

# 無名の風景を題材とした写真作品の分析

吉村晶子<sup>1</sup>

<sup>1</sup>正会員 博士(工学) 独立行政法人 防災科学技術研究所 地震防災フロンティア研究センター  
(〒658-0073 兵庫県神戸市中央区脇浜海岸通1-5-2, E-mail:yosimura@edm.bosai.go.jp)

「無名の風景」の価値がはたして把握可能であるかが問われている。本稿では、何の変哲もない日常風景を被写体とした写真作品である写真家・須田一政による東京都写真美術館総合開館記念「写真都市 TOKYO」展出展作品「犬の鼻1987-1988」を対象とし、その制作過程および展示空間に関する調査を行った。その結果、テーマ設定や撮影自体は作者本人によるものの、写真選定に関しては学芸員に一任されていたことがわかった。考察するに、これは制度的空間である美術館における展示作品として、過去の様々な作品と比して構図や手法に新規性がある作品を選定するための方法論であったと評価できる。更に構図分析を行い、既往構図から意味をずらし、身体性と実存感覚を獲得するための須田の手法を明らかにした。

**キーワード:** 有名の風景, 無名の風景, 写真作品, 須田一政, 美術館, 制度的空間, 鑑賞, 観照

## 1. 背景と目的

「有名の風景」と「無名の風景」ということが言われる。前者はその様式が広く普及しているものであり、価値あるものとしての社会的認知があり、大事に守っていくべき風景とされる。一方、後者は普段は意識することのない身近な風景であり、価値があるのかどうかも不明であり、失ってからではじめてその存在の貴重さに気づく事態が生じ得るような風景である<sup>1)</sup>。

無名の風景のうち、失われざるべき風景がどのくらいあるのか、またそれが失われた場合にはそれは社会全体の価値の大きな損失となるのか、それとも単に個人的な感傷なのか、また、そのいずれであるにしても、その価値を予め測定し評価する方法が可能なのかといったことは未だ明らかでない。しかし、無名の風景を正当に評価しとらえる必要があることが気づかれ始めている。

筆者は既稿<sup>2)</sup>において、原風景という風景現象に関し、故郷からの転居などを契機に、それまで慣れ親しんだ、身体化された場所を離れることによって身体のある方が意識され、さらにそのことにより故郷が場所として意識化されるという機構が存在することを指摘してきた。

本稿では、ふだん特別に意識されることのないような種類の風景を題材としながらも、作品として高い評価を受けている写真家・須田一政の一連の写真作品が、いかにして成立可能であったのかを探る。

これは、実風景としての無名の風景の評価の可能性を直接扱うものではない。しかし、風景の議論のための言

葉がまだまだ足りない<sup>3)</sup>なか、上述の問題について考えるために有効な道具立てとなる言葉と考え方を提供してゆけたらと考える。

## 2. 題材

本研究の題材として、東京都写真美術館総合開館記念「写真都市 TOKYO」展（以下、本展覧会）に出展された写真家・須田一政による写真作品「犬の鼻 1987-1988」（以下、本作品）をとりあげる。

本作品は 18 葉の写真から構成され、そのいずれもが当時千葉に転居したばかりの須田一政が自宅周辺を歩き撮影したものである。そのうちの 1 葉を写真-1 に示す。



写真-1 「犬の鼻 1987-1988」より写真 169 「天台」  
(写真の番号は本展覧会における通し番号、以下でも同様)

このように、写真の中に特別な被写体はみあたらず、また構図上の工夫が特にみられるわけでもない。例えば、地域の景観資源その他の歴史的文化的美的な価値を認め得るような際立った対象は特に画面中に含まれておらず、その意味で、本作品の写真はいずれも、何の変哲もない郊外住宅地の日常風景をただ写しただけかのように見えるものである。

しかし、本作品は東京都写真美術館総合開館記念展という大きな展覧会の出典作品として選ばれた作品であり、さらに実際、本展覧会に出展の他の写真家の作品と比べても高い評価を受けたものである<sup>4)</sup>。また、須田一政自身も、その後1997年に土門拳賞を受賞したことなどにみられるように、定評ある力量を持つ写真家である。

これらのことから、本作品は、その写された風景自体の価値はともかくとしても、少なくとも、写真作品としての価値は高いものと認められ、よって無名の風景を写しながらも人をして見させしめる力を持つ作品であると判断され、本研究の題材として選定した。

### 3. 方法

本稿の構成を示す。まず本作品の制作過程、作品展示、構図と内容に関する下記(1)～(3)の調査を行い、4章にその結果を示した。

#### (1) 作品の製作過程に関する調査

本展覧会において実際に作品とともに会場に提示された作品タイトルや解説文などの掲示物、入場チケットとともに配られたワークシート、および本展覧会開催と同時に出版された本展覧会カタログ<sup>5)</sup>などから文字テキストを抽出・検討し、須田一政自身が述べるところの作品テーマや実際の撮影活動について把握し、そこから須田の作品制作方法論をとらえる。また、本展覧会の企画・運営を担当した東京都写真美術館の学芸員にインタビュー調査を行い、本作品の制作過程における須田本人以外の役割や寄与について確認する。

#### (2) 作品の展示に関する調査

本作品が美術館という制度的空間に展示されたものであることに着目し、それが鑑賞者に与える影響について考察するため、まず東京都写真美術館ならびに本展覧会の概要や主旨について、写真鑑賞に関する当時の社会的背景とともに確認する。また、本展覧会では作品鑑賞をうながすワークシートがチケットとともに配られている。そこで、写真芸術を含む現代芸術の鑑賞、およびそれへのワークシートの役割に関する既往言説を確認し、さらに本ワークシートの具体的内容について確認する。

#### (3) 作品の構図と内容に関する調査

写真撮影に関する教科書的な構図構成法について文献より確認し、それと本作品の各写真の構図を比較する。また、写真がどこから撮影されたかという視点場、および、写真に写っている光線の方角について、それぞれ18葉中の内訳を分類・集計し、その傾向を把握する。

以上(1)～(3)の調査結果に基づき、5章ではいかにして本作品の作品鑑賞が成立し得たかについて考察する。結論から述べると、それは対象に対する「かまえ」（世界に対する身構え・心構え）<sup>6)</sup>の変化が誘発されたことによると考えられ、さらにそれは本作品に写された実風景の観照<sup>7)</sup>が可能となったことをも意味する。その過程と要件について考察する。

