

甲斐 義明

『ありのままのイメージ スナップ美学と日本写真史』

(東京大学出版会、2021)

安田 和弘

本書は、撮影技法／ジャンルである「スナップ」に注目し、「写真家列伝」とは異なる視点で書かれた日本写真史である。一般に小型の手持ちカメラで瞬間的に撮影された写真を意味するスナップは、日本の写真界において特殊な意味合いが付与されてきた。それは「キャンディッド・フォト」とも呼ばれる「被写体が撮影されていることに気づいていない写真」という意味であり、このように撮られた写真は日本写真史において重要な位置を占めてきた。なぜそのような写真が写真表現において高く評価されてきたのか。著者はそこに「写真の画像が撮り手の意図や主観によるコントロールから超え出た状態にある」(5頁)写真、いわば「ありのままのイメージ」こそ、最も価値のあるものとする「スナップ美学」があるからだとする。著者は、写真家や写真批評家の言説のみならず、アマチュア写真家の文化的実践も視野に入れ、いかにして「スナップ美学」が形成され、批判され、変奏されてきたのかを詳細かつ丁寧に、その可能性と限界を示す。

全十章からなる本書の第一章から第四章は、新興写真の影響のもと、いかにして「スナップ美学」が形成されたのか、木村伊兵衛や写真雑誌に掲載されたアマチュア写真家の作品、写真批評家の言説分析を中心に、その形成過程と戦時体制における挫折が記述される。また、本書を読み進めるにあたっての重要なキーワードである「被写意識」「窃視性」が論じられる。

マイケル・フリードの「演劇性／反演劇性」を援用しながら語られる「被写意識」とは、簡単にいえば被写体が写真に撮られていることに気づいているかどうか、ということである。著者は、「被写意識」が写真から感じられるような写真、例えば人物がカメラに向かってポーズをしている、あるいはポーズをしていなくても視線がカメラに注がれているような写真は、「スナップ美学」においては忌避されるという。というのも、それは写真の撮り手である写真家の存在を強く鑑賞者に意識させるからである。著者がいう「スナップ美学」が重視する「ありのままのイメージ」に向かうに

あたっては、写真家の存在はできるだけ希薄にしなければならぬのであって、ゆえに「被写意識」を写真から感じさせないような表現手法を写真家たちは模索しなくてはならない。

では、「被写意識」を回避するにあたって、実際に被写体が撮られていることに気づいていないような写真を撮ればいいのではないか、そう思うかもしれない。いわゆるキャンディッド・フォトである。この疑問に対して著者は、たしかに実際にスナップが流行した1930年代においては、プロ・アマ問わず多くの写真家たちが、そのような写真を撮り、スナップの代表例として写真雑誌に掲載されていたことを指摘する。しかし、そのような写真は「被写意識」を抑制するものではあるが、その多くが窃視的な眼差しを強く印象づけるものであり、「被写意識」を回避しようとするほど、その意思をもって撮影にのぞんだという写真家の視線が顕在化してしまうという矛盾を抱えているとされる。またここで著者は、撮る／撮られるの関係が、撮る＝強者／撮られる＝弱者の構造となっていることを指摘し、「被写意識」の抑制をめぐるスナップの倫理的問題も示している。本書は、この「被写意識」と「窃視性」を起点にした、写真家という存在の希薄化を目指す写真家たちの矛盾した試みと、スナップが抱える倫理的問題という二つを基軸に進んでいくとあってよいだろう。

第五章と第六章は、いかにして木村伊兵衛と土門拳が、戦後のスナップ再出発を果

たしたのか、その美学的意義と社会的意義の両側面から検討される。第五章では、カルティエ・ブレッソンに示唆を得たのちに撮られた、木村の代表作である《青年》《子供たち》《しゅうと》の分析を通して、著者が「平面的」と呼ぶ、写真に複数の要素を配置した鑑賞者の視線が一点にとどまらない構図を木村が採用していることが指摘される。そして、この「平面的」な構図は、鑑賞者の意識を写真の内部にとどまらせることによって、写真の外部にいる写真家に意識を向けさせる「被写意識」を抑制するだけでなく、「写真の中に現実世界の複雑さがそのまま保存されているという感覚」（135頁）を鑑賞者に与えることに成功しているという。また著者は、このような「平面性」とともに、戦後の木村は、戦中のプロパガンダ写真のような、明確な意図やメッセージを鑑賞者に与える写真を避けるかのように、被写体の曖昧な表情を積極的にスナップに取り入れたとし、戦後の木村は、このような「イメージの意味の曖昧さ」を重視することによって「スナップ美学」を追及したと論じられる。

