

比喩の構造

—— 絵画・写真そして言語 ——

山口 真理

序

わたしたちは何かを言い表すために、よく比喩を用いる。言葉によって具体的なものの様子や、風情などをより生き生きと伝えるために、このレトリックはほとんど欠くことのできないものと言ってもよい。それでは比喩とはどのようなものか？ 事典をひもといてみよう。「二つの事象を、日常言語では稀な主語と述語の組み合わせにもたらすことによって両者に共通する属性（比較点）を開示し、聞き手に新しい現実理解を迫る語り方」^①とある。つまり主題となる事柄に対して普段は他のものに呼応すべき述部が組み合わせられ、この全体としての主述の組み合わせが聞き手を説得するのである。

主語と述語を備えた一つの文であることは、現実においてわたしたちが会おう何らかの事態に触発され、これを承認するに至る一連の判断の手順と対応している。一つの事態全体が二項に分節されて在ることがどうやらわたしたちの認識の基本的構造を成すらしく、その結果初めて「物」が対象として分析されうる。比喩とはむしろこのような判断の二項構造そのものに関わるのであって、わたしたちは故意に不均衡なものを組み合わせることでその本来の働きを垣間見ようとしているとも考えられる。文彩としての比喩においては結び付けられる二つの事象がかけ離れたものであればあるほど新鮮な表現とされることがあったのではないか。異なる範疇に属する二つのものが新たに関係づけられる—わたしたち

はそこに生き生きとしたものを感じとるのだと言えよう。言いかえれば異質な二つのものが結びつけられることで両者の間に開かれる共通の基盤、一種の解釈余地とでも言うようなものがわたしたちに何らかの働きかけをするのである。

一口に比喩といってもその主述の組み合わせ方により幾つかに分類され、それぞれに定義されてもいる。直喩や隠喩、提喩や換喩などがそれであって、わたしたちはその区分に親しんでいる。提喩は部分と全体といういわば分節に関わる操作、換喩は隣接的な関わりによる操作と言うことができようか。直喩はわたしたちにとってむしろ日常的な言いまわしと言えよう。しかし、「メタファー」という語の原義を考慮するなら、ある所から別の所へと「所を移す」という点においてこれらは広い意味で隠喩的であるとも言える。文彩としての比喩は既に制度的に定まった主語と述語の結びつきを故意に引き離し、別の所へ移し替えることである。既にあるフレーズを否定し、肯定し直す作業でもある。新たに何かを造り出すわけではない。先行するものをとらえ直すのである。この作業によって浮かび上がるのは操作される両者に共通する基盤であり、この操作を可能にするものであると言えるだろう。

このような比喩の構造は、文と判断の形式とが呼応しているというなら、文彩として言語内部に働くだけでなく、もちろんわたしたちの日常的な知覚のレベルにおい

ても生じているはずである。マルクスやフロイトがフェティッシュと名付けたものもこのような仕組みの誇張された装置とでもいうべきものであろう。写真もこのような性質を持つ。それでは絵画はどうだろうか。本稿では言語を媒介に絵画と写真との基礎的考察を行い、それらの比喩的構造がわたしたちの認識作用にどのような働きを及ぼしているのか探ることを目指す。そのことから、わたしたちが行動する際に言語がどのように関わっているかということについて、わずかなりともその手掛かりを得ることができるのではないだろうか。

1. 絵画と写真

絵画と写真—これらはそれぞれどのようなものなのか。ここでは双方の間の共通点と相違点を明らかにしてゆかねばなるまい。まずは絵画作品の複製写真を見てみることにしよう（図版 1）。本当なら絵画と写真の違いについて考察するためにはここに絵画の現物を持って来て並べて検証すべきかもしれない。だが、物理的にも制度的にもそれはむずかしい。現物を見るためにはほとんどの場合こちらから足を運ばねばならない。したがって人にその作品の概要を示したいときやその作品の細部をじっくり眺めたいとき、わたしたちは作品の写真に頼る。確かに写真は普通一枚の紙などに焼き付けられ、複製可能なことから手に入れやすく、持ち運びもし易い。自分の手元に保存していつでも見ることができる。しかし、このときわたしたちはその紙に絵画の何を見ているのだろうか。わたしたちは、おそらくその写真を無媒介的に元の絵画と結び付けている。それらをほぼ等価、あるいは極めて近いものとして見ていると言える。もちろん写真は現物の一側面を、しかも不完全な形でしか伝えないのだが。とはいえ写真はよくわたしたちが見落とししがちな細部をとらえていたりするし、実物について詳しく考えたりするための役に立つ。また、今ここにはない現物の実在を人に納得させるのに一役買ったりもする。写真を見て、実物を見にはるばると出かけたくなること

