

『人間家族』展の日本における受容

犬伏雅一

はじめに

ニューヨーク近代美術館で、1955年に始まった『人間家族』展(ザ・ファミリー・オブ・マン展)は、その直後から世界巡回展を開始し、50年代、60年代を通じておよそ900万人の観客を集めた。世界巡回用展示作品のセットが複数制作されたが、日本バージョンの展示は、アメリカでの展示に日本の作品を加えニューヨーク近代美術館、USIS⁽¹⁾、日本経済新聞の主催で1956年3月20日の内覧会を経て、21日から東京日本橋の高島屋で始まった。夙に知られているように、この巡回展はパリでの展示—La grande famille des hommes(偉大な人間家族)—を見たロラン・バルトによって、自然を歴史に優先させ、人間行動の表層的類似性を論拠に、その表層の背後の歴史的ディテールを無視して、表層の同一性から魔術的な飛躍によって普遍主義的ヒューマニズムを称揚する行為、しかも家族を「偉大なもの」として聖化するものだと手厳しく批判された⁽²⁾。しかし、バルトの批判が当時のフランスで広く支持されたわけではなく、むしろ展覧会のディレクションを担ったエドワード・スタイケンがアピールした展覧会テーマであるヒューマニズムと平和への希求が、好意的かつ肯定的に受容されたのである⁽³⁾。展覧会が大量の観客動員を実現したことが、およそその肯定的評価を証示している。では肯定的評価の原因は何か。バルトの批判の妥当性、説得力は相当のものであり、それは、やがて『人間家族』展へのカノンの批判となるが⁽⁴⁾、何故バルトの批判が特異な形で突出して終わってしまったのかは、問われねばならない。

さて、『人間家族』展が選んだ最初のヨーロッパでの巡回展示先は、ベルリンであった。アメリカの政治的意図はいささ

か露骨であるが、にもかかわらずというか、ここでも大量の観客動員が実現した⁽⁵⁾。アウシュビッツ後の贖罪意識がヒューマニズムへの回帰を後押しし、国務省の狙いとは別に、スタイケンの展示コンセプトであるヒューマニズムが受け入れられたのかもしれない。展覧会の表層での好評の背後にそれぞれローカルなコンテキストが存在している⁽⁶⁾。

もう一つの受容を紹介しておこう⁽⁷⁾。朝鮮戦争の惨禍を経たソウルで1957年4月3日から29日まで開催された同展⁽⁸⁾は会期中に30万人という大量の観客動員を実現した⁽⁹⁾。なお朝鮮総督府の塊が景福宮に対して風水的龍脈を断ち切り異物として存在していたものの、同宮殿の一角は植民地の建造物の流用ではあるが、すでに国立現代美術館として復活を果たしており、大韓帝国挫折からの回復の象徴的起点である景福宮において国民国家的装置として機能し始めていた⁽¹⁰⁾。この場に展開された『人間家族』展の大成功は、いったい何を意味しているのか。晴天の霹靂としての光復と、南北の代理戦争としての内戦と米軍主導の国連軍に担保された済州島での苛烈な弾圧殺戮を経て自立への途上にあつた韓国において、植民地に由来する傷と、幕乗化された内戦の傷、そして、米軍のプレゼンスがもたらす擬似植民地的困難に由来する傷—これらもろもろの事柄がのしかかるソウルが経験するヒューマニズムと平和への希求が、『人間家族』展の成功を生んだにしても、その成功のメカニズム、希求のメカニズムは独自のものであつたはずだ。同展の成功について、表層的にはヒューマニズムというキーワードに答えを求めるとしても、どうやら、パリとニューヨークとベルリンのヒューマニズムの受容と称揚は質的に異なっていたと考えるのが妥当であろう。

このような経緯を踏まえて、我々は日本における『人間家族』

展の受容について考えてみたい。

1. 日本における『人間家族』展の展開

『人間家族』展のコンセプトについて、スタイケンのヒューマニズム称揚と世界平和への希求がそのコアに存在したことは、スタイケン本人の発言やその周辺の発言、加えて、さまざまな研究者の議論においても定説化しているといえる。一方、この展覧会が、国務省やUSIAの強力なバックアップの下で推進されたことも事実であり、当然ながら、冷戦下にあつてアメリカ文化の拡散を通して、アメリカ的価値の普遍性を浸透させ対ソ文化戦を有利に展開しようとする戦略を担うものであったことは間違いない⁽¹¹⁾。また、アメリカ企業のマーケティング戦略的意味をもったプロジェクトとあつたことも否めない事実である⁽¹²⁾。この展覧会のマクロ的仕組みは、写真イメージがもつ人種・文化的差異をイメージの記号化によって抹消し没入型の展示空間においてヒューマニズムの物語空間をいわば映画的意味での時間軸で構築する形になっていた⁽¹³⁾。この仕組みの有効な機能がスタイケンの狙いでもあり、この展覧会の海外展開を推進した国務省などの支持するところであつたこともまず定説化されているといつてよい。したがつて、いわばこのように容易に読解できてしまう展覧会が、どう受容されたかが、注目をひくわけで、各地における受容の差異にも興味をかきたてられるのである。

日本での受容の問題に入る前に、まず、『人間家族』展がどのように日本において展開されたかを整理し、同時に巡回展が行われた1956年における日本の状況をアメリカへの関係性において見ておく必要がある。

日本における展示巡回は、すべてアメリカでの展示—これが複数つくられて世界を巡回—で使用された写真のネガから日本で渡辺義雄が独自のネガを制作し、日本の印画紙で焼いた写真イメージに9人の写真家—木村伊兵衛、濱谷浩、石元泰博、芳賀日出男、山端庸介、蒲生右之助等—の作品を追加して丹下健三の設計による移動式システムによって全国を巡

回した。

国内展示では4セットが作られ、大型バージョンは、東京、大阪、名古屋、福岡、京都、岡山、広島、静岡を1956年中に回り、二つの小型バージョン、さらにもう一つ別の小型バージョンについては1957にまで展示が及んでいる。小型バージョンは、仙台、秋田、函館、新潟、札幌、小倉、鹿児島、宮崎、熊本、大分、横浜、宇都宮、松山、高松、姫路、鳥取、金沢を巡回している⁽¹⁴⁾。各地での展覧会場は、大型についてはすべて百貨店であり、小型についても調べた限りでは百貨店の催し場で、大型は一般の入場料が80円、小型は60円に設定され、開催前から各地域の有力地方誌と全国紙地方版に開催百貨店の広告とリンクさせて広報が展開された。会期中にも新聞広告が同様の形態で何度かにわたり出稿されている。また、主催はすでに述べたように、ニューヨーク近代美術館、USIS、日本経済新聞社であるが、それぞれの地域で異なりはあるものの、アメリカ大使館に加えて、写真団体、青年会議所、教育委員会、当該開催県、市が後援にあつている。

