

写真表現の可能性をめぐって

— 生徒による作品を出発点として —

写真部 山口 誠

写真部の合評会においては、部員が撮影した写真に関して、どのような点が評価できるかについて話し合いを行っている。本論はその材料となった写真および合評会での議論の内容を出発点として、写真表現にはどのような可能性があるかについて、解釈の問題、被写体へのまなざしのあり方、写真が持つ属性などの観点から考察を試みるものである。現実世界を写真として写し取ることによって、その何が変化し、何が生み出されるのか。その結果、写真は見る者に対して何を提示するのかについて、生徒が撮影したものを主な題材としながら、具体的に論を進めてゆくものである。

<キーワード> まなざしの諸相 解釈 無意識の意識化 新たな相貌 行為としての写真

我々は説明を通して芸術を経験することはできない。

解釈と分析はせいぜい知性によって理解するための下準備にすぎないからである。

しかしながら、それらは芸術作品と直接触れ合うように

我々を促すことだろう。¹⁾

— *The New Vision* Moholy-Nagy László

1. はじめに

写真部では週に一度合評会を行い、各部員が写真を数点ずつ持ち寄り、それぞれの写真の良い点について感想を述べ合う活動を行っている。活動部員数は7名ほどで多くはないが、毎回それぞれが個性あふれる写真を持ち寄っている。

また、それぞれの写真について感じたことを、徹底して言語化することに努めている。どんな些細なことや突飛と思えるようなことでもためらわずに表現できる雰囲気作りも心がけている。「画面の中心から放射状に被写体が広がっている」「夕日から空の暗い部分までの階調が豊かに表現されている」「波立つ雲が、その下に広がる人間世界の不安を象徴している」等々、さまざまな視点を交えながら、充実した話し合いを持つことができている。本論ではその中の作例を出発点とし、写真表現にどのような可能性があるかを考えてみたいと思う。

2. 写真の「解釈」をめぐって

具体的に作例を見ていくことにしよう。写真1「輝く水面」と2「光まで あと数時間」は高文連写真専門部西三河支部が行った『第28回高校生の写真展』(12月8日～13日)でいずれも奨励賞を受賞した作品である。写真1はタイトルが示すとおり光あふれる川面の様子を捉えたもので、レンズのハレーションも効果的に働き、よく見ると細かい水しぶきまでもが捉えられている。画面の中で空、背景の山、川面それぞれが占める割合も適切で、広角レンズによる歪曲効果のために水面が湾曲して

写っていることも手伝って、全体的にダイナミックな構図となり、動きのある生き生きとした画面を生み出している。まさに風景写真の王道を行く写真と言ってもよい。見る者は撮影者が自然の美しさを伝えようとしていることを理解し、その意図に従って鑑賞する。ここでは撮影者と鑑賞者とが共通の約束事によって結ばれていると言ってもよい。また、この写真は、フレームの中で意味が完結しているとも言える。つまり、ここに写っているものがこの風景のすべてであり、特に形而上学的な意味を探る必要はないと言えよう。写真自体が何を表現しようとしているかが明確であり、誰もが思い描くことのできる日本の自然の風景という「社会的・文化的コード」に従って容易に読み解くことができる写真である。

一方、写真2はどうだろうか。被写体そのものは教室にある椅子である。しかしその椅子がどのような脈絡で存在しているのかについて、鑑賞者に解釈の戸惑いを与える写真となっていないだろうか。教室の椅子であることは明確だが、それを「社会的・文化的コード」に従って読み解くことを不可能にしていると言っても過言ではない。教室の内部を撮影する場合、生徒が勉強している様子、クラスメートとの交流など、学校というものが必然的に持つ属性と絡めるのが一般的であろう。事実今回の写真展では、「夜の教室」と題し、日が暮れたあとの誰もいなくなった教室をモノクロームで表現した作品が、他の高校から出品されていた。無人となった教室は、夜の闇の中でがらんとし、外からの光によって机や荷物などが部分的に照らし出されている。確かに誰も写ってはいない。しかし「日常の余韻」がそこには映し出され、教室というものを通常の「社会的・文化的コード」で読み解くことを可能にしている写真であった。

