

平成 2 5 年 度 学 位 (博 士) 論 文

題 目

(日本語名)

写真と自己表現

(外国語名)

The photography and self-expression

※ 作品テーマ

「DREAM」

論文題目

写真における自己表現

デザイン (写真)

研 究 領 域

有野 永霧

研究指導教授

学 生 番 号

DS10 - 004

よう ちょうき

フ リ ガ ナ

楊 朝暉

氏 名

※ 題目欄の作品テーマ・論文題目は芸術制作研究分野のみ記入。

目 次

序	1
第1章 写真と写真における自己表現	4
1.1 「写真とは何か」	4
1.2 写真行為と写真における自己表現	7
第2章 「写真を撮る」という行為にみられる自己表現	9
2.1 被写体の演出	9
2.2 写真装置の操作	13
第3章 「写真を作る」という行為にみられる自己表現	17
3.1 画像の加工	17
3.2 イメージの創造	21
第4章 「内在」からのメッセージ	
——作品『DREAM』について	24
4.1 作品『DREAM』の形式	24
4.2 作品『DREAM』の内容	28
結	31
図版	33
引用・参考文献	40

序

近代以後、人は「自我」を強く意識するようになった。自己中心の理念が広まり、社会的にも、個人的にも自由を獲得することで、我々は自己了解、自己追求、自己表現、自己実現をしようとするようになった。

芸術表現と自己表現とは深い関係にあるが、芸術の歴史と比べてみると、芸術における自己表現の歴史は長くない。

「18 世紀末から 19 世紀にかけて、作者の個性が芸術の中心的な位置を占めるようになる。作品はかれの個性的精神を表現し、かれのメッセージを伝えるものと見られるようになる」¹、という芸術に関する解釈を行なっている。

今日では写真は芸術の一分野であると考えられているが、その表現性については常に論争が行われてきた。

写真（術）が発明された当初からすでに「写真は芸術か否か」という論争があった。「写真は芸術のたんなる召し使いなのか、それとも完全に独立した芸術なのか」²、という論議は早くも 1840 年代から起こっている。そこで 1850 年頃イギリスの写真家たちが写真を芸術として制作しようという運動を起こした 1857 年に発表されたオスカー・ギュスターヴ・レイランダー (Oscar Gustave Reilander 1813-1875) の《人生の二つ道 (*The Two Ways of Life*) 》(図 1) という写真作品はその代表的な作品である。それは寓意をテーマにした古典的絵画のスタイルを真似して、約 30 枚以上のネガを基に作られた合成作品である。そして、1858 年にヘンリー・ピーチ・ロビンソン (Henry Peach Robinson 1830-1901) の合成印画による写真作品 《臨終 (消えゆく命) (*Fading Away*) 》(図 2) も発表された。さらに、1869 年には、ロビンソンの著書『写真における絵画的効果—写真家のための構図法および明暗法の心得 (*Pictorial Effect in Photography – being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*) 』が出版された。19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて盛んになった絵画主義 (ピクトリアリズム

¹ 佐々木 健一 『美学辞典』 東京大学出版会、1995、[芸術] p. 34-35

² クエンティン・バジャック 『写真の歴史』 (「知の再発見」双書 109) 伊藤 俊治 監修、遠藤 ゆかり 訳、創元社、2003、p. 154

Pictorialism) の様式は、ロビンソンの著書に端を発しているといえる³。

その後、写真は写真であって、独自の魅力をもつことが認識され、絵画に追従すべきものではない、という主張が生まれた。また、ピーター・ヘンリー・エマーソン (Peter Henry Emerson 1856-1936) は『自然主義写真 (*Naturalistic Photography for Students of the Art*)』(1889) という本の中で、写真は絵画から独立した独自の芸術であるという主張を行なっている、という⁴。

日本において「芸術写真」という言い方がある。現代ではそれは芸術を目指した写真または芸術として制作された写真のことを意味している。しかし、明治末頃から昭和初期にかけて、「芸術写真」といえば、絵画主義の写真、つまり、ピクトリアル・フォトを指していた⁵。

この絵画主義の「芸術写真」に対して、大正 10 年 (1921) 福原信三により創立された「写真芸術社」のメンバーたちは「芸術写真」という用語の前後を替えて、「写真芸術」という言葉を旗印に揚げて普及させ、そして、「絵画の模倣」から脱して写真独自の表現を打ち出そうという、運動を興した。彼らは「写真を記録か表現かという二分法から解放し、光と影による芸術だと規定し直して、ストレートなプリントの価値を唱えた。絵画に似ていることを『芸術』の認定基準にするのをやめ、作者の内面／精神世界が作品に表れることを『芸術』の証だと主張した」⁶。

かくて、写真表現者たちは写真独自の芸術性を追求することで、さらに写真を内面の表現の手段としても使うようになった。また、画家、彫刻家、建築家など芸術家たちも、写真に新しい役割を与えた。その中、ダダイズムやシュルレアリスム、構成主義、そして、バウハウス運動などは自己表現の手段として写真を利用した。

第二次世界大戦中とその後、写真の自己表現の追求は顕著ではなかった。しかし、時代の発展、技術の進歩、新しいメディアであるテレビの普及などにより、写真は 20 世紀半ば過ぎから 60 年代にかけて大転換した。視覚的な情報のメディアの主役としての役割が

³ 岡部 昌幸 『すぐわかる作家別写真の見かた』 東京美術、平成 17、p. 36-39、参考

⁴ 深澤 嘉彦 編集 『カメラマンの素 (How to begin Commercial photographer) 』(Works note) (株) ワークスコーポレーション (Works Corporation)、2012、p. 8、参考

⁵ 西村 智弘 『日本芸術写真史 (浮世絵からデジカメまで) 』(美学叢書 05) 美学出版、2008、p. 10、参考

⁶ 光田 由里 『写真、「芸術」との界面に』(写真史 1910 年代-70 年代) (写真叢書) 青弓社、2006、p. 50

テレビに代ったことで、写真は、世界を知るための道具から解放され、個人的な表現手段としてより注目されるようになった。

「写真とは何か」という本質的な命題と向かい合い、写真表現者たちは写真の表現方法を新たな可能性へと拡張しつづけた。このようにして作られた作品の中には「思想化された概念にもとづくコンセプチュアル・アートとしての写真や、日常性にもとづく自己表現あるいは自己探求としての写真」⁷、などがある。

写真は 20 世紀という時代を席卷したメディアと言える。カメラは誰にでも扱える機械と装置になったことにより、写真によって何かを記録したり、伝えたり、表現したりする行為が大衆的になると同時に、写真の役割も多様化した。

さらに、21 世紀になって、デジタル技術の急速に進歩・発展したことにより、長い間写真技術を支えてきた銀塩フィルム時代が、画像素子によるデジタル時代へと移行するようになった。そのため、以前の写真の表現方法の一部は使わなくなったが、しかし、写真表現の可能性はさらに広まっている。

このように写真表現の可能性が広まっている現在、我々は再び「写真とは何か」という本質的な命題と正面から向き合わなければならなくなっている。

本論文においては、「写真における自己表現」という主題を写真行為との関連において考察しようと考えている。

第 1 章では「写真とは何か」について写真の本質と写真における自己表現の問題を中心に論じる。

第 2 章では「写真を撮る」という写真行為に関して、被写体の演出と写真装置の操作という二つの側面から自己表現について考察する。

第 3 章では「写真を作る」という写真行為に関して、画像の加工とイメージの創造という二つの側面から自己表現について考察する。

第 4 章では自分の作品『DREAM』について、その形式と内容という二つ側面を実践行為に即して論じる。

⁷ 同書 p. 11

第1章 写真と写真における自己表現

日本語の「写真」という言葉は、元々中国語から由来し、「肖像画（を描く）」と「写生、写実、事物に対する如実な描写」⁸、という意味をもつ絵画用語であり、江戸時代まで「写生、写実」という意味で使われ、「幕末期になって、英語 Photograph の訳語に宛てられた」⁹。その後、明治に入ってから定着し、それから、「写真」という言葉が「ありのままを写し撮ること。また、その写しとった像」¹⁰、という意味に用いられるようになった。しかし、時代の発展や技術の進歩と共に、全ての写真が「ありのまま」を写し取ったものである、とは言えないようになった。

かくて「写真とは何か」と写真的な自己表現について考察することが必要となる。

1.1 「写真とは何か」

写真の歴史を振り返ると、時代の経過と共に、同一ものに対して「これは写真である」と「これは写真ではない」という認識の対立することがある。

そこで、現代において「写真とは何か」について様々な側面から考察することにする。

① 写真とは記憶のための道具あるいは記録の手段である。

写真（術）が発明される以前、写真の役割を担っていたのが、版画、素描、絵画などである。写真は、見ている「ものごと」をありのままに記録として残したいという人間の欲求から生まれた。

写真は被写体の現実の痕跡であり、現実へ直接に近づくことができる最も忠実な手段と考えられている。写真は、記憶から逃げ去ってしまう視覚的印象をとどめる道具として作り出された。このように写真は現実をありのままに記録するドキュメントの道具であるとする考え方が、写真（術）が発明されたときからすでに存在していた。記録としての写真は想像を加えることなく機械によって現実世界のある「瞬間」を捉え、我々の生活を鏡に映るように記録する。その結果、我々に直接体験できない新しい世界経験までをもたらす

