

写真または他者の映像

北 山 研 二

## はじめに

写真とは何だろうか。毎日のようにわれわれは写真を撮り、写真に撮られ、写真を見ていて、その存在や使用があまりに自明すぎるためだろうか、写真が発明されて百年以上も経つのにいまだに明快な答えはでてこない。しかしながら、写真史や写真論を繙けば、写真の出現以後、造形芸術とりわけ絵画は劇的に変容し、造形芸術の対象にならなかったような風景、情景、人物像等が無数の写真映像の対象になり、人間的な知覚を超えた未知の映像が既存の映像世界に止めどもなく乱入してきただけではなく、世界の経験や未知なるものの経験を写真映像によって理解し（あるいは理解しないまま蓄積し）、自己理解やアイデンティティーを写真映像に統合し、あるいは記憶の代用にしてきた。まるで人間的視線の延長やあるいはその代理であるかのように写真に接してきた。造形芸術とは何か、風景、情景、人物像とは何か、未知とは何か、世界の経験とは何か、自己理解やアイデンティティーとは何か、記憶とは何か等々は繰り返し問われてきたのに、どうして、写真とは何か、あるいは写真はどのように理解されてきたのかが問われることが少なかったのだろうか。本論文では、写真の周囲を旋回するいくつかの問題系を整理しながら、写真とは何か、あるいは写真はどのように理解されてきたのかという問いに答えをだせるような方向付けをしたい。

### 1. 写真は歴史になりうるのか

写真の発明以前には、映像定着のないカメラ・オブスクラ<sup>(1)</sup>が愛好された。それはピンホール写真の前史だろう。のちにスーザン・ソントグが写真

に撮られればすべてが美しいと言うように<sup>(2)</sup>、カメラ・オブスクラに写り込んだ断片としての事物や風景の映像はすでに、たとえ明晰でなくとも光がつくる神秘的な美しさに溢れていた。それゆえ、この映像を定着保存したいという欲望は異常なものではなかった。世界最初の写真的映像は、1826 (1827?)年に撮られたニセフォール・ニエプス (1765-1833) のエリオグラフィー (英語読みならば、ヘリオグラフィー) であると言われている<sup>(3)</sup>。エリオグラフィー *héliographie* のエリオ *hélio* とは太陽という意味のギリシャ語だ。映像はサン＝ルー・ド・ヴァレンヌのグラの窓からの眺めだが、太陽光線と事物への視線と感光板との偶然的出会いの結果であると言われている。写真はその起源から人間の眼の機械的延長であると言われているわけである。しかし、人間の眼の延長と言いながらも、人間の眼と機械の眼は根源的に別物である。人間の眼は見る対象を選別し、機械の眼は見る対象を選別しないからである。

ところで、フランソワ・アラゴーが1839年に科学アカデミーで、世界最初の写真であると宣言したのは、ダゲレオタイプである<sup>(4)</sup>。それはルイ・ジャック・マンデ・ダゲール (1787-1851) の発明したもので、今日のネガ=ポジ写真ではなく、対象がネガのない銀版の表面に直接感光定着されたものである。鏡を見るような感じだったろう。ニエプスのヘリオグラフィーにせよダゲレオタイプ写真にせよ、太陽光線と事物への機械的視線と感光板との偶然的出会いの結果であることには変わらない。この出会いは偶然なのだから、写真は目の統御、そして手の統御から逃れる。感光紙 (感光板) には予想外の正確な細部が残る。こうした細部こそ初期写真の驚異なのである。ダゲレオタイプ写真の機械的で鮮明な映像は人々を驚嘆させ、熱狂させた。同じようなことを絵画でおこなえば、多くの時間と費用がかかったろう。それ

ゆえにだろうか、かなりの肖像画家が肖像写真家に転向し、転向しない画家は多くが失業に追い込まれた。ついには絵画の終焉まで語られた。アカデミー画家のポール・ドラロッシュ（1797-1901）は1839年にダゲレオタイプについて意見を求められ、今日で絵画は死んだと叫んだほどである<sup>(5)</sup>。写真は露出時間が15分から1分に短縮されるとますます繁盛し、出張肖像写真、出張風景写真等が1845-1850年代は年に5,000枚以上撮影されたと言われている。絵画の制作数に追いついたと言えよう。王侯貴族、小金持ちのブルジョワジーや文化人たちに独占されてきた絵画等を横目に写真を競って手に入れる、という動向をどう考えればよいのだろうか。一種の映像革命つまり産業、科学、民衆の時代にはそれに呼応する映像を手に入れるべきとでもいうような映像革命だったのだろうか。そこまで意識的ではなかったろうが、写真史に従うならば多くの写真愛好家たちは写真映像を無意識的ながらより安価で簡便な機械仕掛けのデッサンの映像（図像）と等価なものを見なしていたと言えるだろう。

ネガ = ポジの現代写真に関しては、ウィリアム・ヘンリー・タルボット（1800-1877）の名を忘れてはならない。彼の写真はカロタイプと言われた。カロ calo- とはギリシャ語のカロス、美しいの意味だ<sup>(6)</sup>。ダゲレオタイプが一枚しかなく、複製はできなかったのに対して、ネガ（陰画紙）から多くのポジ（陽画紙）がくれた。1841年にカロタイプの名で特許をとり、1844-1846年には『自然の鉛筆』という6分冊の写真アルバムを出版した。これには、その発見の報告と24枚のカロタイプ写真が入っていた。最初の写真集によって、見える対象は写真に撮れる可能性を教えてくれるだけでなく、写真に固有の予期されなかった混乱の様子も映しだしている。タルボットはそのアルバムにつけた文章で写真の特性についてつぎのように言う。

写真技術の発見のひとつの利点とは、膨大な量の詳細な細部を写真で見せてくれることだ。それは再現＝代理 representation の真実とリアリティーを付け加えるが、いかなる芸術家もありのままのコピーはやってこなかった。芸術家は一般的な効果に満足して、光と影のそれぞれの出来事のコピーなど芸術に値しないと思っているのだ……いかなる不都合も付け加えることなく、こうした細部を提示できる手段をわれわれの自由にしたいものだ。なぜならそうした細部は予想を超えて映された情景に多様性が与えられるからなのだ。<sup>(7)</sup>

タルボットは、写真が撮りたい情景をコピーするだけではなく、「予想を超えて映された情景」つまり望まない情景もまた映すことに気がついている。情景は「representation 再現＝代理の真実とリアリティーを付け加える、膨大な量の詳細な細部」のなかにあるのだ。実際、写真撮影者は自分の写真のなかに望まなかった詳細な細部を発見して驚くことがよくある。しかし、写真撮影者はどのようにしてこうした細部を理解するのだろうか。理解など無用であり、感動するか了解事項として追認するかなのだろうか。あるいは理解するためにこうした細部をつなぎ合わせて文脈や物語をつくるのだろうか<sup>(8)</sup>。人間の視線つまり意図的で統御された視線とカメラ視線との違いは何なのだろうか。後者は、人間の視線では見落したり見えなかった対象をくまなく映しだすことだろうか。少なくともタルボットは、この点に驚嘆して何かしら新しい可能性を予感していたのではないだろうか。

しかしながら、多くの写真家は、こうした疑問に答えるどころか、世界中を旅行し、写真を持ち帰り公表した。人々はただちにこれらを歓迎した。写真で世界体験ができる気がしたからだろうか。それとも、見聞録や旅行記等

で言い伝えられてきた西洋以外の情景や風景、想像するしかない情景や風景に対して迷わずにこれぞ本物という映像が与えられたからだろうか。少なくとも写真は映像のすべてではないが、強力で説得力があるのだから。写真史に登場するこうした写真家を少し挙げてみよう。作家・写真家のマキシム・デュ・カーン（1822-1894）は、文部省を説得して中近東考古学撮影旅行と称して作家ギュスターヴ・フロベール（1821-1880）といっしょにエジプト、パレスチナ、シリア、小アジア、ギリシャ、イタリアなどを旅行し日常生活や巨大建造物の写真を撮った。帰国後、彼はそれらを台紙にじかに貼って写真集を1852年に発行した<sup>(9)</sup>。この写真集ははたしてオリエンタリズムの映像的保証と無関係だったと言えるだろうか<sup>(10)</sup>。そうであれば、写真がイデオロギー的文脈の映像的保証としてなるだろう。しかし、それでも、予想外の細部を撮ってしまう写真であるかぎりはそうして文脈を逸脱しないことはないだろう。フランスの歴史記念物委員会は、1851年にミッシヨン・エリオグラフィック（写真調査団、構成員はバルデュス（1813-1889）、バヤール（1801-1887）、ル・グレ（1820-1884）、ル・セック（1818-1882）、メストラル（1812?-1884?））を組織して、測定すべき自然や修復すべき歴史記念建造物シリーズを写真に撮り保存するように指示した。ナポレオン3世時代に、写真調査団構成員のなかには軍隊の閲兵式や災害の写真や記録写真を撮るよう依頼された写真家もいた。同じような傾向はベルギーやイギリスでもあった。自然風景や重要な歴史記念建造物シリーズがフランスの国民に映像的に共有されることの意味は小さくなかったろう。写真が映像的に国民国家形成に参加し、ついには国民国家像がこうした写真に回収される筋道をつけたと言えるだろうから。アメリカでは、ティモティー・H・オサリヴァン（1840-1882）、カールトン・E・ワトキンス（1829-1916）、イードウィアード・マ

イブリッジ（1830-1904）らは1869年から政府の要請で西部の未知の風景を撮り、マシュー・B・ブレイディ（1823-94）、アレキサンダー・ガードナー（1821-82）らは南北戦争の写真を数千枚撮った。また、アメリカ民俗学調査団は風景や人間を撮った。このような写真は政府の宣伝に使用されるだけでなく、多く販売された。共有されるアメリカ像成立に大いに寄与したであろう。ロジャー・フェントン（1819-1889）は重い写真装置一式を運んでクリミア戦争を1853年から1856年にかけて撮った（戦争前後や戦禍の及ばないところで仕事をしたのだが、がれきの山、死体、談笑する兵士などの写真は作為があったらしいが、戦争の現実を知らせることに活用された）。オリエントはオリエントらしく、フランスはフランスらしく、ベルギーはベルギーらしく、イギリスはイギリスらしく、アメリカはアメリカらしく等々という文化的公式を覆すどころか映像的強化に役立ったろう。画家から写真家に転向したギュスターヴ・ル・グレは海の情景シリーズを複数回露出し撮影し、画家・版画家から転向したシャルル・マルヴィル（1816-1879?）はパリの路地やパリ大改造で変わるパリを撮したが<sup>(11)</sup>、それらは見慣れていて平凡な風景や変化する情景を、写真の再現=代行の真実とリアリティーとして一般大衆に見せた。ル・グレやマルヴィルは元々画家だったのだから、記録や保存の管理者であるよりはむしろ、写真による新しい美学の探求者だったかもしれない。美術史や美術アカデミーが絵画のモチーフとしては決して取り上げない対象を写真が美の対象として取り上げたのだから。写真にすれば美しいというソントグ的公式を意識するにせよしないにせよ。さて、こうした初期写真家たちは絵画と競合する視覚の冒険家たち、あるいは世界の観察者たち、あるいは世界像の制作者たちだったのだろうか。さらに、世界が、すべてが写真映像のなかにこそあるのだから、写真こそ真実の配達人たりうると自負

