今橋映子著

『<パリ写真>の世紀』

(白水社、二〇〇三)

稲賀 繁 美

一九八〇年代は、パリを中心としてフランスにおける写真研究の勃興期だった。中央市場跡に店を構えるFNACほかの大手書店では、美術書売り場が数年のうちに写真集売り場に乗っ取られていった。八〇年代末に現場体験を持つ筆者が、それから十余年の歳月をかけて、「可能な限りの精査」[589]をへた成果が、本文五三〇頁、文献注九〇頁を越す大著に結実した。終章は、一九八〇年「写真文化財管理機構」の創設、一九八二年の「国立写真センター」設置にも簡潔に触れている[597]。

だが本書は、狭義の写真史でも写真批評でも、写真文化論でもなく、またバルト、ゾンタグ、ベンヤミン、ブルデューという「四種の神器」のお手軽な応用でもない[63]。英仏語の先行最新情報をまんべんなく咀嚼して取り込みながら、著者は教条的な決めつけや乱暴な資料操作には、逐一的確な反論を加える。手間暇かけて取り寄せ、閲覧した原資料を丹念かつ周到に吟味し、読者を納得させる論旨を明快に、綿々と紡いでゆく。

通ぶらず、銜いなく、過不足なく、しかも飽くことない、その歩みぶり。品の良い好奇心と、破綻ない踏査地図を着々と織り上げる、著者の並はずれた編集容量と平衡感覚が実感される。

各段落ごとに、最低ひとつは注記すべき情報や、「(明察)」が出現する本書は、高密度でありながら、「あらゆる読者が心愉しくゆったりと読める」[537]。章末には、あくまで奇を銜うことは謹んだ穏やかな口調の卓抜な結論が、警句となつて、全体を引き締める。以下、本書の論調の一端を紹介し、『比較文学誌』で取り上げる意味を検討し、僅かに私見を開陳したい。

パリ写真の前哨にはアンリ・リヴィエールの石版画『エッフェル塔三六景』(一八九七-一九〇二)が知られるが、著者は序章冒頭で、版画師自らが撮影した、鉄塔骨組み越しにセーヌ川のグラランド・ジャット島(シテ島)[12]ではない)を見下ろす俯瞰写真を指摘する。広重『江戸名所百景』流の構図には、実写の裏打ちがあった。この貴重な指摘の一方、著者はコーバンやダウのアメリカ・ジャボニスムの延長に、福原信三の『巴里とセイヌ』(一九二二)を据える。俯瞰の多用とピクトリアリズム風の「濃淡」調が、世紀末の憂愁を払拭して、柔らかな光線のなかに漂う。一方でリヴィエールの突飛な構図は第六章のドアノの、人物と背景の対比に賭ける「ゲームの規則」[289]。第十一章で展開され、表紙を飾るアーウィン・ブレイメンフェ

ルドのモード写真(一九三九)の伏線となる。他方、資生堂御曹司の「写真集」は、<パリ写真>を特徴づける出版形態を予告する。

ウジェーヌ・アジェ(一八五七-一九二七)没の翌一九二八年、第一回独立写真サロン成立の年をもって、パリのモダニズム写真出発の年とするのが通説だ。だが著者は同年のグラフ雑誌『ヴェ』創刊を指標に、ここにフォトジャーナリズムの成立を見て、これ以降八〇年代にいたる、パリを舞台とする写真メディアの二十世紀の姿を<パリ写真>と命名する。「写真のエコール・ド・パリ」といった(戦後の対米対抗)コピー[51]は、排除される。その先駆に据えられたアジェは、没後直後から「超現実主義」によって評価されるが、第一章で筆者は研究史を丹念に繙いたうえで、アジェの撮影した「街頭の人々」が実際には十八世紀末のルイ・セバスチアン・メルシエ以来の骨相学に基づき、職業尽しの「典型的人物」「タイプ」の系譜に属している事実を確認する[67-72]。一方、「リヴィエールの城壁」と呼ばれる、パリ市街地を囲む辺境「ゾーン」を不法占拠する屑屋[chochard]たちへの、アジェの共感ある親密な眼差しの後には「市民社会が無意識下へと抑圧、排除した」人々に、市民たちが密かに「自己の分身「ドッペルゲンガー」」(赤坂憲雄)を投影していたことを探り当てる[96]。そして社会の屑に現代

