

Title	アンドレ・マルロー作品におけるモノクローム写真についての考察
Author(s)	井上, 俊博
Citation	Gallia. 50 P.53-P.62
Issue Date	2011-03-03
Text Version	publisher
URL	<a href="http://hdl.handle.net/11094/11819">http://hdl.handle.net/11094/11819</a>
DOI	
rights	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/>

## アンドレ・マルロー作品における モノクローム写真についての考察

井上 俊博

### 序.

アンドレ・マルローは第二次世界大戦以降書かれた美術論において、多くの image、すなわち写真<sup>1)</sup>を用い独自の芸術作品解釈を展開した。中田光雄は『諸文明の対話』の中で写真が *Le Musée imaginaire* において芸術作品を分析する際、芸術作品を大きさ、色彩、などの諸条件から解放し、様式比較論を可能としている点に注目している<sup>2)</sup>。また、マルローにとってその被写体である芸術作品の創造は「時間を克服するための努力」であり、芸術作品は人間を時間、そして死という人間の条件から解放することを目的として製作されたものであることに言及している<sup>3)</sup>。しかしながら写真は、マルローの小説作品の中でも度々登場するファクターである。その多くは芸術作品を写したものであり、1926年に出版された *La Tentation de l'Occident* においては中国・漢代以前の青銅製マスクの写真が登場し、この写真を通じて中国と西欧美術の対比がなされている<sup>4)</sup>。また1930年の作品 *La Voie royale* においては古代ギリシア・中国の図柄が混在して描かれた陶器の写真

1) 横江文憲『ヨーロッパに写真史』白水社、1997、pp.52-55.

写真は1839年ダゲールにより発表され、発表当初より考古学者や民俗学者、そして旅行家達が写真をペンや鉛筆と共に「記録用具」として使用された。そして1852年マキシム・デュ・カンが史上初の紀行写真集『エジプト、ヌビア、パレスチナ、シリア1842 - 1851年の写真スケッチ』を発表している。写真はその登場当初より人間の視線が捉えた光景を地理的条件から解放し、正確に再現するものとして利用されてきたのである。なお、本論文における写真はマルローの生前開発されていなかったデジタルカメラによる写真は考慮しない。また、*Le Musée imaginaire* に代表される美術論において、マルローは写真を用い芸術作品解釈を独自に試みている。この意味において、「imaginaire」は写真の「画像」、そしてそこからマルローが思想的に生み出す「架空」の美術館ととることができる。

2) 中田光雄『諸文明の対話』みすず書房、1986、p.121.

『諸文明の対話』では以下のような分類がなされている。

〔(i) 諸々の作品の自在なる対比操作やグループ分けが可能であり、それゆえ新たな見方や解釈を加えることができることになる。

(ii) 作品を傾けたり逆転させることによって、作品を創造した芸術家たちすらも予想しなかった角度から、作品を鑑賞したり、解釈したりすることができることになる。

(iii) 写真による単色化

(iv) 写真による作品の縮小、拡大

(v) 写真による作品の一部分の拡大・独立化

(vi) それによるジャンル間の区別の超越

(vii) 撮影の際の照明、アングル、色調による変質化

(viii) レントゲン透視〕

3) *Ibid.*, pp.65-66.

4) André Malraux, *Œuvres complètes I*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, p.89.

が登場し、また、クメール、シヤムの芸術作品が写真によって対比されている<sup>5)</sup>。写真を用い美術論を展開した *Les Voix du silence* が 1951 年の作品であることを考えると、マルローは作家活動の初期から写真と芸術作品の関係について注目していたことを窺わせる。またマルロー美術論に類出する変貌の概念、人間の条件というテーマも芸術論のみならずマルロー小説作品において見受けられるものである。本論文ではこの写真はマルローにとって如何なる意味を持っていたのか、その範囲を芸術論に限定せず、小説作品、芸術論双方における描写方法、人間の条件、芸術作品との関係から考察していく。

