

はじめに

本論文は、私自身の「父を撮る」という経験を基に、写真を通して他者と関わることについて考察したものである。

2008年の9月に父が蒸発したことをきっかけに、私は父の写真を撮り始めたのだが、現在の父と私との関係性は写真を抜きにしては考えられないものになっている。ただ、写真が父と私との関係性には不可欠だと言っても、最近では私が父にカメラのレンズを向けてシャッターを切ることはあまりなくなっている。その代わりに、35 mmフィルムのコンパクトカメラを父に預け、父に父自身の顔を毎日一枚撮ってもらうということを継続しておこなっている【写真1】。このような撮影方法は父が自発的に始めたわけではなく、私が父に依頼するかたちで始まった。2009年の4月から始めたのですでに5年以上続いていることになるが、撮り終わったフィルムの現像やプリントはすべて私がおこなっていて、父はこれらの写真をまだ一枚も見ない。私がこのようなことを父に依頼したとき、私のなかに何か明確な意図なり考えがあったわけではなかった。だが今となっては、このような方法で写真を撮るといことこそが、私にとっての「父を撮る」ことのひとつの帰着点であり、このような写真に行き着いたことに私は感慨すらもっている。

この「父の自撮り写真」においては、私がいかに父を撮るのかということは当然問題にはならない。父がどのような表情をしているのかということも問題ではない。この写真は、そのような意味の領域にはないのである。この写真においては、父がそこにいたということ、父が父自身に向けてシャッターを切ったということだけが問題なのであり、父の存在がそこに写っていればいいのである。

父を撮り始めた当初は、父の何をいかに撮るかということ、つまり父にどのような意味を与えるのかということが重要な問題としてあった。だが、撮影をおこなっていくうちに、私にとって父を撮るといことはそのような意味の領域から、次第に存在の領域へと移行していった。私は父を撮る経験を通して、写真というものは、意味の領域に関わるものであるというよりも、存在の領域に深く関わるものだという認識に至ったのだ¹。

本論文は大きく二章に分けられる。第一章では、私自身の経験について記述するうえでの参照

1 本論では、「存在」と「意味」という二つの概念はとても重要なものとなる。まずここで、本論においてはこの二つの概念がどのようなものとして用いられているかについて説明しておく。「存在」と「意味」とは共に私たちの経験において欠くことのできないものであり、私たちの経験の前提条件となるような二つの概念である。私たちが何かを経験するとき、その何かは必ず存在するものでなければならない。存在しないものを、私たちは経験することができない。たとえその何かは物理的には存在しない概念的なものであったとしても、それは概念というかたちで存在しているがゆえに、私たちはそれを経験することができるのである。「存在」とは、あらゆる概念の前提となるような概念なのである。

また一方で、私たちが経験をするとき、それは必ず「何か」の経験である。その何かは何かであるためには、それをその何かであらしめる何らかの意味が不可欠であり、そのような意味を通して初めて私たちは「何か」を経験することができるのである。経験とは、それが意識的に意味を目指す場合でなくても、必然的に何らかの意味の経験なのである。

つまり、私たちが何かを経験するとき、その何かは必ず存在するものであり、そして、その存在するものを何らかの意味を通して経験しているのである。そして、このような「存在」と「意味」を対比的に捉えることにより、「存在」というものを「意味」の彼方に位置づけられるものと定義づけることができる。私たちは「意味」を介さずには経験することができないが、その「意味」を徹底的にそぎ落としてなお残るもの、それが本論における「存在」なのである。「存在」とは、何かがあるということだけでなく、「意味」を超えたものであり、「意味」に回収し切れない何かなのである。このような「存在」と「意味」のとらえかたは、荒金直人による『写真の存在論 ロラン・バルト『明るい部屋の思想』(慶應義塾大学出版会、2009年)を参照している。

軸を設けるために、ロラン・バルトの『明るい部屋』を「写真との関係」という観点から読み解く。そして、第二章からは私自身の経験を基にした考察に入っていく。父と私との関係性において、写真というものがどのようなものとして機能したか。写真においては、父の「意味」よりもむしろ「存在」が問題になるのであり、写真を通して他者と関わるということは、「存在」の領域において他者と関わるということなのであった。

一章 『明るい部屋』再読——写真との関係性

1 《それはかつてあった》

『明るい部屋』はその副題に「写真に関する覚書」と添えられていることから、これが写真についてのテキストであることは明白である。しかしこのテキストを単なる「写真論」として読もうとすると、読者はある種の混乱を経験することになる。『明るい部屋』は自叙伝、私小説、死についての哲学的な書等々としても読める複数のテキストなのであり、「何のために書かれたのか」ということが一言では言いがたい書物なのである²。『明るい部屋』のはじまりにおいて、バルトは「「写真」とは、《それ自体》何であるのか、いかなる本質的特徴によって他の映像の仲間から区別されるのか、私は是が非でもそれが知りたかった。³」と語り、そして、バルトはこの一冊の本を通して、写真の本質は《それはかつてあった》にあるということ、つまり写真の本質は、そこに写っているものの存在を与えるという点にある⁴という答えを見出す。このように写真についての探求をおこなっていく一方で、バルトはこの『明るい部屋』というテキストのなかに、亡き母への絶対的な愛と、その愛する母が死んでしまったことへの深い悲しみをはっきりと書きこんでいる。これまでのバルトの著作を読んできた人々にとっては、私事についてあまり語ってこなかったバルトが、母の死とその悲しみという個人的かつ感情的なことをここまで直接的にあらわしていることに驚きを隠せなかったらしい⁵。一方、私のようなこれまでのバルトの著作をほとんど読んでいないような人間にとっては、バルトが個人的な感情を直接あらわしていることに対して驚きを感じるということは当然なく、むしろその感情のあらわしかたは抑制的なものを感じられたが、しかしそれでも、最愛の母の存在のかけがえのなさや母の死の取り返しのつかなさについて、ためらうことなくまっすぐと語られるその言葉から、この『明るい部屋』という本が「母の死」という個人的な出来事と切り離せないものであるということはひしひしと伝わってくるのだった。

それゆえ、バルトが語る写真の本質：《それはかつてあった》と、バルト自身の最愛の母の死を結びつけ、バルトは喪の悲しみのなかにいたがゆえに、そこに写っているものの存在を与えるという点に写真の本質を見出したのだろうと考えるのは、『明るい部屋』を読んだ人間の多くが到達するひとつの了解点だと思われる。現に私もそのようにこの本を読んでいた。

しかしその一方で、私は何だか腑に落ちないものも感じていた。バルトは「写真の本質が知りたい」と言っているが、実際のところは写真よりも亡き母のことが重要なのであり、バルトの写真の考察にはそのような「亡き母への愛」という前提が含まれているのではないか。そして、そのような前提から必然的に写真の本質は「《それはかつてあった》である」という結論が導き出されているだけなのではないか。『明るい部屋』を「写真論」として読もうとすると、そのような違和感を感じてしまうのだった。また、私がバルトの語る「写真論」に違和感を感じたのは、バルトが写真を「撮る」ことについてほとんど語ろうとしないことから来ていた。バルトは「自分は職業的な写真家ではないし、

2 このことについては、訳者である花輪光が本書のあとがきにおいて述べている。(ロラン・バルト、『明るい部屋——写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、1985年、p147)

3 ロラン・バルト、『明るい部屋——写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、1985年、p7、8

4 同上、p105

5 『明るい部屋』の訳者の花輪光はあとがきで次のように語っている。

「本書を読んでまず驚かされるのは、「母」の神話を感動的に歌いあげる作者の純真無垢な姿勢であろう。私事について語ることのきわめて少なかったバルトが、これほど直接的に母について、母のもの悲しみについて語ったことはかつてなかったように思われる。」(同上、p147)

またアマチュアでさえもないから、撮影者の経験について語ることはできない⁶と言う。このバルトの言い分はわからないでもない。ただ、バルトは撮影者の経験を語らないだけでなく、写真を「見る」上でも問題になるであろう、一枚の写真に含まれている撮影者の視線も、考察の外側へと追いやるのである。私は『明るい部屋』を読んでいると、撮影者というものの自体がそこから締め出されているように感じるのだった。バルトが写真を撮るということ、そして撮影者の存在を問題にしないということは、写真の本質を《それはかつてあった》だと考える点からも明らかであろう。写真を撮る経験においては、《それはかつてあった》ということは決して本質的なものではない。

まずそもそも、バルトが写真の本質として見出した《それはかつてあった》ということは、写真を見たことがある人なら誰もがすでに了解済みのわかりきったことではないだろうか。そんなわかりきったことを、バルトはわざわざ言っているのだろうか。バルト自身も語っているように、たしかにそれはそうなのだ。「最初の一瞥でわかること」のために、バルトはわざわざこのような一冊の本を書いたのである。ただ、バルトはそのような誰もがすでに了解済みだと思っていることを、あえてもう一度語ろうとしているのである。本章では、バルトが写真の本質は《それはかつてあった》であるという、誰もがすでに了解済みのことをあえて「もう一度」語ることで、本当は何を言おうとしていたのかについて考察する。

2 トートロジックなテキスト—写真と指向対象の関係

『明るい部屋』は全体で四十八節から構成され、前半の二十四節が一章、後半の二十四節が二章にわけられるというシンメトリーな構造をもっている。一章では、バルトの関心をひくことができる数枚の写真を取り上げ、それらの写真に対するバルト自身の主観的な反応(好き/嫌い、いい/悪い)に基づいて写真についての考察をおこなっていく。だが、バルトはこのような方法では写真の本質には到達できないと限界を感じ、これまで語ってきたことを「撤回」する。そして、二章からは、亡き母の存在そのものを与えてくれる唯一の写真である「温室の写真」を基に考察をすすめていく。そしてこの「温室の写真」を通して、バルトは写真が過去の存在を与えるということ、そこに写っている被写体がかつて確かに存在したということの「存在証明書」になるということを見出すのである。

だが、写真の探求を深めていくなかで、「温室の写真」を通して見出されたはずの写真の本質は、『明るい部屋』の冒頭で、写真についての考察の端緒として挙げられているものと実は同じものである。二章の三十二節においてバルトは「温室の写真」を通して見出した写真の本質(ノエマ)を次のように語っている。

私が《写真の指向対象》と呼ぶものは、ある映像またはある記号によって指し示されるものであるが、それは現実のものでもあってもなくてもよいというわけではなく、必ず現実のものでなければならない。それはカメラの前に置かれていたものであって、これがなければ写真は存在しないであろう。……絵画や言説における模倣とちがって、「写真」の場合は、事物がかつてそこにあったということを決して否定できない。そこには、現実のものでありかつ過去のものである、という切り離せない二重の措定がある。そしてこのような制約はただ「写真」にとってしか存在しないのだから、これを還元することによって、「写真」の本質そのもの、「写真」のノエマと見なさなければならない。⁷

6 同上、p17

7 同上、p93、94

写真はそこに写っている被写体(指向対象)が必ず現実に存在したものでなければならないのであり、それゆえ写真の本質はその「指向作用」にあるとバルトは考えるのである。そして、このことからバルトは写真の本質に対して《それはかつてあった》という名を与えたのであり、「存在証明書」として写真を見出したのである。

次に一章を見てみよう。一章の二節、いわば『明るい部屋』のはじまりにおいて、写真についての議論の端緒として語られていることもまた、写真と指向対象との特別な関係なのである。バルトは次のように語る。

ある種の刑罰では罪人を死体にくくりつけるが、まるでそれと同じように、「写真」とその指向対象は、互いに手足をぴったりと重ねあわされている。あるいはまた、両者は、永久に交尾しているかのようにつねに体を寄せ合って泳ぎまわる、あの番いの魚(ミシュレの言うところによれば、それは鮫だったと思う)に似ている。「写真」は薄い層を成す対象の部類に属していて、その二つの薄い層を壊さずに引き離すことは不可能なのである。……要するに指向対象が密着しているのだ。⁸

このように一章のはじまりにおいて語られていることと、二章において見出されたものは、どちらも同じく写真が指向対象と密着しているということなのである。これは一体どういうことだろうか。『明るい部屋』というテキストは、同じことを繰り返し語りながらも、そこで語られることの意味が深まりながら変化していくようないわば同語反復的な構造をしたテキストなのである⁹。それゆえ私たちは、繰り返し語られていることがどのように変化しているのかということに着目しながら、このテキストを読み進めていかなければならないのである。そして、同語反復ということとさらに言うと、そもそも写真というものが、同語反復的なイメージなのである。写真は指向対象と密着しているがゆえに、「写真に写っている一個のパイプは、つねにどうしようもなく一個のパイプ」¹⁰なのである。このような写真の同語反復的な特質について語るために、『明るい部屋』はそれ自身が同語反復的な構造をしているのである。

『明るい部屋』は一章も二章もともに、写真と指向対象との密着性を基点に議論は展開していくのだが、そこで扱われる問題が、その進む方向性が異なるのであり、そこにある変化こそが重要なのである。次節では、『明るい部屋』の第一章において、バルトが写真と指向対象との密着性を基点としながら、どのように議論を展開していくのかを明らかにする。

3 写真の個別性・偶発性

まず『明るい部屋』の第一章においては、写真が指向対象と密着しているという性質は、写真の個別性や偶発性に結びつけられている(ここでは、存在証明としての写真という方向には議論は

8 同上、p11

9 『明るい部屋』をトートロジックなテキストとして読み解いていく方法は、梅木達郎の論考『現前という狂気 ―ロラン・バルト『明るい部屋』再読』(『『明るい部屋』の秘密―ロラン・バルトと写真の彼方へ』、2008年、青弓社、所収)を参照している。

10 同上、p11

進んでいかない)。写真の指向対象、つまり写真に写っているものは必ず現実に存在した何かである。それは必ず現実における具体的な時間と場所において、たった一度だけ起こった個別的で偶発的な何かなのである。指向対象が密着している写真は、そのような個別的で偶発的な何かと切り離せない関係にあるのであり、そのような個別的で偶発的なものしか写真には写らないのである。また、このことは逆に言うと、個別的で偶発的なものすべて(つまり世界中のありとあらゆるもの)が写真の対象となるということであり、このことによって写真は「果てしない無秩序のなかに投げ込まれてしまう¹¹⁾」のである。

このような性質ゆえに、写真は記号としては不完全なものとならざるをえない。写真はそこに写っている個別的で偶発的な何かを「これです」と言って差し出すことしかできないのだ。バルトは「如実」という仏教の言葉を用いて、写真のこのような記号としての性質を次のように述べている。

如実(tathata)とは、あるがままである、かくのごとくである、そのものである、ということである。tat は梵語でそれ(cela)を意味し、幼児が何かを指さして「ター、ダー、サー」と片言を言う、その身振りに通ずる。写真には常にそうした身振りがともなう。写真は、「ほら、これです、このとおりです！」と言うだけで、ほかのことは何も言わない。写真は哲学的に変換する(言葉にする)ことができない。¹²⁾

そこに写っている何かを「これです」と言って差し出すことしかできない、言葉に変換することができない、それが写真なのである。しかもここで注意すべきは、写真が「これです」と言ってそこに写っている何かを差し出すといっても、それは写真に写っている「人」なり「風景」なりを、「人です」「風景です」と言って差し出すのではないということである。たしかに、その写真を見た人が、そこに写っている「人」や「風景」を見て、その写真を「人の写真」や「風景の写真」として受け取ることはできるだろう。しかし、写真が差し出すものは本質的には個別的で具体的な「何か」としか言えないもの、「これ」としか言えないものなのである。写真に写っているものは記号にはなりえず、個別的で具体的なものとどまるのである。それはいわば「記号としてかたまらないうちにすっぽくなる牛乳のようなもの」¹³⁾なのである。

ここでバルトは早速あるジレンマに直面することになる。写真の本質を見出そうとして写真についての考察をはじめたはずだが、写真というものは本来個別的で偶発的な何かであり、一般化というものにそぐわないものでしかないのである。また、そもそもバルトが個人的にひきつけられるのも、写真一般ではなく、自分の欲望の対象や愛する人の肉体が写った写真、つまり個別的で具体的な写真なのであった。写真のことを扱った本の多くは、写真の技術的な側面、あるいは歴史的、社会的な側面について語っているが、そんなことはバルトにとっては重要な問題ではなかったのだ。バルトは、「自分にとっては写真の指向対象、そこに写っている被写体こそが問題なのだ」ということを次のようにはっきりと言っている。

風景写真の構図の規則など、私にとって何のかかわりがあるろう？ またそれとは逆に、家族的儀式としての「写真」など、私にとって何のかかわりがあるろう？ 「写真」について書かれたものを読むたびに、私は、自分の好きなあれこれの写真のことを考えて、腹が立った。それというのも、私の目には、ただ指向対象だけ、欲望の対象だけ、最愛の人の肉

11 同上、p12

12 同上、p9、10

13 同上、p12

体だけしか見えなかったからである。¹⁴

写真のことを考えようとした途端に、バルトは個別具体的なものと、写真一般とのあいだのジレンマに陥るのである。「科学的に」正しい道を進むのであれば、「写真一般」に立ち返らなければならない。だが、それはバルトの望むことではない。では、どうするか。

ここで、バルトは「何かについて書こうとしたときには、いつも自分はこのような居心地の悪さを感じてきた」と言い出す。バルトは次のように語る。「これまでも私は表現的な言語活動と批評的な言語活動とのあいだで板ばさみになることや、また批評的な言語活動の内部においても、何種類かの言説(たとえば社会学や記号学や精神分析など)のあいだで板ばさみになることによって、このような居心地の悪さを感じてきた。それというのも、私のなかにはあらゆる還元的な体系に対して激しい抵抗感があり、あるひとつの言語体系のみを用いて還元的に思考するというところにどうしても反発を感じてしまうからだ」と。そしてバルトは、写真という個別性や偶発性をその本性とするものについて探求するこの機会を好機ととらえて(「いっそのこと、これをかぎりに」)、「自分」の個別性を、その主観性を考察の出発点に据えるような方法を採用することを宣言するのである。

いっそのこと、これをかぎりに、私の個別性から発する抗議の声を逆に道理と見なし、《古代の自我の至高性》(ニーチェ)を、発見のための原理にしようとするほうがよいのだ。そこで私は、自分の探求の出発点として、わずか数枚の写真、私にとって存在することが確実な数枚の写真を採用することに決めた。¹⁵

バルトのなかには以前から、「普遍学」ならぬ「個別学」がなぜないのか、つまり、一般性を導くための科学ではなく、個別の対象がもつその個別性を扱う「科学」(だが、それは果たして科学と呼べるものなのか)がなぜないのかという問題意識があった。バルトは自分が夢想してきた「個別学」と、写真の個別的・偶発的な性質とのあいだに親和性を見出したのであり、バルトは自分の個人的反応、その主観性を基にして、写真の本質や普遍性の定式化を試みるような方法を採用ことにしたのである。

こうしてバルトは「自分を尺度とする」ことを宣言とするのであるが、一章の冒頭で提示される「写真は指向対象との密着している」という問題は、ここに帰結するのである。この「自分を尺度とする」という方法を採用することを宣言することが、一章において最も重要なことなのである。以後の考察はこの方法に基づいてすすめられていくのであり、一章における中心テーマである「プンクトウム／ストゥディウム」についての考察も、「自分を尺度とする」という方法から導かれたものに過ぎないのである。もっと言うと、プンクトウム／ストゥディウムについての考察も、結局は「私は写真においては、自分を尺度とするのだ」ということを別のかたちで繰り返し語っているに過ぎないのである。次節では、バルトのプンクトウム／ストゥディウムの考察を分析し、バルトが問題にしているのは「写真と自分との関係性」であることを明らかにする。

4 プンクトウム／ストゥディウム

バルトは「自分にとって存在している」と実感できる写真にはある二つの要素が共存しているとい

14 同上、p13

15 同上、p15

うことに気がつき、それぞれに名前をつける。一つ目の要素は、写真の主題やメッセージを形成し、写真に対するわれわれの一般的関心や文化的興味を惹き起こすもので、バルトはこれに「 스튜디오」という呼び名をつける。第二の要素は、その一般的関心を妨害し、自分のほうに「突き刺さって」くるもので、バルトはこれに「プントゥム」という呼び名をつける。

バルトにとって世界に存在しているほとんどの写真は、スタジオもプントゥムももたない写真であり、生気を失ったものでしかない。そのようななかで、「いくらか生きてるように見える写真」というものがあるが、それらの写真が一般的関心を与えてくれることはあっても、バルトを突き刺すことはない。それらの写真はスタジオはもっているが、プントゥムはもたないのである。そして、そのようなスタジオをもつ写真のなかにおいて、ごく稀にバルトを突き刺す写真、プントゥムをもつ写真が存在しているのであり、プントゥムとはいわばスタジオのなかの例外的な存在、スタジオにおさまりきらない何かなのである。

