

土門拳のリアリズム写真芸術論について

武 上 幸之助

数多き土門拳 (Ken DOMON) の写真芸術に関する記述と著作を標 (しるべ) に、写真芸術家として最も重要な同氏の芸術作風であるリアリズム写真芸術確立の時期とその背景を探る。筆者の関心は、土門拳の初期時代の作品と作品芸術論から帰納的に同氏のリアリズム写真芸術思想形成のプロセスを導き出す事である。この時期は、同氏にとり主体的、印象主義的芸術論と抗し、リアリズム写真芸術の確立と同氏の作品論を決定付けるヒューマニズム的写真芸術形成の時期となる。

目次

はじめに

1.1. 土門拳の写真芸術の思想背景

1.2. 土門拳のリアリズム論形成

結語

キーワード Realism (リアリズム), Photogenic (フォトジェニック),
Humanism (ヒューマニズム), Metier (マチエール), Image-scene (心象風景)

はじめに

芸術運動において印象主義と写実主義の対立は、普遍的なテーマとして各芸術分野に深く影響を与えてきた。特に印象主義写真芸術運動とリアリズム写真芸術運動の展開する対立構図の中から、土門拳 (1909年 - 1990年) のリアリズム写真運動の意義を考えてみたい。

同氏の戦前の初期芸術運動は報道写真、肖像写真に、戦後後期はドキュメンタリー、日本伝統をテーマとして日本の写真芸術界を先導した^(注1)。

同氏は絵画的な印象主義、さらにはプロパガンダの写真芸術の手法に対して、写真技術の手段から生まれた「圧縮された現実」を分析し、集約し、抽象し表現する、「真実」の意味を表現することが写真リアリズムであるという。M.バークホワイトの影響を受け、多光フラッシュと組立キャビネの手法に独特な作風を生み出した同氏の、日本写真史において「本当の意味で、戦後写真の出発点となったのは、1950年頃から「カメラ」誌を舞台に展開されたリアリズム写真の

運動」^(注2)である。桑原甲子雄による同誌編集の写真審査（所謂、土門月例）を務めた土門拳は、写真リアリズムについて「カメラとモチーフの直結」と「絶対非演出絶対スナップ」のテーゼを提唱し^(注3)、社会派写真家として活動する。「リアリズム」はその第一回審査(昭和25年1月号)選評で、初めて、用いられた表現である。ここでは同氏の写真芸術運動に関する記述と評論、また同氏への批評から抽象して、写真リアリズムの意義について考察してみたい。

1.1. 土門拳の写真芸術の思想背景

写真技法においては、1920年頃より、大型カメラ、キャビネ版組立暗箱から手札レフレックスへ撮影の主流が変わると共に、写真は「在来の絵画から構図的な方面だけを模倣した芸術写真が大流行で、ひと口に言えば日本画風の図柄を、印画制作にゴムやプロモイルの技法で作りあげたものだ。」^(注4)と同氏は語る。

1930年代世界の写真芸術の潮流は、アメリカン・デモクラシーの実践を報道写真を通じ表現するアイゼンスタットとバーグホワイトによる「Life」(1936年)、「Look」(1937年)の創刊に代表されるフォトドキュメンタリーの方向であり、極めて社会性を帯びた時代の芸術運動である。「大衆の写真に対する感受性が変化し」、そして「社会現象を対象とすることによって社会そのものと切り離しがたい質」^(注5)を持つようになる。「Life」は、社会ドキュメンタリーとしての報道写真が、社会現実に対し、主体的な批判認識を持ち、その結果生み出された主題テーマの存在重要性を示したが、このスタンスが、同氏に強い影響を与えたと考えられる。

東北人に一般的な寡黙な粘り強い、また多く都会にあっては、狷介孤独である一方、一度、手法を勝ち得ると雄弁に自己主張できる気質から、同氏は、そのリアリズム写真芸術について自身、多くを語り、著作として精力的発表を行っている。「土門拳の内面を律し、芸術活動へと彼をつき動かしている「核」のようなものは生まれて八歳まで育った雪国山形県酒田港の暗い空と日本海という原風景、原体験であるだろう」岸哲男(1982)

