



ヴァナキュラー写真論の可能性

前川, 修

(Citation)

美学芸術学論集, 3:1-17

(Issue Date)

2007-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002321>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002321>



ヴァナキュラー写真論の可能性

前川 修

はじめに

ここに二枚の写真がある(図1)。これは、19世紀半ばに撮影された撮影者不詳の同一のダゲレオタイプ写真が二冊の本のそれぞれの表紙にプリントされたものである。二枚の写真の差異は何だろうか？ それは、一方の写真では縁が切り落とされているのに対して、他方の縁が残されたままだということである。

本稿は、こうした写真の縁、さらに言えば、写真の中で周縁的なものと見なされてきた、いわば「縁としての写真」(ヴァナキュラー写真)を取り上げる——あらかじめその具体例を列挙しておけば、アマチュア写真家によるスナップ写真はもとより、ケース入りダゲレオタイプ、ティンタイプつき婚姻証明書、土産物のスノードーム、髪の毛で飾られたアンブロタイプ、元のイメージが見えなくなるまで上塗りされたティンタイプ、写真の周囲に思い出の品が貼りつけられたアルバム等が、ここでは念頭に置かれている——。こうした縁へのアプローチが写真論／写真史に及ぼす理論的帰結、それが、本論が明らかにする対象である。もちろん、この種の研究にはすでに、その先駆けとしていくつかの研究——ジェフリー・バッチェンのヴァナキュラー写真論やエリザベス・エドワーズの物質文化論的アプローチ——が存在する。本稿の目的は、こうした考察を踏まえてその理論的道筋を補い、それと同時に、そこから生じるいくつかの問題点も明瞭にしなが、さらなるヴァナキュラー写真論の可能性を展開することにある(1)。

1 写真の縁／縁としての写真

ふたたび先の写真に立ち返ってみる。具体的に写真の縁に目をとめてみよう。普段私たちが写真を見る時、その縁にはほとんど注意が向けられないことがない。それは、切り落とされたり、覆い隠されたり、抹消されたりすべき余計な部分として、写真の鑑賞の場面ばかりでなく、写真を考察する場面でも顧慮されることがない。しかし、この余白は、写真を見るということに深く関わっている。

例えば、ダゲレオタイプという金属製写真を例にとってみよう。その鏡のような表面は、光に対する角度を調節することで、その姿をネガ像からポジ像にまでめまぐるしく姿を変える。つまりダゲレオタイプの表面は、ネガ像、ポジ像、その各々に——さらにその表面が輝く面であるゆえに——観者自身の姿が重なって写りこむという二重、三重のイメージだったのである。写真の縁は、このようなイメージの現われを調節するための操作部になっている。縁をもつことは、像の可視性と不可視性、像の出現と消失を統御することなのである。縁を契機として、写真がいかにして見られ／もたれたのか、さらには、写真へのそうした所作を通じて、観者とイメージとのあいだにどのような関係が生じたのか、これが写真の縁から立ち上がってくる問題なのである。

その読みを裏づけるように、写真に写る二人は写真のなかの写真の縁に触れている。彼らの視線にも注意してみよう。黒いドレスの女性はこちらへ、男性はフレームの外へ視線を投げかけている。彼らは、あたかも一方が写真そのものを注視するように促し、他方が写真そのものを見ることよりもむしろ、どこか遠い過去の彼方へと視線を向けるよう促しているようでもある。彼らが手にする中央の写真にも目をやってみる。そこでは、——像そのものが不鮮明であるため判別は難しいが——子どもとその母親(?)が並んでいる。二人の男の子は右へ視線を向け、その先にいる母親らしき女性はこちらに視線を向けている。この写真内写真の被写体のポーズを、先の男女の身振りは反復している。もしかすると、この写真は、男性が自身の母親の死を悼むための写真だったのではないかという推測も成り立つ。

こうした写真を今、私たちは「手」にしている。瞑想的な彼らのイメージ、彼らが想起しながら手にする母子のイメージ、この相互に触れ合うイメージを、私たちは、写真の縁に触れることで同時に想起しはじめる。観者の眼差しを含めた、複数の眼差しの諸関係、その接触的連鎖が、「写真をもつ」所作が起点となって展開されるのである。

しかし、こうした、写真史の大部分を構成する日常的な普通の写真は、従来の写真史のなかで正面から議論されることがなかった。その原因のひとつは、戦前から戦後にかけて成立した写真史の歴史にある。一方でそれは美術史として、他方で技術史として形成されてきた。前者は、写真を芸術作品とみなし、後者は作品を技術の進展の証拠とみなす。しかし、前者の場合、それは写真家を芸術家と同列に位置づけ、構図や諧調や様式等の形式的特性に限定して写真を分析する方法であり、写真家の生涯にわたる全作品を精査し、写真家列伝なり写真の様式史なりを紡ぐことを目的にしている(2)。

ここでは、匿名の写真師によって製作された写真は、発明や発見の物語として挿話的に語られはするが、美的成果が展開される以前のいわば準備段階につねにおしとどめられてしまう。それは、大部分、専門的訓練を経ない素人、あるいは、芸術的写真家として名を連ねることのない職業写真家によって撮影されたものであり、同種の例が無数に反復されたものであり、その表現も一定のステレオタイプの反復にすぎず、観者の反応もステレオタイプ的な感情を反復するにすぎない、芸術的価値どころか商業的価値も低い、そう見なされてきたのである——こうした写真を、ひとまずヴァナキュラー写真と呼んでおく——。

また、技術史に関しても、事態は変わらない。そこでは写真技術の展開の終点としての現在から写真の歴史が回顧され、その発展軸に沿うことのない逸脱的な部分は無視される。もちろん、そこでは写真の帯びる物質的な側面が焦点化されはする。しかしそれは、技術的用件に関わるかぎりでの話であり、先ほど写真の縁について述べたような、その物質性が、写真の用法や、写真を扱うひとびととのあいだに生じさせた作用が言及されることはない。

あるいは、従来のこうした普通の写真を扱うアプローチとして、写真を社会的ドキュメントとして扱う方法もある。しかしそれは、しばしば写真を「透明な窓」と見なし、それを素通りし、写真の表面や縁に残る跡に立ちどまって考察を加えはしない。例えば紙焼き写真を考えてみよう。その表面に残る化学的反応の痕跡はもとより、その表面の染みや色褪せ、その縁の折り目、場合によっては、破れ目や摩滅の跡、壁に貼った際に開けられた

