

〔論文〕

## 風景/写真と〈視〉の制度 ——中平卓馬と森山大道をめぐって——

山田 積

### Landscape/Photography and >Scopic Regimes< —On Takuma Nakahira and Daido Moriyama —

Tsumoru YAMADA

Martin Jay states that there are “several, perhaps competing” >scopic regimes< of modernity. Besides “Cartesian perspectivalism”, which is normally claimed to be the dominant visual model of the modern times, he presents two ideally typical characterizations: the visual culture of “the art of describes” and “the baroque scopic regime”. (Martin Jay: *Scopic Regimes of Modernity*.)

The photographers of >Provoke<, Takuma Nakahira and Daido Moriyama, struggled with perspectivalism and found their way. Takuma Nakahira, who now casts his eyes on the fragmentary, detailed, and richly articulated surface of the world, seems to follow the visual culture of “the art of describes”. And Daido Moriyama, who now regards a photograph as a palimpsest of memories, seems to be connected with “the baroque vision”.

キーワード マーティン・ジェイ 視の制度 遠近法主義 描写術 バロック 中平卓馬 森山大道 プロヴォーク

## 1.

柄谷行人は、『鏡と写真装置』のなかで、写真装置が発明されたときには、すでに「いわば風景という認識論的な“装置”が形成されていた」と述べながらも、更に次のように語っている。

問題を複雑にするのは、実際の写真装置が“風景”という認識論的な装置

のなかで出現してきたにもかかわらず、ある意味では“風景”が形成される始源に写真装置が存在していたということである。たとえばルネサンス期の画家たちは、正確な遠近法を実現するためにカメラ・オブスキュラを使用していた。いいかえれば、(中略) いわば写真装置こそが、“風景”装置を形成し、“内面”装置を形成してきたのである。<sup>1)</sup>

上野昂志は、更に端的に、11世紀にアラビアで発明された暗箱——ダ=ヴィンチはそれをカメラ・オブスキュラへと発達させた——こそが15世紀以降の遠近画法の研究を可能にし、その遠近法において風景が見出されたのであるから、「カメラこそが風景を発見したというべきなのである」と述べている。<sup>2)</sup>

<風景の発見>と<内面の発見>が同じ事態であることについては、たとえば柄谷行人の『風景の発見』に詳しいが、この内面を可能にしたのは「個室であると比喩的に述べることができる」と三浦雅士は言う。「個室とは秘密の空間なのであり、秘密の空間が内面を可能にしたのだ。おそらく、近代的な内面性はあくまでも現実の個室から出発したというべきだが、しかしひとたび秘密の空間を形成してしまえば個室はもはや重要な要素ではありえない。人はどこでも内面的になることができるようになるからである。すなわち、心に秘密を持つことができるようになるのだ。」<sup>3)</sup>

三浦は、「ただひとりのものの眼」でファインダーを覗くということは、個室から覗くことであり、その背後に内面的な空間が隠し持たれていると言う。写真を見る者は、それを撮影した者(抽象的主体)の位置に立ち、被写体(例えば独裁者あるいはスター)と自分、あるいは世界と自分のあいだに一対一対応の内面的な関係を作り出す。「一枚の写真を手にするということは、ファインダーを覗くものの位置、たったひとつの位置——透視図法の視点——を手に入れるということである。」(傍点原文)<sup>4)</sup>

いずれにしても、この写真装置=透視図法(遠近法)=風景=内面性という四位一体のなかで、写真は、世界という風景を写す<窓>となり、また自らの内面を写す<鏡>となる。中平卓馬は、それゆえ次のように自問する。

カメラというすぐれて近代の所産は、一点透視法にもとづいて世界を統御

しようとする。カメラは見ることを一方的に私の眼に限局する。それ故にそれは世界をオペレイトする思想を体現している。もしそうであるとするならば、カメラはその成立そのものからして世界をトータライズすることのできない方法なのではないか？<sup>5)</sup>

★ ★

柄谷行人は、写真装置が遠近法・風景・内面といった近代の装置を形成するとしながらも、それが「逆説的」に、<内省>によっては決して到達できない、ある客観性を実現してしまうと述べている。テープに吹き込まれた自分の声と同じく、写真に写った自分の顔には、鏡に映る見慣れた顔とは異なる「おぞましい」客観性が現れる。「鏡にもとづくような客観性（共同主観性）とは異質」（傍点原文）な、「この《客観性》の位相は、写真技術の出現まで人間が経験したことの無いもの」<sup>6)</sup>であり、それは「世界とのなれ合いを切断し、世界に対してメタレベルに立つこととそこに内属することを同時にもたらししてしまう」<sup>7)</sup>。それは、<反省>をその方法とする近代の<鏡のパラダイム>（「われわれはどんなに反省しても、結局“鏡”の外には出られない」（傍点原文）<sup>8)</sup>）を破砕してしまう。

ベンヤミンの名高い一節「視覚的無意識は、写真をつうじてようやく知られるのだ——ちょうど、情動的無意識が精神分析をつうじて知られるように」（『写真小史』）を引きながら、柄谷は「精神分析的な“知”を可能にしたものこそ」写真装置なのではないかと問うている。

そうしてみると、写真装置は一方で鏡のパラダイム（写真装置＝風景＝内面性の遠近法主義）を代表しながら、他方、精神分析におけるような別のパラダイムを切り開いてみせるということになるが、これはどういうことなのか。

注意深く見てみると、先の中平の発言は、撮影者の視点に立つものである。つまりそれは、まだ一枚の写真が成立する以前の、ファインダーを覗く「私の眼」について語っていた。また、三浦雅士は「写真を見る者は、それを撮影した者（抽象的主体）の位置に」立つと述べ、ファインダーを覗く行為と写真を見る行為とを等置していた。そこでは非身体化された、たった一つの眼がファインダー覗き込む。そうしてみると、<鏡のパラダイム>は撮影者

