

3.11のリフレーミング —写真家・畠山直哉の視座

著者	信岡 朝子
雑誌名	東洋通信
巻	54
号	4
ページ	25-11
発行年	2017-10-01
URL	http://id.nii.ac.jp/1060/00008974/

論 文

3.11のリフレーミング

——写真家・畠山直哉の視座

信 岡 朝 子

1. 震災を「写す」

2015年、アメリカ、ボストン美術館で開催された写真展「In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11」(ボストン美術館：2015年4月5日～7月12日)¹カタログに寄せた文章の中で、林道郎は、マスメディアによる震災表象の傾向について次のように述べている。

メディアは、どのような被災者を選び出すか、記録されたデータをどのように編集するかについての暗黙の(中略)フレーミングを共有し、それに基づいて、誰が3.11を表象すべき(できる)か、悲劇のシナリオはどのようなものであるべきか、ということの規定してきたように見える。たとえば、震災の中心にいる人たちの間にも微妙な経験上の差異があったに違いないが、それは、「外」にいる情報受容者たちの理解＝感情的同期を容易にするために抑えられてきた。(中略)「外部」との距離を縮めるための、そして統合された国民感情の平坦化されたイメージを作り出すための前提条件になったとも言える²。

このように、「外部」の人々が容易に同一化できるよう、マスメディアが人々の経験を均質化する形で作り上げた「平坦化されたイメージ」について林は、「作られた喪のシナリオ」とも称する。その上で、この均質化したイメージの生成は、震災の表象可能性を「枠にはめる(フレーミングする)」ことにつながり、震災の多様な経験のうち、表象されるべきものが「あらかじめ限定されてしまう」という問題点を指摘する³。だからこそ林は、「津波とそれに続く放射能の惨事に対して、写真家や芸術家たちは、さまざまな方法で応えてきた」⁴ことの重要性に目を向けるべきだと主張するのである。

その一方で林は、表象による現実の「フレーミング」そのものを否定しているわけではない。むしろ、その限定性と創造性の双方を見据えるような態度を示す。林によるとフレーミングとは、「表象の通路を制限すると同時に切り開く」ものであり、マスメディアによる「喪のシナリオ」で覆いつくされた後の世界で、それとは別に、個々の芸術家らが発明する新しい「フレーミング」が有する表現の可能性にも触れている⁵。そうした新しいフレーミングは、現実の無限の広がりを何らかの形で限定する作用を持つ一方、現実についての既存の表象が、あたかも「自然」なものであるかのように見せかける古いフレーミングの限定性を露呈し、その「自然さ」の陰で締め出された、複雑さや多様性を取り戻すように作用する場合があるとする。そうした表象可能性のせめぎあいの中で、3.11以降、写真家を含む多くの芸術家らが、それぞれに新しいフレーミングを創造、提示し、震災という経験の語り方を模索し続けてきたと言えるであろう。

こうした観点から、写真展「In the Wake」では、大震災、津波、原子力発電所のメルトダウンという未曾有の事態に「真っ先に」⁶反応してきた人々として写真家を位置付け、いわゆるフォトジャーナリストのみならず、ファッション写真家や、写真を用いて創作活動を行う芸術家らも含めた、15人の作り手たちによる写真作品を展示している。その中に、本稿で扱う写真家・畠山直哉も含まれている。

その畠山が東日本大震災の被災地を撮影した写真を最初に公開したのは、2011年10月に東京都写真美術館で開催された写真展「Natural Stories」においてであった。震災発生前からすでに構想されていた本展覧会に、当初展示予定のなかった、畠山の故郷である陸前高田の震災前後の風景写真を追加することを、畠山自身が急遽提案したのである。畠山の従来作品群の中に、生まれ故郷での記憶を辿るような、ある種のパーソナルな経験を含んだ写真が含まれることについて、批評家らは「記憶や個人的な思い出に基づいたものが多く、実を言うと少し戸惑った」⁷などの違和感をおぼえたようである。しかし、本展の展示構成に携わった東京都写真美術館学芸員の藤村里美は次のように述べている。

多くの人は、今回の畠山の展覧会になぜ震災後の写真を含めるのかということをお問うであろう。(中略)しかし今回のテーマが「陸前高田」を入れることで大きくおれるどころかあらたな視点を加えるのではないか、震災の起きた年に報道写真ではない写真家が撮った被災地の様子を展示することにも大きな意味がある、と上司に訴えて美術館全体の考えとして同意を得た⁸。

この藤村の発言を一つの手がかりとして本論は、畠山直哉の作品世界における震災表象の意味を読み解くことを試みる。とりわけ、従来作品との連続性の中に置かれた時、畠山が撮影した震災後の陸前高田を捉えた写真には、どのような意味を見出すことができるであろうか。具体的には、震災の年に開催された畠山の写真展「Natural Stories」の展示構

