



eyes 105 篠山紀信展「新・晴れた日」
2017年11月18日 - 2018年1月14日
東京都写真美術館

A New Fine Day: Shinoyama Kishin

「eyes vol. 105」巻頭インタビュー【ノーカット版】

1960年代から今日まで第一線で活躍を続ける写真家・篠山紀信。60年間にわたる活動の全容を一望する初の大回顧展「新・晴れた日 篠山紀信」の開催を直前に控えた篠山本人に、写真批評家・倉石信乃氏を聞き手に、本展への想い、写真家としてのターニングポイントについて伺いました。

「新・晴れた日 篠山紀信」展は、東京都写真美術館で初めての、篠山さんのキャリアを概観する展覧会です。倉石さんから見て、今回の展覧会にどのような意義があると思いますか。

倉石 これまで篠山さんの展覧会があまり研究ベースでなされてこなかったことを考えると喜ぶべき企画ですね。しかし日本の写真研究・批評の中で篠山さんについての関心がなかったわけではなく、底流にはずっとあったと思います。現代美術の文脈の中でも、今回展示される〈家〉がヴェネチア・ビエンナーレで展示されたのが1976年。コミッショナーは中原佑介さんでした。また、なんといっても同じ76年に篠山さんが写真、中平（卓馬）さん*1が文章を担当した『決闘写真論』*2が「アサヒカメラ」に一年間連載されたことが大きい。中平さんは篠山さんの作品を同時代において従来の写真に対する批評性を持つ表現として位置づけました。そう考えると、今回のような篠山紀信展はもっと早く開かれるべきだったんじゃないかと思います。

篠山 僕の写真は美術館に向いてないんじゃないかと思ってたんですよ。向いていたらもっと前に頼みにきているはずですから。僕自身も美術館で展示をしたいとは思っていなかったですね。美術館の悪口を言うときによく「あんなところは作品の死体置き場だ」と言うでしょう。あんなところで展覧会をやったら終わりだよ、と。僕もそう思っていたところはありますね。ところが、今回、学芸員の関（昭郎）さんがやってきて、〈晴れた日〉を中心に展覧会を開きたいと言う。じゃあ、やってみようかなと思ったんです。「篠山紀信展 写真力」をやっていたから、実は展覧会が面白いんだということもわかっていましたから。ただね、傲慢に聞こえるかもしれないけど、僕は東京都写真美術館で展覧会をやらなくても傷つかない。ポピュラーな写真家なんです（笑）。やるほうが危険なんですよ。

倉石 篠山紀信もやっぱり歴史的な存在になりたかったんだな、と言われるからですか（笑）。

篠山 それだけならいいですよ。やってみて「普通だね」となったら困るんです（笑）。やるからには来てくれた人に驚いてもらわないとね。

倉石 篠山さんのお仕事には、日本型のポップアートとして評価されるべきところがあると思います。この日本社会でポピュラーであることがどういう意味とインパクトを持つのかを、本人もまたその位置からいわば内側から身をもって表現されてきた。日本の現代美術におけるポップアートのなものは80年代ぐらいまではたいてい、メジャーではない形でのアヴァンギャルドを志向するものでした。アンディ・ウォーホルのような、本人も扱う主題もともに「著名であること」を体現するアーティストはなかなかいなかった。その意

味では篠山さんは数少ない先駆的存在だといえるでしょう。そうした性格を最初にとりあげて言い当てていたのが多木浩二^{※3}さんです。関さんも展覧会図録に寄せた文章の中で引用していますが、「篠山紀信の写真はいわば『晴れ』の写真である」（『「晴れた日」をめぐって』1974）と書いている。何を撮っても、晴れの日、晴れの舞台という言葉にふさわしい写真を撮る資質を篠山さんが備えているということでしょう。また、篠山さんご自身は『決闘写真論』の中で「自分が生きている時代を眼球^{めんとま}をあけて確実に全部撮っちゃうことしかできない」とおっしゃっていますが、欧米でも日本写真についての研究が進み、50年代、60年代に続き、いま、70年代の研究が盛んになりつつあります。その場合、より広い文化や風俗との関わりの中で語られなくてはならず、70年代における篠山さんの位置づけは重要になる。今回展示される〈家〉もそうです。戦後、家族という制度が壊れていくのと同時に、伝統的な日本建築の姿形も物理的に壊れていった。その崩壊の過程に即応して表現されている部分もあるので、単に写真というジャンルの中での研究にはとどまらない。戦後社会の動向とリンクしているわけですから、周辺領域を巻き込んだかたちでの研究が必要になり、それを積み上げる展覧会が、今回をきっかけに開かれていってほしいですね。

