2020年第6回都市環境デザインセミナー

テーマ　＜街を撮る写真＞の可能性

日時　2020年12月10日（木）18：30～20：30
場所　ZOOM会議（定員50名）

＜趣旨＞
　コロナ禍でしばらくの間、簡単には海外に行けないのではないかと思うにつけ、いたたまれなくなる。これまで何と多くの写真を撮ってきたことだろうか。デジカメ時代になり、さらにスマホが一般化するにつれて、写真を撮ることは日常化してきた。建築や都市空間を相手にする職種についている者は、とりわけ街を撮ることが多い。＜街を撮る写真＞について改めて考えたい。

世話人　岡絵理子

＊解題と問題提起（鳴海邦碩）
＜都市環境デザインと街を撮る写真～付箋としての写真～＞
　これまでに巡り歩いた街々で、二度と見ることがないだろう写真を、万という数、撮ったのではないかと思う。自分にとってそれは都市という書物の各所に貼った付箋であった。これまで試みられてきた画像による都市観察の方法論をたどり、「街を撮る写真」の新たな可能性について考える糸口を整理する。

＊論点１（溝口佑爾　関西大学 准教授）
＜「写真」の現代的様相～被災写真・SNS・物語～＞
　ソーシャルメディアが全盛を迎えることで、写真が果たす役割が、あるいは「写真」それ自体が大きく変容している。その一方で東日本大震災をきっかけとして興った被災写真救済の取り組みにおいて垣間見えたのは、個人の記憶と街の記憶をつなぐ媒体としての写真であった。本報告では、「忘れられたメディアとしての写真」が持つ可能性について論じたい。

＊論点２（別所隆弘　写真家/文学研究者）
＜多層化する写真～真実と現実の間のレイヤー～＞
　デジタル化以後の写真には「終端」がない。撮影されたRawデータは、幾重にも撮影者の意図を反映して、無数のバージョンを生み出しうる。そのような写真の認識においては、虚偽と現実という位相はすでに無効化していると思う。写真は、場の意味すら変容させてしまうメディアに取り込まれるが、写真が表現する「真実」と「事実」の合間について論じたい。

鳴海邦碩（なるみ・くにひろ）
大阪大学名誉教授、関西大学客員教授。日本都市計画学会元会長。大阪をはじめ関西の各地のまちづくりを支援。インドネシアをはじめアジア諸国の都市環境調査を行なってきた。サントリー学芸賞、不動産協会賞等を受賞。著書に、『都市の自由空間』『都市の魅力アップ』『失われた風景を求めて』他多数。

溝口佑爾（みぞぐち・ゆうじ）
関西大学社会学部准教授、思い出サルベージ代表。1983年生まれ。北海道出身。京都大学総合人間学部を経て人間・環境学研究科を経て2016年より現職。専門は社会情報学。博士（人間・環境学）。東日本大震災の被害を受けた宮城県山元町にて、津波に流され持ち主不明となった写真約80万枚を洗浄・デジタル化し持ち主に返す活動を続けている。

別所隆弘（べっしょ・たかひろ）
プロフォトグラファー / アメリカ文学研究者。株式会社 Another Place 代表取締役。1976 年生まれ。National Geographic 社主催の世界最大級のフォトコンテストである Nature Photographer of the Year 2017 “Aerials” 2 位など、国内外の写真賞多数受賞。写真と文学という 2 つの領域を横断しつつ、「その間」の表現を探究している。滋賀、京都を中心とした”Around The Lake”というテーマでの撮影がライフワーク。著書『最高の一枚を写し出す写真術 』（インプレス）ほか。

解題と問題提起：＜街を撮る写真＞の可能性

鳴海　邦碩

１．はじめに－人の光景をよく撮った

ただ今から第６回都市環境デザインセミナーを開催します。きょうのテーマは「街を撮る写真の可能性」ということで、まず私のほうから問題提起、きょうの狙いについて説明します。

自分のことを振り返ってみると、もう随分、写真を撮ってきました。日本はじめ海外、いろんな所を常にカメラを手にして旅行しますから、とてもたくさんの写真を撮ってきました。私が初めてヨーロッパ旅行したのが 1968 年のことで、このときは大学院修士課程の１年生でした。97 日間、ヨーロッパ中を巡ったわけです。ともかく写真を撮りました。撮った写真は人が主体であったということを今でも覚えています。

カメラは２台で、一つはその頃売り出されたハーフサイズのカメラで白黒の写真を主とし、それから 36 ミリの一眼レフカメラでこれはカラースライドを主に撮りました。フィルムはかさばるし、本数も多いし、今から思うと、その頃の旅行というのは、常にフィルムを抱え込んだ旅だったということを思い出します。

ともかく人を撮った。例えば、道路とか公園とか、そういう所で遊んでいる子どもを撮ったり、大人だと、街路市とか朝市のにぎわいとかの写真を撮った。そういう人と空間が一緒にある、そういう空間を撮りました。建築的な要素としてはランドマーク的なものが多く、とりわけ教会の尖塔とか、本当にたくさん、目に付くと必ず撮った。あるいは、アーケードとかポルティコとか、そういう歩廊にも関心がありたくさん撮りました。

図１がそのときの撮った写真の例です。『アサヒグラフ』にコラージュとして紹介したものです。図２は行く先々で出会った子供たちの写真です。子どもたちの写真を振り返ってみると、公園で遊んでいるのはミュンヘンの写真だけで、あとは全部、路地とか、空き地とかそういう所で遊んでいる子どもたちの写真でした。

図３が巡り歩いたコースです。ハバロフスクからはじまって、ニューデリーで終えるという、そういうコースで、本当にたくさんの街を巡り歩きました。その後、北アメリカとか、あるいは南アメリカ。南アメリカは特にボリビアとかブラジルに調査で行きました。もちろんアジア、東南アジアもたくさん行きました。図３の中央の図の赤い丸印は 1980 年代に行った都市で、青いのは 2000

図１　市の人びと『アサヒグラフ』1969 年 6 月 20 号（撮影：筆者）

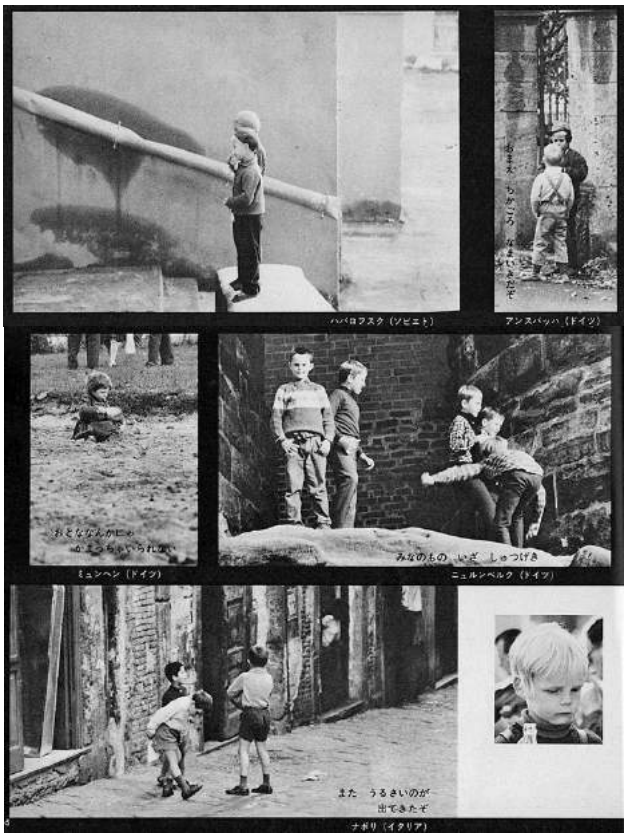


図２　都市の子供たち　『アサヒグラフ』1969 年 5 月 23 号　（撮影：筆者）

図３　巡り歩いたコース　左：ヨーロッパ（1968.9.21～12.27）　中：アジア　　右：南北アメリカ

年以降、社会主義の国が経済開放の後どうなったかっということに関心を持ち行った都市です。

２．教育・研究を通じての海外旅行と写真

留学生を指導するにあたって、その学生の出身地に必ず行こうということを自分のモットーとするようになりました。

はじめて指導したのがインドネシアの学生で、彼は日本の進んだ状況を勉強することが研究だと思っていました。それは勉強で、日本の学会では研究と見なされません。そこで彼の出身の地域に行って、何を研究すべきかを一緒に考えたのです。彼の場合、そこからバリ島の集落がテーマになりました。

このような指導方針をとるようになって、アジア中の街に行くようになったのですが、コロナ禍の今はそれが難しくなっていると思います。今は、留学生の指導について、どうしたらよいのか、悩んでおられる先生方もいるのではないでしょうか。

海外の都市に行って撮った写真の特徴を振り返ってみると、自分なりの特徴があります。

１は、絵として詩情を感じて撮った写真。観光写真とちょっと違いますが、無名の街角のポエム。

２は、「ああ、いいな」と思った状況の写真。必ずそこには人がいます。

３は、何かその街の特徴なり個性ではないかと思ったシーン。そういう写真が数多く撮れれば、ストーリーを付与できるのですが、そこまで至らない。

４、「エッ、こんなのあり！」とつい撮った写真もありますが、こういうのは断片的なので、大体、忘れてしまっていますね。

５、それから、これは困った状況の写真。「これは困った環境デザイン」という特集を以前、JUDIでやったことがありますが、あまりこういうのは、僕自身は撮ってないですね。

こうした写真群をタイプ分けしてみると、第１は仕事に使うもの、研究テーマに発展したり、雑誌や本に原稿を書いたり、講義に使う、そういう仕事上の写真があります。

第２は、いわゆる観光写真のたぐい。第３は、人物写真、自分であったり、出会った人だったり、ついメモリーとして撮ってしまう。それから第４が、フィールドのメモのようなもの。地域や街という書物に貼られた付箋のような写真。商売柄、この類の写真が意外とたくさんあります。

３．コロナ禍で改めて写真を考えた

コロナ禍に陥ってもう１年近くなります。テレビとかで情報を見ると、これまで巡り歩いた世界のいろんな街がコロナの影響下にあり、しばらくの間、簡単には海外には行けないという、そんな状況です。それを見るにつけ、ある種、いたたまれない気持ちになります。

これまで巡り歩いた街々で万という数の写真を撮ってきたわけですが、それには一体どういう意味があったのだろうかということを、このコロナ禍で家に閉じこもっていることが多いのですが、そういうことを考えるようになりました。

一方で、SNS のオンライン空間が現実味を帯びているという、そういう状況がある。自分が撮った無数の写真と、それからオンライン上の空間、そういうものがどういうふうになっていくのかということに関心があります。

なぜ観光地で写真を撮るのかについて、これまでいろんな議論がされてきています。最近、ローラ・マロニーの「撮影欲」という小論を見つけました。

https://wired.jp/2019/02/06/why-all-travel-photos-are-the-same/

ここから少し紹介してみます。

・写真は世界を知る窓ともなるが、世界を閉じ込めてしまう可能性もある。（ピーター・D・オズボーン、2018）

・写真は無名の風景を世に知らしめ、旅行に行って本物を見たくなるような気持ちにさせるもの。（ディーン・マッカネル、1976）

・見覚えのある景色を見つけると、そこに行ったことを証明するために写真を撮る。（ジョン・アーリ、1990）

・何かをカメラに収めると、それを所有したかのような感覚が得られる。写真を収集するということは、世界を収集することである。（スーザン・ソンタグ、1977）

この８月に JUDI のセミナーで建築や都市を巡るメディアについて議論しました。そのときにも無数の写真の存在に気付きました。例えば、Google で、中国市街地、画像と検索すると、あっという間に無数の写真が出てくる（図４）。これは同じように Unbuilt America という画像を引くと、これもすごい数の画像が瞬時に出てくる（図５）。このあふれ返っている写真をわれわれは一体どう扱うのだろうか、そういう疑問が湧いてきました。

先ほど申し上げましたように、私が今までいろんな世界の都市を巡って撮った写真は、都市の記録、付箋のようなもの、あるいは何かのヒントになるような、そういう写真がとても多いわけです。

街を記録して、それをさまざまな研究、あるいは考察に使う例は、古くからたくさんあります。そういう例を少し紹介したいと思います。

４.「街を撮った写真」を用いた環境の考察

江戸の頃から、各地を旅した記録には絵図がよく使われていました。蝦夷を歩いた松浦武四郎や、みちのくを歩いた菅江真澄などが有名です。後の今和次郎さんの考現学は、それを発展させたものではないでしょうか。今さんは、フィールドノートでまさに手で描いた画像もありますが、写真も使いました。後継するグループなり人たちが

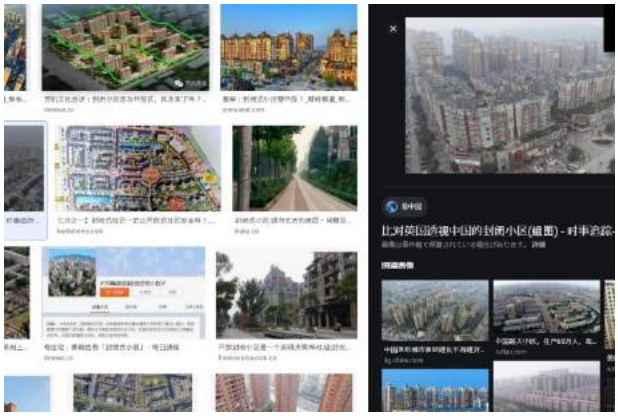


図４　溢れる画像　中国市街地　グルグル

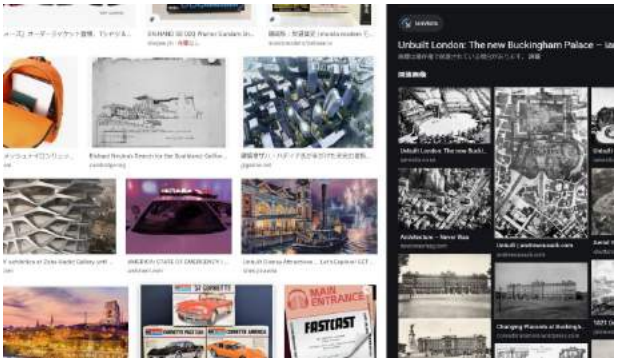


図５　溢れる画像　Unbuilt America　グルグル

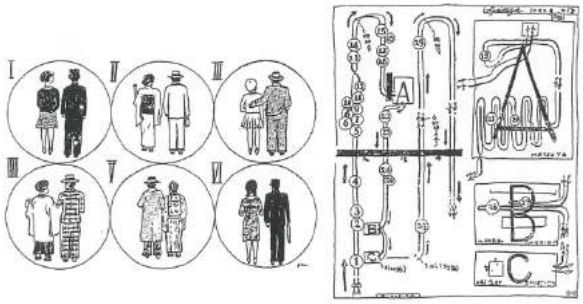


図６　今和次郎／吉田謙吉『モデルノロヂオ』春陽堂、1930

たくさんいて、路上観察学会などもそのグループの一つです。

また、映像や画像によって環境づくりのシナリオを考えるという方法も生まれました。アレグザンダーの『パタン・ランゲージ』がよく知られており、都市環境デザインの分野で大きい影響を与えたと思います。（以降、パタン、パターンを併用）

