

# 「9.11」のランドスケープ The Landscape of "September 11<sup>th</sup>"

## 写真・メディア・トラウマ Photography, Media, and Trauma

生井英考  
IKUI Eikoh

はじめに

いわゆる「9.11」事件は、報道写真と戦争写真の歴史にとってもひとつの画期になったといわれる。フォト・ジャーナリストはしばしば“firsthand witness”、つまり現場で事件を直視して人々に伝える歴史の目撃者と呼ばれてきたが、あの事件では世界中の多くの人々が生中継のかたちで予想外の惨事が起こるのを見守ったわけであり、それだけでも報道写真の第一の機能を「目撃」にあるとするこれまでの常識は大きく揺らぐことになったからである。TV映像の衛星生中継と高性能の情報端末がこれほど高度かつ広範囲に発達・普及した時代にあつて、報道写真家が読者／観者に対して誇り得る優位の域はもはやほとんどないに等しい——と少なくとも感じられる——のである。

とはいえ、メディア業界において報道写真が速報性の点で見劣りするといわれるようになったのは何もいまに始まった話ではない。それは既に1960年代、TVと新聞がヴェトナム戦争報道で競い合った時代にまでさかのぼる。ちなみに「記録よりも記憶に残る」という言い方を当節よく耳にするが、もとはといえばこれも70年代初頭の写真編集者たちがTVと写真を引き比べて、TVの動画像は印象に鮮烈だが写真の静止画像は記憶に鮮烈だ——といった意味のことを言い合ったあたりから来ていた。けれどもそれは報道写真の黄金時代を築いたといわれた雑誌「ルック」と「ライフ」が

相次いで休刊に追い込まれたころだったから、業界関係者をも含めて多くの人々の耳には、実は負け惜しみのようにしか響かなかったのである。

しかし9.11事件は、こんな周回遅れのトップランナーのような報道写真に新たな地位とアドバンテージを与える契機となった。というのも、なるほどあの事件はTVの生中継映像によって多くの人に目撃されたが、その予想外の驚きの余りの強さのゆえに、写真はむしろ直接の衝撃を和らげ、事件の存在を確かめ、痛みを怒りに変え、また痛みを癒しに解き放つ、そんな役割を果たすようになったからである。写真はかつて速報性と真実性と未知の可能性の点で時代の前衛に位置したが、いまでは方向を見失って動揺する大衆社会の感情を濾過し、危険を排除・無害化して日常につながとめる後衛の役に任ぜられているのだ、といってもいいかもしれない。

だとすれば、もとよりこれは単純に報道写真の復活といって喜べることではないし、むしろかつてない危機の徴でもあるだろう。保守化——というより本当は反動だが——の時代の後衛とは、要するに現状の追認と擁護と旧制への退却を部分的にせよ先導するということでもあるからだ。しかもそれは誰か特定の個人や集団の意図によって起こったものではなかったし、単純な「前」と「後」の逆転劇でもなかった。さらにいうなら、これを報道写真の墮落や頹廃と呼んですませられることでもないだろう。

この小論の目的は、そうした見方の当否を確かめるために9.11事件当時とそれ以後の写真状況を概観し、粗述し、多少の整理を試みることにある。もとより満遍なくすべてを見渡すことは無理な話だから、ここでの観察はあくまで全体の一部というに過ぎない。またここであつかうのはごく常識的な意味での「報道写真」、つまり職業的なフォト・ジャーナリストたちによって撮影され、主として印刷メディアを通して発表されるニュースやルポルタージュ写真の類いとは限らない。というより9.11事件を機に明白になってきたといわれる写真の新しい状況は、後述するように、従来の「報道写真」や「戦争写真」なるものの枠や定義をも揺るがしたのである。

そもそも9.11事件は、これまでもっぱら犯罪として国際的にも認識されてきたテロリズムが戦争の形態のひとつになるという新しい時代の象徴的なできごとだといわれるが、もしこの認識に当たっているところがあると

すれば、戦争写真と呼ばれるものも当然のように変化することになるだろう。現にテロリズムとは基本的にいつ起こるかかわらないというところに眼目を持つ暴力であり、いわゆるゲリラ戦がそうであった以上に姿の見えない——つまり写真に写らない——行為である。そんな不可視の事態を可視化するために写真が果たしてなにをしてきたか、どう使われてきたか、まずはそこから振り返ってみることにしよう。

