

構想：写真の〈考古学〉

溝口 佑爾

Seeds Research: "Archaeology" of Photography

Yuji MIZOGUCHI

Abstract

This study examines the relationship between language and photography through the analysis of two case studies. The first case study applies Roland Barthes' concept of *punctum* to a Twitter post, while the second case study applies the same concept to a collection of disaster-stricken photographs. These case studies reveal three significant findings. First, these case studies extend the subject matter that photographic theory addresses. Second, they reveal a bias in the subject matter that current photographic theory and the history of photography address. Finally, they highlight the potential of disaster photography as big data, combining the materiality of photography with the capacity to bridge qualitative and quantitative photographic research. Overall, this study sheds new light on the relationship between language and photography and identifies key opportunities for future research in this area.

Key words: photography studies, photographic theory, history of photography deep learning, disaster-stricken photographs

抄 録

この論文では、2つの事例を通じて、写真と言語との関係を考察する。1つ目の事例ではロラン・バルトの**プンクトゥム**概念をTwitter上の投稿へと適用し、2番目の事例では、同じ概念を被災写真のインスタレーションへと適用する。これらの事例から、3つの重要な知見が得られた。第1に、写真理論が扱う対象を拡大できる可能性を示した。第2に、既存の写真理論と写真史が扱ってきた対象の偏りを指摘することができる。最後に、写真の物質性とビッグデータの特性を併せ持つ資料群としての被災写真が、質的な写真研究と量的な写真研究とを架橋する土台となり得る可能性を描き出す。本研究は、言語と写真の関係に新たな光を当て、この分野における今後の研究にとっての基盤を描くものである。

キーワード：写真研究、写真理論、写真史、深層学習、被災写真

はじめに

本稿では、写真をめぐる2つの事例を取り上げる。いずれも、理想的な状態（欠損・劣化のない）のプリント写真を主な対象としてきた写真理論から慎重に排除されてきた事例である。これらの例が持つ含意と、既存の写真理論との差分を取ることで、これまでにない広がりを見せる一方で島宇宙化する写真研究の諸領域を架橋するための萌芽的なイメー

ジを描き出す。

1. 写真の拡張 I : 幡野広志による「表現の本質」の深読みを題材に

手始めに、関西大学2020年度春季人権啓発行事「なんで僕に聞くんだろう。関大編」(2020年6月15日)にて、写真家の幡野広志が「表現」の基幹にあるものとして取り上げた事例を挙げよう。幡野によれば、言葉にならないことを写真にするという発想も、写真の技術だけを高めようとする発想も誤りであるという。言葉にできることを写真にしなければ、そして写真に言葉を据えなければ、伝わるものが伝わらない。そのことが的確にわかる事例として、幡野はあえて写真ではなく、2018年に話題となったある Twitter 上の投稿を取り上げる。

ア○ラック代理店の店頭で開催されていた病気の子達の作品展。1枚目の書道作品を見て「何やこれ www?」と思ってから、2枚目を見て泣いた。。¹⁾

その投稿には、投稿者がスマートフォンで撮ったと思われる2枚の画像が添えられる。1枚目は壁に飾られているらしい10歳の少年による書道作品を写した画像だ。不格好ながらも大胆に書かれた文字は、書道の手本にはないであろう「さしみ食べろ」というメッセージを形成している。投稿に添えられた2枚目の画像は、作品に添えられた少年の母親によるキャプション(説明文)を写したものだ。

治療中は、火の通っていない生ものを食べることはできません。刺身やお寿司が大好物だった息子は、我慢に我慢を重ねていて、病室で思いついた言葉を習字で書いている時にこの言葉を書きました。そして病室に貼り出して先生に毎日、「食べてもいい?」と聞いていました。

今は我慢なくていい世界でおいしいものをたくさん食べて、楽しい時間を過ごしているのかな。

そうであることを願います。 母

1) @m0370による2018年11月18日14:03の投稿
<https://twitter.com/m0370/status/1064021169261563904> (2022年12月30日取得)

被写体は未熟に思える書道作品、そしてスマートフォンを使用して撮影したその写真は、しかし3万回リツイートされ、実に多様なコメントを誘発した。ポイントは、キャプションの読みにくい位置に小さな文字で書かれた情報だ。「年齢10歳（作品制作時）享年10」というその情報は、おそらくは展示の運営組織が雛形として制作した項目に、母親が形式的に数字を当てはめたものであろう。しかしその情報は、気づいた途端に作品を取り巻く意味を一変させてしまう。少年が小児ガンという難病に侵された患者であったこと、この作品を制作して間もなく亡くなったであろうこと。その小さな情報は、キャプションに書き込まれた文字情報の持つ意味と、書道を写し取った画像の意味を同時に変える。技術ではなく、言葉を的確に添えることこそが表現なのであり、芸術の本質なのである、と幡野は説く。

もちろん、芸術の本質であるか否かの判断は慎重に行う必要があるだろう。しかし、キャプションが重要な役割を果たすこの事例を、ベンヤミンの『写真小史』（Benjamin 1931=1998）におけるキャプション論と比較することは、写真と言語の関係を考える上で重要な示唆を与えてくれるだろう。ベンヤミンは、写真にとって最も本質的なものは「標題」であるという可能性を説く。なぜなら、レンガー＝パッチェ『世界は美しい』に代表されるような「広告的」・「連想的」・無批判な「創造的写真」を、写真の上に罪を発見し「連想」を停止させる「構成的写真」へと導く鍵こそが「標題」であるからだ。写真家は、自身の撮影した写真が持つ批判的な「構成」を明確に暴き、「生活状況全体の文書化」を担うべきなのである、とベンヤミンは主張する。

