

植田正治に関する一考察  
——シリーズ〈幻視遊間〉を通して

---

白石咲良

東京都写真美術館 インターン

# 植田正治に関する一考察

## ——シリーズ〈幻視遊間〉を通して

白石咲良

### I はじめに

植田正治は日本を代表する写真家の一人である。1913年に鳥取県の西伯郡境町末広町（現在の境港市末広町）に生まれ、幼い頃から写真や美術に興味を持つ。19歳で営業写真館を開業し、この頃より写真雑誌の月例コンテストや展示会に次々と入選し、自宅から程近い鳥取砂丘で撮られた《少女四態》や《パパとママとコドモたち》で大きく注目される。山陰の空や砂丘の平面的な背景に被写体をオブジェのように配置した写真は「植田調（UEDA-CHO）」と呼ばれ、世界的に高い評価を得る。1954年第2回二科賞や1978年文化庁創設10周年記念功労者表彰など、国内で多数の賞を受賞し名を上げる。1993年の東京での大規模な個展や国内外でも多数の展覧会を開催し、1996年にはフランスより芸術文化勲章を授与される。2000年に87歳で死去した後も、再評価の動きが高まり、2005年にはヨーロッパで巡回展が開催される。鳥取県西伯郡伯耆町にある植田正治写真美術館の定期的な展覧会や、東京都写真美術館でも、開館10周年に合わせ2005年に植田正治の回顧展が開催されるなど、没後も植田の作品は私たちの前に在り続けている。

植田作品の特徴の一つに演出が挙げられる。「植田調（UEDA-CHO）」の名を広めた砂丘シリーズでは特にその演出が見られる。平面的で無感情な砂丘と空の背景をベースに、植田の美意識によって被写体は意図的に配置される。植田独特の構図はモダニズム的だと取り上げられ、2012年にFUJIFILM SQUAREで開かれた展示会では「終生モダニズムを貫いた写真家 - 植田正治の写真世界」のタイトルが使用された。確かに洗練された植田の美意識は、計算された合理的な構図や配置によって表現されている。感情や空間の広がりを感じさせない歩引いたカメラワークからは、モダニズム的な視点が読み取れる。写真は実在するものや場所などの3次元しか写すことが出来ない。しかし、植田の作品は実在する被写体を扱いつつも非現実的な世界を展開している。

本稿で注目したいのは植田の被写体に対する意識だ。彼は被写体をオブジェのように捉え、画面上に配置する。その視線は有機物であれ、無機物であれ、どんな被写体にも等しく注がれる。オブジェとは物体に備わっている意味や目的を取り除いた、もの本来の姿を

❖1 植田正治「昭和写真・全仕事 SERIES・10 植田正治」朝日新聞社、1983年、123頁

指す。植田は自身の子供を撮影した際も「オブジェとして扱うぐら<sup>❖1</sup>いの気持ち」と述べている。初期から晩年の作品まで共通して読み取れるオブジェ的な視点からは絵画などで広く展開した芸術運動、シュルレアリスムの類似点を数多く見ることが出来る。そして、植田のその眼差しを最も感じ取れるのが、スタジオでの静物撮影を主軸にしたシリーズ〈幻視遊間〉（以下、〈幻視遊間〉と記載する）と考える。本稿では〈幻視遊間〉に焦点を当てる。〈幻視遊間〉には多彩な技法が用いられており、写真というよりも絵画のように見え、オブジェのように配置された静物は不思議な空間を生み出している。そのため、本稿では写真作品ではなく、シュルレアリスム絵画作品と比較する。植田が持つシュルレアリスム的な視点について、作品の比較および植田の発言から植田の思想を検討し、彼はシュルレアリストなのかを考察していく。

## 2 シュルレアリスムとは

シュルレアリスム（超現実主義）とは、芸術思潮の一つである。シュルレアリスムの運動が本格的に始まったのは、フランスの作家アンドレ・ブルトン（André Breton, 1896-1966）が『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』（Manifeste du surréalisme/Poisson soluble）を刊行した1924年だ。ブルトンはその中で、シュルレアリスムについて「口述、記述、その他あらゆる方法を用い、思想の真の働きを表現しようとする、心の純粋な自動現象<sup>オートマティスム<sup>❖2</sup></sup>」と定義している。シュルレアリスムを表現することは一般的な法則や常識に左右されない、無意識や夢、心の奥に潜んでいる要求や偶然など、意識から離れた領域を示すこととなる。無意識に立ち現れた概念やものこそが超現実であり、現実以上の現実となる。文学でも絵画でも、その他あらゆる手法でシュルレアリスムは実践可能だとブルトンは述べている。

❖2 アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言 溶ける魚』巖谷國士訳、学芸書林1974年、50頁

フロイトの精神医学に影響を受けたブルトンの著には、オートマティスムの実践についても記されている。オートマティスムとは「理性によるどんな統制も受けず、美学上ないし道徳上のどんな先入主からもはなれた、思想の書き取り<sup>❖3</sup>」である。思考する間もなく書き取りをする実験であり、ブルトンは文字を用いて実践している。書く内容を決めずにゆっくりとしたスピードで、心や頭に浮かんだものを書いていくと、意識が保たれ主語や述語が破綻しない。しかし筆に任せて思想する間もなく、最高速度で書き取りをした際には、主語が無くなり独立した名詞や動詞の原型や形容詞が現れる。文章としての意味は成さず、時間軸も繋がらない独立した単語だけが浮かび上がる。無意識の領域では、単語と単語の繋がりは無くなり、独立したものが乱立する。この結果はシュルレアリスムのオブジェ的な思想へと繋がっていく。無意識の世界では、ものは常識や空間、本来の役目に左右されず、オブジェのように佇む。

❖3 同上

パリから少人数で始まったシュルレアリスムは、サルバドール・ダリ（Salvador Dalí, 1904-1989）やマックス・エルンスト（Max Ernst, 1891-1976）、ジョルジョ・デ・キリコ（Giorgio de Chirico, 1888-1978）などの画家たちを中心に、ヨーロッパを超えアメリカ

