

写真における眼差しの問題

—ウォーカー・エヴァンス『アメリカン・フォトグラフィ』を巡って—

江口 優

序章 問題の所在

ウォーカー・エヴァンスはアメリカ写真史における文脈で確固たる地位を築きつつも、大恐慌時代の FSA (Farm Security Administration 農業安定局) 所属のドキュメンタリストとして、また逆に同時代のドキュメンタリストからはみだした「孤高の写真家」として、その評価が引き裂かれることの多かった写真家である。⁽¹⁾ エヴァンスはまずドキュメンタリストとして評価されてきたが、それは三十年代の大恐慌時代、ニューディール政策の一環として行われた FSA 歴史部局の写真プロジェクト⁽²⁾、在任期間に評価の高い仕事をしてきたことと同時に、彼の生涯の全仕事においてこの期間が圧倒的に重要な期間であったことも大きく作用している。⁽³⁾ しかしエヴァンスはそこに特異な立場で参加していたことには留意しなければならぬ⁽⁴⁾。また、エヴァンスの回顧展(一九七二)を機にエヴァン

ズをドキュメンタリストとする評価に異議が出始め、エヴァンスをアτζェ、ブレイディ、フロベール、ボードレル、ホイットマン等、様々な人物と絡めて語ることも多くなってきた。⁽⁵⁾ しかしいまだ政治制度や権力から見た見方、社会的見方、ドキュメンタリーとしての評価、もしくは看板やポスターに目を向けた先駆的ポップアートとしての評価等が林立し、引き裂かれた評価の中にある。

彼の写真はこれまで語ることの難しさが指摘されてきた。まずそれを見なければ語りだせないという意味で、まさに見ることを要求するとともに眼差しの問題を提起する写真なのである。しかし彼の写真は上述の引き裂かれた評価のもとに、写っているものの社会学的考察や権力の機関としての FSA の作用反作用、他の人物との親近性や影響から論じられることが多く、視線の制度性、権力性という問題を孕み、時に雑誌などにおいて批評やインタビューが載ることはあっても、エヴ

アーンズの眼差しを側からまとまった研究はなされてこなかった。本稿ではこの点をふまえ、エヴァーンズの代表作であるとともにエヴァーンズの確固たる地位を築く礎ともなった写真集『アメリカン・フォトグラフス』をとりあげ、彼の眼差しがどのようなものであったかを考察し、従来の引き裂かれた歴史的评价から彼の眼差しを軸とした再評価への布石とするとともに、写真をみるといふことと制度性、権力性といった視線の諸問題についても考えてみたい。なおこの写真集は一九三八年、写真家としては初めてニューヨーク近代美術館で開催された同名の写真展のカタログとして世に問われた。エヴァーンズ自身が写真の選択、配置、デザイン、タイトルまで全てを整え、展覧会とは自立したひとつの写真集として提示されている。⁽⁶⁾

第一章 FACES —— 顔の立ち現れにむけて

エヴァーンズは顔をひとつのモチーフとして多くの写真を撮ったが、ここではエヴァーンズが顔に向けた眼差しはどのような眼差しであったのかという問題について考察する。ここでいう顔写真とは、エヴァーンズの眼差しがまず顔に向かっている写真という意味である。従って、顔が大きい面積を画面に占めていることが即顔写真となるわけではない。この写真集でも、顔が第一に注目されているというより、少女の顔と壁

の落書きの対照にエヴァーンズの眼差しが向けられていると考えられる写真もある⁽¹⁾。

簡易免許証写真スタジオの外観からはじまるこの写真集は、次に顔、顔、顔で埋め尽くされた別の写真館のディスプレイの顔写真(図版1)を出してくる。ジョン・シャークフスキーはこの写真について、アメリカ人の人相、服装、スタイルの縮図カタログであると述べ、アラン・トラクテンバーグは非人間的イメージ・メイキング、エヴァーンズが敵対するような種類のイメージの世界であると示唆する⁽³⁾。またウルリッヒ・ケラーは顔の交換可能性を語り、同じ規格に押し込められた人々は、レンズの前でデータとしての数字と化すとした上で、エヴァーンズの眼差しを関与せずに記録するだけの臨床医学の眼差しに比す⁽⁴⁾。この記録の眼差しの指摘は、無名な人々の身体、特に顔に眼差しが向けられることに一役買った写真の制度的眼差しを想起させる⁽⁵⁾。ところでエヴァーンズの顔写真における眼差しは、直接の権力機関や制度とのつながりはないにしろ、このような制度性を孕んだ種類の、ケラーの指摘するとき記録の眼差しなのであろうか。この問題を考えるにあたり、シークエンスが重要な意味を有している。次の写真をみてみよう。