このことを踏まえ、幡野が挙げる事例を、幡野の意図を超えて読み込んでみよう。この事例は、写真作品を直接の対象としていない。しかし、そうであるからこそ、写真と言語をめぐる現代的な状況を捉えるために役立つはずだ。この事例では、デジタル写真が重要な位置で媒体となっている。少年による書と母親によるキャプションは、いずれも言語活動を経て統合的に生み出されたものである一方で、いずれもスマートフォンで撮影され、デジタル写真として流通した。画像が、言語的な側面と写真的な側面を併せ持っているのである。また、この事例におけるキャプションは多層化している。そもそも、このケースは一般的な写真作品とは異なり、制作した主体が複数存在する。書道作品を制作した少年とキャプションを書いた母親に加えて、それを写真に収めたTwitterの投稿者がいなければこの事例は成立しない。また、ポイントとなった「年齢10歳（作品制作時）享年10」というメッセージは、展示を企画した組織が用意した雛形に沿ったものだ。デジタル写真の形をとった時点で、異なる制作者が持つ異なる意図が、多層的に編み込まれているので

ある。そして、デジタル写真の形で流通することで、もともとの展示会における書道作品とキャプションは共に写真となり、投稿者が投稿に添えた言葉こそがそれに対するキャプションとなる。

さらに、投稿につけられたコメント群も重要な役割を果たしている。コメント群をいくつかの類型に分けながら、そのことを確認してみよう。まずは、投稿者の意図を捉え損ねたコメントが存在する。書道の作品としての拙さを笑うコメントもあれば、10歳の子供らしい勢いとセンスを評価するコメントもある（「わらたw」「センスあるわ〜」等）。そうしたコメントと時を同じくして、一見すると分かりにくい「意図」を解き明かすための手がかりを記すコメントが現れる（「作品制作時10才 享年10才 で泣いた。母親のコメントでだめ押し。」「2枚目の活発そうな少年の写真に添えられた享年10歳という文字の重さに嗚咽を抑えることができない。」等）。さらに、共感を行動で綴ったコメント（「電車の中やけど、涙止まらん。一旦降ります。」）や、投稿者の意図を要約するコメントがこの「祭り」を拡大する（「元気になりたいとかじゃなくて、こんなストレートな言葉だから、胸に響くのですね… 最初私も文字や文章を見て少し笑ってしまいましたが、その後のお母さんの言葉と写真がカウンターとなり、かなり効きました。」等）。スマートフォン（あるいはPC）のディスプレイを一枚のスクリーンとする「写真」と見るのであれば、投稿者の投稿コメントは書道作品と母親によるキャプションと共に画像となり、投稿を視聴する人々によるコメントがその外部にあるキャプションとなる。

それぞれの次元においてキャプションが「写真」の意味を変える役割を果たしているという意味では、この事例はベンヤミンが批判する「創造的写真」には当てはまらない。しかし、同時にベンヤミンが推奨する「構成的写真」にも当てはまらない。この事例における写真とキャプションの関係は、「現実」を批判的に暴露するものではないからだ。例えば、「写真」とキャプションが、それぞれの次元において弁証法的に作用した結果が一種の「感動ポルノ」へと回収されてしまうことへの批判は、この事例の中では生み出されない。

このことは、展示会場で直接見る作品とキャプションこそが正当であり、それをデジタル写真にしたものをソーシャルメディア上で展開することは批判精神を伴わない不埒な行為であるということを示しているのかもしれない。しかし、次のように考えることもできるだろう。この事例が暗に批判していることがひとつある。それは、ベンヤミンに眠る言語中心主義的な価値観である。ベンヤミンは、写真を「創造的写真」と「構成的写真」に分けた際に、写真が言語に隷属するものであることを無意識的に前提とする。ベンヤミン

はあくまでも、言語（キャプション）が写真に与える可能性のみを射程に入れていた。それが故に言語とは異なる作用によって「構成」される写真という第3の類型を（少なくとも1931年の時点では）見逃したのではないか。写真が持つ非言語的な特徴量が言語（キャプション）に与える影響は、ベンヤミンの考察の射程外だったのではないか。

これに対して、ロランバルトが晩年の著作『明るい部屋』（Barthes 1980）で論じた「プンクトゥム punctum」という概念は、言語を介さない写真の「構成」という第3類型を描き出そうとするものであった。プンクトゥムとは、思いがけず目に留まり、写真全体の意味を変えてしまうような部分的特徴のことである。プンクトゥムというラテン語は、傷、刺し傷、鋭く尖った道具によってつけられた標識（しるし）を意味する。それは、鑑賞者が所属する文化によるコード化を仲立ちとした平均的な感情・共同体的な意味である一般的な関心「ストゥディウム studium」とは異なり、写真の場面から矢のように発し、鑑賞者を突き刺す、非言語的な私的意味である。プンクトゥムを知覚すると、写真が真にそれ自身を超えてしまう。例えば、ウィリアム・クラインによるイタリア人街の子どもたち（1954）における小さな男の子の並びの悪い歯や、ケルテスが撮影したツァラの肖像（1926）におけるドアの淵枠の上に置かれた爪があまり綺麗ではないツァラの大きな手など、写真から思いがけず与えられる、写真全体の意味を変容させてしまうような痛点がプンクトゥムであるとされる。それは、ベンヤミンが論じたのと同様に、平均的な意味を逆撫でするような〈細部〉であり、構成的意味を生じさせるきっかけとなる。しかし重要なことは、ベンヤミンの論とは異なり、プンクトゥムは、言語を介してではなく、写真に固有の性質を介して構成的な意味を生じさせる要素であることだ。

