OUKA
Osaka University Knowledge Archive

Title	写真小論
Author(s)	河原, 理
Citation	年報人間科学. 2004, 25, p. 139-154
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/8475
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

写真小論

河原　理

〈要旨〉

本稿は、写真についてのW・ベンヤミンとR・バルトの論考を省察したものである。

ベンヤミンは、「写真小史」の中で、写真を構成に帰し、そこに説明文を加えよと言った。他方、『明るい部屋』のバルトは、写真とは「幸運にも理由なしに与えられる」ものであり、「解釈の停止」をもたらすものだと言う。ベンヤミンは、「大衆」に訴える手段として、政治のテーブルに写真を載せようとし、バルトは「大衆」に訴えかけようとせず、個人の内奥に閉じこもろうとする。ベンヤミンの望みは、結局、実現しなかった。では、バルトが正しい道を示したと言えるのだろうか。本稿の答えは、否、である。

バルトは、『明るい部屋』の最後になって、写真には個人に訴えかける力があり、それが現状を打ち破る可能性を秘めていると漏らす。社会の変化を待ち望んでいるかのような口吻である。それはまさに、ベンヤミンが望んだことだった。しかし、写真に惹きつけられることは個に沈潜することだとするバルトは、社会変革については口を閉ざしたままである。本稿の結論部では、このバルトの姿勢を質すことになった。ベンヤミンのようにではなくとも写真論は、外に向けられるべきものである。受けた感情を、他者に語り、伝えねばならないものなのだ。そして、その「叫び声」を聞く者の登場がまたれる。バルトの写真論に、他者の視点を付け加えることを求めて、本稿は閉じられる。

キーワード

W・ベンヤミン　R・バルト　写真　大衆　個人

ここで論ずるのは、写真についてである。あるいは、写真と映画についてである。仮想現実の時代にあって、写真を問うことの意味は何か。たしかに、二十一世紀の今となっては、写真（と映画）を論ずることは、時代遅れだととられるかもしれない。しかし、写真は新聞、雑誌を初め、われわれの日常を取り巻いている。改めて写真について論ずることにも十分な意味があろう。写真を論ずることのアクチュアリティーを取り出すべく、本稿を進めてゆこう。

一節では、W・ベンヤミンが写真にいかなる価値を見いだしていたのかを考えよう。次に、二節では、R・バルトの『明るい部屋』を取り上げ、バルト独自の写真論を考察する。そうして、両者の思想の対質を通じて明らかとなる、両者の相違点をもとに、写真というものが今なお、論ずるに値するものなのかどうか、そしてどういったスタンスを採ればその現代性がえられるのかを問うてみたい（三節、四節）。二十一世紀を迎えたわれわれにとって、もはや、写真は論ずるに足らぬものとなってしまったのだろうか。この小論は、この問題提起に対し答えようとするものである。最終節において、写真はいまだ十分に論じ尽くされていないことが示されるであろう。

一、複製技術時代の芸術作品

「フランクフルト学派」と一括りにされる中でベンヤミンは、Th・W・アドルノやM・ホルクハイマーのように「搾取なき社会の実現」などを奉じなかった点で、後者たちとは思想的に異なっていると言われる(1)。アドルノやホルクハイマーが、ヘーゲル主義的、目的論的論点に立ち続けていたのとは異なり、ベンヤミンは、「進歩主義者」ではなかったということだ。だが、奇妙なことにとでも言おうか、芸術に関して決して「進歩的」でなかったアドルノと対照的に(2)、ベンヤミンは新しい技術によってもたらされた芸術、写真や映画には強く関心を抱き、その「新しい」芸術作品の可能性に希望を抱いていた。

ベンヤミンは、写真や映画が〈伝統を破壊し、新たな知覚のタイプを生み出すものであり、その変化によって世界の変革がもたらされるかもしれぬ〉と考えていた。彼は『複製技術の時代における芸術作品（第三版）』で、複製技術が、「これまでの一回かぎりの作品のかわりに、同一の作品を大量に出現させうる」（KZR 477）こと、しかもそれぞれの受け手の意に応じた複製が可能となることに着眼する。

> このふたつのプロセスは、これまでに伝承されてきた芸術の性格そのものをはげしくゆさぶらずにはおかない。――これはあきらかに伝統の震撼であり、現代の危機と人間性の革新と表裏一体をなすものである。（KZR 477f.）

つまり、当時の状況に対する危機的意識は持ちつつも、ベンヤミンは同時にそこに「人間性の革新」をも見て取るのである。後者の視座を持つところに、アドルノとは異なった論点をわれわれは見る

ことができる。しかし、複製芸術作品は、決して「人間性の革新」ばかりをもたらすわけではない。

ベンヤミンは「写真小史」の冒頭で、魅力的な写真は、写真が発明されてからの始めの十年に限られると述べている。その時期は「写真の産業化に先立つ十年間」である（KGP 368）。つまり、写真が産業の一部に組み込まれてしまい、その起爆力を失いつつあるという現状認識がベンヤミンにもあったのだ。「物神と化し」、「市場性の提灯もちであるような」（KGP 383）写真の隆盛がおこっているのだ、と。しかし、ベンヤミンは、そうなっている写真にも本来的に独特の効果があると言う。対象をアウラから解放し（KGP 378）、「事物を［現代人］自身に、というよりむしろ大衆に《近づける＝深く理解させる》こと」（ebd.）が、それである。事物は〈アウラにつつまれ、息吹を感じることしかできぬもの〉ではなくなる。事物は大衆が《近づく》こと、手にすることのできるものとなるのだ。しかしだからこそ、と言うべきか、現実には「紋切り型の写真」（KGP 385）が横溢してしまった。この事態のただ中にあって、ベンヤミンは、唯一シュールレアリストたちのみは、写真の本来の力を喚び出していると考える。

