

詩的な記録あるいは記録のような詩としての アジェの写真イメージ

宗 洋

(言語表象論コース)

はじめに

シャルル・ボードレール (Charles Baudelaire) は「現代生活の画家」(“Le Peintre de la vie moderne”)のなかで、コンスタンタン・ギース (Constantin Guys) を称賛するとともに、パリの街を目的なしに歩き回る観察者としての遊歩者を支持している。

彼にとって遊歩者は「完全な見物人、すなわち熱烈な観察者にとって、大勢のなかに、うねりと動きのなかに、移ろいやすいものと無限なるもののなかに住まいを定めることは、無上の喜びである。わが家を離れていて、しかしわが家にいる気持ちでいること。こうしたところが、独立心旺盛で、熱狂的で、しかも公平な人々のささやかな楽しみであり、うまく表現できないが……観察者とは常にお忍びを楽しんでいる王侯なのである。¹

自身が遊歩者としてパリの街の情景を詩として『悪の華』(*Les Fleurs du mal*)のなかで描き出したボードレールが——肖像写真には興味を抱いていたにもかかわらず——写真術を嫌悪していたことはよく知られている。遊歩者の特徴はその移動性にあるわけだが、パリの街に立ち現れる瞬間の美を遊歩者として体感し詩として書き記したボードレールは、評論「1859年のサロン」(“Salon de 1859”)のなかで写真術を弾劾している。

詩情と進歩とは、本能的な憎悪でお互いに憎み合っている二人の野心家であって、彼らがたまたま同じ道で出会うと、必ずどちらかが相手の召使いにならなければならないものである。もし写真術が芸術の機能のいくつかを補充することを許されたとしたら、やがてそれは、大衆の愚昧の中に自然の仲間を見出して、芸術に完全にとって代るか、あるいは芸術を完全に墮落させてしまうであろう。それ故写真は、科学と芸術の召使いというその真の役割りに戻らねばならない。それはちょうど印刷術や速記術が文学を生み出しもしなければそれにとって代ることもせず、ただ忠実な召使いであるように、きわめて謙虚な召使いでなければならないのである。²

1 Charles Baudelaire, “Le Peintre de la vie moderne,” *L’art romantique* (Paris: L. Conrad, 1917)62.

2 Charles Baudelaire, “Salon de 1859” *Curiosités Esthétiques: Salon 1845-1859*, (Ulan, 2012), 261.
なお、シャルル・ボードレール「1859年のサロン」『ボードレール全集IV』(阿部良雄訳、東京：人文書院)180-81を参照。

詩的な靈感を遊歩のなかで感じ取っていたこの詩人にとって、写真術の潜在的な可能性——労せず一瞬のうちに街を二次元の空間に収めることになる可能性——は脅威に感じられたのかもしれない。しかし時代的にそのようなスナップショットやストリートフォトグラフィーが実現するのは20世紀に入り、写真家たちが35ミリのフィルムを用いた、携行が簡単で目立たない小型カメラを手にしだしてからのことである。それよりも前の時代には、化学処理の問題や大きさや重量といった物理的問題からも、ボードレールが彼自身の詩作にとっての敵として写真術を想定する必要性はなかった。現代のカメラと比べ露出に時間を要する大きな写真暗箱を担いで、あるいは台車に乗せて、雑踏する街中を遊歩者のように気ままに歩き回することはほとんど不可能だった。いうなればボードレールは将来の遊歩者——詩人——に対する脅威を言葉にしたと考えるべきだろう。こうした写真状況の機動性は、徐々に写真家にとって有利なものになっていく。とはいえ、それはライカをはじめとする小型カメラの登場をもって劇的な変化を迎えるわけで、それまでは機動性において、遊歩者としての詩人に太刀打ちできるものではなかった。