## 4. 結果

### (1) 作品の制作過程に関する調査結果

調査の結果、本作品の制作過程は「テーマ設定および撮影活動」「写真選定」「展示」の流れでとらえられることがわかった。

#### a) テーマ設定および撮影活動

須田一政は「日常」をテーマとした作品群で知られる写真作家である<sup>8)</sup>（下線は筆者による、以下同様）。

何を撮るかとか聞かれて、私はいつも「日常です」と、答えにならない答え方をする。… (略) …

そんな私が被写体にこだわっているとしたら、それは養老猛司氏が個性について書いたところの「一般性のない変異」そのものかもしれない。

「一般性のない変異」は、当人以上の、鑑賞者の視線の網にかかれば、どうでもいい、つまりは「何の変哲もないごく普通のもの」である。それは、おおよそ同一の生活形態をとる地域なら、どこにでもころがっている存在そのものだ。… (略) …

その場所に出会うきっかけを運んでくれるのが、私にとっては写真行為である。

1940年に東京・神田に生まれた須田は、1987年までの約45年間、そこに住み続けてきた。その時期の作品について、須田は次のように述べている。

日常そのものが旅だ——という言い方がある… (略) …

随分前のことだが、カメラ雑誌に「角の煙草屋までの旅」という連載をした。生まれ育ち、その頃はまだ現住所だった東京・神田を中心に、生活のテリトリーである場所を撮ったものだ。知りすぎた場所を旅人の目でたどる、意識の持ちようで始まるという旅は、あくまで能動的で、恣意的なものだ。いくら旅の気分を味わえたと言

っても、行っては帰り、帰っては行くという、同じ場所に短い期間で舞い戻る旅である。散歩の延長であるには違いない。

そんな旅に、カメラは最適な同行者である。写真を撮るという行為は、一見捕えようとしているようで、対象物を自分から切り離す作業も同時に行っているのだから。そして、私の興味が旅先の「日常」であろうと、私の「日常」であろうと、カメラは絶対なる客観性を持って私の存在しない日常を現出してくれたのだ。

須田は1987年1月に、それまで約45年間住み慣れてきた神田を離れ、千葉に移り住むこととなった。その理由は、いわゆる地上げにあったためとのことであるから、須田本人が自ら希望した転居ではなかったのだろう。

このような経緯による転居を経験した以降も、須田は日常をテーマとする撮影活動を継続している。しかし以前と比べ、撮影行為の意味に違いが出てきたとして、須田は次のように述べている。

「犬の鼻」も、移り住んだ千葉の新居から、段々コンパスの幅を広げるように撮り続けた作品である。しかし、この場合の旅は、少々違っていた。

生まれて四十五年間、旅の起点と終点は必ず東京だった。その東京が、既に振り返るべき場所になってしまったのである。確固とした家＝日常という基盤が揺るぐと、散歩の意味も変わってくる。私は、慣れない土地の「日常」と撮りながら、はじめて、その日常を私の中へと取り込む作業をしていたのである。

なお、本作品のタイトル「犬の鼻」については、須田は本展覧会以前から、別の機会でも個展<sup>9)</sup>や写真集<sup>10)</sup>のタイトルに使っている。このように好んで用いているタイトルの意味について、須田本人は以下のように述べている<sup>11)</sup>。

タイトルの「犬の鼻」はトウキョウフォトキカクの玉田顕一郎氏によるものだが、新しいテリトリーをチェックして歩いた私の行動は、いかにも犬の匂いづけにつづるものがある。

以上よりまとめると、須田にとっての撮影行為は当初（神田在住期）、自らと一体化するほどに身体化された風景を自らと切り離す行為であったが、本作品の制作時期（千葉在住期）になるとそれは、見ず知らずの場所を、発見的に認識し、自分にとっての「場所」として獲得していく行為であった。これに、犬が自分のテリトリーを獲得していく過程をなぞらえたタイトルを冠し、作品テーマとしたのが本作品であるといえ、従って撮影活動においては自宅を起点とする周辺地域を撮影対象地とし、犬が散歩しながら匂いを嗅いでまわるように、近所を徘徊しながら撮影するという方法がとられている。

## b) 写真選定

本展覧会を担当した東京都写真美術館の学芸員・関次和子氏に対し、1999年7月13日にインタビュー調査を行った。その結果、須田が写した膨大な数の写真のなかから実際に本展覧会で使用する写真を選ぶ写真選定作業は、実は須田本人でなく、関次和子氏が行っていたことがわかった（以下、同調査における関次氏談話）。

須田先生が数千枚におよぶカットを私に渡し、写真の取捨選択を依頼されました。そこで私が写真を選び、さらに須田先生と相談のうえで18枚の写真を選定したので

す。つまり須田本人は写真選定には基本的に一切関わらず、ただ「写真選定は学芸員に任せる」という方法によって、本作品を構成する18葉の写真が決定されたということである。実は、このような方法の採用、すなわち、須田が写真選定を人に任せることが常であることは、本展覧会翌年に須田が出版した写真集「人間の記憶」<sup>12)</sup>においても本人が述べている。よってこの方法は須田が確信的に採用している方法であるととらえられよう。

また筆者は、関次和子氏が、実際いかにして写真を選びとったのかについても質問してみた。作家本人でないのにどうやって選ぶことができたのだろうかという素朴な疑問もあり、またこのような作業を一任されることは、作品の根幹に関わる、非常に責任重大で困難な仕事に思われたからである。するとその答えは次の通りであった。

写真を次々に見ていくと、光って見える写真に出会うんです。写真が、「私を使って」と語りかけてくるんです。本当にそういう写真が実際「ある」ので、それを集めてきて出した（展示した）のが今回の展示作品です。

## c) 展示

以上のようにして、主に学芸員・関次和子氏により選定された18葉の写真は、本展覧会において、全て45cm×55cmの作品サイズでRPプリント（マットなし裁ち落し）を3mmアクリルボードに密着した体裁で展示されることとなった。

展示においては本作品は、他の作家の作品と同様に、作品タイトルや写真家・作品の紹介文などのプレートとともに会場に掲示された。また売店では、同時刊行された本展覧会カタログが販売された。さらに、本展覧会では作品の鑑賞を助けるためのワークシートが作成され、本展覧会入場者全員にチケットとともに配られた。