…シュールレアリズムの写真は、環境と人間とのあいだの有益な疎遠化を、準備している。それは、政治的な訓練をつんだ者の眼に、ディテールを照明するのに適するように馴れあいをすべて欠落された視野を、ひらいてくれる。（KGP 379）

ここで「政治的な訓練をつんだ者の眼」と述べられていることに注意したい。つまり、大衆が「政治的な訓練をつんだ者」とは考えられないことだ。では、ベンヤミンは、大衆に「政治的な訓練」を施すべきだと考えていたのだろうか。『複製技術の時代における芸術作品（第三版）』の最後の言葉（政治を耽美化した「ファシズムにたいして、共産主義は、芸術の政治主義をもってこたえるであろう」（KZR 508））が意味するのは、そうしたことなのか。この点について考えてみよう。

写真の本来の効果を発揮させるために、ベンヤミンが要請しているものがある。それは説明文である。「紋切り型」でない写真は、見るものにショックを与える。そうして「見る者の観念連合のメカニズムを停止させる」（KGP 385）。まさに「馴れあいを」欠いた視野がひらけるわけだ。ここに説明文の必要理由がある。「あらゆる生活諸関係の文学化に写真をくみいれるような説明文」が必要なのだ。「そういう説明文を欠いては、どんな写真的構成も、あいまいなままにとどまらざるをえない」（ebd.）からだ。つまり、「政治的訓練を」つまぬ大衆のためにも、より明確な意図を示すために、説明文がいるというわけだ。大衆を訓練するというより、「芸術を政治化」することで、大衆に訴えかけるものへと芸術は変貌を遂げるべきだというのだろう。

「文の人」と言われたベンヤミンの真骨頂は、「あらゆる生活諸関係の文学化」というところに現れている。しかし、本稿が取り上げるもう一人の思索家、R・バルトにおいては、言葉は真正な写真

には無用なものとされる。では、次節で、そのバルトの写真論について考えてみよう。

二、写真と映画

バルトの『明るい部屋』は、周知のように彼の遺作であり、亡き母へのオマージュとなる作品である。なぜ、今更ながらこのことを述べたかと言うと、『明るい部屋』を執筆するにあたって、バルトが自分自身のことを省みながら、個人的な観点で、筆を進めていたことを銘記すべきだからだ。つまり、ベンヤミンのような社会的、文化的、大衆的問題は、元来、そこには入る余地がないことを。

その『明るい部屋』は二部に分かれているのだが、前半部分は写真論一般である。しかし「一般論」とはいえ、第一部でも彼は、「私が」なぜある種の写真に対して心惹かれるのかということ、つまり私的な問いを巡っての考察が中心となっている。『明るい部屋』の核心は、極私的なものにこそある。そして、写真の「本質論」とも言える第二部において、私的嗜好性を表したいという彼の欲求が噴き出してくる。

> そこで私は、公的なものと私的なものの混同に必然的に抵抗し、両者の区別をふたたびおこなうようになる。私は心の内奥にあるものを引き渡すことなしに内面を言い表わしたいのである。…一方には「映像」一般があり、他方には私だけの写真がある。（CC 1176）

私は最初にある原則を定めておいた。すなわち、ある種の写真を前にした私という主体を、科学が扱う、肉体も感情もない社会的個人（socius）に決して還元しないことである。（CC 1162）

こうした社会性の等閑視は、ベンヤミンの思想との間に決定的な相違を生ぜしめることになった。それは、写真と映画とは、そのインパクトにおいて連続してはいないという論点に収斂する。

ベンヤミンにとっては、どちらも複製芸術として、連続したものである。一方、バルトにとっては、それらはまったく異なるものである。「映画の素材が写真である」にせよ、写真の力は映画となることで変質するとバルトは考えているからだ。

> 映画の世界は、現実の世界と同じく、つぎのような予測によって支えられている。すなわち、《経験の流れはたえず同じ構成様式に従って過ぎ去ってゆくだろう》ということ。ところが「写真」は、その《構成様式》を断ち切ってしまう…。「写真」には未来がないのだ…。「写真」には、いかなる未来志向（プロクシオン）的もふくまれていないが、これに対して映画は、未来志向的であり、したがっていささかもメランコリックではない…。「写真」は停止しているので、その現示作用（プレザンタシオン）（現前化）は時間の流れを逆流して過去志向（レクシオン）（過去把持）に変わってしまうのだ。（CC 1172）

因みに言おう。バルトはここで、映画には「いささかも」メランコリックな要素は含まれて「いない（nullement）」と言っている。しかし、これは映画一般（le cinéma）についての発言であると考えられる。なにより、『同書』三十三節でメランコリックな気持になってしまうような「映画」があるとバルト自身が語っているからだ（vgl. CC 1165）。ここでは、un film との言葉が使われている。やはり、バルトも、個人的思い入れがあるようなフィルムに対して、心惹かれることがあるのだ。そうしたフィルムについては、われわれはそれは「過去志向」を持つと言っていいであろう。

ともあれバルトは、映画という装置（スクリーンに映し出され、それを大衆が同時に鑑賞し、複製可能である云々）を問題にしていない。それに対するベンヤミンは、まさに装置からくる問題、複製技術と大衆の出現に焦点を絞る。では、ベンヤミンは写真について具体的にどう考えたのか。彼の写真についての考察を取り上げよう。