次のページの写真(図版2)は『FACES』という素っ気ないタイトルの少年の顔の写真である。誰のものと名指されるで

图版 1

図版2

もなく、複数で、但し他の顔からは差異化された顔。この写真は誰のものと同定されることに意味があるポートレートとしてとらえられてはいない。ところで写真スタジオの外觀、ディスプレイの写真、少年たちの写真という流れで考えたとき立ち現れてくるのは、ケラーらが指摘する制度的眼差しや顔の交換可能性であろうか。

ディスプレイの写真からまず示唆されるのは人々の等価性である。我々は誰とも知れぬ人々の顔に直面させられる。一区画ごとの顔を丹念に見ていっても、この画面上で圧倒的存在を誇示するただひとつの顔はない。さらにこの人々の上に大きく刻印されたSTUDIOという文字は、人々の等価性を決定的に示している。我々はこの文字に潰された顔を見ることはできない。そしてSTUDIOという文字は配置によって、どの顔をも覆いえたのである。大型カメラの高再現性により人々の顔がはっきりと表情までもとらえられていることも、等価

性を引き立てた。一人一人は個別の表情を保持しつつ、エヴァンスによって等価にみつめられている。次にくる少年たちの無名の顔は背景の顔から差異化されているが、より重要なのは背景から差異化された少年たちの顔がふたつの顔であるという顔の複数性である。少年たちの顔はピントの上から考えても背景の顔から差異化されているが、互いに対しては等価なものとしてとらえられている。そして等価に示されたふたつの顔がもう一方の顔に対して自分の顔を差異化する。等価性とは、同価値性ではない。価値内容はそれぞれに別個のものである。エヴァンスはここでふたつの顔の等価性を、差異に転換してみせる。等価であるがゆえに、差異化が可能となり、差異化することによって少年の互いの顔は交換不能の個別的な顔となる。つまりこの写真はひとつの顔では成立しない写真、差異が最も明快に成立しうる最も基本的な数、「二」つの顔の写真なのである。また、ディスプレイの写真を抜きに少年の顔を見た場合、即ち圧倒的な顔の等価性が前提として示されずに少年たちの写真を見た場合、この写真において差異化と等価性の絡み合いという問題を組上にのせることは難しくなる。エヴァンスはディスプレイ写真の等価性を半ば無意識的に受容させることで、この少年たちの顔を、等価性に基づく互いに対する差異化の場として示す。顔は差異化を通じて、等価性から互いに立ち現れてくる。

顔の等価性と差異化というエヴァンズの切り口は、“MAIN STREET FACES” (図版3) の写真で一層明確になる。このふたりの男は、帽子、腕まくりしたシャツ、結んだ口、カメラを見ているようで見ていないような目つきといった類似を見せているが、この等価にとらえられた類似性は我々をより細部の互いに対する差異にまで立ち至らせるのである。彼の眼差しは世界の切断というカメラの本質的な力によって二つの顔をつかむ。差異が差異と立ち現れるためには世界の切断が必要である。何故なら世界の広がりにおいては差異もどこまでも拡散していき、差異は差異として我々の眼差しに与えられず、世界のひとつの要素として埋め込まれてしまうからである。

図版3

ある。顔写真においては、大型カメラの厳密な再現性を定着するといふ彼の、スライルを犠牲にすることを憚らず、スナップ・ショットを多用したのは、顔の立ち現れを拿捕するための、必然の選択であったといえる。

第二章 グラフィック・ピープル

エヴァンズはポスターや看板のグラフィックを数多く写真に収めた。この写真集ではその中でも、特にポスターや看板に描かれた人間の姿に対して眼差しが向けられている。ここには絵に描かれた人間と人間そのものとの境界を一瞬危うくする眼差しがある。ハンバーガーなど軽食を売るワゴンに描かれた、ホロつき自動車を駐車して軽食を手にしたデート中の男女の絵が、次のページのまさに駐車中のホロつき自動車の男女に重なり、黒人の初老の石炭港湾労働者は、ミニストレル・ショーのポスターの初老の黒人役者のひとりに連なる。こうしたシークエンスを過剰でなく一定の間隔をもって組み込むことで、グラフィックとして描かれた人間と人間そのものの境界は、なめらかに横断される。本章では街路で集められたグラフィックの人間の像を、人間そのものの存在に重ね合わせるエヴァンズの眼差しについて考察する。

