



Title	写真・眼差し・他者
Author(s)	近藤, 正樹
Citation	デザイン理論. 2001, 40, p. 57-70
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/52881">https://doi.org/10.18910/52881</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# 写真・眼差し・他者

近 藤 正 樹

大阪芸術大学

キーワード

写真, 眼差し, 他者, 時間

Photography, gaze, otherness, time

## はじめに

写真を撮るということは写真に撮られるものを自分のものにするということであり、写真を収集するということは世界を収集することである、とスーザン・ソントグは言っている。「写真を撮ることによって、世界に対する常習的な覗き見関係が成立し、あらゆる出来事の意味を平均化する」<sup>1)</sup>。写真を撮ることはいわば窃視、被写体を一方的に好きなだけ好きなように見ること、さらにはそれを略奪し所有することだというわけである。

写すことで所有したいという欲望が人に写真を撮らせるとするのなら、では何故、写真を「見ること」に吾々は惹かれるのだろうか？ 略奪し所有し収集するのが写真の撮影ならば、その写真は、この私が撮ったから意味があるのであって、他人が狩った獲物を見せられたとしても、それは羨望か軽蔑の対象にしかならないだろう。事実、結婚式や生まれた子供の写真が印刷された年賀状に微かな苛立ちを覚えたり、手帳に貼られた大量のプリクラを見せられてウンザリしたりした経験は、誰しも少なからずあるのでないか。もちろん、吾々はギャラリーで有名写真家の作品を鑑賞したり、写真集を買って眺めたりする。しかしながら、誰が撮ったのかわからない富士山よりも、この私が撮った富士山の写真こそ——それがたとえ下手で拙い出来であっても——見るのが楽しい、いや見せるのが楽しい、これが本当のところではないのか。私とは何の縁もゆかりもない写真をわざわざ見る。この行為は、美術館やギャラリーで、

あるいはそのポータブルな形態である写真集で見るという、近代に培われた美術鑑賞の制度に則った美術の見方を、無理強いされたものなのかもしれない。被写体ではなく画面の構図や配置を、〈何が〉写っているかではなく〈如何に〉写っているかを見よ。こうした見方をしなければ、見ず知らずの他人が撮った写真などおもしろくとも何ともない、これは言い過ぎだろうか？

アンドレ・バザンは、写真に撮るという行為の裏には、死に対する抵抗としての「ミイラ・コンプレックス」が潜んでおり、写真は呪術的代理物なのであって、「写真は時間に防腐処置を施し時間を腐敗から守る」<sup>19)</sup>のだとしている。単なる所有ではなく、生成変化するものをそのまま留めておきたい、その心情が写真を撮らせるのだというわけである。とすれば、私が撮る被写体として相応しいものは、道端の石ころなどではなく、時とともに朽ちてゆきやがて死を迎えるもの、即ち生命体であり、とりわけ人間が、さらには、この私と記憶を共にした人物、例えば家族や恋人、親しい友人が相応しいだろう。本論が考察の対象とするのも、そのような親しい人物の写真であり、とりわけその被写体が見る者を見つめ返す写真、眼差しをこちらに向ける写真である。

実家の仏壇の脇に、昨年末他界した母の写真がある。こちらを視る眼差しは、私を見つめていた、厳密に言えば私が構えたカメラのレンズを見ていた、半年前の母の眼差しである。母は生きていた、そして今はもう居ない。写真は私にそう告げる。しかし、それと同時に、その眼差しは、今、生き生きと、見る私を見つめ、ときには私をたじろがせるほどの力をもつ。そこには、一つの人格を持った他者が、まざまざと立ち現れている、今まさに此处で居合わせている、このような感じを私は強く抱くのである。事実、吾々はこのような経験を半ば期待して、今は亡き親族の写真をかざり、遠く離れた恋人の写真をパスケースに入れ、友人と撮ったプリクラを手帳に貼るのではないか。これらの写真の多くはこちらを見つめ返す眼差しをもっていただろう。本論はこのような写真を念頭に置いて、議論を進める。それ故、この議論は写真一般を論じることにはならないし、また写真を分類しようとするものでもない。親しい人物が写った写真を例に採る理由は、写真を見る当事者の体験から考えてみようとするからであり、またそれが写真のもたらす独特の時間意識を炙り出すからである。現象学的な態度によって行われたサルトルの想像力論における写真についての議論や後期のロラン・バルトの写真論が、親しい人物の写真、友人ピエールの写真や母の写真を例に採っていたのには同じ理由がある。

### 当事者の視線

サルトル『想像力の問題』は、現象学によってイメージの領域一般を論じたものだが、ここでは、写真は心像・戯画と共に対象の「アナログン」の素材であるとされ、それも不在の、ま