## 1. 写真

写真はレンズを通じて見える光景や物質を紙やガラス版、そしてフィルムにネガの状態に記録し、これに照射した光によって得られる像を印画紙に定着させることで光景を再現させるものである。写真によって得られた画像は時間と密接な関係を持つ。写真は撮られる被写体の存在無くしては成立しえない。しかし写真に写った被写体は撮られた瞬間は「今そこにある存在」であったのに対し、フィルム現象などの過程を経て写真として成立した段階においては「かつてそこにあった存在」となる。「かつてそこにあった存在」である被写体の像は写真として現在の時間の中に挿入される。被写体となった存在は写真という物質が存在し続ける限り、過去の一点に留まったままの存在となり、カメラのシャッターは「過去から現在、そして未来へとつらなる持続を一瞬にして切断し固定」し、「現実にあったべきごとにそのつどひとつの終局、一つの結末をあたえる」<sup>6)</sup>。写真撮影という行為を通じて被写体は時間的終止符を打たれ、その終止符から生まれた画像は物質として過去の一点という時間を保持し続けたまま存在し続ける。マルローはその作品の中で度々肖像写真を登場させているが、これらは死者、または作中において死を迎える人物の肖像であることが多く、これらの写真は死のイメージと共に描かれている。まず *La Condition humaine* における Kyo の写真を例に見てみよう。

Sous le plateau, une photo : Kyo. [...] la présence même de Kyo, qu'il avait tant souhaitée tout à l'heure, n'eût rien changé, n'eût rendu que plus désespérée leur séparation, comme celle des amis qu'on étroit en rêve et qui sont morts depuis des années. Il gardait la photo entre ses doigts ; elle était tiède comme une main<sup>7)</sup>.

Gisors は息子 Kyo の写真を眺め、両者の間に存在する隔たりを発見する。彼が写真の中に見た隔たりは死によるものである。最終的に物語内では Kyo は死に

5) *Ibid.*, p.399.

6) 西村清和『視線の物語・写真の哲学』講談社、1997, pp.36-40.

7) André Malraux, *Œuvres complètes I*, p.558.

Gisors との隔たりは決定的なものになってしまうのだが、上記の引用部分は彼らの別離を予感させ、Kyo の写真がまるで遺影であるかのような印象を与えている。

Gisors は Kyo の肖像写真を夢の中に見る死者であるかのように感じているが、写真、とりわけ遺影は夢の中の死者と同じく被写体、あるいは想起する対象が既に死んでいる、すなわち不在であるにもかかわらず写真を見ること、想起することによりその死者のイメージを見る者、想起する者の中に復元する。一方写真の像はシャッターを切られた瞬間の像であるが故に見る者にとっては常に過去の出来事を写し取った像となる<sup>8)</sup>。遺影においてこの写真の像は被写体のイメージを見る者の中に復元する一方、被写体が既に死者であり不在であるという事実を際立たせ、その像が決定的に過去のものであることを印象付ける作用を持つ。遺影を見る者はもはや不在である被写体をその想像 image の世界において復活させるのである。また、マルローは *Antimémoires* のなかでドストエフスキーの等身大写真について言及している。マルローはそのドストエフスキーの顔を「cette tête de mort」と表現しており、被写体であるドストエフスキーが死者であることを強調している。同時にこの写真は「退色 décolorée」しており、写真がドストエフスキーの「かつて存在した」姿を内包したまま時の経過を経てきたその物質性を強調している<sup>9)</sup>。一方、Kyo の写真は温もりを保持していた。写真はあくまでも光学的機器であり、人間を写す場合肉体という物質しか写し取ることができない。しかし写真となった被写体は肉体という物質を保持することなく自身の存在を見る者に主張する。被写体は写真という物質となることで、その死後も存続し続けるという言う意味において、我々の生命とは異なる物質的生命を持つ。Kyo の写真が保持していた温もりは、Kyo 自身の生命がもたらす温もりではなく、この写真という物質による異質な生命がもたらす温もりなのである。そしてマルローはドストエフスキーの死を決定的に印象付ける物質として写真をとらえているが、同時にこの写真は死に属しながらも、ラザロの如き「一つの復活 une résurrection」であると言及する<sup>10)</sup>。ドストエフスキーは死によって肉体という物質を消失している。死者の肖像である写真は彼を死者、決定的過去の一点に留まったままの存在であることを見る者に印象付ける一方、「今ここ」で見ると見る者をドストエフスキーと対峙させる。マルローはこの死者であるドストエフスキーの肖像を見ることにより自身の思考、想像の中で彼がドストエフスキー作品などから読み取っていた被写体の思想を再現させている<sup>11)</sup>。現実には死者であるドストエフスキーの肖像が見る者に何かを語りかける、あるいは問いかけると言った事はある得ない。写真はあくまでも像を内包した物質に過ぎないからだ。しかし、写真の中の肖像は過去のある一点に留まったまま「今ここ」でそれを見る者と対峙する。写真の中の肖像は肉体を消失しながらも見る者が視線を写真に向けるたび「今ここにあるもの」として見る者にその存在を主張する。死者は写真の中の肖像を見られることに

8) 西村清和 *op. cit.*, pp.36-38.

