

写真読解試論

— 「記録と記憶」ウォーカー・エヴァンズの一枚の写真を手掛かりに

日高（江口） 優

はじめに

本稿は、写真家ウォーカー・エヴァンズの一枚の写真、「アニー・メイ・パロウズ」というある農婦の肖像を手掛かりに、写真における〈記録〉と〈記憶〉という問題を巡る考察である。エヴァンズのこの一枚の写真を歴史的な二つの文脈から読解するなかで、一九三〇年代後半から四〇年代前半にかけてアメリカの写真において先鋭化した〈記録〉という問題から、〈記録〉という試みのおかげで写真家が強めていった〈記憶〉の手触りへと赴き、写真の複数的読解の可能性を探りたい。

本稿において扱うウォーカー・エヴァンズの「アラバマ綿花小作人の妻、一九三六年」という作品（写真集『アメリカン・フォトグラフィス』におけるタイトル）、即ち「アニー・メイ・パロウズ」という名前の農婦の写真（図版一）は、一九三〇年代に国家主導で行われた「FSA」の歴史部局による写真記録プロジェクトという歴史的背景抜きには考察できない。こ

（図版一）

の写真は、FSAに上級広報専門官として在職中のエヴァンズが、FSAを率いるロイ・ストライカーの許可を得、『フォーチュン』誌の依頼に応じて深南部アラバマの小作農家を撮影するなかで誕生したのである。なお、この写真は他のカットやトリミング前後の写真が残されており、それによりエヴァン

ズを中心として、主に美術家の経済的救済と作品の供給を目指した他のプロジェクトと同様、FSAのプロジェクトは芸術家たちに職を提供するという効果ももたらした⁽¹⁾。しかし他のプロジェクトの目的が美術家の救済に終始していたのに対して、FSAの最大の目標は、一九三〇年代という時代の〈記録〉とい

(図版二)

ズを選択を知ることが出来る(図版二)。
FSAとは、農業安定局 Farm Security Administration のことであり、RA (Resettlement Administration 再定住局)を発展解消して設立された政府機関である。その歴史部局とはRA時代の一九三五年に設立された部署であった。歴史部局の写真プロジェクトはコロンビア大学で経済学を学んだ部局長ロイ・ストライカーの発案により設立され、彼の強力なリーダーシップの下、早魃や土壌流出で苦しむ大恐慌下のアメリカの農業事情と再建事業の成果を記録し、農業救済に税金を投入するため世論を動かすという使命を担った。さらに

PWAP (一九三三年設立。芸術計画公共事業体)、それに続く財務省に設けられた絵画彫刻課(一九三四年設立。後、美術課と改

うスローガンに要約されていたということを強調しなければならぬ。

FSA歴史部局のプロジェクトが扱って立った〈記録性〉というパラダイムは、エヴァンズにとつては一つの問いとして突きつけられた。この出来事は、エヴァンズの写真が後にFSAの思惑から逃れた地点で美術館入りするという事態を見るに及んで明確になるが、我々はまず、〈記録性〉という価値がとりわけアメリカ写真において重要かつ固有の意味を有したことを、歴史的に確認しなければならない。

序章 アメリカン・ドキュメンタリーにおけるFSA写真記

録プロジェクトの位置付け

○ 〈記録〉という使命

〈記録性〉は、写真術の誕生と同時に宣言された写真の最重要価値の一つであったが、アメリカにおいてそれが固有の大きな価値となったのは、そもそも西部開拓という領土を拡大・確定する国家創造の記録に、絵画等の他の手段以上に写真が果たした役割が大きかったという歴史に根ざしている。⁽²⁾ FSA歴史部局のプロジェクトも写真による〈記録〉を謳い、目下、国会図書館に保存されているだけでも二七万枚以上ものネガとフィルムを残すという未曾有の「記録写真」を残したのだが、よりアメリカ写真史に即して言えば、同プロジェクトは

「ドキュメンタリー」写真の系譜に位置づけられ、その最大規模の試みとして評価されてきた。⁽³⁾

アメリカン・ドキュメンタリーの歴史的な起源は、ルイス・ハインに見出される。⁽⁴⁾ ハインの最大の功績は、絵画等の媒体とは異なる写真の固有性を自覚し、社会を動かす実効的な力を有した媒体として写真そのものの〈記録性〉を活用し、実際に「児童労働法」などの法整備にまで世論と国家を導いていったことである。⁽⁵⁾

