

# 現実の鏡・写真

河野 邦彦

写真学科

## Mirror for the Real: Photography

Kunihiko KOHNO

*Department of Photography*

(Received October 15, 1997; Accepted January 30, 1998)

### 1. 緒言

写真に限らず何かを表現することに於て、表現者（制作者）と鑑賞者とはしばしば矛盾した、時として正反対の主張を表明するものであるが、ことさら写真に於ては矛盾したものとなっている。

それは写真そのものに起因する問題でもあるだろう。写真の登場以来からの対立項である、写真は記録か芸術か、客観的か主観的か、或は現実的（リアル）であるか非現実的であるか、こうした問題が表現者（制作者）も鑑賞者も納得する決着が未だに得られていないからでもあろう。勿論、誰も一方を肯定し、もう一方を完全に否定することはないであろうし、現在、写真は「芸術」として一般的に認知されている。これらの問題は一方を完全に否定する形では決して解決しないであろうし、それこそ現在では議論されることが少なくなったが、写真の本質的な事柄なのに変わりはない。

写真が記録か芸術か、客観的な主観的か、現実的か非現実的かと言うことを敢えて再び掘り起こし、検討するが、その起点は次のような点にある。それは、これらとそこから生じる問題である、写真の写し出す現実、リアリティーとは如何なるものか、我々の捉える現実とどう係っているのか、こうしたことが写真と言うものに於て根源的であり、しかも、写真の制作者が自分の芸術的主張を積極的に宣言しようとする場合以外、これらが制作者の内面では依然として解決せずにある矛盾を孕んだ問題として潜在的に意識されている点にある。こうした二項的対立を超えて、制作者の意識の奥底に共通して存在するものは、写真には何か「別の現実」が写し出されるというものであり、芸術か記録かを問わず制作者の意識に於いての写真表現の核心であるように思われる。これを表現の主観性の現われであると言ってしまえば、それ迄のことであるが、そう簡単に片付けてしまっ

るまい。当然のことながら、写真の制作者は、写真に、写真のリアリティーに、写真の描写能力に、写真の表現能力に、写真の対象となるものに、そして自分自身に対して、得てして過剰な想い入れがあることも確かであるが。

今述べたことに劣らず、映像的なものと言語的なものとの関係が写真とリアリティーへの関心の底流にあった。写真の写し出す現実、リアリティー、制作者の意識に纏わることを再確認した上で、この関係を検討してみたい。写真を中心とした映像の捉える現実や意味を捉えるには、これは同時に映像から反射して投影されるものとしての現実を捉えることにもなるが、言葉によって現実を捉え解釈する者としての人間にとっては、映像的能力に加えて、それ以上に言語的能力が求められるのは間違いあるまい。新しいメディアテクノロジーが産み出す仮構構的で刺激的な映像が溢れ、我々の現実感が揺らぎ、希薄になり、曖昧になっている現在では、確かな現実を構築するには言語能力は尚更のこと重要であろう。

更に、言語能力とも関係するが、写真を鑑賞すること、写し出される意味を読むこと、積極的に読もうとする意識を持つこと、写真について考えることが写真を制作し表現する者に対しても大きく寄与するのではないだろうか。

ここでは、写真を撮る者の意識や考えを踏まえて、主として制作者の側の立場から、写真は見る者を、撮る者を、現実を、そして社会を、時代を映し出す鏡であると言う基本的な認識に立って写真を考えてみたい。

### 2. 写真の内的自我と外的世界への帰属性

写真の芸術性と記録性、主観性と客観性の対立に関するこれ迄の一般的な見解は、その対立は超えられないと言うものであった。主観と客観の概念<sup>\*\*1)</sup>を対立軸として、写真の芸術性と記録性、写し出された現実なるもの

を把握しようとするれば、哲学的な考察を積み重ねなければならぬかも知れないが、敢えて、写真を制作する者の意識の側から眺めて糸口を見出そうと思う。

### 1) 写真の記録性と芸術性

写真の記録性と芸術性は客観性と主観性と重なり合っている。写真の写し出した現実が内包する主観性と客観性、芸術性と記録性、別の表現を使えば、写真の内的自我への帰属性と外的世界への帰属性の重層的な二面性を認め、足掛かりにすることは写真を論ずる上で必要であり、写真と言うものをより深く考え、見る手助けとなるだろう。

写真は現実そのものでは勿論なく、現実の類似物に過ぎない。今では誰も口にしなくなったが、これが極日常的で素朴な写真に対する捉え方であろう。写真は現実に類似していることの他に、現実の世界に関して詳しい情報を与えてくれるものである。現在では、写真は対象との類似性の内容の議論を不問に伏し、写真の真実は現実の対象を見る者が本当に知覚した真実として定義されるようになってきている。真実という言葉は、見方を変えれば、主観的にも客観的にも捉え得るものであり、写真の真実は相対的であるしかなく、見る者によって正当化されたものなのであろうが、しかし、真実なり事実なりを完全に人の主観に根拠を求めることには、それが理性的な主観であっても、留保を付けなければならないであろう。

真実は語源から言えば、「信用に足るもの」、「現実と一致する」ことであって、現実を如何に捉え、認識するかによって真実の意味する内容も変わって来るだろう。客観的な事実を真実とすることでもないし、そもそも、決して純粋に客観的な事実を把握し得ないし、何の道事実は主観性を帯びる。写真の対象が何であるか分かることによって、言い換えれば、写真の対象の指示確認能力によって捉えられた極めて限られた事実を以て、写真の客観的事実と定義すれば、写真は客観的な事実を写すことは可能だと言えるだろうが、多分そのような事実でさえ、見る者によって異なって知覚され認識されているかも知れず、写真を通じた対象の事物の解釈ともなれば、人によって異なる現実認識や世界観を持つに至ることは極めて当然のことである。しかしながら、写真には半ば真実であると信じられている写真の現実や真実に関する通説がある。それは写真には何か「別の現実」や真実が写る、捉えられると言うものである。これは写真を写真たらしめる本質的理由の一つとして信じられている。これは又後に言及する必要があるだろう。ともかく、写真の主観性と客観性のどちらか一方を完全に否定するのは困難である。では写真は主観と客観を超えられるのか。

写真は主観と客観のトポスを反転出来るのであろうか。

写真は主観と客観のどちらとも付かず、弁証法的であると考えられていて、一面ではその通りである。現象学的な表層として見れば、日常的に見ても、写真は現実を我々自身が眺める現実と違って、また今までの現実と違って見せることが大切なのであって、写真が自己表現の手段であるか世界の認識の手段であるかの間には、その主観性と客観性の間には、見方を変えればそれ程大きな違いはないであろう。

写真は登場して暫くは主観的な創造性を有した芸術であるか、客観的な事実を記述する単なる記録であるのかが議論となっていた。ヘンリー・フォックス・タルボットは自らが発明した写真術（「カロタイプ」）によって撮影した写真集『自然の鉛筆』（The Pencil of Nature）（1844～46年）<sup>\*1)</sup>の中で、この写真術の考案の動機と写真の持つ機能について述べている。タルボットはカメラオ・ブスキュラに映る美しい像を眺め、美しい自然の像を自ら定着させる方法を得ようと思いついたのだが、定着された像を得る写真術（「photography」と言う名前は、天文学者のフレデリック・ウィリアム・ハーシェルが命名し、1839年にイギリスのローヤル・ソサエティーで報告している）は画家の筆には頼らずに光の力だけで生れる像、「自然の」像であった。自然に、語り一切人の手を借りずに得られ、個性を持たないと考えられていた。自然という言葉は人為を交えない客観性を間接的に意味しているが、自然のもう一つの重要な意味である（こちらの方が元から意味であるが）、事物の「本質」や「性質」の意味からは、写真が対象の目に見えない事物の本質を（科学的に）捉える能力があるのではと、タルボットは思ったのではないかと。

その後、全く個人による違いがないとされていた写真も次第に撮影する者によって異なった写真となるのが広く認識されるようになって、写真は現実を客観的に忠実に描写し再現するものであるとする考えは疑わしくなり、写真の現実と我々自身が捉える現実とは異なるものであることが気付かれ始めた。アルフレッド・スティーグリッツが写真の芸術としての地位を高めようとして、写真の芸術性は絵画とは異なる写真固有の機能であるカメラの直接的（機械的）で写実的な描写性にあり（これは同時に矛盾を含んでいた）、その機能と能力を最大限に尊重することのみによって得られる「写真的な視覚」にあるとしたが、逆説的にも写真の芸術としての地位は絵画のものと同じ範疇にあった。と言うのは、カメラによる直接的（機械的）な写実的な描写性（「写真的」であること）が人為的、主観的な芸術性（「反写真的」であること）の根底であるとするれば、逆説的にも「写真的」であ

ることが「反写真的」であることになる。そこで、ステイグリティは最終的には、「等価物」(equivalent)<sup>\*2)</sup>なる概念を提起し、写真が描写した客観的な描写と主観性とを結びつけ、この二つの矛盾を解決しようとし試みたのだった。直接的(機械的)で写実的な描写性は写真の芸術性の基盤でもあり、同時に芸術観念の基本となる主観性の否定と作者の不在へも道を開くのである。写真が芸術である根源は作者の不在性の中にも存在する。しかし、この作者の不在性は従来の主体的に作品の意味を決定する者としての作者の不在性ではない。写真に於ける主観は「作者」の主観であり、また同時に同じ比重で、写真を見る者の主観でもある。

ラズロ・モホロ＝ナギは『絵画・写真・映画』(1925年)の中で、写真は我々に視覚の客観性を与え、純粋な視覚を与えるものでもあると言う<sup>\*3)</sup>。また、写真を客観的な視覚の始まりへの信頼するに足る補助手段であると賞賛し、絵画の現実と表象の間の連想形式を破棄するものとした。このバウハウスの理論家は写真をデザインや建築と関連付けてもいるが、写真の新たな創造性を賞賛している。写真は一人称でもなく、三人称でもない、その「非人称的な」創造性を認めているのである。しかし、現在でも依然として写真の創造性や主観性を認めないとする主張もあり、写真の個人色としての主観性と事実としての客観性(完全にはあり得ない)の中身は解決していない。

ここで若干歴史を振り返れば、ルネッサンス以降、対象の世界を客体として主体から分離して発見する個体としての西欧の近代的自我が覚醒したのであり、近代的自我の成立、近代科学の萌芽、遠近法の確立はそれぞれ連鎖をなしているが<sup>\*4)</sup>、この三つの連鎖の中に西欧の風景画の登場の基盤が存在したことは知られている。主観と客観の関連で言えば、風景画は対象の世界を客体として捉えること、主体が対象を客観的に眺めることの補完物としての主観性の発露であったかも知れない。この意味では、写真は対象を客観的に捉えることの補完物ではないし、全く主観性を放棄するための手段でもない。写真は主観と客観の対立を超えて、極度の主観と客観を中和させる役割を果たせるのだろうか。少なくともそれは積極的に写真の意味と作用を見つけ出そうとする見る意志を持つことが前提であろう。

写真から主観性を排除し、極度の客観性を見るのは、裏返して見ればそれは主観性に基づくものであり、そこに大なる主観性を求めるものであろう。写真の定義と機能を主観性の極にあるものとして捉えれば、写真は作者の内面の表出や自己表現としての芸術表現であり、客観性の極にあるものとして捉えれば、自己の外部の世界

を知る方法であり、純粋な事実の記録となる。しかし、主観と客観は、勿論写真の問題であってもなくても、単純に絶対的に対立するものではないであろうし、主観と客観で全ての認識の概念が満たされるものではないかも知れない。事実の客観性(objectivity)を主張することは対極に主観性(subjectivity)を認めることであろうし、弁証法的に言えば、客観性が極大になれば逆に主観性も極大になるとも言える。「subject」は作品の題材(作品を下から支えるもの)と同時に主題でもある。

写真の主観性と客観性のみならず、写真について語ることは往々にして何か巧妙に見えたり、反対に無知に見えたりするものであるが。

## 2) 写真による自己表現と世界認識

ジョン・シャーカフスキーは、1978年にニューヨークの近代美術館で行われた『ミラーズ・アンド・ウィンドウズ』(Mirrors and Windows)<sup>\*5)</sup>と題された写真展に寄せて、1960年から20年間程に於けるのアメリカの写真の変化と写真家の在り方に関して、写真を「鏡と窓」と言う概念で論じている。これは現在では、写真の芸術性と記録性、主観性と客観性の対立を超えようとする論考として歴史的な指標となっている。

シャーカフスキーは言う、「写真は作者の肖像を反射する(写し出す)鏡なのか、或は作者がそれを通して世界をよりよく知るための窓なのか?」と。また彼は、写真が作者の肖像を反射する(写し出す)自己表現であることと、写真を通して世界をよりよく知るための世界認識の手段であること、この二つはそれ自体対立し矛盾するもののようにも見えるが、写真は自己表現と外部世界を知る手段と言う二つの極を持った「連続体」(continuum)<sup>\*6)</sup>であると比喩的に表現する。更に、写真はこの二つの性質を同時に持ち、多くの写真はこの「連続体」(非常に解決困難な問題のアレゴリーでもあるだろう)の中心付近に位置し、二つを分割する境界線は絶対的なものではなく、写真を見る者によっても変化すると言う。主観と客観と言う言葉を直接使って表現されていないが、シャーカフスキーの写真の捉え方は、自己と世界を根源的に対立するものとする西欧の伝統的な二元論的対立、自己表現としての主観性と世界を認識し記録する客観性の対立、別の表現を使えば、自己と世界が断絶した非連続性、これらに基づきながらも、写真に於ける主観と客観の対立を超えようとする概念を提案している。

しかし、自我の内密の主観的表明は外部の異質な世界の客観的な認識と対照することによって成され、自我と対立する異質な世界のより良い客観的な認識は自我の主

鏡と対照によって成されるだろう。鏡（写真）に反射する自己は自己の客観像でもあり、同時に世界を認識することは所詮主観を免れない。世界を純粋に客観的に認識し得ると考えるのは、逆説的に主観性に絶大な信頼性を与えるものであり、傲慢な考え方かも知れない。シャーカフスキーの「鏡と窓」と「連続体」の比喻は、写真の自己の内面の主観的表現性と世界の客観的認識性の二つを明確に固定的に境界線を引けないことを表しているが、寧ろ写真は常にこの二つが混在したり、重ね合わされていると言い表した方が適切だろう。写真を眺める時、自己表現としての主観性と世界を認識し記録する客観性の二つの内どちらか一方が互いに「前景化」され、強く意識される。写真は主観的な芸術でもあり、同時に客観的な記録でもあって、一枚の芸術写真は全くの記録写真としても眺められるのである。また逆のことも言える。

スーザン・ソントグは『写真論』（1977年）の中で、写真に於ける自我と世界との関係について、「写真は自我と世界との本来的にどちらともつかぬ関係の例である。」<sup>\*7)</sup>と言い、写真の主観的な自己表現性と客観的な現実世界の把握性の共存を認めている。更に、「写真が言うところのリアリズムのイデオロギーは、世界との関係で自我の抹消を命令することもあれば、自我を賛美して世界に対して攻撃をしかける関係を正当と認めることもある。その関係のどちらか一方の立場がつねに再発見され、擁護される。」<sup>\*8)</sup>とも言う。だが、自我の抹消を命令しても、決して抹消し得るものではない。日本的な言い方をすれば、自我を「無いもの」としておくだけであり、現実に服従しているように見えても、逆に自我と言う主観は寧ろ益々膨れ上がって来るだろう。シャーカフスキーもソントグも同じく、写真の自己の内面の主観的表明と世界の客観的な把握と言う写真家と写真を見る者の二重意識について指摘しているのである。

