

## 第16回（2007年度）大学図書館学術資料講演会要旨

# 語る写真 ——『ライフ』誌と写真ジャーナリズム

京都精華大学准教授 芸術学／視覚文化論専攻 佐藤 守弘

## はじめに

『ライフ (Life)』誌とは、1936年に、ヘンリー・ルース (Henry Luce; 1898-1967) という編集／出版者が創刊した隔週刊の写真ジャーナリズム雑誌である。ルースは、それまでにニュース誌『タイム (Time)』、ビジネス誌『フォーチュン (Fortune)』という2誌を成功させていた人物で、その彼が満を持して立ち上げたのが、新生『ライフ』であった。

『ライフ』において、写真とは、単に本文に従属するものではなかった。写真と文章が対等に組み合い、お互いがリレーのようにストーリーを紡いでいく。それが『ライフ』の特徴であった。『ライフ』において、写真は、文章の補助的な図解であることをやめ、自ら「語る」ようになったのである。

『ライフ』の編集スタイルは、それに先行するヨーロッパのさまざまな雑誌メディアやプロパガンダで実験されていたものであった。『ライフ』は、それらを総合した上で、成り立った。

1936年11月23日に発行された創刊号は、全編、上質紙を使いながら、10セントという価格で販売され、38万部もの売り上げを記録した。戦争、事件、スターたちの肖像、科学の進歩、自然の驚異と『ライフ』は、時代を語り続けた。さらに『ライフ』に追隨する雑誌も世界中でさまざまな発行されることとなる。まさに印刷メディアによるグラフィック革命というものを体現していたのが、『ライフ』であった。

しかし、テレビの普及などが、雑誌というメディアに徐々に打撃を加えていく。ヴェトナム戦争の報道などでは、一定の評価は得るものの、段々と売り上げも落ち、1972年の12月29日号をもって、いったん休刊することとなる。その後、何回か形を変えて復刊したものの、2007年に、ついにその70余年の歴史を閉じることとなった。現在ではウェブサイトのみが残り、カヴァーの閲覧ができる。

本稿では、『ライフ』を19世紀後半から20世紀後半に掛けての視覚文化の歴史——写真史、メディア史——のなかに位置づけることを目標とする。さまざまな技術や言説の結節点として『ライフ』を捉えることが、こ

の小論の目指すところである。

以下、第1章では、写真に具わる証言能力に関する記号論的分析を紹介した上で、写真と〈報道〉という概念がどのように結びついたのかを歴史的に追っていく。第2章では、写真に関する言説の転換期——モダニズム写真の登場——を押さえた上で、さまざまな写真雑誌や写真を利用したグラフィック・デザインが、どのように『ライフ』に繋がっていくのか、いわば『ライフ』前史を検証したい。第3章では、『ライフ』を代表する3人の写真家——マーガレット・パーク＝ホワイト (Margaret Bourke-White; 1904-71)、ロバート・キャパ (Robert Capa; 1913-54)、W・ユージン・スミス (W. Eugene Smith; 1918-78) ——が掲載された誌面そのものの分析を踏まえた上で、『ライフ』における写真、文字、構成がどのようになされていたのかを考察してみたい。



## 第1章：写真の証言能力 ——記録と報道

### 「証拠」としての写真——痕跡とリアリティ

「写真は真実を語る」ということを信じる人は多い。では、その信念を支える根拠はどこにあるのだろうか。それを考えるためには、チャールズ・サンダース・パース (Charles Sanders Peirce; 1839-1914) の指摘する写真記号のインデックス性というところにあると考えられる。パースは、記号を、その指示対象との関係に着目して、三つのクラスに分類した。すなわち、類似性に基づく〈アイコン〉、物理的因果関係に基づく〈インデックス〉、慣習、約束事に基づく〈シンボル〉の三種である。絵画や彫刻は、一般的にアイコンに分類され

る。写真もまた、対象と類似しているという点ではアイコン的な記号である。しかし写真の場合、アイコンの記号であるだけでなく、同時にインデックス的記号であると見なすことも可能である。それは写真の技術的な特性に起因する。なぜなら、写真とは、被写体に当たって反射した可視光を、レンズを通して収束させ、感光面に反応させ、化学的に定着させる技術であり、言い換えれば、写真とは光を媒介物とした、実在した物体の痕跡であるともいえるからである。写真が、記号としてアイコン的でありつつ、インデックス性も有するということは、パース自身の言葉にもある。

写真、特にスナップ写真は非常に有益である。というのは、それらが表意している対象にある点でまったくよく似ているということをわれわれが知っているからである。しかしこの類似性というのは、写真が一点一点物理的に自然と対応するよう強いられるという状況のもとで作られたという事実によるものである。そういう点で、それらは記号の第二のクラスつまり物理的結合による記号のクラスに属する。(『パース著作集2』『記号学』)