先の事例では、少年による書が未熟である一方で、投稿者による写真化も、例えば広告写真がその商業的な性格のゆえに備えるような明瞭性を持った仕方で行われてはいない。そして全体の意味を覆す情報である「享年10」は、画像に対して極めて小さく、不明瞭な状態で見づらい位置に配置されている。鑑賞者が一人であれば、現代社会において人々を取り巻く大量の情報の中で多くの人が見過ごしてしまうような「伝わらない」側の制作物のひとつであったかもしれない。しかし、文字情報であった「享年10」は、写真の持つ固有の文法（周辺への配置・パースペクティブ効果・わずかなブレ・水平と垂直を取らないことによる視線の分散）を経て、写真的な性質を持つ情報へと変換される。言語が写真化されているのである。そして、気づくまでは言語化できないわずかな〈引っかけ〉として、気づけば表象全体の意味を変容させる〈細部〉として、つまりバルトが言うところの

プントゥムとしての役割を得る²⁾。結果的に、少年による書道作品と母親によるキャプションは、デジタル写真化とソーシャルメディアへの共有を経て、一見しただけではわからない、鑑賞者間の協力を経て解くべき「推理ゲーム」として構成し直される。

幡野が挙げる事例は、フィルム写真のプリントについて行われてきた議論を、デジタル化された写真のディスプレイ表示およびソーシャルメディア上での共有にまで拡張できる可能性を示している。ベンヤミンが論じた古典的なキャプション論に対し、この事例では、少年の作品に添えられた母親のキャプションはもはやキャプションではなく、デジタル写真となってより大きなスクリーンに包摂される存在となっている。一般的関心たるストゥディウムは写真のみならずキャプションも含まれる一枚のスクリーンに宿り、そのスクリーンから放たれる部分的な違和感としてプントゥムたる小さな情報として潜むことになる。ベンヤミンはあくまでも、言語（キャプション）が写真に与える可能性のみを射程に入れていた。そこで見落とされていたのは、写真をはじめとする非言語的なデータが言語（キャプション）に与える影響であると言えるかもしれない。ただし、対象の拡張に伴って、プントゥムが担う意味が変化していることには留意する必要があるだろう。一枚の写真についてのプントゥムが私的な意味であったのに対し、紙からディスプレイへ、展示室からソーシャルメディアへと拡張されたスクリーンに対するプントゥムは、むしろその「推理」に参加した人々にとっての共同体的な意味を帯びているのである³⁾。

2. “photography” が忘却した要素

「写真」という言葉に照らすなら、写真と言語をめぐる3つの類型は、写されたものが「真」であるとはどういうことなのかという問いに対する3つの回答に対応するものだと考えることができる。写真がうつすものは本質、つまり現実そのものであるとするのも一説。それに対し、写真がうつすものは対象の真の姿ではあるが、それは現実そのままの姿ではない、と考えることも可能である。写真は現実そのものを超える。あるいは超えなければならない。この場合、写真は構築物であり、この説はさらに構築の要素によって2つに分けることができる。第2の類型は言語活動を介して構築される観念こそが「真」であると考えられる立場であり、対して第3の類型は言語とは異なる回路、つまり写真に固有の性

2) バルトが強調するように、一度認識されてしまえばプントゥムはストゥディウムに転落する。このことも含めて、プントゥム概念を一枚の写真からスクリーンへと自然に拡張することができるだろう。

3) この事例における一連のやりとりがプラットフォーム上で、非言語的な解析をも可能にするビッグデータの海の中で行われていたことにも留意しておきたい。

質によって構築される像こそが「真」と考える立場である。ベンヤミンが第1類型「創造的写真」ではなく第2類型「構成的写真」を重視するのに対し、バルトは（少なくとも『明るい部屋』の前半におけるバルトは）第3類型にあたる「プンクトゥム」を写真の核として描こうとする。

もちろん、よく指摘されるように、西欧の言語、例えば英語では、写真は photography であり、ギリシア語の「光 ($\phi\omega\tau\acute{o}\varsigma$:photos)」と「書く ($\gamma\rho\acute{\alpha}\phi\omega$:grapho)」に由来する言葉で、「光の書紀」を意味する。結果に焦点を置き、生み出された表象が持つ性質を問う「写真」に対し、表象の生成過程に焦点を置き、光が主体なのか媒体なのかを問う「光の書紀」に照らして写真をめぐる思想を整理することもできるだろう。写真と絵画や版画などの他の表象形式との違いは、それが言語活動を介さずとも、現実のイメージを正確かつ機械的に模写することに求められる。「光の書紀」たる写真技術の特殊性は、外界のイメージを光学的・化学的プロセスによって結晶化させることである。光がみずからを痕跡に変えるだけであって、感光という変化も、またその後の現像という変化も、それ自体は人の手を介さぬ、光学的・化学的なものにすぎない。描く主体はいない。主体があるとすればそれは光自身であり、写真は光の自己複製、つまり原初の人工知能なのだ。その一方で、光を用いていたとしても、人間がその条件を整えることはできる。よって、主体はあくまで人間であり、光はその媒体に過ぎないと解釈する余地がある。欧米における写真をめぐる思想は、相容れない2つの立場を両極とする数直線上で発展してきたということもできるかもしれない。