写真は窓でもあり鏡でもである。ここでは世界を認識するものとして写真を窓に喩えているが、写真を文化的が供給する認識の基本的な枠組みと言い換えても同じことが言え、我々が世界を認識する窓は鏡でもある。写真は現実を超えるものを映し出すかどうかはともかく、現実やリアリズムの観念を変えたことは確かであるが、自我の表明の主観性と現実世界の認識の客観性の二面性を持つとする写真のリアリズムは一面ではイデオロギーでもある。写真の主観と客観は弁証法的に解決したのではなく、写真に写し出された対象とその意味へ、写真を見る者へと問題の通路が開かれているのである。写真は「被写体」（「subject」でもあり「object」でもある）を超えられない。写真は対象に対する、我々の現実に対する意識の反映でもある。

歴史的には写真はまさに主観性の闇を内包する理性（合理）主義の時代に生れ出た。写真は対象の外観の写実的な類似性とそれから得られる豊富な世界についての情報と言う一見するところの客観的な性格によって、現実を自己に引き寄せて主観的に親密なものとし、現実を理解し所有したとする錯覚を与えるが、同時に自己を世界から遠ざけて、非連続な孤立した存在であると思わせる方向にも傾斜させるのであろう。

写真は世界をより良く認識する窓にもなり得るし、自己の内面を写し出す鏡にもなり得るが、どちらか一方を強く意識すると、同時にもう一方が、意識せずとも、強く潜在化するのである。

### 3. 写真の中の「隠れた現実」

写真には、主観性と客観性とは別に、日常気付かない何か「別の現実」、「隠れた現実」と言うものが写し出されるのではないか、別の言い方をすれば、通常認識している現実は見掛け上の表層に過ぎないのではないかと言う思いを抱くことがあるかも知れない。もしそうであるとすれば、写真がその疑念を解決してくれるものとなり得るのだろうか。それとも現実は理解し得ないものは何もなく、余りにも分かりきった陰影のないものなのだろうか。だが、こうした写真に「別の現実」が現れると言う考えは写真を撮る者に特有のものなのだろうか。

#### 1) 写真のリアリズムの観念

写真の写し出す現実は我々自身が捉える現実と同じではない。あっさり言ってしまえば、写真のリアリティーは写真の現実らしさ（本ものらしさ）のことである。写真は現実に存在する対象の外観の極めて忠実な類似的再現性のために、写真のリアリティーは「写真の現実性（現実感）」、「写真の写実性」、「写真の真实性」とも言い表せる。写真と現実との類似性は「等価性」とも言い換えられるだろう。それは、写真の現実把握能力に関する写真の描写性と記述性を如何に評価するかの、所謂写真のリアリズムの定義ともなる。確かに、現実が写真の映像に移し換えられた時、現実が空間的にも時間的にも断片として切り取られ、色彩が剥奪されたり変えられたりして、現実が縮小されるが、それでもなお写真の映像は現実との類似性を維持する。写真を芸術的表現として見れば、そこには何かしらの主観的な操作や表現技法としての手練手管が、それをどんなに意図的意識的に排除しようとも少なからず存在するが、そのような操作によっても写真の現実を実際の現実との類似性は失われぬ。損なわれないものが写真の根源的なリアリティー（写真の写す現実）の筈である。

写真のリアリティーに関して、日常的には写真の対象の指示確認能力は認めても殆ど差し支えはないだろう。この能力は別の見方をすれば、通常写真は何が写っているかが分かることが必要であり、重要であり、本質的であることを意味する。写真を見る者は写っている対象が何であるのか分からなかったり、或は、普通の写真の鑑賞者にとっては、被写体が写真の主題とされた理由が理解し得ないと、詰り、写真の主題が明確な鑑賞の美的な様式に当て嵌らないと（多くの場合絵画的基準が写真に適用されている）不安になり、写真を如何に鑑賞すべきなのか困惑する。人は写真に明確な意味と分かり易さを求めるものである。写真は殆どの場合には対象とそれを含む状況を確認出来るが、常に対象の事物が何者であるのか確認し得るとは必ずしも限らない。勿論、顕微鏡写真等で、対象が極めて拡大されたり、或は、意図的なフレーミングの選択等によって対象が確認出来ない写真に抽象的な美しさを感じ取ることもあるが、その場合さえ、写真に題名や説明が添えられたりして対象が確認されなければ、対象の事物や状況を確認出来ない写真は見る者を本質的には不安定にさせるのである。

写真のリアリティーは描写性の側面で見れば、対象の物自体としての外観の描写性の現実味や本物らしさであり、本質的には「如何に描写されるか」（写真的視覚）に問題は尽きるが、純粋に視覚的なリアリティーはあり得ないし、そこには様々なものが纏わり付いている。その主なものは、写真は主観的な真実を写し、写真によって描写された見掛けの像の背後に何か本質的なものや真実が隠れていて、それは現実を写真を撮る者の「直観」で写真に写すことで捉え得ると言うものである。

写真のリアリズムの観念は、現実や映像に対する観念によって変わり、これ迄出来得る限り主観性を交えずにありのままに客観的に現実の対象を捉えようとするものであった。だが、写真は真にありのまま客観はあり得ず、如何なる様態であっても必ず主観性を含んでいるし、更に、我々は現実の事物の知覚や認識のみならず解釈によって現実の意味や価値を構築するのであり、従って、写真のリアリズムは表現様式の主張と実践であると同時に、イデオロギー性をたっぷり含んでいる。写真のリアリズムを巡る主張は時代によって変遷があったが、基本的な決着は、写真は現実の対象の類似物であり、そこに写る最低限の事実は対象が何であるかを認識出来ることに留まることであろう。だが、これも必ずしもそう言い切れず、写真の機能はただ対象を指し示すことだけかも知れない。写真の現実是我々が捉える現実との比較で常に考えられているものであるから、実際の現実と写真の現実とは相互影響的であり、且つ相互補完的でもあるだろ

う。我々自身の捉えた現実、主観性を含んだ構築されたものであるために、写真のリアリティーとの間に裂け目や差異があるのは当然であって、それが写真には何か「別の現実」、「隠れた現実」と言うものが写し込まれると漠然と考えられていることの基となっている。この考えの底には、真の現実には隠されていると言う観念や信念が存在するのである。

今迄多くの写真家達は写真は事実を超越出来ることを証明しようとして来たり、写真を知性の逆説にして来た。写真は知性的であろうとする時も、撮影する時は直観が全てで、事実以上のものが写し出されるとする。だが、写真は事実を超えられないだろうし、写真の現実、写真的な視覚に依存して、我々が捉える現実（実際の日常的な現実）と同じではなく、然も、知性と直観が対立する矛盾が含まれているために、写真のリアリズムに正当性を与えるには何か虚構性を必要とするのかも知れない。初期の写真が客観的な視覚を与えるものと考えられていたのと反対に、現在では写真のリアリティーを純粋な視覚的なものの次元で捉えることも、論じられることもない。如何に意識的にそれを求めても純粋に視覚的な認識はあり得ないし、それは一種の純粋視覚的と言うイデオロギーである。

写真のリアリズムに於ける事実や真実の観念は重なり合っている。写真の現実らしさが信憑性を持ち得るならば、写真は真実となるが、正面切って真実なる言葉を使うことはある価値判断を隠し持ち、社会的、政治的、倫理的、道徳的、心理学的に判断され、思弁的な事柄として語られ、何か普遍的な真実があると思われたりする。また、ヒューマンイズムのものであれ、ロマン主義的なものであれ寓意的イメージを連想させもする。或は、芸術家の作品制作過程に於ける心理的内面の在り方として語られるのである。

全ての写真家が明確な自己の芸術理論や哲学を持っていたのではなく、「真の現実」の隠蔽性を写真によって暴き出せると理論や哲学に基づいて考えていたのでもない。写真に写る「隠れた現実」と言うものは、写真が我々に与えるリアリズムの観念と紛れもなく関連しているだろうし、また、心理的、精神分析的なものとも結びついているかも知れない。だが、「隠れた現実」は写真自体に内包されているものなのか、それとも写真を撮る者と見る者の能力に係っているものなのだろうか。

写真によって捉えられた現実が本当の現実で、日常何気なく見ている現実が超現実であり、また逆でもあるのか。嘗てシュルレアリスト達はフロイトの精神分析学と共犯関係を結んで超現実的なものは無意識に由来するものであり、それを普遍的なものとして心理学的なものとして

関連付け、写真をその芸術的表現の実践として大層評価したのだった。しかし、大方の写真家達はシュルレアリズムとは距離を取っていた。マン・レイの「レイヨグラフ」(「光線で描く」の意で、「フォトグラム」と同じもの)や「ソラリゼーション」(科学的に正確にはサバチエ効果)、モホロ＝ナギの「フォトグラム」は写真の表現の歴史からすれば、主流の業績とは見做されていないし、その当時から写真はもっと素朴で直接的なもののほうが本質的であり、主流となりそうに思われていた。事実、先程も指摘したように、アルフレッド・スティューグリッツは写真を絵画的表現の影響から切り離し(「フォト・セセッション」)、「写真分離派」、カメラの直接的な描写性を賞賛し、それを写真表現の本質とする道筋を付けたのであり、現在の写真もこの流れに沿っている。カメラと言う機械を用いた直接的なものであるから、写真は「隠れた現実」を暴くことが出来ないと考えられたのではなく、却って機械的で、素朴で直接的である(シュルレアリスト流に言えば「自動記述的」)からこそ、超現実(現実)を捉えることが出来るとシュルレアリスト達は考えた。ウジェーヌ・アジェが「芸術家のための記録」(Documents pour Artistes)として撮った素朴で記述的な、神静謐で神秘的なパリの街の写真をシュルレアリスト達は評価したのであった(アジェ自身はシュルレアリズムを信奉してはいなかった)。

写真の与える何処か超現実感、シュルレアリスト流の現実の操作や劇化によるものではなく、現在では過去のものとなった対象への「もはやいまここにはない」と言う哀感に拠るものであろう。コラージュ等の技法を使った写真よりも、今風に言えば、コンピュータで加工、細工された写真よりも、今は存在しないものが写っている写真の方がはるかに超現実的に見えるのである。「かつてここにあった(いまここにはない)」という意識が写真をメランコリックにさせる。「いまここにある」が写真のノエシスであり、「かつてここにあった」が写真のノエマである。写真は空間よりも時間の意識の方が重要なのである。写真は必ず過去のものである。

シュルレアリズムは想像力や夢を賛美し、近代の理性主義(合理主義)への反発でもあったし、現実社会への不満の表明でもあったが、客観的(合理的な)な視覚と考えられていた写真を超現実を捉えるものとして評価していたのは逆説的である。シュルレアリストの言う超現実(即ち現実)は「隠れた現実」と写真家の意識の底で多分繋がるものであろうし、ひょっとしたら、現在の我々も何処かで未だにシュルレアリストの呪縛から抜けられていなのかも知れない。現実には確かなものに思えないのだから。そして、写真(映像)の形で現実を収集し把握

しようと思いつのである。

## 2) 「隠れた現実」と写真の美化作用

写真を見ることに於て、如何に審美的に鑑賞しようとしても、純粋に視覚的に眺めようとしても、写真は現実の対象を被写体としていて、如何なる現実からも隔離されたものではあり得ず、写真の意味は少なからず日常的な意味の文脈や常識的なものの方の中に見え隠れされてしまう。写真家はこのことを逆手に取って、言葉の世界からも、日常の意味の世界からも写真を切り離し、現実を日常とは違ったふうに見せ、写真を見る者が驚きを持って現実の対象が何であるかを気付かようと試みる。別の言い方をすれば、被写体を我々の日常的な知覚の距離から遠ざけ、「物体」として提示しようとするのである。例えば、エドワード・ウェストンの有名な写真『ペッパー』(1933年)<sup>\*9)</sup>はその典型であり、この写真を見ると、被写体の実際の大きさは直ちには分からず、然も何か抽象的な形状で触覚的な迄の艶めかしい質感を感じさせるが、詳細に眺めるとそれはペッパー(胡椒)であることを知されるのである。ウェストンは、この写真を対象の形態を捉える習作として撮影したが、写真本来の写実的な描写性を逸脱させているのではなく、積極的に写真独自の描写性を追求し、芸術表現としての写真的視覚による新たな創造性を追求したのであった。

嘗て絵画はこのような「写真的本物らしさ」を描写して主題として扱ったことは殆どなかった。確かに、ジョン・バージャーが『イメージ』(1972年)で指摘するように、油絵の技法が単なる技法を超えて、主題を極めてリアルに描写し、主題を獲得し所有する一つの表現様式であるとも考えられるし<sup>\*10)</sup>、フェルメール等の驚くべき写実的描写の技倆に支えられた17世紀オランダ絵画が写真的表現様態と近似しているとも考えられる。だが、描写されたものが如何にリアルであろうとも、主題との関係は写真とは本質的に異なるものであろう。何故なら、もし仮に、レンブラントの肖像写真(肖像画ではない)を持っているとすれば、それは磔刑にされたキリストに打ち込まれた釘を実際に所有しているようなものである。この場合、この肖像写真は主題の特徴を如何に良く捉えているかどうかは大して重要ではないし、本物らしさや似ていることも余り重要ではない。日常の視覚とは違っていても、写真に写されているものは現実存在する(した)ものであるという意識が写真を支えているのである。写真の対象は現実存在していたことを断じて疑わない意識と、写真は「別の現実」を写し出すと信じる意識はどちらも写真に固有のものであろう。こうした人間の視覚とは違った、何よりも現実に存在するものを対象とし

た、写真固有の写実的な描写が「隠れた現実」を捉えることが出来るとする考えの根底となっているだろう。

現実を違って見せることは「隠れた現実」を捉え得ると考えることの第一歩のように思えるし、表面的にはその通りであろう。写真に写る「隠れた現実」と言うものは、例えば、動きの早い対象を静止させ瞬間を捉える高速撮影やミクロの世界を拡大して写し出すクローズアップ、肉眼では捉えることの出来ない像を提示するエックス線写真のように、視覚の直接的な延長と言ったものではなく、特別な撮影技術に依らずとも、日常的な対象をただ写真に撮ることによって何か別の現実が現れると言う観念であり、信念である。

