

PHOTO WATCHING 写真語る

パリ写真とフォトジャーナリズム 前史としてのアジエ

大竹 今回は「パリ写真の世紀」（白水社）という力作を出された今橋映子さんにおいでいただきました。いろいろな読み方のできる多角的な内容で、比較文学という専門性がよく生かされているのに感心しました。ブラッサイから写真に入っていたのか？

今橋 そうです。もとをたどれば金子光晴なんです。光晴は30年代にパリに行っていますが、その同時代人であるヘンリー・ミラー（ウジエヌアジエイヴリー門、1910年）

ウジエヌアジエイヴリー門、1910年

Atget the Pioneer (2000年・Prestel) から Lee Friedlander "George Washington Bridge, New Jersey, 1973"(左)/Eugène Atget, "Porte de Bercy, sortie du PLM (Exit of the PLM Station), boulevard Poniatowski, 1913"(右)



今橋 それは私が文学とパリ神話の関係についての研究者として出発したから。それとアメリカの写真研究者たちの仕事に早い段階で触れたからです。日本の写真研究というと、ロラン・バルトやベンヤミンを必ず使う批評傾向がありますよね。そうすると、それだけですみません。でも、アメリカの写真史研究を見ると、きわめて地道な実証と文化研究を連結させていて、「なんだ、これでいいんじゃない」って、すーんと落ちるところがあつたんです。でなければ、自分のやりたい方法とは違すぎて、写真には手を出さな

かったと思います。



レギュラー
大竹昭子
(文筆家)
ポートレート撮影＝坂口裕登

大竹 ご著書の最初に「アジエ・パイオニア」というパリとニューヨークで開かれた写真展（2000～01年）を取りあげていますよね。アジエから構図やイメージに影響を受けたエヴァンスやフリードランダーなど後世の写真家の写真を、アジエと一緒に展示したもので、こういうふう写真をとらえる視点は新鮮など思いました。映像って、前の人の仕事はどこかに刷り込まれているものでしょう。

今橋 アジエの作品や資料は、彼の死後すべてがアメリカに渡ったので、アメリカの写真史を形づくるなかでアジエが位置づけられた。そこで色々語られたことがヨーロッパに逆輸入で影響しているの、アジエという現実の写真家と、アジエを語る歴史というのはちょっと乖離した部分があるんですね。

大竹 この本では、（パリ写真の概念を「アジエ以降」というふうに定めてらっしゃいますよね。今橋）パリと写真——と言うと、普通はカルティエブルソンの出てきて、次にマン・レイを挙げる方が多いと思うんです。でも、マン・レイたちのシュルレアリスム写真まで含めてしまうと、「パリ写真」とはちょっと違うなという感覚が最初からあって……結局、フォトジャーナリズムと関わったか否かということが一つのポイントになってくると思うんです。フォトジャーナリズムがパリで生まれたのは1928年。

大竹 『ヴェユ』という雑誌の創刊ですね。

今橋 ええ、その後は、この雑誌で活躍したクルルやケルテスのように、パリという都市を自分の主題として撮ろうとした写真家たちがいるんです。その際、27年に亡くなったアジエが、彼らの精神的な父親なんです。ドアーナンなんかは「自分のゴッドファーザー



今月の
ゲスト

今橋映子

(東京大学大学院助教授)

いまはし・えいこ 1961年東京生まれ。84年学習院大学フランス文学科卒業。92年東京大学大学院博士課程修了。98年から東京大学大学院総合文化研究科助教授。主な著書に、94年度サントリー学芸賞を受賞した『異都憧憬 日本人のパリ』（93年・柏書房）、01年・平凡社ライブラリー）など。6月に『パリ写真』の世紀（白水社）を出版

わけですね。例えばドアノーの親戚なんかは、自分の甥っ子のこと「フォトグラフィアー」というのが恥ずかしくって、「版画師です」と言っていたというくらいですから。アジェはさらに前の時代ですから、最初は自分自身の生活を成り立たせるがために、写真というものに手を染めたというところでしょうね。

