

〈書くこと〉と写真
——コンタクトシート
における選択の
痕跡について

亀海史明

(東京都写真美術館 インターン)

〈書くこと〉と写真

——コンタクトシートにおける 選択の痕跡について

亀海史明

近年、写真家のコンタクトシートが公開される機会が増えてきている。^{*1} ネガを「ベタ焼き」するというこの行為のうちに、写真において潜在的なまま残されていた未開拓の領域を読み取ることができる。撮り終わった後でもあり、作品にする前でもあるこの空白の時間の痕跡をどのようにとらえるべきか。本稿はコンタクトシートの可能性についての考察であり、そこで生じうる行為をとらえるための試論となる。

註1 今年度行われた展示としては、マグナム・フォト創設65周年記念写真展「マグナム・コンタクトシート」が記憶に新しい。(2012年4月3日(水)～4月29日(日) 銀座 リコフォトギャラリー RING CUBEにて開催)

1 イメージについて

——写真と映像、コンタクトシート

いまやデジタルカメラの普及により、イメージがまず最初に潜像としてあらわれるということ意識することなく、われわれは写真を「得る」ことができる。潜像を現像するというプロセスをショートカットすることが自然に行われるようになればなるほど、写真と映像、言い換えれば、静止画と動画との境界線は消失に向かうであろうという推測は、一見たしからしい議論のように思える。技術的な側面から考えると、デジタルカメラの改良に伴い、静止画の撮影と動画の撮影がたやすくスイッチできるようになっており、イメージとしてそのなかにうつるものは、写真と映像の境界をいかにも自由に横断しているかのようだ。しかしながら、どうしてもここでそのイメージの配置という問題に行き着く。写真であれ映像であれ、カメラによって写されるものは、ある対象に対峙し、その対象との関係がどのようなものであったかにかかわらず、なんらかのイメージを切り出すという地点から開始される。切り出されたイメージにはなんらかの瞬間があらわれるのであって、それがフレームのなかに留まっているのだが、写真は、あらわれた瞬間を互いに独立したものとして並べられる必要があるのに対して、映像はあらわれた瞬間を互いにひとつの時間軸上に、そのうえ同じ場所に並べられる必要がある。映写機の構造を思いだすまでもなく、映像は当初、ひとつひとつの瞬間を丹念に同じ場所に投影しては、隠し、入れ替え、また投影するというリズムによって成立しているという歴史的経緯がある。つまりは、映像においてフレームはある場所に留まり、そのフレームのなかのイメージがつねにすり替えられていくというこ

となのだが、写真はひとつひとつの瞬間が別の場所に配置され、イメージがそれぞれ、互いが互いに別々の瞬間としてフレームのなかに収められているのである。ところで、この写真の排他性——フレームのなかに定着しているのはつねに唯一のイメージであり、それを他のイメージにすり替えることができないということ——を端的に表出してしまっているのが、コンタクトシートという存在なのではないだろうか。印画紙——これもまたひとつのフレームといえよう——のなかに、潜像としてあったはずのひとつひとつのイメージが、現像プロセスを経て、それぞれが固有の場所を占めて整理されているということ。さらに、潜像の時点ですでに、フレームが重なりあうことなく配置されているということ。コンタクトシートが示すものはそれであり、写真はここからあらわれるのである。

2 選ばれるイメージ

ここで、写真を選ぶということについて考えることにしたい。潜像としてのイメージがそのまま印画紙に定着したとき、そこにはフィルムが存在が強く顕在化している。だからこそ、フィルムの傷み具合を調べるためにコンタクトシートが利用されたりもするのだが、それがインデックスとして機能しうるときに、「選ぶ」という行為があらわれる。ほかの瞬間に比べてより優れているということによって、われわれは「写真にする」イメージを「選ぶ」のである。写真を撮ることについて、「カメラを構え、シャッターを切った瞬間にすべてが終わる」と喩えるのはひとつの理想であって、写真家は通常、作品をつくるにあたって二重の選択を行っているということがいえるだろう。最初の選択は対象の選択であり、第二の選択は、コンタクトシートからの選択である。ところが、第二の選択は秘匿されることが多いように思われる。選ばれることのなかったイメージに対して、それが「失敗している」、あるいは、「写真にならない」という言葉が割り当てられる。このネガティブな謂について考えたい。写真家はなにをとらえ損なってしまったと思うのか。こうしたことをはっきりさせるためにふさわしい写真家は、やはりアンリ・カルティエ＝ブレッソンであろう。

3 「逃げ去るイメージ」と「決定的瞬間」 ——二重の選択について

とある写真集がある。ひとつはフランス語版。もう一方は英語版。カルティエ＝ブレッソンが発表した有名な写真集のそれぞれのタイトルは、しかしながらまるで異なった印象を与えるのだ。*Images à la sauvette* は、「逃げ去るイメージ」という意味になるが、英語版のそれは、*The Decisive Moment*、つまり、「決定的瞬間」である。あまりにも有名になってしまったこの言葉をひとまず措いておくとしても、「この世に決定的瞬間を持たないものはない」というレス枢機卿の引用ではじまるこの写真集の序文は、カルティエ＝ブレッソンの写真に対する姿勢を充分に示しているだけでなく、写真家を含む