展示方法の工夫も作品のうちと考えた場合、ワークシートの役割は重要である。本展覧会の場合にはさらに、次節でみるように、本展覧会入場者の客層が多様であったことから、本ワークシートがその意図やねらいの通りに働いたならば、非常に効果的役割をはたしたのではないかと思われる。よって本ワークシートの内容、役割と意

図についてはさらに次節(2)のc)で詳しくみていく。

## (2) 作品の展示に関する調査結果

### a) 東京都写真美術館およびその総合開館時の状況

本展覧会は、1995年1月21日～3月31日の間、東京都写真美術館の総合開館記念展として開催された。

東京都写真美術館は、日本における写真文化のセンターとしての役割を果たすとともに、国際的な交流の拠点となることをめざして設立された写真の総合的専門美術館である<sup>13)</sup>。同館は1990年6月より仮の施設で一次開館を行っていたが、この総合開館により、展示室のほかにもアトリエ、図書室、保存科学研究室等を備え、写真作品約1万5千点、映像作品・資料約4千点、写真・映像に関する図書約3万冊（数字は1996年当時<sup>14)</sup>）を所蔵し、またワークショップなどの参加型機能も持つ施設としての全容を現わした。

本展覧会は、このような写真の総合的専門美術館である同館の総合開館を記念する展覧会であり、その61日間の期間中に55,151人が本展覧会を訪れ、多様な客層を集めた。これには、同館が、本展覧会開催の3カ月前の1994年10月8日に開業したばかりで当時の都内新観光スポットとなっていた恵比寿ガーデンプレイスのなかに位置しているという立地上の利点も大いに働いたと思われるが、その背景には写真業界人や写真愛好家以外の一般人でも写真展を訪れ、写真を鑑賞する土壌が当時すでにできつつあったことが、多数の多様な客層を呼んだといえよう<sup>15)</sup>。

「以前はカメラを掲げた人や業界関係者ばかり。今は演劇や現代美術と似た客層で特に若い女性が増えた」

（東京国立近代美術館の増田玲氏）…（略）…「一人で来る若者が一番多く、次は老年夫婦、それに中年女性グループが続く」（東京都写真美術館中村浩美氏）…（略）…

日本の写真芸術は五〇年代から七〇年代にかけて盛り上がりを見せたが、一般には広がらなかった。…（略）

…日本では写真は長い間「撮る行為」に過ぎなかった。だが七〇年代後半から相次いで開かれたロバート・キャパやアンセル・アダムスといった巨匠の作品展がファンを増やし「見る対象」として認められた。…（略）…

以上より、東京都写真美術館は写真作品の鑑賞への気運が高まりつつある時代背景のなかで総合開館し、それを記念して開催された本展覧会は、写真専門の展覧会としてはかなり広く一般に開かれた客層が実際に多く訪れた展覧会であったと考えられる。

### b) 本展覧会の概要

本展覧会は、1980年代以降慌ただしい変容をとげてきた東京を独自の視点でとらえた日本人現代作家12人による合計234点の写真作品により構成され、須田一政のほ

か、奈良原一高、森山大道、田村彰英など気鋭の現代作家が出展している。

本展覧会で掲げられた開催の主旨<sup>16)</sup>は以下の通りである。

この展覧会では、80年代以降から現在まで、写真家たちがどのような方法とアプローチで、変貌と拡大を続ける都市・東京をとらえたかを探るとともに、東京の未来像を浮かび上がらせ、「写された東京」を主題に写真表現の可能性を考察するものです。

出展作家12人のうち、須田一政は、すでに日本写真協会新人賞（1976年）・年度賞（1983年）、東川賞国内作家賞（1985年）を受けるなど一定の評価のある写真家であったが、本展覧会においてさらに高く評価され<sup>17)</sup>、それはそれ以降の、本展覧会での境地をさらに発展させた作品群による第16回土門拳賞の受賞（1997年）、岩波書店「日本の写真家」シリーズへの収録（1998年）などの発展につながっている。

### c) 美術館における作品と展示に関する既往言説の確認

無名の風景を題材としながらも、須田の作品がなぜこれほどまでの評価を受けることとなったのか、すなわち本作品がいかんにして鑑賞されたのかが問題である。本稿ではそれが美術館という制度的空間で展示された芸術作品であることに着目して以降の議論を進めるため、ここでその議論に必要な概念を既往言説から確認していき、さらに作品鑑賞を助けるために展覧会で配られたワークシートの位置づけについて確認する。

まず、美術館は、近代市民社会のなかで趣味と教養の形成機関として制度的に確立されたものであり、そこで催される展覧会もまた、ひとつの制度であるとされる<sup>18),19)</sup>。

展覧会とは、（一）催事的な企画であり、（二）鑑賞者を想定した展示という形式をとり、（三）鑑賞者は特定の内輪の者でなく開かれた不特定多数とし、（四）展示されるものは美術作品であること、の性質を持つものとされる<sup>20)</sup>。

写真作品に限らず広く芸術作品に関してみると、現代芸術の誕生以来、いわゆる「美しい」作品のみが〈美〉ではないこと、〈美〉とは歴史的に構成されたひとつの制度であることが明白になった<sup>21)</sup>。そのため、現代の芸術家たちは、常に自らの作品の位置づけに意識的とならざるを得ず、そのため、作品は、それまでの制度との関わりのもとに新たな制度として存在し、それがなぜ芸術であるのかをそれ自己言及的に呈示するものとなった<sup>22)</sup>。

現代の芸術家たちは、つねに自分がアートの歴史のどこに位置を占めるのかについて意識的であらざるをえない。…（略）…あたらしい作品は、これまでのアートの定義と理論をみずからのうちに体现し、これによってみずからがなぜアートでありうるかを呈示するものとなっ

た。… (略) …なんらかのかたちで自己反省的で自己言及的な、したがってコンセプチュアルな「メタ・アート」としての性格を帯びざるをえない。

このようなメタ・アートとしての自己言及的性格は写真芸術に関しても同様にみられ、いわゆる「美しい」作品を期待するばかりの鑑賞態度ではもはや、作品を鑑賞することが不能な状況となっている。そのため、多くの美術館ではワークシートやセルフガイド、ギャラリートークなどの芸術作品の鑑賞を助けるための種々の工夫がなされる場所である<sup>23), 24)</sup>。

