

写真論
—「撮る」ことから写真を眺めて—

目次

はじめに

- 1. 写真と記憶についての考察**
 - 1-1. 記憶は真実なのか虚構なのか
 - 1-2. 記憶と現実の関係、そして物語ること
- 2. 芸術の政治学による写真論への懐疑**
 - 2-1. 写真家は写真について何ができるのだろうか
 - 2-2. 言語/非言語に同時に会う人間
- 3. 家族写真はなぜ撮られた**
 - 3-1. 物語の強度、妄想する私
 - 3-2. カメラを構える「子供」

結論

文献目録

滝澤 学
カンボジア語専攻、4年、学籍番号 7907275

はじめに

これまで写真に対する研究は哲学の分野、芸術の政治学とも言うべき立場から主になされてきた(多木 2008, ベンヤミン 1998, ソンタグ 1979, バルト 1997)。彼らは写真に過剰に意味づけを行う批評を嫌い、写真に向けられる鑑賞者の眼差しの重力を炙り出す中で、写真本来の姿を構造的に抽出することに苦心してきた。それらはまさに、「写真とは何か」を問う写真論であった。しかしながら、芸術の政治学による写真論は撮られた後の写真と鑑賞者の眼差しの間に浮かび上がるものを写真としてしまったがために、その写真の著作者であるはずの撮影者の存在や感情が排除されてしまっていて、「写真とは何か」という哲学的な問いには答えられても、「なぜ人は写真を撮るのか」というある種の心理学的な問いには答えられずいた。つまり、写真を撮る「行為」についての議論は従来の芸術の政治学による写真論の立場からは無視され続けてきたということになる。ティスロンは、そこに写真を「行為」として考える写真論を新たに提唱した。撮られたまま、現像されない写真を例に、彼は撮る行為自体に意味を見出し、それ自体が心的作用をもたらす、言語化できない体験に象徴化をもたらすための「行為」として写真を捉えたのである(ティスロン 2001)。そして写真を「行為」として捉えることによって、撮影者の存在、感情を復権し、写真を撮影者のものにすることに成功したのである。

写真を撮った後に気づくことは、常に自分の理想とは食い違った写真の存在と上手く撮れなかったことに対するフラストレーション、そしてその苛立ちを合理化する自分の心的作用である(これは理想より良く撮れたという場合も指す)。つまり、上手く写真が撮れない理由はカメラの性能にあるのではなく、撮影者の理想にあり、撮られた写真とは本質的に「裏切りの映像」であることに留意しなければならないということである。

哲学の分野からの写真論を通読し、筆者は、ティスロン以前の写真論が逆に写真自体を「見る」ものという狭義の意味に一義的に矮小化させ、撮る「行為」に付随する心的作用を顧みなかったことが、「思い出を保存するために写真を撮る」という写真観を、いまなお維持させてしまっている原因として考える。確かに撮られた後の写真に対して行った従来の写真論は、鑑賞者側の眼差しの政治性を露呈させ、その政治性と冷静に付き合っ、写真を分析した眼差しの政治性の「発見」という点においては、評価に値するものであろう。しかし同時に、写真を「行為」としては捉えなかったために、そして眼差しの政治性であったために写真を前にしたときに起こる感情をなるべく理論的に説明した結果、逆に言語に絡め取られ、袋小路となり、「思い出を保存するために写真を撮る」といったアマチュア写真家の増加を促進させてしまった一つの原因として考える。母の死の悲しみによって、芸術の政治学とも言うべき記号論的写真論を捨て(小池 2008, 梅木 1994 はそのように考えないが)、写真は鑑賞者にトラウマを向き合わせるというプンクトゥムの概念を導入したバルトの遺作がその顕著な例であろう(バルト 1997)。

したがって、ここで大切なのは、人は写真を前にすると、情動的になり、その写真を合理化、象徴化してしまうものだという一種の諦めにも似た潔さの点から、ティスロン以前の写真論を今一度再検討することではないだろうか。「思い出を保存するために写真を撮る」という写真観は、「写真は現実の複製品である」という主張に裏付けされている。しかし、これは撮影者が写真を現実と考え、思い出と捉えたい欲望にほかならないのではないだろうか。ここでは写真＝現実＝思い出という構造が見て取れる。つまり「現実」、現実を現実として認識するための「記憶」からいま一度話を始める必要があるのではないだろうか。その「現実」と「記憶」を概観した上で、芸術の政治学による写真論、ひいてはバルトが陥った袋小路を理解できると筆者は考える。

さらに、写真を「行為」と捉えることは、写真論に新しい展望を見せてくれる。撮られた写真ではなく、撮ること自体から写真というものを考えることによって、写真に本来的に備わっている「編集」の概念を問い直すことができるのである。近年では、撮られた写真に対して編集を行うことが容易になった。撮った直後にデジタルカメラや携帯電話でもって容易に画像を編集できるようになり、中には、撮る瞬間から編集効果をつけるものもある。そのように考えると、バルトが言うところの「それはかつてあった」という写真のノエマが揺さぶられざるを得ない事態が生じていることになる。つまり、撮影者の立場に立つことで「写真とは何か」という問いにも新しい光を投げかけることができると筆者は考えている。

以上の議論を踏まえ本稿では、「現実」と「記憶」の関係を再考し、芸術の政治学による写真論を捉え直す中で、写真を一つの「行為」として位置づけ、「なぜ人は写真を撮るのか」という根源的な問いについて明らかにする。具体的には、まず「作られた記憶症候群」を巡って、岡真理を批判的に読む中で、「現実」、「記憶」について再考し、「現実」の位置を定義づけ直す。次に、それをたよりに従来の芸術の政治学による写真論が、物語を写真と鑑賞者の間に求めたことを批判し、カメラを媒介にした撮影者と世界の中の物語の中にある現実を救い出し、写真を「行為」として捉えることの意義を考える。そして最後に、今までの議論をもとに、「なぜ人は写真を撮るのか」という問題を、筆者が写真論について考えるきっかけとなった、家族写真というフィールドで展開する。そして、「なぜ人は写真を撮るのか」という問いに向かうことが、従来の写真論で論じられてきた「写真とは何か」という問いに新しい光をもたらすことを提示する。

1. 現実と記憶についての考察

この章では、「作られた記憶症候群」を巡って、岡真理を批判的に読む中で、「現実」、「記憶」について再考し、「現実」の位置を定義づけ直す。そして「現実」と「記憶」を再考することで、従来の写真論ではその動力の暴露という地位を超えなかった心的象徴化(つまり、それは一章で言うところの「物語」にあたるわけであるが)の中にこそ、現実があるということを示す。バルトが提示した写真のノエマ、「それはかつてあった」は人の記憶や感情の先にあるものを絶対的な存在としての写真を考えたが、人の記憶や感情に具わる改ざん性の意義を丹念に解き直し、結び直していくことでバルトの写真論を再考する。その足掛かりのために、ここでは人の記憶や感情に具わる改ざん性を精神分析の力をかりて、肯定的に捉え直す。

1-1. 記憶は真実なのか虚構なのか

なぜ人は写真を撮るのだろうか。これまで写真に対する研究は哲学の分野、芸術の政治学の立場から、多木浩二やヴォルター・ベンヤミン、スーザン・ソントグ、そしてロラン・バルトらによって成されてきた。彼らは写真に過剰に意味づけを行う批評を嫌い、写真に向けられる鑑賞者の視点の重力を炙り出す中で、写真本来の姿を構造的に抽出することに苦心してきた。それらはまさに、「写真とは何か」を問う写真論であった。