成や内容、また展覧会以前、以後のインタビュー記事や講演、対談、エッセイ等を参考に、写真家・畠山による震災のフレーミングの様相について考察したい。

2. 自然と人間

畠山直哉は、1958年に岩手県陸前高田市に生まれた。高校を卒業するまでをこの郷里で過ごした後、茨城県の筑波大学芸術専門学群に進学する。同大学大学院芸術研究科修士課程を修了後、写真家として活動を開始し、1997年、郷里の石灰石鉱山をはじめとする日本全国の鉱山や石灰工場、セメント工場を撮影した写真集『Lime Works』（シナジー幾何学、1996年）、および写真展「光のマケット」により、木村伊兵衛写真賞を受賞する。以降、セメントで作られた大都市を俯瞰した「タイトルなし 1989-2001」、コンクリート川岸の水平線を捉えた「川の連作」などを発表、2001年には、渋谷の暗渠を撮影した2冊目の写真集『Underground』（メディアファクトリー、2000年）により毎日芸術賞を受賞している。その他の写真集としては、仏カマルグ平原の製鉄工場をテーマとする*Atmos* (Tucson, AZ: Nazraeli Press, 2003)、北フランスのぼた山を撮影した『テリル』（タカ・イシイギャラリー、2011年）、鉱山での発破作業を連写でとらえた『Blast』（小学館、2013年）などがある⁹。

その畠山の過去の写真展における主なテーマは、「都市」や「建築」などであったが、2011年に向けて企画された展覧会では、畠山が「昔から関心があつてつねに考えつづけてきた」¹⁰という「自然」が展示の軸として据えられることとなった。その後開催された写真展「Natural Stories」では、「自然と人間の関わり」を俯瞰する¹¹ような作品が展示される。展覧会の内容について、藤村里美は次のように説明する。

畠山の作品から「自然」と「人間」と言われてしっくりこない向きも多いだろう。「自然」といっても「ネイチュア系」と言われるような山岳や動植物を捉えた写真ではなく、むしろ石灰石や石炭の採掘場や工場などの鉱工業を想起させるモチーフが多い。また人間が作品に写っていることはほとんどない（それは敢えて人を避けて撮影をしているというよりも、石灰岩の採掘現場やボタ山や地下の廃坑など、ほとんど人のいないところで撮影を行っているからだ）。しかし直接的に山や人を捉えていなくとも、「自然」と「人間」が必ず影響し合っている¹²。

このように、畠山が考える「自然」と「人間」の関係とは、通常考えられるようなそれ（自然を破壊する人間、人間に恵みを与える自然、等）とは若干異なる性質を持つ。それがどのようなものかを説明する例としてしばしば取り上げられるのが、初期の写真集『Lime Works』にも収録されたシリーズ「Lime Hills」である。

1985年、故郷の陸前高田にある生家や、通学していた高校の近所にある石灰石鉱山にカメラを向けることにはじまったこのシリーズの撮影を通じて、畠山は、日本では石灰石が

自給率100%に近い鉱物であり、山から採掘された石灰石が工場を経てコンクリートとなり、都市のビル群を構成していることに思い至る¹³。「遠い鉱山には、よく飛行機で取材に行きます。帰ってくる時に、東京の上空を飛行機が旋回する時、眼下に広がるビルの質感に、僕は石灰石の質感を重ね合わせてみるようになりました。石灰石からセメントが作られ、そのセメントからビルが建てられる。ですから質感が似ているのも当然かもしれません」¹⁴。こうして石灰石鉱山と都市の関係は、あたかも「フィルムのネガとポジ」¹⁵のような関係に置かれることとなり、石灰石という「自然」は、都市のビル群という「人工物」と対立関係にあるのではなく、むしろ同じ物質の異なる形状として見なされるようになる。

こうした自然と人間の領域の間に見られる等価性、同質性への意識は、「Lime Hills」から派生する形で構想された「Blast」シリーズにも見ることができる。「Lime Hills」撮影中に出会った発破の現場を撮影対象とした「Blast」は、鉱山技師たちの協力のもと、カメラの遠隔操作を用いて、発破の瞬間の様子を至近距離から克明に捉えている。

技師の人たちは、あの発破作業を一日に二回、お昼と夕方におこないます。で、そのために周到な準備をするわけです。たとえばその日の天候、湿気、地質なんかは充分配慮して穴をあけて、爆薬をこめて、それで時刻がきたら発破をかけるのですが、技師の人たちには、あらかじめこの岩はたぶんこのような砕け方をするはずだ、あそこらへんまで飛んでいくはずだ、というヴィジョンがあるんですね。(23)

このように、畠山の作品の撮影を可能にしてくれる技師たちは、岩石がもつ自然、すなわち、畠山が時に「ネイチュア」と呼ぶ何かと対話する力を持つ特別な人間でもある。そして、発破という自然破壊的とも言える作業も、ネイチュアを読み解く力（その力自体も、経験と知識に裏打ちされた「感覚」という、人間が持つ「ネイチュア」の一つでもあるのだが）を駆使して、人間が、石という自然と直接対話を重ねる現場となるのである。この時、畠山にとって爆発の写真は、9.11後にこの作品がテロリズムを想起させると解釈された¹⁶場合のような、ある種の決まりきったメタファーを表現する画像にはなり得ない。むしろ、そうした解釈に畠山は強い口調で反発する。

