

〈アクシデント〉シリーズにおける、 「写真家」と「読者」の演出

松澤 優

東京都写真美術館 インターン

〈アクシデント〉シリーズにおける、「写真家」と「読者」の演出

松澤 優

〈アクシデント〉シリーズは、森山大道が1969年の1年間にわたって、『アサヒカメラ』に掲載した写真作品の連載である。『アサヒカメラ』はいわゆるグラフ雑誌というよりも、アマチュア写真家をターゲットにしたカメラ雑誌で、撮影手法の紹介やカメラ機材の解説などに多くのページが割かれながら、写真作品の連載も行っていった。

写真作品の連載には解説ページとして、作品について作家自身が説明する文章が同時に掲載されることが多かった。そこでは、多くの写真家が取材記録や作品の補足説明に注力しており、自身の主張や感想などの主観的な文章は最小限にとどめられている。それに対して〈アクシデント〉シリーズの解説文は、森山自身の写真観や社会に対する意見などの主観的な文章の大半を占めており、他のものに比べ、制作者である「写真家」の存在が際立つものとなっている。そして本シリーズでは同様のことが写真作品についても言えるのである。

本稿では〈アクシデント〉シリーズにおける「写真家」の存在の強調が、どのように作品において作用させられていたかについて着目しながら、森山の本シリーズにおける意図を探っていきたい。その際、本シリーズの中の主にテレビやポスターなどの映像や画像を写真で撮影し、誌面に構成するという手法がとられた回を中心に取上げ、読者、被写体としての「アクシデント」、写真家との3者の関係における写真家の立ち位置を明らかにしていく。

また本シリーズには誌上で写真掲載ページとともに解説ページが付されたことを踏まえ、写真作品単体で論じるのではなく、文章やタイトルなどの言葉と連関させて論じていく。さらに作品分析を行う際は、あくまで雑誌に掲載された本作品内における、先述の3者関係の中でそれぞれの立ち位置を明らかにするという目的に沿うため、作家について「森山大道」と記述せず、「作家」や「写真家」と記述していくこととする。

1. 「映像群」の撮影、構成という手法について

月刊誌である『アサヒカメラ』に毎月、全12回連載されたこのシリーズは、数枚の写真とそれぞれの回のタイトル、「森山大道（も



図 1

りやまひろみち)」という作家名、また別ページで解説ページとして、制作者である写真家の解説文が載る形で掲載された。連載第1回は「ある7日間の映像」と題され、テレビ画面や新聞の画面、電送写真を撮影したものと1枚のスナップ写真が並べられ、またそれらが何を撮影したものであるか日付とともに明記されるといった構成となっている【図1】。テレビの画面やポスターの写真などの一度カメラによって撮影された画像や映像を再び撮影し写真にするといった手法は、〈アクシデント〉シリーズにおいて幾度か使用されることとなる。例えば連載の中の、第1回「ある7日間の映像」、第6回「事故」、第8回「スタア」、第11回「少女の死」ではこの手法がとられている。

このような手法は、テレビ画面や電送写真などのマスメディアによって流された「映像群」を、ただ受容するのではなく、再び撮影し直し構成することによって、マスメディアが中心となるメディア状況に抗した態度を表しているとも読み取れることも可能である。「ある7日間の映像」では1ページや7ページの画像でテレビの枠や字幕が写り込み、テレビの画面であることが誌面からでも読者に分かるようになっている。さらに他の頁の画像についても、7ページにどの新聞あるいはどの電送写真を撮影したものであるかが記されている。あえてこのような痕跡を残すことで、読者の見ているテレビ画面などの画像にはマスメディアが介入しているということを強調しているとも言えるのだ。

