



フィリップ・デュボワにおける「行為」(特集 : タイム・マシンとしての写真 : Photography as Machine-of-Time)

渡邊, 大樹

(Citation)

美学芸術学論集, 18:34-45

(Issue Date)

2023-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100481718>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100481718>



フィリップ・デュボワにおける「行為」

渡邊大樹

Taiki WATANABE

はじめに

本稿はフランスの映像研究者フィリップ・デュボワ (Philippe Dubois, 1952-) による一九九〇年の著作『写真的行為 (L'Acte photographique)』¹ における「行為」という概念を分析するものである。彼は『写真的行為』の出版直前の一九八三年に雑誌『カイエ・デュ・フォトグラフィ (Les Cahiers de la Photographie)』² において、次のように述べている。

写真において、イメージを作る行為の外側でイメージを考えることはもはや不可能であると、私は簡単に述べたい。写真はイメージ（技術や行為の産物、行為やノウハウの結果、完成された物体として囲いの中で眺めるだけのもの）であるだけでなく、第一に、プロセス中の現実の象徴的行為、その状況を考慮に入れずに、文字通り試練にかけずに考えられないものである。この「行為」は、単純に言えば、イメージの実際の生成（「撮影」）

という唯一の身振りに限定されるものではなく、その受容と鑑賞の行為も含まれることが理解される（バルトを参照）。したがって、写真は、イメージの経験として、その全証明と不可分である。このことは、哲学的に言えば「人間がいらないところで」（アンドレ・バザン）行われるとよく言われるこのメディアが、実は存在論的にどれだけ主体の問題を含んでいるかを示している³。

デュボワは写真を、イメージだけで構成されているものとは思えず、そのイメージの生成過程や生成後の受容や経験までも含んだものとして捉えるべきだと述べる。ロラン・バルトの「ペンクトウム」は写真を鑑賞したさいにあらわれる、鑑賞者を突き刺すような感覚のことであり、このような鑑賞経験もデュボワの主張する「行為」に含まれるだろう。アンドレ・バザンは写真の特性を「自動生成」（「人間がいらないところで」）としたが、デュボワは写真を「行為」として扱うことで、その主体が重要な位置を占めることをここでは指摘している。

また同じ『カイエ・デュ・フォトグラフィ』のイントロダクションに当たる部分において、編集長であるジル・モラは、写真的行為を「制作行為において写真家に生じるすべての条件、仮説、制約、変動、行動が含まれ、作品だけがその存在の条項を達成したり中止したりする」と規定した。そして写真とその行為をテーマにするにあたり次のように述べている。

今、私たちが興味を持っているのは、（中略）伝統的な美的アプローチを阻むかのような不連続性と異質性の操作に基づいて、写真的行為をどのように定義するかということである。そのグローバルな機能を、今度は美的

実践と作品の枠組みの中で考えることによつて、私たちは成功できる。(中略) 写真という行為によつて、私たちは制作者側に切り替わり、「写真は構成された美学の中で何を変えるのか」と「写真体験の特異性とそれに関わる要素とはなにか」という二つの問いに答えなければならなくなる⁴。

モラは、「行為」を「制作者」のものとして扱っており、写真における「行為」を議論の俎上に載せることによつて、写真そのものを明らかにしようとしていたことが分かる。

このように扱われている「行為」というものが、どのようなものであるかを考察することが本稿の目的である。

1 写真の特性としてのインデックス

『写真的行為』においてデュボワはまず、チャールズ・サンダース・パースの記号論的分類である、「アイコン」「シンボル」「インデックス」を用い、写真におけるそれぞれの認識論的立場を整理した。写真を現実の模倣的複製だとみなす立場(アイコン)と全ての写真イメージを知覚的にコード化されたフォーマットとして分析する立場(シンボル)と写真イメージが指し示しているという経験とそれを基礎づける行為とが不可分になるという立場(インデックス)ということである⁵。その上で、「インデックス」に着目し、その実際の効果から分析を試みる。

