

大辻清司

高梨豊

写真の「実験室」と「方法論」



本稿は、東京造形大学附属美術館で2017年9月13日から10月12日にかけて開催した展覧会「大辻清司・高梨豊―写真の実験室と方法論―」〔図1〕とその関連イベントの報告である。

この展覧会は、限定された枠組みとしての写真を問い直しながら、表現者としての自身の根拠を検証し続けた2人の写真家の活動を紹介したものである。

1966年に開学した東京造形大学の写真専攻（1971―80年は映像専攻）における教育で、草創期から中心的な役割を果たしてきた大辻清司（1923―2001年）と高梨豊（1935年生まれ）は、日本の写真史においても重要な仕事を残している。本展は、その仕事を現在の視点から改めて考察すると同時に、前年に創立50周年を迎えた東京造形大学の写真教育を写真史的な視野において確認することを目的として開催された。



図1 展覧会フライヤー

戦前期からのアヴァンギャルド芸術を継承する大辻の「実験室」と、1960年代という「異議申し立て」の時代に出発した高梨の「方法論」は、異なったアプローチではあるものの、その作品は多様性によって特徴づけられる。しかしながら、それは、芸術家としての個を外部へと拡張していくようなものではなく、過去の自分や既存の物語を切断し



図3 展覧会会場



図2 展覧会会場

ながら、現在を確認していく作業を意味していた。そうした観点から、本展では、多様な表現を超えた場所に現われる、写真作家としての一貫した姿勢を提示することを目指した。

展覧会の構成では、会場全体を大辻作品と高梨作品とで二分し、それぞれの作品の配置が並行的に見えることを意図した<sup>図2・3</sup>。大辻の作品は、1950年代の〈陳列窓〉〈無言歌〉や1970年代の〈日が暮れる〉〈むかしの家〉などのプリント、1955年に制作された実験映画〈キネカリグラフ〉（1986年再制作）などの映像作品を展示した。また、高梨の作品は、1960年代の〈東京人〉、1970年代の〈都市へ〉、1980年代の〈都の貌〉、1990年代の〈地名論〉、2000年代の〈WINDSCAPE〉といった、日本の都市や風景を問い直す作品や、〈オツカレサマ〉をはじめとする人物写真を展示した。（なお、映像作品と資料を除き、展示作品はすべて東京造形大学が所蔵するものである。）

個々の作品の展示順序に関しては、2人の写真家の仕事は直線的な進展や展開を示すものではないため、年代順での配置は行っていない。その代わりに、大辻の作品では「物体と気配」、高梨の作品では「撮影の速度 歩行の速度」をキーワードとして設定し、それに基づいた配置を行った。彼らが繰り返し問い続けたテーマが見えてくることを意識してのことである。また、章を立てることによって仕事の流れが分断されることを避け、できるかぎり連続したものとして提示することを心掛けた。展覧会の関連イベントとしては、会期中に2回のギャラリー・トークを開催（9



図4 ギャラリー・トーク (9月13日)



図5 シンポジウム会場



図6 特別講義会場

月13日、26日)〔図4〕、両回共に本展企画者の藤井と美術館学芸員の門馬英美が担当した。さらに、シンポジウム「継承と展開―写真について／写真を介して―」(9月25日)〔図5〕と、高梨豊特別講義「写真作家」とは何か?」(10月3日)〔図6〕を開催した。

本稿の構成だが、第1章は展覧会の会場に掲出した説明文やキャプションを、加筆・訂正を行った上でまとめたものである。また、第2章にはシンポジウムの記録を掲載した。パネリスト(潮田登久子、鈴木秀ヲ、小平雅尋、門田紘佳)はいずれも、大辻あるいは高梨に直接指導を受けた経験のある写真家で、主に、写真教育の観点からの発言や議論が行われた。モデレーターを中里和人と藤井が務めている。第3章は高梨による特別講義の記録である。高梨は、2000年3月に東京造形大学の専任教員(教授)を定年退職した後も、2017年3月まで客員

教授として本学の教育に携わってきた。そうした意味では、高梨の「最終講義」とも位置づけられるものである。聞き手はタカザワケンジが務めた。



## 目次

まえがき	3
1 展覧会「大辻清司・高梨豊―写真の「実験室」と「方法論」―	9
(1) 「実験室」と「方法論」	11
(2) 出品作品―大辻清司	16
(3) 出品作品―高梨豊	30
2 シンポジウム「継承と展開―写真について／写真を介して―」	53
3 高梨豊特別講義「写真作家とは何か？」	85
4 資料	123
(1) 略歴	124
(2) 出品作品リスト	128
あとがき	134





1

展覧会「大辻清司・高梨豊——写真の「実験室」と「方法論」——



## (1) 「実験室」と「方法論」

### ① 大辻清司の「実験室」

大辻を語る上で、これまでも「実験室」という言葉がしばしば用いられてきた。これは、『アサヒカメラ』誌上で1975年に12回連載された、自筆の文章と写真による「大辻清司実験室」に由来するものである。一貫してヴァンギャルド芸術を強く意識していた大辻の姿勢を示す言葉として、最もふさわしいものと考えられる。

しかしながら、そうした姿勢のために、大辻の仕事が写真という文脈に収まりにくく見えることも確かである。一般論として、ヴァンギャルド芸術は「ジャンルの横断性」や「日常性への下降」に向かつていくものだが<sup>(1)</sup>、「実験工房」や「グラフィック集団」などへの参加をはじめとして、大辻の活動にはこうした方向性が顕著に見られる。また、美術誌や建築誌の依頼による撮影、写真に関する数多くのエッセイの執筆、桑沢デザイン研究所や東京造形大学での写真（映像）教育などの幅広い活動も、彼の実験精神に由来すると考えられる。

こうした大辻の実験精神は、生前に発表された写真作品からも確認することができる。シュルレアリスムの思想を基盤として、シャープネス、グラデーション、テクスチュアを大切にしながら、物体そのものを凝視することに主眼を置いているが、そうした作品のなかにも多様な表現が含まれている。また、大まかな流れとしては、1950年代の大判カメラによる精緻な撮影が1970年代のスナップ的な撮影に移行していくとはいえるものの、実際の作品に即した場合、そのような単純な分類に収めてしまうことも困難である。大辻自身が語るように、ヴァン

ギヤルドとは、特定のスタイルを指すものではなく、むしろ、スタイルと化すことを積極的に否定するものだからである<sup>2)</sup>。

「大辻清司実験室」の連載には、物体の凝視、物体に対する撮影者の心情、物体と空間の関係性、無意識的な撮影から確認される自己、自身の日常の写真化という流れが見られるが、これも決して予定調和的なものとはなっていない。大辻の「実験室」とは、写真を介して、自身の生(Being)を根源的に考察することを意味していたと考えられる。

## ② 大辻作品における「物体と気配」

大辻の写真に見られる両極的な特性は「物体と気配」と呼ぶことができるように思われる。

原則として、大辻の思考は徹底して即物的である。写真においては、どれほど観念の領域に踏み込んでいったとしても、物体そのものが写る以外にはありえないと考えているからである。被写体は、撮影者の思想や希望の外部に存在しており、そのために、主体(サブジェクト)に対する客体(オブジェクト)と見なされるものとなる。シヤープネス、グラデーション、テクスチュアとは、物体を他者として位置づけるための方法なのである。

しかしながら、同時に、その物体は現実のなかに安定した居場所を与えられるものではなく、超現実(シュルレアリスム)のオブジェとも見なされている。それは、写真というメディアが介在することで、撮影者の予期しない存在に変換されるのだ。「モノの属性をはぎ取って、裸のモノ自体を見ること<sup>3)</sup>」を求めた結果、物理的な存在を越えた気配が感じられるようになったのである。

1960年代末に、大辻を中心に議論が交わされた日本の「コンボラ写真」も、少なくとも、彼にとつては、こうした気配に関わるものだったと考えられる<sup>4)</sup>。特殊な撮影技術を使用せず、日常の何気ない対象を誇張すること

なく写した「コンポラ写真」は、その後、大きな潮流として展開していく。しかしながら、大辻の解釈は一般的なものとは少し異なり、何気ない写真であるにも関わらず、そこに気配が生まれることが重要だったように思われる。(実際、1970年代の東京造形大学の映像専攻の授業においても、気配という言葉がよく用いられたとの証言がある<sup>5)</sup>)

「物体と気配」に注目することから、大辻写真の1950年代と1970年代の連続性が見えてくるように思われる。この両者はどの作品にも含まれる要素だが、本展の会場構成では、物体から気配へという移行が確認できることを意識した展示を行っている。結果的に、スタジオ内、屋外の昼間、夕方、夜間という順序が出てくることになった。やはり、「もののけ」(物の気)は夜のものだということなのかもしれない。

### ③ 高梨豊の「方法論」

高梨は、自身の写真を語る際に、しばしば「方法論」という言葉を用いている。これは、基本的には、撮影コンセプトと撮影方法(機材の選定など)が直結した状態を指したものである。もちろん、同様の考えをもつ写真家は他にも多くいるのだが、高梨の場合、それがシリーズごと(ドラステックに切り替わることが特徴となつて)使用されるカメラは、大判の4×5、中判の6×6や6×7、小型の35ミリでも一眼レフとレンジファインダーが区別されている。フィルムもモノクロームとカラー、そして、三脚や一脚を用いる場合と手持ちで撮影する場合なども分けて考えられている。ただし、高梨の「方法論」とは、あるテーマを適切に表現するために、それらを合理的に選択していくという意味ではない。むしろ、テーマそのものが、特定の方法に基づいた撮影を通して発見されていくことが重要なのである。それは1枚の写真が生まれてくる過程すべてを包含したものなのだ。

そして、こうした過程Ⅱ時間には重層的な意味が含まれることになる。単純なシャッタースピードの意味はもち

ろん、撮影場所に向かう移動方法や経路、現像後に写されたものを再確認する時間などで、最終的には、自身が生きてきた（生きていく）時間のすべてが含まれることになる。「その方法論でどこまで写真が撮れて、生きられるかっていうことがぼくの写真家としての人生」、「写真は生きていく人間の意識と一緒に走っている」、「写真行為は、撮り続けていないと意味がない」などの言葉<sup>6)</sup>は、こうした「方法論」に由来するものである。

写真と生 (Ere) が結びついた時間は、当然のことながら、直線的に進んでいくものではない。一定の期間を経た後に、以前に用いられた「方法論」が再び（あるいは、わずかな違いで）取り上げられることもあるが、それは撮影されたものを振り返り、それを言語化していく段階でこそ、写真家の思想が問われるという考えと密接に関わっている。

#### ④ 高梨作品における「移動の速度 撮影の速度」

高梨の多様な「方法論」による作品を考える上で、写真における「速度」の問題を取り上げてみたい。

大判や中判のカメラを構えて、被写体の正面に立ち、画面の隅々までを均一的に描写したクラシックな表現の場合、その時間性が見えてくることはほとんどない。むしろ、時間の流れの外部に存在する「永遠」が表わされているように見えるものとなる。他方、小型カメラによるスナップ的な撮影では、写真家の立ち合った、「その時間」や「その場所」が明確に示される。特に、斜線や対角線を強調した構図や、画面内に大きな光量差（明暗）が導入されたバロック的ともいえる写真では、その傾向が顕著に現れる。移動中の車窓から一瞬での撮影が行った場合には、速度感がさらに強調されて見えることになる。

また、撮影場所に向かう速度も大きな意味をもっている。大判カメラに三脚をつけて歩くと、小型カメラを首から下げて歩くのとは、歩行の速度が大きく異なる。公共交通機関を使うのか、自らが運転する自動車を使うの

かでも違ってくる。撮影場所が東京なのか地方なのかという違いでは、移動の距離がもたらす時間も重要な意味をもつことになる。

さらに、撮影された写真を事後的に確認する時間も「速度」の問題に関係してくる。特に、瞬間的に行われるスナップ撮影では、この撮影後の時間が大切にされている。カメラでの撮影と言語での思考とを一体のものと思わず高梨は、撮影の時間だけでなく、その前後の時間も同等に重要視している。

この展覧会では、こうした「移動の速度撮影の速度」に注目して、無時間的なものから瞬間的なものへとという流れが見えるように展示を行っている。結果的に、1960年代初頭の『オツカレサマ』や『SOMETHIN' ELSE』が最初に、1960年代後半の『東京人』や『都市へ』が最後に位置することになった。シリーズごとに「方法論」の大胆な転換を行ってきた高梨が、その一方で、同一の問題を反復的に考察してきたことが分かるはずである。

## (2) 出品作品―大辻清司

### ① 阿部展也のアトリエ 図7・8

『カメラ』1950年10月号に「モダン・アーティストによる新しい演出写真」として「演出・阿部展也、撮影・大辻清司」の表記で発表されたシリーズで、下落合（東京）にあった阿部のアトリエで撮影が行われた。戦後の阿部は、この前年に新設された美術文化協会写真部の指導者の立場にあり、大辻も同会に作品を出品していた。その理由のひとつとして、戦前期に読んでいた写真誌『フォトタイムス』でシュルレアリスムに関心をもち、瀧口修造や阿部の名前を既に知っていたことがある。〈美術家の肖像〉の着衣モデルは、後に「実験工房」でも一緒に活動することになる、画家の福島秀子。当時の大辻と福島は阿部のアトリエで開かれていた研究会「スタジオ50」



図7 大辻清司〈美術家の肖像・福島秀子〉1950年

に参加するなど、互によく知る間柄だった。

阿部は、このシリーズの演出意図について、特定の方向性をもっている顔という存在を無性格なものにするために、各国の言葉で「私はあなたを愛します」と書かれたスカーフで隠したと記している。さらに、室内との関係を切断するために、生木の枝、ゴミ、針金と糸の構成物などで空間を区切ることを行った。そこには、人間の身体を日常的な意味から切り離して、オブジェとしてとらえようとする志向がある。〈オブジ



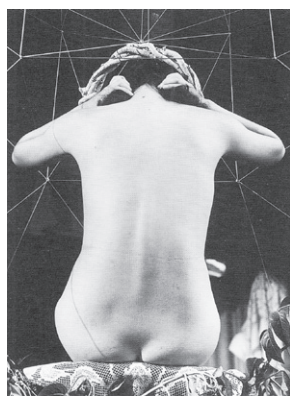


図8 大辻清司〈オブジェのアトリエ〉1950年 阿部展也

エ」と対になるようにレイアウトされた福島の着衣像が、固有の存在であることを表わす「肖像」として位置づけられるのとは対照的である。大辻もこうしたオブジェ観を阿部と共有しており、写真をシュルレアリスムのオブジェの新たな意味が発現される場だと考えていた。

背中を向けた女性のヌードはマン・レイの〈アングルのヴァイオリン〉(1924年)、空間に張られたクモの巣のような糸はマルセル・デュシャンの〈1マイルの糸〉(1942年)を連想させるもので、こうした点でも、シュルレアリスムの傾向が示されている。1950年代

の日本はリアリズム写真の全盛期だったが、瀧口や阿部からの影響もあり、大辻はシュルレアリスムのオブジェに強い関心をもっていた。写真化された物体が、撮影者の予測を超えて、得体の知れない何かを付加して現れることに興味を抱いたのである。当時の大辻が写真の基本特性と見なしていたのは、シャープネス、グラデーション、テクスチャであり、このシリーズでも、こうした特性に則りながら、ヌードモデルの白い肌と背後の闇とを対比的に構成している。

## ② 机上のオブジェ「図9」 だいいしな釘

〈机上のオブジェ〉は、1975年に『アサヒカメラ』で連載された「大辻清司実験室」(2回目)で発表された写真で、その際のキャプションには「友人から貰ったメキシコとフランスの土産。なぜか捨てられない時計の内臓。昨年秋に抜けてしまった私の白歯、その他のセット」と記されていた。この回のテーマは「いとしい(モノ)たち」である。

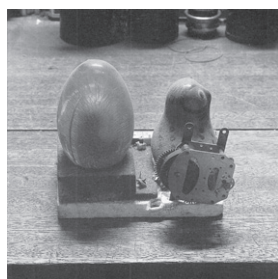


図9 大辻清司〈机上のオブジェ〉  
1975年

オブジェという思想から出発した大辻は、写真がとらえるのは、美でも情緒でも精神でもなく、物体の姿や様態のみだと考えていたが、この2枚では、その再検証が試みられている。同時に、撮影される物体と撮影者の心情（愛着）との関係が、撮影された写真と鑑賞者の心情との関係に重なるか否かも検証された。身辺にある物体の記念写真と位置づけられたものだが、特別な背景や照明を使用することなく、スナップ的に撮影を行うという点で、1950年代のものとは異なっている。それは、次第に大きなウエイトを占めるようになってきた、自身の心情と結びついた「いま・ここ」の特別さを導入するためだったと思われる。

こうした大辻の物体に対する執着は以下の言葉に表明されている。「写真を仕事としよう」と決心した当初からそのケはあつたのだが、撮影の仕事を続けているうちにモノの不思議さに取りつかれた（中略）まじまじとモノをみつめることを繰り返しているうちに、モノがそこにあるということ、そんな形や肌触りであること、汚れたり傷が付いていることなどが、驚異に思えてならなかった（中略）そのことをなんとか写真で表したいと思ひ、結局今まで撮り続けているといつてもよいくらいである<sup>⑧</sup>。1950年代は、絵画や彫刻においても「ものの凝視」がキーワードのひとつとされる時代だが<sup>⑨</sup>、大辻が写真というメディアに関わり続けた理由のなかには、こうした凝視の問題も含まれていたと考えられる。

### ③ 焼け残りの蔵〔図10〕

大辻のシュルレアリスム思想をよく表わしている1枚といえる。写真は、現実存在したものを再現（複製）するだけでなく、時間を静止させることにもなるために、特別な加工を行わないストレートな状態でシュルレアリス



図10 大辻清司〈焼け残りの蔵 中野坂上〉  
1940年代

#### ④ 千駄ヶ谷

東京・千駄ヶ谷で撮影された2枚組の写真で、極端な俯瞰構図がモホイーナジ・ラースローによる垂直的な遠近法<sup>11)</sup>からの影響をうかがわせる。また、大辻は同時期に『リビングデザイン』1956年7月号のために舗道のデザインを撮影しており（記事の執筆は勝負）、そうしたものととの関連性も考えられるかもしれない。わずかに水平移動した場所で撮影された2枚の写真の並置は、19世紀に流行したステレオ写真を連想させるものだが、本作では、その同時的な撮影方法は採用されていない。そのために、2枚の間には時間のズレが出現することになり、時間や運動を提示する連続写真に近い性格を獲得することになった。当時の大辻は、写真誌で実験的な撮影技法の記事を多く執筆しており、本作はそれを実践的に示す意味が込められていたと思われる。

#### ⑤ 航空機 [図11]

「航空造形協会展」（小西六ギャラリー、東京）で発表された作品で、撮影は羽田空港で行われた。同会は新しい

ムになるとの考えが基盤となっている<sup>12)</sup>。本作では、真正面からとらえられたシャープな像としての蔵が、周囲の状況から浮かび上がり、不思議な気配を放っている。また、壁面に斜めに入るリズムミカルな短いラインは、モホイーナジの構成主義的な写真との関連を想起させるところがある。大辻は山口県下関市で終戦を迎えたが、東京に戻る途中で「瓦礫と、なんとなく煙っぽい地平線と、天頂の青空と、静寂<sup>13)</sup>」のなかにある、原爆投下後の広島を光景を見ており、焼け跡に残された蔵という本作のモチーフ選択には、そうした体験が反映されている可能性もあるだろう。

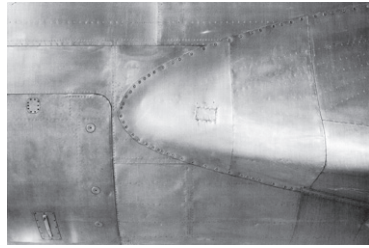


図11 大辻清司〈航空機〉1956年

## ⑥ 氷紋 [図12・13]

群馬県の赤城山麓に位置する大沼で撮影されたシリーズで、氷の表面をシャープネス、グラデーシヨン、テクスチュアの価値観に基づいて接写している。

その内の1枚では、透明な氷が生み出す斑点の反復が、モノクロームに置換されることよって、夜空に描かれる星座を連想させるものに変貌している。ここでは、二次的な再現物という写真のあり方を超えて、現実から切断された、独立した宇宙を成立させることが志向されている。大辻は本シリーズについて以下のようなコメントを残している。「寒風が吹きすさぶ湖上には、毎日小さな宇宙が生まれては消えていく。ちようど数億光年の涯で星が生れ、死に、その消長がわれわれの頭上をきらびやかに飾っているように、私の足下の氷も厚さ20センチばかりの空間に、そのひそやかな宇宙を展開していた<sup>13)</sup>」

もう1枚は、氷に薄く積った雪の上をスケートが通った痕跡が、白と黒の強いコントラストで表わされた写真で

テクノロジーを造形活動に導入することを趣意として、ジャンル横断的なメンバーによつて設立されたものである。こうした会に積極的に参加したことも、大辻の本来的なアヴァンギャルド精神に由来すると考えられる。航空機は、少年時代から鉄道模型や飛行機模型に愛着を示してきた大辻にとつて、魅力的な被写体だったと思われるが、その全体像をとらえるのではなく、機体表面のわずかな湾曲や質感（テクスチュア）に意識を集中している。対象にできるかぎり接近していく姿勢はエロティシズムすらも想起させるもので<sup>12)</sup>、彼のフェティッシュな感覚が示されている。

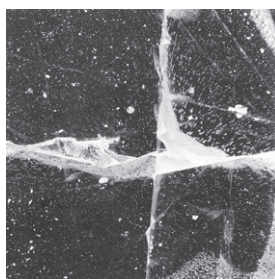


図12 大辻清司〈氷紋〉1956年



図13 大辻清司〈氷紋〉1956年

って表出するオブジェ的な方向性と、写真でしかできない表現を追求する造形的な方向性の両方が見られるが<sup>1)</sup>、本シリーズは後者を代表する。こうした抽象的な造形思考も、戦前からの瀧口の写真論を継承したものと見える。

### ⑦ 実験工房のメンバー

瀧口が「実験工房」のメンバーたちと共に、浦安に在住していた齋藤義重を訪ねた際に撮影されたもので、向かって左から、大辻、山口勝弘、齋藤、浜田浜雄、瀧口、北代省三、福島秀子が写っている。「実験工房」は1951年秋に結成されたが、大辻が正式なメンバーとして参加するのは1953年からである。『アサヒグラフ』のコラム・ページである「APN」の撮影を大辻が担当したことを機に、瀧口の紹介で参加することになった。また、齋藤とは終戦直後に新宿駅南口の写真スタジオで同居生活を送っており、大辻に大きな影響を与えた存在だった（大辻が美術文化協会の展覧会に出品した理由のひとつには、齋藤の助言があったという）。後年、美術館などで行われた齋藤の個展に際しては、大辻が出品作品や展示作業の撮影を繰り返し担当した。

