

修士学位論文

写真を見ること、写真を通して見ること

ケンダル・ウォルトンによる「透明性テーゼ」の
理論的射程をめぐって

2019年度
超域文化科学専攻
表象文化論分野
31-186106

銭 清弘

目次

序章	4
0.1.主題と方法	4
0.2.目的と意義	6
0.3.論文構成	7
0.4.基本的な用語の整備	8
1.ケンダル・ウォルトンの透明性テーゼ	10
1.1.写真は透明である	10
1.1.1.写真のなにがそんなに特別なのか	10
1.1.2.写実性の伝統を退ける	11
1.1.3.滑り坂論法	12
1.1.4.自動性条件：自然的な反事実的依存関係	13
1.1.5.構造対応条件：世界における類似関係との対応	15
1.1.6.写真の虚構性について	16
1.1.7.自然的意味と非自然的意味	17
1.2.透明性テーゼに対する反論と応答	18
1.2.1.反論を概観する	18
1.2.2.「見ること」とはどういうことか	19
1.2.3.反例を退ける	22
1.2.4.ウォルトンの見解：ふたつの主張	23
2.写真の諸特権と透明性テーゼの射程	25
2.1.写真の現象学的特権	25
2.1.1.経験対象の「存在感」を巡る三つの直観	25
2.1.2.スーパーリアリズム絵画の問題	27
2.1.3.背景信念とタイプ認知の役割	28
2.1.4.知覚即結合感？	30
2.2.写真の認識論的特権	32
2.2.1.写真はなぜ優れた情報源なのか	32
2.2.2.透明な情報源・客観的な情報源	33
2.2.3.空間について不可知な情報源・外的要因	33

3.デジタルの挑戦、「写真」の再編成	36
3.1.デジタル化による「写真」の再編成	36
3.1.1.デジタルの挑戦	36
3.1.2.デジタル写真とはなにか	37
3.1.3.自動性と操作可能性の拮抗	39
3.1.4.写真のニュー・セオリー	41
3.1.5.ニュー・セオリーの射程	43
3.2.写真の二面性	46
3.2.1.N内容とNN内容	46
3.2.2.写真の芸術的価値を説明する	48
3.2.3.写真はいかにして人を騙すのか	51
3.2.4.コラージュはいかにして人を騙すのか	55
結論	57
参考文献一覧	59
図版一覧	64

序章

0.1.主題と方法

写真を主題とする探究には様々なものがある。

第一に、「写真史」を対象とする探究がある。19世紀に誕生した写真は、現在に至るまで技術的発展と使用実践の拡張を経験してきた。これら写真の歴史を記述する「写真史」は、しかし、ジェフリー・バッチェン（Geoffrey Batchen）が辛辣な批判を加えたように、内実として「芸術写真史」に偏向することが少なくなかった（Batchen, 2008）。「芸術写真史」においては、幾人かのメルクマールたる作家が羅列され、彼らによる実験的・前衛的試みが、いかにして写真というメディアを“進歩”させてきたかが語られる。

第二に、美学的・哲学的な探究がある。当の探究を、ここでは「写真哲学」と呼んでおこう。写真哲学においては、「写真の本性とはなにか」「絵画との差異はなにか」「写真は芸術たりうるのか」といった本質主義的な問いが机上に挙げられる。探究の担い手としては、批評家、研究者、キュレーターのみならず、芸術家自身による語りも少なくない。とりわけ写真の「モダニズム（Modernism）」と総称される運動は、アメリカの写真家アルフレッド・スティーグリッツ、エドワード・ウェストン、ポール・ストランドら、ニューヨーク近代美術館写真部門のディレクターであったジョン・シャーカフスキーによる仕事で知られており、いずれも写真が「写真ゆえに」もつ独自性を追究してきた。ここにも、有象無象の“ジャンクな”写真を排除した、純粋な・前衛的な・自律的な写真、という進歩史観が内在している。

第三に、個別の芸術写真に関する「写真批評」がある。批評家、研究者、キュレーターらは、個別の写真家による個別の作品を記述・分析・評価・価値づけすることで、アート・ワールドに組み込むという仕事に従事する¹。あるいは、写真批評が主眼でなくとも、社会批評的な関心から個別の芸術写真を分析するような批評も少なくない。このような批評的関心は、写真の本性を巡る写真哲学の探究と響きあうことで、いわゆる「ポスト・モダニズム（Post-Modernism）」と総称される運動の一部を成している。こちらを「批評的写真哲学」と呼んでおこう。批評的写真哲学は、従来の写真哲学に含まれていたモダニズム的な本質主義を批判しつつ、非芸術的实践を含む様々な写真実践、これに伴う政治性、社会性、イデオロギー性を引き受けて、複数形としての写真（photographies）に焦点を当てる。

第四に、最終産物の「写真」ではなく、これを生み出す技術についての工学的な探究として、「写真技術論」がある。かつて主流であったフィルムを用いた銀塩写真から、現代のスマートフォン・カメラまで、制作機器への関心がここにはある。いわゆる「カメラ雑誌」の存在は、当の関心を集約した実践として位置づけられよう。

本論文は、「写真」を理解するための理論構築（theory construction）を試みる点で、「写真哲学」的な探究である。ゆえに、「写真の本性とはなにか」という、一見素朴な問いは、本論文においても主要なものとなる。しかし、このような素朴な問いに超越的な視点から応える試みは、ことごとく挫折してきたように見える。写真は、ヴァルター・ベンヤミンが『写真小史』（1931）

¹ 「理由に基づいた価値づけ」として批評を定義したものとしては、Carroll (2008)を参照。

において見出したように、その複数性によって特徴づけられるようななかであるがゆえに、本質主義的な定義を“本質的に”拒絶する。ベンヤミンの見方からすると、「写真はしかじかのものである」という語りは、ナイーヴなだけでなく、そもそも反写真的だということになる。

「純粋な写真」を記述せんとするモダニズム的な語りとは、これを批判し複数形の写真に焦点をあわせるポスト・モダニズム的な語りは、1980年代以降の抗争を経て、いまや硬直状態にある。前川修が指摘する通り、そこには「対立の硬直化、対立の部分的侵食、対立の外部への視点の欠如」といった問題が含まれており、今日における写真を極めて「語りにくい」ものになっている（前川, 2019, pp.1-19）。実際、当の状況は写真論に限ったものではなく、ポスト・モダニズム思想とその挫折を経た、今日の哲学・現代思想に関しても言えることであろう。

さて、本論文ではケンダル・ウォルトン（Kendall Walton）による写真論を検討する²。彼による1984年の論文「透明な画像：写真的リアリズムの本性について（Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism）」と、これによって英米圏分析美学（analytic aesthetics）の内外に引き起こされた論争は、今日における「写真哲学」にほかならない。当の分野において争われているトピックは、ポスト・モダンな「批評的写真哲学」というより、モダニズム的な写真哲学のそれに近い印象を与える。このような探究およびそこで提示されている理論を硬直的だと退けるのは容易だが、筆者は当の議論を紐解くことで得られるものは多いと考える。

「理論」と呼ばれるものが硬直的でない仕方で展開され、また、実践に対して有効性をもちうることを、筆者は確信している。モリス・ワイツ（Morris Weitz）は、ウィトゲンシュタインによる家族的類似を引きながら、「芸術」の定義不可能性を論じた（Weitz, 1956）。「芸術」という概念は、絶えず変動するような「開かれた概念」であり、およそ固定された必要十分条件によって記述できるようなものではない。ゆえに、単一の定義を記述せんとする「理論」は無益に見えるが、そうではないとワイツは述べる。「理論」は記述を試みると同時に評価的な側面を含み、個別の事象や作品に対する価値づけを伴う。換言すれば、哲学的な理論構築は、同時に批評的な営みでもある。ワイツは次のように述べている。

美学理論を文字通りに「実在的定義として」とれば、それらはすべて失敗している。しかし、それらをその機能と主張の観点からとらえなおし、芸術における卓越性についての特定の基準に注目させるために真剣に議論されている推奨としてとれば、美学理論が無価値からはほど遠いものであることがわかるだろう。（邦訳, p.197, □内は訳者松永による補足）

このような理論観において、モダニズム的な「写真哲学」とポスト・モダニズム的な「批評的写真哲学」の差異は、実質的に消滅する。理論は、それ自体として批評性を持つからだ³。

言うまでもなく、デジタル化以後、今日の「写真」概念を特徴づけるのは、個別の事例同士をゆるやかに結びつけるような家族的類似にほかならない。像がプリントされた印画紙（物質）を

² ケンダル・ウォルトンはアメリカ合衆国の哲学者・美学者。1939年生まれ。コーネル大学で博士号を取得した後、ミシガン大学で教鞭をとる。現在は同大学名誉教授。専門は、表象、フィクション、芸術のカテゴリー、ホラー、写真、音楽、美的価値など。2003年から2005年までアメリカ美学会（American Society for Aesthetics）会長を務めた。

³ 美学の方法論において、概念分析と理論構築を対置し、後者の必要性を訴えたものとしてはWalton (2007)も参照。

指して写真と呼ぶだけでなく、スクリーンショットによってビデオ・ゲームのプレイ画面を撮影した画像データもまた写真と呼ばれる⁴。今日の写真論は、このような広範な「写真」たちを相手取ると同時に、価値づけを伴うような試みであることを要求されている。

ウォルトンによる写真論は、極めて明晰な仕方で写真に関する理論構築を試みた先例である。当の論文が書かれた1984年においてはフィルムを用いた銀塩写真が主流であり、ウォルトンもこのような「写真」を念頭に置いていた。ゆえに、ウォルトンによる理論は、デジタル化以後の状況に向けて更新を迫られている。既存の理論を整理・分析・評価し、更新するような試みもまたひとつの理論構築であり、本論文が従事するのはこのような仕事にほかならない。本論文は、「写真の本性とはなにか」という問いを根本的に棄却したり、写真の「語りにくさ」と戯れるかわりに、哲学的・批評的探究が持ちうる有効性に賭ける。

0.2. 目的と意義

本論文があらがうのは、「写真の死」に拘泥する言説である。前川 (2019) は、デジタル化以降、盛んに叫ばれる「写真の死」について次のように整理する。

現在における写真の死という危機の意味は、大別するとふたつある。一方が、「テクノロジー的危機」、つまりコンピュータによるデジタル画像処理の広範な導入によって写真の真正性への信用が失墜し、写真の帯びていたメディアとしての文化的技術的地位は失われてしまったのではないかという危機である。他方、もうひとつが「認識論的危機」と呼ばれる。それは、オリジナルとそのシミュレーション、真と偽、事物と記号、自然と文化などの従来の認識論的布置を組織していたさまざまな二項対立が失効してしまうような状況のことを指している。(前川, 2019, p.183)

「それは=かつて=あった」を写真の本質として称揚するような写真論はいまや失効し、流動性、断片性、複数性、偶然性のなかで「写真的なもの (the photographic)」が漂っている。当のボードリヤールの状況において、写真文化の当事者たちが不安を訴えるのはもっともであろう。

「死」という不可逆的な比喩によって、写真を巡る探究は終わりを迎えたかのように思われた。しかし、筆者は当の比喩が自暴自棄であり、神秘主義的であり、端的言って不当であると考ええる。「意義ある問いを立て、基礎的な概念を整備し、重要な区別を設け、その他我々にとって肝心な物事との間に生じる問題について、批評的に探究する (Maynard, 2001, p.477)」ことを「哲学」と呼ぶならば、真に「写真哲学」と呼べる分野は、20世紀の終盤に至るまでほとんど満足になされることがなかった。メイナードが述べるように、写真についての哲学は、写真に遅れて出現した映画についてのそれよりも遅れているというのが実情だ。であるとすれば、我々は写真哲学が本格的に始まるよりも前に、写真の“死”を受け入れてしまったのではないか。この仮説が、本論文を動機づけている。

⁴ 家族的類似によって結びつく「写真」の多様性については、以下を参照。

山下研・高井くらら・楊駿驍・伊藤元晴 (2018) 「写真の「可能態」を思考するためのアルケオロジー」、『エクリヲ vol.9: 特集I 写真のメタモルフォーゼ、特集II アダム・ドライバー——〈受難〉と〈受動〉の俳優』、エクリヲ編集部、37-69頁。

ウォルトン論文から写真の「ニュー・セオリー」を巡る近年の議論まで、英米圏の現代美学において展開されている議論は、日本において十分に紹介されているとは言えない⁵。当該分野は、今日において「写真」の（再）理論化という課題に取り組む前線にほかならない。ここに参与し、“生き埋め”にされた写真を掘り起こすことこそが、本論文の目的である。

「写真」概念を救い出すことに、どのような美德があるのか。本論文には大きくふたつ意義があると考えられる。第一に、「写真」を哲学的に理論化する試みは、実証研究や実践研究といった異なる水準の探究（芸術写真と批評、イメージの社会学、視覚文化論、写真に関連した技術開発など）に対し、概念的な枠組みを提供する。写真を「写真として」評価する上で注目すべき点はどこか、写真の知覚はどのような認知的活動として記述されるか、写真的な技術をいかに応用していくか、といった関心に対し、本論文は有効な基礎となりうる。すなわち、他分野の探究に対し、これを基礎づける点にひとつ目の美德がある。第二に、写真を取り巻く倫理的な問題に対し、本論文が提示する枠組みはひとつの規範的視座となることが期待される。とりわけ念頭におかれるのは、悪意のあるコラージュ画像やフェイク画像がインターネット上で流布し、これが不用意に拡散されることで、特定の個人ないし集団が不利益を被るような、現代的な「わるい」画像実践である。今日のポスト・トゥルース的なムードにおいて、悪意あるフェイクが跋扈するような構造は、部分的には、証言としての写真の“死”によって助長されている。このような世紀末的状况から、再度「写真」を救い出す試みが首尾良くなされるならば、本論文は画像使用の倫理に関する道標となりうる。すなわち、「わるい」画像実践に対し、その「わるさ」を指摘するための枠組みを提供する点にふたつ目の美德がある。

0.3.論文構成

第一章では、Walton (1984)による「透明性テーゼ (transparency thesis)」の内実、条件、説明しようとしている事柄を整理する。ウォルトンによれば、写真は鏡や望遠鏡や眼鏡と同じように「透明」であり、ゆえに、観者は「写真を通して、文字通り、対象を見ること」ができる。ウォルトンは透明性によって写真の特徴づけ、絵画からの断絶を強調するという、本質主義的な議論を展開している。一方で、当の写真論は、実践における写真の特権的使用を説明しうる点で擁護される。ウォルトンによれば、我々が写真に対して特別なリアリズム＝写真的リアリズム

(photographic realism)を感じるのは、写真が絵画とは異なり透明だからだ。発表以降、「写真は透明である」というウォルトンの主張については多くの反論が寄せられているが、本章の後半では反論者からウォルトンを擁護する。すなわち、第一章の結論において写真は透明である。

第二章では、しかし、「写真は透明である」という存在論的主張がそれ単独では、ウォルトンの説明しようとしている事柄および説明するであろうと期待される事柄を、説明しかねると論証する。具体的には、写真を取り巻く諸価値として、手製の画像に対する「現象学的特権」と「認識論的特権」を説明したいとき、透明性テーゼはいずれの特権についても説明できない。すなわち、ウォルトンは「写真は透明である」という主張から、「写真はしかじかの価値において特別

⁵ Walton (1984)周辺の論争について扱った邦語文献としては、内野 (2009); 河田 (2008); 清塚(2003); (2007); (2008a); (2008b); 銭 (2019a)などを参照。

である」という主張への橋渡しに失敗している。よって第二章では、ウォルトンによる理論構築を否定的に評価する。

第三章では、デジタル化以降の状況を机上に載せる。デジタル化は、「写真」概念に対し根本的な再編成を迫るような出来事であった。前章までの議論において棄却された透明性テーゼは、しかし、デジタル時代において別の側面から理論的な有効性をもちうる。第三章前半ではデジタル時代において写真論が説明すべき事柄を整理し、後半では透明性テーゼの持ちうる理論的射程を再検討する。加えて、写真を用いた捏造や虚偽の問題に対し、これを俯瞰するための補助的な枠組みを提示する。ウォルトン理論は、写真の二面性を強調する立場として読み替え、補助的な枠組みを得ることで、デジタル・イメージを含めた今日の「写真」に対し有効な「写真論」として再構成しうる。

0.4.基本的な用語の整備

先立って、個別の写真のトークン (token) に関する議論と写真タイプ (type) に関する議論を区別しておきたい (cf. Wetzell, 2018)。本論文で問題とされるのは、抽象的な概念としての「写真タイプ」であり、個別の「写真トークン」ではない。例えば、個別の写真として、白黒かつブレており、ほとんど被写体を再認できない写真があったとしよう。そのような写真は、ウォルトンやその他の論者が挙げているような写真的特徴を持たず、ゆえに定義に対する反例となるように思われる。しかし、そのような写真トークンの存在は、写真タイプについての主張を無効化するような反例ではない。「写真」とは一種の曖昧な「規範タイプ (norm-type)」であり、規範タイプはそれが要求するところの条件を満たさないトークンであっても許容しうる (Wolterstorff, 1980, p.56)。ペンギンやキウイが飛ばないという事実は、「鳥タイプに属する鳥トークンは、(一般的に) 空を飛ぶ」というタイプ定義を覆すような反例ではない。ペンギンやキウイの存在が示唆するのは、「鳥タイプに属しつつ、飛ばない鳥トークンが存在する」という (トークンに関する) 事実であり、規範タイプとしての「鳥」の定義とは両立可能である。再度、ウォルトンおよび本稿が試みるのは、写真というものをメタ的な水準において理論化するような「哲学」であり、その焦点は写真タイプにある。

「画像 (picture)」は、写真、絵画、イラスト、スケッチ、その他、画像的な仕方で表象を行うものを指す。動画像 (moving picture) を含む仕方で「画像」と言われることもあるが、本論文では静止画像 (still picture) のみを念頭に置く。

「表象 (representation)」は、ある対象Aがそれとは別の対象Bの代理となる (stand in for)、対象Bを指示する (designate)、Bについてのものである (be about B) とき、AがBに対して取り結ぶ関係を指す⁶。また、表象を行う側のAを指して「表象」と呼ぶこともある。「モーツァルト」という文字列は〈モーツァルト (という実在の人物)〉を表象し、「ナポレオンの絵画」や「ヤルタ会談の写真」はそれぞれ〈ナポレオン〉と〈ヤルタ会談〉を表象し、「焦げた匂い」は〈なにかが焦げている〉ことを表象し、「コケッココー」という音声は〈ニワトリ〉を表象す

⁶ 以下を参照。Drayson, Zoe. Representation - Bibliography. PhilPapers.

<https://philpapers.org/browse/representation>

る⁷。このように表象は様々な仕方でなされるが、そのうち画像に特有な仕方で (pictorially) なされる表象を指して、「画像表象 (pictorial representation)」ないし「描写 (depiction)」と呼ぶ⁸。

なにかを描いた絵画に目を向けるとき、観者はキャンバスやそこにある特定の色や形を見るだけでなく、そのうちに三次元の像を見る。リチャード・ウォルハイム (Richard Wollheim) は、画像が与えるこのような経験を、「うちに見る (seeing-in)」経験と呼んだ (Wollheim, 1987, p.46)。ボードレールの肖像画を見るとき、観者はそのうちに〈ボードレール〉を見る。このとき、翻ってボードレールの肖像画は〈ボードレール〉を描写していると言える⁹。ウォルハイムによれば、画像が与える経験はこのような「二重性 (twofoldness)」によって特徴づけられる。

松永伸司の整理によれば、画像の描写内容は、次のような構成を持つ (松永, 2017, pp.8-15)。まず、我々がふつう描写の帰属先として挙げる「描写対象 (subject)」が含まれる。前述の通り、ボードレールの肖像画は〈ボードレール〉を描写対象として持つ。ただし、ボードレールの肖像画は〈ボードレール〉を中立的な仕方で描写するのではなく、特定のパースペクティブから描写する。すなわち画像は描写対象を、特定の「描写性質 (depicted properties)」を持ったものとして描写する。クールベの描いたボードレールの肖像画は、〈描写対象：ボードレール〉に対し、〈描写性質：本を読んでいる、パイプを吸っている〉などの性質を帰属させる。その他、描写内容の厳密な構成については論者ごとに整理が異なるものの、本論文の目的においてはさしあたり上記の概念群で事足りるであろう。当の構成が写真においても無理なく適用できるかは、本論文を通して検討したい。

⁷ 以下、表象される対象・内容については〈〉の表記を用いる。

⁸ Goodman (1976)が述べるように、描写以外の仕方で画像がなにかを表象することは、ほとんど任意に可能である。山折りにした《モナリザ》は、〈山〉を表象する。しかし、描写以外の仕方でなされる表象は、画像が「画像として」なすような表象ではない。

⁹ 実際、「うちに見る」ことが可能であるという事実は、描写するという事実にとって十分ではない。観者は月のクレーターのうちに〈ウサギ〉を見ることができるとは、ゆえに月のクレーターは〈ウサギ〉を描写する画像である、とは言い難い。よって、ウォルハイムは「描写する」ための追加の条件を挙げているが、当の議論には立ち入らない。

1.ケンダル・ウォルトンの透明性テーゼ

本章一節では、Walton (1984)による「透明性テーゼ」の議論を整理し、二節ではこれに対する反論と応答を確認していく。再度、なぜウォルトンの議論に注目する必要があるのか。それは、彼の議論が、彼に先立ってなされてきた数多くの写真論を、いわば「仕分け」するような性格を持っていたからだ。19世紀に発明されて以後、写真については多くのことが語られてきた。ベンヤミン、バザン、ソントグ、バルトなど、各々の言葉で写真を語ってきた論者は枚挙にいとまがない。写真を巡る彼らの言説は、しかし、ときに過度な誇張を伴うこともある。彼らが賛美する“写真”は、必ずしも現実の写実実践に沿う概念ではない。ウォルトン論文は、そのようなアジテーションを一旦冷まし、写真の本性を巡る議論を精緻化した点で評価されるべきものだ。本章はこれを立脚点として、「写真の本性とはなにか」「写真はなにが特別なのか」といった哲学的問いに踏み込む。

1.1.写真は透明である

1.1.1.写真のなにがそんなに特別なのか

写真は、絵画など手製の (hand-made) 画像に比べ、なにか特別な仕方現実的 (realistic) なものとみなされてきた。このような特権視は、差し当たり、殺人事件の捜査や、法廷での裁判といった場面での写真使用によって確認できる。より私的なものとしては、恋人の写真を持ち歩いたり、亡くなった人の遺影に写真を用いる、といった実践も見られる。いずれの実践においても、絵画では代替不可能な価値を、写真は担っていると言えよう。

経験的な水準において、写真が与える経験と、絵画が与える経験には差異があるように思われる。前者が与えるのは、即時的 (immediate) で、親密 (intimate) で、近しい (close) ような経験であり、後者が与える経験はしばしばそのような性格を欠いている。ボードレールの肖像画はボードレールの写真ほどには、ボードレール本人と結びいているような感覚を与えない。これを、写真の現象学的特権 (phenomenological privilege) と呼ぼう。では、なぜ写真は現象学的に特別なのか。

ケンダル・ウォルトンによる、1984年の論文「透明な画像：写真的リアリズムの本性について」は、やや奇妙な存在論的主張を経由して、写真の現象学的特権を説明する。ウォルトンによれば、写真は「透明 (transparent)」であるがゆえに、我々は写真を通して文字通り対象を見ることができる (1984, p.251)。亡くなった祖父の写真を見ているとき、私は生前の祖父を見ている。ウォルトンは、このような「見る」経験を極めて文字通りな (literally) 見ることとして主張する。すなわち、それは「見ているような印象」に留まるものではなく、実際に見ているのだ。一方で、絵画など手製の画像は不透明とされる。描かれた絵画のうちに亡くなった祖父を見る経験は、文字通りの意味で祖父を見る経験ではない。実際のところ、「見る (see)」という語の適用範囲として、「写真を通して見る」が含まれているかどうか定かではない、とウォルトンは述べる。しかし含まれていなかったとしても、ウォルトンは後述するしかじかの論拠において、「見る」の適用範囲を拡張するよう提案する。ウォルトンは、片や「直接見ること」と「写

真を通して見ることを含み、片や「絵画を用いて見ることを除外するような境界線を引くことで、清塚邦彦が指摘するような「断絶説」の写真論を展開している（清塚, 2008a）。「写真を通して見ることは、まさに「直接見る」と同一のカテゴリーに属する経験であるがゆえに、また、「絵画を用いて見ることは当のカテゴリーから除外されるがゆえに、写真は優越的な現象学的価値を持ちうる。このように、透明性テーゼは存在論的主張を通して、現象学的特権を説明するという構成を取っている。ゆえに、透明性テーゼには以下ふたつの論点が存在する。

- (1) 写真は透明かどうか：ウォルトンは、後述するしかじかの条件を挙げて「写真は透明である」（「絵画は不透明である」）ことを論証している。その論証は妥当と言えるか。
- (2) 現象学的特権に対する説明能力：「写真は透明である」という主張が正しいとしよう。これは、写真の現象学的特権を説明しうる理論なのか。

また、ウォルトン本人にとっては主要な関心ではないものの、透明性テーゼはしばしば写真の認識論的特権（epistemic privilege）に関する議論とも接続されている。それによれば、写真は正確（correct）で、確か（secure）で、信頼できる（reliable）ような情報源であり、かつ、写真が伝達する情報は豊富で（rich）で、詳細（detailed）なものである。このような性格は、しばしば不完全ないし誤った情報を伝達する絵画と対照的だ。なるほど、写真を通して見るのが文字通り対象を見ることなのであれば、そこには認識論的な価値が含まれているように思われる。よって、第三の論点として次のものがある。

- (3) 認識論的特権に対する説明能力：「写真は透明である」という主張が正しいとしよう。これは、写真の認識論的特権を説明しうる理論なのか。

前述の通り、ウォルトンは写真の透明性を擁護し、それによって写真の現象学的特権を説明している。一方で、写真の透明性が写真の認識論的特権を説明しうる、という主張は明示的にはしていない（Walton, 2008, p.113）。

