



写真における二つの時間一空間軸 : 接続と無効化によって形成される「現実」(特集 : タイム・マシンとしての写真 : Photography as Machine-of-Time)

江本, 紫織

(Citation)

美学芸術学論集, 18:74-99

(Issue Date)

2023-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100481722>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100481722>



写真における二つの時間—空間軸

——接続と無効化によって形成される「現実」

江本紫織

Shiori EMOTO

はじめに

写真を撮ること、見ることから時間を切り離すことは難しい。撮影時にはシャッタースピードの長さの分だけ、目の前の対象や出来事の時間的部分が記録される。写真を見る際には撮影された過去にとどまらず、撮影時や観賞時にとっての未来が思い起こされることもあるだろう。改めて検討するまでもなく、時間は写真の生成と受容のプロセスに密接に関わっている。このことは、写真の性質について論じる上でも重要な論点の一つとなってきた。

一方で、写真や撮影機器がインターネット空間に常時接続された状況において、写真と時間の関係は写真という単一のメディアの内にとどまるものではなくなった。今や写真はデジタルメディアやソーシャルメディアなど、より大

きな枠組みの構成要素の一つとなっている。このことは写真の生成・受容に少なからず影響を与えていると考えられる。このような状況に鑑みると、現在の写真を考えることは写真のみならず、これを包括するメディアについて考えるためにも不可欠だろう¹⁾。ただし、このようなメディアにおける写真について考えるためには、他のメディアとの接続を前提とした考察方法が欠かせない。というのも、これまで写真の性質に関する議論の多くが写真の生成プロセスを論拠としてきたためである。これは写真固有の性質を示すのに最適な方法であるが、写真以外のメディアや表象との重なりを考察することを難しくしている。

そこで、本稿では写真の時間性の性質と成立構造を生成プロセスのみによらない方法によって論じることを試みることにしたい。手順としては、まず古典的な写真論における写真の性質と時間性の議論を簡単に整理する。その上で、これまで生成プロセスを論拠に展開されてきた議論を写真の与える視覚情報の処理の点から説明することを検討する。これによって荒削りなものではあるが、他の情報やメディアと接続することを念頭に写真について論じる手立てを用意することにした²⁾。

1 写真の性質と時間性

これまで写真と時間がどのように論じられてきたのかを、写真の生成プロセスを前提とする議論を中心に整理する。これによって本節では、写真が示すものや写真から読み取られるものが果たして本当に実際の時間・空間に基づくも

のと言えるのかを確認することにしたい。

生成プロセスに基づく写真の性質

まずは従来の写真論における写真の性質と時間性の考え方を整理しておこう。写真のデジタル化以前、写真の性質および時間性を論じる際の前提となってきたのは写真の生成プロセスだった。これは、フィルム写真を想定した次のような光学的・化学的プロセスである。まず、撮影時には被写体の反射光がカメラのレンズによって集められる。その光がフィルムを感光させ、これが化学的に現像、定着されたものが写真のもととなるネガやポジである。ここから写真を印画する際には、フィルムを透過した光が印画紙を感光させ、これが化学的に現像、定着されるというプロセスを経る。このような写真の生成プロセスを前提とすると、写真は光を介して撮影対象とのつながりを持つ、言い換えれば写真は現実の対象の物理的な痕跡とみなすことが可能である。したがって、写真とその対象の間には因果関係が成立すると考えられてきた。

デジタル写真が登場するまで、このような写真の捉え方は写真の性質や見方を論じる際の論拠とされてきた。たとえば、映画批評家のアンドレ・バザン (André Bazin, 1918-1958) は「写真映像の存在論」において、カメラを介して生み出される像である写真が人間の創造的介入なしに自動的に生成されるものであるという点で、客観的な性質を持つとみなした³。同様に、ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) は、写真と現実の類似性を指摘し、写真が「光景そのもの、そのものずばりの現実」⁴を伝えると云う。三次元から二次元への移行においては「寸法、

遠近法、色の縮約」があるとしながらも、それは「変形」ではないと考えた。これを端的に示したのが、「写真はコードのないメッセージである。」という考え方である。このような生成プロセスを論拠にした議論に従えば、写真を見ることができるのは撮影者や写真の提示者によつて歪められた現実ではなく、客観性の保証された現実ということになるだろう。

このような考え方をさらに発展させると、ケンダル・L・ウォルトン (Kendall L. Walton) による写真の「透明性テーゼ (Transparency Thesis)」に行き着く。⁶ 透明性テーゼとは、写真は透明な像であり、写真を見ることを通じて現実の対象を見ることができるといふ考え方である。透明性テーゼの論拠となるのも、やはり写真と現実の因果関係である。これを根拠に、ウォルトンは写真を望遠鏡や顕微鏡と同じような視覚の補助装置とみなす。望遠鏡は遠すぎて見えないものを、顕微鏡は小さすぎて肉眼では捉えきれないものを見ることを可能にするなど、人間の視覚的能力を拡張する装置である。写真も同様の役割を果たすが、写真を介せば、物理的に遠いものや小さいものだけでなく、過去という時間的な隔たりを超えて見ることも可能になる⁷。