の、またはファインダーのパラダイム、あるいはジョナサン・クレーリーの論点から言えば、カメラ・オブスキュラのパラダイムと言えらる。9) それに対して、後者は現像された一葉の写真の問題としている。そこにおいて初めて、ベンヤミンの言う〈視覚的無意識〉やバルトの言う〈プンクトゥム〉、あるいは「それは一かつ一あった」という過去性など、写真の本質にまつわる諸々の言説が意味をもつだろう。だとしても、現像された一葉の写真がすべて鏡のパラダイム（遠近法主義）を免れているわけではない。いやむしろ、ほとんどの写真がこの遠近法主義の陥穽に落ちていると言わねばならぬ。遠近法主義とは、世界観の、あるいは認識の問題だからである。

プロヴォーグの時代、その代表的な理論家であった多木浩二は、プロヴォーグ総決算の書とでもいふべき『まずたしからしさの世界をすてろ』所収の「眼と眼ならざるもの」のなかで、次のように述べている。

否定すべきは写真家のなかに、おどろくほどながく巣くつてきた、主体—客体のリニアな関係への信仰なのだ。この関係の一方に主体の自我意識をおき、他方に外界の素朴な実在性をおき、主体から客体へという一方的な作用をもって構成されていたのだ。10)

主体の自我意識に重きが置かれれば、それは「芸術」となり、「外界の素朴な実在性」に重きが置かれれば、それは彼らが「素朴リアリズム」と呼んだ写真となる。それらはいずれも遠近法主義（鏡のパラダイム）なのである。森山大道は次のように述べている。「写真とは時間を〈定着〉する行為である。決して世界を〈表現〉する行為ではない。（私の美意識を、個の世界観を表出するにはカメラはもっとも不向きな道具である。）旧態な一点透視法によって、私と世界とのしあわせな一体化をカメラによってもくろむとすれば、写真家は必ず自ら掘った〈観念〉の落とし穴に落ちこむことになってしまう。写真とは、芸術という深遠らしき場所から遠く離れることによって成立するメディアである。」11)

ここで「旧態な一点透視法」という言葉が、個の美意識や内面を表出する「芸術」の様態を指示するものとして使われているとすれば、他方、いわゆ

る「素朴リアリズム」についてはどうなのか。この時代に「記録」ということをさかんに言っていた中平卓馬は、「戦争の悲惨に関する映像」について、「これらの膨大な写真が、みずから『記録』写真と名のりながらも、実は世界にまっすぐ眼を向けることなく、使い古した言葉による図式、戦争→悲惨→戦争反対にのってそれらの言葉をイラストレートすることしか望んでいない」<sup>12)</sup>ことを指摘している。すなわち、一般に記録写真と呼ばれているものも、この「旧態な一点透視法」の産物なのである。つまり、「芸術」であれ「素朴リアリズム」であれ、いずれにせよそれは<私>による世界の「私有化」<sup>13)</sup>に他ならない。

中平は、大半の写真には「その時代の何かの美学のバリエーションによる繰り返し」、「いわゆる、一見、写実風の美学」<sup>14)</sup>しかないことを指摘する。旧来の写真は、時代の文化コードに支配されており、「固定観念」に縛られている。そこでは一定の「図式」に従って、一定の「意味」しか産出しない。それは真の<リアリズム>ではない。

写真は「私が属している『場』のはたらきのようにしか生じないと同時に写真家個人によって生きられた意味に徹するという矛盾をもつ構造にほかならない」<sup>15)</sup>(傍点原文)のであるから、「主体一客体という関係からえられる透明な認識を世界の認識と考えることを拒絶して、自己と他者が多層に重なりあう場に身を委ねなければなるまい」<sup>16)</sup>(傍点原文)と多木浩二は言う。

中平卓馬は、「ブレ・ボケ」とか「アレ・ブレ」と称された自らの写真について、「生の記録」という言葉を使い、また後には「世界と私との直接的な出遭い、生の生体験から結果した技術的なアレ・ブレ」<sup>17)</sup>と語っている。

写真はピンボケであったり、ブレていたりしてはいけないという定説があるが、ぼくには信じがたい。第一、人間の目ですら物の像をとらえる時、個々の物、個々の像はブレたり、ピンボケだったりしているのだ。それをイメージネーションが統一し、堅固な像に固定している、ということではないか。<sup>18)</sup>

「ブレ・ボケ」の根拠を肉眼という身体性にいわば仮託するとともに、遠近法的な眼差しというものの自体が「イメージネーション」を媒介とするフィ

クションであるということが明確に看取されている。

「肉眼」によってこの制度的な視覚を壊乱し破碎しようとしていた中平に対して、一方の森山は、『写真という言葉をなくせ』と題された中平—森山の対談（1969年）のなかで、自分自身が写っている写真を自分が撮った写真に並べて掲載することについて、「撮り進めるうちにどうもぼくの眼に入るものばかりを撮るんだったら、なにか片手落でその全体を把むことはできないことが気になりだした」<sup>19)</sup>から、ホテルに一緒にいた女友達に撮ってもらったと語る。「何で自分を通さなければ、写真なら写真が成り立たないのか、それに対して日ごろから疑問をもっていた」<sup>20)</sup>と森山は告白するが、それは作家という一つの視点から世界を見ることに対する疑問であり、自らもそこに織り込まれたものとしての世界を写し撮ろうとする試み、世界に文字通り<内属>しながら撮影者として<メタレベル>に立つという、いわば不可能な試み（多木浩二は森山のこの試みについて「自分が世界のなかに構成されかつ自分が世界を構成するという相互性」<sup>21)</sup>を獲得しようとしたものだと言評している）の実践であったとも言えよう。

「写真は芸術とか記録を超えて、もっとハイブリッドなもの」<sup>22)</sup>と語っていた森山は、やがてこの時代の頂点と言うべき『写真よさようなら』（1972年）を刊行する。それは、自己言及的に写真についての批判を内在させつつも、「世界には写真しかないという事態」、「写真的リアリティそのもの」<sup>23)</sup>（清水稯）を定着させた、いわばメタ＝写真集である。