#### d) 本展覧会ワークシートの内容

本展覧会においても入場時にワークシートが配られている。一般に美術館で配られるワークシートは対象年齢が限定されていることが多く、しばしば、小学生向けなど子供向けのものがみられるのに対し、本展で配られたワークシートは「中学生以上」を想定して書かれている。そこには大人の鑑賞者に広く写真鑑賞の楽しみを普及させ、成熟した本格的な文化に育てたいという東京都写真美術館の意気込みをみることもできよう。

今回のワークシートの内容は、具体的に以下の通りであった。

##### □ワークシートの使い方

このシート集は展覧会場で作品を鑑賞する時の手がかりとして作成しました。

写真を見る時、そこに写っているものが何であるかが分かると、直ぐに次の写真に目がいってしまう事が往々にしてあります。撮影された被写体が誰にでも分かる具体的なものである場合は特にそうです。… (略) …

このワークシートは、時間をかけて一枚の写真を見るための最初の手がかりです。もちろんこれはほんの一例に過ぎず、この他にも色々な方法で写真とコミュニケーションしてください。… (略) …

この写真には何が写されているでしょうか。… (略)

…この写真を見てどのような印象を受けましたか。…

(略) …を考えながら、もう一度これらの写真を見てみましょう… (略) …

#### e) 鑑賞のあり方に関する既往言説の確認

それでは、ワークシート等の作者の意図するところでは、鑑賞行為とはいかなるべきものとしてとらえられ、目指されているであろうか。

上でみたように、本展覧会ワークシートでは、2つの写真の見方があることを言及したうえで、そのうちの後者へと導こうとしている。すなわち、そこに写っているものが何であるかを知れば終わりとなる見方と、時間をかけてじっくり味わう見方の2つである。これは、ウンベルト・エーコが言うところの第一レベルの読者（文字通りに読む読者）と第二レベルの読者（参照の関係を楽

しむ読者）にそれぞれ該当すると考えられる<sup>25)</sup>。よって、本ワークシートが目指すのは、鑑賞者に第二レベルの読者のレベルになってもらい、参照の関係を楽しみ、作品の自己言及的な意味での価値を楽しみ、差延的に作品を楽しむような鑑賞をしてもらうことであるととらえられる。

このことについて、さらに既往の言説からみていくと、そのような鑑賞、つまり、真の意味で目指されるべき鑑賞行為とは、

様相の注視により、意識の新しい次元を開くことであるとされる<sup>26)</sup>。つまり、「真の作品鑑賞」<sup>27)</sup>とは、いわゆる“正しい”作品の見方にしたがうことや、鑑賞者にとって既知の理解枠組みを適用して作品を解釈することではなく<sup>28)</sup>、ましてや解説文に書いてある通りの見方で見るのでもなく<sup>29)</sup>、あくまでも自ら主体的創造的に作品を味わい、作品と交流する体験であるとされ、それすなわち「出会い」であるとされる<sup>30)</sup>。

真の鑑賞のためには、まず自分自身の内面と外面との——いや、まず自分自身と人間性との深いつながりの意味を自覚してゆかなければならない。それが一般に「出会い」(Begegnung)と呼ばれる行為になってくる。それは自己の人間や存在が根底から揺り動かされ、改造されるようなできごとなのである。鑑賞のコミュニケーションとは、本質的に出会いで、中世の人間はエクスタシスによって神と出会ったが、現代では自分自身の責任において自分と自然と世界とに出会い、それらの存在の本質を自覚しつつ見つけ出すことにある。

このような鑑賞に導くことが、種々のワークシートやセルフガイド、ギャラリートーク等の目的である<sup>31)</sup>。

鑑賞指導の目的は、その手段が言葉であれ、知識としてさまざまな情報を提供することではなく、あくまでも作品を体験する、作品との出会いをひとつの深い経験として体得してもらうことである。

そして、真の鑑賞ができ、自らの存在が更新された状態となることが期待されている<sup>32)</sup>。

今まで見逃してきた世界の様相を… (略) …知覚し、… (略) …それまで気づくことのなかった感覚と思考の地平を自己の中に見つけることができる

よって逆に、作品の側から考えると、秀逸な芸術作品は、鑑賞者が主体的創造的に作品と向き合い、上記の意味での真の鑑賞をしたときに、それに応えてくれる内容を持つものと考えられる。よって、須田の写真作品にも、鑑賞者の心に応え、身に訴えかける内容が含まれると考えられ、そのような、なにがしかの真実を含むからこそ評価が高いものと考えられる。では、その作品内容は、具体的にいかなるものであったのか。次節(3)ではまず本作品に写された内容と構図を確認していく。

### (3) 作品の構図と内容に関する調査結果

#### a) 写真構図の原則と本作品の比較

本作品を構成する各写真の構図をみていく。作業を進めるに先立ち、ここでの留意事項を述べると、場所の体験者なり作品の鑑賞者なりは、前述のエーコが想定するところの読者のように、いくつかのレベルに分かれるということである。エーコの第一レベルの読者は文字通りの意味を読む者であり、例えば家は家、道路は道路だと分かるのみの読み方をする。しかし、そういった「文字通りの」意味が示す範囲は、階層構造になったデノテーションとコノテーションの体系をなす。すなわち、日常生活世界での認識、写真業界での常識、芸術界での認知はそれぞれ異なり、例えば、日常的視覚としては自動化されるようなあたりまえのものでも、切り取ってみれば写真的視覚としておもしろい場合があったり、でも芸術的視覚としては使い古された手法を異なる題材に適用しただけの陳腐なものとなる場合があったりする。

これら3つの体系がそれぞれにあることを前提とし、どの立ち位置での議論であるのかを明確にしないと、本作品を分析することは難しい。

以上をふまえ、ここで構図をみていく際に最初に比較対象として参照するのは、写真に関するごく基礎的、教科書的な構図構成法や撮影手法である。それは例えば次のようなものである<sup>33)</sup>。

主題を活かす「引き算」：写真は引き算だともいわれます。主題と関係ないものは、できるだけ取り除き(引き算)、画面を整理し単純化することによって、表現意図がはっきりした緊張感のあるフレーミングになります。また写真撮影法に関するマニュアル本や講座本には、その具体的な手法も解説されており、例えば上記のような「引き算」のフレーミングを実践するためには以下のようにすればよいことが親切に説かれている<sup>34)</sup>。