光を媒介として表象と対象が接触したという因果関係が認識されるとき、写真はインデックス的な記号と見なされる。そしてその性質こそが、写真の明証性を保証するものとなるのである。

この事実は、この技術に〈フォトグラフィ〉、すなわち「光による記述」という名称が与えられたことから明らかなように、写真発明の頃から意識されていた。また、写真術創始者のひとりであるウィリアム・ヘンリー・フォックス・トールボット (William Henry Fox Talbot; 1800-77) が、自ら制作した写真集のタイトルに『自然の鉛筆 (Pencil of Nature)』と名付けたのも、写真のインデックス性を意識したものと考えられる。すなわち、写真術という技術は、その揺籃期から、人為を介さず、自然の光が自動的に遺した痕跡として受け止められていたのである。

## 写真と「世界の収集」 —旅行写真、人類学写真、戦争写真

そのような証言能力を認められた写真は、1939年の公式な誕生以来、瞬く間に普及していき、人の顔、風景、モノ、出来事とあらゆるものを、その感光面に刻印していくこととなる。その対象は、はじめは手近なものに止まっていたが、ヨーロッパの覇権が世界を覆い尽くす帝国主義／植民地主義の時代のなか、その対象は地球の全てに拡張されていく。19世紀の後半、数



多くの写真家が嵩張る写真機を携えて、世界中を駆け巡り、写真を撮影してヨーロッパに届けた。今日では、それらの写真は、一括して〈旅行写真 (Travel Photography)〉と呼ばれ慣わされている。

旅行写真の撮影対象は、風景、歴史的建造物、人の姿や風俗と多岐に亘る。それらは、それぞれ地理学、歴史／考古学、民族学という近代的な学問に裏打ちされ、世界をまさに可視化するものであったといえよう。批評家、スーザン・ソントグ (Susan Sontag; 1933-2004) が指摘したように、「写真を収集することは、世界を収集すること」(ソントグ『写真論』) となったのである。

戦争もその撮影対象となっていく。ロジャー・フェントン (Roger Fenton; 1819-69) がクリミア戦争 (1853-56) を撮影したのが、そのはじめとされている。ただし、その時点では、技術的な制約もあり、実際の戦闘が記録された訳ではない。その後、ジェームス・ロバートソン (James Robertson; 1814-88) が、フェントンに代わって、クリミア戦争の記録に赴く。その時、助手として同行したフェリス・ベアト (Felice Beato; 1834-1903) は、パレスティナを撮影旅行し、さらにインドでセポイの乱 (1857-59) を取材、そして中国では第2次アヘン戦争 (1856-60) を取材する。イギリスの植民地政策の最前線を報道し続けた彼の辿り着いたのが、1863年頃の横浜であった。そこで一足先に来日していた画家、チャールズ・ワグマン (Charles Wirgman; 1832-1891) と横浜居留地で店を開き、スタジオで肖像写真などを撮影する傍ら、下関戦争 (1864) など取材する。彼が撮った事件や風景、風俗の写真は、ワグマンなどによって絵画化され、イギリス本国の『ロンドン画報 (Illustrated London News)』の紙面を飾った。このように写真は、マス・メディアと協働するかたちで、遠い世界の様態を人々に報道することとなったのである。

## ストレート写真とモダニズム

ここで、目先を変えて、芸術写真の動向に目を向けたい。記録という機能が中心であった写真というメディアにおいても、19世紀の終わり頃には、〈芸術作品〉と

しての写真を作成していきこうという動きが、写真を生活の糧とはしないアマチュアを中心として起こってくる。こうした芸術写真において、まず依るべき規範となったのは、既成の芸術メディア、とくに絵画であった。すでに芸術として確立している絵画に範をとって、写真を制作していきこうという運動のことを、一般的に「絵画主義 (pictorialism)」と呼ぶ。絵画主義においては、演出や多重露光を利用して絵画的な構成を実現したり、あるいはソフトフォーカスを多用し、特殊印画法を用いて画面に筆などで直接操作を施したりするなどの手段が採られた。

そうした動向に対して、1920年代には、新興写真運動と呼ばれる動きが登場する。この運動は、ドイツおよびアメリカを中心に起こったものであり、写真だけが持つ機械的な特性——事物を精確に明瞭に記録する能力——を重んじるもので、写真画面に手を加えないストレートな印画を特徴としていた。写真というメディアの独自性や自律性を重要視する彼らにとって、絵画という既存のジャンルに範を求める絵画主義こそ排撃すべき対象であった。