しかし写真2は、そのような解釈のあり方を拒否する雰囲気を持っている。この被写体が通常置かれるはずの脈絡から剥ぎ取られた格好になっているのである。特に一般的な意味において美しいものでもなく、ごくありふれた単純なものであるが故に、被写体そのものが写真の目的ではないような不安定な感覚を、鑑賞者に抱かせもする。タイトルとも相まって、椅子の脚とそれが落とす日時計のような影、斜めから当たっている光の弱さがつ、より強くなるであろう光の予感、あと数時間後に訪れる「光」とは何かなど、象徴しようとしているものが何かを考えざるを得ない不安定な気持ちに否応なくさせると言ったらよいだろうか。また、APS-Cサイズのフォーマットにおいて焦点距離24mmで捉えられた画角は、人間の視覚に近いとはいえ、若干の遠近感の誇張があり、それが微妙に現実を異化していると言ってもよい。このようにして普段見慣れているはずの、気にも留めていない物が、何か新しい相貌を持ち始めているような錯覚を持ちはしないだろうか。普段は見過ごされているもの、当たり前のもので特に意識にも上らないもの、言ってみれば無意識に属するようなものに敢えて目を向け、意識のレベルに引きずり出すことによって新しい相貌が見えてくることがある。写真におけるシュルレアリスムが目指したものはまさにそれではなかったかと、筆者は考えるのである。

類例として写真3-a「異空間」を見てみよう。写真2と同じ撮影者である。この写真は撮影者の自宅にある棚の空間を撮影したものである。画面構成としては棚の底面、壁との境界、壁の境目などの直線のみで構成され(3-b)、原画は全体が茶色がかかった色調で覆われ、その微妙な階調の変化が表現の重要な部分を担っている。この写真では、目の前にはただうつろな空間が広がっているだけである。撮影者が鑑賞者にどのような解釈を期待しているかという、読み解き方の手がかりが欠如している写真だと言ってもよい。しかし、まさにそのことによって、鑑賞者はここに映し出された異次元のような空間に圧倒され、それに否が応でも向き合わざるを得なくなるのではないだろうか。



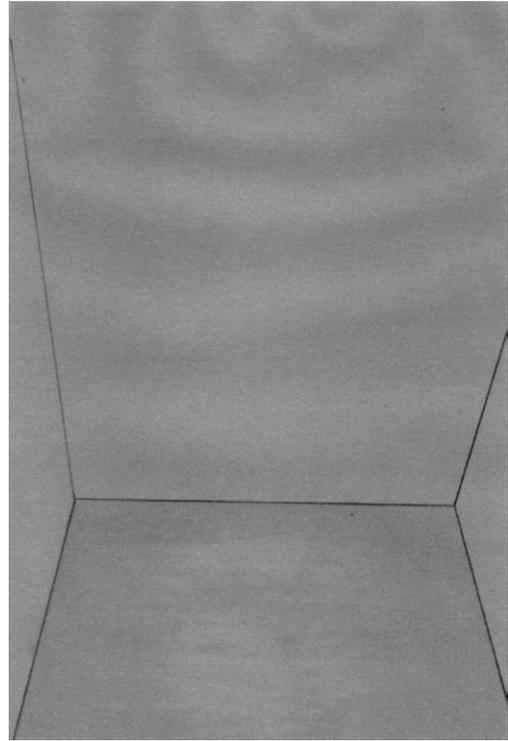
1 「輝く水面」²⁾ (原版カラー)



2 「光まで あと数時間」 (原版カラー)



3-a 「異空間」(原版カラー)



3-b

3. モノ自体へ

写真は被写体と不可分であり、その意味で「写真は必ず何かについての写真」であり、原理的には現実に無いものを写し取ることはできない。写真がこのように徹頭徹尾「現実」に縛り付けられているとするならば、モノそのものに透徹したまなざしを向けることで新たな発見をすることが、写真に課せられた大きな役割ではないかと思われるのである。

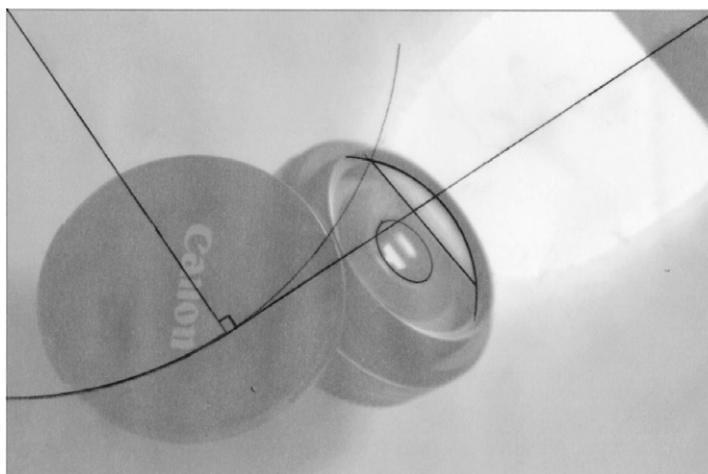
写真4-a について見てみよう。撮影者本人は特にタイトルを付けてはいないし、撮影の練習ほどのつもりで撮ったものであろう。敢えてタイトルを付けるとすれば、その画面中の明暗のコントラストが構成の中心であることから「ライティングについての習作」とでもしたらよいだろうか。テーブルの上いわゆるパンケーキ・レンズと呼ばれる薄型のレンズとレンズキャップを置き、右上から定常光を当てた様子を撮影したものである。4-b に示したとおり、画面右上から左下に引いた対角線に対して対称にテーブルのハイライトからシャドウが広がり、またその対角線に沿った形にレンズとキャップが配置される一方、キャップが対角線上よりもやや上に配置され、左上から下ろした黄金分割線を半径とする円周に沿って置かれているために、画面が単調にならず動きが感じられる。見たところ、このテーブルは円形のようなのだが、右上のテーブルの外周部分のハイライト部分が、レンズに付けたフィルター上の三日月形の光が写り込んだ部分と呼応して相似的な関係になっている。対角線に沿って右上から暗(テーブルの外) - 明(テーブル) - 暗(フィルター外枠) - 明(フィルター右上、三日月部分)の対比が面白い。全体的に見て、絶妙なライティングであり、ハイライトからシャドウまでの階調とコントラストの整った作品となっている。いわゆる「ブツ撮り」と呼ばれる商品撮影として考えた場合でも、この「製品」の凜とした精密機器としての雰囲気表現が表現され、レンズそのもの

