

Title	写像と言葉のなかの幽霊：カフカと写真（下）
Sub Title	Gespenster in Bild und Schrift : Kafka und die Photographie (2)
Author	石光, 輝子(Ishimitsu, Teruko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2006
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 No.42 (2006. 3) ,p.128(1)- 107(22)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20060331-0128

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

写像と言葉のなかの幽霊

——カフカと写真（下）——

石 光 輝 子

3 観察するための写真——映画との対比

カフカは一八八三年生まれ、世紀末に生を受け、時代が二十世紀に切り替わるときには十七歳の多感な年齢に達しており、十九世紀に端を発した様々な近代技術——鉄道や飛行機や電話や写真や映画や蓄音器など——がさまざまな勢いで発達・変容してゆきながら、社会の構造と人間の知覚に引き戻すことのできない変化を与えていくのを、間接的ながら、ときには過敏にすぎる神経で、しばしば喜びというよりは苦痛を伴いつつ捉えていた。カフカは科学者ならぬ一般人としてそれらの近代テクノロジーのもたらす便宜と娯楽と快感を享受し賛嘆していたが、それらの賛嘆は決して無邪気なものでも（無邪気に見える瞬間があったとはいえ）無条件のものでもない。何故なら「わたしは文学でできており、それ以外の何ものでもなく、それ以外の何ものにも成り得ない」（KAB-II

261) というカフカは、テクノロジーのもたらす知覚の変容を常に「文学」というものさしで測り、「文学」の世界へ連れ戻そうとしているからである。

カフカが写真における画像を、繰り返し言葉に置き換えようとしていることはすでに確認した¹⁾。「文学でできている」というカフカは、現実におけるすべてを言葉で描き尽くし、世界を言葉で捉えることをこそ望み、たとえばフリーツェについては記憶のなかの像を言説化して、それによって彼女を征服したと考える。そうした人間にとって、現実社会のなかからある Bild を切り取った写真は、言葉に置き換える作業を行ううえできわめて便利な、心地よいものである。つまり、写真は対象を言葉に置き換えるための観察をより容易にする媒体となる。精神科医の S・ティスロンは、二十世紀初頭に病院で撮影された奇形や障害の写真を紹介し、それらは現代の人間から見ればきわめて悪趣味な、病的な窃視症の極みのように見えるが、そうではなくて「さまざまな病変を『観察』可能なものにする」ためのものであった、と述べている。「そうした病変は、誰の目にも明らかな外見であるにもかかわらず、『観察』が困難だったからである。」何故ならば病変が医者と患者の双方に引き起こす恐怖心や不安や恥が、観察を妨げたからだ。「ある現象の考察を開始するためには、まずその現象と自己とのあいだに保護膜を作り上げねばならない。十九世紀末から二十世紀初頭にかけて撮影された奇形現象の写真は、この保護膜になってくれたのである。[...] これらの写真はまなざしを恐怖と恥から解放し、まなざしの関心を病気のみに向けさせるのに役立つた。」²⁾ 奇形の写真を撮らせた医者達は、それらを小説家の言葉に置き換えるためではなく、科学的な研究対象とするために観察したのだったが、写真という媒体が観察を妨げる因子を取り除いてくれるという点では、カフカの場合と同じ利便性と機能を写真に見いだしていたと言える。大体が、言葉に置き換えるということ自体が保護膜を作ろうとする行為である。カフカは写真の被写体そのものに必ずしも恐怖や不安

や恥を抱いていたわけではないが、一方で写真が写し込む現実それ自体に恐怖と不安を抱いていたということも言えるだろう。つまり写真はカフカと現実のあいだに介在してくれる保護膜の役割を果たすことになる。

写真のこうした、対象の観察を容易にするという特性は、しばしば写真の発展あるいは延長で考えられる映画との対比でいっそうはつきりと炙り出されてくるであろう。つまり映画では（写真と異なつて）、カフカが命題とするその観察が容易ではないのである。何故ならば映画は写真のように静止しておらず、速度の速い動きによって進行するからだ。映画がいかなる影響をカフカに及ぼしたか、ということはこれまでしばしば論じられているテーマであり、その多くはカフカにおける映画の影響を過大に捉えすぎていると思われるが、ここでは写真との関連において簡単に触れておきたい。写真と映画との比較に関する言及といえ、一九一一年一月のカフカの旅日記にある記述が思い出される。カフカはフリートラントを出張で訪れ、そこでカイザーパノラマを見物した。カイザーパノラマとはパノラマの一種であるが、一般的なパノラマとはかなり方式が異なっている。パノラマは十八世紀にイギリスで生まれた見せ物の形態であり、それ専用で作られた建物のなかに三百六十度方向、一面の絵を描いて観覧させるのだが、カイザーパノラマはそのような大規模な建物は必要としない。立体視法の写真（初期には絵が用いられたが次第に写真にとつてかわられた）が一種の回転台の上に載っており、観客は円柱状の装置の外側からレンズのついた穴を覗いて、廻る回転台に載った一シリーズ五十枚からなる写真を二種類見るという仕掛けになっている。ドイツ人のアウグスト・フーアマンの発明により一八八〇年に初めて公開され、最盛期にはドイツ全土に二五〇もの配給網を持つほどの人気を博し、そのなかで最も有名なものはベルリンのウンター・デン・リンデン通りにあるカイザーパノラマ館だったという。このベルリンのカイザーパノラマ館について、ヴァルター・ベンヤミンもその『一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代』（*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*）の