本論文は(1)に関してウォルトンを擁護する一方、(2)(3)については否定する。とはいえ、(2)(3)に関する問題はひとまず保留とし、まずはウォルトンによる透明性テーゼの内実を検討したい。なぜ写真は透明だと言えるのか。本当に写真は透明なのか。

1.1.2. 写実性の伝統を退ける

絵画は現実の対象を表象するだけでなく、非現実の対象を表象することもできる。一方、写真は原則として現実が存在する・存在した対象しか表象しないように思われる。このような差異は、しかし、写真と絵画の根本的な違いを主張するものとしては十分ではない。検討すべきは、現実の対象を描いた絵画と、現実の対象を撮影した写真において、それでも残る差異にほかならない。さしあたり、以下で検討される絵画については、いずれも現実の対象を描写した絵画（ポートレート、風景画など）を想定しよう。

あらかじめ、ウォルトンは写真メディアに関する次のような理解を否定する。すなわち、「写真術は対象を正確かつ詳細に描く、という点において相対的に強力な画像制作手段に過ぎない」とする理解である（1984, p.249）。このような理解は、とりわけルネサンス期に透視画法が確立して以降、継続的に追求されてきた写実性（realism）の伝統に写真の発明を位置づけようとする¹⁰。しかし、初期の不鮮明な白黒写真を見れば明らかのように、写真は必ずしも絵画より正確かつ詳細であるとは言えない。また、絵画など手製の画像であっても、時間と労力をかけて描けば、被写体について多くの情報を伝達することが可能であり、カラーの絵画はモノクロの写真よりも正確かつ詳細な情報を伝達しうる。いずれにせよ、画像表象による自然の模倣という観点に留まる限り、写真メディアの本性は見えてこない。ゆえに、「写真的リアリズム」を相手取る際、写実的（realistic）という含意は注意深く避けるべきである。写真にはなにか特別なリアリズムがあるが、それは狭義のリアリズム＝写実性ではない。以下ではこれに倣う。写真は必ずしも、対象を正確かつ詳細に（＝写実的に）描写する点において特別というわけではない。換言すれば、写真的リアリズムという語には、それ以前の絵画的リアリズムからの断絶が含意されている。

ウォルトンによれば、写真の発明は、新たな画像制作手段を可能にしたと同時に、新たな視覚（vision）をも可能にした（1984, p.251）。望遠鏡の発明が「望遠鏡を通して遠くを見る」というそれまでに不可能であった視覚を可能にしたのと同様に、写真の発明は「写真を通して過去を見る」という視覚を可能にしたのだ。

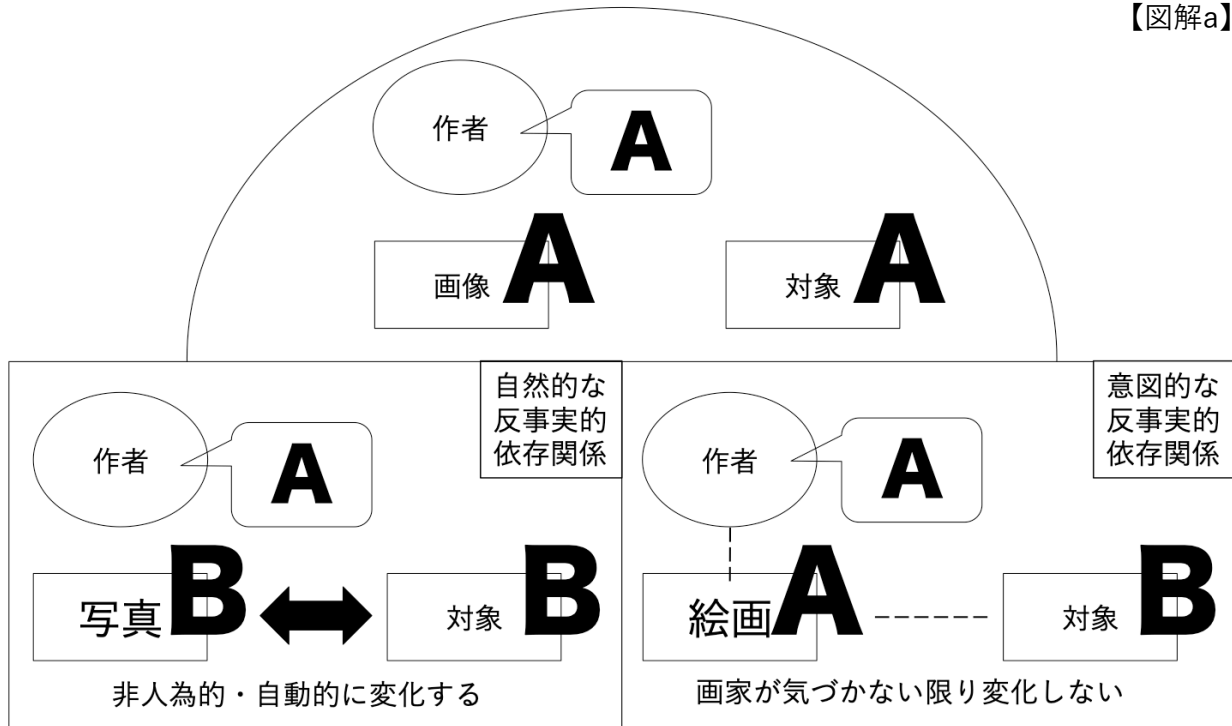
1.1.3. 滑り坂論法

次にウォルトンは、彼が「滑り坂論法（slippery slope argument）」と呼ぶところの議論を通して、「写真を通して見ること」と「（文字通り）見ること」の連続性を強調する（1984, p.252）。ウォルトンによれば、写真は鏡や望遠鏡や眼鏡と類比的な「視覚の補助（aids to vision）」である。はじめに、鏡越し・望遠鏡越し・眼鏡越しに対象を見ているようなケースが、対象を「（文字通り）見ること」であるのを否定するの難しい。私が眼鏡越しに風景を見ている際、文字通り「私は風景を見ている」ことに関して異論の余地はないだろう。次に、防犯カメラ越しに泥棒を見るケースや、生放送のテレビ越しにスポーツの試合を見るケースも、「見ること」の事例から除外することは難しい。このように、より無難なケースについて「真正な、文字通りの、見ること」であると認めるならば、坂を滑り落ちるように、より明白でないケース（写真や映画を通して見ること）についても「真正な、文字通りの、見ること」として認めざるを得ない。ウォルトンの戦略とは、「目の前にいる対象を（文字通り）見ること」と連続的な経験として「視覚の補助（＝鏡、望遠鏡、眼鏡）を通して見ること」を指摘した後、後者と類比的なものとして「写真を通して見ること」を位置づけるものだ。結果として、「写真を通して見ること」は「目の前にいる対象を見ること」と連続的な経験として主張される。

一方で、ウォルトンは絵画など手製の画像は不透明であると言う。すなわち、彼は滑り坂を絵画の手前で止めようとする。画家の手によって描かれた絵画は不透明であるため、「絵画を用い

¹⁰ 補足として、「透視画法による描写は、とりわけ自然なものである」とする見方自体、多くの批判にさらされてきた。遠近法は決して客観的な視覚を提示したのではなく、数ある見方の中でも特異なもののひとつに過ぎない。代表的な批判としてはGoodman (1976)など。

【図解a】



て見ることは「文字通り見る」とは言えない。このように、写真の「透明性 (transparency)」は、絵画にはない写真独自の性格として主張される。

透明な写真を通して対象を見ることは、文字通り対象を見ることである。一見すると透明性テーゼは写真的リアリズムの極致に思われる。「ボードレールの写真」を見るとき、同時に〈ボードレール〉を見ている、というのは必ずしも我々の直観に沿う記述ではなさそうだ。しかし前述の通り、ウォルトンの試みとは我々が所有する「見ること (seeing)」概念の修正にほかならない (Walton, 1986, p.805)。すなわち、透明性テーゼが妥当な理論なのであれば、我々の日常的な言語使用は、理論に合わせて改定されるべきだという規範的主張を含んでいる。

さて、滑り坂論法によって、主張の大筋は示された。しかし、透明性テーゼはいまだ論拠を欠いている。滑り坂論法は直観に訴える仕方では議論の取っ掛かりになる反面、それ自体を論拠とするのは詭弁の誘いを免れない。絵画にはない、写真独自の性格とはなにか。

1.1.4. 自動性条件：自然的な反事実的依存関係

写真メディアの特性について論じた前例として、ウォルトンはアンドレ・バザン (André Bazin) 「写真映像の存在論」 (1945) に同意を示している。バザンは次のように述べる。

絵画と比べた場合の写真の独創性は、その本質的な客観性にある。… (中略) …対象となる事物とその表象のあいだに、もうひとつの物以外には何も介在しないという事態が初めて生じたのだ。外部世界のイメージは初めて、人間の創造的介入なしに、動かしがたいプロセスに従って自動的に得られるようになった。(邦訳、pp.15-16)

ここで強調されているのは、写真の自動性 (automaticity) および客観性 (objectivity) だ¹¹。ウォルトン論文は、バザンによる考察を引き継ぎつつ、写真の自動性・客観性をより精緻化することで、その本性に迫ろうとする¹²。

ウォルトンは、写真の自動性・客観性を以下のように記述する (1984, p.264)。

- 「自然的な反事実的依存関係 (natural counterfactual dependence)」¹³：もし被写体が変化すれば、それを撮影した写真も必然的に変化する。また、その変化の反映は、撮影者の信念や意図とは独立に、機械的・自然的な仕方ではなされる。絵画の場合、対象の変化を反映するためには、画家がその変化に正しく気づいており、それを正しく反映しようとする意図を持ち、実際に正しく反映できた場合に限られる。これは自然的ではなく、意図的な (intentional) 反事実的依存関係である。【図解a】

写真は単に客観的であるというだけでなく、作者に対する信念独立性 (belief-independence) を持つ。これを機械性、無媒介性と言い換えてもよいだろう。対象を精密に描こうとする絵画は、対象のあり方に対して忠実という点で、相対的な客観性を持ちうる。しかし、その客観性は信念独立に・機械的に・無媒介に獲得されたものではない。写真と絵画の間にある断絶とは、前者が自動的である一方、後者はそうではない、という差異にほかならない。ここで写真のみが満たしている条件を「自動性条件」と呼ぼう。

加えて、写真における自然的な反事実的依存関係は、経験の豊富な (rich) 側面において成り立っている (Walton, 1986, pp.803-804)。風見鶏が風に対して、足跡が靴底に対して持つ反事実的依存関係は、それぞれ〈風向〉〈靴底の形状〉という一点にのみあるのに対し、写真が被写体に対して持つ反事実的依存関係は、相対的に多くの点において成り立っている¹⁴。

自動性条件は、「写真を通して見ること」と「直接見ること」の連続性を訴える上で主要な論拠となっている。というのも、一般的に真正な知覚は、そのプロセスにおいて対象への自然的な反事実的依存関係を満たすとされているからだ。ジョナサン・フライデー (Jonathan Friday) が指摘するように、ウォルトンによる透明性テーゼは、知覚の表象主義 (Representationalism) と対応している (Friday, 1996, pp.35-36)。表象主義によれば、対象の知覚は、知覚者が内的に形成

¹¹ 「因果性 (causality)」という表現も、しばしば同じ文脈で使われるが、本稿はこれを避けたい。なぜなら、因果性というのは広く解釈されうる概念であり、写真の制作プロセスだけでなく、絵画の制作プロセスも因果的である点では両者の差異を説明できない。ここでは、プロセスが因果的かどうかではなく、いかなる種類の因果性が成り立っているのかを問うべきである。

¹² 一方でウォルトンは、バザンによる同一性のコミットメント (「写真的イメージは、モデルそのものである」) を、「端的かつ明白な誤り」として退けている。「対象Oを写した写真Pは、対象Oである」というのを存在論的に擁護することは難しい。また、Pettersson (2011)はこれを現象学的コミットメントとして読み替えようとしている。

¹³ 「自然的な反事実的依存関係」は、ウォルトン理論を整理したCurrie (1995)による表現。

¹⁴ 写真が相対的に多くの点において対象と反事実的依存関係を持っている、という主張には明らかに反論の余地がある。白黒写真が被写体の色に対して反事実的依存関係を持たないように、写真-対象間の依存関係はやはり部分的なようにも思われる。ゆえにWalton (1986)も触れているように、透明性には「程度の差」を認めざるを得ない。

する心的表象 (mental representation) によって媒介されている (cf. Crane, 2001) ¹⁵。ここで、知覚とは常に間接的であるにも関わらず、それが「心的表象の知覚」ではなく依然として「対象の知覚」であると言えるのは、心的表象が透明であるからにほかならない。そして、心的表象が透明である根拠として求められるのが反事実的依存関係であるという点は、ウォルトンによる写真の透明性テーゼと対応している。鏡、望遠鏡、眼鏡、そして写真は、まさに心的表象と同様に透明であるからこそ、それらを通して見ることは真正な知覚としてカウントされる。

1.1.5. 構造対応条件：世界における類似関係との対応

さて、ウォルトンによれば写真は透明であるがゆえに、我々は写真を通して文字通り対象を見ることができるのであった。その根拠とは、「写真を通して見ること」が「鏡を通して見ること」や「対面で直接見ること」と同様に、自然的な反事実的依存関係を持つ＝自動性条件を満たす点に求められる。ただし、ここでウォルトンが想定するように、以下のようなケースが反例として挙げられる (1984, p.270)。すなわち、「対象の発した光を、自動的に文字列へと変換する機械」があれば、そこで出力された文字列は対象の見え方に対して自然的な反事実的依存関係を持つ (対象の見え方が変化すれば、文字列の組み合わせも必然的・機械的に変化する)。しかし、この機械を用いてアウトプットされた文字列を通して、文字通り対象を見れるようには思われな。透明性を持つカテゴリーからこのような事例を除外するために、ウォルトンは追加の条件を提示する。

- 「類似の対応 (correspondence of similarity)」：現実において見間違えやすい (≡見た目が類似している) ペアは、その写真においても見間違えやすい。〈家〉と〈納屋〉が似ているとき、「家の写真」と「納屋の写真」も似ている。一方、文字で表記された「house」と「horse」は見間違えやすいが、現実において〈家〉と〈馬〉を見間違えることはありえない。ゆえに、風景を機械的に文字列へとアウトプットするような装置があったとしても、その産物としての文字列は (自動性条件は満たしているが) 透明とは言えない。

写真における類似の構造は、世界における類似の構造と対応している¹⁶。これを「構造対応条件」と呼ぼう。一見すると、これは対象の見え方と写真の見え方に、類似性を要求する条件に思われる。しかし、写真は平面かつ不動であり、対象は立体かつ動くという差異だけでも、両者が端的に似ているというのが難しいことは明らかだろう。構造対応条件は、「対象—写真」間の類似に

¹⁵ 本章で検討する余地はないが、心の哲学においては表象主義に異を唱える論者も多い。ここにはジェームズ・ギブソン (James Gibson) のアフォーダンス理論や、フランシスコ・ヴァレラ (Francisco Varela) らによるエナクティヴィズムが含まれる。知覚の哲学からウォルトン理論を検討するのは、今後の課題としたい。

¹⁶ 厳密に言えば、ウォルトンは写真における「見間違えやすさ」が、現実世界における「類似関係」に対応している、と論じている。一方で、特定の組み合わせが「類似している」ことと「見間違えやすい」ことをほとんど同義で用いているほか、「見間違えやすい」という経験的事実が「類似している」という存在論的事実をもたらしていると暗に主張している部分もある。清塚 (2003) を参照。

コミットするものではなく、「対象—対象」間の類似と「写真—写真」間の類似が対応していることのみを要求する。

実際、画像表象と描写対象の類似性を巡っては、現在も盛んに議論がなされている¹⁷。「いかなる点で類似していなければならないのか」「どれくらい類似していなければいけないのか」といった問題に明確な答えを出すことは難しく、ゆえに類似性に関するウォルトンの議論も曖昧なものにとどまっている。構造対応条件の議論自体、「〈家〉と家の写真が類似している」というコミットメントを回避するために構成されている印象を受ける。

ひとまず、「写真は透明である」と主張するだけの材料は揃った。写真はまず、それが写す対象とのあいだに自然的な反事実的依存関係を持つ（自動性条件）。さらに、現実において似ている⇨見間違えやすい対象のペアは、写真においても見間違えやすい（構造対応条件）。絵画など手製の画像は前者の条件を満たさず、機械的に生成された文字列は後者の条件を満たさない。「直接見ること」、「鏡や望遠鏡や眼鏡を通して見ること」、さらに「写真を通して見ること」は、いずれもふたつの条件を満たす真正な「知覚」である。すなわち写真は透明であり、透明性は写真が持つ諸価値の源泉として期待される。

1.1.6.写真の虚構性について

「透明な画像」はもうひとつ、メインではないものの重要な議論を含む。ウォルトンは、写真の虚構性 (fictionality) を積極的に認めているのだ (1984, p.254)。ウォルトンによれば、写真は視覚の補助であり、かつ同時に、絵画などと同じ画像表象である。一方で、鏡や望遠鏡や眼鏡は視覚の補助ではあるものの、画像表象ではない。ウォルトン自身はこの二面性について踏み込んだ考察を行っていないが、後ほど第三章後半ではこれに焦点を当てたい。以下では概略のみを確認しておこう。

絵画と写真の視覚経験を比較する上で、ウォルトンは二通りのモードを提示する。絵画を見る際、現実に見ているのは平面のキャンバスであっても、観者は「描かれている対象を見ている」かのように振る舞う¹⁸。一方で、写真を通して対象を見る場合、このような想像を経由することなく文字通り現実に見るのだと論じる。すなわち、「直接、虚構的に、なにかを見ること (fictionally seeing something directly)」と、「写真を通して、現実的に、なにかを見ること (really seeing something through photograph)」がここでは対置されており、後者は写真のみが与える特殊な視覚経験であるとされる。

一方で、写真を用いて虚構的になにかを見る経験についても、ウォルトンは認めている。次のような例を考えてみよう。「ドラキュラに扮装した俳優の写真」を見るとき、我々は写真を用いて虚構的に〈ドラキュラ〉を見る（見ているようなフリをする）。加えて、虚構的でない仕方でも〈俳優〉を文字通り見ることできる。ここで、ウォルトンは写真にふたつの役割を認めている

¹⁷ 描写の類似説に対する古典的批判としてはGoodman (1976)、近年の批判としてはGreenberg (2013)、類似説をアップデートし、これを擁護するものとしてはAbell (2005); (2009)などを参照。

¹⁸ このような振る舞いは、しばしば予想されるほどには能動的なものではなく、受動的な経験である。清塚 (2010)を参照。表象と虚構性に関するウォルトンの立場についてはWalton (1978); (1990)などを参照。

のだ。片や、写真は画像表象として「直接、虚構的に、なにかを見る」経験を与え、片や、視覚の補助としては「写真を通して、現実、なにかを見る」経験を与える。

また、ウォルトンは写真のより一般的な役割としても、虚構性を認めている。亡くなった祖父の写真を見るとき、「写真を通して、現実」見られているのは〈かつてそこにいた祖父〉であるが、我々は〈いま目の前にいる祖父〉を「直接、虚構的に」見ることもできる。ウォルトンにとって写真とは、常に二通りの見方・経験を可能にするメディアなのである。

写真の虚構性を認めるウォルトンの立場は、ロジャー・スクルートン (Rodger Scruton) 「写真と表象」(1981) と対照的だ。スクルートンは、写真の虚構的無能 (fictional incompetence) を指摘し、最終的にその芸術的価値を否定する。ドミニク・ロペス (Dominic Lopes) はスクルートンによる論証を以下のように整理する (Lopes, 2016, p.17)。

- 1) 純粋な写真とは、信念独立の特徴追跡のみによって描写を行うイメージである。
- 2) 純粋な写真が信念独立の特徴追跡のみによって描写を行うイメージであるならば、そこに描写的に表現される思考としての関心事 (interest) はありえないが、
- 3) イメージが表象的な芸術作品であるのは、そこに描写的に表現される思考としての関心事があるときに限る、
- 4) ゆえに純粋な写真は表象的芸術作品ではないが、
- 5) 写真は、純粋な写真が表象的な芸術作品であるときに限り芸術である。
- 6) ゆえに写真は芸術ではない。

スクルートンによれば、写真の本質を体現した「理想的な写真 (ideal photographs)」は、理論的には虚構性を持たない。ここで興味深いのは、写真の虚構性を否定する上で、スクルートンがウォルトンと似た手順をとっている点だ。理想的な写真は対象の視覚的情報を自動的・客観的に伝達する。「ドラキュラに扮装した俳優の写真」が虚構的に〈ドラキュラ〉を見せるのは、そもそも現実存在した「ドラキュラに扮装した俳優」が〈ドラキュラ〉を見せるからに過ぎず、写真が写真であるがゆえに持つ虚構性とは言えない。「ドラキュラに紛争した俳優の写真」が持つ虚構性は、扮装行為そのものが持つ虚構性であって、俳優を写真に撮ることで生じるような虚構性ではない。ウォルトンがより広範な経験として認めている「〈いま目の前にいる対象〉を直接、虚構的に見る」経験についてスクルートンは触れていないものの、彼がウォルトンに反し、写真の虚構性を真っ向から否定していることは明らかだ。

いずれにしても、本章においてウォルトンとスクルートンの対立は大きな問題にならない。写真が持つ画像表象としての役割については、第三章後半で再度扱おう。

1.1.7. 自然的意味と非自然的意味

最後に、ウォルトンは記号としての「写真」と「絵画」を対置することで、論拠を固めている (1984, pp.265-266)。ポール・グライス (Paul Grice) によれば、ある記号表現が〈ある記号内容〉を意味する (mean) という関係には、「自然的意味 (natural meaning)」と「非自然的意味 (non-natural meaning)」が含まれる (Grice, 1957)。前者の例として、「ぽつぽつした斑点」

は〈麻疹〉を自然的に意味するのに対し、後者の例として、「満員を知らせるベルが鳴る音」は〈バスが満員であること〉を非自然的に意味する。両者は、記号内容が現実世界における事実と必然的に対応しているかどうかによって区別される。すなわち、「なにかがpであることを自然的に意味するのは、実際にpであるという事実を必然的に伴う」場合であり、この点で写真は〈対象の实在〉や〈そこに写っている出来事〉を自然的に意味し、絵画は仮に対象が实在し、出来事が事実としてなりたっていたとしても、それを非自然的にしか意味しえない。グライスの議論を援用することで、ウォルトンは記号としての写真に伴う必然性を強調している。

当の議論は、ロバート・ホプキンス (Robert Hopkins) によって引き継がれている (Hopkins, 2012)。ホプキンスは、しかるべく機能している写真が与える画像経験は「叙実的 (factive)」であると主張する¹⁹。叙実性 (factivity) とは、「知覚する (perceive) こと」や「想起する (remember) こと」といった経験に含まれる性格であり、それがしかるべく成されている限り、知覚されたり想起された事柄は必然的に成り立っている。このような性質は、「想像する (imagine) こと」や「信じる (believe) こと」といった叙実的でない経験と対照的だ。ホプキンスによれば、写真が与える叙実的な画像経験において、「写真のうちに見られる事柄は、必然的に成り立っている・成り立っていた」と言える。私が写真のうちに〈チャーチルは太っている〉ことを見て取るならば、必然的にチャーチルは太っている。このような性格は、手製の画像が与える叙実的でない画像経験と対置されることで、写真の独自性として主張される。ホプキンスの議論には、自然的意味と非自然的意味によって写真と絵画を切り分けるウォルトンとの並行性が見て取れるだろう。写真はしかじかの対象や出来事について自然的に意味し、それを見る観者は叙実的な画像経験をしうる。

1.2.透明性テーゼに対する反論と応答

1.2.1.反論を概観する

前述の通り、透明性テーゼには複数の論点が含まれている。本章では、(1)「写真は透明かどうか」を巡って提出されている反論を整理しよう。再度確認すれば、ウォルトンは「(文字通り、直接) 見ること」と「写真を通して見ること」の連続および、「写真を通して見ること」と「絵画を用いて見ること」の断絶を強調している。連続性および断絶性の主張は、それぞれの経験を存在論的に整理することによってなされている。具体的には、「直接見ること」と「写真を通して見ること」は自動性条件と構造対応条件を満たし、「絵画を用いて見ること」は自動性条件を満たさない。ここで反論者は、ウォルトンによる各概念の定義と、そこで提出されている条件の不備を攻撃する。それぞれの概念分析に関して、以下(A)(B)(C)の反論が提示されている。

(A) 「見ること」の定義が不適切である：ウォルトンの挙げる「見ること」の条件は不十分であり、十分な条件において「写真を通して見ること」はこれを満たさない。ゆえに写真は透明ではない。(cf. Carroll, 1996; Currie, 1995; Martin, 1986; Warburton, 1988)

¹⁹ ホプキンスは、写真が「しかるべく機能している」ことを担保する要因として、外的な規範 (norm) の役割および必要性を訴えている。詳細については2.2.3.で扱う。

- (B) 「写真を通して見ること」の定義が不適切である：第一に、露出過多・露光不足による白飛び・黒つぶれで、ほとんど被写体を再認できない写真が存在する。このような事例は、「写真は客観的である」という主張に対する反例にほかならない。また、写りの良い写真であっても、その制作プロセスは絵画と同じく、制作者の信念や意図の介入を不可避免的に受けるものである。例えば、撮影における被写体や構図の選択、シャッターのタイミング、使用するフィルムやレンズの選択、絞り、露出の設定など、多くの選択は人為的になされている。ゆえに、写真制作のプロセスは客観的とは言えず、鏡や望遠鏡や眼鏡と同じく透明であるとは言えない。(cf. Martin, 1986; Snyder & Allen, 1975)
- (C) 「絵画を用いて見ること」の定義が不適切である：画家は、対象についての概念を持つことなく、機械的な作業を通して対象を模写することができる。このような仕方では描かれた絵画は、画家の信念や意図から独立し、対象との間に自然的な反事実的依存関係を持つことから、透明な画像だと言える（「絵画を通して見る」ことができる）。ゆえに、透明であるということは写真に固有の性質ではなく、写真の諸特権を説明することはできない。(cf. Lopes, 1996)

このうち、(B)と(C)については清塚(2003)が体系的に扱っているため、本稿では割愛する。一方、透明性テーゼへの主要な反論は、「見ること」概念を巡る(A)系統の反論に集中している。以下ではこちらを検討し、ウォルトン説(=写真は透明である)の擁護に努めたい。

