

Creative Photography

—制作上の意識構造と見解—

—On the Study of the Structure of the Consciousness in Creative Act.—

河野 公 記

1. 序

写真の質的構造を形成するものは、大きくわけて、2つある。これは、「記録性」と「芸術性」である。記録性とは、〈真実の表現手段としての視覚化〉であり、芸術性とは、〈美の表現手段としての自由な指向性の視覚化〉であろう。この2つの要素は、互に相関性を持っており、この点から「現象の記録と芸術性」は一体となった gradation が考えられる。しかし、記録性を目的とする写真と、芸術性を目的とする写真では、通常、異った形態で取り扱われる。つまり、写真の構造において、前者に記録性、後者に芸術性を置くことができる。前者をA、後者をBとする。この構造のすべての位置において、ある時は、拡大、縮小の展開が映像となり、視覚言語(1)の一つの形態として認識される。又、AからBにかけて、「gradation」を設定するが、この設定の意味は、写真の本質的なものが記録性と芸術性の混合物であると考えられる点による。

さて、日常性で使用される写真の分野を取り上げて、その展開をみよう。たとえば、記録写真、工業写真、軍事写真、学術写真、報道写真、商業写真、芸術写真等、の様に大きくわけている場合、医学写真、スポーツ写真、鑑識写真、天体写真、航空写真、山岳写真、気象写真、海底写真、動物写真、植物写真、鉱物写真、等々、の写真は学術写真であり、記録性が重要な要素となっている。

芸術性が要求される場合、商業写真、芸能写真、宣伝写真、人物写真、生活写真、風景写真、造形写真、芸術写真、等々、がある。しかし、A、B両者が分離した状態がないわけであるから、どこまでが記録性であり、どこまでが芸術性であるかという、明確な規定は不可能で

あるといえる。このため、gradationを設定し、その想像力を期待した。concise な場合は、Negative-photo, Portrait, Fashion 写真, Photo-gram, Negative-photo, Photo-montage, Deformation-photo, Pendulum, Solarization-photo, Photo-Illustration, Photo-design, Relief-photo, Contrast-photo, 等の用語は、芸術性が要求され実験的な存在である。又、文字通り写真技術からその内容もよび方も、規定されている。Documentary-photo, Photo-campaign の場合は、記録性とか芸術性の問題を超越して、思想的な追求を視覚から供給しようとするものである。写真の展開は、このように膨大であり、多様化しているわけである。又、現代の写真技術は、その純粋な意味で、ある物の process とか、media として使用される場合もある。例→(Photo-type, Photo-engraving 等々)。又、AからBの構造を結論的にいえば、質的な意味で、記録性と芸術性は混沌としている。多くは、記録性と芸術性の相関性の中で、知識の固定化、保存のため、印刷手段と結合して、大量の情報を供給する手段となり、その状況において視覚の定着が可能となっている。

さて、Creative Photo という意味において、制作者の立場から、その意識構造を述べようとするが、本論は、技術的な方法論ではなくて、“もの”を創造するための意識構造を述べてみたいのである。「Creative Photo」(造形写真)という用語は、色々な解釈があると考えられるが、この用語自体に、深く影響はされていない。言語に固守することは、行動、および imagination (創作力)を狭めると考えるからである。又、本文中で、論旨を明確にするために、定義「」とか結論的な表現を用いる場合もあるが、「造形行為」は、“もの”を創作する

ことであるために、しばしば、対象が変わるように、造形的な思考も変化、変貌する事もある。このことから、絶対的な定義とか、「学問として確立した概念や原理でない」ことを明確にしておきたい。