もあろう。この絵画の写真は、何を写し、何を逃しているのか。

もう一度作品の写真に戻ろう。ベラスケス描くところの『法王インノケンチウス 10 世』を写している。「写真のようにリアルな」と言いたくなるこの肖像画は、おそらくその当時には今日わたしたちが肖像写真を撮るのと同じ意味合いを持っていたはずである。すなわち普通会うことの許されないような人物の一側面を動かさないようにとらえ、写し取るという行為である。人物の一部分を写し取ったその絵画が写真に撮られるということは一部分であるもののさらに一側面がとらえられるということでもある。したがってモデルの人物>肖像画>肖像画の写真という不等式が成り立ちうるかもしれない。しかしながらこの写真によってわたしたちが見ているのは、ベラスケスの手になる名画の姿なのであり、モデルとなった教皇の人となりであり面影でもありうる。写真はこのようにわたしたちをすぐに写真の外へと申し送るのであり、そのもの自体の中に止めておかない。この写真の中にあの絵画が無いということをわたしたちはよく知っている。それなのにわたしたちは絵画を写真で代用するのである。これは一種の比喩的表現であると言ってよいだろう。

ここで、何かははっきりと形を持って目に見えるということのためにはどのような過程が必要であるかを確認しておくことにしよう。日常生活においてわたしたちが見ているのは、ほとんど既によく知っているものである。色や形を備えた「物」としてとらえられ、多くの場合名前や役割を与えられている馴染みのものばかりと言える。ところがごく稀に、離れたところからぼんやり眺めているときなどに目に映っているものが何か分からず輪郭もはっきりしないという事態が起きることもある。眺めているうち、何かの拍子にそれが何であるか覆いを取ったように分かたりする。分かってしまうと輪郭ははっきりし、なぜさきほどあんな風に奇妙に見えたのかももう分からない。わたしたちは目の前のぼんやりしたものをひ

たすら眺め、吟味する。わたしたちの中にその形状や名前が思い浮かんだ途端、そのものはそのような「物」として形を取る。

「～は～である」という判断の二項構造は言語の上から見ると文の構造としておなじみのものである。このとき後者が判断を決定づけるのであり、これが文においては述部として位置付けられる。主部はその判断の中心的主題ということになる。「物」が現前するためにはまず事態全体の中でその中心的主題が述語づけられねばならず、その述語づけが反映されることで主題となるものはその姿形を特徴づけられる。こうして現れた姿形が「物」としてとらえられ、さらにこれが名前と結びつくことで安定したものとして認識されると言える。つまり一つの事態において何かあるものが、それと相対することでわたしたちの中に喚起される言葉と呼応してそのような「物」として見えるのであり、名前や役割が雪だるま式に付加されてゆくほどに、一番最初の何かあるものは遠のいてゆき、その代わりにわたしたちにとって身近な、よく見知った「物」になってゆくのである。

再び肖像画に話を戻そう。モデルの人物>肖像画>肖像画の写真という不等式から何が言えるだろう。人もまた人から見られ認識されるものである以上、「～は～である」という二項構造を免れてはいない。ただし、その述語づけは常に変更され、更新され続けねばならない。現に生きて在る者を言葉でとらえ尽くすことは不可能だろう。

これに比べて肖像画はどうか。それは人物の視覚的な一側面を切り取っている。画面が一つの全体を成しており、画面に見えるものは描き手の感じとった事柄と絵の具や支持体の物質性が結び付いた形と言えよう。モデルを描いているのだから、確かにその現物から何らかのものを写し取っているはずである。とはいえ描き手は自分の望み通りのものしか描いてはおらず、つまりはフィクションでもある。サテンの光沢は勢いのある振れぎみの筆跡なのだし、椅子の背の金の装飾は黄と茶と暗灰色の

