

[PL.10]

石内都《絶唱、横須賀ストーリー》撮影時（1976～77年）に使用された横須賀市地図、作家蔵

石内都《絶唱、横須賀ストーリー》のプリント表現について —コンタクトプリント、写真集、展示プリントの比較による—

大澤 紗蓉子

1. はじめに

石内都の《絶唱、横須賀ストーリー》は、石内の実質的なデビュー作として、1977年4月26日から5月1日に銀座ニコンサロンで開催された初個展において約180点のプリントが発表された。そして、2年後の1979年1月31日には、このうち107点が抜粋され、石内の2冊目の写真集として『石内都写真集 絶唱、横須賀ストーリー』が写真通信社より刊行された。

現在、作家の手元には、本作を撮影した35ミリネガフィルム66本、およびその中から43本分をプリントしたコンタクトシートが保管されている。このコンタクトシートは、1977年のプリント制作当時に使用されたものではなく、後年に何らかの理由で制作されたもので、発表されたすべてのカット^[1]を含むものではない。しかしながら、本シートの中には、横浜美術館が所蔵する本作のプリント55点中35点分のカットが見られるほか、撮影時の石内の足跡や、特に関心を抱いて繰り返し訪れた場所があったことなどが確認できる。

1977年の個展や1979年の写真集発表当初より、写真家や批評家たちは、本作における石内と被写体との関係、その反映としての暗く、ハイコントラストなプリントの特徴に注目した。しかしながら、これまで本作のプリント作りに関する包括的な言及はない。本稿はこの視点を補完することを目的とし、このコンタクトシートを起点に、コンタクトプリント、写真集、展示プリントの画像比較を通して、カットの選択、トリミング、画面上の操作といった本作の表現的要素を記述し、石内の作品づくりのプロセスの一端を明らかにしようとするものである。なお、本稿で取り扱うカットは、コンタクトシート上で確認できた、横浜美術館所蔵プリント35点分の元になったものに限定する。

2. 本作の撮影地について

作品の比較を行う前に、本作の撮影地について記載したい。

本作の撮影は、写真集に掲載された石内の記述によると1976年10月から翌77年3月にかけて集中的に行われている^[2]。当時の石内は父親が経営する会社に勤めていたため、撮影は会社の休日にあたる土日に行われていた^[3]。撮影時の移動手段は徒歩、電車、バスのほか、母親の運転する自家用車が使われた。ゆえに本作では車中より撮影されたカットも少なくない。

撮影地の資料としては、石内本人が撮影時に使っていた横須賀市の地図が残されている（PL.10、p.8）。この地図には、実際に撮影が行われた場所に手描きの赤い星印が付けられているが、詳しく見ていくと、星印

[1] 本稿では、ネガフィルムに記録されたひとつの画像を「カット」と呼称する。

[2] 実際に個展で発表された写真には、この時期より前に撮影されたものも含まれている。

[3] 本作以前の撮影時の状況については、石内都+正木基「初期作品をめぐって～「写真効果」展から「From YOKOSUKA」展へ」『石内都展 ひろしま／ヨコスカ』目黒区美術館、2008年、pp.225-231にインタビューとして詳しく記載されている。

が集中するエリアがいくつかあることに気づかされる。その中でも特に集中しているのが、①地図の中央右付近に位置する横須賀市中心部、すなわち汐入町、本町、若松町、安浦町、そして米軍基地（米軍横須賀海軍施設）などのある一帯である。この一帯は、米軍基地が設置されたことで、戦後はドブ板通りに代表される米兵向けのサービス業が発展し、同時に、戦前より銘酒屋のあった安浦町や、柏木田遊郭のあった上町3丁目、戦後に歓楽街が形成された日の出町など、米兵向けのいわゆる赤線があった地域でもある。

次に星印が集中するのが、②地図の上部、横浜市との境に位置する追浜本町や追浜町、田浦町や皆ヶ作と呼ばれた赤線のあった船越町などのある一帯である。ここは、石内が6歳から19歳まで家族で暮らした生活圏とその周辺地域にあたる。次いで、③地図の下部を横断するように星印が広がっているのが、葉山市との境である津久井浜、野比の海岸や、神明町、久里浜などのある海外沿いの一帯である。

写真集では、この地図の星印に比例するように、①から③の3つのエリアの写真が最も多く掲載されており、①で撮影された写真が47点、②が16点、③が20点と、107点中83点を占めている。これ以外には、④自衛隊関連施設のある林、長瀬、走水、長井町、⑤撮影中に石内が初めて訪れた坂本町や不入斗町、横須賀刑務所のあった大津町などのエリアがあり、写真集では④が11点、⑤が13点となっている。

今回確認したコンタクトシートにおいても、①～⑤のエリアで撮られた写真がそれぞれ確認でき、その数は地図上の星印と比例して①～③が最も多かった。また、特に石内が関心を抱いた撮影地として、ドブ板や米軍基地周辺の本町や汐入町、安浦町や日の出町などの歓楽街跡地、野比海岸や米軍倉庫が放置されていた神明町などがあり、これらの場所は日を変えて取材が行われている。ここからは、「横須賀の持つ闇の暗さと、切り通しの冷たさ」^[4]を見定めるために、石内が計画的に米軍基地と自衛隊駐屯地のある街としての横須賀の風景、歓楽街跡地の建物、湾岸沿いの景観などをモチーフとし、本作の基調をなすものになっていることを理解させる。

こうした撮影地について、石内自身は本作がドキュメンタリー写真ではなく創作であることを主張するために、初個展時は明示を避けていたというが、写真集制作にあたり、デザイナーの木村恒久に助言されたことで、巻末に記載することを決めたと語る^[5]。

3. プリント表現の比較考察

プリント比較の前提として、まず本作におけるトリミング、フィルム現像、「覆い焼き」という技法、1977年の個展に出品されたプリント（以下「展示プリント」と呼ぶ）、1979年の写真集について説明する。

(1) トリミング

本作は、35ミリネガフィルムで撮影が行われており、展示プリントならびに写真集では、すべての写真がトリミングされている。

石内が当時使っていたフィルムは、コダックのトライX（ISO400）。24×35ミリの画像サイズで、1カット1：1.5のフォーマットとなる。しかしながら、印画紙の規格がフィルムの比率にあっていないため、石内は悩んだ末、印画紙いっぱい画像をプリントすることを優先し、フィルム画像をトリミングすることにした。