ある。本来の空間的奥行きが捨象されたために、フォトグラムにも似た感覚が生まれている。ここでは、写真を介して、現実の物体を抽象形態に置き換えることへの関心が読み取れる。物体を平面上での形態や明暗に還元した上で、イメージとして増殖するのである。この時期の大辻の写真には、現実の物体のなかに潜在するエネルギーを写真により



図15 大辻清司〈瀧口修造夫妻〉1975年



図14 大辻清司〈日が暮れる〉1975年

⑧ 日が暮れる〔図14〕

『アサヒカメラ』で連載された「実験室」（4回目）で発表された写真で、空間に主眼を置いた「ソレとソレの間」をテーマとしている。ここでの実験は、歩行の速度でまちを通過するときに、写真を介在させることで、自分が何に対してどのような反応を示すかにあつたという。こうした、偶然性や即興性を含んだ方法は、シュルレアリスムにおけるオートマティスムを連想させるものである。当時の大辻は、都市のなかでスナップショットを撮る際には、レンジファインダーのライカM3を使用している。その理由は、一眼レフの構造では被写体を直視したことにならないと考えたからである。実験の結果は、物体そのものよりも、その気配の方がより強く現れたものとなり、それが自身の私的領域に深く踏み込んだ「間もなく壊される家」へと繋がっていくことになる。

⑨ 瀧口修造夫妻〔図15〕

『アサヒカメラ』の「実験室」（10回目）で発表された写真の内の1枚で、テーマは「この部屋の中で」。写真における空間と物体の関係を住居と住人に置き換えて考察したもので、瀧口の他にも、浜田浜雄、石元泰博、勝井三雄、山口勝弘、戸村浩といった、大辻が古くからよく知る人物たちが被写体選ばれている。住居と住人が共に重要な要素になると考えたことから、克明な撮影の可能な手製の中間カメラ（6×9）が使用された。大辻は後に、瀧口を訪問する際には、本人との会話だけでなく、

書齋の空気に浸りたい気持ちもあったと述べている<sup>15)</sup>。1979年に瀧口が没した後、大辻は残された書齋の撮影を行っており、その写真は『太陽』1993年4月号で発表された。

#### ⑩ コルトー

スイス出身のピアニストであるアルフレッド・コルトーの75歳時のポートレートで、『レコード音楽』1952年11月号に掲載するために撮影された。大辻はコルトーの印象を「きびしく、静かで、かなしいコルトーのムード。磨滅したエンジンのような老人特有の肉体のメカニズム。そのコルトーに限りない親しみと、畏敬を覚える<sup>16)</sup>」と語っている。大辻は1950年代前半から『シンフォニー』や『美術手帖』などの音楽誌や美術誌の仕事を多く手掛けたが、それを自身の創作活動と切り離して考えることはなかった。こうした仕事（ジョブ）は、他者に情報を適切に伝達するという明確な目的を持つものだが、それを「心踊るスリリングな写真の挑戦<sup>17)</sup>」と呼び、アヴァンギャルドの実験精神において理解していた。

#### ⑪ 無言歌 図16・17

「グラフィック集団」の第4回展「フォトグラフィック・コンクレート」（小西六ギャラリー）で発表されたシリーズで、ガスタンクのある風景を写した作品は世田谷区廻沢で撮影されたと考えられている<sup>18)</sup>。大辻はオブジェや抽象を強く意識していたが、他方では、写真が被写体の意味や物語性に拘束される存在でもあることも理解していた。このシリーズでは、その両義性を意識して、人の気配のない場所に演劇的ともいえる人物配置を行っている。これまでもとは逆に、物語性を際立たせる実験を行ったのである。とはいえ、この演出は物語性を喚起するだけに留まるものではない。シャープな輪郭、白と黒のレイアウトが生み出す構成感覚、人物の量感を纂奪する効果をもた



図17 大辻清司〈無言歌〉1956年

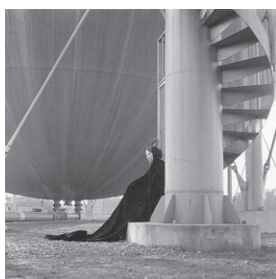


図16 大辻清司〈無言歌〉1956年

らす黒いマント、螺旋階段と人物の姿を一体化させた抽象的造形性など、大辻写真の特徴が様々に表われたものとなっている。

「展覧会名に用いられた「フォトグラフィック・コンクレート」は、「ミュージック・コンクレート」から派生した言葉である。日常にある物音や騒音を採取し、それらを再構成することで音楽をつくり出していくものを指すが、それを写真撮影の方法に転用することが試みられた。川向うに火力発電所の見える風景は江東区豊洲のものだが、こうした都市のフロンティア（前線）ともいえる場所の選択には、あるいは、彼のアヴァンギャルド（前衛）の思想が関与していたのかもしれない。夕刻という光量の少ない状況で撮影が行われたため、手前の女性と雑草の輪郭や量感が不明瞭になり、書割にも似た発電所の明かりに背後から照射されたシルエットのようにも見える。河川がつくり出す明確な水平性と、前景にあるモチーフがもたらず曖昧な垂直性が融合することで、舞台のような印象が喚起される。

⑫ 陳列窓 [18・19]

「実験工房作品展…絵画・写真・彫刻」（村松画廊、東京）に出品したシリーズ。撮影者と被写体とがショーウィンドーのガラス一枚を隔てて向かい合っている状況だが、大辻はそれを写真というメディアの暗喩と見なしていたように思われる。写真は現実を複製するものでありながらも、撮影と鑑賞とが時間的にも空間的にも分離されており、そのことによって、現実を超えた感覚が生み出されることになる。そこから、シュルレアリスムとしての写真



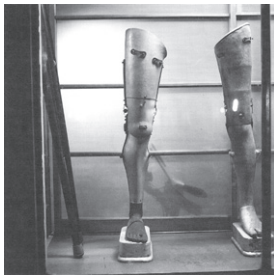


図19 大辻清司〈陳列窓〉1956年

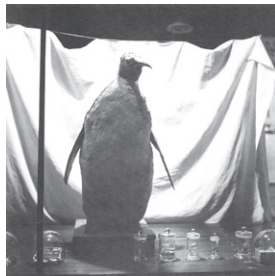


図18 大辻清司〈陳列窓〉1956年

はストリート・フォトでも可能だという考えが導かれるのである。ペンギンの剥製を被写体とした作品では、首のひねりや白布の下がり方、非対称的な配置のガラス容器などが右奥へと向かう浅い奥行きを暗示しており、正面性の強い構図との間に対比が生まれている。

このシリーズが撮影されたのは、文京区本郷や湯島の近辺にあった、医療機器問屋などのショーウィンドーだという<sup>20</sup>。義足を被写体とした作品では、手前の窓枠による垂直線と背後の反復的な水平線がグリッドを形成するこ

とで正面性が強調されている。だが、左右の義足が平行に置かれていないこと、光の当たり方が均一でないこと、左端の松葉杖との構図的関係性などが厳格な平面性を切り崩している。義足という、身体と物体の意味を両義的に所有するモチーフの意味も関連することで、被写体からは不思議な気配が立ち上がってくる。写真の記録性を重視していた大辻だが、同時に、それは「わたしはこの事物をこのように見た」「わたしはこれこそほんとうの見方である」と主張する<sup>21</sup>ことを意味するものとも考えており<sup>22</sup>、ここでは、その両者の意味が集約的に提示されている。

ショーウィンドーを写した〈陳列窓〉は、パリの無人の街頭（ショーウィンドーも含まれる）を撮影したウジェーヌ・アッジェとの共通性が指摘されてきた<sup>23</sup>。大辻がアッジェの写真を知ったのは、瀧口が戦前期に発表した文章である。「不動の調和を保つが如く見える世界の構造を、少しばかり組かえてやることにより、いかに不確定な世界であるかに眼を見開かせ、その新鮮な驚きに『ポエジーの発火』をうながす<sup>24</sup>」。このように考えたシュルレアリストたちが注目したのがアッジェの写真が醸し出す気配だった。カレーライスなどの料理サンプルを横側の窓から撮

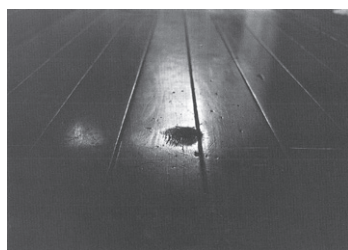


図20 大辻清司〈むかしの家〉1975年

影した作品では、カメラを若干俯瞰気味に設定しており、通常の視覚に反するような逆遠近法的な空間が創出されている。

### ⑬ むかしの家〔図20〕

『アサヒカメラ』の連載「実験室」（11回目）に掲載された作品で、テーマは「間もなく壊される家」。本展に出品された2枚は「先住者が焼け焦がした跡が丸い穴になって残っている廊下」と「一日に数回訪れる小部屋にある薄緑色をした典雅な形の磁器」を写したものである。大辻は、18年間をすごした代々木上原の自宅の解体に際して、この木造家屋に対する私的な懐かしさを写真と結びつけることを思いつき、それをストレートに撮影して記録することを試みた。物体への執着から出発した大辻だが、1970年代になると、被写体に触発されて変化していく自身の眼差しや精神の動きを写真のなかに取り入れようとはし始める。そのなかで、物体の背後に隠れていた「私」というもうひとつの主題が、より鮮明に立ち上がることになった。「実験室」の連載においても、この両者が軸として設定されていたが、「最後は個人の一番関心の深い家を壊すときで終わった」と述べている。<sup>24)</sup>

### ⑭ 新宿・夜〔図21〕

瀧口が企画したタケミヤ画廊（東京）での2人展で発表されたシリーズ『太陽の知らない時』を構成していた10点の内の1枚。撮影場所は新宿駅南口で、大辻は1947年に同地で写真スタジオを開業していた。ブラッサイトの関連性も指摘されているが<sup>25)</sup>、確かに、「パリという20世紀都市の光と闇にうごめく人間の生を覚醒させる」<sup>26)</sup>よ



図21 大辻清司〈新宿・夜〉  
1958年

うなブラッサイの写真は本作と共通するところがある。手相占いの看板をわずかな光のなかで撮影したことで、実体性が希薄化され、日常的な用途から逸脱した未知の物体のようにも見えてくる。また、都市の下層部にある閉塞的な感覚を喚起するところもあり、シャープでモダンな感覚の背後に隠された、大辻の情念的な部分が読み取れることも指摘されている<sup>70</sup>。

### ⑮ キネカリグラフ

石元泰博、辻彩子との共作として、「第2回グラフィック集団展」（銀座松屋、東京）で発表された作品で、タイトルは瀧口の命名による。カナダの実験映像作家ノーマン・マクラレンの仕事に触発されて、16ミリフィルムにアリザニン（染料）やマジックインキなどで直接的な描画を行っている。描き方としては、1コマ毎に描く方法、コマを意識せずに必要な長さを描く方法、不定形を不特定に描く方法などが併用されており、さらに、フィルムを黒く現象してから針や金鋸の歯で引つ掻く、湯に浸してエマルジョンを落とす、溶ける前に爪で傷を入れるといったテクニックなども用いられている。写真という領域に留まることのなかった、大辻のアヴァンギャルド精神を象徴する作品である。

〈キネカリグラフ〉は、オリジナルのフィルムが消失した後、ポンピドゥー・センター（パリ）での展覧会「前衛芸術の日本」（1986年）に出品するために再制作が行われ、さらに、渋谷区立松濤美術館での回顧展（2007年）に際してデジタル化が行われた。だが、実際のところ、生前の大辻は本作のデジタル化に対して否定的な見解をもっていた<sup>71</sup>。物質そのものに描画などを行ったフィルムの場合、拡大してもシャープさが失われないと考

えたからである。本作によって、物質そのものと直結した像が拡大写される魅力を思いがけなく発見した大辻は、これを損なうことはできないと考え、プリントを残すことも行っていない。しかしながら、フィルムの品質保存を考慮して、本展の上映ではデジタル化されたデータを使用した。

## ⑩ 上原 2 丁目

新宿・紀伊國屋ホールで開催された「Motion, Movie, Move—写真家による映画」で上映された作品。代々木上原にある自宅前の路地に固定したカメラをセットし、人々がその空間内を行き交う様子を400フィート連続して撮影し、同時に、まちの現実の音を録音した。淡々と流れていく日常的な情景の映像は、同時期の「コンポラ写真」との類縁性を想起させるものである。だが、「実験工房」や「グラフィック集団」のメンバーはこうした動画を多く撮影しており<sup>24</sup>、本作がそうした系譜上にあるものだとすれば、本作に付された「何の作意もないのだが、12分間に街角でどのようなドラマが起るか、偶然の出来事を期待して撮った<sup>25</sup>」というコメントは、シュルレアリスムのデイペイズマンの意味をより強くもつたものと解釈することもできる。

## ⑪ 授業用メモ 撮影用メモ

桑沢デザイン研究所などでの授業に使用されたと思われるカード型のメモ。ガイドランスに用いられたと考えられるカードには「今やメディアを超えての表現にためらうことは何んの理由もない」と記されており、ジャンル横断的なアヴァンギャルド思想が教育の現場でも基盤となっていたことがうかがえる。引用を記したカードでは、戦前期から読んでいたという瀧口の「物体と写真」にある言葉が中心になっており、アンクル、ボードレール、ドーミエ、ルソーの言葉も瀧口の写真論に引用されたものからの孫引きである。また、レスリング（プロレス）に関する

メモは、ロラン・バルト『神話作用』の冒頭に置かれた「レッスルする世界」からの引用で、大辻の関心の所在を知る上で興味深い。

他方、仕事として依頼された撮影に用いられたと考えられるメモには、撮影機材、場所、点数、納期などが記されている。『文房四宝』は1972年に淡交社より発行された書籍で、筆、墨、硯、紙をテーマとした4巻からなる。執筆を杉村勇造と永井敏男が担当した。大辻は、各々の歴史的名品を撮影した他に、国内各地を取材してフォト・ルポルタージュをまとめている。『吉原治良 明日を創った人』は1973年に神奈川県立近代美術館で開催された回顧展のカタログで、デザインを田中一光が担当した。吉原は関西の前衛美術家グループ「具体美術協会」の指導者的立場にいたが、大辻は『芸術新潮』の嘱託カメラマンとして、1956年に東京で行われた「具体」の公開イベントを撮影している。

### (3) 出品作品―高梨豊

#### ① オツカレサマ

『カメラ毎日』誌上に、1964年の1年間連載するかたちで発表された作品。当時の日本で一般的だったリアリズム写真とはまったく異なったポートレイトを撮る方法として、スタジオ内にセットを設け、撮影時間を1時間に限定、6×6フィルム用のカメラを使って撮影を行った。テレビタレントをその素顔からさらに遠く離れるように仕向ける演出によって、大衆社会時代の人間のあり方を考察することが目論まれている。彼らに「仮面」（ペルソナ）を被らせることで、逆説的に、人間の個性（パーソナリティ）を問い直そうとしたのである。こうした「方法論」の背景には、桑沢デザイン研究所に在学していた頃に読んでいたという、瀧口修造『近代芸術』の影響がある<sup>30</sup>。本シリーズに見られる、被写体のオブジェ化や意味の入れ替えは、シュルレアリスム的な思想を基盤として  
いる。

#### ② 有森裕子 竹中直人

高梨は1961年頃から著名人の撮影を開始する。こうした仕事は、『SOMETHIN' ELSE』で初個展を行った後、大辻や瀧口の紹介によって、大辻が担当していた『芸術新潮』の新人紹介ページを引き継ぐかたちで出発した。

1996年に撮影された2枚の写真には、スナップショットの感覚が導入されているものの、それと同時に『オ



図23 高梨豊〈SOMETHIN' ELSE〉  
1960年頃



図22 高梨豊〈SOMETHIN' ELSE〉  
1960年頃

ツカレサマ』以来の演出的手法も継承されていることが分かる。西村画廊（東京）で、舟越桂の彫刻と二重像のように構成した有森の肖像には、その傾向が顕著に見られる。こうした手法の導入は、都市における写真の流通を意識することから生まれたものである。被写体の著名人はメディアの発達した都市文化のなかで生きており、さらに、写真家も都市の一部を構成するメディアのなかで仕事を行っている（両手の親指と人差し指で四角形をつくる竹中の姿は、こうした、撮影する／される人間の関係を表象していると解釈できるかもしれない）。都市に包摂された人間の姿は『東京人』などにも登場していたが、この意識において、人物写真は風景写真に接続されることになる。

### ③ SOMETHIN' ELSE [図22・23]

銀座画廊（東京）での個展で発表されたシリーズで、タイトルはキャノンボール・アダレイのジャズ・アルバムに由来する。「街」「おとな・こども」「風景」という、3種類の異なった方法で撮られた写真で構成されているが、「写真によるストーリーテリングを否定<sup>8)</sup>」するために、三者の関係は意図的に曖昧にされている。

「おとな・こども」は35ミリフィルム用のカメラで撮影されたもので、この作品では、少年の顔にあたる部分を隠すことによって、その存在を没個性的な状態に置いている。黒い円形が子供の顔を代理しており、再現性を除去していく抽象の意識と同時に、あるイメージを別のイメージに転移させるシュルレアリスム的な発想もうかがうことができる。瀧口は、この個展に寄せた文章のなかで、高梨

の写真を「一見古風な静的な印象の調子から現実が奇妙な秘密をあらわしはじめる」<sup>33)</sup>ものだと述べている。

他方、「街」と「風景」には、4×5（スピードグラフィックス）と6×6（ミノルタオートコード）が使用された。その理由は、まちで遭遇した物体をできるだけ精密に写し取ることにあつた。また、日光の影響を避けるために、曇りの日や日陰を選んで撮影が行われている。

「街」に含まれる作品のひとつは、トラックに取りつけられたと思われるフラッグと地面が興味深い明暗対比をつくっている。足元だけが写された人物は、フラッグの動きに呼応して、空白と化した地面から離れて、浮遊しているように見える。こうした表現は、後年の都市写真の先駆けとして位置づけることもできるかもしれないが、この当時に高梨が考えていたのは「何かを借りて来て自分のイメージを表現するといった方法であり、写された時や場所はどれほどの意味もなく、いわばその抽象性への素材でしかなかった」<sup>34)</sup>という。

「風景」に特徴的なのは、物語性が生じることを回避するために、カメラと被写体とを平行に設定することである。モチーフも、木造建築の外壁に貼られた「安全第一」の看板、ほぼ規則的に並置された防火衣や金網といった、正面性の強いものが選ばれている。この時代の高梨が求めていたのは、現実を単純に複製することではなく、現実から独立した、もうひとつの世界を創出することであつた。このような、隅々までピントの効いたシャープな質感を追求したのは、石元泰博の写真からの影響もあるという<sup>35)</sup>。同時に、三脚をつけた大判カメラを担いでまちを歩くという速度感も重要な要素になつている。こうした手間のかかる撮影方法や移動方法が、ものを見る際のクオオリティに決定的な影響を及ぼすことになる。

④ next 124

『アサヒカメラ』誌上で、1988年1月号から1年間連載されたシリーズで、登場順に、北方謙三（作家）、柳





図24 高梨豊〈北方謙三 作家〉1988年 (2枚組)

家小三治(落語家)、林葉直子(女流棋士)、宇野千代(作家)、井岡弘樹(プロボクサー)、寺尾常史(大相撲力士)、吉田秀和(音楽評論家)、門田博光(プロ野球選手)、淀川長治(映画評論家)、植木等(俳優)、田中優子(近世文学研究者)がモデルを務めている。6×6(ハッセルブラッド)の精緻な再現力を生かした2枚組の構成で、正面像は等倍の顔のアップ、背面像は全身に周囲の情景を加えたものになっている。正面像には『SOMETHIN' ELSE』で用いられた正面性を、背面像には『オツカレサマ』で実践された演出の要素を見ることが出来る。例えば、ハードボイルド小説を手がける北方の場合、右手をピストルのようにしたポーズがつけられている。また、北方の頭と足先の位置は、背後にある塀と一致するように位置づけられており、都市に対するのと同じ視線が含まれていることも確認できる。

### ⑤ 都の貌 [図25・26]

写真集『都の貌』に収められたこのシリーズは、『アサヒカメラ』に4回に分けて発表された写真を基にしている。ここでは、6×7のブラウベルマキナを使用しているが、その理由は、比較的コンパクトな中判カメラのもつ「視点の揺らぎ」<sup>8)</sup>を重要視したためである。

浅草で撮影を行った「光の都」は1986年4月号に掲載されたもので、〈東京クラブ〉はそのなかでも最初撮影された作品である。1913年に開業した古い映画館の背後にある工事現場で、夜間に、鉄骨を熔接する火花が飛んでいたのを見ることが契機となった。光量の少ない場所ではあるものの、ストロボを使用せず、その場にある光だけを頼りに撮影が行われた。透明感をもった冬の空気のなかにある冴えた光を長時間露光で撮ることで、夕



図26 高梨豊〈都の貌 台東区・地下鉄銀座線稲荷町駅〉1988年



図25 高梨豊〈都の貌 浅草六区・東京クラブ〉1986年

イムマシンで時代を遡行していくような、幻想的な雰囲気生まれている。この作品を通じて、歴史的建造物に都市の光芒を語らせるという「方法論」が導かれることになった。

神田で撮影を行った「水の都」は1986年9月号に掲載された。神田川は17世紀初頭に神田台地に堀割を通してつくられたもので、そうした歴史に由来する「水に導かれるイメージ」に基づいている。〈万世橋〉は関東大震災後の1930年に架けられたものだが、

これは『都の貌』全体を貫通する時代設定である。東京が近代都市に変貌した大正期から昭和初期の建造物を撮影することで、昔の東京を現代に甦らせるというレトロフォーカス（逆望遠）的な「方法論」が採用されている。ほとんどの写真が夜間に撮影された理由のひとつには、現代的な夾雑物を画面から捨象して、その建物がつくられた時代の雰囲気を再現しようと考えたことがある。この万世橋の真下には、後述する地下鉄銀座線が通っている。

上野で撮影を行った「花の都」は1987年5月号に掲載された。桜花で知られる上野恩賜公園は、第1回国内勧業博覧会（1877年）を契機として、博物館などの文化施設が並び立つ場所になっていく。高梨の視点は、そうした場所と日本の近代化、そして教育の関係性を解きほどこいていくことにあるように思われる。被写体となった国立科学博物館は、1930年に竣工（その前身の教育博物館は1877年に開館）したネオ・ルネサンス様式の建築で、シンメトリーを基調とするスタンドグラスや建築レリーフが華やかな印象を与えるものである。ドームの下



図27 高梨豊〈silver passin' 池21〉2008年

◎ silver passin' [図27・28]

に置かれた恐竜の骨格標本を見上げながら、逆光気味に撮影することで、ミュージアムという近代的施設を遙かなる過去との対比において提示している。

地下鉄銀座線をモチーフとした「地の都」は1988年6月号に掲載された。東京メトロ稲荷町駅は上野と浅草の間に位置しているが、これは銀座線内でも最も早く、1927年に開業した区間である（当時は東京地下鉄道株式会社の運営）。稲荷町駅は開業当時の姿を留めている駅のひとつで、被写体となった出入口も当時の外観を残している。周囲には1980年代の雑多な情景が広がっているが、それらを夜の闇に隠すことで、近代建築が誕生した時代の都市における光と影を写し出す。そこからは、さらに、撮影時から（この写真を展覧会で見ている）現在までの間にある時間の落差も照射されることになる。