たは非在の対象物を思い浮かべさせるものとされている。この不在のものの与える印象は「現在のもの」となる、とサルトルはしているが、この現象は「非合理で説明困難な心的綜合」<sup>89</sup>の結果であり、像とそのモデルの間に措定される絆を、ネオ・プラトニズム的言い回しで「流出 (emanatio)」と名付けている。すなわちモデルの存在が化身してイメージに宿るのであり、これこそ、人形に針を刺したり、壁画のビゾンに槍を刺したりする呪術の意味なのだ、とサルトルは解説する。

ロラン・バルトはサルトルのいう非合理性を記号学的立場から解明しようとした。「写真のメッセージ」と題された論文でバルトは、記号学的観点から〈写真のパラドックス〉について語っている。写真は、それが一方では、絵画その他とは異なって現実の完全なアナログンであり、この類似の完全性から写真画像は「コードなきメッセージ」と規定される。しかし他方では、写真が生産され受容される社会的コミュニケーションの場では「コードをもったメッセージ」として現れる。このように写真は自然的でもあれば文化的でもある記号であって、これをバルトは「写真のパラドックス」だとした<sup>90</sup>。

その三年後に発表された「イメージの修辞学」と題する論文では、「コードなきメッセージ」という、これ自体逆説的な写真の規定が、時間の観点から、「ここ」と「かつて」の非論理的結合として論じられている<sup>91</sup>。いかなる写真にも「あのことはたしかにこのように行われた」という、人を驚嘆させる自明性があり、この意味で写真の発明は人類学的な革命であったとバルトは述べている。

さて、写真術は、光学的に得られた像を化学的・物理的に定着させる技術であり、像を結ばせる装置と像を定着させる感光材料の組み合わせから成る。前者は、カメラオプスキュラに出自をもち、この装置が結ぶ像は、その構造において、アルベルティが定式化した透視図法による画面の空間と同じものである。後者は、ニエプスによる感光板の発明からダゲレオタイプを経てカロタイプでネガ・ポジの方法が確立され一つの原板から複数のプリントが可能になり、さらに現在ではデジタル化されることで瞬時に大量の複製が可能となっているのは周知のとおりである。この二つの装置が結合することによって西欧近代生まれのヴァーチャル・リアリティが大量生産され、私たちの周囲に溢れかえっている。そのため、このヴァーチャルな空間を吾々は普段、「普遍的」な空間と見なしがちである。西欧近代に固有のものに過ぎない空間の観念が、吾々の日常の空間観として、いまだ、身に染みつき離れないでいるわけである。このような空間観を相対化してとらえる作業は、西洋近代の見直しとともに、哲学から歴史学、文化人類学、精神分析などに及ぶ広範な領域で行われているわけだが、吾々の日常的な感性の核たる部分から西欧近代を洗い流すことは、未だ出来ていないのだと言えよう。

「コードなきメッセージ」というバルトの写真の規定、即ち写真が持つ類似の完全性につい

て、目下の議論の水準においては、これをもはや相対化して捉えられねばならない。記号論の水準においても、吾々はウンベルト・エーコとともに、「類似性の判断は、文化的約定によって定められた関与性の規準に基づいている」<sup>66</sup>と云ってよいだろう。しかし、写真を見る当事者、西欧近代の空間観が血肉化した吾々の眼には、その類似性が「自然」に見えてしまうのであって、そのとき吾々は、文化的コードを逐一参照しつつ類似性の判断を下しているのでは、もちろんない。バルトがこの段階で「コードなきメッセージ」という苦しい言い方をせざるを得なかったのは、彼の依拠したソシュールの言語学に基づく構造主義的記号学の方法が、記号活動をその外側から眺める、いわば傍観者の視点に立つことを要請するからである。エミール・バンヴェニストはソシュール『一般言語学講義』におけるシニフィアンとシニフィエとの繋ぎの恣意性の議論に対し、当の言語を喋る当事者、それを母国語にする者の観点に立つなら、シニフィアンとシニフィエはどんな場合にも一緒に喚起されるのであって、両者の間にはきわめて緊密な絆がある、と反論したが<sup>67</sup>、いずれにせよ、これは当事者の視点に立つか傍観者の視点に立つかという観点の違いであって、当初、バルトはソシュールとともに傍観者の視点で写真を論じ、しかしその被写体との類似性という点で躓いた。類似性の判断を相対化する視点を見る者から完全に奪ってしまうほどに、写真とその被写体との絆は強くみえるのだと言えよう。その絆の力でバルトはいつのまにか傍観者の席から引きずり降ろされ、当事者の席に座らされていたのである。