斑点に分解する。なすり付けられ掠れた絵の具、糸を引きつつ打たれた点、塗り延ばされた絵の具の滑らかさ。描き手の身体の痕跡を示すそれらが同時に繊細な視覚的表現でもある。絵画は、限定された枠内における視覚像というこの全体は、フィクションである限りにおいてその外の領域とは切り離されているのである。肖像画の場合は現実を幾分写し取ってはいるが、その効力は画面を現にあった一瞬のみに結びつけるほど強くはない。モデルを前にした描き手の中でわき起こる「～のような」という比喩は固有の名前や役割に固定されることなく重ねられ、それに真偽の判断が下されることはまだない。これらの述語づけは当の対象に押しもどされるのだが、それと同じ手順が物質性を備えた絵筆のタッチに置き換えられ、画面に移されて痕跡を残すと言えよう。さらにそれらの筆致が思い描かれている全体と呼応して互いに関連しつつ画面を構成するのであり、その後初めて題名を与えられ一種の「物」として固定される。フィクションである視覚像とフィクションではない物質性を持つ筆致が重ね合わされて絵画は成り立っている。つまり画面は現実のモデルそのものを目指すものではなく、その視覚像を可能にしている描き手自身の描画作用をとらえるために描き手の言葉の側から仕組まれる装置、内側に向きを定められた装置である。描き手は鑑賞者と同じく「～は～である」という判断の立場からそれ以前を振り返ろうとするのであり、判断の手順を逆行する過程の中で認識を行う作用そのものを対象化しようと試みる。外へと動いて行くはずの述語を主語の方向へ折り返すことで述語に先行するものを目に見える形にもたらそうとするのである。

それでは写真のほうはどうか。写実絵画から極力物質的要素を取り除いてしまえば写真に似たものになると言えるだろうか。写真は限定された枠内の制度的な視覚、現実指標性の高い視覚を成立させるための最小限の物質性しか備えていないかのように見える。その透明さは写された対象へとすぐさま見る者を差し向けるのだが、写真はかならず現実の何かを写しており、その延長線上に

実際にあった出来事が控えている。わたしたちは写真というほとんど透明な記号を知覚することでその向こうの対象を透かして見るのである。

写し手が被写体を目にした、そのときの彼の気分と対応するものを写真はとらえようとする。いやむしろカメラの残した「そのとき・そこに在ったもの」の痕跡にわたしたちはその時点・その場所の光景を読みとると言えるかもしれない—写真の視覚の作法に則って。極めて細密な機械の目は写し手に見えていないものまでを含めてそのまま記録している。絵画とは違って写し手の意図を裏切るものも写ってしまう。このとき写り込むのはわたしたちの述定からはみ出た「そのとき・そこに在ったもの」の痕跡であろう。

したがって写真は客観的事実の記録という性質を与えられ、そのことはごく当然のこととして写真を過去の出来事の証拠品にする。写真は現実によって保証されており、そのことによって写された瞬間から過去の記録となる。写真に写っているのはすでに承認された「(そのとき) ~は~であった」であって、これは現実の対象とほぼ同一視されている。いわば写真は直説法による過去形の論理的命題に近い働きをしているとも言えよう。したがってこの述語は動詞的に展開してゆくことになる。また、写真はあくまで部分であって、それがとらえているのは一つの事態であるから、対象を語り尽くしているわけではない。たとえば一つの全体として輪郭づけられた一連の動作を写真でとらえようとするなら、ワンショットずつその経過を段階的に撮影、収集するしかない(図版 2)。これは語による文の構成と同じ仕組みである。写真は本質的には語と同じく隣接するものを呼び寄せ、外に向かって線上に連なってゆく性質を持つのである。

同時に写真は必ず誰かによって方向付けられたものであって、その写し手の気配がそこに残されているはずでもある。写し手の中の言葉と写真は呼応しており、いわば写し手の発する原言語のようなものと考えられることもできる。それゆえに写真作家は写真をシリーズで撮り続けてゆくことで自らの内部を断片的に収集し、語ろうとす

る。わたしたちにとってもむしろ写された事態を覚えていたり、知っていたりするからこそ写真を見ることは楽しい。見る者の中の言葉と写真の知覚とは共通の基盤で結びついているのだから。