バルトにとって「写真」には――映画（le cinéma）と違い――「未来はない」のだが、ベンヤミンにとっての写真とは、何よりも未来の現出である。

> 写真を眺めるひとは…、その目立たない場、もはやとうに過ぎ去ったあの分秒の姿のなかに、未来のもの（das Künftige）が、こんにちもなお雄弁に宿っていて、われわれは回顧することによってそれを見いださずにはおれない。（KGP 371）

では、写真は過去志向であるとするバルトと、写真から未来が立ち現れるとするベンヤミンとはまったく相反するような事態を眼にしているのだろうか。[3]

ベンヤミンが言う「未来のもの」とは、写されたその時から未だに力をもって〈現在＝被写体にとっての未来〉に訴えかけてくるものであろう。写真の孕む「未来のもの」とは、たとえ「写された」のが過去のことだとしても、その刹那が、後になってその写真を眼にする時＝〈未来に〉まで、眠っているだけだということを表現するものである。写真のうちに収められ、留められた瞬間は、〈後に＝未来に〉見られることで、目覚めうるのだ。かりに被写体が「死んで」いたとしても、それは「未来に（被写体にとっての）」観る者の心を揺さぶり、その眼前にありありと甦るものとなるのだ。たしかにバルトは「写真」には「未来はない」と言っている。しかし、それは現象学で言う予持の意味での「未来」である。Retention であるゆえに「未来はない」というのであろう。そうだとするなら、バルトとベンヤミンの思想とは、齟齬を来さないと言える。つまり、写真を観る者が過去へと連れ去られるのか、写真の被写体が未来で現出するのかの相違があるだけなのだ。これは、個人的想いを問題にするか（バルト）、写真の機能を問題にするか（ベンヤミン）、というパースペクティヴの違いである。どちらの視座をとるかによって生じた、両者の思想的相違については以下で、考えてゆくが、その前に一言述べておきたい。すなわち、ベンヤミンの写真論、ないし複製芸術論が本来、目指すところは、ここでの引用文の内容には

ないということを。

ベンヤミンの複製芸術論の論点は、装置としての写真／映画、そして大衆の方にこそある。だからこそ彼は、写真を映画と連続したものと考える。しかし、ここでのベンヤミンは、装置としての写真を論じながらも、そこに個人的想いを秘かに重ね合わせている。たとえば、「じっと眺めてみれば Hat man sich lange genug in so ein Bild vertieft」(ebd.)「回顧的に rückblickend」(ebd.) という表現である。これは、『複製技術の時代における芸術作品（第三版）』で述べられた、映画（という装置）を観る客特有の態度としての「気散じ」(KZR 504) とは全く異なるものだと言えるだろう。それらの個人的観点からなされた表現は、本来は、写真と映画は連続しているというベンヤミン自身の論点と真っ向から対立するはずである。個人的な「観察者」となれば、ベンヤミンもバルトの立場に接近するのだ。

さて、主題に戻ろう。ベンヤミンは――彼個人の心を掴む「写真」について言及を除いた「本筋」では――、バルトと異なり、写真と映画を複製芸術として連続したものと捉えている。そして、「写真小史」での映画についての考察は、まさにバルトとの決定的な思想的差違を表している。

三、写真とは？

ベンヤミンは、物神と化した写真を救うためにも、写真は「構成的」なものでなければならないと言う。そしてそれは、B・ブレヒトの言葉によって下支えされることになる (vgl. KGP 383f.)。そして、そうした「構成的写真」の構成性を更に深めたのが、ロシア映画だとされる。そしてそのロシア映画の最も優れた点は、「写真が刺戟や暗示を狙わず、実験と教示をめざし」(KGP 384) た点にあるとされる。

このように写真と映画に連続性を見るベンヤミンと、それらを区別するバルトは対立する。では、何が両者の思想を違うものとなしたのか。

第一に挙げられる理由は、すでに述べたことである。すなわち、ベンヤミンが複製技術という視座を採った以上、写真と映画をともに仕掛けとして見、それらに相違はないと考えた一方で、バルトは個人的な「写真」の観賞者 (spectator) でありつづけようとしたことだ。これが二人をして、写真と映画について相違した態度をとらしめる一つの理由である。(4)

しかし、もっと根本的な問題が両者の思想を分かつ。

何よりもそれは、ブレヒトを巡る発言だ。そしてこれは、約半世紀を隔てた、この両者の立つ社会状況の変化にも由来すると考えられるものだ。

ベンヤミンは既に述べたように、写真を構成的なものとすべきであるとするブレヒトの言葉を援用している。「リアリティーの単純な再現が、これまでにもまして、リアリティーについて何ものかを語らなくなっている」状況下にあって、必要とされるのは、構成で

ある、と。ここでの構成とは、物象化された現実を暴くものだ。つまり、「環境と人間とのあいだの有益な疎遠化」（KGP 379）をもたらすものである。そして、それを改めて構成することによって、現況の中で忘却されかねない物象化した現実が、まざまざと突きつけられることに、この構成の意味はある。

> アッジェによる撮影が、犯行現場の撮影に比せられたのは、理由のないことではなかった。だが、われわれの都市のすべての地点は、犯行現場ではないのか？…写真家…は、その映像で犯罪をあばきだし、犯罪者を指摘すべきではないのか？（KGP 385）