常に綺麗にしてやろう

展覧会の中心にあるのが1975年刊行の写真集『晴れた日』です。1974年に「アサヒグラフ」に連載されたシリーズをもとにしたものですが、倉石さんはどう捉えていますか。

倉石 中平さんが『決闘写真論』の中で『晴れた日』について、篠山さんに「あなたがものすごく健康なこと、仕事を支えるエネルギーが大きいことに驚かされた」と語っているんですね。じゃあ、『晴れた日』は本当に健康的で明るい写真集なのか。私はそうじゃないと思います。とても暗い本です。篠山さんを語るうえで、健康、明るさ、表層的という言葉がよく使われるんですが、それらのタームだけで語っては篠山紀信という多面体を捉え損なうんじゃないか。あえて表層という言葉は排除して、篠山紀信の内面とか、プライベートな深層を作品に見出そうとしてみたらどうかと思うんです。

篠山 『晴れた日』は暗いですよ。僕が生まれたのはお寺。幼い頃に立派な本堂、庫裏があった記憶がうっすらとあるんですが、戦争で秩父に疎開して、帰ってきたときには空襲で焼けてしまっていた。かろうじて薬師堂と閻魔堂が残っただけ。あたりは一面焼け野原です。焼け野原で貧乏。僕の子供の頃の思い出はそこから始まるんです。ひどい状況の記憶から始まっている。みんなが貧乏だった時代だから、自分だけがひどい生活を送っていたとは感じませんでしたけど。でも、焼け野原で貧乏だったことの反動はあるんですよ。たとえば妻を撮るとしても、普通の写真家だったら、生活感のあるリビングで撮る感じじゃない？僕は、こんな女は現実にはいないよ、というくらい立派で派手派手しい感じに撮る。それが『決闘写真論』で撮った「妻」ですよ。それって暗さの裏返しですよ。

倉石 興味深いですね。『決闘写真論』に入っている篠山さんの「妻」という写真は、プライベートな印象を与えない。モデルをされていた前のパートナー、ジューン・アダムスさんを撮った写真ですが、プライベートを一切排除して、和服やドレスを着せてセットアップを施し、完璧な芸能写真として撮っている。あえ

て私的なものを排除することで、実はそれを暗示させ重視していることが逆説的に見えてくるとい
う写真です。

篠山 あれははっきり言って嫌みですよ
ね（笑）。妻を撮るならこういう写真がいいんだ
という。日常そのままなんてつまないって。僕
の写真、基本的にどの写真にもちょっと嫌みな
ところがありますね。



1

倉石 プライベートな、私性を強調した写真を擲
擲していく。

篠山 そう。おちょくってやろうという。

倉石 篠山さんの場合、ときには潔癖なまでに
プライベートなところを隠すというか、棄てて
いますよね。

篠山 ときには、じゃなくて常にです。常に綺
麗にしてやろうと思っています。綺麗にしてや
れば読者が驚くだろう。泥くさくはできない
ですね。

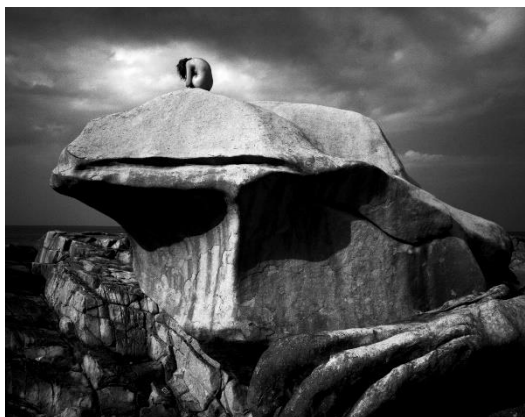
倉石 でも、『決闘写真論』では、子供の頃
の写真も載せてますよね。プライベートな面
が珍しく出ています。

