

まずたしからしさの世界をすて

写真と言語の思想

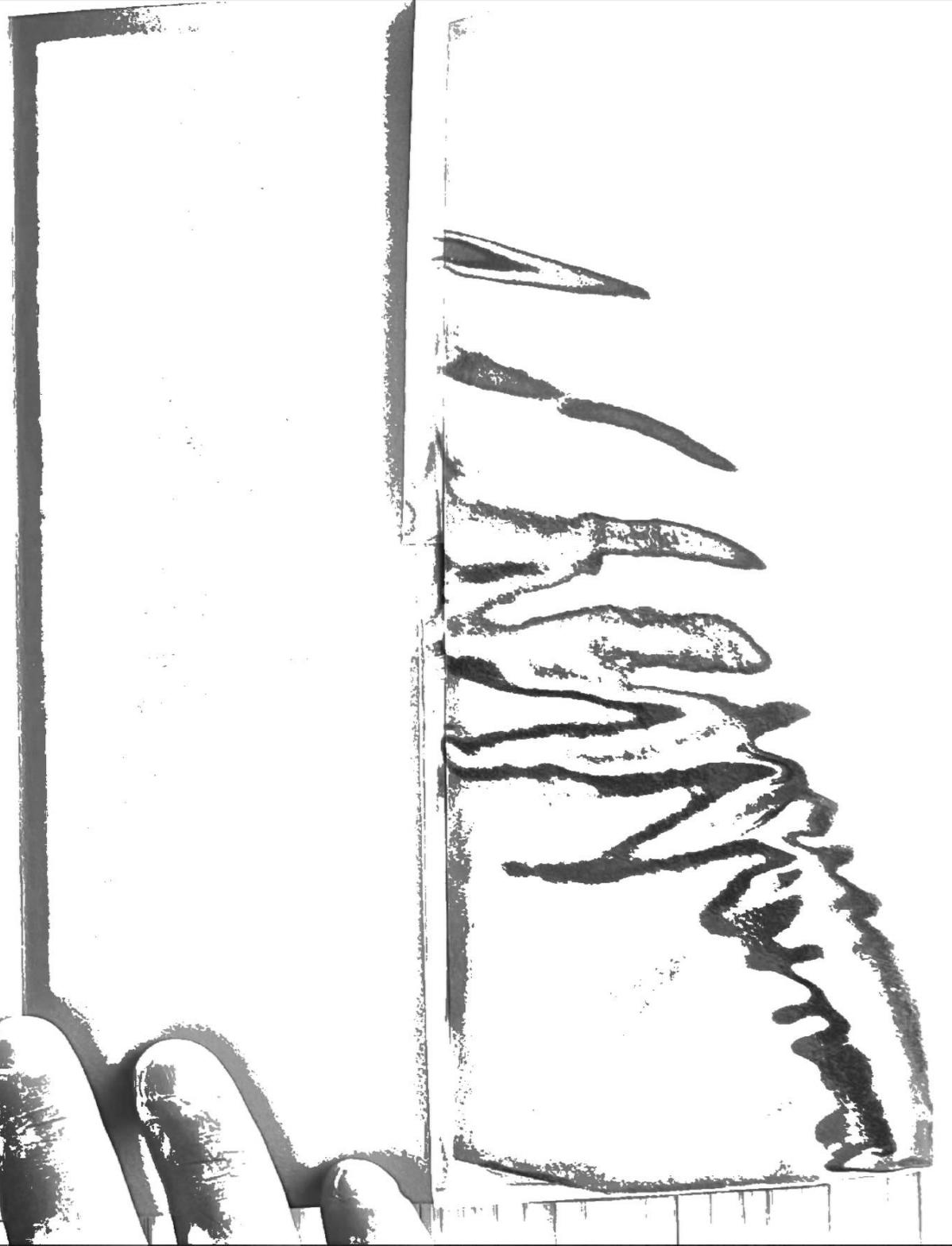
天野道映 / 岡田隆彦 / 高梨 豊 / 多木浩二 / 中平卓馬 / 森山大道



ますたしからしさの世界をすて

写真と言語の思想

天野道映 / 岡田隆彦 / 高梨 豊 / 多木浩二 / 中平卓馬 / 森山大道





...xc., irritate, drive b
...do or into doing, (*provok*
...ing, annoying); call forth or give
...rise to (curiosity, comment, compari
...on, retaliation, anger, reaction, appe
...ite, fermentation). *pröv'ocablè a.*
prövocā'tion n. (*under provocation*
...when roused, not causelessly); *prö*
vöc'ative, (adj.) adapted for the
...provoking of anger or comment o
...other effect, intentionally irritatin
...or challenging (*provocative words*

Predict 1
写真に何が可能か 多木浩二 5

Provoke 1
13 中平卓馬

Predict 2
生ける現在——ことばと肉体に関する覚書 岡田隆彦 47

Provoke 2
103 森山大道

Predict 3
〈対談〉写真という言葉をなくせ 中平卓馬／森山大道 139

Provoke 3
153 高梨 豊

Predict 4
眼と眼ならざるもの 多木浩二 175

Provoke 4
217 多木浩二／森山大道

Predict 5
「事実」と「映像」 天野道映 253

Provoke 5
307 多木浩二

Predict 6
リアリティの復権 中平卓馬 325

339 あとがき



写真に何が可能か — 序にかえて
多木浩二

predict 1

写真になにが可能か——序にかえて

「言語」であろうと「写真」であろうと、すべての表現活動は、結局、ふたしかな現象の膜を自らの肉体でとりぬけながら、真の实在とはなにかを見出そうと努力することであり、さらに詮じつめていけば、いまわれわれが日常的にふれている構造をこえてあらたな構造を見出そうとすることにつながっている。それはわれわれの全存在の活動であるが、同時に、われわれは、見出そうとするものが常に現実にのりこえられてしまっているように思えるのであり、表現という意味作用も、この目に見えぬ現実をたえまなく目に見えるものにおきかえていくことなのである。しかも、それは目に見えるものを——いいかえるなら世界をたえず風化し、虚構化し、かなたへ送り去ってしまうことができるようにするだけのことかもしれない。目に見えるもの、日常を構成するもの、現実と思えるもの——それらのいかにも確からしく見える世界から、まだ自分の肉体にも適応を見出せないような世界へ。表現の行為とはこのような移行である。どのような新しいようなことをいっても、このいかにも確からしさと見える世界への安住を否定しないかぎり、「言語」も「写真」も、それが果しうるかもしれない既存の世界——殻と化した世界の風化もありえないのである。ことわっておくが、われわれは「主体性」を主張しているのではない。むしろ、いまわれわれの関心のなかでは主体的なものは主題ではない。また、「写真」にあまりにも過大な期待をよせているわけでもない。かりに本書では、「言語」と「写真」というふたつの記号が示されてはいるが、もっと多くの、物質それ自身まで含めた多様なアプローチのなかでしか、世界の全体は像をあらわ

さないことも事実である。だが、このような全体化をはじめからえらびとることがわれわれの課題だろうか。

ともかく「写真」からはじめてみよう。そのあげく、われわれが、そこから逸脱してしまうとしたら、それもまたやむをえないことだろう。われわれの追跡は決して十分ではないが、「写真になにが可能か」という問いがたえずわれわれのなかに起ってくる。ある意味ではわれわれを駆るものは、こうした問いとともに生じる方法の問題である。それと世界の实在性への衝動とのないまぜられたものが、あいまいに「表現」とよんでいるものをかたちづくる。

「写真とはなにか」という問いと「なにが可能か」という問いの間にはかなりへだたりがある。普通「なにか」の方は静的で、かつ歴史主義であり、「なにが可能か」の方は発見的で、かつ過去に対する否定や断絶を含んでいるとされ、この問いの違いがとりもおさず、近代と現代の違いを示していると考えられている。しかし、それは時代や状況のちがいでいうよりも、それらに対してわれわれがほとんど無意識にとっている原身振りのちがいである。

かりに「写真になにが可能か」という問いを自らに発した時、私にはそれに対する答えというより、ほとんど肉体的な反応といったようなものが二通り生れてくる。

一つは、いま自分が生きつつあり、さまざまなかたちで敵対する世界に対して「写真には何もできない」という一種の無力感である。しかしその反応の下からたちまち意識に上ってくるのは、私が写真によって捕捉しえた世界のさまざまな意味であり、それを考えたときに生じてくる「写真に可能なものに何かがある」という認識である。実は、われわれの日は、こうした問いと二様の答えのくり返しであり、どちらか一方だけではありえないのだ。このような事情はなににも写真に限ったことではない。表現芸術のすべてについていいうることなのである。

たとえば、今日、われわれの生きている世界の激しい動きと、その中から生れてきた鮮烈な変革の思想と、その抑圧という起伏を前にして写真になにが可能かと考えた時には、われわれは無力感に陥らざるを得ない。政治と芸術を一元化しているわけではなく、われわれが生きていることのなかに両方ともかかわってくるから、このような無力感も当然なのである。しかし、この無力感の中で「写真にはなににもできない」といい切ったところでどうなるものか。しかしその無力感

も、少くとも写真にまつわるさまざまな既成の意識を破碎し、未知の世界の中に自分を位置づける上では有効である。いわば写真にかぶせられた擬制——リアリズムもこのうちに入る——虚構をひとつひとつはがしておのれの意識と肉体の露出しあうところまで、根源へ下降する思考が欠落したところに、どのような透徹した精神のリアリズムもありえない。

だが写真がわれわれに衝撃を与える機会はいまでも明らかに存在する。多くの人が記憶しているだろう一つの例をあげてみよう。われわれはベトナム戦争について多くのことを知識として知っている。しかしAPのある報道写真家がついた「路上の処刑」という写真ほど、ベトナムの意味を理解させるものはない。それは南ベトナムの国警長官をしていたロアンという男が、捕えた解放軍の兵士を路上で射殺する場面をとった二枚の写真である。一人の男がもう一人の男にピストルを向け、次の瞬間にはイモ虫のように兵士がころがっている。この二つのショットには胸の悪くなるようなものがある。いわばそれは現実のおおいをとってしまったのであり、美しさも悲しみもない裸の世界がそこに現れている。この世界の現前は多くの示唆を含んでいる。

この醜悪さが、もはや言葉でも意識でもないわれわれの存在の深いところに衝撃を与えるのである。しかもこの写真家もまた戦争を産発する意図によってとっていたのではない。その写真は、もはや彼の思想とか意識とかいわゆる主体を越えてしまつて、何ものかになつてしまつていたのである。写真が記録だというのは、このように極限化してあらわれた写真の構造的な特性をさしている。また、そのとき写真は真の無名性にも達しているわけである。

この問題をもう少し広げてみると、一枚の写真の問題にする限り、だれがとつたものでもよい、ということになる。たまたまそこに居あわせたからということもあろうし、また別の目的でとつた写真の場合も少なくない。写真が生れてから百数十年にわたつてとられ、残されてきた写真の群れをふりかえてみると、このような無数の人々の無数の偶然によって、全体として人間の歴史のリアリティを補足する膨大な証言を構成しているようにみえる。

そう考えれば、改めて写真と、写真家の意味を問い直すことになつてくる。写真家は不要なのか。それとも写真家はジャーナリズムのグラフを構成するプロフェッショナルなのか。

主体の意識を考えた時、写真は不便なものである。自分の内部に思想があつてそれを写真に表現するという俗流の考え方は、いつも写真によって裏切られるだろう。だが一方言葉で、たとえばロブ・グリエやビュートルがいかに外的な世界を描きしようと、それは時間の中を動いている意識にすぎないのに比して、写真は無媒介に世界を目の前に現わすわけである。写真と言葉とは異質の系に属しているし、世界をつかむ直接的な方法が違つていふのだ。今日文明の変質をとらえて、それは活字文化から映像文化への移行だといわれてきたことにも真実が含まれているわけである。読むよりも見る方が「わかりやすい」とか説得的だとかいわれることは、その現前性、直接の機能の一面をすくいとつていふだけである。

おそらく写真家は、あらゆる表現者のうちでもっとも不自由な人間かもしれない。心のうちなる世界をあらわそうとしても、うつるのは外にある対象である。だが、そのような世界とのかかわりが、実は、私をひきつけるのだ。というのは写真家は、世界が自己をこえていることをもっとも明確に見出していた最初の人間であるかもしれない。世界とは、人間そのものではなく、人間の意識によつて構成されるものでもない。世界は存在し、かつ人間も存在している。世界とは反人間的な、あるいは超人間的な構造と人間というなまの具体性とが織りあがる全体化のなかにある。

だが、実はわれわれにとつての「現実」とは常に「見られた現実」である。従つて「見る」行為がもし他人の見方を借り、すでにわかりきつた見方をする限り、世界は決して姿をあらわさない。われわれの日常の知覚がいかに型にはまつているかを思い返してみれば十分である。われわれは見ていると思ひながら、実は「何も見ていない」ことが多いのだ。しかもウェストンのようにものだけに見入る場合とことなり、流動する不定形の世界の一部分を見ようとしても、われわれはなかなか焦点が定まらないことを実感している。他人の眼をパターンとしてそれにあてはめて見ることが多いのである。それが確からしさにみちた世界なのだ。しかしたとえばチェコ動乱の時、一人の旅行者がとつた炎上する戦車の写真がその一例であるが、写真家によらない写真が意外なほどの真実を衝撃的に伝えうるのは、そのとき写真という構造が正確に働き、そこに現実をおおいかくす擬制的なものが見方が介入する余地がなかったである。

よくいわれるように、写真はその複製能力によつて既存の芸術に衝撃をあたえただけではない。むしろ、写真はリアリ

ティを、いかなる個人の意識によっても支配できないほど外在的なりアリティを獲得できる能力によって、個人を中心として全体的なイメージを構成しようと考えてきた過去の意識の崩壊に先鞭をつけたのだということが出来る。かつてたとえばポードレルに写真がひきおこした憤激を想起すれば、写真が破壊しようとしたのは、人間の観念であったかもしれない。

かつてタブロオが必死になって獲得しようとしたのは外在的世界のリアリティであったとすれば、写真はそれを個人的な資質や内面性にかかわりのない機械によって一握に手に入れてしまったのである。つまり、写真は機械—人間という混成系から生まれてくるから、一方に機械がある限り、意識をこえて、いや意識にかかわりなく操作的なレベルで、現実をうつしとってしまうという機能をもっているのである。

それは一方で外的なりアリティの所有を容易にすると同時に、同じ道をとおって、それは主体を無名性のなかに埋めてしまうことになる。そこに写真家にとって一種の永遠の主題であるアノニマス性と表現性のディアレクティックのはじまりがある。しかもその両者はひとつであるということが、表現の意味を通じてあきらかにされねばならない。つまり写真のこのふたつの源泉——主体の意識にもとづくと同時にアノニマスであるという——のいずれをも否定しないで構造化することが写真家の「機械とともに見る」行為の意味をあきらかにするだろう。

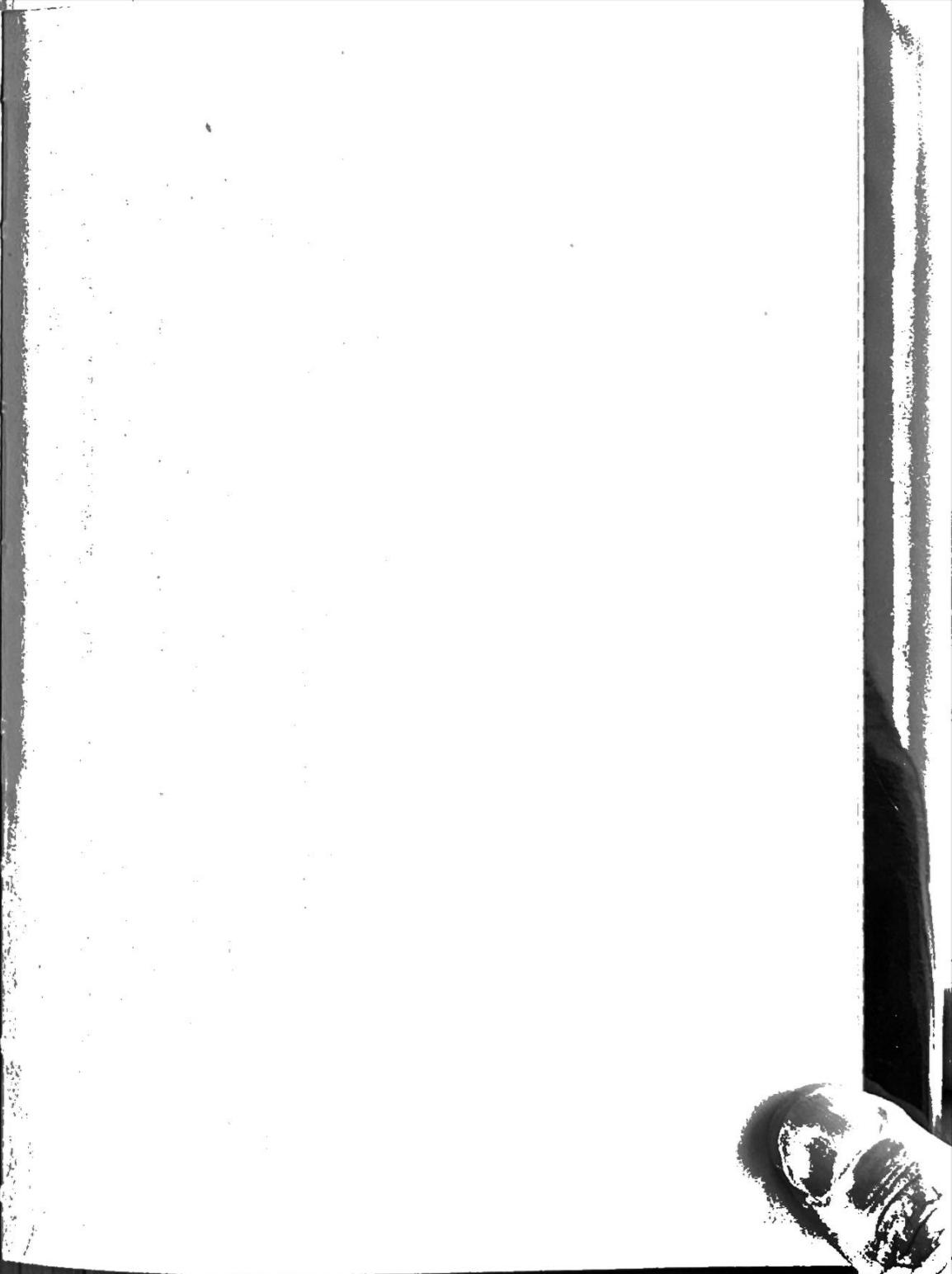
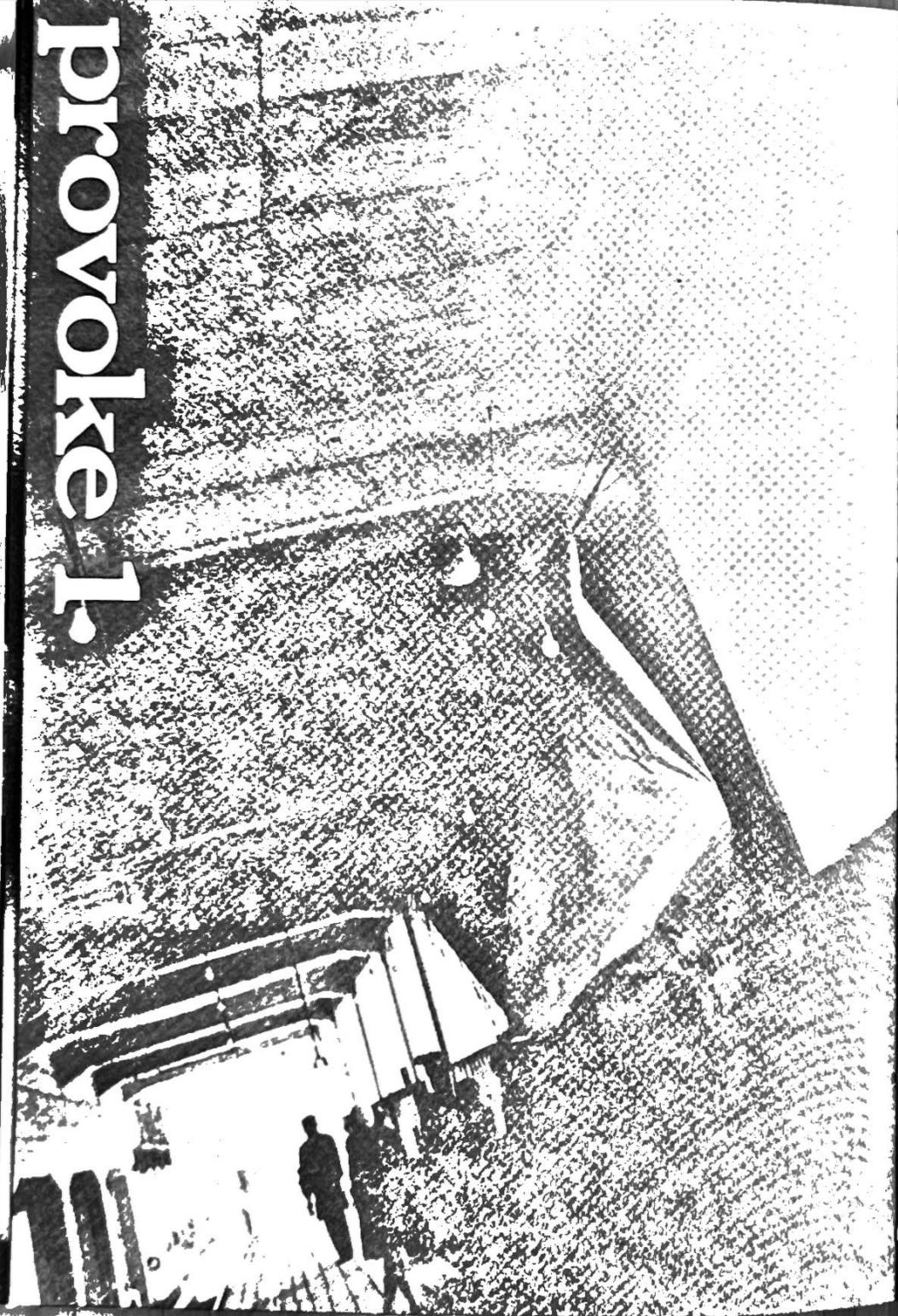
写真家とは、一方では、このような見ることの純粹な明晰さをたえまなく保ち、他方それによって見出されていない世界を見出そうとする人間のことである。それはたとえ詩人がマスコミュニケーションのた言葉とは違った質の言葉を掘出そうとするのと同様である。だから写真家とはまるでレネの「ヒロシマ」の主人公のように「見たか」「見なかつたか」という問いを自らの中でくりかえしつつ、まだ目には見えていない現実に関わりなく近づいていく人間なのである。見るということは、後章にのべるように単純ではない。自分と自分の生きている世界とを新しい関係でとらえ直すものであり、「写真とはなにか」ではなく「なにが可能か」という問いが常に未知へ向っているようにみえるのも、そのためである。

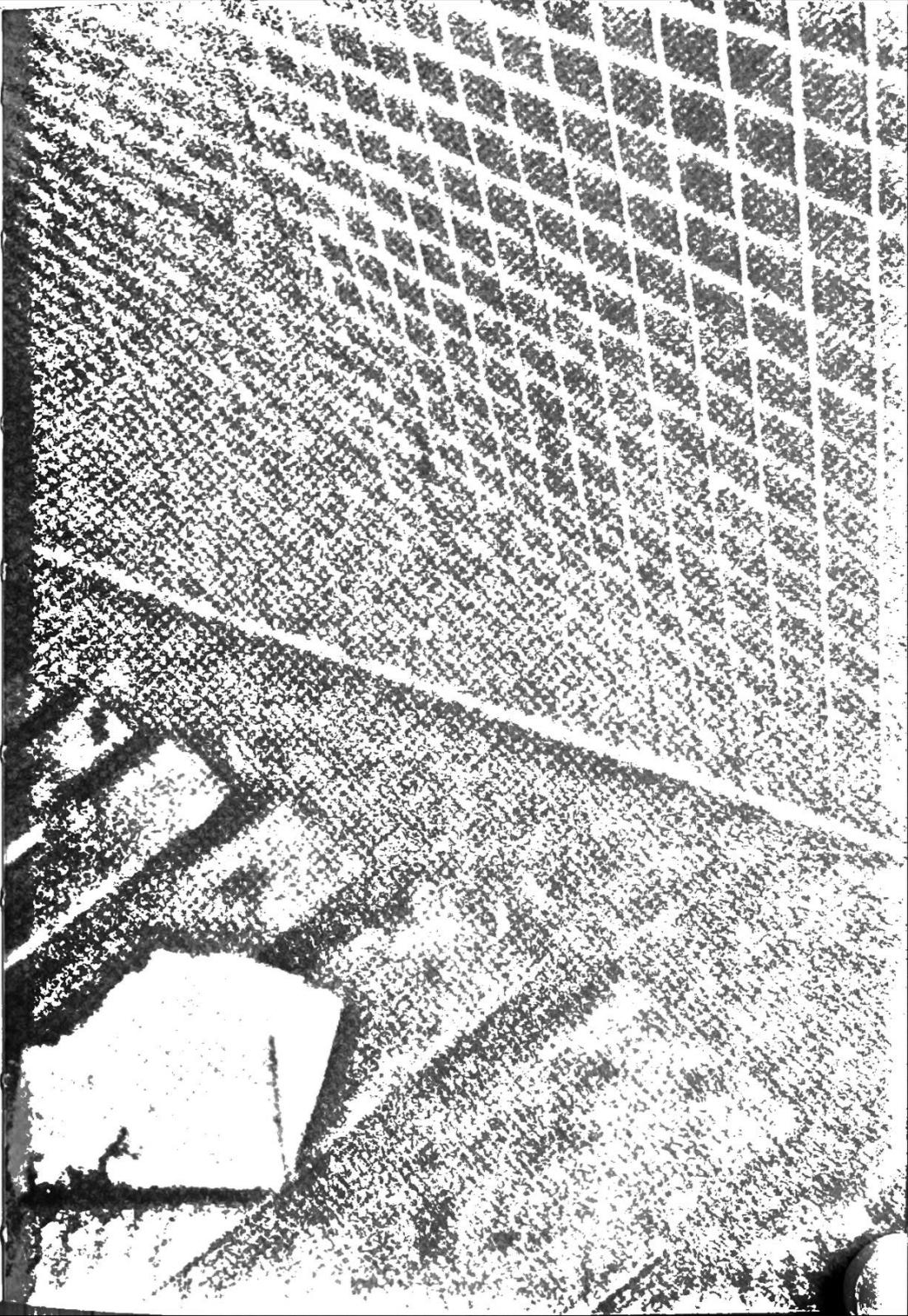
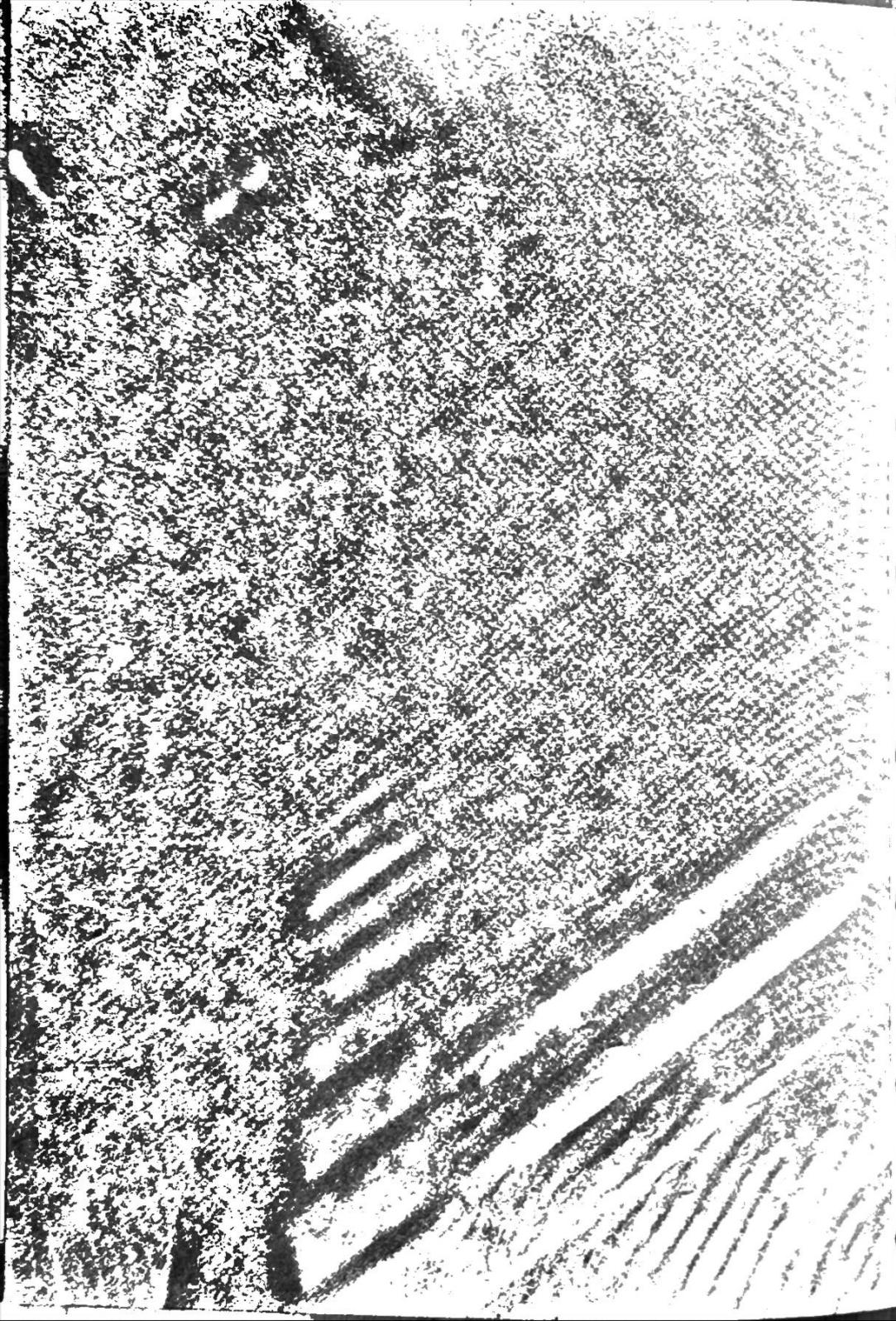
写真家のかかわる世界が、あるいはとらえる世界が、ひとまず見えるものに限られているので、それは外界の断片であるような印象を受けるであろう。断片でしかなく見えるものでしかないという事実をふまえながら、実は、世界全体の意味を問いかける矛盾にみちた行為を果して行くものなのである。

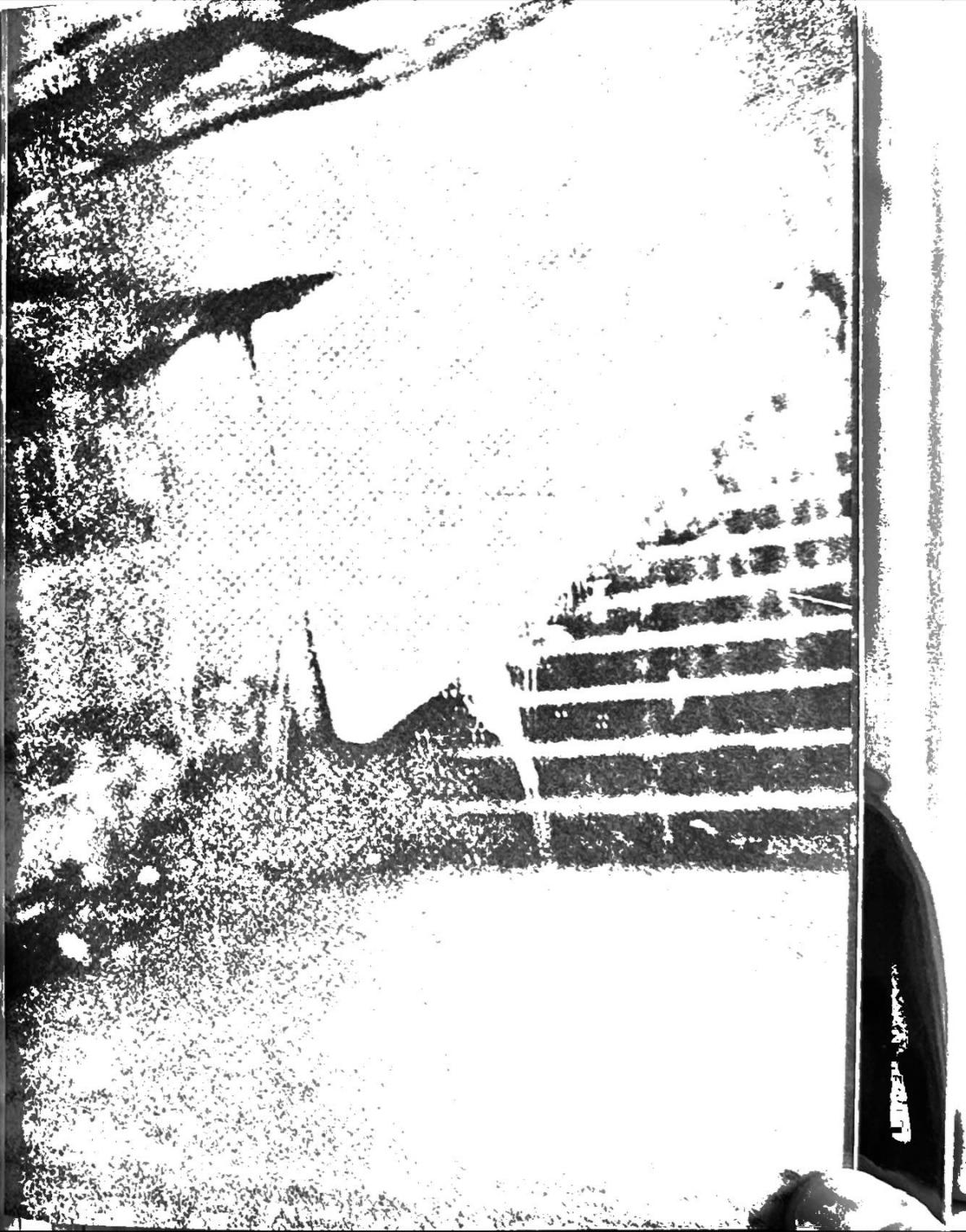
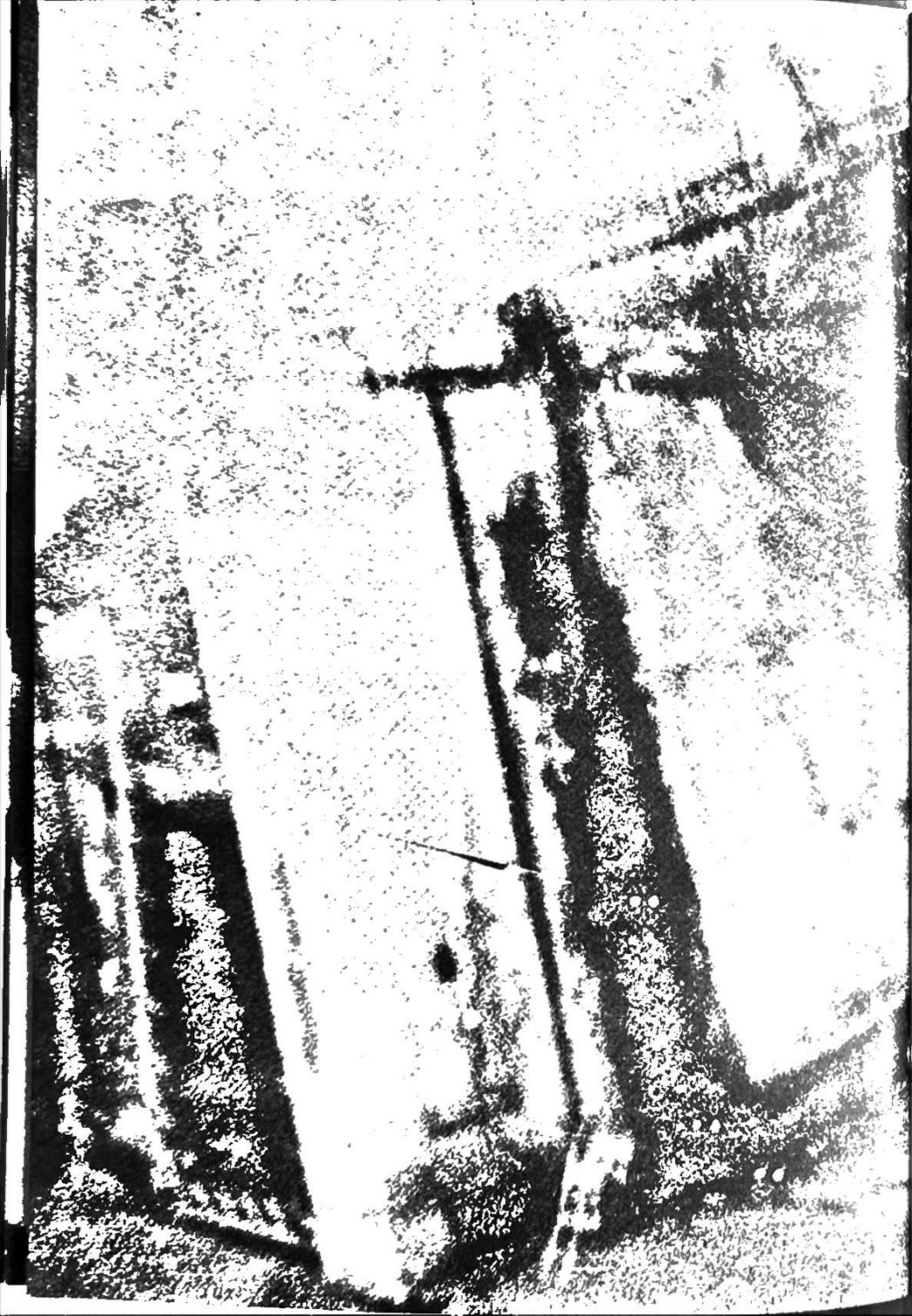
不可視の領域とか、目に見えない幻想といえは誤解される恐れがなくてはならない。ある写真はそれをリアリティと呼び、見ることは気づかれなかったリアリティを獲得することだと考えるであろう。写真は既存の概念という媒介を破壊して人間と世界との直接的なつながりを回復しうるかもしれないものだし、それは、ふたたび新鮮な思想や言葉をよびさすものになるかもしれない。かつて写真の持った情報機能がむしろ他のメディアへ移っていったいまでは、写真はむしろ新しい思想的な意味を持ちはじめたのだといえよう。

