

写真のリアリティと虚構性：「再構成された現実」 の二重性についての試論

江本，紫織
九州大学大学院人文科学研究院哲学部門：助教

<https://doi.org/10.15017/2559276>

出版情報：哲學年報. 79, pp.113-140, 2020-03-05. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン：
権利関係：

写真のリアリティと虚構性

——「再構成された現実」の二重性についての試論——

江 本 紫 織

序

近年、写真の加工・修正は、誰もが気軽にできるものとなった。特別な知識や技術、機材を持たなくとも、スマートフォンアプリ一つで簡単に色味を変えたり、被写体を整えたりすることができる。このような写真の編集は写真を非現実的にするものと認識されているというよりも、写真の観賞を方向づけるために積極的に取り入れられているもののように思われる。しかし一方で、写真が実在の対象や出来事を忠実に描写しているという考え方も依然として残っている。特に対象や出来事の認識を左右する写真の場合、加工・修正は問題視される傾向にある。写真に手を加えることは、確かに好意的に捉えられるようになってきたが、その背後には依然として「写真は事実（真実）を伝えるものである」という考え方が根強く残っているのである。

このような状況において、写真のリアリティと虚構性はどのように説明することができるのだろうか。方法の一つとして、リアリティと虚構性の問題をジャンルによって区別することが考えられる。ある写真では、描写あるいは被写体の虚構性が積極的に受け入れられるが、別の写真では写真が真実であることが求められるというこ

とは珍しくない。しかし、写真の虚実とは明確な区別なく入り混じって提示、観賞される場合がほとんどであり、写真の観賞においてそれらの虚実を見極めることは難しい。このような点から見れば、写真の観賞におけるリアリティや虚構性の問題は、それほど単純に説明できるものではないだろう。

では、どのように写真を捉えれば、様々な形で虚実の関わる写真について論じることができるのだろうか。写真が事実を伝えるものであると同時に、虚構的な内容を含む可能性もあるということを経験しようにするならば、まずはこれまで写真が真実と結びつけられてきた論拠を再検討する必要があるだろう。写真のリアリティに関する従来の議論は、その論拠を写真それ自体に求めるものだった。フィルム写真を想定した写真論では、写真の生成プロセスが機械的で客観的なものであることを根拠に、写真を撮影された対象に忠実で、事実を写し出すものと位置づけてきたのである。したがって、写真における虚構性を考慮するためには、写真に写し出されたものが現実とみなされる要因を、写真やその生成プロセス以外の点から再考する必要があると言える。

そこで本稿では、まず写真の観賞において現実の対象が意識されると考えた従来の写真論を検討する。その上で、写真が観賞される際の構造に注目する。写真そのものを見ることと観賞によって意識されることを区別し、その内容と構造を示す。観賞によって意識されるものを「再構成された現実」と定義することで、観者が意識するものの中に現実性と虚構性の両方が含まれる可能性を検討する。さらに、これらの現実性・虚構性と現実の関係を考察することによって、単純な二分法に収まらない写真のリアリティと虚構性の構造を示すことにしたい。

一 写真とイメージ

写真を見ることと現実の関係はどのように考えられてきたのだろうか。本節ではまず、写真の生成プロセスを論

扱とした写真と現実の関係を概観する。さらに、写真そのものと観賞によって意識されることを区別することで、観賞の構造を整理することにした。

一 一 一 写真の透明性

写真の性質を考える際、写真と撮影された現実の関係が重視されてきた。ロラン・バルト (Roland Barthes) が写真の本質 (ノエマ) を「それはかつてあった」であると考えたように、写真とは撮影時にカメラの前に存在したものを示すものとみなされてきた。このような議論の背景にあるのは、フィルム写真の生成プロセスである。フィルム写真の生成プロセスを簡単に説明すると、次のようなものとなる。撮影時には、被写体の反射光がカメラのレンズによって集められ、その光がフィルムを感光させる。その後の現像のプロセスでは、撮影されたものが像として現れ、化学的にフィルムに定着される。そのフィルムが印画紙に焼き付けられるプロセスでも、フィルムを透過した光が印画紙を感光させ、それが現像、定着される。フィルム写真の生成プロセスとして想定されるのは、このような光を介した撮影対象と写真のつながりなのである。

生成プロセスを念頭に論じられる写真の性質は、写真と他の視覚表象、特に絵画との違いを主張するのに役立つ。人の手によって描かれる絵画と比べて、機械的に生み出される写真の像は客観的で、真实性があると考えられたのである。このような写真の客観性についての議論を押し進めると、ケンダル・ウォルトン (Kendall Walton) の提唱する写真の「透明性テーゼ (Transparency Thesis)」に行き着く。「透明性テーゼ」とは、写真は透明であり、写真を通して対象を見ることは、対象を直接見ることや、望遠鏡や顕微鏡などの視覚の補助装置を通して見るのと同義であるとみなす考え方である。この考えの論拠となるのは、写真と撮影された対象との間の因果関係である。ウォルトンが例示するのは、目の前にある恐竜を絵画として描く場合と写真に撮る場合の比較である。画家も撮影者

も、目の前にあるものが恐竜であり、それを絵画・写真にしようとしている。ところが、画家の描くものは恐竜の絵となるのに対し、写真となるのは撮影者が恐竜であると信じた（恐竜ではない）対象である。画家も撮影者も、対象を同じように恐竜とみなしていても、結果として生み出される絵画と写真には違いが生じるのである³。

このように写真と撮影された対象の結びつきは、写真は何かを表象することなどできない、虚構を表象する能力を持ち得ないという考え方に行き着くことがある⁴。たとえば、仮に写真が美しさや悲しさといったものを表しているように見えるとしても、写真がそれらの事柄を表象しているのではなく、写真の対象となっているものが美しさや悲しさを持つためだと考えられるのである⁵。このような写真の表象不可能性を論じたロジャー・スクルートン（Roger Scruton）は、建物の写真を表象するとは言えないということを、対象をフレームを通して知覚することを例に説明する。つまり、写真が何かを表象し得ないというのは、通りにフレームを置き、そのフレームを通して見たものを表象とは言えないのと同じだと言うのである⁶。もちろん、この議論には様々な反論がある。しかし、本稿ではこの点について詳細に検討することはせず、写真の生成プロセスを論拠にすることが、写真における虚構性について議論することを難しくしてきたことを確認するにとどめたい。