このように写真の生成プロセスを論拠とすることは、写真とその対象の間に因果関係が成立すること、それゆえ写真を通して撮影された現実を見ることができるとを説明するものとなってきた。さらに撮影から観賞までの間の時間差を考慮するならば、写真が示す現実とは観賞の現在にとつての過去である。したがって、写真を通して見ることができるのは撮影された過去の現実であるということになるだろう。

視覚情報としての過去

写真が事物や出来事の時間的部分をとどめたものであるという考え方は、実際の事例にも適うものである。エドワード・J・マイブリッジ (Eadward J. Muybridge, 1830-1904) とエティエンヌ・ジュール・マレイ (Etienne-Jules Marey, 1830-1904) による人や動物の運動を捉えた連続写真は、その一例と言えるだろう。これらの写真は瞬間を記録し、肉眼では捉えきれない動きの部分を描写してみた。また、ハロルド・ユージン・エジャートン (Harold Eugene Edgerton, 1903-1990) は、自身の開発したストロボ・フラッシュ機構によって、「ミルククラウン」と呼ばれる牛乳の雫の跳ね返りによって生まれる形象や、弾丸がリングを撃ち抜く様子など、極めて瞬間的な情景を写真に収めている。

これらの写真は時間をとどめることによって、時間の流れの一部を可視化したものである。このような写真を見る際、それが連続した動きの部分をとどめたものであることは容易に理解できる。場合によっては写真を頼りに、描写された前後の動きをイメージすることもできるだろう。一方で具体的な撮影時点を知ることができなければ、それがいつ撮影されたものであるのかを判断することは難しい。写真のみから知ることができるのは、写真に写ったものの年代や時間帯、写真の描写の特徴や経年による物質の劣化具合などから総合的に判断した撮影時期にすぎない。これらは写真が時間的位置付けを明確に示しているというよりも、写真の観者が周辺の情報から推測したものである。写真から得られる時間に関する情報は、非常に限定的であると言えるだろう。

このような性質を踏まえてもなお、写真を通して見るのは過去の現実であると言えるだろうか。これについて考え

る手がかりになると思われるのが、先にあげた透明性テーゼへの反論である。透明性テーゼにおいて写真を視覚の補助装置とみなすのは、写真と撮影された対象との間に因果関係が成立するためだった。写真の場合、写真の描写内容は被写体やそれを取り巻く周囲の環境などに左右される。もちろん、見たままに忠実に描くことを目指した絵画においても同様の反事実的依存関係は成立し得る。しかし、写真の場合は、これが機械的なプロセスによって成立しているという特徴がある。人の手によって描かれる絵画は、画家の意図が少なからず反映される。したがって、ここに成立するのは写真のような「自然的反事実的依存関係 (natural counterfactual dependence)」ではなく、「志向的事実的依存関係 (intentional counterfactual dependence)」とみなされるのである⁸⁾。

一方で、自然的な依存関係が成立すれば、それは透明であるのかという疑問も生じる。たとえば、グレゴリー・カリーは写真と同様の依存関係を持つものとして水銀温度計をあげる。水銀温度計は、周囲の気温の変化に合わせて水銀柱の長さを変化させる。その変化の過程に人為的な関与はなく、水銀温度計と周囲の熱の間には自然的反事実的依存関係が成立すると言つて差し支えないだろう。このような関係に従うのであれば、水銀温度計も写真と同様に透明であり、水銀温度計を見ることは温度を知覚することになるはずである。しかし実際には、水銀温度計を見ることは水銀柱の長さを知覚すること、つまり周囲の熱の高さを見ることにすぎない。このような事例をもとに、カリーは自然的な依存関係を有することは写真が透明であることの論拠となり得るのか、つまり写真を見ることと実際に対象を視覚的に知覚することが同義であるのかを問う。

この時カリーが検討するのは、「自己中心的情報 (egocentric information)」の有無である。「自己中心的情報」とは、写真を介して見た対象と観者の間にある時間的・空間的関係のことを指す¹⁰⁾。たとえば、写真と同様に

透明かつ視覚の補助装置とみなされる望遠鏡や顕微鏡を介した知覚にはこれが含まれる。これらの視覚の補助装置を用いる際、対象との位置関係が変われば対象の見え方が変わる。数値化される厳密なものではないとしても、対象を見る際に対象との時間的・空間的關係が把握されていると言えるだろう。

もちろん、印画された写真を壁に貼り、近づいたり遠ざかったりすれば写真それ自体の大きさや見え方は変化する。しかし、当然のことながら、写真に描写された対象の見え方が変わるわけではない。このような議論を踏まえ、アロン・メスキントジョナサン・コーエンは、写真が自己中心の情報なしに視覚情報を伝達するものであると考える¹¹。これは自己中心の情報と視覚情報を同時に伝達する通常の知覚および視覚の補助装置を介した知覚との大きな違いと言える。