篠山 あれだって隠してるんですよ。子供の
頃の写真って言ったって、誕生日に母親が写
真館に連れて行って撮った写真です。うちで
スナップしてる写真を出せばいいようなも
んだけど、それをないことにして、写真館
でよそいきの顔をした写真を載せた。本当
は戦争で着るものもなかったし、ちゃん
とした靴もなかった。中には写真館の受
付に座っていた女の子の靴を借りて撮
った写真もあるんですよ。だからあれ
もウソなんです（笑）。都会っ子は照
れるんですよ、プライベートを出すの
をね。「カメラ毎日」*4の編集長だ
った山岸章二に言われて、なるほど
と思ったのは「お前は透明な海を
知らない。太陽の光も知らない。南
の島へ行って写真を撮ってこい。肌
を焼かれてこい」。

倉石 それは面白い指摘ですね。

篠山 東京の子って、太陽の強い光
って浴びたことがないんですよ。奄美
に行ったらたった二日で熱くて、肌
をやけどしたんです。なんなんだ、
この光って。そのおかげで今回展
示する〈誕生〉が撮れたんです。
写真を通していろいろなことを知
ったんですよ。それは面白いこと
ですね。

倉石 もう少し引いた眼で見ると、70
年代の篠山さんの重要な仕事の
一つは雑誌の「GORO」であり、中
でも1978年9月号に掲載された
「さよならシンシア 南沙織」だ
と思うんです。70年代はとくに
篠山さんのプ



ライベートな行動履歴が、時代と
リンクしているのではないかと
思うからです。「さよならシン
シア」はいまのご夫人の南沙
織さんを撮影した写真ですが、
「返還」前の沖縄から日本にや
ってきてスターになった。72
年に沖縄返還という大きな出来
事があり、写真界でも沖縄が大
きな関心事になっていましたが、
返還後はその関心が急速に薄
れていく。これは批評家の八角
聡仁さんが指摘していること
ですが、篠山さんはその時期
にも沖

縄にこだわっていて、きわめてプライベートな理由ではじまった沖縄へのかかわりが、のちには今回展示される〈少女たちのオキナワ〉につながっていきます。〈少女たちのオキナワ〉が発表された97年は、95年に起きた米兵の少女への暴行事件の二年後です。90年代の沖縄はツーリズムが盛り上がる一方で、そうした暗い事件が影を落としていた。〈少女たちのオキナワ〉はそうしたオキナワと日本の複雑な関係の中で生まれてきているはずです。「時代を全部撮っちゃう」という篠山さんのお仕事に、実は篠山さんご自身のプライベートな歴史も刻印されていることは注目に値すると思います。

わからないけど面白い展覧会に

篠山 僕が今回のように60年間を網羅した展覧会をやるのは最初で最後だと思うんですよ。なにしろ学生時代のデモの写真から始まるんだから。学生時代を別にすれば僕にとって写真は仕事なんです。「時代を全部撮っちゃう」っていうのも、結局、そういう時代だったっていうことですよ。時代に合わなかったら写真なんかだめなんです。時代と合うととことん面白いことができる。

倉石 時代との関係で言えば篠山さんの〈家〉が生まれた背景も興味深い。日本の写真史で建築と写真が密接に結びついたのが1950年代でした。渡辺義雄さん^{*5}や石元泰博さん^{*6}などの写真家が、建築家と共働して伊勢神宮や桂離宮などを撮影し、日本の伝統を再発見していくという、サンフランシスコ体制下にふさわしい動きがありました。結果的にそれに対するアンチテーゼとして60年代初めに東松照明さん^{*7}が〈家〉という作品を発表し、多木浩二さんが高く評価した。そして多木さんの論考を付した篠山さんの写真集『家』は、東松さんの試みのある程度引き継ぎ、しかもより大がかりな作品へと発展したものだと言えます。また、多木さんとともに、東松さんの〈家〉から、篠山さんの〈家〉へという展開を理解していたのが建築家の磯崎新さんだった。ですから、篠山さんがその後、磯崎さんと『磯崎新+篠山紀信 建築行脚』というシリーズで一緒にお仕事をされていくのは必然ですし、文化史的な文脈でも評価されるべきだと思いますね。

