

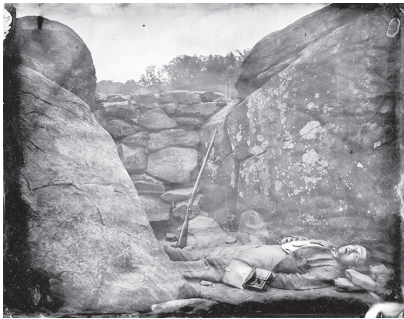
写真をアダプトするⁱ

——リフォトグラフィーとしての南北戦争写真

貞 廣 真 紀

ゲティスバーグの戦い百五十周年を前に『ニューヨーク・タイムズ』に掲載された「なぜいまだに南北戦争が問題なのか」(“Why the Civil War Still Matters,” 2013)という記事の中で、ロバート・ヒックスは、南北戦争に対する人々の関心が百周年時と比べて極端に下がっていると指摘する。百周年時には「最後の退役軍人」が他界してから数年しか経っておらず、戦争の記憶はいまだ「生きた」ものだったが、それから五十年が経過した今日、南北戦争は、アメリカがどれほど変化したかを省みるのに役立つという程度にしか考えられていないと言っ(Hicks p. p.)。なるほど、將軍たちやその戦略が人々の伝記的関心を引くとはいえ、戦争の暴力性やそれがもたらした傷のようなものもはや痛みを伴わないことは否定できない。しかし、戦争が身近でないのにも関わらず、むしろ多分にそれゆえに、南

北戦争写真に対する人々の関心はいっそう高まっている、とは言えないだろうか。というのは、戦後百五十年を挟むようにして、立て続けに、当時の写真に応答する——こう言うのであれば、「アダプト」する試み——が行われているのだ。デイヴィッド・レヴィン(David Levine)の「南北戦争——過去と現在」(“The American Civil War: Then and Now,” 2015)シリーズやアメリカ南部の写真家サリー・マン(Sally Mann)による『戦場跡地』(Battlefield, 2001)シリーズ、アマチュア写真家キース・スタイナー(Keith Steiner)による研究『アレグザンダー・ガードナー』(Alexander Gardner, 2016)、『ジョン・ハドルストン(John Huddleston)の『キリング・グラウンド』(Killing Ground, 2002)』リチャード・バーンズ(Richard Barnes)の南北戦争再演シリーズ(2012)【図1】といった作



【図1】 Richard Barnes, *Sharpshooter's Den After Gardner, Gettysburg, 2013.*
Courtesy Richard Barnes.

品群は、それぞれに異なった仕方でも南北戦争写真——特にアレグザンダー・ガードナーの写真やその写真集『ガードナーの戦争写真スケッチブック』(Gardner's *Photographic Sketchbook of the War, 1866*)——を参照し、反復し、再文脈化する。しかし、そもそも写真が写真を「アダプト」するとはどのような事態を指すのか。

クリスティン・ストリックカーは、見た目の多様性にも関わらず、これら近年の南北戦争跡地写真は「リフォトグラフィ」として理解することができるという優れた指摘をしてゐる(36)。リフォトグラフィとは、もつとも直接には「再撮影」行為を指す。かつて撮影されたのと同じ場所から、ある一定の時を

経て写真を撮り直す試みと理解してよい。とりわけ、近年はカメラのドキュメンテーション機能が強化されて撮影地の緯度と経度を正確に記録することが可能になり、サイトスペシフィックな写真を後押ししていること、また、デジタル合成技

術とも結びつき、それは現代アートや写真愛好家の間で広く普及している。リフォトグラフィにおいて、過去に撮影された風景は参照項として——つまりオリジナルとして——必要とされ、呼び起こされる。ここでは、過去の出来事の「身近さ」が失われたことは問題にならず、むしろ、過去の風景と現在の風景のバリンプセストの関係、つまり時の「隔たり」こそが主題となるだろう。南北戦争の記憶が薄れた今、その光景がリフォトグラフィとして蘇るのは、ある意味で当然のことかもしれない。

本論は、ストリックカーに倣い、デイヴィッド・レヴィンとサリー・マンによる近年のリフォトグラフィとともに南北戦争写真を再考する試みである。同じ対象を扱うストリックカーの議論に本論が加える点があるとすれば、それは、近年の南北戦争跡地写真が、戦場跡地を再撮影しているというよりもむしろ、事後性を最大の特徴とする南北戦争写真に内在した再撮影行為そのものを反復しているということだ。本論はまず、南北戦争写真そのものをリフォトグラフィと捉え直し、バリンプセストのように重層化された時間の中で何が消え(消され)何が残されたのか、アレグザンダー・ガードナーの写真集編纂の目論見を検証する。すでに戦争が過去のものになったことを証明する彼のリフォトグラフィは、一面において、当時広く流通していた「回復のナラティブ」の形成に貢献するのだが、同時に、それでもなお存在する残滓——埋葬されない遺体——の問題を

前景化する。本論は、その後、レヴィンとマンの写真をガードナーのリフォトグラフィの反復的変奏として取り上げる。現代の南北戦争写真は彼の問いにどのように応答したのか。南北戦争の何が——何かが——今もなお残っているのだろうか。

1 何が残っているのか？

——南北戦争写真と遺体のスペクタクル

南北戦争はテレグラフィや雑誌の普及など情報革命の舞台だったが、写真も例外ではない。出兵前の兵士がこぞってスタジオで肖像写真を撮影する一方、写真家たちは連隊に同行し、戦地に簡易スタジオを設置して撮影を行った。北軍の駐屯地には千人ほどのカメラマンがいたとされるが、シャドー・アーミーのように回ったため、ウィリアム・シャーマン將軍などの司令官は報道陣が軍の機密情報を漏洩することを恐れ、彼らを「巻く」ことに腐心したようだ (Lee 1920)。彼らが撮影した写真とはどのようなものだったのだろうか。

南北戦争写真は、第一次大戦以降に主流になるキャンディッド・フォト、つまり手持ちカメラによって「決定的瞬間」を撮影するフォトジャーナリズムと全く別種のものである。戦場の暴力的スペクタクルに慣れ親しんだ今日の読者には、中距離の正面撮影という安定した構造はひどく退屈に映るし、ほとんど「何も写っていない」ように感じられる。そのような写真に

おける「出来事の不在」はかなりの部分、撮影環境に起因する。当時の戦争写真は主に軍の実用的な目的で撮影されたため、エンジンニアリングやテクノロジーがその主要な関心であった。地形や橋など戦術の要所や大砲などの道具の写真が多いのはそのためである (Davis 1986)。ガーナーの場合も、一八六一年にマクレラン將軍の部隊に従軍を許され、地図やチャートなど、シークレット・サービスに提出するための写真を撮影している (Katz 2031)。また、ロジスティクス（いわゆる兵站）の制限により、写真家たちは戦場の現場に入ることができず、戦場で活動するのは戦場の二、三日後だった (Lee 26)。その頃には軍は撤収していたため、撮影できたのは、遺体 (remains) を含め、戦場の残骸、跡地、あるいは再び訪れる軍隊の日常、つまり戦場の後に「残されたもの」だけだったのである。

跡地を撮影していた写真家たちが被写体のターゲットを死体に絞り、死のスペクタクルを提供してセンセーションを巻き起こすのは実は極めて自然な流れだったと言える。一八六二年九月十七日、一日にして二万三千人という史上最多の死傷者を出したアンティータムの戦いは、写真のテーマを劇的に変化させることになる。アンティータムは激戦地であったのみならず、写真家にとって「条件に恵まれていた」ため、歴史上初めて死体写真が撮影された場所になった。ここで「条件」というのは、端的に言えば現象に関わる環境を指す。それまで利用されていたダゲレオタイプに代わって、当時、急速にコロディオン・プ



【図2】 “Scenes on the Battlefield of Antietam.”
Harper's Weekly, Oct. 18, 1862, pp. 664-65.