僕の撮った「爆発」は、僕たちの日常の中、淡々とした暮らしの中にあるものです。政治というよりは、産業の中で毎日繰り返されている営み、つまり労働と共にあるものであり、その営みに従事する当事者たちとテロリズムを結び付けたりすることは、まったく哀しいほどナンセンスなことのように思えます。そう想像することは、この労働に従事する彼らの名誉を傷つけることです¹⁷。

この時、畠山が爆発の光景に見出しているのは、「岩ってというのはこういうふうに割れる

んだ」「こういうふうにはドリルで穴を掘ってそこに爆薬をつめて前方に飛ばして石灰石を崩すんだ」(27) といった、具体的な現象の過程である。そうした石の割れ方、飛び方、崩れ方にも、人間が予測しコントロールするなど不可能な、どうしようもない自然（ネイチュア）が含まれている。さらにこの爆発の写真自体、畠山自身が肉眼で確認しながら撮影したものではない。「機械にまかせてある、あるいは現象にまかせてある、と言ったほうがよいですかね。言い方を換えると、自然に撮らせる」(22)。畠山によれば、写真という技術自体がすでに「自然」である¹⁸。この発想について畠山は、写真技術の考案者の一人である英国の発明家ウィリアム・ヘンリー・フォックス・トルボット（William Henry Fox Talbot, 1800-1877）の写真入り書物『自然の鉛筆』（*The Pencil of Nature*）から着想を得ている。「鉛筆を握って素描をおこなうのは、人間ではなく自然である、ということなのです。芸術家の領域を超えた地点に、自然、つまり人間の原理を超えて現象するものの力によって写真像は生成する、ということです」¹⁹。

このように畠山は、独自の視点から「自然」をテーマとして作品を作り続けてきたが、その自然とは、繰り返しになるが、いわゆる一般的な意味での自然とは異なる²⁰。「何回も言いますけれども、自然の定義というものが、僕なりにあります。自然とは、人間の原理を超えて現象しているもの、です」(78)。こうした、人間の想定や認識の範中を超えた何かを、畠山は、写真というやはり「自然」が現象することによって生成する媒体によって捉えようとする。その意味で畠山は、写真でどのような対象を撮影するかより、写真という媒体そのものに自覚的な写真家であるとも言える。「現実世界を肉眼で知覚するのは別の出来事が写真というメディアを挿入すると起きてしまう。僕は、そのメディアそのものを知りたいと思ったわけです」²¹。

畠山曰く、例えば、写真という媒体＝メディアによって記録することにより、見慣れた人の顔がまったく別人に見えてしまうといった、「現実に生活している中では感じたことがないような感覚」が不意に現れることがある²²。あるいは、カメラの遠隔操作によって爆発の瞬間を捉えた「Blast」について、畠山は次のように述べている。

Blastは、自分がおこなったことであるにも拘わらず、自分とは関係のないくらい遠く
の場所から届いた映像のように見えます。このカメラが立っている地点に身を置いた
ことのある人間は、今までに誰もいないのです。大きさに言うなら、人類がいまだに
立ったことのない地点から、この写真は撮られているのです²³。

言い換えれば、爆発の瞬間の画像は、命の危険があるがために人間が自らその場でシャッターを切ることができないということに加え、あまりに速すぎる現象であるために肉眼でそのプロセスを捉えきれないという、二重の意味で人類にとって未知であり、写真によってしか見られない光景である。このような観点から畠山は、写真は見たものを記録する

手段ではなく、「世界を知る」²⁴ためにあると言う。「僕の好きな写真は、意外性を持って、僕たちの暮らす世界を別の角度から照らし出して見せてくれるような、(中略)もっと大きく言ったら、世界は人間によって、どのように想像されているのか、そんなことも教えてくれると思っていますのです」²⁵。そうして、写真によって切り開かれた新しい視点を通じて、畠山は、まだ見ぬ世界の本当の姿に思いを馳せるのである。

3. Natural Stories

その畠山が、東日本大震災の被災地を撮影した自身の写真を最初に公開したのが、2011年の写真展「Natural Stories」においてである。この展覧会開催のいきさつについて、藤村里美は、「畠山とは数年前から東京都写真美術館での個展開催を計画していたのだが、なかなかテーマが絞りきれなかった」と振り返る。そして、回顧形式であった2002年の展示や、「都市」をテーマとした2007年の展覧会とは異なる構成を模索していた際、畠山から、「Natural Stories」のベースとなるテーマが提案されたと述べる²⁶。