註2 “Images à la sauvette”のもつ多義性については厳密に検討しなくてはならない。今橋映子氏が指摘しているように、「逃げ腰」であるのは撮る側であってイメージではなく、したがって「逃げ去るイメージ」という解釈では齟齬が生じうる(今橋映子, 2003, 『(パリ写真)の世紀』, 白水社, pp.417-418)。とはいえ、ひとまず本稿においては、ひとつの写真集に対する命名の「ずれ」について注目することとし、「決定的瞬間」と「逃げ去るイメージ」との両義性についてを検討していく。

註3 Cartier-Bresson, Henri, 1952, *Images à la sauvette*, Verve. (=2007, 堀内花子訳「決定的瞬間」『このころの眼: 写真をめぐるエッセー』, 岩波書店, p.28) なお、英語版の出版に際し、「決定的瞬間」というタイトルをつけるにあたっては、このレス枢機卿の引用から着想が得られたということになっている。

Henri Cartier-Bresson - Séville, Espagne, 1933
Négatifs individuels isolés sans numéro de vue, découpés par HCB avant
1939.



© Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos

写真の状況をも言い得てしまっている——いわば証言として機能している——ことをまずは留意しておきたい。

序文は自伝的な記述からはじまり、そのあとに続いて、「フォト・ルポルタージュ」についての記述がある。カルティエ＝ブレッソンは、一枚で充足する写真とフォト・ルポルタージュとを対置させるべく、次のように記述する。

フォト・ルポルタージュとは何か。厳密かつ豊かなフォルムと、十分に訴えかける内容を備えた写真は、その一枚でおのずと充足するに違いない。しかしそんな写真はめったに撮れるものではない。被写体を構成する要素ひとつひとつが放つ輝きは、ち

りぢりに拡散する。それらを無理矢理かきあつめる権利を私たちは持たない。場面を演出するのはごまかしだ。フォト・ルポルタージュの効用はそこにある。^{*4}

註4 Cartier-Bresson, *op. cit.* (= 堀内訳前掲書, pp.30-31)

つまり、フォト・ルポルタージュは、たとえその一枚の写真が内容を充足していないとしても、それを相互に補ってみせることができるということになる。カルティエ＝ブレッソンは、ここでルポルタージュの方法を持ち上げることなく、一枚の写真の充足について書いていく。

現実がくりひろげる世界は実に豊潤だ。私たちはそれをありのままに切り取り、しかもその本質を簡潔に見せなければならない。けれど、はたして本当に見せるべきものを切り取れているのだろうか。^{*5}

註5 Cartier-Bresson, *op. cit.* (= 堀内訳前掲書, p.31)

この記述に垣間見ることのできる「不安」。これは、イメージをとらえ損なってしまうことにたいする不安だと考えられよう。「逃げ去るイメージ」の含意がここで呈示されるが、しかしながら、彼は一枚の写真を志向する。「しかしそんなとき、慌てて機械的に、機関銃のようにシャッターを切ることは避けたい」^{*6}。ひとつのフレームにとらえがたいイメージを、撮影の試行回数によって補うことがはっきりと忌避される。複数の写真という存在が繰り返して否定的に語られるのだ。

註6 Cartier-Bresson, *op. cit.* (= 堀内訳前掲書, p.31)

そもそも、カルティエ＝ブレッソンはコンタクトシートについてどのように考えていたのだろうか。

コンタクトシートとは、とても情熱的で内面のモノローグを構成する要素の1つとなりますが、くだらないもの——必然的なくだらないもの——にも満ちています。応接室にある花の花卉を摘み取るのとは違うのです。たまたまやって来た興味ある人に、そのモノローグをあるがままの形で伝えればよいというものではありません。結局のところ、人は話をする時、自分自身の言葉を選びながら話すのです。^{*7}

註7 Galassi, Peter, 2010, *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century*, New York, Museum of Modern Art, p.74. なお、訳文は次の文献を参照した。菅田樹子、大竹かおり訳『MAGNUM CONTACT SHEETS: 写真家の眼—フィルムに残された生の痕跡』、青幻舎, p.12

ここでもやはり注目される言葉は、「選択」である。すべての言葉を単に並べるのではなく、つねになにかを「話す」にあたっては、あるがままに伝えるより、言葉を選んで物語られるということが通例であるという。しかし、ここでコンタクトシートに「モノローグ」という表現が充てられていることが目を惹くのだ。言葉をありのままに表出してしまうモノローグを謹まねばならないとでもいうかのように語られる。ところで、カルティエ＝ブレッソン自身、「選択」という行為にはっきりと言及している箇所がある。それも同じく、件の序文のなかに。

私たちには二回、選択の段階がある。すなわち二度の後悔もあり得るということだ。一回めはファインダーを通して現実を見

すえるとき。二回めは写真を現像し定着したのち、正しくても、印象の弱い写真を省かざるを得ないときだ。手遅れ、その理由は自覚しているものだ。撮影中にすこしでも躊躇したり、事件から身体が遊離すると、全体を通して何らかのディテールを欠いたことに気づく。とりわけよくあるのは、ふっと視線がなげやりに、そして曖昧になってしまうことだろう。^{*8}

註8 Cartier-Bresson, *op. cit.* (=堀内訳前掲書, p.32)

