

にいがた 地域映像アーカイブ no.4



主催：新潟大学人文学部 新潟県立生涯学習推進センター
新潟日報社 砂丘館 新潟市歴史博物館みなとびあ
協力：新潟フジカラー 協賛：株式会社ピクトリコ
企画・製作：新潟大学地域映像アーカイブセンター
総合プロデューサー：原田健一・石井仁志

2013 にいがた

地域映像アーカイブ・クインテット

「にいがた 地域映像アーカイブ」 データベースの試験的公開のお知らせ

「にいがた地域映像アーカイブ」 データベース <http://arc.human.niigata-u.ac.jp/db/>

新潟大学人文社会・教育科学系附置地域映像アーカイブセンターでは、新潟地域の生活のなかにある映像を発掘し、整理・保存を行い、デジタル化するだけでなく、その内容を整理、分析し、映像メディアの社会的あり方を考え直し、新たな社会の文化遺産として映像を甦らせるべく作業を行ってきました。

デジタル化が終わっている映像や音源は、着々とアーカイビングされており、2013年4月現在、写真約2万7000点と動画約300本を新潟大学内で公開しています。5年後には、総計で写真約15万点、動画約1000本、音源約1000点の公開を予定しています。

また、2013年4月より、新潟大学内での公開のみならず、新潟県、新潟市の関連機関、新潟日報社新潟日報情報館など、連携している機関で順次、閲覧することが可能になりました。今後も、小中高等学校、あるいは博物館、資料館、美術館、図書館などで利用できるよう、県市町村とも連携し、公開を推進してまいります。(なお、現在、学外からの一般の方が閲覧する場合は、IDとパスワードが必要となります。)

この公開は、「研究・教育普及目的」の利用ということで、著作権者、あるいは所蔵者の了承を得て、公開を行っております。研究者や学生だけでなく、一般の方にも、是非とも、これらの映像を利用していただき、どんな風に使ったらよいか、一緒に考えてみたいと思っています。

是非とも、こうした映像の利用のしかた、映像検索などについてのご意見、さらには、こうした映像公開の規準についての、建設的なご意見をいただきたくお願い致します。

新潟大学 人文社会・教育科学系附置
地域映像アーカイブセンター
原田健一



原田健一・石井仁志編

『懐かしさは未来とともにやってくる
——地域映像アーカイブの理論と実際——』

学文社 2013年9月刊 定価 3675円

地域に残された映像資料は、地域社会の過去の姿を伝える貴重な文化財であり、地域に対する我々の認識を捉え直し、未来の地域の進むべき方向を指し示す重要な資料である。

「地域映像アーカイブ」は、2008年度より活動をはじめた、地域の映像資料の収集や保存、整理、公開、活用について



での実践を進めている、新潟大学人文社会・教育科学系地域映像アーカイブセンターを中心としたプロジェクト。その活動をまとめ、さまざまな角度から地域の映像アーカイブについての実践、研究を論じる。今後の映像アーカイブの振興や発展を考えるための1冊。

1 地域・映像・アーカイブをつなげるための試論 (原田健一)

第I部 「にいがた」という地域の映像を分析する

- 2 事例としての「にいがた」(原田健一)
- 3 小さなメディア? 絵葉書 (石井仁志)
- 4 地域の肖像 (石田美紀)

第II部 映像をデジタル化し共有化する

- 5 地域の映像をどのように整理し使うか (高橋由美子)
- 6 映像のインデキシングの実際 (中村隆志・佐々木岳人)
- 7 デジタル映像アーカイブをめぐる
知的財産としての権利 (古賀豊)

第III部 映像をデジタル化し創造する

- 8 動画、音声のデジタル化の実際 (松本一正・渡辺一史)
- 9 デジタル映像の展示の可能性 (榎本千賀子)
- 10 共有化される映像展示の場所 (石井仁志)
- 11 美術館において写真のアーカイブは成立するのか?
(金子隆一)

第IV部 アーカイブでつなげる

- 12 写真とアーカイブ (佐藤守弘)
- 13 地域メディアと映像アーカイブをつなげる (北村順生)
- 14 アーカイブとアーカイブをつなげる (水島久光)

地域映像アーカイブ・クインテット ― 地域との連携による新たな取り組み

原田 健一（新潟大学）

1. 地域のさまざまな機関との連携による展示

新潟大学地域映像アーカイブセンターでは、2013年11月～12月にかけて新潟市内5ヶ所の展示施設で連携して、学ぶ機会を創造し、過去から未来へ無限に進化する写真・映像メディアの展示会を開催します。新潟県立生涯学習推進センター、砂丘館、新潟日報情報館 COMPASS、新潟大学駅南キャンパスときめいと、新潟大学旭町学術資料展示館で、同時多発的な展示会を行います。

また、上映・展示される映像は、地域映像アーカイブセンターでデジタル化した中俣正義の16mmの映画と写真、また新たに発見された奥只見・奥会津の金山村で60年間、村びとを撮り続けた角田勝之助の写真だけでなく、新潟市歴史博物館みなとびあが所蔵する雑誌メディアで活躍した小林新一の写真、また新潟日報社の新聞のニュース写真を一同に会した新しい展示を試みます。

映像は、記録として、あるいは現代アートの一角として、また多様な表現手段として、アマチュア、セミプロ、プロを問わず膨大な作品を生み出しつつあるメディアです。今回の5ヶ所の展示は、写真誕生以来、映像によって解析可能な歴史を未来へ向かってより良い方向へ解放していくプロセスとして、さまざまな立場を越えて、映像のひとつの可能性を創り出そうという試みです。さらには、地域にあるアーカイブとアーカイブとを結び、連鎖した地域の映像アーカイブスを展開し、保存された貴重な写真や、動画を展示することによって新たな社会的な文脈へと置いていこうとする作業でもあります。未来を写したコミユナルな映像の貴重なひとこまを、新たに新潟から発信したいと思えます。

2. 新潟日報メディアシップでの展示の意図

新潟大学地域映像アーカイブセンターは、2013年4月

に、新潟日報社メディアシップ新潟日報情報館 COMPASS と連携して、展示などさまざまな取組を一緒に行っていくことになりました。今回は、1964年6月16日におきた「新潟地震」をひとつの大きな事件として、人びとがその事件をどう捉え、どう表象したのかを、さまざまな角度から、映像で検証します。さらには、記憶の外部装置である映像という鍵によって、人びとの心の底に沈殿して普段は隠れているさまざまな経験を甦らせ、時に共感と違和の間でさまざまな思いで交差する記憶を顕在化させるを試みます。

この展示では、写真については、新潟日報社の新聞のニュース写真と、雑誌に報道写真（組写真）を載せていた小林新一の写真、そして、県の観光課に勤め写真家としても活躍していた中俣正義の写真の3つを展示します。さらに、映画については、新潟映画社が「日報ニュース」として新潟地震を報じたニュース映画を『新潟地震』（1965年）としてまとめたもの、また、新潟市視聴覚ライブラリーが、地震によって学校が倒壊したのをうけ、解体し新しい校舎を建設することになるまでを記録した『校舎よさようなら』（1964年）、さらには、新潟県の職員（推定では中俣正義）が撮影し、作品化されずに断片的に残された新潟地震の映像である〈新潟地震・断片〉（1964年）を、上映することにしました。

ところで、新潟地震を経験した人びとは、しだいに少なくなっています。全ては、消え去った過去になりつつあります。しかし、そこで起きたさまざまな出来事、あるいはそのなかで感じたことは、時を経て、映像を通して再体験することができます。さらに、経験しなかった若い人たちも、映像を媒介として、その体験を感じ取ることが可能です。