では、実際に展覧会が行なれた時期における日本人の対米感情はどのようなものであつただろうか。ビキニ環礁での水爆実験、その際に被爆した第二福竜丸事件(1954年3月1日)などによって、アメリカ対して大きな反発が表明され、被爆地広島、長崎でアメリカに対して大きな非難の声がなお沸き起こつていた背景の下で、この展覧会が行われた。ただ、こうした原爆を巡るアメリカへの反発がいかに大きなものであるにしても、アメリカそのものを全面的に否定したり、戦後流入してきたアメリカ文化を否定するというレベルにまで反発が拡大したわけではない。『親米と反米』において吉見俊哉が見事に分析して見せたように⁽¹⁵⁾、親米の通奏低音に対して反米、特にアメリカ文化に対する反対は、文化的なものの科学的な事象を含めて日本人の深部に達するものではなかつた⁽¹⁶⁾。

吉見の分析で我々が注目しておくべきことは、都市文化、しかも都市エリートの文化とつていいが、大正期以来(場合によると明治以来)アメリカ文化は日本人の日常に徐々に浸透して肯定的に受容されていたという指摘である。詳細についてはいろいろ議論もあるであろうが、マクロ的にみてアメリカ文化

は、その浸透が都市エリートも巻き込み肯定的に受容されてきたことは否定しがたいものと思われる。確かに日中戦争をへて第二次世界大戦へと戦火が拡大する中、アメリカ文化、ヨーロッパ文化を否定するプロパガンダが行われたが、意外にそれは底の浅いものであった。

『アサヒグラフ』の1945年8月15日前後の誌面を見てみると、録音玉音放送の後、15日から米軍が進駐する前に出された8月25日号では、15日以前とほとんど変わらない誌面構成でおそらく15日以前のために準備されていた食糧増産の戦時宣伝記事が、内容の骨格は残しタイトルが、「食糧増産—皇国再起」となっていることと、敗戦にあたってアメリカ軍に卑屈にならず接するべきといった勧告めいたものがあり、ショックは感じられるが、意外に淡々と敗戦を受け入れる論調になっている。ミズーリ号上での降伏調印式の写真が掲載された号では、アメリカ軍が整然と上陸、進駐する様子が報道されており、論調も8月25日号と際立って変わっていない。その後の『アサヒグラフ』誌面は、アメリカ軍のプレゼンスを確実に報道しているが、マッカーサーの写真は、厚木への到着時の写真掲載後は影を潜めて、アメリカが戦争責任を追及したいはずの当時44歳の天皇のイメージが頻繁に反復されていく。占領軍の検閲の下、アメリカ文化のイメージと日本国民の象徴的統合を期待された天皇のイメージのプレゼンスが増幅されていくのである。

今日から振り返って、アメリカ占領軍司令部が当初から天皇の戦争責任を回避する方向に動いており⁽¹⁷⁾、特にマッカーサーはこの路線を確実に推し進めて、極東国際軍事裁判に天皇を告発せず、最終的に戦争責任の追及をアメリカ政府も断念することになるが、このような流れが確実に検閲を受けた『アサヒグラフ』に見て取れるのである。そして、敗戦から日がたつにつれて映画などの記事を含め欧米の文化への肯定的な記事のボリュームが確実に増加し、「鬼畜米英」という表層で構築されたイメージは融解していった⁽¹⁸⁾。

2.1ゼネストに対してGHQが中止命令を出すまで、共産党ですらアメリカ軍を解放軍と位置付けていたのであり、2・1ゼネストを契機にこの評価は変わるが、6全協以降の軍事路線へ

の展開は結局、大衆的支持を獲得できず、吉田茂主導による日米片側講和の実現によって、一層鮮明に、日本はアメリカの擬似植民地化を甘受することになったのである。確かに反基地闘争も土地収用をめぐる戦われるが、これはアメリカ文化そのものへの、場合よるとアメリカへの拒否を根本的に選択した上でのことではなく、一種の故郷守護という闘争の次元を闘争の当事者主体が打破できなかった。ジョン・ダワーが言うように、敗戦を契機として、親米の伏流が存続するなか、天皇の戦争責任をうやむやにして、日本人のメンタリティーがかかえた敗戦への悔恨を癒す形で、しかもアメリカも冷戦における実を取る施策を選択したため、日米はいわばヘテロ・セクシュアルに抱擁しつつ1950年代に突入した⁽¹⁹⁾。

実際の対日文化戦略の一端を示しておく、占領期間中、「精神風土、教育、宗教などの文化的側面の非軍事化」を使命とするGHQの民間情報局(CIE)は、人口20万以上の都市にCIE図書館を設立して、アメリカ文化のショウウィンドウの機能を持たせ、モダンな空間に大量の欧米情報を惜しげもなく持ち込みドイツなどの同様の機関と比べても、本格的な司書を配して、アメリカ文化の浸透を図った。彼らは、英語読解力の長けた日本人の情報吸収力に巧みに答えていく。このCIE図書館は、サンフランシスコ講和後もアメリカ文化センター(ACC)として一部は残り、他は日米文化センターの形で各自自治体に提供された。CIE図書館とその継承であるアメリカ文化センターはまさしく、アメリカニズムの政治的無意識への肯定的浸透に大いに貢献したはずである⁽²⁰⁾。

2. 展覧会の構造

・展示空間と写真の構成

アメリカ文化へのシンパシーが強力に存在する中、『人間家族』展が肯定的な関心を持って迎えられ、各地で多くの観客を集めたと考えれば、日本人の同展への受容のメカニズムの一端が明らかになるのであるが、より精細に同展の受容の内実を考える作業は当然ながら残される。まずは、展覧会その

ものがどのようなスタイケンの企図の下に、どのように日本で構築されたのか、その中身はどうであったのかを検討しなければならない。

写真の構成と展示空間はいわば一体の関係にあるわけだが、まずは展示空間について見ておこう。当時東京大学の助教授で、日本語カタログの同展実行委員会名簿では委員長のつぎにランクされている丹下健三が国内展の展示空間の設計にあたった⁽²¹⁾。丹下は当初『人間家族』展については特に大きな興味を抱いておらず、スタイケンについてもほとんど知識がなかったという。しかし、1955年、展示プロジェクトの実現のため来日していたスタイケンに京都で会い、協力姿勢に転じたと述べている。直接丹下の言葉に耳を傾けたい。