1960年代初頭から繰り返し東京を撮影してきた高梨が2008年に開始したシリーズ。都内の区域に在住する70歳以上が申請可能なシルバーパスを利用して、路線バスの車窓から見える風景などを記録したものである。このタイトルには、高齢者用の乗車券の意味と、デジタルカメラの普及によつて表舞台から消え去りつつある銀塩写真（ゼラチン・シルバー・プリント）の意味が重ね合わされている。こうした、移動する車両からの撮影は過去にも行われてきたが、自分の手前の席に座っている乗客を写した作品のように、車内の情景を撮影することは過去には試みられてこなかった。高梨の写真は、後の時代になるほどに、回顧的な趣を強くするようになるが、本シリーズではそのことがより前面に押し出されたものとなっている。



図28 高梨豊〈silver passin' 王40甲〉2008年

本シリーズの撮影には35ミリフィルムを用いるライカが使用された。小型カメラの使用は、同じく移動する車両から撮影を行った『都市へ』などでも同様だが、移動の速度感はやり遅くなり、それに代わって、高梨の「見る」姿勢がより鮮明に現れるようになった。歩道上の人物を見下ろした作品では、構図の中心を外すことで、人物と風景とを同等なものとして位置づけている。また、すべての店舗シャッターが閉じられているが、金属的な質感で空間を遮断するような右手のシャッターと、奥行きを感じさせるデザインの左手のものが好対照をなす。東京造形大学附属美術館で開催された高梨の退職記念展（2000年）では、「写真、人によって」がテーマとなったように、都市と人物は高梨写真のふたつの軸を構成するものである。

『silver passin'』のなかには、橋の上から河川敷を見下ろし、そこを走る人々を背後から撮影したものがある。都市空間、特に道路沿いには建造物が並んでおり、このように遠くまでを見通せる場所は少ない。在来線の車窓から撮影を行った『WINDSCAPE』に近い性格をもった1枚である。カメラの右側をやや上げ気味にすることで、構図に正面性が生じるのを回避するのも、高梨のスナップショットで反復的に用いられる構図である。こうした橋や河原という撮影場所の設定には、聖と俗（死と生）に結びつく「この世とあの世との境界」や、河原者と呼ばれた「異類の人々が群れ棲んでいた」場所という、中世以来の象徴性を読み取ることもできる<sup>89</sup>。そこには、高梨が継続的に考察してきた都市の原型的な構造が潜んでいる。

## ⑦ 地名論 [図26]

同名の写真集および個展（コニカプラザ、東京）で発表されたシリーズで、2枚1組での掲載・展示が行われた。



図29 高梨豊〈地名論 麻布 港区六本木 2-1-16〉(2枚組のうち) 1994年

リクルート社が発行していた『週刊住宅情報』に連載された「住んでみたい町」の取材で、麻布に行った際に見つけた久国神社を、後日に再撮影したところから開始されたものである。「住んでみたい町」にもほぼ同一構図の写真が掲載されているが、その「方法論」は異なっている。『都の貌』と同様に、6×7フィルムのカメラ(プラウベルマキナ)を使用しているが、三脚ではなく一脚を用いることで、より「フットワークのいい写真<sup>88)</sup>」が目指されている。

本シリーズで重要なのは、多くの写真で、人物が点景として介入していることである。そのことが、生活空間としての東京の現在を表象し、過去からの連続性と断絶性を提示することになる。例えば、〈麻布〉の久国神社での撮影について、高梨は次のように述べている。「向こうに鳥居があつて、孫とおじいちゃんおばあちゃんが写っている。で、そのおじいちゃんがヨロめいて鳥居に手をつけているんです。しかし孫はしゅんしゅんと歩いている。まさに運命、そういう感じでした。その土地のそういう精霊を受け継いだかたちとしての感じがもたらされます。そういうかたちを担わされた人の登場を促す、そういう撮り方をしていると思います<sup>89)</sup>」。

『地名論』の2枚1組という構成は、かつての東京にあつた「界限」と、都市開発によつて断片化・点在化した「地名」とを、対比的に提示するために導入されたものである。東京・神楽坂で生まれ育つた高梨にとつて、生活空間を意味する「界限」の消失は重大な意味をもっていた。とはいえ、ノスタルジーに流れるのではなく、モノクロームによつて抽象化を行い、晴天時に順光で撮影することでフォトジェニックになることを回避している。面としての拡がりや失つた東京を点として絞り込み、空間的(水平的)な拡がりではなく、時間的(垂直的)な連なりとして把握するのである。〈須田町〉では、すぐ近くに位置する近代的空間と歴史的空間を対比させながら、点景



図30 高梨豊〈面影 高樹のぶ子〉1987年

の人物によって両者の時間性を繋ぎ合わせている。

#### ⑧ 高樹のぶ子 〔図30〕 赤瀬川原平

1987年1月に発刊された大判の雑誌『J・E』(J'ENCHANTEUR=魅惑者)に掲載するために撮影されたもの。その巻頭に掲載される小説の書き手のポートレイトだが、当然のことながら、高梨は撮影時点(発行前

の段階)ではその小説を読んでいない。そのため、「角のタバコやまでの旅<sup>(40)</sup>」という新たな方法が導入された。高樹を撮影した場所は博多(福岡県)で、「上から降って来ている光が面白いと思った<sup>(41)</sup>」というマンシヨンのエンランスである。撮影機材には一眼レフのR型ライカが使用されている。赤瀬川の撮影場所は神保町(東京)で、やはり一脚を取りつけたライカが用いられた。赤瀬川とは、後に、秋山祐徳太子を含めた3人で「ライカ同盟」を結成することになる(この結成の経緯は赤瀬川の同名小説に詳しい)。

#### ⑨ 東京人 1978-1983 〔図31・32〕

同名の写真集で発表されたシリーズ。以前の『東京人』が1965年の約1年間で撮影されたのに対して、本シリーズには6年間で費やされた。東京そのものが変化したことによって、以前と同じような「方法論」で撮影することが困難になったためである。高度経済成長を経た都市とそこに住む人間が共に画一化してしまったのだ。西新宿で撮影された作品には4頭のゾウが写されているが、こうした大衆的レジャーは『東京人』でも繰り返し取り上げられたモチーフである。だが、本作では、俯瞰的に撮影されたゾウは小さく位置づけられ、左側の2人もそれぞれに積極的な関心を払っていないように見える。さらに、4頭のゾウが物質感を捨象した白い枠のなかに収められて



図31 高梨豊〈東京人1978-1983 新宿区 西新宿〉1983年

いるように見えることで、建設中の都市の光景がその上を覆っているという関係性の方がより強く提示されることになる。

本シリーズにおいて、高梨は、「都市がわれわれに発信している様々な、おびただしいメッセージを解読する」ために、記号論的なアプローチを試みたという<sup>42)</sup>。

それは、生成するものとしての都市を時間の推移において考察するのではなく、既存の都市を前提として、その分析を行っていく方法である。1960年代のダイナミズムの渦中にあつた東京ではなく、それを近代化が達成されたものとして理解するのだ。この時代は、「時間軸」の上を疾走してきた都市が走ることを止め、「空間軸」の方にゆつくりと迂回をはじめた時期だった。映画館の内部を撮影した〈テアトル東京〉では、1960年代に問われたパーソナリティの問題を離れ、記号化された行動様式に主眼が置かれているように思われる。

ふたつの『東京人』の間に、高梨は『都市へ』と『町』という対照的な「方法論」に基づいた2冊の写真集を発表している。前者は、近代化の進む都市の疾走感を大胆に撮影、後者は、大判カメラとカラーフィルムを用いて、年季の入った木造建築などを時間が静止したかのように撮影した。そうした仕事を経て『東京人』に回帰したのは、この時代特有のサインを発見することで、時代の姿を読み取ろうとしたためである。そのため、目指す方向性を同一に設定し、1枚1枚のクオリティを揃えることに注力したという。無機質な地下鉄構内を撮影した作品では、消失点を高く設定することで生じる舞台の書割のような空間のなかで、人間が記号的な存在として浮遊しているように見える。

菊地信義の装幀による本シリーズの写真集は、両脇に「綴じ」を設け、入れ違いにページを重ねるという特殊な



図33 高梨豊〈人影 瀧口修造〉1974年

⑩ 瀧口修造 〔図33〕 深沢七郎

高梨は著名人の肖像を数多く手掛けてきたが、そうした依頼仕事（ジョブ）は、創作活動（ワーク）とは切り離して考えられてきた。だが、結果的に、自身の表現と認められる写真が撮れる場合があり、それらを集めて『人像』や『面目躍如』といった写真集にまとめている<sup>83</sup>。瀧口の写真は『現代詩手帖』の依頼によるものである。オ

ブジェ（ノアのオリヴ）で知られる庭木を見上げた詩人を、広角レンズの特性を生かした構図で撮影している。深沢の写真は季刊誌『NOW』『MON』『深沢七郎食物誌』に掲載するために撮影された。当時61歳の深沢を真正面からとらえている。幾分ピントの甘い感じのする手前側のモチーフと鍋から出る湯気が共にV字形をつくっており、中央に位置する人物を二重に枠づけている。



図32 高梨豊〈東京人1978-1983 新宿区歌舞伎町〉1982年

構造を採用している。通常の造本では、見開きで2点の写真が示されるが、この造本では、様々な組み合わせの3点が同時に提示されることになる。こうしたデザインは、写真家の恣意的なレイアウトに拘束されることなく、1点1点を断片化された状態に置くための試みだった。〈歌舞伎町〉では、人の気配のないレストランで食事をする2人の少年の姿を鏡像関係に見えるように撮影することで、都市のなかで孤立する人間の印象を喚起している。それは、やがて、IT化の進行や携帯電話の普及などによって、さらに「点」と化していくことになる都市のなかの人間の姿を先駆的に示したものともいえる。



⑪ 初國 〔図34・35〕

同名の写真集および個展（ミノルタフォトスペース、東京）で発表されたシリーズ。沖縄から北海道まで、全国の「神さびた土地」を巡り、10年の歳月をかけて撮影が行われた。日本という国の原風景を神話的な想像力によって呼び起こす作業である。東京を撮り続けてきた高梨が、都市を離れ、その原型へと遡行したことが示される。しかしながら、これらは民俗や風俗の記録に留まるものではない。都庁舎などの写真が含まれることから分かるように、常に都市的なものと対比しながら思考することが目論まれている。このとき、高梨は「特別に何かをというのではなく、都市の歩行と同じような感じで、そして同じようなレベルで写真を撮ろう<sup>44)</sup>」と考えていたという。出雲の正月行事の先払い役である「番内」を撮影した〈出雲大社〉では、休憩時間での舞台裏が取り上げられている。正面性を基調としながらも、意図的に左右対称を外した構図が、高梨のスナップ的な感覚を表明している。



図34 高梨豊〈初國 和歌山県新宮市 御燈まつり〉1989年

毎年2月6日に行われる神倉神社（和歌山県新宮市）の祭事を撮影した〈御燈まつり〉では、〈出雲大社〉と同じく、古代神話との繋がりを強く感じさせる「重厚な神すどころ」が選ばれている。基本的に、『初國』の撮影では、高梨は自身の運転する自動車で各地に向向していた。東京から地方へ移動する距離感も大事な要素のひとつと考えていたからである。しかしながら、勤務していた東京造形大学の学事日程の都合で、この撮影では電車で現地に向かっている（その車内で、偶然に、小説家の中上健次と出会っている）。〈御燈まつり〉は、ライカを使用してスナップ的に撮影されているが、無数の松明に照らされた白装束が画面の中央部分に浮かび上がり、それが右上から左下に走る対角線構図と相まって、バロック的ともいえる劇的な空間が創出されている。

〈白銀堂〉の撮影場所は沖縄本島の南端にある糸満市で、8月後半から9月初旬

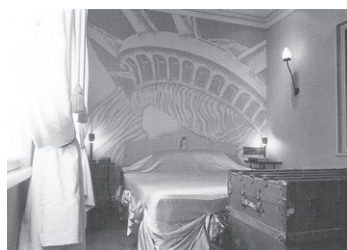


図35 高梨豊〈初國 北海道小樽市 小樽ホテル「マンハッタン2」室〉1991年

頃に撮影が行われた。海神が祀られている御願所で、琉球王朝時代以前の信仰形態が残っている土地である。しかしながら、沖縄での高梨は、日常生活にアニメズムが横溢しているのを感じながらも、それを直接的に見ることができず、見えるのは無人の、あるいはコンクリートの御嶽だけだと感じていた<sup>45)</sup>。そのため、「人間が参加しないと光景になりえない」として、本作でも祈りを捧げる2人の小さな後ろ姿を写し込んでいる。本シリーズのプリントは、原則として、「ねむめ」な感じに仕上げられているが、その理由は、モンスーン的な湿度感を表わしなかったのと、1人の写真家が日本を彷徨している感じを伝えたかったことにある<sup>46)</sup>。

小樽ホテル（現在のホテル・ヴィブラント・オタル）は、1923年に北海道拓殖銀行小樽支店として建てられたもので、後にリノベーションが行われ、1989年にホテルとして開業した。このホテル内の「自由の女神」の壁画がある部屋で撮影を行うことを目的に、1991年6月に2泊3日の旅程で出向いている。高梨は本シリーズの撮影で既に北海道を一周していたが、そこで発見したのは「無残なまでの神社の新しさ<sup>47)</sup>」だった。本作の、北海道とは無縁とも思われる被写体の選択からも、彼の考える「地霊」（ゲニウス・ロキ）が、人口に膾炙した一般的なそれではないことが分かる。高梨の語る、風景論や都市論や風土論などから遠く離れた、「論外」な写真をめざす歩行<sup>48)</sup>の意味がここにある。

## ⑫ WINDSCAPE [図36]

JRの「青春18きっぷ」を利用して、日本各地の在来線乗り継ぎながら、車窓から見える風景をスナップショットでとらえたシリーズ。元々は、京セラの2002年カレンダーの企画として撮りはじめられたもので、同メー



図36 高梨豊〈WINDSCAPE〉2001-2003年

カーのコンパクトカメラ（コンタックスT3）が使用された。その後も、同じ「方法論」での撮影が継続されることになったが、ここでは、電車の車窓からも多くの土地を観察した柳田國男の民俗学的方法が意識されていた<sup>49)</sup>。北海道・函館本線で幌向から江別に向かう途中に見えた踏切を撮った作品は、カレンダーの5月に採用されたものである。高速での移動中に、近距離にある対象を的確にとらえることは困難なはずだが、それを乗り越えて、一瞬で過ぎ去る情景を写真に定着する。そのことを通して、無意識的な視覚体験を意識化していくのである。

新潟県魚沼市と福島県会津若松市とを結ぶ只見線の車窓から撮影された作品には、二荒山神社の祭礼を示す幟が見えることから、会津蒲生駅近辺の風景を写したものと推定される。日本各地を巡る旅という意味では『初國』に近いともいえるが、本シリーズでは、車両から降りることはなく、（東京の出身・在住である）高梨と土地との結びつきは一過的なものに留められている。そこには、日本の近代化（中央集権化）と鉄道敷設事業が密接に絡み合ってきた歴史への複雑な思いを読み取ることができらるだろう。この作品では、カーブを通過する際に、カメラを窓の外に構えて前方を撮影することが行われた。左側に傾斜した幟や木々の様子が加味されることで、「風」を感じさせる表現が生まれるが、高梨は、「方法論」の網目を抜けて到来する「風」が写真を豊かにすると述べている<sup>50)</sup>。

⑬ 東京人 図37・38

『カメラ毎日』の1966年1月号に一挙に掲載されたシリーズで、後年には、『都市へ』の下敷きになるかたちで写真集に収められた。ここでは、ルポルタージュで一般に用いられるような起承転結のある物語性を排除して、



図37 高梨豊〈東京人 新宿区 角管-1  
ビュフェ・ととや〉1965年



図38 高梨豊〈東京人 新宿区 新宿駅西口  
広場〉1965年

東京に浮遊する人間を点として集積する「都市のコラージュ」が求められた<sup>5)</sup>。そのため、初出時にはデイヴィッド・リースマンの『孤独な群衆』やミシェル・ラゴンの『われわれは明日どこに住むか』などから引用した言葉もランダムに組み込まれた。さらに、自己の意識すらも、不可視のものを狙う「イメージの狩人」と可視的なものだけを信用する「スクラップの拾い屋」の両者に分断している。高梨は、スナップショットでは「遭遇」が重要だと語っているが、〈新宿駅西口広場〉は例外的で、同じ場所に長時間留まりながら、この一枚を狙い続けた。

『東京人』の撮影は1964年の歳末から約1年間を費やして行われた。この期間、高梨は他の作品の発表を行っていない。この時代には、シリーズごとに自らの方法を新しく打ち立てることを求めていたためである。本シリーズの撮影中に、高梨はライカのM3とM2を買い求めており、ここから、コンセプトと撮影方法が一体化した、彼の「方法論」が明確化されることになった。東京に住む人間とその周囲の状況を同時に撮影するために、広角に撮れる21ミリのレンズ（スーパリアンギュロン）が必要とされたのだ。食堂のテーブルの上にカメラを置いて撮影した〈ビュフェ・ととや〉では、背後の壁面に貼られたジャン・リュック・ゴダールの映画『恋人のいる時間』の画像（大量に流通するイメージ）と、前景の食器が表象する日常性（大量に生産された商品）とが対照性を見せており、都市環境のなかに位置する人間を性格づけている。

本シリーズの『東京人』というタイトルには、戦時中、高梨が秩父（埼玉県）に疎



図40 高梨豊〈都市へ〉1963年



図39 高梨豊〈都市へ〉1968年

開していた際に、「疎開人」と呼ばれていたことが影響しているという<sup>80</sup>。この言葉には、アウトサイダーとして東京を見るという意味が含まれている。もちろん、それは安定した視点ではない。この時代の高梨は「揺れ動く視点と、個人という一つの視点とのひきさかれた傷あとだけが、文明という生きものと、人間とのつながりを知る唯一の手がかり」<sup>81</sup>だと考えていた。広角レンズでとらえられた海の大きさと手前の人物の小ささの対比が印象的な〈船橋ヘルスセンター〉は、『カメラ毎日』掲載時には最後に、写真集では最初にレイアウトされたもので、『都市へ』のなかにも収録されている。『都市へ』は『東京人』を批判的に継承したもののだが、本作は両者の連続性を示す位置を占めている。

⑭ 都市へ〔図39・40・42〕

写真集『都市へ』に収録されたシリーズで、防波堤を撮影したものは、同人誌『プロヴォーク』第1号への掲載を初出とする。同誌は、高梨の他に、中平卓馬、多木浩二、岡田隆彦をメンバーとして（第2号から森山大道が参加）、「写真は思想のための挑発的資料である」との Manifesto を掲げた。この時代は、日米安全保障条約の更新やベトナム戦争に反対する市民運動などが広範に展開した「政治の季節」であり、風景もまた政治権力を表象するものと見なされていた。『プロヴォーク』では、ボケやブレ、荒れた粒子、黒々とした画面などが特徴となっているが、高梨の写真には、それらとは異なった性格も表われている。この作品では、近景の黒と遠景の白との強



図42 高梨豊〈都市へ〉1968年



図41 高梨豊〈都市へ〉1970年

い対比が連続的な諧調で結ばれており、波の質感も丁寧に表示されている。

コカ・コーラの瓶を写した写真は、『カメラ毎日』1963年5月号に掲載された『Tomorrow』のなかの1枚で、透明感のあるガラス瓶の表現が目を引く作品である。撮影時期は『東京人』よりも早いものの、『都市へ』の方に収録されている。その理由は、黒く潰された感のある建物などの描写が1970年前後の感覚とも合致するからだと思われる。ニコンS型のカメラにニッコール25ミリレンズの組み合わせで撮影が行われており、周辺の光量が不足しているのが特徴になっているが、こうした表現が高梨を『プロヴォーク』に導くことになったのだろう。本作は、高梨にとつての転機になったもので、ここで初めて、対象の斜めに立つことやカメラを斜めに構えることを覚えたという<sup>54</sup>。この撮影によって、『SOMETHIN' ELSE』のような大判カメラを被写体に平行に設定する「4×5病」から抜け出すことに成功する。

『都市へ』には、移動中の自動車のなかから撮影された写真も含まれている。ペンツが写り込んでいる作品は、大阪万博の広報看板や自動車のナンバー・プレートなどから、1970年に、大阪近辺の高速道路で撮影されたと推定される。当時愛用していた、シトロエン・ディアーンのサン・ルーフから後方に向けてシャッターが切られており<sup>55</sup>、疾走する時代の速度感や緊張感を余すところなく伝えている。ただし、この時代にあっても、高梨は、基本的に、ノーファインダーでの撮影を行っていない。写真は2度見る、つまり、撮影の際に1度、プリントした後にもう1度見るということとを大事にしており、それを「写真の面白さ」だと述べている<sup>56</sup>。こうした考えは、

後年の『WINDSCAPE』や『silver passin』への「方法論」に継承されていく。

写真集『都市へ』のデザインは杉浦康平が担当しており、表紙に湾曲したステンレス鋼板を貼りつけるなど、高梨のみならず、杉浦の意向も様々なかたちで反映されたものになっている。火力発電所（あるいは製油所）を写した作品は、写真集の最後に5枚連続で掲載されたもので、同一の写真が次第に濃度を上げて闇に埋没していく様子が、フェード・アウトにも似た効果を發揮している。画面の左寄り、傾いた水平線の向こう側に茫洋とした火力発電所が見えるが、右側から押し寄せる波の存在感の方が強く、それが波のなかに飲まれていくようにも見える。この写真集が発表された当時の日本は、第1次オイルショックの渦中にあり、本作における人工と自然の関係はこうした時代の暗喩として意味づけることもできる<sup>70)</sup>。

### ⑬ 撮影ノート

撮影に際して、高梨は2種類のノートを持参するという。ひとつはスケジュール手帳で、撮影の日時や場所などの事実を書き留めたもの、もうひとつは撮影ノートで、作品づくりのヒントになりそうな事柄を書き記したものである。後者を使用するようになるのは『東京人』以降だが、ここでは、まちをカラーージュするという発想の下に、街頭にある言葉を拾っていくために用いられた<sup>71)</sup>。その後は、例えば、具象と抽象、散文と詩のような対立概念の座標軸を書き込んで、自分の写真がどこに位置するのかを考えるようになる<sup>72)</sup>。「写真行為は、撮り続けていないと意味がない」を持論とする高梨にとって、初期の仕事からの継続性を言葉によって確認することは、自身の作品世界を構築する上で重要な意味をもっていた。