不要なものを画面からはずせばよい。その方法は、

- ・カメラポジションを移動して、電柱などのないところから写す。
- ・カメラの移動ができない場合、望遠レンズを使って、不要なものを画面外にはずす。
- ・カメラの近く、つまり前景に花、木、草などを持ってきて、邪魔な電柱などを隠す、という方法が考えられる。

以上のような写真撮影の基本原則は、美しい風景写真、教科書的な意味での良い写真を撮影するために必要とされているものであり、そのため、芸術としての写真の条件とはまた異なるものではある。しかし、本展覧会を訪れた多様な客層の入場者の中には、少なくとも鑑賞前の時点では、このような「美しい」作品を期待する向きが含まれていてもおかしくなく、そのようなかまえて鑑賞

にのぞむ人も実際にいたと思われる。

ともあれ、結果をみてみると、本作品の18葉の須田の写真には、これら原則を踏み外したのことが多いことがわかった。

すなわち、本作品の18葉中14葉の写真には、電柱や街灯およびその付属物、フェンス、道路標識、工事現場など、原則上は構図に入れてはならないとされる要素が写されている。例えば、写真-2の電柱などである。この写真ではさらに、右下のほうに、カメラを構えた人物だとはっきりわかる影が写っており、このように撮影者自身の影が入ってしまうことは、前述の「写真は引き算」の原則からして不要物であるのはもちろんのこと、通常はそれ以前に、ごくごく初歩的なミスとみなされる類のものであろう。



写真-2 本作品 写真166「穴川」

以下、同様に、他の写真撮影の基本原則をいくつかみていき、本作品の写真の構図内容と比較していく。

2分割構成(悪い例)：画面を縦や横に均等に2分割してしまうと、見る人の視線が両方に分散され、それだけ主題は存在感が軽くなり、印象が弱くなってしまいます。

この原則<sup>35)</sup>は、比較的広く知られる部類であろうが、本作品では、写真-3に示す例などが見事な“悪い例”となっており、画面が上下に2等分されている。



写真-3 本作品 写真161「千葉港・ポートタワー」

さらにこの写真では中央やや左の上部に、ガラス窓に他の窓からの光線が反射して映り込んでいる。これも前述の引き算の原則で言う不要物に該当し、やはり通常初歩的ミスが疑われかねないものである。

またこの他、風景写真家が教える写真撮影法の一つに、*朝夕の斜光線は対象を最も美しく見せる*

という光線と色彩の活用に関する原則もあり<sup>36</sup>、この写真はまさにその時間帯に撮影が行われている。しかし、上述の通りの2分割構図の採用と窓の反射の写り込みは、その美的効果をむしろ阻害するものとなっている。

なお、「写真は引き算」の原則で言う不要物の排除には、例外の原則もある。それは、構図上の必然性がある場合に限り有効な例外原則である。例えば、

*枠取り効果で主題を強調する*

であるとか、

*遠近のコントラスト効果を用いることにより、構図に物語性をもたせる。たとえば、近景に自然（たとえば日比谷公園）、遠景に人間（丸の内オフィス街）というように、自然と人間という物語性をもたせる*

などの場合である。試みに、この眼で、当初不要物と思われたものが写り込んでいる写真をいくつか試みる。

例えば、写真-4 では、左端に移っているフェンスが「引き算」の原則で言う不要物に相当する。しかし、「枠取り効果」や「遠近のコントラスト効果」の原則で考えると、このフェンスは主題を引き立てるための枠あるいは添景となるべき部分であり、中央に移っている家や畑が主題となるべき部分であるということになる。

しかし、その主題となるべき部分には、いわゆる絵になるものではなく、例えば家のベランダに干された布団は垂れ方がだらしなく、また工事中の家の小屋組は、まだ組み上がっていない欠けた部分が目立つために、構造美を感じずような対象などにみえない。



写真-4 本作品 写真 173 「勝田台」

このように、構図として読み取らせることを拒絶するかのような、いわば無意味構図の採用は、本作品の他の

写真にも多く、例えば写真-5 では、主題部分を特定するのが難しく、影の入り込みも大きいものとなっている。



写真-5 本作品 写真 170 「都賀」

以上みてきたことからまとめると、これらの須田の写真の特徴は、いわゆる良い写真の原則に従う構図からは逸脱していることにあるといえる。具体的には、不要な物や影を始めとする美的記号的な原則上の不要物の多用や無意味構図の採用、またそれによる構図発生拒絶や美的視線の阻害等が、構図からの逸脱の方法であった。

#### b) 各写真の撮影地点の傾向

次に、本作品を構成する各写真が、どこから撮影されたかについて、各写真の内容から判断して分類した。

その結果、本作品の18葉の写真のうち16葉は道路から撮影されたものと判断された。またこれら16葉の写真には全て、「稲毛東」「勝田台」「蘇我」などの地名が写真タイトルとしてつけられていることを確認した。また残る2葉は、写真160「千葉動物公園」および写真161「千葉港・ポートタワー」であった（数字は本展覧会での通し番号。なお、本展覧会での本作品の番号は160から177である）。これら2葉は道路上から撮影されたものではないが、誰もが訪れることのできる公共空間であるという点では他の16葉と同じである。

以上、本作品の写真は全て公共空間から撮影されたこと、また各写真のタイトルとして、撮影した場所の名前すなわち須田が徘徊と撮影行為を通じ自らのテリトリーとして獲得した場所の名前をつけていることを確認した。

#### c) 各写真での光線の方向の傾向

写真-2 や写真-5 にみられたように、本作品の写真には背後から覆い被さる影が目立つ例が多い。その数は、影が明らかに背後方向から来ているものが5葉、これにやや斜め横方向から影が来ている写真3葉も含めて数えると、18葉中の8葉がこれに該当する。また、逆に影でなく、対象に向かって光が放たれている例は、フラッシュを焚くことによるものが2葉あり、これに写真-3のガラス面への反射の写り込みも同方向への光線が認められ

