

# 写真アルバムを「開く」

——1930年代製作のアルバムを事例として——

安田 和弘

## 1. 研究の背景と本稿の目的

家族や友人といった身近な人々、馴染みのある場所や旅先の風景、そして自身の姿を写真にして残す。アナログからデジタルへと撮影技術が変化していくなかで、生み出される量においても係わる人々の数においても、このような私的な写真が私たちの写真文化の中心に位置してきたといっても過言ではない。なかでも写真アルバムは、写真を用いて自らの過去を整理し、人生の物語を編むためのメディアとして多くの人々によって用いられてきた、もっとも日常的で大衆的な写真実践のひとつだといえよう。手作りの品であれ工業製品であれ、アルバムは人々が自らの歴史を紡ぐための空間を提供してきた。撮りためた写真を選び、ページに並べ、言葉を付す。ときには映画の半券や草花といった写真以外のモノも収められアルバムは製作される。アルバムを開くとき、私たちは収められた写真に人々の生の営みを見出し、編み手の意図や思いに触れながらページをめくる。私たちは自身の生きた過去を表現する製作者としてだけでなく、その過去を物語として解釈する鑑賞者としてもアルバムに向き合ってきた。

しかし、アルバムのような私的な写真実践は、従来の日本写真史において見過ごされがちな主題であった。写真の美的な価値、あるいは歴史的な価値の記述を主たる課題としてきた日本写真史において、私的な写真は革新性に欠ける保守的な表現にすぎず、芸術的価値も歴史的価値も見出せないと考えられてきたからだ。アルバムは、「かけがえのない思い出」として大切さが主張されることはあれ、写真に写された人やものを知らない人にとっては退屈なもの、学術的に取り上げる価値のないものとみなされてきた。私的な写真の特徴ともいべき凡庸性や遍在性は、特異な才を有する写真家＝作家の表現史（あるいは技術史）を中心とする日本写真史に入り込む余地がなかったのである<sup>1)</sup>。

しかし2000年代以降、作家・作品主義的な写真史を批判するかたちで、とり

わけ国内では「写真史科学」の領域でアルバムを取り扱う研究が増えている<sup>2)</sup>。たとえば、毛利憲一「アルバムを作るということ」(2004)では、京都市内の各家庭に伝来したアルバムが「家という単位における古写真伝来の様相に照準」を合わせて分析されている。毛利は、アルバムの成立過程と伝達過程を検討し、「旧来の『家』的な家族形態を更新して『家庭』型の家族を形成」した1910年代末と、各家庭にアルバムが普及する時期が同時期であることを指摘する。そして、家のアルバムを作るという行為の意味を「『家族』集団の価値化という現象」に求めている<sup>3)</sup>。

また、日本近代史学者の有馬学は「家族の数だけ歴史がある一家族アルバムをどう読むか」(2002)において、宮崎県日向市の地域史を記述するにあたって各家庭に所蔵されているアルバムに注目した。有馬は、アルバムを「人にとっての最初の集合的記憶の保存装置」と呼び、アルバムによって人々の記憶が構成されていることを指摘する。そして、そのような集合的記憶を小文字の歴史として肯定したうえで、いかにマクロな歴史と接合できるかを問う<sup>4)</sup>。

さらに、写真史研究者の林田新も「私的・写真・集積：歴史の中の私的な写真」(2012)において、歴史学者であるカルロ・ギンズブルグの議論を援用し、アルバムにおさめられた写真群をマクロヒストリーに対するミクロヒストリーとして捉えることによって、家々に所蔵されている家族アルバムを歴史的アーカイヴとして取り扱うことができるのではないかという問題提起をしている<sup>5)</sup>。

上述した諸研究は、私的な写真領域におけるアルバムに注目し、歴史的な価値をアルバムに見出そうとする先駆的かつ野心的な研究であり、マクロヒストリーに対してミクロヒストリーが紡がれたものとしてアルバムを捉えようとする姿勢も共通している。しかしながら、これらの諸研究において見過ごされてきた側面がある。それはいかにしてアルバムに写真が貼られ、書き込みが付されているか。そして、それらを鑑賞者はどのように読みとっていくのか。いうなれば、アルバムの物語が立ち上がる過程、その具体的様相である。

たとえば先の論考で、有馬は「ちょっと興奮気味に、『これいいね!』と言い合いながら次々にページをめくっていったのだが、そのとき見ていたものは何かしら特定の事件を写す図像でもなければ、ノスタルジックな風景でもなかった」と、市史編さん室に集められたアルバムと初めて出会ったさいの感動を記し<sup>6)</sup>、「アルバムとは図像としての写真を超えた何事かである」と、アルバムの有する史料的特性に言及しているが<sup>7)</sup>、実際の分析と記述はアルバムに収められた写真一枚一枚の分析と、関係者への聴き取りが中心になってしまっている。むろん、

アルバムに収められている個々の写真を分析することは重要ではある。しかしながら、本という形式と写真が組み合わせられたアルバムは、そのような写真を個別に分析することを鑑賞者に求めてはいない。アルバムの史料の特徴を考えるにあたって、私たちはアルバムという場において、どのように写真が用いられているのか。また、それを受けて、いかに鑑賞者がアルバムから物語を読み解いていくのか。いわば、アルバムを「開く」という実践的な側面も検討される必要があるだろう。

そのために本稿では、アルバムについての先行研究を辿ったうえで、1930年代に製作された写真アルバムを事例として分析し、いかにしてアルバムの物語が立ち上がるか、その具体的様相を見ていきたい。まず次節では、写真アルバム研究の嚆矢である鶴見良行の議論を確認する。鶴見は、人々が写真を撮影する契機や、撮影主体に注目し、社会的側面というマクロな視点から写真アルバムについて論じており、人々が製作してきたアルバムの有する物語について考えるにあたって基礎となる枠組みを提供している。第三節では、鶴見の議論をふまえたうえで、ジェフリー・バッチェン、エリザベス・エドワーズのアルバムについての議論をもとに、アルバムというメディアの特徴を、写真の物質性に注目して見ていく。第四節では、マーサ・ラングフォードの議論をもとに、アルバムとオラリティーについて検討する。第五節では、上述した研究を導き手としつつ、古書市で購入した一冊のアルバム、いわば私とは関わりが一切ないとも言えるアルバムを具体的な事例として、実際にアルバムの物語が立ち上がる過程を分析する。その作業を経て、最終的には、アルバムが歴史にも記憶にも残ることのなかった物語を保存・表現するメディアであることを示したい。