スケジュール手帳と同様、撮影ノートも1年に1冊程度のペースで交換される。そのため、10年に渡って継続された『初國』に関しては多くのノートが残されている。この撮影ノートには、撮影日時などのデータは最低限にし

か記されていない。むしろ、それぞれの場所で撮った写真の構図が丁寧に書き起こされており、それが次の撮影を考える上で重要な役割を果たしていた。例えば、2枚1組の『地名論』では、2枚の関係性が重要になるが、それを意味や内容のレベルと構図や配置のレベルの両方から考えることが必要となる。納得できた写真が撮れた場合、もう1枚をそこから逆算してイメージすることもあるという。このように、これらのノートは、その1枚で語りえていないもの、不足するものを考えるためにも使用された。

## 註

- 1 北澤憲昭『アヴァンギャルド以降の工芸 「工芸的なるもの」を求めて』美学出版、2003年、10-18頁。
- 2 大辻清司「前衛写真とかいふものに就て」同人誌『ほとがらひい』2号、1950年（『大辻清司の写真 出会いとコラボレーション』（大日方欣一・光田由里編）フィルムアート社、2007年、225頁に再録）。
- 3 大辻「モノにかかわる高梨豊の深い洞察」『アサヒカメラ』1976年4月増刊号（大日方欣一「大辻清司「モノの不思議さ」をめぐって」日本の写真家21 大辻清司 岩波書店、1999年、63頁に引用）。
- 4 高梨によれば、『プロヴォーク』時代の中平卓馬や森山大道も「気配を撮る」という言い方をしていたという。高梨豊『ライカな眼』（高沢賢治編）毎日コミュニケーションズ、2002年、71頁。もちろん、中平や森山と大辻との作風は大きく異なっているが、写真における気配は、この時代のキーワードのひとつとなっていたと考えられる。
- 5 このことは、当時の学生だった、森岡祥倫氏よりご教示いただいた。また、1974年9月に東京造形大学の自主ゼミに関連して出版された『WALTZ』（編集兼発行 NUMBER）に寄せた大辻の文章が「私説「魂」説」をタイトルとしたものであることも、こうした気配の問題と関連するように思われる。
- 6 高梨『ライカな眼』66頁および92頁。
- 7 大辻「黒白写真の大義」『写真ノート』美術出版社、1989年、173頁。



- 8 峯村敏明「触覚のリアリズム―噴出したもう一つの日本」『1953年ライトアップ―新しい戦後美術像が見えてきた』目黒区美術館 多摩美術大学、1996年、107―132頁。
- 9 大辻「眼の思想―シュルレアリスムと写真」『シュルレアリスム読本3』1981年（『大辻清司の写真 出会いとコラボレーション』204―208頁に再録）。
- 10 大辻「ヒロシマは、いくら撮られ、語られても、これで十分だという限度はない」『アサヒカメラ増刊 Hiroshima』1983年（大日方「写真家大辻清司・播監期と出発」『大辻清司の写真 出会いとコラボレーション』220頁に引用）。
- 11 瀧口修造「実験写真家としてのモホリ・ナギイ」『コレクション 瀧口修造12』みず書房、1993年、497頁。
- 12 鈴木志郎康「題名なし」『大辻清司展』東京画廊、1987年、頁なし。
- 13 大辻「Subjective photography 小さな宇宙」『サンケイカメラ』1958年3月号（『大辻清司の仕事1946―1999』モール写真パラダイム・パラダイス研究所、2000年に再録）。
- 14 光田由里「オブジェと造形」『大辻清司の写真 出会いとコラボレーション』10頁。
- 15 大辻「懐かしい書齋」『コレクション 瀧口修造 第11巻月報』みず書房、1991年、4頁。
- 16 大辻「レンズの中の音楽家―カメラマンの見た来朝演奏家」『レコード音楽』1953年5・6月号（『大辻清司の写真出会いとコラボレーション』226頁に再録）。
- 17 大辻「写大ギャラリー『静かなまなざし』展へのメッセージ」1999年（『大辻清司の仕事1946―1999』80頁に再録）。
- 18 大日方「無言歌」の生成―大辻清司の1956年」『大辻清司 武蔵野美術大学美術館・図書館 所蔵作品目録』武蔵野美術大学美術館・図書館、2016年、33頁。
- 19 同上、31―33頁。
- 20 大日方「無言歌」の生成―大辻清司の1956年」21頁。
- 21 大辻「ほんとうのこと」『カメラ毎日』1965年2月号（『大辻清司の写真 出会いとコラボレーション』39頁に再録）。
- 22 大日方「大辻清司『モノの不思議さ』をめぐって」62頁。
- 23 大辻「眼の思想―シュルレアリスムと写真」208頁。
- 24 大辻「話題の写真をめぐって『座談会』」『アサヒカメラ』1976年1月号（大日方「大辻清司『モノの不思議さ』をめぐって」

63頁に引用)。

- 25 光田前掲書、28頁。
- 26 金子隆一「パリの眼、ブラッサイ」『ブラッサイ展―パリの哀愁を謳う写真の詩人』PPS通信社、1990年、頁なし。
- 27 大日方『無言歌』の生成―大辻清司の1956年―23頁。
- 28 大辻「目が味わい、目が感動する」『写真ノート』31―32頁。
- 29 北代省三「瀧口先生についての三つのエピソード」『コレクション 瀧口修造第7巻月報』みすず書房、1992年、11頁。
- 30 「シネマベントハウス」フィルムリスト」(『大辻清司の仕事1946―1999』に再録)。
- 31 高梨「対岸に触れて、共振する」(聞き手＝飯沢耕太郎)『日本の写真家35 高梨豊』岩波書店、1998年、66頁。
- 32 高梨『ライカな眼』51―52頁。
- 33 瀧口「高梨君の写真は……」『コレクション 瀧口修造別巻』みすず書房、1998年、147頁。
- 34 高梨「都市を巡る」『われらの獲物は一滴の光』蒼洋社、1987年、35頁。
- 35 高梨『ライカな眼』51頁。
- 36 高梨『ライカな眼』79頁。
- 37 田中純「都市を占う」『高梨豊写真集』Z』新宿書房、2011年、140頁。
- 38 高梨『ライカな眼』90頁。
- 39 高梨「写真、人によって」―4作品をめぐって―『東京造形大学退職記念写真講座展 高梨豊「写真、人によって」』東京造形大学美術館運営委員会、2000年、頁なし。
- 40 自筆の「撮影ノート」の記述。「1987年1月に『ENCHANTEUR(魅惑者)』という雑誌が発刊された。略して『E』といい、その創刊号には感覚都市受光装置のフレーズがあった。criticがあり、interviewがあり、essayがあり、文学や映画それから料理まで、広いジャンルを網羅したユニークで、本屋にならべられないといったとてつもなく大判の雑誌であった。その大ききの為か、12月には休刊となる。都市を幻のようにかけ抜けたmagazineであった。その刊頭に毎号小説が載った。そのnovelにつける作家の写真をおおせつかった。ボクも沢山の作家を今迄撮ってきたが、やがて来る小説につける作家自身の写真は初めてであった。それぞれの作家の今迄の作品世界を知らない訳ではなかったが、それをなぞったところでしたかたがない。ままよと心を決め「角のタバ

- コヤまでの旅」の中で来るべき予感にひつばられながらカケメグったのであった。」
- 41 高梨『ライカな眼』114頁。
- 42 高梨「論景」の彼方へ』『われらの獲物は一滴の光』48―49頁。
- 43 高梨『ライカな眼』82―83頁。
- 44 高梨「写真、人によつて」―4作品をめぐつて』頁なし。
- 45 自筆の「撮影ノート」の記述。「沖繩はアニミズムがそのまま島の形となった。日常の生活にそれは横溢し感じる。しかし見えない。見えるのは無人の、あるいはコンクリートの御獄だけである。インビジュアルがビジュアルにかわるのはまつりの日ではないのか。感じながら有りながら見えない写せないいらだちの日々でもある。」「信仰というにはもつとプリミティブなものだ。それが住民たちにしみ込んでいるので人間が参加しないと光景になりえないのだ。」
- 46 高梨『ライカな眼』134頁。
- 47 自筆の「撮影ノート」のなかにこの言葉は記されている。
- 48 高梨「論景」の彼方へ』51頁。
- 49 自筆の「撮影ノート」のなかに柳田の名前が記されている。
- 50 自筆の「撮影ノート」の記述。「写真は向うからやつてくる。どんなに方法論の網をはりめぐらしても、そいつを掻いくぐつてやつて来る。そんな「風」がときに写真を豊にする。走る列車の窓からただ流れて行く「風景」を写しとる。「風」がぶつ飛んで来てあるかなきかの方法の糸さえ引きちぎる。レールの上を走る小さな暗い部屋。写真家はそれに目と手をかすだけ。南から北へ窓に窓を重ねて移動し続けた。「風景」の始原をさかのぼる不思議な道程。」
- 51 高梨「都市を巡る」35頁。
- 52 高梨「対岸に触れて、共振する」63頁。
- 53 高梨「拾い屋」と「狩人」の葛藤『東京人』の一年間』『われらの獲物は一滴の光』8頁。
- 54 高梨「対岸に触れて、共振する」65頁。
- 55 Gerry Badger, *Image of the City - Yutaka Takamashi's Toshi-e, Toshi-e (Toward the City)*, errata editions, New York, 2010, n.pag.
- 56 高梨『ライカな眼』98―99頁。

57 Badger: op. cit.

58 この撮影ノートは写真集『都市へ』に同梱されている写真集『東京人』のなかに掲載されている。  
59 高梨『ライカな眼』124―127頁。

## 2 シンポジウム「継承と展開——写真について／写真を介して——」

日 時 2017年9月25日（月）17時—19時

会 場 東京造形大学12号館201教室

パネリスト 潮田登久子〔写真家〕、鈴木秀ヲ〔写真家〕

小平雅尋〔写真家〕、門田紘佳〔写真家〕

モデレーター 中里和人〔写真家、東京造形大学教授〕

藤井匡〔本展キュレーター、東京造形大学准教授〕



門馬 東京造形大学附属美術館の学芸員の門馬英美です。このシンポジウムは、開催中の展覧会「大辻清司・高梨豊―写真の「実験室」と「方法論」―」の関連イベントとして開催するものです。みなさまご承知のとおり、この2人の写真家は、日本の写真史において重要な位置を占めるだけではなく、桑沢デザイン研究所や東京造形大学の写真教育においても重要な役割を果たしました。東京造形大学は昨年50周年を迎えましたので、現在はその歴史を検証したうえで、新たなステップを踏み出す時期にきたと言えます。今回の展覧会やシンポジウムはそうした流れのなかで開催されたものでもあります。

最初に、東京造形大学学長の山際康之がご挨拶いたします。

山際 東京造形大学を代表してご挨拶いたします。

昨年、本学は50周年を迎えることができました。50年というのは人間でも組織でも節目になります。ある意味では、第2の開学の1年目に相当する、新たな出発点でもあります。そうしたなかで2つの大きな方針を立てました。そのひとつが「見える化」で、学生や先生方が活躍している姿をもっと外に発信していくことを進めています。このシンポジウムはまさしく「見える化」の第1歩だと考えています。もうひとつは、「埋蔵資源の発掘」と呼んでいます。50年間培ってきた本学の歴史を掘り起こして再検証していくことを進めています。

オリンピックではよく、競技場を次の世代に残すという意味で、レガシーという言葉を使います。東京オリンピ



門田紘佳



藤井匡



中里和人

ックで使っている言葉では、レガシーというのはハード的なものを残していくことですが、わたしはむしろ、集合知などの無形の知の資産を残していくことがとても大事だと思っています。

本日は、大辻先生と高梨先生の足跡を振り返りながら、次の50年間に東京造形大学がどのような歩みが続けていくのか、その道標を探していきたいと考えています。このシンポジウムで出てくる意見や感想、みなさんの思いがそのまま資産や宝になっていくことでしょうか。ぜひともみなさんにそうした宝の確認していただいて、おもち帰りいただければと思います。

シンポジウムの成功をお祈りして、挨拶に代えさせていただきます。

門馬 登壇者をご紹介します。潮田登久子さん、鈴木秀ヲさん、小平雅尋さん、門田紘佳さん。いずれも現在は写真家として活躍されておられますが、過去には大辻先生あるいは高梨先生に教えを受けたことがある方々です。また、モデレーターは本学写真専攻教員の中里和人と本展の企画を担当した教員の藤井匡がつとめます。

中里 写真専攻の教員で、美術館でも館長というかたちで仕事に携わっています。

本学は今年で創立51年目になりますが、写真教育は1966年の開学当時か





潮田登久子



鈴木秀ヲ



小平雅尋

ら行われてきました。デザイン教育や美術教育の中核として、写真に重きを置いてスタートしています。初代の教授は石元泰博先生ですが、その翌年に桑沢デザイン研究所の大辻清司先生が着任され、1976年の退職まで、東京造形大学の写真教育の基礎を構築されました。一方、桑沢デザイン研究所で大辻先生の教えを受けた高梨豊先生は1980年に着任され、1999年度まで専任教員をつとめられました。その後は、2016年度まで客員教授としてゼミナールを開講されてきました。長きに渡り、2人の先生が本学の写真教育や写真研究を中核的に支えられてきたわけです。

今回の企画展とシンポジウムを通じて、本学の写真教育の歴史をつくられてきたという観点から検証を行い、写真教育の発展につなげていきたいと思えます。

藤井 昨年の50周年に際して、附属美術館では展覧会「勝見勝 桑澤洋子 佐藤忠良—東京造形大学教育の源流」を開催しました。創立の中心メンバーだった3人の社会的な活動を通じて、大学の初期の理念や方針を確認するものです。この展覧会で基盤を置いたのが源流でしたので、引き続き、その理念や方針がどのように継承され、展開したかを考えていく必要があります。今回の展覧会はそれを写真という領域で試みるものです。

展覧会の出品作品ですが、動画や資料には借用したものもありますが、プリ

ントはすべて本学が所蔵しているものです。博物館法に明記されているように、コレクションは美術館活動の核であり、収集・保存・展示によって歴史をアーカイヴしていくことが美術館の社会的使命となっています。

ただし、アーカイヴについて考えるならば、こうした作品だけが重要なわけではありません。かたちないものを残していく方法も併せて考えていく必要があると思います。そして、その代表と言えるのが教育でしょう。つまり、人から人に直接伝達されるものをどのように残していくかということです。

本日のシンポジウムでは、こうした教育の問題から議論を始めていきますが、美術館に展示される作品を見ることで改めて思い出したことや、時代が移り変わることで新たに発見したことなども出てくると思います。さらには、過去を振り返ることによって、これからの写真や写真教育のあり方を考えることができるかもしれません。そうした意味を込めて、シンポジウムのタイトルを「継承と展開」写真について、写真を介して」としました。

最初に、パネリストの方にご自身の活動を中心とした自己紹介をお願いします。そのなかで、大辻先生や高梨先生との関わりについても触れていただければと思います。

門田 東京造形大学の写真専攻の出身で、ゼミで高梨先生に習っていました。卒業と同時に、日本デザインセンターに就職をしました。ご存じの方も多いかと思いますが、高梨先生が初代フォトグラフィアをつとめられたデザイナーの会社です。そこへ数年間勤めまして、その後、ニコンや読売新聞社の社会貢献活動に関わり、小・中・高校生に対しての写真授業を行っていました。東日本大震災が起きたことをきっかけにして写真の授業を止めて、フォトジャーナリストの事務所に飛び込みました。現在は結婚をしてそれらの仕事を辞めましたけれど、今年から本格的に写真作家として活動をしています。



図49 高梨豊と小平雅尋

小平 写真専攻を1997年に卒業しました。大学に入る頃までは絵を描いていましたが、写真の授業を受けてからその面白さに気づきました。当時は、モノクロフィルムで撮って、自分で現像して、プリントするのが普通でした。カリグラフィやデッサンなどの色彩のない表現が好きだったこともあって、どんなのめり込んでいきました。最初は、写真家という存在がまったく分かっていませんでした。「ただ撮るだけでしょ？」と思って授業を受けはじめたのですが、そのなかで、写真家という存在を知っていきます。高梨先生の『都市へ』という写真集のザラついた冷たいトーンとか、その当時に講師でいらした田村彰英先生の雷の写真や『美術手帖』の扉に連載された写真から大きな影響を受けました。

超現実的な雰囲気のある画像から、現実と写真との違い、写真独特の見え方や質の魅力にはまっていきました。身の回りにあるものを写真家がとらえることで、驚くような視覚的発見が促されることに衝撃を受け、現在に至っています。

高校生のときに、心理学者のユングとパウリが書いた『自然現象と心の構造』で、自分と世界がどのような関係にあるかということに興味をもったのですが、写真の授業を受けてから、それを写真でできるのではないかと感じて、そのまま写真家になりました。

高梨先生には、卒業制作の担当をお願いしていました。大辻先生は、わたしが大学生のときはすでに造形大学にはおられなかったのですが、4年生のときに紹介していただいて、大辻先生の家に通うようになりました。数年間は毎日のように通って、ネガ整理やプリント作業などをしていました。夕方になると先生と会ってちよつと話したり、話さなくても同じ部屋にずっといたり、そういう経験をさせてもらいました。



図50 大辻清司・誠子夫妻

スライドの2枚の写真について説明します〔図49・50〕。誰が撮ったのかは覚えていませんが、学生時代の写真で、右側にわたしが写っています。高梨先生の手がデカイ。(笑) 次の写真は大辻先生の最晩年のものです。この2〜3週間後に亡くなられますので、ほぼ最後の写真ですね。

鈴木 東京造形大学の以前の校舎である高尾キャンパスに、1972年から1976年にかけて在籍していました。高度成長のイケイケドンドンの時代、田中角栄が政権を握っている時代で、美大を出て仕事に困ることがない時代でした。だから、学生も明るかったし、生意気だったし、自分が本当にやりたいことをやっていた時代でした。ね。そのときは映像専攻という名称で、映画と写真の学生が同学年で27名。そのうち、写真の学生は12〜13名でした。

卒業制作は、都市における祝祭空間という意味合いで、カーニバルやイベント、パレードなどを撮影した写真をまとめました。当時たまたま、ミハイル・バフチンの『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』を読んで、それに触発されて制作しました。

卒業してから2年間は写真家のアシスタントをして、それから独立しました。卒業後は雑誌やコマーシャルの仕事が続けていて、20歳代は仕事に流されていましたが、30歳を過ぎた頃から新作撮り下ろしで個展を開くようになりました。オブジェ写真や静物写真を撮って、毎年展示を行い、数年間撮ったものを『パーテル・ノステル「少年の科学」』〔図51・52〕という写真集にまと



図51 鈴木秀ヲ〈パーテル・ノステル〔少年の科学〕〉1995年



図52 鈴木秀ヲ〈パーテル・ノステル [少年の科学]〉1995年

めました。その際、アートディレクションをお願いしたのが潮田さんのご主人の島尾伸三さんです。

この写真集は、わたしのなかにある少年性を中心に、自分が子どもときからもっていたガラクタやおもちや、物置に入っていたものを撮影しました。現在、この少年世界の写真集に対応するかたちで、来年の出版を目標に、少女世界をテーマにした写真集を島尾さんと計画しています。写真はほとんど撮り終わっているのですが、今のところ、タイトルは『乙女の祈り』にしようと思っています。

潮田 きちんと調べるのも面倒臭いような古い話ですが、1961年頃に桑沢デザイン研究所のリビングデザイン科に入りました。当時は、高校を卒業するとお茶やお花の花嫁修行をして、お見合いをして結婚するのですが、わたしは、花嫁修行にはデザインが良いかと思つて研究所に入りました。インテリア・デザインや工業デザインのたしなみをもって、お部屋を美しくしたり、素敵な食器を上手にアレンジしたりできれば、楽しい生活かなと思つていました。

そのようなつもりで入学したので、何も分からないのですね。デザイナーとしての志をもった人たちの集まりのなかで、ただぼやーんとしているだけでした。「みんな何をやっているんだろう?」「どうやってデッサン描くんだろう?」といった感じでした。

2年生になると、デザイン科のなかで写真の授業があるのですね。デザインを志す人も写真をきちんとやつてきたわけではないですから、みんなのスタートラインが一緒に、そこでちよつとやる気が出たのかな。そのときに指導されたのが石元泰博先生ですから、かなり贅沢です。空の写真を撮って画面を構成するとか、テクスチャーを撮

影するとか、デザインの素材になるものを撮っていて面白かったことを覚えています。

2年で卒業ですが、まだ学校にいたいと思つて、写真の専攻科に入りました。そこで大辻先生にはじめてお会いして、1年間写真の授業を受けましたが、頼りないぼんやりした学生だったと思います。1964年に卒業しましたが、ちょうど東京オリンピックの年で、桑沢デザイン研究所の前に丹下健三さんの建物がどんどんできてくるという、どのような時代かだいたいお分りかかと思ひます。

先生は卒業生へのはなむけの言葉で「どうにかなりますよ」と言うのです。同級生のほとんどは就職が決まつていないのですよ。でも、「どうにかなりますよ。お天道さまとお米があればどうにか食べていけますから」と言われていました。それから何年か経つて助手として学校に戻つたのですが、先生は卒業式ではだいたい「どうにかなりますよ」とおつしやつていたのをよく覚えています。

卒業してから1〜2年間はブラブラしていたのですが、その後、町に出て写真を撮るようになりました。大辻先生のお宅に行くと、高梨豊さんや新倉孝雄さんなどバリバリ活躍している人たちが遊びにきていました。すぐく狭いお部屋だった記憶があるのですが、お茶の間で奥さまが出してくださるお食事をいただきながら、ギューギュー詰めになつて、話の内容がなんだか分からないのですが、そこにいて、先生はお話しになるのでもなく、ただ一緒にいるつて感じてしたね。

ロバート・フランクの写真集『アメリカ人』のフランスで出版されたものを見て、こういう写真があるのかと、はじめて他の写真集とはちがつた雰囲気を見せてもらった感じがしました。それはみんなも同じで、その写真集をポロポロになつてハラハラするくらい、背が取れちゃうくらい回し読みしたのを覚えています。

藤井 続いて、両先生の授業に関することを聞きたいと思ひます。学生時代の思い出や、教わつたことで記憶に残

つていることなど。これは時代によっても違いがあるかと思えます。大辻先生に関しては、潮田さんと鈴木さんに高梨先生に関して、小平さんと門田さんにお話しいただきます。

潮田 わたしが助手になった頃は『コンテンツポラリー・フォトグラフィーズ』という本で、コンボラ写真が話題になった時代でした。牛腸茂雄さんや関口正夫さんが学生だった頃ですね。大辻先生の授業は週に一度だったと思います。代々木上原の自宅から神宮前の桑沢デザイン研究所まで来られるのですが、開始時間が1時なのに早くて2時、ときには4時頃になることもありました。授業では、みんな黙って、先生も黙っている。授業になつていのか分からない状況を後ろで見ている感じでした。助手だったわたしもぼーつと見ているだけ。