なかでふれているのはよく知られている。

カイザーパノラマで見られる旅の写真の大きな魅力は、どの画面から見始めてもかまわない、ということだった。座席が前に置かれた観覧面全体が円形をしているので、すべての画面がどの客席のまえも通っていったからである。客は自分の座席から、一對の小窓を覗き込み、淡い色調を帯びた遠方の地の風景に見入った。席はいつでも見つかった。とくに私の幼年時代の終わり頃には、カイザーパノラマはすでに流行に背を向けられてしまっており、私たちは半ば空っぽの館内でこの写真での周遊旅行をすることに、慣れっこになっていた。⁶

ベンヤミンがこう述べているように、一九〇〇年頃にはすでに流行遅れになっていたというから、娯楽としては短命の部類に入るだろう。カイザーパノラマがそのように早く寿命が尽きてしまったその直接の原因をなしたのは、言うまでもなく映画の登場である。目の前をただ通り過ぎてゆくだけの静止した写真の列は、動く映像が与える、文字通り目くるめくような刺激と魅力にはとうてい太刀打ちできず、映画に熱狂する大衆からは忘れ去られてしまった。カフカが日記に記しているのはベンヤミンが思い出す幼年時代よりもさらに十年ばかり後の一九一一年、カイザーパノラマは帝都ベルリンではすっかり過去の遺物になっていたとしても、片田舎ではかろうじて生き残っていたのかもしれない。カフカはパノラマの見方さえ忘れかけていながらも、^{ひとけ}人気のない裏さびれた施設のなかでブレシアやクレモナの写真を次々に観る。

それらの写真はシネマトグラフにおけるよりも生き生きとしている。何故ならばそれらはまなざしに現実の安定を

与えてくれるからだ。シネマトグラフは観る者に動きの不安を与える。まなざしの安定のほうが重要に思える。「……」
どうしてこういうやりかたのステレオスコープとシネマの一体化がないのだろうか。「……」語られるのをただ聞くこととパノラマを観るものの隔たりは、パノラマを観るのと現実を観るのとの隔たりよりも大きい。(KAT1937)

カフカが映画から、人並みの青年らしく多大の刺激と魅惑を受け取っていたことは疑いないが、同時にそれに対するある種の拒否感もあつたことは否定できない。そしてその拒否感ばかりでなく、他の近代テクノロジーに対してもおおむね——強弱はあつたにしても——抱かれていた、ということも言えよう。ここではその拒否感がきわめて具体的に叙述されている。映画はカフカに「動きの不安」を与える。カイザーパノラマの与える「まなざしの安定」のほうをカフカは何ゆえ必要とするかというところ、それは観察するためであり、観察は何ゆえ必要かというところ、それは言語に置き換えるためである。映画の動く映像ではまなざしを安定させることができないので、観察も不可能となり、言語に置き換えることもむずかしくなる。おそらくはここに、共に映画を観たときであつても友人のマックス・ブロートが映画についてやたらに書き散らしているのに比べて、カフカの書き残したもののなかに映画についての記述がきわめて少ない理由の一端があるのではないか。カイザーパノラマは、ベンヤミンが「写真での周遊旅行」と書いているように、その趣旨がそもそも世界各地の珍しい風景を観客にいながらにして味わってもらおうということころにあつたのであり、その意味では擬似旅行としての娯楽施設だった。カイザーパノラマの観客は、覗き眼鏡のなかの流れゆく一連の写真を旅行者があたかも車窓風景を楽しむように愛することを想定されている。そうした車窓風景の体験、旅の観察について、カフカはかつてゲーテの時代の旅と現代の旅とを比較した興味深い記述を日記に残している。

ゲートの旅の観察はこんにちのそれとは異なっている。ゲートの旅の観察は郵便馬車のなかからなされて、土地のゆっくりとした変化に伴ってより素朴に展開してゆき、そうした地域を知らない者でもはるかにたやすくついてゆくことができるからだ。安定した、まぎれもない風景の思考が登場する。その地域は元々の性格をそこなわず、馬車の乗客に提供され、街道も鉄道線路よりは（街道と鉄道線路の関係は、河と運河の関係と同じかもしれない）はるかに自然に大地を区切っているので、眺める者は力まかせにする必要はなく、大した骨折りをせずに体系的に観るのである。それゆえ瞬間的観察はわずかしかない。[...] (KAT12f)