ハイン流の写真使用法は第一次世界大戦後には次第に力を失っていく。二〇年代には暗い影を宿す彼の写真より、ベレニス・アボット流の未来国家として希望に満ち溢れたアメリカ像を前面に出す写真が流行を見たといえよう。しかし大恐慌という困難に至り、再び写真の力を社会改良・改善に注ぐという試みが開始されドキュメンタリーが興隆を見せた時には、既にハインの手法は時代遅れのものとみなされるようになっていた。その大恐慌下最大のプロジェクトが、FSA写真記録プロジェクトであった。FSA歴史部局長であったロイ・ストライカーは、ルイス・ハインもプロジェクトのメンバーとするか否かを考慮し写真家自身もそれに意欲的であったが、結局、ストライカーはハインを古い手法の写真家として退けてしまった。⁽⁶⁾ ストライカーは、高い写真技術と評価を誇る新しい写真家たち⁽⁷⁾による前代未聞の大規模なプロジェクトを行う

という野心を抱いていたのであった。

〇一・FSA写真プロジェクトの位置付け

FSA写真プロジェクトがそれ以前の「ドキュメンタリー」写真と本質的に異なりかつ重要であるのは、この記録プロジェクトが一個人の写真家によるものではなく国家主導型プロジェクトであったということ、従って未曾有の規模で展開されたこと、更に政府の介入によりその性質にプロパガンダ性が強められたことに拠る。

プロパガンダ性に対しては写真家側の拒否反応があった。ストライカーは詳細な撮影指示書を写真家に委ね、写真家たちが自らの自由意志で写真を撮ることを禁じた。この統制に対抗する写真家は、プロジェクトから降りることをも辞さない覚悟が要求された。そして実際、ストライカーと幾度となく衝突したエヴァンズのFSA在職期間は一九三五年から三七年と短いものとなった。⁽⁸⁾FSA歴史部局がプロパガンダという使命を隠し持っていたことについては、第二次大戦に際して一九四二年、戦時情報局に移管されたという出来事が象徴的である。

〇二・「アーニー・メイ・バロウズ」の肖像の撮影経緯

「アーニー・メイ・バロウズ」の肖像は、まだエヴァンズがFSA

在職中であつた一九三六年の夏、エヴァンズの写真をFSAに帰属させるといふ条件付でストライカーの許可を得、『フォーチュン』誌の依頼により撮影された写真の中の一枚である。恐慌と早魃、誤った土地開発の為に窮状を呈しているアメリカの深南部^{アイゾックス}アラバマの綿花小作農の農家を取材するという仕事だつた。詩人であり後に劇作家となるジェイムズ・エイジが文章を、そして写真をエイジの指名によりエヴァンズが担当して雑誌取材記事にまとめる仕事のなかで撮られた一枚であつた。この仕事は結局膨大なものとなり記事として日の目を見ることは無かつた。「アーニー・メイ・バロウズ」の写真は、写真展「アメリカン・フォトグラフィス」と同名の写真集（三八年）の一枚としてまず世に出たが、まとまったかたちでこの仕事が表示されることとなつたのは、エヴァンズとエイジが自身により『名高き人々をいざ称えん』という一冊の書物にまとめ、四一年に刊行したことによつてであつた。だが刊行当初、この書物は写真批評家たちからの反響を呼ばないでいた。それが熱狂的に受け入れられ評価されたのは、六〇年の再版に際してであつたのである。

第一章 記録の眼差し

一 時代の眼差しとエヴァンズ

E.ルーシー・スミスは「三〇年代の抽象美術が第二次世界

大戦後のアメリカの絵画と彫刻に成長すべき場所を与えたにもかかわらず、いま振り返ってみると、中心的にみえるのは具象的作品である」と述べている。⁽¹⁰⁾アメリカ美術の三〇年代は、具象的作品の時代、リアリズムの時代であったのである。このリアリズムは一九二〇年代の「精密主義者」^{プレシジョンニスト}たちに引き続き、写真から影響を受けている。機械等の産業的な主題を絵画と写真との両者で作品にしたチャールズ・シラーは、その端的な例である。

そして同時に、三〇年代は「地方主義」^{リジョンナリズム}の時代であった。これまでリアリズムや地方主義の議論は画家や彫刻家などを対象にし写真家は考慮の外に置き去りにされていたが、写真家たちもこの時代の潮流と無関係に生きたわけではなかった。殊にFSAの写真家たちは農業の記録の為に地方各地に派遣された事情も相まって、地方の写真を多くもたらした。特にエヴァンズはそもそもが南部の風土、土着性に強く魅了されており、南部を特別な場所と見なしていた。⁽¹¹⁾エイジーに誘われたエヴァンズがアラバマという深南部の地へと赴いたことの意味は、こうした諸要素を総合的に評価しなければならぬ。「リージョンナリズム」の絵画と、賛美的というよりは批判的で、農村ではなく都市に焦点を合わせた《社会的リアリズム》とは、明確に区別される⁽¹²⁾。しかし『名高き人々をいざ称えん』の写真が南部の農家に取材した地方主義的作品と、取

