



「撮影者」のための技術 : デジタル写真までの写真 技術の発達と撮影の変容について

川本, 健二

(Citation)

表現文化研究, 9(1):21-42

(Issue Date)

2009-11-13

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCDOI)

<https://doi.org/10.24546/81002901>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002901>



「撮影者」のための技術 — デジタル写真までの写真技術の発達と撮影の変容について

Technology for "Camera Operator": About the Development of the Photographic Technology until Digital Photography and the Transformation of Photographing

川本健二 Kenji Kawamoto

概要

本研究の目的は、写真のテクノロジーやメディアシステムが「撮影者」に及ぼす影響を検証することである。本稿の中で用いる「撮影者」とは、プロフェッショナルな写真家に限定したものではなく、カメラを使用するすべての人々を指している。その「撮影者」は、19世紀末から急増し、その後の写真文化の中で重要な役割を担ってきた。それにもかかわらず、写真の歴史の中では、ほとんど注目されない存在であった。本稿は、その「撮影者」を取り上げ、写真技術との関係性を分析し、写真の表象や撮影行為を成立させている諸力、諸条件を浮き彫りにしていくものである。

まず第1章では、1888年に発売されたボックス型カメラ「ザ・コダック」について分析し、簡略化と分業化の道を歩んでいく当時の写真の撮影処理システムの特徴を提示する。そのことによって、大衆化した「撮影者」が誕生したことを強調する。

第2章では、20世紀前半のマスメディアにおける写真と「撮影者」について考察し、印刷メディアの組織の中で、「撮影者」が材料・部品を制作する役割に限定されていったことについて明らかにする。

第3章では、20世紀後半からのデジタル化した写真の技術を考察する。その技術的考察を通して、「撮影者」とイメージ生産とのさらなる乖離と、顔認証システム等のカメラ技術に見られる「撮影者」の写真的な感覚までも制御しようとするテクノロジーの志向性、及び、プログラムの政治性について考察していく。

キーワード: メディア文化、視覚技術、写真、撮影者、デジタルカメラ

Abstract

The purpose of this study is to examine the impact of photographic technology and media systems on the "Camera Operator." "Camera Operator," as used in this paper, indicates not only professional photographers but also everyone who uses a camera. "Camera Operators" have been increasing since the end of the 19th century and have been playing an important role of the culture of photography. Nevertheless, little attention has been given to them in the history of photography. Analyzing the relationships between technology and the "Camera Operator," this paper aims to clearly illustrate some of the forces and conditions that support a photographic representation and photographing.

The first chapter analyses the box camera "The Kodak," released in 1888, introducing the Photographing system of the simplification and the division of labor, and as a result, triggering the birth of the "Camera Operator".

The second chapter considers the "Camera Operator's" role in the mass media of the 1920s and 30s, and suggests the "Camera Operator" was confined to a role mandated to produce material for the print media.

The third chapter considers the digitalized photographic technology developed since the 1960s. The technological considerations that make the clear separation between image production and the "Camera Operator," and the intention of technology and the politics of programs to control even the photogenic sense of the "Camera Operator" through devices like Facial Recognition Systems etc.

Keywords: Media Culture, Visual Technology, Photography, Camera Operator, Digital Camera

はじめに

本論は「撮影者」を主題としている。「撮影者」とは、文字通り撮影をする人であり、ここでは職業写真家やアマチュアなどの区別をせず、すべての撮影をする人々を包括する意味で、あえて使用している。通常、「写真を撮影する人」という言葉は、英語では“Photographer”であるが、それはだいたい職業写真家を指している。では、それ以外の写真を職業としていない人々はどうか。その場合、アマチュア写真家（アマチュア・フォトグラファー）という言葉を使うが、それでもある程度写真の知識のある人々を指すことになってしまう。ならば、特に趣味にもせず、コンパクトデジタルカメラや携帯電話で写真を撮りまくる無名で無数の人々は、何と呼ぶべきだろうか。

確かに、これは単なる技術革新からくる名づけの揺れかもしれない。しかし一方で「写真家」という語は、写真に対する伝統的で支配的な解釈の仕方を示しているとも言える。

伝統的な写真解釈の問題性に関しては二点指摘できよう。まず、写真についての考察が写真家や写真の表象部分など、「写真」と名の付く言葉に排他的に集中していることである。執筆者の知るかぎり写真の歴史と称する書物では、著名な写真家、また著名な写真関係者を中心に歴史が綴られ、無名の撮影者は脇役にすぎない。もちろん、これは歴史を綴る書物の特徴かもしれない。しかし先にも述べたように、近年の状況を考慮すると、無数の撮影者の存在は無視できないほど重要化している。これだけ撮影が精度の高いプログラムと自動制御によって行われている現在、「撮影者」となった大衆の存在を再認識する必要がある。

もう一つは、写真家（撮影者）と撮影した写真が一对一対応で結びつけられすぎることである。例えば、土門拳の撮影した写真を土門拳だけの産物とするように、まるで「作家」と「作品」のように捉える見解があまりに支配的であることである。もちろん、その現場に向いたのは土門であり、そのことは否定できない。しかし、その写真は何かの媒体に掲載されるし、土門のカメラには様々な技術が機能していることも確かであり、もっと多様な立場からの写真考察の可能性もあるはずである。写真家だけが浮き立つ神話的な語りは、他の可能性を排除する。20世紀以降急激に変化する写真環境と撮影環境の中で写真を考察しようとするれば、写真が生産されるプロセス、またはその技術を考慮に入れる必要があるだろう。

そのような技術の存在を認識すると、「撮影」という行為の意味は「写真を撮る」という辞書的なものだけではないことがよく分かる。それは時代性、社会的な規律、コード、慣習などの諸条件を含めた行為なのである。そして同時に、その行為を行う「撮影者」を忘れてはならない。それはちょうどジョナサン・クレーリーが指摘した「観察者」のような存在である。

ジョナサン・クレーリーは『観察者の系譜』で、近代的な視覚を持った主体である「観察者」が、19世紀初頭の諸条件や諸力によって編成されていく様を、当時の視覚装置などの詳細な分析から明らかにしようとした。このことは、これまでカメラ・オブスキュラから写真へと暗黙裡に連続させていた我々の認識を大きく揺るがすものとなり、また時代的な「知」が知覚を編成していくというミシェル・フーコーの考古学的考察を裏付けるものとしても注目された。その議論の画期的な点をひとつ挙げるなら、視覚装置という技術と「主体」の関係性を同時に考察できる「観察者」という方法を使った点である。原題が *Techniques of the Observer* (『観察者の技法』) とあるように、「観察者」とは、「見る」という「技法」を持つ存在であり、その知覚はその時代の視覚装置によって更新される。その意味で、19世紀初頭の視覚装置が近代的知覚を形成するための重要な役割を担っていたとクレーリーは考えたのである。彼は言う。

資本主義的近代化の至上命令は、古典的な視覚の領域を破壊する一方で、注視するという視覚の形式を押しつけ、感覚を合理化し、知覚を管理する様々な技術を生み出した。それらは、道具主義的で修正可能であり、かつ本質的に抽象的なものとしての視覚経験という概念を必要とし、また同時に、現実世界が堅固さや不変性を獲得することを決して許さないような規律訓練の諸技術だったのである¹。

ここで言う近代的な知覚には、その後続く写真や映画も含まれる。19世紀前半からの視覚への要請は、一貫して資本主義的近代化の要請であった。

観察者とは、たしかに明らかに見る者なのであるが、さらに重要なことには、彼は予め定められた可能性の集合の枠内で見える者であり、さまざまなコンベンション約束事や限界のシステムに埋め込まれた存在なのである²。

「見る」という行為については、これまでもパノフスキーの『象徴形式としての遠近法』をはじめ多くの批判的考察が繰り返されてきた。クレリーの指摘もその一つであり、ある約束事コンベンションが埋め込まれた「観察者」の存在を浮かび上がらせたのである。このようなクレリーに従うならば、「見る」行為の副次的行為である「撮影」、及び行為者である「撮影者」も、その政治性が問われるべきであり、ある約束事コンベンションが機能し撮影行為を成立させていると見ることも難しくない。

そのことを示すような奇妙な例をいくつか挙げてみよう。例えば、シャッター音がそうである。デジタルカメラでは、機種によっては開閉するシャッター幕が必要のないものもあるのだが、いくつかのデジタルカメラでは電子音化してまでアナログ時代のシャッター音をなぜか挿入している。また、カメラの形も気になる点がある。カメラのイラストや子供の玩具のカメラは、現在でもファインダーとレンズの部分を強調した形となっている。最近ではファインダーがないカメラも多いが、ファインダーを覗いて撮影する身体的な動きは固定概念として存続している。

写真撮影の本来の目的が、画像を得ること（露光させること）であるなら、このようなシャッター音やファインダーは余剰物である。とはいえ、「カシャ」という音がないと物足りないし、またファインダーを覗きたくなることも確かである。デジタル化によってこれらのものは排除されているにもかかわらず、撮影者がこれらのものを求めてしまうのは、ここに撮影したという感覚を満足させる何かがあるからである。このような例からも、外界を露光すること以外に撮影行為を成立させる何らかの記号があるのではないか。そして、撮影者もそれに従うように訓練されてきたのではないだろうか。クレリーの指摘したような約束事コンベンションなるものが、撮影行為を成立させる力となっているように思えてならないのである。

本論で取り上げるのは、そのような撮影者に作用する政治的とも呼べる諸力、諸条件である。それは、撮影者と撮影される写真との「間」への注目とも言える。撮影者と撮影される写真との「間」のプロセスは、技術だけでなく、技術開発者、現像や編集作業をする人々、また写真制作に口を挟むことのできる権力者などが複雑に織り込まれた空間である。そのことを示唆するものとして、次の第1章では19世紀末の「ザ・コダック」の写真技術とその広告戦略、第2章では20世紀前半の印刷メディアでの写真の制作体制、そして第3章では20世紀

後半の自動化技術とその後のデジタルカメラの機能という3つの時代の事例を取り上げる。特にこれらの事例は、撮影者がいかに様々な制約に取り囲まれた存在であるかを物語るものとして執筆者が注目するものであり、それらを具体的に検証することにより、「撮影」及び「撮影者」を成立させる強かな諸力、諸条件を浮き彫りにすることが本論の目的である。

1. 大衆向けカメラと撮影者の誕生

まず、発明から19世紀末までの写真技術と撮影者の関係から見ていこう。1839年に登場したダゲレオタイプから19世紀末までは写真技術がまだ発展途上だったので、とにかく撮影を滞りなく完了することが最重要課題だった。当時の難題の一つは感光部分である。撮影用のガラスプレートにコロジオンという薬品を塗るコロジオン湿板から開発がなかなか進まず、その手間は19世紀末まで続く。このような未成熟な技術の下では、重労働が強いられ、また化学的専門知識も必要だったので、撮影者は「誰でも」というわけにはいかなかった。その意味で、一般の人々は19世紀末ぐらいまで「撮られる」ことが専門だったのである。

しかし19世紀後半から、感光面の改良は少しずつ前進する。詳細は避けるが、感光部分は薬品をあらかじめ塗った乾板になり、支持体もガラスプレートからセルロイドへ変わり、軽く使いやすくなるものとなる。カメラ本体のほうでも、高速のシャッターや小型化など、快適に撮影できる環境が準備されていく。

