

第四章 都市写真におけるニュー・ヴィジョン

——モイ・ヴェール『パリ』をめぐる

今橋映子

幻の写真集

私はこの十数年来、二〇世紀のパリと都市写真との関係を研究してきた。写真というメディアは絵画と異なり、一点ものでなく複製芸術である。したがって写真を研究対象に扱う時には、展覧会で見るよりはヴィンテージ・プリント²以上に、雑誌に載った時の記事や、写真集の方が重要になることが多い。特に二〇世紀の都市写真家は、大抵の場合フォトジャーナリストとして生計を立てていたため、依頼主の雑誌の方針や趣味に振り回されることもあった。そこで自分の世界を独自に構築するために、「写真集」という媒体にその可能性を求める写真家が多かったのである。

なかでも（パリ）は、写真集のテーマとして、一九三〇年代以降、たびたび取り上げられてきた。それは単なる観光本ではない。むしろ現代写真の実験場ともいべき様相を呈している。出版社側としても魅力的な企画だったのだろう。決して部数は多い訳ではないが、パリ写真集がそのまま、写真史上の優品に数え上げられている例も少なくはない。ほんの代表例だけ挙げてみよう。

ジェルメース・クルル

『メタル』（一九二八年）

『100×パリ』（一九二九年）

ウジェーヌ・アジェ

『アジェ・パリの写真家』（一九三〇年）〔没後出版〕

ブラッサイ

『夜のパリ』（一九三二年）

アンドレ・ケルテス

『アンドレ・ケルテスの見たパリ』（一九三四年）

ロベール・ドアノー

『パリ郊外』（一九四九年）

イジス

『夢のパリ』（一九五〇年）

『春の大舞踏会』（一九五一年）

ウィリー・ロニ

『ベルヴィル・メニルモンタン』（一九五四年）

エド・ファン・デル・エルステン

『セーヌ左岸の恋』（一九五六年）

ヨハン・ファン・デル・コイケン

『死すべきパリ』（一九六三年）

ブラッサイ

『一九三〇年代 秘密のパリ』（一九七六年）

ウィリアム・クライン

『パリ＋クライン』（二〇〇二年）³

写真集はフランス国立図書館の分類上、「版画」と「刊行本」の境界に位置づけられるらしく、これらの優れた作品が、一般の単行本のように網羅的に収集されているわけではない。そのため、私は長らく、ある一冊の幻のパリ写真集を何としても実際に手に取ることができなかった。それがモイ・ヴェール『パリ』（一九三二年）という本である。

Mof Ver, Paris, Paris, Eds. Jeanne Walter, 1931.



図2 モイ・ヴェール『パリ』より、見開き（ページ数なし）

ページでもよいが、例えばこの見開き（図2）を見てみよう。観る者は最初、ちよつと混乱した、あるいはほんやりしたイメージの渦のなかに投げ込まれる。が、目を凝らすと、それが重複したイメージ、つまりフォトモンタージュであることに気づく。左ページはサンドイッチマンが背負う広告板や、通行人たち。下方にうつむいて通りすぎる少女も見える。右ページは上、下二枚の映像だが、各々がさらに複数のイメージの重ね焼きである。混乱とも称すべき車と人の雑踏。あるいは、普段決して誰も注視しないだろう扉や門の下方部分がクローズアップされている。もう一度、写真集を少し離して全体を眺めてみる。と、そこには複数のイメージがあらわれては消えるような独特のリズムが醸し出されて来る。撮影されたのはパリの名所旧蹟とは程遠く、しかも現代都市のモダンな最新設備でもない。むしろ日常に深く食い込みつ

都市写真におけるニュー・ヴィジョン——モイ・ヴェール『パリ』をめぐる

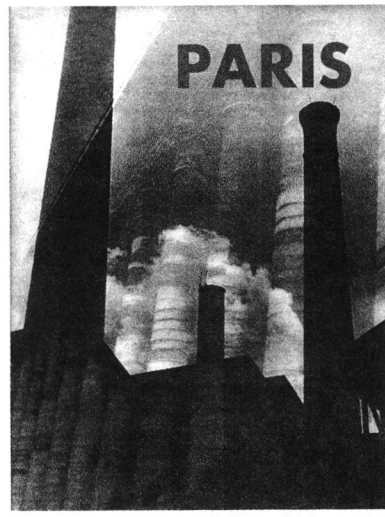


図1 モイ・ヴェール『パリ』表紙、1931年

フランスやアメリカ国内はもちろんのこと、モイ・ヴェールが帰化したイスラエルの国立図書館にも蔵されていない。この本はパリで出版されているにもかかわらず、奇妙なことにフランス出版年鑑に記載すらされていないのである。写真関係の専門司書が、首をひねるほどであった。

ところが調査を進めるうちに、じつは私は縁の遠い古書の領域、しかも写真集を収集するマニアにとっては、まさに垂涎の代物らしいことが次第にわかってきた⁴。ほとんど市場に出ないため、もし幸運にも手に入るとしても（日本円で）一〇〇万円は軽く超える事態になっているらしい。そうした事態を出版界も察知したのか、ついに二〇〇四年、パリの出版社⁵から（高価なファクシミリ版ではあるが）完全復刻版が出された。幸運にも、それを購入する直前に、私自身も日本で、原本を見直す機会をようやく得たのである（図1）⁶。