## 2. 歴史主義時代のアルバムと芸術主義時代のアルバム

日本において人々が写真アルバムを用いてどのような物語を紡いできたのかを考えるにあたって、人類学者の鶴見良行の「家庭アルバムの原型」(1965年)「家庭アルバムその後」(1972年)は、私たちに大きなヒントを与えてくれる。鶴見の論考は、発表から半世紀以上経てもなおアルバムを論じるにあたって参照される議論であり、日本における家族写真およびアルバム論の先駆者に位置付けられる<sup>8)</sup>。

鶴見のアルバム論は、人々が製作してきたアルバムに関して、写真撮影の主

体や、撮影の契機の違いに基づき、アルバムを大きく二つに類型化した点に特徴がある。一つは、明治・大正・昭和10年ごろまでに製作されたアルバムであり、もう一つは、それ以降に製作されたアルバムである。鶴見は、前者を「歴史主義時代の家庭アルバム」とし、後者を「芸術主義の時代の家庭アルバム」としている。

鶴見のいう「歴史主義時代の家庭アルバム」はいかなるものか。それは、人々が写真師に撮影を依頼した、高価で貴重な写真が多くを占めたアルバムだという。鶴見は、当時の撮影料金は決して安いものとはいえ、「よほどのこと」がなければ人々は写真を撮影しなかったと指摘し、それでもなお人々を写真館に足を運ばせた契機として二つ挙げている。第一は、都会への遊学、就職、旅行、出征といった家郷からの「人口移動」という契機である。家郷を離れ、あらたな生活をはじめにあたって、人々は自らの姿を家族や友人に写真にして残した。そして第二に、出生、七五三、学校入学、卒業、就職、徴兵検査、結婚、還暦、死亡といった、「生活の区切り目による契機」である。人々は、一年の節目、人生の節目という特定の日ごとに写真を撮影した。そして、この二つの契機によって撮影された写真を「永い人生の行程の一瞬一瞬を充実して生き、それを表現しようとして撮られた写真ではなく、一階段昇りつめるごとに前を仰ぎ、後ろをふりかえって撮る記念写真」と位置付ける<sup>9)</sup>。

鶴見は写真撮影の契機を、家郷からの移動と、人生儀礼という社会史的視点から論じているが、この点において鶴見が強調するのは、二つの契機が近代化によってもたらされているということである。たとえば、家郷から移動する大きな要因として鶴見は戦争を挙げ、写真機が渡来して間もない戊辰・奥羽戦争のころから太平洋戦争に至るまで、出征前に写真撮影を行うという慣習は続き、戦争が人々を写真撮影に駆りたてたと述べる。また、第二の「生活の区切り目による契機」に挙げられる七五三や結婚式などの人生儀礼の多くは、明治期以降に一般に広まり、学校入学や卒業、出征などは「日本が近代化の途上において採用した義務教育制度や国民皆兵制度によってもたらされたもの」と述べ、国家と人々を結びつけるものとして写真撮影を捉えている<sup>10)</sup>。

さらに鶴見は、それらの写真は「ある特定の歴史的時間におけるその人間を記録すること」「記念すべき時間が写されていること」を意義とする、「ラセン的な時間認識」によって撮影されたと指摘する。「一階段昇りつめるごとに前を仰ぎ、後ろをふりかえって撮る記念写真」と定義されるように、人々は写真を撮り、それをアルバムに収めることによって自身の人生が展開し、先へ進んでいる

という時間感覚を育てていった。ゆえに、鶴見は「歴史主義時代のアルバム」を「明治階級社会の出世主義を日本人がそれぞれ刻みつけたためり」とも呼ぶのである<sup>11)</sup>。

また、このような写真は人々にとっての「生涯を追憶するよすが」として求められ、「祖先あるいは亡き肉親の姿かたちを眼に見える形式であらわすものとして、拝礼の対象」にもなったとして、鶴見は「歴史主義時代の家庭アルバム」に天皇の御真影と同様の機能、すなわち「家父長制度のイデオロギー」を見出す。そして、家族の系譜が視覚的に紡がれたアルバムを作成し眺める行為は「家父長制度に組み込まれ」ているというのである<sup>12)</sup>。

では「芸術主義時代のアルバム」は、どのようなものか。それは、人々が自らの手で撮影をした写真が多くおさめられたアルバムだという。1930年代半ばからカメラと感光材料の大量生産が可能となり、撮影に対する費用的なハードルは下がっていった。こうした背景から「特定の区切り目の写真だけによって自分の人生を象徴しようとは考えない新しいタイプ」の人々が増加していき、人々は自分自身でカメラを用いて写真を撮影することにこそ意義を見出しはじめ、「平常な瑣末ないとなみに追われる一瞬一瞬もまた、自分自身のかけがえのない人生の一部」として考えるようになったと鶴見は指摘する<sup>13)</sup>。

また、このような写真に対する人々の意識の変化を、鶴見は「写真を撮って作品を眺めるまでの一連の作業の中に、参加者が個性の充足感を感じるようになった」、さらに社会的に重要な歴史的瞬間とは考えられてこなかった「あるがままの生活断片の記録に、人間が個性の充足感を感じるようになった」と肯定的に捉え、人々の私的な欲望や期待を表現するものとして「芸術主義時代のアルバム」を位置付ける。

鶴見のアルバム論は、人々が製作してきたアルバムを「歴史主義」と「芸術主義」に類型化することによって、人々の写真に対する意識の変化および、家族写真の様式の変遷を見事に切りとっている。写真師が撮影した儀礼的かつ定型的な記念写真から、家庭内での自然な姿や光景を写しとった日常写真への推移は、1912年に発売された低価格なヴェスト・ポケット・コダック（通称：ベス単）の登場から、1920年代のアマチュア写真家の隆盛、そして戦後の高度成長期における本格的なカメラブームに至る、一般家庭へのカメラ普及の流れを踏まえれば、たやすく納得される。鶴見は場所と時間の移行といった撮影の契機や、撮影を担う主体の変化から、写真に託された人々の心情を読み解くことによって、人々がアルバムに紡いだ物語の社会史的側面を見事に浮かびあがらせていると

