フォト・ドキュメンタリー「ＮＩＰＰＯＮ」２００５を振り返って

「ＮＩＰＰＯＮ」見ることの難しさ

鳥原 学

２回めを迎えたフォト・ドキュメンタリー「ＮＩＰＰＯＮ」。この場で展示を行った５人の写真家たちの作品をあらためて見て、私は、その撮影動機において“見ることの難しさ”という、かなり明確な共通点があったように感じている。

たとえば対象がはっきりと見通せないもどかしさや、見えてはいてもその背景となる起源がわからないことへの不安。また、見通さないことのやさしさも、作品にこめられていたように思えたのだ。しかし、いまの日本でストレートにものを見ることは難しく、それが写真のドキュメンタリーを困難にしているのは間違いない。その状況を少しだけ考えてから、この総括を始めてみたい。

まず、なにより過剰な情報量が、人がものを見るときの想像力や考える力を奪っているように思う。私たちは、多くの情報ソースに簡単にアクセスでき詳細なデータを入手できる環境にいるが、それと同時に侵入してくる、特に知りたくない情報を防ぐこともできない。また、ひとつのことが頻繁に話題にされると、ある方向性を持つ言説に収斂され、それが一種の神話となってしまうケースも少なくない。

次にプライベートをめぐる価値観がなによりも尊重される社会になり、また犯罪やテロを未然に防ぐというセキュリティ上の理由から、人権や肖像権を含む個人情報の保護が厳しく言われるようになっている。これまでの見ることと見られることの関係が大きく変わり、ことに写真家の視線の行方には強い自制が求められている。

しかし、その同じ理由で街なかの監視カメラのように、いつも匿名の誰かの密かな視線を浴びてもいるのだ。

この情報の氾濫、人権の擁護とその侵害が複雑に絡みあった社会のなかで、どうやって写真によるドキュメンタリーの根拠や批評性、つまり社会やものを見る写真家の基本的な視座を失わないでいられるだろうか。

少なくとも、流れ込んでくる情報についてそれを批判的に選択する。あるいは、自分が見ているものが、じつはメディアによって真実らしく思い込まされているのではないか、そう検証するメディア・リテラシーの能力がいままで以上に必要とされている。

そんな見ることを巡る疑問と戸惑いのなか、今回の５人が模索した、新しく「ＮＩＰＰＯＮ」を見る方法をいよいよ見ていくことにしよう。

○すでに語られているものについて
「少年Ａの風景」井上志保

すでに多くのマスコミによって流通し、神話となってしまったできごとを、自分のものとして見直すことができるだろか。

井上志保が「少年Ａの風景」は、８年前は神戸市郊外のニュータウンで起きた連続殺傷事件であった。この事件は、その犯罪の猟奇性はもちろん、犯人が酒鬼薔薇聖斗と名乗り神戸新聞社に挑戦状を送ったこと、なによりそれが１４歳の普通の中学生であったことは、日本の社会に強い衝撃を与えた。さまざまな憶測と専門家による見解が、１４歳という年齢の内部に潜む怪物性を指摘した。一方で実名や顔写真を公開したメディアもあったが、未成年であった少年Ａ自身の言葉は間接的にしか伝わってこなかった。そのうち、１４歳というキーワードだけが社会で一人歩きしたように思う。

井上志保はこの少年Ａが暮し、また犯罪を犯した現場であるニュータウンの風景を撮った。しかし、彼女の風景は犯罪の現場写真ではなく、まるでファンタジーの舞台のように見えた。まず色彩があまりにも鮮やかだし、撮影現場で井上は、シャボン玉を飛ばすという演出を加えているからでもある。作品の下に少年Ａが書いた挑戦状の文章からの引用がなければ、じつに幸せな写真である。

しかし、事件を思い起こすとき、それは被害者への鎮魂のようにも、すでに過剰に語られた事件を、もう一度彼女のもとに呼び寄せるための儀礼にも思えてくる。

井上によると少年Ａはひとつ年下で、また生活圏も重なっていたともいう。少年Ａの内部に蓄積していた暴力性、破壊衝動が自分にもあるように思えて恐怖を感じ、その奇妙なシンパシーとも呼べる感覚がこの作品の動機になったと小林キユウとの対談で語っている。さらに、事件現場に何度も足を運ぶうちに、より彼を感じるようになったとも。すると、この作品は井上と、ついに報道のなかでは肉声を聞くことのできなかった少年Ａとの対話なのだろう。

もちろん、井上の作品はあくまで個人的なオマージュではある。しかし、犯人を少年Ａとしか呼べず、１４歳という世代論でしか語るしかできなかったマスメディアの曖昧さについて、「少年Ａの風景」はひとつのメディア・リテラシーの視点を提供しているようにも思える。それはきわめて現在的な、ドキュメンタリー写真の可能性ではないだろうか。