社会をベンヤミンは問題としているのだ。そして、社会変化のために写真を利用しようと言うのだ。つまりは、「芸術の政治化」である。

一方、バルトは、まず「構成」ということには興味を持たない。ある「写真」に彼が釘付けになるのは、「ある制作上の論理によって《構成》されたもの」であるからではない。それは「幸運にも理由なしに与えられ」ていることによる（CC 1137）。

さらに、ベンヤミンから半世紀の時を経た地点に立つバルトは、ブレヒト（＝ベンヤミン）の「政治的無力さ」を以下のように衝く。

> ザンダーの場合、距離を置いた社会的視線は、必ずある繊細な美学を仲立ちとしており、その美学が距離を無効にしてしまっている。その社会的視線は、すでに批判能力のある人々のもとでしか批判的になりえないのだ。この袋小路は、ブレヒトの場合とやや似ている。ブレヒトは、「写真」の批判能力が弱い（と彼は言っていた）ことを理由に、「写真」に対して冷淡だった。しかし彼の演劇そのものも、繊細さと美的資質のゆえに、政治的には決して有効なものとなりえなかったのである。（傍点引用者）（CC 1134）

しかし、批判能力のある者にとってしか批判たりえないというのは、すでに見たように、ベンヤミンも自覚している問題ではないのか（「政治的な訓練をつんだ者の眼」）。つまり、ベンヤミンも、それを自覚した上で、「芸術の政治化」を図ろうとしているはずなのだ。そして、その「芸術の政治化」の手法（「写真小史」で提示される）は、説明文の導入によって可能となるものであった。つまり、充分に構成された写真に「説明文」が附されることによって、写真は「批判的」でありうると考えられているわけである。しかし、バルトからも約四半世紀を経たわれわれにとって、「政治的には決して有効なものとなりえなかった」というバルトに分があるのは、明らかであろう。[5]

ともかく、その説明文である。この説明の文章を添えるというところに、ベンヤミンとバルトを隔てるもう一つの溝が露わとなる。そもそもバルトにとって、写真とは「コードのない」ものだからだ。

…テクストや、映像以外のものの知覚は、対象を曖昧な、異論の余地あるやり方で私に示すので、私は自分が見ていると思っているものを疑うようになる。映像の知覚のこの確実さは、私が写真を集中的に観察する余裕があるだけに、絶対的である。しかしまたその観察は、いくら長く続けても、私に何も教えはしない。「写真」の確実さは、まさにそうした解釈の停止のうちにある。(CC 1183)

第一に、バルトには、テクスト(説明文もそうであろう)を「異論の余地ない」ものとは見なせないという姿勢がある。そして「写真」は、それが「ただある」こと、そして被写体が「それはかつてあった」(CC 1163)ことを示すのみで、観察者の解釈を許さぬところに神髄があることになる。したがって、予めなされた「構成」を基にした写真に「説明文」を加えることによって、その「構成」の動機、写真家の意図を知らしめるというのは、まったくのナンセンスである。そうした写真は、バルトにとっては、何ら魅力もないものに違いない。彼の魅せられている「写真」というのは、「雰囲気」(air)としてしか表現しようのないところにその力を秘めているからだ。

なぜなら、「写真」は、私の気違いじみた欲求に対して、ただ何とも言い表わしようのないあるものによって応えることしかできないからである。そのあるものとは明白なものである…が、しかし、不確かなものでもある…。そのあるもの、それが雰囲気である。/ある顔がもつ雰囲気は、分解できない(もし分解できるということになると、私は立証したり、異議をとなえたりするようになり、要するに疑うことになるので、本来完全に明白なものであるはずの「写真」から離れてしまう。明白なものとは、分解することを許さないものなのである)。(CC 1183f.)

しかし、そうは言っても、バルトの発言は、個人的思い入れからの「写真」についての論考であることは忘れてはならない。ベンヤミンのような装置としての写真論の射程は、そうした「雰囲気」に包まれた、「コードなきもの」としての「写真」にしか食指が動かぬバルトの個人的思い入れとは、別次元の議論であると言えるのではないか。

四、「写真」に求めるもの

既述したように、ベンヤミンは、『複製技術の時代における芸術作品(第三版)』、「写真小史」において、われわれはアウラが消失した時代に突入したのだと宣言した。

地上のすべての同等のものにとって、あまりにも強い意味を持つものとなっている知覚がある。その目印は、対象の外皮を剥

ぎとり、アウラを粉砕することである。その意味の高まりの結果、その知覚は、複製という手段をつうじて、一回限りのものからも同等のものを引き出すほどにまでなる。（KGP 379）

しかし、それは本当なのだろうか。即興によって演奏されるジャズの「レコード」のその即興性は、一度限りのものである[6]。映画であれ、写真であれ、それは取り返しのつかぬものとして残されるはずである。それが、複製可能となったことは、ここでは問題ではない。「記録」されるのは、やはり「一回限りの」ことのはずだからである。事実、ベンヤミンも初期の写真には、アウラが纏い付いていると述べている（vgl. KGP 375f.）。複製芸術であれ、「一回限りの」芸術作品であれ、それが「観賞者」の心を掴むものかどうかこそが問題なのではないか。個人的な観点からは、当然そう言えるであろう。複製芸術は、アウラを消滅することなどできないのだ。要は、観賞者が、主体的にどのように、その作品に引きつけられるかである。アウラのある「写真」こそが、真の「写真」であるとも言える。そして、そうだとするなら、一回限りのものを我がものとしようとする大衆の欲求を社会変革の契機としようとしたベンヤミンの目論見（KZR 479f.）は、そもそも無理があったのではないか。なぜなら、「写真」の真の意味が、各々の個人的な見方に存しているとするなら、「大衆」という一括りでは事は決しないからである。また、そのように一括りすること自体にも問題があろう。