いえよう。

しかし、鶴見の写真アルバム論には検討の余地もあろう。たとえば「歴史主義時代の家庭アルバム」と「芸術主義時代の家庭アルバム」という類型化は、前者から後者への移行を「写真館のカビ臭い作り付けのバックや装いをこらした真正面からの気取ったポーズは消えうせ、日常生活の労働や楽しみが生き生きと表現されるようになる」と述べていることから、二つは対立的なものとして想定されていることは明らかである。しかしながら、私たちは日常的な生活を撮影しながらも、いまなお「歴史主義時代」ともいえる記念写真を撮影しているのであり、この二つは対立するのではなく、アルバムのなかに共におさめられるようになったと考えられる。

さらに、このような二項対立的な枠組みを設定したがゆえに、鶴見は「歴史主義時代」に製作された写真アルバムが有していた物語を一義的に強調することになってしまったように思われる。鶴見は、前者が有するイデオロギー的な側面を批判し、後者に可能性を見出そうとするがゆえに、「歴史主義時代」の写真アルバムを、家父長制と結びついた「家」の系譜的な物語を表現するものとして批判し、そのようなイデオロギーと無縁なものとして「芸術主義時代のアルバム」を評価した。たしかに、親族のつながりが可視化されるという点において、アルバムは天皇制とも通ずる万世一系主義に対応しているともいえよう。また、アルバムを製作し見るという行為が、祖先祭祀の儀礼的な行為と同じ働きを有していたという解釈も間違いではないであろう。しかし、はたして写真アルバムを製作するという、それを開くことによって立ち現れる物語は、そのような規範的な物語に回収されるだけなのだろうか。

鶴見のアルバム論は、マクロな視点から人々の製作したアルバムの特徴を捉え、アルバムに刻印されている社会史的な側面を明らかにしている。だが、そのような視点からのみ、人々の製作したアルバムの物語を解釈するのでは、アルバムを作るということ、アルバムを眺めるというミクロな行為から立ち現れる物語を見落としてしまうのではないだろうか。いうなれば、それはアルバムを起点とした、写真を貼り、言葉を付し、それを開き、眺め、語るといった一連の実践のなかで現れる物語だといえよう。次節では、アルバムは実際に用いられるモノとしてあるということに注目したうえで、ジェフリー・バッチェン、エリザベス・エドワーズ、マーサ・ラングフォードの議論を紹介し、アルバムを考察するにあたっては、このようなミクロな視点も含めなければならないことを指摘する。

### 3. アルバムの物質性

美術館やギャラリーの壁に飾られた作品とは異なり、アルバムは暮らしのなかで人々に使用されるモノとしてある。見落とされがちだが、アルバムを構成するのは、写真だけではない。表紙や装丁、台紙、書き込み、切り抜き、ドローイングなども、アルバムには含まれる。この点において、アルバムは多様なモノからなる、マルチメディアな製作物である。このようなアルバムの側面は、まさに鶴見が捨象したもののだといえよう。アルバムに収められた写真撮影の契機や写真イメージの典型性に基づいて、その社会的意味とアルバムの物語をシームレスに繋げた鶴見の論において見過ごされてきたのは、アルバムの素材や提示の仕方、写真と鑑賞者が出会うメディアとしてのアルバムが有する意味である。

美術史家のジェフリー・バッチェンは、まさにこのようなモノとしてある写真について考えなければ、アルバムを含む人々の私的な写真実践について論じることができないと主張している。彼はイメージの内容を美的に読み解くことを優先した従来の写真史を批判し、写真を論じるさいに私たちが捨象してしまう写真の有する物質性や、また物質性を視野に入れることによって浮かび上がる、写真の受容および提示の形態がもたらす諸感覚に注目することが必要だと述べる。写真は物理的な存在として、はっきりと私たちに認識されているにもかかわらず、それらの素材や提示の仕方、写真と鑑賞者との出会いの場が有する意味については見落とされてきたのだ<sup>14)</sup>。この点においてアルバムはその典型であるといえるだろう。私たちは写真アルバムを開くとき、ただ写真を見ているわけではない。

たとえば、バッチェンは『Forget Me Not 一写真と記憶』において、一冊のアルバムを取り上げ、人々が残してきたアルバムは、写真を貼り、言葉を付し、人々が視覚的な自叙伝を表現することのできる場としてあったということを強調する。写真の切り取り、囲い込み、キャプション、写真以外のモノ、それらが混在してアルバムは製作される。そのような物質性は、私たちがアルバムを語ることに於いて捨象すべきものではなく、むしろアルバムの有する「社会的な儀式や個人的な夢」「投影された記憶の複雑さ」を喚起させるための重要な要素として注目すべきだとバッチェンは指摘するのである【図1】<sup>15)</sup>。

バッチェンの議論を踏まえて前川修が整理しているように、アルバムのような写真の提示形態は観るものの「身体の構えを方向づけ」るのであり、「写真なら



図1

ではの時間的／空間的な次元を出現」させる<sup>16)</sup>。それは、写真の被写体・撮影者とは異なる、写真を編集する主体を鑑賞者の意識に浮上させるといってもよいであろう。編集者は、紙焼き写真を台紙に貼る、コメントを書き込むといった、具体的な身振りや物理的な加工によって自身の歴史＝物語を提示する。そこに貼られている写真の一枚だけ取り出してみれば、なんの変哲もない記念写真かもしれないが、アルバムという場に貼られることによって、それ以上の意味を帯びるのである。いうなれば、アルバムの物語は写真そのものが指し示すのではなく、アルバムという物質的な場を起点に展開されるのだ。アルバムの物語を解釈するにあたっては、このような編集者の身振りを抹消するのではなく、むしろ積極的に受け入れねばならない。

また、イギリスの人類学者であるエリザベス・エドワーズも、バッチェンと同様にアルバムがモノとしてあることを強調し、アルバムの有するパフォーマンス的な側面、それに触発されるアルバムに対する鑑賞者の主観的、身体的、感覚的な反応は、アルバムを考察するにあたって無視することのできない要素だとしている。