大竹 アジェの顧客リストというのが本の中に挙がっています。画家だけでなく、建築家、彫刻家などもアジェの写真を参考にしていました。現代だったら雑誌を買ってとるですね。そう考えると、フォトジャーナリズムの前身にアジェがいるという指摘がよくわかります。当時、アジェとおなじようなことをしようとした人はいなかったんでしょうか。

今橋 そういう視点で同時代を見渡してみると、ヨーロッパのいろんな都市でアジェ的な試みをした写真家たちがいると「発掘」されてきています。何が彼らをつき動かして生業にしたのかは、同時代の写真家たちの現象として見直すことが必要でしょうね。

大竹 そうじゃないと、アジェだけが何か特殊な才能であるかのようですね。確かに才能のある人だけど、そういう写真が必要と

される社会的背景があったわけだから。

今橋 そうだと思えます。「何が必要とされているか」ということに、ものすごく敏感な人だったという気がとてもします。私も表にまともでしたが、街中の物売りのポートレットを撮ってみたり、看板や古いお店を撮ったり、だからと言って、アジェの写真が持っている最終的な作品としての一枚の屹立性を私は否定するつもりは全然ないのですが……。

写真集への願望 クルル、ブラッサイ、ケルテス

大竹 次は、時代的にいえばクルルですね。クルルという女性写真家のことは今回初めて知りました。ソビエトで政治活動をやり、パンコクでホテルを経営したりと、非常に変わった経歴の持ち主です。古い言い方をすると、クルル「クロシヤールたち」(ポンド・ランドル「100×パリ」1929年)

ジェルメーヌ・クルル
「メタル」
表紙 1928年



見る目を持っていた……。

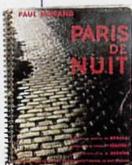
今橋 そういう意味で、アジェの、いわゆる「写真家」としていちばん偉大なところは、「ゾーン」という都市の周縁地帯を発見したことだと私は考えています。当時、シユルレアリストたちが魅惑的な辺境という意味で注目はしていましたが、アジェは、彼独自の視点で郊外を撮っているという点では、行くところまで行った人だなという気がしますね。

大竹 「ゾーン」は非常におもしろい話題ですので、ドアノーのところまで改めて触れましょう。

今橋 ほんと、今でも十分翔んでいる女性じゃないでしょうか。

大竹 最初の写真集が『メタル』(28年)。これはクルルの名前が表紙にデザインされていて、本のつくりが面白い。プレート状になっていて、帙(ちつ)型の箱に収められている。誰が買ったの

ブラッサイ
「夜のバリ」
表紙 1932年



か、どうしてこんな写真集が成立したのか、不思議ですけれど。

今橋 当時クルルはドイツ、オランダではちょっと名の知れた人だったわけですね。28年以降はフランスの写真界でもよく知られたモダニズム写真家だったので、写真に興味がある人たちや写真家は、必ず買っただろうと思います。

大竹 その翌年に『100×パリ』(29年) が出ます。これはパリの100の表情をまとめた、いわば観光写真集ですけど、浮浪者がこっちは向いてニヤッと笑っている写真が入っています。これは、パリでは浮浪者が都市の登場人物として文化的価値を持っていたということですか。

今橋 実はドイツでもイギリスでもアメリカでも、そういうふうな浮浪者を見るということはあり得ない。パリ文化に特殊な、何か風物詩みたいになってしまっているわけです。もちろん歴史的に見れば「貧乏人にやさしい文化だ」ということにはならないんですが、むしろ、とりわけこの浮浪者(クロシヤール)に関してはちよ



ブラッサイ
「一九三〇年代秘密のバリ」
(1976年) から

つと神話化してしまっているところがあります。でも、クルルがすごいのは、この振り向いたおじさんをごくまで打ち解けた表情で撮っていることですね。

大竹 彼らにシンパシーを抱くところがあつたのかも知れない。

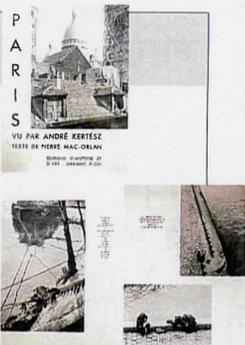
今橋 ええ、それについては彼女自身の証言が残っています。何よりも彼らは自分にとってとはとても近しい存在だと。彼女自身がパリの異邦人であつたということは大事です。

