

## とある図録の一ページにおける河明かりの発出について

浦野歩

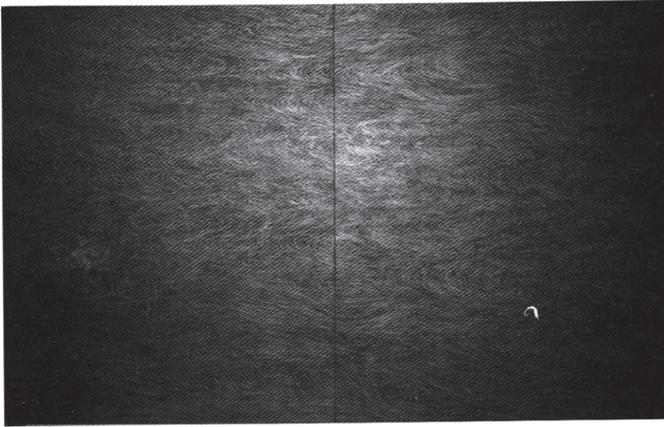
## 0 本稿で語られることについて

次ページ掲載の画像<sup>1)</sup>は、ある図録の八三ページ全体のスクリーン画像である。本稿は、図録の鑑賞者がこのページを参照することによって、ページに掲載された図版が「河明かり」という名を持つある絵画作品であること、そしてその絵画作品において「河明かり」という言葉の意味するものが描かれていること、を読みとると想定し、書かれるものである。

ここで想定している「鑑賞者」とは、まずは図録を読む主体であると言え、その限りにおいてはむしろ「図録の読者」である。しかし、本稿では、その主体が図録の八三ページに掲載さ

れた図版を実物の絵画であると見なす際の、その見なしのプロセスに注視することを目的としている。絵画を見る際、一般的にはその行為のことを「鑑賞」と呼ぶだろうことを踏まえ、本稿ではページを見る主体を「鑑賞者」と統一的に呼ぶこととする。

ページに掲載された図版を見る際、一定以上の鑑賞者は、本物の《河明かり》、つまりかつて実際に展示会場で展示されていただろう絵画が、図版の真ん中に存在する白い部分を含んでいるものと想定するだろう。以下、現実的に物理的に存在する絵画の方を「実物」、ないし《河明かり》と表記する。この《河明かり》にはしかし、白色の絵具は用いられていない。実物の



- K-18 「河明かり」 2010年  
《Kawaakari (Light on the river)》 2010
- K-19 「夜風」 《Yokaze (The evening wind)》 (p.084)  
“黙推” masayoshi suzuki gallery (愛知) 2009年  
“Watch in silence”, masayoshi suzuki gallery, Aichi, Japan, 2009

制作に用いられた素材は高知麻紙、墨、鉛筆であり、麻紙には墨が何重にも塗られているため、元の紙の白色は見えなくなっている。さらにその真っ黒な麻紙の上に、黒鉛の鉛筆によって黒い文様が何重にも描かれている。図版の白い部分は、実物の展示された会場で実物に向かって照射されたライトが鉛筆の筆跡箇所に当たって反射し、それが撮影時に捉えられた結果、図版上に生じたものである。したがって、白色部分に関してそれがまったく実物の作品由来でないとは言いきれないが、少なくとも白色が実物には用いられていない。

しかし通常、キャプションに展示会場の設置環境などは記載されないため、図録のみを見る鑑賞者にとっては、白色部分が会場のライトに由来するかどうか判断不能である。そのため、図版の白色部分の文様が綺麗に印刷され、それが実物に描かれたものをできうる限り再現していると思える程のものであった場合、鑑賞者は白色の文様が実物に描かれていると見なすだろう。

その図版の文様の綺麗さは、図版が掲載されるまでの様々な段階で、実際に図録制作に寄与する各制作主体により、作業に際して各種の配慮が払われたからこそ実現するものである。しかしその結果、本来実物にはない白い文様が実物の一部に描かれたと鑑賞者に受容されるという事態がこの図版では起こって

しまう。更に、そのような図版の受容において鑑賞者は、実物には描かれていなかった白色の文様を「河明かり」という文字列に対応する光、つまり川面に映える光だと見ていることになる。結果的にこの受容において起こっていることは、図版が実物である《河明かり》の本来の様相を正確に伝えていない、という、それだけ考えればある種のエラーと呼べるような出来事であるが、注目すべきは、図版を提供する各制作主体にとってエラーと呼べる出来事が何一つ起きてなくとも、この事態が引き起こされるということである。むしろ、彼らが《河明かり》を図版において忠実に再現しようとすればするほどに、《河明かり》と図版との乖離がより丁寧に隠蔽されてしまう。それは、彼らのおこなう作業の目的が、鑑賞者の鑑賞に際する能動性のできる限り鑑賞者自身の意識から消却することにあるからだ。したがって、鑑賞者が実物と図版との違いを意識する局面に鑑賞者が至らず、ほとんど無意識的に図版を実物と見たのであれば、それは各制作主体にとってページ全体が十分な出来栄であることの証左となるのである。この際の、鑑賞者の無意識下の受容プロセスを、本稿では「見なし」と呼ぶことにする。

