

—Article—

ウィリアム・クライン試論  
—写真はいかにして写真となり得るのか？

梶矢 桂一

An Essay on William Klein  
—What Makes a Photograph Photograph Proper?

Keiichi MASUYA

Osaka University of Pharmaceutical Sciences, 4-20-1, Nasahara, Takatsuki, Osaka 569-1094, Japan

(Received October 19, 2009; Accepted November 18, 2009)

Graininess and blurring are significant features in William Klein's photography. I elaborately study in this article the effects that these features give to his photographs and make clear what standing the postmodern artistic photographs take and moreover, what they are capable to express.

Photographs were originally taken for *copies* of some piece of reality. The people who looked at photographs took them to be *windows*, so to speak, through which they intended to look at *the piece of reality photographed*. The piece of reality photographed was a copy of the piece of reality which must exist behind the copy, or in other words, on the other side of the window. Klein has overturned such standing of photography, viz. photographs-being-*copies*; he has denied the reality of an object to be photographed and consequently changed photographs from the window to look at a piece of reality through to one piece of reality. A photograph itself is one piece of reality now, or a photograph itself is what is looked at as a piece of reality. He intends to show works of photography whose standing photographic pictures themselves alone give meaning to.

**Key words**—William Klein; photography; graininess; blurring; Daido Moriyama

## 0. はじめに

ウィリアム・クライン (William Klein, 1928-) の写真集『ニューヨーク』<sup>1)</sup>に収められた作品を、一体どのように捉えることができるだろうか。我々は、それをどのように鑑賞し、解釈するだろうか。

『ニューヨーク』を特徴付ける一つの見方として、「反写真性写真」という指摘がなされることがある。例えば、濱谷浩は、『ニューヨーク』における、「荒れた粒子、ハード・コントラスト、ブレ、アウト・フォーカス、白の撥ね返り、黒の滲み、画面の不安定な傾斜」などが、「反写真性写真」の根拠だとする。<sup>2)</sup>これに対し、マックス・カズロフは、粒子

大阪薬科大学 (非常勤講師), e-mail: paideia@gly.oups.ac.jp

1) William Klein, *Life is good & good for you in New York: trance witness revels*, Paris 1956. 復刻版, William Klein, *New York: 1954.55—Life is good and good for you in New York! trance witness revels*, Manchester 1995. なお, 1956年版と復刻版では装幀が異なっている。復刻版では, 写真図版が全て断切りとなり, 1956年版にないものが追加されるなど, 変更が加えられた。これらの変更は, クライン自身の手になるものであるが, 本稿では, 1956年版と復刻版との差異については取り扱わない。以降, 『ニューヨーク』と略記する。

2) 濱谷浩, 「写真の大いなる自由」, 『ウィリアム・クライン』, PPS 通信社, 1991年。

の荒れ、きついコントラスト、ブレ、暈け、画面の不安定な傾斜などに一切言及することなく、この「反写真性写真」の問題を論じている。<sup>3)</sup> エベッツフィールドにいるファンは、老いも若きもみな等しく、一つのチームを応援するファンであり、この時、人々の風景が、球場の一断片として切り取られ写されている。<sup>4)</sup> そこに見出されるのは、人々の個性や個々の熱狂ではなく、静的な一断片であり、ファンは一様に均一化されており、もはや『ニューヨーク』を形作る「ひとコマ」でしかない。このことは、例えば既に中平卓馬が、「<ニューヨーク>を支配する断片的映像の群れ、その反構成の構成とでも言ったものの徹底した平面的・羅列的方法」と指摘したことの繰り返しに過ぎないかもしれない。しかし、『ニューヨーク』において、荒れた粒子、ハード・コントラスト、ブレ、アウト・フォーカスなどが積極的に用いられた点に言及することなく、『ニューヨーク』を把握しようとするカズロフに出会うとき、『ニューヨーク』の「反写真性」は、単に手法としての「荒れ・ブレ・暈け」によってのみもたらされるものでないことに気付かされる。