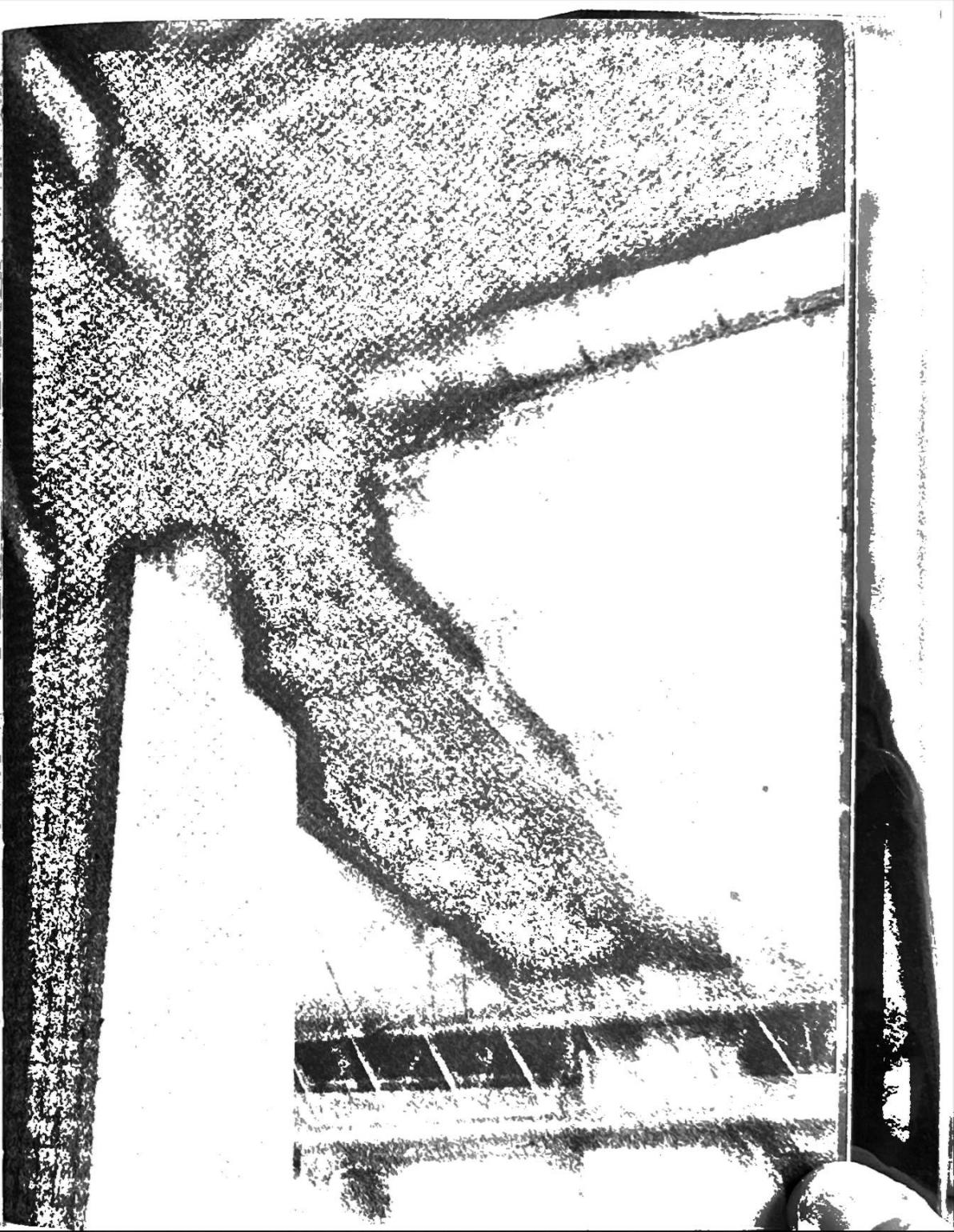
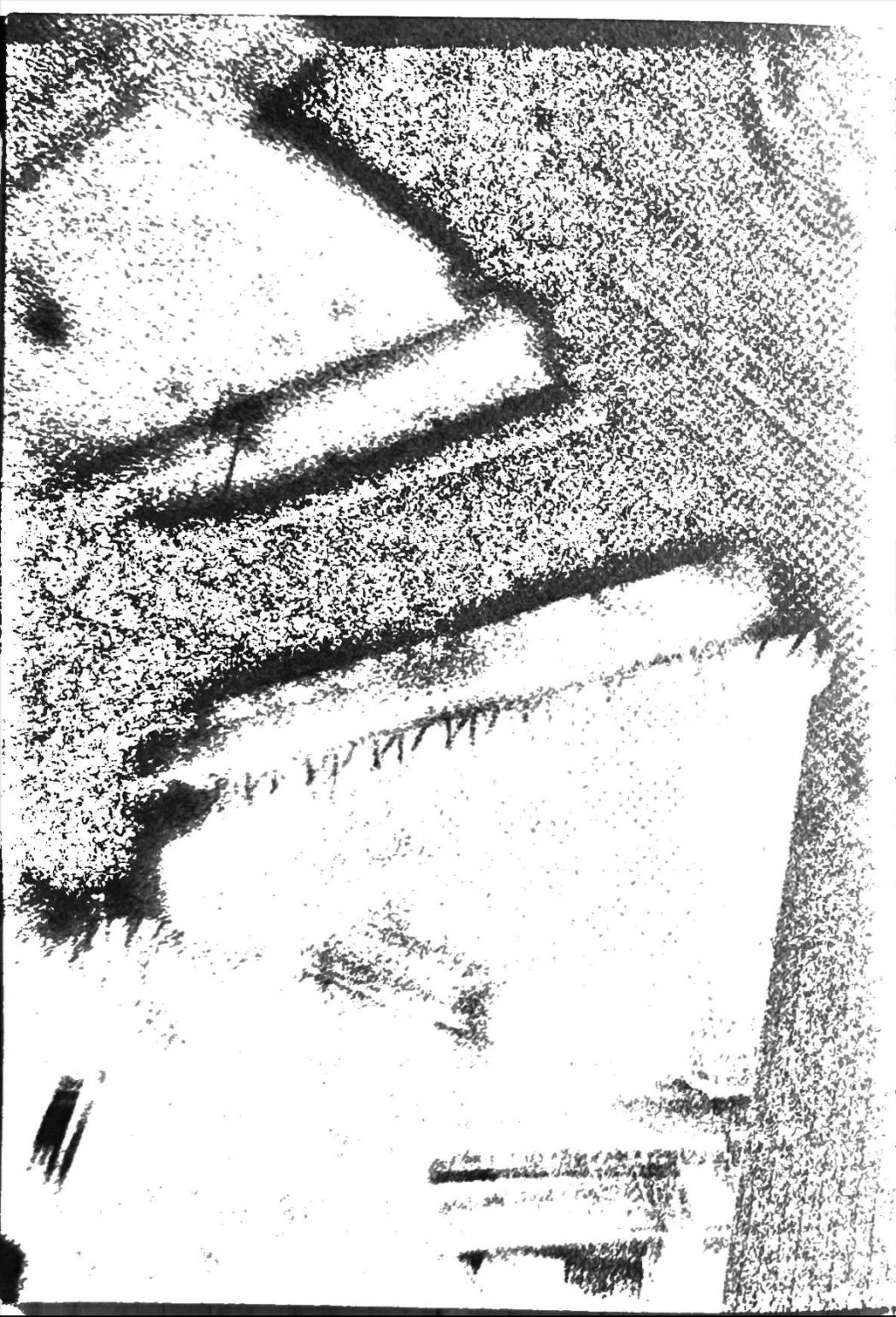
もちろん、美術がある意味では美術史から生まれているといわれるのと同じように方法を問題にするかぎり写真も写真の歴史から生まれている。どんなに断絶を企てようと、写真それ自体の歴史によってつくられてきた構造や、それが社会的コンテクストのうちでいかなるコミュニケーションを構成しているかははなれてはありえない。だが、それは歴史の決定論におちいることではないし、またおのれをすっかり世界に溶解させてしまうことでもないのである。すべてにおいて歴史が原因であると同じような程度以上に、ひとりの人間未来への無意識な身振りこそ、写真にその表現をあたえる原因である。T・S・エリオット流に言えば、われわれが現在でしかないと思っている写真も過去と未来の時からできているのである。と同時に、現在を過去からも、予測される未来からも救いだして、かの「裸かの世界」として現前させることが、われわれがいつか写真の行為を無限のくりかえしを通じて到達したいと思っているものである。

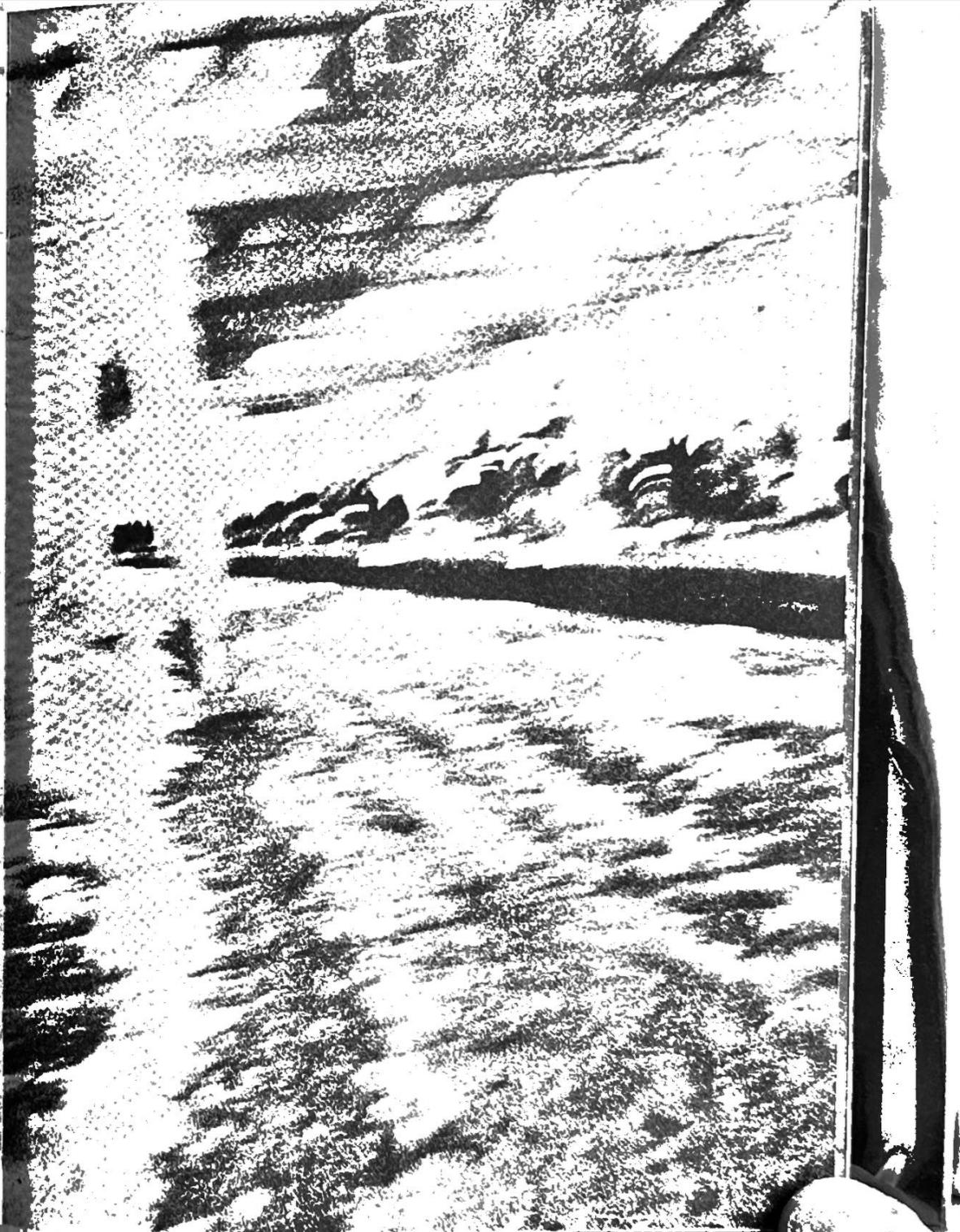
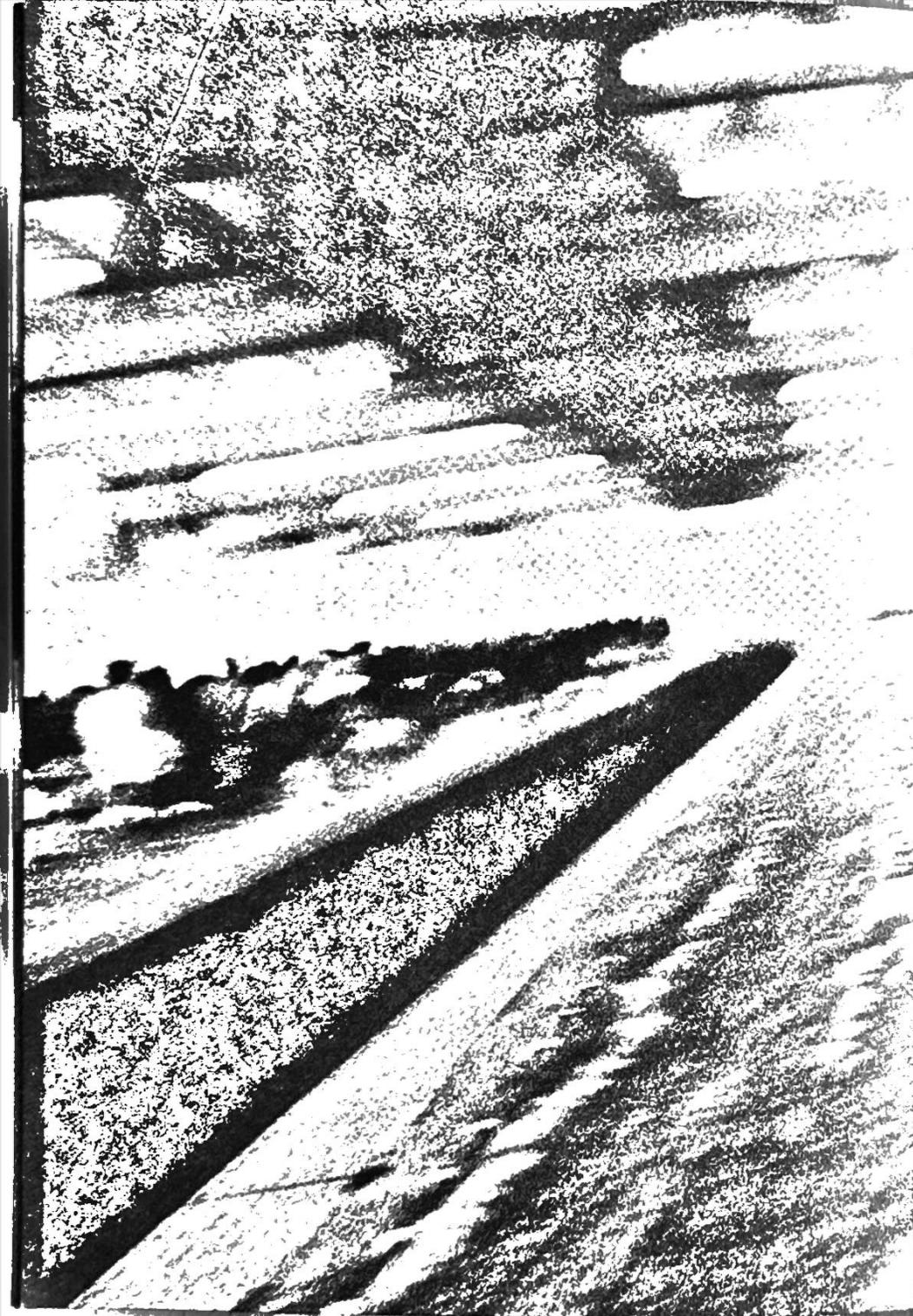
provokce 1.



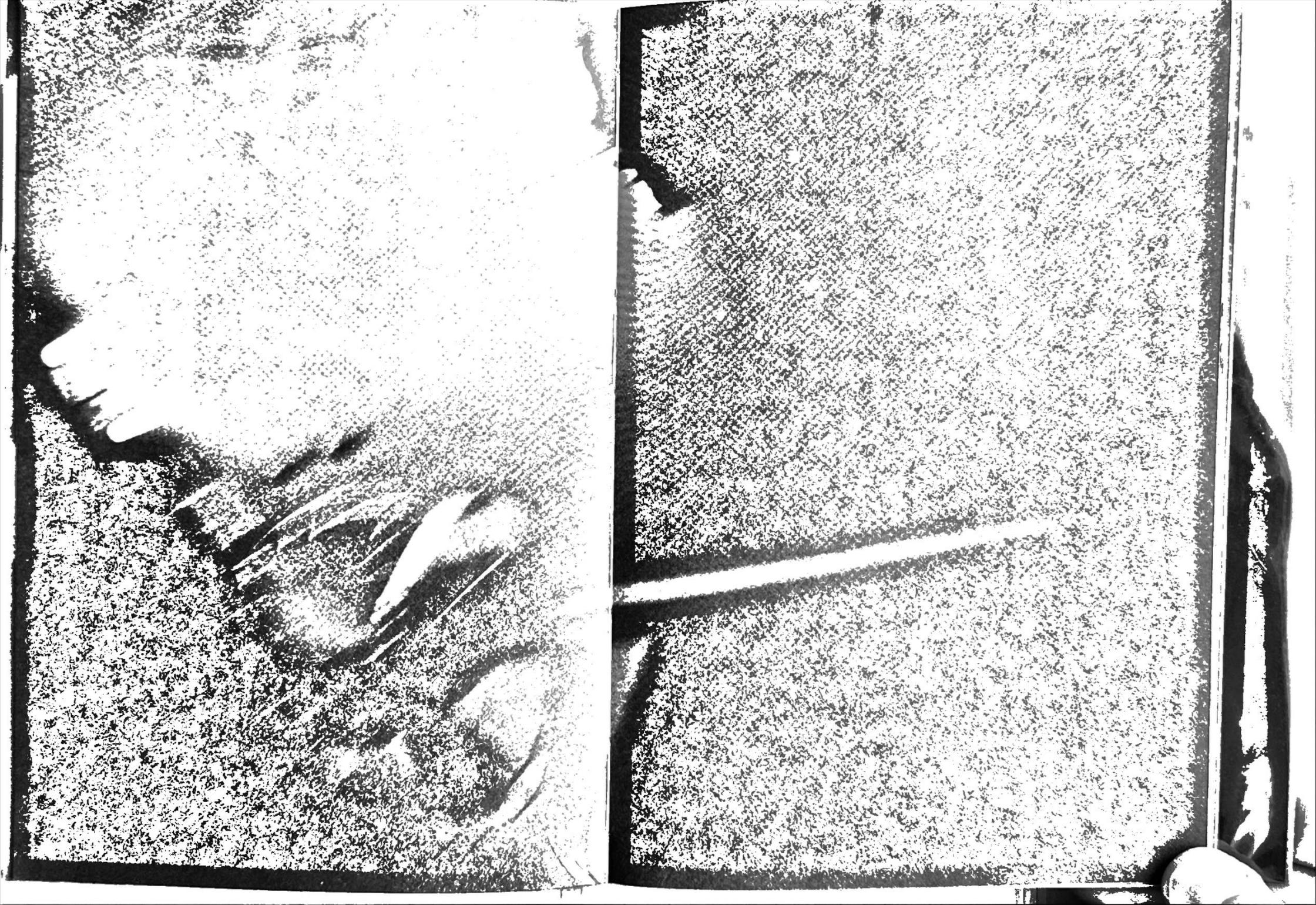


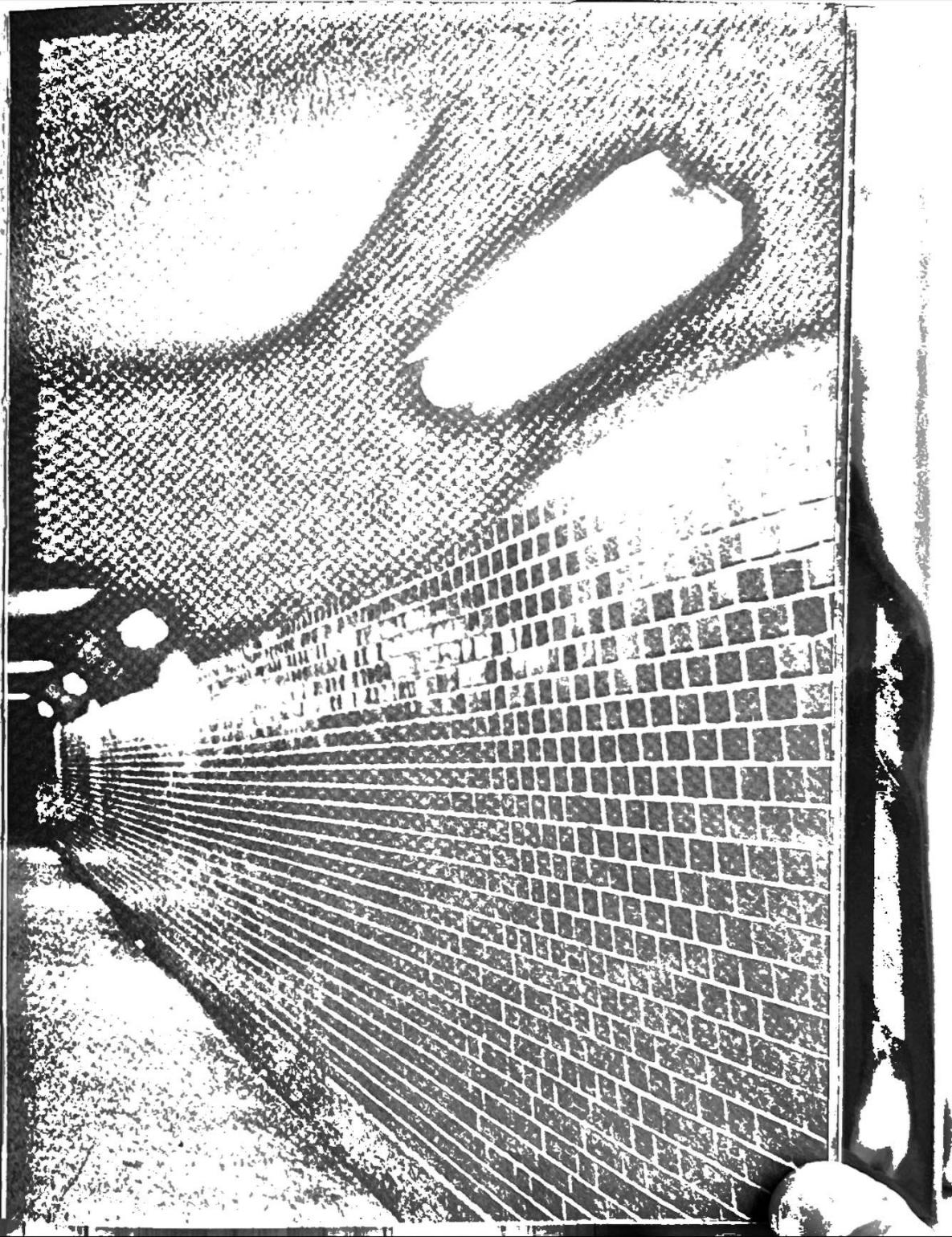
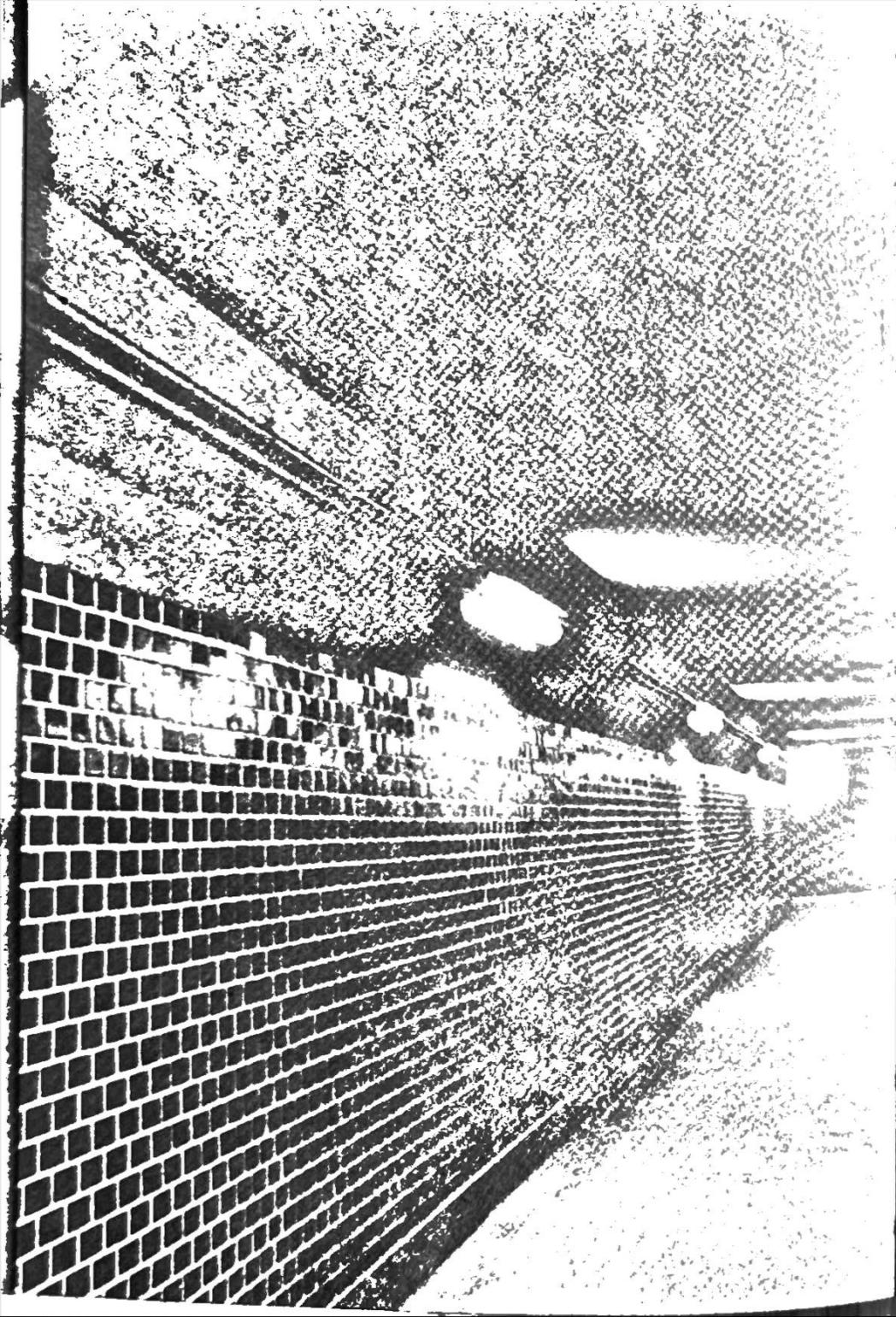