彼らの考えは、いわゆる芸術におけるモダニズムの一端を担っていた。たとえば、絵画におけるモダニズムが、対象の再現を絵画の本質とは見なさず、絵画表面における色とかたちの構成に向かったように、また建築／デザインにおけるモダニズムが、余分な装飾を排して、純粋な機能に従うことを目指したように、写真におけるモダニズムは、写真というメディアに固有の特性、すなわち明瞭性、鮮鋭性に向かったのである。

一方で、技術革新は、写真に格段の機動性をもたらすこととなる。レンズの明るさや感光剤の向上は、写真が「瞬間」を捉えることを可能とした。さらに35ミリのロール型フィルムを採用したカメラ、ライカ (Leica) の登場は、決定的な変革をもたらす。1925年に開発されたこの小型カメラは、掌に隠れるほどの小ささと高機能を有し、現実世界を瞬時に切り取るスナップショットという概念を写真術に持ち込んだのである。このことは、新たな写真の特性として、モダニズム写真を支えていくと同時に、写真による報道に新たな次元を切り開いていくこととなった。

## 第2章：グラフ雑誌の登場 —ヨーロッパ、アメリカ、日本

### FSAと写真プロジェクト—写真と社会

さて、写真は、遠い世界のことでなく、身近な「社会」の諸問題にも目を向けていく。その嚆矢として、

旅行写真家でもあったジョン・トムソン (John Thomson; 1837-1921) —— 1862年から72年まで中国に滞在し、写真を撮影した—— が、とりあげたロンドンの下層階級の記録『ロンドンの路上生活 (Street Life in London)』(1878) が挙げられるだろう。そこにおいて、写真が可視化したのは、遠い異国の民族的他者ではなく、身近に存在しながら普段は見過ごされている階級的他者であったといえよう。そうした意味で、旅行写真と社会的ドキュメンタリー写真は、根底に共通する構造を持っていたということもできる。

その後も「社会」は主要な撮影対象であり続ける。重要な例としては、ニューヨークの下層階級居住地域を撮影したジェイコブ・リース (Jacob Riis; 1849-1914) による『世界のもう半分はどのように生きているのか (How the Other Half Lives)』(1890) や、工場における若年者労働を採りあげたルイス・ウィックス・ハイン (Lewis W. Hine; 1874-1940) による『こどもの労働——工場の少女たち (Child Labor: Girls in Factory)』(1908) が挙げられるだろう。

こうした写真は、社会的ドキュメンタリーと呼ばれるようになってくる。「ドキュメンタリー (documentary)」とは、1920年代に、映画監督、ジョン・グリアスン (John Grierson; 1898-1972) によって、記録映画や記録写真を指すことばとして造語されたものである。社会的ドキュメンタリーの実践として忘れてはならないのが、1930年代アメリカのFSAによる大規模な写真プロジェクトであった。

FSAとは、アメリカ合衆国の国家機関である農業保障局 (Farm Security Administration) のことである。1929年の大恐慌は、アメリカの農村部に徹底的な大打撃を加えた。それに対して、大統領フランクリン・D・ルーズヴェルト (Franklin D. Roosevelt; 1882-1945) が行った政策が有名なニュー・ディール政策と呼ばれる、公共事業と産業統制を軸とした経済、社会政策である。その一環として、農村の惨状とその復興の様子を写真によって記録し、その政策の効果を示すものとして、FSAによる写真プロジェクトが企画された。1935年から44年にかけて、ロイ・エマーソン・ストライカー (Roy E. Stryker; 1893-1975) の指導のもと、ウォーカー・エヴァンズ (Walker Evans; 1903-1975)、ドロシア・ラング (Dorothea Lange; 1895-1965)、そして画家としてより知られるベン・シャーン (Ben Shahn; 1898-1969) らは、アメリカの各地をまわり、ストレートな写真で、アメリカ農村の現状を伝える写真を撮影した。その写真の数は、16万点を超え、現在でもアメリカ議会図書館のウェブサイト (<http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/fahome.html>) で、その全てを閲覧することができる。このプロジェクトに関わった写真家



のうち、何人かはのちに『ライフ』専属の写真家になり、有形無形の影響を、『ライフ』に与えることとなったのである。

## マス・メディアと写真 —写真雑誌とプロパガンダ

さて、『ライフ』に影響を与えたものは、写真の撮影スタイルのみではなく、写真を誌面に取り込み、レイアウトするという雑誌編集スタイルもあった。上記の『ロンドン画報』などにおいては、まだ写真製版が可能ではなかったため、写真を一旦版面に直すという作業が必要であった。ところが、ハーフトーン印刷に代表される写真製版技術が開発され普及していくと、さまざまな雑誌の誌面を写真が彩ることになっていく。