## I 憂鬱な真実

9.11事件の直後、街はそこかしこ一面の写真に覆われた——という言い方をひところよく耳にした。もちろんここでいう「街」はニューヨークのことだが、おもえばこの言い方自体に、9.11と写真の関わりはどこか偏頗なあり方が示されているだろう。改めていうまでもなくあの事件はニューヨークの世界貿易センター（WTC）のほかにワシントンとピッツバーグ郊外でも「同時多発」したのだが、にもかかわらずニューヨークの街の例ばかりが特別に語られるというのは、他の2ヶ所が機密扱いのため写真が公表されることがほとんどなく、そのためおよそ不可視の状態に置かれてきたことを逆説的に示唆しているのだ。

とはいえあくまで一般的な次元でいうなら、なるほど9.11の直後、ニューヨークの街が写真で埋め尽くされたことは間違いなかったし、ほとんど世界中のメディアも世界貿易センターに体当たりする旅客機と巨大なビル崩落の映像をひっきりなしに繰り返すかたわら、膨大な量の写真を社会に送り出したことは確かだった。

実際、あの事件から24時間以内に出た新聞は極彩色の写真で惨事の瞬間をこれでもかとばかりに読者の眼に押しつけていたし、24日以内に発行された雑誌の特集号と24週間以内に出版された写真集の数々もまた、いかに衝撃的な映像をいかに洗練された方法で掲示するかに知恵をしぼっていた。たとえば『ニューヨーク・タイムズ』はアメリカきっての高級紙としての自負から長年第一面にはカラー写真をけっして掲載しないことを明言していた新聞だが、その『タイムズ』がこの事件ではカラーどころか紙面のほ

とんど3分の2までを大小の写真に割いて、紅蓮の炎に燃える世界貿易センターの姿を中心とした紙面構成を披露した。また週刊誌では『タイム』と『ニューズウィーク』が翌々日にそろって増刊号を出し、ほかにも『ニューヨーク』『ライフ』、ロイター通信、マグナム・フォト等々……が各種の映像をとりまぜた写真集をあいっいで発行した。

それはいわば、メディアにとっては巨大な惨事こそが最高にフォトジェニックな被写体なのだという憂鬱な真実があらわになった体験だった。「写真うづりがいい」とはもともと19世紀末、写真術が開発されておよそ半世紀ほどしたころに使われるようになった言葉で、写真に撮ったときに見栄えがする状態をいう。そして9.11事件のときのニュース写真の氾濫は、確かにこのことを証していた。というのもあのときに流布したニュース写真は量こそ膨大なものだったけれど、絵柄という点ではほとんどが同工異曲のきわみだったからである。

このあたりのことは9.11事件からおおよそひと月後に出版された一冊の写真集に目を向けてみるとより明確になる。フロリダのメディア研究所ポインスター・インスティテュートが編集・発行したこの写真集は例の事件の第一報を伝える新聞の一面だけをそっくり複写して集めたカタログで、この点が類書にない特徴となっている。実際、一瞥してわかるようにこの写真集ではあの出来事をめぐる事件報道そのものが「事件」として扱われており、収録された全部で145点の第一報紙面——そのうち雑誌3点と外国紙の23点を除くとアメリカ国内の各地方紙だけで119紙になる——が、各社の整理部デスクたちの意図と手練とメッセージを表わしている<sup>1</sup>。

それは不思議な視覚の体験だ。たとえば収録された紙面は州ごとにアルファベット順に並べられ、アラバマ州の『ハンツヴィル・タイムズ』とアリゾナ州フェニックスの『アリゾナ・リパブリック』およびタクソンの『アリゾナ・デイリー・スター』、ついでカリフォルニア州、コロラド州、コネティカット州……とつづいてゆく。そのなかにはもちろん『ニューヨーク・タイムズ』や『ワシントン・ポスト』も混じっているのだが、編集はあくまで機械的で、媒体ごとの知名度も影響力も一切無関係に扱われているために視覚的な刺戟が完璧に均質化されて、この種のデータベース・