彼(=スタイケン)の思想は、美しいヒューマニズムに貫かれていた。人種も、国境も、階級も越えた人間の真実と愛の力を信じる人のように思われた。戦争や闘争の不安の現実の中に生きている私たちにとって、信じられないほどの純粋さが、彼にはあったそれを聞く私も、彼の純粋さと善意に強く打たれたのであった。(中略)彼に会っている間に、私の考えは大きく変わってしまった。(中略)彼に会い、繰り返し、繰り返し、彼のテーマと思想について、聞く機会をもつことができたのは幸せであった。

そのような時、彼はいつでも、この展示会を企画するようになった動機について、こんなふうに話すのであった—私は二度も、太平洋戦争の記録写真の大展覧会⁽²²⁾をやった。しかし、いつもそれは逆効果にしかならなかった。それは戦争の悲惨を示すよりも、戦争の称賛のように受け取られた。(中略)それで、このファミリー・オブ・マンを考えた。ここで、私は人間の喜び、悲しみ、憤り、といったヒューマニティを通じて、平和を考えたのだ・・・

スタイケンの発言の丹下による引用を我々は注意深く検討しなければならない。すなわち、スタイケンがニューヨーク近代美術館で『人間家族』展に先行して企画した写真展は、スタイケンの言葉とは裏腹に明確に戦争遂行のプロパガンダ的な編成を取っていた⁽²³⁾。『人間家族』展のコンセプトないし意義付け、価値づけについてはスタイケンの発言に「嘘」はない

にしても、先行する写真展については彼の事後的評価には大きな疑義がある。それらの展示は極めて緻密周到に組み建てられた戦争プロパガンダ以外の何物でもない。この緻密な構成が『人間家族』展についても妥当するものであり、構成の緻密さについて丹下も十分に理解していた。

上の引用に続いて、空間構成と動線設計が、観客に一つのテーマを提示し、展示全体が一個の叙事詩となることに貢献し、展覧会が、「写真という世界共通の言葉」によって、歌われた詩であり、交響曲になると断言している。「会場の流れに沿って、それを見て行くうちに、見る人の心の中に、無言の言葉が、読み取れるようなものだ」。丹下は、観客だれもが「基本的に流れているヒューマニティに触れずにはおかない」といい、「一つ一つの写真よりも、この中にある基本的な流れが、重要なのだ」と続けている。

更に丹下はニューヨークの近代美術館との比較に触れて写真展示の内容構成についても別のところで述べている⁽²⁴⁾。

ニューヨーク近代美術館での展示をそのまま忠実に再現することが会場構成の眼目であったが、ニューヨークの場合は会場の都合で、この写真展の思想の展開はやや飛躍していた。いわば五百余枚の組み写真ともいえるこの写真展のコンティニュイティ(連続性)は、むしろ写真集の方が忠実だった。今度の場合、写真展示の順序は多少ニューヨークの場合と異なった部分もあるのだが、テーマの展開やヤマは当然一致している。

「全体の会場が写真による物語の展開であるよう。音楽的な効果もほしい」というスタイケン氏の希望にもとづいて会場構成をしたわけだが、観賞者の流れが写真の流れにそうようにし、日本人にぴったりの表現のものを間にはさんだ。強調したいもの、抑圧したいものなど五百余枚の写真のコンポーズ(構成)を的確な場所に与えることに留意した。(中略)ニューヨークの場合と同様に、写真をだた壁面にずらりと並べるという平面的なものだけでなく、リングをつったり、シマにしたり空間的な構成となっているが、会場の色調は写真展の内容がどっしりと重いものなので、黒、灰色、白とモノトーンなものとした。

世界唯一の原爆被爆国として、原爆に対する国民の関心は

深いわけだし、スタイケン氏もこの点については日本側にまかせてくれたので原爆の写真も追加したが、写真展を流れるおらかなヒューマニズムをそこなうものではないと思う。

丹下の発言に対して重要な補足しておく必要がある。日本での写真展示については、最終的に日本側に任されたという印象が強いが、実はスタイケン氏は写真展全体について指示を行っていたのである。金丸重嶺によると、丹下の上の発言では曖昧であるが、日本展は展覧会図録に相当する写真集における写真配列をほぼ忠実に守った上で、日本側の写真を間に入れたという。挿入する写真は戦後の写真雑誌について日本側で選択したものをスタイケンに送り、スタイケンがさらに選択して、日本展において展示する場所についてもすべて指示したというのである⁽²⁵⁾。

以上の事柄を理解した上で、東京高島屋での展示設計を見ておこう。

ニューヨーク近代美術館での展示設計(図2)と比較すると両者の空間構成を見る限り、没入型のヘルバート・バイヤーの空間設計が踏襲されている。写真集を基準にしたときの写真作品の展示順序については、煩雑であるため詳細な比較表は掲載しないが、三者を比較検討したところ、日本における展示についてもそれほど写真集に忠実というわけでないが、比較的忠実に展示された。残念ながら、東京以外の地域での