画鋸の穴——これも写真の物としての特性であり、そこには写真を介して織りなされた社会的諸関係が痕跡として残されているはずである。しかし、この痕跡は、写真を劣化や腐敗から——字義通りにも比喩的にも——できるかぎり遠ざけようとする議論のなかでは、触れられることがないのである。

以上、いずれの方法においても、共通しているのは写真の「縁」を切り取り、その物質的特性を消去することにある。それでは、こうした方法とは対照的であるヴァナキュラー写真論とは、まずどのような前史をもち、そしてその前史を踏まえて写真のどのような部分に着目すべきなのか？ 次節ではこの問題について簡単に要約しておきたい。

2 Photography から Photographies へ——不在の痕跡と抹消の痕跡——

ヴァナキュラー写真論という試みはいかにして生じてきたのか。その直接的、間接的な源泉をいくつか挙げながら、それと比較するかたちで、ヴァナキュラー写真論の理論的な輪郭をさらに鮮明にしてみたい。

ヴァナキュラー写真を扱った研究の先駆としていくつかの例がある。例えば、ポーモン・ニューホールやゲルンシャム夫妻による先駆的な写真史では、ヴァナキュラー写真は、美的な写真作品とは区別される、技術的、科学的、商業的な目的に仕えた写真——写真の発明へといたるさまざまな技術や、肖像写真、瞬間写真、広告写真という見出しのもとに論じられる写真——として、ひとまず語られている。しかし、すでに述べたように、彼らの写真史の軸線は美術史としての写真史にある(3)。写真史にはつねにこの二項対立——芸術的写真と非芸術的写真——があり、ヴァナキュラー写真はその一方の極、もっと悪い言い方をすれば、その他の写真として語られている。

もちろん、1990年代以来、実証的な写真研究のなかでは、ヴァナキュラー写真を扱うものも増えてきている。社会の中での広範な写真実践を網羅しようとする研究、さまざまな写真加工品（手彩色のティンタイプ、ダグレオタイプ等）各々をとりまとめた研究、写真スタジオのバックドロップや写真の装備品を集積する研究、植民地において撮影された人類学写真に着目する研究なども発表されるようになってきている(4)。だが、そこにも問題点はある。それは、こうした研究が写真の豊富な事例をあげつらうものの、写真の生産や流通や受容が引き起こす写真的視覚の理論的問題を十分に考え抜いていない点にある。ある意味ではそれは、希少な研究ではある。だが、ともするとそれは、収集家が骨董的関心に基づき、誇らしげに自らのコレクションを示し、入手の困難な収集品を網羅しただけの、コレクターズ・ガイドにとどまる可能性が高い。ここでは、写真を価値評価し、分類整理する理論家の立場が反省される余地は少ない。そして当然のことながら、さまざまな加工を被った写真＝物が身体に及ぼす作用への考察が行われることもない。

また1970年代以来、写真の社会的用法に焦点を合わせた理論的研究もいくつか登場している。その代表的な例は、写真が社会のなかで付与されるイデオロギー的機能について批判的考察を加えた記号論的写真論である(5)。そこでは、展覧会、写真集、雑誌写真など、写真のさまざまな展示形態が視野に収められ、社会的制度とその諸規則にしたがった写真の用法が検討される。たしかにそこでは、芸術家による写真ではなくむしろ、家族アルバ

ム、ドキュメンタリー写真、広告写真が具体例としてとりあげられ、写真という特殊な記号が現実効果や神話的作用の格好の担い手である理由やその作用のありかたが説明される。しかし他方で、こう言うこともできる。写真の具体的な社会的作用を批判的にえぐりだすこうした理論の「具体性」は、その事例の「抽象性」に支えられているのではないか。つまり、写真イメージはその時間的、空間的な移動にもなる物質的基層の変化、その呈示の形態の変化の次元から、相対的に「自律」させられたかたちで議論されているのである(6)。また彼らの議論の焦点には、前衛的な芸術写真が、良かれ悪しかれ、ひかえている。そのため、普通の、撮影者不詳の写真の具体的なありかたは、ここでも顧みられることはない。

冒頭で挙げたバッチェンは、その写真論のなかで、写真史において除外され、抹消され、不在のものと化していた写真に取り組もうとする。もっともそれは、従来議論されてこなかった写真(とその作者)を既存の写真史のなかに落ち穂拾いのように回収したり、既存の写真史を補完したりする作業ではない——それは既存の二項対立(芸術写真と非芸術写真)を転倒させただけである——。彼が言うには、これまで認められてこなかった対象を再認すること、それは同時に、これまでの写真史を構成してきた言説、そもそも写真というメディアに歴史的、物理的、概念的同一性を与えてきた枠組みを考えなおすきっかけにならなければならない。従来の写真の同一性を規定してきたのは実は、「不在の現前」となったヴァナキュラー写真であった。それゆえ彼は、こうした写真を取り上げるにあたって、集合名としての写真[photography]とそのもとにおさめられている写真[photograph]という用語ではなく、そもそも写真[photography]という枠組みの内部に潜むさまざまな差異や亀裂を喚起させる複数形の写真[photographies]という語を採用しているのである。ヴァナキュラー写真はつねに複数形で語られる必要があるからである(7)。

こうした抹消——写真史におけるヴァナキュラー写真の「抹消」——に抗う読み、それは、別の意味での抹消、つまり、写真「における」抹消の痕跡に着目する方法を採ることになる。具体例を挙げて考えてみよう。ヴァナキュラー写真に典型的な例として、上塗りのために写真イメージが見えなくなるまでに加工された写真がある(図2)。一般に、19世紀の肖像写真は、長い露光時間ゆえのブレやボケを防ぐために、身体拘束器具によって被写体を死体のように静止させ、そうすることで生き生きとしたイメージを作り出していた。しかし、それでも依然として残る像の不気味さは、加工、つまり、写真全体を塗りつぶすある種の絵画的手続きによって抹消されていた。うつろな視線でこちらを見つめている人々、その写真イメージはほぼ不在のものとなっていたのである。

この写真は、先に挙げたいずれの写真史、写真論の読みの関心も惹くことはないであろう。それは、どこにでもある写真であり、名もない職人によって拙く重ね塗りされ、技術的な鮮鋭さをぼかさされ、客観的な透明性を濁らされ、社会的作用圏を狭められ、現実的効果を損なわれた写真だからである。しかし、写真という基層に数々の筆跡が書き加えられ、イメージそのものが抹消されて不可視になる反面で、かえって可視的になるものも生じている。この写真は、被写体の再認までの時間を低速化し、想起のための緩やかな時間を形成し、想起の強度を高めてもいたのである。ここに関わる被写体と受容者の諸感覚、歴史や記憶についての時間的な広がりやずれ、写真というメディアの局所的ではあるが集中的