たとえば、エドワーズは、アルバムを「一枚一枚のイメージの集合体であることにより、その働きが掛け合わされているという点で、一枚一枚の総和以上のものである」とし「アルバムは時間を遡及させ、歴史の物語を構築する」という。そして、この歴史の物語の構築は「鑑賞者が物を持ち、ページをめくるといった物理的な行為を通じて、時間性と物語を活性化させる」ことによって行われると指摘する。その行為において「イメージとの時間的な関係をコントロールするの

は鑑賞者であり、鑑賞者はそれぞれ、物理的なアルバムの中に自分の軌跡を持ち、ページを読み返したり、読み飛ばしたりして、アルバムというモノに物語と記憶を与え、私的な空想、断片的なストーリー、公的な歴史を織り交ぜる」と述べる<sup>17)</sup>。このように、エドワーズは鑑賞者とアルバムの、身体的な相互作用のなかでこそアルバムの物語が立ち上がると主張するのである。

また、エドワーズは、そのような鑑賞者とアルバムとの身体的な相互作用において、サイズやデザイン、重さといった触覚的な要素は、アルバムの有する物語の構築や生成に不可欠であるとし、アルバムに期待される社会的・文化的な働きを示しているとする。たとえば、両手におさまるほどの小さなアルバムは一人で、あるいは他の人と密接に接近して見てもらうことを要求するのであり、大きめのアルバムは、テーブルに広げて何人かで共に見るなど、写真イメージを共有する仕方が異なる。一人で観想に耽るか、あるいは大勢で語り合いながら眺めるか。モノとしてのアルバムは「特定の方法でイメージのパフォーマンスと受容を規定する」のである<sup>18)</sup>。

このようにアルバムの物質性に注目することは、アルバムにおいて人々がどのように物語を紡いでいたのかを考えるにあたって欠かすことのできない視点だといえよう。なぜなら、写真の物質性を意識することによってこそ、アルバムを取り囲む編集者や鑑賞者といった共同存在が浮上し、アルバムを用いていた人々にとって、どのような意味がアルバムに込められていたのかを私たちは理解するからである。アルバムを開いたときに、まず飛び込んでくるのは視覚的なものかもしれないが、それだけでアルバムを読み解くことはできない。

#### 4. アルバムとオラリティー

前節ではバッチェン、エドワーズの議論をもとに、アルバムを考察するにあたって、写真の物質性に注目することが不可欠であることを述べた。しかし、もうひとつ考えねばならないことがある。それはアルバムが誘発させるオラリティーである。むろん、ここでいう、オラリティーとは、単に写真の内容を言語化することではない。アルバムを開き、写真を指差しながら交わされる会話を思い出してみればよい。たとえば「私が子供の頃、この通りは人通りが激しかった」「その赤いドレスは覚えている、おばさんからもらって、嬉しくて毎日着ていた」といったように。それは、写真の言語化ではなく、アルバムが生じさせる語

りのことである。

カナダの美術史家であるマーサ・ラングフォードは、まさにこのオラリティーこそが、アルバムというメディアの特徴であり、アルバムの物語を読み解くにあたって重要な要素だと述べている。彼女は『宙吊りにされた会話 (Suspended Conversations)』において、カナダ歴史博物館 (McCord Museum of Canadian History) に所蔵されている1860年から1960年の間に編集された41冊のアルバムを分析し、もともとの文脈から切り離された、語り手の不在となったアルバムから、私たちは何を語るができるのかを議論している。

ラングフォードは、アルバムが「想像力でも回復することのできない純粋な過去」を保持しているわけではないことを強調し、彼女はアルバムと過去との繋がりを「誰かが目にした世界が写真へ、写真がアルバムへ、私的なアルバムが公共の領域へ、公共の領域から個人的な受容へ」といった、一連の翻訳行為として捉えるべきだと主張する<sup>19)</sup>。ゆえに、アルバムの物語を読むということは、その一連の過程を再び繰り返すことだと述べる。

そのさいにラングフォードが注目するのが、多くのアルバムの構成が、反復と冗長、誇張と矮小化、そしてなによりも、現在によって語りなおされる物語の可能性を持つという口承の原則に見事に基づいているということである。ラングフォードは、ウォルター・J・オングを援用しながら、個人や家族の記憶の媒体としての機能を確立したアルバムは、口承による語り概念 (オラリティー) と必然的に結びついた形態になっていると指摘し、口承の舞台をアルバムから再構築する方法を考案することが、鑑賞者に求められていることだと述べる<sup>20)</sup>。しかし、それは具体的にどうすればいいのか。ラングフォードは、アルバムを再活性化させるには、アルバムが親しい友人や家族と共に眺められたときの、口承の物語を再演することが必要不可欠なことだとするのである。

伴奏なしのアルバムは、見る人に問いかけと演奏の両方を要求する。私たち一人一人が、語り手と聞き手の二役を演じなければならない。アルバムを理解するためには、声を聞く必要があるのだ。声を聞くためには、少しばかり狂気じみていようが、嘲笑されようが、それを覚悟して、アルバムについて語らなければならない<sup>21)</sup>。

ラングフォードは、この再演にあたって、観察者のように写真になにが写っているのかを調べることで、また外部の資料からアルバムを補足することは必要な

作業だと述べる。このことは、ごく当たり前のことのようにも思える。しかし、ラングフォードが強調するのは、そのような外部の情報によって写真の意味を確定するという客観的な視線の重要性ではない。そうではなく、アルバムにおさめられた写真の切り取り、順序付け、書き込みなどを詳細にたどり、何度もアルバムのページを行き来しながら、アルバムにおける主役と脇役を見極め、編集者になりかわってアルバムを語るという積極的な介入の重要性である。

この編集者になるということの例として「Photographs' 1916-1945」という見出しでなされた、ラングフォードの語りの再演を紹介しよう。ラングフォードは、フランス系カナダ人の姉妹の30年にわたる生活がまとめられたアルバムを観察し、時系列に沿った家族の回想録を構築すると同時に、アルバムには直接には書かれていない、編集者の視覚的自叙伝をも再構築する。