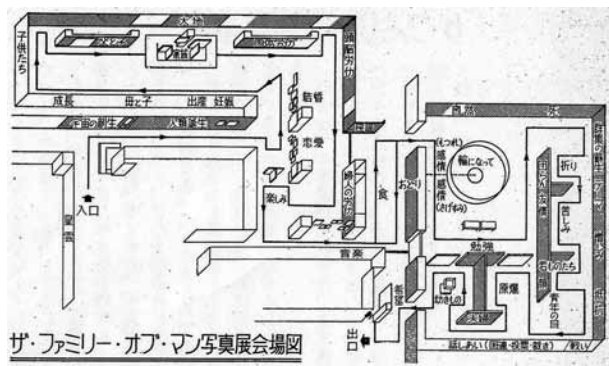


図1. 『人間家族』展会場図、
『カメラ毎日』1956年6月号

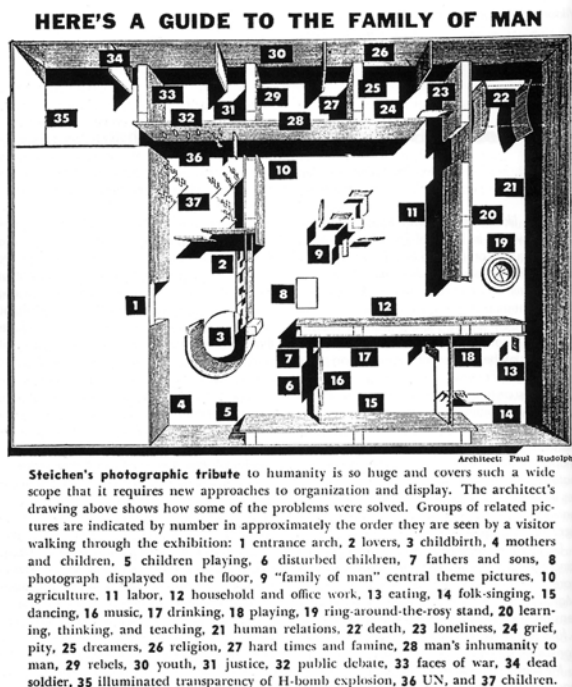


図2. 『人間家族』展、ニューヨーク展会場図

展示図面を検討することができなかったため、推測の域をでないが、写真集の順序を尊重しつつ、会場となった各都市の百貨店の展示空間の在り様に合わせて微調整をせざるをえなかったと思われる。

・展示空間の攪乱—原爆写真の前景化

1956年3月21日に東京銀座高島屋で一般公開された、スタイケンのディレクションにもとづく『人間家族』展が、そのまま恙なく全国巡回を行っていたとすると、ここから我々は、受容分析へと入ることになったであろう。その過程でアメリカでの展示、世界各国を巡回した展示での原爆の扱いの違いを巡って、山端庸介撮影の原爆写真の受容問題に向かうことになったと思われる。たとえば、被爆地、広島での受容の実相がいかなるものであったのか⁽²⁶⁾、と問いかけたはずである。

しかし、原爆写真の天覧を巡って、展覧会の構造が変更されてしまったのである。この事件が展示構造の変換とともに

いやでも受容の問題を引き寄せる。

3月23日、原爆写真は当時の日本経済新聞編集長円城寺次郎編集主幹の意見によって⁽²⁷⁾、天覧の際にカーテンをかけられた。天覧終了後は元の展示の形にもどされたが、27日の朝日新聞によると、スタイケンから撤去の指示があったことが報道されている。「特定の写真に注目がいくことは展覧会の企画意図に反する」というのがスタイケンの主張であり、彼が展示責任者である限りは、日本の展示委員⁽²⁸⁾も受け入れざるをえなかった。

では山端庸介の原爆写真はどのようなものであり、どのように展示されたのであろうか。

ニューヨークで展示された、原爆写真—正確にはカラー陽画でバックライトを当てた水爆の写真—は、水爆下でなごりてこるのかについて想像力を喚起するよりも、バートランド・ラッセルの反原爆の言葉が付されたとはいえ、むしろ「美しいイメージ」であり、そう受け取られたのである。日本以外を巡回した展覧会では、白黒に替えられただけである。その配置場所は、展覧会の後半部で、次のような作品展示の流れに収まっていた。

「戦争の顔」>「死せる兵士」>35⁽²⁹⁾ 実験のキノコ雲の透過パネル>「国連」>37「子供」

つまり、完全にスタイケンの考えたシナリオに沿って配置され記号化した水爆写真はいわば観念的な原爆問題を象徴提示したにとどまっている。これに対して、日本での原爆写真展示は、山端庸介の写真が上掲した図面を見る限り、「戦い」と



図3. 「原爆」山端庸介、『カメラ毎日』1956年、6月号より

「話し合い」の間のこの字の空間に展開された。詳細な展示指示を行ったスタイケンはこの図面の動線設定で物語の流れが損なわれることはないと判断していたはずである。しかし、山端の写真は、日本展の図録にも採用された防空頭巾を被った少年のイメージ(図5)を除いて天皇に対して隠蔽された⁽³⁰⁾。そして、山端の作品撤去の後、いったん原状回復したが、その後はこの少年のイメージのみが、この字の空間にがらんと、しかし告発の力を漲らせた形で展示されたのである。この事件は、バルトが批判したヒューマニズムという普遍言説に対して、この写真の存在が二様に解釈されたことを示している。まず、スタイケンを含めて直接企画の実行にあたった者たちは、〈戦争—原爆写真—国連〉という流れに、原爆を記号化して埋め込めると判断した。しかし、そこには埋め込みえないことの自覚もあったはずである。実は、原爆写真に限らず、一枚一枚と対峙して動線のリズムを切断すると、記号性の薄皮を剥がされた写真がそこにあったはずである。時まさにリアリズムがキーワードとして写真言説の元素をなお構成していた時代である。だからこそ、中山健蔵はリアリズムではない写真の記号化の可能性をリアリズムに対する食傷気味な状況をから称賛してみせたのである⁽³¹⁾。映画館の劇映画が停止して物語を突き崩す瞬間があるとしたら、それは写真の場合さらに高い確率で生起する。

一方、原爆写真にカーテンを施して天皇の眼差しから隠そうと図った者たちは、展覧会の動線設定が期待する物語の流れを熟知していたはずである。一般の観客にとって、原爆写真は、敗戦国日本の国民という幻想的集合の外延に対する形式的規定要因であり、未曾有の惨害を米国の野蛮な攻撃によって蒙ることとなった共有する悲劇のシンボルであり、その意味での戦争の悲惨の普遍的記号であった。したがって、容易にスタイケンの物語の中でその意味を配当できた。ところが、アメリカの占領政策のなかで理論上の国家元首というような扱いで戦争責任を免れた貴人は、悲劇の被害者ではいられない。原爆写真の記号化された受容が原理上不可能であるはずの主体と明治以来着実に構築されてきた擬似的同一化を作動させる存在論的生態学的空間に内属する代理者は、



図5. 『ザ・ファミリー・オブ・マン:われらみな人間家族』日本版図録、26頁より。全ページ画像である。

原爆写真の人物たちの突き刺さる眼差しの痛みを感じ取った代理者として、すなわちおそらく慎重に選ばれた展覧会の主催者である日本経済新聞社は、秘匿のジェストを自然に選択したのであろう。