### 写真の存在証明能力

生前最後の著作となった『明るい部屋』において、バルトは躊躇することなく当事者の位置から写真を語っている。バルトが採用するのは、彼の言葉を借りれば「鷹揚な、厚顔無恥でさえある現象学」<sup>68</sup>であり、具体例として持ち出されるのはバルトの母の幼い頃の写真、彼にとってはプライベートな写真である。その写真をバルトは読者に提示しない。何故なら、バルトも言うように、読者にとってそれは巷に溢れる写真のひとつにすぎないものであり、しかし自分にとっては、そして自分にとってのみ、かけがえのないものだからである。その写真を前にしてバルトは、まさにそれを見る当事者としての視点で語り出す。

写真とその被写体との絆の強さは、ルネサンス透視図法から受け継いだ空間構造にも由来するが、さらには、被写体の或る瞬間の光と影の刻印であるという、その直接的結びつきにあることを、先に触れたバザンやサルトルをはじめ、写真を撮ることは対象の擬似的所有であるとする論者達は指摘している。記号論の側からも、C. S. パースは写真を指示対象と類似性のある記号すなわち「アイコン」と規定したのち、絵画との対比から、指示物と物理的な結びつきを持つ「インデックス」としている<sup>69</sup>。バルトが議論の導きとするのも、被写体の

光の刻印によって写真がもつ被写体の存在証明の力である。これをバルトは、サルトルと同様、写真は被写体からのエマナチオによる光の刻印、「光によって搾り出されたイメージ (imago lucis opera expressa)」<sup>100</sup>であって、かつてそこに存在した現実の物体から放射された光が今 - 此处に居る私に触れにやって来るのだとしている。写真の本質とは、そこに写っているものの存在を批准する点にあり、写真においてはこの存在証明の能力が再現の能力を上回っているのだ、と彼は述べる。そしてこの存在証明能力は対象そのものにかかわるのではなく、むしろ時間にかかわるのであって、写真のノエマは端的に「それはかつてあった (Ça-a-été)」<sup>101</sup>と規定される。そして、ここが重要なのだが、これは「根源的信憑」であり「ウア・ドクサ」<sup>102</sup>であるとバルトはしているのである。

さて、言われてみれば実に当然であるかに聞こえるこのバルトの簡潔な規定「それはかつてあった」という信憑の構造を、しばらく吟味してみよう。

一枚の写真の像は、視覚の対象であって、そうである限り、写真を見るというのは今 - 此处での経験である。知覚体験の内容は現在と認識されている。「過去」は、想起する、思い出すという体験のなかでのみ、経験的意味を持ってくるだろう。しかし言うまでもなく、すべての体験は現在にかかわるのであって、思い出すという体験も知覚体験と同じく、今現在体験しているのである。では、写真を見るという知覚体験が過去と関わる、というのはどういう事態なのか。

まず、過去性は知覚風景として現わすことが出来るのか、という問題がある。例えば「昨日雨が降った」という想起体験を知覚的に描写できるだろうか？ 雨降りの風景は雨が降りつつある現在進行形の風景であって、「雨が降った」という過去性はここから導き出せない。映像に過去形は無いのである。とすると、写真の像そのものは「かつてあった」という過去形を現わし得ない、ということになる。

写真のインデックス性についても吟味してみよう。被写体の或る瞬間の光と影を刻印している、というのは、実のところ、次のようなことではないか。写真術に関するおおまかな技術的理解、すなわち光学的に得られた像をフィルムに定着させるという知識に基づいて、写真の知覚に過去性の判断〈それはかつてあった〉を読み込んでいるのだ、と。とすれば、写真と過去との結びつきというのは、殺人の犯行現場に遺された指紋や硝煙反応などから事件を解明し犯人を特定する手続きと、その構造は同じということになる。

では写真は、遺された指紋などと同様の、単なる証拠品に過ぎないのだろうか。

被写体との類似性の強度。写真が他の証拠物件とは異なり、吾々の眼差しを引きつけるのは、この類似性すなわちアイコン性がインデックス性と手を結んでいるからにはかならない。たしかにバルトが指摘するように、写真においては存在証明能力が再現能力を上回っているのだとい

えるだろうし、言うまでもなく、このアイコン性の判断は文化的コードに基づく判断であるに違いない。しかしながら、そのコードが身に付いた者にとって、即ちその当事者にとっては、その類似性の強度は、その被写体と今まさにここで居合わせているような感じを抱かせるに十分なのだ。

