

写真の喚起力と破壊力

——写真のメディア論のために——

小屋敷 琢己

はじめに

いまや写真集や写真週刊誌の氾濫とともに、写真論は盛んになっているが、それはおもに写真批評として、特定の作品論や作家論を中心にした芸術論という性格のものが圧倒的に多い。そこには写真をメディアとして捉え、その機能を人間とのかかわりにおいて論じる事柄が混在している。

しかし西村清和が指摘するように「言語にかんして、メディアとしての言語や言語行為を論じる言語学や言語哲学と、言語メディアをもちいた作品を論じる言語芸術論や文学論があるように、写真にも、有名な写真家やアーティストの名前がついた『作品』としての写真をあつかう写真論とはべつに、写真メ

ディアや写真行為を論じる『写真の哲学』があるべきだろう」という設定のもとにメディア論を構築することも重要である。

また吉見俊哉によれば、現代社会の文化的傾向の重要な特徴の一つに「電子的ないしは映像的な情報テクノロジー」が社会のあらゆる領域に浸透している事態をあげて「このような状況の端緒は、写真や電信、電話、蓄音機、無線、映画といったテクノロジーが次つぎに発明されていった一九世紀まで遡ることができる。なかでも変化の最初の兆候となったのは、写真と電信の登場であった」という。このような画期的なメディアの発明と大量の運用によって出現した社会構造と意識の変容を、そのメディア

の機能にそくして哲学的に考察する研究は少ないといつてもいい。私の本論文は基本的にこの「メディア論としての写真の哲学」に包摂される。

写真やカメラをもちいて現代人がどのような特殊な振る舞いをおこなっているか、それらのアイテムがなければどういとおこなえなかったこととはなにか。そのことを明らかにするための一つの試みとして、写真が対他のインデックスという機能をもったメディアであり、それが表現する圧倒的な威力は、物質の根源性へと向けられていると把握することで新しい方向性を提示したい。

I クラウスのインデックス論

写真は一八二六年に發明されて以来決して短くない歴史を重ね、いまやそれをメディアとして語ることがあまり斬新なものとは感じられないかもしれない。映画やビデオだけでなく、コンピュータに取り込んだ映像はもはや古典的に写真として語ることはできないかのようだ³⁾。しかしビデオやテレビな

ども写真的な映像として語ることは、また異なる次元にあるのではないか。つまり写真的映像とは、スナップとして身近にある生写真だけではなく、また写真集や写真週刊誌だけでもなく、映画やビデオなどの実写や、それらを取り込んだコンピュータ画像も含まれるはずである。

このようなメディアとしての原理的な考察は、それほど多くはなされていない。その少ない試みのなかでとりわけ画期的なものは、現代アメリカの美術批評を代表するロザリンド・クラウスの「インデックス論」(一九七七)である。もちろんクラウスは美術批評として論文を書いているわけだが、そこには彼女の方法论が深く介在しており、写真というメディアをその機能に即して論じた記号論的考察の優れた範例と見なせるはずだ。

そもそも写真がインデックス指標記号であると規定したのは、チャールズ・サンダース・パースである。クラウスはこのパースの記号学とともに、指標記号をシフター・転換子という概念とかかわらせたロマン・ヤコブソンの議論と、さらにラカン

の《想像的なもの》と《象徴的なもの》との対立という議論をも絡ませている。その議論の展開のためにさまざまな作品をとりあげること、論旨は錯綜しているように見える。まず彼女がどのような視角から写真と絵画の問題を読み解こうとするのかを確定しなければならぬ。

クラウスの立場はきわめてラディカルである。なぜなら彼女は「批評のテキストの持つ意義は、ほとんど全面的にその方法にある」⁽⁴⁾と主張し、それについて作品を評価する内容は「真摯に読まれるべきことではな」⁽⁵⁾く、「それどころか、真摯な批評とは、その議論の形式によって理解される」⁽⁶⁾と力説するからである。ここには美術批評の歴史主義や実証主義にたいする批判がある。歴史主義的批評は、ある作品や作家を歴史の動向や潮流、様式の統一や形式によって説明し、新しい作品の出現をある様式から別の様式への流出論的な転換として捉えるからであって、クラウスはそのような論説に激しく反発している。

このような伝統的な美術批評にたいしてクラウス

は、構造主義によって開拓された手法を対置する。「構造主義は、例えば、異質な統一体間の関係について思考するのを可能にすることによって、様式の一貫性や形式の整合性といった概念からの解放を認可した。それらの概念は、私見によれば、批評家に現代の生産の意味を取り損ねさせ、あるいは近代美術の美術史家に、より以前の現象との折り合いを付けさせなかつたものなのだ。『インデックス論』、『展開された場における彫刻』、『シュルレアリスムの写真的条件』は、構造主義によるこのような認可の成果を示すものである」⁽⁷⁾と。

こうしてクラウスが記号学や構造主義の方法を使って同時代である七〇年代のアートを解説するとき、彼女の念頭にあるのは「ヴィデオ、パフォーマンス、ボディ・アート、フォト・リアリズム絵画、それと結び付いたハイパー・リアリズム彫刻、ストリー・アート、ミニメンタルな抽象彫刻（アースワーク）、さらに、今では厳格さではなく故意の折衷主義を特徴とする抽象絵画」⁽⁸⁾などである。なぜこのような多様なアートを問題にせざるをえないかと

