAMA+BREAD MAN」展を開催中。問い合わせ先(電話): 03-3445-0651

●編集後記

▽「目の前に広がる世界を枠で切り取って、ある瞬間、五百分の一秒という瞬きの瞬間を伝えること——」（港千尋氏のインタビューから）。カメラのファインダーを覗きシャッターを押すことで、写真の中の世界は固まってしまうが、フレームの外の、焦点を合わすこともままならない現実をも汲み取ることができれば、と思いつながら八八号の制作作業を続けていました。

▽監修していただいた今橋映子先生の印象。進取の気性、好奇心の解放、無尽蔵のアイデア。その行動力と熱意には

次号予告

特集・観光という異文化接触(仮題)

観光(ツーリズム)をフィルターにして見た異文化理解、国際交流——。

観光は今日、さまざまな形態でわれわれの前に存在します。そしてそれは日々進化しています。アーバン・ツーリズム、エコ・ツーリズム、スポーツ・ツーリズム。細分化、複雑化が進むにつれて、われわれが観光に求めるもの、社会的な観光の意義も変容していきます。

特集では(国際観光)を中心テーマに据え、さまざまな角度から「観光」をとらえます。「観光」はどのような国際交流を生み出すのか、どのような条件で成立していったのか、そして今後、どんな産業となつてゆくのか。文化的、歴史的、社会的文脈から「観光」を再考すると共に、「観光」と国際交流の関係を浮き彫りにします。

何度も励まされました。先生と話すうちに、フランス、東欧、写真の(見方)が何度も変わりました。

▽大石芳野さんはご自身の写真展を控えてお忙しい中、対談にご出席いただきました。大石さんの口から発せられる言葉、胸にこたえました。宇都宮徹彦さんからは興味深い話を聞くことができ、サッカー文化、サポーター文化の醍醐味を実感、二〇〇二年のワールドカップ・日韓共同開催のゆくえが気になるところです。ご自身は、この号が出るころには、ユーロ二〇〇〇(サッカー欧州選手権)の取材で欧州にいらつしやるはずでした。

▽今号の表紙は佐内正史さんの写真集「わからない」から一枚。「決定的瞬間」がここにもあります。(M・K)

国際交流基金賛助会のご案内

国際交流基金では、広く民間からのご協力を得て事業の充実をはかるため、毎年一定額のご寄付をお願いする賛助会の制度を設けております。会員の方々にはレセプションへのご招待、本誌を含む定期刊行物のご送付等の特典をご用意しておりますので、この機会にご入会いただき、国際交流基金の事業拡充をご支援くださいますようお願い申し上げます。なお、国際交流基金は税法上の「公益の増進に著しく寄与する法人」に指定されておりますので、ご寄付に関しては免税措置を受けられます。

■年会費：個人一口 2万円 団体一口 10万円
※但し、5口以上お申し込みいただいた場合には特別賛助会員とさせていただきます。

お問い合わせ：国際交流基金 経理部資金課
TEL 03-5562-3519 FAX 03-5562-3496

国際交流基金ホームページ アドレスのご案内

アクセスをお待ちしております。
<http://www.jpfi.go.jp/>

本誌編集委員

飯田経夫
石井米雄
粕谷一希
片倉もとこ
加藤秀俊

国際交流 第88号

二〇〇〇年七月一日発行
定価 八〇〇円(本体七六二円)

送料 三二〇円

編集・発行 国際交流基金

東京都港区赤坂一ノ二ノ三三
アーク森ビル二〇・二二階
郵便番号 一〇七-六〇二二
電話 〇三(五五六二)三五三三二

発売元 第一法規出版株式会社

本誌購読ご希望の方へ

*本誌の定期購読をご希望の方は、最寄りの書店又は第一法規出版株式会社にお申し込みください。
*第一法規出版株式会社の連絡先は次のとおりです。
東京都港区南青山二ノ一ノ一七
電話 〇三(三四〇四)二二五一(代表)

◎二〇〇〇国際交流基金
(本誌記事の無断転載・放送を禁じます。)

● 国 ● 際 ● 交 ● 流 ● 2000 88

特集 写真 世界を映す装置

監修 今橋映子

- 巻頭対談 フレームの外側の現実
大石芳野×今橋映子
- 対談 「サッカー」から生まれる写真、文化
宇都宮徹彦×今橋映子
- インタビュー 現場への「参加」に向けて
港 千尋

内藤久雄／林 文浩／妹尾浩也／深川雅文／宮本陽一郎
金子隆一／平木 収／柏木 博／今城力夫／西村清和