最近、乾久美子さんが『小さな風景からの学び』という試みをやっていますが、同じような方向ではないでしょうか。あるいは、建築や都市環境デザインの分野で映像化した問題提起という方

法も見られます。貝島桃代さんの『メイド・イン・トーキョー』もそういったものの一つだと思います。

考現学的方法について、梅棹忠夫さんは、次のように述べています。

「考現学者は街頭において風俗を「採集」するのである。採集の用具として、捕虫網や胴乱のかわりに、考現学者はノートと鉛筆をもち、ストップ・ウォッチやカウンター、巻尺、望遠鏡をもつのである。（中略）そこにしめされているのは、徹底した野外科学者――フィールド・サイエンティスト――の姿勢である。その意味では、考現学というのは、現代社会をフィールドにした、社会博物学であるといってもよいだろうか」（「考現学とはなにか」『現代思想』07」。

図６は『モデルノロヂオ』に掲載された画像の一つですが、こういう観察されて画像化された無数のデータをさまざまな捉え方をして、都市を考えていく、そういう素材として活用したわけです。

路上観察を始めた赤瀬川さんは、『老人とカメラ』という本の中に、図７に示すような映像とコメントを載せています。また、最近、こんな本も発見しました。三土たつおさんの『街角図鑑』（図８）です。このような場所や物はわれわれしばしば目にするのですが、なかなか記録し考察するまでには至らない。それをこのように写真に撮って示すと、これもなかなか面白いメッセージになるように思います。

路上観察について、佐藤守弘さんが、世界記号学会で発表されたそうで、そのときの経験を次のように述べています。

「来場者のほとんど全員が超芸術トマソンや路上観察学については開いたこともないなか、多くは楽しんでくれ、それなりに反応があった。（中略）ただ、そこで、どこからの参加者かは定かではない――イタリアだったか？――が、「面白かったけれど、私の国にはこんなものが多すぎて、逆に目立たない。日本が開発されすぎているのではないか」というコメントがあった」（「考現学とはなにか」『現代思想』07」。

私たちはあまり意識していませんが、「トマソン的なものは日本の特徴ではないか」という指摘には考えさせられる点がありました。

先ほど考現学について述べましたが、民俗学の

図７　赤瀬川原平『老人とカメラ』より

図８　三土たつお『街角図鑑』より

分野でも写真が随分使われてきました。それを論じた論文もあって、小川直之さんの論文によりますと、柳田國男さんは動画のような捉え方をしている、折口信夫さんはまるでスチール写真の世界だ、そういう考察をされていてなかなか面白い視点だと思いました（小川直之「画像資料と民俗学」『人文科学と画像資料研究　第１集』2004）。渋沢敬三さんは写真をともかく集めた方で、それは写真カタログ的表現方法、宮本常一さんは写真をあくまでメモ代わりの記録と見なしていたらしい。そういう考察は研究のスタイルを考える上で興味深いと思います。

（https://elmikamino.hatenablog.jp/entry/20090304/p4）

写真を主体にした『太陽』という雑誌がありますが、その初代編集長だった谷川健一さんも民俗学写真に貢献された方でしたし、大阪万博のお祭り広場のプロデューサーであった芳賀日出男さんも民俗写真家で、祭りの分野で大きな貢献をされています（菊地 暁「距離感―民俗写真家・芳賀日出男の軌跡と方法―」『人文学報』第 91 号、

2004)。

須藤功さんは、宮本常一さんに師事して、日本中の庶民の生活史を写真から研究した人です。須藤さんは、各地の民俗写真を収集・編集して、『日本生活図引』という写真集を編集されています。過去に追いやった生活とは、どのようなものだったろうか。それが写真があって初めて分かるのだという考え方で、今見てもすごいなと思う本が作られている。

５．環境づくりに写真をどう活かすか～原形としてのパタン・ランゲージ

乾久美子さんは『小さな風景からの学び』の中で、次のように書いています。

「誰がつくったのかわからず、偶然かもしれないような形や配置の意味や構造を日常の中に見出し、それを自らのデザインへと結びつけたくなる欲求はデザイナーの多くがもつものであり、私もそのひとりとして、外出の際にはいつでも撮影できるようにとカメラを携えることが常であった。（中略）「人を引きつけるような魅力的な公共空間をつくる」ための鍵として徹底的に調査し、「その現象をいきなり建築のデザインに融合することはできない」ので、「サンプル数を増やし、ある種の客観性に至りたいと感じるようになった」」。

乾さんは『パタン・ランゲージ』がルーツだったということも述べています。図１０が乾さんが学生たちと一緒に撮影した写真を分類したものです。それを考察することによって、いろんな空間を解釈する手掛かりをつくりました。実際に設計の手掛かりにも展開させていきました。

乾さんがヒントを得たアレグザンダーの『パタン・ランゲージ』の本から何枚かの写真を取り出してみました（図１１、１２）。通り抜け街路とか、歩行者空間とかですね。生き生きとした中庭、本の中ではとても小さい写真ですけれど、なかなかいい趣のある写真です。面白いのは、世界中のいろんな所の写真が含まれているということです。必ずしもアメリカの写真ばっかりではないのです。

アレグザンダーは、この写真とその解釈を一つの単語、パタンとして、それでもって環境という文章を記述するのだ、そういう考え方に立って、パタン・ランゲージを組み立てました。

図９　須藤功　各地の民俗写真を収集・編集

図１０　小さな風景からの学び　乾久美子

図１１　「パタン・ランゲージ」から　その１

『パタン・ランゲージ』の翻訳者である平田翰那さんは、あとがきの中にこんなことを書いています。

「70 年代初期のバークレー＞＞権威主義・技術

主義の支配する東海岸を逃れて優秀な若手教授が続々と西海岸に移住した時代。（中略）社会的には，力ずくの反体制運動への情熱が薄れ、環境保存運動や消費者運動が静かに進行しはじめた時期。（中略）環境デザイン学部でも、文化人類学、環境心理学、環境社会学などの講座がずらりと並んだ。技術偏重・造形偏重のデザイン教育の軌道修正。（中略）アレグザンダーは、世界各地から集まった 10 人たらずの学生に親密な授業をし、学生自身の個人的体験にもとづく個人的洞察をつねに尊重した」。

「世界各地から集まった 10 人足らずの学生に親密な授業をし、学生自身の個人的体験に基づく個人的洞察を常に尊重した」、平田さんもこの中におられたのだと思いますが、パタン・ランゲージは一種の文化人類学的においがします。

他方で、パタン・ランゲージは考現学的でもあると思います。かつてこんぺいとう（若い建築家たちのフィールド・スタディー・グループの一つ）の活動をした元倉眞琴さんは、考現的なサンプルの収集は設計論には結び付かないと、ある議論の中で述べています。それに対して、乾さんは、「徹底的に調査し、サンプル数を増やし、ある種の客観性に至りたい」と考えたわけです。

こうした議論に対して、編集工学者の松岡正剛さんは、「アレグザンダーは 253 のパターンを順序よく挙げて、この列挙によって物語をつくった」と述べています。『パタン・ランゲージ』は物語なのだという、そういう解釈が的を得ているのではないかと思います。つまり、考現学的なサンプルが物語を紡ぐわけです。そういうところを、恐らく乾さんも感じていたのではないかと思います。

６．環境を写す写真と環境を紡ぐ写真

最後にこのセミナーで議論したいことは一体どこにあるかについて説明したいと思います。

眼前の環境を描くには特別のスキルが要ります。手で描かかなければならない。昔はそうした図絵は全部手で描きました。ご存知のイザベラ・バードの『日本奥地紀行』にはたくさんの写真のような挿画が掲載されています。これらは全て彼女の手になるものです。他にも、まるで写真のような表現力で描かれた絵図が掲載された本が数多くあります。

ところが、写真機が発明されて、環境を画像・

図１２　「パタン・ランゲージ」から　その２

映像化する魔法のツールが手に入りました。はじめのころは写真を撮るには専門的な技術が必要でしたが、やがて誰でも写真が撮れるようになって行きました。そして今はデジタルカメラの時代です。

デジタル化することによって無数の画像が生まれ、それがウェブ上で拡散していく。本論の前段でグルグルの例を示したように、すごい数の画像がわれわれの周りに拡散している。

一方で、イメージが実体化して、実体が虚構感を持ちだす。コロナ禍の今、ウェブ上のオンライン空間に親しむようになっていますが、実空間よりもそのオンラインの空間がリアルさを持ちだしている。このような状況で、街を撮る写真、あるいは景観を撮る写真というのは、一体どういう意味が、あるいは役割があるのだろうかということを考えてみたというのが今日の趣旨なのです。

都市環境デザインに関わる皆さんは、空間のありようを検討する上で、ことあるごとに写真を用いてきました。いわば、写真を用いて環境を紡いできたのではないかと思います。そうした背景がありますから、写真の役割の変化について、非常に敏感なのではないかと思っています。そのあたりが今日のセミナーのねらいです。

今日のセミナーの話題提供でありますが、溝口佑爾さん、関西大学の准教授をされています。社会情報学の分野で、『「写真」の現代的様相』を論じていただきます。溝口さんは東日本大震災で流された写真を整理して洗浄したり、そういうことも行ってきています。

もうひとかたは、別所隆弘さんで、アメリカ文

学の研究者であると同時に、実際のカメラマンでもあって、Nature Photographer of the Year 2017 の Aerials の 2 位を取られています。別所さんには『多層化する写真』、真実と現実の間にある写真のいろんなありようについて、考えを述べていただくことにしています。

今日はこのお二方のお話を聞いた上で、参加の皆さんからコメントなりをいただいて、テーマについて深めることができれば幸いであります。以上が私の問題提起なり今日のテーマの説明です。どうもありがとうございました。

「写真」の現代的様相～被災写真・SNS・物語～

溝口佑爾　関西大学 准教授

この度は貴重な機会をいただきまして、ありがとうございます。私の役割は写真の最前線に関する話題提供を行うことかなと思っております。今回のメインは別所さんのお話で、ほぼ前座だと思っていただければ結構です。思い付くままに放り込みましたらスライドが 100 枚ぐらいになってしまいまして、所々はしょりながら、少し飛ばし気味に進行していければと思います。

自己紹介から入ります。今ご紹介いただきましたとおり、東日本大震災の際に被災写真救済活動というものの立ち上げに関わり、活動を展開して、実は震災から 10 年が経つ今でもまだ活動を続けています。今日は少しだけ被災写真救済活動の話ができれば良いなと思っております。

被災写真救済活動がどういうものかと申しますと、津波の被害に遭って流されて持ち主不明になった写真を洗浄して、デジタル化をして、データベース化をして、元の持ち主に返す活動です。

対象となる写真の数は場所によって大きく異なるのですが、一つの町で数万枚から数十万枚、私が携わっている宮城県の山元町では約 80 万枚が回収されました。今、公開中の映画の『浅田家！』という映画の後半が、ちょうど被災写真救済の話題になっております。もしかすると映画を見られた方もいらっしゃるかもしれません。あれが被災写真救済活動です。

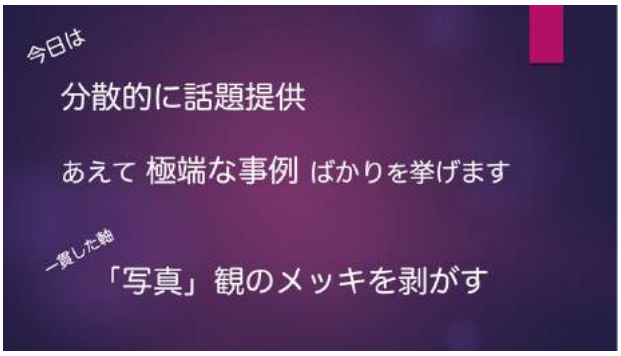
被災写真救済活動については、細かいことを言い出すと、写真をお返ししたお一人お一人にエピソードがありまして、返却のエピソードだけで恐らく半期 15 コマ分が埋まるほどの分量がございますので、今日はとにかく要点を絞ってお話しさせていただきます。まずはボランティア活動を展開しています、という自己紹介でした。

一方でカメラマンとしても活動をしております。被災地で撮った写真をいくつかご紹介します。

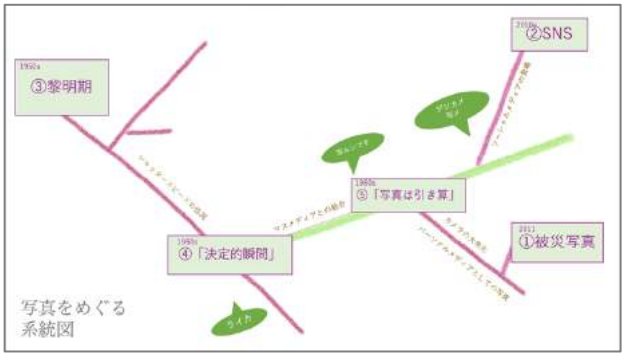
カメラマンとしては、特に別所さんを始めたとした SNS 時代の写真文化の担い手たちと交流させていただいております。