このような技術的進歩は、写真の表象部分にも影響を与える。かつてダゲレオタイプの前に立った人々のように、静止するための窮屈な器具に固められることなく、瞬時に撮影できることで、被写体は身体的には開放されたわけである。ヴァルター・ベンヤミンは『写真小史』の中で、長時間露光に耐えた身体が、肖像画に劣らず、「後代の写真よりも強烈で長続きする効果を見る者に及ぼす」³という画家のオルリクの言葉を受け、次のように分析していた。

技法そのものがモデルたちを、瞬間から抜け出して生きるのではなく、瞬間のなかに向かって生きるよう仕向けた。長い撮影時間のあいだに、モデルたちはいわば写真にだんだんと体がなじんできたのである。したがって彼らは、スナップショットに写っている人物の姿とは非常にはっきりした対照をなすものとなった⁴

長時間露光を余儀なくされたモデルたちは、長い時間、苦痛を耐え忍んだが、そのことが世代を超えて長く「見ること」ができる効果を生み出していたのである。その身体は用意された身体で、社会的な「仮面」^{ペルソナ}にしっかり覆われていたため⁵、その威厳が保たれることになった。しかし、スナップショットに写る身体には、そのような威厳はない。むしろ「個人」が剥きだしになる。そのため、用意されていない身体には整っていない「ぎこちなさ」が生じる。それは時として、非社会的で人に見せたくないものであったが、「本来」の姿としてスキャンダラスに取り上げられるようになった。カメラの前で力む姿からは逃れられたが、その反面、プライバシーの問題が浮上することとなったのである。

とはいえ、このようにカメラの前で構える身体ではなく、身構えない身体のほうが「本来」の、より「自然」な身体となることは興味深い。このことは、この時代のエドワード・マイブリッジとエンティエンヌ・ジュール・マレーが夢中になった連続写真とも共通している。彼らは、馬のギャロップや鳥の羽の動きという動物の運動、また人間が階段を下りる姿などの日常の身体の動きを「イメージ」にすることに成功した。これまで人間の眼では見ることができなかった世界を表象させる彼らの仕事は、人間の眼を超えた「自然」の追求であった。松浦寿輝によると、マレーは「それがそうである」ことに異常に執着した人物だったという⁶。生理学者でありながら、「観察」と「実験」を排除し、生物の体内に入ることは決してせず、ただ「そのまま」の姿を「正確に」捉えることだけに集中していたのだ。写真の奇妙なリアリズムは技術的進歩と共に拡大し、人間の眼を越えたところにあるリアルを捉えようとする。そのことに魅了されたマレーは、新たに剥き出しになった「自然」の姿にのめり込んでいったのである。

スナップショットも、マレーやマイブリッジの連続写真も、写真の中に新たな被写体の姿を生み出し、より「自然」な姿として受容された例である。ここで重要なのは、何より写真技術の向上がこれらの表象を導いていることである。このことは今一度確認すべきであろう。被写体のぎこちなさからの解放は、ダゲレオタイプカメラの制約からの解放であり、この時期の被写体に新たに与えられた姿である。また、より時間的に細分化された姿であり、人間にとって認識しにくい姿でもあったわけである。

このように、ダゲレオタイプの制約を乗り越えた写真

技術は、その表象部分に大きな影響を与えた。では、写真を撮る側、つまり撮影者にはどうだったのだろうか。カメラは小型になり、現像の薬品を携帯しなくていいので撮影は楽になっただろう。だが、そのことがこれまでとは異なる撮影環境を作り上げたことも事実である。行為として同じ「写真を撮る」という撮影ではあるが、その内容も同じだったのだろうか。次節で考察する19世紀末のあるカメラがそのことを示してくれるだろう。

1.1. 「あなたはボタンを押すだけ、あとは私たちがやります」——簡略化と分業制

19世紀末にベストセラーとなる一台のカメラが発売された。それは1888年の小型ボックス型カメラ「ザ・コダック」である【図1】。開発をしたジョージ・イーストマンは、このカメラをはじめて味わった人について、「新しいコマをもらった少年のように夢中になった」と表現している⁷。写真を見ることには慣れていたが、撮る経験のなかった人々は「少年」のように没頭したわけである。瞬く間に富裕層の間で人気が出て、1896年までに10万台も売り上げていった⁸。

このカメラの画期的な点は、そのキャッチコピー「あなたはボタンを押すだけ、あとは私たちがやります。(You press the button, We do the rest.)」が何より分かりやすく示している。撮影者はボタンを押して撮影をする。撮影が終わると、カメラごと工場へ送り、現像プリントと新しいフィルムを装填したカメラが、所有者へと送り返されるシステムである。つまり、文字通り撮影者がボタンを押すだけで撮影できるという画期的な発明だったのである。

このカメラの登場で多くの人々が新たに撮影者となった。彼らは当時流行していた「アマチュア」という言葉を使い、アマチュア写真家と呼ばれるようになる。しかし実際は、高価なカメラが購入できるブルジョワ層や知識人が中心だったので、「誰でも」使えるものとはいい難かった。とはいえ、撮影の操作自体は「誰でも」できるほど簡単になったので、子供から老人まで使用できるものとして大きな関心を集めることとなった。

しかし、これだけ簡単な撮影に誰も違和感をもたなかったのだろうか。「ザ・コダック」はファインダーなどもない地味な箱でカメラらしくない。それに加えて、ただボタンを押すことで撮影が成立するというのは、以前の撮影を知っている者なら違和感を持つだろう。特に、当時の写真を熟知していた者にとって、そのような小さく新しいカメラは受け入れ難いところがあったようである⁹。しかし、撮影を実践すればそのような不安はなくなる。

そして何より、この短いインパクトのあるキャッチコピーがカメラの優れた操作性を強調しながら、撮影行為についての人々の認識自体を「ボタンを押すこと」に塗り固めていったのである。このように「ボタンを押すこと」と「写真を撮る」こととは、技術的にも、また広告戦略によっても強く結びつけられた。撮影が「誰でも」できることを謳ったこのキャッチコピーは、まさに大衆の撮影者の誕生を宣言するものだったと見ることもできよう。新たな撮影者は、好きなところで「ボタンを押す」のみ。写真家アルフレッド・ステューグリッツの言葉を借りれば、“Button Presser”となったのである¹⁰。

しかしながら、面倒な部分を排除したとはいえ、現実にはその現像作業が失われたわけではない。むしろ、撮影行為の簡略化はほとんどの工程を覆い隠してしまったと言ったほうが正しい。そこで機能しはじめたのが分業化である。撮影者は、従順にボタンを押す存在にすぎず、画像をそれなりに整えるのは、外には全く見えない暗室の人々の作業となった。このような写真の表象部分の制作作業が分業化したことは、単なる技術的進歩以上に大きな意味を持つ。すなわち、撮影した写真が、処理的にも撮影者だけに支配されるものではなくなったのである。この新しい撮影者と写真の関係を踏まえて、あのキャッチコピーを再び見てほしい。「あなたはボタンを押すだけ」＝簡略化。「あとは私がやります」＝分業体制である。この写真史に残るキャッチコピーは、一方で20世紀以降の写真環境を示唆するものでもあったのである。

このキャッチコピーに限らず、イーストマン社の広告戦略は、新しいカメラの在り方をさらに推進していく。広告ポスターなどに、家族旅行の風景や「コダックガール」と呼ばれる女性や子供を登場させ、視覚的にカメラと日常を結びつけ、これまでカメラとあまり関係をもたなかった人々を次々と巻き込んでいった。ナンシー・マーシャ・ウエストは、イーストマン社の広告が最初は写真を撮る喜びを伝えるものであったが、1900年以降はノスタルジーの感覚を喚起させるものになっていたことを指摘し、彼が言葉だけでなくイメージ戦略にも長けていたことを示している¹¹。イーストマン社は、キャンペーン活動、冒険家のスポンサー、アマチュア向け雑誌など、幅広く広報活動を展開し、新しいカメラの在り方を定着させていったのである。

「ボタンを押す」という新しい撮影認識と、撮影と表象部分の制作との明確な分業。我々は、それを「ザ・コダック」のカメラとそのキャッチコピーから読み取った。こ

の新しい提案を従順に受け入れた撮影者たちは町に溢れだすようになる。その後もイーストマン社のカメラは頻繁に改良され、また新製品も次々と発表される。1900年に登場した「ブローニーカメラ」などは子供にも大人気となった。誰でも撮影者に仕立てるイーストマン社のカメラは、大衆を「写真を見る」立場から「写真を撮る」立場へと急速に転換させていったのである。

1.2. 「撮影」の商品化——「撮れる技術」

「ザ・コダック」の技術について、もう一点特筆しておきたい。それは、これまでの技術開発の性質とは大きく異なることである。先にも述べたように1839年から19世紀末までをダゲレオタイプ的カメラの時代とするならば、露光時間の長さ、撮影機材の大きさなどの課題が多く、撮影を滞りなく行うための技術開発に集中せざるをえなかった。しかし、19世紀末からのコダック的カメラの時代からは、そうした課題は乗り越えられ、「誰でも撮れる」という技術の開発へとシフトしている。すなわち、撮影重視の開発から大衆志向へと向けた開発へと転換しているのだ。

ちょうど大量生産の時代である。「ザ・コダック」の生産方法は、この後に続くフォードシステムとも分業制や大量生産という点で一致する。それは画一的なカメラを大量に流通させ、「撮影者」を大量に発生させることに成功し、写真が溢れる社会を作った。つまり「撮影」自体が大量生産されるようになり、撮影が商品化されたのである。先に述べたように、イーストマン社のキャッチコピーや広告戦略が、カメラと撮影者の新しい関係を築いてきたことから、撮影そのものが商品となっている実態を指摘することができよう。もはや一枚の写真は一人で制作するものでなく、複数の人々と技術によって生産するものとなった。撮影者はイメージの大量生産システムに組み込まれようとしていたのである。滞りなく「撮る技術」から誰でも「撮れる技術」へ。この19世紀末の大衆的カメラの登場はそのことを示唆するものでもあった。

さて、このような撮影環境の出現は写真の使い方などのような影響を与えていくのだろうか。次章では、その後拡大する大衆メディアと撮影者に注目し、写真の制作の集団性・分業制について言及していくことにしよう。

2. メディアと撮影者——20世紀前半の写真環境と撮影者たち

19世紀末に登場した「ザ・コダック」のような大衆的なカメラは、20世紀になるとさらに小型化し、今まで以上

に軽快な撮影ができるようになった。偉大なるアマチュア写真家と評された J=アンリ・ラルティエ¹² がそうであったように、子供でも写真を楽しむ時代となっていく。こうした技術的進歩と共に、撮影者は増加し、町にはカメラ・アイが溢れ、19世紀前半にはあまり撮られることのなかった「決定的瞬間」も多く撮影されるようになる。1896年に「ポケットコダックカメラ」で撮影された有名な列車事故の写真【図8】はその一つだろう。だが、これらの写真が歴史的に残る一方で、撮影者の名が特定しにくくなっていく。写真史研究者のブライアン・コーも、大衆写真の時代は、作者不明の写真の時代でもであると指摘する¹³。あらゆるところにカメラ・アイが存在して写真化できるようになったが、それは同時に撮影者が「誰でも」いいことを強調する写真環境に他ならない。これまでの写真家の仕事では、写真であれ、出版したものであれ、モデルも撮影者も特定できたが、スナップショットのような手軽な撮影が流行してからは、モデルも撮影者も特定しにくくなってきたのである。