ところでスタイケンはなぜ最終的に原爆写真を撤去することを決断したのか。

金丸重嶺によると、国連の写真をアメリカ展よりも小さくしたのは、時の情勢において国連の意味に懐疑的な組織労働者への配慮であり、しかもこの配慮にUSISの担当者も同意したと述べている⁽³²⁾。アメリカ的価値を普遍言説として浸透させるプロパガンダのディレクションを損なう可能性は当然抹消されねばならない。日本についても原爆を巡る国内の動向を十分に承知して、つまり一般観客にとって既に原爆が記号化しつつあること—原爆写真の公開が進んでいなかったこと—を承知したうえで、更にアメリカ主催の展覧会がこれまた大量の観客を動員して成功していることのみをわかった上で、このメカニズム—永久的文化依存の体質—の円滑な回転を損ないかねない原爆写真への焦点化はどうしても回避した

かったはずである。スタイケンがどのような経緯で最後の決断に至ったかはわからないが、圧力ではなく深部における共感が作動したのではないか。

USISの最大の危惧は、原爆写真が焦点化されることによって広島への展覧会の巡回が異なる意味の強度を蓄積する事への危惧であったろう。そもそも、原爆絡みの普遍言説であれば、広島から展覧会を初めてもよかったのであるが、当然このような発想は皆無であったと思われる。展覧会の初めから焦点化を回避したい問題を焦点化する可能性があったのである。思わぬところからこのUSISの危惧は現実となったが、その危惧の芽はたちまち摘み取られてしまった。広島への巡回にはるかに先だって原爆写真の撤去が実現した。一般の観客ではない、つまり被爆者観客—その主体構成の差異性については措くとして—こそは、原爆写真の記号化が最も困難な集団であり、展覧会の動線設計を破壊する可能性を強く孕んでいたからである。

3. 『人間家族』展の受容

原爆写真が前景化される前後の受容言説を検証しつつ、いわば二つのバージョンを持ってしまった日本展について受容の実態を検討していこう。

日本での受容分析に際して、ロラン・バルトの批判を一つの参照点として活用することが可能である。ロラン・バルトの批判は、『人間家族』展が、自然を歴史に優先させ、人間行動の表層的類似性を論拠に、その表層の背後の歴史的ディテールを無視して、表層の同一性から魔術的な飛躍によって普遍主義的ヒューマニズムを称揚する行為、しかも家族を「偉大なもの」として聖化するものだ、ということであった。

バルトは、古来存在する神話作用を取り上げる。言葉を媒体とするミュートスという仮構のナラティブに認められる神話作用が、写真映像を記号化して一つのミュートスを組み立てる展覧会にも妥当するというわけである。写真映像から組み立て

られた誕生から死へといたる万人に妥当する物語はヒューマニズムを観者に読み取らせることになる。バルトの批判は、静止イメージから作られるナラティブとその効果としてのヒューマニズムの読み取りに向けられている。

既に原爆写真を問題にしたところでも論じたように、日本の観客は、神話作用そのものの理解と批判は別として、ナラティブとして写真展が構成されていることを誰もが理解していると言っているであろう⁽³³⁾。静止像が空間的にストーリーボードのように展開され、映画的ナラティブといえるものが成立していることがはっきりと認知されている。バルトの議論では、神話作用の作動に無自覚であることが批判されるわけだが、ナラティブそのものが全面否定されるわけではない。バルトが問題にしているのは、『人間家族』展というナラティブを構成するために、差異をはらみ、その差異の出所を問うべき個々の写真が、類型的なラベリングにより記号化され、コンテキストを奪われた辞書の単語のように成り果てて、ヒューマニズムといういわば大きな物語に編成されていることが批判されているのである。

バルトは写真イメージの表層の類似性からイメージのディテールを一挙に飛び越えて類型的なラベリングが遂行され、写真が記号化されることを問題視しているが、この点については日本の観客はどのように反応したのであるだろうか。

展覧会が一つの強力なナラティブによって構成されていることを認知した上で、写真イメージによるナラティブの構築の活用可能性を新鮮なものとしてとらえ、強く肯定する議論も見受けられるが⁽³⁴⁾、これは写真イメージの記号化を肯定するものである。

たとえば、当時日本大学の教官で東京展の実行委員であり、内覧会で三笠宮を案内した金丸重嶺は、写真の一枚一枚は言語の断片、視覚的言語の断片であって、それによって物語が構築され展覧会が成立していると捉えている。そしてヒューマニズムを含めてそうした展覧会の在り方について、肯定する。まるで名取洋之助が後に出版した『写真の読み方』（岩波新書、1963年）で披歴した写真の記号的使用と同じ語り口である。『NIPPON』で戦時プロパガンダを遂行し写真編集に精通していた名取は、ヒューマニズムについてはもろ手を

挙げて肯定はしていないものの、写真展のナラティブについては金丸と同様の展覧会分析を行っていた⁽³⁵⁾。

写真イメージのバルトが批判したような意味での記号化については、日本の観客は積極的な批判をしていないが、記号化そのものは明確に理解されており、同時にその力も指摘されていたのであった。実際、先進国の教育とアフリカの部族の教育が二枚の写真で提示され、共に教育イメージとしてラベル化され記号化されたうえで、教育の文化の差異を越えて教育の普遍性が見事に実現されているという発言がある⁽³⁶⁾。さらに、展覧会のコンテキストから抜き取られれば、ほとんど注目に値しないような力のない写真が、ナラティブの内部で有効に機能しうることが一つの驚きとしてとらえられ⁽³⁷⁾、写真のリアリズムがなお焦点化されていた状況に対して、リアリズムとは異なる写真の可能性が認められている。

一方で、写真の記号化が抱えるイメージの誤読の問題も指摘されている。実際、「甘酒を呑む日本人の老婆」が飲酒ではなく、食事に分類されているが、これは、食事のイメージを通文化的に拾い上げようとしてスタイケンが陥った強引な記号化によるイメージの表層次元の誤読であった。こうした指摘をしておきながら、イメージの記号化によって成立するヒューマニズムの物語を評価する結果、誤りを含むイメージの記号化そのものは、いわばアメリカ人だから仕方なしとあっさり片づけられている。とはいえ、写真の記号化に問題があることを日本の観客は正確に認識していたことは間違いないのである。

こうしたイメージの誤読に加えて、日本人の観客は、イメージの記号化に抗する読み取りも行っていた⁽³⁸⁾。原爆写真がナラティブへと回収される記号化に強く抵抗するものでありながらも、おおむね記号化を当初免れえなかったことは既に触れたが、原爆写真撤去に先行する観客の反応でも、実は、記号化のつまずきが明らかに存在している。日経新聞の取材に応じた一般観客のなかに、他の写真も含めて、その異様さについて言及するものがある。また、金丸重嶺が案内役を務めた三笠宮は、キノコ雲の写真とケロイドの写真の並置が望ましかったと述べて、案にニューヨークでのオリジナル展示の記号性を批判しているともとれる発言をし、はっきりと原爆写真を焦点化