引用からもわかる通り、写真には二度の選択を経てはじめて写真が写真として仕上がるということを改めて思い起こす必要があるが、同時に、第二の選択において、写真を「省かざるを得ない」ということ、弁明のように響くこうした記述が与える意味をさらに注意深く見つめる必要がある。先ほどのコンタクトシートに関する記述と照らし合わせてみると、モノローグを選択し抑制するための選択と、「省かざるを得ない」第二の選択は、同じ内容のことが言われようとしているのだと推測することができる。弁明のネガティブな調子、自己を¹検閲しながら写真を選ぶということ—コンタクトシートに書き込まれているものをひとたび見れば、多少とも検閲的な印象を感じざるを得ない—こうした一連の証拠が示すことをとらえたい。

いずれにせよ、二度の選択を経て、写真は「決定的瞬間」として仕立てられる。「事件から身体が遊離する」という表現には、逆説的に、瞬間にしがみつこうとする写真家の態度が強く反映されている。しかしながら、写真家は同時に「逃げ去るイメージ」とも向き合う。ふたたび序文に戻ろう。

一人一人の眼を始点に永遠に向かって広がりつづける空間、それは、私たちに何らかの印象を与えると、ただちに記憶となって閉ざされ、変容する。その一瞬を、あらゆる表現方法のなかで写真だけが固定できる。私たちの相手は消滅する。そして、消滅したものをよみがえらせることはできない。むしろそこに写されたものに手を入れることもない。何かできるとすれば、それは写真を厳選し、ルポルタージュとして見せることなのだ。^{*9}

註9 Cartier-Bresson, *op. cit.* (=堀内訳前掲書, p.32)

ここでとらえるべきことは、まず、写真の可能性である。なんの手段もなしに記憶を定着させることは甚だ難しい。一瞬にしてつい先ほどあったことすら、われわれは忘れてしまう。もちろん、その一瞬のことを覚えていることもあるだろう。ところが、それはつねに変容の危機にある。浸食、風化という表現に喩えられるほど記憶は形を変えていくものだが、写真はその消えゆく対象をさしおいて、イメージを固定しようとする。そして、もうひとつとらえるべきことがあるとすれば、それは、写真には消えゆく対象を留めおくことができるとしても、消滅したものを元通りにすることはできないということである。このふたつの指摘から明らかになってくるのは、選択という行為において、写真家は「決定的瞬間」ということと「逃げ去るイメージ」ということを同時に意識しているということである。記憶の定着と記憶の消滅に同時に向き合うことが写真家の宿命なのだ。さて、消えゆく対象を留めることのできる行為はほかにも

ある。それは、書くこと＝ルポルタージュである。しかし、写真家の苦悩は、書くことの苦悩に勝るようだ。

文筆家には、言葉を選び、文章を原稿用紙に記すまで、たっぷり構想に費やせる時間がある。いくつもの要素を関連させ綴ることができる。思考が鈍り、しばし頭を休ませることもあるだろう。だが、私たちにとって消滅したものは永久に消滅したままだ。写真家の苦悩と独創性はまさにそこから生まれる。取材先のホテルの部屋に帰ってから、ルポルタージュを撮り直すことはできないのだ。^{*10}

註10 Cartier-Bresson, *op. cit.* (=堀内訳前掲書, pp.32-33)

ここでもまた、記憶の定着と記憶の消滅に同時に向き合うことが言われている。一方、文章を書くことは、いくらでもあとから書き直すことができる。この追記性という性質が認められているのである。「私たちの役目はカメラというスケッチブックを手手に現実を観察し、定着することであって、撮影中はもちろん現像の段階で、現実を操作することではない。へたな小細工やごまかしは見ればわかるものだ^{*11}」とカルティエ＝ブレッソンは記述する。写真の同時性にこだわる一方で浮かび上がるのは、書くこと＝ルポルタージュの時間感覚、瞬間からどれだけ時間が経ったとしても記述が可能な、「いくらでもやり直すことができる」性質である。ところが、書くこと＝ルポルタージュもまた、記憶を留めることのできる行為にちがいない。なぜ書くことが「へたな小細工やごまかし」にうつるのか。

註11 Cartier-Bresson, *op. cit.* (=堀内訳前掲書, p.33)

4 選択と編集

ジゼル・フロイントが著した『写真と社会』のフランス語版の表紙には、アンリ・カルティエ＝ブレッソンの眼の写真が印刷されている。このことですべてをいうつもりはないが、フロイントの述べていることがカルティエ＝ブレッソンの姿勢と、ある種の連関があるといえよう。さて、この著書のなかにフロイント自身の経験が言及されている。彼女は1947年から54年にかけて、マグナムに参加していた。そして彼女は、「参加した写真家にとって、写真はただ単に金を稼ぐ手段ではなかった。写真は現代の問題に対する自分の感情や思想を表現する手段だった」とことわったうえで、ルポルタージュという方法について次のように語る。

自分の視点を貫き通すことができるフォトジャーナリストはごくまれにしかいない。編集者が写真に、写真家が意図したのとは全く正反対の意味を与えるのは容易なことなのだ。私はこの問題を写真家になって早々に経験している。第二次大戦以前には、パリ株式取引所での株の売買は、未だ屋外で、アーケードの下でおこなわれていた。ある日私は、そこで一人の株式仲買人を中心にして一連の写真を撮った。ある時はにっこりしながら、またある時は困惑の表情を見せて、彼は常に丸い顔の汗を