27 ページ、3 枚の写真が貼られている。田舎道の脇で抱き合っているカップル、車の後ろに立っている3人の女性と1人の男性、1人の女性が魔法瓶からなにかを注いでいる、そして門の内側に立ち、肘を柱に置いて遠くを見つめている女性。その写真には“St-Maurice, 27 août 1933”と書き込まれている。編集者は言う。「これは私の兄とその妻。そう、ジャン・ポールとマリー・ジャンヌです。ジャン・ポールは性格がいい。去年の5月に退職して、今はフロリダにいます。あ、私たちは、サン＝モーリスに向かってるところですね。ピクニックのために農家に寄りました。誰もいなかったのだから、私たちは車を停めました。この農家はとても素敵で古風だったので、たくさんの写真を撮りました」「家の人たちとは知り合いましたか?」「いやいや、知らない。だから家には近づかなかった。車道の近くにいました。木に取り付けられたブランコを覚えています。順番にブランコに乗って写真を撮りました」「これはあなたのお姉さんですね」「そう、フェンスに寄りかかっているのがポーリンです。もう一枚、ポーリンと私が一緒に写っている写真があって、彼女はブランコに座っていました。アルバムのどこかにあるけど」「ああ、私たちは、写真をしっかり見てませんでした、あの人がお兄さんとその家族だったんですね<sup>22)</sup>」

ラングフォードは、何度もアルバムのページを行き来しながら、客観的な観察者として分析をしつつ、想像上の問いと応答というかたちで、語り手かつ聞き手としてアルバムを再演する口語的な対話を行う。ラングフォードは、このような

口語的な語りのなかでこそ、アルバムの有する物語は再び息を吹き返すと主張するのである。

さて、ここまで、バッチェン、エドワーズ、ラングフォードのアルバム論を見てきた。ここで一度、アルバムについて考えるにあたって得られた視座を整理しよう。第一に、アルバムはおさめられた個々の写真イメージを取り出して見るのでは不十分であり、アルバムという場において、どのように写真が提示されているのかを考える必要がある。そうすることによって、写真の被写体や撮影者とは異なる、編集者や鑑賞者の存在が浮上してくる。第二に、アルバムは、鑑賞者の身体的な相互作用のなかにあり、モノとしてのアルバムには、アルバムを開く者の主観的、身体的、感覚的な反応を求めるパフォーマンス側面がある。第三に、アルバムには、アルバムを介して交わされた会話を想起することのできる手がかりがページに残っているのであり、それを手にした第三者もまた、ただ観察者になるだけでなく、編集者の立場になって語りを再演することによって、アルバムの物語を取り戻すことできる。すなわち、アルバムの物語を読みとくにあって問題となるのは、収められた写真をマクロな視点から客観的に見るだけでなく、ミクロな視点からもアルバムが喚起する複合的な感覚を受け入れ、積極的にアルバムに参加するということだといえよう。

## 5. 「薔薇のアルバム」を開く

ここまで私たちは、鶴見、バッチェン、エドワーズ、ラングフォードの議論を検討してきた。ここからは、それらの議論をふまえたうえで、実際に筆者所蔵の一冊のアルバムを取り上げ、アルバムから生じる歴史＝物語の具体的様相を見ていきたい。とりあげるのは、古書市で購入した一冊のアルバムで、赤い薔薇模様のエンボス加工が施され、薔薇というモチーフから、どこかロマンティックで情熱的な印象を見るものに与える。長方形で、開いた大きさは60cmほど、ちょうど膝の上で開き、眺めるのに適した大きさといえよう。その表紙のデザインから「薔薇のアルバム」と、私が呼ぶものである【図2】<sup>23)</sup>。

「薔薇のアルバム」は、1930年代に製作されており、写真館で撮影された肖像写真が大部分を占めるが、アルバム後半にはスナップ写真も収められている。戦前においてアルバムを製作できるほど写真を撮影する機会があったという点において、製作者は比較的裕福な家庭の生まれだと推察される。先に言及した



図2

鶴見良行の区別を適用するのなら、「薔薇のアルバム」は歴史主義時代と芸術主義時代のあいだに位置するアルバムだといえよう。

では「薔薇のアルバム」は、家族の系譜や幸福な時間を視覚化したもの、いわゆる規範的な家族アルバムかといえば、そうとはいえない。むろん製作者の家族写真は多く収められ、家族の系譜をアルバムから読み解くことはできるし、親族関係はアルバムの重要な要素ではある。さらに、鶴見の指摘したように大学への入学という家郷からの移動、そして結婚式や野外教練といった人生の節目を契機に撮影された写真こそが選ばれて貼られている。しかし「薔薇のアルバム」は、家族の系譜や立身出世の物語を展開しつつも、製作者個人の私的アイデンティティや記憶を視覚化し、物語化し、残したいという、よりパーソナルな欲求を強く示しているアルバムだといえる。それはいうなれば、私を見てほしいという編集者の強い意志や、自分の歴史を残したいという欲望ともいえるものだ。つまり編集者は、写真と言葉を組み合わせて編み出したパーソナルな物語を「薔薇のアルバム」に残しているのである。では、そのような物語はいかにして立ち現れるのか。具体的に見ていく前に、ひとまず「薔薇のアルバム」の全体の構成を先に説明しておこう。

「薔薇のアルバム」は、大阪府出身のY氏の早稲田大学入学を記念する写真から始まり、そこに至るまでの幼少期から青年期までの自身の写真や親族、親交の深い人などの写真がまず貼られ、大学生活の写真を経て、そして大阪に戻ってくるまでの写真によって構成されている。総ページ数は48枚、アルバムに貼られている写真の総数は142枚。キャプションによって確認できる一番古いY氏の写真は、Y氏が9歳のときの大正10年の写真であり、もっとも新しいのが、Y氏が25才のころの昭和12年の写真である。「薔薇のアルバム」全体の構成は、

基本的に撮影された時間順に写真が貼られており、その点においては一般的なアルバムと大きな違いはない。

しかし、このようなアルバムの説明は、単線的な物語にアルバムを還元したにすぎないだろう。いままで見てきたように、アルバムを開くということは、アルバムに込められた編集者の込めた意図に、アルバムという場を介して、いまここで鑑賞者が出会うということである。私たちは、典型的な社会的な物語をアルバムのなかに見出すだけでなく、このアルバムを編集することは自分にしかできないという、個人的感覚のなかでアルバムが作られたことを確認しなければならない。それは同時に、アルバムが未知の鑑賞者に開かれることを望んでいた、そしていまも望んでいるということを感じることにつながるのではないか。編集者が紡いだ物語は、鑑賞者がアルバムを開くことによってこそ立ち上がるのである。