しているのである⁽³⁹⁾。もちろん、展覧会全体のスタイケンのコンセプトには同意してはいるのだが、原爆写真の記号化への抵抗が見て取れるのである⁽⁴⁰⁾。

同様のことが他の写真においても起こっている。たとえば、3月21日に始まる展覧会の一般公開に先行して、日本経済新聞は、今日もお繰り返されている宣伝方式である著名人の作品評を連載している。ほとんど場合、新聞社の意図を汲んでか、展覧会の謳い文句にそった論評が多く、写真イメージは普遍的なる人間行為の一つの事例の切り取りと解釈されてしまった。しかし、個々の写真イメージとの対峙は、展覧会のコンテキストから切り離されることで、ナラティヴの方向性を知る観客=評者に、イメージのディテールへの関心によってナラティヴを裏切る読みの可能性を開いてしまう⁽⁴¹⁾。

ナラティヴの流れを裏切る読みの可能性は、当然、イメージを読解する主体の在り方と密接に関わっている。先に「甘酒を呑む老婆」のスタイケンによる誤読をとりあげたが、この誤読の仕組みをもう少し考えると、スタイケンというアメリカ国籍の白人主体の眼差しであるが故に、誤読が発生しているのである。逆に、『人間家族』展を日本で見ている観客は、スタイケンの帰属する文化集団の眼差しとは異なる眼差しをその写真編成の中に配置された個々の写真、写真連続に向けていることになる。優越の視線、あるいは、コロニアルな視線との視線の抗争がナラティヴに対する違和感を生み出すことになるはずだ。実際、名取洋之助は、『人間家族』展の写真がアメリカ人に見せるために選ばれたと発言している⁽⁴²⁾。人類普遍の共通性によって選択された写真、等価的な存在として展示空間にフラットに展示された写真群には、眼差しの主体の文化的背景に応じて、実に異なった風景が見える、あるいは否応なく「体感」されてしまうのである。自らプロパガンダに携わった名取ならではの、つまりプロパガンダの視線の機能を共有する名取ならではの、発言だといえる。名取の「体感」は他の観客の発言の中にも認められるのである。

展覧会を編成するナラティヴが写真のフラットな記号化によって保持されているとすると、このような議論が明らかにする展示写真のフラットならざる現出は、スタイケンの志向する

ヒューマニズムへと収斂するナラティヴの編成に大きな亀裂が入ることを意味するであろう。バルトが指摘する、歴史を無視して表層の同一性から魔術的な飛躍によって普遍主義的ヒューマニズムの肯定へと向かうシナリオが強引に作り出したシームレスな編集にいたるところ深奥から綻びが噴出してくるのである。この綻びはヒューマニズムの理想と現実との間の深刻なギャップとしてまず認識されることになる⁽⁴³⁾。また、国連に収斂する写真展、写真集のシナリオの収斂が示す露骨な政治性に綻びを感じる発言が確認できる。普遍性のシナリオによって時のアメリカ政府が推進する国連の理想化は、38度線巡って国連軍というアメリカ軍が国連の偏頗な政治性を露呈させた朝鮮戦争の余波の中で大きく揺らぐのである⁽⁴⁴⁾。しかし、おそらくより深刻なものは、カメラ雑誌の座談会で幾人かの写真家、評論家-名取洋之助、木村伊兵衛-が口にする「甘い」という評言であり、これは一般の観客にも同じ反応が認められる⁽⁴⁵⁾。理想と現実、アメリカの政治プロパガンダと微妙に共犯関係を結ぶスタイケンの写真編成、これらはいわば容易に把握できるし、スタイケンの言うヒューマニズムの普遍性への疑念は高まる。しかしこれは『人間家族』展が孕む観客主体の眼差しの抗争を生み出す構造そのものには届いていない。眼差しの抗争を言説化しえないわだかまりの感覚がまさしく「甘い」「センチメンタル」という言葉を引き出しているのではないのだろうか。しかし、いずれの批判的な動きも、結局は、スタイケンのヒューマニズム称揚への展示企図を最後には甘くも受け入れてしまうのである。

おわりに

確かに、『人間家族』展は、1956、57年の日本人観客に好意的に受け入れられたのである。その原因の一端として、アメリカ文化に対する通奏低音的シンパシーと、占領軍、講和後それをひきついだUSISのような文化宣伝機関の活動によるシンパシーの再強化、加えて、戦後日本の敗戦収拾のメカニズムのなかで形成される政治的無意識におけるダウアーが分析し

て見せた日米の抱擁を挙げる事ができよう。

しかし、『人間家族』展によってUSIS、スタイクンそれぞれの思いで推進したヒューマニズムへの称揚は、日本の観客によって能天気承認されたわけではない。確かに、最終的にはヒューマニズム称揚は肯定的に受容されたのであるが、そこへと至るのディテールにおいて、バルト以降投げかけられる『人間家族』展への批判が大いに先取りされていたのである。また、バルトの批判レベルの言説化は起こっていないが、バルトの批判はあるところまでは日本の観客にも共有されていた。おそらく、最後にヒューマニズムが受けられていく日本の状況は、バルトが遠望するヒューマニズムという大きな物語の根源的危険性の問題を捉えきれていなかったのではないだろうか。それ故なお、大きな物語の季節は続く。

一方、1958年の南アフリカ、ヨハネスブルグの黒人たちが、『人間家族』展に反バルトヘイトへの戦略的メッセージを読み取り、武器として大きな物語を受容している。この意味では日本においても武器たりうる大きな物語の受容がリアリティを持っており、大きな物語の徹底が生み出す巨大な危険性は、山村工作隊の悲劇においてもなお、予兆に留まっていたのである。あるいは、帝国をめぐる大きな物語の破綻をへて、なお、それと差し替えられる敗戦を超克する支えとしての大きな物語を必要としていた。

しかし、ヨーロッパの文脈における大きな物語が醸成した総力戦=大量殺戮の体験は、バルトの神話作用批判において大きな物語そのものの否定へと一歩踏み出した。ただ、我々は大きな物語の危険への認識を高める過程で、その廃棄という「二項対立的な行動」が容易ならざるものであることを思い知らされることになる。この意味では、スタイクンの『人間家族』展は、そのような問題構制を炙り出したし、いまなお炙り出し続けているといえるかもしれない。

