

視線の幽霊

佐々木敦

長沢秀之の絵画には、何体もの幽霊が写っている。

それは一種の、いや、幾つもの意味合いにおいて、心霊写真である。

だがしかし、絵画が写真であるとは、いったいどういうことなのか。そして、そこに霊が写っているとは、如何なることなのか。

紛れもなく「絵画」でしかないものが、同時に文字通りの意味で「写真」でもあるということ。

しかも、そこに写っているのが、正真正銘の「幽霊」なのだということ。

だがこれらのことへの説明は、必ずしも容易ではないし、一通りではない。順を追って考える必要がある。

最新作に至る長沢の近作群は、おおよそ次のような制作プロセスを経て描かれている。まず一枚の写真、それもいわゆる記念写真や肖像写真を用意し、その全体もしくは部分をドローイングで精確に模写する。題材／素材となる写真は、長沢個人の家族や係累に属するものもあれば、何らかのきっかけや理由で画家が強い関心を抱いた事象、出来事に関連した写真が、しかるべき手続きを経た上で使用されている場合もある。ドローイングは、それ自体、一個の作品となることもある。続いて、その像を画布に移す／写す。この時点で元の写真イメージは数倍に拡大される。この後、その上から、多数の色彩のドットを点描のように載せていく。それらは一見、生々しい筆触を留めており、形状も大きさも一定ではないが、ひとつの目安として、元の写真イメージに写っている人物の目の大きさに揃えているのだという。或る程度まで描いたら、画布を九十度廻転させ、また作業を続ける。そしてまた九十度廻転させて描き、また九十度廻転させて描き、九十度廻転させて正しい天地に戻る。これを何度か繰り返していくうちに、画面には無数のドットがちりばめられ、その下の写真イメージは覆い隠されてゆく。だが完全に見えなくなってしまうわけではない。それはちゃんと見えている。それは「写真」であった自らの過去

の記憶を忘れ去ってはいない。

こうして完成した絵は、抽象画と肖像画の奇妙な二重性を身に纏うことになる。その大きな特徴は、観者と画布の距離によって見えるものが変わるということである。絵の正面に立って、適度な距離を取って見ると、それはそれが実際にそうであるところの、人物を描いた（この時点で、それがもともとは「写真」であったことは判然としなくなっている）上に色とりどりの点を振り撒いた絵に見える。だが、そこから画面に近づいてゆくと、ドットたちが俄に立ち上がってきて、人物画としての側面は後退し、抽象画の様相が前面に出てくる。だが更に接近してディテールに注目してみれば、ここは目、ここは口、ここは指先と、確かにそこには人物が描かれていることが確認出来る。ほとんど同じ大きさであっても、「目」と「ドット」の違いは明白である。では逆に絵から遠ざかっていくと、今度はドットたちが視界の中で溶け合っ、画面の奥に沈んでゆき、代わって人物像がくっきりと浮かび上がってくる。かなりの距離を取って見ると、そこにあるのはほとんど色のついた人物画のように思える。つまり画布を前にして、それを見る者がトラックアップとトラックバックを繰り返すことによって、同じ一枚の絵が、かなり違ったイメージに見えてくるのである。

このことは、いわゆるトロンプ・ルイユ、騙し絵と呼ばれるもの、図と地の反転を利用した錯視の絵画とも近いように思われるかもしれないが、実際の印象はそれとはまったくと言っていいほど異なる。確実に言えることは、長沢がこのような特異と言ってよい制作プロセスに辿り着くにあたって、観者を図と地のダブルバインドに誘い込もうというような騙しの意図は微塵も持っていないからだろうということである。ここに潜在している作品生成のロジックは、そういうこととはまるで違う。では、それは何だということなのか？ そこで「心霊写真」が登場する。