バルトは写真がもつさまざまな機能(知らせること、表象＝再現すること、不意にとらえること、意味すること、欲望をかきたてること)も、撮影者の存在も、すべてスタジオに結びつけている。そして、そのような写真の機能にも、撮影者の意図にも還元されることのないような何かがあるがプントゥムであり、それこそが「私」を突き刺すのだと語る。バルトはスタジオについてはさまざまな説明をおこなっているが、一方のプントゥムについては「なぜこれがプントゥムであるのか」についての説明はせず、ただプントゥムの具体例を示すだけ、「これがプントゥムである」ということを差し出すだけなのである。また、バルトは「たいていの場合、プントゥムは《細部》である¹⁶」と言うが、このような言い方をするのは、「プントゥムとはスタジオがもつさまざまな機能に還元されないもの、一枚の写真全体からもたらされる働きや意味に還元されないものである。だから、取るに足らない細部こそがプントゥムなのだ」ということを言うためなのである。バルトのプントゥムについての具体的な記述を見てみよう。

ウィリアム・クラインが撮影したニューヨークのイタリア人街の子供たち(1954年)は、感動的であり面白いが、しかし私の眼を執拗に引きつけるのは、小さな男の子の歯並びの悪い歯である【写真2】。¹⁷

一九二六年、ケルテスは、(片眼鏡をかけた)若いツアラの肖像写真を撮った。しかし私が、プントゥムの授け物か恩恵のような、あの余分な視力によって注視するのは、ドアの縁枠の上に置かれたツアラの手、爪があまりきれいではないその大きな手なのである。¹⁸

デュアン・マイケルズがアンディ・ウォーホルを撮影した、挑発的な肖像写真がある。挑発的というのは、アンディ・ウォーホルが両手で顔を隠してしまっているからである。私はこの隠れん坊遊びに知的な注釈をつける気はまったくない(それはスタジオに属している)。というのも、私から見れば、アンディ・ウォーホルは何も隠していないからである。彼は自分の手をあからさまに読み取らせようとしているのだ。だがプントゥムは、そうした身振りにはない。へらのように反り返り、やわらかで垢が黒くたまっている爪という、いささか胸くその悪くなる素材にある。¹⁹

16 同上、p58

17 同上、p59

18 同上、p59

19 同上、p60

このように、バルトはプントゥムとして機能する細部の実例を挙げていくが、その細部がなぜバルトにとってのプントゥムであるのかについての説明はなされない。プントゥムは「ストゥディウムではないもの」というような否定形でしか語ることができないような、直接的には語りえない例外的な何かなのである。バルトはプントゥムの説明をただ避けているのではなく、それがなぜプントゥムであるのかを説明できないものこそがプントゥムになりうるのだ、と考えているのである。プントゥムについての具体例をさらに見てみよう。

ナダールは、その全盛期(一八八二年)に、水夫の服を着た二人の黒人少年に囲まれているサヴォルニャン・ド・ブラザを撮影したが、奇妙なことに、その見習い水夫の一人はブラザの上に片手を置いている【写真3】。この突飛な仕草は、私の視線を引きつけ、プントゥムを構成するにはうってつけである。だが、それはプントゥムではない。というのも、私はただちに、いやおうなしに、その姿勢を《突飛なもの》としてコード化するからである(私にとっては、プントゥムは、もう一人の見習い水夫の腕組みである)。私が名指すことのできるものは、事実上、私を突き刺すことができないのだ。名指すことができないということは、乱れを示す良い徴候である。²⁰

「この仕草が突飛であるから、ここがプントゥムだ」と説明できるものは、プントゥムではないのである。なぜなら、それは「突飛なもの」として名指すことができるものだからであり、名指すことができるものはコード化して了解することが可能なもの、つまりストゥディウムなのである。「要するに、ストゥディウムはつねにコード化されているが、プントゥムはそうではない²¹」のである。

よって、バルトにとっては撮影者の意図というものも、決して自分を突き刺すものではなく、あくまでストゥディウムに属するものなのである。それはコード化されたものであり、「撮影者の意図」として説明できることが可能なものだからである。バルトは、ルイス・ハインが虚弱児童を撮った写真【写真4】を見ても、ハインがその写真に込めたメッセージではなく、むしろは撮影者のハインの意図によって毒されていない部分にこそひきつけられると語る。

オンブルターヌの実験によれば、黒人たちは映画を見ても、村の大広場の隅を横切る小さなめんどりしか目にとめなかったという。私もまた、ニュージャージーの小学校の二人の虚弱児童(一九二四年、ルイス・W・ハイン撮影)を見ても、その奇形の頭とあわれな横顔はほとんど目に入らない(それはストゥディウムに属している)。オンブルターヌの黒人たちと同様、私が目にとめるのは、中心からはずれた細部、男の子のひどく大きな襟、女の子の指の包帯である。私は未開人か、子供か—さもなければ偏執狂なのである。私はあらゆる知、あらゆる文化教養を追放し、他者の視線を受けつぐことをやめてしまう。²²

この写真の撮影者、ルイス・W・ハインというのは、二〇世紀初頭のアメリカの貧民街や子どもの労働問題などの社会問題をドキュメントし、写真によって人々の意識を変えようとした、いわば明確な「意図」をもった写真家である。この写真にも、ハインの意図は見てとれるがバルトはそこには反応を示さない。バルトが目にとめるのは、「男の子のひどく大きな襟、女の子の指の包帯」などの中心からはずれた細部である。それらは撮影者の意図とは無関係にそこにあったものであるがゆえに、つまりコード化されていないがゆえに、バルトをひきつけるのである。

20 同上、p64、65

21 同上、p64

22 同上、p64

このようにバルトは、写真において、それがコード化されているかどうかということにこだわった。だがそれは、コード化されていない部分であればすべてバルトを突き刺すというわけではもちろんなかった。それが個人の感情や記憶などにふれてくるかどうかということ、他の誰でもない私個人を突き刺すのかどうかということが、バルトにとって重要な問題としてあったのだった。一章の終り近く、二十二節におけるヴァンダ・ジーの写真【写真5】についてのバルトの記述を見てみよう。

ヴァンダ・ジーの写真を読んだとき、私は、何が私を感動させるのかを突きとめたと思った。それは、晴れ着を着た黒人女のベルト付きの靴だった。しかし、この写真は私の心のなかで徐々に変化していき、私はその後、真のプンクトゥムは彼女が首にかけている短い首飾りであるということを理解するようになった。というのも(おそらく)、私の家族の一員が首にかけているのを、私がいつも目にしてきたのは、これと同じ首飾り(金の鎖の細い組紐)だったからである。その首飾りは、本人が亡くなったいま、家族の古い装身具を入れておく宝石箱にしまいこまれたままになっている(この父の妹は生涯結婚せず、オールドミスとして自分の母親のもとで暮らしていたので、私はその田舎暮らしのわびしさを思い、いつも心を痛めていた)。²³

ここでバルトは、この写真が自分を突き刺すのは、おそらく、この写真のなかの黒人女性が身につけている首飾りが、自分の叔母(しかも自分がある特別な個人的感情を抱き続けていた叔母)がもっていたものと同じものだからだろう、という推論を語っている。この推論からわかるように、バルトはプンクトゥムが個人的なものと切り離せない関係にあると考えているのである。バルトは「プンクトゥムの実例をあげてゆくと、ある意味で私自身を引き渡すことになる²⁴」と言ったが、それはこのような意味においてなのである。バルトが求めたのは、「あたかも私の心の隠れた中心を指し示し、私自身のうちに埋もれている官能や苦悩の源を指し示している²⁵」ような写真であり、逆に言うと、個人的な部分にふれてこない写真は、たとえそれがいかに写真史的には名作と言われているものであっても、バルトにはまったく関心のないものになるのである。バルトは大胆にも次のように言っている。

ウジェーヌ・アジエの老木の幹、ピエール・ブーシェのヌード、ジェルメーヌ・クリュルの二重焼き(ここでは昔の写真家の名前しかあげないことにする)など、私にとって何のかわりがあるろう?)。²⁶

ここまで、スタジオウムはコード化されたものであり、それに対してプンクトゥムはコード化をから逃れるものとして見てきたが、ここにさらに「個人的であるかどうか」ということが加わるのである。スタジオウムとは他人と共有できるもの、語ることができるものであり、プンクトゥムとは個人的なもの、語りがたいもの=かけがえのないものなのである。

また、この「個人的」という観点から、先ほどふれた撮影者の意図に対するバルトの姿勢を見直すと、また別のことが見えてくる。バルトは「撮影者によって意図的におかれたものは、私を突き刺さない」と言ったが、これはつまり撮影者の存在というものは、バルトにとっては写真と自分とのあいだに割って入ってくる闖入者として考えられているということである。撮影者によって邪魔されること

23 同上、p66

24 同上、p58

25 同上、p27

26 同上、p27

なく写真と自分とが直接的に結びつけられるとき、言い換えるならば、撮影者によって邪魔されることなく写真とのあいだに親密で個人的な関係性をもつことができるとき、その写真はプンクトゥムとして自分を突き刺すのだとバルトは考えているのである。

先ほど引用した、ルイス・ハインの写真についての記述の最後の部分で、バルトは「私は未開人か、子供か—さもなければ偏執狂なのである。私はあらゆる知、あらゆる文化教養を追放し、他者の視線を受けつぐことをやめてしまう。²⁷⁾」と言っているが、この言葉は、バルトの写真に対するかなり過激な態度表明だと言えるだろう。ニエプスが写真を発明する実験段階において、自身が生み出そうとしているイメージを「視点」(point de vue)と呼んだように²⁸⁾、また 1860 年代の写真サロンにおいて多くの写真家たちが自身の作品を「眺め」(view)と呼んだように²⁹⁾、写真というものは撮影者によって見られたもの、撮影者の視線によって構成されたものだと考えることはごく自然なことだろう。いわば、写真を見ることは、撮影者の視線を経験することだと言えるのである。だが、バルトはそのような撮影者の視線を、そこに含まれている他者の視線を受けつぐことをやめてしまおうとするのだ。写真との直接的で個人的な関係をもつことを望んだバルトにとっては、他者の視線は拒絶しなければならないものなのだ。バルトの次の言葉は、彼の写真に対する態度が端的にあらわれたものと言えるだろう。

結局のところ、一あるいは極限においては—写真をよく見るためには、写真から顔を上げてしまうか、または目を閉じてしまうほうがよいのだ。……写真は無言でなければならない(騒々しい写真があるが、私は好きではない)。これは《慎み》の問題ではなく、音楽の問題である。絶対的な主観性は、ただ沈黙の状態、沈黙の努力によってしか到達されない(目を閉じることは、沈黙のなかで映像に語らせることである)。写真が心に触れるのは、その常套的な美辞麗句、《技巧》、《現実》、《ルポルタージュ》、《芸術》、等々から引き離されたときである。何も言わず、目を閉じて、ただ細部だけが感情的意識のうちに浮かびあがってくるようにすること。³⁰⁾

バルトは「絶対的な主観性」に到達するために、目を閉じることを、つまり写真を見るのではなく自分の心のなかに思い浮かべようとする。そうすることによって、写真と自分とのあいだに他者の視線を介在させず、写真と自分だけの親密で閉じられた関係性のなかに入っていこうとしたのである。

以上のことからわかるように、バルトが 스튜디오／プンクトゥムという二つの概念を通して語ろうとしていることは、自分と写真との関係性なのである。自分とのあいだに特別な関係性をもつことができる写真こそが、つまり「自分にしかわからない」ような細部をもつ写真こそが、自分を突き刺す写真なのだということを言おうとしているのである。他の人々に伝えようとしてもうまく言葉にすることができないということ、共有することができないということ、そのような語れなさ＝かけがえのなさにこそバルトはこだわっているのである。結局のところ一章において語られているのは、写真に対するバルト自身の欲望や態度なのである。バルトは、写真というイメージについての分析をおこないながら、「そのような写真に対して、自分はどうのような関係性をもちたいと思っているか」を語っているのである。

一章において明らかになった自身の写真に対する欲望や態度をより徹底させるために、バルトは二章において「私にとってしか存在しない唯一の写真」である亡き母の「温室の写真」へと向かうことになるのである。一章の最終節二十四節は「前言撤回」と題されており、そこでバルトは「これま

27 同上、p64

28 ジェフリー・パッチェン、『写真のアルケオロジー』、前川修ほか訳、青弓社、2010年、p113、114

29 ロザリンド・クラウス、『オリジナリティと反復—ロザリンド・クラウス美術評論集』、小西信之訳、リブレポート、1994年、p114

30 ロラン・バルト、『明るい部屋——写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、1985年、p67

でに述べてきたことを取り消さなければならなかった」と言っているが、バルトはこれまで語ってきたことをすべて否定しているのではないのである。バルトの言葉を見てみよう。

かくして私は写真から写真へと遍歴を重ね(といっても、実のところ、これまで見てきたのは、いずれも公表された写真ばかりであるが)、なるほど自分の欲望がどのように働くのかを知ったが、しかし私は、「写真」というものの本性(エイドス)を発見したわけではなかった。私は自分の快楽が不完全な媒介であるということ、快楽主義的な企図に還元された主観性は普遍的なものを認識しえないということ、認めざるをえなかった。私は自分自身のなかにさらに深く降りていって、「写真」の明証を見いださなければならなかった。その明証とは、写真を眺めるものならば誰にでも見てとれるものであり、しかも彼の目から見て、写真を他のあらゆる映像から区別するものである。私はこれまでに述べてきたことを取り消さなければならなかった。³¹

「快楽主義的な企図に還元された主観性は普遍的なものを認識しえない」ということに思い至ったときに、そのような主観性を媒介にすること、つまり「自分を尺度とする」ことを放棄するという道もあったはずである。だが、バルトはそうするのではなく、「自分自身のなかにさらに深く降りていく」ことを、つまり「自分を尺度とする」ことをより徹底させることを選ぶのである。一章においては世のなかに出回っている公的な写真のなかから自分との個人的な関係性をもつことができる写真を取り出していたが、二章においては自分自身のなかにさらに深く降りていくために、完全に個人的な写真を取り扱うのである。一章と二章とでは、写真とバルトとの関係性がより私的なものに変化しているのであり、このような公的な写真から私的な写真への歩みを示すために、一章が語られ、そしてそれが「撤回」されなければならなかったのである。

5 『温室の写真』—写真との私的な関係性

二章は、バルトが「最愛の母の顔の真実」を、写真のなかに探し求めるエピソードからはじまる。母の死後まもない十一月のある晩(バルトの母が亡くなったのは十月二十五日)、バルトは母の写真の整理をおこなう。「思い出すことができないという宿命こそ、喪のもっとも耐えがたい特徴の一つなのであるから、映像に頼って見たところで、母の顔立ちを思い出すことは(そのすべてを私の心に呼びもどすこと)はもはやけっしてできないだろう、ということはよくわかっている」そう自分に言い聞かせながら³²、バルトは母の写真の整理を始めるのだった。そして、実際に母の写真を見ていくと、バルトが自分に言い聞かせていたとおり、どの写真も、そこに母を部分的に認めることはできても、母の実体を完全にはとらえていないのだった。バルトは写真とはそのようなものであるということに予期していたにも関わらず、やはりその事実で苦しんでしまうのだった。つまり、バルトは母を見出すことへの希望を完全に放棄することはできていなかったのだ。それらの写真は「部分的には正しい映像」であるが、それはつまり「全体として誤っている映像」であり、その不完全さがバルトをより一層苦しめ失望させるのだった。

そのような失望を感じながらも、バルトは母の写真を一枚一枚見ていく。そしてついにある一枚の

31 同上、p72

32 またバルトは次のようにも語っている「《写真を見てある人のことを思い出すよりも、その人のことを考えるだけにしておくほうが、もっとよく思い出せるそうしたぐいの写真》(ブルースト)には何も期待していなかった」(同上、p75)。

写真のなかに、「最愛の母の顔の真実」を発見するのだった。それは五歳の幼い少女である母が、二歳年上の兄と二人で、ガラス張りの天井をした温室のなかの小さな木の橋のたもとに並んで立っている写真だった。その少女の姿には、バルトが母に対して感じていた至高の純真無垢〔イノサンス〕(語源にある《人を傷つけることを知らない》という意味において)があらわれていた。映画監督のジャン・リュック・ゴダールは「正しい映像などはない、ただの映像があるだけだ」と言ったが、バルトにとってはこの「温室の写真」こそ、亡き母の実体をとらえた「正しい映像、正当かつ正確な映像」なのであった。

そして、バルトはこのような「温室の写真」によって亡き母の姿を見出した経験から、「写真には指向対象が密着している」ということをもう一度「新たに」見出し、絵画や言説における模倣とちがって、写真の場合は事物がかつてそこにあったということを決して否定できないということ、その「指向作用」に写真の本質を見出すのである。そして、そのような写真の本質に対して、バルトは《それはかつてあった》という名前を与えるのである。

だがすでに述べたように、「温室の写真」を通して見出されたはずの写真の本質(《それはかつてあった》)は、バルトが『明るい部屋』の一章の冒頭において取り上げた「写真は指向対象と密着している」ということを別のかたち言い換えたものに過ぎないものである。にも関わらず、二章において「温室の写真」を通して見出されたときには、それは写真の本質としてバルトの心をとらえたのであった。なぜこのような変化が起きたのか。それは一章と二章とでは、バルトと写真との関係性がより個人的なものへと深化しているからなのである。一章においては、世のなかに出回っている公的な写真、つまり誰もが目にすることのできる写真を取り扱っていた。だが、二章において取り扱う「温室の写真」をバルトは公表しない。それはバルト自身にとっては「正当かつ正確な映像」であるが、他の人にとっては関心＝差異のないどうでもいい一枚の写真でしかないからである。それは「私にとってしか存在しない写真」であり、それはいかなる点においても一つの科学の明白な対象とはなりえず、客観性の基礎とはなりえないものなのである。それゆえ、バルトはその写真を公表しないのだった³³。このように「温室の写真」というのは「バルトにとってしか存在しない写真」であり、バルトとのあいだには極めて親密で個人的な関係、他の何者も介入しえないような特別な関係が生じているのである。そして、そのような特別な関係性(他の写真とは異なる「突出」した関係性)においては、「指向対象と密着している」ということは単なる写真の一性質としてではなく、それこそが写真の本質だと思わせるほどの強度をもったものになるのである。

写真は私たちの世界に完全に浸透し、もはや世界の一部(あるいは世界そのもの)となっている。それゆえ、写真の「それはかつてあった」という性質(写真には指向対象が密着しているという性質)は、私たちにとってごく当たり前の自明のものとなっている。私たちはもはやそのことにいちいち注意を払わなくなっている。だが、ある特別な一枚の写真、自分との特別な関係性もつ写真が、このような写真に対する無関心を変容させる。その特別な一枚の写真によって、それまではごく平凡な事実であり何の注意も払われていなかった「それはかつてあった」ということが、「手に負えないもの³⁴」としてあらわれてくるのである。その特別な写真においては、そこに写っているものが「それはかつてあった」ものであるということ、そのことが自分を揺り動かし、自分を突き刺すのである。そのとき、「それはかつてあった」ということは単なる事実の確認ではなく、深い感動あるいは傷を伴うものになるのである。そのような深い感動や傷を伴う写真経験に対して、バルトは《それはかつてあった》という名を与えているのである。バルトが「写真は、いったいいまなぜ私はここに生きているのかという根源的な問いをつきつけてくる」と言ったり、「写真は狂気の姉妹になりうる」と言ったのは、このような意味においてなのである。

つまり、バルトは「写真の本質は《それはかつてあった》である」と言ったが、それは「《それはかつて

33 同上、p89

34 バルトは写真の本質《それはかつてあった》に対して、「手に負えないもの」という名前も与えている。(同上、p94)

であった》があらゆる写真の本質である」ということを意味するのではないのである。精神分析家で写真評論家でもあるセルジュ・ティスロンなどは、まさにこのような理解をしているが³⁵、そもそもバルトはそのようなことは言っていないのである。たしかに、写真に写っているものはすべて「それはかつてあった」ものだと言うことができるが、バルトはそのようなすべての写真にあてはまる一般的な性質を指すために《それはかつてあった》という言葉を用いたわけではないのである。むしろバルトは、「それはかつてあった」ということを当然の事実として了解してしまうのではなく、「手に負えないもの」として感動をもって受け入れざるをえないときに開示されるもの、いわば一般性を突き抜けたときに表われてくるものに対して、《それはかつてあった》という名前を与えたのである。バルトが「温室の写真」を通して、《それはかつてあった》とつぶやくとき、そこにはもっと切実な思いが、痛みを伴った嘆きのようなものが込められているのである。