以上のように従来の議論では、写真と撮影された現実の間には因果関係があり、写真を見ることを通して撮影された現実が意識されると考えられてきた。ここで注目したいのは、写真を通して現実の対象を見ることができるということは、写真の知覚経験が写真そのものを見ると同時に写真の対象を見るところという二重性を持つことを意味する点である⁷。もし、そのような知覚の二重性が存在するのであれば、写真そのものを見ることと、それによって意識されることは区別できるはずである。このように考えるならば、写真の観賞は、必ず撮影された現実を意識させるといっても、撮影された現実を意識させやすい傾向を持つと言いうことができるかもしれない。また、写真が撮影された現実やその他の事柄を意識させる要因が、写真と現実の因果関係以外の方法で論じられる可能性もある。

そこで次項では、写真によって対象を意識するという点から、観賞における写真の役割について整理することしよう。

一―二 写真を通したイメージ化

写真は確かに、時間的・空間的に離れた対象を見るための視覚の補助装置となっていると云えた。しかし、透明性テーゼの是非を問わなくとも、写真を通して見るということの中にどのような仕組みがあり、その中で写真がどのような役割を担っているのかを考えることは可能である。写真の観賞においてどのようなことが起きているのかは次節以降で検討するとして、まずは写真そのものの役割を再検討することにしよう。

写真は一つの技術である。このように言われる際に連想されるのは、写真を生み出す写真技術、つまり写真を撮影したり、観賞したりすることを実現するための技術としての写真である。これに対して、パトリック・メイナード (Patrick Maynard) は、写真全体を一つの技術として捉えることを試みる。技術の発明は、それまでに不可能だったことを可能にしたり、人間の能力を拡張したりすることが多くある。そのような技術の一つとして写真を捉えた時、メイナードが注目することの一つが、「イメージング技術」としての写真である。これにはもちろん、何らかの画像を生み出すという意味での「イメージング」も含まれるだろう。しかし、ここで注目されるのは、人が何かを心的にイメージするという意味での「イメージング」である。メイナードによれば、私たちが何かをイメージする力は、様々なイメージング技術によって拡張されてきた。何かをイメージすることは、あらゆる活動において求められるが、現代において写真技術は主導的役割を担ってきたというのがメイナードの見解である。

このような点から写真の観賞を捉え直すと、写真の観者は観賞を通して文字通り「現実の対象を見ている」というよりも¹⁰、写真を見ることを通して現実の対象をイメージしていると言うことができるだろう。このように考え



写真1 定点撮影、1969年7月10日（出典 中西元男企画編集『西新宿
定点撮影 脈動する超高層都市、激変記録35年』、株式会社ぎよ
うせい、2006年、28頁）

る時、撮影された現実をイメージすることの論拠として、写真と対象の間の因果関係を用いることは可能だろうか。写真が提示するのは、確かに写実的で、多くの場合、撮影された現実に忠実であるように見える。ただし、メイナードによれば、技術とは人間の能力を拡張すると同時に、関連する能力や技術を抑制するものでもある¹¹。写真を含むイメージング技術において、拡張とはイメージする力であり、抑制とは何をどのようにイメージするかを方向づけることが該当するだろう¹²。写真が現実の対象をイメージさせる力を持つのであれば、それは透明性テーゼで主張されるように、写真と対象の間の因果関係によるものなのか、他の要因は関与していないのか、写真の観賞では他のタイプのイメージ化は起き得ないのかを、今一度検討する必要があるだろう。そこで、次節以降はこのイメージの性質や形成の仕方に焦点を当てることにしたい。

二 再構成された現実

写真と現実の関係を、観者が写真を観賞することによって形成するイメージという視点から捉え直すと、写真のリアリティはどのように説明されるのだろうか。本節では写真の観賞において形成されるイメージの性質と構造を把握することにした。



写真2 定点撮影、2004年7月10日（出典 前掲『西新宿定点撮影』、147頁）

二一 イメージ化のプロセス

写真の観賞を通してどのようになが意識されるのか、そのイメージ化のプロセスを一つの事例をもとに考えることにしよう。ここに、二枚の写真がある（写真1、2）。まずはキャプションを見ずに、写真のみに注目してほしい。写真1には、画面上半分に空が、下半分に団地のような同じ形の建物が並んでいるのが見られる他、それよりも小

さな家屋がいくつも描写されている。これに対して写真2の方では、写真1よりも背の高い建物が密集している。いずれの写真もモノクロームの写真であり、注目すべき特定の被写体が画面上に写し出されているというよりも、ある空間の様子を把握できるものとなっている。写真の撮影時期や撮影場所、撮影の目的を、これら二枚の写真のみから判断することは難しいだろう。しかし、これらの写真の観賞によって、写真に描写された内容以上の事柄をイメージすることが可能になる場合がある。それがどのようにして可能になるのか、順を追って説明することにした。

まず、これら二枚の写真の基本情報を共有しておこう。写真のキャプションからもわかるように、これらの写真は、いずれも西新宿の同じ地点で撮影されている。写真1は一九六九年七月十日に、写真2はその三十五年後、二〇〇四年の同じく七月十日の撮影である。写真の撮られた日付と場所がわかることで、二枚の写真の見方、関係性は変わってくる。この場合、関連性のわからない



写真3 定点撮影、左上から時計回りに1970年2月23日、1973年2月28日、1978年、5月31日、1981年8月31日（出典 前掲『西新宿定点撮影』、29、38、61、73頁）



写真4 定点撮影、左上から時計回りに1985年2月28日、1989年12月15日、1992年9月1日、1993年4月8日（出典 前掲『西新宿定点撮影』、85、99、118、124頁）

かった二枚の写真が、西新宿という街の三十五年の変化を示していることが理解できるのである。しかし、西新宿の街に馴染みがない者にとっては、これら二枚の写真の一方が他方の過去を示しているということは理解できても、それ以上のこと、つまり写真に関連する、より豊かなイメージを想起することは難しいだろう。

