

「雨はどのように降るのか-渡辺兼人論」

空を仰ぐと雨が落ちてくる。もちろん何かその気配があったからこそ、仰いだのでしょう。しかし明らかに第二滴か第三滴か知らないが、はっきりと分かったのは、その第二滴めとしますと、それにはっきりと気づいた最初の一滴とは、何でありましょう。(小島信夫『菅野満子の手紙』)¹

1973年に初めての個展「暗黒の夢想」をニコンサロンで開催して以来、渡辺兼人は一貫してすぐれた階調のモノクロプリントによる風景写真を制作してきた。一方でカメラが向けられる対象は、街、森、海、湖と展覧会ごとに変化し、国内外を問わず様々な土地で撮影されてきた。渡辺によって切り取られた風景の特徴は、構図の中に中心を持たないことだろう。どの被写体に注目して撮影されたのかがよく分からないのである。特に、最近作になるにつれその傾向は強まっているように思われる。高度な技術に裏打ちされたプリントと、狙いの見えない構図の取り方というアンビバレントな併存によって、見る人の視線は印画紙の上を滑って宙をさまよう。なぜなら、ファインプリントであることによって、作家の意思が行き届いた写真であることが強く主張されているにもかかわらず、何をどう見せたいのかはなかなか明らかにならないからである。本展覧会「雨はどのように降るのか」における写真も例外ではない。雨がモチーフになっていることとモノクロームであること以外は、被写体にもフォーマットにも共通点はない。そして、さらに注目したいのは、その肝心の雨も実際にはどの写真の中にも写っていないということだ。雨の早さにシャッタースピードは追いつかず、その姿は消えてしまっている。

ところで、雨粒は実は笠のような形をしている。武田喬男『雨の科学』によれば、雨粒は落下するときに空気抵抗が生じ、下部は平らか幾分凹んだような形をし、上部は表面張力のため丸くなっているという²。大きな雨粒であればあるほど、表面張力に空気抵抗が勝り、下部の凹みはどんどん深まり、やがてはドーナツ状になって最後は分裂してしまう。こうした、肉眼では捉えることができない早い動きを、連続した静止画像に分解することで理解可能にしたのは、やはり写真である。19世紀においてエドワード・マイブリッジやエティエンヌ・ジュール＝マレが運動の瞬間を写真におさめることで、馬のギャロップや、鳥の羽ばたきなどのメカニズムを解明してきたのはあまりにも有名であるが、雨粒の形もまたそうした写真の技術によって確かめられたもののひとつである³。雨は、馬や鳥に比べて微視的なため、より速いシャッタースピードで捉えなければ、雨粒の落下する様子を定着することはできない。感材の改良や、デジタル技術、ストロボの進化によってよりハイスピードでシャッターを切ることができるようになり、ますます人間が経験することのなかった一瞬のイメージを得ることに成功している。写真は、人間の視覚的経験とは明らかに別の世界があることを、それも身近に潜んでいるということを示してきたのである⁴。こうした写真の性質は、

大戦間の芸術運動、中でもシュルレアリスムに対して強い影響を与えた。シャッタースピードやフレームによって時間や撮影範囲を限定することで、写真のストレートな再現性は、対象物を未知のものとして呈示しようという、パラドキシカルな性質を持っているためである⁵。渡辺の初期の写真においても、例えばショーウィンドーや病院の器具など、アジェを経由し、シュルレアリストたちが好みそうな被写体を撮影した作品は散見される⁶。写真は、日常的な我々の経験とは乖離した世界を開示する可能性を内在している。