な作用、それがこのような事例から読み出されることになる。写真は、羊皮紙のように無数の書き込みを繰り返し被ったゆえに、複数の時間や空間を孕む厚みを帯びてくるのである。

上塗りであれ、フレームであれ、コラージュ的加工であれ、写真イメージを抹消してしまふ痕跡、その層が及ぼす作用——もちろん必ずしも上記のような想起という働きに限定されない——が、ヴァナキュラー写真論の手がかりになる。しかもこうしたアプローチは、これまで写真という概念のもとで議論されていた同一性を複数化することにもつながるかもしれない。

ここでヴァナキュラーという語について説明しておきたい。もともとこの語は、ある地域や集団特有の言語を記述するために用いられ、その後、建築史家が1960年代後半に特定の地域や時代と結びつく「普通の」建築を記述するために流用しはじめた言葉である。しかし、そうした語の使用例を見れば分かるように、ヴァナキュラーという概念の定義について論者たちが明瞭な一致を見るには至っていない(8)。写真史においても事態は変わらない。例えば、この語によって、アマチュア写真のみを指す論者もいれば、商業的写真を含む者もいる。あるいは科学写真、アウトサイダー・アートでの写真実践をここに含み入れる者もいる。写真のほとんどすべてがヴァナキュラー写真である、この概念は非カテゴリーであると開き直るかのような主張をする論者までいる(9)。

しかし、ここではその概念の指す範囲を、制作主体、技術、機能、呈示の方法と受容の様態、像を形容する言葉などを考えあわせることで、大まかに輪郭づけることはできるだろう。第一に、ヴァナキュラー写真とは主に、原則として写真についての専門的訓練を受けていない、あるいは独学で技術を学んだひとびとから構成された匿名の者が、美的な機能を二次的な働きとした写真を、美的な制度とはひとまず無関係に制作した写真であり、同様の例が大量にあり、撮影技術からみればとくに際立ったことがない、みなされる写真である。制作者の観点から見れば、ここにはアマチュア写真家のほとんどの写真が含まれるであろう。そして、肖像写真を専門とする写真師、報道写真を撮影するカメラマン、科学的写真を撮影する技術者もここには含まれることになる。

第二に、こうして出来上がった写真は、機能の面からみれば、美的な機能とは対立する機能や用法がドミナントになっている。ただしそれは、写真の被写体を透明に伝達するというよりは、その透明性を損なう物質性によって感情的、情動的な機能を強く帯びることも多い。美的機能の面でも、そして伝達機能を担う透明なイメージが損なわれているという意味でも、こうした写真は、洗練されていない、混乱している、不明瞭だと形容される。また逆に、美的機能や伝達機能を外れるずれゆえに、無垢で自発的な表現であると記述されもする。

第三の特徴として、この第二の規定と関係した写真の呈示の形態および受容様態がある——これについては後ほど詳述する——。ヴァナキュラー写真においては、その呈示に写真以外の事物と折衷させた形態を採ることが多い。しかもそれゆえに写真が受容される際には、観者が作品との間に採る美的距離や伝達機能における中立的距離とはかけはなれた主観的近さを生じさせる。しばしばヴァナキュラー写真がキッチュ的と形容されるのは、このような混濁した形態と混濁した受容に由来している。ヴァナキュラー写真が、生産物

としてはステレオタイプのなものでありながら、個別の受容者に深く働きかける特殊な作用を帯びるのはこの近さが要因となっているからでもある(10)。

もちろん、以上のようなヴァナキュラー写真の定義は、ひとまず写真研究者のいくつかの議論に見られる重要な契機を整理し、写真の物理的特徴とそれが契機となって及ぼす受容者との関係をひとまとめにしただけのものである。パッチェンが言うには、ヴァナキュラー写真を、加工形態によって分類する方法(付加、抹消、シークエンス化、フレームに入れること、文字の記入等)、ジャンル(家族写真、科学写真、広告写真等)、機能(交換、記念、確認、証明)によって区分する方法もあるという。もちろんそれは、従来の写真史のアプローチとの差異を意識したうえで、つまり、これまで写真に与えられていた同一性とは異なる写真へのアプローチを意識したうえで、試みられるべきではある。

以上のようにヴァナキュラー写真という考えかた、そして、従来の写真史／写真論との差異も明瞭になった。それでは、ヴァナキュラー写真論はどのような写真の作用を顧みているのか、これが次節の課題になる。

3 写真の物質性——インデックスの過剰——

それでは、ここでいくつかの例をひきながら、ヴァナキュラー写真の物理的な層について詳しく考えてみる。写真の物質性の分析は、第二節で述べた「抹消の痕跡」や、ヴァナキュラー写真の作用の問題をさらに具体的に跡づけることができるからである。

第一に写真の物質性には、写真そのものの物質性という意味がある。例えば、写真を撮影する際、ゼラチン・シルヴァー印画紙ではなくプラチナ・プリントを用いる、ダゲレオタイプではなくアンプロタイプを使用する、エナメルにプリントする、調色に金を加える、こうした素材の選択がある。しかしそこにはすでに、写真に期待される役割やメッセージが含まれている。プラチナは紙に比して長期間劣化することがないという永続性をもち、エナメルへのプリントも、墓石にはめ込まれる写真に使用されることが多いことから分かるように、さまざまな気象条件に対する耐性がある。それは明らかに、被写体の抱く像の永続性への欲望、被写体や受容者の社会的地位を誇示する欲望を前提にしている。もちろん、これとは対照的に、永続性をもたない、劣化の早い物質が写真イメージによるまったく別のコミュニケーションを想定しているばあいもあるだろう(11)。もちろん素材の選択がもつ意味は、時代と地域の素材のレパートリーと、それらが従来担わされていた意味によって大きく異なる(12)。また、第二の物質性、つまり呈示形態と結びつくことで、同じ物質が担う意味合いにも差異が生じることになる。

第二の物質性には、写真イメージを呈示する形態がある。ヴァナキュラー写真の最も単純な例を考えてみても、紙写真をアルバムに貼る、コルクボードに挿しとめる、冷蔵庫のドアにマグネットで留める、テレビの上に並べておくなど、さまざまな写真の見せ方と見方がある。それに応じて、写真に期待される役割も当然異なってくる。例えばアルバムの物理的な大きさや厚さは、大きな机の上で広げて多くの受容者の目の前でゆっくりと眺めつつ語られるのか、それとも膝の上で迅速にめくられて個人的な想起を誘発するのかというように、その受容方法を規定している。あるいは、コルクボードや冷蔵庫の戸に一時的