しかし、一方で「写真とは現実を写す鏡だ」という芸術の政治学の功績を無視し、彼らの業績を踏みこむような通説が未だ尚まかり通っているのも事実である。これは目で実際に見た出来事に写真が酷似しているという点に理由があるようである。つまり、芸術の政治学の議論をおさえた上で、写真を眺めた時にも、写真が現実らしく見えてしまうことが多々あるのである。この、写真が現実らしく見えてしまうという現象の背後にあるのは「忘れる」という心的機能があるように思われる。あやふやな記憶を前に、写真という現実に酷似した物質が提出されることで、人は外部にある物質としての写真のほうを現実だと考えてしまう傾向にあるらしい。ティスロンはこのことに関して、私たちの期待や欲望は絶えず、周囲の事物に対する私たちの知覚を作り変えてしまうが、そのことを忘れて私たちが世界をあるがままに見ていると思ひ込むほうが、ずっとすっきりする(ティスロン 2001: 24)ということを理由に挙げている。そして、だからこそ私たちは、写真は世界の鏡ではないと知りながら、何はともあれ写真は世界の鏡である(ティスロン 2001: 24)としている。

ティスロンが言うように、自身とは別の現実があるということ「忘れて」、私たちの知覚と世界とが全くの等価であると認めることは実に容易いことである。しかしながら、従来の写真論はこの「忘れる」という鑑賞者の心的作用を全く考えてこなかった。厳密に言えば、「忘れる」ことを当然のこととして考えていて、その先にあるとされた記号の意味にばかり関心がいついたように思われる。筆者は、この点に疑問を感じ、「忘れる」という心的作用から写真を眺め直す必要があると感じている。

ではそもそも、人はなぜ忘れてしまうのか。人間の「忘れる」という行為を心的機能として捉えたのは、ジークムント・フロイトであった。彼はこの「忘れる」という人間の心的メカニズムを防衛機制としての

「抑圧」や「反動形成」に求めた。「抑圧」とは人が嫌な場面や困難なことに直面した経験を、無意識的に意識の外側に締め出して、その苦痛な体験を忘れてしまうという心的作用であり、「反動形成」とは抑圧された苦痛な経験が意識上に来ないように、思っていることと正反対のことを言って自らを防衛する心的作用のことである。

つまり、フロイト並びに精神分析によれば、心の安定化を図るために、人は「忘れる」のである。よって抑圧、失錯行為とは失敗していると同時に、心の安定化という面では成功しているのである。この「忘れる」という心的作用全てをこのフロイトの提唱した抑圧や反動形成に求めるには、精神分析、心理学それぞれの立場から賛否両論があるだろうが、人間には忘れるという心的作用があつて、すべての事実を意識的に思い出せることができないということがあるのも事実である。この忘れるという心的作用があるからこそ、人は写真を見たときにその写真が現実らしく見えてしまうのだろう。それは抑圧のように記憶まるごと忘れてしまうこともあるだろうし、反動形成のように別の記憶を作り出してしまうこともあるだろう。あやふやな記憶を前に、写真という現実と酷似した物質が提出されることで、人は外部にある物質としての写真のほうを現実だと考えてしまう傾向にあるらしい。

バルトは人の記憶や感情に具わる改ざん性を否定的に捉えてしまった。バルト自身に具わる記憶や感情の改ざん性と真摯に向き合った結果、写真を自分の手には届かない絶対的な存在として、まさに「それはかつてあつた」ものとして捉えるきっかけとなつてしまったのである。記憶や感情の改ざん性から「私」は逃れることができない。ただ、それは「私」にとって厄介なものであると同時に有益なものでもある。

しかしながら、「忘れる」という心的作用がある種の成功だとわかつた今、本稿は「記憶」の問題に向かわなければならない。従来の写真論では語られなかつた心的作用、人間の感情から写真を考えると宣言してしまつた以上、通らなくてはいけない問題である。

忘れてしまうことを前提に人は記憶をどのように「それはかつてあつたこと」、「それはかつてなかつたこと」とわけることができるのだろう。何が確実にあつたことで、何が確実になかつたことなのか。普段の生活で人はあまり記憶自体について深く考えることはないようである。何かの拍子に過去のことを思い出すことがあつても、結局あやふやなままの記憶しか思い出すことができず、気づけば目の前の別の関心事ごとに心を奪われている。また友人と過去の思い出を語る中で、記憶のズレが生じることがある。これも結局はどちらかが腑に落ちないで話をやめてしまうかして、別の話に移ってしまうのが常であるようだ。結局、心の主人であるはずの「私」が、その心の覚束なさ、記憶の不確かさに翻弄されることになつて、皆記憶探査をやめてしまうことが往々である。恐らく、バルトもその一人に違いない。

ただ一方で、この抑圧されていた記憶の問題が切実に人間に回帰することもある。ここでは心の問題を扱う精神医療における一例をもとに「記憶」と「現実」の関係について考える。

1-2. 記憶と現実の関係、そして物語ること

フィル・モロンは『フロイトと作られた記憶』の中で、1990年代の初めに報告され始めた新たな精神疾患—作られた記憶症候群—を取り上げる中で、記憶の問題について考えている。この疾患は心理療法士やカウンセリングによる有害な医療行為や治療行為によって、実際にはなかつた幼児虐待を「思い出す」という症状を持っている。中には患者が親を告訴する場合もあり、果ては被疑者を支援し、記憶は不確実なものであると人々に認識させる「作られた記憶症候群」についての情報を広めるためのロビイスト・グループが設立されるようになってきたというのである(モロン 2004)。

モロンが取り上げた「作られた記憶症候群」の一例が指し示すように、精神疾患を抱えた患者の記憶を巡って、患者の周りにまで実害がでてしまうことがあると確認ができた。こういった事実を考えると、記憶は個人のものだけではなくて、その当事者の周りにも影響がでてしまうような極めてナイーブな問題であることがわかる。では真実と虚構の境界線をどこに引けばいいのだろうか。患者にとって、心理療法士との治療の間に生まれた過去のあつたであろう性的虐待は真実となる。一方患者の親にとっては、それは受け入れがたい虚構の話として存在している。そして最後に心理療法士にとっては、その両者、

もしくは心理療法士自身の心をもそこに介入させる中立的な立場を要求される。事態は複雑である。

ここでは、他者の<出来事>の記憶を分有するとはどういうことか、それはいかにして可能か(岡 2000: 122)という問題について考えた岡真理の議論を参照することで解決の糸口にしたい。他者の<出来事>の記憶を分有する心理療法士はいかにして記憶、そして患者の物語を取り扱ったらよいのであろうか。

岡によれば、記憶とはまずもって「私」とは無関係にわたしにやってくるものである。ここで岡は、「私」とわたしという区別をしている。前者はフロイトが定義するところの意識上の私であろう。後者は意識上、意識下共に合わせた総体としての私という定義であろう。つまり、無意識に抑圧されていた記憶が意識上に回帰することにおいて、私の心の主人であるはずの私はその記憶になすがままにされ、感情を揺さぶられてしまう影響から逃れえないということになる。岡はこの記憶の回帰を根源的な暴力性を秘めたものとして考えている(岡 2000)。そして記憶に対して圧倒的に無力な「私」を想定した上で、岡は映画という物語を取り上げることによって他者の<出来事>の記憶を分有するとはどういうことかという問いに向かっていく。