いえば、つぎのような一般的な印象が当時は支配的になっていたからである。

「七〇年代の美術については、ほとんど誰もが一致した見方をする。それは多様で、分裂、分派している。過去数十年の美術と異なり、そのエネルギーは、抽象表現主義とかミニマリズムといった総称をつけられる一つの経路から流出しているとは見えない。美術の『ムーヴメント』という観念そのものの背後には集会的な努力が存在するという考え方に逆らって、七〇年代の美術は独自の分散を誇っている」と(9)。

このような理解不能状態にたいしてクラウスは、「だが集合様式の不在とは、真の差異の印であろうか？」(10)と根本的な疑義を呈する。では「集合様式の不在」ではなく、しかも多様な作品現象を様式として統合することのない、「真の差異」を方法的に提示することは可能であろうか。そこでもやはり、どのような方法によって七〇年代のアートを特徴づけるのかが焦点となるはずだ。

ここでクラウスは、七〇年代アートを解説する導入に、意表をつけてそれよりも半世紀も前のマルセ

ル・デュシヤンの作品へおまえは私を、一九一八を引き合いにだす。なぜなら、インデックスという記号によって七〇年代のアートの動向を方法的に提示するという目的にとつて、デュシヤンは恰好の題材であるからだ。このことを明確にクラウスは指摘する。

「指標記号の問題に対するデュシヤンの関係、より正確には、デュシヤンの芸術が、指標という軸を通じて互いに結び付く関連諸概念に対して、母型としての役割を果たすあり方は、七〇年代の美術にとつてあまりにも重要な先駆であつて(ここで私は『影響』のことを言っているのではない)、それを探らないわけにはいかないのだ。というのも……デュシヤンこそが、指標(記号の「類型としての」と写真とを最初にはつきりと結合させた人だからである」(11)と。

ではそもそもインデックスとはなにか? クラウスの参照するヤーコブソンの議論のなかのシフター概念がそれとどうかかわるのか? クラウスは「転換子とは、ヤーコブソンの用語である」(12)としているが、正確にはそうではなく、ヤーコブソンによれ

ば「イエスペルセン Jespersen が転換子 shifter と名づけた」⁽¹³⁾のであり、その意味する人称代名詞がどのような意味をもつかは、すでにフツサルやラツセル、遡ってフンボルトなどが議論している。ヤーコブソンは指摘する。そのシフターという記号をパースの「象徴」シンボル、指標「インデックス、類似「アイコン」の連関のなかで研究したのはバークスという言語学者である。

このことはヤーコブソンによってつぎのようにまとめられている。「パースによれば、象徴(たとえば、英語の *red* という単語)は慣習規則によって、表される対象に結び付けられているのに対し、指標(たとえば、指すという行為)は、それが表示する対象と実存的関係にある。転換子はこの両方の機能を合わせもっており、したがって指標的象徴 *indexical symbol* という類に属する。顕著な例としてバークスは、人称代名詞を挙げている。I という単語は I と言っている人を意味する。したがって I という記号は 慣習規則によってその対象と連合されていなければその対象を表すことができず、したがって異

なったコードにおいては、同じ意味が *I, ego, ich, je* などの異なった序列に当てがわれるのである。他方、I という記号はその対象と『実存的関係に』あるものでなければ、この対象を表すことはできない。発話者を示す I という単語はその発話と実存的に関係しており、したがって、指標として機能する⁽¹⁴⁾と。

それゆえヤーコブソンによれば、シフターは「単なる指標として」⁽¹⁵⁾扱われるべきものではなく、指標的機能をもちながらも「どの転換子もそれ自身の一般的意味をもっている」⁽¹⁶⁾し、「コードとメッセーヂとが重なり合う複雑な範疇なのである」⁽¹⁷⁾と結論づける。それゆえロラン・バルトが、写真を「コードなきメッセーヂ」と規定するとき⁽¹⁸⁾、写真はシフターではなく、インデックスであると考えられる。このことは、バルトもヤーコブソンも指摘していないが、パースの記号学においては後で見られるように完全に妥当している。それを明確に位置づけた功績は、やはりクラウスにあるといべきだろう。

こうしてクラウスは、象徴や慣習規則などというコードとの対立においてインデックスの特質を剔抉

し、さらにラカンの《象徴的なもの》と《想像的なもの》との対立を重ね合わせている。

幼児が自己認識において、固有名詞で確認することから人称代名詞によって表現することへ転換することには、それを自由に使いこなす大人からは想像もつかないほどの大きな飛躍がある。つまり鏡のなかの人物との同一視と、象徴的なものによって自己同一性を確保するのは異なっているはずである。自己同一性は、この人称代名詞を自由に使うことのできる《象徴的なもの》の段階において達成されるが、その前段階において「鏡像段階」としての《想像的なもの》がある、とラカンは主張する⁽¹⁹⁾。鏡を見つめることによって、自己を他者の視線から把握し、その視線の対象もまた自分であるという認識に達することで、その後「言語の完全な習得を果たして」はじめて慣習Ⅱ約定の世界に転換し昇華する。それが象徴・言語の世界となる。

しかしクラウスはここで《想像的なもの》のなかで使われる鏡像という物理的な指示関係をインデックスと捉え返し、さらにその意義を積極的に提示す

る。すなわち、象徴という慣習やコードを破壊し、自己同一性や自我を衰退させ、崩壊に到らせる物理的な力である。彼女は、このように明確に指摘してはいないが、論旨の全体がその「真の差異」へと収斂していくように思われる。ここに斬新なデュシャン論が登場する。