特にその思想的背景を研究した重森(1974年)は、以下、土門拳の思想形成に仮説を与えている。土門拳のリアリズム写真に、影響を与えた写真家に濱谷浩が挙げられる。「濱谷浩が、記録的方法において民俗学や、和辻哲郎の「風土」論を自覚的に採用していたことは、「グラフ・ジャーナリズムの手法とは、それが決定的に位相を異にし、しかも独自の方法論の輪郭をなすもの」であり「この方法論が生活の古典という伝統を意識するところに発していた」。この点で、土門拳は錦絵に注目していたといわれる。「錦絵は庶民の情報機能を果たし、しかしきわめて高い諷刺的精神を発揮していた。この錦絵への着目は1935年、名取洋之助がドイツから報道写真の考え方と様式をもちかえり、いわゆる日本にグラフ・ジャーナリズムを開拓しようとして始められた日本工房へ参加した時点だったといえる。」^(注6)

日本工房では、報道写真のあり方を巡り、機能主義者と評される^(注7)名取氏との対立があり、その後の写真リアリズム運動の基礎となる。「1936年に創刊された「ライフ」に強く刺激を受け、

とりわけイタリア戦線に従軍したマーガレット・バーグホワイト^(注8)の「批判的なカメラ・ワークに影響されてもいた。」「他方、名取がはじめた国外宣伝グラフ「NIPPON」は、名取のグラフ・ジャーナリズムに対するパイオニア的な抱負と情熱にもかかわらず、当時のファッショ的海外宣伝政策を反映せざるをえなかったというような事情が、土門拳に報道写真というものに対する危惧感を、おそらくは与えずにはおかなかったにちがいない。」重森の述べる錦絵とは、風刺(satire)画を具体的に指摘していると考えられるが、「錦絵はむろん近代的なグラフ・ジャーナリズムとは異質だが、上からの情報に抗して、庶民の批判意識をフィードバックさせる報道機能に、日本的な報道写真の原型を土門拳はみていたのではないだろうか」という。さらに「写真リアリズムを唱導するようになったいきさつも、報道写真が戦争中に犯さざるを得なかった国家宣伝的なメディアへの傾斜に対する批判とそれに参加せざるを得なかった自己への自戒からであった」と思われる。1938年には、同氏はこの運動として青年報道写真研究会を結成する。

同氏の写真リアリズムの潮流には、「批判的リアリズムから、社会主義的リアリズムへ向かっていく」故に、「今日只今に生きる人間としての怒りや喜びや悲しみ」を訴える実践的方法として、同氏の提唱は、戦前のサロンニズムの翳をまだ強くひいていたアマチュアに深い影響を与え、写真リアリズム運動は、土門拳の個性的な指導力とそれを支える戦後の新しいアマチュア層との結びつきにおいて、めざましい発展を遂げた。

但し、1955年頃になると写真リアリズムにも内省的な方向性の転換が生じ、「モチーフと表現手段の二つに分け、その二つを統一し決定づけるのはテーマ性の確立である。」と同氏自身の独自社会派リアリズムの模索が開始する。

1.2. 土門拳のリアリズム論形成

写実主義派と印象主義派の対立の構図は、写真芸術論の典型的、普遍的なテーマである。土門拳によれば、写実主義派は、写真リアリズムの中心概念であり、自然主義的な概念へ発展、一方、印象主義派は、所謂、サロン風絵画的写真論であり、形式主義へ至ると捉えられた。戦前のプロパガンダへ利用された写真技術もこの後者の潮流にあると考える^(注9)。

日本工房、その後の外務省国連団体国際文化振興会など国策運動から離別した同氏は、1950年代からの写真リアリズム運動での「オーガナイザー」として戦後、1946年復刊した「カメラ」(アルス)において苛烈な世相を生きる小市民をとらえた「街」及び「連作・今日を生きる」を連載、さらに同誌において月例選者として評論活動を開始する。この時期は「第一期リアリズム写真」の形成期と捉えられる^(注10)。

米国におけるこの時期の写真芸術では、A.スティーグリッツが、1930年当時の絵画主義的写真運動に抗してストレートフォトを主張、近代写真源流をスナップ手法で築いた。

