

写真とは何か

梶矢 桂一

How do photographic pictures exist ?

Keiichi MASUYA

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

(Received October 28, 2011; Accepted November 25, 2011)

Kendall L. Walton said something to the effect that photographic pictures were transparent, while paintings were not. He thought that when we looked at painted portraits of our ancestors, what we saw was nothing but a representation of them. If what was looked at were photographic portraits of our ancestors we saw the ancestors themselves. To Walton's mind, mediations by someone or something in the process of painting, e. g. by painters or their painting brushes made paintings opaque. Photographic pictures were taken without such mediations; hence, they were transparent.

I don't agree with Walton. Photographic pictures are also mediated by a photographer's intention as paintings are. Photographic pictures are not copies of some piece of reality but some representations by photographer's I. As for Wolfgang Tillmans' abstract photographs, e. g. a series of *Freischwimmer*, he makes abstract pictures like wavering hair-like strands with color stains by means of luminography and viewers cannot know the subjects of his pictures because of their abstractness. Tillmans' photographs are mediated by his intention and his pictures do not have any direct access to the piece of reality. As for some pictures by Daido Moriyama, graininess is a significant feature. Because graininess itself is not any actual things photographed, Moriyama's pictures do not have any direct access to reality either.

Photographs are not copies of actual things. Photographic pictures are caused not by the actual objects but by the photographer's I. Because of being a representation of photographer's I, photographs have a reason to exist and to exist as such.

key words — Kendall L. Walton; transparent picture; photography; William Klein; Wolfgang Tillmans; Daido Moriyama; Michihiro Shimabuku

はじめに

写真とは何か。この問いに対して、これまで数多くの議論がなされてきた。しかしながら、未だその確たる答えは得られていないように思われる。

絵画は、描写対象なしに画家の想像だけに基づいて描かれ得るが、写真はそのようなことがある

えない。だから、写真は絵画と異なっており、被写体なしには成立しない。その一方で又、写真家が固有の意図に基づいて撮影するが故に、鑑賞者は、時には写真の被写体が何か分からず、抽象絵画と区別することが難しい場合がある。我々は写真というものをどう捉えるべきなのか。

ケンドール・L・ウォルトンは、写真は被写体によって原因付けられると主張する。彼によれ

ば、写真を見るときは写真を通して被写体を見ることである。そのようにして被写体に関係付けられた写真は、眼鏡をかけて物を見るとき眼鏡のように「透明なもの」だと言われる。

本当に写真は、ウォルトンが述べるように、被写体によって意味付けられるのだろうか。ウィリアム・クライン (William Klein, 1928-) の写真集『ニューヨーク』²に収められた作品はその「反写真性」故に存在意義を持つ。例えば、『ニューヨーク』における舞踏会の写真³は、蠟燭の明かりだけの極端に少ない光量のために、ふれて、ただそのブレのためだけにあるようにすら思われる。この写真は「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⁴。

又、ヴォルフガング・ティルマンス (Wolfgang Tillmans, 1968-) の《ペーパー・ドロップ *paper drop (Krishnamurti)*》⁵は、写真の3分の1を占める、曲げられ反り返った一枚の紙の質感とその影による独特の表現であるが、それは、撮影行為なしに Adobe® Photoshop® などを駆使してコンピューターグラフィックスにおいて作成できるものであるかもしれない。《ペーパー・ドロップ》が写真であるための存在根拠が被写体に依拠していると、どうして断言できるであろうか。更に、写真だと言われなければそうと判別できないような、殆ど絵画のような彼の抽象的写真《フライシュヴィマー 131 *Freischwimmer 131*》⁶は、ルミノグラム (luminogram)⁷の技法によって制作されたものだが、作品において明確に被写体が何であるかが示される訳ではないので、鑑賞者はそれを絵画から区別することが出来ないかもしれない。