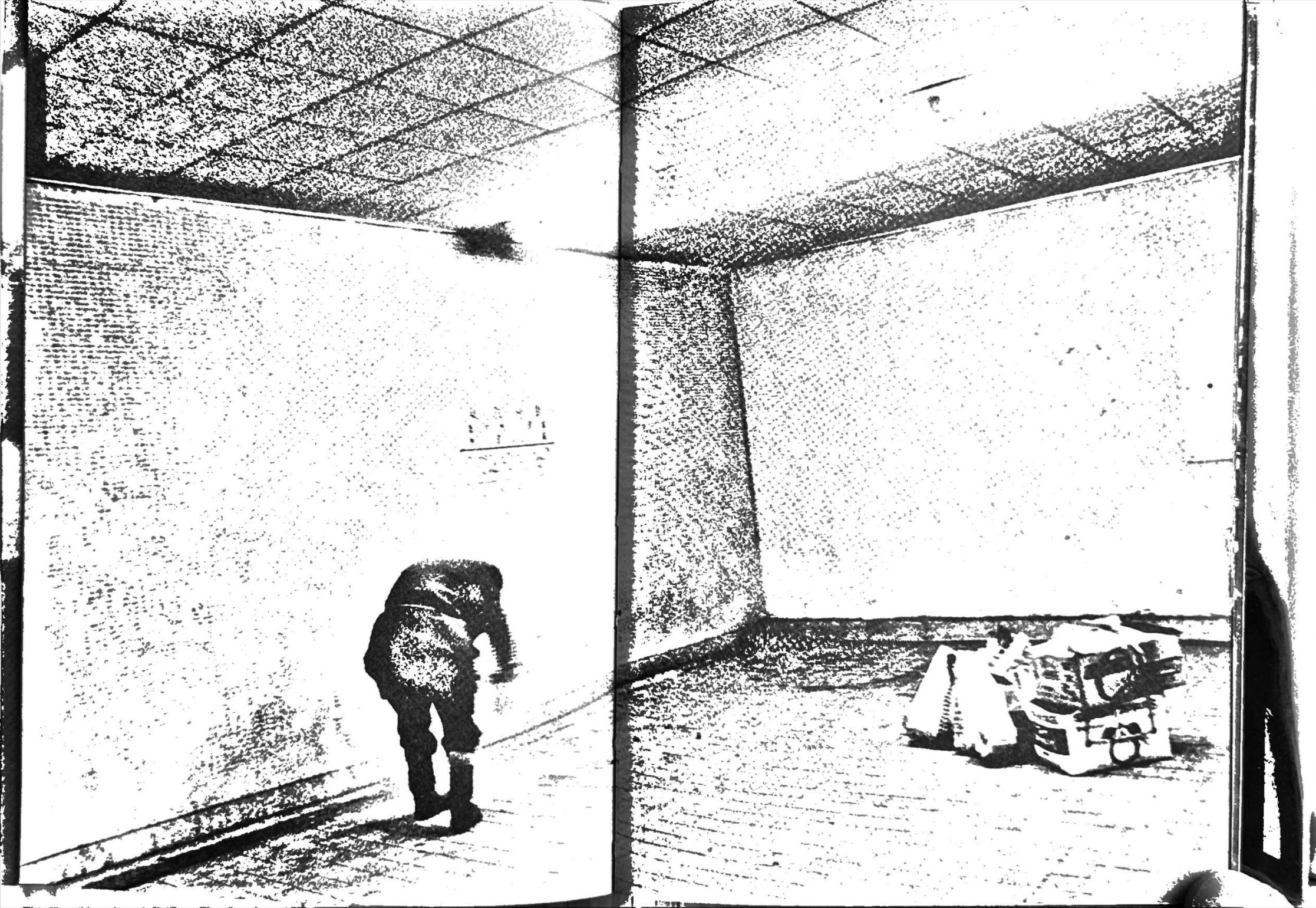


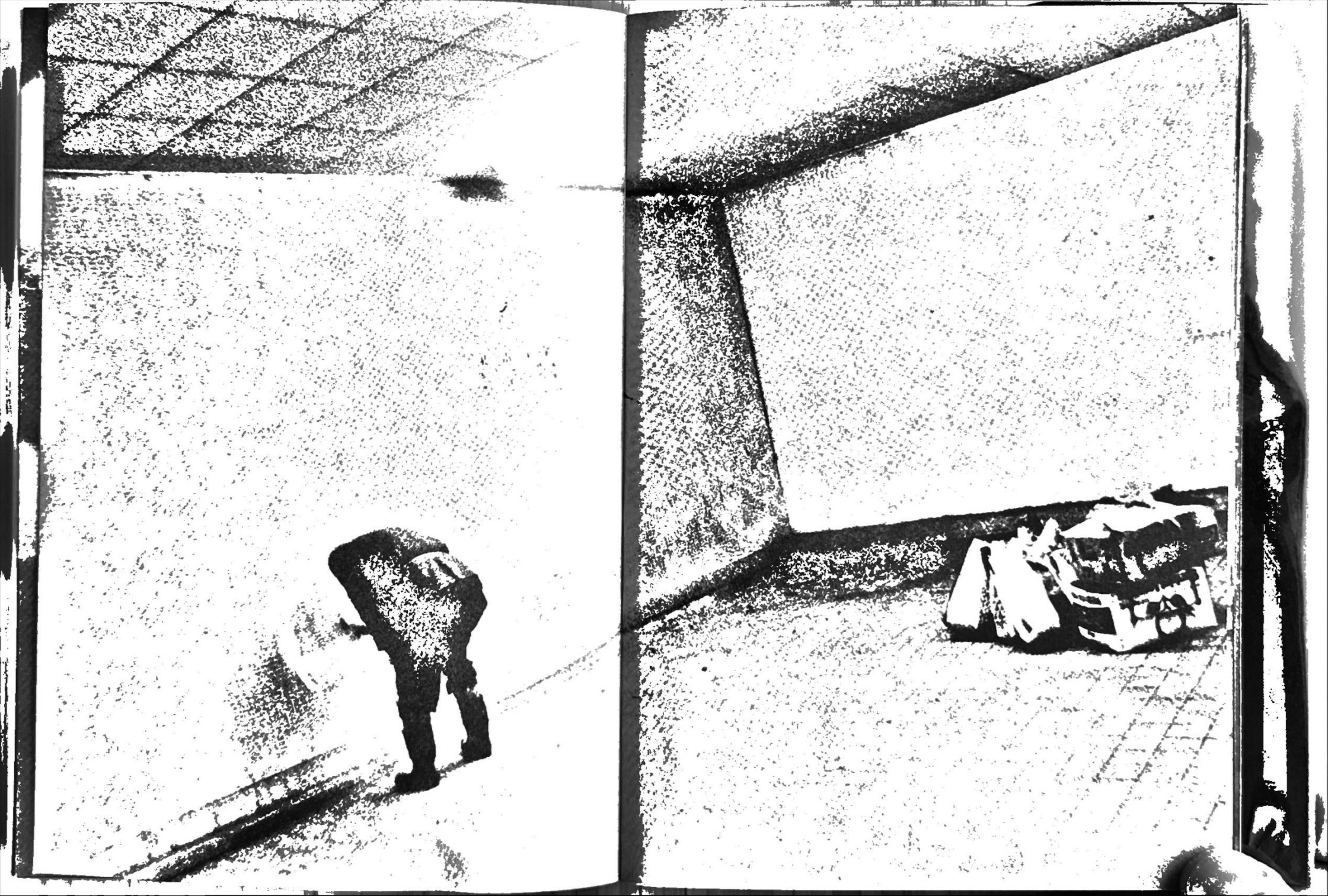




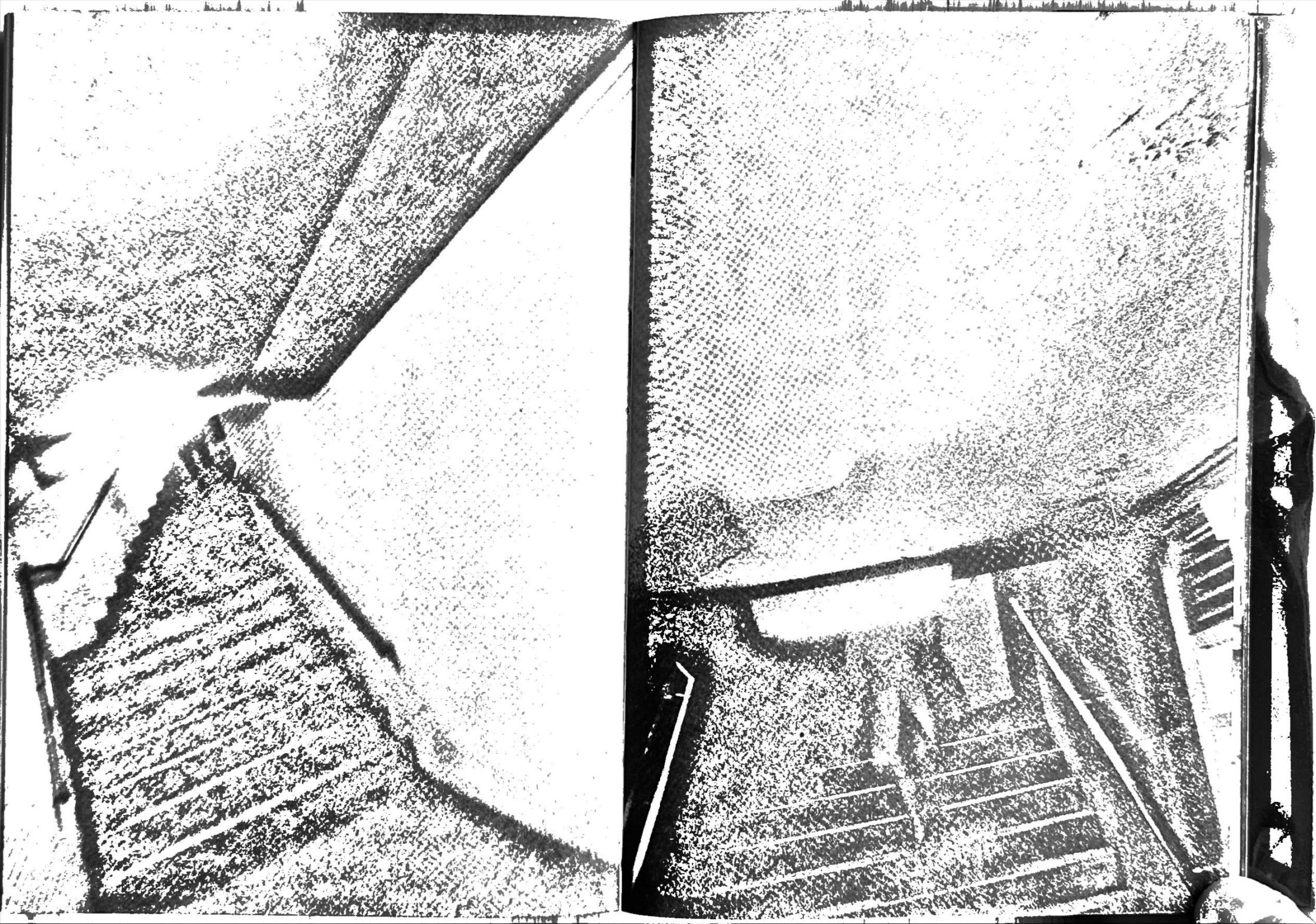


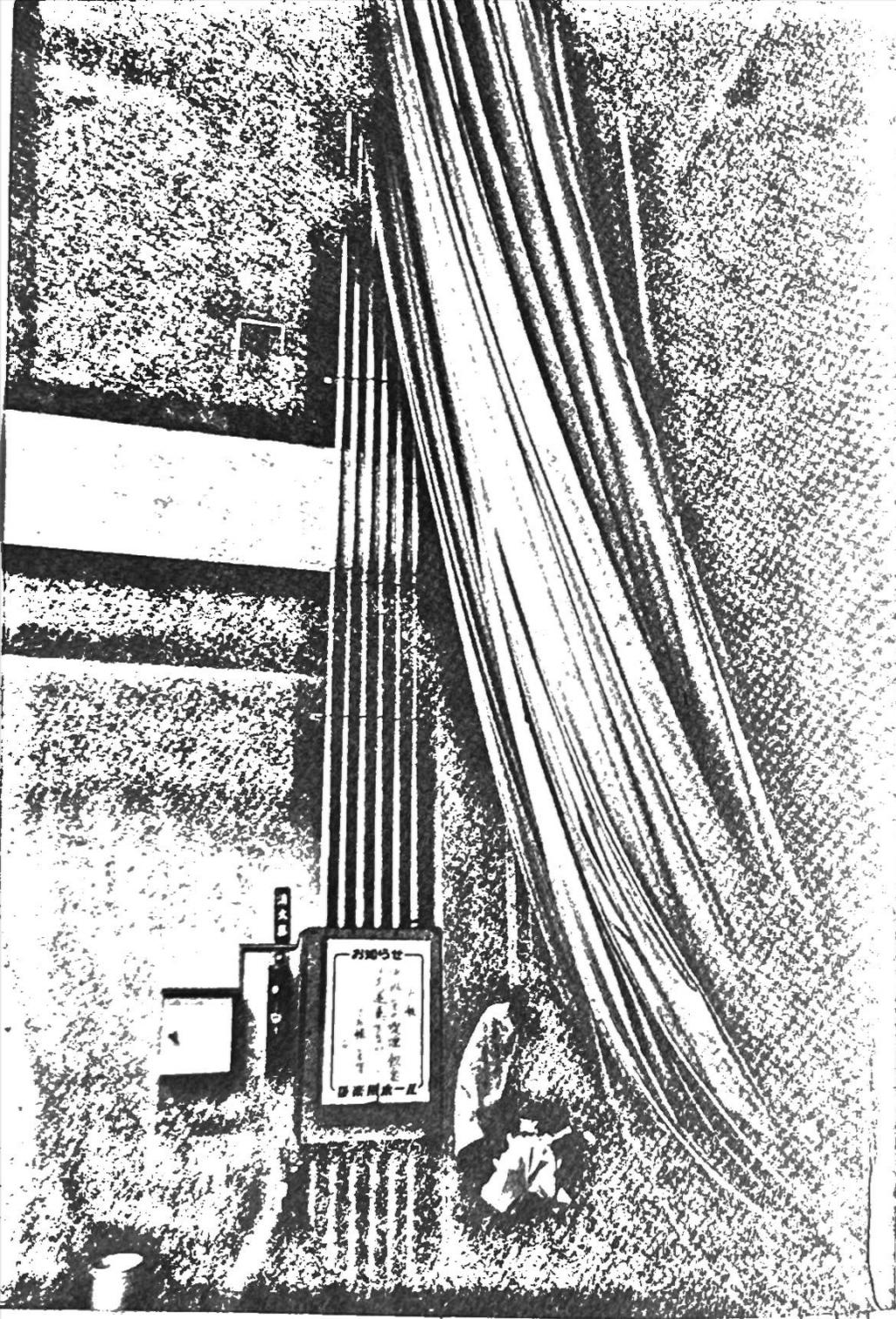


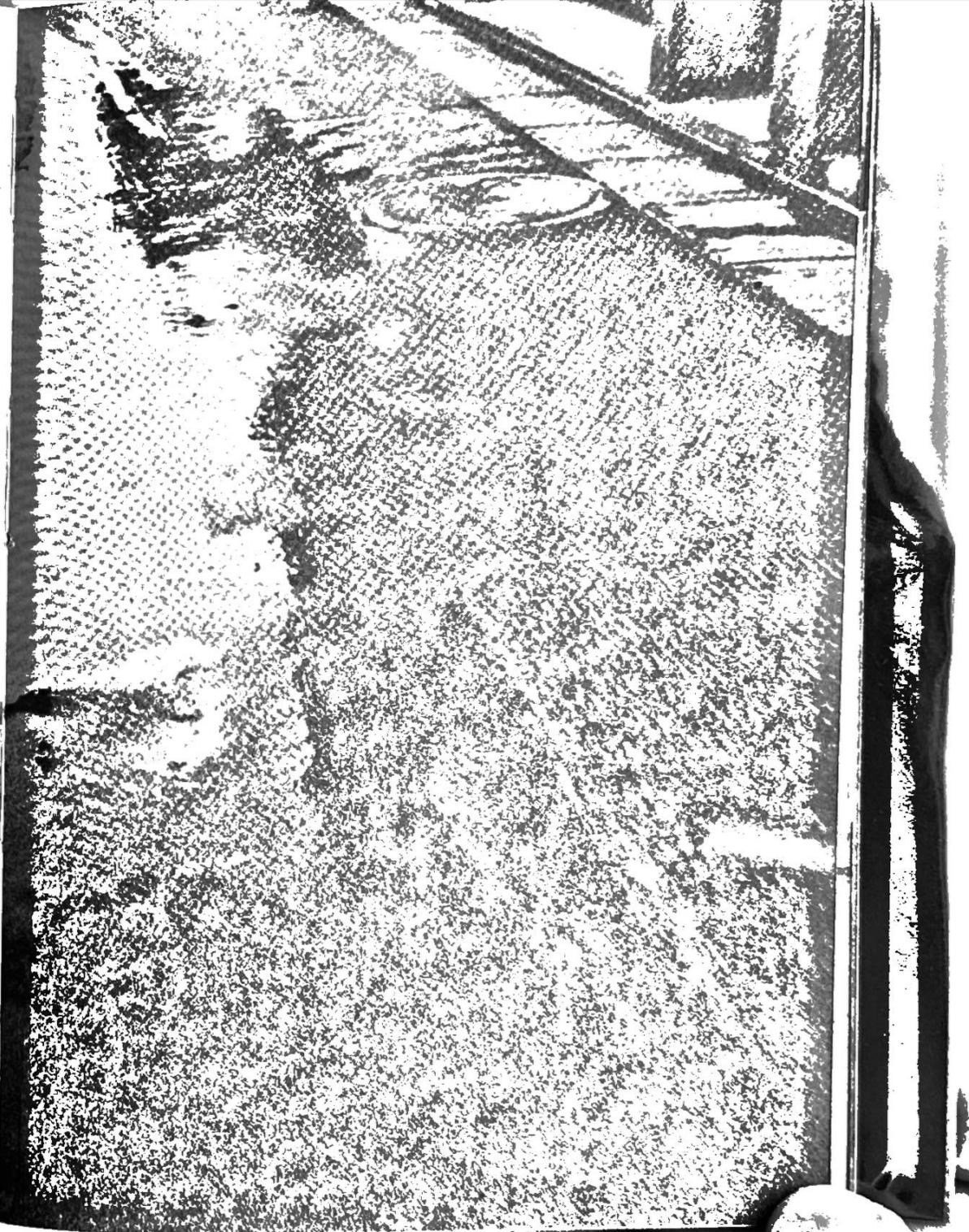


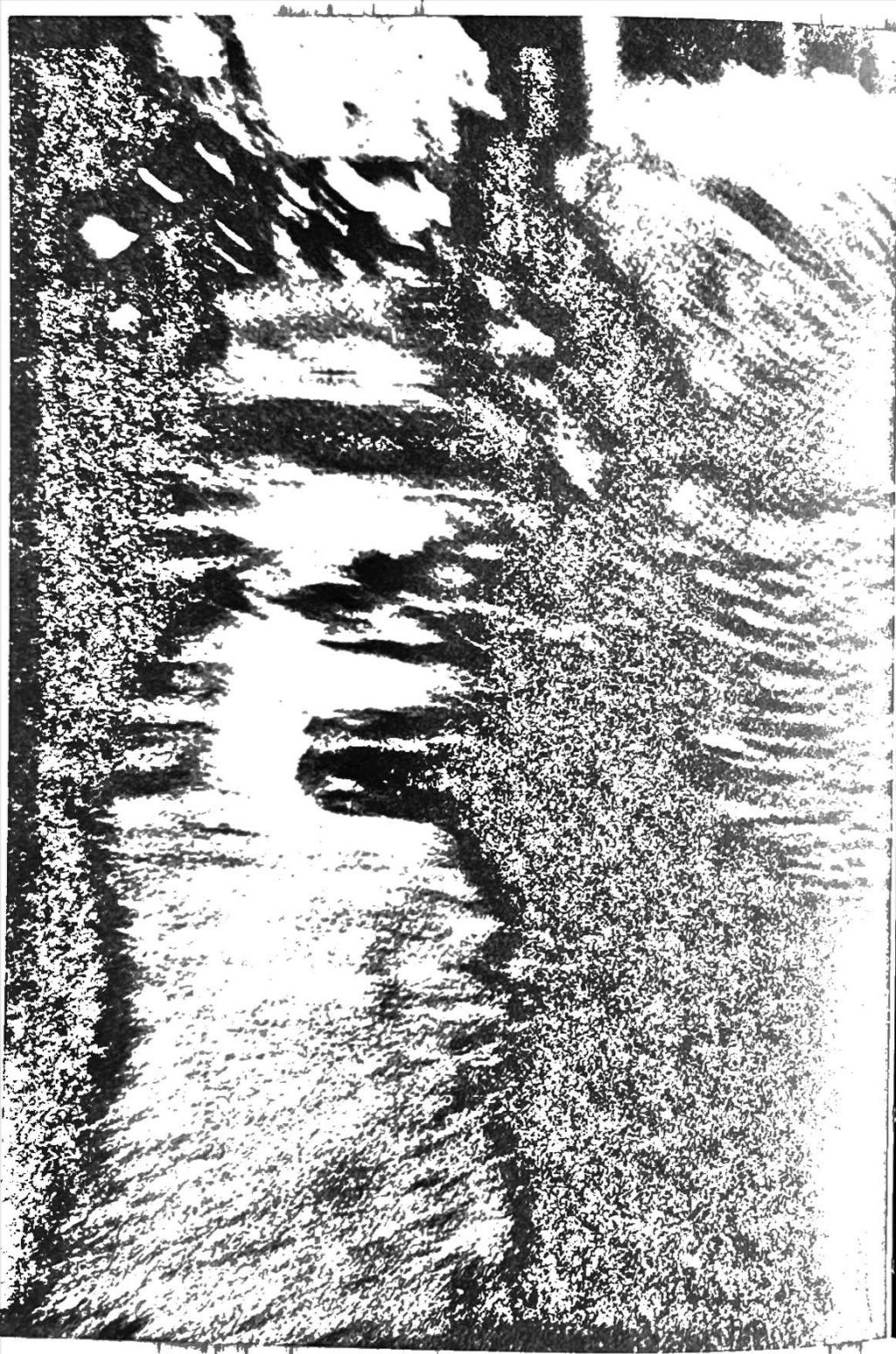


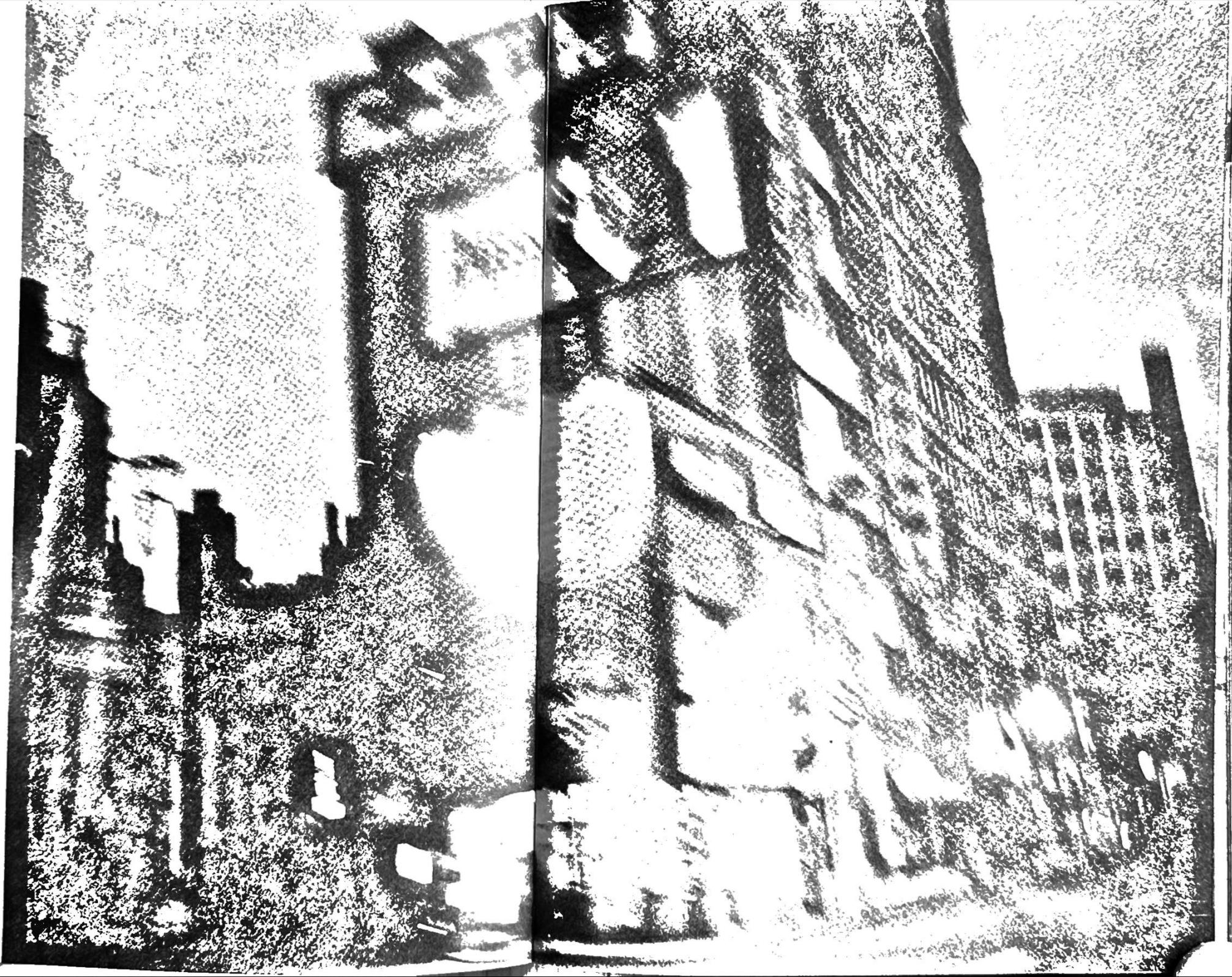


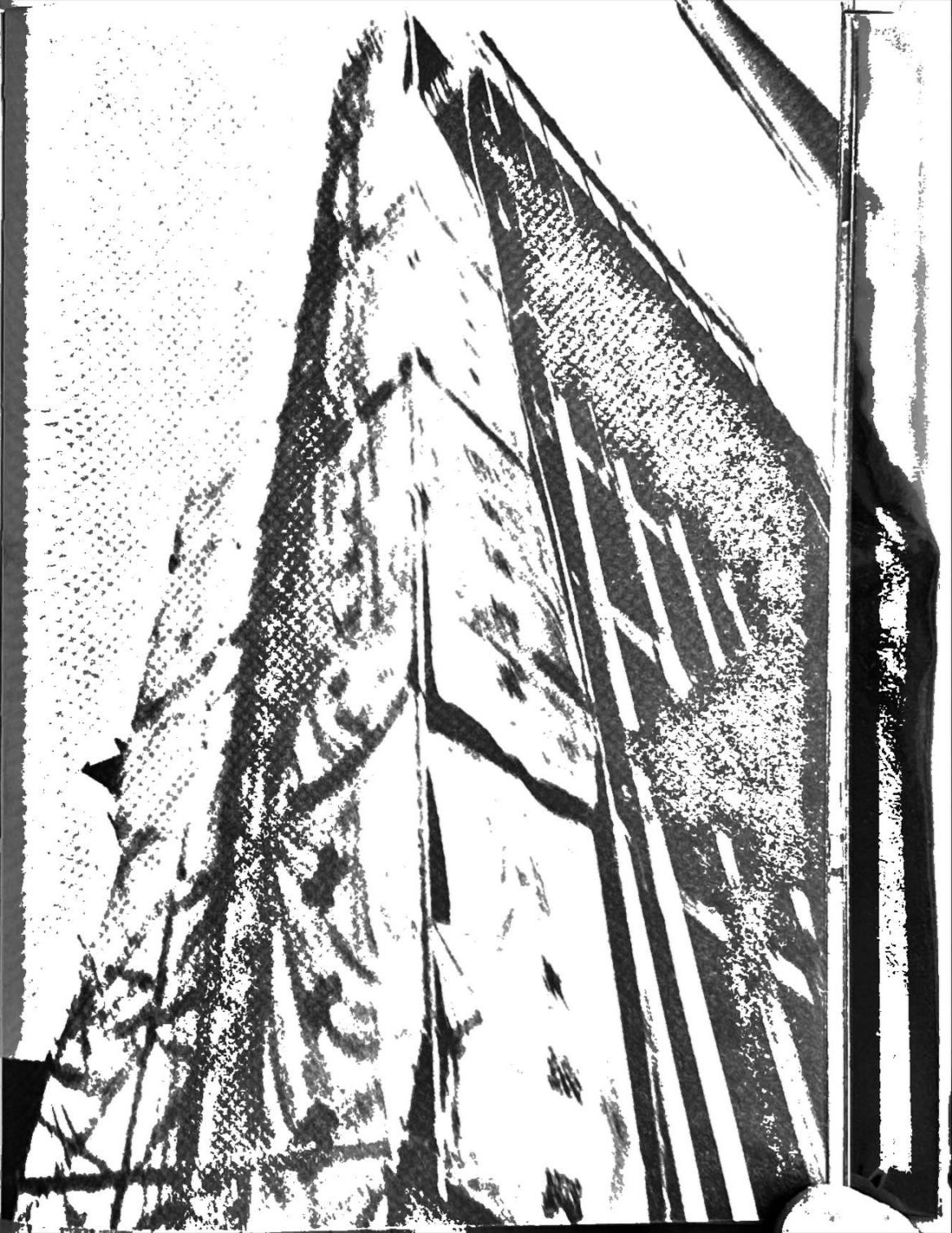










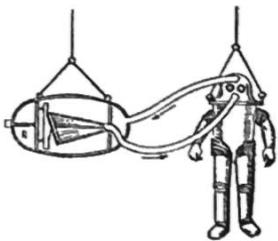


生ける現在——ことばと肉体に関する覚書

岡田隆彦

Every honest man is a Prophet; he utters his opinion both of private & public matters. Thus: If you go on So, the result is So. He never says such a thing shall happen let you do what you will. A Prophet is a Seer, not an Arbitrary Dictator.—William Blake.

predict 2



まず、あなたの愚鈍な部分にけたぐりを食わしておきたい。標題を勘ぐって、わたしがことばと肉体をそのまま二つにわけていると考え、つぎにロゴスとパトス、精神と肉身といったぐあいに並列にとらえているかに思い、両者間の融和に恋い焦れているように結着させてしまうのは、以下にあるとおり、まったく馬鹿らしいことだ。ほかでもない、わたしの関心は、ことばの身ごもりがいまのわたしであるという矛盾こそわたしのなであり、現実なのであるということへ集まる。わたしが裡がわにあるのに、裡がわの機能と器官とで外がわをとらえ、そして外へ自分を投げだしつつもあること。その現在をことばで支えていること。そのことばは所与のものに多く依存しているために、しばしば現在とわたしは離反すること。それ故わたしはことばに厳しくあたねばならぬと同時に、ことばにひずみをもたらさざるをえないこと、いま過ぎ去ろうとする思いはこうである。記述能力に欠けるので壁に馬を乗りかくこととなるかもしれないが、パスカルほど直覚力にめぐまれた人が、あれほどことばのかたち執着したというのも、直覚力の展開が没意図的に阻害されることを知悉していたゆえに、その現在に肉迫するためおのれに厳しくし、ことばの祭儀に沈潜したのではないかと思われる。パスカルの苦しみを事大主義的に享けとらぬためにも、矛盾離反としての現在が、まさしく生ける現在であることを確認しておこう。 *interpenetration each other* というのもおがましいほど、それは(これは)まさに真の肉体なのであって、パロールとラングなどといった区分けからずっと離れた地平にいまうごいているものだろう。レーニンではないが、もの

が直線ですこせるんだ。たら早晩死んじまえ。それこそ、らせんで進むか進まないかに、わが瞳は向けられるのである。脳内楽をふくめた上で、(なんだって?) いまあなたがこの字を声化し、活字を記号を同時にとらえているはず、だからわたしはのさわりたい肉体で、お互い、声とまなざしの現実に生きている。といて天下泰平でありようもなく、あふれだし、叫びでるものがある以上種々の問題があるわけで、またまたわたしは見えない脚にけたぐりを食わしてやらねばならないと思えばこそ、重い筆をにぎるのだ。すこしばかり、地道にけたぐりを食わしてやらねばなるまい。くりかえすが、かりに、アントナン・アルトーが肉体と思考の離反を哀切きわまりなく訴えることに思いをはせ、遠くはプロティノスにこだわって靈魂と喋ることばの絶対的な乖離をもちだすようなことがあっても、誤解しないでもらいたい。時代の現実を考えよう。アルトーの叫びを学生時代から聴いているわたしにしてみれば、ただちにそれは *obscure* に集中してゆくが、とすると、これはまさしく今日の問題であろうし、わたしの問題であるだろう。ところがしかしプロティノスのばあいは、当時の現実を無視してしまうなら、ことばと肉体との並列的な把握を思わせよう。じつはしかし、当時の、つまりプロトン以来の心身両面にわけて世界をとらえようとする考え方を否定的媒介としてなったエクスタシスへの通過過程として、プロティノスの考えをとらえなくてはなるまい。これを理解するのに、かれの聞き書きを享けとるだけでむろん十分であるが、さらに別のサイドから、一者へ至る三段階の道に刺激されたヘーゲルがその弁証法を確立していった経緯を考えて納得するのも、一つの便法かと思う。

いずれにせよ、いまわたしを、あなたをかりたてるテーゼがことばであり、そしてすこし間を置いて発言されるだろう、* * * 肉体であるというのも、ことばと肉体の離反、心身関係としての突出がわたしたちにつきささっていて痛かったりかゆかったりするからにはかなるまい。ことばが、言語が、弁証が、空語として、まさに現実をむなしうし、事物とあいそづかしをしあい、それで人びとを無すいさせているシチュエーションについて、喋々しくのべるつもりはない。ただここでふれておきたいのは、やはり空語が空語であるのにつっ走り、見えない制度の構成単位として現実的力をもつがゆえに、理性の暴力をのさばらせている現状である。またぞろ便宜のためとはいえ、図式的な説明になつてしまふけ

れど、どんなものであれ、事物にあいたいするいまとここから、感情がなにしろほとばしる（といふことは現代ゆえであるが）ことへの複雑な反応、はっきりいって渴望が多くの青春をつきうごかしているのではないかということである。こころへのたゆたいを微細に述べてゆくことはわたしのエクリチュールとして、ひそかな価値をもつかもしれぬ（わたしは、この機会に、多くのさまざまなことばを引きあいだし、それらをユニックな資料 document とすることで自分の平凡な感想を述べるところを試みたいと思う）。だとすると、わたしはまず説明せずに、解釈せずに、つぎのようなことばを投げだしたのである。それは、おそるべき詩人であり、火の娘たち (Les Filles du Feu) に身を焼いて一生を差し止めた現実によって、いまなおわたしのここに息づいているジュエール・ド・ネルヴアルの著名な詩作品である。すなわち「黄金詩篇」

Vers Dorés (一八四五年)だ。

黄金詩篇

なんだって！ すべてに感覚がある。(ピタゴラス)

人間！ 自由に考える者——おまえはおまえだけが考えるとおもっているのか、いのちがあらゆる事物のうちで光をはなっているこの世界のなかで。おまえは自分の諸力を自分勝手にふるまわせている。だが、おまえの助言のすべてにたいして宇宙は存在しない。

敬え、動物のうちに精神が働いているのだ……

花のひとつひとつが外にでた自然の魂。

休める気質のうちに愛の神秘がある。

すべてに感覚がある、そしておまえにはたらきかけ力をふるうのだ！

気づかうがいい、めくらの壁のなかにおまえをつけねらうまなざしがある。物質そのものにひとつのことばがそなわっている……

敬虔さを欠いてそれを何かのために使うことに役だたせてはならぬ。

しばしば人眼につかぬ神が暗い衣服をまとっている。

そして、それらの眼瞼におおわれて生まれでる眼のように

純潔な精神は、石の表面の下でふくらんでゆく。

Vers Dorés

Eh quoi! tous est sensible! PYTHAGORE.

Homme! libre penseur——te crois-tu seul pensant

Dans ce monde, où la vie éclate en toute chose:

Des forces que tu tiens ta liberté dispose,

Mais de tous tes conseils l'univers est absent.

Respect dans la bête un esprit agissant……

Chaque fleur est une âme à la Nature éclose;

Un mystère d'amour dans le métal repose :
Tout est sensible, — Et tout sur ton être et puissant!

52

Craints dans lu mur aveugle un regard qui t'épie :
A la matière même un verbe est attaché……
Ne la fais pas servir à quelque usage impie.

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché :
Et, comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.

とりわけわたしは、第三連につよく惹かれるのである。これは、一見、壁に耳あり障子に目あり? といったことわざがさしめすものと同じようにみえて、じっさいは大いに異なっている。じっさいあなたも、「気づかうがいい、めくらの壁のなかに、あなたをつけねらうまなざしがある」ことを。ちょうどどうした強迫観念は、専門の精神病理学者がつとに指摘しているたぐいの、精神分裂病者にいちじるしいものとわたしは考える。そして、こういうまなざしを感じうることこそが、おそらく、今日のむなしことばを廃棄し、事物のまなざしをとりもどすことにつながってゆくのである。功利性や慣行を支える価値基準の促す意味性をこえて、事物のまなざしそのままとらえられるとき、とらえる者の精神と肉体は分節言語 (Langages articulés) の独裁下に置かれてきた人間の宿命、つまり知覚と表出の分裂をさけながら、ひとつのものとなるのである。すべてが sensible であることの驚き、これは (ハイデガーにならうといえは)、世界が、開示する (offenbaren) すなわち自分自身をあらわすことによってもたらせられるものだろう。詩人のリルケがロダンの仕事を論じ

るとき、物 (dinge) の周辺に (たぶん透明な) しじまがたちのぼると指摘するそのしじまこそが、わたしやあなたの真の肉体をあらめるのではなからうか。ところで問題は、つぎの二行である。「物質そのものにひとつのことばがそなわっている……」敬虔さを欠いたところで、それを使うことに役だたせてはならぬ。——わたしはいいところから自分たち人間だけがことばで考えるものだときめつけてきたのだろうか。じつにおかしなことである。ネルヴァルはまさに、書きとめられることのない黙々としたことばとしてのシーニュにふれているのだ。ここにことばの両義性 (ambiguity) があり、人間の間主性があることを知るべきだろう。狂気のすえに首をつった詩人は、あらゆる人びとの皮膜の下をかくぐぐっており、だから、ロートレアモンが「詩はすべての人びとによってつくられるものでなければならぬ (La poésie doit être faite par tous)」(一八七〇年) といったずつとまえに、「ボヘミアの小きな城」(一八五三年) の冒頭で、「ある詩人の生はすべてのそれだ (La vie d'un Poète est celle de tous)」と語っていることにも、さしておどろかないのである。たぶんそれは詩人の実感であつたらうし、また一種そこはかないプロテストであつたらう。

ジャン・フランソワ・リオタールは現象学を要約し、〈与えられる〉もの研究だとして、つぎのようにいう、「問題は、この与えられるものを探究することである。すなわち、ひとがそれについて考え、それについて語るその〈事物そのもの〉を、現象と、その現象がその現象であるところの当の存在とを結び関係において、同時にまた、現象と、その現象がそれに対して、現象であるところのこの「私」とを結び関係において、仮説を捏造しないようにしながら探求することが問題なのである。」——(現象学・高橋允昭氏訳) ということであれば、問題はまた、ほかでもない、ことばの問題に帰着するように思われる。論旨は後戻りするが、さっき検討したような、ネルヴァルの詩篇にあらわれつつあるところのことばの両義的な性格が逆に照射されていると考えていいのではないか。むろん詩人は、厳密な学としてこれを研鑽しているわけではない。けれども、〈事物そのもの〉を、仮説を捏造することなく探求することにおいてきわめて現実的であり、身体的であり、厳密だったといつていいだろう。——めくらの壁ではあつても、そこにまなざしがあるということ。さらに、物質そのものにひとつのことばがそなわっているということ。このことをよく考えてみると、对他者・対物質が自己をして

53

自己を超えさせることにすぐ気づく。『つけねらうまなざし』にしろ、『物質のことば』にせよ、それにいまげんに係わ

っているこの身体において、それらは、(ネルヴァルが『tout est sensible』と、一説、やさしくも世界を感応的なものとして把握しているように思えても)身体とやさしいコミュニケーションを結ぼうとするものであるにとどまらず、自己の変化を促すものでもあるのである。たぶんこのこと、つまり相互可侵性について、たとえばメルローポンティは、つぎのように書く。

「しかし、私が一つの事物、たとえば一枚の絵画を了解するとき、私は現に、それについて総合を行ないはしない。私はこの絵画の前へ、私の種々の感覚領野、つまり私の知覚の野をたずさえて進んで行く。要するに私は、あらゆる可能な存在に当てはまる一つの型紙をもって、つまり世界に関する普遍的な画面調整をたずさえて進んでゆく……主観はもはや総合的な活動として理解されてはならず、脱自として理解されなければならない。そして意味づけ、すなわち意味付与という能動的な操作はすべて、もろもろのしるしにこうした意味のプレグナンスに比すれば、派生的かつ二次的であると思われるであろう。というのも、こうした意味のプレグナンスこそが、世界を規定しうるであろうからである。」(リオタールの引用による)——主観は先験的なそれではなしに、わたしが、志向性の根源をひそめた身体であるがゆえに、主観が脱自として理解されるのはとうぜんであろう。そして、ことばが生ける現在であるのは、それがしるしにおける意味のプレグナンスであって、世界を規定しうるが、同時にそれらのすべての意味を付与しようとする能動性を生きつつあるからだともたしは思う。

* カットは、潜水夫の呼吸のメカニズムを図示したもの。ウオ、ウィルム共著「4000米の深海をゆく」(新潮社・昭和三十三年)より。

ことばの生まれるところ

このごろ街頭にでるたんびに、言葉とサウンドと身振りと、それに空間を切っさく速度と化した若者(たいてい百姓のせがれ)のカー狂いが気になってしかたない。雑沓でアプリアオリに倫理の昂揚を説く高校生や鼻声でねちっこく心情の正しさを認めさせようとする図々しくもいたいけなキャンパ屋たちの言葉と音声、それにライジング・スコピオの遠いコダマが遅くなって野暮になっちゃまったガキどもの單車疾駆が気になるのである。銀座のどまんなかで單車をバンクする瞬間はたしかに恍惚のはまりこみにちがひなく、だが素肌に皮をまもって、うちがわのビチョヌレ寸前を(おそろく永遠に)引きのばしている小ぢやかなナランどもにとっては出がらしの茶であるだろう。じつにいろんなものが滞留したり走っているのである。

そんなことをいちいち現象にそくして述べてゆくのは難儀だし、たいていへべレケになり、そうでなくてもヘーゲルのすき間をぬって俗物の顔色を失なわしめるので、どっちみちここではやらない。だからちよっと気づいたこと、つまり最近の自覚するところ相当なものがありそうな学生たちの使う言葉や使い方について気づいたことにふれておく。いちおうそれらは、各地の大学で闘争を押しすすめ、成功し、失敗し、硬い音のようにユアーンと消えてゆくもの、およびその眷属に集約されることだろう。

一九六九年二月二十一日、日比谷での東大闘争・全国学園闘争勝利二・二一労学市民連帯集会のばあいをとりあげてみ



る。そこでのアピールのはじめの部分は活字で、

「全国の闘う労働者・学生・農民・市民の皆さん！」

我々各大学の全学共闘会議、闘争委員会は、三月一日「京大入試粉碎全国労学総決起集会」への参加を呼びかける。

一・一五東大闘争で勝ち取られた戦闘的労働者・学生・農民・市民の全国的結合は、権力の弾圧を生み出したが、一月十八日、十九日の安田解放講堂死守戦、それに呼応した神田解放区闘争は、いまや津々浦々に至る学園占拠闘争の拡大を勝ち取った。」というふうになり、そのときの音声とジェストは消えて、さながら大本営発表のごとく空疎で大言壮語のフィーリングが振動するが、じっさいそんなもんじゃない。この字面をみるかぎり、これにつく同趣旨の百万遍と少しも変わらぬが、ほんとはそこに身体性の深く直接にかかわるクォーリテイ（良質とも粗悪であるともわたしはいわない）が現前しつつあったのである。長く引用したが、もっと引用したいほどなのは、それらが活字の字面において露呈する単調さと類型的であることをいくぶん強調しておきたいからである。

いったいこれらのアジ演説やピラの呼びかけは、激越な漢語調や文語体の自由な活用でリズムをとっている。たとえば、敵対する者や主義主張を異にする他派を非難したりするとき、語調はいきおい激しくなるものだ。あるピラを見れば、「敵権力の恐怖と恫喝への動揺を促進し、蜂起—内戦へ—」といったゴチックが眼にとびこんでくるし、ほかに、「泥沼化路線に歪曲化せん」として策動する〇〇派にたいしては、「かかる感性の愚直と理性の硬直を露呈する彼ら」が「強権的な闘争圧殺をはかる当局と野合」するといつて非難したりするのは、すでに常套手段となっている。すこし注意してみると、それらの漢語調なり文語体のニュアンスは、動物的と形容したいほどの現実にたいする生理的な反応を色濃く反映していることがわかる。混乱をきわめた闘争ないし紛争について、それを「ズブズブ性」といったことばであらわすのは、やはり独特なものだろう。

学生は、諸家も指摘するとおり、紋切り口調で同じ趣旨を繰り返しがなりたてるが、わたしなど、これに接するといつても、第一次大戦中、ヨーロッパの荒廃に反逆したダダイスムの青春を想起する。若きダダイストたちも、学生たちがアジ

演説をぶつように、キャバレー・ヴォルテールで言葉を叫んだのだった。かれらも、暗示的な表現をきらい、意味性の鮮明な、おおよそリテラルな言語を叫んで、これを詩の朗読としたり、ときには直接的な行為に及んだ。現代の学生のばあい、激しい陳述は、直接的な行為と差し向かってゆくにつれ、激しいサウンドや感嘆符とゴチック体の多い活字という記号に還元されてゆくのだが、それで、響きがよく歯切れのいい漢語調や文語体が好んで使われるのである。

しかし一方で、籠城したところの壁に、ニャロメを刻印し、女陰を刻み、猫の紋様を描きつけるかれらは、情念にのめりこみ、その中点で熱狂的に諸物を破砕する。おそらくこの光景はあちらのものとしてこちらから見る類のものではあるまい。それはとにかく、自己否定のきわみで、それが自己顕示に翻転するように、かれらの言語表出は根源的身振りとなるがゆえに、かれらの空間を創りなおすのだが、このことをのぞいて、かれらが時間的な事象の継起を抗し、歴史的持続の腐蝕を拒絶しつつ空間を志向することに注目するのは片手落ちだろう。

いずれにせよかれらは、いや尖锐な学生に代表される若者たちは、からだ全体で言葉を発しようとするので、いきおい、抽象的・思弁的な言葉づかいと生理的・感情的な言葉づかいが交錯してしまい、意味や色あいでのヒエラルキーを失ない従来慣用されてきた文の脈絡こそ失なうが全体性なり統合性を指呼する。数年まえから、十九世紀末のふんいきがよみがえりつつあるといわれてきたが、それは正しいにしても現象面での着眼にすぎず、じっさいは、性格において相似しているのである。というのも、世紀末のすべてを要約してあらわすオール・ヌーヴォーをみればあきらかであり、そこでは深く情念の領野にたゆたっていたが同時に一方で、鋭く明智な理性の領野を走りつつあったからである。つまり今日は、矛盾だらけだけれど、その言語表出が象徴しているように、情念的なものと合理的なものとがぶつかりあい絡みあって多義的な、物語性のない空間をきりひらきつつあり、だからある人は整合性の欠如を説き、ある人は創造的なエナージーの高さを主張するのである。現代の多様性とはまさにこのようなものである。

器管に働きかけ、訴えることは

ことばが空語に墮してしまっているのに、(いや、それだからこそ) 理性の権能をほしのままにし、日常を所与のものとして支配しているとき、空語を媒介として、その権能の行使者と被行使者とが対話を交わすことは、そもそも成りたちえない。対話の拒否による、現行の語られ記述されることばを使うことのない、コミュニケーションのための身振りや、いきおい空語による圧制にたいしての異議申し立てとなり、暴力とみなされるのは、だから空語の反転作用と解釈できよう。事物や観念や、し、と対応することをやめ、つまり、〈生ける現在〉そのものとして、事物や肉体の生理のほめかし(しかしながら、これはひとつのリアリティである)を享けつつ絶えず変化することを中断されたことばは、名づけ、規定するという基本的なことばの権能をのさばらせることにおいて、行使の仕方によっては、どのようにも偽善的になり、またどのようなにも真正な記号となりうるのである。空語の行使による権力者の暴力は、これにたいして被害をこうむる者のばあい、慣行されていることばの陳腐さをあきらかにすると同時に行使者が、たとえば内容証明及び配達証明つきの郵便等にいちじるしくあらわれる機械的記述の破棄を促さしめ、器管(organ)ないしは有機体(organisme)へ直接に訴えかける方法を選ばせることになる。わたしはいま、少しかけ足で通ってしまったようだ。空語を媒介物とする権利者の暴力がはなはだしく発揮されるに及んだばあい、それに伴って、擬制(フィクション)が人間の知性の荒唐にまでひきのばされて形骸と化し、どんな時代であれ、事物とそれのしるしとが真に対応しつつあるという意味で、ことばが〈生ける現在〉



であることを無意識裡に求めている人びとは抑圧されることとなり、抑圧が過度となれば、けっきょく、空語の破壊もしくは否認が自発的に選ばれるのである。そして問題が複雑多岐にわたるのは、たんなる社会現象にすぎないものとみなされるものから、よりいっそう人間の本質的な行為にかかわるものまでをふくむほど、空語の破棄もしくは否認が一様ではなく、多方向にわかれてゆくものだからである。また、わたしはここで、それらのすべてを容認するものではない。とはいえ、ここで性急に、これはよし、あれはダメだといったぐあいには分類するわけにゆかぬ。さしあたり、対話の拒否・空語をメディアとする身分階層的組織への組みこまれにたいしての拒否を弾力的な梃子とすることは、空語をつきぬけて器管に直接働きかけ、訴えかけることばはどのようなかを探索しておくにとどめよう。

常套的な解釈を拒むということは、真のことばを奪いかえそうとする者にとっては、いな、見えない方角からやってくることを享けいれ肉化しようとしている者にとっては、とりもなおさず、常套的な解釈を前提とせざるをえないところ(この限定づけに注意せよ)言葉による表現を拒むこととなるだろう。そこでわれわれはなにを求めるところとなるか。まず、裸形の事物と肉体が裸形のまま相対するところから、肉体の志向性により、原身振り(ウルグベルデ)をあらわにするであろう。そこで事物(dasein)なり物質(matiere)なりと肉体とのあいだに往復関係がなりたち、はじめて生の世界が形成されるのはいわずもがなのこととして、身振りがあらわにされてくるのだから、静的であるよりもむしろ動的な空間が生き生きとひらけることとなるだろうことに注目したい。断わっておくが、ここでは、空語のつづれ織りにもとづく概念的な領域なり一区画という意味での空間をいっているのではなくて、知覚し意識しつつある、この生きたひろがりをもって

この空間、このなかで展開する身振りと事物の投影する、いな、事物の押しひろげてくる感情、これらはいまのところ、いやつねに、言葉によってのみ記述することは不可能である。さいきんにわかには注目されはじめ、根源的なリアリティの提示において深甚な評価を促しつつあるアントナン・アルトーは、(おそらく)これらの問題点に関して、つぎのようにいっている。「すべて真の感情は、じっさい翻訳できぬ。表現するとは、それにそむくことだ。しかし、翻訳すること、

それは包みかくすことだ。真の表現は、それが表明しているところのものを秘密にしておく。それは、反作用を通して、精神を自然の現実的な空隙に対立させ、思考のなかにある種の充滿を創り出す。」

たとえば *Le Théâtre et son double* (一九三八年)と題された演劇論集や、それにさきだつ散文詩集「*神経の秤*」(Pse-nerts・一九二五年)などによって、アルトールはわれわれ一般が数十年後にやつとまじめに考えだしたことの大半をあらかじめいっているように思われる。器官に働きかけ、訴えることばとていういい方は、アルトールの発想にならっていることをここで断わる必要があるか。

アルトールは、演劇における独特なことばの再生を主張した。かれによれば、文字で書かれた言葉や音楽、光などに演劇のことばを限定してはならない。アルトールは、来たるべき演劇に、身体性、そして身体性のあらゆる部分と要素が展開されることを求め、身振りによることば・沈黙したことばの喚起力を、それが器官に直接働きかけ訴えることにおいて、現代に回復させるべきことをいった。演劇が、われわれの隠された部分(いわば自然の核心)を、不可視の根源をあらわにするものとなるはずであること、演劇のことばが本質をあるいは物質を開示するはずであること、そのことば、つまり身振りが空間において源初的な体験を記述するはずのものであるから、それは人物や事物を、自明のものだからといって命名されたりしていない無名の原型として裸形のまま記号化された、空間における象形文字となるはずであること、——こんなふうな思いつくまま列挙したいくつかの着眼点において、アルトールは、ステファヌ・マラルメ、やはり神経症に苦しんだサンボリスムの詩人のごとばにたいする考えを深層部において受けつぎ、発展させているように思われる。いま列挙したことがらは、両者の記述のうちにみいだされる共通した見解なのであるが、このていどの説明では、なんだこの青二才、たぶん両者を一人一人専門に研究している学究から疑義がさしはさまれてくるにちがいない。我田引水のそしりをこうむること必定である。だがいまは、そんなことはどうでもいいのだった。(進め! 書きまくれ!) 強引に要約してしまえば、なぜとていましては急いでいるし怒り狂いつつあるから、演劇の未知なる本質を開示しようとする不可抗力的な志向をいい、そこにおける象形文字のリアリティを強調するなど、活字の発明以来五世紀ほどのあいだ、分析的(あ

るいは分節的——とりわけアルファベットにおいて)な言葉の活用と実施とが人びとを類型化して非人格化し、概念作用によってリアリティを失なった。地理的、な幻想現実をのさばらせることになった事情への反作用的な見解の表明が両者に共通し、生ける現在としてのことばの復権が不可避的に文明批判であり自己批判となつたところでマラルメからアルトールにつながる糸がたしかにいま見えていることをいっておかなくてはならない。

多少ともちがっているとすれば、マラルメがその演劇論なり舞踏論なりを、紙に刻みこむようにして書くか、すぐ消える声として空間にひびかせたのにたいして、アルトールが、それこそ空間をきつさくようなぐあいには叫んだことだろう。早くも一九三〇年代の初めにアルトールは、*Le Théâtre et son double* の序文となつている「演劇と文化」のなかで、「もし、時代の兆候が混乱であるなら、わたしはこの混乱の基底に、事物や言葉、観念、それらを表示するところのしるしのあいだの破裂をみいだす」といっているのだが、後年精神障害に悩まされることとなるのも、このような鋭い感受性ゆえであろう。病院で治療をうけるようになるだいがまえから、アルトールは事物にたいする肉体の現実の鋭敏でありすぎたため、生ける現在としてのことばの身ごもりにつよく惹かれながら、精神と言葉とが乖離しつつある己れの現実を如何ともしがたかった。いま読むと、きわめてエキサイティングな、あのジャック・リヴィエールとの往復書簡のなかで自分の詩の散らばっている様子やかたちの欠陥や、つねに思考にまわりつくたわみなどの要因として、「……魂のまんなかでの崩潰、本質的であると同時につきあいの間のものである、思考上の一種の腐蝕」をあげている。後年、この「思考上の腐蝕」なるものが、どれほどかれを痛めつけたかは詩篇の字間、行間からたちのぼってきて、涙ぐましいほどである。さきに引いた「演劇と文化」のなかには、つぎのようなくだりもある。「ふさわしい象形文字から溢出する呪術的文化のすべてと同じように、真の演劇もまたその分身をもつ。そして、すべてのことば・すべての芸術のなかで、そのみが、それ自身の限界をこわしてゆく分身をいまだにもっているのだ。」——そしてつぎの一行はアルトールのマニフェストとして、含書が多いものである。「生にさわるために、ことばをこわすこと、それが演劇をつくることとなるか、つくりなおすこととなる……」。こうして、つよい印象をのこしている章句を反すうしてゆくと、はてしなく、きりが無い。だから、さきにふれ

たことから関係深い箇処の二、三だけを読むこととしよう。

「このことば(註：アルトーにとって演劇に固有のものと思われるもの)、それは、対話による言葉の表現の可能性と対立する空間においてのダイナミックな表現の可能性であるとしか定義できない。そして、演劇がなお言葉から奪いとることのできるものといえ、それはさまざまな語を超えて拡張する可能性であり、空間における展開であり、感受性にたいしての解離(dissociation)であり振動作用である。(中略)……ひとたび、この空間におけることば、音と叫び、光、オノマトペのことばを知ったなら、演劇は、それを真の象形文字へと組織化することで、登場する人びとや物らを活かし、すべての器官に、またすべての面に関係する、それらの象徴性と照応とを使いこなすべきだろう。」

多少ともくりかえしの感をまぬがれないが、しかしもうひとつ、言語についての、アルトーの叫びに似た章句を読もうではないか。

「語によることばが可能なかぎりのすぐれたものだ、絶対的に証明することはできまい。そして、舞台、つまりなによりもまず埋めるべき空間とそこになにかが惹きおこるはずのところ、語によることばは、しるしによることばに場をゆずるべきだ、なぜといって、しるしのもっている事物の側面(Aspect objectif)、それこそがわたしたちにたいしてただちに、この上もなく衝迫するものだからである。」(「ことばについての手紙・第一の手紙」一九三二年九月十五日、B・C氏へ、パリに)。

こんなふうな記述し、筆写しつつこの夜に身を焼いてくると、わたしのオルガスムのリアリティは、ほんとに、向こうへといちちまった。なんとしよう。せんなるかな。ここで大いなるかなしびを添えながら、(なぜといっているまわしはひどくちいさい物体であるから)精神分裂病にかかった少女ルネのことばを引き写す。翻訳で読むのに、それでもなお、わたしをうごかすのはなにゆえか! マルゲリット・セシエー女史はその『Journal d'une Schizophrène—Auto-observation d'une Schizophrène pendant le traitement Psychotherapique』(一九五五年)を二部にわけ、第一部を「物語」とし、第二部を「解釈」とし、第一部第一章の冒頭で、「この物語はルネが彼女の病気から恢復したすぐ後で、親しく、詳細に物語

ってくれたものである」とわざわざ書き誌している。これをわたしは少女の治療にあたった女史の誠意として受けとる。それ、記述を正当化するためのことばとして受けとりたくはない。ところでつぎに引用するのは、訳書において、第一部第六章、「組織」は私に命令を下し事物が「存在」し始めた」という見出しのついたところの初めの部分。長い引用になるけれど、そんなことは知ったことではない。よく学び、よく遊べ!

