

アメリカ写真と1950年代

—ケルアック「序文」から『ジ・アメリカンズ』を読む—

American Photographs and the 1950s: Reading *The Americans* from Kerouac's "Introduction"

上西 雄太*

Yuta Kaminishi

はじめに

本稿は、アメリカ現代写真の起源とされるロバート・フランク『ジ・アメリカンズ』(The Americans, 1958/59)¹を読解することを通して、アメリカ写真史が「現代」という歴史の断絶を刻む瞬間に何が起こったのかを明らかにするものである。これまで、この写真集の重要性は、「資本主義リアリズムCapitalist realism」から疎外された人びとを捉えることによって、主流メディアで無視されていた「アメリカ人」を見出した点が強調されてきた。

しかし、それが時代を画するものであるとすれば、この「アメリカ人」とは誰かという問題は従来の二項対立で捉えられるものではなく、むしろ、その二項対立を超えた地点で、来るべき「アメリカ人」を予言することこそが、この写真集の可能性の中心なのではないだろうか。私たちは、この可能性を引き出すために、これ

まで研究の対象となつて来なかったジャック・ケルアック「序文」を読解の補助線とする。フランクの写真とケルアックの「序文」の間に存在する眼差しの交点において、どのように「西洋の墓場」としてのアメリカで「喪の作業」を行うかというこの写真集に賭けられている物が、浮かび上がってくるのである。

以上の問いに答えるために、本稿は、まず、スーザン・ソントグ、アラン・トラクテンバーグ、ジェームス・ギモンドの先行研究をアメリカ写真と歴史の関係という点から検討する。次に、どのようにしてフランクとケルアックが出会い、「序文」が書かれることになったのかということを確認する。その上で、実際に「序文」から『ジ・アメリカンズ』を読み、来るべき「アメリカ人」としての「子ども」たちを浮かび上がらせることで結論とする。

*東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：ロバート・フランク、『ジ・アメリカンズ』、ジャック・ケルアック、アメリカ写真、1950年代

1. 問題設定

1.1 スーザン・ソntag『写真論』から

ソntagは「メランコリーな対象Melancholy Objects」において、「序文」を引きながらこのように述べている。

ケルアックにとっては——アメリカの写真術の主要な伝統にとっても——一般の風潮は悲しみである。アメリカ写真家たちの先入観なしに、周囲を選ばず見廻し、被写体に照明を当て、冷静にそれを記録するという定まりきった主張の背後には、打ち沈んだ喪失のヴィジョン [a mournful vision of loss] がある。ⁱⁱ

ここで述べられているのは、アメリカ写真家やケルアックらが共有しているものは「打ち沈んだ喪失のヴィジョン」であるということだ。しかし、ここで言われている「喪失」の対象は明らかではない。なぜなら、この論文のタイトルが示すようにそれは「メランコリーな対象」であり、フロイトの分節に従えば、「メランコリー」は「誰」という対象が問題となる「喪」と異なり、「何」を失ったかが自明ではないからだⁱⁱⁱ。では、私たちは、アメリカ写真が喪失したものは何かという点から考察を始めることで問いをたてよう。

私たちが「メランコリーな対象」を考える上で参考になるのは、この論文の前に置かれた「写真で見える暗いアメリカ America, Seen Through Photographs, Darkly」である。この論文においてソntagは、ホイットマン流のアメリカの理想と

写真家の関係を、ダイアン・アーバスに焦点を当てて分析している。そこでは、差異を統合していく運動としてのホイットマンの民主的展望がなき後、その残滓としてのアメリカを表象していたのがアーバスであるとされる。その論文の終盤、フランクの名前が挙がる。

ホイットマンの熱狂的な統合力がなくては、彼ら [スティーグリッツほどの自我と磁力を持たない写真家たち] が記憶したものは断絶、破片、孤独、貪欲、不毛であった。写真術を物質主義の文明に挑戦するために使ったスティーグリッツはローゼンフェルドの言葉によれば「精神的なアメリカがどこかに存在し、アメリカは西洋の墓場 [the grave of the Occident] でないと信じていた男」であった。フランクとアーバスの、また彼らの同時代や後輩の多くの言外に含まれた意図は、アメリカが西洋の墓場であることを示すことなのである。^{iv}

ここから「メランコリーな対象」として失われた物が、「精神的なアメリカ」であり「西洋」と並ぶものであると推論することが可能である。なぜならば、アーバス、フランクという同時代の写真家にとってアメリカは「西洋の墓場」であり、「西洋」はアメリカにおいてすでに失われたものと述べられているからである。また、1955年開催の「人間家族」展についてロラン・バルトが行った「〈歴史〉の決定的な重みを消し去ろうと

している」^vという批判を、統合力なきアメリカ写真の一つの症状と捉えれば、「精神的なアメリカ」と並ぶ物としてここで語られている「西洋」とは、「歴史」であると言えるだろう。すなわち、「精神的なアメリカ」という実現されるべきヴィジョンに向けて「差異」を統合していくとい