の英雄性を見いだした詩人ボードレールを模範に、「詩人」層屋」として歴史の周辺に置き去りにされた遺物漁りに勤しむベンヤミンのパスサーージュ彷徨の軌跡そのものが、アジェらの取材行動の「昇華」形態であったことが、S・ゾントグを援用して、裏付けられる [96-99]。

そのアジェとベンヤミンとの隠された媒介項ともいえるのが、再評価すむジェルメル・クルル（一八九七—一九八五）。世紀末の東方出身者特有の越境性に刻印される写真家は多いが、とりわけ奔放な生涯を送ったクルルは、一九二八年写真集『メタル』[11]で、パウハウスのモホイリナジに代表される「ニュー・ヴィジョン」をパリに齎す使者の役割を果たし、『ヴェ』編集長リュシアン・ウォージェル、『アール・ヴィヴァン』の顔役フロラン・フェル「ス」らの後ろ盾を得る [120]（「フェルス」と発音した様子）。クルルがヴァルター・ベンヤミンとパリで知り合ったのは一九二七年と推定され、後者が「パスサーージュ論」のための写真撮影を前者に依頼したことは、クリスティアン・ブツクレが既に指摘している [45, 125]。工業の隆盛に物神的な陶醉を示しかねないレンガール・パッチェの『世界は美しい』（一九二七）の新即物主義「ノイエ・ザッハリッヒカイト」に対して、クルルとベンヤミンが「断片化」と「モンスターージュ」という二重の仕掛けを共有することで、アウラを

マッコランの夢想に、数世紀の歴史を十分に凝縮しようとする哲学者ベンヤミンの「遊歩者」の幻影を重ね合わせる [178]。次に第二部での著者は、芸術家たちを互いに励起させる「星雲状態」の「布置」[コンフィグレーション]（ベンヤミン）[201]に腐心する。第五章ではブラッサイ（一八九九—一九八四）の『落書き』（一九六〇/六二）に収められた未刊の詩の和文試訳を提示し [190-197]、壁が社会不適応者や被抑圧・反抗者の秘密の野外黒板である、との写真家の認識を照らし出す。

こうした異分野の共働は、第三に言語の根源への思索を励起させる。ハンガリー出身で幼少時に「言語的危機」を体験したブラッサイは、写真言語ういで落書きを通じて、ピカソやアンリ・ミッショール（一八九九—一九八四）の伴走者となる。ミッショールは『落書き』に接して、子供の線描に世界の幼年期の表意言語を模索し、ついに言語からの解放の彼方で自分に到来する「野蛮な顔たち」を描きとめ [203-11]、画家のジャン・デュビュッフェ（一九〇一—一九八五）は壁に、自分の精神を投影する無垢の表面を見る [212]。他方『ピカソとの対話』（一九六四）でブラッサイは「天才」ピカソの「ユーモアに溢れ、珍妙で、とりとめがなく、予期せぬイメージ」を誠実に伝えて貴重な「会話体文学」を遺す [221]。

ブラッサイのデッサンやピカソの言語遊戯は、さらに詩人

払拭した「漂流物」に「正当な位置」を与えようとした、とする視点は著者の創見 [129]。『写真小史』（一九三二）に挿入されたクルルの図版は、ショーウィンドウに見える紙製のママカンで、超現実主義者たちに靈感を与えたアジェの主題と共通しているのも、偶然ではあり得ない。ブルトンの『ナジャ』（一九二八）やデ・キリコの手袋などへも連想の及ぶところだが、アジェ発見を契機として、今度はクルル自身が、屑屋や放浪者へと接近して行く。そこに十九世紀後半の女子画学生、マリー・バシユキルツェフにはまだ不自由な振る舞いだった女性の路上観察者、ベンヤミンの目を代行するへ女の「遊歩者」[フラヌール]が成立する。