第六章では、木村と異なり、写真による社会変革を目指していた土門拳について論じられる。アマチュア写真家の基礎となる技術／ジャンルであるスナップは、土門にとってリアリズムという概念と深く結びついていた。「絶対非演出の絶対スナップ」こそが目指すべきのものであるとして、多くのアマチュア写真家に影響を与えた土門については、その社会的意義について多々論

じられてきた。しかし、著者はリアリズム写真運動の意義を認めたくえて、そこにスナップの倫理的問題を見出し、常盤とよ子『危険な毒花』の鮮やかな分析を通して、1950年代のアマチュア写真には「弱者への暴力的視線と、既存の権力関係に対するスナップによる抵抗」(168頁)という二面性があったことを指摘する。また、土門の理想とした、スナップを通して公平無私に社会の客観的真相を捉えることの不可能性が、『内灘』や『三池の人びと』における土門のキャンディッド・フォトの利用の仕方を丁寧に見ていくことによって明らかにされていく。

木村や土門のスナップは、あくまでも構図の工夫などで「被写意識」を軽減することによって写真家の存在を希薄化し、客観的で作為のない「ありのままのイメージ」に到達しようとしていた。しかし、そのような写真における写真家の不在や、客観的な現実を撮ることができるということは、フィクションでしかない。それゆえ、次世代の写真家は、このフィクションを成立させていた前提や技法を批判し、あらたな仕方ですべて「ありのままのイメージ」に向かっていく。第七章と第八章では、木村と土門の追及したスナップに対する批判としてもたらされた、「スナップ美学」の変容について、「写真家の身振り」と「記念写真構図」という視点から論じられる。

第七章では、スナップの新たな展開として、東松照明と森山大道のスナップが論じられる。ウィリアム・クラインとロバ-

ト・フランクの影響を受けた東松と森山のスナップは、ブレやボケを表現の特徴とし、一見して木村や土門のスナップと構図や仕上げにおいて正反対に思える。しかし著者は、東松も森山も写真家の作為性を否定するという点では、従来の「スナップ美学」を重視しており、そこに連続性が見出されるという。ただ、そのような連続性ととも、東松の『占領』シリーズは「日本のアメリカ化」という、特定の被写体を撮影することが困難な抽象的な概念を視覚化することが目指されているゆえに、ただ写真家の存在を希薄化し、ありのままの被写体を写真に捉えるというスナップの方法論は通用しない。それゆえ東松は、傍観者としてのスナップではなく、むしろ「東松自身の身体のポジショニングとその動きを指し示すために」(199頁)スナップを用いることによって、写真家の身振りを写真に残し、写真家の視線を通して、抽象的な概念を鑑賞者に伝えようとしているという。そしてこの「写真家の身振り」としてのスナップを追及していった写真家として論じられるのが、森山大道である。著者は、ブレ・ボケの持つ技巧性と反技巧性に言及しつつ、森山のスナップを「変換のプロセスそれ自体」(212頁)と捉えなおし、森山のスナップは変換される前の世界＝「ありのまま」の姿があるという確信のもと制作されていると指摘する。そして、森山は「スナップをその描写の次元(名詞としてのスナップ)から、行為の次元(動詞としてのスナップ)にまで拡大して考えること」

(213頁)を私たちに可能にしたとして、森山を「スナップ美学」の展開において、とりわけ重要な写真家として位置付ける。

第八章では、「写真家の身振り」とともに、「スナップ美学」の新たな展開としての「記念写真構図」が論じられる。著者は、60年代から70年代初頭にかけて、日常生活に目を向けた「コンボラ」と呼ばれた写真家たちの特徴として、キャンディッド・フォトを用いながらも、それが孕む窃視的な眼差しや被写体への敵対性が、広角レンズを用いた、余白を多くする構図の採用によって軽減されているということを指摘する。また著者は、彼らが1970年代初頭から、「記念写真構図」を使用し始めたことを指摘し、この構図を積極的に使用した荒木経惟の『センチメンタルな旅』や牛腸茂雄『SELF AND OTHERS』などの分析をもとに、もっともありふれた構図の写真を撮ることによって、写真家によって作り込んでいない写真を撮ろうとしたという「スナップ美学の弁証法的展開」(253頁)を「記念写真構図」に見出す。