しかし、生成過程を重要視する「光の書紀 photography」と同じものに対して、生み出された結果に焦点を置く「写真」を当てはめることは、実は不当なことではない。むしろ、写真の前史において使われていた言葉の中には、生み出された結果にも焦点を当てるものが存在する。写真は、現実そのものでありながらも構築物でもあるという、矛盾した存在として描かれた。例えば、写真の発明者の一人であるニセフォール・ニエプスが自身の発明した技術に与えた名前は生涯定着することなく、晩年にはそれまでに使用していた「エリオグラフ法 heliographs」（太陽の書紀）を4つの合成語に分解するに至る：〈自然自身による絵画 Physaute/ 自然に基づく真実の複写 Phusaute〉および〈自然それ自体を見せること Autophuse/ 現実の自然 Autophyse〉。同じく原初の写真の発明者とみなされるダゲールは「カメラ・オブスキュラに捉えられた自然のイメージの自発的複製」という曖昧な表現を用いたし、トルボットは自らのプロセスを「フォトジェニック・ドローイング、あるいは自然自らが描く自然」と記述した。写真の生成過程とそれが生み出すもの

の性質とは、本来は不可分のものだったのではないか。

事実、「写真」という言葉は“photography”よりも先に誕生している。それは写真の前身にあたる画像投影技術カメラ・オブスクラに対して与えられたものであり、例えば、蘭学者である大槻磐水の『蘭説弁惑』（1788年）には、カメラ・オブスキュラが「写真鏡」として紹介されている。カメラ・オブスキュラを模写した図には、そのオランダ語訳である「どんくるかあむる」(donker kammer) というキャプションが添えられている。一方の“photography”は、ジョン・ハーシェルが1839年に緒した論文で提案したものだ。

写真は現実そのものなのか、それとも構築物なのかという難問は、写真にとって根源的な問いであった。欧米で定着した“photography”という語の妙は、生み出されたものの性質について語るという発想を放棄することで、その難問を回避することにある。しかし、その際に投げ出された生成結果の性質と向き合うことが、いま再び求められているのではないだろうか。写真をめぐる思想の展開を、現実そのもの／言語的な構築物／写真固有の性質による構築物という、写真が生み出すものの3類型に沿ってみてはどうだろうか。これが、本稿が対象とした第1事例に宿る提案である。

3. 言語なき写真を定式化することの困難

ただし、写真メディアが固有の性質を持つことを定式化することは極めて難しい。このことは、写真に対するフォーマリズム的なアプローチの困難にも現れている。ジョン・シャーカフスキーやピーター・ガラシに代表されるフォーマリズム的な写真論は、写真が固有で自律的な芸術的領域を持つことを強調した。シャーカフスキーが、自身の企画した無名の写真家による作品も含んだ大規模で概観的な写真展「写真家の眼」に寄せたキャプション（序文）が参考になるだろう。

写真の発明は根本的に新しい画像制作プロセス——統合ではなく選択に基づくプロセス——を用意した。その違いは基本的なものである。絵画は作られる——伝統的な図式と技術と態度の貯蔵庫の中から構築される——のに対し、写真は、巷の人々の言葉では「撮られる」ものである⁴⁾。(Szarkowski 1966: 6)

近代における芸術の諸形式を、自らの形式の固有性を批判的に自己検証し、その還元不

4) 日本語訳は甲斐義明(2017)に基づく。

可能で根本的な本質を探究し続ける運動として描いたグリーンバーグに倣い、フォーマリズム的な写真論は、写真に固有の還元し難い根本的な本質を探究し続ける運動として写真というメディアを描き出そうとした。シャーカフスキーによる「特殊な表象言語」「(写真の) ヴォキャブラリー」という言説に象徴されるように、写真を言語とは異なる語法を持つもうひとつの言語として位置付けようとする思想としてフォーマリズムを位置付けることができる。しかしその一方で、フォーマリズムは「写真そのもの」を素朴に論じる。フォーマリズムは、写真を写真固有の性質による構築物と見なす第3類型の構築主義と、写真を現実そのものと見做す第1類型の本質主義という、根本的に相容れない2つの原理を共存させる自己矛盾を常に抱えることになる。

フォーマリズム的な写真論は、写真の芸術的な価値を著しく高めた一方で、ポストモダニズム的な写真論から痛烈な批判を加えられる。アラン・セクーラ、ジョン・タッグ、ヴィクターバーギンに代表されるポストモダニズム的な写真論は、社会学や文化人類学からの知見を輸入しながら「写真そのもの」を論じることを退け、フォーマリズム的な写真論の持つ事例選択の恣意性を指摘し、フォーマリズムが相互に矛盾する概念の共存を許していることを批判した。ポストモダニズム的な写真論者たちは、写真の意味の可変性を示した上で、写真をそれに先立つ言語（あるいは権力・文化）から分離することはできないことを論じる。アビゲイル・ソロモン＝ゴドーが論じるように「写真そのもの」ひいてはより一般的な「物自体」は「表象と需要の働きの中で力動的に生み出され、文化、歴史、言語などによって押し付けられた意味の網目に従属させられている」のである（Solomon-Godeau [1991] 1994:xvi-xxvi）。ポストモダニズム的な写真論は、写真それ自体が固有の同一性を持つことも、写真が歴史を持つことも否定する。