大竹 次はブラッサイ。今回、『夜のバリ』(32年)の初版本を見たら、スケッチブックみたいなスライダル製本で、表紙の裏側に夜の石畳が印刷してあつて、いま見ても斬新な造本です。それと当時のグラビア印刷の吸いつくような物質感。

今橋 ええ。100年たってあの美しさですから、当時は本当にきれいだったでしょうね。

大竹 それと戦後になって、今橋さんを写真に導いたという『一九三〇年代秘密のバリ』(76年) が出ます。

今橋 この本にはいわゆるヤバイ場所がたくさん登場するんです。だから30年代には発表できなかったのかなと最初は思ってたんですけど、そうじゃなくて、これだ



アンドレ・ケルテス『アンドレ・ケルテスの見たパリ』(1934年)から

けまとまった本を出すだけの場が、ブラッサイに用意されていなかったのではないかと、思うようになりまし。63年頃に彼は写真家を引退して作家に転向します。

『一九三〇年代秘密のパリ』に添えてある、長い達意の文章はブラッサイが書いていますが、この形でなければ彼は納得できなかったと思うんです。写真と文学作品とのコラボレーションという試みと、著名な写真家になったという市場原理がびたつと合わさって76年に出たんでしょうね。これは見るよりも、むしろ読んでほしい本なんです。

大竹 先の『夜のバリ』の特徴は、「夜の歩行者」という視点で写真が物語のように展開するところですけど、そこにやがて作家に転向していく彼の文学的な資質が表れているわけですね。

今橋 『夜のバリ』は、最初は出版社が、複数の写真家のパリ写真と一緒にし出そうとしたところ、彼が抵抗して、結局一人での写真集になったという経緯があつたようです。とにかく写真集という独自の宇宙を創るということは、ケルテス、ブラッサイ以降、本当に写真家たちの何よりの願いになっていきますから。だけど結局、表紙に載ったブラッサイの名前は小さくて、序文を書いた小説家ポール・モーランの名前が大きいですね。

大竹 日本でもそうですが、実験的な試みというのは言葉による位置づけを必要とするんですね。

今橋 だんだんパリ写真集が売れる、ということがわかってきてから、写真家の名前が大きくなっていきます。でも、この本は本当にいい企画だったし、ブラッサイが踏ん張って彼一人の写真集にして良かったと思います。日本でも愛されている理由がわかります。

大竹 ブラッサイのあとには、ケルテスです。『アンドレ・ケルテスの見たパリ』(34年)という、それこそタイトルに作者の名前を冠した写真集が出ます。これは画期的だったそうですね。

写真、言葉、物語 イジス、エルスケン

大竹 その写真集の伝統が復活するのが、戦後の50年代です。まずイジスの『夢のパリ』(50年)、そして『春の大舞踏会』(51年)。

今橋 『夢のパリ』は見開きの右ページにイジスの写真、左ページに45人の作家や詩人たちの自筆

の見たパリ』(34年)という、それこそタイトルに作者の名前を冠した写真集が出ます。これは画期的だったそうですね。

今橋 はい。ケルテスはクルルやブラッサイの先輩格にあたるのですけれど、この写真集には、明らかに彼らを意識したケルテスの気概があつたと思います。ブラッサイの『夜のバリ』から2年遅れて出版されたのですが、その2年間は大きかったと思います。フランスのなかで売れる環境が整つたという意味でも。

大竹 待ったかいがあつた。
今橋 ありました。その後、もうユダヤ人としてはパリにいられる状況になつたから、彼はそのままアメリカに移り、ナチスの占領時代に写真集の伝統は一度切れてしまいます。つまり、パリ写真家たちが生きる場がなくなつたということですね。

大竹 面白いことを考えたなあと感じました。イジス自身の企画らしいですね。
今橋 そうですね。彼はエディターとしての才能があると思えますね。『夢のパリ』は単純に見開

