

牛腸茂雄の二つの時間

—『SELF AND OTHERS』『見慣れた街の中で』の構成とその意図

荒井 直美

0 はじめに

加茂市出身の牛腸茂雄が世を去って30年という時が流れた。没後30年にあたる2013年には、最後の写真集『見慣れた街の中で』の新装復刻版、新たな編集による写真集『こども』の刊行、そしてこれに伴う展覧会や関連事業が開催された。〔註1〕没後10年を刻むごとに、その仕事の再評価・研究が深められてきたが、昨年、新潟市美術館でも、2004年開催の本格的な回顧展から10年となる節目の機会に、収蔵作品および資料を改めて調査し、コレクション展で特集展示を行った。〔註2〕

この30年間に、写真家・牛腸茂雄は、日本の1970年代の写真を語る上で欠かすことのできない存在となったように思われる。その一方、36歳という短い生涯だったとはいえ、残された3冊の写真集で試みられた企て、さらにはインクプロットによる制作との相互関係など、謎めいた部分も少なくない。その謎もまた、見る者を惹きつけてやまない魅力ともなっている。

本稿では、上述の展覧会でも展示した当館所蔵の資料、特に『SELF AND OTHERS』出版のための牛腸自筆の製版指示を糸口とし、同書とインクプロットとの関連を検証する。さらに、ここで試みられた手法が、『見慣れた街の中で』に発展的に応用されていることを跡づける。同じタイトルの個展における展示と比較することで、写真集の構成にこめられた意図は一層際立ってくるだろう。二つの写真集の表現の違いには、牛腸が捉えようとした「時間」の概念が反映されている。また、『SELF AND OTHERS』製版指示全59葉は、これまで一般に知られることの少なかった資料であり、全葉の図版と翻刻を後に掲げる。〔註3〕これら資料が牛腸の制作におけるミッシングリンクとして、今後のさらなる研究に資する材料となれば幸いである。

1-1 写真集『SELF AND OTHERS』製版指示 一縁どられたイメージ

桑沢デザイン研究所を卒業後、写真家として生きる道を志しながらも、ほかの写真家についてカメラ持ちなどのアシスタントを務めることは、身体的なハンディキャップを抱える「むしろ助手を頼みたい」〔註4〕くらいに牛腸にとってはかなわぬことだった。恩師の大辻清司のもとにということも家族は願っていたようだが、自立を願う牛腸はそれを敢えて退けた。〔註5〕そんな彼にとって写真集こそ、自らの表現を伝える最良のメディアであった。友人との共作であった『日々』(1971年)よりもさらに構成を吟味して『SELF AND OTHERS』(1977年)に臨んだことは多くの論者が指摘するとおりである。

凸版印刷で刷られた前作の『日々』に対し、京都市の日本写真印刷会社に発注してグラビア印刷を採用、独特の柔らかな諧調が再現されている。グラビア印刷はフィルムから直接製版を行う。このため牛腸は、印刷会社に、製版見本となる紙焼写真〔註6〕とトレーシングペーパーに朱書きで具体的な指示を加えたものを渡していた。その指示書は現在当館の資料となっている。〔註7〕

個々の指示は、細部の焼きこみや覆い焼きなど、牛腸の暗室でのテクニックをおのずから明らかにしており、かなり複雑な微調整を施していたことがうかがわれて興味深い。牛腸のモダンプリントを手掛ける桑沢以来の友人である写真家・三浦和人氏も、この頃の牛腸のフィルムの質にはばらつきがあり、「牛腸も苦労して焼いている」〔註8〕ことを証言しているが、それを裏付けるように、この指示書は、人物や布のディテールに至るまで「可愛らしく」「木綿の感じ」といった牛腸自身の言葉を通して、苦心の末にプリントにこめた繊細な息遣いを伝えている。友人の一人・谷口雅に語っているとおり、当時現場の技術者とのやりとりの方法もわからず専門的な知識もなかった牛腸は、「とりあえず自分で思ったことを全部校正刷りに書き込んで渡してみた」のである。〔註9〕

ことに、最初の一枚である、生まれたての赤ん坊のシートには、「写真集のトップにくる写真ですので少し力を入れて下さい」とあり「やわらかな光 新生児誕生の瞬間です」と続く。牛腸のこの写真にかけられる意気込みをそのままに読み取ることができる。

さらに目立つのは、「黒枠」の指示である。写真集を見てもわかる通り、一枚一枚の写真は、一部を除いて縁どりが施されている。黒い縁どりは先行する最初の写真集『日々』についても、24カット中4カットに施されていたが、『SELF AND OTHERS』では60カット中、大多数が縁を持つ。『日々』を槍玉にあげてコンボラ写真を批判した中平卓馬は、森山大道との対談の中で、この縁どりを取り上げて「あの効果がもたらしている安定性は、視線の脆弱さにほかな