それでは、このクライン作品を支える「反写真性」とは一体何であろう。それは「どこから」、「いかにして」立ち現れてくるのだろうか。

## 1. 「荒れ・ブレ・暈け」1—写真を否定するものとして

写真とは、「写されたもの」である。そうであ

れば当然、写真は被写体と密接な関係を持つ。撮影機材は被写体のために準備され用いられる。写すという行為は被写体のためにあり、従って写真は被写体なしには存在し得ない。ところがクラインにおいて、被写体はもはや写真の主役ではない。被写体のために撮影行為があるのではなく、撮影行為のために被写体があり、被写体はニューヨークの一シーンとして写真の中に閉じ込められ、己の存在感を主張することなく平板化される。この時、クラインの写真を特徴付けるのは、被写体そのものが持つ個性や諸特徴の表出ではなくて、それらを閉じ込め平板化させてしまう「荒れ・ブレ・暈け」<sup>6)</sup>に他ならない。いわば、クラインの写真は、「荒れ・ブレ・暈け」によって被写体自体との関係が希薄化されることで、一つの像として独立自存の色彩を強めることになる。さらに又、固定的なカメラの位置やアングルに基づかないクラインの諸作品<sup>7)</sup>は、被写体に対する撮影者の固定的な視点からも解放されている。

『ニューヨーク』における舞踏会の写真<sup>8)</sup>は、蝋燭の明かりだけの極端に少ない光量のために、ぶれて、ただそのブレのためだけにあるようにすら思われる。真夜中からの何時間もの現像作業を通してようやく翌日の正午に像が現れたとき、その像はもはや被写体を捉えるべき撮影者の固定的な視点に依存しているとは言い難い。「どう写るのか」が撮影者にも全く予測できない偶然性を孕んで立ち現れる。この作品は、その成り立ち故に成功しているとも言える。「どう写るか」が、撮影者の予測の外側にある結果、この写真は固定的な

3) Max Kazloff, *New York—Capital of Photography*, The Jewish Museum, New York & Yale Univ. Pr. 2002.

4) William Klein, *New York: 1954.55—Life is good and good for you in New York! trance witness revels*, p. 122–123.

5) 中平卓馬、「不動の視点の崩壊—ウィリアム・クライン<ニューヨーク>からの発想—」、『フォトCRITICA』創刊号、日本大学芸術学部写真学科学会、1967年、34ページ。

6) 「荒れ・ブレ・暈け」という言葉は、『ニューヨーク』以来、日本の写真界の流行語となった。但し、「ブレ」と「暈け」は、クライン自身によって明確に区別されている訳ではない。彼は、『ニューヨーク』を特徴付けるものの一つとしてblurという単語を挙げているが、これには「ブレ」と「暈け」の両方が含まれると思われる。William Klein, *New York: 1954.55—Life is good and good for you in New York! trance witness revels*, p. 4.

7) 清水稯、「『荒れ、ブレ、暈け』再考—森山大道の『写真よさようなら』復刊」、『森山大道とその時代』、青弓社編集部編、青弓社、2007年、435ページ参照。

8) William Klein, *New York: 1954.55—Life is good and good for you in New York! trance witness revels*, p. 194–195.

視点を完全に超越して、ブレを足場に像そのものが自ずと立ち現れてきたような作品となっている。それは、いかなる固定的な視点にも支配されないが故に、元の被写体のあるがままの在り方や撮影者の視点などといった写真の外にあるものとの関係を断つ。そして元の対象の明確さを喪失し、「荒れ・ブレ・暈け」を構成上の不可欠な要素とするのである。

同様のことは、画面を右へと通り過ぎる男性の写真<sup>9)</sup>についても言える。鑑賞者の目は、その男性に向けられる。キャプションには次のようにある。「ハーレムでくだらん暇つぶしに時間をつぶす。おいお前、何のために俺たちの写真を撮りたいんだ？ レンズにつかまったりするもんか。だが、おちよくってみれば、面白いね」。右へ通り過ぎる男性がクラインに言葉を発しているであろう。クラインは「おちよくられている」。鑑賞者は、ますます、この言葉とともに、その男性を見る。クラインは、「私は被写体を挑発しようとしたが、彼ら被写体は私を挑発しようとした」と述べている<sup>10)</sup>。クラインは、右へ通り過ぎる男性を挑発した。そしてその男性はクラインを挑発した。しかしそうだとすると、この写真は非クラインのものではないか、という疑いが生じるかもしれない。この写真は、要するに「挑発する男」の写真だ。「挑発する男」を表現する限り、撮影者の固定的な視点の下に置かれているのではないのか。しかし詳細に見るなら、この写真も、そのような視点の下にはないことがすぐに明らかになる。この写真は、どこにも焦点が合っていない。右へ通り過ぎる男性の周りに写る対象は一切が極めて暈かされ又ぶれているので、鑑賞者の目は、自然と右へ通り過ぎる男性に引き寄せられる。そしてその男性だけは暈けておらず、明確な対象であるよ