カタログだけが発揮する奇妙な迫力に充ち溢れているのである。そのときの印象を一言でいうとすれば、無感動の極みに達したトラウマ感覚——とでもいうことになるだろう。

掲載された写真で最も多くを占めるのは2度目の攻撃でセンターの南棟が巨大なオレンジ色の炎を噴き上げた瞬間の映像で、それが上段中央にレイアウトされた上に極大のゴシック体の見出し文字が躍り出ている。それらを見渡してみると、ざっと3種類のものに分けられるだろう。ひとつは映像の直感的な印象をそのまま一語に表わしたもので、“HORROR!”（ロサンゼルス『デイリー・ニューズ』）、“TERROR”（ノースカロライナ『シャーロット・オブザーバー』）、フロリダ『オーランド・センチネル』、カリフォルニア大学新聞『デイリー・タイタン』ほか）、“UNTHINKABLE”（ハリズバーグ『ペイトリオット・ニューズ』とオレゴン『レジスターガード』）、“CHAOS”（ロチェスター『デモクラット&クロニクル』）、“BEYOND BELIEF”（ダヴェンポート『タイムズ』）などの一群である。なかには“BASTARDS!”（サンフランシスコ『イグザミネー』）や“OH MY GOD!”（オハイオ『アクロン・ビーコン・ジャーナル』）などというものもあるが、大半はあざとい印象になり過ぎるのを避け、とりたててひねったところのない言葉を多用している。

第二は事件をめぐる公的権威の言葉を引用した形式のもので、特にブッシュが口にした“ACT OF WAR”（『サンノゼ・マーキュリー・ニューズ』）、“OUR NATION SAW EVIL”（コロラド『グリーリー・トリビューン』とミシガン『カラマズー・ガゼット』）、“EVIL ACTS”（『マイアミ・ヘラルド』とテネシー『コマーシャル・アピール』）などがいずれも引用符つきのかたちで掲げられている。いうまでもないことだが、この種の見出しは括弧をつけることで中立性と客観性を装いながら、その実、たいていは権力の言葉を受け売りしているに過ぎない。したがってこうした手法に頼るメディアが増えることは煽動政治家にとっては大いに歓迎すべきこととなる。

そして第三が事件にある一定の解釈を与える種類の見出しで、たとえば“ATTACKED”（南フロリダ『サン・センチニアル』と『インディアナポリス・スター』）は誰かに攻撃されたことを告げているだけだが、“U.S.

ATTACKED”（『ニューヨーク・タイムズ』とフェニックス『アリゾナ・リパブリック』）や“AMERICA UNDER ATTACK”（ミシガン『オークランド・プレス』）になると外国人の攻撃であることが明示され、“INFAMY”（『ワシントン・タイムズ』と『アルバカーキ・ジャーナル』）は例によって真珠湾をほのめかし、“IT'S WAR”（ニューヨーク『デイリー・ニューズ』）や“War at home”（『ダラス・モーニング・ニューズ』）では既に早くも戦争が始まっている。

一般にアメリカの新聞は日本以上に高級紙と大衆紙の別が明確で、論調のみならずデザインや色づかいまですべて違うものだが、こうして細かく観察してみると実は高級・大衆の別や政治的な論調の違いなどは、およそ本質的なものでないことがよくわかる。たとえばリベラルで格式ある高級紙の代表とされる『ニューヨーク・タイムズ』は地元ニューヨークの大惨事ゆえに派手なWTCビルのカラー写真を満載し、「米国、攻撃される」という大見出しを掲げているが、これに最も近いのは実は保守的な土地柄の大衆紙であるテキサス『コーパスクリスティ・コーラー・タイムズ』だ。そして保守派高級紙の筆頭とされる『ワシントン・ポスト』はといえば、もちろん叩かれた場がペンタゴンであったことにもよるだろうが、写真画面から赤い炎の類いを極力排除し、見出しも「テロリスト、4機をハイジャックして世界貿易センターを破壊、ペンタゴンを攻撃。数100名死亡」と、明らかに感情を抑えた説明調の見出しをつけて、まことにおごそかな冷静沉着ぶりを演じているのである。