註1 『新装版 見慣れた街の中で』山羊舎、2013年。「こども」白水社、2013年。
展覧会・イベントとして、「牛腸茂雄展 第一部『見慣れた街の中で』」MEM(東京)、2013年8月31日(土)～9月22日(日)、「第二部『こども』」MEM(東京)、2013年9月24日(火)～10月14日(月)。オープニング対談企画として牛腸の友人・三浦和人氏と写真評論家・飯沢耕太郎氏による対談〔NADiff a/p/a/r/t(東京)、8月31日〕および短編映像作品上映会(10月18日(金)～10月20日(日))ほかを開催。また、関西でも「牛腸茂雄—the Second」The Third Gallery Aya(大阪)、12月3日(火)～12月28日(土)を開催。以上一連の事業はギャラクシーの会(飯沢耕太郎氏、三浦和人氏、MEM、白水社、山羊舎、The Third Gallery Aya)が中心となって行った。「牛腸茂雄『こども』オリジナルプリント展」〔願望の自画像〕を追い求めた写真家の軌跡」エスパス・ビブリア(東京)、2013年11月1日(金)～11月12日(火)。オープニングイベントとして作家の石田千氏と飯沢耕太郎氏によるトークショーが行われている。

註2 平成26年度コレクション展Ⅱ「牛腸茂雄—わたしという他者」2014年8月29日(金)～10月26日(日)

註3 荒井直美編「資料翻刻・牛腸茂雄『SELF AND OTHERS』製版指示」全59葉、新潟市美術館・新潟市新津美術館研究紀要 第3号(平成26年度)、2015年、pp.12～41。

註4 大桃春子宛て書簡、1968年3月21日付、個人蔵。

註5 「大辻先生の件、〈弟子がどうのこうのという事〉、その翌々日、電話で全部聞き流して載くようお話しをしました。」大桃春子宛て書簡、前掲。

註6 このときの紙焼が、現在山口県立美術館の所蔵になっている。

註7 註3参照。

註8 三浦和人「プリント作業の追体験」『デジャヴ』第8号、フォトブラネット、1992年4月、p.59。対照的に晩年の作品は、ほとんどプリントに手をかけずとも、適正露出さえつかめば焼けると語っている。

註9 谷口雅「連載 70年代—虫くだらけの記憶」【11】牛腸茂雄といくつかの思い出『日本カメラ』1991年11月号、p.138。

らない」〔註10〕と手厳しく断じた。他方、柳本尚規は、こうした黒い縁どりが、いわゆるコンボラ写真の「カメラの機能を最も単純素朴な形で使おうとする」(大辻清司)ゆえとしつつも、「トリミング=操作というプロセスをこそ、封じ断ち切るとの意思」〔註11〕が込められたものと積極的に評価しているが、いずれも「黒フチ=縁どり」をコンボラ写真の一つの特徴と考えていたことは共通している。しかし牛腸のここでの縁どりは、同時代の様式を単に踏まえたものではなく、また、『日々』のときとも異なる意図を持っているように思われる。

まず、牛腸自身はトリミングの操作をこの写真集で禁じていたわけではない。No.9〔註12〕の友人夫婦の写真には、トリミング左辺と下辺のトリミング指示があり、その上で上辺の明るい部分のみ黒い縁をつけたいという希望が添えられている。つまり牛腸にとって縁どりが単純にノートリミングのみを示す記号ではないことは明らかだ。

製版指示上で縁どりの記載がないものは6カットになる。No.60の最終カットの霧の中へ駆けていく子どもたちの姿は、おそらくその茫洋たる空間を表す上で、縁どりが不要だったと考えることができるだろう。残念ながらこのカットの指示だけが失われており〔註13〕、ここにも巻頭の新生児の写真のような書き込みがあったとすれば惜しまれる。No.20は、No.60と同じタイミング、同じ場所である座間キャンプで撮られたもので、ノートリミングの指示があるがやはり霧にかすむ背景を黒縁で囲むことが不適切と思えたものだろうか。黒縁の指示のないNo.36、No.48は、実際の写真集では縁がつけられている。製版見本のプリントには黒枠があり、指示書にも赤線の囲みはあるため記載漏れの可能性も否定できない。残ったNo.19、No.26については実際にトリミングされている。なお、幼いころの牛腸が写った古い写真の複写(No.58)は、黒縁こそないが、元の写真の「印画紙の白い縁も印刷に入ります」とあり、明白に縁の存在を意識していたものと考えられる。〔註14〕