「非現実には拡がってとうとう、ママでさえも、私達の間の感情的接触を保つことができなくなってしまいました。ときどき私はあらゆる「事物」が私を騙すのでどんなに私が苦しんでいるかということをもママに訴えました。

実際のところ、これらの「事物」は何も特別なことはしませんでしたし、また直接私に襲いかかりもしませんでした。私が苦情といったのは、それらが存在するということに対してでした。あらゆるものが魘物のように滑らかで、切り離され、お互が何の関係も無く、ぎらぎら輝き、緊張しているのをみたので、私は非常な恐怖を感じたのでした。例えば私が椅子とか、水差とかを眺めると、その使用法とか機能を考えるのではなくて、——例えば、水やミルクを入れるものとしての水差とか、腰掛けるものとしての椅子ではなくて、その名前や、機能や、意味を失ったものとして感じるのです。即ちそれらは「事物」となり、生き始め存在し始めるのです。

そのような存在は非常な恐怖をひき起しました。非現実の場面で、私の感覚の陰鬱な静けさの中で、突然「事物」は眺び上るのです。青い花を生けた石の壺が私に向って、その存在、その実存で挑戦していました。私は恐怖に打ち勝つために、顔をそむけました。私の視線はまた椅子やテーブルを捉えましたが、それらも生きており、その存在を主張しておりました。私は、それらの名前を呼ぶことにより、それらの勢力から逃れようとしていました。私は「椅子、水差、テーブル、それは椅子だ」などと言いました。しかし言葉は、うつつに響き、すべての意味を失ってしまっていました。言葉は対象から分離してしまい、一方では、それは(へ生きて、偽りのもの)であり、他方では、感覚を奪われた、中身の無い封筒のような、一つの名前でした。私はその両者をいっしょに考えることができなかつたので、恐怖と無力感におそわれ、その前に根の生えたように立ちつくしていました。(村上仁・平野恵両氏訳「分裂病の少女の手記」・傍点引用者)

この部分を読みかえしつつ、わたしはおしゃべりにならざるをえないが、あまりにもおしゃべりになりうるので、このおしゃべりを差しどめにするためのおしゃべりでやめておく。それにほんらいならすべてゴチにしたいところ。だからいま思いついたのだ、ゴチにしよう、せめてわが腫のなかで。いまわたしの心はふるえているのだ、さむいから。おおアルトよ、ルネよ！へ生きている偽りのもの」という活字をまえにして、これ以上わたしはなにをいおうとしているのだ。わからない。進め！言葉はうつろにひびく。意味を失なう。すべてが失なわれるのか？だが生きている。にもかかわらず、それは偽りだというのである、ルネは。そしてまた、感覚を奪われた一つの名前でしかない！ことばが対象と分離してしまう。ことばが対象と分離してしまったのである。ことばが対象と分離してしまったのだ。これくらいくりかえせば、わたしのつたないまわしでも、いくらかあなたの器官に伝わるであろう？そういえば、わがアルトもかれと深くかわっていた女にあてて、器官によってしか、事物と直面した器官の有機体によってしか相手を理解しえず、世界を妊孕できぬことについて、きよくたんに羨望するとともに決定的な侮蔑とを投げかけていたっけ。話をそらしすぎてはいけない。——わたしたちのことばといえども、ルネのいう「生きている、偽りのもの」であるところからまぬがれえないのだ。これはほんとうのことである。ことばが、避けようもなく、つねに変貌し、生きたり死んだりするところの社会的・物理的・生理的なものでありし、であることからすれば、なにも、おどろくにあたらないことかもしれない。けれども、現在、ことばが、活字によるものにして、イメージによるものにして、身振りによるものにして、事物によるものにして、汎らんしすぎているというわたしの観察がもし正しく事実をみているとするなら、事物をたちどころに指示し喚起する「生ける現在」としてのことばは瓦解しつつあって、馬鹿でかい環境、一次元的でしかありえぬ状況において、ルネのくるしい現実とともに疎外された生を生きねばならないのだ。いったいそれではどうすればいいというのか。とはいえ、短兵急に答えてはならぬ。

ルネのくるしい体験の中心に、まことに多く意味するものと意味されているものがある。とりわけわたしのふるえを促すものは、ここにおいて励起してくるネガティブな心身関係であって、それゆえ、つぎのようなT・S・エリオットの石

頭的な見解は、わたしのやさしい感情をいきりたさせ、増幅させるに十分な硬さをそなえている。短いものながらエリオットを理解するためのキー・ワードともいべき「アーノルドとペーター」の一文から引けばこうである。吉田健一氏のリテラルすぎる訳で我慢する。「ペイターは、その架空の伝達では常にそうであるが、批評の対象に選んだ文学者に就ても、何か或る病的な要素、或は肉体的上の疾患と何か関係があることを強調する傾向がある。」——Pater is inclined to emphasize whatever is morbid or associated with physical malady. だつて！それでなぜいけないのだ？「彼はパスカルに就ても、パスカルの病氣と、それが彼の思想に及ぼした影響に重点を置いていて、我々はペイターがパスカルに就て何か大事なことを見逃しているという気がしてならない。」——in Pascal he emphasizes the malady, with its consequences upon the thought; but we feel that somehow what is important about Pascal has been missed. ——ホワット？なにが、だいいいな、重要なことなのだ！冗談じゃない。パスカルの病んだ肉体と思想とは、コギトじゃあるまいし、分けて考えられるわけではない、とわたしの喉彦がふるえている。病氣であることをめぐって、もしエリオットが、表面的な、あるいは、知覚しつつある現実と、それをとらえなおし分析し整合してゆく傾向の概念的なイリュージョンとをわけへだてて考えているとするなら、もとよりいぶかしくもない。さらに、いまいったような分別をばエリオットが病にたいして健やかなるものとみなしているのであるとするなら、ことは重大である。たしかに晩年のパスカルは病におれた。しかしながらパスカルは、心身関係を関係とはせずに、ひとつのこととして、魂切の声を記述した。これがわたしの見解である。——ペーターは「パンセ」についていう、それらは、病いの魂について本質的なことをいっている。——つまり偉大な資質による魂である、かれの病いは、そのような才能の、まったく完備で新しい質をあらわし、それで、個人の大きいなる層とよく親しめる感覚を介し、人をまことにたのもしくさせたり、はげましたりするのだが、その人は同じような病いのうちにある。「病いはキリスト教徒にとって本質的な状態である。La maladie est l'état naturel de Chrétiens. とパスカル自身がいう。そしてわれわれは、われわれのすべてが、生そのものが心の病氣であることを告白する他人と同様、多かれ少なかれそんなふうに苦しいことを認めたい。」

バスカルについてペーターがふれた、そのふれかたをわたしはうけいれる。なぜそうなのか、これを説明するには、きよくたんに純粹で厳しい試練の昼夜に耐えねばならぬ。いまは、そのいったんをいうにとどめざるをえない。「考える身体でいっぱいになった、ひとつの肉体を想いえがくがいい。Qu'on s'imagine un corps plein de membres pensants。」——ここまできてやっと、凡愚の徒はことばの受肉について思いをめぐらすのではあるまいか。やんぬるかな。

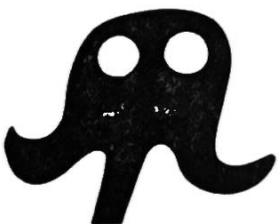
* カットは若きアルトの肖像。マン・レイ撮影の一枚からとる。

インテルメッツォ アルプの詩と造形言語

ジャン・アルプ(一八八七—一九六六)は、ダダイスムとシュルレアリスムの運動に加わりながらも、つねに独自の位置を占めていた彫刻家である。運動の内在的な課題に解答を与えるのに、どこまでも実作をもってしたところは、ブルトンがその性的なオートマチスムに羨望したホアン・ミロのばあいとよい対照をなす。その有機的な形体は、ヴォリニウム彫刻の最後の花を咲かせるともいったふうには、簡潔な形体のありようをぎりぎりのところまで追求している。激しい感情を誘いだすことはなくとも、一種のなまめかしさを伴った宇宙的な感情の滲出をうながすに十分である。アルプ自身は、それらの美しい抽象作品を〈具体芸術=Art Concret もしくは Konkrete Kunst〉と名づけた。

そこでは、なによりも元素的で自発的な形体が求められた。一九一五年、愛妻のゾフィー・トイベルと共同で、もっとも単純な形体による独特な絵画や刺しゅうやカラージュをはじめ制作したが、アルプはそのときのことを回想してつぎのようにいう。

「わたしはコビーや描写のいっさいを拒絶し、元素的であることと自発性がまったく自由に反応するがままにした。面の配置やプロポーションや色彩はまったく偶然に依存するように思われたのでわたしは、これらの作品が、自然のように、偶然の法則に従って秩序づけられていると声明した。わたしにとって偶然ということは、たんに不可解な存在理由の一部分であり、その全体に近づきにくい秩序の一部分だった」——そして、(同じ一文の冒頭でいっているように)世界大戦



たしかに、自発性に徹し、絶対的・宇宙的象の顕在化にとめたアルプの仕事は、かれの個性と資質から不可避に人間と自然との領域にあいわたる根源的なユーモアと活力の顕在化をうながし、そのことで、モンドリアンやカンディンスキー、マレヴィッチらのそれとともに、抽象芸術の星座のなかでひととき強い光彩を放っているのである。のちの世代に及ぼした、その滲透力はなみたいていのものではない。

かれの好んだ〈宇宙的形体〉は、卵とか星の軌道、植物の芽、人間の頭、乳房、貝殻、波などの形をふくむものだった。かれは、それらの形を「偶然の法則」にしたがって包括的な星座に置きかえた。こうして形体のひとつひとつは、構造においてよりいっそう有機的になり、普遍性を得て、多くの人びとに広く語りかけ、魅惑することとなった。

そのようなへかたちとは、まさに造形言語のことである。だから、かれの親友だったマックス・エルンストは、つぎのようにいうことができたのだ。「アルプの催眠術的言語は、われわれを失なわれた楽園に、宇宙に連れもどし、われわれに宇宙そのものの言語を理解させるようにみちびく。」——一九四四年に個展がひらかれたとき、古い僚友のロマンティズムに思いをはせながら、アルプの造形言語がもつ獨創性をあきらかにした言葉である。わたしは、アルプの作品やイヴ・タンギーの作品を見るにつけ、実現された形体の配置と構成が秘儀的であるためか、原始時代の巨石群であるドルメンやストーンヘンジをおもいおこすことだった。三年ほどまえ、その道の専門家として権威のあるらしいホーキンス博士がストーンヘンジの現地調査と考証をかさねた結果、それが現代の天文台にあたるものだったという事実をつきとめた

ことを知り、わたしはまったく合点がいったというふうに、ひとりうなずいたものである。というのも、アルプの形体群は、配置の妙によって、宇宙の世界のありようや変化を瞥見させる性質のものにほかならないからである。

アルプの作品のうち、もっとも重要な連作として「人体凝結 (the concretion humaine)」がある。かれ自身が「人体凝結」と命名した一連の石彫は、磨かれた石の表面もさることながら、ぜんたいがなめらかな曲線と有機的なフォルムとで成っていて、それは感情や精神のある種のふくらみを具象化している塊りである。人間の肉体をなぞったり、写したりしているものはないのに、それらはきわめて具体的に生命の形というものをわれわれに見せさせる。もちろん、そんな形が現実在った場合の話だが、ともかく、かれの手仕事からつくりだされる塊りが原初的な意識に直接訴えかける生命的な世界をふくんでいることはたしかだ、美しい造形である。われわれの夢をつむぎだしてくれるような形体、つまりわたしにいわせれば、直接的ではなく、生きている具体的な形体である。美しく原初的な形体であるともいえるけれど、だからといってアルプが現実の貧しさや社会構造の不合理をい忘れ、過去の侍せな別天地を幻覚のうちに求めているということはいえない。なぜかという点、その美しく原初的な形体はまた、元素的なそれであるにちがいない、とすれば現実ときっかり対応した〈肉体〉であるからである。

アルプが「人体凝結」を手がけたのは、一九二六年、夫人のゾフィー・トイベルとともにスイスを去り、パリ近郊のムードンに新居をかまえたころからである。ついでにいえば、アルプとトイベル夫妻は、変な方だが、まれにみる十分な夫妻であって、夫妻の芸術は互いに浸しよくしあい、補いあっている。四三年にはゾフィーを事故のため失ってしまうが、以後もずっとかの女はかれのなかに生きていたであろうし、かれの芸術は、いわば二人の青春時に二人の芸術がみごとな婚姻をとげたことの結果であるのだ。ゾフィーの直線的で単純なフォルムは、幾何学的と形容してもいいもので、まことに元素的な輝きにみちているが、アルプはそれを自身に吸収し、自身の曲線的で有機的な形体を加えたのである。ムードンに移ってから、かれはシュレアリストのグループに接近し、やがてかれらの運動に参加することとなる。「人体凝結」が十分発展していくのは、ほぼ一九三〇年代に入ってからのことである。一連の「人体凝結」を見て、女体のよく

らみや彎曲した部分の影のなまめかしさを思いおこすのは、むろん勝手だ。しかし、それは、おそらくもっと抽象的な肉体であるだろう。

ギーディオ・ヴェルカーという評論家は、ムードンに在住した時期の初めに、アルプは新しい種類の記念性をうちたてはじめ、その記念性において、(自然の創造 (creation naturelle)) と (人間の創造 (creation humaine)) はアマルガムされていると説明した。つまり、一連の「人体凝結」作品が仮りに女体の元素的な具象であるにしろ、ここに現われた (肉体) はまたしても自然の一部なのである。

アルプは、つねに芸術を自然と比較して考えた芸術家である。かれによれば、芸術とは母親の子宮のなかで成長する子どものように、人間のなかで成長する果実であり、それゆえ、自然の写しや再生産を欲することなく、「われわれは果実を生みだす植物のように生産しよう」といった。こうして生産された果実は (具体芸術) と呼ばれ、それは作者の署名を冠せられるべき性質のものではなく、雲や山、海、動物、人間たちのように自然の大いなるアトリエのなかで無名のままとどまるとした。そして、かれはいう、「わたしは自然は芸術に抗うものではないと信じている。芸術は自然の根源から成り、人間の純化を通して純化され清められている。」と。

ひるがえっていえば、アルプの作品は、自然の秩序の肉体化なのである。かれの視界にある現実、つまり崩壊と離散の過程をしいにあらわにしていく現実の再組織ということでもある。さきほど、それを抽象的な肉体であるといった理由もここにある。今日というより、むしろ未来に架けて秩序をうちたてようとする欲求とそうした芸術上の観念がみごとに開花した例がアルプの彫刻である。考えてみれば、近代からわれわれの時代にかけて、秀れた仕事をのこしている芸術家の作品は、そのジャンルを問わず、そうした秩序の具体化を実現しているものではないか。もしそうだとすれば、アルプの作品についてそれほどことあげする必要はないかもしれない。けれども、わたしにはアルプの作品はみごとすぎるほど幸福な達成に思えてならない。言葉を素材とする詩表現におびたらしいエネルギーを費やしておおきく、ほとんど苛だっているような人間にとって、このようなプラスチック・アート (可塑性の芸術) の存在はまことにうらやましいかぎり

なのである。しかし、かれの場合、数十年間にわたる制作は仕事を不可避的にある種のくりかえしにしまったということではできるようである。したがって、当初の意図であった秩序のヴィヴィッドな具体化は、しだいに意図にそむいてしまい、作品化し、固定してしまった。

だから、かれの果たした秩序の具体化、かれの実現した (肉体) を十分に満足することができるかと問われたなら、否と答えざるを得ないであろう。たぶんわれわれが芸術作品に求める肉体はもうひとつ鮮明なリアリテをもつ別の肉体であるだろうから。

冒頭で、アルプを紹介するのに彫刻家という言葉を使ったけれど、まぎれもなくかれは宇宙的言語を話す詩人なのである。ドイツ生まれだったが、のちにフランスに帰化し、呼称も Hans Arp から Jean Arp に変えたこの詩人は、ドイツ語とフランス語で、多くの詩篇をものしている。一九二〇年刊の『雲のポンプ』をはじめ、『空気の椅子』(一九四六年刊)『言葉の夢と黒い星』、『毛髪のある心臓』(ともに一九五三年刊)『月の砂』(一九六〇年刊)などの詩集がある。みずから語っているところによると、チューリッヒでツアラとセルナーに会ったばかりのころ、この三人は、のちにシュルレアリストがオートマチスムと呼ぶこととなったのと同じやりかたで詩を共作している。題して、『歩くステッキとワニの床屋の誇張法』。どんな内容のものだったかつまびらかにしないが、約束ごとや文法などをまったく無視した自然発生的作品だったようである。それらは自然そのものだったとかれはいう、自然と同様、悪臭を放ち、笑い、額を踏むものだった。ここにアルプ特有の自発的な表現のありようがうかがわれよう。

ここでかれの詩のいくつかを読んでみよう。

空気の火花はぶんぶん鳴る車輪を飛び散らせる　ぶるる　ぶるる
空気の火花はぶんぶん鳴る車輪を飛び散らせる　ぶるる　ぶるる
空気の火花はぶんぶん鳴る車輪を飛び散らせる　ぶるる　ぶるる

空気の火花はぶんぶん鳴る車輪の飛び散らせる　ぶるる　ぶるる

砲身の琉璃をうちくだけ
羽を、羽の旗をむしれ

見せかけの袋をふくらませ

空気の火花はぶんぶん鳴る車輪を飛び散らせる　ぶるる　ぶるる
(四連略)

雲を裏返せ

ぶんぶん鳴る　空気の車輪は　ぶるる　ぶるる
きみの木靴にスリッパを　きみのスリッパに靴下を置き

空気の車輪は空気のはさみを研ぐ

気どらずに爪を見せよ

巨大な頭の巨大な空間に雷がとどろく
心臓はうまい食べもののひとくちを嗅ぎつける

空気の車輪は空気のはさみを研ぐ

(「空気の腰掛」)

象はミリメートルの恋人だ

かたつむり　月の敗北の夢

新兵のゼラチンでできた銃みたい
それらの短靴は蒼白くて下剤をかけられている

鷺はどうやら無意味であるらしいしぐさをしている
その胸は稲妻でふくらんでいる

ライオンは華麗な純ゴシックふうの髭をつけている
その皮はおだやかである

かれはインクのしみのごとく笑う

伊勢蝦は木苺の実の獣じみた声をもつ

リンゴの処世術
すももの同情

かぼちゃのわいせつ

牝牛は羊皮紙の道をとる
肉の本のなかで道に迷う

この本の毛がそれぞれ本の重みをなす
たくさんの矢で孔をうがたれた心に満たされた、

愛の洗面器のまわりを
蛇はますますちくちくする感じで跳びはねる

のろまな蝶々チョウチョはアンパベイエなバビヨンとなる

アンパベイエなバビヨンは大いにアンパベイエな大きいバビヨンとなる

ナイチンゲールは多くの胃、心臓、脳髓、はらわたに水をかける

それらは百合、薔薇、カーネーション、ライラックだというわけだ

蚤は左耳のはじに右脚を

右手のなかに左手をもち

そして右耳の上から左足の上に跳ぶ

(「脂肉の寝台のなかでヴィオロンを歌うもの」の一部)

——ざっとこんなぐあいである。はたして訳したことになるかどうか。句読点もないし、語呂あわせが多く、あたりまえの読み方ではとても文脈がつかめない。とはいえ、変に気をまわし、わりやりにととのえるのも原意を損ねてしまうように思われたので、ほとんど逐語訳とした。わたしとしてみれば、こうして書き写しながら、基本語彙群のさまざまな結びつきがもたらす唐突さと新鮮なイメージのたのしみが味わえるよろこびにひたることができた。いま引用したものにくらべれば、多少とも脈絡の通った詩篇がある。滝口修造氏が訳された六篇のうちから、もっともアルプらしい一篇「家庭的な石ころたち」を読んでみよう。

石ころたちは腹わただ

ブラボーー ブラボーー

石ころたちは空気の幹だ

石ころたちは水の枝だ

口の代りをする石ころの上に

骨が生える

ブラボーー

石の声は

石の眼付きをして

顔と顔

足と足を着き合わす

石ころには肉のように悩みがある

石ころたちは雲だ

なぜならそいつの第二の自然が

第三の鼻の上で踊るからさ

ブラボーー ブラボーー

石ころたちが自分をひっ振くと

爪が根っ子から生えてくる

石ころたちには耳がある

正確な時間を食べるために

花々は陽気な黒色をしている
空は炎のように美しい

わたしは花の生きる一日によって飛びたつ
わたしといっしょに飛んでみたくはないか

稲光りするような一日を欲しくはないか

空のような花を欲しくはないか

稲光りのような花々を欲しくはないか

炎の空を欲しくはないか

それらはわたしの下を飛ぶ

きみ 花の一日は美しい

それらはわたしの下を飛ぶ

きみ 陽気な黒色をした炎は美しい

(黒いよろこび)

人生に関する説話や物語や処世術めいた文章から、これほど遠いものもないかもしれない。しかしそれは詩の核に向かうつきつめた思考の肉体ではあっても、けっして詩から離反するものではない。ここにこそ、わたしがさきに行ったアルプ詩篇における基本語彙群の、一見幼稚で単純すぎるようにみえて、じつは豊かであり、そのさししめす光野が肥沃だといふことの原因があるのである。

右のような、きわめて大ざっぱな推察をさらに敷衍してみるなら、アルプの詩に関して、わたしはいくつかの興味深い着想を得る。まず、だれが読んでもあきらかなように、その言葉(文字とさえない換えたい衝動にかられる)が空間のひろがりをつよく感じさせるといふことだ。基本語彙とはアルプのばあい言葉の凝結(Concretion)であってみれば、それぞれが物体・肉体であることによって、さらに物体が置かれる場の関係を実現することによって、〈空間〉を生み出すのである。この際、強調しておきたいのは、かれの詩がもはや扱う題材を新たに実現するようなレヴェルにとどまっておらず、題材の創造となっている事実である。かれは、反省的な意識と非合理的な意識とを綿密な言葉づかいのうちにもうまく結びつけようとすることに熱中するあまり、現代詩が失なってしまった豊饒な空間表現をうばいかえそうとする。かれは、したり顔で現状を批判したりすることはいっさいしないが、こういう実作でおのずから現代詩のやせほそりを批判しているのである。また、そうした空間表現は明澄な世界をうちだすことになる。この明澄さといふことは、じつに多くの問題を孕んでいるように思われる。たとえば、人はオートマチックな記述がもたらす言葉の束に詩人の現実遊離をみいだしやすいが、だいたい、わたしのいう明澄な世界は、現実生活におけるダイナミックなコンフリクトを媒介としないで達成できるような代物ではなく、同様に、幻想であるはずもない。アルプが現実の貧しさと社会構造の不合理をいい忘れ、過去の伴せな別天地を幻覚のうちに求めていると解することはできないのである。というのは、その元素的原語(ウル・ヴォルト)は現実ときっかり対応した〈肉体〉であるからだ。

スーフォールは、簡潔で要を得たアルプ論のなかで、さきにわたしも注意したアルプの愛着する用語や作品タイトルに一貫性があることをみとめ、現代社会のどこにも、これほど〈天空〉つまり〈空〉に夢中になった詩人・彫刻家をみいだすことはできないという。アルプのばあい、天空の物質的な現存は、詩人の形而上学的な激しい痛みをイメージの範疇に転写したものだ、とスーフォールはいきまっている。代表的な詩集「空気の腰掛」は、かれの芸術活動の芽をいっしょにはぐくんだ最愛の妻ゾフィーを一九四三年、ガス・ストープの事故で失なってから間もなく書かれたものだが、スーフォールのいう、形而上学的な激しい痛みは、こういういい方が許されるとしたら、死の前後を問わず、かの女へ愛を歌っ

た諸詩篇に、愛のよろこびと明澄さを伴いながら刻りこまれている。「ゾフィーのための歌」を読んでみたまえ。

星が曇る

よくは見えないが自分の姿に見とれる

それは色あせた言葉だ

それは眼差しのない眼だ

心臓のようにドキドキする

それは花だった

花のように花ひらく

それは心臓だった

鱗が剥がれるように夜が明けて

そして生活を産み落す

泣く鶏は

笑う鶏になる

それは夢と恋の

炎を引く張り上げる

網の罫のために

明るい景色のために

(滝口氏訳詩)

——アルプの生きた時代と、情報文化が拡張しつつある今日の時代とのあいだには、たしかに大きな差異がある。もしかりに、これらの詩篇を、自発性の極北をめざしながら、言葉のオブジェクティヴィティの解放をねらうものと考えれば、あらゆるものの融解と相互滲透が実生活のなかで大きな力を得ている今日、早晩克服されねばならない対象であるかもしれない。今日、オブジェ以後の新しい表現営為をまくらむプログラムの編さんが課題となっていることに眼をつぶらないならば、アルプの表現のなめらかさをほめたたえてばかりはいられないのである。

だがしかし、(これはきわめて重要なことであるが)アルプのきわめた能産的なオブジェの世界はまだまだ味わいつくされてはいない。全感覚的な把握を強いるような性格を思えば、なおのことである。わたしは、アルプのさわがしくも透明な詩の多くが抱懐していた芸術意欲を評価するとき、唐突にも偉大な経済学者がいった言葉をおもいおこすのである。街学的なポーズであると誤解されたりするのはまったく不愉快だから、筆者の名を伏しておく。訳者も寛恕されたい。人間の主体的な活動の本質にふれた一節である。

「人間は彼の全面的な本質を、全面的な仕方、したがって一個の全体的人間として自分のものとする。世界にたいする人間的諸関係のどれもみな、すなわち、見る、聞く、嗅ぐ、味わう、感ずる、思惟する、直観する、感じとる、意欲する、活動する、愛すること、要するに人間の個性のすべての諸器官は、その形態の上で直接に共同的諸器官として存在する諸器官と同様に、それらの対象的な態度において、あるいは対象にたいするそれらの態度において、対象(をわがものとする)獲得なのである。人間的現実性の獲得、対象にたいするそれらの諸器官の態度は、人間的現実性の確証行為である。すなわち、人間的な能動性と人間的な受動的苦悩とである。なぜなら、受動的苦悩は、人間的に解すれば、人間の一つの自己享受だからである。」

——アルプの詩は、うたがいのなく、機械文明下にあつてはひと必要だった人間性のぜんめん的な噴出をうけとめよ

うとするひとつの試みだった。その試みは、今日なお有効であり、テクノロジーのめざましさに足をすくわれるまえに、わたしたちは表現行為をその水面から再出発させなければならないだろう。

* カットはアルプの作品。リトグラフ・一九一八年。

かがやく肉体と表現



ランボオのあまりに有名な詩「別れ(Adieu)」のなかにつぎのようなフレーズがある。

……あらゆる祭礼、あらゆる凱旋、あらゆる劇をわたしは創造した。新しい花、新しい肉、新しい星、新しい言葉を発明しよう、こころみもした。超自然の機能をいくつか獲得できたと思じた。ところがわたしは、今ここに、わたしの想像力と思い出を葬り去らねばならぬ。……

花と星と肉と言葉が同格に置かれていることに注意したい。そしてまた、このくだりは反語的なニュアンスをもっていることが深い注意をひく。この詩は、つぎの二行で終わっているのだ。「——遠くかなたで、わたしは女の地獄を見たではないか。しかもわたしには、一個の魂と肉体のうちに真理を所有することが許されることだろう。」(以上いずれも寺田透氏訳・ゴチック活字は同訳のまま)

ランボオにとっての詩の課題は、表現することによって「一個の魂と肉体のうちに真理を所有する」ことだといっている。それはとりもなおさず、「自分自身を全的に認識することであって、わたし流に言えばおのれの肉体を完遂することなのであった。つまり、〈魂の探求〉であり、それを学んで涵養するかどうかの問題なのである。肉体の完遂とは、ひっきょう、肉体そのものと生命の内なるすべてのものを劇に転位することを意味し、そのことは「あらゆる感覚の木羅奔

放化」ということと見あっている。こうしたランボオにおける表現と肉体との関係の特質は、ランボオ著作集に序文をよせたポール・クローデルによってみごとに解明されているというべきだろう。すなわち

——朝、人間とかれの記憶の世界とが同時には目覚めていない時、或いはまた、街道を行く長い一日の歩行の途中で、魂と、己れの律動的な遊戯に従わされた肉体との間に、断絶が生じる。一種の「開かれた」催眠状態が確立する。それは極めて特異な、純粋な受容性の状態である。この時、我々の裡において、言葉は表現であるより符牒としての働きを持つ。(渡辺守章氏訳)——

「符牒」を「肉体」におきかえてみれば、ことは簡単だ。モチーフとしての肉体を一再ならず強調しているようにみえるランボオは、けっきょく表現の構造の避けがたい生成をいっており、作品もそれに基づいて結晶しているものの別の名であろう。たとえばほかの詩篇で、自然の大いなる母神シベールや美の女神ヴィナスをたたえ、「おお、肉体の光輝よ！ おお理想の輝きよ！」と歌う。これは作品の理想的なあり方の投影であり、また、後年かれが文学を捨ててまっただき行為に生きたことの意味を暗示しているのではあるまいか。

ボードレールが「すべての風景は魂の状態(エタ・ゲーム)である」といったのをさらに伸展させていえば、肉体は魂の状態である。といってそれは、ごくあたりまえのことだが、同様に詩は魂の状態であるとわたしはいいたいのである。しかし、そうかといって、表現の場ではじめから魂や精神が優先し先走るというとがあつては、おかしい。きゅうきよく真実の魂を発見するところに目的があるとしても、あくまでその過程は、肉体の十全な活動にしたがつたそれであると考えらるからである。さしあたってここではポエジーとポエムとはっきり区別しておきたいものだ、いうまでもなく行為(この場合、表現といつてもいいし、創造といいかえてもいい)は、肉体なくしてありえない。肉体の十全な活動があつてはじめて、表現も十全にされる可能性をもつのである。

わたしの最も愛する詩人の一人、ポール・エリュアールのつむぎだすことばは、空の下の、あるいは季節のなかの肉体であり、生きているとつねづね思っている。お恥かしいかぎりだが、そのことに気づいたのは、原文で読んだときではなく、しばらくして安東次男氏の名訳をまとめて読んでからのことだった。安東氏の訳業からわたしが学ぶところは、他人の表現との出会いは全身をもってすべきであることと、その理解は、たんに論理のメカニスムによってなされるのではないが、いまひとつ生理のメカニスムを要求するということであつた。氏にしてみればしごくとうぜんのことであるかもしれないが、それはそれとして、詩集「愛すなわち詩」のなかから二つの部分をとりだしてみよう。断るまでもなく、ほんの一例にすぎない。

大地は蒼い一個のオレンジだ

ただ一つの過ちもない、虚言もない、

ここではきみらはもう歌をもたぬ

狂気と愛が 触れあいたしかめ

あう接吻を縁どる

ほら 彼女の盟約の口

すべての秘密と すべての微笑、

この寛大の衣裳のもとでは

彼女の全裸を疑うばかりだ。

おまえの身体でぼくの欲望を描く仕事が終わったら

さあ今度はそのおまえの唇をおまえの言葉で鏤められた空に 天体のように置き、

(同じ8の一部)

詩人はこのように、見る力、眼力を肉体に具備させしめようと努力し、その肉体の対応物を言葉でつくりあげようところをみる。そうして、詩は肉体と同位の組織を具備したものとしてある。とすれば、あとの二行は美しくも、詩人の詩法そのものを物語っているといってもまちがいなからう。かれの詩法において注意すべきことは、「視た」ものと「視た」ということが、理性に勝った詩人のようには、区別され切り離されていることがなく、わかちがたくむすばれていることだ。

ランボオやエリュアールが太陽や光線をあびた肉体を表現したとすれば、アントナン・アルトーは、影の領域から逆に肉体を腐惨者のように血みどろになり、しかも純粹な精神の持続を通して求めた特異な例であろう。いわば、空虚の深淵に沈み、あやふい一点にすぎないが、たしかに燐光を發して光る魂に、文字どおり肉をそぎつつ迫っていく。こうしたかれの熱狂的な肉迫ぶりには、もちろん死ぬまで医えなかつた神経性疾患がべったり反映してもいよう。しかし、表現とその対象との関係に言語をもってあつた詩人の必然的にたどる道の典型の一つとみることもできる。蛇足だが、マン・レイが写した若いころの美しい端整なプロフィールと晩年の肉のそげた醜い顔のスナップとのあいだに、はかりしれない神経の曲折があり、それが複雑な言語表現となつてあらわれているであろう。「ミイラの手紙」の終りは、「だが この肉身も発端にすぎぬ 不在にすぎぬ 不在にすぎぬ……/不在」(篠田一士氏訳)で終っている。さながら、肉体からボジを追いだし、そのネガを招来するための呪文のごとき言葉だ。

アルトーの、言語と精神との決裂の渦中にぶちこまれていたための苦しみは、とりわけ「神経の秤」のなかにはっきりと、なまなましく読みとれる。

「思想とのさまざまな関係のうちに啞然とするような言語の混乱をだれよりも感じた男、ぼくはそんな男だ。自分のも

っとも内奥の、もっとも疑わしからぬ地すべりの瞬間をだれよりもよく見定めた男、ぼくはそんな男だ。じっさい世のひとが夢みるように、自分の思想に迅速にもどつてゆくように、ぼくはぼくの思想のなかに姿を消してゆく。そんな喪失の奥まった隅々を知悉している男、ぼくはそんな男だ。」

「……言語に魂が欠けている、あるいは精神に言語が欠けているということ、そしてこうした決裂が感覚の平野のなかにいけば広大な絶望と畝溝を引くということ、肉体の外皮や骨組ではなく、その布地を浸蝕する大きな苦しみがここにあり。」(以上、清水徹氏訳)

また、……

「ぼく アントナン・アルトー

ぼくは純粹な精神

そしてぼくはぼくの肉身をつくる

空の高いところから

神の聖靈のおろかな馬鹿どものように

ぼくがぼくの肉身をつくるのを見下しながら

奴らに人間が二重構造にでもなっていると信じている

正真正銘の精神と

それから肉身との

云いかえれば

精神の

なかに

ひそむものが

永遠の高みから導きたもう

オルガニスムなのだ」

と、「ぼくがあるところで」(篠田一士氏訳)のなかに書く詩人はまた、同じ詩篇のほかのところでも、自分に必要なのは「人間の肉身」であって、それはもはやひとつの存在物ではなく、切りつけられた絶対者の真の肉身であるはずだともいう。

ここでは、肉体を、現実を脱けだそうとするあくなき欲望が想像力の解放と一致せず、かえて肉体の発現をひきだし綿密な表現となっている。その発現とは別の角度から見れば、肉体のものがきであり、あるいは神経自体の緊迫した状態でもある。

*

肉体と表現の不可分な関係を考えてみるためには、もとより人間の生理を知る必要がある。衛生学のある権威は、しかし人間個体の生理学だけでは、けっして人間生理学にはならず、それは human body の構造と機能として完璧なものとなっても、生活の渦まく場面に生きる人間の生理学とはなれないという。社会生活での場面で個人の生涯を、または相似の社会的条件下に生きる個体群・社会階級の生涯を支配している法則は、実証的な見地だけでなく物理学的な見地を加えて社会を把握しなければ得られないのである。それが果たされたのち、ダイナミックな人間像が描きだされる。人間とは、一九世紀末の科学者 L・A・J・ケトレのいう *Physique sociale* なのだ。(梶原三郎氏の「衛生学のむつかしさ」による。)

人間の肉体がいやおうなしに *Physique sociale* であるのと同じように、言語も生きた有機物であることによって社会的

な事物であるのはいちをまたない。言語が肉体と相似の、複合した影像でありうるとすれば、言語による表現もまた一つの肉体であっていい。いや、行為であっていいのだし、生きること自体であるべきだ。とりわけ、生きていくからこそ変質もあり得るし死も抱きかかえているところの言語による、きわめて緊張した、ヴィヴィッドな表現としての詩は、現実社会におけるわれわれの交流や胎動の場合とひとしく、十分読む者の体感に訴えかけてくるものでなくては意味がないということだ。生命の韻律と脈絡とそして内容が不分明ながら自身を衝迫する意思をそのままの形で、肉体がさまざまの異質な器官を組織してなっているように、組織し具体化することはもちろん易しいことではないにしても、その努力は必要であろう。その努力および工夫をもって、詩は存在せんに力を及ぼすことができるのだ。肉体自身の解放が詩であるといえ、いささか図式的すぎるが、少なくとも詩は肉体から想像力を解放させるものであってよいし、それは肉体の自由を解き放つことにも通じる。わたしの論旨は、表現を肉体のはかなさからひきあげる(理想の肉体)とせよといった、平凡なところに結着するようだ。

肉体と表現の不即不離を改まって揚言するわたしが、自発性を生活の唯一の規範としたダダイスト、生活と詩を生命の命ずる探求においての不可分の表現としたダダイスト共通の分母をもっていることは、容易に理解していただけたかと思う。そして、わたしのいいたいのは、詩がほかでもない、まったき現実であるということのほかにない。はたして秩序を肉体化しているかどうか、どのように破壊され、どんな秩序に回帰するか、生成としての現実のあざかり知るところではなからう。詩の表現とはすなわち、詩人の面前につねに理想の肉体として輝やいているものことである。

* カットは晩年のアルトー、一九四七年。

接続詞なし

序

錬金術についてふれられるとき、必ずといっていいくらい引用される「ヘルメスのエメラルド表」は、やはりそれだけ、言葉の基本的な牽引力というものをもっている。「ヘルメス・トリスメギストスの秘事についての言葉」である。ヘルメス・トリスメギストスは伝説上の、複合してなった人物像で、その秘事とは、金属の変成や生成変異のきっかけをなす要素としてのプネウマ（空気、呼吸、精などの意）をわがものにして特別最高の効力をもつ物体を創造すること＝錬金術の原型とみていい。

十三の断片をすべて引く。

- (1) これは、うそいつわりなく真実、確実にして、このうえなく真正である。
- (2) 一つのもの驚異をなしとげるにあたっては、下にあるものは上にあるものに似ており、上にあるものは下にあるものに似ている。
- (3) そして万物は、一つのもの和解によって、一つのものから成ったように、万物は順応によって、この一つのものから生まれた。

- (4) このものの父は太陽で、母は月である。風は、このものをその胎内にもち、その乳母は大地である。
- (5) このものは、全世界のいっさいの仕上げの父である。
- (6) その力は、もしも大地にむけられれば、完全無欠である。
- (7) なんじは、土を火から、精妙なものを粗雑なものから、円滑に、きわめて敏捷に分離するがよい。
- (8) それは、大地から天へ上昇し、ふたたび大地へ下降して、優れたものと劣れるものの力を受取る。かくてなんじは、全世界の栄光を手に入れ、いっさいの不明瞭はなんじから消え去るのである。
- (9) このものは、すべて剛毅のうちでも、いやがうえに剛毅である。なぜなら、それはあらゆる精妙なものに打ち勝ち、あらゆる固体に浸透するから。
- (10) かくて、大地は創造された。
- (11) したがって、このものを手段として、驚異すべき順応がなされるであろう。
- (12) このため私は、全世界の哲学の三部をもつヘルメス・トリスメギストス（三重に最高なるヘルメス）と呼ばれる。
- (13) 私が太陽の働きについて述べるべきことは、以上で終る。

——これを、「錬金術師」（平田寛氏訳）のなかで引用しているF・シャーウッド・テイラーは、この一文が、太陽（金の象徴）の働きは、普遍的で万物の根源であり万物を完全にする力をもつ「精」によっておこなわれることを伝えようとしているという。プネウマを凝固させて、「賢者の石」を得ることが、中世錬金術の最終目標だったが、原始的で素朴すぎるにしろ、当時の形而上学と化学の二方向にまたがるおそれのおもしろみもさりながら、それにふれる言葉のおもしろみは尽きることがないほどだ。

こういった断章を現代に読み、謎めいているというのは、こめられている欲求とコンセプションに通じないためであり、プネウマの原理を知るなら、たぶんそのおもしろみははっきりとしたかたちをあらわすだろう。おのぞみなら、言葉のになう基本的な能力とっておこう。

CONIVNCTIO SIVE Cortex.