1.2 「アメリカ写真」と「歴史」

トラクテンバーグは『アメリカ写真を読む』において、1839年から1938年の間の100年間を通して「アメリカについてのさまざまな解釈——すなわち、ここに登場する芸術家たちが写真を通じて自分の社会に関するどんな意見を表明したか」^{vi}を分析している。そこで取り上げられる芸術家達は多岐にわたるが、私たちが注目したいのは、アメリカ写真の起源として位置づけられるマシュー・ブレイディ『輝けるアメリカ人の肖像集』とウォルト・ホイットマン『草の葉』について述べられた「第一章 輝けるアメリカ人の肖像」である。この章では、「アメリカ写真」と「歴史」を考える際の重要な問題設定が行われている。「他のいかなるアメリカ人にもまして、国家と国民的経験の歴史家としての写真家、という社会的な役割をつくりあげた」^{vii}とされるブレイディは、政治家や議員といった公人たちの肖像をつくることを通して、初めて「アメリカ人」とは誰かという問いに解答を与えようとした人物である。トラクテンバーグによると、1850年の南北戦争直前の情勢下において、「これ [『輝けるアメリカ人の肖像集』] は政治的な状況の中にイメージを差し込むことによって、アメリカにおける写真の市民的な機能がどのようなものを身を以

う運動こそが、アメリカが「西洋の墓場」でないという根拠であったが、「人間家族」展の失敗を知るフランクにおいては、その「歴史」の停止が示されているのである。では、「アメリカ写真」と「歴史」の問題は、どのように研究されてきたのか。

て主張して」^{viii}いとされる。ブレイディによって、写真というメディアにおけるアメリカの「歴史」を担う主体が「公的に」たてられる^{ix}。それは「貴族的な関心」を反映したものであり公人としての輝けるアメリカ人である。

しかし、同時代にそれに対抗するアメリカ人像を提起する人物が現れる、それこそがホイットマンである。トラクテンバーグは『草の葉』の表紙を飾ったホイットマンの肖像を、ブレイディの肖像集のような因襲的な肖像が共和制を分断する障壁となるという認識の上になっっているものとし、「ホイットマンの肖像は、人々のお手本になるような人物を「輝ける」存在だとする態度に立ち向かい、快楽と恍惚をよしとする態度に置き換え、否定ではなく肯定に向かって超剋してゆく行為を示そう」^xとしていると述べる。ここで「アメリカ写真」と「歴史」の関係を考える上での二項対立がたてられる。それは、ブレイディの貴族的「輝ける」公人こそが、歴史の主体であるという立場と、ホイットマンの「誰でも」歴史の主体になりうるのだという立場である。そして、この二項対立はトラクテンバーグ、及びそれを引き継ぐギモンドのアメリカ写真史研究を貫くものになるだろう。

1.3 『ジ・アメリカンズ』のコンテキスト

ギモンドは、「アメリカン・ドリーム」というテーマから20世紀のアメリカ写真を研究している。そこで問題になっているのは、先ほど私たちがトラクテンバーグの研究から導いた二項対立である。私たちの考察の対象である『ジ・アメリカンズ』が登場する1950年代においては、その二項対立が資本主義を軸に構成される。ギモンドは、多くの『ライフ』や『ルック』というメディアが、アメリカ経済の繁栄のニュースに満たされていた時に、「リトルロックや、後にはヴェトナムにおける出来事がアメリカン・ドリームの暗い側面を暴いたように、現実がアメリカン・ウェイ・オブ・ライフに対し復讐を始めていた、そして何人かの写真家たちも復讐を始め」^{xi}たとする。

ギモンドは、冷戦を背景に「社会主義リアリズム」に対抗するアメリカの歴史を構成していた『ライフ』や『ルック』におけるリアリズムを「資本主義リアリズム」と呼んでいる。Michael Schudsonの広告研究に由来するこの「資本主義リアリズム」とは、ソヴィエトの「社会主義リアリズム」が歴史を単純化していたのと同じように、資本主義による進歩があることを仮定し、「いかなる問題に対しても、特定の生活様式や製品において解決を見出すことによって、徹底的に楽観的である」^{xii}と特徴付けられるものである^{xiii}。実際、『ライフ』では、中流階級がモダン・キッチンで生活を改善するといった記事にみられるように、アメリカが「約束の土地」であり、そこで暮らす個人の大量生産・大量消費による物質的繁栄を宣伝する特徴が見られる。

ギモンドの研究において、この「資本主義リアリズム」による歴史から疎外された人々の写真集を作成した写真家としてアーバス、クライン、フランクは取り上げられている。ギモンドは、『ジ・アメリカンズ』について、主流メディアに無視されていた黒人や労働者といった人々に対するフランクの感性を賞賛しながら、その重要性を、「1940年代後半から1950年代前半における『ライフ』の国家的アイデンティティに関するの特集号よりも多くの黒人の写真を含んだ」^{xiv}こととしている。

以上、先行研究を通して『ジ・アメリカンズ』のコンテキストが確認された。それらをまとめ、私たちが本稿で問う問題をその中に位置づけよう。ソントグによれば、アメリカ写真は「歴史」を喪失しているために「打ち沈んだ喪失のヴィジョン」を共有しているのだった。そこで「歴史」とアメリカ写真の関係をトラクテンバーグの研究で見ると、歴史の主体として誰がアメリカ人であり得るかという二項対立が浮かび上がる。それは「輝ける」アメリカ人と、それに対する「誰でも」アメリカ人でありえるというものだ。そして、その対立は1950年代において「資本主義リアリズム」による歴史を生きる人々と、そこから排除された人々という対立として維持されていた。この見取り図において、『ジ・アメリカンズ』は、ブレイディに対するホイットマンのポジションの延長に位置していると考えられ、やはり「アメリカ写真」と「歴史」をめぐる二項対立に属している。ここで私たちは一つの問題に直面する。それは、ソントグが主張するアメリカ写真の歴史