バルトは「温室の写真」によって、今は亡き最愛の母の「真実の顔」をそこに見出した。そして、写真に写っているものは《それはかつてあった》ものなのだとすることを、ある特別な感動を伴うかたちで実感したのだった。だが、「温室の写真」がもたらしたそのような特別な写真経験は、最愛の母を喪ったバルトの悲しみを癒してくれるわけではなかった。むしろ「温室の写真」によって、バルトは再度喪の悲しみに直面させられることになり、そこから身動きがとれなくなってしまうのだった。なぜ写真は喪の悲しみを癒してはくれないのか。それは、写真は《それはかつてあった》以上のことは何も言わないからであり、写真においては悲しみが何か別のものに変換されるということが起こらないからである。バルトは「温室の写真」を前にしたときの自身の苦しみを次のように語る。

私はただ一人、写真と向かい合い、写真を眺めている。輪は閉ざされ、出口はない。私はただじっと身動きもせずに苦しむ。不毛な、残酷な、不能の状態。私は自分の悲しみを変換することができず、自分の視線をそらすことができない。……「写真」には——私の言う「写真」には——文化教養は通用しないのだ。「写真」が悲痛なものであるとき、そこでは何ものも悲しみを喪に変えることができないのである。そしてもし弁証法とは、滅びゆくものを統御し、死の否定を労働の原動力に変える思考であるとするなら、「写真」とは非弁証法的なものである。³⁶

『写真』とは非弁証法的なものである」ということ、「変換することができない」ということ。これと似たようなことは、すでに一章において、「写真と指示対象との密着性」について言及する箇所ですでに語られていた。バルトの一章の言葉を見てみよう。

「写真」は二度とふたたび繰り返されないことを、機械的に繰り返す。「写真」に写っている出来事は、決してそれ以外のものに向かって自己を乗り越えはしない。³⁷

写真は、「ほら、これです、このとおりです！」と言うだけで、ほかのことは何も言わない。写真は哲学的に変換する(言葉にする)ことができない。写真には偶発的なものが目いっぱい詰まっていて、写真はそれを包んでいる透明な薄い膜に過ぎない。³⁸

写真は何か目の前にあるものを指さすのであって、そうした純粹に指呼的な言語活動

35 セルジュ・ティスロン、『明るい部屋の謎 写真と無意識』、青山勝訳、人文書院、2001年、p49、160

36 同上、p111

37 同上、p9

38 同上、p10

の粹を脱することができない。³⁹

写真は「これです」と言って、そこに写っているものを差し出すことしかしない。しかも、写真が「これです」と言って差し出すイメージは「完全無欠な＝手を触れられないもの⁴⁰」であり、自己完結しているのである。小説ならば、それを読む人によって喚起されるイメージはまったく異なり、読む人がそこにさまざまな意味や解釈を加えることができるが、写真というイメージには「空白」が存在しないのであり、写真を見る私たちはそこに何かをつけ加えることができず、写真が「これです」と言って差し出すものをただ黙って受け取るしかできないのである(ただ、その写真とのあいだにある特別な関係性がある場合、その写真が「これです」と言って差し出すものは、「私」にとってはただの「これ」ではなく、「それはかつてあった」ものであり、ある特別な感動や傷を伴ったものになるのである)。ゆえに、バルトが「温室の写真」に母の真実の姿を見出し、深い感動によって突き刺されたとしても、写真自体はそこに写っているものを「これです」と言って差し出すことしかしないのであり、バルトはそれをただ受け取るしかないのである。「温室の写真」に対してバルトにできることは、「これです」と言って差し出された写真の表面を視線でひたすらなぞることだけなのであり、写真というものは深く掘り下げること、他の何かに変換することもできないものなのである。

また、「それはかつてあった」ということは、それがあまりに自明すぎることであるがゆえに、語りえないものになってしまうのである。バルトは「温室の写真」という特別な写真によって、写真が与える《それはかつてあった》というものを、「いったいいまなぜ私はここに生きているのか」という根源的な問いをつきつけてくるほどのものとして見出したが、しかしそのことについて語ろうとするとそれは他の人々にとってはあまりに自明なこと、語るまでもないようなすでに了解済みのことにしかならないのである。バルトが「温室の写真」に見出した《それはかつてあった》というものは、このような意味においても、掘り下げること他の何かに変換することもできないものなのである。

このように、「温室の写真」を通して見出された《それはかつてあった》は、《それはかつてあった》以上のことは語るできないという「語れなさ」と、そして、そのことに対するバルトの痛切な思いと表裏一体なのである。

ここまで『明るい部屋』を再読してきた私たちは、本章の冒頭でふれた問い、「バルトは、《それはかつてあった》という、誰もがすでに了解していることを言おうとしているのだろうか」という問いに答えることができるだろう。バルト自身も述べているように、たしかに彼はすでに了解済みとされていること、一般化されていること(「それはかつてあった」)について語るために、一冊の本を書いたのである。だが、そこでバルトがおこなおうとしていることは、誰もがすでに了解済みと思っていること、一般化されていることを、もう一度新たに了解しえないものとして、一般化できないものとして見出すことだったのである。そして、それゆえにバルトは私的なもの、個人的なものにこだわったのである。バルトが言った《それはかつてあった》という言葉は、彼にとって唯一の写真である「温室の写真」を前にして発せられた言葉であるということが何より大切なことなのである。それは決して写真一般に向けられた言葉ではないのである。バルトは『明るい部屋』という一冊の本を通して、写真が氾濫するこの世界のなかで写真との私的な関係性、個人的な関係性を取り戻そうとしているのである⁴¹。そして、写真を見るということを私的で切実なもの、自身の内面との抜き差しならぬ関係の

39 同上、p10

40 同上、p110

41 「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したいのである。私は「写真」と「写真」が属している世界を二つの領域に分けて生きる。一方には「映像」一般があり、他方には私だけの写真がある。つまり、一方には無頓着さと上滑りと騒音と非本質的なもの(たとえ私が誤ってそうしたものに耳をふさがれているとしても)があり、他方には、切実なもの、傷ついたものがあるのだ。」(同上、p122)

なかでおこなわれるもの、いわば「祈り」のようものとしてとらえようとしているのである⁴²。

6 写真について書くこと—写真と死

ここで本章の冒頭でふれたもうひとつの違和感、「バルトは『写真の本質が知りたい』と言っているが、彼にとって本当に大切なことは写真ではないのではないか」という違和感についても考えてみたい。この問題についても、バルトが『明るい部屋』において問題にしているのは写真との関係性であるということから考えることができるのである。

私は『明るい部屋』に対してこのような違和感をなぜ感じたのか。それは、私が写真というものを視覚的な「表現」の次元で問題にしていたからである。私は「表現」の次元で写真のことを考えようとしていたがゆえに、撮影者について語らないだけではなく、その存在そのものを余計なものとして排除しようとするかのようなバルトの語り口に対して、違和感を感じたのである。だが、これまで見てきたことからわかるように、バルトはそもそも写真を人間との関係性の次元で問題にしているのであり、表現の次元で問題にしているのではないのである。

バルトが「温室の写真」を公表しなかったことに対して異論を唱える研究者や批評家がいるが、それもこの問題を「表現」の次元で考えているがゆえなのである。例えば、鈴木雅雄は「スナップ写真」について考察したテキストにおいてバルトの「温室の写真」についてふれ、バルトはそれを公表すべきだったと語る⁴³。鈴木は、「私にとっての退屈な写真が、あなたにとっての感動的な写真」というこの落差にこそスナップ写真の可能性を見出しているのであり、それゆえに、バルトは「温室の写真」を公表して、「私にとっての退屈な写真が、あなたにとっての感動的な写真」ということを身をもって示すべだったと主張するのである。私は「表現」の次元でこの問題を考えるときには、鈴木の指摘は的確なものであると思う。だが、『明るい部屋』におけるバルトに対しては、『温室の写真』を見せるべきであったかどうか」という問い自体がもはや意味をなさないのである。バルト自身が「見せたいかどうか」がここでは問題になるのであり、バルトが見せたくないと思ったのならそれは見せるべきではないのである。もし私たちがそこに何かを見なければならぬとしたら、それはそのような関係性がバルトと「温室の写真」のあいだにあったということなのである。

写真との関係性にこだわったバルトにとって、写真は必ずしも目にしなくてはならないものではないのである。写真史家のジェフリー・バッチェンもスナップ写真についてのテキストにおいて、「我々はそれら[写真]を持っていなければ(持っていることを知っていなければ)ならないが、必ずしもそれを見なければならぬというわけではない」と述べ、写真と私たちとのあいだにはこのような関係性がありうるのだということを言っている⁴⁴。これはまさにバルトが言おうとしていることでもあるのだ⁴⁵。バルトが『明るい部屋』のなかで、写真に対して目を閉じるということについて語っていた

42 バルトは写真を「見る」ことについて次のように語っている。「写真を見るときは、一人になる必要がある。中世の末期、一部のキリスト教徒たちは、集団でおこなう読書や祈りに代えるに、個人でおこなう、小声の、内面化された、瞑想的な読書や祈り(近代の 信仰 *devotio moderna*)をもってした。写真を観る(*spectatio*)体制もこれと同じである、と私には思われる。」(同上、p121)

43 鈴木雅雄、「退屈だからこそ感動的な写真に出会うために—ブルトン、バルト、「ヴァナキュラー写真」、『写真と文学 何がイメージの価値を決めるのか』、塚本昌則編、平凡社、2013年、p127、128

44 ジェフリー・バッチェン、「スナップ写真—美術史と民族誌的転回」、甲斐義明訳、『photographers' gallery press7』、photographers' gallery、2008年、p102

45 そもそもバッチェンのこのテキストが『明るい部屋』の強い影響下にあるのであり、このテキスト内において、バッチェンはバルトが「温室の写真」を公表しなかったことに対して「賢明な処置である。なぜなら、彼の母のいわゆる「温室の写真」の不在の現前は、その中に読者それぞれが自分の愛する人のスナップ写真を投影するような空虚をなっ

ことを思い出そう。バルトは「写真をよく見るためには、写真から顔を上げてしまうか、または目を閉じてしまうほうがよいのだ」とまで言っているのである。

誤解を恐れずに言ってしまうと、バルトにとって写真は見るべきものとしてではなく、また撮るべきものとしてでもなく、「書く」べきもの、「語る」べきものとしてあったのだ。バルトは写真のかけがえのなさ＝語りえなさについて語ることを通して、母の存在とその死のかけがえのなさ、語りえなさについて語ろうとしたのである。また、それと同時に、かけがえのない母の死を通して写真のことを語ることで、写真のかけがえのなさ＝語りえなさについて語ろうとしたのである。

バルトは母が亡くなった翌日の1977年10月26日から2年近くのあいだ、最愛の母を喪った自身の痛切な思いを書き残し、それを『喪の日記』⁴⁶と名づけている。バルトが『明るい部屋』を書いたのは、1979年の4月15日から6月3日までとなっているので、『喪の日記』を読むことで、母の死から『明るい部屋』を書くまでのバルトの思いをそこに見ることができるのである。以下においては、『喪の日記』を参照しながら、喪の絶望的な悲しみのなかにあって、なぜバルトが写真について書こうとしたのかについて考えてみたい。

死は、バルトにかけがえのない母の存在を二重の意味で喪失させる。ひとつめは文字通りに、母の存在が完全に永久に失われるということ。もうひとつは、本来は個別具体的で唯一のものであるはずの母の死が、死の絶対性・普遍性によって一般化されてしまい、そのかけがえのなさまでもが失われてしまうということである。そして、このような母のかけがえのなさ、母を形成していたもの(=特質)が永久に完全に喪われてしまうということが、何よりもバルトに悲しみと苦しみを与えるのである。バルトは『明るい部屋』の三十一節において次のように語っている。

私は生涯母とともに暮らしてきたので、悲しみもまたひとしおふかいのだ、と人は必ず思いたがる。しかし私の悲しみは、母があのような人であったことから来ているのである。母があのような人であったからこそ、私は母と一緒に暮らしてきたのである。母は「善」としての「母」であるうえに、さらに一個の人間としての魅力もそなえていた。プルーストの小説の「語り手」が祖母の死について言ったように、私もまたこう言うことができた。《私はただ単に苦しむというだけでなく、その苦しみの独自性をあくまでも大事にしたかった》と。なぜなら、その独自性は、母のうちにある絶対に還元不可能なものの反映だったからである。そしてそれが、まさに還元不可能であるがゆえに、一挙に、永遠に失われてしまったのだ。⁴⁷

自分が感じている苦しみが、「母を喪う悲しみ」として一般化されてしまうことに、バルトは耐えられなかった。それは、最愛の母のかけがえのなさが損なわれてしまうことを意味した。バルトは、母のうちにある還元不可能な特質が喪われることに耐えられなかった。それゆえ、母の死に対する自分の悲しみや苦しみに執着せざるをえなかった。バルトにとって悲しみや苦しみは癒されるべきものではなく、大切に持ち続けなければならないものだった。だが、バルトがいかに自分の喪の悲しみについて語ろうとしても、死はあまりに普遍的すぎるがゆえに、「そういうもの」として一般化されてしまうのだ。バルトは母の死が、そしてそれに対する自分の悲しみが一般化されてしまうことについて『喪の日記』に次のように綴っている。

いるからである。」と述べている。

46 『喪の日記』はバルトの生前に発表されることはなく、バルトの死後もあくまでバルト個人に属するものとして公表されずに保管されていた。だが、バルトの死から時間が経過したこともあり、その内容から公表されるべき価値を有すると判断され、2009年に一冊の本として刊行された。(ロラン・バルト、『喪の日記』、石川美子訳、みすず書房、2009年参照)

47 ロラン・バルト、『明るい部屋——写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、1985年、p91

1977年11月29日

ひとりで長々とAC⁴⁸に説明した。わたしの悲しみが、いかに混沌として、不安定であるかを。その点において、喪の普通の——そして精神的な——概念に抵抗しているのだ。喪は、時間の作用を受けて、弁証法的過程をたどり、弱まって、「好転してゆく」ものだ、という概念に。悲しきは、すぐには何も奪い去ったりしない——が、そのかわりに「弱まる」こともない。

——それに答えてACが言う。そういうものですよ、喪というのは。(そんなふうに、喪は「知」や「還元」のテーマを形成している。)——私は苦しんでいるのだ。私の悲しみが還元されること——ケルケゴールによると、一般化されること——には耐えられない。まるで剽窃されているみたいではないか。⁴⁹

死は自分のものとして語るができない。絶対的な理としての死が、個別的な存在を飲み込んでしまう。そもそもバルトが感じている「私の悲しみ」は、原理的に語りえないものとしてあるのだ。母という人間のかけがえのなさは、生活をともにしてきたバルトにしかわからない。そして、バルトが感じている悲しきは、バルトにしかわからない母のかけがえのなさが喪われてしまったことから来ている。バルトは自分の悲しみを長々と説明するが、しかし、そのときバルトは自分の悲しみを誰にも理解できないものとして語っているのである。だから、もし仮にACが「君のその悲しみはよくわかるよ」と答えたとしたら、バルトはそれに対して「私の悲しみがわかるはずがない」と反発をしたらどうだろうか。バルトは、「この悲しきは語るができない」ということしか語るができないのである。

このような語りえない喪の悲しみのなかにあって、バルトは孤独を深めていった。他人と交わることが疎ましくなり、大きな虚無感のなかに沈んでいったのだ。何に対しても無気力になり、ただ、自分のなかにある悲しみにしがみつくことしかできなくなっていた。「わたしは悲しみに生きており、それがわたしを幸せな気分にする。悲しみに生きることを妨げるものすべてに耐えられない⁵⁰」「悲しみに生きる以外は何にも望んでいない⁵¹」。

だが、そのような深い虚無のなかにあっても、バルトが唯一求め続けたものがあつた。それは「書く」ということだった。バルトは、母の死後、驚くほど早い段階で書くこと(エクリチュール)に対する欲望を『喪の日記』に書きつけている。

1977年11月21日

心の混乱、見捨てられた状態、無気力。ときおり、エクリチュールのイメージだけが「欲望」をおこさせるもの」としてあらわれる。隠れ家、「救済」、計画、ようするに、「愛」、喜びとして。心からの信者も、「神」にたいしておなじような心の動きをもっているのだろう。

⁵²

母の死は10月25日なので、それからまだ一ヶ月も経たないうちに、バルトは書くことへの欲望を口にしているのである。この日記の言葉からは、バルトがいかに書くことを信じ、またそれを求めているかがわかるだろう。それは「信仰」とさえ呼べるものである。実際、この日記においてバルトは、「自分にとって書くということは、キリストを信じる者にとっての神と同じようなものだ」と「信仰告白」し

48 バルトの友人アントワヌ・コンパニオン(ロラン・バルト、『喪の日記』、石川美子訳、みすず書房、2009年、p73)

49 同上、p73

50 同上、p177

51 同上、p178

52 同上、p61

ているときさえ言えるだろう。もちろん、書くことへの欲望に支えられて、この日を境に、バルトが喪の悲しみからみるみる立ち直っていくわけではまったくない。その後の『喪の日記』の大部分を占めているのは、死の絶対性や、母のかけがえのなさの二重の喪失に対するバルトの悲しみや苦しみ、孤独や虚無についてである。だが、そのようななかにあつて、書くことへの欲望や希望が日記のなかに唐突に、繰り返しあらわれてくる。そして、「書くこと」について語るバルトの言葉は、喪の苦しみについて語っているのと同じ人間から発せられた言葉とは思えないほど力強い。「書くこと」に対するバルトの記述を見てみよう。

1978年3月23日

——「写真」についての本にとりかかる自由な時間を(遅れをなくして)早く見つけたいと思う(数週間前から気持ちをたえず確かめている)。つまり、この悲しみをエクリチュールに組みこむことだ。

書くことがわたしのなかで愛情の「鬱滞」を変え、「危機」を弁証法化してゆく、という信念と、おそらくは確証がある。⁵³

1978年10月6日

—マムについてのテキストの執筆を妨げたり遠ざけたりするものを、ひるまずに一掃すること。それが、「悲しみ」からの活動的な出発である。すなわち、「悲しみ」から「活動的なもの」に到達すること。⁵⁴

母の死はバルトに絶望的なまでの悲しみを与えたが、その一方でバルトに「書く」ということの意味を新たに発見させることにもなったのである。バルトは喪の危機的な状況において「書く」ということについて、1978年のコレージュ・ド・フランスにおける「小説の準備」と題した講義において次のように語っている。

残酷で唯一のものとしての喪が、自分の人生に決定的な折り目を入れることになり、取り返しのつかないかたちでそれ以前とそれ以後に分割してしまう。そして、自分が「人生の半ば」にいるという決定的な自覚、いわば「悟り」をもたらす。そして、自分にやがて必ず訪れる死、自身の残された生を意識するようになるのである。この「人生の半ば」という言葉は、時間的な意味での「半ば」ではない。人は自分がいつ死ぬのか知ることができず、時間的な意味で人生の半ばを知ることは不可能であるからである。人生の半ばとは、自分の死が現実のものとしてあらわれる瞬間のことなのである。人生の半ばに立たされた人間は、自身の残された生を、これまでとはちがったかたちで新たに生き直さなければならない。そして、物を書く人間、書くことを選んだ、すなわち(ほとんど「第一の快樂」として)書くことの悦楽と幸福を感じた者にとって、新たな生を生きるとは、エクリチュールの新たな実践を発見すること以外にはありえないのである⁵⁵。

新たなエクリチュールの実践を通して、自身の新たな生を見出していこうとするバルトの思いは、『喪の日記』においては、より切実な言葉となつてあらわれている。

1979年1月17日

喪失の結果がすこしずつ明らかになっている。(エクリチュール以外は)新しいものをな

53 同上、p108

54 同上、p208

55 ロラン・バルト、『ロラン・バルト講義集成3 コレージュ・ド・フランス講義 1978-1979年度と1979-1980年度 小説の準備』、石井洋二郎訳、筑摩書房、2006年、p8、9

にも構築したくないということだ。友情、愛など、新しいものはいない。

1979年1月18日

ママが亡くなったときから、なにも構築したくなくなっている—エクリチュールはべつだ。なぜか？文学とは、「高貴さ」の唯一の領域だからである(ママがそうだったように)。⁵⁶

最愛の母の死によって、バルトは「エクリチュール以外は何もいない」と思うようになった。そして、そのような状態のなかで書かれたのが『明るい部屋』なのである。書くことの新たな実践によってのみ、新たな生を生きることができると考えたときに、バルトが書く対象として選んだのが写真だったのである。