デュボワは写真を「ある行為によつて生み出されたイメージであるだけでなく、何よりも「それ自体」が真の象徴

的行為であり、実質的にイメージ・アクト (image-act)。⁶ であると主張する。そのため「光学・化学プロセスによって得られる視覚的メッセージの経験的現実」ではなく、「理論的な装置」⁷ として写真を分析する。つまり、写真は「根源的に認識論的な」カテゴリーに含まれるものとなる。言い換えれば、「絶対的に特異で、記号、時間、空間、現実、対象、存在と制作に特定の間接性を導入するような思考のカテゴリー」⁸ に含まれるものとして写真を扱うということである。

このような写真について議論をするにあたり、デュボワはアンドレ・バザンの「写真映像の存在論」を参照するところから始める。デュボワはその中の、写真の「自動生成」に着目し、写真映像を生成する段階から議論を始める。写真映像は、三次元空間内の離れた場所にある光源が発したり、反射したりした光を、ハロゲン化銀結晶による感光性をもった二次元の支持体の上に固定した痕跡として現れる。したがって写真とは、「物体や人物や世界の光景を再現する「イメージ」である前に、何よりもまず、本質的に、刻印、形跡、マーク、貯蔵庫の秩序である」¹⁰。このような写真の痕跡としての特徴には、二つの側面がある。一つは「あらゆる種類の刻印に有効」¹¹ である側面と、もう一つは「写真という特殊な刻印にのみ関係する」¹² 側面である。写真という痕跡は刻印の種類にかかわらず刻むことができる。そして写真の痕跡の残し方は写真特有のものである。

だがデュボワは、写真を対象の痕跡として定義することは、写真のなりたちについてしか捉えておらず、その結果を考慮に入れていないと主張する¹³。そしてこの結果に注目することが、「認識論的立場の転換」をもたらし、その転換に「写真と現代との関係における理論的な新しさ」¹⁴ があるとデュボワは主張する。

痕跡としての写真が存在するためには、光学装置は原理的には不可欠ではない。そのため、痕跡である対象のイメー

ジに、写真で作られたイメージが類似していない場合もある。つまり「写真印画は必ずしも類似を意味するわけではない¹⁵」ということである。これについてフォトグラムが好例としてあげられている。フォトグラムによる写真においては、類似性、忠実性、再現性ではなく「発光物質の効果にかんする（実験）作業の作品」であることが重要なのである。フォトグラムは「写真の最小限の定義を原理的に実現した写真ジャンル」であり、「その存在論¹⁶」をあらわしているとデュボワは主張する。

写真というものは同じプリントを大量に制作することが可能である。しかしデュボワは「その再現性は記号の間でしか働かない¹⁷」と主張する。その痕跡は、指示対象との関係によって成り立つが、それは指示対象が独自性をもっているからだ。つまり「同じものが同じ瞬間に複数存在することはない¹⁸」ということである。

同様に写真の「証明 (attestation)」と「指定 (designation)」という二つの機能も、このような「指示の連続性」という原則の直接的な結果¹⁹」である。物理的な痕跡である写真はそのイメージの指示対象の存在を「証明」する機能をもっている。ロラン・バルトの『明るい部屋』における「それはかつてあった²⁰」という概念は、この写真の証明の原則以外何も肯定していないとデュボワは述べる。またデュボワは写真における痕跡が、証明するだけでなく、「指定する²¹」と述べる。痕跡である写真という、写真のインデックス性は、何の内容もない「空²²」の純粋な指定力である。それは何も肯定せず、ただそこだと言うだけである。

写真はこのようなインデックス性についての特性をもっており、そしてこのような行為としての写真は、その受け手、制作者、指示対象のいずれかによって行われる。写真を、それが成立しうる諸行為の外部では考えられないものとして、根本的に提起しているということは重要であるとデュボワは述べ、写真が「指し示す状況から切り離せない