註

- (1) USIAの海外の出先機関がUSISである。USIAとは、1953年に設立され「ホワイト・プロパガンダ」を担うアメリカ広報・文化交流庁(USIA)である。USIAはCIAと密接な関係を保ちつつ活動しており、その活動は、渡辺靖によると「自らは『プロパガンダ』とラベリングされることなく、そうした国々(中華人民共和国、ソビエト連邦など:筆者注)の魅力と正当性と信頼を削ぐこと」であった。サンフランシスコ講和条約発効後、USISはアメリカ占領軍に代わって、対日文化宣伝活動を担った。渡辺靖『アメリカン・センター:アメリカの国際文化戦略』岩波書店、2008年、25頁。今橋映子『フォト・リテラシー:報道写真を読む倫理』岩波新書、2008年、169-168頁
- (2) Roland Barthes, 'La grande famille des hommes,' in *Mythologie* (Paris: Seuil, 1957), 161-164. ロラン・バルト『現代社会の神話 1957』下澤和義訳、『ロラン・バルト著作集』3巻、みすず書房、2005年、289-290頁。
- (3) パリ国立近代美術館の解説冊子のなかで、アンドレ・マルローは「あらゆる人間には、本質的類似性」があるとして、人間の根源的同族性を謳い、スタイクンの展覧会コンセプトを称揚している。*Le Courier de l'Unesco*, (février 1956):19.
- (4) イギリス、ダラム大学(Durham University)の国際ワークショップ、Viewing and Reading the Photographs of The Family of Man (2011)において、おそらくアリエラ・アズレイ(Ariella Azoulay)であると思われるが、同写真展に対するカノンのな批評的スタンスを、次の三つに集約している。(1)展覧会と普遍的言説の限界への批判(ロラン・バルト、スーザン・ソンタグ)、(2)(1)の批判に依拠しつつ、「人間性(humanity)」あるいは「人間の条件(human condition)」について別の捉え方の提案(マーヴィン・ハイファマン(Marvin Hefferman)、NGBK (Neue Gesellschaft für bildende Kunst)) (3)展覧会の元来の歴史的コンテクストを再構築して、同展のその時点での意味の再コンテスト化を介した再評価(ルクセンブルク・コンファレンス*、エリック・サデー(Éric Sadein))。(2)については次を参照。今橋、前掲書、170-173頁。(3)は、1950年代初期における、人間性の普遍化を求める強い意志の出現の理由を問うのである。<http://www.dcaps.net/wp-content/uploads/2011/02/CfP-Family-Man.pdf> (最終アクセス、2014,06,01) *1996年、スタイクンの出身地ルクセンブルクのシャトー・クレルボーに、修復された『人間家族』展が永久に保存された。これに先立って『人間家族』展は世界を再度巡回し、1993年に東京一青山ベルコモンズでも展示された。ガブリエル・ポーレ、倉持和江、安部忍編集『The Family of Man 写真展カタログ』G.I.P. Tokyo, 1993年、32頁以下。
- (5) 『人間家族』展がUSISの活動にどの程度寄与するかについて、在独アメリカ大使館がまとめた観客分析が存在している。*Visitors' Reactions to the "Family of Man" Exhibit*, Research Staff Office