小平 それって助手が必要な授業なんですか？（笑）

潮田 やっぱり助手の役目つてあるじゃないですか。資料があればもつてくるとか、先生が遅ければ「みんな集まっていますけど」と電話するとか。それをやっていくくらいです。

みんなは先生のちよつとした話も沁み入るように聞いているのが伝わってきました。何をおっしゃっていたのか忘れてしまいました。先生が一生懸命に言っていることを学生が聞いて、一生懸命自分の体のなかに沁みわたすような雰囲気伝わってくるのですね。それを見るのが役目という、そういう助手でした。

わたしは大勢で先生のお宅に行くのは迷惑ではないかと思つてしまうのですね。花嫁修行の時代の人間ですから。でも奥さまの誠子さんが良い方で、それが居心地良いからみんなが行くの。先生はもそつとしていてでしょ。奥さまはチャキチャキなんですよ。飾りっ気がなくてバリバリおっしゃるし、冗談もたくさん出るし、ばばーつて話を

されるから。

そのコンビがよくてね。本当に誠子さんの役目は大きかったと思います。

鈴木 大辻先生は本当に寡黙な人でした。授業は物静かで、一人ひとりの写真をとっても丁寧に見てくれて、学生がどんな写真をもつてきても批判めいたことは言いませんでした。同時に、褒めることもほとんどない。先生はおそらく、自分の価値観で「これはダメだよ」と言えなかったと思うのですね。この子にはこの子の、自分には分らない価値があるのかもしれないから、それを潰してはいけないという大前提があつたと思います。褒めないのも、教師の大辻清司はこういう写真が好きだと学生に悟られたくなかつたのだらうと思いますね。妙に悟られると、あざとい学生が先生の好きな写真を撮ってくる危険性があるということまで考えていたと思います。

当時はモノクロ写真が中心で、プリントしたものを学生が授業にもつてくるわけですが、プリントワークの上手な子と下手な子のばらつきがあります。プリント濃度が高すぎるとか低すぎるとか、傷がついたり汚れていたり、そういう技術的に下手なプリントを含めて先生は一切触れないのです。逆に、同じ授業を受けている先輩が揚げ足を取るのですよ。「こんなプリント良くないですよね。なにか言つてやつてくださいよ」と。でも、これが未熟なプリントで、本人が本当に恥ずかしいと思うならいずれ直すだらう、そんなことは取るに足らないことだと先生はおっしゃっていましたね。

その後の写真の展開を見ていくと、特にヨーロッパなどで、汚れた写真を表現として発表する写真家も現れてくるわけです。先見の明があつたわけではないかもしれませんが、わざと汚した写真、汚れた写真、傷をつけた写真といったものも含めて、先生はそういう遠いところまでを見ていたのかなと思いますね。

教わつた方みなさんがおっしゃるのですが、先生は自分の写真を授業で見せないのですよ。これも先ほど言った



ように、あざとい学生が似たような写真を撮ってきてポイントを稼ごうとするのではないかと考えていたからだと思えます。当然、ご自分の好きな写真や写真家の名前も語りません。本当に謎めいた人でした。高梨さんも「最後まで分からない人だった」って何かに書かれていました。それから、高梨さんは「大辻先生と出会わなければ写真をやっていなかっただろう」とも書かれていました。卒業後も、大辻先生と交流が続けた人たちは、高梨さんと同じ気持ちだったと思います。わたし自身も大辻先生に出会わなかったら、本当に写真をやっていか分らないです。わたしの場合は、自分の作風が先生のオブジェ写真に色濃く影響を受けていますので本当に恩人です。

藤井 高梨先生は1960年頃に大辻先生の教えを受けています。2人の関係はそういうところからはじまっているわけですね。

小平 高梨先生に卒業制作を担当いただいたのですが、マンツーマンでやりとりできる機会なんてそうありませんから、かなり気合が入っていて、3年生の夏頃には先生をめぐって卒業制作をはじめました。先生と対決するつもりでいたわけですね。

4×5のフィルムカメラを使って、モノクロで東京のお台場周辺を撮影しました。『地／図』という題名で、現実に見えるものと、そこにあつたであろう歴史の交錯という、地と図の関係を撮るのがコンセプトでした。先生には何度も見せたのですが、「何をやりたいのか分からない」とずっと言われていて、かなり厳しかったですね。作品もほとんど認めてもらえませんでした。

というのも、写真は撮れば伝わると半ば思っていたのですね。一生懸命に撮ったし、ここが良いとか自分なりに思っていたのですが、整理できていないというか……。自分が思っていることを言葉にできないし、自分が撮った

写真の中にも分かっていない部分が多かったのだと思います。先生にはよく「君は言葉がおかしい」とか「お前そんなことも知らないのか」とか言われていました。いろいろなことを話してくれるのですが、その作家の名前を知らないことや、前提となる部分で分からないことがあって、かなり怒られた記憶があります。そういう厳しい言葉のお陰で勉強するようになりました。

こういつたやり取りの中で、ひとりの写真家がどのように生きているのかを間近で見ることができました。今日は午前中にどこそこを撮影してきたとか教えてくれたり、授業の合間に原稿を2〜3枚プリントしているとかが、それがしばらくすると雑誌に掲載されていたり、翌月にはそれに対する反響が文章になっていたりするのを見ることができました。

撮影のアシスタントとして何度かついて行っただけでもあります。有名人のインタビューの写真のようなものが多かったです。指示されたとおりにライティングするのですが、撮影が終わってから「お前、ある程度撮ったらライティング変えるんだよ」って怒られて。でも、ライティングなんて教わっていないわけです。(笑) 目の前には有名な人がいるし、自分の判断で変えるなんて怖くてできませんよ。しかも、先生はライカを覗くと目を離さないのです。反対の目は瞑っているから、「今だいたいいいよ」というような信号も送ってくれなくて、すごく萎縮していました。

電話でも、用件だけでガチャッと切られることが怖くて。電話の最後に「さようなら」と仰って切るのですが、ぼくたちの世代は電話で「さようなら」とはあまり言わないですよ。言葉が強いとか、これが最後みたいに受け取れてしまうので、電話を切った後でしんみりしてしまっただけ。ジェネレーション・ギャップのようなものがありました。

でも、駄洒落を言って、おどけて見せることもよくあるし、言葉数が少なくても怒っているわけではないことも

分かってきました。アパートに扇風機がないと言うと、事務所の扇風機をくれたり、コンバースの黒いバスケットシューズをくれたり。先生が履いたもので、ぼくより足のサイズが大きいのですが。(笑) そうした優しい一面もありました。

授業に関しては、東京造形大学の他の先生も同じですが、大辻先生の近くにいた写真家が多かったので、授業では必ず大辻先生の話になりました。本人はいないけど、なんとなく存在を感じているような、「写真のお父さん」のお父さんのような感じがありました。後に会えるとは思っていませんでしたが、大辻先生に対する憧れも大学時代にはあつたと思います。

門田 2003年から2004年にかけて、高梨先生に卒業制作を指導して頂きました。わたしたちが学生の頃は写真専攻の人数が少なく、同学年には5人しかいませんでした。わたし以外は全員男子学生で、そのうち高梨先生のゼミを受けていたのは3人でした。1年を通じて、それぞれが自由に撮ってくるというスタイルでしたが、当時のわたしはモノクロの35ミリでひたすら東京を撮っていました。ただ、東京を撮りたいというよりも、自分には写真で何ができるのか、写真で何をしたいのか、といったことを探っているような時期でした。そこで「東京を撮る」という課題を自分に課したのは、やはり高梨先生の影響が強かったからだと思います。

先ほどの鈴木さんの大辻先生についてのお話と共通するところが多くて驚きましたが、高梨先生も批判めいたことをほとんど仰らないことと、自分の価値観で良し悪しを口にしないということを徹底していました。すぐにコメントをなさらないことも多く、それはすべての学生に対してそうでした。「いまこの写真に対してわたしが何かを言うことはできるのだけれど、それをして良いのか分からない。少し時間をくれますか」と仰つて、次の週に「わたしはこういう風に感じている」と言葉をもらうこともありました。

枠からはみ出した写真をとっても注意深く扱ってくださる姿勢があつたように思います。「すぐにコメントしづら  
いからちよつと時間が欲しい」と言われると、わたし自身にもあらためて考える時間をもらえたような気がしまし  
た。

小平 わたしのとときと印象が違いますね。

門田 そうですか。(笑)

小平 大辻先生的なところ。

門田 そうですね。わたしたちの代では、より大辻先生に通じるところがあつたのかなと思います。

藤井 就職が決まったときは、高梨先生には報告されましたか。

門田 決まってから伝えたわけではないのです。デザインセンターは入社試験がとても大変で、選考を通過すると  
すぐに通知が来て、「次はこの課題の提出をしてください」と言われ、それが4回5回と続くのですね。そのため  
学校の課題や論文を期限内に提出することが難しくなってしまうと、高梨先生に相談をしました。「こういった事  
情なので、申し訳ありませんが小論文の期日を少し延ばしていただけませんか」などとお願いをしていたのですが、  
その度に大変ご理解をいただいたと思います。入社してからは、自動車の撮影がとて多い現場だったので、1年

目は年間5日間程しか家に帰れませんでした。その状況を先生も周りの方から聞いていたようで、とても心配をしてくださっていたようです。

藤井 現在は美術館で写真作品を展示していますので、今度は教師としてではなく、写真家としての2人をどう見るかについてお聞きします。門田さんと小平さんに大辻先生について、鈴木さんと潮田さんには高梨先生についてのお話しをお願いします。

門田 大辻先生には、お会いしたことも、教えていただいたこともないのですが、学生時代に先生の『写真ノート』という本を古本屋で手に入れて読み込みました。写真の本をたくさん読む方ではないのですが、この『写真ノート』だけは今でも折に触れて手にとっています。作家としてどういった方向性でやっていくのかを考えて悩むこともあり、型にはまらないようにと模索を続ける中で、どうしたら良いのか分からなくなること多々ありました。そうしたときに『写真ノート』を読むと、その時々で引つかかるもの、ヒントになるもの、支えてもらえるような言葉がありました。

とても強く心に残っている文章が『写真ノート』の「撮りたい写真」という章にあります。

「写真でフィクションの世界を作れないことはないが、しかし作り物であることはすぐにわかることだし、それを承知で、つまり「見世物」として楽しむことはできて、現実の別の見え方としての驚きはない。そのうえ現実とその法則に立脚していない限り、私たちは強いリアリティーを感じできないのである。それはフィクションの暗喩的なリアリティーとは別の、もつと強力で有無をいわせない説得力がある。」

現在のわたしも同じようなことを自分に課しながら写真を撮っていますので、大辻先生のこうした文章にはとて

も支えられている気がしています。

中里 例えば、新宿のコニカミノルタプラザで展示された作品〔図53・54〕などを撮るにあたって、大辻先生や高梨先生のことがどこかで影響していたことなどはありますか。

門田 いま撮っている写真は、事前に設計図をつくって撮るような写真ではないですし、限定された場所を撮っているわけでもありませんが、かといって、バラバラにやみくもに撮っているわけでもありません。ある一定のコードに則って撮り、自分なりの方法論を基に構築をしています。そうした写真の成立のさせ方は、何年もの手探り状態のなかから生まれてきましたが、その手探りのときに『写真ノート』を読むことで、いろいろな面において支えていただいたと思っています。



図53 門田紘佳 〈1' 44〉 2016年



図54 門田紘佳 〈1' 44〉 2016年

中里 卒業制作では、柳本尚規先生と高梨先生の両方からの指導があったと思います。写真専攻の教育に携わった生方の名前を挙げますと、石元泰博先生が初代の教授、翌年に大辻先生と東松照明先生が来られました。同じ頃から、田中宏明先生が長くつとめられました。そして、1980年に着任された柳本先生も写真専攻の教育や研究の質を高めてこられた先生です。その後は、高梨先生や白岡順先生が専任教員でした。現在は、専任教員として大西成明とわ

たし、特任教授として首藤幹夫と鷹野隆大がおり、この4人を中心に教育を行っています。

今日は大辻先生と高梨先生の話が中心ですが、柳本先生も大辻先生と関係の深い方ですので、柳本先生のエピソードもお話しただければと思います。

門田 柳本先生には写真そのものを教えて頂いたという記憶がほとんどなくて、それは当時の他の学生もそうだったと思います。表面的に写真を扱うのではなく、むしろ、写真を手探りで模索することや、その中でもがくことの重要さというような、本質的な部分を教えて頂いたように思います。その個人がもっている視点をとても大切にしてくださっていたからだと思いますし、そうした意味では、自分の中で今でも影響力の強い先生です。

小平 大辻先生の写真への取り組みで一番すごいのは、写真というメディアに関係するいろいろな枝葉の全部といえるほどのものに熟知して、実践できることだと思います。写真の撮影でも、作品も撮れば広告も撮る。写真のテクニックの本を書いたり、フィルムの性能を解説したりして、カメラ機材や写真の化学的な仕組みも詳しく知っている。カメラも自分でつくってしまう。いま美術館で上映しているような映像作品も撮っているし、オブジェ作品もつくっている。他のアーティストとの協働制作も多く行っている。さらには教育者でもあり、たくさんの方を育てている。

このように、写真に関わるすべてができるのにも関わらず、本人はいつもさらっとしていて、そういうところが好きなのですが、何でもできて自信もあつたと思うのですが、それを押し出す感じがなく、いつもシンプルに物事を進めている感じがありました。

大辻先生はシュルレアリスムの影響下で写真をはじめていて、フェティッシュな感覚から生み出された、ちよっ

とぞつとするようなオブジェ写真があり、もう一方には、発表はしていなかったかもしれませんが、1960年代からの直感的なスナップパーとしての写真が残っています。そうした、オブジェ写真とスナップ写真の両輪をいつも動かしている。スナップ写真にもオブジェ的な要素が入っていて、オブジェ写真にもスナップ的な要素が入っていますが、いつもその両方を動かしながらやってきた印象があります。

そのなかでも、写真というメディアの特徴を凝縮したものが、アサヒカメラに連載した「大辻清司実験室」だと思います。1968年に「主義の時代は遠ざかって」という有名な論説があつて、若い世代に現れたコンボラという写真を分析して肯定的に位置づけています。1975年のアサヒカメラの連載で、それを自分自身で実践したものです。自分の目に映った光景を瞬間的な反応でとらえた直感的なスナップショットですが、記録でありながら撮影者の人間性が現れています。着飾ることのない、そのときの本人の価値観が現れている写真だと思います。

大辻先生は「写真は個人の表現であるべきだ」と言っているように思いました。実は今日、電車に乗りながら「写真実験室」を読み返していたら、同じようなことが書いてありました。何度も読んできたはずなのに、それをすっかり忘れていて、先生の写真を見ることでまた同じ言葉にたどり着く。(笑) そんな感じなので、間違っていないのだろうと思います。

大辻先生の写真で不思議に思っているのは、自然現象や動植物をほとんど撮らないことです。対象としての植物はぜんぜん撮っていません。あるとすれば、〈氷紋〉や、1980年代後半の〈やがて春〉という木や空を映した異色の作品でしょうか。大辻家では猫をたくさん飼っていたのですが、ぜんぜん撮っていない。(笑)

中里 小平さんの作品には、『ローレンツ氏の蝶』<sup>〔図55〕</sup>のシュルレアリスムにも関係するような潜在意識に引つかかってくる描写があり、また、スナップショットで対象の断片を切り取っているものもあります<sup>〔図56〕</sup>。大辻先生



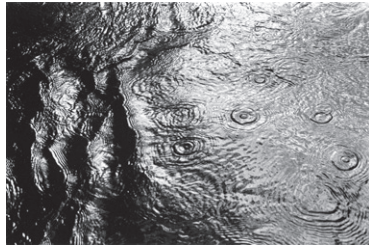


図55 小平雅尋〈ローレンツ氏の蝶〉2002年



図56 小平雅尋〈他なるもの〉2013年

と同じように、小平さんの作品にもその両方を感じます。

小平 求めていった場所に先生がいたという感じがあります。自分がやっていることがしばらくは分からずに撮影を進めていたら、この連載の中でオートマテイスムという言葉が出てきて、自分がやっていることが当てはまる言葉がやっと思つたわけです。先生と同じところに自然にたどり着いたのが感慨深いですね。でも、わたしは自然現象をよく撮るので、そうした部分は違いますね。

鈴木 高梨さんは同じ大辻門下の兄弟子にあたるのですが、先生のお宅で教え子たちが集まる飲み会で一緒になるくらいでしか縁がなくてね。

写真でいうと、高梨さんがデビューした頃の日本の写真界は、土門拳や木村伊兵衛が絶対的な権威をもっていた時代ですよ。そうしななで、左脳で論理的に、しかも言葉で自分の写真世界を構築していく写真家は、日本ではなかったかと思えます。日本の写真界にはそれまで、写真を言葉で構成するという考えの人がいませんでした。それが、高梨さんの登場によって、写真を好きか嫌いかで見るのでもなく、良いか悪いかで見るのでもない、見る人に写真を考えさせる写真が出た。そうした意味では画期的で、高梨さんの言語の力は圧倒的でしたね。

大辻先生が1950年代に撮っていたオブジェ写真もそうです。展示されている作品を見て、好きとか嫌いとか、良いとか悪いとかで見るのではなく、見る人に考えてもらおう写真。高梨さんとは別の意味で、大辻先生も考えても

らう写真をつくっていた。今日のコンセプト・リアル・フォトに連なっていくところもあるのですが、1950年代の大辻先生のオブジェ写真と1960年代の高梨さんの写真は画期的だったと思います。

小平 主義主張ではなく、考えてもらうというのは芸術ですよ。

藤井 よく使われる言葉ですが、「方法論」ということになるのだと思います。大辻先生に関しては、アサヒカメラの連載にも使われた「実験室」が象徴的な言葉だとするならば、高梨先生に関しては、それが「方法論」という言葉になるでしょう。

中里 高梨先生は作風をどんどん変えていった作家ですよ。形式を変えるだけではなく、コンセプトから変えている。都市を撮ることが多いのですが、それ以外にも、『初國』のように、地方に行つてそこにある歴史的・民俗的な見地や観念を写真として撮つてもいる。現場で撮つた写真と言葉とが化学反応を起こしていくようなスタイルを確立したと思います。高梨先生がコンセプトという言葉を使つたかどうか分かりませんが、そうした、良い意味での戦略的なアプローチが今回の展覧会タイトルの「方法論」に繋がるのだらうと思います。

鈴木 今回の展覧会の「実験室」と「方法論」はすごく良いタイトルで、図星だと思います。

潮田 大辻先生のお家で、もそーつと大きな人がいて怖いなって感じで、高梨さんとは挨拶もほとんどしてないの。島尾は仲が良くて、声をかけていただいたりしていましたが、わたしは高梨さんが怖いのですね。作品でも、『東

京人』の狩人が射るような写真も真似してみましたが大ダメでした。高梨さんはただ突進して撮っているわけではなくて、コンテがあつて、それをちゃんと結びつけて撮っていますから。わたしがいくら真似したつてできるわけないし、気分だけでは写真は写らない。

藤井 『東京人』は1960年代の代表的なシリーズですが、その後に『プロヴォーク』が続きますよね。その『プロヴォーク』は、当時の潮田さんにはどのように見えていましたか。

潮田 わたしが考えるのをやめてしまっていた時代ですね。島尾と一緒になったのですが、その頃に冷蔵庫[図57]を撮りはじめて、写真の面白さを知ったのはそれからですね。その前にも真似して撮ったのはあつたの。新宿で突進して撮るとかは結構面白かったけれども、考えないで突進するだけだから、すぐに行き詰ってしまいますよね。

自分の足元からはじめて、島尾からは影響を受けないようにして(絶対に受けちゃいますけど)、ゼンザブロンカS2を三脚に据えて、冷蔵庫を正面から定点観測的に撮りました。それをやっているうちに20年が経っちゃつた。

子どもがいるから動けないこともありますが、自分の生活を撮ろうと思つたところから、思いがけずいろいろな方向から見てくださいる方がいました。ただのドキュメントとして撮っていたつもりだけど、思いがけない展開があつたりしました。

中里 『冷蔵庫』はわたしも興味深く見せていただ



図57 潮田登久子〈冷蔵庫〉  
1996年(2枚組)



図58 潮田登久子〈先生のアトリエ〉2017年

いていました。類型的な視点を決めて、冷蔵庫の存在が徹底的に出てくるスタイルですね。その後も、蔵書や先生のアトリエを撮られたときの、対象に向かつていく視線も同だと思います。これらは、表現として何かのメッセージを送ろうとしたのでしょうか、それとも、記録が中心なのでしょうか。

潮田 記録ですね。それから、社会や時代があつてこそその人間生活ですから、それが写るようなものを主題にしたという気持ちがあります。今も、本を撮っていたりしますが、人間の後ろに社会や時代があつて繋がって見えるように心がけています。

中里 もうひとつ、『先生のアトリエ』【図58】についてですが、撮っている途中や、撮り終えたときの感想なども。

潮田 奥さまにお願いすると、「いいわよ」つておっしゃってくださったので撮りに行きました。アトリエにある先生の本を撮っていたのですが、他にも書架にいろいろなものが置いてあるんですね。機関車だったり、自動車だったり、オブジェだったり。だんだんとそちらの方に惹かれてしまつて。そういうものを見ながら、「大辻先生つて何をしようとした人なのかな?」と思つて。カメラもあつたけど、わたしは興味がなくて。興味があつたのは、ドライバートか、残されている工具ね。

先生の家に遊びに行くとき必ずマックススウェルのインスタントコーヒーを出してください。そのピンがおびただし数で並んでいて、その中に釘やネジなどがきちんと納められていて、「これはなんだろう?」と思つた。それから、山本山

の海苔の缶をきれいに細工して、ドライバーだとかハサミだとかをしまっているんですね。文明堂のカステラの箱を開けると、グラインダーに使うようなものが惚れ惚れするくらいにきれいに納められていました。

撮りはじめたのは先生が亡くなって4〜5年が経つてからですけど、アトリエの中はそのままになっていて。薄暗い片隅に工作台があつて、すぐに使えるようになっていて。何でもスタンバイできていて、グラインダーもスイッチ入れるとブーンと動かし、すぐに工作できる。先生はそういうことに時間を使いたかつたのだらうなつて思いました。フィギュアもいっぱいあるわけです。ジオラマがあつたり、ほこりだらけの機関車があつたり。これは大辻先生がやりたかつたことの軌跡で、そこから生き方を学びましたね。

中里 小平さんは大辻先生のコレクションをアーカイヴするプロジェクトにも携わっていましたが、そうした作業の過程から見えてくるものについてのコメントをお願いします。

小平 大辻先生のお宅である篠原一男設計のアトリエにただでうつとりしてしまつたんですね。先生は夜が遅いので、起きてくるのも遅くて。朝の10時頃に行つて、ネガの整理や暗室での作業をするのですが、地下のアトリエの壁の向こう側で先生が寝ているのです。ずっとひとり暗室作業をやつていて、同じようなコマが続くと飽きてしまうので、歌をうたいながらやつてしまつて。(笑)すると、先生がゴソゴソ起きてきて、「ちよつと音がしたので起きてみました」つて言われてやんわり怒られたりもしました。