図版4は「引き裂かれた映画ポスター」と題された一葉である。女性の目は大きく見開かれ、裂け目と相まって軽い恐怖感を漂わせる。そして次のページで早速、彼はこのグラフィックを人間の顔に重ねてしまうのだが、まずこの写真の特徴を確認しておく、第一に大写しに詳細にディテールがとらえられているということ、第二に広告のコンテキストを外

したとらえ
方であるこ
と、第三に
ポスターの
裂け目が写
しこまれて
いることの
三点が挙げ

図版4

られる。この三点は他のポスターの写真についても指摘できる。コンテクストを外しつつ人間を見つめるかのような細やかな眼差しが注がれ、大写しに鮮明に写される。そして人間に重ねられることで、描かれたグラフィックの人間と肉を持った人間との境界は更に曖昧化されることになる。続く一葉(図版5)は、貧困に喘ぐ農村の優れたドキュメントとして評価の高い小作農民の妻の一葉⁽¹⁾である。しかしエヴァンスは、女性の苦悩の表情のドキュメントと評価されるこの顔に、商業用ポスターに描かれた人間の顔を重ねるといふ大胆というよりは不謹慎ととられかねない危険を冒す。肉を有した人間の苦しみをグラフィックの人間の虚構の軽薄な苦悩なり恐怖なりと重ね合わせているのである。そして更に写真とステレオタイプという問題が絡んでくる。これらのグラフィックはステレオタイプの生活、ステレオタイプの人間たちのありか

たを示している。他の連続した二葉では、恋人たち、海に向かう後ろ姿、肩を組む、といったステレオタイプに還元しうるが唯一の光景が、パーティでダンスに興じる幸福なカップルのステレオタイプのイメージに重ね合わせられている。ここで両者を重ねることが出来るのは、両者のイメージがステレオタイプとして合致していることと、対象の個性性を揺るがす写真の眼差しのためである。人間は個性で覆われた具体的存在としてあるが、写真の眼差しによっての非人称化、非個別化を促される。時間、空間の切断にかかわる本質的「遠さ」を孕んだ写真の眼差しの形式は、個性、人稱を欠いたステレオタイプの形式と重なり合い、人間とグラフィックの人間の姿の境界を危うくする。だが両者がびたりと一致する

図版5

わけではなかつた。エヴァンスは両者の境界を曖昧化するに際してひとつの留保をつけた。ポスターの裂け目である。それによって、グラフィックに生きた

人間の姿をみたかのようなイリュージョンに留保がつけられる。剥き出しになった後ろの壁や残された文字の一部もイリュージョンに釘を刺す。エヴァンズはイリュージョンに圧倒的に誘っておきながら、我々をポスターの絵という現実結び付けておく。

三十年代はアメリカが記号消費社会に突入した時代であった。⁽²⁾ 先行研究は、人々には記号によって示される理想の生活即ちステレオタイプの生き方を身につけるといふ生き方しか選択の余地はないということをもふまえたエヴァンズが、単純には映像の提示する理想を実現できないということをアイロニカルに示したのだと指摘する。⁽³⁾ ところでこの写真集のグラフィックも苦々しい記号として機能しているのだろうか。

ここでは広告というコンテキストを奪うことで意味が剥奪され、記号が空疎化されている。コンテキストを奪い対象のイメージを転用するこの眼差しは、写真に特有な眼差し、即ち指示物を持つ対象を断片化して新たな意味作用をそこに生かさせる眼差しでもある。この眼差しには、一定の見方を強要するという視線の権力性から記号を逃れさせる作用がある。コンテキストを奪い丹念に眼差しを注ぐことで、普段隠されたポエジーが明るみに出される。⁽⁴⁾ 明るみに出されるポエジーは語られた詩ではなく、たゆたう詩である。そこで視線の政治性は無効になる。また、グラフィックと重ねられることで

人間の側も記号の政治性から解放されることとなる。エヴァンズは描かれた人物の存在としてのグラフィックの軽みを掴む。グラフィックの人間の存在的軽さを重ねることで、この女性も苦悩と貧困の記号という政治性から解放される。