うに思われる。だが、そのような見方もたちまち崩れ去る。実際にはその男性にも焦点が合っていない。単に周囲の対象に比してあまり暈けていないに過ぎない。この写真において、実のところ、鑑賞者は完全に暈けやブレの中に放り出されている。放り出されていることにも気付かないくらいに、放り出されている。そこには暈けとブレしかない。鑑賞者は、男性の周囲の対象のブレや暈けが、あまりに極端であるが故に、男性に視線を奪われる。鑑賞者が、男性のブレや暈けに一瞬気付かないのは、それは鑑賞者がブレや暈けの真っ只中にいるからである。もし、周りの対象が極端にぶれ、又暈かされる一方で、男性にはぴたりと焦点が合っているならば、この男性を写したいという撮影者の意図と、鑑賞者は関わらざるを得ない。そうであるなら、この写真はもはやニューヨークの「ひとコマ」ではなくなり、その男性をモチーフとするような別の写真となろう。この時、鑑賞者は、暈けと、焦点の合った明確さとの対比構造において、対比を措定した措定者と向き合わせられてしまう。けれど、クラインのこの写真はそうならない。写真の男性には焦点が合っておらず、男性はそのことによって主役の座から降ろされている。この写真はやはりニューヨークの一つのシーンでしかないのである。鑑賞者は、もはや「クラインの写真」としてそれを見るのではなく、暈けやブレの真っ只中で、まさにその暈けやブレと直接向き合うと言ってもよい。

この「荒れ・ブレ・暈け」には、被写体が何であるかを覆い隠してしまう否定的な映像効果<sup>11)</sup>がある。この被写体を見せないという否定性が、濱谷浩にとってみれば「反写真性」と結びつくのであろう。しかし「荒れ・ブレ・暈け」ならば、必ず即「反写真性」を意味することにはならない。この「荒れ・ブレ・暈け」そのものは、クラインによ

9) Ibid., p. 186-187.

10) Ibid., p. 8.

11) 清水稔, 前掲論文, 435 ページ参照.

て生み出された訳ではないし、既存の写真に既に見出される。では、この「荒れ・ブレ・暈け」は、一体、濱谷浩の述べる「反写真性」とどのように関係付けられるだろうか。

例えば、最初期の写真撮影とされる、ジョセフ・ニセフォール・ニエプス (Joseph Nicéphore Niépce, 1765-1833) よる、1826年ないし1827年の写真、「ル・グラの自宅の窓からの眺め」<sup>12)</sup>には、まさに他ならぬ荒れや暈けが見出される。この荒れや暈けは、8時間に及ぶ露光時間など、当時の種々の技術的制約に起因するものである。<sup>13)</sup> ニエプスにとって荒れや暈けは意図的なものではなく、対象を明確に写したいという彼の意図に反して、やむを得ず紛れ込んだものに違いあるまい。ニエプスの写真は、写真の像を定着させることが困難な時代に、その対象をあるがままに写そうとしたのであって、「反写真性」の対極にある。しかもそれは、「荒れ・ブレ・暈け」の「見づらさ」という否定性とも対決する。結果として、ニエプスの写真は見づらいものであるかもしれない。それが鳩舎だと知らなければ、明確にそこに何が写っているのかを言うことは難しい。しかしニエプスは、対象を写したかった。彼が望むように、対象は写されなかったとしても、彼が目指したのは、目の前の対象をあるがままに写し撮ることだった。そこに、既述の反写真性や否定性はない。ニエプスの場合、写真は「反写真性」以前のものであり、それどころかこれこそがまさに「写真性」の萌芽

に他ならない。彼が、像を定着させたことによって、その写真は写真として成立したのであり、その見づらさは、鑑賞者の前に積極的に置かれたのでなく、仕方なくそこに入り込んだに過ぎない。<sup>14)</sup> それに対して、クラインの作品では、「荒れ・ブレ・暈け」のあり様は決定的に異なっている。クラインは、被写体を覆い隠そうとする否定性としてではなく、むしろ、積極的な一つの表現手段として、「反写真性」を開示するのだと言える。この意味において、クラインにおける「荒れ・ブレ・暈け」は「反写真性」と強く結びつく。