○視線の遮断
「Far East the Residence」船戸太郎

プライバシーの尊重という価値観の、その象徴はマンションという住居形態ではないか。たとえばその間取りの基準は、１９５５年に設立された住宅公団が標準とした２ＤＫにあるのだが、その設計目的は寝食の別と、親子の寝室を分けることにあった。個人のプライバシーを重要視するという考えはこの当時から始まり、高度経済成長のなかで一般化され、日本人に定着した。

船戸太郎の「Far East the Residence」は東京郊外のニュータウンに林立するマンション群を、高所から俯瞰気味に捉えた作品である。一見同じような箱型のマンションが模型のように並んでいるが、それぞれの建物の微妙な違いや空間の構成がおもしろい。整然とした構成は視覚的な快感を生み、モノクロの端正なプリントが想像力を膨らませる。また船戸は撮影時にできるだけフレームから人を排除したと言っているから、そういった撮影手法によるところもある。

それによって、作品からはそこに住む人々の暮しというものが、ごくわずかしか見えてこないのも印象的だ。ことに布団を干すことも、安全性や景観性を理由に憚られるという新しいマンションほど、その傾向が強いように思える。

つまり外部からの視線の遮断。この場合は船戸のレンズから、居住者のプライバシーは、徹底して守られているのだ。かつて、日本の伝統的な家屋は、間取りも外観も開放性を特徴としていたが、いまは閉鎖性がそれに代わった。

一方でマンションは住民の共同体でもあるし、複数のマンションがその地区の共同体の単位を作ることもある。こういった環境で人々は個別的な事情を抱えて暮し、ときにその事情がぶつかりあうこともある。プライバシーの尊重という人権感覚と長期的な共同体の構築という、なかなか着地点の見い出し難い問題を、私たちは抱え続けていくのだろう。

それが船戸が作品の中心的なテーマとする、日本の都市空間の変貌についての基盤であるとともに、彼の捉えたニュータウンの風景にある個人という存在の見えなさから、明確に見えてくる時代性なのだろう。

○コミュニティのバランス感覚
「ＴＨＥ　ＷＩＮＫ　ＧＡＭＥ」滝沢友彦

今回の５人のなかでは、滝沢友彦の「ＴＨＥ　ＷＩＮＫ　ＧＡＭＥ」は、もっともドキュメンタリーのライブ感が伝わってくる作品だった。滝沢は彼自身も加わっているスケボー仲間や、彼らが見ている目線で周囲の風景をスナップしている。この滝沢のカメラは自由で勢いがあるし、被写体も滝沢にシンパシーを持って接しているのがわかる。屈託のない、ノリのいい写真だ。

だが面白いのは、テーマがスケボーでつながるノリのいいコミュニティと

いっても、そこにあまりべたついた人間関係が見えてこないことだ。滝沢によると、ここに集う人々の年齢層はかなりばらばらで、互いにその素性を深く知ることもあまりないという。なにを喋っても話の真偽を問われることもなく、好きなときにこの輪に入って、好きなときに出ていく。こういった、プライベートを詮索しあわないゆるい繋がりは、ちょうど現代人のマナーと言うべきか。

そんな関係性のありかたと、滝沢の写真のノリの良さは無縁ではないと思う。いまこの時が楽しいという割り切りが、彼のカメラを自在にしている反面、被写体の内面を見ることにボーダーを設けていると言ってもいいかも知れない。彼自身も、ここに集う人たちは、深入りをして欲しくないという雰囲気を出していると語っている。作品の解放感の背景には、被写体との間で成立した、そんな見ることと見られることの関係性があるのだ。

何度か書いたように、高度成長とともに日本の社会では、プライバシーが尊重されるようになった。そのなかで、お互いが傷つけあわないようにするため、過剰な接触は避けるというマナーによって、ひとつのコミュニティはバランスを保っているのだ。それはスケボーという、サブカルチャーの世界でも同じらしい。

そういった意味では先ほどの船戸の作品と、滝沢の作品は被写体も手法も対極にありながら、違う角度からひとつの時代の典型を見ているように思える。

○見通せない壁
「向き合う―川崎朝鮮初中級学校の記録」崔殷植

日本人にとって朝鮮学校という存在はもっとも見えないか、あるいはこれまでの歴史的、政治的な理由から見たくない存在かもしれない。

朝鮮学校は在日朝鮮人の民族教育の必要から、在日朝鮮人自身の手によって戦後設立され、日本の小学校にあたる初級部から、高等学校にあたる高級部まで設けられている。しかし、その教育内容や学校生活が詳しく紹介される機会は少ない。だが報道の少なさは韓国でも同じらしい。