そこで取り上げられた作品とは、絶滅収容所における同性愛者の「愛」を描いたマーティン・シャーマンの戯曲を映画化したショーン・マサイアス監督作品『ベント』(1997年)である。ではこの物語を見ていこう。

主人公はマックス。彼とその恋人ルディはナチスに逮捕され、ルディは収容所に移送される列車の中で拷問されてしまう。恋人を助けようとマックスは身を乗り出すのだが、傍らにいた男に、助ければ君も殺されると言われ、制止されてしまう。収容所に送られたマックスは、そこで同じ境遇のホルストに出会う。そして物語は岡の言葉を借りるなら、ホルストとマックスという二人の被収容者の「真実の愛」なる物語として幕を閉じる。一見すると、本作は戦争、同性愛といった問題を扱ったヒューマン・ドラマである。しかし岡は、この作品が、人間が生きのびるということに内在する暴力性という問題に触れながら、結局のところ安易な「愛」の物語に還元されたことを批判する。

絶滅収容所という極限状態においてさえ人間はかくも崇高でありえた、いかなる暴虐も人間の魂の尊厳までは奪えなかったというような物語を欲しているのは、誰だろう。それは、絶滅収容所というものを直接体験することのなかった者たち、<出来事>の外部で生きている者たち、すなわち私たちが、安心してこの世界の日常を生きながらえるために、必要としている物語なのではないだろうか(岡 2000: 42)。

確かに岡の言うようにこの映画の結末が「愛」の物語に落ち着くことはナチスの絶滅収容所といった<出来事>の残酷さを覆い隠してしまい、結果的にストーリーを中和してしまったかもしれない。戦争という非常時における人間の残虐さ。これが本作品のテーマであれば、結末が男性同士の「真実の愛」に落ち着いたことは失敗の要因だったと素直に認めるべきであろう。

しかしこのようには考えられないであろうか。岡の言葉を彼女にそのまま返すならば、<出来事>の外部で生きている者たち(ここでは、すなわち岡真理自身になるわけだが)が、逆説的にも、安心してこの世界の日常を生きながらえるために、物語に過剰に暴力性を求めることで、自身の暴力性とは異なった異常性がその<出来事>にはあったと認めさせたいという彼女の物語に対する欲望がストーリーを批判させたとは。岡の無意識的欲求がストーリーを批判させたとも言えなくはない。岡はナチスの絶滅収容所という残虐さに固執するあまり、物語をそのまま受け入れることができなくなってしまったのだ。あまりに大きなナチス絶滅収容所という事件に対して、過剰な暴力性を期待することは逆に大量虐殺自体を不透明なものとし、結果的に話を大きくしかねない。それは人間が行った殺人であるという事実を横目に、大量虐殺という暴力性だけが肥大し空回りしていくうちに、事件自体を人が扱えないような大きな物語に書き換えることに繋がるのではないか。ここでは大量虐殺を自分と切り離して、歴史の中にほおりこみ話を大きくしたいという岡の欲望が働いている。

したがってここで大切なのは、岡の主張する結末のラブストーリーを安易に批判したストーリー批判的映画批評ではなく、あるがままの映画を捉え直し、むしろラブストーリーの結末にならざるを得なかった事実を考察することである。

話を「作られた記憶症候群」の問題に還元しよう。岡が映画『ベント』で行った物語批評は残念ながら、失敗に終わったと思わざるを得ない。他者の<出来事>の記憶であるナチス絶滅収容所体験をマサイアス監督は結果的に分有できなかったと岡は考える。しかし、それは岡が映画＝物語の外部に現実＝別の物語を想定してしまったがために、物語と物語の対立に終始することに終わってしまったということが原因として考えられる。この考えを「作られた記憶症候群」における心理療法士に重ね合わせるなら、心理療法士は患者の物語＝話すことの外部に現実があることを想定して治療を臨むことになる。患者がいくら心の苦痛、幻視、幻聴の存在を訴えようと、それは患者の妄想であって、現実にはそれらは存在しないとして、患者に実際に起こっている心の負担を見ないような態度に岡の物語に対する姿勢は似ている。患者のストーリーは患者自身の本当の胸のうちを語っていないとして、無視してしまう。重要なのは考えたくない嫌な記憶、幻視、幻聴によって悩まされている患者自身の苦痛は患者にとって、事実であるということである。ここで大切なのは物語＝ストーリーの外部に現実を想定することではない。現実^{レアル}は物語の中にこそある。

フロイトはこう言っている。

思い出されたりした子供時代の体験は議論の余地のないほどに偽りである場合もあれば、間違いなく正しいという場合もあり、また、ほとんどの症例においては、真実と虚構の複合であるということである(モロン 2004)。

つまり物語を真実と虚構の二項対立に分けること自体が不毛な行為だとフロイトは臨床の場で気づいたのである。岡の場合、真実としての現実を物語の外部に求めてしまったがために映画のストーリーを批判せざるを得なくなってしまったのである。

その点で、スラヴォイ・ジジエクが『ラカンはどう読め！』の中で行った黒澤明の『羅生門』批評は、物語への欲望を冷静に捉えた一つの例として考えることができる。ジジエクは先の著書の中で『羅生門』を、社会組織を維持している基本的な象徴的契約の崩壊をもたらす、社会的・倫理的帰結について語っている映画だと考える(ジジエク 2008: 6)。つまり、登場する武士、武士の妻、盗賊、木こりの4人が体験するための記憶が、現実/非現実の境界線を曖昧にし、どれも現実ではない4つの記憶がただ存在するだけの多視点主義にこの映画を還元するのではなく、4つの記憶それぞれが虚偽も含めた上で(これはフロイトが臨床の場で経験した患者の抵抗や錯誤行為を、人間の心的メカニズムとして捉えたように)真実であり、それら4つの記憶を内包するようなかたちで現実が存在するという物語としてジジエクは考えているように思える。彼が言うところの社会組織を維持している基本的な象徴的契約という大きな物語を私たちは持つことができず、ただそれを欠いた状態こそが現実だということになる。

安易なストーリー批判に落ち着くことなく、そこに潜む作者の欲望を読み解くことが映画をそして物語を生かす批評になるのではないか。ジジエクが『羅生門』で考えたように、現実とは<出来事>と記憶のずれの中の袋小路に潜むのではなく、<出来事>と記憶のずれを内包するようなかたちで存在する。つまり記憶とは、岡が考えるように主体の無力感、受動性を露呈させるものではなくて、記憶(それは普遍的な記憶などないという意味で「妄想」と呼んでもいい)を媒介にしてこそ、人は現実にコミットできるということである。

このように、記憶、物語の中にこそ現実^{レアル}は存在している。作られた記憶症候群の患者は過去を「忘れて」しまったのである。人は否応なく、体験する、忘れる、思い出すという渦の中に巻き込まれてしまう。しかし、それは岡が想定した記憶に対して圧倒的に無力な「私」を露呈するのではない。忘れるということは、フロイトの心的メカニズムに沿えば成功でもある。嫌な体験が意識上に舞い戻ってくることを、「忘れる」ことによって心は防いでくれる。そして、「反動形成」によってそれを強化する。この「忘れる」、「反動形成」といった心の動きを改ざんととると、バルトのように自身の心を低く見積もり、写真^{フォト}を絶対的なもの＝現実として捉えてしまうことになる。そうして写真を前に人は屈服せざるを得なくなってしまう。そうではなく感情や物語を介してこそ、現実に触れることができるはずである。「忘れる」という行為はその第一歩であって、決して失敗ではない。次章ではそれを写真の場に持ち込む。テ