写真が視覚情報のみを伝達するものであることを踏まえると、写真の時間性について次のように考えることができるだろう。先に確認したように、写真がいつ撮影されたのかを知るためには関連する情報や観者による推測が不可欠だった。この要因が写真に自己中心の情報が含まれないことであるならば、写真に対して特定の時間性が意識される場合には写真の視覚情報に特定の時間的位置付けが与えられていることを意味する。つまり、写真の描写内容を過去の現実とみなすことは、写真に描写された視覚情報を過去として処理することによって成り立つと考えられるのである。

視覚情報の処理

視覚情報に時間的位置付けを与える処理とは具体的にどのようなものだろうか。これについて検討する前に確認すべきは、写真の視覚情報に時間的な位置付けを与えず、単に視覚情報として処理する事例である。写真が撮影されたのは過去の現実「かつてーそこ」であるが、写真を見るのは観賞の現在「今ーここ」である。写真を視覚情報として処理するのであれば、撮影された現実を意識する必要はなく、写真は単に「今ーここ」において受容されるにすぎない。これは決して特殊な見方ではないだろう。複数の写真をパラパラとページをめくって見たり、画面をスクロールして見たりする場合には、写真を見る「今ーここ」以外の時間ー空間意識は生じにくい。日々多くの写真を目にする状況においては、最も一般的な視覚情報の処理の仕方とも言える。

これに対して、視覚情報に比較的正確に時間的位置付けを与える方法も考えられる。時系列順に写真を見ること、たとえばアルバムや定点撮影の写真群を見ることがこれに該当する。この時、個々の写真が示すのは撮影された出来事や対象の視覚情報である。しかし、時系列順に見ることのできる写真が複数あることで、各写真の大きな時間的位置付けや時間の経過に伴う変化を把握することができるよう。これはそれぞれの写真が前後の写真を補完する情報になり得るためである。

さらにキャプションによる情報が加われば、時間的位置付けの正確性は増すことになる。また、観者自身が持つ知識や記憶も写真を見る際の手がかりとなるだろう。このように写真の視覚情報は多種多様な情報によって補完することができる。情報同士の関連付けがうまくいけば、写真群の中の一枚から関連する他の場面をイメージしたり、関連する別の写真を同一の流れの中に適切に位置付けたりすることも可能になるはずである。

逆に、視覚情報が撮影の時点と正確に関連付けられないことも起こり得る。極端な場合には写真に虚偽の日時や場

所を添え、実際の撮影とは別の時間的・空間的位置付けを与えることもできる。意図的でないとしても、思い違いや誤りによって事実とは異なる補完がなされる可能性も否定できない。つまり、写真に描写された時間と意識される時間は正確に一致することもあれば、何らかの理由によって両者が乖離することも考えられるのである。

このことからわかるのは、写真は視覚情報として撮影された瞬間を描写するにすぎないということ、これにどのような時間的位置付けを与えるかについては観者に委ねられる部分が大きいうことである。問題は視覚情報をどのように処理した場合に、どのような時間意識が生じ得るかということだろう。

2 二つの時間－空間軸の接続

写真は確かに過去の現実と結び付け得る。しかし、これは写真の生成プロセスだけでなく、視覚情報の処理という写真の受容面からも考察可能であると考えられた。その結果として生じる時間意識とはどのようなものであるか、そのプロセスと構造について検討することにした。

時間－空間の非論理的結合

真の時間性および時間意識の構造を考えるにあたって注目すべき点は、通常の知覚と比較しての特殊性である。先

容されるものについては次のように説明される。

まず、出来事として撮られた写真は「奇妙に見えるもの、つまり実際に起きていることの流動性をこくわずか（どちらかと言えば少しも）伝えない凍りついた形態¹⁴」として撮影されたものである。このような写真は写真の撮影以降も被写体の命が続ぎ、時間が流れ、撮影された対象が消え去ったことを示す。一方、絵として撮られた写真は「確かに額に入れられ、掛けられ得るが、不思議なことに描かれた特定の出来事を指し示すことをやめた自律した表象¹⁵」とみなされる。

これらの写真の撮影、受容の典型例として、前者は報道写真などのスナップ写真が、後者は遺影や肖像写真など、長時間露光写真が想定される。非論理的結合のタイプとしては、出来事としての写真に「ここーかつて」が割り当てられる。写真という舞台上に描写されているのは事物の凍りついた状態であるが、その舞台裏、つまり写真の外部では被写体の一生が続くことが読み取れるものである。一方、絵のように撮影、受容される写真は「今ーそこ」に分類される。これは舞台裏で死去し、すでに停止された生命が、舞台上でのみ引き延ばされた状態である。このようなど・デュージュによる非論理的結合の分類は、「ここーかつて」と「今ーそこ」が真逆の性質を持つこと、そのような写真の撮影と受容を類型化するものとなっている。