郵便馬車の時代のゲートは「大した骨折りをせずに体系的に観る」ことができるが、二十世紀の旅するカフカは、風景のゆっくりとした変化と展開を奪われ、安定した風景の思考を奪われて、車窓の目まぐるしい変化に対し「力まかせに」「瞬間的観察」を行わなければならない。鉄道列車の車窓風景は映画と同様に「動きの不安」を与えるのだ。ヴォルフガング・シヴェルプシュは鉄道旅行を文化史的に分析した著作『鉄道旅行の歴史』のなかで、これとまったく同じ趣旨のことを的確にまとめている。「旅の体験の強さは、十八世紀にその文化的頂点を迎えて、旅行小説という文学ジャンルで不滅の記念碑を打ちたてたものだが、これに終止符を打つのが鉄道だ。鉄道が風景のなかを突っ走る速度と数学的な直線性が、旅行者と旅してまわる空間のあいだの親密な関係を破壊する。」⁷⁾かつては旅行者と風景のあいだの親密な関係が旅行小説という、言葉の表現形態につながっていった。カフカが求めるのは、その言葉の表現にまでいたりつげるだけの時間を与えてくれるゆっくりとした変化、展開である。シヴェルプシュは鉄道旅行の車窓風景をパノラマという概念で説明して「パノラマ的」と表現しているが、カフ

カにとつては文字通りパノラマ化されたカイザーパノラマの写真群があたかも郵便馬車の車窓風景のように、観察するのに骨折りのいらぬ、まなざしを安定させてくれる好ましいものと思える。郵便馬車が与える旅の体験の強さは旅行小説を生み出し、写真はカフカにおいて細密な描写に転換されるが、鉄道はその速度で風景との親密な関係を破壊し、映画は連続するその動きによって不安を与えて、観察するゆとりは与えず、カフカは映画についての記述を放棄する。たえず、より大きな刺激を求める大衆にすっかり見放されてカイザーパノラマが廃れてしまい、映画はますます隆盛を誇る今日、しかしロラン・バルトも映画についてこれと近似した感想をもらしている。「スクリーンの前では、私は目を閉じる自由をもっていない。そんなことをしようものなら、目を開けたとき、ふたたび同じ映像を見出だすわけにいかなくなる。私はたえずむさぼり見ることを強制される。映画には他の多くの特性があるが、考えこませるところだけはない。私がフォトグラムに関心をもつのは考えさせてくれるからだ。」カフカが「動きの不安」と表現し、沈黙にいたらざるをえないところを、バルトは考えこませるところの欠如と云い、考える時間のゆとりをもたしてくれらるフォトグラム（レンズを使わない技法の写真）のほうに目を向ける。「写真は、映画やテレビジョンのように映像が強要する展開に見る者が否応なくしたがわねばならないような表現形式で「…」ない」（ティスロン）⁹ からこそ、バルトのように強要されることを好まず、想像と思考のより広い余地を求めめる者には、映画の押しつけがましきより心を惹くものとなる。カフカは映画ではなくカイザーパノラマに親和性を見いだしたが、それと同様に映画ではなく映画ポスターを偏愛した。それは、さらにもっとそう映画の押しつけがましきから遠ざかる志向である。

「…」自分ではきわめてまれにしか映画館に行かなくとも、わたしはたいいはあらゆる映画のほとんどすべての週

間プログラムをそらんじているのです。散漫な気持ちと、何か娯楽を求める欲求はポスターで満たされます。ポスターの前ではわたしのいつもの最も内奥にある不快感、永遠にその場しのぎのこの感覚から回復するのです。結局満足ゆかないまま終わった避暑から町に帰ってくるたび、私はポスターに飢えており、家に帰る市街電車のなかからすばやく、一心不乱に通るすがりのポスターを切れ切れに読みとったものです」(KAB-II 132f)

映画ポスターというのはこの頃、たいていは写真でなく絵によって構成されていた。ポスターを、走る電車のなかから窓越しに「力まかせに」「瞬間的観察」をしてまでも観ようとするのは逆説的で皮肉なことに思えるが、写真ではないだけに詳細な観察を必要としない。題名やら俳優の名前やらと共にあげてある何らかのシーンの描画がカフカの想像力に訴え、「娯楽を求める欲求」をそれだけで満たしてくれたのだろうと思われる。興味深いことにはポスターを見て大きな期待を抱いていた映画であったのに、スチール写真を見て(映画を観る以前に)すでに失望した経験の記述がカフカの手紙に見いだされることだ。¹⁰⁾ スチール写真はすなわちバルトの言うように映画よりは思考の余地があるだろうが、ポスターに比べれば思考の余地も想像の余地も狭められるということになる。いずれにせよ、バルトもカフカも映像が強要する展開を忌避し、立ち止まって観察する、あるいは思考する時間を要求した。観察し思考するだけの時間を与えてくれるのは、写真の内で『「時間」の停止』(バルト)¹¹⁾ あるいは『時間の凍結——一枚一枚の写真の傲慢で痛烈な静止』(ソントグ)¹²⁾ が行われているからである。次に写真と時間の関係について考察したい。