していたのだろうか。

初期写真のうちで忘れてはならないのは、肖像写真である。写真発明初期のヨーロッパや19世紀中庸以後もアメリカでは、ダゲレオタイプはなおも高価ながらきわめて鮮明であったので、たとえば死者とりわけ死んだ赤ん坊の写真に使われたという<sup>(12)</sup>。それはオーラがでてるように見えるため、思い出としてあるいは美しい遺品として大事にされた。では、なぜ思い出あるいは美しい遺品になるのだろうか。いまでは葬式には死者の写真を飾る習慣があるから想像はつくだろうが、写真を見る者は当人の死んだ事実は承知していても、破壊されない当人が永遠に変わることなくそこにいるような錯覚に陥ったであろう。いや、写真のなかでは当人は死んでいないので、写真を見るかぎりでは錯覚ではない。それゆえ、写真は過去と現在の境界を曖昧にするものなのだ。とりわけ、死んだ愛する者の写真は見る者を深刻に困惑させたにちがいない。生きているのに、死んでいるというこの困惑は人を喜ばし悲しませる。そうであれば、実際は当人は死んでいるが、写真のなかにもあるいはそれを見る者の心のなかにも死んだ当人が生きているという仕組みをつくって、困惑から回避するしかなかったろう。それは、自分の世界映像のなかに別な映像の収蔵庫をつくることになるかもしれない。うまく語れないがために愛すべき映像を押し込んでおく収蔵庫だ。

死者の写真ではなく一般の肖像写真となると事態は別であった。時間短縮され安価な写真の技法が開発されると、とりわけ安価な名刺判肖像写真はたとえば、1861年から1867年にかけて年間4億枚に迫るほど売れた<sup>(13)</sup>。一般の写真愛好家は自分たちの名刺判肖像写真を競ってつくり、交換し、豪華アルバムにコレクションとして貼り続けた。有名人の写真もよく売れて、アルバムに加えられた。たとえば、1861年にイギリスのヴィクトリア女王の夫であ



るアルバート公がなくなったとき、一週間で7万枚の肖像写真が売れたのである。写真愛好家たちは自分の現実のありようが違っていても気にならなかったろう。彼らのアルバム上では、自分も友人も有名人も写真的共同体の住人なのだから。こうした現象は今でも変わらない。プリクラがそうだろう。おそらく、写真の登場は視覚世界の大変革だけではなく、さまざまな人間関係、社会文化像、世界像を変容させたのではないだろうか。

ところで、著名な肖像写真家ナダール（1820-1910）が言うには<sup>(14)</sup>、写真は客の無意識的な細部を公平に映しだしてしまうので、多くの客は自分の写真を見て失望するか不機嫌になったり中には怒りだす客もいたという。イアン・ジェフリが言うには<sup>(15)</sup>、写真の細部を意識すればするほど、写真を警戒する時代だったのである。ボードレルも怒りだす客と同じ反応をした。彼は1865年の母親への手紙で母親の写真がほしいと言うが、望まない細部が映る肖像写真よりはデッサンのようにぼかしの入った肖像写真の方がよいとしている<sup>(16)</sup>。一般に当時は写真館といえども室内照明はそれほど明るくなく、客は細部まで記憶することは少ないため、愛すべき顔を選択的にそして主観的に自分の顔として認定していたのであろう。正面から自分の顔を鏡で見ても、見せたい顔と見せたくない顔を承知しており、見せたい顔が自分の顔であると確信していたのであろう。しかし、肖像写真は、社会的価値観、人間観とは関係なく無差別に細部まで公平に映しだすという写真の本来の特徴を顕著に明示したのである。そのため、当時すでに、写真の忠実な細部の再現に対する警戒心をとくために、巨大レンズを使って写真にぼかしを入れることを勧めている。実際、こうした客の怒りや嘆きを緩和するために――

画像の欠点をぼかしたり修整する必要があった。「技術的」な修整方法と、

「芸術的」な修整方法とのふたつがあり、「技術的」な修整方法は墨を使ってネガの不完全なところを少しだけ直すものだった。一方、「芸術的」な修整方法とは、プリントされた写真に鉛筆や絵筆や炭や水彩やパステルなどでじかに描き込むもので、もともとの写真はかなり変更され、「絵画的」になることも多かった。写真の修整にあたる人は本物の画家であることもあり、その場合は最終的な作品に写真家と共に署名していた。<sup>(17)</sup>

写真の防衛のためとうよりは、写真は絵画とは別な世界のものではなく、絵画とは程度の差であり同列であるという写真観あるいは写真美学が無意識的であれ了解されていたから、だれもこうした修整に異議を唱えなかったのだろう。客は安価な肖像画を期待していたのである。ナダールすら、客の希望を叶えるために大幅な修正を厭わなかった。それゆえにこそ、スエーデンの画家・写真家オスカー・グスタフ・レイランダー（1813-1875）は、たとえば30枚の写真を用いて『人生のふたつの道』（1857）というタイトルの寓意的な合成写真をつくり、ヘンリー・ピーチ・ロビンソンは、たとえば5枚の写真を用いて『秋』（1863）というタイトルの合成写真をつくった。彼らは写真の絵画的可能性を探究したのである<sup>(18)</sup>。こうした傾向はピクトリアリズムと言われているが、それはアートの伝統的な概念が変わるまで続く。それは、まるで写真なぞ絵画のできそこないの親戚だからといわんばかりに、絵画的ルールにしたがって寓意的象徴的な映像（図像）をつくりあげて、写真の直接性（対象密着性）を絵画並の間接性（対象解釈的構築性）にしようというものだろう。それは、サロンにおける写真の位置からの裏付けられるだろう。写真は、フランス写真協会とサロンの合同で写真展をついに開催した1859年以前は、アートの登竜門たるサロンつまり公式公募展は絵画の下請

けしかしていなかったし、たとえばボードレーが1859年の「サロン評」ではレイランダー（1813-1875）のような芸術家気取りの写真を激しく攻撃したこと<sup>(19)</sup>がその証左であろう。もちろん合成写真の評価は高くはなかったが、文脈を変えてのちのフォト・コラージュやフォト・モンタージュの系譜につながっていく。ところで、写真は写真であることに写真の本来性があるのに、なぜ写真を刻み多重露出で映像を堆積し一枚の絵画のようにしたかったのだろうか。おそらく、写真が写真であるままの状態では何も意味しない、何も語ってくれないという写真的な問題があったからだろう。それは、ある特定の時間にある特定の空間を映し取ったもので充分なのに、映し取った対象以上のことを主張しないように見えるために、意味するものや物語るものは対象であって、写真ではないと思えたからなのだろう。レイランダーの写真やロビンソンの写真のようなピクトリアリズムに対して、細部を予想外に映しだす写真的特性を無視しなかったのは、むしろアカデミー画家だったかもしれない。ドミニック・アングル（1780-1867）は、写真の芸術性は断固認めなかったが、絵画固有の技法に写真の精密な細部描写を活用してもよいと考えていたらしい。アングルの写真観の詳細は不明だが、写真は画家の生活を脅かすと考えていたことから判断すると、写真の対象描写の正確さには脱帽していた。たとえば、ダゲレオタイプの精巧な画像を使って、彼自身の作品の記録していた<sup>(20)</sup>。とはいえ、写真は絵画とは別な世界のものではなく、絵画とは程度の差であり同列であるという写真観は共有していただろう。この意味では、写真と古典主義的美学は下克上の状況のなかに置かれ始めた。一方リアリズム画家を標榜するギュスターヴ・クールベ（1819-1877）は、古典主義的美学に挑戦して、写真に自らの美学の一翼を担わせるべくひじょうに写真的なリアリズムを宣言した。それは『女とオーム』（1866）に

見て取れる<sup>(21)</sup>。さらには『世界の起源』（1868）に至ると、クールベ的リアリズムはボードレールや他の画家には少しエロティックいやポルノグラフィックにすら見えたようだ。エロティックはぼかしの向こうつまり情緒が問題になるが、ポルノグラフィックは事物的で機械的な視線が強調されるからである。クールベにすれば、ポルノ的な写真が巷を席捲しているのだから、そんなことを騒ぐ方が時代遅れだということだろう。エロティックいやポルノグラフィックな対象に限らず、絵画的対象としてこなかった情景・風景等を積極的に採用するクールベの挑戦とは、伝統的でエリート主義的な美学への挑戦だった。半世紀後にマルセル・デュシャンは、この挑戦を再び取り上げて、伝統的美学と決定的に縁を切り、写真発明以後（遠近法による三次元世界の機械的な二次元化技法が確立した以後）の革命的美学の創出のために、レディ・メイドに注ぐ写真的な機械的な視線（外部の視線）を遠近法とエロティックな（ポルノグラフィックな）物語のレベルで展開することになる<sup>(22)</sup>。写真には意味論的な下地がなく、物語がなければ見続けられないからだ<sup>(23)</sup>。

クールベがほとんど写真的なリアリズムでもって伝統的なアートに挑戦したころ、エドゥアール・マネ（1832-1883）はフラッシュをたいした瞬間写真を『草上の昼食』（1863）や『オランピア』（1863）のようなタブローに仕立て上げた。それらのタブローでは、人物たちはフラッシュにおどろき一瞬身動きできなくなったかのようだ。もちろんマネの絵画はそれに尽きず、モチーフや構成ではティティアーノ（1490?-1576）、ラファエッロ（1483-1520）、ヴェラスケス（1465-1524）やジャポニスムとの関係で論じられることは多い。それでもやはりマネの絵画の原理はスナップショット写真の原理と無縁ではなかった。伝統的美学で価値づけられ物語られた絵画空間とは一線を画

すときの根拠がその原理だからである。ドゥガ（1834-1917）もまた、タブロー制作には写真的視覚を活用していた。写真的フレームの切り取り、人物や馬の偶然的動きと無関係な方向付けは写真的視覚なくしてはありえなかったろう。クロード・モネ（1840-1926）のような印象派の画家たちは、技法として分割された筆触を用いた。彼らは事物の安定的で概念的な様相よりは逃げ去り可動的な現象を好んだ。ところで、ポスト・モダニズムの美術研究者のロザリンド・クラウスが言うように<sup>(24)</sup>、細かく分割された筆触は、細部では写真の色点（ドット）と基本的には同じである。また、逃げ去り可動的な現象は写真でこそ撮影されるものなのだ。