2. 比喩の構造

前章では絵画と写真との比較を試みた。これらをここで整理してみなければならぬだろう。まず、一つの出来事があるとする。そのなかに対象となる「何か(在るもの)」があり、それに向き合う者がいる。向き合う者は「その対象が在る」という気分に見舞われるだろう。「対象が在る」ということとその気分としての「向き合う者が在る」というまったく異質なものが暴力的に結びつけられる—これを第一段階と考える。この二項は「~が在る」という存在詞によって媒介されるので、存在詞的段階とする。向き合う者は気分に見舞われた自分自身の状態を既に知っている状態と置き換えてみることで対象を把握しようと試みる。このときむしろ主題は対象そのものから向き合う者の中へ移っているかのようなのである。これを第二番目、「~のようである」という形容詞+存在詞的段階としよう。第二段階を繰り返すことで、対象は性格づけられ、それらの形容を自分の性質として担うようになる。したがって対象は実体化する。このとき対象には先ほどの述語が重ね合わされている。わたしたちはこの重ね合わせによって対象を加工可能なものにする。この時点で出来事から「物」が抽出されていると言えるだろう。向き合う者は現に目の前にあるものとしてその「物」を空間、時間的に位置づけ始める。実体化した対象と結びつく形容詞+存在詞は方向性と時間性を帯びることで他の事態へと繋がりをもつ第三の動詞的段階へと向かい、同時に「~は~」という名詞+繫辞的な等価関係へも発展するのである。とりあえず認識をこのように段階づけることができるだろう。

わたしたちの認識は二項構造を持つ命題の形を取るものであった。この「何ごとかを知ることと何か(が)在ること

の相即としての判断に、直接対応する」⁽²⁾のが形容詞文である。形容詞文はその述部においてわたしたちが何かを知る作用と、何かがあるということとを同時に陳述する。ここでの主語とは形容詞でありつつ諸属性の代表として実体化するものであり、それを名詞と呼ぶのであって形容詞は名詞+指定の代名詞（繫辞）であることを含むとされる。この形容詞と名詞についてももう少し考えてみよう。先程述べた第二段階において「何かあるもの」に対峙する者は一つの気分としての自分自身を既に知っている他のものから受ける感じと置き換えて把握しようとするのだった。比喩、特に隠喩はそのような置き換えによる把握と考えてよいだろう。対峙する者の身体においてこの置き換えはおこなわれるのであり、したがって隠喩によって開かれる範疇とは身体の在りようといつてもよいかもしれない。また形容詞文述語とは一つの「～が在る（ここでは対峙する者の身体が在る）」がいろいろな状況に応じて様々に変容したそれぞれの「～が在る」の総体を意味するのであって、隠喩とはこの形容詞的段階での身体を介した認識の在り方といつてもよいだろう。形容詞文は何かを知ることに対応する。文彩における隠喩とは日常言語の立場から知ることの根源的領域に触れることで理解を促すのだと言えよう。このような形容詞文の主語として諸属性を担うのが名詞であった。名詞の担う諸属性は様態の変容に伴うものであるから、名詞はここで過程性を内在させることになる。

絵画はこの形容詞文を逆にした形を目指している。形容詞文述語の意味である「～が在る」の総体を見える形にすること—それが絵画の夢であろう。描く身体の身振りを重ねていわば受肉する絵画は、言語の側からの逆行であり、一種の隠喩であると言える。

さらにこの形容詞文は中核に含まれる「在るものが在る」という存在詞文をもとにその述語を「作用的な意味の面に関して個別的に分析されること」⁽³⁾をとおして時間、空間に関わる動詞文に至る。作用とは「もの」が「こと」としてあるということであって、この章の最初にあげた第三段階にあたる。写真は一種の「もの」であるが現実

にあった「こと」へと展開する。すなわち動詞文の働きをしているのである。現実にあった出来事という全体とその一部としての写真とが結びつくのは提喩と言えようし、もしくは因果関係で結びついた換喩ということもできよう。これらは隠喩が動詞・名詞的に分節されたものといつてもよい。