心霊写真とは何か？ それはもちろん、霊が写っている写真のことである。ところで、よく考えてみると

いささか奇妙にも思えるのは、しかしそれらは、歴然と、あからさまに、ありありと霊が確認出来る写真ではない場合が多いということである。それはしばしば、実際には「霊らしき何か写っているように見える写真」のことなのである。心霊写真がブームになったのは1970年代のことだが、その背景には、写真カメラとフィルム現像が、より安く軽く使いやすくなって一般に普及したということがある。折々の機会に、あるいは特に機会的なものがないとひとびとはお互いに写真を撮り合うようになり、その結果、大量の記念写真や集合写真、人物写真が世に溢れかえるようになった。そしてその中には、なんだかよくわからないモノが写り込んでいる場合があったということである。興味深いのは、このような「ほら、ここに何者かの手が写っている」とか「よく見ると女の顔に見える」などといった如何にも心霊写真的な心霊写真は、かなり日本的と言ってよいものだという事である。もちろん海外にも心霊写真に相当するものはあるが、それらは「霊が撮れ(てしまっ)た写真」であるよりも、最初から「霊を撮った写真」であることが多く、つまりアクシデンタルな写真ではなく確信(犯)的な写真なのである(がゆえに見るからに信じ難いものが大半なのだ)。

すでに述べたように、長沢が使用するのは記念写真や肖像写真の類が多い。だが、それが「心霊写真」であるというのは、特殊日本的な意味での、すなわち見方、見様によって霊(のような何か)と考え得る像がそこに見出せる、ということでもなければ、海の向こうの「はい、これが霊です」的な証拠写真でもない。そうではなく、長沢は「記念写真」、「肖像写真」ということそのものを、もっと言うなら「写真」が「写真」であるということそれ自体を「心霊写真」と呼んでみせるのである。つまり、そこに立ったり座ったりしてカメラに向かってポーズを取っている被写体自体が「幽霊」ということなのだ。

もちろんそれは、それらの被写体がすでに死者であるという意味ではない。その中には、すでに亡くなっ

ている者もいれば、生死の確認が出来ない者もいるだろうが、いまだこの世に生きている筈の者が写真に写っていることもあり得る。だが、そうした区別を超えて、長沢は、写真に写された存在はおしなべて幽霊なのだ、とするのである。あるいはこう言い換えてもいい。ひとは、写真に写された瞬間に、幽霊になるのだ。つまり人物写真とは、実はすべてが心霊写真なのである。

昔、写真というものがまだ珍しかった頃、ひとびとはカメラに写されると魂を抜かれると噂し怖れたという。実体から抜かれた魂は写真に定着されたその者の像に宿る、というわけである。それは写真黎明期であるがゆえの迷信に過ぎないが、そのような感覚が迷信とわかっていてもどこかで完全には振り捨てられないのは、そこにある時ある瞬間のその人が写っており、そしてその時その瞬間のその人は二度と再現されることがない、と誰もがわかっているからである。写真とは端的に瞬間を固定するテクノロジーである。カメラのレンズが向けられたのが生きた誰かであった場合、その瞬間に凍結された彼なり彼女なりは、撮られた直後から変異の過程に引き戻され、その瞬間に二度と回帰することはないし、そうすることは絶対に出来ない。こう言ってもいい。写真が定着する瞬間は実際にはどこにも存在していない。現実の世界の時間はひたすら切れ目なしに持続しているのであって、そこに無理矢理、不可能な切断を施すのが「写真」というものなのだ、と。

写真に写っているのは、常にすでに、いつかのその人であり、そうでしかない。それが何年の何月何日何時何分何秒であるかがわかっていなかったとしても、それが絶対的な過去の内にあることだけは疑いを入れない。そして過去とは、もはや失われた時間のことである。当たり前だと思われるだろうが、この当たり前さに「写真」は介入してみせる。ある意味で、そこに捉えられているのは、シャッターが押されるまでは、どこにも存在していなかった瞬間=時間である。誰も「写真」のように、世界を、他者を、自己を見てはいないし、そうすることは出来ない。写真に撮られることではじ

めて存在し始める過去。存在しなかったものを存在させること。失われていた筈のものをそこに刻み付けること。このような意味で、あらゆる「写真」は絶対的な過去、すなわち死んだ時間と空間、幽霊たちの時空間の証拠なのであって、つまり「心霊写真」なのである。