ティルマンスの写真は決してウォルトンが述べたような写真のあり方をしてはいない。本稿では、写真とは「透明」ではないことを論じる。別の言葉で言えば、写真とは対象による規定(被写体による規定)なのではなく、写真制作者の自我による規定として成立することを論じる。写真とは、写真制作者の自我が対象を措定することによって成立するのであり、制作者の自我の表現である。

1. 写真の透明性について

ウォルトンは写真を「透明なもの」と表現した。彼は、アンドレ・バザンの「写真像は対象そのものである」という主張を否定するものの、依然として被写体を写したものとして、被写体との関係において写真を考えている。彼によれば、写真は被写体との特有な関係故に絵画と異なるのである。絵画を見るとき、鑑賞者は画家の手によって媒介された対象表現を見るのであって、決して描かれた対象そのものを見るのではない。だから絵画は透明なものではないのに対して、写真を見るときは、眼鏡や望遠鏡を通して対象を見るのと同じだと、主張されている。写真を見るときは即ち写真において写された対象を見ることである。ヘンリー 8 世の肖像画を見るときは、ヘンリー 8 世を見るのではない。だが祖先の肖像写真を見ることは、祖先を見ることなのだと言われる。

我々は「写真を通して世界を見る」⁸という彼の主張に賛同することは出来ない。ウォルトンの「対象を見る」という主張は、一体、対象のどの

1 Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", in *Critical Inquiry* 11, Chicago: Chicago Univ. Pr., 1984, pp. 246–277.

2 William Klein, *New York: 1954.55—Life is good and good for you in New York! trance witness reveals*, Manchester 1995. 本文では『ニューヨーク』と略記する。

3 Ibid., p. 194–195.

4 クラインの反写真性の問題については、以下の拙稿を参照されたい。榎矢桂一、「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?」、『大阪薬科大学紀要』(大阪薬科大学紀要編集委員会), Vol.4, 2010年, 31–40頁。

5 163 *paper drop (Krishnamurti)*, 2006, Wolfgang Tillmans, *Abstract Pictures*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.

6 149 *Freischwimmer 131*, 2009, ibid.

7 ルミノグラムとは、印画紙の前に置かれた対象が光を遮光したり光の加減を弱めたりすることによって、写真機なしにその対象の像を得る写真技法である。

8 Kendall L. Walton, op. cit., p. 251.

ような有り様を見ることを意味するのか。それは、世界の有るがままを見ることなのか。そもそも写真を通して、一体どのようにして世界の有るがままを見る事が出来るのか。ウォルトンは、「対象を見る」と言い、また「世界を見る」と言う。「世界に対する知覚の接触」⁹という言い方もなされる。そのような「世界に対する知覚の接触」は、写真を介して、いかにして可能となるのか。

写真の写実性が問題になるとき、それは何を映した写実性なのかが問われざるを得ない。重要なのは、人間の「認識の対象」が、「認識の元となる外界の対象」と、「認識の結果獲得された内界の対象表象」の二つの意味を持つ事である。対象そのものの有るがままのあり方と、我々が認識する対象のあり方は異なっている。我々によって認識されるのは、有るがままの対象ではない。認識の結果、獲得される表象は、有るがままの対象とは別のものである。グレゴリーが述べるように、実在する対象のあり方と、人間が知覚した（知覚表象としての）対象の有り方は同一ではない¹¹。脳は「記憶システム」であり、外部情報と記憶から新たな出力情報が生まれるが、外部情報によって脳から引き出される新たな出力情報とは、「そのときまでに脳が得ていた内部世界の情報」である¹²。人は、外界の情報を頼りに対象を認識するが、その認識は対象そのものの有るがままについてではない。だから、「写実性」とは何に基づくのかが、問われねばならない。それは有るがままの対象に基づくのか、それとも認識された対象に基づくのか、それが問題である。