やメキシコにまで影響を与えていく。それまでの芸術運動では類を見ない広がりを見せたシュルレアリスムは、20世紀最大の芸術運動と言われる。

日本に本格的にシュルレアリスムが入り込んだのは1930年で、瀧口修造（1903-1979）がブルトンの『シュルレアリスムと絵画』の翻訳をしたことがきっかけだ。超現実主義と訳されたシュルレアリスムは美術や文学の分野でブームを引き起こす。1932年には「巴里東京新興美術展」が開催され、日本で初めてフランスのシュルレアリスム絵画が展示された。ブルトンの周辺ではシュルレアリスムの基準は守られてきたが、日本の美術家たちはシュルレアリスム作家たちと直接出会う機会に恵まれなかったため、独自の解釈で展開していく。人間の精神の解放を求める目的から離れ、幻想的で奇抜な視覚的要素が目されるようになる。思想よりも一つの芸術様式として取り入れられた「日本のシュルレアリスム」は「西洋のシュルレアリスム」と区別されることが多い。

瀧口修造がブルトンの『シュルレアリスムと絵画』の翻訳をし、日本でシュルレアリスムが広がりを見せた1930年、植田は洋画家を目指し東京の美術学校への入学を考えていた。後継ぎだったために両親から反対され美術学校の進学は諦めるが、高級カメラであるドイツ製のテッサー F4.5 付きピコレットを買い与えられる。翌年から本格的に写真家を目指すことになるが、植田が10代後半から20代の頃はアマチュア写真家たちの全盛期でもあった。

アマチュアたちが取り組んだ新興写真や前衛写真の中には、シュルレアリスムの影響を受けた写真作品が多く見られる。1931年に開催された「独逸国際移動写真展」や1937年に開催された「海外超現実主義作品展」を起点に、シュルレアリスムに影響を受けた写真が日本に多く誕生する。山本悍右（1914-1987）や小石清（1908-1957）、瑛丸（1911-1960）など全国各地の写真家たちが作品を制作した。他作家の写真について、植田は「写真はこれでなきゃいかんだ、おまえらのやっていることは新しがっているけど所詮はつまらないもんだ、というような考えは僕には全然ありません。人がやってみせると、よっしゃ、俺もやってやるという気になりますな<sup>❖4</sup>」と語り、肯定的に受け入れる態度を示している。植田自身も米子写真会や日本光画協会などのアマチュア集団に入会し、精力的に活動を行った。様々なサロンにも出品し、第6回全山陰アマチュア芸術写真展の審査員を務めている。1931年には洋雑誌『MODERN PHOTOGRAPHY. The special Autumn Number of "The Studio"』を入手し、ヨーロッパの写真表現にも触れている。このことからシュルレアリスムと植田は接触していたと考えられる。

### 3 シリーズ〈幻視遊間〉

〈幻視遊間〉はカメラ雑誌『アサヒカメラ』の1987年10月号<sup>❖6</sup>にて発表されていた作品に加え、『アサヒカメラ』誌に「イメージの反芻」として1991年1月号に8点、1991年9月号に7点、1992年8月号<sup>❖7</sup>に7点と3回掲載された作品群を指す。1987年は植田が

❖4 植田正治『植田正治のつくりかた』青幻舎、2013年、4頁  
植田正治『植田正治写真集：吹き抜ける風』金子隆一、神保京子、仲田薫子編、求龍堂、2006年、156頁

❖5 前掲註(1) 122頁

❖6 「幻視遊間」『アサヒカメラ』1987年10月号、40-43頁

❖7 「イメージの反芻」『アサヒカメラ』1991年1月号、16-23頁  
「イメージの反芻II」『アサヒカメラ』1991年9月号、15-21頁  
「イメージの反芻III」『アサヒカメラ』1992年8月号、45-51頁

74歳であり、晩年に取り組んだ作品の一つと言える。1987年から1992年の間に撮影され、1987年8月に西武美術画廊、同年11月に大阪のピクチャー・フォト・スペースで大規模な展覧会が開催されている。現存するプリントが非常に少なく、展示や書籍に掲載されない未発表作品も多かった。しかし、植田正治生誕100年写真集として、写真集『幻影』が植田正治事務所とG.I.P TOKYOの協力によってShINC.PUBLISHINGから発行される。40点のシリーズ〈幻視遊間〉が掲載されたことで初めて写真集として作品がまとめられた。

『幻影』に未収録の作品は、2013年から2014年に東京ステーションギャラリーと岩手県立美術館で開催された「生誕100年！植田正治のつくりかた」のカタログである『植田正治のつくりかた』に7点、『幻影』と同じく植田正治生誕100周年を記念し刊行された『植田正治 イメージの軌跡』に5点、2005年発行の『植田正治写真集：吹き抜ける風』に4点、2016年発行の『植田正治作品集』に2点、2010年から2011年にかけて、日本各地を巡回した植田正治回顧展のカタログとして刊行された『写真とボク』に1点、2007年発行の『植田正治の世界』に1点掲載されている。<sup>8</sup>（掲載作品に重複あり）

〈幻視遊間〉は、植田の作品としては珍しくカラー写真のみで構成されている。PENTAX645で撮影された作品は二重露光や合成も多用され、これまでの作品とは違う新たな試みが行われている。過去の作風に囚われない自由な表現に挑戦し、実験的な作品に仕上がっている。撮影場所も異なり、山陰地方や鳥取砂丘の舞台から離れ自宅が中心となっている。