に対する「断絶」とは、どのように理解されるべきかという問題だ。その問題に解答を与えるために、次章で、私たちの『ジ・アメリカン

ズ』読解の鍵となる「序文」が、どのような経緯で書かれることになったのかを確認しよう。

2. 二人の交点としての『ジ・アメリカンズ』

2.1 『ジ・アメリカンズ』の制作

本章で、私たちは、「序文」がどのような経緯で『ジ・アメリカンズ』に掲載されることになったのかを、その制作過程に注目することで明らかにする。『ジ・アメリカンズ』制作前夜、『ライフ』と決別を、フランクは以下のように語っている。

私は『ライフ』に写真を売りたいかったが、彼らは決して買わなかった。だから私は私を助けた彼らに対する巨大な軽蔑を育てた。あなたは怒らなければならない。私はまた、いかなる妥協もなしに、私の直感に従い、私の方法でやりたかった—『ライフ』ストーリーを作らずに。それは私が嫌うもうひとつのものだ。^{xv}

フランクは、「資本主義リアリズム」による『ライフ』の物語を批判している。彼は、編集者の言葉に従属させられる写真の使用法に抵抗しているのだ。なぜなら、テキストによって写真の解釈は「資本主義リアリズム」で構成される歴史へと統合されるからである。実際、『ジ・アメリカンズ』制作以前に彼が作成した『ブラック・ホワイト・アンド・シングス』においても、言語に依らないイメージ独自の表現

を探っている^{xvi}。この決別を経て、『ジ・アメリカンズ』に向かうフランクは、その制作のために提出したグッゲンハイム奨励金申請書にその目的としてこう述べている。

過去と現在のアメリカの物事の記録である大量の写真をつくること。このプロジェクトは一つの文明に関する不可欠な視覚研究で、説明文 [caption note] を含むだろう。しかし、本質的に部分的にしかドキュメンタリーではない。つまり、目標の一つは、世界のドキュメンタリーが伝えるものより芸術的な物である。^{xvii}

ここで私たちが注目するのは、「説明文を含むだろう」と述べている箇所である。フランクは『ライフ』の物語とは異なる、テキストを求めている。それは、フランクの言葉を用いると「ドキュメンタリー」であるためではなく、「芸術的」であるためである。フランクは、「芸術的」であるために『ジ・アメリカンズ』にただの「説明文」ではなく「序文」を掲載する。そして、その時「序文」執筆に選ばれた人物こそが、ケルアックという同時代的人物である。

2.2 1957年9月ニューヨークにて

ケルアックとフランクの出会い、『ジ・アメリカンズ』編集作業をほぼ終えた1957年9月のニューヨークである。フランクは、同年に『路上』の出版によって突如彼の前に現れたケルアックとの出会いをこのように語っている。

私は、ルシアン・カーがケルアックのために開いたパーティで彼と出会った。彼は、18thストリートと19thストリート周辺の歩道に座っていた、そこに私はフランス版の『ジ・アメリカンズ』を持って行き、彼に見せ、この本について何か書いてくれないかと持ちかけた。それは、ざっくばらんな提案だった。しかし、ケルアックは「序文」を書いた。^{xviii}

『路上』出版のパーティ会場での出会いを語るこの文章で、フランクはフランス版の『ジ・アメリカンズ』をケルアックに見せたと言っているが、実際は、『ジ・アメリカンズ』のフランス版

の出版が1958年であることから、ここで見せられたのは、そのマケットであると考えられる^{xx}。このマケットは、サラ・グリーノウの研究によると、1957年6月20日から26日にかけて、パリでロベール・デルピールとともにファイナライズしたもので、出版された『アメリカンズ』とほぼ同じサイズと配列をもち、出版されたヴァージョンでは取り除かれるラベルを貼った4つの「章」をもつ構成になっている^{xx}。このことから私たちは、ケルアックは私たちが目にしている『ジ・アメリカンズ』とほぼ同じ物をもとに「序文」を執筆したと考えて良いだろう。

ケルアックはマケットを見ながら「序文」を執筆する。ここで重要な事実は、ケルアックがマケットに存在していた「章」を無視して、かなりアクロバティックな読み方をしていることである。その読み方は、先行研究でなされている、各章ごとのテーマ分析といったものとは大きく異なるものだ。次章、私たちは、「序文」に注目し、『ジ・アメリカンズ』の可能性に迫ろう。

3. ケルアックの読み方

3.1 「判断中止」と「宙吊り」

ケルアックは、「序文」において『ジ・アメリカンズ』のすべての写真を取り上げ解説したり、この写真集がどのような目的をもって、どのように撮られたかを説明したりはしない。彼はここで自身が産み出したスタイルである「自発的散文spontaneous prose」という方法を用いながら、時には写真から遠く離れて、彼が見てきたアメリカを描写している^{xxi}。したがって、

この「序文」は、一般的に写真集に添えられる「序文」とは異なる働きをしている。では、実際にケルアックの「序文」から『ジ・アメリカンズ』を読んでいこう。

まず、ケルアックの読み方の特徴として「宙吊り」になることが挙げられるだろう。ケルアックは、この写真集を読むことで陥る状態を以下の様に述べる。



図1 Funeral-St. Helena, South Carolina

この写真を見た後、最終的にはもうジュークボックスが棺桶より悲しいかどうか分からなくなる。というのも、彼はジュークボックスと棺桶の写真ばかり撮っているから^{xxii}