それは既出の研究書に掲載された小さな図版で見た（それでも十分に衝撃的であったが——）以上に、圧倒的な力をもった写真集である。二九・三×三二・三センチのほぼA4判。八〇ページ、一九三二年に一〇〇〇部発行された（二〇〇四年復刻版も一〇〇〇部）。ページ番号は入っていない。ゆるやかに見開き二ページでデザインと内容が構成されて、進行していくという意図であるらしい。どの



図4 ロベール・ドゥマシー「アレクサンドル三世橋」1900年

記的事実——これがそれを解く第一の鍵である。つまり彼は写真がモダニズムの表現や技法に転換する現場そのものに立ち会っていたのだ。写真史では一九二〇年代末を、ピクトリアリズムからモダニズムへの転換期としている。比較文化論的観点から見て非常に興味

深いのは、その現象がまさしく世界同時多発的におこった——という事実である。アメリカ、ドイツ、フランスは言うに及ばず、例えばハンガリー、チェコ¹⁰、オランダ、イギリス、日本、スリランカ¹¹……といった具体的地域名まで挙げる事ができるのである。通常、芸術運動の伝播は、文学でも絵画でも影響—受容関係で語られやすいが、こと写真に関しては違っているのである。

写真のピクトリアリズムは、写真というメディアの発生期から根強い「写真はアートか？」という疑義に抗するために一九世紀後半から今世紀にかけてこれもまた、日本やオーストラリア¹²にまで及ぶ規模で隆盛したものである。写真は芸術である、という主張のもとに、風景、静物や人物（特に女性）がテーマとして好まれ、絵画と見紛うような映像が作られた（図4）。ネガやプリントの表面をこすったり、補筆をしたり、あるいはソフトフォーカスの技法を用いたりして、柔らかで神秘的な効果を狙ったりした。世紀末の象徴主義にも相通する美学をもった写真家もいる。ピクトリアリズムの印画法は精緻なまでの技巧を極め、現在ではむしろ市場価値を取り戻しているかの観すらある。一九

二〇年代後半、アカデミー化したピクトリアリズムの旧弊を打破するために、新たに台頭したのがモダニズムである。実質的にそのマニフェストとなつたのが、一九二九年五月七月ドイツ・シュトゥットガルトで開催された「映画と写真」展（FIFOと略称）であった。ここでは広告、科学、工業写真に至るまで幅広い展示がなされたが、前衛写真としては、「ノイエ・ザッハリッヒカイト」（新即物主義）と「ニュー・ヴィジョン」の二傾向が主張された。いずれにせよ、新興写真家たちが目指したのは、人間の眼に依拠する芸術写真でなく、カメラの眼に依拠する世界の新しいパースペクティブである。

例えば「ノイエ・ザッハリッヒカイト」の代表的写真家アルベルト・レンガー・パッチュの一枚（図5）。新即物主義のリアリズムは、ストレート写真（「ソフトフォーカスをかけない」できわめて鮮明なプリントを作り出し、計算された照明によって影を払拭して、対象物の造形性を強調する。

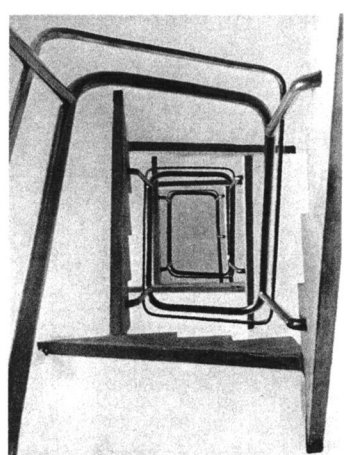


図5 レンガー・パッチュ『世界は美しい』より、1929年（「階段の吹き抜け」）

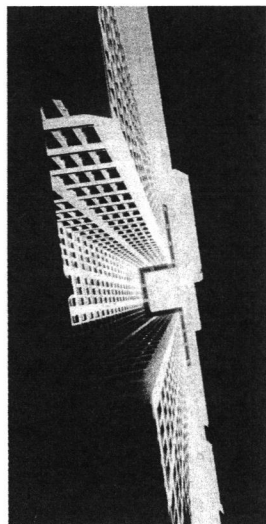
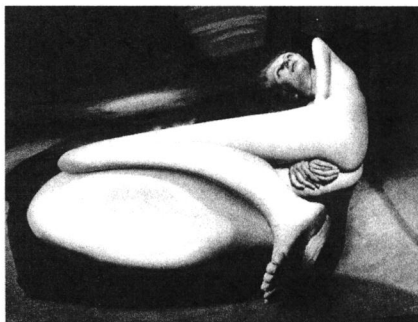
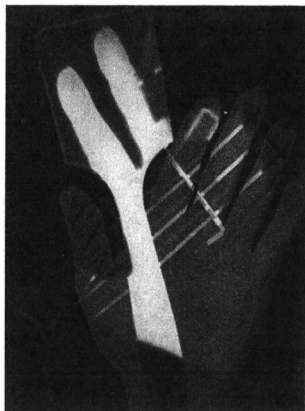
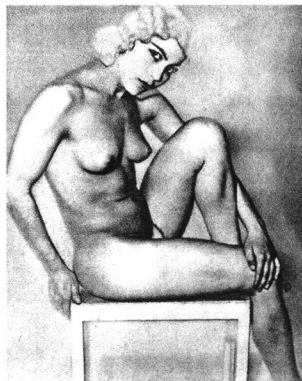
同時期、ドイツのバウハウスでは、ソビエトや東欧の構成主義運動とも連動して、「カメラの眼」の可能性を最大限押し拡げる試みがなされた。技法としてのフォトグラム、コラーージュ、フォトモンタージュに加え、極端に俯瞰的あるいは仰観的なアングルや、細部のクローズアップなど。こうした「ニュー・ヴィジョン」は、アメリカ、フランスでも同時並行して、ソラリゼーション、ディストーション、ネガの重