⁸ 北京・商務印書館 小学館 編集『中日辞典』 2003

⁹ 佐藤 亨 『現代に生きる幕末・明治初期漢語辞典』 明治書院、平成 19、「写真」

¹⁰ 新村 出 編集『広辞苑』（第六版） 岩波書店、2008

ことになる。

② 写真とは「装置によって生み出され、流通される、一葉の画像」¹¹、しかもテクノロジー画像である。

写真とは、光を化学的または物理的手段により、目に見える形として記録すること (photography)、またその記録されたもの (photograph) を指す、簡単に言えば、物体の画像をつくる技術、またその画像そのものである。

メディアの哲学者であるヴィレム・フルッサー (Vilém Flusser 1920 - 1991) によると「写真は、複製によって流通し、しかもプログラム化された巨大な流通装置によって流通する無声の紙切れ」¹²、であるとする。

フルッサーは写真の本質についていくつかの基本概念を作り出した。それらは「プログラム (Programm)」、「装置 (Apparat)」、「情報 (Information)」、「画像 (Bild)」というものである。これらの基本概念によって、フルッサーは「写真」を次のように定義した。

「写真は、プログラムにしたがって、装置によって作り出され、流通し、いわゆる情報を与えることをその機能としてもつ画像である」¹³。

さらに、フルッサーはこの基本概念と内容を拡張し、次のように定義した。

「写真は、偶然に依存するゲームの進行のなかで、プログラムされた装置によって自動的に、かつ必然的なしかたで作り出され、流通する、魔術的な事態の画像であり、その記号は、蓋然性の度合いをもつがゆえに、受け手に情報を与える」¹⁴。

③ 写真とは意味を持つ「画像」である。

写真は、何らかの「意味」をもつ平面であり、時間と空間の中にある「或るもの」を指し示している。写真は、その「或るもの」を時間と空間という四次元の世界から平面という二次元の世界へと抽象し、作り出された「画像」である。

写真は「画像」という形で存在する。その「画像」のもつ「意味」は写真の「形式」と

¹¹ ヴィレム・フルッサー 『写真の哲学のために』 (テクノロジーとヴィジュアルカルチャー) 深川 雅文 訳
勁草書房、2004、p. 111

¹² 同書 p. 73

¹³ 同書 p. 102

¹⁴ 同書 p. 102

「内容」から生れる。写真の「形式」とはその表面の「意味」であり、その「内容」とは内面の「意味」である。ある写真を一目見るだけで、我々が理解するのはただ表面の「意味」に止まっていることが多い。その内面の「意味」まで理解しようとする、何らかの「経験」と「想像力」が必要となる。

④ 写真とは、多様な側面を持つ情報を伝達するためのメディアである。

写真とは機械的な視覚メディアの原点であり、言語とは別の、人間のもう一つの情報伝達手段として使われている。写真（術）の発明で人間は画像情報の機械的生成と複製の可能性と、そしてその大量生産と広範流通の可能性とを獲得した。写真は単にどこか遠い場所での出来事を伝えるためのメディアであるというだけではなく、写真家自身の世界観を伝えるメディアでもある。写真はメディアとして介在することにより、メッセージという形で我々の精神に作用する。

現在、あらゆる情報のデジタル化が飛躍的なスピードで進められている。制作、加工、流通する手段が便利になると共に、写真のメディアとしての役割はさらに拡大してきた。

⑤ 写真とは記録性と表現性をもつ造形芸術のひとつである。

写真の歴史を振り返ると、写真の発展は「〈表現〉意識を持たない歴史的事実の一次的な記録に属する流れ」と「〈表現〉としての写真を追求してゆく流れ」¹⁵、とに分けることができる。

これまで見てきたように、正確な再現と細密な描写という点において、写真は忠実に現実世界の事物を記録する。多くの場合人々は写真の記録性だけを利用している。しかし写真技術の発展と進歩によって、また写真の機械による記録の機能の進化と共に、写真を通じて世界を観察する人々の能力も拡大し、写真の芸術的な表現を通じて感情と意識を伝達するという写真の機能も発展した。

¹⁵ 光田 由里 前掲書（脚注6）、p. 22

1.2 写真行為と写真における自己表現

自分の表現したい内面世界を、他者（鑑賞者）に伝えるために、写真という形で表すところ、写真による（写真という手段を用いた）「自己表現」である。つまり写真作品は作者の内面あるいは精神世界を表わしたものである。

写真（術）は、それが発明された当初から長い間、それを撮影し、制作するには、一定の技術と経験が必要とされていた。その後、写真の撮影と関連する技術の発展により、いまやシャッターボタンを押しさえすれば、一眼レフであろうとデジカメであろうと、だれでも写真を撮影することが簡単にできるようになった。そしてインターネット技術の発達とデジタルプリントの簡易化によって、写真を他者に向け発信することも容易になっている。

写真は写真本来の「純粋な描写」、「ストレートな描写」に基づく独自の表現方法を追求してきた。しかし、写真芸術は造形芸術の世界から独立し、独自の存在となることはない。さまざまな芸術の主義や運動と交流しながら、写真芸術は発展してきた。

19 世紀末の絵画主義（ピクトリアリズム）的な写真表現と自然主義的な写真表現、20 世紀初頭からの表現主義、構成主義、新造形主義、新即物主義の影響を受けた写真表現、20 世紀 50 年代の「主観主義」と「リアリズム」的な写真表現、これらの表現方法は今でも全面的に否定されている訳ではない。写真は美術の様々な特性を取り入れ、それらを自由に組み合わせて、写真特有の表現形式を生み出している。

現代では写真本来の「リアリズム」を全く無視する写真表現者がいる。彼らは虚構の空間を構築し、架空の物語を展開する。そして、被写体を演出させ、時には自己を被写体にして、演じることもある。さらに、画像をパソコンで改変し、新しいイメージを作り出していく。

画像は表現者の思想と技術の結果として作り出されたものである。写真は機械によって生成された画像であるが、写真表現者が現実世界の対象を「写真装置」を用いて画像として集約し、社会に流通するものである。写真は「写真装置」と写真表現者協同の所産であり、そこにはさまざまな意図が作用している。

写真の表現性は、「記録」という写真に固有な基本観念から写真を解放し、写真の可能性を自由に探求し、そうすることで意識的に新しい「情報」を創り出した結果である。

それは「写真装置」と「プログラム」に含まれてはいなかったさまざまな可能性の探求であり、演出するかどうかは関係なく、現実世界の被写体からはイメージを作り出し、そのイメージに新しい「情報」を与えて、そうした操作を経て画像化することである。

この時、写真表現を支配するものは、「被写体」ではなく、また「写真装置」、「プログラム」などでもなく、写真表現者自身である。

写真の表現方法は大きく二つに分けることができる。一つはカメラとレンズの機能を様々な形で用い、そうすることで被写体を記録し、画像を形成する方法である。もう一つは形成した画像が持つ情報とイメージを活用し、それを再構築して新しいイメージを生み出す方法である。最初の方法における被写体は自然である場合もあるし、創造あるいは演じさせられた場合もありうる。そして、目に見えていなかったものごと、見逃していたものを改めて再現する場合もある。

したがって一般に「写真を撮る」と言われている行為は写真行為の一部でしかない。というのは、写真表現者における写真行為には、「写真を撮る」、「写真を作る」、「写真を見せる」という三つの側面があるからである。これと関連して写真の表現方法には具体的にいうと、例えば、「写真を撮る」という行為の場合には、フィルターの使用、多重露出、被写体の操作、演出など、「写真を作る」という行為の場合には、画像の修正、加工、合成など、「写真を見せる」という行為の場合には、写真集の構成、写真の展示の仕方、照明の使用など、様々な方法がある。

理論的には自己表現は、上述した三つの段階の写真行為の中のどの過程にも存在する。ただ、ほとんどの写真表現者たちの表現行為は「写真を撮る」と「写真を作る」ととどまる。このため、本論文では「写真における自己表現」という主題を主にこの二つの段階において考察する。

第2章 「写真を撮る」という行為にみられる自己表現

本論文において「写真を撮る」という行為は、被写体の決定と写真装置（ここではカメラとレンズを指す）の操作を意味している。

「何を撮ったか」ではなく、「誰が撮ったか」が写真の在り方を左右する。都市、人物、自然風景など被写体としての物事は、写真表現者たちが自分のイメージを作るための単なる素材にすぎない。「写真を撮る」という行為において支配的なものは、「被写体」ではなく、「写真装置」でもなく、写真行為の中心者、即ち写真表現者本人である。このようにして、「自己」を表現するため、被写体と写真装置を媒介とする表現者本人の行為が重要となる。

この表現する行為に関して、本章では、被写体と写真装置という二つの側面から考察する。

2.1 被写体の演出

「写真を撮る」とすると必ず被写体が必要である。写真とは被写体の「光の記録」であり、三次元の被写体を二次元に画像化することである。絵画と違って現実の被写体がないければ、写真が成立することはありえない。被写体の決定には被写体の発見、選択、創造が必要である。このように被写体を決定することの内に、すでに表現する行為が含まれているが、被写体を演出することにより、さらに、写真表現あるいは写真的な自己表現が顕著になる。被写体と言えば物でもあるし、人間でもありうる。その中で、作者が自分自身を被写体とした作品も少なくない。