見なしは、鑑賞において不断におこなわれていると想定されるものであり、この見なしが、「河明かり」なる名が提示するところの光を鑑賞者の目に届かせるのだと考えられる。本稿は、

この見なしの過程の言語化を試みるものである。このような本稿の試みにおいては、本稿で実物と呼ぶところの《河明かり》と、鑑賞者が図版から見てとる「河明かり」なる名を持つ絵画、つまり鑑賞者が想定するところの白色の文様を含んだ絵画、との間の相違が注目される局面が少なからず存在する。そのため前者の《河明かり》と区別すべく、後者の方を『河明かり』と表記することにする。

本稿の述べる見なしは、映像と言語とが密接な関係を取り結ぶために必要なものでもある。「河明かり」というキャプションを付与された図版の掲載ページについて記述することを目的とした本稿が映像論と接続するとすれば、それはこの見なしのプロセスを記述することによるものである。もっとも、ここで筆者が対象としている「映像」とは、映画など、光学機器を用いて投影されたいわゆる映像作品のことに限らず、およそ映っていると称されるものすべてのことを指す<sup>3)</sup>。例えば水面に映る月や、ガラスに映りこんだ人影、そして目に映る、脳裏に映ると言われるものなども映像の範疇にある。そのように映像の言葉が意味する範囲を広く設定するのは、「見なす」という人間の他動詞的な行為が、「映る」という、見る対象の自動詞的な状態そのものに深く係わるからである。

「見なし」とは、もともと別物である二つのもの間に代替関係の成立を見ることだが、それは映像の成立と大いに関係がある。というのも、映像はそれ自体が実物ではないということが前提となって初めて成立するものであるからだ。「映っている」と言いうるものは、現実に存在する物体を起源とするものであるが、物体そのものではない。仮にスクリーンに映っているものが、りんごなど現実に存在する物体であった場合、「映っている」「りんごは鑑賞者にとって視覚的存在でしかなく、鑑賞者が決して口にすることのできないものである」という意味で、本物のりんごではない。しかしそれでも、鑑賞者は画面に映ったそれを「映っている」という言葉とともにりんごだと名指しする。この名指しに介在するのが、鑑賞者自身による見なし行為である。そしてこの見なしの成立において、鑑賞者による見なしの介在はなかったことになる。りんごが「映っている」と自動詞的に言われたとき、「映っている」「りんごは、りんごだと名指されるべき性質、すなわち視覚情報以外の様々な認知情報を持つリンゴの「像」たる性質を持っており、かつその性質をおのずから鑑賞者の目へと示していることとなるからだ。本稿でおこなう見なしの過程の言語化によって明らかにされることは、本来鑑賞者自身の行為である「見なし」を鑑賞者本人がいかにして看過し、河明かりが目に「映っている」と鑑賞者が語

りえてしまう状態が獲得されるのか、である。その目的に沿って論じられることによって、本稿は映像論の範疇にあると筆者は考える。

本稿では、図録のページ上の図版と「河明かり」という名が記されるキャプションとの関係の中で、見なしがどのようなプロセスを経て可能となるのかを具体的に追っていくことになる。その際、特に重要視されるのは、視覚的には現れないが、しかしそのあり方ゆえに目に見えない形で見なしにおける代替作用を支え、鑑賞者が河明かりをその目に映すことを可能にする存在である。そのような存在を「インフラストラクチャ」と呼ぶとすれば、本稿ではそのインフラストラクチャの、特に鑑賞者の見なしに寄与する機能について仔細に記述することが目的の一つとなる。具体的には1〜3節で扱われる、それぞれの段階において構築される、鑑賞者の目を導く仕組みが、ここでインフラストラクチャと呼ぶものにあたる。

一方で、そのインフラストラクチャが鑑賞者にとって十全に機能せず、見なしがうまくいかない状態にある際、それがどのようなにうまくいかないのかを記述することもまた目的となる。見なしがうまくいかない場合には、代替関係が成立するはずの二つのものの間に、何らかの形で何らかの余計なものが生じて

いることになる。これを本稿では総じて「ノイズ」と呼ぶことにする。ここでノイズと名づけたものは、あくまでも鑑賞者の見なしにおいて何らかの不具合が生じた際、その不具合があることにおいてその存在が想定されるものごとである。一般的な意味で画像の「ノイズ」と呼ばれるモアレや白飛びなどは、それが鑑賞者の見なしに影響を及ぼさない限りここで呼ぶノイズとはならない。ノイズとは、名とモノとの対応においてその対応関係の埒外にあり、かつそれにふさわしい呼称のない状態にあるものごとである。例えば、それが映しだされた際「ん？　なんだこれ？」といったような形で、一時的であれそれが何ものなのかの判断を鑑賞者ができない状態である場合に、そこにノイズが発生したと言える。したがってノイズは「ノイズ」と一般的な意味で呼ばれた時点で、ここで筆者が呼ぶところのノイズとしての機能を失うこととなる。以下、本稿で、上述の意味での一般的なノイズについて言及する際は『ノイズ』と表記することとする。