るとして加えるならば、合計3葉が該当する。この他、残り7葉のうち、ほぼ真上から太陽光が当たっている例が5葉、曇天で明確な光線方向がない例が2葉であった。

以上、本作品では、画面手前から向こう側へと向かう影(8葉)や光(3葉)の投影が多用される傾向があったことを確認した。

## 5. 考察

### (1) 日常的視覚において自動化される風景

本作品に含まれる写真はいずれも、誰もが訪れることができる公共空間を視点場として撮影されたものであった。またその被写体は主に、特別な歴史的文化的な景観資源等が含まれないという意味で、何の変哲もない風景をなす郊外住宅地の風景であった。つまりそれは非常にあたりまえで日常的な風景であり、そしてふだんの日常の中では自動化され、意識的に見ることをしないような風景である。

それでは、このような、それ自体では作品として成立するとは言えないであろう風景を被写体としてただ写しただけの写真が、なぜ、先にみたように高く評価されるほどの作品として鑑賞でき、観照<sup>37</sup>可能であるのか。これが問題である。

### (2) 美術館という制度的空間の役割

それを解く鍵として、まず本作品が美術展覧会で展示されたもの、すなわち芸術作品であることが挙げられる。

先に4章(2)のc)でみてきたように、展覧会では「(二) 鑑賞者を想定した展示」が行われ、また「(四) 展示されるものは美術作品である」ことがルールである。よって、「なまの人間が実風景を体験する」のとは全く異なる、「『鑑賞者』が『作品』を体験する」という関係が、美術館という制度的空間の内部で取り結ばれることとなる。

つまり、美術館に足を踏み入れた時点で、入場者は、生活者から鑑賞者に変身(変心)しているのである。ここでは、それまでの日常の中で世界を理解したり把握したり味わったりするために世界に対して採ってきた「かまえ」(世界に対する身構え・心構え)とは異なる、それを作品として鑑賞しようという「かまえ」が、制度によって強制される。

須田作品の眼目は、まずひとつには、見慣れてしまい、見過ごすことが習慣となってしまった風景を、意識することの無くなった風景を、すでに身体化されてしまっただけではや対象として認識不能となった風景を、鑑賞者に発見させ、知覚させ、鑑賞させることであった。

その通りに、鑑賞者が、それまで「見逃してきた世界の様相」に注意を向けるような「かまえ」を生じることとなるのは、本作品が美術館に展示された芸術作品であるからである。そのことによって、普通ならば特に注意して見ないような世界の様相に対し、いわば強制的に目を向けさせられるようになるわけである。ただの写真として見せられただけでは芸術作品として認識せず、特に鑑賞しようというかまえが生じないような写真、あるいは、普段の生活の中で、網膜には映っていても特に注意して見ようとはしないような眺め、要するに、通常では自動化を免れないような“あたりまえのもの”が、美術館に展示され芸術作品として与えられることにより、「見るという姿勢」<sup>38</sup>すなわち鑑賞のかまえがつけられ、注視され鑑賞され得るものとなる。

### (3) 芸術的視覚において自動化されない作品

しかしここで、日常の「かまえ」において自動化され無意識化してしまう種類の知覚があるのと同様、美術館という制度的空間の内部においても、自動化され鑑賞されるに至らない種類の知覚があることを指摘しておきたい。それは、既往の構図であったり、過去の作品と同様の主張を内包する趣向であったり、いわゆる美しい作品であったりする。

よって、須田は、日常において自動化している知覚を、美術館という制度的空間において写真作品として展示することによって自動化されざるものとすると同時に、美術館の中において、よくある陳腐な一作品として自動化されてしまうことをも阻止しなければならない立場にあったととらえられる。

そしてそのために採用した手法が、まさに美術館の中の住民であるところの学芸員への写真選定の依頼であったのではないだろうか。プロの学芸員であれば、過去の作品の趣向や構図について、専門的な教育も受けてきているし、実際に作家以上に、これまで発表されてきた世界中の作品について、網羅的に目にしてきたであろうことが期待される。よって、そのような専門家の眼で吟味すれば、過去の作品や手法の焼き直しであったり、作品としての自己言及的な新規性を有さないような写真は不採用となり、残るべくして残った写真のみが選ばれることが期待される。とくに関次氏のような、使うべき写真が光って見えるほどの目利きの学芸員氏の眼によるなら、写真選定が確実・的確に遂行されることがなおさら期待できたであろう。

そのような、プロとプロとの間の、お互いの技量に対する信頼関係に裏打ちされた手法が、今回採用されていたとみてよいのではないだろうか。



#### (4) 様式的視覚を拒絶する作品

前節の如くして選定された、芸術的視覚において自動化されざる写真群が共通して備える特徴は、まずひとつには構図からの逸脱がみられることであった。

4章でみてきたように、本作品の各写真では、いわゆる美しい写真の原則に従うような様式的構図や美的記号的要素が徹底して払拭されていたが、これこそが、過去の作品と同じ見方をされ芸術的視覚において自動化されることのないようにするための須田の具体的方法であったと考えられる。すなわち、本作品にみられる構図からの逸脱とは様式的視覚の拒絶を意味するととらえられ、構図の無意味化、様式の無意味化こそが、ごく表面的な鑑賞に終わることの阻止を可能にしていたと考えられる。

ワークシートにも書かれていたように、それが何であるかがわかってしまうと、人はもうそれを見なくなる。それが理解ができるもの・既知のものであると、あえて見続ける理由がなくなるからである。言い換えると、その置かれた空間の持つ体系のなかで、意味が成立してしまうと、一瞬にして消費されてしまうのである。

そのため、あえて意味が成立しないように、無意味化をはかる必要が出てくるわけである。そのため、制度や様式、文化のコードに従うことから逸脱しなくてはならなくなるのである。

以上より、須田の作品の、芸術的視覚において自動化されざる作品としての成立は、様式的視覚を拒絶することにより担保されていると言え、つまり、一瞬の表面的鑑賞で終わらないよう表面的鑑賞自体を不能にし、それにより真の鑑賞への通路を開いているととらえられる。

#### (5) 本作品の鑑賞と観照

須田作品のテーマのひとつは、神田在任期の、身体化された風景を身から切り離すというテーマであった。しかしこればかりではなく、それとは逆方向の、見慣れぬ風景を身体へ取り込むという千葉在任期のテーマが、転居後の須田によって新たな境地として見い出されている。

筆者には、このテーマが可能であるならば、無名の風景を、無名の風景として正当に評価できるという証拠になるのではあるまいかという期待がある。しかしここではあくまで、本作品そのものに即し、あくまで本作品においてこれがいかんして可能であったのか、いまいちど作品に向き合いなおし、考えてみたい。それが、ワークシートの作者も意図したであろうところの、真の鑑賞への道であろうと信ずるからである。