イポリット・バヤール (Hippolyte Bayard)、シャルル・ネーグル (Charles Nègre、アンリ・ル＝セック (Henri Le Secq)、シャルル・マルヴィル (Charles Marville) などの先人がいるにもかかわらず、パリの街並みを撮影した写真家として我々が真っ先に思い浮かべるのは、ウジェーヌ・アジェ (Eugène Atget 1857-1927) だろう。アジェの写真集に付されたカミーユ・レヒト (Camille Recht) の序で、彼は「アジェはくパリの写真家」と呼ばれた。だが彼の名人芸は、パリに結びついているわけではない³と述べているのだが、はたしてこの見解は妥当なもののだろうか。同じ序でレヒトは『ブルゴーニュ・ワイン』の店のまえにいる牡蠣売りの女を示し、中央市場を、パン売りの女を、八百屋を見せてくれるが、しかし今日の習慣とは違ってアジェは、ひとつの籠だけにねらいを絞る、ひとつの細部だけを取り出して撮る、といったことはしない⁴とも述べている。こうしたアジェの写真をヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) は「事実、アジェによるパリの写真は、シュルレアリスム写真の先駆であった。すなわちシュルレアリスムが動かすことのできた唯一の本当に堂々たる隊列の、先発隊であった」⁵と解釈している。本論ではベンヤミンの議論を踏まえ、彼とは異なる意味においてアジェのシュルリアリスト性を明らかにするとともに、レヒトの主張を再考する。

1. アジェは遊歩者といえるか

写真史において誰もが知るように、20世紀に入る前にロールフィルムは市場に出回り、写真家たちはゼラチン乾板よりもはるかに軽量な道具で戸外の撮影が可能になっていた。しかしアジェはラピッド・レクチリニア・レンズ (the Rapid Rectilinear) と18×24センチサイズの乾板用暗箱を使用していた。当時にしても旧式といえるこの装備に三脚を加えると、少なくともその重量

3 カミーユ・レヒト「ウジェーヌ・アジェ『写真集』への序」『図説写真小史』(久保哲司編訳、東京：ちくま学芸文庫) 153

4 前掲160

5 ヴァルター・ベンヤミン『図説写真小史』(久保哲司編訳、東京：ちくま学芸文庫) 35

は20キロはしたといわれている。⁶アジェの店に出入りし、アジェ亡き後も彼の写真の収集と保存に尽力した写真家ベレニス・アボット (Berenice Abbott) はアジェの装備について以下のように記している。

His apparatus was rudimentary, large, heavy. A simple rectilinear lens, the cheapest he could buy, became the “eye” of this prodigious photographer. It was slow but penetrating. His plates were large and heavy, and each time a picture was taken a tripod was erected.⁷

このような重装備のアジェに対してアボットは“he was a spy”⁸とも述べているが、実際にはだれの目にもわかる重装備の写真家を“a spy”と表現することには無理があり、これは人物を神秘化するための表現と捉えるべきである。またアボットは“With the marvelous lens of dream and surprise, he “saw” (that is to say, photographed) practically everything about him, in and outside Paris, with the vision of poet.”⁹ (強調は筆者による) と述べているが、“poet” といっても、先に述べた遊歩者ボードレールの意味での詩人とは全く異なる文脈で読まれるべきだろう。その点に関しては後述する。アボットによる肖像写真¹⁰からわかるように、アジェがいかに大男だといっても、こうした装備を携えたアジェのパリの写真とは、遊歩者の気ままな移動性とは異なるものだった。

アジェの作品についてよく言及されるのは、人の存在についてである。アジェが撮影したパリの建築物を主体とする街並みはがらんとした空白の空間が特徴的である。これは彼の撮影した写真の意味から説明できる。古いパリの文化財としての街の建物を記録として残すためには、ある意味、街中を歩き回る人の姿や馬車などは邪魔な存在だったとも考えられる。ベンヤミンが19世紀の首都として考察したパリの雑踏を回避するには早朝の撮影が最適だった。したがってアジェは早朝の人がまだ活動し始める前のパリの姿——建築物——をメインに撮影した。彼のそうした写真はパリの街並みをはっきりと記録するために、手前から中心そして奥までピントが合っているように見えるものが多い。その場合、レンズを絞って、露出時間を長めにして撮影されている。このことによって前方から後方までピントが合っているように見える写真が可能になる。

それに対して、人を被写体とした写真は必ずしも被写界深度が深いとはいえず、浅いものも多い。これはすなわち何を撮るかによって、撮影の方法とそこから生じるイメージの違いにアジェは非常に意識的だったことを示している。建物を撮影した写真のなかにも、人の姿や影が見える写真も存在しているが、人物はぶれており、なかには幽霊のような姿で写っているものもある。