4 写真における時間と死

現実のフェリーツェと交わることを疑いもなく恐れていたカフカは、フェリーツェに対して大量の手紙を送りつけることによって、自分とフェリーツェのあいだに蕩々たる言葉の流れを築き上げ、いかに逆説的に聞こえようともそれによってふたりのあいだの空間的距離をいつそう堅固なものとした。そしてまた本物のフェリーツェに対する保護膜を求めて、カフカは繰り返し彼女に写真を要求する。手紙も写真もカフカにとっては、ある意味では現実の人間からの空間の隔たりを確保してくれるものである。同時に写真のなかの図像は図像であるがゆえに到達不可能なものとなり、また不可侵のものとなる。カフカが望んでいるのはまさにこうした非到達性と不可侵性を備えたフェリーツェの姿なのであって、それだからこそ写真が何よりも渴望されるものとなる。

カフカとフェリーツェのあいだにおいて空間的隔たりの保証であった写真はしかし、「時間の凍結」「時間の不動化」として時間の隔たりを証すものでもある。すでに見たようにカフカはフェリーツェの少女時代の写真を手に入れて、大袈裟なほどに感動する。「何と愛らしい、小さな少女だろうか。ほっそりした肩。何と弱々しく、折れてしまいそうな少女だろう。彼女は控え目だけれども落ち着いている。[…]この写真をしばらく見つめていると、じきに涙が目には浮かんできてしまふのが、君にはわかるだろうか。」(KABI 267)「大袈裟な感動」と言うのは適切でないかもしれない。愛する者のいま現在の写真は強い愛着の念を呼び起こすが、絶対的に隔たれているのでなければ、あるいは拒まれているのでなければ涙までもよおさせることはない。しかし愛する者の遠く隔たった過去の写真に、眼を濡らすということはありふれたと言つてよい光景である。人が泣くのは、そこに取り返すことのできない時間の経過を読みとるからだ。どんなことがあってもはや実際にその目で現実に見

ることのできない幼くて弱々しい姿が、すでに今は存在しないその姿が写真のなかに定着されてあるということ
 が、人々の感動をよぶのである。写真のなかの画像の非到達性と不可侵性は、時間の隔たりを備えていれば完全
 に強固なものとなると言えよう。しかしながら感動をひきおこすのは、他者の写真に限られる。カフカは自分の
 側からも幼少時の写真をフエリーツェに送っているが、それらに対する注釈は自己嫌悪に裏打ちされている。

この写真は何歳のときのものか全然知らない。当時はまだ私は自分自身に属していたようで、とてもくつろいでい
 るように見える。最初の子供だったから私はたくさん写真をとつてもらい、だんだんと変わつてゆく様子の一大シリ
 ーズの写真がある。これからは写真一枚ごとに腹を立てていく様子が君にはわかるだろう。すぐ次の写真ではもう私
 は両親の猿として登場する。(KABI-280)

自分の幼時の写真は、同様にもはや存在しない取り戻すことのできない過去に埋没した姿であるとはいえ、感
 動や涙を誘うものではない。それどころか滑稽で自虐的なものすらある。それは勿論いつでも誰にでもあり
 がちな自己嫌悪でもあり、自身にしか理解しえない苦々しい幼少期の思い出に淵源を発するものでもあろうけれ
 ど、それだけではないように思われる。ヴァルター・ベンヤミンは一九三一年に発表した『写真小史』(Kleine
 Geschichte der Photographie)において写真が大眾に普及していく過程で、急激な趣味の低下が生じたことを指摘
 しているが、どのように様々な悪趣味な演出が行われたか例をあげつつ、幼い自分自身の写真にも言及する。

「…」そしてしまいに、私たちがいて、恥を完璧なものとする。チロル人の扮装をして、ヨーデルを歌いながら、



そしてしまいには私たちまでがいて恥を完璧なものとする。チロル人の扮装をして……

絵に描かれた氷河に向かって帽子を振っていたり、あるいはござっぱりした水夫のいでたちで、その場にふさわしく体重を片方の足にかけ、磨き上げられた柱に寄りかかっている。¹⁴

自らの幼いときの写真を観て、カフカは「猿」と言い、ベンヤミンは「恥」と言う。奇形や障害の写真は、写真という媒体が撮影される側（と観る側）の恥を取り除く機能を担っていたが、ここでは写真という媒体が逆に恥を呼び起こす。ベンヤミンの嘆きは写真の滑稽で欺瞞的な道具立てのなかに押し込まれていることへの怒りと憤慨であり、そのかみの幼児のときにはわけのわからないまま撮られていたのが、自らの本意に反する幼いときの或る瞬間が写真の上に定着されてあることの気まずさと居心地の悪さを示している。しかしここには自分の写真像を観る際の、さらに深い違和感がひそんでいるのではないだろうか。ベンヤミンは自分も押し込められたこの屈辱的で恥辱的な写真館の悪趣味な道具立てに関連して、さらに続けてカフカの写真についての有名な言及をなしている。