ところで、カメラ・オブスキラの視覚と写真の機械的な視覚とは同じだろうか。原理的には同じように見えるが、カメラ・オブスキラの視覚は精度が劣り目の延長だが、写真の（機械的な）視覚は印画紙に機械的な精度の高い映像を残しうる機械なのだ。前者では多くの場合暗箱の壁または半透明なガラスに映された外界の映像を目が選択的に見るからであり、後者では機械的な映像の現前から目を背けられないからである。タルボットやナダールはこの違い（人間の視覚と機械の視覚の違い）が分かっていた。人間の視覚は絵画になかに形象化される意識的なものである。機械の視覚の方は、光、影、その他のものによって偶発的に干渉されて写真に形象化されるゆえに、写真は無意識的なものなのである。写真の発明以後は視覚は意識的な視覚と無意識的な視覚とで共有されている。あるいは分有されているというべきかもしれない。意識的な視覚は無意識的な視覚になりえないし、逆も同様であることを考えれば。それでも、歴史的に見れば、無意識的な視覚を意識化しようとしてきた。写真によって本来の記憶とは別の記憶を作り出して、あるいは写真映像のなかの細部の可能な組み合わせをつくり物語を語ろうとしてきた

し、そうしたことが「写真の誘惑」であるし、あるいは「写真の人間化」であるからである。

写真の歴史を概観すると、写真自体は膨大に蓄積され続け、絵画美学への仲間入りに力を入れるばかりで、人間の視覚と機械の視覚を巡る写真論的展開は堂々巡りを繰り返している。歴史とは関連資料の蓄積と同義なのだろうか。そうでないならば、どのような写真の歴史がありえたのだろうか<sup>(25)</sup>。

## 2. フォトグラムは写真なのか

カロタイプの発明者タルボットは、写真集を自ら編集出版するだけでなく、印画紙に直接葉っぱや事物を置いてこれら有感光させて、多くのフォトグラムをつくった。なぜ外界を反映する写真に満足せず、フォトグラムまでつくったのだろうか。遠近法によらずに直接事物の痕跡を映し込むことで、その事物が確かに存在したことを証明したかったのだろうか。それは、西村清和が『視線の物語・写真の哲学』で指摘するように、偶像禁止の初期キリスト教時代にあって、キリストの顔に押しあててこれを写しとったという、6世紀にシリアで発見された「ヴェロニカの布」が「手によらないアイコン」でありインデックスであるのと同じように、アイコンでありインデックスであろうか<sup>(26)</sup>。写真自体がその意味では、間接的ながら、印画紙(布)を対象におしあててこれを写しとったとは言えないだろうか。たしかに間接と直接とは違うと言えば違うのだが、写真は偽装できるという疑念の裏返しなのだろうか。あるいは印画紙を用いた、写真的視覚ではない別な視覚の可能性の探究と見るべきなのだろうか。こうしたフォトグラム作成はタルボットに留まらなかった。20世紀になると、クリスティアン・シャッド(1894-1982)が同

様の制作をしこれをシャドグラムと呼び、マン・レイ（1890-1976）はレイヨグラム、レイヨグラフ、レイヨグラフィーと呼び、ラズロイ・モホリ＝ナジ（1895-1946）はフォトグラムと呼んだ。フォトグラムにせよシャドグラムにせよレイヨグラム・レイヨグラフ・レイヨグラフィーにせよ、アイコン・インデックスの問題系であるにせよないにせよ、印画紙による可能なアートの探求ではないだろうか。それは古典的な美学でも人間化した写真美学でも接近できない新たな領域の提示なのではないだろうか。それゆえに、写真の問題系ではなく、コンテンポラリー・アートの問題系と見なす方が妥当ではないだろうか。

### 3. アイコン＝インデックスからレフェラン＝インデックスへ

アイコン・インデックスの問題系を話題にするからには、チャールズ・サンダー・パースの写真論を問題にしないで済ますわけにはいかない<sup>(27)</sup>。パースによれば、絵画は類似のアイコンであるのに対して、写真は写真の点と物理的点の的一对対応によるインデックスだという。後者は物理的連関による記号の集合だからである。しかし、写真も絵画と同様に類似そのものではないだろうか。ニエプス、ダゲール、タルボットはそうした「正確な」類似物を獲得したくて、金属板や紙に「正確な」類似物を記録したくて写真の発明に熱中したのではないだろうか。パースを再読すれば、写真も絵画もアイコンであるが、写真はインデックスとして、絵画は絵画的インデックスとして再定義できるという。そうであるならば、西村清和が言うように<sup>(28)</sup> 写真はアイコン＝インデックスなのである。ところで、アイコン＝インデックスは絵画の歴史（肖像画の起源や印象派の技法等々）と密接に絡み問題を過剰に複雑化す

用語ではないだろうか。むしろバルトが『明るい部屋』<sup>(29)</sup> で用いて、多木浩二が『写真の誘惑』<sup>(30)</sup> で継承したレフェラン *référent*、指向対象という言語学用語の方が指示関係が明快でよいのではないか。写真を見ることによって、その写真が現実世界の被写体あるいは想像された被写体を指すことができるからだ（以後、インデックスがそのものではない記号であると解釈されることを避け、レフェラン＝インデックスと呼ぼう）

では、写真はレフェラン＝インデックスでしかないのだろうか。それだけであるならば、なぜ人は家族写真や恋人（あるいは好きな人）の写真を持ち歩くのだろうか。なぜある写真がフェティッシュになり、他はならないのだろうか。フェティッシュとは愛する人間や事物そのもの（オリジナル）ではなく、その代替物である。しかし、これらの代替物はひじょうに情動的（愛が吹き込まれた状態）であるために、オリジナルを前にしなくてもオリジナルと同一レベルの対象あるいはそれ以上の情動的对象でありうる。写真は、それゆえフェティッシュ化しうる、フェティッシュ化しやすいレフェラン＝インデックスなのである。いや、むしろフェティッシュ化しうる写真だからこそ、のちに言及する物語の問題が生じるのである。ところで、絵画はフェティッシュ化しないのだろうか。それは絵画自体がオリジナルであるから、そのようなことは起きない。画家に入れあげて、その身の回り品、用具等やそのタブローをフェティッシュ化することはあっても、フェティッシュ化自体は代替物でしか起きないのである。

#### 4. 手作業の図像と機械仕掛けの映像

写真は機械仕掛けの映像だが、絵画は手作業で造られた図像である。ポー



ドレールがドラクロワ（1798-1863）やアカデミーの画家について言うように<sup>(31)</sup>、画家は線の画家と色彩の画家に大別される。線の画家は世界を線で見るとし、色彩の画家は世界を色彩で見るとし。言い換えれば、絵画にはそれ固有の世界の見方があり、それは現実的であれ想像的であればばらな諸対象を概念的にあるいは理想的に秩序づけられた世界へと変換する装置なのである。ルネサンス以後絵画は、それ固有の技法（遠近法、構図、色彩法等々）と世界の見方とを持っている。それゆえ、画家と同じ考え方を持っていれば、観客は絵画というすべてが秩序だって配置されている世界の中心にいられるし、そこにいなければ絵画を見ることにならない。画家も観客も人間中心主義者になり、鳥瞰の見方や神ならではの上方からの平行遠近法的普遍の見方を遠近法的な見方（消失点が一点の透視図法的、色彩遠近法的、空気遠近法見方）、つまり実感主義的な人間の見方に取り替えたのである。では、人間中心主義者とはどのような人々のことを言うのだろうか。タブローを注文し受け取る人たちである。王侯貴族たち、大司教、司教たちやその予備軍である。もちろん、そのタブローに共感する人たちも含まれるが。それゆえ、そこには彼らの世界観や文化的コードも見いだせる。こうした見方は、既存の世界の内にあるとしても、世界の限界点にあり、その限界点から世界を秩序立て統御するそんな見方である。それは包括的な精神であり、一者的な超越論的な自我を想定した見方だ（神の見方が超越論的な自我の見方に変換されただけでほぼ形而上学的であることに変わりはないとはいえ、理想化された注文者の見方＝画家の見方＝観客の見方という意味では神の見方ではない）。観客がそうしたタブローを見てこれを受け入れれば、世界観と文化的コードを必然的に受け入れることになる。観客は茫漠とした世界を再解釈してタブローと世界を比較するよりは、秩序だった精神の窓としてタブローの枠内に

世界を見る方を好むのである。絵画はそのようにして成り立ってきた。それゆえ、19世紀中庸に近代絵画が出現したときに繰り返されたスキャンダルや論争が理解できるだろう。数百年維持されてきた絵画観はそう簡単には変わらないし、やがて新しい絵画観がそれにとって代わる時代になっても、絵画固有の世界観や文化的コードを失うことはなかった。

それに対して写真は機械的な映像なので、絵画と同じようにはありえない。写真は固有の世界観を持たないし、ばらばらな諸対象を概念的にあるいは理想的に秩序づけられた世界へと変換する装置でもない。しかし写真、修整写真、ピクトリアリズムの写真等は、絵画美学へのすり寄りに過ぎないし、それは合成写真や組写真であって、写真そのものではなかった。写真はカメラの前にある事物や情景・風景等を偶然に機械的に映す装置なのである。固有の世界観も文化的コードも関係ない装置なのである。さて、写真を見る人がすることは、写真を受け入れるか拒否するだけである。いかなる固有の世界観も文化的コードも強要されない。写真はありのままの世界をカメラで写し、機械的な窓を通して現実の世界を映すだけなのだから。ロラン・バルトが「写真のメッセージ」や「映像の修辞学」で言うように<sup>(32)</sup>、コードなきメッセージとして現実的参照物あるいは想像的参照物を指定（レフェラン＝インデックス）するのである<sup>(33)</sup>。

## 5. 写真は世界を統一しうるのか

カメラのファインダーから見た映像と印画紙に残された写真映像とは細部が異なる。人間の目は、ファインダーに映る映像全体を眺め配置や構成や色合いをまず見て細部までは観察しないが、写真はすでに眺められた配置や構

成や色合いがある程度期待どおりに映すが、細部についても公平にすべてを映し出す。それには文化的なコードがないので、断片としての物事世界の写真なのである。それゆえ、世界観や文化的コードも読みうる絵画とは異なっており、写真に世界の全体像あるいはその隠喩的像を見ることも想像することもできない。特定のある視点から見た世界の断片的映像でしかない。バルトは、兵士と修道女が同時に映った写真を異質な世界が共存する二重性について言及するが<sup>(34)</sup>、論理的には多重な世界の共存とも言い直せるのではないだろうか。ワルター・ベンヤミン（1892-1940）が『複製技術時代の芸術作品』（1936-1939）で言うには、「画家が作る影像[映像]はトータルな影像[映像]であり、カメラマンのつくる影像[映像]はばらばらに寸断された影像[映像]で、それはあとから新たな法則にしたがって合成される」<sup>(35)</sup>。これは、ベンヤミンが映画撮影に関して述べていることだが、写真にも当てはまる。また、アジェの犯行現場の写真について展示的価値が礼拝的価値を凌駕するため、「それは眺めるものを不安にする」<sup>(36)</sup>と言い、写真に近づくには解説が必要だと言う。ベンヤミンの言う「新たな法則」とは何だろうか。少なくとも、断片的映像を結びつけるものでなくてはならないだろう。それは、映画のモンタージュのことだろう。そして、アジェの沈黙する写真を不安がらずに見せるものは解説だという。実際、現実世界は時代ごとにさまざまな法則にしたがってきたとされるのだから、写真が現実世界のコピーではなく、断片群の集合体であっても写真的世界をつくる以上は、なにかしらの法則や原理が探求されるのはやむをえない。たとえば、権利上平等な形象群の存在論<sup>(37)</sup>、形象群を結び合わせる物語原論等々。ところで、初期の写真家たちは日常世界の現実だけではなく、とりわけ未知で驚異的で異郷的な眺望の映像を好み、探索されていない世界の商品見本のように彼らの写真を次々と提示