こうした経緯を経て「Natural Stories」展は、畠山のそれまでの仕事の中から「自然」と「人間」というテーマに沿って作品を少しずつ抜粋するという、ある種の回顧展的な性格を持つものとなった。展示作品をカタログ掲載順に説明すると、まず、「Untitled (Another Mountain)」という2005年のシリーズからの抜粋がおかれる。このシリーズは、スイス人のバルタザール・ブルクハルトが日本の熊野を、日本人の畠山がスイスのアルプスを撮影するというアート・プロジェクト「二つの山」のために制作された。畠山の作品は、よく見かける山岳写真のように見せかけて、橋や観測所といった人間が作り出した人工物を、雄大な風景のどこかに含む構成を取っている。画面の中に、まるで芥子粒ほどの大きさで写り込んだ人の群れ【図1】について、解説文を書いた藤村は、まるで「釈迦の掌中から逃れられなかった孫悟空のように見える」²⁷と描写する。

続いて、2009年から2010年にかけて北フランスのぼた山を撮影した「Terrils」が登場する。人間の工業的営為によって作り出された土山は、雪を薄くかぶり、白樺の林に覆われることで、独特の美を備えた景観として現れる。次の「Atmos」(2003)では、仏アルル地方に広がる大三角州、カマルグ平原と、その東に位置する製鉄工場とを対比させている。工場からの蒸気と大気中の水蒸気が入り混じり、写真の中では、工場があたかも自然現象の一部をなす存在のように見えてくる。また2006年から2008年にかけて制作された「Ciel Tombé」は、パリ郊外の森の地下空間に広がる石灰石採掘場を撮影したものである。「墜ちた天」という呼び名の通り、採掘現場の横長の地下空間は天井部分が剥がれ落ち、その穴を通してあたかも天から光が差し込むかのような照明を施すことで、畠山は、神々しいまでの荘厳な光景を生み出した。こうした、人間の生活とごく近い位置にありながら、誰からも見られず、存在を認知されない都市の地下空間は、畠山が長年追いつけたテーマの一つである。都市の地下空間は、人間が作り出し、人間の管理を必要とする人工的空間で

ありながら、その閉鎖性と暗闇によって人に見られることを拒絶し、人に対する徹底的な無関心を有している²⁸。地下空間のこの奇妙な二重性に、畠山は、世界の気づかれていないもう一つの側面を発見する。

二重性と言えば、続く「Zache Westfalen I/II Ahlen」(2003-2004)も、出来事の二面性に目を向けた作品である。独アレーンの、廃坑になって間がない炭鉱施設の洗炭場の解体作業を、連続撮影によって記録した写真は、破壊の過程とそれが行きつく結果とを冷徹に見据えている。爆破により無残な瓦礫と化した古い洗炭場は、過去の輝かしい存在とその消滅とを同時に体現する。このシリーズからさらに撮影時期をさかのぼるように、次に初期の代表作「Lime Hills」(1986-1990)からの抜粋が提示される。採掘のために削り取られた鉱山の山肌には、天然の地層の筋と重機の作業跡とが併存し、風景に視覚的なリズムを生み出している。このシリーズの最後には、石灰石を原料として作られた都市の夜景をとらえた一枚【図2】が置かれる。この構成には、畠山の言う、都市と自然のネガとポジの関係が暗示されているかのようである²⁹。

こうした、過去の複数のシリーズからの抜粋の後に、震災発生後、本展覧会に急遽追加された「陸前高田」(2011)と「気仙川」(2002-2010)のシリーズが展示される。これらの写真を、過去の写真と同列に「シリーズ」「作品」と呼ぶことには抵抗があると畠山は言う³⁰。それは藤村里美が言うように、「以前の作品はすべて綿密に準備がなされ」た上で撮影されたものであるが、「陸前高田」の写真には「そのような準備はない」からである³¹。その一方で、陸前高田の写真を当初、「発表するのは少し時間をおいてからではないか」と思っていた藤村は、しかし畠山から展示の申し出を受け、「陸前高田」を入れることで写真展のテーマがむしろ「大きくぶれるどころかあらたな視点を加えるのではないか」³²と考えるようになり、展示の変更に同意したという。

こうして「Natural Stories」展に追加されることになった「陸前高田」と「気仙川」だが、「陸前高田」は、津波の被災地となった陸前高田で畠山が震災後に撮影し、東京の自宅でプリントした写真60枚を額装して展示したものである。それに対して「気仙川」は、畠山が震災以前に、故郷に帰るたびに折に触れて気の向くままにシャッターを切った、同じく60枚のプライベート写真で構成されている。特に後者の写真は、今回のように展示公開される予定などそもそもなかった。実際の展示会場では、「気仙川」のシリーズは、「陸前高田」の壁面展示と向き合うような形で、小さなモニターに明滅するように次々と映し出される構成をとっている³³。

この「気仙川」の制作背景について、畠山は、「二〇〇〇年を越えたあたりから、故郷の陸前高田市気仙町で、どうということもない写真を撮るようになった」³⁴と記している。本人曰く、自由にできる暗室を持ったためか、あるいは世界を旅する中で故郷の新たな価値を発見したのか、この頃から、故郷の日常を捉えた写真を撮っては眺めるようになった。しかし、「津波が起こったことで、それまで微笑ましいものとして箱に入れてあった写真