都市写真におけるニュー・ヴィジョン——モイ・ヴェール「パリ」をめぐって

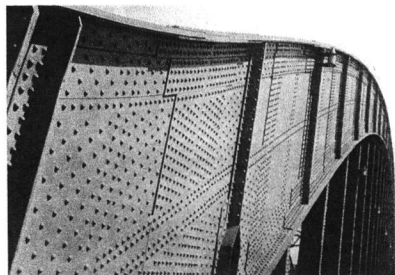
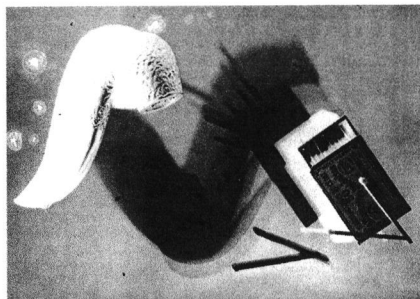
ね焼き……などつぎつぎと編み出されていった(図6)。パリで写真のモダニズムが成立したのは一九二八年とされている¹³。本論冒頭で紹介したモイ・ヴェール『パリ』の映像は、まさに彼が教育を受け、活動の場を得たデッサウ/パリの写真界の状況をそのまま反映していたのである。モイ・ヴェールは写真集『パリ』のために、何と六〇五枚ものネガを用いて、八〇枚のフォトモンタージュを仕上げたという。およそ観光写真やピクトリアリズムとはかけ離れたその都市表現は、ニュー・ヴィジョンの申し子と称してもよいほどだろう。

日本写真界の反応

ところで、先にも述べたように、日本はこうした写真のモダニズムを欧米と同時進行させた。日本では「新興写真」と称される写真運動は、一九三二年五月〜一九三三年二月まで、わずか一八冊を刊行して休刊した雑誌『光画』¹⁴に、その最良の軌跡をとどめている。例のF I F Oは「独逸国際移動写真展」という名称で、写真のみの展覧会(ただし出品点数は一〇〇〇点を超える)として一九三一年、東京、大阪を巡回し、若い写真家たちに多大な刺激を与えた。しかし米仏に留学した中山岩太郎(図7a)、あるいは安井仲治のような「光画」の中心的写真家たちはすでに、「新興写真」のあらゆる実験に手を伸ばしていたのである。一方でアマチュア写真家の層の厚い日本の写真界には、モダニズムの精神や技法を即座に自分のものとし、決して擬い物でない独自の表現へと発展させる地盤が整っていたと言えよう。一九三二年にはすでに堀野正雄の実験的写真集『カメラ・眼×鉄・構成』¹⁵(木犀社書院、図7b)が出版されている。これがジェルメーヌ・クルルの『メタル』(一九二八年)、そしてモイ・ヴェール『パリ』(一九三二年)とまさしく同時代の写真集であることに、私たちは今一



- (右上) 図6a フォトグラムの例(モイ・ヴェール、1926年)
 (左上) 図6b ソラリゼーションの例(マン・レイ、1930年)
 (右下) 図6c ディストーションの例(アンドレ・ケルテス、1933年)
 (左下) 図6d 極端なアングルの例(ラルフ・スタイナー「ニューヨーク」1926年)



(上) 図7a 中山岩太「マッチとパイプ」1927年

(下) 図7b 堀野正雄「カメラ・眼×鉄・構成」(1932年)より

らしめてゐることである。

「光線による造形」(『モホイナジの言』——これこそ、写真芸術の全領域を遺憾なく蔽ふ定義として、或る意味に於ては、最も正しいものであらう。しかし、あまりに稀薄なる内容を持つと同時に、あまりに、形式主義的規定である。「フォトグラム」は、その純粹なるものに於ては、かの「絶対絵画」(『ピュリスムのことか』と、本質的に何等異なる所はない。[……])そして遊戯的な唯美主義に陥る結果となり易い。

また「フォト・モニタージュ」はその良き側面に於ては、確に鋭い人生の解釈と批判を与へ、

強烈なる意味内容を包含することが出来る。しかし、他の半面に於ては、全く形式の遊戯に墮し去る危険性を多分に蔵してゐるのである。(一)内引用者¹⁶

伊奈信男は知る由もなかつたろうが、モダニズム写真が両刃の剣であることを主張する論調は、前年ヴァルター・ベンヤミンが「写真小史」(『文学世界』一九三二年)で論じたつぎの件と奇しくも呼応している。

「世界は美しい」(『レンガパッチュ写真集の題名のこと』——これがその標語にほかならない。この標語には、ある種の写真のもっている姿勢が露呈している。すなわち、どんな缶詰でも宇宙のなかにモニタージュすることができるが、缶詰が登場してくる人間的な脈絡をひとつも把握することができない写真、したがって最も夢想的な主題を扱ふときでも、それを認識するさきがけとなるよりも、それを商品化するさきがけとなる写真の姿勢が。

(久保哲司氏訳、(一)内引用者)¹⁷

同時代に世界規模で進行し、その可能性も危険性も語られた写真のニュー・ヴィジョン。それではモイ・ヴェールのフォトモニタージュ写真集『パリ』は、その困難をいかに乗り越え、伊奈の言う所の「強烈なる意味内容」を盛り込むに至ったのだろうか。