の「瞳」に写り込んだライトが、レンズの透明感と精巧さを表現し、ある種のフェティシズムさえ感じさせる雰囲気を持っている。

しかし、この写真の面白さは、もう少し細かく観察した際に発見できるところにあると言ってもよいのである。よく見ると、レンズに取り付けたフィルターに指紋のようなものが付いているのが分かる。撮影者のものであるだろうか。実はこれを発見した時点で、鑑賞者にとってはこの写真がいわば無人称の商業的な意味での「商品撮影」ではなく、私的な意味を帯びるようになるのである。つまりこれは、まだ誰のものにもなっていない「工業製品」ではなく、すでに誰かの所有物であり（おそらくは撮影者本人のもの）、「誰か」の痕跡が写り込み、そして「誰か」の存在が暗示されているのである。おそらくフィルターの汚れそのものは偶発的なものかも知れないし、撮影者自身も特に意識をしなかったであろう。しかしひとたび作品として独立した場合には、そのような解釈の余地が生まれるのである。この写真は、広い意味で「自らを写し取ったもの」としての意味を持つようになるのである。



4 - a 「ライティングについての習作」(原版カラー)



4 - b

合評会の中で、「これは絵画ではなく写真だからこそ成立する画面だ」と言うことがある。それは良い意味において「写真でしか表現し得ないことが表現されている」という意味である。「それが、かつて、あった」という写真のノエマ³⁾が如実に示され、その存在の確実性が表現意図の根底に位置しているという意味である。絵画は原理的に虚構的⁴⁾で、一方フィルムの感光（デジタル時代の現在にあっては撮像素子による光の受容）を出発点とする写真は、「かつてあったもの」を確実に捉えている。「写真に写っているパイプはどうしようもなく一個のパイプである」（Barthes 1980 [2000]:5）一方で、マグリット（René François Ghislain Magritte, 1898-1967）が *La Trahison des Images*.（イメージの裏切り）（1928-29）においてパイプの下に“Ceci n'est pas une pipe.”（これはパイプではない）と記したのは、その辺りの事情を象徴的に表している。

かつて写真はピクトリアリズム（pictorialism 絵画主義）という名の下で絵画に接近した時期があり、また、絵画に対して「模倣と反抗」（Barthes 1980 [2000]: 30）を繰り返してきた歴史がある。それほどまでに先行芸術である絵画の存在は大きいものだったが、我々は写真を撮影する時、それが写真でなければならない理由に立ち戻る必要がある。撮影者が意識しているものも意識していないものも含め、すべての現実を否定なく写し取ってしまう写真だからこそ表現しうるものを求めていかなければならないのである。ここで話題にしてきた写真4-aは、対象そのものに迫り、細部を克明に描写している写真である。そのあらゆる細部が、このような光のある環境に現に存在し、このような影を作り、所有者の痕跡をとどめ、瞳のようなレンズの中にその光を映し出していること、それが確かに存在したこと、その全てが実在そのものであることに、この写真の意味が存在するのである。

4. 都市へのまなざし — 「無意識」の表象として —

モノへのまなざしという観点から、規模を拡大して都市へのまなざしについても言及しておくべきであろう。都市はこれまで写真の重要なモチーフの一つであり、「写真というメディアの特権的な主題」であり続けてきたからである（田中 2000: 36）。

写真5、6、7は夜の街の様子を写したものである。5は街灯とそれに照らし出されたガードレール、6は雨の後に濡れた路面と側溝、7は工場の外の様子。いずれも夜の同じ時間帯に連続して撮られたものである。一点一点を単独で見れば特に何の変哲もなく見える写真ではある。しかし、これらの写真をたった三枚でも組写真のように提示してみたらどうだろうか。それらの「部分」から「全体」がおぼろげながら浮かび上がってこないだろうか。たった一枚の写真だけでは表現し得なかったことが、複数の写真になることによって、何か共通項的なものを浮かび上がらせる効果を持っているように思われるのである。夜中になり、人影のなくなった街の風景。そのような時、新しい街の相貌が立ち現れることはないだろうか。