当時そうしたスタジオは装飾カーテンや椰子やゴブラン織りやイーゼルから成っており、処刑ともお披露目とも、



拷問部屋とも玉座ともつかないものだったが、そこから出てきた胸を打つ証言が、幼いカフカの一枚の写真である

拷問部屋とも玉座ともつかないものだったが、そこから出てきた胸を打つ証言が、幼いカフカの一枚の写真である。窮屈な、ほとんどはずかしめのような、縁飾りの山ほどついた子供服を着て、六歳ぐらいの少年が、一種の温室風景のなかに立っている。棕櫚の葉が背後でこわばっている。この詰め物を入れたみたいな熱帯を、さらに息の詰まる暑苦しいものにする必要があるかのように、モデルは左手に不釣り合いに大きい、つばの広い、スペイン人がかぶるような帽子をもっている。たし

かにこんな道具立てのなかで、モデルは消えてしまっていたであろう——もしもはかり知れぬほど悲しげな両眼が、それらにあらかじめ定められていたこの風景を圧倒していなかったらば¹⁵。

自らの写像には恥しか覚えなくとも、他人の写像は深い共感を呼び起こし、感情移入できる対象となる。ベンヤミンは別の著作でもカフカのこの写真にふれ、「あの『あわれなつかの間の幼年時代』がこれより心を打つ写真になることはめつたにない¹⁶」と述べているが、「胸を打つ」、「はかり知れぬ程悲しげな」、「あわれなつかの間の幼年時代」などの表現が、写真を観るベンヤミンの眼に涙までは浮かばなくともおおかたそれに匹敵する感情を

呼び起こしていることを告げている。それはほとんど、少女フェリーツェの写真を見つめるカフカと相似形をなしている。そこには失われた世界への哀惜の思いがあり、自分の幼年時代の照り返しを見るようであり、取り返すことのできない時間の経過を思い知らされつつ、或るいたましさをもって観察するまなざしがある。同じように写真の画面上に定着された過去のひとつの瞬間を確かめているのに、他者の写像であれば痛切な思いに満たされ、自己の写像であれば恥と屈辱の思いしか生まれてこないというのはいったい何故なのだろうか。

ベンヤミンは、「人間相互の疎外が頂点にまで達した時代、見極めがたく媒介された関係性が人間の関係性の唯一のものとなってしまう時代に、映画と蓄音器は発明された。映画のなかでは人間は自分自身の歩行を見分けることができず、蓄音器では自分自身の声を聞き分けることができず、実験はこれを証明している」と、近代の技術メディアに対する人々の根本的な違和感について夙に指摘している。フリードリヒ・キットラーはこうした一般的に見られる違和感をラカンの概念を使って説明している。「人間はイマジネールな身体像のおかげで、(動物とはちがって) 借りものとはいえ自我をもつようになり、そのため、イマジネールな身体像は人間のこよなき愛の対象でありつづけるといふことにもなるのだが、この身体像は、映画化されれば、ばらばらにうち砕かれてしまう。カメラというものは完璧な鏡として作用するからこそ、「…」人間の心的装置のなかで記憶されていた自画像は、カメラによって抹殺されてしまう。セルロイド・フィルムにおいてはあらゆる動作はいっそう愚かしくみえるし、当たり前前のことだが咽喉から耳へという耳骨の回路を通らないテープレコーダーの声は音色というものを欠くし、証明書用写真では(写真が一枚も残っていないピンチョンによれば)『どこかしら犯罪者のような顔をしていて、シャッターのギロチンが下りたときに役所のカメラに魂をぬかれてしまった』かのようにみえる。こうしたことのすべては、メディアが嘘をついているからではなく、その痕跡保存の機能が鏡像段階を

骨抜きにってしまうからである。別の言葉で言えば、骨抜きにされたのは魂それじたいであり、あるいは魂に技術の洗礼をほどこすことが、ラカンの鏡像段階なのだといつてもよい。⁽¹⁸⁾

写真が出現した初期、人間が写真に写っている人物（自分の像ではなくても）の眼を見返すことができなかつたことはすでに述べたが、考えてみれば、これは写真の人物が本物通りであつたからではない。本物の人物ならば何らかの例外を除いて、ふつう人は相手の眼を見返すことができるからである。それを見返すことが出来なかつたということは、写真のなかの人物が現実の人間とはそもそも異なっているということを示している。つまり、あまりにもリアルであればあるほど、本物そっくりであればあるほど、それが本物の現実の人間でないことを誰しも知っているゆえに、不気味さをまとい、怖れをひきおこすことになる。ロラン・バルトは、「写真を撮らせる（または撮られる）たびに、必ずそれが本当の自分ではないという感じ、ときには騙されたという感じが心をかすめる」と述べている。それは誰しもが写真を撮られるときに覚える居心地の悪さを、先ほどのピンチョンとともに巧妙に表現していると言えるだろう。ピンチョンが「魂を抜かれる」と形容しているところをバルトは、写真において「私は死（括弧弧の）の小さな体験をし、本当に幽霊になる」、写真のなかに自分の姿を見ると、⁽¹⁹⁾「自分が『完全なイメージ』になつてしまったということ、つまり、『死』の化身となつてしまった」ということがわかれると表現する。映像において自分の歩く姿を見分けられないのは、それが自分ではなくて自分の「幽霊」だからであり、初期の写真において写真の人物の眼を見る勇氣を人々が持てなかつたのも、写真の人物が「幽霊」に他ならなかつたからである。自分の幼時の写真に恥しか覚えないうベンヤミンは、ほとんど眼をうるませるようにして、同じ設定と道具立てのなかにある同じ年頃の少年カフカの写真を見つめ、共感と感動を覚える。そうしてバルトとは言えば、カフカが五歳の少女フェリーツェの写真を見るように、ベンヤミンが四歳の少年カフ