ではなぜ、縁を付けたのか。牛腸自身のポートレート(No.59、図1)とその製版指示を手掛かりにしてみたい。

教室らしき室内の窓辺。三浦和人氏へのインタビュー〔註15〕によれば、これは当時牛腸が非常勤講師を務めていた、日本電子工学院〔註16〕の一角であるという。窓のそばに立つ牛腸が少し前かがみの姿勢でこちらを見つめている。その顔の左半分には「つぶれがかってもよい」と指示されている。窓の外はハイキー気味に明るい。光を受けた顔と影の中に沈む顔の強いコントラストは、自らの二面性を表すかのようである。背後に、『扉をあけると』のデカルコマニーの一枚が額装されてかかっている。ここには「極端につぶれないように」とある。自画像の背景に、わざわざこの作品をかけたのは、牛腸にとって当時それだけこの作品が重要であったことを暗示しているように思われる。〔註17〕もともとその場所にないものを、他所から持ち込んで撮影するという自体、牛腸の写真においては極めて異例といわねばならない。次節では、牛腸がインクプロットと呼んだ、この作品について検討を加えてみよう。

1-2 『扉をあけると』と『SELF AND OTHERS』を結ぶもの 一扉・窓・対称性

『SELF AND OTHERS』に登場するこの作品(図2)は、のちにインクプロット画集『扉をあけると』(1980年)の表紙を飾ることになる一枚である。既に1975年1月、牛腸はこれらのデカルコマニー(牛腸自身の言葉ではインクプロット)による作品を、銀座の養精堂画廊で発表している。「闇の精」と題されたこの展覧会が、牛腸にとっての初個展であった。これをきっかけに臨床心理学者でロールシャッハ検査法の第一人者、片口安史と出会ったことが、1980年『扉をあけると』の上梓に繋がった。

個展の開催を牛腸は急いでいたように見受けられる。開催3カ月前の74年10月に姉に宛てた手紙では、春ごろを考えていたがどこも日程が埋まっていて、キャンセルが出て空いた画廊に決めたことを伝えている。〔註18〕72年に結核性淋菌性肺炎のために入院した彼にとって、自らに残された時間が確実に減りつつあることは常に意識にあったのだろう。

しかし、個展「闇の精」のダイレクトメールには、セルフポートレートに登場する作品とは異なるものが使われていた。図2の作品が『扉をあけると』を代表するイメージになっていったこと、そもそも、「闇の精」として発表されたシリーズが「扉をあけると」に改題されたことも、少々不自然に見える。またその変更は、「闇の精」個展の開催、つまり75年から、80年の『扉をあけると』上梓までの間、まさしくセルフポートレートの撮られた76年から77年に前後して起こったと考えられる。

註10 森山大道+中平卓馬対談「8月2日 山の上ホテル」、森山大道『写真よさよなら』写真評論社、1972年、p.302。

註11 柳本尚規「屹立した意思の表示—『牛腸茂雄写真展—もう一つの身振り』」、『美術手帖』1978年2月号、p.27。

註12 以下の番号表記は、『SELF AND OTHERS』の掲載順に準じる。新潟市美術館他編『牛腸茂雄 1946—1983』(牛腸茂雄展カタログ)、共同通信社、2004年、p.230を参照。製版指示の番号もこれに対応している。

註13 『SELF AND OTHERS』出版準備のため京都に向かう際、牛腸は持ち物リストをノートに残しているが、そこには「写真原稿(トレベ焼指定)(番号1~60)」とあり、この記述からもNo.60の指定が最初からなかったとは考えにくい。

註14 清水稔はフレームを「写真性」を示すシアトリカルな装置とし、その観点から『SELF AND OTHERS』におけるこれらの例外について考察を加えている。清水稔「プロヴォークとコンボラ(5) 一牛腸茂雄再見『Self and Others』」[ART iT] 2013年11月30日付。http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri7_j/BEmv9.Ldy3.t06sxUIY7.Vf/



図1 『SELF AND OTHERS』No.59

註15 2014年12月、筆者による。

註16 現・日本工学院専門学校・蒲田キャンパス。1976年7月に現在の名称に改称された。

註17 牛腸のセルフポートレートが収められているコンタクトシートには、29カットの自画像に続き、二人の人物写真が含まれている。いずれも、同じ日本電子工学院の教室と思われる室内で、壁をバックに椅子に着いた人物の後ろに、同じ『扉をあけると』からの作品がかかっている。今回の調査では人物については同定できなかった。



図2 『扉をあけると』1972-77年
新潟市美術館蔵

註18 大桃春子宛て書簡、1974年10月1日付、個人蔵。

註19 大桃春子宛て書簡、1975年8月24日付、個人蔵。

註20 佐治嘉隆「牛腸茂雄断片抄」、前掲『牛腸茂雄 1946-1983』p.279。

註21 牛腸も79年の年賀状に、同書から時間をめぐるモモの台詞を引用している。なお「モモ」原作は1973年刊、邦訳は76年9月に岩波書店から出版された。牛腸は比較的早い時期に読んでいたといえるのではないが。