さらに、今一度、写真がもつ存在証明の能力について考えてみよう。バルトは、写真の存在証明能力は時間にかかわるのだと述べていた。そしてさらにこのように述べている。「写真は過去を思い出させるものではない」。「写真は、もはやないもののことを（必ずしも）告げはしないが、しかしかつてあったもののことだけは確実に告げる」<sup>99</sup> のであり、過去を今此処に居る私に「思い出」として接続するものではなく、それどころか、私の思い出を妨害するのだとバルトは述べている。また、思い出を表わす文法的表現が完了形すなわち現在に接続する過去表現であるのに対し、写真の時間というのは、むしろアオリスト、現在とのつながりを持たない絶対的な過去であるとも述べている<sup>100</sup>。写真が私たちに見せるのは過去とのつながりではなく、むしろ過去との断絶だ、というわけである。

#### 過去自体の否定と過去の言語的制作——大森荘蔵の過去論——

現在と断絶した過去、これはいったい何だろうか？　ここで前提とされているのは、吾々が想起する過去の外に、過去それ自体というものがある、という過去実在論であるように思われる。

吾々が日常生活を営む上で採用している——そしておそらくバルトも採用している——時間観・過去観を炙り出すために、吾々の日常における実感を逆撫するような時間観をぶつけてみよう。例えば、思い出すという体験から独立した過去自体というものは無い、過去を思い出すとは言葉で過去を今現在作りあげることだ、というような。これは哲学者大森荘蔵の時間論である<sup>101</sup>。

「過去」は、想起する、思い出すという体験のなかでのみ、経験的意味を持ってくる。過ぎ去った過去の出来事は、現在は存在せず、従ってそれを知覚することはできない。昨日食べたケーキの味を思い出すとき、その味が舌に蘇るのではないし、昨夜の腹痛を思い出すとき、その痛みが知覚として蘇るわけでもないのである。しかし、過ぎ去って既に存在しない過去の情景を思い出すとき、過去の「記憶像」が想起されていて、その「記憶像」はかつて存在した「知覚像」の再生あるいは写しであり、印象の弱められた不鮮明な知覚像であり、そして写真は、その記憶にある種の確実性を与えてくれるのだ、吾々普段このように考えているのではないだろうか。大森は、こうした通念を「知覚未練」「知覚パラノイア」<sup>102</sup>と呼んで、拒絶する。

その理由は簡単である。記憶像は常に「何か」の記憶像であるほかないだろうが、その「何

か」が想起されているならば、そこに改めてその記憶像や写しが登場してくる必要はないからである。例えば昨日食べたケーキを想起することが、そのケーキの記憶像を思い浮かべることである、とするならば、そのとき、その記憶像は昨日食べたケーキの記憶像であるということが承知されていなければならない。そうでなければその記憶像によって昨日食べたケーキが想起されていることにならないからだ。しかしそうだとすれば、このとき昨日食べたケーキもまた思い浮かんでいなければならないことになる。昨日食べたケーキそのものが思い浮かんでいるときに、それを思い浮かべるためにそのケーキの記憶像は改めて登場してくる必要はまったくなく、それは何の役にも立たない無駄なのだ。大森はこのように論じるのである。

しかしながら吾々は、想起とは過去の知覚がマザマザと甦ることだ、という思いを払拭し難いだろう。大森はこのような知覚への未練をきっぱりと断ち、「過去の言語的<sup>ポイエシス</sup>制作論」を提起する。大森によれば「想起されるのは過去の知覚風景などではなくて過去命題なのであり、したがって想起される過去とは知覚風景の走馬燈などではなくて命題集合<sup>メタ</sup>なのである。

ではいったいどのようにして過去性は理解されるのか？ それはほかでもない、動詞の過去形<sup>過去形</sup>の了解によって、つまり言語的<sup>言語的</sup>了解によってである。ここから大森は、想起とは過去をその都度言語的に制作することであると主張する。昨日の体験であろうと昨年の体験であろうと、過去の存在はまさに個々の想起体験のうちで制作され、そしてその想起内容は過去形の文章の意味のうちで制作されるのである。それ故、思い出すという経験は知覚の再現でも追体験でもなく、過去の「初体験」だということになる。言語的<sup>言語的</sup>制作された過去とは、想起された経験の叙述や描写のことではない。その文章や物語、それが想起された当のものなのであって、想起された経験の言語的表現<sup>言語的表現</sup>なのでは、ないのである。この意味で想起は記録や報告ではなく詩作、ポイエシスに近いのだ、と大森は述べている<sup>99</sup>。

このようにして、大森は、過去が想起体験と独立に、想起にアプリーオーリーに存在する、という考えを否定する。「過去自体」は、「物自体 (Ding an sich)」と同様、経験的な意味を持ち得ないのであり、過去とは経験を超越した何か実体的なものではなくて、言語的<sup>言語的</sup>制作物なのだ、と。