1.2.2. 「見ること」とはどういうことか

前節の議論において明らかのように、ウォルトンは「知覚」に関する因果理論(causal theory)にコミットしている。すなわち、なにかを「見ること」とは、「純粹に機械的な仕方では対象と因果的に結びついた視覚経験を持つこと」であると考え(Walton, 1984, p.261)²⁰。これに対し、反論者はウォルトンの提出する条件が十分ではないことを指摘する。

ウォルトン説への反論者は、しかし、ときに妥当とは言いがたい前提を設けていることで反論に失敗していることが少なくない。以下では、代表的なものを概観しつつ、ウォルトンないしその他の論者によって成された応答を確認していく。

- ① 非埋め込み条件(Dretske, 1984)：対象についての情報が、メディアや装置についての情報に埋め込まれている(embedded in)場合、当のメディアや装置は知覚に関して透明(perceptually transparent)とは言えない。望遠鏡や鏡は対象の情報を伝達するが、「対象」に関する情報は「望遠鏡」や「鏡」に関する情報として埋め込まれていない。一方で、写真による情報伝達においては、「対象」に関する情報が同時に「写真」に関する情報として埋め込まれている。このような対比において、写真は(望遠鏡や鏡と同様には)知覚に関して透明とは言えない。

【応答】：反論者は、「対象についての情報が、メディアについての情報として埋め込まれていない」ことを「真正な知覚」のための必要条件として提示する。しかし、第一に、望遠鏡や鏡と

²⁰ 厳密には、人為に基づく因果を除外し、自然的な因果関係のみを認める因果説である。

いった事例が対象の情報を埋め込んでいない、という説明の内実が明らかでない。特定の相対的な観点においては、鏡や望遠鏡や眼鏡も「対象の見えに関する情報」を埋め込んでいるのではない。写真と望遠鏡や鏡の差異とは、情報の埋め込みよりも、埋め込まれている情報がなんらかの仕方では時間的に固定されているかどうかにあるように思われる。第二に、埋め込みの有無によって写真と望遠鏡や鏡を切り分けるとしても、埋め込まれていないことを「真正な知覚」の必要条件としなければならない積極的な理由が見当たらない。第三に、これを必要条件として受け入れるとしたら、テープレコーダーで録音した演説は、「演説」に関する情報が「録音テープ」に関する情報として埋め込まれているがゆえに、後者を聞くことは前者を聞くことにならない、という結論が導かれる²¹。このような修正的な立場を打ち出す動機を、反論者は欠いているように思われる。

- ② 同時性 (Warburton, 1988) : 真正な知覚において我々が見るのは、見た時点において同時に成り立っている事柄である。遙か遠くにある天体を見る場合など、光が伝達される速度によって時間差が生じることはあるものの、そこで生じる時間差は一貫している。写真においては、実質的に任意の過去を見ることができてしまうため、これを真正な知覚とみなすことはできない。
- ③ 変化の反映 (Warburton, 1988) : 写真は対象に対して反事実的な依存関係を持つ一方、事実上の変化を反映するものではない。緑葉が紅葉に変化すると、それぞれに対する真正な視知覚は「緑色の知覚」から「紅葉の知覚」に変化する。夏に撮影した緑葉の写真は、秋に見ても緑色である。現実の対象における変化を反映しない点で、写真を通して見ることは真正な知覚ではない。
- ④ 尺の一致 (Warburton, 1988) : 10秒の出来事を見るためにかかる時間は10秒であり、それ以上でも以下でもない。写真においては、特定の一瞬を際限なく眺め続けることが可能であり、このような経験は真正な視知覚と区別される。

【応答】：反論者は、「真正な視知覚」が単に「対象の発した光が網膜まで伝達される」ことだとせず、その上に②③④の条件を要求する。再度、テープレコーダーのケースを考えてみれば、そこで要求されている条件が理にかなっていないことが明らかになる。テープに録音された音声は、-②任意の時点において聞くことが可能であり、かつ、-③聞かれている瞬間に対象が発している音については反映することなく、かつ、-④引き伸ばしたり早送りにすることで現実の録音時間とは異なる尺において聞くことができる。もし、録音された演説を聞くことが、すなわち演説を聞くことである、という事実を否定しがたいのであれば、同様に、写真を通して対象を見ることが、すなわち対象を見ることであるというのも否定しがたいはずだ。②③④の条件は、いずれも対面で直接見る場合の経験に顕著な特徴であるというだけで、真正な知覚のための必要条件と

²¹ 録音の透明性問題については、Gaut (2010)が扱っている。ゴートは、「聞くこと (hearing)」が「見ること (seeing)」よりも広範に認められやすいことを指摘しつつ、録音された音声もまた、オリジナルの音声に対して透明ではないと論じている。ゴートは写真を含む画像一般の不透明性を主張する文脈で、録音の不透明性に触れているが、このような仕方では修正的な理論構築を打ち立てる動機はほとんど明らかではない。

して主張される積極的な理由はないように思われる。その他、個別の応答についてはFriday (1996)を参照。

- ⑤ 空間的位置の把握 (Carroll, 1996; Currie, 1995; Warburton, 1988) : 真正な知覚によってなにかを見る場合、観者は対象の存在する方向および、対象からのおよその隔たりを把握している。鏡や望遠鏡や眼鏡を通して見る場合、見られている対象が観者から相対的にどの位置にあるのかを観者は把握している。一方、写真を見る際、対象の空間的位置について観者は知らない場合が多い。このような差異によって、写真を見ることは真正な知覚から区別される。

【応答】 : 反論者は、「真正な知覚には、知覚される対象の空間的位置について、観者が把握していなければならない」という信念に関する (doxastic) 条件を提示している。しかし、真正な知覚の存在論的な定義として、信念の水準に条件を設けるのは得策ではない。Walton (1997)が挙げている例で言えば、無数の鏡を組み合わせた先にカーネーションを置いた場合、無数の鏡を通してカーネーションを見ている観者は、その空間的位置について知らないという状況が容易に想定される。だからといって、観者はカーネーションを見ていないわけではない。あるいは、写真を見る場合においても、観者は外的な情報を参照することで対象の空間的位置についての正確な知識を獲得しうる。よって、空間的位置情報を把握しうるかどうかは、真正な知覚にとっての必要条件ではない。(清塚, 2003; Cohen & Meskin, 2004)

- ⑥ 空間的位置情報の伝達 (Cohen & Meskin, 2004) : なるほど、空間的位置情報を観者が把握しうるかどうかは関与的でないでしょう。しかし、ウォルトンが挙げている複数鏡の例においても、空間的位置についての情報は伝達されている。情報伝達は、観者の信念に関わらず、客観的なプロセスとして成り立っている。ここで、真正な知覚および、鏡や望遠鏡や眼鏡を通して見ることは、対象との相対的な空間的位置情報を伝達するのに対し、写真は伝達しない。当の情報伝達を欠いている点で、写真を通して見ることは真正な知覚ではない。

【応答】 : 当の反論は、「写真を通して見ること」と「直接見ること」を切り分ける条件としておよそ妥当なものである。空間的位置が情報として伝達されるか否かにおいて、両者には確かに違いが存在する。しかし、ここでも、真正な知覚の必要条件として、当の情報が伝達されているかどうかは本質的なものか、定かではない。また、「空間的位置情報」というものが、これを消費する観者の信念から独立して伝達される、という見解にも議論の余地がある。これを必要条件としてみなすべきかどうかは、理論的な説明能力と照らし合わせて判断されるべきである。

ひとまず、次の点を指摘しておきたい。当の反論から導かれる帰結として、録画されたビデオはおろか、生中継の映像であっても、空間的位置情報を伝達しないがゆえに、それらを見ることは現実の対象/出来事を見ることにならない。生中継でサッカーの試合を見ている際、観者が相対的に移動しても、伝達される情報は変化しない²²。Cohen & Meskin (2004)はこのような帰結を受け入れている。しかし、当の帰結は「写真は透明である」という主張に劣らず反直観的なもので

²² スクリーンの矩形に歪みが生じることで、見え方自体は変化するが、それは「スクリーン」に関して伝達される情報の変化であり、「サッカーの試合」に関して伝達される情報の変化ではない。

はないか。ゆえに、空間的位置情報の伝達を真正な知覚の必要条件とするのは、少なくとも直観的なアドバンテージが小さい。

ここまで、「見ること」の条件を巡る反論と応答を確認してきた。本稿の評価においては、①から⑤の反論についてはおよそ擁護側に軍配が上がり、⑥についてはひとまず引き分けとされる。反論⑥の主な論客であるCohen & Meskin (2004)については2.2.3.でもう一度扱おう。

1.2.3.反例を返ける

見ることの条件として、ウォルトンが挙げている条件（自動性条件と構造対応条件）についてはひとまず認めるとしよう。しかし、これを認めることで、明らかにそれを通して見ているとは思われないような事例までもが透明だということになってしまうのではないか。反論者は、このような反例を提示することで、透明性テーゼに懐疑を投げかける。

- 痕跡：物理的な接触によって生成された「足跡」「クレーター」「デスマスク」を見ることは、それぞれ〈靴底〉〈隕石〉〈死者の顔〉を見ることになる。(Martin, 1986)
- アナログ測定器：気温、震度、湿度に対して機械的に反応する「温度計」「地震計」「湿度計」のメモリを見ることは、それぞれ〈気温〉〈震度〉〈湿度〉を見ることになる。(Martin, 1986)
- 同期したふたつの時計：機械的な技術によって同期させられた時計Aと時計Bにおいて、「時計B」を見ることは、〈時計A〉を見ることになる。あるいは、遠方にいるゴリラを、見た目から動きまで同期するロボットを動物園に設置しておけば、「ロボット」を見ることは〈ゴリラ〉を見ることになる。(Currie, 1995; Gaut, 2010)
- 複製：3Dプリンターなど、機械的な複製技術を用いて作られた「コピー」を見ることは、〈オリジナル〉を見ることになる。(Gaut, 2010)

反論者は、上記いずれの事例も「透明である」とするのは反直観的であり、ゆえに透明性テーゼは受け入れがたいとする。すなわち、「見ること」については、やはり追加すべき必要条件があるのだ、と。

反論者がおよそ見逃しているのは、ウォルトンが「写真を通して見ること」と「対面で直接見ること」を同一 (identical) とは言っていない点だ。後述するが、透明性テーゼとは、両者が単一の自然種に属する、同等の (equivalent) 経験であるという主張にほかならない²³。ゆえに、「足跡を通して靴底を見ること」は、「靴底を見ること」と同一でないにせよ、同等の経験なのだとされる。また、当の主張に「足跡を通して靴底を見ることは、靴底を見ることと同一の印象を与える」という現象学的コミットメントも含まれていない。「足跡」においても「写真」においても、観者はそれが対象と同一の存在ではないことを自覚している。ゆえに、「足跡の経験」は「靴底の経験」から、存在論的にも現象学的にも区別される。しかし、両者は依然として単一のカテゴリーに属する。「《モナリザ》のコピーを通して《モナリザ》を見ること」は「《モナリザ》を見ること」と同一ではないが、それと同等な経験としてカテゴライズされる。ウォルトンが存

²³ ここに価値的に同等という含みはない。両者は、存在論的な身分において、単一のカテゴリーにまとめられることを、ここでは「同等」と呼んでいる。

在論的にコミットするのは、当の 카테고리についてであり、各経験が持つ身分について還元的な主張をしているわけではない。反論者は、各事例が「およそ見ているようには思われぬ」という直観をもとに反例を組み上げているが、主観的な抗議は透明性テーゼを反駁するほどの材料とはなりえない。

1.2.4. ウォルトンの見解：ふたつの主張

最後に、ウォルトン本人による補足を確認しよう。ウォルトンは、2008年に書かれた後記で、透明性テーゼの主張をふたつに整理している。

- (I) 自然種N1がある：「直接見ること」「鏡や望遠鏡や眼鏡を通して見ること」「写真を通して見ること」を含む一方、「手製の画像のうちに見ること」は含まないような自然種N1がある。
- (II) 自然種N2はない：「直接見ること」「鏡や望遠鏡や眼鏡を通して見ること」を含むものの、「写真を通して見ること」「手製の画像のうちに見ること」は含まないような自然種N2はない。

両者は主張として独立している。ウォルトンにとってメインの主張は(I)であり、(II)は相対的に重要度が低い。ここで興味深いのは、いずれにおいても、そこで主張されている自然種は、「見ること」であるとも「真正な知覚」であるとも主張されていない、という点だ。すなわち、ウォルトンは次のようには主張していない。

- (III) 自然種N1の身分：「直接見ること」「鏡や望遠鏡や眼鏡を通して見ること」「写真を通して見ること」を含む一方、「手製の画像のうちに見ること」は含まないような自然種N1とは、真正な知覚としての「見ること」にほかならない。

反論者の多くは(II)を相手取り、真正な知覚から「写真を通して見ること」を除外するようなカテゴリを試みるが、そのような仕方では得られた自然種N2が存在することは、ウォルトンにとって大きな問題ではない。また(III)として、自然種N2こそが真正な知覚なのだという主張も、(I)から独立してなされる分には問題にならない。自然種N2を真正な知覚と同一視することは、(III)と矛盾する一方、(I)とは矛盾しないからだ。ウォルトンにとってメインの主張とは、仮に真正な知覚そのものではないにせよ、自然種N1がやはり存在するというものだ。そしてウォルトンによれば、写真が持つ特権的なリアリズムを前提とした時、これを説明するのは自然種N1であるため、(I)の主張は規範的に擁護される。

自然種N1が存在すると主張することでウォルトンが試みるのは、「写真と手製の画像に本質的な違いはない」「写真家と画家は、それぞれ異なるツールを用いて画像制作をしているに過ぎない」という主張への反論だ。「写真を通して見ること」は、たとえ「直接見ること」と区別されるところとしても、依然として大きな差異において「手製の画像のうちに見ること」と区別される。

上記のように主張される限り、存在論的主張としての透明性テーゼは、およそ反論されがたいものとなるだろう。透明性テーゼへのクリティカルな反論とは、(I)を否定し「写真が与える経験

と絵画のそれを区別するような自然種N1はない」という形を取らざるを得ず、このような主張はウォルトンが指摘するような諸性質（自動性、自然的意味）を踏まえると、ほとんど無理筋に思われる。一方で、(III)を主張しないことから、透明性テーゼをトリヴィアルにしている印象も受ける。Walton (1984)の時点で、ウォルトンは明らかに「写真を通して見ることを」真正な知覚として主張しているように思われ、実際、多くの論者が(I)だけでなく(III)にコミットするものとして透明性テーゼを解釈している。これが、Walton (2008)において改定されたにせよ、アドホックに整理されたにせよ、透明性テーゼの革新性を薄めているのは間違いない。よって次章2.2.においては、(III)を伴う主張として解釈した場合の射程についても、ウォルトンの意図とは独立に検討する。

本章を通して明らかとなったのは、存在論的主張としての透明性テーゼが、極めて強固であるという事実だ。しかじかの性質上の差異によって写真と手製の画像を区別することは妥当であり、前者が与える経験を真正な知覚と（同一でないにせよ）類比的なものとして位置づけるのも、容易には否定しがたい説得力を持っている。すなわち、透明性テーゼは、いまのところ写真経験を巡る有力な仮説だと言えよう。

次に問題となるのは、当の存在論的主張が、実践における写真の現象学的特権および認識論的特権を説明しうるのか、という点だ。これは、透明性テーゼが最良の説明（best explanation）であるかどうかを巡る議論にほかならない。本章では「写真は透明である」という存在論的主張を擁護してきた。次章では、しかし、この事実によって写真の諸価値を説明することはできないと論じることになる。

2.写真の諸特権と透明性テーゼの射程

前章では、Walton (1984)による「透明性テーゼ」を整理し、「写真は透明である」「写真を通して対象を見ることは、文字通り対象を見ることである」という主張の妥当性を確認した。このような理論仮説は、その説明能力によって再度検証される必要がある。前章で確認した通り、透明性テーゼが説明しうる事柄には、大きく分けて写真の現象学的特権と、認識論的特権が挙げられる。写真は、一方で特別な情動的経験を与え、一方で有益な証拠となりうる。透明性テーゼは、このような実践・直観を説明しうる理論なのか。目下の争点はここにある。

あらかじめ結論を述べるならば、本章では、透明性テーゼが上記いずれの特権をも説明し損ねることを主張する。そして、「写真は透明である」というラディカルな主張が、その説明力によって担保されていた限りにおいて、透明性テーゼは失効する。

2.1.写真の現象学的特権

2.1.1.経験対象の「存在感」を巡る三つの直観

我々は、特定の対象と対峙し、これを経験するとき、対象が放つ「存在感 (sense of presence)」を同時に経験する (Dokic & Martin, 2017)。ここには、大まかに二種類のものが含まれる。ひとつは、経験の対象が現実 (real) のものであるという「現実感 (sense of reality)」であり、もうひとつは、自分が経験の対象と結びついているという「結合感 (sense of contact)」である。存在感については、しばしば次のように言われている。すなわち、ある種の心的経験は強い存在感を伴い、別の心的経験は存在感を伴わない、ないし強度が弱い、と。

本節は、とりわけ画像経験 (pictorial experience) を主題とする。さしあたり、我々がしうる様々な心的経験のうち、知覚 (perception) および想像 (imagination) における存在感と、画像経験におけるそれを比較してみよう。有無および強度によってソートすればおよそ次のようになるだろう。

*前提：私は飼い犬が現実の対象であるという信念を持っており、かつ、ケルベロスが現実の対象でないという信念を持っている。

- ① 知覚：目の前にいる飼い犬を見る
- ② 写真の画像経験：飼い犬の写真を見る
- ③ 絵画の画像経験（現実の対象）：飼い犬の絵を見る
- ④ 絵画の画像経験（非現実の対象）：ケルベロスの絵を見る
- ⑤ 想像（現実の対象）：今ここにはいない飼い犬を想像する
- ⑥ 想像（非現実の対象）：ケルベロスを想像する

まずは①を最上位かつ特異なものとして位置づける、「第一の直観」から出発しよう。目の前に居る飼い犬を見ると、私は当の対象が現実であるという印象（現実感）を受けると同時に、自分が当の対象と結びついているような印象（結合感）を受ける。一方で、ここには居ない飼い

犬について、隣の部屋でなにをしているだろうかと想像したり、飼い犬の絵や写真を見ることには、通常いずれの感覚も伴わない。もちろん、実在しないケルベロスについて想像したり、ケルベロスを描いた絵を見るときにも、現実感や結合感はない。

②③が⑤よりも上にあり、④が⑥よりも上にあるのは、画像経験の優位性として議論されてきたものだ（小熊, 2017）。0.4.で整理した通り、画像はそこから浮かび上がる像を観者に見せるという独特な性格を持つ。飼い犬やケルベロスの画像を見る際の受動性（意識せずとも飼い犬やケルベロスを見てしまうような経験）は、飼い犬やケルベロスを想像する際の能動性と区別される特徴だと言えよう。おそらく、④と⑤は前後しうるが、いずれにしても画像経験と想像の差異は本題ではない。

ここで、先に挙げた「第一の直観」とは①と②以降の間に本質的な断絶を置くものだ。すなわち、知覚は存在感（現実感および結合感）の経験において特権的なものであり、その他の経験に似たような感覚が伴ったとしても、そちらは真正でない“存在感もどき”に過ぎないとする直観だ。

一方で、我々は次のような「第二の直観」も持っている。飼い犬の写真を見るとき、私たちは当の被写体が現実であるという印象（現実感）を受けると同時に、自分が被写体と結びついているような印象（結合感）を受ける。これは“存在感もどき”などではなく、真正な存在感ではないか。「②写真の画像経験」に伴う情動的な強度は、「③④絵画の画像経験」や単なる「⑤⑥想像」における存在感の欠如と対照的だ。であるとすれば、写真とはこのような経験を与える特権的なメディアにほかならない。写真の現象学的特権はこのような特権視を指している。

写真の現象学的特権を擁護する論者は、②と③以降の間に本質的な断絶を置く。すなわち、写真が与える経験と絵画が与える経験に本質的な差異を指摘し、しばしば価値的に前者を称賛する。写真の現象学的特権は、「写真的リアリズム」を巡る議論の一部をなしており、伝統的に扱われてきたトピックでもある。ロラン・バルト（Roland Barthes）『明るい部屋』（1980）は、写真の一人称的経験に伴う存在感を、以下のように報告している。

写真は文字どおり指向対象から発出したものである。そこに存在した現実の物体から、放射物が発せられ、それがいまここにいる私に触れにやって来るのだ。（邦訳, p.99）

一方で、我々はさらに「第三の直観」を持っている。これによれば、各経験における存在感はつまるところ相対的なものに過ぎない。飼い犬を直接見る際の存在感は、ケルベロスを想像するときの存在感よりも量的優位にあるに過ぎず、質的優位にあるわけではない。すなわち、ごくわずかなものであったとしても、ケルベロスを想像する経験に含まれている存在感（ケルベロスの現実感、ケルベロスとの結合感）は、“存在感もどき”などではなく真正な存在感である。また、このように考えたとき、写真と絵画の与える経験に本質的な違いなどなく、②と③もまた前後しうるものである。例えば、写実的な絵画はぼやけた写真よりも強い存在感を伴うではないか。

第一、第二、第三の直観は、いずれも競合するものである。ここで、写真の現象学的特権を認めるのは第二の直観のみである。写真の与える存在感とは、第一の直観においては真正でない“存在感もどき”に過ぎず、第三の直観においては相対的に強いだけで本質的に特異なものではない。

前章で確認してきたウォルトンの透明性テーゼは、第二の直観をすくい取る理論たりうるのか。ウォルトンは、写真を見る経験に含まれる「結合感」に焦点を当て、これを説明する枠組みとして透明性テーゼを組み立てている。まずは、それが端的に著された箇所を整理しよう。

2.1.2. スーパーリアリズム絵画の問題

写真を見る経験には、絵画を見る経験には含まれないような、対象との結合感が伴う。ウォルトンは、チャック・クロースによるスーパーリアリズム絵画【図版1】を事例として挙げ、次のように述べる。

写真だと思って見ていたチャック・クロースの《自画像》が、後に絵画だとわかったとしよう。発見は我々にショックを与える (jolt)。我々の画像経験や画像に対する態度は根本的な変容を被る… (中略) …クロースとの“結びつき”が薄れたように感じる。(1984, p.255)

ウォルトンによれば、そのような経験をもたらすのは、「(文字通り)見ていたつもりだったが、実は虚構的に見ているに過ぎなかった」という事実のギャップにほかならない。当の経験は、(生身の)警備員だと思われた人物が、実は蠟人形のひとつに過ぎないことが発覚した際のショックと類比的に語られる。

実際、ウォルトンは「写真を通して対象を見ることは、文字通り対象を見ることである」という存在論的コミットメントから、「写真を通して対象を見ることは、対象との特別な結合感を伴う」という現象学的なコミットメントに対し、いかなる橋渡しも行っていない。このことに含まれる問題については後ほど触れるが、ひとまず次のようにまとめよう。ウォルトンによれば、写真は透明であるがゆえに対象との結合感を伴い、絵画は不透明であるがゆえに対象との結合感を欠く。このことは、写真だと思っていた画像が実はスーパーリアリズム絵画だと発覚したときのショックを説明しうる。

一方で、ウォルトンは次のような経験についても触れている。なるほど、スーパーリアリズム絵画だと発覚した場合、なんらかの心的経験としてショックを受けることもあるだろう。しかし、それでも依然として対象との結合感が薄れないように感じられることがある。クロースの絵画は、絵画だとわかった上でも、クロースに対する結合感をもたらしてしまうように思われる。ウォルトンは、このような現象学的経験については「本物の錯覚 (genuine illusion)」として説明する。クロースの絵画はそれがもたらす錯覚によって、写真でないと発覚した後も結合感を与え続ける。おそらくここで念頭に置かれているのは、ミュラーリヤー錯視のような事例であろう。ミュラーリヤー錯視を見る観者は、二本の線が同じ長さであるとわかった後も、異なる長さに見えてしまう²⁴。

これに対し、後者の現象(絵画だと発覚しても結合感が継続すること)を重視するスコット・ウォールデン (Scott Walden) は、「錯覚」による説明がアドホックであるとして、我々が現に感

²⁴ もっとも、ミュラーリヤー錯視においては長さの「知覚」に関して信念が迂回されており、ここで議論されているスーパーリアリズム絵画においては結合感という「情動的経験」に関して信念が迂回されている。両者の差異にも留意されたい。

じているのは真正な結合感にほかならないと主張する (Walden, 2016, p.38)。ウォールデンは「結合感とは、画像—対象間の類似性に基づく」という立場を擁護しており、クロースの写真とクロースのスーパーリアリズム絵画においては、結合感に関する質的な差異を認めない。すなわち、クロースの自画像がクロースに対する結合感を与えるのは、端的に絵画がクロースと類似している（絵が写実的である）からだ。ゆえに、画像の出自やそれにまつわる背景的な知識は、結合感の経験において関与的でない、とウォールデンは考える。すなわち、ウォールデンは第三の直観に与している。