また60年代から70年代にかけて森山が写真連載を持った雑誌媒体では、メディア批判が展開され、写真家がそれに同調すること

も少なくなく、森山も同様であったとも考えられる。実際に〈アクシデント〉シリーズでも、マスコミや報道の在り方に関しての言及が度々なされ、それらへの強い不信感を持っていることも記されており、そこにはある程度メディア批判的文脈に同調した態度が垣間みえる。例えば、同じようにテレビの画面を撮影する手法が取られた第7回「少女の死」の解説文では、「テレビの報道陣の残酷無情ぶり」に対する疑問や、マスメディアの「素朴なヒューマンイズム」や「パターンイズされてしまった報道リアリズム」に対する不信が強調されている。しかし一方で、「とって、ぼくにはアプローチの方法が見つからない」と、それ以上メディア批判を進展させない。あくまで自らの疑問や不信を提示するのみに留まっており、メディア批判的文脈からは距離をとっているようにもみえるのだ。

ではメディア批判ではないとすると、テレビ画面や電送写真を撮影し構成するというこの手法をどのように捉えればいいのか。〈アクシデント〉シリーズのテーマや解説文、写真作品をもう少し読み込んでいくと、異なった方向性が見えてくる。

連載第1回「ある7日間の映像」の解説文では〈アクシデント〉シリーズのコンセプトについて次のように述べられている。「ぼくはこれから本誌での〈アクシデント〉のシリーズで、さまざまな要因から引き起こされた事件や事故にとびこんで、人間の生と死について考えたいと思います。加害者がいて、被害者がいる。それを取りまく社会がある。それらを種々なサイドからカメラで接近することで必然的に浮んでくる『今の時代』を見たいのです^{❖1}」。ここでは事件や事故などといった「アクシデント」を題材としながら、「人間の生と死」を考へることが目的として掲げられている。同時に、そうすることで「今の時代」が「必然的に浮かんで」くるとされ、時代という大きな枠組みに接続していきたいという意味も暗に示されている。また「加害者がいて、被害者がいる。それを取りまく社会」に「カメラで接近する」写真家という図式が示され、このシリーズではそれを雑誌上でさまざまな形によって読者に呈示されていくことが想像できるものとなっている。当然ながら読者には写真家が撮影した写真や書いた文章を通して「アクシデント」が伝えられるのであり、この一連の行為において写真家は主体として作用する。被害者や加害者を含む「アクシデント」との遭遇の場が写真を通して読者に与えられ、その場をコントロールし作り上げるのが写真家なのだ。

〈アクシデント〉シリーズの主題が「今の時代」や「生と死」に接近しようとするもの、また本シリーズがこのような図式を前提として成り立つことを踏まえれば、「映像群」を撮影し構成するという手法がメディア媒体を批判するより、その先のもっと本質的なものに接近していく姿勢があると言える。このような手法、テレビの枠を写し、何からの複写であるか明記することで、テレビ画面や電送写真を撮影したものであることを示す手法は、写真家の存在を明らかにするものなのではないだろうか。

第1回「ある7日間の映像」は1頁目や7頁目の画像でテレビの枠や字幕が写り込んでおり、テレビの画面であることが画像から

❖1 「アサヒカメラ」54巻1号 通号429 増大号、1969年1月、朝日新聞社、p.252



図 2



図 3



図 4

でも読者に分かるようになっている。他の頁の画像に関しても、7頁目にどこからの何の複写であるかが記されており、新聞や電送写真からの複写であることが明白に示される。これをこのシリーズの「アクシデント」と写真家、読者の基本的な図式に当てはめれば、写真家の知覚する周囲の出来事としての「ある7日間の映像」が、写真家が撮影した写真を通して、読者の目の前に再提示される形式となっている。つまり画像に写されたテレビの枠や何を撮影したものであるかの明示は、写真家の存在を意識させるものとして〈アクシデント〉シリーズで機能するのだ。