きのレイアウトですけど、詩人のプレヴェールとの共作『春の大舞踏会』になると、自由自在。いろんなことを考えて、センス良くやつている。これはイジスならではの写真集ですね。実はパリ写真をカードのように並べて、「これは誰が撮つたのでしょうか」と、間違えるものがわりとある。写真つてある意味では似ていますよね。でも写真集となると、絶対的に似ないんです。絶対的な個性なんですね。その意味でイジスは本当に際立つた個性を写真集において発揮しました。

大竹 写真はカメラが撮るものだから似て当然で、それを使つていかに世界をつくり込むかが勝負です。それを考えると、写真集というメディアは重要。また言葉との共同作業という面では、言葉が目指すものと写真が目指すものをお互いによく知っていないとできないですけど、この作品は補完しあうのではなく、二つが独立しつつ新たな実を結んでいます。日本

でこういう作業のできる作家はまれではないでしょうか。
今橋 私がちゃんと見直してみようと思つているのは、安部公房。彼は詩人でもありたかつた人ですから、言葉の精錬度が高い。それに彼は路上写真家でもあるでしょう。

大竹 それと寺山修司ですね。彼は歌人で、詩人で、演劇人でもあり、早くから共同作業の相手として写真家にアプローチしました。森山大道さんの最初の写真集『にっぽん劇場写真帖』(68年)は二人のコラボレーションですから。ああいう本は日本ではなかなか見つかからないんじゃないかな。

今橋 いま私が理論的に追究している比較芸術論の一つの大きな課題として、言葉とイメージ、それも言葉と写真というテーマがあります。単に「似ています」「違います」ではなく、丹念に資料を調べながら、どんなふうに写真と言葉が寄り添ってきたかを見ていく必要があるんじゃないかと思う



イジス『夢のパリ』(1950年) 30-31頁



イジス『春の大舞踏会』(1951年) 6-7頁



エド・ファン・デル・エルスケン『セーヌ左岸の恋』(1998年・東京書籍)から

んです。

大竹 新しいものの好きの人はかならずカメラに手を出しているでしょう。萩原朔太郎、竹久夢二も写真を撮っています。視覚だけを特化させたカメラの登場によって、言葉の表現がどう変わっていったかを分析するなんて、興味深いですね。

パリ写真に話をもとすと、言葉との関係を探った典型として、エルステンの『セーヌ左岸の恋』(56年)があります。

今橋 これぞ、「文学的な」写真集の頂点と言っているでしょうね。完全に筋立てを自分でつくって並べて、架空の物語というものを仕込んでいるんですね。

大竹 私には、この舞台がパリには見えなくて。エルステンはオランダ出身ですから、私が勝手にイメージする阿姆斯特ダムに近いような。麻薬あり、人種の混合あり、悪場所ありで、北の重さと闇と港町ならではの動きがあるというのかな。

今橋 そういって無国籍性みたいなものを獲得した写真集です。パリであってもいいし、パリじゃなくてもいい。

大竹 同じパリでもカルティエ・ブレッソンやドアノーとのあまりの落差、というか都市が持つ魔

界みたいなものを先取りしているような感じがありますよね。

今橋 そうですね。これは今の学生さんに見せてもすごく受けるんです。プリントの独特の階調とか、一枚の写真の持っている良さとかもあると思うんですけど、何か圧倒的な力を持っていると思います。

大竹 でも、こういうエルステンのような路上写真の伝統というのはどこへ行っちゃったんでしょう。いまのヨーロッパ写真の主流はちがうところに行っていますよね。東京や大阪ではいまだ根強いんです。都市が増殖する生き物のような生態をもっているからでしょうか。それに比べてヨーロッパの

郊外の写真から見えてくる都市 ドアノーの『パリ郊外』

都市は写真家を刺激しないということなのかもしれない。でも、ニューヨークにもいそぎに、いませんね。

今橋 ニューヨークは今となっては意外と古い街なんじゃないでしょうか、そういう意味では。東京が持っているような特殊なダイナミズムとは違うのかもしれない。きわめてヨーロッパ的な一種の文法とかトポスとかがはつきりしている。

大竹 確かにそうかもしれません。ただ、その一方でどんどん流入する違法外国人がそれを作り変えている面もあると思うんですが、写真家の眼がそこに向いていないという気がします。