〈幻視遊間〉の撮影が始まったとき植田は74歳で、外での撮影が思うように出来ない年齢だった。そのため、居間に額装用のマットペーパーを立てた小さなスタジオで撮影している。被写体には東急ハンズなどで見つけた小道具や植田が海岸で拾ってきた物、娘から譲ってもらった海外のお土産、植田が旅行先で購入した小物などが使用された。<sup>9</sup>〈幻視遊間〉について植田は「30年くらい前から静物には興味をもっていたが、私にはどうしても難しく、撮れなかつた」、<sup>10</sup>「静物が撮れるようになるまで、60年かかっています」と語る。<sup>11</sup>発言や作品をみても、今までの作風とは異なる新しい挑戦と捉えられる。しかし静物の配置の仕方からは、初期作品の〈小さい漂流者〉や〈シルエット〉と同じような姿勢が読み取れる。砂丘で撮影されたシリーズも、被写体をオブジェとして配置する姿勢は変わっていない。撮影場所やアプローチの仕方は変わったものの、根底にある眼差しは一貫している。小さなスタジオで撮影された〈幻視遊間〉は静物を被写体とするものが多い。シンプルな背景に静物を配置し、二重露光や合成によりイメージを重ねることで、現実から離れた植田が想像する世界が生み出されている。

#### 4 シュルレアリスム絵画との比較

〈幻視遊間〉は合成や二重露光によって幻想的な空間が生まれている。被写体となる静物たちの意外な組み合わせや配置からは、植

❖8 シリーズ〈幻視遊間〉が掲載された各書籍の頁数または作品番号を以下に記載する。  
植田正治、前掲『植田正治のつくりかた』150-155頁  
植田正治『植田正治 イメージの軌跡』北瀬和世編、植田正治生誕100年記念事業実行委員会、2013年、210-219頁  
植田正治、前掲『植田正治写真集：吹き抜ける風』124-128頁  
植田正治『植田正治作品集』河出書房新社、2016年、作品番号215-219  
植田正治『写真とボク』佐藤正子編、クレヴィス、2010年、148-153頁  
植田正治事務所『植田正治の世界』コロナ・ブックス編集部編、平凡社、2007年、66-67頁

❖9 「撮影ノート」「アサヒカメラ」1991年9月号、136頁  
「撮影ノート」「アサヒカメラ」1992年8月号、167頁  
増谷和子『カコちゃんが語る植田正治の写真と生活』平凡社、2013年、168-169頁

❖10 「撮影ノート」「アサヒカメラ」1991年9月号、136頁

❖11 「撮影ノート」「アサヒカメラ」1992年8月号、167頁

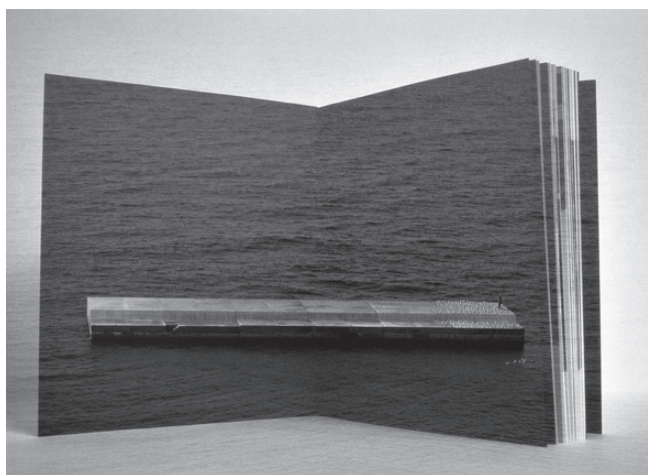


田のこだわりが見える。3次元の空間や物の制約に縛られず、作品内の世界を全て自分自身で作上げる姿勢が見える。特に〈幻視遊間〉で多用されているのはシュルレアリスムの技法、デペイズマンだ。デペイズマンとは予期せぬもの同士を配置させ、違和感を生じさせる手法である。絵画や写真など多くのシュルレアリストたちが多用した技法であり、予期せぬ場所やもの、素材感の対比で無意識の領域を表現する。〈幻視遊間〉で撮影台の上に並べられたモチーフたちは、現実では考えられない組み合わせが多い。現実的には不可能な組み合わせも、二重露光や合成を用いることで同じ画面上に配置されている。他にもシュルレアリスム絵画に似ている手法や構図、モチーフの使い方があるため、以下、これらの例により比較していく。

『幻影』B-09<sup>❖12</sup>【図1】は空に本が同化している。または本の内容が冊子を超えている。『幻影』B-10【図2】も同様に、海と本が同化しイメージの境界が曖昧になっている。この二重露光を使った作品はルネ・マグリット（René François Ghislain Magritte, 1898–1967）の《勝利》【図3】や《黒魔術》【図4】などと同じ手法が使用されている。画面上に配置されたものや背景を同化させ境界線を曖昧にすることで、独立したもののイメージの垣根を無くしている。現実ではモチーフは前後関係によって見え方が変化し、最前に出てい

❖12 シリーズ〈幻視遊間〉は各作品にタイトルが無いため、「掲載書籍」作品番号または頁数」と記載する。

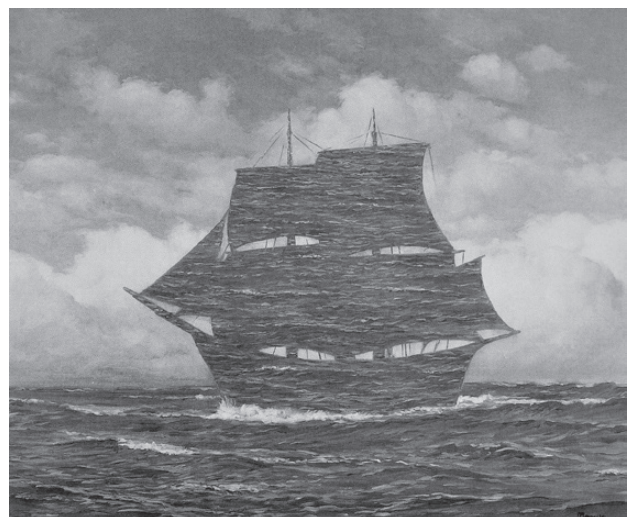
図1 (左上)  
植田正治〈幻視遊間〉1987-1992年  
図2 (左下)  
植田正治〈幻視遊間〉1987-1992年  
図3 (右上)  
ルネ・マグリット《勝利》1938-1939年  
図4 (右下)  
ルネ・マグリット《黒魔術》1933-1934年