© Luna durch mein umgeben/und süß mynne/
© Dieß ich in/ Rard/ und gewaltig als ich byn.
© Sei du bist über alle leicht zu erkennen/
© So beherßtu doch mein als der han der bennen.

じつさい、近代化学が出現するに及んで、原始的化学としての錬金術は上の方向における魅力なり可能性をみずからぶたし、「賢者の石」が創りだされた事実はついにないのだが、つねに具体的で塑形しうるプロセスを念頭におきながら、不可能事を可能とすべく構築されたコンセプションは、ほかでもない。人間の欲望と知恵の双方の結びつきであった。そのコンセプションを、それこそコンシイヴしつつ、なにかを伝えるというよりはなにかを現在にもたらすところの錬金術の、そのまた定義は、言葉の現存性をぎりぎりの境位において示しているのである。(1)の節の強引さはあまりに純朴でうるさいが(そして、ほかの十二節にもおおむねそれは反映しているが)、言葉がなにか新たな事物のありようをうながし、世界を指示したり再現したりするのではなく、実現していることを考えるべきである。ある意味で、字面に何の変哲もない。けれども、このようにして孕まれた着想のためにこのように組みあわされた言葉が、いちじるしく自律していることを思うのである。

現代芸術のなかではもともと呪術的なことから多くの注意を払ったシュルレアリスムの画家であるクルト・セリグマンの、これはもう好奇心や趣味の域をこえた著述「呪術の歴史」(邦訳名「魔法」平田寛訳)によると、エジプトのある象形文字はつぎのようなおどろくべき一節を書き誌しているという。

「言葉は、すべての事物を、われわれが愛し憎むあらゆることや存在の全部を、つくりだす。いかなるものも、それが明確な音声として発せられる以前は存在しない」

——つづいてセリグマンは、呪術的な誓願が声の抑揚を規定し、それは秘密のリズムであり、成功の鍵は、きまり文句を正確に伝えるかどうかにかかっていたことを調べあげている。

J・G・フレーザーの解明した二種の法則、すなわち類似の法則と伝染の法則をもつ呪術が、それなればこそ、名前を呼ぶこと、事物を名づけることにもっとも重要な力点をおいたのはとうぜんである。

破

名づけることのできるものが事物であるとして、事物はすべて名づけられるか。事物は過不足なき事物性をみずからのものでするとき、さげようもなく超事物となり、そこで言葉は、チェックすべきポイント、あるいは、原始時代の天文台だったドルメンやストーンヘンジの各々の石のようなものとなり、その綿密な布石にたどりついたときだけわずかに、世界をほめかすだけだ。

たとえば、錬金術師の多くを弟子にかかえていながらも、錬金術のあいまいさをつきぬける壮大な観念を形成していたプロティノスのいう「一者」とはこんなものだった。「一者から存在一切は生れるが、一者自らは如何なる意味の存在でもない。即ち彼は、何であると言はれるところの実体的存在でもなく、どのやうにある或はどれほどあると言はれるところの性質とし量としての存在でもない。動くものでもないが静止せるものでもなく、何れの場所にあるものでも何れの時にあるものでもなく、全くそれ自前で単安単形であり、否、寧ろ、総ての形相に先だつものとして無姿無形である。否、彼れであるとも此れであるとも何とも言へない全く名状し得ないもの。」

したがってプロティノスは、理性のお定まりの展開や論理の積みかさねよりも、直観を重要視する。靈魂の最高のあり方は、とりもなおさずエクスタシスに忘我脱魂である。

「感覚的靈魂が受動的なるは勿論のこと、理性の判断し推理する概念的認識も尚ほ未だ移動的であるが、神を直観する靈魂は自らに静止してゐる。この直観は、概念的の理解ではなくて理解よりも偉大であり理解よりも先きにあり理解よりも優越してゐる。然らばそれは如何なる直観であり如何に見るのであるか。

この見る者(即ち神を直観する靈魂)は、己れ自らを見るとき、自らを斯くも優れた者として見てゐる、或は寧ろ、優れて単一なる彼と一になれる自らを見てゐる。……見る者自らが見られてゐる他の者(一者)になりきつてみて、見る者は

最早や見る者自らたるを失ひ何らの自らのものを有しない。……直観する者は失はれて直観される彼があるのみである。

それ故に、斯かる神の直観、神との直観的合一の境地は、語り誌し難く名状し得ない。かの秘儀宗教に於て神との融合の境地が初心者には口外してならない秘伝とされてゐる所以である。」(いづれも、出陣氏訳「エネアデス」による)

最高の到達点のありようはけつきよく、「失神或は神懸りの状態にある者のやうに全くの如実に沈潜し全くの静止それ自らである。」

象徴的なのは(な)がといえ、ギリシア哲学の最後の花を咲かせたプロティノスがギリシアとオリエントを結ぶ橋であったこと、ウパニシアドに、プロティノスとそっくり対応するコンセプションがあったことである。

たとえば、人は見るという作用の主体である見者を見ることはできないという二重の認識。反省的意識ですべてがおおわれることを拒み、なんらかの解脱の主体たるべき一実在を想定して(「プルシア」と名づけたことは、プロティノスにおける一者の想定と見あっている。同じ哲学者は、「太陽を具えた眼でなければ、太陽を見ることはできない」と断じるが、ウパニシアドにあっては、プルシアが壮麗にも、「うこん衣のごとく、白氈のごとく、インドラゴバ虫のごとく、火焰のごとく、白蓮華のごとく、はた電光のごとく」(フリハッド)だとされ、また、「金髪、金毛、指の端まで渾身これ黄金」(チャインド)と形容されるのである。

プロティノスが、如実に沈潜し全くの静止それ自らのエクスタシスを強調すれば、カータカはつぎのように定義する。

「五つの知覚器官が意と俱に其の活動を停止し、覚知も亦動かざる時、之を至上の帰趨と名づく。斯くの如く諸根(感官)を堅く執持するをヨ伽と名づく。……彼(神我)は両者(対象と自我)が真性となることによって「あり」として認めせられざるべからず。」

一旦彼を「あり」と認得した時、人の真性も清澄となる。かくして、己が心臓の内に巣くえる一切の願望が放たれし時、応死の身は不死となり、此の世ながらに梵を得る」(カタ・以上、佐保田鶴治著「ウパニシアド文学と其の哲学思想」による)

想像力が、その性格からして、夢みることとまとまったイメージを構想することの意味あいを分かちもっているよう

に、別してニュアンスの異なった多数多岐にわたるものを統合するべく、形なきがごとく結晶するがごとくに展開するということは、実証的につきつめて考えられるべきである。

急

あるていど実体・現物であり、あるていど虚体で、光がすっかり透過するものであるところの言葉の構造とはたらきを認めよう。視えるが見えない。

これを省りみながら新しいかたち(あるいは輪郭をもった虚構)をみはるかすことができるかもしれない地平線を、言葉によってきりひらき、固有の塊を準備する着想「コンセプション」に真の妊孕をあたえよう。この具現の道のりで必然的に求められるものはいったいなにか。イノセンスへ向かう言語のはたらき、そういう性質の言語に限り具える肉体の可塑的な思想というものであるにちがいない。

処女懐胎のイメージ。これが、マテオの平凡な叙述にもかかわらず、これほどにも、さまざまな結節点をもつと同じほど、分岐点を多くもつのも、そのエレマンタリテのせいである。見る眼と光によって乱反射にたちあえるといっているのだが、音と意味と暗示とをちようどいいあんばいに抱懐して、きつ立し、生産の原動力となり、したがって、雑多複雑な因子をのみこんで晶化しようとはたらく想像力の純粹な顕現なのだ。

いまいちどあらためる。言葉が、そしていまでは生成しつつある言葉の生を生きる言葉をうらづける(言葉の)組成・編成が、ものを光を世界を現在させる。そのことを幅広く地平にゆきわたる無名の感情と意識とが気づき知っているからこそ、言葉の自由ならわれは、どのレヴェルどの場所どの次元においてであれ、ついに時代を未来に投企する最深の核である。だから、これを自ら抑えるなり歪めたり、あるいは、言葉というもののもつ特性(論理的なものと生理的なもの、固定的な基盤と流動性とに精確にまたがっている性質)をあいまいなものとしてしまう結果、もっとも十分な色合と抑揚を

体現するところの人間性の発露が閉塞されるようなことが、どのような力関係であれ、大規模な壮図の遂行上に不可避な、実体の発動を伴う虚構組織と構造の力学によって生じることを許すべきではない。そこではごく安易な自己同一の陥穴にすっぽりはまって、なかの人間が死に近づく。そこでは、なにもものを明哲にあえかに検証し、世界を照らしたことができないのであってみれば、——わたしたちは、さっき食べたまじくもおごそかな昼食の内容や、だから夕食はこうであるべきだということをもふくめてじっくり話し、書き、念じ、鋭い包ちようをもって手ずから食べものをかたちづくってゆくべきだが、しかし、包ちようさえいらぬ人の群がいくつかあって、かれらがそのはかなきゆたかさをたてるために儀式を執り行なうかと思えば、一方で天使がのりうつり、深いせつなさを悲しみの結晶にまで高め、それをつきぬけるようにといゆる儀式を主宰しうることを認めし、そのはざまというか磁力のひきあう間隙に発想の場を置いて、おまえみずからからだにまとわりついては、ときおり、いなしばしばふだんの口すぎにかりを投げこむ単語や章句や声や叫びや嗟嘆を、こんどこそぜんぶ孕んで扇状にひらいて眺めてみるべきときだ。

* カットは「Rosarium philosophorum (哲学の薔薇園)」(一五五〇年)の挿絵。反対物の物理的統合をたとえたもの。錬金術のシンボルである。C. G. Jung, Psychology and Alchemy, first ed. 1944 から。

コングでコニヤックを一杯



もし、いま人びとの思考と感受性をいくらかでも変えようと、人が意図したなら、いや、せいぜいのところ他の人におたくしのかを伝えようと欲したなら、どのような方法に拠るべきか。とうぜん、政治の権能、およびその行使としての操作術に拠ることとはならないだろう。そうではなく、人びとの基底でいまだかたちなくたゆたっている生成そのものに生きたかたち(シラーの用語を借りれば *lebende Gestalt*)をもたらそうとすることばに拠ることとなるにちがいない。すなわち、政治的権能のメディアである空語からはるかに遠ざかり、しかも、まったく常套的・慣用的なことばであったり僞謬のたぐいであるかもしれないことば、(人びとが権能を強引に行使するための詐術の媒介物ではなく)人びとが自発的な行為を行なうことがなにより先決であるために必要とすることば、だから器官に訴えることなしにはすまぬことばを獲得せねばなるまい。

そこでわたしたちは、常套句や俚諺が、非科学的であることをもってヨダレくりのふやけた冗談に捧げられ、(すべてが気晴らしならぬ現実社会の一部分の)気晴らしのために汚れちまってゆく一方で、(見苦しい!)つきつきと現実の事態を裏づけてゆくことに啞然とさせられることを、あらためて考えてみることにしようではないか。

また一方、アントナン・アルトーが魂かぎりの地点からその復権を叫んだところの、活字に還元され、分節的な音声に還元されることのないことばのリアリティーを考えなくてはいけない。たとえば、アンリ・ミシヨールの言葉にたいするつ

よい不信は、まちがいなく、アルトーと根を同じうするものだ。

「人はいつも思想を言葉に一致させている。言葉以外に表現手段がないかのようだ。……しかし言葉は非常に不完全で、お粗末で、不満足なものだ。しぐさ、身ぶり、音、線、色。そこに原始的で、純粹で、直接的表現手段がある。」

この示唆に富む一節を引くまえに滝口修造氏は、アンリ・ミショーについてこんなふうにいる。「画家の沈黙の部分」
「ミショーは事実、詩の言葉の上でも、『お祓い』(エグゾルシスム)ということを提唱しているが、これを神がかりなどと解してはいけないようである。ちょうど『言霊』から、むかしの頭迷な国学者のつけたいろんなへ理窟を払いのけてしまわねばならぬのと同じことである。しかし原始人のテッサンといっても、ミショーは文明人のひとりであり、言葉、言葉、言葉の重みに悩む詩人のひとりである。」(傍点岡田)

アルトーがいい、ミショーがいうこととは、いったいどのようなことばであるのか。それはきつと、黙々とした象形文字、すなわち、人びとの行為の直接的な記述(伝えることが必要であるかぎりにおける表示)を行なうもの自体のことであるだろう。そうであるとすれば、すぐれた人類学者エドワード・トウィッチェル・ホールがいうところの、沈黙のことば(silent language)、「つまり話しことば(spoken language)にばかりたよることのないことば(non-verbal language)ともいいかえられることばと同じうすること、わたしには思われるけれど、すこしくおどろかされてしまうのは、われわれの石頭を割ってしまうほどに、ホールが silent language と culture とを等式で結んでしまい、そのようにして真正な、生きつつある文化を定義しなおしていることだ。

つぎにわたしたちは、このようにしてとらえなおされることばがどんな状態(condition)を荷なうものであろうかと思いつめぐらすだろう。いまここで、しばらく鉛筆を置いて考えてみる、……にぶい光とともに、やがて、やっぱりそれは事物としてのことばではないかと思われてくる。そこでわたしは、ようやく頭脳のはじでひびいていることばを読みたくなってくる。イヴ・ボンヌフォアのそれであり、以下は宮川淳氏のみことばによる。

なにをとらえるのか 逃れるものでなければ、

なにを見るのか 暗くなるものでなければ、

なにを欲するのか 死ぬものでなければ、

語り、引裂れるものでなければ、

わたしの間近にあることばよ

なにを求めるのか、お前の沈黙でなければ、

どんな微光を 深い

お前の埋もれた意識でなければ、

起源と夜の上

物質として投げ出されたことばよ。(思潮社版「イヴ・ボンヌフォア詩集」による)

あまりにもみづとで渋滞ない日本語にちょっと逆らって(=魅惑されちゃったので)、また、ヴォルスが Il faut savoir que tout rime (すべてを韻をむかむ)とを知らなくてはならぬ)だといっていることでもあるから、この短い詩を改めて読もう。

Que saisir sinon qui s'échappe,

Que voir sinon qui s'obscurcit,

Que désirer sinon qui meurt,

Sinon qui parle et se déchire?

Parole proche de moi
Que chercher sinon ton silence,
Quelle leur sinon profonde
Ta conscience ensevelie.

Parole jetée matérielle
Sur l'origine et la nuit?

わがわがわたしは spoken language にはかり依存しないことばについてふれたけれど、それなのにボンヌフォアのことばを引き、Parole jetée matérielle と書き写したことに疑義をさしいれてくるひとのためにここでひとこと。—— Langage jeté matériel であるのでは、公式的で空間にことばが生きてゆかないのである。パロールのように音とともに消えてゆくものが、起源と夜の上に物質として投げだされるところにこそ、ことばは予知しえぬ世界へひらかれているのである。

なおしかし、そのような可変的な構造ないし生成を忘れてことばの物質化のみ追い求めれば、そのゆきつくさきはみえている。閉塞したフェティシズムである。そこで、事物の、ことばの、他のそれらにたいする相互照射へと眼をみひらいてゆかねばならぬ。ひとつのモメントとして、その際マラルメのことばに耳をかたむけてはどうか。

「自然は、存在し、それに対して人間は、せいぜい、都会とか、鉄道とか、われわれに便宜を与える発明とか以外のものは、つけ加えることができません。ですから、いつの時代でも、人間にできることといえば、ただ、自然の中に存在し、時によってまれなあるいは数多く増える、事物相互の関係を捉えることだけです。そして、自分の魂の状態に合わせ、その魂を思うままに拡大し——世界を単純化することだけです。」

地上に存在せず、したがって人間の眼から隠れているものについて考えること、これは創造と同じであります。」(「音楽と文芸」一八九四年・南条彰宏氏訳)

この一節、いやマラルメの凝縮した散文のすべてはどうしても意識というかたちでしかうつしかえることができない。それで煩雑であるのを承知の上で、以下に原文を記しておく。

La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas; que des ciés, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel.

Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.

A l'égal de créer: la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut.

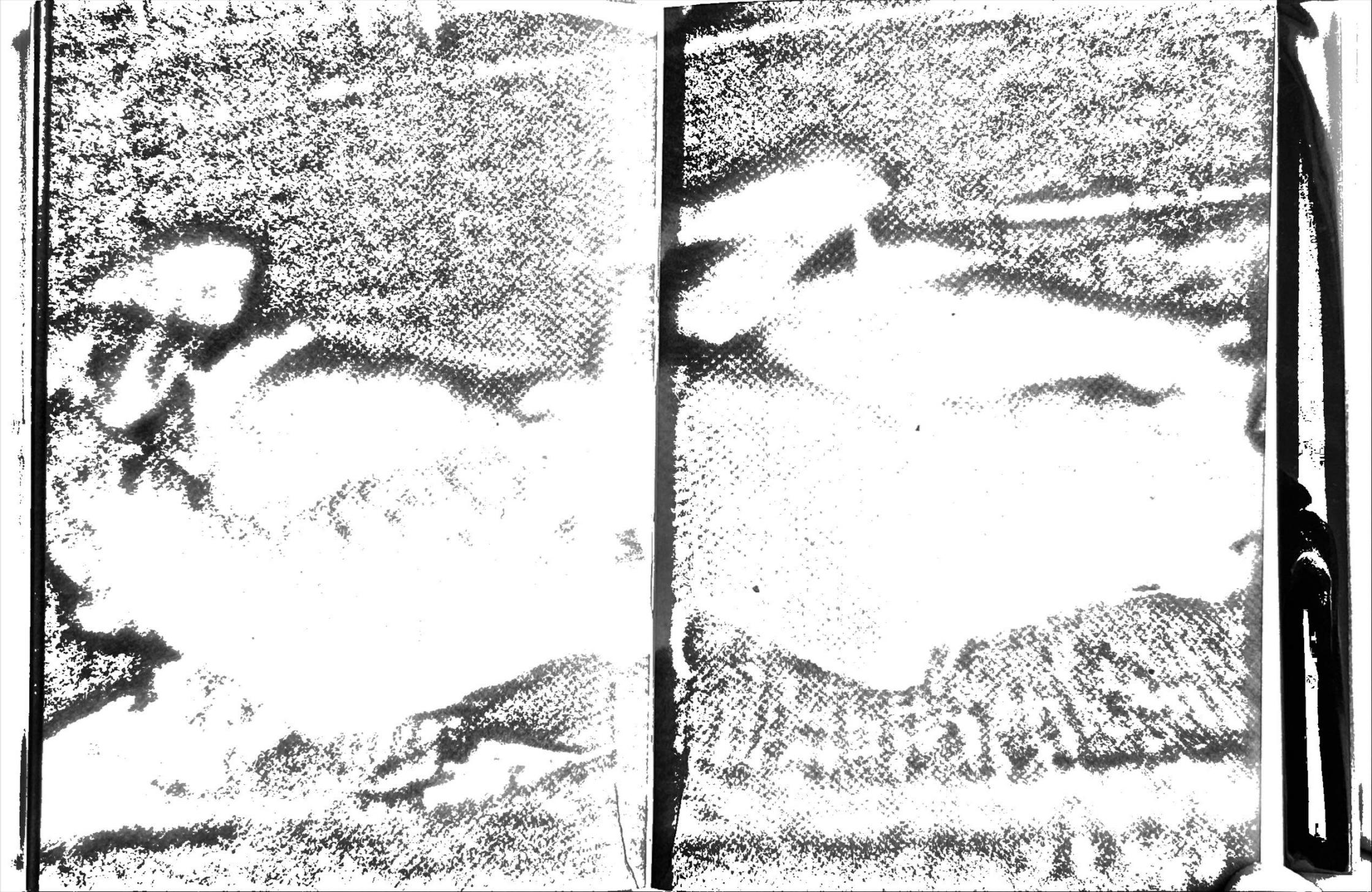
事物相互の関係をとらえるという、ささやかな試みはまた、詩人が音楽とことばによる組成とのあいだに唯一の対応をみいだそうとしていったへすべてに存在する諸関係の全体 l'ensemble des rapports existant dans tout (『詩の危機』一八九七年)をとらえようとする野望と同じものである。このひそやかな探究精神に盛られている野心よ!

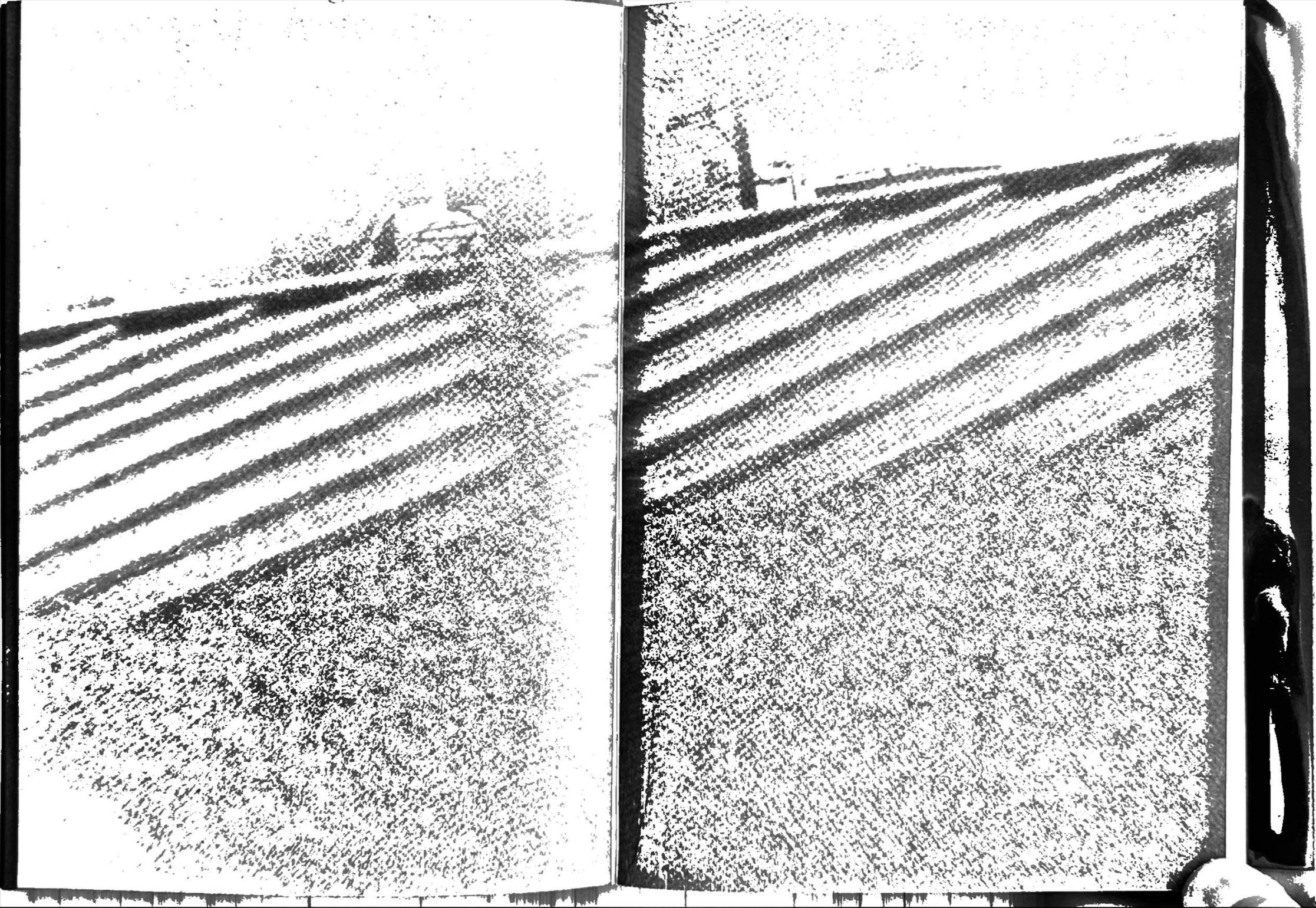
もとより、なにものかの表示を媒介する記号としてとどまる以上は、どんなに励起したことばたちによる、どんな有機的組織を見えない一枚の膜の上に投げやったとしても、世界と、そして間主体であることからのがれない肉体と、あくまでも類似した関係しかもちえないだろう。だが、諸関係の全体へと全神経がうねってゆくとき、「一文字もたがひなば、あやしの腰折れになりぬべし。」(鴨長明)なのだ。そしてだからこそ、ことばの組成が幻想をつきぬけて、肉体組織の纖維をば宙吊りにし懸垂状態に置きながら、現実の虚偽をもろともかがやかせることで、ハラハラさせるほどズレてしまいつつ、肉体にたいして相似になりおおせるのは、生きているこのわたくしの肉体のなかで変化し消耗し、突然に変異し、フ

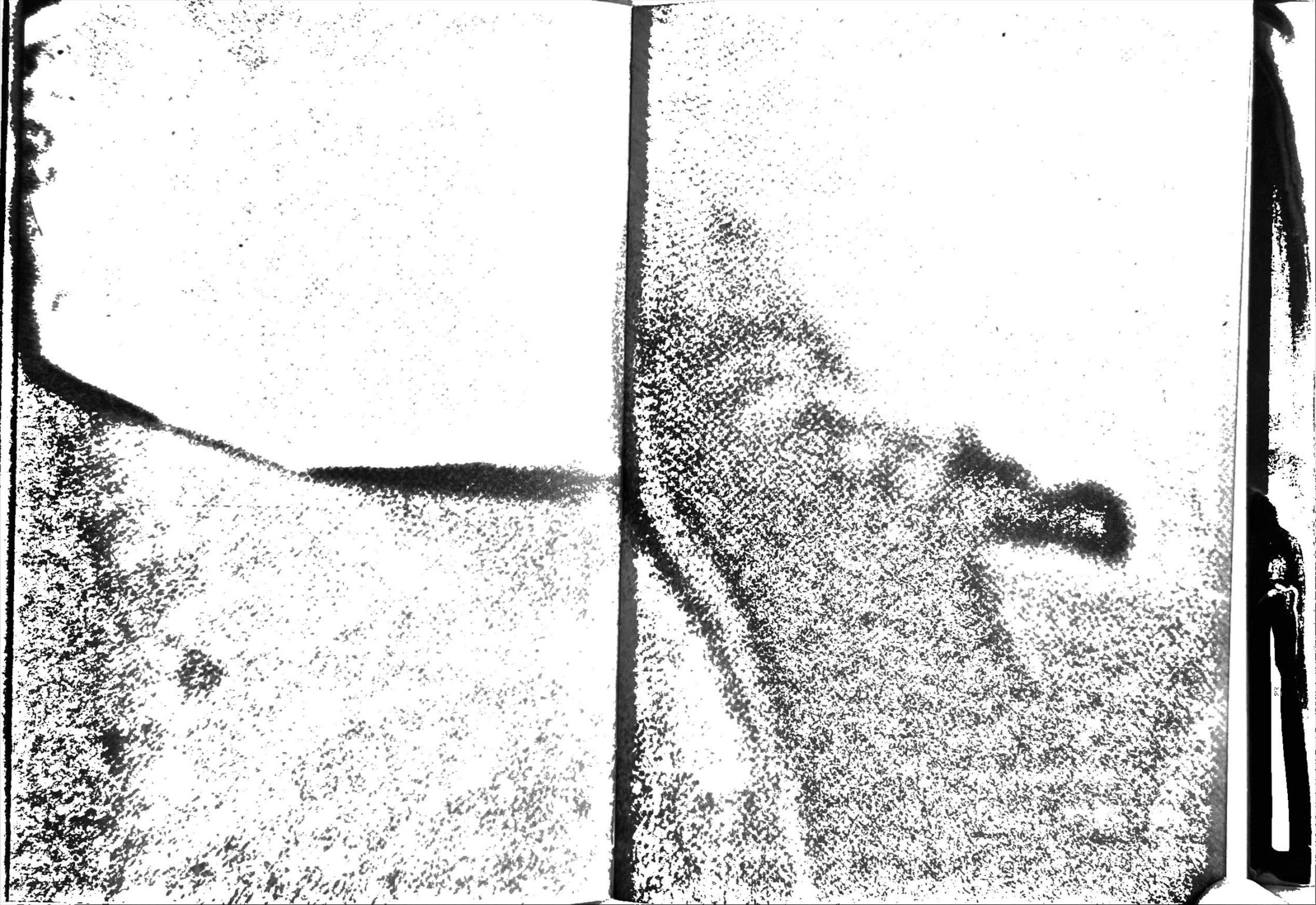
ツツと息吹き、しほみ、枯れはて、凝固するところにおいてしかないのではないか。これはうれしくもかなしくもない。平凡なこの日常であらねばならぬ。

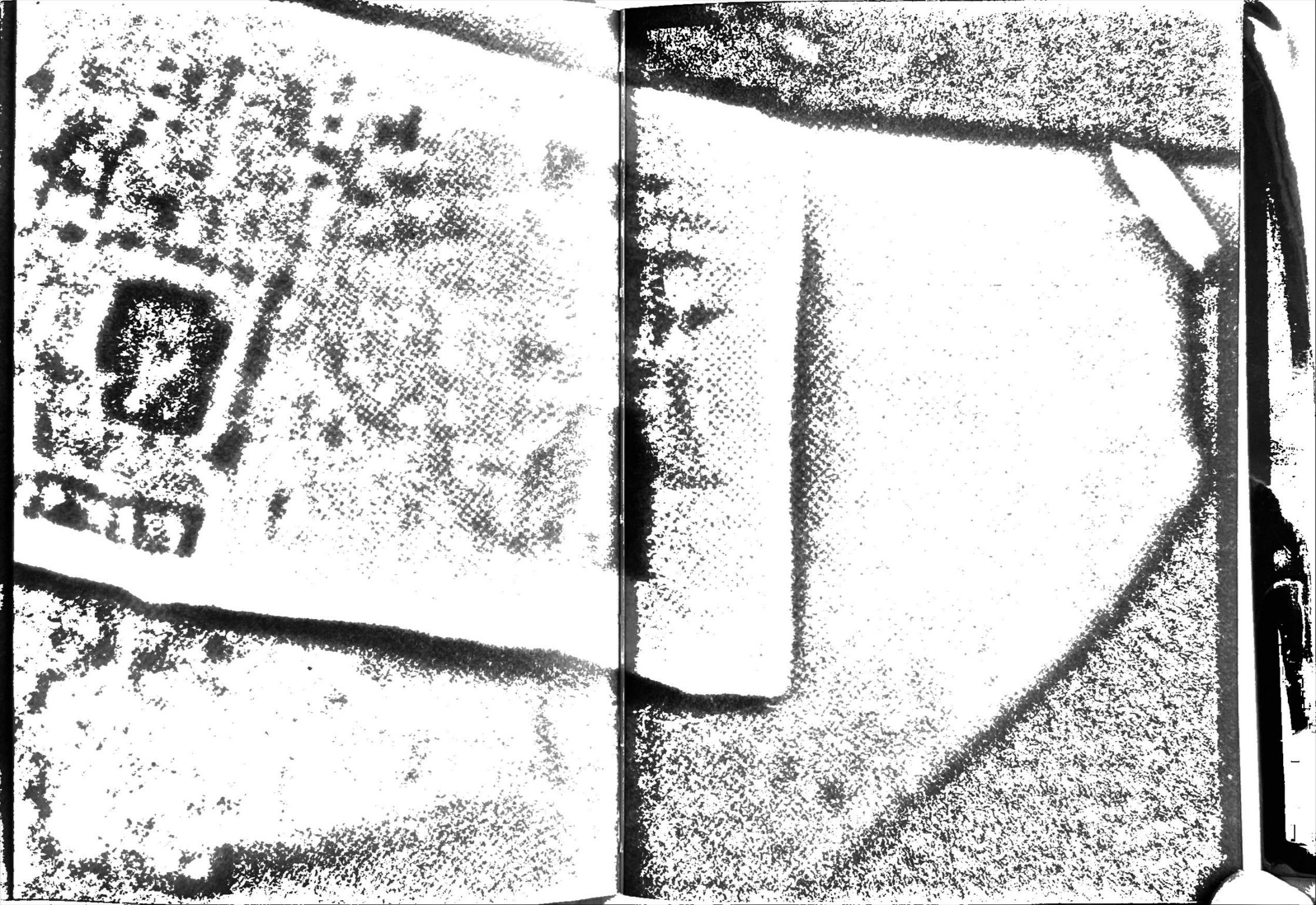
* カットはフランスの洋酒「ネシー」の広告図版。

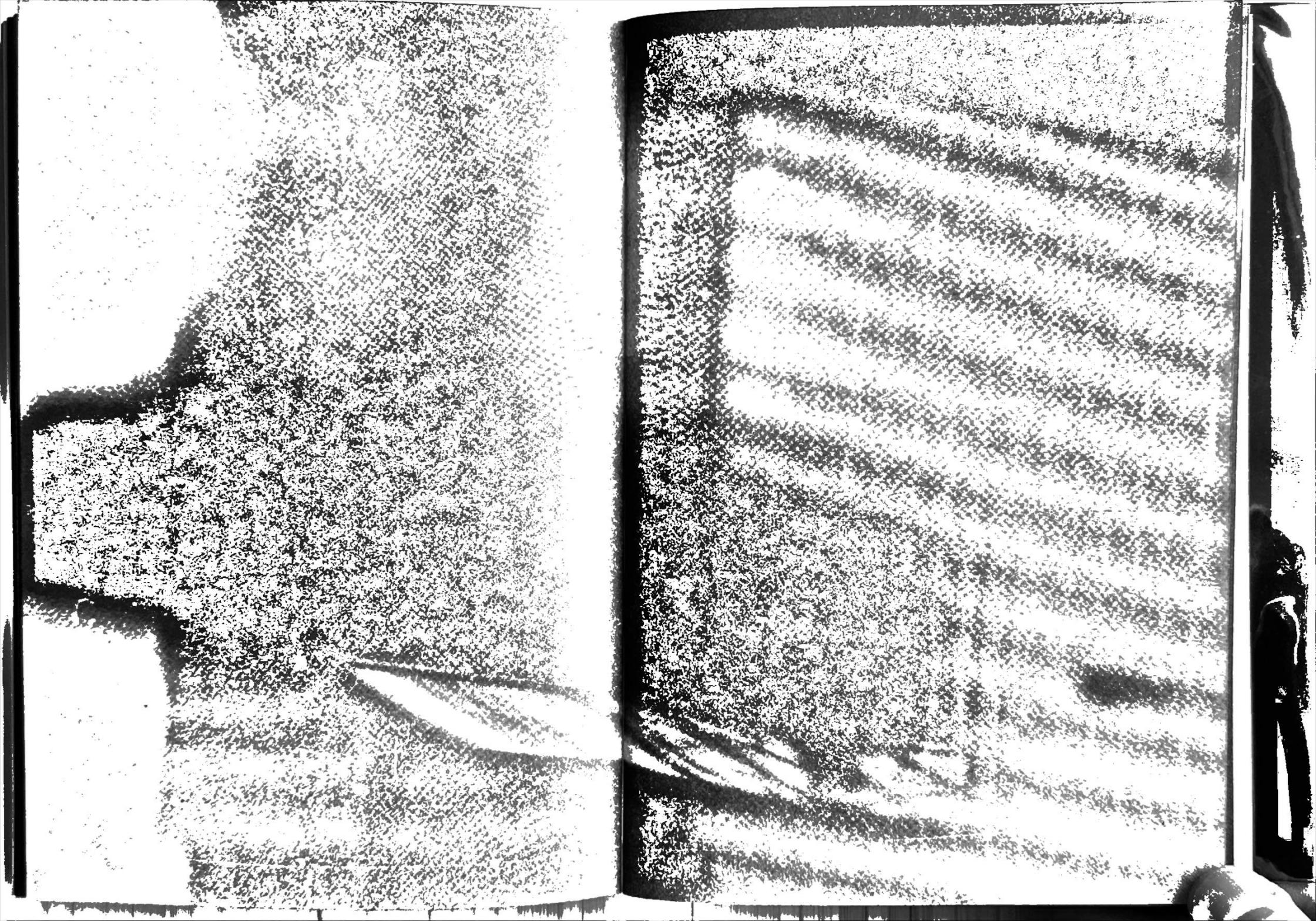
* この原稿の一部は、「言葉の生まれるところ」(『現代詩手帖』六九年十二月号)・「アルプの詩と造形言語」(『本の手帖』六八年七月号)、「かがやく肉体と表現」(『現代詩手帖』六六年九月号)、「接続詞なし」(『ドラムカン』十二号・六八年)と重複します。