拭いながら激しい身振りで集まった人々を煽り立てていた。私はこの写真に「パリ株式取引所でのスナップ」という、当たり障りのない題をつけてヨーロッパのいくつかの雑誌に送った。しばらくして、私はベルギーの新聞から切り抜きを受け取った。それには、驚いたことに、「パリ株式市場暴騰、株価は信じられぬ高値に」という見出しとともに私の写真が掲載されていたのである。写真につけられた気の利いたキャプションのおかげで、私の何でもないささやかなルポルタージュが、経済上の大事件のような雰囲気帯びてしまった。私の驚きは、さらに衝撃にまで高められた。少したつと今度はドイツの新聞に、「パリ株式市場大暴落、財産が一瞬にして無に帰し、何千人もの破産者」というキャプションがつけられた同じ写真を発見したのである。私の一連の写真は、今度は株価の下落による仲買人の絶望と投資家の恐慌の様を余す所なく写し出していた。二つの出版物が、それぞれの思惑に従って私の写真を全く反対に使ったのである。写真の客観性というのは幻想にすぎない。解説を加えるキャプション^{*12}しだいで写真の意味はすっかり変わってしまうのである。

註12 Freund, Gisèle, 1974, *Photographie et société*, Seuil. (= 1986, 佐復秀樹訳「写真と社会：メディアのポリテイク」, お茶の水書房, pp.192-194)

ちょっとした追記のせいで、写真を含むあらゆる意味が別様のものになりうるということに対するフロイントの批評は、ここで編集者という立場を指摘することによって、より具体的になる。もちろん、編集者は写真を専門的に撮ることはないだろう。ところが、写真の性質について彼らは十分に理解していたはずなのだ。

フロイントは同じ著書のなかで、フォトジャーナリズムの誕生について書いている。1928年に刊行されはじめた雑誌『ベルリナー・イルストリールテ・ツァイトウング』は、写真を使用したグラフ雑誌として名を馳せていた。この雑誌は「超秘密」写真と呼ばれる、綿密に演出された写真が掲載されていた。同じ時期にドイツで刊行されていた『ミュンヒナー・イルストリールテ・プレッセ』は、写真を演出によってつくりこむのではなく、何枚かの組み写真でひとつの主題を描き出すフォトストーリーという手法をつくりあげていく。彼女がここで強調するのは、そのそれぞれの雑誌で活躍したふたりの編集者の存在である。前者はクルト・コルフ、そして後者がシュテファン・ローラントである。当時の編集者と写真家との力関係はあきらかに編集者に重心が置かれており、写真家は編集者の意向を無視することができなかったという^{*13}。この時代において興味深いことは、写真が編集の作用によって変幻自在に意味を加工されていくようになるという事実と、雑誌のために写真を提供していた写真家が、その仕事において変名を用いていた例があるという事実である。フロイントは、ローラントに仕事をもらって写真を撮っていたハンス・パウマンの例を引いている。パウマンは写真家としての仕事を得る前に、画学生として美術の教育を受けていた。しかしながら、ヴァイマル期ドイツの経済的な混乱を目の当たりにし、自身もまた学問を断念せざるを得なくなったのである。彼はさいわいにも少年期からカメラに親しんでおり、仕事として写真に携わることに大きな障害はなかったのだが、画家としてのキャリアと写真家としての

註13 今橋映子, 2003, 「〈パリ写真〉の世紀」, 白木社, p.157

キャリアをはっきりと区別するべく、写真家としての活動を変名のもとに行ったのである。さて、ここでフロイント自身の言葉に戻ろう。マグナムの写真家を考えるにあたって、「写真はただ単に金を稼ぐ手段ではなかった」と書くこと。ここにもまた、ネガティブな弁明が言い含められているといえないか。そしてそこには、写真家の「生活」が立ちあらわれてくるのである。

戦間期のパリにおいて、写真家たちによる写真の発表の手段は、概ね3つあったという。第一に、写真の展覧会、第二に、写真集、そして第三に、グラフ雑誌である^{*14}。この3つの手段があったとき、パウマンが敢えてグラフ雑誌の仕事に対して名前を分けたことは、少々乱暴な言い方になるが、本来のキャリアである画家としての立場よりも、写真家としての立場を相対的に低く見積もっていたということである。パウマンは写真家フェリックス・H・マンとして成功し、フォトジャーナリストとして有名になったが、この二重性の戦略——自己のなかに自己を切り分けていくこと——を「取らざるを得なくなるということ」は、まずもって「生活」の所為であったといえよう。パウマン/マンは、絵画/写真をそれぞれつかさどる主体を使い分けるべく、自己のうちに自己を切り分けた。それは表現と「生活」との葛藤を解消する方便であったといえよう。では、カルティエ=ブレッソンはどうだったのだろうか。奇しくも彼もまた幼少期から絵画へ関心を寄せていた。彼も「生活」の所為のうちに、自己のうちに自己を切り分けたのだろうか。そしてその証拠に、第二の「選択」において、写真を「省かざるを得ない」と告白してしまう否定的な弁明があるといってしまうのだろうか。もう少し丁寧にカルティエ=ブレッソンの生涯をみてみよう。

註14 Sichel, Kim Deborah. 1986. *Photographs of Paris 1928-1934: Brassai, André Kertész, Germaine Krull and Man Ray*, p.5