芸術の歴史においてその制作主体である人間は、自分をテーマに、様々な工夫により自分自身を記述し、描き、また写真に撮ってきた。肖像画（素描、版画も含む）には自画像という重要な一分野がある。他人の肖像画とは異なり、自画像は作者が自分自身を対象とする自己表現であり、極めて強い個性をもつ絵画である。自画像は作者が自分を客観視することを通して実現した自己探求、あるいは自分の理想化や、自己の内面や存在の表現などを目的としたものである。

絵画の場合と同様に、肖像写真のなかにもセルフ・ポートレートというジャンルがある。写真表現者たちは、自分の姿をフィルムに映し出し、印画紙に刻みつけ、セルフ・ポートレートという表現の形式を形成してきた。

セルフ・ポートレートには、作者のさまざまな感情や思想が込められている。撮影者はカメラの前に自ら立ち、カメラという機械によりセルフ・イメージを生み出す。それは自分の内面を顕在化させる行為である。自分の写真を撮ることで、撮影者は自己の存在を問い、存在の根拠を求めている。そして、セルフ・ポートレートを撮るということは、生々しい「自己」を記録する一方、他方では、演出的な変身による自己探求を試みることもある。

一瞬の自己の記録するにとどまらず、数年、あるいは何十年にわたってセルフ・ポートレートで自己を見つめ続けた写真家たちが存在する。その代表者としてメイプルソープを挙げることができる。

アメリカの写真家、ロバート・メイプルソープ (Robert Mapplethorpe、1946- 1989) は花やヌード、セルフ・ポートレートなどのモノクロ写真を撮ったことで有名である。メイプルソープは芸術創作の初期から多数のポートレートを制作し続けてきたが、自己を客観的に見ることにより、生涯を通じて数多くのセルフ・ポートレートを制作している。

メイプルソープのセルフ・ポートレート作品は精神的に二つの価値を同時に所有しようとすることを示している。自分自身の中に常に二つの性が存在していることを意識していたメイプルソープは、1985 年に出版したポートレート写真集『Certain People : A book of Portraits』の表と裏の表紙に、セルフ・ポートレートを使った。表表紙は黒い革のジャケットを着て無造作にタバコをくわえた男性的な「自己」であり (図 3) 、裏表紙は上半身裸で、濃い化粧をした女性的な「自己」である (図 4) 。

メイプルソープの伝記の中で、パトリシア・モリズローはこれらの作品について次のように書いている。

メイプルソープは、この本の表紙と裏表紙にセルフ・ポートレートをを用いて、自分も「特別な人間」の仲間入りしたことを祝福したのである。1980 年撮影の、この二点のセルフ・ポートレートをみると、メイプルソープ が、自分の個性はある部分、セ

ジェンダー

クシュアリティや階級や性差の境界性を進んで越えようとする意思のなかにある、と

意識していることがわかる¹⁶。

このように、化粧をしたり、衣装を取り替えたり、色々な道具を使ったり、演劇的なポーズをとったりすることにより、本人にとって、表層的な現実ではない、内在的な自己のイメージを写真に写し出すことが可能となる。いろいろな「変身」の試みが見られるこれらの写真には、作者は自身の欲求に従い、表層的な現実の姿が内在的なイメージに従って変えられて行く過程が表現されている。ここに現れているのは、空想的幻想的でありながら、リアルな手触りを備えた「自己」の肖像である。この時の作者にとって、自己のイメージとしては、変身した姿も、表層的な現実のイメージと等価であり、そこに現れた内在的なイメージを写真として記録することにより、彼は自己の内在世界を表現しようとしたのである。

「自己」の存在様態は「生」にある。「生」、それと対立するものは「死」である。「自己を見つめること」、それは自分自身の「生」を見つめることであり、同時に「死」と向かい合うことを意味している。

メイプルソープはその「死」へと向かいながら、生きている自己、そして、そこに内在する絶望感、疎外感、孤独感をセルフ・ポートレートで表現した。

1986 年の秋、メイプルソープはエイズであると診断を受け、「死」が自分の体内に巣くっていることに気付いた。それは想像的な死ではなく、観念的な死でもない、既に自分の肉体に取り付いてしまっている生理的な死のサインである。

メイプルソープが死の直前に撮った髑髏のついた杖を持つ写真（図 5）がある。「この作品はメイプルソープの最高傑作のひとつに数えられ、最も彼の本質をよく表したものといえる」¹⁷。写真には、「死」と対峙する作者のイメージが表現されており、それが我々に強い衝撃と忘れられない印象をもたらす。写真には黒いタートルネック・セーターを着て、身体の線がほとんど見えず、顔が黒闇に浮かび上がるようなメイプルソープが撮られている。カメラの焦点は自己の顔ではなく、髑髏に合わされている。見る人の視点を自己から髑髏へと移すことで自分はこの世から去り、「死」の象徴である髑髏に、道を譲りつつであることを示そうとしている、という解釈がある。この写真をよく見ると、メイプル

¹⁶ バトリシア・モリズロー 『メイプルソープ』 (MAPPLETHORPE: A Biography by Patricia Morrisroe) 田中 樹里 訳 新潮社、2001、p. 306

¹⁷ 同書 p. 345

ソープは強い力を込めた手で髑髏の頸を絞め、ぐっと力強く前に突き出し、正面を直視しているのが分かる。写真には最期を迎えるメイプルソープの内面の壮絶な姿があらわれている。また、画像からは現実を直視し、「死」を恐れることなく、「死」と対峙しようとするメイプルソープの強い意志を感じることができる。 写す主体としてのメイプルソープは、 被写体としての自分が、「死」に向かっているひとりの人間にすぎないことを自覚しながら、自分自身を撮ることによって、最後まで「自己」を見つめようとしている。

2.2 写真装置の操作

写真表現者たちは写真にしかできない表現の確立をめざして、カメラとレンズの機能を常に再検討してきた。例えば、絞りを最小にすることによって、レンズの精密描写力を極限まで追求するとか、極端なアングルで新しい現実への視覚を示すとか、いろいろな写真表現方法を試みてきた。そして写真装置の操作によって、ソフト・フォーカスの写真、瞬間をとどめよとしながらブレてしまった写真、長時間露光によって撮った写真などのような多彩な表現方法が定着した。

写真（術）が発明された初期では、長時間露光というのは、技術的に不可避であったが、現在では瞬間撮影が当たり前になった。しかし、写真表現者たちは時間を空間的なものに変換する表現方法として長時間露光を意識し、写真がもっていたもうひとつの現実を創造するという可能性をさらに追求した。

「写真は、露出時間によって視覚的な現在を記録し、また幻想効果のなかに、永遠の現在をつくりだすことができる」¹⁸。

『光一呼吸』シリーズは大型カメラによって風景を長時間露光撮影した佐藤時啓の作品である（図6）。これらの作品について佐藤は『光一呼吸』という写真集の中で次のように書いている。

私の写真に人物は登場しない。そこにあるのは風景と事物と光だけ。だが人間を避けて撮影しているわけではなく、長時間露光のために光以外の動くものは全て写らないのだ。線状の光は、夜間に被写体となった私自身がライトで描き、点状のものは日中同様に鏡を使って陽光を反射させた。その光は、風景を装飾するための技巧や図案ではなく、量となって、私の動いた軌跡や、存在した時間、空間を示す。

.....

呼吸すること、つまり、生きること。自明のことでありながら無意識のこと。このごくごく当たり前の生理的行為を意識化すること、が私の制作の基本である¹⁹。

¹⁸ 金丸 重嶺 『写真芸術』（朝日選書 146）朝日新聞社、2001、p. 198

¹⁹ 佐藤 時啓 『PHOTO-RESPIRATION 光一呼吸』美術出版社、1997、p. 124

『光一呼吸』という写真集の作品は作者の「動いた軌跡や、存在した時間、空間」を示そうとしたが、その写真に現れた風景は、この写真を撮った時、肉眼に見えた現実の風景ではなく、作者の心像風景ともいえるだろう。作者自身の身体の動きが映像化されるという点において、この作品は作者の一種のセルフ・ポートレートでもある。それも作者の内面世界のセルフ・ポートレートともいえる。

このように写真表現者たちは、写真装置を操作することにより、さまざまな心象表現を試み、目には見えない自分自身の内面の衝動のようなものを写真に「再現」し、身の回りのものの表現を通して、自己の内面世界や自己の人生、そして自己存在を表そうとしている。それは写真表現者たちが自己の心の中の風景を現実世界に存在するものを媒介にして、写真という形で現わすことである。従って写真作品に示しているものは、肉眼に見える現実のありのままの姿ではなく、作者の心の中に浮かび上がる心象風景を写し出したものであるともいえる。

先にも述べたように、写真はそれだけで独自の世界を構成しているのではなく、人々の生き方や思想、様々な文化と世界的な社会運動などと密接にかかわりあい、それらと共に立ち上がってくるものである。

1960年代と70年代の日本では、写真の正統な理論はリアリズム理論であった。この理論は写真と描出された現実の間の「類似性」あるいは「同一性」を主張する理論である。これに対して、一部の写真表現者たちは、写真家として認められるために自己表現に躍起になり、鮮明な記録としての写真とは相反するものを追求していた。

1968年、それは世界中が革命や社会運動といった激動の中にあった年でもある。先進国において同時多発的に起こった多様な社会運動は日本社会をも混乱の渦に巻き込んだ。そのとき、日本の写真界でも写真表現に大きな変化が生れ、新たな考え方が生まれた。