では、なぜバルトはこのように写真のことを書くことを選んだのだろうか。わざわざ写真のことを語らなくても、最愛の母の死のことを直接物語ることを選ぶこともできたはずである。だが、バルトはそうしなかった。なぜなら母の死はバルトにとって直接的には語りえないものとしてあったのであり、もしバルトに語るができることがあるとすれば、それはそのような「語れなさ」について語るということのみだったからである。バルトは写真とのかけがえのない関係性について語ることによって、また一般化に抵抗するものとしての写真について語ることによって、かけがえのない母の存在が死によって一般化されてしまうことに対して抵抗しようとしたのである。

そして、また次のようにも言える。バルトは自身のかげがえのない喪の悲しみについて語ることを通して、一般化に抵抗するものとして写真のことを語ろうとしたのだ、と。バルトにおいては、写真のことを語ることと自分自身の喪の悲しみについて語る事がひとつになっているのである。バルトの語る言葉からは、写真が一般化できない個別具体的なもの＝存在と結びついているということが浮かび上がってくるのである。

バルトにとっては、死も写真ともに非弁証法的であり、そこでは何ものも変換されることがない。だが、死や写真について「書く」ことは、バルトにとって弁証法的なものとして作用し、自身の悲しみを別の何かに変換してくれるのである。バルトは「書く」ということの弁証法的な作用について、『喪の日記』に次のように書いている。

1978年8月1日

悲しみとともに生きることが一結局は一できるのだと、いつも(苦しいながらも)驚いている。それが文字どおり、たえられるということにである。だがそれは—おそらく—、そのことを語り、文にすることがかろうじて(すなわち、そうできないという思いとともに)できるからであろう。わたしの教養やエクリチュールの好み、そのような悪魔払い的な力をわたしに与えているのだ。あるいは、言葉によって*組み入れるという同化の力を。

わたしの悲しみは説明できないが、それでも語ることはできる。「たえがたい」という言葉を言語がわたしに提供してくれるという事実そのものが、ただちにいくぶんかの耐性をもたらすのである。

*全体のなかに入れる—連合する—、共有化する、共産化する、群生する。⁵⁷

バルトが「温室の写真」を前にして、「それはかつてあった」と言ったことも、このような意味において理解しなければならない。バルトは「温室の写真」に母の姿を見出すことができたが、それは結局「母の存在は確かにかつて存在した」ということを確認することでしかないのであり、バルトが口

56 ロラン・バルト、『喪の日記』、石川美子訳、みすず書房、2009年、p229

57 同上、p179

にした《それはかつてあった》は、「《それはかつてあった》以外には何も言うことができない」という痛みを伴う嘆きのようなものなのである。ただ、そのような「何も言うことができない」ということを言葉にすること自体が、バルトにとっては意味のあることだったのである。

バルトは、言葉がもたらす弁証法的な作用を、「組み入れるという同化の力」と表現している。そして、その「組み入れる」という言葉を、「全体のなかに入れる—連合する—、共有化する、共産化する、群生する」と言い換えている。これは『明るい部屋』におけるバルトの写真に対する態度とは対極的なものと言えるだろう(バルトは「私にとってしか存在しない写真」に写真の本質を見出し、写真との私的な関係性にこだわった)。つまり、バルトは写真を見ることにおいては写真との私的な関係性のこだわったが、そのことを書くことによって「全体のなかに入れる—連合する—、共有化する、共産化する、群生する」ことを試みているのである。

バルトが写真について書くことでおこなおうとしたことを、私は父の写真を撮ることにおいておこなおうとしたと言えるだろう。私にとって父の写真に撮るということは、父という個人的な関係性のなかにおいてのみ意味をもつものを、「全体のなかに入れる—連合する—、共有化する、共産化する、群生する」ことであった。そうすることで、私は父を新たな存在として見出そうとしたのである。ただ、その一方で、父の写真を撮ることのなかには、父の写真を見ることも含まれていた。私はそうやって撮られた「父の写真」とのあいだに、極めて私的で主観的な関係性ももつようになったのであった。

次章からは、私自身の「父を撮る」という経験を基に、写真を通して他者と関わることについて考察していく。

二章 父を撮ること

1 父を撮るまでの経緯

2008年の9月に父が蒸発をした。7年ぶりの蒸発だった。父には昔から蒸発癖があった。私が中学、高校に通っていた時期がもっともひどく、多いときには1年のあいだに4、5回家を出ることがあった。蒸発する日の朝、父は普段どおりに仕事に行くように家を出ていく。だが、その日の夜、何時になっても父は帰ってこない。翌日、職場に電話をすると無断欠勤していたことが判明する。それから数日間、長いときには数ヶ月、家には戻ってこない。そのようなことが何度も繰り返されたのだった。蒸発しているあいだ、父は主にパチンコをして過ごしていたらしく、家に戻ってきたときには消費者金融からの借金を作っていたのだった。このような父の蒸発を主な原因として、両親は2001年に離婚をした。離婚後、一人で暮らし始めてからの父は蒸発することもなく平穩無事に過ごしていると思われていた。だが、2008年の9月、突然父はまた会社を無断欠勤し、行方をくらませたのだった。

この2008年の蒸発期間はそれほど長くはなく、2週間ほどで家に戻ってきたが、もはや父には仕事に復帰しようという意志はなくなっていた。また、消費者金融からかなりの額の借金があることも明らかになったが、それはこの2週間の蒸発のあいだにつくられたにしてはあまりに多すぎる額だった。実は、父はこの7年間を平穩無事に暮らしていたわけでは決してなく、着々と借金を膨らましながら過ごしていたのだった。借金は、利子だけで毎月5万円は支払わないといけない額にまで達していた。それは、職を転々としたがゆえに、稼ぎが多いとは決して言えない父にとっては、致命的な額だった。また、それに加えて、父が住んでいる団地のローンもまだ半分以上残っていた。

このような状況にもかかわらず、あるいはこのような状況だからこそ、父は何もしようとしなかった。仕事を探すこともしなかった。一日中家でテレビを見ていた。このまま放っておけば、父はやがて家を追い出され、借金取りに追われ、路頭に迷う以外に道はないような状況だった。誰かが父の生活に介入しなければならなかった。そして、その誰かというのは、息子である私以外に適任者は見当たらなかった。

私はそのような状況を前にして、父の生活に介入するのかどうかの「選択」をしなければならないと思った。それは言い換えると、私は即座に父を助けようと思ったわけではなく、このまま父を放っておいたらどうなるのかということ一度は考えたということである。2001年に父と母が離婚して以来、私は父とは一年に一度会うか会わないか程度の関係になっていた。どうしても会いたくないというわけではなく、父に新しい彼女ができたと聞いたときには、相手はどんな人なのか見てみたいという好奇心から、私から父に声をかけて三人で食事に行ったこともあった。ただ、積極的に会おうという気持ちはまったくなかった。父は父、私は私でそれぞれの生活を送っていくべきであり、必要以上に関わりをもたないほうがお互いのためだと思っていた。そして、何よりそのほうが私にとっても、おそらく父にとっても楽だったのである。父のほうから、会おうという連絡が来ることはまったくなかった。

そのような関係だったこともあり、私は父が危機に陥っているという状況を前にしても、即座に助けなければならないとは思わなかったのだった。父に対する息子としての責任というものを感じてはいたが、しかし父と私との関係はそのような責任関係にあるのかどうか、それもよくわからなかった。私が父と関わることを決めたのは、父のためにとという気持ちがまったくなかったわけではなかつ

たが、まず何よりも自分のためだった。父の危機的状況をきっかけとして、父を写真に撮ってみたいという欲望と、私のなかにずっと以前から潜んでいたであろう父という人間に対する興味とが喚起されたのだった。

父を写真に撮るなんてことは、それまではまったく考えたこともなかったことだった。私は父という人間に対して、できる限り重要性を与えないようにして生きてきたのだった。そもそも、私が「作品」ということを多少なりとも意識して写真を撮るようになったのは、大学4年生の2003年のころからで、そのときすでに両親は離婚しており、私も父と離れて暮らしていた。私の意識のうちに「父の写真を撮る」ということが選択肢として挙がってくることすらなかった。

そんな私に父の写真に撮るという考えをもたらしたのは、父の危機的状況だった。もし、父が蒸発もせず、平穏に暮らしていたとしたら、私が父を写真に撮ろうと考えることはまずなかったにちがいない。父が危機的状況に陥ったからこそ、私は父を写真の対象として考えるようになったのだった。蒸発癖がある男、しかもそれが自分の父であるというのは、写真的な題材としてとても魅力的な対象だと思ったのだ。危機的な状況に陥った父は、魅力的な被写体として私の前にあらわれたのだった。

父を写真に撮るなんてことはそれまで考えたこともなかったのに対して、父という人間に対する興味というものは、おそらくずっと以前から私のなかにあったものだった。蒸発を繰り返す父とは一体どのような人間なのか、父は一体何を考えているのか、私は興味をもってはいた。20年近く共に生活してきた自分の父のことなので、興味をもつのはごく普通のことだろう。しかし、私はそのような興味に対して、もっと深くふみこんでいこうとしたことは、それまでは一度もなかった。私にとって父は積極的に関わりをもちたい存在ではなかったのだ。それがまず第一だった。私の父に対する興味はそれを上回るものではなかった(あるいは上回るものではないということにしていた)。繰り返になるが、私は父という存在に重要性を与えないようにして生きてきたのだ。父と一緒に生活していたとき、私は父の蒸発によって生じる金銭的な問題については悩むことはあっても、父の蒸発を家族に対する愛情の欠如として捉え、そのことで悩むようなことはなかった。だから、蒸発を繰り返す父に対して怒りをぶついたり問い詰めたりしたことは一度もなく、父の問題について父と面と向かって話し合ったことも一度もなかった。父がどのようなことを考えているのか興味はあったが、そんなことをわざわざ父と話し合う気にはなれなかった。2001年に離婚をして一人での生活を始めてからの父は、蒸発することもなく、表面上は何の問題もないように見えた。そのような父に対して、私は「ただこのまま平穏に暮らしてくれれば」ということ以上のことは何も思わないようになっていた。そのうちに、父という存在に対する興味なんてものは意識の底へと消えていった。だが、父のひさしぶりの蒸発が、私のなかに潜在していた父に対する興味を呼び覚ましたのだった。そして、これまではできるだけ見ないようにしていた父という人間のことを、一度じっくり考えてみようと思ったのだった。

だが実際のところ、私は父と私との個人的な関係性のためだけに、父と関わろうという気持ちになったわけではなかった。私が父と関わる気になったのは、そこに写真を撮ることがあったからだ。写真を撮ることが、私を後押ししてくれたのだった。父の危機的な状況を聞いたときに、私は父を助けなければならないと思ったのではなく、父の写真を撮ってみたいと思ったのであり、そして、父の写真を撮って作品をつくるためならば、父と関わってみてもいいと思ったのだ。父と関わるために写真を撮るのか、写真を撮るために父と関わるのか、どちらが自分の本当の気持ちなのかはよくわからなかった。(そして、それは今でもよくわからない。写真を撮ることへの欲望は、対象への欲望と写真への欲望がわかちがたく結びついていて判別しがたい。また、写真を撮ることはその二つの欲望を取り違え、混同させる)。

2 父について

私は父と関わろうと決めたとき、父とわかりあえるようになることを心のどこかで期待していた。いや、わかりあえるとまではいかなくても、何らかの相互理解のようなものが少しは生じるのではないかと思っていた。これまでは私たちは互いに距離をとってあまり踏み込まないようにしてきただけであり、きちんと話し合えば互いにわかりあえるのではないか、そんなふうに私は思っていたのだった。だが、実際に父と関わり始めると、私が期待していたような理解が生じることはなく、むしろ父と私とはあくまでも互いにとって「他者」なのだということを実感することになった。

小説家のポール・オースターは『孤独の発明』において次のようなことを書いている。

「もし他人のことをほんのわずかでも知ることができるとしたら、それはその他人が自分のことを知られることを拒まない限りにおいてだ。もし寒いときに、『寒い』と言うことも震えることもしない人間がいたとしたら、私たちはその人間を外から観察するしかない。ただし、その観察から何か意味が見出せるかどうかはまた別の問題だが」

父について知る事の困難は、父が自分のことを知られることを望んでいるのか、拒んでいるのか、それすらもわからないということだった。父は寒いときに「寒い」と言うことも震えることもしないような「特別」な人間では決してない。また、自分独自の世界を持っていて、その世界に引きこもっているような人間（いわゆる「変人」と呼ばれるような人間）でも決してない。父は寒いときには「寒い」と言い、震えることもする人間である。だが、「なぜあなたは震えているのか」と尋ねたとしても、父は「わからない」と答えるのである。そして、父がそのように「わからない」と答えるとき、本当に父にもわからないのか、それともただ父は考えたくないのか、それは他人の私からはわからないのである。父と関わるということは、「その人が何を考えているのかを、他人は想像することしかできない」という他者と関わるうえでの根本的な困難を、改めて実感せざるをえないような経験なのである。

父は自分のことを語ろうとしなかった。いかなる状況においても、父が口にするのは、自分自身に関係のない話だった。2008年9月の蒸発後に、初めて私が父に会いに行ったときも、そうだった。

そのときの父は、蒸発を境に仕事にも行かなくなり、生活する金もなく、借金と家のローンだけがあり、このままでは住むところも失くして路頭に迷うしかないという危機的な状況にあった。私と父が話すべきことは、父が置かれている危機的な状況以外にはありえないはずだった。しかし、父は決して自分からそのような話題を口にしようとはしなかった。父はテレビでやっていた野球の日本シリーズの話や、その数日前におこなわれたサッカー日本代表の試合の話をいつまでも続けるのだった。父はごく自然にそのように振舞うので、そのうちに、借金の話題を切り出そうとする私のほうが、場違いなことを口走ろうとしているのかもしれないという思いがして、気後れしてくるのだった。

父と関わり始めたころの私は、「今は父が自分のことを話そうとしなかったとしても、私とのやり取りを重ねていくことで、父にも何らかの変化が生じるに違いない」と思っていた。だが、その後も父の態度が変化することはなかった。父はいつまでたっても、どんな状況に置かれても、自分自身のことを自ら口にしようとはしなかった。弁護士に借金の相談に行く前日であっても、父が自ら借金の話題を切り出すことはなかった。そしてその翌日、実際に弁護士との面談が終わった後でも、父が自ら借金のことや今後のことを話題にすることはなかった。父が面談後にまず口にしたのは、「弁護士事務所のエレベーターの開け閉めのボタン表記は漢字だったが、漢字だとまぎらわしいので記号のほうがいい」、だった。

父は自分のことを決して話そうとしない。だが、父は決して無口な人間ではない。私と一緒にいるときに、父がずっと黙ったままにいるということはまずなかった。父は話をすること自体が嫌いなわけではない。父はどちらかと言えば人当たりもよく、社交的な人間だと言えるが、だがそれは、あくまで父自身を相手に与えなくてもすむような場合に限られていた。他愛もない会話においてのみ、父は饒舌になった。父が何か言葉を発するとしたら、それは自分自身のことを話さないですませるためだった。

父にとって話をするという事は、自分と向き合わないための方法のひとつだったのだ。父は自分に関する話題を避ける。それと同時に、父に深く関わりのあるようなことに関しても、自分とはまるで関係のない遠い国の出来事であるかのように話すことで、自分自身について語る事、そして自分自身と向き合うことを回避するのだった。

例えば次のようなことがあった。自己破産の手続きのため、弁護士との2時間以上に及ぶ面談を終えたあとのこと。この帰りの車中においても、父が自ら自己破産についての話題を切り出すことはなかった。私はそんな父にうんざりしていたので、父のことは放っておいて、兄と二人で消費者金融と自己破産の関係についての話をしていた。

「こんなに簡単に借金が帳消しにされているのだろうか」「借金を返すことができない父のような人間に金を貸す側がそもそも悪い」「金を貸すだけで、あとは何もしなくても高額な利子で儲けることができるのだから、たまに自己破産するような人間がいても消費者金融にとっては何の問題もない」私と兄との会話には、父に対する皮肉がこめられていた。だが、父はそのような皮肉には意を介さずに、自然とこの会話に加わってきた。「消費者金融も、自己破産する人間のことを計算に入れて、利子を設定しているんじゃないか。そこらへんのバランスはきちりっているだろう」

とるに足らない一言かもしれない。だが、私は、このような言葉を発するいうところに、父という人間の本质を見ようとしてしまう。この言葉を発しているとき、父は自分をどこに位置づけているのだろうか。自分が「自己破産をする人間」の一人であるという意識があれば、とてもこのような言葉を発することはできないのではないだろうか。おそらく、この言葉を発している瞬間、父は自分というものをどこにも位置づけていない。そのとき父は、位置づけるべき自分というものを、「ないもの」にしているのだ。自分というものをないものにしない限り、あの状況であのような言葉を発することは、不可能だ。またこのことは、次のように言うこともできる。父は自分というものを「ないもの」にするために、あのような言葉を発したのだ、と。父は、自分自身のことを話さないようにするために、自分自身を「ないもの」にするために、どうでもいい何かのことを話すのだ。

「自分のことを見ないようにすること」それは父にとって、この世界のなかで生きていくためのひとつの技術だった。父は生きていくなかでその技術を徹底的に鍛錬し、意識しなくてもおこなえるようになるまでになった。それはもはや父自身の一部となっていた。父は自分の目の前にある問題を見ないようにするために、つねにどうでもいいことに意識を向かわせていた。町役場の相談窓口のカウンターで担当者が来るのを待っているとき、父はカウンターに置かれていた子ども用のミニカーを手にとり、カウンターの上を走らせたことがあった。もちろん、父は車が特別好きなわけではない。また、ミニカーを自分の手で走らせたといっても子どもが一人遊びをするように夢中になっているわけではない。ただそこにミニカーがあったから、父の意識はなんとなくそちらのほうに向かっていき、父は何も考えずにただそれを手にとったのだ。

当時の父は、自分のことを語り、自分を見つめなければならぬような状況に置かれているはずだった。なぜなら、生きていくことそのものが危機的な状況に置かれていたのだから。にもかかわらず、父は自分のことを語ろうとも、見ようとしなかった。それゆえ、私から父に対して問いかけていかざるをえなくなるのだが、しかしどれだけ私が問いかけようとも、その問いかけに父はうまく答えら

れないのだった。そして、父は問いかけにうまく答えられないだけでなく、そのような問いかけを拒否するような態度を示すのだった。もちろん、拒否をするといっても、問いかける私に対して逆上したり、声を荒げたりするというわけではない。父は他人に対して威圧的な態度や、暴力的なふるまいに出るような人では決してなかった。他人を攻撃するのではなく、父自身が苦しむことで、父は問いかけを拒絶するのだった。「なぜ蒸発したのか」「なぜこれだけの借金をしたのか」このような問いを向けられると、父の様子は一変した。まるでその一言で深く傷つけられたかのように、表情は暗くなって、口数も減り、話し方も不明瞭で聞き取りにくくなるのだった。「問いかけられることを自分は嫌がっているのだ」ということを父は態度ではっきりと示すのだった(ただ、「示す」と言っても、それが本当に意図的なものなのかどうかは私にはわからない。父が問いかけに答えられないことに苦しんでいたのは、嘘ではなかったと思う)。

「なぜ蒸発をしたのか」と問いかけても、父はうまく答えられずに苦しむだけなので、私は「あなたは、自分が蒸発をしたのは何が原因だと思うか」というかたちで父に問いかけるようにした。この問いかけは、蒸発の原因を聞きだすことを目的としているというよりも、父に自分のことを考えるように促すためのものだった。父は私からの問いかけにまったく答えないわけではなく、比較的答えやすい具体的な質問に対しては答えを返してくるのだった。例えば、「仕事が嫌になったのか」と尋ねると、「いや、仕事が特に嫌だったというわけではない」とは答えるのだった(この父の言葉はおそらく本当だったと思われる。それ以前は頻繁に仕事を変えていた父が、この仕事は5年以上続けていた)。だが、そこからさらに踏み込んで「では、仕事以外の何が原因だったと思うか」と尋ねると、父は答えに窮し、「なんとなくすべてが嫌になった」としか答えることができなくなるのだった。私は父にそこで思考を停止してしまわずに、「なぜ、自分はなんとなくすべてが嫌になってしまうのか」を考えさせたかった。父が自分自身の問題を把握しないかぎり、今後も同じことを繰り返すだけなのだ。私は、これからの現実的な身の振り方を考えていくためにも、父には自分自身のことを考えることが必要だと思っていた。私は答えを求めて問いかけていたのではなく、父自らが考えるように呼びかけていたのだ。私が求めていたのは、目の前にある危機的な状況に対する、父の「主体性」だったのだ。しかし、どのように問いかけ、また呼びかけたところで、結局は同じことだった。父にとっては、自分自身のことを問いかけられるということは、苦痛以外の何ものでもないようだった。私からの問いかけに、父が積極的に応答することはなかった。