こうして、写真を写真固有の性質による構築物と見なす第3類型を志したフォーマリズムは、自らが「写真そのもの」（第1類型＝本質主義）を抱えるという矛盾から生じる内破と、全てを言語的な構築物に還元するポストモダニズム（第2類型）による外破を一身に浴びることになる。写真固有の性質に根差す第3類型は、志した瞬間に第1類型と第2類型に引き裂かれてしまう。

ただし、写真史家のジェフェリー・バッチェンは、一見相反するように見える（そして実際に対立している）フォーマリズムとポストモダニズムが、大きな前提を共有する双対的な議論であることを指摘する。バッチェンによれば、素朴な「写真そのもの」を元にするフォーマリズムに対してその文脈依存性を指摘するポストモダニズムもまた、少なくとも「写真そのもの」と同程度には定義が困難であるはずの「文化」についてはその文脈依

存性を棚上げにしてしまう。構築主義であるはずのポストモダニズムは、「文化」という本質を密輸入して初めて成立するという意味で、素朴な本質としての「自然」を前提とするフォーマリズムと対をなす双子なのである。このことは、「物自体」（第1類型）を含め、全てを言語に由来する構築物（第2類型）へと還元し尽くそうとするポストモダニズムは、そうであるがゆえに言語（あるいは文化・歴史・権力 etc...）をあたかも物質のように存在するものとして密輸入することで成立しているのである（第1類型への転落）。

バッチェンは、ミシェル・フーコーの「知の考古学」を参考に、写真誕生以前の「原写真家」たちを対象とした言説分析を行うことで、写真が常に相矛盾する対立項を憑依させながら語られてきたことを明らかにする。自然と文化、現実と表象、固定性と一時性、見る主体と見られる主体。対立する2項の要素のうちいずれにも還元されきらないこと、むしろ単一の起源に還元することができないこと（＜諸関係の差延のエコノミー＞）のみが写真の同一性である。常に相矛盾する2項を共存させるロラン・バルトの写真論も、演出／非演出の対立も、統合／選択の共存も、フォーマリズムとポストモダニズムの対立もその現われの一つとして解釈できるのだ。

どちらか一方に還元できない2項対立を引き受けるこそが写真の本質だという立場に立つならば、「キャプション」に対するロラン・バルトの相反する態度の共存はもっともなことかもしれない。松本（2014）によれば、移り変わりの激しいロラン・バルトの議論を貫くのは、「言語活動の外部」への志向である。バルトは写真を「コードのないメッセージ message sans code」と称すなど、写真が踏み入れている言語活動の外側に早くから興味を示していた。しかし、言語中心的な記号論の枠組みを用いて言語活動の外部を記述することの限界に直面したバルトは、写真の非言語的な要素を異なる角度から捉える旅に出る。

バルトが、記号論を離れて写真のなかの非言語的な要素を捉えようとする流れの集大成が、晩年の著作『明るい部屋』（Barthes 1980）である。『明るい部屋』は2部構成となっている。第1部では具体的な写真の分析を交えて、先に紹介した「プンクトゥム」（思いがけず目に留まり、写真全体の意味を変えてしまうような空間的＜細部＞）という概念が、写真の非言語的な要素を捉えるための鍵として提示される。しかし、第1部の最後となる第24節で突如として「前言取り消し Palinodie」が宣言され、それまでの探究が無効化され、ゼロから新たな探究を行う第2部が開始される。第2部では亡き母の「本質」を反映する写真への探究が、小説的に語られる。プンクトゥムは写真平面上の空間的＜細部＞ではなく、時間的な＜過去＞に見出されるものとされ、写真の本質は「それは=かつ

て=あった」として定式化される。同時に、探し求めていた亡き母の真実として、「温室の写真 Photo du Jardin d'Hiver」と称される母の子供時代の写真を見つけたことが小説的に叙述される。

『明るい部屋』第1部と第2部のどちらがより写真の「真実」を捉えているかについては深入りしない。しかし、最終的な真実を反映する「温室の写真」に写真が添えられていないというランシエールの指摘は重要だ（Rancière 2003）。写真の非言語的な要素を、そして「真実」をバルトに教えてくれた「温室の写真」という最も重要な写真は読者には示されず、その代わりに第2部を通じて過剰なキャプションが提示される。それとは真逆に、一方で、それ以外の25枚の挿画写真に添えられるキャプションは意識的に貧困なものとなっている。特に、1枚目の挿画写真である「ポラロイド」に至っては、本文中での説明も添えられない。ベンヤミンとは逆に、写真とキャプションを両立できないものとして描くことで、バルトは言語中心主義に争い、写真を言語化し尽くすことの不可能性を示そうとしている。『明るい部屋』の第1部と第2部の対比からは、両立不可能に見える2項がその二重性を保ちながら現れることに写真の本質を見出す点で、バルトの写真論は〈諸関係の差延のエコノミー〉を前提とした議論に活路を見出す先駆けとして再評価することができる。