カの写真を見るように⁽²¹⁾、自分の母が五歳の少女であったときの写真を見つめる。カフカが少女フェリーツェの写
 真を見ると、大人になってしまったフェリーツェはまだこの世にいたが、バルトが幼女であった母の写真を見
 るとき、愛する母はこの世をすでに去っており、バルトは写真を観察することによって母の喪を行う。それは奇
 しくもバルトによって「温室の写真」とよばれている写真だ。ベンヤミンはカフカの写真について、写真スタジ
 オの「一種の温室風景」のなかにある、と言っているが、バルトの母の写真は彼によると一八九八年のもの、幼
 少のカフカの写真よりもおよそ十年後で、写真技術の発達につれ写真スタジオの進化・発展がどの程度のもので
 あったのか、バルトはそれが母の実家の温室で撮影されたと解釈しているが、温室風景の写真スタジオなのかそ
 れともはたして実際の温室なのか、そのところはバルトが問題の母の写真を出すことを拒否しているのでわか
 らない。しかしいずれにせよ、「角がすり切れ、うすいセピア色に変色していて、幼い子供が二人ぼんやりと写っ
 て」いるその写真をバルトは子細に観察し、それは「本質的な写真」であって母の顔の真実を示している、この
 写真の撮影者は「真実の媒介者」であると結論する⁽²²⁾。少女フェリーツェを見るカフカ、少年カフカを見るベンヤ
 ミンと同じく、バルトの眼には涙が浮かばんばかりである。その写真が古いものであり、すでにセピア色で像も
 不鮮明であるゆえに、人をひるませるようなりアルさと不気味さは初めから欠落しており、観察者はますます眼
 をこらして写像に精神を集中させる。母を失ったばかりのバルトの場合、写真に写っているのは議論の余地なく
 もとから死者であり、そして自分が知るはずのない母親の五歳のときの顔貌を、時間を遡って見覚えるのである。
 それはカフカの写真を観るベンヤミンの場合にもあてはまる。

バルトのケースと非常によく似た状況を、私たちはリルケの詩に見出すことができる。それは『新詩集』に
 おさめられた「若き日の父の肖像」(Jugendbildnis meines Vaters) という作品である。リルケの父が一九〇六年に
 プラハで亡くなったときリルケは埋葬に参加し、若き日の父が写っているダゲレオタイプ(銀板写真)を見てこ

の詩を詠んだ。写真の歴史において最も初期に位置するダゲレオタイプは一八三九年ダゲールによって開発されている。銀板にヨウ素蒸気を当ててヨウ化銀層を作り、これを感光板として写真を撮影し、次いで現像、定着して画像を仕上げる技術だが、一枚の感光板から一枚の写真しか作れず、ベンヤミンの言う「複製技術」にはまだいたりえていない。一九〇六年のこと——それは少女フェリーツェの写真をカフカがみつめる数年前のことだが——、それよりは数十年前に撮影された青年将校の姿の父の写像を、リルケは手に取りつぶさに観察しようとする。「眼には夢をたたえ 額はなにか遙かなものに／触れているよう。口もとにははちきれそうな／青春と、微笑み返されないような魅惑」。その父の若い日の姿はもはや存在しない。父自体がもはやこの世に存在せず、死者となってしまうっている。青春の日の父の両手は「なにかを待っている 静かに 何事のほうにも押しやられることなく」。しかし「そしていまやもうほとんど見えない あたかも／遙かなものを掴まえようとしているこの手が まず消え失せてゆくよう。／そしてそのほかのすべては みずからによって覆われ／消し去られる あたかも私たちが理解していないかのように／そしてそれ自身の深みから 深く どんよりとして——」。ソネットの最後に、詩人が父ではなく、父の写真に呼びかけていることがわかる。「汝 すみやかに消え去る銀板写真よ／よりゆつくりと消え去ってゆく私の手のなかにあつて」²³。バルトと同様に、亡くなったばかりの親の人生の痕跡を写真の中に求める息子がそこにある。しかも息子の自分が知るはずのない、自分が生まれるよりもはるか以前の若々しい親の姿を、時間を遡って。すでに死んでしまった者の、若い日のある一定の時間をとらえた写真は、今日考えられるような永久的に（あるいは半永久的に）保存しうる写真ではなく、もろく壊れやすく変質しやすく、もはや消失しかかっている画像である。リルケの詩は、老いて死んでしまった父親と、写真のなかの若くて力と夢と希望にあふれた青年とを鋭く対比させることによって人間の生の儚さを顕現させ、また同時にその