デュシャンの作品《おまえは私を》は、その題名だけではなく、そこに描かれた指差しや椅子の陰影といった物質的な刻印を見ても明らかのように、それはシフターという機能を果たしている。また、マン・レイによって撮影された写真を使用した作品《ローズ・セラヴィとしてのマルセル・デュシャン、一九二〇〜二二》という「ローズ・セラヴィとして女装したデュシャンのセルフ・ポートレイトは、性的同一性という軸に沿って引き裂かれ、二重化した自我を宣言している」⁽²⁰⁾と指摘される。

デュシャンが、感光紙の上に物体を置き、そのまま光を当てた結果を現像するというレイヨグラフⅡフォトグラムの発明者であるマン・レイと協同して作品をつくっていることは個人的偶然ではない。

デュシャンは、へ階段を下りる裸体 No. 2、一九二二などの作品を見ても明らかなように、マイブリッジなどの高速連続写真から得た想念を絵画のモチーフにしている。

クラウスによれば「あらゆる写真は、光のもろもろの反映を感光紙の表面上に転写した物理的痕跡なのである。写真はそれ故、アイコンつまり視覚的類似の一種であるが、対象に対し指標的關係を持っている」⁽²¹⁾のであり、「象徴的なもの」が、対象と意味とを結びつけつつ再現し表象の諸形式の背後で働いている人間の意識によって、絵画芸術に通じているのだとすれば、写真はそうではない。写真の力は指標としての力であり、その意味は、既述のような「想像的なもの」と結び付いた同一視の様態にある」⁽²²⁾のだ。

さらにクラウスは、写真とレディメイドとのパラルな関係も指摘し、「それは本質的に『空虚な』記号であり、その意味作用は、ただ一つこの事例の函数であり、ただこの対象の實在的現前によって保証されるのである。指標が制定するのは、このような

意味なき意味にほかならない」⁽²³⁾という。指標とはたんに指示する機能をもつ「空虚な」存在であるがゆえに、美術の慣習や象徴などには回収されない厳然たる威力をもち、見るものがさまざまな解釈を施す可能性へ開かれたものであり、したがって意味なき意味をもっているのである。それはまたバルトのいう「プンクトウム」⁽²⁴⁾でありうるし、コード化されないものであるかぎり、ある意味では個人的で主観的でしかなく、しかもそこにこそ写真の衝撃力が隠されている⁽²⁵⁾。

まさに「デュシャンの芸術が凝視しかつ例証しているのは、イメージと発話、あるいはもつとはつきりと言えはイメージと言語活動との間の、この裂け目にほかならない」⁽²⁶⁾。このように絵画のなかへと写真的インデックスを嵌め込むデュシャンの手法が、七〇年代のアート動向とどのようにかかわるのだろうか。クラウスは手短かに、しかしはつきりと「写真の浸透」を指摘するが、次のようにつけ加えるのを忘れてはいない。すなわち「だが重要なのは、写真そのものが単にますます至るところに現れるように

なったことではなく、明白な指標的条件と結合した写真である」⁽²⁷⁾と。しかもこの動向は八〇年代においても衰えることなく、ますます各地で多発していた。

本論文ではクラウスの七〇年代アートの分析についてこれ以上論じる余裕がないので、その問題に代わっては別の機会に譲らざるをえない。ここでは彼女の分析に用いられた記号について簡単に整理するにとどめておく。

クラウスは、デュシヤンの芸術だけではなく、III節で論じるようにシュルレアリスムにかんしてもその写真的条件、すなわちインデックスの性格を指摘する。しかしその際にインデックスとシフター概念を重ね、さらにそこにラカシの「鏡像段階」における《想像的なもの》をはたして正確に対応させることができるのであろうか。

ラカンは確かにシフターについて言及しており、あわせてヤーコブソンを参照しているのを見る限りパースの議論を少なくとも間接的には知っていたはずであり、《想像的なもの》から《象徴的なもの》へ

の転換にシフターがかかわっているのは間違いない⁽²⁸⁾。しかし、ヤーコブソンもいうようにあくまでもシフターは指標的象徴であって、純粹なインデックスではない。純粹なインデックスは、コードなきメッセージであり、なんら象徴的なものは含まないはずである。

一見するとインデックス、シフター、《想像的なもの》のあいだにはズレがあるように思われる。記号学のなかで比較するだけでは不十分であり、このような概念がどのような哲学に基づいて剔抉されたのかを踏まえなければならない。

II パース記号学におけるインデックス

クラウスは、「インデックス論パート2」のなかで「C・S・パースは、写真はアイコン（類似の効果によって意味を成り立たせる記号）が形成するクラスに属するだろうという私たちの予測に反して、写真をアイコンから峻別した」⁽²⁹⁾として写真IIインデックスという対応を踏襲しているように思われる。そのさい

にパースが強調したのがあたかもアイコンではないことであるかのように受け取れる。それにたいして西村清和は「パース自身、写真をいつたんはアイコンとした上で、手による描写としての絵画的アイコンとの対比において、写真をあらためてインデックスと規定している。それゆえ写真画像の記号的特質は、むしろ『アイコン＝インデックス』とするべきだろう」⁽³⁰⁾と主張している。ここではパースを踏襲して写真が「アイコン＝インデックス」であるとしているようにもとれるし、逆にパースが写真をアイコンから峻別してインデックスとあらためて規定したことを批判しているようにもとれる。