序章と終章のほかに全十二章からなる著書を書評するのに、最初の三章を瞥見しただけで、はや紙面の半分が尽きた。『比較文学』誌で本書を取り上げる以上、その根拠を示すことが、書評子には求められているだろう。以下この点に絞って、最低限の寸評に留めたい。本書はまず、文学を他の領域から隔離する純粋主義に反対する。第四章では「アンドレ・ケルテスの見たパリ」（一九三四）を取り上げ、その初版にはあるものの、今日では入手困難なマッコランのキャプションと対比する。そして「不動の石材」で出来た「マリー橋」の映像を前にして、一七八九年と一九一四年さらには現在を一瞬にして透視する作家

ジャック・プレヴェール（一九〇〇—一九七七）をも巻き込み、かたやバレエ「ランデウ」の上演（一九四五）を見る一方（ここで「枯れ葉」が初演）、詩集「パロール」（一九四五）や、ブラッサイの「壁」の台紙から牧神や悪魔が顕れる、夢幻的で時に超現実主義的なカラーージュへと飛び火する。「ジャック・プレヴェール通り」（一九九二）を論ずるなかで、著者は、九〇年代のパリの街路の壁にプレヴェールの肖像やドアノの作品を描いた落書きが出現したことを確認する。壁から生まれた創作は、こうして再び壁へと招かれ、ここに——取り敢えずは——幸福な田環が成就する。

先行研究への著者の批判も纏めつつ、寸評を加えたい。第七章では写真撮影を *l'impartait de l'objectivité* と呼ぶプレヴェール発案の言葉遊びが取り上げられ、先行する誤訳が訂正される。「レンズの半過去形」の可能な多義的解釈のうちには、「不完全な対物レンズ」とともに、「獲物はかつてはそんな状態だった」といった読みも許されようか [32]。詩人の営みと写真との係わりに対するブレイアード版全集校訂者の意志的な無神経に、著者の怒りが声高になるのが、リトアニア生まれのイジス（一九一一—一九八〇）とともにプレヴェールの作成した、『春の大舞踏会』（一九五二）を論じる第八章 [343-6]。著者は、ガリマール版（一九七六）やブレイアード版（一九九六）で損なわれた

詩と写真の「溶け合う」様や「自然な付け合い」の妙の勘處を修復しつつ提示する [343-358]。不幸な扱いの背景には訴訟沙汰に加えて、詩と映像の「付け合い」など、事実であっても忌避しがちな、フランスの文学研究者の個人主義的作家全集志向の教条も見え隠れする。

著者はプレヴェールが落書き詩の手法をイジスとの共同作業で手中に収めたと推定するが、逆に「春の大舞踏会」では、「無時間」を特徴とするイジスの写真が、「フォトグラフィック・パン」[58/36]を逆用して時局を刻む刹那も見いだされる。当然すぎるためか著者は指摘していないが、「朝鮮動乱で中国進攻」の文字が踊る新聞見出しが撮られたのは、その次の行に「春の襲来」の文字が見えるからだろう。[60]と。やがてウエトナム戦争では「テト攻勢」へと転ずる春の猛威は、「子供共春」のはかなさと対比をなしつつ、ここでプレヴェールが引くブルーストの『花咲く乙女たちのかげに』の、「未来に感ずる不安」を否増しに増長し、「私たちに続く存在の、あまりにもひたむきな優しさ」の孕む災厄、みずみずしい新緑の脅威・驚異をすら暗示しているようだ。とすれば『春の大舞踏会』の終末の「血の津波」に「革命の時」を読むのは、果たして全集編者の恣意に過ぎないのだろうか [373]。イジスにとって「何も起こらない」はずの場所、バリのネガが、「血の一滴」の句句に集約されている。