るものが奥のものを隠す。しかし、マグリットや植田の多重露光の手法は見えるものと見えないものの常識を変えている。《勝利》や《黒魔術》では空と人体、扉が境界線も無く同一線上に存在する。ものが持つ表面上の特徴を無くすことで、別の側面を浮かび上がらせ、日常に見せかけた非現実を入り込ませている。マグリットは奥行きを感じさせるような写実的な描写になっているが、植田の作品はマグリットの絵画と比較すれば前後関係が分からなくなっている。砂丘シリーズのように、平面的で同一線上に被写体が乱立しているような印象がある。

『幻影』B-18【図5】の作品も二重露光により同様の手法が用いられている。シルエットとして浮かび上がる静物からはマグリットの《誘惑者》【図6】に近い印象を与える。マグリットは船のシルエットに海のイメージを焼き付けることで、被写体の視覚的な情報を書き換えている。植田も同様にテーブルに置かれた静物の輪郭に風景を取り入れている。モチーフの素材感や存在感を消すことで、イメージと現実の間を漂う空間を作り出し、ものの本来の姿を変えている。マグリットは絵画における、画面を思うままに描く自由性を利用し、現実では起こり得ない世界を描いた。植田も二重露光しか出来ない制限のあるカメラを使いながらも、同様の世界観を展開している。どちらも物質的側面を損ない、非物質的な側面を浮かび上がらせる

図5(上)  
植田正治《幻視遊園》1987-1992年  
図6(下)  
ルネ・マグリット《誘惑者》1953年

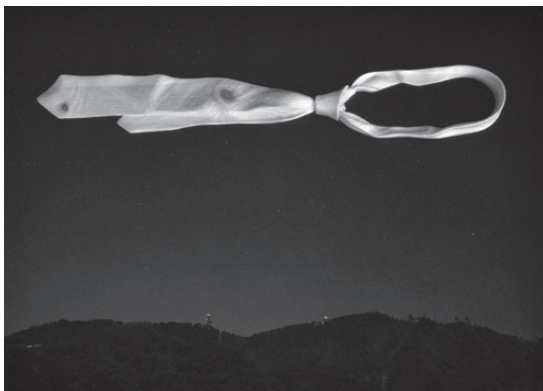
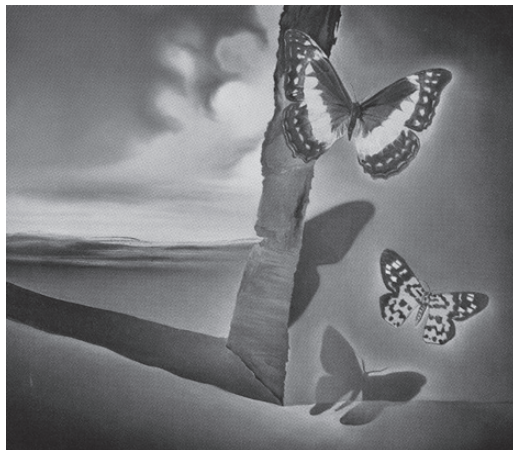
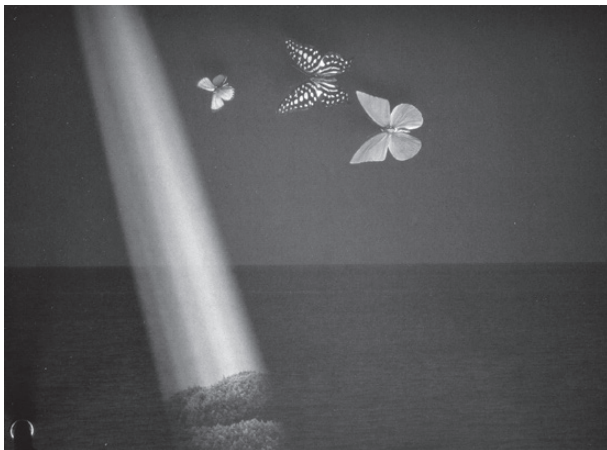


ことで、現実世界にはあり得ない空間を生み出している。

『幻影』B-06」【図7】は海辺に蝶が舞っている。平面的な海の上に三匹の蝶が配置され、海に差し込む光には木々が写っている。この作品は蝶がいる空間が合成によって非現実なものになっている。光が一筋差し込み、そこから陸地が浮かび上がっている空間は現実ではあり得ない。更に画面に貼ったように配置された蝶は、舞っているのか静止しているのかが分からず、平面的な海で距離感が掴みにくい。前後関係や場所が不明瞭であり、作品全体が幻想的な雰囲気表現している。ダリの《蝶の風景》【図8】も同様に、砂漠と海を背景に蝶が舞っている。場所自体は不自然ではないが、蝶の背後に建てられた柱か破片のようなものは明確には何か分からない。画面右半分に配置されたものは、非現実的な空間を想起させる。

『幻影』B-14」【図9】、『植田正治のつくりかた』155頁」【図10】は夜景に予期せぬモチーフが存在している。どちらもデペイズマンの手法を用いて常識に囚われない空間が現れている。『幻影』B-14」はモチーフそのものの素材感もデペイズマンが用いられている。木で彫られたネクタイは、ネクタイは柔らかいという常識を変え浮かんでいるようにも、突如空間に出現しているようにも見える。『植田正治のつくりかた』155頁」もモチーフに着彩することで、本来のイメージとは少しずれた認識の差異を生み出している。二重露光を使わずにはっきりと被写体が見えているため、イメージが独立し現実ではあり得ないものが夜空に浮かび、絵画のような空間が生じている。植田は空に予期せぬものを組み合わせるという手