そんなわけで、今は SNS から生まれた文化の担い手たちをどのように写真の文脈に位置付けるかということを考えています。

フィールドワーカーであると同時にカメラマンでもあるの私が今日お話しするのは、研究者としてのテーマです。被災写真救済活動と SNS から生まれた写真文化の両者に共通する土台について、お話しできればと思っております。あえて極端な事例ばかりを分散的に取り上げますので、事例の共通点を見いだすのが難しいかもしれません。しかし、一貫した軸がございます。それは「写真」観にこびり付いているメッキを剥がすと言うことです。



話が散らかると思いましたので、地図を描いてみました。左から右に向かって時間が進んでいきます。写真をめぐる系統図です。写真の黎明期から、本当は、写真といわれてるものは単線の歴史を描くのではなくて、さまざまな系統に分化していきます。現在「写真」の歴史だと思われてるのは、恐らく緑の線なのではないかと言うのが私の仮説です。「決定的瞬間」概念が確立した後に続く、広い意味でのマスメディア的な写真。当然、マスメディアの世界での写真と芸術の世界での写真は大きく異なります。しかし、実は両者に共通する土台があるのではないか。



既存の写真論が暗黙に前提としているものが、その前提から外れる写真の営みと比較することで浮かび上がってくる。

そんなわけで、写真論が暗黙に前提から溢れ出る事例として一方で被災写真を、そして他方で SNS を取り上げますというのが今日の最初のお話です。

では ①の被災写真から参ります。写真救済というのは、ある意味では想定外のニーズとして始まりました。

もちろん本当に想定外であったかどうかは地域によって異なるかもしれませんが、初めから写真救済を考えていた地域はほぼありませんでした。被災写真救済活動は東日本大震災を通じて「発見」されます。

と言うのも、震災直後は写真を求める被災者が一定数いたんですね。もちろん一番最初の震災直後から写真が大切というわけではありませんでした。しかし、時間が経つにつれて写真を求める声が大きくなります。時には亡き家族の代わりとして。初めは遺影として、あるいは、ご遺体の代わりとして、時には唯一取り戻せる人生の証しとして、写真を探し求める被災者の姿が、そこにはありました。

被災写真救済活動は間接的な支援と思われることが多いですが、ある意味では直接的な支援でした。写真を取り戻すことを切望される方からのニーズを受けて立ち上げたものです。

さて、被災写真から見えることについて、本日の趣旨に従ってごく一部だけご紹介したいと思います。まず一つは、出来事によって写真の意味合いが変わるということです。返却の仕方もいろいろあります。例えば、パソコンを使って顔から写真を検索することができます。顔検索で自分ではなく自分のお母さんの写真を見つけたと言う場合。そんなこと

があったときには、こんなコメントをいただきました。ずっと私は父親似だと言われてきたけれども、母親にも似ていたのだ、と。パソコンで検索しなければ、恐らくただお母さんが写っただけの写真だったものが、顔からの検索を経由することで、親子の絆を示す一枚に変わる。このように、どんな返却の仕方をしたか、どのような出来事が挟まれたかによって、写真の持つ意味合いは変化します。

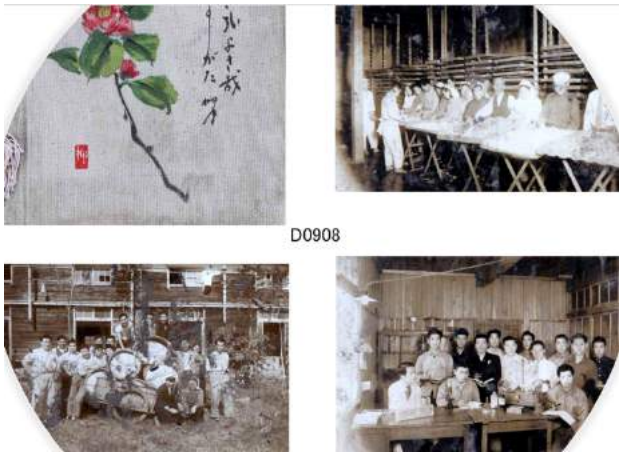
そもそも被災写真救済活動のきっかけ自体も東日本大震災と言う出来事でした。巨大災害がなければ、あれほど大きな津波が発生しなければ、恐らくこんなに写真が求められることはなかった。これもまた出来事によって写真の意味合いが変わるという一つの事例になっています。

被災写真から見えることの二つ目です。画像と意味は一致しない。そして人によって意味が大きく異なる。例えば、こんな画像ですね。

これらは全て、持ち主が見つかった写真です。著しく画像が欠損していますけど、持ち主が見つかった写真です。左上は卒業式の写真、持ち主が袴から特定しました。右上は母親の遺影として車のボンネットに入れていた写真。左下は娘との思い出で、東京ディズニーランド行った時の写真。言われてみると微かに東京ディズニーランドのフレームが見えます。右下は、わかるでしょうか？犬の写真。犬と、津波で流される前の家のソファが映っているそうです。

ここまで激しく欠損した写真であっても、持ち主には瞬間的に意味がわかるのだそうです。元の画像が目の前に浮かび上がる、と言う方もいらっしゃいました。正直、ご本人以外には意味はほとんどわからないと思います。画像と意味内容が一致しないという極端な例が頻発するのが被災写真です。

より正確に言うと、人によって意味合いが異なります。まずは被災した持ち主のかたがたにとっては、先ほど申し上げましたように、唯一取り戻せる人生の証しのこともあれば、時には亡き家族の代わりになることもございます。逆に、持ち主ではない住民にとっては、持ち主ではない住民には被災された方も被災されていない方もいらっしゃいますが、必ずしも被災していない住民にとって、どのような意味合いがあり得るかというと、街の記憶になることがあります。人文系の分野でいえば集合的な記憶の議論と結び付きます。



例えば、これは被災写真の中から持ってきたものですけれども、宮城県の山元町という街が昔、養蚕業、蚕を飼育していたことの証しになっている写真です。もとは持ち主のための写真だったはずなのですが、震災を経て、街の記憶としての意味合いのほうが強く出てきています。

さらにもう一つ、赤の他人にとって被災写真がどのような意味を持つか。これももちろん多岐にわたりますけれども、ひとつこんな実験的な試みをしてみました。被災写真救済活動から派生した Lost & Found Project という活動です。写真家の高橋宗正さんが中心になって行ってきたプロジェクトです。持ち主が分からないと判断されて処分されそうになった被災写真を美術館や博物館に展示し、寄付金を集めます。行政の判断で処分対象となった被災写真

の救済策として、捨てずに活用しましょうという策として、実験的に行ったものです。

海外を中心に約 30 都市を巡回しています。欠損の著しい被災写真を壁一面に貼り出します。ポイントは、あえてキャプションを外すことです。説明を、言葉を、最小限にします。

一番大きかったロサンゼルスの展示をお見せします。この展示を見た人々の反応が興味深くて、実はどの国でもほぼ同じ反応をされます。日常を写した写真というのは国ごとに全く異なるはずなのですが、高度経済期の日本の写真が、写ってる内容が全く異なるはずの写真が、なぜか『私たちと何ら変わらない人々が突如として悲劇に見舞われたのだ』という想像力を起こさせるのです。ここで伝わっているのは具体的な被害状況ではなく、いわば等身大の被災です。等身大の被災を伝えるための手段として、欠損の著しい被災写真を活用することができる可能性に気付かされました、Lost & Found の展示を通じて。

同様のことを写真史家も Lost & Found Project について寄せたエッセーで述べています。ちょっと長いので読みませんが『これは私にも起こり得ることなのだ、私たち全てに』という想像力を喚起する。被災写真はもともと持ち主があるものであって、意味が固定されていたはずなのですが、実は人によって意味を、全く赤の他人に対して意味を持ち得るのだというのが一つの発見でした。

被災写真の事例を分散的に紹介してまいりました。暫定的なまとめですけれども、写真というものにはもともとあったんですけれども、作り手の持っている意図とは異なる意味が出現する可能性があるんだという写真の側面を露出させたのが被災写真だったのではないか。写真には、作り手の作った物語、意図とは異なる意味を付与することができる側面があるのではないか。これが被災写真パートのまとめです。

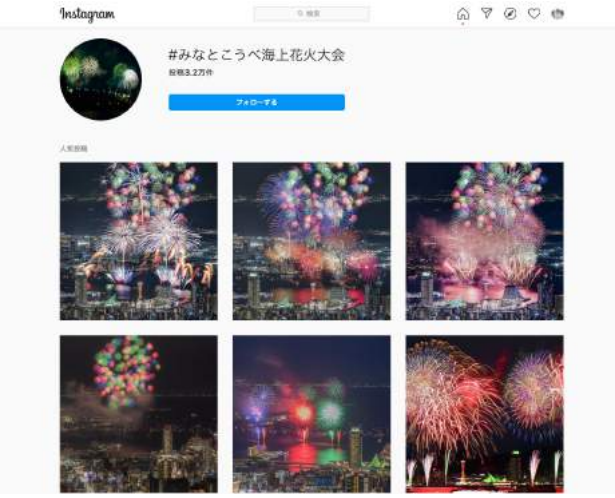
さて、一転して SNS の話に参ります。ソーシャルメディアにおける写真表現について。詳細はこの後、別所さんが詳しく話してくださいますので、ここではソーシャルメディアにおける写真表現について、メディアの理論に引き寄せて一つの側面をご紹介いたします。

ソーシャルメディアのメディア論的な特徴は、自分が思っていることを自分が思っている人に直接伝えられる環境が拡充されたことです。これまで 1 対 n の巨大なメディアを通さなければ伝えられなかったコンテンツを、個人間で、n 対 n で伝えられるようになりました。このことは、一種の非対称性を解消できる可能性があります。例えば写真で言えば撮影者と撮影対象との非対称性。あるいは、情報の作り手と情報の受け手との非対称性。そうした非対称性を崩せる可能性があるというのがソーシャルメディアです。また、結果的に知識の囲い込みから知識共有へ。学校の中で、あるいは専門的な人々の中でのみ知識が囲い込まれるのではなく、知識が共有される、ある意味では技術が民主化されるという側面が出てきます。

具体例で説明いたします。例えば、花火の場合。この後の講演者である別所隆弘さんの写真を持ってきました。2014 年の作品ですけれども、それまで

の花火の撮影の常識を覆していくきっかけとなった一枚です。会場から撮影するのではなく、会場の外から、遥か遠くから撮影する。付近の建物も絡めて花火を撮影する。

この新しい撮影方法はその後大流行りします。花火写真は別所以前と別所以後に分かれます。例えば、みなとこうべの海上花火大会を調べてみましょう。先ほどキャプチャしました、2020 年 12 月 10 日の Instagram です。誰もが別所さんみたいに撮るんですね。山の上から、みなとこうべの場合は六甲山から見下ろして撮る。トップのほうの投稿、人気投稿を表示していますけれども、俯瞰して撮るという流儀を、多くの人が、あたかも自分の技術であるかのように使いこなしていくという現象が起こります。



桜の場合の例も見ましょう。桜の場合は、これも 2013 年に別所さんが開拓しています。彦根城の桜。関西の風景、都市の撮影は、どうしても別所さん以前と以後に分かれてしまいますが、まずはご本人の写真をご紹介します。

ちなみに、技術的なことを言うと、この後も恐らく話が出てきますけど、この桜の写真は露光時間が比較的長いです。露光時間は大体 10 秒ぐらいです。ライトアップされた桜を 10 秒ぐらいの時間をかけて撮影をしています。丁寧に光を集めることで、画像をきれいにするという技術が使われています。

この場所から桜を鏡面のように水面に映して撮るという構図を別所さんが発見してから、これまた大流行します。

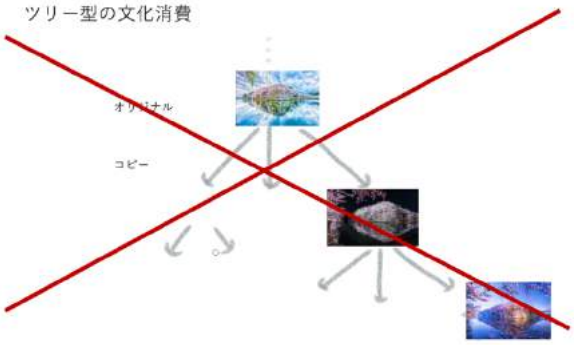
別所さん桜写真の劣化コピーが量産されます。もちろん多くはオリジナルよりも質が劣ります。

なかなかオリジナルを超える作品は出てこなかったのですけれども、2017 年に一つブレイクスルーがあります。wasabitool さんという方が撮影した写真がこちらです。

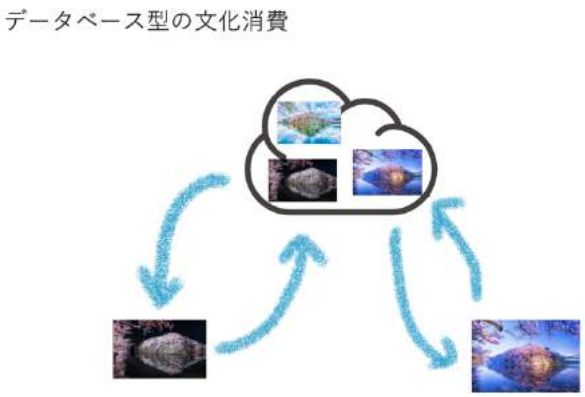
違いが分かりますでしょうか。背景が明るいですよね。あと下に花びらが流れていますよね。でも、しっかりと明るく写ってるんですね。これは何をしてるかというと、ライトアップが消えた後、真っ暗な中を 2 分間ぐらいの露光時間で撮ってるんです。露光時間の違いが表現の違いに結びついています。ライトアップ付きで 10 秒ほどで露光していたときは背景が暗いです。暗いですけど、よく見ると背景にも少しだけ光が含まれています。ライトアップが消