2. 「見る／見られる」

第4回「死角」では、アクシデントと写真家、読者の図式に変化が試みられる。最初の頁では、例によって粒子が荒く、ぼやけている寄り添う男女の画像が上下に構成され【図2】、2頁目3頁目ではホテルの窓、上から捉えたのだと考えられる車の画像が併置されている。車には車内にいる人だろうか、運転席あたりにうっすら白くぼやけたものが浮かび上がっているが、基本的にホテルや車の中の様子は窺い知ることができない。4頁目5頁目にはカメラ側に顔を向ける男性が2頁にわたる見開きで大きく写っている【図3】。6頁目には着物を着た女性だろうか、白く膝下だけが浮き上がった歩く人の足元の画像、そして最後の7頁目には大きな広告の一部であろう逆さの女性の顔が比較的鮮明に見え、その上に人の影が重ねられ、そこにはその画像の上に短い文章が載せられた【図4】。全体的に読者に覗き見をしているような感覚を与えるこれらの画像と、7頁目に載せられた文章、また解説文を合わせてみていくと、この「死角」と名付けられた回において写真家が、これまでの図式を歪ませ「アクシデント」の加害者に近い立ち位置をとろうとしていることが見て取れる。

7頁目の短い文章において、カメラを「望遠鏡を取付けたライフルにも似た」と形容し、写真を撮ることを「カメラで狙撃する」「ライフルの一撃」などと武器で例え、また被写体を写真に収めることについても「無残にも生を断ち切るが、シャッターの一撃は生かしたままで相手の精神を永遠に冒瀆しつづける」と表す。そこでは写真行為に伴う暴力性への意識が示される。

解説文においてはさらに踏み込んで、「いったい、『見る』ということはなんだろう。『見られる』ということはどんなことなのだろう」と、写真行為だけではなく「見る／見られる」という行為に一般化し、『見る』ことと、『見られる』ことの果てしない因果関係のなかに、われわれ人間の生活のある部分が成りたっているとするならば、『見る』ことが凶器となって、無数の人間を犯すことも十分あり得るわけである」と「見る／見られる」ことが取り結ぶ関係、そして「見る」と暴力性を結びつけて語る。「死角」のアクシデントはそのような暴力を孕む「見る／見られる」の関係の内に見いだされている。また読者は写真家と同じように「見る」存在

❖2 『アサヒカメラ』
54巻4号 通号433増大号、
1969年4月、朝日新聞社、p.125

❖3 前掲、『アサヒカメラ』、p.148

とされ、また逆に言えば写真家は読者と同じように「見られる」危険性をもつ存在として表され、写真家と読者の同一化が図られている。

以上を踏まえてもう一度写真に立ち戻ると、たしかに「死角」の画像は、手前に遮蔽物があり被写体自体はぼやけていて、それらは読者に覗き見の感覚を与える。覗き見の感覚には「死角」のほとんどの画像が正面から被写体を捉えたものがないことにも起因している。その中で唯一例外的なのが、4頁目5頁目のカメラを見る男性の画像である。画像の男性がこちらを「見て」いるという印象を与えるこの画像によって、「見られる」写真家の存在と読者の存在が立ち現れるのだ。カメラや写真を通して写真家や読者は、男性の画像を「見る」のであるが、同時に男性の画像にも「見られる」。写真家や読者が写真を「見る」という安定的な行為が、「見られる」ことによって揺らぎ、そこでは「見る／見られる」という緊張感のある関係が取り結ばれる。しかし読者にとって、この「見る／見られる」の関係自体も曖昧なものにならざるを得ない。男性の画像はぼけて荒れていて、またサングラスを掛けているのか画像の男性が本当にこちらを「見て」いるのかは分からない。なぜなら写真家が写真を加工し、被写体としてサングラスを掛けた男性を選ぶなどして、読者と画像の男性の「見る／見られる」の関係に介入し、手を加えているからだ。写真家は、再び〈アクシデント〉シリーズにおける主体として姿を表すと同時に、写真家が用意した場においてただ「見る」読者よりも「アクシデント」の中で、より加害者に近い立ち位置で現れるのである。そうであるならば、7頁目の女性の顔に重なる影は写真家のものとも考えることも可能だ。最終頁である8頁で、いままでカメラや写真の後ろに隠れていた写真家の存在が、影となって象徴的に示されるのである。「死角」で与えられた「見る／見られる」といったテーマは、角度を変えつつ〈アクシデント〉シリーズで掘り下げられていく。