した。彼らは、既存の世界の統一的全体像の変更を要求していたのかもしれない。あるいは、全体世界の視覚的形成に貢献するために伝統的絵画がつくる像の変更要求だったかもしれない。そして、その後の写真家たちも断片的映像を全体化せずにつぎつぎと蓄積している。数百年後には、断片的映像の無際限な蓄積は新しい視覚、新しい表象による新しい世界像をつくりだすのだろうか。もはや人々は自ら出かけなくとも、行きたい場所見たい情景や風景を写真映像で見る時代になりつつある。いや、世界全体が写真映像のなかにある、そんな時代になりつつあるというべきかもしれない。スーザン・ソングは「プラトンの洞窟で」でゴダールの『カラビニエ』を引用しながらそう言う<sup>(38)</sup>。何やっても自由で金持ちになれるという誘惑に敗けて国王軍に入ったルンペン農夫が持ち帰ったものとは、遺跡、デパート、哺乳動物、自然の驚異、交通手段、芸術作品、財宝の数々だ。まるで現代のノアの箱船だ。しかし、それらは[写真の]絵はがきなのだ。彼らにとって、世界を収集することとは結局写真を収集することだったのだ。はたしてこうしたことは、われわれが写真であるにせよコンピュータ画像であるにせよ日常的に行っている行為ではないと言い切れるだろうか。

ところで、写真映像は断片的であるだけでなく、すでにタルボットが言及していたように予想外の細部も映しだす。それゆえ、写真が人間の目によって確認された映像と、人間の目では確認されずそれ以上に詳しく偶発的な映像<sup>(39)</sup>とからなっていることになる。そうであるならば、写真は意識されない予想されない偶発的なものが混在する空間を提示することになる。それゆえ、意識され統一された絵画と同じように自己同一的な自我の意識によって保証されたそんな中心化され統一された世界ではない。撮影者が中心化され統一された世界をねらっても往々にしてはずされて、意識されていない細部

にいつも驚かされる。それは、意識されない予想されない偶発的なものが混在する空間の無際限で脱中心化された蓄積というべきなのだろう。

## 6. 写真は過去を提示するのか、現在を提示するのか

写真の特性のひとつとはレフェラン＝インデックスである。つまり、被写体の存在そのものを提示するのではなく、それを指示するか参照することである。写真の撮影事情を知るものは、その現実的な状況を多少は思いだせるだろう。写真の撮影事情を知らないものは、その現実的な状況を想像するしかないだろう。しかし、そのレフェラン＝インデックスのゆえに、写真映像は時間の特殊な構造を備える。それは過去においてそのまま存在していた被写体映像を現在形で提示する。つまり、われわれが見る写真映像は永遠の現在で停止した過去のものなのである。撮影映像が目で確認できるデジカメ映像でも事情は変わらない。しかし、現在進行形として現前する対象の映像を反映する鏡やカメラ・オブスクラとは根源的に異なる。それゆえ、写真以前の写真を見ない視覚体験と写真以後の写真を見る視覚体験との差が写真と鏡やカメラ・オブスクラとの差である。そして、過去と現在の時間の二重構造は必然的に記憶の問題を呼び起こす。

記憶は、現在のなかに過去を、現在との比較によってあるいは現在の時間的な先行としてあるいは過去の延長として提示する。しかし、写真には記憶がない。写真を見る者は過去と現在によって時間を構造化するための記憶はあるが、写真自体には記憶がないのである。写真は過去しか提示しない、あるいは一瞬で過去になった永遠の現在しか提示しない。ところで、マルセル・ブルーストは『失われた時を求めて』（「花咲く少女の影で」）で記憶を

不動の写真と見なしている。ブラッサイが『プルーストと写真』<sup>(40)</sup>で言うように、プルーストは写真の大収集家だったし、写真のコレクションによって登場人物を着想したらしい。しかし、彼の記憶概念は写真を通して記憶化された不動の情景しか反映していないのではないだろうか。それは、現在とは無関係な諸形象が無時間的にあたりに旋回しているということではないだろうか。プルーストの小説空間にあっては、現在は所有できないが、過去ならば映像として所有できるという側面がないではないが、プティット・マドレーヌの逸話が示すように「無意志的記憶」での過去の所有と享受を越えるものではない。ソントグが言うように<sup>(41)</sup>、プルーストは写真の意味を取り違えていた。結局、そうした写真は、登場人物を着想し物語を構想する出発点でしかなかったのではないだろうか。「物語を構想する」という点はのちに言及する、物語の写真の問題と関係が深いのだが。さて、カメラのシャッターが切られれば、過去から現在への連続、現在から未来への連続は切断されて、そのままとなった写真映像が取りだされる。写真は、西村清和が言うには<sup>(42)</sup>、機械的に切断されて時間的連続から取りだされた一瞬の固定と視覚的記録だけを表象するのではなく、シャッターによって停止された連続する事件の結果も表象する。シャッターを切ることで事件は終わるとも彼は言う。しかしながら、彼の考え方を認めるには事件という語を再定義しなければならないだろう。一般に事件は始まりも終わりもない連続する現実的現象としては定義できない。客観的世界はつねに連続している。それゆえ、事件は客観的世界の側にはない。観察者や解釈者の側にある。事件を定義し事件の始まりや終わりを認定するのは観察者や解釈者だからである。ところで、写真は客観的世界だけを映す。客観的世界に停止はない。すべてが連続し続けている。写真に事件を見いだすのはそれを見る者なのである。

## 7. 「それはかつてあった」から「それは中断した」へ

シャッターを切ることで事件は終わると主張するのは西村だけではない。文脈は異なるが、ソントグやバルトもそう言う。そして、事件の終了は遡及的に物語ができるかのように、彼らはこぞってスティール写真つまり映画の宣伝用につくられた映画のワンシーンの写真の例を挙げる。われわれの物語的想像力を刺激して映画のまわりを旋回しながら、同じワンシーンの写真から映画とは異なる物語を想像させようからだ。私もまた数えきれぬほど似た経験をした。新聞広告の映画のワンシーンの写真で想像した映画と実際の映画が違って落胆したり、予告編で刺激されて想像をたくましくしながらその映画を見るたびに、ストーリーも細部もまったく違うことに驚くばかりであった。結局、映画のスティール写真と映画の関係は、日常生活のワンシーン写真とその日常生活との関係に似ていることがわかる。ソントグの言うように<sup>(43)</sup> 写真は一瞬にして現在を過去にするのだが、現在との通常の関係、通常記憶によってつくられる関係とは別な、現在との関係をつくるように誘う。ある経験を思いだしながらその経験について熟考するのではなくて、一瞬にして過去となった経験を見ることができしそうしなければならない。バルトにとって、スティール写真とは、映画の物語から引きだされたワンシーンとしての商品見本ではないのだ。エイゼンシュタインの映画のモンタージュ理論を引用しながら、映画をよく見てよく理解するには、物語の線にしたがって映像とその次の映像を結合しなければならないし、スティール写真は映画そのものから独立した絶対的な断片であり、その断片の内部の綿密な読み込みを誘うとバルトは言う<sup>(44)</sup>。あるスティール写真が他のスティール写真と結合すれば、それはスティール写真そのものではなくなる。バルト

なら写真がノエマ（現象学の言う意味での思考の志向対象）を変えらるう言うだろう。写真は未来への志向のものも含んでいないから、写真のノエマは「それはかつてあった」なのだ。時間はそこでは不動化されている。バルトによれば<sup>(45)</sup>、写真は不動なので、写真が機能として所有する提示作用は未来には向かわず過去に向かう。それゆえに、写真映像の細部の綿密な読み込みつまり垂直な読み込みがしたくなるのである。ところで、西村はバルト的な公式「それはかつてあった」には満足せず、他の公式「それはすでにおわった」<sup>(46)</sup>を加える。しかし、それでも十分ではない。私は「それは中断した」<sup>(47)</sup>と言いたい。西村は突然停止した事件に物語の終了を見いだしたいようなのだが<sup>(48)</sup>。実際には突然停止した事件には結末がないのではないだろうか。むしろそれは事件ではないのではないだろうか。では、結末のない事件があるのだろうか。突然停止した事件のあとの状況を含む何かしらの文脈がなければ、問題の写真でもって理解可能な物語を構成できないのではないだろうか。それは解釈の問題で、ちょうど事件が終わり、停止したと言えるものもあるではないか、いやそうすべきなのだという反論は可能だ。しかし、一般に事件の最中こそ事件の事件らしさがあるのではないだろうか。予想される事件の結末を前提にするとはいえ。それゆえに、写真を見るとき、その写真によって中断された事件等の続きと結末を想像し、写真周辺のさまざまな物語を夢想するのではないだろうか。写真は、現在と過去を同時に差しだすだけではない。写真によって中断した事件等の続きすら夢想あるいは想像させるのである。それゆえに、ソントグが「写真は過去と現在と、未来についてすら、偽りの所有形式を与える」<sup>(49)</sup>と言うのではないだろうか。ともあれ、写真映像によって保証される「それはかつてあった」と「それは中断した」は、直接的な記憶もなく、写真を見る者のうちで起きることなの



である。さて、「それはかつてあった」と「それは中断した」によって保証される過去と、写真を見る者の現在との間にある隔たりは、写真を見る者に新しい経験を課す。それが写真を写真にしている。「ここ」と「かつて」の非論理的な時空間のこうした新しいカテゴリー<sup>(50)</sup>は時空間意識の人類学的革命かもしれない。写真がなければ、こうした新しい経験はなかったろうから。

## 8. 写真は死を意味するのか

「それはかつてあった」と「それは中断した」はありのままの「それはもはやない」を、言い換えればその不在を意味する。ところで、ソントグが一瞬にして生を死にしてしまう衝撃について言うように、はたして不在は死を意味するのだろうか。またバルトがカメラの前で写真に撮られながら一瞬にして亡霊と化すことを語りながら言う、死の極小＝体験（小さな死）を意味するのだろうか<sup>(51)</sup>。写真論を書く批評家の多くがソントグやバルトの影響を受けていて、写真は死や小さな死であるという説に対する反論は困難かもしれないが、肖像写真や人が映り込んだ写真はともかくとして、風景写真、顕微鏡写真、宇宙写真のような写真でも、死や死の極小＝体験（小さな死）を表象しているのだろうか。おそらく、表象してはいないだろう。むしろ「意味している」である。「意味している」が文化的解釈であるというかぎりでは、それは、写真の内在的考察よりは、中世以来の西洋絵画に見られる死のキリスト教的な形而上学的伝統ではないだろうか。あるいは、19世紀後半から始まるとされる「死の危機」と写真の登場の関係が深いからだろうか<sup>(52)</sup>。バルトはその意味で写真と死を結びつけはしないし、多木浩二は『写真