そのような動きが加速していく一方で、「誰でも」ではないことを主張する撮影者たちも現れる。一つは、ただ撮るだけでは満足できない一部のアマチュア写真家たちで、もう一つは職業写真家たちである。アマチュア写真家の文化は、ヨーロッパを中心に開花し、新たな写真の芸術的表現を追及しようと、クラブを結成して、写真批評や写真の在り方を議論していた¹⁴。アマチュアと言っても、高価なカメラを購入できる裕福な知識人層が中心だったため、実験的な芸術的な作品も制作していた。一方のプロと呼ばれる職業写真家のほうは、現在のように、芸術や広告という様々な分野で幅広く活動する者は一部で、写真家と言えば、そのほとんどが営業写真家であった。1930年代ごろ日本工房で写真家をしていた藤本四八が、報道写真家なんてと言っても通用しないと振り返っていたことからよく分かる¹⁵。したがって、この時期に写真表現を追及していたのは、プロとかアマチュアといった現代的な括りとはあまり関係なく、むしろ写真文化に精通した知識人が中心だったと言える。

さて、このような撮影者たちはどのような写真を撮っていたのか。彼らの写真表現への関心は、絵画的な写真とリアリティを追求する写真とに大きく分けることができる。19世紀末からロンドンやパリなどでは「ピクトリアルizm」と呼ばれる創作的な写真活動が、ロベール・ドマシーをはじめとするアマチュア写真家を中心に流行した。それは焦点をぼかし、レタッチや合成など美的効

果を強調するマニピュレーションを頻繁に行うもので、写真的なシャープさを削ぎ落とし、絵画的表現に近づこうとする写真表現といえる¹⁶。日本でも、少し遅れて写真家の福原信三などがこのような表現に興味をもち、作品を残している。

一方、写真のリアリティを追求する表現が隆盛するのは、20世紀はじめである。代表的なのは、20世紀初頭のアメリカで起こるドキュメンタリー写真、またアルフレッド・スティーグリッツのストレートフォト、そして、1920年代からドイツを中心に隆盛するフォトジャーナリズムである。これらの表現の登場が、写真製版技術の成熟し、画質のいい写真が掲載できるようになった印刷メディア環境と関連していることは見逃してはならない。写真評論で知られる歴史家フランツ・ローは1929年の論文の冒頭で「写真の歴史は、これまで二つの最盛期を迎えた。第一は、その発展の最初(ダゲールの時代)であり、第二は、今現在である」¹⁷と述べている。このような最盛期の一つと言わしめた印刷メディアでの写真、すなわち「印刷物としての写真」の使用は、大衆メディアを拡張させる決定的要因となったのである。

ドキュメンタリー写真や印刷メディアで隆盛するフォトジャーナリズムの概要については写真の歴史書に委ねたい。それよりもその「印刷物としての写真」の登場により、本論の関心である「撮影者」たちがどのような役割を担うことになったか。次節では、そのことを印刷メディアの制作現場を通して考察してみよう。

2.1 「印刷物としての写真」——編集と撮影者

ドイツを中心に世界中に広まったフォトジャーナリズムは、印刷メディアと写真の在り方を最初に確立した一つの例である。この時期登場した小型カメラは、エーリッヒ・ザロモン、マルムン・ムンカッチ、フェリックス・H・マン、シュテファン・ローラント、アンドレ・ケルテス、アルフレッド・アイゼンシュタットなど、多くのスター写真家を輩出し、また1920-30年代のグラフ雑誌は、『ミュンヘナー・イルストリエルテ・プレッセ』と『ベルリナー・イルストリエルテ・ツァイトウング』が最盛期には200万部を売り上げるなど、盛り上がっていた。

この写真家たちとグラフ雑誌の異様なまでの興隆は、「印刷物としての写真」が実用レベルとなったことが大きい。「印刷物としての写真」は複製能力と流通性に優れており、撮影した写真を大衆に、しかも同時に見せることができるようになった。このことは、かつての現像処理を行う印画紙の写真の比ではない。

「印刷物としての写真」のもう一つの重要な特徴は、写真を提示するまでの制作が常に集団だということだ。本論で注目する撮影者は印刷物の材料を生産するだけの存在となり、それを纏めるのは編集者となる。それに加え、その印刷物に経済的、政治的圧力を与え得る権力者の存在も無視できない。19世紀ではある程度成り立った、撮影者と撮った写真との一対一の素朴な対応関係は、ここではもはや成立しない。写真家は個人としての作家ではなく制作チームの一人となり、その写真もテクノロジーと集団による産物となる。

このように「印刷物としての写真」の特徴は、かつての印画紙の写真とは決定的に異なる。これだけ複雑な制作プロセスを孕む写真を考察するには、写真や写真家だけを見ても不十分である。しかし、この時期に登場するシュテファン・ローラントのような、写真家と編集者に跨る仕事からは、撮影者と印刷メディアの関係性が窺える。その仕事は、どのようなものだったのか。少し紹介しよう。

ハンガリー人のシュテファン・ローラントは、1920年代の『ミュンヘナー・イルストリアルテ・プレッセ』で編集長をしていた。映画制作の経歴を持つ彼は、フォトジャーナリズムの表現の基礎となる「フォトストーリー」と呼ばれる手法を考案した人物としてよく知られている。「フォトストーリー」とは、決定的瞬間のような一枚ものの写真で事件や事故の全体を示すのではなく、複数の写真の組写真とキャプションによって提示する手法である。それにより一枚の写真ではできなかった時間的な流れが提示でき、印刷物において写真は視覚的の文字として綴られるものとなっていった。この手法は、1936年にアメリカで創刊される代表的なグラフ雑誌『ライフ』で多用される「フォトエッセイ」へと進化する。そのことを考えれば、いかに印刷メディアの写真表現で重要な役割を果たしたかは説明するまでもないだろう。

だが、なぜこの手法をローラントが思いついたのか。それは彼が映画を経験していたことが大きい。グラフ雑誌という場で、写真を素材とし、組み合わせ、時間軸を付与した「ストーリー」は、映画編集に似ている。ローラントにとって印刷メディアの仕事は、「映画フィルムからプリントページへ」の移動であった【図4】。

それにしても、ローラントはこの方法を、「真実」を伝えるための手法として考案していたのは興味深い。そこには編集者の操作が入るのだから矛盾しているようにも思えるが、当時のグラフ雑誌にはセンセーショナルな効果を求めて過剰に歪める報道が蔓延していたので、

演出を嫌うローラントにとっては「リアル」な手法だったのである。いずれにせよ、写真特有のリアリティも相俟って、これまでの絵では実現できなかった視覚情報の提示ができるようになった。識字能力にも影響しない写真は、これらの手法によりマスメディアで絶大な影響力を発揮することとなる。

さて、この「フォトストーリー」であるが、注目すべきは写真の役割である。ここで写真は明確に材料・部品化しており、その部品を編集者が組み立てるプロセスが確立している。さらに、ローラントが「フォトストーリー」の実践にあたり、写真エージェンシーに注目していたことも、写真の部品化を裏付ける。視覚的に文章を作成する報道写真のスタイルは、多様な材料・部品としての写真を必要とするため、豊富なストックが必要であり、その役割として広告写真ですでに実用化していた写真エージェンシーに注目していたのである¹⁸。誤解を恐れずに言うならば、優れた「フォトストーリー」の制作においては、有名な撮影者よりも適切な写真素材が重要なのであり、さらに言えば、撮影者は「誰でも」いいのである。このことは先に述べた作者不明の時代とも合致した特徴だと言えることができるだろう。

ナチスの台頭後、イギリスでは『ピクチャーポスト』の編集長として活躍、その後アメリカでも活躍し、フォトジャーナリズムの重要人物となったシュテファン・ローラント。彼の「フォトストーリー」は、印刷物における写真の効果的な表現を切り開いたわけだが、それは同時に、写真が部品の組み合わせられる集団制作物となることを決定付けるものでもあった。したがって、印画紙の写真の制作は、撮影者と暗室の作業員だけの作業だったが、「印刷物としての写真」においては編集という要素の加わった極めて政治的な協同作業になったと言えるだろう。

このような写真編集の場が存在することは、わざわざ強調しなくても誰もが知っていると言われるかもしれない。だが問題は、我々がそのことを「忘れがち」であるということである。写真を語る際に、写真家と写真表現、つまり「写真」と名の付くものだけが排他的に問題化されることは冒頭でも述べたが、このフォトジャーナリズムの考察においても、たいていの場合は写真の表象部分だけが注目され、それが印刷物なのか、印画紙であるのかなども驚くほど無視されている。例えば、世界的に有名な戦争写真家ロバート・キャパの写真を見たことがある人は多いと思われるが、本人が印画紙に焼いた写真を見た者はどれだけいるだろうか。たいていは、活

字と他の写真とに並置された印刷物としての写真だろう。そうした印刷物のほとんどは決してキャパの意志を反映したものではないし、雑誌の誌面に自然に置かれたものでもなく、「誰か」が意図的に置いているのだ。また、印画紙の写真であっても、暗室で作業する人はたいていが「誰か」であり、そこには作家の意志が反映されていない場合もあるだろう。

写真は外から歴史に働きかけるが、同時に歴史の内部でも作用する。写真はその時代が作り出す文化的歴史的な人工の産物でしかない。あとにつづく時代によって作り変えもされる。また編集や配置、あるいは見る人によっても変わってくる。写真を理解するには、それが生み出された環境を理解しなくてはならない¹⁹。

報道写真のような写真表現は「真実性」という側面が強調されるため、編集というフィルターを見失いやすい。さらに繰り返し述べてきた写真論や写真史の排他的な視点が支配的なもの、編集やその雑誌のスポンサーなどまでを視野に入れにくい要因の一つである。しかしながら、20世紀以降の写真を考察する上で、集団的な制作をする編集とその一員である写真家(撮影者)の位置関係は無視できないものになっている。単なる写真ではない、「印刷物としての写真」の特質。そのことを踏まえ、さらにその中での撮影者の役割について検証を続けていこう。

2.2. チームの中の撮影者——組写真と撮影者

前節では、撮影者が編集の力に左右される印刷メディアの環境について見てきたが、この環境下で撮影者はどう対応していたのかをここでは具体的に見ていきたい。考察に際し注目したいのが、写真家名取洋之助の仕事である。彼はドイツのグラフ雑誌『バルリナー・イルストリアルテ・ツァイトウング』で活躍し、フォト・ルポルタージュ(報道写真)を日本に伝えた重要人物である²⁰。また、対外宣伝グラフ雑誌『NIPPON』の編集長としても有名で、彼に関する先行研究も近年充実しつつある²¹。このように撮影だけでなく編集も見渡せる彼の仕事は、我々の考察にとって最適な資料であろう。当時の報道写真の実践がどのように行われていたのか、また、撮影者と制作現場がどのような繋がりだったのか。名取の概要については先行研究に譲り、ここではその撮影者の役割に焦点を当てて検討する。

まず、その制作のプロセスについて見ていこう。報道写真を目的としたグラフ雑誌『NIPPON』の制作では、デザイナーが大きな力を持っていた。

飯島実が取って来た原稿を、英訳なら同盟通信の松方三郎か西脇順三郎夫人のマジョリカ、フランス語とスペイン語はマルグリット・横山夫人などの翻訳スタッフにまわす。写真は堀野正雄と渡辺義雄が撮る。山名文夫が洋之助と相談しながらレイアウトする²²。

当時、グラフィックデザインの重要要素である「レイアウト」という言葉も一般的ではなかったが、名取は誌面の配置に神経質なまでの注意を払っていた。「レイアウトこそグラフ雑誌の心棒で、とくに組写真によって物語するためには視覚を重視して組むことの重要性は第一に考えねばならなかった」²³と述べる晩年の名取の言葉からも、報道写真の誌面デザインを重視しているかがよく分かる。