えた後、その微かな光を 16 倍ぐらいの時間をかけて撮影をすると、直接の光を焚かれていない桜と、微かな光を含んだ背景とがちょうど良いバランスで出現します。灯台下暗しと言いますか、それまでは、誰もここの場所で 2 分間カメラを開こうなんて思いませんでした。恐らく別所さんも気づかなかったのではないかと思うのですが、桜写真ではこのような形で塗り替えられていきます、撮影方法が。

桜の事例をまとめていきますと、こう思われるかもしれません。オリジナルはあくまで 2013 年の別所さんの作品で、その劣化コピーを皆さんで作ってるのである、と。この理解に基づけば、wasabitool さん、2 分間露光の写真はコピーのコピー、2 次創作のコピー、3 次創作であると考えられるかもしれません。表現がオリジナルから派生するというこの理解をツリー型の文化消費と呼びます。



しかし、ソーシャルメディアで行われているのはツリー型の文化消費ではなく、データベース型の文化消費です。データベースの雲の中にカタログとして、参照するべき素材があるわけです。それをちょっとアレンジします。素材の再現性が高いことがポイントです。素材を参照し、新たな表現が生み出されます。その中で評価され、なおかつ再現性の高いものがまた素材の雲に帰っていきます。新しい素材となって、オリジナルの素材と均等に並べられて、また新しい表現の糧となります。

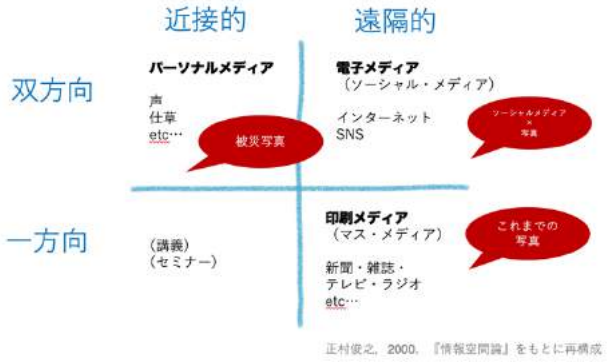


そして、新たに評価される表現が生まれるとまた素材の雲、データベースに帰っていきます。いつでもデータベースから参照している。場合によっては誰のものとも知らないかもしれません。都度で、そんなデータベース型の文化消費を行っている。常に 2 次の創作である、というのが一つのポイントです。

そして、もう一つのポイントが、評価者が専門家ではなく一般人である、ということです。専門家が評価するのではなく、一般人が評価します。この環境で次々と表現を積み重ねていくと、時にはオリジナルよりもコピーのほうが、評価が上がるということがあり得ます。というよりは、データベース型の文化消費においてそもそもオリジナルとコピーの区別自体がそれほど大したものではなくなるということでもあります。むしろオリジナルとコピーの区別、「作家性」という言葉でオリジナルであることを重視していたのはツリー型の文化消費と連動していた特殊な価値観に過ぎない、と言っても良いかもしれません。

ソーシャルメディアにおける写真表現は、作り手以外の意図が交錯するものとなっています。そして、作家性よりは共有知、レシピを作れる、上質で有用なレシピを作ることに重きが置かれる。人と違うものを作るよりは、人が再現できるものを新たに発見することに重きが置かれる場合があるというのがソーシャルメディアです。

さて、今、二つのお話をしまして、残り時間が 10 分ですので、ここからはちょっと巻きで進めたいと思います。被災写真とソーシャルメディアには、実は共通する土台がございまして、それは何かというと、いわばマスメディアからの脱却です。



社会情報学の基礎になる部分を簡単にご紹介いたします。メディアには四つの類型があります。一つの軸に双方向的なメディアか、一方向的なメディアか。もう一つの軸に近接的なメディア、つまりその場にいなければいけないメディアか、それとも遠隔的、つまりその場にいなくても通じるメディアか。という 2×2 のカテゴリーで区切ると、さまざまなメディア、つまり広い意味での情報伝達手段を分類することができます。例えば、双方向的で近接的なメディアが、一番最初に人類が獲得した声のメディア、あるいはしぐさ、ジェスチャーなどなど、その場でのコミュニケーションです。その後、生まれたメディア、特に活版印刷を基調とした文字、紙、印刷のメディアという人類の発明が大きな影響を持っていまして、まずは新聞、雑誌が印刷メディアです。ポイントは一方向的で遠隔的なメディアということでして、いわゆるマスメディアと呼ばれるものはほとんどこの領域に入ります。文字以外の手段を用いるテレビやラジオも一種の印刷メディアと見なします。マスのメディア、一方向的で遠隔的なメディアにほとんどのメディアが入ります。メディアは長らくマスのメディアでした。そこに満を持して登場したのが、遠隔的だけれども双方向的、少なくとも本来的には双方向的な電子メディア、今風に言うとソーシャルメディアです。インターネットや SNS がここに入ります。人類史的には主にこの三つ。パーソナルメディアのみの時代が長く続き、その後印刷メディアが登場してこれまた長く覇権が続き、そこに第三のメディアとして電子メディア、ソーシャルメディアが新しく登場したというのが現在です。

ここで写真との絡みを考えてみます。実はこれまで写真として想定されるものというのは、印刷メディア、つまりマスメディアに引き寄せられた写真だったのではないか。しかし、背景化されていたけれども、パーソナルメディア的な写真もあり得るし、ソーシャルメディア的な写真もあり得る。そうした綻びが一方では被災写真を通じて現れてきており、また一方ではソーシャルメディアを通じて現れてきているのではないか。

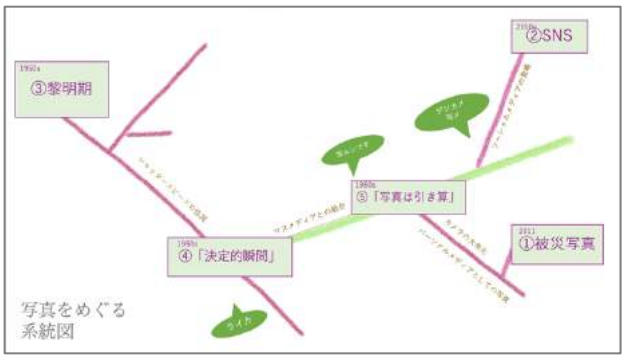
どちらも脱マスメディア的な、あるいはマスメディアに感染させられる前の写真の可能性を見せているという点で、土台が共通しているわけです。

二つの話題に共通するのはマスメディアからの脱却です。制作の仕方的には、物語の紡ぎ方的にはどう違うのか。例えば、マスメディアとソーシャルメディアで比べてみます。

マスメディア的な制作、テレビであれ新聞であれ、マスメディア的な制作であれば、基本的には組織的に分業をします。一方向的に伝えますので、確実に伝わるようにとにかく分業を行います。分業して作成体制、編集体制、チェック体制を作ります。そしてヒエラルキーがあります。プロデューサー、ディレクター、制作などなど。評価するのは専門家です。問われるのは作家性です。こうして、ノイズのない真空状態で紡ぐべき大きな物語を生み出します。

それに対してソーシャルメディア的な制作というのは、当然共同する政策もありますが、基本的には 1 人で完結することが可能です。評価は一般人が行います。そして、情報の送り手と受け手が双方向的なので、知識の交換が容易ですので、共有知の開発がなされていきます。そして、さまざまな情報があふれるノイズの中で、いわば小さな物語を語っていくスタイルが生まれます。

マスメディア的な制作ではない物語の紡ぎ方があるという話をしております。先ほどの系統図をもう一度持ってきました。



写真というとこの緑の軸に沿った写真をいイメージされると思います。マスメディアと結び付いた後の写真を写真だと認識されると思います。しかし、それ以外の可能性がもともと写真には備わっていて、それが被災写真に、一方で SNS に、露出してるのではないか。というのが今日のお話です。

翻ってみると、そもそも写真と人の目は一致しない。写真って本来はそうだったのではないか。なぜ写真が人間の目と一致するとなぜ考えられているのだろうかという根本的な問題に踏み込んでみようと思います。

繰り返しますと、写真と人の目はそもそも一致しないんです。それは黎明期の写真を見てみれば明らかです。黎明期の写真というと、例えば、写真の開祖であるダゲールですね。

Louis Jacques Mandé Daguerre
1844

あるいは、教科書によく出てくる坂本龍馬の写真も典型例です。

坂本龍馬

1866年頃
上野彦馬撮影

共通点として、どちらも目が強いですよね。そして、りりしい。ちょっとポーズが気取ってますよね。なぜこうなるかというと、この時代では露光に必要な時間が、写真に収めるために必要な光を集める時間が 30 秒とか、場合によっては何分もかかるんです。参加者の方、今 10 秒ぐらい止まってみるつもりで身を固めてみてください。難しいですよね。どうしても身体がぶれます。まず体幹がぶれますね。なので、ひじ掛けや腰掛けを用意してぶれを防ぎます。しかし何より動くのは目です。目は必ず動きます。止まっていると逆に物を認識できない仕組みになっています。そこで目がジッと見つめるべき対象物を設置します。例えば、目線の先に時計を用意しておいて、それをずっと見ていてくださいね、などと指示されてるのではないかと思います。あるいは、ずっとカメラのレンズを見ていてくださいね、か。その背後の目標物を見るかレンズを見るかの 2 パターンしかありません、初めの頃の写真は。露光に時間がかかるので、そうじゃなければブレブレの写真、心霊写真のような写真になってしまうわけですね。ですので、初期の写真には、笑顔の写真とかはありません。瞬間的な表情は写し撮れません。

だんだんと露光時間が短くなります。黎明期からだんだんとカメラの性能が上がってきて、露光時間が短くなります。1900 年前後からあるんですけれども、スナップ写真、瞬間を切り取る写真というのが生まれてきます。ここで写真が人の目と一致するという錯覚が生まれてきます。写真の方向を決定付ける概念が登場するのが 1950 年代です。一つ象徴

的な概念が、このアンリ・カルティエ＝ブレッソンが打ち出した『決定的瞬間』という概念です。今でも写真史で語られる概念です。

決定的瞬間 The Decisive Moment

「写真をとることは、一瞬のうちに消えて行く現実の表面にありとあらゆる可能性が凝縮した瞬間に息をとめるということである。」

写真を芸術の一分野として独立させた概念

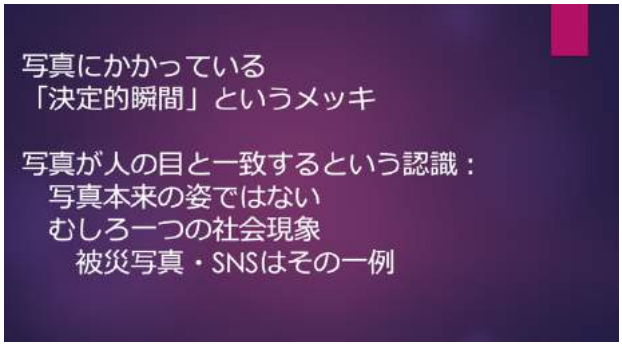
実現したのは、露光時間（シャッタースピード）の短縮

Henri Cartier-Bresson,
1932, "Behind the Gare Saint-Lazare, Paris"

写真を撮ることは、一瞬のうちに消えていく現実の表面にある、ありとあらゆる可能性が凝縮した瞬間に息を止める、切り取るということである。この一言が写真を芸術の一分野として、絵画に属するものではなく、芸術の一分野として独立させるわけですが、そして、それが実現しているのは露光時間の短縮なのですが、実はここに一つトリックが仕掛けられています。

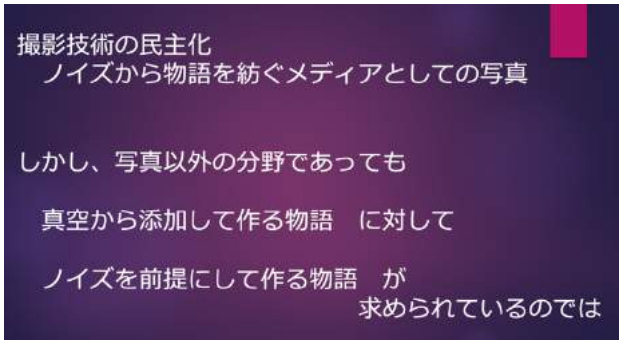
決定的瞬間概念の一つのポイントは意味と形式の瞬間的な一致です。写真というのは、そもそも「引き算」的です。絵画のように真っ白なキャンバスに、真空のキャンバスに要素を足していく「足し算」的な表現とは異なり、ノイズだらけで混濁した状況から要素を一つ一つ引いて表現するのが写真です。しかし、決定的瞬間という概念では、ノイズを削減する「引き算」的表現であるはずの写真が、まるで真空から一つ一つ要素を積み上げていく「足し算」的な思考、記述と一致するものであるかのように書かれています。この叙述的なトリックがポイントです。写真以外のメディア、マスメディアに共通する、真空から要素を足していくという物語の紡ぎ方・思考の仕方に対して、写真は真逆で、本来的には何でも写しとってしまいます。ノイズだらけです。混濁から削減する写真と、真空から添加する思考。この真逆のものが一致する瞬間こそが決定的瞬間であるというレトリックによって、本来は違う可能性を持っていたはずの写真がマスメディアの一部に取り込まれてしまっているのです。その綻びが、カメラが大衆化した際に、初心者カメラマンに向けて語られる処世訓「写真は引き算」に現れています。

写真を方向づけ、芸術として独立させた決定的瞬間という概念は、写真とマスメディアとを結合するものでもありました。決定的瞬間概念がかけたメッキの影響が現在にも至っていますというのが簡単な要約です。