図7 (左上)  
植田正治 <幻視遊間> 1987-1992年  
図8 (右上)  
サルバドール・ダリ《蝶の風景》1956年  
図9 (左下)  
植田正治 <幻視遊間> 1987-1992年  
図10 (右下)  
植田正治 <幻視遊間> 1987-1992年





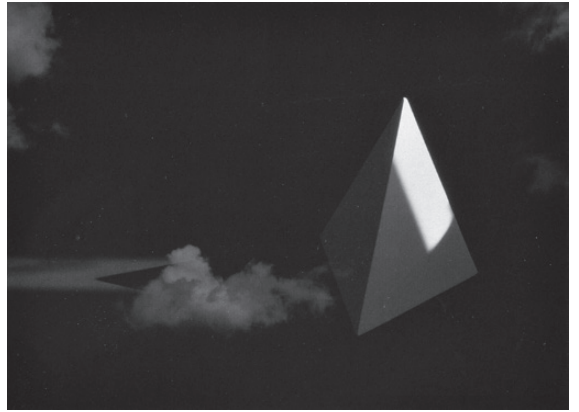


図 11 (左上)  
 植田正治 <幻視遊間> 1987-1992 年  
 図 12 (右上)  
 植田正治 <幻視遊間> 1987-1992 年  
 図 13 (左下)  
 植田正治 <幻視遊間> 1987-1992 年  
 図 14 (右下)  
 植田正治 <幻視遊間> 1987-1992 年

法を多用している。「『幻影』B-03」、「同 R-06」、「同 B-15」、「同 B-20」【図 11-14】は二重露光などを用いて背景と被写体が同化するような淡い色合いが表現され、〈幻視遊間〉の名の通り幻を見ているような空間が広がる。空にあり得ないものを浮かべる、という手法はマグリットやダリ、マン・レイ (Man Ray, 本名：エマニュエル・ラドニツキー Emmanuel Rudnitsky, 1890-1976) などの作品に見られる。マグリットの《無限の認識》【図 15】は、二人の山高帽の男が青空に浮かび対話をしている。ダリの《瞑想するバラ》【図 16】でも空に赤いバラが浮いている。画面を大きく占めるバラは空や花の位置関係の常識を変え、空間に違和感を生じさせている。一方のマン・レイの《天文台の時 - 恋人たち》【図 17】も同じように空に唇を大胆に配置させ、人体のパーツの一部が浮遊しているように見える。空間の違和感もちろん人間の器官の一部から独立した唇も、単一化したオブジェとして本来の機能や印象とは異なるイメージを与える。人体から独立したパーツは多くのシュルレアリスム作家たちが用いてきた。特にダリが多用したモチーフでもあり、絵画でも立体でも人体のパーツを作品に取り入れてきた。代表作の《メイ・ウェストの顔、シュルレアリスティックなアパートマンとして使える》【図 18】では、顔のパーツを分解し、様々な家具で代用することで顔を再構成している。一つのものから、人体のモチーフと家具のモチーフを連想させイメージの重なりを試みている。この絵画作品から発展して制作された立体作品の《メイ・ウェストの唇のソファ》【図 19】では、タイトルの通り唇がソファとして用いられている。ジュエリーとして制作された《時の眼》【図 20】はダイヤで目の形が縁

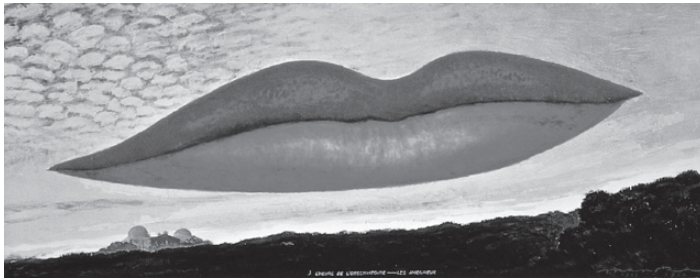


図 15 (左上)  
ルネ・マグリット《無限の認識》1963 年  
図 16 (右上)  
サルバドール・ダリ《瞑想するバラ》1958 年  
図 17 (中央)  
マン・レイ《天文台の時 - 恋人たち》1932-1934 年  
図 18 (下)  
サルバドール・ダリ《メイ・ウェストの顔、シュルレアリスティックな  
アパルトマンとして使える》1934-1935 年

取られ、片目の形をした特異なデザインになっている。どちらも身体の一部から離れ独立したパーツとして、人体とは異なる印象を与えている。

唇のモチーフは植田の他の作品で登場する。『『幻影』R-01』【図 21】、『『幻影』R-02』【図 22】ではマン・レイと同じように人体のパーツから離れ、単独化したオブジェとして配置してある。紙に描かれ切り取られた唇は本来の質感を失っている。日常的な風景に唇と組み合わされたモチーフたちは他の風景に馴染むことなく存在している。唇と同じように切り離された人間の目玉も、植田の作品には何度か登場する。『『幻影』B-17』【図 23】、『『幻影』R-18』【図 24】で抽象的な画面上に突如配置された目玉は、オブジェとして鑑賞者の目を引く。

14 点の〈幻視遊間〉をシュルレアリスム作品と比較した結果、手法や取り扱うモチーフに数多くの類似点が見られた。作風や画面構成にも類似した特徴を見ることが出来る。このことから、〈幻視遊間〉はシュルレアリスム作品と似ていると考察する。