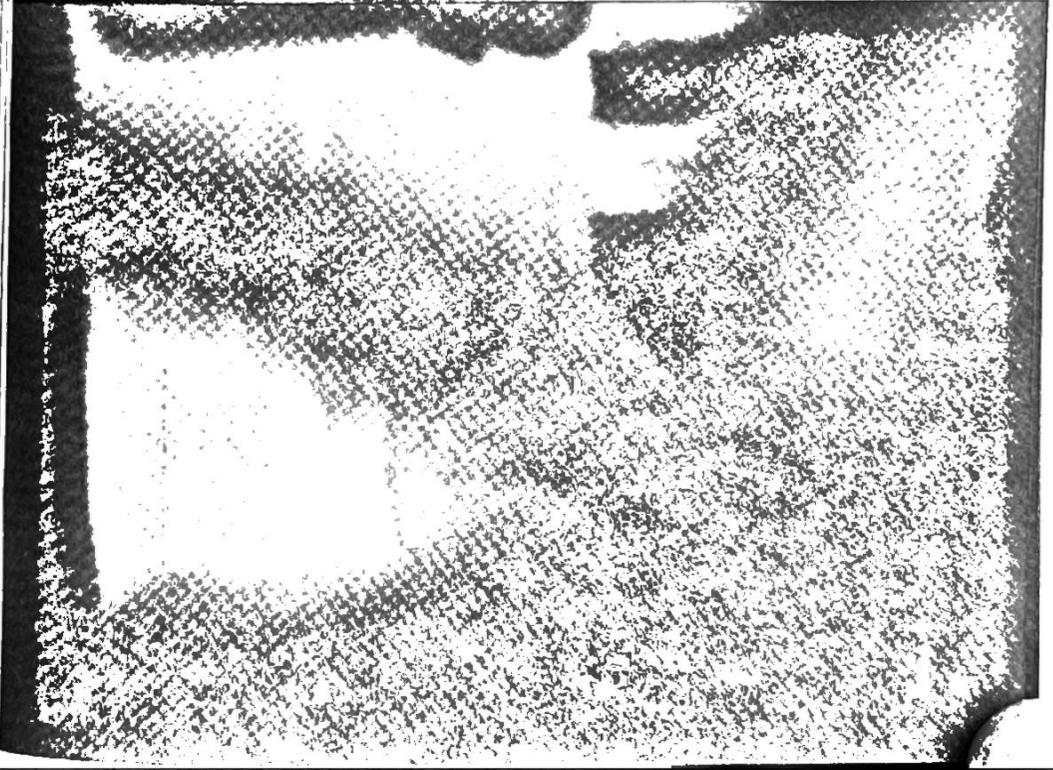
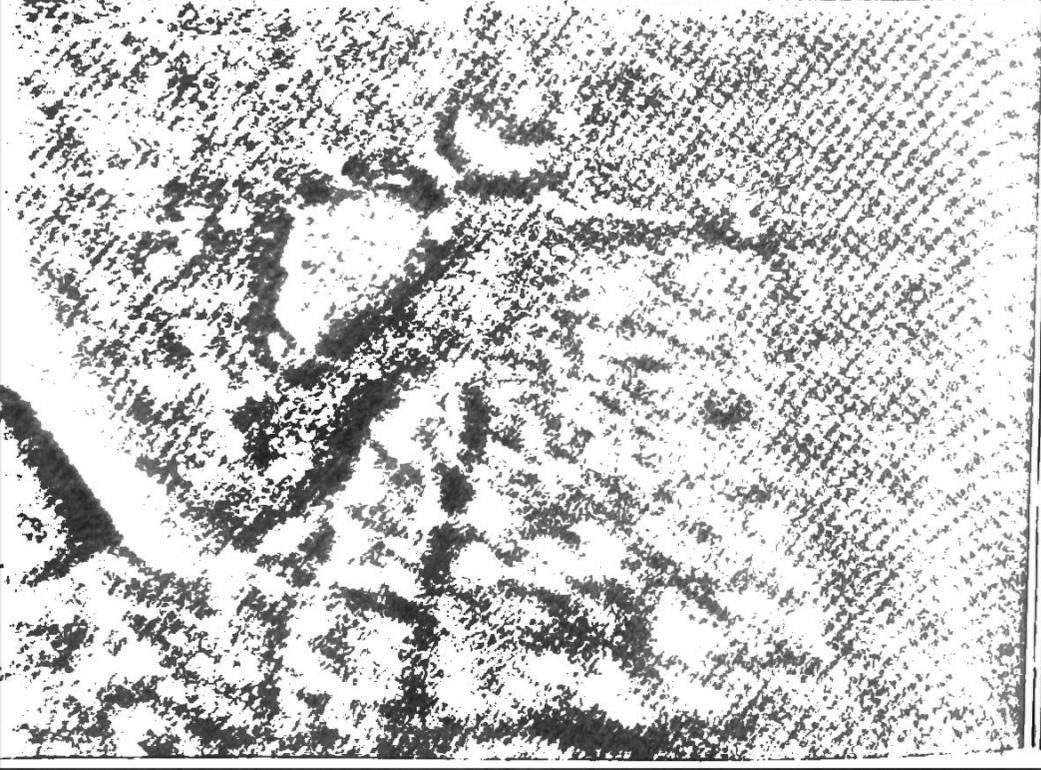
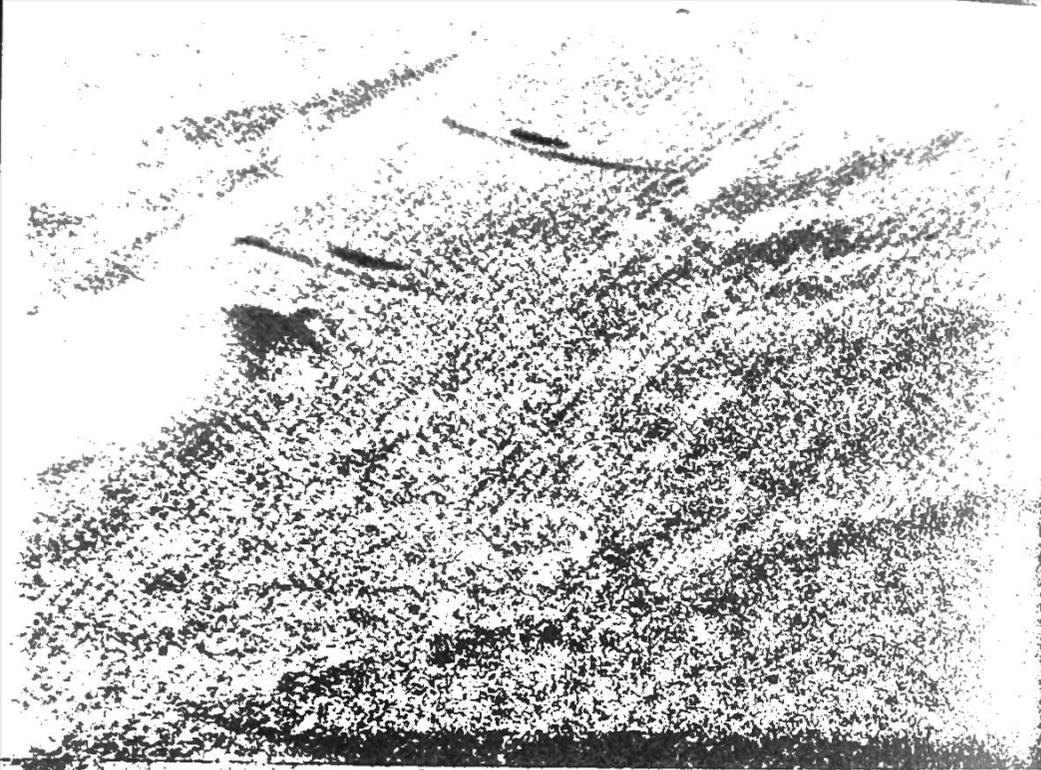








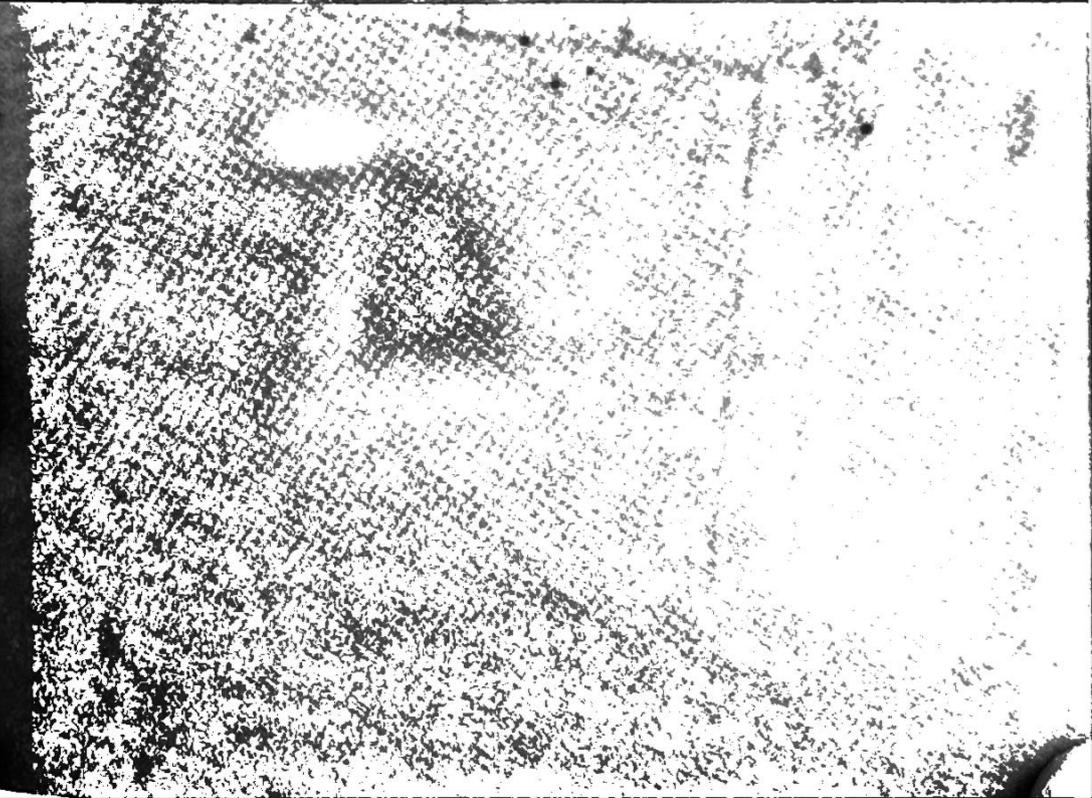
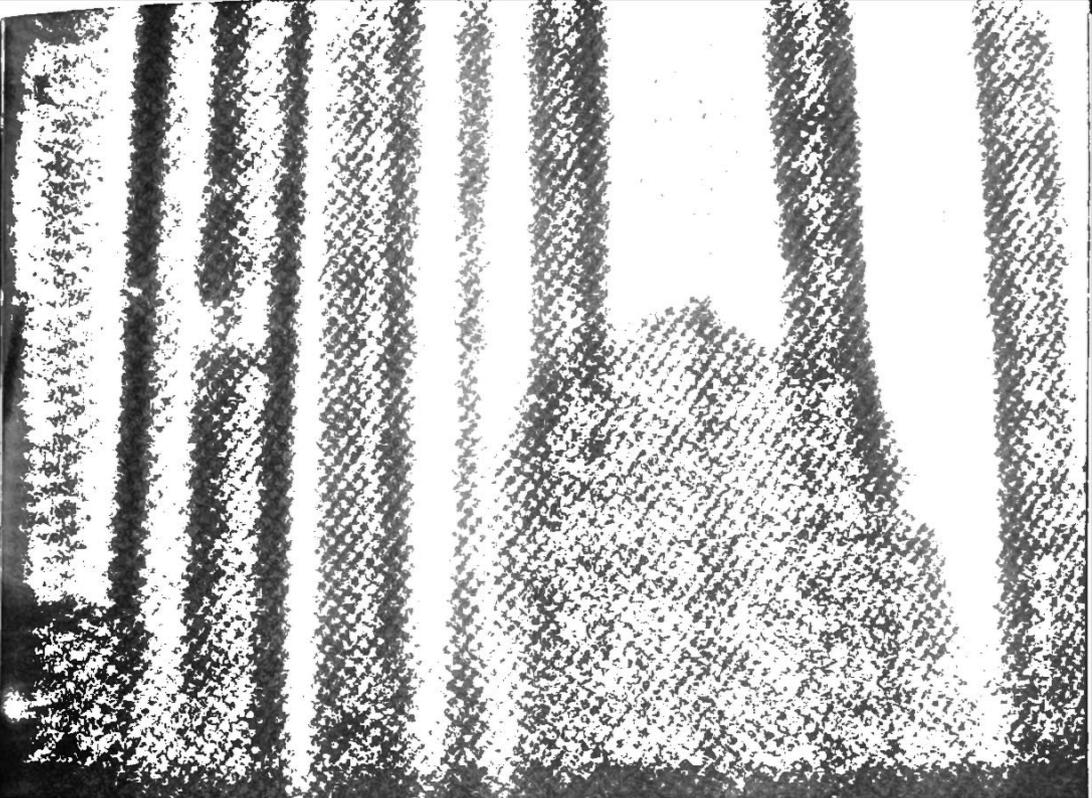
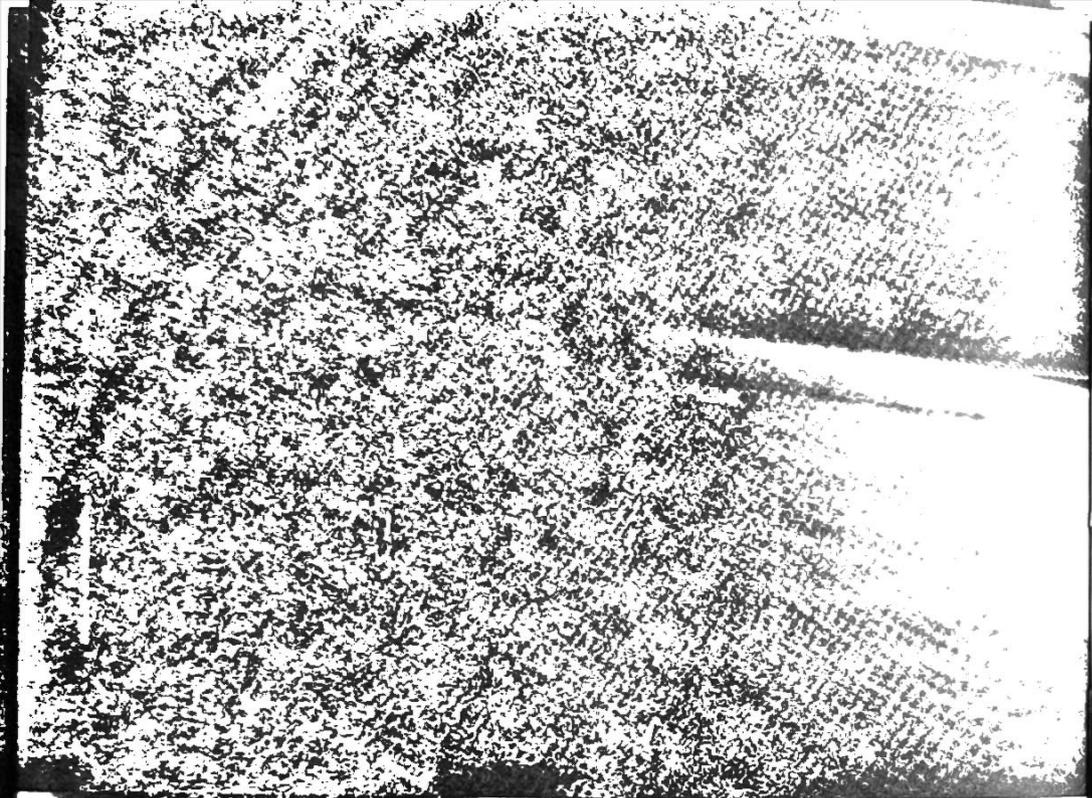




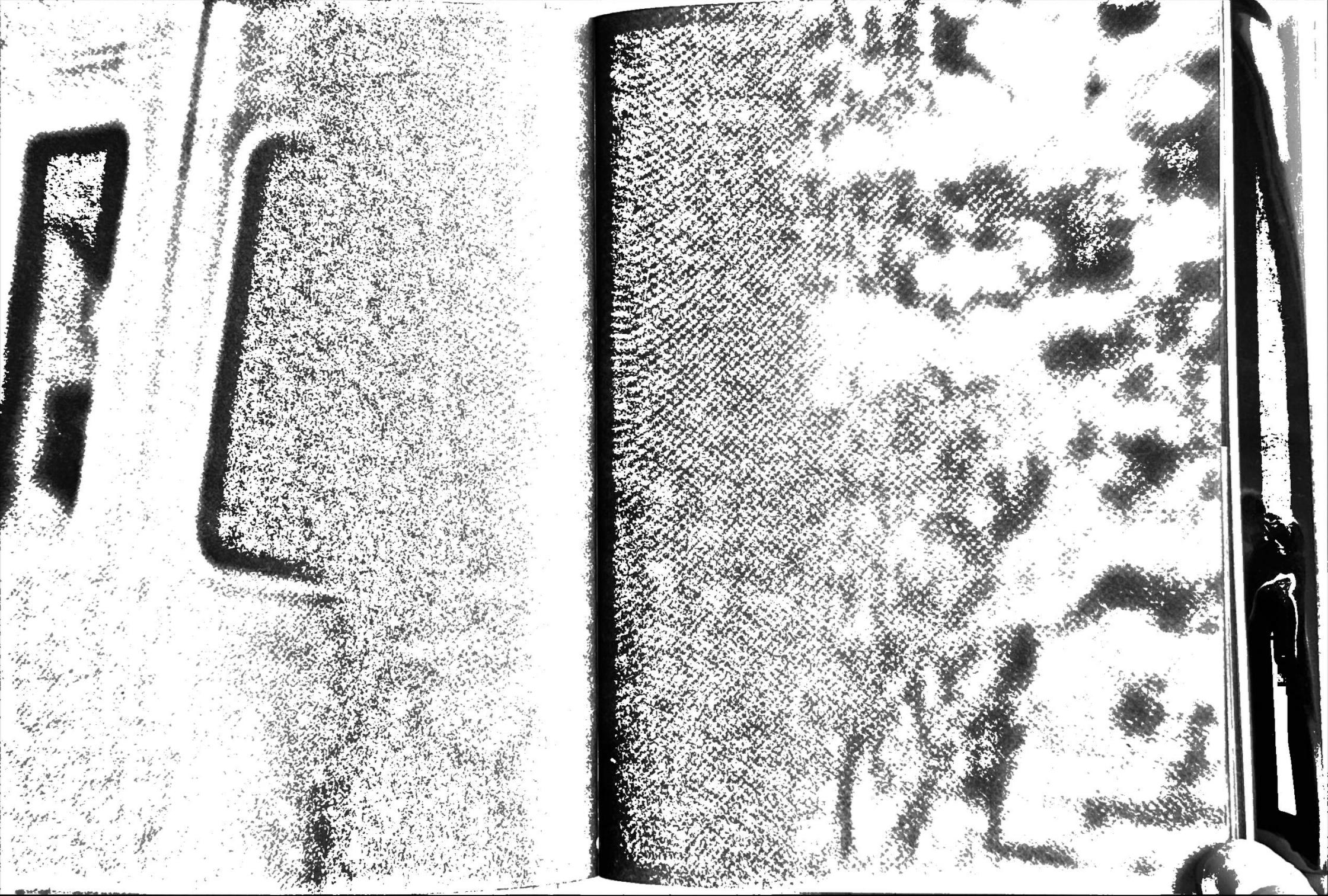




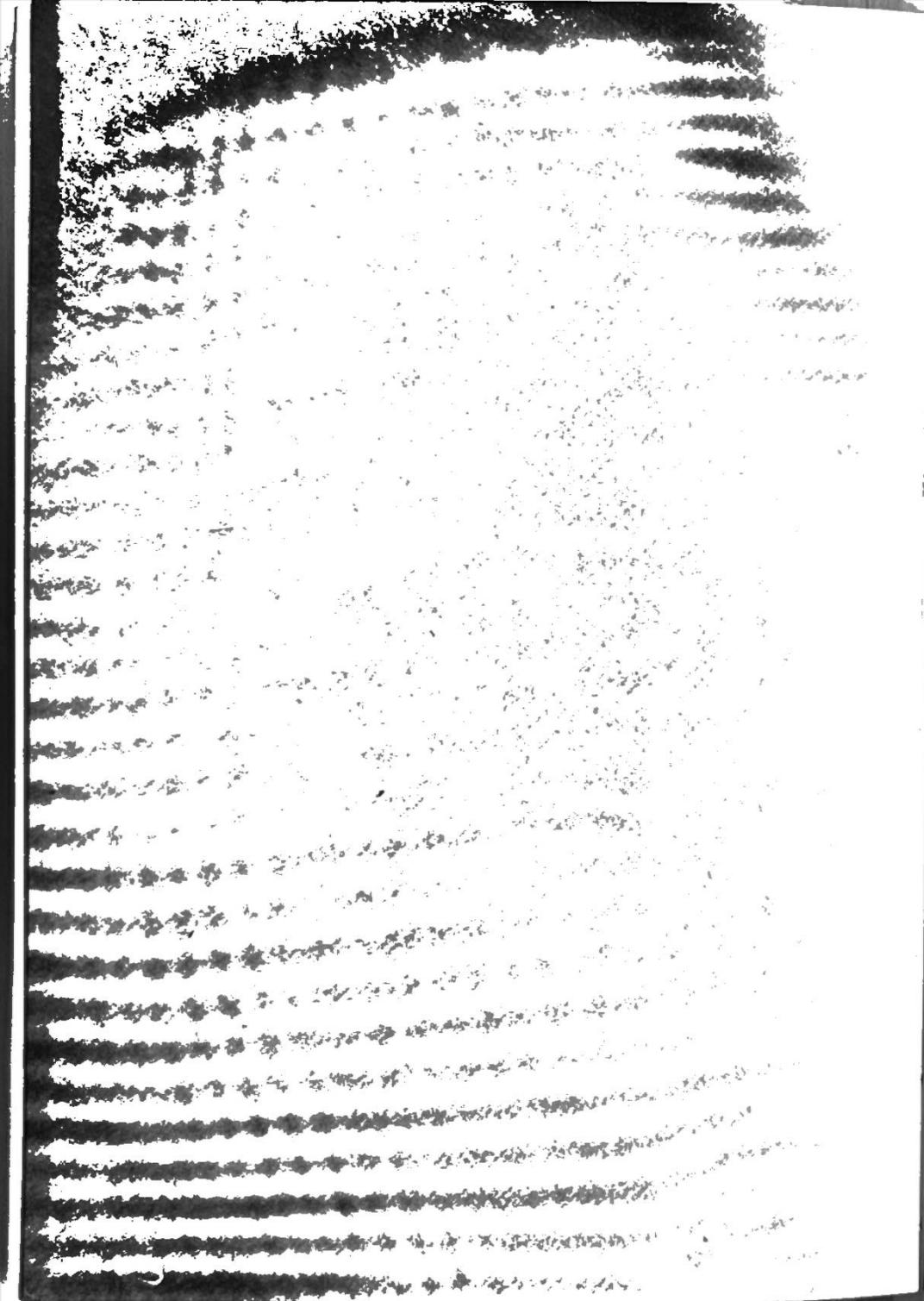


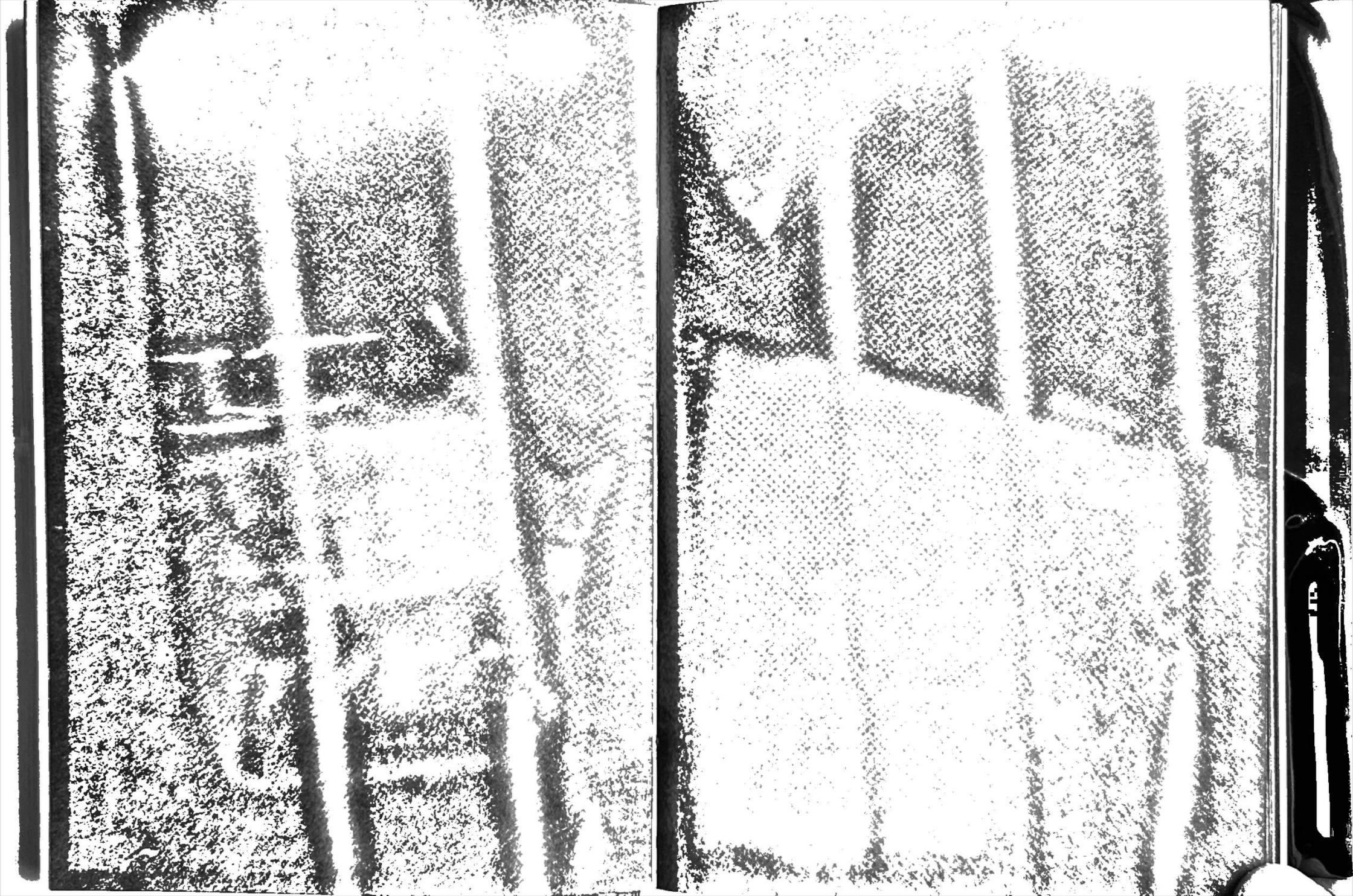


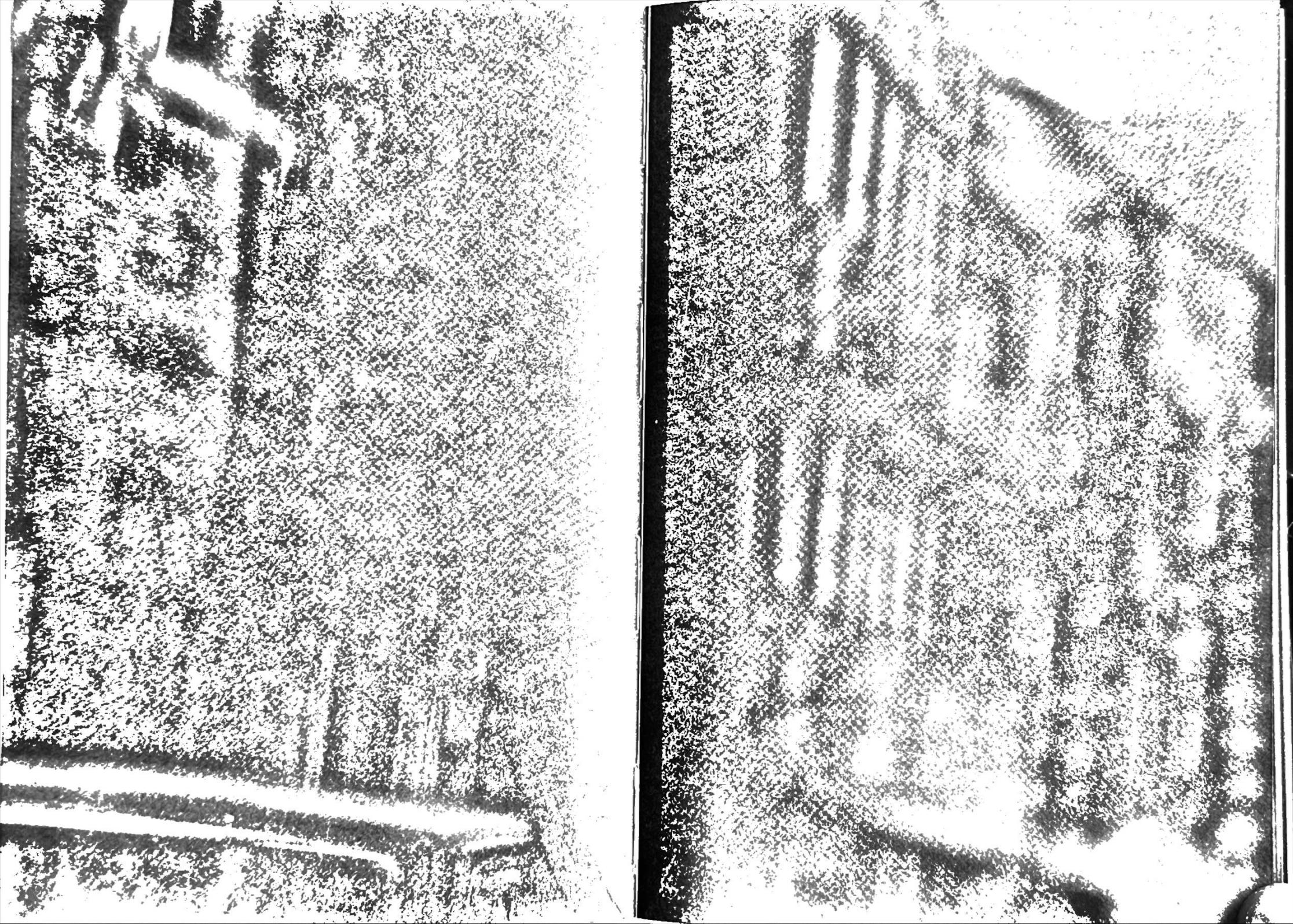














〈対談〉写真という言葉をなくせ
中平卓馬／森山大道

predict 3

中平 今日ではほんとは対談ということなんですが、ぼくはむしろ徹底的に聞き手に戻り、話を整理しながら進めてゆこうと思っています。

最近のあなたの仕事にアサヒカメラでの「アクシデント」という連載がありますね。その第1回「ある7日間の映像」というのは、これはいわゆる写真家の写真というものではない。なぜかと言えば、これはあなたが撮ったものではなく、ロバート・ケネディの暗殺とか南ゲェトナムのテロとか、みんな一度はどこかで見たことのあるテレビの画面や新聞写真の複写なわけでしょう。一枚を除いては全部、だからいわゆるあなたの写真ではない。これは写真家にとってはそうとうショックだったはずですよ。それを、いろいろな技術的な問題はあるとしても、とにかくただ複写しただけでなお写真・構成森山大道ということでああなたの作品にしてしまっている。これからどうなるかということとはとも興味あるけれど、それは一応別にして、とにかくこの第1回のもつ意味、それが潜在的にもつ可能性はとて面白いと思うんです。そこでなぜ複写とい

う方法を思いついたのか、その辺から具体的に話していただきたいと思えます。

森山

ぼくが数年前から一貫して考えているのは、一枚の写真があつて、その前で見ることがひれふすといった写真の在り方がどうもちょっと違うんじゃないかと言うことだった。そういう写真の芸術的な在り方に対してぼくはぼくなりにずっと不信感をもってきた。よく写真は芸術か記録かという質問を受けるけれど、もちろん写真が芸術である必要は毛頭ないと思つてゐる。しかしまた写真は記録であるといつたところでそれは自明の理であるけれど、そんなこと言つてもはじまらない。ぼくは写真は記録を超えた何か漠然としたものだと思う。そんな風に考え続け、それをいつか自分で作品を通して確認してみたいと思つていた。

「アクシデント」という連載を始める時にもそんなものが基底にあつた。どこまで具体的にしゃべつていいものかわからないけれど、本当に直接的な動機は実はぼく自身のある体験だった。ロバート・ケネディが暗殺されてそれが日本に伝わつたのはたしか1968年の6月4日の夕刻だった。ぼくは都内のターミナル・ステーションに偶然いてそれを知つたわけですよ。暗殺を伝える写真入りのも外からしがいとるところに無数に散らばつてゐた。電車の中から、道路のフスワルトの上、停つてゐる車の荷台の上。その時ぼくは何とていいかわからないがものすごいショックを受けた。それは実は、暗殺されたロバート・ケネディのおお向けになつたあの写真にショックを受けたというよりは、そんな形でその事件を知つたことがショックだった。とにかく無数のちらしが

あたり一面散らばっている。意味としてケネディが殺されたことはすでにほとと明かだ。そんな所にほくは立ちつくしている。それを言葉でその時ほくは時代の荒唐を感じたと言ってしまうはそれで終りだ。

中平 それは写真に撮らなかったの？

森山 いやカメラもっていなかったんだ。

中平 でも撮っておけば良かったと思う？

森山

いや思わない。むしろその体験がほくの中では下に潜ってしまった。具体的に、「アクシデント」をやるにあたっては、それは動機づけにただただだった。

その時、写真の本来的な在り方を漠然と感じたと言ってもよい。さっきほくは写真は芸術ではなかった。いやである必要はない、と言ったんだが、この体験を通してほくは一枚の写真にまつわる価値みたいなものを否定しようと思った。もう一つ、ほくにとってテレビとか映画とかあるいは新聞写真といったジャンルの分類がない。今ある言葉ではまあ映像ということになるのだが、それを通して現われる世界に興味がある。南ヴェトナムのテロとか、北爆とかケネディ暗殺といった当の事件よりは、ほくはむしろ映像を通してあらわれるそれらにずっと関心があった、ということがある。極端に言えば、ほくの目の前にあるタバコやマッチ、それからテレビ、映画の画面、人の撮った写真、ほくの写真、それらをすべて等価に考えている。みんなほくにとっては現実ということですね。

中平 そういう意味でね、これは写真による写真論だとほくは思った。なにもあなたが

写真論をやるうとしたということではなく、結果としてそうなっている。だからこれを初めて見た時、一枚一枚面白いかどうかということではなく、これは少くとも写真の成立の基礎を自から問う写真だと直感的にそう思った。もう引用されすぎているけど、例のワルター・ペンヤミンが、写真と映画の出現によってそれまでのいわゆる芸術は、他ならぬ写真と映画のもつ複製能力によってその一品の価値、ここに、今、という彼の用語によればアララが失われてしまった、と言ってるけど、それらと考えあわせる時とても面白い。

森山

それはそうだけど、では実際今、写真家はどうかというと、その意識はむしろ旧態依然たる芸術家の意識でしょう。それがまったくわかってない。ほくはそれを徹底的に否定したかった、もちろん、これからもそれをつきすすめてゆきたい。

中平

そう言えば、そういった古い意識を否定して写真を撮っても、それがやっぱりいい写真になってしまおうというパラドクスは仕事をしながらいつも感じている。すべてはフアッシュョンとして買いとられるという側面もある。コマースナルな場ではけっしてその域を出ないだろう。でもあなたの今の方向をたどってゆけば、食えなくなってしまうのではないのかな。原理的には私有財産の否定ということになってゆくからね。今までは、とにかく初めから終わりまで一貫して自分の情念と手で、もっともその点写真は他の例えば美術なんかと違って機械を通すということで大分違うが、一つの写真なら写真、絵なら絵をなにからなにまで一切合切ひきうけてゆく、そしてその中から結果として一つの〈美

術〉作品がオリジナルなものとして出てくることだった。そして今の社会システムはその限りにおいてそれを価値として、なによりも商品価値として認める。それをまず基底から否定してゆくことになる。古い意味ではあなたは何も作りはしないのだから。従ってそれをあなたの作品、あるいはあなた自身の創出した価値と考えるのを拒否する勢力も当然出てくるのではないかと思う。具体的には版權という問題もあるだろうし。何か問題は起きなかった？ 投書とか？

森山 いや、手続きを怠って版權侵害の問題は起きた。まだ問題は解決していないので、具体的なことについてはふれられないんですが、とに角、オリジナルの否定とでもいったことを、既成のジャーナリズムのメディアを通じてやるということとは、一種のムジエンをさげられなんでしょうね。法をタテにとつて来られれば、それはそれで、そのレベルで対処しなければならぬ。だから、オリジナルの否定といったところで、まだまだ自分ではハンパな、ふっきれない感じがあるなあ、まあ、徐々に少しずつということだな。

中平 それと並んでもう一つぼくが面白いと思うのは、これはまだやってはいないと思うけど、あなたが映ってる写真をあなたが撮った写真と並べてなにかにのせようとした、という話をきいたんだけど、それは本当ですか？

森山 うん、この対談が掲載される号でやるうと思ってる。例えば、鏡に自分が映ってる。必要ならばそれを撮ることはできる。これは当たり前ですよ。自分を客体化して自分で自分にカメラを向ける。これもできる。

中平 具体的にどういう写真か、さしつかえなかったら話してくれませんか？

森山 ええとね、その中の一枚について云えば、ぼくがある一人の女の人と……ホテルの一室で……はつきり言えば、ヤツてたわけ……。それでその過程をずっと写真に撮っていた。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ました。当然そこにはその女の人とぼくしかいない。だから今進行しているものを把むには、逆にその人にも撮ってもらうしか手がない。結局頼んで撮ってもらったんだ。つまり、見ることで、見られることってわけだ。だからぼくの写真にぼくが映っているということはこれからも絶えずあるだろう。

中平 あえてスクエアになって説明的に語せば、あなたは初め複写ということによって、写真の作品のもつオリジナルに疑いをささみこんだ。それは写真が元来、無から有を創り出すものではなくて、在るものを撮り取るということを考える時、写真の在り方そのものについて極めて示唆にとんだものだと思う。例えば、俺の作品、俺の作品といったところで写真というのは結局のところ実物の複写にすぎないということも言えるはずだ。もうひとつは、いわゆる芸術作品というものが一人の芸術家の全責任において、その情念と手を通すことによって、一つの作品がなり立っていたということ、これに対しても具体的にシキッターをおすという他人の手をかりることによってある反指定をたてることになる。それは実はぼくはそう信じているんだけど、本当のところは写真が写真であるという一点においてすでにそのようなことを潜在的に可能にしているん

だけど、しかし今までの写真家はそれをむしろかくすというか、ないがしろにできたと思うんです。例えば、美術に慣れるというような形で。

森山 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、それに対してすごく疑問をもっていった。禁林にね。一度光輝につつまれた写真をめちゃくちゃに卑俗なものにしてみました。それこそエロ写真をみる時、誰がとったかなんて問題でない。そこに何が映ってるか、どういうふうにやっているのか、それだけが関心でしょ、エロ写真をみる人にとっては。一度そこまで落しておいてなおかつ残るもの、それをつかみたい。こういった考えはもう数年前からずっともっていた。

中平 あるいは少し違うような気もするけど、ぼくもごく最近それと非常に似た体験をした。ぼくが一枚の写真を撮りたくてモデルを使った。モデルと言ってもぼくの場合いわゆるモデルというのではなくて、ぼくはぼくの〈風景〉の一部として必要だったんだけど、ある時ある所で一人の男が走っていなければならぬと感じた。一人の男の肉体がその時その場所で走り続ける、呼吸は乱れるだろうし、汗もでるだろう、疲れてくれれば足もともふらつくだろう、そんな肉体のもつすべてのロジックがどうしても必要だった。一番いいのは誰かが本当に走ってればいいんだけど、それはなにしろ人っ子一人いない所なので偶然を待っても仕方がない。それで人に頼んで走ってもらった。30分位も走ってもらったけど、どうしてもうまくいかない。その時、ぼくはふと思った。ぼくが走ればきつとうまく行くと。その代わりにそのモデルにシャッターを押してもら

えばいい。

森山 それは少し違うと思うけど。

中平 いや、違うかもしれないけど、もう少し説明すればね、写真の場合、一つの被写体があつてカメラがある。また写真を撮ろうという主体がある。これは当然な図式ですよ。この場合、初めはもちろん俺が撮るんだというのが前提だ。撮影するという主体があつて初めて被写体がある。その関係は実は上下関係なような気がする。俺の方が被写体より上位にある。しかし、撮影が進んでゆくうちにこの上下の関係がだんだん崩れはじめた。被写体がどんどんせり上がってきた。そして同一に並び、ある一点で俺を追いこしてしまふ。そんなことなんだ。この時、主体と被写体が入れ替ることにはほとんど問題がないように思えた。後から考えてみるとそれを思いとどまったのはきつとシャッターをおすということによって俺の写真なのだという私的所有権を主張したかっただけからかもしれない。写真が本来アノニマスなものだとぼくはよく言うけど、具体的にそれを実感したと言つてもよい。

森山 その説明をきいているとぼくの場合とやはり似ているような気もする。その時、どっちがシャッターを押すかによって写真が大きく変わるとは思えないし。

中平 しかしこれをつきすすめてゆくと一体どうなるんだろうかと少し心配にはなる。少くとも写真とか写真家という言葉はなくなってしまうのじゃないかな。真なるものが何か無関係に外にあつてそれを写すという形で写真家はなくなってしまうように思えるね。

中平 この問題はもう一度話すことにして、あなたが前に出した「にっぽん劇場写真真帖」という写真集がありますね。あれはすでにカメラ雑誌その他に発表したものをまとめたものだけれど、しかし、ただなんとなくまとめたものだとはとも思えない。一つ一つは大分見ただけでもああいふ風に一冊の写真集について聞いてゆくうちにさっきの問題ももう少し具体的に分りやすくなるんじゃないかな。