結論です。写真と人の目は、引いては人の思考は、本来は一致しません。しかし、両者が一致していると見なされるという、一つの社会現象が起こります。そのきっかけとなったのが決定的瞬間、二つのものを、混ざらないはずのものを接合させた概念であり、その概念がかけたメッキです。写真は長らく、マスメディア的な写真となりました。

しかし、被災写真とソーシャルメディアの写真は本来の写真の姿を、マスメディアに感染していない写真の姿を露出させた例になっているのではないでしょうか。



では、撮影技術が民主化された後、どのように物

語を紡ぐのか。どのように物語を設計していけば良いのか。方向だけ提示させていただきます。写真はノイズを前提に物語を紡いでいく引き算的なメディアです。しかし、写真以外の分野であっても、恐らくソーシャルメディア登場以降は同じような物語の作り方が求められてるのではないか。真空から添加して作っていく物語ではなく、ノイズがあることを前提として、ノイズだらけの中で作っていく物語が求められているのではないか。と言ったところで、具体的な話は別所さんに引き取っていただければと思っております。ご静聴ありがとうございました。

多層化する写真～真実と現実の間のレイヤー～

別所隆弘　写真家/文学研究者

よろしくお願いします。では、画面共有させていただきますね。というわけで、まずご紹介がてら、ここ数年間で撮った、今回は都市と建築ということで、都市夜景とか、あるいは都市写真みたいなものをご紹介しながら、どういう写真撮ってんねやろっていうような、ちょっと見ていただこうかなと。これ大阪の夜景ですよね。咲洲庁舎でしたね。咲洲庁舎からの夜景の写真。

例えば、他には、これはあべのハルカスから撮影した大阪梅田方面の写真ですね。

他には、東大阪ジャンクションの上からの写真、

それから、大阪第 3 ビルの上から撮った夕焼け時期の写真。

それから、これは韓国の 109 っていう、釜山にあります(＊＊＊＊アシン@00:34:28)夜景スポットとして非常に有名な所の写真。

あとは、これは最近発見された場所なんですけども、

具体的には池田市になるんかな。大阪の池田市の、真っ直線の上に飛行機がちょうど低空で離陸していくというのを発見した人物がいまして、一躍撮られるようになったんですけど、非常に難しい、実は、被写体の一つなんですけれども、誰も意図していなかったところに構図が出来上がるというのが写真の非常に面白いところ、風景写真の面白いところでっていうような話をきょうは中心に据えつつ、お話ししようかなと。以後、基本的には、引用で出てくる画像以外は全て僕が撮影した写真ばかりになります。よろしくお願いします。

まずは最初なんですけれども、最初はまず、僕、自分が文学研究者ということで、その文学からの引用をちょっとしています。なぜかというと、これが、僕がまだカメラを触っていない時期に、恐らく今の僕のスタイルへとつながっていく示唆として引っ掛かりを得たものだったので、懐かしい記憶とともにちょっと引用を出します。『ハックルベリィ・フィン』という、アメリカ文学の中では最も有名な作品の一つなんですけど、僕が、研究が『ハックルベリィ・フィン』で、マーク・トウェインだったので、マーク・トウェインの旅行記やったんですけれども、この『ハックルベリィ・フィン』はもちろんマーク・トウェインの主著ということで、その中の第 19 章、非常に有名な章です。ちょっと引用を読んでみます。

「筏の上ではたいてい、薪割りをしているものだ。斧がきらっと光って打ち下ろされる― 音は聞こえない。また斧が振り上げられる。そして、男の頭上にかかったとき、カーン！という音がする。**水の上を渡ってくるのにそれだけ暇がかかる**のである。」

（マーク・トウェイン『ハックルベリーフィンの冒険』、村岡花子訳、１８１頁。強調発表者）

いかだの上では大抵、まき割りをしているものだ。おのがきらっと光って打ち下ろされる。音は聞こえない。またおのが振り上げられる。そして、男の頭上に掛かったとき、カーンという音がする。水の上を渡ってくるのに、それだけ暇がかかるのである。マーク・トウェインの『ハックルベリィ・フィンの冒険』、村岡花子さんの訳からですね。強調は僕です。

これ当時、非常に面白いなと思ったんですね。なぜかというと、マーク・トウェインっていうのは、リアリズムを開始したアメリカ文学の大家ということになっております。その直前まで、19 世紀の小説世界というのは、ロマン主義の流れを経てきておりました。文学、あらゆる芸術はそうなんですけど、基本的には古典に依拠するクラシシズムと、それを爆破して内面の美しさ、内面の衝動を表現するロマン主義、この揺れ動きの中で芸術というのは二つ、動いていくわけなんですけれども、それをいったらアウフヘーベンする形、止揚する形で、内側にあるものを出しつつも外側のこの現実を対応させて、全てをリアルの上で書いていくリアリズムっていうのが 19 世紀真ん中ぐらい、アメリカでは勃興します。ヨーロッパではもうちょっと早いです。1830 年ぐらいです。

そのアメリカでのリアリズムをつくったマーク・トウェインは、このように科学的な知識やとか、実際に目に見た事実みたいなものを非常に重視するわけなんです。デビュー作において非常に有名なフレーズがあって、全て私は自分の両目で見たことしか書かへんって彼は言うんですね。確かにそうなんです。ここで言われている科学的知識とは、もちろん光の速度と音の速度は違うということなんですよね。光の速度は 1 秒で 30 万キロ

メートルでしたっけ、進むことになる。音は1秒間に360メーターしか進まへん。だから、映像の光よりも音は後からやってくるっていう、そういう知識がここに生かされてるはずなんです。

ところが、これはやり過ぎです。なぜかというと、おのを振り上げて、振り下ろすというシーンって、せいぜい数百メーターです、見えるのは。つまり、きらーんと光って打ち下ろした瞬間の音は、きらーんと光って打ち下ろした瞬間か、せいぜい1秒後ぐらいに来るはずなんです。ところが、マーク・トウェインは5秒ぐらいの感じで書いてるわけなんですね。これ何が僕、引っ掛かったかというと、つまり、リアルとリアリティーの違いなんですわ。つまり、これに気付いた科学的な事実、科学的な真理を伝えるために、あえてマーク・トウェインはそれを誇張して、それがリアリティーを持ってわれわれに伝わるように、誇張して伝えてるわけですよね。つまり、真実性を誇張することによって、事実性をより強めていくっていう。

でも、これ平たく言えば、うそなんですわ。フィクションなんですよ。どう考えたって、うそなんです。つまり、ここで僕が思ったのは、リアルのリアリティーを伝えるためには、むしろフィクション、つまり誇張とか、フィクションを通じたほうがよりリアリティーが感じられるっていうのをマーク・トウェインは発明しちゃったっていうのが非常に面白いなと、僕はその当時、思ったわけです。そこは僕の、いうたら文学研究の一番、興味があった部分なんですね。つまり、リアリティーを表現するためには、実はうそを使わなきゃいけない、フィクションを使わなきゃいけないっていうのが面白いと思って、ずっと研究していったっていうのが、写真をまだやっていない頃の僕の研究の興味でした。

そこから数年した後、カメラを持つようになります。今から8年前のことです。正確には10年前にカメラは買ってたんですけれども、8年前ぐらいから本格的に写真を始めました。当初はいわゆる普通の写真っていうのを撮っていました。撮ったままの写真です。今、画面には、皆さんの画面にも左と右に写真が分かれていると思うんですけれども、これはLightroomというソフトを使って、補正をした前の写真と補正をした後の写真を並べて表示する、そういうような機能を使って、補正前を左、補正後を右という形で置いてるんですけど、見てもらったら分かるように何も修正が入っていません。

補正前の写真と補正後の写真が全く一緒です。つまり、何もレタッチをしていない撮ったままの写真なんですね。つまり、よく言うところの撮って出しっていうやつなんですけれども、こういうなんて、ある一定以上の年齢の上の人には非常に好まれます。何もレタッチしてない、最近のくどくどしたレタッチなんかを入れていない自然の写真だね、みたいなことを言われるような、そういうような写真を当初は僕も撮っておりました。

そこから数カ月して、本格的にレタッチをし始めた後、本格的なレタッチを施したのが、先ほど溝口先生も引用してくださっていた花火の写真です。

左が補正前、つまり撮った直後の写真です。右側が、僕が補正を施した写真です。煙の中にほとんど消えそうになっている部分、露出がオーバーしている部分っていうのを引き戻し、見やすくし、都市空間をちょっと青みがかった形にすることによって、花火の輝かせたものを表現するというような、そういうようなことをやってるんですけども、こういうことが可能になったのは、かつては、こういうのって暗室で行われていた作業なんですよね。それがデジタル化をきっかけに、写真のデジカメ化をきっかけに、一気にわれわれ一般人にも普及するようになったっていう、そういうことなんですね。

ただ、これは写真を、よく言われることなんですけれども、写真を変容させたわけではないとい

うふうに僕は思っております。代わりに、どういうことがここから分かるかというと、そもそも写真というのは、潜在的に非常に多様な、多層な要素を持っていたんじゃないかな、多層性を持っていたんじゃないかなと。そこへわれわれ一般人でさえ、知識がそんなにない一般人でさえアクセスできるきっかけが、この2010年代の初めぐらいに整い始めたというようなことではないかなと思うんですね。

その例として、写真の多層性、あるいは重層性っていうのの例として、これもう、くしくもなんですけれども、溝口先生が使われたブレッソンの『サン＝ラザール駅裏』の話をちょっとしてみようかなと。

これはアンリ・カルティエ＝ブレッソン、先ほど溝口先生が引用された写真が左ですね。『サン＝ラザール駅裏』、決定的瞬間という言い方で、decisive momentという言い方で、非常に有名になっている写真なんですけども、これ先ほど、アンリ・カルティエ＝ブレッソンは一瞬を整えること、一瞬を捉えることというのが写真の真の意味やっていうので、そこで写真が独立して芸術化したきっかけになった写真です。

アンリ・カルティエ＝ブレッソンは、非常にこのトリミングなし、編集なしで写真を撮ることにこだわった作家の1人なんですけれども、今、分かってることなんですが、この『サン＝ラザール駅裏』という写真にはトリミングが施されております。さらには、非常に現像も実はしっかり施されています。コントラストはいじられておりますし、ハイライト部分はより輝かしくなるように、シャドー部分はより引き締まった形になるように現像が施されてるんですね。つまり、ここにはもちろん撮った瞬間でのアンリ・カルティエ＝ブレッソンの決断はあるんですけれども、撮った後にこの写真をどうするのかという事後の印象、事後のイメージ、事後の完成図へのイメージ、それから、それを間で媒介している何人かの編集者のイメージ、それから、この写真にレタッチを施したであろう現像家のイメージなどなどが重層的に、この写真1枚に実は入っているんですね。だから、決定的瞬間って言いながらも、その決定的瞬間には幾重にも多層の時間が入り込んでいるようになっています。

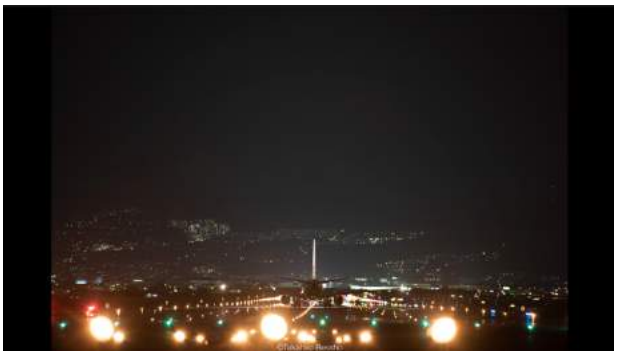
もっと露骨なのは右の写真です。これも有名な写真です。キャパが撮った『崩れ落ちる兵士』ですね。これも非常に実は後に問題になります。なぜかというと、これはキャパが撮っていないからです。キャパが撮った『崩れ落ちる兵士』として、今、ロバート・キャパ賞の象徴となり、ファシズムへの抵抗の象徴となったこの写真ですが、実は愛人が撮っております。愛人。当時、40歳後半やったキャパは20代前半の女性と不倫関係にあり、その不倫関係にあった愛人の写真を自分の写真として発表し、あろうことか、その愛人は自殺して、自殺やったかな、精神不安になったんやったかな。何にしろ死んでいて、後になってそれが全部、分かるんですけれども、この『崩れ落ちる兵士』はさらに問題あるのは、これは実は死んだ男ではありません。実は、頭を前から撃ち抜かれてる兵士っていう設定にはなってるんですけども、実はこれ、走ってこける姿やったと思います、確か。それが『崩れ落ちる兵士』という形になって、なぜか現在、ロバート・キャパ賞の権威の最高峰という形で祭られてはいるんですけれども、この写真なんかはもう本当に一瞬に、決定的に撮った真理、事実みたいなものが、実はその後々にいろんな物事が含まれている、作られた物事であるんだっていうのを指し示す二つの好例でした。二つともが写真の歴史において最も重要な意味を持っているんですけど、その二つともに非常に多くの、多層の、一瞬では語り得ない物語、多層性っていうのがそこに含まれているというような、そういう例だったと思います。

本格的に、先ほど、僕が現像に手を染めるようになったっていうお話をしたんですけれども、僕が被写体の一つにしていたのは飛行機でした。

2014 年当時なんですけども、飛行機写真といえば、こういう写真が主流でした。着陸してくる飛行機を高速連写で撮るんです。ところが、これ問題が一つあります。この頃のカメラ、6 年前のカメラなんですけども、6 年前のカメラは今ほど性能が良くなかったんですね。たった 6 年前なんですが。この写真も今の目線で見れば、ひどい状態です。拡大してみたいと思います。この写真の左上の辺り、拡大します。こんな感じです。

ノイズでぼろぼろで、もやでぼろぼろなんですね。これが限界です、本当に。必死に処理しました、これ。必死に処理して、もやれやノイズなどなどを、これは高感度ノイズと呼ばれるもので、カメラの持っている感度ですね、敏感さをほとんど最高まで上げるんです。そうでないと、すごい勢いでこの飛行機、頭上を通っていくんですけれども、この飛行機をぴたっと止めた形で、止めるぐらいのシャッター速度が出ないわけです。最低でも 200 分の 1 は切らなきゃいけないので。そうすると、こういうひどい写真が出来上がるんですけど、当時は夜の飛行機写真といえば、こういう写真でした。みんな必死で撮ってました。