6 Andreas Karase, “Archive of Visions—Inventory of Things:Eugène Atget Paris,” *Paris Eugène Atget*. (ed. Hans Christian Adam: Hong Kong: Taschen, 2008) 87

7 Berenice Abbott, “Eugène Atget,” *Creative Art*. (vol. 3, Sep, 1929) 652

8 前掲652

9 前掲651

10 *Eugène Atget*, (ed. Weston Naef, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2000) 6

19世紀の首都とベンヤミンが評した街はアジェの街並みを撮影した写真では、人のいない街、幽霊の徘徊する街としてイメージ化されている。それはゾラが描いたようなパリの街やボードレールにとっての遊歩者の街とは全く異なる街といえる。そして私たちはこれらの街並みの写真において、目にとめないもの、ないがしろにされるものに対して観察の視線を向けるようになる。この点においてボードレール的な感性に一見近いようにも見受けられるが、しかしこうした視線は遊歩者の視線ではなく、むしろ都市の細部の描写にこだわりをもったモダニズム文学の視線に近く、それを先取りしたものともいえる。

2. 人間の視覚と機械の目

アジェの街並みはカメラの特性である精密描写を有効に利用して撮影されている。アジェがこうした写真を撮り始めた頃の〈芸術〉写真といえ、絵画のように写真を制作するピクトリアリズム (pictorialism)¹¹ が全盛の時代だった。そうしたことを踏まえると、アジェの異端ぶりは際立つことになるが、しかし次の点を忘れてはならない。彼は記録として写真を撮影していたことである。パリの街並みの記録であるならば、街並みの奥がぼんやりとして何が写っているのかわからないようなものでは役に立たない。したがって、この場合、レンズを絞り、比較的長めの露出時間によって深い被写界深度を得ることは必須だった。しかし人物を中心としたものでは、人物に焦点を合わせる必要が生じる。人は動くため、露出時間はできるだけ短く、レンズの絞りは開放かもしくは開放に近いもので撮影される。有名なオルガン弾き (Joueur d'orgue) の写真も二人の人物とオルガンにはピントが合っているように見える——ただし当然ながら実際にピントが合っている部分は一箇所である——が、すぐ後ろの鎧戸のある窓はすでにぼやけたものとなっている。別の例を挙げるならば、屑拾いを撮った作品 (図1) は、屑拾いの男と屑を入れたずだ袋を山積みにした荷車にはピントが合っているように見えるが、後ろの街並みはぼんやりとしており、空間の中に溶けていくかのような状態である。アジェは何を記録するかによって被写界深度を調整しているのだが、それはすなわち、時間を調整したことも意味するのである。

私たちはこの大きく二つに分かれる写真、すなわち被写界深度の深い写真と浅い写真を見るときに、機械の目と人間の目の類似性ととともに確固たる相違点を意識する必要がある。それはパリの街を記録したことで知られるとともにシュルレアリストが評価したアジェ、二つの側面をもつこの写真家において決して等閑視できない問題である。人はものを見るときに瞬間瞬間



図1

11 アジェを高く評価したアボットはピクトリアリズムに対して “[...] a wave of rank pictorialism set in and flourished. This type of work was usually very sentimental” と扱き下ろし、イギリスのヘンリー・ピーチ・ロビンソンをその代表格として挙げ、その風潮がアメリカで流行したことを批判している。Berenice Abbott “It Has to Walk Alone.” *Photographers on Photography*. (ed. Nathan Lyons, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966) 15

で別の対象に焦点を合わせていく。一点を注視するとき、それ以外の空間はぼやけているかのよう認識される。視線を別の空間に移せば、先ほどまではピントがあっていた点が今度は朦朧とした空間へと変化する。こうした人間の視覚の特徴を踏まえて被写界深度の問題を考えてみる。先ほど例に挙げた肩拾いの写真を見てみると、おそらく視線が真っ先に向かうのは、その大きさおよび写真中央付近に捉えられたという理由から荷台に乗せられた肩を入れたずだ袋、あるいはこちらを見返している肩拾いの中年の男のはずだ。そのどちらにせよ、次に視線を移すとしたら前者ならば肩拾いの男に、後者ならばずだ袋の山に、となるだろう。この場合とくに視覚的な違和感はない。いずれにせよ背景の空間はぼんやりとした状態を保っているためである。しかしそれから背後の街並みに視線を移してみる。すると我々は、どんなにその写真の背景に注目し、凝視しようとも、背景はぼんやりとした空間のまま存在し続けていることに気づく。