そこで、続けて関連する写真を見ることがしたい。写真3、4は写真1、2と同じ地点で撮影された定点撮影写



写真5 定点撮影、1977年12月31日（出典 前掲『西新宿定点撮影』、59頁）

真である。写真3、4ともに、三十五年分の写真から写真ごとのつながりがわかるような写真を選択し、時系列順に並べ、左上から時計回りに古いものから新しいものへと変化を辿ることができるよう構成している。写真1で見た空間には次々と新しい建物が建設され、写真3の内、四枚目の写真では、空と街の間に高層ビルの中層層が出て現している。写真4ではビルの数が一層増え、画面の半分以上を建物が占めるようになる。都合上、すべての写真を提示することはできないが、写真を時系列順に見ることで、一枚一枚の写真のつながりが三十五年の街の変化を示していることが理解しやすくなる。

さらに、一連の定点撮影写真を念頭において再び写真1と2を見ると、最初に二枚の写真のみを見た時よりも、写真2が写真1の未来の様子を示していることが理解しやすい。同様に、写真5を見てみよう。写真5は写真1から4のいずれにも含まれていなかった写真である。しかし、写真1から写真2に至る過程の写真の一つであると理解することができるだろう。また、この写真から写真1や写真2の情景を思い浮かべることができるのではないだろうか。

これらのことから、写真によるイメージ化には次のような特徴があると言える。一つは、写真の観賞によって形成されたイメージは、別のイメージと接続する可能性があるということである。写真の観賞においては、写真そのものを見ると同時に、写真に写っている対象をイメージ化していると考えられた。このようなイメージ化は、連続して複数の写真を見る場合でも、個々の写真に対して行わ

れている。しかし、時系列順に写真を見ることで写真同士のつながりがより明確になったように、関連するイメージを接続し、一つの全体的なイメージを形成することもできるのである。もう一つは、観賞よって形成されたイメージは、観賞を終えると同時に消え去るとは限らないことである。つまり、イメージ同士の接続が全体的なイメージを形成したように、観賞を終えてもイメージは一定程度記憶され、別の観賞につなげることができると考えられるのである。このようにイメージが保持されることは、写真5から写真1や2が想起されたように、目の前に見ている写真には描写されていない光景を思い浮かべることからも明らかだろう。観賞を通して形成されるこのような全体的なイメージを、本稿では「再構成された現実」と呼び、次項ではその構造を確認することにした。

二二 「再構成された現実」の基本条件

透明性テーゼにおいては、写真を見ることが、撮影された対象を直接知覚することと同一視された。しかし、写真の観賞を通じたイメージ化を検討すると、イメージしたものが関連する別のイメージと結びつき、目の前の写真に描写されていないものを想起させることがあった。このようなイメージ化の可能性は前項の事例だけのものではなく、写真の観賞において容易に起こり得るものである。観賞においてイメージされるものを本稿で「再構成された現実」と呼ぶのは、写真の描写や撮影された現実に忠実とは限らないイメージ化についてより詳細に検討するためである。

では、「再構成された現実」とはどのように形成されるものだろうか。前項で取り上げた西新宿定点撮影の事例をもとに、「再構成された現実」のイメージ化に必要な要素や条件を整理してみよう。定点撮影写真は特殊な事例ではあるが、各写真に共通項があり、イメージ化の条件を抽出するのにふさわしいと言える。

早速、基本条件を確認することにしよう。この観賞において最終的に形成された「再構成された現実」は、ある

地点から見た三十五年間の西新宿という街のイメージである。本稿では定点撮影の一部を確認したにすぎないが、これらの写真群に全く同じ写真は存在しない。つまり、個々の写真の観賞においてイメージ化された内容も、それぞれ異なるはずである。それにもかかわらず、最終的に一つの「再構成された現実」を形成し得るのは、全ての写真が同じ地点から撮影された西新宿という共通項を持っているからだと考えられる。このことは、「再構成された現実」を形成するためには、何らかの「核」となるものを設定する必要があることを意味している。先の事例では「西新宿の定点撮影」という情報があったため、一連の写真を西新宿の変化を示すものとして観賞することができた。もし西新宿の定点撮影であるという前提がなく、しかも時系列順ではない形で一連の写真を見た場合には、写真の共通項が同一の場所であるということに気づかないこともあるだろう。そのような場合、一連の写真は、単にある都市の建造物の事例として観賞されることもあるかもしれない。つまり、写真を見る場合に何を「核」とするかによってイメージされるもの、再構成されるものの内容は変わってくるのである。

ただし、「核」の設定の仕方だけが、写真の描写内容と「再構成された現実」の間に違いが生じる直接的要因となるわけではない。そこで注目したいのが、観賞時に観者は何を知ることができていたのかという点である。先にも述べたように、これら一連の写真は西新宿の定点撮影であることがわかっている。その上で写真を見ることができると、西新宿という街を「核」とし、イメージ化することができた。つまり西新宿の定点撮影であるという情報は、イメージ化の「核」となるだけでなく、イメージ化を方向づける情報として機能しているのである。さらに、これらの写真は、書籍中では基本的に一ページに一枚の形で掲載されており、各写真の下には撮影の年月日が記載されている。この撮影年月日は、写真同士の間隔を知るのに役立つ。それらの写真が確かに定点撮影であり、三十五年分の変化を示しているということを写真^①に知ることができるのである。したがって、一連の写真を書籍において観賞する場合、観者は写真それ自体が示す視覚情報に加えて、それらの写真が何を撮影したものである

か、いつ撮影したのかという情報を手にしていることになる。これらの情報は、イメージ化の方向性、たとえば同時代の建築物の写真なのか、複数の都市の写真なのかといったことを方向づける手がかりとなっている。もちろん、単一の写真を見て、それを写真の描写内容通り、忠実にイメージ化するのであれば、それが何を撮影したものであり、いつ撮影されたのかという情報は必要ない。しかし、写真の描写内容を超えたイメージ化やイメージ化したもの同士の間連づけのためには、情報の間連づけが欠かせないのである。