材とは無関係な都市の写真の両方で構成されていたことを考慮する時、この記述にある『リージョンナリズム』と《社会的リアリズム》の双方の影をエヴァンズに見出すことも出来よう。

一―二「アニー・メイ・パロウズ」の肖像(一)――記録の
眼差しから

エヴァンズの写真は、大型カメラの高度な再現性の特徴とした細密な描写力にその特徴がある。「細部」への眼差しを語ることに無しに、この写真家の写真を読解するのは難しい。そして時代はリアリズムの時代であった。「アニー・メイ・パロウズ」の写真も、顔の皺の一本一本、背景の板壁の木目一つ一つまでをも確認できる。この写真は、FSA歴史部局の「記録」という最大の目的にも適うはずのものであった。小作農婦の上半身が克明に記録されているのだ。しかしここまで克明な描写力は、実はリアリズムという時代やFSAという政治の要請であったようにいながら、「ドキュメンタリー」という〈記録性〉(による説得)を担う写真の文脈で言えば、異端ですらあったのである。

動的で力強いドキュメンタリー写真を撮ることが可能になったのは、一九二〇年代のカメラ器材の発達という技術的條件が整ったことが大きかった。まず、ソルントンレフ、グラ

フレックス、コダックレフ、メントールレフ等の小型の携帯用ハンドカメラが興隆し、エルマノックス等へと一層の改良を見た。更に、機動性が格段に増したことと口径が広がり光の透過量が増加したことによって以前は難しかったフラッシュ無しでの撮影も可能になり、新しい対象の撮影、新しい切り口による撮影方法が開かれたのだ。光やアングルの劇的な効果、新しい対象の劇的なシーンを探求するドキュメンタリーの写真家たちにとって、この技術革新の成果は渡りに船であった。

この技術発展の延長上にあつて、エヴァンズが三脚に固定した大型カメラで撮影することに固執したことは、彼自身の反論にも関わらず彼を「ドキュメンタリスト」として考察する限りでは、時代遅れの選択であつたように思われる。FSAの写真家たち、ドロシア・ラングやバーク・ホワイト、アーサー・ロスタイン等の動きのあるショット、高低からのショット、対象に大胆に接近したクローズアップの中にあつて、エヴァンズの写真は一定の方向へと導く読解の糸が明確ではない。しかし実は、繰り返しエヴァンズが自己の写真を「純粹記録」と称しているように、少なくとも細部までもとらえる〈記録〉という意では、彼の選択は〈記録〉に適つたものであつた。⁽¹³⁾

〈記録〉とは、写真に関して言えば、定義の困難な語である。写真は写真家がしつらえたものであれ自然にあるものであれ、

カメラの前に現実に存在するものしか写さない。いかなるものであれ写真とは即ち記録である、という議論すらも成り立ちうるのが、写真という媒体なのである。FSA歴史部局の掲げた大規模な地域に及ぶアメリカ農村の〈記録〉というスローガンは、細部までの克明な〈記録〉を謳う同時代のリアリズム絵画の流れと同調するものであつた。しかしFSAプロジェクトの内実は、絵画のリアリズムとは異なつていた。ストライカーは目的として〈記録〉を前面に打ち出しつつも、その〈記録〉とは、農業へ税金投入することを国民に合意させるという政治的最終目的に奉仕するための〈記録〉、国民を動員するための〈記録〉、救うべき農民の惨状の〈記録〉、貧困と雄々しく闘う名も無きアメリカの英雄たちの〈記録〉であつた。そうした政治的意図を無視した「曖昧な」、それ故に「無意味な」エヴァンズの写真が、ストライカーを激怒させたのは言うまでもない。

エヴァンズ自身は、自分の写真を「純粹記録」と呼ぶと共に、「ドキュメンタリー・スタイル」であると述べることによつて、ストライカーや世間が押し付けてくる「ドキュメンタリスト」という使命と評価をかわす。エヴァンズは、「ドキュメンタリー」を不明確で誤解を生む語であるとして退け、述べている。「ドキュメンタリーには使用目的があるが、他方、アートには使い道は全く無い」と。⁽¹⁴⁾

第二章 美術館制度と写真

二一〇・ニューヨーク近代美術館と写真

ニューヨーク近代美術館の、アメリカ芸術界における位置付けには、特に写真に関して言えば歴史的に絶大な価値がある。アメリカにおける写真を主導する言説を強力に生み出していったのが、当美術館の写真部局の歴代部局長たちであったのである。彼らの開催する写真展の数々、写真批評の数々が、アメリカにおける写真の基準を作り出していく磁場を創造した。他方でグラフ・ジャーナリズムが映像構成の実際の処理に大きく影響力を有していたことは否めないが、「言葉」⁽¹⁵⁾によって写真を評定しようという試み、新しく出現した種類の写真を評価するという仕事に本格的に取り組んだのが、美術館だったのである。特にニューヨーク近代美術館はそうした仕事の先端を走っていた。アメリカにおいて写真という近代の産物が「美術」として認知され美術館の収蔵・研究の対象となるに当たり、近・現代を対象とする当美術館が果たした役割は、他の美術館に比べようもない。