ところが、ある日、ちょっとしたアクシデントが僕に起こったんですね。直前まで別の所で写真を撮っていました。そのときの設定が残ったまんまでシャッターを押してしまったんですね、パシャッと。そして、失敗したと思いながら、何げなく背面液晶、デジタルなんで、背面にぱっと撮ったやつが出てくるんですけど、飛行機が滑走路に写ってるんですよ。



なんでそれがびっくりしたかというと、この写真、長秒露光で撮ってるからなんです。先ほどの坂本龍馬の話で出ましたよね。きれいに光を集めるためには、当時は 60 秒とか必要やったと。これは確か 3 秒とか、4 秒、露光してるんです。違う、露光時間は 2 分の 1 秒、いや、とにかく 100 分の 1 とか、200 分の 1 の世界ではなく、せいぜい 0.5 秒、1 秒、2 秒あたりのちょっと長いシャッター速度を取ってるんです。何が不思議かというと、飛行機が止まってるんですよ。拡大してみますね。こんな感じです。

先ほどの写真と違ってノイズが出てないっていうのが、お分かりになるでしょうか。ノイズ、全くないんですね。なんでかというと、さっきも言うたように、長秒露光で感度低い状態で撮ってるからなんです。

この失敗写真が僕の人生の全てを変えるきっかけになりました。これはもう日付も忘れもしないんですが、2015 年の 4 月 18 日の撮影です。なぜかというと、この写真を撮ったときに、僕、家に帰る途中に頭の中で、これもしかしたらすごい写真になるかもしれへんと思って興奮してたんですね。当時は、僕は超望遠レンズという長いレンズ

を持ってなかったんですね。なので、2週間かけて、その超望遠レンズを準備して、この飛行機にもっとぐっと寄れるぐらい超望遠で同じことやったら、すごい写真が撮れるんちゃうかというのが次の写真です。

2週間後に成功した写真です。これがかなり有名になった写真なんですけども、この飛行機写真で、僕は当時、Twitter始めたばかりで500人ほどのフォロワーやったんですけど、2週間ほどでフォロワーが2万人ほどになりました。例えば、テレビに呼ばれ、ラジオに呼ばれて、ビートたけしさんの番組で紹介されたり、NHKで紹介されたり、雑誌で特集されたり、海外の何か講演に呼ばれたりみたいなことで、一気に出ていったんですね、この写真が。

今でこそ、毎日きれいな写真がTwitterのどこかでバズを起こすんですね。バズってるっていうやつですね。バズを起こすんですけれども、当時はTwitterにきれいな写真を出す本物のプロなんて1人もいなかったとまでは言わないんですけど、ごくごくわずかやったんです。Twitterできれいな写真、風景写真がバズるなんてことも僕が知る限りは一度もなかったので、恐らくほぼ、Twitterにおける本格的な写真がバズった最初期の事例だと思うんですね。だから、珍しかったし、いろんな人が見てくださるようになったし、ここから僕の写真家としての人生が始まるきっかけになったんですけれども、これってほんまに失敗写真からこれを使った、これが出てきた写真なんですけどもね。

皆さん、これ見たとき、今どう感じられましたか。正直、こんなの写真じゃないって思われたんじゃないかなっていう気がするんです。あるいは、CGみたいやと。実は当時この写真が出て、ぶわーっと話題になったとき、いわゆる匿名掲示板、当時は2ちゃんねるですね。2ちゃんねるに僕のスレッドが立って、もう本当にくそみそにけなされました。ごみみたいな写真だと。CGだと。こんなのは写真じゃないと。現実を全く写していないと。この写真撮った場所、千里川っていうんですけど、千里川は真っ暗やし、空間の色が気持ち悪い。こんなのはごみ写真だと。素人がやっただけのごみ写真だって、ぼっこぼこに、もうスレッド5個ぐらい立って、むちゃくちゃ言われたんですけれども。

これ、もちろんそうなんです。デジタル現像、レタッチは入っているんですけれども、今からこの写真の、現像が入っていない元の写真をお見せしますね。並べてみます。普段は、これはいわゆるすっぴんの顔なので、お化粧前の顔なので、お見せすることはないものなんですが、ちょっとお見せしますね。こんな感じです。

どうでしょう。ここで左側が元の写真、撮った直後の写真なんです。右側がレタッチを施した補正後の写真なんですね。左、確かに暗いと。右側、明る過ぎるんじゃないかと。

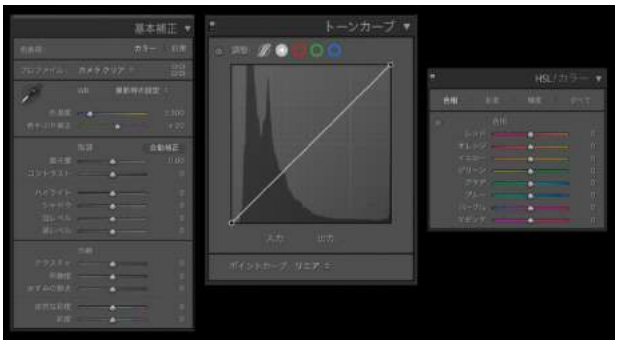
ここで皆さんに別のものを見てもらいますね。ちょっとお待ちくださいね。というわけで、今、皆さんには先ほどの写真が、Lightroomという写真家が使う御用達のソフトウエアで見てもらう状態にしました。この写真はレタッチが入ってる状態なんですけども、これを初期化します。元の状態です。ここから露光量だけを少し引き上げますね。どうなるか。露光量っていうのは、つまり、もしもうちょっと長く露光していたら、写真はこうなるであろうというのが分かるスライダーなんですけれども、これをプラス1してみます。プラス2してみます。プラス2するということは、もともとの秒数の2倍分になるので、もし8秒、露光ができてたら、こういう写真になったはずなんですね。実はそれほどむちゃくちゃなレタッチをしてるわけではないんですね。実は、非常に簡単な基本的な処理しかしていない。だから、がちがちに手を加えたCG写真というよりも、むしろこの

場所の持ってる特性、人工のライトがもうむちゃくちゃに空間の中に満ちているので、そのときそのときに、非常に空間に変わった色が出てくるというのが、この場所の特性なんですね。

ていうようなところをまず見てもらっといた上で、もう一回、元のほうに戻りますね。先ほどの補正前と補正後、つまり、別に右側の写真も物理的におかしなことをしているような写真では、実はないということで、ここで言えることは何かというと、カメラが見ている、あるいは、カメラが取り込んでいるこの世界の現実の姿と、僕ら人間の脳が作り出して僕らに見せている世界というのには、そもそも齟齬があるんだということが分かり始めてきたと。

さらに、飛行機写真、もう１個、続けて見ます。

この写真なんかは、もうこれで、実はほぼ完成の写真なんですけれども、さっきの写真と比べてみても、やはりCGみたいに見えますよね。きらきら輝いていますし、後ろの空間の色はパープルがかったような色になってるんですけど、これも注目していただきたいのは、写真そのものよりも実は右側です。今回は、このLightroomの画面をそのままキャプチャーで取りました。右側のこのスライダー見てください。ちょっと拡大しますね。こんな感じなんです。



実はスライダーは何一ついじっていません。何かというと、これはRaw写真です。何もいじっていない化粧なしのすっぴん状態の写真なんですね、これ。つまり、この先ほどの写真、左側で暗いように見えていたこの写真も、もう少し秒数が長ければ、恐らく右に近いような写真になっていたはずなんです。これはもうそのまんまです。実はこれ、そのまんま出しました。何も露光も、何もいじっていない状態で完成した写真ということで、当時、割とびっくりされた。千里川というのは、こういうまるでCGみたいな写真っていうのが撮れちゃうような、そういう場所なんだねと。

そうすると、写真の事実性というのがどこで担保されるのかというような問題になってくると思うんですね。つまり、作者がスライダーをいじって、修正することによって事実が変容するとかいう、そういう問題ではない。むしろ、その事実性の担保、あるいは、事実性が怪しくなってくる根本っていうのは、人間の側にあるんじゃないかなというのが僕の最近の感覚です。

ちょっと見てもらいましょう。数年前に非常に有名になった白ドレスの問題です。

このドレス、今、皆さんの目にはどういうふうに見えてるでしょうか。白金の色で見えてる人と青黒の色で見えてる人がいらっしゃるんじゃないでしょうか。ちなみに、僕にはこのドレスは白金に見えます。どう見ても僕には白金にしか見えないです、これは。ところが、溝口先生に事前に聞

いてみると、溝口先生は、これは青黒に見えるらしいです。さあ、皆さんどちらでしょう。この二つの知覚は全く交換できないものです。全く交換できないものです。どう頑張って青黒に見ようとしたって、僕の目には青黒には見えないですし、青黒に見えてる人にとっては、どう見えても白金には見えない。これぐらい見ている世界には、実は断絶があるんですね。脳みその傾向の違いです。

これを面白く、グレイプっていうサイトが画面化してるんですけれども、これ、

今こうすると、もう左側は皆さんに白金に見えてますよね。右側は青黒に見えてますよね。でも、これフォトショップで重ねてみると、左の白金に見えているドレスと右側の青黒に見えているドレスというのは、全く同じ色です。全く同じ色です、これ。というより、この今、見えている三つのドレスは全て同じ色です。一つもいじっていません。どういうことかというと、僕らは僕らが思ってる以上に自分の脳に操られているということなんですね。

もっと言うと、世界をそのままになんか決して見ていない。写真は真を写すというふうに書かれているんですけれども、どの時点の真実、どの時点の事実を一体、担保しているのか、それも分からないと。そして、そこが問題になってくるということなんですね。最初にお伝えしたとおり、写真は１枚の中に多様な行動の履歴、あるいは、行動の変容などなどが保存されていて、その行動なり変容なりっていうのは、行われるごとにその行為者の偏見だったり、傾向だったりっていうのが写真の中に歴史のように保存されていくわけです。それが真実を色濃くゆがめていきます。真実なんてあったらばの話なんですけれども、真実なり事実なりを色濃くゆがめていくと。撮ったばかりの写真でさえ、何一つ手を加えていない写真でさえ、僕ら人間の目から見るとCGに見えるような写真でさえ撮れてしまうと、今のカメラだったら。レンズやカメラに持っている特性を、その時点で、さらに選んでいる撮影者の意図も入ってくる。ということで、つまり写真には、あるいは、人間の目には、もはや事実も真実も期待できないというふうに僕は思っております。

ただ、お伝えしたいのは、もちろん事実は存在しないなんてことを言いたいわけではないんです。

そんなことは極端にすぎないというか、極論にすぎないというか、デカルト過ぎるというか。思うんですけれども、世界の、僕らの外側にある事実というのは、肉の内側にいて、魂の牢獄に捕らえられてる僕らは外にある事実へと決してたどり着けないっていうことを、最近のカメラはむしろあらわにしてしまったんではないかと。そこが、でも実は、面白いところでもあるなというふうに僕は思っております。

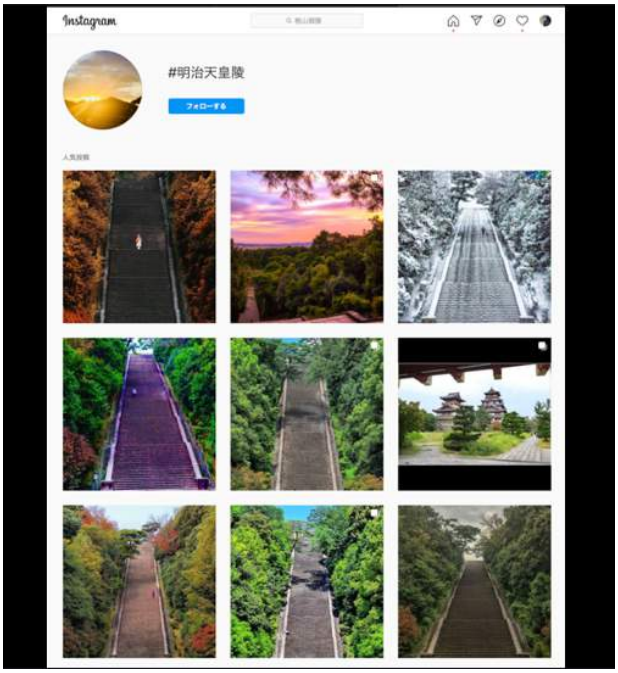
この写真も人間の目には、絶対にこうは映らないものです。

ですが、カメラの目は石垣島の美しい星空をこんなふうに見るんですね。このようなものとして正確に光の分布を取り込んでるわけです。写真

は、つまりどういうものかというと、真実を写すと書かれていますけど、真実を写すというものよりも光のデータの蓄積です。もともとの英語のphotography、光で描くっていうことがより近いと思うんですけど、光のデータの蓄積なんですね。その蓄積されたデータをどのように読むか、あるいは、どのように表現するかというのは、まずカメラのそれぞれの個性やし、あるいは、それを扱う人間次第なんですね。それは社会学的なデータっていうのを、例えば、どのように見るかで、物の見方、あるいは、社会の見方が180度変わってしまうっていうことも、皆さんご存じですよね。社会学者の皆さんやったら、なじみのある考え方なんですけど、写真もまたそういうものであるんじゃないかというふうに思います。

その意味でカメラっていうのは、恐らく21世紀のデジタル化以降は、真実を写すと書かれているあの字面よりも個々人の見た事実性、最初のところでマーク・トウェインの話を出したんですけども、事実をどんなふうに表現するかということを変化していったんじゃないかと。そこにさらにSNSが加わることで、同じの場面のはずなのに、そこを見た人の見方によって、ある1カ所が驚くほどの多層性、多面性を保持するようになるんじゃないかと。