註22 2014年12月、筆者によるインタビュー。

註23 安房直子『風と木の歌』（少年少女短編名作選）、美実之日本社、1972年。

註24 安房直子『安房直子コレクション7 めぐる季節の話』偕成社、2004年。年譜および詳細な著作リストが収められている。

75年の8月、牛腸は所属するアトリエ・ブロックのプロモーション用に、カラー映画の制作を手がけている。〔註19〕 桑沢デザイン研究所卒業直後にも、友人たちと映像制作を行っており、白黒で撮られた作品「まち」は、写真集『日々』に似た街頭での人々の何気ない振る舞いを捉えながら、後半はモンタージュにも似た技法で短いカットをたたみかけていく作品であった。対照的にこのときアトリエ・ブロックで共同制作された二本の映画「The Grass Visitor」、 「GAME OVER」は、それぞれ少女をヒロインとした、寓話のような内容になっている。

こうした映画制作との関連性はさだかではないが、牛腸はメルヘンをよく読んでいた。夏に帰省するときには、甥や姪たちに必ず絵本や童話を手土産にしていたという。映画作りも一緒に行った佐治嘉隆氏は、絵本選びに何日も書店を巡り歩く牛腸の姿を回想している。〔註20〕 牛腸の兄の長女である中野里美氏によれば、小学4年生のころには、牛腸自身も読んで面白かったからと『星の王子さま』を贈られた。ほかにも牛腸も読んでいたことを確認できるミヒャエル・エンデの『モモ』を贈られたことを語っている。〔註21〕 牛腸は子どもたちに贈る本を自ら読んだものの中から選んでいた。同時に、こうしたメルヘンの世界が、牛腸の撮る映画に、ひいては写真にも少なからず影響しあっていた可能性は十分考えられよう。

中野里美氏が特に印象的に語っている物語は安房直子の「きつねの窓」であるという。贈られた時期と短編集の体裁であった〔註22〕ということから、それは72年に出版された『風と木の歌』〔註23〕に収められたものであったと推定できる。65年に日本女子大学文学部を卒業し、70年まで同人誌等で作品発表を重ねてきた安房直子は初めての著書を71年に出版している。初期の作品をまとめた『風と木の歌』は73年に第22回小学館文学賞を受賞、77年に「きつねの窓」が6年生の国語の教科書に取り入れられたことから、多くの読者に親しまれるようになった。〔註24〕 中野氏はちょうどその翌年、教科書でこの「きつねの窓」に再会することになる。牛腸は少なくとも中野氏に贈る前、すなわち77年以前に安房直子を読んでいたことになる。「きつねの窓」のあらすじは以下のようなものだ。

猟師の「ぼく」は、山奥で迷い込んだ青いキキョウの花畑で白い子ぎつねを追う。きつねを見失ったかと思うと突然目の前に染物屋が現れ、子ぎつねが化けたものらしい子どもの店員が出迎える。きつねは指をキキョウの色に青く染めようと提案する。戸惑っていると、きつねは自分の指を染めてみせ、両手の親指と人差し指でひし型を作り、その青い窓をのぞくように言う。その窓からは立派な白い親ぎつねの姿が見えるのだった。子ぎつねは自分の正体がばれてしまうのもかまわずに、銃で撃たれて死んだ母親なのだと告白する。感動した猟師は喜んで指を染めてもらうことにする。早速覗いてみると、もう会うことのできない、思いを寄せていた少女がそこに現れた。猟師はお礼に鉄砲を置いて家路につく。道すがらもう一度覗いてみると、昔住んでいた家の庭先が見え、二人の楽しげな子どもの声が聞こえてくる。それは死んだ妹と、自分の声。この家も庭も、今はない。ところが家に帰り着いて真っ先に、彼は普段の習慣でその手を洗ってしまうのだった。指でいくら窓を作ってみても、もう何も見ることはできない。きつねの染物屋を探しても、どこにも見つけることはできなかった。一

指で作られた四角いフレーム、その中に閉じ込められた、思慕してやまない、だがもう会うことのできない、他者の影像。それは写真の持つ力にも置き換えることができる。『SELF AND OTHERS』に収められた人々は、もしかすると彼らより先にこの世を去るかもしれない（牛腸はそれを確信していただろう）牛腸自身にとっての、思い出の人々である。セルフポートレートに忍び込ませたデカルコマニーは、両手の親指・人差し指で作った、まさにあのきつねの窓にも見えてこないだろうか。この作品は『扉をあけると』の表紙と中扉に置かれ、その後著者牛腸と片口の名前があってから片口安史のエッセイが続いており、他の作品とは構成上明らかに別格の扱いになっている。さらにページを繰ると、本編のトップに現れるのは白ぎつねの顔にも似たイメージなのだ（図3）。写真を撮ったその瞬間に、時間は過去に変わり、記憶となる。黒い縁はそれが一枚の写真であるサインであり、フレーミングとはきつねの窓であることを象徴していたのではないだろうか。

