

## 手と動物 ——中俣正義アーカイブを展示する

甲斐 義明 (新潟大学)

他人が撮影した写真を編集するとき最初に浮かび上がる問題は、選ぶ側の主観を完全に排除するのは不可能だということである。逆に言えば、写真を選ぶという行為はクリエイティブなものになり得る。自分で撮った写真でなく、例えばフリーマーケットなどで見つけた撮影者不明のアマチュア写真といったいわゆる「ファウンド・フォト」を素材とした作品が、美術家の制作物とみなされるのは、収集、選択、展示といったプロセスの中にその美術家独自の視点が反映されていると考えられるからである。だが対象となる写真が著名な写真家によって撮影されたものの場合、事情は複雑になる。なぜならそのような場合、編集者は通常、撮影者の意図や視点を尊重しようと努め、自らの個人的な思い入れや好みを前面に出すことはないからである。もしそうしてしまったら、選ばれた写真はもはや写真家の表現とはみなされないおそれがある。

しかし、このようにイメージを選んだり、それについて語ったりする上で、それを行う人の主観が絵画や映画など他の種類の映像について行うときとは異なる形で入り込むところに、まさに写真の特性があることは、ロラン・バルトの『明るい部屋』における「プンクトウム」の概念を始め、これまでも繰り返し指摘されてきたことである。なぜそういうことが起こるのかというと、写真イメージには撮影者による表現には取まりきらない余剰が常に存在するからである。写真を見る者はこの余剰としての非＝表現を自ら解釈することを強いらられる。したがって、絵画作品の理解が人それぞれだということと、写真作品の理解が人それぞれだというのは、本質的に違う次元に属する事柄なのである。

写真におけるこの非＝表現は、受け手ごとに異なるパーソナルな反応を引き出す。と同時にそれは、写真の記録的側面の基盤となる特質でもある。日本の写真家の多くは——その作品が今では表現とみなされているような著名な写真家も含めて——写真は記録であると考え、自ら撮影した写真もそのように見られることを望んできた。例えば、名取洋之助は『写真の読

みかた』で以下のように述べている。「写す時はひじょうに個人的、個性的でも、ある時間が過ぎるとたんなる記録写真になる。私たちの世界の、ある時のある状態を、感光材料の上に留めて、記録したものになってしまうのです」<sup>(1)</sup>。リアリズム写真をめぐる議論において、「自然主義」的写真を否定し、被写体へと向かう撮影者の「態度」こそが重要であると説いた土門拳も、写真の記録性に対しては名取と同様の考えを持っていた。奈良時代にもし写真があれば、当時の様子を見ることができてどんなに素晴らしかったらうと空想する土門は、次のように書き加える。「しかし、どんなに写真が推古天平の昔からあったとしても、それが蓮の葉に露が溜っている芸術写真だったり、光や影をソフト・フォーカスでもてあそんだサロン・ピクチュアだったら、僕たちの胸をわくわくさせるような興味も力もないであろう。」<sup>(2)</sup>

記録としての写真の追求は、上の引用にも見て取れるように、表現と記録を二律背反的に捉えがちである。だがあらためて言うまでもなく、一枚の写真が表現と記録のどちらかに分類されるわけではなく、すべての写真に表現としての側面と、記録としての側面が共存しているのである。一見記録と見える映像の中に写真家の身振りや思考の痕跡を、あるいはその反対に、作品として写真家が画面の隅々までコントロールしているように見えるイメージの中に、過ぎ去った時代の痕跡を見出すこと。こうした視点に立ったとき初めて、写真映像のアーカイブは本来それが持っていたはずの、生き生きとした様相を再び見せ始めるにちがいない。

今回の展示「中俣正義×小林新一 ×2<sup>2</sup>」の第一の目的は新潟に暮らし、地域の行事や人々の生活を丹念に記録していった二人の写真家の仕事に新たな光を当てることにある。だがもう一つの目的、より私自身の関心に根差した目的は、その人物が撮った写真が「作品」とみなされる著名な写真家のアーカイブから任意の写真を選び出し、出版または展示するというプロセスにおける新たなアプローチを呈示することである。こま