度思い至る必要があるだろう。写真雑誌『光画』の第一巻第一号(一九三二年五月)には伊奈信男の論文「写真に帰れ」が掲載されている。モホイナジなどの理論を受け、日本における新興写真の方向性を高らかに宣言したとされる論文だが、今回再読してむしろ興味深いのは、伊奈がすでに進行中のモダニズム写真の危険性に警鐘を鳴

実験場としての「パリ」

都市というテーマは、モダニズム写真の格好の対象でありつづけた。街のなかに持ち出せるカメラが開発されたというのがその第一の理由であったにせよ、それ以上にそれが第一次世界大戦のあとの時代であった、ということとは偶然ではない。ヨーロッパ諸都市が巻き込まれた未曾有の体験ののち、都市は統御された理性に支配された有機体であるというより、むしろ混沌とし、つねに変化する断片の集合体と認識されるようになった。一方、アメリカの写真家ポール・ストランドやチャールズ・シラーは、一九二〇年代早々に機械や工業製品、ニューヨークのスカイスクレーパーの撮影に着手し、力強く肯定的なモダニズム神話を流布させていくことになる。

本論の冒頭で紹介した通り、パリは、モダニズム写真家たちが連綿と撮りつづけた対象であった。二〇世紀初頭のウジェーヌ・アジェが図らずもその先駆の役割を果たした（というより先駆として「発見」された）¹⁸ ことの意味はあまりに大きい。だからこそパリは、鉄や機械、高層ビルに満された現代都市として把握されるのではない。むしろその逆に、技法こそモダニズムであっても、失われてゆくもの、周縁にあるものへの視線で確保されていたと言える。そしてブラッサイやカルティエ・ブレッソン、ドアノーなどでは日常の細部が異化され、廃れゆくものが救済されるシュルレアリスムの視線もまた指摘できるだろう。先に列挙したパリ写真集の制作者たちが、アジェとドアノーを除くと、そのほとんどが外国人であったということも注目される。異邦人、そして亡命者であるからこそ、パリの日常の事物、周縁の人々は、新鮮な眼で捉え直されるのである。その時に彼らが用いるニュー・ヴィジョンの技法やパースペクティヴは、(伊奈やベンヤミンが危惧したような) 形式主義に墮することなく、内容と合致して生彩を放つに至る。

近年私は、パリ写真集の系譜を整理し直すなかで、ジェルメーヌ・クルル『メタル』(一九二八年)、モイ・ヴェール『パリ』(一九三二年)、イリア・エレンブルグ『わがパリ』(一九三三年)の三冊が、その最初期にあつて、とりわけ実験的にこの都市を扱ったものではないかと再認識するようになった。その意味では、グラフィジャーナリストとして仕事を果たしたケルテス、ブラッサイらの写真集とは、性質を異にする。モイ・ヴェールとエレンブルグの写真集が近年完全復刻されたことが、今後の再評価を促していくだろう。

クルルとエレンブルグ

パリに写真のモダニズムをもたらした女性写真家ジェルメーヌ・クルルの写真集『メタル』は一九二八年に刊行された。驚くのはその形態である。帙型の箱に、六四葉の写真(ナンバー入り・キャプションなし)が、プレート状に入っているのである。バインディングされていない写真集という形態、およびその被写体全てがメタリックな素材(橋、鉄塔、クレーン、工場、歯車、機械、部品など)であるということが、この作品の「新しさ」を観る者に印象づける。『メタル』六四葉のイマージュのうち、何と言つても目を惹くのは、五分の一近く(一二枚)を占めるエッフェル塔の写真である。しかもあの優美な逆Y字をかたどる塔の姿ではなく、巨大な滑車と塔の骨組みが複雑に入り組む写真であつたり、下から極端なアングルであおつて撮つたたくましい姿であつたり、エレベーターが緩やかに上昇する際に、その美しい骨組みを収めた映像であつたりする。それは圧倒的な力強さなのである(図8)。ただしモダニストのカメラアイであるとはいえ、クルルの美学をつぎに特徴づけるのは、六四葉のバラバラなプレートから成る「断片の美学」である。『メタル』の真骨頂は、非構成の

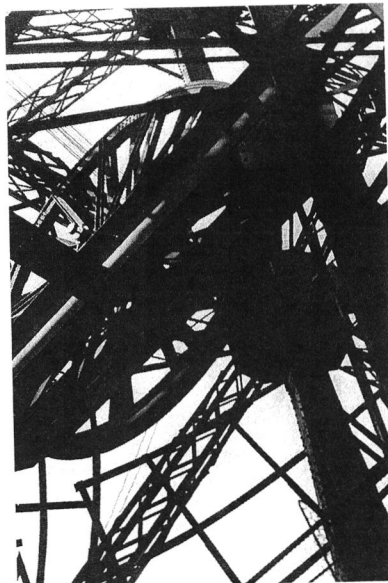


図8 ジェルメーン・クルル『メタル』より、1928年

構成にこそある。そのうえメタリックな対象物は、そのほとんどが全体像を撮られることなく、「部分」と化し、その「部分」はもはや機能を果たさない。映像そのものが、インダストリアリズムを躊躇なく賞揚するという気分とは一線を画している。つまり「断片化」と「モンタージュ」という二重の仕掛けがこの写真集の何よりの斬新さなのである。