確かにパースは類似記号を説明するところで写真をとりあげており、パース記号学の研究者である米盛裕二は「類似記号とはつまり記号とその対象（写真とその本人、見本と実物）がある面で類似し、その類似性に基づいて対象を表意するものを言う」⁽³¹⁾と解説する。しかしクラウスや西村のいうように、パースは写真をインデックスと規定していたことは間違いない。すなわちパースはつぎのように記述し

ている。

「写真、特にスナップ写真は非常に有益である。というのは、それらは表意している対象にある点でまったくよく似ているということをわれわれが知っているからである。しかしこの類似性というのは、写真が一点一点物理的に自然と対応するよう強いられるという状況のもとで作られたという事実によるものである。そういう点で、それらは記号の第二クラスつまり物理的結合による記号（すなわちインデックス）のクラスに属する」⁽³²⁾と。

このようにパースは写真が単純にアイコンであるとしたのでないことは明らかであり、写真がインデックスであることこそ強調したかったのがわかる。では写真はアイコンではないのか？ パースは写真が類似記号としての機能を果たすことを否定したとも思われない。ここだけのパースの記述を見るのみで判定はできない。それよりもやはりパースの記号学について考察していかなければならない。パースは「真正の指標記号は一次性を含み、したがってその成分として類似記号を含む」⁽³³⁾と規定している。この

ことを写真に適應するならば、類似記号・イコンを含むインデックスという真正の指標記号であると解釈することは十分可能である。

したがってパースの記号学といえども、たんに個々の記述に現れる記号の分析をバラバラに解釈することはできない。彼が「一次・二次・三次」という連関のもとに区分した記号について、とくに「イコン・インデックス・シンボル」の連関を考察することなしに、写真論に安易に応用することはできない。なぜならクラウスの強調するように、写真がインデックスであるという意味にとつてきわめて重要な点は、それがけつしてシンボルではないということにあるからである。しかし、写真がシンボルではないということは、それがシンボルとはなりえないということなのだろうか。写真をシンボルとして使用することはまったく不可能なのだろうか。それではシンボルとはパースにとつてなんだろうか。パースは、「一次・二次・三次」の連関にしたがって、九個の記号を想定し、それは「性質記号・個物記号・法則記号」、「類似・指標・象徴」、「明

辞・命題・論証」であるが、さらにこれらを組み合わせさせて一〇〇六六通りのパターンを分類した。これらについてここで詳論することはできないが、問題の焦点はなぜパースがこの三分法を形式として採用したのかということである。これは明らかに、カントなどのドイツ観念論の研究から導きだされた発想法であるが、やはりとくにヘーゲルからの影響が著しいと思われる。米盛裕二はつぎのようにいう。「パースの現象学的思想をさらに複雑なものにしてるのはその弁証法的性格である。パースは晩年には特にヘーゲルの影響を受けているが、その影響は現象学に関する限りつぎの三つの点に見られる。第一に、パースがカテゴリーを三つに定めたのは多分にヘーゲルの『思想の三段階』——即自・対自・即自対自、定立・反定立・総合——から示唆を得ている。パースは言う、『哲学において三つの組を重視するのはわたくしの独創だとわたくしが主張したがっているとは誰も思うまい。ヘーゲル以来、ほとんどすべての奇想的な思想家は同じことをやってきている』(1.368)。第二に、パースが現象学の仕事をカテゴ

リーまたは存在の基本様式の探究と考えたこともヘーゲルに負うている。『ヘーゲルはカテゴリーまたは基本様式を表示し、かつ明らかにすることが科学（現象学）の仕事であると考えていた点で全く正しかった』（538）。そして第三に、パースは多分にヘーゲルの弁証法的思想の影響を受けていて、しばしば現象を弁証法的生成発展の過程においてとらえている。……パースの三つの現象学的カテゴリーについて言うと、第一次性が『質的可能性』としてのものの在り方を意味し、第二次性が現象的事実の存在様式を意味し、第三次性が『法則性』、『秩序』を意味しているように、それらのカテゴリーはある意味ではカオスの可能態から法則的秩序へと生成発展する現象の弁証法的段階を示している⁽³⁴⁾。

ここでパースのヘーゲル解釈が妥当しているかどうかはあえて問題にしないが、とくにそのトリアーデ理解は『精神現象学』にかんじていえば、「即自—対自—即かつ対自」ではなく、「即自—対他—対自」¹¹「即かつ対自」が基本であって、このように第二段階が対他である関係性を押さえておくことは、

パースの記号学を離れてインデックスを独自に解釈するさいに重要になってくる⁽³⁵⁾。いずれにしてもパースにとつては、それぞれの段階は互いに排斥しあう関係にあるのではなく、発展的に包摂していくものとして考えられており、それゆえ真の指標記号は類似記号の側面をもっているし、同様に象徴は指標の機能をももっている可能性があると考えられる。

そのことについては、パースが「象徴記号のある成分は指標記号であるかもしれないし、ある成分は類似記号であるかもしれない」⁽³⁶⁾と記述しているのを見ても明らかだ。インデックスは物理的に対象との実在的關係にあるが、シンボルは、そのような物理的な關係であるかどうかにかかわらず、心や思考の働きによつて記号と対象を結びつけるさいに問題となる。もちろんそこに物理的な実在的關係があつてもかまわない。

すなわちパースは「記号の三つの種類つまり類似記号、指標記号、象徴記号の順序には、一、二、三という規則的前進が見られる。類似記号はそれが表意する対象と力動的なつながりを持っておらず、た