ロセス（湿板写真）が普及しつつあったが、それは一八五一年にイギリスで開発された現像技術で、コロデオンという薬剤を塗布したガラス板を感光液に浸し、湿っている間に撮影を行う。露光時間が短くて済むことに加え、カロタイプに比べてはるかにシャープな画像が可能であり、何よりもこの発明は写真を複製技術に変化させた。とはいえ、現場で全ての作業を行わなければならない制約があり、ガラス板などの資材や暗室の運搬が写真家の行動範囲を限定していたことは加えておかなければならない。南北戦争写真には南部や西部の写真がほとんどないが、それは、南軍は物資の不足により写真家を同行することができず、北軍にしても、物流の拠点であるワシントンから近い場所ではか撮影することができなかつたためである（Lee 23）。しかし、アンティータムはワシントンに近く、また、当時ガードナーが偶然にも戦闘地から近いところのために、十九日に南軍が撤退するやいなや撮影を開始し、ジェイムズ・ギブソン（James Gibson）とともに二十二日まで撮

影を行なうことができた。戦争写真をプロデュースしていたマシュー・ブレイディは、これを商機と見てニューヨークのギャラリーで「アンティータムの死者」という展示を行ってセンセーションを巻き起し、さらに『ハーバーズ・ウィークリー』には写真を元にしたエッチングが掲載され、多くの人々の目に触れることになった【図2】。

これら死の光景は見世物であり商品だった。一八六二年十月二十日の『ニューヨーク・タイムズ』に掲載された記事には、アンティータムの死体写真がいかに人々の恐怖と覗き見の欲望を駆り立てたかが語られている。記事は、写真が「死体を前庭や通り沿いまで持ってきたというわけではないのだが、それにとっても近いことをやってのけた」と述べ、こう続ける。「あらゆる恐怖の対象の中で戦場は抜きん出ていて、「不快賞」を勝ち取るはずだと思われるかもしれない。しかし、反対に、そこには、写真に人を惹きつけ、そこから離れることを厭わせるような、おそるべき魅力があるのだ」（“Brady's Photographs” 5）。ここで語られる死体スペクタクルの「恐るべき魅惑」は、アリストテレスが『詩学』に記した「わたしたちは最も下等な動物や人間の死体の形状のように、その実物を見るのは苦痛であっても、それらを極めて正確に描いた絵であれば、これを見るのを喜ぶ」という記述にさかのぼることもできるだろう（28）。あるいは、スーザン・ソントグの記述を思い出ししてもよい。「こんなことはやめさせなさいと写真は主張

する。だが同時に写真は叫ぶのだ。なんとというスペクタクルだろう」(77)。これらの写真はカタログを通じて、ステレオ写真は五十セント、フォリオサイズは当時の一般的な労働者の日給に相当する一・五ドルで販売された(Baldwin 20)。死体写真が市場価値を持つと知ったブレイディはゲティスバーグでは最初から死体撮影を狙い、写真の被写体の七十五%は死体が占めていたとされている(Davis 186)。複製写真技術の発展を物流ネットワークの拡張が後押しし、戦場のスペクタクルは瞬間にブルジョワの家庭生活に浸透し、人々に共有されることになったのだ。

2 リフォトグラフィとしての戦争写真

—アレグザンダー・ガードナー—

「今ここ」で起こっている戦闘ではなく、戦場の「残りもの」を撮影する媒体としての写真——このような戦争写真の痕跡的性質を決定的なものにしたのはガードナーが一八六六年に出版した『ガードナーの戦争スケッチ・ブック』である³。一八六六年、ガードナーは百枚の写真(3×7 1/4インチ)を収録した二巻本として『スケッチブック』を出版した。価格は百五十ドル。今日の価格にしては三千ドルという破格の値段で、二百セットの限定版だった(Katz 89)。

写真集を編むにあたって、ガードナーは写真にキャプション

をつけ、画像にコンテキストを与えている。写真にはそれぞれ長いキャプションがついていており、しかも、本は見開きで左側が空白になっているため、読者はまずキャプションによる解説に触れ、その内容を求めてページをめくり、写真を見る。アラン・トラクテンバーグをはじめ多くの先行研究が指摘するように、テキストと写真との間には明らかな齟齬が認められるのだが(Trachtenberg 96-99; Lee 38; Sweet 11)、その齟齬はいつも時間的懸隔に関わっている。とりわけ死体写真でセンチションを巻き起こしたアンティータムの写真にそれは顕著である。地名がタイトルに入っている写真は五枚あるが(“Antietam Bridge, Maryland” “Burnside Bridge, across Antietam Creek, Maryland” “Signal Tower on Elk Mountain, Overlooking Battle-field of Antietam, Maryland” “President Lincoln on the Battle-field of Antietam”)、キャプションで戦闘やそれをもたらした悲惨が語られるのに対し、写真にそれらは一切写っていない。たとえば、「アンティータムの橋、メリーランド、一八六二年九月」のキャプションにはこうある【図3】。「現在の日だまりの平穏からはほとんど伺い知ることができないが、ここは、戦争の歴史の中でも忘れがたい場所の一つである。アンティータムの戦いの日に戦闘が展開されたのだ。(中略)このあたりの場所を戦闘地とし特徴づけるようなものは何も残っていない。」(“Antietam Bridge, Maryland” n.p.)。タイトルの日付は写真ともキャプションともほとんど関係がな

い。この写真は、日付が示す戦闘を写しているのではなく「かつてそこで戦闘があり、今はない」ことを知らせる目印なのである。【図4】はステレオの写真で、写真集に収録されているわけではないが、このような楽しげなピクニック写真からも、ガードナーが戦闘直後のみならず、その後同じ場所を再訪して戦争の「痕跡の不在」を撮影して回ったことがわかるだろう。

キャプシオンが戦争の事後性を語るのと同様、写真は戦争の悲惨と暴力を積極的に隠蔽する。「ダンカー教会、アンティータムの戦場」(no. 21)の扱いはガードナーの写真集の倫理を明確に示している(後述するが、これは後にレヴィンが注目した写真でもある)。キャプシオンはこの教会がアンティータムの戦いでひどく打撃を受けたことを述べた後、戦闘の凄まじさ



【図3】 Plate 19. Alexander Gardner, Antietam Bridge, Maryland, Sept., 1862. Library of Congress.



【図4】 Alexander Gardner, Pic-nic Party at Antietam Bridge, 22 Sept., 1862. Library of Congress.



【図5】 Plate 21. James Gardner, Dunker Church, Battle-Field of Antietam, July, 1863. Library of Congress.



【図6】 Alexander Gardner, Antietam, Maryland. Bodies in front of the Dunker Church, Sept., 1862. Library of Congress.