では、バルトの思想の方が有効だと言えるのだろうか。彼は、『明るい部屋』の最終節で、ベンヤミンと同じく「現代の危機」、「写真の惰性化」を糾弾している。

われわれは一般的なものとなったある想像物に支配されて生きているのだ。たとえば、アメリカ合衆国では、あらゆるものがイメージに変換される。ただイメージだけが存在し、生産され、消費される。…それゆえ、先進社会はより自由主義的になり、より狂信的ではなくなったが、しかしまた、より《偽物》となった（より《本物》ではなくなった）のである――われわれが日常的な意識のうちに認めざるをえない、吐き気のしそうな倦怠感は、そうした事態を表わすものだ。たとえてみればイメージが、普遍的なものとなることによって、差異のない（無関心な）世界をつくり出しているのである…。（CC 1191）

バルトは、この事態に対し、大衆に訴えかけようだとかを考えはしない。彼は、あくまで、個に沈潜する。ただし、われわれは、バルトの変調に気づかざるをえない。アメリカ合衆国におけるイメージの氾濫に対する言及に続けて、こう語られるからだ。

そこで、その世界のあちこちからは、ただアナルシスムの、周縁主義の、個人主義の叫び声だけが湧き起こってくることになるのである。イメージを追放して直接的（無媒介的）な「欲望」を救いだそう、と。（CC 1191f.）

ここでは、バルトは周縁の声の噴出による世の変革を期待しているかにも読める。しかし、一転して、バルトは、「選ぶのは私（自分）である」（CC 1192）と言って、『明るい部屋』というその書物を閉じる。では、バルトにとってかの「欲望」の救出とは、どういう意味を持っていたのだろうか。

まず「叫び声」とは、何よりもアルトー的なコードなき叫び声だと言えるであろう。シンタックスから限りなく遠いところで発せられる「狂気の」叫び声である。それは具体的な政治に載せられるようなものではない。なによりも、そうしたコードの極限にあり、そうしたものであるからこそ、その力も漲り出るものなのであろう。たしかに、それが持つ否定的な力は看過しえぬ。しかし、である。「欲望」の声が、結果として、何らの社会的インパクトをもたらさないものだとすると、その目指すところは、各個人が自分の「欲望」を満足させること以外の何ものでもないことになる。つまり、単なる自己満足となってしまう。そしてもちろん、それだけでは、イメージの普遍化（アメリカ合衆国に代表されるような）に対抗などできはしない。

もちろん、その救出の理由を自己充足にのみ存すると考えてもいいであろう。つまり「対抗」ということ自体をナンセンスだとするのである。しかし、そうなれば、現状を追認するどころか、その現状の中で「欲望の叫びをあげる」ことにこそ満足を覚えるだけのことになってしまう。しかし、バルトが求めていたのは、それだけの充足感なのか。そうではないであろう。イメージの氾濫を嘆く以上、バルト自身も、現状が変わることを願っていたはずだ。わざわざ、「差異のない（無関心な）世界」への苦々しき思いを、『明るい部屋』の最後の最後になって、明らかにしたことからも、それは窺える。そして、われわれはここにバルトの思想的揺れを感ずることができる。バルトも、変革を望んでいたのである。しかし、その希望をはっきりと打ち出してしまえば、その途端に、ブレヒトを引き込んだのと同じ陥穽に引き込まれてしまう(7)。

つまり、もしバルトが世の変革などと言う言葉を口に出してしまえば、その《極私的な「欲望」の奪還に向けた「叫び声」》にも、受け手が必要とされるはずになってしまう。そして、それを「聞き」うるのはやはり、「一部の批判能力」を有した人ということになりかねない。もしその言葉を書き記してしまえば、バルトもブレヒトと同じ轍を踏んでしまったことになろう。それを承知しているバルトは、「写真」のその「狂気」（ebd.）の力を、社会へと奔出させることなど考えもしないかの口振りに終始する。彼は、ひとに訴えかけようなどとはしない。「選ぶのは私（自分）である」。

そう、たしかに、バルトは、慎重に、社会変革などには言及しない。そして、彼は、個々の人々による、結集することなき、解き放たれた「欲望」の「叫び声（le cri）」があがることを願う。しかし、「叫び声」とは一体何なのだろう。それは誰の耳にも届かぬ咆哮なのか。もちろん叫び自体は、極私的なものであり、誰をも意識せずにあげられたものであろう。しかし、その「叫び声」は、ただ

あげられさえすれば、それで事足れりというわけにはいかないであろう。イメージの横溢（アメリカ合衆国のような）を凌ぐまでに、一斉に「欲望の叫び声」があがりうるのならば、話は別であるが、それは望むべくもない。そこで、「叫び声」と言ったからには、やはり、その受け手についての問いへとも進まねばならないはずだ。そして、当然、そこには他なるものが登場すべきなのだ。「叫び声」に耳をそばだてる者が。加えて、「イメージを追放」すべきであるなら、それに共感する者が。この二つの契機（「叫び声」と「イメージの追放」）は、本来的に「聞く」というフェーズへの移行を促すべきものであるはずである。したがって、実は、バルト自身も、ブレヒト＝ベンヤミンと同じとば口（他へのアピール乃至他から受けるアピールを問題とする）に立っているとも言える。ただ、バルトは、彼らと同じ道へと歩を進めはしない。また、われわれが行くべき道などを勧めようともしない。彼は、ただそこに留まっている。しかし、それは正しい選択だったのか。