またまその質が当の対象の質に似ていて、その類似記号を類似物であると思う人の心の中に類比的な感覚を惹起するようになっていくだけである。しかし類似記号は本当はそのような感覚と無関係に存在する。指標記号は物理的にその対象と結合されており、それらは有機的な一対を作り上げる。しかし解釈をする心はこの結合が確定された後でそれに注目する以外、この結合には関係がない。象徴記号は、象徴記号を使用する心の観念のおかげでその対象に結合されており、それなしではこのような結合は存在しない⁽³⁷⁾と区別しつつ「規則的前進」として発展的に分類している。

こうしてみるとパースの記号学にとって、写真をインデックスとして特徴づけることと写真を心の働きによってなにかの象徴として解釈することとは矛盾することではない。実際に写真の作品をなんらかの象徴として提示したり、解釈するのが可能なものはいくらかもある⁽³⁸⁾。しかしそれでも写真をインデックスとして規定することには、象徴の意味に還元できないなにかが、あるいは象徴などを寄せつけ

ない厳然とした威力があり、ある意味でシンボルを破壊する暴力が秘められており、写真が發明される以前の視覚像の経験を越えているのが確かであるからであって、それを写真の哲学は強調せざるをえない。そこには、写真をなにかの象徴として解釈することが可能であることを前提として、あえてそのことを強調せざるをえないという事情があり、そのようなブレが写真の哲学にとって重大な問題を孕んでいるのだ。

またこのようなパースの記号学は、ヘーゲルの影響もあり徹底した三分法で貫かれており、そこに二項対立的な従来の記号学がない、事象に即した新たな分析を可能にする利点がある⁽³⁹⁾。とくにその「第二次性」を対他的な関係性として解釈することで、インデックス概念の新しい領域が開かれるはずである。

Ⅲ シュルレアリスムと写真

指標と象徴とのブレ、シフターによる転換、《想像

的なもの」と《象徴的なもの》との連関を写真に即して解明するのに格好の材料として、クラウスはデュシャンを引き合いに出した延長で、シュルレアリスムを分析している。「シュルレアリスムの写真的条件」(一九八一)において、彼女はインデックスとしての写真の記号的特質によって「一九二〇年代と三〇年代のフランスとドイツにおける写真的実践の連関のなかで」(40)明らかにするのを試みる。ここでは「シュルレアリスムのもっとも中心的なスポークスマンであるブルトン」(41)に分析を絞り込んでいく。

クラウスによれば、ブルトンは「感覚の諸様相のなかでの視覚の絶対的価値」(42)を宣言し、思考や感覚のなかでも「視覚の直接性」を優位におく。さらにブルトンは、視覚によって把握されるイメージのなかでも「オートマチックなドロ잉」を「本質的に筆記体的で、書き物的なもの」(43)として「エクリチュール」を視覚にたいして優先する。すなわちブルトンは「視覚的、写像的な imagistic 描写の所産」よりも「筆記体的オートマチズム」(44)を好む

わけである。

こうしてブルトンはこのオートマチズムによって無意識の領域に私たちを誘う。これはエクリチュールであるとしても、「西欧文化における他の書かれた記号と異なり、再現Ⅱ表象ではない。それはある種の現前、芸術家の内的自我の直接的現前なのだ」(45)という。しかしこのような姿勢はブルトンにおいては首尾一貫しておらず、というのも彼のシュルレアリスムにとって本質的な《瘡癩的な美》にとつて再現Ⅱ表象はその核心をなしているからである。

したがってクラウスからすれば、「この矛盾は、シュルレアリスム理論のうちにある混乱の典型」(46)である。この矛盾は、ブルトンの写真にたいする態度を見極めることでよりはっきりする。つまり「彼が『現実の対象の現実の形態』に反感を示し、経験の別の秩序を力説するとき、私たちはブルトンが写真を蔑視することを予期するだろう」(47)。というのも、この詩人によつて「写真は、本質的に現実主義的な媒体として拒絶されなければならない」からである。

しかし私たちのこのような予想に反して、ブルトンが写真を愛用したのは周知のことである。いや、愛用するだけでなく、写真はシュルレアリスムにとって極めて重要な必須のメディアであった。

シュルレアリスムの系譜にとつてもつとも姻戚の近いダダは、複数の写真をコラージュして制作するフォトモンタージュの作品を多数残しているが、ここには作品全体のイメージの統一性を構成する部分それぞれの断片による隔たりがある。その空隙やズレが埋め合わされることなく、一つのモチーフに組み込まれていることにフォトモンタージュの特性がある。「このように『間隔化された spaced』写真映像は写真のもつ幾多のイリュージョンのなかでも最も有力な一つを剥奪される。つまり現前性の感覚を奪われるのだ。写真の誇る一瞬の捕獲とは、現前性の取り押さえと凍結である。……したがってそれは、継ぎ目のない現実の完全な姿の宣言である。写真は一つの連続平面上に、視覚が一瞬で捕捉するすべての痕跡あるいは刻印をとどめるのだ。……しかし間隔化 spacing は、同時的現前性を破壊する」⁽⁴⁸⁾の

である。

しかし「シュルレアリスムの写真家たちは、めつたにフォトモンタージュを用いなかった。彼らの関心は、白い面などまったく割り込まぬ、プリントの継ぎ目なき統一性にあつた」⁽⁴⁹⁾というダダとの違いがあつたが、そこには同じ戦略が働いている。