しかしそうした差異にもかかわらず、これらの映像を総覧していると、9.11事件を伝えるすべての報道紙面が出来事の強烈さをできるだけ巧みに報じ、描き、語ろうとして全力を傾けた挙句、結局は自分で自分をトラウマに仕立て上げ、それを読者になすりつけていることに気づかされる。それはいってみればメディアによる見せかけの自傷行為のようなものであり、しかも各メディアが競ってそれをおこなったために、肝腎の読者のほうはといえば、不快な緊張を強いられたままで一種の不感症状態に陥ってしまうのである。その意味で現代のトラウマとはまさに見ることの病いであり、感じることの傷であり、澱のように沈んだ秘かな不快感とともに生きる苦

痛のことなのである。

## II 現実の減衰

9.11事件に際して見られた写真の第二のタイプは、いわゆる芸術写真として鑑賞の対象になるような種類のものである。もっと端的に「作者」のある写真、と言い換えてもいいかもしれない。一般にニュース写真において読者——美術の用語では観者（viewer）——の関心は、撮影者が誰かということまでには向けられない。しかしそのなかにも「ロバート・キャパの撮った写真」といったかたちで鑑賞の対象となる種類のものがある。これらは多くの場合、ニュース写真というよりはフォト・ルポルタージュに類別されるものだが、ときにはその「絵」としての質の高さが広く享受されるような報道写真もある。

9.11事件の場合でいえば、事件から数週間後に出版された「マグナム・フォト」ニューヨーク・オフィスによる写真集がその好例だろう。そこには1970年代にニカラグア反政府ゲリラ軍の取材で名を挙げたスーザン・マイゼラスのほか、アラン・タンネンボームら著名な報道写真家たちが顔をそろえ、マンハッタンの内外から9.11/WTCを目撃したさまざまなショットをカラー写真に収めた。それらのなかにはたちまち有名になったマイゼラスのふたつの作品——崩壊後のWTC跡地（いわゆる「グラウンド・ゼロ」）に残った公共彫刻のユーモラスなオブジェの写真と、近くの公園に参集した消防士たちを霞のような粉塵の向こうに捉えた印象的な写真——も含まれている。特に後者の写真はさながらレンブラントの市民群像をおもわせるような繊細な光と影のからみあいを絶妙の手腕で撮り収めて、おもわず事の悲惨さを忘れさせてしまうのである<sup>2</sup>。

またいまやマイゼラスと並んで世界的に著名なジェイムズ・ナクトウェイも、崩落直後の、まだ粉塵のたちこめるWTC跡地に飛び込んで多数の写真を撮影した。そのなかには事件から3日後の『タイム』増刊号に掲載され、「まるで廃墟になったゴシックの大聖堂のような」と評された壮絶なショットも含まれている。こうした写真はマイゼラスにせよナクトウェイにせよ、

確かに傑出した技の成果によって観者をまじまじと鑑賞させるだけの質に到達している。またそれによって彼らの作品は、写真が惨事をフォトジェニーの対象として享受するというあの憂鬱な真実を改めて確認し、写真集を手にする読者／観者の脳裏にトラウマの情景を蘇えらせているのだ。

しかし9.11事件が美的な側面においてもきわだっていたのは、作家的知名度を持つこれらのフォト・ジャーナリストが加わったこと以上に、いわゆる美術写真家として大きな実績を重ねてきた作家が「歴史の記録者」として積極的に参加したということからくる。その代表というべき存在がジョエル・マイエロウィッツ。1970年代初頭、「ニューカラー」フォトグラファーと呼ばれて登場した一群のアーティストたちのなかで特にミニマリスト的なスタイルを個性に登場した写真家である。

のちにマイエロウィッツ自身が語ったところによれば、「9月11日以後——グラウンド・ゼロからの映像」(After September 11: Images from Ground Zero)と名づけられた彼のプロジェクトは、事件直後に現場を訪れた彼が当局によって余りに厳重な撮影規制がおこなわれているのに疑問を抱いたことから始まったという。最初に現場に足を運んだ彼は警備に当たる警官たちに自分がプロの写真家だと主張したものの、殺気立った警官たちに群集もろともフェンスの外へ押しやられてしまう。そればかりか、どうやらカメラを持っているところを見咎められ、物見遊山か恥知らずのパパラッチかと頭ごなしに罵声を浴びせられて気を悪くしたものらしい。そこでいったん引き返すと、すぐさま旧知のニューヨーク市立美術館長ロバート・マクドナルドに連絡をとり、君のところの美術館もこの事件を歴史的に記録しておくべきではないか、いや地元ニューヨークの文化施設ならむしろ大いにその義務があるだろう、については自分が無報酬でその仕事を引き受けてもよいのだがどうだろうか——と取り引きを申し出た。こうして彼は望みどおり撮影許可証を手に入れ、「一切の制限なく自由にグラウンド・ゼロに出入りできる唯一の写真家」という肩書きのもとに、ちょうど一年後の9月11日までにWTC跡地の模様を捉えた約5000点の作品を完成させることを目標として精力的に撮影を開始。それからわずか2ヵ月後には、小規模ながらもニューヨーク市中のギャラリーで最初の展覧会を開催