私たちは、ただ、昔を懐かしむためにこうした映像を展示したり、上映したいと思っていません。そうではなく、こ

うした映像を通して、どうやったら、かつて人びとがビビットに感じていた経験を、今の何も知らない人たちも、同じように追体験できるかを考えたいと思っています。そこで、今までとは少し違った上映・展示を行いたいと試みました。例えば、同じ地震体験でも、被災した場所、その体験した年齢、さらには職業、置かれている社会的立場によって、その見え方、感じ方は微妙に違います。それと同じように、記録し、表現する映像メディアによっても、同じような微妙な違い、起伏があります。今回の展示では、そのことに焦点をあてました。小さな微妙な細部、なぜここにいて、この時、これを、こうして撮ろうとしたのか、映像には表れない見えない現実を想像できるように、いくつかの仕掛けをしました。

本誌の表紙を飾っている写真は、中俣正義が6月16日、地震の当日、白山駅の所で撮影したものです。もし新聞のニュース写真としてこれを見れば、人びとの顔の表情が写されていないことは、失敗といってよいでしょう。しかし、中俣はニュース報道に求められる「誰が、何を、いつ、どこで、なぜ、どのようにしたか」という客観性を選ばせませんでした。それより、多くの被災者と同じように、どうその事件、地震を感じ、見ているかを当事者と同じ目線で、写真に残そうとしました。

一方で、新潟日報の写真は、新聞社のニュース写真として、新潟地震における液状化現象や、一見近代的で頑丈と思われていたビルや橋などの公共建築が割れ、倒壊している様子を克明に記録しました。また、日赤や自衛隊の救援活動、避難所の様子など、現在の地震災害ニュースの基本的なパターンを作り出し、見事な出来映えといつてよいでしょう。

しかし、新聞ほど速報性のない雑誌メディアで活躍していた小林新一は、こうした速報的なニュースヴァリューを追い求めませんでした。一見、地震の写真とは見えないような、仮校舎で授業をする子供たちや、急ごしらえのバスの仮設住宅での人びとの生活ぶりや、地震後の首切りや賃下げに反対する労働組合の集会の様子などを丹念に写しました。それらは、地震というものを短期的な時間でみるのではなく、長期的にみるものであり、一見、地震とは

関係ないようにみえて、実際には地震の人間社会的な顕れでありました。

中俣は、こうした人間社会の底にある、自然が孕み持つ時間の厳格さを県営アパートの倒壊、解体・取り壊し、魚礁として海底に沈められるまでの過程を通してシンボリックに追い続けました。また、信濃川を挟んで右岸と左岸に広がる地震の災害地帯を上流から下流へと、空間軸にそって映像で再構成しようとし、撮影をし続けました。そこには、地震というものがもつ自然性と、それへの畏怖が心の底深くに横たわってみえます。

中俣正義





中俣正義



新潟地震・記録と記憶
— 新潟日報、中俣正義、
小林新一が写したものは何か —
2013年11月23日(土)～12月8日(日)
新潟日報情報館 COMPASS



小林新一



新潟日报社



手と動物 ——中俣正義アーカイブを展示する

甲斐 義明 (新潟大学)

他人が撮影した写真を編集するとき最初に浮かび上がる問題は、選ぶ側の主観を完全に排除するのは不可能だということである。逆に言えば、写真を選ぶという行為はクリエイティブなものになり得る。自分で撮った写真でなく、例えばフリーマーケットなどで見つけた撮影者不明のアマチュア写真といったいわゆる「ファウンド・フォト」を素材とした作品が、美術家の制作物とみなされるのは、収集、選択、展示といったプロセスの中にその美術家独自の視点が反映されていると考えられるからである。だが対象となる写真が著名な写真家によって撮影されたものの場合、事情は複雑になる。なぜならそのような場合、編集者は通常、撮影者の意図や視点を尊重しようと努め、自らの個人的な思い入れや好みを前面に出すことはないからである。もしそうしてしまったら、選ばれた写真はもはや写真家の表現とはみなされないおそれがある。

しかし、このようにイメージを選んだり、それについて語ったりする上で、それを行う人の主観が絵画や映画など他の種類の映像について行うときとは異なる形で入り込むところに、まさに写真の特性があることは、ロラン・バルトの『明るい部屋』における「プンクトウム」の概念を始め、これまでも繰り返し指摘されてきたことである。なぜそういうことが起こるのかというと、写真イメージには撮影者による表現には取まりきらない余剰が常に存在するからである。写真を見る者はこの余剰としての非＝表現を自ら解釈することを強いられる。したがって、絵画作品の理解が人それぞれだということ、写真作品の理解が人それぞれだというのは、本質的に違う次元に属する事柄なのである。

写真におけるこの非＝表現は、受け手ごとに異なるパーソナルな反応を引き出す。と同時にそれは、写真の記録的側面の基盤となる特質でもある。日本の写真家の多くは——その作品が今では表現とみなされているような著名な写真家も含めて——写真は記録であると考え、自ら撮影した写真もそのように見られることを望んできた。例えば、名取洋之助は『写真の読

みかた』で以下のように述べている。「写す時はひじょうに個人的、個性的でも、ある時間が過ぎるとたんなる記録写真になる。私たちの世界の、ある時のある状態を、感光材料の上に留めて、記録したものになってしまうのです⁽¹⁾。リアリズム写真をめぐる議論において、「自然主義」的写真を否定し、被写体へと向かう撮影者の「態度」こそが重要であると説いた土門拳も、写真の記録性に対しては名取と同様の考えを持っていた。奈良時代にもし写真があれば、当時の様子を見ることができてどんなに素晴らしかったらうと空想する土門は、次のように書き加える。「しかし、どんなに写真が推古天平の昔からあったとしても、それが蓮の葉に露が溜っている芸術写真だったり、光や影をソフト・フォーカスでもてあそんだサロン・ピクチュアだったら、僕たちの胸をわくわくさせるような興味も力もないであろう。」⁽²⁾

記録としての写真の追求は、上の引用にも見て取れるように、表現と記録を二律背反的に捉えがちである。だがあらためて言うまでもなく、一枚の写真が表現と記録のどちらかに分類されるわけではなく、すべての写真に表現としての側面と、記録としての側面が共存しているのである。一見記録と見える映像の中に写真家の身振りや思考の痕跡を、あるいはその反対に、作品として写真家が画面の隅々までコントロールしているように見えるイメージの中に、過ぎ去った時代の痕跡を見出すこと。こうした視点に立ったとき初めて、写真映像のアーカイブは本来それが持っていたはずの、生き生きとした様相を再び見せ始めるにちがいない。

今回の展示「中俣正義×小林新一 ×2²」の第一の目的は新潟に暮らし、地域の行事や人々の生活を丹念に記録していった二人の写真家の仕事に新たな光を当てることにある。だがもう一つの目的、より私自身の関心に根差した目的は、その人物が撮った写真が「作品」とみなされる著名な写真家のアーカイブから任意の写真を選び出し、出版または展示するというプロセスにおける新たなアプローチを呈示することである。こま

で述べてきたように、撮影者以外の手によって展示されるすべての写真には、撮影者による表現、表現を超えた記録、そして特定の写真を選択したり、それについて記述したりするときには否応なく発生する編集者の思考および（場合によっては無意識的な）趣味判断、の三つの要素が関係してくる。最初の二つは写真イメージの中に読み取れるものであるのに対して、三つめは複数の写真の配置、さらにはある写真を選び出すという行為に表れる（選択の恣意性は、中俣自身がかつて一度もプリントしたことの無い写真をネガの中から選び出すことによって強調される）。この三者のうちいずれか一つを際立たせるのではなく、写真という媒体の経験において、それらが互いに切り離しがたく結びついていることを示すことができれば、私にとっての本企画のねらいは実現したことになる。