「扉をあけると」への題名の変化も、デカルコマニーそのものを制作するときの、二つ折りの紙を開く動作に加えて、この「窓」のアナロジーが響いているかに思われる。牛腸はあとがきに、夜のじまに制作されたインクプロットの作業について「闇の王国が一番似合っている」と述べているが、「闇の精」たちの舞い集うその場所への扉としての役割を、この作品に与え

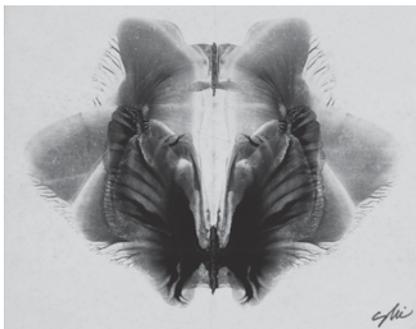


図3 《扉をあけると》1972-75年
新潟市美術館蔵

たのではないか。

牛腸茂雄の思考のあとを辿るとき、恩師や家族に送った手紙が重要な役割を果たしてきた。自分自身のこと、今後のこと、日々考えていること——今となってはその真意を確かめることはできないが、子どもたちにはそれが伝えられない分、無意識的にせよ、絵本や童話に託してメッセージを発していたのかもしれない。

もうひとつ、このデカルコマニーが暗示的であるのは、『SELF AND OTHERS』の構造との類似である。これまでしばしば指摘されてきたように、同書はちょうど中央で、牛腸の両親が登場する。しかし、この見開きを単位とする対は、夫婦や兄弟姉妹の関係にとどまることなく、他にもいくつも見出すことができる。

たとえばNo.4の、牛腸が入院時に東大の附属病院で出会ったインド人の親子と、No.5の同病棟の看護婦。No.8、9はともに桑沢以来の友人夫妻が並ぶ。No.12のアトリエ・ブロック時代の同僚だった亀貝紘一郎の膝を抱える座り方は、No.13の越後谷夫妻が縁側にしゃがみこむ姿に響き合う。No.16、17では再び桑沢時代の友人が隣り合い、No.18、19は大辻清司宅に集った一家と教え子たちと、牛腸自身の教え子である造形大学の学生たちが対をなす。一見視覚的にそれとわかりにくい見開きも、たとえばNo.34、35は、映画「GAME OVER」撮影中の一コマと、その制作に携わった友人佐治嘉隆が向かい合っている。そしてNo.58、59は、言うまでもなく、自分自身の撮った牛腸の現在と、他者に撮られた牛腸の過去とが重なりあうことになる。(註25)

註25 『SELF AND OTHERS』No.58の写真は1952年、茂雄6歳のときに叔父が撮影した写真を複製したものである。

『SELF AND OTHERS』は第一義的にはSELF=〈自身〉としての牛腸、〈撮影者〉としての牛腸と、OTHERS=〈他者〉としての、牛腸を取り巻く〈被写体〉の人々であるだろう。写真集を開く者はカメラを見つめる他者の視線に向かい合い、終盤、牛腸自身の登場によって、そのカメラの撮影者である牛腸自身に見つめ返されることで、被写体の人物が現実に向き合っていたのは牛腸その人であったことを追体験する。この写真集がもたらす経験については何度となく指摘されてきた。その一方で、個々の見開きにも、互いを映し合うような対が随所に伏線のように潜ませてあったのだ。

同書の中でも印象的な双子の姉妹のカット (No.3) も、その意味ではダイアン・アーバスの双子のイメージを思い起こさせる以上に、生まれたときからまるで鏡映しのように存在する者同士のペアを象徴させているように見える。同じ服を着て並んでポーズをとる、双子の男の子のカット (No.26) も登場させているのは牛腸の周到な計算によるものと考えてよいだろう。

二つに折った紙に左右対称に現れるデカルコマニーのように、どちらがどちらを写すともない、自己と他者との関係性がそこには投影されている。72年のノートに記された「ある個人の生活史のある断章」としての構想から始まった『SELF AND OTHERS』は、出版後の78年のノートに見るとおり「自己と他者の絡み合う普遍性へと収斂」していった。R・D・レインがいうように、われわれは「いろいろな仕方では他者に働きかけては他者に影響を及ぼす作用」であり「それぞれが、他者に対する他者」(註26) として相互作用しあう存在である。壁に置かれた『扉をあけると』の一葉は、『SELF AND OTHERS』の黒い縁の意味を暗示すると同時に、その対称性を持った構造を読み解く手掛かりであるように思われる。