できるまでになったのだった<sup>3</sup>。

このマイエロウィッツの連作写真は、ニュース写真にはおよそ使われることのない8×10サイズの大型ヴェーカメラを使用し、ほとんど超絶技巧というべき精細度で瓦礫と化したWTC跡とその後の人々をくっきりと写し撮ったところに特徴がある。その印象はほとんどピラネージの廃墟図像を連想させる、といえいいだろうか。たとえばある写真では巨大な要塞のような残骸の山が闇夜にくっきりと照らし出され、べつの写真では崩れ残った鉄骨のフレームが一面の錆色に覆われ、さながら摩天楼のはらわたのような息を呑む姿をさらしている。さらにこの圧倒的な迫力のためもあり、彼のプロジェクトはただちに斯界の有力者たちの注目するところとなり、連邦議会図書館やラジオ・TV博物館、ニューヨーク市消防博物館のほか、雑誌「ニューヨーカー」、ニューヨーク大学教養学部、さらに著名な美術史家の一族でコロンビア大学に縁の深いモリス&アルマ・シャピロ基金までが彼に活動資金を提供した。また有力メディアでの報道も米四大ネットワークや新聞だけでなく、英BBC、ロイター、豪ラジオ・ナショナル・オーストラリア、独EDFなど多国籍にわたった。そして翌2002年2月下旬、マイエロウィッツの「グラウンド・ゼロ」シリーズは文字どおり国家的な認知を得ることになる。アメリカの外交政策の要衝にあたる国務省が首都中心部のフォギーボトムにある本省の宏壮な建物を写真展のために提供し、さらに国際交流の一環として展覧会を諸外国に巡回させるプロモーター役を買って出ることになったのである。

国務省の広報資料が伝えるところによると、この展覧会は国務省の最上階にある公式儀典用のベンジャミン・フランクリン・ルームで開催され、全紙大（A2版＝約42×60センチ）からB0版（約100×150センチ）にまで引き伸ばした合計27点のカラー写真が、コリント様式の柱をつらねた重厚な古典趣味の室内にうやうやしく展示されたという。企画の実現に当たったのは国務省教育文化事業局（Bureau of Educational and Cultural Affairs: ECA）で、2月27日に開催されたオープニング式典にはコリン・パウエル国務長官以下主要スタッフのほか有力議員たちも列席し、式典の挨拶では責任者の国務次官補パトリシア・S・ハリソンが企画意図を説明しな

がら、これらの写真が「9月11日の破壊の映像に比べると相対的に海外で知られることの少なかった、復興に向けての物理的かつ人間的な努力を外国の人々に知らしめる」ものだと言った——「ジョエル・マイエロウィッツはアメリカ人の回復力と精神力を捉え、また世界中の自由を愛する人々の心を捉えているのです。彼の映像は見る者にテロリズムの素顔と、それが人間に与える恐怖を如実に思い出させます——それは戦って除去されるべき恐怖なのです」<sup>4</sup>

ちなみにハリソンはもともと企業や公的機関にメディア対策を提供するパブリック・アフェアーズ（広報業務）専門のコンサルタントで、9.11事件後の海外向け宣伝戦略のために広告業界からブッシュ政権入りして大きな話題を呼んだ国務次官のシャーロット・ビアーズが、自身の腹心としてわざわざ業界から連れてきた人材だった。つまりマイエロウィッツの写真展は、広告のプロの手によってホワイトハウスの戦争プロパガンダに利用されたのである。