写真を見つめる詩人自身も死にゆくことを運命づけられた人間であり、さらに写真自体も消えゆく運命にあることを、きわめてわずかな言葉のうちにあらわしている。うつろいゆく人間が手に持つ、亡くなった人間のうつろいゆく写真。写真技術としては最も初期のものであったダゲレオタイプが、バルトによれば「死の化身」を作り出すという写真の本質をあらわしているのは興味深い。しかしここでは詩人リルケがその二重のうつろいやすさを、画像を言葉に置き換えることによって、文書に定着させようとしているのであり、それはカフカのしていた、写真を観察し言葉に変換する試みの、詩的な結実であると言えるだろう。

写真はどのように撮影の瞬間から深く死の世界とつながっている。生きている人間の世界とは別のものであるからこそ、空間的隔たりも、時間的隔たりも可能にしてくれる写真の保護膜としての役割は、身体的交わり（まなざしの交換、声の交換、性的交渉）に対して、カフカにとつてはいよいよ強固なものとなる。カフカは後年、夥しい数の手紙を送った相手のミレナ・イエセンスカに対して、自分が犯した罪過を詫びるかのようにして、手紙についてよく知られた記述を（やはり）手紙のなかに残している。

私の人生のすべての不幸は「…」手紙から、あるいは手紙を書く可能性から来ている。人間はこれまで私をほとんど欺いたことはないが、手紙はいつも欺いた。それも今言っているのは他人の手紙ではなく私自身の手紙のことだ。「…」手紙をたやすく書ける可能性は——論理的にのみ見て——魂の恐ろしい破壊を世界にもたらした。それは幽霊（Gespensit）との交わりでありしかも宛名の人物の幽霊とばかりではなく、自分自身の幽霊との交わりでもある。それは手紙を書く手のもとで手紙のなかで大きくなり、それどころかひとつの手紙が他の手紙を裏付け、証人として呼び出しようとする一連の手紙のなかで大きくなる。人間が手紙で互いに交わることができるなどと、どうやって考

えついたのだろう！ 遠くにいる人のことを思い、近くににいる人には触れることができる。それ以外のことはすべて人間の力を超えている。手紙を書くとはしかし、むさぼり尽くそうと待っている幽霊たちの前で裸になることだ。書かれた接吻は到着せず、幽霊たちによって途中で飲み干されてしまう。このたつぷりとした食べ物によって彼らはとてつもない数に増えている。人類はそれを感じてそれと闘おうとし、できるかぎり人間のあいだの幽霊じみたものを排除し、自然の交わり、魂の平和に辿り着くために、鉄道、自動車、飛行機を発明した。しかしそれはもはや役に立たない。「…」敵側はそれだけ冷静に、強大になり、郵便のあとには電報を、電話を、電信を発明した。幽霊たちは飢えることがないだろう。しかし我々は破滅するだろう。(M302)

鉄道と自動車と飛行機は人間の身体を運び、「自然の交わり」を可能にするが、郵便と電報と電話と電信は、身体を運ぶことなく、人間の交わりを可能にする近代技術である。しかしそれをカフカは「幽霊」との交わりと称し、自分を欺き、自分を破滅させ、自分の不幸の原因となっているものとみなしている。つまり、近代社会の制度と技術をカフカは二つに分け、一方は「自然の交わり」をなさしめるとして肯定し、他方は「幽霊の交わり」をなさしめるとして呪っているということになる。この分類の方式でいけば、写真はどちらに入るのだろうか。言うまでもなく後者の、幽霊の交わりの範疇に入ることになる。「手紙を書いている私」はほんとうの私ではなく、「写真に写っている私」もほんとうの私ではない。だから自分の写真への強烈な違和感があり、手紙の交わりへの根本的な懐疑がある。カフカにとり、「写真」と「現実」は対立項だったが、写真（303）のなかの人物も、手紙のなかの人物もともに「幽霊」であり、「現実」の人間とはずれがある、ということをカフカは心得ていた。しかし「文学でできている」というカフカは、もとより「現実」に与しているのではなく、書かれてあるもの（Schrift）

の側にあった。言葉と言葉ならざるものに分けると、写真は *Schrift* ではないが、カフカが試みたように言葉への変換が可能なものであって、それによって *Schrift* に親和性がある。カフカはいつもフェリーツェの写真を渴望していたが、彼女がその願いをかなえたとき、カフカは「手紙」に書いている。「封筒のなかに一枚の写真があり、あなた自身がするりと出て来る。いつか素晴らしい日に汽車からわたしの前に現れるように。」(KAB-II 293) 写真のフェリーツェは有機体としての身体を捨て去り、平面化してしまう。ここにはフェリーツェを写真のうちにとどめておき、*Schrift* の世界に入れてしまいたいという願望が透けて見えるではないか。「私の人生のすべての不幸は手紙から来ている」と告白しても、カフカには手紙の交わりを捨てることは不可能であったし、*Schrift* の側にあることをやめることも不可能だった。それは慨嘆を含んでいるとはいえず、あくまでも *Schrift* の側にとどまることの宣言でもあった。何故ならば「作家の存在とは本当に書き物机に依存しているからだ。狂気から逃れようと思うならば、決して書き物机から離れてはならない、歯でしがみついても離れてはならないからだ。」(B386)

カフカの著作からの引用は次の略号で本文中に示している。

KAB-I = Franz Kafka: *Briefe 1900-1912*. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1999 (*Schriften Tagebücher Briefe*).