1968年11月1日、写真家の高梨豊、中平卓馬、多木浩二と詩人で美術評論家の岡田隆彦とは、写真集形式の雑誌『**provoke**（プロヴォーク）』（写真同人誌季刊）を創刊した。雑誌のサブタイトルは「思想のための挑発的資料」であり、その内容は写真や写真批評が写真界だけに留まるのではなく、その時代に合った思想や観念に対して、写真を用いて挑戦しようというものである。

『プロヴォーク』の第1号は、高梨、中平、多木、岡田による次の声明文から始まっている。

映像はそれ自体としては思想ではない。観念のような全体性をもちえず、言葉のように可換的な記号でもない。しかし、その非可逆的な物質性—カメラによって切りとられた現実—は言葉にとっては裏側の世界にあり、それ故に時に言葉や観念の世界を触発する。その時、言葉は、固定され概念となったみずからをのり超え、新しい言葉、つまりは新しい思想に変身する²⁰。（句読点は原文のまま）

『プロヴォーク』の写真家たちは、「写真は単なる記録でしかないという既成概念をなんとか覆そう」としていた。その試みのなかで、彼らは写真に付随している記録に関する情報や説明的な要素などをできるだけ排除し、イメージそのものの純粹さを引き出すように努めた。さらに、「粒子が荒れ、焦点の合っていない漠とした印象の都市の風景写真も、言葉と同じようにメッセージや説明や意味を伝えることができるひとつの言語だと主張した」²¹。

のちに加入した森山大道は、高梨、中平、多木らと一緒にあって、当時とは根本的に異なった撮影方法で撮った写真を発表し、誌上で競演した。彼らは意図的に焦点をずらしたり、カメラを揺らしたり、鮮明さを欠いた粗い粒子のイメージに仕上げたりして、それが見る者の注意を引いた。このような写真の視覚的な特徴は「アレ・ブレ・ボケ」と呼ばれている。伝統的な写真表現は人間の眼とは異なる機械の眼としてのレンズの客観的な描写力を追求してきたが、それに対して『プロヴォーク』の写真家たちは、現実の人間の見方に類似する主観的な表現を目的にした。微妙なブレによって躍動感が表現され、激しいブレによって仮想の現実感が表現される。当時では正統と認められていなかったそれらの異端の写真作品は、目の前の現実の再現や描写ではなく、彼ら自身の心象風景として撮られたものである。

この時期、中平は、時代の底に潜む不安や崩壊の気配を感じ、都市の夜の光景を集中的に撮影していた。『プロヴォーク』の第2号には、中平のそうした写真（図7）が掲載されている。夜、電話ボックスのガラスにみられる、反射と透射と合成から生れた街灯の光が蒼い火を撒き散らすように、夜の闇に光っている。この写真には一見静かな雰囲気

²⁰ 『provoke プロヴォーク』 季刊第1号 プロヴォーク社、1968、p.2

²¹ アイヴァン・ヴァルタニアン 「写真集から読む、日本現代写真史 〈写真が表現メディアから、表現そのものとなるまで〉」 金子 隆一 /アイヴァン・ヴァルタニアン (Ivan Vartanian) 『日本写真集史 1956-1986』 赤々社、2009、p.17

現れているが、同時に不安と緊張も感じられる。このような写真は物理感覚よりも生理感覚によって作られた作品、ということができるかもしれない。意図的なブレ・ボケで、イメージに従って世界を撮ろうということは『プロヴォーク』の写真家たちの特徴である。残念であったが、『プロヴォーク』は第3号を出して休刊してしまった。

『プロヴォーク』が休刊した後、森山は、野良犬のように都市の路上を疾走し、自らの生理感覚のみを信じて撮影を続けていった。他方中平は『プロヴォーク』時代の自分の方法論を否定し、さらに、そうした写真の表現性をも否定した。写真に対する中平の追求は「極点」から「原点」に帰ることになった。

『プロヴォーク』は短命であったが、「アレ・ブレ・ボケ」の荒々しい映像の表現方法は、同時代だけではなくその後の写真表現者たちにも決定的な影響を与えた。その影響は今もなお続いている。

第3章 「写真を作る」という行為にみられる自己表現

「写真を撮る」という行為の後に、写真表現者による、例えば、画像を主観的に改変したり、抽象化したりすることで、映像としての写真の視覚効果に工夫を加え、表現しようとする意思の介入が可能である。写真（術）の発明が公にされて以来、写真表現者たちは写真を単なる記録や再現の手段としてだけではなく、自分自身が持つ美意識やイメージを優先させ、その結果、写真画像に対して合成をしたり、変形したりすることで、写真の芸術的な表現を試みてきた。その中には、フォトグラム²²、ソラリゼーション²³、フォト・モンタージュ²⁴、コラージュ²⁵などの表現技法がある。写真画像に対するこのような操作や加工が、写真の創造的な表現の在り方として、多くの写真表現者たちによって意欲的に「写真を作る」という行為のなかに取り込まれるようになる。

3.1 画像の加工

国際的に評価されている戦後日本代表する写真家である細江英公は、写真の記録性を重視し、リアリズム写真が主流になった 1960 年代に、人間の肉体を被写体として捉える斬新な写真表現を試みて『おとこと女』（1961 年）という写真集を発表した。それは当時では比類がない写真表現であり、画期的な写真作品ともいえる。『おとこと女』の写真は写真として「性」を初めて正面から扱った作品である。これに対して、写真評論家である吉村伸哉は「性的イメージを武器として作家の背後にある志向を現わす映像の最初の実験作」²⁶、であると評価した。

また、細江の作品について写真評論家平木収は次のように述べている。

²² 「フォトグラムは、カメラやレンズを使用せず、印画紙やフィルムの上に対象物を置き、光を直接当てて作品制作を行う技法である。」東京都写真美術館 編集 『光と影の芸術 ―写真の表現と技法』 平凡社、2012.05.16、p.096

²³ 「ソラリゼーションは、発明者の名前をとって、別名サバティエ効果ともよばれ、ネガまたはポジを現像する過程で再度露光することによって、画像の一部の明暗が反転し、くっきりした輪郭線が現れる現象を利用する技法である。」同書 p.096

²⁴ 「『組み立てる』 という意味のフランス語 montage から名前がついている。一つの画面に二つ以上の映像を重ねたり、合成したりした写真のことを指し。」同書 p.016

²⁵ 「コラージュとは、新聞や雑誌などの既存素材や文字と写真を組み合わせて再構成することを指し、『貼り付ける』という意味のフランス語 collage から名前がついている。」同書 p.028

²⁶ 吉村 伸哉 『現代写真の名作研究』 写真評論社、昭和 45、p.169

細江の身体論的写真作品は、いずれも精神の自由と意識の解放、そして感覚の尊重といったことへの強い思いが動機となっていて、男女のモデルが絡み重り合う コンストラクティッド（構成）作品である²⁷。

『おとこと女』の一番最後にある写真（作品 33 1960 年）（図 8）には「生命を謳歌する」という細江の思いが現れている。写真は二羽の小鳥が愛を語っているように見えるが、しかし、小鳥は男の手に握られている。それは「我々の存在は、生きている、というのではなくて、見えないものの手の上に抱かれて、生かされている」²⁸、ということを示している。

この作品について、細江は次のように述べている。

当時は微粒子現像とか微粒子フィルムとか、粒子が見えないくらい細かい写真を作ることが理想とされていました。でも、写真はひとつひとつの粒子で成り立っているものだから、粒子をもっと粗くすることで自分の持っている感情が荒々しく表現できるのではないかと考え、荒粒子を多用しました。そして、黒と白のコントラストが激しいものを意識的に作ったんです²⁹。

対象である被写体を鮮明にありのままに描写するのが写真の特徴である。しかし、それでは雑音が多くなり過ぎて視覚的な効果を弱めてしまう。不要な要素をカットして、必要なものだけを活かし、それによって、写真表現者は自身のメッセージを他者に強く訴えるという。そういう意図が『おとこと女』の作品から感じられる。

ジョン・シャーカフスキー(John Szarkowski) が 1960 年代以降のアメリカの代表的な写真を「self-expression＝自己表現」と「exploration＝探求、調査」の二種類に大別しようとした。細江はこれの「記録性＝客観」対「自己表現＝主観」という従来の写真二元論を「古典的直線的写真二元論」と呼び、そして、独自の観点から「球体写真二元論」を提唱している。さらに、「写真とは被写体と写真家の関係の芸術である」と細江は述べる

²⁷ 平木 収 「開かれた性意識からの表現の深化へ」 日本写真家協会 編 『日本現代写真史 1945～95』 平凡社、2000、p. 457

²⁸ 細江 英公 「自作を通して語る細江英公の球体写真二元論」 日本記号学会 編『写真、その語りにくさを超えて』新記号論叢書 [セミオトポス] 5 慶應義塾大学出版社、2008、p. 8

²⁹ 同書 p. 7

と共に、その両者の関係性については、写真が「被写体に近ければ近いほど客観的な記録性を重視するものであり」、その反対に、「写真家に近ければ近いほど写真家の主観的な自己表現を重視するもの」である、とも述べている³⁰。

『おとこと女』という作品集は写真というものの通して、「性」についてのテーマを中心に表現する作品が可能であるということを示している。その荒々しい粒子、激しい黒と白のコントラストによって出来た鮮明なイメージが、我々に強い印象を残していく。そのイメージは写真家に近い主観であり、『おとこと女』の作品は作者である細江英公の自己表現の作品といえよう。

同じくヌードを題材に制作した作品集『〔妖精物語〕ルナ・ロッサ』（2000 年）ではソラリゼーションという技法により、一見幻想的な世界を描き出している。それは細江の内心に存在している核時代の幻想風景でもある(図 9)。

自己の作品について、細江はこうを告白している。

「ルナ・ロッサ」は二十世紀末の何ともやるせない閉塞感に覆われた時代に抵抗した私の心情的記録です。

.....