展示では手仕事と動物というふたつのテーマを設定して、中俣が撮影した膨大な量のネガの中から18枚の写真を選び、プリントした。そのうちのいくつかが本冊子にも掲載されている。農業、漁業、工芸といった伝統的な産業に従事し、自らの手を使って働く人々の姿は、いくつかある中俣の主要な被写体のひとつであり、没後に出版されたものも含む中俣の数冊の作品集においても馴染みの題材である⁽³⁾。これらの労働の場面を取材したネガスリーブを見てゆくと、人物が手作業に没頭している姿をクローズアップでとらえたショットがほぼ確実に含まれていることに気づく。写真の中の手はある時には指先に全神経を集中させることを必要とする繊細な仕事を、またある時には機械によって置き換えることもできそうな単純で反復的な作業を行っている。こうしたショットはいわば類型であり、これらの場面選択や構図自体に中俣の独創性を見出すことは難しい。それは例えば、土門が戦時中に撮影した伝統工芸の制作風景や、土門も参照していたであろうドイツの写真家パウル・ヴォルフが1930年代半ばにライカで撮影した工場の労働者の写真などにすでに見て取ることができ、同様の類型は以降、他の写真家の作品にも無数に現れることになる。中俣が指導を仰いだ濱谷浩の代表作の一つ『雪国』（1956年）にも、作業する手に焦点を合わせたショットが数枚含まれている。

カメラには視線を向けずに手仕事に没頭する人物というモチーフは、1930年代以来の日本のスナップ（＝キャンディッド・フォト）の歴史で繰り返し問題となってきた、撮影方法として

の演出と非演出を考える上で興味深い類型表現であるが、本稿でそのことに深入りする余裕はない⁽⁴⁾。むしろここで指摘しておきたいのは、中俣による手仕事の記録がパターン化された視点によって行われているにもかかわらず、残された写真群は退屈な紋切型という印象を与えない、ということである。その理由は中俣が時間をかけて、非常に幅広い種類の題材を扱っていることにあるだろう。つまり題材の具体性が、表現形式の凡庸さに打ち勝っているのである。この具体性は1979年に出版された『越後路の四季いまむかし』における中俣自身の丁寧な解説によって、さらに明瞭なものとなっている⁽⁵⁾。

手仕事と比較すると、動物は中俣自身によって主題化されたモチーフとは言いがたい。『越後路の四季いまむかし』や没後の作品集に動物が登場するとき、それは常に人間との生活との関わりにおいてである。『越後路の四季いまむかし』の「牛と馬」と題された項目で中俣は「私の郷里六日町では、農家の牛馬は母屋と棟続きの小屋で大切に飼われ、家族の一員のように親しまれていた」と述べている（51頁）。鋤を引く牛馬、少年に乳を絞られる山羊、飼い主に飛びつく犬、中俣が撮影したこれらの動物の写真は、文化的に読み取り可能なイメージである。それらは今や我々の生活から失われつつある動物と人間の関係性を示した、ある種の民俗的資料として見ることもできるだろう。だが同時に私には、これらの写真の中の動物は、あらゆる人間的意味付けを逃れる存在であるようにも見える。あるいは次のように言ったほうが正確かもしれない。私にとって動物とはそのような存在なのであり、それを視覚的に理解させてくれるのが、今回選んだ10枚の写真なのである。

作品集に掲載される時、中俣の動物写真は文化的な意味の衣をまとっている。だが、中俣のネガスリーブの群から判断する限り、彼はそうした意味の担い手としての動物を被写体として探し求めているというよりは、意味が了解される以前の唐突な出会いの結果として、動物をフィルムに収める機会が多かったように思われる。山古志村の牛の角突きのように行事の中心となっている場合を除いて、動物は大抵ネガスリーブに突然現れ、数枚の矢継ぎ早のショットののち、再びネガスリーブから姿を消す。これはロングショットとクローズアップ、縦位置と横位置というように構図と被写体にヴァリエーションをつけながら数カットずつ写されることが多い手仕事の場面とは対照的

な撮影の仕方である。私が示したかった人間と動物の関係性——動物は常に人間による意味付けから、どこかで逃れ出るといふこと——は、このような撮影過程にも表れているように感じられる。中俣の写真アーカイブ総体の中では、動物は偶然紛れ込んだ異物以上のものではないかもしれない。だがまさにそうした位置づけゆえに、中俣がとらえた動物は手仕事の写真、あるいは祭り、空撮、佐渡の海岸、交通インフラといった彼自身が計画的に撮影したその他の主要な被写体とは異なった色彩を帯びているのである。中俣の動物写真を手がかりとして、動物を写真に撮ることの意味、動物写真全体の歴史、さらには動物とは何かについて思考をめぐらすというのも、不可能ではないだろう。

本展示で採用した手仕事と動物というテーマはあくまで一例にすぎない。異なるテーマを通して見るたびに、中俣アーカイブは異なる相貌を見せるはずである。重要なのは、撮影者が有名か否か、優れた才能の持ち主か否かにかかわらず、写真アーカイブは表現、記録、そして写真を選択・配置する者の視点の三つの要素によって成り立っているということである。このうちのいずれかの要素を特権視したり、あるいは逆に抑圧したりする限り、写真アーカイブが本来持っている力は決して十分に引き出されることはないだろう。

【註】

1. 名取洋之助『写真の読みかた』岩波新書、1963年、7頁。
2. 土門拳「新薬師寺薬師如来の眼玉」（1957年）『写真随筆』ダヴィッド社、1979年、241-242頁。
3. 中俣の作品集のうち、主なものとして以下を参照。なお、キャプションの作成にあたってはネガシートの書き込みに加え、これらの書籍を参考にした。中俣正義『雪国と暮らし』国書刊行会、1977年。中俣正義『越後路の四季いまむかし』朝日新聞新潟支局、1979年。中俣正義『日蓮の佐渡』（文・山本修之助）新潟日報事業社、1979年。中俣正義『写真集 佐渡幻影 中俣正義遺作集』（編集・中俣トシヨ）新潟日報事業社、1989年。中俣正義『空と海と人と——中俣正義写真選集』（解説・芳賀日出男、小林新一、木原尚）郷土出版社、1995年。
4. 1点だけ述べておけば、これらの写真では、被写体は明らかに撮影されていることに気づいており、場合によっては写真家によってポーズの指示が出されているかもしれない、という点で演出の介在は否定できない。にもかかわらず自らが行っている手仕事に対する集中、とりわけ、ろくろの上の粘土を成形するといった繊細さを要求される仕事への集中は、非演出の要素を画面の中に持ち込む。言い換えれば、これらの仕事を行う手の微妙な仕草は、最後まで演出に抵抗するのである。
5. 展示写真の題材と『越後路の四季いまむかし』における解説の対応については以下のとおり。[NM-P-003-030-4]「かんびょう作り」（104頁）、[NM-P-028-046-2]「無名異焼」（57頁）、[NM-P-046-069-14]「食用菊」（141頁）、[NM-P-051-031-29]「ぜんまい採り」（71頁）、[NM-P-013-023-32]「岩ノリつみ」（13頁）、[NM-P-007-093-22]「和紙づくり」（31頁）、[NM-P-071-011-16]「イカの飾り」（12頁）。



中俣正義と小林新一の分岐点 —— 1950年代を中心に

木村 一貫（新潟市歴史博物館 学芸員）

1. 対照としての中俣と小林

このたび地域映像アーカイブの企画により、新潟市歴史博物館が所蔵する小林新一（1917-2012）の写真資料と、中俣正義（1918-1985）の写真とを合わせて展示するという興味深い試みに参加させていただいた。

折しも新潟市歴史博物館で、4月に小林新一の写真フィルムを検証する展覧会を開催したところだった。小林のご遺族からフィルムの寄贈を受け、小林の仕事と昭和30年代の新潟の歴史を回顧したのである。

小林は、自身をフォト・ジャーナリストと呼び、芸術家ではないと認識していた。ある出来事や話題を取材し、写真と文章で「記事」をつくるのが仕事だったからである。それにしても小林の写真を展示するのは、思いのほか厄介だった。写真はどれも記事として組まれるべく撮られたルポルタージュであるため、そこから一枚を抜き出して「展示」をした途端、文脈とのつながりを絶たれた単体写真が孤独を主張するのだ。そのため新潟市歴史博物館の展覧会では、写真を生の「群」として提示する方法を試みたのであるが、いっぽうで、小林を他の写真家と一緒に展示した場合、どんな効果が生まれるのかは気になっていた。