イスロンの提唱した、心的メカニズムに裏打ちされた行為から写真を眺め直す写真論からバルトの写真論を再考する。

2. 芸術の政治学による写真論への懐疑

では、写真の話をしよう。ここでは、前章の「現実」、「記憶」についての議論をたよりに従来の芸術の政治学による写真論が物語を写真と鑑賞者の間に求めたことを批判し、カメラを媒介にした撮影者と世界との物語の中にある現実を救い出し、写真を「行為」として捉えることの意義を考える。更に、写真を「行為」として捉えることによって、写真における「編集」の概念が理解しやすくなることを示す。そして、その「編集」という概念がバルトの写真のノエマである「それはかつてあった」を揺さぶることを提示し、「写真とは何か」を再考するきっかけになることを明らかにする。

2-1. 写真家は写真について何ができるのだろう

従来の芸術の政治学による写真論では、写真とその写真を見る眼差しの中で写真を考えてきたことは既に述べた。そして、それは写真に直接対峙する営みであって、非常に冷静に写真の構造を浮かび上げさせようとし、そしてまた非常に冷静に写真によって自分の感情を揺さぶられることを言語化しようとした試みであったと筆者は考えている。この意味で、その従来の写真論は「物語」を撮られた後の写真とそれを見る鑑賞者との間に見出した。ここで言う「物語」とは、「象徴化の起源の模索」とも言ってもいいのかもしれない。まず写真と鑑賞者の間に物語を見た従来の写真論を概観する。

例えばベンヤミンは、世界を見ることと、写真を見ることの違いを視覚的無意識に求めた。写真を見て人が気づくのは、<ノイズ>である。実際の世界を見て、気づきえなかったものが写真には写っている。意識の外側にあるものを写すのが写真であると彼は考えた。したがって、人の視覚というものがいかに選択的かということ、つまり眼差しの政治性を露呈させたことになる。

ではバルトはどうか。バルトの遺稿となる『明るい部屋—写真についての覚書』以前の彼の写真論は主に記号論によって、写真を読み解こうとした。作品に隠されたメッセージの記号的構造を彼は丹念に読み解いていく。例えば、論文「イメージの修辞学——パンザーニの広告について」で分析対象となったパンザーニ社の広告写真を見ていこう。



図 1. パンザーニ社の写真

この写真でバルトは、写真内部に隠れた記号的メッセージを解き解いていく。まず、「パンザーニ」という言語記号が単にメーカーの名前を伝えるだけでなく、その母音反復が〈イタリア性〉とも言えるシニフィエを同時に伝えていることを指摘する。更には、買い物かごから溢れている生野菜とともにパンザーニ社のパスタが写っているところを見て、このパスタの「新鮮さ」の強調であるという。また、赤、黄、緑の三色を配色することによって、〈イタリア性〉を強調している点にあるという。このような具合で、バルトは今まで隠されていた写真に潜む記号的メッセージを暴露することによって、写真の本質を捉えようとした(バルト 2008)。

確かに、バルトがパンザーニ社の広告で行った分析は写真が意味を持つ「象徴化」の起源を捉えたという意味で、重要な意味があったのかもしれない。これだけの記号的なメッセージが平然と一枚の広告写真の中に眠っていたことに気付いたのは鋭い。

しかしながら、ベンヤミンもバルトも筆者が要求する「なぜ人は写真を撮るのか」という疑問には答えることができていない。やはり彼らの写真論は出来上がった写真を念頭に、写真を「見る」ためのものとして捉えているため、そこには「撮る」、「編集する」、「現像する」といった写真を「行為」として捉えることが無視されてきた。そこで、一つの実践としての写真論を提唱したティスロンの思想と、彼の批判したバルトの『明るい部屋—写真についての覚書』との関係を再考察することで、写真を一つの「行為」として考えることの意義を示す。

2-2. 言語/非言語に同時に出会う人間

ティスロンが批判した『明るい部屋—写真についての覚書』とは一体何だったのか。ティスロンはこの著作をその後の写真論の運命を左右するほどの影響力を持ち、そして「それはかつてあった」という写真のノエマによって、写真とは本質的に「死」であるといったイメージを流布させた要因として考えている。まずバルト側からのこの著書についての分析を見ていくことで、バルトの思想を再考する。ここでは小池(2008)と梅木(1994)による二つの論文をその導入としたい。

一つは 2008 年に掲載された小池隆太の論文である。小池によれば、バルトが『明るい部屋—写真についての覚書』とは、単に「写真」を論じるためにのみ存在する「写真論」ではなく、むしろ「写真」を経由することではじめて成立する、バルトの「写真的エクリチュール」による語りの著作であるという(小池 2008)。小池は一部と二部からなる『明るい部屋—写真についての覚書』との間にある「前言取り消し」による断絶の理由を「批評家」としてのバルトと「作家」としてのバルトに求め、バルトの「あるゆる還元体系的な体系に反発する私の激しい抵抗感」に表象される従来の記号学的批評家、構造主義者としての自身の居心地の悪さから、プンクトゥムの概念を導入する「作家」としてのバルトに突入するという見方をしている。また小池は、ティスロンのバルト批判を以上のような点、つまりバルトが『明るい部屋—写真についての覚書』で求めたのは、写真論を書くことではなくて、写真を用いた写真的エクリチュールの実践であったという点からおこなっている。しかしながら、バルトの真の目的は、写真的エクリチュールの実践であったという強行突破にも似た主張の片隅でティスロンのバルト批判は、「確かにティスロンの言うことはもっともであるが、バルトが書きたかったことはそうではない」といった議論の作法によって、批判もなくあっさり切られてしまっていた。確かに、バルトはその初期から書くこと、つまりエクリチュールの問題を扱ってきた人物の一人であって、『明るい部屋—写真についての覚書』が写真的エクリチュールの実践の場であったと考えることは最もなことである。ただ、ティスロンのバルト批判に対して、「それはバルトの書きたかったことではない」というだけで切り捨ててしまうのは、あまりに無礼であるほど、ティスロンの議論は写真論にとって有益なものである。

二つ目の『明るい部屋—写真についての覚書』に対する分析とは、1994 年に掲載された梅木達郎のものである。梅木も小池と同様に、バルトの『軽い部屋—写真についての覚書』が写真論としてのみ受容されてきたことに難色を示していた。しかしながら、小池と違うのは一部と二部との間に書かれる「前言取り消し」を断絶として見ないことである。バルトはそこで従来の写真論を捨てたのではなくて、一

枚の写真に向かうための手段であったと梅木は考えている。『明るい部屋—写真についての覚書』全体に溢れるトトロジ的言い回しとは、一枚の母の写真にたどり着くための軌跡なのである。

小池も梅木も共通して、バルトの『明るい部屋—写真についての覚書』のテーマは「写真論」ではないとする。そして、その目的は母の死をきっかけとした写真を用いたエクリチュールの実践であって、ティスロンの指摘するような、母の死を乗り越えるために書かれたものではないとする。確かに彼らが言うように従来のバルト像を延長するならば、まさにその通りなのかもしれない。ティスロンは『明るい部屋—写真についての覚書』を写真的エクリチュールの実践とは考えていない。