森山 あれは主としてカメラ雑誌に8枚とか10枚とかいう形で発表したものを再構成したものなんだ。しかしあれを発表し続けた当時、いわゆる庶民芸能のとかか士着ものとかよばれて、またそうよばれたものに対して、1967年の写真批評家協会の新人賞をもらったんだけど、ぼくはその理由にはどうも釈然としないものを感じていた。ぼくはとりたてて庶民とか下町とか士着的なものとかに興味をもっていただけではない。むしろ形としてはそういったものが並んだことにはなつたけど、けつしてそうではない。それをはっきり言いたくて写真集にしたところがある。例えば人が朝、家を出て夜また家に帰るまでいろんなものを見るわけでしょう。それを全部白日のもとにひきだしてみる、そんな意識があった。写真の歴史なんているものは実に短いものでしょう。しかし、短いくせにへんな具合に分化してしまっている。報道写真とか、女性写真とか、あるいは山岳写真家とか動物写真家とかね。たとえば、友達をとったものとか、子供

の写真とかは家庭写真とよばれて、それはいわゆる表現としての写真とは別個のものとかされている。それに対してぼくは批判的だった。いっそのこと何から何までぼくの眼に入るものは全部写真にしてやれという気になった。そのような意味ではぼくにとっては世界は一つしかない。あるいは世界が在ってぼくが在る、そしてその関係こそ世界だ。それを庶民とか士着とか、あるいは反対に摩登なものとかに分類することなどとてもできない。ぼくはぼくの眼に入るすべてを、ただ出したかった。

中平 その通りだと思う。この写真集を見て、ずいぶん良く知ったもの、知った人が映っているけれど、そんなものはまったく気にならない。知っているぼくでもね。全部あなたが見た世界の一つの構成物になってしまっている。

森山 ぼくの見たものは全部同じだとおもう、つまり、等価なんだな。それと同時に、場合によってはさっきもふれたように他人から見られるという怖れもある。これはただふとそう思うだけだけれど。そこから、さっきの話にもどってゆくんだが。もうすでに複写はこの中でも沢山やってるんですよ。生の現実だろうとあるいは印刷され、映像となった現実だろうと、その境いすら不要だった。よく虚像と実像との関係についているんなジャンルで問題になるけれど、ぼくにとっては同じなんだ。例えば生の人間、女でもいいんだけど、生の女より印刷された女にはるかに生々しいリアリティを感じることがある。その時にはそつちを撮ってしまう。ごくあたりまえですな。その結果が「ある7日間の映像」と言ってもいい。結局のところぼくの目ざしているものは、何だろうな。一口

ではとて言えないけど。ぼくににとって一番リアルなもの、それをぼつとつかんで外に出す。それが終われば、もう誰が撮ったかなんて問題にならない、そんな種類の行為だと思う。

中平

あなたは写真とか写真家とかいう言葉がなくなってしまうのではないかと言った。また今、見つづけている時にふと自分も見られているのではないかと感じる、と言ったが、結局のところ、ぼくにもよくわからないが、見る、見られることの組織化とでもいふべきことを問題にしているのではないのかな。うまく言えないけど。もうちょっと説明すれば、自分が見るとというのが基本ですね。例えば、ロバート・ケネディ暗殺の号外をそれが風にふきちらされているのを見た、それを写真に撮ればあなたが見るということは一応それで完結する。これがまさしく世界だと、それを一枚の写真にすればとにかくあなたの表現にはなる。しかしそれをやらなくてそれを一たん自分の中に、下に蓄らせてしまつて、そこにたつていた自分をもふくめて、つまり誰かが見ているかもしれないというのを外に出そうとしている。自分が見るだけでなくて、自分もまた見られるかもしれないという予感。その時からいろんな視線があなたをめぐって入り乱れる。それをあなたが、あなたをとりまく、見る、見られるの關係の總体を組織化してゆく、そうした視線の組織者ともいふべきものが写真家に代る何かである、ということなのだ。

森山

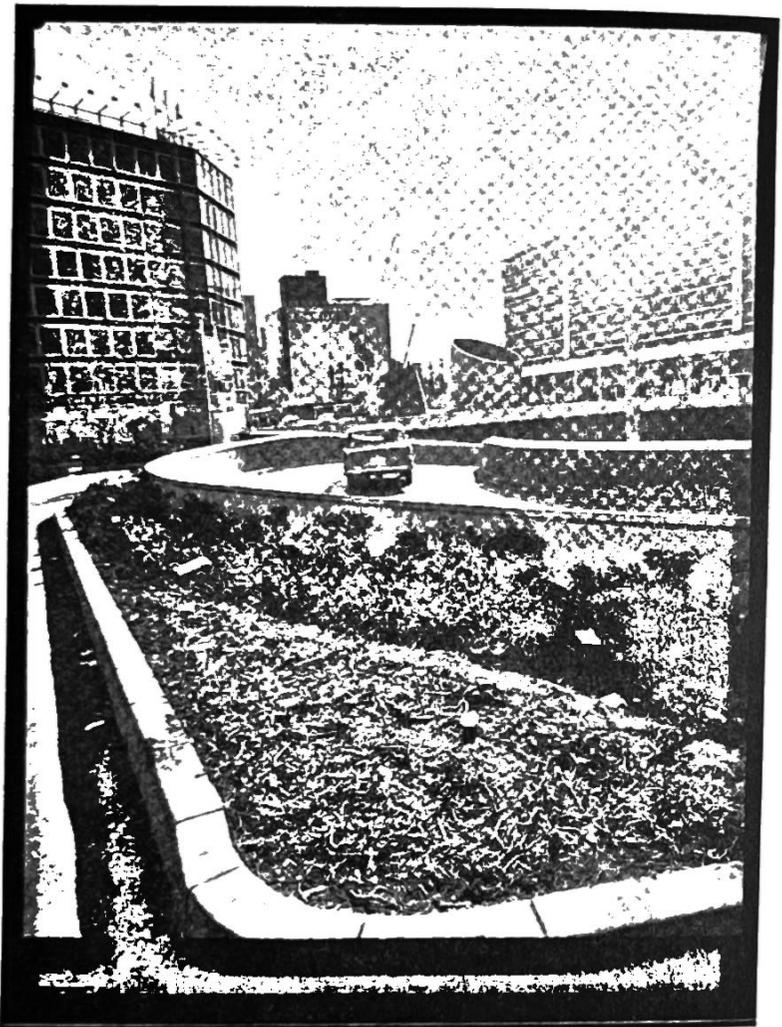
そういうことになるかもしれない。しかしその方向を性急にやりすぎるとちよつとつまらないことになるような気もする。ふと見られているかもしれないと感じるのは、徹底的に自分が見続けられてゆく時に、それこそふと感じるものなんだ。だから今まで通りの写真はこれからもとり続けてゆくとは思ふ。それに写真をぼくから取り除くことはできないしね。だから今、車にのってルートをぶぶん走りながらシャッターを押している。地理的な移動が今ぼくには必要だと痛感しているから。もう身辺雑事、新宿なんてそうだけど、あまり撮る気がしなくなってしまった。とにかくぼくの写真はこれからどんどん変ってゆく。こんなことは言っても仕方がないけど、中平さんとは大分違ってくるんじゃないかな。5年10年とたてば。

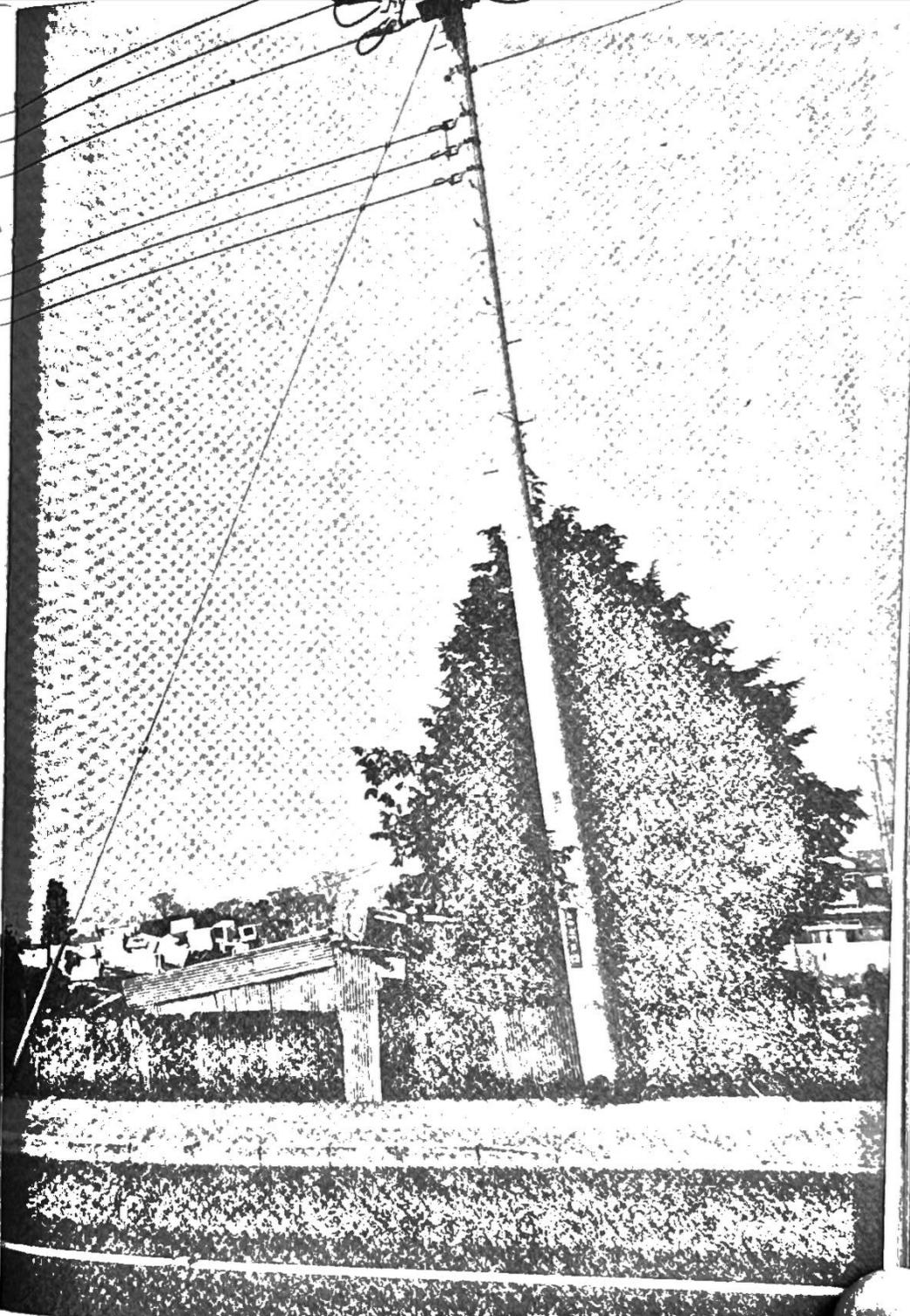
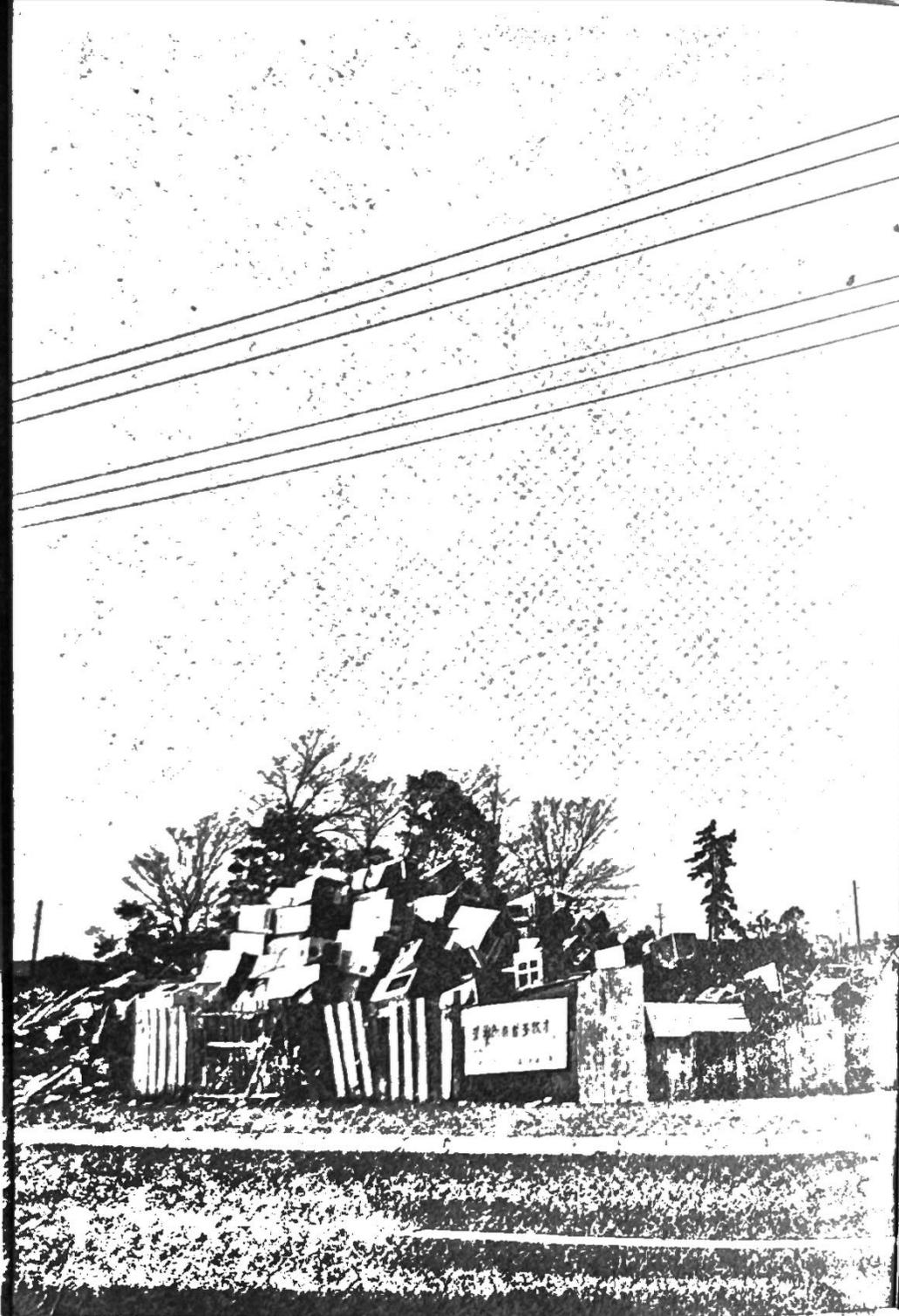
中平

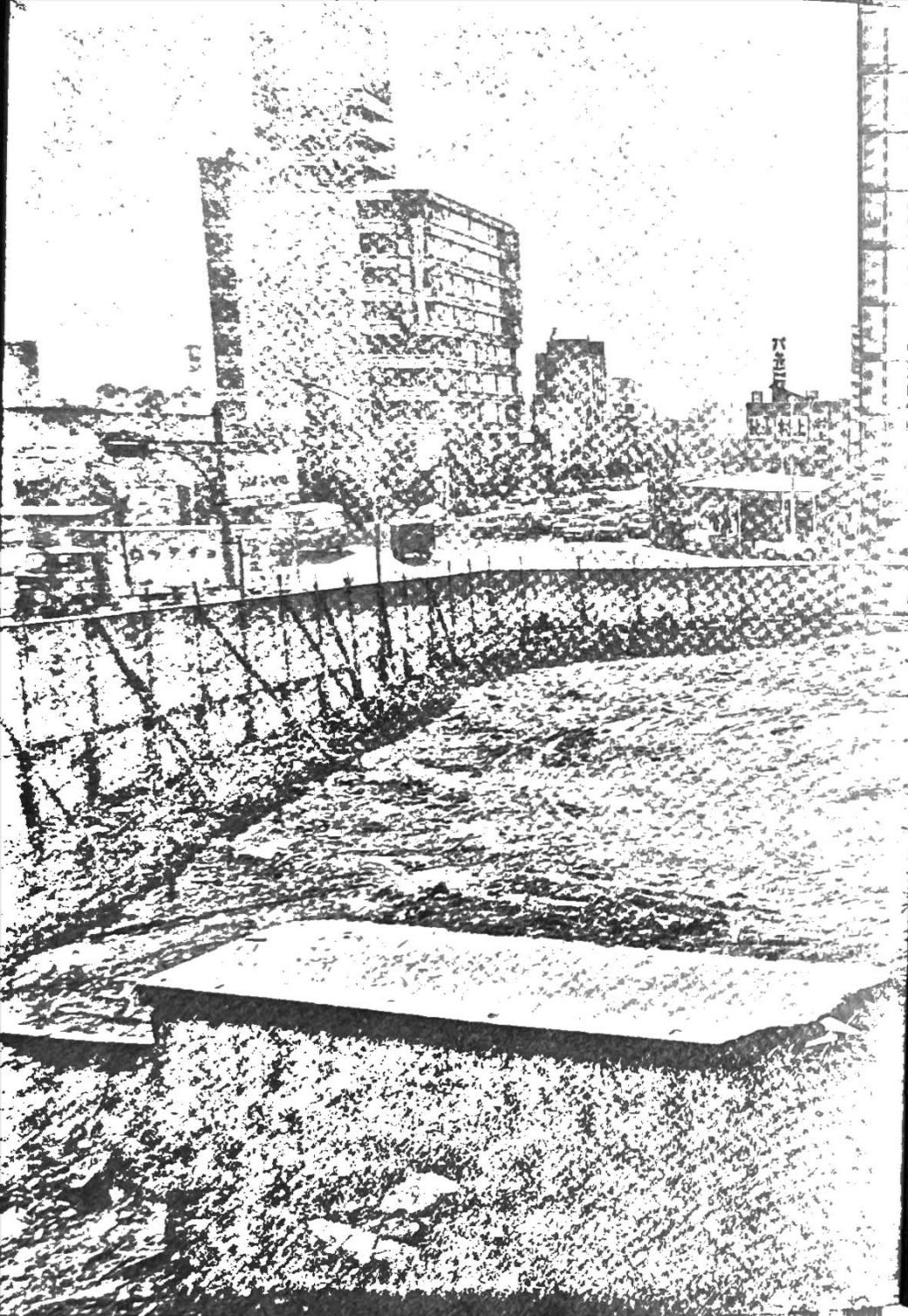
それはそうだ。ぼくは世界を見る、見ることに執着することによって結局見ている自分をしか見ようとはしない。それはこういうことなんだ。物をぼくは視る。そして視つづけてゆくうちにふと逆に物によって自分が視られているのではないかというのを感じる。それは森山さんが言った自分が他人によって見られるかもしれないこととは意味が違う。あなたの場合は自分が他人の眼で見られるということだ。そうではなくて、あくまでもぼくが世界をみる。フライングを通してね。見続けるうちに逆の方向から見ているつもの物によってぼく自身が返されているのではないかということ。結局そこでは自分だけが問題になってしまう。そういう意味で自閉的だとは思ふ。しかしいかに世界はぼくの外に客観的に存在するだろうけど、ぼくが死んだら世界があるうとなくなるうとぼくにっては関係ないからね。

(写真1969、写真という言葉をなくせ！——「デザイン」1969・4月号より転載)

Provoke 3





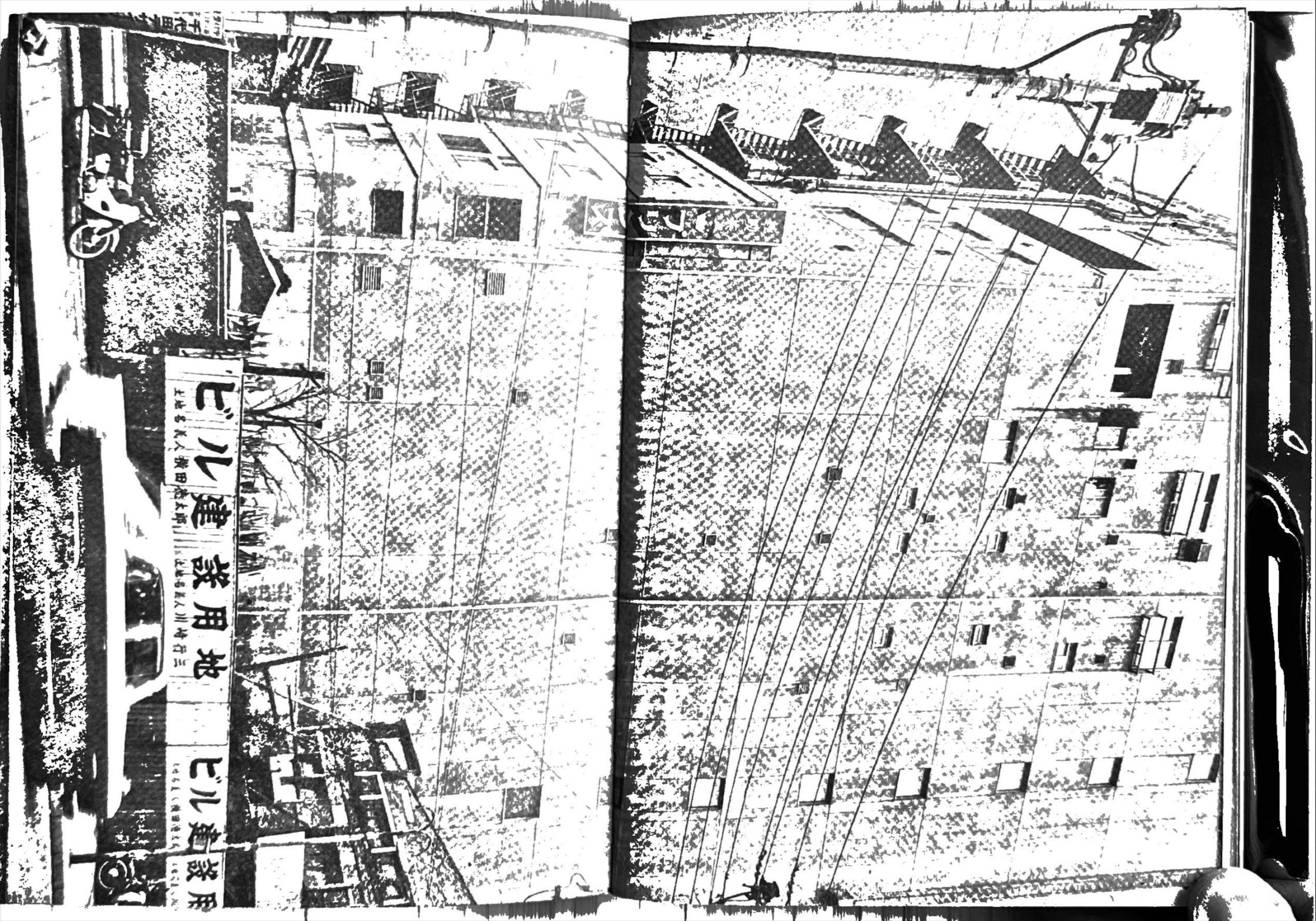


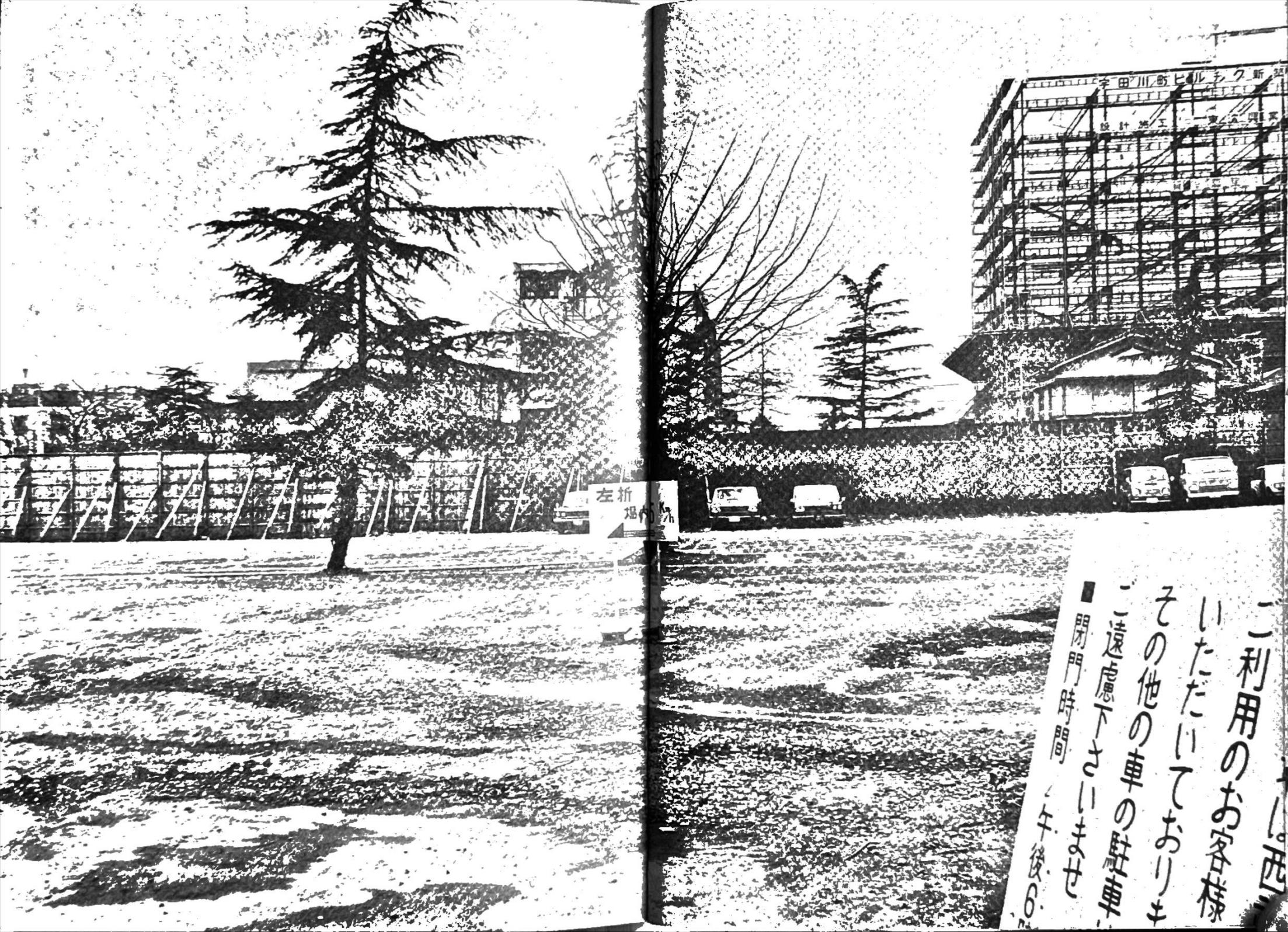
ビル建設用地
土地管理人 藤田 徳太郎
土地管理人 川 特 行 三

ビル建設
LAND CONSTRUCTION
RESISTANCE



ビル建設

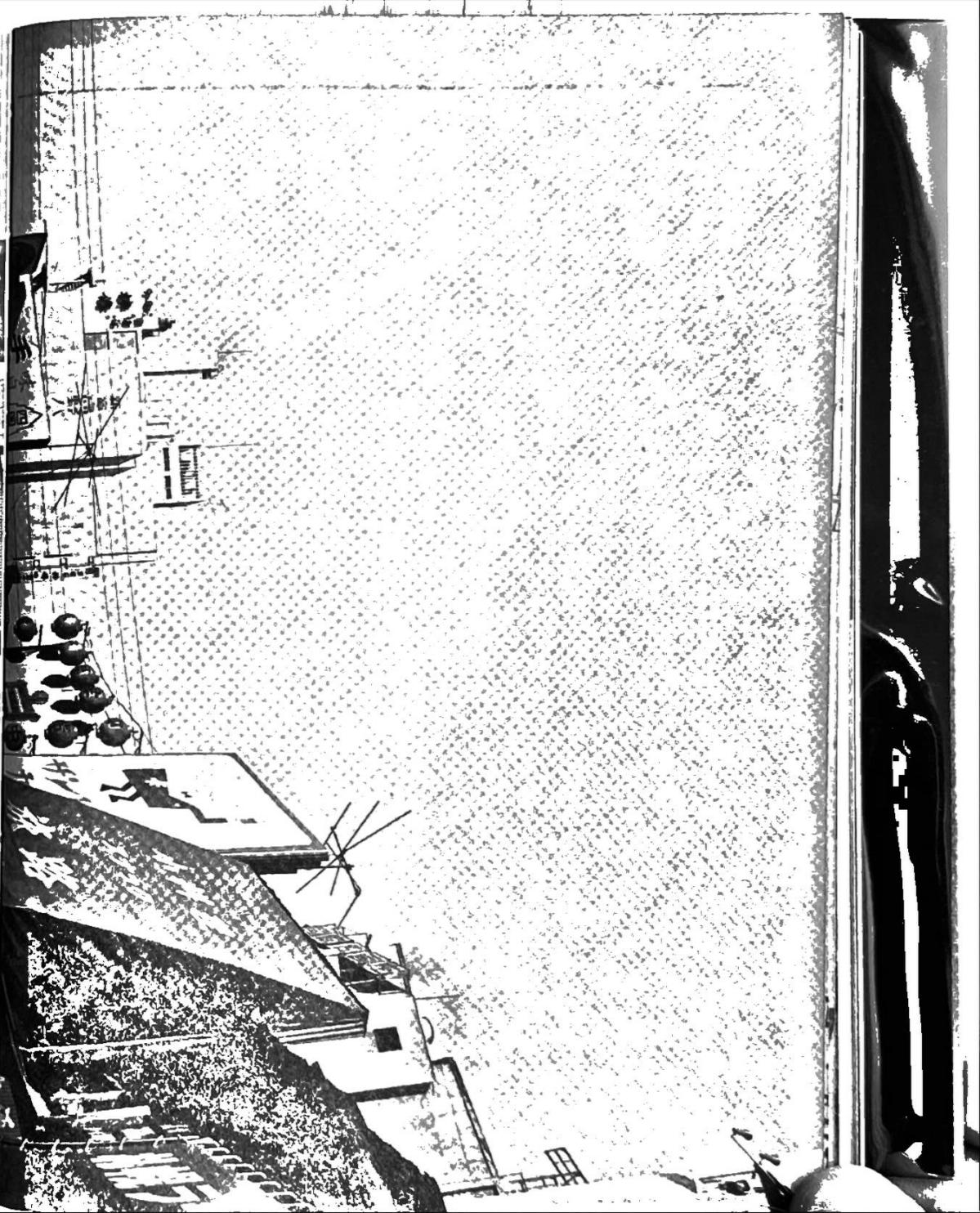
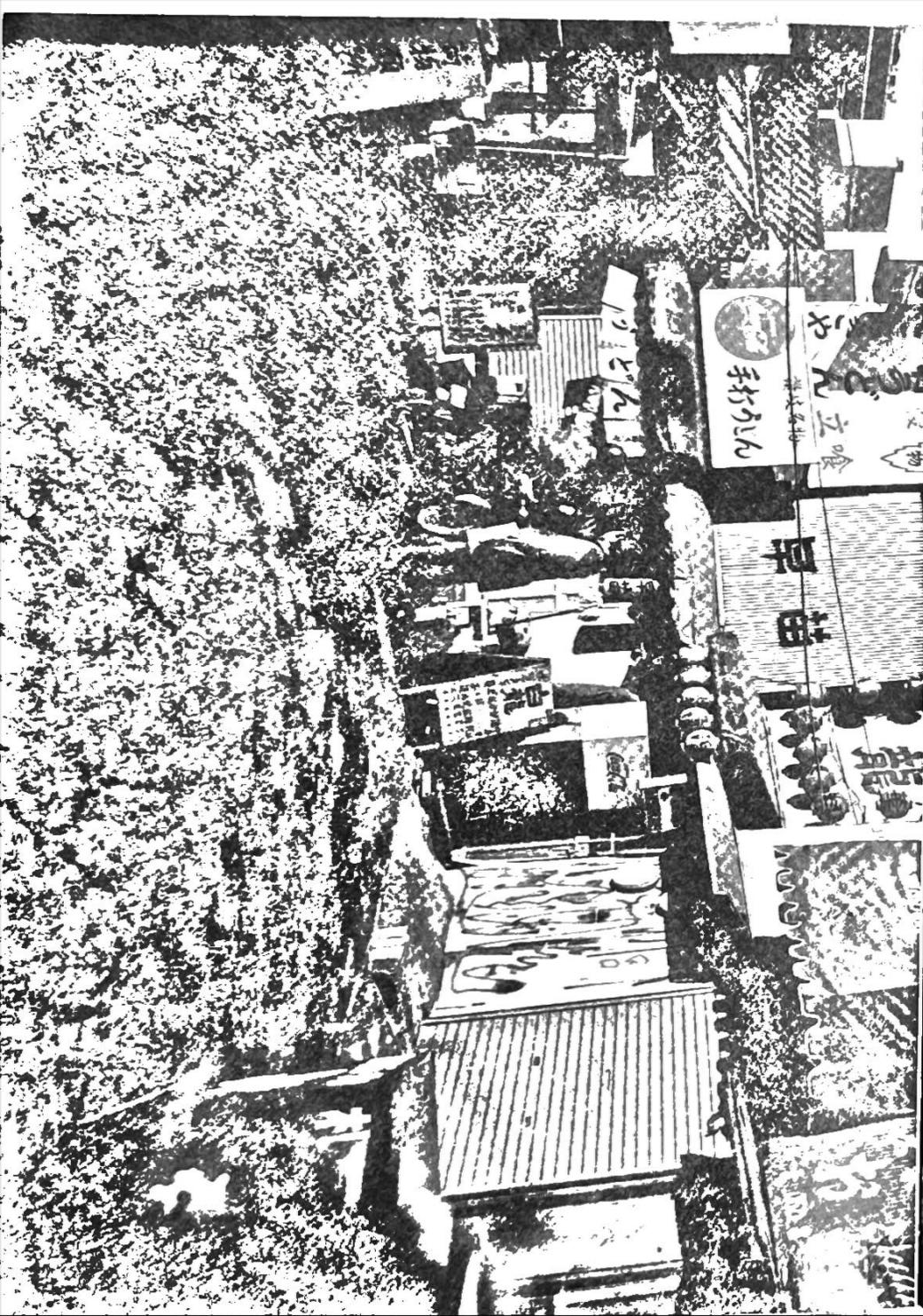


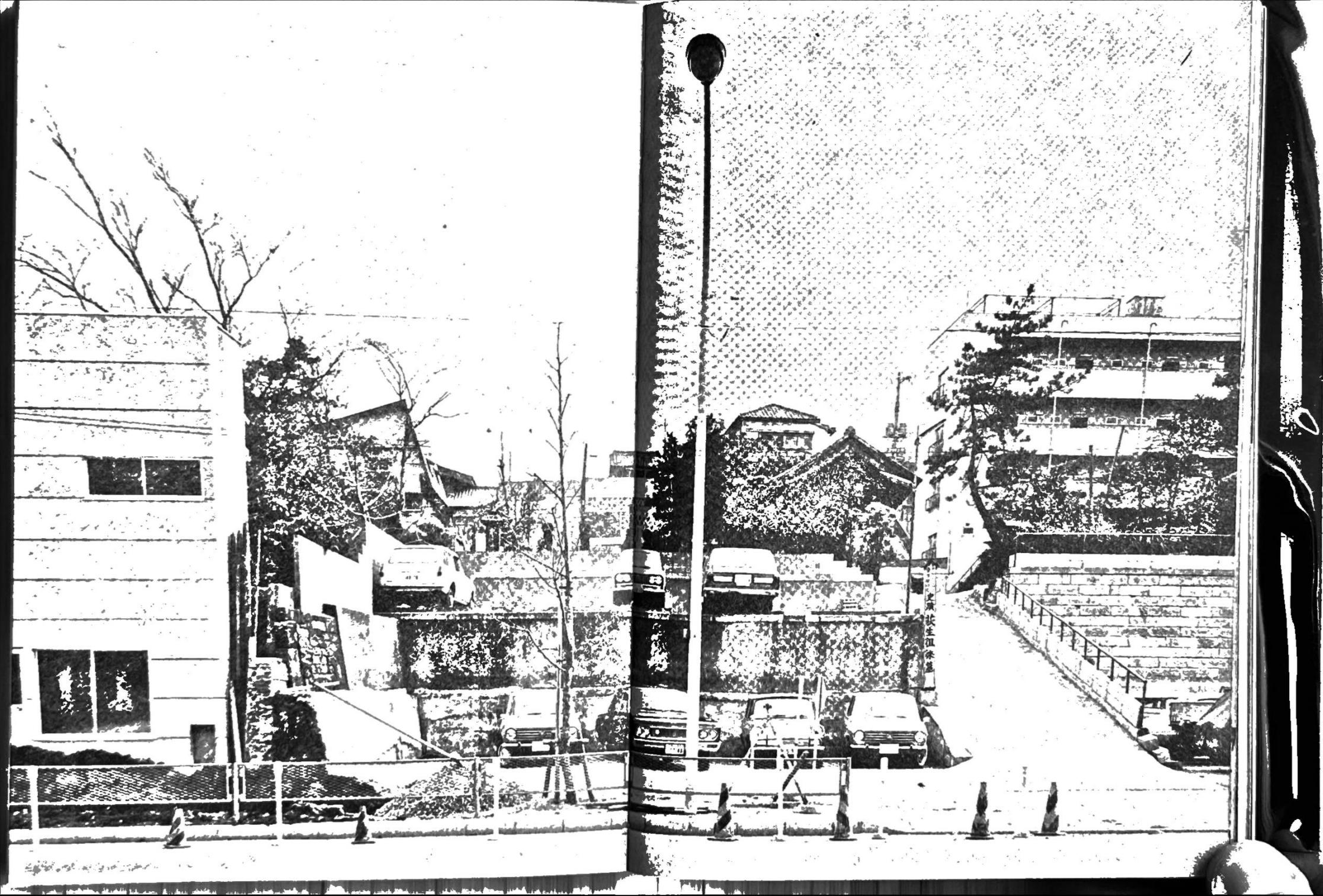


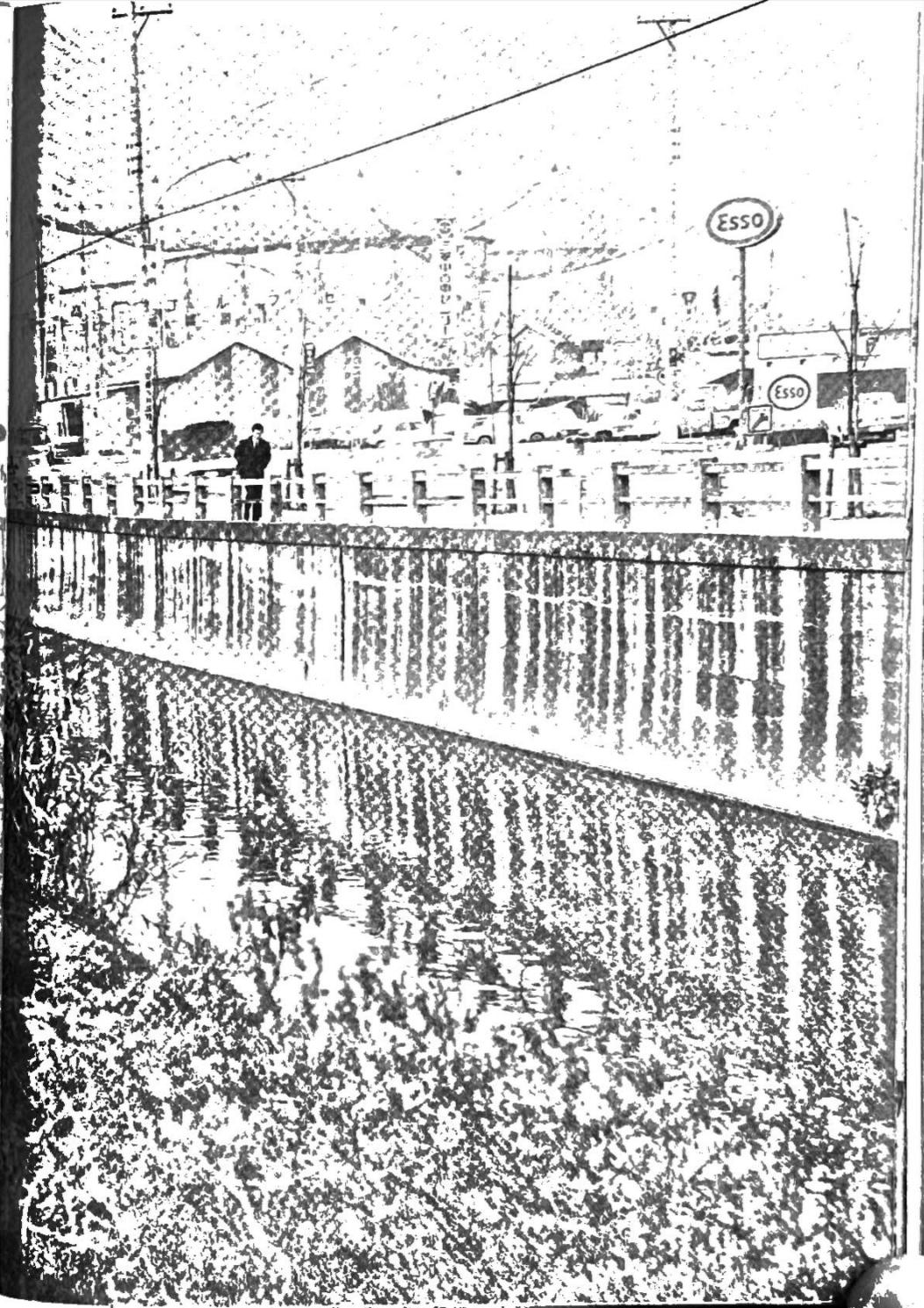
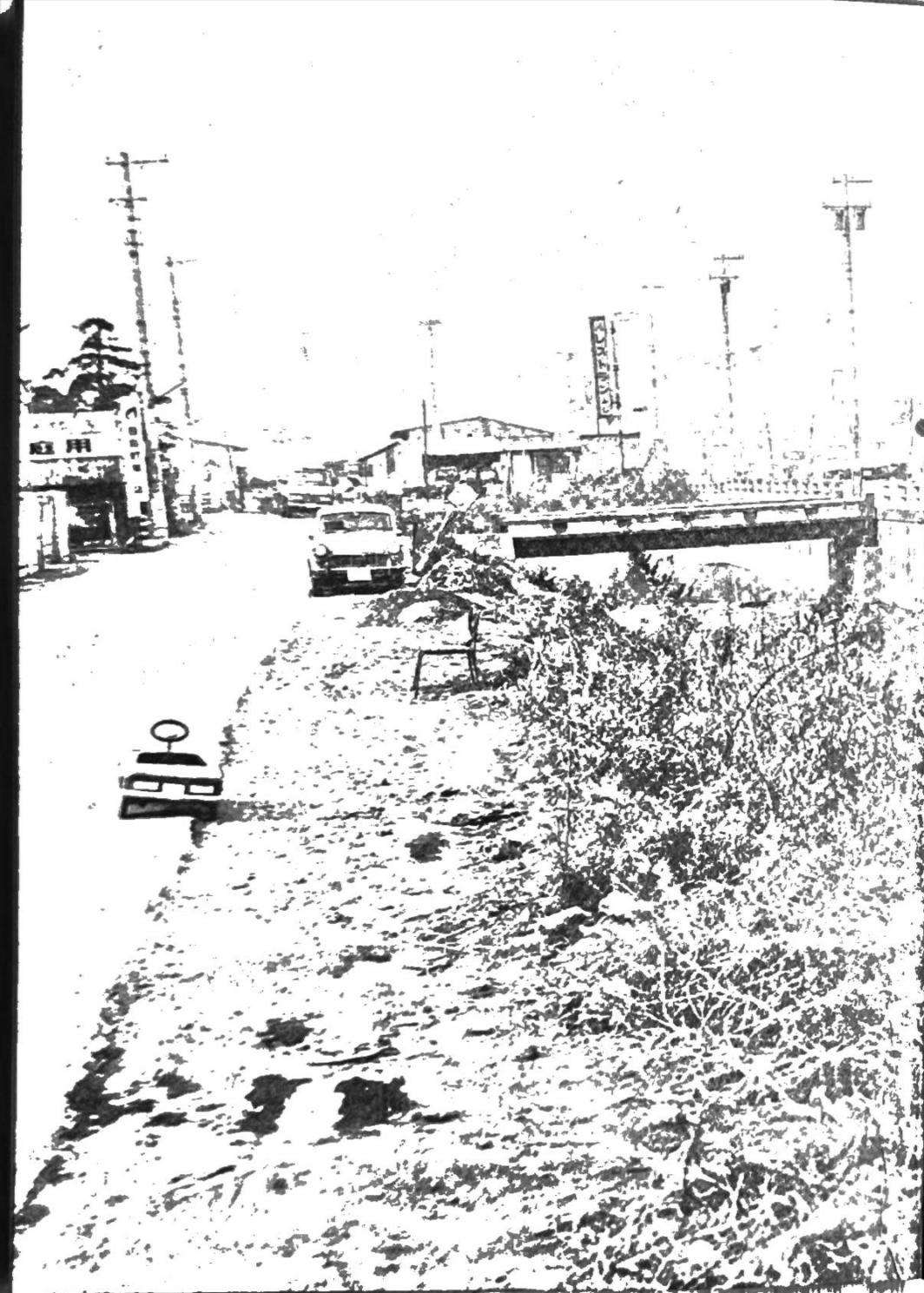
新築 新築ビル 町田字
設計 施工