それはクラウスによれば、間隔化と二重化である。つまり一つひとつの断片的イメージの空隙を孕んだ結合とそれによるモチーフの両義性の提示である。

「二重化 doubling」こそが、間隔化の形式的なリズム——一瞬を統一する条件を消去し、その一瞬の内部に分裂の体験を作り出すツーステップのリズムを生み出すからである。二重化こそが、オリジナルにたいてはそのコピーが付け加えられているという考え方を誘いだすからだ。二重像は、オリジナルのシュミラクルであり、第二のものであり、代理物である。……ところが、オリジナルと同時に見られることによつて、二重像は、第一のものの純粋な特異性を破壊する」⁽⁵⁰⁾のだ。

このような「写真的二重化 photographic doubling」

のためにシュルレアリスムは、ソラリゼーションやネガティブ・プリンティングという技法を編みだし、またケルテスのデイストーションや、ベルメールの二つの下半身を結合して二重化した人形の写真などといった、ほかにはない特異な表現を生みだしたのである。

こうして「シュルレアリスムの写真は、すべての写真が賦与されている現実との特別な結びつきを巧みに利用し」⁽⁵⁾、ある特殊なパラドックスへと変換している。ここでいう「現実との特別な結びつき」とはインデックスのことにほかならない。そして、間隔化と二重化という操作によって生じるパラドックスとは、「記号として構成された現実——あるいは、不在、再現Ⅱ表象、間隔化、エクリチュールへと変容された現前性」⁽⁶⁾である。クラウスはあえて指摘していないが、それはまさに写真の本質としてバルトが剔抉した「ここ／かつて」という矛盾構造に違いない。

写真の哲学にとつては、この矛盾を冷徹にどこまでも見据えることができなければならない。二重化

されたイメージのどちらか一方を拡大するか、あるいは過小化するかして、この矛盾構造を掘り崩すことは、一種の物象化にほかならない。写真はこのような矛盾の塊として厳然と対峙してあり、そのものを諸要素へバラバラに攪拌するようなことは、象徴化の作用なくしては決して成立しない。

この矛盾こそが、クラウスによれば、シュルレアリスムの核心なのであるが、それは《驚異的なもの the Marvelous》や《痙攣する美 Convulsive Beauty》というキー・コンセプトを構成することになる。つまりこの再現Ⅱ表象としての現実を体験することによって、二重のイメージ世界のブレをその隔たりゆえに驚嘆し、異質のイメージを交錯する感覚が美に打ち震え痙攣するわけである。

ブルトンは『狂気の愛』の冒頭で《痙攣する美》を三つの基本的類型に分けている。第一の類型は、一般的な擬態であり、第二の類型は「運動の終息」としてのストップ・モーション、第三の類型は「偶然見いだした対象、あるいは偶然見いだした言葉の断片——双方とも客観的偶然的例である——the found-

object or found verbal fragment--both instances of objective chance--」(53)である。この三類型は、クラウスはなんら指摘していないが、私の解釈からすれば、アイコン・インデックス・シンボルの分類に図らずも対応していると思われる。

まずブルトンのいう擬態とは、人間の意図したものではなく自然なかたちであるものが他のものと類似していたり、模倣していたりする事態である。例えば植物と似ている珊瑚とか、自然の石英がまるで精巧な彫刻であるかのごとき文様と形態を備えていることとかである。それはまさにパースのいうアイコンにほかならない。

次に、「運動の終息」とは、写真が一瞬のうちに対象を固定してしまうことと本質的に同じであり、ブルトンの念頭にあるのも廃棄されて朽ちた機関車の写真である。クラウスによれば、「まさに運動^{ストローク}停止という観念は、本来的に写真的である。オブジェを前にしての痙攣、そして覚醒とは、オブジェをその自然な実在の連続から分離させて知覚するということであり、この分離は、機関車からその物理的自己

のある部分を奪い去り、それをもはや自らは所有していない現実の記号に変えるのである」(54)とされる。これはインデックスという物理的な一瞬の凝固であろう。

最後に、偶然見いだした物体とか言葉の断片とは、それらの事物を結びつける必然性がまったくその事物自体にはないという意味で、もっぱら象徴化作用に依存したイメージの連鎖である。

しかしブルトンの三類型がパースの三分法と対応するといっても、その際に見逃してならないのは、擬態がまさに自然物であり、運動の終息が物理的変換であり、象徴化作用による客観的偶然物の結合と連鎖が必然性のない事物を対象としている限り、それらはいずれも物質の諸様相(自然・物理・偶然)にかかわっているということである。

このような物質の厳然とした現前性を軸としてはじめてシュルレアリスムのアイコン・インデックス・シンボルの連関が可能になり、そこを巡って美が痙攣するのである。このような軸をエクリチュールといい換えてもよい。したがって、クラウスは次のよ

うにまとめる。

「シュルレアリスムの美学は、再現Ⅱ表象に変換された現実の体験へと変換される。超現実とは、いわば一種のエクリチュールへと痙攣した自然である。写真がもっているこの体験へと通じる特別の通路とは、現実との写真の特権的な結合である。そのとき写真にできる諸操作——私たちが間隔化と二重化と呼んでいるもの——は、これらの痙攣を記録するように見える」⁵⁵。また彼女はそれを「再現Ⅱ表象としての自然、エクリチュールとしての物理的事象physical matterの体験」⁵⁶ともいい換えている。