先に我々は、グラフィックの人間と実際の人間を重ねる眼差しを準備しておきながら同時にポスターの破れ目によって我々に虚構性の破れ目をも示すエヴァンズの眼差しをみた。グラフィックの人間と実際の人間の一致の棚上げは、両者の差異というものを考えさせる。トラクテンバーグは、石炭港湾労働者の初老の黒人とミニストレル・ショーのポスターの初老の黒人役者がいかに異なっているかを比べるように促し、⁽⁵⁾ ここでは権力関係のパターン、複雑な政治性があると指摘する。しかしエヴァンズは重ねるといふ行為に近似化と破れ目の提示し差異化を微妙に戯れさせることで、対立項としてのグラフィックと人間という位置づけ、政治性から両者を解き放った。グラフィックに描かれた人間は記号であるにしても、読みの政治性からの解放の空疎な記号であった。

第三章 室内——秘かなる映像としての人間収集

エヴァンズのモチーフのひとつ、室内写真は、多少のヴァリエーションがあるものの、主にありふれた部屋の一隅を大型カメラの高度の再現性でとらえた写真群である。写真集第

一部におかれた室内写真は、どれも物が雑多に生活のままに写し取られているが、その雑多さとともに彼が眼差しを注いだのは室内におかれた人間の写真や絵、言い換えると室内における映像としての人間である。

図版6の写真は、一見何の変哲もない黒人の牧師夫婦の寝室を日常性においてさり気なくとらえたカットであるが、エヴァンズの眼差しが圧倒的に注がれているのは左下のおそらく広告写真からもってきたであろう白人カップルの写真と、その上方の黒人夫婦の写真に対してである。ウルリッヒ・ケラーの言うように、この写真の化粧品を集め方から黒人というマイノリティ集団におけるエリートという権力構造を見ることも可能である。しかし同じ室内をもっとこの化粧台ににじり寄って撮ったカットもあり、もしケラーの言うように化粧

図版6

粧品の集め方から何かを示唆したのであれば、それがより明瞭に見えるそちらを採用するのが妥当に思われる。

図版7は鉱山労働者の家の室内である。この家の貧しさが「継ぎはぎ」のダンボールの壁や破れたカーペットから見て取れるが、ここでエヴァンズの眼差しがまず見つめているのはみずばらしい壁にピンで止められた広告である。この映像を見つめていると、男女の大学生の卒業式とサンタクロースの晴れやかなイメージがこの室内にあって浮き立ってくる。身の人間というこの室内の住人ではなく、一枚の紙としての人間の像の音が室内を満たしている。エヴァンズがこの声を我々に聞かせることができるのは、この室内を規定し支配する住人等、人間自体を画面から排除したからである。

以上の写真をみて同時に確認しておくべきことは、フレ

図版7

ムの中の人間の写真、人間の映像が、壁に掛かったネクタイや椅子、サボテンの鉢植えとあくまでも対等に、時に半ば隠れるようにとらえられていることである。だが写真家の眼差しは室内の事物に平等主義的に注がれたのではなく、彼の写真はしばしば中

心を欠いた写真だと評価されるが、それは彼のスタイルによるものであって、彼の眼差しは圧倒的に映像としての人間に向けられている。だが直接的に対象ににじり寄るのではなく自己を投影するのではなく、眼差しの先にある対象のわずか手前でとどまっている、自己の確固たる意志に導かれた無意志的写真がエヴァンズの写真なのである。彼は明らかに住人不在の室内において秘かに、しかし確実に映像としての人間の収集品を我々に示している。この収集品が人間の像であるだけ、密やかでありかつ確実な収集であるだけに一層、彼の眼差しの強度が我々を差し貫くのである。

多木浩二はエヴァンズの室内写真について「その現場にいるときには見逃してしまいかねないあらゆる細部を立ち起こし、「世界を物質として感受する」と述べている。⁽⁴⁾しかし本稿の問題、即ち室内において人間のイメージを収集するというこの写真集に固有の問題については、更に新たな角度からの考察が要請される。一口にエヴァンズの室内写真といっても人間不在の室内において一方は多木の指摘するモノの物質化、細部への眼差しがあり、他方に人間そのものではなく人間の姿の絵、写真といった映像への眼差しがある。ここではこのポトレートの主は誰なのか、どのような人物なのか、この広告は何故室内にあるのかといったオリジナルについての問い、状況に対する問いは二次的関心にすぎない。ここでは室

内という自閉的密室空間における複数の人間のイメージの共存が問題なのである。室内の一隅を切断することで、普段は空間の広がりには拡散し、無機的室内に沈んだイメージの間に新たな共存関係が浮上する。そしてこの新しい関係を通じ、室内は人間のイメージたちの息づかい、ざわめきで充満していく。エヴァンズは住人の名を刻まれた場である室内において住人をさしおいて住まう人間の映像たちを収集する。ここには、アメリカの生活における映像の浸透度と、映像間の新たな関係への眼差し、映像に声を与え生きさせる眼差しがある。