このような制作プロセスならば、必然的に写真家の撮影は、編集の仕事と関連した一連の計画の中で行われることになる。『NIPPON』での撮影は、編集者としてしっかり打ち合わせをしてから撮影にかかるので、初めからテーマが決まっているものもあった²⁴。当時日本工房で写真家をしていた松田正志は、名取の教えを「報道写真家は、まずプランナーでなければならない。アイデアマンでなければならない。シナリオライターでなくちゃならない。それで同時にカメラマンなんだよ」と振り返っており、さらに「これを撮るときにはシナリオを書け。そうするとどんなカットが必要になるか、自分でわかるだろ」と名取が力説していたと述べている²⁵。このことは、報道写真家の仕事のやり方、いや印刷メディアでの撮影者の役割を知る上で重要な証言である。名取の実践していた報道写真家は、写真家自身が編集業務をしているかのような思考をもたなければならず、あくまでも、雑誌中心で、文字や他の写真と組み合わせたときに活きる写真を撮影しなければならないのである。

また、伊奈信男も1934年の日本工房のパンフレットの中で、報道写真家についてこう述べる。

報道写真家に要求されるべき最も重要な素質は、その芸術的天稟や技術的錬達と共に、鋭敏なるジャーナリスティック・センスでなければならない。その写真が印刷化によって接し得る大衆の民族

性や階級層や趣味や、その美的理想などを考慮することなくしては、写真が持つ明確な事象性も美も力も、決して大衆によって完全には理解されえないのである²⁶

伊奈の言うように、報道写真は「印刷化」した後こそ重要なので、撮影する側にも編集や印刷作業を含めた撮影が求められる。そのため、写真家の感性だけの決定的瞬間を撮ればいいのではない。名取をはじめとする当時の報道写真家たちは、このことを強く意識していたことがよく理解できる。

だが、実際に名取はどのような撮影をしていたのだろうか。写真家がどのような撮影をしていたのかを知るのは困難だが、名取の撮影したネガを分析することで、それを垣間見ることはできる。石川保昌は名取の撮影について、12コマのコンタクトプリント【図6】を分析し、こう述べている。

12コマのうち、5コマまでが金網越しに見つめる子供たちのアップに費やされており、名取がこの組写真で何をメイン・カットにしようとして撮っているのか、つまり何を絵にしようとしているのか、名取の意図がはっきりとうかがえる。「水泳大会」というテーマであったとしても、泳ぐ子供たち、飛び込む子供たちをメインに撮らないでもフォト・ルポルタージュは成立するのである。撮影にかかることから、どのように構成しようかというプランがなければ、このようなカットの拾い方はできない²⁷。

石川の指摘のように、こだわるところとそうでないところが明確に分かれており、その後の編集を意識した報道写真家として、組写真の材料を選択的に撮影しているように見える。もちろん、名取が撮影したすべてを検証したわけではないので、それ以上のことは言えない。しかし、名取自身が先に述べた報道写真家を実践しており、少なくとも組写真のための撮影をしていることは読み取れる。名取は言う。

写真を何枚か並べると、抽象的な概念が表現できるということは、写真によって物語ることを可能にしました。ただ見せるだけでなく、カメラマン、あるいは編集者の意図したように読ませることのできる写真、それも、そうとう正確に読ませることのできる写真が誕生しました。いわゆる「組写真」です²⁸。

さて、その組写真であるが、伊藤逸平によれば、日本で組写真という言葉をはじめて使ったのは、写真評論家の渡辺勉だったと言う。その渡辺も組写真について『写真による物語』であり、乃至『物語のある写真』といふことになると思ひます²⁹と述べており、名取と同様にその計画性と物語性を強調して説明している。その渡辺は『写真・表現と技法』の中で、組写真的な表現の歴史的な位置づけをしている。

ところで写真家の中で、とかくタブロー主義になりやすい単写真という形式に疑問を抱き、それを解決する手段として写真を組むという自覚が生まれてきたのはいつごろかといえば、それは1930年代にはじまっているといつてよかろう。……いずれにせよ、この時代からシリーズや組写真という複数による形式を使って、写真家は表現にあたるようになったのである³⁰。

1930年代になると、写真製版技術も成熟し、グラフ雑誌などでは見開きページに複数の写真を並べて、組写真的に見せはじめたことは確かである。しかしながら、渡辺の組写真の見解には一つ注意しておかなければならないことがある。それは、組写真という表現を行っていたのが写真家だったのか、ということだ。渡辺は、単写真から組写真への移行を「写真家」の表現の移行として捉えている。しかし、はたして写真家の表現の変化なのか。本論で述べてきたシュテファン・ローラント、名取洋之助は、共にフォトジャーナリズムにおける重要人物である。ローラントはフォトジャーナリズムの基本手法を考案し、名取は日本へフォトジャーナリズムの思想を輸入した。だが、このフォトジャーナリズムの組写真で一時代を築いた二人が歴史的な仕事をしたのは写真家だったからではない。編集者であったからである。これは偶然の一致ではない。これまでの限定的な考察だけでも、写真家中心ではなく、編集という場に力が集中するようになってきたことは理解できよう。写真を状況説明にするのも、大衆の意識に訴える政治的宣伝にするのも、その編集作業が力を握っているのである。そのことは写真家でもあり、写真研究者でもあったジゼル・フロイントも言っている。「自分の視点を貫き通すことができるフォトジャーナリストはごくまれにしかいない。編集者が写真に、写真家が意図したのとは全く正反対の意味を与えるのは容易なことだ³¹」と。また、ベンヤミ

ンも1934年の論文の中で、この時代の作家の制作環境の決定的な変容を指摘する。

作家が制作品に関わる仕事であるだけでなく、つねに同時に生産の手段にかかわる仕事でもあるのだ。いいかえれば、かれの制作品は、作品という性格とならんで、あるいはその性格をそなえるまえに、組織化の機能をそなえなければならない³²。

作家が「生産者(プロデューサー)」となり、それらの作家たちを統合するディレクターが登場して、集团的、組織的な制作体制となったこと。このことが巨大化するメディアの中で顕著になったことは極めて重要であり、写真家たちも組織化からは免れることはできなくなっていたのである。以上のことから、渡辺の組写真の見解が、先に執筆者が「忘れがち」と強調したような、写真表現と写真家の楽観的な結びつけであると言わざるをえない。

しかしながら、このような編集の力に対して、撮影する側はただ黙って従っていたというわけではない。一部の写真家は組まれてしまうことを常に警戒し、時には摩擦を生んでいる。例えば土門拳は、名取が土門の写真を手勝手に組写真などに使ったことに腹を立て、名取と絶縁した。また、『ライフ』を中心に活躍した写真家ユージン・スミスも、編集が情報を歪めるとして、レイアウトなどにうるさく口をはさんでいた。写真研究者ヴィッキ・ゴールドバーグは、1954年の『ライフ』で発表されたフォトエッセイの名作とされる「モード・カレン診療所」の制作プロセスについてこう述べている。

スミスがそうしたのは、勝手に編集の手を加えられれば自分のメッセージがいとも簡単に歪められかねないことをよく知っていたからである。しかし助力は助力として最終的に取捨選択して記事を割りつける決定権はアートディレクターがもっている。……このエッセイは『ライフ』、スミス共同の創造的作業にならざるを得なかった³³。

マスメディアの情報操作・加工は、常に指摘されてきた問題である³⁴。特に強烈な現実感を持つ写真に手を入れることは「悪」とされてしまいがちである。だが、編集の場や写真機の中で働くテクノロジーを考えれば、それがいかに楽観的であるかと言わざるをえない。「印刷物としての写真」は、作り直される可能性を持つ写真

である。そこでは常に校正・修整を施した「最終形」が求められ、写真が印刷物となるとき、もはや写真家一人のものではなく、チームのものとなる。このことは、家族アルバムの写真と決定的に異なる点だろう。チームの中の「撮影者」、そしてチームで分業して制作した「写真」。例え偉大な写真家であっても、どのページのどの位置に写真を置くかを決めるのは編集者である。このように、20世紀前半の印刷メディアの拡大期に登場した「印刷物としての写真」は、複雑な力によって制作されるものとなっていたのである。

3. 高度な自動化技術と撮影者——20世紀後半からの写真環境と撮影者たち

前章では、拡大する大衆メディアと撮影者の関係を取り上げ、写真が提示されるまでの複雑なプロセスについて見てきた。20世紀も半ばになれば、さらにメディアの拡大が進み、写真や写真家もいっそう幅広い活躍をするようになる。写真が芸術かどうかという議論は長い歴史を持つが、このころから美術館の中に写真部門が積極的に設置され、この議論も制度的には決着がついたように思える。しかし、それに伴い、20世紀前半のフォトジャーナリストの写真までも美術館に取り込まれるようになったことは興味深い。時が経つにつれ、同じ写真が別の文脈で評価されはじめたのである。また、職業写真家の役割も多様化している。広告写真家や芸術家のような写真家も登場し、なかにはダイアン・アーバスやロバート・メイプルソープのように、その生き方や発言が社会的に影響力を持つ者も登場する。写真家はただ単に記録を得意とするだけでなく、写真を見せることを超えた、思想や独特の視点をアピールする存在にもなっていた。

では、本論で注目してきた無名の撮影者たちはどうだろうか。世界規模の戦争が終わり、ある程度の安定した日々となったことでカメラ産業も拡大し、庶民的な価格のカメラが流通するようになったため、撮影者はさらに急増していた。1970年代にもなれば、カメラを持っていることは特別なことではなくなった。カメラ会社はカメラの販売を伸ばすため、挙って大衆向けの写真技術、いわば「撮れる技術」をよりいっそう洗練させていく。20世紀半ばから後半にかけての写真環境を端的に表現するならば、自動化、もしくはプログラム化という言葉が適切だろう。この時期からカメラの中に電子技術が入り込み、「あなたはボタンを押すだけ、あとは私たちがやります」という19世紀末からの理念を徹底的に実行しは

じめる。そして1990年代後半から、デジタル化がついに本格的になる。

デジタルカメラの普及で、事実上、撮影から出力までがデジタルデータのまま扱われる環境が日常的になった。フィルムは問わず、撮影してすぐに確認でき、いらぬ写真はすぐに消せる。そしてプリントも必要でなければ、ネット転送もできる。フィルムと印画紙の伝統的な方法の制約は懐かしいものになりつつある。

このようなデジタル写真、デジタルカメラの登場は、これまでのフィルム時代とは全く違う特徴を持っているので、誰もが写真の歴史的な切断として注目した。デジタル写真を正面から論じたものとして、W・J・ミッチェルの1989年の本『リコンフィギュアード・アイ』は先駆的なものである。人を欺くことのできる画像とそうでないものが紙一重であったことをミッチェルは指摘し、「意味するもの」と「意味されるもの」の関係が、曖昧になっている時代だと主張する。その中で写真はこれまでの地位を失い、新しい道を歩むことになるとし、写真が発明されたとき、画家のポール・ドラロシュが残した有名な言葉を真似て、「1989年を境に、写真は死んだ」と高らかに主張した³⁵。ミッチェルにとって、デジタル写真は新しい写真(ポストフォトグラフィー)の到来を意味していたのである。

日本で比較的早くにデジタル写真に注目し、体系的に論じたのは飯沢耕太郎だろう。飯沢はデジタル写真を五つの特徴で纏めている³⁶。合成や修整が実に巧妙にできるようになった改變性、撮影の後にすぐに見ることができる現認性、データとしてハードディスクに大量に蓄えられる蓄積性、インターネットなどを介して転送できるという相互通信性、必要なければその場で消せる消去性である。だが、これらは見方によっては新しいデジタル写真の機能なのかもしれないが、どれも過去の写真でもできたことである。デジタル化はその処理速度の変容と操作性の向上と考えることができ、飯沢の挙げた特徴は、アナログ的な写真の概念を基準としてデジタル写真を見たものでしかない。