## 2.

中平卓馬は、1973年刊行の『なぜ、植物図鑑か』所収の「記録という幻影」において、1968～70年のプロヴォーク時代を次のように回想している。

当時われわれを支えていたのは、それまで支配的であり、今もなおそうである、意味にべったりとへばりつき、意味から出発し、意味に還る既成の言葉のイラストレーションとしての写真を否定する衝動であった。<sup>24)</sup>

そうした従来の写真に対して、中平は「私の生きる生の記録を対置」<sup>25)</sup>し、

「写真家の肉声」<sup>パロール</sup>によって「既存する美学や価値観による制度的に整序された視覚」に「切り込み」を入れようとしたのだという。<sup>26)</sup>後に彼が「意味の体系としての<遠近法>」<sup>27)</sup>と呼ぶ、この「操作され、統御された視覚」<sup>28)</sup>、「制度的な視覚」<sup>29)</sup>は、しかし「《PROVOKE》の獲得したかもしれない肉声」<sup>30)</sup>など一瞬ののちに呑み込んでしまったのだと中平は総括する。

それに続く「なぜ、植物図鑑か」において、中平はロブ＝グリエール・クレジオの小説に言及しながら、「制度化された意味」、「確認された世界の意味」の拒絶について変わらず語る一方で、この「肉声」による「切り込み」という方法を否定し、「植物図鑑」という概念を導入する。

なによりも図鑑であること。(中略)“悲しそうな”猫の図鑑というものは存在しない。(中略)図鑑の方法とは徹底した juxtaposition である。この並置の方法こそまた私の方法でなければならない。そしてまた図鑑は輝くばかりの事物の表層をなぞるだけである。その内側に入り込んだり、その裏側にある意味を探ろうとする下司の好奇心、あるいは私の思い上がりを図鑑は徹底的に拒絶して、事物が事物であることを明確化することだけで成立する。これはまた私の方法でなければならないだろう。<sup>31)</sup>

実際の図鑑は、並置だけではなく、分類と階層づけをその方法としている。それは「制度化された」意味体系を提示する。それに対して、中平の「図鑑」ではそうした階層づけられた意味体系を拒絶する並置が目論まれている。(これは昔から中平と森山が言っていた<等価>ということと同義であろう。)そこでは「形容詞(それは要するに意味だ)のない事物の存在」<sup>32)</sup>、「命名を拒否する何ものか」<sup>33)</sup>、そして何よりもその「輝くばかりの事物の表層」がカラー写真で(「それはどうしてもカラー写真でなければならない。なぜなら、すでに書いたモノクロームの暗室作業にはあった<手の痕跡>を私はきれいさっぱり捨てようと思うからだ。そしてこの手こそ芸術を成り立たせてきたものなのだ。」<sup>34)</sup>)写し出されることになるだろう。それは、「決定的にあるがままの世界」<sup>35)</sup>が写し出されるものとなるだろう。

記憶喪失後の、とりわけ近年のカラー写真が、この「図鑑」を実現してい

るものかどうか定かには言いがたいとしても、そこにはいわば命名以前の「輝くばかりの事物の表層」が、一切の<意味>を剥奪されて露呈しているように思われる（写真1）。

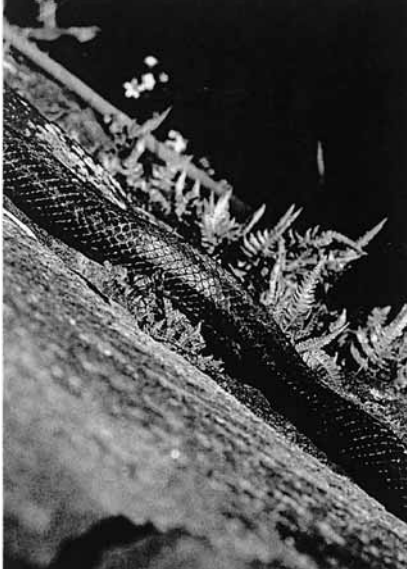


写真1 中平卓馬「原点復帰—横浜」  
（原画カラー）  
（出典：『原点復帰—横浜』、  
オシリス、2003年、2ページ。）



写真2 中平卓馬「原点復帰—横浜」  
（原画カラー）  
（出典：『原点復帰—横浜』、  
オシリス、2003年、12ページ。）

あるいは、たとえば一枚の崖の写真（写真2）。ここでは視線は空へと向かう崖に合わせて遠近法的に<風景>を形成しようとする一方で、手元の土くれの表層（その名づけえなさ＝「命名を拒否する何ものか」）に繋ぎ留められてしまう。この視線のせめぎあいのなかに、新たな風景が創出されているようにも見える。

★ ★

マーティン・ジェイは、近代において「複数の、おそらくは競合し合う視の制度(scopic regimes)」<sup>36)</sup>が存在してきたのではないかと述べ、支配的な視覚モデルである「デカルト的遠近法主義」(Cartesian perspectivalism)（それは一般に「近代の視の制度それ自体と同義なものと考えられてきた」<sup>37)</sup>）の



ほかに、たとえば「バロック的視覚」(the baroque vision)、更にアルパースが「描写術」(the art of describes)と呼んだ視覚文化を挙げている。

ルネサンスにおいては、アルベルティの〈窓〉の向こう側の世界は「詩人たちのテキストに基づいた意義深い行為を人物たちが演じる舞台であった。それは物語体ナラティブの芸術である。」(アルパース) 北方の美術は、これとは対照的に、描写と目に見える表面のために物語やテキストへの言及を抑制する。単眼の主体による特権的で構成的な役割を拒絶して、その代わりに、平面なキャンバスの上に描かれた事物の世界が、何よりもまず存在していることをそれは強調する。<sup>38)</sup>

「既存する美学や価値観による制度的に整序された視覚ラング」(中平、既述)のもつ物語性・テキスト性(つまりは〈意味〉)を拒否し、主体の構成的な役割を拒絶し、事物の「あるがままの世界」をその「表層をなぞる」ことによって描写しようとした中平は、この視覚文化に接続しているようにも見える。ジェイによれば、「描写術」は、「世界の断片的で、細密な、豊かに分節された表面にじっと視線を注ぎ、世界を説明するよりも描写することで充足する」<sup>39)</sup>のであるから。