ともかく、「聞く」立場から写真について考え直してみよう。

「聞く」という立場を挿入すれば、当然、ここに第三者として「聞く者」が現れることになる。そこで問題になるのは、その第三者の「身分」である。すなわち、「イメージ」の氾濫の中では埋没しかねないその「声」を、その状況下で、聞き分けうるのは、一部の「批判能力」を持つ者だけとなりかねないからだ。そして、そうだとすれば、「受け手」が限られてしまうことになる。そして、それでは「政治的には」無力なものに留まらざるをえなくなってしまう。だが、われわれは、そうした「批判能力」を要求すべきなのか。もはや明確な政治的アピールをもった「意図的な構成に沿って」あげられた「声」といったようなものは、要求すべきでないはずだ。あるいは、そこであがる叫び声との共振が必要だ、とでも言えばいいのかもしれない。

構成し、説明文を附することで写真を政治の舞台に上げる（ベンヤミン）といった、直接的な「政治的」介入では、「写真」の真の力は発揮されないこと。大衆という一括りに同じインパクトを与えることなど、そもそも無理なこと。「写真」は、孤独の中にあってこそ、その力を沸き立たせることができるものだということ。そうしたものであるからこそ、「あちこちで」「欲望」を救いだそうとする声もあがるのだ、とバルトは、われわれに教えてくれた。しかし、このままでは、やはり「政治的には」無力である。やはり、なんらかの形で他者、聞き手との関わりが説かれるべきであろう。

だが、聞くということがどこまでの領野をカヴァーするのかは、いまだ未知である。聞く者は、やっと今、われわれの眼前に姿をあらわしたばかりである。ここでは、ブレヒト的ではない「批判的能力」の必要性を述べるに留めよう。写真からえたものを伝える、聞く、知るなどという「能力」の性質を解明することは、われわれに課せられた向後の課題である。もちろんその際、同時に、他者というものが本当に必要なのかどうか、そしてその他者とはいかなるものなのかをも、問題とせねばならないであろう。そしてそれは、写真を語ること（バルトの意に反して）へとも踏み込まなければなら

ないだろう。なんとなれば、解放された欲望をその後語り、伝えることがなければ、現状へ何らの働きかけも望めないのだから。この小論ではこれらに対する結論は出せない。今後われわれが問題としてゆくべきものの登場を促せたことでよしとしよう。

ともあれ、われわれは、バルトの時代よりさらに強まる、「習慣」によって「弱められ」（ebd.）た写真、一般化したイメージの横溢に直面している。この状況を打破しようとするなら[8]、バルトが言外に語ったことをもとに（あるいは彼の思想から自由に）、新たな要素を「写真」に――「写真」にその力があるなら――見いだすべく努めるべきであろう。その点で、「政治性」に生きたブレヒト＝ベンヤミンが――確かに政治的に有効なものを呈示しえなかったとしても――、社会変化の方へと眼を向けたことは、間違ったことではなかった。社会変化の道筋を求めたことで、われわれはブレヒト＝ベンヤミンを責めることはできない。結局、バルトは、個々人が「あちらこちらから」、「始源」（CC 1191f.）からの叫び声をあげる日を待つことしかできなかったからである。

五、終

二十世紀を代表する二人の思索家をともに魅了した「写真」。彼らはともに現在の社会を覆い尽くす写真を厭い、それとは対極的な、社会とそこに生きる自分を突き崩しかねない「写真」に心を奪われた。たしかに、二人の思想には距たりがあった。それは、極私的に自分自身の存在を揺り動かすものを求めるのか、実際に芸術の政治化として社会変化の手段となるものを求めるのかによって生まれた違いである。では、その「写真」は、すでにその役割を演じ終えたと言えるのであろうか。その力は、すでに出し尽くされてしまったのであろうか。この小論を通じて、われわれが考えていたのは、このことである。

ここで、擱筆するに当たってひとつ言えるのは、たとえそれが直接的な社会変革の手段となりえないとしても、「写真」は周縁での偶発的なものだとしても、個々人からの叫び声を喚び起こさせうる「力」を未だに保持していることである[9]。それは、世紀が改まっても変わらぬことであろう。問題は、それがどの程度の実効力を持つのかということだ。それは掬い上げられ、一般化されてしまえば無力なものとなろう。しかし、「写真」によってローカルなところから「叫び」が引き起こされうることが疑いえないことだとすれば、それがどの程度までの拡がりを持つかに成否はかかる（「社会変化」の要因の役割を担うものとして）ことになろう。そしてその際に要請される「批判能力」の可否についても考えなければならない。またもしそれが、今後のありうべき社会像に影響を与えうるとするならば、それがどういう波及効果を持つのかも問わねばならない。あるいは、「写真」にはここで論じた以外の、それ以上の力が秘められているかもしれない。

あるいは、こうした想定すべてが幻像（まぼろし）なのかもしれない。われわれは、やはり今後も、「写真」について考えてゆかねばならない。

「写真」とは、まだわれわれの手に余るもののようである(19)。

【注】

本文中の引用の指示は、以下の通りである。いずれも、略号の後に頁数を記したものである。

CC: Barthes, R., *La chambre claire* (Œuvres completes tom 3), Éditions du Seuil 1995　(花輪光訳『明るい部屋』みすず書房、一九八五年)

KZR: Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Walter Benjamin Gesammelte Schriften I・2), Suhrkamp Verlag 1974　(高木・高原訳「複製技術の時代における芸術作品」・『ヴァルター・ベンヤミン著作集2　複製技術時代の芸術』晶文社、一九七〇年)

KGP: Benjamin, W., *Kleine Geschichte der Photographie* (Walter Benjamin Gesammelte Schriften II・1), Suhrkamp Verlag 1977　(田窪・野村訳「写真小史」・『ヴァルター・ベンヤミン著作集2　複製技術時代の芸術』晶文社、一九七〇年)

(1) Jennings, M. W., *Dialectical Images*, Cornell University Press 1987, pp.42.