写真の「隠れた現実」の観念は写真の写実的な描写性そのものの中に、時間的な断片の中に、あると考えられているのである。ドキュメンタリー写真(記録的、資料的、考証的写真)と芸術的表現としての写真の枠を超えて、写真家(写真を撮影する者)の意識の根底にあるものは、本当の現実が隠されていて、それは写真によって暴き得るという信念であり、時にドグマ(教義)でさえある。比喩的に言えば、本当の現実を把握するにはそれを覆っているベールを剥ぎ取らなければならぬと言うものである。写真で写し出された「隠れた真実」と言ったものもそれに近い。ロバート・フランクの「中間の瞬間(in-between moment)」、アンリ・カルティエ＝ブレッソンの有名な言葉である「決定的瞬間(the decisive moment)」\*11)、アルフレッド・スティーグリッツの日常の見慣れたものが新鮮に見える瞬間と言う「格好な瞬間(proper moment)」「彼の傑作「冬の五番街」を撮影しようと吹雪の中を辛抱強く三時間立ちつくしたと、誇らしげに報告している」\*12)も写真の中に何か特別のものが明らかにされるだろうと思いの表明であろう。ラズロ・モホリ＝ナギがレコード盤の写真に付けた短い説明文にある、日常的なものの「高められた現実性」(heightened reality)\*13)と言うものは、我々の視覚とは違った現実、我々が認識し捉えた現実とは異なった現実についてのものであろう。これは、肉眼の視覚が写真の科学的な視覚によって拡張され、高められ、主観性の濁りを洗浄されて、透明な知覚をもたらすものとなると言う含意があるのではないか。こうしたものの捉え方は同時代の新即物主義(ノイエ・ザッハリッヒカイト)のみならず、理性的な視覚を否定するシュルレアリズムとも関連するだろう。

ロラン・バルトが『ディドロ、プレヒト、エイゼンシュテイン』(1973年)の中で言っている「完璧な瞬間」や「受胎した(充実した)瞬間」\*14)は、再現表象に於て「全体的なもの」となる一瞬に関する議論であり、それは現

実の一瞬の断片である写真のリアリティーの問題とも、そして具体的には、ドキュメンタリー写真の「決定的瞬間」なるものとも何程か関連するだろう。しかし、全体的となる一瞬は必然的に人工的な(非現実的、写実的でない)ものとなるだろう。「決定的瞬間」にせよ、「中間の瞬間」にせよ、現実を捉えようとするに關する写真家達の言葉は、対象に向かって写真を撮る瞬間の直観への信頼と、「隠れた現実」が捉え出来るのではないかと言う期待を含んだ心理状態を表している。それは矛盾を含んだ彼ら自身の写真のリアリズムの主張の表明でもあろう。

写真はその登場(1839年)以来、事実を記録するものと考えられて来たし、1920~30年代のアメリカやドイツではドキュメンタリーが写真の美的様式であり、教訓を得るものであった。ドキュメンタリー写真は社会的、政治的、道徳的な事実や真実に関して、リアリティーと意味は社会的な文脈の中で読み取られるが、写真が写し出した現実によって社会の偽善の仮面を剥ぎ正義を実践することが「隠された真実」を暴くことでもあった。「隠れた現実」は写真の記録的証拠性に基づく社会的告発ではなく、もっと写真のリアリティーそのものにあると考えられている。例えば、アウグスト・ザンダーがワイマール時代のドイツ人の社会的階層の特徴を記録しようとして、その写真的目錄を意図した疑似科学的な中立性を含んだ写真集『二十世紀の人間たち』(1911年)\*15)の中では、人々は何とカメラに向かってたっぷり意識し、所謂「決定的瞬間」等と無縁であろうと写真を見るものを思わせる。これ程写真の視線が超然としていることは稀である。人物の仮面を剥ぎ取ろうとして人物がカメラを意識していない瞬間を捉えようとするのも、逆に、人物がたっぷりと意識しているのを捉えようとするのであっても、同じく、写真には「別の現実」が写るだろうという信念には変わりはない。ザンダーの捉える人間の素顔は、同時に社会的階層の類型を見事に暴き出すが、ダゲールやフォックス・タルボットの撮影した素朴な初期の写真と共に、写真の捉える現実について我々の意識を刺激し、考えさせる。

ウジェーヌ・アジェの古いパリの街並を詳細に広範囲に渡って記録した素朴で記述的な数多くのドキュメンタリー写真(1898~1927年撮影)\*16)は記録と同時に芸術的な次元で働きかけるが、その手法は、オノーレ・デ・バルザック(『人間喜劇』)やチャールズ・ディケンズの方法論、更にはチャールズ・ダーウィン(『種の起源』)やジョン・ラスキン(『ペニスの石』)等の19世紀的な分析的手法と間接的に類似性が指摘されるだろう。勿論アジェの写真の価値は、膨大な写真的記録の集積による対象



把握と分析のみならず、大した技巧を必要としない写真の描写性、記述性の中にある。現実には細かな断片を客観的に記録し寄せ集めることによって、現実の包括的な全体像が捉えられると言うものであろう。現在ではこうした方法では現実を把握出来るとは考えられていないだろうが、所詮写真は現実の断片に過ぎないのに、間接的であっても、「隠れた現実」を捉えることが出来ると言う思いとの関連性を指摘することは強ち的外れではないであろう。

写真のリアリズムが含んでいる信念は、写真は自己表現としても、世界を認識するものとしても、主観と客観の境を行き来しながら、「隠れた現実」を暴くと言う信念である。だが、「隠れた現実」の仮面を剥ぐことは現実を飾る（美化する）ことにもなる。

写真は日常見慣れたありふれたものや撮るに足らない汚いものでも、絵画の題材とならないような詰らないものであっても、写真に写すことでそれらを悉く美しく見せてしまう。写真にして美しくないものはものはない。写真は全てのもを平等に美化する。ウジェーヌ・アジェが1900～20年代に撮ったパリの街の写真を見れば、そこに写っているものは当時都市計画によって変わりつつあった新しいパリの姿ではなく、当然その気になれば撮れたであろうエッフェル塔もなく、ただ古い歴史的な街並や建物の正面、美しい扉や階段、公園の彫像、街角の人の姿である。アジェの写真は素朴な記述的な写真であり、同時代のエドワード・ウェストンの完璧主義の写真に比べると素朴で無作為に感じられるが、古いもの、貧しいもの、今では存在しないものへの哀感を伴って何とも美しい。アジェの写真は素朴で記述的な写真であるがために、却って「無名な作者」を感じさせもする。また、ウェストンの製鉄所の写真『アームコ製鉄所』（1922年）<sup>\*17)</sup>を見れば、写真は工場の煙突でさえ美しいゴシック教会の尖塔に見せてしまう。更には、有名なユージン・スミスの水俣病の子とその子を抱く母親の写真を思い浮かべれば、スーザン・ソングも指摘している通り、その写真は社会正義への告発を越えて美しい永遠の苦悩の象徴であるピエタともなってしまう<sup>\*18)</sup>。現実を肉眼と違ったように見せること（「写真的視覚」）が現実の仮面を剥ぐことならば、その通りかも知れないが、写真は現実をどうしようもなく美化して見せるのであって、それはとりもなおさず現実に新たな仮面を被せることになるであろう。

### 3) 更新される「隠れた現実」

果たして、写真は「隠れた現実」を捉えることが出来るのか。それは単なる信念に過ぎないのか。写真は日常

的な現実の事物を指し示し、確認し得ること、現実そのものではないが現実極めて類似すること（従って、写真の現実には虚構性を持つが虚構性を全て捨て去れない）、現実を解釈する素材としての現実に関する詳しい情報を与えること、現実の現前性を否定しながら過去の現実を眼前に蘇らすこと、また、現実を視覚的に肉眼とは違って見せ認識させること、これら写真の根本的な性質を並べても、写真には「隠れた現実」が捉えられるという観念や信念の根拠と真偽を明かしたことになるまい。

「隠れた現実」を捉えようとして写真を撮るのは、その時の心理状態がどうであれ、それをことさら強く意識せずとも、ただ現実の対象をカメラから覗いて枠で区切って写し、現実に似たものを改めて写真の形で提示することに過ぎないのか。これ迄決して肉眼では得られなかった、筆で描くことでは記録されてこなかった新しい視覚を与え、現実の世界に関する詳しい情報を与え、また新たな現実の経験を与えることに於て、この意味では我々に所謂「隠れた現実」を提示して見せる。しかし、これは見えるもの、認識し得るものを超えられない。写真は事実を超えられない。写真は主題（撮影対象としても、意味としても）を超えられない。多分そうであろう。「隠れた現実」と撮影時の意識については後に言及する。

写真は我々に現実の事物を「徹底的に見る」こと（intensive seeing）で世界がより良く理解し得ると仄めかしたが、現実には益々複雑化して全体像を把握するのが極めて困難になっている。現実には複数形になっているのである。

写真の映像は揺れ動く不確かな影ではないし、写真は現実の単なるイミテーションではない。写真は、我々の記憶とどんなに違おうとも、過去の事実を確固として記録する。写真（映像）で「隠れた現実」を捉えようとするのは、我々自身の現実把握能力の欠如の裏返しであろうし、現実が任意性と主観性を強めていることの証拠であろう。写真は絵画のように主題を超えられないのに、作者の主観的な「真実」が写真によって視覚化されると言う観念も生き続ける。そしてまた、写真の中に、主題を超えた、事実を超えた、何か「生の事実」が読み取れるのではないかと期待し続けるのである。写真は主題を超えられないと言っても、それは写真の芸術性を否定している訳ではない。もし写真が事実を超え得るとしたら、主題を超え得るとしたら、それは我々写真を見る者が積極的に能動的に主体として振る舞うことによってなされるであろう。写真は純粹に視覚的なものでもないし、写真の意味は普遍的でもないだろう。

現実には隠されていると同時に、美は隠されていて、写



真は隠れた美を写真は発見し、美の「潜像」を視覚化すると思われている。「隠れた現実」にしろ、「隠れた美」にしろ、その基となっているのは写真的な視覚である。しかし、写真はどんな新鮮な視覚を我々にもたらそうと、現実の事物の見方の観念を変えようとも、写実性のために暫くするとそれは見慣れた見方となり、我々の視覚や認識に元からあったもののように溶け込んでしまう。現実や美は常に更新されなければならないのである。「隠れた現実」は常に暴かれ、「隠れた美」は常に発見され、常に次なる新たな「隠れた現実」と「隠れた美」が探し求め続けられる。写真の映像は消費し続けられる。写真を大して価値のないものとして消費し続ける限り、写真の真の姿は見出させないかも知れない。

#### 4. 写真家の内面世界

写真をより良く鑑賞するには、作者の意図する主題を理解するには、写真家の内面の意識の在り方を知る必要があるのであろうか、それとも知る必要はないのであろうか。作者と鑑賞者、写真家と評論家とでは、写真に対して正反対の捉え方をすることがしばしばあるが、ここでは、写真家の撮影時の意識や写真についての考えを見てみたい。

写真を鑑賞するには、意味するものを読み取るには、少なくとも、何か写真の鑑賞に関する積極的な経験が必要であろう。

##### 1) 写真家の芸術観

これ迄、写真家達は写真自体を、写真を撮る行為を知性の逆説にして来た。写真の撮影には「直観的に」対象を把握することが重要であり、そうすることで「別の現実」が写真に写し出されると、また、今迄見えなかった現実に潜む美が現れると主張して来た。考えるのは撮影する前か後で、写真を撮る瞬間は考えてはいけないと言うのも写真が凡そ何かを知る手段であることと矛盾した忠告である。良い写真を撮るのには、対象を前もって充分に知ってからでなければならないのか、それとも逆に知らなくても良いのか、知らない方が良いのかは写真家によって意見は別れている。こうした主張は、写真が現実の世界をより良く知る手段であるものとしても、作者の主観を表現する芸術であるものとしても、矛盾したものである。

写真的視覚と人間の視覚との関係を強調しようがしまいが、写真の現実との類似性の真偽はどうであれ、そして、こうした問題を提起することすら不要であるといくら強弁しても、依然として「写真的な眼差し」は写真の本質的な問の一つであり、写真家の意識を何処かで捉え

て離さない。写真家は対象と対峙し撮影する時、直観や偶然を攻撃し、知性や思考を擁護しようとする場合も、決して完全には直観や偶然を否定してはいないし、それらを密輸入して裏取引をするし、反対の場合も同じことが言える。写真を明晰な思考や知性の産物にしようとする場合も、反対に、直観、無意識や本能的なもの、もしくは、偶然の産物にしようとする場合も、この二つの立場は密かに手を携えるのである。

また写真家達はこうも言う。撮影時にある特別な意識の状態になっていれば、対象を直観的に、本能的に、知り得、感じ取ることが出来るが、そのためには何かしらの訓練や経験が必要であると。写真家は、明言はしないが、写真を見ることに於ても同じく訓練や経験が重要であると言いたいのであろう。こうした訓練や経験の必要性は、裏を返せば、写真を撮る者や見る者と写真の間の隔たりを認めるものであるし、別の言い方をすれば、写真は漫然と眺める者にとっては何も語りかけない「よそよそしい」ものであることを示すものである。また、皮肉な言い方をすれば、写真を身近なものから近づき難い、高尚な価値のあるものとしようとするものである。

先に引用した「中間の瞬間」(ロバート・フランク)、「日常的なものの高めたれた現実性」(ラズロ・モホリ＝ナギ)、「決定的瞬間」(アンリ・カルティエ＝ブレッソン)、「格好な瞬間」(アルフレッド・スティーグリッツ)、また、芸術表現的にマイナー・ホワイト流に言えば、「ある一瞬は固有な感覚と響き合う」等と言うものは、それぞれ写真に対する主張と立場には違いがあっても、別の写真的な現実を写真が捉え得るとする信念の表明である。こうした言葉は、写真家の、写真の表現能力に関する考えであり、写真のリアリズムの主張でもあり、撮影時の心理状態を表すものでもある。更に、写真が単なる記録に留まらず、「隠れた現実」を暴き、「隠れた美」を現前化することを示すのに、写実性を超えてもっと何か本質的なものが捉えられると言う神秘性を持たせたかったのではないか。現在では写真は公然と芸術として認められ、その真偽を論じられることもなくなったが、未だに写真の芸術性を擁護するのに何か神秘的な隠れ家を無意識の内にも必要としているのかも知れない。

写真の芸術としての解決し得ない主観性と客観性を根拠にして、写真家は写真の表現性の本質に関して情熱的に主張している。彼らは写真を彷徨える不確かな自己の確認と確立、或は人間性の意義の真実の表現なるものとして、人間の精神性と関係付けようとするものとして来た。ここには自己を投影するものとしての写真、人間や社会を写し出すものとしての写真と言う思想の前提がある。精神性とは、ある時代ある社会を反映して、人間の内部

にある意識を完全なものとし、或は超越し、本質を見極めようとする理念なり目標であり、実際的な行動である。この際に、多分人間に内在するであろう構造的な本質的矛盾を解決しなければならないであろう。こうした精神性を実践するものとして、芸術が、写真があると考えられている。精神性を写し出すものとしての写真は、新たな写真の目標や理論が設定されなければならないのであろう。こうした芸術観は現在では時代がかかった理想主義的、ロマン主義的に感じられてしまうことも確かである。