それに対し、パリの街並みを撮った多くの写真は被写界深度が深いため、画面手前から奥の遠方までピントが合っているように見える。人間の視覚上こうした知覚はあり得ない。しかしそのあり得ない状態で写真はものとして存在し続けている。このような写真において前方の建物を見ると、後方の建物や景色はぼやけ、後方を見ると前方の建物はぼやける。その写真の認識は、人間の知覚を模倣するかのよう方法でおこなわれる。被写界深度の深い写真と浅い写真においては、物質的な存在と知覚のされ方の関係は逆転する。一見、人間の知覚を演出しているかのように見える被写界深度の浅い写真は、どんなに目を凝らしても本来ならばピントの合うはずの空間もぼんやりとした状態のまま存在し続け、被写界深度の深い写真は、遠近法的空間（遠近法も詐術である）としてみれば、それはあり得ない空間だが、人間の走査的視線という点から見れば、生理学的には人間の知覚に近い空間へと変貌するからである。アジェの写真は絵画を模範とするピクトリアリズムとは異なる空間を創出したわけだが、被写体による写真撮影の違いは写真史上重視されるピクトリアリズムとの違いだけでなく、アジェの写真における知覚の関係を考えずには済まされない。この被写界深度による写真知覚の問題こそ、アジェの写真とシュルレアリストの詩の同時代性を考察する手がかりとなるからである。

3. パリの街並みとシュルレアリストの詩

アンドレ・ブルトン(André Breton)が「シュルレアリスム宣言」(“Manifeste du surrealisme”)を発表したのは1924年のことだった。周知のとおり、この作品はタイトルが示すものとは異なり、そもそも自動記述による「溶ける魚」(“Poisson soluble”)という作品集のための序文として書かれたものだった。しかしこのテキストは外的要因により、シュルレアリスムという言葉の定義などのためにブルトンによって校正刷りが修正され、序文から宣言へと飛躍した。「宣言」によればシュルレアリスムとは

シュルレアリスム。男性名詞 心の純粋な自動現象^{オートマティスム}であり、それにもとづいて口述、記述、その他あらゆる方法を用いつつ、思考の実際上の働きを表現しようとする。理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいからもはなれ

た思考の書きとり。¹²（強調は筆者による）

シュルレアリスムの定義にもあたるこの箇所ですら少なくとも二つのことが述べられている。ひとつは「心の純粹な自動現象」（“Automatisme psychique pur”）であるということ。それは同じ宣言のなかで以下のように説明されている。

思考の速度は言葉の速度にまさるものではなく、思考はかならずしも舌を、それどころか走り書きのペンをすらよせつけないものではない——あの筒切りにされた男という文句のおとずれた次第がそのことを証明していたが——と私には思えたし、いまもそう思えるのだ。こうした意向のもとに、これら最初の結論をあらかじめ知らせてあったフィリップ・スーポーと、そして私のふたりは、文学的にどんな結果が生じうるかなどはみごとに無視して、紙に字をかきまくることをくわだてた。¹³

この引用にもあるとおり、自動記述においては速度の問題が重要になってくる。ブルトンの残した草稿から、自動記述は五段階の速度に変化させておこなわれたということがわかっている。もっとも高速の段階で書かれた詩は名詞の羅列が多くなり、動詞は減少する。一例として『磁場』（*Les Champs magnétiques*）所収の「ヤドカリは語る」（“Le pagure dit”）という詩篇に含まれる「永続する流行」（“Les modes perpétuelles”）を見てみよう。

青少年たちの犯行 英国の塩
 ひびの切れた手の川
 祝宴と極光との宮殿
 赤 赤 シャンソン
 おとなしい砂糖は緑の色となる
 あおざめた感 覚
 勇氣 まだ汚れていない吸取紙
 一匹の蠅が老人たちをこわがらせる
 一個の脳を発見する 赤い蟻がいる
 行進
 行進
 ハレルヤ¹⁴

12 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, (Gallimard), 36. アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』（巖谷國士訳、東京：岩波文庫、2011）46を参照。