以上を踏まえた上で、本稿でおこなわれる試みを以下にまとめる。まずは1節で図版と撮影画像との関係において起こっていることを確認し、それから2節でページレイアウトについて、キャプションとしての文字列がどのように図版と関係を取り結

ぶのかを仔細に確認し、そして3節において、作品の名となった言葉の意味と、実物の絵画と見なされる図版の見せるものがどう対応し、その結果鑑賞者に何を見せるのかを確認する。

見なしの行程に照らし合わせるとすれば、1節では図版が実物の絵画だと見なされる行程、2節ではキャプションとして存在する「河明かり」なる文字列が実物を指す作品名と見なされる行程、3節では作品名たる「河明かり」という文字列の意味内容が図版の白色の文様を、河明かりなる光と見なさせる行程が、それぞれ記述されることになる。そして最後に4節で、3節までで達成される見なしにおいて起こった現象を再確認し、そこに「発出」という名を与え、論題である河明かりなる光の発出とはいかなることなのかを確認する。

## 1 撮影画像と図版について

アート作品全般、特に絵画の室内展示に際しては大抵の場合、作品に対して照明がなされる。その照明の役割は、なるべくよい状態で作品が鑑賞されうるような明るさを提供することである。特に《河明かり》では、その表面に描かれた文様をはっきりと見せるために照明がなされていると言える。実物の《河明かり》を見てみると、よほど暗い場所でない限り、22.5×

36.0という大きな絵の表面いっばいに細やかな文様が描かれていることがわかる。

しかし、掲載ページの図版のみを見る鑑賞者は、この作品が「展覧会場で照明の下にあることやその相対的な大きさを一切把握できない。なぜなら、元の撮影画像<sup>5</sup>が画像いっばいに実物を写しそれがそのまま図版へ反映されているからだ<sup>6</sup>。そのため、図版からだけでは画像中央の細かく白い模様が、実物に描かれたものなのか、それを照らした光なのか鑑賞者には判断不能である。しかし、その判断の不能性が鑑賞者にとって問題にならない限り、白い文様がどの段階で生じたのか、そもそも実物の一部であるのかどうか、を鑑賞者が問う余地はない。逆に、その白い文様を見る際にノイズが生じたならば、鑑賞者は、《河明かり》が図版としてこのページに掲載されるまでのプロセスにおいてノイズが生じる要因が何かあったのではないかと疑うだろう。結果、図版の制作上の問題が鑑賞者に想起されることとなる。例えば仮にこの白い部分にノイズが生じていると見られ、それがハレーションという《ノイズ》として見られた場合には、その画像の撮影者、つまり撮影主体とでも言うべき存在が想起されるだろう<sup>7</sup>。

しかし、この白色部分に何らかのノイズが生じていると見られたとして、白色部分が実物の一部でない、と言いきってしま

うこともできない。というのも、撮影時に白く反射していた光は《河明かり》の表面に描かれた鉛筆による文様を浮かび上げさせ、結果的に撮影画像にその文様を写す唯一の要素となってしまうからだ。白色部分がノイズであるか否かを一意に判断することのできない理由は、光学的かつ撮影技術的な観点から考えるとわかりやすい。物から反射される光の分類としては、正反射光と拡散反射光が存在する。正反射光とはいわゆる物体そのものの色のことであり、拡散反射光とはその物体の表面で生じた光沢などである。一般的な絵画作品において提示されようとしているものは、そこに用いられた色と筆致である。撮影者がその意図を汲んで作品を撮影しようとするのであれば、基本的にそこで写しとろうとする光は正反射光であると言え、拡散反射光は、ともすれば絵画を隠すことにもなり、邪魔ものとして除外される対象となるだろう。ただ、撮影機材は正反射光と拡散反射光の区別なく、すべてを同質の光として取りこんでしまうので、撮影時には照明の当て方などに細心の注意が払われる。<sup>80</sup>《河明かり》の撮影画像において白く写った部分は、恐らく作品の仕上げに使用された膠と鉛筆の筆跡が反射した拡散反射光であると言え、通常の絵画撮影であれば排除されるものであるはずだ。しかし《河明かり》はその全面が黒で塗られている。ダイナミックレンジ<sup>81</sup>を考慮に入れば、黒という色の

性質上、絵画からの正反射光を期待することはできない。つまり、拡散反射光で表面に浮きでた文様を写しとることでは、撮影画像で実物の様相を捉えることが叶わないのである。撮影に際しては、拡散反射光の発生を促すための一定以上の光量が必要とされるはずだ。この場合には、照明は撮影者にとって排除すべきものではなくなる。ここではむしろ、照明の存在を前提として、それをいかに白飛びさせず、実物の作品の表面にある文様に従属したものとして見せるか、という点が撮影の主眼となっているはずだ。その目論見がうまくいったためか、今回参照している撮影画像では、ハレーションなどがほとんど見られず、筆跡そのものに限りなく近い状態となっている。