写真史を見渡せば、ニエプスのように記録対象を覆い隠してしまう「荒れ・暈け」もあるが、その一方でジュリア・マーガレット・キャメロン (Julia Margaret Cameron, 1815-1879) の場合のように、ブレや暈けが作品に対して積極的な効果を持つ例もある。ではこの場合、それはクラインと同様の手法とみなすことができ、クライン以前にもクライン的な手法が存在したと言えるのだろうか。以下に、キャメロンの諸作品について少し考えてみたい。<sup>15)</sup> 例えば、ヘンリー・トビー・プリンセップのポートレート (1865)<sup>16)</sup>、トーマス・カーライルのポートレート (1867)<sup>17)</sup> などに見られるブレは、撮影者の意図したものではなく、「拷問」(ウィルフリッド・ウォード)、「地獄」(トーマス・カーライル) などと言われた数分に及ぶ露光時間、動かずにいることに耐えかねた被写体の動きに由来する。又、キャメロンの作品における暈けは、彼

12) Robert Hirsch, *Seizing the Light: A Social History of Photography*, New York 2009, 2<sup>nd</sup> ed., p. 9. Beaumont Newhall, *The History of Photography: from 1839 to the Present*, New York 1982, p. 15. Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, New York 1997, 3<sup>rd</sup> ed., p. 19.

13) 露光時間は8時間よりも長いとする指摘もある。又、図版によっては、鑑賞者は、画像の劣化などニエプスの技術的制約以外の問題に直面するであろう。そのような画像の劣化の問題は、本稿の課題ではない。

14) 森山大道のニエプスへの傾倒を念頭に置くならば、ニエプスの写真は、「反写真的写真」として解釈され直される余地を残しているとも考えられる。彼は、8時間に及ぶ露光時間をかけて撮られたこの写真に、写真の原点を見出している。例えば、森山大道、『写真との対話、そして写真から／写真へ』、青弓社、2006年、155-158ページ及び246-248ページ参照。

15) キャメロンの手法の詳細については、Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, New York 1975.

16) Julian Cox & Colin Ford with contributions by Joanne Lukitsh & Philippa Wright, *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles in association with The National Museum of Photography, Film & Television, Bradford, England, 2003, p. 340, plate 739.

17) Colin Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, Van Nostrand Reinhold in association with The National Portrait Gallery, London 1975, p. 27. Julian Cox & Colin Ford with contributions by Joanne Lukitsh & Philippa Wright, op. cit., p. 312, plate 629.

女が、「焦点を合わせていて、私の目で見て極めて美しいときには、他の全ての写真家が要求するような、より一層明確な焦点へとレンズを回すことをせず、私はそこで止めてしまった」と述べて自らを責めており、<sup>18)</sup>ブレと同様、意図せざるものという側面を持っている。だが、それらは明らかに、キャメロンの写真を情緒あるものとして特徴付けている。ブレや暈けは、キャメロンの作品の鑑賞者にとって、積極的な意味を持つ。対象を明瞭に示すことを阻む、それら写真の否定性は、むしろ、キャメロンの追及する被写体の精神性へと、鑑賞者を誘う役割を担う。キャメロンは、表現したいもののために、対象の明確さを捨てた。では果たして、キャメロンのブレや暈けは、クラインのような「反写真性写真」の先駆けとして位置づけられるべきものであろうか。いや、そうではあるまい。「<ニューヨーク>を支配する断片的映像の群れ、その反構成の構成とでも言ったものの徹底した平面的・羅列的方法」の下では、「すべての男や女や子供や物は立体感を失い、そのものらしさ、つまりは人生の影を完全に奪われている」のであり、「気に入った1枚の写真をとりだしてそこに感情を移入させ、そのことによってひとつの了解」を得ようとしても、「それは空しい」。そこには、「命名によってつけられる意味、<顔>がない」<sup>19)</sup>。クラインにおいて、我々が感情移入し得る余地は殆どない。クラインの反写真性とは、その限り、キャメロンの写真が表現しようとする被写体の精神性をも否定する。だから、対象の何かを肯定しようとする限り、キャメロンのブレや暈けが、対象の明確さを失わせる否定性を持つとしても、それはクラインにおける「反写真性」とは程遠いものである。

## 2. 「荒れ・ブレ・暈け」2—写真を肯定するものとして

クライン的であるとは、ニエプスの写真から遠ざかることである。ニエプスは、対象をあるがままに写そうとした。その限り、クラインの諸作品とは大きく異なる。それにもかかわらず、クラインの作品は、ニエプスとのある種の類似性によって特徴付けられる。ニエプスは、「写る」と「写らない」の境目にいる。彼は、「写る」ことを目指しはしたが、技術的諸制約のために結局その境目に留まらざるを得なかった。それに対して、クラインは、「写る」ことを半ば放棄することにより、自らその境界領域に足を踏み入れた。このことはどのような意味を持つのだろうか。