ごく個人的、日常的な「アクシデント」を覗き見るといったコンセプトは、第8回「スタア」においても変容しながら引き継がれる。「スタア」は写真家が「最近もっともアクシデンタルな話題」だとする有名人2人の熱愛報道を報じた『週刊平凡』(1969年6月26日号)のページを、撮影し構成した回である。1頁目は熱愛の主演である女性の笑顔が大きく載せられ、2頁目3頁目には車に乗る2人、4頁目5頁目では紙に載ったインクの質感が、斑点状にまだらに残されたまま報道陣の間を歩く女性の画像が掲載される【図5】。6頁目7頁目では向かい合って座る2人の足元だろう、タイツとパンプスを履いた女性の脚と男性の脚の画像で写真頁は終了している。

第8回「スタア」では、“スタア”という大衆の目にさらされる人々と報道陣や記者などのマスメディアといったそのスタアを「見る」人々といった「見る／見られる」が示される。週刊誌の頁を撮影し、4頁目5頁目に載せられた2人を追う記者たちと、「ごく個人的、日常的」な問題によって追われる女性画像が象徴的に示すように、「見る／見られる」が、写真家による画像や文章を通じて、第4回「死角」と同様に読者の前に再提示されている。しかし「死

◆4 「アサヒカメラ」54巻8号 通号437 増大号、1969年8月、朝日新聞社、pp.152-153



図5

角」と異なり、「スタア」ではメディアを通じてスタアを眺める観衆の存在も示されるのだ。週刊誌などの画像を撮影し、テレビや週刊誌を通じてスタアを覗き「見る」観衆の存在によって、第4回「死角」よりも、「見る／見られる」の関係をより複雑化している。

解説文を見ると「一般的に女性・芸能週刊誌はそのスキャンダルリズムやトリビアリズムそしてセンセーショナルリズムゆえに低俗視されているわけだが」とまたもやメディア批判的な記述をするがそれ以上は発展させず、「僕には少々異論がある」と別の方向性で綴る。そして「センセーショナルなタイトルにあふれた活版ページの裏」、つまり撮影した週刊誌の誌面の背景には、「普遍性をもったりアリティー」なるものがあるとの独自の見方を示す。ここでいうアリティーとは、記者やスタア、スタアのスキャンダルをメディア越しに眺める読者の3者関係の中で行われる「見る／見られる」の応酬のことを指すのではないか。週刊誌の誌面を撮影し再構成することによって、まだらな斑点状の週刊誌のページの質感を残したままに構成することで、「見る」記者や週刊誌と「見られる」スタアの関係、さらには週刊誌などを通して、これら一連の出来事を眺め「見る」観衆というものが、アクシデントとして呈示されるのである。またスタアのスキャンダルを眺める観衆と、〈アクシデント〉シリーズの読者とが結びつけられている。大体1か月前に報じられたテレビや電車の中張り広告などで〈アクシデント〉シリーズの読者も目にした可能性が高いスタアのスキャンダルを題材にし、また「僕はよく喫茶店などでこうした週刊誌を目にしているが」などと、スキャンダルの観衆であった写真家と読者もまた重ね合わせられる。スタアを眺めて「見る」観衆と読者を結びつけることで、第8回「スタア」では読者は「アクシデント」に介入しているかのように、演出されているのだ。