か芸術志向（ガラシ）かで、研究者間の解釈の葛藤も顕著ななか、著者は「報道」と「アート」に「境界を引くのは所詮無意味」と、論争を止揚する第三の立場を鮮明にする [434]。

この文脈で「フォト・エッセイ」の「最高傑作」として取り上げられるユージン・スミスの「スペインの村より」の「老人の死」[384]に一言言及したい。ここには著者の言う、「ベラスケス」というより、むしろレンブラントの『テュルプ博士の解剖教室』の構図の直接借用が露骨なまでに顕著であり、評者なら「視覚的感動」の作為と光景の神話化の舞台裏に踏み込みたい誘惑に駆られる作品だ。筆者の高く評価するユージン・スミスも、写真を「アート」という権威へ昇格させる「目の記憶」

[437]と、密接に結託していたことが裏書されよう [19]。同様に、カルティエ・ブレッソンの四角四面な「信条」[クレド]たる「決定的瞬間」も、「パララッチ」扱いだった写真に絵画芸術に匹敵する尊厳を与えた反面、「決定的瞬間」の以前と以後を切り捨てる暴力とも表裏一体であることは、ドゥエイン・マイケルズも指摘する通り [388-9]。そこに次世代との闘争が始まる。一九五四年に「ヴォーグ」に抜擢されたウィリアム・クライン（一九二八）は、期待するイメージをじっと待つ「釣り上げる」カルティエ・ブレッソンの流儀を「全部引っくり返し」、自ら被写体に挑みかかって挑発し、その反応を記録すると

第十章で問題とされるアンリ・カルティエ・ブレッソンの有名な「決定的瞬間」*The Decisive Moment*（一九五二）の仏原語 *images à la sauvette* は、これまで際々誤訳されてきた。だが、著者も指摘する以上に、そこには「かすめ撮り・盗み撮り」といった違法行為すれすれの含意があるだろう [144-20]。物陰で獲物をじっと待つ忍耐と、それを裏切るかのように突如として天啓のように「公現」[エピソード]するイメージ。さらに、多くの写真家はトリミングによって映像にメリハリを与える（例えばエルスケンの場合 [397 図13c]）。それに対して、カルティエ・ブレッソンは決してトリミングを許さず、その代わりネガ直焼き付けのコンタクト・プリントをわざと上下逆さまにして眺め、そこからその時々異なるコマを選んで引き伸ばしに回した [424-5]。この「二度の選択」に執着する完全主義と、レイアウトは他人任せという無頓着との落差。そこに筆者は、「素材を提供する職人」に徹するマグナム専属の「フォトリポーター」が、編集者の「各々の専門性を高く評価しながらも」、「一枚の写真」がもつ「世界を死守し」ようとする姿勢を的確に読み取る [429-30]。だが後年自作のキャプションを抹消する傾向も顕著なこの大家の仕事は、報道ジャーナリストとしての現場での政治参加「アンガージュマン」を、事後的に芸術へと昇華する過程に訴訟とも無縁でなく、報道重視（クックマン）

いう「異議申し立て」に及ぶ [470]。またカルティエ・ブレッソンに、「人は腹でものを見ることはできない」と論されて、ローライフレックスを捨て、ライカに切り替えた、という逸話 [479]をもつフランク・ホーヴァット（一九二八）も、カルティエ・ブレッソンからの叱責を向こうに回して、「マグナム」のルポ形式と、モード写真の演出とを、場末のバリという舞台において連結するという、三重言語に新機軸を見いだす [486-7]。それは、男性「窃視者」の視線を逆手に取って自らを解放する、女性モデルたちの自由なまなざしをフィルムに収める結果を齎した。