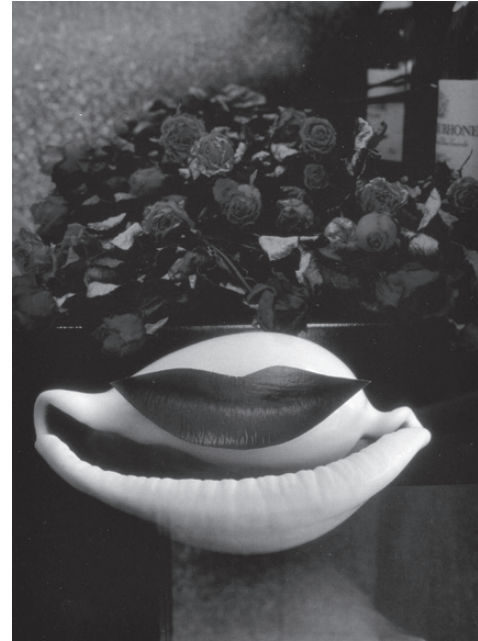
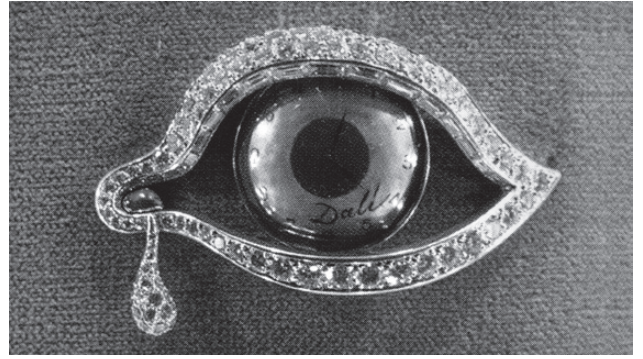
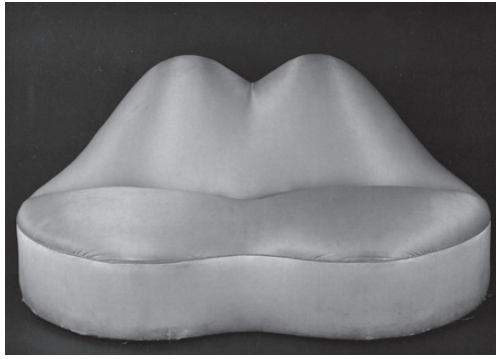
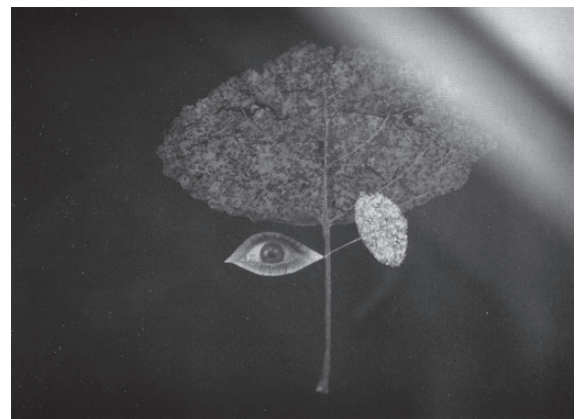


図 19 (左上) サルバドール・ダリ《メイ・ウェストの唇のソファ》1936-1937 年  
 図 20 (右上) サルバドール・ダリ《時の眼》1949 年  
 図 21 (左中央) 植田正治《幻視遊間》1987-1992 年  
 図 22 (右中央) 植田正治《幻視遊間》1987-1992 年  
 図 23 (左下) 植田正治《幻視遊間》1987-1992 年  
 図 24 (右下) 植田正治《幻視遊間》1987-1992 年



## 5 植田正治はシュルレアリストだったのか

〈幻視遊間〉には様々なシュルレアリスム作品との類似点があるのは確かであるが、植田がシュルレアリストである仮説は成立するのであろうか。シュルレアリストとは無意識の探求を行い、超現実を追求し表現する芸術家や精神の全体的開放を行う革命者を指す。つまり技法や視覚的な特徴よりも、精神的態度がシュルレアリストを定義する重要な基準になる。植田は様々な場面で自らの作品や思いについて語っているため、それらを精査し、検証を行う。

植田が写真を始めた1931年頃は、絵画的指向が強い芸術写真が

大きく台頭した時代でもあった。芸術写真とは、絵画の構図やマチエール、主題などを模倣する「ピクトリアリズム（絵画主義）」の思想に影響された写真作品を指す。植田は「もともと写真をはじめた動機からして、ただ、なんとなくプロセスに興味をそそられたからだったし、それからは、当時の写真青年が、みんな指向した『芸術写真』にのぼせあがったのだ。（中略）絵画主義の時代だったから、むずかしい理論なんて、あろうはずがない。ひたすら、撮ることだ<sup>❖13</sup>」と述べている。つまり、シュルレアリスムなどの思想は持ち合わせておらず、芸術写真に惹かれ、ひたすらに写真を撮っていたということになる。

また、〈海浜八景〉についての発言だが、「戦時中はシュールっぽいものはダダイズムということで、そんなのを撮るのは非国民といわれてご法度だった。戦後はそういう制約もなくなったので、もう一遍やってみてやれ、と思って撮った作品です。これをフランスに持っていったときに、フランスの作家がやっていたので、なんだ植田正治はもっと前にやったよと言ってやった<sup>❖14</sup>」とも述べている。シュールっぽいもの、とシュルレアリスムを言い換えているように、ここでも植田はシュルレアリスムに傾倒するのではなく、あくまでも表面上で認知しているような発言をしている。植田が前からシュルレアリスムを行っていたと発言しているものの、シュルレアリスムを視覚的な情報から捉え、思想については触れていない。確かに植田の写真には常にシュルレアリスム的な雰囲気がある。しかし、シュルレアリストたる思想を持っていたのかは断定出来ない。