Kritische Ausgabe. Hg. v. Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit).

KAB-II = Franz Kafka: *Briefe 1913-1914*. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1999 (*Schriften Tagebücher Briefe*).

Kritische Ausgabe. Hg. v. Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit).

KAT = Franz Kafka: *Tagebücher*. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1990

(*Schriften Tagebücher Briefe*. Kritische Ausgabe. Hg. v. Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit)

B = Franz Kafka: *Briefe 1902–1924*. Hg. v. Max Brod. Frankfurt a. M. 1966.

M = Franz Kafka: *Briefe an Milena*. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a. M. 1983.

注

- (1) 拙論「カフカと写真(上)」『慶應義塾大学日吉紀要 ドイツ語学・文学』第38号 平成一六年 一〇五—一二〇頁
- (2) セルジユ・ティスロン『明るい部屋の謎 写真と無意識』青山勝訳 人文書院 二〇〇一年 二九—三二頁
- (3) Hans Zischer: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1996がその代表。
- (4) 以下のカイザーパノラマと旅の観察との考察は、すでに拙論「カフカのパリ旅行」で行なったが、此処では写真と関連づけて考察する。Vgl. 拙論「観察と疲労——カフカのパリ旅行(下)」『慶應義塾大学日吉紀要 ドイツ語学・文学』第34号 平成一四年 六〇—六五頁
- (5) ヘルナール・コマン『パノラマの世紀』野村正人訳 筑摩書房 一九九六年 七六—七八頁
- (6) Walter Benjamin: *Berliner Kindheit im Neunzehnhundert*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. IV-1. Hg. v. Tilman Rexroth. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972, S.239.
- (7) Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1989, S. 52.
- (8) Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980, S. 89f. 次の翻訳を参考にした。Roland

- Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube.* Frankfurt a. M. 1985. ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』花輪光訳 みすず書房 一九九二年。以下も同様。また、この点に関してスーザン・ソングは「[...]ただの一瞬間を好きなだけ味わい楽しむことのできるスチール写真は、映画の形式そのものと矛盾しており、生活や社会のいろいろな瞬間を凝固させる一組の写真が、時間の経過であり流れである瞬間の形式と矛盾するのと同じである。写真に撮った世界と現実の世界との関係は、スチールとムーヴィーとの関係と同じで不正確なものである」という、より鋭い指摘をしている。Vgl. スーザン・ソング『写真論』近藤耕人訳 晶文社 二〇〇一年 八九頁
- (9) ティスロン前掲書 八二頁
- (10) ‘Der Andere’³という映画に俳優 Bassermann が出演していて、カフカはそのポスターに大層熱中していたが、スチール写真を見てがっかりした(一九一三年三月四／五日付けのフェリーツェ宛の手紙 KAB-II 121)
- (11) Barthes: aa.O., S.142.
- (12) ソング前掲書 一一八頁
- (13) 拙論「カフカと写真(上)」一一八頁
- (14) Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie.* In: *Gesammelte Schriften.* II-1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhauser. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1991, S.375.
- (15) ibd.
- (16) Walter Benjamin: *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages.* In: *Gesammelte Schriften.* II-2. S.416.
- (17) Ebd., S.436.

- (18) Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin (Brinkmann & Bose) 1986, S.225f.
- (19) 拙論「カフカと写真(上)」 一一二—一二三頁
- (20) Barthes: aa.O., S. 30f.
- (21) シンヤミンは「六歳ぐらゐの少年」と言っているが、Klaus Wagenbachによると「四歳ぐらゐ」。いずれも写真の撮影年が特定できないので推測の域を出ていないが、他の幼少期の写真と比較対照すると、四歳のほうが妥当してゐると思われる。Vgl. Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*. Berlin (Verlag Klaus Wagenbach) 1994, S.28.
- (22) Barthes: aa.O., S.106ff.
- (23) Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Erster Band. Frankfurt a. M. (Insel) 1962, S.522. なお塚越敏訳を参照したが、本文中の訳詞は拙訳による。Vgl. 『リルケ全集』第三卷 塚越敏監修 河出書房新社 一九九〇年 七三—七四頁。
- (24) G・ノイマンとG・カイザーは両者ともこのリルケの詩を「Bildを言葉(文字)に変える試みと捉えている」。
- Vgl. Gerhard Kaiser: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen*. Band II. Frankfurt a. M. (Insel) 1996, S. 393ff. Gerhard Neumann: *Wahrnehmungstheater. Semiose zwischen Bild und Schrift*. In: (Hrsg.) G. Neumann / C. Öhschlager: *Inszenierungen in Schrift und Bild*. Bielefeld (Aisthesis) 2004, S.96ff.
- (25) 拙論「カフカと写真(上)」 一〇七頁