その相手として、中俣正義はベストの写真家であろう。二人はともに、アマチュア時代に濱谷浩（1915-1999）に私淑したいわば兄弟である。しかも、生前小林は自分の年齢を7歳もサバをよんでいたが、実際はほぼ同年だったのである。ただ、ふたりの写真は、対照的といえるほど性格がまるで違っている。

中俣は、終戦後まもなく新潟交通公社、新潟鉄道局業務部の嘱託を経て、大和百貨店の写真材料部に勤務。1950年に県観光課の職員となった時には、新潟を代表する写真家になっていた。彼の写真では、魚沼や頸城、佐渡の祭りや民俗伝承を主題にした作品が特に知られているが、それらが観光ガイドブックや新聞記事、写真集、展覧会などでたびたび紹介されてきたのは、風土的特徴を一点に凝縮させたイメージが、自立し

た作品として強い存在感をもっているからに他ならない。

中俣がアマチュア時代を卒業し、県観光課勤務となったその年に、写真の世界に入門してきたのが小林だった。小林は新潟港工事事務所に写真係の仕事を得て、海岸決壊や地盤沈下を取材しながら、写真家への道を模索したのである。プロ転向のきっかけは1959年、地盤沈下問題をとりあげた記事が雑誌の巻頭グラビアを飾ったことだった。以後、中央のグラフ誌などに膨大な量のグラビア記事を発表していった。

写真は絵画の模倣ではなく、現実と直結する自立した存在であることは、中俣にせよ小林にせよ、戦後にデビューした写真家たちの共有認識だった。ならば、中俣と小林のわずかなデビューの差に、ふたりの写真を分かつ要素があったのではないだろうか。

2. 『カメラ』の時代

戦後の新潟市には「新潟写真倶楽部」という同好会があり、アマチュア写真家が集まる場になっていた。1951年前後には中俣や小林もこれに顔を出していたが、この「写真倶楽部」は軟焦点を特徴とするピクトリアリズム（絵画主義）の傾向にあった⁽¹⁾。このことが「リアリズム写真」の洗礼を受けた若者たちの不満を募らせ、中俣、小林をはじめ古沢只次⁽²⁾、市川修次、田辺利雄、小川小城の6名で「新潟写真作家集団」を結成したのだった⁽³⁾。参加した6名は、いずれもコンクール等で入選を重ねる実力者たちで、何より濱谷と交流をもつことを励みにしたのだった⁽⁴⁾。当時濱谷は、高田を拠点に新潟県内を取材していた時期であり、彼が新潟市を訪れる機会をとらえて接触したのだった。1955年に小林百貨店で開かれた「第二回新潟写真作家集団作品展」には濱谷も友情出品をしている。

中俣と小林はともにストレート写真を手段とし、濱谷に私淑する写真家の卵という点では確かに同胞だった。ただ、前述のようにキャリアは中俣が先んじていた。その先輩と後輩の関係

をあらわしているのが、『カメラ』の月例コンクールである。

アルス発行の『カメラ』は、当時は写真家予備軍の必読誌といわれ、その月例コンクールへの入選をめぐって全国のアマチュア写真家がしのぎを削った雑誌である。中俣と小林もここで華々しい成績をあげて注目されたが、ふたりの活躍時期は一度も重ならなかった。中俣は、戦後同誌が復刊してまもなく1947年1月号で初入選し、1950年12月号をもって「月例」を卒業した。対して小林が初入選したのは1951年2月号だった⁽⁶⁾。くしくも同号には、ひと足早く「月例」を卒業した中俣のグラビア記事が掲載されている。プロ・カメラマンへの登竜門だった『カメラ』を、中俣は1950年に卒業、小林は51年に入門した世代だったのである。

1950年代といえば、同誌の選者に土門拳(1909-1990)が就任し、その説得力ある文章がリアリズム写真の大きな潮流を形成した時代だった。ただ、土門が「社会的リアリズム」という独自の概念を立て、生活や社会の現実に即したモチーフを強調する姿勢を強めるのは1951年末以降のことであり、選評が始まった当初、土門は写真の造形的な可能性に軸足を置いていたのである⁽⁷⁾。中俣は、写真におけるリアリズムを造形上の問題としてとらえ、その完成度を高めることで自立できた世代といえるだろう。

いっぽう小林の立場はより複雑だった。目の前の現実を撮ることを絶対条件とする土門の姿勢が、多くのアマチュア写真家たちに矮小化して広まり、傷痕軍人や娼婦を写せばリアリズムになるといったいわゆる「乞食写真」の氾濫を招いていたからである。その氾濫の中で入門した小林は、リアリズム写真「以後」に活路を見いださなければならなかったのである。

3. リアリズム以後

この時期の中俣と小林の立場の差を示す記事が、『カメラ』の姉妹誌、『写真の教室』に掲載されている。一つは、濱谷浩が新人写真家として小林を紹介した文章(1951年8月号)で、もう一つは「冬の魅力——雪のあるモチーフ」(1952年1月号)と題する中俣執筆の解説記事である。

濱谷の紹介文によれば、当時の小林は「長屋もの、浮浪者もの」といった「流行のリアリスト振った写真」を撮っていたと

いう。そこで濱谷は、撮影行為の社会性と目的の意識をもつように説いているのだが⁽⁸⁾、この指摘がその後の小林の写真に決定的な方向性を与えたことは間違いないだろう。小林は「乞食写真」が氾濫する真ただ中に月例コンクールに挑戦していったが、濱谷の指導のあと、うわべだけで対象を選ぶ安易な態度とは一線を画し、被写体の「背後にある社会」に関心を向けていった様子がうかがえるのである。

たとえば「休日」と題する作品は、その店がなぜ閉まっているのかを(濱谷浩選、1951年9月号)、「サンドウィッチマン」は男の生活状態を(木村伊兵衛選、1953年9月号)、みる者に想像を促すのである。技術的には未熟と再三指摘されたが、小林は作画に執着することよりも、その被写体をとりまく固有の社会的環境に関心を向けていったのだった。やがてその発表形式が、複数の写真で伝える「組写真」のスタイルをとっていったのは自然なことだった。『カメラ』の月例写真が「組写真」を意識的に扱うのは1953年以降のことであるが、これに小林はすぐに反応し、報道写真や構成的な作品を断続的に試み、応募していった。そこでは写された物や人物そのものではなく、複数のイメージがほのめかす「背後の何か」が、作品の主題になっているのである。

いっぽう、同じく『写真の教室』の1952年1月号には、中俣が執筆したコラムが掲載されている。ゲレンデや村の風景、正月行事といった冬のモチーフを紹介し、撮影の留意点を解説した内容である。ここで中俣が強調しているのは、モチーフとしての雪山の魅力と、それを作品化するための周到な準備である。ただ中俣は、何を「魅力」と感じるかは撮影者次第だと認めており、それらを「傑作」に近づける適切なアプローチを解説しているのである。

この解説は、中俣の仕事ぶりそのものでもあっただろう。彼の写真には、魚沼や佐渡など限定された地域の、それも特定の行事を主題にしたものが多いが、そうした強い固有性をもつモチーフでありながら、中俣の写真は地域や時代をこえた、ある種の郷愁を覚えさせるのだ。ここに働いていたのは、特殊なものから普遍性を取り出そうという、モダニストの造形感覚に他ならない。

4. 普遍性と特殊性

小林のグラビア記事「沈む大地」が『中央公論』に掲載されたのは1959年3月号だった。これを機に小林はプロに転向。中俣に10年遅れてのアマチュア卒業となった。その後小林は、新潟県内の話題を中心に、自ら文章も執筆するフォト・ジャーナリストとして、複数の写真、複数のページで構成されるストーリー性のある写真記事をなりわいにしていくことになる。

いっぽう中俣は、本業が象徴するように、県内各地で撮影した写真を、観光ガイドブックや写真集などの媒体で発表してきた。彼の写真は、特定の場所や風俗と呼応しながらも視覚イメージとして自立した存在であり、そのため写真単体でさまざまなメディアに使用されることが多かった。