ここでは、「悲しみ」という感情をめぐって、この写真集が持つ特徴を述べている。一般的に「死」と結びつき「悲しみ」の感情を喚起する「棺桶」の写真と、「ジュークボックス」という「音楽」に結びつき「生」を喚起するものが同列



図3 Mississippi River, Baton Rouge, Louisiana

そして中間／媒介の謎 [intermediary mysteries]、たとえば黒人牧師が夜明けか日暮れかにバトン・ルージュでミシシッ



図2 Bar-Las Vegas, Nevada

に並べられることで、「悲しみ」が分からなくなるという「宙吊り」状態である^{xxiii}。私たちは、この写真集を読むときに一般的な感情による判断を中止せざるを得ない。1950年代にアメリカ社会および主流メディアから疎外された「黒人」や「労働者」が映っているからといって「悲しみ」を写したと断定することを禁止しているのだ。では、判断中止を行い感情による断定を保留した状態で私たちはどこへ向かうのか。続いてケルアックはこの写真集が持つ謎について述べる。



図4 Restaurant-U. S. 1 leaving Columbia, South Carolina

ピーのまぶしいドロツとした「海腹 [belly mer]」の下にしゃがみ雪白の十字架をもってバイユー以外じゃだれも知らない秘

密の呪文を唱えている、そんな写真——それかどっかのカフェの椅子で、窓から日が射し椅子に落ち聖なる後光を作っている写真（「序文」5頁）

ここでケルアックは2枚の写真を接続して「中間／媒介の謎」について考えている。ここで挙げられている2枚の写真は“Mississippi River, Baton Rouge, Louisiana”と“Restaurant - U.S. 1 leaving Columbia, South Carolina”（以下、それぞれ「ミシシッピー」「レストラン」と略す）である。「ミシシッピー」では一人の黒人牧師が自分自身のために祈っている姿が写されている。その写真とは一見関係ない「レストラン」だが、私たちはこの写真に写っているテレビの人物に注目しなければならない。2011年に『ジ・アメリカンズ』論を著したJonathan Dayによると、この人物は、オーラル・ロバーツというテレビ伝道師として1950年代当時アメリカ中に知られていた人物である^{xxiv}。つまり、2枚の写真は宗教というテーマで接続されていると考えることができる。

テレビというメディアを通じて、ロバーツは誰に伝道しているのだろうか。この「レストラン」にはテーブルについている人物は一人もいない。私たちは、テレビを用いて放送されているにも関わらず、誰も聴衆がいない情景が写されていることに皮肉な印象を持つだろう。このケルアックの2枚の写真の接続によって、『ジ・アメリカンズ』においては、ロバーツのようにテレビで伝道しようと、「ミシシッピー」での黒人牧師が「バイユー以外じゃだれも知らない

秘密の呪文」を唱えていたように、その祈りを聴く「民衆」が欠けていることが強調されると読むことが可能になっている。

では、「ミシシッピー」と「レストラン」を結びつける冒頭に置かれた、「中間／媒介の謎」とはなにか。その答えは、次のパラグラフがヒントを与えてくれる。

とことんアメリカ的な写真 [As American a picture] ——顔はどれも主張したり批評したり何か言ったりしないで、語るのは単に「これが本当の生活でのわたしたちの生き方でそれがお気に召さなきゃ知ったこっちゃないね、だってわたしたちは自分なりに自分の人生を生きて、わたしたちみんなに神の祝福がありますように、できればね……もしもわたしたちがそれに価値するなら……」（「序文」6頁）

ここで述べられていることは、「アメリカ的な写真」とは、人々が「自分なりに自分の人生を生きて」いて、それぞれが気に入らないならば「知ったこっちゃない」という、それぞれが分子的に存在する人々を表象するものであるということだ。この点から考えれば、先ほどの「ミシシッピー」、「レストラン」の写真とは、各々が分子的に存在している様子を写したものだと言うことができる。そして、「中間／媒介の謎」とは、分子的に存在する「アメリカ的」なものを文字通り「媒介」しながら受け止める存在としての「民衆」の不在だと言えるだろう。

3.2 『ジ・アメリカンズ』の「子ども」たち

ケルアックは、『ジ・アメリカンズ』を読むことによって、この「中間／媒介の謎」を解決することを目指す。しかし、その時ケルアックが直面するのは、『ジ・アメリカンズ』と、それを読むケルアックの間に存在する距離である。

なんとすごい詩だろう、この写真集について、いつの日かすごい詩が書かれるかも。だれか若い新人作家がロウソクの下でこの写真に夢中になってかみこんで、その灰色の謎めいた細部のすべて、人間の本物のピンクの体液を捉えた灰色のフィルムのすべてを表現しようとする。（「序文」6-7頁、強調筆者）

ここでは、『ジ・アメリカンズ』を「詩」であると述べ、それを読み込む存在が「若い新人作家」であると言われている。つまり、ケルアックにとって、この写真集に描かれている「謎めいた細部のすべて」を読み、そのことについて書くことの困難さが語られているのである。したがって、「序文」の終盤に近づくにつれて、この写真集の可能性を引き出す「来るべき民衆」を予言することが、ケルアックの仕事の中心になっていく。ケルアックは、『ジ・アメリカンズ』を読む存在を『ジ・アメリカンズ』の中に、探している。その時、発見されるのが、フランクの写真に捉えられた様々な「子ども」たちである。