しかしながら、小池も『明るい部屋—写真についての覚書』を再考する前に認めているように、今日の写真表現をめぐって展開されている例に、『明るい部屋—写真についての覚書』における議論が用いられている例は枚挙に暇がなく、その意味では『明るい部屋—写真についての覚書』を写真論の古典の一つとして考えることに疑いの余地はないだろう(小池 2008)としている。これはティスロンも同様に言及している。

また、梅木がバルトの行き着いた先を「狂気」と捉えたように、その写真に向かうエネルギーは精神科医でもあるティスロンの目には、母の死を写真によって、そして写真をめぐるエクリチュールによる喪の作業として映ったとしても些かも不思議なことではない。精神分析家でもあるティスロンの目から見れば、それは母の死を乗り越えようとして一枚の少女時代の「母」の中に収斂されていく一つの喪の作業であると考えるのは妥当である。ティスロンはいわば臨床の場にバルトの物語を持ち込んで、バルトが話すことを「当事者の現実」として留意しつつも、分析家としての立場から、バルトの死の悲しみを精神的「喪」として扱わなければならない治療者としての苦悩を感じていないわけではないだろう。ただ、同時に精神分析家として精神分析に依拠することがバルトを活かす行為になることも考えていたに違いない。実はこれを裏付けるような本が、ティスロンの『明るい部屋の謎—写真と無意識』刊行 8 年後の 2009 年に刊行された。その本とはバルトが彼の母が死んでから書き始め、彼女への思いを綴った日記『ロラン・バルト 喪の日記』である。ちなみにバルトは、自らこの日記のタイトルを「喪の日記」とした。日本語の訳を担当した石川美子の後書によれば、バルトは留学や旅行を除いたその生涯のほとんどを母と二人きりで過ごしていたという。このことから、母との密接な関係にあったことは窺える。また当の日記では、このようなことが書かれている。

「喪」と言わないこと。あまりにも精神分析的だから。わたしは喪に服しているのではない。悲しんでいるのだ。

更には、

これらのメモで驚かされるのは、平静さをよそおう荒廃した主体だということである。

また一方では、

孤独。これこれの時間に帰ってくるよと言える相手や、ほら、もう帰ったよと電話できる(言える)相手がだれもないこと。

ひどい一日。ますます不幸だと感じる。泣く。

以上のように、この日記では一人の人間としてバルトが母の死に向き合う姿が書かれている。これらの日記の断片からわかるのは、バルトが悲痛の中にいたこと、その苦痛と真摯に向き合ったこと、そして、自身の冷静さを装う文章を恐れていたこと。そして精神的に自身の母との関係を論じられたくないという気持ちである。

ここでは心の同一の動きが見て取れる。つまり、自身の感情を吐露することが第三者に冷淡にも回収され、一般的なメランコリーとしての判を押されてしまうことで、自身と母との関係が霧消してしまうことへの恐れと、母の死を認められないまま母へと固着し続けたいという欲望である。そこでバルトが考えたのが、「あらゆる既存の学問体系に回収されず、一枚の母の写真に向うこと」であったのは偶然ではないだろう。この日記の刊行によって、ティスロンの立場は確保された。ティスロンは、バルトの写真論を批判したのであって、バルト自身が写真に向かうことを「狂気」と位置づけたその行為自体は批判していない。むしろティスロンは、明るい部屋を執筆すること自体が、彼の治療、「喪」の作業になって

いたことを、バルトの意思には反して再提示したのである。

では、そのティスロンの明るい部屋批判はどの点でなされたのか。『明るい部屋の謎』の結論で、彼はその批判を大きく3つ挙げている。

まず一つ目が「私にとって映像とは根本的に苦痛なものである」というバルトの写真観への姿勢に対してである。バルトはその苦痛の原因を「トラウマ」に求めた。しかしティスロンはバルトの写真論が、写真を見る者を、部分的に忘れられた過去のトラウマの苦痛に一和らげられた仕方で一再び縫い合わせるものにしてしまったことに問題があるという。ティスロンは臨床経験をもとに、トラウマとは主体に苦痛を永遠に反復するかたちで与えるものでも、その回帰を回避できない運命と捉えるものでもないとする。むしろその逆で、各人の心的生活は象徴化の作業によってトラウマを乗り越えたいという欲望を帯びているとし、映像を、トラウマを乗り越えるための手段として考えている(ティスロン 2001)。

二つ目は、バルトが「あらゆる写真における死の回帰」を想定していることにある。ここでティスロンは、写真を死の回帰と捉えたメランコリックな理論における「メランコリー」そのものの位置をあるべき場所に戻す中で、バルトの写真論を批判する。精神分析的に言えば(それがメラニー・クラインの理論であることに留意すべきであるが)、あらゆる人を永遠の喪の悲しみに沈ませるものは、最初の愛の対象、母に対する喪が不可能であった原初的メランコリーである。これが人の象徴化活動の起源であるとする。ここで、ティスロンはクラインの対象関係論を援用、発展させ写真における象徴化の起源をみる。写真をメランコリックに捉える状況を抑うつ「状態」と名づけ、その脱却(=象徴化の試み)こそが、原初的な母との分離の失敗を一時的に成功させることになるとする(ティスロン 2001)。つまり、先に挙げた「トラウマ - 象徴化」のモチーフはここにもあって、写真とは死の回帰ではなく、「原初的メランコリーの再演 - 象徴化」の流れに沿った生きるための試みであるということである。ティスロンは死の回帰とはバルトの願望が呼び出したものにすぎないとしている。

そして三つ目は、「映像、それは私を締め出すものである」というバルトの写真観に対してである。ティスロンによれば、これはバルト自身が写真に対しておこなった記号的に読み解く、映像を過去の記号として考察するという二重の選択に起因しているという。写真と一定の距離を保って、「ストウディウムの=勤勉」になされたが故に、鑑賞者と写真を見る人の特殊性を見逃してしまった。ただ、これはバルトも気づいていて、『明るい部屋—写真についての覚書』のテーマとも言えるプンクトゥムの概念を導入し対処しようとした。しかしながら、それでさえも、先に述べたトラウマ概念の誤用によって、自らの手に届かないところに写真が行ってしまい、バルト自身を苦しめることになってしまったのである。

以上のようにティスロンはバルトを批判的に読解することで、独自の写真論を打ち立てた。ここでは大きく分けて二つ紹介する。

まず一つ目は、写真とは、言語化できない経験(=トラウマ)を象徴化するための心的な消化=同化作業であるということである。これは筆者の目的であった「撮る」ということから、写真を「見て」象徴化を試みるということまでを含むものである。よって写真における出来事の保存という幻想は、ここで、自身の心の内に取り込みたいという体内化の幻想にとってかわることになる。

二つ目は、写真とはフレームを決める、シャッター・ボタンを押す、焼き付ける、写真を見るという一連の「行為」であるということである。従来の写真論とは出来上がった作品にのみ注意を払って、その工程を無視し続けたことは本稿で幾度となく触れた。しかしティスロンはフレーミング、撮影する、見るといった行為を、象徴化を行う心的作用に求め、焼き付ける(編集する、現像することを指す)のは、その撮影者の内的世界と撮られた写真とのズレを補修するための心的作用として考えた。つまり、写真のプロセスとは一貫した象徴化に依るということである。