まず、私の心に深く刻まれているものは、一九四五年八月六日の広島、九日の長崎に落とされた人類史上初めての原子爆弾という悪魔の兵器への憎悪です。山形県米沢に疎開していた十二歳の少年の忘れることのできない記憶です。

.....

そして、いま、少なくとも二十世紀の半ばまでは考えられなかった核兵器という、場合によっては地球上のすべての生命あるものが全滅するかも知れない超大量破壊殺人兵器が実在し、その上、さまざまな地球環境破壊現象など、やり場のない憤りの感覚も閉塞感に包まれたまま、身体も精神も麻痺させられています。かなり退化した私の皮膚感覚からみても、今や世界は、さかしmana白黒反転の「ソラリゼーション」のように感じるのです。ならば、私の網膜に映った白黒反転の特異な現象を、いま、

³⁰ 細江 英公 「序 球体写真二元論」 『球体写真二元論・私の写真哲学』 窓社、2006、参考

私の心の記録として残しておくべきではないか、それは一種の義務として、ごく自然に私の中に芽生えました³¹。

また、『ルナ・ロッサ』の制作技法について次のように書いている。

私が考えた手法は、印画紙全体を ソラリゼーション するような単純なものではなくて、マン・レイの「レイヨグラフ」、モホリ・ナギの「フォトグラム」、そして私の芸術上の師である瑛九（Ei-Q）の「フォトデッサン」（印画紙の上に光で画を描く手法）のそれぞれの三つの技法を複合したものです³²。

『おとこと女』でも、『ルナ・ロッサ』でも、細江の告白のように、作品は表現者が考えたこと、表現者の内面を語る主観的なメッセージである、と言える。表現者は自己の歴史や経験に基づいた「原風景」を作品化あるいは形象化することによって、自らの内面にある「原風景」を他者に伝え、感じられるようにしようとしている。

³¹ 細江 英公 「時代の閉塞感に抵抗する心情的記録」 カタログ 『写真家・細江英公の世界 球体写真二元論』（平成 18 年度 東京都写真美術館収蔵展 球体写真二元論：細江英公の世界） 青幻社、2006、p. 121

³² 細江 英公 「暗室ノート『ルナ・ロッサの誕生』」 同書、 p. 150

3.2 イメージの創造

近代主義的な芸術表現は、芸術表現者たちが自己意識に従って自然（世界）を解釈することに重きをおいている。

その中でも写真表現者たちは、社会に対する認識の中心が自己の外部にあるのではなく、自己の内部に存在しているという自覚を強く持って、自己の生活や周りの社会を媒介にして、内部世界を表現しようとしている。

20 世紀の初頭から 30 年代までに、造形芸術の世界ではさまざまな芸術思潮が姿を現した。ダダイズム、表現主義、シュルレアリスム、構成主義、新造形主義、抽象主義などがある。写真芸術もこうした前衛芸術運動と交流しながら展開していった。

構成主義の画家、詩人、デザイナー、芸術理論家そして教育者である ラースロー・モホリ＝ナギ (László Moholy-Nagy 1895-1946) は写真と写真の組み合わせから、写真と絵画、写真と活字の組み合わせまで、さまざまな表現方法を試みている。「バウハウス叢書第 8 巻」として 1925 年に出版された『絵画・写真・映画』という本はモホリ＝ナギの最も代表的なものである。この中でモホリ＝ナギは写真を リアルフォト、フォトグラム、フォト・モンタージュ、 フォト・プラスティック、 タイポフォト に分類させている³³。

モホリ＝ナギは自らも制作実験を行い、その代表的な作品の中に《嫉妬 (Jealousy)》(1927 年) (図 10) というモンタージュ作品がある。この作品について澤本徳美は次のように書いている。

男と女の微妙な心の変化を、 自己のポートレイトのネガ像と切り抜きの大小の変化と、ドアのような線での区切り、女性のハートを射抜く線で、運動の方向と共に、遠近感を出している。

しかしこのパースペクティブは、画面の秩序と共に、人間の深層心理の移行という複雑な現象を表そうとしているのである³⁴。

³³ 澤本 徳美 『写真の語り部たち』 ペリカン社、2001、p. 116、 参考

³⁴ 同書 p. 120

また、モホリ＝ナギの作品には、写真による視覚の変化は、新しい視覚の創造が可能であることを実証しようとしている。そして、モホリ＝ナギはこれらの作品から、写真がより深く表現の手段となり得ることを示している。このような実証的な理論があったからこそ、その思想は 1920～30 年代の写真の基本的な考え方として広範に影響を及ぼした。モホリ＝ナギは写真の特質を探究し、生かしながら、自己表現を行う手段として写真と向かい合ったのである。

1920 年代のドイツに登場した「新しい写真」の影響を受けて、日本では新興写真という芸術の表現運動が起こった。新興写真は写真の機械的な特質に基づいて、絵画とは異なる写真独自の表現を追求することを目標とした。しかし、立場の違いによって新興写真の進む方向は異なるようになった。その中では、特にモホリ＝ナギの写真に対する多様な表現方法から影響を受けた写真表現者たちは、前衛写真³⁵へと向かっていった。

前衛写真のメンバーたちは 同時代の前衛美術の動向から影響を受け、フォトグラム、フォト・モンタージュ、クローズアップなど表現手法を多用し、シュルレアリスム（超現実主義）とアブストラクト（抽象）的な写真を制作した。その代表的な作品には《月の夢想》（平井輝七 1938 年）（図 11）と《泥酔夢、疲労感》（小石清 1936 年）（図 12）などがある。

平井輝七の《月の夢想》は壁を写した写真の上に、印刷物から切り取ったモチーフを貼り合わせ、さらに手彩色している。この作品では平井は超現実的な世界の表現を試み、叙情性と夢幻的な雰囲気を作り出し、自分に内在する思いを表現しようとした。

小石清の《泥酔夢、疲労感》は暗室での多重露光により映像を合成した写真である。画面では時計は酔っ払っている人間のように、まっすぐ移動することができないということを示しているが、小石は現実に対する疲れのような思いを表現しようとしたことが読み取れる。

また、小石は、1932（昭和 7）年に発表した 10 枚の写真作品を基に、写真集『初夏神経』を出版した。この写真集の 8 枚目の作品である《自己凝視・ひしひしとくひ入つてくるもの》（図 13）という写真作品は、フラッシュランプを使って、友人の眼をクローズ

³⁵ 「日本の写真史では、＜前衛写真＞というと、とくに 1930 年代を中心とした美術のシュルレアリスムや抽象主義の影響を受けた一群の写真を固有名詞的にさす言葉として用いられる。それは旧態然としたピクトリアリズムの芸術写真とも、カメラの眼に注目し即物的なリアリティを追求しながらもステロタイプ化せざるを得なかった＜新興写真＞運動とも決別し、新しい写真のありかたを模索するものであった。」 金子 隆一 [ぜんえいしゃしん 前衛写真] 『大百科事典』(8) 平凡社、1985、参照

アップで撮影し、その原版を釘で割り、そのまま引き伸ばして作ったものである、という。また作品集には写真と一緒に自作の詩を寄せている。

僕は僕の掘りつくされた感情の坑道の
前に立つて
胸の中に急速に崩壊する僕をきいた
視覚の放縦とその感情の清算——
凝視——
僕は新しく発生するものに身慄ひを感じ
るのだ³⁶

作品の画面は、自己の顔を鏡に映したように、正面を直視している眼の特写である。こちらを凝視する目差しの強さと、目の上の銃痕を思わせるひび割れとが、暴力的で死者を思わせるようなイメージを伴って、見る者に迫ってくる。また、タイトルや詩、そして画像を含め、作品全体からどこか不吉な気配が立ち現われ、恐怖感を抱かせようとしている。この作品では小石が当時の社会に対してもっていた何らかの心情、何らかの思いを表現しようとしているのだろう。

この時期の前衛写真のメンバーたちは、個人的な視点から現実を再確認させる写真表現とは異なり、現実世界の表現より内面世界の表現に力点を置いて、自己の内面にあるイメージの世界を表現しようとした。

³⁶ 『初夏神経』（複写） 竹葉 丈 編 和田 博文 監修 『シュールレアリスムの写真と批評』（コレクション・日本シュールレアリスム ③） 本の友社、2001、p. 41

第4章 「内在」からのメッセージ ——作品『DREAM』について

ほとんどの人は夢を見たことがあるという。しかしそれを実験的に確かめることもできないし、意図的に再現することもできない。ただ夢を表現することは、絵画でも、写真でも、映画でも可能である。それは20世紀の多くの芸術分野に共通するテーマの一つとしてあげられ、表現者たちはそれに現れてくるさまざまな現象を作品に用いている。例えば、熔ける時計、正面と側面と一緒にいる顔など、超現実的な夢の世界にだけある出来事を当然のように作品に取り込んで、目に見える形で私たちに示してくれた。