ここで一例だけ、著者の慧眼を指摘したい。イストリア生まれユタヤ人で、世界のどこにあっても異邦人としての違和感を隠せぬ多言語使用者、ホーヴァットが、リルケの『マルテの手記』に寄せて語る、バリにおける「世界の果て」の閉塞感。それを、「ノートルグムから見たパンテオン」（一九五六）と結び付ける著者の読みは、本書における同様の指摘のなかの一例に過ぎないが、絶妙だ [481-2]。一組のカップルの前に、黒々とした巨大な壁の立ちはだかる様が、五〇〇ミリ（？）望遠レンズの彼方に、俯瞰される。リルケの語る〈群衆のなかで消滅する「私」も〉、同時期のホーヴァットの「オペラ座通り」の「群衆」写真に対比される。群衆の孤独と不安を、感情移入を拒絶して

捕らえる目——そこに「ヘバリ写真」の行き着く「末期の眼」がある。

その十年後、一九六八年の動乱を、ヘバリ写真家にとっては「晩年の事件」として、考察の対象から外した著者の選択〔49〕は、終章に「ヘバリ写真」の顛末と終焉を語る一種の蔭「かげり」を授ける。盗み撮りとの触れ込みだったドアノの傑作「市庁舎前のキス」（一九五〇）を巡って、一九八〇年半ばから、我こそはモデルなりと名乗りをあげるカップルが一四・五組登場し、肖像権を盾に訴訟沙汰まで発生し、それがかえってモデルを用いての撮影であったという、見方によっては自明だが、見方によつては醜悪な「事実」を暴露したばかりか、今度は当のモデルがドアノを相手取って使用料「ロイヤリティー」追加を請求して敗訴する事件が、写真家死去直前まで続く〔230-22〕。長編の探偵小説の結末を暴露したようで遺憾だが、ここには、件の写真が大衆消費財として人口に膾炙して後に、起源に溯つてその利潤への権益を強要するという、資本主義市場の価格操作と裏腹の一獲千金への欲望が、吝嗇な人権意識と癒着して露呈する。

この訴訟がバリの絵葉書化と相乗の事態だったことを、著者は、自らの前著ともあい補う、故ナオミ・ショアの論文を下敷きに展開する〔23-5〕。ここに絵葉書の流通とペンヤミンや・

フロイントら創成期の写真文化論との相互作用の蓋然性が、仮説として提出される〔526〕。写真と映画との関係について、著者は可能性を示唆するのみで〔336〕、それ以上踏み込まないが、ヘバリ写真の終焉を手兆するように語っていたのが、ルイス・ブニエルの『自由の幻想』（一九七四）ではなかったか。

公園で胡散臭い中年男が幼い少女に一束の写真を渡す。それを眺めては、なんて卑猥な、と発情した嘆声を漏らす。だがその写真たちは、ボルノでも何でもない、ただのバリの観光写真だった——。松浦寿輝氏の『エッフェル塔試論』（一九九五）にも言及された、いかにもブニエルらしい、バリのプチ・ブルの倫理観を冷やかす、人を食った一駒だが、ここにあるのは、遠からず研究の対象へと取り込まれ、歴史的標本採集というフェティッシュの獲物へと変質しようとしていた絵葉書写真という存在の「猥褻さ」に対する、映画監督の冷徹なまでの眼力ではなかったか。「これぞバリ」〔サ・セ・パリ〕という消費欲望の流通財として「凡庸な記号」へと墮落してしまう時点で終局を迎えたヘバリ写真を、その境涯から救いなおす「叡知」——それこそ本書が、「写真文化論の彼方」〔533〕で、幾多の「全巻通覧」の努力〔24/13〕ほかの末に、精緻な文化研究への些か楽天的な期待とともに目指した「ユートピア」〔337〕だった、と

言えるのではなからうか。最後に、公共図書館に配架される本書から、貴重なカヴァーが捨てられぬことを祈りたい。

* あえて書評という暴挙に及んだが、本書が扱った膨大な資料群に関して、書評子は現在その一片すら閲覧できず状況にはなく、専門的な見地から追試験を施し、一次資料の水準で批判を加える力量にも欠けている。一言告白して、読者および原著者にお詫び申し上げる。