時間意識における事実と虚構

ど・デュージュが二つの論理的結合の構造的な差異を検討するために導入するのは、「表面的系列 (superficial

series) 」と「指示対象的系列 (referential series) 」という区別である¹⁶。表面的系列とはいわば写真の表面であり、指示対象的系列とは撮影された現実、対象と関わるもの、つまり写真の生成に関わる時間—空間軸である。「今—ここ」と「かつて—そこ」に該当するのは、それぞれ表面的系列と指示対象的系列ということになる。

各非論理的結合における二つの系列の関係は次のようなものである。まず、非論理的結合のうち「ここ—かつて」は表面的系列「ここ」と指示対象的系列「かつて」が逆説的に結び付けられた状態である。この時、表面的系列は空間性を担うことで動きの間隙という、不自然な状態を示す。これに対して、指示対象的系列は時間性を担うことで完遂された動きを意識させる。これらを踏まえると、バルトが指摘した「現実的な非現実性」とは、当初の時間的文脈から切り離された「ここ」と通時的変化を有していた「かつて」の結び付きによって成立するものと言える。

もう一方の非論理的結合「今—そこ」に見出されるものも同様の構造である。ただし、それぞれの系列が担うものが時間性か空間性であるかは逆転する。ド・デュージュはこの事例として肖像写真、特に遺影写真をあげる。ただし、これは遺影写真という特殊な事例に限定することを意味しない。「生きている人であれ、亡くなった人であれ、肖像写真は葬式的な性質を持つもの、記念碑である¹⁷」と説明することからわかるように、写真の種類ではなく写真を見る際の作用が想定されているためである。したがって、長時間露光写真という区分が示すのは具体的な撮影方法や被写体というよりも、写真の描写が持つ時間的特徴と言い換えることもできるだろう。

また、「今—そこ」は表面的系列と指示対象的系列が担う時間—空間の関係が「ここ—かつて」と逆転するだけではない。それぞれが意識させる時間も質的に異なる。ド・デュージュは「長時間露光写真はスナップ写真がそうであるようにプロセス、展開、通時的変化としての生を指し示すことはない。これは写真の表面以外に場所を持たないた

め、それは自律的で、不連続、可逆的な想像上の生命を扱っているのである¹⁸」と考える。つまり、同じ非論理的結合であつても、「今―そこ」が与えるのは過去の現実に基づく時間意識ではなく、想像的で虚構的な要素を含む時間意識であると考えられる。

このように二つの非論理的結合はスナップ写真と長時間露光写真という写真のタイプを例に説明されるが、これら二つの撮影方法の違いを明確に区別することは難しい。実際、ド・デュージュ自身も写真を出来事として受容することと絵のように知覚することは相互に排他的であるが、スナップ写真であれ長時間露光写真であれ、あらゆる写真に共存するものであると考える¹⁹。どのような場合にいずれの非論理的結合が成立するのかを示すことはできないが、写真の受容における時間―空間意識に実際の時間性に基づくものと想像的なものという少なくとも二つのタイプがあることは確かだろう。

時間的文脈の回復と想像的時間の創出

ド・デュージュの考察は、各非論理的結合と写真を見る際の心理的反応との関係へ展開していく。しかし、ここではこの点に深く立ち入らず、各非論理的結合の違いを視覚情報の処理の観点から整理することにした。事実に基づく時間―空間意識と想像的な時間―空間意識を視覚情報の処理の結果とみなすならば、生じる時間意識とは視覚情報に特定の時間的・空間的位置付けを与えること、これらが全く付与されない、あるいは虚構的な位置付けが与えられることの結果であると考えられる。これを二つの時間―空間の非論理的結合と対応させるならば、前者には撮影された

現実の時間性と結び付けられた「ここーかつて」が、後者には「今ーそこ」が該当するだろう。

各非論理的結合における視覚情報の処理の仕方は次のようなものであると考えられる。まず、「ここーかつて」における「ここ」とは写真の表面に表れた空間性であり、それ自体に時間の流れは見出せないものだった。「ここ」は時間的文脈から切り離された動きの断片、通時的な変化の一部が空間的に把握された視覚情報を示すのみである。したがって、これらの断片的な情報はもとの時間的文脈を取り戻すことなしに、瞬間の記録という視覚情報以上の時間感覚を与えることはないだろう。たとえば、前節で例示したアルバムや定点撮影の写真群の観賞では、写真同士が時間系列順に関連付けられ、互いに不足する点を補い合うと考えられた。この時実現するのは、まさに視覚情報としての「ここ」を撮影された現実という通時的な流れの中に置き直し、これを回復することである。

