

# ホワイトヘッドの抱握理論の写真への適用 ——命題的感受としての被写体とシャッターチャンスと写真——

圓井義典  
写真学科

Applying the Theory of Prehensions by Whitehead to Photography:  
Subjects and Good Opportunities and Photographs as Propositional Feelings

MARUI Yoshinori

Department of Photography

(Received October 31, 2016 ; Accepted December 22, 2016)

キーワード：写真、ホワイトヘッド、抱握、命題

## Abstract

This paper aims to clarify the meaning of “photography” using the theory of prehensions by Alfred North Whitehead. It could be said that “photography” was generalized and became a theoretical matter in the field of art theory or media theory in the 1960s. However, the goal of discussing photography in this context has not been achieved. Thus, the author attempts to reconsider “photography” on the basis of individual experience as a person who takes or views photographs. When a person expects to photograph an event, he or she considers two aspects: “subjects (that are photographed)” and “good opportunities (for the photo shoot).” These aspects mean that the subject aims to prehend some data, as propositional feelings, with the datum “photography.” If a subject similarly prehends as the datum “a photo” from another datum, which may be prehend as “a pattern” on a paper or monitor, this datum is connected with the datum “photography” as a potentiality. Moreover, any datum felt by a subject is never primarily the same in the theory of prehensions. Although the technology of making still pictures has completely shifted from analog to digital, the datum “photography” continues to exist even today. Thus, it could be said that the datum “photography” comprises multiple discontinuous data—and not merely the experiences of technology—prehended as a single continuous datum by a subject.

## 序

本稿においては、アルフレッド・ノース・ホワイトヘッド (Alfred North Whitehead) の『過程と実在』(*Process and Reality*, 1929) における抱握理論を写真に適用することで、いわば撮影者や鑑賞者といった個別の経験を離れ、とりわけ一九六〇年代以降主に芸術理論もしくはメディア論的観点から急速に一般化され理論の対象となっていた「写真」を、今一度撮影にはじまり鑑賞に終わる、誰にとっても日常的な個別の実践的経験を通して再考することを試みる。

F・ブルネの指摘を俟つまでもなく、写真を理論の対象としてあつかう上で一九六〇年代以降における重要な参照点となってきたものが、C・S・パースによる記号論的解釈としての写真の「アイコン・インデックス」性である。たとえばそれは、R・クラウスによって写真的特性が現代美術にいかに関与を及ぼしているかを示すために使われ、さらに後の世代のA・セクーラらによっても

参照され、引き続き今日に至ってもいまだに多くの論者が参照している<sup>1)</sup>。

この写真の「アイコン・インデックス」性を端的に示すと以下のとおりである。まずパースは、記号作用を「インデックス、アイコン、シンボル」の三つに分類し<sup>2)</sup>、写真を記号作用の一種とした上で、あらゆる写真は光の反映の物理的痕跡であるから、対象と類似関係にある「アイコン」でありながら、同時に物理的関係にある「インデックス」でもある両義的記号、「アイコン・インデックス」性をもった記号作用であると定義した<sup>3)</sup>。

しかし本来記号(作用)とは、U・エーコが指摘するとおりに、人間社会によって認められたコード化の規則によって、一時的な相関関係が成立する結果として暫定的に作用するアポステリオリな「こと」であり、アプリアリな記号などという「もの」は存在せず、存在するのはあくまで記号機能だけであるはずである<sup>4)</sup>。したがって、今日のように写真を取り巻く環境(使用する機械と素材、画像形成の前提条件、利用される場等)の変化に

よって、その起源において物理的痕跡とはいえない画像の混在する状況においては、このパースの記号論的解釈を支えてきた、写真の物理的条件に由来する素朴なアイコン・インデックス性はすでに失われてしまっているから、たとえ依然パースに依拠しようとも、このような状況によりふさわしい議場が要請されるはずである。そのような場のひとつとして、これまでのアナログ技術の延長から導き出される文化的区分けとしての固有性（絵画や彫刻、写真や映画や音楽など）から語るのではなく、「テクノコード」という術語を用いて語るV・フルッサー<sup>5)</sup>や「ニューメディア」という術語を用いて語るL・マノビッチ<sup>6)</sup>のように、むしろそれら従来型の文化的区分けがデジタル技術によってひとくくりになれ混じり合った総体を起点にして、それを一つの文化的区分けとしてあつかおうとする議場があるだろう。それに対して、R・クラウド<sup>7)</sup>やG・バッチェン<sup>8)</sup>のように、これまでの議場を踏襲し、写真をめぐる言説を支えてきた文化的区分けとアイコン・インデックス性という参照点をすえたまま、すでにそのような素朴な特性は失われているにもかかわらず、なぜ未だに写真という記号が作用し続けるのかを考察する立場もある。この二つの議場が現在の写真をめぐる主たる言説空間を構成しているのであるが、前川修の指摘にもあるとおり、二十一世紀を迎えた現在にいたっても、写真をめぐる議論はいまだに収斂することなく堂々巡りの様相を呈しているようにも見える<sup>9)</sup>。

さて、以上のような写真という記号作用を取り巻く状況を見渡した上で、本稿においては、まずはパースに依拠するアイコン・インデックス性を根拠にする議場を前提にすることも、デジタル技術に依拠したニューメディアなどと呼ぶ新しい概念を根拠にする議場を前提にすることも、どちらの前提も一旦保留にして、きわめて素朴に、写真とはすでに社会によって共有されているひとつの記号作用であり、この記号作用たる写真がいかにして撮影者と鑑賞者の内に「こと」として成立する（現象するといっても良いのかもしれない）のかという視点から、個別の日常的な写真にかかわる経験を考察する。

また、この日常的な経験を考察するための物差しとして、写真を語る際に参照されることの極めて少ないA・N・ホワイトヘッドの抱握理論をあえて導入することを試みる。それは第一義には、バッチェンに倣うならば、写真を語る上で未だに議論の噛み合わない主たる原因ともいえる、自然／文化、客体／主体、現実／表象といった、近代的な二項対立構造に依拠しない、むしろその両者のないまぜになった、より原初的ともいえる、いわば間主観的な場を出発点にすることを提案するためであり、