図5 Motorama-Los Angeles



図6 U. S. 90, en route to Del Rio, Texas



図7 Santa Fe, New Mexico



図8 Charleston, South Carolina

「車で待ってなさいって言ったでしょう！」とアメリカの人びとはよく言うので、ロバートはこっそり忍び寄って車の中で待つ小さな子どもたち [little kids] を撮って、それはオピオス&オピフル・モトラマ・リムジンの中の男の子 [little boys] 3人だったり、テキサス州90号線で、朝四時にパパが茂みに行き行って伸びをしても目を開けてられない哀れな子どもたち [poor little kids] だったり。ニューメキシコの平野の化け物ガソリンスタンドは「節約／救済 [SAVE]」のでっかい看板の下一可愛い小さな白い赤ん坊 [sweet little white baby] が黒人看護婦 [black nurse's arms] の胸に抱かれどちらも天に昇らん感じでポーッとして、この写真なんか引き伸ばしてリトルロックの通りにかけてこの地上と母なる宇宙の子宮内の愛の見本にすればいいのに（「序文」8-9頁）

ここでは、“Motorama - Los Angeles”、“U.S. 90, en route to Del Rio, Texas”、“Santa Fe, New Mexico”、“Charleston, South Carolina”（以下、それぞれ「モトラマ」「90号線」「サンタ・フェ」「チャールストン」と略す）の4枚の写真が接続されている。「モトラマ」「90号線」という2枚の「子ども」が捉えられている写真に、「サンタ・フェ」のガソリンスタンドに書かれた「救済／節約SAVE」という文字が挟み込まれ、最終的に「チャールストン」の写真が1957年に公民権運動における象徴的出来事が起きた「リトルロック」という地名と結びつけることによって歴史の中に位置づけている^{xxv}。

この「子ども」たちは、アメリカが人種による分裂危機を迎えたリトルロック以後の「子ども」たちなのである。したがって、最後の「チャールストン」の写真の「子ども」に対して「可愛い小さな白い赤ん坊」という言葉が使われ「黒人看護婦」に抱かれていると言われていたことは、ケルアックが、この写真に「白」と「黒」という政治性をもたせていると考えられる。

私たちは、再びバルトの「人間家族」展に対する批判を思い出さなくてはならない。バルトは「おそらく、子供は、いつの時代にも誕生するものである。しかし、人間の問題の一般的な厚みのなかでは、これもまたまったく歴史的なものである誕生という行為のありかたを犠牲にしても、その行為の「本質」のほうがわれわれには重要なのだろうか^{xxvi}と述べ、「子ども」という点から、「本質」と「歴史」の転倒を批判している。ケルアックは、その転倒に自覚的であり、リトルロック以降という「歴史」の上に「子ども」を位置づけていると考えられる。これらのことによってケルアックが、各々連続していないイメージから、『ジ・アメリカンズ』を読み、アメリカを救済すべき主体を「子ども」に求めていることは明らかであろう。

ここで取り上げられている「子ども」たちのイメージは、歴史の主体として特権的に扱われている。しかし、「モトラマ」において「子ども」たちは、いまだ車の中に閉じ込められている。「90号線」においても、「子ども」は車の中で母親にもたれかかり、目も開けられない存在である。そして、「チャールストン」においては、いまだ自分の足で立ってはい

ない。さらに、その接続の順序から、「序文」は、非言語的な存在へ向かっているとも考えられる。「チャールストン」の「可愛い小さな白い赤ん坊」は、今はまだ「SAVE」の文字を読むことはできないだろう。ここでの「子ども」

おわりに

私たちは、ケルアック「序文」から『ジ・アメリカンズ』を読んだ。その結果として浮かび上がった「子ども」たちを、私たちの問題だった「アメリカ写真」と「歴史」の問題系に位置づけよう。トラクテンバーグ、及びそれを引き継ぐギモンドの研究を統合して考えると、『ジ・アメリカンズ』は、「資本主義リアリズム」による「歴史」から疎外された人びとに焦点を当てたことによって、ブレイディに対するホイットマンの「誰でも」アメリカ人であるというポジションに位置すると考えられていた。この解釈は、『ジ・アメリカンズ』の写真だけを対象とした場合、正当であると考えられる。

しかし、「序文」から読んだ『ジ・アメリカンズ』は、決してその二項対立に収まるものではない。むしろ、その二項対立からの「断絶」、すなわち、ソントグが言うように「西洋の墓場」であると言い切る「打ち沈んだ喪失のヴィジョン」に近いものである。なぜなら、「序文」は、「労働者」や「黒人」といった主流メディアに無視されていた人びとを称揚する代わりに、誰にとってもかたてそうであつたものとしての「子ども」へと向かっているからだ。だが、ここでフランクを読むケルアック

たちは、リトルロック以降に属しながらも、その後の「歴史」に対して「宙吊り」であり、これから自分の足で立ち「民衆」となる存在なのだ^{xxvii}。

は、ただ「メランコリーな対象」に向かっているだけではないとも考えられる。彼は「何」を失ったかについて意識的であり、だからこそ、リトルロック以降の「子ども」という対象に向かうことによって、「喪の作業」を終えようとしている。