例えば、『ニューヨーク』のウォール街の写真は、<sup>20)</sup>通りから空を見上げて写されている。キャプションには「仰ぎ見たウォール街」(Wall Street from below.)とある。なるほど、それはウォール街において撮られたものかもしれないが、「金融の中心地としてのウォール街」、「ニューヨークの繁栄の象徴としてのウォール街」といったものはどこにも見当たらない。鑑賞者は、否応なく、空へ突き出した、通り名標識のための支柱を目にする。そして標識の文字を読もうとする。しかし、それがかるうじて文字だと判別できる他には、いかなる情報も得られない。文字は、「荒れ・ブレ・暈け」に呑み込まれ、消えていく。この写真が「ウォール街の写真」であるという証拠はどこにも見つからない。クラインは、なぜ、ウォール街を、下から見上げるように撮るのだろうか。なぜ、通り名標識のための支柱を構図に取り入れながら、「ウォール街」とはっきり判るように撮らないのだろうか。或いは、なぜ、判然としない通り名標識がそこに

18) Helmut Gernsheim, op. cit., p. 70.

19) 中平卓馬, 前掲論文, 34 ページ.

20) William Klein, *New York: 1954.55—Life is good and good for you in New York! trance witness reveals*, p. 234-235.

写されているのか。それらに一体どんな意図や意味があるのだろうか。鑑賞者はこうした問いに捕まって身動きできなくなってしまう。クラインは、「ウォール街」を「ウォール街でないもの」として表現したと言ってもよい。即ち、対象を覆い隠すような既述の否定性で以って、この写真を提示したのである。

写すとは、被写体が写ることである。ニエプスが目指したのは、まさにそれ以外の何でもない。しかしニエプスの写真は、被写体を明確には写しえなかった。その結果、彼の写真は、上述の否定性から抜け出せない。ニエプス的であることは、結局、この否定性と共にある。畢竟すれば、ニエプスとクラインは、「写ること」と「写らないこと」の境目にいるという点では同じなのである。そして、両者の違いはただ次の点にのみ存在する。ニエプスにとってこの否定性は単なる否定性でしかない。それは、「写ること」を阻むという意味において、写真の否定性なのである。写真の始まりにおいて、写真が「写らない」のであれば、写真はそもそも「始まらない」のだから、そのような否定性は写真にとって乗り越えられるべきものである。まさしくそれ以外の何ものでもない。しかしクラインにとっては、それは否定性ではなく、むしろ写真の究極の肯定性に転じる。なぜなら、クラインは、「被写体のための写真」ではなく、「写真のための写真」を提示しようとするからである。

クラインは、「写らないこと」によって写真を提示する。しかも写真の究極の肯定としてそうするのである。既に写真を写す技術が存在し、被写体を明確に写すことが可能である中で、敢えて選択された「写らないこと」は、もはや写真の否定ではない。クラインの写真の「仰ぎ見たウォール街」に見出される否定性は、「仰ぎ見たウォール街」という一枚の写真が写されてこそ、そしてそ

こに現前と存在すればこそ、意味を持つ。その写真が、対象が明確でないという否定性の故に、いくら「ウォール街らしくない」としても、「クラインのウォール街」という存在は、一つの現実として疑う余地がない。クラインにおいて、反写真性（否定性）とは、写真が写真として成立し得るという前提なしには意味を持たない。「ない」とは、その反対の「在るもの」、或いは、「在り得るもの」が想定されて初めて意味を持つのであって、最初から「ない」ものに対して意味を持つことはない。写真の中に、通り名標識が存在しなければ、「ウォール街」という通り名の有無はもはや問題とはなり得ない。「通り名が明確に示されないこと」は、写された通り名標識を前提として初めて写真にとって有意義なものとなる。そもそも「ウォール街」が写されていないのならば、「ウォール街らしくない」ことは問題となるはずもない。だから、明白に「ウォール街として写されない」ことは、「ウォール街の写真」において初めて意味を持ち、「ウォール街の特徴」を喪失した「ウォール街の写真」としてこの写真の存在を際立たせ特徴付ける。クラインによる写真の究極の肯定とはそういうことである。