以上のことから、「再構成された現実」について次のように言うことができるだろう。まず、「再構成された現実」の形成には、何らかの「核」が設定されているということ、そしてその「核」に合わせて間連づけられる情報が、写真の形成するイメージを描写内容に限定されないものに拡張し得ることである。この時間連づけられる情報には、様々なタイプのものであると考えられる。西新宿定点撮影の事例では、写真が西新宿の三十五年を定点撮影したものであることや写真に添えられた撮影の年月日であった。さらに、この事例においては一枚一枚の写真、つまり個々の写真が与える視覚情報も重要な情報の一つとなっている。このように「再構成された現実」の形成に欠かせない情報は、文字情報や視覚情報など、様々な形で与えられるのである。

二一三 現在の写真における「再構成された現実」

「再構成された現実」の形成には、「核」とそれを拡張するための関連情報が必要だった。果たしてこの条件は、他の写真の観賞にも適用できるのだろうか。また、仮に同じ条件が共有される場合、その「核」や関連する情報の種類には写真によってどのような違いが生じるのだろうか。

より身近な写真の事例として、スマートフォンで撮影される現代の写真について検討することにした。携帯端末にカメラ機能が搭載されることで、撮影はより日常的なものとなった。それに伴い、現在、写真は特別な瞬間や

出来事を写し出し、記念碑的な役割を担うというよりも、ありふれた些細な出来事を捉えるものであり、そのような写真が次々と現れては消えていくようになったと考えられている¹³。スマートフォンのような小型で通信環境の整った端末に撮影機能が搭載されたことは、写真をメモ代わりに使用することや、コミュニケーション・ツールとして利用する傾向を推し進めたと言えるのである¹⁴。このような写真においても「核」の設定と情報の関連づけによって、「再構成された現実」のようなイメージ化が可能なのだろうか。

スマートフォン内に保存された写真を見ることを例に考えてみよう。スマートフォン内に保存された写真は、「ギャラリー」¹⁵と呼ばれるアプリ上で見ることができる。ギャラリー内では、スマートフォンで撮影した写真を、新しいものから古いものへと見ることができるようになっている。この中には外部カメラで撮影された写真だけでなく、スクリーンショット画像のようにスマートフォンディスプレイ上に表示された画面を保存したものが含まれることもある。どのような写真、画像が表示されるかは撮影者によるだろう。風景や人物、料理といった経験したものの記録であることもあれば、書籍や書類などをスキャンするように撮影したものもあるかもしれない。時系列順に遡ることができるとは言っても、ギャラリーに表示される写真、画像の種類は雑多である。

このような定まった傾向のない一連の写真によって一つのイメージが形成されることがあるとすれば、その「核」とは何であり、どのような情報を関連づけることができるのだろうか。一つの可能性として、出来事や写真の傾向ごとのイメージ化が考えられる。たとえば、ギャラリーに表示される写真をスクロールし、写真を遡る中で、旅先での写真に行き当たるとしよう。写真の被写体は旅先の風景だったり、撮影者自身や旅の同行者だったり様々である。それらの写真には、写真上で見ることのできる定まった共通項がない場合もある。しかし、その写真を撮影した観者にとって写真が示すものは、確かに自分自身が経験した出来事の一部であり、写真を見ることで写真に写されていない様々な事柄を思い出すことにつながることもある。このような場合、イメージ化の「核」となってい

るのは旅先での出来事である。また、イメージを形成するために関連づけられる情報には、スマートフォン内の写真だけでなく、個々の写真が喚起する観者自身の記憶も含まれる。もちろん、西新宿定点撮影に比べると、被写体は定まっておらず、撮影と撮影の間隔や各出来事に割り当てられた写真の枚数にも偏りがある。しかし、そのような場合でも「核」を設定し、関連する情報を結びつけることができれば、写真に描写された内容以上のことをイメージ化することが可能になるだろう。

このようにスマートフォン内の写真は、プリントされた写真で構成されるアルバムの写真を見る場合と同様、出来事ごとにイメージ化が可能である。ただし、先にも述べたように、スマートフォンのギャラリー内には写真以外の画像が写真と同列に表示されることもある。したがって、それらの画像も含むイメージ化があるとすれば、それは撮影者自身がこれまでにスマートフォンを介して見たものとなるだろう。その場合、「再構成された現実」の性質として次のようなことを加えることができる。一つは、「核」となるのは写真に描写されたものに限定されないということである。スマートフォン内の写真同様、画像や動画の共有を目的としたSNS上に投稿された写真にも、被写体の偏りや写真同士の関連性の希薄さといった傾向が見られる。スマートフォン内の写真のように撮影者と観者が一致するのであれば、写真同士に関連性を見出すことや不足している情報を補うことは容易である。しかし、撮影者を直接知らない場合、同様の関連づけや情報の補完は困難となる。このような場合、撮影者を「核」として設定し、さらにキャプションなどによって写真の内容を補完することで、写真の描写内容を超えたイメージ化が可能になる。あるいは、写真の位置情報や写真に紐づけられたハッシュタグのようなキーワードが「核」の役割を果たす場合もある。この場合のイメージ化は、特定のユーザーの写真に対して行われるのではなく、同じ位置情報、ハッシュタグをつけた不特定多数のユーザーの写真がまとめて表示され、それらを元に特定の場所や対象、出来事についてのイメージが形成される¹⁶。

もう一点の性質は、関連づけることのできる情報の多様さである。西新宿定点撮影では文字情報と写真による視覚情報が一連の写真と関連づけられていた。一方、スマートフォン内の写真やSNS上の写真の事例では、記憶という観者の持つ情報の他、ユーザー同士のコミュニケーションや共通項を持つ他のユーザーの写真なども関連づけが可能であると考えられた。写真の観賞と同時に見ることで、知ることができるものだけでなく、かつて経験したことで、得た情報などが目の前の写真と関連づけられ、イメージ化に作用する場合があるのである。