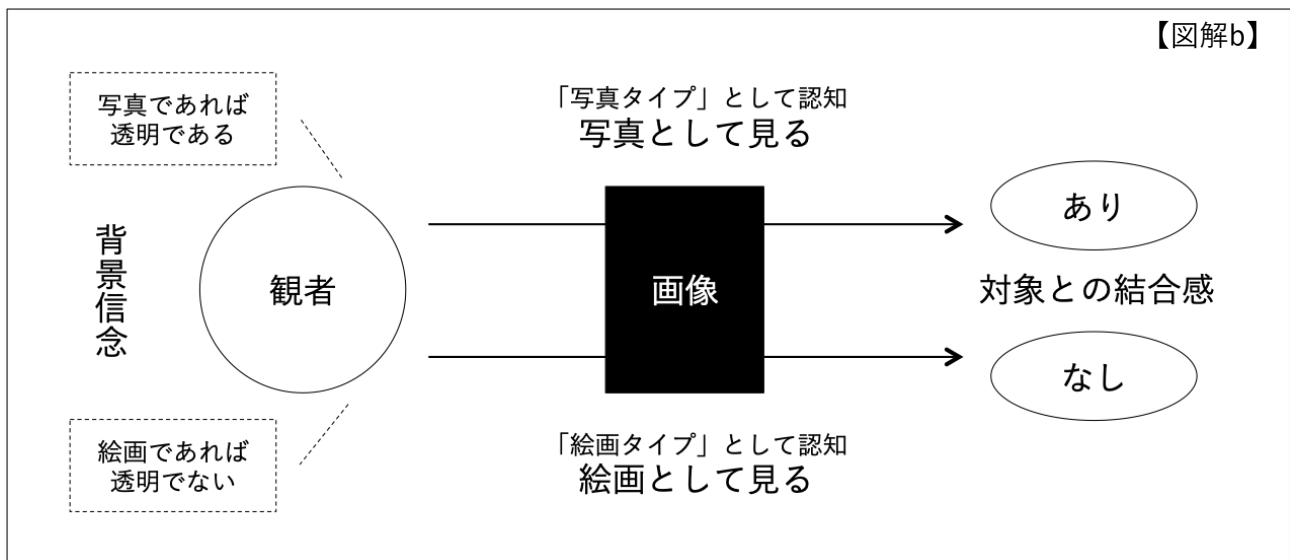
ウォールデンは、しかし、ひとつの点においてウォルトンの説明を誤解している。ウォルトンはスーパーリアリズム絵画において経験される結合感を「錯覚」とは言っているが、誤った (wrong)、偽物の (fake) 結合感だといって真正の (true) 結合感から区別しているわけではない。すなわち、スーパーリアリズム絵画において経験されているのはやはり真正の結合感であることを否定していない。真正な知覚を行う者と、真正な知覚を行っていると錯覚している者は、内観的には同じ経験をしうる。両者の差異は、外的な事実（写真なのか絵画なのか）にある一方、一人称的経験の内的性格にあるわけではない。よって、スーパーリアリズム絵画がもたらす結合感を「錯覚」であるとしつつ、真正な結合感であると結論づけるのは、至極妥当である。

ここにおいて、ウォルトンとウォールデンに実質的な対立はない。写実性・類似性に基づく結合感とは、錯覚にせよそうでないにせよ、真正な結合感にほかならない。しかし、このような調停は透明性テーゼを極めて不利な立場に置いている。というのも、錯覚において生じるのが真正な結合感なのであれば、透明性の是非に関わらず、写真に現象学的特権を付与することは難しくなるからだ。スーパーリアリズム絵画において経験されている結合感をも真正なものとするならば、「真に見ることは、結合感にとっての必要条件である」という点から写真の透明性を擁護することができなくなる²⁵。第二の直観を擁護していたはずが、結果として第三の直観を擁護することになってしまう。

2.1.3. 背景信念とタイプ認知の役割

別の仕方で写真の経験を記述することはできないか。ミカエル・ペテルソン (Mikael Pettersson) は写真の情動的経験における背景信念 (background belief) の役割を指摘している (Pettersson, 2011, p.187)。写真を見ることによって特別な現象学的経験をするためには、まずもって見ている画像タイプについての背景知識が要求される。すなわち、「写真を通して対象を文字通り見ていること」から対象との結合感を経験するためには、先立って「これは写真であり、写真は透明なので、いま自分は写真を通して対象を文字通り見ている」という信念（経験に対するメタ的な認知）が求められる。しかし、ペテルソンによれば写真の「透明性」は我々にとって「デフォルトの背景信念」ではない。ゆえに、透明性テーゼはそれ単独では写真の現象学

²⁵ ウォールデンの論証によれば、1)真に見ることは、結合感にとっての必要条件である、2)ゆえに結合感が生じるのは、真に見ていることの十分条件である、3)「写真を通して見ることは結合感を生じさせる、4)ゆえに「写真を通して見ることは、真に見ることである；写真は透明である、のうち、絵画を見ること（真に見ることではない）が生じさせる結合感によって、1)と2)が否定される。



的特権を説明できない、とペテルソンは結論づける。なぜなら、観者は「いま自分は写真を通して対象を文字通り見ている」ということを知ることなく、写真を見ているからだ。

明示的ではないものの、スーパーリアリズム絵画の問題を検討する部分で、ウォルトンはこれに近い枠組みを示唆している。現象学的経験の変容をもたらしているのは、当の画像を「絵画として」見るか、「写真として」見るかという、認知的モードの差異である。観者はあらかじめ、「写真とはなにか」「絵画とはなにか」という概念的な背景信念を持っており、いずれのタイプにおいて画像を見るかの認知的モードが、結合感の有無・強度を変容させる。ここで要因となる認知的モードの選択を指して、「タイプ認知」と呼ぼう。ウォルトンは画像の経験における背景信念とタイプ認知の役割を認めているように思われる。【図解b】

以下のように整理しよう。背景信念とタイプ認知の役割を認めることは、写真の内在的性質についての存在論的主張を、その現象学的特権へと接続しうる。しかし、これを認めた場合、（ペテルソンが指摘したように）透明性テーゼによる説明には困難が生じる。

- 1) 結合感の有無・強度は、観者が所有する背景信念と、画像を見る際のタイプ認知に依存している。
- 2) 「写真の透明性」および「絵画の不透明性」について、観者は背景信念を所有している。
- 3) 写真としてタイプ認知した上での経験は、絵画としてタイプ認知した上での経験にはないような、特別な結合感が伴う。

すでにペテルソンが反論しているように、2)は成り立たない。ウォルトン自身も認める通り、透明性テーゼは一見すると反直観的な理論であり、我々にとってデフォルトの信念とはなっていない。そこで、ペテルソンはより穏健かつ直観的な背景信念として、「写真は痕跡（trace）である」というのを擁護している。

おそらく、我々にとってデフォルトの背景信念を特定することは肝心ではないだろう。いずれにしても、2)を「2')「写真の自動性」および「絵画の人為性」について、観者は背景信念を所有している」と入れ替えれば、3)の結論は導ける。すなわち、「写真は透明である」「写真は痕跡

である」という存在論的主張をせずとも、自動性の指摘によって写真の現象学的特権はすでに説明できるというのが、本稿の診断である。

また、ウォールデンのように、背景信念とタイプ認知の役割をそもそも認めない論者もいる。すなわち、1)が成り立つかどうかは定かでない。対象との結合感、もっぱら画像と対象との類似に基づいており、観者の背景信念やタイプ認知とは無関係ではないか。これを認める場合、透明性テーゼのような理論的枠組みによって、写真の現象学的特権を説明することは、ほとんど不可能になる。結合感、観者が所有する理論的枠組みの如何に関わらず、経験的システムの末端において生じていることになるからだ。

2.1.4. 知覚即結合感？

透明性テーゼに残された最後の道は、以下のようになる。なるほど、信念の水準は関与的でないことを認めよう。それでも、「写真を通して見る」とは真正な知覚としての「見る」とはほかならない。2.1.1.に挙げた通り、真正な「①知覚」は結合感を伴う経験の最たるものである。ゆえに、観者は自らが真に知覚しているのかどうか（信念の水準において）知らずとも、現に知覚しているという事実によって、結合感を感じる。すなわち、「①知覚」と「②写真の画像経験」を積極的に同一視することによって、前者の特権を後者にも付与しようとする道だ。なるほど、これは直観的かつ手っ取り早い説明であり、さらに、透明性テーゼの利点も引き継いでいる²⁶。もっとも、1.2.4.で触れたように、これはウォルトン自身が打ち出している立場ではない。ともかく以下で見るように、いずれにしてもこの線は無理筋である。というのも、知覚は結合感の十分条件でもなければ必要条件でもないからだ。

ここまで、「結合感」という経験をごく曖昧な仕方で語ってきた。改めて、それはなんなのか。ジェローム・ドキッチ (Jérôme Dokic) とジーン・レミ・マーティン (Jean-Rémy Martin) は「結合感」を含む存在感の認知科学的身分について論じている (Dokic & Martin, 2017)²⁷。二人によれば、対象の持つ「存在感」(主題的に扱っているのは「現実感」)は、メタ認知的な「感じ(feeling)」として説明される。感じとは、判断や信念形成に影響を与えるような感情状態(affective state)であり、ある種の強度を持って経験される。例えば、山道で熊に襲われる経験には、震え、悪寒、動悸といった身体的状態の発生とともに「恐怖の感じ(feeling of fear)」と呼ぶべき内的状態が発生しており、これが原因となって「当の対象(=熊)は危険である」という判断がなされる。また、同じ感情状態であっても、感じはより全体論的な経験としての「情動(emotion)」(恐怖(fear)そのもの、など)からは区別される。

さらに、ドキッチ&マーティンによれば、存在感は具体的な対象を志向する一階の経験ではなく、経験を志向するメタ経験的経験である。目の前にいる飼い犬を見る際に生じる「現実感」や「結合感」は、「飼い犬を知覚するという経験」そのものに対し、高次に経験される。ここで、当のメタ的経験をもたらす要因は、我々が生得的に持つモニタリング能力に求められる。存在感

²⁶ ただし、この線で論じるためには、1.2.4.で示した「(III)自然種N1の身分」の主張を伴う必要がある。

²⁷ 実際、ドキッチ&マーティンによる論述は、おおむね「現実感」の問題に集中している。これを「結合感」に関してスムーズに適用できるかどうかは議論の余地があるものの、本稿ではあらかじめ適用可能であると仮定する。少なくとも、両者はいずれも存在感の一種であり、以下で見る経験的性格も類似している。

がメタ認知的な感じであるということには、重要な含意がある。すなわち、経験が真正な知覚であろうがなかろうが、我々は当の経験そのものに対して「現実感」や「結合感」を経験しうるので。

ドキッチ&マーティンによる位置づけが正しければ、真正な知覚は存在感の十分条件ではないということになる。彼らによれば、メタ認知的な感じは知覚の構成要素ではない。例えば、離人症などの解離性障害による現実感喪失 (derealization disorder) の症状は、世界から切り離されたような感覚、世界がもはや現実的＝リアルではないような感覚を伴う。一方で、解離性障害は認知症とは異なり、知覚対象の再認や同定については問題なくなされているほか、痛覚などの感覚システムについても正常に機能している。すなわち、ここでは知覚が正常になされているにも関わらず、結合感や現実感が失われているのだ。よって、知覚は存在感の十分条件ではない。また、パーキンソン病、ヴァーチャル・リアリティ、幻覚といった事例が示すのは、知覚がなされていないにも関わらず結合感・現実感が生じる可能性だ。当の経験については、すでにウォールデンがスーパーリアリズム絵画を例示して指摘していた。よって、真正な知覚は存在感の必要条件でもない。

ウォルトンによる透明性テーゼは、「写真を通して見ること」と「(文字通り) 見ること」の連続性に依拠するものであった。すなわち、冒頭に挙げたリストのうち、「②写真の画像経験」を「①知覚」に接近させ、「③絵画の画像経験」との間には断絶を設置する試みだったと要約できるだろう。たしかに真正な知覚は、典型的には結合感を伴う。しかし、ドキッチ&マーティンの指摘が正しければ、たとえ写真を通して見ることが真正な知覚であったとしても、そのことが結合感をもたらすとは限らない。Pettersson (2011); Walden (2016)も指摘するように、ウォルトンは「真正な知覚＝見ること」が結合感の十分条件であるように論じているが、この想定は成り立たない。

ここに至って、「錯覚」によるスーパーリアリズム絵画の説明が透明性テーゼの可能性を切り詰めていることは明らかであろう。錯覚によってすら生じてしまう真正な結合感に関して、「写真は透明である」という枠組みから説明できることはほとんどない。片や現象学的経験としての結合感を経験に対するメタ的水準において生じており、片や透明性テーゼは「②写真の画像経験」と「③絵画の画像経験」を存在論的に切り分ける。結論として、ウォルトンは両者の橋渡しに失敗していると言わざるを得ない²⁸。

²⁸ 写真の現象学的特権は、おそらく別の仕方でも擁護されうるだろう。具体的には、背景信念とタイプ認知の役割を認めるために、メタ認知的な感じの経験に関する「認知的侵入可能性 (cognitive penetrability)」を擁護する道が考えられる (cf. Pylyshyn, 1984; 源河, 2016)。その上で、「写真の自動性」「絵画の人為性」についての背景信念が実証的に認められるならば、写真にはなるほど現象学的特権があるということになる。あるいは「結合感」の位置づけを変更し、「情動 (emotion)」の一種とした上で、情動に関する「認知主義 (cognitivism)」を擁護する道も考えられる。この場合、情動は特定の信念によって種別化されるため、写真タイプについての背景信念が果たす役割から結合感を説明しうる。その他、写真経験と情動の問題については、銭 (2019b)でも扱った。

2.2.写真の認識論的特権

2.2.1.写真はなぜ優れた情報源なのか

画像は、世界についての情報を伝達し、我々はこれを読み解くことによって、世界の事実について知る²⁹。偉人がどんな姿をしていたのか、一年前の自分がなにをしていたのか、殺人事件の犯人は誰なのか、オオカタカケフウチョウとフォーゲルコップカタカケフウチョウの違いはなんなのか、絵画や写真は教えてくれる。換言すれば、我々は画像を用いて特定の知識形成を行っている。画像は〈チャーチルは太っている〉〈犯人は誰々だ〉といった情報を伝達し、我々は状況に応じてこれらの事柄を信じ、自らの知識とする。

知識 (knowledge) は、一般的に「正当化された真なる信念 (Justified True Belief)」として定義される (cf. Steup 2018)。当の定義によれば、「Sがpを知っている (pについての知識を持っている) のは、pが真であり、かつ、pを信じることにに関してSが正当化されている場合、かつそのときに限る」。ここには、1)真であること、2)信じられていること、3)信じていることについて正当化されていること、という三つの条件があり、ひとつでも満たさないような命題は知識とは言えない³⁰。画像の認識論的実践において重要なのは、画像が与える情報が正しいかどうかに加え、画像を見ることで形成される信念についていかなる正当化を得られるかという点だ。

画像はときに、誤った、不正確な情報を伝達する。アルブレヒト・デューラーが伝聞をもとに描き上げたサイの木版画【図版2】は、現実のサイとはあまり似ていない。テオドール・ジェリコーの描く馬【図版3】は、ギャロップする脚の角度に関して不正確である。このような失敗は、しばしば絵画が犯す一方、写真は犯さないとされる。エドワード・マイブリッジによる走る馬の連続写真【図版4】は、現実の馬のギャロップについて、正確な情報を伝達する。浮気現場をおさえた写真は、まさに写真であるがゆえに、家庭裁判所においては確たる証拠となる。写真の認識論的特権は、このような特権視を指している。

写真の認識論的特権は、しかし、単にその写実性に由来するものではない。確かに写真は、対象について詳細で豊富な情報を伝達することが多い。しかし、1.1.2.で確認した通り、写真は必ずしも常に絵画より詳細で豊富な情報を伝達できるわけではない。白黒写真、ブレた写真は、注意深く描かれた写実的な絵画よりも、劣った情報源になりかねない。もちろん、写真は傾向的に詳細で豊富な情報を与える。そのような認識論的価値は、キャサリン・アベル (Catharine Abell) が指摘する通り、カメラその他の機器を巡る歴史的・技術的達成にほかならない (Abell, 2010, p.98)。今日の我々が、スマートフォン内蔵のカメラを用いて、容易に詳細な画像を制作できるのは、しかじかの機器としてカメラが発展してきたからだ。これによってもたらされた傾向が、今日の実践における写真の認識論的価値の一部であることは否定しがたい。しかし、それは絵画との質的な差異ではなく量的な差異に留まる。ゆえに、写真の認識論的価値は、その写実性とは別の性格によって説明されることが望ましい。

²⁹ 再度、非表象的な抽象絵画や虚構的な対象を描写した絵画は、あらかじめ議論から除外する。

³⁰ 例えば、「地球は四角い」ことについて知ることはできず (→1)、事実だが伝えられていないことについては知ることができず (→2)、私が独断的に「宇宙の果ては真っ白である」と信じており、かつそれがたまたま事実であったとしても、私が「宇宙の果ては真っ白である」のを知っていると言うことはできない (→3)。

2.2.2.透明な情報源・客観的な情報源

ウォルトンによる透明性テーゼは、「写真を通して対象を見ることは、文字通り対象を見ることである」と述べることで、写真の認識論的特権を擁護するように思われる。実際、ウォルトン本人は透明性テーゼがそれ自体として写真に認識論的価値をもたらすという理解を、明確に否定している (Walton, 2008, p.113)。

本稿は、以下ふたつの理由により、透明性テーゼはやはり写真の認識論的価値を説明できないことを示す。第一に、内在的な性質によって認識論的特権を説明する場合、写真の自動性を指摘するだけですでに十分であり、写真の透明性にまで踏み込む必要はない。自動性・客観性において、写真が絵画よりも優越にあることが言えれば、当の事実は写真によって形成された信念に対し正当化の役割を果たすことで、認識論的特権の源泉となりうる。第二に、仮に写真の透明性を擁護するとしても、現象学的特権の場合と同様の理由から、実質的な認識論的価値に直結しない。なぜなら、「写真の透明性」は正当化によって知識形成を促すような、デフォルトの背景信念ではないからだ。

Walden (2005)は、透明性テーゼにコミットすることなく、彼が呼ぶところの「客観性テーゼ (objectivity thesis)」によって写真の認識論的価値を説明している。ウォールデンによれば、写真の客観性は、情報伝達としての強固さから擁護され、かつ、観者は「写真の制作プロセスが客観的である」ということを、背景信念として所有している。この事実は、写真を用いた信念形成を行う際、そこで形成される一階の信念を保証する (warrant) 役割を果たす。一方で、絵画を用いて形成される信念に関しては、そのような正当化がなされない。結論として、写真の認識論的特権は、写真タイプについての背景信念によって支持される。ウォールデンは透明性にコミットする手前で、写真の客観性 (自動性) をもとにその認識論的価値を擁護している。本稿は、ウォールデンによる論証がおおむね妥当であると感じている。

写真の客観性に関するウォールデンの議論は、しかし、それ自体として追加の擁護が求められる。「写真タイプに属する写真トークンは、客観的である」という背景信念は自明のものではない。情報伝達のプロセスにおいて、補正や加工といった人為的介入を受けている可能性は十分にあり、かつ、一般的に観者はそのような可能性を踏まえている。ゆえに、写真タイプについての背景信念は、より信用のおけない絵画タイプについての背景信念と近似し、そこにあった認識論的特権は失われるのではないか。言うまでもなく、このような状況は容易に操作可能なデジタル写真が主流となった現代において、より深刻なものである。ウォールデンは、制作プロセスにおける人為的介入を分類することで、最終的に写真の制作プロセスにおける客観性を擁護しているが、より近年の議論においては写真に内在的な客観性や自動性を諦める立場が主流となっている。こちらについては、3.1.4.で扱おう。

2.2.3.空間について不可知な情報源・外的要因

さしあたり、写真の自動性・客観性にコミットすることなく、その認識論的特権を説明しうる立場を概観したい。以下ではジョナサン・コーエン (Jonathan Cohen) とアaron・メスキ

(Aaron meskin) による議論を概観しよう (Cohen & Meskin, 2004)。二人は、大きく分けてふたつの主張を試みる。

まず第一に、「⑤空間的位置の把握」を「見ること」にとって追加の条件として挙げることの難しさを指摘した上で、「⑥空間的位置情報の伝達」からウォルトンに反論する。二人によれば、写真は鏡や望遠鏡や眼鏡のように透明ではない。なぜなら写真は、鏡や望遠鏡や眼鏡のように空間的位置情報を伝達しないからだ。しかし、第二の主張として、写真は透明性とは別の性格によって認識論的価値を持つとコーエン&メスキンは論じる。

コーエン&メスキンは、伝達される情報をあらかじめ二通りに区別する。

- A) 表象される対象が持つ、視覚的にアクセス可能な性質についての情報
- B) 表象される対象の、自己中心的な (egocentric) 空間情報³¹

直接見たり鏡を通して見る際の視覚的プロセスは、A)情報とB)情報の両方を伝達する。ここで、写真は例外的にA)情報のみを伝達し、B)情報を伝達しないような情報源、いわば「空間について不可知な情報源 (spatially agnostic informant)」である。A)情報を伝達することは、しばしばこれを伝達しない絵画と比べたとき、写真が認識論的に優れたものであることを示すが、白黒写真やブレといった要因によって、写真もまたA)情報の伝達に失敗するケースが少なくない。すでに確認した通り、写実性は写真にとって本質的な認識論的特権ではない。写真の主な認識論的特権は、むしろ、B)情報を伝達することなくA)情報のみを集中的に伝達する点にある、とコーエン&メスキンは論じる。写真は、直接見たり、鏡や望遠鏡や眼鏡を通して見るプロセスのように、対象の変化を絶え間なく反映するような仕方ではなく、これを特定のパースペクティブに固定して提示する。空間的位置情報を伝達しないことは、写真の認識論的欠点どころか、価値そのものなのだ、彼らは論じる。

もちろん、同様にB)情報を伝達することなくA)情報のみを正しく伝達するような絵画は存在する。法廷画や、写実的なスケッチがその例として挙げられよう。コーエン&メスキンが「現実に即した肖像画 (veridical portrait paintings)」と呼ぶこれらの事例は、たしかに写真と同じく「空間について不可知な情報源」だと思われる。しかし、このようなケースが存在するとしても、写真が依然として優越な情報源でありうるのは、「写真」が顕著な (salient) カテゴリーであるのに対し、「現実に即した肖像画」はそうではないからだ。コーエン&メスキンによれば、カテゴリーの顕著さは観者が持つ背景信念に依存しており、このような信念は実践や慣習の中で徐々に形成される。よって、「鳥類の博物画」などは、それをを用いた特定の実践 (例えばバードウォッチング) にとっては十分に顕著なカテゴリーであり、「写真」と同様の認識論的価値を持つ。

まとめとして、写真が認識論的価値を持つことは、それが「空間について不可知な情報源」であり、かつ「写真」が顕著なカテゴリーであることから擁護される。ただし、その認識論的特権 (絵画などの描写タイプよりも優れていること) は、各メディアの歴史を通じて生じてきた、ご

³¹ 「自己中心的な」という表現は、観者を起点としたとき、対象は観者から相対的にどこにあるのか、という意味で用いられている。

く偶然的 (contingent) な特権であるとされる。すなわち、認識論的特権は、写真がそれ自体の内在的性質として持っているような特権ではない。

Hopkins (2012)は背景的な「規範 (norm)」の存在を指摘する。我々が医者診断を信用するのは、医療を取り巻く社会的規範を踏まえて、「医者の言うことは正しい」という高次の背景信念を所有しているからだ。そのような規範において、嘘をついたり、恣意的なことばかり言うような医者は、医療者としての資格を取り上げられ、諸々の不利益を被る。規範および罰則が医者の言動を制御しているおかげで、我々は「医者の言うことは信用できる」という信念を維持できるのだ。写真の使用に関しても、司法、報道、経済、その他の領域において、それぞれの規範が写真の使用を制御している。具体例として、小倉 (2013)は「撮影者や通信社によるクレジット」「NPPA (全米報道写真家協会) が定めた倫理規定」などを例示している。Lopes (2016)は、アメリカ合衆国司法当局が定めたガイドラインおよび写真家向けの訓練プログラムを例示しているほか、規範を破って罰せられた事例として、2003年にロサンゼルス・タイムズに掲載したブライアン・ウォルスキーに言及している。我々が写真に認識論的価値を認めるのは、まずもってこのような規範 (と罰則) が背景にあるからだ。

規範はコーエン&メスキンの言うように、部分的には歴史的偶然から生じたものであろう。同様の立場を、Abell (2010)も示している。アベルは、「空間について不可知な情報源」であることが認識論的価値と呼べるほどのものなのかについて懐疑を示しつつも、写真にその写実性を付与した技術的進歩、および写真実践の標準化 (standardization) という外的要因から、写真は認識論的価値を得たと考える。そしていずれの要因も、偶然的なものであったとアベルは論じる。

コーエン&メスキンの、ホプキンス、アベルらによる説明は、認識論的価値に関する「慣習主義 (Conventionalism)」としてまとめられよう。慣習主義において、写真の認識論的価値は外的な要因に求められ、かつ、そのような要因はしばしば偶然的なものとして説明される。このような立場は、ウォルトンやウォールデン (およびスクルトン) のように写真の内在的な性質から説明を試みる「形式主義 (Formalism)」と対照的だ。「形式主義」に則って写真の本質的性格を擁護するにしても、あるいは「慣習主義」に則ってこれを否定するにしても、再度「写真」概念を再考するほかない。そして、我々はいよいよデジタル写真の諸問題に踏み込むこととなる。

本章では、ウォルトンによる透明性テーゼの理論的射程が限定的であることを論じてきた。すなわち、「写真は、一方で特別な情動的経験を与え、一方で有益な証拠となりうる」という直観との接続を意図して提示される限り、ウォルトンによる理論構築は失敗している。すなわち現在のところ、我々には「写真は透明である」と考えるだけの動機がない。しかし、論争を通して精緻化されてきた道具立てと、いまだ十分に検討されていない論点、これらを掘り下げることによって、ウォルトン理論は再び有効な枠組みとして提示されると本稿は考える。とりわけ、デジタル以後の状況においてウォルトン理論はいかに位置づけられるのか。次章ではこれに応えたい。

3. デジタルの挑戦、「写真」の再編成

本章前半では、デジタル写真やデジタル画像編集が登場して以降の状況を踏まえ、これに伴って生じた問題群を整理する。あらかじめ、デジタル化に対するウォルトン自身の見解を示すならば、彼は写真の諸特権がデジタル時代においては無効となる可能性に触れている (Walton, 2008, pp.114-116)。本稿ではすでに、透明性テーゼが (アナログ) 写真の現象学的・認識論的特権について説明しかねることを論じてきた。ゆえに、より一層の異種混交性を持つデジタル・イメージに対し、透明性テーゼが有効性を持つことは難しいと予想されるだろう。しかし予想に反し、透明性テーゼを含むウォルトン理論はデジタル時代において新たな有効性を持つ可能性がある。本章後半では、これを擁護する。