をこう語る。「ここで起こった大量殺戮は恐ろしいものだった。対立する両方の戦列が教会前のこの野原を幾度も突進し、地面には死者が散らばった」(“Dunker Church, Battle-Field of Antietam.” n.p.)。キャプシオンは「ここが恐るべき殺戮の現場だったことに言及するが、それに導かれる写真は【図5】である。意外にも、写真の右側には二人の男性が談笑している様子が写されており、むしろ牧歌的な印象を与える。撮影は一八六三年七月と記されているから、これは戦闘からほぼ一年後の写真なのだ。つまり先の橋の写真と同様、同じ場所を再訪して撮影したりフォトグラフィードである。過去に撮影されたアンティータム・シリーズには【図6】のようなものがあり、キャプシオンとの一致から考えれば、むしろこちらを写真集に含める可能性もあったのにもかわらず、ガードナーは戦闘を事後

的な視点で振り返り、牧歌的な写真を提示し、戦場がもはや存
在しないことを強調するのだ。

ティモシー・スウィートは、『スケッチブック』の写真が、
廃墟を描く当時の風景絵画の影響を受けてパストラルのテーマ
を踏襲し、自然による「回復のナラティブ」を上演している
指摘する。しかも、それは政治的イデオロギーと無関係ではな
く、北軍の暴力を隠蔽する機能を担っていたと言う(124-33)。
なるほど確かに、アンティータム跡地再撮影写真は、後に言及
するアウシュヴィッツ跡地写真などとは異なり、「傷痕の不在」
を「表象不可能な記憶」として提示するというよりは、「回復」
や「再生」を物語ろうとしているように見える。そして、その
ような風景を当時の人々が求めていたことは想像に難くない。
アンティータムの写真が大きなセンセーションを巻き起こした
ことはすでに触れたが、戦争が終わる頃、人々は死体に辟易し
ていた。実際、一八六五年六月に撮影されたガードナーの別の
代表作、リンカーン暗殺者の処刑シリーズの評判は芳しくな
った(Kratz 192)。当時ガードナーはすでにブレイディから独
立して事業を行っていたが、ブレイディの写真館は一八六四年
のうちに倒産し、彼が所有していた全てのネガはわずか二千五
百ドルで政府に売却された。死体写真ビジネスは二年と持たな
かったのである(Harris 92)。

しかし、では、自然の循環の中で死骸は大地に帰り、戦争の
傷は十分に癒えたのだろうか。おそらくそうではない。これが

ら論じるように、ガードナー、そしてそれに応答したレヴィン
やマンは、リフォトグラフ行為を通じて「回復」を示唆する。「痕
跡」写真を撮影したが、三人はそれぞれに違う仕方、しばし
ば北部のイデオロギーと結びついた戦場の自然回復のナラティ
ブに抵抗した。では、ガードナーの場合、それはどのようなも
のだったのか。

3 死者を埋葬することと写真集と編むこと

アンティータムを再撮影し、センセーショナルな死体写真
を写真集に掲載しなかったにもかかわらず、ガードナーは死
体写真を完全に放棄したわけではなかった。写真集には四枚
のゲティスバーグにおける死の情景が含まれているが、その
うちの一枚は、のちに南北戦争写真の代名詞となる「死の収穫、
ゲティスバーグ、ペンシルヴァニア」(“A Harvest of Death,
Gettysburg, Pennsylvania” [no. 36])である³⁰。写真集が出版
されるまでこの写真はステレオ写真としても名刺版写真として
も販売されていない。なぜアンティータムの死は消され、ゲテ
イスバーグのそれは収録されたのか。もともと、ゲティスバー
グは南北戦争最大の五万人という死傷者を出した激戦地だから、
その写真を収録することそのものには不思議なことではない。だ
が、ゲティスバーグ写真におけるガードナーの死体の扱いはア
ンティータム写真のそれとは決定的に異なっている。



【図7】 Plate 36. Timothy O'Sullivan, *A Harvest of Death, Gettysburg, Pennsylvania, July, 1863*. Library of Congress.



【図8】 Plate 37. Timothy O'Sullivan, *Field Where General Reynolds Fell, Gettysburg, July, 1863*. Library of Congress.

ゲティスバーグを扱った四枚の死体写真が非常に奇妙に感じられるのは、同じように見える写真が二つずつ並置されているためだ。「死の収穫」と「レノルズ将軍が倒れた戦地」(「Field where General Reynolds Fell, Gettysburg」[no. 37])はともに「散乱したほとんど同じ数の死体を写しており、また、「狙撃手の最後の眠り」(「A Sharpshooter's Last Sleep, Gettysburg, Pennsylvania」[no. 40])と「反乱軍の狙撃手の終の住処」(「Home of a Rebel Sharpshooter, Gettysburg」[no. 41])は同じように狙撃手を扱っている。キャプションを通じてガードナーは南北兵士の死体を区別し、片方の被写体を北軍兵、片方を南軍兵と指示するのだが、これらの写真の構築性は今日かなりの部分まで明らかになっている。ウィリアム・フラサニートは、「レノルズ将軍が倒れた戦地」は、「死の収穫」の位置から時計

と反対まわりに百三十五度移動して同一の被写体を撮影したものだ」と指摘する (Frassanito, *Gettysburg* 222-28)。それが何を意味するのか、結論をやや先まわりすれば、このようなことになるだろう。キャプションは南北兵士の遺体を分類し、当時の遺体差別の風習を反復強化している。しかし、これらの(ある意味)複製写真は、キャプションを裏切り、南北を隔てた埋葬の分劃線を乗り越えてしまうのだ。

具体的にみてみよう。「死の収穫」と「レノルズ将軍が倒れた戦地」のキャプションはあからさまに南軍兵と北軍兵の違いに言及する。たとえば南軍兵の死体を写した「死の収穫」【図7】は、遺体に対するハゲタカ行為に言及する。実際、戦場における死はしばしば略奪を伴っており、死体の多くは下着姿ないし裸体だったようだ (Faust 74)。ここでも「生き残った者の差し迫った必要のために遺体の靴はぬがされ」、それだけで盗みは終わらず「ポケットが裏返されている」。

キャプションは彼らの北部兵士とは異なる死に際を強調する。「彼らは反乱の代償に命を失った。ひどい争いが終わった後、彼らは家からも家族たちからも離れ、無名戦士の墓を見出すのだ」(「A Harvest of Death, Gettysburg, Pennsylvania」n.p.)。

他方、「死体が「私たちの同志」(「our own man」)と呼ばれる「レノルズ将軍」においては兵士の着衣の乱れは語られない【図8】。キャプションは「まるで折り

の行為の中で死んだかのように、穏やかで死を覚悟した表情の死者」が多いと述べ、およそ写真とは異なる情景を書き連ねる。「別の者は顔に笑みを浮かべ、まるで話をしているかのように見える。まるで友の手が彼らの埋葬の準備しているかのように、仰向けで横たわる者もいれば、マスケット銃を手に握りしめ、いまだに膝をついた姿勢の者もある」(『Field where General Reynolds Fell, Gettysburg』n.p.)。「死の収穫」は略奪行為の記述によって南軍の野蛮性、悪魔性を示し、対照的に「レノルズ將軍」は北軍の敬虔さを強調していると指摘する研究もあるが(Sweet 129)、よく考えてみるとその論理がほとんど機能しないことは明らかだろう。南軍兵の遺体に向けられた暴力の痕跡は、被害者としての南軍兵を貶めることにはならず、むしろ戦勝者の北軍にあった暴力性を暴露しかねないからだ。加えて、「愛国者たち——そのヒロイズムは彼ら(南軍兵)を動機の面で上まわっているのにすぎない」という表現が示すように、ガードナーは必ずしも南軍兵のヒロイズムを貶めていない。さらに、並べられた南北の写真は靴やポケットまで含めて同じようにしか見えない——実際、被写体は同じである——という写真の「暴露行為」によって、「南軍兵の遺体は北部兵のそれとは異なる」という政治言説が恣意的なものでしかないことが浮き彫りになるのだ(Scary 115)。