第九章は、従来のスナップが人物を撮るということを基本としてきたのに対し、非生物である〈もの〉を被写体とする中平卓馬、石内都、赤瀬川原平のスナップについて考察される。著者は、李禹煥ら「もの派」と中平が目指したスナップの親近性を確認したのち、中平のスナップは〈もの〉のありのままの姿を捉えようとしたという点で、写真家の作為性を否定するという「スナップ美学」の流れにあることが指摘される。

次に、石内都の『連夜の街』『Mother's』『ひろしま』の分析を通して、石内が〈もの〉のありのままの姿を捉えようとするのではなく、〈もの〉に蓄積された歴史に目を向けることに重きを置いていることが指摘される。著者は、石内が大判カメラでなく35mmカメラで撮影を行なっていることに、「スナップ美学」に共通する「写真を作り込まない」側面を認めるが、石内が写真家の存在を顕在化することに対して肯定的であることなどから、日本写真史における「スナップ美学」の凋落をそこに見る。そして、皮肉なことだが、いわゆる写真家ではない赤瀬川原平の『正体不明』こそが、「写真家の手によって作り込まれていない」とみなされた写真がもっとも美的に評価されるという、戦前以来の大きな流れ(282頁)のなかにあって、スナップ美学の理想に最接近していたことが論じられる。

最終章である第十章では、デジタルカメラの普及に代表されるような撮影技術の変化によってスナップ美学が反省的にならざるを得ないことが、「被写意識」の中心にある被写体の「ポーズ／非ポーズ」という視点から、北島敬三、土田ヒロミ、笹岡啓子、藤岡弥弦の写真分析を経て論じられるだけでなく、凋落しつつある「スナップ美学」を生き延びさせようとする写真批評家たちの無反省さに対する批判がなされる。最後に著者は、「スナップ美学」を迫るにあたっての前提や、スナップというジャンルは、写真家たちの表現の変遷や撮影技術の進歩を踏まえれば、もはや成り立

たないと述べつつも、「世界のありのままの姿に触れようとする願望」(321頁)という「スナップ美学」の根底にある欲求は消えないとして、本書を終えている。

以上が本書の要約であるが、評者が思う、本書の最大の魅力は著者の説得的な写真分析にあるといえよう。著者は、徹底して写真から／写真について語ることに重きを置いているのであって、写真の外部の情報、たとえば写真家がどのようなことを思って撮ったかなどは、参考にすれど、分析において大きな役割を果たすことはない。とりわけ分析が光るのは、第八章の荒木経惟の写真分析であろう。荒木の数多くの言葉を批判的に取り上げ、写真作品として提出される「記念写真構図」が鑑賞者に与える効果についての詳細な分析は、荒木の写真作品の有する倫理的問題を浮上させるだけでなく、写真の意味を写真家に見出そうとする姿勢そのものに対する批判となっている。だからこそ著者は、そのような姿勢で写真を語るものに対しては、極めて真つ当な評価を与えている¹⁾。本書は、名だたる写真家を取り上げつつも、一貫して写真と写真家はイコールではない、ということ「ありのままのイメージ」を求め写真家たちの表現を見ていくことによつて主張しているように思う。

だから、本書を読むものは、写真家とはなんなのだろうか、という問いに向き合わざるをえなくなる。当然のことだが、写真は撮影者がいなければ生み出されないもの

であり、写真と撮影者は「撮る」という契機によって生まれるものだ。著者は、「スナップ美学」を論じるにあたって、何度も、この概念は「撮る」という行為と切り離せないのだと主張している。また、著者は「結局のところ、我々は何か予期し得ないものに出会うためにカメラを手に行っているのではないだろうか」(305頁)、「自分が誰からも相手にされていないように感じていたとき、街を歩きながら何かに向けてカメラを向けてシャッターを切ることは、他では得られない「肯定」の感覚を私に与えた」(333頁)と自身の撮影行為について語っている。評者としては、もっと自身の撮影経験をもとにして、この感覚を語ってほしいとも思ったのだが、「スナップ美学」を基軸に写真家の作品を緻密に分析した本書は、写真から写真家というフィクションが成立する過程を丁寧に記述することによって、たしかに写真を「見る」あるいは「読む」ことの前にある、写真を「撮る」ことの魅力についても語っているように思う。だから、著者が序論に記していたように、本書はカメラを持って写真を撮る＝撮影者にとっての批評的撮影ガイドとしての機能を果たすことに成功しているといえよう。

注

- 1) とりわけ、第十章の注46(327頁)における飯沢耕太郎に対する評価を読んでいただきたい。

(やすだ・かずひろ 早稲田大学文学学術院 助手)