一種の絶対的なイメージ・アクトとして、写真は基本的に実践的な性質を有している²³」と主張する。「写真」が他の表現手段と根本的に区別されるのは、「意味論が成立する前に語用論的な次元が絶対的に必要²⁴」であるという点においてである。例えば家族写真が集められたアルバムにおいては、そこに表現された内容でも、構図の造形的・美的な質でも、写真の類似性や写実性でもなく、写真を見る者と特定の関係を持つていう実用的な次元が重要であるとデュボワは述べる²⁵。

次にデュボワは、写真のインデックス性における三つの限界を示す（文末の図式を参照）。

一つ目は、写真は痕跡として、その指示対象の存在を証明するが、「その存在の肯定²⁶」を表しているわけではないという点だ。「私たちは、この存在に帰すべき意味（一般的か特殊か）について何も知らないのである」。この点で写真のインデックス性は他のどの表現手段よりも、「存在の秩序」において作用し、「意味の秩序」においては作用しないのである。

二つ目は、写真の基本的な原理である「自動生成」が、写真制作の過程全体における「単純な瞬間²⁷」であるという点である。この瞬間の前後に「完全に「文化的な²⁸」身振りと過程²⁹」があるのだ。この身振りと過程の間の瞬間にのみ、「自動生成」の原理が機能するのである。

三つ目は、対象と光学装置との間に距離が必要であるということである。痕跡を得るために指示対象と装置が物理的に近づき、それを同一化させたいという衝動があるかもしれないが、写真とその指示対象との「ギャップ、分離、切断が必然³⁰」なのである。この写真装置に内在する距離は、時間と空間の両方において存在している。写真はそのインデックス性により指示する対象と物理的に結びついてはいるが、その対象とは絶対に切り離されている。

とりわけこの三つ目の特徴は、他の種類のインデックス記号とは異なり、写真のインデックスを特徴づけるものもある。加えてデュボワは、平面性と不連続性を写真のインデックスに特有のものとして挙げる。平面性とは、写真が平面的な物体であるということだけでなく、光学的な反応がその感光面という平面全体に一度に起きることをも含んでいる。不連続性とは、現実の対象から届く連続した光が、それが支持体に刻まれ記号になることで不連続になるといふことだ。

そしてデュボワはこの写真のインデックスの不連続性について、時間的、空間的な側面から分析していく。

2 写真における不連続性

デュボワは、時間的な不連続性を、三つの種類に分けて考察する。一つ目は前章で述べた写真のインデックスの平面性に関連した内容である。つまり写真の感光剤が一斉に光を受け取り、全てが固定されるということである。制作者は露光時間の選択以外何も介入することができない。もし介入できるとしてもそれは事後的な部分だ。

二つ目は、写真によって連続性から切り取られた時間が、永遠のものとなるものである。つまり別の時間性を持ち始めるといふことだ。「写真という行為は、切ることによって、我々を（断面の）向こう側へ向かわせる³¹」のである。写真とその指示対象との連続性が切られることにより断面ができ、その向こう側である写真に写された被写体へと鑑賞者が向かわされ、そこにおいては写真内の時間という別の時間が存在している。

三つ目は、このような不連続性が対象を運動させるということだ。写真が対象を連続性から切り取ったことにより、その対象と記号とにズレが生じ、対象への表象的現実性を揺るがす。そしてそれにより写真を前にした主体が対象とのズレに驚き、イメージから対象へ、対象からイメージへと装置の中を行き来し始める。しかしその二つを結合しようとすればするほどズレは大きくなってしまふ。

空間的な不連続性について、デュボワはまず絵画の空間と写真の空間の差異から説明する。絵画の空間においては、製作者はすでに与えられたフレームを記号的に埋めていくことになる。先に空間があり、そしてその空間は閉じた空間である。一方写真の空間は、もともと与えられているわけではなく、世界から奪い取るものなのだ。連続した空間から引き離し切り取ることで写真を制作することができる。