ミッチェルも、飯沢も、それ以前の写真との違いを強調し、それを「新しい」ものとして注目した。しかし、そもそも何が「新しい」のか。このことについて、レフ・マノヴィッチは興味深い考察をしている。ミッチェルはデジタル写真を新しいものとして捉え、その特徴を詳細に示していたが、マノヴィッチは1995年の論文でミッチェルに反論し、そのような「新しさ」を否定する³⁷。彼によれば、デジタルがアナログメディアの表象形式を崩壊させているように見えるが、しかし、それらは、逆にアナログ

に強制された見方でもあるという。マノヴィッチの見解は、デジタルとアナログの画像上の物質的差異は無視していいのだというものであり、新しい写真を主張するミッチェルに真っ向から反論することとなった。このデジタルの「新しさ」への問いは、今でも繰り返される問題である。変容によって生じた熱が冷めた現在、少し冷静にデジタル化を捉えることができるようになった我々は、マノヴィッチの指摘した、「新しい」写真の認識について一度立ち止まって考えるべきではないだろうか。

確かに、扱いが大きく変わったので、デジタルカメラとデジタル写真の登場を「新しい」と強調したくなる気持ちは分かる。しかし、この時代のデジタル化を全面的に「新しい」としてしまうことで、多くの問題を見落としてしまうことも確かである。デジタルへの変化は立ち位置によって、新しくも古くも見え、もっと言えば、そのようなデジタルとアナログという定義自体が疑わしい。例えば、フィルム時代でもプリントした写真をスキャナーで取り込んでデジタル化する方法もあったではないか。雑誌の編集などではデジタル化は一足先に進んでいたため、このような方法は一般化していた。つまり、アナログのデジタル写真をすでに使っていたことになり、デジタルとアナログの区分けは曖昧であると言わざるをえない。

次節で考察する撮影者とそれを支えている自動化の技術もまた、デジタルとアナログを截然と区別することの困難さを示すものである。その技術は、撮影者の技能的未熟さを補うための機能ではあるが、デジタル技術などを応用し徹底的に撮影者を制御するものでもあった。具体的には、デジタル写真が一般化する前段階の、自動露出機能、オートフォーカス機能、カラーフィルムとその環境である。カメラの技術に関しては、これまでに詳しい専門的な解説がある³⁸ので、ここでは本論の主旨に従い、必要に応じて要点だけを示していこう。

3.1. 自動露出・オートフォーカス・カラー写真環境

まず、自動露出である。露出の決定とは、写真の発明以来の大きな課題であった。発明時は何分もかかった露光時間は徐々に短くなり、露光部分も湿板から乾板となってさらに短縮され使いやすくなる。しかし、この露光の問題は19世紀末からはじまるカメラの小型化や20世紀初頭からのカメラ技術の発展によってさらに大きな問題となる。というのも、小型カメラは、スナップ撮影を急増させたので、露出計で計ってシャッターボタンを押すという時間のかかる操作は好まれなかったからである。スナップ写真の初期の撮影では、露出は経験に

頼ることが多かった。しかし、安定した方法に対する志向も強かったようで、カメラの自動化機能の中でも、露出に関する研究は、古くから手がつけられていた。

一般的に撮影の露出は、被写体の明るさ、フィルム感度、シャッター速度、絞りの四つの要素で決定される³⁹。撮影のときに操作しなければならないのは、後者の二つ、つまりシャッター速度と絞りであり、その関係性をどう機械的にコントロールするかが自動露出機能の課題であった。

カメラの露出を自動にするメカニズムとは、簡単に言えば、カメラの中で光を感知する受光素子(光電変換装置)から得たデータをシャッタースピードや絞りに反映させることである。その歴史は古く、1938年にはじまるが、本当に実用に値する自動露出機能は1950年代ごろから現れ、電気を使ったモーター、コンデンサーなどをシャッターボタンと連動させ、絞りやシャッタースピードを制御する技術的改良が繰り返された。興味深いのは1970年代である。1970年代後半に、電気の放電による誤作動を解消するために、カメラに導入された方法であるが、それが信号に変換して記憶させるデジタル技術を導入していたのである⁴⁰。

ピント調節にも興味深い事実がある。ピントを自動的に合わせるオートフォーカス機能⁴¹の歴史は1963年から始まり、実用化したのは1970年代後半である⁴²。その後、1980年代になると、カメラの内部にデジタルカメラでフィルムの代わりをするCCD⁴³が導入され、それにより像を読み取りピントを調節するようになっていた。CCDとは、デジタルカメラでのフィルムの役割を担うものである。このCCDが、コントラストの検出やフィルム面の像の位相検出のイメージセンサーとしてすでに利用されていたのである。

これらの技術的事例から、次の二点が見えてくる。まず、露出の決定やピントという撮影時の重要な判断が自動化しており、撮影者にほとんど負担にならないようになっていたということ、そして何より、カメラの内部ではデジタル化がすでにはじまっていたということである。一般の定義は、フィルムがなくなったカメラがデジタルカメラであり、そのカメラで撮影したものがデジタル写真というものである。それは実に分かりやすいが、先に見てきたカメラ内部のテクノロジーとは「ズレ」がある。辞書的な意味で言えば、デジタル化とは離散的な信号への変換を意味する⁴⁴。ならば、フィルム以外の部分がデジタル化してもデジタルカメラと呼ぶこともできるのではないだろうか。このような見解の相違からしても、アナログ

カメラやデジタルカメラの定義の曖昧さが窺える。

しかし、執筆者はここでアナログかデジタルかを白黒つけることに興味はない。それは、アナログという概念は、デジタル技術が登場したからこそ浮かび上がる相関的なものだからであり、また写真技術には、アナログ技術とデジタル技術と呼べるものが混在しているため、立ち位置でどうとでも言えるからである。それよりも、この見解の「ズレ」が問題である。この「ズレ」は見方を変えると、撮影者とカメラの接する面積がいかにか狭いかを物語っているのであり、そのことのほうが重要な意味を持っているのではないだろうか。多くの撮影者に見えているのはシャッターボタンなどのごく限られた部分であり、撮影ができればいいと考える。しかしながら、このような撮影者の認識は、技術的制御が行き届いていることを示す一方で、撮影者と写真表象の生産現場とを決定的に乖離させてきたということも明確に示している。そのため、「撮れる」技術が生んだ均質的な写真環境の中では、その内部技術への関心が生まれにくく、撮影者は機械に従順になり、デジタル化を把握するにも、フィルムの有無といった撮影者から見える範囲で判断せざるをえないのである。

さらに、撮影者と写真処理を乖離させる技術は他のところでも見受けられる。それはカラー写真・カラーフィルムである。

カラーフィルムへの欲求は写真の発明時からあったが、それが一般的なものとなったのは、1960年代ごろからである。カラーフィルムの構造は、純粹に色を再現しているわけではなく、かなり意図的である。フィルム面というのは、一般の人々の目には、セルロイドのフィルムにしか見えないが、その上に塗られている薬品には、各メーカーが色を際立たせる工夫を凝らしている。【図7】を見てもらいたい。

初期のフィルムの乳剤面には、基本的にはイエロー・マゼンダ・シアンの層がフィルターのように塗り込められているだけである。しかし1980年代以降のフィルムは、鮮やかに見せるために薬品が塗りこまれ、何重にも層を成している。このことはフィルムメーカーの作為性をよく示している。写真を見る人々は、「リアル」に関心があるのではなく、「きれい」に見えることに関心がある。言うならば、この断面図には、人々の時代ごとの欲望が層となって示されているわけである。これもまた撮影者の見えないところで機能する巧妙なテクノロジーの一つと言えよう。

そしてもう一つ、カラー写真の処理環境も興味深い。

カラー写真の処理は、ネガでもポジでも、モノクロほど手軽ではない。カラーの現像はモノクロに比べて、水温の調節など物理的制約が多く、安定性がない。作業も露光の適正さだけでなく、色の調整も気にしなければならず、設備投資なども考えると一般的とは言えない。

では、このようなカラーの制約は撮影環境にどう影響するのか。結論から言えば、機械での現像に依存しなければならなくなり、手作業にこだわっていた数少ない撮影者までも機械現像に参加せざるをえない状況が生まれたのである。飯沢耕太郎は、写真家のカラー写真への移行についてこのように述べている。

モノクロは自分でプリントをコントロールできるが、カラーはラボに頼らなければならない。手仕事の完成度にこだわる写真家にすればカラーは不安定過ぎる。……長い間モノクロがシリアスな写真表現の主流だった。それが壊れてくるのは、80年代初頭にアメリカを中心に起こったニューカラー以降ですね。……90年代の半ばになると、カラーとモノクロの関係は完全に逆転しましたね。今はカラーが普通、モノクロが特異。カラーのスナップショットも増えました⁴⁵。

アマチュアはもちろん、職業写真家のような「プロ」でも、現像所に依存する。例外的に手現像も可能だが、そのためにはそれなりの設備や労力を必要とするため、それを確保できる人は限られるし⁴⁶、何より現像所に出したほうが楽だろう。したがって、カラー写真の普及は結果的に手現像がしにくい環境を構築するのである。

このことは意外に重要である。なぜなら、この時期のカラー写真環境は、豊かな色彩を普及させたのであるが、その物理的な制約により分業を徹底させているからである。映画などで広報写真を撮影している大木茂は、現場の目線から素朴にこの状況を説明している。

デジタルになってカメラマン、撮影者の仕事量が増えたのは確かだ。しかし僕が写真を始めたのはモノクロの時代だったので自分でフィルム現像をし、プリントを作るのが楽しかった思い出がある。出来ないなりに自分の手で納得のいく形で写真を作り上げる楽しさがあった。それからカラーポジでの仕事が多くなるに従い、撮影してきたものを現像所に放り込めば終わりになってしまった。仕事量

は減り楽になったが、自分の手の届かないブラック・ボックスを通過させているようで決して心地良いものではなかったのだ⁴⁷。

この言葉からも分かるように、写真の像を作る処理の場は、完全に撮影者から切り離されることになった。「誰でも撮れる」ということは、結果的に、扱いにくい部分を「他」に委ねることである。が、もちろん、そのことに違和感を持つ撮影者もいる。確かに先の大木の言葉にもあったように「心地良いものではなかった」と感じる者もいただろう。しかしながら、その違和感は時間と共に失われるのが技術進歩の常である。そのような環境に慣れてしまえば、かつて口うるさくその仕上がりを追及していた人々も感覚は鈍くなり、システムティックな写真環境に従順になってしまう。何より、「ボタンを押す＝撮影」という概念がすでにあるので、ボタンを押した後の作業には関心なく、「あとは私たちがします」という言葉に身を任せてしまうのだ。その概念が受け継がれている限り、細部は気にならず、撮影者は暗室から届く仕上がりをおとなく待つのである。