で述べてきたように、撮影者以外の手によって展示されるすべての写真には、撮影者による表現、表現を超えた記録、そして特定の写真を選択したり、それについて記述したりするときには否応なく発生する編集者の思考および（場合によっては無意識的な）趣味判断、の三つの要素が関係してくる。最初の二つは写真イメージの中に読み取れるものであるのに対して、三つめは複数の写真の配置、さらにはある写真を選び出すという行為に表れる（選択の恣意性は、中俣自身がかつて一度もプリントしたことの無い写真をネガの中から選び出すことによって強調される）。この三者のうちいずれか一つを際立たせるのではなく、写真という媒体の経験において、それらが互いに切り離しがたく結びついていることを示すことができれば、私にとっての本企画のねらいは実現したことになる。

展示では手仕事と動物というふたつのテーマを設定して、中俣が撮影した膨大な量のネガの中から18枚の写真を選び、プリントした。そのうちのいくつかが本冊子にも掲載されている。農業、漁業、工芸といった伝統的な産業に従事し、自らの手を使って働く人々の姿は、いくつかある中俣の主要な被写体のひとつであり、没後に出版されたものも含む中俣の数冊の作品集においても馴染みの題材である<sup>(3)</sup>。これらの労働の場面を取材したネガスリーブを見てゆくと、人物が手作業に没頭している姿をクローズアップでとらえたショットがほぼ確実に含まれていることに気づく。写真の中の手はある時には指先に全神経を集中させることを必要とする繊細な仕事を、またある時には機械によって置き換えることもできそうな単純で反復的な作業を行っている。こうしたショットはいわば類型であり、これらの場面選択や構図自体に中俣の独創性を見出すことは難しい。それは例えば、土門が戦時中に撮影した伝統工芸の制作風景や、土門も参照していたであろうドイツの写真家パウル・ヴォルフが1930年代半ばにライカで撮影した工場の労働者の写真などにすでに見て取ることができ、同様の類型は以降、他の写真家の作品にも無数に現れることになる。中俣が指導を仰いだ濱谷浩の代表作の一つ『雪国』（1956年）にも、作業する手に焦点を合わせたショットが数枚含まれている。

カメラには視線を向けずに手仕事に没頭する人物というモチーフは、1930年代以来の日本のスナップ（＝キャンディッド・フォト）の歴史で繰り返し問題となってきた、撮影方法として

の演出と非演出を考える上で興味深い類型表現であるが、本稿でそのことに深入りする余裕はない<sup>(4)</sup>。むしろここで指摘しておきたいのは、中俣による手仕事の記録がパターン化された視点によって行われているにもかかわらず、残された写真群は退屈な紋切型という印象を与えない、ということである。その理由は中俣が時間をかけて、非常に幅広い種類の題材を扱っていることにあるだろう。つまり題材の具体性が、表現形式の凡庸さに打ち勝っているのである。この具体性は1979年に出版された『越後路の四季いまむかし』における中俣自身の丁寧な解説によって、さらに明瞭なものとなっている<sup>(5)</sup>。

手仕事と比較すると、動物は中俣自身によって主題化されたモチーフとは言いがたい。『越後路の四季いまむかし』や没後の作品集に動物が登場するとき、それは常に人間との生活との関わりにおいてである。『越後路の四季いまむかし』の「牛と馬」と題された項目で中俣は「私の郷里六日町では、農家の牛馬は母屋と棟続きの小屋で大切に飼われ、家族の一員のように親しまれていた」と述べている（51頁）。鋤を引く牛馬、少年に乳を絞られる山羊、飼い主に飛びつく犬、中俣が撮影したこれらの動物の写真は、文化的に読み取り可能なイメージである。それらは今や我々の生活から失われつつある動物と人間の関係性を示した、ある種の民俗的資料として見ることもできるだろう。だが同時に私には、これらの写真の中の動物は、あらゆる人間的意味付けを逃れる存在であるようにも見える。あるいは次のように言ったほうが正確かもしれない。私にとって動物とはそのような存在なのであり、それを視覚的に理解させてくれるのが、今回選んだ10枚の写真なのである。