作品の形成過程における問題について、概略を述べてみる。長期間、温めていた motif が、ある時点において「真の姿」を表出する時がある。この時「対象と感性の同調」image が喚起されるわけであるが、同時に最終的状况であるところの form (完成像)として、想像力を刺激する。“対象”と“感性”の関係、つまり、美を認識するための「意識の往復作用」が起る。この結果、一つの判断力が生まれることになる。この判断に基づく image は process へと移されて、制作活動は具体化することになる。他方、image が刺激されると、作業の方から取り組まれる場合もある。motif から抽出した image を esquisse (F)として仮定して、実際の process において esquisse が可能か否か、検討して行く場合もある。このことは、写真特有の process である。この問題については、本論で明確にするが、mechanic との関係において image が破壊される場合があるということである。又、esquisse を process の中で修正しながら、順次適確な方向へ成長させて行くようにしよう。このような試行の繰返しの中で、残留した“もの”が作品となっている。

2. 造形手段としての写真

人類の歴史がはじまって以来、染料、顔料などの色素を使用することによって、さまざまな文化遺産が継承されて来たわけであるが、造形手段としての写真が、どのような歴史的背景のもとに発生したかを考察してみよう。

絵画、建築、彫刻、工芸、音楽、言語及び文字は、人と人の関係を知的に結びつける媒体であるが、平面的、視覚的、媒体であるところの、絵画、染色が19世紀までの造形手段の主流であった。1826年 J. N. Niepce (1765～1883)(2)が世界で初の写真撮影に成功して以来、写真は新しい表現手段として出現したわけである。初期においては、写真は絵画を模倣しようとしたし、画家も写真を使用(3)している。20世紀前半になると、写真は、photo journal として大衆化する時期をむかえる(4)。この時代に入ると、写真は絵画的な要素からぬけだして、視覚表現の一分野として、多様化の傾向を持つようになる。

Langdon Coburn (1882～1966) の「Vault-graph」(5) 1913年は、写真を造形手段とした最初の抽象写真である。Christian Schad (1894-) の「Schad-graph」(6)1918年は、カメラを使用しないで、光と感光材料で画面を創造した。Man Ray (1890-) の「Rayo-gram」(7)1922年

は、写真および感光材料の性質を生かし、「絵に描くことが出来ないもの」を感光材料で表現しようとした。さらに Ladislaus Moholy-Nagy (1895～1946) の「photo-gram」(8)1922年が挙げられる。彼は Bauhaus(9)における造形教育の教官であるが、その教育の中で、「Photo-gram」「光の芸術」を確立しようとした。「The New Vision」1930年、「Vision in Motion」1946年は有名である。このように、1920年代から1930年代にかけて、多くの造形写真の展開を見ることが出来るが、一応、以上の点に造形写真の原点を置きたい。また、Dadaism 1916年(S)、Surrealism 1924年(F)との関係から、「Photomontage」の発生を見ることが出来るが、歴史的考察が本論の主旨でないわけであるからここでは省略する。

さて、造形手段の可能性について述べると、写真には、一面的であるが、無限の gradation (階調)と正確な形の再現が可能である。micro, macro, 拡大, 縮小の世界、さらに、平面における視覚的質感描写(texture)では、写真に優るものはない。sharpness 及び perspective の驚異的な正確度、良い意味においての distortion や deformation がある。また、映像という視覚言語の内容的な面における、空間性、時間性、色彩等が包含されている。

われわれは、通常、陽画(positive)の世界に存在するわけであるが、W, H, F, Talbot (1800～1877)が陰画(negative)を発明して以来、写真には、negativeの世界が発生したわけである。現代では誰れもが特別な意識をはらわなくなったのであるが、この negative の世界は、他の動物には認められない、人間のみぞの知恵であり、不思議な可視空間である。「negative-photo」については、別の機会に論ずることにするが、negative と positive の関係が、種々な技術的応用を生んでいるわけである。

3. メカニック (mechanic) との関係

mechanic を媒体として形態が定着される写真の場合意志や心情が阻害されてしまうように思われがちであるが、この問題は、いさゝか明確にしておく必要がある。古い芸術観、あるいは、ある種の sectionalism との葛藤(1)などの関係もあるが、この問題は、一応触れないことにする。ところで写真における mechanic の問題は、焼物の世界における火の概念と同じように、意志以外の委ねる場としてのファクターが出現する。このファクターを抽出するためには、深い経験と信念が必要であるが、写真の場合は「mechanic」を知ることであり、焼物の場合は「火」を自由に使用することである。