註26 R.D.レイン『経験の政治学』笠原嘉・塚本嘉寿訳、みすず書房、1973年(新装版2003年)、p.25。

2-1 写真集『見慣れた街の中で』と『水の記憶』一拡散・連続

『扉をあけると』に続いて出された『見慣れた街の中で』(1981年)では、前節で見たような『SELF AND OTHERS』と『扉をあけると』からの連続性は見出しにくい。『扉をあけると』から一年も経たないうちに牛腸は次なる表現を試みようとしていた。

『扉をあけると』の出版はやや遅れていたようだ。姉への手紙の中で80年11月には出来上がる予定だった画集は、大辻清司へ宛てた手紙では牛腸は作業が遅れて12月になることを告白している。(註27) 牛腸自身は早々と同年11月1日、「インクプロットPart 2」として新たなシリーズに着手していた。それがのちに『水の記憶』と名付けられる円形のマーブリングの作品群である。

註27 大辻清司宛て書簡、1980年11月28日付。新しいシリーズのタイトルを『水の記憶』としたことにも触れている。

一方、『見慣れた街の中で』への直接の起点ともいえる横浜市の広報誌のためのカラー撮影は『SELF AND OTHERS』出版の翌年、78年3月から本格的に始まった。牛腸は作品集を完成させるや、すぐさま次の仕事に着手しているように見える。以降79年にかけて月に数回、多い時には10数回も足繁く横浜に通っている。

「水の記憶」は生前公開されることはなかったが、編集、装幀、版下制作からすべて自身で行った『見慣れた街の中で』の出版準備と、その制作時期は重なっている。ここでも、『SELF AND OTHERS』と『扉をあけると』のような関係を、『見慣れた街の中で』と「水の記憶」の間に見ることができるのではないだろうか。

『見慣れた街の中で』の発表は、『SELF AND OTHERS』によって日本写真協会賞新人賞に輝きその存在感を示した写真家牛腸茂雄を知る周囲の人々を戸惑わせることになった。親交のあった谷口も「ぼくにはよい仕事だとはとても思えなかった」〔註28〕と吐露しているように、当時必ずしも評価されたわけではなかった。たしかに、それまでの静謐なモノクロームとは打って変わり、当時いわゆる芸術写真としてはまだ用いられることの少なかったカラー写真であるという点〔註29〕、望遠レンズの使用やアングルの自由度など、それまでの「コンボラ」スタイルとは大きく印象を異にする。写真集のレイアウトにおいても、シンメトリカルで均衡の保たれた『SELF AND OTHERS』の構造とは対照的である。すなわち、見開きの対称性とそれに連動した求心的なレイアウトがなされていた『SELF AND OTHERS』に比べ、『見慣れた街の中で』は個々の写真そのものの構図にとどまらず、拡散的、遠心的ともいえるレイアウトが意識的に用いられている。

たとえば横浜開港記念みなと祭のパレード（No.22、No.23）〔註30〕（図4、5）は、横長の見開きをいっぱいを使うことによって、神奈川県立歴史博物館前の馬車道通りを実際に見た目以上のスケールで切り出している。これは同書掲載の全47カット中ほぼ中央に当たり、『SELF AND OTHERS』での中央に置かれた両親の対と好対照をなす。この見開きのほかにも、No.20とNo.21（図6、7）、No.32とNo.33（図8、9）など、写真集の外へと向かうか

註28 谷口雅、前掲（註9）、p.139。

註29 荒木経惟だけは「これは俺がやりたいと思っていたことなんだ」と評したという。牛腸の『幼年の〈時間（とき）〉』を出版したMoleの津田基談（杉山八重子「日々から生活へ牛腸茂雄と島尾伸三」日本大学大学院芸術学研究所映像芸術専攻 修士論文、1998年、未刊行、p.65）。

註30 『見慣れた街の中で』中の写真については掲載順に便宜上番号を振った。



図4 《見慣れた街の中で》1978-80年



図5 《見慣れた街の中で》1978-80年



図6 《見慣れた街の中で》1978-80年



図7 《見慣れた街の中で》1978-80年

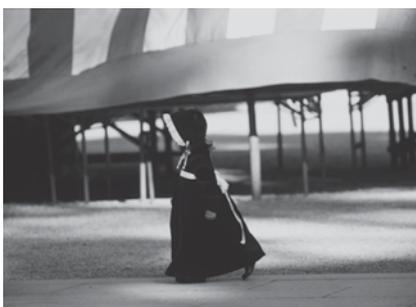


図8 《見慣れた街の中で》1978-80年



図9 《見慣れた街の中で》1978-80年



図10 《見慣れた街の中で》1978-80年



図11 《見慣れた街の中で》1978-80年



図12 《見慣れた街の中で》1978-80年



図13 《見慣れた街の中で》1978-80年

のような左右に分かれていく配置が積極的に採用されている。前者のペアの若い女性のシャツの鮮やかな黄色と青年たちのジャケットの赤の色彩の対比、そして鯨幕を背景に、黒衣に身を包んで一人歩む少女と、新たな命を宿した女性とがさりげなく併置されている。その一方、異なる場所で撮影されているにもかかわらず、No.18とNo.19 (図10、11) やNo.42とNo.43 (図12、13) の対のように、路上の白線、横断歩道の線などを用いて二つの画面が連続して見えるような構成を巧みに仕組んでいる。序文にある「拡散された日常」「漠とした拡がりの中空」という牛腸の言葉が、立ち現われてくるようだ。