一方、同じ非論理的結合であっても、「今ーそこ」の場合は実際の現実と接続されるとは限らない。「今ーそこ」において表面的系列が担うのは空間性ではなく時間性「今」である。ド・デュージュの言葉を借りれば、これは写真の表面的系列「ここ」との自然なつながりから引き出されたものであるため、実際の時間を指し示すものではない²⁰。また肖像写真、特に遺影写真特有の表層的な時間は、写真によって指示される撮影された特定の時点ではなく、描写された人物の人生のあらゆる瞬間を想像的に再現することを可能にするものである²¹。たとえば、アルバムに収められた一枚一枚の写真は一つの人生におけるランドマークであり、それらの間を記憶が行き来し、そのいづれにもその人生の全体を見ることができ²²。写真に描写されているのは、確かに撮影された過去の一時点である。しかし、「今」として意識される写真の表面は、他の時間や空間を集約する役割も果たしているのである。

もちろん、表面的系列「今」は指示対象的系列「そこ」と結び付くことで時間—空間の非論理的結合の関係を成立

させる。ただしこの場合、指示対象的系列が担うのは空間の役割である。指示対象的系列「そこ」は表面的系列「ここ」がそうであったように、流れではなく一つの凍結された状態、時間ではなく空間ではない。つまり、「ここーかつて」の「ここ」のように視覚情報を示さない「そこ」は、ある種の「現実」を成立させるために用意された空間性であると考えられる。したがって「今ーそこ」によって実現されるのは、失われた時間的文脈の回復というよりも時間の創出と言えるだろう。

3 類似の関連付けに基づく時間性

写真の視覚情報に時間的・空間的位置付けを与えるには、二つの方向性があることを確認した。つまり、撮影の時点を中心とする実際の現実に関連付ける方向性と様々な時点を集約し、想像的で時に虚構的な時間意識を生じさせる方向性である。これをもとに、本節ではこのような違いがどのような写真の視覚情報の処理に基づくものであるのか、さらにこれが現代の写真にも適用し得るのかについて検討する。

指示対象的系列との接続と無効化

前節では、「ここーかつて」と「今ーそこ」の時間―空間の非論理的結合を視覚情報の処理の点から説明すること

を試みた。これをさらに実際の現実、つまり指示対象的系列との関係から考えることにしたい。

まず、「ここ—かつて」の成立時には写真の表面「ここ」において切り離された時間的文脈が、指示対象的系列「かつて」と結び付けられることで回復されると考えられた。これは視覚情報を示す表面的系列「ここ」を指示対象的系列の「かつて」の中に置き戻し、時間の流れの中に接続させることと言える。この時、実際の時間の流れの中に接続させるとは、具体的な時間的位置付けを与えるということ、つまり写真の視覚情報に関連する情報を補充することを意味する。

たとえば、直接経験した出来事の写真を見る場合、写真と同一空間の他の時間的部分を自身の記憶によって補うこと、つまり写真の与える視覚情報と記憶を関連付けることができる。直接経験していない事柄についての写真も同様である。動きの流れの一部をとどめたスナップ写真に対して完遂した動きをイメージすることは、経験に基づき動きのプロセスを補うことであると言えるだろう。また、第一節で確認した定点撮影の事例は、一枚の写真の視覚情報をキャプションや関連する写真の視覚情報によって補完したものである。指示対象的系列と接続させるとは写真の視覚情報に時間的位置付けを与え、失われた時間的文脈を回復させること、つまり視覚情報を過去から現在までの流れの一部として接続させることと言える。

これに対して「今—そこ」のような写真の見方は、すでに写真の与える視覚情報が「今」という時間性と関連づけられている。また、「今」は撮影された特定の時点と結び付くものではなく想像的な時間性であるため、このような時間—空間意識は写真の内容をあたかも現実であるかのように知覚する状態と言える。このような非論理的結合の状態を形づくるのも、やはり関連する情報を結び付けることである。しかし、写真の表面はすでに時間性「今」として

見られており、「ここーかつて」のように撮影対象の時間的な流れを回復させる必要はない。したがって、「今ーそこ」の場合には「今」という見方をいかに持続させるか、つまり観者に撮影された現実をいかに参照させないかが重要になるだろう。

そのために有効であると考えられるのが、写真の与える視覚情報「今」に別の時点の対象のあり様を集約させることである。前節では「今ーそこ」において実現されるものを時間的文脈の回復ではなく、想像的な時間性の創出とみなした。また、ド・デュージュが長時間露光写真を「今ーそこ」を代表するものとしてあげたことからわかるように、写真の視覚情報としても時間性が不明瞭である可能性が高い。これは、描写内容と同一の時間や空間に限定されない情報を織り込みやすくする要因となるはずである。このことは写真の対象に想像的な過去や未来を用意し、「今」に奥行きを与えること、つまり「ここーかつて」とは別の形で「今」に現実感を与えることにつながると考えられる。