5 隠蔽される選択

「生活」という地点から表現を開始しようとした試みとしてシュルレアリスムがある。カルティエ=ブレッソンもまたシュルレアリストと交流があった。1929年、ちょうど二十歳を数えたころの彼はシュルレアリストたちのいるサロンに足繁く通い、彼らの運動から自身の指針を探す思いであったという。彼がアンドレ・ブルトンと出会ったのもこのころである。以下は、シュルレアリスム第一宣言からの引用である。宣言の冒頭から引用することにしよう。

人生への、人生のなかでもいちばん不確実な部分への、つまり、いうまでもなく現実的生活なるものへの信頼がこうじてゆくと、最後には、その信頼は失われてしまう。人間というこの決定的な夢想家は、日に日に自分の境遇への不満をつのらせ、これまでに使わざるをえなくなっていた品々を、なんとかひとわたり検討してみる。そういう品々は、無頓着さによって、それとも努力によって、いやほとんどいつもこの努力によって、人間の手にゆだねられてきたものだ。というのは、彼は働くことに同意したからであり、すくなくとも、運を（運と称しているものを！）賭けることをいとわなかったからである。（傍点ママ）^{*16}

註15 柏倉康夫、2007、『アンリ・カルティエ=ブレッソン伝』、青土社、pp.50-52

註16 Breton, André. 1924. *Manifeste du surréalisme*. (= 1992. 巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言・溜ける魚』、岩波書店、p.7)

はやくも登場する「生活」という言葉に敏感に反応するのは、批評家でもあり哲学者でもあるヴァルター・ベンヤミンである。

ブルトンはまさにその初めからこう宣言しているのである——ある生活形態の文学的沈殿物を読者に提供し、この生活形態そのものは与えないような実践とは手を切りたい、と。^{*17}

ブルトンの言辞を読むと、「生活」というもののもつ苦痛と、それへの対処を言っているようにみえる。ベンヤミンのアンドレ・ブルトンに対する批評は、その点に紙幅を割いているのだ。そのなかでもとくに彼が関心を寄せるのは、ブルトンの著作『ナジャ』についてである。

彼は『ナジャ』を、「ドアのように開けっ放しにしておける本」と呼んでいる。^{*18}

ドアが開いていること。これは、自分の「生活」が外に対して露出していることをいうものである。「ガラス張りの家に住むのは、この上ない革命的な美徳である。これもひとつの陶醉であり、一種の道徳上の露出主義であって、これが私たちには必要なのである」^{*19}。ところで、ベンヤミン自身にとっての同時代において巷にあふれていたのは、これとは真逆の美徳であった。「自分の生活上のさまざまな事柄を他人に喋らないのは、かつては貴族的な美徳であったが、だんだんと成り上がり小市民の関心事になってきた」。つまり、「生活」が秘匿されているのである。さて、それではシュルレアリストの美徳、開け放たれたドアのように露出的な美徳とはなにか。そのことをとらえる前に、同時代における「生活」についての異なったアプローチを検討しておく。

戦間期という時代に写真が大きく変貌を遂げたのは重大な示唆を与える。ドイツの経済破綻と、アメリカの恐慌とがまさに時代を揺動していた。先に挙げたハンス・パウマンの例をふたたび挙げるまでもなく、「生活」のことを省みる必要からまったく自由だった者がいったいどれだけいたのだろうか。さて、この時代に発達したのが、映像におけるドキュメンタリーの手法である。ジョン・グリアスンが名付けたといわれるこの表現手法は1930年代に生じたとされるが、それらの映像の啓蒙的な側面を見逃すことができないだろう。事実、グリアスンのかかわった映画の多くは彼が帝国通商局 (Empire Marketing Board) およびロンドン中央郵便局 (General Post Office) に勤めていたころに製作されており、それらの映画が単に娯楽的であったとは言い難くなる。映画に要求されたのは、「ありのままの現実」という素材に依拠しつつ、それによって受け手に社会変革へのアクションを生じさせうるものをつくることであった。^{*21} もちろん、ここにも二重の選択の問題、素材を「撮り」、効果的なシーンを「選ぶ」という編集の作用が介在しているのだが、編集される対象としてあるのは、社会変革される対象、より具体的にいえば、貧

註17 Benjamin, Walter, 1929, *Der Surrealismus*, (= 1995, 浅井健二郎編訳, 久保哲司訳「シュルレアリスム」『ベンヤミン・コレクション1: 近代の意味』, 筑摩書房, p.494)

註18 Benjamin, *op. cit.*, (= 久保訳前掲書, p.498)

註19 Benjamin, *op. cit.*, (= 久保訳前掲書, p.499)

註20 Benjamin, *op. cit.*, (= 久保訳前掲書, p.499)

註21 今橋映子, 1998, 「パリ・貧困と街路の詩学—1930年代外国人芸術家たち」, 都市出版

困や失業にあえぐ人々の生活であった。グリアスは、ドキュメンタリーという言葉の命名者であったというのが、すでにそれは単なる記録ではなく、純粋な「ありのままの現実」でもなかったのである。「生活」は苦痛であると受け止められ、ブルトンのいう「現実的生活なるものへの不満」としてあらわれるのだろうが、それをカメラによって暴くということ、はたしてシュルレアリストの美德と呼ばれるものと同一視することができるだろうか。秘密を暴くということに通じるのはジャーナリズムであるが、エーリッヒ・ザロモンの写真のごとく、その特徴は、被写体から指を差されるということによって明確に説明できる。それはドアを露出趣味的に開けたままにしておくというよりは、ドアから被写体を覗くということなのだ。ジャーナリズムという地平において、写真家の姿は隠れていなければならない。ここで、「決定的瞬間」という言葉のスキャンダラスな側面が露呈する。つまりそれは、被写体を「盗みとる」ということにもなりうるのだ。もちろん、ザロモンの写真は、向こう側から指差されることによって、隠れていたはずの自分が露わになっているという点で非常に高度であり、ジャーナリズムによって閉じたはずの彼自身の回路を再び開いているのだが。

