

モノクロ写真の構造についての考察——形式から内部へ

Construction of Black and White Photography: Perspectives from the Form to the Interior

郭 軼佳
GUO, Yijia

はじめに

モノクロ写真は写真の表現形式の一つとして、その独特な魅力が写真家と写真愛好者を引き付け、他に多くの形式があるにもかかわらず重要な位置を占めているが、芸術創作中のモノクロ写真の応用方法に比べて、モノクロ写真に関する理論は長い間無視されてきた。モノクロ写真にはどのような特徴があるのか、モノクロ写真の内的構造は一体どのようなものなのか。なぜカラー写真より、モノクロ写真の方が人間により多く「古い」「過去」「懐かしい」のような感覚をもたらすのか。このような疑問について、筆者はモノクロ写真の構成を探究する。

モノクロ写真に関する研究は、広く技術、写真史の方面に渡っているが、モノクロ写真の構造、特徴などの内的な理論は非常に少ない。写真技術の方面、『モノクロ写真の現像とプリント』¹『ナショナル ジオグラフィック プロの撮り方 モノクロ写真』²などモノクロ写真技術を紹介する書籍が数多く出版されている一方、「NEW ビジネス マコト印刷 モノクロ写真をカラー写真に」³のようなモノクロ写真をカラー化する技術を紹介する文献もたくさんある。2016年 Peter Nesteruk は『A Theory of Black and White Photography. Black and White Photography in China 黑白摄影的理论:黑白摄影在中国 (モノクロ写真の理論:中国におけるモノクロ写真)』の中で、「なぜモノクロ写真は一つの典型的なイメージをより簡単に作ることができるのか」という問題を提起した。Peter Nesteruk はモノクロ写真が独特な形式で「今ではない」という時制を作り、さらにモノクロ写真が人間の価値観と繋がるため、鑑賞者たちに典型的なイメージを与える。そして、この典型的なイメージの中に、ある神聖性が含まれていると指摘した。

本論はモノクロ写真の定義と歴史、モノクロ写真の外的形式の特徴と特徴の作用、モノクロ写真の内的特徴と意味、モノクロ写真の構成、この四つの部分からなる。まずモノクロ写真の定義と本論で採用するコンテキストを確定し、モノクロ写真とカラー写真の歴史過程を整理して、その歴史的原因を探す。また、外的形式から特徴を取りまとめ、そして外的形式が内的意味に影響を与えて、見る人に視覚から心理まで全般的な体験を与えることについて論じる。最後のモノクロ写真の構成の部分では、ロラン・バルトの「それはかつてあった」概念を解析して、「時間」と「存在」、「情報」の三つの角度から写真の本質を分析する。その上で、モノクロ写真の構造について論じる。

¹ 『モノクロ写真の現像とプリント』『SERIES 日本カメラ』No. 112 日本カメラ社 1996年10月

² リチャード・オルセニウス著『ナショナル ジオグラフィック プロの撮り方 モノクロ写真』日経ナショナルジオグラフィック社 2006年

³ 「NEW ビジネス マコト印刷 モノクロ写真をカラー写真に」『プリテックステージ = The Pritec next stage』35巻1号 = 404号 ニュープリンティング 1993年1月

1. モノクロ写真について

1-1 定義

『大辞林 第三版』の解説によると、「モノクロはモノクロ写真の略。①一色だけで描かれた絵画。単色画。単彩画。②画面が黒と白の写真や映画」を指す。

また『カメラマン写真用語辞典』の解説は以下のようである：

もともとはフランス語で「単色」という意味だが、白黒写真のことを指すようになった。英語ではそのまま B&W (ブラック・アンド・ホワイト) である。モノクローム (略してモノクロ) 写真は専用のモノクロフィルムを使い、専用の現像処理をする。ただし、カラーネガフィルムと同じように色素を使うモノクロフィルムもあり、これはカラーネガフィルムと同じ現像処理ができる。また、デジタルでは、カラーで撮影してから色情報を廃棄するとグレースケール、すなわちモノクロになる。

本論において、モノクロ写真は「黒、白、灰」三色で構成される写真を指す。また、この論文で言及するモノクロ写真はモノクロフィルムとデジタルカメラで撮影した彩色写真のモノクロ化という二種類のモノクロ写真が含まれている。

1-2 モノクロ写真とカラー写真の歴史

写真史の中で、モノクロ写真は彩色写真以前に発明された。この歴史的な事実により、「モノクロ写真は古い事物、彩色写真は新しい事物」という認識が大衆に受け入れられた (このため、モノクロ写真も誰もモノクロ写真の存在の意味、モノクロ写真の構成など問わずといった境遇に落ち込んだ)。

写真術が 1839 年に発明されて以来、長い間、「写真はモノクロの像」という意識で大衆に認識される。当時の人たちは絵画より、もっと現実世界に近い技術の誕生を歓迎した。写真の色彩より、写真の記録性を重視した。しかしすぐに、単色の像は大衆の視覚に満足できなくなった。人々は現実世界により近く、より多くの情報を記録するため、試行錯誤をして、さらにダゲレオタイプ写真⁴に色を付けるなどの試みも見られた。初期の高耐光性のカラー写真は 1861 年に物理学者のジェームズ・クラーク・マクスウェルによって撮影された。1891 年、ルクセンブルクのガブリエル・リップマンは 3 色干渉によるカラー写真を開発し、この功績により 1908 年にノーベル物理学賞を受賞した。この技術は実用化こそされなかったものの、現在ではホログラフに応用されている。1904 年には、フランスのリュミエール兄弟によって最初のカラー乾板である「オートクローム」が発明され市場に現れた。これによって、カラー写真が本当の意味で大衆に普及した。そして現在、モノクロ写真は写真の一つの重要な表現方式として、多く写真家と愛好者に「古典的」「専門的」「芸術的」の代名詞と思われて、高い人気がある。

この歴史のプロセスによって、大衆に「モノクロ写真は古いモノ、カラー写真は新しいモノ」というイメージを強化することにつながり、さらにステレオタイプになっている。モノクロ写真とカラー写真の歴史的な順序を確認したが、時期によって大衆が自らの視覚

⁴ 1839 年、フランスのルイ・ジャック・マンデ・ダゲールによって発明された世界初の写真である。複製できない、像が左右反転、見る角度によってはポジ像になったり、ネガ像になったりする単色写真である。——出典：『現代美術用語辞典 ver.2.0』「ダゲレオタイプ/銀板写真」項。

を満足させるため、モノクロ写真とカラー写真の地位、価値といったものが変化していることが指摘できる

2. モノクロ写真の外的形式特徴の作用

2-1 情報単純化

モノクロ写真の一番大きな特徴は「色なし」である。モノクロ写真は現実世界に引き算をするものである。この引き算はモノクロ写真が現実世界の色を抜き、その作用は写真中の情報を単純化する。