が、突如、異なった意味をもってしまった」(41) ことに、畠山は強い戸惑いを覚えたと述べている。

この言葉に示されるように、畠山は、作品を取り巻くコンテキストが、写真の意味や価値に及ぼす影響に敏感な人物でもある。例えばある時、かつて石灰岩鉱山を訪れた際、畠山が来るよりも前に鉱山を撮影した写真家が、その写真を、「自然破壊の現状」を示すものとして雑誌『山と溪谷』に掲載してしまったというエピソードについて語っている。

畠山に暮らす人びとは、自分たちが社会をつくるための要請にしたがってこういう仕事をしており、それがひいては自分たち自身の暮らしや環境にかかわってきていることも了解し、毎日それを問いつめながら暮らしているんです。その人たちの気持ちをまるっきり無視するようなかたちで「自然破壊の現状」とかいう単純なメッセージでその鉱山の写真が使われてしまうと、彼らはやっぱり悲しいわけです³⁵。

こうしたコンテキストへの意識は、別の場面で畠山が、写真は「自然現象」(86) であるとしたり、あるいは「写真に心が写る」とは思えない³⁶、「写真は内面を扱うことは基本的にできない」(206) などと述べていることともつながっている。畠山曰く、人の心や内面は物理的な意味での光ではないため、それらを現実に写真に写し取ることは本来不可能である。その上で畠山は、「写真は現実の単なる影なのですが、それを見て、僕たちの心は確かに動く」³⁷と述べる。このように、「写っているものの話と、メディウムの話を分けて考えてみる」(191) という学生時代に学んだ発想から、畠山は、写真に写らないもの、写真の外側の要件が規定する写真の意味というものに、しばしば関心を向けている。

さらに畠山は、写真にまつわるまた別の「コンテキスト」にも注目している。「写真は一枚だけだと謎だ」と、さっき述べましたが、僕のような者が、写真の謎を謎のままにせず、なんとかそれを「意味の生産」の方向へ持ってゆきたいと思う時には、ではどうしたらいいのか?。自身のこうした問いかけに、畠山は次のように答える。「一枚の写真でダメだったら二枚、という風に、写真の数を増やしてゆけばいいんじゃないか。そうすることで、一枚の写真の持つ謎を徐々に解きつつ、意味を形成、生産してゆく、という方法があるのではないか」³⁸。

こう述べる畠山は、「Natural Stories」展の「陸前高田」「気仙川」について、被災地の写真を発表するにあたり迷いもあったとしつつも、「ぼくは陸前高田の写真を見せることが不自然なことだと思えなかった」³⁹とも述べている。では既存の作品と並置された時、それは、いかなる意味で「不自然ではない」のであろうか。また、異なる文脈において撮影された他の写真と並置された時、震災前後の陸前高田を捉えた写真には、いかなる「意味の生産」を確認することが可能であろうか。次章ではこの点を、主に「Natural Stories」展に展示された他の作品との関係から分析していきたい。

4. 造形美と心

「Natural Stories」展の展示作品を概観すると、そこには畠山なりの、造形美へのこだわりのようなものを見出すことができる。具体的には、畠山の風景写真には、垂直や水平の線を精緻なまでに正確に切り取ったものが多い。例えば、工場の煙突やレールなどが描き出す直線は、人工的美の代表格のように思われがちだが【図3】、自然の風景に目を向けると、そこには、水平線や地平線、鉱石の平行線を描く地層といった、人工の建造物に見られる以上に正確な直線が、いくつも厳然と含まれている【図4】。こうした観点からすれば、工場などの人工の構造物を形作る直線は、実は自然と人為の対立を表現するものではなく、人間が、自らの中に知らず知らずのうちに受け継いでしまった自然の感性を、無自覚に表出させたもののようにも思えてくる。

あるいは、「Lime Hills」で撮影された鉱山は、作業効率上の理由からか見事なまでに規則的な螺旋状に削り取られ、その造形美は圧倒的でさえある。【図5】こうした、美の追求によるものではない偶発的な造形美の形成は、「Terrils」における、完全なシンメトリーに整えられたぼた山の形状にも見ることができる。こうした、いわゆる工業的営為の結果として生まれる規則性や美は、大きく俯瞰すると、いわゆる生命の神秘の表現にも繋がるような側面をも併せ持つ。例えば、開発中の鉱山やぼた山が表現する規則性とは、蜜蜂の巣が均等な六角形の連なりであるように、蟻地獄が常に同じ円錐状に土を穿つように、あるいは、砂地での生物の歩行が不可思議な幾何学模様を生み出すように、人間という生物が意図せずにも生み出した、生命活動の痕跡のようにも思えてくるのである。

このように畠山の写真は、人間と自然の境界についての観念を揺るがせ、人工と自然を対峙させるような価値判断を見る者に疑問視させる効果を持つ。そうした人と自然の境界の揺らぎは、また別の形でも表現されている。