無論、撮影画像をより細かく見れば、実物と違う部分があり、それは図版にも反映されている。例えば実物に比べて図版では四隅の文様が黒で若干潰れてしまっているが、実物では文様が全面に渡り一様に描かれている。なので文様を潰してしまっている図版の黒は《ノイズ》であると言えるが、そのような《ノイズ》があったとしても、図版を見る鑑賞者にとってそれが鑑賞のノイズとならないのであれば、鑑賞者の目には《ノイズ》も含め一枚の絵画と捉えられる。その際、白色部分以外はほぼ真っ黒な四角形であるこの図版を見る鑑賞者にとっては、白色の文様のみが実物の作品の様相を伝える唯一の要素でもある。

そのため、むしろ鑑賞者が白色の文様を実物の作品の一部だと受容するという事態が十分に起こりうる状態になっており、むしろそちらの受容のほうが自然であるとすら言える。

撮影機材はレンズを通して撮影素子、あるいはフィルムに投影される光の質を区別することが原理的にはできない。撮影された画像、ないしそれを忠実に写しとった印刷図版からそれを区別しようとするのは人間だけである。しかし、最終的に図版を見る鑑賞者にとってそれが区別されないのならば、その鑑賞者にとっては拡散反射光もまた白色として実物の作品の一部となるのである。

## 2 レイアウト関係と名について

白色の文様を含んだ図版が実物の様相を忠実に再現していると思なされやすいものであることは前節で確認した。その上でこの節では、図版の見せるものが「河明かり」なる名を持つ絵画作品であるという認識を鑑賞者が得るプロセスを確認する。

鑑賞者がその認識を得るとしたら、キャプションを含むページ全体を見ることによってであり、その際には鑑賞者にとってキャプションと図版とがほとんど一対一に対応しているはずである。ここで鑑賞者は、その図版を「河明かり」なる名を持つ

絵画、つまり0節で定義した、鑑賞者にとっての実物である『河明かり』だと見なしていることになる。その見なしに大きく寄与するものは、言語情報としてのキャプションそれ自体というよりはむしろ、そのキャプションを図版と結びつけるページレイアウトである。基本的にはレイアウトによって関係づけられた諸々の要素を、鑑賞者は紙面において目の当たりにしている。鑑賞者が目の当たりにする紙面上の各要素の関係のことを、本稿ではレイアウト関係と呼ぶことにする。

もっとも、このレイアウト関係は、鑑賞者の能動的な関与なしに構築されることはない。原理的に言えば、紙面上には文字列と図版がただ置かれていただけであるからだ。にもかかわらず、鑑賞者はこのページを目の当たりにした際、キャプションと図版とが対応していることをほとんど無前提に受け入れる。そしてその受け入れは本来、鑑賞者が能動的にするものであるはずだが、それを鑑賞者が意識することはない。この無意識化に決定的な形で係わるのがレイアウトである。

レイアウトにおける紙面の制御で目指されるのは、図版とキャプションを一対一に対応させること、というよりはむしろ、その対応以外の対応可能性をもたらず余計な情報、ノイズを排除することであり、その限りで常にページ全体の制御が目的とされる。そのことがもっとも明瞭になるのは余白の制御におい

てである。

余白の制御では、余白と呼びうる部分が気に留めるべき箇所ではないということを鑑賞者に対し明示することが主眼であり、例えば紙面上に配置される図版やキャプションなどの各要素に設ける間隙をちょうどよい具合にすることが目指される。しかし、そこが余白であるということと鑑賞者が必要以上に意識せざるを得ない程に紙面上の各要素の配置が悪かった場合、余白であるはずの部分が鑑賞者の目を彷徨わせる要素の一つ、つまりノイズとなってしまう。今回参照している図版の掲載ページではこのような、いわゆるレイアウトの失敗が起こっているとはあまり言えない。しかし、P19とページ下に表記された、本来次ページに記載されるべきキャプションの宛先が一瞬不明になることはありうるだろう。その場合、P18とP19のどちらが当該ページの図版のキャプションにあたるのかを束の間鑑賞者が見失い、その目を彷徨わせる時間が生じうる。その束の間の時間、鑑賞者の目の前で起こっていることは図版とキャプションとの対応関係の消失であり、そこで鑑賞者は紙面全体のレイアウト関係を改めて確認することになる<sup>10</sup>。ここで鑑賞者が再確認するのはしかしこの関係性だけでなく、その裏にあるレイアウトの意図や目的も対象となる。そしてそこでは、その意図や目的を持った主体——レイアウト主体の主体性