潮田 半地下ですよ。わたしは半年くらい通つていたのですが、先生がこの部屋を好きだつた理由がだんだん分かるようになりました。入り口の先に路地があつて、そこで子どもたちが遊んでいたりと、近所の奥さんたちが立ち

話していたり、声が聞こえてくるのですね。なんとも居心地が、聴き心地が良いのです。先生はこれが好きだったのではないかと思いました。今回の展覧会で『上原2丁目』という路地を撮った映画を見ていたら、下駄のカラーン・コロンという音や子どもの声が聞こえてきて、あの音だったので、すごく嬉しくなりました。

小平 まさに自宅の前で撮影したものです。

潮田 もうひとつ、大辻先生は筑波大学の宿舎で豆を煮るのが好きだったそうです。先生はそんなにグルメではないと思いますが、一人暮らしで豆を煮てどうするのだらうと思いました。そういうことを大事になさる先生から何ごとにも徹底する姿を見た気がし、背中を見るといのは、こういうことなかなって思いました。

藤井 終了の時間が迫ってきましたので、会場からの質問を受けたいと思います。

観客Ⅰ 今の豆を煮るといってお話はとても重要だと思うので、もう少し聞かせてください。

潮田 大辻先生のが聞きたくて、筑波大学を卒業した女性に思い出話を話していただきました。授業の難しい話がいっぱい出てくるわけです。そして、その方が帰るときに、「そういえば先生は豆を煮るのが好きだった」と言われて、「え？」って思ったのね。普通のアパートの一室みたいなところなのに、「あそこで豆を煮てどうするの？」と思いました。先生は料理をして、みんなに振る舞うことはなさらなかったでしょう。豆を煮て、少し薄甘くして、今日は上手く煮えたとか、ちよつと柔らかくなりすぎたとか、歯ごたえが良かったなということに一所懸命になる、

極めようとする……この先生はすごいなと思った。

観客1 筑波というのは宇宙の僻地みたいなのところだと思うのですが、そこで、ひとりで豆を煮続ける……。

潮田 わたしもそれを想像してね。それで先生の全部を見えた気がしました。

中里 大辻先生は東京造形大学の後に筑波大学で教えられていましたので、その時代のことですね。

潮田 そうですね。先生のお宅にうかがって、いろいろなご馳走を振舞っていただきましたが、先生が何かをつくるということはないし。カレーをつくる人がいたけれども、それは卒業生とかがつくるから。

観客2 東京造形大学写真専攻の木村と申します。小平先生と門田先生にお聞きしたいのですが、高梨先生のゼミで『東京人』や『プロヴォーク』について先生がおっしゃっていたことが何かありますか。

小平 『東京人』ですが、「お前、これどういう理由で撮ったか分かるか？」と1枚ずつ開いて、「こうですか」「そうだ」とか、「これはこういう理由で撮ったんだ」というような話をされました。先ほど写真を見てそれぞれの人が考えるという話をしましたが、それとは逆のことをされて、すごく新鮮でした。(笑)

授業のときには、その日の作業内容を言われると、みんな暗室に行くのですが、それがもつたない気がしていました。先生が写真集をもっていたり、本を手元に置いていたりするので、怖いながらもくつついて何か引き出し

たいというのがファンみたいな感じであったと思います。『東京人』を撮った理由はだいたい教えてもらいました。

門田 小平さんのお話から、わたしたちの世代も同じような感じだったのを思い出しました。『東京人』の写真集やプリントを前にして、「これはこういう理由で撮った」と話をしてくださったり、「この写真についてどう感じるか」と学生に問いかけて話をひろげていく、そういったやりとりがありました。

『プロヴォーク』に関しては、あまり多くを語られていなかったと思います。その理由ですが、いまになって思うのは、『プロヴォーク』はすでに特別な存在になっていましたので、そうしたことに對しての感慨というか何かのお気持ちがあつて、何もおっしゃらなかったのかなと思います。

小平 いちいち説明するのに飽きたのではないかと思うのですね。聞かないと答えないところもあるから。自分からどんどん言ってくる感じではなかった。聞く人には答えるという人でしたね。

藤井 最後に、本日のシンポジウムを通じて考えたことをお話してください。これからの写真について、過去の写真を継承することについて、あるいは、写真教育についても。

門田 写真が身近になったと言っているのか、もしくは遠くに行ってしまったと言ったほうがいいのか、そうしたことを考えています。わたしの場合ですと、道端でいわゆるスナップ写真を撮り発表をするという行為が、昔よりも遙かにやりづらくなっています。その反面、インスタグラムなどSNSにアップされるような類の写真は、インターネット上に溢れ返るようになりました。写真家が写真を撮り発表することの意味や、社会の中で写真というも



のがこれからのように変化していくのかについて、いまあらためて考えています。そのための手がかりとしても、過去に写された写真を見ることは今まで以上に重要になるのではないかと思っています。

小平 なぜ写真を撮るのかというのは、写真家にとっての重要な問題です。大辻先生や高梨先生の仕事を見ると、「わたくし」の名の下に、思ったことをそのまま見せている。視点や価値を示していくことや、その人間性の所在を赤裸々に示していくことの大切さを感じます。そして、それをずっと続ける存在であることですね。コンピュータ・グラフィックスとの境界のないような写真など、世の中にはあらゆる映像がありますが、ドキュメンタリーの写真家とその写真作品は、これからも重要な意義をもち続けていくと思いますし、わたしもそのように活動していきたいと思えます。

鈴木 教育に関していうと、写真専攻の学生であっても、何を撮りたいのか、何をテーマにしたいのかが見つかっていない学生がけっこう多いですね。これは、本人の責任であると同時に、教師の責任でもあると思います。主体的に自分のテーマを見つけることのできる教育が求められていると思います。

それから、写真を批評的に見る姿勢を早くから身につけさせることが重要だと思えますので、フォト・リテラシーを1年生からきちんと教えていかなければいけない。他人の写真を見るときもそうですが、自分の写真を批評的に見る事ができない学生は、世界と戦っていける写真は撮れないと思います。著作権や肖像権についても全学的にやっていただきたいと思えます。写真や美術に詳しい専門家を呼んできたり、小冊子をつくって学生全員に配布することなどですね。作品の発表には著作権などもついて回りますが、日本の美術大学の学生は対応が遅れている気がします。

また、言葉がなくても作品を理解してもらえると風潮があるとすればとても危険です。国内的には通用するかもしれないけれど、例えば、自分の作品が外国に出ていって、作家が現地の美術館で講演するときなどには、きちんとした自分の言葉をもっていないといけない。そのあたりも含めて、学生たちに自分の制作した写真を言葉で説明できるように訓練したほうがいいね。写真について他人から尋ねられたときに、どういうふうに答えるかを普段から訓練しておくことが大事だと思います。コメントの書き方なども教育のなかで指導できればと思います。

潮田 森山大道さんが『日本劇場写真帖』を発表されたときの記事だったと思いますが、「僕の目に入るものをぜんぶ写真にしてやろう」というようなことを森山さんが語っていました。そうした意気込みはすごいと思うのですが、わたしが壁に突き当たって悶々としていた頃は、新宿に出たつて銀座に出たつて撮れませんでした。夢のなかで、目玉のなかに景色をコンパクトレンズのように無理に入れようとしていたようなこともあります。

でも、長く続けていくことで少しずつ世界が開いていくのかな。そのうちに冷蔵庫を撮りはじめて、その次に、本になつて。みず書房の社屋が壊されるまでの半年間を撮っているときに、本を撮りたいと言ったら、国会図書館で撮ればと言われて。さらに、大学図書館で撮ったらと言われて……もう後に引けなくなつていったのです。本を外側から撮つた写真つて何の役にも立たないとも思いますが、友だちの家に行つたり、親戚の家に行つたり、紹介されたところに行つたり。やめられなくて、続けていくうちに20年が経つて、やつと今、先生の「どうにかりますよ」という言葉の意味が分かるようになりました。おそらく、写真を続けている人は同じようなことを考えていると思います。

藤井 本日みなさんのお話からは、写真における社会性と個性の関係という問題が出てきたのではないかと

思います。

写真技術というものがテクノロジーである以上、それは時代によって変化していくものです。撮影の仕方もそうですし、流通の仕方もそうです。写真の動きは必ず社会の動きと共にあるものですが、同時に、それを切断了、個人性としての「わたくし」というものもあります。この2つの関係のあり方は様々でしょうが、大きく言えば、社会と積極的に繋がっていかうとする方向と、逆に社会に対抗していかうとする方向の2通りがあるのだろうと思います。

これが、どちらか一方だけになってしまつて危険なところも出てきますので、両方を視野に入れながら考えることが重要なのではないでしょうか。そうした社会と個人の間係を考えさせるという点でも、写真というのは、今後のわたしたちにとつても大きな可能性をもっているのではないのでしょうか。

中里 登壇者のみなさんの意見を聞きながら、写真専攻で実際の教育を実践している立場からは、「あまり変わつていないのかな」とも思いました。

『写真ノート』の記述や柳本先生からの話によると、大辻先生の授業はおしゃべりをして、鳥がさえずるように授業を展開されていたようです。ある意味、カウンセラーのようなところもあったと思います。以前も今も、自分の写真をどうして良いか分からないという学生がいますが、そのなかで、どのようなルールを敷いていくかが教育者としての仕事だろうと思います。

写真表現や自己表現という言葉も出ましたが、それは学生が制作していく重要なポイントです。そのときに、わたしたち教員は自分たちの価値観、好き嫌いを押しつけないようにしているつもりですし、それが東京造形大学の良き伝統だと思います。写真専攻では、学生一人ひとりの指向性をまず聞いて、そこにあるものを一緒に読み解い

ていくことをやってきました。

また、写真家になることを目指して入ってきてくる学生もいますが、逆に、写真も面白いかな、写真で何かできるのかなと模索途中で大学に来る学生もいます。写真作家以外のクリエイティブな進路を考える人や、写真を通じての社会との繋がりを考えている人もいます。様々な学生がいるわけです。

写真専攻の授業で「エリアスタディ」を開始して6年目になります。社会と交流することや社会的な課題を見つけることを通じて、写真の新しい可能性を探るもので、人と人、物と物、人と物をネットワークする能力を養う授業です。そうしたコミュニケーションの能力に加えて、写真が撮れる、ヴィジュアル・イメージが読める、リテラシーをもっているとなれば、これからの日本の社会や、世界に出ていくのに大きく役立つはずです。そうになると、写真家というよりも、アーティストかクリエイターと呼ぶ方が良いのかもしれない。

もちろん、写真家や写真作家を目指す学生がたくさん出てきてほしいと思いますが、それだけでなく、専門性を超えた総合的な枠を持つことも大切だと思います。そうしたものを大辻先生も幅広く体験されていて、例えば、美術家や詩人や音楽家など、つき合う人たちの幅が非常に広い。高梨先生もそうでした。ライカ同盟の赤瀬川原平さんや秋山祐徳太子さんなどつき合っている。そうした広がり意識しながら、写真をもう一度見つめ直すということを学生と一緒にやっていきたいと思っています。

### 3 高梨豊特別講義 「写真作家」とは何か？」

日 時 2017年10月3日(火) 16時40分~18時10分  
会 場 東京造形大学4号館4-B教室  
講 師 高梨豊「写真家、本展出品者」  
聞き手 タカザワケンジ「写真評論家、ライター」





高梨豊

藤井 高梨豊特別講義「写真作家」とは何か？」にご参加いただきありがとうございます。展示会の企画を担当しました東京造形大学の藤井匡です。

この特別講義は、展覧会「大辻清司・高梨豊―写真の「実験室」と「方法論」―」の関連イベントとして開催するものです。こうした関連イベントでは、通常、「講演」という言葉が使われますが、高梨先生は本学で長年に渡って授業を受けもたれてきましたので、今回はあえて「講義」という言葉を使用しています。

最初に、東京造形大学附属美術館長の中里和人がご挨拶いたします。

中里 美術館長の中里です。

高梨豊先生は1980年に東京造形大学の専任教員に着任されました。1999年度まで教授をつとめられ、その後は、2016年度まで客員教授として教鞭をとられました。本学の教育に大きく貢献された方です。

この度の展覧会は、高梨先生からご寄贈いただいた600点以上に及ぶ作品を、多くの方々に見ていただく機会として企画いたしました。昨年、創立50周年を迎えた本学にとっては、その歴史を検証し、未来に向けての指針を示す機会でもあります。他に例をみない高梨作品のコレクションは、本学の

大切な宝物であると同時に、今後の写真研究にとっても大きな価値をもつ文化的財産だと思います。わたしたちは末長くこのコレクションを大切に継承し、広く社会に開きながら、教育や研究に役立てていきたいと思っています。今日は高梨先生の肉声が聞ける貴重な講義となります。写真評論家のタカザワケンジさんとのトークをお楽しみください。

タカザワ 今日の高梨先生とゆつくり話ができることを楽しみにしてきました。ぼくと高梨先生との関わりは、随分と前のことになりましたが、『ライカな眼』（2002年）という高梨先生の著書を編集したのがはじまりです。ぼくはカメラ雑誌にインタビューや取材記事を書いており、高梨先生にも何度かお話しをうかがったことがあります。それで、「出版社から本を出さないかと言われている、それがライカについての本なのだが、カメラのことならタカザワ君がいいんじゃないかと推薦しておいたから」と、とてもありがたいお言葉をいただきました。この本は毎日コミュニケーションズという出版社から出ています。当時はまだ駆け出しのライターだったわけですが、写真について、これほど深く考えることはないだろうというくらいに考える機会になりました。

ぼくは写真の教育を正式には受けていませんが、自分では高梨学校の生徒のように思っています。特に、この『ライカな眼』という本は、単にカメラについて、撮影について書いてあるものではなく、高梨豊という写真家がどのように作品をつくってきたかについても話してもらっています。そのことによつて、ぼく自身が深く考えさせられるところがあったんですね。

今日の講義のためにそれを読み返してみても、その原点に大辻清司先生がおられることが改めて分かりました。ですので、今回の2人展の意義はとても



タカザワケンジ



大きいと感じています。

まず、高梨先生にうかがいたいのは、大辻先生との関係についてです。大辻先生との最初の出会い、そして、どのようなおつき合いだったのかについて。

高梨 大学を出たとき（1957年）に就職がうまくいなくて、結局、八木治さんの写真スタジオに入れてもらったんですね。そのときに、八木さんと同じ「グラフィック集団」のメンバーだった大辻さんがそのスタジオを使いに来ていたことでお会いしました。彼のスタジオは使えなかったから。

タカザワ 大辻先生のスタジオは物がたくさんありすぎて使えなかったんですか。

高梨 スタジオというか、普通のお家ですから。

タカザワ 高梨先生ご自身は、そこに就職して、プロカメラマンになるだけでは満足できず、もう一度勉強したいと思われたわけですね。

高梨 ぼくが考えている写真があつて、就職したところで先が見えればよかつたけど、見えない感じがしたので辞めることにしたんです。桑沢デザイン研究所の夜間部に行くことにしました。昼の方は学園生活という感じでしたが、夜の方はお尻に火がついている人が多かつたから、結構良かったんです。

タカザワ ちなみに、その頃、昼間はアルバイトなどをされていたんですか。

高梨 昼間は写真を撮っていました。暗くなると学校に行く。

タカザワ 以前に聞いたお話ですと、その後で大辻先生のお宅に行つて、現像させてもらっていたと。

高梨 大辻さんの親戚のお嬢さんが八木治事務所にいましたので、その関係で大辻さんのお宅にうかがつて、いろいろ見てもらっていましたね。桑沢では、大辻さんはぼくの先生ではないんですよ。ぼくは夜の方の学生でしたから、別の先生が担当していた。だから、学校では直接には何も教わっていない。押しかけ弟子として教えてもらつたり、大辻さんの機材を使つたりしていました。

タカザワ そのお話をうかがっていると、『ライカな眼』をつくつていた頃のことを思い出します。すごく羨ましいと思つた記憶があるんですね。押しかけ弟子と言われましたが、写真を見てもらいに行つたのを受け入れてくれる関係つて、すごく素敵だと思うんです。ごく自然にそんな感じになつていったんですか。

高梨 夜遅くなつたりすると、そのまま泊まつていつちやう、そういう感じでやつていましたね。大辻さんの奥さんも困つただらうと思うんですね。なかなか帰らない男がいて、泊まつていつちやうから。

タカザワ よくそんなに話すことがあるなと思うんですね。現在のぼくは写真を講評する立場なので、写真を見て

あれこれと話をするわけですが、そんなに延々と話すことがあるのかと。

**高梨** 言葉は続いていないと思う。ぼーつとしている感じで、ずっとしゃべっているわけではないですよ。黙っていても魅力的な人ですから、つい長居をしちゃうことになるんです。

大辻さんのアシスタントに堤谷孝司さんという方がいますね。大辻さんの遠い親戚にあたるんですが、まったく写真に関係がなかったのに写真をはじめてしまった。ぼくが行くようになって、勝手なことを言っただけ、焚きつけたりしたのだから面白くなってしまったんですね。ぼくみたいな邪魔者がいて、大辻さんはそれだけでも困るのに、その人が写真やりたい、桑沢に行きたいって言い出したんだよね。大辻さんの負担が大きくなってしまった。でも、そういうことが平気な人なのね。普通の人なら嫌な顔をするんでしょうけど、あの人の場合、そういうことがないんです。その孝司さんのときも、試験を受けなさいと言って、試験を受けて大丈夫だとなって、通うことになりました。ぼくはその孝司さんにもいろいろなことを教わりましたね。

**タカザワ** 3人が写真で繋がっていたというか、写真が媒介になっていたというか。高梨先生にとって、写真がそれほどにまで魅力的だった理由は、今から振り返ってみると何だったのでしょうかね。

**高梨** 先が分からないということがありましたでしょ。それが魅力的だったんですね。大辻さんの話にも先が分からないという感じがあるのでね。

**タカザワ** 先の分からないもの同士で、毎日撮影して現像した写真を前に話しをするわけですね。

高梨 毎日現像していました。大辻さんの仕事の邪魔にならないように、と言いながら邪魔をして、その日の内にネガをつくって、プリントをつくる。そうすると、帰れなくなつて泊まつてしまう。そんなことの連続だった。

タカザワ そのときの大辻先生は、目の前の写真に対して良いとか悪いとか言われるのですか。

高梨 良いとか悪いとかは聞いたことがないなあ。ただ、「こういう魅力がありますね」とは言ってもらいました。だから、普通の写真家のように、助手として何かを教わるというのとはまったく違いますね。

タカザワ 他の教え子の方々からも、大辻先生は断定的な言い方をしなかったと聞いています。それでも、ある写真を見て、急に言葉がほとぼしるように出てくるときがあつたと聞いたこともあります。同じ教室にいても、ついていけない学生はついていけないけど、そうでない学生にとつてはすごく興味を惹かれたと。

高梨 学生に何が分かつて何が分からないかというのは、あまり気にしないで話していたと思う。分からない人にはいつまでも分からない。決してつき合いのいい人ではなかつたですね。

タカザワ 高梨先生はそういう大辻先生に見てもらいたいと思つたわけですよ。写真を前にして黙っているだけだとしても、高梨先生自身が何かを考えるきっかけになるような時間を過ごせたということですかね。

当時の大辻先生の写真についてはどうお感じでしたか。

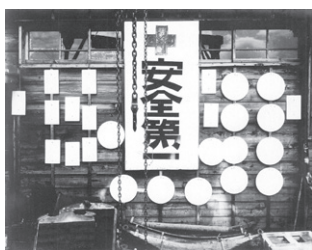


図61 高梨豊〈SOMETHIN' ELSE〉  
1960年頃

高梨 大辻さんの写真はそんなにたくさんは見えてないと思う。生の写真をその辺に置いておく人ではなかったから見たのは後になってからだと思いますね。

その頃のぼくの写真は、パースペクティヴをなくして、物と平行に立って撮影をしていました。その時期は長かったですね。なぜかというところ、パースペクティヴをつけると、絵になってしまうというか、写真になってしまうというか。そういう要素を意識的になくしていきかけたんですね。

タカザワ 『SOMETHIN' ELSE』（1960年）の、正面から撮った「安全第一」の標識のある写真 [図61] などがそうですね。

高梨 文字を意味そのものとして出すのではなく、ある関係でデフォルメするというのかな。そういう癖はありましたね。この白い四角いところね、行き先か何かを書いてあったのを塗り直したんでしょう。そういうところが面白かったですよ。

タカザワ 普通に歩いているだけだと通りすぎてしまいそうところ、あるいは、「安全第一」という標識のある工場なんて当たり前だと思って通過してしまうところを、高梨先生がフレーミングすると違うものに見える。

高梨 正面に立つというのは、要するに、通りすぎる人間の視覚ではないというこ



図62 高梨豊〈SOMETHIN' ELSE〉1960年頃

とです。それによって、普通の時間とは違った時間に変えようとしていたのだと思う。それが結構続いて、今度は平行に立たないと撮れない時期に入ってしまう。

タカザワ 『SOMETHIN' ELSE』では、カメラは35ミリと4×5のスピードグラフィックスの両方を使っていますね。

高梨 35ミリのスピード感が欲しかったんですね。

タカザワ 35ミリカメラは軽快に動けますが、4×5のカメラを使つたということは、それとは別に、大判カメラならではの描写が欲しかったということです。

高梨 4×5はシャープさですね。そのもの自体をもってきたという欲望がありました。

この写真〔図62〕は基地の町で撮ったんだな。スタンドの影が写っているでしょ。これが斜めになっていたら撮らなかつた。これは真つ直ぐ上でないとダメなんです。そういうことはちゃんとやっていましたね。

タカザワ 真つ直ぐでなければ撮らなかつたというのは、画面構成に関係していますか。

高梨 画面構成はまったく関係がない。そういうのは一番嫌いだった。ただ、

これは真つ直ぐでないと言方がない。そういうことですよ。

タカザワ 画面構成のような頭で考えたことではなく、もつと直感的なことの方が大事だということですか。

高梨 直感的というと言好良いけれども、逆に、言好悪いというところですか。言好なんてどうでもいいやつて時期でしたから。

タカザワ 日本大学の芸術学部にいた時代は、むしろ、言好をつけていた時期ですか。

高梨 そうです。日芸の写真は言好良いって言われていましたから。35ミリで撮ったりしていましたけどね。桑沢に行つてやつたのは、それとはまったく逆の世界ですね。

タカザワ 言好悪いというのはどういうことでしょうか。格闘している感じでしょうか。

高梨 口当たりが良いということは二の次で、むしろ、それに気をつけようということですね。言好良い写真は誰かが撮つていて、以前からありますから。そんなものをやつても言方がない。

タカザワ 言好良くないものをどうやつて自分の写真としてやつていくか、そういう習作の時代ということでしょうか。

高梨 習作とも言えるなあ。そんなに格好良いものではないですが。

タカザワ これをなんとかしないといけないという切迫感があつたんですね。

高梨 そこまでのことはなかつたけど。(笑)