本稿でとりあげてきた写真でみていくと、例えば、写真-1は、構図の原則からみての悪例にそっくりあてはまらないにしても、美的とされるような比率の分割がみられない、いわば無意味構図で撮影されているものである。

そしてこのような構図の逸脱がみられることにより、美術館の中のあたりまえの作品として看過されてしまうことを防いでいる。

しかしそこまではよいとしても、それだけではこの作品が本来的な意味での鑑賞にあたるだけのものを持つかどうかはまだ不明である。この作品は、どのような鑑賞が可能であろうか。

前節でみてきたように、この作品の大半を占める写真は道路上から撮影されたものであった。この写真も同様に路上から撮影されたものである。その撮影位置は、写真の中に後ろ姿がみえる女性と同じ道の数メートル後ろを歩いているような位置である。このような画角と内容となっていることにより、写真を眺めているうちに、それを1枚の絵と対峙するようにして構図を見るのではなく、実際にその位置で歩いているかのような感覚で、写真の世界の中に没入するような感じに自然になるようになっている。さらに、後ろ姿の女性は、写真の中でやや左に向かって通っている道を歩いているようにしている（ことがよくわかるように写されている）。このことによって、写真を眺めているうちに自然に、自分がこの女性になったような気持ちで、いわば、この写真中の人物の「身を借りて」写真の世界の中へと入りこめるようになっている。

このように、身を引いた目線で構図と対峙するのではなく、写真の世界の中に入りこむ感覚を感じ取ることができるということは、この写真の場所を、身体的に体験する感覚が生じるということであり、ここで、そのことによって、単なる写真鑑賞を超えた風景の観照が可能となったことを認めることができよう。

次に、写真-2について試みる。この写真でも、前述の通り、撮影者自身の影の写り込みをはじめとする“初歩的ミス”があり、美術館内で自動化され真の鑑賞が行われぬうちに作品の前を通過されることを防いでいる。ここでもういちど、この写真をじっくり見てみると、先ほどの写真-1と同様、この写真にも眺めているうちに自然に写真の世界に入り込む感覚が生じる仕掛けが施されていることがわかる。すなわち、撮影している姿の須田自身の影の写り込みがあることにより、その場所での須田の立ち位置の把握が容易となり、あたかもその場所で実際に自分が立っているような感覚を生じさせる助けとなっている。写真中の、今度はこちらを向いて写っている女性も、道で人とすれ違うときの感覚を思い起こしやすくさせており、写真に入りこんでその場にいる感覚になることの助けとなっている。またもし、須田が45年間住み慣れた場所を離れて新たな土地で自分の領域を模索している途中であるという状況を承知しての鑑賞であるならば、この写真の世界の中に入り込んで観照す

る感覚になったとき、この場所に、そのような模索中の人物が確かに立ち、写真を撮り、その撮影行為を通じて自らの存在を確かめているという、ある写真家の実存をありありと感じることもできそうである。

さらに今度は写真-5をみる。これも、無意味構図により構図原則を逸脱し、鑑賞者の足を止めるようにしていることは、これまでみてきた例と同様である。この写真で特徴的なのは、背後から覆い被さる大きな影である。光線の方向としては、須田の影が写っていた写真-2と大差ないが、写真-2のほうは須田の存在を感じさせることによって（いわば須田の身を借りて）写真の世界に入りこませるという手法が認められたのに対し、この写真では背後から大きく建物の影が覆ってきている（のが写っている）ことによって、むしろ鑑賞者が自分自身、その場に居るような身体感覚を生じやすくさせている。

以上より、本作品の鑑賞体験においては、作品の鑑賞ばかりでなく、作品に写された風景の観照がなされたことみなせるといえる。またそれは、「他ならぬくわたし」が、他ならぬくここ>に居て、撮っている」という手掛かりを必ずフレームに入れておく、という手法によって担保されていた。具体的には、撮影者や写真の登場人物の「身を借りて」写真の世界に入りこませる手法や、影や光線による「空間感覚を受けて」写真の世界に入りこませる手法である。これにより、写真の場所中の生活者の身体感覚の体験が可能となっており、時間をかけてその場所を味わう観照が可能となっている。

作品と鑑賞者の関係でみると、ここには、作品を外から制度的様式的視線でみるような対峙と受容の関係から、作品空間の中へと入り込み場所と一体化するという関係への相転移がみられ、前2節でみてきた自動化の拒絶に関する方法に加え、本節でみてきた観照を可能とする手がかりに関する手法の採用により、本作品の鑑賞および観照が可能となったととらえられる。

## (6) 真の鑑賞・観照と存在の更新

以上の通り、本作品では種々の手法によって表面的鑑賞が阻止され、一瞬にして消費されることが防がれていた。そして、鑑賞から観照への通路を開く手がかりが与えられ、真の鑑賞・観照が可能となっていた。

こうして時間をかけて作品を観賞し場所を観照することは、非常に差延的な体験であるといえ、作品に向かうかまへと作品の見え方がいかに変わるかを本稿ではみてきた。そこには意味のずらしがみられ、例えば、当初、単なる不要物に見えていたフェンスも、のちには須田の立ち位置や視点場をつかむ重要な手掛かりとなる。これは異なる意味世界への移行であり、その際には対象の意味がずらされているばかりでなく、それに伴って自らの

存在の意味もがずらされることになる。これはすなわち、自らの存在の更新であり、同化を無限に繰り返すことによるポストモダン的な美の体験である<sup>39</sup>。

## (7) 無名の風景の体験の意味

最後に、以上にみてきたような、作品の鑑賞を通じた場所の観照という体験の意味を考えたい。もし、上記のような鑑賞と観照ができたとき、それを芸術作品の「真の鑑賞」が成立したと認めるといえるのであれば、それは一体、評価できることなのかどうか？秀逸な美的要素が一切含まれない、決して整った都市景観でも美しい都市景観とも言えない、ただの無造作な郊外住宅地を、ただありのままにその場所として体験したという感覚があるだけではないのか？それにいかほどの価値を認められ得るだろうか？