一枚一枚の写真の躍動感を生かしながら、見開きの対を単位としてさらに広がりを獲得することに成功しているこのレイアウトは、表現効果としては対照的ながら『SELF AND OTHERS』の手法の延長上にある。別々の写真が関係しながら連なっていく構成は、「水の記憶」の流れにむしろ近いものともいえるだろう。水に浮かべたインクの濃淡で表現されるかたちは、『見慣れた街の中で』に見られる望遠レンズによるカットの、浅い被写界深度に像を結ぶ人物同様、現れては消える。同じ大きさの円形の紙の中に次々に変転するイメージは、モノトーンからカラーへと、そして再びモノトーンへと移ろってゆく。それは一つの細胞、あるいは天体の変化を継時的に記録していったものにも見える。渦巻く模様に誘われて視線が行きつ戻りつするようなこの動的な配列は、牛腸自身が定めた状態で残されていた。このタイトルは、水にインクを浮かべて紙にすくい取るマーブリング（墨流し）の技法に直接由来すると同時に、十九歳だった頃の牛腸が、二十歳を迎える友人の三浦和人氏に書き送ったという、ダ・ヴィンチの言葉〔註31〕をも思い起こさせるのである。

註31 前掲『デジャヴ』(註8) p.90。

君が手にふるる水は、過ぎし水の最後のにして、来るべき水の、最初のものである。現在という時も、また、かくのごとし。

—レオナルド手記、人生論より—

『見慣れた街の中で』にも、現在という時が動き流れ続けているのではないか。「往來のきわで写真を撮る」〔註32〕という表現に、奔流のふちに立つ牛腸の姿が浮かんでくる。

註32 牛腸茂雄『見慣れた街の中で』1981年 序文。

2-2 展示としての『見慣れた街のなかで』—もうひとつの現実

『見慣れた街の中で』は刊行の翌年、ミノルタフォトスペース新宿、同大阪で個展として開催されている。写真集の出版記念としての個展は開催できないというギャラリー側の規定もあ

雄は語っていたのかもしれないと、そのとき思った」。(註37)

ただしこれらの写真は単純な色と光に満ちているわけではない。写真集のレイアウトにも見たように、交わることのない、外へと拡散する視線、巨大な都市の中の無数の人々は互いに關心を持たずに行き交う。牛腸のカメラにもほんのたまさか目が合うのみである。

われわれ一人一人の足下からひたひたとはじまっている、この見慣れた街。逃れようにもまとわりついてくる日常という触手。見慣れた街角の雑踏、スキャンダラスな犯罪記事。あやしげな広告、甘くやわらかいファッション、軽い陽だまりの会話、数え上げれば限りない。そのような拡散された日常の表層の背後に、時として、人間存在の不可解な影のよごりをひきずる。その〈かげり〉は、言葉の襞にからまり、漠とした拡がりの中空に堆積し、謎解きの解答留保のまま、この日常という不透明な渦の中で増殖しつづける生き物のようでもある。(註38)

牛腸はこのシリーズのために、白ボール紙できちんと小箱を作り、その蓋にタイトルを記してフィルムを残していた。写真集にも個展にも採用されなかったカットは98枚に上る。写真研究者富山由紀子氏と確認したところでは、不採用になったカットは採用されたものよりも比較的明るいものが多い。フィルムの即物的な暗さがそのままの〈かげり〉とはいえないものの、アンダー気味でも強いコントラストを持った写真、一枚一枚の完成度というよりも、カラーでしか出すことのできなかつた、作り物ではない生々しさをこそ牛腸は優先していたように見える。

さほど広いとはいえない、四角い部屋のただなかで、見る者はぐるりと写真に取り囲まれる。生き物のように日常に潜む〈かげり〉は、一枚一枚のカットから見えてくるわけではなく、円環をなす巨大なパノラマのうちに、「漠とした拡がりの中空に堆積」してこの空間に渦巻いているように感じられる。普段特に目を向けることもない「見慣れた」景色の中に、カメラによってしかとらえられない「ある人には見えるものが、ある人には見えない」、牛腸の言うところの「もう一つの現実」(註39)は、この展示手法によって実現されたのではなかつたか。写真集の二次元的なエディトリアルデザインと展示ディスプレイとしての空間デザインとの鮮やかな使い分けに、桑沢デザイン研究所で磨かれた牛腸の確かな造形センス(註40)をうかがうこともできよう。