遠近法主義——主観の〈内面〉による〈風景〉の構成 = 芸術、あるいは逆に、客観を装いながらも事件性を伴った、つまり物語としての素朴リアリズム——から脱しようとしていた中平は、プロヴォーグの時代には、世界の中に織り込まれたものとしての自らの「生」を、写真の主観—客観のなかに重層的に「混成」しようと試みた。しかし、そこにはなお〈詩〉があった<sup>40)</sup>として、一転して、事物の表層を「凝視」することを目指した。

われわれは毎日毎日をひとつの意味の体系としての〈遠近法〉にしたがって生きている。この〈遠近法〉はわれわれの行為と経験、身振りや習慣、こういったものがより合わさってでき上がったものである。それは有用性としての意味の体系でもあろう。そしてひとたびこの〈遠近法〉が確立されるや、〈世界〉はそれにしたがって整備され、秩序立てられる。体験はこの〈遠近

法>を通して、間接的に得られる。<sup>41)</sup>

写真家は<世界>を<私>の<遠近法>で塗りかためることに血道をあげてきたのだ。<私>によって<世界>を潤色し、<世界>と<私>との和解に協力してきたのだ。<sup>42)</sup>

もちろん、この<遠近法>は比喩とはいえ、デカルト的遠近法主義が刻印されているだろう。デカルト的遠近法主義においては、「世界の外側に位置する、非歴史的で中立的で脱身体化された主観」(ジェイ)<sup>43)</sup>が前提されるが、この<中立性>=ファインダーを覗く眼は、三浦雅士の言うように「誰の眼でもないにもかかわらず、いやだからこそ逆に、それは私の眼」<sup>44)</sup>に転化してしまおうし、遠近の奥行きは<意味>の奥行き=「意味の体系」として主観によって構成される。中平の「表層」とは、清水穰が言うように「意味の『真空』」<sup>45)</sup>に他ならない。「判断停止。現象学的エポケー」<sup>46)</sup>と中平自身が語っているように、彼は意味の遠近法を消し、<内面>を消し、<私>を抹消しようとした。それが彼の言う、「写真をそれ自体ランゲージュであるとするならば、自己批判を内に含むメタ・ランゲージュとしての写真」<sup>47)</sup>のありようだったのである。

### 3.

スーザン・ソントグは、その『写真論』の中で、次のように述べている。

写真はまず中産階級の遊歩者 (flâneur) の眼の延長として、その本領を発揮する。(中略) 写真家は都会の地獄を踏査し、そこに忍び寄り巡回する孤独な散歩者、都会を極度に官能的な風景として発見する窃視的な逍遙者の、カメラ付きの形態である。<sup>48)</sup>

フラーノール  
遊歩者である写真家は、また一人の蒐集家である。(「蒐集家と同じように、写真家はたとえ現在に向いているように見えるとしても、やはり過去の感覚と結びついているある情熱にかきたてられている。」<sup>49)</sup>) ソントグはここで

ンヤミンの仕事と写真家を関連づけている。それは『パサージュ論』における遊歩者フラスールの後継者をストリート・フォトグラファーたちに見ているからばかりでなく、引用文だけからなる文学批評の仕事という「ベンヤミン自身の理想の計画が、写真家の活動の昇華された形のように読める」<sup>50)</sup>からであるという。

確かにこの写真家=ベンヤミンは『パサージュ論』の中で述べていた——「この仕事の方法：文学的モンタージュ。(中略) ポロ、屑——それらを目録化しようというのではなく、それらに唯一可能な方法で正当な位置を与えたいのだ。つまりそれらを用いたいのだ。」(『パサージュ論』N1a8)<sup>51)</sup>

ところで、ベンヤミンはバロック時代のアレゴリカーと近代の蒐集家を接続させる。

偉大な蒐集家とは本来、この世界で事物が陥っている混乱と散逸の状態にゆり動かされている人なのだ。バロック時代の人間の心をあれほど強く奪ったのも、これと同じ光景であった。とくにアレゴリーの世界像は、この光景によって激しく衝撃を受けたことを抜きにしては説明できない。(『パサージュ論』H4a,1)

アレゴリカーは「事物をその連関から切り離し、それら意味の解明を初めから自らの沈思にゆだねる」。これに対して蒐集家は、「共属し合うものをひとつに」し、「事物の類縁性やそれらの時代的順序などによって、その事物について教える」。(『パサージュ論』H4a,1)

それにもかかわらず——これは両者を隔てる相違のすべてにまして重要なことだが——どの蒐集家の中にも一人のアレゴリカーが、そしてどのアレゴリカーの中にも一人の蒐集家が隠れているのである。(中略) アレゴリカーにとって事物とは初めからまさにつきはぎ細工にすぎない。(『パサージュ論』H4a,1)

いわばバロック的視覚者とともいべき遊歩者フラスール=写真家は蒐集家として、

まずアレゴリカーと同じく事物をその機能連関から解き放ち（「真の蒐集家は対象をその機能連関から解き放つ」（『パサージュ論』H2,7:H2a,1）、その後、（写真集といったような形で）共属するものを一つにする。それは「モダニストの廃墟——現実そのもの」（ソントグ）<sup>52)</sup>のなかを遊歩しながらの都市の断片の蒐集、廃物蒐集・屑拾い（ソントグは写真家は「屑拾い屋（ラッグピッカー）の足跡を辿る」<sup>53)</sup>と書く）、あるいは歴史の屑拾いの仕事であり、更にはその後の「つぎはぎ細工」、世界の再構成（あるいは救出）の仕事である。<sup>54)</sup>