本作の展示プリントに用いられている全紙（457×560ミリ）の印画紙と、ロール紙をカットした大判プリ

[4] 石内都「横須賀帰行」『石内都写真集 絶唱、横須賀ストーリー』写真通信社、1979年、ページ番号なし。

[5] 筆者によるインタビュー（2020年12月4日、石内都のアトリエ）。

ント（800×1070ミリ）では、それぞれの画像比率が1：1.22（全紙）、1：1.33（ロール紙）になることから、いずれもフィルム画像の1/5程度がトリミングで取り除かれる計算となる^[6]。

撮影当時、石内はメインカメラとして28mmの広角レンズを付けたペンタックスSVを使っていた。これにより、トリミング位置は画面左右の歪みを取り除くために、左か右、あるいは両サイドを均等にカットすることが検討されたという^[7]。なお、サブカメラとしては、80～200mmの望遠レンズを付けたニコンF2が使用され、常にこのふたつのカメラを携帯して撮影が行われた。

(2) フィルム現像

本稿で扱うコンタクトシートは、前述したとおり、1977年の初個展に向けたプリント制作のために作られたものではないが、フィルム現像自体は個展の年に行われている。石内は、比較的感度の高いISO400のネガフィルムを使い、撮影時はカメラのISO感度を1600と高く設定していた。フィルム現像では、薬品を30℃と通常より高温の状態にし、現像時間も20分と長くすることで増感現像を行っていた。これらの理由により、ネガは濃く現像され、コンタクトプリントではそのコントラストの高さが確認できる。撮影時に光の多く当たった箇所は白く画像が飛んでしまっていたり、暗い場所は黒くなりすぎていたりするなど、コンタクトプリントで部分の詳細を確認することが難しいのはこのためである。こうした撮影方法、増感現像により、本作の粗い粒子の肌理、ざらついた画面が生み出されている。

(3) 覆い焼き

覆い焼きとは、印画紙にフィルム画像を露光する際に行われるテクニックの名称で、手や厚紙などの障害物によって印画紙にあたる光を遮り、露光時間をコントロールする手法を指す。

石内のプリントは、通常より長い時間をかけてフィルム現像、印画紙への露光が行われているため、黒くぼつぼつとした粗い粒子が見られることは周知のとおりだ。覆い焼きの具体例として、図1（p.61）を参照してほしい。1-aのコンタクトプリントでは、光が最も多く当たっている水平線より上の部分は白く抜けた画像となっているが、1-bの写真集と1-cの展示プリントではいずれも遠景の島のシルエットと空が浮かび上がっているのがわかる。こうしたプリントが可能となるのは、この遠景部分の露光時間を手前の葦や海面より長くしているためで、仮にこの遠景にあわせた露光時間を画面全体に均一に行なった場合、葦や海面は真っ黒い画像になってしまう。これを避けるために、黒く潰したくない部分（図1では葦と海面）に当たる光を遮り、露光量を調整する。これが覆い焼きである。

この覆い焼きが行われたプリントの特色として、画面中に「不自然に白く（明るく）なっている部分」があることを、作家自身がしばしば語っている^[8]。これは、覆い焼きによってできる斑^{びら}のようなもので、図1においては、1-bと1-cに見られる海面と島の境界線上に広がる白い部分がそれにあたる。本作においては、多くのプリントでこの「不自然な明るさ」を見ることができる。通常は失敗ともいわれるこの覆い焼きによる光の斑を、石内は好ましいものとして、「覆い焼きをして露光時間を変えることは、そこに意思がある」^[9]と語る。

[6] 写真集のサイズは235×287ミリであり、比率は全紙とほぼ同じ1：1.22。

[7] 註5と同じ、ならびに石内都+正木基、前掲書、p.230にも本作のトリミングの考え方が述べられている。

[8] 註5と同じ、ならびに石内都+正木基、前掲書、p.231。

[9] 註5と同じ。

(4) 展示プリント

本稿で扱う展示プリントは、横浜美術館が所蔵するもので、すべて1977年の初個展時に出品されたものだ。印画紙は三菱の月光V-3。プリント制作は、77年3月から4月にかけて行われた^[10]。当時、石内の暗室は横浜の実家にあり、ロール紙の大判プリントを含むすべての写真が、石内自身の手で制作されている。

印画紙の余白を黒くしているのも、77年の展示プリントの特徴である。画像を囲むこの黒い縁の作り方は、最初に画像を台紙で覆って一度露光し、そのあとに台紙を取り除いてフィルム画像を露光するという手順である。石内はこの黒い縁について、白い囲いが窓枠のようであり、「写真っぽい写真を作りたくなかったため、意図的に表面を変えていくしかなかった」^[11]と語るが、言い換えれば、ここには、規範やルールの多い既存の写真表現から自由でありたいという意思が表明されている。この縁の表現は、石内の作品の中でも本作のみに施されたものであるが、切り取られた画像を記号的に鑑賞する視線を抑制し、ベタとした印画紙表面の物質性へと鑑賞者の眼差しを誘導する役割を果たしているようにも感じられる。あるいはまた、77年の個展の様子を見ると (fig.1)、作品で壁面を覆う展示方法を行う上での効果が考えられていたのかもしれない。なお、写真集では、縁は断ち落としへと変更されている。



fig.1
個展「絶唱、横須賀ストーリー」銀座ニコンサロン（1977年）展示風景（撮影：石内都）

(5) 写真集

本作の写真集は、1979年に初版が刊行されたのち重版されておらず、本稿で取り上げるのも初版刷りである。本書はグラビア印刷であり、原稿となった写真は1977年の展示プリントより前に制作された四つ切りのテストプリント（254×305ミリ）であるという^[12]。刊行自体は個展の2年後だが、プリントの時系列としては、

[10] 註5と同じ。

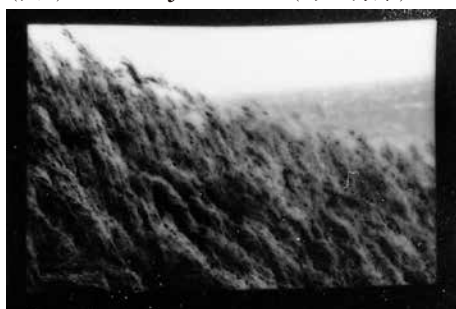
[11] 註5と同じ。

[12] 註5と同じ。なお、本作の写真集は、先に刊行された石内の初写真集『石内都写真集 Apartment』（写真通信社、1978年7月7日）と同時に制作が始められていた。事情により本作の刊行が後になるのだが、印刷方法についても、『Apartment』は活版印刷、本作はグラビア印刷と異なる方法になった。印刷方法は、編集者の矢田卓、デザイナーの木村恒久が決めている。