つまり、写真とは記号でも現実の模倣でもない。写真とは言語化できないトラウマを象徴化に参与を促すものである。写真とは解読すべき対象ではなくて、心の中にぽっかり空いた「非言語」のようなものとして筆者は考える。

さて、前章では現実を記憶との関係から論じることによって、現実それ自体の位置を再考した。つまり、現実とは、岡が映画批評で現実を物語の外部に求めたような方法ではなく、ジジェクが、そして精

神科医がそうするように物語の内部にこそ見出せるのだと言うことを述べた。では、この現実の位置をティスロンの提唱した撮るための写真論の場に持ち込む。

ティスロンによって、「なぜ人は写真を撮るのか」という疑問に答えられた今、筆者が主張したいのは、撮る前の理想と撮った後の写真との間にあるズレによって、鑑賞者の物語が喚起されということである。つまり、撮ることとは本質的に「理想的な写真が撮れない」、「上手く取れない」といったズレを感じるようなのである。このズレとはしばしば撮影者の技術力のせいにされたり、カメラの性能のせいにされてきた。ティスロンはカメラの売り上げが高性能によって大きく伸びることになるのは、こうしたズレに対するフラストレーションが根底にあると言っている(ティスロン 2001: 3)。

では、こうしたズレの要因とは何だろう。実はそれは撮影者の技術力でもカメラの性能でもない。それは飽くなき人間の理想にこそある。つまりズレとは生じるものではなくて、撮影者自らが生み出したものなのである。そして、同時に筆者はそこに、「物語」を読む。期待を込めて撮った写真が納得の行かないものになることで、撮影者がどのようにして世界と繋がっているかを知ることにもなる。つまり、それは「作られた記憶症候群」とされる患者たちがどのような妄想によって世界を所有しているのかということにも関係してくる。人がどのように世界を所有しているのかを教えてくれるのが写真であり、精神科医を通して行われる語り治療なのである。フロイトが物語の中に現実を求めたように、写真に対して起こるズレこそが現実の証なのである。現実はそのズレの中にある。

したがって、こうしたズレに起因するフラストレーションに対処する方法が、編集であるということが理解できる。では次に写真における編集という概念を再考し、その考察の結果がバルトの写真のノエマである「それはかつてあった」に疑問を投げかける。

2-3. 編集すること

バルトは写真に宿る撮影者の人為性を暴き出したが、これは今では当然とされていて、むしろ、本稿ではバルトの言う写真内部の「人為性」というよりも、写真全体に対してかけられる「人為性」、つまり、「加工」や、「消去」といった「編集」についての議論が写真については必要であるということを主張したい。バルトが言うのは、被写体についての人為性である。それは撮影者が意図的に写真の被写体にポーズを取らせたり、撮影のために作り出したセットを撮影する、もしくは被写体が意図的にポーズを取るといったことである。

近年コンピュータ上で誰でも簡単に写真の編集ができるようになった結果、撮った写真に対する「加工」、「消去」などが広く一般的なものとなった。しかしながら、「それはかつてあった」というバルトの写真論は、あくまで人為的、人為的を問わず写真内部に写る被写体について語られたもので、それは写真全体、部分にかかる被写体の加工、修正、消去といった「編集」作業を議論のうちに入れていなかった。

西村(2008)によれば、デジタルカメラの登場によって、写真の定義が大きく揺れた時期があったという。編集ができる写真は最早写真ではなく絵画であるといったように、今までのカメラに慣れ親しんだカメラマンからの猛反発があり、写真評論家の飯沢耕太郎も著書『デジグラフィー デジタルは写真を殺すのかー』(2004年)の中で、従来の写真とは違うデジタル写真の特性に「編集できる」という点を挙げている。しかし、西村は「編集」とは写真に本来的に備わっているものだと言主張する。例えば、戦時中の日本の報道写真がそうであるという。当時の報道写真では、日本が有利に戦争を運んでいることを国民に知らしめるために、自国の戦闘機が敵国の戦闘機にやられて撃墜している写真を加工して、つまり自国の戦闘機のマークを敵国のものに変えて掲載していた(西村 2008)。西村の主張に沿えば、確かに写真とは「編集」という概念を本来的に有していたことになる。

また、そのデジタル性を積極的に利用するような写真のコンテンポラリー・アートも出てきている。友人を撮影して、その友人の顔に撮影者である自身の顔のパーツを埋め込み、「誰か」の顔を作成してしまう写真家もいる(コットン 2010)。

そして、1990年代に日本で流行ったプリクラも写真における「編集」効果を巧みに取り入れたものだと筆者は理解している(プリクラを写真に入れるかどうかに関しては賛否両論あろうが)。撮った後に写

真にできる落書き、小顔効果、美白効果といった編集作業が画期的だったのである。また、有名人と一緒に撮れる(もちろん、有名人のフレームであるが)という非現実感も流行った理由の一つだったのでろう。ここで、考えたいのがシュールレアリスムにおけるデペイズマンという概念である。デペイズマンとは、現実にはありえないようなものを現実にも混入させることで、異化効果を発生させるための技法であったが、先に挙げたプリクラで芸能人と写真を撮ったものはまさにそれである。バルトは1960年代に文化使節団の一員として日本を訪れた際のことを著書『表徴の帝国』(1970年)に発表している。その本の中で、バルトはてんぷらやすき焼き、パチンコといった日本の様々な文化に触れているが、バルトが90年代に生きて、日本の女子高生がプリクラに行列を作っている光景を見て、バルトもプリクラを楽しんだらということを考えて悔やまれるばかりである。

このように考えると、「編集」はやはり西村の言うように本来的に備わっていたと考えることが妥当であろう。ただ、デジタル化によって、その編集の痕跡が見えにくくなったために、騒動になったにすぎない。よって、バルトの写真のノエマである「それはかつてあった」はティスロンとはまた別の角度でその地位を揺さぶられざるをえない。写真は「それはいつだか、あったかもわからないもの」にその地位を譲ることになる。やはり従来の写真論では写真は「見る」ためのものであって、「撮る」ためのものではなかった。ティスロンが言ったように、「それはかつてあった」という写真のノエマはバルトの願望が呼び起こしたものに過ぎないということになってしまう。写真は、自身の言語化できない経験を象徴化するための行為であるし、だからこそその後付随する「編集」の概念も心的取り込みの表れとして理解できるのである。ティスロンが言うように写真とはいわば、その「痕跡」なのである。

3. 家族写真はなぜ撮られた

これが最後の章になる。この章では、今までの議論をもとに、「なぜ人は写真を撮るのか」という問題を、筆者が写真論について考えるきっかけとなった家族写真というフィールドで展開する。最初に筆者が家族写真を見たときに感じた嫌悪感の源泉を辿るこの旅は、ここで一時の終わりをむかえる。

3-1. 物語の強度、妄想する私

久しぶりに家族写真を開いてみた。当然のように幼少期の自分がそこには写っていた。笑っている自分もあれば、泣いている自分もいる。そんな幾重の表情を垣間見せる自分が一冊のアルバムに編集されている。興味深いのは、写真に対する違和感であった。この違和感はとても説明し難いものだった。自分ではないような自分がそこには写っていて、とても見るのがためらわれるような、何か勇気のいる行為だった。そして、この家族アルバムを開いたことが、本稿を書くことになった理由である。

家族写真とは親が撮ったものである。つまり家族写真とは親が記録に残すのが好ましいと判断したものの集積である。そして家族アルバムとは、更にその撮られた写真にふるいをかけて、より好ましいと思われたものが家族の歴史であるかのようにして、存在するという構造を持っている。