「夢は無意識からのメッセージ」であるといわれている。夢はとても神秘的で、それでいて何らかの意味を持つ、という考え方を多くの人々はもっている。自分が経験した世界は自分にしか分からない、また自分が見た夢は自分だけが知っている。それは自分自身に送られたメッセージであるが、何らかの形で表現することによってその意味が他の人にも理解され、解釈されることが可能となる。

「夢」は英語で *dream* という。その原義には「幻影、錯覚」という意味がある。「人生は夢」という言葉が、この世のはかなさや、変化無常などを示すものとして、古代から芸術の題材などに取り上げられている。

『DREAM』というタイトルの写真作品をつくるのは、自分の内在世界を夢のような雰囲気、写真という形で他者に伝え、他者によって解釈されることを期待しているからである。

4.1 作品『DREAM』の形式

作品『DREAM』はモノクロ写真作品である。

モノクロ写真は色彩が溢れる身近な世界に対して、私たちにとっては別の見方である。世の中にあって、モノクロ写真は物の形をこそ鮮明に浮かび上がらせ、被写体の形状を強調し、その動きを永遠に閉じ込め、その中には独特の「別の物」を浮かび上がらせる。

モノクロ写真は要所をつき、光の具合でその場の雰囲気を醸し出し、より明快に被写体を表現する。また、色彩に惑わされることなく、物や人や場所の本質を見せてくれる。余

分なものを削ぎ落とし、形や光や影だけで被写体を表現するモノクロ写真には、被写体の本質と表現者たちのメッセージをこそ伝える力が備わっている。

作品『DREAM』では、視覚的な効果を強調するために、黒と白のコントラストを強調することや、階調の濃淡などを調整することによって被写体の不要な要素を闇の中に隠すことで、必要なものだけを取り出して表現することがある。

『DREAM』は都市を撮影対象として作られた作品であり、その被写体は都市と都市に存在するものである。

都市は人間が作り出したものである。人々が集まり、街が生まれ、街は成長し、都市が形成される。都市には様々なものがあり、色々なことが繰り広げられている。大勢の人たちが村より大きな規模を持つ都市で日常生活を過ごしている。都市は住居の場であり、また仕事の場でもある。人々が都市の中で生活を営み、人生を演出し、その都市の生活の中で夢と理想を実現しようとしている。

都市は人々に見られ、また記憶されている。都市は時代の飛躍的な発展に伴い、写真の重要な被写体となった。都市は我々に面白い視覚体験をもたらしてくれ、かくて写真表現者たちは都市の変容とそこに生きている多様な人々をあらゆる角度から記録し、光と影によって、都市の表情を表現しようとする。ただ、自分自身都市の生活者でもある写真表現者たちは、単なる都市の光景を記録するだけではなく、自身の体験、記憶、人生観をも織り込むことで写真による自己表現をしている。

作品『DREAM』は合成写真ではなく、ガラスや鏡などに反射する映像を意識し、リフレクションを利用して撮られたショーウィンドー³⁷写真である。ガラスに映った道路側の風景と、ショーウィンドーの中にある、ポスター、マネキン、展示物などが混じり合った画像は、異次元世界の混成・合成のようなイメージを現している。このリフレクションを応用することで、抽象的であると共に、想像を描き立てるイメージを作り出し、何層にも積み重ねられた都市の多様な表情から、作者は自己の思いを写し出そうとした。

作品『DREAM』は「夢」あるいは「夢のような雰囲気」をテーマとしている。

³⁷ 「（ショーウィンドー show window）商品あるいはサービスに関連する展示を行い、道行く人に見せるための飾窓。」『大百科事典』（7）平凡社、1985、参照

我々は二つの世界に生きている。二つ世界とは、現実の世界と夢の世界である。夢の世界では、奇想天外なことや幻想的なことが起こっている。

夢における変容は、それ自身が意味をもっている場合もあるが、それ自身人生に存在するさまざまな側面や、無意識に含まれているいろいろな変化などの、深遠な相互関係を示してもいる。現実の生活においても我々は何か大きな変動に直面するとき、無意識に不安や緊張を感じている。夢においては、恐怖心や、誇張された奇妙な感覚を通して、特別な変化に対する不安を感じている。

作品『DREAM』の中では街や都市、都市的なものやことが現れている。それは単なる都市を表現することではなく、自己と深い関係にある都市や都市のもつ構造的、象徴的なものを借りて、作者の内面世界を表現しようと試みた。

夢には現実的ではない要素が含まれていて、それによって想像力だけでは理解出来ないような世界になっている。それらは大切な意味を持っているという考え方がある。夢の世界は、純粹に個人的な体験、思考、そして、無意識に抑圧された重要な記憶、願望、あるいは感情などに基づいて生まれたものである。

作品『DREAM』の中で繰り返し現れるモチーフには街、自転車、自動車、人の影、マネキンなど、都市を構成する要素がある。それらの要素は、いずれも作者本人のさまざまな側面や、人生観などに関係している。

夢には人々が慌ただしく動き回っている都市、車だけが走っている街が現われるが、それらは社会からの孤立を表していると考えられる。巨大で無機な都市では、知人は多くても、本当に親しい友人はいないかもしれないという状況を示している。人々が影のようにぼんやりとしている場合、他人に対する理解の欠如、さらには自分自身のことすら理解できていないかもしれないということが示されている。夢において現れたものごとに対して、トニ・クリスプは『最新夢事典』において次のような一般的な解釈をしている³⁸。

〔手〕の表現は、一般に、自己表現、人生や思想、機会をどのようにとらえているかを表す。そして、〔時計〕が現われる夢は、物事をうまくやりこなせず、その結果は予定より遅れるのではないか、という自己の不安を反映していることがよくある。時計はまた自分には時間がなくなっている、と感じている人にとっては、刻々と過ぎ去る体内時計を象徴している場合もある。大きな時計は人の人生を表す。それはどれだけの時間を人

³⁸ トニ・クリスプ (Tony Crips) 『最新夢事典』 相馬 寿明 訳 どうぶつ社、1997、参考

生で費やしたかを示している。さらに、〔自転車〕の表現は自分が目標としているところへ自己を導く個人的な努力、あるいは動機を表している。多くの人にとってそれは身体技能を修得し、もっと自由に行動範囲を広げる最初の経験の象徴である。それゆえ責任の伴わない若い頃の自由を表しているかもしれない。また〔自動車〕の表現は、自分の生活の中で自分を動かしているあらゆる動機、例えば野心、劣等感、性衝動、人生である地位を得たいという欲望、自立への願望などを表している。そしてまた〔影〕の表現は、過去の経験や関係からいまだに立ち直れない敗北感や劣等感、面目を失ったという思いを表し、あるいは未知なるものごとへの不安を意味することなど、とも述べている。

作品『DREAM』に表現された画面は、夢のような光景であるが、それは作者本人の体験、記憶、思考などが織り込まれた想像力が生み出した織物である。

4.2 作品『DREAM』の内容

作品『DREAM』において作者は自己の本能、衝動、欲望、そして、不安、嫉妬、恐怖など、抽象的な自己の内在世界を別の具体的なものを借りて表現しようとした。作品『DREAM』の画面だけからははっきりしていないかもしれないけれども、その内容は作者自身の実際の生活と関連している。

我々の内面世界には 「金銭と権利に対する欲求」、「名誉と地位に対する追求」、「愛することと愛されることに対する渴望」などという自我的な欲望がある。また、「うまくゆかない」、「幸せになれない」、「思い通りにならない」などという自我的な不安もある。そうした欲望や不安は、日常の行動の中に表れることもあるし、表れないこともある。

意識的にコントロールできない夢の中には普段、日常行動には現れない、それでいて人間の本来の欲望や不安が現われている、という考え方がある。

自分の夢は「夢の言葉」が語る自分自身の「物語」である。それは自己の外部の出来事に対する反応の場合もあるが、それを見ている本人の内側から発生し、本人が心の深いところに存在する、執着しているもの、あるいは感じていることを表現している場合もある。夢は日常生活における欲求を充足したり、割り切れない気持ちを強く訴えたりするための手段かもしれない。その内容は複雑であり、さまざまな矛盾や葛藤が潜んでいる。夢は謎めき、非論理的かつ断片的で、時を融合し、過去と現在を一緒にしてしまう。その中では合理的なことと非合理的なことが混在し、途方もない変容を遂げている。また、しばしば映画などでみかけるように、世界は溶解し、ある光景が他の光景へと融合してしまうこともある。

夢に見られる情景は、夢の舞台であると同時に夢の内容でもある。

多くの場合、夢の舞台は夢を見ている本人が関心を持っていたり、あるいは記憶していたりする馴染み深い情景であり、本人の社会的ないし文化的背景に由来して、共感を引き起こす。夢の情景は深い意味を秘めた情報を伝えようとしている。その情景は、浅く観察される場合があるし、深く体験される場合もある。孤独さに胸がうずく情景があれば、神秘的な幸福感に満ちていることもある。また、情景が穏やかな輪郭をしていて、強い感情を引き起こすような場合もある。

夢の内容は、目覚めているときの喜び、愛情、理想、そして恨み、失敗、問題などから生まれ、また、日常の空想、人々の内面に残存する動物的な本能、自分では気付かない信念、自分でも意識していない恐怖感などとも関係する。

生きることは旅することである、とよくいわれる。旅は計画のとおり進めることができるが、しかし、自己の人生はきっと計画とは異なることになっていた。その中、作者が大阪へ来たのは運命であろうか、宿命であろうか、ここにいるのは偶然であろうか、必然であろうか。