第8回「スタア」の解説ページでは、ウォーホルの「ヤガテ誰モガ一五分ズッ世界的有名人ニナル日ガヤッテクル」というセリフが冒頭に引用され、スタアだけでなく、誰もが「見られる」存在になり得ることが示唆される。そしてこのテーマを深化させるのが第11回「少女の死」である。「少女の死」では当時起きた幼児誘拐事件を取り上げたテレビ画面が複写される。1頁目にはおそらく犯人の顔であろうか、男性の顔の画像、2頁目3頁目は被害者であると思われる少女の写真が写された画面を撮影したもの。4頁目には犯人の靴跡の画面、5頁目は誘拐が行われた場所あるいは少女が見つかった場所であろうか、橋と道路の画面、6頁目7頁目は「捕まった犯人の松尾」という字幕とともに犯人の部屋と乗り込んだ警察だと思われる複数の人々の画面がそれぞれ撮影されている。

解説ページの前半では、写真というメディアを作り出す「写真家」としてマスメディアの在り方について個人的な意見が著される。一見メディア批判的な文脈に則りながらそこでは、「スタア」でも示されたような事件の被害者の映像をマスメディア越しに眺める観衆の存在と、そのような衆人の目にさらされ「見られる」被害者の存在が示される。また後半は「写真家」という看板をおろして、観衆と同じように事件をテレビで「見た」という体で文章が記されている。

る。「自宅のブラウン管を通して見た」と観衆と同一化しつつ、さらに「多くの親たちは、だれしも身につまされると同時に、明日は我が身の思いを否応なくつきつけられているわけです」「ぼくも一人の親として」など被害者側に同調しながら、誰もが被害者側として「アクシデント」に巻き込まれる可能性を示唆する。つまりここで示される観衆は、被害者側に同調する写真家と同一化され、被害者側として「アクシデント」に巻き込まれる可能性のある存在として示されているのである。

さらに「少女の死」の写真作品では、「自宅のブラウン管を通して見た」と語られたような写真家の経験したテレビ越しに事件の映像を見る経験を強調している。この映像を見る経験の強調によって、読者は、写真家や観衆を通して被害者に同情し、また被害者側になりうる存在として表されようとしている。

1頁目の犯人と思われる顔の画像、2頁目3頁目の被害者の少女の写真の画像では、テレビの枠のみならず、テレビの一部がそれぞれに写り込んでいる【図6】【図7】。1頁目の画像のテレビ画面の枠外の左側、白っぽい部分や2頁目3頁目の左上には立体的な光沢があり、テレビの一部自体がそのまま画像に写り込んでいるように見えるのだ。その他の画像においてもテレビ画面の枠の形が全体的に写され、テレビ越しに映像を見る経験を思い起こさせようとするものとなっている。複写されたテレビの映像は他の回より白く荒れてぼやけ、浮かび上がってくるような印象を与える。また1頁目の犯人と思われる顔の画像は、ほとんど正面から捉えられ、ともするとこちらを「見られる」ようにもみえるかもしれないが、そのようには見て取れない。犯人と思われる顔は微妙にずらされ、テレビの一部が写るほど斜めになって、顔や目に「見られている」という印象は薄い。むしろ浮かび上がる男の顔の映像を「見て」いるという印象のほうが強く、6頁目7頁目の画像の字幕に含まれる名前とともに誌上にさらされているのだ【図8】。

テレビの枠の写し込みなどによって、被害者側に同調しつつテレビを見た写真家の経験を追体験するような場の演出がなされている。「少女の死」において、写真家の経験の追体験によって読者は、単に誌上で「少女の死」という雑誌に掲載された写真作品を眺める存在ではなく、作品の事件の映像を眺める観衆となり、雑誌上で連載を見る読者という存在からの逸脱が試みられる。さらに読者は、自分も「見られる」被害者として事件に巻き込まれる可能性を感じながら事件を眺める存在として表されようとする。このようにして「少女の死」では「スタア」でのあくまでスクランダルを傍観する立場よりも、より被害者という「見られる」存在に接近させられようとしているのである。