写真とは「写真家の認識（内部情報）の写し」を意味するのだろうか。それとも「被写体の有るがまま（外部情報）の写し」を意味するのだろうか。ウォルトンの「写真を見る」ことが意味するのは、あくまで写真家によって撮影時に関与され認識された表象を見ることなのではないだろう。彼にとって、「絵」¹³に対する鑑賞者の接触が媒介されたかどうかの問題である。絵画は画家の営みによって媒介されており、それ故透明ではない。これに対して写真が透明であるのは、写真は写真家の営みによって媒介されず、写真機が直接機械的に対象の像を獲得すると考えられているからである。ウォルトンは、「我々が世界を知覚する仕方」と「世界が実在的に存在する仕方」は一致すると述べており、知覚という営みの構造は対象の実在の仕方に類比すると言われる¹⁴。写真が透明であるのは、写真が「写真家の認識」の「写し」なのではなくて、被写体によって根拠付けられており、鑑賞者が写真を通して被写体を見るが故にある。従って、ウォルトンの写実性は、写真機の機械的直接的描写性格とでも言うべきものに依拠するのである¹⁵。

果たして、写真機は、ウォルトンが考えるように、「対象を有るがままに写す」のだろうか。例えば赤外線フィルムを用いるとき、視覚的に捉えることのできないものを写すことができる。そうだとすると、写真機は人間よりも「高い能力」を有っていて、対象の有るがままの姿により近づくと云えるのだろうか。そうではない。フィルムのラティチュードやデジタルカメラのダイナミクスレンジを越えて撮影することは出来ない。写真

9 ウォルトンの「世界を見る」という表現は、「有るがままの世界を見る」ことではないと思われるかもしれない。しかしながら、「対象」のあり方とは、「有るがままのあり方」か、そうでなければ「表象としてのあり方」かのどちらかであろう。そしてもし、写真が有るがままの対象を「写す」のでなく、表象としての対象を「写す」のだとしたら、写真は最初から写真制作者によって媒介されていることになるから、ウォルトンの議論は破綻するであろう。従って、ウォルトンの主張する透明性とは、有るがままの対象の透明性だと考えられねばならない。

10 Ibid., p. 273.

11 Cf. Richard Langton Gregory, 1966, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997 5th edition, p. 200 etc.

12 松本元, 「脳とはどんなコンピュータか」, 『脳・心・コンピュータ』, 日本物理学会編 (松本元責任編集), 丸善株式会社, 東京, 1996年, 211頁.

13 ウォルトンは、写真に対しても絵画に対しても picture の語を使っている。写真と絵画の両方を表す言葉として、本稿では、「絵」を用いる。本稿において「絵」とは、写真、絵画、コンピューターグラフィックスなどの様々なものを意味する。

14 Kendall L. Walton, op. cit., p. 271.

15 ウォルトンによれば、「写真は反実的に (counterfactually) 撮影された光景に依存する」と言われる。この写真の「反実的依存性」の問題と、写真機の機械的直接的描写性格は密接な関係にあると考えられる。Cf. ibid., p.264.

機が対象の有るがままを捉えることはあり得ない。むしろ明暗の把握について言えば、人間の方が優れている。だからこそストレート写真を撮ろうとする撮影者は、撮影する光景を前にして、どこをどの露出で撮影すべきかを考える。どの露出であれば、写したいものが映り、写したくないものは映らないのかを考える。一般にはストレート写真家として知られているアンセル・アダムス (Ansel Adams, 1902-1984) は、有るがままの対象を写すのではなく、彼が見て感じたものと同じ写真を撮ることを目標としている¹⁶。彼によれば、撮影からプリントまでを一連の写真制作過程として考えるとき、写真は肉眼に勝るとは言えず、プリント作成時には、肉眼が捉えるより狭い範囲の明暗差しか実現出来ない¹⁷。又、土門拳 (Ken Domon, 1909-1990) のようなストレート写真といえども、対象の有るがままのあり方を「ストレート」に写し取るのではない。彼の1964年の東寺講堂の全景写真は、二十一体の仏像だけではなく講堂の殆どの部分に光が当たっている。この写真は異なる場所に順次フラッシュを当てながら撮影するという方法で撮影された。どの場所も均一の光量となるように腐心された結果、鑑賞者はそれを照明に照らされた講堂の単なる全景写真として鑑賞する。鑑賞者は、機械的に撮られた、何の媒介もされていない直接的な写真として、それを見るかもしれない。しかし、その写真は、土門やその撮影に携わる人たちの意図や技術に依存し、それらによって媒介されたものである。厳密に言えば、ストレート写真を志す写真家たちは「ストレート」に対象の有るがままを写すのではない。むしろ、写真機によって有るがままを写すことが困難であるがゆえに、アダムスのゾーンシステムのような方法論が生まれるのである。シャッターを押せば有るがままの被写体がプリントとして姿を現すのならば、ゾーンシステムは不要であったかもしれない。ストレート写真であっても写真家