では、どのような情報を単純化するのか。

周知のように、色彩学は視覚表象学、心理学、社会学などたくさんの学問の中で、重要な地位を占めている。人間は色彩を通じて、生理的、文化的、政治的など様々な面の意味を解読できる。赤色を例とすると、人間の目は、赤、緑、青の光を感知する錐体によって様々な色の視覚情報を知覚しているが、それらのうちL錐体（赤錐体）の分布密度はM錐体（緑）の2倍、S錐体（青）の40倍もあり、他の色に比べて赤色光に対する感度が高い⁵。そのため、世界の交通信号、危険記号の多くが赤色を用いている。一方、政治的には赤色は共産主義を表す。文化的には、地域によって赤色の意味も異なってくる。中国の漢民族は、古くから赤を好んだ。赤は太陽と火の色であり、太陽と火は人々に光と温かさを与えるので、人々は赤から、幸福や喜び、吉祥、熱烈を、一方で魔除けを連想し、象徴するものと考えた。そこから発展、発達、成功、順調、成就、生興などの意味をも持つようになった。南アフリカの人たちは赤が喪の意味を持つと考えている。ヘブライ人は赤色から犠牲、罪などを連想する。

色彩は私たちの日常生活と社会生活に大きな影響を与え、写真、映像技術の進歩の陰で、写真や映像の中の世界と私たちが見る現実世界は視覚上、すでに大きな区別はない。モノクロ写真は人為的に色に関する情報を除去して、写真の内容を単純化する他に、ある程度私たちの見方を平等化するという機能を持つと言える。

2-2 基本構成関係を増強

モノクロ写真は色を抜くと、その写真中は白と黒、灰の三つの色しかない。この形式は絵画中の素描とほとんど同じである。では、このような形式のもう一つの特徴は何であろうか。筆者が、モノクロ写真には写真専門の基礎技術の課程の一つとして、また素描にはすべての美術教育の基礎として、その両者に必ずある特殊な作用が存在すると考えている。そのため、筆者は素描の定義から手を始めて、その特徴を探求する。

『大辞林 第三版』の素描の定義による素描は二つの解釈がある：①鉛筆や木炭などの単色の線などで物の形を表した絵。本来は創作の予備的な下絵として描かれた。また、彩画と対比されることもある。デッサン。②物事の全容を把握するために要点を簡単に書き記すこと。

また、徳島県立美術館の美術用語集は、素描について美術の専門的な解釈を示している：

「紙などの表面に、人物・風景などを、単色の線で描き出したもの。陰影や色彩がつけられる場合もあるが、主体は線描である。…制作の目的ないし動機により、クロッキー、スケッチ、エスキース、下絵、エポーシュ、カルトン、エテュードなどの名

⁵ 『日本大百科全書1』 小学館 1984年

称で呼ばれるが、いずれにせよ本来絵画や図案を描くといった創作のための予備的、準備的段階の産物であり、ギリシア・ローマの時代から言い続けられてきたように、建築、彫刻、絵画をはじめ工芸類を含むあらゆる造形の基礎となるものである。造形教育の手段としてもその効用は認められている。しかし、近代ではその特有の芸術的価値が認識され、素描自体を目的とする作品が現われて、独立した絵画の一分野としてみなされるようになっていく。⁶

以上の素描の定義から、モノクロ写真と素描の違いを見出すことが出来る：伝統的な意味での素描は白と黒、灰の三色のみではなく、単色を指す。すべての一つの色を用いて、絵を描くことは素描と言える。⁷

そして、共通点もあるが、この共通点はまさにモノクロ写真のもう一つの形式特徴である：事物の基本構成関係（光と影、輪郭と構造、質感）を強調する。

光と影はものの輪郭と立体感を描き出すと同時に、画面全体の雰囲気形成する。輪郭と構造は画面中の事物の位置と形状を確定する。そして質感はそのものの内的情報をより読み込みやすくしている。例えば、私たちは一人の肌の質感からその人の年齢、生活環境などの情報を読み取ることが出来る。リンゴ、水道管も同じく、質感はリンゴの新鮮さ、水道管の使用状況を推定する際の重要な情報源である。

色を抜くと、写真と絵の表面的な情報量が少なくなって、見る人の集中力が表面から事物の構成関係に潜り込み、深い思考を引き起こす。この過程も鑑賞者に「凝視」という動作を生成させ、「閲覧」から「凝視」に渡っていく。

Peter Nesteruk は「もしある作品の形式は（審美的、技術的など）価値があると認定されると、我々がよくこの作品が『典型的な作品』と認識する」⁸と作品の形式と内容の関係を指摘した。以上のことはモノクロ写真の形式特徴の分析を通じて、これからモノクロ写真の形式からこの形式の内的構造を探究する際に参考になる。

3. モノクロ写真の内的特徴——モノクロは理論化、理想化の存在

モノクロ写真の形式はモノクロ写真が写真の中で独特な存在であることを決定づけた。単なる見た目の様式のみならず、鑑賞者たちに与える雰囲気と代表する意味もかなり特殊性がある。例えば、鑑賞者がモノクロ写真を見ると「必ず何か典型的な事物がある」「興味深い」「厳粛と過去の代名詞」など、このようなイメージが生じる。前節に述べた歴史のプロセスで生じたイメージと形式特徴の原因以外に、二つの要素があると考えられる。それはモノクロが理論化、理想化された存在だということである。

3-1 理論化

人間の眼は、現実世界を見た画面がカラー写真とほぼ同じである。そして、色彩の種類と意味が豊か過ぎて、よく私たちの事物に対する本来の判断を動揺する。モノクロ写真の形式特徴はシンプルであるため、人々がものの本質について思考を導きやすい。モノクロという表現は元々、現実世界に存在しておらず、人為的に理論化され、事物の一番基本の

⁶ 出典：『美術用語集』「素描」項。

⁷ だから厳格に言えば、写真中の素描はモノクロ写真と早期のカラーの実験写真（日光写真など単色写真）であり、モノクロ写真は「写真中の素描」の一つである。

⁸ Peter Nesteruk 著 毛卫东 訳『黑白摄影的理论:黑白摄影在中国 A Theory of Black and White Photography Black and White Photography in China』中国民族摄影艺术出版社 2016 p.18

構成関係のみの客観的な存在である。この人間に構築された概念は現実世界のカラーと対立することが多い。そして、このモノクロとカラーの対立は、視覚的から意識的に上昇する。