したがってブルトンのいう三つの類型の三つの様相それぞれに本質的に写真がかかわってくるのである。このような写真は「ハートフィールドのフォトモンタージュにおけるように、現実を解読しつつdecorating、現実を解釈するものではない。それらの写真は、まさに形態化され、コード化され、書かれたconfigured, or coded, or written現実そのものの現前化である」⁵⁷とクラウスはいう。つまり、すでにある現実を写真的操作によって解釈していくのではな

く、逆にあらかじめ解釈しコード化した現実を提示するのである。それゆえバルトが写真の本質として規定した「コードなきメッセージ」という機能があるから始め変容させられて、あたかも真つ新たな現実そのものであるかのように現前しているのだ。

このようなエクリチュールとして現実を再現化するメディアである写真は、クラウスによれば、「代補the supplement」⁵⁸という概念によって規定される。なぜなら「二〇年代と三〇年代にはヨーロッパ中で、カメラで見るのが、視覚の特別な形態として称揚されていた」⁵⁹からであり、また「一九二〇年代のヨーロッパにおいては至るところで、現実に付加された代補的なものかが体験されていた」⁶⁰からでもある。つまり「カメラ・アイ」が現実の肉眼に取って代わり、現実感のあり方を変容させたのである。

しかし、クラウスのいうように、シュルレアリスムの《痙攣する美》が再現Ⅱ表象としての現実であるとしても、厳然とした対象の現実性を示すためには写真のインデックス性が軸となっていないなくてはな

らない。カメラ・アイが肉眼の代補となつて、拡張され、置換し、縮尺されるのは、それがインデックスであるという特性をもっているからにほかならない。まさに写真がインデックスであることによつてその代補が可能となるのである。

おわりに

写真のインデックス性をめぐつて、そのシンボル作用との違い、とくにクラウスにおいてはほぼ等価の概念として扱われていたインデックスとシフターのズレ、インデックス性に必然的に胚胎する対他性、そこには時間的な隔たりではなく、撮る者と被写体との齟齬、カメラ・アイと肉眼との差異などが絡まってくるが、それらのことについては詳しく論じる余裕がもはやない。また物質の根源性とかかわると思われる、カメラ・フレームの断片性からバルトのいう《プリントウム》や「コードなきメッセージ」まで機会を改めて論じていきたいと考えている。

註

(1) 西村、『視線の物語・写真の哲学』、講談社メチエ、一九九七、二七五頁。

(2) 吉見、『メディア時代の文化社会学』、新曜社、一九九四、三頁。しかし吉見は、主に電信にかかわる電氣的・電子的メディアに焦点を絞つて研究しており、写真のメディアとしての考察はほとんど一般的な歴史的記述にとどまっている。したがつて、メディア論の多くが電話・電信・映画・ラジオ・テレビという流れに関心が向きがちであるが、ここでは映画やテレビの映像の基礎にある写真が見過ごされやすいといえる。

(3) 伊藤俊治は、次のようにこの時代を語っている。「六〇年代から七〇年代にかけての性革命とそれにもなう性表現の露出によつてヌード写真は性器（性の自己）を隠すためのものではなくなり、人間のより深い抽象的な流動性を写しだす画像の役目になわされている。……それはフィルムや写真のような物質的なメディアから

テレビやビデオのような神経をむきだしにする非物質的なメディアへと時代の重心が移っていったことと無縁ではないだろう。いわば写真の終末において写真は自らの存在をより隠されていたものへと向けざるを得なかったといえる(『生体廃墟論』、リポポルト、一九八六、一一〇頁)と。

- (4) Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1985, p.1. 小西信之訳、『オリジナリティと反復』、リポポルト、一九九四、九頁。訳文は必ずしも邦訳にしたがってはいない。
- (5) Ibid. 同前。
- (6) Ibid. 同前。
- (7) Ibid., p.5. 同前、一三頁。
- (8) Ibid., p.196. 同前、一五八頁。
- (9) Ibid. 同前。
- (10) Ibid. 同前。
- (11) Ibid., p.199. 同前、一六〇〜一六一頁。
- (12) Ibid., p.197. 同前、一五八頁。

(13) 「転換子と動詞範疇とロシア語動詞」(一九五七)、川本茂雄監訳『一般言語学』所収、みすず書房、一九七三、一五二頁。

(14) 同前。

(15) 同前、一五三頁。

(16) 同前。

(17) 同前。

(18) バルトは「写真のメッセージ」(一九六一)において初めて写真を規定し、そのパラドックスを指摘する。「パラドックスは、この場合、共示された(あるいは、コードに組まれた)メッセージがコードのないメッセージから展開するということにある」(沢崎浩平訳『第三の意味』所収、みすず書房、一九八四、六頁)と。また「映像の修辞学」(一九六四)のなかでは「人類史上、初めて、コードのないメッセージが現れたのだ」(同前、三九頁)とも述べている。