桑原甲子雄によると、土門拳は自分の作風について「即物主義の日本的土着」と評したとい

う^(注11)。その基本的な方法論として‘モチーフとカメラの直結’を提唱し、写真の新しい造形要素として、‘マチエール’を説明し、写真家の自覚的体系として‘テンペラマン 体質論’を主張した。それは「被写体（モチーフ）を主観的に解釈抜きで直感的に把握する、写真の記録性の機能の再確認」^(注12)であり、その直結に必要となるのは「少しでも演出的な作為的なごりを排除する」絶対非演出の方法を通じて「批判的な、社会的な鋭い精神」による『写真の社会性を正しく生かした近代リアリズム』即ち社会的リアリズム」が主張される。1953年ごろより、社会的リアリズムの作風が、第二期リアリズムと位置づけられる。

ここでは、あらゆる作為を排除した「絶対非演出の絶対スナップ」こそ、「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ととともに直結させる」ために最も正しい方向なのである。（月例総評「カメラ」1953年10月号）同氏のリアリズム代表的作品「街」（アルス）で、このカメラワークが先駆的に用いられた。

「リアリズムということ」（「死ぬことと生きること」築地書店1974年1月 pp. 204 - 207）では、リアリズム写真について「真実を愛し、真実を表し、真実を訴える」写真であり、「真実はあくまで歴史的であり、従ってまた、人間的なものである。」例えば「すぐれた画家がモデルの過去、現在、未来を描写するように、またすぐれた観相家も相手の過去、現在、未来を的確に看破するとするならば、ぼくたち写真家の撮る肖像写真もまたモデルの過去、現在、未来を浮彫りにすることが出来ないわけがあるのか。」また言う。「ぼくたちは人の顔を見ることが出来る。『顔色を読む』ということは相手の感情的なものの観察を意味するが、顔によって相手の人間を直感する力は、小さな子どもですらそなえている。一枚の肖像写真を一個の人間像にするための主体的な条件は、その人の顔を見る直観力にあるわけである。」写真に込められたメッセージと象徴を読み取る意味で、鑑賞から洞察へ思索の重点が移項することになる。

写真リアリズムについて

「真理と正義を愛する燃ゆるような熱情をうちにひそめて、科学者の如き冷たい客観的な目をもって、勇猛不退転にモチーフと取り組まずして、真の‘直結’は実践できません。そういう実践の中にこそ、写真と社会性を正しく生かした近代的リアリズムへの道があります。いわば、それは味もしやしりもない非情の写真です。人生の美はもとより、その醜さをもたじろがずに写し抜く激しい精神なくして、何んでリアリズムと言い得えましょう。」（デンスケ君）

「都会的憂愁の作品。フランスの‘街’の写真家アージェの作品には」「わびしい詩情があります。」「芸術的価値においては、ユトリ口の油絵よりもアージェの写真の方を高くかうものです。」（オヴジェ）

「モチーフ 作者 - 見る人、この三つの間には共通する生活感情の共鳴があってはじめて写真の芸術価値がきまるわけであります。写真におけるヒューマンイズムということも、結局、この共鳴しあう生活感情のことであると言い切つてよろしいでしょう。」（人参と西瓜）

「非演出の世界のあらかじめ計算し得ない非常に偶然の効果がある。」（祭の娘）

「貧しい庶民の一人、つまりぼくたち自身の仲間、あなた自身でなければぼく自身であるかもしれない。」「だれしもこんな生活体験をもっているだろう。その生活体験に呼びかけて、いわば身につまされる一人称的な錯覚を呼ぼうとするわけである。」(橋の上)

「その地表を搔きなででは、生きる糧をつかもうとする基地周辺の住民の哀れにもたくましい姿をこそ、作者としては最も努力を傾けて撮り切らねばならなかったものというべきである。」(弾丸拾いの主婦)

「作者の感覚と技術が常に弾力性を持って行き詰ることなく、人間的、社会的なすぐれたドキュメンタリーを残すこと」(青空楽団)

「今まで日本のアマチュア作家が大体に於いて俳句的な、気分的な情緒主義に立っていたのに対して、近代的な合理主義的造形的な方法論をもって」「アメリカ人やフランス人に見せても、直ちに同感できるような普遍性」(白い橋)