(2) この点についてのアドルノの姿勢については、注(6)を参照されたい。

(3) 両者の間の符合は、多々見いだすことができるのであるが、本稿との関連で一点ここで述べておこう。ベンヤミンの言う「目立たない場」(Die unscheinbare Stelle)に当たるような言葉を、バルトが用いていることを。それは、「見えない場」(Champ aveugle)(CC 1147)という言葉である。バルトの「見えない場」の力学とは、写されたものを「写真から幻想的に抜け出させ」、同時に「見る者をフレームの外へ連れ出す」(CC 1148)ことだと言われる。ここから言えるのは、では、バルトもやはり写真から「立ち現れるもの」を信じていたのではないか、ということである。つまりは、ベンヤミンのようにである。もしベンヤミンのように考えていたとするならば、写真にも「未来」があるとバルトも言っていることになるのだろうか。

実は、『明るい部屋』において「見えない場」について語られるのは、第一部の終わりであり、このあと「前言取り消し」が行われ、第二部につながるという構成をその書物は採っている。そして後半部で、よりはっきりと「写真」と映画(未来のないものとあるもの)の違いは語られるのである。だとすれば、第一部では、バルト自身も「写真」に未来を見ていたと考えてもおかしくないと言える。それは、何せ「前言撤回」の前の記述なのであるから。それゆえ、前半部の言葉を引用して単純に、ベンヤミンの言うような「未来」をバルトも述べているとして、バルトの論理をベンヤミンにひきつけるのは、『明るい部屋』の前後半部という仕立てからして無理があるようにも思える。だが、事は簡単ではない。

「前言撤回」とはいえ、バルトの「写真」に対する態度が変わったわけではないからだ。後半部に至りバルトの視線が、より深いところに向かっただけだと言えるだろう。事実、第二部においても、次のような言葉がある。「事実がいきなり無造作に(sans méthode)立証されたのだ」、と。これは、さきのフィルムについての言葉の後に述べられた一節である。やはりバルトは「写真」によって活気づけられ、「写真」を活気づけるという姿勢(第一部での)を保ち続けていると言っていいだろう。何らかのものの立ち現れに驚く、「写真」の観察者(spectator)としてのバルト。そこには前後半を通じて、相違はないと考えられる。

それゆえ問題は、「未来」という言葉の意味内容に関わる。両者

がその言葉に籠めた真意については、本文を参照されたい。

（4）第二節での議論に加えて、バルトにとっての写真と映画の違いをここで付言するなら、こうなる。写真は沈潜的、黙考的なものである一方、映画は映画の時間の流れに身を任さねばならず、思考することが妨げられるものである。バルトによれば、「映画には思考性だけはない」（CC 1147）。

（5）否、政治的には大成功していると言えるかもしれない。ただし、ベンヤミンの意図とはまったく逆の形で。たとえば、現代のメディアは――湾岸戦争、現時のイラク戦争で特に顕著に現れているように――、意図的に「構成」され、その意図へと誘導する形でのものが大半を占めていると言えるからだ。これは、まさにベンヤミンが「写真小史」で述べた「構成と説明文」からなる写真の実現だとも言える。この現代の「構成と説明文」からなる写真（そしてメディア）に対して、われわれはどう対処すべきであろうか。ベンヤミンの考えに従って事を起こすとするなら、イメージに対して、やはりイメージをもって対決することにでもなろうか。しかしそれは、結局のところ、単なる化かし合いにしかならぬのではないか。

　虚構に、それ以上の虚構で応ずることも一手であろうが、はたしてそれがどれほどの効力をもつのだろうか。サーフィクション（超＝虚構）については、現代文学においてさまざまな試みがなされている。それらを参照すべきなのかもしれない。しかし、それはこの小論の手に余る。このことは付記するに留め、それとの対質は今後の課題としたい。

（6）アドルノがどう言おうとも、そうではないか。

　メディアの変容について、今一度振り返るなら、それは、絵画、写真、映画、テレビ、マルチメディア、ヴァーチャル・リアリティという流れとなっている。その中で、テレビの登場以来、同時代人の感覚を変容させ続けていると言えるのが、「同時性」ということである。つまり「一回限り」ということである。コンサートであれ、演劇であれ、ニュースであれ、その根本には、それぞれの「一回性」が生み出す醍醐味がある。しかしそれはアウラを伴う一回性なのか。それとも、現代的な、アウラなしの（？）一回性なのか。はたまた、一回性だけが問われているのではなく、それが「芸術的」かどうかで、変わることなのか。メディアを問題にするなら、まず、これらから問わねばならないであろう。