3. 比喩とフェティシズム

前章で名詞と形容詞の関係について述べたが、そこからマルクスの言う経済用語としてのフェティシズムが浮上してくる。人間の生産労働などの社会的関係が商品相互の関係に反映しているものを商品に内在する価値ととらえる現象を指すのにマルクスはこの言葉を用いた。或る商品が交換可能であるためにはまず対象となる商品と質的に異ならなければならず、質的相違は量に置き換える事でクリアできる。ここで x 量商品 $A=y$ 量商品 B という価値表現式が成り立つ⁽⁴⁾。マルクスはこの前者を能動的な相対的価値形態とし後者を受動的な等価形態とする。この二つは主述の関係にあるのだから、わたしたちは先の商品を後のものが述定しているとしよう。これは形容詞文（ネクサス）である。形容詞文述語は個々の「～が在る」の総体を意味するのだから、これを受けて実体化する主語としての商品は一般等価物と言えよう。この商品がこの式を離れてその価値を内在させると考えればそれはフェティシズムである。比喩は結びつけられたものを切り離し、また結びつける。このフェティシズムを可能にするのも根源的な隠喩の働きであり、これはまた言語の特性でもある。絵画もまたその背景から切り離し、意味を内在させた単独の「物」と考えるならフェティシズムの産物と言えるだろう。

フロイトは心理学用語として、性の対象が足や靴、髪の毛や下着といった正常な性行為には不向きなもので代理されている症例をフェティシズムと名付けた。どれも周辺物と言ってよいものである。当のものが不在であるときに、その周辺、つまりその痕跡を残す他のものが在

ることその当のものが在ると等価と考える—これがフェティシズムではないのだろうか。そこにはない何かをその痕跡によって見出すことがフェティシズムだとすれば、写真しかり、言語しかりである。名詞を形容詞文の主語の位置から切り離し、属性を担った独立な語として別の文に転用してゆくのもフェティシズムであるが、そのことなしには論理もなりたないだろう。

「もの」から「こと」へという方向性と、「こと」から「もの」へという二つの方向性があり、前者は動詞的に隣接関係を結んで繋がって行き、後者は名詞的でフェティッシュに断片化する。両者の間を橋渡しするのは不定詞あるいは動名詞的なものであり、「もの」と「こと」とは互いに循環してゆくのである。小さな「もの」は大きな「こと」を押さえて先行し、遅れてくる「こと」が「もの」を奪回する。個別のものは全体的なものとなりに隣り合わせと言ってよいのである。

4. 「ストゥディウム (studium)」と「プンクトゥム (punctum)」

比喩の構造について様々な角度から見て来たが、そのことを踏まえたくて、幾つかの写真を見てみよう。シンディー・シャーマンの作品、「UNTITLED #224」(図版 3) はセルフ・ポートレートと呼ぶべきなのだろうか。それとも誰でもない特権的な目がこの場面をとらえたのだろうか。シャッターが押される時、写真はファインダーをのぞいてはいないだろうから。写真は見られる側、主語の位置に自らを置いている、カラヴァッジオの描くバッカスの扮装で。モデルが扮装をしてポーズを取るまでは絵画と同じである。確かに絵画において描き手はモデルを描くことを通して、描く自らをとらえようとする。ただし被写体がいくら作為的に装ったとしても絵画のフィクション性とは無縁なのであり、形容詞文の逆転も望めない。現実と手を結んでいる写真は常に承認されたこと、限定された現実の出来事へと写真そのものを飛び越えて行くのである。ここに写っているのは或る

とき仮装していたシャーマンでしかない。写真家によって造り込まれた写真は偶然の介入を許さない。だから主部も述部も自分自身というナルシスティックな状況と言えよう。

メイプルソープの作品(図版 4) は肖像写真ではあるのだが、焦点があわされているのはどうやら被写体の首である。男は横を向いており、その特徴的な顎から首にかけてを写真はじっと観察している。写っている人物は極めて無機的に切り取られ、生き生きしたものを奪われているにもかかわらず、その部分の肌の質感が視覚内で妙に触覚性を喚起する。対象が部分的であるため、外方向に広がりを持ちながらも、部分の中の部分が目をとらえてしまう。この作品は絵画とは違う意味で絵画的とも思える効果を生んでいると言ってよいだろう。この写真は静止しており、まるで石像のようである。それでいて画面の中央の首のあたりで、細部へ、細部へと目が向かうためにむしろ奥行きが生まれ、その部分だけが浮き彫り的な立体感を帯びてくるのだと言えるかもしれない。

