

緒言——写真的リアリズムをめぐる

「写真的リアリズム」(Photographic Realism)という言葉で本小特集が念頭に置くのは、画像自体の外を指し示すという、写真の単純な指向作用のことである。

この言葉はもともと、アメリカの美学者ケンダル・ウォルトンが「透明な画像」(一九八四)で用いた表現だ。ウォルトンはそこで、写真には他の画像にはない固有のリアリズムがあると主張した。彼によれば、写真を見ることは、絵画を見ることと必ずしも同じではない。なぜなら、写真は絵画と違って、ふだん私たちが世界を「現実的に」(「*as is*」)眺めるのと同じやり方で知覚され得るからだ。

簡単な例で考えてみよう。ここに、フォトショップで加工されたように見える一枚の写真がある。私たちはそれを見て、「この写真には手が加えられているかもしれない」、「彼はこん

なに整った顔立ちをしていなかったはずだ」と疑うことができ。この疑いはすでに、写真を「現実的に」眺めた結果だ。被写体の真実性、本当らしさを測る前に、私たちはそのイメージの起源となるものの現実性を、無媒介に、異論の余地なく受け取っている。どれほど本当らしくない写真も、そこに写された何かが現に存在したことを、知覚に直接訴えることができる。

絵画の場合、そうはいかない。いかに精緻なフォトリアリズムの絵画であろうと、写真と錯覚されない限り、画像を超えて現実を直接指向することはない。私たちの知覚は、描かれたイメージそのものに集中し、キャンバスの外へ送り返されたりはしない。絵画は、その写実性の程度とは無関係に、最初から表象として、模倣として眺められる(「この絵には手が加えられているかもしれない」と考えるのはナンセンスだ)。もちろん、

大池 惣太郎

描かれた対象の現実性に関して、「この人物は本当に実在するのだろうか」と問うことはできる。しかし、それは知覚から即座に立ち上がる問いではなく、二次的、反省的に抱かれた疑問である。

写真はこの点で、他の画像と異なる。それは透明な窓のように、私たちの知覚に直接現実の相を滑り込ませることができのだ。写真イメージは、多かれ少なかれ、画像の外の実在を指し示すことで、画像としての生命を得ている。森山大道の「三沢の犬」は、目眩く光の効果によって切り出された、凄みのあるささくれた野犬のイメージ以上のものだ。この写真ははつきりと、その野良犬がいたというピクチャー外の事実へ開かれている。外を参照するこの作用がなかったら、この画像の生命をなすもつとも重要な何かが失われることになるだろう。その鮮烈な構図、美しく粒立った質感が「絵」としてどれだけ洗練されているかというと、森山の着想と技術が日本の写真史においていかに画期的であろうと、この写真の真正な強度は、ただ「現実的に」眺められることによつてのみ与えられるのだ。

とはいえ、写真がもつそうした現実指向作用は、誰もが最初の一瞥で理解できる、深みのない、平凡な事実にすぎない。現実を指向するという点で、森山の写真と凡庸なスナップ写真の間には、何の違いもない。それゆえ森山の写真について固有に語ろうとすれば、私たちはどうしても写真史や美学的分析へ向かわざるを得なくなる。写真をめぐる理論や批評は、そのよう

にして高度に専門化されていった。

だが、写真の専門家でも実践家でもない私は、専門的な研究のはるか手前で、画像自体の外を指し示すというこの単純極まりないリアリズムに、まったく素朴に魅了されている。被写体の現実らしさ、真実らしさ、本当らしさとは独立に、「それは現に存在した」と無媒介に告げてくること、そのこと自体に、えも言われず心を揺さぶられる。この単純な力の方へ、素朴なアマチュアの視点をもつて、接近することはできないだろうか。そのような関心をぼんやり抱いていたところ、たまたま『言語文化』の紙面をお借りできたことになった。かくして甚だ急ごしらえではあるが、写真の単純素朴なリアリズムの方へ一歩向かつてみようを試みたものが、本小特集である。

*

この小特集が問題にする「写真的リアリズム」は、あらゆる写真イメージに伴い得る単純な作用であり、特別な条件を要する美的効果ではない。写真の日常的な氾濫のなかで、その作用は写真のわかり切った特徴として、ほとんど無関心に、驚きもなく素通りされている。加えて、ウォルトンが述べたように、写真はつねに「現実的に」眺められるというわけでもない。写真は絵画のように眺められることもある（たとえば、映画のポスターなど）。写真的リアリズムは、あらゆる写真に伴い得る