見すごされがちなことだが、南北の遺体の弁別が恣意的に感じられるのは、今日の私たちにとってばかりでなく、ガードナー

にとってもそうだったのではないだろうか。つまり、両者の死体が同じように見えるのにも関わらず、それらが全く別様に扱われることを、むしろ彼は疑問視していたのではないか。一八六五年七月四日、ゲティスバーグ戦没者国家墓地に礎石が置かれるのをガードナーは見に出かけており(Katz 205)、また、キャプションに繰り返し埋葬が言及されることからわかるように、彼は埋葬と墓地建設に強い関心を持っていた。特に、写真集が出版された一八六六年は、国立戦没者墓地への再埋葬プロジェクトが国家的に推進された時期に当たる。一八六六年八月の『ハーバース・ニュー・マンズリー・マガジン』に掲載された「国家墓地計画」(『Civil War Plans For National Cemeteries』)と題されたエッセイは、ゲティスバーグ、マーフリスボロ、チャタヌーガの国家墓地の建設案とともに、その意義を詳しく論じている。記事によれば、共和制のアテネを除いて一般兵士のための埋葬を請け負った国家は存在しない。兵士の死は歴史上、配慮に値しないと考えられてきたが、いまアメリカによってその歴史が塗り替えられ、国立墓地に迅速に遺体を収容する偉業がなしとげられようとしているのだ。記事の主張はこうである。「今、声をそろえて国民に訴えなければならぬのは、白人であれ黒人であれ、北軍兵の散らばった遺体を今置かれているところから掘り出し、迅速に、偉大なる国家墓地へと運ぶことだ。その場所でこそ、時が続く限り、彼らは共和国の庇護の下で平穏に尊厳を持って眠ることができるだろ

う」。そして記事はこう締めくくられる。「我々の偉大な戦争で戦い、我々皆の自由を守り、自由を貫くために死んだ人々の遺体を、思いやりをもって集め、寛大にケアすることによって、どのように彼らの感情に報いるべきかを政府が知っていることを、すべての近代国家に先んじてアメリカ政府に「示させよう」(Russling 321-22)。

記事に明らかなように、戦没者の再埋葬計画は北軍兵のみを対象としていた。そのことはガードナーが南軍兵と北軍兵の遺体を等しく並べ、それを写真集に組み込んだことと対照的である。それはあるいは、ガードナーが写真家として準備した、ゲティスバーグ埋葬プロジェクトのオルタナティブだったと考えられることはできないだろうか。というのは、戦争写真は「スペクタクルとしての悲惨」でもあったが、擬似的に遺体を家に送り届ける役割を果たしてもいたからだ。戦地で負傷した息子を探して自ら戦地に向いたオリヴァー・ウエンデル・ホームズ (Oliver Wendell Holmes) は一八六三年七月に写真についてのエッセイを寄せ、その中で写真と遺体を同一視している。彼はこう書いている。「写真を見てその恐怖を夢にまで見た多くの人々は、それを秘密の引き出しの中にしまいこむだろう」と。彼はその理由をこう続ける。「写真を見ることは、戦場を訪れてこれらの光景を目の当たりにするのにひどく似たところがある。残骸が散乱し、血塗られ荒れ果てた実際の戦場の光景によってもたらされたおぞましい感覚が蘇ってくるので、あ

まりにも生々しく描かれた遺体のばらばらの手足を埋めるように、写真を書斎の戸棚奥に埋葬した」(Holmes, "Doings of the Sunbeam" 11-12)。死体写真はそれを見る者に戦場にいるような錯覚と嫌悪感を与えるのだが、興味深いことに、ホームズはわざわざ写真を購入し、それを棚にしまうという擬似埋葬行為を行っているのだ。別のエッセイで彼が書いているように、一面において写真は「地上の条件に対する人間の最も偉大な勝利、すなわち、形式と物質の分離」であり、物質性から自由なのだが (Holmes, "Stereoscope," 74)、南北戦争写真に関して言えば、それは、大量複製印刷技術以前の肖像写真が持っていた物質の感覚とでもいうようなものを残していた。写真の像の生々しさは、それを見るものに、写真を身体代理として扱うことを要求したのである。驚くべきことだが、百五〇年たつてなお、私たちはかなりの程度までホームズとこの感覚を共有することができる。彼よりはるかに多くの写真に見慣れているのにもかかわらず、三十五ミリのネガを「引き伸ばした」写真に慣れ親しんだ私たちにとって、七×九インチのプレートに撮影された写真の解像度は高すぎる。写された死体は肉眼に映る像以上に鮮明なのだ。

家に届けられるべき遺体あるいはその代理として写真を捉え直すとき、ゲティスバーグ写真の持つ不自然さには意味があるように見えてくる。それは「飾られた」のではないか、ということだ。先にこの写真の構築性には触れたが、とりわけ「反



【図9】 Plate 41. Alexander Gardner, *Home of a Revel Sharpshooter*, Gettysburg, July, 1863. Library of Congress.

乱軍の狙撃手の終の住処」は遺体を「晒している」というよりむしろ「美化」しているように思える^{iv)}。ここで、当時の人々が「没後写真」(postmortem portraiture)に慣れ親しんでいたことを思い出してもいいだろう。没後写真とは死者——とりわけ子供——を飾り、あたかも「眠っている」かのように撮影する写真だが、「反乱軍の狙撃手」は複数の死者ではなく狙撃兵の遺体を「子供」として撮影している点で、没後写真の影響を強く感じさせる(Nudelman 110-15)【図9】。遺体は別の場所から岩壁まで約四十ヤード移動して撮影されていて、その

背景が設えられたことがわかっていいる。また、小道具として配置してあるマスケット銃はかなり時代遅れのもので、当時の狙撃手の備品ではないようだ(Frassanito 187, 192)。キャプションはさらに、センチメン

タルな調子で、読者の同情を呼び起こす。

十一月十九日、そのアーティストはゲティスバーグの奉納式に参加し、再び「狙撃手の終の住処」を訪れた。マスケット銃は幾度もの嵐にさらされて錆付いていたが、まだ岩に立てかけられていた。兵士の遺骨はポロポロになったユニフォームを着たまま、四カ月前に冷たい遺体がそうであったままの状態で放置されていた。戦死者を埋葬するため、に戦地を行き来した人たちは誰も彼を発見しなかったのだ。彼の家で彼について知られていることと言えば「行方不明」という事実だけだったかもしれない。母親はまだ辛抱強く、息子の帰還をひたすら待っているのかもしれない。その骨は漂白され、誰にも認められず、たった一人で、ゲティスバーグの岩の間に横たわっている。(“Home of a Revel Sharpshooter, Gettysburg” n.p.)