が鑑賞者によって問われていることになる。つまり、レイアウト主体なるものがいかにして紙面上の要素の対応関係を制御しようとしたのが、鑑賞者によって能動的に問われているのである。レイアウトレベルでのノイズの顕在化とは、紙面のレイアウトにかかわるレイアウト主体と鑑賞者双方の能動性が顕在化することを意味するのである。

以上を踏まえれば、余白が余白として存在する、とは、余白と呼びうる領域が、ページ上の各要素の関係を鑑賞者に問わせるような要素を持たず、鑑賞者の目に留まらない状態を達成していることを意味する。余白が鑑賞者の目に留まらない、とは、鑑賞者がページレイアウトへの意識をもたない、つまりレイアウトがレイアウトとして機能していることと同義である。そしてその意識の消却において、紙面が何を自分に見せているのか、自分は何を見ているのか、ということへと鑑賞者の意識が向くことはなく、図とキャプションとの対応関係もおのずと成立していることとなる。余白が余白として成立する際、鑑賞者のおこなう見なしの行程に大いに関与しているはずのレイアウト主体による各種作業も、見なしという鑑賞者自身による本来能動的である行為も、鑑賞者によって忘れられることになるのだ。

かくして図版はキャプションと結びつき、「河明かり」と呼

ばれうるようになる。そして1節で確認したような形で図版を  
実物と見なす鑑賞者がいるとすれば、その鑑賞者は白色の文様  
を含んだ図版のことを、『河明かり』、すなわち、鑑賞者が図版  
の掲載ページを見る際その目に映る限りに於いて存在する「河  
明かり」なる名を持つ絵画作品、だと見なすようになる。この  
見なしの成立において、鑑賞者の発揮する能動性が顕在化しな  
いことは、図版に対する鑑賞者自身の言及の仕方にも影響を及  
ぼす。つまり、鑑賞者が自らの見る『河明かり』について述べ  
る際、「くをくと見なす」という他動詞的な説明は採用されず、  
むしろ、「くはくである」という自動詞的な説明を採用するこ  
とになる。「河明かり」と図版の例で考えれば、「私はこの図版  
を「河明かり」という名の絵画と見なす」ではなく、「この図  
版は「河明かり」という名の絵画である」といった形になるだ  
ろう。

### 3 名と河明かりなる光について

「この図版は「河明かり」という名の絵画である」という一言  
が成立した場合、「河明かり」という文字列は作品名として成  
立し、固有名詞として機能する言葉となる。つまりその言葉が  
持つ意味とは別の、外在的な要因によって作品との結びつきを

持つものとなる。その結び付きの過程では、「河明かり」なる  
言葉の持つ意味が名の成立に関与することはない。しかし「河  
明かり」なる文字列は固有名詞であると同時に、普通名詞とし  
て、具体的な事象、つまり、河の水面に照らされた光ないしそ  
の情景、を指し示す言葉でもある。この普通名詞としての役割  
は、『河明かり』に何が描かれていると鑑賞者が見なすのか、  
という段階で発揮されるものであり、その言葉の意味内容が絵  
画に描かれたものとある程度以上合致したとき、河明かりなる  
光が鑑賞者の目へと放射されることになる。

無論、図版の掲載ページ上から河明かりなる光がびかびかと  
放射されるわけではない。あえてページ上から鑑賞者の目に届  
く即物的な光と言いうるものがあつたとして、それは紙の白で  
しかない。しかし、図版そのものの綺麗さと掲載ページのレイ  
アウト関係に直面した鑑賞者は、図版内の白を絵画作品『河明  
かり』に描かれたものと見なすことになる。そしてその上で、  
ページレイアウトによって名とされた「河明かり」なる言葉の  
意味が絵画『河明かり』の見せる様相とある程度以上合致して  
いた場合、そこに描かれたものを川面に映えた光だと鑑賞者は  
見なし、その目に河明かりなる光が映ることになるのだ。この  
節では、言葉の持つ意味と絵画作品との対応において鑑賞者の  
目に河明かりなる光が映る行程を確認する。

前節で確認したように、「河明かり」なるキャプションの文字列が作品名として成立している限り、レイアウト関係は鑑賞者の意識に上ることはなく、そこで本来発揮される鑑賞者の能動性も、レイアウト主体が発揮するだろう能動性も、鑑賞者の意識から消却される。それによって鑑賞者は、作品名と図版の見せる絵画作品が、言わば当たり前に結び付いたものと見なすことになるが、しかしその見なしの成立においてもなお、作品名となった言葉の意味が作品の様相を十全に反映しているものと判断されたいとは限らない。作品名が作品の何を指し示したものであるのか、が問われるレベルでは、作品名となった言葉の持つ意味が作品にどの程度対応するかという、いわば対応度が問われていることになる。作品名とされるものが誤記誤植のレベルでありにも作品と隔たっていると判断される場合には、その対応関係自体の成立不成立が問われることになるが、この段階では、そういったノイズと呼べるレベルで名と作品との対応関係が問われることはほとんどないと言っている。

