

記憶喪失者に〈なる〉こと

——江澤健一郎『中平卓馬論 来たるべき写真の極限を求めて』書評

大山 載吉[†]

Noriyoshi OHYAMA

著者によれば、本書は『なぜ、植物図鑑か』以後の中平をいかに論じるのか、というこの積年の課題に答える試み」（江澤 2020: 179）として書かれた中平卓馬論である。とはいえ、本書は『なぜ、植物図鑑か』以後の中平に、とりわけ、記憶障害に陥ることで、もはや自己の同一性や連続性が維持されなくなっていく中平にのみ焦点を当てるものではない。実のところ、本書は、特異な写真家であり、稀有な批評家でもある中平卓馬の全活動を大きく三つの時期に分けて論じると共に、写真という機械映像が内包する普遍的な潜勢力、未だ私たちにとって未知のものであり続けているその潜勢力を十全に浮き彫りにする書物である。このことについて、著者自身は次のように書いている。

私にとって、中平卓馬について考えることは、写真について考えることであり、写真について考えることは、中平について考えることであった。そして同時に、中平の写真について考えることは、思考しがたいものについて思考する試練でもあった。（江澤 2020: 181）

このことが意味するのは、中平卓馬の創作が示すのは、彼自身に固有の思想や信念、あるいは独自の問題意識や美学的感性といったもの、要するに中平卓馬という〈人〉である以上に、写真は人間に何をもたらすのか、写真には何が可能なのか、カメラで世界を撮影するとはそもそもどういうことなのか、写真は本来的に記録であるのか芸術であるのかといった写真をめぐる根源的な問いであるとい

[†] おおやま のりよし 立教大学 現代心理学部映像身体学科准教授 映像身体学・哲学

うことだ。

本書の最大の特徴は、それ自体が秀逸な中平卓馬論がそのまま「写真原理論」とでも呼ぶほかない理説になっていることである。その意味で、本書は単なる作家論や作品論でも、写真の概説書や写真史といったものでもなく、中平卓馬という写真家の特異性が写真というメディアの普遍性と相即不離であることを炙り出し、その事実を端正な文体で描き出す筆者に固有の〈思考〉の書物であると言えるだろう。

中平の特異性を写真の普遍性へと開くという本書の達成の例として一つ挙げておきたいのは、中平卓馬という写真家の人生が語られる際に最も大きな出来事の一つとして言及されがちな「記憶喪失」(あるいは「記憶障害」や「言語障害」)について、本書が非常に素っ気ない態度をとること、曲がりなりにも中平卓馬という写真家を知る者からするとやや肩透かしの感を抱くような扱いをしていることである。

確かに、本書第3章は「記憶喪失になること」と題されており、記憶喪失に陥ってからの中平の作品や日記について一定の紙幅がとられているし、とりわけ昏睡状態から回復した中平については「自らの自我を無数の鏡面に変え、多様な非我を映し出す万華鏡となる男」、あるいは、「永遠回帰する回復期を生き続ける」男として、彼が極めて特殊な状態を生きていたことが確認されている(江澤 2020: 127)。しかし、注意すべきは、それが人生における悲劇の到来とそこからの再生、といったドラマティックなストーリーやある種の伝説的逸話といったものとは全く無縁に紡ぎ出された記述であるという点である。筆者は、「中平の記憶喪失と病後の記録に着目することで、彼の病を特権視しようというのではない。突然の病が彼に転換をもたらし、その尋常ならざる写真作品を可能にしたなどと、論じるつもりはない」と断言し、もし中平が記憶喪失になることがなかったなら、あるいは、中平が実は記憶喪失者の振りをして、「記憶喪失の写真家」という虚構を自ら作り出していたとしたらばどうであったかという仮定をした上で、それでも中平の作品や写真に対する考え方は実際に記憶喪失に陥った中平自身のものと変わることはなかっただろうと、つまり「そのような虚構が存在していなかったとしても、実は事実は同様なのではないか」と確言してさえる(江澤 2020: 132)。