ところでベンヤミンは、「遊歩の際に、空間的にまた時間的に遙か遠くのものが、いかに今の風景と瞬間の中に侵入してくるかは、知られているとおりである」（『パサージュ論』M2,4）と言う。「知られている」のはとりわけブルーストによってであろう。「ブルーストにおける遊歩の原理。『すると、そうしたすべての文学的な気がかりからまったく離れた境地で、しかもそんな気がかりとはいっさい無関係に、突如としてある屋根が、石の上のある日ざしが、ある道の匂が、私の足をとめさせるのであった、というのもそれらが私にある特別な快感をあたえたからであり、またおなじくそれらが、私に何かをとりだすようにさそっているのにどう努力しても私に発見できないその何かを、私が目にするもののかなたにかくしているように思われたからであった。』（『スワン家のほうへ』）」（『パサージュ論』M2a,1）<sup>55)</sup>

断片的細部が別の時空をひそかに呼び込む、そうしたことはまた遊歩の写真家によっても感知されている。たとえば森山大道である。

僕にとって、個人的な過去の記憶は、いまの僕の現実として、さほど生き生きと感応すべき対象ではなくなった感じがある。そのかわり、時の遠近にかかわらず、出来事の濃淡によらず、さまざまな記憶は懐かしさをともなう情緒的イメージというのではなく、むしろ硬質で物質的な細片となって僕の日常の心のすき間を埋めてくれているように思える。（傍点筆者）<sup>56)</sup>

#### 4.

1972年の『写真よさようなら』直後の『櫻花』、『狩人』、『記録』 1号～3

号、更に翌年と翌々年の『日本三景』に至る作品群の中に森山大道の第一のバロック的契機、すなわち、いわば暗室のバロキスムとでもいうべきものを見出すことも可能だろう。たとえば『日本三景』むつ松島の一枚の写真(写真3)。あるいは、『記録』2号に掲載された一枚の風景写真(写真4)。何か合成写真のようにも見えてしまうこの写真では、遠近法(広角レンズによる短縮法)を伴った空間性それ自体がいびつに破碎されているという印象を与えるばかりか、顔を黒く焼き込まれた幼児と夜めいた昼の街角との異様な対比が時間の多層性をも現出させているように見える。



写真3 森山大道「むつ松島・日本三景その3」(1974)  
(出典:『DAIDO MORIYAMA THE COMPLETE WORKS』  
vol.2.,大和ラヂエーター製作所,2004年,027ページ。  
©2003・2004 Daiwa Radiator Factory Co.,Ltd.  
Courtesy of the artist and Daiwa Radiator Factory Co.,Ltd.)

ハイ・コントラストに  
焼き込まれ(バロック絵

画における<sup>テネブローソー</sup>明暗法)、粒子のアレヤザラつきといった「触覚のないし触感的な性質」<sup>57)</sup>が強調されるという、従来からの、そして今も続く特徴に加えて、ここには、その幻惑的で錯乱的でさえある描写性、その不透明性や判読不可能性といった点において、「バロック的スペクトル<sup>ファンタスマゴリア</sup>の幻映」<sup>58)</sup>と呼ぶこともできそうな光景が見られる。

森山はしかし、やがてこうした暗室での「イメージの捏造」を捨てる。

『カメラ毎日』の山岸章二さんが『日本三景』をすごく面白がってくれて、日本十景までやろうよと言ってくれたんだけど、ほくは断ったんです。こんなこといつまでもやってちゃだめだと。暗室でイメージの捏造をやっているかぎりだめだ、撮りたくないと思ってました。(中略)一種の自殺だからね。いかにイメージを上手に作れたとしても、そこに写真のリアリティはないし、

そんな写真ならもうやらなくていいんじゃないかという気持ちがはっきりあったからね。<sup>59)</sup>

それはおそらく、彼が繰り返し批判していた<芸術>に限りなく近づいてしまいつつあることへの苛立ちだったろう。「そんな写真ならもうやらなくていい」。「<北国の空は暗鬱であった>と、もう空を黒く焼き込むことのできなくなった僕は、ある時点から写真がまったく撮れなくなっていた。」<sup>60)</sup>

1970年代末から「写真がまったく撮れなく」なった森山は1982年、久々の写真集『光と影』を刊行する。同年「犬の記憶」の連載をアサヒカメラ紙上で始めるが、その第2回目に、ある基地の街を<遊歩>したときのことが述べられる。昼下がりの、人影の途絶えた街、「セルロイドのおもちゃのようにペラペラとした街角や路地裏」を「さな



写真4 森山大道「記録第2号」(1972)  
(出典：同書 vol.1., 2003年, 445ページ。  
©2003・2004 Daiwa Radiator Factory Co.,Ltd.  
Courtesy of the artist and Daiwa Radiator Factory Co.,Ltd.)

がら時間にとり残された廃墟を歩く思い」で歩きながら、さまざまの廃物が「さまざまな記憶を僕に向けてキラキラと語りかけてくれる」<sup>61)</sup>と。

時代のシステムが変わり、在りし日の風景のほとんどが風化してしまった時間の陰に、枯れ残った花影に似た壊れた事物の断片が、僕にいくつかの記憶を蘇らせてくる。日向に寄ってときどきシャッター切りながら、僕はふたび時空をとらえがたくなってくる。<sup>62)</sup>



写真5 森山大道「写真との対話」(1985)  
 (出典：同書 vol.2., 2004年, 345ページ。  
 ©2003・2004 Daiwa Radiator Factory Co.,Ltd.  
 Courtesy of the artist and Daiwa Radiator Factory  
 Co.,Ltd.)

