

# 決定的瞬間というポエティクス

犬 伏 雅 一

## まえがき

アンリ・カルティエ＝ブレッソンと「決定的瞬間」とは切っても切れない関係で連想される二項である。1952年にフランスとアメリカで同時発売された写真集、『Images à la sauvette (逃げ去る構えで撮られた写真)』と『The Decisive Moment』つまり、『決定的瞬間』のうち、後者のタイトルが世界的に普及して、フランス語版の本来のタイトルが抑圧されてしまったことは夙に指摘されてきた。しかも、決定的瞬間 (decisive moment) は英語版では本文中に何度か登場するが、ブレッソン自身がフランス語で書いたフランス語版序文では引用された文にのみあって、彼自身が書いた文章中にはないことが確認できる。さらに、フランス語版序文とその英訳の間に齟齬があり、ブレッソンの主張が英語では歪曲されている、と指摘されてきた。ただ、ブレッソンは20世紀初頭フランスで最大とも言うべき綿製品業のカルティエ＝ブレッソン家出身であり、自らの階級が通常希求する学業の成就是ならなかったが、少なくとも高等教育を身につけるようには取り計らわれて成長しており、その過程で英語教育を十分に受けているため、英語の運用能力について相当高い水準に達していることが伝記的事実として推測できる<sup>1</sup>。この点から、果たしてブレッソンがフランス語序文の英訳について全くオーソライズしておらず、その「歪曲訳」を全く知らなかったのかどうかについてはいろいろ疑義のあるところである。しかも、英語の訳文が果してそれほど決定的にブレッソンの思考から逸脱した訳であると言い切れるか疑問もあり、学術的な逐語訳的訳のスタイルをとらないで意を汲む訳も一つの訳である

ことから考えるならば、このあたりについては相当冷静な判断が要求されるのではないかと考えられる。段落の分解、拡張などから、文章の改竄<sup>かいざん</sup>といったことも指摘されているが、英語圏の読者を念頭において一種の解釈を呈示するという「意識」操作をすることもあらず、一概に否定的に扱うことはできないであろう<sup>2</sup>。

本論考は、ブレッソンの「決定的瞬間」をめぐる真意をフランス語原文にこそありとして、その内実を解釈提示することを問題とするものではない。「決定的瞬間」という形で写真イメージを表象するメカニズムの生成とそれが持ちえた機能を探ろうとする。換言すると「決定的瞬間」という英語がここまで浸透しそれがとりもなおさずブレッソンのポエティクスとして神話化された理由を考えようとするものである。

## 1. 瞬間のイメージの成立

人が瞬間への憧れを抱いたのは一体いつのことだろうか。人間が瞬間について考え出したのはいつのことであろうか。直ちに浮かんでくるのはゼノンの逆理である<sup>3</sup>。このソクラテス以前の人と位置付けられる人物は時間と運動にまつわるパラドックスをいくつか提示した。「アキレスと亀」がおそらく最も有名であろうが、われわれの関心からすると、時間の凍結として空中に静止した「矢」のパラドックスである。「矢」は空中のいたるところでその占める場を占め、その限りで静止している、したがって「飛ぶ矢」は常に静止しているという議論である。静止した「飛ぶ矢」のイメージがここに成立しているといえるのではなからうか。しか

し、このイメージをゼノンの幾何学的議論に匹敵する精密性において作像するアルゴリズムの確立はもう少し時を待たねばならない。

ルネサンスは遠近法を生んだ。遠近法を再発見したという議論もあるし、遠近法の成立の経緯そのものにはいろいろと不明確なところがある。本稿ではこのあたりに首をつっこむことは避けて、遠近法が瞬間イメージ作像の手順を確立した内実を見極めておきたい。

アルベルティはその『絵画論』の中で、絵画の定義を手短にまとめている。絵画とは、人の眼を頂点とする光のピラミッド（アルベルティは視覚のピラミッドという）を考えて、このピラミッドをその底辺に対しておおよそ平行に切った長方形の切断面であるとする<sup>4</sup>。おおざっぱに言えば窓のある部屋で、片目を閉じて窓を見て、その窓に見える世界、窓でフレームされた世界をキャンバスにそのまま写し取れば絵画だというわけである。つまり、人間の単眼を頂点とする四角錐に対して、それを切断した断面に世界を幾何学的に写像するというものである。世界が平面へと写像されそこに成立する像が人の見る像と等価なものとされている。人の見ているものと世界の平面の写像が等しいということについてはのちに議論するとして、まず平面に成立する写像について考えると、写像される対象と写像とは幾何学的な一対一対応によって成立するとされる。デューラーの『人体測定法教程』に掲載されているおなじみの写像アルゴリズムを解説する図版が示すように、写像行為は時間の中で遂行されるのであるが、図版を見ている限りにおいては、写像される対象と写像そのものは空間的にいわば同時にそこに存在していると理解されるであろう。「飛ぶ矢」の遠近法的絵画というものを考えてほしい。矢を描くのであれば、矢は視覚のピラミッドのなかで静止する形で描かれることになるであろう。そして実はその矢は我々には見えないのであるが、遠近法絵画はそれを瞬間において取り押さえる原理的メカニズムをもっているのである。幾何学的に、あるいは空間的に、まさしく飛ぶ矢と飛ぶ矢