要するに、筆者によれば、記憶喪失というそれ自体悲劇的な出来事は、写真家としての中平卓馬にとってはその創作活動に何か劇的な変化をもたらす要因では

なかったということである。その最大の根拠は、フィルムを用いる一眼レフカメラのメカニズムが撮影者に強いる条件にある。撮影者はシャッターボタンを押す前に、ファインダーを介して対象を捉えるのが常であり、当然のことながらこの時は光がフィルムに届くことはない。レンズとフィルムのあいだの鏡が光をファインダーの方に反射させているからだ。しかし、実際にボタンを押してシャッターが開かれると光はフィルムの方に向かい、ファインダーの画面は暗闇となり肉眼で見られていた対象は一瞬ではあれ消失してしまう。こうしたカメラのメカニズムに基づいた端的な事実をそのまま受けとるならば、「撮影者は、撮影された被写体を実際には見ることができず、その記憶をもたない。ならば、撮影者は原理上、自分が撮影するイメージを見たことがない人間であり、写真が現像されたときに初めて、自分が記憶していない過去を見る記憶喪失者である」ということになるだろう。だからこそ、フィルムを用いる一眼レフカメラを使用した人間であってみれば誰もがこうした記憶喪失を経験してきたし（そのことを意識しているかどうかは別問題として）、シャッターボタンを押すたびに「写真撮影者は、撮影時に記憶喪失に「なる」のである」と述べられることになる（江澤 2020: 8-9）。

そう考えるならば、実際の病としての記憶喪失は、写真家の——とりわけ写真の本性に誠実に向き合う写真家の——撮影行為にとっては致命的な阻害要因となるわけではなく、むしろ創作現場のルーティンの延長線上にある現象にすぎない。筆者によれば、写真家としての中平は最初から記憶喪失者であった。あるいは、キャリアの初期から一貫してその記憶喪失を自覚的に進んで引き受け、自ら記憶喪失者になろうとしてきた写真家であった（それは、自意識を棄却し、カメラの知覚の非中枢性に身を委ねるということであり、能動的かつ積極的に受動的存在になろうとする試みであると言えるだろう）。

本書の構成は、中平の三つの創作時期に対応した3章立てとなっている（それぞれ、第1章「アレ・ブレ・ボケから自己批判へ」、第2章「植物図鑑という概念と写真」、第3章「記憶喪失になること」）。第1章では、雑誌『プロヴォーク』における中平の活動に焦点が当てられる。ここで主題的に論じられるのは、写真に映された被写体が言葉や概念や社会的言説に回収されてしまうことに抗うために、「写真」とは本来的にその時その場所の光の渦動の痕跡でしかないことを示す作品、つまり「写真」の自己言及的な作品を生み出す表現技法としての「アレ・ブレ・ボケ」である。この技法を通じて、既存の言語の意味体系や常識、臆見、共通感覚で織られたヴェールで覆われた現実世界が、徹底的に剥き出しの形で顕現

させられることになるだろう。ただし、筆者は「アレ・ブレ・ボケ」を写真撮影者(=作家)の独自性を引き出し、それを裏打ちする技法でありながら、その一方で作家性やオリジナリティといったものを消し去るための技法でもあると考えている。というのも、筆者は、何を伝えたいのかといった問いを一切拒絶するような写真、コノテーションを発生させず純粹なデノテーションだけに留まり続ける写真、そして出来合いの意味や価値などが取り付く島もない写真たちを産出する中原の独自の作家性を浮き彫りにしながらも、中平の主体性や自意識が漸進的に消滅し、写真という機械による知覚の非中枢性に身を委ねていく事態をよりいっそう重視しているからである。

第2章では、写真家の意識的な視覚体験が世界を客体として立ち上げるのではなく、むしろ事物からの視線に写真家が射抜かれる事態、あるいは周囲の事物たちからの視線こそが主体を構成するという考えが強調されることになる。それゆえ、写真撮影者は世界認知の始点=基点=原点であるところか、周囲から見られて初めて立ち上がるという意味で絶対的に遅れて到来する受動的な存在であり、絶えずその主体性が揺らぎ周囲に融解し消失していこうとする仮初めの存在でしかないとされる。

このような考えに基づいて制作されることになるのが『植物図鑑』である。この写真集には一般の「図鑑」とは大きく異なる二つの特徴がある。一つは、映される対象の特異性である。一般的な「図鑑」の写真は、その種が備えるとされる特性が全て明瞭に映された個体の写真が求められる。そうした個体はもはや一切の個性を持たない範例(例えば「一般的な向日葵」)として機能するのだが、『植物図鑑』に載せられた写真の場合はこれとは正反対に、徹底的な唯一無二性、確かにその時その場にあった他のものではありえない「このもの」が映されている。しかも、固有の作家による写真集であるがゆえに、その「このもの」からの視線に曝される写真撮影者の存在も惹起されることになる。むろん、これは写真撮影者(主体)と写真の被写体(客体)という構図を再補強することとは全く異なる。なぜならば、写真撮影者を見る事物(「このもの」)それ自体は特異なものであるとはいえ、決してその時その場の時空の中で特権的な座を占めるわけではなく、同様に、「このもの」を見る写真撮影者も決して特権的な位置にあるわけではないからだ。「このもの」も写真撮影者もその時空においては単なる一つの要素でしかなく、中心になることはないが、かといって周縁に追いやられるわけでもない。写真撮影者たる自分を見てくるのは眼前の「このもの」だけではなく、自分が見