あらかじめ、用語の整理をしておこう。「デジタル写真 (digital photography)」によって念頭に置かれる画像は、デジタル・カメラを用いて制作されるか、またはアナログ写真をスキャナーによって変換したものであり、デジタル・データを形式として持つ。アナログ写真が一般的に印画紙によって表示されるのに対し、デジタル写真は電子スクリーン上に表示されるのが標準的である。「デジタル・イメージ (digital image)」は、デジタル写真に加え、CGなどの人為的に制作された手製の画像をも含む³²。デジタル・イメージに対する「操作 (manipulation)」には、(a) 画像の構成要素を大幅に変更することなく、コントラスト、シャープネス、ビネット、シャドー、ハイライト、色合い、色温度、彩度などを調整する「補正」と、(b) クロップやトリミング、カラージュを用いて構成要素に直接手を加える「加工」が含まれる (銭, 2019, pp.253-257)。補正と加工は、それぞれ画像の自動性・客観性を毀損し、操作前の画像が伝達するはずだった情報を欠落させたり、伝達するはずでなかった情報をノイズとして生じさせる。自動性・客観性に対する毀損という点で大きな違いはないため、本章ではおおむね「操作」一般としてまとめて扱う。

3.1. デジタル化による「写真」の再編成

3.1.1. デジタルの挑戦

1990年代半ばに家庭用コンピューターが普及し始めたのに伴い、デジタル・カメラが台頭し始める。2000年以降は、小型で安価なモデルが市場に出回るようになり、続いてデジタル・カメラ搭載のスマートフォンが広く普及する。新しいメディアの登場に伴い、写真を巡る言説もある種の転回を経験している (前川, 2019, pp.209-210)。例えば、ウィリアム・J. ミッチェル (William J. Mitchell) はデジタル・イメージとアナログ写真の質的断絶を強調している (Mitchell, 1994, p.19)。それは、ちょうどアナログ写真が絵画との間において持っていた断絶と同じように、存在論的に主張される断絶であった。また、バーバラ・E. サブドフ (Barbara E. Savedoff) はデジタル・イメージの普及が翻ってアナログを含む「写真」一般の諸価値を変容させる可能性に触れている (Savedoff, 1997, p.212)。容易に操作可能なデジタル・イメージが一般化し、これに触れる

³² 実際のところ、デジタル・イメージのうち、デジタル写真であるものと人為的に制作されたものを区別することは難しく、両者は一括して語られることが多い。ゆえに、「デジタル写真」によってCGなどの事例をも含める論者もいるが、本稿では用語的な混乱を避けるため、「デジタル写真」を狭い意味で用いる。

機会が増加すると、たとえ実際には客観的なアナログ写真であったとしても、観者は画像を疑うようになる。よって、アナログ写真を巡って議論されてきた現象学的特権や認識論的特権は、デジタル時代において失われるかもしれない。デジタル化は、既存の写真論に対し挑戦を突きつけていると言っても過言ではなかろう。サブドフは、「写真と絵画における概念上の主要な差異の一つ [信用性] は、ほとんど消滅するだろう (p.212, [] 内は筆者による補足)」とまで予見している。

本稿はデジタル化がもたらす当の挑戦を、デジタル化による「写真」の再編成として整理したい。主な論点は以下のようにまとめられる。

- ① 物質に関する問題：デジタル・イメージとアナログ写真は、物質的な差異を持っている。
- ② 概念に関する問題：今日の「写真」概念は、アナログ写真だけでなく、一部のデジタル・イメージを外延として含んでいる。
- ③ 慣習に関する問題：デジタル・イメージを部分的に含む「写真」概念を巡っては、以前の「写真」概念（アナログ写真のみを含む）とは異なる慣習が形成されている。
- ④ 価値に関する問題：慣習の差異は、今日の「写真」に対し、伝統的に議論されてきた「写真」とは別様の諸価値を付与しうる。

それぞれの問題は次のように接続される。従来のアナログ写真とは物質的に区別されるデジタル・イメージは、「写真ではない」として端的に区別されるかわりに、「写真」の一種だとみなされる場合がある（①→②）。その独自の性格によって、デジタル・イメージは諸々の新しい実践を可能にし（①→③）、そのような実践の中に置かれる「写真」は、従来のアナログ写真とは異なる価値を担う（③→④）。再度、一部のデジタル・イメージとアナログ写真は「写真」概念として包括されるがゆえに、今日の「写真」一般に関する諸価値も変容してしまう（②→④）。すなわち、デジタル化は「写真」概念を再編成するような出来事であった。

「写真」概念の再編成は、哲学的な探究としてなされてきた写真論に更新を求める。小倉健太郎は、伝統的に議論されてきた写真概念を指して「写真1.0」、再編成された後の写真概念を指して「写真2.0」と呼ぶ（小倉, 2013）。小倉によれば、デジタル化によって到来したのは「かつて写真1.0ではあり得なかったものが、「写真」を名乗り始めている (p.77)」ような状況である。「写真1.0」に対する定義は、そのまま「写真2.0」を包括しうるのか（おそらくできないだろう）、「写真1.0」を取り巻く慣習や諸価値は、そのまま「写真2.0」についても言えるのか（こちらも、おそらく言えないだろう）。デジタル化は、「写真」概念に更新を迫っている。

3.1.2. デジタル写真とはなにか

まずはデジタルイメージとアナログ写真の物質的差異を検討する。しばしば指摘されるのは、その名前が示す通り、デジタル写真およびデジタル・イメージはピクセルとカラーコードを用いた離散的な構造を持つ一方、アナログ写真は連続的な構造を持つという点だ（D'cruz & Magnus, 2014; Mitchell, 1994; Zeimbekis, 2012）。アナログ写真は原理上、色調についても形状についても任意の二点の間に存在する第三の点を指定可能だが、デジタル・イメージにおいてはふたつの最

小ピクセルの間に第三のピクセルを指定することはできず、また、色調についてもカラーコードで指定可能な範疇を超え出ることはない。

ここで、ネルソン・グッドマン (Nelson Goodman) による「オートグラフィック (autographic)」と「アロググラフィック (allographic)」の区別を参照してもよいだろう (Goodman, 1976, p.113)。グッドマンは、絵画芸術における贋作可能性と音楽芸術における贋作不可能性を説明する中で上記の区別を訴え、これによって諸芸術の分類を試みている。岩切啓人の整理によれば、「オートグラフィック (=自筆的)」な芸術とは、贋作可能であり、楽譜や設計図のような記譜法に従順でなく、制作の文脈に依存するような芸術であり、具体的には絵画、版画、彫刻などを指す。一方、「アロググラフィック (=他筆的)」な芸術とは、贋作不可能であり、記譜法に従順で、制作の文脈に依存しないような芸術形式であり、具体的には音楽、文学、建築、演劇、舞踊などを指す (岩切, 2016, p.5)。グッドマンは、写真を含む画像 (picture) 一般について、(1)統語論的稠密さ、(2)意味論的緻密さ、(3)相対的充満さを指摘し、オートグラフィックな芸術形式に位置づけている。しかし、ピクセルとカラーコードによる分節化を特徴とするデジタル・イメージは、ミッチェルらの指摘が正しければ、アロググラフィックな形式にほかならない³³。私が直に赴いてデジタル・カメラで撮影した屋久杉のデジタル写真と、東京にいたまま指定されたピクセルを一つひとつ塗りつぶして出来たデジタル・イメージは、データとしては全く同一のものである。これに対し、私がインスタント・カメラで撮影した屋久杉の写真と、絵の具によって精密に複製した贋作は、明らかに区別される。Mitchell (1994)は、これらの物質的な差異 (離散的な構造、コピーとオリジナルの区別不可能性) によって、デジタル・イメージとアナログ写真の断絶を強調している。

ミッチェルの言説には追及の余地がある。レフ・マノヴィッチ (Lev Manovich) は、デジタル・イメージもまた圧縮による品質劣化を経験すること、また、高解像度であれば離散的な構造は大きな問題にならないことを理由として、アナログ写真との断絶を否定している (Manovich, 1995)。マノヴィッチによれば、実践におけるデジタル・イメージは、一貫してアナログ写真と連続的に構成されており、ゆえに「デジタル写真は端的に存在しない (p.6)」。マノヴィッチの主張にもやや過剰な部分が認められるが、ミッチェルが指摘するような物質的な差異が実践においては本質的ではない、というマノヴィッチの指摘には同意すべきだろう。

また、「デジタル・イメージはアロググラフィックかどうか」についても、最終的な答えを出す必要はない³⁴。いずれにしても、当の物質的差異は、ウォルトンらの理論に対し抜本的な更新を迫るものではないからだ。Walton (1984)はすでに、白黒写真やブレた写真が、それでも透明であることを認めている。透明性は、程度の差を許容する性質であり、白黒写真は対象の色について透

³³ Zeimbekis (2012)は、翻って、「画像一般はオートグラフィックである」というグッドマンの見解自体に反論している。

³⁴ 岩切 (2016)は否定的な立場をとり、「デジタル・イメージもまた標準的にはオートグラフィックである (p.22)」とする。

明ではないが、形状や陰影については依然として透明であると言える³⁵。ウォルトンは、このような事例を視覚障害者の知覚と類比的に語っている。先天的な色覚異常によって色彩を知覚できない人物は、それでも「真正な、文字通りの知覚」においてチューリップを「見ること」ができる。ゆえに、連続的なアナログ写真が伝達しうるなにかしらの情報が、離散的なデジタル写真において伝達されないとしても、そのことは写真の特権的性格を毀損するものではない³⁶。加えて、マノヴィッチが指摘する通り、現代の高精度なデジタル写真に関して言えば、その解像度はアナログ写真のそれに限りなく近似しており、白黒写真やブレたアナログ写真よりもよっぽど「写真を通して見る」経験に適していることは言うまでもない。ゆえに、「1.物質に関する問題」は、従来の写真論に抜本的な更新を求めるような問題ではない。すなわち、デジタル化が単に「デジタルな形式を持つ写真＝デジタル写真の登場」を指すならば、そこに挑戦的な事柄はない。このような形式を持つ写真・イメージの使用の水準にこそ、デジタルの本当の挑戦がある。

3.1.3.自動性と操作可能性の拮抗

アナログ写真とデジタル写真は、いずれも対象の発した光を感光紙ないしセンサーによってインプットし、諸々のプロセスを経て、印画紙ないしスクリーン上にアウトプットする。このような機械的プロセスにおいて、両者に本質的な違いはない。一方、Mitchell (1994)が三つ目の差異として指摘するのは、後者のプロセスにおける人為的な操作の容易さだ。我々は、撮影したデジタル写真にフィルターで加工を施したり、見栄えの悪い部分についてはPhotoshopなどで修正することができる。このようなポスト・プロダクションは、写真の自動性（対象との自然的な反事実的依存関係）を毀損する。これは、一方で操作可能性を持ちつつ、技術的な煩雑さによって標準的には自動性を維持していたアナログ写真と対照的である。あるいは、操作の容易さ以外にも、撮影自体の容易さ、処理工程の容易さ、共有の容易さなどを指摘することもできるだろう。スマートフォンで撮影したスナップ写真に補正や加工を施し、InstagramなどのSNS上で共有するといった現代的実践は、「写真1.0」を取り巻いていた慣習から大きく隔たっている。

³⁵ ここでは、部分的な透明性について述べているが、画像全体が透明だといえるかどうかは定かでない。おそらく、伝達される情報量と画像の透明性については、経験的に許容可能な範疇とそうでない範疇の間にボーダーが存在するだろう。いま、16×16ピクセルの写真しか撮影できず、かつモノクロ二色でしか出力を行えない特殊なデジタル・カメラがあったとしよう（cf. 銭, 2018, pp.249-252）。当のカメラは原理的に言って、 $2^{(16 \times 16)}$ パターンの画像しか出力できず、明らかにアナロググラフィックな形式である。このカメラを用いて撮影された『アビー・ロード』の“写真”【図版5】を見ることは、はたして、そこに写っているビートルズのメンバーを見ることになるのか。ウォルトンは次のように応答する。当のカメラで撮影された『アビー・ロード』であっても、この「写真」は被写体との間にわずかな自然的な反事実的依存関係を持つ。もしジョン・レノンが黒い服を着ていたら、画面右の白い部分は黒くなっていただろう。そして、透明性に程度の差が認められる限り、当の画像は（全体として）やはり透明である。ただし、対象との間にある自然的な反事実的依存関係が、「経験の豊富な側面において成り立っている」という条件を必要条件とするならば、透明ではないとも考えられる。当の画像は足跡の事例と類比的であり、「足跡を見ること」を「靴底を見ること」とみなすならば、同様に、当の画像を見ることはビートルズのメンバーを見ることになると言えそうだ。

³⁶ 真正な知覚の条件として「⑦連続的な表象システム」を追加する道もあるが、いずれにしても、「アナログ写真を通して対象を見ることが出来る」一方、「デジタル写真を通して対象を見ることはできない」という区別を設けることに、積極的な動機があるようには思えない。

おそらく、次のように言えれば容易である。すなわち、アナログかデジタルかを問わず、事実として客観的な画像（アナログ写真およびデジタル写真）は透明であり、操作された画像は透明でない。これは、存在論的主張としての透明性テーゼを保持しうる事実だが、一方で、当の理論を極めてトリヴィアルなものにしている。というのも、Abell (2010); Savedoff (1997); Walton (2008)が指摘するように、デジタル写真における操作の有無は、知覚ないし信念の水準において、観者には見分けがつかない場合が多いからだ。これは、スーパーリアリズム絵画といった特例を除き、おおむね容易に見分けることが可能であった「アナログ写真—絵画」に比べ、「デジタル・イメージ—アナログ写真」の断絶を不可視にしている。身元不明なデジタル・イメージと対峙する際、我々はそれが客観的なデジタル写真なのか、操作されたイメージなのか、画像だけを見て判断することができない。ゆえに、「見分け可能かどうかはともかく、一部の画像は透明で一部の画像は不透明である」という結論は、事実であったとしてもおよそ理論的メリットのないものになってしまう。

操作の有無が不可視であることは、同時に、自動性・客観性に依拠していた「写真1.0」の諸価値を無効にする。今日において、「写真」として提出される画像であっても、第一にその人為的操作が疑われて然るべきであり、ゆえに、写真はもはや絵画に対する認識論的特権を持たないように思われる。また、「写真」に関する背景信念が、特別な結合感を支えていたとするならば、信念の再編成はこれを毀損し、ゆえに、現象学的特権も薄れる³⁷。

一方で、デジタル化とこれに伴うポスト・プロダクションの一般化は、写真の操作可能性を前景化させることで、その芸術的価値を再興させている側面もある。なぜ、写真の芸術的価値が問題となるのか。それは、デジタル・イメージにおける操作可能性が、「写真は芸術か否か」という古典的な問いに対し肯定的に答えるからだ。現代芸術写真において、写真における自動性と操作可能性を再考している作家は少なくない。アンドレアス・グルスキーはデジタル加工によって画面の構成要素を操作しており【図版6】、マイケル・ケンナは長時間露光を用いて幻想的なイメージを生成する。ジェフ・ウォールはあらかじめ細部まで演出した場面を撮影し、ゲルハルト・リヒターは写真の描き写しによって絵画との境界を曖昧にする。トーマス・ルフ、ルーカス・ブラロック、アーティ・ヴィアカントは、それぞれデジタル・メディアを可視化させることで、新しい物質性を伴う「写真」を提示する。これら現代芸術写真における創作と並行し、ウェブ文化に顕著なコラ画像・フェイク画像は、従来の「写真」概念では説明しがたいイメージ群を大量に生み出している。「写真は芸術か否か」という問いには、写真の客観性／操作可能性を巡る問いが内在しており、これは、デジタル時代において取り組むべき主要な問いにほかならない。自動性・客観性を「写真」の必要条件とするような硬直的な定義では、これら実践を取りこぼしてしまう。

例えば、Scruton (1981)のような形式主義は、写真を本質的に非虚構的なものと定義することで、その芸術的可能性を切り詰めてしまうという問題を抱えていた。しかし、デジタル時代において、ポスト・プロダクションをも含む工程のすべてが本質的に「写真的」な工程として認められるならば、すなわち、操作可能性を「反写真的」な性質ではなく「写真的」な性質として再定義できるなら、スクルトンに反して写真には芸術性が認められ、同時に、写真一般についても俯

³⁷ Pettersson (2011)の仮説に則った現象学的特権について述べている。

瞰のための視座が得られる。このような再定義が妥当かどうかはともかく、写真の芸術性を巡って今日なされている議論は、必然的に「写真」概念に関する再考を伴う。換言すれば、諸実践の理解可能性は、「写真」概念をいかに定義するかに依存している。

3.1.4.写真のニュー・セオリー

前章の最後において、「形式主義」とまとめられていた写真論は、デジタル時代においてより不利な状況に置かれる。実際、ウォルトンらの依拠する「自動性・客観性」に基づいた「写真」概念（写真1.0）は、デジタル以前の状況については扱えても、以後の状況については扱いがたい。とりわけ、オーソドックスな形式主義的に拮抗する直観とは、我々が「加工された広告写真」や「デジタル合成写真」の一部についても、「写真」と呼び、写真として扱っているというものだ。すなわち、ここには以下のパラドクスがある。

- 1) オーソドックスな形式主義：写真タイプに属する写真トークンは、必然的に自動性・客観性を持つ。自動性・客観性を持たないのであれば、それは写真タイプに属さない。
- 2) 実践的な直観：デジタル・イメージの一部は、写真タイプに属する。
- 3) デジタル・イメージの問題：写真タイプに属しつつ、自動性・客観性を持たないようなデジタル・イメージがある。

まず、3)は事実の記述として否定しがたい。「操作された写真を含むあらゆる写真が端的に客観的だ」というのは明らかに間違っている。ゆえに、パラドクスを解くためには、1)を否定し「自動性・客観性は写真概念にとって本質的な性質ではない」ことをしぶしぶ認めるか、2)を否定し「デジタル・イメージは写真ではない」と主張するしかない。

Mitchell (1994)のように、-2)を支持する立場もある。ミッチェルは、アナログな「写真」に関しては客観性に依拠する形式主義的な立場を取っており、ストレート写真のような操作されていない写真を標準的な「写真」として念頭に置いている (Manovich, 1995, pp.9-12)。しかし、「写真」と「デジタル・イメージ」の区別は、言語慣習的にも一般的ではない。我々は、様々なメディアで目にする「写真らしきもの」を、形式主義的な意味で厳密に「写真」かどうか精査することなく、写真として扱っている。このような区別不可能性に目を向けることなく、客観性のみによってデジタル・イメージを切り分けることは、理論的に好ましくない。

加えて、1)を認めてしまうならば、それによって除外されるのはデジタル・イメージのみならず多少なりとも操作を加えられたあらゆる画像ということになる。これによって、上述したような芸術「写真」の多くは、その実「写真的な手段による芸術ではない」という帰結が与えられてしまう。グルスキーやリヒターによる作品群を、本質的に「写真的ではない」手法によって制作された“写真もどき”だと理解することは、過度に保守的な写真観であろう³⁸。ゆえに、今日の「写真」

³⁸ しかし以下で見る通り、本稿もまた「芸術写真」と呼ばれているあらゆる作品が、本質的に「写真的な」作品だという許容的な立場を取るつもりはない。とりわけ、リヒターの作品が「写真である」というLopes (2016)の主張に、本稿は反対する。

に関する理論は、これら芸術写真が持つ「写真としての」芸術性を説明しうる理論であることが期待される。

より近年の議論においても、主流なのは「写真」概念を改定し¹⁾の否定を試みる立場だ。ディアミッド・コステロ (Diarmuid Costello) が写真の「ニュー・セオリー (new theory)」として整理する論者たちは、従来のオーソドックスな写真概念に反対し、その制作プロセスにおいて人為的な介入を許す仕方で「写真」を再定義しようとする (Costello, 2017b)。これは、「写真1.0」から「写真2.0」への更新の試みにほかならない。

ニュー・セオリーを代表する論者の一人であるドミニク・ロペスは、ドーン・フィリップス (Dawn Phillips)³⁹による議論を念頭に置きつつ、写真の制作プロセスを以下四つの段階に分ける (Lopes, 2016, pp.78-82 ; Phillips, 2009)。

- (1) 前写真的光景 (pro-photographic scene)
- (2) 動的な光の像 (light image)
- (3) 写真的出来事 (photographic event)
- (4) しるしづけプロセス (mark-making process)

まず、(1) 撮影されようとしている対象が光を発する。続いて、(2) 感光紙やセンサーなどの装置が、対象の発した光を反射する。この時点ではまだシャッターなどは押されておらず、対象の変化に応じて光の像も変化し続ける。この後、(3) シャッターなどが押されることで、光の像が記録・固定される。しかし、この時点で得られるのは未現像のネガないしRAWファイルといった潜像であるため、まだ画像として見ることはできない。最後に、(4) 暗室作業、現像、プリント、データ処理などを通し、潜像は可視的なイメージへと変換される。

ロペスが述べるように、写真術にとってとりわけ本質的なのは③写真的出来事のプロセスに違いないものの、我々が最終的な産物として目にするのは(1)から(4)すべての工程を経て得られた画像にほかならない。逆に言えば、いずれかの工程を省略して「写真」を得ることはできない。上記のプロセスを通して写真を定義することは、ふたつの重要な帰結を伴う。第一に、(1)から(3)の工程においてカメラを用いない画像 (フォトグラムなど) が「写真」として認められ、第二に、(4)の工程において人為的な操作 (暗室作業における覆い焼きや焼き込みなど) を受けた画像であっても「写真」として認められる。

実際、ロペスの動機は、Scruton (1981)のようなオーソドックスな形式主義に対し、エッジな芸術写真たちを擁護する点にある。すなわち、スクルントン流の「理想的な写真」概念を棄却し、プロセス重視の定義を採用することで、写真が人為的な意図や思考の表象たりうることをロペスは論述する。

問題となっているようなデジタル・イメージの多くを「写真」の外延に無理なく回収できる点において、ニュー・セオリーは前述のパラドクスを解消する。一方で、「(4)しるしづけプロセス」

³⁹ フィリップス姓は2009年当時のもの。現在はウィルソン (Wilson)。

を無尽蔵に許容することは、明らかに「写真」に含めるべきではないような事例までも含めてしまう。以下三つのケースを考えよう。

- (a) ケルン大聖堂の写真をキャンバスに投影し、絵の具を用いて模写したスーパーリアリズム絵画。
- (b) ケルン大聖堂の写真をトレースする際、色彩や形状を意図的にぼやかすことで、最終的に出来る上がる灰一色の抽象画 (Costello, 2017a, p.94)。
- (c) 灰一色になった画像から記憶を頼りに手描きで復元された結果、(a)と同じ見た目になったケルン大聖堂の絵画 (Abell, 2018, p.214)。

ロペスはゲルハルト・リヒター《ベティ》(1988)【図版7】を例示し、写真のトレースによって描かれた画像は「絵画」でありつつ同時に「写真」とであると述べる (Lopes, 2016, p.90)。ロペスはこの種の芸術写真を「叙情写真 (lyric photography)」と呼ぶが、ロペスによれば叙情写真は、「写真」としての条件を満たしている点で、端的に写真である。

コストロの整理において、ニュー・セオリーには「寛容的な (permissive)」立場と「制限的な (restrictive)」立場が存在するが、ロペスは極めて寛容的な立場に与している。「(4)しるしづけプロセス」にいかなる制限も設けないロペスは、Costello (2017a)によれば(b)を、Abell (2018)によれば(c)をも「写真」として認めざるをえない。1.2.1.で触れた通り、ロペスは写真と同じように絵画もまた透明であるとしている (Lopes, 1996, p.181)。いずれの主張においても、ロペスの立場は「写真」と「絵画」の差異をフラットにし、一元的に理解しようとするものと言えるだろう。

Abell (2018); Atencia-Linares (2018)はロペスに反し、「(4)しるしづけプロセス」に制限をかけるべきだと論じる。例えば、アベルは(4)を含む各プロセスにおいて、写真的起源に関する情報伝達が、当の情報を運ぶのに効果的な (effective) 伝達経路を経てなされなければならないことを追加の条件として挙げる。アベルは、この制限によって《ベティ》を写真の事例として認める (トレースは伝達経路として効果的であるため) 一方、灰一色までぼやかしたり、そこから復元されたケルン大聖堂の画像については、写真の事例から排除する (ぼやかしたり、記憶から復元する作業は伝達経路として効果的でないため)。しかし、アベル本人も認めるように、「効果的な」伝達経路かどうかを恣意的でない仕方で切り分けるのは難しい。ゆえに、いくらかの画像を「写真」の事例から排除したい制限的なニュー・セオリストは、いまだ未解決の課題を抱えている。

3.1.5.ニュー・セオリーの射程

ニュー・セオリーは、写真の芸術的価値を説明するために提出されていた。では、当の理論は写真の現象学的価値と認識論的価値について、いかに説明するのか。以下では、これを検討する。

ウォルトンが透明性テーゼによって説明しようとしていた写真の現象学的価値は、デジタル時代においてより複雑な様相を呈している。片や、ペテルソン流に結合感を信念の水準で理解するならば、デジタル化による信念の再編成は、写真が与える特別な経験を不可能にする。片や、存在感一般をメタ認知的感じとして理解するならば、当の経験は画像の内在的性質だけでなく、

様々な外的要素に起因する。スクリーン越しにK-POPアイドルを見る経験には、人物のプロフィールに関する信念、メディアに関する信念、諸インターフェイスに関する信念、現代の画像実践に関する信念など、様々な信念が関与しうるだけでなく、映像の見え方、構成、スタイル、トレンド、視聴の状況などが複雑に絡み合っている。このような複合として生じる存在感を、単純化された図式で説明することは難しい。デジタル化に伴って可能になった・増加した画像実践（写真の共有、加工、公開、アーカイブなど）が、当の状況を複雑化させていることは疑いの余地がない。論争を通して明らかとなったのは、写真が与える情動的経験とは結局のところ、端的に説明しがたい複合的な事象であるという事実だ。

操作可能なものとして「写真」を再定義するニュー・セオリーも、はじめから画像に関する現象学の問題を除外している。本稿も、「写真の現象学的特権」については保留とするほかないと考える⁴⁰。「写真を通して見ること」と「絵画を用いて見ること」の現象学的差異は、ウォルトン理論を動機づける直観であった。しかし、このような直観は、今日において必ずしも自明のものではない。