ヴァルター・ベンヤミン（Benjamin 1931 [1988]: 232）は、「カメラに語りかける自然は、肉眼に語りかける自然とは確かに異なっている。それはとりわけ次の点においてである。つまり、人間によって意識を織り込まれた空間の代わりに、無意識が織り込まれた空間が立ち現れるのである。」（Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.）と述べている。カメラによって捉えられた都市もまた、普段我々の意識に上らないもの、見過ごしているものが写り込んでいると言ってよい。ベンヤミンの言葉を伊藤（1988: 78）は「写真は都市の視覚的無意識を浮上させる」と言い換えている。



5



6



7 (5,6,7いずれも原版カラー)

写真を撮影するという作業はまず、日常の中において見過ごされ、無意識の領域に追いやられているものを敢えて意識化し、発見するという作業でもある。また、写真は、特に意識を向けていないものも画面に写し込み、否応なく意識を向けさせる働きも持っている。このように、写真はどのような被写体についても、二重の意味で無意識を浮かび上がらせ、それを「かつてあったもの」として、我々の意識に提示する働きを持っているのである。絵画が画家の意識に上らないものを決してその画面にとどめることがないのとは対照的である。このような都市についての組写真は、記録された断片を総合して、無意識を意識化し、街「全体」の相貌を読み込んでいく作業へと我々を誘っているのである。

5. 分身のアイロニー — まなざしを欺くものとしての写真 —

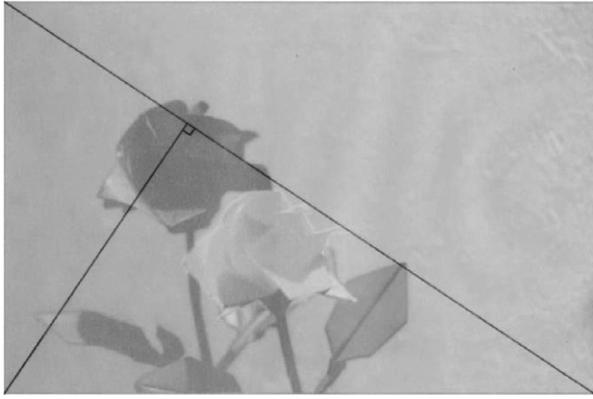
次に示す写真8-a「薔薇二輪」も『高校生の写真展』に出品したものである。画面構成はしっかりしていて、画面右上の部分に大きな空間があるが、これは決して無駄なものではなく、8-b に示したとおり、構図としてはすでに完成されていて、これ以上のトリミングは不要である。一般的にアップで撮れば主題はより明確になり、引いて撮ればいろいろなものが映り込んで説明的になる。展覧会における講評においても、不要な部分をカットするべきだとのアドバイスをよく耳にする。しかしこの写真に関して言えば、単に「余白の美」という幾分か叙情的な範疇を超え、緻密に計算されていることが分かるのである。そればかりか、背景の壁も右側は鮮明に、左側に行くに従ってボケており、その配分も適切で、薔薇を効果的に浮き立たせているのに役立っている。

さて、この写真を眺めていると、写っているのは折り紙の薔薇であることに気づくだろう。実はこの写真の大きな意味は、そこにあると言ってもよいのである。我々が知らず知らずのうちに写真に期待していることは、現実世界を写し取ること、言い換えればそこに写っているのは「本物」であり、写真こそがその第一義的な「分身」だということである。その期待の裏をかき、見ている途中で被写体が現実の複製に過ぎない折り紙であることに気付くというトリッキーな仕掛け。さらによく見ると、背景の壁さえも折り紙のようなテクスチャーを持っていることに気づき、ひょっとしたら画面に写っているもの全てが作り物ではないかと思えてくることなど、写真のあり方を逆手にとった作品になっている。写真は現実世界を写し取った「分身」を作り出すことだが、その対象が折り紙という、それ自体がすでに「分身」であるというアイロニーがこの作品の優れた点である。

この写真によって思い起こされるのは、主として1980年頃以降のステージド・フォトグラフィー (staged photography 演出された写真)⁵⁾ と呼ばれるジャンルである。これは現実をありのままに写し出そうとするストレート・フォトグラフィーとは対照的に模型やマネキンを使って画面を構成し、ジオラマのように作り上げたものを撮影するものである(図版9)。それまでの写真の客観性、真実性、ドキュメンタリー性に対して虚構性とストーリー性が前面に出ることになり、創作活動の一部として作り上げたものを写し取るという二次的な装置としての役割を負うことになるのである。