たとえば Henri Cortier Bresson (1908-) は、常

性、現実感、庶民的 realism を題目とした作家であるが、彼は数多い mechanic の中から、50mm標準レンズ、ただ一つで名作を作画している。この事実、50mm標準レンズの特質を熟知した上で、強い意志の燃焼がレンズ1本という simple な mechanic の使用において、名作を生みだしているめずらしい例である。

写真を造形手段として作画する時、その形成過程において、mechanic を経由するわけであるから、その意味では mechanic の重要性を十分認識する必要がある。また mechanic 以外に作家の正確な意識（対象と感性の同調）が造形活動をさへることになる。この意味から、Bresson は「写真とは、同一の瞬間における何十分の1秒の事実を認識することと、この事実の意味を表現するため視覚にとらえた形態を厳格に構成することである」と述べている。

又、Andreas Feininger の作品〈ニューヨークの顔〉(12)では、適確な望遠レンズの使用が際立った効果を上げている。望遠レンズは、立体物であっても平面化する機能を有するが、この平面性の効果的な取り扱いが摩天楼の巨大な都市空間を上手に、しかも力強い構成力でまとめ上げている。(mechanic の必然性が明確にある)

以上、2つの例から見ても、mechanic の適切な取り扱い方〈知的な技術〉が創造性を増幅させており、motif に適切な mechanic の選択および、technique の十分な裏付けが必要であることがわかる。しかし、technique に依存し過ぎてはならない。やはり mechanic とか technique というものは、「造形意識」の表現手段としての道具として止めて置かなければならないであろう。逆説的にいえば、造形意識を具現化するためには、mechanic を知り、technique を自由に駆使する能力を持つことであるといえる。以上の点から、造形写真とは、意志、心情を根底においた、つまり「造形意識」として、明確になった表現対象と mechanic および technique の関係を追求して行くことであると考えられる。

4. 「何をどのように」表現するか

写真を造形表現の道具と考えていた段階から mechanic が多少わかるようになると、「何をどのように表現するか」という設定が意識の対象として大きな問題になってくる。「何を」という意味は、造形性をさしていることはいまでもないが、同時に無数にある motif をも含有している。写真における造形とは、単なる形の抽出とか、“もの”を見る目の新奇性を取り扱うことではない。空間認識としての明暗の問題、あるいは form、構成力などが総合して調和したところに生まれる「美の味」ま

で到達〈sublimate〉しなくてはならない。「何」を選択するか、この時、その作品の運命（美の味）は決定される。また、「対象と感性が同調した時」、「造形意識」としての「美の味」が生じる(13)。この際に、その同調の接点を求めることが重要であり、これが「何をどのように」という問題の焦点となる。ここで「味」という言葉を使用した意味は、一つには、味は人により、その感覚の度合が異なるし、東洋人は東洋的な、西洋人は西洋的な習慣から生じる「味」があり、更には、この要素は、動かすことの出来ない個有の感覚で「味」が認識されるからである。このように見てくると、造形行為も個性的な表現行為にほかならないといえるであろう。さて、本論にかえると、一つの課題に直面した時、その課題を単なる主題の投影として取り扱ってはならない。motif の中にある生命力とか、構造美、あるいは「感性を揺り動かす要因、となった“魅力”の根源を発見する“力”が、美へと変貌させる動機となる。以上の関係から、「何をどのように表現するか」という抽象的な設定は、上記のように解明された。

たとえば、仏像写真を取りあげて、造形写真といえるであろうか。この否定的意味は「何を」という motif の間違いから生じた結果にすぎない。仏像も造形的感覚で十分な方法を講じれば造形写真となり得る。仏像を単なる美しい対象として撮影した場合は、仏像写真にとどまり、その「技術美」や「記録性」は認めなければならない。しかし、造形写真とはいえないであろう。いま一つ問題が残っている。先に「仏像も……造形写真となり得る」と肯定したが、創作されたところの仏像(立体造形)を、さらに造形写真の motif とする必然性に問題がある。仮りに、このような設定を可能と考えた場合でも、やはり「何を」という意識の方向性が重要であることが明らかになるのである。

motif に、“もの”の form や pattern の美しさがあり、しかも表現対象が simple で、質的内容から見ても造形表現を意図している場合を仮定してみる。この場合、主題となる form の背景に、主題以外の要素が混入することがある。