タカザワ いいですね。今の言葉を聞いて、ホツとしている学生もいるんじゃないかと思います。

高梨 何と言ったらいいかな……「なんとかみたい」というのをやりたくなかつたということよね。

タカザワ 社会のなかに写真が溢れはじめていた時代ですよ。広告写真もあるし、既存のイメージがたくさんある。そのなかで、そうではないものをやるにはどうすればいいかという模索の時期ですね。

高梨 他人にどう思われてもいいというところはありませんね。

今はこうして結構しゃべっていますが、子どもの頃はほとんどしゃべらなかつたんです。人見知りですね。そんなこともあつて、写真機に親しみはじめたんじゃないかな。しゃべらなくても済むでしょ。

タカザワ そういえば、人物をなかなか撮れなかつたというお話を以前に聞いたことがありますね。





図63 高梨豊〈オツカレサマ 島山みどり 歌手〉1964年

高梨 自分のことが分からないんだから、人様のことなど分かりっこない。だから、人物写真は敬遠していた。でも、撮るようになって分かったのは、こつちが強ばっていかなければ、向こうも強ばってこないということです。人物写真では、下を向いっちゃったりとか、失敗みたいな写真も生かしていますね。だから、あまりいい写真家ではないというか、頼む方としては困ることもあつたと思いますよ。

タカザワ しかし、高梨先生のポートレイトを見ると、苦手意識をまったく感じないですよ。『オツカレサマ』（1964年）のような演出もされていますし。

高梨 これが良いくないのは、意味ね。意味を曲げたりしているところです。

タカザワ 有名人を連れてくれば、何をやったとしても、どうしても意味がつきま  
とつてしまいますからね。

高梨 その人のもっているイメージもあるから。ちよつと笑いたいということもあつたのかな、自分で。島山みどりにこんなこと「図63」をやらせたら面白いんじゃないか、とかね。

タカザワ 当時は山岸章二さんが『カメラ毎日』の編集をされていて、若手写真家



図64 高梨豊〈オツカレサマ 青島幸男 テレビ作家(当時)〉1964年

に任せようと売り込んでくれたと聞いたことがあります、無名の写真家と大スターですからね。そこで力が入ったりはしなかったんですか。

高梨 これに関しては、何も言わせなかつたですよ。なぜ言わなかつたのかは知らないけど。ぼくはあの人のいうことは何も聞かなかつたよ。

タカザワ 渥美清も最高ですよ。

高梨 これは本気でやつてくれたの。嫌々じゃないの。まだ時代がすれてなかつたのね。

タカザワ このシリーズでは、高梨先生がすべてのアイデアを出されたんですか。

高梨 そう、全部ね。スケッチできるくらいものをつくっていましたね。だから、悪い癖がいつぱい出ているよね。

タカザワ 白い背景を使っているのがクールですよ。ロケだったら演出だと分かりますが、背景を取っ払って、真っ白のなかでこのように撮っているのが新鮮で面白い。

高梨 青島幸男を、こうやって撮ったら「図」<sup>64</sup>すぐにバレてね、「狙いが分かった」って言われたの。「ちゃんと鏡に原稿用紙が写っているんだよな」って。

タカザワ これは鏡を裏返して使っているんですか。

高梨 両面の鏡です。そうした読み合いが面白い人は結構いましたよ。

タカザワ 意味が嫌だと言われましたが、高梨先生は作品を常にロジカルに考えられていますよね。

高梨 ロジカルかなあ。意味ですよ。ただ、意味の嫌味もあるからさ。それを嫌ったりするんですよ。

タカザワ 多くの勝手な印象ですが、高梨先生の作品と写真家の関係でいうと、言葉と写真の戦いという感じがします。写真は写真だけで成立させたいけど、必ずそこに言葉が関わってくる。ぼくは、その格闘がすごく面白いと思っているんです。

高梨 撮っているときには分からないけど、コンタクトプリントを見るとだいたい分かるね。どのあたりに厚ぼつたさがあるとか、熱をもっていたとか。

タカザワ 言葉と写真の格闘でいえば、その最初のかたちが『カメラ毎日』に掲載された『東京人』（1966年）



図66 高梨豊〈東京人 文京区 東大〉  
1965年



図65 高梨豊〈東京人 新宿区 伊勢丹〉  
1965年

だと思っんですね。

高梨 格好良いことを書きすぎちゃったね。

タカザワ いきなり「ルネッサンスの都市は人間の《広場》という実態を一つの視点とするパースペクティヴの空間であった」ときますからね。

高梨 「人間の足下」を「インシグニフィカンス」なんてわざわざルビをふって、キザでしたね。

タカザワ でも、こうした口絵ページはこれ以前にはなかったですよ。スナップショットの積み重ねのなかに、「娯楽の真に近代的な形式は、ひとりあるいはせいぜいカップル単位のものである……現代には、もはや遊び相手はいない。——ヨナ・フリードマン」という言葉がひいてあったりする。

高梨 フリードマンの言葉をトリミングしている。

タカザワ トリミングスナップショットしたわけですよ。これらは当時お読みになっていた本ですか。



図67 高梨豊〈東京人 船橋市 船橋ヘルセンター〉1965年

高梨 読んでいない。ただ見ていただけ。(笑)

この写真「図65」には、ストライプの服を着た人形が写っているでしょ。そして、向こう側から覗き込んでいる男の子の服もストライプなんですよ。

タカザワ 見ていて驚いたのが、この「歓迎原子力」という看板「図66」。

高梨 できすぎているのね。さまになりすぎているの。そういうのは嫌ですね。遠くに離れていてもリアリティが感じられるか、そのことを一時は気にしていましたね。大きく撮っていないなくても、立ち上がってくるというのかな。

タカザワ この写真「図67」も広角レンズで撮っているんですね。

高梨 28ミリです。体を正面に向けているのと斜めに向けているの、2枚撮ったんです。『東京人』では1枚しか使わなかったけど、『都市へ』では2枚とも使っていて、その2枚の差が面白かった。だから、狙っていることは狙っているんだけど、それがズレたときに、ズレた面白みがあればその方がいい。

タカザワ 読書家で、いろいろな本を読んでおられますよね。ぼくがお会いしたときには、本の話しを毎回されるくらいですから。

そのことにも関わっていると思いますが、言葉と写真の関係についての文章も書かれていますよね。「拾い屋」と「狩人」の葛藤という、高梨先生について書かれたものには必ずといっていいほど登場するフレーズです。ご自身の言葉でスナップショットを撮っているような感じを受けますが。

高梨 ジャン||リュック・ゴダールとか、あの辺りがすごく影響していますよ。当時は映画をよく観ていたからね。普通の映画館ではなくて、草月会館のホールなどで観ていましたね。同じ映画を何十回も観たな。

タカザワ 映像にインスパイアされるというか、刺激されるんですか、それとも言葉や物語にですか。

高梨 繋がります。

タカザワ その繋がりが、ぼくらが考えるような映画の繋がりはいいですね。写真の場合、物語のように繋ぎたくない、断片として使いたいというのがありますよね。だから、映画を参考にしても、写真にしたときにはもつと断片的なものになる。

高梨 映画にもよるね。ゴダールなんかは参考にならないくらいにすごかったからね。

タカザワ もうひとつ、スナップショットの「拾い屋」と「狩人」という言葉についてですが、イメージの狩人でありたいけれども、スクラップを拾うようにスナップを拾うと書かれています。その違いを説明するならば、どん

な感じになるのでしょうか。

高梨 同じことだよ。

タカザワ でも、写真集『都市へ』（1974年）をつくられるときに、『東京人』には拾ったような、スクラップの「拾い屋」のような写真が混ざっているんで、それを否定したくて、真っ黒に塗ってたかと以前にうかがいましたよ。しかし、それをデザイナーの杉浦康平さんに「いや、以前の写真を黒く塗るなんてダメだ」と言われて、別冊を写真集に同梱されたんですね。最終的には、『東京人』を土台にして、その上に『都市へ』が乗っているような写真集になっている。

ということとは、『東京人』のなかには拾ったものもあるけど、『都市へ』には「狩人」として撮りにいったものしかない、ぼくはそのように解釈したのですが、いかがでしょう。『東京人』をもっと純粋なたちにしたのが、次の『都市へ』だと思ったんですが。

高梨 ちょっとやりすぎてしまった感じはするね。曖昧な部分をなくしていこうとしたところがありましたね。

タカザワ この写真集の最初がすごいと思います。同じ写真の繰り返し返しますが、露出がすごくオーバーしたものから段々と見えてくるものになる。

高梨 これは暗室でやったの。



図68 高梨豊〈都市へ〉1969年

タカザワ そのプロセスすべてを写真集の導入部に使うところが非常に格好良い。

高梨 これはぼくのアイデアではないよ。

タカザワ 杉浦さんのアイデアなんですか。これをやりなよと言って。

高梨 こんな感じにしようと言ってね。

いいね、このあたり。(笑)これはファッション・ショーの写真「図68」なんだけど、ファッション・ショーよりも、この時代の人間が撮りたかったんです。こういう場所での撮影はあまり慣れていなかったたので、フィルムに2度露出したのもある。慌てることもあったんですよ。

タカザワ イメージが欲しくて行ったわけですよ。仕事としてではなくて、自分の作品として撮りに行ったんですよ。

高梨 そうそう。このときは別に誰かに頼まれたわけではない。座席に大倉舜二や立木義浩がいてね。そのなかで汗をかきながら撮っていました。

タカザワ いろいろなものが写っていて、それぞれを見るとバラバラの写真のようですが、写真集になったときに



は、ダイナミズムというか、うねりのようなものが生まれています。撮っているときにはどのような感覚だったんですか。

高梨 撮っているときは分からないんですよ。

タカザワ それが溜まつていったときに、これは作品になるんじゃないかと感じるわけですか。

高梨 作品になるかどうかは分からないけど、こうやってまとめてもいいんじゃないかと思った。ぼくは最初の写真集が遅いんですよ。

タカザワ この『都市へ』が最初ですね。このなかに入っている写真も、それ以前に、『休日』（1963年）というタイトルにしたり、別のタイトルをつけたりして、『カメラ毎日』に断片的に発表されていますよね。

高梨 同じものをまた使っちゃいけないってことはないだろうと。いけないんだけどね。（笑）

タカザワ その頃のしきたりでは必ず新作を出せと。

高梨 そう。写真集をつくったのが遅かったから、「いいんじゃない」って。そういう感じでした。



図69 高梨豊〈都市へ〉1969年

タカザワ 同じ写真でも編集によって見え方が変わりますよね。タイトルによっても変わるし。そうしたことははつきりと考えられていましたか。

高梨 はつきりとまでは考えていなかったけど、そういうのも面白いと思つたの。このときは面白かつたですよ。自分がやっていることがスリリングじゃなくなつたらつまらない。時間はかかつたけれども面白かつたですね。

タカザワ 本当にいろいろなのが写っている。

高梨 女性の格好した男性が2人写っている「図69」でしょ、これはファッション・デザイナーです。三島由紀夫のパーティだったかな。脈略がないんですよ。

タカザワ 脈略はないし、説明もない、だけど面白い。こうした写真に対する周囲の反応というか、いろいろと質問をされたりもしたわけですね。

高梨 あまりなかつたな。でも、中平卓馬は非常に理解してくれました。彼は勇気をくれましたよ。

タカザワ 中平さんが熱心にウジェーヌ・アッジェやウォーカー・エヴァンスのことを書いておられたのと同じ時期に、高梨さんも『町』（1977年）という写真集を

出されていますね。

高梨 真似したわけじゃないよ。

タカザワ もちろん。(笑) 同時代的に、そこに戻ってきたというか。スナップショットの時代がおわって、みんなが同じようなことを考えはじめていた。

高梨 そういうこと。『町』は『町』でちゃんとしているんですよ。ヒントもいいし、発色もいいでしょう。そういうところが重要なよ。勝手なことをやってはいても、そういう意味では、技術はありましたね。

タカザワ これは三脚をつけて、町を歩いたんですね。すごく格好良いです。

高梨 この頃は、みつともないとか、他人にどう思われるかとか、そういうことを考えている余裕がなかったの。

タカザワ 『東京人』とは逆に、人が出てこない写真集ですよ。

高梨 当時は、4×5と35ミリを両方一緒に使う写真家はあまりいなかったんだよ。だいたいの人が35ミリなら35ミリと決めていた。でも、このときは大きい方が良いと思つたから。体力もあったからね。三脚につけて歩くわけです。

タカザワ 室内つて、なかなかこのようにちゃんとは写らないですよ。日本のこうしたお店は光量が少ないですから。撮影にはテクニクが必要でしょう。

高梨 テクニクのことよりも、写したいという気持ちが強かったな。青いバケツのなかにカニが入っている写真でも、カニに「生まれ！」つていう感じで撮っている。(笑)

タカザワ カニがブレしていたらダメだと。(笑) シャッタースピードの遅い写真ですからね。

ところで、ぼくが社会人向けの講座で教えている方のなかに石田省三郎さんという方がいるんですが、『町』と同じ場所を撮影して、『40年後の町』という小冊子をつくっています。著作権の問題がありますから非売品ですが、40年後の同じ場所はまったく変わっていることがわかる。つまり、ここに写っているのは、この写真集のなかだけにある世界です。

高梨 この写真〔図70〕も、何ということもないけれども、水を汲む場所があつて、その下の土間が濡れていたりする。そういう微妙なところに面白みがありますね。

タカザワ 風景写真であれば、いつ行っても同じ風景が撮れますが、こうした写真の場合は、状況に反応して撮っているわけですよ。スナップショットから三脚をつけた4×5での撮影に移行したときには、周囲の人からは意外だと思われ



図70 高梨豊〈町 佃 中央区佃一ノ三ノ六 井戸のある土間〉  
1976年

たのではないですか。

高梨 どう思われたとしても、ぼくにはそれが必要だったから。ピントのシャープさが必要だったので大きなカメラを使いましたね。35ミリだけでやっていた人からすれば、あの野郎ヘンテコなやつだと思ったでしょうね。

タカザワ デイテールを見れば見るほど面白いですよ。

高梨 「車両通行止」のバリケードの上のパイプが、子どもたちが座って曲がってしまったりとか、そういう痕跡が面白いですね。

タカザワ スナップショットのような瞬間に対して反応して撮る場合と、画面の隅々までじっくり見て撮る場合がありますよね。

高梨 ぼくの写真では、それが同じになるように心がけている。

タカザワ 次は、高梨先生の最新作『ニツチ東京』（2015年）ですが、これは中判のカメラで撮られていますか。

高梨 6×7ですね。

タカザワ 三脚は使っていないんですか。『町』よりももう少しフットワークの良さがありますね。先ほど、35ミリでも4×5でも基本的に同じ撮り方をすると言われましたが、その中間にあるのかなと思います。

高梨 どちらかと言えば、小さいカメラに近いのかな。

自宅の庭で作業している人の写真なんか、ぼくが頼まなくても、座っている人がちゃんとお尻を出しちゃっているんだよね。「シリーズ」ものという感じで。(笑)

タカザワ しかも、このレンガの色とピッタリ合っているんですよ、下着の色も。

高梨 だからね、ヘンテコリンな作為よりもね、向こうの作為の方が大きいよね。撮らされているわけね。これだって、ぼくが決めたわけではないですよ。行ったらこうなっていたんですよ。

タカザワ 歩道を歩いている鳩の写真がまた絶妙なんですよ。

高梨 「とりあわせ」ってやつね。(笑)

タカザワ こういう光景を見つけてしまうわけですよ。出くわしてしまうというか。

高梨 普通に歩いている、そういうのがふと目につく。そういうのがオーバーラップするというのかな。分かり

きったことはやりたくないんです。

タカザワ この写真は別の日に撮ったものですか。

高梨 別の日です。こちらにはイベントとか何とかつて書いてあるけど、もう一枚にはそれがありません。このおじさんに写真を寄せとさんざん言われて、あげましたよ。撮影のときには、おじさんがどんな格好していた方がいいかということは考えますよ。その辺りは多くのセンスというか。

それと、この写真がすごいんですよ、お米屋さんのソファアールです。今でもありますよ。

タカザワ 人形がお米の量を圧倒していますね。「いらつしやいませ」という感じで。やはり、写真というものは見ているだけで面白いですね。

さて、今回の講義には「写真作家」とは何か？という題名をつけさせてもらいました。仕事としてではなく、自分の作品としてつくられた写真を発表してきた高梨先生にとって、写真を自分の表現手段にして飽きなかった面白さというのは、どの辺りにあったのかをうかがいたいです。写真の尽きない魅力とは何でしょう。

高梨 分かんない。分かんないから面白いと思います。自分がいいと思っているものが撮れることにはあまり意味がない。どこかに動いていってしまうとか、とんでもないことが起こるのではないかとか、そういうことが面白い。

タカザワ 高梨先生が使われているカメラは、レンジファインダーといって、一眼レフと比べると、ファインダー

のズレが生じやすいものです。偶然に、予想外のものが入ってきたりしますよね。

高梨 入ってくるけど、それよりも直接に見えることが大事ですね。一眼レフみたいに、レンズのなかでひっくり返してピントを合わせるわけではないからね。それだけでも嫌なの。ちよつとくらいトリミングが変わってしまうことよりも、直接に見える方がいい。ぼくは神経質にトリミングしたことはないですよ。せつかく遭遇したのにそれを避けるようなことはしたくない。

タカザワ 社会のなかで、写真はいろいろな受け取り方をされていると思います。先日、森美術館から「写真の見た方」というレクチャーをして欲しいと依頼されました。なぜ頼まれたかという点、美術のなかに写真がたくさん入ってきて、美術館でも写真展をよくやっています。学芸員の方に、写真とはどういうものなのかよく分からないと言われたんですよ。

美術家や芸術家であれば、あるコンセプトがあつて、それを自分でコントロールすることを基本にしている人が多い。ハプニング的なものは別かもしれませんが。しかし、写真家の場合、自分が芸術のつもりで撮っていないくても、アッジェのように、後の時代になつてから美術館に収蔵される場合もあるわけです。では、写真は芸術なのか記録なのか、そうしたことを聞かれたんですよ。

高梨先生は、他のジャンルの人から、写真は芸術ですか記録ですかと聞かれたとき、どのように答えられますか。

高梨 ぼくは写真が芸術でなくてもいいと思う。新しい認識に立ち入れるプロセスがあればそれでいいと思うのね。



タカザワ 高梨先生が今までやってきた仕事を見てみると、先ほどの言葉と写真の関係もそうですし、写真にしたときにどのように見えるのか、できあがった写真から何が読み取れるのかということを、ずっと真剣にやってきた作家だという感じがします。

高梨 真面目にやってきたと思いますよ。ふざけることも含めて真面目にね。

タカザワ その象徴とも言えるのが、現在展示されている、月光荘の小さなノートではないですか。ノートを常にもち歩いていて、作品のことやアイデア、撮影した写真などを書き込まれていますね。

高梨 でも、結構嘘もあるからね。(笑) 後から格好良くしちゃうの。

タカザワ ぼくは、写真を使うメリットに後づけがあると思います。ご褒美だという気がするんですね。自分でもモヤモヤとして気づいていないものを、撮った写真を見ることで発見できるのが一番すごいことだと思っています。だから、ちよつと遡って書いたりしてもいいと思っています。ノートをもつて考えながら撮影を続けていることも事実ですからね。

高梨 結構楽しくやってきましたね。写真でよかつたと思いますね。自分で言っちゃうけど、ぼくは絵も上手いんだよ。

タカザワ 子どもの頃から上手で、たくさん入選もされていたし、お年を召されてからも、秩父などに出かけてスケッチをされていますよね。写真と比べて、絵は楽しいですか。

高梨 絵は楽しいかと聞かれると困るなあ。楽しいこともあります。ふざけて答えているんじゃないですよ。真面目に答えているんですよ。

タカザワ スケッチは早い方ですか。

高梨 あまりそういうことは考えないな。考えても仕方がないでしょう。

考えるといえば、写真集なんかのタイトルは考えますね。ナゾりになつちやダメだと思うから。文字にも悪いと思うし、写真にも悪いと思う。タイトルには結構気をつけますよ。

タカザワ さて、この辺りで会場からの質問を受けましようか。高梨先生に聞きたいことをお願いします。

観客Ⅰ タイトルに気を使う、ナゾらないと言われましたが、タイトルをつけるときの考え方をもう少し聞かせてください。

高梨 「てにをは」でも何でも、一字で違ってくるわけね。『都市へ』は「へ」じゃないとダメなの。「え」ではダメだし、「都市」だけでも違うんだね。そういうのは気にします。他のでもそうですよ。

タカザワ 『初國』の旧漢字とか。

高梨 漢字もそうですね。結構気を使っているつもりですけどね。

観客1 ナゾらないという意味合いも関係しますか。

高梨 タイトルも、文字と写真がダブったら、ナゾったらつまらないでしょう。外れることで想像がちよつと広がる。そういうことはいつも考えています。

観客2 メモ書きのノートはいつ書かれるんですか。撮影前ですか、撮影後ですか。

高梨 撮った後です。書くのは家に帰ってから。撮ったときに記録みたいに書くものとは違います。

観客2 結構綿密に書かれていますので、事前に地図を見て、ここにこういうものがあるから、ここの場所はこうなっているだろうから、こうやって撮ろうとか、そんな感じで書いているのかと思っていました。

高梨 そんなにきちんとは考えない。本当に行き当たりばったりです。これはメモした方がいいと思ったときに書くんです。

観客2 写真集の最後などにノートが載っていたりしますよね。先ほど、タカザワさんがロジカルに写真を組み立てていると言われていましたので、そうしたことに関係しているのかと思いましたが。

高梨 現場ではそんなことを考えていられない。写真つて、撮った後からロジカルなようになることもあるし。いろいろですよ。

観客3 35ミリとか4×5とか、いろいろなフォーマットで写真を撮っておられます。35ミリのときには、フレーミングなどはあまり気にしないで、どこに何が入っているのかはあまり気にしないで、撮った後で眺めて、と言われましたが、4×5の場合はいかがでしょうか。

高梨 4×5でも同じ。フィルムが高いからなんて考えないよ。

観客3 35ミリと同じように「当たり前」が少ないということですか。たくさん撮る割に、面白い写真が少ないという事になつちやいませんか。

高梨 だいたい面白いですね。

タカザワ テーマの違いが大きいのではないのでしょうか。『町』では撮るものがある程度はつきりしていますから。

『東京人』はずっと歩いて撮っていたわけですよ。

高梨 それはありますね。人間を撮る場合とは違いますね。

タカザワ スナップショットのときでもフレームをサツと見ますよね。以前に行ったインタビューでも言われていましたが、まったく見ないで、ノーフレーミングで、ノーファインダーで撮ることはない。必ず1回ファインダーを見るのが大事だと。それと同じように、4×5の場合にもパツと見るだけ。4×5だからじっくりと水平と垂直を確かめて、ということではないわけですよ。