作品集に掲載される時、中俣の動物写真は文化的な意味の衣をまとっている。だが、中俣のネガスリーブの群から判断する限り、彼はそうした意味の担い手としての動物を被写体として探し求めていたというよりは、意味が了解される以前の唐突な出会いの結果として、動物をフィルムに収める機会が多かったように思われる。山古志村の牛の角突きのように行事の中心となっている場合を除いて、動物は大抵ネガスリーブに突然現れ、数枚の矢継ぎ早のショットののち、再びネガスリーブから姿を消す。これはロングショットとクローズアップ、縦位置と横位置というように構図と被写体にヴァリエーションをつけながら数カットずつ写されることが多い手仕事の場面とは対照的

な撮影の仕方である。私が示したかった人間と動物の関係性——動物は常に人間による意味付けから、どこかで逃れ出るといふこと——は、このような撮影過程にも表れているように感じられる。中俣の写真アーカイブ総体の中では、動物は偶然紛れ込んだ異物以上のものではないかもしれない。だがまさにそうした位置づけゆえに、中俣がとらえた動物は手仕事の写真、あるいは祭り、空撮、佐渡の海岸、交通インフラといった彼自身が計画的に撮影したその他の主要な被写体とは異なった色彩を帯びているのである。中俣の動物写真を手がかりとして、動物を写真に撮ることの意味、動物写真全体の歴史、さらには動物とは何かについて思考をめぐらすというのも、不可能ではないだろう。

本展示で採用した手仕事と動物というテーマはあくまで一例にすぎない。異なるテーマを通して見るたびに、中俣アーカイブは異なる相貌を見せるはずである。重要なのは、撮影者が有名か否か、優れた才能の持ち主か否かにかかわらず、写真アーカイブは表現、記録、そして写真を選択・配置する者の視点の三つの要素によって成り立っているということである。このうちのいずれかの要素を特権視したり、あるいは逆に抑圧したりする限り、写真アーカイブが本来持っている力は決して十分に引き出されることはないだろう。

## 【註】

1. 名取洋之助『写真の読みかた』岩波新書、1963年、7頁。
2. 土門拳「新薬師寺薬師如来の眼玉」(1957年)『写真随筆』ダヴィッド社、1979年、241-242頁。
3. 中俣の作品集のうち、主なものとして以下を参照。なお、キャプションの作成にあたってはネガシートの書き込みに加え、これらの書籍を参考にした。中俣正義『雪国と暮らし』国書刊行会、1977年。中俣正義『越後路の四季いまむかし』朝日新聞新潟支局、1979年。中俣正義『日蓮の佐渡』(文・山本修之助)新潟日報事業社、1979年。中俣正義『写真集 佐渡幻影 中俣正義遺作集』(編集・中俣トシヨ)新潟日報事業社、1989年。中俣正義『空と海と人と——中俣正義写真選集』(解説・芳賀日出男、小林新一、木原尚)郷土出版社、1995年。
4. 1点だけ述べておけば、これらの写真では、被写体は明らかに撮影されていることに気づいており、場合によっては写真家によってポーズの指示が出されているかもしれない、という点で演出の介在は否定できない。にもかかわらず自らが行っている手仕事に対する集中、とりわけ、ろくろの上の粘土を成形するといった繊細さを要求される仕事への集中は、非演出の要素を画面の中に持ち込む。言い換えれば、これらの仕事を行う手の微妙な仕草は、最後まで演出に抵抗するのである。
5. 展示写真の題材と『越後路の四季いまむかし』における解説の対応については以下のとおり。[NM-P-003-030-4]「かんびょう作り」(104頁)、[NM-P-028-046-2]「無名異焼」(57頁)、[NM-P-046-069-14]「食用菊」(141頁)、[NM-P-051-031-29]「ぜんまい採り」(71頁)、[NM-P-013-023-32]「岩ノリつみ」(13頁)、[NM-P-007-093-22]「和紙づくり」(31頁)、[NM-P-071-011-16]「イカの飾り」(12頁)。