色彩学の中で、色の見え方は光源や物体によって変化するが、色味とその濃淡（強度）や明暗を具えている点で共通する。つまり明度、彩度、色相の三つである。これらを色の三属性（色の三要素）と呼ぶ。一般的に言えば、色は無彩色と有彩色の二つの種類に分けられる。黒と白、灰色、この三つの色彩は無彩色であり、黒、白と灰色以外の色、つまり赤、緑、青紫などは有彩色である。このような分類の根拠は、まず人類の眼の生理構造と可視光の波長が関わる。「ヒトの眼に見える可視光は波長 380～780nm の範囲にある。光のエネルギーが狭い波長範囲に集中した単色光では、波長の長いほうから順に赤、橙、黄、黄緑、緑、青、紫の色感を与える。」⁹また、全波長において高い反射率で光の各波長を同様に乱反射するのは白と呼ばれる。一方、全波長において反射がほとんど無い場合、その色は黒と呼ばれる。いわゆる、人類の生理上から見ると、黒、白の人間の眼に対する刺激は他の色（特に赤・緑・青のような人間の眼に適応性がよい色）と比べて、相対的に不安定である。

マンセル型の色空間¹⁰においたら、より認識しやすい黒と白は人類が感知できる色の中の両極端だということが分かる。

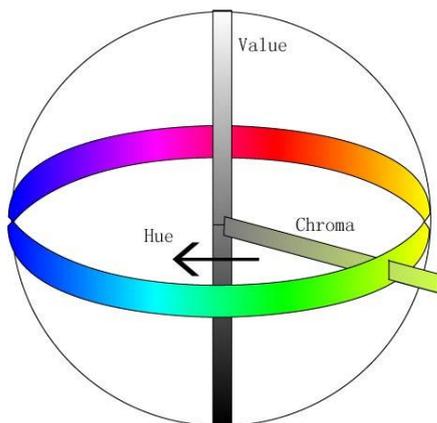


図1 マンセル型色空間¹¹

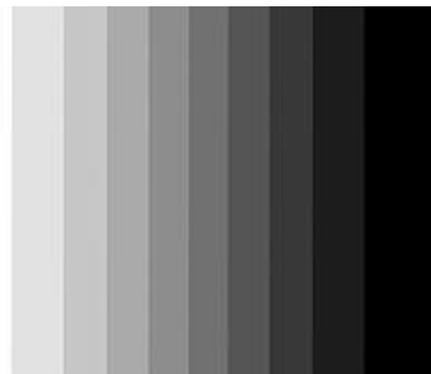


図2 無彩色¹²

図2は無彩色を表示して、無彩色と色空間の関係は図1を参照しながら解析する。図1の中で、環形の帯は色相であり、通常Hueで表示される。彩度(Chroma)は基本的に、色空間の中央軸(無彩色軸)からの距離である。無彩色(白・黒・灰色)で0となり、無彩色軸から離れるにしたがい彩度が増し、純色で最大となる。無彩色は色空間の上端と下端を結ぶ線であり、その線は明度(Value)で表示されるが、一番上の端は白、一番下の端は黒であり、そして真ん中の位置は灰色である。この図から、理論上の無彩色(黒、白と灰色)について読み取れる。無彩色の色は明度(あるいは黒色量・白色量)だけで決まり、

⁹ 『ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典』「色」項。

¹⁰ カラースペース (color space) とも言う。色を表現できるディスプレイなどの機器が色表示 (表現) するための方法や範囲をいう。赤 (R)、緑 (G)、青 (B) の3色の階調により表現する RGB、シアン (C)、マゼンタ (M)、黄色 (Y)、黒 (K) の4色の階調により表現する CMYK、IEC (国際電気標準会議) が色表現方式に定めた sRGB (standard RGB) などがあり、いずれも数値で表記する。——出典:『カメラマン写真用語辞典』の「色空間」項。

¹¹ 図像出典: ウィキペディアの「彩度」項。

¹² 図像出典: ウィキペディアの「無彩色」項。

色相が変わっても色は同じである。言い換えれば、すべての色の彩度が下がったら、無彩色になる。

それゆえ、理論上は白、黒と灰色はすべての色彩の中で「基本的な存在」である。そして、大衆はモノクロという無彩色のみで構成される形式は現実世界の中に存在しないことを認識する上に、モノクロの特性が視覚的、理論的から意識的、感情的に移り、様々な意味を与える。特にカラーとモノクロの対立の意味はとても興味深い。

一般的に、カラーは「具体的」な意味があり、モノクロは「抽象的」な意味という認識がある。カラーは「生き生き」、モノクロは「厳粛」、カラーは「現在」モノクロは「過去」といったものである。このような対立の意味は、歴史と形式の特徴から感情を移入した結果だと筆者が考えている。長い時間が経って、ある固定的なイメージになった。

カラー	モノクロ
具体的	抽象的
生き生き	厳粛
現在	過去
存在	虚無
新しい	古い

例えば、以下の二つの図を見てみたい。カラー写真とモノクロ写真が一枚ずつ並んでいる。これは同じ中国の建築を写したものである。一般的な考え方ではカラー写真の方が今見ている時間に近く、モノクロ写真の方が相対的に遠い。しかし、実はモノクロ写真の方は 1920 年頃に撮影され、カラー写真の方は 1909 年に撮られた。このような錯覚はまさにモノクロの形式特徴と理論的意味の共同作用の結果である。



図3 Albert Kahn 中国 牌坊
1909 年撮影



図4 中国 大高玄殿前“弘佑天民”牌楼
1920 年撮影

3-2 理想化

Peter Nesteruk は「モノクロは描いた内容を理想的（私たちが感知できる想像できるように、この種類の事物の完璧な典型のように）を暗示する」¹³と指摘している。ある場面は写真撮る人の価値観に合うから、モノクロ写真の形式で撮影する。撮影者もモノクロ写真の形式で見るとある観念を伝える。特にドキュメンタリー写真という写真類型はより多くモノクロ写真を使っているものが多い。その理由について、筆者はモノクロ写真がより

¹³ 『黑白摄影的理论:黑白摄影在中国 A Theory of Black and White Photography :Black and White Photography in China』p.17

写真家（撮影者）が伝えたい「私たちの知らないところにまだこのようなことがある、いえ、まさか今の時点にも起こっている」という考えを鑑賞者たちにうまく伝えたいからだと考える。特に「戦争」「貧困」「犯罪」「疾病」「古い部族」「道徳」「宗教」などの題材においては、その中に潜在している道徳、宗教、イデオロギーがモノクロ写真の形式を借りて、「これは完璧な模範だ」といえる作品を作り出す。このような作品は鑑賞者たちに「同じ空間なのに」、「まるで別の世界」「それでもやはりみんな同じ人間だ」という考えを生じさせることが多い。これはまさにモノクロ写真が鑑賞者に、撮影者が理想化したイメージを受け入れさせたと言えるのではないだろうか。