「Natural Stories」展の会場では、「陸前高田」「気仙川」の次に、「Blast」からの抜粋が展示されている。この「Blast」の展示は、「これまで公開したことのないような形式で展示したい」⁴⁰という畠山からの要望を受け、「動いている写真」(28)というニュアンスを出すために、発破の瞬間を捉えた大画面の写真24枚を、コマ撮りアニメーションのように連続的に映写する形式をとっている。この展示構成に大竹昭子は、「陸前高田」と「Blast」の間に、「破壊」というキーワードに基づく類似性、連続性があることを感知する。「一方は人間が石灰をとるためにわざわざ爆破したもので、もう一方は津波という、まったく予期しなかった力が働いた結果なのですが、あのように細かい破片になってしまう」(21)。同様の感性は、藤村里美によっても示される。「正直に言って、このたびの震災を経なければ畠山作品（「ブラスト」や「アーレン」など）に震災後の写真と見紛うようなイメージがこれほど多いことを、私は気づいていなかった」⁴¹。この発言において想起されているのは、例えば【図6】のような写真であろう。このように、人為的な破壊も、大津波のような自

然災害による破壊も、「破壊という姿においては等価」(20)であることから、両者の区別はさらに曖昧となり、人為と自然を区別することのある種の無意味さが露呈することにもなる。

その一方で、「Blast」と「陸前高田」をつなげるもう一つの結節点はやはり「自然」である。「Blast」という作品について、畠山はかつて、「写真のアピランスのなかに、人間的な感覚がほとんど感じられない。自然がそのまま画面に出張してきているような、そんな暴力的な感じがある」⁴²(下線引用者)と述べている。「Blast」で表現される爆発の場面は、きっかけは人間が仕掛けた火薬による発破だとしても、爆発の現象そのものは、畠山の言う「自然」、すなわち、「人間の原理を超えて現象しているもの」に他ならない。この「人間の原理を超える」とは、別の言葉で置き換えれば、人間のコントロールや想定、理解の範疇や良識などを超越する、とでも言えるであろうか。その意味では、爆発という現象同様、津波がもたらした破壊的作用も、まさに人智を超えた「自然」であり、「ネイチュア」そのものの表出とも言える。だからこそ畠山は、自身の写真展において「ネイチュア」をテーマとして扱うにあたり、「この言葉をうんと拡大解釈して、たとえば空間とか時間とか人生とか存在とか、そういったものすごく大きいタームまでもっていくとしたら、僕自身の人生を差し出すくらいのものでちょうどいいんじゃないかと思ったんです」(40)との心境に達し、「陸前高田」と「気仙川」を展示に加えることを、直感的に決意したのではないかと考えられる。

一方、「僕自身の人生を差し出す」との表現に示されるように、畠山は、津波による物理的な破壊のみならず、その別の形の影響力にも目を向けている。

あの震災前の陸前高田の写真は絶対的なものになっちゃっているんです。目の前でこの数か月間、あの写真の意義はほんとうに変化した。それは僕がコントロールしているのではなくて、もうすこし大きな時間とか空間といった世界の動きの中で、価値とか意味が変化したわけです。これにはやっぱり、僕自身の手が届かない事柄だという感じがしますよ。(中略)これを自然と呼ばないで何と呼ぶのか。(43-4)

これは、『Natural Stories』展における「気仙川」シリーズについての言及である。このように、震災という出来事が写真そのものの意味を、写真家の意図にかかわらず大きく変えてしまうという現象に、畠山はある種の自然(ネイチュア)としての津波の「余波」を感じとる。またこうした変化は、自らが撮りためた過去の写真のみならず、さらに写真家自身をも否応なしに巻き込むものであった。「こういうふうに僕が、自分のいまのポジションを分析的に語れば語るほど、(中略)何か物語みみたいな、ものすごく強いものができてしまって、そのことに対しての複雑な感情が、観客の中に生まれているということも僕はわかっている」(107-8)。このように、畠山直哉という個人も、陸前高田の出身であるというこ

とに加え、津波によって実母を亡くしたり、姉が母のために建てた家を失ったり、という経験を持つがゆえに、写真と共に、被災当事者としての特異な経験、あるいはパーソナルな「物語」を語ることを周囲から期待されるようになる。この時、本人がいかにか、作品において「私」をテーマにしたくはない(110)と主張したとしても、こうした「現象」は、自らの意志とは関係なく畠山の人生を巻き込んでいく。

一方、写真に付随するパーソナルな物語とは、畠山の言う写真の「絶対性」という概念とも関連するものである。写真がもつ絶対性とは、畠山曰く、「見て見て、これが私の犬なの」「見て見て、今度赤ちゃんが生まれたの」というように、個人の記憶や感情に根差した写真の意味付けのことを指す(38)。実のところ、通常の写真の楽しみ方の多くはこうした絶対性に基づくものなのだが、この絶対性を媒介として写真を鑑賞するやり方は、「一見写真の話をしているよう」に見えて、実際には「写真の背後にある言葉」(130)や物語を求めているに過ぎないと畠山は指摘する。また、そうした絶対性をもとに鑑賞される写真はしばしば、「体験しないやつにはわかんないよ」(143)という、安易な排他性とも結びつきかねない危険をはらむ。