例えば、本稿で参照している図録の他ページに掲載された他家の作品の名は、一点を除いてすべてが「untitled」である。しかしレイアウトによって、掲載された図版と「untitled」とされた作品名との結び付きが疑われることはほばないと言って

よい形で制御されており、名のせいで鑑賞者が図版との対応関係について混乱をきたすような局面はほば訪れない。むしろ作品名における対応度の問題とは、文字列が名であることを前提として、その名の持つ意味が、作品のどの要素をどのようどの程度指し示すものとなっているのか、ということを経験者が確認するレベルの問題であり、いわば普通名詞としての名の抽象度の問題でもある。この抽象度が高い場合、すなわち上述した「untitled」など、作品との対応関係が極めて見出しづらい名の場合には、その名を付与した主体の意図を鑑賞者は意識するだろう。大抵の場合、その主体には実物の作品の制作者があてられ、なぜこの制作者はこの作品名を付けたのだろうか、など、名と作品とを結び付ける外在的要因を鑑賞者は問うことになる。ここで問われていることは、いわゆる作品制作者の制作者意図なるものであり、鑑賞者はここで作品制作者の能動性を意識していることとなる。その場合には、作品制作者の存在を介して言葉が作品と外在的に結びつけられ名となっているという以上の関係を見出すことはないだろう。

逆に作品名の抽象度が低く、作品名の持つ意味が作品の持つ性質を一定以上反映していると鑑賞者が判断した場合には、外在的要因ではなく内在的要因、つまり、名が普通名詞として持つ意味と作品が持つ性質がある程度以上連関を持つことによっ

て、名が作品と結びつくと思なされると言える。無論、作品名が固有名詞である限り、外在的要因によって作品と結びつけられているという事実を否定することはできないが、名の抽象度が低いほどに、抽象度の高い名のように名付けの主体としての制作者が意識される蓋然性もまた低くなる。そしてその限りにおいて名と作品の対応関係における外在的要因を鑑賞者が意識する蓋然性もまた低くなる。名と作品との対応関係における外在的要因が鑑賞者の意識に上らないのであれば、名としての言葉の意味内容は作品が持つ性質に必然的に対応している、つまり、作品がその言葉を名とするに相応しい性質をおのずから鑑賞者へと提示している、と鑑賞者が見なしていることになるのである。

鑑賞者が「河明かり」なる言葉を絵画作品の名と見なす際、その名の抽象度を著しく低くするものとして、図版の白色の文様は存在していると思われる。文様自体は水紋のように見え、またその文様が白色でありそれ以外の部分が黒色であることによつて、白色が光の反射、黒色がその陰、であるように見える。「河明かり」なる言葉が図版における白色の文様と的確に対応していることと鑑賞者が受けとるのであれば、その図版元の作品は白色の文様を含んでいると鑑賞者は見なし、その見なしにおいて、白色の文様を含んだ絵画作品『河明かり』は、おのずから

「河明かり」と呼ばせる性質を持ち、水面に映える光を鑑賞者の目に映していることになる。そしてその限りにおいて、「河明かり」なる文字列と結びつけられた図版を見る鑑賞者の目に、河明かりがおのずから光ることになるのである。

#### 4 河明かりなる光の発出について

鑑賞者が図版の掲載ページを参照した際、河明かりがおのずから鑑賞者の目に映しだされると見なされたとすれば、そこでは様々な局面において鑑賞者が意識しうるだろう、鑑賞者自身を含む主体の能動性がことごとく鑑賞者の意識から消却されていると言える。主体の能動性が消却されるのであれば、その主体の存在そのものもまた消却されることになるのである。これらがすべて達成されることによつて、鑑賞者のその目に捉えられている河明かりは、誰がそれを見ているとも言えない、ただその目に映るべくして映っているものとなる。この段に到り、河明かりは鑑賞者の目に（自動詞的に）映っている。のであり、鑑賞者にとつて、河明かりなる光は誰が関与するともなくおのずからその目を照らすものとなる。そしてその光は、おのずから鑑賞者の目を照らすものであるのだから、他の鑑賞者全般の目にも同様に映し出されるものとして鑑賞者に

受容されていると言える。その場合、河明かりをその目に捉えた鑑賞者らにとって、「河明かり」が何を指した言葉であるのかは共通了解として認識されることとなる。

しかし、当然であるが、そこに共通了解が成立したからといって、各鑑賞者が同じものを見ているということを保証するのは何もない。それどころか、実は各々違うものを見ていた、という事例はいくらでも挙げられる。その一つの事例として、本稿冒頭に掲載した画像の図版内右下に映りこんでいる、筆者がスキャンした際に偶然入りこんでしまった埃を取り上げたい。この埃はごく一般的な《ノイズ》であると言えるものだが、この埃を含んだ画像をとある機会に、一定数以上の人たちに見せたところ、この埃に関して様々な見方が提示された。曰く、描かれた蜻蛉のような白い羽虫であり、曰く、水面に浮かんだ白い船であり、この存在に気付かなかった人さえいた。これらの違いが共有されない限り、個々の鑑賞者はそれぞれに、自分の見ているものはほかの人も同じように見ているのだと信じて疑わなかったことだろう。