高梨 そんなことには気を使わない。

観客4 小平雅尋です。今日は『町』と『ニッチ東京』の両方を見ることができましたが、似ている部分と全然違う部分があつて、『ニッチ東京』の軽妙な面白さを改めて確認できました。

先生は持続的に作品をつくってこられたことがすごいと思つていますが、辛かった時期や、上手く撮れない時期、つまらなくなつた時期などはありましたか。

高梨 あまりないですね。鈍いんだろうと思いますが。何て言うのかな……あまり期待していないんですよ、片方で捨てているものもあるから。「しょうがねえや」つてところですね。

観客4 複数のプランを平行して撮っていた時期もあったと思いますが、逆に、何もしていない時期もありましたか。

高梨 シリーズが重なっていることで困ったことはあまりないですね。

タカザワ まったくないときはなかったんですか。今は何にも取り組んでないというとき、今は撮影のテーマがないというとき。

高梨 またテーマになっちゃうんだよね、ぐるつと回って。

タカザワ 『silver passin'』なんかが典型的でしょうね。

高梨 『silver passin'』のことは忘れていたからね。こういうのもあつたなつて思い出したくらいで。

タカザワ それぐらい普通。自然すぎる。呼吸するように作品ができてくる。

観客4 持続の秘訣を聞けた気がします。

観客5 『東京人』や『SOMETHIN' ELSE』を撮っていたときは、どれくらい町を歩いていたのでしょうか。

高梨 どれくらいって言えないんですよ、混ざっちゃうから。今日は『東京人』ってわけにはいかないの。歩いていて、『東京人』に引つかかると思えば撮っちゃうし、それが後で違うものになることもあるし。

タカザワ その頃は、朝は何時くらいから撮影していたんですか。昼間に撮影する場合がありますが。

高梨 そういうことを聞かれても困るな。決まってるんですよ。

タカザワ でも、当時は毎日撮っていたんですよ。よくご存じだと思いますが、今の学生は写真をあまり撮らなかつたりするので。

高梨 撮らなきゃ仕方がないよ。考えていたって仕方がない。

観客6 日本デザインセンターという会社に10年くらいお勤めでしたが、その広告写真の時代を振り返られて、ご自身ではどのように感じておられますか。

高梨 よく聞かれる質問なんだけどね。広告写真とそうではない写真をどう分けていたかというのと、分けていないの。そういうことができなくなつて、ぼくは辞めたから。そういうことができた時代でした。

観客6 楽しく作品を撮っていたという感じですか。広告も自分の作品だと思つて撮られていたということでしょうか。

高梨 作品とは思いませんよ。

観客6 でも、決して嫌いではなかった。

高梨 嫌いではないですね。いろいろな条件をすり抜けていく面白みがありますよね。それは広告写真だけでなく、ファッション写真なんかでもそうですね。

観客7 先ほど、写真を勉強する人は写真を撮らなければ仕方がないと言われましたが、写真を勉強する人は常にカメラを持って歩くべきだと思われませんか。

高梨 人にもよるけど、持っていた方がいいでしょうね。ぼくは割とカメラを持って歩いていましたね。プロでもカメラを持たない人がいるけど、ぼくの場合は、今日は仕事をする日じゃないとか言つて、持たないということではなかった。

観客8 写真を撮っている今の学生に対して一言お願いします。カメラを持ち歩くと言われましたが、他にも何かありますか。



高梨 他の媒体をいっぱい見ることでですね。写真以外のものをいっぱい見ることでだと思います。

タカザワ 高梨先生が桑沢デザイン研究所に行かれたのは、写真以外のことを勉強したいということだったんですよね、デザインとかね。

観客9 高梨さんの写真を大辻さんがコメントした際の、印象に残っている言葉があれば教えてください。

高梨 『カメラ時代』という雑誌に高梨豊論を長々と書かれました。すごかったですよ。最後はね、ケンカを売られたと思った。かかってこいって、そういうふうにはぼくは受け取ったのね。そういう人ですよ、あの人は。普段は静かでしたが、やつぱりすごい人ですね、大辻清司さんは。



4

資料

## (1) 略歴

### 大辻清司

- |       |       |                                                                                                   |
|-------|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1923年 | 大正2年  | 東京市城東区大島（現在の東京都江東区）に生まれる。                                                                         |
| 1942年 | 昭和17年 | 東京写真専門学校（現・東京工芸大学）芸術科に入学。                                                                         |
| 1943年 | 昭和18年 | 陸軍に応召、千葉県柏の航空教育隊に入隊する。                                                                            |
| 1945年 | 昭和20年 | 1月福生の航空整備学校に異動。8月敗戦に伴い除隊、実家の疎開先だった杉並区浜田山に戻る。12月高林スタジオに就職、写真の仕事をはじめめる。                             |
| 1946年 | 昭和21年 | 斎藤義重の勧誘で家庭文化社に入社、『家庭文化』の編集部員としてグラビアページの撮影を担当。                                                     |
| 1947年 | 昭和22年 | 家庭文化社を退社。写真スタジオを開業する。                                                                             |
| 1949年 | 昭和24年 | 美術文化協会会員となる（1952年まで）。                                                                             |
| 1952年 | 昭和27年 | 瀧口修造の企画により、小川義良との2人展（タケミヤ画廊、東京）を開催。                                                               |
| 1953年 | 昭和28年 | 『アサヒグラフ』のコラムページ「APN」のタイトルカットを撮影、この仕事を機に「実験工房」に参加する。写真家・画家・デザイナーによる「グラフィック集団」結成にも参加、展覧会や書籍に数多く携わる。 |

- 1956年 昭和31年 『芸術新潮』の嘱託カメラマンとなる。
- 1958年 昭和33年 結婚。桑沢デザイン研究所で写真の授業を行う（1975年まで）。勝見勝編『グッド・デザイン』（新潮社）の表紙撮影を担当。
- 1960年 昭和35年 東京総合写真専門学校で授業を行う（1970年まで）。
- 1961年 昭和36年 武蔵野美術大学非常勤講師となる（1967年まで）。
- 1967年 昭和42年 東京造形大学助教授となる（1972年から教授、1976年まで）。
- 1974年 昭和49年 東京造形大学の自主ゼミによる写真同人誌『WALTZ』に「私説「魂」説」を寄稿。
- 1975年 昭和50年 『アサヒカメラ』1月号〜12月号に「大辻清司実験室」を連載。
- 1976年 昭和51年 筑波大学教授となる（1987年まで）。
- 1977年 昭和52年 展覧会「目・カメラ・現実11人のイタリア人写真家と11人の日本写真家」（イタリア文化会館、東京）の日本側構成をプロデュースする。
- 1987年 昭和62年 展覧会「大辻清司1948―1987」（筑波大学会館）を開催。九州産業大学教授となる（1996年まで）。
- 1989年 平成元年 『写真ノート』（美術出版社）を刊行。
- 1990年 平成2年 桑沢デザイン研究所での写真の授業を再開（1994年まで）。
- 1996年 平成8年 日本写真協会功労賞を受賞。
- 1999年 平成11年 展覧会「大辻清司と15人の写真家たち」（東京造形大学附属横山記念マンズー美術館）に出品。
- 2001年 平成13年 死去。

高梨豊

1935年 昭和10年 東京市牛込区白銀町（現在の東京都新宿区）に生まれる。

1957年 昭和32年 日本大学芸術学部写真学科を卒業。商業写真家の八木治のスタジオに暗室マン兼助手として就職。

1959年 昭和34年 大辻清司に出会う。

1961年 昭和36年 桑沢デザイン研究所リビングデザイン科（夜間）を卒業。アドセンターを経て日本デザインセンターに入社。

1964年 昭和39年 A D C銅賞を受賞（「ニコソ雑誌広告」に対して）。第8回日本写真批評家協会賞新人賞を受賞（『オツカレサマ』に対して）。

1965年 昭和40年 A D C銅賞を受賞（旭化成サマーセンターの新聞広告）に対して。

1967年 昭和42年 A D C銅賞を受賞（アサヒビールのカレンダー）に対して。第5回パリ国際青年ビエンナーレに出展、写真部門最高賞を受賞。

1968年 昭和43年 プロヴォーク同人となる。

1970年 昭和45年 日本デザインセンターを退社。フリーランスとなる。

1974年 昭和49年 東京造形大学の自主ゼミによる写真同人誌『WALTZ』に「新宿から遠くはなれてー1」を寄稿。

1977年 昭和52年 大辻のプロデュースした展覧会「目・カメラ・現実 11人のイタリア人写真家と11人の日本写真家」に出展。

1980年 昭和55年 東京造形大学助教授となる（1983年から教授、2000年まで）。

1985年 昭和60年 第34回日本写真協会年度賞を受賞（写真集『東京人1978-1983』に対して）。

- 1991年 平成3年 第3回写真の会賞を受賞（写真集『面目躍如』に対して）。
- 1993年 平成5年 第9回東川賞国内作家賞を受賞（写真集『初國』および一連の東京シリーズに対して）。第43回日本写真協会年度賞を受賞（写真集『初國』に対して）。赤瀬川原平・秋山祐徳太子と結成した「ライカ同盟」の発表を開始する。
- 1999年 平成11年 展覧会「大辻清司と15人の写真家たち」（東京造形大学附属横山記念マンズー美術館）に出品。
- 2000年 平成12年 東京造形大学の退職記念展として「高梨豊「写真、人によつて」」を開催。東京造形大学客員教授に就任（2017年まで）。
- 2002年 平成14年 日本印刷業連合会全国カレンダー展「展経済産業大臣賞を受賞（『2001年CONTACTAカレンダー WINDSCAPE』に対しても）。
- 2009年 平成21年 展覧会「高梨豊 光のフィールドノート」（東京国立近代美術）を開催。
- 2012年 平成24年 第31回土門拳賞を受賞。展覧会「Yutaka Takanashi」（アンリ・カルティエ・ブレッソン財団、パリ）を開催。
- 2016年 平成28年 展覧会「Yutaka Takanashi」（Artist room 8 テートモダン、ロンドン）を開催。
- 2017年 平成29年 展覧会「Take The "Waltz"」（Creative/Art Gallery CORSO 東京）に出品。

## 参考文献

- 『大辻清司の仕事1946-1999』モール写真パラダイム・パラダイス研究所、2000年
- 『写真ノート』美術出版社、1999年
- 『高梨豊光のフィールドノート』東京国立近代美術館、2009年
- タカイシイギヤラリーウェブサイト

「大辻清司ポートフォリオ」より 無言歌	ゼラチン・シルバー・プリント	1956年 (1997年)	248×248	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 陳列窓	ゼラチン・シルバー・プリント	1956年 (1997年)	250×248	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 陳列窓	ゼラチン・シルバー・プリント	1956年 (1997年)	248×248	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 陳列窓	ゼラチン・シルバー・プリント	1956年 (1997年)	250×248	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より むかしの家	ゼラチン・シルバー・プリント (2点組)	1975年 (1997年)	160×222 160×222	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 新宿・夜	ゼラチン・シルバー・プリント	1952年 (1997年)	249×248	東京造形大学附属図書館
キネカリグラフ プロデューサー： 大辻清司・辻彩子・石元泰博	フィルム	1955年 (1986年 再編集) 【2007年デ ジタル化】	4分37秒	個人蔵
上原2丁目	フィルム	1973年 【2007年デ ジタル化】	11分17秒	個人蔵
メモカード (28枚)	紙・鉛筆		各 128×180	個人蔵



## (2) 出品作品リスト

### 大辻清司

作品名	技法・素材	制作年	サイズ (mm)	所蔵
「大辻清司ポートフォリオ」より 美術家の肖像・福島秀子	ゼラチン・シルバー・プリント	1950年 (1997年)	330×247	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より オブジェ 阿部展也のアトリエ	ゼラチン・シルバー・プリント	1950年 (1997年)	330×247	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より オブジェ 阿部展也のアトリエ	ゼラチン・シルバー・プリント	1950年 (1997年)	329×248	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 机上のオブジェ	ゼラチン・シルバー・プリント	1975年 (1997年)	322×231	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より だいじな釘	ゼラチン・シルバー・プリント	1975年頃 (1997年)	232×324	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 焼け残りの蔵 中野坂上	ゼラチン・シルバー・プリント	1940年代 (1997年)	249×318	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 千駄ヶ谷	ゼラチン・シルバー・プリント (2点組)	1956年 (1997年)	189×189 188×190	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 航空機	ゼラチン・シルバー・プリント	1956年 (1997年)	197×288	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 氷紋	ゼラチン・シルバー・プリント	1956年 (1997年)	248×248	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 氷紋	ゼラチン・シルバー・プリント	1956年 (1997年)	249×249	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 実験工房のメンバー	ゼラチン・シルバー・プリント	1950年代 (1997年)	248×247	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 実験工房のメンバー	ゼラチン・シルバー・プリント	1950年代 (1997年)	248×248	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 日が暮れる	ゼラチン・シルバー・プリント (2点組)	1975年 (1997年)	155×232 155×232	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 瀧口修造夫妻	ゼラチン・シルバー・プリント	1975年 (1997年)	206×288	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より コルトー	ゼラチン・シルバー・プリント	1952年 (1997年)	249×248	東京造形大学附属図書館
「大辻清司ポートフォリオ」より 無言歌	ゼラチン・シルバー・プリント	1956年 (1997年)	248×248	東京造形大学附属図書館

SOMETHIN' ELSE	ゼラチン・シルバー・プリント	1960年頃	262×330	東京造形大学附属美術館
SOMETHIN' ELSE	ゼラチン・シルバー・プリント	1960年頃	240×235	東京造形大学附属美術館
next 北方謙三 作家	ゼラチン・シルバー・プリント (2点組)	1988年	405×405 405×405	東京造形大学附属美術館
next 寺尾常史 力士	ゼラチン・シルバー・プリント (2点組)	1988年	405×405 405×405	東京造形大学附属美術館
都の貌 浅草六区・東京クラブ	ゼラチン・シルバー・プリント	1986年	360×465	東京造形大学附属美術館
都の貌 神田・万世橋	ゼラチン・シルバー・プリント	1986年	360×470	東京造形大学附属美術館
都の貌 上野・科学博物館	ゼラチン・シルバー・プリント	1986年	353×465	東京造形大学附属美術館
都の貌 台東区・地下鉄銀座線稲荷町駅	ゼラチン・シルバー・プリント	1988年	463×355	東京造形大学附属美術館
silver passin' 池21	ゼラチン・シルバー・プリント	2008年	222×331	東京造形大学附属美術館
silver passin' 王40甲	ゼラチン・シルバー・プリント	2008年	222×332	東京造形大学附属美術館
silver passin' 上23	ゼラチン・シルバー・プリント	2008年	222×333	東京造形大学附属美術館
地名論 麻布 港区六本木2-1-16 港区六本木1-4	ゼラチン・シルバー・プリント (2点組)	1994年 1994年	各 256×320	東京造形大学附属美術館
地名論 須田町 千代田区神田須田町1-11 千代田区神田須田町1-8	ゼラチン・シルバー・プリント (2点組)	1995年 1995年	各 254×322	東京造形大学附属美術館
面影 高樹のぶ子	ゼラチン・シルバー・プリント	1987年	304×203	東京造形大学附属美術館
面影 赤瀬川原平	ゼラチン・シルバー・プリント	1987年	203×303	東京造形大学附属美術館
東京人 1978-1983 新宿区西新宿	ゼラチン・シルバー・プリント	1980年	360×533	東京造形大学附属美術館
東京人 1978-1983 千代田区地下鉄二重橋駅	ゼラチン・シルバー・プリント	1983年	360×533	東京造形大学附属美術館

## 高梨豊

作 品 名	技法・素材	制作年	サイズ (mm)	所 蔵
オツカレサマ 坂本九 歌手	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
オツカレサマ 畠山みどり 歌手	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
オツカレサマ 松村達雄 俳優	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
オツカレサマ 田辺靖雄・梓みちよ 歌手	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
オツカレサマ 小川真由美 俳優	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
オツカレサマ 上原ゆかり タレント (当時)	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
オツカレサマ 渥美清 俳優	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
オツカレサマ 横山道代 タレント	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
オツカレサマ 青島幸男 テレビ作家 (当時)	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
オツカレサマ 木島則夫 TVキャスター (当時)	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
オツカレサマ ザ・ピーナッツ (伊藤エミ・ユミ) 歌手	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
オツカレサマ 長谷川一夫 俳優	ゼラチン・シルバー・プリント	1964年	146×146	東京造形大学附属美術館
有森裕子 マラソンランナー	ゼラチン・シルバー・プリント	1996年	230×152	東京造形大学附属美術館
竹中直人 俳優・映画監督	ゼラチン・シルバー・プリント	1996年	233×152	東京造形大学附属美術館
SOMETHIN' ELSE	ゼラチン・シルバー・プリント	1960年頃	288×195	東京造形大学附属美術館
SOMETHIN' ELSE	ゼラチン・シルバー・プリント	1960年頃	190×292	東京造形大学附属美術館

都市へ	ゼラチン・シルバー・プリント	1968年 (2017年)	350×525	東京造形大学附属美術館
都市へ	ゼラチン・シルバー・プリント	1970年 (2017年)	350×525	東京造形大学附属美術館
都市へ	ゼラチン・シルバー・プリント	1963年 (2017年)	350×525	東京造形大学附属美術館
都市へ	ゼラチン・シルバー・プリント	1968年 (2017年)	350×525	東京造形大学附属美術館
撮影ノート interlude 地名論 データ	紙(スケッチブック)、鉛筆		120×175	作家蔵
撮影ノート 初国 全スケッチ	紙(スケッチブック)、鉛筆		120×175	作家蔵
撮影ノート 初国 全スケジュール	紙(スケッチブック)、鉛筆		120×175	作家蔵
撮影ノート 初国 北海道 青森 出雲 沖縄	紙(スケッチブック)、鉛筆		120×175	作家蔵
撮影ノート ノスタルジア	紙(スケッチブック)、鉛筆		120×175	作家蔵
撮影ノート 困市	紙(スケッチブック)、鉛筆		120×175	作家蔵
撮影ノート 都の貌 面目躍如 NEXT	紙(スケッチブック)、鉛筆		120×175	作家蔵
撮影ノート WINDSCAPE	紙(スケッチブック)、鉛筆		120×175	作家蔵

東京人 1978-1983 中央区京橋テアトル東京	ゼラチン・シルバー・プリント	1978年	360×533	東京造形大学附属美術館
東京人 1978-1983 新宿区歌舞伎町	ゼラチン・シルバー・プリント	1982年	358×530	東京造形大学附属美術館
初國 出雲 島根県簸川郡大社町 出雲大社	ゼラチン・シルバー・プリント	1985年	300×450	東京造形大学附属美術館
初國 熊野・紀伊・伊勢 和歌山県新宮市 御燈まつり	ゼラチン・シルバー・プリント	1989年	300×450	東京造形大学附属美術館
初國 沖縄 沖縄県糸満市白銀堂	ゼラチン・シルバー・プリント	1985年	300×450	東京造形大学附属美術館
初國 北海道 北海道小樽市 小樽ホテル「マンハッタン2」室	ゼラチン・シルバー・プリント	1991年	300×450	東京造形大学附属美術館
人像 瀧口修造	ゼラチン・シルバー・プリント	1974年	290×192	東京造形大学附属美術館
人像 深沢七郎	ゼラチン・シルバー・プリント	1975年	190×290	東京造形大学附属美術館
WINDSCAPE	ゼラチン・シルバー・プリント	2001年	223×335	東京造形大学附属美術館
WINDSCAPE	ゼラチン・シルバー・プリント	2001年 ∫ 2003年	225×332	東京造形大学附属美術館
WINDSCAPE	ゼラチン・シルバー・プリント	2001年 ∫ 2003年	223×334	東京造形大学附属美術館
東京人 新宿区 角管-1 ビュフェ・ととや	ゼラチン・シルバー・プリント	1965年	360×532	東京造形大学附属美術館
東京人 新宿区 新宿駅西口広場	ゼラチン・シルバー・プリント	1965年	360×532	東京造形大学附属美術館
東京人 船橋市 船橋ヘルスセンター	ゼラチン・シルバー・プリント	1965年	360×532	東京造形大学附属美術館
都市へ	ゼラチン・シルバー・プリント	1970年代 (2017年)	350×525	東京造形大学附属美術館
都市へ	ゼラチン・シルバー・プリント	1968年 (2017年)	350×525	東京造形大学附属美術館

本稿は、私が東京造形大学附属美術館の仕事に携わるようになってから、4冊目の展覧会報告である。これまでに、「ジャコモ・マンズー展 恋人たち―ひとつになるもの―」（2015年）を『東京造形大学研究報』第18号、「勝見勝 桑澤洋子 佐藤忠良―東京造形大学教育の源流―」（2016年）を第19号に掲載した。また、絵画専攻・母袋俊也教授との共同企画で実施した「成田克彦―実験の続き―」（2015年）の報告は『成田克彦―「もの派」の残り火と絵画への希求―（東京造形大学現代造形創造センター）』として書籍化されている。

博物館法にも定められているとおり、美術館の最も重要な活動はアーカイヴにあり、それに基づいた継続的な活動が求められている。事実、本展を開催する契機となったのは、前年に開催した創立50周年展（「勝見勝 桑澤洋子 佐藤忠良」展）に関連して行った資料調査である。また、高梨豊氏より附属美術館に寄贈いただいた作品群の整理（学芸員の門馬英美を中心に実施）の進捗や、附属図書館の所蔵する大辻清司作品を再確認できたことなども関連している。収集・保存・展示・調査研究という、美術館活動の根幹の重要性を改めて確認することになった。

とはいえ、依然として、本学附属美術館の活動は十分とは言えないものがある。そもそも、展覧会報告を大学研究報に掲載しているということは、美術館では発行できないということを意味している。自分でも、大した予算もないのによくやるよ、と思わないでもない。そうした問題を補うべく、本稿を採択いただいた本学の研究委員会、池上英洋委員長をはじめとする委員の先生方に感謝を述べたい。

なお、本展の開催にあたっては、高梨豊氏、大辻誠子氏、東京造形大学造形学部デザイン学科写真専攻のみなさまをはじめ、多くの方々にお力添えをいただいた。『都市へ』のプリントを新たに行った件に関しては、高梨氏や中里和人美術館長のみならず、小平雅尋氏にも多大なるご協力をいただいた。本稿の第2章に関しては、掲載にあたり、登壇者各位に発言内容の確認でお手を煩わせた。第3章の掲載に関しては、タカザワケンジ氏にご協力をいただいた。資料として掲載した「略歴」と「出品作品リスト」は、門馬学芸員が作成したものに基いている。巻末ではあるが、ここに記すことで、感謝の意を表わしたい。

東京造形大学研究報 別冊15

大辻清司 高梨豊 写真の「実験室」と「方法論」

発行日 二〇一九年三月二二日 第一刷

編著者 藤井匡

発行 東京造形大学

192-0992 東京都八王子市宇津貫町 1556 Tel. 042-637-8111 Fax 042-637-8110

URL. <http://www.zokei.ac.jp>

制作・印刷・製本／隼風人社