晩年に取材された映像では、「自分の好きなものを撮るといふ姿勢は昔からずっと続いている。自分の好きに自分の思うように撮る<sup>❖15</sup>」と語っている。ここに植田の写真に対する一貫した姿勢が見える。時代の流れや表面的な技法に影響を受けつつも、植田の根底には常に確固たる写真への思いがあったと考えられる。写真を楽しむ真っ直ぐで子供のような純粋さが発言から受け取れる。植田は写真を撮り始めた頃から晩年まで、変わらない思いがあった。「いったんはまりこんだら、抜けることは容易ではないらしく、今もって五十年前と同じような写真を撮っていることを、口にするのも恥ずかしい。方向はともかく、写真に対する精神的燃焼だけは、昔とちっとも変わっていないのだ、とって自らを納得させるより仕方がない。だって、私は、今でも熱心なアマチュアだから<sup>❖16</sup>」とも述べるように、植田は自身を生涯アマチュアと言い続けている。アマチュア精神を忘れないことは、写真を常に楽しむ姿勢を忘れなかったとも言い換えられる。難しいことは考えずに、写真を楽しんで撮る心を植田は持ち続けている。

〈幻視遊間〉のタイトルについても、植田は「ま、遊びの精神でつくった空間（写真）というくらいの意味ですな<sup>❖17</sup>」と述べている。制作風景についても、植田の娘である増谷和子は「おもしろくない、何かないか」と制作中に声をかけられる場面や「そんなつまらない」、「ダメ」と娘が運んだ静物やスタジオに配置された被写体に対し声をかける場面が年中あった<sup>❖18</sup>、と振り返っている。面白い物は進んで取り入れ、イメージを自由に連想させていくような遊び心を忘

❖13 「交換しゃしん談義」「アサヒカメラ」  
1982年1月号、130頁

❖14 前掲註(1) 31頁

❖15 「NHK映像ファイルあの人に会いたい  
「植田正治（写真家）」NHK、2012年

❖16 前掲註(13)

❖17 「撮影ノート」「アサヒカメラ」1987年  
10月号、151頁

❖18 増谷和子「カコちゃんが語る植田正治  
の写真と生活」平凡社、2013年、170  
頁



れない植田の姿勢が表れている。植田はシュルレアリスムの表面的な作風や技法に影響されつつも、独自の美意識や楽しむ心を持っていた。オブジェ的な視点はあったものの、そこに超現実や無意識の領域を表現しようという思想は無く、面白い面白くないかで制作していたことが分かる。

植田の過去の発言や〈幻視遊間〉の制作過程からシュルレアリストなのかを考察した。確かに〈幻視遊間〉にはシュルレアリスムの視点が見えたが、思想まではシュルレアリスムに影響されていない。類似点はあるものの、植田に超現実や無意識の領域を表現しようという思想は無い。アマチュア精神を持ち続け、子供のような純粋な気持ちで作品を制作し続けている。シュルレアリストとは精神的態度が肝心になる。現実を超える超現実の世界を創造する意思が重要であり、技法などの表面的な要素で評価されるものではない。つまり植田はシュルレアリストとは言えないと結論づけられる。

## 6 おわりに

「植田調 (UEDA-CHO)」というスタイルを確立し、植田は生前多くの作品を残した。没後も国内外で大きな評価を受け、多くの展示会が開催され、東京都写真美術館でも重点収集作家として注目されている。植田の作品は、鳥取砂丘を舞台にした演出写真である砂丘シリーズや山陰の風土に子供や静物を合わせた〈童暦〉などが高く評価されてきた。しかし、今回はあまり注目のされなかった〈幻視遊間〉から、植田の作品におけるシュルレアリスムの要素を通し、植田がシュルレアリストであるかを考察した。

初期から晩年の作品まで、人物や静物の選択と配置において、オブジェとして被写体を捉える一貫した共通性が見られた。〈幻視遊間〉においてはシュルレアリスムの技法である、予期しないものを同じ空間に配置するデペイズマンや、シュルレアリストたちが多用した人体のパーツが使用されている。合成や二重露光によって現実では不可能な不思議な空間を作り上げている。被写体に別のイメージを重ねたり、背景と被写体を同一化させたり、予期しないものを空に浮かべたり組み合わせることで、写真よりも絵画に近い作品群となっている。マグリットやダリ、マン・レイなどが描いたシュルレアリスム絵画と多くの類似点があった〈幻視遊間〉は、シュルレアリスム的な表現や視点が数多く見られた。作品からみれば植田はシュルレアリストだったと仮定してもおかしくない。しかしシュルレアリストとは精神的態度で定義される。植田には無意識を探求し、超現実を表現する意思はあったのか検証した。植田は芸術写真に影響を受け写真を撮り始めている。シュルレアリスムを認識はしていたが、「シュールっぽいもの」と言い換えているように深くは理解していないと想像出来る。〈幻視遊間〉についても、遊びで作った空間という意味でタイトルをつけている。撮影を始めたきっかけも「二重露光の機構を持つカメラで小物を写し出したら面白くなった<sup>19</sup>」と述べ、植田の娘が語る撮影風景からも、ファインダー上の面白さを重視する姿勢が窺える。晩年のインタビューでも「自分の好きな

❖19 前掲註 (10)

ものを撮るといふ姿勢は昔からずっと続いている」と語るように、植田は初期から自分の好きなものを自分の好きなように撮る姿勢を貫いている。自身を熱心なアマチュアだと語ることもあった。植田はカメラ雑誌や写真集で〈幻視遊間〉について述べているが、シュルレアリストたる思想を持っていたとは語っていない。これまでの発言から、静物たちを好きなように撮影していたと考察出来る。

〈幻視遊間〉は植田の実験精神やシュルレアリスム的な表現が見られた。しかし、そこに無意識の探求や超現実を追求する表現者、あるいは精神の全体的解放を目指す実践者のような思想は無い。植田はシュルレアリストではないが、視覚的にはシュルレアリスムの感性があった。シュルレアリスム的な視点と、写真を好きに面白がって撮影する姿勢が〈幻視遊間〉を魅力ある作品にしたのだろう。無意識の探求や超現実の実現など、シュルレアリストたちが展開した深い意味は込めていない。だからこそ植田の、自由にイメージや世界を膨らませた子供のような無邪気さや、純粋な視覚的面白さが〈幻視遊間〉には見えるのである。