1892年にドイツで創刊された『ベルリン画報 (Berliner Illustrirte Zeitung)』は、1920年代から写真を大々的に採り入れるようになっていく。またフランスにおいて1928年に創刊された『ヴュ (Vu)』誌は、当初から写真を使用して情報を伝達することを編集方針としていた。これらのヨーロッパにおける写真雑誌の成功が、『ライフ』の創刊の重要なきっかけとなったことは、想像に難くない。

またモダニズムを牽引したドイツの総合芸術学校、バウハウス (Bauhaus) で行われていた大胆なタイポグラフィ (文字デザイン) と写真のレイアウトは、エル・リシツキー (El Lissitzky; 1890-1941) やアレクサンドル・ロトチェンコ (Aleksander Rodchenko; 1891-1956) らによって、ソヴィエト連邦に持ち込まれることとなる。彼らが編集に関わった『建設中のソヴィエト連邦 (USSR in Construction)』誌 (1930-41) は、バウハウスで実験されてきたモダニズム的なグラフィック・デザインを使って、新生ソ連を世界に宣伝するプロパガンダ雑誌であった。

また、日本では、政府の肝いりで、『ニッポン (Nippon)』誌 (1934-44) が発行される。このプロパガンダ誌は、ドイツで写真、デザインを学んだ名取洋之助 (1910-62) が中心となって立ち上げた日本工房の編集になるもので、モダニズム流の斬新なレイアウトで誌面を構成し、日本の文化を世界に向けて宣伝するものであった。

これらのプロパガンダ雑誌の成功に引き続き、アメリカで創刊されるのが『ライフ』である。『ライフ』自体は、アメリカ政府とは関係なく、民間により発行されたものではあったが、実質的には、アメリカ的な価値を世界に向けて発信する役割を果たしていくこととなるのである。

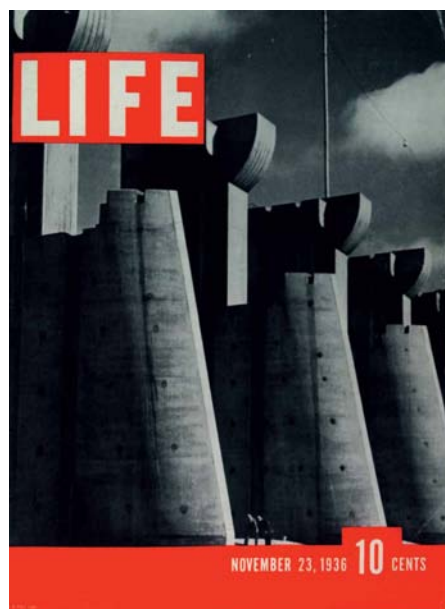
## 第3章：『ライフ』の黄金期 —写真家が「スター」になる時代

### マーガレット・バーク=ホワイトと 『ライフ』創刊—フォート・ベック・ダム

1923年創刊のニュース誌『タイム』、1930年創刊のビジネス誌『フォーチュン』を成功させたタイム社創立者、ヘンリー・ルースは、新たな写真雑誌の創刊を目論んでいた。「時 (time)」、「富 (fortune)」という内容に即した簡潔、明解、印象的なタイトルをつけてきた彼が、新雑誌のタイトルとして選んだのは「生 (life)」であった。ところが、その時点では、1883年に創刊されたユーモア雑誌で『ライフ』というものが既に存在していたため、彼はそのタイトルを9万2千ドルで買い取ることとなる。

1936年11月23日に新生『ライフ』は発行された。編集長には、『ベルリン画報』の編集長、クルト・コルフ (Kurt Korff; 1876-1938) を迎え、表紙を飾ったのは、マーガレット・バーク=ホワイト (Margaret Bourke-White; 1904-71) による建設中のモンタナ州フォート・ベック・ダム (Fort Peck Dam) の写真であった【図1】。

フォート・ベック・ダムとは、ルーズヴェルトによる前述のニュー・ディール政策の一環としてミズーリ川に建設されていた公共事業で、その政策の象徴とも言えるものであった。ダムの偉容を、まるで抽象絵画のように構成的に捉えた写真に、赤字に白抜ききの「LIFE」のロゴが簡潔に配される。その文字には、装飾



【図1】『ライフ』1936年11月23日号 (創刊号)、表紙



【図2】



【図3】



【図4】



【図5】

【図2】 - 【図5】  
 マーガレット・パーク＝ホワイト「フランクリン・ルーズヴェルトの大西部」  
 (『ライフ』1936年11月23日号)

を排したサン＝セリフ体——モダニズム・デザインの象徴ともいえる——が選ばれ、「1936年11月23日」という発行日と「10セント」という価格以外には、雑誌の内容を示すような記述は一切見られない。そのタイポグラフィは、幾何学的な構成の写真とあいまって、シンプルながらもインパクトに溢れる表紙となっている。