8-a 「薔薇二輪」(原版カラー)



8-b



9 Sandy Skoglund, Revenge of the Goldfish,
1981 (原版カラー)

6. セルフポートレート再考 — まなざしの中の自己演出 —

これまでモノや風景へのまなざしについて論じてきたが、撮影者自身に対するまなざしとはどのようなものかについても言及しておく必要があるだろう。「演じられた自己」としてのセルフポートレイトのあり方については山口(2014)で少し論じたことがある。⁶⁾ではなぜ写真においては、絵画における自画像とは異なり、自画像においてことさら演じようとする、あるいは演じなければならぬのだろうか。そこには写真と絵画それぞれの出発点の違いと、それからもう一つ、写真を撮るという行為そのものに付随する性質が関わっているのではないと思われるのである。原理的に虚構的な作業としての絵画が自画像を描こうとしたとき、まず対象である自分そのものに向かって行かなくてはならない。そしてひとまずは自分—ありのままの自分自身—に到達したところで、今度はその内面もしくは画家自身が考えるところの「自我」というものを表現するべく表現を深化させてゆくというのが一般的ではないだろうか。我々が自画像を鑑賞するときも同じ経路を辿った見方をする。つまり、そこに描かれている像が本人を正確に写し取ったものであることを前提として、現れている表情、陰影、画面全体のトーンなどによって、込められた意味を読み取ってゆくのである。

一方において写真の場合はどうか。風景であれ肖像であれ、被写体を撮ろうとしている時、はたして撮影者本人の意識は、当事者としての関わりを持ち得ているのだろうか。撮影をしている時、自分だけがその状況の外部にいるような錯覚、つまり四角いフレームを通して別の世界を覗いているような感覚を持つてはいないだろうか。言いかえれば、撮影者は多くの場合「見る存在」ではあり得ても、「見られる存在」としては定位していないのである。セルフポートレイトの表現の根底には、「見るだけの存在」であるはずの自分が同時に「見られてしまう存在」になるというある種の不安と、「見ることそのもの」という抽象的であるはずの存在が実は「生身の存在」としての具象を持ち得ているという原理的な矛盾が存在している気がしてならないのである。「もうひとつの自我」であろうとするのは、そのような不安と矛盾を解消しようとする心理機制が働くためではないだろうか。

写真10「猫のいるセルフポートレイト」に話を移そう。これはリー・フリードランダー (Lee Friedlander, 1934-) がショウウィンドウに向かってカメラを構えているもの(図版11)とモチーフ的にもよく似ていて、これまで論じてきたセルフポートレイトのあり方と符合する写真となっている。窓辺にいる猫を偶然撮ろうとしたものであろう。まるで写真に撮られることのために準備したかのような、取り澄ました猫の様子が面白い。時間も場所もあらかじめ用意したものというよりはむしろ、たまたまそこに居合わせた猫を撮影しようとしただけなのかもしれない。時刻は夕方であり、外は日

が暮れて暗くなりつつあり、そのために撮影者を含めた明るい室内の様子と外の景色が窓ガラスに二重写しになっている。また、ガラスの厚みのためか、映り込んだ像全体がぶれているようにも見える。撮影者の顔は影となっていて、その部分が隣家の屋根瓦に置き換わっていて、見えない状態になっている。撮影者の顔の部分に見えるのはカメラだけであり、「見る存在」に特化した様子が絶妙に表現されている。画面全体の構成を見てみると、被写体に迫る緊迫したものと言うよりは、散文的で幾分か冗長とも言える画面と言ってよかろう。例えば左端のソファークッションなど、モチーフの中心とも言うべき猫とは特に関連のない部分まで映り込んでいるからである。一般的な見方をすれば、画面をトリミングして、余計なものを整理すべきだということになるかもしれない。しかし、この説明的とも言える画面が、この写真にとって大きな意味を持っている。この写真には撮影者の生活空間の広い範囲が写し出されていると言ってもよいが、それ全体が、言うなれば「私自身」なのである。



10 「猫のいるセルフポートレート」(原版カラー)