これはInstagramで明治天皇陵っていうのをキーワードで検索したんですけれども、一番有名なのは左上の写真です。



左上。ところが、実はこの場所には広葉樹は1本しかありません。どういうことでしょう。つまり、こんなオレンジにはならないということです。これはうそです、完全な。うそなんですけれども、これをうそと呼ぶのか、表現と呼ぶのか。正しいのは左下です。左下が紅葉したときの明治天皇陵の真の姿です。ところが、左上の写真が一番有名になりました。

ていうので、これを表現と見るか、それとも、うそやんけ、こんなもんっていうふうに思うのかというのは、それぞれの人々の判断だと思うんですけども、何が言いたいかというと、明治天皇陵という形で僕らが認識する場所に、この写真が1枚加わることによって、1枚別のレイヤーが生まれたってことなんです。これは決して現実には存在しない広葉樹で包まれた明治天皇陵だけど、こういう表現としてこの場所を見ることも可能だと。それだけではなくて、例えば、右下の写真とその左の3列の写真見たら分かるように、レンズの違いで階段の印象さえ変わります。右下は広角レンズで撮っています。左下と左の真ん中の写真、あるいは他の写真は大体、望遠レンズで撮っています。右下は恐らく24ミリぐらいです。恐らく、真ん中とか他のレンズは全部100ミリを超えてるところで撮ってると思います。これだけでも、この場所の持っている多面性っていうのが変わってくるんだなっていうのが分かると思います。

さあ、そろそろちょっと僕もオーバーしてきたので、まとめに入っていきたいと思います。ここで今回の話を大テーマである都市と建築のほうにスライドさせたいんですけれども、鳴海先生の著書の『アーバン・クライマクス』の中で、先生はこういうふうに述べられてるんですね。ちょっと読ませてもらいます。

「さて、都市が計画され建設されるということは、人の手によってプランが描かれたということを意味する。そのことはすなわち、都市のプランには、絵を描いたり、彫刻をつくったりすることと同じように、**作者の（あるいは作者たちの）意志が反映している**と見ることができるのである。」

鳴海 邦碩『アーバン・クライマクス』6頁、強調引用は発表者

さて、都市が計画され、建設されるということは、人の手によってプランが描かれたということを意味すると。そのことはすなわち、都市のプラ

ンには、絵を描いたり彫刻を作ったりすることと同じように、作者の、あるいは、作者たちの意志が反映していると見ることができるのであると。強調は僕です。そう、巨大な建築物、都市でさえ、何らかのデザイン、意図みたいなものがあると。

この考えを敷衍すると、写真とは建築や都市に付随している本来、本来のと言うと変なんですけど、本来の意志を、さらに別の目線で再解釈、再構造、再構築化したもので、それが先ほど、その写真には、SNS 時代特有の多層的な意味合いが含まれるっていうことの意味やと思うんですね。都市や建築を写真で撮るということは、そもそもからして、その場所に付与されていたデザイン、作者のデザインを二重化し、多層化するような、そういうようなファクターがあるんじゃないかと。

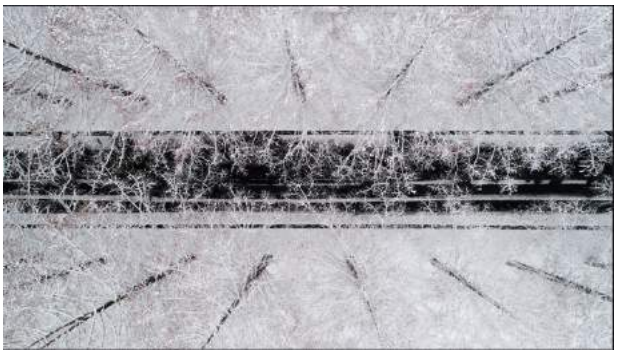
そのことが意味するもう一つの意味は、都市の持つ象徴性の変化やとも思うんですね。先生が先ほど、鳴海先生の著書、もう少しいくとアナロジーの話になるんですけれども、アナロジーというのは、文学研究者の僕にも非常になじみ深い概念なんですけど、都市には象徴的な、アナロジカルな意味合いが発生するようなシンボル要素っていうのが多層に埋め込まれるんですね。例えば、スカイツリーだったり、例えば、自由の女神だったりとか。ただ、そういうような目に見える形ではなく、京都の街路ですよね。あの十字の街路ですよね。中国の古代の都市を模したあの街路のような幾何学パターンもまた、その象徴性ということで、京都を京都たらしめる要素だと思うんですね。僕ら写真家は恐らく、与えられている象徴性をまた再象徴化することによって、場所、場所に別の意味合いを発生させるような、別の物語を付与するような、そういうような活動を 2000 年以降

やっているんじゃないかなと。

例えば、この今、画面に映ってる場所なんですけど、

僕が撮るまでは、恐らくこの下側にメタセコイアのストライプが出るということに誰も注目していなかったと思うんですけれども、ここは、当時は 1 人で撮ることができました。何時間も 1 人でした。僕 1 人で撮ってました。ところが、今やここは 1 人では絶対、撮れない場所になりました。何百人、悪いときで何千人という人がここに集まっちゃうような、メタセコイア並木のストライプ模様です。

これも非常にひともんちゃくありました。こんなふうにはならないっていって、うそだっていって、いろいろ言われたんですけど、そのことが一段落した後、さらにこの場所をもう一回、多層性を出すために、別の撮り方をしたのがこれです。



ドローンで真上から撮りました。これがご紹介のときに言っていただいたナショナルジオグラフィックが主催してる世界最大のフォトコンテスト、Nature Photographer of the Year で 2 位になった写真です。こうやって、写真っていうのは、恐らくその場の持っている意味の多面性、多層性というのを増やしていく。しかも、それが SNS という場によってどんどん増加していくような、そういうような時代になっていってるんじゃないかと。それこそは今の時代に都市や建築を撮ることの新たな意味ではないかなというようなところで、僕のお話は終わりにさせていただきます。ありがとうございました。

コメント

その１
山納　洋（大阪ガス株式会社）

よろしくお願いします。山納です。ありがとうございました。楽しい時間でしたね。貴重な写真、すごくイメージを広げてくれるお話をいただいたと思います。僕は大阪ガスに勤めているんですが、以前には扇町ミュージアムスクエアという劇場のマネージャーをしていて、演劇のプロデュースに関わることが非常に多かったという背景があります。この物語を作る作業ということと、今、見せていただいた写真と写真論の話をパラレルで聞かせていただきました。

物語を作るっていうのは、いえば「嘘をつく」作業です。僕は実在した人物のドラマを 10 作品ほど手掛けたことがあります。『イストワール』というタイトルを付けたシリーズを作ったんですが、この言葉はフランス語で、「歴史」という意味と「物語」という意味があるんです。それは理にかなっていて、歴史ではいわゆる 5W1H、いつ、どこで、誰が、何を、どのように、なぜ、を語りますが、Why、なぜこの人はこの人を殺したんだろうとか、なぜこんなことを言ったのかということはその人の内面にあって見えない。だからこちらで想像するしかない。つまり、ドラマを作るという作業は、いくら史実を忠実に再現しようとしても、どこかにはフィクションが必要になる作業なのです。どうきれいに、皆さんの心を揺さぶる嘘をつくのか、それがリアルとリアリティーみたいな話だと思います。

作り手は皆さんがリアルだと感じる嘘をつくという作業に取り組んでいますが、写真は「一瞬を切り取るメディア」だと思われているから、「そんなもの嘘だ」と言われるのでしょうが、演劇ははなから嘘なので、そんな批判にさらされることなく、「いや、僕にはこう見えるんです」とドラマを書く自由があるのですが、写真にはこういう苦しみがあるんだなと、いう話として伺いました。

溝口さんの「被災写真の救済」という話の中で、すごく象徴的だったんですが、撮った人の意図と違う写真の捉え方を、その写真を持ってる人、いったんその写真を失った人はしているという話。それはもう多分、本人の物語の中に写真があるということなんだろうなと。自分の中でのその写真の意味は、撮った人の意図を超えて再解釈されたり、長年見ていたり、長年連れ添った人たちがいなくなって、その意味も変わってくる、自分の物語がそこに乗ってくるという話なんだろうなと思いました。

ロラン・バルトは『明るい部屋』の中で、写真の本質は「それは＝かつて＝あった」だと言っています。溝口先生が「画像と意味は一致しない」とおっしゃったことは、そこに写り込んでいる、「かつてそこにあった」ものと、被写体にその後訪れた変化とのギャップが、観る人の中に物語を起動させる、ということなのではと。

このことは、鳴海先生の最初の解題にも通じるように思います。いろんな写真を撮ってきて、その写真の中にいくつかのパターンがあると。使い方として、仕事に使うために撮ったもの、観光写真、人物写真、フィールドメモなどがあるという話でしたが、何かの役割に従ってこれを確かに撮ったはず、というものから写真が独り歩きする。詩情（ポエジー）がひとりでに、愛着のような形で、または、意図せず撮ったものの中に別の物語を読み取るといったことが起こるのかなと。

「割り切れなくなる写真」とでもいうんでしょうか、ひとりでに物語を生み出す写真というものの可能性について。都市などを撮っていると、いろんなものが写り込む。子どもたちを撮っても都市が写る、広場が写るっていうものの意味性とか、時代性というようなことを勝手に考えたり、広げたりするのが人間の面白いところなのかなという気がしますし、演劇なんかに携わってる立場からすると、その面白いところをどう使うのかみたいな打算のほうに考えがいったりするし、写真にもそういうことがあっていいんだなと。その面白みをいかに広げられるかということが、SNS で実は勝手に起こっているかもしれないなと思いました。

僕は演劇のプロデュースをやっている一方で、街歩きをこの 6 年ぐらい企画してやっています。Walkin’ About というタイトルを付けているのですが、「街歩きをしましょう」とある街に行って、すぐに解散して、1 時間半ぐらい勝手に街を歩いていただき、帰ってきて発表してもらいます。その 1 時間半の間に皆さんは何を見聞きして

きたのか、どんな写真を撮ってきたのかを発表していただく街歩きをずっとやっているんですが、先ほどの明治神宮の写真のように、歩いてるコースも違いますし、この街の何を楽しんできたか、何をどう見てきたかっていうことは本当に一人一人違って、10 人だったら 10 人の探偵をその街に放ったぐらい、後の発表でいろんなことが分かるのですが、いろんな人が、その街をつくった作り手、都市計画家、建築家のデザインの意図を超える、別所さんの言葉で言えば、二重化、多層化する、別の物語を付与するということの可能性を、のばらばらの街歩きから図らずもこ感じていたのですが、写真自体にその可能性があるということがすごく面白いなと思いました。

最後に、僕があまり得意ではない写真の技術の話。今日はこれが一番面白かったなと。露光の時間とか、そもそも露光はいじれるという話、それでこんな可能性が広がるという話も面白かったですし、逆に溝口先生のお話で気になっていたのが、別所さんは「先生」ではないのだろうかと。「作家として私がこれを」という人なのか、それとも、この SNS の相互編集の波に漂う存在として、いろんな人の相互編集からいろんなものが生まれてくる、この連歌のような世界を楽しんでおられるのか、どっちなんだろうというのが、一番気になっていました。

その２；「計画資料」としての「写真のリアリティ」は今も有効でしょうか？
井口勝文（INOPLΛS 都市建築デザイン研究所）

われわれ計画、デザインする立場の人間にとって写真が何の役に立つのか？最初の鳴海先生の問いかけにあったことですが、そのことを皆で話し合ってみたいです。別所さんの話にあった写真の機能の変化に加えて、昔は写真が貴重な視覚資料だったのに今は視覚資料が溢れているという現実を、どう踏まえるべきかという視点も欲しいです。

‘60 年代～’90 年代、われわれ計画、設計する者にとって写真は貴重なアイデアソースでした。写真は具体的な空間やモノを、あるいは町のアクティヴィティを見せてくれる貴重な媒体でした。我々はそれを見て発想し、発想を膨らまし、しばしばコピーもしました。容易に行くことの叶わない海外の町は、写真に頼るしかありませんでした。それだけに写真の持つ「計画資料」としての価値は非常に大きかったと言えます。イタリアの都市空間の紹介、ゴードン・カレン、ケヴィン・リンチや C.アレキサンダーなどタウンスケープ系の情報、アメリカのスーパーブロックの都市開発、壮大なアトリウムの空間、それらは写真によって日本に伝わってきました。プロジェクトの提案では、クライアントにそれらの写真を見せてイメージを共有しました。それらの写真が持つ意味は新鮮な印象でクライアントに伝わりました。

今はそれらの情報が溢れています。写真情報は最早新鮮ではありません。海外の現地に行くことが日常的になり、行かなくでも大量の情報が、テレビや SNS で流れてきます。本当の場所は知らなくても、皆あたかもそこを良く知っているかのような気になっています。

そしてさらに大きな違いは、静止画像でなく動画が視覚情報の主流になっていることです。そこにドローンが加わって、視覚情報はドラマチックな見世物になっています。バーチャルな映像と現実との区別がつきにくくなってきました。

このことと ドバイやシンガポール、中国各地の都市開発、東京の大規模都市開発などの、ドラマチックな都市形態の発想は無関係でないように思われます。個々の建築であっても、従来の竣工写真を前提にした、立ち止まってじ～っと眺める対象とする発想とは違ってきていると思わざるを得ません。地方のまちづくりであっても、現地に立つよりも SNS 効果を期待するプロジェクトになっていないでしょうか。写真の持つ従来のリアリティが、今は意味を持たなくなっているのではないでしょうか。モノのリアリティだけでなく、生活のリアリティも見えなくなっているのではないでしょうか。

バーチャルも含めて、溢れかえる視覚情報。静止画像だけでないドラマチックな視覚情報。その中で写真が果たす「計画資料」としての役割は今どう位置づけられるのでしょうか。