の誘惑』で、死を歴史的・社会的文脈で解釈することがどれほど写真から遠ざかるかを分析している。バルトも多木浩二も肖像写真を問題にして、「生を保存しようとして『死』を生み出す写真映像」を巡って思いを巡らしている。「風景写真、顕微鏡写真、宇宙写真のような写真でも、死や小さな死を表象しているのだろうか」という問いには答えてくれない。ともあれ、現代絵画は少なくとも、古典絵画が言うメメント・モーリのようなモチーフを取り上げない。写真史が言うように、写真の登場は古典絵画の後退を余儀なくしたため、写真が死の揭示者としての古典絵画の代用ということになったのだろうか。部分的にはそうかもしれないが、風景写真、事物の写真もまた死や小さな死を意味するのだろうか。鉱物にせよ大気にせよ事物は死ぬのだろうか。写真が撮られた時空間のそのままの事物は不在かもしれないが、その不在は死を意味するのだろうか。事物や動物、要するに万物はたえず変化して、変化が死や小さな死を意味するならば、そうかもしれない。しかしながら、それは事物の過度の人間化ではないだろうか。死と変化とは同義語ではないのだから。とはいえ、写真を見るのはいつも人間なのだ。たしかに世界の人間化は当然のことなのだろう。写真行為において重要な役割を果たすのはカメラではなく見る人なのだから。では、写真を見る人は、死や小さな死の問題を別にして、写真に何を見ているのだろうか。何を読み込んでいるのだろうか。

## 9. 写真はどのように物語を語らせるのか

写真を見ると、気になる写真と気にならない写真がある。気になる写真とは写真に映っている場面が何かしらの読み込みを誘う写真のことだ。しか

し、「それはかつてあった」と「それは中断した」という公式はわれわれに何かしらの、断片的であれ曖昧であれ物語をつくるように誘う。「それはかつてあった」と「それは中断した」は写真の物語構造化あるいは物語起動に対して適合しやすいからだ。それをよく理解するには、スティール写真と映画の関係を思いだせばよい。バルトもソントグも、写真の細部から出発して可能な物語を想像する。細部とは、顔の、視線の、髪型の、仕草の、指の、衣服の、背景の細部で、それから想像しうる物語のひとつには映画の物語でありうる。しかしながら、写真が撮られた文脈を知る者にとっては、ほぼ同一の物語しかない。たとえば、結婚式披露宴ではよく新郎新婦の写真が紹介される。大学の恩師として出席した私は、新郎あるいは新婦の子供時代の写真を見せられても、他の招待客（の一部）のようには笑えない。文脈を知らないし、細部までよく見ることができないからだ。写真が撮られた文脈を知らない者にとっては、まさしくその細部から出発してしか断片的な物語といえども想像できないのである。伝統的な絵画は、前者に似る。歴史画にせよ宗教画にせよ読みだすべき固有の物語しか提示しないだけでなく、加えて解説が容易な固有のコードや物語を象徴する情景を提示しているからだ。写真一般はこうした絵画とは異なり、物語を引きだしうるような単なる断片しか提示しない。写真一般は公式「それはかつてあった」と「それは中断した」に従うが、必ず物語を引きだしうるような断片を提示するわけでもない。写真を見る者が物語を引きだしうるには、時間と空間をそこに設定しなければならないのである。たとえば、プルーストが自分の小説的着想についてするように、ときには顕微鏡よりは裏返された望遠鏡が必要かもしれない。顕微鏡的視線を要求する細部は現在形でしか見えてこないのに、対して過去は問題の対象に対して瞑想的反省的時間という隔たりを設定しなければ

ば、出現しないからだ。

原則として、西村が言うように写真は事件を物語化する装置<sup>(53)</sup>でありうる。しかし、写真からは、一般にいうほどの物語を構成できるわけでもない。写真の物語はかならず潜在的なのである。では、潜在的な写真の物語とは何か。写真はしかじかの時間と場所で撮影される。もっとも、詳しいキャプションと描写があれば、物語は限定されて新しい意味作用を生まない。しかし、一般に写真は正確な撮影場所や時間さらにはキャプションが写真内部に記録されていない。それゆえ、写真の物語は西村が言うように<sup>(54)</sup>、日記、年代記あるいは回想録とは領域が異なる。日記、年代記あるいは回想録は部分的には物語的な要素が集積されているのだが、物語そのものを構成はしない。写真の物語の時制について、西村はバルト<sup>(55)</sup>にならって、「切断された単純過去としてのアオリストであるが、アオリストこそは物語の時制である」<sup>(56)</sup>と言うが、むしろ未完了（フランス語で言う「半過去」の用法のひとつ）の時制に属すのではないだろうか。それは、小説が進行中の事柄を描写するときに用いる時制とかなり似ている。継起的事実の記述には単純過去が適しているが、その事件の細部は「中断した」細部であり、物語の進行の諸状況の記述は過去の現在形としての未完了の連続なのだから半過去が適している。フロベールが小説で愛用した絵画的時制であることは、よく知られていることだ。写真の現在は一瞬で過去になり、それゆえ記憶がない。写真の物語は完了しないままで過去に帰属するが、この未完了の過去はどこにも固定されず、写真映像のなかに潜在しているのである。

写真一般の公式「それはかつてあった」と「それは中断した」と未完了の過去との関係はどのようなのであろうか。カメラのシャッターが押された瞬間は、被写体の動きは「それは中断した」になり、一瞬で過去になるために

「それはかつてあった」となる（写真を見る者にとって、とすべきかもしれない）。そして、被写体の動きが中断したのだから、時制は一見単純過去（一種の完了形）に見えるのだが、それは事実認定としては可能ではあるが、やはり完了ではなく、時間設定のないままでの進行中の動きの一瞬の永遠化、永続的固定なのだから、まさしく未完了（半過去の時制）の情景が成立したとすべきではないだろうか。フロバールならば、過去における永遠の現在と言うだろうか。

## 10. 写真の物語は、日記、年代記、歴史、小説と同じなのか

写真の物語は日記、年代記あるいは回想録とは領域が異なる。日記は日々の覚え書きでしかなく、意図的に物語はつぐらない。もちろん、のちに自伝や評伝になるときは物語へ発展することはありうるだろう。年代記もまた日記同様に時間軸に従う記録集なので物語がない。回想録は少なからず脚色はあるだろうが、やはり統一的な物語はつぐらないだろう。ところが、同じ時間軸に従いながら歴史の場合は、構造論的に物語が必要である。歴史は歴史的事件の始まりと終わりを明示するからだ。そうしないと、太古から現代までひとつづきになってしまう。アメリカの分析哲学者で美術批評家のアーサー・C・ダントーは『物語としての歴史——歴史の分析哲学』<sup>(57)</sup>で、実証主義歴史学を厳しく批判して物語を歴史に再統合すべきだと言う。なぜなら実証主義歴史学は、自然科学の方法をそのモデルと見なし、年代順に資料が集められた個別事実の配分と描写しかしておらず、その歴史は人が生きた歴史ではなく、単なる可能な歴史記述でしかないからである。それに対して、ダントーは物語を歴史に固有な認識方法の創設者と見なす。実証主義歴史学

によれば、個別事実の完全な描写は、実際に起きたことをまるで今起きているかのように見ることができ理想の証人によって行われるが、そんなことがありうるのだろうか。可能であれば、資料だらけになるだろう。将来の歴史的人物、たとえば、ナポレオンを予想してナポレオンと同じ誕生日の同じすべての新生児の記録を保存し検討するなどできない。ダントーはそれを理想的な年代記と言う。ダントーによれば、ある文を歴史的な文にするにはふたつの事件つまり時間的に隔たった継起的事件を指定しなければならない。ふたつの事件のうちの後の事件が最初の事件を歴史的に意味のある事件するからだ。ダントーの定義的歴史観はアリストテレスの物語定義とそれほど違くはなく、明快である<sup>(58)</sup>。

そうであるならば、歴史的な文は物語装置をつくれる。継起的事件の終わり（結果）の記述から始まり継起的事件の始まり（原因）の記述で終わるという物語装置である。歴史は、連続する事件をその証人を持たずに記述する物語である。そしてまた、諸事件の原因と結果の関係の不合理ではない一貫性を求める。もっとも、歴史的な事件の記述にとってはそれほど重要ではない細部に興味を示すわけではない。さて、細部の重要性に関してはいえば、写真の物語は、ダントーの言う歴史の物語とは異なる。ベンヤミンにとってこれから自殺する女性の写真<sup>(59)</sup>、ソクタグにとってこれから死にゆくユダヤ人の写真<sup>(60)</sup>、バルトにとってこれから死にゆく死刑囚の写真<sup>(61)</sup>、多木浩二にとってこれから死ぬメープルソープの写真<sup>(62)</sup>は、歴史的事実を証拠として例証する写真の物語である。それは、写真が解釈され語られるそんな可能な例のひとつなのだ。しかしながら、彼らは多くを語るものの、実際は可能性のひとつに言及しているに過ぎないし、定義的に物語が語られているわけではない。

西村が言うように、すでに終わった事件を語るのは歴史家である。進行中の事件に立ち会いこれを記述するが物語としては語れないのは年代記作家だ。進行中の事件に立ち会いこれを回想的に記述するが物語としては語らないのは回想録作家である。さて、小説の語り手はどうだろうか。両方の役割、つまり歴史家と年代記作家の役割を演じる。歴史家の役割とは、単純過去（必要ならば、それ以前の時制の前過去）と半過去（必要ならば、それ以前の時制の大過去）を組み合わせた時制を用いて、語られることがすでに終わっているということつまりそっくり完遂した物語を前提にするが、年代記作家の役割は、進行中の事件に立ち会いながらこれを記述するふりをする。両者の役割は互いに矛盾する。小説の語り手は虚構として発明されたので、読者は小説の語り手がふたつの矛盾した役割を演じることを承認する。小説の語り手は登場人物の周りで起こる諸事件に立ち会い、彼らの内的動きたとえば心理的な動きを観察し、理想の年代記作家の記述でこれらを書き、すでに終わった物語を語る。読者はそれを知っている、怒らない。歴史家も年代記作家も決して小説の語り手を演じられない。歴史家も年代記作家も嘘がつけないからだ、と西村は言う<sup>(63)</sup>。しかしながら、小説の語り手は西村は言うほど素直ではなく、歴史的事実ではなくとも歴史的事実に用いる単純過去を用いてそれらしく偽装して、実際はほんとうらしいことつまりはほんとうではないことしか語らない。しかも、小説の語り手はいわゆる物語を語るふりをしてそれを挫折させたり、転覆させたりして、よりほんとうらしいものを強制したり、場合によっては自分でつくった語りの約束にすら違反することに小説的意義を見いだすのだから、写真の物語論からすれば、始末が悪い。