さらには、ホワイトヘッドの哲学によって、現象学の文脈を継ぐM・フーコーとJ・デリダに依拠するクラウドやバッチェンらの視座をも相対化することを企図するためでもある。

本稿では、まずホワイトヘッドの抱握理論を概説し、続いて抱握理論のうちのとりわけ命題的感受という観点から、写真の撮影と鑑賞の二つのプロセスを「被写体」「シャッターチャンス」そして「写真」という区分けによって考察する。まとめにおいては、そのようにして抱握理論を通して解釈した「写真」が、カメラや感光材料などの物理的技術的要素という一様な普遍的根拠に還元できるものではなく、むしろ画像とそれらの物理的技術的要素を含む経験や知識に由来する諸々の慣習や概念とを、撮影者や鑑賞者という主体がその場その場で総合した「こと」としての命題的感受たる所与であり、結果として「写真」は、時代や環境の変化に合わせて姿を変える柔軟性をもつ可能性のあるものであることを示す。

## 一、「こと」としての世界

### 一の一、『過程と実在』における抱握理論の基礎的定義

「写真」の記号作用について論ずるに先立ち、写真を語る上ではなかなか馴染みのないホワイトヘッドの抱握理論をここに概観することとする。

抱握理論とは、ホワイトヘッド自身によって「有機体の哲学」と名づけられた、人間の「経験のあらゆる要素が、それによって解釈されうるような、普遍的観念の整合的・論理的・必然的な体系を、組み立てる努力（PR, 3〔三〕）」としての思弁的形而上学たる哲学体系の重要な基礎をなすものである。有機体の哲学においては、人間が「ここ・今」に経験する現実世界は、単にある一義的で絶対的な空間と時間のうちに還元できるものではなく、あくまでも過程（process）として、主体によって、ここ・今においてある結合体（nexus）として把握されつつあるものととらえられる。この把握（apprehension）という語は、あるアプリオリな実体としての同一者たる「主体」を起源とする心的作用であることを一般的に含意するが、ここでいう「把握」は必ずしも主体による認識的（cognitive）な作用ではなく、主体に先立つ存在論的原理たる「主体的指向」（subjective aim）を起源とするより始原的なものであるととらえるところから、ホワイトヘッドは「把握」という語に代えて「抱握」（prehension）という語を与える。つまり、まず前提とされる主体があってそれが様々な事物を把握するのではなく、主体的指向を契機とする「抱握」の過程において多から一が暫定的に生起し、その結果として「主体」（subject）が「客体」（object）から分離的に抱握され、

指向がそのような主体性を獲得するということである。加えてホワイトヘッドは、この主体が同時に「客体」として他の主体に与えられることによって、相互補完的なまさに有機的な関係性のうえに世界が成り立つところから、彼の立場は時に「汎主体主義 (pansubjectivism)」とも呼ばれる<sup>10)</sup>。

ホワイトヘッドはこの抱握を構成する基礎的なものとして、始原的な二つの型の存在である現実的存在 (actual entity) と純粹可能態としての永遠的客体 (eternal object)、そして雑種的な二つの型の存在である感受 (feeling) と命題 (proposition) という四つの型を措定する (Cf. PR, 188-189 [二七九])。現実的存在は、肯定的抱握と排除する否定的抱握によって現実的ないし非現実的な統一性を獲得するが、この肯定的抱握を「感受」ともいう。さらに、この肯定的抱握としての「感受」を大きく三つの要因に分ける。(一) 抱握しつつあるところの「主体」(subject)、すなわちその抱握が具体的な要素であるところの現実的存在。(二) 抱握されるところの「所与」(datum) もしくは「客体的所与」(objective datum)。(三) その主体がその客体的所与をいかに感受するかという「主体的形式」(subjective form) である。また、現実的存在が感受の形成を始める原初的な型の感受として、「物的感受」(physical feeling) と「観念的的感受」(conceptual feeling) の二つを措定し、それらが統合された可能態としてのより高次の感受を「命題的的感受」(propositional feeling) とする (Cf. PR, 18-36 / 221 [二五-三七および三二四])。

### 一の二、物的感受と観念的的感受

「物的感受」は、ある主体たる現実的存在が別の現実的存在を感受することであるが、物的感受は主体によって互いに総合され、より一層複雑な物的感受ともなる。主体によって物的に感受される現実的存在 (相対的にこの場面では主体にとっての客体的所与) もまた、それ自体が主体となり、ある所与を感受する。感受は本来的に主体から分離できないものであるがゆえに、この客体的所与たる現実的存在によって感受された所与もまた、その主体たる現実的存在から分離できない。すなわち、主体における物的感受としての結果とは、原因 (主体が感受した客体的所与) による主体的再演 (re-enaction) もしくは再現 (reproduction) によって、原因 (客体的所与) の主体性を失うことなく別の主体に新しい結果として感受されるということである。この移行が時間の累積的性格を示すものであり、時間の非可逆性はこの性格による (Cf. PR, 236-239 [三四八-三五二])。

現実的存在に対するもうひとつの始源的型である永遠

的客体は主体に「侵入」(ingression) する。主体の存在論的原理たる主体的指向は、永遠的客体を否定的に排除することもできるが、肯定的に抱握した場合には、これを「観念的的感受」という。また永遠的客体は、本来は純粹なる可能態であるが、時に主体によって物的感受と総合され特殊な様態として限定されて実現する。また、この観念的的感受における所与としての永遠的客体は主体化しないために、物的感受におけるのと同様の原因から結果への所与の移転という事態は起こらない。別の観点から見れば、この観念的的感受においては、物的感受におけるような時間の累積的性格は存在しない。ここに現実的存在の二極性が定義される。物的極 (physical pole) としての物的感受と、心的極 (mental pole) としての原初的な働きをする観念的的感受である。またホワイトヘッドによれば、この二極性が現実的存在の根本性格であり、「異なった現実的存在ではそれらの相対的重要性は異なっているとはいえ、その一方の極を欠くような現実的存在は存在しないことになる (PR, 239 [三五三])」。