「見る人が素直に作者の愛情に共感できる」(ママとルミちゃん)

「人生の断面をさまざまと視覚化した人間像を掘り下げ」「モチーフに対する作者の感激の度合、量と質、それを画面化する作者の技術によって全く等しい条件であっても作品に高低がつきます」(車中スナップ)

ヒューマニズムについて

「ぼくが写真においてリアリズムの立場をとるのも、つまりは、人間の全存在を決定する事実というものの絶対性に帰依するからである。そしてカメラのメカニズムこそは、事実そのものの鋭敏なレコーダーであり、逆にまた仮借ない嘘発見器でもある。それは自分と生きていくことの実証そのものである。」(ヒューマニズムについて) また「江東のこどもたち」1945年では、当時最も貧窮者の密集した貧困実態をありのままの姿で写し、社会的「リアリズム表現が現実を変革するうえに強力な作用」を及ぼすことを試みた。

写実的人道主義について

「人間社会の縮図、貧しき庶民の不幸、幸福への共感。人間心理の深層に迫り、何人の琴線にも触れる素朴なヒューマニズム。」こそが「鏡に映るがごとく現実を再現するリアリズムの正道を踏み、緻密な観察者の目を通して写し撮る正確な人間的記録」に表現されるわけである。

「僕が戦後どうしてリアリズムを提唱したのかについては、戦前あるいは戦時中の、自分のことを話さなければならない。昭和十年に名取洋之助^(注13)の日本工房にはいつから、昭和十四年に国際文化振興会の囑託になる間だから、昭和十三年のことだが外人がやっていた「シュライナー事務所」という。写真通信社に一ヶ月間働いていたことがあった。これは本社がアメリカでI.N.P(インターナショナル・ニュース・フォト)といて、各地から送ってきた写真を、各地方新聞社に紙型にして発送していた。だから一つの写真が驚くほどたくさんの新聞に掲載される。そのプレス・サービスの力を知った。」しかし「終戦までの戦前十年間は、ほとんど対外文化宣

伝の仕事をしてきた。その間、文楽や文化人の肖像、室生寺など自分の写真を少しは撮ったが、对外宣伝に十年間も若い仕事ざかりを使ったということは、いま考えてみると、たいへんな口スだったと思う。」「十のものを百に見せようとする对外宣伝写真は、欺瞞的な写真である、とつくづく考えさせられた。リアリズムの自覚に到達したのは、こういう経験と苦勞をさせられたからで、初めからリアリズムをやっていたら、現在ではもっと進んでいたかもしれないし、もっとよかつたろうと思う。が、やっぱりこういう経験をへた戦後でなければ、リアリズムの正しさはわからなかったのだ。」「それで戦後、写真は絶対非演出でなければならない、といい出したのは血の出るような叫びだったというわけだ。」「したがって写真も、こっちの赤心を人にたたき込んで撮らねばならない。」

写真の芸術性について「写真は人間性を基本に考えていけばいいのだと思う。つまり記録された写真、記録された事実、いかに人間性があるかということ。これを見のがしてはいけない。」と述べるが、おそらくは、写真に込められたメッセージを読み取るという従来とは異った視点からの手法について、同氏のメッセージとは、人間性、即ちヒューマニズムであつたろうと推測できる。

交遊について「僕が好きだった人は、」（リアリズム文学の人民文庫を主唱した）武田麟太郎だ。彼はほんとうに心のあたたかい裸の人間だったナ。僕はよく茅場町のアパートに遊びにいった。安井曾太郎、安田鞠彦、浜田庄司、富本憲吉、志賀直哉、高村光太郎なども好きでよく訪問した。僕は彼らの人間的なもの、その芸術の方法論を、写真におきかえて影響を受けているといえるだろう。」飯沢（1993）は、日本写真史に与えたリアリズムの影響として、この時期までの写真で問われることの無かつた写真の意味、テーマやメッセージを重要視する姿勢の定着を掲げる。これより写真芸術の方向性が決定付けられたといえる。「写真表現において形式やフォルムやテクスチャよりも、写真の意味やテーマやメッセージを重要視する」ことにより「カメラとモチーフの直結」を通じて、「そこに何が写っているかという題材の発見と定着」である。土門拳は、芸術家としての資質として「テンペラマン 体質」と「画面のマチエール」に対する感受性を持つ写真家として写真芸術に大きな足跡を残したのはこの点にあつたと考えられる^(注14)。