しかしながらこうした写真がはらむ本当の問題点は、芸術が商品の論理に乗ったことや政治的プロパガンダに奉仕したことにあるわけではない。そこを——あるいはそこだけを——問題視して批判するのは、結局のところ、「芸術」なるものを神聖不可侵なものとして崇める因襲的な神話に奉仕することではなかろう。そうではなくこれらの写真が問題なのは、なるほどそのかぎりにおいては卓越した美的技術のおかげで惨事の現場が徹底して審美化され、あたかも滅びの美学を称えるかのような壮麗さを帯びたところにある。ニューヨーク在住の黒人作家として、つねに白人社会のとは違う「もうひとつの」視点からニューヨークを見ようとするコルソン・ホワイトヘッドが事件直後、マイエロウィッツと並ぶニューカラー派の写真家ジョエル・スターンフェルドの写真に添って書いたように、「恐怖を美的な経験に変え、人間的リアリティを見ないですますのは大して難しくない」のだ。そこでは——マイゼラスであれナクトウエイであれマイエロウィッツであれ——美的なプロとして身につけてきた技術と力倆が、それゆえに読者／観者を現実の世界から隔て、直接の衝撃を減衰し、出来事を直視することから遠ざけてしまうという皮肉な事態が起こっているのである。<sup>5</sup>

### Ⅲ 写真のデモクラシー

おそらく皮肉なのは、と言っていいことだろうが、こうしてプロの報道写真家や美術写真家たちの映像が読者／観者を現実から遠ざけてしまうという状態を生み出していたかたわらで、9.11直後のニューヨークでは「写真のデモクラシー」と称する試みが大きな評判を呼んで急速に拡大していたことだった。事件からおよそ2週間後、ソーホーの小さなビルのオーナーが友人たちと語らって発足した非営利団体が一種のオープンスペース・プロジェクトとして立ち上げた“Here Is New York”（「ニューヨークここにあり」）という写真プロジェクトである。

これはプロ・アマをとわず9.11事件に関連して写真を撮った人なら誰もが作品を持ち込むことができ展示することができる、というコンセプトのもとに急速実行されたもので、当初はソーホー一帯の関係者だけに情報が回っていたのが数日以内に『ニューヨーク・タイムズ』が報じたこともあって、突如としてどっと大量の写真が持ち込まれるようになった。このため主催者側は簡単な審査制度を設け、選んだ作品をスキャンしてデジタル・プリントし、それをギャラリーの天井に吊るした洗濯紐にずらりと吊るすという展示方法を採用した。値段は撮影者をとわず、すべて1点25ドル。収益は撮影者には入らず、19世紀からつづく慈善団体・児童援護基金がWTC犠牲者の子どもたちのために設けたファンドにすべて寄付される。無雑作といえまことに無雑作なやりかただが、これが評判を呼んで、ナクトウェイらを含む多くのプロから自宅のコンパクトカメラを持ち出したまったくのアマチュアまでがこぞって作品を持ち込んできたという。こうしてこのプロジェクトは“Here Is New York”という主題のわきに「写真のデモクラシー」(Democracy of Photographs)というサブタイトルを掲げることになったのである。<sup>6</sup>

けれども、実はこうした試みも9.11事件をめぐる写真環境のごく一部というに過ぎない。仮にアマチュア写真に限ったとしてもこれはいわば状況の半分ではないのである。

実際、あの事件当時、ウォール街のはずれのWTC付近には、プロの報道写真家やビデオジャーナリストたちと並んでめいめいカメラを手にした大量の一般市民が現場めがけて繰り出した。そのなかにはニューヨークに観光でやってきて偶然2機目のアメリカン航空機がセンター南棟に突っ込む瞬間を撮影して大評判となったサウスカロライナの主婦もいたし、反対に、単にカメラを手にしてシャッターを切っただけの人々も少なくなかった。

当然、こうした状態は前代未聞の事件に神経を尖らせる当局を刺戟したが、奇妙な昂奮にとりつかれた市民たちの数は増えつづけ、そのさまがさらに現場の警察官たちに影響した。たとえば比較文学者で秀逸な家族写真論の著者でもあるメリアン・ハーシュによれば、事件から既に2週間以上が経過した9月29日になってもこうした状態からくる緊張は現場に色濃く、「カメラなぞしまっておくんだ！ 少しは恥を知れ！ ここは人が死んだ場所で、ぼかんと見物にやってくる場所じゃないんだ」と人ばかりに向かって警官が怒鳴るさまが見受けられたという。