の写像はゼノンの論理において同時といえる存在の仕方をしているのである。

## 2. 写真と瞬間のイメージ

写真が瞬間のイメージを定着するという、いわば「写真の表象」が成立するためにはいくつかの階梯を上り詰める必要があった。まずは、幾何的な遠近法的写像装置が必要である。そして、この装置が人間の眼、つまりは身体の限界を超えて、像を定着させるメカニズムが樹立されなければならない。

### 2.1 遠近法装置としてのカメラ・オブスクーラ

運動を止めるメカニズムは、ボードレールがいかに絵画の優位を唱えようが、想像力のみでは実現できない<sup>5</sup>。想像力を超える機械的なシステムが必要であった。遠近法の原理をメカニズム化したものがカメラ・オブスクーラである<sup>6</sup>。ただし、その幾何光学的原理が明確に論証されるまでにはアルベルティの時代からいささかの時を要した。ケプラー、ガリレオ、デカルトという流れのなかで幾何光学が完成する。デッラ・ポルタの『自然魔術』が詳しく説明しているレンズ付きカメラ・オブスクーラ<sup>7</sup>はまだまだいわば白魔術の世界に帰属するものであったが、描画の補助装置としての機能は十分に認識されていた。やがて幾何光学の完成によって幾何学的原理に基づく描画装置として活躍することになる。18世紀の百科全書の図版に、精密な装置の使用法を示すものがある。かくして、カメラ・オブスクーラ<sup>8</sup>は光学装置としてその性能を認知される。

しかしである、カメラ・オブスクーラは対象の瞬間像を結像する能力を幾何的に保証されるが、それはあくまでも原理上のことである。実際にこの装置を運用するためには、投影像をトレーシングする必要があった。実際の描画行為は実在の時空間において遂行されるのであり、描画対象の点とそれに対するトレースは実在空間において遂行することはできない。しかし、

上に言及した百科全書の精密な図版はこのアナログアを軽々と飛び越えてしまっているように思える。身体そのもの不透明性が認識論の時代には忘却されていくということであろう。この間の事情をデカルトの描いた外界認識のメカニズムを通して瞥見しておく必要がある。

デカルトの外界認知について思い切って現代風な言い方をすれば、網膜に投影された像—盲点の存在はなお圏外である—をまた見るという無限背進のパラドックスを回避するために、デカルトは合理的な推論による外界認知モデルを提起した<sup>9</sup>。眼はケプラーが牛の眼球で確認したようにカメラ・オブスクーラと同じメカニズムとして機能している。網膜の幾何的像はそれを解析されることになるが、その手続きは数学的合理性に貫かれていなければならない。網膜という実在世界に帰属する身体は松果体という最後の身体的媒介装置を経由して合理的な情報処理空間へと接合される。眼という機械のスクリーンに結像するものは、身体機械論という立場を選択すれば、幾何的な意味で瞬間像としてそのまま合理的に外界像として「私」において構築される。しかし、現実には「飛ぶ矢」は見えないのであるから身体、時間の問題が侵入してくるのであるが、ニュートン力学の成立はこのほころびの存在を曖昧なままにしたのである。カントにしても超越論的な形での時空の取り込みによってこの曖昧さを制度的に批判の体系へと吸収し雲散霧消させた。

カメラ・オブスクーラは間違いなく機械的な存在である。人間の眼と違ってそこに欠けているのは、結像を解析する推論装置のユニットである。しかし人間だけに許容されているこのユニットを機械空間に実現することは不可能である。いわば、あくまで機械的な次元にとどまると思える推論装置—デジタルカメラの撮像解析プログラム—とでもいったものを求めなければならないのである。写真のアイデアの創始者と思われるでティファニー・ニュー・ド・ラ・ロッシュの物語『ジファンシー』は、この機械的メカニズムへと接続す