9) André Malraux, *Œuvres complètes III*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p.458.

10) *Ibid.*, p.458.

11) *Ibid.*, p.458.

よってその存在を「復活」させるのである。しかしこの「復活」は決して肉体的な復活を意味するものではない。マルローにとって写真は「かつて存在した」存在がそれ自身の死以後も存在し続け、その存在が保持していた思想を自身の想像、imageの世界において復活させる装置であるといえる<sup>12)</sup>。

## 2. 芸術と写真

次に *Le Musée imaginaire* におけるマルローの用いた写真の多くがモノクローム写真であることに注目してみよう。モノクローム写真は白と黒だけで被写体を表現する写真である。モノクローム写真はカラー写真と異なり被写体の明暗、すなわち影、あるいは陰りだけをフィルムに写し取り、印画紙にその影を描き出すことによって成立する、言うならば影によるエクリチュールである。人間の視覚は色彩や光、そして影といった外界の様々な情報を同時に捉えている。それに対しモノクロームは、色彩による影響を避け光と影により浮かび上がる被写体の像そのものを写しだす。マルローによれば、モノクローム写真は芸術作品の「事物としての質 *Leur qualité d'objets*」を喪失させる<sup>13)</sup>。また、写真の表象する絵画・彫刻・タピストリーといった異なるジャンルに属する個々の芸術作品を「接近 rapprocher」させ、それぞれに共通する「様式 style」を見出すことを可能にする<sup>14)</sup>。像そのものを写し取るモノクローム写真の特性がこれを可能にしているのである。また、マルローは造形芸術が自身のテーマであると語っている<sup>15)</sup>。中でも彫刻・浮彫り芸術はマルローの小説作品にも度々登場してきており、諸芸術作品の中でもとりわけ関心が高かったことを窺わせる。

彫刻・浮彫り芸術はその制作過程および視覚的效果といった点においてモノクローム写真と共通点を持っている。まず、彫刻・浮彫り芸術は母材を掘ることによって凹部を生じさせることにより凸部を生み出す。この凹部が凸部に対して生じさせる陰影がモチーフを描き出すが、写真と同じくこれも影によるエクリチュールである。我々は彫刻・浮彫りを見るとき、この凹凸により生じる影と明部を見ている。モノクローム写真もまた、色彩による影響を排し明部と影のコントラストにより像を生み出し、それを見る我々はこの両者が生み出す像から被写体の

12) 西村清和, *op. cit.*, p.60.

「写真の物語の特異性は、〈かつて〉あったできごとを〈いま〉外から観察することで、わたしのものではない記憶を写真のディティール、物語素のなかに発見し、あるいはあらたにつくりだすこと、そのようにしてあらたに物語ることである。」

「写真の物語の語り手は、そのつどこの写真を見る現在のわたしである。わたしは現在に立つ一人の発話主体として、その視点から、写真がその引用であるところのひとつの可能な物語をあらたに語るべく要請されている。」

もちろんマルローがドストエフスキーの写真に見た思想がドストエフスキー本人の思想そのものであるとは言い切れない。マルローは自身が抱いていたドストエフスキー作品・思想に対する印象から自分なりのドストエフスキー像を写真から再現させているに過ぎない。

13) André Malraux, *Œuvres complètes IV*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2004, p.238.

14) *Ibid.*, p.212. *Le Musée imaginaire* では取り上げられている芸術作品の中には絵画やステンドグラスのように色彩と密接な関係を持つものも登場している。これらはモノクローム写真化し色彩という「個々の特性 *ce qu'ils avaient de spécifique*」を失う一方その style を見出すことが可能となるとマルローは考えている。

15) André Malraux, *Œuvres complètes IV*, p.1205.