バッチェンによる写真の「考古学」的な探究は、それまで対立するものとされてきたフォーマリズムとポストモダニズムに共通の地盤を与える写真の統一理論として魅力的である。その一方で、バッチェンの議論を文字通りの「考古学」的な探求、つまり人類の過去に関する研究から文字で記された文献資料でわかるものを取り除いた集合を表す「考古学」的な探究として見るのであれば、言い換えると写真の非言語的な側面を志す探究として評価する場合には、その議論をさらに脱臼する余地が残されている。

4. 写真の拡張Ⅱ：ジェフェリー・バッチェンによる被災写真の解釈を題材に

ジェフェリー・バッチェンによる写真の「考古学」の限界を、本稿で扱うもう1つの事例を読み解く中で検証してみよう。ここでは、東日本大震災に伴う津波被害により発生した「被災写真」に関わる展示 LOST&FOUND PROJECT 展に対してバッチェンが寄せたキャプション“Reverie:Lost and Found”（Batchen 2014）を題材とする。

LOST&FOUND PROJECT は、写真家の高橋宗正を筆頭に企画された、被災写真を用いたインスタレーションである。宮城県亘理郡山元町にて津波被害に遭い、持ち主不明と

なった写真 約80万枚のうち、画像の欠損が激しいために持ち主が見つからないと判断され廃棄処分対象となった約3万枚を譲り受け、世界各地でその写真を用いた、キャプションのないインスタレーションを展開した。

フォーマリズムとポストモダニズム、ベンヤミンやロラン・バルトを含め、既存の主要な写真理論には写真の物質性に関する洞察が含まれてこなかった。ましてや、写真の風化・侵食・物質的な劣化に関する議論は含まれていない。水害により黄や赤のゼラチン層が剥き出しになった被災写真は、自然災害が刻んだ傷跡や、侵食されたゼラチン層が発する微弱な臭いと共に、平面（というよりは薄い立方体）としてこの世界の空間を占める物質的な存在である。既存の写真理論・写真史からこぼれ落ちる被災写真に対し、バッチェンはロラン・バルト『明るい部屋』との対比を念頭に置いた考察を展開する。

冒頭で、バッチェンは被災写真を、永遠たる真実を明かし、「かつて=ここに=あった」を体現する写真そのものが朽ち果てる時に何が起こるのかを考察する題材として位置付けている。

写真が朽ち果てた時、何が失われるのだろうか。そして何が見つかるのだろうか。2011年の3月に日本の東北地方で起こった地震とそれに伴う津波によって流され、瓦礫と共にそこに残され、自衛隊などの手によって再び集められた75万枚⁵⁾ものスナップ写真は、この疑問を考察する機会を与えてくれている⁶⁾。(Batchen 2014:141)

冒頭の「写真」が単数系であることから、この写真はバルトが『明るい部屋』第2部で亡き母の「真実」として見つけた「温室の写真」を意識していると考えられる。この後の部分では、コダックが破産宣告したことにも言及し、被災写真がデジタル化という津波による「写真の死」をも象徴することにも言及している。

その上で、バルト写真論に含まれなかった要素としての風化・侵食に伴うイメージの欠損をバッチェンは強調する。イメージの欠損が起こった場合には、「それは=かつて=あった」という、現実そのもの（第1類型）と写真に固有の性質による構築物（第3類型）の重ね合わせが揺らぐのである。

5) 回収された写真の総量は最終的に約80万枚まで膨らんだ。ここで約75万枚とされているのは、回収過程の情報がジェフェリー・バッチェンに伝わっていたためであると考えられる。

6) 日本語訳は筆者による。

これらの写真は津波を生き延びてはいるものの、我々の前に届く前に風化し、侵食され、その多くはイメージがほとんど完全に失われている。時折、残骸の中から顔や体の一部が覗き、平凡な日常を垣間見ることができる。しかし、そのありふれた日常を見ることは、それがごく当たり前のものであるがゆえに心を締め付ける。人々は誰かに向かって微笑みかけているが、その微笑みを向けられた人の場所は私たちが占めている。(Batchen 2014:141)

続いて、無理やり抽象画にされてしまった被災写真の幽玄な ghostly⁷⁾ 美しさについて述べた上で、バッチェンはそれがインスタレーションとして全体を眺めた場合に起こるものであると主張する。ここで、インスタレーションは巨大な一枚の写真＝ストゥディウムとなり、一枚一枚の写真は去勢されて平均化し「かつて＝そこに＝あった」という性質を失う。しかし、このことは一度目を一枚一枚の写真に戻すと、それは過剰な情報量を含む〈細部〉＝プンクトゥムとなることの裏返しでもある。

しかし、もしこれがある種の写真の終わりであるとしたら、その死とされるものがこれ程までに美しかったことはない。この美しさは、一種の絵画的な抽象化であり、何の変哲もないスナップショットのイメージを幽玄で神秘的なものに見せ、個別の写真の持つ痛々しさを和らげている。しかし、このような美しさを前にして罪の意識を感じることができるのは、これらのイメージをひとまとまりのものとして見たときに限られる。イメージを個別に見るのをこらえて、インスタレーションとして全体を眺めるときに初めて感じることができるのだ。この状況のなかで、個々の写真は鍵括弧付きの「写真」となる。その修辭的な鉤括弧は、日本で起こった出来事の詳細を忘れ（なぜここにこれらの写真があるかを忘れ、1万9千人もの死者を忘れ、まだ復興に苦しんでいる何百万人もの人々を忘れ）、この写真の集合体を眺めるための他の可能な手段を考えるようにと誘うのだ。(Batchen 2014:142)