フラニー・ヌデルマンがこのキャプションに「センチメンタルノヴェル」の影響を指摘するのは鋭い(122)。ハリエット・ビーチャー・ストウの『アンクル・トムの小屋』がそうであったように、ここでガードナーは「母が子を思う気持ち」をアピールし、読者との間に感情の共同体を立ちあげようとしているように見えるからだ。ヌデルマンは、ガードナーが読者の共感を喚起しつつも、結局「兵士の遺体を埋葬せずに無視したのはガ

ードナー自身」であり、「無慈悲なプロフェッショナル」としての写真家像が暴露されていると論じるのだが(124)、事態は全く逆ではないだろうか。ここで写真家がこの地を「再訪」と書いていることは重要である。写真家はここでも「リフォトグラフィ行爲を行っているのだが、その再訪は、アンティータムの写真がそうであったように「戦争からの回復」や死骸の消滅を示すわけではない。むしろそれは、いまだ遺骨という戦争の痕跡が同じ場所に存在することを、埋葬プロジェクトが未完のままであることを、いささかセンチメンタルなキャプションによって読者に訴えるのである。そしてそれは、今日の価格で三千ドルに相当するガードナーの高額写真集の読者——政治家や文化人——に向けられたものではなかったか。スウィートにせよヌデルマンにせよ、ガードナーが北軍でエンベッド取材をしていたことを根拠に、彼の政治的信条が北部のものであるということを目明視しているように思われるが、彼が表面上北軍に属していたからこそ、内側からの北部批判と説得行爲が可能であったとも言えるのではないだろうか。

もし戦争の暴力性や無残さを伝えるのが戦争ジャーナリズムの使命だとすれば、死を美化することは批判されるべきことかもしれない。しかし、遺体の背景を整え、飾るというガードナーの行爲はいわば「おくりびと」のそれとして理解できるだろう。そして国家に奉納されない南軍兵の写真——つまり遺体——を北部兵士のそれと並べ、分け隔てることなく収納する写

真集は、未だ現実のゲティスバーグでは建設されていない、ある種のユートピアとしての共同墓地だったのでないだろうか。

4 南北戦争写真を現代写真にアダプトする

ここまで論じてきたように、ガードナーの南北戦争写真はもともリフォトグラフィの実践であった。すでに戦時中の段階で、そして戦後直後の戦争の歴史化のプロセスにおいては一層明瞭なかたちで、それは戦場や遺体が「もはや存在しない」ことを、すなわち傷の「回復」を雄弁に語った。しかし、ガードナーのゲティスバーグ写真が示すように、戦地を再訪し、再撮影する行爲は、それでもなお存在する残余を読者に知らせるものでもある。

南北戦争の生々しい記憶がなくなった今、戦争跡地をリフォトグラフィする行爲は、回復あるいは忘却のナラティブを批判的に反復する。デイヴィット・レイヴィンとサリー・マンはいずれもガードナーが写した「跡地」の跡地を撮影しているのみならず、いずれもガードナーの手法——レイヴィンの場合は再撮影行為そのもの、マンの場合にはコロデオン・プロセスという現像方法——を作品に取り入れた。二人の写真家たちは、そのリフォトグラフィ行爲が作り出す過去と現在の隔たりをどのようにとらえたのか。

4-1 リフォトグラフィをリフォトグラフする

—デイヴィッド・レヴィン

デイヴィッド・レヴィンは二〇〇一年から『ガーディアン』を中心に活動するフォトジャーナリストである。彼が二〇〇五年に開始した『目撃者』シリーズの掲載は百二十回を超える(Stricker 40)。そのレヴィンが、二〇一五年、『ガーディアン』のウェブサイトで特集「南北戦争——過去と現在」を組んだ。そこには、ガードナーらによって撮影された過去の戦争写真とほぼ全く同じ場所から撮影した現在の写真が並置されている。とはいえ、並置という表現は実はあまり正確ではない。写



【図10】 David Levene, *Antietam Dunker's Church*. 2015. *The Guardian*. http://media.guim.co.uk/496acf86e4ea3c35d474854f8bff66d8146f0798/0_0_4064_3202/1000.jpg.



【図11】 David Levene, *Antietam Dunker's Church*. 2015. *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/artanddesign/ng-interactive/2015/jun/22/american-civil-war-hotography-interactive>.

真の脇にはつまみがあり、読者は左から右へとそれを動かすことで時の経過を確認する仕組みになっている。つまり、一番左につまみを寄せれば過去のガードナーの写真、右にすれば、彼が撮影した現在のアンカー教会を見ることができる。つまりここでは二つの時間が一枚のフレームに共存していることになる。レフ・マノヴィッチは、デジタル時代以前のモニタージュがイメージを連続させる「時間的モニタージュ」であるのに対し、デジタル合成技術は「空間的モニタージュ」を、より厳密には「存在論的モニタージュ」を可能にしたと言う(233-36)。存在論的に同じ時空間に存在しえない要素が共存するモニタージュ様式——「南北戦争——過去と現在」のリフォトグラフはまさに

そのようなものだ。一枚の写真の中に、過去と現在とそうであったはずの(あるいはそうであるかもしれない)時間が同時的に存在するのである。

とりわけ興味深いのは、レヴィンのリフォトグラフィ行為が、ガードナーの戦場における撮影行動を反復していることだろう。彼が再撮影した一枚はアンティータムのダンカー教会であり【図10】、そこでは教会は、ちょうどガードナーの写真【図5】においてそであったように、静謐で穏やかな姿を



【図12】 Plate 39. Timothy O' Sullivan, Gateway of Cemetery, Gettysburg, July, 1863. Library of Congress.



【図13】 David Levene, Evergreen Cemetary. 2015. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/ng-interactive/2015/jun/22/american-civil-war-photography-interactive>.

見せる。リフォトグラフィーというものが、その場所がどれほど変化してしまったのか、過去と現在の時間的懸隔を際立たせるものであるとすれば、この写真はセオリーどおり、戦場がもはやないことを示していると、とりあえず言えるだろう。

では、レヴィンの写真は「もはや何も残っていない」と主張しているのだろうか。むしろ逆である。先に述べたように、現在の写真と過去の写真は一枚のフレームに収められており、つまみを動かすことで、読者は過去の写真と現在の写真を合成することができる。つまり、過去のガードナーの写真ないし現在の写真を別々に見るだけでなく、つまみを中間で止めて、過去の中に現在を、現在の中に過去を幻視することができるのだ

【図11】。それは、死者が消えていく過程を映し出しているが、

読者が自らの手で死者を呼び戻すことも可能にする。ジェイソン・カリンの言葉を使えば、リフォトグラフィー——ここでは二枚の写真のデジタル合成——とは、「記憶の表象」ではなく、「記憶や「過去の時と場所」を能動的に構築し、その中に住まうことであり、同時に、この世界の一部でありこの世界に作用する力としての過去を、現在の中に組み込む実践行為」なのである (Kalin 170)。そして、レヴィンのダンカー教会写真がガードナーの写真を反復することは、ガードナーに対する——彼の再撮影行為が引き起こしたある種の隠蔽に対する——批判として機能するだろう。

リフォトグラフィーは、何が失われたかについての問いであると同時に何が残っているのかを問う行為でもある。ダンカー教会前の野原に散乱した死体とは対照的に、ガードナーの時代に国家に聖別された土地は、むしろ時間的懸隔を無化する。ガードナーの写真「墓地への入り口、ゲティスバーグ」(“Gateway of Cemetery, Gettysburg”)はそのよう例だ。ここでもレヴィンは現在の写真とガードナーの写真をパリンプセストのように重ねるのだが、まず、オリジナルとしてのガードナーの写真が、今まさに進行する国家プロジェクトとしての墓地建設を紹介するものだったことを確認しよう【図12】。「ここでリンカーンは戦いに倒れ



【図14】 Sally Mann, *What Remains*, p. 87.