周知のように、ロラン・バルトは、その晩年の写真論『明るい部屋』（1980年）において、「写真」の本質を「それは=かつて=あった (ça-a-été)」という文で定式化した。だが、問題はもちろん、その「かつて」が「写真」においては、瞬間に、静止像に固定されるということである。そして、長時間露光のような例外を除き、基本的にその瞬間はカメラのシャッターが降りる瞬間のことである。つまり「それは=かつて=あった」という「写真」の本質は、その一瞬が「写真」という人工的な技術によって生け捕られた、いや、写真像への固定によって存在させられた、ということと繋がっている。そして、そのようにして得られた一枚の写真は、そこに、二度と戻ることの出来ない時間の痕跡と同時に、述べてきたようにそもそも存在してさえいなかった奇跡と呼ぶしかない瞬間を留めている。あらゆる写真がそうなのだが、このことに気づいている者と気づいていない者、このことを気に懸ける者とそうでない者がいるのだ。そして長沢秀之は、間違いなくこのことを、この真理を足掛かりにしている。すなわち「写真」とは、この世界の、そしてそこに棲む存在の幽霊なのである。われわれは心霊写真しか撮ることが出来ないのだ。

しかし長沢は写真家ではない。彼は画家である。であるがゆえに、彼は絵の出発点となる一葉の写真を、まずは丁寧に描画へと変換する。たとえば写真それ自体を転写して、その上にドットを描いてゆくこともアイデアとしては可能であるわけだが、長沢はそれはしない。彼は「写真」をそのまま利用しようとはしない。しかしそれは、彼が写真家ではなく画家であるから、だけが理由ではおそらくない。ここにはやはり「瞬間」の、つまり「幽霊」の問題がかかわっている。だ

が、ひとまず先に進もう。制作プロセスの最後の段階は、先に述べたようにドットの撒布である。長沢は、その作業におよそ二週間ほどを費やすという。私にはそれが長いのか短いのかはわからないが、ただひとつ確実に言えることは、画家にとって、そのために必要な時間が、何らかの仕方で元の写真が定着された瞬間と等価であるということである。つまり長沢は、写真イメージはこの世界に生まれ落ちた瞬間、実のところはこの世界のどこにも存在してなどいなかった瞬間ならざる瞬間を、二週間に引き延ばすという作業をやっているのだ。

こうして完成した一枚の絵画は、もはや写真ではない。そこには長沢の筆によって描かれたイメージしかない。だがそこには、それがかつて写真であった時の記憶が残存している。裏返せば、それはある意味で今なお絵ではなく写真なのだ。その絵には写真が描かれている。このプロセスは、元の写真とドローイングと完成した絵を並べてみれば、たちどころに了解されるだろう。では、あらためて問うてみよう。長沢秀之は、いったいどうして、このようなことをするのだろうか？ この不可思議で不可解でさえある作業には、そうして出来上がった絵画には、果たしてどんな意味があるのか？ 彼の「未来の幽霊」連作とは、いったい何なのか？

ここでは私なりのふたつの考えを提示しておこう。ひとつ目は、すでに論じてきたように、瞬間と時間にかかわっている。一言でいうならば、長沢は写真機のシャッターが押された瞬間を、自らの絵筆によって時間的に引き延ばしながら反復する、ということをやっている。それは、その像がこの世に誕生したメカニズムを、逆向きに再生するということでもある。いつか誰かが、誰かに、誰かたちに向けて、カメラのレンズを向け、シャッターを押した。何人かが並んで、カメラマンに向かって微笑んだり神妙な顔をしたりしていると、シャッター音がその場に響き、魂が抜かれることのないまま、一枚の写真が誕生した。この瞬間とは、繰り返すが本来はどこにもなかったのだから、ただ

カメラによって存在させられただけであり、その証拠が当のその写真なのである。長沢はその、いうなれば「瞬間の幽霊」を、固定から解き放ち、持続し変化し続ける時間の相へと、「現在」という「過去」以上にわけのわからない何かの内へと、投げ入れてみせる。それが彼にとっては写真をドローイングに移し／写し取るという作業であり、ドットの撒布という行為なのである。そこには常に、ある具体的な時間の経過が要請される。それは長沢が必ずしも自分で体験したわけではない、そこに描かれているイメージがこの世界に誕生した原初の瞬間、不可能な瞬間、奇跡の瞬間へと立ち帰ることであり、そしてまたその瞬間を、いわば長時間露光のように引き延ばしてゆくことでもある。