の主観性による媒介が不可避である。

ウォルトンは、「写真家は最終的な作品を暗室作業によって制作するので、作品は機械的に写されたものではない」という反論を想定して、仮にプリント作成時にコントラストが変えられたとしても、被写体である人物を、鑑賞者が肖像写真を通して見ることは変わらないと述べる¹⁸。ウォルトンの主張に沿えば、土門拳が被写体に選んだ仏像は、彼がどう撮ろうとも存在する。そしてどう撮られるかにかかわらず、写真を通してその仏像は見られる。クラインの『ニューヨーク』における舞踏会の写真についても、作品の制作過程がどうあろうと、やはり「舞踏会の写真」であって、クラインがどう撮るかは問題ではない。偶然が何かをそこにもたらしたのだとしても、やはり我々はその写真を通して実在した舞踏会の光景を見るのだということになる。しかし、我々はこのようなウォルトンの主張を受け入れることは出来ない。写真の意味は撮影者が写すことにある。それは単に被写体が映ることにあるのではない。

ウォルトンの議論は、まさに写真とは何か、その根幹を問うものである。写真とは、写真家の自己表現なのか、それとも、単なる「対象の写し」なのかが問われている。写真は、写真家によって措定されるものであり、そのことによって意味付けられるのか。それとも、それは被写体によって根拠付けられるのか。

本当に写真を見ることは眼鏡をかけることと同様なのであり、透明なのか。ウォルトンによって写真の透明性が問題にされるとき、終始一貫して外界の対象である被写体が問題である。ウォルトンは、何か被写体と鑑賞者の間に立ち入り写真が「媒介される」のかどうかを問い、写真は「媒介されない」と論じた。それは、人が網膜を見ず網膜上の結像を見るのと同じように考えられる。写真そのものはこの時「見られない」のでありそれ故透明である。我々は写真を見ずに被写体を見

16 Ansel Adams, *The Negative*, New York: Little, Brown and Co., 1981, p. 1.

17 Ibid., p. 2.

18 Kendall L. Walton, op. cit., p. 267.

¹⁹ しかしそうだとすると、例えばクラインの営みは無意味なことになってしまう。ストレート写真を否定しようとする彼の営みは、「写真は写真によって写真となる」ことに基づく²⁰のであり、それは決して被写体によって意味付けられてはならない。それが、「リアル」に被写体を写すストレート写真を否定する彼の手法であり、彼の写真はそのような「写真の否定」によって写真となったのである。換言すれば、クラインの写真の基盤は被写体ではなくクライン自身にある。写真は被写体との関係を断つことによって意味付けられる。