このような写真の空間的な不連続性は、さらに指示空間と表象する／される空間と位相空間の三つの不連続性の場合に分けることができる。まず指示空間とは、写真が指示している空間のことだ。写真が指示空間を切り取るため、必然的にフレームの外側の存在を暗示する。表象する／される空間とは、カメラ目線の被写体が写っている写真で生じる空間である。それは指示空間のようにフレームの横に広がっているものではなく、フレームの奥行きや手前の部分にあらわれている空間である。カメラ目線の被写体は、撮影者の存在を明らかにし、イメージを作り出した撮影者の存在を顕在化させている。フレーム内に半開きのドアや窓や舞台の背景や鏡や額縁など、あらゆる種類のフレーミング装置が写っている写真において、その装置により浮かび上がる空間が位相空間である。

写真における空間においては、その空間内の位置（左右、上下、前後）を示すものと実際の参照元との比率が関係している。写真は時間と空間を切り取って作られたものであるが、鑑賞者がある写真を見た際にはその写真が切り取ら

れたことがわかる。それはその鑑賞者が写真以外の対象を見ている場合と同様の仕方である。

おわりに

これまでみてきたように、デュボワは『写真的行為』において、写真が含みもつ諸特徴をそれぞれ具体的に説明してきた。そして最後にデュボワは、前節で述べた写真がもつ三つの空間が、わたしたちが知覚する現実と一致していると主張する。つまりデュボワの述べる「行為」とは、人間がものごとを認識する仕方のことであり、デュボワは写真をこのような「行為」として論じているのである。

しかしデュボワが本書の内容を最初に発表したのは一九八三年であり、その当時は写真の制作方法はフィルムを使った、いわゆる「アナログ写真」が一般的だった。そのため「デジタル写真」においてあらわれた、撮影した写真をその場で確認し何度も撮影し直すことや、携帯電話やスマートフォンなど写真の撮影とインターネット通信を同一端末で行いうることなどは、デュボワの主張の前提条件にはなっていないだろう。このような「デジタル写真」における「行為」を、デュボワの述べる「行為」を用いてどのように分析するかは今後の課題とする。

註

- 1 Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris: Nathan, 1990. 初版は1983年出版。
- 2 *Les Cahiers de la Photographie*, n° 8 : *L'acte photographique*, Marmande: Éditions Contrejour, 1983. この号は一九八三年の中では最初の号である。またこの号のタイトルは「写真的行為 (L'acte photographique)」であり、それは一九八二年一月五、六、七日にパリ第一大学にて行われたシンポジウムの各発表を再編集したものであることに由来している。
- 3 Philippe Dubois, « Le coup de la coupe : La question du temps dans l'acte photographique » *Les Cahiers de la Photographie*, n° 8 : *L'acte photographique*, Marmande: Éditions Contrejour, 1983, p. 57.
- 4 Gilles Mora, « Introduction au colloque », *Les Cahiers de la Photographie*, no.8 : *L'acte photographique*, Marmande: Éditions Contrejour, 1983, p.8.
- 5 Dubois (1990), pp. 49-50.
- 6 *Ibid.*, p. 57.
- 7 *Ibid.*, p. 57.
- 8 *Ibid.*, p. 57.
- 9 アンソニー・ペザン「写真映像の存在論」『映画とは何か 上』野崎敬、大原宣久、谷本道昭訳、岩波書店、二〇一五年、一五―一八頁。
- 10 Dubois, op. cit., p. 58.
- 11 *Ibid.*, p. 60.
- 12 *Ibid.*, p. 60.
- 13 *Ibid.*, p. 63.

- 14 *ibid.*, p. 63.
15 *ibid.*, p. 66.
16 *ibid.*, p. 67.
17 *ibid.*, p. 70.
18 *ibid.*, p. 70.
19 *ibid.*, p. 70.
20 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、一九八五年、九三―九五頁。
21 Dubois, op. cit., p. 72.
22 *ibid.*, p. 73.
23 *ibid.*, p. 76.
24 *ibid.*, p. 77.
25 *ibid.*, p. 77.
26 *ibid.*, p. 81.
27 *ibid.*, p. 83.
28 ここでは写真が広告やポルノグラフィとして閲覧される様子を「文化的な」と表現している。
29 *ibid.*, p. 83.
30 *ibid.*, p. 86.

図式