連載の終わった翌年、彼は「写真としての記憶」の中で、『過去は理知の領域の外、その力のとどかないところで、何か思いがけない物質的な対象の中に隠されている』と書くマルセル・ブルーストの言葉の意味が、(中略)改めて自分にかかわる問題として認識できた<sup>63)</sup>と告白する。

『光と影』以降、そうした「壊れた事物の断片」、いわば<廃物>がざらつ

いた質感をもって写し出される写真が目に見えて増えてくる(写真5)。

カメラによって全体を見ようとする興味よりも、僕は、きわめて微細な部分にこだわって視たいと思うタチなのだ。それは、部分が全体を構成しているから、というのではなくて、部分は、じつに部分であることによって全体と思えるからである。僕から見れば、全体とは、いかにノッペラボウであることか。神は細部にしか宿っていないのである。<sup>64)</sup>

しかしそのことよりも目を引くのは、人が眼にも留めないであろうような光景が、しばしば廃物を伴いながら、いわば見捨てられた<風景>として描き出されることだろう。こうした廃景(見捨てられた風景、あるいは風化した風景)は、たとえば後の『Daido hysteric no.4』(1993)の基調となっていると言えるだろう(写真6)。

「壊れた事物の断片」である廃物、あるいは(しばしば片隅の)廃墟化さ

れた光景は、歴史の死相を映し出すかのように明確な「光と影」のなかに写し出され、〈今〉という歴史の廢墟の一断片として提示されるように見える。「瓦礫のなかに壊れて横たわっているもの、意味深長な断片、破片、それはバロック的創作の最も高貴な素材である」<sup>65)</sup>とベンヤミンは言う。

物質的な碎片のなかに、過去が隠されているのだとすれば、街も世界もその非人稱化した記憶を内蔵していることになるだろう。ここにおいて、個人の記憶から「世界の持つ記憶」へと〈記憶〉の質が変容する。

人間が持っているように、街も夢や記憶を持っている。人間の記憶がさまざまな混成系であるように、街もあらゆる物質と時空が交錯する混成体である。<sup>66)</sup>

僕が現実かと思って見ている記憶、記憶かと思って感じている現実。その谷間のどこかに僕がひたすら見たいと思いつづけている風景が溶け込んでるように思える。(中略)それはちょうど、光彩がすべて重なり合うと白く消し飛んでしまうように、僕が見てきた、あるいは見ている、そして見るかもしれないイメージの混成が白い光を浴びて映っているように思えるのだ。それらのイメージは僕のなかのどこから映り見えてくるものか確かめるすべもないが、自身も気付かない自分の記憶が、またそれは〈世界の持つ記憶〉なのかもしれないが、おりにふれ気がかりな光景として顕われつづけてくる。<sup>67)</sup>



写真6 森山大道  
「Daido hysteric no.4 1993」(1993)  
(出典：同書 vol.3., 2004年, 014ページ。  
©2003・2004 Daiwa Radiator Factory Co.,Ltd.  
Courtesy of the artist and Daiwa Radiator Factory Co.,Ltd.)



写真は「光と時間の化石」<sup>68)</sup>であると森山は言う。「化石とは、カメラマンの僕にとっては、単なる譬喩以上のものなのである。」<sup>69)</sup>ニエプスの見た光は、「一枚のアスファルト溶液板のなかに焼き付けられ」、それは物質的に「そのまま、人類最初の〈光の化石〉となって現在に残されて在る」。<sup>70)</sup>文字通り物質的に「化石」と化した世界——しかし森山はそのハイ・コントラストと焼き込み（それは以前ほどではないにしても今も続いている）によってイメージを増幅させている。森山の眼差し（あるいは暗室の手）は、生あるものを一瞬にして死物に変えてしまうメドゥーサのそれに似て、世界の〈今ここ〉を断片からなる廢墟のように「化石」化してしまう。その事物や風景は、それを取り巻く〈今ここ〉の諸連関から切り離され、「イメージの混成」のなか、「世界の持つ記憶」のなかの一断片と化す。「アレゴリーの志向に射抜かれたものは、生の諸連関から切り離される。それは破壊されると同時に保存される」とベンヤミンは言う。森山において、この「イメージの混成」の媒介をなすのが〈光〉である。

外界の片隅に、フラグメンタルに存在する光にこそ、キザに言えば、僕は永遠の時間を垣間見ることができる。つまり、歴史を直観するといつていい。光の持つ歴史の記憶と、僕に在る私的な記憶とが、白日の路上で一瞬擦過する。光は、記憶を介在させて歴史にいたり、歴史は、光を介在として記憶を呼び醒ます。光は、このようにして、現在、ここに在る。<sup>71)</sup>

「白日の路上」で「擦過」するのが、「光の持つ歴史の記憶」と「僕に在る私的な記憶」だとしても、それが一枚の写真となったとき、その印画紙の上で「擦過」するのは、それだけではない。

たった一枚の写真を、多くの人々が個々に共有することが出来るということとは、その解説に各個の記憶がかかわっているからだと思う。<sup>72)</sup>

一枚の写真には、様々の個人の記憶が多層的にかかわりあい、各個はその写真のなかに自らの記憶の痕跡を見る。

ある一枚の写真は、単にその一枚の写真として完結してしまうのではなく、その一枚のなかに、さらに無数のイメージ（世界）を内蔵しているわけで、この多重性こそが、記録性ととも、写真の持つ重要な本質ではないかと僕はいつも思っている。写真が、最終的に作品化<sup>クプロ</sup>を拒否する一点は、写真に宿命的にこの構造があるからだろう。<sup>73)</sup>

写真を見る行為のなかで、写真はその都度、その「内蔵」されたイメージによって各個の記憶を触発する。あるいは、むしろ各個の記憶が自らを一枚の写真のなかに重ね描いてゆくと言うべきだろうか。そのとき写真は、ビュシ=グリユックスマンがバロック的視覚として語る「眼差しえぬもののパランプセスト」<sup>74)</sup>、つまりは記憶という不可視のもの<sup>パランプセスト</sup>の＜重ね描き＞の媒体となる。そして一枚の印画紙は、その世界についての記録（記憶）の下に、「世界の持つ記憶」、「光の持つ歴史の記憶」、また様々な個人の記憶が多重的に透かし読まれる一葉の羊皮紙となるだろう。