3 結びにかえて — 「写真集」と二つの「時間」

残された資料から、『SELF AND OTHERS』『見慣れた街の中で』の二つの写真集の構成を探ってきた。そこに見え隠れするのは、シャッターを切るのみにとどまらない、「写真集」というメディアにこだわり続けた牛腸の制作の跡である。人任せにすることのなかつた構成やレイアウトからまだ読みとるべきものが眠っているのではないだろうか。第一に、『SELF AND OTHERS』と『見慣れた街の中で』の間には、一見対照的でありながら、見開きをひとまとまりに考える、写真集の構成において共通する思考が存在した。また、第二に、写真と並行して制作されてきたインクプロットが、そこに作用していた可能性を指摘した。表現者としての牛腸にとって、両者は相関的なものであったに違いない。単に写真家の余技としてではなく、彼の表現行為の総体のうちに位置付けることが必要と思われる。また、個展というメディアに対しても牛腸は積極的であったことを見た。ほとんどの場合展覧会の記録については、インスタレーションでない限り会場レイアウトが伝えられることは稀である。雑誌の投稿発表以上にはかかない「一定期間の消えもの」ともいえるだろう。それでも彼をここまでこだわらせたものは何だったのか。初期の態度(註41)との違いについては機会をあらためて論じなければならないが、裏返せばそれは、写真集にしかできないこととの峻別でもある。展示との比較によって、牛腸が写真集で狙っていたことが浮き彫りとなる。

遠のいていく記憶の中の過去のイメージ(『SELF AND OTHERS』)であれ、都市生活の変転し続ける現在のイメージ(『見慣れた街の中で』)であれ、現実から剥ぎ取られた写真という断片、それは「きつねの窓」から覗き見たイメージのように、あるいは水に浮かんだ模様のように、繊細で壊れやすいことを牛腸は実感していたのだろう。扉の向こうの「もう一つの現実」と呼んだ、過ぎ去っていく時間と現実と手を差し伸べ、自らの命を刻みながら、彼は最後

註37 谷口雅、前掲(註9)、p.139。

註38 牛腸茂雄『見慣れた街の中で』1981年 序文。

註39 「写真とは現実と似絵な「もう一つの現実」である。いくら想念だ妄想だといってみたところで、写真は外界を写し撮ることで、つまり現実を仲立ちとして初めて成り立つわけである。このような現実との対応関係をいかくして蘇生する写真の生命が、時として我々に強いインパクトをもたらすこともある。

私はこの現実と似絵な「もう一つの現実としての写真」を、〈日常性〉というとりとめもなくあいまいな世界の深みへと引きずり込みたいと思うのだが……。牛腸茂雄『写真というもう一つの現実』『日本カメラ』1980年2月号、p.127。

註40 中学校、高校時代でもたびたびポスターなどのコンクールで受賞経験のあった牛腸だったが、桑沢デザイン研究所で知り合った同期生の佐治嘉隆氏も「グラフィックができる人がいるという噂を学内で耳にしてい」たと語る通り、周囲もそのオに一目置いていたと考えられる。のちに同氏は「グラフィックやデザインが得意だった牛腸さん」を誘ってデザイン事務所ギャラクシーを設立した。三浦和人×佐治嘉隆「素顔の牛腸茂雄」、『GOCHO Shigeo's GALAXY / N.4』ギャラクシーの会、2013年1月20日。

註41 浅倉祐一朗「牛腸茂雄の『自己と他者』をめぐって」、前掲『牛腸茂雄 1946-1983』p.254。浅倉は『日々』の共著者・関口正夫へのインタビューを行い、当時の牛腸の写真集に対する考え方について触れている。

までそれを真実に繋ぎとめようとしていたのかもしれない。二つの写真集は、「過去」と「現在」の時間を追求したものだった。牛腸自身が死の間際まで取り組んでいた写真集とは『幼年の〈時間（とき）〉』と題されていた。ここでどのような展開が構想されていたのかは、あらためて論じる必要があるだろう。牛腸の緻密な表現の営みを読むにあたっては、彼の関心の広がりや表現の多様性を踏まえ、個々の写真表現に限定することなく、残された作品に通底するものへアプローチすることが有効に思われる。

本稿をまとめるにあたり、三浦和人氏、中野里美氏、牛腸廣一氏、富山由紀子氏、そのほか関係機関に調査のご協力をいただいた。記して感謝申し上げます。

(あらい・なおみ 新潟市美術館 学芸員)

新潟市美術館・新潟市新津美術館研究紀要 第3号(平成26年度)

Bulletin of Niigata City Art Museum & Niitsu Art Museum No.3

発行日/2015年3月25日

編集・発行/新潟市美術館

〒951-8556 新潟市中央区西大畑町5191-9

TEL:025-223-1622

FAX:025-228-3051

印刷/株式会社ウイザップ

ISSN 2187-6770