写真集のプリントは展示プリントより先に仕上げられたものになる。そのため、以降の比較はこの時系列に沿って、左からコンタクトプリント、写真集、展示プリントの順で図を配置した。なお、写真集と展示プリントでは、印刷の方法、用紙など多くの条件が異なるため、単純な比較材料とするのは難しいことを承知の上、本稿では明らかな変更点や違いを中心に取り上げることとする。

以上の前提に基づき、コンタクトシート上で確認できた横浜美術館所蔵35点分のプリントを比較してみた。なお、図版キャプションは、横浜美術館収蔵品番号、写真集のページ数、撮影地を表す。また、各画像にも番号を付した。

(図1) 2001-PHJ-001 #5 (野比海岸)



1-a



1-b



1-c

写真集の冒頭を飾る写真であり、本作の始まりを示す1点。1-cの展示プリントはロール紙を使った大判プリントで発表された6点中の1点^[13]。野比海岸に茂る葦越しに、浦賀水道と房総半島を望む風景である。1-bの写真集、1-cの展示プリントともにトリミングに大きな違いはないが、展示プリントでは後景の房総半島と空がより黒く焼かれていることがわかる。《絶唱、横須賀ストーリー》において、展示プリントは写真集よりコントラスト（濃淡）が強調されているが、これは展示プリント全体に見られる傾向である。海と陸（島）を分かつ水平線が明るくなっているのは覆い焼きによるもの。

(図2) 2001-PHJ-004 #10 (不入斗町^{いりやまず})



2-a



2-b



2-c

不入斗総合運動公園（現・不入斗公園）の周辺を走る車内から、空に浮かぶ雲を撮影したもの。よく見ると窓ガラスの反射も画面上に確認できる。2-bの写真集と2-cの展示プリントは、いずれも覆い焼きによって地平線が明るくなっている。展示プリントでは、草や地面のシルエットが黒くつぶれているが、この細部のつぶれについては、意図的につぶされているプリントと、印画紙サイズの違いゆえに、覆い焼きの精度に差が生じて出来たものがあるように考えられる。本作は大判プリント6点中のひとつであるため、恐らくは

[13] 本作ではロール紙による大判プリント（800×1070ミリ）が6点制作された。いずれも現在は横浜美術館に収蔵されている。

後者の理由によるものだろう。なお、2-aのコンタクトプリントの画面右上に見られる丸いシミのような影は、石内がコンタクトシート上に記したマークのインク跡である。このカット以外にも丸囲いなどが複数のコンタクトプリントに見られる。

また、《絶唱、横須賀ストーリー》の傾向として、「左下がりに傾く構図」が数多く見られる。この傾いた構図は、石内の最初期の作品に見られる傾向として指摘されているが、これは意図的なものではなく、生来的なものであったと語られている^[14]。

(図3) 2001-PHJ-006 #12 (千駄ヶ崎)



3-a



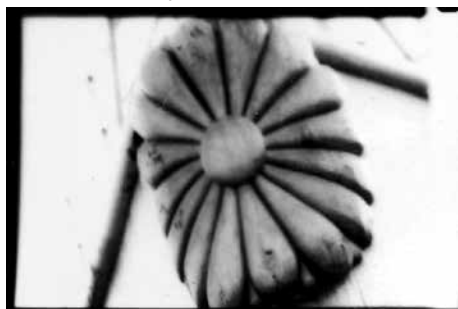
3-b



3-c

大判プリントで発表された6点の写真のひとつ。野比海岸から久里浜に向かう国道134号線上で撮影されたもので、久里浜にある東京電力横須賀火力発電所の煙突が背後に浮かび上がる。画面の中央下には、こちら側に向かって走行するパトカーがある。3-bの写真集と3-cの展示プリントでは、煙突を画面右端に寄せるトリミングにより、画面左の山と煙突、パトカーとの対比が鮮やかである。また、空と煙突部分の現れ方に違いがあることに注目したい。3-cの展示プリントでは空の左側が明るく、煙突周辺の暗さが際立つ。これにより煙突の存在感が一層強調されている。

(図4) 2001-PHJ-007 #14 (稲岡町)



4-a



4-b



4-c

記念艦三笠の先端に付けられた菊の紋である。石内は三笠をたびたび取材しているが、そのほとんどが菊の紋や甲板に掲げられた日章旗などの象徴的なものの撮影に終始している。「現場に行ったときの身体的な反応」^[15]を撮影することが意図された《絶唱、横須賀ストーリー》では、こうした部分のみをクローズアップする写真が複数枚組み込まれている。金色の菊の紋は、クローズアップの構図とモノクロームの効果によって、傷跡や劣化が目立つ古びた物体へと変容している。

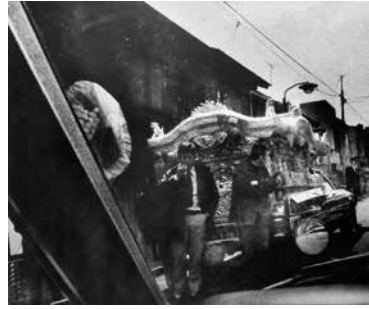
[14] 正木基「『絶唱、横須賀ストーリー』について」前掲書、pp.385、388。

[15] 註5と同じ。

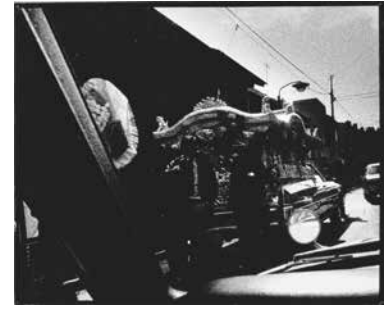
(図5) 2001-PHJ-008 #15 (汐入町)



5-a



5-b



5-c

国道16号線の本町3丁目交差点を汐入駅方面に入った上り坂の途中、車中より霊柩車と葬儀参列者を撮影している。5-aから5-bの写真集と5-cの展示プリントを見ると、この被写体をアップにする構図にしていることがわかる。また、細部の焼き付け方が大きく異なる点に注目してほしい。5-bの写真集では、霊柩車を囲む3人の男性や建物の外観が確認できるが、5-cの展示プリントではそれらが黒くつぶれている。《絶唱、横須賀ストーリー》では、写真集と展示プリントで人物の表し方が異なる場合があり、展示プリントでは多くの場合、風景に紛れ込んだ人物の表情は、黒くつぶれてしまっている。