「(前略)『やっぱり体験しない奴には分かんないよ』っていう台詞があるでしょう？
ぼく、ああいうときに漂う、手を伸ばしても触れないぐらい遠くにある感じが嫌いなんです。確かに体験できないことがある。では、それをどのように人に伝えるか。メタファーを使うのか、直喩や換喩を使うのか、芸術の存在意義が試されるのはそこではありませんか？それは悲劇を直接的に扱って、観客の身体的、反射的な反応を引き出すこととは違うレベルのことじゃないかと思っています。(後略)』⁴³

インタビュー中のこうした発言にもあるように、畠山は、陸前高田の出身であるがゆえに、避けようもなく自身や自らの写真に見出されてしまう被災当事者としての絶対性を認識しつつも、その絶対性から派生する、「陸前高田に生まれたから、このような写真が撮れた」(40)というような、特権的な立場に身を置くことは強く自戒する。その上で、災害報道においてしばしば目に付くような、個人の表情に直接感情移入させるようなタイプの写真表現とは一線を画し、震災の新たな表象を模索していると思えるのである。そうした試みは、「Natural Stories」展ではまだ明確な形をなしてはいないものの、その後の展開を予感させる兆候をいくつか見出すことはできる。

その一つが、畠山自身が言及する、震災後を捉えた写真が湛える何とも言い難い静けさである。【図7、8】「こうして写真を眺めていると、でき事のたいへんさとは異なった、いえ、ほとんど関係のない、とでも呼べるような、なんともいえない無表情というか、無関心というか、そんなものばかりが、写真から感じられてきます」。この発言は、2013年11月2日に開催された公開講座における講演からの抜粋であるが、震災の写真が醸し出す無表

情、無関心というものについて畠山は、一方で「決して嫌なもの、悪いものではありません」と述べ、むしろ、「こちらの気持ちを落ち着かせてくれるような、(中略)こちらを慰めてくれるような」ものとさえするのである⁴⁴。

この「慰め」を見出せるという一見意外な発言の背景には、やはり、畠山が長年探求してきた「自然」というテーマがあると思われる。本来「自然」とは、「ただそこにあるだけのもの」(18)である。ゆえに、津波にすべてをさらわれた町の光景が、あたかも「戦争のイメージを呼び寄せる」(21)かのように見えたとしても、津波や災害自体には意図や意味、理由や目的などはなく、むしろそれは、人間に対する徹底した無関心の上に成り立っている。しかしそれは、人間の側が出来事について、自分のためにいかようにでも意味を紡いでいけることも示しているのであり、その意味で、行動や出来事に何らかの意味を見出すことが絶えず迫られる社会の日常と対比すれば、ある種の慰めを見出し得るものともなる。

ただし、これらの写真を撮影する畠山の意識は、震災後の光景ではなく、その光景が揺り動かす人間の心の方を向いている。例えば畠山は、「陸前高田」のシリーズについて、それらはいくまで「『陸前高田』の写真であって、いわゆる『震災写真』ではない」(106)と主張する。すなわち、震災後に撮られた陸前高田の写真は、震災の被害の異様さ、甚大さを声高に世間に報道するためのものではなく、「気仙川」のシリーズを構成する何気ないスナップ写真同様、畠山が生まれ育ち、親しんできた故郷を慈しむ行為の延長線上に置かれるものなのである。こうした視点が、いわゆるマスメディア的な、何か「一枚岩の上でやらなくてはいけない」(173)ことを強要するような表現や、あるいは、「テレビから流れてくるようなクリシェをそのままおうむ返しにするような表現」(178)が氾濫する中で見過ごされ、かき消されがちであることを、畠山は、自らの写真や言葉を一つのサンプルとして伝えようとしているのかも知れない。

言い換えれば畠山は、自らの出自により、出来事の否応のない絶対性に巻き込まれたことを契機として、無数に存在しうる震災の多様な経験それぞれに付随する絶対性をも含めて、震災という出来事を、「表象しか手にしていない」(145)人々に向けて表現し、伝達することを試みようとする芸術家の一人であると考えることができる。その表現の模索はいまだに発展途上であり、「Natural Stories」展から派生する形で刊行された2冊の写真集、『気仙川』(河出書房新社、2012年)と『陸前高田 2011-2014』(河出書房新社、2015年)、およびその先にある展開をも含めて、今後の推移を注意深く見守る必要があるであろう。それと同時に、写真による災害表象のさらなる可能性について、他の芸術家らの表現も広く見渡しつつ長期的に探究することが、震災の多様なフレーミングの様相を把握し、その社会的意義を考えていく上で重要なのではないだろうか。