しかし、吾々の知覚未練、何かを思い出す際に思い浮かぶ知覚風景、それも時として生き生きと鮮やかに念頭に浮かぶこの風景は、いったい何なのだろうか？ 「昨日ケーキを食べた」ことを想起するとき、私の念頭には輝くばかりに白い生クリーム、その上にのったみずみずしく赤い苺の風景がまざまざと思い浮かんでいる、写真のように、そう言いたくなる。しかし、その風景のどこを探しても「ケーキを食べた」という過去形を見いだすことはできないのである。その風景は知覚的想像である限り、「現在進行形」であるほかないのだ。想起が言語的に行われるということを、大森も映像に過去形がないことを論拠として展開している。想起体験



において、たとえ何か知覚的な風景が想起に同伴するとしても、それは想起される言語的命題群をイラストする知覚的図解であり、それは補助的要素、二次的なものに過ぎない、と大森は主張する。

ところで、昨日食べたケーキと、現在想起されているそのケーキとは、同一のものであるという信念を吾々はもっている。しかし、過去の想起体験が、その都度行われる言語的制作者とするなら、私が同一のものを知覚し想起しているということ、個体の同一性は何によって保証されるのだろうか。

過去が言語的に理解される命題群であるならば、吾々はその過去命題の真偽を問題とすることが出来るだろう。そして、想起された命題が「真」であることが、過去が「実在」するということの意味であり、そして、この命題が真であることが、先ほどのケーキの同一性を保証することにもなるのであって、またそれ以外にはない、ということになる。ただし、想起命題の真理基準を「対応説」に求めることは出来ない。対応すべき「過去自体」なるものは何処にも無いからである。

では、このような過去観のもとでは、偽の過去、例えば「夢」と「現実の過去」即ち真の過去とは、如何に区別されるのだろうか。

大森はこの区別を、過去命題群相互の整合性と、その現在への自然な接続に求めている。或る体験が夢ではなく現実であったことは、ただそれが「今」にいかにもスムーズに接続するかによるだけなのだ、と大森は主張する。昨日ケーキを食べたというのは夢かもしれない。それを現実だと信じているのは、ただ、昨日ケーキを食べたことをめぐる様々な命題が相互に整合性を保ち其れが「今」とうまく接続しているからに過ぎない。公共的承認を得て「過去物語」の中に整合的に編入されたものが真の過去と成るわけである。

### 実用的過去実在論のなかの写真

過去それ自体というものは無い、これが大森過去論の結論だった。これはいかにもグロテスクな世界観である。しかし大森自身が述べているように、吾々は或る事件が過去に実在したのであり、今それを想起しているという確信をもって日々生活している。この確信がなければ社会生活が成り立たないだろうし、場合によっては生命の危機にも及ぶだろう。大森の言葉を借りれば、吾々日常を生きる当事者は「程々の実在論」「実用的実在論」<sup>9</sup>を採用している。吾々の社会生活は、このような実用的過去実在論に則って、毎月のサラリーを支払い、借金を取り立て、殺人事件を解決しているのである。

これまでの時間についての議論の水準で、バルトの写真論を振り返ってみよう。大森が描き出すような「過去は実在しない」という過去観によって、吾々が日常で採用している実用的過

去実在論を相対的な位置にもって来たうえで、その地点から写真のノエマ「それはかつてあった」を眺めれば、この規定はどのように解釈されるだろうか。

写真のインデックス性を保証するものは、バルトにおいては、それが被写体の光と影を刻印しているという、その直接性に求められていた。昨年亡くなった母の写真は、生前の母の光と影を分有しているが故に、母の存在証明となり得た。しかしここまでの議論に基づけば、この分有を保証するのは、実用的実在論と、先にも述べたような写真術に関する科学実在論的説明だろう。例えば、写るはずのないものが写真に写っているという現象は現にあるのであって、実用的実在論にはうまく取り込めないその出来事を、「心霊写真」等と名付けることで、吾々は、吾々の採用するその実在論にヒビが入らないようにしているわけである。そしてそのような現象が科学実在論の水準で整合的に説明される、例えばカメラの光漏れによってとか、多重露光によって、という具合に説明されれば、吾々は妙に納得するのではないだろうか。

大森過去論の観点からみれば、昨日私がケーキを食べ、写真に写っている私の母はかつて生きていた、ということが意味を持つとすれば、それは、様々な人の証言の一致や写真を含む様々な品々から、整合的な過去物語が作られ、それが現在へ自然に接続している、ということにあるだけである。しかし、実用的実在論に生きる当事者としては、私は昨日実際にケーキを食べたのであり、母は生きていたのだ。そしてそれを証言するものとして、一枚の母の写真が、私の目の前に在るわけである。