再構成の「核」と関連づけられる情報をこのように捉え直すとき、次のような問いが生じるのではないだろうか。すなわち、「再構成された現実」が写真の内外にある「核」や情報によって再構成されたものであるならば、それは写真の描写内容を離れた想像的で虚構的なイメージにすぎないのではないか、という問いである。確かに「再構成された現実」の性質と構造は、写真と撮影された現実の関係だけでは説明できなかった観賞の在り方を議論に含めることを可能にする。しかし、写真に描写されていない事柄についてイメージし、あらゆる情報を関連づけることが可能であると考えられることは、写真それ自体や撮影された現実との関係を議論から除外しただけと言えるのかもしれない。そこで次節では、「再構成された現実」と撮影された現実の関係を検討しながら、写真の観賞における虚構性の問題について考察することにした。

三 写真のリアリティと虚構性

「再構成された現実」は単なる観者の想像の産物にすぎないのだろうか。本節では「再構成された現実」と撮影された現実を忠実にイメージする場合のリアリティを比較することで、写真の観賞におけるリアリティと虚構性の構造の一端を明らかにすることにした。

三二一 リアリテイの方向性

「再構成された現実」の虚構性について検討するために、まずは従来の議論における写真のリアリティをイメージの点から再考することしよう。写真を見ることを通して撮影された現実を見ていられる時、その觀賞にはイメージ化の仕方、あるいはイメージされるものの内容や性質に、次の三つの特徴があると考えられる。まず、写真の描写は、撮影された現実には忠実であるはずである。写真の客観性や真実性が主張される場合、その多くは写真の生成プロセスが機械的で、人の手が介在しないことを前提としている。つまり、撮影された現実と写真の間には余計なものが介在しておらず、写真が撮影された現実を視覚的に再現していることが保証されているのである。二つ目の特徴とは、觀賞によるイメージ化が写真の描写に忠実に行われるというものである。イメージ化において余計な情報が入り込まない場合、觀者は写真の与える視覚情報だけを頼りにイメージ化することになる。そのため、これら二つの特徴が満たされれば、觀賞においてイメージされることと撮影された情報は、視覚的な面ではほぼ一致するだろう。ただし、これら二つの特徴があるだけでは、撮影された現実が視覚的に忠実にイメージ化されるにすぎない。イメージ化したものが現実同様に扱われるためには、イメージ化されたものが撮影された現実（過去）に置き入れられるという三つ目の特徴も満たされる必要があるだろう。

イメージ化されたものを過去に置き入れるとは、觀賞によって形成されたイメージを特定の時間、空間、あるいは特定の事物や出来事と結びつけることである。これによって、イメージした事柄が確かに過去に存在したものであるという感覚が得られる。実際にはこの二と三の特徴はほぼ同時に起こるか、もしくは写真の描写内容を特定の時間・空間と結びつけた上でイメージ化されると言える。イメージ化とイメージの過去への置き入れがほぼ同時に起こることは、二つ目の特徴である「イメージ化に写真の視覚情報以外の余計なものが介在しない」という点と矛盾するように思われる。しかし、三つ目の特徴は二つ目の特徴を否定するものではなく、形成されるイメージをど

のように位置づけるかに関わるものと言える。また、写真が撮影された現実を忠実に写し出したものであるという一つ目の特徴が満たされているのであれば、イメージ化したものを再び撮影された現実の中に置き入れる必要はないという反論も考えられる。これについて現時点で言えるのは、写真に忠実にイメージ化することと、それを現実として扱うことは別の問題であるということである。次項で検討するが、一々三の特徴のうちいずれか、あるいは全てが揃わない場合、イメージしたものと撮影された現実が一致しないことにつながることもあるだろう。

以上の三つの特徴を備える時、写真を見ることは撮影された現実を見ることと同義であり、写真のリアリティの方向性は、撮影された過去の現実を志向するものに限定される。しかし、このようなイメージ化は、限られた条件下でのみ可能となるものである。本項で見たイメージ化の特徴が一つでも変われば、結果として形成されるイメージやイメージと現実との関係も変化する可能性がある。そこで、次項では本項で検討した特徴のいずれかを満たさない事例、つまり「再構成された現実」の形成に虚構性が入り込む可能性について考察することにした。

三二二 写真の描写とイメージ化における虚構性

前節で取り上げた「再構成された現実」は、写真の観賞時に様々な情報が関連づけられることで写真の描写内容を越えたイメージ化を可能にしたものだった。このようなイメージが虚構であるとはどのような状態を指すのだろうか。前項にならない、まずは写真の描写とイメージ化の各段階について虚構となり得る特徴を整理することにしよう。

まず検討すべきは、写真の描写である。従来の写真のリアリティでは、写真の描写が撮影された現実の忠実であることを前提としていた。ところが実際は、撮影される現実と写真の描写内容が、様々な面で一致しない可能性がある。このような違いは、撮影における基本的な操作でも生み出される。たとえば、撮影ではカメラ内部に取り込

む光の量が調節される。絞りやシャッタースピードを調整することで、露出を上げたり下げたりすると、被写体を肉眼で見ると場合よりも明るく、あるいは暗く感じられる写真を撮ることができ、被写体自体の形状や位置が変わるわけではないが、このような調整の違いが観賞時に抱く印象を左右することは珍しくない。また極端な事例では、撮影後に描写内容に手を加え、撮影された現実との違いを生み出すことも考えられる。現在、写真はスマートフォンで気軽に撮影できるようになり、アプリの使用によって写真の加工・修正も容易になった。もちろん写真の加工・修正はフィルム写真の時代から可能だったが、写真のデジタル化によってその工程は容易になり、加工の痕跡も残りにくくなった。また近年では、彩度やコントラストを極端に上げたり、被写体の上にイラスト風の装飾を加えたりと、撮影された現実と写真の描写内容の一致が追求されない事例も多い。このように、撮影される現実と写真の描写の間には、意図的あるいは非意図的に違いが生じるのである。

では、イメージ化の段階はどうだろうか。写真のリアリティを従来の議論のように捉えるなら、写真はその描写に忠実にイメージ化されるはずである。ところが、「再構成された現実」は写真の描写内容に限定されない。つまり、情報の関連づけ方によって、「再構成された現実」は撮影された現実と忠実であることも、「撮影された現実」から離れ、虚構的であることも可能なのである。実際、写真を見る際、写真の持つ視覚情報だけを得るということはない。写真の内容や撮影者について何らかの情報を得ている場合がほとんどである。それらの情報の多くは、効果的に写真を補うことに役立つ一方で、写真の見方を左右し、時に事実とは異なる方向へイメージ化させることもある。たとえば、観者の記憶という情報は、写真の内容を補完するのに役立つが、記憶に思い違いが含まれていた場合、事実とは異なる方向にイメージ化が進められる可能性も否定できない。また、写真と関連づけられる情報に事実ではないものが意図的に添えられることもあるだろう。写真と関連づけられる情報次第では、撮影された現実とは別の方向に現実が再構成される可能性があると言える。