全編上質紙を使いながらも、10セントという低価格で販売された創刊号は、なんと38万部も売り上げることとなった。

創刊号誌面の中心となっているのも、パーク＝ホワイトによるフォート・ベック・ダムレポートである。「フランクリン・ルーズヴェルトの大西部 (Franklin Roosevelt's Wild West)」と題された記事は、写真だけではなく、記事も彼女自身によるものであり、後々『ライフ』の売り物となる「フォト・エッセイ」というスタイルを位置づけるものであった。

フォート・ベック・ダム建設にあたっては、最高時には1万人以上の労働者が働いていて、一種の無法地帯ともなっていた街は、かつての開拓時の西部を思わせるものであったという。パーク＝ホワイトの記事は、そのような街の現状を、写真イメージと簡潔なテキストを効果的なレイアウトで組み合わせたものであった。記事は右ページの中央にダンスをする労働者と女性たちを撮影した横長の写真が配され、そこに「モンタナの1万人の救援労働者は、土曜日の夜に歓声をあげる」というキャプションが付く【図2】。

ページを捲ると2ページに亘る街の俯瞰写真が見る者の目に飛び込んでくる。「フランクリン・ルーズヴェルトは、大西部を持っている」とのキャプションとともに。次ページは、正方形の写真と横長の写真、キャプションと本文が、正確に左右対称で配される【図3】。その左右対称構図は、次の見開きにも継承されていく【図4】。

そしてページを捲ると誌面の対角線上に、ほぼ三角形で酒場のバー・カウンターの様子が写されている。見開きに渡った写真は、一枚の写真を切り取ったように、一見したところ見えるが、よくよく観察すると、同じ少女が各ページに写っていることから、二枚の写真を組み合わせたものであることが分かる。この少女は、右下の写真にも登場する。酒場で働く女性がこどもを連れて働きに来ているのである【図5】。この写真によって、フォート・ベックの街の状況に関する論争が勃発したという。

パーク＝ホワイトのような写真家は、単に写真を採るだけの役割を大きく踏み越えて、文章も書き、編集もするというように、記事全体をコントロールしている。写真、テキストの全てを含む記事全体という〈作品〉を創造する〈主体〉としての写真家の登場である。

このような記事において、写真は単に文章を補完するものではない。むしろ写真が主体となって、文章はそれを補完するという転倒が起こっているのである。

## ロバート・キャパと戦争報道 ——ノルマンディ上陸作戦

パーク＝ホワイトに続いて、『ライフ』は、さまざまな写真家を、いわば「スター」として世に紹介していく。ロバート・キャパ (Robert Capa; 1913-54) もその一人である。

ハンガリー生まれのこの写真家を世に知らしめたのは、スペイン内戦 (1936-39) 時に撮られた《崩れ落ちる兵士》であった。その写真は、もともとはフランスの『ヴュ』誌に掲載され、一定の話題を呼ぶが、その写真を全世界に知らしめたのは、それが翌年に『ライフ』に掲載されたときであった。

キャパの名声を確実なものにしたのは、第2次世界大戦中の1944年6月6日に決行されたノルマンディ上陸作戦、いわゆる「D-Day」の写真である。キャパは、上陸作戦のうち、もっとも凄惨な激戦となったオマハ・ビーチの上陸作戦——「血まみれのオマハ」と呼ばれることとなる——に、従軍することとなる。

キャパは、上陸する軍の後を追ひ、水際を進む。著書『ちょっとピンぼけ (Slightly Out of Focus)』では、その緊迫する状況が克明に記されている。

やおら第二のコンタックスを取り出すと、私は頭を地べたにつけたまま、ふたたび戦いの場を撮り始めた。[中略]

瞬時のあいだにフィルムというフィルムは、撮りつくされた。バッグに手を伸ばして新しいフィルムをとりだしたが、濡れてふるえている手はフィルムを台なしにするばかりで、カメラに入れることができなかった。

私はちょっと一息ついた。……ところがこれがいけなかった。

フィルムのないカメラが手の中でふるえていた。予期しない、新たな恐怖が頭のとっぺんから足のつま先まで私をゆさぶって、顔がゆがんでいくのが自分にも感じられた。(キャパ『ちょっとピンぼけ』)





【図6】 ロバート・キャパ「ノルマンディの海岸堡」  
 (『ライフ』1944年6月19日号27ページ)

キャパは、この凄惨な戦場から何とか生還し、その写真は現像に回された。そこで起こったことは、この写真に、もう一つ伝説を付け加えることとなる。もう一度、引用してみたい。