その３
冨岡仁計
（株式会社 住軽日軽エンジニアリング）

岡先生からコメント求められて、思ったことを瞬間的にチャットに書いちゃったんですけど、日

軽エンジニアリングの冨岡と申します。普段、アルミの建材を扱ってるメーカーに勤めておるんですが、昔ちょっと制作活動なんかもしてたので、その頃の思いも含めて、感想なんですけども、きょう本当に面白い話ありがとうございました。

感じたのは、写真って絵画の発展形なんだなっていうのは、すごく感じました。どういうところに感じたかというと、要は、昔われわれが最初にカメラいじった頃のフィルムの写真っていうのは、確かに現像っていうふうな作業があって、制作、作者の意図っていうのがそこに入る余地はあったんですけども、一般の写真家からすると、なかなかそこまでたどり着けない、特殊な方の世界だったんですね。要は、写真っていうのは、その瞬間を切り取って終わりっていうふうな、瞬間のものだったんですけど、絵画っていうのは昔から制作者がずっと時間をかけながら、絵の具を重ねながら作り上げてく平面の表現だったんですが、きょうのお話聞いて、写真がその域に来てるなと。

これっていうのは、僕はもう正しいことだと思っています。写真も作者の意図がどんどん入り込んで、どんどん加工すればよくて、作品にしちゃえばいい。ありのままっていうのは、きょうのお話で、どこがありのままなんだっていうお話、本当に面白かったんですけども、まさしくそのとおりで、作品として見せるべきであろうという気がしてます。

カメラっていうのが、きょうのお話の中で、われわれの目が捉えていない、カメラの目で捉えてる光の世界があるんだよということだったと思うんですけども、その光の世界の捉え方自体も恐らく人間が、こういうものを見たいっていう意志がすごく強いから、あのカメラの機能の中に乗っけたものであるので、まだ見えてないものを何らか工学的なものを、機械的なものを通して導き出そうと、見いだそうとしてるんですよね。

それって僕はもっともっと探求すべきだと思ってて、それの表現者として写真家は最前線を走っていただきたいなというふうな感想を持っております。すみません、勝手なことを言いまして。以上です。

話題提供者との意見交換

【鳴海】

はじめに私が申し上げたように、「パタン・ランゲージ」は以下のように要約できます。

アレグザンダーは、「趣のある（筆者）」生活空間の写真とその解釈を一つの単語、パタンとしてとらえ、それでもって環境という文章を記述すると考え方に立った。そして、253 のパタンを設定し、これを順序よく挙げて、この列挙によってあるべき都市の物語をつくった。

これに関連して、お二方のお考えをいただければ幸いです。

【別所】

＜問＞「都市や建築を写真で撮るということは、そもそもからして、その場所に付与されていたデザイン、作者のデザインを二重化し、多層化するような、そういうようなファクターがあるのではないか」。

これについては、2 つの意味で、「多層化」が施されると考えています。

1 つ目は作者と写真家の間に形成される多層化です。都市も建築も、それが現実にある時はそれ自体として存在しているものですが、写真化する際にはそれらは二次元になります。そのため、主題に加えて副題として前景や後景を三次元的に構成しようとします。

この時、主題に対する副題をどのように配置して構図を構成するのかという意図が入った瞬間、それ自体として存在していたはずの被写体の上に、写真家の目線という「意図」が、新たな価値のレイヤーとしてその場所に重ね書きされます。

これが一つ目の「多層化」で、作者と写真家の間で引き起こされます。

続いて 2 つ目は「写真」と、それを需要する「オーディエンス」との間で多層化が進みます。写真家によって新たに発見された視点のレイヤーが、その場所や構造物を見る目線として効果的であればあるほど、その写真の価値はネットワーク外部性の効果によって、現代においては SNS によって拡散され、それが新たな「定番的目線」として確定し、都市や建造物の元々の作者のデザインを多層化していきます。これが二つ目多層化になろうかと思います。

＜問＞「写真は、その場の持っている意味の多面性、多層性というのを増やしていく。しかも、それがSNSという場によってどんどん増加していくような時代になっていってる。それこそは今の時代に都市や建築を撮ることの新たな意味ではないか」。

これについては、上に答えさせていただいたように、その場所の意味の多層性は、まずは写真を撮る人間の意図によって多層化されていきます。

それだけでは被写体の持っている単独の存在的な力に並列するような価値や物の見方は生じさせるのが難しいのですが、SNSという拡散装置が生み出すネットワーク効果によって、写真家が生み出した「目線」は、時に一瞬で何千万もの人間の認識の中に、新たな視点を植え付けることになります。

そのことによって、これまで気づかれていなかった新たな価値が、都市空間や建築に付与される可能性があるように思います。

【溝口】

＜問＞「写真と人の目は、本来は一致しません。しかし、両者が一致するきっかけとなったのが決定的瞬間、それがマスメディア的な写真となりました。

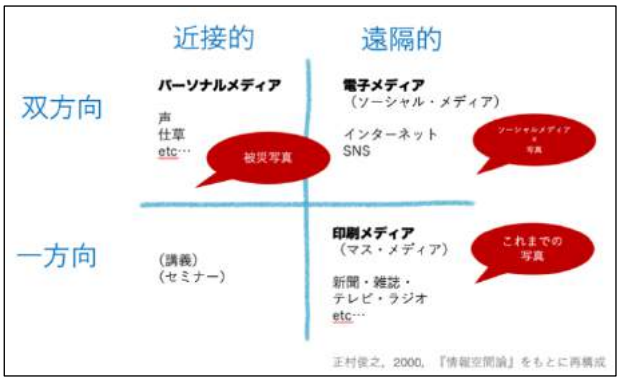
一方、被災写真とソーシャルメディアの写真は本来の写真の姿を露出させた例になっているのではないか。

写真はノイズを前提に物語を紡いでいく引き算的なメディアです。写真以外の分野であっても、ノイズがあることを前提として、ノイズだらけの中で作っていく物語が求められているのではないか」。

パタン・ランゲージについての方法について、まず報告させていただいた内容からは2点の指摘を行うことができます。1つ目は、パタン・ランゲージにて「原型」として用いられている写真の多くが、一定の専門家（写真家、設計者、あるいはそれに準じる専門家）により意図を持って撮影された写真である点です。報告した内容と対応づけると「決定的瞬間」、文章という足し算的なメディアと一致させられた写真です。当然、文章だけでは抽出できない要素を見出すために写真が使用されているのですが、主に活用されていたのは写真の中でも物語に沿った文章を記述することに適した写真、いわば「マスメディア的」な写真であった、と言えるのではないでしょうか。

とはいえパタン・ランゲージがマスメディア的な物語（都市計画）の生成方法と同じであると断じるのは早計でしょう。指摘できる点の2つ目は、パタン・ランゲージが種類の異なるメディアを組み合わせて、メディアを行き来しながら遂行されていることです。

報告の中で挙げたメディアの分類を再掲します。設計者が導き出す都市計画であるという点では、パタン・ランゲージもまた最終的な成果物は図の第四象限であるマス・メディアに属するものです。しかし、パタン・ランゲージにおける制作過程（理論の形成過程自体も、またパタン・ランゲージを用いた都市計画の過程も）は完全なトップダウンではなく、利用者の視点を多声的に取り入れたものとなっている点でマス・メディア的な制作過程とは少し異なります。



重要なのは、制作の過程で他のメディアを活用していることです。素材として収集する資料はマス・メディア（第四象限）に属する情報だけではなく、非専門家たる利用者から得られる情報や場所拘束的に生み出される情報（パーソナルメディア、第二象限）が含まれます。また、素材を取りまとめて計画を練り上げる際には、多声的な視野が得られるように設計者と利用者が入り混じってのワークショップを活用しているのではないかと推察します。ワークショップは空間的なメディア（空間もまた情報に影響する点で広義のメディアです）を利用するものです。報告では図の第三象限を割愛しました。第三象限は近接的にもかかわらず一方向的なメディアという分類で、何が入るかというと教室や講義室、セミナールーム等、一方向的な情報伝達ができるような仕掛けがなされた空間を指します。ワークショップにも様々な種

類がありますが、利用するメディアに着目すると、主催者（設計者）と参加者（利用者）とが双方向的に意見交換することができるパーソナルメディア（第二象限）と、両者の間に非対称性を持ち込む空間的なメディア（第三象限）とを行き来しながら作り上げられるものであると言えます。もちろん、パタン・ランゲージを活用した設計ではワークショップ以外の形式も利用していることは想像に難くありません。例えば膨大な写真を机に並べてアイデア出しをすることもあるかもしれません。しかし、いずれの場合であっても時間と空間を区切り（会議の場を設け）、そして最終的な物語（設計）の決定権が専門家（設計者）に集約されるという条件の元で、パーソナルメディア（第二象限）と空間的なメディア（第三章限）を駆使して、建築の計画（第四象限）を導き出していくことで、パタン・ランゲージ特有の多声的な設計が実現している、と言えるのではないでしょうか。また、その素材として使われるものの多くは、文章で表現される意図と物語を体現するようなマス・メディア（第四象限）的な写真であった、と言えるのではないでしょうか 。（もちろん、鳴海先生がご紹介されていた写真の中では、パーソナルメディア（非専門家によるもの、第二象限）的な写真に近いものも取り上げられていました（図 6、図 7、図 9）。ただし、いずれにせよソーシャルメディア（第一象限）的な写真は組み込まれていないのではないか、という視座を投げかけることはできそうです。）

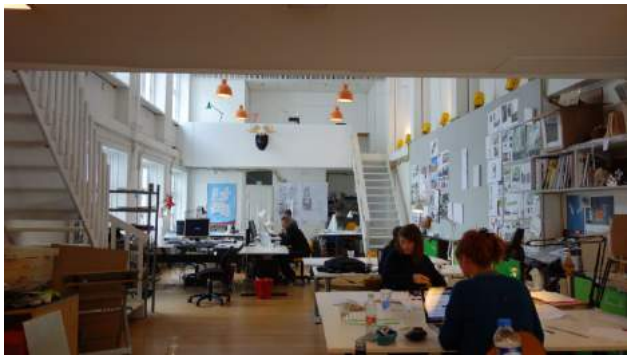
このように整理してみると、本報告の内容を延長した視座からは、パタン・ランゲージの方法論の射程に（あるいは少なくとも当初のパタン・ランゲージの方法論の射程に）、図の第一象限にあたるソーシャルメディアの存在が組み込まれていなかったことを指摘することができます。あるいは、遠隔的で双方向的なソーシャルメディアがパタン・ランゲージをアップデートする可能性について論じることができそうです。

まずは、ご報告で使用されていた別所さんの写真を参照します。池田市から撮影した道と飛行機の写真です。

この写真に象徴されるように、ソーシャルメディアの台頭によって生み出された写真の多くは、それまで誰もが気づかなかった画角で撮影されます。超望遠レンズで切り抜くと道と飛行機が結びつくこと。この発見はいわば集合知です。設計者でもなく利用者でもない第三者が、設計の意図や利用者にとってのコンテクストを超えて見つけるものです。

設計者でも利用者でもない第三者が追加するパタンがあること、またそのパタンはインターネット上で共有され常に更新され続けること。ソーシャルメディア的な写真は、アレクザンダーが想定していたものとは別種のパタンをもたらしていると言えるのではないでしょうか。ソーシャルメディア的な写真も一つのパタンとして組み込むことでパタン・ランゲージは強化されるのではないかと思います。

もう一つ、建築設計の文脈に引き寄せた事例を出してみようと思います。最近増えてきているコワーキングプレイスのイメージ画像です。一枚はコペンハーゲンの Repubulikkenn、一枚は Amazon のシアトル本社から持ってきました。



Repubulikken @Copenhargen, Denmark

©Amazon @Seatle

専門外ですので建築的な文脈については語ることができません。とはいえ、人工照明ではなく自然光を利用した写真がイメージとして使われていることに注目することができます。コワーキングスペースのイメージ写真には自然光が利用されます。天井に窓があること、天井から採光できるこ

とがこうした撮影を実現しています。

こうしたワーキングスペースの一種の奇妙さを説明するには、パタン・ランゲージの「柔軟な事務空間(146)」と比較することが有用であるように感じます。かの項目でアレグザンダーは、大部屋の周りに独立柱を配置すること、またどの部屋も2面採光とするべきことを強調しました。自然光を取り入れることの重要性を説くアレクザンダーは2面採光(159)を強調しますが、少なくともオフィスでの採光は主に側面からのものを想定しており、天井からの採光は想定していなかったのではないかと見受けます。天井からの採光を行うと建物を積み上げることができなくなりますから、柔軟な事務空間であってもワーキングスペースであるからには天井は塞がるものと考えるのが自然です。

では、先に挙げたコワーキングスペースはなぜ空間的な効率を犠牲にしてまで天井からの採光に拘るのでしょうか。もちろん、建築的な理由や健康的な理由等、多々な要因が折り重なっているのでしょうが、写真の観点からは見た場合の答えはシンプルです。写真映えするような写真、ソーシャルメディア上で評価されるような写真が撮影しやすいからです。

天井から採光する部屋が明るすぎず暗すぎないことが大切です。ある程度暗い場所でも撮影することが容易になった2010年以降のカメラで撮影するのにちょうど良い明るさ。それゆえに、ソーシャルメディアで影響力を持つ写真と近いイメージを撮影することができる、そのような設計の上に、コワーキングスペースのイメージ写真が成立しています。

その意味で、これらのコワーキングスペースは、別所さんが報告で指摘された「多層化」の一例ともなっています。実際に利用者が写真を撮影するかどうかは重要ではありません。目の前の空間に、ソーシャルメディア上で評価されるという価値が重なっていることが重要です。写真を軸として、その場所にないはずの価値が層として重なっている。先のコワーキングスペースは、多層化された価値が空間的な効率を上回っていることを前提とした設計となっているのではないでしょうか。

設計者と利用者だけではなく、不特定多数の第三者が新たなコンテクストを生み出し続けること。そしてそのコンテクストが現実の建築の意味をも左右する可能性。これらがパタン・ランゲージが執筆された頃には存在しなかった要素であり、パタン・ランゲージを更新する可能性でもあるのではないかと考えています。