3. おわりに

第1回「ある7日間の映像」、第8回「スタア」、第11回「少女の死」などで見てきたように、〈アクシデント〉シリーズで使用された「映



図6

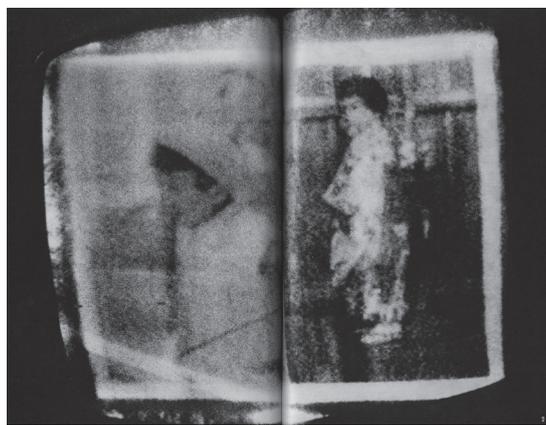


図7

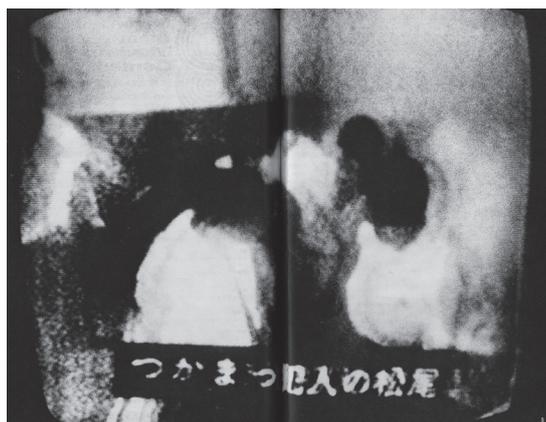


図8

像群」を撮影し構成するという手法は、写真家の存在を強調として作用し、また写真家の存在の強調は、「見る／見られる」の関係としての写真家、被写体、読者の3者関係を揺らすものとして演出されていた。その中で、読者は作品を通して被写体を「見る」という鑑賞の行為から逸脱が試みられるような存在であった。森山はなぜ「読者」をこのように扱ったのだろうか。

❖5 『カメラ毎日』2月号、1964年、
毎日新聞社、p.156

寺山修司は森山を「見られるつらさ」を理解する稀有な写真家^{❖5}とし、ここ数年写真界では失われた「対話」を可能にしようと評した。つまり小型カメラの出現以来、「撮る／撮られる」関係がアノニマスなものとなり、「『撮る』という行為が一方的なものに成り下がってしまい、『撮られる』ものとの対話を失ってしまっ」ており、「見られるつらさ」を知る森山は失われた対話に架け橋をかけうとした。寺山の言う対話とは、写真家と被写体の対話であろうが、雑誌上で森山はその対話を読者と被写体の間で行おうとしたのではないか。対話を生み出すことで、新たな写真の在り方を模索したのではないだろうか。〈アクシデント〉シリーズは全体を通して実験的な手法が試みられており、森山大道の作品を探る上で重要な作品だと言える。

東京都写真美術館 紀要 No.19

編集 東京都写真美術館
デザイン 清岡秀哉
印刷 株式会社サンエムカラー
発行 公益財団法人東京都歴史文化財団
東京都写真美術館 ©2020
〒153-0062 東京都目黒区三田一丁目13番3号
電話 03-3280-0099 (代)

The Bulletin: Tokyo Photographic Art Museum No.19

Edited by Tokyo Photographic Art Museum

Designed by Hideya Kiyooka

Printed by SunM Color Co., Ltd.

Published by Tokyo Photographic Art Museum, Tokyo

Metropolitan Foundation for History and Culture

©2020

1-13-3 Mita, Meguro-ku, Tokyo, 153-0062 Japan

Phone: 03-3280-0099