小説の語り手は、それでも、写真を語るができるだろうか。写真によ

って何が語られるだろうか。小説の語り手が語ろうとしている物語は、すでに終わっていて完成している。そこには小説家の主張があり、小説を何度も読み返せば自然と分かるような小説自身の解説コードや小説構造のありようも読みだせる。それに対して、一枚の写真について物語ろうとしても、物語は決して完成しない。写真は、ある物語全体の、決して知ることのない物語全体の詳しい細部しか提供しないので、小説のように写真は写真自体の主張があるわけでもないし、写真を見ているうちに写真の解説コードのありようを読みだせるわけでもなく、その完成が延期され続ける（時制について言えば、始まりと終わりを決定する単純過去がないから、とも言える）。ところで、写真のなかの断片でもって、それらが想起させる物語を語りうるだろうか。こうした想起は写真の想起だろうか。まったく違う。たしかに写真の物語は想起に似ている。しかし、想起ではない。想起は、時間的隔たりに支えられた記憶によって練り上げられ保証されたわれわれ自身のうちの物語だからだ。では、写真に記憶がないからには想起はありえないのだろうか。

写真の撮影現場を知らずに写真を見る者にとって、たしかに写真には記憶がない。それでも、一枚の写真を見るとき、とりわけ細部を見るときに、いろいろな連想が渦巻き、可能な物語の断片がまるで思い出のように立ち上がってくるのはなぜだろうか。写真映像がすでに過去のものであり、時間的特定ができない過去のものであることを承知しているため、自分のものでもないのに自分の思い出として錯覚してしまうためだろうか。ソントグはこうした錯覚を錯覚とはいわず、「写真は過去と現在と、未来についてすら、偽りの所有形式を与える」と言う。まるで別人格の記憶の創出としての写真映像というわけである。それとも、ある文化圏のなかに生きていればかならず備えるはずの文化的コードによって醸造されるある種の想像力、自発的想像力



が働くからだろうか<sup>(64)</sup>。いずれにしても、本来的ではない記憶を言い換えているだけではあるが、記憶の概念を未来の地平すら含み込むとして定義し直せるならば、そして想像力が深く関与しているとするならば、ソントグが言う「記憶の発明」<sup>(65)</sup>を自発的想像力による記憶の発明あるいは無意識的記憶の発明であると言ってよいだろう。そうであればこそ、写真を見るととき現在の外部的視点から起きつつあった事件を観察しながら、細部でもって新しい記憶を無意識的に想像的に発明し、この記憶を物語として語るということになる。しかも、写真が撮った瞬間以後の未来（過去未来）をも包み込む物語を語るということになる。たとえ完成する物語がなくとも。

## 11. 写真は他者の映像なのか（むすびに代えて）

なぜ卒業式や結婚式などでは記念写真を撮るのだろうか。あるいは、なぜ旅行に出かけるときにデジタル・カメラを持ち歩き、裸眼で鑑賞する以上にシャッターを押し続けるのだろうか。そうしないとその場の視覚映像だけでなく、まるで記憶のすべてが揮発してしまうのを心配しているかのようなのだ。裸眼はすでに信用できないのだろうか。おそらくそうだ。裸眼は共有できないという重大な欠点があるからかもしれない。存在論的にいえば、共有できないことこそ個体的個別的存在が肯定されるのだろうかけれども。現代人は忙しく動き回り多くの人と接触している日々では、裸眼で充分にある種の共同体のなかにいる気分になれるが、そうではないときは、偽装された共有空間あるいはかりそめの共同体に帰属しているという証拠として写真映像がほしいのかもしれない。ソントグは、みんなどう反応してよいか分からないから写真を撮るといふ<sup>(66)</sup>。なかにはそう言う人もいるかもしれないが、

はたしてそれだけだろうか。実際は、やはり記念写真や旅行写真は重要な思い出になると思うからではないだろうか。あるいは、そこに自分たちがいた証拠代わり（記憶の代用）になると思うからではないだろうか。しかし、ほんとうの理由は分からない。19世紀に写真が発明されてから、人々は写真を撮る理由など真剣には考えずに、写真を撮り蓄積してきた。しかも、まるで視覚映像は写真映像でしか成り立っていないと思うしかないほど膨大な量の写真を<sup>(67)</sup>。

ところで、写真は撮ることだけで成り立っていないことは明らかだろう。撮影者を置き去りにしたまま蓄積される膨大な量の写真が勝ち誇って自己存在を主張しているかのように、写真は見られてこそ写真の意義があるだろう。写真映像は、それを見る者をなかば未知の世界へ、つまり見たことがありそうだが決して既知ではない世界へと誘うだけではなく、その世界を理解し視覚的に所有するためにその世界を物語るように促す。写真映像が見せる未知の世界は写真映像のなかにしか存在しないのに、なぜそれほどまでに写真映像を取り込みたがるのだろうか。ソントグが言うように、写真に撮れば、被写体が粹づけられて写真映像として取り出されると、なぜか美しく見えてしまう。被写体が見慣れている被写体であればあるほどそうだ。おそらく、実際に映された被写体と同じ空間と同じ時間でありながら、粹づけられ微妙に色合いの違う強調された被写体の写真映像が作りだされるからであり、見慣れている被写体であればあるほど充分承知していて意味づけられているのに、その写真映像内の諸形象が偶然そこにあるかのようにそして少し違和感のあるものとして映る感触が受けるのだろう。その感触は、昼寝中に突然目が覚めて当たりを見回すときの感触に似ている。あるいは体調不良のときの感触に似ている。見慣れた辺りなのに、どうも違うというような感触

だ。それは、まるでわれわれのうちに潜む他者が見る映像かもしれない。フロイトならば、「不気味なるもの」と言うだろうか。「ある象徴が象徴されたものの機能と意義とを完全に所有しはじめる時、その他の場合には、しばしば、そして容易に不気味な印象が生ずる」<sup>(68)</sup> というからである。つまり、被写体の写真映像が被写体そのものを指しているというわけなのだが、被写体そのものではないためどうやら微妙にその差異を感知的に感じているからである。それは、裸眼と身体感覚で知る世界映像とは異なり、裸眼の映像でも身体感覚によって身体化した映像でもなく、そうしたネットワークが消滅して立ち現れた写真映像から無意識的に感じる感触なのだろう。もちろん、その写真映像を見てただちにその被写体そのものに想像的視線が移動し意味的にも状況的に何の違和感も感じないときはここでは問題にしない。写真はわれわれと同じ世界に一体的に共存していると確信しているのだから。問題なのは、その写真映像を見て何か納得できず、その違和感を残したままに耐えられないときだ。フロイトならば、「不気味なもの」に関してその無意識（の物語）を精神分析的に解説するが、写真には解説すべき精神分析的無意識（の物語）が前提になっていない。そこで、違和感の原因を細部に探り、映像に映された諸形象間に意味の連関を張り巡らして写真そのものから始まりその前後の状況を想像しては納得できるまで繰り返し可能な物語をつくっては壊して、壊してはつくるのである。なぜそうするのだろうか。世界像が写真的映像と裸眼的身体的映像とで分割されていて、相互浸透せず意味的にも同じコードで適用されていないことに耐えられないからだろうか。一種の異物感に対する拒否反応だろうか。それゆえ、理解したいがなかなか理解できないものを他者と言うかぎり、写真は他者の映像であると言うべきではないだろうか。

## [註]

- (1) カメラ・オブスクラについては、ジョン・ハモンド『カメラ・オブスクラ年代記』（川島昭夫訳，朝日新聞社，2000年）と中川邦昭『カメラ・オブスクラの時代』（ちくま文庫，2001年）が詳しい。絵画との関係（遠近法の活用の仕方），天文観察との関係（望遠鏡前史），絵画とは関係ない固有の視覚映像（写真前史，映画前史）が継承されてきた事情が分かる。
- (2) ソンタグは言う。「世界を美化するカメラの役割は大成功を取めたので，世界よりも写真の方が美しいものの基準になってしまった」と。スーザン・ソンタグ「視覚のヒロイズム」『写真論』近藤耕人訳，晶文社，1986年（初版は1977年），91頁 [Suzan Sontag, “The heroism of Vision,” *On photography*, Picador (first published by Farrar, Straus and Giroux in 1977), 1990, p. 85]。
- (3) 現存する世界最古の写真は，1825年に彼が撮った，『馬引く男』であると言われていて，2002年3月21日にサザビーズに出品されて，44万3,000ドルで落札されたという。しかし，筆者は確認できていない。
- (4) Cf. François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 57-67.
- (5) Cf. « quoique probablement apocryphe, Delaroché lui-même se soit exclamé à la sortie de la séance du 19 août 1839 : « La peinture est morte à la date de ce jour », *La naissance de l'idée de photographie*, *ibid.*, p. 106.
- (6) タルボットは，自分が撮る写真を美しいと言っているのだろうか，それとも平凡な被写体が写真に撮られると「美しい」被写体になると言いたいのだろうか。後者であれば，ソンタグ以前にすでに，被写体と写真の根源的な関係が写真の始まりから意識されていたことになるだろう。ところで，カロタイプの呼称以前には，タルボットは「写真」を *photograph* ではなく，「フォトジェニック・ドローイング」 *photogenic drawing* と呼んでいた。この呼称は，絵画美学との関係が深いことを表わすのだろうか。それとも，写真美学がないための仮称と考えるべきなのだろうか。少なくとも，「フォトジェニック・ドローイング」からカロタイプへの呼称の移動は，写真の固有性への強い意識が働いていたであろう。その流れから言うと，ピクトリアリズムの先駆けの側面も無視できないだろう。
- (7) “One advantage of the discovery of the Photographic Art will be,

that it will enable us to introduce to our pictures a multitude of minute details which add the truth and reality of the representation, but which no artist would take the trouble to copy faithfully from nature. Contenting himself with a general effect, he would probably deem it beneath his genius to copy every accident of light and shade... it is well to have the means at our disposal of introducing these minuties without any additional trouble, for they will sometimes be found to give an air of variety beyond expectation to the scene represented.” William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (1844-46) (éd. Par Beaumont Newhall, New York, Da Capo, 1969). 引用テキスト : Glasgow University Library, Special Collections Department, Book of the month, February 2007, William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/feb2007.html>) タルボットの写真技法の変化や考え方の概要は, « Chapitre — 3 Le crayon de la nature », *La naissance de l'idée de photographie*, *ibid.*, pp. 117-156 を見よ。画家 ウジェーヌ・ドラクロワ (1798-1863) は, 色彩の画家と言われているが, 細部の正確さに注目していた。彼は「写生画ではほとんど場合無視されてしまういくつかの細部も, ダゲレオタイプでは非常に重視されることが特徴で, それを見た芸術家は, 構成に関する完全な知識を得る」と言うが, 「ダゲレオタイプは現実をうつしだしたものでしかなく, 試してみれば正確にうわべだけを模写したものに過ぎないからである」とも言う。ウジェーヌ・ドラクロワ「エリザベート・カヴェ夫人による, 持ち主のない絵」『ルヴェ・デュ・モンド』誌, 1850年9月, クエンティン・バジャック『写真の歴史』(伊藤俊治監修, 遠藤ゆかり訳, 創元社, 2003年, 156頁)に再録。