これに対して、筆者は、やはりこれは評価されるべきことであると考え。なぜならば、そこには、確かな存在の実感があるから。それは、自らの存在の確認でもあり、その場所を生きた他者の存在への深い共感でもある。そして、このような、実存を支えるものこそが、風景と呼ばれるものではないだろうか。そのような、実存を支える風景があること、「身の置きどころ」があることこそが、風景の風景たる最も根源的なありようではないだろうか。そして、与えられた場所の中で生きる人間存在にとって、最も勇気を与えてくれるのではないだろうか。

## 6. 結論

- ・無名の風景は、構図的知覚を逃れるものである（構図によってとらえられるとは思わないほうがよい）。
- ・有名の風景も、陳腐化することがある。同じ対象でも、読者と文脈により意味が全く変わる。そういうものであるという認識がまず大事である（風景は静的なものでなく、本来的・本質的にダイナミクスだ。意味の網の目や階層構造とたわむれる浮遊だ）。
- ・構図的知覚を逃れるような、無意識的に体験される風景は、無意識のもの＝体験され無かったものというふうにと考えると意味も価値もないが、身体化という作用の効能を考えると、構図が決まった有名の風景よりもむしろ影響度が高い場合がある（無意識化＝身体化であるという両面性をよく認識し、正當に評価するほうがよい）。
- ・例えば、無名の風景が物理的に消滅するときに身を切られる思いがするのは、それが身体化された風景であるからである。風景が我が身の一部となっているからである（しかし上記の両面性ゆえ、消滅するまで気づき難い。人は、身体の外風景しか認識できず、身体に含まれるよ

うになった風景は認識不能である。あるいは認識できるようになった瞬間に、それは身を離れるといってもいい)。  
 ・ありありとしたの実存の気配は、風景生成をうながす(曖昧なようでいて、構図よりもむしろこちらのほうがとらえる手がかりとして明確である可能性がある)。  
 ・それは、ある人物が、「誰か」が、確かにその場に居た、その場所で生きていた、といった実存の気配である。  
 ・自分が、この場所で生きているという実存でもある。その意味で、風景の最も本来的な定義は、人の「身の置きどころ」であるにとらえられる。そして風景は、自らの存在を更新させてくれるものである(人と風景の関係がどういう関係の取り結び方であるか反省が必要、「『人間』対『対象』」という関係でとらえるのはあくまで近代以降の特殊な一時代の見方)。

### 参考文献

- 1) 笠原知子：地域景観を語る共通言語，第37回土木計画学研究発表会講演集，Vol.137，論文No.283，2008
- 2) 吉村晶子：原風景の生成に関する研究，ランドスケープ研究，Vol.67，No.5，pp.731-736，2004
- 3) 笠原知子：前掲1)
- 4) 高井有一：<写真都市 TOKYO>展を見て，南日本新聞1995年3月21日夕刊(ほか地方紙9紙等に配信)
- 5) 東京都写真美術館：写真都市 TOKYO，1995
- 6) 吉村晶子：原風景の生成に関する研究，ランドスケープ研究，Vol.67，No.5，pp.731-736，2004
- 7) 本稿における「鑑賞」「観照」の用語の使い分けについては、後出27)の谷田部論文に従っている。すなわち、作品の鑑賞の場合は「鑑賞」、自然や風景を対象とする場合には「観照」とする。これにより、作品の画像の「鑑賞」であるのか、それともそこに写された実風景の「観照」であるのかを区別可能としている。
- 8) 一連の引用は前掲書5)による。
- 9) 須田一政：犬の鼻(個展)，ミノルタフォトスペース
- 10) 須田一政：犬の鼻：気紛れ・写真・散歩，IPC，1991
- 11) 須田一政：前掲書10)あとがきより引用
- 12) 須田一政：人間の記憶，クレオ，1996
- 13) 東京都写真美術館：東京都写真美術館概要，1996。
- 14) 岡塚章子：東京都写真美術館における写真資料の保存と展示の現状，MOUSEION(立教大学博物館研究)，通号42，pp.1-6，1996
- 15) 毎日新聞：いま写真展がホット，1995年2月7日夕刊記事
- 16) 前掲5)の本展覧会カタログ参照。同様の内容は会場に展示された解説板やワークシート等にも掲載された。
- 17) 高井有一：前掲4)
- 18) 佐々木健一：美学辞典，東京大学出版会，1995
- 19) 原田平作ほか編：芸術学の射程，勁草書房，1995
- 20) 古田亮：日本の美術展覧会：その起源と発達，MUSEUM(東京国立博物館研究誌)，通号545，pp.29-56，1996
- 21) 小林康夫ほか：現代アート入門，平凡社，1998
- 22) 西村清和：現代アートの哲学，産業図書，1995
- 23) 岸田恵理：芸術鑑賞における言葉の役割：美術館におけるギャラリートークの場合：ハロルド・オズボーン「鑑賞の技法」にもとづく，美術教育学，No.16，1995
- 24) 高桑康雄ほか：美術博物館における来館者の鑑賞行動につ
- いて，視聴覚教育研究No.23，1993
- 25) Umberto Eco: Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics, Daedalus, No.114, pp.161-184, 1985
- 26) 前掲23)の岸田論文を参照。なお、ここで引用した「意識の新しい次元を開くこと」はハロルド・オズボーンの言葉であり、岸田はハロルド・オズボーンの鑑賞理論をもとに、鑑賞行為についての考察を展開している。
- 27) 谷田部康幸：美術の鑑賞とその望ましいありかた，国土館大学文学部人文学会紀要，No.25，1992
- 28) 井村彰：いわゆる鑑賞について，大分大学教育学部紀要，Vol.13，No.2，1991
- 29) 前掲27)の谷田部論文および前掲23)の岸田論文を参照。
- 30) 前掲27)の谷田部論文を参照。「出会い」は美術鑑賞用語である。以下の引用も同論文から引用している。
- 31) 岸田恵理：前掲23)より引用。
- 32) 岸田恵理：行為としての鑑賞：子供のための鑑賞カードを作成して，美術教育学，No.19，1998より引用
- 33) 中野正皓：これだけは知っておきたい[風景写真]入門，KKベストセラーズ，1996
- 34) 朝日新聞社(編)：朝日カメラ講座2：風景写真編，1994
- 35) 中野正皓：前掲33)
- 36) 竹内敏信：竹内敏信集，ブティック社，1994
- 37) 前掲7)参照。
- 38) 岸田恵理：前掲23)
- 39) Umberto Eco：前掲25)