一方、認識論的価値についてはより端的な問題が生じる。ニュー・セオリーによるプロセス重視の「写真」概念は、その芸術的価値を擁護しうる一方で、認識論的価値についての懐疑を伴う。なぜなら、人為的な「(4)しるしづけプロセス」をも標準的な工程として含めるならば、写真は情報源としての客観性を欠くからだ。実際のところ、ロペスが定義するような「写真」の認識論的価値は絵画のそれとフラットになりかねない。

Lopes (2016)は、慣習主義に訴えることで写真の認識論的価値を保持しようとする。すなわち、2.2.3.で扱ったAbell (2010); Cohen & Meskin (2004); Hopkins (2012)と同様に、外的な規範の存在によって、写真は認識論的価値を維持しうると指摘している。しかし、ロペスによるニュー・セオリーは、例えばホプキンスの立場に比べ、よりラディカルなものである。ロペスの定義による「写真」は、人為的工程を含むため内的には認識論的価値を持たないが、それを用いた情報伝達の正しさは外的な要因によって担保されている。これは、Hopkins (2012)のように、写真それ自体にも内的な認識論的価値を認める立場と相違する。

写真の自動性・客観性を内在的要因として支持するオーソドックスな理論に比べ、ニュー・セオリーにはアドホックな印象を拭えない。また、ロペスの採るラディカルな慣習主義は、実質として、「写真の」認識論的特権を諦めるのに等しい。なぜなら、しかじかの規範が揃えば、写真よりも絵画のほうが認識論的価値を持つ共同体ですら想像可能だからだ⁴¹。とはいえ、こと認識論的価値に関して、慣習の役割を排除するのは難しいと、本稿は考える。特定の情報伝達を信用し、別の情報伝達を疑うという認識論的实践は、それ自体として極めて慣習依存な実践だからだ。一方で、これら慣習の存在をまったく偶然的なものとしたり、当の価値が外的な慣習から一方的に与えられると主張する必要性は感じない。おそらくそれほど論争的でない理解において、写真はまず内在的な性質によって認識論的価値を持ち、外的な慣習はこの価値を「与える」とい

⁴⁰ 結合感や現実感については、「類似性」から一貫した説明を試みているWalden (2016)に一定の説得力を感じる。その他、可能な擁護の道としては注28も参照。

⁴¹ 例えば、カメラや写真を文化的に忌避すると同時に、模写以外の仕方現実には則さない対象を描くことが禁じられているコミュニティを想像すればよい。

うより「保存している (preserve)」している。すなわち、内在的要因か外在的要因かの二者択一を取る必要はなく、両者が組み合わさることで写真は (しばしば優越的な) 認識論的価値を持つと考えるべきだ。

最後に、Walden (2019)が指摘する通り、ニュー・セオリーは動機の水準において不確かである。第一に、スクルトンの提示する「芸術作品」の条件 (1.1.6.参照) は恣意的かつ限定的なものであり、必ずしも、この条件を満たす仕方でも「写真」を再定義する必要はない。写真は、スクルトン的な意味での「美的関心-S」は持ち得ないとしても、それ以外の仕方でも美的関心を持ちうる。第二に、自動性・客観性というオーソドックス理論の特徴づけを棄却し、そもそも人為的な操作を含むものとして「写真」を再定義することは、時代の変化に伴う概念の変容という側面を見逃している⁴²。ウォールデンの例示によれば、車はオーソドックスな定義において「クラッチとガソリンによって特徴づけられるもの」であった。後に出現したオートマチック車や電気自動車を説明するために、「車の出来事をプロセスに含むもの」という仕方でも「車」概念を再定義するのは、極めてアドホックに思われる。ウォールデンが述べるように、「写真技術の発展が写真と客観性の結びつきを壊すとしても、このことは写真史のはじめの150年間における客観性の重要性を毀損するものではない (Walden, 2005, p.264)」。

まとめとして、今日の写真論は以下の課題に応える必要がある。

(i) 写真に内在的な認識論的価値を擁護しつつ、同時に、写真の芸術的価値を認める。

これは、スクルトン理論と、ロペスのニュー・セオリーがいずれも十分に応えられていない問題である。スクルトン流の形式主義は写真の芸術的価値を認めず、ニュー・セオリーは写真の認識論的価値を外在的要因からアドホックにしか説明できない。前者は現に芸術写真が存在するという事実と齟齬をきたし、後者は「写真は自動的・客観的であるがゆえに信用できる」という直観と齟齬をきたす。

本稿は、ウォルトン理論が当の課題に答えうると考える。ウォルトン理論もまた、写真の自動性・客観性を重視する形式主義である限り、今日の「写真」を扱いたくないという問題を指摘されてきた。このような理解に対し、本稿はウォルトン理論の読み替えを提示する。ウォルトン理論は、片や写真に視覚の補助としての役割を認め、片や画像表象としての役割を認める。次節ではこの二面性を強調することで、透明性テーゼの理論的射程を拡張したい。

(i)の課題を解決したとしても、依然として残るのは次のような問題である。すなわち、適切な仕方でも定義された「写真」は、なるほど認識論的価値と芸術的価値を両立しうるものであろう。しかし、デジタル写真とデジタル・イメージの視覚的な区別不可能性は、依然として未解決の問題である。自動的・客観的でないにも関わらず「写真」として扱われてしまう一部のデジタル・イメージは、自動性・客観性に基づく「写真」の定義をトリヴィアルにする。とりわけ、今日にお

⁴² ウォールデン自身は、テクノロジーを巡る「知識 (knowledge)」の変容という観点から論じている。

いてはフェイク画像が蔓延しており、これらを等閑視するような理論は、およそ有効性を持ち得ない。このような懸念に対し、理論は応答を求められる。

今日の「写真」は、なんらかの仕方でも人を欺くような (deceptive) ものであるとされつつ、それが人を欺くメカニズムについての議論はいまだ多くない。ゆえに本稿はウォルトン理論とは独立に、以下の課題に応える。

(ii) 今日の「写真」を用いた、捏造や虚偽のメカニズムを理論化する。

フェイク画像の問題に関して、本稿は再度、理論構築の立場に身を置く⁴³。すなわち、実際にフェイクかどうかを見分ける手段については、将来的な技術開発に託し、本稿では写真やデジタル・イメージによる虚偽が虚偽であるとはどういうことかについて理論化する⁴⁴。これによって、「写真」の概念的混乱をほぐし、(i)から得られた枠組みを補強する。

3.2.写真の二面性

3.2.1.N内容とNN内容

ウォルトンが繰り返し明言しているように、写真は絵画と区別される「視覚の補助」であると同時に、絵画と同じ「画像表象」である (Walton, 2008, p.113-114)。本稿は、ウォルトンが写真に対して認めるこの二面性を、最大限に強調すべきだと考える。しばしば論点とされるのは前者の役割であり、後者は保留ないし無視される。なぜなら、モダニズム的な形式主義において、写真に独自 (specific) なのは視覚の補助としての役割であり、画像表象としての役割は絵画と共有されている限りにおいて写真に独自のものではない。ところが、ある種の性質が当のタイプにとって独自でないという事実は、その性質が当のタイプにとって本質的でないことを意味しない。「空を飛ぶ」という特徴は鳥に独自のものではない (虫や飛行機も空を飛ぶ) が、それでも鳥に関する重要な特徴づけである。ゆえに、画像表象としての役割は、写真に独自のものではなくとも、写真にとって重要な特徴づけにほかならない⁴⁵。

また、視覚の補助であることも写真に独自の性格ではない。鏡や望遠鏡や眼鏡もまた視覚の補助だが、写真が担っている役割はいずれもそれらによって代替可能なものではない。写真にとっ

⁴³ ウォルトン理論の中から、「透明な写真とそうでない写真を、知覚的に見分ける手段」を引き出すことは、明らかに不可能であろう。

⁴⁴ 技術開発ということで念頭に置いている例としては、Adobe社によって開発が進められている「Project About Face」がある。当の技術は人工知能と機械学習に基づいて「引き伸ばし、歪み、ピクセルの脱落」を探知し、写真が操作されている確率を表示する。

「Adobe、加工された顔を検知して元に戻す技術「Project About Face」披露」、ITmedia NEWS。
<https://www.itmedia.co.jp/news/articles/1911/07/news086.html>

⁴⁵ 松永 (2018) は、モダニズム的なメEDIUM・スペシフィシティと区別する意図から、自らが探究するのはビデオゲームの「ナラデハ特徴」であると述べる。メEDIUM・スペシフィシティにおける「物理的な媒体」「評価基準」「固有性」といった含意を「ナラデハ特徴」は回避する。本論文もこれに与する点で、写真の「ナラデハ特徴」を探究するものだと言えよう。

て真に本質的と言える性格は、「視覚の補助であると同時に画像表象である」という二面性である。

以下のように整理しよう。写真は画像表象として様々な対象を表象する＝描写する⁴⁶。一方で、写真は信念独立の特徴追跡によって、必然的に現実に即した対象・出来事を、表象内容として含む。パトリック・メイナード (Patrick Maynard) の用語法によれば、写真はなにか「の写真 (photograph of)」であると同時に、別のなにか「の描写 (depiction of)」である (Maynard, 1997, p.114)。ここでメイナードは、探知 (detection) と描写 (depiction) の二面性によって写真の特徴づけている。エドワード・ウェストンの《ペッパー No.30》(1930)【図版8】は〈現実に存在したペッパー〉の写真であり、現実の対象がしかじかの見た目をしていたことについて「探知」と同時に、〈ヌード〉の描写としてしかじかの見た目をしたヌードを「描写」する。グライスを援用したウォルトンの議論に即せば、《ペッパー No.30》は〈現実に存在したペッパー〉を自然的に意味し、〈ヌード〉を非自然的に意味する。本稿では探知される＝自然的に意味される＝必然的に現実に即した内容を「N内容 (natural content)」、描写される＝非自然的に意味される＝文脈や意図に依存する対象を「NN内容 (non-natural content)」と呼ぼう⁴⁷。N内容は必然的に現実に即しており、NN内容はそうではない。写真は写真として (via photographs)、N内容とNN内容の両方を持つ。ウォルトンが指摘した通り、このような二面性は、表現的でないストレート写真にも見いだされる。ボードレールの写真は、〈現実に存在したボードレール〉をN内容として持つと同時に、〈いま目の前にいる白黒のボードレール〉をNN内容として持つ。一方、絵画はNN内容を持つが、N内容を持たない。絵画が持つNN内容には、現実に即したものがありうるが、ウォルトンが論じた通り、絵画とNN内容の反事実的依存関係は志向的なものであり、自然的なものではない。写真がN内容に対して持つような必然性を、絵画は持たない。

写真を通してN内容を見ることは、文字通りN内容を見ることと言えるだろうか。ウォルトンによる透明性テーゼは、両者を積極的に同一視するものであり、第一章では当の主張が論理的に否定しがたいことについて論じてきた。しかし、「写真は透明である」という存在論的主張が、その実践に対して有効的に結びつかないことについては第二章で見えてきた。ゆえに、ウォルトン理論から取り出すべきなのは、写真における二面性の指摘であり、N内容に関する透明性ではない。「透明な画像」の透明性を保留とし、写真の二面性を強調することこそ、本稿が提示するウォルトン理論の読み替えにほかならない⁴⁸。

⁴⁶ 序論で述べた通り、本稿は描写の本性に踏み込まないため、描写されうる範疇について厳密な線引きをすることはない。少なくとも、「ごっこ遊びの小道具として使用できる」というウォルトンの枠組みに基づけば、一枚の画像はかなり広範な内容を描写しうることになる。

⁴⁷ N内容を含め、写真による表象一般を指して「描写する (depict)」という用語法もあるが、本稿はこれを厳密に回避する。すなわち、「描写する」は、写真的な仕方ではなされる表象を除外した、その他の画像的な仕方ではなされる表象のみを指す。また、「N内容」と「NN内容」には対象 (object) だけでなく、時間的部分を持った出来事 (event)、あるいは事実 (fact) や命題 (proposition) も含まれる。写真による事実の表象についてはHopkins (2012)を参照。N内容およびNN内容が命題を表象しうる点については、3.2.3.で後述する。

⁴⁸ 第一章で論じたように、「写真は透明かどうか」という論理的パズルに対する本稿の答えは、ウォルトンに与するものである。ただし、デジタル時代における諸問題を相手取る際、「写真は透明かどうか」はオープンな問いである、というのが本稿の立場である。

本稿は読み替えられたウォルトン理論から、「写真」概念を次のように定義する⁴⁹。

二面性に基づく写真の定義：

写真は、(a)少なくともひとつの「N内容」に関して、その視覚的情報を自動的・客観的・自然的な手段を通して伝達し（「視覚の補助」）、かつ、(b)複数の「NN内容」に関して、「N内容」とは視覚的に区別不可能な仕方ではこれらを描写する（「画像表象」）画像である。⁵⁰

まず、(a)を内在的な性質として組み込んでいる点は、写真の認識論的特権についてアドホックでない説明を与える。写真は、絵画には不可能な仕方では、N内容を自然的に意味する。当の必然性は、写真が内的に持つ認識論的価値にほかならない。ただし、視覚的な区別不可能性において、写真は「NN内容の写真」と誤解されうる。ゆえに、認識論的実践において写真を用いる場合、追加の要因によってこれを制御する必要が生じる。Hopkins (2012)らが指摘する外的な「規範」は、「N内容として取り違えやすい仕方ではNN内容を描写することを禁じる」「NN内容をN内容と称して提示することを罰する」ために要請される。しかし、外的な規範が要請されるという事実は、写真がそもそも内的に認識論的価値を持つということを否定するものではない。むしろ、写真は内在的な認識論的価値を持ち、外的な規範はこれを保存しているのだ。

実際、当の「写真」概念は、画像表象としての役割を明確に組み込んでいることを除けば、目新しいものではない。加えて検討すべきなのは、写真におけるN内容とNN内容の関係であり、これはウォルトンが検討しきれていない問題でもある (Walton, 2008; 清塚, 2008a)。とりわけ、視覚的に区別できない仕方ではN内容がNN内容と混ざり合っている点は、方や、芸術写真においては参照すべきメディウム特性であり、方や、写真を用いた虚偽においては悪用されうることを、以下で論じる。

3.2.2. 写真の芸術的価値を説明する

Costello (2019)も指摘する通り、ニュー・セオリーが相手取るべきなのはスクルトンよりもウォルトンの理論である。なぜなら、ウォルトン理論は写真に関するオーソドックスな形式主義を取りつつも、その芸術的価値について無理なく説明しうる立場だからだ。とりわけ、本稿が強

⁴⁹ 序論で述べた通り、本論文が「写真」について試みるのは、ひとつの理論構築にほかならない。すなわち、ここで挙げる定義は必要十分条件の類ではなく、写真実践に関してその本質的な部分を語る際、有効性が期待されるような特徴づけである。

⁵⁰ 絵画など、手製の画像表象は以下のように定義する：「絵画は、複数の「NN内容」に関して、人為的・主観的・意図的な手段を通して伝達する画像である」

調する二面性は、芸術的な写真実践に対して、批評的な枠組みを与える。以下では、読み替えられたウォルトン理論がいかにして写真の芸術的価値を説明しうるか検討してみよう⁵¹。

シンディ・シャーマンによるセルフ・ポートレイトを例として挙げよう。《アンタイトルド・フィルム・スティル》(1977-80)【図版9】は、表象する対象に関して複雑な構成を持っている。第一に、写真に写っているのは、シャーマン本人である。すなわち、写真は〈扮装したシャーマン〉をN内容として持つ。第二に、写真は架空のキャラクターを表象する。それはちょうど50年代・60年代のハリウッド映画に出てきそうな、ステレオタイプの女性像だが、特定の起源(元ネタ)を持たないキャラクターとして提示されている。すなわち、写真は〈架空の女性キャラクター〉をNN内容として持つ。さて、後者の機能は、スクルートンによれば本質的に「写真的」な機能ではなかった。スクルートンの枠組みにおいて、〈架空の女性キャラクター〉は扮装行為によって表象される対象であり、写真に撮影されることで立ち現れるような対象ではない。しかし、このような単純化においては、写真におけるN内容とNN内容の絡み合いが見逃されている。確かに、撮影された時点において対面でシャーマンを見る経験にも、同様の二面性として、文字通り〈扮装したシャーマン〉を見る経験と、虚構的に〈架空の女性キャラクター〉を見る経験が含まれている。しかし、このような演劇的な二面性において、両者の身分は明確に分離している。観者は、現実における〈扮装したシャーマン〉が〈架空の女性キャラクター〉ではないことを認識しつつ、前者を見る経験を後者を見る経験として想像する⁵²。これに対し、写真を通して見られた〈扮装したシャーマン〉と、写真を用いて見られた〈架空の女性キャラクター〉は、常に混在している。両者は前述の通り視覚的に区別不可能であるほか、非現前という性格を共有している。Lopes(2003)が指摘するように、「写真を通して見られた対象」は、時間の固定・対象の不在・脱文脈などによって「直接見られた対象」と区別される。本稿はこのような変容は、写真が本質的に持つふたつの機能(「視覚の補助」と「画像表象」)の混淆に起因すると考える。《アンタイトルド・フィルム・スティル》が持つシミュラクル的性格は、第一に、ただひとつのN内容がそれとは区別不可能なNN内容によって覆い隠されるような構成にあり、第二に、そのような構成を不可避的にもたらず「写真的」な形式そのものへの自己言及性にある。《アンタイトルド・フィルム・スティル》は、二面性という写真に本質的な構造をリソースとして活用しており、ゆえに写真としての芸術的価値を持つ。写真におけるN内容とNN内容の二面性を強調する立場は、シャーマンのような芸術写真実践を相手取れる点で、スクルートン理論に対するアドバンテージを持つ。

別の例として、ウィリアム・エグルストンの写真を挙げよう【図版10】。1976年にニューヨーク近代美術館で開かれたウィリアム・エグルストン展と、これに続くカラー写真の評価は、写真の

⁵¹ ウォルトンとスクルートンの対立点を明示するならば、次のようになるだろう。スクルートンによる論証(1.1.6.参照)のうち、ウォルトンはまず(2)に同意しない。「理想的な写真」が、信念独立の特徴追跡によって描かれるとしても、最終産物に画像表象としての役割がある限り、写真は思考の表象たりうる。また、ウォルトンは(3)にも同意しないと思われる。イメージが表象的芸術作品であるのは、それが作者の思考を表象しているからではなく、観者の想像的な「ごっこ遊び」において使用されるからだ。

⁵² もちろん、現実のシャーマンについて背景知識を欠く者は、対面で見られた〈扮装したシャーマン〉と〈架空の女性キャラクター〉を混同しうる。しかし、このような錯覚においては一貫して後者が見られているのであり、前者と後者の曖昧さがメタ的に経験されることはない。

二面性に対する別様の探究として位置づけられる。被写体に対する反事実的依存関係が相対的に豊富なカラー写真において、表象内容の比重はN内容へと傾く。エグルストンを含むニューカラー派の写真家たちが、ある種のドキュメンタリー的関心からカラー写真に注目したのは、より被写体に従順なイメージの追及としてまずは理解できる。表現的なモノクロ写真に対するカウンターとして、エグルストンはNN内容の切り詰めを図っているが、一方で、N内容として提示されるのは、凡庸で、代替可能な風景や静物であることが多い。ゆえに、エグルストンの作品においてはNN内容の切り詰めと並行して、N内容のクリシェ化が図られる。これは、N内容の切り詰めと並行して、NN内容のクリシェ化を図るシャーマンとは真逆のアプローチによって、反復性と匿名性を前景化させている。結果として、エグルストンの作品にも、写真が写真ゆえに持つ二面性への自己言及的な構造が見て取れるだろう⁵³。

二面性に基づく写真の定義は、シャーマンやエグルストンの作品に対し分析のための視座を与える。重要なこととして、本稿の枠組みは、ニュー・セオリーのように入為的操作を「写真的」なプロセスに組み込む必要がない⁵⁴。いずれの事例においても、作者による人為的介入（扮装やメイク、フィルムの選択、構図の選択など）は、写真的プロセスの外部に存在する。ゆえに、本稿の提示する立場は、ニュー・セオリーの理論的負担を回避する。すなわち、「写真とは人為的操作を含むものだ」というコミットメントを避けながら、写真の芸術性を認めることができる。

本稿とニュー・セオリーの相違点については、もう少し補足が必要であろう。まず、「写真を定義することで、純粋に写真的な工程とそうでない工程を切り分ける」作業と、「写真に芸術的価値を認める」作業は独立している。しかし、Lopes (2016)においてふたつの作業は接続されており、ロペスは《ベティ》のような「叙情写真」を芸術写真としてみなすという動機から、人為的操作を写真のプロセスに組み込む。しかし、本稿はそもそもこの動機を共有しない。本稿は、ロペスとは別の材料（写真の二面性）を元に写真の芸術的価値を認めるが、写真の定義に関してはロペスよりも制限的な立場をとる。《ベティ》や一部のスーパーリアリズム絵画は、写真をトレースした「絵画」ではあるが、加えて、これを「写真」とみなすことに特別な理論的メリットがあるとは思えない。本稿の定義において、《ベティ》はN内容を持たないため、端的に写真ではない。もっとも、《ベティ》が芸術写真 (art photography) でないことは、当の作品が“写真的な”芸術作品 (photographic artwork) であることを排除しない。「《ベティ》は写真ではなく絵画だが、写真的な表現に触発された作品だ」という理解は、無難なものであろう。また、制度的な問題として、“写真的な”要素を含む（しかし写真とは言えない）「絵画」が、「写真展」に展示されるような実践の如何に関して、本稿はオープンである。

⁵³ 当然、エグルストンらの実践にはカラー写真の技術的制約を含む様々な要因があり、ここまで単純な図式で説明し尽くすことはできない。その他、写真芸術を巡る美的な問題は、今後の課題として残しておきたい。

⁵⁴ もっとも、「叙情写真」以外のスタイルに関して論じる際、ロペスはニュー・セオリーとは別の手順を踏んでいる。しかし、シャーマンの作品を含む「キャスト写真 (cast photography)」について、ロペスが芸術的価値を認める手順は、本稿と相違する。Lopes (2016), p.58-64を参照

3.2.3.写真はいかにして人を騙すのか

写真はN対象を持つことで内在的な認識論的価値を含み、また、NN対象を持つことで芸術的価値をもちうる。当の定義は、写真による捏造や虚偽の問題をいかにして扱うのか。

写真が人を欺くのは、多くの場合、画像それ自体が人を欺くようなものであるということに加え、使用の文脈に人を欺くような要素が含まれているからだ。ゆえに、前掲した(ii)に応えるためには、写真が持つ探知や描写としての性格だけでなく、写真が実際に使用される場面に目を向けなければならない。

画像はいかなるときに嘘をつくのか。まず、「嘘をつくこと (lying)」の一般的な定義として、エマニュエル・フィーバーン (Emanuel Viebahn) は以下のように整理する (Viebahn, 2019)。

伝統的な嘘の定義：

AがBに嘘をつくのは、

ある命題pについて

(L1) AはBにpだと主張する、かつ

(L2) Aはpが偽だと信じているとき

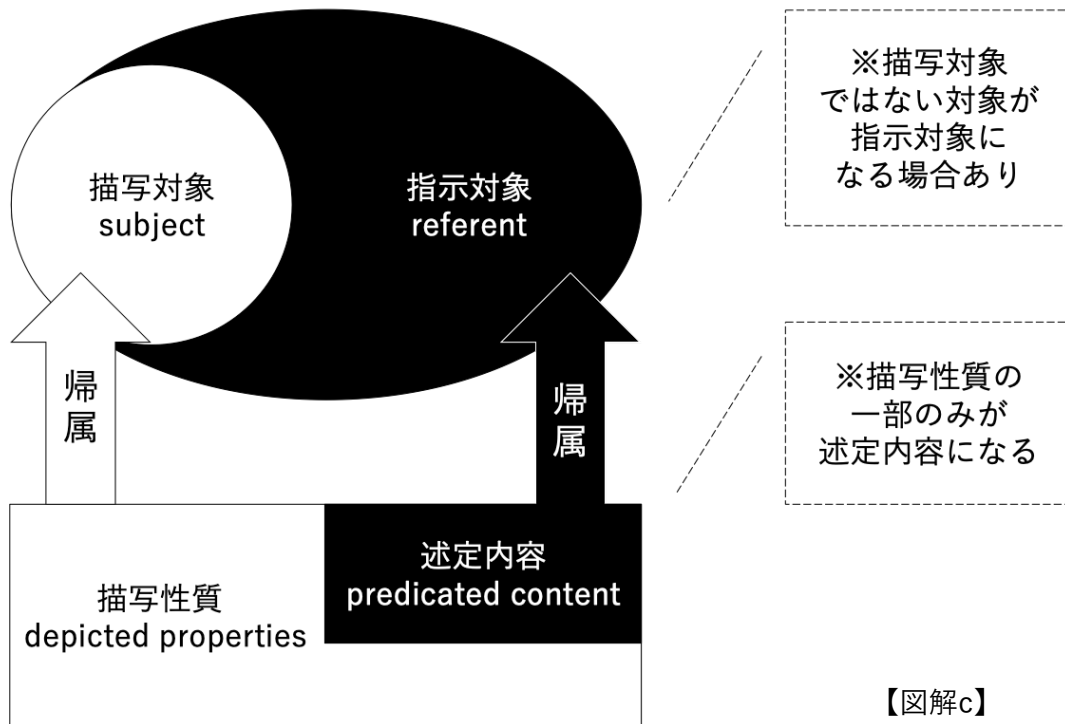
かつそのときに限る。(p.249)

フィーバーンは、Brandom (1983)を援用し、「主張する (assert)」の内実を「コミットする (commit)」として理解する。ブランダムによれば、特定の命題pにコミットするとは、当の命題pに関して「正当化の責任を引き受ける (p.641)」ことである。この定義に基づけば、特定の画像使用もまた特定の命題pにコミットすることで主張を行い、かつ使用者が命題pについて偽だと信じているならば、彼は画像によって嘘をついていることになる。では、画像使用による主張行為は可能なのか。可能であれば、それはいかにしてなされるのか。