また物的感受は、さらなる下位区分として、「純粹な物的感受」と「混成的な物的感受」に区別される。「純粹な物的感受」は、客体的所与自身の物的諸感受の一つによって客体化され、「混成的な物的感受」は、客体的所与自身の観念的諸感受のひとつによって客体化される。主体による混成的な物的感受においては、客体的所与自身による主体的再演もしくは再現によって、その客体的所与が感受した観念的所与と同じ所与を主体のうちにも生起させる。しかしながら、この主体の感受と (この主体にとっての) 客体的所与自身の感受は、必ずしも同じ主体的形式をもつわけではない。後述するように、主体によって総合される過程で諸々の客体的所与が再演もしくは再現され、主体によって対比され、価値づけられるからである (Cf. PR, 239-241 [三五二-三五六])。

### 一の三、命題的的感受

さらに、より高次の感受としての「命題的的感受」について確認する。この命題的的感受と呼ぶものは「命題、あるいは潜勢的に決定している事態、あるいは事態の特殊な決定のための不純な潜勢態、あるいは理論 (PR, 22 [三一])」を所与とする感受のことを指す。先に挙げた観念的的感受には、永遠的客体だけを感受し所与とする純粹な観念的的感受もあれば、物的感受と観念的的感受を総合し生起したものを所与とする不純な観念的的感受もある。ここでホワイトヘッドがいう「命題」とは、この不純な観念的感受の所与のことである。ホワイトヘッドにしたがうならば、この命題的感受は、主体的指向によって次の感受の相、つまりは、対比と価値づけのための誘因と

して「欲求」(appetition) されることによって生起する。ある主体が諸々の感受を綜合した結合体たる所与を形成する際に、物的感受による客体的諸所与と、それら客体的諸所与の主体的再演を契機にした観念的諸感受もしくは他の永遠的客体との綜合において、ある制限された永遠的諸客体による複合的な可能態を形成する。伝統的な論理学にしたがえば、真偽の判定が可能な主語-述語関係をもつ文を命題と呼ぶが、この命題的感受は、多としての諸所与から主体が一なる主語-述語を措定する以前の未だ不明な状態にあるものであり、それはE・フッサールが論理学の発生論的考察において措定した、経験判断にかかわる述定的 (prädikativ) 思考に先立つ前述定的 (vorprädikativ) 経験と比することができるともいえるだろう。

ホワイトヘッドは、命題的感受をさらに「知覚的感受」(perceptive feeling) と「想像的感受」(imaginative feeling) に分類する。この相違は、ある命題的感受において、その論理的主語たる物的感受による客体的所与の再演から派生する「指示的感受」(indicative feeling) と、その主体によって命題的感受として綜合されるところから派生する「物的認知」(physical recognition) とのあいだの比較に基づいている。指示的感受と物的認知がまったく同一であれば、この命題的感受は「知覚的感受」と呼ばれる。それに対し、この両者が異なっていれば、この命題的感受は「想像的感受」と呼ばれる (Cf. PR, 256-265 [三七七-三九一])。

抱握においては、このように諸客体を原因としつつも、主体的指向によって綜合された未確定な命題の主語と述語を対比、価値づけることによって、主体独自の結果たる創造的な新しさを生み出す。この新しさの産出である「合生」(concrecence) は、結合体を構成する要素による単なる量的発達ではなく、もはや分割や還元不可能な、ホワイトヘッドがR・モーガンおよびS・アレグザンダーにならっていうところの「創発」(emergent) 的質的变化である。ホワイトヘッドのいう命題的感受とは、いふならば過去という時間の累積した諸々の客体をひとまとまりにして、一なる主語を作りつつも、単にそれぞれの客体とともに過去から「与えられた」観念の総体を何の手も加えずに述語としてそれに添えるのではなく、時間を超越したものであるがゆえに未来に向かっても開かれた可能性をもつ与えられた観念の総体に主体自らが手を加えることによって、感受する主体自身が未来への可能性を先取りしつつ、現在においてある主語-述語関係を暫定的過程的に措定するものといえ、まさにここに彼の有機体の哲学が「プロセス哲学」とも呼ばれる所以の一端がある。

また、この命題的感受という飛躍的现实化によって、初めて主体/客体という二元的関係 (dual relation) をはじめとするさまざまな指示作用 (indication) が生起し、象徴作用、誤謬や真理、倫理あるいは宗教等の三元的関係 (triple relation) もこれに含まれるものとする (Cf. PR, 184-207 [二七二-三〇六])<sup>10</sup>。

## 二、写真という「こと」

### 二の一、撮影者にとっての「出来事」と「被写体」

さて次に、以上のようなホワイトヘッドの抱握理論を写真に適用しつつ写真にかかわる経験を考察する。撮影者のいない写真もありうるが、本節においてはシャッターボタンを押す何者かによって生成される写真をあつかう。このシャッターボタンを押す何者かは大きく二つに分けることができる。一つには、シャッターボタンを押したとしても、写ったものについて何ひとつ期待しない者。そしてもう一方が、後に自らが写した写真を自ら見ること期待してシャッターボタンを押す者である。この後者のものをここでは「撮影者」と呼ぶ。また、写ったものについて何ものかを期待して、別の者にシャッターボタンを押させる者もいるが、そのような者については、さしあたり便宜上この撮影者の範疇からははずす。さて、この撮影者がシャッターボタンを押すためには、基礎として二つのものをすえなければならない。第一に、撮影者としての「主体」が必要である。第二に、撮影者としての主体が、ここ・今において抱握しつつある「所与」が必要である。撮影者はこの所与の部分もしくは全体を「被写体」として、ある瞬間にシャッターボタンを押すであろう。

ところで、カメラを持たず、また、「写真」という所与を想起しないままに、人はここ・今に抱握しつつある所与 (現実態たる所与) に対して「被写体」という言葉は使わない。つまり「被写体」という言葉には、すでに「写真」という所与が含まれている。このことは、撮影者としての主体だけではなく、写真を見る鑑賞者としてのあらゆる主体についても同様に確認することができる。たとえば、ある写真に写された人物を指さして、「この被写体はあなたのお母様ですか。」とたずねることはできるが、誰かとの会話の際に、話題が写真にかかわることでもなく、また写真を見ているわけでもない場面で、突然にある女性を「被写体」という言葉を用いて指示することはできないはずだ。撮影者に限らず、撮影の際にある主体がある所与に対して「被写体」という言葉を用いる時、主体は必ず未だ実現していない「写真」という所与を想起しているのであるが、ここにホワイトヘッドの命題的感受を適用できよう。あたりを見渡してみても、