存在を読み取るのである。また、モノクローム写真はフィルムなどに被写体の像を写し取るわけであるが、その際被写体は反転したネガの状態で記録される。ネガにおける被写体の明部は暗く影として、暗部は明るい状態で描き出される。彫刻や浮彫りは製作段階において写真とは異なりフィルムを必要とはしない。しかし、浮彫りから拓影をとった際、そこに現れる像もまた、ネガと同じように明部と暗部が反転したものとなる。これはモノクローム写真、彫刻・浮彫り両者とも影を描くことで像を成立させるものであることに起因する。写真はネガに投影機からの光を照射させることで印画紙上に影を描き出し、彫刻や浮彫りは日光や照明を浴びることで影を生じさせ、その像を視認可能とする。この光の照射により影を生み出す機能において、彫刻や浮彫り芸術そのものはフィルムと同じくネガなのである。しかし一方、彫刻や浮彫り芸術は石などに掘り込まれた物であるが故に母材の質感などが視覚的影響を及ぼし、影と光が描き出す像そのものを見ることをこれらは妨害する。モノクローム写真はこれらを影と光のコントラストにより再びその像を印画紙上に描き出すことで作品を「事物としての質 *Leur qualité d'objets*<sup>16)</sup>」から解放するのである。そしてまた、芸術作品は撮影された一時点の像を写真内に留める。芸術作品は物質であり、その像は外的要因や経年劣化により常時変化してゆく。これに対し写真内の像は撮影時の瞬間に留まり、時間的に一つの終止符を打たれた存在となる。芸術作品の像は常に経年劣化による変化を経験するが、写真内の像は写真が存在する限りにおいてこの経年劣化を免れる。そして像を見る者は遺影における場合と同様にその想像、*image* の世界において被写体の存在を再構築するのである。

### 3. 時間と死

人間が死に至る要因は様々である。しかしマルローにとって死とは時間がもたらすものである。

[...]d'être tué, voilà. Ce qui n'a aucune importance. La mort c'est autre chose : c'est le contraire. [...] La déchéance. [...] le temps, se développe en moi comme un cancer, irrévocablement... Le temps, voilà<sup>17)</sup>.

これは *La Voie royale* における Perken の発言であるが、*Antimémoires* においても同様の事が語られている。

Je ne parle pas du fait d'être tué, [...] mais de la mort qui affleure dans tout ce qui est plus fort que l'homme, dans la vieillissement et même la métamorphose de la terre (la terre suggère la mort par sa torpeur millénaire comme par sa

16) André Malraux, *Œuvres complètes IV*, p.238.

17) André Malraux, *Œuvres complètes I*, pp.447-448.

métamorphose, même si sa métamorphose est l'œuvre de l'homme)<sup>18)</sup>

*La Voie royale* では Perken はこの時間の経過がもたらす老化、そして老衰という運命が自分の「人間の条件 ma condition d'homme」であると語る<sup>19)</sup>。一方、もう一人の登場人物 Claude は死から身を守ろうとするが故に非時間的存在であると彼が考える芸術作品に執着している<sup>20)</sup>。作品中両者は「死の強迫観念 l'obsession de la mort」により結ばれている<sup>21)</sup>。両者とも死に関して言及する場合、時間が問題となっており、死の強迫観念とはすなわち時間への意識であるといえる<sup>22)</sup>。*Antimémoires* においても死は人間の力を超え老化を引き起こす時間をもたらすものであるとされており、マルローは死とは時間の経過が引き起こすものであると考えていることがわかる。肉体という物質を保持し、時間による老衰を経験する個体としての人間は、その可死性から逃れることは出来ない。マルローがその著書の中で言及している芸術作品の殆どは漢やビザンツ帝国といった時代に製作された物であり、これらの作品の作者はマルローの生きた 20 世紀においては当然のことながら既に死亡している。一方、芸術作品は作者の製作意図などを内包したまま作者の生命より長く存続し続けている。マルローにとって芸術とは、人間が人間自身の手法で人間の条件を明らかにするために作り出したものであり<sup>23)</sup>、個々の芸術作品はその製作者が属していた文明の影響を受けている。マルローは、芸術作品の母体である諸文明はそれぞれが死に対して固有の思想を持っていると考えている<sup>24)</sup>。