新潟県内の特定の地域をテーマにしたことは、確かに中俣と小林の共通点である。しかし、アプローチは対照的だった。中俣は特殊なモチーフに普遍性を与え、小林は特殊さの背景にある事情を追求したのだった。こうした両者の違いは、たとえば1965年にそれぞれ佐渡の「トキ」取材した仕事に鮮明にあらわれている。中俣は、取材フィルムをほとんど使ってトキの微妙なしぐさを執念深く撮影したが⁽⁹⁾、小林はトキの取材に行ったにもかかわらず、トキそのものをほとんど撮らなかった⁽¹⁰⁾。中俣は、幻といわれるまでに減少した鳥の悲哀を語ろうとしたのだが、小林は、幻の鳥の出現に右往左往する人間の姿を描こうとしたのである。

とはいうものの、ふたりは決して交わらない平行線を歩いてきたわけではない。中俣は「失われていくものへの郷愁」⁽¹¹⁾と自身の写真を語ったが、このことは、小林の報道写真にも実は通奏低音として響いているのだ。それは、自然とともに生きてきた人間の暮らしぶりへの愛、と言いかえてもよいだろう。それを記録する手段として、写真の力を信じ続けたふたりは、やはり同じ血筋の兄弟だったのである。



(左) 小林新一「花を売りに来た少女」『写真の教室』1951年8月号



(右) 中俣正義「冬の魅力 雪のあるモチーフ」『写真の教室』1952年1月号

【註】

1. 「第二回新潟写真クラブ展」評『夕刊新潟日報』1952年2月20日。
2. のちに三富康富に改姓名。
3. 小林新一「中さんと私」『空と海と人と—中俣正義写真選集』郷土出版社、1995。
4. 「くらぶめぐり：新潟写真作家集団」『カメラ毎日』1955年12月号。
5. 「裏日本」の撮影のために新潟市松浜を訪れた濱谷に中俣、小林、市川らも同行している。
6. 木村一貫「新潟写真作家集団と戦後リアリズム写真」『新潟市歴史博物館研究紀要 第9号』新潟市歴史博物館、2013。
7. 西村智弘『日本芸術写真史：浮世絵からデジカメまで』pp.297-298、美学出版、2008。
8. 木村一貫「再考・小林新一—フィルムの行間が語るもの」『報じられなかった写真 昭和30年代—写真家・小林新一の820カット展図録』新潟市歴史博物館、2013。
9. 「トキの生態」『越後路の四季いまむかし』p.15、朝日新聞新潟支局、1979。
10. 小林新一「下界に降りた幻の鳥」『文藝春秋』1966年4月号。
11. 中俣正義「はしがき」『雪国と暮らし』国書刊行会、1977。



小林新一



中俣正義・小林新一写真展 ×2²

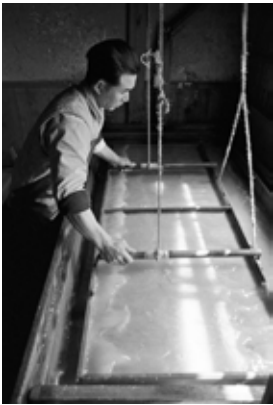
2013年11月30日(土)～12月16日(月)
新潟大学駅南キャンパスときめいと

中俣正義





小林新一



中俣正義



「若者の村」の肖像 ―角田勝之助と村の60年(1) 昭和27年～昭和32年

榎本 千賀子 (新潟大学)

角田勝之助は、昭和3年に奥会津の村、現在の福島県大沼郡金山町に生まれ、これまで地元を離れることなく暮らしてきた。10代から写真に興味を抱いていた角田は、敗戦後の昭和26年、長年の念願であったカメラを手に入れる。そして間もなく角田は、金山町の人々の肖像を撮り始めた。地域、学校、そして勤務先の地元建設会社で、角田は折に触れては写真を撮影し、自宅の暗室でプリントして被写体となった人々に贈り、自分自身のためにアルバムを編集する。角田はこの営みを、現在にいたるまで60年以上の長きにわたって続けている。またこの間、角田とともに暮らしてきた地元の人々もまた、撮影に積極的に応じ、角田の営みに欠かすことのできない協力者となってきた。

新潟と福島の間境、山深い豪雪地帯に位置し、時に「秘境」とも呼ばれる奥会津。只見川の流れが刻む溪谷に沿って、小さな部落が点在する。この地域は、近世には会津藩とつながりを持ちながらも、幕府の直轄地「南山御蔵入」の一角を担い、会津平とは異なる独自の文化を誇ってきた。またここは、阿賀野川、只見川の水路を利用した越後街道（会津街道）や八十里越を通じ、新潟とも古くから交流の盛んであった地域でもある。角田の父も、只見川、阿賀野川を用いて福島から新潟の揚川へ材木を運搬する、福島と新潟をつなぐ仕事に従事していた。

60年分の写真を収めたアルバムが並ぶ角田の自室は、今ではさながら金山町の私設写真アーカイブとも呼ぶべき様相を呈している。被写体となった人々でさえ、長い年月のうちにどこへしまい込んだものかわからなくなった写真、時には撮影したことすら忘れられてしまった数々の写真が、角田のアルバムには多数収められている。角田のアルバムは、もちろん角田個人の動機に端を発したものである。だがそれは、地域共同体の密接かつ長期にわたる関係性の中でしか、生まれ得ないものであった。それゆえに、角田のアルバムは角田個人の作品であるのみならず、地域の財産ともいべきものであろう。事実、角

田のアルバムは地元の人々にはその存在をよく知られており、一部の写真は、近年では公共施設の壁を飾るなど、地域に活かされている。

いがた地域映像アーカイブでは、小さな地域共同体のなかでだけ知られていたこうした角田の営みを、今後数年かけてデジタル化・公開することを目指している。また、デジタルデータの一般公開前にも、調査・デジタル化作業と平行して随時写真の展示を行い、角田による金山町の60年間の記録を、時系列に沿って紹介する計画である。金山町が戦後60年間のうちに被った変化。その変化を、角田と金山町の住人はいかに受け止めたのか。さらに、ひとつの部落という地域共同体に根を下ろして続けられ、その共同体の中で生まれ、暮らしのなかで活かされてきた角田のアーカイブと、より広域にわたる「地域」を対象として、映像を収集、公開することを目指す地域映像アーカイブの活動は、いかに切り結ぶことができるのか。私たちはこれらの課題を、調査、デジタル化と公開の試みによっていわば「走りながら」問うてゆく。今回の展示は、この一連の計画の第一弾というわけである。

さて、今回の展示で紹介するのは、角田が村の人々を撮影しはじめて間もない昭和27年から32年の写真である。角田のアルバムの舞台となった金山町は、現在では過疎が進み、65歳以上の高齢者の比率が約55%と過半数を超える限界自治体となっている。また、金山町を含む只見川流域は、平成23年の新潟・福島豪雨により大きな被害を受けたところでもある。災害の爪痕は2年が経過した今なお生々しく、金山町と小出、会津若松をつなぐ只見線は、会津川口駅～只見駅間で運転再開の見通しがたたずにいる。

もちろん、奥会津は古くから絶えず厳しい自然条件と戦ってきた地域である。この地域は、急峻な山々に囲まれて狭小な耕作地しか持たず、雪に閉ざされる冬には他地域との行き来もままならないところであった。冷害や水害もたびたびこの地域を襲ってきた。しかし、高齢化と急激な人口減少が進むことで、

自然条件や災害に対抗する地域の体力が奪われてゆく。そして、厳しい自然条件と災害がさらに人口減に拍車をかける。現在の奥会津、そして山を挟んで隣り合う新潟側奥只見の周辺自治体は、このような過去に例のない困難に直面している。それはたしかにこの地域の厳しい現実である。だが、外部から見える只見川流域のイメージは、ともすればこうした暗い側面に偏りがちである。