ここでロラン・バルトの言う「ストゥディウム (studium)」と「プンクトゥム (punctum)」について触れておこう⁶⁾。わたしたちは比喩について論じてきたのだが、比喩はいわば文脈の中にあってそれ自体の意味を主張する、そこには不似合いな語であるとも言えるだろう。この語は文の雰囲気切り替え、方向性を変えもする。また言語の根源的な基盤を垣間見せもする。この文脈をストゥディウムと呼ぶとすれば、その中に見いだされる比喩、つまりもう一つの要素であるプンクトゥムはそれを危うくするものであり、むしろ前者をかき乱すために訪れると言ってよい。後者は文字通り小さな印であって、文脈とは異なる意味をそこに呼び込むものである。写真がおもしろいのはこの二つが共存しているからと言えよう。絵画は描き手の言葉から外へと知覚とは逆行する形で進行するのだった。フィクションとして描き手の言葉と絵の具やキャンバスを重ね合わせることが目指されるのだから、余分なものは入り込む余地がない。その中に比喩的なものとして見出されるとすれば現実のもの

のとしての筆致である。写真はブラックボックスとしてのカメラに委ねる部分が多い。これらは客観的で現実に属し、カメラの文脈は絵画とは逆に現実そのものなのである。思わぬものがそこに写り込むことはつまり、現実離れしたものが写り込んでいると言うことである。報道写真（図版 5）では、報道という目的があり、その文脈に厳密に沿って現実離れしたものを極力排除しようとするだろう。主観的と思われる写真家の身体も透明となり、わたしたちの目はひたすら戦場の有り様へと差し向けられねばならない。そうではなくて見る目を写真上に押し止どめようとするのがプンクトゥムの作用と言えよう。

アンリ・カルティエ＝ブレッソンの「Washington 1958」（図版 6）では二人の男がまさにすれ違う、その一瞬がとらえられている。二人の男は鏡像のように同じポーズで、反対の方向へと進んでゆく。この互いに違う方向への運動のベクトルが、この写真を安定したものにしている。どちらか片方だけが写っていてもわたしたちの目はその男の進む方向へと差し向けられ、その行く先へと申し送られるかもしれない。反対方向に進むものが重なり合っているということがわたしたちの目をしばし写真そのものに留めるのである。双方の力は拮抗して写真の中央で押しとどめ合っているようでもある。二つの性質を異にするものが一緒にされること、これは比喩の比喩と言えるかもしれない。無関係であった二人が重なることで、二人に共通の基盤が開かれる。この写真は特定の現実を指し示すと同時に開かれた解釈余地によって、多義性をも持ち合わせることになる。わたしたちはそこにワシントンのその日の光景を見ているのではなく、重なることでできた黒い奇妙な形に気をとられている。日常的現実の中の「偶然」をとらえること—それがここでは目指されていたのだろう。直説法の動詞的に展開して行くのではなく、接続法的にムードは転換され、舞台は現実から見る者の言葉の内部へと移される。透明であるはずの写真は不透明になり、隠れた領域を持つことになるのである。

結びに代えて

比喩によって見出されるのは元の文脈よりもさらに広い範疇ということができるだろう。わたしたちが、そこに生き生きしたものを見るのは、比喩がそれがおかれた文脈だけでなく、わたしたちの内部の言語にも働きかけてくるからと言えよう。

隠喩に代表される比喩とは、身体を媒介とした根源的な認識の在り方であった。様々な側面で変容する状態性「～が在る」の総体としての身体が未知なるものを既知の異なるものに置き換えて把握するこの働きをわたしたちはイメージと呼んでもよいのではないか。日常の言葉に立ちながら、わたしたちは比喩を用いることでより大きい枠組みを見出し、平板な文脈に立体的な部分を取り込もうとする。

異なるもの同士が暴力的に結びつき切り離される根源的な隠喩の領域と、切り離しと結びつきとを繰り返すことで透明度を増した純粋な語が互いに隣接関係を織りなして行く論理の領域との二極に分かたれながら、純粋な言葉は現実の対象へ、可感的な対象はわたしたちの中の言葉へと循環してゆく。「もの」と「こと」、非連続と連続、そして部分と全体とは、互いに更新しつつ動き続けるのである。