同様のことは、『ニューヨーク』のみならず、クラインの写真集『東京』<sup>21)</sup>の作品についても言える。例えば、「議事堂内の委員会風景」と題された写真<sup>22)</sup>には、暈けたシャンデリアが大きく写っている。そしてシャンデリアの脇に、小さく、議員や椅子など「委員会」を表す様々なものが、あたかも、小道具のように並んでいる。この写真はシャンデリアを写したものであり、「委員会風景」は、シャンデリアの添え物に過ぎないような感すらある。もちろん、国会議事堂にシャンデリアがあることは充分考えられることであるし、それが国会議事堂のシャンデリアであることは紛れもない事

21) ウィリアム・クライン、『TOKYO』、造型社、1964年。

22) 同書、72-73ページ。

実である。しかしながら、シャンデリアは、「議事堂内の委員会風景」を象徴するのにふさわしいものではない。「議事堂内の委員会風景」は、まさしくクラインが目にしたものだろうが、暈けたシャンデリアを中心とする構図は、「議事堂内の委員会風景」という題が想起させるものから写真の中心を逸らしてしまう。「議事堂内の委員会風景」は全く「委員会風景らしくないもの」として、そこに写されている。

例えば、誰もが納得する「委員会風景」、即ち、いかにも「議事堂内の委員会風景」らしい写真を、新聞記事の中に見つけたとしよう。この新聞記事の写真とクラインの写真は決定的に異なったものである。では、両者を異ならせるものは一体何であるのか。クラインの「議事堂内の委員会風景」は、本来「在るはずのもの」が「ないこと」によって逆説的に肯定され、提示される。そのことによって、誰もが納得するであろう新聞記事の「委員会風景」写真と異なる。この場合、もはや、被写体との関係は問題ではない。両者の「異なり」の源は被写体にはなく、写された写真そのものに存在することになる。

もう少し考察を進めよう。では、果たして写真そのものに由来する「異なり」とは、クラインにおいてのみ問題となることなのだろうか。この問題を検討するための一例として、アルバート・ワトソン (Albert Watson, 1942-) の写真を参照してみることにする。歌手であるシャーデーのアルバム『ラヴ・デラックス (*love deluxe*)』<sup>23)</sup> のジャケットを飾る「シャーデーの肖像写真」は、ワトソンによるものであるが、彼の写真集『サイクロプス』<sup>24)</sup> にも、同じセッティングで撮られたと思われる「シャーデーの肖像写真」<sup>25)</sup> が収められている。二つの写真はよく似ている。だが、この二つは、全く同一ではない。アルバムのジャケットの方では、

シャーデーの目と口が完全に閉じられているのに対して、『サイクロプス』の写真でシャーデーは、目と口をわずかに開け、左手のポーズも少し異なる。さらにこれはジャケット製作上の都合などに起因すると思われるが、肌の白飛びが、ジャケットではかなり極端であるのに対して、『サイクロプス』では「飛ぶ」か「飛ばない」かのぎりぎりのところに抑えられている。明らかに、『サイクロプス』のシャーデーの方が微細なところにいたるまで明瞭かつ細やかな写真となっている。これら二つの異なり具合は、クラインの「議事堂内の委員会風景」と新聞の誰もが納得する「委員会風景」の異なり具合と同類のものなのかと言えば、当然答えは、否である。

それらは決して同種のものではない。確かに、ジャケットのシャーデーと『サイクロプス』のシャーデーは異なっている。だが、両者はどちらも、同一の被写体に関係付けられる。それは、「シャーデーの写真」であり、「シャーデーでないもの」は両者いずれにも見出されない。ワトソンは、決して「写ること」と「写らないこと」の境目に足を踏み入れはしない。それどころか、『サイクロプス』において、シャーデーをあたかも目の前にいるかのように、鑑賞者に提示しようとさえしている。

それでは、鑑賞者が、『サイクロプス』の「シャーデー」とジャケットの「シャーデー」とが異なることの原因を、被写体のポーズにでなく、写真そのものにおいて見出したとしたらどうだろうか。例えば、「白飛びの異なり」は、被写体に起因するものでは決してない。それは写真そのものにおいて表出した「異なり」である。「白飛び」は、恐らくワトソンのライティングに起因する。そしてライティングこそ、彼の「シャーデーの写真」を固有のものとして際立たせる。そうだとす

23) Sade, *love deluxe*, Epic/Sony Records: ESCA5673, 1992.

24) Albert Watson, *cyclops*, Munich 1994.