るのは眼前の「このもの」だけでもない。当然のことながら、自分には見えていない対象群からも自分は見られているし、自分には見えていないと思っているものを無意識のうちに捉えているということもあるだろう。しかし、そうした自分や主体をめぐる相関関係は大海の一滴でしかない。すなわち、現実の無限に多様な世界においては、自分に見えない対象が自分には目もくれない対象と自分の全くあずかり知らぬところで相互に関連する事態が大勢を占めているのである。この世界において、自分という主体や「このもの」という客体は他の何ものとも異なる特異な存在である一方、何か特権的な始点や目的地ではなく、ただ無限に展開する生成変化の流れのなかの単なる一つの通過点でしかないのである。

このように、特異であるが特権を持たないものたちの写真を可能にするのが、『植物図鑑』の第二の特性である複数性と併置という方法である。一般的な「図鑑」は例えば類－種－個といったような分類の体系や価値や意味のヒエラルキーに基づいて対象が整理されているが（そうでなければ「図鑑」とは言えまい）、中平は特異なものたちを一切のヒエラルキーとは無縁にただただ併置していくことで、それらを軒並み等価にしていく。そこでは、写真の中に映された対象も、その背景や周辺とされるものも、そこに映らない写真撮影者も、その写真の隣に配置された別の写真に映された対象も、何もかもが等価になってその連環から中心が消失することになるのだ。

第3章は、先述した通り、実際の記憶喪失という病を患った後の回復期が主題となっている。そこで中平が撮影の対象とするのは、かつて訪れた沖縄であり、実の息子であり、人間以外の生物であり、子どもたちである。これらの対象は、中平自身の混濁した記憶と共に撮られることで、中平自身にとっての他者であるだけでなく、メジャーなものとしての社会規範や常識にとっての未聞の他者へ、未知の他なるものへ、つまりマイナーな存在へ変容させられていくことになり、結果として人間的なスケールで生み出される典型や通念とは無縁のイメージが渦巻くことになる。さらに、それら写真の鑑賞者もまたそうしたイメージの渦に巻き込まれることでマイナーな存在へ生成変化し、非人間的な領野へ、つまりカメラの非人間的な知覚が捉える領野へ、非人称の集団的な存在となって足を踏み入れることになるのだ。

こうした非人間的で非人称的な領野は世界の丸ごとの実相であるが、そんな丸ごとの世界には一寸たりとも空隙や空虚はなく、質料的なもの而非質料的なもの

の充満として存在している。間隙なき連続態としての丸ごとの世界に欠落したもの

のなどない。そうであれば、自らの記憶を喪うこともありえないだろう。世界は記憶を喪失することはなく、全ての記憶を保存し、全ての記憶それ自体として存在しているのだ。しかし、人間はその有限性ゆえに、記憶を忘却し、喪失し、欠落させていかざるをえない。だが、写真撮影者は人間に課せられたこの宿命的な制約をカメラの非人称性を通じて逆に利用し、もはや何者でもない存在となって丸ごとの世界に出会い直す道を拓くのである。中平卓馬はその道を拓き自ら極限まで辿った特異な写真家であると同時に、彼の作品群はその道に通ずるゲートのようなものとして存在している。

私たちが中平の作品群を目の前にするとき、その作家性やオリジナリティと言われるものが希薄になっていくことを感じると同時に、中平自身の記憶喪失をトリガーにして自分自身の記憶を喪いながら、いつも新しい経験として何度もその丸ごとの世界へ至る道を辿り直すことになるだろう。もちろん、そこには自己が解体され何者でもないものに生成変化していくことの喜びと苦しみが矛盾なく存在する。本書はそんなプロセスを来たるべき民衆の到来として精緻に描き出すことで、写真が私たちにもたらす恩寵と受苦を示すのである。中平卓馬という写真家を論じる本書がそのタイトルに「写真の極限」という言葉を用いるのはこれゆえであり、読者はこの言葉の重みを心底から実感するであろう。

文献

江澤健一郎、2020、『中平卓馬論 来たるべき写真の極限を求めて』水声社。