エヴァンズが室内において人間の像を収集する眼差しはラディカルな眼差しである。彼は室内にいるべき人間そのものの存在ではなく、人間の姿の痕跡を定着した。命無き像が住まうが故に永遠を夢想させる時の流れの切断として、室内は立ち現れてくる。しかし再びエヴァンズは通りへと出てゆく。彼が一連のシークエンスでしてみせる部屋と通りとのゆるやかな往復運動において、部屋はまず出ていく場としてある。室内の永遠の夢想に休らうことは夢想にすぎない。彼は再び街路、顔、壁の看板へと向かう。さらに歩いて、古びた建物の閉ざされた扉の前に目を閉じ横になるニューヨークのホームレスの男をとらえる。我が物顔で部屋を専横する人間の映像と部屋を奪われた男の顔。そして最後の一片、既に住人なき邸宅の庭に根こそぎ倒れたオークの木。この第一部最後の一

葉で、エヴァンズは横になる男を、横たわるオークの太木に重ね合わせる。彼は人間の肉体を、彼が全く興味を有していないという自然物⁽⁶⁾に重ねてしまった。ここで彼は、人間の顔、踊る看板の人々、室内のポートレイトという人間の形の痕跡を一気に飛び越えるのである。

第四章 同形の家、フレームから装飾、そして記憶装置へ

写真集第二部を構成しているのはエヴァンズの建築写真と呼ばれる写真群であるが、一瞥で明らかのように「建築」と改まって呼ぶのが憚られる建物の写真である。本章ではモチーフとして同形の家々、フレームそして装飾をとりあげエヴァンズの眼差しを検討する。

先行研究は、規格化された同形の家に三十年代アメリカに押し寄せる産業化の波や社会的強制力を見る。ミヒャエル・ブリックスはこうした規格化は大量生産の証であり「住宅の単純な形態は、写真にとってマイナスでしかなかった」と指摘する。図版8は水車小屋労働者の家々である。エヴァンズはむかって右からカメラを構え、遠近法を意識して家五件分までをとらえている。つまりここには同形の家の反復が定着されている。家が同形であるということは、複数の家をほぼ同じアングルから反復的に示すことで示される。写真集第二部は視線の動きから二種類の建築写真に分類できる⁽⁷⁾。ひとつは

この写真のごとく建物と共に道路もとらえ、遠近法に則り道路に沿うかたちで我々の眼差しもそこをたどる写真、もうひとつは一つの建物を正面から構図の中心にとらえた写真である。この写真において、我々の眼差し

は右の明瞭な近景から、道路に沿って遠近法に則り家々が小さくなっていく左側へと進みつつその同形の家々をたどる。しかしこの家々は全く同じものとしてあるのではなく、それぞれに陰影を帯びている。例えば、家の向こう側から差してくる強い太陽の光を受け輝く玄関のドアの横の白い柱の輝きも各々異なり、右から三軒目の家の柱の白さにはハイライトが入り、際立って浮き立っている。カーテンのない窓とひかれた窓、ペンキの塗り具合等、家々において様々な陰影が定着されている。水車小屋労働という同じ職に従事する者として総括されるこの住人たちが住み暮らす同形の家々、しかしこの家々は同形であるがゆえに微妙なディテールの差異に我々

の視線を送り返す。一步一步歩くように右から左へと視線を滑らせることで些細な差異が浮き立ってくるのである。家々は明るい光のなか環境に溶け込んでとらえられ、同形性の違和感がことさらかき立てられているわけではない。家の同形性は声高にとらえられているのではなかった。“FRAME HOUSES”という直截なタイトルを抱いた数枚の写真を含め、窓やドアの輝くばかりに白いフレーム、玄関にせりだすバルコニーを支えるフレーム、フレームへの眼差しがある。“CONNECTICUT FRAME HOUSES”(図版9)には八つものフレームが板張りの壁に並ぶ。その配置は奇妙で統一はとれて

図版9

いないが、ともかくもこの平面を引き締めている。フレームの大きさも一見すると同じものもあるようにみえるが、後ろの板との位置関係からみて一つずつ微妙に異なる。ここにあるのは無秩序ではなく奇妙なバランスである。配置はばらばらでどれひとつとして同じ