　しかし、アドルノは、そうしたことには頓着しない。彼にとっては、何より「文化産業」のシステムが問題だからである。それゆえ、彼には「新しい」技術・芸術（自身）が持つ批判的射程に対しての問題意識が、ベンヤミンに比べ相当に希薄となってしまった。もちろん、かの「イメージの普遍化」したものの氾濫が、「複製芸術」によってもたらされたことは、一方では、確かな事実である。しかし、それを嫌忌するだけでは、事は始まらないのではないか。大概の写真、映画、テレビは、何らの感興をも催さないかもしれない。気鬱しかもたらさないかもしれない。しかし、同じように見えてもそこには、それぞれ異なるもの、思いもかけぬものが、潜んでいるかもしれない。その力をこそ、われわれは探るべきではないのか。頭ごなしに、文化産業と弾劾することにわれわれは同調しえない。そこには、今に不満をぶつける者の姿しか浮かばないからだ。（アドルノ自身がそうだとは言わぬ）。この「アドルノ的な」複製芸術批判は――彼の意図を離れて矮小化されてしまえば――、過去にユートピアを設定することにまで至るものである。つまり、現代を憂う者たちにとっては、アドルノの文化産業論は好餌ともなりうると言えるのだ。たとえ、アドルノの意図とは全く正反対のものであるとしても。だが、そうなるのも、アドルノ自身が、「複製技術時代の芸術作品」に対してナイーヴな視角を持っていたからこそだと言えはしないか。

われわれには、複製技術時代の芸術作品が一様にアウラを失ったと宣言すること（ベンヤミン）も、徒らに複製芸術を貶めること（アドルノ）も、できはしないのではないか。このことを忘れてはならない。

たとえば、次を参照。Vgl. Adorno, Th. W., *Prolog zum Fernsehen* (Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften 10・2), Suhrkamp Verlag 1977, S. 507ff.（大久保健治訳『批判的モデル集Ⅰ　―介入―』法政大学出版局、一九七一年、八五頁以下）

(7) 本稿第三節参照。本節の結論からすれば、あるいは『明るい部屋』も、「すでに批判能力のある人々のもとでしか批判的になりえず」、その「繊細さと美的資質のゆえに、政治的には決して有効なものとなりえなかった」（CC 1134）と言えるかもしれない。

(8) 簡潔に言えば、われわれは、ベンヤミンからは（彼の意図とは反対に）「構成と説明文」の欺瞞を学ぶべきであり、バルトからは（彼の意図とは反対に）写真を語ることの必要を学ぶべきだと言える。

(9) 「叫び」とは表現せずとも、ベンヤミンも個人的観点での写真に対する姿勢は、バルトと変わらぬであろう。本稿第二節参照されたい。

(10) しかし、写真論だけでは、充分に社会変革を論ずることはできないかもしれない。つまり広く、「文化」へと批判を展開してゆかねばならないのかもしれない。

たとえば、個々の産業化された作品についてのアドルノの批判には疑問符がつくとしても、システムとしての「文化産業」を批判する彼の問題構制は、再検討すべきであろう。また、J・ボードリヤール風に、ハイパーリアルな空間での「文化」の革新を目指すこと、あるいはグローバル化の時代における一極的「文化」支配に抵抗を示すことなども重要なテーマであろう。そうした「文化」に批判の矛先を向けることは、やはり忘れてはならない。

写真論とともに「文化論」を呈示する必要がある。それこそが、われわれにとって、切迫した課題なのかもしれない。だが、その課題に取り組むためにも、それを過不足なく論じうるためにも、今一度「写真」に立ち戻って、それがどれほどまでの力を誘き出すのかを考えることも必須であろう。

（尚、本稿での引用は邦訳のあるものはそれを使用させていただいたが、文意上、一部変更した箇所もある）

Eine kleine Abhandlung über Photographie

Makoto Kawahara

In dieser Abhandlung geht es um Überlegungen über Photographie, die von W. Benjamin und R. Barthes angestellt wurden.

Benjamin behauptet in der "Kleinen Geschichte der Photographie", dass man die Photographie konstruieren und dabei 'die Beschriftung einsetzen' müsste. Barthes sagte dagegen in "La Chambre Claire", dass die Photographie 'par chance et pour rien' gegeben ist und genau 'l'arrêt de l'interprétation' hervorgebracht habe. Damit versuchte Benjamin eben an die Masse zu appellieren und die Photographie auf eine politsche Ebene zu heben. Auf der anderen Seite wollte Barthes nie an die Masse appellieren und versank in die Tiefe des Privatsphäre. Der Wunsch Benjamins wurde schließlich nicht erfüllt. Führte Barthes uns somit auf den rechten Weg? Die Antwort dieses Aufsatzes ist 'Nein'.

Wir hören am Ende seines Buches das Murmeln Barthes, dass die Photographie einen Appell an das Individuum und dazu eine umwälzende Potentialität hat. Er benimmt sich, als ob er die Gesellschaftsveränderung erwartete. Das ist nichts anders als die Hoffnung Benjamins. Aber Barthes sprach nie über die Sozialreform, weil er glaubte, die Verlockung der Photographie sei die Vertiefung in sich selbst. Am Schluß dieser Abhandlung wird diese Einstellung Barthes in Frage gestellt. Zwar erlitt Benjamin einen Mißerfolg, doch müsste sich eine Photographielehre nach außen wenden. Das Gefühl soll dem Anderen erzählt und mitgeteilt werden. Der Verfasser dieses Aufsatztes fordert den Auftritt eines Zuhörers, der 'des cris' hören mag. Daraus läßt sich folgern, dass die Perspektive für das Andere noch der Photographielehre Barthes hinzugefügt werden sollte.

Schlüßelwörter

W. Benjamin, R. Barthes, Photographie, Masse, Individuum