## 図版出典

- [図 1] 『幻影』 B-09、頁付なし
- [図 2] 『幻影』 B-10、頁付なし
- [図 3] 『骰子の7の目 シュルレアリスムと画家叢書 ルネ・マグリット』 23 頁
- [図 4] 『ルネ・マグリット』 28 頁
- [図 5] 『幻影』 B-18、頁付なし
- [図 6] 『ルネ・マグリット』 89 頁
- [図 7] 『幻影』 B-06、頁付なし
- [図 8] 『DALí1946-1989』 485 頁
- [図 9] 『幻影』 B-14、頁付なし
- [図 10] 『植田正治のつくりかた』 155 頁
- [図 11] 『幻影』 B-03、頁付なし
- [図 12] 『幻影』 R-06、頁付なし
- [図 13] 『幻影』 B-15、頁付なし
- [図 14] 『幻影』 B-20、頁付なし
- [図 15] 『もっと知りたいマグリット 生涯と作品』 75 頁
- [図 16] 『DALí1946-1989』 507 頁
- [図 17] 『世界美術大全集 第27巻 ダダとシュルレアリスム』 29 頁
- [図 18] 『もっと知りたいサルバドール・ダリ 生涯と作品』 27 頁
- [図 19] 『アート・ライブラリー ダリ』 81 頁
- [図 20] 『もっと知りたいサルバドール・ダリ 生涯と作品』 59 頁
- [図 21] 『幻影』 R-01、頁付なし
- [図 22] 『幻影』 R-02、頁付なし
- [図 23] 『幻影』 B-17、頁付なし
- [図 24] 『幻影』 R-18、頁付なし

## 参考文献

- 植田正治『幻影』 ShINC.PUBLISHING、2013 年
- 植田正治『植田正治 私の写真作法』金子隆一編、阪急コミュニケーションズ、2000 年
- 植田正治『植田正治写真集:吹き抜ける風』金子隆一、神保京子、仲田薫子編、求龍堂、2006 年
- 植田正治『写真とボク』佐藤正子編、クレヴィス、2010 年
- 植田正治『植田正治 イメージの軌跡』北瀬和世編、植田正治生誕 100 年記念事業実行委員会、2013 年
- 植田正治『植田正治のつくりかた』青幻舎、2013 年
- 植田正治『植田正治 小さい伝記』仲田薫子、鶴田寛之編、阪急コミュニケーションズ、2008 年
- 増谷和子『カコちゃんが語る植田正治の写真と生活』平凡社、2013 年
- 植田正治『昭和写真・全仕事 SERIES・10 植田正治』朝日新聞社、1983 年
- 植田正治、池澤夏樹『植田正治作品集 II 物(もの)たち』PARCO、1995 年
- 植田正治『植田正治作品集』河出書房新社、2016 年
- 植田正治『植田正治ベス単写真帖 白い風』日本カメラ社、1981 年
- 植田正治『植田正治作品展「童暦・砂丘劇場」』白山眞理、栗村恵美編JCI フォトサロン、2012 年

植田正治『帽子とステッキとコウモリ傘 実験する精神』植田正治写真美術館、1997年

植田正治事務所『植田正治の世界』コロナ・ブックス編集部編、平凡社、2007年

『アサヒカメラ』1982年1月号

『アサヒカメラ』1987年10月号

『アサヒカメラ』1991年1月号

『アサヒカメラ』1991年9月号

『アサヒカメラ』1992年8月号

アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言 溶ける魚』巖谷國士訳、学芸書林、1974年

ルネ・パスロン『骰子の7の目 シュルレアリスムと画家叢書 ルネ・マグリット』巖谷國士訳、河出書房新社、1973年

巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』筑摩書房、2002年

モーリス・ナドー『シュルレアリスムの歴史』稲田三吉、大沢寛三訳、思潮社、1995年

鈴木雅雄、林道郎『シュルレアリスム美術を語るために』水声文庫、2011年

ディディエ・オットアンジェ『シュルレアリスム辞典』遠藤ゆかり訳、創元社、2016年

大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド：シュルレアリスムと日本の絵画一九二八—一九五三』国書刊行会、2016年

名古屋市美術館『日本のシュルレアリスム 1925-1945』日本のシュルレアリスム展実行委員会、1990年

東京都写真美術館『アヴァンギャルド勃興 近代日本の前衛写真』国書刊行会、2022年

東京都写真美術館『「光画」と新興写真 モダニズムの日本』国書刊行会、2018年

鳥原学『日本写真史(上)』中央公論新社、2013年

飯沢耕太郎『世界写真史』美術出版社、2004年

マルセル・パケ『ルネ・マグリット』TASCHEN、2001年

南雄介、福満葉子『もっと知りたいマグリット 生涯と作品』東京美術、2015年

森耕治『マグリット 光と闇に隠された素顔』マール社、2012年

クリストフ・グリュネンベルク、ダレン・ファイ『マグリット事典』野崎武夫訳、創元社、2015年

村松和明『もっと知りたいサルバドール・ダリ 生涯と作品』東京美術、2016年

クリストファー・マイターズ『アート・ライブラリー ダリ』速水豊訳、西村書店、2011年

高階秀爾『世界美術大全集 第27巻 ダダとシュルレアリスム』小学館、1996年

ニール・ボールドウィン『マン・レイ』鈴木主税訳、草思社、1993年

『NHK映像ファイルあの人に会いたい「植田正治(写真家)」』NHK、2012年

ポーラ美術館『シュルレアリスムと絵画—ダリ、エルンストと日本の「シュール」』展覧会概要、2019-2020年

Robert Descharnes and Gilles Néret, *DALi 1946-1989*, Benedikt Taschen, 1994



*MODERN PHOTOGRAPHY. The special Autumn Number of "The Studio,"* The Studio Ltd., William Edwin Rudge, 1931