に貼られている写真は、未整理の進行形の事柄のイメージであり、アルバムや額にはめ込まれる写真のような、すでに過去のものとして整序され、一定の距離をもって想起されるイメージとは受容の仕方が異なる。

第二節で挙げた、上塗りされた写真の呈示形態の例にもう一度目を向けてみよう(図2)。この写真=絵画は実は、折りたたみ式携帯鏡である。つまり、化粧室で使用される鏡の中央に、ただの鏡ではなく、塗りつぶされたティンタイプがはめ込まれているのである。この鏡=写真の所有者は、毎朝自身の動く映像を見ると同時に、上塗りされた男性の静止した像を見る。それは日常の定期的な行為のなかで、自身と不在の男性——さらにそこに上塗りがなされることで二重に不在になっており、この不在、不可視性によって想起が促される——を二重写しにして想起し、その結びつきを反芻するための媒体だったのである。

また、このように静的な呈示形態ではなく、もっと動的な呈示のしかたもある。写真が収められたロケットなどの装身具が、ここでは適切な例になるだろう(図3)。例えば19世紀半ば以来、アルバム機能をそなえた折りたたみ式のロケット型写真ケースは、各種の雑誌で宣伝され、人気を博していたという。このような、ロケットやブローチ、指輪や腕輪にはめ込まれたダゲレオタイプやアルビュメン・プリントは、その所有者の身体にきわめて接近した写真である。例えば金属製のロケット写真は、ひとたび身につけられると、しだいに身体の温もりを伝えられて暖かくなり、そのうち着けていることすら忘れられてしまうまでに身とひとつになる写真であった。装身具の写真は、どこかに固定された写真とは異なり、着用者の身体や衣服の襞の動きとともに運動する。巻きつけられ、装着され、回転しては弾み、そのつど光をはねかえしてきらめく装身具、それは着用者の身体の延長された一部になっている。バッチェンは、そのとき写真を身につける体は写真の付属物になっていたとまで言うのである(13)。

ダゲレオタイプの収められたこのロケットは、両側に開くようになっている。それは、一方の側には男性と女性がひとりずつ、他方には異なる男女が一組ずつ写しとめられた、おそらく一家族の成員をひとつの空間にまとめあわせた装身具であろう(図4)。ロケットの蓋を閉じれば、暗闇の中でそれぞれの写真の表面が互いに触れあい、抱擁をかわし、口づけをかわす。もちろんこれとは逆に、ブローチの表と裏に男性と女性の肖像が各々刻まれたものもある。いずれにせよそうした装身具ではまず、ひとびとの肖像が永遠にひとつとなった状態で保存されることに意味があった。たとえイメージが見られることがなくてもイメージ同士が触れ合っていること、そしてイメージと身体が触れ合っていること、それが写真入り装身具の受容にとっては重要なことだった。

もちろんこのような事例は、その前史を遡れば、18世紀以来、貴族社会にすでに流行していた小型肖像画入り装身具の伝統をなぞっており、その廉価な形での広い階層への波及とみなすこともできる。しかし、後に詳しく述べるように、絵画ではなく写真と事物との組み合わせということが持つ意味は、インデックス性の観点から考えれば、興味深い問題なのである。ともあれ、装身具写真は、その呈示形態において、写真=事物そのものの運動性、複数のイメージのあいだの物理的接触、事物と身体との接触的關係を顕著にさせるような写真=物なのである。

第二の物質性を語るためのもうひとつの例として、ケース入りダゲレオタイプを挙げて

おこう。ダゲレオタイプと組み合わせられたケースは、重さや厚さを持ち、表面にさまざまな浮き出し模様を刻んだ物であった(図5)。そもそもダゲレオタイプとは、金属製の写真を保護用のガラスで覆い、それを留め金のついた木製や革製のケースに収め、蓋の裏地に柔らかな布を貼り付けた、複合的な素材からなる事物である。ここでは写真は、透明な窓として見通されるのではなく、むしろ厚みと肌理と重みを具えた構成物として、手でもたれ、手のひらのうえで開けられ、視覚的／触覚的に受容されていた。

興味深いことに、こうした物質的形態が及ぼす受容の方法は、イメージの内容そのものにも反復されている。ダゲレオタイプの写真の被写体のなかには、さらにダゲレオタイプのケースを手に行っている事例が多い(図6)。しかもケースは、閉じられている場合も多い。おそらく、——先のロケット写真と同様に——こちらに写真を見せることよりもむしろ「触れていることを見せること」に力点が置かれているということなのであろう。接触の行為がある意味で想起の行為と結びついてきたからである。さらに言えば、被写体が手にしているケースが、私たち現在の観者が手にしている写真のケースだという事例も多い。私たちが、写真の縁に触れる／縁を見ることで、この接触＝想起の連鎖に引き込まれていく。これは冒頭で確認したヴァナキュラー写真の受容のしかたでもあった。

また、複数の感覚に訴える呈示形式として、バッチェンの挙げるアルバムの一頁は感覚を総動員して過去のイメージを現在化した例であると言することができる(図7)。「クレイジー・サマー、1922年」という文字が書き込まれたアルバムの頁、そこには水着姿のケイトとジーンの切り抜き写真、その周囲に、祭りの思い出の品、こちらの触覚を喚起する赤いリボンや羽根、芳ばしい香りを放つタバコ、扇状に並べられた各銘柄のシガレット・ペーパーがコラージュされている。視覚、触覚、嗅覚による強い刺激、それが渾然となって大胆で冒険的なひと夏の経験の個人的な夢想や欲望をたちのぼらせる。

以上の事例を見れば明らかなように、写真の呈示形態はそれぞれ、写真イメージに向かう諸感覚をそれぞれのバランスで喚起し、そうすることで身体の構えを方向づけ、写真のみでは生じえない時間的／空間的な次元を出現させていたのである。こう考えれば、二つの物質性に並んで、さらにそうした物質性が引き起こす受容者と写真＝物との身体的関係を第三の物質性とも考えることもできるだろう。バッチェンはヴァナキュラー写真論のこうした観点を、「形態学」的な観点と呼んでいる。参考までに引いておこう。