したがって撮られなかった写真、アルバムに載らなかった写真が存在するのも当然である。そこから零れ落ちた歴史ないし写真とは何なのか。それはあたかも、撮影者である親の意志に背くような写真ではなかったのか。反転させれば、家族の歴史とは親の欲望によって形づくられてきたとも言える。それでは写真とは現実なのか。親の欲望によって切り取られた家族写真の議論を還元すれば、写真とはまさに欲望によって存在してきたと言えるのかもしれない。

この写真観は格別真新しいことではない。この写真＝欲望によって切り取られたものという写真観は、写真の起源に遡ることで理解される。写真の誕生とは、現実をありのまま捉えようとする写実主義の延長線上として解釈され始めたのであった。こうして写真＝現実を移すものという通説が一般的になった。この瞬間、写真を超える現実の描き方はないと、写実主義の文脈で考えたことがきっかけで、芸術は印象主義、抽象主義へとその場を譲っていくことになった。写真＝欲望によって切り取られたものという写真観は、写真に現実を写す鏡であるという写真観の反省、反発として生まれたのである。今では、この写真＝現実を写すものという通説は崩壊しつつも、尚も人々には写真は現実の鏡であるという生の源

流が根底では流れ続けているような気がしている。

しかしながら、当初家族アルバムを見て感じたことは誤りであったことを認めざるを得ない。ただ、一方で、本稿の議論に沿うならば、その思い込みの失敗こそがある種の成功であったことも事実である。アルバムを見た当初私は、親の欲望(つまりここでは、子供に対する過剰な愛着)によって撮られたものが家族写真だと思い込んでいた。家族写真を見るたびに私を襲う嫌悪感によって、写真を凝視することが困難であり、アルバムを見ているところを親に見られることにも抵抗があった(それはこの論文を書き終えた後でも同じである)。しかし、本稿の議論を通して気づいたことは、親の欲望とはつまり自分の欲望であったということを認めざるを得ないということである。つまり、親が私に対して愛着を持ってほしいと感じるような願望が私にあったということである。ティスロンの写真観によれば、写真を撮ること、そして見ることは自らの言語化できない経験を克服したいという願望とともにあるということでは既に述べた。この議論に沿えばつまり親は写真を撮ることで、一種の言語によって象徴できないものを象徴化したいという欲望にそって撮ったということになる。そして筆者は何らかのトラウマを克服したいがために、写真を眺め、この論文を書いたことになる。

言語化できない経験の集積がここで家族写真ということになる。親は写真を撮る段階では家族写真を撮ろうと思って撮るのではなく、ただの写真撮ろうと思って撮り、それが事後的に家族写真というカテゴリーとして呼ばれているにすぎないのである。

そこにあるのは、親の「不安」、そして目の前の言語化できない経験をなんとか自分の中で消化したいと思った一つの痕跡である。母の欲望とはある種の子供から親への願望なのである。アルバムを見たときに感じた嫌悪感は、筆者とその写真に写っているものから連想した経験、そして親との関係の中にある物語を想起させる。この嫌悪感こそが筆者にとっての現実に違いない。

3-2. カメラを構える「子供」

ここで考えたいのが、フロイトの考えたエディプス・コンプレックス理論である。賛否両論あるこの理論はここである有益性を与えてくれる。親子の関係にセクシュアリティを介在したことばかりとりだたされるこの理論の目的は、性によって暴力的に人の心を解釈するという点ではない。つまり、エディプス・コンプレックス理論とは端的に言って、子供から見た親に対する「妄想」の体系を理論化し、人がどのように世界を所有しているのかということを見せてくれるものなのである。そして、これは同時にこの理論が大人から見た子供に対する「妄想」の理論化ではないということを見せてくれる。ここで、筆者が言わんとしていることは、つまり子供から見た親の子供に対する幻想というのが、ここでは盲点になっているということである。そして、つまり皆誰かの親の子供でしかないというあまりにも常識的な事実を再認識させてくれるということにつながる。この常識が何故重要なのか。

精神分析によれば、人は生まれた後に「妄想」する力を手に入れる。メラニー・クラインは、それは母親との関係で手に入れることができるとしている。生後、間もない子供は幻覚的、妄想的なもので満たされている。母親との間にも当然会話と呼べるようなものは存在しないし、母親を母親と認識できるまでには時間がかかる。そして否が応でも、子供は現実を受け入れなければ生きていけない。他の動物と違って、人間は親の助けなしには生きていけないため、この現実に適応する力は事後的に養われる。例えば、お腹が空いたり、不快に思っても子供は言語を知らないで泣くことしかできない。そこで親は苦悩して、子供が欲しているものが何なのかを探し求めることになる。一方、子供の方はというと、親の苦労はつゆ知らず、己の欲するままに泣くだけなのである。そこで、クラインは「良いおっぱい」と「悪いおっぱい」という言葉を使って、子供の心を読み解いていく。自分に快をあたえてくれる存在を「良いおっぱい」、自分に不快を与える存在を「悪いおっぱい」として子供は認識するというのだ。しかしながら、子供も母親が母親であることを認識し始めると、「良いおっぱい」と「悪いおっぱい」は一人の母親の中に共存するする像であることを学ぶ。つまり、お腹が空いたという欲望に対して物理的に満たされる、満たされない、そしてそれが快、不快という心的現象に代わることで子供は現実に対する「妄想」を獲得していくことになる(クライン 2000)。つまり、人は生まれながらに「妄想」によって生きる存在なのであ

って、それは現実に適応するための力であるということだ。

フロイトの示したエディプス・コンプレックスは、その「妄想」を、神話をもとに体系化したものである。しかしながら、自身が「妄想」の中にいるために、親もまた別の「妄想」の中にいることは気づきにくい。ティスロンの写真論は、親も子供と同じように、「不安」を感じていて、だから家族の写真を撮るのだということを教えてくれる。ティスロンによれば、妊娠した母親が家の壁に、病院で撮ったお腹の子の写真を貼って眺めることも、象徴化行為だという。それは子供が生まれる前に母親が、「母親」になることを受け入れるための準備作業のようなものである。この意味で、恐らく「母性本能」などというものは、先天的に獲得されるものではないことがわかる。本稿の議論に沿えば、「母性本能」は後天的に獲得される、もしくはそんなものなどないのかもしれない。子供を持つことは不安なことなのである。それは母親が誰かの子供である以上感じざるをえないことなのかもしれない。

皆カメラを構える「子供」なのである。生きている以上、人は不安を感じざるをえない。しかし、シャッターボタンを押す、それを編集する、そして撮った写真を眺めるといったあまりにも単純な行為によって、人はその不安に寄り添うことができる。写真や記憶、感情は全て「私」のものである。辿りつけない絶対的な存在としてのみ現れる写真は存在しない。

あ のとき、筆者が感じた嫌悪感は筆者自身に向けられたもので、親に愛着をもとめる一人の子供がそこにただいただけのことなのかもしれない。

結論

「現実」と「記憶」の関係を再考し、芸術の政治学による写真論を捉え直す中で、写真を一つの「行為」として位置づけ、「なぜ人は写真を撮るのか」という根源的な問いについて検討してきた。