写真は、想起体験の内にしかない過去の体験を、知覚体験の対象として、今、眼に見える形にし、これが過去なのだ、という触れ込みで吾々の前に差し出す。実用的過去実在論の内部で暮らす吾々の日常において、写真は過去の存在証明として、それがかつてあった、という実在の証拠品の資格で、過去実在論を強化するものとして振る舞う。想起における過去よりも、むしろ写真に写った過去を、吾々は普段、真なる過去とみなしている。写真は過去を想起させるのではなく、想起体験の外部から「これが真なる過去だ」と有無を言わず突き付けるのである。バルトが、写真は思い出を妨害するのだ、と言ったのも、この意味において理解されるだろう。むしろ吾々は写真によって思い出を作りあげるのであって、写真によって過去物語を創作するのである。

写真が、知覚の対象であるが故に客観性を装い、吾々の想起する過去に修正を迫る、こうした事態は日常しばしば体験されている。或る写真を見て、そう言えばあの時こうだった、と思うとき、吾々は既にその写真に過去を修正されているのである。しかし、写真が突き付ける過去と私が想起する過去とが齟齬を来し、葛藤が生じる場合もあるだろう。それが顕著に現れるのは、私の写真、自らが写っている写真を見るときである。私の写った写真に対して、私だけが、あのとき歯が痛かった、あのとき実に不愉快な気分だった、と、当事者として語ること

を許されているからである。しかしその写真に、私が実際にこやかに晴れ晴れとした顔で写っているのを見ると、いやそのとき私はこんな表情をしていなかったはずだ、そもそも私はこんな顔をしていない、等々、写真が突き付ける過去へ、私は様々な疑義を訴えるだろう。しかし、写真の過去は、真なる過去としての承認を世間から受けている以上、それを否定するのは難しい。自らが写った写真を見せられたときにしばしば覚える強い嫌悪感は、このためであろう。そしてまさにそのようなとき、吾々は「それはかつてあった」に、即ち過去の實在に、疑いの目を向けるのである。

### 写真の眼差しと他者の生

「写真には、私の眼をまともに見据える能力がある」<sup>19</sup>とバルトは言っている。被写体となった人物が見る者を刺し貫くように眼差し、そのような眼差しをもつ写真は、ダゲレオタイプの発明直後から肖像写真のなかに登場してくる。例えばナダールの肖像写真、マネ、ボードレール、マクシム・デュ・カン、ジョルジュ・サンド等の有名な肖像において、そのような眼差しは、極めて印象的である。このような写真のなかで、写された人物は、まさに生きているかのように、こちらを見つめる。眼差しが私に向けられ、その眼差しを私が捉えるとき、それは、時に私を圧倒し、たじろがせるほどである。

吾々が普段、人物を写真に撮るとき、家族や、友人などを撮るとき、そのほとんどが、こちらを眼差し写真であろう。そして吾々は眼を瞑っている写真を殊のほか忌避する。

その理由として、眼差し、「目つき」が人物を同定する役割を担っているということが挙げられる。吾々は後ろ姿を見て人違いをすることはあっても、正面から見据えられているときに間違ふことは殆どないだろう。人物の同定に眼差しが（眼ではなく眼差し、目つきが）重要な役割を果たすのは、そこにその人物の能動的な生が現れ出ている、それがその人物の人格を視覚的によく表わすからだだろう。吾々は、写真に写った人物の眼に黒い線が入っただけで、人物の同定が難しくなるし、またそうすることで、匿名の人物を写しているのだ、という「しるし」にもしている。身体的特徴が半然としない不鮮明な写真でも、その目つきで人物が同定できた、ということはいくつもある。そしてその同定の裏には、これが實在した過去であるという写真の主張を認め、「それはかつてあった」という信憑を保証する、実用的過去實在論があるのである。

過去にあったはずの被写体の眼差しを今此処にいる私が捉える。私が写真に写った彼女を見ているのではなく、見られているのは私の方なのではないか。しかもその眼差しは、過去の装いをまとっているのである。そこでは過去の眼差しと現在の眼差しが交差するような状況が出現しているといえる。

自分が見るという能動性と、自分が他者に見られるという受動性つまり他者の能動性が、こ

ちゃまぜになってしまう体験。このような体験は分裂病者の症例としてよく報告されるところのものである。このような混同は、いわゆる「正常」な人々には無縁のものであると思われがちだが、そうではない。これを視覚の領域から触覚の領域に移して見れば、誰にとっても、馴染みの体験が得られる。