- (8) 写真の物語については本論で詳述するが, 写真の理解と物語の関係について, ソンタグは「写真が意味するところによれば, 世界をカメラが記録するとおりに世界を受け入れるならば, 私たちは世界について知っているということになる。しかし, これは理解することとは正反対である。理解することとは世界を見かけ通りに受け入れないことから出発するからである。理解の可能性はどんな場合でも, 否といえる能力にかかっている。厳密に言えば, ひとは写真からは何も理解しないのだ」(訳は筆者による。

“In Platon’s Cave,” *On photography*, op. cit., p. 23) と言うが、またブレヒトがクルップ工場の一枚の写真についてその組織に関して何も教えてくれないという例を引き、理解は時間のなかで成立するのであり、「物語るものだけが私たちに〔写真を〕理解させてくれる」と繋げている。写真には時間がないので、理解はできない。理解するには時間を導入する物語がなければならないというのであろう。Cf. ソンタグ『写真論』31頁 [“In Platon’s Cave,” *On photography*, p. 23]。

- (9) Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, vol. I, Imprimé par Imprimerie photographique Blanquart-Evrard, 1852. Cf. 『マキシム・デュ・カン展——150年目の旅』展カタログ, マキシム・デュ・カン展実行委員会, 2001年 (原書の日本語版, 小倉孝誠「オリエントの誘惑——マキシム・デュ・カンの東方紀行」の解説と諸資料付き)。
- (10) ロジャー・フェントンは、オスマン帝国を旅行してから、まさにオリエンタリズムを体現する『オダリスク (ハレムの女)』をロンドンで制作した。一方、現場証拠写真家ともいうべきフェントンやプレイディでさえ、被写体を無差別に撮った写真家ではなかった。時代のイデオロギーや文化政策に影響された。たとえば、フェントンは兵士たちに静止の指示を出してから撮影し、600人のイギリス兵が戦死した「死の谷」には戦死者が映っていない。Cf. スーザン・ソンタグ『他者の苦痛へのまなざし』(北條文緒訳, みすず書房, 2005年, 45-56頁) [Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Ricador, 2003, pp. 47-58]。
- (11) 古いパリと新しいパリの比較を考えたのは行政当局だった。「古いパリの様相と地勢を更新してしまう大貫通工事を始める前に、行政当局は、過去の思い出を保存することは興味深いと考えていた。こうした考えで、写真家マルヴィルに対して、破壊されたあるいは破壊されかけている古い道路の写真425枚を注文した」。Archives du musée Carnavalet, « convention Guérinet », note manuscrite du L. Michaux. Cf. « Introduction par marie de Thézy », *Charles Marville*, collection « Photo poche », le Centre national de la Photographie avec le concours du ministère de la Culture, 1996, p. 10.
- (12) Cf. « Chapitre — 4 Le Dagurréotype aux États-Unis : photographie et démocratie », *La naissance de l'idée de photographie*, ibid., pp. 157-209. 多木浩二は、「写真には死しか撮れないと言う冗談 (オス

カー・ワイルド)」を引用し、また死の床にある有名なユーゴーの写真为例にして死に際して写真を撮るのが「一九世紀の職業的写真家の仕事のひとつ」だと解説している。『写真の誘惑』岩波書店、1990年、16頁〔改訂版、『死の鏡』青土社、2004年〕。ちなみに、1848年にパリでは約10万人がダゲレオタイプの肖像写真を買った（Cf. イアン・ジェフリー『写真の歴史——表現の変遷をたどる』伊藤俊治・石井康史訳、岩波書店、1987年、345頁）。ダゲレオタイプによる肖像写真は、1840年代を通じて大成功を収めた。1850年ころにはパリでは50軒の写真館があった。ドルシーは1849年には12,000枚撮影したと言われている（Cf. 『写真の歴史』39頁）。「1853年のニューヨークでは約100軒のダゲレオタイプ写真館があり、300万枚の肖像写真が撮影されていた」『写真の歴史』41頁。

- (13) 『写真の歴史』59頁。多木浩二は、憤激すべき肖像から収集したくなる愛すべき写真への写真観の移行について言う。「たとえばダゲレオタイプの頃から、自分の写真に自己ではない他者、他者になってしまった自己を発見して驚き、憤激したのは被写体のほうであった。しかしそれも時間が経ち、写真がある技術的進歩をとげるにつれて消滅した。人々の感受性がメディアにそって変化したのである。いわば人々は自分を写真のイメージに同化しはじめたのである。『写真になった人間』が現象する始まりであった」『写真の誘惑』149頁。筆者は、「写真になった人間」は、一個の人間すべてではなくて、その一部であるように思える。つまり、人の映像世界は、写真の映像世界と非写真の映像世界との二重構造になっているように思える。
- (14) フェリックス・ナダール『ナダール——私は写真家である』大野多加志・橋本克己訳、筑摩叢書、1990年、46-50頁〔Cf. Nadar (Gaspard-Félix Tournachon dit), *Quand j'étais photographe*, présentation de Léon Daudet, Actes du sud, 1998, pp. 45-64〕。
- (15) たとえば、タルボットに関して、「パリの大通りの風景」を「見る側に注意深く見ることを求め、あとからあとから疑問を浮かびあがらせるが、答えを見つけることがほとんどできない」ゆえに、写真にはこうしたやっかない含蓄力があるのだという点を心配したため、タルボットはおそらくこの種の写真をあまり公にしなかった」『写真の歴史』（14頁）と言う。
- (16) 「写真家がいよいよ写真というのは、顔のいぼ、しわ、欠点、どうでもよい部分までもがじつによく見えるようになった映像なのだ。それで、ぼくがほ

しいのは、親指ひとつかふたつほどの大きさのものだ。ほくがほしいのは、正確だが、デッサンのぼかしの入って肖像写真で、それをつくれるのはバリしかない」。Charles Baudelaire, *Correspondance*, vol. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, 1973, pp. 189-190.

- (17) 『写真の歴史』67頁。
- (18) 『写真の歴史』(107頁)によれば、ル・グレの後継者アロフが1860年に『写真家の芸術』を、1862年にデイスデリが『写真の芸術』を出版するにおよび、写真芸術論争が高まり、セーヌ県の裁判所は「写真が芸術的な特性を備えていないとみなすべきではないし、写真をたんなる物質的作品のひとつに数えることもできない」という判決を下し、写真家を喜ばすが、今度はドミニック・アングルやピュヴィス・ド・シャヴァンヌ(1824-1898)らが反対運動を起こした。ところで、イアン・ジェフリー『写真の歴史』によれば、「一九〇〇年の芸術写真家たちは、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌのような象徴主義の画家の絵を手本としてかたくなに踏襲していた」(5頁)という。写真と芸術の境界線は、裁判でもアカデミーでも決められない現実が続いていた。
- (19) シャルル・ボードレール「一八五九年のサロン」『ボードレールⅣ』福永武彦編集, 人文書院, 1969年, 176-182頁 [Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », nrf, Gallimard, Paris, 1976, pp. 614-619]。
- (20) たとえば、『写真の歴史』(99頁)のイーゼルの後ろの図像が興味深い。
- (21) Cf. *Le catalogue de l'Exposition « Gustave Courbet » au Grand Palais*, Paris, du 13 Octobre 2007 au 28 Janvier 2008.
- (22) Cf. 北山研二「描写から物語へ——ルーセル・メリエス・デュシヤンの場合」『なぜ人々は物語なしに生きていけないのか——多メディアの中の物語の発生・展開・終焉』平成16-18年度科学研究費補助金基盤研究(C)研究成果報告書(研究課題番号16602015), 研究代表北山研二, 52-77頁。
- (23) スヴェトラナ・アルパースは『描写の芸術——一七世紀オランダ絵画』幸福輝訳, ありな書房, 1993年 [Svetlana Alpers, *The Art of describing*, The University of Chicago Press, 1983]で、アートの二大潮流を物語的アートと描写的アートに分けて、物語のためのアートはルネサンスのアル



ベルティ風絵画つまり、表現主体（画家）の視点はタブローの中に置かれて、視覚のピラミッドを投影し、そこにたとえば宗教的神話的歴史的情景のような秩序だった物語として世界を再構成するが、描写的アートはまずはオランダの画家たちによってなされ、次に印象派の画家たちが続き最後に写真の見方が続く。たとえば、オランダの画家たちは事物の表面にまなざしをやり、これを観察し描いたという。彼の説は美術史家には評判が悪いようだが、興味深い（西村清和も写真の物語論ために強い関心を示す。Cf. 『視線の物語・写真の哲学』講談社選書メチエ、1997年、23-24頁）。こうした図式から推論すると、描写的絵画は写真に向かい、物語的絵画はアカデミー絵画に向かい、絵画は二極分解したという構図が描ける。デュシャンが写真的視線を物語に滑り込ませたために、現代絵画は近代絵画と袂を分けることができたとも言えるだろう。

- (24) Rosalind Krauss, « L'impressionnisme : le narcissisme de la lumière », *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. par Marc Bloch et Jean Kempf, préf. D'Hubert Damisch, Macula, Paris, 1990, pp. 58-70.
- (25) ロラン・バルトは、「写真は、ある意味で、歴史を免れている（技術の発達や写真芸術の野心にもかかわらず）。そして、絶対的に、新しいと同時に、決して乗り越えられない、『つや消しの』、人類学的事実を象徴している。人類史上、初めて、コードのないメッセージが現れたのだ」と言う（『映像の修辞学』『映像の修辞学』39頁 [Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Œuvres complètes II*, Seuil, Paris, 1995 [1964], p. 585]）。写真は歴史形成ができないとまで言い放つのである。歴史との関係は、後述する。
- (26) 『視線の物語・写真の哲学』29頁。
- (27) チャールズ・サンダー・パース「第二章 類似記号, 指標記号, 象徴記号」『パース著作集2 記号学』内田種臣編訳, 勁草書房, 2000[1986]年, 31-56頁。
- (28) 『視線の物語・写真の哲学』28-31頁。
- (29) ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳, みすず書房, 2002年（初版は1985年）[Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, Paris, 1980]。