このように、写真の描写と写真によるイメージ化の二つの段階で、撮影された現実と「再構成された現実」は一致しない可能性がある。ただし、この不一致が「再構成された現実」を現実とみなすことにつながるか、虚構とみなす要因となるかは別の問題である。たとえ各段階に虚構性が入り込むことがあったとしても、それを撮影された現実を含む何らかの現実と関連づけることはできるため、「再構成された現実」を単なる虚構や想像の産物と断定することは尚早だろう。そこで、次節では観賞によってイメージするものと現実との関係から写真の現実性と虚構性について検討することにした。

四 現実と虚構の二重性

前節で確認したように、写真のイメージ化には様々なレベルで虚構が入り込む。ただし、撮影された現実と「再構成された現実」の齟齬に対する反応は、一方を現実、他方を虚構と断定できるほど単純ではない。写真の加工や演出に気づかず、虚構を現実と信じることもあれば、事実を示しているにもかかわらず虚構であるとみなされる場合もあるからだ。そこで本節では、前項で検討した虚構性が、最終的にどのような現実と関連づけられるのかを考察することで、写真における現実と虚構の複雑な構造を示すことにしたい。

四―一 撮影された現実との結びつき

まず、いずれかの段階で虚構性が入り込むとしても、撮影された現実が意識される場合を考えてみよう。撮影された現実と写真の描写・イメージの間に齟齬が生じている中で、観賞によって形成されたイメージを撮影された現実と結びつけるためには、いずれかの段階で虚構性が取り込まれていることが認識されている必要がある。たとえ

ば、写真が明らかに加工・修正を施されていれば、観者はそれが撮影された現実には忠実ではないことを経験的に推測することができる。このような場合、写真の描写通りのイメージを形成すると同時に、その背後にある実際の姿形もイメージすることができる。

このように虚構性を含む描写やイメージが、撮影された事実としての現実と結びつけられる時、観者は虚構的なイメージと同時に現実的なイメージを形成していると言えるだろう。ただし、虚構的なイメージと現実的なイメージのどちらを強く意識するかは、観賞によって異なる。たとえば、役者によって虚構的な人物が演じられた写真があるとする。観者はこの写真が役者によって演じられたものであることを理解しているにもかかわらず、その役を演じている役者ではなく、演じられている虚構的な人物の方に注目しているとしよう。この時、役者という現実的なイメージと演じられた虚構的な人物という虚構的なイメージの両方が形成されているが、観者は前者を無効化し、後者に意識を向けているのである。

このような観賞について、写真に特有の「像現実 (Bildwirklichkeit)」があることを論じたラルス・ブルンクは、写真が示すものが事実ではないことを認識しながら、それがあたかも実際の現実を示しているかのように知覚する場合、写真となる前の現実を指示する作用が停止され、虚構的現実が意識されると説明する¹⁷⁾。また、このような現実とは、写真となる前の現実と対立関係にあるのではなく、ずれの関係にあるとされる。観賞に対して特定のルールが働けば、写真的に表現されたものを、あたかも撮影された現実が再現されたものであるかのように信じていることができるのだらう¹⁸⁾。本稿ではそのルールがどのようなものか検討することはしないが、このような観賞の事例からわかるのは、形成されたイメージの現実性・虚構性は観賞に合わせて前景化したり、後景化したりする可能性があるということである。

四一二 虚構的な「現実」との結びつき

一方、観賞によってイメージされたものが、撮影された現実以外の現実と結びつけられる場合もある。その中には、虚構的な「現実」と結びつけられるものと実際の現実世界と関連づけられるものがある。本項ではまず、前者の「現実」と結びつけられる事例について検討することにした。

観賞によってイメージされたものが虚構的な「現実」と結びつけられることについて、一九六九年のアポロ月面着陸の写真を例に考えてみよう。写真が撮影された現実を示すという立場を取るならば、一九六九年のアポロ月面着陸の写真は、人類の月面着陸を証明するものとなる。ところが、これらの写真をNASAによって捏造されたものであると主張する「ムーンホークス」説という立場を取ると、写真の見え方は通常の観賞とは違うものになる。通常、これらの写真は、月面に着陸したことを示すものであり、写真に忠実にイメージされた事柄は事実として認識される。これに対して「ムーンホークス」説を支持する観者は、これらの写真に不自然な点を見出す。たとえば撮影アングルや影の向きの不自然さ、星が写っていないこと、風のないはずの月で旗がはためいていることなどがあげられ、月面着陸の写真は、スタジオで撮影された捏造写真であると主張される¹⁹。「ムーンホークス」説を支持する観者にとって、月面着陸の写真は月面着陸を演出した写真なのである。

このような観賞の場合にも、「再構成された現実」には現実的なイメージと虚構的なイメージの両方が含まれる。ただし、これらのイメージと現実の関連づけ方には特徴がある。それは、「ムーンホークス」説を取る観者にとつて、写真によってイメージされる月面着陸の光景は虚構であるという点である。通常の観者同様、「ムーンホークス」説を取る観者も、写真をもとに月面着陸の様子をイメージしている。ところが、観者は写真の描写の様々な「不自然」な点に気づき、代わりに「正しい」知識や情報を関連づける。そのように「再構成された現実」が形成されると、月面着陸のイメージは虚構とみなされ、その背後にスタジオで撮影したという「本当の」現実があると考