13 Breton, *Manifestes du surréalisme*, 33. ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』40を参照。

14 André Breton and Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, (Gallimard), 106. アンドレ・ブルトン『アンドレ・ブルトン集成第3巻』（大岡信、阿部良雄訳：人文書院、1970）260を参照。

名詞と形容詞の羅列の連続のため、詩全体が何を主題にし、何を語ろうとしているのかはもはや完全に理解不能なものとなっている。酒井健が述べているとおり、「次々に表現されるイメージは気ままに連想されたものであって、全体としての統一性に欠ける」¹⁵。同じ『磁場』のなかでも速度の遅い自動記述によって書かれたものはフランス語の文章として理解可能であることから、自動記述は単に機械的で自動的というのではなく、速度の変化によって表象されるものがいかに変化するのかが問題となる。

第二の点として、「その他あらゆる方法を用いつつ」という箇所である。シュルレアリスムの作品は、口述や記述だけでなく、カメラを用いても一向に構わないということだ。しかもカメラはその機械性からシュルレアリスムとは相性のよい表象装置である。しかしその機械性の特徴のみに注目すると、結局は何も見えてこない。シュルレアリストが注目してもよいだろう写真が存在する一方、シュルレアリスムの考えとは相容れない写真もあるからだ。アジェの写真はマン・レイとベレニス・アボットらに注目され、シュルレアリスムの機関誌『シュルレアリスム革命』に4枚掲載された。アジェの写真は、アジェ本人にとっては芸術運動とは無関係の記録でしかなかったのだが、シュルレアリストにとっては見逃すことができないものだった。

「宣言」には、いったい誰がどのような点においてシュルレアリストであるのかという一覧が掲載されている。その一覧に続いてこうある。

けれども、私たちは、どんな濾過作業にも身をゆだねることなく、私たち自身を、作品のなかにあまたのこだまの符をとりいれる無響の集音器に、しかも、それぞれの符のえがく意匠に心をうばわれたりはしない謙虚な記録装置にしたててきたからには、おそらくいまも、彼らよりいっそう高貴な動機に奉仕しているはずである¹⁶

彼らはこの引用にもあるように「記録装置」(“*appareils enregistreurs*”)に注目した。先に挙げた「宣言」からも、それは速度の変化の問題を根底に含む記録装置である。アジェは記録写真家であったがために、シュルレアリストが考える磁場とは別の磁場において、この問題に意識的であり、速度の変化を撮影の実践に利用していた。端的にいえば、被写界深度と人物のぶれがこの問題と関係する。1898年に撮影された「フライ売り ムフタール通り」(“*Marchande de frites, rue Mouffetard*”)という作品はムフタール通りのフライ売りをカメラに収めた写真のようなタイトルである。しかし写真のフライ売りの女性の顔の輪郭は完全にぶれていて、記録という点からすると、この女性が主題となる被写体だとはとても思えない。一方で、静物である彼女の仕事道具やその斜め後ろのワインの広告には焦点が合っているように見える。被写界深度が浅くはないためである。写真暗箱のレンズを絞り、露出時間を少し長めにしたために人物はぶれ、静物および背景の奥までピントがあっているかのように見える写真ができあがったと考えられる。この写真は「小さな商売」(*petits métiers*)のシリーズの一枚であるが、記録という点から見ると、

15 酒井健『シュルレアリスム——終わりなき革命』(東京：中公新書、2011) 65-66

16 Breton, *Manifestes du surréalisme*, 39.ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』49を参照

そのシリーズのタイトルが示すものを写真の焦点は適切に表しているとはいえない。アジェの作品では被写界深度の問題が時間の問題および主題の提示の仕方ときわめて密接に関わってくる。こうした時間と空間の観点から見ると、『シュルレアリスム革命』に掲載された写真よりもこの問題に迫るアジェの写真は多く存在している。

ここで再び「宣言」に立ち返ってみよう。「宣言」の後半にはこうある。

ある種の結合から好ましい唐突さを得るためならなんでもいい。ピカソやブラックの貼り絵は、もっとも洗練された文体の文学的な展開のなかに、なにか常套句をもちこむのとおなじ価値がある。新聞から切りぬいた見出しや見出しの断片を、できるだけ無作為によせあつめて（おのぞみなら、構文は守ろう）得られたものに、詩という題をつけることだつてゆるされる——¹⁷