さてその一方で、イリア・エレンブルグ『わがパリ』¹⁹は、クルルやモイ・ヴェールとは逆方向に、かなり長いテキスト（原文ロシア語）を効果的に用いている。この写真集は、同じくロシア人の前衛的デザイナー、エル・リシツキーの装幀本であることでも知られるのだが、重要なのは、エレンブルグがリシツキーの構成主義的なデザインの現代性（図9）をテキストで巧妙に裏切り、「私は、パリが不幸であるが故に愛する」——と一貫して主張していることである。全三三章でとり上げられるトピックスは、フリーマーケットや七月一日、店先、日曜……などパリの「日常」を注視するのちのパリ写真を先取りする話題である。しかしそれ以上に驚くのは、ベンチや浮浪者、公衆便所や墓地にまで注ぐ視線。とりわけ最終章「夢見る老女たち」では、路上やベンチで（半ば精神を病んでいる者もいる）茫然と座し、夢見るともなく何かをまなざす女たちに、歴史長き都会そのものの表象を

重ね合わせ、都市の死と記憶に思いを致す。パリ写真集はその最初期から、ニュー・ヴィジョンの形式を上回る深度を備えていたといえるだろう。

ヴィリニウスとパリのあいだ

モイ・ヴェールがパリからパレスチナへと再亡命するのは一九三四年。ヨーロッパを発つ前に彼が刊行したのは二冊の写真集『東方のゲットー ヴィリニウス』と『パリ』で、ともに一九三一年に出版された。

彼が故郷の街ヴィリニウスを取材したのは一九二九年であり、それは一九二八―一九三四年のパリ亡命中のことである。デッサウのバウハウスで習練した技術とモダニズム写真の隆盛のなかで培ったカメラアイをもって、彼は故郷の街に向き合ったのであり、その意味ではむしろ「異邦人」ともいうべき新しい視線を投げかけることができたろう。ここであらためて重要なのは、モイ・ヴェールがモダニズムの写真技法を手にながらも、反ユダヤ主義が強まるヨーロッパで亡命者となって、ヴィリニウスとパリという二つの都市を同時に撮影し、写真集にまとめた、という事実である。

都市写真におけるニュー・ヴィジョン——モイ・ヴェール『パリ』をめぐる

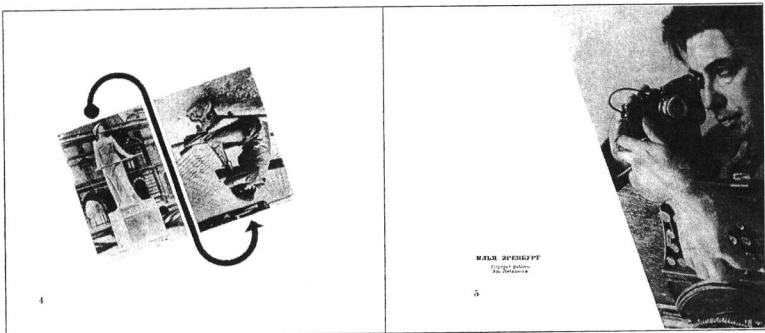
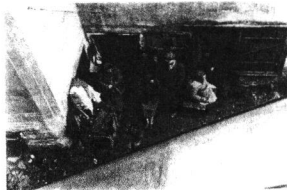
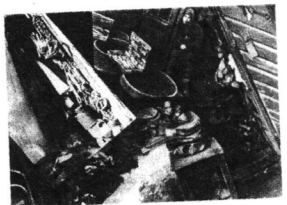
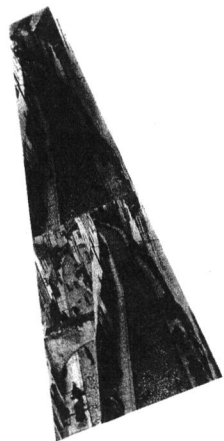


図9 イリア・エレンブルグ『わがパリ』1933年、pp.4-5見開き

『東方のゲットー ヴィリニユス』の方は極めて小型で薄い(一七・五×二一・五センチ、六四ページ)写真集であるが、印刷の質はそれほど悪くない。ヴィリニユスのユダヤ人ゲットーのなかにあるシナゴグ、街の人々、とりわけ裏道の佇いや老人たちの姿が目を引く。筆頭の図版1のカラーージュ(No.1「古いシナゴグ」)がそれを象徴しているだろう(図10-a)。この図では左半分の上下で、シナゴグの同一図版が一部、コピー・ペーストされている。こうしたカラーージュの技法は本写真集で珍らしいものではないが、さりとして奇抜でもなく、デザイン上の新味を出す程度にとどまっている(図10-b)。例えばNo.32-33はユダヤ人街の商売の様子(No.32「イスラエルの民は富めり」No.33「店先」)を開きで展開したもの(図10-c)。上図のカラーージュや下図の俯瞰技法は、皮肉なキャプションと相乗効果でむしろ店や人々の貧しさの印象を強める役割を担っている。一方、モイ・ヴェールの『パリ』で全ページ使用されているモニタージュ技法——複数ネガの重ね焼き——は、『東方のゲットー』では一枚(No.35「シャッター」)しかない。むしろ並行作業を進めていたであろう『パリ』と同じ技法を、彼は意識的に使わなかったのだろう。またその必要もなかったに違いない。モイ・ヴェールはこの写真集でとりわけ、古く汚い裏道の水溜りや、老人たちの皺深い顔を注視する。映像はぶれることもボケることもない。余計な感情移入は極力排除され、敢えて言えばウジエヌ・アジェのように、消え去りゆくものを注意深くとどめおきたい——という観察者のまなざしを感じられる。『東方のゲットー』はその刊行直後から、リトアニアをよく知る者たちのあいだで、なぜ彼は現代ユダヤ人たちの生活を撮らなかったのか——という論議を呼んだようだ²⁰。だが写真集自体を子細に検討すれば、モイ・ヴェールはむしろ、今を担う自分たちの世代の運命を一度棚上げにして、去りゆく老人たちと未来の希望である子供たちを対比的に捉えていることがわかる。No.50-51はそれを最もよくあらわし