られる。つまり、この場合の観賞にも二種類のイメージ化があるが、観者は「再構成された現実」を事実とみなし、写真に忠実なイメージの方を虚構とみなすのである。

このような観賞においてイメージと関連づけられる「現実」とはどのように位置づけられるのだろうか。形成されるイメージの内、写真の描写に忠実なものを観賞における第一段階のイメージ化、「再構成された現実」はさらに一段階進んだイメージ化として考えてみよう。まず、これまで論じられてきた写真のリアリティは、これら二つのイメージが一致し、撮影された現実と関連づけられた。そのため、いずれのイメージも同じ現実に属するものとして扱うことができた。一方、何らかの要因で形成されるイメージが虚構的になる場合も、実際の現実を推測することと撮影された現実と結びつけることが可能だった。虚構的なイメージの背後に、現実的なイメージをたどることができたのである。「ムーンホークス」説の観者の場合も、事実である写真から虚構的なイメージが形成され、その背後に別の現実があることが意識される。しかし、背後にある別の現実とは、実際には撮影された現実と一致するものではなく、観者によって生み出された虚構的な「現実」である。科学的に「正しい」情報によって裏つけられた「現実」は、虚構的なイメージを撮影された現実と結びつける場合と同様に、「現実」的なイメージを現実であるかのように信じ込ませる。イメージと現実を結びつける過程では、虚構的なイメージからもっともらしい「現実」が生み出される場合もあると考えられるのである。

四一三 撮影された現実以外の「現実」との結びつき

月面着陸の写真とは逆に、撮影されたものが事実ではないにもかかわらず、現実として扱われたり、現実と結びつけられたりすることもある。たとえば、一八七四年に出版された『The Moon』という書籍には、石膏モデルの月面を撮影した写真が掲載されている。この本が出版された当時、実際の月を撮影することは全く不可能だったわけ

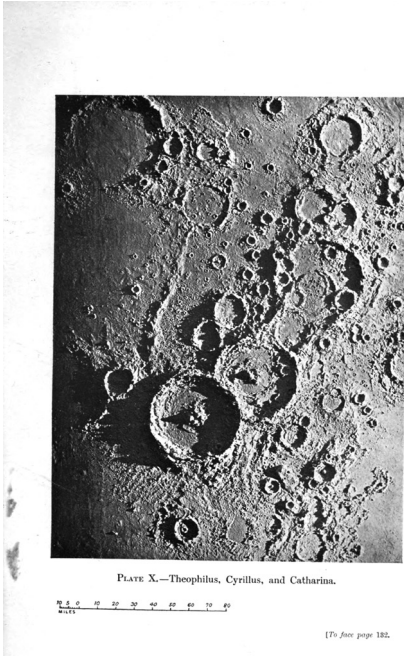


写真6 James Nasmyth and James Carpenter, *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite*, London: J. Murray, 1903 (1874). (出典 <https://archive.org/details/moonconsideredas-00nasmuoft/page/132>)

ではない。月の撮影は、写真の発明当初から試みられていたが²⁰、当時の感光性のプレートは、月の光を記録するには感度が低くかつただけでなく、技術的にも地球の自転のために生じるブレを避けられなかった。そのため、肉眼で捉えることのできる特徴以上の撮影に成功するのは、写真の発明から十年以上が経過してからになるが、その際も月について新たな知見をもたらすような写真を撮影するには至っていなかった。

これに対して、『The Moon』に掲載された月の写真は、天体望遠鏡によって月を観察し、その観察結果をもとに月面の石膏モデルを製作、撮影したものである。当時、月を写真に記録することは難しかったが、天体望遠鏡を用いた観測は可能だった。著者のジェイムス・ナスミス (James Nasmyth) は既存の方法を組み合わせることで、月の地形を写真として再現することに成功したのである (写真6)。他にも『The Moon』には、ひびの入ったガラス球体

の写真、シワの入ったリングの写真、手の甲のシワの写真などが月の地形の形成過程を説明するために掲載されており、観者は月に関連する写真、説明文、挿絵などを関連づけることで、月の様子を再構成することができるようになっていた。

もちろん、この『The Moon』における月の写真の観賞において、月が石膏モデルであるということが意識されることもあっただろう。しかし、月の成

り立ちや地形を伝えようとする書籍の目的に鑑みると、これらの写真の観者は写真によってイメージされたことを、実際の月に重ね合わせていたと考えられる。観賞によってイメージされるものは偽物の月だが、それが実在の月と結びつけられることで、イメージされるものは「現実」の一部となり、月の見方に作用するのである。このように写真が撮影された現実以外の「現実」と結びつけられ、対象の見方に影響を与えることは珍しくない。そもそも写真とは、写真でしか見ることのできないものを観者に提示するものである。時間的・空間的に距離があつたり、肉眼では見ることができなかつたりと、直接見ることのできない理由は様々である。たとえば顕微鏡写真を通して知つた肉眼では見えない姿形を、観者の知る対象の姿形と結びつけるということがある。あるいは、写真で見たものを、写真の内容と関連する別の時間・空間にある「現実」と関連づけることもあるだろう。写真によってイメージされたものは、その虚実を問わず、撮影された現実以外の「現実」と結びつけることができるのである。

以上、本節で見えてきたように、観賞によってイメージされたものが関連づけられる現実とは、撮影された事実としての現実であるとは限らない。虚構的なイメージが撮影の背後にある事実に結びつけられることもあれば、事実を示すはずの写真から虚構的イメージが生成され、そのイメージが虚構的な「現実」に関連づけられることもあった。また、結びつけられる先が実際の現実であるとしても、その現実には撮影された過去だけでなく、写真が示すものとは別の時間・空間である場合も考えられた。このように、写真からイメージを形成し、それらを現実置き入れる過程では、容易に区別できるような現実性と虚構性があるのではなく、時に両者が共存し、複雑な関係の中で虚実が認識されていると言えるだろう。

結

従来の写真のリアリティに関する議論においては、写真の生成プロセスにおける写真と現実のつながりが写真のリアリティの論拠となってきた。つまり、写真のリアリティとは観賞において獲得されるものではなく、写真それ自体に付与されてきたものだと言える。これに対して本稿は、写真のリアリティと虚構性を観賞の点から捉え直した。すると、写真はその生成の段階で意図的あるいは非意図的に手を加えられる可能性があるだけでなく、写真の観賞においては様々な情報の関連づけによって虚構性が付与される場合があった。このようにしてイメージされる事柄を「再構成された現実」とみなすと、これらは従来の議論で論じられてきたように撮影された現実と対応することもあれば、撮影された現実の見方を変えることや、虚構性が認められながらも別の「現実」へと接続する可能性も考えられた。