問いかけられるような状況を自らつくっておきながら、こちらからの問いかけには応答しない父。そのような父と関わるということは、答えの出ないさまざまな問いの前に立たされるということだった。「なぜ父は蒸発をしてしまうのか」「なぜ借金をしてしまうのか」「借金を父は返していくことが可能だろうか(おそらくそれは不可能だ。自己破産しかない)」「自己破産したとして、その後どうやって食べていくのだろうか」「仕事をする気はあるのだろうか」「そもそも、父は今後蒸発も借金もせずに、まともに社会生活を送ることは可能なのか」

「父には何か心の支え、心の拠り所となるものが必要なのではないか」「父の心の拠り所となるべく、私がもっと父と関わらないといけないのだろうか(そんなことはありえない。父は家族から逃れるべく、蒸発を繰り返していたのではないか)」「父には信じるものが必要なのではないか。父が救われるとしたら、宗教を信じるしかないのではないか(いや、父が宗教を信じることなんてありえない)」「父は救われたいと思っていないのだろうか」「自分を変えたいと思っていないのだろうか」「父は自分自身のことをどのように考えているのか」「そもそも、自分自身のことなんて考えないようにしているのか」「そんなことが本当に可能なのか」

「父は一度、痛い目にあわないといけないのではないか。そうしないかぎり、父は変わらないのではないか」「父のこのような性質は先天的なものか、後天的なものか」「父は病気ののだろうか。病氣ゆえに、仕方がないことなのだろうか」「父はまともに社会生活を送ることができない人間なのか。

そのような能力が欠如した人間なのか」「能力はあるが、意志や努力が足りないだけなのか」「もし、能力が足りないがゆえにできないだけなのだとしたら、父に責任はないのか」「父が私からの問いかけに答えないのは、答える能力がないからなのか、答える意志がないからなのか」「もし答える能力が欠如しているのだとしたら、父には問いかけに答える責任はないのか。能力がない人間に問いかける私がまちがっているのか」「いや、そもそもそのように能力と意志とを分けられると考えること自体が馬鹿げたことではないか。なぜ、自分はそんなことを考えているのか」

父についてどれだけ問いかけようとも、明確な答えなど出るはずはなかった。結局は、なぜ私はこのような問いかけをおこなっているのか、という自分自身への問いに行き着いてしまうのだった。そして、「なぜ自分は問いかけをおこなっているのか」について考えてみると、それは結局は父の私に対する責任を問うためであり、また私の父に対する責任を問うためであった。では、なぜ私は互いの責任を問題にするのか。私は、「父と私とは共生を前提とした親子という関係性のなかであり、父と私とは互いに対して何らかの責任を負っている」ということを私は前提としていたのであった。そして、私はその前提に基づいて、互いの責任を問うていたのであった。

だが、この「責任を問う」ということは、とても難しい問題を孕んでいる。倫理学者の大庭健は「過去の行為の「責任を問う/問われる」場合にも、より本質的なのは、その行為の理由であり、共に生きていくかぎり、過失があろうとなかろうと、そもそも互いに、自他の行為の理由を理解できなければならない。そのためには、自分の行為の理由を問われたなら、その問いかけを無視せず、行為の理由を説明する、少なくとも説明しようとする姿勢が不可欠である。⁵⁸」と語っている。つまり、責任を問われたならば、その問いかけに対して何らかの説明をしようとする「姿勢」が大切だと大庭は言っているのである。だが、責任を問うことにおける最も困難な問題は、そのような「姿勢」があるかどうかは他人からはよくわからないということではないだろうか。父は自分の行為の理由を私に説明しなかった。ただ、それが説明しようとする姿勢そのものが欠けているのか、あるいは努力はしているがうまくできないだけなのか、そこが私にはよくわからなかった。私が父について考えるときに、直面した困難はそこにあった。父に説明しようとする姿勢があるのかどうか、それは客観的に与えられるものではなく、私が父に関するいくつかの事実を基に推測をして、主観的に判断するしかないのだった。

私には、父の態度やふるまいは、私との共生関係の放棄だとしか考えられないようになっていた。私は、父が先に私に対する責任を放棄したのだから、私も父に対する責任を放棄してもよいのだと考えようとしていた。私は、父との共生関係を維持する理由を、あるいは維持しなくてもよい理由を考えるために、さまざまな問いかけをおこなっていたのだった。親子という共生関係でのみ考えるなら、私はどこかの段階で問いかけることをやめ、このような父との関係性を放棄するか、諦めて受容するかのをいずれかを選択することになっていただろう(ただ、父との関係性を放棄することはあくまで選択肢としてのみあっただけで、実際にそのようなことをおこなうだけの気概は私にはなかったが)。

だが、このとき私は父の写真を撮っていた。父と私との関係性は、父と息子であるだけでなく、被写体と撮影者の関係でもあったのだ。撮影者と被写体という関係性のなかで父を見ること、つまり、写真という場において父を見ることは、父と息子という関係性から父を見ることとはまったく異なることだった。写真という場においては、私は父に問いかける必要がなかった。写真を撮ることによって、私は問いかけることなく、父と関わるのが可能となったのだった。また、父と息子という関係性においては、こちらかの呼びかけに応答することができなかった父も、写真という場においては、私からの呼びかけに完全に答えてくれるのだった。

58 大庭健、『「責任」ってなに?』、講談社、2005年、p28、29

3 写真という場における応答

私から父に「写真を撮らせて欲しい」と声をかけたときに、父がそれを拒否することはこれまでに一度もなかった。嫌な顔をすることすらなかった。写真という場においては、父はこちらかの呼びかけに常に快く応答してくれるのだった。例えばこんなことがあった。私は「父が蒸発時によく訪れていた場所まで父と一緒に旅行をし、その様子を撮影したら面白いのではないか」ということを考えていた。だが、そんなことは父は嫌がるにちがいないと思っていたので、私はそのことをなかなか言い出せなかったが、ある日、私がおそろおそろ父にその旨を伝えてみると、父は驚くほどあっさり承諾してくれたのだった。後日、父は私を福井県にある24時間営業のリゾート施設まで連れて行ってくれ、私たちはそこで温泉に入り、一泊して帰ってきたのだった。

「なぜ蒸発をするのか」と問いかけることに対しては拒否反応を示すが、蒸発先での撮影には対しては快く応じてくれる父。父が「撮られる」ということに対してこのように寛容であるのは、撮影においては父の内面が問題にならないからだと思われる。撮影において問題になるのは、目に見えるものだけである。撮影するときに、私が父に対して立ち位置やポーズについて指示を出すことはあったとしても、父に何を考えているのか、その内面を問うようなことはまずありえない。父にとってすれば、ただ言われたとおりにカメラの前にいればいいだけのことであり、そこでは内省ということとはまったく要求されない。私は父にはリラックスできるポーズをとってもらおうようにしていたので、図版19や図版20のような写真を撮っているときなどは、父はそのまま眠ってしまうことも多々あった。

父は写真に撮られることに対してだけではなく、そうやって撮られた自分の写真に対しても常に寛容であった。自分が写っている写真について、父が何か言ってくることは一度もなかった。

私は父の撮影を始めてしばらくのあいだは、「父は撮影されることを快く受けて入れてくれているが、しかし本当のところどのように思っているのだろうか」と、時折不安な気持ちに駆られることがあった。父の立場になって考えてみると、借金まみれで生活が立ち行かなくなったときに息子があらわれ、自分の姿を何枚も何枚も写真に撮り、そしてさらにその写真を他の誰かに見せようとしたら、それは決してうれしいことではないように思われた。むしろそれは、父にとっては理解しがたい不条理でおぞましい出来事ではないかという気がした。だが、私はそんなことを考える一方で、父の本当の気持ちを聞き出す気にもなかなか出来なかった。もし、父に「本当はやめてほしいと思っている」と言われたなら、それ以上撮影を続けるのが難しくなってしまうと思ったからである。そうなるぐらいなら、父の気持ちは曖昧にさせたままで、撮影を続けたいと思っていたのだった。

そうして父の気持ちについては深く立ち入らないまま、私は撮影を続けたのだが、さすがに作品として発表する前には、父自身の気持ちを聞いておかなければならないと思い、私は「自分の写真が作品として発表されることに対してどう思うか、嫌ではないか」と尋ねてみることにした。父は「どう思うかと言われてもちょっと困るけれども、別に嫌ではない」と言った。そして、作品として発表することについてもあっさり承諾してくれたのだった。私はかなり拍子抜けをした。その後、『father』という作品は、ある写真の賞を受賞することになる。受賞のことを父に告げると、自分の姿が写された写真に賞が与えられるということには困惑しながらも、私が受賞したこと自体については素直に喜んでくれた。私はそのときにもう一度父に聞いてみた。「写真を展示するときには、蒸発のことにも少しふれている。そういうかたちで自分の写真を他人が見ることに抵抗はないのか」。それに対して、父は少しだけ考えて「いや、別にそんなことはどうでもいいかな」と答え、そして「お前がそうしたいんなら、それでいいんじゃないか」と言ってくれた。私の姑息な思いとは対照的に、父はとてつもなく寛大な態度を示してくれたのだった。

だがそもそも、父は私が撮った父が写っている写真をほぼまったく見ていないのである。父は私に「撮った写真を見せて欲しい」と言ってこないのである。父を撮り始めてすぐの頃に、一度だけ2,3枚プリントして父に渡したことがあったが、それ以降は父はまったく撮られた写真を見ていないのである(これは父に父自身の顔を撮ってもらっている『father2009.04.10-』も同じで、父は自分が撮った自分の顔を一枚も見ることなく、5年間以上も撮影を続けているのである)。父は自分の写真をほぼまったく見ることなく、写真に撮られ続けているのである。

このことを一体どう理解すればよいのだろうか。おそらく、写真における父の寛容さは、「無関心」と紙一重のものだろう。自分自身のことについて「無関心」であるがゆえに、父は写真に撮られることに対して寛容になれるのではないだろうか。写真という場においては、「無関心」であるということが能動的な働きをもたらすことがあるのだ。父という人間の存在のあり様(自分自身に対して無関心であること、自分の内面を見ようとせずにあくまで表面に止まろうとすること)と、写真とのあいだには深い親和性があるのだ⁵⁹。

父が写真においては私からの呼びかけに応答できたように、写真は私にとっても、父に対して別の関わり方を可能にするものとして機能した。写真は、「父と息子」という関係性の外側から父を見ることを可能にしてくれるのだった。写真を介在させることによって、父と私との関係性は、「父と息子」であると同時に、「被写体と撮影者」という関係性にもなるのであり、私は撮影者として被写体としての父に関わるようになるのだった。

「撮影者として関わる」ということ。このことは、スーザン・ソントグが『写真論』において語っているように、とても両義的な行為である。撮影者として関わるということは被写体に対するコミットメントであると同時に、被写体からの乖離、デタッチメントでもあるのだ。なぜなら、撮影者として関わるということは、被写体に対するコミットメントであると同時に、「写真」に対するコミットメントでもあるからである。撮影者として関わることによって、写真というフィルターを通してその対象を見ることになり、その結果、その対象自体からは乖離していくようなことが起こりうるのである。

私の場合も、父の写真撮るということは、父という人間に対するコミットメントであるよりも、「父と息子」という関係性からのデタッチメントとして機能したと言えるだろう。まずそもそも、私が父の写真撮りたいと思ったのは、その写真を他人に見せるためだった。私は写真を撮ることによって、父と私との個人的な関係性のなかに、他者の視線を介入させたかったのだ。私は父という人間の代理物としての写真を自分のものにしたいがために、父の写真を撮ろうと思ったわけではなかった。また私は、バルトが求めたような「私にとってしか存在しない写真」を求めていたのでなかった。自分が撮った父の写真が、私という個人を突き刺すかどうかは問題ではなかった。私は自分が撮った父の写真を、私以外の人間にとっても見るべきものとして存在させたかったのだ⁶⁰。

59 だが、父の寛容さには、「無関心」という一言で済ませてしまうことができないものがあるのも確かだ。実際に父の写真を撮っている私は、父の写真における寛容さのなかに、私からの呼びかけに答えようとする父の意志を、そして息子である私に対する父の思いを見いだすべきなのかもしれない。しかし、私のなかには、実際に父の写真を撮っているからこそ、そして息子として父と関わってきた自分だからこそ、父の写真における寛容さは「無関心」によるものだと言ってしまうという気持ちがある。私は父の写真における寛容さを、私に対する父の思いに還元してしまいたくないのだ。そのようなかたちで父のことを、そして写真のことを了解してしまいたくないのだ。私は父のことを了解しきれないものとして存在させたいのであり、また写真についても、人間の「思い」に基づかなくても可能になるような、とらえがたいものとして取り扱いたいのである。それゆえ、私は父の写真における寛容さを、父の無関心と結びつけて考えようとするのである。しかし結局のところ、このように考えることも父をあるひとつのかたちで了解してしまうことに他ならない。「父は無関心な人間であって欲しい」という私の願望を投影しているに過ぎないのであり、父が本当に無関心かどうかは、他人の私からは絶対にわからないのである。

60 本論の一章で見たように、バルトはそれが見るべきものかどうかという価値基準で写真のことを考えるのではなく、もっと別の次元で写真のことを問題にしようとした。写真というものを、視覚表現の領域にとどめておくのではなく、私たち人間の存在のあり様そのものに変容を与えるような人類史的に「新しい存在」としてとらえようとしたのであり、

バルトは自分の内面の奥深くへと潜りながら個人的な関係性のなかで写真を見ようとしたが、私が父の写真を撮るときや見るときに意識したのは自分の内側ではなく、自分の外側にあるもの、この世界に存在している無数の他者の視線であり、無数の写真のことだった。私にとってカメラを通して父を見るということは、そこで撮影した写真をやがて見るであろう他者の視線を感じながら父を見るということであり、そのような他者の視線を通して父を見るということだった。また、私にとって父の写真を撮るときに参照すべきものは自分の内面であるよりも、この世界の側にすでに蓄積されている無数の写真であり、父の写真を撮るときに私が考えていることは、その無数の写真のなかに、いかにして父の写真が存在させるかということだった。写真を撮ることによって、父と私との個人的な関係性のなかに異質な「他者」の視線が介入してくるのであり、そして、その「他者」の視線によって、父に向けた私の視線自体も変容するのだった。私の視線はもはや父の内面に向かわずにいられるのだった。

父が蒸発を繰り返して借金をつくるような人間であるということは、息子である私(つまり父との共生関係を前提としている私)にとっては実害をもたらす問題である。息子としての私は、「このようなことをおこなう父とはいかなる人間であるのか」について考えざるをえなくなるのであり、父の内面に視線を向けざるをえなくなる。だが、私が父の内面に視線を向けようとするとき、そこには「父は『いい人間』なのか、『悪い人間』なのか」を判断しようとする欲望、もっと言うと「父は私にとって本当に『父』であるのか、もはや父でもなんでもないのか」を判断しようとする欲望が潜んでいる。私は「父と息子」という関係性のなかでは、父に対して何らかの判断を下そうとする欲望に、父のことを裁こうとする欲望にとらわれてしまうのだった。このように、父の内面を問うことは、私自身の内面の葛藤も呼び起こされるのだが、内面を問題にした場においては、父は私からの呼びかけに応答することができない。父からの応答がないゆえに、私は父という人間のまわりをぐるぐる周りながら、答えの出ない問いかけを続けることしかできなくなるのだった。

これに対して写真を撮ることは、このような答えの出ない終りのない問いかけを中断してくれる。写真を撮ることにおいては、私の視線は、「父が写真になったときにどのようなものとしてあらわれってくるのか」ということ、つまりそのあらわれ方、見え方へと意識が向かうようになる。いわば、父の内面ではなくその「表面」こそが問題になるのだ。写真という場においては父に問いかける必要がなくなるのだが、このことは言い換えると、写真という場においては「答え」、つまり「意味」を求める必要がなくなるのであり、それゆえに問いかける必要もなくなるのだった。「父がといかなる人間であるのか」そのような「意味」を求めなくても、父の写真を撮ることはできるのだった。

そうして写真を撮っていくうちに、父とのあいだに写真を中心とした関係性が形成された。「父と息子」という個人的な関係性における内的な葛藤は次第にどうでもよくなっていき、私は父に対してわざわざ問いかけようという気概をもたなくなっていく。「写真さえ撮れればそれでいい」と思うようになっていった。そうして、父と私との関係は、共生を前提とした父-子の関係性によってではなく、写真を撮ること前提とした「写真のための関係性」によって結びつくのだった。

このように、父の写真を撮るということは、私にとって「父と息子」という関係性からのデタッチメントとして機能したのだが、しかし写真はただ私を「父と息子」という関係性の外に連れ出すだけではなかった。このような写真によるデタッチメントによって、私は父ともう一度別のかたちで「父と息子」の関係性をもつことができるようになったのだった。すでに述べたように、父は写真という場においては自分自身を惜しみなくこちらに与えてくれた。写真という場においては、まぎれもなく父は与える側であり、私は与えられる側なのである。父は息子である私の要求を大いなる寛容さで受け容れてくれ、そこに初めて双方に応答関係が成立したのである。

つまり、父と私とは、「父と息子」という意味の領域においては、互いに応答し合うことができなかったが、写真という「存在」の領域においては応答し合うことができたのであり、そして、そのよう

そのような新しい存在としての写真との視覚領域にとどまらない関係性を問題にしようとしたのである。

な写真という「存在」の領域において、私たちは新たなかたちでの「父と息子」という関係性をもつことが可能になったのである。

4 父を撮る—「意味」から「存在」へ

父と関わり始めたときの私は、父を「ドキュメンタリー写真」の素材として見ていた。私は父の危機的状況を知ったとき、父という人間には写真に撮るべき要素がたくさん備わっていると思ったのだった。「蒸発」、「借金」、「無職」、「ギャンブル」等々、そのようなさまざまな「意味」のフィルターを通して、私は父を被写体として発見したのだった。フォト・ジャーナリズムの黄金期を創り上げたグラフィ誌『ライフ』の創刊号において、その創業社長であるヘンリー・ルースは次のような言葉を掲げた。

生活を見るために、世界を見るために、そして大事件を目で確かめるために、貧しいものの顔と誇らかな者の身ぶりを見るために、珍しいもの、つまり機械や軍隊や群衆やジャングルや月面を見るために、人間のつくりだした絵画や搭や発見を見るために、数千キロ離れたところのもの、壁の向うや部屋のなかに隠れているもの、近くによると危険なもの、男の愛する女とたくさんの子どもを見るために、見て楽しいものを見たり、手にとったりするために、見て驚くために、見て知識を得るために⁶¹。

ここに挙げられているさまざまな「見るべきもの」。私はそのようなもののひとつとして、父を見ようとしていた。伊藤俊治はこのルースの言葉を、『ライフ』における「写真家の行為と意味を明確にしたもの」であり、ここでは写真家は「部屋から抜けだし、世界を見る人間になり、大衆のために見ることを引き受け、”職業としての目撃”を行使すべき存在として語られている」としたが、父を撮り始めたときの私の意識のなかには、この”職業としての目撃”に近いものがあった。私の意識のなかにはまず誰かに見せるということがあり、父という人間から見せるに値するもの、見るべきものを探し出してそれを撮ろうとしていた。父その人を「見る」ことよりも、誰かに「見せる」ことに意識の比重が置かれていたのである。

だが、写真を撮ることにおいて、このように「見る」ことよりも「見せる」ことに重きが置かれるとき、ある逆転現象が生じることになる。写真を撮る以前にすでに語るべき物語が存在し、写真はその物語を語るために撮られるようになってしまうのである。そのとき「見る」ことは、語るべき「意味」を探すだけ、自分がすでに知っている「意味」を探し確認するだけの行為となり、見るものが本来もっている「意味以前の行為」としての側面はないがしろにされてしまうのである⁶²。