た見開きページだろう。「子供と老人」(No.50)、そして「日光」(No.51)(図10-d)。薄暗い街に差し込む久々の光に思わず微笑む子供たちの表情に、写真家の祈念がにじんでいる。

それがヴィリニユスであれパリであれ、モイ・ヴェールにとって二項対立的な把握は、馴染みやす



(右上) 図10a モイ・ヴェール『東方のゲットー ヴィリニユス』より「古いシナゴグ」(同書図版番号No.1)
 (左上) 図10b 「裏道は美しい」(No.16)
 (右下) 図10c 「イスラエルの民は富めり」「店先」(No.32, 33 見開き)
 (左下) 図10d 「日光」(No.51 4枚組のモニタージュ)

都市写真におけるニュー・ヴィジョン——モイ・ヴェール『パリ』をめぐる

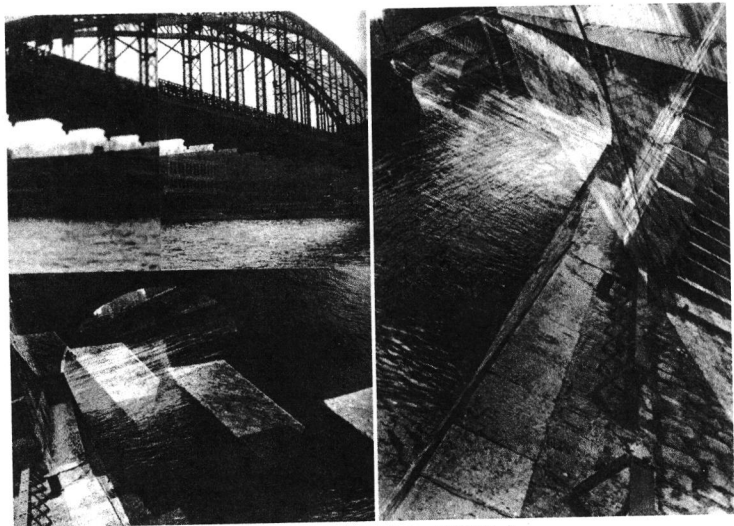
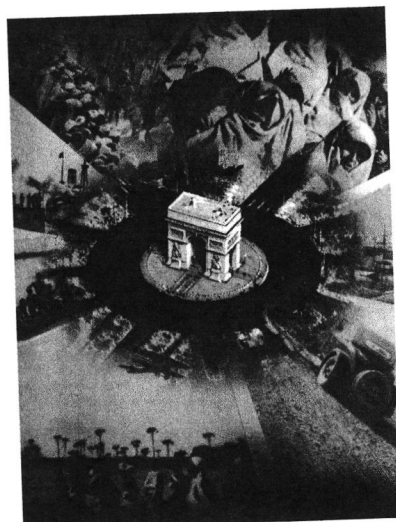


図13 モイ・ヴェール『パリ』より、見開き（ページ数なし）

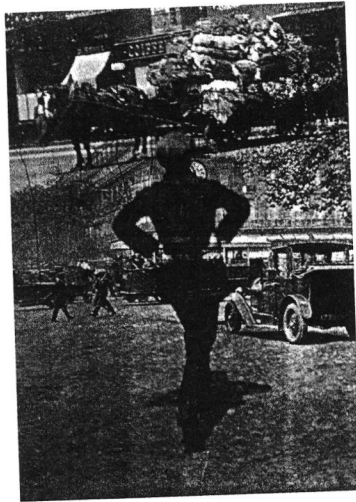
イ・ヴェールのモンタージュに労働者が頻出するとはいえ、社会主義的なコンテクストを読み取る必要はないだろう。

従来、モイ・ヴェールの『パリ』に、ヴァルター・ルットマンの映画『ベルリン』（一九三二年）の影響が指摘されるのは正しい。この映画以降潮流となった「シテイー・シンフォニー」の写真版と見ることは十分可能である。ただしルットマンの『ベルリン』ではAKT I（一幕）から5までの字幕が入って、映像は整然と、「朝↓夜」→「平日↓休日」という時間軸で進行するのに対し、モイ・ヴェール『パリ』にはそうした時間軸は存在しない。クルルやエレンブルグとも異なって、テクストあるいは文字すらも全て排してページは進行し、しかも一枚一枚の映像中にはさらに無数の断片が織り込まれることによって、この写真集は、現代都市の「めまいと幻惑の感

都市写真におけるニュー・ヴィジョン——モイ・ヴェール『パリ』をめぐって



（右）図11 ジェルメーヌ・クルル「パリの交差路」（雑誌『ヴァリエテ』第2巻2号、1929年6月15日）



（左）図12 フランソワ・コラー「フランス帝国」1931年

いものであったようだ。写真集『パリ』の表紙（図1）を再び見てみよう。おそらくマドレーヌ寺院の壮大な円柱と工場の煙突との二重映像。他にも人力車と自動車、男と女、ブルジョワ紳士と労働者、警官と浮浪者……と、二項対立がほとんどの映像でくりかえされていくことによって、大都市のリズムが仕掛けられている。パリに関して、こうしたネガの重ね焼き映像が試みられること自体は、クルルに同時代、同様のフォトモンタージュ（図11）が存在することから、モイ・ヴェールの独自性を言いたてることはできないだろう。またスロヴァキア出身の写真家フランソワ・コラーは「フランス帝国」（一九三二年）と題した鮮烈な印象の、単品のフォトモンタージュ（図12）を制作している。その明らかに植民地支配を糾弾する政治性に比すれば、モ