左折
現場

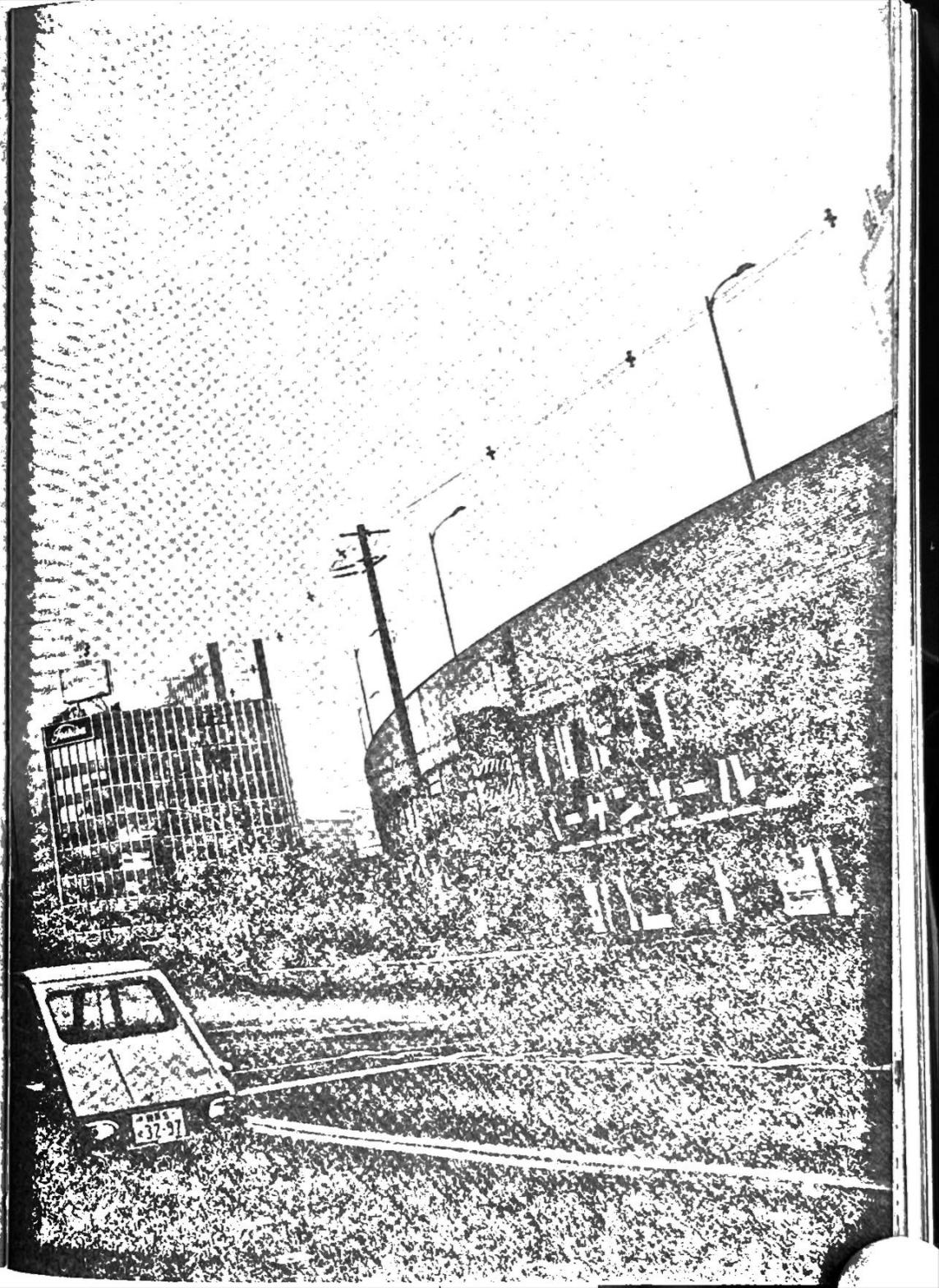
ご利用のみなさまへ
ただただありがとうございます
その他の車の駐車
一遠慮下さいませ
■閉門時間 午後6時











眼と眼ならざるもの

多木浩二

predict 4

どんな写真も「見たもの」と同時に、写真家の意識の下にかくれた肉体をあらわしている。ロバート・フランクの「アメリカ人たち」のなかからどれでも一枚ひきだしてみよう。たとえば「US 90、テキサス」では道傍にとまった自動車のなかに母と子が身をよせあっている情景である。しかも画面の大半は黒い湿ったような車体が占めているにも拘らず、この車をとりまく冷え冷えした夕暮と荒蕪な土地が画面の外にひろがっているにちがいないと思わせるものがある。この冷めたさを知り、とおくからくるもの——それが夜であるのか宿命であるのかはわからぬが——を怖れ、かつ魅かれていたフランクの体温が伝わってくる。フランクのカメラがどうメカニクに作動しようと、かれのすべての写真にはこのようないわば世界に向った人間の、自分自身でもそれを意識しない原身振りとてもよぶべきものがたえずにじみでてくる。もっともフランクの場合でも、初期のものほどその滲透度は大きい。あとになればなるほどそれを消そうと努める。だが肉体とは意識に随いきてしまふものではない。むしろ意識の網目のあいだを埋めている暗闇のようなものであり、ある意味では、表現とはこの闇を自分に対して明らかにすることなのである。表現と

構造をさぐることのひとつの危険は、一種の予定調和である。全体化というダイナミックスがスタティックスになることである。だが、一方、ものをつくることは、ものの具本性に知らず知らずよりかかってしまう。どんなものも全体に対しては部分でしかないという認識をもつことはひどく困難である。この文章は、一方では写真の構造をとくに意味論的に考察する部分と、ものを創出する個の情念とのあいだにどこかスキマがあり、このスキマをうずめて行こう

は、他人になにかを提示する以上に、自分が理解するためのものであるからである。

いわばこの気づかぬ身振りに半ば滲透され、しかも、半ばははるかな世界に属している二重の構造がほかならぬ写真の魅力であり、写真の本質なのである。フランクが世界を切りとるさいの緻密な意識にもかかわらず、フランクの写真を構成しているもうひとつの手は、「かれ以前のまなざし」とよんでよい世界からさしだされているのだ。たとえばフランクの初期の写真に、空地に馬がいる一枚の写真がある。一頭の馬が背中にシートをのせられて空地に立っており、子供たちがその先で遊んでいる。私は、これをむしろ「アメリカ人たち」よりも好んでいる。というのは、そこにフランク個人の孤独なモノローグをきくのではなくモノローグを包む世界を知り、虚構の知性の形式をみるのでもなくまさに世界について多くのことを知るからである。世界はとつぜん裸にされてわれわれの眼のまえにあらわれている。哀しい馬の姿をみるのでもなく、子供たちの無垢を想うのでもない。まったくとつぜんにそこにただならぬ不安があらわれているが、それは実はわれわれの意識ではおよびもつかぬ世界そのものの不安が風のようにとおりすぎたのだ。

と同時にそれは、世界へのひそかな肉身のかたむけ方なのである。

しかし、このような根源的な身振りの滲出と、はっきり意識された方法とは区別しておかなければならない。意識された方法とは、あるときは、この肉体を対象としてあつかい、かつ所有するために、——つまり「意識」——である自己を超出するために仕掛けるワナである。このように方法となってわれわれの行為を支配しようと試みる意識と、われわれ自身が所有しているにも拘らず充分に知っているとはいいがたい肉体とのあいだの往復からしか、およそ表現の受肉した思想はうまれぬ。写真という、言葉の手前にあり、かつ

とする衝動を起点にしている。しかし、決して、全体的に論述することなど不可能であり、結局は、部分的に矛盾とみえる断章をよせあつめたに終わった。この文章の約半分は、かつて書いたものに手を加えた。かつての観念が、時間とともに少しずつ変質しているのだが、結局は、すべて、いま私のいだいている観念に流れこんでいる。

言葉をこえているものの沈黙の布地はこのふたつの領域の交錯から織られており、われわれがいちまいの写真の外側からやってきて見出すものはこのふたつの意味なのである。

そうでなければリチャード・アヴェドンのソフィステイケートされた表出の下層に、意外なほどナイーブさをどうして見出すことができるだろうか。アヴェドンの「オプザーヴェーション」のなかに「シシリー」（一九四七年）という一枚の写真がある。ほとんど真っ白な背景のなかにヒエログリフのような木と可愛らしい少年とがまったく無媒介な直接性をもって浮かび上がってくる。アヴェドンはそのときこの上なくソフィステイケートされた意識に蔽われていると同時に、世界に対して稀なほど柔かくナイーブな肉体で触れている。その肉体はまるで、青年の青白い裸身のように甘美で悲しいものだ。

そう考えてくるとおそらく、写真に対する唯一の理論的な興味は、このような意識と肉体が、写真という表象作用のなかに世界としてあらわれる構造を把握することである。それはまた言葉と沈黙の、実在と観念の、さまざまな二元性の織りなす関係ともつながっているのだ。

どんな写真家も自分のとった写真の上に、自分の痕迹と自分のものでない痕迹を見出すのであり、そのふしぎなつながりと断絶という構造が、実は、自らと自らをとりまく環境あるいは世界の関係のあらわれにほかならぬことを見出すときに、写真は単に「見られたる」ものの表層の意味によって成立つのではなくそれ以上の意味作用をもってくるのである。漠然と「表現」とよびならわしているものの構造である。

2

写真家の「見たもの」——ものの側に立てば「見られたるもの」——それ自体の意味と、「見る」ことの意味のふたつが、どんな写真にも含まれている。それは写真の表層と深層のふたつの意味の構造である。したがってときに「見たもの」——つまり表層の意味だけを拡大してしまうことがある。そこでその価値だけで自足して写真の爾余の性格を切り捨て、判断してしまうことが少なくない。いわばそれが伝えうる情報的価値によってだけ判断される場合が少なくないのである。この価値判断は決して否定できないことである。ある場合に、写真が現実のたかひの武器になることがありうるとすれば、唯一この「何がうつっているか」ということが、あるコンテクストのなかでもつ情報的価値においてである。かつての三里塚の闘争を記録していたカメラマンに対して弾圧が加えられ、ある大学の映画のフィルムが押収されるという事件があいついで起ったとき、われわれはあらためて記録というものの政治性を考えざるを得なかった。

いったい、これほどまでに写真が権力にその本性をむきだしにさせてしまうのはなぜだったのか。答えはそれほどむずかしくない。写真が最小限記録性をもつからである。権力

はつねに擬制と真実の見わけがつかなくなることを欲する以上、少なくとも現実の断片を、まさに断片であるが故に、リアリティをもつものとしてとらえる写真は、ときに擬制を成り立たしめる論理と背反し、この背反という事実をうかび上らせてしまうコンテクストを生ぜしめるからである。

しかし、もう一方では、権力はカメラマンをおどしつけてでも写真をはしがる。かれらに反抗するものの「現認報告書」となるからである。われわれが撮影し、かつその行動を支援する意味をこめて発言するときにさえ、それは権力の側の道具に転化するおそれが生まれてくるのである。ある写真のなかにうつっていた顔から、その顔をもつひとりの人間の不当な逮捕にまで発展しないとはいい切れない。

結論は明白である。記録した映像が民衆の手にあれば、権力はそれを脅威に思い、自らの手にあれば、それを利用するのである。

これら一連の現象は政治的なコンテクストでの必要性から写真の「記録性」に対する幼稚な幻想をうむことを示している。メカニズムが一種のコピー装置である以上、写真にうつった事態と実さいに起った事態の等価性は、ある程度認められるのであるが、同時にそれはどうにでも細工できるたぐいのものである以上、等価を認めること自体、理論的な根拠は全くないといつてよいのである。権力の「番犬」たちには、写真は情報的価値以外のなにもでもなかったたのであるが、これは写真の記録性というよりも複写性という方が正しいだろう。一方、われわれ自身の側では記録自体の相対性を無視してこの複写性と主体の意識の短絡がしばしば起っている。そういうときに必ずいわれるのは写真は報告であると同時に主体の意識の表現であるということである。そこまではひとまずよいとしても、

それが現代の矛盾に迫り、われわれのそれに対する怒りをあらわすことができるのだとよく考えもしないで思いこんでいる場合にはもはや同意できぬものがあらわれる。そういう人たちが少なからずいるのである。それは、ある意味では事態のコピーであり、物証だとみなす立場よりも一層悪い。というのは、後者には写真からざりざりファンクショナルな意味だけをとりだす徹底ぶりがあり、それがまだしもリアルなのである。しかし、前者の場合には写真そのものへの誤解だけでなく、すべてのたたかいは、自らをも含めて敵とすることだという、初歩的な認識すら欠けているのではないかと思える。そして、「見たもの」の性質によって、「見る」ことを価値づけてしまうかれらの論理——実は功利主義の論理なのだが——こそ見る主体の不在のあかしである。もし、「撮されたもの」によって、写真が価値をもつとしても、それはつねにあるコンテクストとの関連においてであり、かれの意志や思想の真実性についてはいささかも証言するものではない。むしろ写真がなければ、伝えられなかった情報があり、写真がなければ、存在しない、事実もあることは明らかである。ソニンミ村の虐殺にしてもそうだが、それを撮影したカメラマンにとって「見る」とはいったい何だったろうか。中国における日本軍の虐殺の記録にしてもそうだが、これらをはじめから「告発」の意図をもって撮影されたとは思えない。これらの事実、写真のかなり重要な意味、アノニマス性と表現という昔からの主題にもつながるように見える。さまざまな映像論が説明するように写真がイメージであり、仮像であるといつても、それはまず事態のコピーとしてはじまり、外にあるもののアナロジーとしての像をつくりあげるのである。この複写機能は、今日の社会を形成しているコミュニケーションに豊富な視覚的手段を提供する基盤をつくっている。完全に日常化し、空気のように透明になったそ

べ平連がよびかけた「機動隊をとろう」という運動は成功したが、同時に、このよびかけに応じたカメラをもってデモに行った人たちに対して権力は暴力を振った。無名の人たちが、この必要からカメラをむけたとき、そしてそのフィルムがべ平連によせられるとき、そこには驚くべき現実性をもった現象が、写真を媒介にして生じていた。プロのカメラマンは、そのあいだに、「作品集」を出していた。

の機能は、われわれのコミュニケーションナルな環境の目に見えない織布をつくりだすひとつの要因である。写真はメディアとして透明になり、メディアそれ自体が人間にふれて意味作用をもつことはない。いわばレジスタブルなもの―触知しうるものではなくなくなってしまうのである。だがこのことと写真のアノニマス性とを同一視してよいだろうか。

また、この透明になってしまったメディアに対して、いまわれわれは、それを再びものに変えようとしているのか。さまざまな疑問が写真の本質をめぐってうまれてくる。少くとも安易に写真を闘争、人間解放の武器であるといったり、歴史に対する証言だといってしまふことに対して、もっともきびしく知の復権を迫ることなのか。

これらの問題に一挙にこたえられないまでも現実には写真をとっているわれわれは写真に何が可能かという問いをもたざるを得ないのである。

そのとき、われわれは見るという行為の意味に、そしてこの見ることが写真にいかなる意味に構造をもたらししていくかを考えることにみちびかれるのである。

3

1 世界が意識から一方的に構成できるものではないという認識は、写真の構造そのものに含まれていた。それは、幸か不幸か、写真ははじめから像の定着という機械的手段の発明であり、人間と機械の混成系の上に成立つものであったからである。美術がその時代に、つくることを手から機械へ奪われるという意味の衝撃をうけとったのに比べてむしろ写真は、美術をうちのめした機械時代の主流に属し、まずことばのあたりまえの意味ではオリジナルな創造ではなかった。すでにのべたように現実(外界)のコピーであり、アナログであり、それらは意識や手の介入を必要な条件とはしていなかったのである。

そしてこの美術の革命をひきおこした条件の変化は機械がさらに新しい段階に入っている現在でもまだ見きわめられているとはいえない。いぜんとして、われわれ人間に要請されているひとつの課題は人間と機械のあたらしい関係をみいだすことである。ここではその問題に立ちいらぬが、「見る」という行為がなぜいまわれわれに意味をもつのかもこの問題とかかわっている。そのアプローチの仕方にはふたつの面があるように見える。つまりひとつはあとでのべる環境のなかでの生の構造の発見ということが「見る」こと

味をうかび上らせるのであり、もうひとつは逆に「見る」こと自体の構造を問うことから出発して世界の意味に到達することである。このふたつは切りはなせるものではないし、むしろひとつに帰着することなのである。また「見る」ということの構造に、たんなる網膜の現象ではない特性を見出し、それに意味をあたえるのも、こうした人間と機械との関係をぬきにしては考えられない。だが写真にとつては、実はあまりにもあたりまえなことであつたから、この人間—機械混成系のもつ意味のひろがりやをたしかめようとしなかつたのである。しかもこのシステムを血肉せしめるものと考えてみると、写真は見ることであるという命題は、見るとはその対象を生きたことだという結論にまでみちびかれなわけにはいかない。それは視覚の構造が決して目に見えるものの把握だけを意味するものではなく、私たちが存在と環境のあいだにつくりだすゲシュタルトの捕捉であるとみなすことである。事実、私たちはたんなる視覚(的感覚)の与件として事物を考えることはできない。それは必ず意味をもつのだ。事態とは、それ自体における原因—結果にとじているものでなく、見るものとしての主体の介入によって成立し、それによって影響をうけるものなのである。

だから、もし写真に理論的な追求があるとすれば、そのひとつは、このような世界を「意味されるもの」としてもつ以上、視覚の構造を通じて、写真がいかなる「意味するもの」になりうるかを明らかにすることである。また写真家はどのような意味の構造にてらして、自らの方法が真正であるかどうかをたえまなく検証するだけの知を必要とするのである。これは知によって写真を、つまり視覚を形式化し、規制することではないのである。それどころか、写真は、比喩的な言い方をすれば、**肉体(知ではない)**が彼岸へ向おうとすると

きに、現実という壁のなかにのこす痕跡である。彼岸という言い方が観念的にきこえるなら、「ありえないもの」といいかえてもよい。E・フィッシャーがいうように、われわれ人間は「ありえないもの」へ向うことで支えられている存在なのである。つまり現実と癒着した盲目の実存をこえていこうとすることがわれわれ人間の特性である。それはわれわれ自身の存在のもつ現実の否定性ということである。たとえば「理性」という十九世紀の支配的概念も、「革命」の理想も実はこの否定性からうまれたものである。

写真については上のような表現が比喩的にすぎるかもしれない。私の否定性が(それは知とよぶような抽象のレベルでなく具体的であるから肉体とよぶのだ)世界と自分の現実を否定していこうとするとき、現実を決して完結することのない意識を私におくりかえしてくるのだとパラフレイズできる。つまり、私が写真にとらえようとするのは、こちらがわから送りだす意識の凝結ではなく、むしろこちらから送られてくるものであり、それをも「意識」とよんでいように思えるものである。というのばそれは再帰的なものというより私に属するものではなく、私を含む世界に属しており、私の内面のものというよりは、私の内面が属しているものである。したがって、こちらからの意識が透明であるに比べて、きわめて不透明なものになる。写真は透明さを喪い、不透明なものになっていく。

しかしそういう錯綜した関係の保有からも多くの方法がうまれてくる。逆のいい方をすれば、表象としての写真の多様性のなかから、共有できるひとつのコンテンツポラリーなものを見出すことができる。人間の最終的な目標が、その多様な可能性の豊かさの実現にあるとすれば、方法はまったくちがっていいのである。なぜなら、ひとりの写真家にできることはせいぜいこうした構造を一点から偏微分していくことではない。多くの写真家に

E*・フィッシャーのいうことも、あとでのべるメルロ・ポンティの場合と似かよっている。メルロ・ポンティの場合には「ありえないもの」といわず「超出する構造」というのである。また、世界からおくりかえしてくるのも「意識」であるというのも、ポンティが視覚のはじまりを外なるもの、あいだにみるのに似かよっている。

よって、写真というある抽象的で總体的な地平がうまれてこよう。そして未来から逆にこれをのぞきこんだとき、はじめに、「歴史の証言」などという言葉もうまれてくるだろう。現在から未来へ向うとき、つまりわれわれの現存在はひたすらまだ自らのうちにない歴史へ向うことは心がけてはいるが、外がわから「証言づくり」などにいそむことでは正当化できないのだ。はっきりさせておかねばならないことは、写真は事態の本質的な觀念に達することではなく、意識によって構成された世界にたどりつくことでもないことである。この本質の手前にあり、構成されるものの以前にさかのぼる多様な「生」の意味のなかにある。それはだから、写真家個人によって生きた意味に徹するのだ。そのことと、総体として眺められた「写真」とは区別しておく必要はある。

2

写真家が撮ろうとするものは、さまざまである。男や女や社会的な現象や、事物や、それは無限である。だがこうしたさまざまな対象を撮ることを通じてひとつの共通の問題はある。理論とはそれにかかわるのである。

サルトルのイマジニ論のなかでも、ウィントの芸術論のなかでも、「写真には生氣がない」といわれる。それはただ外にある事物をさし示す透明な媒介としての仮象にすぎないというけとられたからであった。芸術がもつ象徴性にくらべて、それはあまりにも、事実になかすぎると見えるからである。しかし、このようにたえず非象徴化していくことこそ、写真がほかの芸術をある意味で凌駕しうる理由のひとつなのである。ふつう写真が

意識のまえに透明であるのは、その denotation においてであり、不透明なのは、それが生かされることによって生じる connotation においてである。しかし、透明さへの拒否は、denotation の否定でなく、denotation を支えている近代主義的な哲学の拒否である。denotation そのものは写真においては、その非象徴性を形づくる「具体性」の起源なのである。否定とは写真家のなかに、おどろくほどなぐ巣くってきた、主体―客体のリニアな関係への信仰を断ち切ることなのだ。この関係は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、それは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。いわゆるコンポラ（そのすべてがくだらないのではないが）の最悪のものは、この主体客体の関係をまたもや素朴にとらえなおそうとしている。しかも、一見きわめてクールにみえるのは、実はこの関係が解体し、ルネ・ホッケのいう「ゼロ点」化する徴候であり、安定しているようにみえるのは高度成長に支えられた支配階級のいわゆるブルジョア・リアリズムの変形だからでもある。おそらく、このようなリアリズムの決定的な拒絶がなければ、われわれはどこにも行けないだろう。われわれに素朴に実在しているものはなく、人間の物化と物の人間化によってみだされたハイブリッドとしての状況があるだけなのだ。写真が、このなかから、知覚的世界の初原的な像をとりだすことができるためには、主体―客体という透明な認識を世界と考えることを拒絶して、多層に重なりあう弁証法のなかに身を委ねなければならぬ。この像が總体的になつていったとき、写真家の思想にとつてあらたな内容となりうるだろう。

写真は一面では選択の芸術といわれてきた。それはつくりあげるのではなくて、すでにあるものを切りとるからであった。だがこの選択の構造に対して、意識はわれわれが

かり知らぬ偶然と同じ程度にひとつの契機であるにすぎないことはあまり意識されていない。ただそれは決定的な契機である。だからこの決定性にもとづく選択の概念はそのまま通用するとしても、それが、主体から素朴な實在論の上になりたっている客体を一方的に見る限りは正確ではない。偶然や、とうていおよばぬ超越性との一種の協力が、それを最後までおのれのなかにとりこみえぬことを知りつつ遂行することが、写真に課せられた任務なのである。

これらのことは、人間の意識や存在をわい小化しようとしてのべているわけではない。むしろ、近代的な自我意識の廃絶をいま機械の侵入によってさまざまな芸術が試みるなかで、それを可能にする構造が写真によってすでにひきよせられていた筈であり、いまそのことを正確に見出そうということを行っているのだ。

方法の問題にもどして考えれば、たとえばロウのグループは写真によるディテールの把握と統合は、生理的な眼をこえていることに依存した方法を主張した。フレームをきめるにはわれわれの網膜を介しているが、それさえも上にのべてきた構造的な知覚的意識である以上、網膜像を決定者として考える絶対の必然性は消えているのであり、われわれがもつとしばしば経験していることではフリンダーをのぞかないで写真をとることがあり、そこで得られたものも、われわれは自己の知覚とみなしてそれを棄てはしないのだ。

つまり、もはや一方的に主体から客体へ向うリアリズムの視覚は無意味となり、「視覚」と網膜像との無条件な同一性も喪われ、「視覚」の意味は、むしろすでにのべたようにわれわれの肉体や意識やわれわれをとりまくさまざまな事物とのあいだにつくりだされる一種、構造的なゲシュタルトだといえるようになるだろう。

4

1 建築についてのある文章のなかで、もはや情念の錯綜した関係を追跡しているうちに、情念とよび、根源的な衝動とよんできたものがそれ自身すでに社会的であり、文化のダイナミックスのなかに属しているものではないかと思えてきた。實在的なニュアンスをこめてものとよび、情念によってぬりかためているそのものも、実は世界がむこうからわれわれに現前する仕方なのである。これらの関係を関係づけていくものは、ときに経験とよばれるが、経験は、またともすれば、経験せるもののみを世界とみなす独我論を構成し、素朴な實在論をも認めてしまうことになりかねない。むしろ、ものをつくりだすことが、結局そのものをとおして世界があらわれる仕方をえらんだにすぎないといった方が正しいと思える相がある。別のいい方をすれば、ものをつくることは決して何ものからも自由ではないし、それは現在の自分が生きていることと世界とを全体として構造化していくことである。したがってひとつのものはまるで新しいものの出現ではなく、さまざまに交錯する文脈との関連をあたらしく組織づけようとする以上のもではないのではないか。

このようなことに言及するのは、たとえば風景(自然にしろ都市にしろ)のもつ意味も、

*それは一方では恐怖なのだ。あとで触れることになるが、われわれにとっていったいなまな自然とか肉体とかいうものはなんだろうか。しかし、いまや、私にとって、真に根源的なもの、おのれの深みからとりださるものすべてに、私ならざるもの刻印を見出すのだ。この文章ではひたすら、この事実から出発することになっている。この事実をもとにしつつ、なお、かつ真の實在性とはなにかをたずねることが、この文章の原点

同じようにして語りうると思えたからである。風景とは、われわれの情緒の反映でもなく、また、われわれがいなくても存在しつづける自然でもない。この両方を含み、われわれ自身の肉体を織りあげていると同時に、われわれにはるかなところから否定のしるしを送ってよこす地帯である。それは、なにかに支配されているように見える。われわれを風景に駆りたてるのはこのような力を見出すことである。このような意味では、建築家から学ぶところが非常に大きい。かれらは、このような不可視の力に浸透された風景を見出していた。たとえばハンス・ホラインというオーストリアの建築家は、巨大な技術と物質の力が目に見えぬ強権となって支配する風景を発見していた。かれが「サイト」と称して発表した写真や、航空母艦都市などのプロジェクトがそれである。

また、ロバート・ヴェンチュリというアメリカの建築家の場合は、これまでのゼロから建設するという建築の意味を否定し、現実の世界をみることから始めようといった。そして、現実になにが生の意義ある構造づけの役割を果しているかを見出していったのである。つまり「つくる」こと、実体を創造することとおもわれていた建築の世界でも、まず「見る」ことが要求されるようになってきた。つまり、そこでは方法の源泉が、世界のなかにあることが見出されてきたのである。

かつて、私は「写真と環境の思想」といういくらか時評的な文章をかいたが、そのときにいおうとしたのは、写真が環境を対象とすることではなく、写真の方法そのものの源泉が環境の思想のなかにあるということであった。

そのとき、丁度、ミシェル・ビュトールの小説の「エジプト」を読んだ直後であったから私は次のように書いた。ビュトールは「なにかを表現しようというより、濃密な言葉を

を構成している。

機械を認め、コミュニケーションにおけるノイズに、むしろ生の復権の基点をおくことは、しばしば誤解をまねかかねない。それは、どのようにしても無事息災でいられる存在などもはや信じられず物質に組織に侵されつつある私自身を、どのようにして確めるかというそれ自体、無惨な行為なのだ。それなしでは、終末論におちいってしまいかもしれないときに、私を支えるただひとつの認識の試みなのである。人間と機械との混成系は、そのこと自体に目的をおくわけでない。このことの自覚と認識をおしてしか、人間そのものが自らの実在性を見出しえぬことをのべようとするだけなのである。

繰り返しながら、言葉をこえてなにかを把握しようとして見えるように見える。都市や歴史やそこにおける人間のいなみや、そこに「私」がまじわるることによってうまれてくることまじまじのことを描きつくしながら、かれが人間の存在を時間と場所と行為のなかで見きわめ、その全体的な把握を試みつつづけているのを認めると、私には、それが現代の写真家がむきあい、把握しようと努力している姿勢と酷似しているように思える」と。ビュトールは言葉にとどまりつつ言葉をこえていこうとしたし、写真家はきわめて限られた視覚にとどまり、部分であることを承知しつつ、それ故に全体化を心に抱きつつづけているのである。またそれは視覚そのものを超え行こうとする努力なのである。この志向性は、全体化への志向であるが、より具象的な世界にひきもどしていえば環境への志向といえる。さいげんなくひろがる世界というあいまいな概念をさけて「環境」といったのは、その方がずっと具体的に有限な世界——見える世界と見えない世界とが相互に侵透して織りあげるわれわれ自身の活動の組織をきわだたせることになるからである。

したがってこの環境の概念とは、人間のまわりにある対象的な、既存の実体の集積ではなく、人間と物質的、非物質的世界との相互的な「関係」の全体をさしている。それはメルロピオンティにおいては、いっそう明確に人間的意味をあきらかにされておき、動物でももっている「環境」と人間の環境がことなるのは、「すでに創造されてある古い構造を超出して別の〈構造〉を創造する能力」を人間がもつからであるとされている。環境というテーマは、格別に今日的であり、デザインや彫刻や建築のすべてが、「環境」の視点からとらえられ、環境を（上のメルロピオンティのいうように）あたらしく創出する人間の行為にもとづくものであると考えられるようになってきた。このことは一面では、直覚的に正

しいが、ポンティのいうような厳密な検討がそれぞれにおいてなされないかぎり、上空で瞬間にもえあがっては消えていく放電のように終ってしまうおそれもある。現実が非可逆的に要請する解体であり変質であるとしても、建築家や芸術家は、この環境の概念の深化なしには、真の方法も組みえないところに触れはじめている。また、こうして人間がその表現活動を内から外へ、外から内へと複雑に重ね、交流させていくとき、かつて個々の表象形式のなかにあった諸芸術が、その境界をうしなう場がうまれてきた。極端ならわれは、人間の行為——アラン・カブローにはじまる演劇的な行為にすべてを溶融させてしまふハブニングである。

このような「環境」についての思想は写真についても問題にならないわけはなかった。なによりもまず、写真は、外がわの世界とのまじわりによってはじまるものである以上、当然であった。メルロ・ポンティはもっと一般的に、視覚のはじまりはものあいだにあると知っているが、たしかに写真は見られたものの側からこちらに送られてくる信号をうけとめることであるといえる。

これはある意味では、写真を *tableau* する機能としてとらえるのではなく、写真というメディアそれ自体の構造の追求であった。モホリ・ナギは、写真があたらしい視覚的表象であることを不正確ながら読みとっていた。かれは写真を光による造型に還元はしたが、同時に現実発見の機能をもつことには気づいていた。フォトグラムやライト・モデュレートにあまり眼を奪われてはいけぬ。かれはもっと広汎な写真の視覚的意味を知っていたのであり、「ヴィジョン・イン・モーション」の写真の項で、「八つの写真的視覚のヴァリエティ」として抽象から、正確な視覚、すばやい視覚、透過する視覚(X線写真)等々

の方法としてそれをまとめているのは、いまからはあたりまえにすぎることである。だが、たとえば人工的にライト・モデュレートをくりだすと同時に、光は外側のものであり、外からやってくることを、外の世界の現象のなかに見出していった。ライト・モデュレートと同様の効果を外界から撮影した写真が少くない。かれのあまりにも造型主義的な主張のかけに外側のまだ見出されない世界への視覚の発見は見喪われがちである。だが、光と空間や時間——つまり環境のすべてにわたったかれの活動のなかで、写真はただ光の絵であるよりは人間にあたらしい意識を提供するものとしての視覚を見出すことになったのは当然である。写真の方法とは、結局われわれ自身が見出す方法のひとつであると感じていたように思えるのである。もう少し明確にいうと、写真の方法の源泉をかれは、われわれが直接関係をもつ空間——それは光によって知覚される——や時間——それは運動によって知覚される——そのもののなかに見出していった。ケッパッシュはのちにそれをもっと明確にしたのである。

2

写真家が撮影の対象としてでなく方法の源泉としての「環境」に関心を抱いたのは、そう古くないことなのである。上のようにモホリ・ナギやケッパッシュはあきらかにそれに対する先行性をもってしたが、全体化としての環境の創出というさいのそれにかかわる生の意味についてはいせんかれらはいまいであったし、もっと正確に言えば、主体は一方的に環境に関与するという近代イデオロギーの枠をこえているものではなかったのである。

写真の歴史が明らかにするように、ごく初期の写真家から、写真は自然、都市、建築を対象としたが、これらは外部として対象化された世界をカメラによって固定した像として切りとる行為にすぎなかった。だから一方で写真は情報的な価値をもっていた。と同時に他方では写真の描写性を絵画性におきかえていく傾向が長々と続いた。

いわゆるドキュメンタリーが、写真の情報的な機能の上に成立したことはいうまでもなからう。クリミア戦争、南北戦争など戦争をめぐって記録写真は出発し、また貧しい社会階級の研究と救済、国家的な大事業などともに発生する。

十九世紀末の新聞記者ジェーユブ・リースや二十世紀初頭の社会学者ルイス・W・ハインらが言語による記述よりも写真の視覚がいかに直接的な伝達効果をもっているかに注目し、写真家になったことはよく知られているとおりである。たしかに、これらのドキュメンタリーな写真の群れは、絵画のあとをおい、旧来の芸術観のなかに自らを制約していった人々とことなり、記録性という機能の意識化と実践によって、メッセージとしての写真の意味を深化し、ひいては今日の写真をみちびきだすにいたったのであるが、リースたち初期の記録写真家の社会と、今日の写真家の「環境」の意識の隔絶はほとんど決定的である。初期の写真家にとっても、写真のはじまりは外側の世界のなかにあった。だが方法はこれらの確かな意識のなかにあったし、また写真そのものの記録性にあったので、視覚的な方法の源泉を社会のなかに見出したわけではなかった。

写真がひとつの都市や人々をとりあげた記念すべき作品のひとつにユージン・スミスの「ピッツバーグ」があるが、この「ピッツバーグ」とウィリアム・クラインの「ニューヨーク」とを比較してみればかなり決定的なちがいが見出される。クラインの場合、かれは

ニューヨークを固定した視点からながめもせず、また外からあるいは上空から眺めようとしていないのである。それはかれが肌で交わりあう世界であり、むこうからかれに触れてくると同時に、かれの知覚で浸潤された世界なのである。つまりユージン・スミスとことなり、クラインには「なかにいる主体」とでもいうべき意識があり、また途方もなくあいまいで全体像を構成しえない超越的なものとしてもニューヨークはあった。そしてこのような意識が、かれの視覚の構造をきめて行くのである。それは環境からくみだされた視覚であり、方法の源泉を主体と環境との流動的で不定形な構造のなかに求めることである。そこでは「見た」ものはたえず浸透してくる「見えないもの」によってのりこえられているようである。いかなれば、環境—主体—写真はつねに切断できないリンクを形成している、そこから写真の意味も、さかのぼって方法をうみだされてくることが見出されるのである。

ロバート・フランクの場合は、これとは全く意味を異にするが、にも拘らず同じような構造化されたものが、その鋭くひやかな切口にあらわれ、あるいはひそんでいる。

いずれの場合も環境とは単に外部の世界ではなく、「こちら」(主体)から「むこう」(外部)に見えるものとして完全に対象化してしまうことも、視覚化してしまうこともできぬものであり、写真はこのまじわりのなからうみだされ、再び環境へと内挿されていくものとなるのである。環境とは主体が日常の次元でまず視覚という遠隔からの操作によってまじわり、行為という直接的な関係によってまじわり、また意味としてうけとり、われわれに意味をあたえるようなものかである。

これらの意味が形成される空間的なモデルを考えれば、環境と主体と写真という因子が