「ヴァナキュラー写真は、〔訳者補足 写真を透明なものとみなす道筋とは〕別の道筋をたどる。それは、しばしば写真がヴォリュームを持ち、不透明であり、触覚性を備え、世界の中にある物理的な事物存在であるということをも明らかにしてくれるのである。多くの場合、こうしたことは、写真行為のなかで、あるいは写真行為の途上で分け入ってくる写真の被写体をも含むことになる。写真の被写体はこの介入によって、私たちに写真の形態学に注意を向けさせ、そのようにして、写真を素通りする見方以上のことを可能にしてくれるのである。この意味で、ヴァナキュラー写真という対象は、感覚的、想像的な制作物であるばかりではなく、思慮を喚起させ、写真一般の性質というものを刺激的に考察させてくれるものであると見なすこともできる」(Batchen, 2004, p.33)。

しかし、写真の呈示の形態は、さらに奇妙な物質性を付加されることもある。その典型が、写真に向かい合う蓋の裏側に被写体の髪の毛が縫いとめられているダゲレオタイプのケース(図8)である。なぜ奇妙なのか。それは、一見すると、写真イメージのみで充分である作用をさらに繰り返した冗長な加工品であるようにしか見えないからである。髪は、永続的ではないものの、比較的長いあいだ腐敗せずに残る身体の痕跡として、19世紀初頭以来、記念品を作成する素材に使用されていたという。指輪やロケットやブローチなど、形見の記念品となる装飾品の制作にあたって、髪を複雑な柄や模様の布地へと織り上げる方法が、当時の女性誌には詳しく解説されていた。パッチェンによれば、19世紀半ばの合衆国では、各家庭において記憶を管理し、つまり、哀悼の品を制作し、宗教的信仰を伝える役割を担っていたのは主に女性であったという。彼女たちにとって、近親者の髪を編む作業は同時に想起の作業でもあり、想起の方法を伝える作業でもあった。触覚と想起の連関はここでも確認することができるであろう。髪は、写真ケースの内蓋に、ひと房の輪、あるいは精巧に編まれた織物として縫いとめられ、そこにはめ込まれたガラス越しに観者の目と手に触れ、ケースを閉じれば間接的に写真に触れるようにして保存されていた。

しかし、ここで疑問が生じる。一般的に、写真には、かつてレンズの前にあった被写体とのインデックス的つながりをもたらすという役割が期待されている。写真は、かつての存在がここに現前するという奇妙な結びつきをもち、それが例えば、バルトの言う写真という狂気のイメージの核をなしていたはずである。しかしそれに並んで、髪という、被写体の身体そのものの一部が現にある。かつての被写体の身体全体を表す換喩的記号＝髪が依然として現前してここにある。これが写真に並べられ、互いに参照関係に置かれる。一面では、髪という物の現前は、写真特有の時間／空間的性質を補うというよりは、これを損なうかに思える。単一のインデックスによる意味作用を、なぜ二重化する必要があるのか、そしてこの二重のインデックス的な記号は、新たにどのような写真の作用をもたらすのか？

それは、パッチェンのいささか込み入った議論を整理し、なおかつそれを補って考えてみれば、次のように説明することができるだろう。こうしたヴァナキュラー写真は、バルトの述べるような写真の見方よりもむしろ、写真を透明なものとして見通すような見方、あるいは型にはまったステレオタイプのコードに従った類似性の認識によって受容されがちであった。ダゲレオタイプの肖像写真は、私たちがその金属の滑らかな表面に写しとめられた過剰な細部を読みとり、そこにプンクトゥムを見いだすような見方で受容されていたのではない。むしろそれは、紋切り型のストゥディウムをつうじて表現された類似性の像であり、そのため、像の被写体と観者とのあいだには、身体的、心理的隔たりが存在していたのである。写真をインデックス性へと引き戻し、その痕跡としての物性を高めること、そのために、別のインデックスが必要とされたのである。写真の透明性を損なうかのように事物と組み合わせること、触れ合わせることは、それは、写真の、現前しているが不在である、生きているが死んでいるという亡霊的な性質を活性化させるための手段だったのである。

そうした手段として、写真と組み合わせられる物は、身体の一部に限定されない。例えば、先のアルバムでのコラージュ実践も、彩色を施されて写真イメージそのものが不可視にな

った写真も、この意味で写真の物性をあらためて喚起するスイッチになっていたのである。観者は上塗りという抹消の痕跡を、写真の貼り合わされた接合部をなぞる、そうした摩擦をつうじて感光板と光の接触の結果である写真に思い至るのである。さらに言えば、このような受容の空間のなかでは、物、写真、被写体、受容者という写真＝物の受容に携わる各項が相互に参照しあうことで相互の記号になり、たえず先送りされたり送り返されたりするという、写真のみでは生じえないきわめて力動的な参照関係が生起していたのである。

4 ヴァナキュラー写真の時間性

写真の物質性には、写真が後史において被った物質的痕跡もある。それは第一に、染みや色褪せなどの劣化の跡、磨滅や書き込み、破れ目や折り目などの使用の跡である。写真がどのような受容をなされていたかの痕跡がここには堆積している。もちろん当初は異なる使用法を考慮されていた写真が、別の使用連関に置かれ、場合によってはさらなる加工を施されることもある。その際に残された痕跡も、この第四の物質性に含まれることになるだろう。

例えば、先にも挙げたダグレオタイプと似た、髪の毛入りのロケット写真がある(図9)。しかし、ちょっとした違和感がここには生じないだろうか。なぜなら、写真の男の髪は白であり、その向かいに固定された髪は赤い色をしているからである。赤い髪は、被写体の若い頃に採取された髪であるのか、被写体の恋人の髪であるのか、それは確かめようがない。またこの曖昧さと同時に、この写真＝物は亡き者を悼む哀悼のための記念品なのか、恋人とのつながりを確認する証なのかについても解釈が分かれる。しかし、いずれにしてもここには、相互に交錯する複数の時間が織り込まれることになる。髪を採取した時、写真を撮影した時、それぞれを加工した時、両者を組み合わせてひとつにした時、それぞれが使用されていた期間、写真が物質的に劣化していく時間、そうして私たちの手元にたどり着いた写真＝物が見られる時間、それぞれの時間の契機において事物／写真は、その同一性を変化させ、痕跡が追加されるたびに可変的なものとして未来に向けて上書きをなされることになる。