音楽は心で歌われ、心に響くものである。いつか、『昂』³⁹という歌を聴いたが、当時は歌詞の意味がわからないまま感動した。

『昂』の歌詞から自分はこの人生を旅する理由が少し分かってきた。

この歌を聞いたとき、自分の胸にはさまざまな思いが去来したのである。心をよぎったものは青春の回顧、そして、それ以上に現状に対する様々な思い、感傷などである。懐かしい少年時代を経て、青春時代に人生の夢の窓が開かれ、躊躇なく夢に向かってひたすら走り続けてきた。それから紆余曲折、波乱万丈の道を辿り、その結果として昔の生活と決別し、思もしい新しい人生になってきた。そうした異なった生活の中で、心はどれほど満たされているか、そもそもこれは自分が最初に憧れた人生であろうか。

³⁹ 『昂』 作詞／作曲：谷村新司

目を閉じて何も見えず 哀（かな）しくて目を開（あ）ければ
荒野に向かう道より 他に見えるものはなし
ああ 砕け散る 宿命（さだめ）の星たちよ
せめて密（ひそ）やかに この身を照せよ
我は行く 蒼白（あおしろ）き頬（ほ）のままで
我は行く さらば昂（すばる）よ

呼吸（いき）をすれば胸の中 風（こがらし）は吠（な）き続ける
されど我が胸は熱く 夢を追い続けるなり
ああ さんざめく 名もなき星たちよ
せめて鮮（あざ）やかに その身を終われよ
我も行く 心の命ずるままに
我も行く さらば昂（すばる）よ

ああ いつの日か誰かがこの道を
ああ いつの日か誰かがこの道を

我は行く 蒼白（あおしろ）き頬（ほ）のままで
我は行く さらば昂（すばる）よ
我は行く さらば昂（すばる）よ

家族からの期待と現実、友達たちと自分との間に生じた距離感は、日々広がっていくようで、忙しい毎を送りながら、人生の方向性がつかめなくなっている。しかし、一息ついて足を止めたくても、他人の期待と自分の夢により、立ち止まることはできない。終点がわからないまま一人旅をしている途中、希望と不安のそうした葛藤を誰かに伝えたいと思い始めた。

一見無意味なイメージを羅列した作品『DREAM』は、ありのまま写った写真ではなく、本物の夢でもない。それは写真によって作られた心象風景のイメージである。作品『DREAM』の形式は意識的に作られた夢の雰囲気とでもいうべきものであるが、その内容は無意識的に作者の内面世界を表現しようとしたものである。作品『DREAM』の内容はすべての人に理解を求めることはできないけれども、理解してくれる人が少しでもいてくれればと、期待をしている。

結

写真は芸術的に自己を表現する一つ的手段として人々に受け入れられてきた。また、写真という表現媒体は他の芸術ジャンル、例えば、美術、映画、文学、音楽などと異なる独自の存在意義をもつものである。

そして、すべての写真にはある共通性がある。それは写真の本質とされる写真の記録性である。この本質に基づき、写真の表現手法を用いて、写真表現者は目の前に展開された世界を写真へと置き換え、そして、自分のイメージへと変化させようとする。

写真による自己表現は写真（術）が発明された後、すでに存在していたが、現代でも写真表現者たちはこれを重視しつつある。

鑑賞者がどのように写真を読み取るかによって、その受け取る意味は変化する。写真は実用的なものとして使用されることもあり、芸術作品として制作されることもある。写真表現者は、写真を何らかの媒体（紙媒体、電子媒体など）によって、鑑賞者を仮想世界へと導いてくれる。鑑賞者がその写真の「形式」を読み取り、「内容」を理解することで、写真表現者の表現する意図を汲み取ることができる。

写真表現者にとって、写真は自己の世界を表現し、そして、それはどのように事物を認識して、自分の意図を表現するのかの手段でもある。写真の画像は、世界の一面を切り取って写し出すものである。そのため、写真表現者たちは写真の内容を明確に説明するために、さまざまな方法を用いる。また、本論文で述べたように、写真表現者たちは外在の世界にある様々な物事と現象を借りて、自己の内なる世界を表現しようとしている。それによって制作された作品は作者の心的状況を表し、それは作者の「こころの投影」であるとも言える。そのようにして制作された作品は、作者本人の履歴や性格の特徴、あるいは人生での多様な環境との関係などによって生まれたものであり、また作者の信念、思想、感情など自己の内面世界を表現している。

本論文では写真における自己表現について、紙媒体の写真だけを対象として論じてきたが、写真の全体まで及ばなかった。

1980年代フィルムを使わない電子式カメラが発表され、1990年代にCCDと記録媒体を備えた本格的なデジタルカメラが発売された。その後、写真に対してのデジタル技術は恐るべきスピードで進化した。このままですと、将来、銀塩写真がなくなる可能性はないと

はいえない。そして、電子書籍の普及や、さらに、写真の電子化によって電子写真集も登場した。これから、写真はますます多様化し細分化するであろう。写真の自己表現とその表現方法はどうなるのかを注目するべきであると思う。