さしあたり、画像を用いた主張行為が可能であることは、直観的にみとめられる。お互いの飼い犬を自慢し合う場面で、私は自分の飼い犬の写真を提示することによって「命題：うちの飼い犬は可愛い」を主張することができる。ここで、ジョン・サール (John Searle) によれば、主張される命題は以下の構成を持つ (Searle, 1979)。「うちの飼い犬は可愛い」という命題は、「うちの飼い犬」という対象を指示 (reference) し、それに「可愛い」という性質を帰属させる＝述定 (predication) する (松永, 2017, p.5)。すなわち主張とは、ある「指示対象 (referent)」を選び出すと同時に、当の対象に特定の「述定内容 (predicated content)」を帰属させることで、当の命題pにコミットする行為だと定義される。「飼い犬の写真を提示する」という画像使用においても、指示と述定が含まれている (すなわち命題が含まれている)⁵⁵。しかし、画像を用いた主張において、なにが指示されなにが述定されるかは、発話 (「うちの飼い犬は可愛い」) による主張ほど明白ではなく、さらなる議論を要する。

⁵⁵ ここで検討する余地はないが、画像はそれ自体として命題内容を持たないとする立場もある (cf. Bennett, 1974)。その他、サーベイについては松永 (2017)を参照。

画像による描写 | 画像による主張



【図解c】

特定の対象に特定の性質を帰属させる構成は、0.4.で整理した画像表象の構成と似通っている。画像表象は特定の「描写対象」に特定の「描写性質」を帰属させるという構成を持っていた（松永, 2017, p.13）。しかし、松永が論じている通り、画像を用いた主張は常に指示対象＝描写対象、述定内容＝描写性質となるとは限らない⁵⁶。換言すれば、画像を用いた主張において、画像が描く内容は必ずしも主張される内容ではない【図解c】。第一に、述定内容として抽出されるのは、画像が持つ描写性質の一部である。私が私の行動を説明するために用いる棒人間のイラストは、描写によって「描写性質：巨大な頭とガリガリの手足を持つ」を「描写対象：私」に帰属させるが、「私（指示対象）は、巨大な頭とガリガリの手足を持つ（述定内容）」と主張するものではない。第二に、文脈次第では画像の描写対象には含まれない対象が主張の指示対象となる場合もある。私は、「打ちひしがれている（描写性質）、ぼのぼの（描写対象）の画像」をツイートすることで、「私（指示対象）は打ちひしがれている（述定内容）」を主張することができる。この場合、主張の指示対象は「私」であって、画像が描写対象として持っていた「ぼのぼの」ではない⁵⁷。いずれにおいても、画像を用いた主張は、発話による主張に比べ、不確定的であることが分かる。

以上の議論によって、画像使用が不確定的ながらも、命題を持つ主張行為となりうることがおおよそ明らかになった。よって、「(L1) AはBに画像Pを提示することでpだと主張する、かつ (L2) Aはpが偽だと信じている」ことが認められるとき、AはBに嘘をついていることになる。し

⁵⁶ もちろん、指示対象＝描写対象、述定内容＝描写性質となる場合もある。前述の飼い犬の写真を提示するケースでは、画像の描写対象と描写性質が、そのまま主張の指示対象と述定内容に使われている。

⁵⁷ その他、描写内容がそのまま主張内容とはならない点に関しては、「主張は個別的な対象についてなされるのに対し、描写は不特定の対象を描写対象として持つ場合がある」という指摘もある（cf. 松永, 2017, p.15）。しかし、「個別的な対象についてなされる」ことが主張の必要条件であるかどうか定かでないため、こちらには踏み込まない。

かし、上述の通り、画像を用いた主張は発話による主張ほど確定的なものではないため、嘘をついているのか、あるいは単にミスリーディングである（misleading）のか曖昧な場合が多い⁵⁸。

さしあたり本稿が検討したいのは、絵画を用いた主張と写真を用いた主張の差異である。3.2.1.で提示した図式を思い出そう。写真は、絵画など手製の画像とは異なり、少なくともひとつの「N内容」に関して、その視覚的情報を自動的・客観的・自然的な手段を通して伝達する。Hopkins (2012)が論じた通り、写真は規範などによってしかるべく制御されている限り、N内容についての叙実的な画像経験を与える（1.1.7.参照）。すなわち、「観者が写真のうちに事態pを見て取るならば、pは真である」（p.713）。事態pによってホプキンスが念頭においているのは、特定の対象に特定の性質が帰属されるという命題的な構成である（〈チャーチルは太っている〉）。同様に、ウォルトンの枠組みにおいても、写真による自然的意味はpが必然的に真であることを与件とする。

よって、しかるべく機能している写真は、常に、N内容について真なる命題の主張に用いられる。客観的なプロセスを通して制作され、信用のおける文脈において提示されている画像は、N内容をそのまま主張内容として持つ。すなわち、視覚の補助としてしかるべく機能している、写真は嘘をつかない⁵⁹。ところが「しかるべく機能している写真は嘘をつかない」ということは、同時に、不適切な仕方では使われている写真は嘘をつき、誤った信念形成を促すこと意味する。

では、写真にとって不適切な仕方での使用とはどのようなものか。以下のようなケースを検討しよう。ピナ・バウシュの《青ひげ》を捉えた写真は、〈劇団員が凹みを使って壁に張り付いている〉という事実をN内容として持つが、当の画像は実際の文脈から切り離され、虚偽の文脈（「1952年にロシアの精神病院で撮影された写真」）を付与された後、インターネット上で流布した【図版11】⁶⁰。ここで、当のキャプションと共に写真を流布させた人物は、明らかに嘘をついている。しかし、それは上述した枠組みにおいて、「画像に偽の命題を主張させる」という仕方での嘘ではない。しかるべく機能している《青ひげ》の写真は、〈劇団員が凹みを使って壁に張り付いている〉という真の命題しか主張しない。「1952年にロシアの精神病院で撮影された写

⁵⁸ 「嘘をつくこと」と「ミスリーディングであること」の違いについても触れておこう。事実として交際していないがルームシェアをしている男女に関して、AがBに「二人は同棲している」と主張する行為は、ミスリーディングだが、嘘をついているわけではない。これに対し、AがBに「二人は交際している」と主張する行為は、あきらかに嘘をつく行為である。Viebahn (2019)は以下のように説明する。第一に、嘘をつく場合とは異なり、単にミスリーディングな命題pを主張する際、Aはpが真だと信じている。上記のケースで、Aは「命題p：二人は同棲している」が真だと信じつつこれを主張している。これは、Aが「命題p：二人は交際している」を偽だと信じつつ主張する（すなわち嘘をつく）ケースと対照的だ。また、第二に、AはBに追及された場合、否定可能性（deniability）を持つ。「二人は同棲している」というミスリーディングな情報によって、Bが「二人は交際している」と誤解した場合、BはAに対し「あなたは嘘をついた」と追及するかもしれない。しかし、追及に対しAは「二人は交際している、とは主張していない」と言い逃れることができる。このような否定可能性は、「二人は交際している」と発話することで嘘をつくような場合にはない。

⁵⁹ 本稿の枠組みにおいては、しかるべく機能している写真であっても、NN対象が完全になくなることはない。ウォルトンが指摘したように、人物を撮影したストレート写真であっても、画像表象としてそのうちに〈NN対象：いま目の前にいる人物〉を見せる。しかし、このような性質は、それ自体として人を欺くようなものではない。

⁶⁰ Insane Picture from Russian Mental Institution 1952: Fact Check. Hoax Or Fact.

<http://www.hoaxorfact.com/paranormal/insane-picture-from-russian-mental-institution-1952.html>

真」として写真を流布させるケースにおいて、流布させた人物は写真のプロフィールについて嘘をついている。すなわち、写真それ自体は嘘をつかないとしても、写真の文脈を偽って提示することは、誤った信念形成を助長する。ここで、偽りの文脈において写真が主張する〈ソ連の精神病観者たちが超能力によって壁に張り付いている〉という偽の命題は、写真が画像表象として描写するNN内容でもある⁶¹。ゆえに、写真を流布させた人物の行為は、NN内容をN内容として偽って提示するタイプの嘘にほかならない。

次に、キャプションなしで提示されるケースを考えよう。繰り返し強調してきた通り、写真におけるN内容とNN内容を、外的な情報に依らず視覚的に区別することはできない。視覚の補助でありかつ画像表象であるという二面性は、写真を内在的にミスリーディングにしている。《青ひげ》の写真がキャプションなしで提示された場合、外的な情報を持たない観者は、〈ソ連の精神病観者たちが超能力によって壁に張り付いている〉ことをN内容として取り違えるかもしれない。一方、写真の提示者は、提示行為によって〈ソ連の精神病観者たちが超能力によって壁に張り付いている〉を主張したわけではないと否定する余地がある。観者が一方的に取り違えるだけでは、提示者が「嘘をついた」と追及することはできない。したがって、NN内容と取り違えやすい仕方でN内容を提示するという行為は、ミスリーディングな行為に留まる。

絵画が、しばしば写真ほどミスリーディングでないのは、両者の内的な差異と、慣習に基づく外的な差異から説明される。写真がNN内容だけでなくN内容を含むのに対し、絵画は一貫してNN内容のみを描写する。このような差異は、写真のうちに見られる事柄と絵画のうちに見られる事柄に関して、異なる期待を形成する。観者は、一貫してNN内容のみを描写する絵画については、それが伝達する事柄を積極的に信じる動機を持たず、絵画を知識形成に役立てようとする場合も、極めて慎重な検証を踏む。これに対し、観者は写真が伝達する事柄について、積極的に信じる動機を持つ。ここで、写真に対する期待は、写真を取り巻く規範によって促されている。すなわち、外的な規範には写真の認識論的価値を保存すると同時に、その認識論的な危うさを助長する側面もある。前述の通り、しかるべく機能している写真は嘘をつかず、このことは外的な規範によって保存されている。一方で、不適切な仕方で使われている写真は嘘をつき、これが誤った知識形成に結びつくのは、同じ外的な規範によって助長されている。

結局のところ、写真が持つ正しいN内容を特定し、正しい信念形成をするためにも、外的な情報をも含めた検証が必要であり、このような検証必要性は写真が二面性を持つ限り常に伴うものである。観者は、そこに見て取れる内容が、写真が真に持つN内容なのか、あるいは写真と共に提示されているキャプションは写真にとって正確なものなのか、検証する必要がある。このような検証必要性は、アナログ・デジタルいずれにおいても重要な課題だ。適切な仕方でなされる検証は、外科医の写真【図版12】が持つN内容は〈ネッシー〉ではなく〈模型〉であることを明らかに

⁶¹ 本稿およびウォルトンは、画像表象の描写内容についてWollheim (1987); 松永 (2017)の整理と相違する。ウォルハイムおよび松永は、画像が画像として表象する対象は、原則として作者の意図した対象だと考えている。これに対し、本稿およびウォルトンは、観者の虚構的なごっこ遊びにおいて設定される対象だと考える。明らかに本稿およびウォルトンは画像の描写内容について許容的である。いずれにしても、「画像はなにを描写するのか」という根本的な問題については、さらなる議論を要するため、別稿に委ねたい。

し、人工知能によって生成された人物“写真”【図版13】が、実はN内容を持たない（すなわち写真ではない）ということを明らかにする。

3.2.4. コラージュはいかにして人を騙すのか

一方で、写真を用いたコラージュは、しばしば嘘を意図して用いられる。加工や合成を施された写真的画像は、事実とそぐわない情報を伝達する点で客観性を欠いている。例として、「核実験場を背景にして自転車に乗るアインシュタイン」の“写真”【図版14】は、事実と反した情報を伝達する⁶²。また、画像間の継ぎ接ぎは極めてシームレスであるため、画像だけを見てコラージュだと気づくことは難しい。ゆえに、不用意な観者は当の画像に騙され、誤った信念「アインシュタインは、核実験場を背景にして自転車に乗っていた」を形成してしまう⁶³。

当のコラージュを制作し、合成であることを隠して提示する行為は、（写真を脱文脈化して提示するミスリーディングなケースとは異なり、）明白に嘘をつく行為である。まず、画像によって描写されるNN内容のうち、コラージュによってのみ立ち現れる対象を「C内容（collage content）」と呼ぼう。C内容は、既存の写真を貼り合わせるという人為的操作を通して、最終産物としてのコラージュ画像に追加される。C内容が必然的にNN内容の一種であるのは、そのような人為的プロセスを経て生じる対象であるからだ。C内容もまた、視覚的な区別不可能性において、N内容と混ざり合う。ここで、コラージュの制作によってC内容を生じさせ、これを提示する行為は、必然的にC内容についてのコミットメントを伴うと思われる。〈アインシュタインは、核実験場を背景にして自転車に乗っていた〉という命題にコミットすることなく、上記のコラージュを制作し、提示することができるとは考えづらい⁶⁴。かつ、画像制作者は明らかに、「アインシュタインは、核実験場を背景にして自転車に乗っていた」というのが偽であると信じている。ゆえに、当のコラージュを制作・提示することで、作者は嘘をついている⁶⁵。また、操作されていない写真だと偽ってコラージュを提示する場合、第一に、画像によって偽の命題を主張することで、第二に、画像のプロフィールを偽ることで、作者は二重の嘘をつく。再度、当のコラージュによって観者が誤った信念形成をしてしまうのは、画像のN内容・NN内容・C内容が混在してお

⁶² 以下を参照。Einstein Bicycles as A-Bomb Explodes. Snopes.

<https://www.snopes.com/fact-check/einstein-bicycle/>

⁶³ もちろん、〈アインシュタインは自転車に乗っていた〉という情報のみに関心がある観者は、これを正しく引き出し、誤った信念形成を回避する可能性がある。しかし、この場合も、画像は〈アインシュタインは、核実験場を背景にして自転車に乗っていた〉という情報を伝達している点で、画像は潜在的に嘘をついている。実際、発話によって嘘をつく場合も、嘘をついているかどうかという事実は、聞き手が誤った信念形成をするかどうかに関わらず定められる。

⁶⁴ 制作過程やコラージュであることを明記した上で提示する場合は、境界的な事例となるかもしれない。

⁶⁵ C内容に関する偽の命題にコミットすることで嘘をついている、という部分には反論が予想される。すなわち、キャプションなしで提示されているコラージュは、「当の画像が合成写真ではない、とは言っていない」という否定可能性を持ち、〈しかじかの仕方で作成されたアインシュタインと背景は、しかじかの見た目になる〉という真の命題を正しく主張しているのだ、と。応答には行為と主張に関する追加の議論が求められるが、さしあたり、コラージュ行為によって〈しかじかの仕方で作成されたアインシュタインと背景は、しかじかの見た目になる〉という主張を行うこと自体が、限られた場面を除いて、規範的に排除されていることが言えよう。あるいは、上記の主張を意図してコラージュ画像を提示する場合、外的な規範が作者に意図の明記を義務づけるように思われる。

り、視覚的に見分けられないからだ。とりわけ、写真に対し観者がN内容を期待してしまうことは、写真を用いたコラージュにおいても認識論的な危うさをもたらす。「核実験場を背景にして自転車に乗るアインシュタイン」を描いた絵画は、写真コラージュと同様に嘘をついているが、誤った信念形成を助長してしまう可能性は相対的に低い。

コラージュの問題は、「ディープフェイク」【図版15】のような人工智能に基づくフェイク画像・動画において深刻である⁶⁶。ディープフェイクによる映像は、〈誰々と性行為をしているハリウッド・スター〉〈政治家の誰々が差別的な発言をした〉といったC内容を生じさせ、観者はこれをN内容と誤解しかねない。誤解は誤った信念形成をもたらす、現実の人物に経済的・社会的・精神的な不利益を被らせる。加えて、ディープフェイクによるフェイク画像・動画は、絵画やアニメーションを用いたフェイクとは区別される性格を持つ。それは、コラージュされる人の顔写真が、部分的には当の人物をN内容として持つという性格である。ウォルトンが「透明な画像」第七節において指摘するように、コラージュはそれを構成する部分部分に関して、依然として透明である⁶⁷。これは、一貫してNN内容のみを描写する絵画と対照的であり、写真的なコラージュに複雑な構成をもたらしている。コラージュ画像においては、コラージュによって生じたC内容だけでなく、素材となった写真そのものが持つN内容とNN内容が混在している。ディープフェイクにおいて、〈政治家の誰々が差別的な発言をした〉というC内容が自然的に意味されていないとしても、〈政治家の誰々はしかじかの顔をしている〉というN内容は自然的に意味されている。このような混在は、ディープフェイクに対し特別なリアリズムを付与するため、その認識論的な危うさを助長している。

再度、画像における複数の対象がいかに区別不能であっても、コラージュは決してC内容を自然的に意味するものではない（N内容としては持たない）。画像が真に持つN内容に関して、コラージュ画像はより一層の検証必要性を伴う。

本節では、二面性に基づく写真の定義を擁護してきた。N内容のみに目を向けるスクルトン流の形式主義は、NN内容がいかに嘘をつき、ミスリーディングな構成をもたらすか説明できず、一方で、人為的操作をも写真的プロセスとして許容してしまうニュー・セオリーもまた、NN内容やC内容と現実の齟齬について「写真的」な見地から批判する枠組みを持たない。N内容とNN内容の両方を区別不可能な仕方を持つという「写真」の定義は、倫理的な観点からも要請される。

⁶⁶ 2017年、Reddit上で「deepfakes」を名乗る匿名ユーザーを発端として盛んになったフェイク動画群を指す。人工知能と強化学習を用いて、映像上の顔を別の映像の顔と交換する。

⁶⁷ 本稿は透明性にコミットしないので、ここでは「それを構成する部分部分に関して自然的に意味する=N内容を持つ」として理解しておきたい。

結論

本論文では「写真」概念を取り巻く諸問題を検討してきた。

第一章ではケンダル・ウォルトンによる透明性テーゼを精査した。ウォルトンは、写真が鏡や望遠鏡や眼鏡と同じく「透明」であると主張し、我々は「写真を通して文字通り対象を見ることができると論じた。その際、ウォルトンは写真を写実性や同一性から切り離し、自動性・客観性については「自然的な反事実的依存関係」という形で、類似性については「類似の対応」という形で精緻化した。また、スクルトンに反し、写真の虚構性についても認めている。記号としての写真は、その記号内容を自然的に意味するのに対し、絵画は非自然的に意味する。これらの特性によって、「写真を見ること」と「絵画を見ること」は区別される。透明性テーゼに対する反論として、「見ること」概念の定義不十分を指摘するものが多いが、反論者が提示する追加の条件は、いずれも問題含みないし無根拠な前提が含まれており、ウォルトンの立場を反駁し尽くすものではなかった。また、透明性テーゼに対し提出されてきた反例は、いずれも決定的なものではなかった。ウォルトン自身による後記において、透明性テーゼはそもそも真正な知覚＝「見ること」概念にはコミットしない理論としてまとめられていた。結果として、存在論的主張としての透明性テーゼは容易には反証しえない、というのが第一章の結論である。

第二章では、しかし、存在論的主張としての透明性テーゼは、それ単独では写真の特権を説明しがたいと論じた。写真の画像経験には絵画のそれには含まれないような、特別な結合感があるように思われ（写真の現象学的特権）、透明性テーゼはこの差異を説明しようとする。しかし、第一に、「写真の透明性」は背景信念としてはデフォルトではないため、背景信念とタイプ認知の枠組みによってこれを擁護することは難しい。第二に、「真正な知覚」を打ち出しても、知覚は結合感の十分条件や必要条件ではないという認知科学的根拠がある。ゆえに、透明性テーゼは写真の現象学的特権に関する最良の仮説ではない。現象学的特権とは別に、写真はしばしば優れた情報源だとされる（認識論的特権）。しかし、現象学的特権の説明における不備は、そのまま認識論的特権の説明についても降りかかる。写真の認識論的特権を説明するその他の立場としては、ウォルトンの考察を引き継ぐウォールデンの「客観性テーゼ」や、「空間について不可知な情報源」という観点から説明するコーエン&メスキ、その他、外的な規範・慣習による偶然的な規定を強調するホプキンスやアベルらがいる。ここには、認識論的価値を巡る「慣習主義」と「形式主義」の対立が見て取れる。いずれにしても、透明性テーゼは写真の価値的側面を説明する理論構築として失敗している、というのが第二章での評価であった。

第三章ではデジタル化以降の状況を踏まえ、ウォルトン理論が持ちうる有効性について再検討した。デジタル・イメージ、デジタル写真の台頭（デジタルの挑戦）は、物質、概念、慣習、価値のそれぞれに関して、従来の写真論に対し更新を迫るような出来事であった。まず、デジタル・イメージが離散的な構成を持っていることは、本質的に挑戦的な事柄ではなかった。より深刻なのは、視覚的な区別不可能性においてデジタル・イメージとアナログ写真がいずれも「写真」概念に包括されているという概念的混乱である。このような状況に対し、「ニュー・セオリー」と呼ばれる近年盛んな立場は、「写真」概念を再定義しようとする。ロペスらは、本質的に「写真的

結論

な」プロセスに、ポスト・プロダクションなどの人為的な操作をも組み込もうとするが、ウォールデンが指摘したとおり、ここには不確かな動機しかなかった。写真を取り巻く諸価値のうち、現象学的特権については図式的に擁護することが難しく、認識論的価値については外的な慣習の存在に訴えざるをえない。デジタル時代の写真を巡る諸問題に対し、第三章後半部では「写真の二面性」を強調する立場を擁護してきた。当の立場はウォルトン理論の読み替えによって得られる。写真は片やN内容を自然的に意味し、片やNN内容を非自然的に意味する。両者は写真の視覚的経験において区別不可能であり、これは写真に内在的な性格である。当の構成に注目することは、芸術写真における創作実践に対し分析の枠組みを与える。また、写真を用いた捏造や虚偽については、ウォルトン理論に対する補助的な枠組みを提示した。写真は嘘をつかないが、実際の使用においては、プロフィールを偽ることで嘘に使われ、脱文脈化されることでミスリーディングとなる。また、コラージュを制作し提示する行為には、嘘をつくのと同様の構造が認められた。

今日、規範的に求められるのは、「写真の死」を悼み続けることではなく、「写真」概念を取り戻すことである。当の課題に対し、本論文が十全に応えられたとは思わない。しかし、現在の写真を取り巻く「語りにくさ」に対し、理論構築という仕方でひとつの突破口を提示できたのではないかと考える。

参考文献一覧

- Abell, Catharine. (2005). Pictorial Implicature. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63 (1):55–66.
- . (2009). Canny Resemblance. *Philosophical Review*, 118 (2):183-223.
- . (2010). The Epistemic Value of Photographs. In Catharine Abell & Katerina Bantinaki (Eds.), *Philosophical Perspectives on Depiction*. Oxford: Oxford University Press.
- . (2018). Out with the Old? The New Theory of Photography. *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi Dell'Estetico*, 11 (2):207-216.
- Atencia-Linares, Paloma. (2018). Why Grey Is the New Black. *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi Dell'Estetico*, 11 (2):216-226.
- Batchen, Geoffrey. (2008). SNAPSHOTS: Art History and the Ethnographic Turn, *photographies*, 1 (2):121-142. ジェフリー・バッチェン (2017) 「スナップ写真——美術史と民族誌的転回」、甲斐義明訳、『写真の理論』、月曜社、146-183頁。
- Brandt, Robert. (1983). Asserting. *Noûs* 17 (4):637-650.
- Carroll, Noël. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2008). *On Criticism*. London: Routledge. ノエル・キャロル (2017) 『批評について: 芸術批評の哲学』、森功次訳、勁草書房。
- Cohen, Jonathan, & Meskin, Aaron. (2004). On the Epistemic Value of Photographs. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62 (2):197–210.
- Costello, Diarmuid, & Phillips, Dawn M. (2009). Automatism, Causality and Realism: Foundational Problems in the Philosophy of Photography. *Philosophy Compass*, 4 (1):1-21.
- Costello, Diarmuid. (2017a). *On Photography: A Philosophical Inquiry*. London: Routledge.
- . (2017b). What's So New about the “New” Theory of Photography? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75 (4):439-452.
- . (2018). Whither Photography Theory: Replies to Abell and Atencia-Linares. *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi Dell'Estetico*, 11 (2):230-234.
- . (2019). New Theory Reconsidered: Reply to Scott Walden and Dominic McIver Lopes. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77 (3):313-320.
- Cotton, Charlotte. (2014). *The Photograph As Contemporary Art*. London: Thames & Hudson. シャーロット・コットン (2016) 『現代写真論 新版 ——コンテンポラリーアートとしての写真のゆくえ——』、大橋悦子・大木美智子訳、晶文社。
- Crane, Tim. (2001). *Elements of Mind: An Introduction to the Philosophy of Mind*. Oxford: Oxford University Press. ティム・クレイン (2010) 『心の哲学—心を形づくるもの』、植原亮訳、勁草書房。

- . (2003). *The Mechanical Mind: A Philosophical Introduction to Minds, Machines and Mental Representation* (2nd ed.). London: Routledge. ティム・クレイン (2001) 『心は機械で作れるか』、土屋賢二訳、勁草書房。
- Currie, Gregory. (1995). *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- D'cruz, Jason, & Magnus, P. D. (2014). Are Digital Images Allographic? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72 (4):417-427.
- Dokic, Jérôme, & Martin, Jean-Rémy. (2017). Felt Reality and the Opacity of Perception. *Topoi*, 36 (2):299-309.
- Friday, Jonathan. (1996). Transparency and the Photographic Image. *British Journal of Aesthetics*, 36 (1):30-42.
- Gaut, Berys. (2010). *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goodman, Nelson. (1976). *Languages of Art* (2nd ed.). Indianapolis: Hackett. ネルソン・グッドマン (2017) 『芸術の言語』、戸澤義夫・松永伸司訳、慶應義塾大学出版会。
- Greenberg, Gabriel. (2013). Beyond Resemblance. *Philosophical Review*, 122 (2):215-287.
- Grice, H. Paul. (1957). Meaning. *Philosophical Review*, 66 (3):377-388.
- Hopkins, Robert. (2012). Factive Pictorial Experience: What's Special about Photographs? *Noûs*, 46 (4):709-731.
- Lopes, Dominic McIver. (1996). *Understanding Pictures*. Oxford: Oxford University Press.
- . (2003). The Aesthetics of Photographic Transparency. *Mind*, 112 (447):434-48.
- . (2016). *Four Arts of Photography: An Essay in Philosophy*. Hoboken: Wiley Blackwell.
- . (2018). Go Social! Replies to Abell and Atencia-Linares. *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi Dell'Estetico*, 11 (2):227-229.
- . (2019). An Argument for the New Theory of Photography: Reply to Costello. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77 (3):311-313.
- Manovich, Lev. (1995). The Paradoxes of Digital Photography. In Hubertus Amelunxen, Stefan Iglhaut & Florian Rotzer (Eds.), *Photography After Photography*. Berlin: G+B Arts. URL = <<http://manovich.net/index.php/projects/paradoxes-of-digital-photography>>.
- Martin, Edwin. (1986). On Seeing Walton's Great-Grandfather. *Critical Inquiry*, 12 (4):796-800.
- Maynard, Patrick. (1997). *The Engine of Visualization: Thinking Through Photography*. Ithaca: Cornell University Press.
- . (2005). Photography. In Berys Nigel Gaut, & Dominic Lopes (Eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (2nd ed.). London: Routledge.
- Mitchell, William J. (1994). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press. ウィリアム・J. ミッチェル (1994) 『リコンフィギュアード・アイー デジタル画像による視覚文化の変容』、福岡洋一訳、アスキー。
- Pettersson, Mikael. (2011). Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69 (2):185-196.