先の章での「ザ・コダック」及びフォトジャーナリズムの考察において、様々なレベルでの分業制を指摘したことを思い出してもらいたい。20世紀の後半でもプロ・アマ問わず、撮影の分業的作業はさらに進展している。だが新しいのは、その介入が人為的な方法によってではなく、プログラムや機械によって自動的に行われている点である。些細な部分ではあるが、こうした高度な自動化は、撮影者を新たな環境に組み込んでいく、いわば政治的な技術として読み取れる。それはすなわち、撮影者をボタンだけの存在へとさらに徹底させ、また、ラボを半ば義務化させることによって、イメージ処理の場と撮影者を徹底的に分離するテクノロジーでもあるのだ。かつて、「決定的瞬間」、「絶対非演出」など、写真家と被写体の純粋な関係を示す言葉はいろいろあった。その一つ一つを否定するべきではないが、それは写真家の精神的な言葉と理解すべきである。現実には、そのような純粋な関係で写真は制作されるわけがない。編集もあり、現像者もあり、巧妙な技術的操作もあり、さらにそのイメージを排除できる権力者もいる。空の青さも、森の緑も常に鮮やかに再現される約束はされた。しかし同時に、撮影者に割り当てられる操作はより限定的なものになってしまったのである。

3.2. 「プログラム」——反復する撮影者

撮影者の技能的未熟さを乗り越えようとするこれらの機械技術によって、撮影者は気楽に撮影できるようになった。もはや誰もが撮影者であり、多くの撮影判断は機械的・プログラムの処理されるようになった。このようなプログラムの誰でも「撮れる技術」と撮影者の関係について、ヴィレム・フルッサーの写真論を参照し、考察してみたい。

ヴィレム・フルッサーは、写真の発明をメディアの歴史的な転換と考えた哲学者である。彼は写真を文字に匹敵する発明と考え、写真や、その後の映画やCGなどを「テクノ画像」と定め、テキストと画像の関係性を再考している。中でも「写真装置」というものを想定して、写真論を展開しているのは興味深い⁴⁸。「写真装置」とは「写真が制作化できるようにプログラムされたもの」⁴⁹とフルッサーは言う。

だが、ここでの「プログラム」とは何か。写真というものを考えてみると、被写体と撮影者という単純な関係で規定されるものではない。フルッサーは、編集者、撮影者など直接関与する人々の意図、またその時代のイデオロギー、その発信の場である国家思想などが作り出す流通の流れについて、「プログラム」が作動していると考えている。そのため、このフルッサーの言う「プログラム」は、コンピューター業界で用いるプログラムよりも広い意味である。フルッサーの定義を示せば、「プログラム」とは「明晰かつ明白な諸要素で行われる組み合わせのゲーム」⁵⁰であり、それが「装置」の中で働いているのである。

フルッサーのチェスの例に従って、写真装置とプログラム、そして写真家の関係を考えてみると分かりやすい。チェスが「(写真)装置」であり、チェスのプレイヤーが「写真家」で、ルールが「プログラム」である。写真家の役割は、「写真装置」の中の「プログラム」の可能性を示すことである。プレイヤーが有限なチェスのルールの中で新しい可能性を見出そうとするように、写真家は「写真装置」の中で新しい「プログラム」の可能性を示そうとするのである。言うなれば、「写真家の自由とはプログラム化された自由であるにとどまる」⁵¹ということである。

ならば当然、写真家がいくらプログラムの可能性を見つけようと繰り返しても、そのプログラムを使い果たすことはできないというジレンマに陥る。野心的な写真家は、新しくなっていく「写真装置」のなかの「プログラム」の可能性を見つけ、無限にある「プログラム」を使い尽くすという幻想を持つが、それは報われない。一方、その他

の写真家、またはフルッサーの言うような「気楽な撮影者」⁵²は、プログラムの可能性を示すことはしない。彼らはすでに発見されたプログラムを反復しているだけなのである。そのため俗な言い方をすれば、「型にはまった」写真を生産し続けるのである。

先に示した写真技術に話を戻すなら、現代は自動化が過剰に進み、プログラムの反復がされやすい環境ができていけると言える。コンピューターの制御は「型にはまった」写真を生産するものであり、逆に言えばそれこそが「撮れる」ための技術の特徴でもあるのだ。

フルッサーは次のように言う。少し長いが重要であるので引用する。

気楽な撮影者はますます簡単になる使用説明書に従わなければなりません。その使用説明書は装置のアウトプットに合わせてプログラム化されています。これがポスト産業社会の民主主義というものです。そしてそのために、気楽な撮影者は、写真を解読することができなくなります。そして彼は、写真を自動的に模写された世界だと信じます。こうして、気楽に写真を撮る人が多くなればなるほど、写真の解読はますます難しくなるという逆説的な結論が導かれます。誰もが写真を解読しなければならないなんて不必要なことだと信じているのです。というのも、誰もが写真はどのように作られるのか、そして写真が意味するものが何なのかを知っていると信じこんでいるからです⁵³。

プログラムを反復する存在である撮影者。それは新しく撮影者になった普通の人はもちろん、多くの写真家にも当てはまる。フルッサーはこう言っている。

……写真家は装置のなかに、また装置と一体になって共に組み込まれています。これは新しい種類の関数＝機能(Funktion)です。というのは、この種の関数＝機能では、人間は定数でもなければ変数でもなく、人間と装置が渾然一体となって溶け込んでいるからです。写真家を「機能従事者」(Funktionär)と呼ぶのがふさわしいのはそのためです⁵⁴。

もちろん、このような機能主義的見解は、写真の芸術性などの可能性を排除してしまうところもあり、注意すべきだろう。しかし、本論で見てきたような20世紀後

半からの技術的流れを見ていくと、カメラが撮影者を制御する傾向が顕著なものも事実である。繰り返すが、19世紀末から行われてきた写真技術開発の方向性とは、商業的に大衆を撮影に巻き込むことであつた。その結果、「プログラム」を反復したような写真が大量に溢れ、同時に、その写真装置に組み込まれた「気楽な撮影者」も急増したわけである。そして、20世紀後半からは自動化のより高度な進歩が、イメージを大量生産する写真装置とそれに従順な撮影者の姿をより実体化させることとなつたのである。

3.3. 新たな技術と撮影者——快と不快の自動制御

さて、デジタルカメラの普及は1990年代後半から急速に進み、日本では2000年にフィルムカメラの総出荷台数を上回るようになる⁵⁵が、その後2004-2005年の全世界での総出荷台数の伸びは108.4%となり、少し落ちついてきていると言われている⁵⁶。カメラも行き渡り、携帯電話には当然のようにデジタルカメラが付いていることを考えれば、誰もがデジタルカメラを所有する時代となつたわけである。

デジタル化により職業写真家の仕事も大きく変わる。撮影は誰でもできるため、職業写真家の仕事の範囲も画像データの処理まで広がることとなつた。英語の“retouch”から「フォトリタッチャー」という言葉が使われているように、もはや撮影だけの技術を売りとしなくなる。

当然、芸術家たちの中にもデジタル画像を駆使した作品を発表する者も出てくる。例えば、イネス・ヴァン・ラムズウィールド (Inez van Lamsweerde)、ロレッタ・ルクス (Loretta Lux)などは、被写体の身体にデジタル処理を施し、見る者に奇妙な感覚を引き起こすデジタル写真作品を発表している。

だが、芸術家や職業写真家たちがすぐにデジタル化したものを迎え入れたわけではない。彼らの一部には、まだ神経質になっている人々もおり、フィルムを使用した保守的な活動をする者もいる。しかし、特に職業としていない撮影者にとっては何の問題もない。むしろ撮影を今まで以上に手軽に楽しめ、写真の観賞もパソコンや携帯などで手軽にできることは歓迎されるだろう。

さて、撮影者に注目してきた本論では、撮影する主体に関する様々な技術的・人為的制御に関心を寄せてきた。その観点で言えば、近年のデジタルカメラと撮影者の関係は新しい段階に突入しているように見受けられる。ダゲレオタイプの時代、ザ・コダックの時代、そして先に述べた自動化の時代でも、撮影する身体には何ら

かの拘束が課された。しかし、今回の技術では新しい事柄がいくつかある。それは撮影のための身体的制御技術が、「フォトジェニック」な感覚制御まで達していることである。

近年のデジタルコンパクトカメラの機能をいくつか示してみよう。まず、手振れ補正機能である。手振れは撮影のときの大きな課題だったが、フィルムの交換をしなければならない時代には、その補正はできなかった。現在では意識的に手振れをしてもしっかりと止めてくれる。またフィルムの時代には光源の問題があつたが、デジタルになりボタン一つで補正が可能となつてしまった。この点のはかつての「撮れる技術」の進化形と見える。

しかし、顔認証技術はどうだろう。撮影時、被写体の顔をセンサーで検知し、露出とピントを自動的に調整する機能である。その技術を発展させたかたちで笑顔認証機能というものも登場した。それは顔を検知し、笑顔になった瞬間に自動的にシャッターが切れるというものである。つまり、いわゆる「シャッターチャンス」といった極めて感覚的な瞬間を捉えられる機能なのである。さらに近年では目だけを少し大きく、さらに肌をなめらかにする処理が撮影機能として搭載されたカメラもある。

このような修整を、しかも撮影の段階でしてしまう技術は新しい。「元画像」や「本来の顔」「素顔」という概念は、ここではすでに崩壊し、テクノロジーによって操作された顔が撮影される時代が到来したわけである。

だがそもそも、我々は写真に写る顔に何を見ているのだろうか。鷺田清一は『顔の現象学』のなかで、自己と他者の考察をした後、こう主張する。

ひととひとの差異をしるしづける〈顔〉は、皮肉にも、世界について、あるいは自分たちについての解釈のコードを共有する者たちの間ではじめてその具体的な意味を得てくる現象だということがわかる⁵⁷。

鷺田は、はじめから顔は「共同的な意味」によって構成され、「読まれるべきことば」としてある「現象」だと断言する。では、写真の場合はどうか。写真の場合、さらにそのことが求められているように思われる。なぜなら、写真の顔は、より流通性が高いため、実際の顔以上に共同的コードが要求されるからである。このことは写真論でも繰り返し指摘されており⁵⁸、また、写真が発明されて何十年と経っていない19世紀の半ばに写真修整がすでに行われていたことなど⁵⁹は、そのことを実証している。つまり、記録性を重視する科学写真などの特別な

場合を除けば、写真に写る顔は、はじめから忠実に再現するべきものではなく、社会的な「仮面」だったと言える。

さて、さらに顔についての考察を深めるために、ここで現代美術家のオルランのパフォーマンスを例にしてみよう。彼女は美容整形したり、またCGによる合成や修整技術を使用したりし、自らの身体を加工する作品で知られている。現在でも顔は社会的に身分証明の代表的な身体部位である。しかし、彼女の作品での「顔」は、「個」のものでありながら、交換・変形可能だという矛盾を孕む顔の特徴を仄めかしている。

このようなオルランの過激な方法でなくとも、身近なところで言えば化粧も同様である。そのように考えると、毎日のように女性は顔を加工しているということだろうか。もっと言うならば、そもそも「素顔」とは何なのか、本来の顔とは何なのか。ここで再び鷺田清一の言葉を借りると、「素顔」もまた仮面である。

「素顔」という観念は、内部と外部のずれが消失しているような状態、あるいは内部が過不足なく外部化されているような状態を含意しているのだが、しかしそのかぎり内部／外部の概念的分割を前提している。したがって、そういう概念操作によって覆われ、包まれているのである⁶⁰。

確かに「仮面」があつてはじめて発生する「素顔」。その「素顔」もまた揺らぐ「仮面」のようなものである。真と偽の顔があるならば、その分割の基準は、顔とその所有者とされる者との絶対的な一致が条件となる。しかしである。鷺田は続ける。