11 Lee Friedlander, Self Portrait, New York City, 1968 (原版モノクロ)

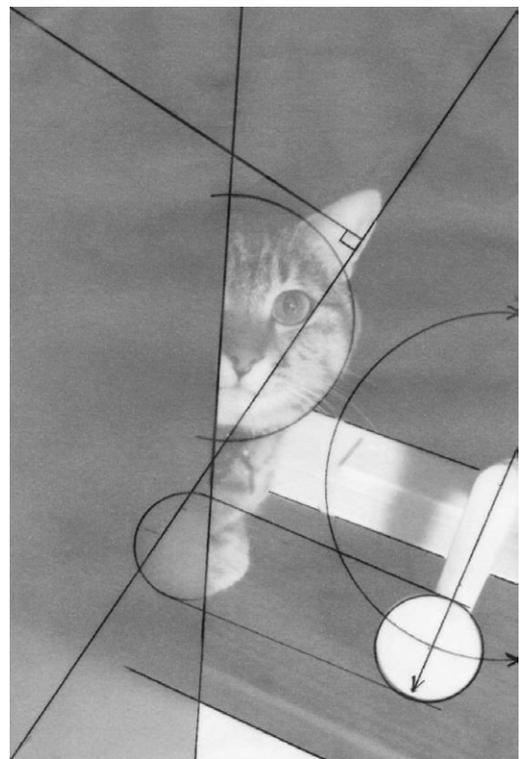
7. 構成と形態 — まなざしが辿るものとして —

被写体を効果的に見せようとする際、画面の構図を考慮に入れることはもちろんのことだが、見る者の視線がどのように移動するかということも大切な要素である。写真12-a「猫と構成」を目にする時、何かリズムカルなものを感じるのは筆者だけであろうか。もちろん画面に写っているものが動いているわけではない。窓辺の猫が静かにじっとこちらを見ているだけである。この画面にリズムを感じる要因は、図形の組み合わせとそれが誘う視線の動きにあると言ってよい。画面を大きく縦に割る直線と猫の顔による半円形の組み合わせが構成の中心になっていることは見ての通りだが、見る者の意識に大きく働きかけるのは、画面右下に何気なく写っている窓の取っ手である。これが二つの動きを暗示している。一つは柄の伸びる方向、つまり右上から左下への視線の移動。もう一つは、この取っ手そのものが回転式と考えられ、柄の中心部分を軸として、12-b に描いたような円形の動きを想定させているのである。また取っ手の円形の部分が左の棚の側面にぼやけながら映り込んでおり、これらの総合的な図形の組み合わせと動きによる構成が、この写真の重要なポイントとなっている。

この写真を見るなり、筆者がすぐさま連想したのは、モホイ＝ナジ・ラースロー⁷⁾ (Moholy-Nagy László, 1895-1946) による一連のフォトグラム作品 (図版13、14) である。フォトグラムとは、印画紙の上に物を置き、直接感光させたもので、物体をモチーフにしてその「形態、透過、明暗連関、運動、テンポ」による構成効果をねらったものである。



12-a 「猫と構成」



12-b



13 Moholy-Nagy, Untitled, c. 1922



14 Moholy-Nagy, Photogram, 1922

(13, 14いずれも原版モノクロ)

8. 雲 — 内的世界へのまなざし —

我々が写真を撮ろうとしている時、本当は何を撮ろうとしているのかという問いを思い起こさせてくれるのが、次に示す写真15である。写真を撮ることは無論被写体を写すことに違いないし、その労力の大半はそれをどのような構図の中に入れ、ピントをどこに置き、絞りとシャッタースピードの組み合わせをどのようにするかなどに費やされる。出来上がった画像を見てうまく写っていれば、それで撮影は成功したことになる。しかし、撮影という行為によって、我々は被写体をよりよく写しとめること以外にもっと精神的な作業をしようとはしていないだろうか。我々が求める風景は、心惹かれるはずのものではある。しかしなぜその風景に心惹かれるかについて自問してみることも、写真制作にとっては有益な作業となろう。

どんな風景であれ、人がそれに惹かれるのは、その中に何かを感じ、発見するからに他ならない。そしてそれは時として、自分の内面が投影されているという思いであったりする。写真というものは、表現のための媒体ではあっても表現の目的そのものではないこともしばしばあるように思われる。現実を捉えながら、本当に捉えたいのは目の前の現実そのものではなく、そこに映し出された「私」自身なのである。アルフレッド・スティーグリッツ (Alfred Stieglitz, 1864-1946) が雲の写真に「エクイヴァレント Equivalent (等価)」というタイトルを付けたのは、それが彼の「生」そのものと等価であると彼自身が感じたからではなかったろうか。⁸⁾

空を見上げる行為にはどのような心情が伴うものだろうか。そう考える時、写真を作品論としてではなく、行為論として論じる地平が見えてくるのではないか。出来上がった写真は、撮影者がその風景に何かを感じ、それを捉えたいと思い、カメラを構え、シャッターボタンを押し、そしてその風景を「手に入れた」ことによるある種の充足感を覚えるという、その一連の思考と感情の連なり象徴なのである。どのようなまなざしをその風景に送っていたのか、という視点で写真を鑑賞することの意義を再確認させてくれるのが、この写真である。