ここでの考察は、写真論の対象をインスタレーションへと拡大できる可能性を示している。本稿の第1事例でディスプレイが拡大された写真論の対象となり、プンクトゥムが

7) 原文で使われている ghostly (亡霊的・憑依的) はデリダによるバルト批評 (Derrida 1981) で用いられたどちらか一方に回収できない2項対立に対して使われる語を世襲したものであり、Batchen (1997) の結論部分でも用いられている。

キャプションを含めた個別の視覚要素へと移行したのと同様に、第2事例では写真の集合体であるインスタレーションが拡大された写真論の対象となり、ポイントゥムは1枚1枚の写真に移行することになる。

スナップショットの本質がインデックス的な痕跡であること＝「かつて＝そこに＝あった」ことである、というバルトの結論を繰り返した後で、写真を撮る理由に「忘却」への不安解消という私的な渴望を加える。ここで言われるお守りとなる写真は、冒頭で述べられた写真と同じものであり、バルトが写真の「真実」として見出したもの、「かつて＝そこに＝あった」写真、つまり温室の写真のことを指している。

すべての写真がそうであるように、スナップショットとは撮影された対象が存在したことを示す、インデックス的な痕跡である。それは、その対象が存在したという事実を証明すると同時に記録する。その痕跡は、指し示す対象が消え去った後でさえも、それが存在していたことを示す、壊れやすいお守りとして残ることがある。このことは撮る側にとっての真実であり、それと同様に撮られる側にとっての真実でもある。つまり、写真家がスナップショットを撮るのは、単に愛する者の存在を記録するためだけではなく、愛する人を忘れてしまうこと、愛する人に忘れられてしまうことへの不安を解消するためでもあるのだ。(Batchen 2014:142)

ここで語られるのはバルト写真論の続きだ。両立不可能に見える2項がその二重性を保ちながら現れることに写真の本質を見出すバッチェンの写真論においては、「かつて＝そこに＝あった」の獲得たる写真撮影は、忘却への免罪符である一方で、逆に小さな死刑宣告ともなることが導き出される。

しかし、まさにその同じ写真は、私たちが紛れもなく過去に位置づけることで、それ自身が一種の小さな死刑宣告となり、私たちにいつか訪れる最終的な終焉を予言する。写真を撮るという行為は、写真を見ることと同じように、過ぎ去った時間が存在することの証明であるだけでなく、時間は必然的に過ぎ去り続けることの証明でもある。

この逆説的なメッセージは、イメージがほぼ完全に欠落した写真にも当てはまることが強調される。イメージが欠損した写真は、インデックス的な痕跡であるという写真の性質

を（部分的に）失う代わりに、むしろ「抽象画」としてさまざまなメッセージを投げかける、饒舌な存在となるのだ。

全てのスナップ写真は、その対象がなんであれ、そして今となつてはその対象が判別できなくなっていたとしても、この逆説的なメッセージを具現化したものである。スナップ写真は、生と死を同時に語りながら、その中間のどこかで私たちを宙吊りにしているのだ。（Batchen 2014:142）

さらに、〈諸関係の差延のエコノミー〉つまり両立不可能に見える2項対立がその二重性を保ちながら現れることに写真の本質を見出すバッチェンは、死を伝える写真の中に生を、日本で回収された特殊な写真の中に一般性を見出す。

だから、これらの日本の写真が、このような複雑な感情を抱かせるのも無理はないことなのだ。それらの写真は、一方では、死と苦しみ、喪失と破壊について物語っている。しかし他方では、生への肯定、そして自身が引き受けた運命（喪失と破壊）すらも乗り越える可能性があることを示している。（Batchen 2014:142）

最後に論じられるのは、画像が欠損した写真の持つ特殊な可能性である。画像が物理的に欠落したことでインデックス的なプントゥムを失った個々の写真は、しかしインスタレーションとして集合的な平面を構成するなかで、より大きな面に対する〈プントゥム〉となる。

これらの写真は、私たちに次のことを思い出させてくれる。写真は、どのような品質であっても、どこで生まれようとも、どのような生産形態をとろうとも、何よりもまず信仰の表明なのである。私たちは、時間を超克するという写真の能力に対する深い信仰を受け入れた。その信仰は、永遠の命を確保したいという興味から、さまざまな企みを見過ごすことを選択するものだ。これらの写真を見ることで、私たち部外者はその信仰を確認し、証人となるこの短い時間を共有することで、私たちもまた彼らと同じ人間であることを確信する。そして、心を動かされてつぶやくのだ。「これは私にも起こり得ることなのだ、私たち全てに」と。（Batchen 2014:142-43）

より大きな平面に含まれるプンクトゥムとしての被災写真は、被災したのが自分たちと何ら変わらない人間であることを鑑賞者に示し、自分たちが被災者たり得たという想像を促すことで、等身大の被災を伝えるメディアとして機能し、被災した「彼ら」と被災していない「私たち」とを接続する。バルトにおいて私的な意味へと閉じる契機であったプンクトゥムが、ここでは共同的な意味を産む契機となるのだ。