新たな視覚経験をもたらしてきた写真のイメージは、言うまでもなく同時に光の痕跡としての側面もある。実際写真は、レンズを通った光にフィルムや画像素子が反応することでイメージが生じる。このような人間の手を介在せずに生み出される写真のオートマティックな性質は、写真を被写体の単なる写しという以上のものにしてきた。写真において、イメージは同時に光の痕跡なのであり、それが同時であるという点が、他のメディアと写真を隔てる特徴だろう。痕跡について、写真家の港千尋は『記憶』という著書の中で、「日焼けや痣や傷や染みと同じように、写真はある表面に残された物理的な力を伝えている。皮膚に残る傷や痣が、個人の記憶にとって第一義的な意味を持っているように写真と記憶を結ぶものは、痕跡という現象である。痕跡は過去に存在したなにかを示す」と述べている⁷。但し強調しておかなくてはいけないのは、写真における痕跡とは、被写体の痕跡というよりも、光の痕跡であるということだ。それが例えフォトグラムであっても、印画紙に直接影響を及ぼしているのは、被写体ではなく光である。光を照射しなければ像として現れることはない。だが、そうしたプロセスによって被写体と写真が指標性を伴う関係になっていることは確かである。

改めて、本展覧会にも展示されている、2006年にギャラリー山口で発表された「雨」の内の1点を見てみよう⁸。「雨」というタイトルが用いられていながら、別段雨を強調した写真というより、雨降る街の風景写真という印象を持つ。写真に写されているのは、袋小路のような場所と、コンクリートやトタンの古びた建物、そして画面の奥には電柱と、少しの空が覗いている。ありふれた街並みであり、インパクトをもたらす被写体は何もない。そしてまた、特殊なフレーミングもされておらず、いわゆる独特の視点で切り取られた名作という形容もできないだろう。さらに、先にも述べたように、撮られた現実の空間においてはあったはずの雨は定着されず、主題が欠落している。かろうじて雨を示すのは、地面の水たまりの部分、降りしきる雨の雫が跳ね返って作り出した波紋や、建物のコンクリートに染みこんだ水分が作り出す模様くらいのものである。しかしそれらは、地面や壁のイメージであって、雨や雨粒のイメージではない。従って雨そのものを写すことに失敗し、背景だけの写真とでもいうような様相を呈している。イメージとして定着できなかったという事態は、そのまま痕跡としても残されなかったということである。しかしだからといって、この写真を見て雨は降っていなかったと考える人はいない。我々は、写された水たまりや壁の状態から、個々人の記憶の中にある雨を辿り寄せて想像することができる。つまり予兆として雨は示さ

れている。港千尋は、写真と記憶を結びつけるものは痕跡であると述べていたが、この写真においてはむしろ、記憶によって写真と痕跡が結びつけられていると言えないだろうか。写らなかった雨を記憶によって補うことができるのは、まさに写真だからである。残されなかった痕跡と記憶について考えるために、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンの「裂け目としてのイメージ」という概念に触れてみたい。

「裂け目としてのイメージ」とは、絵画に描かれた対象から概念を読み解こうとするイコノグラフィーや、制作された時代背景や文化的コードまでを読み解こうとするイコノロジーに回収されることのなかったイメージのことである。ディディ＝ユベルマンによれば、イコノグラフィーやイコノロジーは両者とも、イメージに意味を与えるために「要約して総合の統一性に還元」しようとしてきたという⁹。そしてそこから漏れ出たものは、美術史という学問において正当に評価されてこなかったと主張する。芸術作品を目の前にして、可視性と可読性以外の要素に関しては思考を停止してきたというのである。「裂け目としてのイメージ」を巡って、次のように論じている。

はかないものとはいえ、消失点はまさに実在している。それはそこに、われわれの前に存在する—まさに忘却の印を帯びて。それはそこに、痕跡のように、残存物のように存在する。絵を前にして、夢の状況と対称的な（つまり一致しない）状況にいるように想像してみよう。つまり、そこで表象の体制は、まさに夜が残したものの層に基づいて機能するのであり、それらの残存物は、それ自体としては忘却されているが眼差しの素材をなしているのだ。すなわちそれらの残存物は、残存物の空間—あるいは残存物の時間—において、われわれをイメージの本質的視覚性と再び結びつける、つまり見つめられると同時にわれわれを見つめ、われわれを取り巻き、われわれと関係するその眼差しの力とわれわれを再び結びつけるのだ¹⁰。