大竹 取り上げられている写真集を見て、あらためてドアノーの視点に驚かされました。いままでも取り上げた写真家は異邦人——クルル(ポーランド)、ブラッサイ(トランシルヴァニア)、ケルテス(ハンガリー)、イジス(リトアニア)、エルステン(オランダ)——

や、ユダヤ系(ケルテス、イジス)ですが、ドアノーだけが唯一パリ人。でも郊外人なんです。そして郊外を丹念に撮っている。



BLAISE CENDRARS
LA BANLIEUE DE PARIS
ロペール・ドアノー
写真/ブレイズ・サントラール
『パリ郊外』初版
本表紙 1949年

あるんです。

大竹 作家意識が希薄なのかもしれない。自分は写真を撮るから、お使いになるならどうぞという感じ。

今橋 だから有名なキス写真(市庁舎前のキス)50年)にしても、『ライフ』誌のヤラセだったわけですけど、本人がちゃんと言わないから訴訟にまでなつて、晩年振り回されるわけですね。

大竹 郊外の写真については、最初に触れたようにアジェが「ブーレン」、城壁の外側を撮っています。どちらの写真もいま私たちが見ている郊外と重ね合わせて考えないとけないと思うんです。そうでないとフォトジェニックな異国の写真になつてしまふ。例えばこの写真なんて、すごく感じるものがあるんです。ヨーロッパでも日本でも、時代を超えて、こういう「どうしようもない」風景というのがあつていい。

今橋 私がドアノーにいちばん惹かれたのも、この手の写真ですね。私自身も東京の郊外に育ちましたし、いまでも郊外に住んでいますから、本当に自分の原風景を



『ドアノー写真集
④ 郊外』(1992年)
パリ・リポート
から

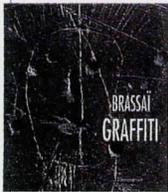
見るような思いがあります。

大竹 こういうものにカメラを向けないと、自分の仕事の意味性が出ないと、彼ははつきり意識したと思うんです。例えば日本だと、ホンマタカシさんがまさに郊外育ちで、郊外を撮っていますけど、それはドアノーみたいに「どうしようもない」ところけど、おれはこういうところで育つたぜ」という宣言なんです。

今橋 私はホンマさんとは同世代で、同じ田無育ちなんで、彼の写真を見て、「あーっ」と思いましたね。それにしても、ホンマさんが撮る風景が田無的ではなくて、多摩ニュータウン的な郊外なのは何なのかな、とちよつと気になるんです。(笑)

大竹 写真というのは、他人様の土地に行つて、憧れを撮るのがいちばんつまらない。やはり自分の立ち位置が肝心です。

今橋 確かにね。私はこの15年以上パリについてやってきましたけれど、下手をするとパリについて研究することは、何か時代遅れに見られかねない。フランス文化は、今やいろんな意味でのパワーを失っていますからね。いつも自問自答しながら教壇に立っていたんですけど、この本で郊外のことを書いたときに、「今だからこそ



BRASSAI, GRAFFITI
(1993年・Flammarion)
表紙

パリを」と取上げて言える自信というか、「やらねばならない」という使命感みたいなものが持てるようになったんです。

パリの郊外は、特にロンドンの郊外とはぜんぜん意味が違う。いわゆるブルジョア階級がのんびりとガーデンライフを楽しむための郊外ではなくて、むしろもう落ちていくような場所ということが鮮やかに見てとれるわけです。パリの場合は中央集権的な力がとりわけ強く働いていますから、よけい

フォトジャーナリズムから美術の領域へ カルティエ・ブレッソンの『決定的瞬間』

大竹 最後にカルティエ・ブレッソンですが、その前にちよつとブレッソンの『落書き』(90年)という写真集について考えたいんですけど、初版は60年です。今橋 ブレッサイは63年頃には写真活動から退いているので、実は他でもない、一生『落書き』の写真家であり続けたということですね。