2. 対象指定としての写し

例えば、「風穴 もうひとつのコンセプトアリズム、アジアから」というコンセプトアル・アート展がある。²¹ この展覧会における島袋道浩 (Michihiro Shmabuku, 1969-) の《柿とトマト》²² は決して透明なものではない。出品作品リストに「C プリント」の記載があるので、カラーネガのプリントだと分かる。しかしこの写真は、鑑賞者に「リアルな柿とトマト」を見ているという確信を与えない。それは絵画のようであり、コンピュータグラフィックスのようでもある。ウォルトンが論じたような「被写体に原因付けられた写真」とはとても思われえない。それどころか、被写体との関係を完全に剥ぎ取られてしまっているようにすら感じられる。柿とトマトそれぞれの白トビが目立つように写真は撮られている。しかも二つの果実は両者とも殆ど暈けており、柿の一部にしか焦点が合っていない。この《柿とトマト》は《浮くもの／沈むもの》²³ と並べて展示されており、《浮くもの／沈むもの》を構成する水に浮かぶ (或いは水の中に沈む) 実在する果実に比して、「実在性の無さ」を否応なく鑑賞者は「鑑

賞」させられる。それは空虚な「柿とトマト」である。《柿とトマト》はなぜ額の中の二次元平面に「ピンボケ」して「飾られ」なければいけないのか。《柿とトマト》の「白トビ」や「暈け」は、写真の写実性の表現ではなくて、むしろ島袋の作品《柿とトマト》の虚構性を表わすように思われる。《柿とトマト》の鑑賞者は、その作品を通して「柿そのもの」の有るがままのあり方を見るのではなく、「トマトそのもの」の有るがままの姿を見るのでもない。実在性を除去された空虚な虚構の「島袋道浩の作品」を見るのである。

この《柿とトマト》の虚構性は何に基づくだろうか。それは、写真の「写し」の独特のあり方に起因するように思われる。この場合「写し」とは「写実」なのではない。そうではなくて実在者から切り離されて「写し」が新たに島袋によって指定されたのである。それは被写体から独立した一つの写真表現である。鑑賞者は写真を見るとき、被写体ではなく、その写しとしての写真そのものを見るのである。

ティルマンズの「フライシュヴィマー」と名づけられた一連の作品群は、単に作品を鑑賞するだけでは、どれも被写体が何であるか判然としない。写真だと言われなければ、どのような「絵」なのか見分けがつかない。「抽象」ということ以外に何も手掛かりのない作品である。「フライシュヴィマー」という言葉がキャプションにおいて与えられてはいるものの、写真からは何が「泳ぐ」のかが分からない。それは、髪の毛のような細長いものの揺れる様が色付けされてルミノグラムの技法によって写されているが、そのことは写真からはうかがい知れない。そのような写真は、まさに「写し」だが、その「写し」ということは、「写し」ではないものとして、新たに指定し直されている。鑑賞者は「フライシュヴィマー」を揺れるものの「写し」としてではなく、二次元

19 何もウォルトンは、鑑賞者が写真そのものを見るのが出来ないなどと言っている訳ではない。彼によれば、写真そのものを見ることと写真の対象を写真を通して見ることは別のことである。

20 この問題に関しては、前掲拙稿、「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?」において論じた。

21 「風穴 もうひとつのコンセプトアリズム、アジアから」(国立国際美術館, 2011年3月8日-6月5日)。

22 島袋道浩, 《柿とトマト》, 2008年, Cプリント・アルポリックマウント, 18.8×28.4cm。

23 島袋道浩, 《浮くもの／沈むもの》, 2011年, 果物・タライ・水・木製台・水流装置, 49.0×75.0×75.0cm。

平面に揺れの一瞬が切り取られたその作品を、被写体から独立した抽象表現と考える。作品はティルマンズによって、被写体から切り離され新たに措定し直されている。《柿とトマト》においてもこの点は変わらない。「柿とトマト」は「写し」ではない新たな「虚構の柿とトマト」として鳥袋によって措定されている。