視覚芸術を前にするとき、我々は単に眺めているのではなく、常に体全体や言語をも巻き込みつつ何か別のものと接続して見ているということだ。そこで鍵となるのは、またもや痕跡である。絵画を前提とした痕跡とは、描かれた対象が、直接的な経験として見る者に到来するための工夫がまさに成されている場所であり、同時に絵具による筆跡、画家の手の痕跡でもある。いわば、イメージと物質に引き裂かれている場所なのである。そこを横断する方法こそ、夢と同じように、因果関係の破綻した非論理的なつながりによって無軌道に広がっていくという方法を用いなければならない。でなければ、すべては意味に回収されてしまうという。以上がディディ＝ユベルマンの主張である。絵画においては、手の痕跡（現実にはその絵が作られた時間）と、イメージの顕現（描かれた対象の時間）を、プロセスにおいて一致させることは事実上不可能である。そのために、絵画はあらゆる工夫をしたあげくフィクション性を完全には拭い去ることができない（絵画の醍醐味のひとつでもあるのだが）。他

方で、写真はいとも簡単にフィクション性を克服する。内容やシチュエーションが意図して作られたものかどうかは別として、少なくともある時ある場所で撮影されたということだけは事実として残る。痕跡であることと、イメージであることは、写真においては同時だからである。

渡辺の「雨」は、世界に依存してイメージが作られるという写真の核心に基づいて制作された作品と言えるだろう。雨粒が可視化されなかったことで、雨を撮ろうとする作家のわずかな意図さえ空中分解し、フィルムの上に像が生じたという事実だけがくっきりと伝えられている。「雨」は、雨粒をイメージとして見せる代わりに、雨の直接的な経験を想起させる装置としての役割を果たし、我々に世界への通路を開くのである。雨粒の形跡を残さなかったからこそ、雨とフィルムの交歓という過去の事実が今浮かび上がる。

¹ 小島信夫『菅野満子の手紙』集英社、1986年、465頁。

² 武田喬男『雨の科学』成山堂書店、2005年、4-5頁。

³ Jennifer Tucker, *Nature Exposed Photography as Eyewitness in Victorian Science* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013), 159.

⁴ Dawn Ades & Simon Baker, *Close-Up Proximity and defamiliarisation in art* (Edinburgh: Film and Photography The Fruitmarket Gallery, 2008), 9.

⁵ シュルレアリスムと写真の関係は、ロザリンド・クラウド「シュルレアリスムの写真的条件」ロザリンド・クラウド『オリジナリティと反復』小西信之訳（リブロポート、1994年）、倉石信乃「写真芸術の成立とヌード」二階堂充・天野太郎・倉石信乃『横浜美術館叢書 ヌード写真の展開』（有隣堂、1994年）、種村季弘『魔術的リアリズム』（ちくま学芸文庫、2010年）などを参照した。

⁶ 渡辺兼人「神秘の家あるいはエルベノンの狂気」、『写真批評』第7号（1974年8月）や、金井美恵子・渡辺兼人『既視の街』（新潮社、1980年）を参照した。

⁷ 港千尋『記憶』講談社、1996年、127頁。

⁸ <http://www.gallerymestalla.co.jp/exhibitions/15/kanendo/index.htm>（ホームページ「雨はどのように降るか」）1枚目の写真参照。

⁹ 江澤健一郎「訳者あとがき」、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で』江澤健一郎訳、法政大学出版局、2012年、477頁。

¹⁰ ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で』江澤健一郎訳、法政大学出版局、2012年、268頁。

写真家 笠間悠貴

（明治大学・院理工学研究科博士後期課程在籍中）