大竹 街の落書きをずっと撮り

郊外が悲惨なことになる。そのようにパリあるいは郊外を見ると、私たちに直結する現代的な生活とか人生とは何なのか」ということが理論的に、あるいは映像的にもはっきりと見えるのです。だからこそパリをやらなければならぬし、それをやることによって東京が、ロンドンが見えてくる。ようやくそう自信をもって言えるようになってきました。そのきっかけが私にとっては、ドアーノだったということですね。

ためていた。いまでこそよくありますけど、その先駆者だったんですね。驚きました。

今橋 ブレッサイは、邦訳がかなり出ているのに、カルティエ・ブレッソンに比べて知名度がないように残念です。私はブレッサイのいちばんの良さは『落書き』にあつて、これが普遍的だろうと思うんです。なおかつここに入っている文章もかなり濃厚なフランス



Images à la Sauvette
Photographie par Henri Cartier-Bresson
アンリ・カルティエ・ブレッソン「決定的瞬間」
(Images à la Sauvette)
表紙、1952年

語です。カルティエ・ブレッソン派はおそらくブレッサイの文学臭が気に入らないのだろうと思えますけど、極限までその可能性を試しているという点では忘れられない。

大竹 そうすると、ブレッサイとカルティエ・ブレッソンは、対して考えるべきなのかもしれない。いまカルティエ・ブレッソンという、マグナムのメンバーだったことを知らない人もいるくらいですが、ずっとジャーナリズムの現場で撮ってきた人です。最初の写真集『決定的瞬間』が出たのが52年。写真集の編集には関知しなかつたようですが……。

今橋 ええ、関知していないと思いますし、関知するつもりがない。彼は写真を撮る行為にこそ自分のすべてがあつて、撮つた後はもうどうでもいい。これ、こういうことなんですよ。

大竹 もしかししたら『芸術写真』として残すために、脱コンテキスト化を狙つたのかも。コンテキストを外すには他者に委ねるのがいちばんですから。これを見て東松照明の写真を思い浮かべたんですけど、東松さんは社会的文脈を意識して撮ってきて、いまは完璧に脱コンテキストの方向に行つていて、写真展の構成も、写真集

の構成も人にまかせるようになってます。

今橋 カルティエ・ブレッソンの場合、その時代の友人たちの証言では「彼はとにかく撮ることにしか意味を見いだしていなかった」と。その証言自体もどういふふうに受け取るかということになりますけどね。

大竹 カルティエ・ブレッソンはもともと絵の志向が強い人で、『決定的瞬間』の初版本なんかは、マティスの絵を使って美術書みたいなつくりでしょう。ということでは、やはり最初から美術の領域に写真を残すことに意図的だったのではないのでしょうか。

今橋 少なくとも、あの序文を書いたことで、フォトジャーナリストたちの地位を上げたのは間違いないと思います。それまでは「パララッチ」と見られてましたから。

大竹 編集者の質問に答えて書いたところで、ルポルタージュ、構図、技術と、六項目に分かれていて、最後がクライアントでした。

今橋 ああいう文章はそれまでなかつたんです。ケルテスにしてもブレッサイにしても、写真の間がああいう形で書いたことはなかつた。これは画期的なことだつ

たでしょうね。ただ、問題は「決定的瞬間」という言葉です。

大竹 そのこと、本の中に書かれてましたけど、面白かつたです。「決定的瞬間」という言葉は、¹The Decisive Moment²という英文からの翻訳であり、原題の³Images à la Sauvette⁴の意味は「不意に勝ち取られたイメージ」ともいふような意味で、別にシャッターチャンスのことと言つてるんじゃない。

今橋 フランス語で厳密に言えばそういうことで、むしろ対象への接近の非合法性を匂わせた用語なのだと思います。

大竹 ただ、偶然にも「決定的瞬間」という言葉を冠せられたことで、写真の神髄をいつている写真家のようにみなされてました。

今橋 今は誰もまだはつきりとカルティエ・ブレッソンを論じられないでしょうね。彼の全体像が見えるまでもうちよつと時間がかかると思います。

大竹 本人がまだ生きてますから、取材したら面白いでしょうけど、なかなか本心を明かさなないかもしれませんね。ともあれ、これからは新事実をどんどん発表して、写真史の「神話」を覆してくださることを期待します。