篠山 今回の個展は70年代の〈晴れた日〉や〈家〉もあるし、バブル以降の東京の写真もある。時代がテーマだから幅広いんです。でも、「写真力」展みたいにな有名人がたくさん出てくるわけじゃないから、もしかすると、よくわからない展覧会だね、ということになるかもしれない。でも、その難解さが面白い。時代時代に僕が抱く欲望が分からないと理解できない。そういう展覧会になるんじゃないかと思いますね。

——ここからは、【ノーカット版】のみでご紹介する内容です。



倉石 〈家〉について伺いたいのですが、「潮」誌で連載するにあたってどんなイメージがあったのですか。

篠山 〈家〉に限らずいつもそうですが、連載を頼まれたときには、まず僕なりにメディアのありようを考えるわけです。「潮」は総合月刊誌。月刊「文藝春秋」、月刊「中央公論」と同じ。そのカテゴリーのメディアに許され

ることってなんだろう。これもできる、あれもできる、とできることを考えて、じゃあ、今回は、三脚にカメラをつけて、レンズを絞って撮ろう。だったら大型カメラだ。リンホフだ。そうやって先にカメラを決めるんです。カメラを決めるっていうのは、その連載の核を決めることです。カメラを決めれば表現がだいたい決まるし、本にするときにもまとめやすくなります。これは面白い家だから35ミリカメラでパッパッとスナップでたくさん撮ろうとか、これは立派な家だから8×10でじっくり撮ろうとか、被写体によってカメラを変えるようなことはしません。「潮」で連載した〈食〉もそう



3

でしたね。4×5のカメラにストロボ灯。しかも至近距離で、と決めていました。お店に入ってカウンターに座り、お皿のうえに載って出てきた料理を、ぐっと身を乗り出して見る。料理を「見る」ってことは「食いたい」という欲望なんですよ。だったらその欲望だけで撮ろう。だからアップで撮る。それが〈食〉なんです。いろんなカメラがあってレンズを選べる。技法もたくさんある。その中から選べるのが仕事として写真を撮っている強みですね。

倉石 〈家〉の重要なイメージに、伝統的な日本家屋の中にテレビがあったり、ポスターやカレンダーが貼ってある写真がありますよね。多木さんが写真集『家』に寄せたテキストに「女優やテレビ・タレントの顔、外国の風景などが古い家の暗がりの中で輝いているのは超現実的な光景である。どちらが虚構だろうか」と書いていますが、こうした呼応についてはどうお考えですか。

篠山 たまたまですよ。評論家は何か写真にそういう呼応の面白さを見つけて、篠山はそれを狙ったんだろう、と書きたいだろうけど、もっと微妙なことなんです。一枚のポスターに惹かれる場合もあるけれど、窓から入ってくる光に感受性が異常に反応することもある。女性を撮るときも一緒ですよ。横から入る光が来たら、そっちに惹かれていっちゃうこともある。でも、僕の場合は初めからその光を期待してはいないんですよ。期待していくカメラマンもいるんですよ。そういう人はものすごく大きい紗幕を持って行って、一時間もかけて窓の光を遮断する。僕はそういうことはしないけど、その場でちょっとした引っかかりを感じるんです。そういうものを拾いながら撮っていくんですよ。

倉石 「引っかかり」を言葉でトレースするのは難しいですね。写真ならそれができる。複雑に入り組んでいるけど、一瞬で理解できるのが写真です。〈家〉は多義的でいろいろな要素が集まった作品だと思います。田舎の民家もあれば迎賓館もある。撮影場所も北は北海道の苫小牧から、南は八重山諸島の竹富島まで。軍艦島の廃墟まである。レンジがものすごく広い。非常に広い範囲で家というものを捉えている。とくに迎賓館なんて国家が主催する祝祭空間ですから。