すなわち、ある文明に属す製作者により人間の条件を描き出すために製作された芸術作品を、マルローはその文明がかつて持っていた死に対する思想を保持しつつ製作者や文明の死後も存続し続ける記憶媒体として捉えているのである<sup>25)</sup>。しかしながら個々の芸術作品は既に述べたように一つの物質であり、人間の肉体と同じく時間による支配を受けている。時間により肉体が支配されているため、個人としての人間が持つ記憶や人格といったものが時間的有限性を持つと同じく、芸術作品もまた物質であるが故にそれが保持している製作者や属していた文明の記憶も時間的有限性に支配されている。すなわち、芸術作品もまた人間の肉体と同じ時間に属し、この時間に対して両者は共に従属関係にあると言える。

18) André Malraux, *Œuvres complètes III*, pp.5-6.

19) André Malraux, *Œuvres complètes I*, p.448.

20) *Ibid.*, p.398.

21) *Ibid.*, p.394.

22) François Hébert, *Triptyque de la mort*, Les presses de l'Université de Montréal, 1978, p.33.

23) André Malraux, *Œuvres complètes IV*, p.1217.

24) André Malraux, *Œuvres complètes III*, p.198.

25) André Malraux, *Œuvres complètes I*, p.398.

*La Voie royale* において Claude は芸術作品を非時間的存在として考えていたが、芸術作品は美術館において「歴史的生命を生き延びて vivent une vie historique」芸術家により「現実的な存在 une existence réelle」になることを待っていると述べている。すなわち、記憶媒体、ネガとしての芸術作品はマルローにとってそれ自身で完結するものではなく人為的働きかけを必要とする存在である。

#### 4. 写真の時間軸

芸術作品は写真に撮られることで「事物としての質 Leur qualité d'objets」を失うとマルローは考えていた。しかし同時に写真において「芸術作品が持つ造形的様式に関する最大の意義 La plus grande signification de style qu'ils puissent assumer」が残され明らかにされると言及している<sup>26)</sup>。写真はこの芸術作品の style を芸術作品の物質性から抽出し、時間に支配された物質性から一時的に<sup>27)</sup>解放する。個々の芸術作品は製作された時点からそれぞれ異なる年数を経てきているが、写真は既に述べたように、これら被写体に時間的終止符を打つ。芸術作品は撮影された時点の像のまま、見る者、すなわちマルローの眼前に時間的にある一点に押しとどめられた状態で提示される。芸術作品の像は本来被写体である物質が経験するはずであった経年劣化をもはや経験することなく、撮影された時点の像のままマルローの眼前に並べられ、これらの像は撮影された時点に留まったまま、「今、ここ」で捉えられるものとなる。写真の中の像は撮影された時点という時間的一点で共通し、かつ並列されることによって物質としての芸術作品とは異なる時間軸を生み出す。この時間軸は物質として不可避な時間による変化から解放され、異なる時代に属す諸芸術作品がある一時点に留まったまま今、ここにあるものとして認識されることを可能にする。写真はそれ自身もまた印画紙という物質に描き出されるものであるが故に時間の影響を受け、退色などの経年劣化を経験する物質であるが、その中に描き出された像そのものは時間的影響を免れ、撮影された時点に留まり続ける。

マルローは芸術作品の像を、写真内の時間が停止した世界に属するものに変化させ、それを見ることにより自身の思考において作品を再構築し、その像、image を論じる。故に *Le Musée imaginaire* に代表されるマルロー芸術論に登場する諸芸術作品は写真が生み出すもう一つの時間軸に属した状態にあり、この不動の時間的一点において「芸術作品が持つ造形的様式に関する最大の意義 La plus grande signification de style qu'ils puissent assumer」を開示する。マルローは死者であるドストエフスキーの写真から死者であるドストエフスキーの思想を復活させたように、写真内の像とすることで芸術作品を物質性から解放し、芸術作品に込められているとマルローが考えていた人間の条件、死に対する思想を復活させるのである。マルローにとって死とは時間の経過がもたらすものであり、この時間は人間の力を超えたものである。肉体、芸術作品、写真といった物質はすべてこの時間の支配下にあるが、人間が生み出したもう一つの時間軸、写真においては、その内包する像は撮影時の一時点に留まったまま不動である点が決定的に異なる。芸術作品は人間の死への意識を内包し、見る者に訴えかける存在であったが、経年劣化という時間による浸食を絶えず受け続ける存在であるのに対し、写真は流れゆく時間の中で時間的一点に留まったままの非時間的像を生み出すことを可能に

26) André Malraux, *Œuvres complètes IV*, p.238.