るアイデアを初めて提起しているのではないであろうか。妖精のつくる錬金術的薬劑を塗布したキャンバス様のものがあり、それを写し取りたい対象に向けてと一瞬のうちに、外界の像が写像され時を経て不変の像が出現する<sup>10</sup>。白魔術的残滓がまだ認められるものの、それが近代科学へと解消されればまさしく、機械的な外界像の固定が実現することになる。しかもそこには推論ではなく化学的なメカニズムが作動しているだけである。

## 2.2 写真像と瞬間

『ジファンシー』が描いて見せた機械的メカニズムの連鎖のなかで外界像、瞬間像を2次元に定着させる願望は、やがてニセフォール・ニエプスによって実現することになる。しかし、幾何学的空間において構築された瞬間像の定着が実在空間において根本的な困難に遭遇することとなった。確かに人間の手わざの限界による瞬間像の定着の困難さはすでに十分に理解されていた。身体の媒介を排除したカメラによる写真像の取得は、「瞬間」という問題と再度向き合う機会を作り出した。では実りある瞬間像についての思考が実現できたのであろうか。

ニエプスが最終的に19世紀の初めに到達した太陽画法 (Héliographie) は、露出に相当の時間がかかった。彼が撮影した自室からの窓外の風景は、1826年か1827年に撮影されたもので、明確な露光時間が不明であるが8時間ほどの時間をかけて「太陽光によって、瀝青を塗布した平面に刻まれた」わけである<sup>11</sup>。数奇な運命を経て伝えられたニエプスの「風景写真」は、長時間の露光のために輪郭のあいまいな像を立ち上げている。19世紀がスピードを志向する時代であってみれば、ニエプスとしてもこの露光時間を短縮しなかったに相違ない。写真は露光時間を短縮して瞬間を目指すことになる。

ダゲレオタイプになると数分という単位まで露光時間を絞り込めるようになったが、それでもなお、「飛ぶ

矢」の静止イメージに相当するイメージを生み出すためには、人を撮影する場合、動きを固定する金具を用いなければならなかった。動きを止めることには距離があった。繁華な街角に向かって露光すれば、出来上がったダゲレオタイプの一点もの写真には、一切の動くものはその画像のなかには存在しないのであり、動くものを止める写真画像は実現できないのである。そこには、荒涼とした都市風景だけが立ち上がってくる。人を写し込むために、しかも人に苦痛を強えずポートレートを撮影するためには、どうしても露光時間を圧縮しなければならない。19世紀半ばのコロジオン法の導入と共に、着実に露光時間は短縮されてゆく。

このような感光性能の向上によって写真は露光の短縮へと邁進するわけであるが、瞬間を留める思考は、動画発明の試行錯誤のなかで、いわゆる「パラパラ絵本」の原理と結びつく。手書きによる動画の実現が次第に、写真を使った動画像の実現へと向っていく。この過渡期のなかで、たとえば擬似的瞬間写真が撮影される<sup>12</sup>。ボクシングで相対する二人の男はある一瞬で動作を止めて撮影されるといった写真が撮影されている。原理的にボクシングの仕草を分割して擬似的瞬間像として撮影し、その写真をつなぎ合わせ、ストロボ効果を加味した投影するメカニズムを作り上げればリアルな動画像が成立する<sup>13</sup>。当然ながら、擬似的でない連続写真の撮影法がさまざまに追及されことになるわけだが、その決定的な先駆けはやはりマイブリッジということになるであろう。

1878年、上院議員リーランド・スタンフォードに依頼されてカリフォルニアのパロ・アルトで早足で走っている馬の撮影に成功する。この際、マイブリッジは12台のカメラを使って、電気仕掛けのギロチンタイプのシャッターを用いて25分の1のシャッター速度で撮影を試みた。こうして連続写真、クロノフォトグラフが完成した。この後にE.J.マレイが「写真銃」で続き、さらに、瞬間写真を円盤の円周に配置して回転させるために、オットマール・アンシュッツが露光時間を短

縮したスリット・シャッターを発明して瞬間写真を撮影する。さらに、シャッタースピードを上げた弾丸の貫通写真が、エルンスト・マッハによって撮影されるのである<sup>14</sup>。いずれにしても大衆的な広がりという点ではマイブリッジのクロノフォトグラフは、『Animal Locomotion』として印刷され多くの人々に肉眼ではとらえられない瞬間像の存在を決定的に印象づけたのである。