図版



図1 オスカー・ギュスターヴ・レイランダー 《人生の二つ道》 1857年



図2 ヘンリー・ピーチ・ロビンソン 《臨終（消えゆく命）》 1958年



図3 メイプルソープ 1980 年

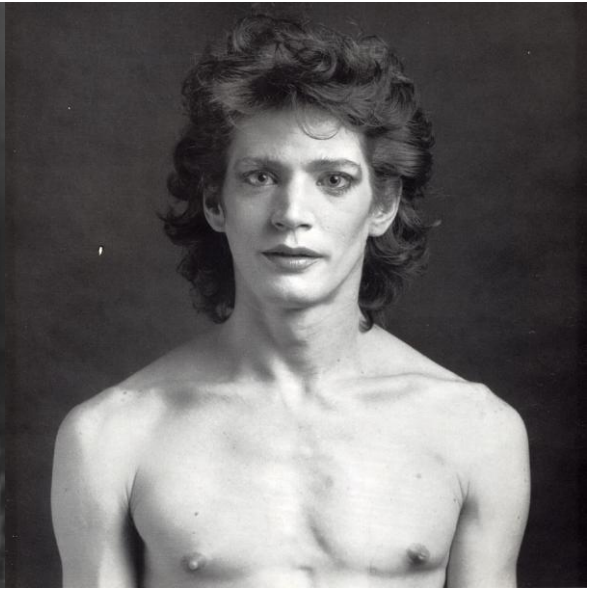


図4 メイプルソープ 1980 年

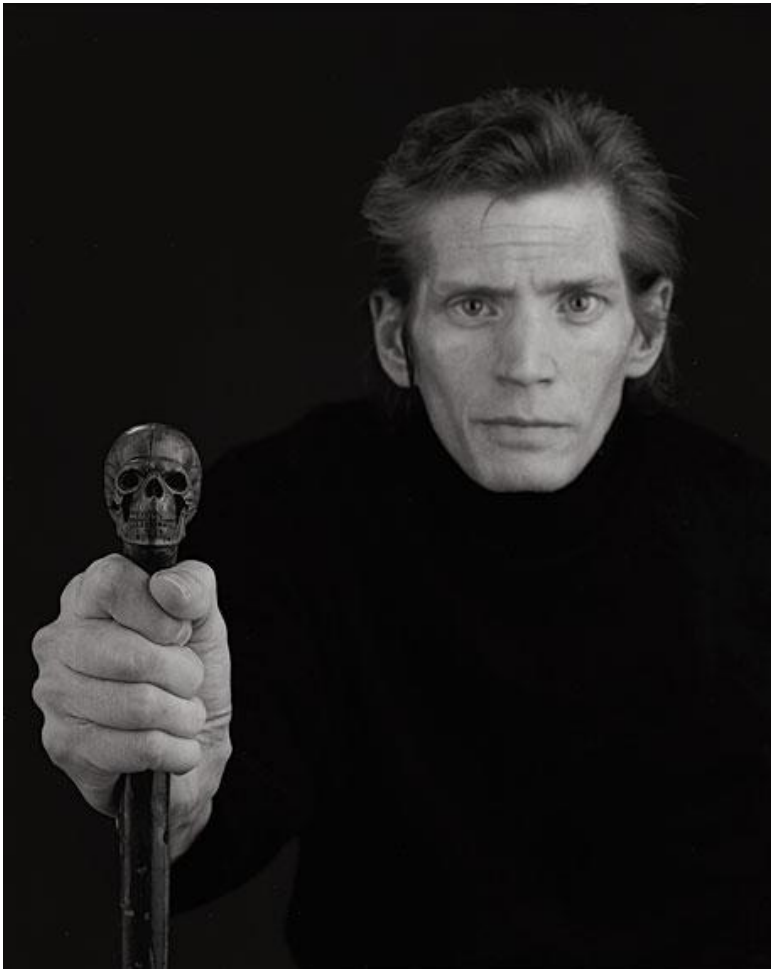


図5 メイプルソープ 1988 年



図6 佐藤時啓 『光—呼吸』 作品 22 1988 年

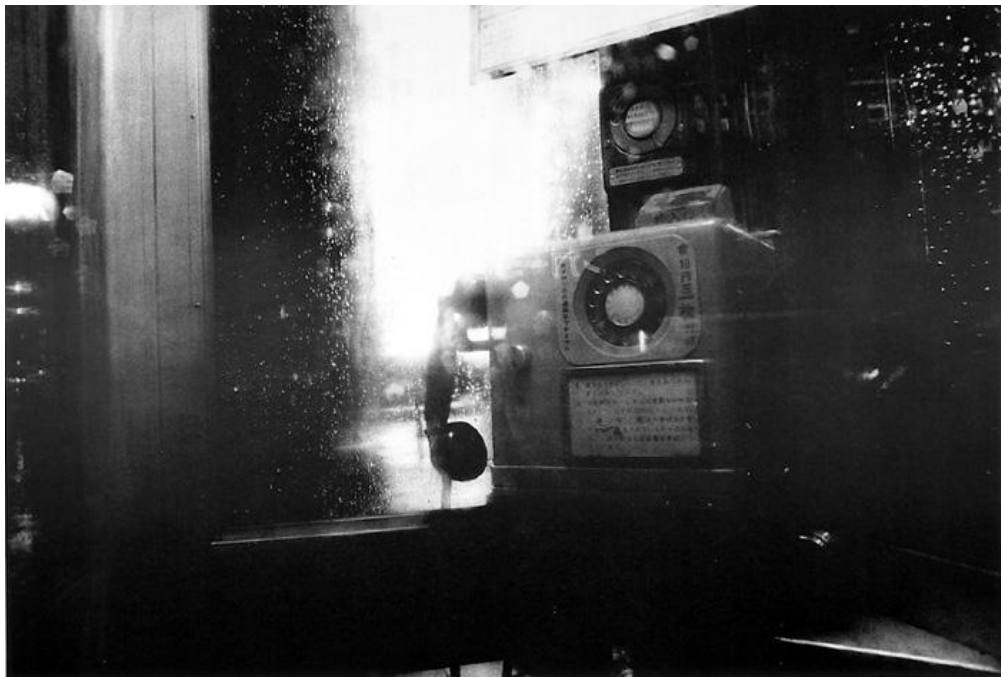


図7 中平卓馬 1969 年頃



図8 細江英公 『おとこと女』 作品33 1960年



図9 細江英公 『〔妖精物語〕ルナ・ロッサ』 《二十世紀末の証人たち》 1992年



図10 モホリ=ナギ 《嫉妬 (Jealousy) 》 1927 年



図 11 平井輝七 《月の夢想》 1938 年 (原作カラー)



図 12 小石清 《泥酔夢、疲労感》 1936 年



図13 小石清 《自己凝視・ひしひしとくひ入ってくるもの》 1932年

引用・参考文献

- ・『美学辞典』 佐々木健一 著、東京大学出版会、1995
- ・『写真の歴史』（「知の再発見」双書109） クエンティン・バジャック 著、伊藤俊治 監修、遠藤ゆかり 訳、創元社、2003
- ・『すぐわかる作家別写真の見かた』 岡部昌幸 著、東京美術、平成17
- ・『カメラマンの素（How to begin Commercial photographer）』
深澤嘉彦 編集、（株）ワークスコーポレーション(Works Corporation)、2012
- ・『日本芸術写真史（浮世絵からデジカメまで）』（美学叢書05）
西村智弘 著、美学出版、2008
- ・『写真、「芸術」との界面に』（写真史1910年代－70年代）（写真叢書）
光田由里 著、青弓社、2006
- ・『中日辞典』 北京・商務印書館／小学館 編集、2003
- ・『現代に生きる幕末・明治初期漢語辞典』 佐藤亨 著、明治書院、平成19
- ・『広辞苑』（第六版） 新村 出 編集、岩波書店、2008
- ・『写真の哲学のために』（テクノロジーとヴィジュアルカルチャー）
ヴィレム・フルッサー 著、深川雅文 訳、勁草書房、2004
- ・『メイプルソープ』（MAPPLETHORPE: A Biography by Patricia Morrisroe）
パトリシア・モリズロー 著、田中樹里 訳、新潮社、2001
- ・『写真芸術』（朝日選書146） 金丸重嶺 著、朝日新聞社、2001
- ・『PHOTO-RESPIRATION 光一呼吸』 佐藤時啓 著、美術出版社、1997
- ・『provoke プロヴォーク』（季刊第1号） プロヴォーク社、1968
- ・『日本写真集史1956－1986』 金子隆一／アイヴァン・ヴァルタニアン
(Ivan Vartanian) 著、赤々社、2009
- ・『光と影の芸術 ―写真の表現と技法』 東京都写真美術館 編集、
平凡社、2012
- ・『日本現代写真史1945～95』 日本写真家協会 編、平凡社、2000
- ・『写真、その語りにくさを超えて』 新記号論叢書 [セミオトポス] 5

日本記号学会 編、慶應義塾大学出版社、2008

・『球体写真二元論・私の写真哲学』 細江英公 著、窓社、2006

・『写真家・細江英公の世界 球体写真二元論』（平成18年度 東京都写真美術館収蔵展 球体写真二元論：細江英公の世界 カタログ）、青幻社、2006

・『写真の語り部たち』 澤本徳美 著、ペリカン社、2001

・『大百科事典』（7）、（8） 平凡社、1985

・『シュールレアリスムの写真と批評（コレクション・日本シュールレアリスム③）

竹葉丈 編、和田博文 監修、本の友社、2001

・『最新夢事典』 トニ・クリスプ（Tony Crips） 著、相馬寿明 訳、

どうぶつ社、1997

・『英語語源辞典』 寺澤 芳雄 の他 編集、研究社、1997

・『写真空間』（1）（2）（3）（4） 青弓社

・『近世都市の成立』（シリーズ 都市・建築・歴史 5） 鈴木博之 の他 編、

東京大学出版社、2005

・『幕末明治 横浜写真館物語』（歴史文化ライブラリー 175） 斉藤多喜夫 著、

吉川弘文館 2004

・『芸術と幻影』（美術名著選書 22） E.H.ゴンブリッチ 著、瀬戸慶久 訳、

岩崎美術社 1991

・『光のプロジェクト（写真、モダニズムを超えて）』（写真叢書） 深川雅文 著、

青弓社、2007

・『イメージ - Ways of Seeing』（視覚とメディア） ジョン・バージャー（John Berger） 著、伊藤俊治 訳、（株）PARCO 出版局、1987

・『世界芸術写真史 1839-1989 The Art of PHOTOGRAPHY:1839-1989』

（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） セゾン美術館／

山岸享子 編集、Libro、1990

・『夢と現実』（ユングとともに自己と出会う） 土沼雅子 著、

（株）二期出版、1994

・『夢幻論』（～永遠と無常の哲学～） 重久俊夫 著、中央公論事業出版、2002

・『視線の物語・写真の哲学』 西村清和 著、講談社、1997

・『明るい部屋の謎』（写真と無意識） セルジュ・ティスロン 著、青山勝 訳、

人文書院、2001

- ・『情報と社会』 駒谷昇一 編著、川合慧 監修、オーム社、平成 16
- ・『ゼロからの美学』 浅沼圭司 著、勁草書房、2004
- ・『美学事典』（増補版） 竹内敏雄 編修、弘文堂、昭和 62
- ・『「本当の自分」の現象学』（NHK ブックス [1070]） 山竹伸二 著、

日本放送出版協会、2006

- ・『写真の本質』 スティーヴン・ショアー 著、平石律子 訳、PHAIDON、2010
- ・『雰囲気美学』（—新しい現象学の挑戦） ゲルノート・ベーム 著、

梶谷新司／他 編訳、晃洋書房、2006

- ・『現代心理学 用語』事典 田中平八 編著、（株）垣内出版、平成 6
- ・『心理学辞典』 中島義明／他 著、（株）有斐閣、1999
- ・『心理学総合事典』 海保博之／楠見孝 監修、（株）朝倉書店、2006
- ・『ロバート・メイプルソープ展』（朝日新聞社）カタログ APT International Inc、

2002-2003

- ・『写真の歴史入門 第1部「誕生」新たな視覚のはじまり』 三井圭司 著

東京都写真美術館 監修、新潮社、2005

- ・『写真の歴史入門 第2部「創造」モダンエイジの開幕』 藤村里美 著

東京都写真美術館 監修、新潮社、2005

- ・『写真の歴史入門 第3部「再生」戦争と12人の写真家』 鈴木佳子 著

東京都写真美術館 監修、新潮社、2005

- ・『写真の歴史入門 第4部「混沌」現代、そして未来へ』 中村浩美 著

東京都写真美術館 監修、新潮社、2005

- ・『世界の写真家101』 多木浩二／大島洋 編、新書館、2007
- ・『日本の写真家101』 飯沢耕太郎 編、新書館、2007
- ・『世界写真史』[カラー版] 飯沢耕太郎 監修、美術出版社、2005
- ・『深読み！日本写真の超名作100』 飯沢耕太郎 著、

パイ インターナショナル、2012

- ・『写真の新しい読み方』（別冊宝島EX） 高橋周平 著、JICC 出版局、1992
- ・『プロの撮り方 モノクロ写真』（ナショナル ジオグラフィック）

リチャード・オルセニウス 著、佐藤利恵／田辺久美江／花田知恵 訳、

日経ナショナル ジオグラフィック社、2006

・『夢の事典』 ジェイムズ・R・ルイス 著、塚本利明／久泉伸世／金里美／
鈴木英夫 訳、彩流社、2005

作品『DREAM』（一部） 10 点