が、その作用は強く前景化されることもあれば、されないこともある。

私たちの考える「写真的リアリズム」は、写実性、再現性と根本的に関係がない。写真のリアリズムは、文学や絵画のリアリズムとは性質が異なる。文学や絵画におけるリアリズムは、突き詰めれば類似の問題であって、「現実的」とみなされるものに似ていることを目指している。その方法は、読者や鑑賞者が何を「現実的」とみなすかによって様々である。史実や社会調査に基づくことがそうである場合もあれば、心情描写の迫真性がそれである場合もある。作品の中の過剰な細部、意味を欠いた指示対象が、現実的印象をもたらす手段として用いられることもある。それらはすべて、「本当らしさ」の効果に向けた探究だ。だがどれほど「本当らしい」絵画や文学作品であつても、私たちはそれを前に、「現実的に」眺めることを中断している。

対する写真は、自分が現実には似ていると主張することなく、単に現実を指し示す。写真のリアリズムとは、「本当らしさ」を宙吊りにしたまま、私たちを「現実的に」眺めさせる力だ。人が写真を「現実的に」眺めるのは、それが本当らしいからではない。多くの写真は、この逆説を最大限利用している。現実には存在しないように思われるものや、存在しているのに忘れられたものを、写真は現実を見るように眺めさせることで、人の

目を奪う。だからといって、写真の中に、現実性を指示する特別な構成的特徴を探しても無駄である。写真は何か特別な仕方
で現実を表象しているのではなく、単に現実を眺める私たちの目を利用していただけなのだ。ありえないものまで現実として提示するとき、写真は暴力的である。そのリアリズムは、現実的というより、了解された「現実」を超過してリアルにすることにある。

私たちの考える「写真的リアリズム」は、写真メディアに固有の作用であるとは限らない。この点に関して、私たちはウォルトンの主張を離れる。「写真的リアリズム」をメディア特殊性から説明しようとする、その作用の原因を、写真技術のどこかの過程に位置付けねばならなくなる。すると、アンドレ・バザンが述べたように、写真が現実の機械的な模写であること、創造的干渉なしに自動形成された画像であることが、そのメディアの特性として強調されることになる。だが私たちが写真を「現実的に」眺めるのは、写真が機械的複製過程をもつからではない。プリセットとレタッチが前提となる現在のデジタル環境において、写真を成立させるあらゆる段階に、恣意性、意図性、操作性が入り込む。だからと言って、写真の現実志向作用が消え去ることはないのだ。ウォルトンは「写真は透明である」と述べたが、これは混乱を招く表現だ。写真が「透明」なのは、主観や作為の介入がない、客観的な画像だからではない。写真

が「透明」なのは、窓や、眼鏡や、顕微鏡のように、を通じて「現実的に」眺めることが妨げられない限りにおいてである。この作用は、究極的には写真のメディア特殊性に由来するものではない。

おそらく、描かれたものや彫刻されたものの中にも、ある種の「写真的リアリズム」を見出すことはできるだろう。ゲルハルト・リヒターの《ビルケナウ》は、一切の表現性を介さずに、何かが存在したことを純粹な強度として伝えている点で、彼のフォト・ペインティングよりはるかに「写真的」である。先史時代の洞窟壁画は、それを描いた人々にとつて、おそらく動物の再現でも模倣でもなく、出現の反復であつただろうという意味で、すでに「写真的」である。「写真的リアリズム」の探究は、メディア固有の可能性へ収束することなく、むしろ開かれた問いへ繋がっている。すなわち、私たちにとつて「現実的に見る」とは何を意味するのかを、それは考えさせるのだ。

「写真的リアリズム」は、その根拠を最終的に絵の中に特定できないものである。出来上がった画像をどれだけ精査しても、なぜそれを「現実的に」眺めたのか、根拠を見出せるわけではない。「写真的リアリズム」は、いついかなる時も、あることもできるし、ないこともできる。それを何らかの外的基準から説明したり、美学的効果として分析したりすることはできない。「写真的リアリズム」を支える唯一の根拠は、目がそこに、我

を忘れて参加したという事実だけだ。目がそこに参加するかどうかは、写真を撮る者、見る者の思惑を超えたところにある。参加するにしても、その仕方、度合いはまちまちだ。「写真的リアリズム」は、写真をオブジェクトとして分析することのなかでは、決して解明することができない。それは体系化し、論究する視線から、むしろ逃れるものなのだ。