所有とはふつう、自分の意のままにしうること(随意性)と考えられているが、所有とは自分の意のままにならないこと(不随意性)をこそ意味するのだ⁶¹。

鷺田は、この所有の「反転現象」をヘーゲルの考察から読み取り、「顔」の所有性が絶対的な「だれかの」であることを否定する。つまり、「だれかの顔」と問うのではなく、「だれ」として問わなければならない、「素顔」や「本来の」、「ありのまま」の顔とすること自体の問題を指摘しているのである。

このように「素顔」と「仮面」の二項対立を否定し、顔とその所有者とのもつれの問題を導く鷺田は、さらに化粧した顔が貨幣のように交換可能なもので所有と譲渡

ができるものであると、ボードリヤールの議論や近代社会の流動性を踏まえて述べている⁶²。

では、撮影時に、顔を検知し、目を大きくしたり、肌をなめらかにしたりするカメラは何を意味するのか。これまで見てきた鷺田の議論を敷衍すれば次のように言うことができるだろう。撮影者の欲望、もしくはモデルの欲望を反映した「共同的な意味」を持つ顔、いわば、化粧した顔を生産するカメラだと。さらに加えて、その顔は、自動的に生産された、まさに商品的性質を持つ交換可能性の高いものであると。

19世紀末以降、カメラは大量に出回るようになったが、これまで撮影した時点で「仮面」を作り出すカメラはなかった。19世紀に起こる肖像写真ブームでも、20世紀前半での「印刷物としての写真」でも、デジタル写真に至ってもパソコン上ではあるが、人の手で処理が行われ、自動というわけではなかった。しかし、それが今は自動のできるのである。このことを「撮影者」の観点で考えてみると、かつてない制御機能が働いていることに気づかざるをえない。すなわち、快や不快といった社会的な感覚への制御機能である。もはや自動制御の対象は撮影者の「美しい顔」や「醜い顔」といった社会、文化的な判断へと及んでいくと見ることができる。快と思われるものが残り、不快と思われる顔は自動的に排除される。いやもっと言えば、カメラによって示された顔を見続けることにより、反対に快の基準が形成されるとも言えるのではないだろうか。

未知の可能性を秘めた新しい技術は、一方で欲望の集中する場所でもある。技術の進歩とは、その意味で人間の欲望の志向でもあるのだ。ここで見てきたデジタルカメラの新しい機能は、まさにそのことを明確に示してくれている。

ところで、「撮影者」を英語で何と呼ぶのかを本論の冒頭で問いかけたことを思い出してほしい。写真家とは言えないし、アマチュア写真家とも呼べないカメラを操作する人々である。かつてベンヤミンは外科医という意味でも使用するこの「操作する人」(オペラトゥール)に注目し、魔術師を対置させてカメラマンの特徴を示していた。

魔術師と外科医の関係は、画家とカメラマンの関係に等しい。画家はその仕事において、対象との自然な距離を観察する。それに対してカメラマンは、事象の組織構造に深く侵入してゆく。それぞれが獲得するイメージは、はなはだしく異なっている。

る。画家によるイメージが全体的なものであるのに対し、カメラマンによるイメージはばらばらに寸断されたものであり、その諸部分は、のちにある新しい法則にしたがって集められる⁶³。

ベンヤミンの言うイメージを寸断する「オペレーター」の撮影は、現代に近づくにつれ、よりシステムティックに行われるようになった。そのことは本論で見えてきた写真撮影に纏わるテクノロジーからもよく分かる。すなわち、写真を撮る人のほとんどは、自動制御された環境でイメージを寸断するカメラオペレーターとなっているのである。

さらに、先に触れた鷺田清一の言葉も興味深い。鷺田は化粧を「外科手術」と呼んでいる⁶⁴。つまりオペレーションである。先に見てきたように、近年のデジタルカメラは化粧するカメラでもあることを考慮するならば、このような形容も可能だろう。現代の「オペレーター」の持つ新しい「メス」は、光学的に得られた外在するイメージだけでなく、化粧した顔のような社会的イメージまでも自動的に「切りとる」ようになっていると。

「写真」「撮影」「撮影者」という言葉は、写真の歴史の中に常にあったが、その意味内容は変容を続けるものであり、それを使用する人々の価値観によっても、捉え方は大きく異なる。そして本論で示したように、写真家にも多様な意味が付与されてきたし、撮影者も技術革新のなかで急増し、多様化していったのである。写真、及びカメラの技術は、単に進歩し、新しくなってきたというわけではない。「撮影者」の概念を用いることは、その「写真」や「カメラ」という言葉に覆われていた不透明な領域を鮮明化することでもあり、さらには写真の表象部分には写らない、古くからある欲望の系譜を露わにすることだとも言えるだろう。

おわりに

本論では、「撮影者」に注目し、大衆的カメラと撮影者の誕生、大衆メディアの中での撮影者の役割、カメラの高度な自動化と撮影者への作用について順に考察してきた。そこではできる限り著名な写真家ではなく、写真生産のシステムに組み込まれた撮影者の姿を描くことに専念した。つまり、写真の表象部分や写真家の生き方・精神性ではなく、プロ・アマ関係なく写真を撮る人々とそれを取り巻く環境に注目し、その変容を考察してきたわけである。しかし、本論で取り扱った事例は撮影者を知る上で重要ではあったが、まだ充分とは言え

ない。このような事例を歴史から数多く掘り出し検証することで、「撮影者」の存在はより鮮明なものになるだろう。これは今後の課題である。

さて、デジタル環境の拡大と社会の急速な変容が、これまでも世界中で大きな関心を集めてきたことはよく知られたことだろう。例えば、ジル・ドゥールズはフーコー的な「規律社会」から「管理社会」へと移行したとし、その特徴は閉鎖的な環境ではなく開放的環境で、「恒常的な管理と、瞬時に成り立つコミュニケーションが幅をきかせる」サイバネティクスとコンピューターの時代であると言っている⁶⁵。それは、決して主体を監禁するのではなく、開放的な環境を提供しながら、巧妙でかつ恒常的な管理が実行できる時代である。本論で述べてきた撮影者と写真環境においても、限定的な空間ではあるが、この管理社会の特徴をしっかりと読み取ることができるだろう。画像に修整を加えるなど、あらゆる権限を撮影者に与えているようだが、その反面、徹底した高度な制御によって撮影を実現させているからである。快や不快という感覚自体をコントロールする自動化技術。これは撮影者とカメラの新たな制御管理の関係を示唆しているのではないだろうか。誰でも「撮れる技術」から、社会的・感覚的判断まで制御する、いわば「撮ってくれる技術」への移行が起こっているように思われる。最近では、カメラが自動的に回転・角度調整・ズームの動作を行い、被写体の顔を見つけ、構図とタイミングを考えて撮影してくれる新たな撮影技術が登場した⁶⁶。これは「撮ってくれる技術」を遂行する機能として決定的ではないだろうか。すべてカメラだけで撮影を行い、撮影者はもう必要ない。「主体的に」撮影するのは、もはや撮影者ではなく、カメラのほうだと言えるのかもしれない。



図1 「(撮影者)のための技術——図版」ザ・コダック」のカメラとその使い方を図示した広告

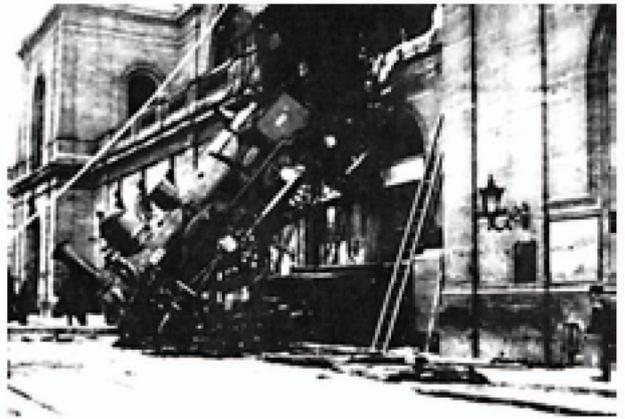


図3 列車事故の写真（1896年に「ポケットコダックカメラ」で撮影したもの。作者不明。）



図4 シュテファン・ローラントの携わった組写真と文章



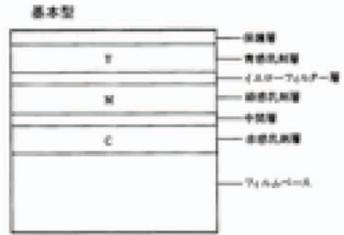
図2 ブローニーカメラを持った少女



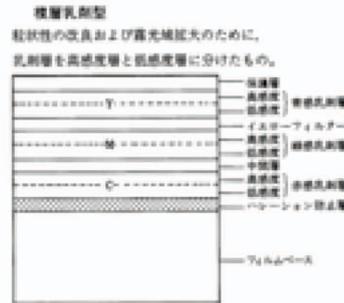
図5 グラフ雑誌『NIPPON』の表紙（創刊号 1934年）



図6 名取洋之助のコンタクトプリントと最終的に選ばれた4点の写真



実例：
 ○ アダファカラー (1939年)
 ○ コダカラー (1942-50年)
 ただし、緑感乳剤層の上に黄マスタ層を設置。



実例：
 ○ フジカラーネガタイプフィルムA (映画用) (1983年)

変型：
 a) イエローフィルタ層の下およびハレーション防止層の上に中間層。
 ○ キタカラーII (1974年)
 ○ キタカラーSR200 (1989年)
 b) イエローフィルタ層の穴ありに中間層、保護層にUV吸収剤添加。
 ○ コダカラーVR1000 (1983年)
 c) 保護層の下にUV吸収剤、イエローフィルタ層の下に中間層。
 ○ エタカラーゴールド160プロフェッショナル (1988年)
 d) 保護層の下およびハレーション防止層の上に中間層。
 ○ コニカカラーCX100 (1987年)
 e) 保護層の下およびイエローフィルタ層の上に中間層。
 ○ コダカラーゴールドF200 (1988年)
 f) 赤感乳剤層の上に赤フィルタ層。
 ○ アダファカラーSR200 (1988年)
 g) 保護層とUV吸収剤使用、低感度と高感度の緑感乳剤層の間に中間層。
 ○ エタカラー225 (1989年)



実例：
 ○ フジカラーVR1000 (1984年)

図7 カラーフィルムの感光材料の層構成（上図が1930-40年代の「基本型」。中図が1970-80年代のフィルム「複層乳剤型」。下図が青感光層の感度を上げるために開発した「青色光反射層設置型」。これら以外にも「シアン感光層設置型」など多数の層構成モデルがある。）

図版出典

- 図 1 鈴木八郎『カメラの文化史』東京書房社、1974年。
 図 2, 3 Brian Coe, *The Birth of Photography*, Spring Books, 1976.
 図 4 Michael Hallett, *Stefan Lorant: Godfather of Photo-journalism*, Scarecrow Press, 2005.
 図 5 白山眞理、堀宜雄『名取洋之助と日本工房(1931-45)』岩波書店、2006年。
 図 6 石川保昌『報道写真の青春時代——名取洋之助と仲間たち』講談社、1991年。
 図 7 二村隆夫『カラー写真技術事典』写真工業出版社、1993年。