私は父を撮り始めたときは、父の周りに生じている「意味」をもった出来事をとらえるために、機動

61 伊藤俊治、『20世紀写真史』、ちくま書房、1992年、p115

62 伊藤俊治は「見せる」ことを主とするフォト・ジャーナリズムにおける、記録する側と世界との関係性の硬直について次のように語っている。

「見ることは写真家の視覚的行為から始まるのではなく、物語のシステムから生みだされ、見ることの経験はその過程で変色し、逆転することさえあり、生の人間が見ることではなくなってしまう。見ることは意味以前の行為ではなくなる。記録は外にある対象を写しとめるというより、記録のなかに対象を構成することになる。世界に参入するのではなく、世界を見られる形につくりあげてしまう。「見せること」を主にするフォト・ジャーナリズムは、記録する側と世界との相互性を含んでいるという事実を無効にし、記録する者と世界との関係から生まれたものが物語になるというのではなく、記録する者と世界が無意識的な物語のフレームのなかでつくられてしまうといった状況を生み出すことになる。」(同上、p144)

性の高い35mmフィルムのコンパクトカメラや一眼レフカメラを用いていた。私は写真に撮るべきは、ハローワークで失業保険の手続きをしているところや、銀行で借金の相談をしているところや、病院で心療内科での診察を受けているところなど、何らかの出来事(=意味をもったもの)が生じている状況であり、またそのような状況におけるこれまでに見たことのない父の姿だと考えていた。

だが、そのように父の周りに生じている何らかの出来事(=意味)を写しこもうとした写真【写真6】は、私にとって魅力的なものとしてあらわれてこなかった。私はそのような写真を撮り続けていきたいとは思えなかった。なぜなら、父の周りに生じている「意味」を写そうとした写真は、私がそのときの父に対して抱いていたイメージがそのまま写真になっただけのものだったからだ。それらの写真を見ることと実際に父を見ることの違いには、大差がなかった。今私はそれらの写真を見ると、あのときの父を思い出すことができる。それらの写真は、そのときの私の父に対する実感が反映されている。現実から目をそらすことしかできない弱い人間としての父。そのような父に対して抱いていた自分のさまざまな感情を、それらの写真は私に想起させるのである。しかし、私は、そのときの父をそのまま経験させるような写真、そのときの父を思い出させるような写真に魅力を感じなかった。私はそのような写真を見たいとは思わなかったのだ。私は父の写真を撮るということに対して、もっと別のことを求めている。

むしろ私は、現実において直接見ているときとは異なる独自の「存在感」をもったものとして父があらわれてくるような写真にこそ、魅力を感じるようになっていた。私は写真においては、父が異質な他者として、得体の知れない部分を含んだものとしてあらわれてくることを求めているのである。私がそのような写真を求めるようになったのは、前節で述べたような「了解しえない他者として父を経験する」ということが大きく影響していた。私は写真という場においては、父を異質な他者として新たに見出すことを求めているのだった。そしてそれは、父をドキュメンタリーの素材としてと見ることをやめ、写真に撮られるために私の目の前にいる父その人を撮ろうとすること、つまり父の「存在」を撮ろうとすることにおいて可能となるのだった。

5 顔と写真

作品『father』のなかの父が写っている写真【写真7】はすべて、撮影のために私から父に声をかけ、父に立つ位置やポーズなどの指示を与え、撮ったものである。撮られる心構えができていない父をスナップショット的に撮った写真は一枚もない。父は撮られることを了解した上で、カメラの前にいるのである。「肖像写真とは被写体が撮られることを知っている写真だ」とリチャード・アヴェドンは言ったが、そのような意味において、これらの写真は肖像写真であると言える。これらの写真においては、何かをしている父、何か別のことのためにそこにいる父を撮るのではなく、父は写真を撮られるためにそこにいるのである。それはつまり、父の周りに生じている「意味」を撮るのではなく、父がそこにいるということ、父その人の「存在」を撮ろうとすることである⁶³。

父その人の「存在」を撮ろうとすること。それは私にとって具体的には何を撮ることだったかという、父の顔を撮るということだった。顔も写真もともに、「意味」ではなく「存在」の領域に属するものであり、顔を写真に撮ることによって、「意味」ではなく「存在」の側面がより強く写真にあらわれてく

63 父を撮り始めたときから、父を肖像写真的な方法で撮ろうと考えていたわけではなかった。むしろ父と関わり始めたとき、私は父を「ドキュメンタリー写真」の素材として見ていた。私は父の危機的状況を知り、父の写真を撮りたいと思ったとき、父には取り上げるべき要素がたくさんあると思ったのだ。「蒸発」、「借金」、「無職」、「ギャンブル」等々、そのようなさまざまな「意味」のフィルターを通して、私は父を被写体として発見したのだった。

るのだった。

美術評論家の宮川淳が「顔とはそれ自体で存在することの、それ自体において見られることのこの権利のこれ以上ない断言でなくてなんだろうか⁶⁴」と言うように、顔とは「それ自体において見られるために存在している」のである。つまり、顔は、その存在自体が見ることを呼びかけてくるものなのだ。実際、私と父との場合においても、父の顔が私に見ることを呼びかけてきたと言えるだろう。すでに述べたように、写真という場における私からの呼びかけに対して、父は自分の顔を快く与えることで応答してくれたが、このことはまた別の角度から見ると、父の顔からの呼びかけに対して、私が写真を撮るということで応答したということでもあるのだ。このとき、私に呼びかけてきたのは、父ではなく、父の顔だった。父の顔は、父という人間の一部分であるが、しかしそれは父の思い通りになるものではない。何よりも父の顔を見ることができない唯一の人間は、父その人なのである。父の顔は父のものであって、父のものではないのである。そのような父の顔が、父という人間の思いとはまた別のところから、私に見ることを呼びかけてきたのだ。

ここで肝心なことは、顔が見ることを呼びかけてくると言っても、そこにその人の内面や心の動きを読み取ることを求めて呼びかけてくるということではない。顔というのは、「悲しそうな顔」や「うれしそうな顔」というような「意味」を読み取るための記号ではないのである。むしろ顔は、他の何かに変換されることを拒むもの、意味化や言語化を拒むものなのだ。何かを意味するためではなく、それ自体において見られることのために存在するもの、それが顔なのである。

そして、顔と同じく「それ自体において見られることのために存在するもの」、それは他ならぬ写真だと私は考える。まず写真は、見られるために存在しているものであり、その存在自体が見ることを呼びかけてくるものである。しかも、写真からの呼びかけというものは、顔と同じく、そこに何らかの意味を読み取ることを呼びかけてくるものではない。写真は別の何かに変換することができず、「これです」と言ってそこに写っているものを差し出すことしかしないものであるがゆえに、顔と同じく「それ自体において見られること」を求めて呼びかけてくるものなのである。

このように、顔と写真にはともに「それ自体において見られるために存在しているもの」なのであり、それぞれが互いにとってのアナロジーになりうるものなのである。それゆえに、「顔の写真」というものは互いの「意味」に還元しえない「存在」の側面が強調されたものとなりうるのである。

ここで、「顔の写真」が「意味」ではなく「存在」を強調するということについてさらに考えるために、リチャード・アヴェドンがディック・ヒコックという「殺人犯」として知られていた若者の顔を撮った一枚の写真【写真8】と、その同じ人物の顔について小説家のトルーマン・カポーティが言葉によって描写したものとを比較してみよう。カポーティはヒコックの顔を次のように描写している。

その顔は不釣り合いなパーツからなりたっているように見えた。リンゴを二つに割って、ほんのわずかに中心をずらして、またくっつけ合わせたように。実際、それに類する経緯があったのだ。そういう不整な造作は、1950年の車の衝突事故の結果だった。その事故で、顎の突き出した細長い顔が傾き、左側が右側よりも心もち低くなった。それに伴って、唇はやや斜めになり、鼻はゆがみ、左右の眼は高低が異なるだけでなく、大きさまでも違ってしまった。そして、左目はまさに蛇を思わせた。毒々しく病的な青みを帯びたその目を細めて見つめられると、本人にそのつもりはなくても、本性の底に憎悪の澱が沈んでいると告げられるようだった。⁶⁵

カポーティの言葉を通して、私たちはヒコックの顔のことが「わかる」ようになる。言葉による描写か

64 宮川淳、『鏡・空間・イメージ』、水声社、1987年、p109

65 多木浩二、『肖像写真——時代のまなざし』、岩波書店、2007年、p123より

らは、私たちは「意味」を受け取ることができるのであり、これまで知らなかったことを知ることができるようになる。これに対して、アヴェドンによるヒコックの「顔の写真」からは私たちはほとんど何も「わからない」。一見アヴェドンの写真とカポータの描写は見事に対応しているように見えるが、しかし、それは私たちがこの若者が殺人者であることを知っているからであり、もし何の情報も与えられないままにこの写真を見せられ、「これは自身の命を引き換えに子どもの命を救った若者である」と言われれば、そのように見ることも可能となるのである。写真というものは、それ自体では「意味」を形成しがたいものなのであり、「顔の写真」を見たとしても、私たちはその人がどのような人間なのかについてはほとんど何も「わかる」ことはできないのである。

では、「顔の写真」が伝えるものは一体何なのか。それは「その人がどんな顔をしていたのか」ということである。いや、もっと言うと「どんな顔」というのも決して適切な表現ではない。それが「どんな顔」であるのかということは言葉によって表現されるものである。顔とは「それ自体において見られるために存在するもの」であり、別の何かに変換できないものだが、言葉はどれだけ積み重ねようとも顔を別の何か＝「意味」に変換してしまう。「顔の写真」は顔を別の何か＝「意味」に変換することなく、顔を顔としてそれ自体において「存在」させることができるのである。いわば、その人の顔がもつ「わからなさ」をわからないままに伝えることが、写真にはできるのである。「顔の写真」というものは、「存在」と強く結びついているものなのであり、それゆえに「意味」には還元しがたいものとしてあるのである。

私は父の顔の写真を撮ることによって、「父の写真」を「意味を読み取るための記号」にするのではなく、「それ自体において見られるために存在するもの」としてとらえようとしたのである。その結果、「父の写真」においてあらわれてくる父は、「父と息子」という「意味」に基づいた関係性から見ているときには見えなかった他者性をはらむものとなり、現実の父にはない独自の「存在感」をもったものになるのだった。

6 被写体としての父

肖像写真は、被写体の顔(＝「意味」に還元しにくいもの)を主題とするということ、またその被写体は写真に撮られるためにそこにいるということから、そもそも被写体の「存在」の側面をより強調する写真であると言えるだろう。だが、肖像写真的な方法で撮った「父の写真」が現実の父とは異なる独自の「存在感」をもったものとしてあらわれてくるのは、それが肖像写真的なものがもつ一般的な性質である以上に、父という人間の「自己に対する意識の特殊性」がより大きく影響をしていた。

一般的にはこのような肖像写真の撮影の場においては、撮影者の「このように撮りたい」という思いと、被写体の「このように撮られたい」という思いとが「互いに入り乱れ、衝突し、変形しあう」のが普通である⁶⁶。そして、見られる側の被写体は、自分がどのようなイメージとして写真に定着されるのか漠然とした不安のなかに置かれる。被写体は自分自身を自分の望むイメージに近づけようとするのだが、そのコントロールは撮影者の手に委ねられている。バルトは自身の被写体としての経

66 バルトは、「もろもろの力の対決の場」として、肖像写真のことを次のように語っている。「そこでは四つの想像物が、互いに入り乱れ、衝突し、変形しあう。カメラを向けられると、私は同時に四人の人間になる。すなわち、私が自分ではそうであると思っている人間、私が入り乱れられたい人間、写真家が私にはそうであると思っている人間、写真家がその技量を示すために利用する人間、である。言いかえれば、これは奇妙な行動であるが、私は自分自身を模倣してやまないのである。だからこそ、写真を撮らせる(または撮られる)たびに、必ずそれが本当の自分ではないという感じ、ときには騙されたという感じが心をかすめるのだ(それはちょうど、ある種の悪夢が与えるのと同じ感じである)。(ロラン・バルト、『明るい部屋——写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、1985年、p23)

験をもとに、肖像写真の撮影における被写体の意識の微妙なありようを「実際、その瞬間には、私はもはや主体でも客体でもなく、むしろ、自分が客体になりつつあることを実感している主体である⁶⁷⁾」と表現している。肖像写真の撮影の場において、被写体は撮影される自分というものを意識せずにはいられなくなるものなのであり、このような自意識が写真には何らかのかたちで定着されてしまうのである。

だが、父にはこのような「被写体としての意識」というものが欠落していた。ポーズの指示を与え、レンズを父に向けたとしても、父は普段と変わらぬままだった(変わらぬまのように見えた)。撮られている自分というものを意識してしまい、その自意識をどのように処理すればよいのかわからずに困惑するというようなことは父にはなかった。普段から自分のことを考えないようにしている父にとっては、そのようなことはごく自然なことなのだろう。父には「自分はこのように見られたい」という願望がないようだった。それゆえ、「自分がどのように見られるのか」という不安も感じていないようだった。父の意識は自分自身には向かっていなかった(どこに向かっているのかはよくわからない)。父は他の誰かになろうとも、「自分らしく」あろうとしなかった。父はただ、そこにいるのだった。肖像写真的な方法、つまりカメラの前で「ポーズ」をとってもらって撮影するとき、父のこのような意識のあり方、自分というものに意識を向かわせない意識のあり方が、より鮮明にあらわれてくるのである。それゆえ、そうやって撮られた写真には、実際に肉眼で父を直接見ているときには感じるのできないある特別な存在感や他者性が備わっているのであった。

7 写真の他者性

私は写真においてあらわれてくる父が、現実における父とは異質な「存在感」をもったものとしてあらわれてくることを望んだ。だが、私が望もうと望むまいと、そもそも写真というものはそのような異質性＝他者性を含まざるをえないイメージなのである。私は写真のそのような性質に依拠することによって、写真においてあらわれてくる父に対して現実の父にはもたないような異質な存在感をもたせようとしたのである。以下において、写真がもつそのような異質性＝他者性について、写真の構造から考えてみる。

まず、写真はそれが誰によって生み出されたのかが、とてもとらえがたいものとしてある。写真における撮影者は、絵画における「描く主体」と比べると、とても曖昧な主体性しか持ちえないのだ。絵画においてはそれがどのようなイメージになるのかは「描く主体」によってすべて決められたが、写真においてはそうはいかない。絵画においては、現実のものからイメージへの移行には必ず人の手が介入するがゆえに、そこには何らかの「変形」が必ず伴うのであり、それゆえ「変形」するためのコードというものが必要となってくるのである⁶⁸⁾。それに対して、写真においては人の手が「機械の眼」に取って代わられたがゆえに、もはや人の手による「変形」が生じなくなったのであり、変

67 同上、p23

68 バルトはこのような写真の性質に対して、「コードのないメッセージ」という名前を与えた。

「現実そのものから写真に移すにあたって、現実を単位に細分して、それを写真が読むべきものとして与える対象とは素材の異なる記号として構成する必要はまったくない。このオブジェと映像の間に中継物、すなわちコードを設定する必要はまったくない。たしかに映像は現実のものではない。しかし少なくともその完璧なアナログン〔アナロジー、相似物〕であって、常識的に写真を定義するのはまさしくこの類似の完全性なのである。こうして写真映像の特殊な位置づけがでてくる。写真はコードのないメッセージであるという位置である。」(ロラン・バルト、『映像の修辞学』 蓮實重彦、杉本紀子訳、ちくま書房、2005年、p53)

形のためのコードというものが介入してこなくなったのである。写真においては対象が完全な類似性をもったものとしてそこにあらわれ、つまり、撮影される対象がそのままのかたちでそこにあらわれてくるのである。その結果、写真においては撮影者は主体というよりも、そのイメージが生成される上でのひとつの要素に過ぎないものになり、その代わりに撮影される対象がそのイメージの生成において決定的な役割をもつようになるのである。つまり、写真は撮影者だけのものではなく、撮影される対象のものでもあり、そこには撮影者の意識が及ばないものがどうしても含まれてくるのである⁶⁹。

またここで重要なことは、人間の手＝意識が排除され、その代わりに「機械の眼」が介入してくることにより、写真における「対象」というものは、絵画における「対象」というものとは本質的に異なるものとしてあるということである。私たちは「木の絵を描く」ことはできるが、同じような意味で「木の写真を撮る」ことはできないのである。なぜなら、人間の手＝意識を介さない写真においては、世界を分節化し、木という対象だけを抽出し、再構築することができないからである。写真というものは、人間の意識による世界の捉え方とは異質なかたちでしか世界を捉えることができないのである。ソシュールが言ったように、私たちが生きている世界は言葉によって分節化される以前は完全に無定形な連続体としてある。そのような無定形の連続体としての世界が、私たち人間にとって意味をもった認識可能なものとして現れてくるのは、言葉によって世界が分節化された結果である。ソシュールの言葉を見てみよう。

69 写真の発明家として挙げられるダゲール、ニエプス、タルボットは、写真のプロセスを言葉に置き換えるとき、絵画とは異なる写真の「異質性」に直面しなくてはならなかった。写真の作像プロセスは、従来の「描く」という概念の範疇では記述しがたいものだったのだ。

ダゲールは、ダゲレオタイプのプロセスを次のように表現している。「(ダゲレオタイプ)は、自然を描くことに役立つ道具であるだけでなく、それどころか自然に自らを複製する力を与える科学的・物理的プロセスなのである」(ジェフリー・バッチェン、『写真のアルケオロジー』、前川修ほか訳、青弓社、2010年、p109)。この記述の前半部では、ダゲレオタイプは能動的に自然を「描いている」。それに対して、後半部の記述では、ダゲレオタイプは能動的に「描く」存在ではなく、複製する力を与える「媒介者」として機能している。また、ダゲールは別の箇所ではそのプロセスに対して「カメラ・オブスキュラが捉えた自然のイメージの自発的複製」(同上、p108)という表現を与えているが、ここでは自然自身によって自発的に複製がおこなわれているのであり、ダゲレオタイプは自然による自発的なイメージ生成のプロセスを受動的に捉えているに過ぎないものになっている。

ダゲールから遡ること1826年、ニエプスは自身が発明したプロセス全体を「エリオグラフ(helio 太陽-graphie 書記)」と名づけたが、彼にとってこの名称はあくまで暫定的なものであった。彼はその後もこのプロセスをもっと適切に表現する名称を模索していた。彼は死の前年の1832年に、自身のノートにさまざまなギリシャ語を書きつけ、それらを合成することによってより適切な名称を創案しようとした。そのノートには書き残されている言葉-記号は次のようなものである。「自然、それ自体、書記、絵画、画像、記号、刻印、痕跡、イメージ、似姿、モデル、形象、表象、記述、肖像、見ため、表象すること、見せること、真実、現実」(同上、p106)彼はこれらの言葉を組み合わせて6つの合成語をつくりだした「自然自身が描くこと」「自然自身が写すこと」「自然自身の肖像」「自然そのものを示すこと」「実在の自然」「自然の正確な複製」(エアロン・シャーフ、『写真の歴史』、伊奈信男監修、小沢秀匡訳、パルコ出版局、1979年、p45)。しかし、これらの合成語のあいだには「おおよそ」という弁解じみた言葉が差し挟まれていて、ニエプスはこれらのなかから唯一の名前を選び出すことはできなかった。ニエプスは結局、「エリオグラフ」に代わる名称を生みだすことができないままこの世を去ることとなった。

タルボットは自身が発明したプロセスを1839年に王立協会に発表する際、それを「フォトジェニック・ドローイング、つまり自然自身が描く自然」(ジェフリー・バッチェン、『写真のアルケオロジー』、前川修ほか訳、青弓社、2010年、p111)と呼んでいた。ここではさらなる説明として、「すなわち、自然の対象が芸術家の鉛筆の助けなしに自らを描写するプロセス」という表現が付け足されている。タルボットは他にもさまざまな言葉を用いて自身のプロセスを表現している。「『描出』し、『模倣』するもの」、「対象を切り取った、あるいは写し取ったと言ってもいいような」、「カメラ・オブスキュラによって形成されたイメージを紙の上に定着させる、いやむしろそれに(自らを定着させる)」(同上、p110)。また、タルボットは自分の家を写真で表象=再現することについて次のように述べている。「だからこの家は、知られているかぎり初めて(自ら自分の画像を描いた)家だと考えている」(同上、p110)。

心理的に、言語を捨象して我々が得られる観念とは何であろうか。そんなものはたぶん存在しない。あるいは存在しても、無定形と呼べる形のもとにでしかない。……次のようなものは存在しないのだ。

(a)他の諸観念に対して、あらかじめ出来上がっていて、まったく別物であるような観念。

(b)このような観念に対応する記号[シーニュ]。

そうではなくて、言語記号が登場する以前の思考には、何一つとして明瞭に識別されるものはない。これが重要な点である。⁷⁰

「木」というものが実体としてそもそも存在し、それに人間が「木」という名前をつけたのではない。そもそもの世界は無定形な連続体である。そのような無定形な世界が言葉によって分節化されることによって、「木」というものが人間にとっての一つの単位として存在するようになるのである。言葉によって分節化される以前に、世界の側にそもそも「木」というものが存在しているわけではないのである⁷¹。つまり、私たちが「木」を見ることができるのは世界が言葉によって分節化された結果なのであり、言葉による分節化を経ずには私たちは「木」を見ることもできないのである。