「写真的リアリズム」をめぐる探求の模範は、今もつてなおロラン・バルトの『明るい部屋』に見出される。バルトは写真が自分に触れる瞬間を、周知のように「プンクトゥム」と呼んだ。「プンクトゥム」とは、画像の美的構成を超えて、「それは在った」という端的な事実主体に触れさせる何かのことである。バルトはその何かを特定しようとしたが、最終的に「手に負えない現実」として、追求の矛先から解放した。『明るい部屋』は、写真がはらむ「それは在った」の明証を、根拠、本質、因果の彼方へ遠ざけていく書物として読むことができる。そのようなやり方でバルトは、美的・経験的な習慣化によって弱められた写真の力、彼が「始原的なリアリズム」と呼ぶものを、分析の彼岸へ解き放つたのだ。

本小特集もまた、そうした「始原的なリアリズム」へのささやかな接近であることを願っている。バルトは、「アマチュアの方が、写真のノエマの近くに在る」と述べていた。現代写真アートの目を見張るような伸展と、それをめぐり積み重ねら

れ複雑化した学術研究を尻目に、この特集が「写真的リアリズム」の素朴な事実につねに立ち戻るような試みになっていれば幸いである。

*

幸運な偶然が重なり、アーティストの竹内公太さん、トヨタヒトシさんに企画に参加していただくことができた。小特集の前半は、お二人のインタビュアーである。

二〇二二年十一月、福島県いわき市で、竹内公太さんの個展「浜の向こう」が開催された。インタビュアーでは同個展を中心に、写真や映像のドキュメントを通じて歴史にコミットする竹内さんの制作について、写真家の宇田川直寛さんと一緒に、じっくりお話を伺うことができた。内容は多岐に亘り、必ずしも写真に焦点を置くわけではないが、全体を通じて浮かび上がる「目に憑依する」というテーマは、写真イメージの根源的力に深く関わるものだ。竹内さんの制作は、写真イメージの関与する現実性の位相が、虚構／真実、主観／客観のどの極にも還元されないことを教えてくれる。

続くトヨタヒトシさんとの鼎談は、フランス文学科の同僚である畠山達さんに、全面的に企画・構成をしていただいた。二〇二二年二月五日、横浜キャンパスにて、トヨタヒトシ映像日記『An Elephant's Tail——ゾウノシっぽ』の上映会が行われ、

その後、鼎談が収録された。スライドに映されては消えていく写真イメージを追い、またトヨタさんのアメリカ滞在のお話しを伺いながら、写真の向こうにある「持続」について、三様に考え、言葉を交わす実り多い対話だった。写真を「現実的に」見るとは、ある種の時間の共有なのだとということ深く考えさせられた。

小特集の後半では、ロラン・バルト研究の石井咲さん、日本映画研究の藤田奈比古さんから、読み応えあるご寄稿をいただいた。写真を範例とするリアリズムについて、写真の専門研究者ではない立場から何か自由に書いていただけませんか、という誠にほんやりとしたお誘いに対し、このように力強い考察を寄せていただき、感謝に堪えない。

石井さんの論考は、『明るい部屋』におけるバルトが、写真の一般現象学という構想から離れ、彼にとつての「唯一の存在を扱ふ不可能な科学」の方へと下降していく道行を、『冥府降り』の比喩を通じて浮き彫りにしている。バルトが「ブックトゥム」の形式的解明を断念し、「時間」の中でそれを見出すようにしたことのうちに、まさしく「写真的リアリズム」の位相が示されているだろう。

藤田さんの論考は、大島渚の『忍者武芸帳』という意表を突く題材を通じて、「写真的リアリズム」の読解可能性を広げるものだ。白土三平の原画のスクリーン写真をモニターに写すことで作られた大島の映画は、ストーリーより映像の「物理的現

実」を際立たせる。大島は写真のリアリズムを利用することで、自分の映像に「実在の根拠」を与えようとするが、それは作品から「疎外」されることと表裏一体である。写真はつねに、「あなたはこのにいない」と告げるものでもあるからだ。

急に持ちかけられた企画に快く応じてくださった、竹内さん、トヨダさん、宇田川さん、畠山さん、石井さん、藤田さんに、心からお礼を申し上げます。どうもありがとうございました。

最後に、この小特集のために当初に企画された横田大輔さん、宇田川直寛さんとの対談が、いくつかの事情で延期になっている。この誌上でまた機会をいただけるか分からないが、今後もしなんらかの形で、細々と企画を続けていけたら幸いである。

註

- 1 Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2, 1984, pp. 246-277.