どこにも写真という所与が認められない場面では、「写真」という所与は、ここ・今に感受している現実態たる所与から直接に導きだせるものではない。むしろ何かしらの偶発性もしくは突発性をもってただ主体のうちにだけ感受されるものであろう。このここ・今に抱握しつつある現実態たる所与との強い関連性をもたない想起 (reminiscence, anamnēsis) は、ホワイトヘッドにしたがえば、物的感受から派生する指示的感受と命題的感受から派生する物的認知の相違した、主体によって創造的に飛躍的に導きだされ、時に誤謬をもともなうこともある、命題的感受の下位区分である「想像的感受」というしかないものである (Cf. PR, 244-255 [三六〇-三七六])。すなわち、想起している「写真」という所与は「想像的感受」の範疇に含まれる命題たる所与であるといえる。

では、「写真」という所与と「被写体」という所与との関係はどのようなものであるのだろうか。ひとつの事例として、主体にとって感受の場が重複している二つの所与である、「母」と「被写体としての母」について考える (図1)。目の前の対象を「母」として感受してしばらくたった後に、偶然写真という所与を想起すると同時に、今まで「母」としてとらえていた対象を「被写体としての母」として感受したならば、それからしばらくのあいだ対象は「被写体としての母」であり続け、簡単にはもとの「母」には戻らないにちがいない。ではいつ単なる「母」に戻るか。それはシャッターボタンを押して満足した時か、写真という所与の想起が消滅した時であろう。つまり、写真という所与の想起が持続しているあいだは、「母」と「被写体としての母」は同時に並行して感受することのできない分離不可能なものである。

そこで、「母」たる所与としては未だ感受されていない始原的所与 e を起点に考察する。ホワイトヘッドの抱握理論にしたがえば、主体によって物的かつ観念的に感受した諸客体を総合するところにおいてある潜勢態たる命題が生起する。この命題的感受が主体によって対比され価値づけられることによって、主体独自の、ただし暫定的過程としての一なる主語-述語の関係をもった所与が生まれる。したがって、ある所与に先立つ始原的所与

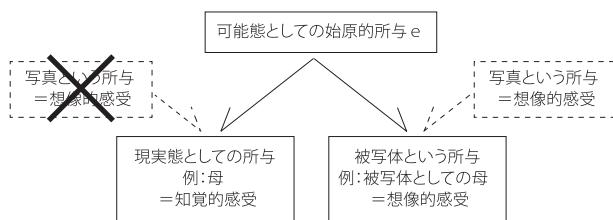
e はさまざまな様態をもちうる可能態であり、時にそこから価値づけられて派生したものとして「母」という所与が感受されるのであるが、時には写真という所与を集合のうちに含みつつ総合され、そこから派生した所与として「被写体としての母」が感受されると考えることができる。「母」たる所与は物的認知と指示的感受が一致した「知覚的感受」と呼んで差しつかえない感受であり、「被写体としての母」たる所与は、所与 e に対し、「写真」という所与から派生する、主体が期待しつつも未だ実現していない、あくまでも予測のうちにある (目の前の母が写された) 「ある写真」という所与を含んだ「想像的感受」である。

## 二の二、撮影者にとっての「出来事」と「シャッターチャンス」

「被写体」という所与と同様に、「シャッターチャンス」という感覚も、写真という所与の想起と切り離して考えることはできないであろう。ある出来事を写真に残すということであれば、ある出来事の推移するあいだのあらゆる瞬間を、そのある出来事のシャッターチャンスと感覚しても良いはずだが、一般的にはそのようには感じないだろう。

たとえば、母の微笑む姿を写真に残したいとする。このような時、どの瞬間をシャッターチャンスとするだろうか。母の微笑みはいくつかの段階に分離可能であろう。はじめ母のほほは固く、唇も横一文字に結ばれている。次の瞬間、母の緊張がとけ、唇の片端もしくは両端がすこし持ち上がる。やがて両目尻もかすかに下がり、しばらくの後、母の目尻とほほ、そして唇がもとに戻る。このような母の微笑みを写真に残したいと思うなら、母の緊張がとけ、唇がすこし持ち上がり、両目尻もかすかに下がった、そのような瞬間をシャッターチャンスとするのかもしれない。つまり、この瞬間こそが「母の微笑み」という出来事を象徴する特殊な決定的瞬間であり、ホワイトヘッドにしたがえば、それは出来事の分離的特性にしたがって<sup>12)</sup>、この推移する出来事が様態としてもっとも分離していると抱握されつつある瞬間であるだろう。

ホワイトヘッドは、主体によって諸々の客体が重複し、かつ協調しつつ、ある統一的模式をもって抱握された所与を「持続」(duration) と呼ぶ。しかし、この持続を構成する諸々の所与は必ずしも同時的に生起し、また同時に消滅する必要はない。むしろそれぞれに異なった因果的過去 (casual past) と因果的未来 (casual future) をもつ諸々の客体が互いに重複しつつ、それらとは別の、同時性 (contemporary) をもったあらたな総合的な所与たる持続が構成されるととらえる。また、この



<図1>

持続のうち、ある物的客体が流動を停止し、「場」(locus)として空間化された「ここ・今」というエポックをなす所与が感受されることで、構成している諸々の客体の因果的過去や因果的未来によって、過去や未来という延長的時間が派生するところから、特にこの場を「現在化された持続」(presented duration)ともいう。それは、直線的連続性をもった主体とは直接関係のない一様に定義された一秒や一分という、ベルクソンのいう「空間化された時間」やホワイトヘッド自身のいう「延長抽象化の方法によって導出された時間」のうちにある単なる瞬時点ではなく、あるまとまった時間経過を含んだ原子状の非連続的なものとして、主体によって命題的感受として、暫定的に、しかし創発的に抱握されたものである (Cf. PR, 319-321 [四七一-四七四])。