このように写真のリアリティと虚構性とは、様々な段階で写真の中に、あるいは観者のイメージの中に取り込まれたものである。その結果としての「再構成された現実」において、虚実は二分法的に弁別できるものではなく、時に現実性と虚構性が共存すると考えられる。また、これらの現実性と虚構性は前景化・後景化し、さらに別の「現実」とつながることで、その性質を変えるものでもある。もちろん、このような虚実の関係は写真に限ったものではないだろう。しかし、写真におけるリアリティと虚構性を、一旦写真それ自体の問題から切り離し、再検討することで初めて、写真固有の性質や写真と他のメディアの相違点を検討することが可能になるのではないだろうか。本稿の議論が目指すものも、より開かれたメディアや経験の関係性における写真の役割であり、現代のメディアへと議論を発展させることなのである。

註

- 1 Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie* (Paris: Le Seuil, 1980): 120. (『明と部屋 写真についての覚書』(新装版) 花輪光訳、みすず書房、一九九七年、九四頁)
- 2 Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism," in *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, ed. Scott Walden (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010 (2008)): 85.
- 3 このような絵画・写真と対象との依存関係は「志向的・反事実的依存関係 (intentional counterfactual dependence)」と「自然的・反事実的依存関係 (natural counterfactual dependence)」として説明される。どれほど写実的に恐竜が描かれていようと、それは画家の信念に基づいているにすぎないというのが志向的な依存関係であり、写真の場合は撮影者の信念とは無関係に、現実や対象の状態に応じて得られる像が変化するのである。
- 4 写真の虚構性と表象可能性についての主要な議論については、下記の論文に詳しい。Paloma Alencia-Linares, "Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, 1 (2012): 19-30.
- 5 たとえば、ロジャー・スクルトンは「写真と絵画を美しいと思う場合の違いについて、写真はその美しさが対象に由来するものであるのに対し、絵画の場合はたとえそれが醜いものを表象しているとしても美しいことがあり得ると考える。Roger Scruton, "Photography and Representation," in *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*: 152-153.
- 6 *Ibid.*, 159.
- 7 リチャード・ウォルハイムは、ある像Xを見るという知覚経験には、像Xの中に描写された対象Yを見る (Seeing-in) こと、つまり像Xを見ると同時に対象Yを見るという二重性があると指摘した。これを写真に適用すると、写真の観賞には支持体を含めた写真を見るということと、写真に写された対象を見るという二つの知覚経験が含まれると云える。Richard Wollheim, "Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation," in *Art and Its Objects* (Canto edition (second edition), Cambridge University Press, 1992 (1968)): 212-213.
- 8 Patrick Maynard, *The Engine of Visualization: Thinking through Photography* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2000 (1997)): 3.
- 9 *Ibid.*, 84.
- 10 写真を見ることが「文字通り」現実の対象を見ることであるかについては、写真の知覚と実際の対象の知覚との間に得られる情報の違いがあることを論拠に、両知覚を区別する立場がある。この場合、写真を見ることにおいて観者と写真の対象の間の時間的・

- 空間的関係の情報（自己中心的情報 *egocentric information*）が欠けているという点が注目される。Cf. Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995): 66.
- 11 Maynard, *The Engine of Visualization*, 80, 82.
- 12 *Ibid.*, 85.
- 13 現在の写真の特徴の内、特に被写体の変化については次の論文を参照した。Susan Murray, "Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics," *Journal of Visual Culture* 7, 2 (2008): 151.
- 14 現在の写真のコミュニケーション・ツールとしての役割は、下記の論文を参照されたい。Jose Van Dijk, "Digital Photography: Communication, Identity, Memory," *Visual Communication* 7, 1 (2008): 57-76.
- 15 写真を閲覧・管理するためのアプリの名称はスマートフォン・OSによって異なるが、本稿では「ギャラリー」の名称で統一した。位置情報、ハッシュタグによる再構成については、拙論「写真観賞と現実イメージの拡張―時間・場所・撮影者／提示者の再構成」『テアルテ』三十三号、二〇一七年、八九―一〇六頁を参照されたい。
- 17 Lars Blunck, "Fotografische Wirklichkeiten," in *Die fotografische Wirklichkeit: Inszenierung – Fiktion – Narration*, ed. Lars Blunck (Bielefeld: transcript Verlag, 2010): 29.
- 18 フルンクは、このように事実でないことを事実であるかのような意識で知覚することを、ケンダル・ウォルトンの「(うご)遊び」の概念を援用して説明する。*Ibid.*, 28, Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1993). (ケンダル・ウォルトン『フィクションとは何か(うご)遊びと芸術』田村均訳、名古屋大学出版会、二〇一六年)
- 19 月面着陸の写真の真偽の議論については下記の論文を参照した。David D. Perlmutter and Nicole Smith Dalmen, "(In)visible Evidence: Pictorially Enhanced Disbelief in the Apollo Moon Landings," *Visual Communication* 7, 2 (2008): 229-251.
- 20 Core Keller, "Sight Unseen: Picturing the Invisible," in *Brought to Light: Photography and the Invisible 1840-1900*, ed. Corey Keller (New Haven and London: Yale University Press, 2008): 25-26.
- 21 知覚と表象の理論・写真史・写真論などの分野で研究成果のある Colleen Boyle によれば、『The Moon』において関連した写真を見ることは、実際には見たことのない現実について知る助けとなった。⁸ Colleen Boyle, "Eyes of the Machine: The Role of Imaginative Processes in the Construction of Unseen Realities via Photographic Images," in *On the Verge of Photography: Imaging Beyond Representation*, eds.

Daniel Rubinstein, Johnny Golding and Andy Fisher (Birmingham: ARTicle Press, 2013): 211-236.

本稿は、International Congress of Aesthetics (Faculty of Architecture, Belgrade, Serbia, 25 July 2019)での発表の一部を発展させたものである。また、本研究はサントリー文化財団二〇一八年度「若手研究者のためのチャレンジ研究助成」を受けたものである。