このようにいずれの時間ー空間の非論理的結合も、写真の与える視覚情報と関連する情報の結び付きの点から説明可能である。しかし、情報の関連付けが果たす役割は「ここーかつて」「今ーそこ」でそれぞれ異なる。「ここーかつて」の非論理的結合では表面的系列が指示対象の系列に積極的に関連付けられるのに対し、「今ーそこ」の場合は両者を関連付けながらも、多様な時間ー空間を取り込むことで特定の時間ー空間を参照することが回避される。このことを踏まえると「ここーかつて」の成立過程では指示対象の系列への接続が目指されるのに対し、「今ーここ」の場合にはこれを無効化する動きを含むと言えるだろう。

類似の関連づけ

「今—そこ」における指示対象的系列の無効化は、撮影された現実への指示作用の停止と捉えることもできる。これは想像的な時間性「今」、ある種の虚構的な「現実」を成立させる要因となるだろう。ただし、これらが完全に虚構的なものであるとも言い切れない。虚構的な「現実」は、実際の現実を基盤に成立するものと考えられるためである。このことを的確に説明すると思われるのが、ドイツの芸術史家ラルス・ブルンクが提唱する「像現実」という考え方である。「像現実」とは事実でないことが認識されながら、写真を見ることにおいてのみ、あたかも実際の現実であるかのように知覚されるものである。このような写真の見方が可能であるのは、写真となる前の現実を指示する作用が停止され、虚構的現実が意識されるためだと考えられる²³。

さらに、ブルンクはこれを「ごっこ遊び」の構造を参照しながら説明する。ごっこ遊びは物理的現実在身を置きながら、虚構的な行為に没頭するものである。遊びに興じる者は物理的現実世界を舞台とし、ここに虚構的な世界や関係性を構築する。「像現実」の構造もこれに対応する。ブルンクによれば「像現実」とは、実在する物理的現実と対立するものではなく、ずれの関係にある²⁴。実際の現実への意識を薄れさせること、つまり写真の場合は撮影された現実を指示する機能を停止することで、虚構的な「現実」が現実の中に成立するというわけである。

実際の現実への指示を無効化することは、「こ—こ—かつて」と真逆の方向性である。「こ—こ—かつて」における情報の関連付けが対象と記号の間の因果関係を前提としたインデックス的性質に基づくものであるとすれば、「今—そこ」はアイコン的性質に基づくもの、つまり類似の関連付けとも言えるだろう。これは写真の見方や性質を説明する方法と

して例外的なものであるように思われるかもしれない。しかし、写真が時間的・空間的に離れたものを見ることを可能にするものであることを考慮すると、このような関連付けが有効であることは少なくないと考えられる。

たとえば、コリーン・ボイルは写真で見たものを实在の対象ではなく、類似の対象に関連付けることについて一八七四年に刊行された書籍『月²⁵』に掲載された写真を例に説明する²⁶。この書籍には、月面の様子や月の成り立ちを説明するための図版が掲載されている。ただし、これらの図版は月面を直接撮影したものではなく、月面を観察して作った石膏モデルを撮影した写真である。というのも、当時の技術では掲載写真のように鮮明な月面の様子を撮影することが難しかったためである²⁷。この書籍には月のモデルの他にも、球形のガラス玉、しわのよった手の甲やリンゴなどの写真が掲載されている。

これらの図版を通して、読者は月面の成り立ちや様子を理解する。この時、一見関係ないように思われるガラス玉や手、リンゴの写真は、月面をイメージするための助けとなるだろう。ボイルはこれらの図版が類似するものの関連付けと観者の想像力によって、写真や写真の対象に現実性を付与していると言う²⁸。写真の与える視覚情報とそれを補う情報に何らかの類似性、関連性があれば、写真の描写内容を越えた「現実」をイメージすることができるのである。

このように写真の視覚情報を補完する方向性には、具体的な時間―空間的位置付けを与えるものと類似する情報によって具体的なイメージを可能にするものがあると考えられる。時間―空間の非論理的結合「今―そこ」に該当する情報処理の仕方は後者だろう。ただし、類似による関連付けの際にも、関連付けられる情報には実際の現実に対応する事柄が多く含まれる。このような点で「今―そこ」も実際の現実を基盤とするものであり、ブルンクが「像現実」

において想定したずれの関係を適用できるだろう。

写真を取り巻く環境と時間意識

ド・デュエヴが試みた二つの非論理的結合の区別はスナップ写真と長時間露光写真という写真の撮影方法に基づくものであり、これには二つの撮影方法をどのように区別するかという問題が残るものだった。ただし、写真の撮影方法が撮影対象の性質に左右されることを考慮すれば、その結果として生じる視覚情報が撮影方法に起因する一定の傾向を有するという考え方には部分的に妥当性があるように思われる。

一方で、視覚情報に対してどのような情報がいかに関連付けられるかという点から見れば、写真が提示される際、状況も時間意識を左右する重要な点であると考えられる。つまり、写真がどのような媒体にどのような情報とともに掲載されるかという点である。たとえば、ニュース記事は写真の視覚情報に具体的な日時や場所などの情報を関連付けやすい。また、個人のアルバムやスマートフォンなどに保存された写真データは、撮影者や被写体の知識や記憶を関連付けることが容易である。