しかし、角田の写真アーカイブには、そうした一面的な奥会津のイメージとは全く違った村の姿が映し出されている。例えば、今回紹介する昭和 27 年から 32 年のアルバムを一見して気付かされるのは、写し出される人々の大半が、若者か子供だということだ。山、畑、川——そこは彼らの生活と密着した仕事場でもある——のなかで、若者たちは肩を寄せ、傍らの友人たちと触れ合いながら、嬉々としてポーズをとっている。戦前から続く笠や蓑を身につけての畑仕事姿もあるが、新築家屋の棟上げや、真新しいミシンや自転車、車といった品々を前に、将来への期待や、満足感を感じさせる表情も見える。この時期の角田の写真が映し出すのは、戦後の村の復興を担った若者たちが主人公の、活力に満ちた村の姿なのである。

若者や子供がこの時期の角田の写真に多数登場するのは、当時角田自身が 20 代の青年であり、年の近い友人や、彼・彼女達の子供を被写体にしやすかったという事情がまずは考えられる。しかし、この時期の金山町は、実際に現在よりもはるかに若者の多い町であった。この地域の若者たちが労働力として都市へと急激に移動し始めるのは、日本の他の農村地帯と同じく、昭和 35 年を過ぎたことである。今回紹介する時期の金山町は、むしろ戦争から故郷へと帰ってきた若者たちが子供を産み育てる人口増加の時期にあっている。60 年前の金山町はまさに「若者の村」であったのである。過疎地は最初から過疎地だったわけではない。当然のことではあるのだが、角田の写真はその当然のことを改めて思い出させてくれる。

さらに、若者たちの明るい表情もまた、単に写真撮影に際して発された義理や愛想によるものというだけではないだろう。彼・彼女たちの表情は、奥会津の豊かな資源を活用した地域発展という、当時は説得力のあるものだった地域の明るい見通しに裏打ちされた部分が少なからずあったのではないか。只見川は現在、東北電力と東京へ電力を供給する電源開発の水力

発電ダムが連なる一大電源地となっている。長い冬の間金山町を閉ざす深い雪は、「白い石炭」とも呼ばれる水力発電の豊富なエネルギー源でもある。その豊富な雪解け水と急激な高低差に恵まれた只見川は、水力発電に適した川として明治期から注目されていた。今回取り上げる昭和 27 年から 32 年は、ちょうどこの只見川の電力事業が戦後の電力不足に押されて本格的にスタートを切った時期にあたる。

戦前から建設が進められていた宮下発電所が昭和 21 年に運転を開始、昭和 25 年には金山町は国土総合開発法の下で特定地域開発計画の指定地域に包含される。この法律のもとで、只見川流域のダム建設は本格的に進められてゆく。角田が写真撮影を始めた昭和 27 年にも、東北電力によって沼沢沼発電所が建設されていた。そして、その後も発電所の建設は相次ぎ、金山町は実際ダム経済に潤ったのであった。

さらに、金山町は鉱山資源も豊富な地であり、今回紹介する写真が撮影された時期、その資源が地域の期待を集めていた。黒鉱を産出する田代鉱山と横田鉱山は、現在では両者ともに採算性の低下のため閉山している。しかし、この二つの鉱山は、今回の写真が撮影された時期には地元経済を活性化させるものと見込まれて、開発が進められていた。

もちろん、こうした経済活動、特に只見川の開発は、単純に良い面だけをもたらしたのではない。ダム建設によって、長年人々がなじんだ景色は大きく変わった。只見川流域ではダム底に沈んだ部落もあった。また、平成 23 年の水害も、ダムの存在によって拡大した可能性が指摘されており、金山町の被災者はダム放流のミスが災害の原因であるとして電源開発を相手に裁判を起こしている。さらに、只見川の電力事業は、その後福島・新潟を首都圏の二大電源供給地として開発する足がかりとして、この 2 県に多数の原発を集中させるひとつのきっかけになったとも言われている。しかし、首都圏への電源供給地が収入以上に多大な負担を負わされていたことは、福島第一原子力発電所の原発事故によって、今や明白である。また、只見川が作り出した電力は、高度成長期をエネルギー面から支えたが、多くの若者たちが奥会津を離れて都市へ向かったのは、彼らの故郷が作り出すエネルギーを用い、経済成長を担う労働力となるためであった。村の発展に期待をかけて行われた開発は、矛盾含みのものであり、後に奥会津の村々が抱えることとなる過疎

化をはじめとして現在の問題とも関係しているのである。

しかし、こうした開発の問題点は、今回紹介する写真が撮影された当時は、もちろん表面化してはいなかった。角田の写真には、真新しいダム姿、そしてそのダム湖の光景であろう、ボート遊びに興じる若者の姿が、屈託なく写し出されている。

しかし、若者たちの表情が、ことさら明るい、まぶしくさえあるものとして私の目に映るのは、こうした経済的な背景だけによっているわけではない。身体的接触を厭わない距離にやすらう、人々の間のうちとけた様子、角田の指示によるものと思われる独特の人物配置——しばしば人々の頭部を極度に密着して並べるそれは、少々ユーモラスでもあるのだが、たいへんこの写真にふさわしく思われる——に身をゆだね、カメラに向け胸を張って堂々と視線を送る人々の姿からは、村に築かれた強固な信頼関係が読み取れる。実際には村の生活にも人間関係の葛藤はあったことだろう。だが少なくとも、仕事、遊び、学校、家庭と様々な場面で撮影された写真を張り混ぜた角田のアルバムの中で、金山町の住人たちは、生活の多様な側面を共有し、角田と共にそれを一枚の写真に結実させるべく協同している。彼らはアルバムの中で、家族のように睦み合い、協力し合う、ひとつの幸せな共同体を生活している。このように、現実の村を反映しつつも現実以上のものとしてアルバムの中に凝縮した村の濃密な関係性が、写真に写る若者たちを、あたかも桃源郷に生きる人々であるかのように感じさせるのだ。

村と村を取り巻く状況の変化によって、そして写真を介した時間の積み重ねを経て、こうした角田の写真の様相は、その後いかに変わってゆくのか。地域映像アーカイブの今後の調査とデジタル化、展示をはじめとする公開の過程では、その個別具体的な様相を丹念に辿ることを目指してゆく。金山町の地域共同体に生きる角田と村の人々が自分たちのために編んだアーカイブを、地域映像アーカイブという位相の異なる「地域」と公共性においていかに活かすことができるのか。そして、これまで金山町を訪れたことも、今後金山町を訪れることもないかもしれない現在と未来の人々へと、角田と金山町の人々が60年という歳月をかけて暮らしのなかで育んだ財産をいかに手渡すことができるのか。地域映像アーカイブが抱えるこれらの課題への答えも、そうした調査、デジタル化、公開の具体的な取り組みを通じて、見えてくるはずである。

【参考文献】

- 金山町史出版委員会編『金山町史』金山町史出版委員会、1972年
- 「原発危機 双頭の電源地 新潟・福島 背負った宿命」『新潟日報』2012年1月29日、1,3頁、1月30日、1,3頁、1月31日、1,3頁、2月1日、1,3頁、2月2日、1,3頁、2月3日、1,3頁
- 金山町「町のプロフィール — 金山町ホームページ」<http://www.town.kaneyama.fukushima.jp/soshiki/19/profile.html> 2013年10月7日最終アクセス

なお、本稿の執筆に際して、角田勝之助とともに、金山町出身の舩城俊太郎（元新潟大学人文学部教授）より助言を得た。記して感謝する。



村の肖像 I ・展

2013年12月4日(水)～12月15日(日)

新潟大学旭町学術資料館



内野雅文写真展 「とどまらぬ長き旅の…」に寄せて

石井 仁志（20 世紀メディア評論、内野雅文写真展企画プロデューサー）

新潟出身の写真家、牛腸茂雄の展覧会が東京のMEMという写真ギャラリーで開催されている。牛腸が逝って30年がたった。こどもを撮った作品などの名作を見て廻り、『deja-vu』第8号での邂逅を思い出した。わたくしは、ページを繰りながら凍りついたのだ。写真はずっと見続けてきたが、あのとき受けた感覚は特別だった。彼の視座の独特な緊張感に飲み込まれた一瞬だ。以後、牛腸作品は重要な位置を、わたくしの感性上に占めている。あの一瞬を思わせる感動（緊張）を味わった写真作家がもうひとりいる。内野雅文である。牛腸は敗戦後の日本が復興し膨張する狭間を写し撮った。内野はその後の衰退（バブル崩壊）と（奇妙な）安定を路上スナップですくい撮った。その視座、感性、写真作品は対極ともいえる様相を含んでいるが、わたくしの中で奇妙な融合を繰り返すのだ。