ここに例として挙げるのはユージン・スミスの著名な写真「入浴する智子と母」である。この写真はユージン・スミスが1971年から3年余り熊本県の水俣に滞在し、水俣病の実態を撮影、発表した作品である。この写真は世界中に衝撃を与え水俣病を象徴する悲劇として、国内外のメディア、教科書などに掲載された。この写真は胎児性水俣病患者の娘をいとおむように胸に抱く母の姿をとらえているが、これはサン・ピエトロ大聖堂中に置かれているミケランジェロが彫刻した「サン・ピエトロのピエタ」像¹⁴とほぼ同じ姿勢であり、水俣病患者の娘を抱く、愛に溢れた母親の形象も、まるで磔刑に処されたのちに十字架から降ろされたイエス・キリストの亡骸を腕に抱く聖母マリアのようになる。この造形と実際の事件の背景はまさに人類社会における悲劇とともに、永遠の「人間の愛」を表す理想化された形象であり、内容だけではなく、形式上もモノクロ写真でこの価値観を強調して、「典型的なイメージ」を形成している。



図5 ユージン・スミス
「入浴する智子と母」



図6 ミケランジェロ
「サン・ピエトロのピエタ」

もう一つは中国写真史の中の例である。

中国の写真史から見ると、写真が中国に入ってから長い間、モノクロ写真は多くの場合、政治宣伝の道具として使われてきたことは印象深い。もちろんその原因の一つには当時の中国がちょうど戦時中であり、経済状況と生活状況がよくなって、カラー写真を作る条件が揃っていなかったということがある。もう一つの原因は、ある特定の人たちが自分たちの価値観に合うように、モノクロ写真という形式を政治的に利用して、心の中の理想化形象を作り出して、プロバガンダの目的に利用したからだと考えられる。

¹⁴ 「サン・ピエトロのピエタ」(1498年～1500年)はバチカンのサン・ピエトロ大聖堂のピエタ像は、ミケランジェロが20代前半に制作した作品で、理想的な人体表現が追求され、これ以上望み得ないほどの完成度を誇るものとなっている。――出典：中村明子『ビジュアル図解 聖書と名画』西東社、2016、p.204

政治的な写真の他には、中国写真史早期のピクトリアリズム写真に、モノクロ写真が撮影者の価値観を表した実例がある。ピクトリアリズム写真は乾板写真が広く導入された後、1885年ころから流行した写真の潮流である。現在の写真史観から見ると、ピクトリアリズム写真は写真術の誕生初期、写真家たちが自分たちの写真に芸術性を持たせたくて、自分の地位も「職人」から「芸術家」に上昇させたいから、使い始めた絵画の構図を模倣する写真である。このような写真形式は1910年ごろからストレート・フォトグラフィ¹⁵が普及するのに伴い、絵画を模倣するような作品は写真の本来の姿ではない、写真の独特な属性を無視した、などと厳しい批判の対象とされたため、以前のような勢いを失った。しかし、今の写真家と写真愛好者たちはすでにピクトリアリズム写真は批判の対象としての扱いをしておらず、芸術創作の際に絵画の風情を表現するのに不可欠な創作方式と考え使用している。

ピクトリアリズム写真は絵画形式の写真と言われるが、絵画の風格にもいろいろな種類がある。ここに例として、郎静山（ロン・ジンサン）の写真作品をあげる。

中国写真界の巨匠・郎静山は1892年に江蘇省淮安市で生まれ、中国人として最も早い時期に世界写真界で影響力と知名度を持った人物の1人である。彼は中国ピクトリアリズム写真の代表人物である。郎静山氏は文化継承者、20世紀早期の撮影可能性の探索者として、伝統文化に育まれながら中国絵画の伝統をもとに撮影を行い、集錦撮影（複数のネガを1枚にプリントしたモンタージュ写真）により「撮影の心、中国の情」を表現した。1966年には、亞洲攝影藝術聯合會（The Federation of Asian Photographic Art）を設立した。1980年にはアメリカで、世界のトップ10に入る写真家として認められた。郎静山の写真作品を初めて見る人は、「これは写真なのだろうか。中国の水墨画ではないのだろうか。」と困惑する。そして、じっとみれば、これは確かに写真作品であることを理解する。こうした効果が生まれる要因はいくつもの要素の総合的な結果だと考えられる。

郎静山の写真作品の内容と題材、表現方式と、中国の伝統的な芸術「水墨文人画」は相似の関係にある。

内容と題材の方面に関しては、郎静山は中国画の中によく描かれる「山水」「花鳥」などの風景を対象として撮影したことが多い。人物が登場する場合もあるが、決して単独な人物像ではなく、周りの環境との調和をより重視している。これはまさに中国文人画と中国の伝統思想「和諧（調和）」の体現である。

そして、郎静山は表現方式の方面で、さらに中国文人画に近づくため、モノクロ写真という水墨画と同じく色なしの形式を選択して、独自の集錦撮影の暗室技術で複数のネガを1枚にプリントした。無数の写真を選考して、また一枚一枚の写真の中で使いたい部分と消したい部分を決定する。最後は暗室の中で、構図、明暗を考えながら投射の光を遮って、露出、現像、拡大、編集を無数に繰り返して作り上げる。これは本来の時間、場所を同じくしないものを時間と空間の制限を越えて、一枚の中に表現した写真である。そしてこの創作過程で、郎静山は中国画の「六法」¹⁶を把握し、「留白」「虚実」など中国画の技法を写

¹⁵ ストレート・フォトグラフィとは、シャッターを切れば、ファインダーにとらえられた被写体の画像が切り取られるという写真の本性に「ストレート」に従った写真の俗称。写真というメディアが登場して以来、常に最も多く存在する表現形態だが、写真史上は、絵画的な写真表現を追究したピクトリアリズムに対する反発として位置付けられる。「ストレート・フォトグラフィ」の傾向を真っ先に体現したのは、20世紀初頭にアメリカで開始されたフォト・セッションの運動であり、極力作家の主観を排除した客観的表現を重んじるその態度は、モダニズムに対応するものと考えることができる。——出典：『現代美術用語辞典 1.0』「ストレート・フォトグラフィ」項。

¹⁶ 六法（ろっぽう）は、南齊の謝赫（しゃかく）による画論である『古画品録』に始まる6種の法則である。気韻生動：迫真的な気品を感じ取ることが可能であること。骨法用筆：明確な描線で対象を的確にあらわすこと。応物象形：対象の形体を的確にあらわすこと。随類賦彩：対象の色彩を的確にあらわすこと。経営位置：画面の構成。伝移模写：古画を模写すること。——出典：王凱『中国絵画の源流』秀作社、2014年6月、p.12