大きさのフレームはないのと同時に、同一平面上に共にあるというバランスである。眼を吸い寄せせる決定的な窓はなく、視線はこの平面上を右に左にと走る。そこにフレームが眼差しの引っ掛かりとしてあり、眼差しの運動を単なる滑走から遠ざける。エヴァンズはひとつのフレームを撮るのではなく必ず複数、それもかなり多くのフレームを眼差しの引っ掛かりとして同時にとらえた。あるフレームから次のフレームへと眼差しの余韻が受け渡され、それによって眼差しは同一性と微小な差異とを同時に見分けるのである。差異は表層において最も明確にとらえられる。エヴァンズの眼差しは表層をたどることと差異を発見していく。多木は、建物の表面にとらえられた形式の差異を通じて社会的差異(白人/黒人)が伝達されることを指摘しているが、この写真集に關する限り差異は我々を記憶へと誘う核としてある。

第二部後半から次第に、裝飾の施された建物の写真が増えてくる。裝飾を施された建物の多くは、ゴシック様式や新古典主義建築などアメリカ様式建築の建物である。この様式の出自はアメリカの起源としてのヨーロッパにも重なる。しかもこの起源の中に“JIGSAWHOUSES”の糸鋸(JIGSAW)でひかれた裝飾の曲線のイメージ、細かに糸鋸をひいた手、白く輝くペンキを塗った手のイメージが折り込まれている。木造の建築物、そこに塗られたペンキの白さ、フレームから裝飾

へと至る縁取り。エヴァンズの眼差しは繰り返しこれらのイメージを切り取ってきた。凡庸なフレームが生み出す奇妙なバランスや白い装飾、そうした眼差しの引掛かりは我々をその固有の建物につなぎ止める。ある記憶の糸がほんの些細なことから手繰り寄せられ次々とイメージの連鎖が生じるように、眼差しの引掛かりを介して繰り返し示された木の感触、白さというアメリカン・イメージを通じて、固有の建物が手繰り寄せられる。手繰られるその固有の建物と共にそれを包む光、その光を受ける白いペンキのその輝きが引き出される。繰り返し示される木の質感はアメリカの開拓者の伝統の木造建築に根ざし、そこに塗られたペンキの白さはアメリカの起源としての新しさ、どこまでも拡散していく広大さの空虚感であり、ペンキは壁の落書きや手描きの看板で愛されるアメリカの素材である。

写真集第二部は、反復される同形の家々の微妙なディテールの差異をたどる眼差し、板張りの壁や白やペンキをまわりつかせたフレームから装飾への一貫したイメージが浮き立たせるアメリカンをたどる眼差しを通して、アメリカの記憶に触れている。ここ、目の前の写真集に定着された記憶。ここにありながら既に常に失われているという速さ。この目の前に立つ建物の圧倒的な遠さ、静けさは記憶としての遠さ、静けさでもある。

終章 たゆたうアメリカンの記憶

各モチーフを横断し写真集全体へ折り込まれていく眼差しの問題は、以下の問題としてとらえられる。まず匿名性の問題があり、写す対象の無名性と匿名性が指摘できる。彼の眼差しはアメリカの起源の無名性への憧れと、人為の国アメリカの共同体創世神話が孕む拡散的ベクトルの本来の匿名性の共存をとらえる。先行研究ではエヴァンズの眼差し自体の匿名性も指摘されているが、この指摘は彼の眼差しが表層へ注がれていることからくるもので、実際の写真は彼の眼差しの特権化作業を経たものであった。次に人の介在、痕跡へという問題があり、この表層への眼差しが差異を明確に立ち現れさせることによって、人間から人間の遠のいた具体物の表層的イメージを記憶へと紡いでいく眼差しがある。この表層への眼差しはアメリカ的な眼差しである。最後に素材自体のヴァナキュラー性、アメリカンの問題が素材とアメリカンの問題として指摘でき、これらの問題軸を通じて写真集を貫くのはアメリカンの眼差し、眼差しのアメリカン（アメリカ性）であった。