15 Ciel Couvert de Nuages (原版カラー)



16 Alfred Stieglitz, Equivalent, Lake George, c.1922

9. 写真を哲学すること — 結びにかえて —

今回の考察の直接の契機は、部員が撮影した写真からインスピレーションを得たことにあるが、ここに挙げた作品群は、ある意味でいわゆる「高校生らしい写真」という枠を超えてしまった作品かもしれない。実際のところ写真展の講評会の場面でも、特に写真2については、そのモチーフが抽象的なだけに、詳細なコメントが得られなかったことからそのことが伺えるのである。しかし写真というものを、その歴史的な類例や写真論という文脈の中で追ってゆけば、個々の作品の背景には大きな広がりがあることに気づかされるのである。「高校生らしさ」という限定的な枠をはめることなく、幅広い視野と見識で作品を眺めることによって、その魅力を再認識することができるのではないかと考えるのである。

本論考に載せた写真について、なぜそれを撮ろうとしたのかを撮影者である生徒に聞いてみても、「ただ何となく、それがそこにあったから」という曖昧な返事しか返ってこないことも多い。それは「理性による緻密な計算」を、「感性による飛躍」が軽々と超えてしまうことの表れであるのかもしれない。若々しくみずみずしい感覚が「瞬間」というものをいとも簡単にすくい出してしまうことには、日頃から感心させられることが多い。特に写真15は生徒が走行中の車の中から咄嗟に撮ったものだが、雲間の太陽を撮りながら、電線を入れたことによって画面が単調にならずにすみ、またその角度もちょうどよく、並び方も適度に不規則になっていて、かえってリズム感を生み出している。さらに右下の車内の窓ガラスへの映り込みによって臨場感が生まれもしている、という具合である。撮影した部員はこのような写真を合評会に持参することがよくあるが、瞬間的に撮ったとは思えないほどいつも画面構成はしっかりしていて、モチーフも独創的である。

写真を撮影するという行為は、究極的には自らの視点と視線を残し続ける作業である。逆説的な表現をすれば、写真の中に、「私」は写ってはいないが、しかし写っているのである。写真を通し、生徒のまなざしを迫体験し、それに「言葉」を与えてゆくことが顧問の役割だと認識しているが、本論考はそのほんの一端を紙面にまとめただけのものである。生徒のすぐれた作品を契機として、写真に関する思索と分析に時間を費やす機会が与えられていることに、この場を借りて感謝を述べておきたい。

Notes

- 1) 日本語訳の傍点は筆者による。原文は以下の通りである。One can never experience art through descriptions. Explanations and analyses are at best an intellectual preparation. They may, however, encourage one to make a direct contact with works of art.
- 2) 撮影者名の記していない写真は、すべて写真部部員によるものである。それ以外の図版出典は以下の通りである。
 - 9 http://www.watarium.co.jp/exhibition/1505kokon100/caption/1946_Sandy%20Skoglund.pdf
 - 11 Lee Friedlander. 2005. Self Portrait. New York: The Museum of Modern Art.
 - 13 水沢 勉 (他編). 2011. 『モホイ = ナジ 視覚の実験室』東京: 国書刊行会 . p. 73.
 - 14 セゾン美術館 (編). 1990. 『世界芸術写真史 — W.H. フォックス・タルボットからシンディー・シャーマンまで —』東京: リプロポート . p. 213.
 - 16 同 . p. 175.
- 3) 「ノエシス—ノエマ」はフッサール現象学において意識の志向性を分析するために用いられた対概念であり、「意識作用—意識内容 (意味)」と置きかえることができる。ロラン・バルトは「ノエ

マ」という用語を、「鑑賞者の意識に喚起されるもの」あるいは「主観への現われ」（荒金 2009: 42）の意味で用いている。

4) 絵画と言語の虚構性については山口（2014）尾註6）で詳しく述べたが、改稿し再録する。

ロラン・バルト（Barthes 1980 [2000]: 85, 87）は「言語活動の不幸は、それ自身の確実性を証明できないところにある... 言語活動は本来的に虚構である（It is the misfortune... of language not to be able to authenticate itself...: language is, by nature, fictional;...）」と述べている。また、絵画も同様で、それが現実を写し取っていることを証明することはできない。「机の上にリンゴがひとつ置いてある」という言葉そのものは、確かにそれが事実であるという証拠を何一つ含んではいないし、仮にそのような静物画があったとしても、空想による絵はいくらでも描けるからである。

5) Constructed Photography（構築された写真）と呼ぶこともある。図版を載せたスコグラウンド以外にも、ベルナル・フォコン（Bernard Faucon, 1950-）による *Les Grandes Vacances*（1976-1981）のシリーズが有名である。その中でも主にマネキンが使われているが、現実の人間も含まれており、幻想と現実との境界が曖昧になり、独特の雰囲気を出している。

6) 写真におけるセルフポートレイトの演劇性については、多木（2003: 305-323）「限りなく道化に近く—シンディ・シャーマン」、飯沢（1989: 73-83）「写真という劇場—セルフポートレイト論」、飯沢（2009: 91-104）「4 イポリット・バヤールの呪い」等の論考に詳しい。