二一一・ニューヨーク近代美術館「写真部局」設立の経緯

ニューヨーク近代美術館は、一九二九年、大恐慌からわずか十日後に当美術館設立委員会の依頼により、ハーバード・フ

ォッグ・アート美術館副館長であったポール・ジョセフ・サッシュュが推薦した、当時まだ二十七歳のアルフレッド・バー・Jr. を館長に迎えてスタートした。美術館設立者として、三人の女性の美術愛好家が名を連ねた。J. P. ロックフェラー夫人のアービー・ロックフェラーとコーネリウス・サリヴァン、そしてリリー・ブリスである。近代美術館として二〇世紀の芸術作品の収集と研究とに努めるこの美術館は、その設立当初から「写真」もその対象として射程に入れていたものの、実際の写真の収集や展示会の開催は暫くの間、細々と絵画等の他芸術との関連で取り上げられる小規模なものにとどまっていた。その主な成功例として「アメリカ画家と写真家たちによる壁画」展（三二年）、「キュビズムと抽象芸術」展（三六―三七年）、そして「写真 一八三八年から一九三七年」展（三七年）等が挙げられる。ウォーカー・エヴァンズは三三年、ヴィクトリア朝時代のアメリカ建築物を記録した写真による調査結果をニューヨーク近代美術館で発表する機会を得ている。美術館設立当初から顧慮されてきた写真の美術館への取り込みが現実にも果たされることになったのは、こうしたいくつかの企画を経た一九四〇年のことであった。⁽¹⁶⁾

二一二・「アーニー・メイ・パロウズ」の肖像（二）——「アメ

リカン・フォトグラフィス」における

FSAに帰属する写真は、世論を動員すべく、広く流布させるという意図の下、ストライカーの巧みな戦略により掲載料や使用料が無料であったため雑誌や新聞を介して国民の目にはしばしば繰り返し刷り込まれた。「アーニー・メイ・パロウズ」の写真も最も有名なイコンの一つとなっていた。また、FSAの記録プロジェクト写真という枠組みの下で開催された写真展と写真集は、成功を収めている。

しかし、「アーニー・メイ・パロウズ」の肖像を含んだウォーカー・エヴァンズの「アメリカン・フォトグラフィ」展は、こうした展示会とは異なっていた。「アメリカン・フォトグラフィ」は、一九三八年、ニューヨーク近代美術館が写真家の個展として初めて開催した写真展である。美術館は、公と個のせめぎ合いの場である。美術館は作家の主張する作品世界を尊重しつつも、作品を展示することで得られる公共の利益(啓蒙、美術界における価値等)を顧慮する。よってFSAプロジェクトという公共的な背景上で理解されてきた「アーニー・メイ・パロウズ」の写真は、美術館に展示されることで一層、公共の利に供されたように見えるかもしれない。しかしエヴァンズは他者の介入を非常に嫌う写真家で、この写真展でもキュレーターやディレクターの指示を拒否し、展示に関しては自身が作品順を決定し、自身の手で並べかえてしまった。

だが、私的領域にこもりがちな写真家の目を(しばしば暴

力的に)公へと見開かせる美術館による写真展という形式を捨てない意味がエヴァンズにはあった。この写真展が写真家自身にとっても写真史上においても記念碑的なものとなったのは、エヴァンズの眼差しが「公共」への眼差しに裏打ちされていたことによる。「アメリカン(アメリカ的なもの)」とは、専ら写真家個人に属する眼差しではなく、他者に開かれた、他者の同意を要する極めて「公共的」な、アメリカとは何かという国家観に関わる公的問題以外のものでありえなかった。エヴァンズの「アメリカン・フォトグラフィ」の成否は、広く「公共」に、アメリカ国民そのものにかかっていたのである。⁽¹⁷⁾

しかしながら個展の為に条件付で美術館に作品を提供したエヴァンズが、全く他者に介入されない完全なる自身の選択による作品の提示を追求したのも、当然のことであった。それ故に彼は写真展と同時に、しかし写真展カタログとは異なる別個の自立的な写真集というかたちで、『アメリカン・フォトグラフィ』を出版したのだった。⁽¹⁸⁾