また推移 (transition) とは、ある現在化された持続の部分たるある所与が、別の現在化された持続のうちには消滅するものの、そこにあらたに生起した別の所与の始原的な要素として、この消滅した所与を関連づける感受である。それは、流動する世界を一旦は非連続的な諸々の所与に分離しながらも、今一度ひとつの連続的所与として関連づけることであり、主体にとっては同一ではないものをひとまとまりのものとして感受するということである (Cf. PR, 208-215 [三〇七-三一八])。

以上のことから、ある出来事の「シャッターチャンス」という決定的瞬間を目指すということは、撮影者という主体が連続的な「推移」として関連付けながら抱握しつつある現実態たる所与 (たとえば、ある日の母の微笑み) を前にして、主体による本来の抱握のはたらきの順序とは逆に、連続的に関連付けつつ抱握するある現実態たる所与を構成しつつある、ここ・今に継起する非連続的な「現在化された持続」の諸々の所与を再・断片化し、そのうちの、後にそれがこの「ある出来事」(ある日の母の微笑み) を象徴する「ある写真」になるにちがいないと予測できる所与たる「ある瞬間」をとらえようとする特殊な命題であるといえる。

しかしこのように持続するある出来事のある瞬間を、ある象徴的な「シャッターチャンス」たる瞬間としてとらえようとすることは、実際には、後に紙の上の模様として定着された「ある写真」を「ある出来事の象徴的な瞬間」として感受することで、その音も匂いも動きもない単なる静止した模様から、前後の時間や運動、音や匂いを含んだその出来事そのものを想起できる可能性があるという因果関係を〈あらかじめ知っていて〉、推移しつつある目の前の「ある出来事」に対して、そのような模様を得ようと予測的に先取的にシャッターを押す行為であるととらえ直すことができる<sup>13)</sup>。

したがってここ・今に推移しつつある出来事を前にして感受する「シャッターチャンス」という所与もまた、「被写体」の感受と同様に、単に「ある出来事の瞬間」という指示的感受と物的認知の一致した「知覚的感受」の別名といえるようなものではなく、それとは質を違えた、「ある写真」という未だ実現していない、あくまでも予測のうちにある所与を含んだ集合たる「想像的感受」と呼べる所与であろう。

### 二の三、「ある被写体」と「あるシャッターチャンス」と「ある写真」

「写真」という命題的感受における所与の性質をここで確認することとする。先に見たとおり、撮影時においては、「写真」という所与は「被写体」と「シャッターチャンス」を生起させるための目的因かつ作用因としての潜勢態であるが、やがて鑑賞時においては、紙の上やモニター上のある模様として抱握されつつある所与と結びつくことによって、今度は「母の写真」や「新緑の葉がゆれている写真」といった個別の「ある写真」という所与を派生的に生起させる作用因ともなる。紙の上やモニター上の模様として感受されるはずの可能態としての始原的所与を「所与p」とすると、所与pは写真という所与がともなわなければ、派生的に諸々の色とカタチで構成された単なる「ある模様」として感受される可能性をもつ始原的所与である。ところが主体のうちに写真という所与が生起し、それとともに派生的に所与pがある個別の「ある写真」たる所与として抱握された瞬間、もはや単なる「ある模様」という所与を同時的には感受できないものとなる。たとえば、所与pから派生的に「母の微笑みの姿が写った写真」という所与を感受したなら、それからしばらくのあいだは、それを単なる「ある模様」として感受することはできない。したがって、この「ある写真」という所与とは、単に諸々の色とカタチで構成された「ある模様」の別名といったものではなく、所与pと写真という所与が総合され、創発的に質を変えて感受されたものといえる。

さらに撮影者にとっては、この写真という所与は、撮影時とある模様を感受する時の双方にまたがるのが前提とならなければならない。なぜならば、撮影時において、シャッターボタンを押すことによって未来において「ある写真」という所与が実現するであろうということが予測できなければ、ここ・今においてシャッターボタンを押す理由が生まれないからであり、かつ、ある所与pを感受する時には、それが過去において、その時は潜勢態のままであるが、未来のうちに「ある写真」という所与が実現することを予測しシャッターボタンが押され

たものはずである、という推測がなければ、所与 p に対し、「この写真は、あの時に私自身がシャッターボタンを押した結果として、ここに実現したものだ」と感受する可能性が生まれにくいからである。

#### 二の四、「写真」という所与

さて次に、ある模様を感受する者にとっての写真という命題的感受たる所与を考察する。撮影者を含め、ある模様を感受する主体を総じてここでは「鑑賞者」とする。鑑賞者が、「母の写真」や「新緑の葉がゆれている写真」といった個別の「ある写真」を感受するのは、たとえ撮影者でなくとも、先に見たとおり、可能態たる始原的所与 p と写真という所与とが結びついた時であろう。しかし、この命題的感受における写真という所与は、撮影時における写真という所与とは、やや性質の異なった原因となる。鑑賞者が所与 p を抱握しつつある時に、写真という所与が生起すると、ある所与 p から派生的に個別の「ある写真」が感受され、そのうちに、たとえば「被写体としての母」や「被写体としての新緑のゆれるさま」といった「ある被写体」が感受される。だが、これら「ある被写体」は、ここ・今に現実態としては抱握不可能な、鑑賞者だけにかかわる明らかなる想像的感受である。また、ある所与 p からある出来事を象徴する一瞬としての、たとえば「母のあの時の微笑みを象徴する瞬間」や、「新緑の葉のゆれが最もさわやかに感じられた瞬間」という個別の「あるシャッターチャンス」が感受される。この命題的感受もまた、ただ鑑賞者だけにかかわる想像的感受である。

先述したように、撮影時には目の前の推移する「ある出来事」が現実態たる知覚的感受であり、写真という所与を誘因とした「ある被写体」や「あるシャッターチャンス」、あるいは「ある写真」が可能態たる想像的感受であった。しかし鑑賞時にはそれが逆転し、写真という所与を誘因に始原的所与 p を対比し価値つけた結果としての「ある写真」が現実態たる知覚的感受になり、同じく所与 p から派生した所与たる「ある被写体」や「あるシャッターチャンス」を含む「ある出来事」が可能態たる想像的感受となるのである。