話だけを聞けば、物見高く恥知らずな群集がものほしげな顔つきで集まっている下品な光景が連想されるが、ハーシュによればこのときもその1週間前に訪れたときも、人々は目に涙を浮かべ、あるいは怒りを露わにしながら、しかも手に手にカメラを携えてはかつて世界貿易センターのあったあたりにレンズを向けていた、というのである。そしてこのとき彼らのひとりとして同じ情動に衝き動かされていたことを自覚するハーシュは、自身が感じていた奇妙なフラストレーションのいわれをあれこれと考えつつ、不在——すなわちある筈のものがないということ——を可視化<sup>ヴィジユアライズ</sup>することの難しさを改めて深々と実感した、というのだった<sup>7</sup>。

さて、ここでとりあげるもうひとつの「デモクラティック」な写真は、この「不在」(absence)という問題に深く関わっている。それは単にアマチュアが撮った写真という以上に、事件とはまったく無関係のところから動員され、事件当時の緊迫した社会的・文化的なコンテクストのなかで街じゅうを覆い尽くすことになった写真だったからである。それが現場付近をはじめとしてマンハッタンの街頭という街頭に貼り出された、膨大な数の尋ね人の写真であった。

そうしたものの多くは、もしや身許不明の遺体や重傷者のなかに肉親が混じってはいはしないかという家族の不安に促されてファミリー・アルバムの一番新しいページからそのまま引き剥がされてきたような、旅先や記念日やなにげない日常的な笑顔のスナップショット写真の類いである。したがって技術的にはなんら見るべきものがないのは無論、ほとんど大半の写真は尋ね人の本来の目的にさえ大して役立ちはしないものだった。しかし、にもかかわらずそれらはニューヨークの事件現場付近の街頭に一時期大量に溢れ出し、たちまちのうちに誰知らぬ者のない光景になった。先に触れたハーシュの言葉を借りるなら「数週間にもわたってこの街で見かけるポスターといえ、笑っている顔の写真ばかりだった」のである<sup>8</sup>。

それらの写真は残虐でもなければ美的に洗練されているものでもない。しかしながらこれらの写真はある意味で、今日きわめて広範囲にわたって拡大しているトラウマの典型的な姿を表わすものだったと見ることもできるだろう。というのも絵柄それ自体はあくまで平和なそれらの写真のイメージは、写っている相手——たいていは家族や親しい友人——が永遠に喪われたかもしれないという予想外の恐怖と一体化したとき、個々人の人生における鋭いトラウマの契機となるものだからである。そして街角のいたるところに掲示されたその種の貼り紙を見る人々の強い同情と共感が新たに加えられるとき、それらの写真は、いわば集团的・社会的な次元でトラウマを誘い出す映像となったのである。

実際、そこに写った人物が笑顔であればあるほど、見る者はいうにいわれぬ悲哀を感じるだろう。よく知られているように、こうした状態をロン・バルトは「写真の狂気」と呼び、絵でも映画でも言葉でもなく写真によってしか経験されることのない特有の痛みと悲しみのことを精細に論じたものだったが、あのニューヨークの街頭で溢れるほどに見受けられたのも、まさしくこうした意味での狂気——に等しい嘆き——の情景であったにほかならない<sup>9</sup>。すなわち満面に笑顔を浮かべているこのときの夫は、妻は、恋人は、友人は、息子はまだ自分を待ち受けている運命を知らないのだと、そう感ぜずにはおれないことを通して、あの尋ね人の写真はそれを掲げたすべての家族を余りにも深く打ちひしいたのである。

これらの写真が思い起こさせるのは、結局のところ人は記憶によって傷を負うのかもしれない、という疑問である。幸福だったころの笑顔の記憶があればあるほど、人はますます苦しみと悲しみを背負い込んでしまうのかもしれない。そして痛みのなかに自閉し、笑みを忘れ、その悲しみに同情と共感を寄せる人々もまたいつしか「嘆きの共同体」とでもいうべきものをつくりあげてしまうのかもしれない、と——。さらに私たちはそこでふと気づくだろう。犠牲となった人々の縁者が痛みとトラウマのなかに自閉し、さらに周囲の人々までが彼らの悲しみを自らのトラウマとして引き受けてゆくのと並行してあの圧倒的な愛国心の昂揚が見られたのは、おそらく偶然ではなかったのだということに。そして、傷つけられて自らを犠牲者と感じている人々こそ、しばしば自身を報復の正当な資格を持つ者と見なすものだというところに。