(図6) 2001-PHJ-010 #21 (久里浜)



6-a



6-b



6-c

久里浜にあるペリー上陸記念碑のまわりで遊ぶ少年たちを写している（画面右下の黒いシルエットも少年の頭部）。6-bの写真集と6-cの展示プリントでトリミングの変更が行われており、展示プリントでは、碑の頂部と空、画面右端を入れ込むことでやや引いた構図となっており、人物はかろうじて確認できる程度に存在感を減じている。

(図7) 2001-PHJ-014 #25 (野比)



7-a



7-b

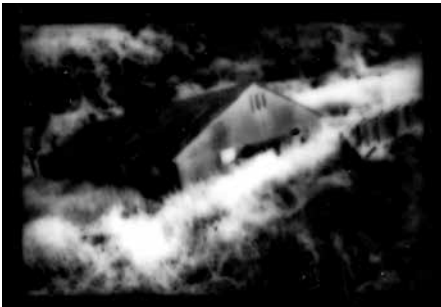


7-c

野比駅の周辺から開発が進む山上の新興住宅地「湘南ハイランド」を望む風景。平地に立つ看板を組み込んだ構図が印象的である。《絶唱、横須賀ストーリー》では、急速に都市化が進む横須賀の様子と、時間に置いて行かれ取り残された廃屋などが対比される。新興住宅地は、湘南鷹取台や馬堀海岸でも撮影されているが、

石内はいずれも、遠くから引いて眺めている。7-aを見ると、看板の周囲に広がる耕作地には光がまんべんなく当たっているように見えるが、7-bでは看板下に影が広がっている。7-cではそうした細かい影の変化は見られない。

(図8) 2001-PHJ-015 #26 (神明町)



8-a



8-b



8-c

撮影当時、神明町に放置されていた米軍倉庫跡地を撮影したもの（現在は横須賀市立神明小学校が建つ）。コンタクトシートでは、石内が繰り返しこの付近を訪れていたことが確認できる。8-bの写真集では、倉庫全体に焦点をあてた構図となっているが、8-cの展示プリントでは画面中央に倉庫の正面を置き、周囲の状況を入れて引いた構図にしている。石内はこの写真について、「いつから放置されているのだろうか、米軍の倉庫は不気味に点々と広大な敷地を埋めている。ちょうどこの場所は神明小学校用地として、廃屋もあれ野も整備され、後の山だけが同じ影をおとしていた」^[16]と記しているが、撮影時に背後にあった山の影が印象的な写真である。

(図9) 2001-PHJ-022 #40 (安浦町)



9-a



9-b



9-c

写真集では、この写真を起点に横須賀の赤線跡地の建物の写真が連続する。安浦町は、石内が繰り返し取材した場所のひとつで、その中でも安浦3丁目は米兵相手の私娼が働く地区であった。この窓自体も、日を変えて2回撮影が行われている。9-aのカットと、作品にならなかったカット (fig.2) を比較すると、その違いは画面右の「影」の存在にあるといえる。影は、この写真のみならず、《絶唱、横須賀ストーリー》全体に見られる要素のひとつである。被写体を覆ったり、西日で長く伸びたりする影は、その臨場感によ



fig.2
安浦3丁目で撮影された窓の別カット

[16] 石内都「索引」『石内都写真集 絶唱、横須賀ストーリー』写真通信社、1979年、ページ番号なし。

り観る者を本作の世界観に引き込む装置となっている^[17]。9-aから9-b、9-cを見比べると、作品は窓に寄った構図となり、9-cの展示プリントでは軒下の影が元の写真より黒く焼き付けられていることがわかる。

(図10) 2001-PHJ-023 #41 (上町^{うわまち})



10-a



10-b



10-c

上町3丁目は、戦前に陸海軍士官や富裕層向けの柏木田遊郭があり、戦後は米軍将校らのための歓楽街となった。撮影時はほとんどが廃業しており、この写真は既に廃業になった店舗を民家として再利用している建物の窓とシミのついた壁を撮影したもの。10-bの写真集、10-cの展示プリントともに、壁のシミに寄る構図となっている。また、10-cの展示プリントでは、10-aや10-bに見られる植物やその背後の窓や壁が、意識的に黒くつぶされているように思われる。このプリントの「黒塗り」もまた、《絶唱、横須賀ストーリー》の重く暗い世界観へ観る者を誘導する人工の影といえるだろう。

(図11) 2001-PHJ-024 #42 (安浦町)



11-a



11-b



11-c

安浦町で当時まだ営業していた旅館を撮影したもの。入口横のタイル張りの壁が売春宿であることを示す。この建物も、図9と同様、日を変えて撮影が行われている。11-bの写真集、11-cの展示プリントともに建物の入り口にかなり寄る構図になっているが、展示プリントでは画面奥、特に左の壁がより一層暗くなっている。

[17] 本作における「影」の重要性については、写真集所収のKen Bloomのエッセイなどで指摘されている。Ken Bloom「Yokosuka Story」前掲書、ページ番号なし。また、正木基による前掲論考の中でも影の表現への着目がある。正木基、前掲書、p.385。

(図12) 2001-PHJ-025 #45 (上町)



12-a



12-b



12-c

上町3丁目の柏木田遊郭跡地にあった福助ホテルを撮影したもの（現在は取り壊されている）。12-bの写真集、12-cの展示プリントともにホテルの外壁をアップにする構図となっている。焼き方は、全体的に均一に黒く、特に強調している箇所は見受けられない。

(図13) 2001-PHJ-026 #46 (船越町)