「向き合う―川崎朝鮮初中級学校の記録」を撮影した崔殷植が、韓国内の報道で在日朝鮮人や朝鮮学校のことを知ったのは　１９９８年のことだという。その後留学生として来日した崔は、知人の紹介で川崎朝鮮初中級学校の撮影をはじめ、１年を撮影に費やしている。

タイトルどおり崔は各々の生徒たちを、予断を抜きにして正面から誠実に見ようとした。彼のカメラをじっと覗き込む、生徒たちのポートレイトも印象深い。また、運動会や吹奏楽といった行事には、７歳から１５歳までが参加するこの学校の家族的な雰囲気を崔はよく捉えていた。

しかし、この作品には寂しさが漂っている。その理由のひとつは学校の生徒数が減少し、学校全体ががらんとした印象になっていること。そして、最後まで被写体と写真家が溶け合いきれなかったことだ。

崔は撮影中、被写体との間にどうしても超えられない壁を感じている。考えすぎてあまり話し掛けられなかったともいう。この壁は、なにによるものだろう。

同じ民族でも違う体制に所属することか。日本との関係の違いによるものだろうか。それとも写真に撮られることで、さまざまな障害が降り掛かることを怖れるからか。いずれにしても、見とおせないものによって崔が覚えた寂しさが、作品には素直に表れていた。

だが、そのことはネガティブに評価すべきではことではない。見ることと見られることの関係が変わりゆくなかで、写真のドキュメンタリーには、まずコミュニケーションの難しさに根拠を置くという誠実さが必要とされているように思われる。崔はいま京都で暮し、やはり朝鮮学校を撮りながら、その壁について考え続けている。

○広島を巡る逡巡
「対岸」三田村陽

日本人にとっての見ることの難しさという点では、広島という被写体がその最大のものになるだろう。

広島の存在は戦後の日本にとって絶対的なランドマークであり、広島を撮るということは、時々の日本と日本人の位置を計測することにもなる。だから、土門拳、江成常夫、土田ヒロミなど、広島を撮影した写真家は枚挙にいとまがない。

写真家は広島に相対した時に、被爆からこれまでに経過した時間と、その間に積み重ねられた膨大なイメージの前、私に広島のなにが見えるのか、見なければならないかを自問しなくてはならない。

三田村陽の「対岸」は、この逡巡自体がテーマになっている。三田村はここ３～４年、広島の街に通いながらスナップを撮り続けている。しかし、彼の写真の多くは、広島であるということを感じさせない、ある地方都市のおだやかな日常が、一見して軽やかに縦位置で撮られている。もちろん、原爆ドームや被爆当時の風景写真のプレート、また８月６日の原爆記念式典のもようも写されている。ただ、それはことさら強調しないように、あるいは判然としないように撮っている。見る人が期待するような広島のイメージから意図的にずらそうとしている。

しかし、三田村のこの曖昧なずらしかたは、どういった動機によるのだろうか。彼は上に挙げた写真家の作品はもちろん、原民喜の小説なども読んでいた。縦位置で撮るのもその影響だと言う。だが、こういった広島についてのモニュメント的な作品が、ある種のバイアスとなり重圧となって、彼になにかを決定することを避けさせているようだ。だから三田村は、広島を前にしてそれを率直に見ることが不可能だという前提で、撮影をはじめなくてはならなかった。

あまりにも多くの人によって見られてきた広島。その周囲を逡巡しながら、なにかを待つように「対岸」をぐるぐる巡る三田村をナイーブと言えばその通りなのだが、三田村のこの見えないこと、決定できないことへの自覚を私たちの多くも共有しているのではないだろうか。

○総括として
“見えないことから見えること”

写真に撮って写す、または写るということとともに、写せない、または写らないということがより意味をもつ時代になった。今回のフォト・ドキュメンタリー「ＮＩＰＰＯＮ」を振り返るとこの思いが強くなる。

最初にも書いたけれど、現代の日本は情報のインフレになっている。何度も見せられイメージやその手法をなぞるようなイメージが氾濫し、私たちの眼はそれらに馴らされ、鈍感になってしまった。その結果として、なにについても見たような、知ったような気になりながら、じっさいには見られないことの不安がつのる。

今回のフォト・ドキュメンタリー「ＮＩＰＰＯＮ」に参加した写真家たちの作品には、私たちを束縛するそんなビジュアルイメージと、その作り方に対する疑いや不信感が、強く見えてきた。

この視点が最初に述べたメディア・リテラシーに必要な姿勢なのだが、ここに立たなければこれからのドキュメンタリー写真というものは、成立しないように思われる。

そういった意味でも今回のフォト・ドキュメンタリー「ＮＩＰＰＯＮ」で発表された作品の意味はとても大きかったように思われた。