フランクからアメリカ現代写真家たちは、「メランコリーな対象」へカメラを向けることによって、アメリカに対して批判的な眼差しを向けることができる。そして、ケルアックは、『ジ・アメリカンズ』が表象する車の中に閉じ込められ、目を開けていられず、自分の足で立つこともできないが、あるはまだできないからこそ、その「子ども」たちが「アメリカ人」だと述べている。その点において、『ジ・アメリカンズ』は、従来の歴史の主体をめぐる二項対立から「断絶」している。リトルロック以降に属することによって、従来の「誰」がアメリカ人かという歴史をめぐる二項対立から逃走し、「救済」と結びつく、ただ「西洋の墓場」として「打ち沈んだ」状態でいないこと。この「子ども」たちが表象する「アメリカ写真」と「歴史」の関係の特異性において、『ジ・アメリカンズ』は、アメリカ現代写真の起源なのである。

註

- i 本稿の研究対象である『ジ・アメリカンズ』は、まず1958年にフランスで出版され、その後1959年にアメリカで出版されている。フランス版はロバール・デルピールにより、アメリカに関する社会学的な分析を写真の横に添えられフランクの望んだ形での出版ではなかった。本稿では、ケルアック「序文」とともにアメリカで出版されたGrove Press版を研究の対象とする。
- ii Susan Sontag, "Melancholy Objects," *On Photography*, New York: Penguin, 1977, p. 67/74頁。本稿では、引用文献に邦訳がある場合には、基本的にその邦訳から引用する。ただし固有名は現在使われている表記に変更し、また、文脈に応じて適宜改訳を行った箇所もある。なお、邦訳のページ数も原著のページ数と合わせて記す。
- iii フロイトは「喪」と「メランコリー」の「対象喪失」について以下のように述べている。「一連の症例を見れば、メランコリーもまた愛された対象を喪失したことへの反応でありうることは明らかである。ところが他の誘因による諸症例を見ると、より観念的な性質の喪失が問題となっていることが認められる。対象は、たとえば現実に死んだのではなくて、愛情対象であるかぎりにおいて失われてしまったのだ（たとえば婚約者が捨てられるといった例）。さらに他の諸症例では、わたしたちは、なんらかの喪失があったと想定すべきだと確信しているにもかかわらず、何が失われたのかをはっきりと認識することができない。そして、そういう場合にはいっそう容易に、患者もまた自分が何を失ったのかを意識的に把握できずにいると想定することが許される。実際、メランコリーのきっかけとなった喪失が患者に認知されている場合でも、そういうことはありうる。というのもそういう患者は自分が誰を失ったのかということは知っていても、その人物における何を失ったのかということは知らないのだから」（フロイト「喪とメランコリー」伊藤正博訳『フロイト全集』岩波書店, p. 276, 強調原文）。
- iv Sontag, "America, Seen Through Photographs, Darkly," *op. cit.*, p. 47-48/55-56頁, 強調原文。
- v ロラン・バルト「人類という大家族」下沢和義訳『現代社会の神話—1957』みすず書房, 2005, p.290.
- vi Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs*, New York: Hill and Wang, 1989, p. xiii/7頁。
- vii *Ibid.*, p. 33/78頁。
- viii *Ibid.*, p. 45/99頁。
- ix 「公的」という問題についてトラクテンバーグは、『輝けるアメリカ人の肖像集』が複製されたという点からベンヤミンを補助線に用いて以下の様に述べる。ブレイディが撮影しダゲレオタイプをつくり、それをフランシス・ダヴィニオンがリトグラフにする事により複製可能性もったことを考えると、『輝けるアメリカ人の肖像集』は「独創性と一回性に裏付けされた芸術の持つ（ヴァルター・ベンヤミンの言う）「礼拝的」価値もしくは「展示的」価値と、機械的に複製されて大量に流通する映像の「政治的」な価値が交錯する突端的な地点に位置したのである」（*Ibid.*, p. 45/99頁）。
- x *Ibid.*, p. 70/143頁。
- xi James Guimond, *American Photography and the American Dream*, Chapel Hill: The University of National Carolina Press, p. 207.
- xii Michael Schudson, *Advertising, the Uneasy Persuasion: Its Dubious Impact on American Society*, New York: Basic Books, 1984, p. 215.
- xiii Schudsonは、「社会主義リアリズム」と「資本主義リアリズム」の差異について「社会主義リアリズムの視覚的美学が、国家への奉仕における人間の労働の誠実さを高貴なものとすることによって示されるとすれば、資本主義リアリズムの美学は——目的への全体計画なしで——物欲の野望と個人生活の美徳の防衛において、消費者の選択の自由や喜びを美化するものである」（*Ibid.*, p. 218）と述べている。この箇所から分かるように、「資本主義リアリズム」は、生産者としてよりも、消費者としての個人生活を賞賛するという点で、「社会主義リアリズム」と対立するものである。
- xiv Guimond, *op. cit.*, p. 238.
- xv Williams S. Johnson ed., *The pictures are a Necessity: Robert Frank in Rochester, NY, November 1988*, Rochester Film and Photo Consortium and International Museum of Photography, 1989, p. 37.
- xvi 『ジ・アメリカンズ』以前の作品も含めた写真のシークエンスに関する研究は、Sarah Greenough, "Fragments that Make a Whole Meaning in Photographic Sequences," (Sarah Greenough and Philip Brookman, eds., *Robert Frank: Moving Out*, Washington, DC: National Gallery of Art; Zurich: Scalo, 1994, p. 96-125)を参照のこと。
- xvii Greenough ed., "Manuscript Material" *Looking in Robert Frank's The Americans*, expanded edition, Washington: the National Gallery of Art in association with Steidl, 2009, p. 363.
- xviii Johnson ed., *op. cit.*, p. 42.
- xix Sarah Gordon, Paul Roth, "Map and Chronology," Sarah Greenough ed., *Looking in Robert Frank's The Americans*, *op. cit.*, p. 368.