結語

スナップ写真による現実のありのままの描写を通じ、社会認識を啓蒙し、社会改良を意識する同氏の前期写真運動に於いて、リアリズム写真運動のカリスマ的なオーガナイザーとして写真芸術を牽引した土門拳の功績は、多くの影響を写真界に残したが、特に以下の点をここで掲げたい。

それは写真芸術のプロパガンダ利用への危惧と警鐘を鳴らし、さらに社会との接点で、広く一般に開かれた芸術を目指し、多くの大衆アマチュア層に芸術運動を広め、リアリズム写真芸術性を高めた点、そして写実的写真にメッセージを込め、表現し、それを読み取るという新しい写真芸術のあり方を確立し、そこに人間性への共感を、ヒューマニズムに求めた点、以上の二点で高

く評価される。

現代の、特に写真技術の革新、デジタル化の波は、表現メディアとして写真を情報として処理し、様々な表現加工を可能にした。従来の写真技術の制約を開放し、コンポラティブ写真様式等を典型として、新たな写真芸術運動を推進する原動力にもなる。しかし写真芸術に対して時代の検証としてのルポタージュ性、ドキュメンタリー性へも、強い影響を与えるものとして、写真芸術のありかたを根底から変化させつつある。写真芸術と社会現実を結びつける実践活動としての同氏のリアリズム写真運動の意義を、この時代的潮流の中で、再検討してみる必要がある。

同氏の生きた時代の写真リアリズムの求めた「汚れた現実」(岸哲男)は、戦後60年近く経過すると飽食の時代を迎え、アマチュア写真家の中にも、写真芸術にも、リアリズム意識は停滞し、拡散してしまっただが同氏は、明確な「リアリズム」の芸術的定義を言明した。様々な著作の中から関連する表現を拾うと「カメラとモチーフの直結こそが、優れた芸術作品の基本条件」であり、ぎりぎりの緊張感の中での「実相観入」に他ならぬ。例えばそれは「絶対非演出の絶対スナップ」であり「独自のフォトジェニックの世界」、「ヒューマン・インタレスト」のある、「現実を直視し、現実をより正しい方向へ振り向けようとする抵抗の精神」の「写実的表現」である。具体的なリアリズムの定義を同氏の発言から集約すると「われわれの志すのは、社会に生きている人間の生活と人間というものをモチーフにした社会的なリアリズム」(52年8月号選評)であり、「最も本質的なギリギリのものを見すかすだけの批判的な、社会的な鋭い精神と、冷たい客観的な眼を必要とし、その実践の中にこそ写真の社会性を生かした近代的なリアリズムへの道がある。」(50年8月号選評)さらに「リアリズム写真はスナップ写真ではない。それを乗り越えて、僕たちは、新たにテーマ性の問題に取り組まねばならない。典型というもの(社会生活全体の勉強から、何が対象の本質かという典型を分析し発見すること。)とテーマ性、この2つの問題を実践的に解決する闘いを闘うならば、日本のリアリズムは初めて世界的な広場にその旗を堂々と上げることになるであろう」(52年12月号選評)。リアリズムは「生きる態度」(岸哲男)であり、対象の本質をえぐるためには客観の眼が必要となる。この客観の眼が捉えるリアリズムとは、「対象と自己」との間の人間性への共感である。

(土門拳；年表・主要作品)