マイブリッジのクロノフォトグラフィー、そしてコダックによる「押すだけで、後はお任せ」式カメラシステムがロールフィルムによって成立し、それがさらにセルロイド素材のロールフィルムへと展開したとき<sup>15</sup>、ルミエールのシネマトグラフはあと若干の技術革新を組み込めば実現するというところまでこぎつける。16分の1秒のロールフィルム上の一コマはまさにそれが動画と直結するものであったから、マイブリッジのクロノフォトグラフィーとのシナジー効果によって、視覚的にも瞬間を取り押さえた断片としてより説得力をもつものと人々には映ったであろう。

### 3. ファインダーと眼—カメラと身体 of 融合と瞬間の記憶としての写真映像

カメラ、元の形のカメラ・オブスクーラは、camera obscura、つまり、暗い部屋である。すでに述べたように、デッラ・ボルタがイメージしているのは字義通りの暗い部屋であるが、やがて部屋の大きさが縮小し、ついにカメラ・オブスクーラの外に人が位置するようになる。この過程で obscura が脱落する。

今日でも「暗い部屋」を体験することができる。たとえば、部屋を真っ暗にして、窓を黒い布などで遮蔽して、一箇所だけ小さな穴を開ければ、窓外の風景が窓と反対の壁に倒立左右逆転の円形の像が写る。海外で「映画博物館」を訪れるとしばしば camera obscura の設備があるが、この装置に入って誰もが感ずるのは自らが観客であるという意識であろう。自らの身体は闇

の中に放り込まれて camera obscura とは一種のシームレスな関係が生まれているのであるが、そこに浮かび上がる像との関係は傍観者的な外的関係である。

「暗い部屋」の次の段階になると、ビュー・カメラの世界である。撮影者の位置が変化する。古典的ビュー・カメラでは、一見なお人が中にあるようであるが、実は、「暗い部屋」の壁の像を傍観者的に見ているのではなく、言ってみれば壁の反対側から像を見ることになる。まだ、一眼レフカメラでのように、片目でファインダーを覗きこむという形にならず、両眼で世界に相対している感覚であり、像は見えているものの、その像と撮影者の間には距離がある。とはいえ、映画でいうところのカメラへの同一化にやがて結びつく感覚にとらわれることになる。カメラが身体とゆるく接合してくる感覚である。像はやはり左右逆転倒立像であるが、camera obscura と明確に違うことは、もう丸い像としては見えないこと<sup>16</sup>、カメラと密着していない限り像が見えないことからくる、カメラによる拘束感である。

「暗い部屋」の中にいたとき、壁に映る像が、眼が見ている像とは明確に違っていることが左右逆転、倒立、丸いフレームとその周りの闇（原初のフレーム）によってはきりと自覚される。さらにその像と見ている身体がはっきりと分離されていることから、像が像であることを自覚させられる。ビュー・カメラになっても像が眼の見ている像と異なることは相変わらず歴然としている。像と（両）眼球つまり像と身体の距離が確保されている。いわば、フィルムに写しとられるであろう像を相変わらず外から眺めているポジションに撮影者は立っている。ビュー・カメラからファインダーが自立することによってこうした関係が変化する。

ファインダーが装置として自立する一つの形が二眼レフ・カメラだが、ファインダーは自立したものの、ビュー・カメラときわめて近い関係に留まっている。ただし、全く同じではなく、重要な変化が一つ発生している。ファインダーによって見ている像とフィルム

上の像とにズレが確実に発生するようになる。これを補正するには、ファインダーが見せる像とフィルム上の像のズレを撮影者が推測し補正するしかない。仮想のフレームによってフィルム上の写真映像を予測しつつシャッターを押すことになる。さらに、眼とカメラではなく、カメラと身体の関係に変動が起きる。ビュー・カメラと比較すると、二眼レフは著しく身体との親和性が進展する。コダックの「押すだけ、後はお任せ」式の19世紀末のボックスカメラの登場からカメラの機動性が高まるが、その延長線上に二眼レフでは、身体の動きとカメラの動きの同期が極めてスムーズに行われるようになる。これによってフレームを容易に変更し、肉眼が見ている対象世界とフィルム上に写し取られる対象世界との連携が密なものとなるのである。

ところで、ファインダーは、英語でいうと finder あるいは viewfinder である。「何かを探して、それを見つけ、それを一定のフレームの中に配置する装置」であるが、原義からすると、銃の照準装置ということになる。日本の写真世界を一時期席捲したベス単のようなカメラのファインダーは二眼レフと同様にファインダーから狙った対象世界とフィルム上に写しと取られる対象世界のズレを計算する必要がある。ただ、二眼レフと決定的に違うのは、肉眼がストレートに対象世界を見てズレを推測することである。これによってカメラが写し込む像と肉眼の見えとの関係は次第に接近してくる。