- xx マケットについては、Greenough, “Fragments that Make a Whole Meaning in Photographic Sequences,” (*op. cit.*, p. 96-125) に詳しい。
- xxi 「自発的散文」とは、ケルアックが自身の執筆法について書いた “Essentials of Spontaneous Prose” によると、「ジャズ・ミュージシャン」の様に書くために用いたものであり、ピリオドで文を区切らず、ダッシュでつなぎ、一つのセンテンスを書き続ける方法である。「序文」は、この「自発的散文」で書かれており、独自のリズムを生んでいる。「自発的散文」についてのテキストは、Ann Charters, “On Spontaneous Prose,” (*The Portable Jack Kerouac*, New York: Penguin, 2007) に、チャーターズによる解説と共に収められている。なお、このケルアックのスタイルの変遷をまとめたものとしては、Matt Theado, “Kerouac’s Technique,” *Understanding Jack Kerouac* (Columbia: the University South Carolina Press, 2000, p. 27-37) が挙げられる。
- xxii Jack Kerouac, “Introduction,” Robert Frank, *The Americans*, Göttingen: Steidl, 2008 (『アメリカンズ ロバート・フランク写真集』山形浩生訳、宝島社、1993、5頁)。「序文」にはページ数が表記されていないが、日本語訳にはページ数がある。よって「序文」からの引用は、以下、本文中に「序文」と記し、日本語版のページ数のみ合わせて記す。なお、邦訳は一部文脈に応じて改訳を行った。
- xxiii ビート研究者のRegina Weinreichによると、「宙吊り」状態は、ケルアックが一連のテキスト実践において見出したスタイルである。そのスタイルに注目することで、ケルアックの諸テキストを読みなおそうとするWeinreichは、『路上』が転換点であるとする。なぜなら、『路上』においてケルアックは、自身のスタイルを、ジャズについて書くことを通して作り出すからだ。Weinreichは、ジャズの描写において、同時に「建設building／崩壊collapsing」や「恍惚ecstasy／悲しみsadness」と結びつく「それIT」という言葉に注目し、「相対するものの同時的表現は、「至福beatific」と「打ちのめされたdown and out」という対照的な意味を持つ「ビートbeat」の二重性を中心に据えるケルアックの物語の構成的問題を解決する」(Weinreich, *Kerouac’s Spontaneous Poetics: a Study of the Fiction*, New York, Thunder’s Mouth Press, 1987, p. 55) と述べる。このように二つの意味の間を漂う「宙吊り」状態は、ケルアックにとって文体のレベルからアメリカに対する態度に到るまで極めて重要な特徴として挙げられる。なお、Weinreichは、その後の論文で、ヨーロッパからの移民であるフランクとフレンチカナディアンコミュニティで育ったケルアックが、「移民の感性」を共有していた点を指摘している(Weinreich, “Can On the Road Go on the Screen,” Hilary Holladay and Robert Holton eds., *What’s Your Road, Man? : Critical Essays on Jack Kerouac’s On the Road*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009, p. 187-201)。
- xxiv Dayは、この写真が後の写真集『私の手の詩*The Lines of My Hand*』で掲載された際 “South Carolina, Oral Roberts on ‘TV’ ” とキャプションを振られていることから、この人物をオーラル・ロバーツと特定している (Day, *Robert Frank’s ‘The Americans’ : the Art of Documentary Photography*, Chicago: intellect, 2011, p. 96)。
- xxv リトルロックが1950年代のアメリカ社会に及ぼした影響については、デイヴィッド・ハルバースタム「リトルロックの九人」(『ザ・フィフティーズ(下)』金子宜子訳、新潮社、1997、p. 306-343)を参照のこと。
- xxvi バルト、前掲書、p. 291, 強調原文。
- xxvii この「子ども」のテーマは、フランク、ケルアックの他の作品の中でも検討されるべきテーマである。例えば、『ジ・アメリカンズ』以降に、フランクが監督し、ケルアックがナレーションを担当する映画『ブル・マイ・デイジー』においても、この映画の最大の特徴であるとされるケルアックのナレーション以外で、唯一発話が許されているのは「子ども」である。

参考文献

- Barthes, Roland. *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*. Paris: Gallimard, 1980 (『明るい部屋：写真についての覚書』花輪光 訳、みすず書房、1997)。
- . *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957 (『現代社会の神話』下沢和義訳、みすず書房、2005)。
- ベンヤミン、ヴァルター『複製技術時代の芸術』佐々木基一編集・解説、晶文社、1993 (1963)。
- Burger-Utzer, Brigitta, and Stefan Grisseemann eds.. *Frank Films: the Film and Video Work of Robert Frank*, Göttingen: Steidl, 2009.
- Day, Jonathan. *Robert Frank’s ‘The Americans’ the Art of Documentary Photography*, Chicago: Intellect, 2011.
- Charters, Ann. *Kerouac; a Biography*, New York: St. Martin’s Press, 1973.
- ed. *The Portable Jack Kerouac*, New York: Penguin, 2007.
- Frank, Robert. *The Americans*, Introduction by Jack Kerouac. Göttingen: Steidl, 2008 (1958) (『アメリカンズ ロバート・フラン