## ★ ★

「＜ドウシテ、センチメンタルナシャシンデ、イケナイノダロウカ＞と百万遍唱えた自問自答をくりかえし<sup>75)</sup>しつつ、あるいは「どうしてロマンティックな写真をやってはいけないのだろうという思い」<sup>76)</sup>に駆られながらも、「自身の内部<sup>なか</sup>に根強く在る＜表現性＞との闘い」<sup>77)</sup>を通して、森山は＜内面＞を消去してゆく。個人の「記憶」という＜内面＞への沈潜は、世界の記憶、歴史の記憶という非人称の世界へと突き抜けられる。中平卓馬も同じく内面を消し去り、個を消し去り、奥行きを消し去って、表層における「意味の『真空』」（清水穰）を現出させようとした。

プロヴォークの時代、彼らはいわゆるコンボラ写真について「泰平日本の悪しき繁栄が見られる」<sup>78)</sup>と語るが、それはそうした写真がやはり＜私＞の＜内面＞が見る＜風景＞に見えてしまう、つまり＜表現＞に見えてしまうということだろう。中平は「写真はいわゆる表現ではなく、記録である」<sup>79)</sup>と言い、森山は「写真は表現ではなく認識である」<sup>80)</sup>と確認しながら、マーティン・ジェイが＜デカルト的遠近法主義＞に並ぶ「代替的な」視の制度として

挙げた<描写術>及び<バロック的視覚>にそれぞれ囚らずも接続してゆくように見える——もちろんそれは意匠やまた傾向性といったものでさえなく、写真の「自己批判」を内包しつつ遠近法主義を脱するという倫理的ななかで発見されていった新たな視のありよう、世界の<記録>と<認識>にまつわる視の様態であるという、位相の相違は見落とされてはならないとしても。

<私の美意識>でも<世界の図解>でもない写真を求めた<プロヴォーク>とは、あるいはこうした近代における視のありようという文脈においてこそ、正当に理解されるのかもしれない。そこでは、透視図法（遠近法）＝風景＝内面性の三位一体を写し出すのではない風景/写真が模索される。そしてやがて、その風景/写真は、未視と既視<sup>81)</sup>の交錯するなかに、新たに立ち上がるのである。

#### 註

- 1) 柄谷行人「鏡と写真装置」（『写真装置』第4号、写真装置社、1982年、77ページ。）
- 2) 上野昂志「風景という文脈」（『写真装置』第4号、67ページ。）
- 3) 三浦雅士「眼の孤独」（『幻のもうひとり』、冬樹社、1982年、16ページ。）
- 4) 同書、13ページ。
- 5) 中平卓馬「なぜ、植物図鑑か」（『中平卓馬の写真論』、『リキエスタ』の会、2001年、26ページ。）
- 6) 柄谷行人、前掲書、78ページ。
- 7) 同書、81ページ。
- 8) 同書、79ページ。
- 9) ジョナサン・クレーリーは、カメラ・オブスキュラとカメラの間にはある切断があると語っている。クレーリーによれば、カメラ・オブスキュラはその観察者を「その暗い閉域の内部の孤立し囲い込まれた自律的存在として」限定し、デカルトやロックのような「内部＝内面性の形而上学と不可分」なものである。そこでは視覚が「脱身体化」されているが、そのような視覚モデルは19世紀前半に崩壊したという。（Jonathan Crary: *Techniques of the Observer*. First MIT Press paperback edition. Massachusetts 1992, p. 39.）それに取って代わるのは「主観的視覚、カメラ・オブスキュラの非身体的な諸関係から取り剥がされ、人間の身体のかなかに再配置された視覚」（ibid,p.35.）、つまり人間的視覚というまったく異なるモデルであるという。
- 10) 多木浩二「眼と眼ならざるもの」（『写真論集成』、岩波書店、2003年、27ページ。『まずたしからしきの世界をすてろ』所収のものとは若干の異同がある。）多木浩二は、この遠近法主義の起源をデカルトに見ている。「『確実で明晰な観念』だけを信じたデカルトがそれ故に身心を二分し、主体と客体を分離したように、あの、写真がもつ『確からしさ』の幻影のひとつの原因は、客観的世界の素朴な実在論につながっているのである。（中略）いまカルテジャン風の身心の区別、物体と私の明晰な分離にもとづく『確からしさ』の世界は、完全にうちくだけられてしまっており…」

- (「眼と眼ならざるもの」『まずたしからしさの世界をすてろ』, 田畑書店, 1970, 215ページ。)
- 11) 森山大道「一台のカメラから」(『写真との対話』, 青弓社, 1995年, 47ページ。)
  - 12) 中平卓馬「リアリティの復権」(『まずたしからしさの世界をすてろ』, 331ページ。)
  - 13) 篠山紀信／中平卓馬『決闘写真論』, 朝日文庫, 1995年, 292ページ。
  - 14) 中平卓馬／森山大道「8月2日 山の上のホテル」, 1973年(森山大道『過去はいつも新しく、未来はつねに懐かしい』, 青弓社, 2000年, 81ページ。)
  - 15) 多木浩二, 前掲書『写真論集成』, 25ページ。
  - 16) 同書, 27ページ。
  - 17) 中平卓馬「記録という幻影」(『中平卓馬の写真論』, 52ページ。)
  - 18) 「作品解説」『アサヒカメラ』1968年10月号, (『日本の写真家 36 中平卓馬』, 岩波書店, 1999年, 63ページ。八角聡仁編の解説による。)
  - 19) 中平卓馬—森山大道「写真という言葉をなくせ」(『まずたしからしさの世界をすてろ』, 145ページ。)
  - 20) 同書, 146ページ。
  - 21) 多木浩二「まなごしの厚みへ」(前掲書, 69ページ。)
  - 22) 中平卓馬／森山大道「写真という言葉をなくせ」(森山大道『過去はいつも新しく、未来はつねに懐かしい』, 10ページ。『まずたしからしさの世界をすてろ』所収のものとは若干の異同がある。)
  - 23) 清水稜「暗室の路上 Daido neither nor」(『白と黒で——写真と……』, 現代思潮新社, 2004年, 122ページ。)
  - 24) 中平卓馬「記録という幻影」(『中平卓馬の写真論』, 48ページ。)
  - 25) 同書, 49ページ。
  - 26) 同書, 51ページ。
  - 27) 篠山紀信／中平卓馬『決闘写真論』, 80ページ。
  - 28) 中平卓馬「記録という幻影」(『中平卓馬の写真論』, 61ページ。)
  - 29) 同書, 51ページ。
  - 30) 同書, 51ページ。
  - 31) 中平卓馬「なぜ、植物図鑑か」(『中平卓馬の写真論』, 33・34ページ。)
  - 32) 同書, 24ページ。
  - 33) 中平卓馬「リアリティの復権」(『まずたしからしさの世界をすてろ』, 330ページ。)
  - 34) 中平卓馬「なぜ、植物図鑑か」(『中平卓馬の写真論』, 35ページ。)
  - 35) 同書, 16ページ。
  - 36) Martin Jay: *Scopic Regimes of Modernity. In: Vision and Visuality* (edited by Hal Foster), The new press, New York, 1999, p3.
  - 37) *ibid*, p.4.
  - 38) *ibid*, p.12.
  - 39) Martin Jay, *op.cit*, p13. 実際、アルパースは描写術としての写真について、「写真をあれほど写実的なものに行っている諸特性は、北方絵画の描写的様態、たとえば断片性、枠どりの恣意性、また草創期の写真家たちが述べたような直接性、つまり人の力を借りることなく自然が自らの力でその姿を出現させたような直接性に通じるものである」(スヴェトラナ・アルパース『描写の芸術』, ありな書房, 1993年, 95ページ)と述べている。但しこのことは、写真全般には妥当しないように思われる。
  - 40) 「私の写真に<詩>があったということ、それ自体私に対する批判に逆転されねばならない」(中平卓馬「なぜ、植物図鑑か」『中平卓馬の写真論』, 22ページ。)