25) Ibid. ノンブルがないため、それを記すことは出来ない。キャプションに拠れば、1992年7月にロンドンで撮られたものである。

ると、この「白飛び」は、クラインの「荒れ・ブレ・暈け」と同様の効果を持つと言えるのだろうか。確かに「白飛び」は「写らないこと」にも通じる。果たして、この「白飛び」は、鑑賞者を「シャデーでないもの」へと誘う力を持つだろうか。そうではない。ワトソンの写真は決して「シャデーでないもの」を表しはしない。彼の技法は、それどころか、「シャデー」をいかに「シャデーらしく」写すか、又彼女の個性をいかに引き出すかということのためにあるように思われる。彼は、非常に豊かなトーンで、被写体の或る箇所は微細に、或る箇所は大胆にシャドウを暗くして、演出している。

又、『サイクロプス』では、「マラケシュ、通りの子供たち」<sup>26)</sup>のように、一見クラインの「荒れ・ブレ・暈け」に通ずるように思われる技法も用いられているが、クラインの作品とは写真の在り方が大きく異なっている。「マラケシュ、通りの子供たち」に見られるブレなどは、それが子供たちを子供たちでないもの、誰か分からないものにしたりはしない。それどころか、写真の背景の中に殆ど消えかかっている建物との対比において、勢いよく動く子供たちが強調されるようにすら感じられる。そこでは、子供たちは、決して「子供たちでないもの」なのではなくて、あくまでいかにも「子供たち」なのである。それは、ワトソンがマラケシュで出会った「子供たち」であり、彼が見たものがそこに描写され表出している。

彼の写真では、「写らないこと」は「写ること」に奉仕するのである。この「写ることへの奉仕」

とは、要するに被写体を際立たせるための演出なのであり、「写ること」は「被写体が写ること」以外の何ものでもない。

クラインの写真は、それが何か明確に捉えられることを拒絶する。そのクラインから、森山大道(1938-)の『写真よさようなら』<sup>27)</sup>へと一本の道が通っている。清水穰は、『写真よさようなら』について、「何が写っているのかわからない写真、つまり究極に荒れ・ブレ・暈けた写真が大半である」と述べた。清水によれば、それは「撮ろうとする自我の消去、自己表現の消去、無思考、無作為、偶然性の写真、つまり見ない、考えない、選ばない写真。その結果、何かを写したのではなく、何か写っていた写真、『写った』という事実だけの写真」なのである。<sup>28)</sup> 森山のこの「荒れ・ブレ・暈け」はクラインの『ニューヨーク』に起源を持つ。森山は、クラインの「荒れ・ブレ・暈け」を『写真よさようなら』において徹底して極めたのだと言える。森山は、クラインの「荒れ・ブレ・暈け」を徹底して極めたのだから、それは単に「撮ろうとする自我の消去」なのではない。「無思考、無作為、偶然性の写真」によってもたらされるのは、「無」ではない。クラインにおいて見出される「何であるか分からず存在する写真のあり様」として写真を肯定する一つの徹底的な「有」の形が、『写真よさようなら』にはある。

『写真よさようなら』において見出されるものは、「それが何であるか」が言えないものであろうとも、やはり歴とした写真であって、クラインが踏み出した道程において、必然的に行き着くべ

26) Ibid. 1994年1月撮影。

27) 森山大道、『写真よさようなら』、写真評論社、1972年。復刻版、森山大道、『写真よさようなら』、パワーショベル、2006年。

28) 清水穰、前掲論文、442ページ。森山はクラインからさらに突き進んでいる。その限り、クラインと森山は、無論全く同じなのではない。クラインは森山の『写真よさようなら』ほどに、「写さないこと」の側にいるわけではない。「エベッツフィールドのファン」はどんなにニューヨークの「ひとコマ」であるとしても、「エベッツフィールドのファン」である。しかし、それが、もしキャプションなしに与えられたならば、それが「エベッツフィールド」である決定的な証拠は、写真の中に見出されない。「エベッツフィールド」の写真自体は、群衆のみを映し出すに過ぎず、それが球場だと分かるような説明的な写真ではない。この写真は「エベッツフィールド」に関して「それは何であるか」が、あいまいにさせられている。このあいまいさは、森山の写真観を先取りしているように思われる。