- of Public Affairs, <http://toddstewartphotography.net/teaching/wp-content/uploads/2011/01/visitorsreaction225unit.pdf>American Embassy (最終アクセス、2014年、6月1日)。
- (6) アメリカにおける『人間家族』展の受容については、次の拙論を参照されたい。「『人間家族』展再考」、大阪芸術大学大学院『藝術文化研究』第16号、2012年。
- (7) 南アフリカにおける受容については次のワークショップ、アブストラクトを参照。Tamar Garb, Johannesburg 1958: 'The Family of Man as Utopian Fantasy.' <http://www.dcaps.net/wp-content/uploads/2011/02/CfP-Family-Man.pdf> (最終アクセス、2014年6月1日)
- (8) 『韓国現代美術史(寫眞)』(陸明心、崔仁辰共著 同和出版公社1978年)の序言でも一番に取り上げられている韓国写真を代表する林應植(写真家)は、韓国の国立現代美術館と独自のかかわりがあり、それを頼って、韓国における『人間家族』展を成功裏に実現した。同展は、大量の観客動員があったと同時に、その後の韓国の写真の動きに大きな影響を及ぼした。
- (9) 姜相圭『韓国寫眞史』螢雪出版社、1981年、89～91頁。
- (10) 景福宮を中としてこの間展開されている新たな美術館の建設(2013年暮れ開館)は、光復節後の国民国家的ベクトルの完成態であるが、グローバルゼーションの影が今や大きくこのプロジェクトにも及んでいる。
- (11) 既に注(5)で言及したベルリン展に関わるアメリカ大使館による観客反応調査の序文参照。また、今橋、前掲書、165-170頁参照。
- (12) この展覧会の海外展開は、MOMAの国際巡回展プログラムにより、ロックフェラー財団の資金援助を受け、コカ・コーラの支援も受けている。Anna Essmeyer, *Edward Steichens "The Family of Man": ein Plädoyer für den Frieden? Eine Untersuchung anhand von Aufbau und Architektur der Ausstellung*, (München: Grin Verlag, 2006), 8.
- (13) マルク＝E. ムロン「反映画：写真展の演出における映画的誘惑」、ガブリエル・ポーレ編、前掲カタログ、20-21頁。
- (14) TSUCHIYA Yoko, *La reinterpretation de «The Family of Man»* (V.O.MoMA, 1955) lors de son remontage dans les années 90 – autour de l'exposition sur la bombe atomique, présenté a Séminaire doctoral 2009 – 2010, in *Manuscript*, publié dans "Recherche dans les arts: présentation des travaux en cours- EHESS (Paris: France, 2010), 3. https://www.academia.edu/2514435/La_reinterpretation_de_The_Family_of_Man_V_O_MoMA_1955_lors_de_son_remontage_dans_les_annees_90_autour_de_lexposition_sur_la_bombe_atomique (最終アクセス 2014年6月1日)。
- (15) 吉見俊哉『親米と反米：戦後日本の政治的無意識』岩波新書、2007年。
- (16) 実際、『人間家族』展と並行してアメリカ大使館が推進する『原爆平和利用博覧会』が全国を巡回して多数の観客を動員していたのである。西日本新聞の6月29日朝刊によると、同展について「学校団体の申し込はすでに八万名を越えている」とある。
- (17) 天皇批判の回避が、大戦中より宣伝機関において慎重に遂行されていたことについては、次を参照。渡辺靖、前掲書、29頁。
- (18) 猿谷要『アメリカよ、美しく年を取れ』岩波新書、2006年、22-23頁。さらにたとえば、1950年にかつての西宮球場で開催された朝日新聞主催による「アメリカ博覧会」への熱狂などを参照。津金澤聰廣『朝日新聞社の『アメリカ博覧会』』、特に4節「『アメリカ博』はどう受け止められたか：その反響をめぐって」、津金澤聰廣編著『戦後日本のメディア・イベント：1945-1960年』世界思想社、2002年。
- (19) ジョン・ダウアー『敗北を抱きしめて 上・下』(増補版)、三浦陽一、高杉忠明、田代泰子(下のみ)岩波書店、2004年。
- (20) 渡辺靖、前掲書、31頁。
- (21) 丹下健三「会場を設計して」、『カメラ毎日』1956年6月号。
- (22) 二つの展覧会であるが、一つは1941年の『勝利への道(Road to Victory)』展であり、もう一つは対日戦終結の1945年に行われた『太平洋の力(Power in the Pacific)』展である。
- (23) この点については、前掲の拙論、また、小林美香による『勝利への道』展への分析を参照。小林美香『写真を〈読む〉視点』青弓社、2005年、130-136頁。今橋、前掲書、167-168頁参照。さらに、『勝利への道』展について、次を参照。*Public Photographic Spaces, Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man*, *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (2009), 350-379.
- (24) 日本経済新聞、1956年3月22日。
- (25) 前掲『カメラ毎日』1956年、6月増大号。なお、スタイケンも大きく伸ばされた印画の力について十分な判断ができなかったかはわからない。実際に日本での展示そのものには立ち会っていないからである。
- (26) 原爆写真が撤去されたバージョンが広島に展開したが、撤去等についての報道も含めて大きな新聞での論評を中国新聞などに見つけることはできなかった。展示場所となった天満屋の出稿広告には、ヒューマンイズムを謳うリード文があるのみである。同時代の地域に密着した雑誌等については残念ながらまだ調査が及んでいない。
- (27) 前掲の復元された『人間家族』展のカタログ(29頁)で、渡辺義男は次のように述べている。「あの展覧会で一番問題になったのは、天皇が見にこられるので、山端庸介が撮った原爆の写真を出すか出さないかということで、しばらくもめたことですね。これは当時日経の編集長の円城寺さんが、自分の責任でちゃんと処理するから騒がないでくれということで、その写真は隠したんです。」
- (28) 展示委員の内分けは次の通り。実行委員 東京大学助教授 丹下健三、日本写真家協会会長 木村伊兵衛、日本写真家協会副会長 渡辺義雄、日本大学教授 金丸重顕、写真家 石元泰博、女子美術大学教授 河野鷹思、USIS展示係長 フランセス・ブレイクモア、日本経済新聞社編集主幹 円城寺次郎。
- (29) 上掲したニューヨーク展の図2の付番を残しておいた。

- (30) 日本展の図録では、少年のイメージは喪を象徴するような太い黒枠で取り囲まれ、イメージが屹立しているが、写真集では子供のイメージの集合のなかの一枚の写真としてその意味は隠蔽され記号化されている。
- (31) 『アサヒカメラ』1956年、5月座談会。
- (32) 同上雑誌座談会での金丸重嶺の言葉によると、偶然日本経済新聞がこの展覧会を担うことになったとされているが、この時点での全国紙がこの展覧会の主催の任にふさわしくないという判断がアメリカ当局にあったと考えていいのではないだろうか。イデオロギー色を可能な限り希釈してヒューマニズムというイデオロギーを焦点化する展覧会には、一見してテクノクラートのな中立の外貌を持つ新聞こそが主催者として最もふさわしかったのであろう。
- (33) たとえば、日本経済新聞、1956年、3月21日に掲載された前日の内覧会に招待された最高裁長官、田中耕太郎の談話記事。
- (34) 日本経済新聞、1956年、3月22日朝刊の渡辺義男の発言。
- (35) 「オムニバス座談会：最近の話題を語る」の第一テーマ『人間家族』展をめぐる名取洋之助、木村伊兵衛、浦松佐美太郎、西山清(司会カメラアサヒ編集長津村)の議論。『アサヒカメラ』1956年、6月号。
- (36) 『カメラ毎日』1956年、6月増大号、前掲座談での金丸重嶺の発言。
- (37) 同上座談での中島健蔵の発言。
- (38) 河盛好蔵は、「素人がみているとイデオロギーが一九世紀的で甘いですね」と述べている。「1956年版U.S.カメラ年鑑をめぐって」、『アサヒカメラ』1956年、5月号。また、飯澤匡は、「…どの写真も、ごくつつましやかな大衆の生活ばかりで、国によって大して生活程度の差が感じられないように配慮されている。例えば労働といってもアメリカの巨大な機械設備とかトラクター産業などは出て来ず、むしろ手工業や腕のたくましさといったところに焦点が絞られている。ここいらにも総てを美化してゆく古風な詩的な目が働いていて、私には少々物足りない感じがした。」と書いている。「写真詩人スタイケン・ザ・ファミリー・オブ・マン展を観て」、『藝術新潮』1956年、5月号。
- (39) 日本経済新聞、1956年、3月21日朝刊。
- (40) パルトのタームを用いるならば、まさしく原爆写真がpunctumを発揮しており、展示構成のナラティブに対して、展示写真が内側からナラティブの流れを突き崩す可能性は、日高優も示唆している。日高優『現代アメリカ写真を読む：デモクラシーの眺望』青弓社、2009年、95頁。なお、原爆写真の記号化不可能性については次も参照。鈴城雅文『原爆=写真論：『網膜の戦争をめぐって』』窓社、2005年、7-32頁。
- (41) 日本経済新聞、3月23日朝刊、「労苦の家族」と題された伊藤永之介などの発言。
- (42) 前掲の「オムニバス座談会」。
- (43) 日本経済新聞、1956年、3月21日、朝刊における人形作家神成藩の発言。
- (44) 飯澤、前景論考。
- (45) 日本経済新聞、1957年、3月22日、東大生、横田金典の「センチメンタル」発言。