写真集『アメリカン・フォトグラフィ』のシークエンスにおいて「アーニー・メイ・パロウズ」の肖像がいかなる意味を有していたかに関して(ここでは論じるとまが無いが、FSA的文脈から苦悩の表情のドキュメントという評価がなされるこの彼女の表情は、実際はその細部の読解の「曖昧さ」故に我々

の記憶に残るものとなるのだ、ということ強調しておこう。写真に撮られること故のはにかみかとまどい、それともつやの無い髪と硬い皮膚に刻まれた皺が象徴する苦勞人故の世間への無関心か、写真家が切断了世界の一瞬は、「苦惱」という大恐慌時代の記号に還元不能な、読解の政治性から遠く逃れる、むしろ「空虚な記号」というべきものでしかない⁽¹⁹⁾。そしてそれは、画家グラント・ウッドのある作品の男の空虚な眼差しと曖昧な表情を思わせる。「ウッドの一九三〇年の作品」『アメリカン・ゴシック』は、モナ・リザとほとんど同じくらいしばしば滑稽にもじられてきた。それは今日なお強力なアイコンで、中西部開拓者の態度と価値を要約したものである。それは風刺なのか、賞賛なのか。この点が曖昧であるところこそその持続する魅力の要素である。⁽²⁰⁾

写真集『アメリカン・フォトグラフィ』における「アニー・メイ・パロウス」の強度は、その徹底的な「空虚さ」「空虚さ」にある。

第三章 記憶の眼差し

三〇 記憶の方へ

しかしエヴァンズは、「アニー・メイ・パロウス」を「空虚な記号」であることから逃れさせるかのように、彼女の写真を写真家自身の記憶の領域へと手繰り寄せてもいる。エヴァ

ンズは、同一の写真に自ら二つの文脈を与え、複数の読解可能性を示していると言えよう。ひとつが『アメリカン・フォトグラフィ』の、いまひとつが『名高き人々をいざ称えん』の文脈である。エヴァンズは、小作農家と写真家としての自己の私的交わりの手触りを隠さない。ドキュメンタリーにおいては、写真家は眼球になりきらねばならないという法があり⁽²¹⁾、被写体が写真家をみつめることは写真の強度をそぐ負の要素として見なされてきた伝統にあって、エヴァンズの被写体たちは写真家を見つめ返している。『名高き人々をいざ称えん』において写真家は、『アメリカン・フォトグラフィ』では毛皮の女や自動車の疾走する街路、破れたポスターなどの都会の諸イメージの中に宙吊りにされていた「アニー・メイ・パロウス」の写真を、アラバマの小作農家の生活の記録という写真が撮られた元の文脈に返し、共にした彼らとの短い生活の記憶の手触りを隠しはしなかったのである。

三一 『名高き人々をいざ称えん』の評価

『名高き人々をいざ称えん』は、写真史においては実際の取材に基づくルポルタージュとして評価されてきた。ESAPプロジェクトにも参加した同時代のマーガレット・バーク・ハワイトも『あなたは彼らの顔を見た』という文章と写真からなる、南部の小作人の家族のルポルタージュの仕事を残している。⁽²²⁾

この時代は大恐慌の時代でもあり、美術においては写真主義の時代でもあった。エヴァンズやバーク・ホワイトが「ルポルタージュ」という〈記録〉による報告という形式に注目したのには、この時代性が無関係とは言えない。

ところで『名高き人々をいざ称えん』というタイトルは、無名の人々、その中でも貧困や社会的差別などに「苦しむ人々」を、苦悩に立ち向かう偉大な人間として英雄的にとらえる手法を示唆している。この手法は、例えば小作人の厳しい顔つきをクローズアップしたバーク・ホワイトや、ドロシア・ラングの「移住労働者の母」等の同時代的写真にも用いられたもので珍しいものではない。最底辺の者を転倒により高い位置に高める戦略である。しかし『名高き人々をいざ称えん』において写真家は、そのタイトルを裏切るがごとくに、人々の空虚な眼差しをとらえているのである。この「特異性」に、同時代のバーク・ホワイトらの成功と裏腹に、『名高き人々をいざ称えん』が不評だったことの要因があるだろう。

次いで、その「特異性」を評定しなければならぬだろう。まず、エイジの文章は、ルポルタージュという事実の記録というよりは演劇的構成を組んだ文学的色彩の濃いものだった。先のバーク・ホワイトのルポルタージュが「インタヴューと小作農制度の状況についての報告に基づく、比較的控えめな文章」⁽²³⁾であったのと比べると、エイジの文章を