註

- (1) 『岩波哲学・思想事典』（岩波書店、1998）1329 頁。
- (2) 川端善明「用言」『岩波講座 日本語 6. 文法』（岩波書店、1976）174 頁。
- (3) 同書、176-177 頁。
- (4) 『資本論解説』向坂逸郎編、マルクス・エンゲルス選集 14（新潮社、1956）31 頁。
- (5) Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du cinema, Gallimard Seuil, paris, 1980, pp. 47-49.
ロラン・バルト『明るい部屋—写真についての覚え書き—』花輪 光訳（みすず書房、1985）37-39 頁。

参考文献

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966

———— 『一般言語学の諸問題』岸本通夫訳（みすず書房、1983）

Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, 1991

———— 『盲者の記憶—自画像およびその他の廃墟—』鶴飼 哲訳（みすず書房、1998）

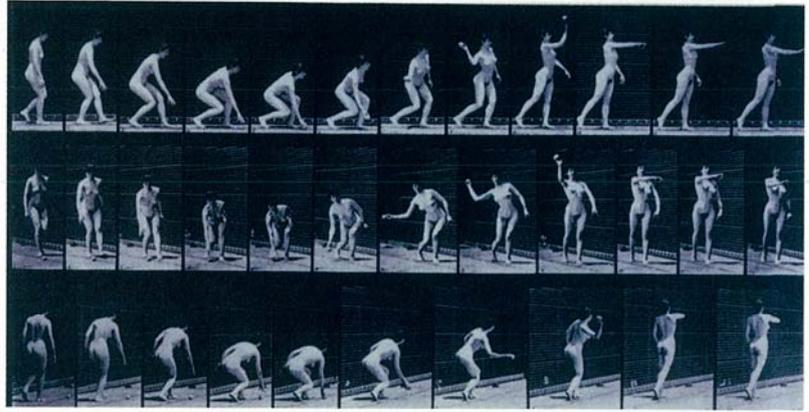
フロイト, ジグムント「呪物崇拜」『フロイト著作集』5、懸田克躬他訳（人文書院、1969）

Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, 1970

杉野 正「隠喩について」『美学』52（美学会編、1963）



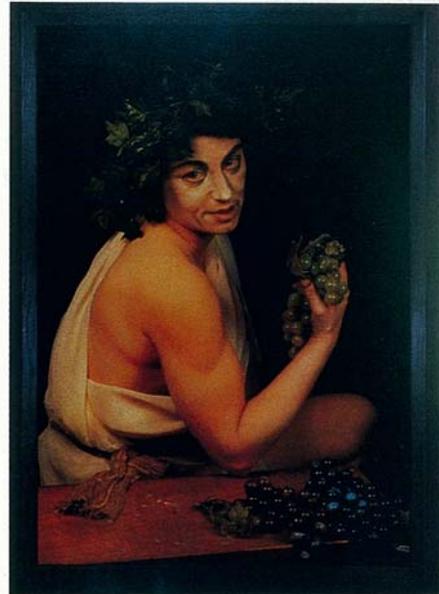
图版 1 . Velázquez
POPE INNOCENT X, 1650



图版 2 . Eadweard Muybridge
Animal Locomotion Plate303, Picking up a boll and throwing, 1887



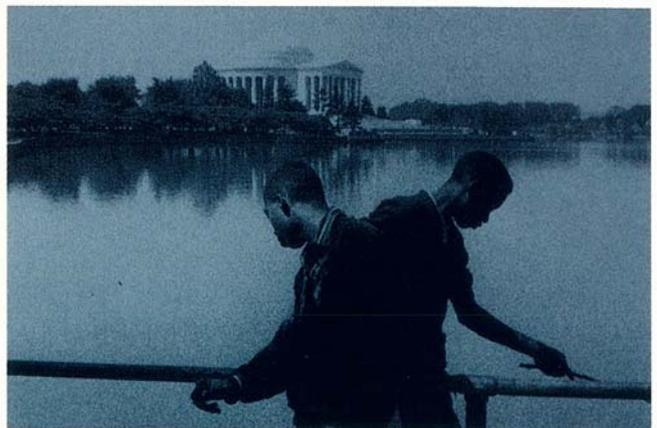
图版 4 . Robert Mapplethorpe
Paul Walter, 1976



图版 3 . Cindy Sherman
Untitled #224, 1990



图版 5 . Robert Capa
Near Cerro Muriano (Córdoba front), September 5, 1936



图版 6 . Henri Cartier-Bresson
Washington 1958