身体とカメラの同期をいっそう進展させたのが、ライカなどの登場である。ファインダーと眼が直接接触することになり、肉眼が見ている対象世界ではなく、ビュー・カメラでは保存されていた像と眼の距離がいわば消滅すると同時に、カメラのフィルムに結像する像とズレながらも接合する像を肉眼で直接身体に取り込む感覚を持つことになる。すなわち、ビュー・カメラのすりガラスに浮かび上がっていた像そのものが、眼の網膜上におおよそ直接結像されることになる。厳密に言えば、網膜上の像はカメラがなければ眼球自体

のレンズによって処理された像を網膜に結像させるが（バス単などの場合）、たとえばライカのレンジファインダーの場合は、入射光が眼球以外のレンズによって処理され、概略フィルムの露光される領域に写る像と近似の像（一眼レフでは一致度が格段に高められた像）が、つまりフレームで枠どられた近似像が文字通り肉眼で見ているかのように見えるという感覚になる。ここに至って、カメラと眼の接続が完成する。眼が見たものを常に記憶し続けていると暗に仮定すると、カメラは眼の記憶と等価な関係を取り結んでいるように思われてくるのである。

#### 4. 決定的瞬間の崩壊—表象のポリティクス

Finderによって狙いを定めた後、シャッターが押される。ピストルであればトリガーが惹かれるのである。つまり、shootということが起こる。shootは写真の攻撃性の表れであるとしばしば言われてきた<sup>17</sup>。確かにカメラをもった人間は厚かましい存在である。カメラ付携帯電話の普及はこの厚かましい存在を増殖させている。イメージの奪取とその即座の流通によってイメージ消費への欲望をますます高めている。しかし、携帯のように個人レベルのイメージ形成装置が存在しなかった時代、あるいは、存在してもなおカメラという装置を使う人間が限定されていた時代にも、間違いなく写真イメージへの欲望は存在していた。カメラは撮影する側のイメージを奪取したいという潜在化していた欲望を顕在化させる。

ダゲレオタイプは、産業革命の担い手である新たな社会階層に自らの肖像イメージを手に入れる欲望を掻き立てた。都市と大衆の誕生は、これまで目にすることのできなかったイメージ、たとえば、イギリスの場合ヴィクトリア女王のイメージなどに人々を駆り立て、ヨーロッパ以外の世界のイメージへの欲望も亢進した。この流れは20世紀になって『ライフ』にその頂点を極めるグラフ雑誌によるイメージの流通とその欲望の循

環回路に結びついていく。決定的瞬間をそのポエティクスと謳われるブレッソンが活躍するのはまさにこのグラフ雑誌である。グラフ雑誌が担ったイメージへの欲望とは何だったのであろうか。

20世紀になってカメラはすでにさまざまな使われ方を経験してきた。思い切って図式化すると、私的な使用と公的な使用ということになるであろうか。私的なレベルでは、家族写真、あるいは小規模なコミュニティーのアイデンティティを確保するために使われてきた<sup>18</sup>。公的な写真としては、たとえばクリミア戦争の写真、南北戦争の写真などをあげることができるだろうし、20世紀に入って以降の報道写真の広がりも瞠目すべきものがある。グラフ雑誌に求められたもの、大きな比重がかかけられたものは、報道写真、特に公的性格の強い報道写真であったと思われる。また単なる事件報道だけが求められたのではなく、ドキュメンタリーへの需要にも大きなものがあつた。

グラフ雑誌の読者にとって、カメラの映像は、彼らに代わって（represent）現場に赴き、あるいは居合わせてshootしてくれる存在である。その写真映像には一切のねつ造は許されない。現場の在り様をそのまま現前（represent）させるものでなければならない。カメラに「現前（represent）」の能力があることは神話化され、瞬間映像の成立までの歴史とカメラのメカニズムによって担保されている。問題は、もう一方の「代理（represent）」であった。グラフ雑誌の読者が眼にする写真映像は、すでに過去の出来事である。それは、カメラマンによってライカ型のカメラで直接的な網膜の瞬間映像として記憶されたものだといえる。ただ、むやみにカメラマンの私的な記憶映像を読者たちは見たいわけではない。それは見るだけの価値のあるもの、つまり、世界の進展を読み取るうえで不可欠なカメラマンによって私的なレベルを超えて実現された写真的記憶として世界の在り様を再現（represent）させる写真映像である。しかも、審美的なフレーミングも二次元の図像である限り必要である。このような要件を積分