7) ハンガリー出身で、後にワイマールのバウハウスで活動し、さらにアメリカン・スクール・オブ・デザインの校長となった László Moholy-Nagy の日本語表記については、依拠する言語によって、László については「ラースロー」、「ラズロ」、「ラスツロ」、Moholy-Nagy については「モホリ = ナジ」、「モホイ = ナジ」、「モホリ = ナギ」などがある。また、姓名についても、ハンガリー語の慣習に従えば姓が前に来て Moholy-Nagy László となる。本論考では、ハンガリー語の慣習に従い、また発音についても「モホイ」が誤読であるとの指摘もある（Wikipedia）が、ハンガリー語の基本的な音韻に沿って「モホイ = ナジ・ラースロー」とする。

8) “I wanted to photograph clouds to find out what I had learned in 40 years about photography. Through clouds to put down my philosophy of life— to show that my photographs were not due to subject matter—not to special trees, or faces, or interiors, to special privileges” “How I Came to Photograph Clouds” *The Amateur Photographer & Photography*, Vol. 56, No. 1819, p. 255, 1923.
<<http://www.jnevin.com/steiglitzclouds.htm>>

References

- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*. [English trans. *Camera Lucida: Reflects on Photography*. Trans. Richard Howard. London: Vintage Books. 2000.]
- Benjamin, Walter. 1931. “Kleine Geschichte der Photographie” *Walter Benjamin Angelus Novus Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. pp. 229-247. 1988.
- Faucon, Bernard. *Les Grandes Vacances*. 1976-1981. Le site officiel de Bernard Faucon - Photographe français né en Provence en 1950. <<http://www.bernardfaucon.net/>>
- Friedlander, Lee. 2005. *Self Portrait*. New York: The Museum of Modern Art.
- Heyne, Renate, et al. ed. 2009. *Moholy-Nagy: The Photograms. Catalogue Raisonné*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

- Jeffery, Ian. 2008. *How to Read a Photograph: Understanding, Interpreting and Enjoying the Great Photographers*. London: Thames and Hudson Limited.
- Magritte, René François Ghislain, *La Trahison des Images*. 1928-29. <<http://ww2.ac-poitiers.fr/ia79-pedagogie/IMG/pdf/magritte.pdf>>
- Moholy-Nagy, László. 1925. *Malerei, Fotografie, Film. Bauhausbücher* 8. Berlin: Gebr. Mann Verlag GmbH. [L・モホリ＝ナギ、利光 功 (訳)『絵画・写真・映画 バウハウス叢書 8』中央公論美術出版 1993.]
- . 1938. *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture*. New York: Dover Publications, Inc.
- Nevins, Jerome. 1999-2015. <http://www.jnevins.com/>
- Pfeiffer, Ingrid, Max Hollein, ed. 2009. *László Moholy-Nagy Retrospective. Schirn Kunsthalle Frankfurt*. Munich: Prestel.
- Sherman, Cindy. 2003. *The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art.
- Skoglund, Sandy. *Revenge of the Goldfish*. 1981. <http://www.watarium.co.jp/exhibition/1505kokon100/caption/1946_Sandy%20Skoglund.pdf>
- Tisseron, Serge. 1996. *Le mystère de la chambre claire : Photographie et Inconscient* [セルジュ・ティスロン・青山勝 (訳)『明るい部屋の謎 — 写真と無意識 —』京都：人文書院 2001.]
- 荒金直人. 2009.『写真の存在論 — ロラン・バルト「明るい部屋」の思想 —』東京：慶應義塾大学出版会.
- 飯沢耕太郎. 1989.『写真の力』東京：白水社.
- . 2009.『写真的思考』東京：河出書房新社.
- 伊藤俊治. 1988.『20世紀写真史』東京：筑摩書房.
- セゾン美術館 (編). 1990.『世界芸術写真史 — W.H. フォックス・タルボットからシンディー・シャーマンまで —』東京：リブレポート.
- 多木浩二. 2003.『写真論集成』東京：岩波書店.
- . 2008.「写真家とは誰か」『写真空間』Vol.1 東京：青弓社. pp. 10-16.
- 竹内万里子. 1999.「ベルナール・フォコンとロラン・バルト」『國文學 Vol.44, No.10. (1999年 8 月号) 写真／ボディスコープ—光・ロゴス・記憶』東京：學燈社. pp. 100-103.
- 田中 純. 2000.『都市表象分析 I』東京：INAX 出版.
- 田中雅夫. 1970.『写真130年史』東京：ダヴィッド社.
- 水沢 勉 (他編). 2011.『モホイ＝ナジ 視覚の実験室』東京：国書刊行会.
- 山口 誠. 2014.「総合的な学習の時間における写真教育の試み—日常の中に発見される構成美を通して—」『研究紀要』愛知教育大学附属高等学校.