一週間後、私は“イージー・レッド [オマハ・ビーチ]”の海岸で私が撮った写真が、上陸作戦についての最もすぐれたものだったということを知った。しかし、残念ながら暗室の助手は興奮のあまり、ネガを乾かす際、過熱のためにフィルムのエマルジョン（乳剤）を溶かして、ロンドン事務所の連中の目の前ですべてを台なしにしてしまった。

一〇六枚写した私の写真の中で救われたのは、  
たった八枚きりだった。(同上書)

その写真は、『ライフ』の誌面を飾ることとなる【図6】。盛大にブレ、そしてボケた写真は、まさに戦場の危険さを読者に伝えることとなった。

『ライフ』が、その写真につけたキャプションは、「その時、キャバの手はふるえていた」というものであった。キャバ自身によると、そのブレ＝ボケは、彼の手の震えによるものではなく、上記の暗室助手の失敗の際に熱気によって起こったものであるようではあるが、ともあれ、当時の読者にとって、練達の戦場写真家、キャバの手さえ震えるような激戦であったと受け止められたであろうことは重要である。なぜなら、それは写真のもう一つのインデックスを示すものであるから。

前述のように、写真は、アイコン的な記号であるだけでなく、インデックス的な記号として、事物の痕跡をその感光面に刻印するものである。ただ、それだけではなく、写真は、もう1種類のインデックスの記号としてもはたらくと考えられる。それは、それを撮った人間——写真の内部には不在の人間——を指し示す記号とも考えられるのである。自動シャッターなどの場

合を除き、写真には、必ずそのシャッターを切る人間が存在する。きちんとフォーカスが合い、ブレずに写された場合、写真がそれを撮った人間を指し示すことは、ほとんどない。ところが、それがブレたとき——対象の運動によって引き起こされる「被写体ブレ」ではなく、撮影者の身体（からだ）の運動によって引き起こされる「手ブレ」の場合——、写真は、インデックス的記号として、撮影対象だけではなく、その撮影者の身体をも指し示す記号として立ち上がるのである。

キャパの写真に「キャパの手は震えていた」というキャプションがつけられたとき、その写真は、明確に写真家キャパの身体を指し示す記号となる。言い換えれば、写真家の身体性が、写真の中に織り込まれることとなるのである。

このようにして、戦争写真は、英雄的な戦場写真家の身体も取り込んだものとなる。すなわち、見る者は、この写真の中に、キャパという〈英雄〉をも見ることとなる。キャパがのちに戦場で死ぬという伝記的事実と相まって、このように戦場写真家の伝説が、世に伝わるようになるのである。

W・ユージン・スミスとフォト・エッセイ  
—「カントリー・ドクター」

もう一人、『ライフ』の歴史を彩った写真家を紹介したい。W・ユージン・スミス (W. Eugene Smith; 1918-78) である。スミスも、当初はキャパと同様に、戦場写真家として活躍していたが、第2次世界大戦で傷を負った彼は、より日常的な題材を採りあげるフォト・エッセイの道を選ぶ。



【图7】

フォト・エッセイとは、端的に言うとも、写真のシーケンスと、それを補完するかたちの文章がストーリーを展開していくという叙述形式のことである。前述のバーク＝ホワイトの記事もそうであるが、スミスはそれをより精密なかたちで完成させる。

『ライフ』誌上では、「シュヴァイツァー」や「スペインの村」などがスミスの代表的なフォト・エッセイであるが、ここで採りあげたいのは、1948年9月20日号に掲載された「カントリー・ドクター」という記事である。これは、コロラド州クレムリングという小さな田舎町で奮闘する青年医師の姿——これ自体は平凡な話である——を、写真、キャプション、本文の相互作用を利用して、ドラマティックに綴ったものである。

「カントリー・ドクター（田舎の医者）」という大見出しのもと、田舎道を診療鞆を携えて一人歩く青年医師が表される【図7】。「彼の終わりなき仕事にも、それなりの報いはある」というキャプションが、彼の孤独さを強調する。

次ページには、かれがさまざまな医療行為を行っている様子が、ほぼ左右対称の写真の配列で表される。キャプションは、両ページに渡って「彼は多くの分野の専門医でなければならない」と語る【図8】。

ページを捲ると、左ページには、「事故で彼の余暇は中断される」とあり、三点の小写真——左右対称で余暇の様子を語る——、そして半ページ大の写真で事故が起こった様子を、そして右ページでは全面を使って、傷ついた子どもを手当てする医師の姿が印象的に大写しにされる【図9】。

次には、上下が対称になる。左ページにキャプション、本文と二枚の小写真、右ページには、半ページ大の写真という構成が上下二回繰り返されるのである【図10】。上のキャプションには、「ひどい脱臼を起こした肘を治す」、下のキャプション「…そして壊疽の足を切断する」とあり、「… AND」という部分が、その上下を関係づける役割を果たしている。