【図15】 Alexander Gardner, *Antietam, Md. Bodies of Confederate dead gathered for burial*, Sept., 1862. Library of Congress.

た勇敢な男達を記憶するために建設された国家記念碑の奉獻式に立ち会った。なぎ倒された木や花は植え替えられたが、その美しい姿と香りが戦争によって消されることは二度とないと私たちは確信している」(『Gateway of Cemetery, Gettysburg, n.d.』)。つまりを右にずらすと出てくるのはレヴィン撮影の現在の門の写真なのだが、ここで読者はおそらく、二枚の写真がほとんど変わらない事実にもしろ打たれるだろう。そこに集うのは観光客だ。国家によって奉獻されたゲティスバーグ墓地は百五十年前と変わらずにそこに残り、そして弔われる。それはアンティータム教会前の死体が忘れ去られ、亡霊のごとく現代に残るのは対照的だ。

国家の記憶装置としてのモニュメントは今も昔も変わらない。

しかし、その堅固なメモリアルから排除された死がかつて存在したことはすでに述べたとおりだ。レヴィンのリフォトグラフィ行為は「もはや過去が存在しない」ことを主張するのだが、同時に、デジタル合成を通じて過去と現在のはざまの時を作り出し、失われた過去を現在の中に亡霊的に存在させしめるのである。たとえそれがひどくキッチュウであるとしても、人為的に消されたものを取り戻すには人為的加工が必要であるとも言えるかのよう。

4-2 癒しの液体としてのコロデオン

— サリー・マン

サリー・マンの戦場跡地写真をリフォトグラフィと呼ぶ研究者は決して多くない。おそらくそれは、ガードナーの写真を想起したときにだけ、読者がそのように想像するときにだけそう見える、そのような写真だ【図14】。「アンティータム」と題された一連の写真に写るのは木立にフレームされた空白とでも言うべきスペースではない。ガードナーの有名な「埋葬を待つ南軍兵の遺体」と並べるとき、地平線の位置と画面の構図、画面左端の木が、わずかに二枚の写真の類似を知らせるばかりだ【図15】。

マンがプロジェクトを立ち上げたのとちょうど同じ

頃、戦場跡地を空き地として記録する試みが立て続けに複数の写真家によって行われている。たとえば、ユタヤ系アメリカ人のミカエル・レヴィン (Mikael Levin) は父親が経験した第二次大戦の跡地を巡りその写真を『戦争物語 (War Story, 1997)』に収め、ドイツの写真家ターク・ライナルツ (Dirk Reinartz) は『死のような静寂』(Deathly Still: Pictures of Former German Concentration Camps, 1995) でアウシュヴィッツ跡地を撮影している。彼らの写真はマンのそれと同様、特定可能な被写体を写さない。深度やパースペクティブを欠き抽象化された風景は、言語化され記憶に組み込まれることを拒むトラウマ的な経験そのものとして理解することができるのかもしれない (Baer 38-49)。しかし、「語りえない戦争の記憶」を可視化しようとする跡地写真の美学の流れを組むものだとしても、マンの写真をこれらの写真と並べたときに際立つのは、彼女が「白飛び」や「黒つぶれ」のような現象のエラーを通じて、写真作成のプロセスそのものを前景化しているということだ。

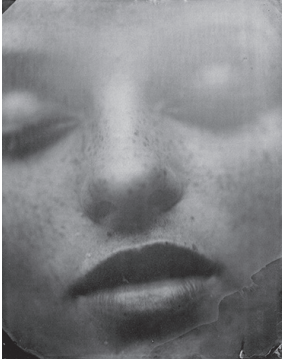
【図14】の写真の全体を黒く濁らせた原因はコロデオン・プロセスにある。マンはそれがブレイディやガードナーら南北戦争写真家に用いられた技法であることを知っていた。彼女は大判写真撮影のためのかさばる機材とともに戦場跡地をめぐり、彼らの足跡を辿るようにしながら写真を撮影した (Mann, *Hold Still* 411-18)。コロデオンを用いた撮影は、彼らの写真製作を迫体験する試みでもあったのだ (Cantor 38:09)。単

にアンティータムを再訪しているという意味においてのみならず、ガードナーの手法を反復しているという意味において、それはリフォトグラフィーの試みなのである (Stricker 54-55)。しかし、北軍でエンベッド取材を行っていたガードナーの写真を、南部の女性写真家であることを強く意識するマンが再撮影することは、全く異なった南北戦争写真を生み出すことになった。

そのことは、何よりもまず、写真撮影技術に対する態度に表れる。マンの写真を「何かが取り憑いたような」(haunting) と表現するのは正しい。コロデオン・プロセスで使用する感光版の扱いは非常に難しく、エラーが多発し (ガードナーの写真の四隅にしばしば黒い滲みがあるのはそのため)、多くの「心霊写真」を生み出した。十九世紀後半に流行した「流体写真」——生命磁気が写り込んだ写真——は、目に見えない磁気を写すことに成功したというより、写真の現象プロセスで生じる技術的エラーであった。そのような指摘は当時からあったが、その上で、それでもなお「写る」ことが現実を「作る」のかどうかが問われていたのである (兵野 201-63)。マンの写真にも似たようなところがある。彼女の写真好いいわゆるステージド・フォトで、被写体は長時間ポーズをとるのだが、彼女は偶発的なエラーの可能性を積極的に利用した。ガードナーのように技術をマスターするのではなく、いわば自然のプロセスに敗北することで生み出されるのが彼女の写真なのである。「不確定の天使がプレ

ートに降りてくるのを待っている」と彼女はインタビュアーに答えて言っている (Cantor, 40:03-40:06)。

驚くべきことだが、彼女の戦場跡地プロジェクトは、二〇〇〇年八月、武装したレイプ犯が彼女の農園の敷地内に逃げ込み射殺された事件をきっかけに開始された。マンは射殺現場に遺体を見に出かけ、その頭部から流れる血が地面に染み込むのを見ていたと言う。そのときのことを彼女は自伝にこう書いている。「家の前庭の何の変哲もない雑木林に、その死は消すことのできない痕跡を残した。(中略)そこで起こったことが私の記憶から消えることは決してないだろう。しかし、たとえば一世紀後、ここを訪れる「よそ者」は、この場所の悲しく、失われた秘密を、死によって変えられてしまったこの土地の尊厳を感じとることがあるだろうか」(Mann, *Hold Still* 410)。見



【図16】 Sally Mann, *What Remains*, p.116.