13-a



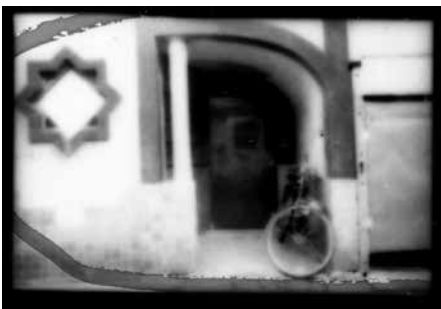
13-b



13-c

船越町は、石内が通った高校の通学路で、皆ヶ作^{かがさく}と呼ばれる赤線があった。この写真はその跡地の建物を撮影したもの。ここでは、13-aで左下がりに傾いていた構図を、13-bや13-cのプリントではやや水平に調整していることがわかる。画面全体が壁であり、圧迫感のある写真ではあるが、13-bの写真集、13-cの展示プリントでは、画面の左右がトリミングされており、唯一奥行きを示していた「NAKAYA」という看板のある壁の左端を縁取るつけ柱が断ち落とされることで、正面の圧迫感に横方向の連続性を感じさせる写真となっている。こうした構図取りにより、犬が壁に同化するように希薄な存在になっている。

(図14) 2001-PHJ-027 #47 (船越町)



14-a



14-b



14-c

図13と同様、皆ヶ作の赤線跡地を撮影したもの。コンタクトシート上では、この写真のすぐ後に、図13が撮影されており、写真集でもこの2点は組作品のように見開きで掲載されている。14-bの写真集と14-cの展示プリントは、いずれも被写体をアップにする構図となっているが、焼き付け方が大きく異なり、展示プリントでは自転車の背後の建物の空間が黒くつぶれされている。

(図15) 2001-PHJ-028 #49 (日の出町)



15-a



15-b



15-c

日の出町は、戦前に埋め立てによって開発されたが、戦後は米兵相手の慰安施設が開設されたことで米兵向け歓楽街となった。1970年以降はすべての商店が廃業し、店舗はアパートや寮などに転用されていた。ここに写る建物も、撮影当時アパートであったという。左下がりに大きく傾く画面の中に女性が写っているが、女性が中心になるように画面の左右がトリミングされている。15-bの写真集と15-cの展示プリントでは、焼き付け方に大きな違いはなく、傾斜構図とざらついた画面により、この写真は《絶唱、横須賀ストーリー》の中でも特に白昼夢的で、非現実的な描写となっている。

(図16) 2001-PHJ-029 #50 (船越町)



16-a



16-b



16-c

皆々作の赤線跡の建物を撮影したもの。16-bの写真集では画面左の標語の文字や、入口に掲げられたバーや酒場といった文字要素が読めるようにプリントされているが、16-cの展示プリントでは、こうした要素は取り除かれ、扉のシルエットと影のみで被写体が提示されている。

(図17) 2001-PHJ-030 #51 (安浦町)



17-a



17-b



17-c

安浦3丁目にいた猫を撮影したもの。図12と同様、17-bの写真集、17-cの展示プリントともに主題となる被写体をアップにする構図になっている。焼き方は、全体的に均一で、特に強調している箇所は見受けられない。

(図18) 2001-PHJ-031 #52 (船越町)



18-a



18-b



18-c

石内が中学生の時に訪れたことのある田浦劇場を写したもの（当時は名画座、現存しない）。建物正面をクローズアップする構図、入口部分を18-cの展示プリントのみ黒くしている様子は、図14などと同じ。建物の外壁やシルエットに主眼があるためか、空を黒く焼き付けていない。

(図19) 2001-PHJ-032 #53 (安浦町)



19-a



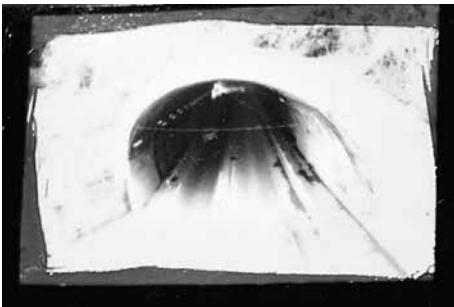
19-b



19-c

京急安浦駅（現・県立大学駅）の目の前にあった洋館造りの病院（現存しない）。19-bの写真集と19-cの展示プリントでは、トリミングの変更が行われており、写真集では建物が画面のほぼ全体を占めるのに対して、展示プリントは左上の空を入れてより引いた構図となっている。なお、画面左下には老婆が写りこんでいるが、19-cの展示プリントはコントラストが高く、この老婆の表情は確認できない。（写真集ではカメラに視線を向けている表情が確認できる。）

(図20) 2001-PHJ-033 #54 (東逸見町)



20-a



20-b



20-c

国道16号線にある横須賀^{すいどう}隧道の入口を写したもの（現在は拡張工事により入口の形態が異なる）。写真奥が汐入町・本町方面、横須賀市中心部になる。20-bの写真集、20-cの展示プリントでは、トンネル入口の歪んだアーチが大きく対角線上に入るように画面がトリミングされている。また、20-aのコンタクトプリントには、トンネル内を走行するもう一台の車や、トンネル奥の外光なども写り込んでいるが、20-b、20-cではこれらが見られず、トンネル内部が意識的に黒くプリントされていることがわかる。

(図21) 2001-PHJ-034 #55 (東逸見町)



21-a



21-b



21-c

図20のトンネル手前に広がる横須賀街道沿いの風景。戦前より横須賀市の中心部に向かう幹線道路であった国道16号線のことを、石内は「米軍基地をつなぐ軍用道路」^[18]と記している。21-bの写真集、21-cの展示プリントでは、画面の左右をトリミングし、特に部分を強調することなく全体を均一にコントラスト高く仕上げている。

(図22) 2001-PHJ-036 #57 (若松町)



22-a



22-b



22-c

上町から横須賀中央駅方面を望む平坂で撮影された写真。無数のタクシーが乗客待ちの列をなしている。22-bの写真集と22-cの展示プリントでは、同様に画面の両側がトリミングされている。自動車が密集しながらどこまでも続くような被写体のあり方は、奥行き深い35ミリフィルムの横長のフォーマット(22-a)のほうが、より一層効果的だったかもしれない。

(図23) 2001-PHJ-037 #58 (久里浜)



23-a



23-b



23-c

JR久里浜駅で撮影された写真。23-bの写真集と23-cの展示プリントで、トリミングが大きく変更されている。壁面と人物をアップにした写真集に対し、展示プリントでは画面右側の入口空間を人物の輪郭ぎりぎりまでトリミングし、窓と窓外の風景を残している。人物の反対側により広い空間が示されることで、女性の孤独感は展示プリントの方が増しているように感じられる。

[18] 註16と同じ。

(図24) 2001-PHJ-038 #61 (衣笠栄町)