記録報告と評価するのは困難である。そしてエヴァンズの写真は、「アニー・メイ・バロウズ」の写真も含めて当然小作農民の姿や生活を取材した写真が数多いのだが、後半の写真に至っては主に都市部のストリートや工場地帯を切り取った写真など、明らかに取材によって得た記録写真とは無関係の写真によって構成されているのである。写真の質に関しても、当時のプロジェクトの写真群が、ストライカーの強硬な指示により窮状を強調的に克明にとらえたイメージ、或いは苦悩しつつも闘う人々の英雄的イメージで観者に感情移入させようとしたのに対して、エヴァンズのイメージは「貧しい小作農民と彼らの所有物のほとんど詩的とも言えるイメージ」⁽²⁴⁾であった。エヴァンズの写真の異質性は、一部には、大型カメラを「ドキュメンタリー」が扱うべきとされた対象（「社会問題」）に差し向けたということにも起因している。機動性に富み扱いやすい高性能の小型携帯カメラが開発されてドキュメンタリーの撮影に適したカメラとして一般に用いられていたのに対して、殊更にエヴァンズが大型カメラを用いたことの意義は見落としてはなるまい。

三二二、「アニー・メイ・バロウズ」の肖像（三）——『名高き人々をいざ称えん』における

『名高き人々をいざ称えん』の写真は、アラバマの小作農家

と過ごした日々の中で撮影された前半の写真と、後半の取材とは無関係の都市の写真に分けて考察することができる。

前半の写真の出だしすぐに、「アーニー・メイ・パロウス」は、一人の農夫（図版三）と並んで配置されている。眉間に刻まれた深い皺、真一文字に結ばれた口元、細められた目、質素な身なりという共通要素のため、二枚の写真は同質の雰囲気醸し出している。それに続くのは四方板張りの質素な室内で唯一の家具とも言えるベッドである。それに農家の全景、その子供たち、慎ましやかな室内の写真が続く。取材すべき農作業風景と呼びうる作品は数も少なく、雄々しい英雄どころ

(図版三)

か力ないイメージで、強調されてもいない。ただ高度な描写力により、その手触りまでを我々の目が辿り得るほどの細部が立ち上がっているだけである。

前半最後から二枚目の写真で、エヴァンズは〈記憶〉の手触りの決定的な証拠を残した。アラバマの農民たちと共にした短い暮らしのなかで自身が撮った二枚の「写真を写真に」撮影したのである（図版四）。写真家の意図が小作農家を記録するといったものであれば、「写真の写真」という「いれこ構造」は記録の「直接性」という、写真の記録的価値の最大の売り物を台無しにする構造でしかない。つまりこの写真は、記録よ

(図版四)

り記憶に負った写真、写真そのものが記憶としてある写真＝記憶なのである。「いれこ構造」は、写真家が〈記録〉から〈記憶〉へと自らを差し向けたことの証左である。そして、エヴァンズがアラバマの地を去る写真が続く。

後半は、小作農家の取材とは無関係な寂れた街路や潰れた商店、車道に並ぶ自動車などの都市写真で、一部、写真集『アメリカン・フォトグラフィス』に収められた有名な写真もある。しかしその最後に再び、写真家はアラバマの地で撮った写真、それも奇妙な写真を配置する。砂を盛った簡素な墓と、ひょうたんの掛けられた空に突き出す棒の写真である（図版五、六）。ひょうたんは、前半の写真の、農家の室内の壁に掛けられていた手作りの簡素な食器を喚起させる。墓や食器という、生、生活にとって重要な意味を持つ被写体の写真を配置したエヴァンズの身振りは、我々をアラバマの地、エヴァンズの記憶の手触りへと赴かせるのである。

結び 写真読解可能性あるいは写真使用法

本稿は、一枚の写真の複数読解の可能性について考察した。ここで取り上げたある小作農婦の写真は、時代背景と写真の配置といった文脈、写真集あるいは写真そのものからの読みにより、〈記録〉と〈記憶〉という二つの読解可能性のはざまにたまたまっていた。後にアメリカの写真家たちは次第に〈記

(図版五)

(図版六)

録」から「記憶」へとその拠ってたつところをシフトさせていったという仮説を筆者は抱いている。エヴァンス自身は「純粹記録」「ドキュメンタリー・スタイル」等という「記録」に纏わる言葉を巧みに操っているが、やはりこの農婦の肖像は「記録」から「記憶」へとというパラタイム・シフトを予兆させる先駆けともいうべきイメージだったのではなからうか。実際、エヴァンスは、ほぼ同時期の「サブウェイ・ポートレート」シリーズにおいても、「記録」と「記憶」という二つの問題系によって複数の読解可能性を付そうと試みたと言えよう。その一つは、「乗客たち」という未完に終わった構想、いまひとつは写真集『多くのものが呼び出されている』に結実した構想であった⁽²⁵⁾。