この点において、「薔薇のアルバム」の編集者が、写真の配置や書き込みに対して、極めて意識的であったことは重要である。全てのページに写真が貼られ、全ての写真に言葉が付され、写真の配置の仕方も左右のページが対称になるように貼られている。また、その貼り方も、開いているうちに写真が脱落などしないよう、ページに隙間なく糊付けされている。さらに、アルバム冒頭には、編集者の名前と、アルバムが完成された日付「1935.10.20」が書かれている。以上のことから、編集者は、「薔薇のアルバム」を編集するのに周到な準備をしており、事前に構想が練られていたのであろう。バッチェンやエンドワーズの議論にあるように、このような写真の物質的なあり方にこそ、編集者のアルバムに対する思いが込められている。

それゆえ「薔薇のアルバム」の最初のページは、アルバムという場から展開される物語の始まりとして、編集者にとって極めて重要なページだと考えられる。この最初の一ページ目には、二枚の肖像写真が貼られている。一枚は編集者の記念写真、もう一枚はある少女の肖像写真である。二枚の肖像写真が対になるようにページに貼られている。左の写真には「入稲門」「year.22」「昭和九年六月撮影」と言葉が付されており、早稲田大学の角帽を被った制服姿の編集者が椅子に腰掛けている。右の写真には制服姿の女性の肖像写真が貼られており、両脇には、彼女の名前と「昭一〇.四.一三」という日付が、上部には「幻想」という二文字が書かれている。実際に、このページは「薔薇のアルバム」の物語を象徴するページとなっている。鑑賞者がこのアルバムを読み解こうとすれば、このページから始まり、このページに戻ってくるしかない【図3】。

「薔薇のアルバム」のページをめくると、Y氏の中学時代、浪人時代の写真とともに、母や兄弟、親戚と思われる人々の写真が続く。中学校の集合写真には自身と学友に「M.Y」「S.Y」「K.N」などのイニシャルが書き込まれ、兄弟の写真が三枚貼られたページでは、兄を頂点に、第二人の写真が貼られている【図4】。写真に付された言葉から判断するに、編集者は四人兄弟の次男であったのだろう。四人とも同じ旧制中学校に入学している。編集者は、兄に対して憧れを、弟たちに対しては親しみを有しているといえよう。数ページにわたって兄の写真が貼られ、その一ページの写真の貼られ方から、兄が結婚し子供が生まれたことがわかる【図5】。また、弟の写真には「やんちゃっ子」と言葉が付され、編集者の被写体に対する主観的な思いが示唆される。

アルバムの半ばからは、早稲田大学での編集者の学園生活の写真が続く。Y氏は早稲田大学に昭和9年に入学しており、「クラス対抗競技に優勝す」「国漢



図3



図4



図5

4年クラス」というキャプションから、早稲田大学高等師範部に入学していることがわかる。高等師範部は予科1年、本科3年であり、現在の早稲田大学教育学部の前身にあたる。進級記念の写真や学友と共に撮影された写真で、鑑賞者はY氏の笑顔をはじめて目にする。写真館での撮影と違い、学友とともに、和やかな雰囲気の中での撮影だったのだろう【図6】。その後も、大学での歌会の記念写真や、野外教練を終えた学友との記念写真が8ページにもわたって貼られている。千葉演習場での一枚には「情況開始！ ああ又かどこかでため息」と、教練に対して編集者が抱いていた思いも書き込まれる【図7】。

ページをめくると、写真館での写真ではなく、誰かにもらったか、あるいは編集者自身が撮影したと思われるスナップ写真がページに多く貼られている。Y氏が地元に戻ったときに撮影したのであろう、母の写真や、兄夫婦の子供の写真、近所の子供たち、地元の友人との山登りの写真が並び、アルバム前半で生まれたばかりの兄夫婦の子供は歩けるようになっている【図8】。

ただ、ここでも学園生活の写真は多くを占め、下宿先の写真、大隈庭園や校内でのスナップ写真などが貼られている。早大構内で撮影された写真は、編集者が在籍していた高等師範部校舎（現1号館）が大きく写され、その前で手を後ろに回したY氏の姿が見える。だからこのアルバムの主役となっているのはただの一個人としてのY氏ではない。早稲田大学の学生であるY氏だといえよう【図9】。また、ハート形に切り抜かれた写真、女の子に自身の角帽を被せて撮った写真は、ハートという形もあいまって被写体への親しみを感じると同時に、ここにもまた早稲田大学への編集者の誇りを感じ取ることができる【図10】。

このような写真の配置や書き込みから浮かび上がるのは、まさに鶴見が指摘したように立身出世の物語であるといえよう。家郷から離れ、大学に入学し、そ



図6



図7

の姿を誇らしげにアルバムにまとめる。出生から入学、そして家郷への帰還という時間軸を中心に、自身の親や兄弟や親類の写真が貼り込まれる。だからこそ「薔薇のアルバム」の一ページ目に貼られた、「入稲門」と書かれた記念写真は、アルバム全体の物語の始まりにふさわしい一枚であるといえよう。

しかし、写真館の写真とともに貼り込まれたスナップ写真には、そのような社会的な地位の誇示という物語のあいだにある、Y氏の日々の生活の喜びもまた映っている。ここでは、写真館写真とスナップ写真は対立するものではなく、補完的にアルバムのなかに位置を占めているといえよう。このように、アルバムの鑑賞者は、写真に写された人物と言葉を行き来しつつ、またその順序や配置が