24-a



24-b



24-c

衣笠栄町は、横須賀市内でも山側に位置する。町の開発が進む中で、駅前の古いバス待合室が残されていたと写真集には記される。24-bの写真集と24-cの展示プリントでは、女性を中心に据えつつアップにする構図になっている。24-cの展示プリントは、画面奥が暗く、黒い影が女性に忍び寄るような印象を与える。

(図25) 2001-PHJ-039 #62 (久里浜)



25-a



25-b



25-c

神明町の米軍倉庫跡地に隣接する道路に設置された電話ボックス。強い日差しにより自転車と電話ボックスの影が手前に伸びる。25-bの写真集では電話ボックスが画面上端を突き抜けるトリミングとなっているが、25-cの展示プリントでは引き構図によって全体を収め、画面右奥への遠近感を高めている。

(図26) 2001-PHJ-040 #63 (汐入町)



26-a



26-b



26-c

26-bの写真集、26-cの展示プリントでは、いずれも被写体はかなり寄り、人物や紙芝居の木枠などが画面のフレームで切り落とされている。非常に視界の狭い構図に変更されていることに加え、26-cの展示プリントでは人物の表情も黒く焼き付けられているため、26-bと26-cは、26-aのコンタクトプリントとはまったく異なる印象になっている。

(図27) 2001-PHJ-041 #64 (坂本町)



27-a



27-b



27-c

ポルノ映画のポスターとそれに背を向ける少年の対比が印象的なカット。27-bの写真集と比較すると、27-cの展示プリントでは画面中央のポスター付近を意図的に明るくしていることがわかる。

(図28) 2001-PHJ-042 #65 (追浜町)



28-a



28-b



28-c

追浜駅前にあったパラーの店内から望遠レンズを使って撮影された写真。人物の頭上や画面下端には店の窓枠も見られる。28-bの写真集、28-cの展示プリントでは、路上の看板と人物に寄る構図としつつ、特に部分を強調することなく全体を均一にコントラスト高く仕上げている。コンタクトシート上で28-aの前後に撮影されたカットを見ると、画面右に写る制服の学生を追っていた様子が確認できる。この学生は、横須賀にある陸上自衛隊高等工科学学校の生徒に見受けられ、自衛隊の存在が日常に溶けこんでいる街としての横須賀の描写が意図されていたのかもしれない。

(図29) 2001-PHJ-045 #71 (本町)



29-a



29-b



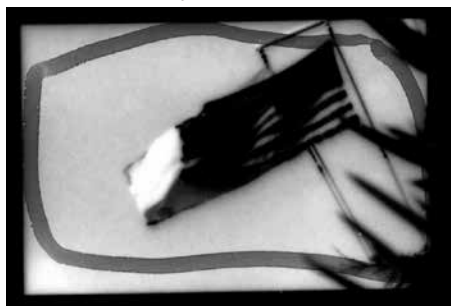
29-c

ドブ板通り付近の崖のふちにあるタイル張りの壁に手書きされた文字を撮影したもの。米軍基地に隣接する本町は、《絶唱、横須賀ストーリー》の中心舞台のひとつであり、石内はドブ板に取材に行くたびに、挨拶代わりにこの壁を撮影したという^[19]。また、この写真について記された「横須賀でないヨコスカ、ドブ板は

[19] 註5と同じ。

長い間、一人で歩いてはいけない恐ろしい町だと教えられていた」^[20]という言葉は、横須賀に対する石内のトラウマのひとつを明示する。29-bの写真集、29-cの展示プリントでは、画面左端の階段上の風景（奥行き）が取り除かれているため、看板の文字にダイレクトに視線が向かう。石内とドブ板の関係を象徴する写真ではあるが、特に部分を強調するような焼き方はされておらず、冷静に対象を見つめようとする姿勢が感じられる。

(図30) 2001-PHJ-046 #72 (本町)



30-a



30-b



30-c

米軍基地の中央ゲートに掲げられていた星条旗と日の丸。大判プリントで制作された6点のうちの一つ。30-bの写真集では被写体がアップされていたのに対し、30-cの展示プリントはより引いた構図となっている。画面右下には、視界をさえぎるように、樹木の影らしきものが写されている。これは偶然写り込んだ影のようにも見えるが、図1や図2に見られる海岸の葦や路上の雑草、図7と図8の耕作地や荒地の草、図10と図17の植木や配管に絡むつる状の木など、所々に登場する植物は、《絶唱、横須賀ストーリー》を演出する要素として、意図的に取り込まれたモチーフのひとつだろう。事実、コンタクトシート上では山や丘の緑だけに焦点をあてたカットや、公園や路上の樹木を効果的に取り込んだ構図のカットなどが多数見られる。

(図31) 2001-PHJ-048 #80 (本町)



31-a



31-b



31-c

傾斜構図によって横に倒れそうなかたちで写りこむ建物と人物という画面構成は、図15と類似する。1970年代は、基地への艦船入港数の減少や71年のドルショックなどにより、米兵を相手にした商業は転換期を迎えていた。そのため、《絶唱、横須賀ストーリー》に写される本町周辺は、ほとんどが閑散としていて人気が少ない。31-bの写真集、31-cの展示プリントともに、画面左右をトリミングして中央の建物をアップにする構図にしている。いずれも全体的に均一に黒く、特に強調している箇所のない焼き方である。

[20] 註16と同じ。

(図32) 2001-PHJ-049 #85 (若松町)



32-a



32-b



32-c

人々で賑わう横須賀中央駅の駅前で撮影された若い自衛官たち。コンタクトシート上では、望遠レンズを使って何度もここに写る人物を追っていた様子がうかがえる。32-b、32-cともに、人物の顔に寄ったトリミング、目元の暗い左側の男性に焦点をあてるような構図となっている。《絶唱、横須賀ストーリー》においては、人物を主題とする写真は少ないが、その中でもこの写真と、黒人兵の後ろ姿をとらえた写真 (fig.3) は、それぞれ6枚しかない大判プリントで制作されており、横須賀における米軍と自衛隊の存在を象徴的に対比する役割をもつ。



fig.3
2001-PHJ-047 #73 (大滝町)

(図33) 2001-PHJ-051 #87 (長井町)



33-a



33-b



33-c

撮影当時米軍に接収されていた長井ハイツ (米兵の住宅地区) の近くにあったレーダー施設を写したもの。33-bの写真集と33-cの展示プリントでは、空の表現が大きく異なる。33-cの展示プリントでは、雲やその切れ目などが分かるほど、覆い焼きの技法を使い時間をかけて空が描写されている。石内はこのレーダーを「不気味」^[21]と記しているが、覆い焼きによって生まれたレーダー周囲の不自然な明るさは、その心情を反映するようにレーダーの存在を強調する。