つまり、河明かりなる光が目に見える、とは、鑑賞行為の能動性を鑑賞者自身が忘失し、あくまで個々人の目に、<sup>レ</sup>そう見えただ<sup>レ</sup>ものであるところの『河明かり』を、一般的な事象、すなわち<sup>レ</sup>そうである<sup>レ</sup>ものとして各々の鑑賞者が受容する、とい

うことに他ならない。そしてその受容において、鑑賞者の<sup>レ</sup>見る<sup>レ</sup>という行為の介在はないことになる、つまり鑑賞者は図版を<sup>レ</sup>見て<sup>レ</sup>いないことになる。その段階で、各々の鑑賞者の目はもはや図版から離れていることになるのだ。仮に鑑賞者間で図版を目の前にしながら「これは河明かりですね」「そうですね」という対話が成立したとして、そこで「これ」と指し示されるものがあるとすれば、それは図版ではなく、各々の鑑賞者のその目において光る河明かりにほかならない。

無論、常識的に考えて「これ」とは、第一義的にはページ上の図版を指す指示代名詞である。そして「これ」が「河明かり」であると言明できるのはページのレイアウト関係が成立しているからである。この際「河明かり」が何を指すかと言え、あくまで「これ」が図版を指し示すというところに留まるのなら、キャプションの文字列である。だからこそ、各鑑賞者が各々に、それぞれの目において光る河明かりを見ているにもかかわらず「これは河明かりですね」「そうですね」という対話が成立しうるわけだが、逆に考えればその対話が成立した段階で、鑑賞者各々の目に見えるものが違うということが隠蔽されることになる。それを隠蔽するのは図版であり、図版の掲載されたページレイアウトであり、名としての「河明かり」なる文字列であるのだが、しかしそれらこそがまさに河明かりなる光を

各々の鑑賞者の目に届けるものでもある。

それはさながら、川面を照らしだす光、河明かり、がそれを見る者にとって、河の明かりで、でしかなく、その光源が月なのか街灯なのか、あるいはそれらが緋い交ぜになったものなのかは不明ながら、それ自体意識されることなく河の放射する光と見なされるのと同様である。図版の掲載ページを見る鑑賞者にとっても、河明かりなる光は、図版とページレイアウトと文字列とが緋い交ぜになり鑑賞者の目へと送り届けていたものであるはずだが、それが「河明かり」という名を得ることによって川面に光るその様子だけが鑑賞者の目に映り、その起源は忘れられるのである。その際、図版やレイアウトや文字列は、月や街灯の様な光源と呼べるだろうか。いやむしろ、夜闇に沈みながらもその流れによって表面を波立たせる河の水、のほうであろう。川の表面に立つ波や揺らぎが、平らであれば月や街灯を映したであろう水面を揺らし、揺らいだ光を河に所属させ、河明かりとして放射させるのと同様にして、元は展示会場の照明にすぎない光、紙面の白にすぎない図版の白を、絵画作品『河明かり』に所属させる。河明かりの映るその目において、ページレイアウトと図版、文字列は、河明かりたる光を鑑賞者の目に送り届けるために黒く塗りつぶされた水のように、鑑賞者の目に映らない。それらは鑑賞者が紙面を見る度に、人知れず

立ちその波立ちの運動において河明かりたる光を鑑賞者の目に送り届けるのであり、その目に送り届けられた河明かりは、図録上の図版ともレイアウトとも文字列とも係りがないかのごとく、おのずからその目において光るのである。

このように、河明かりが、映る、という現象が生じていると言いうる際、映る、の主語となるものの、鑑賞者の目へのおのずからの働きかけのことを、発出する、という自動詞で呼ぶにしたい。この発出を可能にするのが、河明かりの場合は図版、文字列およびレイアウトであった。これらは、鑑賞者の見なしを支えその目に映るものが河明かりたる光であるよう、しかし鑑賞者の目に映らないよう、構築されたものであり、つまり0節で確認したインフラストラクチャにあたるものである。本稿全体で確認したように、鑑賞者の目に映らないインフラストラクチャと呼ばれるものは、それが何を見せていたのかも、それによって自身が見ていたのかも、鑑賞者から問われることのないものである。その限りにおいて、インフラストラクチャなるものは、自らの存在を隠蔽していると言える。つまり、河明かりの発出が達成されることにおいて、インフラストラクチャは必然的に隠蔽されることとなるのである。

仮に鑑賞者の目に映るならばノイズとして顕在化することに

なるだろうインフラストラクチャの存在は、しかしそれが顕在化しない状態を筆者に隠蔽と呼べざる程度には不穏なものを感じさせる。その不穏さは、個々の鑑賞者の目に映るものの違いを隠蔽することで一般化され発出される「河明かり」に筆者が感じる不穏さと同質のものである。つまり、そこで一般化がな