- 1909年 山形県飽海郡酒田町で生誕
- 1917年 7歳 飯倉尋常小学校入学
- 1923年 13歳 同尋常小学校卒業
- 1928年 18歳 神奈川県立横浜第二中学校卒業
- 1933年 23歳 上野池之端宮内写真場門下生：商業写真に懐疑
- 1935年 25歳 日本工房入社
- 1936年 26歳 亀倉雄策と知己
- 1938年 28歳 青年報道写真研究会結成
- 1939年 29歳 日本工房退社 国際文化振興会囑託カメラマン
- 1940年 30歳 日本報道写真家協会結成 常任委員
- 1941年 31歳 日本報道写真協会結成 常任理事 「文楽」作成開始
- 1943年 33歳 同会辞任
- 1945年 35歳 国際文化振興会解散 以後フリーになる。
- 1946年 36歳 「古都巡礼」本格化
- 1948年 38歳 「肉体に関する八章」写真撮影叢書 発表
- 1949年 39歳 「街」カメラ社 開始
- 1950年 40歳 「カメラ」月例写真審査員 「集団フォト」結成 顧問
- 1951年 41歳 「風貌」開始
- 1953年 43歳 「風貌」アルス社発表
- 1954年 44歳 個展「江東のこどもたち」開始 「室生寺」美術出版社
- 1955年 45歳 「室生寺」毎日出版文化賞 日本写真協会功労賞
写真展「江東のこどもたち」
- 1956年 46歳 「フォトアート」月例審査
- 1957年 47歳 「ヒロシマ」開始
- 1958年 48歳 「古都巡礼」カメラ毎日連載 「中尊寺」美術出版社 「ヒロシマ」研光社
- 1959年 49歳 「日本風土記」「民族の美」開始 「西方寺・竜安寺」美術出版社
- 1960年 50歳 芸術選奨受賞 「筑豊のこどもたち」パトリア書店
「るみえちゃんはお父さんが死んだ」研光社
「日本の彫刻 飛鳥・平安編」美術出版社
写真展「筑豊のこどもたち」
- 1961年 51歳 毎日芸術賞 「法隆寺」「室生寺」美術出版社
「春日大社」美術出版社
- 1963年 53歳 「フォトアート」月例審査 「古都巡礼 第一集」美術出版社
- 1965年 55歳 「古都巡礼 第二集」美術出版社

土門拳のリアリズム写真芸術論について

		「信楽大壺」東京中日新聞社
		「大師のみてら 東寺」美術出版社
1966年	56歳	「日本人の原像」平凡社
1968年	58歳	「古都巡礼 第三集」美術出版社
		写真展「憎悪と失意の日々 ヒロシマはつづいている」
1969年	59歳	「日本の寺」美術出版社
1971年	61歳	菊池寛賞受賞
		「薬師寺」毎日新聞社
		「古都巡礼 第四集」美術出版社
		「荻原守衛」筑摩書房
		写真展「仏像遍歴」
1972年	62歳	「文楽」駸々堂
1973年	63歳	紫綬褒章受賞
		「東大寺」平凡社
		写真展「文楽」「古都巡礼」
1974年	64歳	「死ぬことと生きること」「続・死ぬことと生きること」築地書館
		「日本名匠伝」駸々堂
		「古窯遍歴」矢来書院
		「古都巡礼 第五集」美術出版社
1977年	67歳	「こどもたち」ニコールクラブ
		「風景」矢来書院
		「写真作法」ダヴィット社
		写真展「文楽と土門拳」「古窯遍歴」
		「私の履歴書」全25回日本経済新聞
1978年	68歳	「写真批評」ダヴィット社
1979年	69歳	朝日賞 仏教伝道文化賞受賞
		「写真随筆」ダヴィット社
		写真展「現代彫刻」
1980年	70歳	「日本の美 - 艶」集英社
1981年	71歳	土門拳賞（毎日新聞社）制定
1983年	73歳	土門記念館開館
1990年	80歳	心不全にて死去

(小学館編：土門拳全集。小学館 1988より作成・尚、作品発表年令は概ね目安)