[21] 註16と同じ。

(図34) 2001-PHJ-052 #98 (坂本町)



34-a



34-b



34-c

偶然現れた少女を追いかけるようにして撮影された1点。少女をややアップにする構図となっている。34-cの展示プリントのコントラストが高いのは全体の傾向のとおりだが、34-aや34-bと比較して、展示プリントでは画面左端に見える道端のバケツやその背後の壁面一帯が不自然に明るくなっていることに注目したい。バケツはスポットライトを当てられたように唐突に明るく、その背後の空間や壁面には水の反射光のようなまだら模様の陰影が広がる。この部分の強調が、この写真のもつ白昼夢的な要素を強化するものであるかは分からないが、展示プリントでは複雑な覆い焼きが施されていることは確かだ。

(図35) 2001-PHJ-055 #111 (長沢)



35-a



35-b



35-c

写真集の最後に掲載される写真。左下りに傾いた構図が特徴となるが、35-cの展示プリントでは看板の文字を読ませるように、角度がやや水平になり、建物の破風の右側まで入るように構図が変更されている。建物と海の境界には、覆い焼きの跡が見られる。《絶唱、横須賀ストーリー》は、強風の吹きすさぶ海の写真(図1)で始まり、この海の写真で終わる。これらは寒々として幸福感に欠けた風景であり、本作に通底する石内の心象風景を象徴する。

4. むすびにかえて

今回は、コンタクトプリント、写真集、展示プリントの画像比較により、35ミリフィルムの撮影時の写真から、写真集、展示プリントにおいて、どのようなトリミングや角度の調整が行われていたかを確認することができた。また、コンタクトプリント上では光を多く取り込んでいるため画像が白く飛んでしまっている空や海が、写真集や展示プリントでは非常に濃く焼き付けられているなど、各写真において覆い焼きが施された部分というのを、改めて知る機会となった。加えて、コンタクトプリントでは細部が見られたトンネルの内部や建物の入口、写真集では確認できる人物の表情などが、展示プリントでは意識的に黒くつぶされて

いるケースがあることなども確認でき、本作における画像の操作・演出という点を具体的に見ることができた。

また、石内は独学で写真技術を習得したことで知られており、その写真表現は、それ以前に多摩美術大学で学んでいた染織技術（染めと織り）とのアナロジーで語られることが多い。しかしながら、今回、本作のために撮影された1500を越えるカットを確認する中で、石内が最初に関心を抱いたデザインの分野というのも、その写真表現において欠かせないものではなかったかと気付かされた^[22]。その理由のひとつに、石内の撮影スタイルが挙げられる。本作の撮影では、人物が主題となる写真を除き、基本的にはひとつの被写体に対して連続で1～2枚程度しかシャッターが押されていない。コンタクトシート上では、関心を抱いた対象を1～2枚撮影しては次の場所へ移動、1～2枚撮影しては移動…というのが、石内の撮影の基本テンポであることが確認できる。ひとつの被写体を連写的に多数撮ることや、歩きながら撮り続けること、失敗時の保険用に似たような角度で撮っておく、というような撮影の仕方は一切見られなかった。つまりは、徒歩であれ、車中であれ、手早く構図を決め、すぐにシャッターを押す、そして次の場所へ、というスピード感の中で、本稿で見てきた多様な構図の写真が生み出されていることが確認・推測された。石内はしばしば、自身の撮影スタイルとして、撮ること以上に暗室作業に時間をかけたかったことや、自分は他の写真家に比べてたくさん写真を撮らないと語るが^[23]、こうした撮影方法が可能になるのは、効果的な画面構成を即座に決断できる石内のデザインセンス、つまりはデザインを学ぶことで培われた構図に対する感覚・基礎的な知識が大きく作用してこそではないだろうか。

本作においては、そのプリント表現のみならず、例えば、海と陸を分かち水平線が三分割線上にある図1や、看板を使って消失点（奥行き）に視線を誘導しつつ、農地と新興住宅地の「高低差」を巧みに演出した図7など、視覚表現として安定した、いわゆる写真のお手本のような構図もあれば、過度にクローズアップをして被写体の部分をフレームで断ち落とし、わざと不安定な構図を採用している図4など、モチーフを「描く」ための構図の豊かさ・バリエーションの多さもまた、魅力のひとつである。

石内は発表当初より、本作はドキュメンタリー写真ではなく、「感情的な写真」「創作写真」であると繰り返し主張している^[24]。それは、本作の目的が横須賀の街や風景を撮ることではなく、石内自身の記憶と関心から選出された「現場」へと赴き、そこで自身が示した反応を写真に撮り、その風景を受けとめる、という行為に主眼が置かれていたからである。29歳の石内都が、自身の進むべき方向性を見定め、先へ進むためには、「思春期の痛み」と呼ばれる心の鬱屈や傷、横須賀へのわだかまりを解消する必然性があった。その切迫した状況の中で、写真（カメラ）は、横須賀を歩くための口実にすぎなかったとさえ語られる^[25]。こうした感情を昇華させたのは、撮影以上に暗室作業であったが、石内はプリント一枚一枚の制作に長い時間をかけることで、自身の内面が写真化されていく様子を目の当たりにする。本作は、こうした過程の結果、生まれた写真である。

コンタクトプリント、写真集、展示プリントの比較で確認してきたいいくつかの表現的要素—粗い粒子の肌理、コントラストの強調、傾いた画面、「影」の導入、覆い焼きによる細かな作画など—は、創作として主張される本作の意味を改めて理解させる。また、写真集と展示プリントで、トリミングや焼き付け方法に変更が加えられていた点も、今回の確認事項として大きな意味を持った。これは、四つ切り（写真集の原稿になったプリント）と、全紙とロール紙（展示プリント）という印画紙サイズの違いから起こるもので、引き伸ばし

[22] 石内は1964年に亀倉雄策が手がけた東京五輪のポスターを見て、デザイン、ひいては創作の世界に関心を抱く。それから、美術予備校に1年間通った後、1966年に多摩美術大学デザイン科に入学する。染織を専攻するのは大学2年になってから。