- (30) 『写真の誘惑』6-15頁。
- (31) シャルル・ボードレール「ウージェーヌ・ドラクロワの作品と生涯」『ボードレールⅣ』271-273頁 [Charles Baudelaire, « L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », *Œuvres complètes II*, pp. 752-753]。線描派と色彩派は、ボードレール説がはじめてではない。アカデミーが分類してきた二分法だ。
- (32) ロラン・バルト「写真のメッセージ」『映像の修辞学』沢崎浩平訳、みすず書房、1984年、3頁。ロラン・バルト「映像の修辞学」『映像の修辞学』28, 34-40頁 [Roland Barthes, « Le message photographique », *Œuvres complètes I*, Seuil, Paris, 1995 [1961], pp. 1120-1135 ; « Rhétorique de l'image », *Œuvres complètes II*, Seuil, Paris, 1995 [1964], pp. 573-591]。
- (33) 『明るい部屋』の「37 停滞」で、「温室の映像のコードにもかかわらず、一枚の写真すら読み込めない」（訳は筆者、*La chambre claire*, p. 141）ことに無力感を味わっているが、これは一般の写真にコードはないという意味ではなく、この映像に関してはコードがあるのに、写真としてはやはりコードがないのだという意味である。「写真のメッセージ」に従うならば、前者は「写真の『技術』、あるいは処理、あるいは、『エクリチュール』、あるいは、修辞学であろう」（6頁）か。前者を「外示されたメッセージ」（6頁）として理解する方が分かりやすいのだが。
- (34) 「9 二重性」『明るい部屋』34-36頁 [*La chambre claire*, pp. 42-46]。
- (35) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術」高木久夫・高原宏平訳『複製技術時代の芸術——ヴァルター・ベンヤミン著作集 2』晶文社、1984年、34頁。西村清和は『視線の物語・写真の哲学』（34頁）で、写真しか問題にしていない文脈で映画に関するこの文章を引用しているが、写真の文脈に転換すべきであったろう。
- (36) 「複製技術時代の芸術」21-22頁。アジェに関してはほとんどの写真史家、写真論者にあっては、「犯行現場」の単語のみが一人歩きしていて、残念ながらその後の文脈が考慮されていない。なぜだろうか。語りにくい、神秘のアジェこそ重要なのだろうか。
- (37) バルトになって初めて「写真に関して『存在論的欲望』に捉えられている」（訳は筆者）と言うほどなのだ。*La chambre claire*, p. 13. Cf. 『明るい部屋』9頁。

- (38) スーザン・ソントグ「プラトンの洞窟で」『写真論』10頁 [“In Platon’s Cave,” *On photography*, p. 3]。多木浩二は『写真の誘惑』で言う。「あるものをみるだけではなく、そのイメージを手にしたという欲望がだれでもがもつようになったのは、写真以後のことだ」(30頁)。こうした欲望は、フェティシズムという欲望代理充足のように、対象の欲望代理充足なのだろう。そして、写真の収集は世界の収集に対する欲望代理充足なのかもしれない。
- (39) バルトは「写真には偶発的なものが目いっぱいまつていて」という。『明るい部屋』10頁 [*La chambre claire*, p. 16]。
- (40) ブラッサイ『ブルーストと写真』上田睦子訳、岩波書店、2001年、25-77頁。
- (41) スーザン・ソントグ「映像世界」『写真論』167頁 [“The Image-World,” *On photography*, pp. 165-166]。バルトも言う。「写真は過去を思い出させない(一枚の写真にブルースト的なものは何もない)」(訳は筆者)。「35驚き」『明るい部屋』102頁 [*La chambre claire*, p. 129]。
- (42) 『視線の物語・写真の哲学』47-48頁。
- (43) ソントグは言う。「写真は、映画の流れのなかで衝撃を与える——一瞬で現在を過去に、生を死に変質させるからだ」と(訳は筆者)。「[“Melancholy Objects,” *On photography*, p. 171]。Cf. 「メランコリーな対象」『写真論』78頁。
- (44) 「23 見えない場」『明るい部屋』68-71頁 [*La chambre claire*, pp. 89-95]。Cf. 「第三の意味」『第三の意味』沢崎浩平訳、みすず書房、1998年、72-77頁。「デイドロ、プレヒト、エイゼンシュテイン」『第三の意味』143-154頁。
- (45) 「32 それはかつてあった」『明るい部屋』93-95頁 [*La chambre claire*, pp. 13, 119-122]。
- (46) 『視線の物語・写真の哲学』39頁。
- (47) フランス語でいえば、「Ça a été interrompu.」あるいは「Ça s’est interrompu.」である。前者は写真によって切り取られた情景という意味で受動態表現であるが、後者は写真の情景への不介入を前提とした代名動詞(「自らを~した」という再帰代名詞の用法である)。
- (48) アリストテレース「詩学」今道友信訳『アリストテレース全集17』岩波書店、1977年、7章、34-36頁 [アリストテレース/ホラーティウス『アリスト

テレス詩学・ホラーティウス詩論』松本仁助・岡道男訳、岩波文庫、39-41頁]。アリストテレス以来の物語の定義によれば、物語とはミュトス筋あるいはプロットを言い、通常のシーンとは異なるものの出現から始まり、真ん中があり、始まりとは異なるシーンで終わることである。それが物語なのだから、写真に物語を見いだすからには写真は事件の終了の映像でなければならない。

- (49) 「映像世界」『写真論』169頁 [“The Image-World,” *On photography*, p. 167]。
- (50) パルトは「映像の修辭学」で言う。「文化的コードと自然的非コードとの対立だけが写真の特殊性を説明し、人間の歴史において写真に代表される人類学的革命の度合いを測ることを可能にしてくれる (……) 写真は、ある意味で、歴史を免れている (技術の発達や写真芸術の野心にもかかわらず)。そして、絶対的に、新しいと同時に、決して乗り越えられない、『つや消しの』、人類学的事実を象徴している。人類史上、初めて、コードのないメッセージが現れたのだ」(38-39頁) [« Rhétorique de l'image », *Ceuvres complètes II*, Seuil, Paris, 1995 [1964], pp. 582-583]。
- (51) 「想像的には、写真 (私が志向する写真) はひじょうに微妙なその瞬間 [写真を撮られる瞬間] を表わして、その瞬間にほんとうを言えば、私は主体でも客体でもなく、むしろ客体になりつつあるとを感じる主体なのである。つまり、そのとき私は死の極小=体験をし、ほんとうに幽霊になるのだ」(訳は筆者、下線は原文イタリックの代わり)。*La chambre claire*, p. 30. Cf. 『明るい部屋』23頁。写真においては、人は被写体として主体になれず、客体になるしかないという意味では、人は死の極小=体験 (小さな死) を体験するのだろう。未開社会で、写真に撮られると、魂が抜かれるという部族が少なくないという事実と呼応するものだろう。死の極小=体験 (小さな死) としたのは、「死の極小=体験」« une micro-expérience de la mort » が従来「小さな死」と訳されてきたからだ。後者だと誤解されやすいだろう。
- (52) *La chambre claire*, p. 144. Cf. 『明るい部屋』281頁。
- (53) 『視線の物語・写真の哲学』47頁。多木浩二は『写真の誘惑』で言う。「写真はきわめて感覚的な非言語的言説として成立する以上、一面では写真が見られることは読まれることである」(78頁)。多木にとって、写真は、語りにくい、語り尽くせない言説というわけだが、言説になる以前の

沈黙させる写真についてはどう考えるだろうか。彼にとって、言説でしか世界は存在しないということだろうか。

- (54) 『視線の物語・写真の哲学』47-53頁。
- (55) 「ポーズの絶対的な過去」(訳は筆者)、つまり他から切り離された過去である。*La chambre claire*, p. 150. Cf. 『明るい部屋』119頁。ポーズの撮影はたしかに単純過去の時制に属するが、そのポーズがおかれている状況は半過去の時制に属するのではないか。
- (56) 『視線の物語・写真の哲学』48頁。不定過去(オアリスト)に関して言えば、バルトも含めて、バンヴェニスの説が根拠になっていると思われる。バンヴェニスによれば(Emile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, pp. 237-250 [「フランス語動詞における時称の関係」『一般言語学の諸問題』岸本通夫監訳、みすず書房、1983、217-233頁])、複合過去と単純過去の関係は *discours* と *histoire* の関係に対応し、半過去はいずれにも深く関与する。さて、*histoire* と *récit* (物語) が同一次元にあるとは必ずしも言えないが、この分類法で小説を考えれば、発話の場所の明示のために複合過去(または現在形)を用いて、物語空間の設定に単純過去が用いられるのに対して、前者にあっても後者にあっても、細部の状況構築は半過去が担っていると見なせよう。
- (57) アーサー・C・ダント『物語としての歴史——歴史の分析哲学』河本英夫訳、1989年 [Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, 1965]。
- (58) ダント一式に物語にしたがった歴史を想定すると、これはこれで問題が多い。資料収集に関しては偏在や偏見が起きうる。むしろイデオロギー的な歴史記述になりうる。実証主義歴史学は、たえず資料収集に励み、収集された資料の合理的読み込みを怠っていないわけではないからだ。
- (59) ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」『図説写真小史』久保哲司訳、ちくま学芸文庫、2000年、16頁。
- (60) 「メランコリーな対象」『写真論』77頁 [“Melancholy Objects,” *On photography*, p. 70]。
- (61) *La chambre claire*, pp. 148-150. Cf. 『明るい部屋』118頁。
- (62) 『写真の誘惑』。一冊全体がこれから死ぬメープルソープの写真についての写真論である。

- (63) 『視線の物語・写真の哲学』55頁。
- (64) 「欲望と誘惑」「自己の死」『写真の誘惑』25-80頁。
- (65) ソンタグは『他者の苦痛へのまなざし』(87頁)では、写真における記憶の発明に関して、「問題は人々が写真をとおして記憶することではなく、写真のみを記憶することである」[*Regarding the Pain of Others*, p. 89]と云う。
- (66) 「プラトンの洞窟で」『写真論』16頁 [“In Platon’s Cave,” *On photography*, pp. 9-10]。
- (67) 多木浩二は『写真の誘惑』で言う。「現実があってそこを視線が走り、かなたに表象が構成され、それを経験する視線がさらに走り出すという関係ではない。もはや現実はこのイメージ、この写真のなかにしかない」(123頁)と。彼は写真によって、西洋形而上学の一画が崩れたと言うつもりだろうか。現代でも、古典的な西洋形而上学思考を暗黙のうちに肯定するから、ほんとうの隠された真実とか理想の世界とか眼に見えない未知の世界とか言うのではないだろうか。寝起きや体調不良の時の異常な世界像こそ、写真の現実ではないのではないだろうか。しかし、多木浩二の説は全面否定などできない。いまや写真的映像によって、疑似体験をし、未知の人や世界を目の当たりにした気になり、記憶が発明(捏造)されるのだから。
- (68) ジグムント・フロイト「不気味なもの」『フロイト著作集 第三巻』高橋義孝訳、人文書院、1969年、349頁。

\*本論は、成城大学教員特別研究助成による共同研究「他者の風景」の研究成果に深く関わる論文である。