例えば仮に、ヤーコプ・ベーム（1575～1624年）の言う、嘗て楽園でアダムが話したとされるあらゆる幻想と歪曲から解放された「感覚語」としての、媒介性を持たない感覚表現の手段の「自然言語」なるものがあるとすれば\*19)、現代の芸術家は喜んで作品をアダムの喋った「自然言語」の見本として提出するだろう。だが、それは所詮あり得ない言語である。我々の話している言葉による言語（通常自然言語）にしり、その他の言語にしり、感覚を表現するものとして、もしくは現実を捉えるものとして、これらの言語は何と汚れてしまっているし、不完全なものだろうかと思うもの確かである。ここから、表し得ないもの、語り、言葉では表し得ないもの、口では言い表し得ないもの、筆では描写し得ないものと言う一見もっともらしいが、不思議な芸術観が生じるだろう。表し得ないものが意識の永遠のカテゴリーであることは確かである。逆説的に、表し得ないものを表すのが芸術であることとなっている。写真はこの芸術観を確認するものとしてうってつけであろうか。そのためには写真は余りにも機械的で客観的な事実しか示さないし、逆に余りにも主観的でどのようなものでも主題として入れられる表現の器になってしまうのである。

## 2) 撮影者の意識の深層

写真を撮る際の現実に対する意識を簡単に触れてみたい。ここでは、写真を撮る者の内面の意識をフロイト流の精神分析に於ける無意識や現象学的な現実認識との直接的な関連性を証明しようとしている訳ではない。しかし、そうした領域の用語が写真を撮る時の心理状態を語るのに何らかの関連があれば、指摘したい。

写真は「別の現実」を捉え得るとする写真を撮る者の意識を想像すれば、写真は現実を写すが、「隠された現実」、もう一つの「別の現実」を写し出すと意識の底で考えているし、そのように思って写真を撮影する。心理的な表現をすれば、客観的な現実と主観的な現実の間に「裂け目」が存在し、その「裂け目」の奥の深淵にある別の（真の）現実が写真によって捉え得ると信じるのである。客観的な現実と主観的な現実と言うのは正確な表現では

ないであろう。日常意識する現実（通常これをただ現実と呼んでいる）と写真が写し出す現実（ともすれば現実と同化してしまう）との「裂け目」と言った方が良くであろう。どのような言語、意味作用のシステムでも捉えられない「現実」が写真によって捉え得ると思うのである。これは信念に過ぎないのであろうか。無論、単純な表層的な比較として、「隠れた現実」や「別の現実」を写真的リアリティーと言い換えてしまうのは可能かも知れない。

我々が現実を前にして実際に捉えた現実、捉えた瞬間に多くのもの（意味、否、経験と言った方が良くかも知れない）が零れ落ちてしまったようなものではないか。経験したものを全てを掬い上げ、理解し、それを他者に伝えることが出来るのであろうか。

精神分析の分野に於て、例えば、幼児が他者に自分の経験を伝えようとし今まさに言語の世界に入ろうとする瞬間、幼児がどのような言語によっても、純粋に視覚的と言うイデオロギーにも拘らず、言語以外の如何なる視覚的表象によっても伝えることが出来ない、そのような無媒介的で充足も欠如もない「充溢した経験の世界」とそれを捉えるには不十分な象徴としての意味の裂け目に「欲望」（何かを指差して片言を言い、身振りをする）が生れると言う。現実の対象に向き合って写真を撮ろうとする意識や行為、或は写真と言うものは、こうした「欲望」と何がしらの類似性や関連性があるのかも知れない。写真の対象と向かい合うことは現実的なものとの出会いでありながら、常に主体の理解を擦り抜け、その意味を捉えようとするとき必ずそれを取り逃がすことになってしまうように思われるのである。ラカン派の用語を使って表現すれば、我々が「現実界」の中で（それを経験した瞬間に消え去る充溢した世界として）出会うもの、それは「象徴界」（言語、その他のあらゆる意味作用のシステムや社会的規範等の）にいる我々の理解を擦り抜けるが、それを「想像界」（想像の領域としての、更には写真映像に於ては幻想の領域と言っても良いかも知れない）に於て呼び出そうとするのだと。当然のことながら写真は「充溢した経験の世界」を捉え得る訳ではなく、写真を撮る者は捉え得ると思い込むだけであろう。確かに、それは錯覚でしかない。そこで、写真に「幻想化」が伴うであろうし、写真を撮る行為自体に錯覚の代償行為としての意味を持たせることもあるであろう。

にも拘らず、日常的には写真の意味は言葉の世界や社会的な意味の文脈の中で読み取られ、常識的なものになり、平板で単純なものになってしまう。また、もし仮に、初めて写真上に現れた現実（リアリティー）を経験する時のことを想像すれば、それまでの現実（リアリティー）

とは異なったものであることに驚き、喜び、表現しようともするであろうが、同時に写真が物質的実体としてあり、しかもそれが構造化されていると気付きもするだろう。写真の意味がこうした常識的な意味の世界に取り込まれてしまう傾向に対抗し、挑戦することは写真表現や意味の探究に於て確かに重要である。現象学的な論考も写真の意味の解読に関して重要であり、ロラン・バルトの著作（度々ラカンを引用しているが、現象学的立場によっている）からも分かるように、その分野では写真の理論に大いに貢献している。

### 3) 写真表現に於ける作者の内的過程

写真のリアリティーと写真家の内面との間の関係は如何なるものであろうか。

アンセル・アダムス、マイナー・ホワイトやエドワード・ウェストン等、写真の新たな視覚と創造性を追求して来た真摯な多くの写真家達は、直接的、間接的にも、撮影の際には「写真的に」対象を眺めることの重要性を強調する。そこには、写真が、自己の内面の表現としても、世界の記録、認識としても、写真家の精神性を反映するものと考えられている。写真をドキュメンタリーとしてではなく、より先鋭的に主観的な芸術表現として写真表現の在り方を主張した写真家として、エドワード・ウェストンとマイナー・ホワイトを先ず挙げなければならないであろう。

ウェストンの写真は、現実の単なる写実的な描写を超えて対象の中に内在する本質を写真のイメージとして表現しようとする、鋭角的で観想的な眼差しの写真作品である。彼の作品は時代的にもキュビズムやフォルマリズムとの関連を指摘出来るかも知れない。確かに、ウェストンの写真は、技巧的で極めて写実的であるが、そのために却って非現実的にも見え、対象の物を非日常的にし（異化し）、写真固有の描写性を通して現実の対象の知覚過程を持続させ、写真的な視覚（写真を見る者の知覚や認識）の意味を考えさせる。前に取り挙げた写真『ペッパー』（胡椒を被写体とした形態把握のための習作であるが、有名な優れた作品である）はこうした知覚の過程を試す。ウェストンにとって、対象の形態を如何に写真的に描写するか表現手法は紛れもなく写真的視覚、写真的リアリティーから導かれているが、写真表現の様式となって、何よりも新たな写真表現の「手法」と「形式」が意味を持っていたのだろう。今日ではウェストンの眼差しは古典的で素朴にさえ感じられるが、一連の写真は我々を捉えて離さず、時代を超えて写真の本質を衝く作品群の一つである。

マイナー・ホワイトは、最も純化した形での作者の内

的自我を表現するものとして、写真表現の在り方を追求したが、ホワイトにとって写真は内的自我と世界の霊的な交渉を求めて得られた作者の「内的風景」(inner landscape)なのである。しばしば彼は神秘主義的な言葉の表現を用いているが、それは決してオカルト的なものでもなく、感傷的なものでもないし、日常的な生活の通常の次元を超えて知的で哲学的な探究であった。彼の作品はイメージと言葉が組み合わせられ、順序立てられ、結びつけられて、イメージと言葉の融合体となって、作者の一つの精神の自叙伝（リチャード・ボレフラスキーが言う「芸術を通して生を与えられる人間精神の伝記」）とも言えるような作品群となっている。また、人生の基本的な意味や意義に対する、見ることの訓練された経験を通じて獲得された洞察力に対する、深淵な感受性を示すものでもある。

マイナー・ホワイトはアルフレッド・スティーグリッツの「等価物」(equivalent) の概念のように対象と自己の感情や思考を結びつけるが、スティーグリッツよりも更に一層強く、全く違った高い次元で写真と精神的なものとの結合を目指して、対象を見ることと対象の中に内的で精神的な意味を見出す洞察力の訓練の必要性を強く主張する。こうした写真の持つ感情や思考の媒介性、変換能力を発見し、写真で表現し、危険を犯してまでその行為や主張に身を任せて来た写真家はこれ迄殆どいなかった。ただ、エドワード・ウェストンのみが、『日誌』(Daybooks)<sup>\*20)</sup>の中で同様なことを述べていて、芸術表現を導く内的な過程の探究や精神の表明性に関する写真表現の可能性に於て比肩し得る写真家である。

マイナー・ホワイトは、岩や石や砂の抽象、光の戯れ、微かに光る海辺の風景、侵食された岩に横たわるヌード、扉や窓、友人や恋人達の顔等を象徴的な対象として捉え、時に純粹に抽象的に、象徴的なものの上に象徴的なものを重ね合わせる。彼にとって、「写真はありのままを映し出す鏡以上のもの、一つのメッセージ（神の信託）なのである。写真家はたまたま写真家であったに過ぎないメッセンジャー（神の使者）なのである」<sup>\*21)</sup>。更に、「カメラを持つと、人は現実を超えて、夢の中の現実に入って、現実に近づくのである。」<sup>\*22)</sup>とも言う。これらの言葉は一步間違えば、俗な神秘主義に迷い込む危険性を孕んでいる。

写真は単に現実をそのまま映し出す鏡ではなく、感情や思考を映し出すものとして、写真の可能性を実現するには、洞察力の獲得と撮影時の作者がある特別な意識の状態にあることの重要性を、マイナー・ホワイトは強調する。この特別な状態に関して次のように言う。「創造している時の写真家の心の状態は空白である。この状態は

特別な時、即ち、対象を《写真》として見ている時のみ存在する。この空白は非常に特殊な種類の空白である。実際には非常に積極的な行動的な状態であり、非常に感受性の敏感な状態である。]\*<sup>23)</sup>と。《写真》(「絵」)として見ていると言うのは、自己の内的な自我と象徴的に関連付けて、「内的な風景」として対象を見ていると言うことであり、その風景を直観的に知り、感じ取ることが出来るのは、心が、逆説的にも、空白であり、同時に敏感で積極的な特殊な意識の状態となっている時のみであると言うことである。対象の物が何か別のものに見えたり、何か別のものであると分かるまで眺める能力を要求しているのである。マイナー・ホワイトにとって、写真は先ず第一に自己発見の手段であり、自己発展の手段であり、芸術家が表現すべきものは、自分自身であると言うことなのである。写真のイメージは人を映し出し、人は主題を映し出す。そして、何かをそれを譲り受ける。写真表現はその何かの探究の内的な過程なのである。

こうした写真に対する思考方法は対象を象徴として見られることを要求するものであるし、或は、現実を仮象として捉える見方を導くかも知れない。だが、写真はカメラによる現実の外観の模倣的再現でもあるし、現実の存在を被写体としているのであって、作者の内面の思考や感情と現実の対象を結び付けるには、対象の日常的な意味やイメージを捨て去ってひたすら「無心に」(マイナー・ホワイトが言うところの心の空白の状態)対象を眺め、自己を投影しなければならないと言うことであろう。エドワード・ウェストンの対象の本質を捉えんとする形態の凝視とも近いものも含んでいるだろう。我々にもものを見ること、意味を読み取ること、連想を羽ばたかせることを考えさせる。マイナー・ホワイトの作品はシャーフスキーの「鏡と窓」による写真の捉え方によれば、まさしく自己を映し出す鏡の属性が濃厚である。だが、少し冷めて遠くから彼の作品を眺めれば、「写真のための写真」であるとする評価もあり得るかも知れない。

#### 4) 写真の視覚化の過程

マイナー・ホワイトように神秘主義性や内省性はないが、アンセル・アダムスも写真的視覚の訓練の必要性、対象への感覚的、情緒的反応が主観的な芸術表現の基礎となると主張する。アダムスはアメリカ西部の大自然を雄大に美しく賛美した風景写真を残したが、彼の制作思想はウェストンに引き続き同様に、写真の制作に描写性、構図、照明等に十分な配慮を求め極めて完璧主義的な基準を設定し、写真は現実の単なる再現や複製を超えて多くのものを語り表現し得ると主張する。アダムスは写真制作に於ける対象の観察や把握と最終的な作品との間

の関係について次のように言う。「視覚化は写真制作の最も重要な要素であり、被写体の選定から最終のプリントの制作まで、写真制作の全工程を含んでいる。私は視覚化の訓練の重要性を強調したい。この中には、私達を取り巻く世界の絶えざる観察、物の外観と潜在的な形態、ヴァリューの解釈、情緒と人間性の意義に関する認識等が含まれる。これらが一体となって、私達の視覚化の能力、写真機材が《見る》のと同じように、被写体を見る能力が同時に開発されて行くのである。人間の視覚が訓練によってその能力が強化されて行くのは驚くべきことである。]\*<sup>24)</sup>と。

この「視覚化」(visualization)は最終的な写真のイメージ(画像)を予め視覚化して想定することであり、同時に被写体から感じ取ったものを主観に基づいて撮影者自身の頭の中のイメージ(画像)として視覚化することでもあって、この二つが関連付けられたものである。頭の中のイメージ(画像)は必ず経験に基づく写真的な見方から導かれる。実際に写真が作られる前に写真のイメージ(画像)が予測されていることが重要であり、それが優れた表現豊かな写真(アダムスは「ファイン・プリント」(fine print)と呼び、単なる表面上の美しいプリントではない)を制作する前提とする。作者を表現する写真の在り方と現実の表面上の再現的な写真の在り方との間に明確に境界線を引く。更に被写体の写真的な(そして表現的な)見方の訓練を強調している。写真は主観的な芸術表現として見れば、写真家自身が全てであり、写真家の見た主観的なイメージを写真の画像に視覚化するものとなるが、当然写真のリアリティーと我々の視覚は違うのであって、確かに写真的な見方は訓練を通して獲得しなければならない。獲得することによって潜在的な美を想像出来ると言う訳だが、完全には訓練によっても写真的な視覚は獲得出来ない。写真の描写性が肉眼と異なることを前提として認め、芸術表現の主題に対して写真的描写の結果を経験に基づき予想し、被写体を眺めることの重要性を忠告しているのである。

アダムスは写真の描写するリアリティー(写実性、現実性)についても言う。「写真に於けるリアリティーについての錯覚は第一に写真が光学的画像であることに関連しているものであって、実際の写真のヴァリュー値は現実から遠く離れている。ある場合は、主題の物自体のもしくは社会的な意味が単に事実として再現され示されること(再現・表象)を要求するだろう。だがひとたび、各自の個人的な知覚或は情緒的な反応を許容すれば、イメージ(画像)は事実以上の何者かになり、我々はより拡大された経験の戸口に立つことになる。ファイン・プリントの制作では再創造していると同時に創造している

のである。」と\*25)。ここで「ヴァリュー値」と言っているものは、絵画でも使われる表現であるが、現実の被写体が写真の画像に再現された時の「濃度」(明度)や明暗のバランスである。敢えて写真の標準的な用語である「濃度」(若干科学的な意味合いを感じさせる)を使わずにいるのは、被写体の明さが写真画像の濃度に解釈され、置き換わったものと考えているのであろう。