すると、ブレッソンの『決定的瞬間』フランス語版、『Image à la sauvette』の一節がそのまま該当するようになるのである。ブレッソンは、「写真はわたしにとってほんの一瞬間のうちに次の二つのこと同時に認識することなのです：一事実の意味と、その事実を表現する視覚的に知覚されるフォルムの厳密な構成」であると言う<sup>19</sup>。しかもこの一節はフランス語の写真概論書<sup>20</sup>の「決定的瞬間 (L'instant décisif)」というタイトルの節中に引用されている。おそらく、フランス語版が英訳されなければ決定的瞬間という言葉はあれほどの急速な広がりを見せなかったであろうが、決定的瞬間は人々が求めたポエティクスであった。第2次世界大戦は、人々に再び価値の再構築を求めた。写真のリアリズムへの信仰は未だ温存されており、再構築の為には足掛かりとなるドキュメントが必要である。しかも、そのドキュメントは価値の再構築に必要な歴史、社会的意味に充填されて、新たな価値による世界表象と直結すべきものでなければならなかった。ここに「決定的瞬間」のポエティクスが胚胎する。写真イメージは世界表象の言説的再編制に巻き込まれる同時にそれに寄与することにもなった。ブレッソンにもこの言説空間の再編の外に完全に立つことはそもそも無理なことであった。

決定的瞬間を神話的に醸成させたものは、畢竟、写真像との関わりにおいて瞬間と十分に対峙しなかったことであろう。アリストテレスの議論にまでもどることも可能であり、それはまた別稿において別角度からの写真と時間の論及ということになる。ここでは、カメラのメカニズムに密着して瞬間の問題を考えておきたい。

まずは我々がどこまでも瞬間を見ることのできない存在であるということを確認しておこう。ただ、カメラにはそれが可能ということであった。結像のメカニズムを反省してみよう。

シャッターが押された瞬間、被写体からの反射光が、レンズで絞られフィルム面へ一挙に集光される。ただ、

これらの光は同時にフィルムに到着するわけではない。フォーカルプレーンシャッターであれば、フィルム面への露光は遮蔽幕の移動が生み出す空隙を通して行われる。つまり、フィルムコマのフレームの端から順に露光していくのである。どれほど早いシャッター機構を考案したにしろ、アルベルティのモデルのように瞬間を撮影することはできない。人の眼もカメラも瞬間を捉えることはできないのであるから、われわれの肉眼での検証を放棄して、カメラが捉えたものを瞬間の写真だと思って見ていることになる。

報道写真と違って、ドキュメンタリーは瞬間に固執しているわけではないが、現前性の確保は至上命題である。しかし、カメラそのものが、すでに遠近法機械として特定のイメージ形成の文化的仕組みによって成立している以上、カメラの眼はイノセントではありえない。さらに世界のある像を立ち上げようとするイメージ形成行為としての写真は、撮影主体の視覚的ハビトゥスから自由ではありえない。イノセントなハビトゥスなどというのは形容矛盾である。そして最後には同じ問題が反復する。どのようにシャッター速度をあやつったところで、瞬間のシャッターというものは原理的に成り立たない以上、やはり対象を瞬間において現前させることは不可能なのである。シャッター速度の選択そのものが一つの表象形式であることに思いを致せば、人の眼のような関心への誘導から完全に自由であることはできない。すなわち、われわれを代理する写真的記憶は表象性とそのポリティクスから無辜たることはできないのである。

## おわりに

ドキュメンタリーや報道写真は以上論及してきた厄介な事態を認識してどのようなイメージを形成するのか。

我々は以上のような思考を背景に決定的瞬間のポエティクス=ポリティクスが、一つの終焉を迎えたこと

を確認するわけだが、それと等価な役割を果たすものを提案することによって、同じ迷路にはまり込んでしまうわけにはいかない。報道写真は相変わらず直接的表象性の神話の回路において流通しているが、その神話性自体はポストモダニズムが醸成した直接的表象性への不信が生み出した時代の雰囲気への浸透を拒むことはできない。その意味で決定的瞬間のポエティクスが擬似的に反復されている。問題はドキュメンタリーであろう。