参考文献

- 1) 新潮社編「芸術新潮」新潮社 1968年5月号 1986年5月
- 2) 土門拳「写真作法」ダヴィット社 1976年9月
- 3) 土門拳「写真随筆」ダヴィット社 1979年6月
- 4) 土門拳「写真批評」ダヴィット社 1978年5月
- 5) 渡辺勉「写真・表現と技法」ダヴィット社 1976年9月
- 6) 岸哲男「戦後写真史」ダヴィット社 1976年9月
- 7) 田中一光他監修「現代デザイン事典」平凡社 1989年3月
- 8) 板垣鷹穂「近代美術史潮論」大鑑閣 1927年10月
- 9) 板垣鷹穂「表現と背景」改造社 1928年10月
- 10) 土門拳「土門拳 その周辺の証言」朝日ソノラマ 1980年
- 11) 佐復秀樹, G.フロント「写真と社会」御茶ノ水書房 1987年
- 12) 金子隆一・伊藤俊治「日本近代写真の成立」青弓社 1987年
- 13) 小堺昭三「カメラマンたちの昭和史」平凡社 1983年
- 14) 岩波書店編「日本写真史概観」岩波書店 1999年
- 15) 東京写真研究会「東京写真研究会創立90周年記念号」1996年
- 16) ビエール・ブルディー. 山県直子訳「写真論」法政大学出版局 1989年
- 17) フランク・ホーデヴァット「写真の真実」トレビ 1994年
- 18) 中川邦昭「美術写真」美術出版社 1985年
- 19) 京都芸術造形大学編「現代写真のリアリティ」角川書店 2003年
- 20) 飯沢耕太郎「戦後写真史ノート」中公新書 1993年
- 21) アンリ・カルチェブレソン. 楠本亜紀訳「逃げ去るイメージ」スカイドア 1994年
- 22) 都築政昭「火柱の人 土門拳」近代文芸社 1998年
- 23) 法政大学出版局「土門拳 生涯とその時代」1996年
- 24) 名古屋市美術館編「構成派の時代, 初期モダニズムの写真表現」名古屋市美術館 1992年
- 25) 金丸重嶺「写真芸術」朝日選書 1979年11月
- 26) 土門拳「古寺を訪ねて 斑鳩から奈良へ」小学館文庫 2001年
- 27) 土門拳「筑豊のこどもたち」築地書館 1977年1月」ハトリア書店 1960年
- 28) 土門拳「死ぬことと生きること」築地書館 1974年1月
- 29) 佐高信「逆白波のひと・土門拳の生涯」小学館アートセレクション 2003年5月
- 30) 毎日新聞社「土門拳の伝えたかった日本」毎日新聞社 2000年9月
- 31) 土門拳「風貌」講談社文庫 1977年6月
- 32) 土門拳「風貌(2)」講談社文庫 1978年5月
- 33) 土門拳「強く美しいもの・日本美探訪」小学館文庫 2000年8月
- 34) 土門拳「腕白小僧がいた」小学館文庫 2002年9月
- 35) 土門拳「拳魂」世界文化社 2002年3月
- 36) 田中昭三・土門拳「長谷寺・室生寺」JTB 2002年4月
- 37) 土門拳「拳心」世界文化社 2001年12月
- 38) 土門拳「拳眼」世界文化社 2001年10月
- 39) 土門拳「古寺を訪ねて 東へ西へ」小学館文庫 2002年
- 40) 土門拳「古寺を訪ねて 京・洛北から宇治へ」小学館文庫 2001年
- 41) 土門拳「古寺を訪ねて 奈良西ノ京から室生へ」小学館文庫 2001年
- 42) 土門拳・土門たみ「昭和のこども」小学館 2000年
- 43) 萩原守衛・土門拳「土門拳の眼」- 萩原守衛の彫刻を撮る - 碌山美術館 1999年
- 44) 土門拳「古寺巡礼」小学館 1998年