そして次の見開きでは老人の死が語られる。「ある老人が夜中に亡くなる」。左に横たわる老人を全ページ大で写し、左には電話をする医師と老人の家族をほぼ半ページ。そして、小さな写真で家から運び出される老人の遺体を写す【図11】。老人の死へ向かうシーケンスが、大きな写真から小さな写真へと縮小していくことによって、まるでフェイド・アウトのような効果を現している。もう一つ、注目すべきは、この見開きの写真レイアウトが2つ前の見開き（【図9】）の構成と丁度左右対称になっていることである。ここで、このフォト・エッセイが、単に見開き単位のレイアウトではなく、記事全体が綿密に計算されたものであることがわかる。



【図8】



【図9】

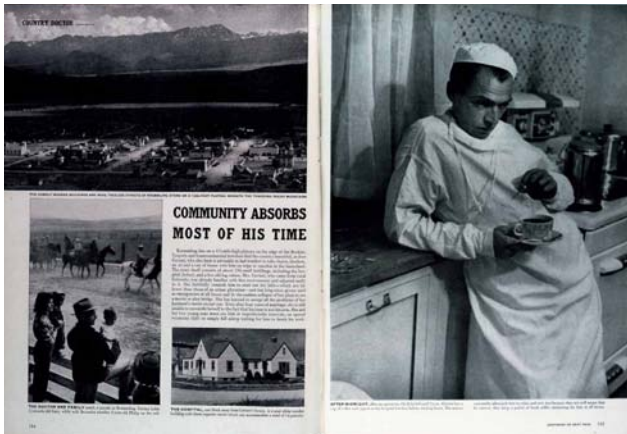


【図10】



【図11】





【図12】

【図7】—【図12】  
W・ユージン・スミス「カントリー・ドクター」  
（『ライフ』1948年9月20日号）

最後の見開きの左ページでは、田舎町の風景が、淡々と写され、「コミュニティが彼の時間のほとんどを取り上げる」というキャプションが付く。そして右ページには、全ページ大で、手術衣のまま、茶を一服する青年医師の姿が写され、この特集記事全体の結びを飾る【図12】。

このように、スミスのフォト・エッセイというものは、写真、キャプション、本文という個々の構成要素を、形式面に全面的な注意を払った——「モダニズム的」と呼んでもいいだろう——態度で、有機的に構成するものであったといえよう。

バーク＝ホワイトのくだりで述べたことを繰り返すと、ここにおいて、写真イメージが文字テキストを補完するのではなく、イメージがまず物語を叙述し、テキストがそれを補完するという転倒が行われているのである。

この転倒は、批評家ロラン・バルトによれば、写真が印刷物に進入していったはじめから、すでに起こっていることであるという。バルトは、写真自体の意味作用が、テキストによるそれと比較すると、より曖昧であることを指摘した上で、写真に対するキャプションのはたらきを次のように説明する。「テキストは、読み手をイメージのさまざまなシニフィエ〔意味されるもの〕の中で方向づけて、彼があるものを避けて、他のものを受け取るようにする〔中略〕あらかじめ選んでおいた一つの意味へと読み手を遠隔操作するのである」。彼は、こうしたテキストのはたらきを「投錨」と名付ける。そのままでは揺れ動き、漂流しかねない写真イメージを、しっかりと〈意味されるもの〉へと係留するのが、キャプションのはたらきであるというのである。

また、絵画によるイラストレーションと写真による

イラストレーションとの間には重大な差異が見られると指摘する。挿画の場合は、「イメージがテキストを映像化＝説明してい」て、「テキストの要約がイメージであった」のに対し、写真の場合には、「テキストがイメージを重く」し、「イメージの拡大がテキストである」と言うのである（バルト『映像の修辞学』）。バルトが指摘するこの転倒を、あからさまなかたちで示したものが、スミスのフォト・エッセイであったといえるのではないだろうか。

## 『ライフ』のその後—メディアの変容

1950年代から60年代初頭は、『ライフ』の最盛期であり、写真ジャーナリズムの最盛期であったといえる。「『ライフ』を見ることは、世界を見ることである」という標語のもと、最盛期には、国際版を含め、850万部という驚異の売り上げを記録することとなる。また、ニュース記事だけではなく、たとえば1952年9月1日号ではアーネスト・ミラー・ヘミングウェイ（Ernest Miller Hemingway; 1899-1961）の「老人と海」を掲載するなど、まさに「生（life）」全てをカバーする雑誌であった。

しかし、そのような雑誌による写真ジャーナリズムにも凋落の気配が見え始める。テレビジョンによる映像メディアがその凋落の大きな原因である。とくにケネディ暗殺事件が全世界に動画で衛星中継されたことは、映像メディアの速報性・迫真性が、印刷メディアに大きな打撃を与えた一例として考えることができるであろう。動画自体は、『ライフ』特派員が、8ミリ映画を撮っていた一般人を捜し出して確保したものであるようではあるが。