つまりここで言いたいのは、「生活」というものが、目にしてはいけないものを暴露するという「窃視」の対象としてとらえられているということになる。そしてそのことは、ベンヤミンの指摘したシュルレアリストの美德と非常に似た道を辿りつつも、やはり行き着く地点は異なっているのである。窃視によって消えるのは、自分の存在である。パウマン/マンという二重性の戦略もまた、窃視的主体を本来の主体——絵画を志す者——から切り分けるという点において説明しよう。ところが、カルティエ＝ブレッソンの場合にこうした推論を単純に適用することはできなくなってしまう。確かに彼も絵画を最初に志しており、さらに、写真に撮られることをひどく敬遠したとされているが、彼は名前を分ける^{*22}ということをしなかった。それでは、彼にとっての二重性の戦略とはなにか。

註22 Chéroux, Clément, 2008, *Henri Cartier-Bresson: Le tir photographique*, Gallimard. (= 2009, 遠藤ゆかり訳 伊藤俊治監修「アンリ・カルティエ＝ブレッソン：20世紀最大の写真家」, 創元社, p.99)

6 隠蔽を未然のうちに語ること ——告白し、また隠蔽する

シュルレアリストの美德について書いていくうえで参照しなければならないのは、オートマティスム、つまり、自動記述についてである。その方法について、ブルトンは次のように語る。

もしも私たちの精神の奥ふかいところに、表面にあらわれる力を増大させるような、あるいはそれと争って勝利をおさめうるような、そんな不思議な力が隠されているのなら、その力をとらえ、まずとらえ、そのうえで、必要とあれば私たちの理性の監督下においてやる^{*23}ことができる、なによりの得策である。

註23 Breton, André, 1924, *Manifeste du surréalisme*, (= 1992, 巖谷國士訳「シュルレアリスム宣言・溶ける魚」, 岩波書店, p.7)

書くことはあくまで、理性を端緒とする。しかし、ブルトンはここで単に理性による表現のことを言っているのではない。彼のいう

「想像力を理性の監督下におくこと」がはたしてどういう意味をもつのか。そもそも自動記述の考え方の根底にあるのは、書くスピードを上げるなど人為的な環境を前提に「書き続ける」ことによって表現にいたるという試みである。このことは、たしかに想像力を自由にしてやるということではなく、一定の規則に拘束された方法であるということがいえよう。ブルトンはこうも語っている。

つまり、できるだけ早口に語られる独り言を、自分自身から得ようと決意したのだった。すなわち、被験者の批判的精神がそれに対してどんな判断もくだすことがなく、したがってどんな故意の言いおとしにもさまたげられることがない、しかも、できるだけ性格に語られた思考になっているような独り言をである。^{*24} (傍点ママ)

註24 Breton, *op. cit.* (=巖谷訳前掲書, p.40)

この独り言についてを、カルティエ=ブレッソンが否定的弁明のもとに語ってしまうモノログと近接させることを、それほど飛躍した議論だともおもわない。自動記述的に書くということは、自らを書く行為——理性の行為——に任せつつも、シュルレアリスムの「声」——ブルトンのいう「想像力」——を聞くために、追記に追記を重ねていくということであり、永遠に完結しない行為である。書くことは言葉を選ぶことに違いあるまい。それはカルティエ=ブレッソンのいう会話と同じである。ところが、独り言=モノログは会話にならない。それは、言葉を選択し尽くすことができない、いわば終わりのない語りだからである。終点が無限遠にまで留保されているということ。このことによって、ブルトンはシュルレアリストの美德に行き着く。というのは、次々と言葉に言葉を重ねていくということは、結局のところ、隠し立てせずすべてのことを吐露するということであり、ここで露出的主体が発見される。そのうえ、ひとつの選択が膨大な選択のなかに消えていく。つまりは、あらゆる選択肢を消尽することによって、選択そのものの効果を無効にしていくということになるのだ。シュルレアリスムはそういった意味において、二重の選択を打破する処方箋を持ち合わせていたといえるのである。

一方で、カルティエ=ブレッソンが『逃げ去るイメージ』/『決定的瞬間』の序文のなかで語っていることは、繰り返しになるが、一枚の写真への志向である。それも、二重の選択という事態を告白したうえでのことだ。そして、彼は一枚の写真という形式を徹底しようとして、ほとんどすべての作品においてトリミングをことごとく排した。あるいは、後の人によってトリミングができないようにした。写真の淵に黒枠を入れ、フレームのオリジナリティを主張することは、最初の選択、すなわち、「撮る」ときの選択に忠実であろうとする態度にほかならない。しかしながら、どうしてもミスショットが出てしまう。それを「やむなく」選択し、埒外にしておく。弁明的な調子になってしまうのは、この選択が否定的だからということにちがいない。撮ったイメージはつねに逃げ去ることはないし、実際にフィルムの上に固定されている。しかしながら、それが「逃げ