篠山 あれはたまたまいろいろな雑誌に迎賓館を撮らせる話が「潮」の編集部に来たんですよ。編集部としては、篠山が「家」の連載をやっているんだから迎賓館も撮ってくれよ、と。現場には何人もカメラマンが来ていて場所を割り振るわけです。僕は一番派手なところを撮った。プリントを迎賓館にあげたから、僕の写真がいろんなところに使われていますよ。撮影者の名前が出ないかたちで。僕はね、頼まれ仕事だからやらない、っていうのは嫌なんですよ。頼まれたけれども、気を遣ってくれて、一番いいところを撮れって言

ってくれている。だったらちゃんと撮ってあげよう。嫌だったら、あとで写真集にするときに入れなければいいんだから。迎賓館の場合は、『家』に入れて面白かったんですよね。ああいう派手なものが入っていたほうが。

倉石 写真集『晴れた日』は『家』とは違い、ページを繰っていく中で、ストーリーが盛り上がっていく流れがありますが、やはりそういうことは意識されたんですか。

篠山 当然考えました。写真集の構成を考えたのは僕です。『晴れた日』は「アサヒグラフ」という雑誌だからできたことがたくさんあるんです。冒頭の、単独無寄港世界一周に挑戦中だった堀江謙一のヨットの写真だって、朝日新聞社のセスナで海上まで行ったから撮れたんですよ。数時間をかけて飛んでいって、点みたいなのが見えた。「行けー!」。無線で堀江さんと連絡を取りながら、ヨットの周りを二回か三回ぐるぐる回って撮って、また同じ時間をかけて戻って。朝日新聞社じゃなかったらできなかったでしょう。それでも「アサヒグラフ」で撮った写真だけで本にするのは無理だったんです。日本の、その時代の縮図を撮るなら、いくら朝日新聞社が大きな会社だからって網羅しきれない。それで「明星」で撮った山口百恵を入れたり、富士山は「週刊朝日」の新年号の写真だしね。そういうことをいろいろやってる。戦略家なんですよ、僕は（笑）。

ヌードは制約があるから面白い

倉石 今回の展覧会には、アイドル雑誌の「明星」の写真も出ていますね。顔は人間にとってさらけだされている裸の部分。コントロールできるようなできないような部分だからとても傷つきやすい。篠山さんが撮影した雑誌の表紙写真は、一見、表層的、人工的でいろんなものを覆い隠しているように見え、内面を覆い隠す装置として顔があるとも取れるんですが、同時に表層というにはあまりにさらけだされている、生々しい感じもあって、その矛盾ってどういうことなのかな、といつも思うんです。そのことと篠山さんがヌードを撮り続けていることは関わりがあると思います。篠山さんはなぜ過剰なほどヌードを撮り続けるのか。「顔」がさらけだされていることと隠されていることと、どこかで関係があるのではないか。

篠山 倉石さんが考えているようなところでも、ヌードを撮る意味って十分ありますね。だけど、一番の理由は注文が多いからです。僕の場合、ほかの人がやらないようなかたちで撮るから注文がある。いい条件で、いいモデルだったら「撮りましょう」。そういうことです。二番目は、ヌードになる人が隠し通せないものが写るってことです。裸になっても人はいろんなことを隠そうとするんですけど、撮影をしていると、その人が隠し持っているものがふっと出ちゃうんですね。それを見たときのスリルと、それをひゅっとカメラに引っ張り込んだときの快感は、「写真だ!」って感じがすごくあるんですよ。僕は善意の写真家だから、その人にとって見られたくないもの、マイナスなものは、見えたとしても表現としては出しません。見えてしまったものを綺麗にフォローしたうえで作品として出していくってことはしますけどね。そういう駆け引きもまたすごく面白いんですよ。三番目は制約があるからです。いまだったらフェミニズムの問題意識の高まりが大きいですが、いつの時代もどこの国でも、ヌードには制約があります。世界中どこへ行ってもヌード