たことのないものを思い出すことは可能なのか、そのような問いとともに、マンは南北戦争の「よそ者」として、アンティータムを訪れたのである。時間の懸隔

がマンをその場所に近づけたのだ。

自らの戦場跡地写真を彼女がどのようなものと考えていたか、また、その写真がレイヴィンやガードナーとどのように違うのかは、「アンティータム」の写真群を写真集『残りしもの』(What Remains, 2003)に配置した方法からある程度見えてくる。「残りしもの」は四つのセクションからなる。「四旬節のこと」(Matter Lent)と題された最初のパートは飼犬エヴァの死骸の解体写真とテネシー大学の法医学研究施設で撮影した人体の腐敗のプロセスを写した写真、二番目のパートには彼女の農園内の逃亡者の射殺現場の写真が提示され、南北戦争激戦地アンティータムの写真は三番目のパートに置かれている。最後のセクションはマンの子供のクローズアップの顔写真である【図16】。身近な動物の死骸、腐敗していく匿名の死体、逃亡者の射殺現場としての自分の農園、愛する子供達の顔、これらの被写体は近さと遠さの感覚のスペクトラムを形成しており、南北戦争写真はその中間に置かれている。腐敗し骨になる動物や人間の死体と子供のイメージは一見すると対極的だが、輪郭の溶解(decomposition)が写し出されている点は共通している。前半のセクションにおいては、「母なる自然」に抱かれた死骸が有機的な再生の物語を喚起するのに対し、後半の子供達の写真はカメラマンの「母」の眼差しの中で、その物理的な近しさの感覚にもかかわらず、生命感を失い、デスマスクのような(あるいは没後写真のような)表情の中でその輪郭を失って

いく。南北戦争における「知らない誰か」の死にまつわる写真がこのようなベットや子供の写真群に囲まれていることは、マンにとって戦争が遠くて近いものであり、また、その記憶が、半ば消滅し半ば残っていることを示唆する。その手法的なアナクロニズムにも関わらず、彼女のアンティータム写真はレヴィンの合成写真の場合と極めて似て、跡地の風景を、存在と不在、親しさよそよしさ、現在と過去といった一連の「隔たり」に宙づりにされたものとして提示しようとしているのだ。

そのような類似にも関わらず、レヴィンとマンが異なるのは、レヴィンが戦場の風景（死体の存在あるいは不在）を客観的事実として提示するのに対し、マンの写真においては被写体的実在がいささかも自明視されていないことだろう。被写体は撮影者との関係の中で作られ、変容しつづける。アイレット・カルミが「写真家を透明な観察者に近づけるドキュメンタリーのスタイルではなく、マンの技法は、撮影行為そのものを強調する」と指摘するように(112)、マンにとって、戦場跡地は、それ自体として、撮影行為から独立して存在するわけではない。彼女はインタビューの中でこんなことを言っている。「土地はどこに死が訪れようと気にかけたりしないわ。その仕事は痕跡を消し、新しく作り変えることだけ。そこにやってきてそれについて書いたり描いたり、写真を撮ったりするアーティストが、その大地を力強いものに変え、死の記憶を「作る」のよ」(Cantor 36:33-36:45)。

被写体と撮影者の相互依存的な関係は、また、彼女の写真をガードナーの写真とも違うものにする。一見、マンの写真が依拠する崩壊のロマンティズムや自然による再生のプロセスへの期待は、ガードナーがアンティータムのリフォトグラフィにおいて加工した「回復のナラティブ」に似たところがあるのだが、マンの写真は、単に身体の腐食や解体のプロセスを写しているのではなく、それ自体の解体の現場でもある。先に述べたように、マンは写真湿板の技法をマスターしようとしておらず、エラーが多出するのだが、それは写真そのものを字義どおりの意味で崩壊させる。シヨーン・ミシェル・スミスは、腐乱死体の皮膚と、よれたり縮んだりするマンの写真のテクスチャーが重ね合わされていると論じるが(113-114)、その指摘はかなりの程度まで正しい。マンの写真は被写体の解体を写すだけでなく、その撮影行為によって被写体を解体し、そしてそのとき、写真もまた黒ずみ、傷つき、解体されるのだ。

スミスはさらに、腐食の過程で変形を続けるがゆえに皮膚は西洋の科学知の体系の余剰でありつづけてきたと述べ、マンの写真はまさに皮膚のように、記録写真のあり方に揺さぶりをかけると論じる(113-117)。マンの写真は傷ついた皮膚と見なすスミスのすぐれた観察に、加えることがわずかでもあるとすれば、それは、逆説的に聞こえるかもしれないが、引き裂かれた写真の皮膚こそが、マンにとって癒しの痕跡でもあったということだろう。インタビューの中で、彼女はコロディオンという

薬剤が戦時中、液体絆創膏として「傷口を止める」ために用いられたことに触れ、その手法を「敬虔で、瞑想的で、追悼的なプロセス」と呼んでいる(Cantor 36:55-37:36)。コロディオオンが癒しの液体であるならば、そのとき写真は、過去の写真家の視線を追体験し、大量死を思い出し、傷をうずかせるだけでなく、それを癒す効果をもつだろう。意味深くも「ポディーフォーム」と呼ばれる法医学研究所で腐敗する死体の写真が示すように【図17】、マンのリフトグラフィ行為は、戦争という忘れられた過去の傷口を再び開くのだが、それは同時に、過去の現在の断絶という傷を縫合し、癒すことでもあるのだ。ガードナーのアンティータム写真とは異なり、マンの写真に写され



【図17】 Sally Mann, *What Remains*, p. 49.



【図18】 Plate 94. John Reekie, *A Burial Party, Cold Harbor, Va., April 1865*. Library of Congress.

ているのは、癒えた傷口ではない。

おわりに——再帰的な隔たりの中で

「埋葬グループ、コールド・ハーバー、ヴァージニア、一八六五年四月」【図18】は遺体の再埋葬プロジェクトの写真である。遺体を掘り起こし、その身元を特定し、それを「適切」に埋葬する責務はアフリカ系アメリカ人に割り振られた。ゲイリー・ラダーマンは、もともと北軍で肉体労働の担い手として扱われていた彼らに埋葬の役割があてがわれたことは、死に慣れすぎた人々が「死者の運命や死体の扱いに次第に無関心になっ

た」ことを示すと指摘する(43)。実際、キャプシオンによれば、兵士たちが遺体の埋葬を完了する前に次の戦地へ向かわねばならない場合は「通常、その土地近隣の住民がまだ埋葬されていない遺体に墓地を提供する」のだが、南部の人々は「彼らが敵と考える人々の遺体が誰にも知られずに朽ち果ててゆくまことにした」(“A Burial Party, Cold Harbor, Va., April, 1865” n.p.)。エリザベス・ブラッドフォード・フライらが指摘するように、ここでガードナーは「南部ホスピタリティ」の失敗を告発しているとも言えるだろう(46)。しかし、南部兵士の遺体の埋葬を拒絶したのは北部も

同じだ。

こちらを見返す遺体埋葬作業員の眼差し、それは間違いない。写真家の姿を捉えている。「狙撃兵の終の住処」において「アーティスト」が南軍兵の白骨化した遺体を発見したように、作業員が遺体を発掘し散らばった骨を集める作業は、ガードナーが行なった「死を写す」作業に似ていたと言えるのかもしれない (Lee 55; Frye 44-46)。^v さらに加えれば、それは「再埋葬」でありリフォトグラフィの行為に似ていたと言えるだろう。北部のモニュメントによって兵士の死を国家のナラティブに回収するのではなく、北部と南部の遺体を分け隔てなく写真集に収めること——その埋葬にも似た行為は、おそらく、ガードナーが北部人でも南部人でもなく、戦争のわずか五年前にスコットランドからやって来たばかりの移民だったからこそ可能だったのではないだろうか。

写真家に向けられた埋葬人の眼差しは『写真スケッチ』という写真集の読者にも向けられる。埋葬はまだ終わっていないのだ。だからこそ、リフォトグラフィが何をなしているのかという、ガードナーの写真が提起した問いは、レヴィンやマンのような写真家のリフォトグラフィの試みに受け継がれ、その時間的な隔たりにもかかわらず、その隔たりの中で、問い続けられたのである。