さらに、ここには第三節でのべた、「そこ」が「今」も現前する事物(髪)と、「かつて」と「ここ」が結びついたイメージ(写真)という対照的な時間性も重なってくる。ここで髪入り写真ケースとは異なる、そうした時間性をそなえた事例を挙げておこう(図10)。それは、中央に写真が置かれ、その周囲に蠟製の花や蝶、髪の毛でできたバラ飾りをあしらった額縁型の記念品である。これは、バッチェン自身が骨董商の片隅で埃をかぶった状態で発見したものであり、老朽化が激しく、周囲を飾る花や蝶は長い年月を経るうちに萎れてしまい、写真そのものも変色して像もおぼろげになってしまっていたという写真加工品である。

ここにもいくつかの時間が写真を中心にして織りあわされている。まず花、そしてそれが写真と組み合わされていること、さらに花が蠟製であること、最後にそれが萎れていること、この順序で考えてみたい。

宗教的伝統のなかでは、花輪は元来、永遠の生や再生、あるいは死という風が吹きかす

めた瞬間に凍てついてしまった生を意味する。写真のなかにこれから死にゆく者の似姿を見るのではなく、反対に、周囲にあふれるさまざまな記号とともに、凝固した像を解凍して生を吹き込むこと、これが元来こうした花輪つきの記念品に期待されていたことである。

例えば、同じような花輪写真の例をもうひとつ挙げてみる(図11)。これは二枚一組の立体写真である。周囲に花が飾られたこの写真は、写真のなかの遺影自体は同一の写真であり、立体感をまったくともなわないが、周囲の花だけは僅かに角度をつけて撮影されており、折り重なり寄せては返す波のようにその立体感を強調している。花が明瞭な輪郭線とともに一気に生命感をもって動き出す。写真と並置された花のもつ意味をここにも見出すことができるだろう。もちろん、この写真が端から祭壇を立体写真に撮影したものであるならば、花のみが立体的であるのは当然のことだという反論も予想される。さらにもうひとつの事例——同様の記念的機能をもつ立体写真——も挙げて花の意味を強調しておこう(図12)。これは花のみを被写体にした立体写真なのである。こうした比較から分かるのは、髪などの身体の一部の場合と同様に、花が目の前に現前し、その永遠の凝固した現在を解凍させ、それとともに写真をも解凍させる媒体だったということなのである(14)。

しかし、この花は蠟製であり、しかも時を経て萎れた状態で現在に残されている。パッチェンは、ここで蠟という素材から、フロイトのマジック・メモへと連想を繰り広げている。それは、新たな書き込みとかつての書き込みの保存という矛盾した働きをこなす心的機構を説明するために持ち出された蠟板のことである。蠟は、書き込みを残すとともに、書き込み可能な初期状態へと戻されねばならない。つまり、蠟は成型されると同時に、崩壊の過程におかれねばならない。そうした素材のみが記憶を可能にするからである。そして写真も同様にそのような媒質である。彼の議論は概ねこのような道筋を辿っている。

たしかに、写真と蠟製の事物は並行した記号として、自然的、人為的な劣化を被りつづける。蠟も写真も、あたかも羊皮紙のようにもとの書き込みのわからなくなった表面であり、なおかつそこに付加される現前性ゆえに私たちにさらなる書き込みを促してしまう対象である。こう考えることもできる。

しかし、少しだけ補っておくべき事柄がある。もともとこの写真記念品が帯びていた時間性——花輪が惹起する永遠の再帰的現在と、写真がここで喚起する過去とのつながり、そしてその解凍——、この二種類の時間には、写真と蠟の花の劣化する物性によって、かつての受容からの時の経過という時間が追加されている。そして私たちは、この物性によって、さらに花(および写真)の過去「の」現在性と、写真の過去「の」過去のありようを、現在においてつなぎあわせる。時間の微分、時間のめまぐるしい錯誤がここでは生じるのである。

おわりに——すりぬけるイメージとしてのヴァナキュラー写真——

以上のように、ヴァナキュラー写真の空間的、時間的な奥行きを基礎的な部分を、明らかにしてきた。ここには、さらに重要な数多くの事例を補わなければならないであろう。もちろん、ひとつひとつのヴァナキュラー写真をジャンル分けし、その閉域のなかで資料を積み重ねる作業も一方では必要である。だが、他方で、ヴァナキュラー写真というしば

しばしば事物と組み合わせられた物でもあり記号＝イメージでもある媒体を、横断的に眺める視点も必要である。本稿ではこれをヴァナキュラー写真論とひとまず呼び、そのいくつかの可能性を呈示してみた。

予想される異論はいくつもある。そのひとつは次のようなものであろう。ヴァナキュラー写真は、19世紀において進展した産業化、それに伴う従来の共同体的経験の飛散、過去との紐帯の切断や記憶の侵食——写真もその要因のひとつであった——、こうした危機に、手作業で抵抗するための最後の砦であった。しかしそれは、喪失や不在への嘆きを繰り返す感傷的なリアリズムを蔓延させるだけのステレオタイプ、商業的な製品であるにすぎない。それは、最新の技術的成果の鋭さを曖昧にする、あまりにも後ろ向きの脆弱な抵抗ではないのか。このように批判することもできるだろう。

しかし、本稿で検討した各事例を念頭に置けば、ヴァナキュラー写真が必ずしもそうした枠組みには収まらない流動性を帯びていることが分かる。ヴァナキュラー写真の経験の核は、例えば、物、写真、被写体、受容者の身体のあいだで展開され、流動的で不安定な主体の境界を顕在化させ、集団と個人の同一性のあいだの境界線上に位置し、私的なものと公的なものとのあいだ、視覚、触覚、嗅覚などの諸感覚のあいだ、写真に織り込まれる複数の時間性のあいだ、写真と他のメディア各々とのあいだ、こうしたいくつもの境界線上に踏み出させる媒体であった。このような意味で、ヴァナキュラー写真論は、上記のようなモダニティやモダニズムに関する、あまりにも単層的な語りかたに斜線をいれる写真論の基礎になるであろう。

また、次のような批判も考えられる。ヴァナキュラー写真とは結局のところ、過去の特定の地域の主体の社会的関係を確認して終了する文化研究流の研究の一分枝——例えば物質文化研究（物の持つ媒介性、物の帯びる歴史性、物が浮かび上がらせる社会的関係に着目する、人類学から生じてきた研究）——にすぎないのではないかと、という批判である。バッチェンは、そのロケット写真論が収録された論文集『複数の写真、物、歴史』のなかで、控えめにこう語っている。このアプローチ（物質文化研究）はたしかに魅惑的ではあるが、ロケット写真を社会史や文化人類学的な領域に限定してしまうことは写真史／写真論を内部から改変させる作業には結びつかない。そのうえ写真以外の再現＝表象実践のなかに置かれることで、ヴァナキュラー写真のもつ作用は薄められてしまいかねない、と(15)。