まず「作られた記憶症候群」を巡って、岡真理を批判的に読む中で、「現実」、「記憶」について再考し、「現実」の位置を定義づけ直した。岡が映画批評を用いて結果的に現実を物語の外部に求めてしまったのと違い、現実とは物語の中にこそある。記憶の忘却や改ざんは人が心の安定化を図るために行う心的作用であって、人に付属されたネガティブな心的機能ではない。つまり人の記憶が虚実入り乱れてしまうことは、フロイトが、そしてフロイト以後の精神分析家が考えたように、人の心的作用の結果であって、それ自体が現実であるということを示す。

つぎに写真に話を移し、一章での議論をたよりに従来の芸術の政治学による写真論が物語を写真と鑑賞者の間に求めたことを批判し、カメラを媒介にした撮影者と世界の間の物語の中にある現実を救い出し、写真を「行為」として捉えることの意義を考えた。従来の写真論では、ティスロンの批判したバルトを筆頭に、物語を撮られてしまった後の写真と、それを眺める鑑賞者との間に存在論、認識論として求めたが、ティスロンの「行為」の写真論を挙げることで、従来の写真論が写真をその存在論、認識論という一面にのみに求めたことを批判した。ティスロンの言うように、写真とは心的加工という形式で心的に代謝されていない、象徴化されていないものを、象徴化しようと試みるトラウマとの格闘の方策なのである。つまり、バルトが「母」を、少女時代の写真の中に見出したのは、彼女の死を乗り越えたいという心的象徴化作用として見ることになる。もちろん、バルトには写真を通して、あらゆる既存の学問に抵抗してエクリチュールの実践を行ったという目的が『明るい部屋—写真についての覚書』にはあったことと、本人には喪の受容と、精神的に喪として母を失った苦しみを一般化されたくないという意識の板挟みにある苦痛な状況を踏まえた上での話であるが。

しかしながら、母の死という分離を成功させたいという意識と失敗という形でバルト自身のものにしたという意識の混濁が、ある種残酷であるが、以前の芸術の政治学による記号的写真論を捨て、写真を苦痛なもの、死の回帰、見るものを締め出すものとして捉える要因となってしまったことをティスロンは指摘した。ただ、ティスロンの言うように、写真を「死」ではなく「生への希求」と捉えることで、あらゆる写真を象徴化してしまう人の心的作用を理解することにもつながることもある。

そして同時に「編集」の概念も、人の心的作用の表れと捉えれば理解しやすくなることも述べた。「消す」、「加工」、「着色」といった編集を心的作用の表れとして見ることで、今まで与えられた写真につい

て「それはかつてあった」ということしかできなかった写真論に懐疑を与えることになった。見るだけではそれが嘘か真実かわからない写真(例えば、ある対象が消去されていたり、あるいはつけ加えられていたりした場合)に対して、「それはかつてあった」とは呼べない。写真を撮る、現像する、編集するといった実践から眺めれば、「それはいつだか、そしてかつてあったのかさえわからないもの」にならざるをえない。バルトは写真を、鑑賞者の手の届かないところにある、絶対的な現実としたが、テクノロジーの進歩は、もはや鑑賞者の侵犯を許してしまった。よって、バルトの写真のノエマは、ここで機能しえなくなってしまう。

そして最後に、今までの議論をもとに、「なぜ人は写真を撮るのか」という問題を、筆者が写真論について考えるきっかけとなった家族写真というフィールドで展開した。家族写真を見たとき、私が感じた違和感とは嫌悪感とは恐らく、自分とは違う自分が写っていることに対する違和感、親が自分を所有したい、家族の中に取り込みたいという欲望に対する嫌悪感だと思われる。しかし本稿の議論に沿えば、それは全く逆であった。写真の中の自分を自分と認められないのは、自分のことを全く上手く撮れていないと思う自身の心の内に要因があり、そして何よりも自身の内に取り込みたいと思っていたのは、親ではなく私であり、その親を自身の内に取り込みたいという欲求に対する嫌悪感がそれであったことを認めることになった。

それと同時に、写真を撮った親にあったのは、欲望ではなく、象徴化できない出来事に対するある不安だったのである。そのある不安と格闘するために親は写真を撮ったのである。親は家族写真を撮ったのではなくて、写真を撮っただけなのである。私がそこで親の欲望を感じたのは、エディプス・コンプレックス理論で体系化された子供から親に対する妄想＝物語の中にいたからである。「行為」として、家族写真を見ることは、親も、親の親の子供でしかないという誰もが知っているような事実、そして彼、彼女もまたエディプス・コンプレックス理論の中にいるのだということを再認識させてくれる。そして、親から見る子供の視線に、子供は気づくのである。

では、今までの「なぜ人は写真を撮るのか」という問いに向かうことは、従来の写真論で論じられてきた「写真とは何か」という問いにどのような新しい光をもたらしたのか。「なぜ人は写真を撮るのか」、この答えは既にティスロンによって導き出された。象徴化できない出来事を、必死に乗り越えようとして人は写真を撮るのである。「写真とは現実を写す鏡である」とよく言われる。このテーゼは、ここに来て新たな意味を持つ。つまり、写真を撮ることで、私たちは外界のコピーをつくっているのではなく、思い出の保存でもなく、写真を眺めることで、自身の心的現実と現実的現実とズレがあることを知り、自らの中で自身の物語＝現実を知覚することができるようになるということである。

そして、心的作用によって編集された写真とは、「それはかつてあった」ものではなく、過去、現在、未来といった時間の制約を受けない、象徴化できないもの＝トラウマ的存在として、世界を漂うのである。

本稿では、写真を象徴化できない出来事に対する克服の行為と捉えてきたが、では実際に精神医療の「治療」の場で写真が実際にどのようにして機能しているかということまでは触れることができなかった。芸術療法に関しては、絵画のほうが写真より優勢に思われ、写真はあまり顧みられないように思われる。そうして、また、治療という側面から写真と絵画の違いを論じることができるのだと考えられる。

文献目録

荒川歩

2005 「人はなぜ写真を撮り、そして見るのか？—13人のインタビュー調査からの心理学的研究」、
『立命館人間科学研究』8: 101-111

岩崎徹也

2000 『メラニー・クライン入門』、岩崎学術出版社

梅木達郎

- 1994 「現前という狂気 —ロラン・バルト『明るい部屋』再読—」、『東北大学大学院国際文化研究科論集創刊号』1: 57-76
- 岡真理
2000 『思考のフロンティア 記憶/物語』、岩波書店
- 小池隆太
2008 「ロラン・バルト『明るい部屋』における「写真論」の意味」、『山形県立米沢女子短期大学紀要』44: 47-57
- コットン、シャーロット
2010 『現代写真論』、晶文社
- ジジェク、スラヴォイ
2008 『ラカンはこう読め!』、紀伊国屋書店
- ソントグ、スーザン
1979 『写真論』、晶文社
- 多木浩二
2008 『眼の隠喩—視線の現象学』、ちくま書房
- ティスロン、セルジュ
2001 『明るい部屋の謎—写真と無意識』、人文書院
- 西村智弘
2008 『日本芸術写真史 浮世絵からデジカメまで』、美学出版: 437-452
- バルト、ロラン
1997 『明るい部屋—写真についての覚書』、みすず書房
2008 『映像の修辞学』、ちくま学芸文庫
2009 『ロラン・バルト 喪の日記』、みすず書房
- ベンヤミン、ヴァルター
1998 『図説 写真小史』、ちくま学芸文庫
- モロン、フィル
2004 『フロイトと作られた記憶』、岩波書店