ここでもアダムスは写真の現実の再現性に関して写真の写実性と人間の視覚の違いを強調し、写真と人間の視覚が同一であるとするのは錯覚にすぎないと繰り返して言う。写真のイメージ(画像)と人間の視覚は全く同じではないが、日常的には錯覚させる程現実の等価物でもある。この二つの違いをことさら強調することで、写真は機械的な現実の再現手段であると同時に、作品制作の全工程に於ける技術的な選択肢が写真の表現を本質的に変え、単なる機械的な現実の複製ではないことを暗に強調しているのであろう。「実際の写真のヴァリュー域は現実から遠く離れている。」に於ける現実とは、我々が視覚的に見た現実であり、そもそも現実とは解釈されたものであって、芸術表現として極めて主観的な言葉で言えば、真実と言っても違和感はない。写真家の見たものが真実であり、写真家の内面では彼らが捉えた主観的現実とは真実である。スティーグリッツの「等価物」(equivalent)の概念に倣って写真的視覚を審美的な経験へと結び付ける。芸術表現としての写真の制作は、写真のイメージ(画像)は我々の視覚が捉える実際の現実のイメージ(真実とも言える)と違うことを前提として認め、被写体を、単なるカメラの機械的で表層的な再現ではなく、写真の画像上に表現性(主観性)を持たせ、我々の視覚(現実)とは極めて類似しているが、それとは違って「再創造」しながら、写真を芸術作品として「創造」していることになるのである。

##### 5) 写真の「イメージ」とリアリティー

確かに、見ることは単純ではなく、知覚や認識を含んだ複雑なものであり、視覚芸術の歴史の中ではこれ迄にも十分に認識されて来た。写真の主観性や表現性は、写真の機材が「見る」イメージを経験と訓練に基づいて予測し、感覚的なものや作品の主題性に係って影響を与える幾つかの要素を制作過程の中で選択することでしか発揮されない。写真家の見るイメージ、即ち写真家の真実とは訓練で身に着けた写真的視覚で制限されるが、紛れもなく写真は新たな美的な経験を我々に与えてくれ、確かに写真はありふれた現実を美しく見せる能力を我々に教えてくれたのである。

写真に於ける被写体の占める地位は直接的で自然であ

る。控えめに言っても、写真で表現する行為は写真固有の視覚を与える描写の機能と被写体そのものへの信頼と敬意に支えられている。何の道芸術としての写真を擁護しようとするれば、見ることの主観性を大いに強調しなければならないが、写真の主観性と客観性、芸術性と記録性、実証性と仮定性の間の対立は解決し得ない。イメージの視覚化と言い、写真的な見方の重要性と言い、一步写真制作の方法論から離れて見れば、その根底には写真的な視覚の称賛があり、肉眼と言えども写真的な視覚に近づけばより多くのものが見えて世界が豊かになるであろうと言う思想が暗に含まれている。

対象を美しく見る能力を養う人間の視覚の訓練は過去には専ら絵画や彫刻等の美術、もしくは視覚芸術以外の芸術を通してなされて来たが、現在では写真が部分的にその役割を肩代わりしている。絵画は写真を見る能力を鍛えるが、写真は絵を描く能力を衰えさせ兼ねない。写真は主題(被写体)との絵画的な連想形式を断ち切ってしまうが、写真を主観的な芸術にしようとするれば、写真と主題の新たな関係を再構築しなければならない。写真の芸術性を擁護しようとする写真家達は皆、写真固有の描写(視覚)を認めながら、それを人間の主観的な視覚に関連付けるのである。

多くの写真家が主張する核心は、アダムスやウェストン、ホワイトも同様、写真は機械を使って非機械的に見るものであり、事実を超えると言うことである。事実とは完全には客観的なものではなく、現実と同様に解釈されたものであるから、もし写真が事実を超え、写真が美的経験と関連付けられるとすれば、写真の対象の描写、再現、記述能力を最大限認め贅えつつも、それよりも寧ろ、写真を撮る者が対象を見る能力や写真を見る者の能力に関わるものとして、獲得された写真的視覚に基づいた写真を見る能力が高められた結果としてのみ、写真は事実を超えるだろう。と言うことは、写真自体は事実を超えない。写真として視覚化された「イメージ」は、純粹に視覚的ではなく、写真家個人の(或は社会的、時代的な)芸術観を反映する再現・表象でもある。

だが、「イメージ」と再現・表象は全く同じものではないであろう。「イメージ」は単に現実と対照して比較判断し得るものでもないだろうが、厄介なのは写真が余りにも現実味あり過ぎることである。このことが、これ迄、写真を作者の主観を表現する芸術であると主張して来た写真家を悩まして来たものである。そこには当然真理や真実は存在しないのであろうし、芸術表現の枠組みの中で「イメージ」の真実を巡って議論するのは本質的には無駄かも知れず、あるのは主観的な個人的な真実に過ぎなく、その意味では、写真は複数であり、現実も複数で

ある。だが、いくら写真家が写真の、対象の真実を言っても、それは写真のリアリティーのことであって、表層的な写真表現上で問題となるのは写真のイメージの効果なのである。そもそも、リアリティーとは個人の、多くの人々に共通の真実でもある。

写真は偶然ではなく、概念である。写真家の言葉はこうも聞こえる。当然であるが、アダムスの写真を「コンセプチュアル・アート」や「コンセプチュアルな写真」であると言っているのでは勿論なく、全く逆である。アダムスは、対象を記号的に扱っている訳ではないし、反対に対象の外側の写実的な描写性に極めて高い価値を認め、それが写真表現を支える基盤であることを充分承知していて、同時に外側の写実的な描写性と作者の「イメージ」の関連を重視しているのである。アダムスやウェストンの主張は、ホワイトも同様だが、十分な経験と訓練を通して写真的な見方を獲得し、対象を十分に観察し、そこから感じ取り、技術的な完璧主義をもってすれば優れた写真になると言う、写真の表現性とリアリティーに対する理想主義とも言える。それはまた、芸術であれば感性的、感覚的であるのは勿論だが、偶然や直観よりも写真は知的で意識的で明晰な行為であることになる。だが、完全に写真は意識的で明晰な行為であると考えている写真家達も直観や偶然も無視しているのでは決してないだろう。写真を思考的なもの、意識的なもの、明晰なものとしていくら賞賛しても、写真家の意識の底には必ず直観や偶然性、無意識的なもの、を認めている筈である。

最近ではアダムスのような、元はウェストンに辿り着くが、写真のイメージの予測（「想定」）と、描写の完璧主義と理想主義への反動から、敢えて予め写真のイメージを視覚化して内面のイメージと関連付けて心象化しようとせず、寧ろ、写真的な視覚が現実の事物と違って写し出すことを求めている。素朴な描写性や記述性のものへ回帰しているように見える。写真のリアリティーと視覚を引き離そうとしているのであろう。現実への「違和感」の現れとでも言えるかも知れない。時代の変遷や社会の変化によって、我々が評価する写真の美的基準も移り変わり、アジェのような余り技巧的ではないが、写真の原点とでも言うべき素朴で記述的な写真が評価されたり、反対に、ウェストンのような技巧的で様式的な完成度の高い、極めて写実的に描写された「物の存在」を突き抜けて、対象に潜む何か本質的なものを捉ようとする凝視の眼差しの、内省的で観想的な写真が評価されたりする。我々の現実への眼差し、写真の美的基準は反復され、写真の中には過去の写真が形を変えて鏡のように嵌め込まれるのである。1970年代以降は、「ニュー・トポグ

ラフィックス的」\*<sup>26</sup>）とでも形容される、意識的に対象と距離を取り、感覚的情緒性や主観性を排し、乾いた、中性的、疑似科学的イメージを求める写真表現の流れも出現し、現在でもおおよそそうした潮流が続いている。

写真のリアリティーを、写真的な視覚に導かれて写真を撮る者にとって知覚した現実とする一方、写真のリアリティーに一步距離を置く。このような見方が写真のリアリティーに関する現在の大方の捉え方であろう。写真の登場した当初のように、写真を客観的な視覚として主観を空しく否定するのではなく、主観を一方的に賞賛するのでもなく、写真のリアリティーをありのままに眺めようとする。写真の客観性を主観的に見る。逆に写真の主観性を客観的に見るとも言える。写真は主観性と客観性、仮構性と実証性、芸術性と記録性との間を揺れ動く。写真の提示する現実是我々の捉える現実の確からしさとリアリティーに揺さぶられる。写真のリアリティーは我々の把握する現実の、現実の観念の鏡である。

## 5. 写真の意味

写真に写し出されたイメージはどのような意味（作用）\*\*<sup>2</sup>）を持つのだろうか。それは譬えどんなに見る者を感覚的に刺激し、強い印象を与えたとしても、日常的なありふれた意味を超えないのだろうか。

写真は、文化的基盤を通して与えられる共通の意味によって曇らされた我々の常識的なものの見方を透明にし、写真から何か映像そのものに強く結び付いている意味を読み取れるのだろうか。だが、所詮我々も写真も文化的存在である。写真を撮ると同様に写真を見ることは一見易しそうで難しいものである。

### 1) 写真を見ることの難しさ

写真の特別な例として、死体の写った写真を考えてみれば、その光景が如何に生々しく強烈であっても、社会的、人道的、道徳的問題を提起するものであっても、敢えて努めて冷静に眺めれば、映像が与える中心的な意味は極めて単純である。映像の印象が強烈であればある程、映像の意味は単純化され、記号化され、中心から外れた周辺の意味は覆い隠されてしまう。単純であるからこそ強い印象を与えるのである。芸術表現としても、ドキュメンタリーとしても、優れた写真の意味は単純ではなく、複雑な意味が絡み合って写真を見る者に解釈の半分を進んで委ねる。こうした誰しもが読み取る映像から離れ記号化された意味ではなく、何か別の写真の映像そのものに帰属している意味があるのだろうか。もしそれがあるとすれば、その意味を捉え得るのか。全く逆説的にも、もし、写真家が写真の中に意図した意味（全ては達成し

得ないが)を全て写真を見る者が読み取ったならば(絶対にはあり得ないが)、その写真は印象が強く、意味が直ちに読み取れるかも知れないが、意味は極めて単純なものであろう。

写真そのものを、写真に写っているそのものを、純粹に映像的にありのままに見るのは難しい。しばしば言われる写真の見方や鑑賞に関する忠告がある。写真を見る時は普通、「対象を見て写真を見ていない」し、「写真を通して対象を想像しているが、写真に写った映像そのものを見はていない」のであるから、「写真の対象となった現実のものを見ないで、写真に写し出されたものを見よ」、「写真を見る者が持つ対象の意味を一旦取り除けて、写真の作者の意図する意味を想像せよ、読み取るようにせよ」と、忠告される。これは写真の鑑賞のあるべき方法であるとされているが、そう簡単なことではないだろうし、もしそう信じているのであれば、写真と言うものに対して余りにもナイーブ過ぎる。だが、それはそうではなく、写真の作者と写真表現の主観性への信念なのかも知れない。写真にどんなに主観性を発揮させようとしても、それは事実ある程度可能であるが、写真は対象に殆どを依存している。写真の対象を想像してはならない、考えてはならないと忠告されても簡単に出来るものではない。写真の「イメージ」はそう単純なものではあるまい。

写真は誰が撮っても全く同じにはならない。従って、ある一つの対象について写真は常に別の写真もあり得ることが暗黙の了解事項である。写真の作者は自己の対象への眼差しを写真を見る者に経験させようと、自己の見解を写真の中に示そうとするが、写真固有の描写が見る者の対象の見方を導き、表現技法によって写真から読み取られる意味のある方向に誘導することは十分可能であっても、現実の対象と写真に描写されたものを意識の上で完全に分離して、分析的に捉えるのは困難である。あり得ないことではあるが、見る者が現実を解釈する意味や価値の体系を持っていなければ、写真に何の意味も生じない。それは捉えることの出来ない純粹に理論上の存在であらう。

我々は写真の物質的な二次元の表面的な映像から現実の三次元の空間を見ている(想像している)が、この二つを同時には見ることは出来ず、写真の映像とそこから想像する現実のイメージとの間を往復するのである。だが、写真の映像と現実を完全に分離して捉えることは出来ないし、純粹に映像そのものだけを捉えるのは困難であらう。イメージと言うものは現実そのものではなく、完全な再現・表象でもなく、それらの中間物であらう。写真は、その映像から情報や知識、象徴が読み取られ、

感覚的に捉えられて、意味が紡ぎ出されるが、記憶や連想によって呼び起こされるイメージや再現・表象と決して同じものではなく、別のものであり、写真によって記憶や連想によるイメージや表象を呼び起こせる訳でもない。写真は記憶の補助手段や代理物ではなく、記憶の置き換えであり、発明でもあり、記憶の在り方を根本的に変えてしまった。写真のイメージへの問い掛けは、「写真」、「対象」、「写真を撮る者(見る者)」の三つの間の関係の問題である。同様に、写真を通した現実と言うものに対する問い掛けは、「写真の映像としての現実」、「我々の捉える現実」(通常の実現)、そして、「写真の映像を通して想像する現実」、これら三つの現実(の様態)の間の関係の中にある。この関係は映画、絵画、或は演劇等の視覚芸術に於ても同様なことが言えるだろう。この三つは完全には分離出来ず、部分的に張り付いて重なり合っている。とすれば、我々は再現・表象の観念から逃れ得ないであらう。

ロラン・バルトは言う、「舞台表現は、直接、模倣によって定義されるわけではない。《現実》とか、《本物らしさ》とか、《模写》とかの観念を取りのけても、主体(作者、読者、観客、見る人)が前方に視線を向け、主体の眼(あるいは、精神)が頂点となるような、三角形の底辺を引く限り、《舞台表現》は残るだろう。」<sup>\*27)</sup>と。舞台表現(representasion)は「再現・表象」としても差し支えないであらう。写真でも、現実らしさや、写真に写し出される現実や、写実的な描写性とかの観念を捨て去っても、やはり再現・表象から逃れられないだろう。だが、それでも直接映像に帰属して文化的な基盤を通して読み取られない、何か「自然な意味」とか、「生の現実」と言うようなものは捉えられないのであろうか。それは「想像力」を放棄することによってなされるのか、それとも、「想像力」を豊かにすることによってなされるのか。写真を見ることは知的であると同時に感覚的感性的なものであり、意識的であると同時に無意識的なものであろうことに期待するのである。

## 2) 写真の文化的意味と「自然な意味」

写真の対象は写真に描写されたものから「想像」されるが、既存の見方(文化によって導かれる)が基準となって写真の見方が導かれる知覚、認識の基本的な枠組みに捕われていて、それらを捨て去ることは出来ない。写真を能動的に見ることは実際にはなかなか難しい。「写真に写った現実」から現実を想像することが写真の見方の第一歩であって、写真を見ることはそもそもこうしたことが基本である。だが、写真を見ることに於ける重要なことは、写真を通して現実を「想像」し、映像的な写



真の現実と重ね合わせることである。敢えて現実の対象と写真に写ったものを分離しようとするのは、写真に写っている何かを読み取ろうとする「志向性」を持たなければならないのである。現象学的な言い方をすれば、そもそも、我々にとって事物が存在するのは、事物を受動的に知覚しているからではなく、意識の中で能動的に「志向」しているからなのである。精神は事物を写し出すスクリーンであるだけでなく、一方では同時に自己の解釈を事物の上に投射するプロジェクターでもある。受動的に知覚した現象が能動的に「志向」して事実となるのである。