註

(1)「FSAの写真プロジェクトは、芸術家の失業救済といった面のつよい連邦美術計画のようなものとは全く異なる、はっきりとした目的意識に支えられたプロジェクトだった」(増田玲「ウォーカー・エヴァンス 都市の写真家」、『記録される都市と時代』(洋泉社、一九九四)一六二—一六三頁。だが、エヴァンスのように経済的理由で、お金をもらい写真を撮ることのでき

る絶好の機会として参加したと言明して憚らない写真家がいる)とも明記すべきであろう。John Szarkowski, *Walker Evans with an Introduction by Szarkowski* (New York: The Museum of Modern Art, 1971)p.14. 及び“Walker Evans, Visiting Artist: A Transcript of his Depression with the Students of the University of Michigan”, *Photography: Essays & Images*, ed. Beaumont Newhall (New York: The Museum of Modern Art, 1980 p.315)参照。また、PWAPなどの他のプロジェクトに関しては、E. ルーシー・スミス「一九三〇年代の美術——不安の時代」(多木浩二・持田季末子訳、岩波書店、一九八七)二七五—二八三頁を参照。

(2)この点に関しては Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*. (New York: Hill and Wang, 1989.)「ブリン・トラクテンバーグ『アメリカ写真を読む——歴史としてのイメージ』生井英考・石井康史訳、白水社、一九九六」及び Damisch, (H), *Skyline: La Ville Narcisse*. (Paris: Editions du Seuil, 1996.)「エヌール・ダグジニョ『スカイライン——舞台としての都市』松岡新一郎訳、青土社、一九九八」及び拙論文(東京大学大学院総合文化研究科超域科学専攻(表象文化論コース) 修士論文)「アメリカ現代写真における「社会的風景」の誕生——フリードランダー、ウイノグランド、ドゥエイン・マイケルスを通して」の議論を参照のこと。

(3)「ドキュメンタリー」写真とは、如何なる写真を指すのであろ

うか。「ドキュメント」の記録する、という原義に立ち返れば、何を対象にし如何に撮影しようともそれは即ち「ドキュメンタリー」写真であるということになってしまふ。だが、写真研究における一定の共通認識として、「ドキュメンタリー」写真とは「社会的な喚起力をもつ映像」(ナオミ・ローゼンブラム『写真の歴史』(日本語監修 飯沢耕太郎) 美術出版社、一九九八、三四二頁)であり、その写真が社会的な使用(世論の誘導、告発、法制整備を要求する資料などとしての使用)に供せられる写真、広義には芸術的創造的意図よりも現実を記録することを第一とした写真群とされている。ただし「多くの写真が、一見労働や暮らしの状況といった社会的な主題に関するものであるように思われても、その撮影者の目的はさまざまであり、複合的なものであるので、分類するのは難しい」ということは再度強調されるべきである」(同、三五二頁)。

(4) その師ジェイコブ・リースをその起源とする向きもあるが、彼は写真の固有性には無自覚な、写真家というよりはむしろジャーナリストであった。彼は、社会改良のために世論を動かす力として文章のみならずイメージを採用することを考案したが、そのイメージはあくまで文章を補強すべき挿絵の地位にあったし、写真印刷技術が未発達であったため、写真そのものを掲載することは困難で、写真を元にした版画が新聞や雑誌の紙面を飾るにとどまった。

(5) ハインはパンフレットに写真を掲載するなどして、いわゆる劣

悪な労働環境の証拠として文章と共に写真を提供したが、写真を文章から自立させた試みをしていることから明らかに、挿絵の役割以上の自立した力を写真に見出していた。特に、児童労働委員会の活動メンバーとなり、一九一六年には「児童労働法」を議会に提出すべく写真家として働いたことに注目すべきである。

(6) ハインも、三〇年代には、アメリカの希望の象徴であるエンパイア・ステイト・ビルに魅せられた一人となり、三〇年から三年にかけて同ビルディングの建設現場で働く人々を記録している。ハインの写真も変質を余儀なくされていたのである。この明るい、英雄的な働く人々の作品は三二年に写真集としてまとめられた。Lewis W. Hine, *Men at Work: Photographic Studies of modern men and machines.* (New York: Dover, 1932. revised edition 1977.) 参照。

(7) プロジェクト開始時に雇われた写真家は、アーサー・ロススタイン、カール・マイダンス、ウォーカー・エヴァンズ、ベン・シャーン、ドロシア・ラングである。

(8) エヴァンスはESAに他の写真家と異なる特異な立場で参加していた。つまり、それまでの個展や写真集で既に得ていた評価のために他の写真家よりも活動の自由を許されていた。彼自身、ストライカーのリーダーシップと彼の写真撮影の指示をひどく嫌い、プロバガンダに参加したのではないとしている。

(9) James Agee & Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men.*

(Boston: Houghton Mifflin, 1941.)