清里フォトアートミュージアムの収蔵庫手前の一室の机の上に、永久保存作品として並べられた「ケータイ」というシリーズ作品、内野作品との驚きの邂逅である。当時の社会現象としてあまりにもありふれた景色であった携帯電話を、作品化した写真家はいなかった。そのカラー作品、スナップショットの内側に、ほのかなユーモアやペースを嗅ぎ取った一瞬だ。後に、この作家と強く結ばれる縁のことなど、この時は知るよしもない。写真作品は記録性という観点からも作家の置かれた時代から、ある種の束縛を受ける。しかし優れた作品であればあるほど、その記録の内側にその作品に連なる過去、未来を遠望し見えざるものまでを鑑賞者に想起させる力を持っている。よってその作品は写真の中のどんなジャンルの作品であろうが、決して古びることなくわれわれの胸を打つ。

内野雅文は、ほぼ写真三昧の生活の中で自己完結した。大晦日の京都、八坂神社を撮影中に心筋梗塞を起こして旅立った。2008年1月1日。その後、彼はわたくしの中で留まらぬ長き旅をつづけている。成長しているのだ。これからの内野雅文を育てるのは鑑賞者だ。わたくしは喜んで内野雅文写真展を創り続ける。遺作となった京都を白黒で撮影した作品群を

はじめ、初期のシリーズから彼の優しい目は、常に透徹した視座のもと、路上を掴み続けた。34歳で逝った男に完成はないが、すぐれた未完は観る者を育てる。牛腸が36歳、別に夭逝の二人を並べたわけではない。わたくしを揺さ振り続ける写真作家二人を心に刻み付ける行為を繰り返すのみなのだ。そこにはおのずと見続けるという行為が必要だ。こうした優れた写真作家達のアーカイブスを夢見る。見続けるという行為に夢は革新的に機能する。それは多様な写真文化の中に歴史的に組み込まれ、普遍的な眩きを発し続けるのだ。整備の途上だが視覚映像の宝庫ともいえる地域映像アーカイブとの連携、統合も視野に入ってくるだろう。アーカイブス同士のデジタル的結びつきは、新しい過去を見出す。

内野雅文写真展「とどまらぬ長き旅の…」はそういった流れの中に提示する現実、強烈な存在感と事実である。東京では牛腸作品が、ここ新潟では内野雅文作品と時空をそして場所という座標をも自由に、振り子のように行き来しながら表現の幅を拡張してゆく。重要な事は紙焼きされた白黒作品、カラー作品の見事な質感と、デジタル化された作家作品は、あくまでも並存すべきであるということだ。例えばデジタル作品のみが生き残ってゆくのであれば、文化の質は表層のみの薄っぺらなものになってしまうに違いない。人間の五感を完璧にデジタル化することは不可能に近い。そして表現された実在するモノとしての作品は、決して無価値になる事はないのである。



砂丘館企画展 内野雅文写真展 ——とどまらぬ長き旅の…
2013年11月19日(火)～12月15日(日) 砂丘館



大学連携シンポジウム

デジタルアーカイブで、街を語る主体を取りもどす

中村 雅子（東京都市大学）

1. 横浜のもう一つの顔

本誌の読者の方々は横浜にどんなイメージをお持ちだろうか。「中華街や元町などの繁華街を擁する異国情緒漂うおしゃれな街」だろうか。ここではもう一つの重要な顔として、市の北部に位置し、全国有数の面積を有する港北ニュータウンをご紹介したい(写真1)。



写真1：港北ニュータウンの景観（2013年10月15日 筆者撮影）
直線的で広い車道、埋設式で電柱がない街路、背後に見える大きな公園（緑地）、整然とした高層マンションといった要素がニュータウンらしい景観を特徴づけている。

筆者の勤務する東京都市大学横浜キャンパスは、その港北ニュータウンの中に位置している（横浜市都筑区）。そのため横浜市や都筑区の住民と協働で地域の課題に取り組む機会を頂くことも多い。

「ニュータウン」といえば、高度経済成長期の都市の過密化や人口増加に伴う乱開発への対策から、全国的には1950年代から80年代にかけて、郊外に都市計画に基づく大規模な開発が行われた街である。港北ニュータウンのほか、千里、多摩、高蔵寺ニュータウンなどが全国的に知られている。住みやすい街というイメージの一方で、ニュータウンは画一的で個性や歴史のない街、商品化されたコミュニティがない街として批判の対象にもなってきた（若林、2007；三浦、2004）。

しかし港北ニュータウンの地元住民からは、これらのステレ

オタイプ化された街のイメージに対して、異議を唱える声が多い。また、実際に地域住民の方々と付き合いが深まると、港北ニュータウンが個性がないどころか、独特の歴史や特色を持つ街として見えてくる。例えば開発プロセスの独自性があげられる。1965年に横浜市の事業として発表されてから最後の造成が完了する1996年まで30年以上の時間がかかっている。また住民参加型の手法で時間を掛けた交渉を行った結果、住民の意見が数多く取り入れられ、全国でも初めて大規模な申出換地⁽¹⁾が行われるなど、その後の大規模開発のモデルとなった。農業専用地区も計画的に温存した。それもある、古くからの住民が中心となって、横浜の他の地区ではほとんど見られなくなった虫送りのような年中行事も継承されている。その担い手は必ずしも開発前からの住民（旧住民）だけではなく、開発後に転入してきた新住民の見物や参加も盛んである。写真2のように神社を出発した虫送りの松明行列に新住民の子どもたちやその若い親たちが多数加わり、高層マンションの立ち並ぶ住宅地を夕暮れ時に練り歩く光景は、一瞬、異次元に迷い込んだようである。



写真2：山田神社の虫送りの行列（2012年7月21日 筆者撮影）

開発プロセスに関わった人々が中心となって、このような街の記録を残し、今後の街づくりに活かしていこうという「港北ニュータウン記念協会」や、すでに9割を占める開発後の新

住民の方々が多数参加する活動(「つづきをガイドする会」や「つづき交流ステーション」など)も活発に行われている。筆者の研究室でもこのような街づくり活動に関わる人々のアーカイブ活動のためのネットワーク「つづきアーカイブクラブ」のメンバーとなって(写真3)、情報共有のためのサイト「つづき『街の記憶』プロジェクト」を協働で構築することに着手し始めたところである。



写真3: つづきアーカイブクラブの公開ワークショップの様子
(2012年8月30日 中村研究室撮影)

2. 「街の記憶」は実践によって生み出される

さて長くなってしまったが、港北ニュータウンに限らず、街の歴史が住民によって生み出され、編集されていく様子を多摩ニュータウンの事例などにも見ることができる。ここで考えたいのは、港北ニュータウンは「ニュータウンだが、例外的に個性的」なのではなく、どの街にも「この街を特別にするための実践」がありうるということ、そして、そのような実践にアーカイブが深く関わっているのではないかという見方である。

セルトー(1980=1987)によれば、空間とは「実践された場所」のことである(邦訳、p.243)。「街」という空間も、そこに共有される「街の記憶」も、そこで生きる人々の実践と結びついて初めて生まれ、実践にともなって変化するものと捉えることができる(中村、2011)。そうであれば「街の記憶」はその実践のコミュニティ(レイブ&ウェンガー、1991=1993)と切り離すことはできない。異なる実践に携わる立場からは、異なる街が立ち現れてくることも、そのように考えれば了解可能である。実践が変わっていけば「街の記憶」も揺れ動く。

地域イメージや地域をめぐる共同体意識は、近代以降、マ

スメディアと深く結びついてきた(Anderson,2006 = 2007)。またマスメディアに限らず、地域イメージがメディアや地域内外のコミュニケーションに従って形成されていく(丸山・国領・公文編、2006:田中、1997など)。ここでは、中でも市民がデジタル・テクノロジーと出会い、映像アーカイブというメディアと取り組む意味について考える。