写真を文化の外に立って見ることは難しい。現実の事物を眺める時と同様に写真を眺める時も、我々は意識の上では殆ど気付かずに文化的なもの（文化から供給される認識の枠組みと言ったもの）によって見方を導かれ、日常的には事物の常識的な見方が作られる。逆に言えば、固定化された常識的な見方が存在しているからこそ周囲の事物を安定して認識出来るのであるが、我々は文化の外に立つことは出来ないし、事物の意味（意味作用）の外にも出られない。芸術の表現行為に於ても、感覚の自発性は日常적인見方を放棄して簡単に得られるものと思われているが、そんな簡単なことではなく、寧ろ逆に多大な教養（文化）が必要かも知れない。写真を見ることに於ても文化に飼い馴らされていない「野生の視線」を獲得するのはそう簡単なものではあるまい。だが、それは文化を通して得た多大な知識を敢えて棚上げしておくこと、世界を解釈する精神性を意識しないことなのかも知れないのである。

我々は日常的な思い込み（文化的なもの）にたっぷり浸っているために、日常の常識的な見方を捨て去って自発的な感覚や「生の」経験に根差したもののの中で写真の意味を捉えることは出来ないだろう。視覚的な映像と言えども言語の網目の中や社会的な文脈の中に意味が撈め捕られ意味が生れる。同時に文化的なものに導かれず、別の表現をすれば無意識の内に固定化された見方に依らない、何か「自然な意味」や「純粋な事実」と言ったものが流れ出てくるかも知れないが、それ自体を掬い上げる間もなく文化的な意味へと変形されて吸収される。この「自然な意味」は日常的な意味の向こう側にあつて、そのままでは捉えることは出来ない意味である。文化によって供給される基本的な事物の認識の枠組み（認識の図式）や精神性は、また、固定化されたイデオロギーは、世界を認識する窓であり、同時に自己を眺める鏡でもある。ここでのイデオロギー的なものは個人の主体性を認めないものでは決してなく、固定された認識を与えんがために全ての見る者を一様に縛るものでもない。このよ

うな構造に於ける事物の基本的な認識の枠組みは、世界を眺め、そこに生きる者が現実の世界を解釈する想像的な関係を規定する。現実とはイメージであり、表象でもあるが、構築されたものと言える。勿論現実とは視覚的なものによって全てが構築されるのではない。

写真を見る者として、撮る者として、写真から流れ出す「自然な意味」、如何なる言語の意味作用（言葉による自然言語だけではない）のパレットでも完全には掬い切れない意味を写真から掬い上げられるのではないかと、全く愚かにも、微かな希望を抱くのもまた事実なのである。

ここで「自然な」の概念を若干振り返れば、「自然」(nature)は人工の対立概念であり、人間の存在とは無関係に「自と（おのずと）」、「ありのままに」存在するものであつて、従つて我々は「自然」をそのまま捉えられない。とすれば、「自然な意味」は矛盾した言葉となる。もし仮に現実とは「現前」(presence)に他ならないとすれば、この意味では、現実は何の意味作用からも切り離されて誰にも捉えることは出来ないし、理論上の存在としては如何なる意味も価値も持たないものとなる。これをメルロ・ポンティに倣つて「野生の現実」\*<sup>28)</sup>とすれば、現実(通常の現実)は「構築された現実」とも言えるだろう。

### 3) 写真の指示能力と映像的な意味

ここで、写真の本質的な能力と機能を振り返れば、それは現実の類似物を提示する能力と、或はそれに基づいた対象を指示し確認する能力である。指示確認（何が写っているか）能力は写真映像の現実との類似性（如何に描写されているか）から生じて、これと完全には切り離せないが、写真の本質に於てそれは現実との類似性と共に、それ以上に重要である。この能力はものに与えられている名前を示すことであるかも知れない。指示確認機能は古典的記号学における「外示」に関連付けられるだろう。だが、写真の意味は「外示」や「共示」の区別ではうまく捉え切れまいから、「純粋に映像的なもの」と「映像的であり文化的なもの」（極端に言えば、映像は意味を引き出す引き金の役割となる）に区別すべきかも知れない。写真の映像から何の意味作用も持たない「生の事実」、或は「純粋な事実」だけを捉えることは出来ないのだろうか。

写真の基本的本質的な働きは対象を指し示すことであるが、写真の示す意味と撮る行為は何処か俳句と似ている部分があるかも知れない。ロラン・バルトは、『表徴の帝国』(1970年)に於て、芭蕉の俳句（「稲妻にさとらぬ人の尊さよ」—なんと素晴らしい人であるか/稲妻を見て/『生ははかないものだ』と思わぬ人は！）を例に

挙げ、俳句を対象を指で指し示すことに喩えて俳句の姿勢を評価している\*29)。日本人には当然のことだが、俳句は意味を沈黙させるのでもなく、意味を篩いに掛けるのでもなく、ましてや解釈して意味を貼り付けるものでもなく、敢えて言えば、暗示や余韻と言う手法で意味を滲ませているのである。俳句は隠喩、換喩、象徴等による直接的な意味産出とは無縁の世界である。写真と俳句の意味作用が同じだと言うつもりはないが、写真で表現することと、写真を見ることに於ける、対象を指し示すことのみで何かを言い表す写真の逆説的な部分に興味を引かれる。

この俳句に於て、稲妻（が光っていることそのもの）が「生の事実」であり、それを人生の儚さの隠喩や象徴として見ることは出来ても、このように意味を固定してしまっただけではならず、ひょっとしたら意味を読み取ってはならず、逆に稲妻に何も意味を見もしないのも勿論いけない。稲妻に人生の儚さを見て感じ取り、そして、その意味を遠くの彼方に押し遣る（意味を棚上げする）のである。意味を沈黙させるのでもなく、饒舌に語るのでもなく、意味を有って無いことにするのである。芭蕉は俳句作りの難しさをこの俳句に込めているのであろう（一種のメタ俳句であろうか）。俳句も写真も作ることはそんなに単純ではなく、簡単に説明出来ないが、対象を指し示すことは制作の第一歩であり、そしてそれが表層としては全てであるとも言える。俳句に似て、勿論俳句と写真とは異なるが、写真は写し出された（指示された）「生の事実」から意味が産出して来る。写真は「生の事実」だけのものではないとすれば、譬え写真の機能が「生の事実」だけを写すものであっても、写真から意味を読み取るのは写真を見る者にかかっている。写真の作者は（作者と言う言葉は本来適切ではないかも知れないが）、対象を指し示し、私はこう意味を読み取ったが、写真を見るあなたはどう意味を読み取るかと、言いたいのである。写真を提示するに至る迄には、対象を解釈し、色々な表現技法を用い、写真を見る者の解釈を作者の解釈へと導こうとしているにも拘らず、最終的には写真の意味は見る者に委ねてしまわなければならないのである。

古典記号学にとって意味の「外示」と「共示」の二項対立は重要であったが、ロラン・バルトは『第三の意味』（1970年）に於て、これらを本質的には対立しないものとしての意味の「情報」のレベルと「象徴」のレベルとに区分け直し、この二つを「自明の意味」（「極自然にと頭に浮かぶもの」）と呼び直している。「外示」と「共示」はその中に包摂されてしまっている。しかし、その他の意味として極僅かであるが、「純粹に映像的なもの」に支

えられた何かうまく理解し得ない付加的なものを「第三の意味」として、それを「鈍い意味」とバルトは呼ぶ\*30)。バルトは更に『明るい部屋』（1980年）では、私的な経験に根ざした全く説明もしようもない形で感動させる写真の側面をプンクトゥム (punctum) と名付け、文化的基盤を通じて与えられる教養によって人々に共通の感動を与える側面をストゥディウム (studium) と名付けて、再び「自明の意味」と「鈍い意味」に立ち戻る\*31)。この二の意味にははっきり境界線が引かれ、「自明の意味」はストゥディウムになり、「鈍い意味」はプンクトゥムになるのである。プンクトゥム (punctum) はトラウマ（「心的外傷」 trauma）の元になったギリシャ語の傷を意味する語と同じような意味を持つラテン語であり、何か心を突き刺すものなのである。何故バルトは最早意味が固まってしまうラテン語を用いたか直接語ってはいない。写真の意味についてのバルトのこれ以上展開し得ない到達点を示しているのか、写真の意味はどのようにでも捉え得ることのアイロニーなのか。

一枚の写真に深い感動を覚える時、その感動がどんなに深くても、写真の意味は多くの人達に共通の意味を基盤としているストゥディウムである。プンクトゥムは全く私的な経験に根差しているために多くの人々に共通の経験の意味へと翻訳出来ないし、また、純粹に映像的な意味に支えられているために、意味を読み取る行為の過程自体は説明出来るが、映像と意味の関係を説明出来ない。プンクトゥムはストゥディウムとは全く別の本質的に異なる意味であり、独立して存在し、この二つは単純に価値、深さ、複雑さを比較し得るものではない。殆どの場合プンクトゥムは写真（映像）の全体から独立して僅かな細部であり、写真の作者の意図とは何ら関係ないものである。写真の作者が現実の対象から感じ取るプンクトゥム（バルトはこのような意味で使っていないが）を写真の主題（対象）にしても、その意味は写真を見るものには当然伝わらないであろう。写真の映像になったことでプンクトゥムが立ち現れたとも言える。

所詮写真はストゥディウムでしか意味を表現し、他者に伝えることは出来ないが、写真の深い感動は写真を見る者が参加して作り出される意味の広がりからもたらされるであろう。バルトが写真の意味に於て強調しているのは、写真をストゥディウムを写す文化的に飼いならされた存在として眺めるか、プンクトゥムを与える手に負えない存在として眺めるか、この二つのどちらを選択するかは写真を見る者の自由に任されていることであり、その意識の相克なのであろう。どちらを選ぶにしても、写真の意味は写真を見る者が主体的に能動的に参加して生み出すものだという事である。

写真を、現実の模造、現実と拮抗する表象、心象、比喩、こうしたものとしての「イメージ」だけではない、自律した「イメージ」を作り出す「想像力」が重要となって来る。だが、写真から「生の事実」はそのままで捉えることは出来ない。ただ、出来得るのは、遠くから「生の事実」を「想像」しようと試みるか、反対に「想像力」を放棄しようと試みるかである。

## 6. 写真映像と現実解釈

写真のみならず映像に関しての素朴なリアリズムである、現実の対象に類似している限りでは真実であるが、所詮単なる外観上の類似物に過ぎないがために偽りであると言うものは、真物と偽物の境界が本質的に消え去り偽物が真物に取って代わってしまっているように見える現在の映像社会では、余りにも素朴すぎるし、議論の焦点が合っていない。こうした時代に於ける写真の地位とは如何なるものであり、現実を捉えることに於て如何なる力と意味を持っているのであろうか。

### 1) 映像と現実のヴァーチャリティー

写真は現実極めて類似しているが、所詮偽物であると言うのは昨今流行りのヴァーチャル・リアリティー<sup>\*\*3)</sup>、所謂「仮想現実」なるものの定義と似てはいる。ヴァーチャル・リアリティーがこれ迄の写真を含めた映像と本質的に異なるのは、映像の元となるものが存在せず、オリジナル(原物)の観念がないことである。だが、荒唐無稽な空想なのではなく極めて本物の現実感覚を生み出すものであるから、ヴァーチャル・リアリティーをこれ迄の映像の概念で捉えてはならないし、逆に写真等の映像をヴァーチャル・リアリティーの概念で捉え過ぎてはならない。

ヴァーチャル・リアリティーが恰も新たな概念の如く言われているのは、新しいテクノロジーを駆使してもたらされるリアルな現実感覚が魅惑的であり、映像制作の技術的な側面が一方的に注目され強調されているためでもあるが、同時に、現在を生きる我々の現実感が消失しつつあるように感じられ、現実と映像の関係が不確実で不安定なことを映し出している証でもあるだろう。ヴァーチャル・リアリティーは益々我々の現実感覚を侵しつつある。現実と映像の問題は、元を辿ればプラトンの洞窟の比喩以来存在していたが、現実の忠実な複製を与える写真の登場の時と同じく、今日のヴァーチャル・リアリティーの出現で改めて現実と映像の関係が問われ始めている。

現在では現実世界の外観の正確な複製を与える写真を始めとする映像がオリジナルと複製の関係や現実と映像

の観念の境界線を揺さぶって曖昧にしている。ヴァーチャル・リアリティー、或はヴァーチャル・イメージではオリジナルと複製の対比の観念さえ消失していて、フィリップ・ケオーが『ヴァーチャルという思想』(1993年)で言うように、それは「ヴァーチャル・シミュレーション」<sup>\*32)</sup>と呼んだ方が適切かも知れない。実用性以外に積極的にヴァーチャル・イメージを評価するならば、我々にリアリティーの再考を促すことに意味があるであろう。だが、「ヴァーチャル」は映像の中の現実を問う上で、有益な概念を我々に与えるものとなる一方で、我々の現実感覚を脅かす危険な思想ともなり得るだろう。

映像の持つ現実との類似性と、それから派生するリアリティーは微妙に違うものであるから、描写されて(再現されて)映像となったもの(複製)と描写される(再現される)元となった対象(オリジナル)を無造作に対照しても意味がないし、映像の潜在的な力や働きはそんな単純なものでもあるまい。現在これだけ多量の映像が社会の隅々まで氾濫し、「視覚の時代」と言うのも陳腐な表現になってしまっている程、現実を視覚的なものである映像を通して捉え解釈して、その結果、現実そのものよりも映像の方がリアリティーがあると感じられるようになっていく。

これ迄にも人は様々な形で現実を映像の形で解釈しようとして来た。例えば、ルネッサンスの遠近法が単なる絵画の技法に留まらず知覚や認識の様式にも大きな影響を与え、それ以来視覚的なものが大きな力を得たのも周知の事実であるし、プラトン以来の哲学が映像に依らずに現実を解釈しようとして来たにも拘らず、写真の登場によって、またその他の多くの視覚メディアの登場によって、映像による現実の解釈が哲学的な解釈、別の言い方をすれば言葉による解釈より優位に立ったかに見えた。そのことは映像に、仮構なるものとしての現実に、信頼性と信憑性を与えるようになったことを意味するが、それは同時に言語の価値が解体され追放されたことを意味しない。写真が出現した時と同様に、現実解釈の変更を促るヴァーチャル・リアリティーの出現が我々に新たな現実解釈の手段と方法の検討を促し、リアリティーの観念の更新をも求めているが、それは決してヴァーチャル・リアリティーを以てして新たなリアリティーとせよと言うのでは全くない。

もともと、過去の呪術的な社会では現実と映像の関係は明確な違いはなく、映像も現実の事物のもう一つの別の現れであり、物質的なものではなく霊的なものを持ったものと考えられていて、映像は単なる現実の外観の模倣や表象ではなかっただろう。写真はこうした原初の映像の地位の一部分を蘇らせるものとなっているかも知れ

ない。当然のことだが、写真の映像に呪術的な力が備わっていると言うつもりはない。写真は主題(描写の対象)と一体化して、その一部であるか延長であるかを問わず、主題を所有し支配し、他の映像(絵画等を含めた広義の映像)とは違った潜在的な能力を持っている。確かに写真や絵画と言った映像のみならず、例えば地図や庭園であっても、現実を視覚的に再現表象するものは現実を代理所有し支配するものとなり、現実を実際に所有する錯覚を与えるが、写真はこれらとは違って現実に関する多くの正確な情報を与え、主題(描写の対象)と共存することによって映像と言うものが持つ原初的、根源的な現実を所有する潜在的な力を持っているのではないか。写真は現実の機械的な外観の正確な描写であると同時に、その理由から却って神秘性があるように感じられるのである。