27) この解放は写真が印画紙上に像を描き出す物質であることからあくまでも一時的なものである。写真はまた物質であるが故に変色など経年劣化を経験するため、やはり物質として時間の支配下にあると言わざるを得ない。



する反時間的存在である。マルローは芸術作品そのものからではなく、この反時間的存在である写真が生み出す時間軸から、作品に込められた人間の条件、死に対する思想を自身の思考、想像の世界において復活させるのである。そしてマルローにとって人間の条件、死とは時間によりもたらされるものであり、写真となった芸術作品の非時間的像を通じて時間を思考の対象とするのである。

## 5. 写真的エクリチュール

マルロー芸術論において写真は芸術作品との結合により人間の条件、時間の対象化を可能とした。しかし一方で芸術論のみならずマルローは初期の小説作品より既に写真による時間の対象化を試みていた可能性がある。まず、*La Voie royale* における Perken の描写が挙げられる。Perken は多くの場面において Claude の目線から闇の中に溶け込み、ライターや電球の光に照らされてその輪郭を浮かび上がらせた状態で描かれている<sup>28)</sup>。物語の冒頭では Claude の側から見て Perken は闇の中、後ろから電灯に照らされ逆光の状態で描かれており<sup>29)</sup>、Claude が Perken と出会ったジブチの売春宿では Perken は、売春婦が差しのべた腕から垂れ下がる布上に浮かび上がる影絵のようなシルエットの状態で描かれている<sup>30)</sup>。明るい場所において人間は光により照らされ、顔面の凸部から影を生み出しそのコントラストから表情を明らかにするが、これに対し Perken は影として描かれている。この影の状態で描かれていた Perken は物語の終盤、順光の状態で描かれる<sup>31)</sup>。Perken は「光の容赦ない呼びかけ l'appel implacable de la lumière<sup>32)</sup>」によって「白い広大な空間 *cette immensité blanche*<sup>33)</sup>」において自らの肉体の影を描き出し、死を迎える。影の状態で描かれていた Perken はこの光により白い空間に影を落とす。これは写真におけるネガが投影機の光を照射されることによりその内包していた像を影により描き出す仕組みと共通している。

また *La Condition humaine* の物語冒頭においても写真的描写が描かれている。テロリスト Tchen は Tang Yen-Ta 暗殺のため Tang の部屋に侵入する。この時ベッドに眠る Tang は暗闇の中で隣のビルから差し込む長方形の青白い光によってその姿を白い蚊帳越しに浮かび上がらせる。今まさに Tang を殺そうとする Tchen が目にしている夜の闇と長方形の光が生み出す光景が「もはや時間の存在しないこの夜の中の不動の物たち *immobiles dans cette nuit où le temps n'existait plus*」として描かれている。白い蚊帳の中で眠る Tang は非時間的空間の中で白い蚊帳を背景に光に照らされその像を写しだしている<sup>34)</sup>。これに対し Tchen は暗闇の中で蚊帳越

28) François Hébert, *op. cit.*, p.103.

29) André Malraux, *Œuvres complètes I*, p.371.

30) *Ibid.*, pp.376-377.

31) *Ibid.*, p.503.

32) *Ibid.*, p.504.

33) *Ibid.*, p.503.

34) *Ibid.*, p.511. *La Condition humaine* においては各節の冒頭に時刻が明記されている。物語はこの時間の経過に従い展開されていくため、この「時間の存在しない」空間はこの時間と対比され際立ったものとなっている。

しに窓からの光を浴びおぼろげなシルエットとなって佇んでいたが、暗殺の瞬間蚊帳を切り裂き Tang と同じく光に照らされ、時間の存在しない空間の中に影を落とす<sup>35)</sup>。Tchen は Tang 殺害の瞬間、光が人間存在の影を白い蚊帳を背景にその像を描き出す時間の存在しない空間の人になってしまう。白い蚊帳を印画紙とし、窓から差し込む光に照射され、彼は印画紙にその像を描き出されてしまったのである。そして Tchen は蒋介石暗殺に向かうが、蒋介石が乗車していると思しき車のヘッドライトに照らされ、自らが抱えた爆弾の発する光を浴び死ぬ<sup>36)</sup>。