真に活用して、中国画風の写真を作り出した。最後は写真に題跋¹⁷と印章を書き付けて、中国画の要領「詩書画一致」が写真の中に体现される。

筆者は、郎静山の写真作品のポイントは、その高度な編集技術ではなく、構図と光線に表現された中国の伝統的な精神と価値観にあると考えている。モノクロはただ「水墨画」の形式を模倣するだけではなく、中国画に含まれる中国文人の価値観も表現している。



図 7

図 8

郎静山（ロン・ジンサン）の写真作品

4. 「それはかつてあった」とモノクロ写真

この章は、ロラン・バルトの「それはかつてあった」という概念を解析し、モノクロ写真に応用することで、モノクロ写真の構造を明らかにする。

4-1 ロラン・バルトの「それはかつてあった」概念の解析

4-1-1 「写真の本質」

ロラン・バルトは『明るい部屋』の32節「それはかつてあった」の中で以下のように論述している。

私はまず、「写真」の「指向対象」が、他の表象＝再現の体系のそれと、いかなる点で異なっているのかを正確に理解し、したがって、できうべくんばその点を（たとえそれが単純な事柄であっても）正確に述べるようにしなければならない。私が《写真の指向対象》と呼ぶものは、ある映像またはある記号によって指し示されるものであるが、それは現実のものであってもなくてもよいというわけではなく、必ず現実のものでなければならない。

「それゆえ、『写真』のノエマの名は、つぎのようなものとなろう。すなわち、《それは＝かつて＝あった》、あるいは『手に負えないもの』である。」¹⁸と指摘し、写真の本質は「現実のものでありかつ過去のものである、という切り離せない二重の指定がある」¹⁹と論じた。この論は「写真のテンス」を開創し、写真の基本理論の一つとして、写真研究の分野で認

¹⁷ 山水画の余白や画卷の巻末に書かれる絵の内容と関連する詩や文章である。

¹⁸ 『明るい部屋』p.94

¹⁹ 同上、p.93

められている。

では、「それはかつてあった」は一体どのようなテンスなのか。

まず「それはかつてあった」概念の主体を確定する。ロラン・バルトの『明るい部屋』はロラン・バルトの最後の著作である。亡くなって間もない母の少女時代の写真（「温室の写真」）を中心に据え、自伝と写真論、追悼文と小説とを交錯させたようなテキストであり、バルトは全文に一人称単数形で語る主体として登場する。いわゆる、ロラン・バルトは「それはかつてあった」を「写真の本質」であると断じたが、やはり論述の主体は人間、それも写真を見ている人間である。この点は概念中の「それ」という指示代名詞の使用からも読み取ることが出来る。

次は「それ」という指示代名詞に関する疑問である。ロラン・バルトが述べた「それ」は何を指すのか。写真を見る人の視点から、よく「それはかつてあった」は「今、写真を通じて見ているものは、今はない過去のものだ」と解釈される。しかし、「あった」のは「写真中の人、動物、植物、建築などモノ」なのかだろうか。「それはかつてあった」という言辭は「その人（モノ）の存在は現在完了形である」という意味なのだろうか。

筆者は、より正確に言えば、「写真を撮る瞬間はかつてあった」ではないかと考えている。確定できるのは、写真を撮った瞬間——シャッターが押された瞬間、写真中のモノが存在した。その後のこと、「完了」したかどうか、いつ「完了」したのか、全部未知のことである。

つまり、「それはかつてあった」は「現在完了形」「過去完了形」のどちらでもなくて「過去形」である。前に確定した「写真を見る人の視点」と関連すると、ロラン・バルトのこの写真の本質に対する評価が、実は人間（写真を見る人）が写真を見る時の反応機能の一環として論じることができるのではないかと筆者が考えている。

4-1-2 「それはかつてあった」中の「時間」「存在」²⁰「情報」三者の構成関係

前節において、「それはかつてあった」という有名な写真理論を解析し、それを人間（写真を見る人）が写真を見る時の反応機能の一環と見なした。では、この反応機能の完成形は一体どういうことをさすのだろうか。

筆者は「それはかつてあった」理論から三つの重要な要素を得た。それは「時間」「存在」「情報」の三つの構成要素である。まず「それはかつてあった」概念の字面の意味から解析する²¹。

「それ」はあるものの存在を確定できる。また「それ」という単語は元々話し手から遠いという距離を表す意味がある。

「かつて」は時間の長さを表現する、「以前」「過去」に属する。

「あった」は、表面的には「それ（あるもの、事件）」の発生を指すが、また、現在の「それはかつてあった」と言っている主体（いわゆる写真を見る人）と過去の「あるもの」の間には「情報源」と「受け手」あるいは「想起」と「想起される」という関係が現れる。

以上の解析から、「それはかつてあった」という概念中に現れる三つの構成要素が分かる。では、この三つの要素は人間が写真を見る時の反応機能システムの中で、一体どのような形で総合的に機能するのか。以下のある仮設のシーンを通じて、人が写真を鑑賞する時、「時間」「存在」「情報」の三者の総合的な構成関係と写真に導かれる人間の能動性の変化過程

²⁰ この存在の概念は、哲学の中に「現象として主観に現れているものや経験に与えられているもの」という解釈を指す。——出典：デジタル大辞泉「存在」項。

²¹ 一般的に英語には「that-has-been」と翻訳される。英語訳と日本語訳はほとんど対照的に見える。そして、ロラン・バルトの原文の仏語は「Ça-a-été」と書かれている。文法から見ると、「Ça」は「それ」であり、「a-été」は「être」の複合過去形である。

を見ていく。

皆さんは筆者と一緒に「ある人がある写真を見る」という場面を仮想して、「時間」「存在」と「情報」の間に、三つのステップがあると考えられる。

ステップ1：ある人が写真を見た瞬間にすぐ確定できることは「写真を見ている人の存在」と「写真を見ている時の時間」である。

ステップ2：そして、写真を見ると「写真内容の存在」が確認できる。

(*写真の内容ではなくて写真内容の存在である)

ステップ3：写真内容の存在を確認したら、その内容に関する情報がわかる。写真の内容と接触した経験があれば、関連の記憶が生じる。記憶の中に写真内容と関連の情報がない場合、(その内容を)新しい情報と見なす。