さて、この写真という命題が他の鑑賞者と重複する場合には、いずれの鑑賞者にとっても、ある始原的所与 p は「ある写真」という所与として感受されるが、この写真という所与は互いに合同であるとはかぎらない。写真という所与が互いに重複する部分をもつ可能性もあるが、互いに重複しない部分をもつ可能性もあるからだ。したがってある鑑賞者にとっては、ある所与 p と写真という所与が結びついて、「ある被写体」と「あるシャッター

チャンス」を含んだ「ある写真」という所与が感受されるが、ある別の鑑賞者にとってはまったく感受されない場合もあるということである。たとえば、ニエプスの「ル・グラの自宅窓からの眺め」は、ニエプス本人にとっては明らかに「ある出来事」と結びついた模様、つまり窓の外に広がる光景と直結した「ヘリオグラフィ」として歓喜するものであっただろうが、その画像生成プロセスを知らない、要するにそれが光学的かつ化学的にとらえられた画像であるということや、それがどのような経験をもたらすかということを知らない鑑賞者には、単なる不鮮明な模様にしか見えなかったとしてもそれはまったく不思議ではないということである。「ル・グラの自宅窓からの眺め」を「ある写真」とするのは、鑑賞者自身による写真という所与であるが、その真偽については鑑賞者にだけかわるものである。

フォトグラムやベンジュラムなども同じく好例である。それらプロセスによって得られる模様と、ある現実態たる出来事（たとえば木の葉やペンライトの光）とは、「ある写真」を生み出すものと同じく支持体の化学的感光性を介して物理的に一対一の対応関係がある、要するにある出来事に対する光学的な作用を用いた物理的痕跡性（インデックス性）を有する模様である。それにもかかわらず、主体にそのような知識や経験がなく写真という所与がともなわない場合には、それらはアイコン・インデックス性をもった「ある写真」とは価値づけられず、単なる「ある模様」として価値づけられることもありえる。

しかし時おり主体は、始原的所与 p から派生的に単なる「ある模様」という所与を感受するのではなく、写真という所与を誘因として、かつてあった出来事の一瞬を再現する、時に撮影者の視線と鑑賞者自身の視線が重なり合っているようにすら錯覚する〈特殊な、特別な〉性質である、アイコン・インデックス性をもった「ある写真」という所与を派生的に感受することがある。ニエプスの「ル・グラの自宅窓からの眺め」を目の当たりにして、あたかも窓の外を眺めているニエプスの視線に同期したかのように感覚するとしたら、それは、かつて実際にニエプス自身が眺めた時に感受した所与（＝知覚的感受）とは決して同じものではないが、その所与にきわめて近似したものであるかのように、所与 p から派生した所与を主体たる鑑賞者自身が擬態化させるということであり、この想像的感受の知覚的感受への近似化／擬態化が、R・バルトのいう「コードなきアイコン的メッセージ」に対応し<sup>14)</sup>、またこの際の写真という所与の機能が、K・ウォルトンの「透明な写真」に対応する<sup>15)</sup>であろう<sup>16)</sup>。

## まとめ、写真という所与の根本構造

撮影者がここ・今において、目の前の出来事を写真にして残すことを期待するならば、かならずその時にはある未来を想起している。この未来は、自らがシャッターボタンを押したならば、ある推移する出来事のある瞬間が潜勢態たる静止した模様として残り、やがてその模様は現実態として見るができるという予測をともなっている（「潜像」と「現像」という写真用語はこのことを端的に示しているだろう）。この未来への予測のないかぎりシャッターボタンを押す理由は生まれない。この予測とここ・今に生起する写真にして残すことへの期待を支えるものが写真という所与であるが、この命題的感受は実際には主体に真偽の委ねられた不確かなものである。

コンピュータの日用品化にともなって、画像の加工は誰にとっても格段に容易になったし、入力から出力にいたるあらゆるプロセスがデジタル技術に置き換わったことによって、これまで写真をめぐる議論の重要な参照点となってきた、ある出来事が確かに実在したという機械を起源とする写真のもつ物理的明証性、つまり A・バザンが「対象となる事物とその表象のあいだに、もうひとつの物以外には何も存在しないという事態」が自明であり、そのことによって「内なる批判精神がどう反論しようが、私たちは表象された対象物の存在を信じないわけにはいかない<sup>17)</sup>」という証言力は大きく減退した。「写真」という記号作用は今やインデックス性を失った。その点では、アイコン性を有する他の記号作用である「絵画」などといつ同格に扱われても、あるいはそこに吸収されてもおかしくない状況になったといえる。それにもかかわらず、友人との楽しい時間や成長する子供の姿を残そうとする時、私たちは未だに写真という記号作用に対して、他の記号作用とはことなつた、何か〈特殊な、特別な〉意義を覚え、また求めることもしばしばである。

では、私たちが写真という記号作用に求めているものは何か。おそらくそれは、単に写真の類似的・物理的痕跡性（アイコン・インデックス性）に依拠するものではないばかりか、むしろそれ以上に、（アイコン・インデックス性とは無関係に）ある出来事を写真にして残そうと私たち自身が期待する瞬間そのものがかつてあり、そしてその結果として、今日の前にある紙の上やモニター上の模様が生まれたのだと、繰り返し高い確率で感受できるという「写真という所与」たる命題的感受そのものに依拠するものではないだろうか。

まず、ある出来事を現実態として感受しつつあるうちに、写真という所与が唐突にかつ創発的に主体によって総合される。「そうだ、写真を撮ろう」と。もちろんこ

の写真という所与の生起には、総合された諸々の客体の因果的過去という根拠があり、その内にはこれまでのカメラや印画紙といった機械や素材のこと、シャッターを押した瞬間目の前に見ていたものが後にプリントとして〈物象化〉する経験などが含まれるであろう。しかし、それでもなお、この唐突に生起した写真という所与たる命題的感受そのものは、所与が生起したその時点では決して知覚的感受たるものではない。あくまでも未来への投企的欲求としての不明瞭で未確定なものであり、目的因かつ作用因であり、想像的感受たるものである。その写真という所与の生起と同時に、やはりその真偽が不確かなままに、それを誘因として「ある被写体」が感受され、同様に「あるシャッターチャンス」が感受され、そして後になって、ある紙の上の模様でもある始原的所与 p を起点に、写真という所与を誘因にして個別具体的な「ある写真」が感受される。