対象に触れるということは、その対象の表面を知覚している私自身の指先が触れられているのを感じ覚する事である。触れるという能動的な作用は、こちら側に帰属すると同時にあちら側にも帰属しているのであって、触れる対象そのものについての感覚と、まさにその対象によって対象化される私の指先の感覚とが二重に生じているわけである。この二重性は、私の指が触れる対象が、他者の手であった場合、最も高められるだろう。

事態をもう少しよく見てみよう。私の指が相手に触れた瞬間、この指は、自らこそが触れられているのを感じるだろう。つまり対象をもう一つの手として感覚するのである。そこで私の指は、そのもう一つの能動的な手をそのものとして捉えようとするが、そうした途端、そのもう一つの手であったものは、単なる「触れられている対象」へと転換してしまう。対象が持つ「もう一つの手」としての固有の能動性は、私の指がそれを捉えようとして、自らの能動性を発揮したときには常にそこから逃れ去ってゆくわけである。

同じ構造が、視覚についてもあてはまるだろう。サルトルはその他者理論を眼差しとの関係として展開しているが、「眼差し」とはゴルゴンの眼に他ならず、自己が他者を眼差すとき、眼差された他者は物化された即自的存在に転落し、また自己が他者から眼差されるとき、自己は眼差されたかぎりにおいて石と化し、他者の眼差しに所有されるのだと論じている<sup>29</sup>。サルトルの眼差し論は、自己と他者との眼差しによる所有―被所有の関係論であるといえる。私を眼差す他者を、その眼差す能動性の儘に所有するのは不可能であって、所有した途端に眼差しは単なる眼球になってしまう。他者をその能動性のままに、つまり生きた他者の儘に所有しようという欲求、この欲求が満たされた関係の様態が恋愛あるいは性愛だといえる。しかしサルトルによれば、このような愛が成立する余地などはない。自己か他者のいずれかが即自化することによってしか人間関係は成立せず、愛は成就したと思った途端、単なる所有関係に転落するのである。恋愛や性愛といった関係が成立したと思うのは、願望と実在とを混同する自己欺瞞にすぎない、サルトルはこのように述べている。

写真が擬似的な対象所有の技である、とするならば、見る者を見つめる写真、私を眼差す写真は、この秘めやかな行為、エロティックな欲求を擬似的に成就し満たすと同時に、その危機に陥れることになるだろう。写真に写った彼女は私を見つめる。もちろん写された彼女の眼球を仔細に眺めるのは、私の思うが儘である。そのとき、写された彼女の眼を、私は即自として、一つの物として眺めている。しかし、私が眼差し、私が所有していたはずの眼が、或る瞬間反

転して能動的に輝き、私を眼差し、私を所有することになるだろう。彼女から奪い取った光と影たるその写真は、首を切り落とされてもなお効力を保ったメドゥーサの眼のように、見る私を石と化す。他者の能動性をそのまま所有したい、彼女の生き生きとした眼差しをそのまま写し込みたい、見る者を眼差す写真は、この欲求を満たすために、自らが石とされる危険を冒してまでも、撮られたに違いない。そのような写真が、ときに、暴力的なものに見えるのは、その危険から身を守るために、撮る側の眼差しの強度が極度に高められるからだろう。

眼差しは、絵に描くことももちろん可能である。画家が眼を描くことに腐心し、自らの持つ技巧のすべてを其処に投入するのも、単に眼球を描くのではなく、そこに能動的に輝く眼差しを与えるためだろう。また、人形の眼を描くとき、しばしばその行為を「魂を入れる」と呼ぶのも、眼差しをその人形に帰属させることが、そこに生を受肉させる営みと同値であると考えられているからだろう。

しかし、写真においてこそ眼差しは、とりわけ見る者を見返す眼差しは、よりいっそう強く輝くように見える。それは、そこに写された人物、その眼差しがかつて実在し、その眼差しの光と影を分有しているという信憑に裏打ちされているからである。さらに重要なことは、その眼差しは、絵画とはちがって、常に特定の人物に帰属していたと信じられるからである。絵画に描かれた眼差しは、それがたとえ固有名詞をもった特定の人物の肖像画であったとしても、吾々は、それが画家の手によるものであって、それをかつて実在した特定の人物に帰属せねばならないとは必ずしも考えない。しかし、写真においては、実用的過去実在論に科学実在論を重ね描きして生きる吾々にとって、その眼差しはかつて輝いていたものであり、なおかつそれが、今、輝き出ているのだ、という信憑から抜け出るのは難しいのである。