## 註

(1) 本稿ではこのページ全体のキャプションや余白、図版などを適宜参照するため、出典情報としては『日常／オフレコ』神奈川県民ホール、二〇一四年、p.083<sup>3</sup>。等と記すのが適切であろう。しかし、「河明かり」という名を持つ実物にも言及するため、展覧会図録のキャプション「梶岡俊幸『河明かり』、二〇一〇年、H 2273 mm × W 3640 mm、高知麻紙・墨・鉛筆。」もここで併記することとする。

(2) 映像に関する「見なし」という用語は、二〇一五年一橋大学講義「映像文化特論」(担当：武村知子)のゲストスピーカー・渡辺弘喜の講義による。

(3) 本稿における映像の定義は、武村知子「ULOGOS：映像一般と人間の言語」、一橋大学社会学研究科二〇一四年度紀要『「橋社会科学」第七巻別冊〈特集：「脱／文脈化」を思考する〉、二〇一五年所収、一九一―二一四、に多くを拠っている。

されていること自体が隠蔽されることに対して、筆者は不穏なものを感じるのである。この不穏さの明示については、河明かりの事例のみならず映像一般において語る際の「発出」という言葉の適用の仕方と併せて、今後の課題としたい。

直接的には以下の一九五ページの定義を参照している。

「私がこのランプを見ているとき、私が見ているランプの像が何かと比べて実物大でありうるとすれば、それはランプに対してではなく、私の目に映ったこのランプの像に対して実物大であるだけである。映像というのは根本的にそういうものである。――というより、根本的にそのようであるものを、ここでは映像と呼ぶ。そこには「目に映った像」も含まれる。すなわち映像とは、いかなる形であれそれがそこに映っている限りにおいてしか存在しないものである。」

また、同記載は同氏のウェブサイト <http://www.melanchologia.org/600/601.html> 「実物大の夕日」(二〇一七年六月三〇日閲覧)にも存在する。

(4) “noise” という言葉の原意については諸説ある。Oxford English Dictionary (<http://www.oed.com/>) 二〇一七年六月三〇日閲覧)

では騒々しい声や音などを形容する同形の古フランス語からきており、さらにその原語はラテン語の“nausea”、元は船酔いの意味する、不快な状態、嫌悪される情態を形容する言葉に遡ると紹介される。また Online Etymology Dictionary (<http://www.etymonline.com/index.php> 二〇一七年六月三〇日閲覧) では、ラテン語の“noxia”、すなわち傷ついた様子などを形容する言葉からきているという説も紹介される。また、いずれの辞書でも、“nois”が不快な音を意味するようになったのは一三世紀以降とされるため、原義的にも音のみを指す言葉ではないと判断できる。また現在、管見では、特にデジタルの画像一般にもノイズという言葉が使用されており、視覚的に違和感を覚えさせるものを名指す言葉としてノイズという単語を使用できると判断した。

(5) 元の撮影画像とは、具体的には筆者の参照できるEJデータのことである。

(6) 詳細な作品情報は図録巻末の作品リストに掲載されているが、撮影環境その他に関しては掲載されていない。また巻末の作品リストに掲載される情報は掲載図版の元となった実物のものが主であり、図版元の撮影データにまつわる情報は、権利関係上掲載すべき撮影者名のみが記載される。

(7) ここで主体と呼ぶものは、実際の制作に携わった人物とは別存在であり、あくまでも、鑑賞者がある対象を見た際に必要があって鑑賞者により仮構される、その対象の制作に関与している

と想定された主体のことである。したがって、鑑賞者がその主体を仮構する必要がある場合には想起されえない存在である。逆にこの主体が鑑賞者によって仮構される際には、鑑賞者の鑑賞においてノイズが生じていることになる。また、実際の制作に携わった人物とは別なので、いわゆる作者なる存在とも別のものである。仮に作者名がこの主体にあてがわれた場合には、責任主体、つまりノイズが生じる限りにおいて、そのノイズが生じた原因となるものを用意した者、いわゆるスケープゴートとして立ち現れていると言える。

(8) 実際の撮影者は、撮影のみならず、撮影から得られたデータをクライアントの要求に応じる形で編集・加工するはずである。しかし、撮影画像を撮影画像と見る限りにおいて、鑑賞者はその撮影画像に実際に何が施されているのか、ということを経験的には無視することになるだろう。

(9) ダイナミックレンジとは、フィルムないし撮影素子が感光できる光の強さの幅である。これを外れた強い光は画像で白飛びし、逆に弱い光は黒く潰れる。

(10) ノイズの発生によって鑑賞者がレイアウトを再確認した際には、鑑賞者が意識的に文字と図版との関係を構築し直すことになるので、よほどのことがない限りキャプションたる文字列と図版とが結びつかなくなることはなく、基本的には鑑賞者に何らかの違和感を生じさせる程度で済むケースが多い。

(うらの あゆむ／博士後期課程)