3. アーカイブの市民化

図書館や学校、行政などが保有する郷土資料は「街の記憶」の生成や維持に大きな役割を果たしている。このような公的主体による地域資料の収集は、提供者である地域住民の協力なしには成り立たない。その意味で多かれ少なかれ、地域アーカイブ作りには市民が参加して行われるのだが、市民による地域独自の記録の掘り起こしや収集についても、インターネットやデジタル化以前から、多くの地域で郷土史家、研究会などの人々によって営まれてきた。しかしその活動は往々にして広がりを持たず、同好の士の間に関じる傾向にあった。

一方、デジタル化で活性化した市民アーカイブ活動は、従来の草の根の活動とかなり性格が異なっている。必ずしも歴史やアーカイブの専門家によるものではなく、むしろインターネット技術が起点となっていることが特徴である。先駆的な事例として地域資料デジタル化研究会(山梨県)の「甲斐の庫」(1999年から活動開始)が挙げられる。この種の活動の担い手の多くは、もともとインターネットなどのメディア技術に関心が高く、新しい技術を街づくりや地域活性化に生かせないか、という問題意識からさまざまな活動に取り組み、その一つの展開として、デジタルアーカイブに注目した人々である。市民参加で地域情報を収集し、地域文化を再発見し、街の記憶として共有していくというデジタルアーカイブの活動は、彼らが目指す「情報化に支えられたコミュニティ」という目標にも合致していた。

このように紹介すると、インターネットに限定された情報発信をイメージするかもしれないが、実際にこのようなタイプのデジタルアーカイブ活動で行われている実践は対面的なコミュニケーションをはじめとするさまざまな要素を含んでいる。そうでなければ成り立たないことが活動の中で明らかになっていくのである。

例えば市民デジタルアーカイブの代表的な事例である「みんなで作る横濱写真アルバム(以下、横濱写真アルバム)」(画像1)では、オンライン投稿だけでなく、スタッフが多くの市内企業や個人に働きかけて写真を提供してもらったり、市内各地で日を決めてイベントを開催し、人々に写真を持ち寄ってもらい、その場でスキャンやアップロードを手伝ったりといった方法で収集を進めた。このようにユーザとの信頼関係や社会的なネットワーク構築と、映像アーカイブを収集、蓄積、公開することが表裏一体の関係で進んでいったのである(中村、2013)。

このようにして集まった写真のかなりの割合は、いわば素人写真であり、テーマ性や、芸術性、希少性に欠けるかもしれない。しかしこれらの写真は、市民一人ひとりが、何を「街の記憶」として残し、共有すべきかという評価を専門家に委ねるのではなく、自分で判断して集まってきたものである。市民が自ら語り、価値を見出す主体となるところに独自の意義があると考えられる。投稿コメントや投稿者の自己紹介を読み解いていくと、そ

の価値付けにも多様性がある。ある人は失われていく昔の風景を両親の残したアルバムから選んで投稿し、ある人は昨日のイベントの写真を「10年たてばアーカイブになる」と、未来のアーカイブと位置づけて投稿する。今はない建物や、昔の流行、服装などの風俗、事件などにそれぞれ焦点をあてて語る人もいる。

映像アーカイブのデジタル化が契機となって、人々のアーカイブ活動へのアクセスを広げ、街の記憶を語る主体となる市民を増やしている。このようなアーカイブのあり方を、ここではトップダウンの公的アーカイブにはない「語る主体を生み出すアーカイブ」と呼びたい。

語ることで生み出された主体は、ときには次のアクションへと動いていく。インターネットを媒介とした市民発のアーカイブ活動の多くは、公的なアーカイブと異なり、それ自体を目的として留まるのではなく、目的をシフトして他の街づくりなどの活動に発展したり、あるいは逆に放送局(例:調布市市民放送局)や地域情報ポータルサイト(例:横浜市青葉区ポータルサイト「あおばみん」)などから発展したりする形で連動していることが多

い。アーカイブ活動自体も生きて動いているのである。



画像1:横濱写真アルバムサイトの一面面(池辺町杉山神社例大祭)

出典 URL: <http://www.yokohama-album.jp/picture/detail/9612/> (中心の写真は筆者が投稿したもの)

【註】

1. 申出換地 港北ニュータウン開発では地権者に移動先の案を提示した上で、希望する場所への換地を行う「申出換地」が初めて本格的に採用された。従来はこの方法では大規模な開発は進まないと言われていたが、実際には駅前予定地へと代替地を希望するようなケースでは、最大8割近い減歩(面積の減少)が行われたにも関わらず、結果的に多くの地権者の協力が得られた。

【引用文献】

- Benedict Anderson (2007) *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism.* Verso : ベネディクト・アンダーソン (2007) 『定本想像の共同体 : ナショナリズムの起源と流行 (社会科学の冒険 2-4)』白石隆・白石さや (訳), 書籍工房早山 (原著改訂増補版)
- Michel de Certeau (1980) *L'invention du quotidien. I Arts de faire.* Collection "Polylogos" : ミッシェル・ド・セルター (1987) 『日常実践のポイエティック』山田登世子 (訳), 国文社
- Jean Lave, & Etienne Wenger (1991) *Situated learning : legitimate peripheral participation.* Cambridge University Press : ジーン・レイヴ & エティエンヌ・ウェンガー (1993) 『状況に埋め込まれた学習 : 正統的周辺参加』佐伯胖訳 産業図書
- 丸田一、国領二郎、公文俊平編 (2006) 『地域情報化地域情報化 認識と設計』NTT 出版
- 三浦展 (2004) 『ファスト風土化する日本 : 郊外化とその病理』洋泉社新書 y
- 中村雅子 (2011) 「ハイブリッドな社会的空間としての『まち』」東京都市大学環境情報学部紀要第 13 号 16-22
- 中村雅子 (2013) 「地域デジタルアーカイブにおける「写真」の意味」日本質的心理学会第 10 回大会 ポスター発表抄録集 p.101
- 田中美子 (1997) 『地域のイメージ・ダイナミクス』技報堂出版
- 若林幹夫 (2007) 『郊外の社会学 : 現代を生きる形』ちくま新書

【写真家紹介】

中俣正義 (1918 ~ 1985)

南魚沼市欠之上の生まれ。1947年12月に、日本交通公社の写真家嘱託などになったあと、1950年4月から正式に新潟県観光課に勤務。それより、県の観光映画を製作するとともに、写真家として活躍する。

小林新一 (1917 ~ 2012)

1950年より運輸省第一港建設部新潟港湾工事事務所に勤務するかたわら、アマチュア写真家として活躍。1952年には中俣正義らと新潟写真作家集団を結成する。1959年『中央公論』3月号に「沈む大地——失われ行く新潟」掲載を機に、プロとなる。

角田勝之助 (1928 ~)

現福島県大沼郡金山町生まれ。1951年にカメラを入手、金山町の住人を撮影し始める。以来、現在までの60年以上にわたり村人を撮りつづけ、金山町の私的写真アーカイブとも呼ぶべきアルバム作りを手がけてきた。

内野雅文 (1973 ~ 2008)

東京生まれ。1996年東京造形大学写真コースを卒業後、写真家として活動を始める。「ケータイ 1996 ~ 2004」、「車窓から」などで注目される。2004年京都に住まいを移し、2008年1月1日京都八坂神社境内で撮影中に心筋梗塞で倒れ死去。

表紙・裏表紙写真 : 中俣正義

にいがた

地域映像アーカイブ

第4号

2013年11月 発行

ISSN 1883-5643

編集 地域映像アーカイブセンター

発行 新潟大学人文学部

問い合わせ先 〒950-2181

新潟県新潟市西区五十嵐2の町8050番地
新潟大学人文学部内

URL <http://www.human.niigata-u.ac.jp/ciap/>

E-mail cria@human.niigata-u.ac.jp

印刷 有限会社 兄弟堂印刷所