- 以下、図版はすべて、『畠山直哉展 Natural Stories』展カタログから引用。
- 図版キャプションとして、カタログ中記載のシリーズ名、作品番号、カタログ中の写真の掲載頁、※補足説明（引用者による）を示す。

※一部非公開としている箇所があります。

図1 Untitled (Another Mountain) #03333 p.25



図2 Untitled/Moon p.91



図3 Atmos #12404 p.50



図4 Atmos #02507 p.51



図5 Lime Hills LH29214 p.85



図6 Zache Westfalen/Il Ahlen#00045 p.73



図7 「陸前高田」05 p.94



図8 「陸前高田」07 p.94



〈注〉

- 1 ボストン美術館編『In the Wake 震災以後：日本の写真家がとらえた3.11』（小林美香訳・監修、青幻社、2015年）巻末の記載による。本書は、ボストン美術館で開催された写真展カタログ（英語）の日本語版として刊行された。写真展の詳細については、ボストン美術館HP上の展覧会記録（<http://www.mfa.org/collections/publications/in-the-wake> 2017年6月30日閲覧）も参照。
- 2 林道郎「悲劇をフレーミングし直すこと：3.11以後の日本からのレッスン（Reframing the Tragedy：Lessons from Post-3/11 Japan）」、ボストン美術館編『In the Wake』（青幻社、2015年）所収、167頁。なお、本書に所収された林の文章の英語原文からの日本語訳は、監修の小林美香と林との共訳となっている。
- 3 同書、167頁。
- 4 同書、166頁。
- 5 同書、168頁。
- 6 マルコム・ロジャース「ご挨拶」、ボストン美術館編『In the Wake』所収、7頁。
- 7 「speak low 畠山直哉 被災地となった故郷・陸前高田を撮る」『芸術新潮』62巻11号（通号743号、2011年11月）、126頁。
- 8 藤村里美「『あの日』の後」、『畠山直哉展 Natural Stories』カタログ（東京都写真美術館、2011年10月1日-12月4日）所収、126頁。
- 9 畠山の作品や経歴については、津田陸美「報告 畠山直哉氏による公開講座「東日本大震災のリアリティ——陸前高田の風景から」を企画して」（『成安造形大学紀要』5集 [2014年3月]、13-18頁）、田尻歩「新たな社会的空間の生産へ向けて——畠山直哉の言葉と写真」（『一橋大学大学院言語社会研究科紀要』8号 [2014年3月]、317-334頁）などを参照。
- 10 畠山直哉、大竹昭子『出来事と写真』（赤々舎、2016年）、16頁。以後、本書からの引用については、引用末尾の（ ）内に掲載頁を示すものとする。
- 11 「ごあいさつ」、『畠山直哉展 Natural Stories』カタログ所収、3頁。
- 12 藤村、前掲書、126頁。
- 13 田尻、前掲書、322頁。
- 14 畠山直哉『話す写真——見えないものに向かって』（小学館、2010年）、103頁。
- 15 田尻、前掲書、322頁。
- 16 畠山『話す写真』、14-15頁。
- 17 同書、14頁。
- 18 同書、126頁。
- 19 同書、224頁。
- 20 ゆえに畠山は、「自然」という言葉を、状況に応じてしばしば「ネイチャー」という用語に言い換えている。
- 21 「対談 佐々木正人×畠山直哉 写真と生態心理学」『談』64号（2000年）、63頁。
- 22 同書、63頁。
- 23 畠山『話す写真』、23頁。
- 24 同書、23頁。
- 25 同書、35頁。
- 26 藤村、前掲書、126頁。
- 27 同書、128頁。
- 28 畠山『話す写真』、46-48、132-135頁。
- 29 写真展「Natural Stories」の展示作品の詳細については、藤村「『あの日』の後」に所収された作品解説（127-129頁）を参照。

- 30 「speak low 畠山直哉」、125頁。
- 31 藤村、前掲書、130頁。
- 32 同書、126頁。
- 33 津田、前掲書、13-15頁。畠山・大竹『出来事と写真』、93-94頁。なお、展覧会カタログには、「陸前高田」のシリーズとして36枚、「気仙川」として24枚掲載されており、実際の展示よりも写真の数が少なく所収されているようである。
- 34 畠山直哉「あとがきにかえて」、畠山直哉『気仙川』（河出書房新社、2012年）所収、n.p.
- 35 「対談 畠山直哉×桂英史——写真と芸術をめぐる希望」『美術手帖』51巻（通号779、1999年11月）、36頁。
- 36 畠山『話す写真』、23頁。
- 37 同書、22-23頁。
- 38 同書、36頁。
- 39 「speak low 畠山直哉」、126頁。
- 40 藤村、前掲書、126頁。
- 41 同書、130頁。
- 42 「Artist Interview 1 畠山直哉——「写真」をめぐる試行」『美術手帖』50巻（通号763、1998年11月）、118頁。
- 43 「speak low 畠山直哉」、127頁。
- 44 津田、前掲書、16頁。

—のぶおか あさこ・文学部准教授—