写真集『アメリカン・フォトグラフィ』の力は、記憶にかかわる力である。ありふれた具体物、ヴァナキュラーな具体物の細部を介して写真が記憶に入り込み、記憶の領域に立ち

入ることによって再び我々の手を伸ばさせ、エヴァンズの指示するシークエンスを強制しつつ繰り返し見ることを要請する。そして繰り返し見るこの要請が記憶を絶えず修正し、補強する。本来個別的なものとしてある記憶にかかわるこの写真集が、観者を想定した開かれた写真集として生き続けることができるのは、ここにあるのがアメリカという国であるというよりもアメリカン（アメリカ的なもの、アメリカ性）であるからである。我々が知る、あるいは知る由もない一個の国ではなく、アメリカン・イメージが刻まれているのである。また、この写真集がアメリカから隔たった観者の記憶に触れるのは、雑踏のなか不意に飛び込んでくる顔や視線、デートのひととき、昼下がりの街路の物憂い空気、窓枠に当たる光の照り返し、誰もが経験するような経験のステレオタイプが折り込まれているからである。『アメリカン・フォトグラフィクス』はたゆたう写真集である。アメリカ全体を提示する確固とした写真集ではなく、観者の生に参照されつつ、観者の現実と記憶を横断しつつ生きられ揺らぐ写真集なのである。改めてこの写真集が出された一九三八年という年号を振り返ってみても古さが感じられないのはおそらく、この写真集が記憶にかかわっているからである。ヴァナキュラーと具体物を介した出し入れ自由の記憶として、記憶は既に失われつつ常に生きられるものとしてあるからである。

註

序章 問題の所在

(1) この経緯に関しては、増田 玲「ウォーカー・エヴァンズ 都市の写真家」、洋泉社『記録される都市と時代』（1994）p.154-155。増田自身はエヴァンズが自称した「ドキュメンタリーのスタイルを借りたアート」という評価を採っている。

(2) FSA 写真プロジェクトに関しては、Stange Maren, *Symbols of ideal life* (New York, Cambridge University Press, 1989) pp.89-131, クリスチーナ・ハイス「不況時代のアメリカ」、リポポルト『ウォーカー・エヴァンズ——アメリカ 大恐慌時代の作品』（1994）p.18 等を参照。

(3) John Szarkowski, *Walker Evans with an introduction by Szarkowski* (New York, The Museum of Modern Art, 1971) p.14. また、エヴァンズの FSA 在職期間（1935-1937）は他の写真家より短い。FSA 在職中のエヴァンズの足取りに関しては彼が比較的自由に活動していたため不明な点も多いが、次を参照せよ。Jerald C. Maddox, *Walker Evans — Photographs for Farm Security Administration 1935-1938* (New York, DA CAPO Press, 1973) Introduction, pp.ix-xii.

(4) FSA 参加時には写真集や個展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。また、彼自身は政

治的プロパガンダに参加したのではなく、経済的理由等、写真を撮る絶好の機会として参加したと説明している。この点に關しては、Ibid. Szarkowski, pp.14-15; また Walker Evans, Visiting Artist: A Transcript of his Discussion with the Students of the University of Michigan, *Photography: Essays & Images*, ed. Beaumont Newhall (New York, MOMA, 1980) p.315.

(5) Szarkowski, *With an intro.* の回顧展はジョン・シャーフスキーによって企画され、ESAの下キュメンタリストとしてではないエヴァンス再評価の先駆けとなった。ところで、エヴァンスには小説家になることを夢見て1926-1927年にかけて、ソルボニヌの聴講生としてフランス文学を学んだ経緯がある。また彼自身、「フロベールの方法論、ボードレールの精神」の写真と語っていることから、彼の写真を文学、フランス文化との親近性から考察した研究は多い。また、伝統の記録の写真家としてアメリカ南北戦争で有名なマシュー・ブレイディやフランスの街を撮りつづけたアッジエに比せられることも少なくない。

(6) エヴァンス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. 展覧会カタログという名目での出版ではあったが、写真の選択や配列も展覧会とは異なり、エヴァンス自身が取り仕切った展覧会からは自立した一冊の写真集として出された Gilles Molla, John T.

Hill, *Walker Evans: The Hungry Eye* (London, Thomas and Hudson, 1993) p.160. また、写真史においても既にそのように評価されている。展覧会の写真の一葉一葉の写真の選択と並べ方は、Ibid. pp.162-197.

第一章 FACE——顔の立ち現れにむけて

(1) エヴァンスの対照性に対する関心は、先行研究でも指摘されている。シビヤエル・ブリックス「ウォーカー・エヴァンスの写真作品1928-1938」リポポート『ウォーカー・エヴァンス——アメリカ大恐慌時代の作品』(1994) p.36. 参照。

(2) John Szarkowski, *Looking at Photographs —— 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art* (New York, MOMA, 1980) p.42.

(3) アラン・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、1996、pp.424-437.

(4) ウルリッヒ・ケラー「ウォーカー・エヴァンス——『アメリカン・フォトグラフ』大陸を越えた文化批判」、リポポート『ウォーカー・エヴァンス——アメリカ大恐慌時代の作品』(1994) pp.62-63.