[23] 註5と同じ。

[24] 石内都「横須賀帰行」前掲書、ページ番号なし、また筆者によるインタビューなど。

[25] 註5と同じ。

機と印画紙の設置場所の違い、覆い焼きを行う面積の違い、または手元で見る、壁面にかけて見るという鑑賞時の距離感の違いなどへの配慮もあったであろう。こうした物理的な理由だけでなく、プリント制作においては、体調や気分といった身体的な理由も加わり、その時の考えや感覚の違いが反映されたのではないかと石内は述べる^[26]。

複製技術である写真においては、ネガフィルム上のひとつのカットから1枚の写真が大量に同じように複製できる増殖性が、メディアの特質のひとつである。しかしながら本作では、意識的にせよ、無意識的にせよ、プリント制作においては、その都度トリミングや焼き付け方などに細かな変更が加えられていた。ヴィンテージプリント（写真家本人が制作または監修したプリント）の意義については、これまでもたびたび語られてきているが、本作においては、それぞれのプリントが、制作されたその瞬間の作家の「鼓動」をダイレクトに反映し、伝えるものであり、一点物としての写真のあり方を尊重する、写真家としての石内の特殊な位置や姿勢がそれぞれのプリントの中に表れている。本稿で記した制作プロセスの一つ一つに、既存のルールや規範、さらには言説からも自由でありたいと述べる、写真表現をめぐる石内の問題意識が反映されている。

[謝辞]

本稿の執筆にあたり、石内都氏には貴重な資料のご提供やインタビューのご協力を賜りました。また、資料の撮影、掲載のご許可をいただきました。The Third Gallery Ayaの綾智佳氏にはインタビューならびに資料調査においてご助力を賜りました。上記して、厚く御礼申し上げます。

(横浜美術館学芸員)

[26] 註5と同じ。

Printing Techniques and Expressions in Ishiuchi Miyako's *Yokosuka Story*: Comparison of Contact Prints, Photo Book, and Prints for the 77's Exhibition

Osawa Sayoko

(Assistant Curator, Yokohama Museum of Art)

Ishiuchi Miyako's *Yokosuka Story* was the photographer's debut work, and about 180 prints from the series were shown in her first solo exhibition at Ginza Nikon Salon from April 26 to May 1, 1977. Two years later, on January 31, 1979, Ishiuchi's second photography book *Yokosuka Story* was published by Shashin Tsushinsha, featuring 107 photographs selected from the series.

Today there are 66 rolls of 35mm negative film shot for this project, and 43 contact sheets from the same number of rolls, in Ishiuchi's possession. The contact sheets were not used during printing in 1977 but were produced later for other reasons, and did not include all the shots in the work. However, the contact sheets did include 35 shots with counterparts among the 55 prints from the series in the Yokohama Museum of Art collection, and enable us to trace Ishiuchi's itinerary during the shooting and identify sites of particular interest that she visited repeatedly.

Since her first solo show in 1977 and the publication of the book in 1979, both fellow photographers and critics have focused on relationships between Ishiuchi and her subjects in this series, and on the dark, high-contrast printing as reflecting the emotional content of these relationships. However, thus far there has been no comprehensive discussion of the process of printing *Yokosuka Story*. This paper aims to supplement existing research from this perspective and to describe artistic elements of the series such as shot selection, cropping, and pictorial decisions made by Ishiuchi, and endeavors to shed light on aspects of Ishiuchi's working methods, through visual comparison of contact print, photo book, and print versions exhibited in 1977, using the contact sheets as a point of departure. It should be noted that the shots discussed in this paper are limited to those on the contact sheets that can be identified as the sources of the 35 prints in the Yokohama Museum of Art collection.

In order to deepen understanding of the series, this paper also verifies shooting locations indicated on a map Ishiuchi used at the time (PL.10, p.8) and their correspondence to shots on the contact sheets, and classifies and organizes the main shooting locations in five categories: (1) the US military base, Dobuita-dori, and the Yokosuka city center including the red-light district (Shioiri-cho, Honcho, Wakamatsu-cho, Yasuura-cho, Uwamachi, etc.), (2) the residential neighborhood where Ishiuchi lived with her family from the age of six to nineteen and the surrounding area (Oppama-cho, Taura-machi, Funakoshi-cho, etc.), (3) the stretch of coastline including Tsukui-hama Beach, Nobi Beach, Jinmei-cho, and Kurihama, (4) Hayashi, Nagase, Hashirimizu, and Nagai-cho, home to facilities related to the Japan Self-Defense Forces, and (5) other areas such as Sakamoto-cho, which Ishiuchi visited for the first time while shooting, and Otsu-cho, where Yokosuka Prison was located. In addition, this paper summarizes and enumerates technical aspects of the series such as the camera, lenses, film, and ISO settings used, the film development method, and the dodging technique (changing the exposure of some areas of photographs in order to lighten or darken them by blocking out lights with hands or cardboards).

As a result, it was possible to verify the sorts of cropping and angle adjustments made to the original 35mm shots for the photo book and exhibited prints by comparing the contact prints, photo book versions, and exhibited prints. Also, this was an opportunity to reaffirm the darkness with which the sky and sea were

printed in the photo book and exhibited print versions, whereas these parts of the images largely disappear into whiteness due to high levels of light exposure on the contact prints. In addition, it was possible to identify cases where details visible on the contact prints, such as the interior of a tunnel, the entrance of a building, people's facial expressions and so forth, were deliberately darkened in the exhibited prints, and this paper was able to clarify specific examples of images being manipulated and dramatized using dodging and burning. It was also evident that in the photo book and exhibited print versions, changes to cropping and printing methods were made.

Furthermore, the paper elucidates Ishiuchi's shooting methods, especially with regard to the speed at which she pushed the shutter, based on a review of more than 1,500 shots on the contact sheets. It goes on to infer significant influence on Ishiuchi's work from the field of design, her first area of study, which goes beyond her frequently cited experience with textiles and emerges in the form of practical command of shutter speeds and the richly varied compositions seen in this series.

Through these descriptions this paper offers opportunities to re-examine, from an unprecedented perspective, approaches to printing as fundamental underpinnings of *Yokosuka Story*, which the artist has described as *sosaku shashin* ("creative photography"—i.e., an individual expression rather than a documentary approach). In addition, noting the various changes made in each printing of the photographs underscores Ishiuchi's distinctive stance as a photographer who respects the photograph as a one-of-a-kind work of art, despite the medium's status as a duplicative technique. This stance reflects her consistent recognition of issues surrounding photography as an artistic medium, and her enduring pursuit of freedom from conventional rules, norms, and discourse.