- (10) E. ルーシー・スミス、前掲書、二七三頁。
- (11) エヴァンズはしばしばアメリカ南部のヴァナキュラー性に強い関心があると指摘されている。南部への眼差しは、写真集『アメリカン・フォトグラフィス』においても南部で撮影された写真が多いということ、彼の生地が南部であったこと、FSA写真プロジェクトで彼の担当が彼の希望とおり南部地域だったという事実からも確認できる。
- (12) E. ルーシー・スミス、前掲書、二六三頁。
- (13) 「純粋記録 pure record」に関しては、前掲の Beaumont Newhall 編集によるインタヴュー、「Walker Evans, Visiting Artist」参照。また、この問題は、エヴァンズの写真批評でしばしば用いられる「非人称性」「超越性」(文字通りの事実の描写以上の何ものかになること) という概念と同時に議論出来よう。Alan Trachtenberg, *The Presence of Walker Evans* (Boston: Institute of Contemporary Art, 1978) pp. 24-25 飯沢耕太郎『フォートグラフィーズ』(作品社、一九九六)二〇一頁等、参照のこと。
- (14) Leslie Katz, "Interview with Walker Evans", *Art in America*. (March-April 1971) pp. 87.
- (15) 世界最大のグラフィック雑誌となる『ライフ』は、一九二六年創刊。創刊号の発行部数は四六万六千部。
- (16) 一九四〇年十二月十一日から一九四一年一月十二日にかけて「ニューヨーク近代美術館収蔵 六十枚の写真」と題された写

真部局開設記念の最初の写真展が開催された。アルフレッド・バー・Jr. は設立に際し、同部局設立目的を「美術館とアメリカ国内を巡回する双方の展示会、写真コレクションと参考図書室の規模と範囲の拡充、及び出版と講義によって、写真部局は写真を自己のメディアとして選択したアーティストたちにとってのひとつのセンターとして奉仕すること、そして委員会のキュレーターの見解を通じて公衆の前に現在と過去を最も巧みに表現する作品を提示することが期待される」と、述べている。Newhall, op. cit. pp. 64.

(17) FSA という、前代未聞の国家主導型記録プロジェクトの「パガンダ性」は、これまでのところ大いに指摘されてきたが、その一方で、FSA プロジェクトは「パブリック」即ち「公共性」への眼差しを開かせたということの意義も認めるのが正当であろう。

(18) Walker Evans, *American Photographs*. (New York: The Museum of Modern Art, 1938.) エヴァンズ自身の写真集の構想は Jerry L. Tompson, *Walker Evans at Work: 745 Photographs together with Documents selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes with an Essay by Jerry L. Tompson*. (New York: Harper & Row Publishers, 1982) p. 150. 参照。

(19) 拙論文「江口優「写真における眼差しの問題——ウォーカー・エヴァンズ『アメリカン・フォトグラフィス』を巡って」『比較文学・文化論集 一九九九年 第十六号』を参照のこと。

- (20) これに続いて、E. ルーシー・スミスは「全体として、ウッドの態度は贅美的であった。かりっと鋭く、明快でやや古風なスタイルは、アメリカのフォーク・アートへの彼の情熱を反映している。彼の人物画は、彼が十九世紀のタゲレオタイプに熱中していたことを示していた。彼が作り出した世界の中心には、アメリカ農業の神話がある。神話それ自体、草原を耕し、だれもそれ以前には住んでいなかったところに文化を作り出した何世代にもわたる辛苦がうみだしたものであった。」と述べている。この男の表情を、細部の描写力との関係で論じる余地がある。E. ルーシー・スミス、前掲書、二二六―二二六四頁。
- (21) 前掲拙論文(修士論文)参照。
- (22) Margaret Bourke-White, "You Have Seen Their Faces." (Pamphlet) 1937.
- (23) ナオミ・ローゼンブラム、前掲書、二六九頁。
- (24) Graham Clarke, *The Photograph*. (Oxford & New York: Oxford University Press, 1997) p.154.
- (25) Sarah Greenough, *Walker Evans: Subway Photographs and Other Recent Acquisitions*. (Washington, D.C., the National Gallery of Art, 1991.) を参照のこと。

(図版リスト)

- 図版一 ALABAMA COTTON TENANT FARMER WIFE, 1936 in
American Photographs / Untitled in Let Us Now Praise Famous Men
Men (共にページ表記なし)
- 図版二 Alabama, 1936 in *Walker Evans at Work*, pp.127.
- 図版三 Untitled in *Let Us Now Praise Famous Men*
- 図版四 Untitled in *Let Us Now Praise Famous Men*
- 図版五 Untitled in *Let Us Now Praise Famous Men*
- 図版六 Untitled in *Let Us Now Praise Famous Men*

追記 本稿は科学研究費補助金による研究成果の一部に拠るものである。