Perken、Tchen 両者ともその登場においては暗闇の中に浮かび上がる影、シルエットであったが、死の間際において光に照らし出され、影を落とす。この光はネガに照射される投影機の光が被写体の像をその物質性から解放するのと同じく、彼らを肉体という物質から解放する光である。Perken、Tchen 両者は自分自身の死という「ひとつの終局、一つの結末」を利用し、自らの目的を達成しようとしていた。死に抗い「地図の上に傷跡を残したい」、すなわち自分自身の存在の痕跡をこの世界に刻み付けることを望む Perken は死の瞬間に自らの賭けがなされると考えていた<sup>37)</sup>。Tchen は、弾圧に抗い死んでいった人間たちの死に意義を与えることを目的とし、自らの死を知らしめることにより人々がテロリストとなって自らに続くことを願っていた<sup>38)</sup>。物語の冒頭、影として描かれていた両者は死という「ひとつの終局、一つの結末」を決定的なものとする光によって人間存在の影を投影し、自らの目的を達成するのである。しかしながら Perken はただの一個人として密林の中で死を迎え、Tchen の死は同志たちの記憶から抹消され、世に知らしめられることも無く終わった<sup>39)</sup>。

では彼らが死を利用して何を残したのか。それは一人の人間存在の影である。死者の像はドストエフスキーの肖像写真のように、光によってその影を描き出し、印画紙の上に肉体の消滅後も残り、その存在を見る者に訴えかけるのである。Perken は死に直面し光の中で生者である Claude とは「別世界の存在 un être d'un autre monde<sup>40)</sup>」となり、Tchen は自分自身の死の観念によって「非人間的存在 la présence de l'inhumain<sup>41)</sup>」となっていた。彼らは Kyo が写真の中で Gisors の属す世界から引き離されていたように、写真というもう一つの時間軸の世界に属す存在へと「変貌 métamorphose<sup>42)</sup>」を遂げたのである。時間という人間の条件がもたらす死に抗う Perken らは死という「ひとつの終局、一つの結末」を利用し、もう一つの時間軸である写真世界の存在へと変貌することで時間との新たな関係性を結ぶのである。

35) *Ibid.*, pp.511-513.

36) *Ibid.*, pp.683-684.

37) *Ibid.*, p.412, pp.448-449.

38) *Ibid.*, p.683.

39) *Ibid.*, p.756.

40) *Ibid.*, p.506.

41) *Ibid.*, p.620.

42) «La mort de Kyo, ce n'est pas seulement la douleur, pas seulement la changement, c'est... une métamorphose.», *Ibid.*, p.757.

芸術作品がマルローにとって人間が人間自身の手法で人間の条件を照らし出すために作り出したものであったように、マルローは小説内の登場人物たちによって人間の条件を描き出す。芸術作品、人間双方ともにその物質性ゆえに時間による支配を免れることは不可能であるが、人間の条件を照らし出すために作られた彫刻・浮彫りといった芸術作品と同様にマルローは登場人物たちを影により描き出す。芸術作品の像を生み出す影、登場人物たちを描き出す影は、人間の条件を対象化させる写真世界の存在へとそれらを変貌させるべく待機しているネガである。両者は死という光に照らし出されることによってその変貌を遂げるのである。

## 結論

以上のように、マルローにおいて肉体という物質無くしては存続しえぬ人間存在は時間の絶対的支配下にあり、物質である芸術作品も同様にこの時間による支配を受けている。両者は全ての物質を支配下に置く時間に属すが、写真は時間が支配する物質である肉体や芸術作品をその物質性を伴わず像として写真の世界、写真の時間軸において復活させることを可能にする。Perken や Tchen はこの写真となることで Kyo の写真が持っていたもう一つの時間軸に属す物質的生命として肉体の死を超えて復活する。芸術作品もまた写真となることによって style という芸術作品の本質を物質性から解放され、写真内の像として復活する。これらの復活の場としての写真もまた物質であるが故に時間の支配を逃れることは不可能である。しかし、肉体や作品という物質から存在を解放し、もう一つの時間軸の中で非時間的像として被写体である人間や芸術作品の復活を可能にするという意味において、マルローにとって写真は反時間的反抗の手段なのである。

(大阪大学博士後期課程在学中)