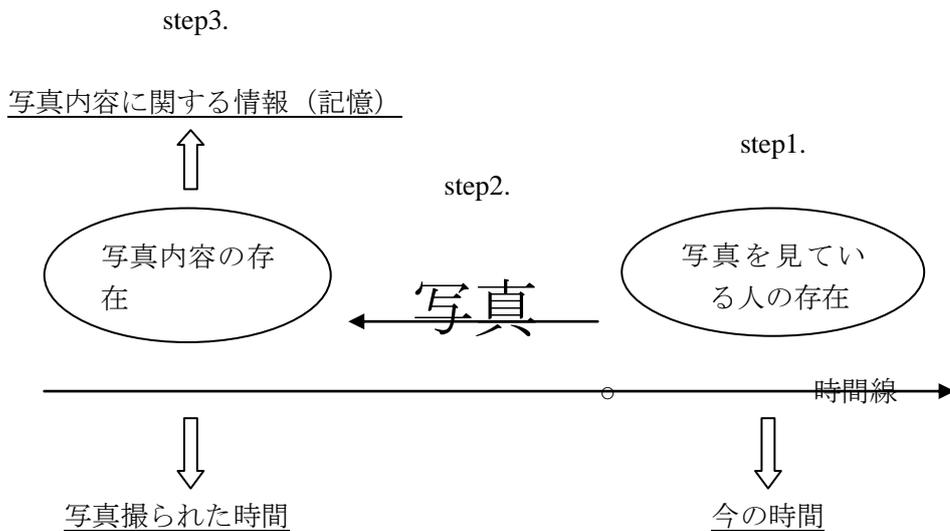


図9 人間が写真を見る時の反応機能プロセス図示

ステップ1の段階は人間が写真を見る時の初期反応である。写真を見る時、写真の内容よりもっと早く確定できるのは、今の時間、空間と自分の存在である。(実はこの情報は写真を見る前にも分かるが、写真を見る時、写真中の内容の時間と存在とを比べて、相対的に明瞭になる。「他者」を知ると、「自分」がより一層に意識されることと同じである) ステップ2の段階はまさにロラン・バルトの「それはかつてあった」の部分である。写真を通じて、写真の具体的な内容と情報を得ることにより、写真の内容が確実に存在したことが無視できない段階である。写真の内容が確実に存在したことを確認した上で、ステップ3の段階に入り、人間が写真を通じて、時間の流れに逆行する。写真に撮られる時間、空間と具体的な内容は情報の形で写真を見る人と写真の関連性を作る。

この反応機能の3つのステップの中に、「時間」「存在」「情報」三者の役割と互いの関係を見ることができる。

○「時間」

構成関係において、「時間」は軸のような存在である。写真を見る人のすべての反応(意識的と無意識的両方とも)は時間に依存せざるを得ない。時間の流れに逆行することは、写真の大きな役割の一つである。そして、記憶の主導、存在の証の一つとして、「時間」「存

在」、「情報」は不可分な関係である。

○「存在」

存在は人間の写真に対する反応機能のシステムの中で、一番重要な部分であり、写真を利用して、あるモノの存在を記録することは写真の核心である。写真のこの機能はある程度に哲学上の唯物論をより深く証明した。なぜかと言うと、写真が発明される前に人類が他の事物の存在を認識する方法には制限があったからである。直接に接触することは、いつの時代でも一番完璧な認識方式であり、外面的と内面的両方ともある程度認識できるが、時間と場所という点で限定される。接触の時間が短いなら、事物に対する観察と認識が足りず、場所も大体的場合、人間の移動範囲に限られる。直接接触以外の「存在証明方法」には二つの類型がある。一つは言葉、絵画など、直接事物の形象を表現する方法である。この方法である事物の存在を証明することはその事物の外在的な形象だけではなく、内的な性質、構造関係などもある程度表現できる。記号学の中の類似記号（アイコン）²²と同工異曲の妙を得ている。もう一つはその事物と関連性があるものの存在で、その事物が確実に存在することを間接的に証明する方法である。筆者はその関連性があるものを「証拠物件」と呼ぶことにする。もちろんこのような方法は人類のロジックが必要、証明したい事物と関連性もの間に物理的かまたは因果関係で結びつける。これはまた記号学の中の指標記号（インデックス）²³と相似である。

しかし、言葉、絵画など（相対的に）直接の認識方法は人間の主観意志に主導されやすく、客観的に証明することは出来ない。関連する証拠物件は客観性をもつが、直接形象を表明することができない。そのため両方を結合して事物の存在を認識するという方法は相対的に完成度が高いといえる。

このような両者を結合しなければならない状況は写真の発明によって改善された。写真は同時にこの二つの方法の特性を含んでいて、写真の記号学の大討議の中で、「写真は指標的な類似記号（Indexical icon）である」という主張は多くの観点から注目され、多数の研究者たちに認められている。写真は現実世界に対する非常に高い写実能力を持ち、現実世界そのものではないが、客観的に高度に類似した図像で現実世界を指向する。写真のこの指標的な類似記号（Indexical icon）という性質には、「砂の上の足跡（trace）」と喩えられている。足跡と足跡に形成するその足は形式上に類似性があり、またその足跡を形成するには必ず足で押し付けることが必要であることから、いわゆる客観的に存在している足跡がその足の存在を指向するという意味である。それゆえ、写真は人間の目では見えないところに他のモノの存在を証明することに大きな役割を果たし、間接的に唯物論を促進している。そして、写真は人類が世界を認識する重要な方法として、「存在を証明する」という役割に基づいており、これによって人間はモノの外的形式、内的性質を認識できる。

○「情報」

写真の内容の存在（した）を確認した上で、写真を見る人は写真から情報を受け取る。すべての像は情報（information）を持つ。この情報には「事物・出来事などの内容・様子」という意味があるが、もちろん人によってまた「ある特定の目的について、適切な判断を下したり、行動の意思決定をするために役立つ資料や知識」²⁴の意味を持つ。写真の中の情報は人々によって、二種類の関連性がある。それは「情報源」「受け手」の伝播関係と「想

²² 記号が第一次的にその対象を表意するとき、すなわち記号がその対象とある性質において類似し、その類似性に基づいてその対象の記号となる場合、その記号は類似記号(icon, iconic sign)と呼ばれる。出典：米盛裕二 『パースの記号学』 pp.143-144

²³ 記号が第二次的にその対象と関係づけられるとき、すなわち記号がその対象と事実に連結しその対象から実際に影響を受けることによってその対象の記号となる場合、その記号は指標記号(index, indexical sign)と呼ばれる。出典：同上

²⁴ 出典：『大辞林 第三版』三省堂、「情報」項。

起」「想起される」の記憶関係である。では、この二種類の関連性が依拠するものは何なのか。それは写真の内容と写真を見る人との間に関連性があるかどうかによって決まる。一見すると、この関連性はだまかに「写真を見る人が写真の内容を直接触れたことがあるのか否か」に分けられる。しかし、もっと細かく解析してみると、実際にはやはり例外的な状況が存在する。