ここまで見てきたとおり、私たちは普段この諸々の命題的感受を、本稿で「写真という所与」と呼んできたものによって首尾一貫したプロセスとしてとらえがちである。しかしながら、ホワイトヘッドの把握の理論にしたがえば、唐突に生起した「写真」という所与も、「ある被写体」や「あるシャッターチャンス」たる所与も、あるいは「ある写真」たる所与も、本来はその都度その都度の非連続的な一回限りの命題的感受の範疇にある。つまり「写真という所与」の指し示す一連のプロセスは、各主体の個人的な経験のうちにあつてはアプリオリな何ものかではなく、原理的にはあくまでも個人的な判断に委ねられたその場その場の「こと」であり「事態」であるのとらえる方がより正確である。

したがって、「写真という所与」が指し示す一連のプロセスの感受とは、実際のところは紙の上やモニター上の模様でもある始原的所与 p を「ある写真」として価値づけて派生的に感受する瞬間を起点にして、この個別具体的な「ある写真」が実現（現実態化）したのは、かつては不明瞭な潜勢態であつたけれども私がかつて確かに想起した「写真という所与」の結果であり、やはりその予測は正しかったし、その所与と共に感受した諸々の所与も正しかったのだと、主体によって時間を〈さかのぼって〉回顧的にかつてあつたはずの非連続的なその場その場の想像的感受たる所与を連結して、その都度その都度それを「写真という所与」の「推移」（transition）として、あたかも因果関係を持った一連のプロセス〈らしきもの〉としてパターン化し把握しているのとらえる方がより正確ではないだろうか。

この「ある写真」としての感受を起点にして、シャッターボタンを押した瞬間以来の写真という所与にかかわ



る自らの諸々の予測の正しさに安心する姿は、そのまま鑑賞者一般の姿にも重なる。あなたと並んで個別具体的な「ある写真」を見ている友人は、自らが撮影した記憶のない「ある写真」を指さして、「この被写体はあなたのお母様ですか。」とあなたにたずねる。続いてあなたが「はい、私の母です。」と答えたなら、友人はもちろん安堵の表情を浮かべるにちがいない。この時、安心した友人とあなたのあいだに共通しているのは、実のところ始原的所与 p から派生した「ある被写体」という所与とある視覚的指向対象（この場合はある年配の女性らしき姿かたち）との連結作用（連辞）だけであり、その視覚的指向対象が何か（母なのか、他の誰なのか）という視覚的類似性を基にした推測が、あなたとあなたの友人ではまったくの別物であっても、そのことは友人の「安心」にはさして重要な問題ではない。すなわち、あなたが「はい、私の母です。」と答えるかわりに、「いいえ、私の叔母です。」と答えたとしても、友人にとっては写真の中の姿かたちから導き出した結果（予測）がわずかに外れただけという程度の問題であるが、もし仮に「いいえ、私の車です。」とか「何を見てお話されているのですか？」などと答えれば、友人はひどくうろたえるはずである。それは、単に予測が大幅に外れたということではなく、友人が自らのうちに撮影（予測）と鑑賞（結果と確認）の経験を繰り返しながら統計的な確率をもとに規則的なパターンとして強化してきた、他人とも共有できているはずの「写真という所与」が含意するプロセス〈らしきもの〉そのものが、突然に、強制的に疑わしきものになってしまう瞬間だからである。

すなわち、この予測から結果にいたる一連のプロセス〈らしきもの〉を含意する写真という所与は、本来は不明瞭な想像的感受たる予測を前提としつつ、「ある被写体」や「あるシャッターチャンス」、あるいは「ある写真」という個別のその場その場の命題的感受が主体のうちに繰り返し反復され、そのような主体ごとの諸々の個別の経験を単に各主体が統計的な確率を基にひとくくりに関連づけパターン化した所与であり、結局は、還元できる根拠の薄弱な慣習や信仰、あるいは思い込みのようなものともいえるのではないだろうか<sup>18)</sup>。

写真が未だ発明家の自室の中にだけあった頃、写真という所与にかかわる感受は、「精神的過程であったもの、比類なく個人的な状態<sup>19)</sup>」の、他の誰とも共有のできない発明家だけの感受であったことだろう。しかし、一八三九年にダゲレオタイプが公的に発表され、瞬く間に世界中の人々が経験することで、この写真という所与とそれにかかわるさまざまな所与は慣習のようなものとして「公的領域の一部<sup>20)</sup>」となり、やがて「人間社会によっ

て認められたコード化の規則<sup>21)</sup>」が付与されることによって、「内的で私的な精神の過程が客体化され、操作、大量生産、標準化がそれ自体としてたやすくできる外面的な視覚的諸形態と同一視される<sup>22)</sup>」こととなる。つまり、主体各自の個別の感受としてのアポステリオリな「こと」たる「写真」という記号作用が、ここにきてあたかも実体をもったアプリオリな「もの」のように振る舞いはじめるということである。

C・S・パースが「写真は、対象からの発光の結果であるということが知られているという事実により指標記号となり、非常によく情報を与えるものになっているのである<sup>23)</sup>」、あるいは「ただのプリントそのものは情報を伝えないけれども、それが実質的には別の仕方で行われているものから投射された光の断面であるということによって、それは命題的記号になっている<sup>24)</sup>」と写真を解釈することは、パースの生きた当時の状況からすれば至極妥当であると同時にきわめて意味深長である。