## おわりに

9.11事件が起こってから1年半後のこと、アメリカ合衆国は「対テロ戦争」の一環としてイラクに侵攻した。いうまでもなく、広汎な国際社会の反対や懸念を押し切ったの軍事行動だった。現在、戦争をめぐる報道写真の状況について論じようとするなら、9.11事件よりもむしろこちらのほうの例をとりあげて考えるほうが常識的な発想というべきだろう。

もちろん対イラク戦争で英米合同軍が採用したいわゆる「組み込み」取材（embedded reportage）の問題などは、メディアの立場から戦争報道やその映像について考察するときには欠かせないものである。たとえばまだ若い報道記者たちが戦車や兵員輸送車のうえて昂奮した面持ちを見せながら絶叫調でレポートする姿は一瞬言葉を失うものだったし、ヴェトナム戦争を前線特派員として取材した経験を持つ老練な記者たちがエンベッド取材を志願し、まるで息子や娘のような年頃の兵士たちに複雑なまなざしを注ぐさまも、さまざまな連想と論点を誘うものだった。

しかしそれらを含めてなお、現在の戦争報道写真を考えるためには、やはり9.11をめぐる写真状況から出発しなければならないとおもわれる。と

いうのも現在の報道写真が「後衛」のメディアとして人々を保守化や反動的な価値観のほうへと誘い始めるのは、まさに9.11事件の際の写真が「嘆きの共同体」をつくりだし、トラウマの映像であると同時にトラウマを忘れさせる映像でもあるという二重の働きを示すことが示されたのを明確な契機としていたからである。

いまアメリカの有力なTVニュース番組を見ていると、しばしば写真を使ったコラムに相当するコーナーが設けられているのに気がつく。それらは大抵、朝夕の定時ニュースに余韻をもたらすために恒例化され、キャスターのナレーションによるスライド上映のようなかたちでゆっくりと展示される趣向になっている。しかもその内容はといえば、多くがイラクの占領統治任務に当たる前線の若いアメリカ軍兵士の横顔であり、現地の幼い子どもたちの笑顔であり、ときに反米派市民と占領軍のこぜりあいの光景などが混じっても、背後に流れる音楽とナレーションが巧みに殺気を削ぎ落とす、そんな映像のモンタージュなのだ。

その点でなんとも皮肉なのは、このTV版のフォト・エッセイがほとんどの場合、プライムタイム・ニュース番組のおしまいに位置しているということだろう。すなわちそれは速報性と緊急性が生命のTVニュースの後衛に当たるところで、慌しくも厳しい現実から視聴者を救い出して娯楽番組の時間帯へとすみやかに送り届けるかのような役割を受け持たされているのである。

## 註

1. *September 11, 2001* (Fort Roderdale, FL., Poynter Institute, 2001).

2. *Magnum Photos, ed., New York September 11* (New York: powerHouse Books, 2001).

3. Joel Meyerowitz, "After September 11: Images from Ground Zero"に関する基本的な情報はマイエロウィッツのウェブサイトを参照した (<http://www.joelmeyerowitz.com/> 2003年9月30日まで)。その後、このサイトは全面的に更新され、同じ内容のページは新たに設置されたべつ公式サイトに移管されている (<http://www.911exhibit.com/>)。

4. Fisher-Thompson, Jim, "Traveling September 11 Photo Exhibition Unveiled in Washington" (<http://usinfo.state.gov/topical/pol/terror/02022802.htm>)

<sup>5</sup> Colson Whitehead, "The Image," *The New York Times Magazine* (Sep. 23, 2001), 21.

<sup>6</sup> 同プロジェクトのURLは以下の通り (<http://hereisnewyork.org/>)。またここに展示された写真を集めた写真集も公刊された。Alice Rose George, et. al. eds., *Here Is New York: A Democracy of Photographs* (New York: Scalo Verlag, 2002).

<sup>7</sup> Marianne Hirsch, "The Day Time Stopped," *The Chronicle Review*, Jan. 25, 2002, 1-7.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>9</sup> ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』（花輪光訳、みすず書房、一九八五）、一三九—一四二頁。