覚」²⁾を見事に表現しているのである(図13)。

世界同時多発的に進行した写真のニュー・ヴィジョンの時代、その形式と内容の乖離、つまり技法そのものが目的化されるおそれを、すでに渦中の人間たちは認識していた。それに対し、モイ・ヴェールの二冊の都市写真集は一つの回答を提示している。

モイ・ヴェールは一九三四年パレスチナに再亡命後、一九三七年にポーランドのユダヤ人コミュニティを取材した。一九四五年の終戦とともにホロコーストの事実を知った彼は、七年前ポーランドで撮影した写真を『虐殺された民族の顔』という題名で出版企画するが、経済的理由から実現しなかった。大体においてモイ・ヴェールの故郷ヴィリニユスのゲッター自体、一九四三年九月に完全破壊され、結局九五パーセントの住民は(強制収容所送りの上)殺害されている。モイ・ヴェール写真集『東方のゲッター』は、文字通り凶らずも「虐殺された民族の顔」であり、地上から消えた街区の少ない証言となったのである。そしてそれと並置される写真集『パリ』は、フランス文化の首都というよりむしろ、全てを呑み込んで進行する現代都市を表象して、二〇〇六年現在まったく古びていない。新しいパースペクティヴを編み出した写真技法は、ヨーロッパの運命に翻弄された一人の制作者のなかでこそ、透徹した予知力をもって駆使され得たと言えるだろう。

注

1. 今橋映子『「パリ写真」の世紀』白水社、二〇〇三年
なお本稿のもととなるコラムが同書一四四―一四六頁に掲載されている。
またブラッサイについては、拙著『ブラッサイ パリの越境者』白水社、二〇〇七年
2. 写真家自身によつて、あるいは写真家の厳密な指示に従つて制作されたプリント。オリジナルネガの制作と基本的には同時期である。なお、写真用語や写真史上の概念については、以下の文献が参照に便利である。
Dictionnaire de la photo, Larousse, 1996.
シル・キヨ 『写真のキーマン―技術・表現・歴史』(前川修他監訳) 昭和堂、二〇〇一年
3. Germaine Krull, *Métal* (préface de Florent Fels), Ed. A. Calavas, 1928.
——, *100×Paris* (texte de F. Fels), Berlin: Verlag der Reihe, 1929
Agat, photographie de Paris (préface de Pierre Mac Orlan), Jonquières, 1930
Brassai, *Paris de nuit* (texte de Paul Morand), Arts et Métiers graphiques, 1932.
André Kertész, *Paris vu par André Kertész* (texte de P. Mac Orlan), Librairie Plon, 1934.
Robert Doisneau, *La Banlieue de Paris* (texte de Blaise Cendrars) Lausanne: La Guilde du Livre/Paris: Pierre Seghers, 1949.
Izis, *Paris des rêves* (préface de Jean Cocteau, textes de 45 auteurs) Lausanne: Eds. Clairefontaine, 1950.
——, *Grand bal du printemps* (texte de Jacques Prévert), Lausanne: Eds. Clairefontaine, 1951.
Willy Ronis, *Belleville-Montmartre* (texte de P. Mac Orlan), Arthaud, 1954.
Ed van der Elsken, *Een heffgeschiedenis in Saint Germain des Prés*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1956.
Brassai, *Le Paris des années 30*, Gallimard, 1976.
William Klein, *Paris+Klein*, Marval, 2002.