去っている」という判断により「なかったことにされる」ことによってはじめて、決定的な写真があとからあらわれるのである。その意味で、「この世に決定的瞬間を持たないものはない」というのは見事な引用だといえる。すべては逃げ去るイメージでありうると同時に、すべてが決定的瞬間でもありうる。しかし、それがどちらにふるいわけられるのかを判断するのは、結局のところ写真家なのである。決定的瞬間はつねに、否定によって逆説的にあらわれる。カルティエ＝ブレッソンにおける二重性の戦略とは、写真のうちに写真を切り分けることであったのだといえよう。本来同じであるはずのものが、一部の否定によってその残余の価値を高めている。こうした戦略の根底にあるのは、バウマンのように「生活」のためではなく、おそらく「芸術」のためなのだろう。『逃げ去るイメージ』/『決定的瞬間』の表紙に描かれているのが、アンリ・マティスの絵であるということを、もう一度ここで思い起こしたい。選択によって一枚の写真として価値の高められた写真が、絵画集の体裁をとって本に綴じられているのである。

7 選択の露出——書き込み＝モノローグの時代？

ところが、コンタクトシートが公開されはじめることによって、この否定的選択があきらかになりつつある。そのことによって、当然のことながら、二重の選択もまた露呈してしまう。誠実な告白を通して行われた二重性の戦略も、やはり無効化される。まずは理屈をぬきにして、実際に公開されたコンタクトシートを見てみると、最初に眼に飛び込んでくるのは印画紙への書き込みである。それがあらわすのは二度目の選択の行為にちがいない。じっくりと写真を選んでいるということがわかるとともに、ためらいや葛藤もうかがい知ることができる。しかしここで、モノローグをただ単純に書くことととらえては、話の筋を誤ってしまうことになるだろう。書くこと＝ルポルタージュは、対象の写真について書くことである。ところが、モノローグのそれは、対象の写真の上に書くこと、つまり書き込むことである。あらゆるものが決定的でありうるという複数の写真を前にして、その上に書き込むことで二度目の選択の指示を与えることは、選ぶ主体としての写真家そのものの呈示であるが、それでは、なぜそれがいまになって公開されるようになってきているのだろうか。おそらくそこには、きわめて現代的な状況が影響しているのではないかと指摘したくなる。

近年のSNS (Social Networking Service) の発達により、親しさの如何を問わず、われわれは他人の生活を垣間見ることができるようになった。そこに見られる空間は、もはや公と私の区別もなく、日々の個人的な出来事が終わることなく更新されつづけるという空間である。写真もまた同じ状況のうちにある。重要なことから些細なことまでを写真にして公開することを、写真におけるシュルレアリストの美德——露出的主体——の普及ということにしてしまうのは、あまりにも粗雑な分析であろう。少なくともいえることがあるとすれば、オンライン上ですみやかに共有される複数の写真が、まさに

コンタクトシートの性質をもっているということである。実際にそうした写真を前にしたとき、その複数の写真のすべてが「決定的瞬間」でもあり、あるいは「逃げ去るイメージ」でもあり、その選択のあまりの多さに圧倒されてしまう。また、それらはつねに更新される。結局のところ、選択が追いついていないのだ。まさに第二の選択が施される前の状態がつねに公開されるという事態を、無限のコンタクトシートがそこにあらわれている、という表現で言い得たとしても不思議はあるまい。ここで、「公開」という過程について注目しなければならない。すでに述べたことだが、書くこと＝ルポルタージュには終わりがあり、書き込み＝モノログには終わりがない。このことは、書くこと＝ルポルタージュは「公開」を端緒として終了する一方、書き込み＝モノログは、「公開」という過程を乗り越えてしまうということを示唆する。ルポルタージュを伴った写真は、それらが相互に一体のものとしてひとつの完成へと向かわざるを得ない。編集という作業は完成へといたる一連の行為であるといえるだろう。しかしながら、モノログ的な写真においては、第二の選択が追いつかないためにその行為が「公開」の手前で立ち止まることなく、ただ写真を「撮る」ことだけが持続する。そのとき、書き込みは完成という契機をすら乗り越えてしまう。複数の写真のなかにある無限のコンタクトシートに対して「完成度を問う」ということ自体、どうやら誤りなのかもしれない。こうした時代に、書き込み＝モノログの位置づけをとらえ直す必要があろう。

完成の目指されない写真の氾濫、モノログの顕在化した複数の写真は、それ自体ラディカルなものとしてとらえられよう。一方で、写真家による書き込み＝モノログは、写真家による選択の誘導であり、モノログの告白でもある。ラディカルな写真の状況に依拠しているようでいて、やはり、告白の裏に隠されていることがある。それはもちろん、二重性の戦略である。「写真家はこのように選ぶのだ」ということが示されることで、選ぶことのうちに選ぶことが切り分けられている。写真家によるモノログの価値が高められているのだ。とはいえ、少なくともわれわれは「撮る」ということにおいては、もはや写真家との差異がなくなってしまったのではないかということに気づく。すべてはコンタクトシートから出発するのだということがわかったのだから。そして、もしかしたら、「選ぶ」ことにかけても、写真家とわれわれは同じ場所に立っているといえるのかもしれない。完成を目指すのならば「一枚の写真」を選ばざるを得ないということ、その眼で実際に知ることができるようになったからだ。それでは、まだ写真にやり残されていることはなにか。それは、「複数の写真」に対しての痕跡、完成という契機を乗り越え、けって終わることのない書き込み＝モノログを、どのように残していくかということではないか。