写真を見る人が写真の内容と直接触れたことがある場合：1. 直接触れたことがあり、そしてすぐに、明瞭な記憶関係が形成される。これは想起中の「再生」になる。2. 直接触れたことがあるが、写真を見る人がその直接触れた経験を忘れてしまって、すぐに想起できない。その時は写真の中の情報と他の力を借りて、もう一度想起される。これは想起中の「再認」と「再構成」である。以上の場合、写真を見る人と写真の内容が「想起」「想起される」のような記憶関係になる。

次は「情報源」と「受け手」の伝播関係である。どのような状況下において、写真の内容が見ている人に対するただの新しい情報になるのか。一つには直接触れた経験がなく、見ている人の中に、写真中の情報と重なる部分が全くないという場合である。もう一つは先に言及した「例外的な状況」である。それは写真を見ている人が写真の内容と直接触れた経験があるが、いろいろな原因で完全には想起することができないという状況である。このような状況下において写真を見る人にとって、その内容はすでに記憶の中で「死亡」したと言える。その場合、写真の内容はただの新しい情報、知識となる。

4-2 モノクロ写真における「それはかつてあった」と「時間」「存在」「情報」関係

前節の中で、「それはかつてあった」という概念を解析することによって、人間が写真を見る時の反応機能のプロセスを得た。そして、その反応機能のプロセスの中に、「時間」「存在」「情報」といった三つの構成要素を見出した。では、モノクロ写真と一般的なカラー写真は構成上にどういった違いがあって、鑑賞者に独特な雰囲気をもたらすのだろうか。

筆者は、モノクロ写真はその特殊な形式特徴と内的意味で、写真の内容の本当の「時間」と「空間」に影響を与え、見る人にある錯覚を形成させると考えている。それはどのような錯覚なのか、カラー写真を見る時の反応機能のプロセスと比べて、モノクロ写真の側のどの部分が変わったのか、という点に関してこの節で分析したい。

モノクロ写真における「時間」「存在」と「情報」の構成関係の中で、カラー写真と違うのはステップ2からステップ3の部分である。写真内容の存在を確認した後、写真の形式と内容を通じて、写真の具体的な情報を分析する部分である。写真の具体的な情報について、筆者は時間と空間二つの点を基礎として写真から読み取れる情報だと考えている。モノクロ写真は特有な形式特徴が作用して、人間が写真の中の時間と空間を理解する時に、ある錯覚を生じさせる。

前述のように、人間がモノクロ写真の物理的な構成特徴と眼の組織構成に基づいて、理論化の存在になり、また人々は多くの人文的な意味を加えて、理想化の存在になる。特にモノクロ写真とカラー写真の対立的な意味は、とても興味深い。それゆえ、人間が写真を見る時、理論化、理想化の存在としてモノクロ写真は、「今いる（カラーな）時間、空間と違う」世界を作って、「これは今の現実世界（カラーの世界）ではない」という考えを写真を見る人に生じさせる。無意識のうちに、モノクロ写真の本当の「撮られた時間点」は我々から遠く離れたところへ押し流されてしまう。「写真が撮られた時間」は無意識に遠いところに押しつけられて、時間上の錯覚が生じるとともに、モノクロ写真も空間上の錯覚を作り出す。普通の場所は理論の中にしか存在しない色調—黒、白、灰色の三色に着色され、「現実世界に存在しない空間」になる。このため、反応機能のステップ1の部分も影響し—写真を見る人が写真の中の世界を見ている時、「今の時間」、「今の空間」と「自分の存在」、「自

分に関する情報」がより強く意識されることになる。

しかし、ここで一つの疑問が出てくる。

それは「モノクロ写真は写真が撮られた時間を遠いところに押し付けられる」という部分である。モノクロ写真は本当の撮られた時間点を「今ではない」「遠いところ」にそっと押し付ける。では、時間軸から見ると、「今」の「遠いところ」は、実際には前と後ろの二つの方向がある。なぜ大衆は一貫してその動きの方向は「前に」であると認定するのか。なぜ表現方式の中にも、モノクロ写真で「後ろ」を表現することが少ないのか。

その原因はかなり複雑であろう。原因の一つには、「2.2 モノクロ写真とカラー写真の歴史」の節の中で述べたことが関係していると思われる。モノクロ写真とカラー写真の歴史プロセスによって生じたステレオタイプのため、人間は「カラー写真より、モノクロ写真の方がもっと古い」という感覚を持つことが多い。歴史プロセスに基づいて、またモノクロ写真の形式特徴がある錯覚を生じさせたため、モノクロ写真を見る人は視覚から心理的に影響を受けて、「古い」「懐かしい」などの気持ちを持つ。その錯覚は「撮られた時間点が前に延長された」場合に起こる。モノクロ写真の形式が人間にモノクロ写真とカラー写真の歴史プロセスを常識として思い出させて、「カラー写真よりモノクロ写真の方がもっと古くて、時間がもっと早い」という心理が強烈に生じる。

もう一つは「今」の「後ろ」、つまり「未来」の不確定性が大きいことである。人間は「未来」に対して「無限可能」「未知」といった未来の力を褒める一方、人間は未来のことを「予想できない」「確定できない」という不安な気持ちを持つ。モノクロ写真の一つの特性は「理想化」であり、「理想化」の意味は想像できる範囲内で最高の状態から、モノクロ写真が人間の想像できる範囲内に限るという意味が含まれている。また、この特性は無意識のうち人間に安定感を抱かせて、未知の将来に対する恐れから解放する。しかし、この安定感は永久に続くわけではない。モノクロ写真は時間点が遠くなるに従って、人間は避けられないほどある未知の将来よりもっとはっきり分かる恐れを連想する。それは死である。

写真と「生と死」という哲学的問題の関係は写真論の中で数多くの理論家が論述してきた。例えば、ロラン・バルトは『明るい部屋』において、写真が彼に「生と死」を想起させ、「それはかつてあった」と驚きを与えたことはもちろん、更に後半では独房の中の死刑囚の写真から、「彼が死のうとしている」ことを読み取った²⁵。スーザン・ソントグは「写真はすべて死を連想させるもの（メメント・モリ）である。写真を撮ることは他人の（あるいは物の）死の運命、はかなさや無常に参入するということである。まさにこの瞬間を薄切りにして凍らせることによって、すべての写真は時間の容赦ない溶解を証言しているのである。」²⁶と述べた。これらの論述は写真と「生と死」の間に、ある関連性があることを示している。一体どのような関連性なのかという問題はいったん置いてまた後で論じるが、ここで述べたいのは、モノクロ写真がこの関連性をより明らかにしていることである。では、モノクロ写真はどの程度写真と「生と死」の関連性を表示するのか。筆者は、理論家、専門家ではない大衆はモノクロ写真の中に「懐かしい」「過去」「厳粛」「不可変」などの気持ちから何となく「死亡」の匂いを嗅ぎとる程度だと考えている。