- ク写真集』山形浩生訳、宝島社、1993）。
- フロイト、ジークムント「喪とメランコリー」伊藤正博訳『フロイト全集』岩波書店、2010、p. 273-293.
- Gefter, Philip. *Photography After Frank*, New York: Aperture, 2009.
- Greenough, Sarah ed.. *Looking in Robert Frank's The Americans*, Expanded Edition, Washington: the National Gallery of Art in association with Steidl, 2009.
- Greenough, Sarah, and Philip Brookman, eds.. *Robert Frank: Moving Out*, Washington, DC: National Gallery of Art; Zurich: Scalo, 1994.
- Guimond, James. *American Photography and the American Dream*, Chapel Hill: the University of North Carolina Press, 1991.
- Halberstam, David. *The Fifties*, New York: Villard Book, 1993（『ザ・フィフティーズ（上・下）』金子宜子訳、新潮社、1997）。
- 日高優『現代アメリカ写真を読む：デモクラシーの展望』青弓社、2009.
- Holladay, Hilary and Robert Holton eds.. *What's Your Road, Man?: Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.
- Johnson, William S. ed. *The Pictures Are A Necessity: Robert Frank in Rochester, NY, November 1988*, Rochester Film and Photo Consortium and International Museum of Photography, 1989.
- Kerouac, Jack. *On the Road*, New York: Viking, 1957.
- . *On the Road: The Original Scroll*, New York: Viking, 2007.
- Schudson, Michael. *Advertising, the Uneasy Persuasion: Its Dubious Impact on American Society*, New York: Basic Books, 1984.
- Sontag, Susan. *On Photography*, New York: Penguin, 1977（『写真論』近藤耕人訳、昭文社、1979）。
- Sterritt, David. *Mad to Be Saved: the Beats, the '50s, and Film*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1998.
- Theado, Matt. *Understanding Jack Kerouac*, Columbia: the University of South Carolina Press, 2000.
- Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs: Images as History Mathew Brady to Walker Evans*, New York: Hill and Wang, 1989（『アメリカ写真を読む 歴史としてのイメージ』生井英孝・石井康史訳、白水社、1996）。
- Tytell, John. *Naked Angels: the Lives and Literature of the Beat Generation*, New York: McGraw-Hill, 1976.
- Weinreich, Regina. *Kerouac's Spontaneous Poetics: a Study of the Fiction*, New York: Thunder's Mouth Press, 1987.



上西 雄太（かみにし ゆうた）

1987年10月

【出身大学又は最終学歴】東京大学大学院学際情報学府修士課程修了

【専攻領域】映画論、メディア論

【主たる著書・論文】（3本まで、タイトル・発行誌名あるいは発行機関名）

【所属】東京大学大学院学際情報学府博士課程

【所属学会】表象文化論学会 日本映像学会

American Photographs and the 1950s: Reading *The Americans* from Kerouac's "Introduction"

Yuta Kaminishi*

Abstract

This paper aims to reveal the relationship between American photographs of the 1950s and their historical context by examining Robert Frank's *The Americans* (1958/1959) alongside its introductory text by Jack Kerouac. *The Americans* is arguably the most important work by the Swiss-American photographer. Its significance is considered to lie in the representation of the "alternative" Americans omitted by mainstream media like *Life* magazine, as Frank intentionally photographed alienated groups such as African-American, factory workers, and homosexuals. The discourse on photography of this period has noted the contextual significance of such works, as seen in, James Guimond's *American Photography and the American Dream*, for instance. From such interpretations emerges a historical dialectic emphasizing the historicization of American photography, as noted by Alan Trachtenberg's classical work *reading American photographs*.

However, there are opposing interpretations of *The Americans*. For example, according to Susan Sontag's critique in *On Photography*, contemporary photographers intended to "show that America is the grave of the Occident," photographing "melancholy objects" without "Whitman's delirious power of synthesis." "The Grave of the Occident" signifies that American photographs had lost their connections to history around the 1950s. In this way, she argued that contemporary photographers ruptured historical dialectic. This clearly relates to the problem of how to read photographs, as the above-mentioned scholars Trachtenberg and Guimond tend to emphasize that the historicization of photographs is needed for interpretations.

In "Introduction," Kerouac writes about variety of experiences that emerge from reading *The Americans*. First, he mentions a sense that the reader becomes "suspended" between happiness and sadness. Second, he refers to the situation represented in *The Americans* as "intermediary

Graduate School of Interdisciplinary Information Studies the University of Tokyo.

Key Words : Robert Frank, *The Americans*, Jack Kerouac, American Photographs, The 1950s.

mysteries.” This implies that there are not *people* in photographs such as “Mississippi River, Baton Rouge, Louisiana,” “Restaurant – U.S. 1 leaving Columbia, South Carolina,” but instead the situations located there. Therefore, he tries to find *people* as new readers who can describe “every gray mysterious detail,” and thus he eventually finds “children” who diverge from the historical dialectic as non-historical subjects. This paper concludes that among Frank’s intentions in *The Americans* was the need to represent “children” who take flight from historical dialectic.