きものであった。『写真よさようなら』の写真は、「徹底的な表面性」<sup>29)</sup>の写真である。一切は「価値のありようとしてすべてイーブン」でなければならない。そのために「荒れ・ブレ・暈け」が生かされている。粒子はどこまで拡大しても「フラットなパターン」<sup>30)</sup>を形成するに過ぎないものであり、「徹底的な表面性」は、「フラットなパターン」の組み合わせとして実現される。一切のものは、荒れる粒子を通して、価値のあり様を等しくされ再配置される。「荒れ・ブレ・暈け」とは、「徹底的な表面性」の実現のために必要不可欠な手法である。森山は自らの写真を、「荒れ・ブレ・暈けの写真」として特徴付け、鑑賞者に提示する。この「徹底的な表面性」という森山の写真観の萌芽は、クラインが単なる「写し」としての写真を拒絶したことに見出される。クラインは、一つの写真画像の中に、均一に平板化して対象を配置することにより、一定の価値観や視点に基づく「何らかの対象」の「何らか」ということを、「荒れ・ブレ・暈け」という「何でも無いもの」に置き換えたのである。この置き換えを突き詰めれば、森山の言う「徹底的な表面性」に帰着することになる。

### 3. 終わりに

ウィリアム・クラインの写真は、「写真とは何であるのか」という問いを我々に否応なく突きつける。彼の写真を前にして、鑑賞者はこの問題と向き合わざるを得ない。これは、クラインの写真ならではの問題である。アルバムジャケットの「シャーデーの肖像写真」を前にしても、人は決してこの問いに辿り着きはしない。そこに「シャー

デー」が写っているのは当然のこととして、やり過ごしてしまう。これに反して、例えば『ニューヨーク』における舞踏会の写真を目にするならば、鑑賞者はその写真に戸惑い、なぜクラインはこのように撮ったのかと問わなければいけない。写真とは対象となる被写体を撮影者の視点を介して「写し取ったもの」だという日常的な見方、その「写し」を通じて元の被写体が「何であるか」を知覚し得るような日常的な見方が、全く通用しない。「舞踏会の写真」に出会うとき、この写真の存在意義を問わずにはおれない。彼の写真を前にして、それは写真ではないと、考える人がいるかもしれない。この写真は写真ではないかもしれないような写真なのである。なぜそのように撮られるのか、なぜそのような写真が提示されるのか、という問いは、クラインの写真作品の有り様という本質的な問題へと鑑賞者を誘い出すことになる。

そして実は、偶然性に完全に委ねられた「舞踏会」の写真は、問いを投げかけるものであると同時に、既にそれについて答えてもいる。クラインにとって、「写真」とは決して被写体が定着画像へと「移ること」なのではない。それは今そこに示されている画像以外の何でも無い。クラインは、ニューヨークの「ひとコマ」を写すための数秒のシャッター時間を、まだそこにはないもののために捧げた。シャッターを切るときにはまだどのようなものか分からないもののために、写真撮影という行為を捧げた。自らが制御することが出来ない偶然性のために、それを捧げたのである。そのときのシャッターを切る行為は、被写体のためにあるのではなく、ただ、写真そのもののためだけに。写真の撮影行為はただひたすらそれが生み

29) 森山は次のように述べている。「ええ、やっぱり徹底的に表面でありたいと思うんですよ。これまでもぼくはいろんな方法や方向で写真をやってきて、やっぱり写真はさらに表面的であらねばならぬ、と自分自身に言いきかせているわけです。これはぼくの写真についての永遠の仮説なんです。内面なんかどうでもいい、表面だろ写真は、って」「つまり、あらゆるイメージを同一の平面上で一緒くたにしたいんですよ、結局、価値のありようとしてすべてイーブンに」。森山大道、『森山大道、写真を語る』、青弓社、2009年、95ページ。

30) 同書、95-96ページ。

出す像のためにのみある。そのような手法によって、クラインは、「像自体のためにある写真」の提示に成功したと言える。クラインの手法は、もはや写真には写真画像以外の何も必要のない写真の可能性を切り開く。つまり、被写体との関係が問題にされることなく、「荒れ・ブレ・暈け」の中に像が在るに過ぎない、ただそれだけの写真の可能性を、切り開くのである。その写真は、もはや単なる「写し」ではなく、写真画像自体によって「荒れ・ブレ・暈け」が意味付けられて、存在するものである。それこそが、写真画像によって写真が一つの現実として存在意義を持つという、写真の絶対肯定の手法なのである。別の言い方をすれば、彼の写真は、「荒れ・ブレ・暈け」という「写らないこと」によって初めて真に写真となったのである。