この「引き延ばし」は、時間的なことに留まらない。作品の元になっている写真は或る程度以上古いものが多く、従ってそれらはモノクロである。ドローイングも、画布への転写も、モノクロームで描かれている。だがドットには色彩があり、作品によってはかなりカラフルに見えるものもある。それはあたかも、モノクロ写真を拡大、すなわち引き延ばしていくと次第に粒子が露わになっていき、印画紙の具合や光の加減などによって、色のようなものがほの見えてくるのに似ている。また、それと共に、その写真が撮られた現実そのものには間違いなく色が付いていたのだから、長沢は資料や証言、そして自らの想像力を駆使して、モノクロ写真からさまざまな色を見出してゆくということもあるだろう。一枚の作品を仕上げるために掛けられる時間とは、彼がそのようなことを考える時間でもあるわけである。それはシャッターが降りたその瞬間を画家が脳内で仮想し夢想し想像する時間に他ならない。そしてそのような時間が、今度は絵画という静止した像に畳み込まれることになるのである。

もうひとつは、視線の問題である。カメラとはテクノロジーだが、同時にそれは「視線」でもある。記念写真や集合写真、人物写真の特徴は、そこに写っている人々が全員こちらを見ているということである。長

沢は私との会話の折、このことが極めて重要なのだと話していた。カメラが誰かを見ている。その誰かがカメラを見ている。たとえシャッターが押された瞬間に、カメラのこちら側に誰もいなかったとしても、それでもカメラの向こう側にいる誰某は、まるでカメラのこちら側に今まさに誰かがいるかのように、そこに視線を向けてみせる、つまりそこには視線の交錯が起こっている。つまり彼ら彼女らは、とにかくこちらを見ている。その写真を見ると、彼ら彼女らと目が合ってしまうのだ。そしてそれは写っているのが自分自身でも同じことだと長沢は語っていた。自分が自分と見つめ合う場合が二種類ある。言うまでもなく、ひとつは鏡で、ひとつは写真である。前者は現在形の出来事だが、後者には必ず時間差がある。自分の幽霊と視線を交わすこと。

写真の中でこちらを見ている人々は、カメラと見つめ合っており、カメラのこちら側にいる誰かと見つめ合っており、そしてその写真を見る者と見つめ合っている。長沢はその視線の交錯の連鎖を残したまま、その像を「写真」から「絵画」に変換してしまう。その作業をしている或る長さの時間、画家もまたそこに写った彼ら彼女らと見つめ合い続ける。そして絵が完成する。数多のドットの間隙から、幽霊たちがこちらを見ている。私たちは、ただその絵を見るだけで、どうしても彼ら彼女らと目が合ってしまう。それは不気味な体験であり、と同時に魅惑的な体験でもある。それはついうっかり「心霊写真」を見てしまった時に、私たちが感じる恐ろしさと、それとまったく矛盾しない或る奇妙な懐かしさにも似ている。

こう考えてみた時に、長沢秀之の絵画に写っているものは、このような何重にも交錯し連鎖する「視線」の「幽霊」なのではないかと思われてくる。画家の目と手と筆によって引き延ばされた瞬間の向こう側から、視線の幽霊たちが、こちらを静かにじっと見つめ、不動の姿のまま、手招きをしている。それは私たちが、誰かを、何かを見る、ということ、そして「写真」と

「絵画」という表現手段としての違いを超えて、そのことそれ自体を如何にして描けるのか、という、極めて原理的な問題へと思考を促してくれる。それは「表象」の問題であり、また「芸術」の問題なのだが、もっと素朴に言えば、われわれの「世界」と「生」の問題なのである。

私たちは皆、未来の幽霊である。それは誰もが生きて死ぬという誰もがよくわかっているだろう常識とは別の意味で、そうなのだ。長沢秀之の「幽霊たち」は、そのことを教えてくれる。

(ささき あつし 批評家)