- 41) 篠山紀信／中平卓馬『決闘写真論』, 80ページ。
- 42) 同書, 84ページ。
- 43) Martin Jay, op.cit, p10.
- 44) 三浦雅士「眼の孤独」(『幻のもうひとり』, 14ページ。)
- 45) 清水穰「砂漠よさようなら」(『白と黒で——写真と…』, 143ページ。)
- 46) 篠山紀信／中平卓馬『決闘写真論』, 293ページ。この言葉は篠山紀信の写真を肯定的に評価するものであるが、それはまた自らの指針でもあったろう。
- 47) 中平卓馬「なぜ、植物図鑑か」(『中平卓馬の写真論』, 11ページ。)
- 48) Susan Sontag: *On Photography*, Picador, New York, 1990, p.55.
- 49) *ibid.*, p.77.
- 50) *ibid.*, p.76-77.
- 51) Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. (ベンヤミンからの引用は、以下の原典による。Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, 7Bde. Hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1991. 尚、『パサージュ論』からの引用は原著者に付された記号を本文中に記すのみとする。)
- 52) Susan Sontag, op.cit, p79.
- 53) *ibid.*, p.78.
- 54) 森山大道はたとえば『にっぽん劇場写真帖』について、「それまでの数年間に僕が撮ったありとあらゆる写真をそれぞれのコンテクストから一度解体して、どのイメージをも断片とみなし、それら断片を、全く別のコンテクストによって同一平面化することで、混沌とした日常の視線の再構成ができるのではないか、という実験のつもりだった」(「僕の写真記『犬の記憶』, 河出文庫, 2001年, 248ページ。)&述べている。
- 55) ブルーストからの引用は井上兎一郎訳(『失われた時を求めてI』, ちくま文庫, 298-299ページによる。)
- 56) 森山大道『犬の記憶』, 268ページ。
- 57) Martin Jay, op.cit, p17.
- 58) *ibid.*, p.20.
- 59) 大竹昭子『眼の狩人』, ちくま文庫, 2004年, 73ページ。
- 60) 森山大道『写真との対話』, 青弓社, 1995年, 142ページ。
- 61) 森山大道『犬の記憶』, 30ページ。
- 62) 同書, 31ページ。
- 63) 森山大道『写真との対話』, 215ページ。
- 64) 同書, 112ページ。
- 65) Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. (*Gesammelte Schriften*, Bd. I -1, S.353)
- 66) 森山大道『犬の記憶』, 116ページ。
- 67) 同書, 148ページ。
- 68) 森山大道『写真との対話』, 10ページ。
- 69) 同書, 141ページ。
- 70) 同書, 135ページ。
- 71) 同書, 137・138ページ。
- 72) 森山大道『犬の記憶』, 177ページ。
- 73) 森山大道『写真から／写真へ』, 青弓社, 1995年, 168ページ。

- 74) クリスティース・ビュシ=グリュックスマン『見ることの狂気』、ありな書房、1995年、141ページ。パランプセストとは「『最初に書かれた文字を掻き消してその上に別の文字を書き記した羊皮紙』のことである。ただし、そのためにもとの文字が完全に消滅したわけではなく、通常は新しい文字の下に古い文字を、言わば『透かし読む』ことが可能なのだ。」(和泉涼一)(ジェラルド・ジュネット『パランプセスト』1995 水声社 726 ページ、「訳者あとがき」による。)ビュシ=グリュックスマンは、「ボードレールのパロキシム」について述べながら、記憶のパランプセストについて語っている。
- 75) 森山大道『写真との対話』、131ページ。
- 76) 大竹昭子『眼の狩人』、79ページ。
- 77) 森山大道『写真との対話』、142ページ。
- 78) 中平卓馬／森山大道「8月2日 山の上のホテル」(森山大道『過去はいつも新しく、未来はつねに懐かしい』、87ページ。この発言は中平のもの。)
- 79) 中平卓馬「同時代的であるとは何か？」(大竹昭子『眼の狩人』、95ページによる。)
- 80) 森山大道『写真との対話』、47ページ。
- 81) 「僕の写真を撮る衝動というのは、既視感や未視感とのさまざまな瞬間との感みたいなこと…」(森山大道『プロヴォーク』から遠く離れて『過去はいつも新しく、未来はつねに懐かしい』、339ページ。)