画面全体との関係からこの問題は解決して行かねばならないが、背景も全体の一部であり、補助的であるが、時間性、状況性、空間性なども含有されている。したがって主題と同様に背景は technique の面からも、内容的な面からも効果のある取り扱いが要求される。

一般に作品を鑑賞する時、鑑賞する側と作家の表現内容の意識とが同調して、真理とか美的快感などの価値観が「交感作用」として生じる。しかしながら、鑑賞する

側の理解力を低める要因、つまり「交感作用」の機能が減少する場合としては、鑑賞する側の創作経験がない場合や美的、造形感覚の意識が低い場合などが考えられる。この点から造形行為は単に視覚的なその形態美を追求するだけにとどまらず、人の美意識をも喚起する表現内容までに〈sablmat〉して行かなければならない。

以上の点から造形写真における「造形意識」すなわち「何をどのように表現するか」という問題の重要性が認められたと考えられる。

5. 造形 motif に対する「目」の問題

前章では、造形態度を彎曲せずに制作活動を進行させるための意識について述べたが、前章との関係から造形 motif に対する「見極めの目」すなわち「これなら造形作品の motif として適確である」という〈意識〉の問題を解明しておく必要がある。

天才は論外として、通常われわれ凡人がはじめてから「見極めの目」を正確に持つことは困難である。しかしながら、この「見極めの目」については、長期的な経験と実験を繰り返した場合、意識の精度が次第に正確なものになって行くと思われる。

造形活動においては、motif に対する願望は無限に拡大するが、作家の行動空間は通常的には限界がある。この点から造形 motif に対して、求められる空間は、究極的には、われわれの存在空間にそれを求めなければ現実的問題として成立しえない。それでは、上記の「見極めの目」によって確認しえる実体 (substance) は、われわれの生存空間において次々と視覚的、具体的に、motif として確認できるものであろうか。こゝに問題の焦点をみることができる。「見極めの目」の力量により substance を確認できる度合が異るといえる。又、われわれの存在空間には、無数の substance が存在しているにもかかわらず、創作力のない「目」には、容易に確認することができないわけである。

いかにすれば、この問題が解決されるであろうか。いまこゝにその明確な解決方法は見出し得ない。この問題こそ究極的課題であり、造形行為における発想の本質的なものであろう。

美に対する意識の投入、すなわち、造形行為を通じて試行経験を連続して行うことにより、「見極めの目」は養われることになる。一方、完成された作品を鑑賞する場合にも同様なことがいえる。すなわち、完成された作品には、“もの”の見方(〈見極めの目〉の正確なこと)、表現方法や stopping power (語りかけの強さ)などが総合的に存在して、鑑賞する側の美意識を喚起し、さらに、

motif を選択した時点における妥協点が高く、造形意識の思向性や制作態度が明確であるといえる。

「見極めの目」は、表現形式の性格とも関係がある。感性を刺激する motif であっても、質的な面で造形写真となる様式的造形意識に合目的でない場合は、「見極めの目」において失敗したことになる。この場合における様式 (style) とは、意識でとらえた現象の pattern (motif の類似性) であり、(もちろん、この様式に関する制作 process にも類似的なものがある) 制作目的が連続した意識で統一しているものである。この点から芸術表現における個性とは、様式であり、「見極めの目」は、様式的造形意識の性格をも決定する要素があるといえる。