このような写真を取り巻く環境は、時間—空間意識にどのような作用をもたらすのだろうか。特に注目したいのは、スマートフォンで撮影し、共有するような現在の写真を取り巻く環境である。スマートフォンの普及と写真の共有環境の発展により、撮影と共有の機会は格段に増えた。SNSなどのプラットフォームでは、日々の些細な出来事や身近な対象の記録が多く共有されている。これらの多くは高画質で、手ぶれも抑制された写真であり、鮮明な視覚情報

を与えるものである。たとえば、訪れた先で目にしたもの、食べたものなど、身近な対象を撮影したものがこれに該当する。このような写真はドキュメントが想定したスナップ写真のように動きの不自然さを感じさせるものではない。しかし、写真のみから具体的な時間的位置付けを把握することは難しいという意味で、写真の表面は時間性「今」よりも空間性「ここ」を担うものであると考えられる。

これを補充する際には、投稿者の他の写真や関連する写真、キャプションやハッシュタグなどの文字情報、写真に紐付けられた位置情報などを参照できる。ただし撮影後すぐに共有することが可能になったとはいえ、投稿年月日が撮影日と一致するとは限らない。また、位置情報やキャプション、ハッシュタグなどの情報も投稿者が任意に登録できるものであり、虚偽の情報や関連付けが含まれることもあるだろう。そのような意味では、写真の視覚情報を想像的な「今」とみなしやすい環境であるとも言える。実際、ユーザーのタイムラインは個人のアルバムと同様の役割を果たしており、一枚の写真に以前に投稿された「かつて」の出来事や今後投稿されるであろう「これから」が集約される可能性は十分ある。

このように現在の写真は断片的かつ鮮明な視覚情報を与える一方で、共有環境としてはこれを虚実様々な情報によって補いやすい状況が整っている。視覚情報としては決して持続的な時間性を意識させるとは言い難い。また、情報の関連付けの点では、具体的な現実を参照することを回避しやすい条件が揃っている。これらの点を踏まえると、現在の写真を取り巻く環境は「ここーかつて」よりも「今ーそこ」という時間ー空間意識を生じさせやすい可能性がある。このような環境が促進するのは具体的な時間ー空間を基盤とし、これと並存する想像的な時間性、あるいは虚構的な「現実」の成立であると考えられる。

おわりに

本稿では写真に関わる時間性とその構造を、写真が伝達する視覚情報の処理の仕方によって説明することを試みた。これによって可能になったのは、実際の現実に基づく時間意識だけでなく、虚構的な時間意識が成立する構造を考へることである。具体的には、前者が撮影された現実への接続という視覚情報の処理によって成立するのに対し、後者がこれを無効化しようとする動きによって成立するということを示した。このような構造は写真の生成・受容の技術にかかわらず適用できるものであると考えられる。

ただし、写真の技術変化が新たな写真の傾向を生み出すものであることを考慮すれば、写真の時間性に時代や技術的要因による傾向を見出すことも可能だろう。たとえば、ダニエル・ルビンシュタインとカトリーナ・スロイスは従来の写真と現在の写真を比較し、前者が線的で、特定の時間をとどめたのに対し、後者の時間性は非線的で、断片的で、瞬間的であると指摘する²⁹。さらに、インターネット上の写真の時間性は、置き入れられるプラットフォームやそこで機能するアルゴリズムにも左右される。このような点も考慮すると、現在の写真は従来にも増して、写真の描写や撮影された現実以外の時間―空間性に影響を受けている可能性が高い。また、写真の描写内容の加工・修正が進めば、写真が視覚情報として内包する実際の時間―空間性の度合いも変化するだろう。

本稿は従来の議論の前提を問い直すことに重きを置いたため、現代の事例についてはごく限られた点にしか言及できなかつた。現時点で言えるのは、加工・修正を伴う可能性が高い現在の写真が描写の点で時間性を曖昧にしているだけでなく、置き入れられる環境によって撮影された現実との関連付けをより不透明なものにしていることである。

これは、想像上の「現実」や「今」を形成する類似の関連付けを促進する要因になると考えられる。写真を撮ること、見ることに、見られることの構造は従来と大きく変わらないが、そこに新たに入り込むものがどのように既存の時間—空間性を揺るがすのか、揺るがさないのかについては検討の余地があると言えるだろう。

註

1 近年、デジタルメディアがもたらした新たな時間的パターンとは何か、それらが生活や社会に影響を与えるものとしてのどのような時間的インフラストラクチャーを構築するのかという、デジタル化やネットワーク化に伴う時間性の変容に関する研究が試みられている。このような領域横断的な研究においては、個別のメディアの性質を踏まえた総合的な考察がより重要になると考えらる。Axel Volnar and Kyle Stine eds., *Media Infrastructures and the Politics of Digital Time: Essays on Hardwired Temporalities*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021).