註

i 本稿の一部は日本アメリカ文学会関西支部例会(二〇一七年十二月二日)シンポジウムでの発表に基づいている。

ii 戦場の痕跡を撮影するのは当時の戦争写真の共通了解であって、南北戦争だけがそうだったのでないことは確認しておく必要がある。フェリーチェ・ベアト(Felice Beato)もまた、インドの大反乱あるいはアロー戦争において遺跡写真を撮っている。クリミア戦争を撮影したロジャー・フェントン(Roger Fenton)の廃墟写真も同様である。

iii “A Harvest of Death”がその後、ハーフトーン時代に複製され、抽象化されながら様々なコンテクストに適應されていったことについてはKingsporn 5を参照。

iv 写真撮影がそうであるのと同様、死体の処理も勝者に任せられていた。アンティータムにせよゲティスバーグにせよ勝者は北軍であり、最初に北軍兵の埋葬が行われたのちに南軍兵の死体処理が行われた。埋葬に関するこのような差別は、まず味方の軍の死者を弔うという感情的なものであるのみならず、味方の死体を見せて兵士の士気を低下させたくないという軍の意向もあったようだ(Fraust 69-70)。アンティータムの死体写真には南軍兵の顔をはっきりと認識することができるが、自国民の死者の顔を撮影することは第一次大戦以降、検閲の対象となり、そのようなことは行わないことがフォトジャーナリズムの倫理になった(Ruby 15)。

v リチャード・バーンズのキッチュな南北戦争「再演」写真は、その露骨な演劇性によって、南北戦争写真に潜在した構築的

側面を顕在化する。【図1】で提示したバーンスの写真は、モチーフこそガードナーと同じだが、視点がガードナーのそれよりもわずかに低いことにより明らかに構図のバランスを欠いている。バーンスのリフォトグラフィ、あるいはパロディ行為は、ガードナー写真に見られる遺体の美学化を批判しているからだ。

Works Cited

- Baer, Ulrich. "To Give Memory a Place": Holocaust Photography and the Landscape Tradition." *Representations*, no. 69, Winter 2000, pp. 38-62.
- Baldwin, Kristilyn. "The Visual Documentation of Antietam: Peaceful Settings, Morbid Curiosity, and a Profitable Business." *The Gettysburg College Journal of the Civil War Era*, vol. 1, 2010, pp. 1-21.
- Barne, Richard. "Civil War." <http://www.richardbarne.net/projects/civil-war-1/>
- "Brady's Photographs: Pictures of the Dead at Antietam." *New York Times*, 20 October 1862, p. 5.
- Carni, Aveler. "Sally Mann's American Vision of the Land." *Journal of Art Historiography*, no. 17, 2017, pp. 1-26.
- Davis, Keith F. *The Origins of American Photography: From Daguerreotype to Dry-Plate, 1839-1885*. Nelson Atkins, 2007.
- Faust, Drew Gilpin. *The Republic of Suffering: Death and the American Civil War*. Vintage, 2008.
- Frassanito, William A. *Antietam: The Photographic Legacy of America's Bloodiest Day*. Scribner, 1978.
- . *Gettysburg: A Journey in Time*. Scribner, 1975.
- Frye, Elizabeth Bradford and Coleman Hutchinson. "What Remains Where: Civil War Poetry and Photography across 150 Years." *Undead Souths: The Gothic and Beyond in Southern Literature and Culture*, edited by Eric Gary, Louisiana State UP, 2015, pp. 36-51.
- Gardner, Alexander. *Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War*. Philip & Solomons, 1866.
- Harris, John. "Truthful as the Record of Heaven: The Battle of Antietam and the Birth of Photojournalism." *Southern Cultures*, vol. 19, no. 3, pp. 79-94.
- Hicks, Robert. "Why the Civil War Still Matters." *New York Times*, July 2, 2013, p. A25.
- Holmes, Oliver W. "Doings of the Sunbeam." *Atlantic Monthly*, vol. 12, 1863, pp. 1-15.
- . "The Stereoscope and the Stereograph." *Atlantic Monthly*, vol. 3, 1859, pp. 738-48.
- Kalin, Jason. "Remembering with Rephotography: A Social Practice for the Inventions of Memories." *Visual Communication Quarterly*, vol. 20, 2013, pp. 168-79.
- Katz, D. Mark. *Witness to an Era: The Life and Photographs of Alexander Gardner*. Rutledge, 1999
- Klingsporn, Geoffrey. "Icon of Real War: A Harvest of Death and American War Photography." *The Velvet Light Trap: A*

- Critical Journal of Film & Television*, no. 45, 2000, pp. 4-18.
- Laderman, Gary. *The Sacred Remains: American Attitudes Toward Death, 1799-1883*. Yale UP, 1996.
- Lee, Anthony W. "The Image of War." *On Alexander Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War*, edited by Anthony W. Lee and Elizabeth Young, U of California P, 2007, pp. 8-51.
- Levene, David. "The American Civil War, Then and Now." *The Guardian*. June 22, 2015. <https://www.theguardian.com/artanddesign/ng-interactive/2015/jun/22/american-civil-war-photography-interactive>
- Luckhurst, Roger. "Why Have the Dead Come Back?: The Instance of Photography." *new formations: a journal of culture/theory/politics*, vol. 89-90, 2017, pp. 101-15.
- Mann, Sally. *Hold Still: A Memoir with Photographs*. Little Brown & Company, 2015.
- . *What Remains*. Bulfinch, 2003.
- Nudelman, Franny. *John Brown's Body: Slavery, Violence, & the Culture of War*. U of North Carolina P, 2004.
- Ruby, Jay. *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. MIT Press, 1995.
- Russling, James S. "Civil War Plans For National Cemeteries." *Harper's New Monthly Magazine*, vol. 33, Aug. 1866, pp. 321-22.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford UP, 1985.
- "Scenes on the Battlefield of Antietam From Photographs by Mr. MB. Brady." *Harper's Weekly*, 18 October 1862, pp. 664-65.
- Smith, Shawn Michelle. "Photographic Remains: Sally Mann at Antietam." *The Civil War in Art and Memory*, edited by Kirk Savage, Yale UP, 2016, pp. 103-24.
- Snyder, Jonathan. "The 'Make-Believe' War: Necessary Fictionalization in Alexander Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War." *War, Literature, and the Arts: An International Journal of the Humanities*, vol. 26, 2014, pp. 1-23.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Striker, Kristen E. *The Absence that Is Present: Civil War Photography, 1862-2015*. 2017. Bowling Green State University, MA thesis.
- Sweet, Timothy. *Traces of War: Poetry, Photography, and the Crisis of the Union*. Johns Hopkins UP, 1990.
- Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs: Images As History: Mathew Brady to Walker Evans*. Hill and Wang, 1989.
- . *What Remains: The Life and Work of Sally Mann*. Directed by Cantor, Steven. *Zeitgeist Films*, 2005.
- アリステテレス『詩字』・ホラチーヌス『詩論』松本仁助、岡道男訳
岩波文庫、一九九七年。
- 浜野志保『写真のポーターランド——X線・心霊写真・念写』青
弓社、二〇一五年。
- マンウイッチ・レフ『ニューメディアの言語——デジタル時代の
アート・デザイン・映画』堀潤之訳、みすず書房、二〇一三年。