- 4 Andrew Roth, *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. N.Y.: PPP Editions, 2001, pp.70-73.
他に早くから同写真集を紹介した文献として、
Christian Bouqueret, *Des années folles aux années noires : la nouvelle vision photographique en France 1920-1940*, Marval, 1997, p.276.
- 5 Moi Ver, *Paris* (Facsimile reproduction, limited edition of 1000 copies), Eds. TL, 2004.
なおEds. TLは「フアンシヨム・マゼーナー、カール・ラファエルが経営する出版社で、稀観本の再版を多く手がけている」。
- 6 同写真集を閲覧させて下さった金子隆一氏にこの場を借りて御礼申し上げます。
- 7 モイ・ヴェールの詳細を知るのには容易ではないが、Bouqueretの前掲書、および以下の文献が信用に足る。
Herbert Moldenings*De Bauhaus au photojournalisme* dans *Photographie Bauhaus 1919-1933*, Eds. Carré/Bauhaus-Archiv, 1990, pp. 75-79, 265.
- 8 湯浅剛「鉄狼団ユタヤ人虐殺」『世界民族問題事典』所収、平凡社、一九九五年。その他リトアニア関係の項目を参照。
- 9 M. Vorobeichic, *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* (Eingeleitet von S. Chneour), Zurich: Orell Füssli Verlag, 1931.
- 10 Vladimir Birgus, *Czech Photographic Avant-Garde 1918-1948*, Cambridge/London: The MIT Press, 2002.
- 11 「ライオネル・ウエント写真」展カタログ、福岡アジア美術館、二〇〇三年
なおウエントについては同展企画を担当した学芸員黒田雷児氏より直接ご教示頂いた。記して御礼申し上げます。
- 12 「石田喜一郎とシドニーカメラサークル」展カタログ、渋谷区立松濤美術館（光田由里編）、二〇〇二年
以下、パリでのモタニズム写真の展開については、今橋前掲書（二〇〇三）を参照された。
- 13 また欧米における「ニュー・ヴィジョン」の動向を豊富な図版でまとめたのは、*The New Vision* : *Photography between the World Wars*. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1989.
一九二八年は特に、サロン・ド・レスカリエにおける第一回独立写真サロンの開催と、グラフ雑誌『ヴェ』（*Vu*）の刊行が、モタニズムへの転換点と契機とされている。
- 14 「光画傑作集」（日本写真史の至宝、別巻）国書刊行会、二〇〇五年に全巻目次が収録されている。
- 15 右記国書刊行会から完全復刻版刊行、二〇〇五年
- 16 伊奈信男「写真に帰れ」〔光画〕第一巻第一号、一九三三年五月）右記『傑作集』再録、一三頁
- 17 ベンヤミン著、久保哲司編訳「図説 写真小史」所収、ちくま学芸文庫、一九九八年、四九〜五〇頁
- 18 今橋映子「写真史が生まれる瞬間——ウジエヌ・アジェと仏・米現代写真の言説」〔甚野尚志編『歴史をどう書くか』所収、講談社選書メチエ、二〇〇六年）
- 19 Ilya Ehrenburg, *My Paris*, Moscow: Izogiz, 1933. (Photomontage and design by El Lissitzky)〔原著ロシア語〕復刻版 Paris: Editions TL, 2005.
- 20 Max Weinreich, Review of *The Ghetto Lane in Wilno in The Jewish Daily Forward*, Sept. 20, 1931.
テクストの内容は以下のホームページで公開されている。
http://people.virginia.edu/~ds8s/wilna/wilna_gh.txt
- 21 Bouqueret, op. cit., pp. 150-151.

その他の参考文献

- ドーン・エイズ『フォトモンタージュ 操作と創造』（岩本憲児訳）フィルムアート社、二〇〇〇年
飯沢耕太郎『増補』都市の視線——日本の写真一九二〇—一九三〇年代』平凡社ライブラリー、二〇〇五年

リ・貧困と街路の詩学』(都市出版)、『パリ写真』の世紀』(白水社)、『展覧会カタログの愉しみ』(編者、東京大学出版会)、『ブラッサイ パリの越境者』(白水社)がある。

徳丸吉彦 (とくまる・よしひこ)

一九三六年、東京生まれ。お茶の水女子大学名誉教授・放送大学客員教授。音楽学、とくに民族音楽学・音楽記号学専攻。共編に『ガーランド世界音楽大事典7…東アジア』(ニューヨーク・ラウトリッジ)、著書に『音楽・記号・間テクスト性』(英仏独文、東京・アカデミア・ミュージック)がある。

菅原克也 (すがわら・かつや)

一九五四年生まれ。東京大学大学院総合文化研究科教授。専門は比較文学・比較文化。主な論文に「放蕩息子の帰還——永井荷風の西洋体験と日本再発見」(『異国への憧憬と祖国への回帰』)、「三行詩としてのハイター——R・H・プライスによる俳句の翻訳について」(『比較文学研究』六九)がある。

池田信雄 (いけだ・のぶお)

一九四七年、東京生まれ。東京大学大学院総合文化研究

科教授。ドイツ文学紹介誌『Deti』(論創社刊)編集長。編著書に、『シリーズ言語態「間文化の言語態」』(東京大学出版会)、訳書に『ヴァーリス全集』(共訳、沖積舎)、トーマス・ベルンハルト『消去』(みすず書房)などがある。

井上 健 (いのうえ・けん)

一九四八年、東京生まれ。東京大学大学院総合文化研究科教授。専攻は、アメリカ文学、比較文学。著書に、『作家の訳した世界の文学』(丸善ライブラリー)、『現代アメリカ文学を翻訳で学ぶ』(バベル・プレス)、共著および編著に『アメリカ文学の学び方』(南雲堂)、『翻訳の方法』(東京大学出版会)、『翻訳を学ぶ人のために』(世界思想社)などがある。

東大駒場連続講義 知の遠近法 (Perspectiva)

二〇〇七年四月一〇日第一刷発行

編者 ヘルマン・ゴチエフスキ

© Hermann GOTTSCHIEWSKI 2007



発行者 野間佐和子
発行所 株式会社講談社

東京都文京区音羽二丁目二一—二二一 郵便番号 一〇二一八〇〇一
電話(編集部) 〇三—三九四五—四九六三 (販売部) 〇三—五三九五—五八一七
(業務部) 〇三—五三九五—一三六一五

装幀者 山岸義明 本文データ作成 講談社プリプレス制作部
印刷所 信毎書籍印刷株式会社 製本所 大口製本印刷株式会社

定価はカバーに表示してあります。

落丁本・乱丁本は購入書店名を明記のうえ、小社業務部までにお送りください。送料小社負担にてお取り替えいたします。なお、この本についてのお問い合わせは、学芸局選書出版部までお願いいたします。
☑ (日本複写権センター委託出版物) 本書の無断複写(コピー)は著作権法上の例外を除き、禁じられています。

ISBN978-4-06-258385-5 Printed in Japan
N.D.C.901.9 228p 19cm

講談社選書メチエ

K O D A N S H A S E N S H O M E T I E R

385



Herрманн (Gottfried Wilhelm)
ヘルマン・ゴチエフスキ
編



東大駒場連続講義

P e r s p e c t i v a

知の遠近法