- 45) 土門拳・阿部博行「写真と人生」岩波書店 1997年
- 46) 土門拳「土門拳古寺巡礼」美術出版社 1996年
- 47) 土門拳「土門拳の昭和」小学館 1995年
- 48) 毎日新聞社「作家を訪ねて 土門拳の巻」永田一脩. カメラ毎日. 毎日新聞社 1959年6月
- 49) 毎日新聞社「写真家100人 顔と作品」カメラ毎日創刊20周年記念別冊. 毎日新聞社 1973年
- 50) 岩波書店編「日本の写真家16. 土門拳」岩波書店 1998年3月
- 51) 多木浩二「写真論集成」岩波書店 2003年6月
- 52) 桑原甲子雄「私の写真史」晶文社 1976年2月
- 53) 渡邊本雄「写真の作画と演出」光画叢書 1931年9月
- 54) 重森弘淹「カメラアイ」日貿出版社 1974年
- 55) 市村清和「視線の物語 写真の哲学」講談社 1997年
- 56) フランク・ホーヴァント「写真の真実」TREVILLE 1984年9月
- 57) 濱谷浩「潜像残像」河出書房新社 1971年
- 58) アサヒカメラ編「土門拳 その周囲の証言」朝日ソノラマ 1980年
- 59) 中西昭雄「昭和の写真家」晶文社 1990年
- 60) 松本徳彦「昭和をとらえた写真家の眼」朝日新聞社 1989年
- 61) 土門拳「土門拳全集」小学館 1983年~85年
- 62) 小学館編「日本写真全集」小学館 1985年~88年
- 63) 東京創元社編「現代日本写真全集」東京創元社 1958年~59年
- 64) 日本写真家協会編「日本現代写真史」平凡社 1977年
- 65) 渡辺勉「現代の写真と写真家」朝日ソノラマ 1975年
- 66) 田中雅夫「写真130年史」ダヴィット社 1970年
- 67) 三島靖「木村伊兵衛と土門拳」平凡社 2004年1月
- 68) 田沼武能・藤森武「木村伊兵衛と土門拳」展 朝日新聞社, 毎日新聞社主催 2004年1月
- 69) 伊藤逸平「日本写真発表史」朝日ソノラマ 1975年10月

注釈

- 1 The gruff-looking Domon was a leading advocate of realism in Photography. His photographs therefore look very real, and sometimes too graphic such as a skin graft operation on a Hiroshima bomb victim. Japan was his main theme and his photographs are a valuable record of Japan's culture and history. He has left behind a major legacy in Japan's photography world. (Photo guide Japan Photo Reviews: Photo Japan org.)
- 2 同掲『日本写真史概説』pp. 69 - 70
- 3 同掲『土門拳』岩波書店 pp. 5 - 6
- 4 木村伊兵衛『僕とライカ』朝日新聞社 2003年5月 p. 64
- 5 同掲『写真論集成』岩波書店 p. 119
- 6 同掲『カメラアイ』p. 133
- 7 同掲『戦後写真史ノート』p. 18
- 8 「ヒューマニズムに立つ政治的な報道写真に先入未到の境地を開拓」と評す.; 「世界の有名写真家のベストテンをあげて下さい」月刊カメラ昭和23年12月. 土門拳写真随想 p. 15)
- 9 During World War , he refused to serve at the front. The government gave him some choices: to work at a munitions factory, to go to the front, or to become a war photographer. He did none of these. Although all his contemporary photographers went to the front as press photographers, Domon stayed in Tokyo to shoot Buddhism figures and Bunraku puppet dolls.- Even on Dec. 8. 1941. when he saw the newspaper extra that announced the declaration of war against America, Domon

was backstage at the Bunrakuza. (Mainichi Daily News: Pilgrim's progress 29 Aug 2000.)

- 10 「戦後写真史ノート」 p. 20 ここでは、金井精一氏の作品の持つ「市井的詩情」を評価、リアリズムの典型としている。

尚、リアリズム写真の定義として「あくまで対象のモチーフに対する客観的な真実だけを追究するもので、作者の主観的なイメージやファンタジイを追及する世界じゃない」ことである。 p. 21

特に何よりも理論が先にあるのではなく、応募されてくる写真に触発され、彼自身も思っていなかったであろう方向に論理が展開する様が見えるのが興味深い。 p. 23

- 11 同掲『私の写真史』 p. 181

- 12 同掲『日本写真史概説』 p. 71

- 13 JCII：名取洋之助と日本工房作品展 報道写真の夢 2003年12月14日。名取研究会シンポジウム：名取洋之助と日本工房について

- 14 There seems to be very few people like Domon, who carries through to his original intention: Attain original intention as Mr. Domon did. This kind of firm determination will make world famous. (フランセス・フォード・鍵山秀三郎「凡事徹底」2003年6月5日)

- 15 八木下弘編「土門拳を撮る」築地書館 岸哲男「土門拳のリアリズム写真」1982年1月