注

- 1 ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜』遠藤知巳訳、以文社、2005年、48頁。
 2 ジョナサン・クレーリー、同上、21頁。
 3 ヴァルター・ベンヤミン『図説 写真小史』久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1998年、22頁。
 4 ヴァルター・ベンヤミン、同上、22頁。
 5 多木浩二『眼の隠喩』青土社、2002年(初出1982年)、210頁。
 6 松浦は言う。「『それがそうであること』こそそこに籠められた唯一のメッセージなのであり、事実、マレーにとっては、それ以外のいかなる表立ったメッセージも、その写真の客観的資料としての科学的価値を危うくしてしまう邪魔な付加物でしかなかったろう」と。松浦寿輝『表象と倒錯』筑摩書房、2001年、102頁。
 7 リーズ・V・ジェンキンズ『フィルムとカメラの世界史』中岡哲郎ほか訳、平凡社、1998年、143頁。
 8 ナオミ・ローゼンブラム『写真の歴史』大日方欣一ほか訳 美術出版社、1998年、264頁。
 9 例えば、写真家のアルフレッド・スティーグリッツはハンドカメラに長い間否定的であったが、1897年の論文でその利点を認めている。Alfred Stieglitz, "The Hand Camera—Its present importance", *Photography in print*, Vicki Goldberg(ed.), University of New Mexico Press, 1981.
 10 Alfred Stieglitz, *ibid*, p. 215.
 11 Nancy Martha West, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, University Press of Virginia, 2000.
 12 1894年生まれのラルティエグは、恵まれた家庭環境もあって少年時代からハンドカメラやステレオスコープで写真を楽しんでいた。20世紀半ばから、当時のブルジョワ階級の生活状況を写したものが評価され、68歳で写真家デビューした「偉大なるアマチュア写真家」と呼ばれる人物である。
 13 Brian Coe, *The Birth of Photography*, Spring Books, 1976, p. 124.
 14 ヘルムート・ゲルンシャイム『世界の写真史』伊藤逸平訳、美術出版社、1967年、166-190頁参照。
 15 藤本は、商業写真や報道写真家といっても「写真屋かい」と返される当時の状況をコメントしている。石川保昌『報道写真の青春時代——名取洋之助と仲間たち』講談社、1991年、116頁。
 16 ゴム印画法を使うと、写真特有の詳細な表現がなくなり、より絵画的に見えるため、ピクトリアリズムの写真家には好まれていた。「写真のように見えない」というのがこの写真を愛好する者の中での褒め言葉であったようである。
 17 Franz Roh, "Mechanism and Expression" *Classic essays on photography*, Alan Trachtenberg(ed.), Leete's Island Books 1980, p. 154.
 18 Michael Hallett, *Stefan Lorant: Godfather of Photo-journalism*, Scarecrow Press, 2005, p. 43.
 19 ヴィッキ・ゴールドバーグ『パワー・オブ・フォトグラフィ』上』別宮貞徳 監訳、淡交社、1997年、30頁。
 20 1934年に開催された報道写真展はその活動のひとつである。名取の持ち込んだフォト・ルポルターージュを、伊奈信男が「報道写真」と訳し、その理念を示そうとしたものだった。
 21 後で示す三神真彦や石川保昌以外で代表的なものを挙げておく。白山眞理、堀宜雄『名取洋之助と日本工房(1931-45)』岩波書店、2006年。金子隆一ほか『復刻版 NIPPON』国書刊行会、2002年。白山眞理、堀宜雄『名取洋之助と日本工房(1931-45)』岩波書店、2006年
 22 三神真彦『わがままいっぱい名取洋之助』筑摩書房、1988年、136頁。
 23 名取洋之助『写真の読み方』岩波書店<岩波文庫>、1963年、142頁。
 24 石川保昌、前掲書、184頁。
 25 石川保昌、前掲書、184-185頁。
 26 伊奈信男「報道写真について」『写真に帰れ』ニコンサロンブックス、2005年、93頁。
 27 石川保昌 前掲書 34-35頁。
 28 名取洋之助『写真の読み方』岩波書店<岩波文庫>、1963年、61-62頁。
 29 渡辺勉「組写真とは何か」『組写真の写し方纏め方』アルス、1941年。ただし、本引用は伊藤逸平『日本写真発達史』に掲載されていた「組写真とは何か」の記事による。伊藤逸平、前掲書、194頁。
 30 渡辺勉『写真・表現と技法』ダヴィット社、1968年、128頁。
 31 ジゼル・フロイント『写真と社会』佐復秀樹訳、御茶ノ水書房、1986年、192頁。
 32 ヴァルター・ベンヤミン「生産者としての作家」『ヴァルター・ベンヤミン著作集9』石黒英男訳、晶文社、1971年。
 33 ヴィッキ・ゴールドバーグ、前掲書、175-176頁。
 34 情報操作という点ではW・リップマン『世論』掛川トミ子訳、岩波書店<岩波文庫>、1987年。また権力と文化産業についての思想的な考察ではアドルノ/ホルクハイマー「文化産業」『啓蒙の弁証法』徳永恂訳、岩波書店<岩波文庫>、2007年。言語の問題が中心ではあるが印刷の権力的問題を論じたベネディクト・ア

- ンダーソン 『想像の共同体』 白石さや、白石隆記、NTT出版、1997年。ここでは以上のような本を想定している。
- 35 ミッチェルはデジタルが銀塩写真を凌駕しはじめ、複製行為が改めて定義されようとしていることを説明し、最後にこう締め括るのである。「誕生後150年経った1989年を境に、写真は死んだ——いや、もっと正確に言えば、150年前の絵画と同じように、写真は根底からその地位を、永久に奪われてしまったのである」 W・J・ミッチェル 『リコンフィギアード・アイ』 福岡洋一訳、アスキー出版、1994年、19頁。
- 36 飯沢耕太郎 『デジグラフィ』 中央公論新社、2004年。
- 37 Lev Manovich, “The paradoxes of Digital photography”, *Photography after Photography*, G+B art, 1994, pp. 57-65.
- 38 カメラ技術やカラーフィルムに関して本論で特に参照したのは、以下のものである。金野剛志 『カメラメカニズム教室 下』 朝日パノラマ、1996年。『写真用語事典』 上野千鶴子ほか編、日本カメラ社、1991年。二村隆夫 『カラー写真技術事典』 写真工業出版社 1993年。
- 39 金野剛志、前掲書、84頁。
- 40 デジタル技術が使われたのは、1978年のキャノン「A-1」が最初だと言われている。その二年前の「AE-1」からマイクロコンピュータを搭載し、「A-1」では、さらにデジタル技術を組み込み、プログラム制御を向上させた。金野剛志 前掲書、172-174頁。
- 41 現在のオートフォーカスの基本的方法は、まず被写体までの距離を測定するもの(アクティブ方式)か、フィルム面に写る像を分析する方法(パッシブ方式)に大きく分かれており、80年代になりパッシブ方式のほうでは像を検知するところで、CCDがすでに利用されていた。『写真用語事典』、前掲書、130頁参照。
- 42 1963年のドイツで行われた映像関連総合見本市「フォトキナ」で、キャノンAFが発表されたが市販には至らず、実用化されたのはコニカC35AFで1977年のことである。
- 43 CCDイメージセンサー(Charge Coupled Device Image Sensor)デジタルカメラなどに使われている固体撮像素子とよばれる半導体素子。ノイズが少なく画像検出に優れており、1970年、ベル研究所のウィラード・S・ボイルとジョージ・E・スミスが、磁気バブルメモリの動作原理から着想し、半導体に応用して完成した。
- 44 デジタルの語源は、ラテン語の“digitalis”(指の)であり、「指(状)の・指(状部)のある、指で操作する」が転じ、「ある量またはデータを、有限桁の数字列(例えば2進法)として表現すること」といった、(アナログの連続性に対して)離散的(非連続的)な信号への置き換えということが何より重要である。以下参照。『広辞苑第5版』 岩波書店、1998年。『ジーニアス英和大辞典』 大修館書店、2001年。
- 45 飯沢耕太郎 「日本の写真史がわかる」『美術手帖』 858号(2004年12月号)、美術出版社、120頁。
- 46 カラーでは、光の具合だけでなく、色の調子も気にしなければならぬ。水温の影響も受けやすいために、写真家や愛好家など、限られた人になるだろう。
- 47 大木茂 「えっ! デジタルスチール 映画のロケ現場で「デジタル」について考える」『d/SIGNデザイン』No. 10、大田出版、2005年4月号、66頁。
- 48 ここでは、特に「III 写真装置」のところを参照している。ヴィレム・フルッサー 『写真の哲学のために』 深川雅文訳、勁草書房、1999年、24-41頁。
- 49 ヴィレム・フルッサー、同上、31頁。
- 50 ヴィレム・フルッサー、同上、113頁。
- 51 ヴィレム・フルッサー、同上、45頁。
- 52 ヴィレム・フルッサー、同上、76頁。
- 53 ヴィレム・フルッサー、同上、78頁。
- 54 ヴィレム・フルッサー、同上、33頁。
- 55 三沢岳志 「デジタルカメラ」『カラー画像処理とデバイス』 東京電気大学出版局、2004年、11-20頁参照。
- 56 泉達郎 「デジタル一眼レフカメラの歴史と発展」『映像情報メディア学会誌 Vol.61』 映像情報メディア学会、2007年、266-270頁参照。
- 57 鷺田清一 『顔の現象学』 講談社<講談社学術文庫>、1998年、58頁。
- 58 例えば、写真研究者であるアラン・トランテンバーグは肖像写真について「要するにこの種の表現が目指すのは、各々の被写体を彼、ないし彼女の社会的役割に結びつけた因襲的なイメージに従ってそれらしく見せる、ということなのである」と述べている。アラン・トランテンバーグ 『アメリカ写真を読む』 生井英考ほか訳、白水社、1996年、68頁。
- 59 1855年のパリ産業博覧会にはじめて修整された写真が展示されたときのことやその当時の肖像写真業界については以下の本が詳しい。ジゼル・フロイント、前掲書、82頁。
- 60 鷺田清一、前掲書、65-66頁。
- 61 鷺田清一、前掲書、70頁。
- 62 鷺田清一、前掲書、81頁。
- 63 ヴァルター・ベンヤミン 「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション I 近代の意味』 筑摩書房<ちくま学芸文庫>、1995年、616頁。
- 64 鷺田清一、前掲書、80頁。
- 65 ジル・ドゥールズ 「管理と生成社会」「追伸——管理社会について」『記号と事件1972-1990年の対話』 河出書房新社<河出文庫>、2007年、339-366頁。
- 66 最近のデジタルカメラに搭載された「パーティーショット」という撮影技術で、これは特別な台の上にカメラを置くことで、自動的に顔やタイミングを検知して構図を計算しながら撮影をしてくれるものである。つまり、このカメラのキャッチコピーが象徴的に示すように「カメラがカメラマンになる」のである。ソニー製品情報 プレスリリース 2009年8月6日、「『カメラがカメラマンになる』ユニークなカメラアクセサリ『Party-shot (パーティーショット)』」、<http://www.sony.jp/CorporateCruise/Press/200908/09-0806B/> (2009年9月23日参照。)

■執筆者について

川本健二(かわもと・けんじ)

大阪芸術大学芸術学部写真学科卒業。神戸大学大学院総合人間科学研究科博士前期課程修了。現在、同大学院国際文化学研究科博士後期課程に在籍。写真文化研究。視覚メディア研究。また写真家でもある。写真展には「yemek yemek: 食べること」(第20回IFSAKイスタンブール国際写真祭、トルコ)など。

Email: kenji@space.ocn.ne.jp

■Notes on the Contributor

Kenji Kawamoto graduated from the Department of Photography, Osaka University of Art before he completed his MA thesis at Graduate School of Cultural Studies and Human Science, Kobe University. He is now a Ph.D. candidate at the University and is working as Photographer. His major is Photography Cultural studies, Visual Media studies. His major photo exhibition is “Eating” at 20th. IFSAK Istanbul International Photography Days, Turkey, 2004.