60年代以降、印刷メディアから、テレビジョン、そしてインターネットへと、マス・メディアは大きな変容を遂げる。それに伴い、『ライフ』の運命も翻弄されている。だんだんと売り上げを減らしていった『ライフ』は、遂に1972年12月29日号をもって休刊することを宣言する。翌年からは、年2回のみ『ライフ特別レポート *Life Special Report*』のかたちで刊行を細々と続けるが、1978年には月刊誌として、ロゴを一回り大きくして再生する。しかし、その後、2000年には、再び休刊に追い込まれる。2004年からは、新聞の無料折り込みのかたちで再刊するものの、2007年4月20日を以って、廃刊することとなった。『ライフ』の全表紙は、今では、テレビジョンも駆逐しかねないインターネット上で、公開されている（<http://www.life.com/Life/>）。

## おわりに

『ライフ』発刊時のヘンリー・ルースの意気込みを示す資料がある。当初は『スコープ——世界のショー・ブック *Scope: The Show-book of the World*』という題される予定であった『ライフ』創刊に向けたルース自身による企画書である。その冒頭を引用してみたい。

### 新雑誌の趣意書

#### 目的

人生を見ることは、この世界——歪んだ世界——を見ることである。大事件を目撃し、貧者の顔と尊大な人間の身振りを見、奇妙なもの——機械、軍隊、群衆、ジャングルと月に映る影——を見、人間の業——そのさまざまな発見——を見、過去のもの、何マイルも向こうにあるもの、壁の向こうや部屋の中にあるもの、近づくには危険なものを見、男が愛する女を見、見て愉しみ、見て学び、そして見ることに快を見出すのである。

今や、見て、見せることは、不完全な人類の意志であり、期待である。

今、見て、見せることは、以下で詳述する新種の刊行物、『スコープ——世界のショー・ブック』が、歴史上はじめて着手する使命なのである。  
(*Life Platinum Anniversary Collection*)

この文章に付け加えることは、さほどないだろう。見えない世界を見えるようにすること。写真という表象によって、世界を網羅し、読者の手許に届けること。まさに「見て、見せること (To see and to be shown)」こそが、世界のショー・ウィンドウならぬ、「ショー・ブック」である『ライフ』——印刷メディアによるグラフィック革命の具現としての——の使命だったのである。

### 主要参考文献

- ロラン・バルト『映像の修辞学』蓮実重彦、杉本紀子訳、筑摩書房、2005年  
ロバート・キャパ『ちょっとピンぼけ』川添浩史、井上清一訳、文藝春秋社、1979年  
ビッキー・ゴールドバーグ『美しき「ライフ」の伝説：写真家マーガレット・パーカー・ホワイト』佐復秀樹訳、平凡社、1991年  
*The Great Life Photographers*, Boston and New York: Bulfinch, 2004  
土方正志『ユージン・スミス：楽園へのあゆみ』偕成社、2006年  
*Life Platinum Anniversary Collection : 70 Years of Extraordinary Photography Life Magazine*, New York: Time Inc., 2006  
ジル・モラ『写真のキーワード：技術・表現・歴史』青山勝、小林美香、前川修、佐藤守弘共監訳、昭和堂、2001年  
ジョン・G・モリス『20世紀の瞬間：報道写真家：時代目撃者たち』柴田都志子訳、光文社、1999年  
チャールズ・サンダース・パース「記号学」『パース著作集2』内田種臣訳、勁草書房、1986年  
スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979年

### 佐藤 守弘 (さとう もりひろ)

京都精華大学デザイン学部准教授  
博士（芸術学）（同志社大学）

1966年京都府生まれ。早稲田大学政治経済学部経済学科中途退学。Columbia University: School of General Studies卒業。Columbia University: Graduate School of Arts and Sciences修士課程修了。同志社大学大学院文学研究科博士後期課程退学。2006年4月より現職。専門領域は芸術学／視覚文化論。

#### 主要業績

「西洋との交流」中村興二、岸文和編『日本美術を学ぶ人のために』（世界思想社）2001年、「伝統の地政学——世紀転換期における京都性の構築」『美術京都』第35号（中信美術振興基金）26-52 2005年、「泥絵の視覚——トポグラフィと視覚文化」『美術フォーラム21』第12号（醍醐書房）90-97 2005年、「Representing 'Old Japan': Yokohama Shashin and the Visual Culture of the Late 19th Century," trans. Lori Hitchcock Morimoto, *Iconics: International Studies of the Modern Image*, vol. 8 (The Japan Society of Image Arts and Sciences) 37-54