(5) 無名の個人の顔はまず、内面の情念の動きを顔の表情で読み取ろうとする観相学的眼差しの対象として浮上してきた。普及するにつれ廉価になった写真術は、次には大衆の統御という制度

的眼差しを記録するものとしての地位を獲得していく。権力が管理すべき病理や犯罪という問題のサンプリングと分類のために写真が強力な道具として採用されたのである。この経緯に関しては西村清和『視線の物語・写真の哲学』、講談社、1997、伊藤俊二『聖なる肉体』、リポレポート、1993を参照。

第二章 グラフィック・ピープル

- (1) エヴァンスはジェイムズ・エイジーと共に三ヶ月間をアラバマの小作農の家族とともに過ごした。このアリー・メイ・パロウスという女性はその中のひとり。エヴァンスが写真、エイジーが文章を担当し、後に *Let Us Now Praise famous Men* (Boston, Houghton Mifflin, 1941) として出版、当時の評判ははかばかしくなかったものの、六十年の再版にあたり、熱狂的に受け入れられ、この女性の写真も有名なものになった。

- (2) 多木浩二「エヴァンスの方法」、リポレポート『ウォーカー・エヴァンス——アメリカ大恐慌時代の作品』(1994) p.58.
- (3) イアン・ジェフリー『写真の歴史——表現の変遷をたどる』伊藤俊二、石井康史訳、岩波書店、1987、pp.243-244.
- (4) ミヒャエル・ブリックス、前掲書、p.36.
- (5) アラン・トラクテンバーグ、前掲書、p.443.

第三章 室内——秘かなる映像としての人間収集

- (1) ウルリッヒ・ケラー、前掲書、p.66.

- (2) Jerry L. Thompson, *Walker Evans at Work*, p.100.

(3) ここでは採用されなかったがこの室内写真には、画面むかって左側に椅子に座った女性の手とスカートの一部の入ったカットがある。Walker Evans *First and Last* (New York, Harper & Row, 1978) p.113. この写真集に限らずエヴァンスの室内写真は人間が入っていないものがほとんどである。

- (4) 多木浩二、前掲書、p.55. 多木も含め、エヴァンスに記録、ドキュメントの眼差しをみる見方は、基本的にこの中心の欠如という評価と結びついている。

- (5) 多木浩二、前掲書、p.54.

(6) エヴァンスはステイグリッツやウェストンが自然を撮ったように、アメリカ写真界の主題のひとつであった自然に対して目を向けることは終始一貫してなかった。

第四章 同形の家、フレイムから装飾、そして記憶装置へ

- (1) ミヒャエル・ブリックス、前掲書、p.33.

(2) 後述する眼差しの引掛かりの前提として、エヴァンスは眼差しの運動を促している。シックエンスを通してエヴァンスの視点、歩クリズムが我々の眼差しの運動のリズムとなっている。R. J. ユーデルの言う「動きのための潜在的刺激剤」という建築の機能、「建築の形態と身体」の形態との皮膚感覚的相互作用が想起される。R. J. ユーデル寄稿「身体の動き」、C. W. ムーア、K. C. ブルーマー『建築デザインの基本——人間のからだと建築』

石井和紘、玉井一匡訳、鹿島出版会、1981、pp.65-82. 参照。

(3) 多木浩一、前掲書、p.57.

(4) ここでは実際にこの曲線が人間の手を介して生まれたのかどうかという点よりも、曲線の与えるイメージが人間の手の介在を想起させるという点に主眼がある。先にみた同形の家々の「く」規格化されたものは直線から構成され、曲線を示していない。実際曲線的なものの規格化も可能ではあるはずだが、それでもなお描かれる曲線は手のイメージと、たとえ実用的であるにしても装飾的イメージを帯びてくる。

図版 ヲ イ ャ ン

図版 1 PENNY PICTURE DISPLAY, SAVANNAH, 1936

図版 2 FACES, PENNSYLVANIA TOWN, 1936

図版 3 MAIN STREET FACES, 1935

図版 4 TORN MOVIE POSTER, 1930

図版 5 ALABAMA COTTON TENANT FARMER WIFE, 1936

図版 6 INTERIOR OF NEGRO PREACHER'S HOUSE, FLORIDA,
1933

図版 7 INTERIOR DETAIL, WEST VIRGINIA COAL MINER'S
HOUSE, 1935

図版 8 MILLWORKERS' HOUSES IN WILLIMANTIC, CON-

NECTICUT, 1931

図版 9 CONNECTICUT FRAME HOUSE, 1933