また、このことは、「存在」と「意味」という二つの概念からも理解することができる。言葉によって世界が分節化され、「木」と「木でないもの」とのあいだに差異が生じることによって、つまり「木」と「木でないもの」とが異なるものとして「存在」することによって、そこに「意味」が生じるのである。そしてこのことは逆から言うと、「木」と「木でないもの」とのあいだに生じる「意味」によって、「木」は「木」として私たちの前に「存在」するようになるということでもある。

写真の作像プロセスは人間の手＝意識を介入させることなく、機械的におこなわれるがゆえに、このような言葉による世界の分節化を経ずにイメージを生み出すのだ。描くということは、人間の手＝意識の上に成り立つものであるがゆえに、言葉によって分節化された世界に沿って、その「輪郭線」を描き出すことができるが、写真にはそれができないのである。それゆえに、「木の絵」を描くようには「木の写真」を撮ることはできないのである。写真においては、「木」というものの「輪郭線(言葉によって分節化されたもの)」をなぞることができないのだ。つまり、写真というものは、私たちの慣れ親しんだ世界認識の方法とは異質な構造をもっており、それゆえに、「木の写真」というものは存在せず、あるとすれば「木が写っている写真」、あるいは「木がそこに含まれている写真」だけなのである⁷²。

70 フェルディナンド・ソシュール、一般言語学第三回講義、コンスタンタンのノート、断章番号 1821-1824(丸山圭三郎、『丸山圭三郎著作集1 ソシュールの思想』、岩波書店、p133、134より)

71 また、ここで注意すべきは、「木」というものの意味内容は実体的なものではなく、「差異的価値の束であること、差異の体系のうちの空間である」ということである。「木」というものの意味内容は、辞書に書かれているように「～である」というかたちで定義されるものではない。「木」というものは、「木でないもの」との関係性、その差異においてのみ定義づけられるものであり、そのような差異の体系をつくりだすのが言葉というシステムなのである。そして、この言葉というシステムは、個人よりも先に存在するものであり、私たちはそれを強制的に与えられ、そのシステムに従わざるをえない。だが一方で、このシステムは永遠不変のものではなく、個人の言語の実践の蓄積によって変化していく流動的なものでもあるのである。言葉のシステムが実体的な存在ではない、というのはこのような意味においてなのである。(丸山圭三郎、『丸山圭三郎著作集1 ソシュールの思想』、岩波書店、p135)

72 だが実際のところ、私たちは「木の写真」というものが存在するかのよう、写真を取り扱っている。そうしないことには、私たちは写真と関わりをもつことができないのである(何らかの「意味」を通さないことには、私たちはその対象と関わりをもつことはできない)。結局、私たちが写真を知覚するときには、言葉による分節化を通さずにはいられないのである。原理的には「木の絵」が描かれるようには「木の写真」を撮ることはできないのだが、私たちは意識の上では「木の写真」を撮っているのであり、その写真を「木の写真」として扱っているのである。現に私自身も「父が写っている写真」を「父の写真」として認識し、そのようなものとして取り扱っている。私たちは、写真がもっているその独自の構造には目をつむり、自分たちが慣れ親しんでいる認識方法のコードに写真を従わせているのである。バルトは1964年に発表した『写真のメッセージ』というテキストのなかで、「写真はコードのないメッセージだ」と言っ

このように写真は言葉による世界の分節化(世界に意味を与えると同時に世界を存在させること)に基づかないイメージなのであり、そこには撮影者の意識が及ばないものが必然的に含まれてくるのである。それゆえ、写真によってあらわれてくる父は、生身の体をもった現実の父とは異なる「他者性」を伴ったものとなりうるものであり、また、現実の父にはない独自の「存在感」をもちうるのである。そのような写真を通して、私は「父」を新たに見出したのであり、また父の了解しえない部分を了解しえないままに、父と関わる事が可能となったのである。

8 「父の写真」、「写真の父」

私にとって、父の写真を撮るということは、父と私との私的な関係性のなかに他者の視線を介入させることであり、「父と息子」という「意味」の領域における関係性からの乖離を引き起こすものであったことはすでに述べた。その結果、父と私とのあいだに写真を中心にした関係性が形成されたのだが、それは同時に「父の写真」とのあいだに、実際の父との関係性とは異なる、独自の関係性が生じるということでもあった。そして、その「父の写真」においてあらわれてくる父、写真のなかの父＝「写真の父」というものが、生身の父とは異なる独自の存在として私自身のなかに存在するようになったのである⁷³。本節では、そのような「父の写真」(そして、「父の写真」を通してあらわれてくる「写真の父」)について記述する。

私はある一枚の「父の写真」を通して、「父のなかには自分がいる」ことを発見し、そしてそれと同時に、「自分のなかにも父がいる」ことを発見するという経験をした。それはその写真を実際に見ているときではなく、なぜだかよくわからないが一人で自転車に乗っているときに突然訪れた。そのときの私は、具体的な内容は忘れたが、自分自身に対して否定的な気持ちを抱きながら自転車を漕いでいた。すると、意識するともなく一枚の「父の写真」【写真9】が私の心のなかに思い浮かび、その写真のなかの父、写真としてあらわれてきた父(＝「写真の父」)が私自身の内面と深く結びついたのである。そして、私はその「写真の父」のなかに自分を見出し、また自分のなかにその「写真の父」がいるということを見出したのである。「絶対的な主観性に到達するには、写真から顔を上げるか、目を閉じたほうがよい」とバルトは言ったが⁷⁴、私の場合もまさにその通りだった。私にしか意味をもたないような主観的で個人的な経験は、写真を見ているときではなく、その写真が心のなか

たが、それは写真のこのようパラドキシカルなあり方を述べたものなのである。写真は人間の手を介さないがゆえにコード化を免れるものであるが、しかしその一方で、人間が写真を知覚するとき(写真と何らかの関わりをもつとき)には、写真は必ずコード化されている。このような写真が抱えるパラドクスについて語るために、バルトは写真を「コードなきメッセージ」と呼んだのであった。「写真にはコードがない」ということは一種の理論上の仮説のようなものに過ぎないのであり、「写真はコードなきメッセージである」というテーゼが言わんとしていることは、「写真にはコードがない」ということではなく、「写真自体はコードから逸脱するものだが、コード化されないメッセージが存在しないように、コード化されない写真というもの(人間にとっては)存在しない」ということなのである。写真とはつねに「《何か》の写真」でしかないはずなのだが、私たちはその《何か》の部分に意味をはめ込まずには写真を経験することができないのである。

このことを踏まえたうえで、私は写真を「コード化されるもの」としてではなく、むしろ「コード化に抵抗するもの」としてとらえたいのである。

73 ただ、もしかするとその順番は反対で、まず「写真の父」という実際の父とは異なる存在が私自身のなかに存在するようになり、その結果として「父の写真」とのあいだに私的な関係性が生じるのかもしれない。またあるいは、これら二つのことは結局は同じことで、ある一つの事象を異なる二つの角度から言い表わしたものに過ぎないのかもしれない。

74 ロラン・バルト、『明るい部屋——写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、1985年、p67 参照

に思い浮かんだときに生じたのだった。そしてそのような経験は、あくまでも「父の写真」と私との関係性において生じたのあり、生身の父との関係性において生じたわけではなかった。私の内面において、「父の写真」を通してあらわれる「写真の父」という存在は、生身の父とは異なる存在として私にあらわれるのである。

ただ、「写真の父」が実際の父とは異なる存在だと言っても、それは完全に別物というわけではない。それは重なりながらもずれていると言ったほうが正しいだろう。ただ、それがどのように重なってどのようにずれているのかは、私には把握しきれない。なぜなら、本論の一章において繰り返し述べたように、写真はそのイメージが指向対象と密着して切り離せないものとしてあるのであり、それゆえに写真におけるイメージと指向対象との関係性というのは非常にとらえがたいのである。

まずそもそも、ある人物が写された写真を見るということは、その人自身(=現前)を見るということなのか、それとも、見ているのはあくまでもその人の表象(=再現、イメージ)なのか、それがどちらとも言いがたいのである。このような、「写真は現前か表象か」という問題はこれまでに繰り返し議論されており、ケンドール・L・ウォルトンの「透明性テーゼ」についての議論もそのひとつであろう⁷⁵。ウォルトンは「写真は透明である」というテーゼを唱え、写真はメガネや顕微鏡など同様の「視覚の補助器具」であり、それゆえに、写真を見るということはその対象の現前そのものを見ていることだとしたのである。このようなウォルトンの考え方に対して、「写真を通すことで対象に変形が加えられるが故に、対象の現前を見るのとは異なる」という反論もあるのだが、これに対してウォルトンは「そもそも肉眼で見える場合でさえそのような変形が起こっているのだから、その変形自体は問題ではない」と答え、写真を見るということはあくまでそこに写っているものの現前を見ることだとするのである。

このような議論がある一方で、私は写真に対してはこのような「現前か表象か」という問い自体がそもそも有効ではないと考える。写真はそのような枠組で考えるべきものではなく、「現前にも表象にもなりうるもの」としか言えないものだと思える。「写真を現前として見るか、表象として見るか」それは時代や場所が変われば変化してしまう曖昧な「感覚」のようなものに過ぎないものなのである。

現在のように写真が世界の隅々にまで浸透する以前において、人々が写真をどのようにとらえていたかを示す次のようなエピソードがある⁷⁶。1877年、ベルギーのある一人の労働者ガスパールが、両親のポートレート写真を撮影してもらった。それは彼の長年の望みであった。10日後に出来上がった写真の出来栄に彼は深く満足するのだったが、とりわけ彼の心を打ったのはその写真が両親にとってもよく「似ている」ことだった。彼は自身の手記に「頭巾か帽子をかぶって、絹のスカーフを顔に巻いた母の類似は特に驚くべきものだった」と書き残している。彼の一家はその写真に歓喜し、なかには涙を流す者もいたという。

現在の私たちはある人物が写っている写真を見て「その人に似ている」とは言わないであろう。私たちは意識するまでもなく、ある人物が写っている写真を見ることとその人自身を見ることを同一の経験としているのである。だが、写真というものがあくまでイメージであるということを考えれば、ガスパールたちの写真に対する反応も決して「誤り」ではないのである。このように、写真を現前として見るか表象として見るかというのは、歴史的に形成されるものに過ぎないのであり、現前か表象かを問うことには意味がないのである。現前にも表象にもなりうるもの(そして、そのどちらにもにお

75 以下、ウォルトンの「透明性テーゼ」についての議論は、清水邦彦、「写真を通して物を見ること—K・L・ウォルトンの透明性テーゼをめぐる—」、『山形大学紀要(人文科学)第15巻第2号』参照

76 橋本一径、『指紋論』、青土社、2010年、p207

さまならないもの)、それが写真なのである⁷⁷。写真を見るとき、そこでは二つのことが同時に起こっているのである。私たちは写真をそこに写っているものの現前として見ていると同時に、表象としても見ているのである。

そして、このようなことが起こるのは、やはり写真というイメージが指向対象と密着しているからなのである。それゆえに写真を見るときには、それをイメージとして見ることと指向対象そのものとして見ることの両方が同時に起こるのである。つまり、私たちは写真というものを、「イメージとも指向対象とも言い切れない何か」として、「表象とも現前とも言い切れない別の何か」として経験しているということなのである。バルトが『明るい部屋』において「写真は人類学的に新しい対象だから、映像に関する通常の議論ではとらえられないに決まっている」と語っているように、写真とはこれまでにない存在様式をもった「新しい存在」なのである⁷⁸。

私が父の写真を撮るといって経験したのは、「父の写真」というものが、「父であって父でないもの」、「父でないものでありながら父でもあるもの」、そのようなとらえきれない何か別の「新しい存在」としてあらわれてくるということだった。そして、私はそのような「新しい存在」(=「父の写真」そして「写真の父」)に対して生身の父に対するものとは感情や欲望などを抱くようになり、「父の写真」(そして「写真の父」)とのあいだに独自の関係性が生じるということが起こったのである。

父の写真を撮り始めたときは、それが私個人にとってどのような意味をもつかはまったく問題ではなく、自分以外の人間にとってそれが意味をもつかどうか重要な問題だった。だが、結果的には、バルトが「温室の写真」とのあいだに極めて主観的で個人的な関係性をもったように、私も自分が撮った「父の写真」とのあいだに極めて主観的で個人的な関係性をもつことになった。写真は指向対象と密着しているがゆえに、それをただのイメージとして眺めるのではなく、そこに何らかの感情や欲望を抱くということが生じるのであろう。

ただ、私とバルトとでは、そのような写真に対する関係の持ち方において決定的に異なるところがある。それはバルトが「温室の写真」に「母そのもの」を見出しているのに対して、私は「父の写真」に「父であって父でないもの」を見出しているという点である。このようなちがいが生じるのは、バルトが写真を「見る」ことを問題にしているのに対して、私は写真を「撮る」ことを問題にしているからであり、つまり写真に対する欲望のあり方がちがうからだとと言えるであろう。バルトは自分のためだけに「温室の写真」を見出したのであり、私は他人に見せるために「父の写真」を撮ろうとしたのである。だが、バルトと私とのそもそものちがいは、バルトの母はすでに死んでいて、私の父はまだ生きているという事実から来るのである(バルトと私の写真に対する欲望のちがいも、結局はこのことから来ている。父が生きていたから、私は父の写真を撮ろうという欲望をもつことができたのである)。現在の私の場合、生身の肉体をもった父がまだ生きているがゆえに、実際の父と「写真の父」とのあいだの差異が問題になるが、母が死んでしまっているバルトにとってはそのようなことは問題にならない。むしろ、実際の母と「写真の母」との同一性こそが問題になるのである。写真は指向対象と密着しているがゆえに、その指向対象が生きているか死んでいるかによって、そのあり様は大きく左右されるのである。そして、このことから写真も「存在」と不可分な関係にあると言えるのだが、それは同時に写真は死と密接に結びついているということでもあるのだ。

父が生きている現在、私は「父の写真」を「父であって父でないもの」として見ているが、しかし父

77 「写真」という言葉は *photograph* を日本語に訳したものが、この訳語に対して、「写真というものは決して『真』を『写す』ものではないのだから、本来のありように即していない」という批判が向けられることがある。だが、写真というものは、そもそもそれが「真」を「写す」かどうかという次元で考えるべきものではなく、「写(copy)と真(origin)が並列している」ものとしてと考えるべきものなのである。そして、そのように考えるとき、「写真」という言葉はまた別の可能性をもちうるのである。

78 バルトは『明るい部屋』において、写真を視覚的な性質においてのみ分析するのではなく、写真と人間との関係性という観点から考えようとしたが、それは写真をこのような「新しい存在」としてとらえていたからである。

が死んでしまった後でも、私は同じように「父の写真」を見ることができるのだろうか。父が死んだことによって、「父の写真」に「父そのもの」を見出すようになるのかどうかはわからないが、私の意識のなかに何の変化も起こらないということは考えにくい。「父の写真」は「父であって父でないもの」であると同時に「父ではないが父でもあるもの」なのであり、それは父という「存在」と不可分に結びついているものなので、その「存在」の消滅に何らかの影響を受けることはまちがいないだろう。

9 『father 2009.04.10-』

本論の最後に、現在進行中の作品『father 2009.04.10-』【写真1】にふれ、私にとっての「父を撮る」ことの現状とこれからについて述べておきたい。本論の冒頭において、私は「このような方法で写真を撮るといことこそが、私にとっての「父を撮る」ということであり、私にとっての『父を撮る』ということは、このような写真に行き着いたという感慨すらもっている」と言った。私がこのように思うのは、他ならぬ父と私との関係性が、これらの写真をもたらしたからであり、また、これらの写真が、父と私とのあいだに他の何ものにも変えがたい独自の関係性をもたらすからである。

私はこれらの写真を「息子に対する愛に基づいて撮られ続けている写真」として了解せずに、そこにもっと得体の知れないもの、無目的なものを見出そうとする。「父は何の意味も必要とすることなく、このような写真を撮り続けている」そのように私は考えたいと思うのだ。また、さらに言うと、これらの写真を「父の変化の記録」として了解することも私は拒否したいと思う。もちろんこれらの写真から父の表情を読み取り、そこに生じている変化を読み取ることはできる。だが、これらの写真からそのような「意味」を読み取ることは、父がおこなっていることを正しく受け取ることはならないのではないだろうか。少なくとも私はそう思う。これらの写真を見る私たちは、そこに何らかの「意味」を必要とする。「意味」を見出さないことには、これらの写真を自分のなかに受け入れることができないからだ。私たちは父の変化を読み取ることで、これらの写真を了解することができ、受け入れることができるようになる。だが、これらの写真を撮っている父は自分の変化を記録しようと思っっているわけではない。父は自分の行為に意味を求めることなく、自分の顔を撮り続けているのである。私はこの写真に、「写真を撮る」ということの極限のようなものを見る。そして、そのような写真行為をおこなうことのできる父を、「意味を必要としない人間(=自分をもたない人間)」として見出そうとするのである。

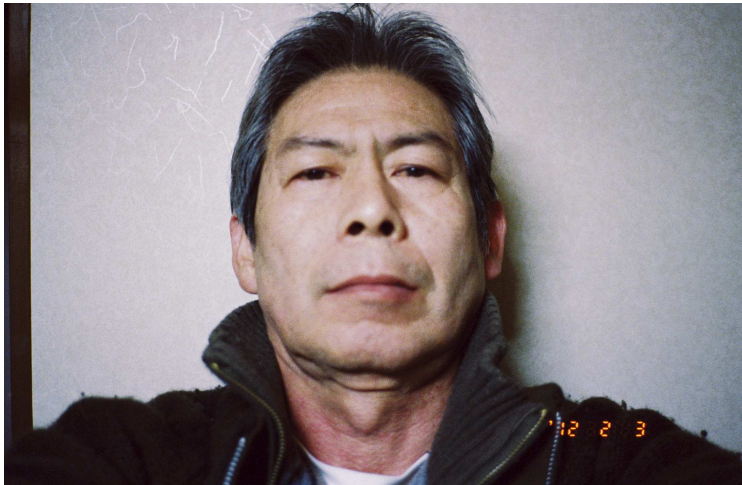
しかし、さらにこの写真を見続けていると、私はまた別のことを考えずにはいられなくなる。それは、「父がどのような気持ちでこの写真を撮り続けているのかなんて、本当のところは誰にもわからないのではないか」ということである。写真のなかの無数の父の顔が、「この人は意味を必要とせずに(つまり何も考えることなく)このようなことをおこなっている」と言ってしまうことを憚らせるのである。そのように言い切ってしまうものが、この無数の父の顔のなかには含まれているのである。結局のところ、私が父のこの写真行為に「意味」を与えずに父を「意味を必要としない人間」として見出そうとすることは、父という人間に「意味を必要としない人間」という「意味」を与えよることに過ぎないのであり、そのことをこの写真の無数の顔が私に気づかせるのである。

私のなかには、父に意味を与えて了解してしまうことに抵抗したいという欲望と、父に「了解できないもの」という意味を与えてしまいたいという欲望の両方がある。私にとって父の写真を撮るといことは、この二つの欲望のせめぎ合いであると言えることができるだろう。たがその一方で、写真は私のそのような思いや葛藤とは無関係に生まれてくる。『father 2009.04.10-』の写真はまさにそのようなものとしてあるだろう。私は何を考えようと、また、父が実際のところ何を考えていようと、父が