5. 結 語

本論に関係する意味において、視覚の認識について述べ結語にかえる。

人間は生理学的には通常両眼で180°強(14)の視野を認識しているが、造形行為における視覚の認識は感覚的であり、さらに思考径路を要する。正確に情報を確認し得る状況での視点は集中的である。「見る」という行為では、思考力が網膜上の映像に加わり、スムーズに焦点が移動して、視野が拡大する。この恒常性を十分認識した上で、造形的行為に当ることが必要となる。レンズの場合は、一定の角度から、一定の条件で一面的に平面化する性質がある。「視野の認識」とは、映像を「見る」ことではなく、「意識」することである。対象の内面的要素を鋭く確認すると同時に、思考材料として集成する意識といえる。対象の部分を確認しながら、全体に波及した total として対象を確認することである。

現実と推理と理想を混合した認識も考えられるが、理想認識が優位に過ぎると、一面的な写真の場合、image に反して現実にある不必要な映像を定着する結果が生じてくる。この認識から起る欠陥を造形経験や technique で補う事実も否定できないが、本質的には本論で述べた通りである。

この問題は別にして、視覚の認識は立体的であり、微妙に変化する性質を有している。そして思考力と映像の複雑な移動性を系統的に総合化する力が推理力であり、不用な映像を除去した認識、つまり対象の美的単純化による判断力が理想像 (image) と思われる。本論における「視覚の認識」とは、「現実(対象)、推理、理想像の総合的統一」であると結論しておこう。

〔注〕 解説及び参考文献

- (1) Gyorgy Kepes の「Language of Vision」に、より規定された概念。
- (2) Niepce, Joseph Nicéphore (1765~1883) が世界で初の写真撮影に成功した (1826)。平凡社・世界写真全集Ⅶ, p. 6-9 参照。
- (3) Jean-A. Keim 「HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE」白水社、門田光博訳「写真の歴史」p.75~p.76に、アングル・ドラクロアマネ、コロ、クールベ、ドガなどの画家の名前が見られる。
- (4) 写真製版術の発展が graph journal を可能にした。注(3)の「写真の歴史」p.111。シャルル・ギヨム・ブティ(F)フレデリック・ユージン・アイヴス (Am.) が写真印刷の研究を完成させた。マックス・レヴィ(1857~1926)によって1890年に改良される。19世紀後半になると欧米では写真雑誌の発行がみられるが一般に普及したものではない。「LAIF」Henry Robinson Luce が(1936,11,23)創刊する。異論もあろうが、このあたりに graph journal の発生をとりたい。作家としては Alfred Eisenstaedt (1893) が journalism の父と呼ばれた。
- (5), (6), (7), (8)
平凡社・世界写真全集Ⅶ, p.59, p.60参照。
- (9) Bauhaus では、Photo-montage, Composite-picture, とか Photo-plastics (写真造形) Composition (構成) とよび貴重な実験と作品を残している。1937年、シカゴに移動した New-Bauhaus は Moholy-

Nagy と Walter Gropius によって創立される。又、Herbert Bayer および Gyorgy Kepes とその造形思想の質的なものは続いている。

- (10) 平凡社世界写真全集Ⅶでは、「新しい傾向の写真」と定義している。
- (11) A から B に移行する様式的な行為は、ある意味で A を否定することも含まれている。
- (12) 平凡社世界写真全集Ⅱp.3参照。
- (13) 河出書房新社「現代人の美学“美の誘惑”」より亀井勝一郎・吉川逸治編、伊奈信男(訳)p.291・Henri Cartier Bresson 著「決定的瞬間」(1952)において「写真には、一つの新しい造形性がある。それは主題のいろいろな動きによってできる瞬間的な線によってつくられる。…その動きの最中に、動いているいろいろな要素が見事にバランスし合う一瞬がある。…そのバランスのとれた状態を、レンズによって固定しなければならない。それが一つの決定的瞬間である。
- (14) 小学館百科事典「視野」……単眼視野はヒトの場合、上方50度・下方70度・内方60度・外方100度ぐらいで眼球は約40度外転でき、眼球運動で広げられる視野の総範囲は注視野とよび、両眼では270度を越える。
- ※美術出版社「世界の写真史」H&Aゲルン・シャイム著、伊藤逸平訳。
美術出版社「フォト・デザイン」グラフィックデザイン大系第3巻。
グラフィック社「Language of Vision」Gyorgy Kepes 著。