写真は現実よりもリアリティーがあると思われているが、そこには、写真の映像が現実の複製であり(芸術としては異論があるのは当然だが)、現実の事物の性質を映像の中に所有していると言う前提があるが、実際には反対に映像の性質を現実が付与する傾向があり、更には映像に従って現実を眺め解釈しようとする。写真の映像によって現実の知覚や認識、解釈の仕方が導かれる。勿論絵画やその他の映像によっても現実の解釈が導かれるが、写真とは本質的に異なるものである。譬え絵画は写真的な描写性の表現様態のものであっても、誰も絵画は描かれた主題と同じであり、主題と共存するとは考えないであろう。だからと言って、絵画の価値を貶める者は誰もいないし、反対に主題と同じではないからこそ価値がある。

「絵のようだ」は、現実そのものではないが、美しいことの喩えである。「映画のようだ」は現実の出来事の劇的な印象の強さを言い表す喩えである。では、「写真のようだ」はどのような喩えなのであろうか。絵画と同じように美しいことの喩えであっても、実際の現実の写真程には美しくないであろう、写真に写るとこんなにも美しくなるのかと言う含意がある。写真は現実のどんなものでも美しく見せてしまい、現実を見ると得てして無感動になったり、失望する。現実より写真の方が美しく、印象深く、現実味があるのだ。だがしかし、どんなに素朴な映像に対する観念を以てしても、写真の映像は如何に現実味があろうとも現実そのものではない。確かに我々は映像に所有されながら映像を所有し得るが、現実そのものを所有し得ない。現実が写真のように見えて来るのである。そして現実が言葉では言い表せなくなって、「写真のようだ」、「映画のようだ」と言わないと、映像的なものでない我々は現実を言い現し、表現し得ないと思う

ようになっている。益々我々は現実感覚の喪失感を映像のリアリティーで補っているのであろうか。これは言語能力の低下に伴う現実解釈能力の低下でもあるだろう。

## 2) 映像と言語能力(リテラシー)

写真は現実ではない。写真が現実にとって代わると言うことはない。だが、現実が写真のように見えて来るのである。言語能力の低下に伴う現実の把握解釈能力の衰えに従って映像の現実味や真実味が増して来たのであり、その状況が再び言語能力を低下させるのである。そもそも映像と言うものは現実の理解や解釈に対しては極めて特殊な特定の、或は情緒的であって、一般的普遍的ではないために、本質的には我々の現実解釈とは異なり、映像を通した現実解釈は慎重にならなければならない。

本来、写真術(photography「光の書き物」)は名前からすれば、光によって書かれたものであり、読み取られるべきものであった。フォックス・タルボットは発明した写真術に『自然の鉛筆』(The Pencil of Nature)と命名したのだし、タルボットやダゲールの写真術の発明以前にも、ニセフォール・ニエプスは光の像を記録する物質を発見し、それをヘリオグラフィフィー(heliography「太陽の書き物」)と呼んだことから分かるように、当初はこれら光による現実の記録術はどれも書かれたものとして捉えられていて、現実自体が一種の書き物であって、解読されるべきものであると言う現実認識に呼応していたと想像される。この頃は現在のようには映像的なものが言葉に比べて優位に立っておらず、映像(現実)は言語によって解釈されるものだったのだろう。しかし、バルザックの小説を見れば、そしてエーリッヒ・アウエルバッハが『ミメシス』(1946年)の中で、バルザックの小説の現実描写に於ける写実主義について指摘しているように、現実や人生が外観によって要約されるのであり\*33)、これは何か写真的な、映像的な現実認識が芸術の表現様式であったことを示すものであろう。

そもそも、写真は時間的にも空間的にも連続した現実を細かく断片化された映像の寄せ集めに過ぎず、写真を幾ら多量に集めても、どう組み合わせても、現実の意味を網羅し現実を再構成出来ないし、かと言って一枚の写真で現実を象徴的に表すことは出来ない。写真はどのような文脈の中でも読まれることが出来、例えば、美術館の展覧会ではある一枚の写真がどのようなテーマの企画にも選ばれ展示され得るし、また、ウジェーヌ・アジェのパリの街の写真はテーマや分類の方法によって無数の組み合わせが有り得るように、どのようにも組み合わせられるのである。写真は現実の細かな断片であり、光の当て方で様々な色に見える織物の糸である。

マーシャル・マクルーハンは『メディア論』(1964年)で映像の持つ能力を予見し比較的肯定的に評価したが<sup>\*34)</sup>、一方、スーザン・ソントグは『沈黙の美学』(1969年)の中で言語の価値の低下を認めているものの、映像の力と信頼性への低下が言語の価値の低下に劣らず本質的な問題であると指摘する<sup>\*35)</sup>。ソントグは言語の価値よりも映像の持つ力に期待し信頼を与えているとも見えるが、決して映像への一方的な信頼ではあるまい。だが、映像の解釈能力の低下は言語の価値と言語による思考能力の低下と同時に起きるのもであり、言語による思考能力に代わって映像的能力だけが高められはしない。現実の把握解釈に関する能力が低下するに連れて映像の解釈能力は低下するが、矛盾するようだが、逆に映像への信頼性と信憑性が増加する。我々は本質的には言語的な解釈に基づいた世界を基盤として生きているのであって、そのために、必然的に言語による現実解釈能力の低下は映像の解釈能力の低下を招き、結果として写真は現実よりも真実味があると思わせ、延ては現実の解釈の混乱を招くようになるのである。現実感の消失は我々に映像の解釈能力の練磨の必要性を突き付けている。

現在の映像社会では言語よりも映像に信頼性や信憑性を与えている状況が作り出されていて、これが言語能力の低下と関連している理由は明確に指摘することは出来ないが、次のような理由からであろう。一つには、現実の複製を与える正確な現実描写の写真の出現を一つの契機として、近代の思想(合理主義、技術主義、人間中心主義)が過去の言葉(伝統に根差した価値観や宗教的な価値観から湧き出るものとしての)による現実解釈に代わって、それらに担保されない映像的なもので現実を解釈するよう仕向けたのかも知れないし、その上、現代の複雑化した現実の社会に於ける現実把握の困難さと、全てを画一的に把握しようとする大衆化し、マスメディアに支配された社会とがそれに拍車を掛けているのではないか。だが、活字メディア(媒体)が映像メディア(媒体)と比べて特段優れていると言う訳でもない。

確かに映像は一瞥して現実を把握し理解したように思わせるが、写真等の映像を現実と錯覚することは通常あり得ないし、もしそうしたことがあるとすれば、映像が余りにも魅惑的であるためか、或は現実逃避の願望のためかも知れないが、それは本質的には言語能力(リテラシー)と言語文化、それからもたらされる言葉による現実把握能力の衰弱しかあり得ないだろう。リテラシーは単に文字の読み書き能力ではない。現実感覚的知覚だけでは捉えられるものではなく、言葉による思考能力が必ず要求されるし、言葉によって思考し、現実を解釈している。言葉による現実解釈能力は低下しても決して追

放はされないし、解体もされない。そもそも、我々の捉える現実には仮構的なものを必ず包含しているし、現実を表象したり、意味や価値を貼り付けたり、言語を通して表現したりすること等の人間の精神性の中では現実には仮構的ではあり得ない。

だが勿論、現実を構成する物質的な存在、人間の知覚や認識と独立して存在するであろう現実の事物や事象を無視しているのではないし、反対に現実なるものを全て人間の精神の中に入れてしまおうとも考えていない。もし、世界が我々の認識の有無とは関係なく存在することを認めず、世界の確たる認識と世界像の構築は我々の意識によってのみ達成されるのならば、また、世界の物質性も否定されるのならば、物質的実体である写真の映像と非物質的映像であるコンピュータ画面上の映像とは何ら区別され得なくなってしまう。我々はこの二つの映像を本質的に異なった範疇のものとして捉えていて、映像が物質的実体であるか、非物質的存在であるかは決定的な違いをもたらすように思われる。

言語能力の低下は、正確には言語や言説の単純化や平板化であろうが、単純化され平板化された言語能力によって複雑化された映像が支えられているのであって、そのために映像は益々一時的な持続性のない強烈な刺激と印象に墮して行くことにもなるだろう。複雑化した映像を解釈し、延ては現実を理解し解釈する能力は言語能力、言葉による現実の把握構成能力に、完全ではないが依存している。勿論、論理や知性が全てではない。現実とは事物や事象に意味や価値を与え、或は表象したりして構築されたものである。であるから、我々は仮構の世界に生きているとも言える。仮構(ヴァーチャル)でしかあり得ない現実をリアルな現実として感じているのである。

「ヴァーチャル」なる概念は何も新しいものではない。敢えて「ヴァーチャル」と「リアル」の観念に対してコペルニクスの転換を図れば、我々が現実を前にして抱く感覚的なリアリティーは現実の表層でしかなく、根源的な意味合いでの「ヴァーチャル(virtual)」なものが真実の世界であるのかも知れない。

映像の持つ力と、映像に対する信頼性を否定しているのではない。勿論、新しい高度なテクノロジーによる映像には、科学的分野の実用的な価値と有用性、可能性に加えて、芸術表現としての可能性も認めなければならない。ともかく我々は映像に囲まれて影響を受けて生きているのである。しかし、思うことは、もっと冷静に新たなメディアやテクノロジーの出現を眺められないものなのか、と言うことである。

### 3) 写真映像による現実の解釈

現実が不変で、現実（オリジナル）の模倣である映像（複製）だけが社会や時代の変化に連れて変わって来たのではなく、現実が変われば、現実の観念が変われば、その模倣たる映像も、即ち映像から導かれる現実の観念も変わるものであり、反対に映像の観念が変化すれば、現実の観念も変化する。現実と映像の関係は静的な関係ではなく、現実の観念と映像の観念は補完的な関係であり、それぞれがお互いの観念を刺激し、更新する。

例えば、歴史的には、絵画的表象を通じた現実の空間の把握は西洋と東洋では全く異なっていることは周知であるが、西欧の風景画の登場は自然を客体として捉える自我を持った主体の登場と補完関係にあるだろうし、これと連鎖関係にある遠近法は世界をユークリッド空間として知覚するように導いたのであった。あり得ないことかも知れないが、例えば、リーマン空間やロバチェフスキー空間のような非ユークリッド空間を視覚化し映像化することが出来れば、我々の現実の空間の知覚と認識はこれらに影響を受けるのは間違いないであろう。

現実感覚の複雑化は現実を単純化せんとする代償行為となって現れる。その中には写真を撮る行為が一含まれ、現実に関し全く新たな解釈を施そうとしたり、古い解釈を割り当てようとするが、映像によって現実を解釈せんとすることは現実の単純化を免れない。写真を撮ることは他の言語や表象によるものと比べて極めて素早く簡単に現実に接近し、現実を映像の形で所有し得るが、簡単に現実に接近し得ることが逆に現実との距離感を生み出し、現実を映像の形で解釈しようとするのは現実の非現実性と現実からの疎外感をもたらすことにもなる。現実を単純化しようとするには複雑な現実の解釈の能力が求められるが、実際には言語能力の低下や単純化と平板化が生じているために、映像は表面的には複雑になっているにも拘らず、それは差異に過ぎなく、極めて単純平板な現実解釈に墮してしまう危険性を常に孕んでいる。

写真は現実に関する豊富な情報を与え、全てのものを美しく見せてしまうが、そのことは現実の事物の、真実と偽り、美と醜、正義と悪、要と不要、これら全ての垣根を取り払ってしまい、写真の映像となったものは新たな用途に付され、新たな意味が割り当てられる。しかし、写真の意味の殆どは、日常的には、言語の世界や文化的（社会的）な意味の文脈の中で解釈され、重要なことだが、我々の世界観と関連し、写真（映像）は明確な世界観を確立せよと我々に問いかけて来るのである。写真を含めた映像は現実と映像を対比させて現実を解釈することのもっともらしさを失わせている。現実が影のようになり

つつある今、複雑な現実を解釈し、現実を再構築するのは第一に必要なのは言語能力（言葉による現実把握解釈能力）であり、加えて知覚の能力である。我々の精神性に於ては、現実とは仮構性を持った、それも単なる幻影ではなく、我々に持続して働きかける力を持ったものであることを再確認し、映像と現実の間の包括的な関係を模索すべきなのである。複雑化し、刺激的で、移ろい易い映像社会の現実では、ヴァーチャルなものをリアルなものとするには、現実なるものをリアルなものとするには相当な英知と覚悟が必要なのである。

写真（映像）のイメージが、原物と複製の序列を脅かし、偽物と真物の区別を本質的に消し去って、偽物が真物として通用するような「イメージ」、所謂ミシェル・フーコー流に言うところの「シミュラクル」になっていることに対して、その豊かな可能性は認めるものの、ささやかに抵抗したい。譬えそれが現在の映像を取り巻く状況であっても、映像表現（芸術）の状況であっても、写真のイメージは参照物（原物）として現実の対象が存在することの意識を何処かで確保したいのである。

## 7. 結 言

写真に写し出される現実とは、写真のリアリズムとは、写真映像の意味するものとは、如何なるものか。我々が現実を把握し解釈することに対して、こうした写真映像の本質がどう係わり合っているのか。これらの疑問に対して、間接的であっても、常に写真を撮る側の意識を見失わないように、基本的な問題を考えて来た。

終わりに、再び、写真に写し出される現実や意味を読むことに於ける、そして、現実を解釈することに於ける、言語能力と「志向性」の重要性を指摘したい。また、写真に写し出される現実に対して抱く制作者の信念や思い（「別の現実」、「隠れた現実」が写ると言う）の存在も忘れずにおきたい。

### 1) 現実の補完物としての写真の現実

写真の写し出す現実を考えることは、我々にとって、ある時代、ある社会にとって、現実とは如何なるものかと言う問になって反射して戻って来る。言い換えれば、写真の写し出す現実是我々の捉える現実の補完物なのである。写真のリアリティーを把握しようとするれば、先ず第一に、我々自身が捉える現実なるものを確固としたものにしなければならない筈である。そのためには、現実に、世界に、安定して持続した意味と価値を与えるものを持たなければならないが、それはそう簡単なことではあるまい。常にそれを思考し求め続けなければならないだろう。

少なくとも言えることは、現在の映像社会に生きる者にとって、現実を、写真のリアリティーや意味を捉えるには、人間は本質的に世界を言葉によって捉え解釈する存在であるがために、映像能力（ビデオシーとでも言うべきか）に加えて、それ以上に言語能力（リテラシー）の練磨が必要不可欠であろう。

写真は映像であるがために普遍的であると思われているが、決して普遍的なものではないだろう。写真はそれが鑑賞される社会的な文脈の中で読み取られ、時代によって、社会によって、階層によって、違った意味に読み取られる。であるから、写真はおのずと社会を、時代を、階層を反映するし、文化的な存在でもある（これ迄芸術はある社会ある時代に固有の文化と関連して文化を映す鏡であったが、現在ではどうやら直接的にそのまま文化や社会を映し出すものではなくなったかも知れないが）。