つまり、「プリントそのものは情報を伝えない」。情報を伝えるのはプリントそのものではなく、撮影から鑑賞にいたる模様とそれにかかわる経験や知識によって鑑賞者のうちに潜勢的な「こと」もしくは「事態」として命題化した「写真」というプロセス〈らしきもの〉の方が、ここ・今に感受したプリントという所与と別の所与とを結びつけることによって情報を伝えるとパースもまた指摘するのである。

したがって、たとえ機材がアナログからデジタルに移行しようとも、レンズを介した物理的な「対象となる事物とその表象のあいだに、もうひとつの物以外には何も存在しないという事態」にない3DCGのような模様であったとしても、鑑賞者という主体自身がそれを写真という所与の範疇にあると感受するかぎりには、あるいはそのような感受が公的領域の一部となったあかつきには、やはりそれを「ある写真」というのであろう。

否、より正確には、たとえ機材や素材が別のもに變化しようとも、そうやって撮影の際には目の前の「ある出来事」という知覚的感受たる所与を「ある写真」という未来の想像的感受に結びつけ、鑑賞の際には目の前の「ある写真」という知覚的感受たる所与を「ある出来事」という過去の想像的感受に結びつける、慣習や信仰としての「写真という所与」の感受そのものこそが私たちの求めているものであるかぎり、写真という所与はどこまでも持続するのであろう。

## 凡例

下記文献は引用にあたって略号をPRとし、本文中において（略号, 原著頁数〔邦訳頁数〕）と示す。訳出は原則平林氏の翻訳

に依拠したが、他との整合をはかるために変更している箇所もある。

Alfred North Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, David Ray Griffin and Donald W. Sherburne eds., The Free Press, 1978 [アルフレッド・ノース・ホワイトヘッド『過程と実在—コスモロジーへの試論—』平林康之訳、みすず書房、一九八一年—一九八三年]

## 註

- 1) François Brunet, 'A better example is a photograph': On the Exemplary Value of Photographs in C. S. Peirce's Reflection on Signs, *The Meaning of Photography*, Robin Kelsey and Blake Stimson eds., Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, p. 34
- 2) Cf. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Charles Hartshorne and Paul Weiss eds., Harvard University Press, 1935, 1. 369-372 (チャールズ・サンダース・パース『パース著作集—現象学』米盛裕二編訳、勁草書房、一九八五年、五九頁-六四頁)
- 3) Cf. *ibid.*, 2. 274-282 (チャールズ・サンダース・パース『パース著作集二 記号学』内田種臣編訳、勁草書房、一九八六年、三一頁-三七頁)
- 4) Cf. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1976, pp. 48-50 (ウンベルト・エーコ『記号論—』池上嘉彦訳、講談社、二〇一三年、一〇三頁—一〇六頁)
- 5) Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, 1983 (ヴィレム・フルッサー『写真の哲学のために—テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』深川雅文訳・室井尚解説、勁草書房、一九九九年)
- 6) Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, 2001, p. 74 (レフ・マノビッチ『ニューメディアの言語』堀潤之訳、みすず書房、二〇一三年)
- 7) Rosalind E. Krauss, Reinventing the Medium, *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2 (Winter, 1999), 1999
- 8) Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, 1997 (ジェフリー・バッチェン『写真のアルケオロジー』前川修・佐藤守弘・岩城覚久訳、青弓社、二〇一〇年)
- 9) 前川修「デジタルが指し示すもの—デジタル写真試論」、『写真空間二』、青弓社、二〇〇八年
- 10) 田中裕『現代思想の冒険者たち—ホワイトヘッド—有機体の哲学』、講談社、一九九八年、一三一頁参照
- 11) 『過程と実在』においては二元的関係と三元的関係をさらに区分けして詳述するような箇所は見あたらないが、『象徴作用』(*Symbolism*, 1927) という比較的短い論稿において、ホワイトヘッドは指示作用の様態のひとつとらえることのできる象徴作用、つまりは言語、数学的記号、絵画、音楽などを私たちがいかにして受容しているかという問題を「象徴的関連付け」(symbolic reference) という概念を用いて論じている。また、ホワイトヘッドによる「象徴的関連付け」概念と「命題」概念との関わりについては、すでに以下の論考がある。(佐藤陽祐「ホワイトヘッド哲学における知覚論—命題にもとづく知覚論と象徴的関連付けとの関係について」、『プロセス思想 第十六号』、日本ホワイトヘッド・プロセス学会、二〇一四年、一五三—一六五頁)
- 12) Cf. Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World: Lowell Lectures*, The Macmillan Company, 1925, p. 80
- 13) 紙の上の模様を象徴として感受し、それを契機に様々な所与を想像的感受として把握する作用は、まさに先に挙げたホワイトヘッドの『象徴作用』にかかわる事態であろう。このことについては別の稿において論じたい。
- 14) Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", *Communications No. 4*, 1964 (ロラン・バルト『映像の修辞学』蓮實重彦・杉本紀子訳、筑摩書房、二〇〇五年)
- 15) Kendall L. Walton, Transparent Pictures: On the nature of photographic Realism, *Critical inquiry*, Vol. 11, No. 2 (December 1984), 1984
- 16) この近似化/擬態化については、特に E・カッシーラーの『シンボル形式の哲学』や S・ランガーの『感情と形式』とのかわりを論ずる必要もあると考える。今後の課題としたい。
- 17) アンドレ・バザン『映画とは何か(上)』野崎敏・大原宣久・谷本道昭訳、岩波書店、二〇一五年、一六頁
- 18) バッチェンの『写真のアルケオロジー』は、まさにこの点について、写真術誕生前夜にまでさかのぼりつつ丹念に詳察する。
- 19) Manovich, *op. cit.*, p. 74 (マノビッチ、前掲訳書、一一二頁)
- 20) Manovich, *op. cit.*, p. 74 (マノビッチ、前掲訳書、一一二頁)
- 21) Eco, *op. cit.*, p. 49 (エーコ、前掲訳書、一〇四頁)
- 22) Manovich, *op. cit.*, p. 74 (マノビッチ、前掲訳書、一一二頁)
- 23) Peirce, *op. cit.*, 2. 265 (パース [一九八六年]、前掲訳書、二三頁)
- 24) Peirce, *op. cit.*, 2. 230 [パース [一九八六年]、前掲訳書、七〇頁)