写真とはまさに作品の制作者によって措定されるものである。写真を写すことは、写真機の機械的直接的描写性格に基づいて像を得ることではない。写真機とは写真のために不可欠なものではなく、写真のための一手段に過ぎない。写真において重要なのは手段が何かではなくて、むしろ写真家の自我によって媒介され、新たな像が措定されることである。森山大道 (Daido Moriyama, 1938-) の『写真よさようなら』²⁴に見られるような、「ネガを再度撮影した写真」を見ることは、被写体であるネガの更なる被写体を見ることではなく、森山によって新たに措定された写真を見ることである。それは、「森山の自我における対象」の「写し」である。

だからこそノイズであるべき粒子の荒れが、写真の表現手段になり得る。低感度フィルムを増感現像して得られるような粒子の荒れは、被写体に由来するものではない。しかしそのような粒子の荒れしかないような「絵」が『写真よさようなら』にはある。ウォルトンのように考えるならば、そのような「絵」は写真ではないことになる。ストレートな写真だけを念頭において、ウォルトンは論じているかもしれないが、アンセル・アダムスや土門拳に見られるように、ストレート写真といえども、写真家の媒介なしには考えられない。

まさに作品の制作者による新たな対象措定こそが、写真を写真として意味付ける。写真とは、徹頭徹尾、措定者によって媒介されたものである。それは新たに、制作者によって措定されたものであり、制作者の自己表現である。写真とは作品の制作者の自我によって生まれる「表象の写し」に

他ならない。単なる被写体の写しとして被写体によって根拠付けられるものでは決してない。写真とは、作品の制作者の自我が、被写体から切り離された像を獲得することなのである。制作者の自我にこそ写真の基盤は存在する。そしてそのことこそが写真作品が制作される理由であり根拠である。

3. 終わりに

写真とは、芭蕉の俳句「鶏頭や鴈の来る時なをあかし」のようなあり方をしている。芭蕉の自我と、雁来紅の異名を持つ鶏頭が出合ってそこに感動があり、芭蕉の自我と鶏頭が一体になった結果として、彼の句は成立している。しかし、この句には、芭蕉の感動した自我は見出されない。見られた対象だけが切り取られ方を説明されないままに切り取られて表現され、鑑賞者に提示された結果、鶏頭に出合って感動した芭蕉の自我はもはや作品のどこにも姿を現さない。そこには、切り取られた対象がただあるのみである。彼のこの俳句では、「見られた対象」の表現が即ち彼の自我の表現である。自我と対象は対立せず、対象は即ち自我であり、対象と自我は俳句において一つになっている。

無論、芭蕉の俳句の心は、写真と直結するものではないだろう。だが、写真のあり方とは、芭蕉のこの句のあり方に似ているように思われる。鑑賞者は、写真によって写真が表現するものと出会う。それは写真作品を制作した者の自我に関係付けられる。その一方で、その表現が極めて実在的であるとき、写真は、制作者の自我によってではなく、写真の向こうにある被写体によって意味付けられているように思われる。写真は実在的なストレートな写真だと思われるのである。しかしそれでも、それは写真作品の制作者による表現に他ならない。制作者がストレート写真を志向しなければストレート写真は生まれない。ストレート写真とは、制作者が「ストレート」に対象を措定し

24 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.

表現した結果として姿を現わすものである。制作者の自我は、そのように、写真として自己を実現する。制作者が見た対象が、写真において切り取られ方を説明されないままに切り取られて、ただ写真として示される。しかも、ただ写真として示されるような写真の措定とは、単なる措定ではなくて、写真の独立である。それは制作者の自己表現であるのだけれども、同時に、制作者の自己から独立させられて、対象（写真）の独立の措定となる。写真作品の実在性が独立させられて写真と

して措定されているので、鑑賞者は、制作者の自我の媒介に気付かないのである。

写真とは透明ではない。単なる対象の写しでは決してない。それは写真制作者の自我による措定である。措定とは、「写し」を「写し」でないものとして措定することである。写真とは、被写体から切り取られた対象として、つまり「写し」でないものとして、被写体からも自我からも独立させられた、新たな対象の有り様なのだ。