しかし、先に主張したように、ヴァナキュラー写真に、必ずしもそうした批判——過去の社会的関係の確認作業にすぎない——が当てはまらないことは明らかである。また、19世紀以来の表象実践を考えるうえで、写真こそが、物質文化研究で主張される事物の脱境界的で隙間的な表象実践のありかたを体現しているのだと言うこともできないだろうか(16)。

最後に、写真論の視点から見た、ヴァナキュラー写真論のさらなる展開の可能性を呈示して本稿を締めくくっておく。第一に、ヴァナキュラー写真の帯びる時間性の問題がある。それは、例えばティエリー・ド・デュヴによる写真論（「長時間露光とスナップ写真」）を補い、他のメディアとの相関性のなかで展開する可能性をもつ(17)。ド・デュヴは、バルトの「かつて」と「ここ」の奇妙な結合からみた写真の様態に、「今」と「そこ」が結びついた別種の写真の様態を補う。彼は、前者をショック的、トラウマ的写真（スナップ

ショット、瞬間写真、鮮鋭性を特徴とした写真)、後者を慰撫的写真(遺影、長時間露光写真、ボケを特徴とした写真)と呼び、写真にはこの二種類のそれぞれパラドキシカルな時空間の様態が、相互にけっして総合されることのないまま混在しているという。本論で考察した写真の空間性/時間性は、こうした写真の特性を、さらに他のメディア、つまり事物との結びつきのなかで、そして歴史的な使用連関のなかにおいて、分析する余地を指し示している——ド・デュヴは像の現象学的な記述に分析を限定してしまっている——。

第二に、インデックス性の問題も従来の写真論とは異なるかたちで展開することができるであろう。ヴァナキュラー写真に顕著に見られる、事物と写真と、被写体や観者という主体とのあいだのパース的なラディカルなインデックス的参照運動は、例えばインデックス性の強調という方向を共有するロザリンド・クラウスの論とは異なり、既存の制度的言説の枠組みをさらに越える可能性を示唆している(18)。

第三にヴァナキュラー写真論は、現在広く写真と呼ばれている媒体を通じた実践を、物質的な様態から捉える視点も与えてくれる。しばしばその生産技術のみから語られがちなデジタル写真は、その物性を著しく欠いたPCの操作画面上でも、マウスを用いてクリックし、切り取り、貼り付けるという身体的所作を前提としている。またデジタル写真は、その物性をことさらに強調しようとするプリント方法(布製アルバム、プリクラなどの劣化の著しい素材へのプリント)を採る場合もあれば、写真の撮影呈示装置であるケータイ自体の物性を強調する場合(デコデン)もある。ヴァナキュラー写真論は、こうした立体的な写真/写真装置への視座を切り開いてくれるのである。

(まえかわおさむ：神戸大学准教授)

註

(1)すでに筆者は以下の紹介記事においてバッチェンの議論を紹介している。次を参照のこと。前川、二〇〇七年

(2)美術史としての写真史、技術史としての写真史については以下を参照のこと。Burgin,1982, Solomon-Godeau,1991

(3)Newhall, 1982,Gernsheim,1969

(4)例えば以下を参照のこと。Henisch, Heinz K. and Bridget A.,1994。また、もう少し古い研究の一例としては次のものを挙げておく。McCulloch, 1981

(5)例えば以下の論文集の諸論文を参照のこと。Burgin,1982

(6)もちろん、このようにひとまず批判はできるが、1970年代以来展開された写真論は、同時期における写真の美術作品化に対する問題提起を背後の文脈としてもっている。また、同時期に発表されたいくつかの写真論——ソーザン・ソントグ『写真論』やバルト『明るい部屋』をここでは挙げておく——が写真の物質的側面についていち早く注意を向けていることにも、ここで注意を喚起しておきたい。Sontag, 1977, Barthes,1980

(7)Batchen, 2001, p.59

(8)さらに、イヴァン・イリイチが用いる「ヴァナキュラー」の用法もここに加えておこう。彼は次のように言う。「ラテン語の用語であって、英語として用いられる場合には、有給の教師から教わることなしに習得した言語に対してのみ使われる。... [中略] ...家庭で育てられるもの、家庭でつくられるもの、共用地に由来するものなど、そのような価値のいずれをもあらずことばとして使われた。さらにまた、人間が保護し、守ることのできる価値——ただし市場では売買されない——をあらず言葉としても使われた」(イリイチ、一九九〇年、74頁)。本稿の第4節には、このヴァナキュラーな可能性が写真に見いだせると筆者は考えている。

(9) ここで参考になるのが、『ヒストリー・オブ・フォトグラフィ』誌のヴァナキュラー写真についての各写真研究者の回答である。Batchen, 2000

(10) このイメージと観者との近さに関連して、イメージの内容について少しだけ但し書きをしておきたい。以下に取り上げるヴァナキュラー写真の例は、肖像写真、しかも家族や集団の成員を被写体にしたものがほとんどである。しかし、それがヴァナキュラー写真である由縁は、必ずしも家族や観者の属す集団が被写体を選択されていることにあるのではない。写真彫刻やカルト・ド・ヴィジットのアルバムの例を見れば分かるように、そこには当時のセレブやポップ・スターなどの被写体の例も数多く見受けられるのである。

(11) 現代の事例に目を向けてみれば、ポラロイド写真やブリクラなど、劣化の早い素材もある。その場合、素材が写真イメージを介するコミュニケーションの様態や時間的なありかた——そのつど更新される現在の関係等——を規定していると言えることができるであろう。

(12) ひとつの例を挙げておく。カロタイプは、版画的のコピーから記録用の透明な媒体へ、さらに芸術的な媒体へと、素材の帯びる意味を 19 世紀から 20 世紀にかけて変化させている。次を参照。Solomon-Godeau, 1991