2 本論は二〇二二年三月に提出した博士學位論文「写真のリアリティ再考—写真の観賞における「現実」の性質と位置付け」（九州大学）の一部、および第一六回神戸大学芸術学研究会（二〇二二年二月十一日、於神戸大学）における口頭発表に大幅な加筆・修正を加えたものである。また、一部の内容については以下の論文と関連がある。「写真観賞における時間性—その動的变化と多様性—」『美学』二四九号、美学会、二〇一六年、六一—七二頁、「写真のリアリティと虚構性—再構成された現実—の二重性についての試論—」『哲學年報』第七九輯、九州大学大学院人文科学研究院、二〇二〇年、一一三—一四〇頁。

3 アンドレ・バザン「写真映像の存在論」映画とは何か(上)『野崎敏、大原宣久、谷本道昭訳、岩波文庫、二〇一五年、一五—一六頁(André Bazin, "Ontologie de l'image photographique" (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, 1981.)」。

4 ロラン・バルト「写真のメッセージ」『映像の修辞学』蓮實重彦、杉本紀子訳、ちくま学芸文庫、二〇〇五年、五三頁(Roland Barthes, "Le message photographique," *Communications* 1, (1961), 127-138.)」。

- 5 同前、541-549頁。
- 6 Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism" (1984), in *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, ed. Scott Walden (West Sussex: Blackwell, 2010 (2008)), 14-49. 河田邦彦、清塚邦彦、「ウォルトンの写真論をめぐって」日本記号学会編『写真とその語りをくぐり超えて』慶應義塾大学出版会、二〇〇八年、五二-六七頁、内野博子、「アンドレ・バザンからケンドール・ウォルトンへ——写真的リアリズムの系譜」青丘社編集部編『写真空間の』青丘社、二〇〇九年、131-146頁。
- 7 Walton, *op. cit.*, 21-22.
- 8 11の図表は関連図表の図表のより詳細な記述を補う。Gregory Currie, *Image and Mind: Philosophy and Cognitive Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), Chapter 2, Kendall L. Walton, "On Pictures and Photographs: Objections Answered," in *Marvelous Images* (New York: Oxford University Press, 2008), 117-132.
- 9 Currie, *op.cit.*, 63-65.
- 10 *Ibid.*, 66.
- 11 Aaron Meskin and Jonathan Cohen, "Photographs as Evidence," in *Photography and Philosophy: Essays on The Pencil of Nature*, 75.
- 12 ロラン・バルト「イメージの論議——ナンシーの記述のより詳細な記述」『Roland Barthes, "Rhetorique de l'image," *Communications* 4, (1964) 40-51.』。
- 13 Thierry de Duve, "Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox," *October* 5, (1978), 113-125.
- 14 *Ibid.*, 113.
- 15 *Ibid.*, 113.

- 16 Ibid., 114.
- 17 Ibid., 116.
- 18 Ibid., 116.
- 19 Ibid., 113. また、ド・リュージュはスナップ写真と長時間露光の違いについて、シャッタースピードによって厳密に区別できるものではないことを認めている。
Ibid., 125.
- 20 Ibid., 121.
- 21 Ibid., 123.
- 22 ユ・ヒト「はまのちのな動きをフロアへの提唱した幾の作業と関連付け、*「今一ネウ」*の関係は、はまの心理的反応として考察する。⁹ Ibid., 123.
- 23 Lars Blunck, "Fotografische Wirklichkeiten," in *Die fotografische Wirklichkeit: Inszenierung — Fiktion — Narration*, ed. Lars Blunck (Bielefeld: transcript Verlag, 2010), 29.
- 24 Ibid., 28.
- 25 James Nasmyth and James Carpenter, *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite*. (London: J. Murray, 1903 (1874)) (<https://archive.org/details/moonconsideredas00nasmyth/mode/2up>, accessed February 28, 2023).
- 26 Colleen Boyle, "Eyes of Machine: The Role of Imaginative Processes in the Construction of Unseen Realities via Photographic Images," in *On the Verge of Photography*, eds. Daniel Rubinstein, Johnny Golding and Andy Fisher (Birmingham: Article Press, 2013), 211-236.
- 27 月を撮影することは不可能だったわけではなく。実際、月の撮影にじつじつはナスミス以前にも様々な試みがあった。⁹ Core Keller, "Sight Unseen: Picturing the Invisible," in *Brought to Light: Photography and the Invisible 1840-1900*, ed. Corey Keller (New Haven and London: Yale University Press, 2008),

25-26.

²⁸ Boyle, *op. cit.*, 227.

²⁹ Daniel Rubinstein and Katrina Sluis, "The Digital Image in Photographic Culture: Algorithmic Photography and the Crisis of Representation," in *The Photographic Image in Digital Culture*, second edition, ed. Martin Lister (London: Routledge, 2013), 31.