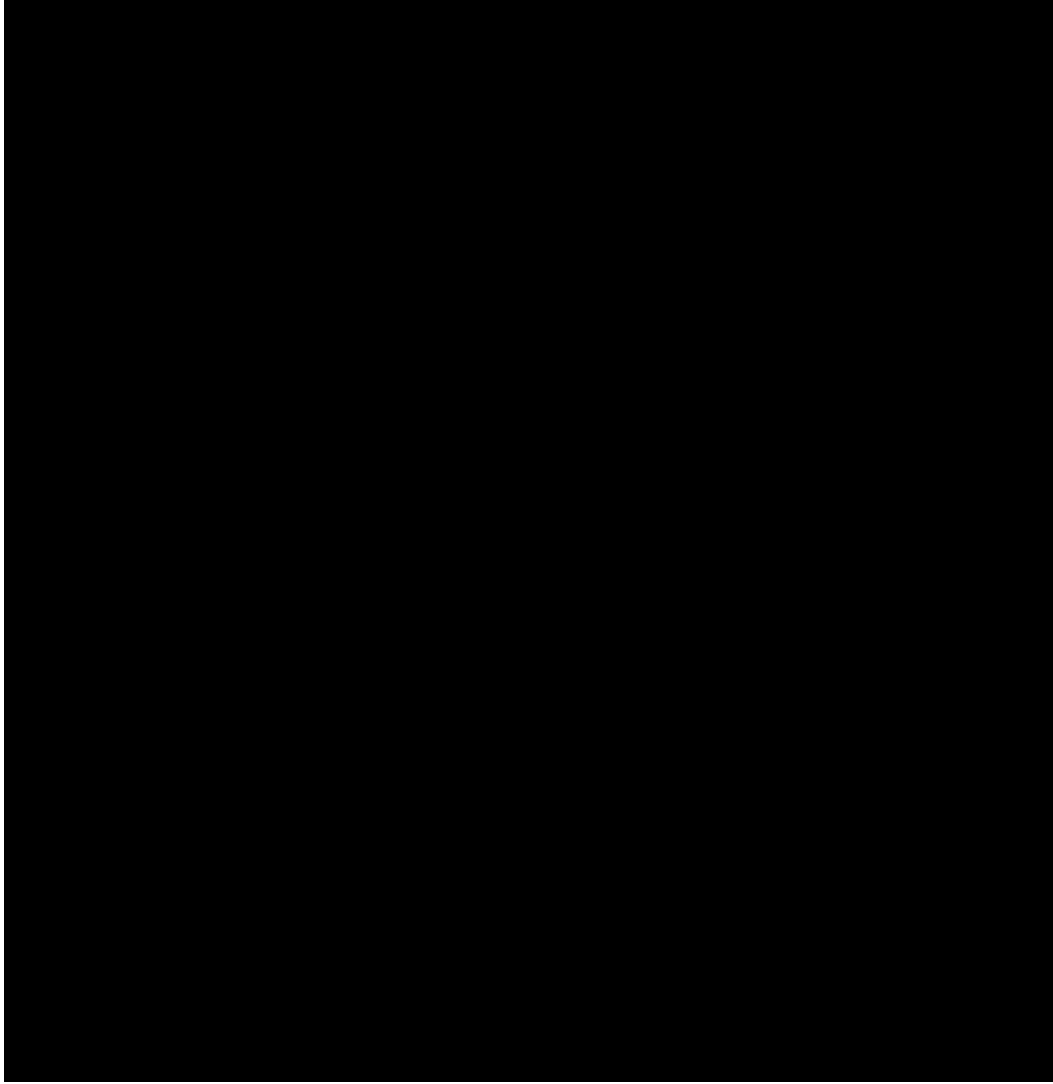
自分の顔にカメラを向けてシャッターを切れば、写真は生まれてくるのである。写真とはそのようなものなのだ。写真を通して他者と関わることには倫理的な問題も伴うが、それは本論では問わなかった。父と私との関係性は写真によって形成されたものであり、写真を抜きにしてはもはや成り立たないものになっている。もはや写真は私の思いの埒外から生まれてくる。そうして、生まれてきた写真は、私がそれにどのような「意味」を与えようとしても、その「意味」に回収し切れない異質なものを含んでいるのである。この「father 2009.04.10-」においてあらわれてくる「写真の父」がどのような「意味」をもちうるのか、それはまだ私にはわからない。何らかの理由で父が写真を撮るのをやめるまで、「father 2009.04.10-」は続いていく。これからも私は写真を通して、父という他者と関係を持ち続けることになるだろう。写真は、他者の異質性を「意味」に回収することなく、他者と関わり続けることを可能にするものなのである。

写真:

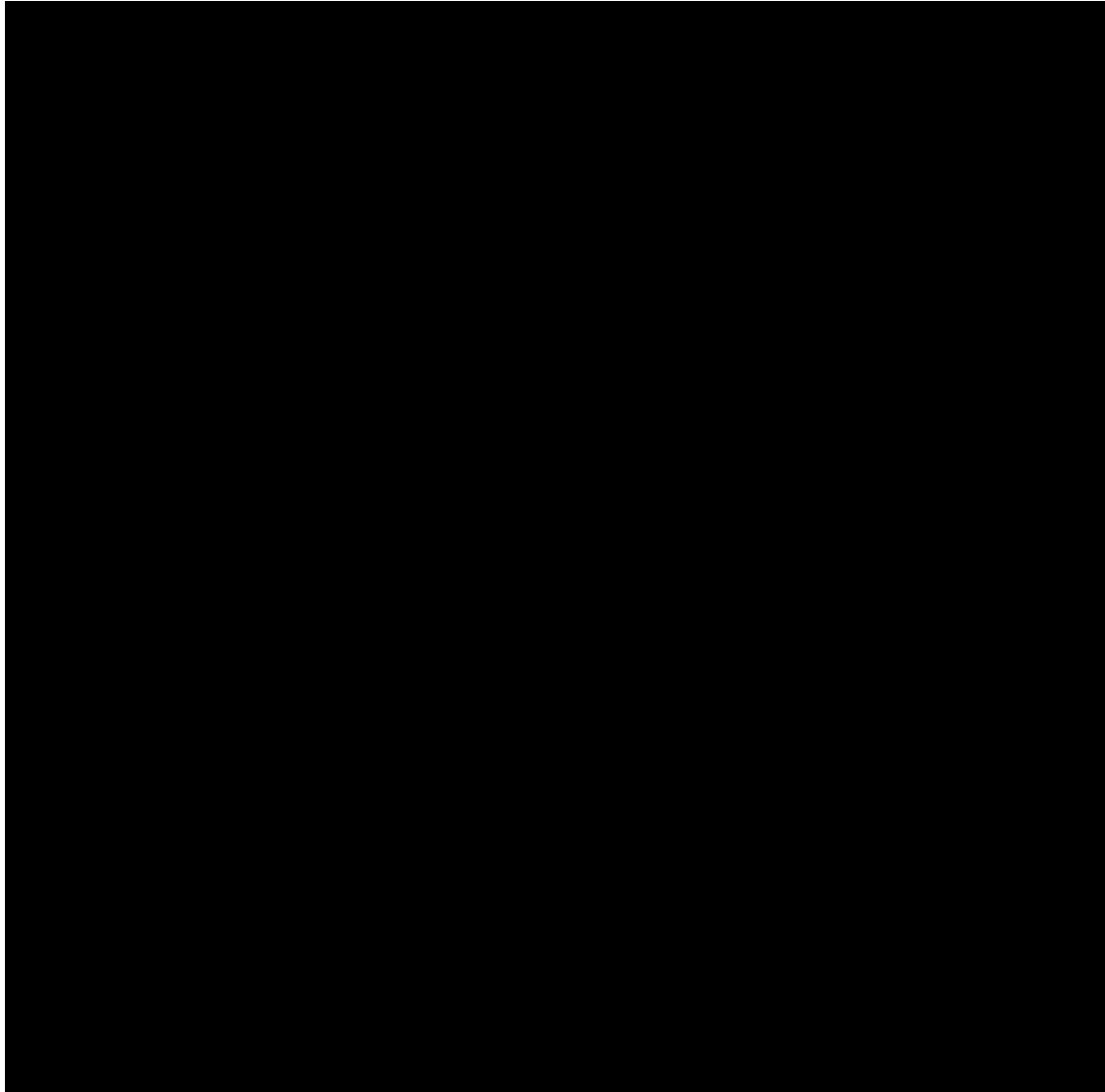
1 『father2009.04.10-』



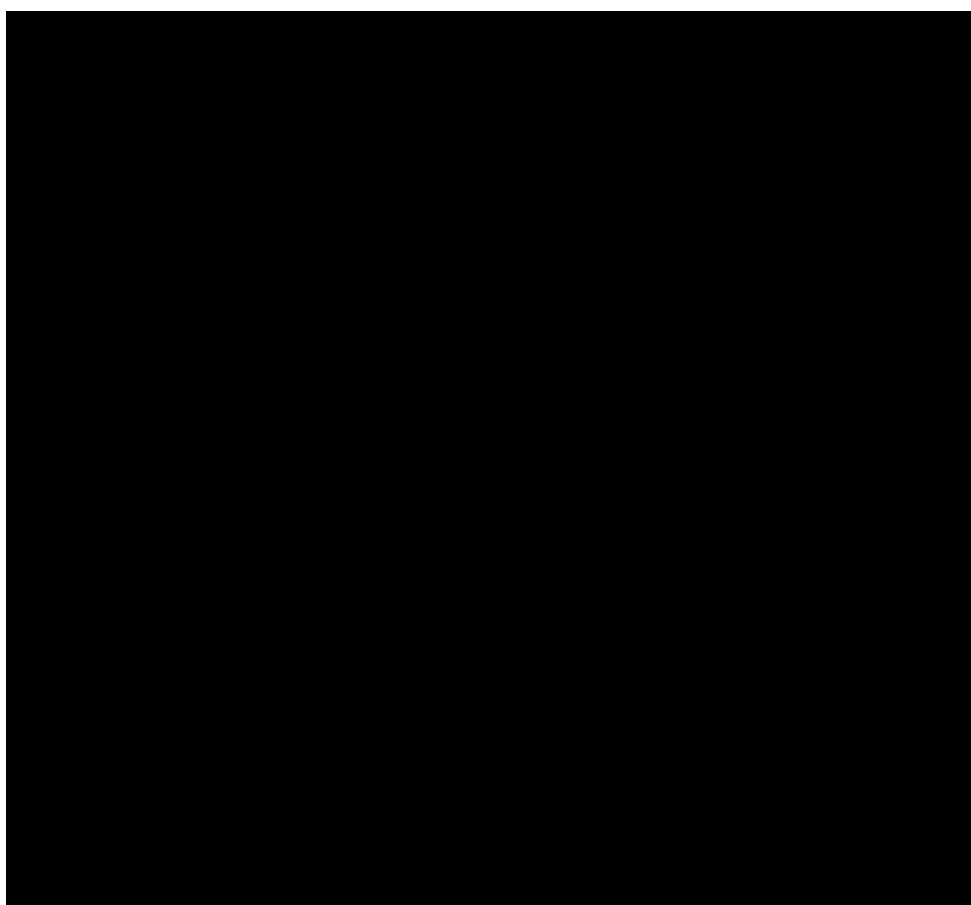
2 ウィリアム・クライン、『ニュー・ヨーク、1954年、イタリア人街』



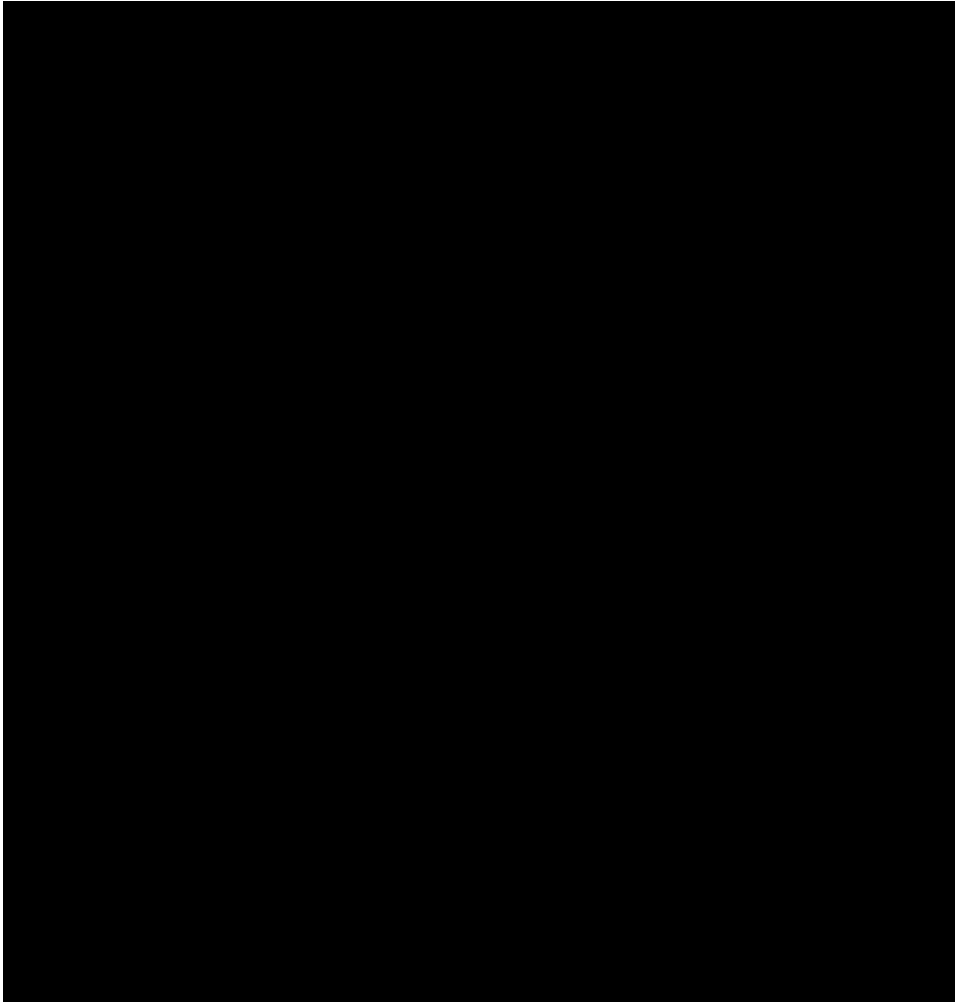
3 ナダール、『サヴォルニャン・ド・プラザ』、1882年



4 ルイス・W・ハイン、『小学校の虚弱児 ニュージャージー』、1924年



5 ジェームズ・ヴァンダ・ジー、『家族の肖像』、1926年









7 『father』、2009年

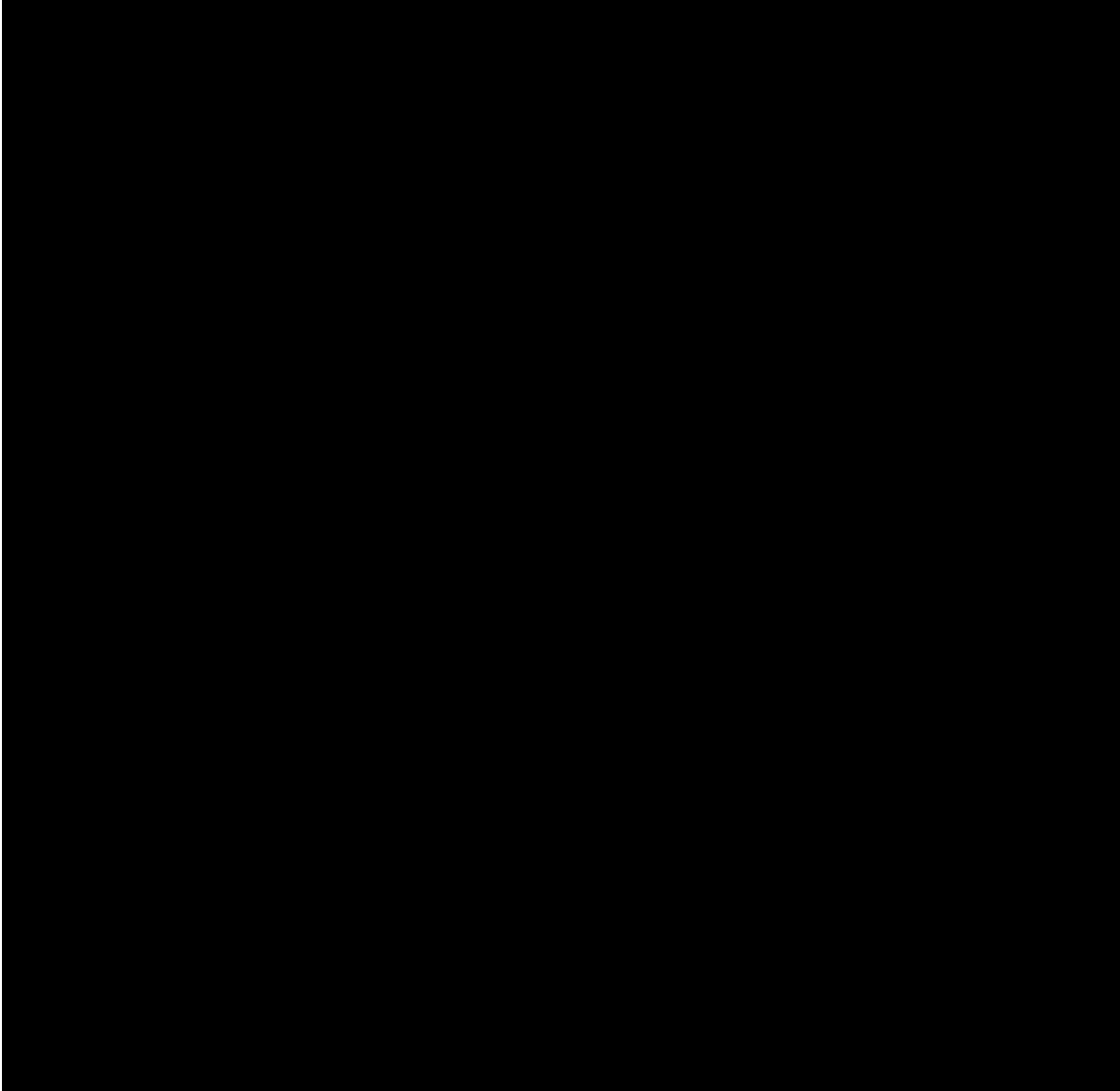


7 『father』、2009年





8 リチャード・アヴェドン、『ディック・ヒコック 殺人者』、1960年





参考文献:

ロラン・バルト 『明るい部屋——写真についての覚書』 花輪光訳 みすず書房 1985年

ロラン・バルト 『喪の日記』 石川美子訳 みすず書房 2009年

ロラン・バルト 『ロラン・バルト講義集成3 コレージュ・ド・フランス講義1978-1979年度と1979-1980年度 小説の準備』 石井洋二郎訳 筑摩書房 2006年

ロラン・バルト 『映像の修辞学』 蓮實重彦、杉本紀子訳 ちくま書房 2005年

荒金直人 『写真の存在論 ロラン・バルト『明るい部屋』の思想』 慶應義塾大学出版会 2009年

伊藤俊治 『20世紀写真史』 ちくま書房 1992年

伊藤俊治 『「写真と絵画」のアルケオロジー —遠近法リアリズム記憶の変容』 白水社 1987年

エアロン・シャーフ 『写真の歴史』 伊奈信男監修 小沢秀匡訳 パルコ出版局 1979年

大庭健 『「責任」ってなに?』 講談社 2005年

ジェフリー・バッチェン 『写真のアルケオロジー』 前川修ほか訳 青弓社 2010年

清水邦彦 「写真を通して物を見ること—K・L・ウォルトンの透明性テーゼをめぐって—」 『山形大学紀要(人文科学)第15巻第2号』

セルジュ・ティスロン 『明るい部屋の謎 写真と無意識』 青山勝訳 人文書院 2001年

多木浩二 『肖像写真——時代のまなざし』 岩波書店 2007年

多木浩二 『写真の誘惑』 岩波書店 1990年

多木浩二 『死の鏡—一枚の写真から考えたこと』 岩波書店 2004年

多木浩二 『写真論集成』 岩波書店 2003年

多木浩二 『ヌード写真』 岩波書店 1992年

塚本昌則編 『写真と文学 何がイメージの価値を決めるのか』 平凡社 2013年

橋本一径 『指紋論』 青土社 2010年

丸山圭三郎 『丸山圭三郎著作集1 ソシユールの思想』 岩波書店、

宮川淳 『鏡・空間・イメージ』 水声社 1987年

ロザリンド・クラウス 『オリジナリティと反復—ロザリンド・クラウス美術評論集』 小西信之訳 リブレポート 1994年

青弓社編集部編 『『明るい部屋』の秘密—ロラン・バルトと写真の彼方へ』 青弓社 2008年

『photographers' gallery press7』 photographers' gallery 2008年

謝辞

本論文を執筆するにあたり、長年にわたって私の制作・研究を見守ってくださった東京藝術大学准教授鈴木先生に心より感謝いたします。

また、本論文をご精読いただき有益なご助言を賜りました東京藝術大学教授伊藤俊治先生、たほりつこ先生、日比野克彦先生に深く感謝いたします。また、外部副査として、京都造形芸術大学准教授竹内万里子先生から丁寧かつ熱心な論文のご指導を賜りました。ここに感謝の意を表します。