写真の意味は普通多くの人々に理解され得る文化的な基盤を通じた共通の意味から成り立っている。だが、ロラン・バルトも指摘しているように、写真の映像の中に僅かながら私的な経験に根差したうまく理解し得ない純粋に映像的な意味も含まれているのである。文化的存在を超えて、写真の中に、こうした僅かな純粋に映像的な意味を読み取ろうとすることは、過度に文化的な文脈で読み取ろうとすることに対する新たな視点を与えるだろう。

写真を読むには、言語能力に担保された複雑な映像能力が必要だし、加えて優れた知覚能力や美的感性も必要であり、何よりも意味を読み取ろうとする積極的な意志と、志向性が求められるのである。写真をクリシェ（写真の「ネガ」と「決まり文句」を表すフランス語。写真はネガから焼き付けられポジ（陽画）(positive) になって「確かな」(positive)、「現実的」(positive)<sup>\*36)</sup>ものとなる)にするか、そこから新しい意味を見出すかは写真を見る者の資質に係っている。

## 2) 写真に写し出された現実の構築

現実とは何か、我々が捉えている現実とは単なる「現れ」に過ぎなく、その表層の下に真の姿、本質が存在しているのであろうか。写真の制作者の意識からすれば、写真には「別の現実」が写し込まれると思うのは、証明出来ない永遠のテーマなのかも知れない。

確かな現実感覚が消失している現在、少しでもその消失感に抵抗しようとするれば、この問いに対して、特段哲学的な思索を巡らせなくても、また全く素朴な感覚としても、今見ている現実がうわべのものであり、何処かに真の姿が隠れているのではないかと考えるのは、理解し得る。だが、現実とは（視覚的に）「見る」ことだけでは捉

えられず、もしそのように考えるのは眼に見えるものとして映像に過大な信頼性を与えているからであろう。現実なるものは我々の持つ価値や意味の体系に依って構築されたものである。だが、現実を構築するには、世界観を求めるには、その根源的な部分に於ては論理や知性が全てではない。

そこで、現実を構築するための根拠は何処にあるかと言えば、根拠の全てが自分自身の中にあるのではなく、多くのものは過去からやって来る価値や意味の体系である。勿論映像の意味が全て言葉で言い表せるものでもない。文化とは過去からの伝統の蓄積であり、我々はそう簡単に文化の外には立てない。人間一人の中での思考は極めて分裂し、不安定になり易いものであり、それに安定と秩序を与えるのは伝統であり、文化である。我々の捉える現実は何の道ヴァーチャルなものであり、それを安定的持続的感覚を与えることによってリアルなものとなるのである。

映像のリアリティーは現実と同じくその元はヴァーチャルなものであり、言い換えれば、想像的なものを含んでいる。写真のリアリズムの観念は意識の根底では想像的なものを内包しているだろうし、写真のみならず視覚芸術も同様にその根底に於て想像的なもの、或は観念的な抽象へ回帰する傾向を持つのかも知れない。過去には、現実に対する不信感や不満によってもたらされる想像的なものへ回帰する願望は何か別世界への憧れと言う形で現れていたが、現在では映像によって現実を代理所有する形で、表面上リアルな世界、ヴァーチャルなイメージの世界へと逃避場所が代わっている。ヴァーチャルな世界に没入してそれを現実と混同することよりも、譬え真実は主観的なものであっても、真実の概念や観念の消失の方が寧ろ恐ろしいことである。

真実は、言い換えれば、リアリティーである。リアリティーは安定し持続したヴァーチャリティーである。現実に対するリアリティーの喪失が一番問題なのである。我々が捉える現実とは意味や価値を与えられ、構築されたものであり、従って、それを映し出す写真の映像の現実とは、映像に映し出された現実の事物、事象を「想像力」（知覚し、認識し、理解し、表現する能力として）によって解釈したものなのである。

写真の映像は最先端のテクノロジーによる映像と比べると、確かにリアリティーに関して我々を騙しもするが、現在では何とも素朴に見える。しかし、写真は現実の実体のない影などではなく、力を持った物質的な実体なのである。

現在では映像の物質的実体性など本質的ではないと言われているが、逆に、写真のこの物質的実体性こそが、



現在の映像社会の大海に漂流するのを繋ぎ止める錨になり得るかも知れないのである。

## 註

- \* 1) Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London, 1844; *H. Fox Talbot's The Pencil of Nature*, anniversary facsimile by Larry J. Schaaf, New York, Hans P. Kraus, Jr. Inc., 1989.
- \* 2) John Szarkowski, *Alfred Stieglitz At Lake George*, The Museum of Modern Art & Harry N. Abrams, Inc., New York, 1996, p25~29.
- \* 3) ラズロ・モホロ＝ナギ「絵画・写真・映画」(パウハウス叢書 8、利光功訳、中央美術出版社、第2版、1995年、p24)。
- \* 4) エルウィン・パノフスキー「象徴形式としての遠近法」(木田元他訳、哲学書房、1993年、原著1924~25年) 参照。
- \* 5) John Szarkowski, *Mirrors and Windows, American Photography since 1960*, The Museum of Modern Art, New York, 1978, p11~25.
- \* 6) 同5) p25。「連続体」(continuum) は数学の「連続体仮説」(continuum hypothesis) を思い起こさせる。
- \* 7) Susan Sontag, *On Photography*, Penguin Books, 1979, p123; First published in the U.S.A., 1977. 邦訳はスーザン・ソントグ「写真論」(近藤耕人訳、昌文社、1979年、p129)。
- \* 8) 同7)。
- \* 9) Edward Weston, 《Pepper, 1930》in *Edward Weston: Forms of Passion*, Edited by Giles Mora, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1995, p171.
- \* 10) John Berger, *Ways of Seeing*, BBC & Penguin Books, 1972, p83~112. 邦訳はジョン・バージャー「イメージ Ways of Seeing」(伊藤俊治訳、RARCO 出版、1986年、p102~142)。
- \* 11) アンリ・カルティエ＝ブレッソン「決定的瞬間・その後」(朝日新聞社、1966年)。
- \* 12) Sarah Greenough & Juan Hamilton, *Alfred Stieglitz: Photographs & Writings*, National Gallery of Art, Washington, 1983, p184. Alfred Stieglitz, 《Winter, Fifth Avenue, 1892》(*Camera Work*, 32, 1905) in *Alfred Stieglitz's Camera Work: A Pictorial Guide*, Edited by Marianne Fulton Margolis, Dover Publications, Inc., New York, 1978.
- \* 13) 同3), p56.
- \* 14) ロラン・バルト「ディドロ、プレヒト、エイゼンシュテイン」(沢崎浩平訳、みすず書房、1984年、p147~148、「第三の意味」収録)。
- \* 15) アウグスト・ザンダー「20世紀の人間たち」(グンター・ザンダー編、リプロポート、1991年)。
- \* 16) Eugène Atget, *Atget: Paris*, Edited by Laure Beaumont-Maillet, HAZAN, 1992.
- \* 17) Edward Weston, 《Armco Steel, 1922》in *Edward Weston: Forms of Passion*, Edited by Giles Mora, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1995, p57.
- \* 18) 同7) p105 (邦訳、p111)。
- \* 19) ヤーコブ・ベーム「無底と根底」(四日谷敬子訳、哲学書房、1991年) 参照。
- \* 20) Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, Edited by Nancy Newhall, Horizon Press, New York, in Collaboration with The George Eastman House, Rochester, 1961.
- \* 21) Minor White, *Mirrors/Messages/Manifestations*, the Second Edition, Edited by Michael E. Hoffman, Aperture Inc., 1982, preface.
- \* 22) 同21)。
- \* 23) 同21)。
- \* 24) Ansel Adams, *The Print*, Little, Brown & Company, Boston, 1983, 1995, p2. 邦訳はアンセル・アダムス「アンセル・アダムスの写真術：ザ・プリント」(梅澤篤之介訳、岩崎美術社、1993年、p10)。
- \* 25) 同24) p5。(邦訳、p13)。
- \* 26) 1975年にニューヨークのジョージ・イーストマン・ハウスで開かれたルイス・バルツ達による風景写真展を現在「ニュー・トポグラフィックス」展と呼んでいるが、その表現の特徴を「ニュー・トポグラフィックス」的と表現している。
- \* 27) ロラン・バルト「ディドロ、プレヒト、エイゼンシュテイン」(沢崎浩平訳、みすず書房、1984年、p144、「第三の意味」収録)。
- \* 28) モーリス・メルロ＝ポンティ「見えるものと見えないもの」(滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、1989年、p305~307)。
- \* 29) ロラン・バルト「表徴の帝国」(宗左近訳、ちくま学芸文庫、1996年、p107~114)。
- \* 30) ロラン・バルト「第三の意味」(沢崎浩平訳、みすず書房、1984年、p73~97)。
- \* 31) ロラン・バルト「明るい部屋」(花輪光訳、みすず書房、1985年、p37~42)。
- \* 32) フィリップ・ケオー「ヴァーチャルという思想」(西垣通監修、嶋崎正樹訳、NTT 出版、1997年、p12~13)。
- \* 33) エーリッヒ・アウエルバッハ「ミメーシス」(篠田一士、川村二郎訳、ちくま学芸文庫・下巻、1994年、p345~53、359~64)。
- \* 34) マーシャル・マクルーハン「メディア論—人間の拡張の諸相—」(栗原裕、河本仲聖訳、みすず書房、1987年) 参照。
- \* 35) スーザン・ソントグ「沈黙の美学」(川口喬一訳、みすず書房、p31、「ラディカルな意志のスタイル」収録)。
- \* 36) 「positive」には写真の「ポジティブ(陽画)」の他に、「現実的」と言う意味があるが、「negative」には写真の「ネガティブ(ネガ)」の他に、「positive」の「現実的」の対になる意味はない。写真に於ける「ポジティブ」(陽画)と「ネガティブ」(印画、ネガ)の意味の用法は、「photography」を命名したイギリス人の天文学者ハーシェルが使いはじめた。
- \* \* 1) 主観と客観の言葉について概観すれば、そもそも、主観(subject)と客観(object)を現在の意味で対立的に対として使い始めたのはカント以降であり、それ以前は反対の意味であった。「subject」も「object」も元々ギリシャ語であり、ラテン語の訳語を通じて英語やドイツ語、フランス語に入って来たが、それぞれ現在の「主観」や「客観」の意味を持つてはいなかった。「subject」の元の意味は「何かの下に横わるもの」であり、文法上の用語として「基体」とか「主語」を表していて、下に横たわって性質や主語を支えるといった程の意味であった一方、「object」の原義は「向こう側に横たわるもの」と言った意味で、後にスコラ哲学の影響によって「表象」とか「観念」と言う意味で使われた。そして、カントの下で「subject」が「主観」に、「object」が「客観」に意味が変わり、一種の意味の逆転が起きたことは知られている。古典的な近代哲学に於ては主観と客観が対等な関係にあるのではなく、あくまでも主導権を持つのは主観であり、主観の中に客観になり得るものが存在すると言うことに過ぎなく、客観は謂わば理性主観なのである。

このような理性主義に基づく主観・客観の二元論は、概念

の精緻化や強弱はあったものの、その後の実存哲学や現象学、精神分析学等によって疑われていて、最早人間の理性や合理主義は絶対的なものとは考えられていない。現代の最先端の物理学（量子物理学）でさえ対象の物理的な強い客観性は捉えられない、強い客観性を持つと思われていた自然科学的に捉えられた現実も実は仮説に過ぎないと言う。純粋な客観性や強い客観性は何かベールを被っていて、その薄膜越しにししか真の客観は捉えられない、我々が知り得るのは「おぼろな現実」と言い表せるかも知れない。別の側面から見れば、我々が知覚し認識する主観的な構築されたものとも考えられる一方で、物理的な物の世界としての客観性も否定し得ないだろう。

主観と客観の対立から導かれるもう一つの問題は、客体から独立した主体（個としての自我）が世界を自己と異質な非連続な対立するものと考えことから導かれる世界観（どのように世界を認識し構築するか）に関することである。自己認識と何ものにも還元し得ない人間性なるものを核として据え、自己を世界の全ての根源とし、中心とする人間中心主義（ヒューマニズム）に内包する傲慢が世界観の中に深い主観の闇を内包させていたのかも知れない。ヒューマニズムは本質的には「人間中心主義」である。現代では、「人権」、「人道（的慈悲心）」等のイデオロギーを纏っているし、ヒューマニズムに異議を唱えることは周囲から攻撃されることを覚悟しなければならぬ。

しかし表面上は近代の理性（合理）主義が主観性を否定し自己を空しくしていたとも言える。それは世界観の喪失であったのかも知れない。何故なら、世界に意味を与え構築することに於て世界は純粋に客観的であり得ないし、純粋に物理的な物の世界でもあり得ないのであって、必ず一面で主観的なものに成らざるを得なく、世界は主観的であるが故にその主観性に正当性と安定性を与え担保するものを確保しなければならぬ。世界観とは世界によって存在させられ包含させられている自己の存在の根拠を求めることであるが（多分に東洋的な発想であるが）、人間そのものに全ての根拠が存在するのではない。人間は人間であるというだけで存在の根拠があ

るのではなく、世界を認識することに於て西欧の人間中心主義（ヒューマニズム）は自我を世界から孤立させていて、自己を全ての根源とし中心としている限り主観と客観の問題は根本的に解決し得ないだろう。

- \* \* 2) 「写真言語」と言った場合、その言語が依存する単一の意味作用のシステム、詰り、「自然言語」(langue naturelle) に於けるような言語(langue)は存在しない。あるとすれば、複雑な言語(活動)(langage)だけだろう。言語(活動)(langage)に対しては、「自然言語」(langue naturelle)と区別して、「意味(記号)作用のシステム」(système de signification)と言った極めて広い持たせる。

「意味」を表す英語の「meaning」は同時に「意図」を、ドイツ語の「sinn」は「意図」と「方向」を、フランス語の「sens」は「方向」の意味を持ち、その意味の両義性は事物の意味を読み取ることに於ける現象学の「志向性」の概念との関連を想起させる。西欧の言葉に於ける「意味」は「意味＝方向(意図)」なのである。一方、日本語の「意味」には方向性や意図の概念はなく、根底に流れているのは「味わい」である。

- \* \* 3) ヴァーチャル・リアリティーに「仮想現実」なる訳語を当てているのは正しくない。例えば、「仮想量子」(virtual quantum) や「仮想記憶」(virtual memory) 等の科学的な用語として「ヴァーチャル」(virtual) が「仮想的」として使われていたが、この場合「ヴァーチャル」は決して在りもしない何の効力も無いものではなく、実際上事実上ある効果を生じさせるものの概念である。そこから概念が拡張されて使われ始めた。「ヴァーチャル」はある結果を生み出す「潜在性」、「事実同然性」と言っても差し支えなく、その語源はラテン語の「virtus」であり、根源的な意味は「力」や「エネルギー」である。「virtual」は「potential」や「latent」よりも事実上の効果を生じさせるものの概念である。「ヴァーチャル」は何の効力も生み出さない幻影ではなく、「ヴァーチャル」を「仮想」としたことでその意味を間違った方向に向けさせてしまうことにもなり兼ねない。