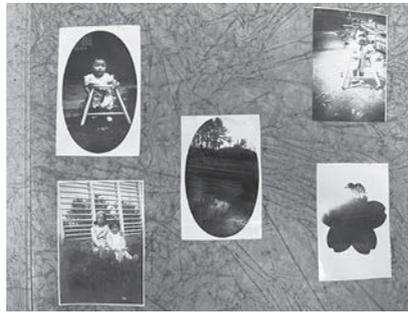


図 8



図 9



図 10

ら編集者が写真に込めた意味や感情を、アルバムという場を通して読み取っていき、鑑賞者とアルバム編集者との相互作用のなかで物語は立ち上がってくる。

しかし、このようにアルバムのページをめくり、貼られた写真や書き込みを追っていき、よって浮かび上がる編集者の物語とは反対に、ページに登場しないことよって立ち現れる、鑑賞者が何度も見返すことよって見出される物語もアルバムにはある。たとえば、再度「薔薇のアルバム」をはじめから見ていくと、「母」の写真は11枚貼られているが「父」の写真はアルバムに一枚も貼られていないことに気づく。若くして亡くなったのか、写真が一枚も残っていなかったのか。また、家族の写真は多く出てくるが、家族全員が一つのフレームに収まった記念写真は「薔薇のアルバム」には一枚も貼られていない。あるのは、それぞれの記念写真である。

さらに、一枚一枚の写真を、よく見てみると、写真館で撮影された写真の横には撮影日が記入されているが、スナップ写真には日付が記入されていないことに気づく。ここから、写真を台紙から剥がしたり、あるいはそれらの写真を後から再編集してアルバムを製作した編集者の身振りが浮かびあがってくる。それぞれの人生の節目に撮られた記念写真には、台紙か、あるいは写真の裏に日付が記入されていたのであろう。それをアルバムに書き写す。ひとつのフレームにおさまらずとも、同じページに貼られることよって、アルバムのなかで関係性を構築する。構築の過程、その意味を、鑑賞者は写真の配置や扱い方から考えることができる。

だが、「薔薇のアルバム」における不在の中心は、アルバムの1ページ目に貼られた少女の写真といえるだろう。彼女の名前と「昭一〇.四.一三」「幻想」というキャプションが付された写真。アルバムには、142枚の写真が収められ、人物が写っているのは138枚もあるが、彼女の写真は、その後一枚も出てこないのである。冒頭に掲げられた「入稲門」の写真は、アルバムのなかで中心的な位置を占める早稲田大学の生活を象徴的に示しているにも関わらず、彼女の写真はアルバムに登場することはない。それはなぜか。ページをめくっていき、手がかりとなる二枚の写真が、アルバムの後半に貼ってある。それは彼女の名前が付された墓の写真である【図11】。

彼女は、このアルバムの物語において唯一その死が示されている。アルバム製作時には、すでに少女は亡くなっているのだ。彼女の肖像写真の縁をよく見ると、集合写真から切り抜かれたであろうことがわかる。昭和10年4月13日は写真が撮られた日であろう。4月ということ考えると、入学、あるいは進級し



図 11

た直後に撮影された集合写真から切り抜かれたのではないか。彼女の墓の写真には、亡くなった日が写っている。昭和10年9月13日に彼女は亡くなっている。この写真は彼女の遺影としても使われたのではないか。彼女は、どのように亡くなったのだろうか。それはわからない。編集者と、どのような関係にあったのだろうか。それもわからない。アルバムには、彼女と同姓の人物の肖像写真が複数貼られている。このことから、Y氏と彼女は親戚であったとも考えられるが、アルバムに貼られた他の人々とは異なり、その関係性は謎に包まれているといえよう。彼女はY氏の恋人であったのかもしれない。あるいは、兄妹のように仲睦まじく、同じ時を過ごしたのかもしれない。さまざまな可能性があるだろうが、彼女の写真がアルバムの冒頭に貼られていることから、Y氏にとって彼女は自身の物語に欠かすことのできない存在であったことは確かであろう。しかしながら、その具体的な関係性については不明瞭なままである。彼女の写真に付された「幻想」という言葉にあるように、私たちはアルバムを開き、ページを繰りながらY氏と彼女が交わした会話や、その関係性、そして彼が彼女に対して抱いていた思いについて想像をするしかない。

しかし、私たちはの想像する時間こそが「薔薇のアルバム」を作成した編集者が生み出したかったものだというべきではないだろうか。記録にも記憶にも残らない欲望を、アルバムに残すということ。バッチェンがいうように、アルバムという場は「社会的な儀式や個人的な夢」「投影された記憶の複雑さ」を創出する場である。バッチェンはアルバムに言及した同書で、こうも述べている。アルバムを含む私的な写真の数々は、私たちのなかにある「時の流れや死への恐れ、歴史としてのみ記憶されることへの恐れ、そして最も私たちを不安にさせる、まったく記憶されないことへの恐れ」を見るものを感じさせると<sup>24)</sup>。「薔薇のア

アルバム」における、編集者と少女の写真が掲げられた一ページは、死という出来事に対する写真を用いた抵抗の身振りとして考えることもできるだろう。

それなしでは記録に残ることも記憶に残ることもない人々の物語がアルバムには紡がれている。それは写真それ自体が指し示すものではなく、アルバムという場に収められることによって、そして鑑賞者がアルバムを開くことによって立ち現れる物語だといえよう。それに触れるために、私たちはアルバムを何度も開き、彼らをなんとか忘却から救い出そうと語りあうのではないだろうか。

## 7. おわりに

多くの人々の手によって編まれたアルバムは、本人や身内の手もとにあるがゆえに意味があり、研究者にとっては開く価値のないものとして扱われてきた。しかし、本稿において、私たちは実際にアルバムを「開く」場に立ち返り、アルバムを作るということ、アルバムを見るという行為が有する実践的な側面について考えてきた。具体的には、編集者と鑑賞者が出会う場としてアルバムを捉えなおし、編集者と鑑賞者の相互作用のなかでアルバムの物語が立ち現れること、その具体的な様相を、実際に一冊のアルバムを開くことによって確認した。この作業を通じて、私たちは人々の残したアルバムを、それなしでは歴史にも記憶にも残ることのなかった物語を保存・表現するメディアとして、あらためて考えることができるようになったといえよう。