こう述べた後に、この箇所を实践した13の詩が示される。通常の詩ならば字体や文字の大きさは同じであるはずだが、「宣言」における詩ではそれらは様々に異なっている。¹⁸ (図2) それらの詩は異質性において、聴覚的だけでなく、視覚的な面も強調されており、ブルトンにとってそれは明らかに要となっていることがわかる。そしてその視覚性のあり方もまた「ある種の結合から好ましい唐突さを得るためならなんでもいい」のである。つまりは写真が「唐突さを得る」ことができるならば、こうしたコラージュによる詩の対象となるということを意味している。

「宣言」で例として挙げられている詩の視覚性は、アジェの写真とある共通点を有している。われわれはアジェのパリの街並みの写真に詩を見出すことができるからだ。それは記録写真として成立していると同時に、様々な字体の広告、看板、店名等により、街並みそれ自体をシュルレアリストの詩のように示している。アジェの一部の記録写真は図らずもパリの街を文字のコラージュとして視覚化しているのである。(図3) ベンヤミンは人が写っていないアジェの写真のシュルレアリスム性についてこう述べている。

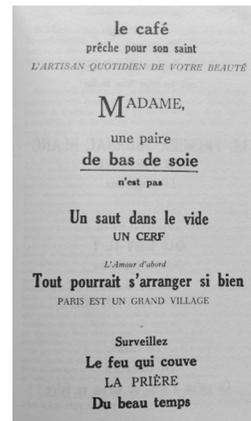


図2



図3

17 Breton, *Manifestes du surréalisme*, 53.ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』73を参照。

18 Breton, *Manifestes du surréalisme*, 54-56

都市はこれらの写真の上では、まだ新しい借り手が見つからない住居のように、きれいからっぽである。まさにこうした作業において、シュルレアリスム写真は環境と人間との疎遠化、治癒的な効果をもたらす疎遠化を準備する。こうした疎遠化によって、政治的な訓練を積んだ眼にはある視野が開けてくる。そこでは、細部を鮮明に捉えるために、ほのぼのとした雰囲気はすべて犠牲にされる。¹⁹

ベンヤミンのこの指摘はシュルレアリスム性に対する見方として否定されるものではない。しかし「借り手が見つからない住居」には存在感を放つ広告、看板、店名のコラージュによる無数のシュルレアリストの詩が宿っている。あるものはどっしりとし、あるものは線が細く、あるものは踊っているかのように、持ち場を離れそれぞれが自由に結ばれる。そこに我々はシュルレアリストのパリを見出すべきである。もちろんこうした写真を撮影したのはアジェが最初ではないし、アジェの写真が特別に優れているというわけでもない。我々は無名の写真家が撮影したロンドンその他の街並みの写真にも同じようなイメージを度々見ることができる。レヒトは「彼の名人芸は、パリに結びついているわけではない。本書の写真を見れば、それらがどんな場所でも成立しただろうということが分かる」²⁰と述べている。しかしブルトンがコラージュやデペイズマンといった方法において運動を進めたパリの街並みこそが、アジェの写真においては記録と同時にシュルレアリスム的な詩の生成の現場となっていることを見逃すわけにはいかない。アボットが何をもってアジェの目を“the vision of poet”と述べたのかは別にせよ、それが本論で述べたような記録との同居において発揮されている点に鑑みれば、私たちはアジェの写真に、写真というメディアが晒される記録なのか芸術なのかという二分法を認識論的に瓦解させる表象の実践の場を見ることができるのである。

終わりに

アジェは時間を変化させることにより記録写真を撮影していったわけだが、考えるべきことは、絞りと露出時間の調整によりパリの街並みは、記録であると同時にシュルレアリストの詩の様相を呈するコラージュされたかの空間となったことだ。このことにアジェ本人が意識的だったとは思えないし、シュルレアリストでさえその空間表象に意識的だったかどうかは疑わしい。というのも、この点において、『シュルレアリスム革命』に掲載されたアジェの写真よりもはるかにシュルレアリスムのコラージュされた詩を思わせる写真が存在するからである。彼らの意識とは別に、記録とシュルレアリスム的な芸術が同居する空間をアジェのパリの写真のなかに見出すことができるのである。

19 ベンヤミン39

20 レヒト153