非言語的な写真作用であるプンクトゥムが果たす機能は、「写真」の範囲に付随して変化する。本稿で取り上げた第1事例は写真をデジタルデータとディスプレイ、さらにスクリーンへと拡張するものであった。これに対し、第2事例は写真を物理的にイメージが欠落した「写真」へ、それと同時にインスタレーションへと拡張することができる可能性を示している。

ただし、バッチェンの議論が抱える限界についても指摘する必要があるだろう。バッチェンは被災写真について「その多くはイメージがほとんど完全に失われている。」(Batchen 2014: 141)と述べているが、この記述は正確ではない。ここで見落とされているのはサンプリングの偏りだ。LOST & FOUND展で展示される写真は、画像の欠損が著しいがゆえに持ち主の手に届かないと判断され、処分対象となったものである(溝口2021)。被災写真のごく一部、それも画像がほとんど失われている写真に偏ったサンプルが抽出されていることが、ここでは見過ごされているのである。しかし、この一見些細な事実は、サンプリングバイアスの存在がバッチェンの主張の根本的な限界であるばかりでなく、既存の写真理論全般の典型的な限界を象徴している。実際、バッチェンの洞察は、既存の写真理論と同様に、ビッグデータとしての写真ではなく1枚1枚の写真(あるいはインスタレーション)と対峙する質的な事例研究として発揮されている。その結論が「諸関係の差延のエコノミー」という混み入った表象を介せずには成立しないことにも象徴されるように、その議論は言語の(荒い)網の目にかかる作品に限定されて展開されているのである。すなわち、バッチェンの写真の「考古学」は、その脱言語的な志とはうらはらに、言語を介した構築物(第2類型)を密輸入しながら行われている。

5. 写真の〈考古学〉を構想する

バッチェンひいては既存の写真理論が定性的なアプローチをとるが故に言語の網の目を通じてしか写真を汲み取ることができないとすれば、定量的な画像解析の成果を輸入することにさらなる進展の余地があると言えるかもしれない。ビッグデータと深層学習によっ

で躍進した「人工知能」は、人間の知性の再現とは程遠いまでも、少なくとも人間の知能とは異なる水準で無視できない程度に高度な「知」を発現させている。教師なし深層学習は、個別の写真からは見えない特徴量を人間の語性を介さずに抽出することができる点で、バッチェンとは異なる意味での写真の〈考古学〉的なアプローチを実現する。

既存の写真理論と量的な画像解析とを架橋する鍵は、抽出バイアスの定量化であり、そのために必要なのは偏りの基準値を提供する無作為抽出の写真資料群である。可能性の1つは、バッチェンの取り上げた被災写真に、バッチェンとは別の方向から光を当てることだ。サンプルの構造に着目すれば、被災写真は自然災害に起因してほぼ無作為に（少なくとも測定可能な偏りをもって）抽出がなされたビッグデータ、それも物質性を兼ね備えた稀有な写真資料群であると評価できるかもしれない。写真にかけられた言語のヴェールを剥がし、写真の本質に迫るためには、特殊な状況下で発生した資料群を用いて写真一般の基準を定めるアプローチが役に立つはずだ。

写真の本質を近年になって登場した「人工知能」に託して追求するというのは、突飛な発想に感じられるかもしれない。しかし、写真とは原初の人工知能であったことを思い起こしてほしい。人間の身体を介さず得られる表象に固有の価値を見出すこと。それこそ、まさに写真そのものではないか。

＜参考文献＞

- Barthes, Roland, 1980, *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*, Paris: Gallimard&Paris: Seuil. (花輪光訳, 1997, 『明るい部屋：写真についての覚書』みすず書房.)
- Batchen, Jeffery, 1997, *Burning with Desire: the Conception of Photography*, Cambridge, Mass.: The MIT Press. (前川修・佐藤守弘・岩城覚久訳, 2010, 『写真のアルケオロジー』青弓社.)
- Batchen, Jeffery, 2014, "Reverie: LOST&FOUND," 高橋宗正『写真、津波、それから』赤々舎: 141-43.
- Benjamin, Walter, 1931, *Kleine Geschichte der Photographie*. (久保哲司編訳, 1998, 『図説写真小史』筑摩書房.)
- Derrida, Jacques, 1981, "Les Morts de Roland Barthes," *Poétique*, Paris: Seuil, 47: 269-292. (國分功一郎訳「ロラン・バルトの複数の死」土田知則・岩野卓司・國分功一郎訳, 2006, 『そのたびごとにただ一つ、世界の終焉』岩波書店, 79-159.)
- 松本健太郎, 2014, 『ロラン・バルトにとって写真とは何か』ナカニシヤ出版.
- 溝口佑爾, 2021, 「被災写真救済活動に関する論文のレビュー (2): 2014年から2020年まで」『関西大学社会学部紀要』52 (2).
- 大槻磐水 述・有馬文仲 記, 1788, 『蘭説弁惑』山形屋東助.
- Rancière, Jacques, 2003, *Le Destin des Images*. (堀潤之訳, 2010, 『イメージの運命』平凡社.)
- Solomon-Godeau, Abigail, [1991] 1994, "Introduction," *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, New eds., Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Szarkowski, John, 1966, *The Photographer's EYE*, New York: MOMA. (甲斐義明訳, 2017, 『写真家の

眼」甲斐義明編訳『写真の理論』月曜社, 12-26.)

<参考 URL >

LOST&FOUND PROJECT <http://lostandfound311.jp/ja/> (2022年12月30日取得)

—2023.2.15受稿—