ある時、誰かの目にした世界が写真となり、写真はアルバムにまとめられる。日常における小さな喜びや誇らしい瞬間、ときには哀しみも含みながら、編集者はアルバムを舞台に物語を編む。それは支配的な物語の隙間に生まれた小さな物語ともいえよう。写真がなければ歴史にその姿を残すこともなかった、平凡で無名の人々たちに、私たちはアルバムを開くことによって出会う。モノとしてのアルバムには、「私を見てほしい」「私が見た世界を見てほしい」という欲望と、編集者のパーソナルな世界との触れ合いの痕跡が、写真を用いて具象化されている。それゆえ、アルバムを史料として扱うにあたっては、それら個人の経験や思いを捨象し、一般化するだけでは不十分であろう。それぞれが、ひとつひとつ違うアルバムとして、無数の人々の欲望や世界との触れ合いを肯定すること。個人の小さな物語をアルバムから浮上させ、その多様性と豊かさを語る。そ

れこそが、私たちがアルバムを「開く」ということであり、アルバムを史料として扱うにあたっての基本姿勢となるのではないか。

## 注

- 1) ここでの日本写真史とは、たとえば以下の著作が挙げられる。飯沢耕太郎他編『日本の写真家別巻 日本写真史概説』岩波書店、1999年。三井圭史『写真の歴史入門 第1部「誕生」新たな視覚のはじまり』新潮社、2005年。鳥原学『日本写真史 上 幕末維新から高度成長期まで』中央公論新社、2013年。
- 2) 「写真史料学」の展開については以下に詳しい。緒川直人「『写真経験の社会史』考—史学と写真史料研究—」緒川直人・後藤真人編『写真経験の社会史—写真史料研究の出発』岩田書院、2012年、11頁-45頁。
- 3) 毛利憲一「アルバムを作るといふこと—古写真伝来の一様相—」京都映像資料研究会編『古写真で語る京都—映像資料の可能性—』淡交社、2004年、140頁-166頁。
- 4) 有馬学「家族の数だけ歴史がある—家族アルバムをどう読むか」有馬学・東靖晋・日野文雄編『日向写真帖—家族の数だけ歴史がある』日向市史別編、日向市、2002年、7頁-23頁。
- 5) 林田新「私的・写真・集積：歴史の中の私的な写真」『大正イマジユリイ』No. 8、2012年、65頁-79頁。
- 6) 有馬、前掲論文、10頁。
- 7) 有馬、前掲論文、20頁。
- 8) 鶴見良行「家庭アルバムの原型」『思想の科学』通巻34号、1965年、43-50頁（再録：『鶴見良行著作集1 出発』みすず書房、1999年、130頁-139頁）。「家庭アルバムその後」『アサヒカメラ』1972年3月号、朝日新聞出版、80頁-83頁（再録：前掲書、140頁-147頁）。鶴見の議論を踏まえ、アルバムについて論じている主な論考は下記を参照。坪井洋文「故郷の精神誌」『日本民俗文化大系12 現代と民俗—伝統の変容と再生』小学館、1986年、267-308頁。林田新、前掲論文、2012年。畑中章宏『先祖と日本人：戦後と災後のフォークロア』日本評論社、2014年。大山顕『新写真論：スマホと顔』ゲンロン、2020年。
- 9) 鶴見良行「家庭アルバムの原型」『鶴見良行著作集1 出発』みすず書房、1999年、133頁-134頁。
- 10) 鶴見、同上、131頁。
- 11) 鶴見、同上、137頁。
- 12) 鶴見、同上、135頁。
- 13) 鶴見良行「家庭アルバムその後」『鶴見良行著作集1 出発』、144頁。
- 14) バッチェンの展開するヴァナキュラー写真論については、前川修と甲斐義明による諸論考に的確にまとめられている。以下を参照。前川修『イメージのヴァナキュラー：

- 写真論講義 実例編』東京大学出版会、2020年。前川修『イメージを逆撫でする：写真論講義 理論編』東京大学出版会、2019年。甲斐義明編訳『写真の理論』〔解説／ジェフリー・バッチェン〕甲斐義明、月曜社、2017年、264頁-282頁。また、バッチェンへのインタビューも参照。ジェフリー・バッチェン「ジェフリー・バッチェンに聞く」〔聞き手 甲斐義明〕『photographers' gallery press』no. 7、88頁-104頁、2008年。
- 15) Batchen, Geoffrey, *Forget me not: Photography and remembrance*, Princeton Architectural Press, 2006, pp. 57-60.
  - 16) 前川修『イメージのヴァナキュラー：写真論講義 実例編』東京大学出版会、2020年、146頁。
  - 17) Edwards, Elizabeth, Photographs as objects of memory, in *Material Memories*, 1999, pp. 336-337.
  - 18) Edwards, Elizabeth, The Thingness of Photographs, in: Bull, Stephen (ed.), *A Companion to Photography*, John Wiley & Sons, 2020, p. 94.
  - 19) Langford, Martha, *Suspended Conversations*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001, p. 19.
  - 20) *Ibid*, p. 21.
  - 21) *Ibid*, p. 190.
  - 22) *Ibid*, p. 193.
  - 23) 本稿執筆にあたり「薔薇のアルバム」に収められた写真やキャプションから調査を行い、ご子息のJさんに会うことができた。JさんにY氏について何うと、Y氏は1912年に大阪府に生まれ、1995年に大阪府で亡くなっており、長年教師として勤めていたとのことである。また、Jさんは「薔薇のアルバム」については、いままで一度も見たことがなく、なぜ古書市にあったのかもわからないという。また「薔薇のアルバム」は、自分が生まれるよりも前のことだから内容についてはわからないとして「あなたのほうが、このアルバムのYについて詳しいです」とおっしゃったのが印象的であった。「薔薇のアルバム」を開きながらY氏について話していただき、本稿に「薔薇のアルバム」を掲載することを快く許可して下さったJさんに深く感謝申し上げます。
  - 24) Batchen, Geoffrey, *Ibid*, pp. 97-98.

## 図版出典

- 図 1 Mary von Rosen, 写真アルバム (部分) 1920-27 年ごろ、個人蔵
- 図 2 Y氏作製アルバム、表紙 筆者所蔵 (撮影者：安田和弘)
- 図 3 同上、1 ページ。
- 図 4 同上、10 ページ。
- 図 5 同上、14 ページ。
- 図 6 同上、16 ページ。

- 図 7 同上、24 ページ。
- 図 8 同上、39 ページ。
- 図 9 同上、30 ページ。
- 図 10 同上、38 ページ。
- 図 11 同上、34 ページ。

(やすだ・かずひろ 早稲田大学文学学術院 助手)