- Phillips, Dawn M. (2009). Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism. *British Journal of Aesthetics*, 49 (4):327-340.
- Pylyshyn, Zenon W. (1984). *Computation and Cognition*. Cambridge: MIT Press.
- Savedoff, Barbara E. (1997). Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 (2):201-214.
- Searle, John R. (1979). A Taxonomy of Illocutionary Acts. In *Expression and Meaning*. 1-29. Cambridge: Cambridge University Press. ジョン・サール (2006) 「発語内行為の分類法」、野村恭史訳、山田友幸監訳『表現と意味』、誠信書房、1-51頁。
- Scruton, Roger. (1981). Photography and Representation. *Critical Inquiry*, 7 (3):577-603.
- Snyder, Joel, & Allen, Neil Walsh. (1975). Photography, Vision, and Representation. *Critical Inquiry*, 2 (1):143-169.
- Steup, Matthias. (2018). Epistemology. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2018 ed.). Edward N. Zalta (ed.). URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/epistemology/>>.
- Viebahn, Emanuel. (2019). Lying with Pictures. *British Journal of Aesthetics*, 59 (3):243-257.
- Walden, Scott. (2005). Objectivity in Photography. *British Journal of Aesthetics*, 45 (3):258-272.
- . (2016). Transparency and Two-Factor Photographic Appreciation. *British Journal of Aesthetics*, 56 (1):33-51.
- . (2019). Costello on the New Theory of Photography. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77 (3):307-311.
- Walton, Kendall L. (1978). Fearing Fictions. *Journal of Philosophy*, 75 (1):5-27. ケンダル・ウォルトン (2015) 「フィクションを怖がる」、森功次訳、西村清和編『分析美学基本論文集』、301-334頁。
- . (1984). Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. *Critical Inquiry*, 11 (2): 246-277.
- . (1986). Looking Again through Photographs: A Response to Edwin Martin. *Critical Inquiry*, 12 (4):801-808.
- . (1990). *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press. ケンダル・ウォルトン (2016) 『フィクションとは何か』、田村均訳、名古屋大学出版会。
- . (1997). On Pictures and Photographs: Objections Answered. In Richard Allen & Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press. 60-75.
- . (2007). Aesthetics—What? Why? And Wherefore? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65 (2):147-161.
- . (2008). POSTSCRIPTS TO “TRANSPARENT PICTURES”: Clarifications and To Do’s. In *Marvelous Images: On Values and the Arts*. Oxford: Oxford University Press.
- Warburton, Nigel. (1988). Seeing Through "Seeing Through Photographs". *Ratio*, 1 (1):64-74.

- Weitz, Morris. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1):27-35. モリス・ワイツ (2016) 「美学における理論の役割」、松永伸司訳、『フィルカル』、1(2)、176-198頁。
- Wetzel, Linda. (2018). Types and Tokens. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 ed.), Edward N. Zalta (ed.). URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/types-tokens/>>.
- Wollheim, Richard. (1987). *Painting as an Art*. London: Thames & Hudson.
- Wolterstorff, Nicholas. (1980). *Works and Worlds of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- アンドレ・バザン (2015) 「写真映像の存在論」、『映画とは何か (上)』野崎歓・大原 宣久・谷本 道昭訳、岩波書店、9-24頁。
- 岩切啓人 (2016) 「複製不可能な芸術作品とその基準：新しい芸術形式への適用可能性」、哲学若手研究者フォーラム、2016年7月17日、発表資料。以下を参照: URL = <https://researchmap.jp/mu64g37t4-2209072/#_2209072>.
- ヴァルター・ベンヤミン『図説 写真小史』、久保哲司訳 (1998)、筑摩書房。
- 小熊正久 (2017) 「フッサールにおける像意識と想像：1912年から1918年にかけての思想の進展」、『山形大学紀要. 人文科学』、18(4)、1-21頁。
- 小倉健太郎 (2013) 「インデックスとしての機能を喪失する写真1.0 : C.S. パースに従って」、成城美学美術史、19、63-81頁。
- 河田学 (2008) 「ケンドール・ウォルトンの透明性テーゼとリアリズムの写真観」、『写真、その語りにくさを超えて 新記号論叢書 セミオトポス5 日本記号学会編』、慶應義塾大学出版会、52-61頁。
- 清塚邦彦 (2003) 「写真を通して物を見ることー透明性テーゼをめぐるー」、山形大学紀要. 人文科学 15(2)、19-50頁。
- (2008a) 「写真のリアリティと演技的な態度」、視覚表象における「リアル」の研究：平成16年度～平成18年度科学研究費補助金 (基盤研究 (C) (2)) 研究成果報告書、7-19頁。
- (2008b) 「演じることと見ること」、『写真、その語りにくさを超えて 新記号論叢書 セミオトポス5 日本記号学会編』、慶應義塾大学出版会、61-67頁。
- (2010) 「絵を見る経験について：R・ウォルハイムとK・L・ウォルトンの論争を手がかりに」、メディアの哲学の構築：画像の役割の検討を中心として：平成19年度～平成21年度 (2007～2009) 科学研究費補助金 (基盤研究 (C)) 研究成果報告書。
- 源河亨 (2016) 「価値知覚と知覚学習：情動の認知的侵入モデル」、『科学哲学』、49(1)、37-48頁。
- 銭清弘 (2019a) 「写真の「透明性」とデジタルの課題ー身元不明な画像たちを巡ってー」、『フィルカル』、4(1)、230-273頁。
- (2019b) 「不気味な写真の美学」、哲学若手研究者フォーラム、2019年7月14日。
- 前川修 (2019) 『イメージを逆撫でする：写真論講義 理論編』、東京大学出版会。
- 松永伸司 (2017) 「絵の真偽：画像の使用と画像の内容」、第68回美学会全国大会、2017年10月7日、発表資料および草稿。草稿については以下を参照: URL = <<https://researchmap.jp/>>

参考文献一覧

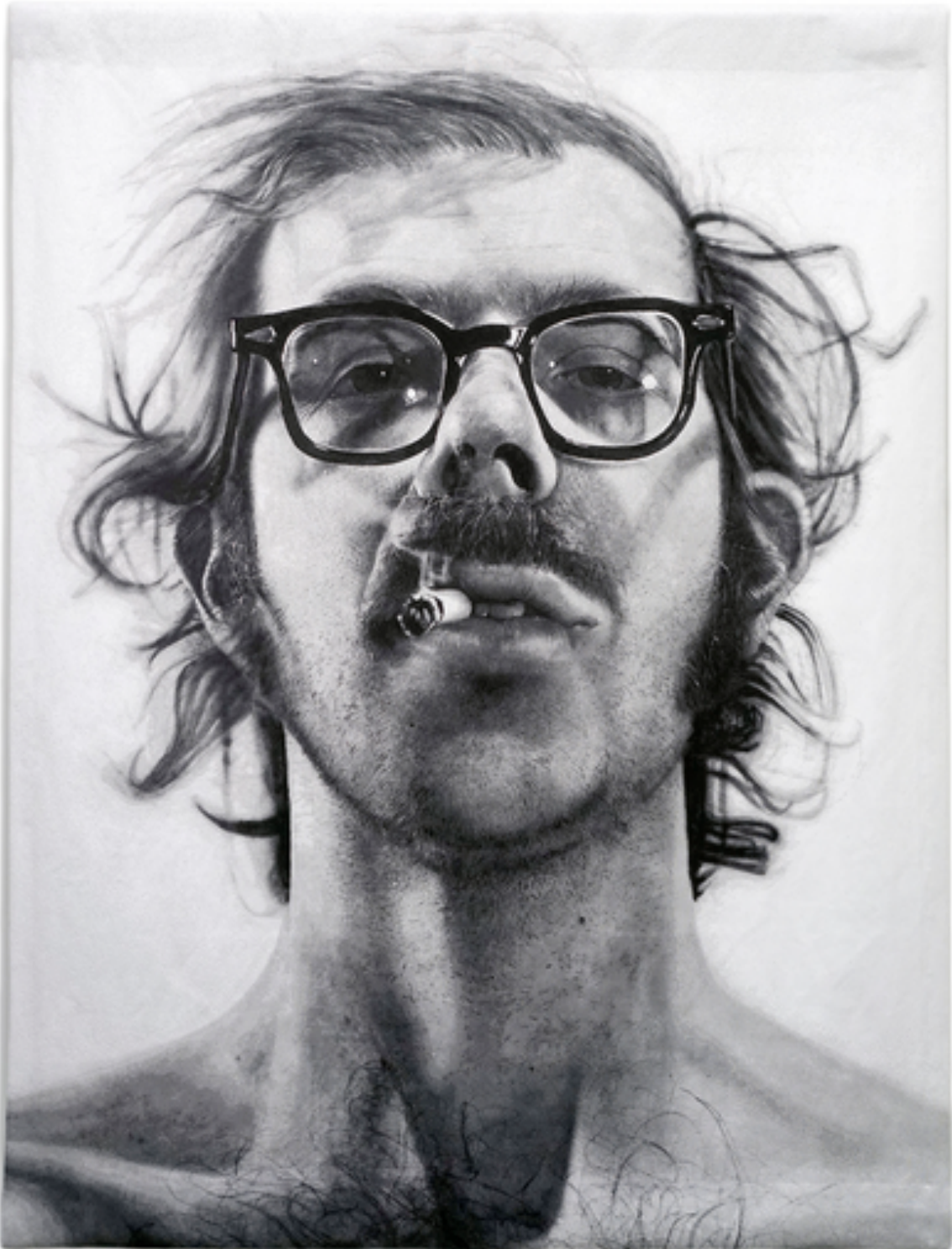
index.php?action=pages_view_main&active_action=multidatabase_view_main_detail&content_id=28991&multidatabase_id=17656&block_id=1918131#_1918131>.

—, (2018) 『ビデオゲームの美学』、慶應義塾大学出版会。

エクリヲ編集部 (2018) 『エクリヲ vol.9: 特集I 写真のメタモルフォーゼ、特集II アダム・ドライバー——〈受難〉と〈受動〉の俳優』、エクリヲ編集部。

ロラン・バルト (1997) 『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房。

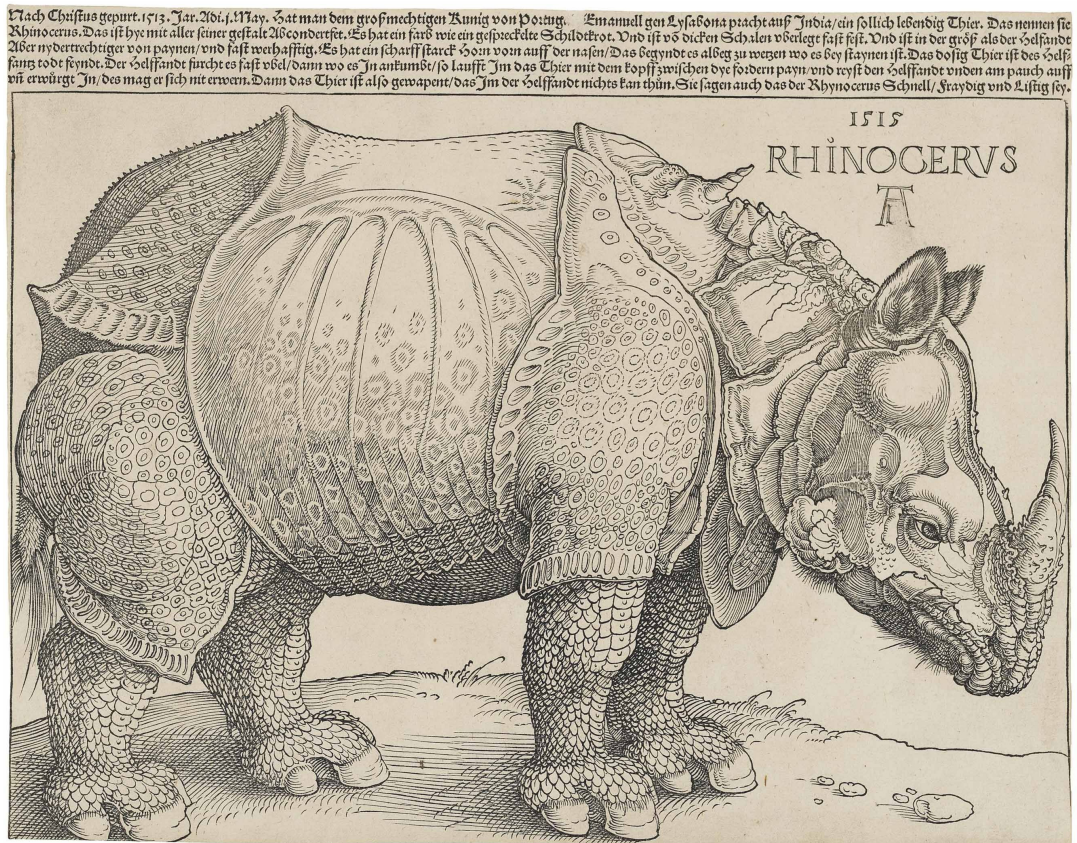
図版一覧



【図版1】 Close, Chuck. (1967-1968). *Big Self-Portrait*. [Acrylic on canvas].

273.1 x 212.1 cm. Minneapolis: Walker Art Center.

<https://walkerart.org/collections/artworks/big-self-portrait>



【図版2】 Dürer, Albrecht. (1515). *Rhinocerus*. [Woodcut]. 21.2 × 29.6 cm.

London: British Museum.

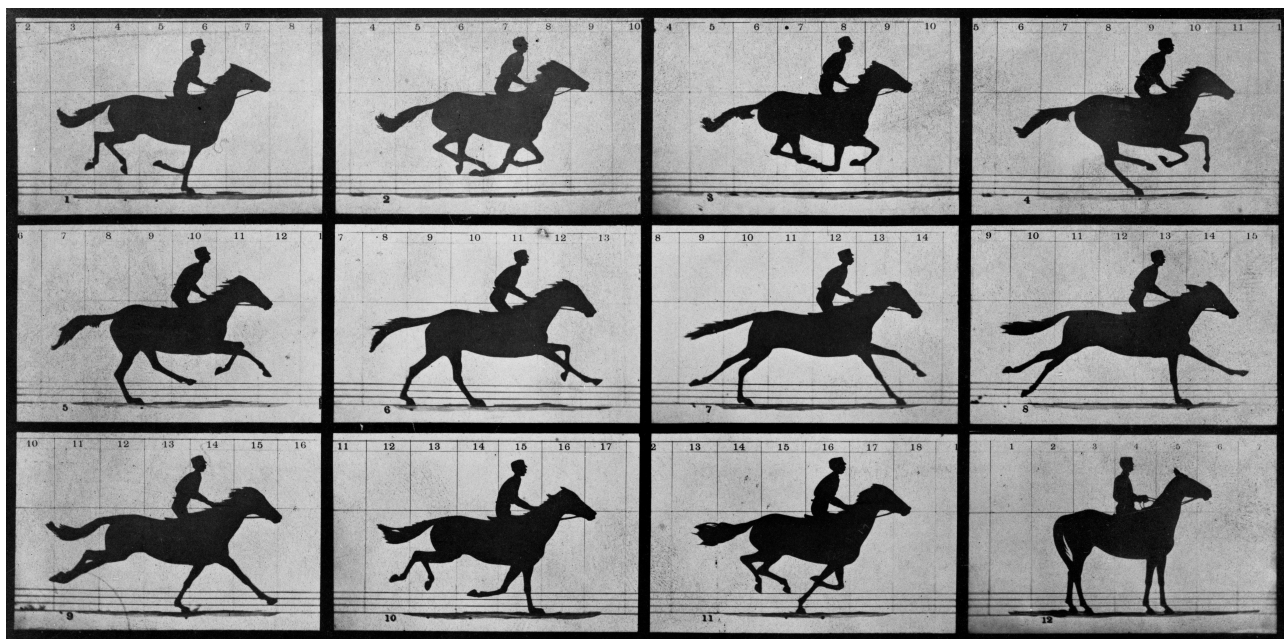
https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/



【図版3】 Géricault, Théodore. (1821). *The 1821 Derby at Epsom*.

[Oil on canvas]. 92 x123 cm. Paris: Louvre Museum.

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15359

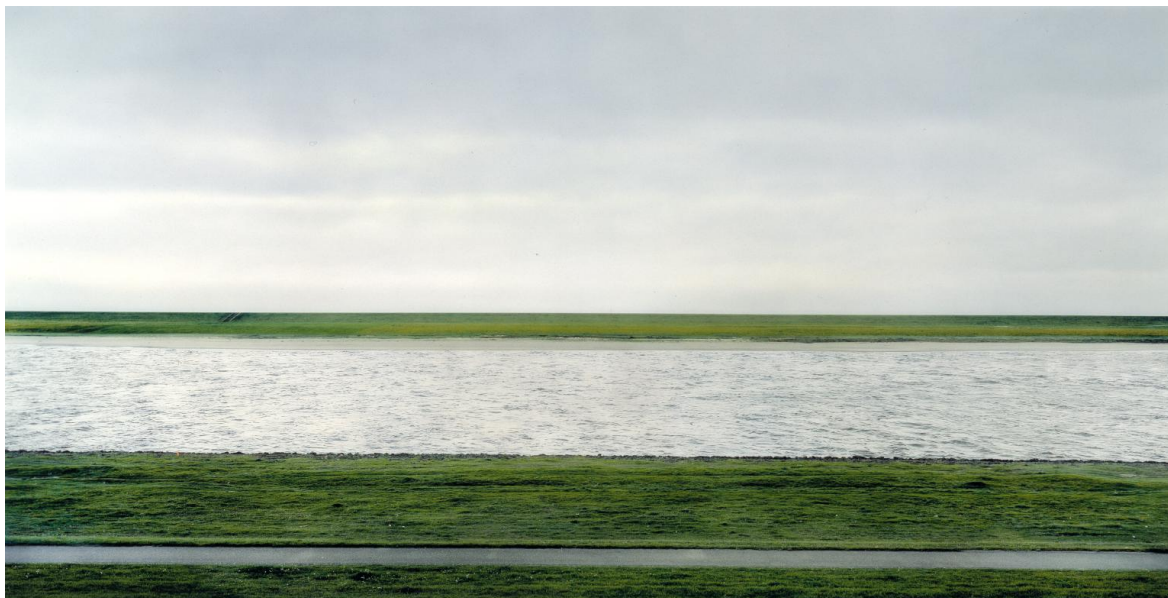


【図版4】 Muybridge, Eadweard. (1878). *Horse in Motion*.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge



【図版5】 (左) ビートルズ『アビー・ロード』 (1969) のジャケット写真
(右) 16x16ピクセル・モノクロ2階調の『アビー・ロード』 (筆者作成)



【図版6】 Gursky, Andreas. (1999). *The Rhine II*. [Chromogenic print].

156.4 x 308.3 cm. London: Tate.

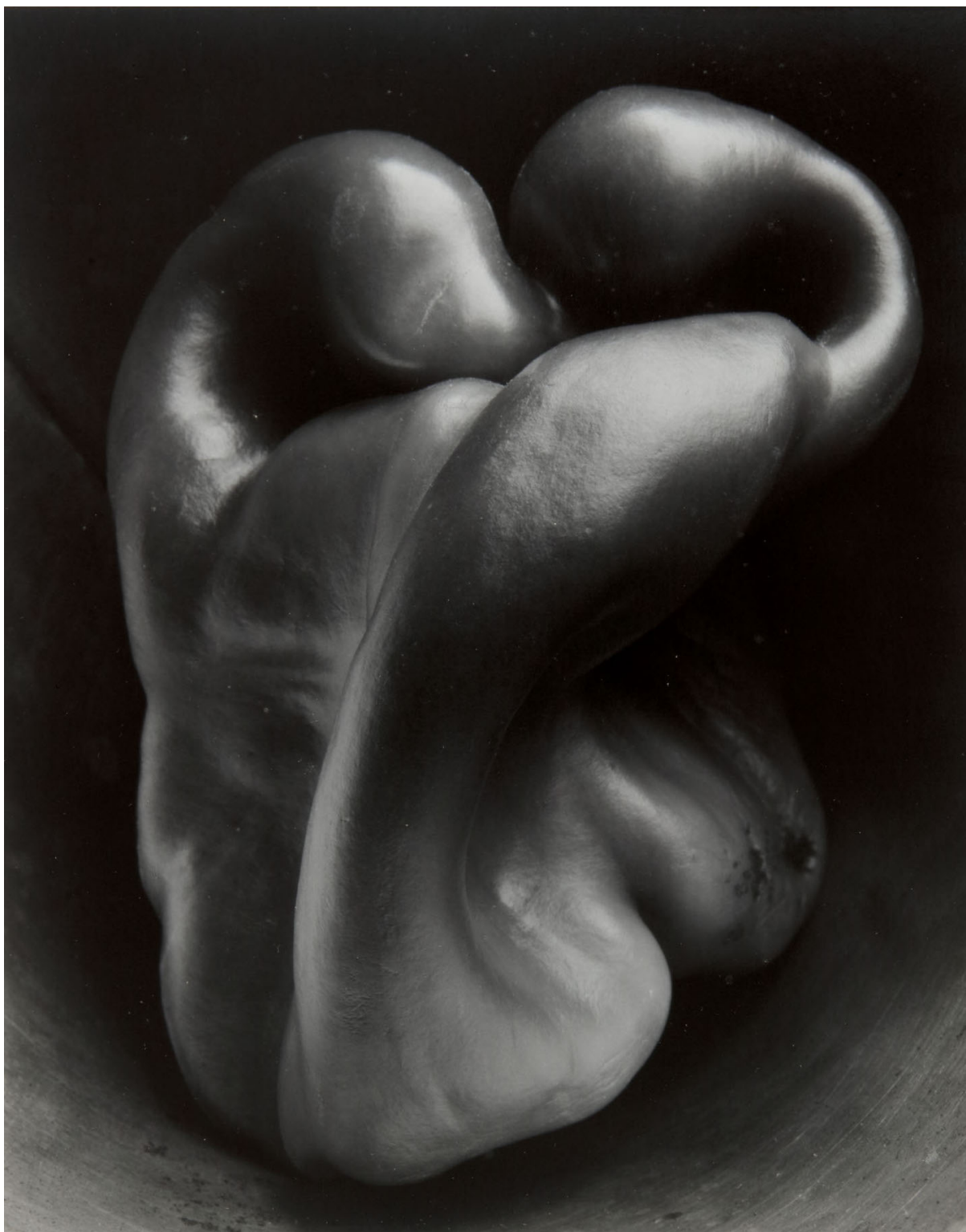
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372>



【図版7】 Richter, Gerhard. (1988). *Betty*. [Oil on canvas].

102.2 x 72.4 cm. Saint Louis: Saint Louis Art Museum.

<https://www.slam.org/collection/objects/23250/>



【図版8】 Weston, Edward. (1930). *Pepper No. 30*. [Gelatin silver print].
24.1 x 19.2 cm. San Francisco: The San Francisco Museum of Modern Art.
<https://www.sfmoma.org/artwork/39.208/>



【図版9】 Sherman, Cindy. (1978). *Untitled Film Still #21*. [Gelatin silver print].

19.1 x 24.1 cm. New York: The Museum of Modern Art.

<https://www.moma.org/collection/works/56618>



【図版10】 Eggleston, William. (1969). *Memphis*. [Dye transfer print].

29.9 x 45.7 cm. New York: The Museum of Modern Art.

<https://www.moma.org/collection/works/51630>



【図版11】 Bausch, Pina. (1977). *Barbe Bleue*. のワンシーン

「1952年にロシアの精神病院で撮影された写真」として、一時ネット上に流布した。
以下より引用: Insane Picture from Russian Mental Institution 1952: Fact Check
<http://www.hoaxorfact.com/paranormal/insane-picture-from-russian-mental-institution-1952.html>



【図版12】「外科医の写真」：ネッシーを撮影したものとして、1934年4月の『デイリー・メール』に掲載されたが、1993年11月、関係者によってフェイクであったと証言された。
以下より引用: https://en.wikipedia.org/wiki/Loch_Ness_Monster



【図版13】人工知能によって作成された顔写真のサンプル

以下より引用: Karras, Tero; Laine, Samuli & Aila, Timo (2018). A Style-Based Generator Architecture for Generative Adversarial Networks. CVPR.
<https://arxiv.org/pdf/1812.04948.pdf>



【図版14】「核実験場を背景にして自転車に乗るアインシュタイン」のコレージュ画像
以下より引用: Einstein Bicycles as A-Bomb Explodes
<https://www.snopes.com/fact-check/einstein-bicycle/>



【図版15】（左）ドラマ『フレンズ』シーズン4・エピソード7のワンシーン
以下より引用: Friends - Ross played the keyboard - YouTube
<https://www.youtube.com/watch?v=ERy-99vXxnM>
（右）同シーンにニコラス・ケイジの顔を合成したディープフェイク動画
以下より引用: Nicolas Cage | Mega Mix Two | Derpfakes - YouTube
https://www.youtube.com/watch?v=_Kuf1DLcXeo