に制約がない国なんかないですよ。制約に対する一喜一憂、やりくり。その面白さ。それはいくら花を撮ったり、スポーツ選手を撮ったとしても感じられないことですね。全裸になった人間と向き合っのやりくりってというのは本当にすごいですよ。それ以上に面白いことってなかなかないというくらいに。最後にもう一つ付け加えるなら、僕自身が単純に見てみたいっていうのはありますよね。視覚の欲望です。

倉石 対象は女性でなければダメですか。

篠山 男性も撮っていますよ。最近出た写真集で言えば、三島由紀夫がそうですね（『三島由紀夫 男の死』）。でも、男性のほうが制約が厳しいんですよ。これはダメ、あれはダメ、とやっちゃいけないことが多い。女性に比べて男性のほうが難易度が高いですね。

倉石 批評する側から言えば、ヌード写真を論じることの難しさは独特ですね。ヌードだということで覆い隠されてしまうことがあまりに多すぎる。

篠山 撮るほうとしては、「覆い隠されてしまう」ということも使えるんですよ。見る人をだましてやれって思っていますから。

倉石 ポルノグラフィならむしろ目的が決まっているからわかりやすいのですが、芸術という文脈があると見ることをさまたげるのかもしれない。

篠山 ポルノグラフィじゃダメなんですよ。ポルノグラフィなんて単純でつまらない。倉石さんをだませるくらいのヌード写真を撮らなくちゃ。自分の欲望を表現するってことは批評的にならざるをえないんです。

倉石 「新・晴れた日 篠山紀信」の最後がラブドールの写真というところに注目してしまいます。

篠山 あれも明るい写真じゃないですね。ラブドールと人間を混ぜてヌードを撮っていますが、あの写真も暗いですよ。いい写真だねって言われる写真は暗い。写真って基本暗いんですよ、きっと。

[2021年4月 本稿構成・タカザワケンジ]

【注釈】

*1 | 中平卓馬（1938-2015）写真家、写真評論家。写真集に『来たるべき言葉のために』、著書に映像評論集『なぜ、植物図鑑か』など。2003年に「中平卓馬展 原点復帰一横浜」展（横浜美術館）が開催された。

*2 | 『決闘写真論』1976年に1年間「アサヒカメラ」誌に連載し、77年に単行本として刊行。「家」「晴れた日」「旅」「誕生日」などのテーマに中平が文章、篠山が写真を寄せた。単行本には二人の対談を収録。

*3 | 多木浩二（1928-2011）評論家。写真のほか美術、建築について論じた。1968年には中平卓馬、高梨豊、岡田隆彦と写真同人誌「PROVOKE」を創刊（-1970）。著書に『眼の隠喩——視線の現象学』ほか。

*4 | 「カメラ毎日」1954年創刊。1960年代に、立木義浩、高梨豊、森山大道、篠山紀信ら当時の若手写真家を抜擢し新しい写真表現を開拓。写真作家を多数輩出した。1985年休刊。

*5 | 渡辺義雄（1907-2000）写真家。戦前・戦中に報道写真家として活動。戦後は建築写真に力を注いだ。写真集に『伊勢神宮』ほか。東京都写真美術館初代館長を務めた。

*6 | 石元泰博（1921-2012）写真家。シカゴのインスティテュート・オブ・デザインで写真を学ぶ。1950年代から日本に拠点を移し、建築、都市をテーマにした作品を発表。写真集に『桂離宮』『シカゴ、シカゴ』ほか。

*7 | 東松照明（1930-2012）写真家。戦後の日本をテーマに、在日米軍基地、長崎、沖縄などを精力的に撮影。対談に登場する〈家〉は農家を撮影したシリーズ。1960年に「フォトアート」に連載された。

【図版キャプション】

1 | 〈少女たちのオキナワ〉1997年

2 | 〈誕生〉1968年

3 | 〈家〉[蔵座敷の家 山形県山形市] 1972年

4 | 〈晴れた日〉[堀江謙一 潮岬沖 240キロを航海中の「マーメイドIII」] 1974年 東京都写真美術館蔵