ドキュメンタリー写真家ブレッソンの作品をつぶさに見ていくと、実は彼は決定的瞬間のポエティクスと齟齬をきたすイメージを形成していることが見えてくる。そもそもブレッソン自身はわれわれが限定して用いてきた決定的瞬間のポエティクスに完全に掣肘されてきたわけではない<sup>21</sup>。たとえば、イギリスの立太子の取材では、この公的行事の期待されるイメージをはぐらかすイメージ群を形成している。決定的瞬間を希求する、いわばグラント・ドキュメンタリーとでも言うべきポエティクスとは異なる回路が彼の中には存在している。ブレッソンの中に潜在するものをさらに追求することが求められている。仮に一つの見通しをつけるために、言葉をつむぎだすのであれば、マイクロ・ドキュメンタリーとでもいえる行為であろうか。Hiromixを女の子写真で終わらせてしまわないために、公的な空間とメビウスのように隣接するプライベートな空間をドキュメントする行為は決定的瞬間のポエティクス=ポリティクスを食い破る可能性をもちうるのではないか<sup>22</sup>。

1 Pierre Assouline, *Cartier-Bresson — L'oeil du siècle*, Gallimard, Paris, 1999, p. 33, p. 55.

2 この点については楠本亜紀によって相当説得力のある詳細な分析がなされている。楠本亜紀『逃げ去るイメージ—アンリ・カルティエ=ブレッソン』スカイドア、2001年、9～24頁。更に、今橋映子は楠本等の研究を踏まえて、いっそうラディカルな英訳版のテキスト批判を展開し、ブレッソンのポエティクスそのものについて新しい解釈を示している。今橋映子『〈パリ写真〉の世紀』白水社、2003年、416～426頁。尚、フ

ランス語版序文の執筆経緯については以下を参照。Pierre Assouline, *ibid.*, p. 280f.

- 3 「ゼノンの飛ぶ矢」のパラドックスは、ディールス—クランツ『ソクラテス以前の哲学者断片』にその出典(DK.29A27 (ib.239 b 30))があり、それに対するアリストテレスの反論が『自然学』6巻3章で展開されていることは夙に知られていることである。植村恒一郎はその反論について次のような明快な総括を提示している。「ゼノンによれば、いかなる物体も、それ自身と等しい場所を占めるときにはつねに静止している。飛ぶ矢は、「今」(=分割不可能な幅のない瞬間)において、つねにそうである。とすれば、時間におけるどの「今」においても、飛ぶ矢は静止しているのだから、結局、飛ぶ矢は全体としても静止している。これに対してアリストテレスは反論する。「今」という語には二つの意味があり、本来の意味における「今」は分割が不可能な幅のない瞬間である(つまりゼノンの言う「今」がそれである)。また第二義的な意味における「今」とは、本来の意味の「今」を含む幅のある時間のことである。さて、本来の意味における「今」すなわち幅のない瞬間は、それ自体は時間ではなく(時間の「限界」ではあるが)、そうした「今」においては、運動も静止もない。つまり、幅のない瞬間としての「今」におけるゼノンの矢は、そこで運動も静止もしておらず、その時点に「そこに在る」と言うことはできるが、「そこに静止している」とは言えない。「静止」とは「運動」の反対であり、幅のある時間においてのみ「運動」がありうるのと同様に、幅のある時間においてのみ「静止」もありうる。だから「矢はそこに静止している」というゼノンの主張は誤りなのである。」植村恒一郎「[点] 話法としてのゼノンの逆理」引用先は、[http://www.soc.nii.ac.jp/gps/Ronshu/2004\\_3.pdf](http://www.soc.nii.ac.jp/gps/Ronshu/2004_3.pdf) (the latest access date: 2007.06.11)
- 4 レオン・バットイスタ・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1992、12～16頁。
- 5 Charles Baudelaire, 'La Reine des facultés' in *Œuvres complètes*, Édition du Seuil, Paris, 1968, p. 396ff. シャルル・ボードレール『ボードレール全集IV』、高階秀爾訳、人文書院、1964年、182頁以下参照。
- 6 辻茂によると、アルベルティの『絵画論』を担保したブルネレスキの遠近法実験そのものが、カメラ・オブスクーラの原理によって行われたといわれている。辻茂『遠近法の誕生—ルネッサンスの芸術家と科学』朝日新聞社、1995、第2章参照。
- 7 デッラ・ポルタが言及している camera obscura は、文字通り暗い部屋であって、われわれがその中に入るものであることは留意しておかなければならない。Giambattista della Porta, *Natural Magik*, 1658 English Translation, The Seventeenth Book, Chapter VI, Of Strange Glasses; Baptista Porta, *Magicae Naturalis*, M.DC.VII, Liber Decimus Septimus, Cap. VI., pp.587-590.1658年の英訳版は、以下のURLに全文が掲載されている。