(19) ラカンは『盗まれた手紙』についてのゼミナール(一九五六)のなかで、「……象徴界(= *symbolique*)が影響力を行使するこの場所(無意

- 識の主体が位置づけられる中心から離れた場所 [ex-sistance] の機能が想像界 (imagine) のどのような経路を通じて人間という生体のもっとも奥深いところでその力を發揮するようになるか、このことは精神分析によつてははじめられた實際経験のなかではじめて理解されるのです」(佐々木孝次訳、『エクリ』Ⅰ、弘文堂、一九七二、七頁) と述べている。また、『エクリ』Ⅲ、一九八一、一二八頁も参照。
- (20) Krauss, Ibid., p.200. 前掲書、一六一頁。
- (21) Ibid., p.203. 同前、一六三頁。
- (22) Ibid. 同前。
- (23) Ibid., p.206. 同前、一六五頁。
- (24) ロラン・バルト、花輪光訳『明るい部屋』、みすず書房、二八〇～二九頁、一一八頁。
- (25) 西村、前掲書、二四一頁。
- (26) Krauss, Ibid., p.206. 前掲書、一六五頁。
- (27) Ibid. 同前。
- (28) ラカン、『エクリ』Ⅲ、三〇五～三〇六頁、三一八～三一九頁参照。
- (29) Krauss, Ibid., p.215. 前掲書、一七二頁。
- (30) 西村、前掲書、三〇頁。
- (31) 米盛、『パースの記号学』、劉草書房、一九八一、一一四頁。
- (32) パース、内田種臣編訳『パース著作集2「記号学」』、劉草書房、一九八六、三五頁。
- (33) 同前、三七頁。
- (34) 米盛、前掲書、六四頁。
- (35) ヘーゲルのトリアーデ解釈については、拙稿「ヘーゲルの知られざるトリアーデ」、『哲学の探究』第二四号所収、一九九六を参照。
- (36) パース、前掲書、四四頁。
- (37) 同前、四八頁。
- (38) 例えば、ピエール・ブルデューの『写真論』(一九六五) は「その社会的効用」と副題が付されているように、写真を写す行為がいかなる「ハビトゥス」に依拠しているかを明らかにするための研究である。したがってブルデューは次のようにいう。

(39)

「写真にしようのものと、しえないものとのあいだの対立に従って写真による世界把握を組織する規範は、或る階級、或る職業、さらに或る芸術的党派に固有の暗黙の価値体系と切り離したい。そしてこの価値体系に関していえば、写真の美学は、仮に自立性を必死に主張するとしても、その体系の一側面を構成するにすぎない。……或る写真を十全に理解することには、単にその写真が明言している意味、すなわち或る程度までは明白なその作家の意図、それを捉え直すだけではなく、また同時に、その写真が或る時代、或る階級、さらには或る芸術家集団の象徴体系に関連している限りにおいて、その写真が露わにする意味の余剰を解読するということでもある」(山縣照・山縣直子訳『写真論』、法政大学出版局、一九九〇、九〇―一〇頁)。

例えば谷川渥は次のようにいう。

「言語機能を基本的に『恣意的』とみなし、しかも徹頭徹尾二項的な性格を示すところのソシユール言語学に端を発する記号学が、たとえ

ば罗兰・バルトやルイ・マランに見られたように、文化的所産もしくは芸術にその分析の刃を向けるとき、どうしても連辞や範例、デフネーション、コノテリシオン、外示の意味や共示の意味、あるいは記号素と音素という言語の二重分節の適用に多かれ少なかれ終始せざるをえないのに対して、パースの区分は問題を事象に即した、もう少し一般的な次元において、つまり伝統的な語彙を用いるなら、広くミメシス論の圏域内で考察すること
を可能にしてくれそうである」(「イコン論の成立と展開」、谷川渥編『記号の劇場』所収、昭和堂、一九八八、一五九頁)。しかし谷川はここで
はインデックスについてはほとんど議論していない。また、『形象と時間』(白水社、一九八六)においてはパースの記号学に依拠して写真を分析しているが、写真がアイコンインデックスであるという規定については触れていない。

また、「シンボル形式」の哲学者カッシーラーはシンボルにたいしては基本的にサインを対立させるだけで、人間はもっぱらシンボルを操る

動物として規定され、シンボルのバリエーションの研究に重点を置いている（『人間 シンボルを操るもの』、宮城音弥訳、岩波文庫、一九九七、七五頁）。したがってカッシーラーにとってシンボルとはなりえないものの独自性を評価することや、ましてやシンボルを破壊するものなどに積極的意義を見いだすことはできなかったはずである。

- (40) Krauss, *Ibid.*, p.91. 同前、七七頁。
- (41) *Ibid.*, p.92-93. 同前。
- (42) *Ibid.*, p.93. 同前、七八頁。
- (43) *Ibid.*, p.94. 同前。
- (44) *Ibid.*, p.95. 同前、七九頁。
- (45) *Ibid.*, p.96. 同前。
- (46) *Ibid.*, p.97. 同前、八〇頁。
- (47) *Ibid.* 同前。
- (48) *Ibid.*, p.107. 同前、八七頁。
- (49) *Ibid.*, p.107-109. 同前。
- (50) *Ibid.*, p.109. 同前、九〇頁。
- (51) *Ibid.*, p.110. 同前。

- (52) *Ibid.*, p.112. 同前、九二頁。
- (53) *Ibid.* 同前。また、ブルトン、笹本孝訳『狂気の愛』、思潮社、一九八八も参照。
- (54) Krauss, *Ibid.* 同前。
- (55) *Ibid.*, p.113. 同前、九二頁。
- (56) *Ibid.*, p.115. 同前、九二〜九三頁。
- (57) *Ibid.* 同前、九二頁。
- (58) *Ibid.* 同前、九四頁。
- (59) *Ibid.* 同前。
- (60) *Ibid.*, p.118. 同前、九五頁。

(こやしき たくみ 一橋大学)