「複数の写真」が現像プロセスをショートカットしたかたちで瞬時に「公開」されるということから考えてみても、技術の行方は、書き込み＝モノログを続けざるを得ないという現代の前提を織り込もうとしているように思える。自動記述的な行為がますますはっきりとあらわれるようになるともいえるし、そうした状況下において

註25 ここでは、露出と検閲が衝突しているような状態が想定される。それを単に、自己と他者の衝突という言葉でいいあらわすのは避けたい。もしここでシュルレアリスムの営為から引用するとすれば、「もともと自動記述と非自動記述とが別個に存在するわけではなく、むしろその自動性の度合(〇%から一〇〇%まで)にこそすべてがある、と考えられるのではないだろうか」(巖谷國土、1976、『シュルレアリスムと芸術』、河出書房新社、p.17)。書きはじめた私が徐々に別の主体性を帯びていくことは、「私」と「彼」、そして「誰か」というそれぞれのあいだに垣根はなく、一定の連続性のもとにそれらが配置されており、それらが状況に応じて配合比率を変えていくことを示唆するのである。

は、最初の選択と第二の選択が、こういってよければ、露出と検閲が、どちらが優位ということもなく相互に絡み合っていくようになるだろう。本来、モノログはどこにあらわれるのか。ためらいや葛藤のうちにある。書き込む²⁵ということはどういうことか。それは、区別し、また、誤りを訂正することである。こうした一連の所作は、思いがけずおかしなことをしてしまうという意味で、どちらかといえば隠しておきたい行為である。なにかを自由に書くことは本来恥ずかしいことなのだとことを知るとともに、まさにその「癖」を公開するということがいま問われており、「癖」のもつ強さが注目されつつあることを示しているのではないか。いまでも署名は本人確認として機能するし、筆跡は人をどうしようもなく反射的にあらわすのだ。書くこと=ルポルタージュよりもいっそう、書いた主体の人となりを出してしまう書き込み=モノログは、表現の活路をひらく可能性のうちにあるだろう。書くこと=ルポルタージュは、単線的であり、平面的である。一方、書き込み=モノログは複数的であり、上書きの構造をもつ。前者は物語に、後者は履歴に行き着くだろう。そしてそこには、写真と〈書くこと〉一般との相互連関が、編集によって規定されていたかつてのものとは別のあり方によって見いだされるのではないだろうか。

(かめがい・ふみあき／東京都写真美術館 インターン)

【参考文献】

- Bates, Roland, 1968, *La mort de l'auteur*, Manteia. (= 1979, 花輪光訳「作者の死」『物語の構造分析』、みすず書房。)
- Benjamin, Walter, 1929, *Der Surrealismus*. (= 1995, 浅井健二郎編訳、久保哲司訳「シュルレアリスム」『ベンヤミン・コレクション1：近代の意味』、筑摩書房。)
- Breton, André, 1924, *Manifeste du surréalisme*. (= 1992, 巖谷國土訳『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、岩波書店。)
- Cartier-Bresson, Henri, 1952, *Image à la sauvette*, Verve. (= 2007, 堀内花子訳「決定的瞬間」『こころの眼：写真をめぐるエッセー』、岩波書店。)
- Chéroux, Clément, 2008, *Henri Cartier-Bresson : Le tir photographique*, Gallimard. (= 2009, 遠藤ゆかり訳、伊藤俊治監修『アンリ・カルティエ＝ブレッソン：20世紀最大の写真家』、創元社。)
- Derrida, Jacques, 1967, *De la Grammatologie*, Editions de Minuit. (= 1996, 足立和浩訳『グラマトロジーについて 上・下』、現代思潮社。)
- Freund, Gisèle, 1974, *Photographie et société*, Seuil. (= 1986, 佐復秀樹訳『写真と社会：メディアのポリテイク』、お茶の水書房。)
- Galassi, Peter, 2010, *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century*, Museum of Modern Art.
- Krauss, Rosalind, 1985, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press. (= 1994, 小西伸之訳『オリジナリティと反復：ロザリンド・クラウス美術評論集』、リポレポート。)
- Lubben, Kristen, 2011, *Magnum Contact Sheets*, Thames & Hudson. (= 2011, 菊田樹子、大竹かおり訳『MAGNUM CONTACT SHEETS：写真家の眼—フィルムに残された生の痕跡』、青幻舎。)
- Sichel, Kim Deborah, 1986, *Photographs of Paris 1928-1934: Brassai, André Kertész, Germaine Krull and Man Ray*.
- 今橋映子, 1998, 『パリ・貧困と街路の詩学—1930年代外国人芸術家たち』、都市出版。
- 今橋映子, 2003, 『(パリ写真)の世紀』、白水社。
- 巖谷國土, 1976, 『シュルレアリスムと芸術』、河出書房新社。
- 巖谷國土, 1977, 『ナジャ論』、白水社。
- 柏倉康夫, 2007, 『アンリ・カルティエ＝ブレッソン伝』、青土社。
- 楠本亜紀, 2001, 『逃げ去るイメージ：アンリ・カルティエ＝ブレッソン』、スカイドア。
- 東京都写真美術館編, 2009, 『木村伊兵衛とアンリ・カルティエ＝ブレッソン』。