- Natural Magick-Homepage;  
<http://homepages.tscnet.com/omard1/jporta5.html> (the latest access date: 2007,06,11)
- 8 ここで言及しているカメラ・オブスクーラはもはやその中に入るものだけでなく、その外側に人が位置するものである。
  - 9 デカルトの議論はいささか簡略にまとめておいたが、本質において的はずしてはいないと思われる。詳細については次の拙稿を参照。「視覚の変容と写真の誕生」、『開かれた窓 写真誕生の170年』東京富士美術館、2004、23～25頁。
  - 10 Charles-François Tiphaigne de la Roche, *Giphantie*, Babylone, 1760, in Francis Lassin(ed.), *Voyages aux pays de nulle part*, Robert Laffont, Paris, 1990, pp. 1017-1085.  
 なお次の全訳が存在する。ティフェーニュ・ド・ラロッシュ『パジリアッドまたは浮き島の難破、ジファンティー』（ユートピア旅行記叢書13巻）（鈴木峯子、田中義廣訳）岩波書店、1997年。なお、ニセフォール・ニエプスがこの物語を読んだ可能性があるという見解がオデット・ジョワイユによって示されている。Odette Joyeux, *Le troisième œil, la vie de Nicéphore Niepce*, Édition revue et corrigée, Éditions Payot & Rivages, 1993, p.17, p.43. 尚、本書初版の邦訳がある。オデット・ジョワイユ『写真の発明者 ニエプスとその時代』（持田明子訳）、パピルス、1998年。邦訳と改訂版の間かなりの異同が存在するので、敢えて邦訳版のページは記載しない。
  - 11 撮影の時期については、次のゲーンシャイの著書を参照されたい。Helmut & Alice Gernsheim, *The History of Photography 1685-1914*, McGraw-Hill, New York, pp.59-60.
  - 12 1890年のものであるが、以下の著作に具体的な事例が挙げられている。Heinz K. & Bridget A. Henisch, *The Photographic Experience 1839-1914 Images and Attitudes*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, p.21.
  - 13 このあたりの事情を簡潔に紹介しているものとして次のグローネマイヤーの著作を参照。Andrea Gronemeyer, *FILM*, DuMont Buchverlag GmbH und Co. Kommanditgesellschaft, Köln, pp.18-19. なお、本書には以下の拙訳あり。アンドレア・グローネマイヤー『ワールド・シネマ・ヒストリー』（豊原正智、犬伏雅一、大橋勝共訳）、晃洋書房、2004、10～12頁。
  - 14 Michel Frizot, 'Vitesse de la photographie Le mouvement et la durée', in *Nouvelle Histoire de la Photographie*, sous la direction de Michel Frizot, Bordas, Paris, 1994, pp.245-246, 250-252, 255.
  - 15 ロールフィルムの開発をめぐる詳細については、以下著作の第4章、5章、6章が詳しいので参観されたい。リーズ・V・ジェンキンズ『フィルムとカメラの世界史 技術革新と企業』（中岡哲朗、高松享、中岡俊介訳）平凡社、1998年、83～194頁。
  - 16 カメラの背面に長方形の像が写る。肉眼には存在しないフレームが設定される。これはいわば、アルベルティの視覚のピラミッドの切断面そのものである。
  - 17 たとえば、次の著作を参照。Susan Sontag, *On Photography*, pp.13-15. スーザン・ソントグ『写真論』（近藤耕人訳）晶文社、1973、20～22頁。
  - 18 乾由紀子「19世紀写真メディアにおけるイギリス労働者階級—石炭産業を中心として」、『日本写真芸術学会誌』11:1、2002年、pp.71-84。同著者「記念された死—イギリスの炭鉱事故を主題とする初期写真絵葉書をめぐって」、『映像学』、日本映像学会、70、2003年、pp.5-20。さらに19世紀における包括的な写真活用の実態については、先に取り上げたHeinz K. & Bridget A. Henischの著作を参照のこと。
  - 19 Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait. (preface d'*Image à la sauvette*, 1952) この一節を引用する
  - 20 Gabriel Bauret, *Approches de la photographie*, Nathan, 1992, Paris, p.42.
  - 21 今橋映子、前掲書、432頁以下。
  - 22 ドキュメンタリーの抱え込む問題に対する一つの解答の試みとしてレイモン・ドゥバルドンの写真行為を挙げておく必要がある。この問題の困難性を象徴するタイトルが付された次の写真集を参観されたい。Raymond Depardon, *Errance*, Seuil, Paris, 2000.