(13) Batchen, 2004, p.35

(14) 本稿で言及できなかった、現前性を発揮するもうひとつの例が写真彫刻 [fotoescultura] である。1920 年代から 80 年代までメキシコ等のコミュニティで制作されたこの加工品は、死者を記念したり、個人を讃えたり、有名人のイメージを流布させたりするために注文された地域限定商品だった。顔写真が、木でできた半身像につながりあわせられ、彩色され、木枠にはめこまれ、前後をガラスで覆われる (図 13)。写真の男の顔は、陰影と光沢がなだらかな立体感をかもしだし、胸像部分は現実の凹凸よりも深く彫りこまれたために極端な立体感を印象づけている。両者の組み合わせは奇妙で生々しい現前性をともない、観者に訴えかける。写真という平面の立体感と彫刻という立体の平面感 (この写真彫刻の裏面は平面であり、正面に向けてのみ過剰な立体感を表現している) との交錯、そして触覚に訴えかけてくるような造りでありながらガラスにより隔てられるという二重性も写真彫刻の独特な印象を強めている。Batchen, 2004, p.62

(15) Edwards, 2004, p.33

(16) その簡潔な紹介としては以下の序論を参照のこと。Buchli, 2002

(17) de Duve, 1978

(18) クラウスの議論については以下を参照のこと。Krauss, 1998, 1985

参考文献

Barthes, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, 1980 (バルト、ロラン、『明るい部屋：写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、一九九七年)

Batchen, Geoffrey, Responses to a Questionnaire, *History of Photography*, Vol.24, No.3, Autumn 2000

Batchen, Geoffrey, *Each Wild Idea*, MIT Press, 2001

Batchen, Geoffrey, Vernacular Photographies, in: Batchen, *Each Wild Idea*

Batchen, Geoffrey, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Van Gogh Museum, 2004

Batchen, Geoffrey, *Ere the Substance Fade*, in: Edwards, 2004, p.32 - 46

Bolton, Richard ed., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, 1993

Buchli, Victor ed., *The Material Culture Reader*, Berg, 2002

Burgin, Victor ed., *Thinking Photography*, Macmillan, 1982

de Duve, Thierry, Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox, *October*, Vol. 5 (Summer, 1978), pp. 113-125

Edwards, Elizabeth, and Hart, Janice, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, Routledge, 2004

Gemsheim, Helmut and Alison, *The History of Photography: from the camera obscura to the beginning of the modern era*. revised and enlarged ed, Thames & Hudson, 1969

Henisch, Heinz K. and Bridget A., *The Photographic Experience, 1839-1914*, Pennsylvania State University Press, 1994

イリイチ、イヴァン、『シャドウ・ワーク』玉野井芳郎／栗原彬訳、岩波書店、一九九〇年

Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1985 (クラウス、ロザリンド『反復とオリジナリティ』小西信之訳、リプロポート、一九九四年)

Krauss, Rosalind, *Das Photographische : eine Theorie der Abstaende*, Fink Verlag, 1998

前川修、『Forget Me Not——写真と記憶』『Photographers' gallery press』No.6 (Photographer's gallery、二〇〇七年四月) 所収、一七九—一八八頁

McCulloch, Lou W., *Card Photographs: A Guide to their History and Value*, Schiffer Pub., 1981

Newhall, Beaumont, *The History of Photography : from 1839 to the present*, Museum of Modern Art, 1982 (5th edition)

Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, University of Minnesota Press, 1991

Sontag, Susan, *On Photography*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1977 (ソントグ、スーザン『写真論』近藤耕人訳、晶文社、一九七九年)

図版



図1 ソントグ『写真論』表紙(左 英語版/右 日本語版)



図2 制作者不詳(米)、ティンタイプ入り旅行鏡 28,7×69×1,5 cm、1860年頃、個人蔵



図3 制作者不詳(英)、アルビュメン
プリントのブローチ、7,5×6,0cm、1860年代頃

National Museum of Photography' Film & Television, Bradford



図4 制作者不詳(米)、ダゲレオタイプ入りロケット、
直径4cm、1850年代頃、個人蔵

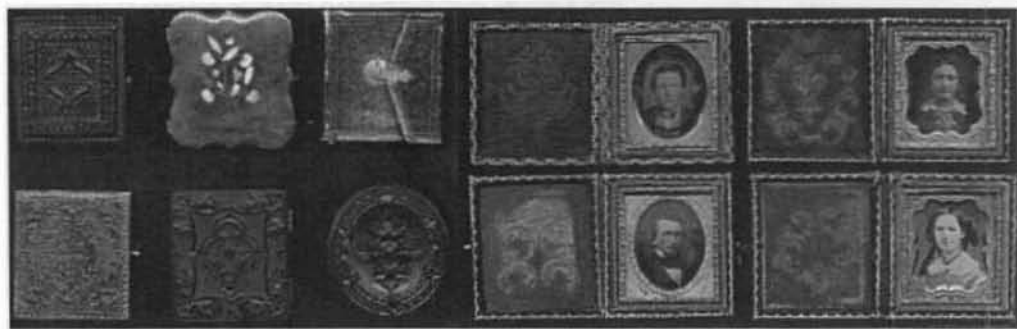


図5 19世紀のダゲレオタイプのケース 詳細は不明

O.Henry Mace, *Collector's Guide to Early Photographs*, Krause Publications, 1999 より



図6 撮影者不詳、ダゲレオタイプをもつ少年
ダゲレオタイプ、7,0×5,6cm,

Alkazi Collection of Photography



図7 Mary von Rosen、写真アルバム(部分)、17,5×49,5×3,5cm
ゼラチン・シルバー・プリント等、1920-27年頃、個人蔵

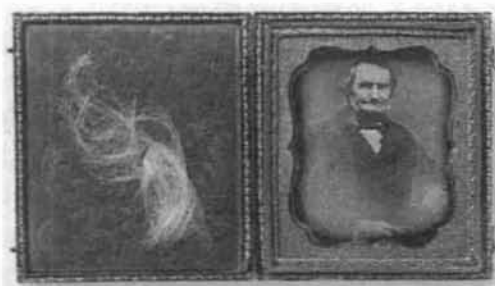


図8 制作者不詳(米)、髪のも入りダゲレオタイプ、
ダゲレオタイプ等、1850年代頃、9,3×8,0cm、個人蔵



図9 制作者不詳(米)、髪入りロケット、ティンタイプ
直径4cm、1855年頃、個人蔵



図10 制作者不詳(米)、若い女性の肖像、
アルビュメンプリント等、
87,2×82,0×19,0cm、個人蔵



上 図11 撮影者不詳(米)、合衆国赤十字総裁、
アンダーウッド社、1898年、
下 図12 W・イングランド、Beautiful in Death, 1858年頃



図13 制作者不詳(メキシコ)、写真彫刻、34,5×30×7cm、
ゼラチン・シルバー・プリント等、1950年頃、個人蔵