おわりに

本論は以上の分析によって、以下の結論を得た。

1. モノクロ写真の外的形式特徴は「色なし」であり、この特徴には二つの作用がある。

²⁵ ロラン・バルト『明るい部屋』pp.118、119

²⁶ スーザン・ソントグ『写真論』晶文社 1979, p. 23

それは写真中の情報を単純化することと、写真中の基本構成関係を増強することである。

2. モノクロ写真の内的特徴は理論化、理想化である。

3. モノクロ写真とカラー写真は、それらが持つ歴史プロセスのため、人々にステレオタイプを形成する。また、両者の視覚上の相反する効果によって、人間はモノクロ写真とカラー写真にたくさんの相反的意味を加えて、対立の立場になる。

4. モノクロ写真は「写真を見る時の人間の反応機能」の中で、その独特な外的形式特徴と内的特徴で人間の写真の内容に対する判断を動揺させ、「いま、ここではなく、遙かな以前だ」という心理を生じさせる。また、この指向性は何となく「死」を連想させる。

モノクロ写真は独特な形式で写真の表現方式の一つとして、人間の視覚から意識層へ影響を与える。それと同時に、モノクロ写真も人間に人文的な意味を付与され、モノクロ写真の役割も単なる一つの形式のみならず、人間の意識を代表する合成体になる。ほとんどそのまま現実世界を表現するカラー写真と比べて、モノクロ写真はより人間の理性的思考、人間としての主観能動性を現している。

しかしながら、まさにこの理由で、近年モノクロ写真は文化素養とセンスを見せつける方式の一つになっている。モノクロ写真は芸術と知的に近づく道具と見なす人も存在している。こうした社会的現象から写真が既に現代社会の中で不可欠なものになっている。また写真の役割は記録、複製など基本的な効能に限らず、写真のコミュニケーション効能が現代社会の中でますます大きくなることが予想される。

主な参考文献一覧

日本語文献

『モノクロ写真の現像とプリント』(SERIES 日本カメラ No. 112) 日本カメラ社 1996年10月

リチャード・オルセニウス『ナショナル ジオグラフィック プロの撮り方 モノクロ写真』日経ナショナルジオグラフィック社 2006年

「NEW ビジネス マコト印刷 モノクロ写真をカラー写真に」『プリテックステージ = The Pritec next stage』(ニュープリンティング 52【7】通号 637) 2010年5月 pp.6-8

荒金直人『写真の存在論—ロラン・バルト「明るい部屋」の思想』慶應義塾大学出版会、2009年

王凱『中国絵画の源流』秀作社、2014年6月

中村明子『ビジュアル図解 聖書と名画』西東社、2016年

米盛裕二『バースの記号学』勁草書房 1995年

ヴァルター・ベンヤミン (佐々木基一 訳)『複製技術時代の芸術』晶文社、2011年

ヴァルター・ベンヤミン (浅井健二郎、久保哲司 訳)『ベンヤミン・コレクション 1』ちくま学芸文庫、1995年

甲斐義明『写真の理論』月曜社、2017年

千々岩英彰『色彩学概説』東京大学出版会、2001年

ギー・ドゥボール (木下誠 訳)『スペクタクルの社会』筑摩書房、2003年

ギー・ドゥボール (木下誠 訳)『スペクタクルの社会についての注解』現代思潮新社、2000年

多木浩二『写真の誘惑』岩波書店、1990年

中平卓馬『なぜ、植物図鑑か—中平卓馬映像論集』筑摩書房、2007年

ジェフリー・バッチェン、小原真史、Geoffrey Batchen、Masashi Kohara、甲斐義明 (著、訳)

- 『時の宙づり——生・写真・死』NOHARA、2010年
 ジェフリー・バッチェン（前川修、佐藤守弘、岩城覚久訳）『写真のアルケオロジー』 青弓社、2010年
 ジョン・バージャー（伊藤俊治訳）『Ways of Seeing イメージ—視覚とメディア』筑摩書房、2013年
 スーザン・ソントグ（近藤耕人訳）『写真論』晶文社、1979年
 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』人文書院、2001年
 パノフスキー・アーウィン（中森義宗訳）『視覚芸術の意味』岩崎美術社、1984年
 前川修『痕跡の光学—ヴァルター・ベンヤミンの「視覚的無意識」について』晃洋書房、2004年
 ロラン・バルト（花輪光訳）『明るい部屋』みすず書房、1985年

外国語文献

- 林茨、王瑞『摄影艺术论』北京 生活・读书・新知三联书店 2011年11月第1版
 林志明『複多與張力 論攝影史與攝影肖像』田园城市文化 2013年2月版
 李昱宏『冷靜的暗房』書林出版有限公司 2014年10月
 Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire The Conception of Photography*. The MIT Press 1999. 杰弗里·巴奇（毛卫东訳）『热切的渴望 摄影概念的诞生』中国民族摄影艺术出版社 2016年7月版
 Berger, John Peter. *Another Way of Telling. Writers and Readers* 1982. 约翰·伯格（沈语冰訳）『另一种的讲述方式』广西师范大学出版社 2007年5月版
 Demos, T.J. *Vitamin Ph. New Perspectives in Photography*. Phaidon Press. 2009
 Dyer, Geoff. *The Ongoing Moment*. London: Little, Brown. 2005. 杰夫·代尔（吴莉君訳）『持续进行的瞬间』麦田出版社 2013年8月版
 Gelder, Hilde, Van. Westgeest, Helen. *Photography Theory In Historical Perspective*. Wiley-Blackwell; 1 edition. 2011. 希尔达·凡·吉尔德, 海伦·维斯特杰斯特（毛卫东訳）『摄影理论历史脉络与案例分析 Photography Theory In Historical Perspective』中国民族摄影艺术出版社 2014年3月第1版
 Hill, Paul, Cooper, Thomas. *Dialogue with Photography*. Dewi Lewis Pub 1998. 保罗·希尔 托马斯·库珀（毛卫东訳）『摄影对话录』中国民族摄影艺术出版社 2014年10月第1版
 Lier, Henri Van. *Philosophy of Photography (Lieven Gevaert Series)*. Leuven University Press. 2007
 Nesteruk, Peter（毛卫东訳）『黑白摄影的理论: 黑白摄影在中国 A Theory of Black and White Photography Black and White Photography in China』中国民族摄影艺术出版社 2016年1月版
 Smith, Shawn Michelle, Sliwinski, Sharon. *Photography and the Optical Unconscious*. Duke University Press Books. 2017