## おわりに

写真行為が自己愛の形態をとることがある。セルフ・ポートレートがそうである。私を私の眼差しで捉え所有するという自閉的な行為、これはナルシズムの技であろう。私という存在は、私が窃視できない、盗み見できない唯一の対象である。そしてとりわけ私の眼は、自らがファインダーを覗いて見ることでできない被写体であった。現在、プリントクラブ（通称プリクラ）や、レンズ部分が180度回転し液晶画面が付いたデジタルスチールカメラの普及がセルフ・ポートレートの撮影を容易にし、その大量生産を可能にしている。そして自身で自己を写した大量の像のなかから、自分が気に入ったものをピックアップし、残りは気軽に捨てるわけである。私が写し、私が気に入った私の像だけを私の過去としたい、セルフ・ポートレートの裏にはそのような意志が潜んでいるのではないだろうか。これは理想の過去を今、私自身が制作しようとする意思である。

しかし現在、デジタル技術の進歩によって写真の画像は痕跡を残さず容易に加工することが可能になり、実用的過去実在論を採用する吾々の日常世界のなかで「それはかつてあった」という写真の証拠能力は低下している。写真に写った過去が、真の過去であるという公共的承認を得られ難くなったとき、吾々の過去観はおそらく大きく変わるのだろう。

本稿は、意匠学会第167回研究例会（2001年5月19日 於：京都工芸繊維大学）の発表原稿に加筆修正したものである。

#### 註

1. スーザン・ソントグ（近藤耕人訳）『写真論』晶文社、1978年、18頁。
2. André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et Langage*, Éditions du cerf, 1958, p. 11.（「写真映像の存在論」、小海永二訳『映画とは何かⅡ 映像言語の問題』所収、美術出版社、1970年、13頁。）
3. Jean-Paul Sartre: *L'imaginaire*, Gallimard, 1940, p. 53.（平井啓之訳『想像力の問題』、人文書院、1955年、50頁。）
4. Roland Barthes: 'Le message photographique', in: *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 10-13.（「写真のメッセージ」、沢崎浩平訳『第三の意味』みすず書房、所収、3-7頁。）
5. Roland Barthes: 'Rhétorique de l'image', in: *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 35-36.（「イメージの修辞学」、沢崎浩平訳『第三の意味』みすず書房、所収、38頁。）
6. Umberto Eco: *A Theory of semiotics*, Indiana University Press, 1976, p. 191.（池上嘉彦訳『記号論』Ⅱ、岩波書店、1980年、47-48頁。）
7. エミール・バンヴェニスト「言語記号の性質」、岸本他訳『一般言語学の諸問題』みすず書房、1983年所収、57頁。
8. C. S. Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I & vol. II, ed. by Ch. Hartshorne & P. Weiss, The Belknap Press of Harvard U. P., 4<sup>th</sup> Printing, 1978, vol. II, p. 159.（C. S. パース『パース著作集2 記号論』内田種臣編訳、勁草書房、1986年、35頁。）
9. Roland Barthes: *La chambre claire, Note sur la photographie*, Gallimard, 1980, p. 40.（花輪光訳『明るい部屋』みすず書房、1985年、32頁。）
10. *Ibid.*, p. 127.（邦訳100頁。）
11. *Ibid.*, p. 120-121.（邦訳94頁。）これをバルトはさらにラテン語 *interfuit* (*inersum* の直説法単数 3人称完了形「～のあいだにあった、相異なった、居合わせた」）と言い換えている。
12. *Ibid.*, p. 165.（邦訳132頁。）
13. *Ibid.*, p. 133.（邦訳105頁。）
14. *Ibid.*, p. 142.（邦訳112頁。）アオリスト (*aorist*) は主に歴史的叙述に用いられる時制である。ア

オリストの時制表現の機能については以下の文献を参照。田中美知太郎・松平千秋『ギリシア語文法』岩波書店、1968年、143-145頁。エミール・バンヴェニスト「フランス語動詞における時制の関係」、『一般言語学の諸問題』所収、217-233頁。

15. 大森荘蔵の時間論については以下の文献を参照。

大森荘蔵『時間と自我』青土社、1992年

同、『時間と存在』青土社、1994年

同、『時は流れず』青土社、1996年

16. 大森荘蔵「物語としての過去」、『時は流れず』所収、21頁、及び「時は流れず 時間と運動の無縁」、『時は流れず』所収、83頁。
17. 大森荘蔵「物語としての過去」、『時は流れず』所収、22頁。
18. 大森荘蔵「言語的<sup>ポイエーシス</sup>制作としての過去と夢」、『時間と自我』所収、115頁。
19. 大森荘蔵「色即是空の實在論」、『時間と存在』所収、202頁。
20. Barthes: *La chambre claire*, p. 171-172. (邦訳、136-137頁。)
21. サルトル『存在と無』第二分冊、松浪信三郎訳、人文書院、1958年、第3部第1章第4節。