

レンズを見つめるとはどういうことか——都市・映像・他者

下澤 和義

「太陽と死はじっと見つめることができない」（ラ・ロシュフーコー）

このシンポジウムでは、出発点として写真集『北京 1966』^① をとりあげ、現代の中国について考えるためのきっかけを、フランス・中国・日本の三点測量のかたちで、文革初期の映像のなかに探ってみたいと思う。そのさい本書を目にする者に最も強い印象を残すのは、やはり映像のなかの群衆たちがしばしばレンズのほうへむいている「眼差し」ではなからうか。この視線の対峙については、李振盛の写真集『紅色新聞兵』やミケランジェロ・アントニオーニのドキュメンタリー映画『中国』との比較をつうじてすでに考察したことがあるが^②、ここでは政治情勢ともなう都市空間の変容との相関において考えてみることにしたい。

そのまえに、『北京 1966』においてなぜこれほど多くの人びとがレンズのほうを見つめているかということを見つめられている撮影者のプロフィールという点から確認しておこう。同書の写真を撮ったソランジュ・ブランは、北京のフランス大使館に秘書として 1965 年冬に赴任し、それから半年あまりで文化大革命に遭遇している。当時フランスは、欧米諸国のなかでは比較的早期に中国との国交を樹立したという経緯もあり、1965 年の夏にはドゴールの親書をたずさえたアンドレ・マルローが文化大臣として毛沢東と会見したばかりであった。

いっぽう撮影時のブランはとりたてて中国の政治や中国語に精通していたわけでもなく、また初めて自分のカメラを買ったのも香港だったという。それゆえ彼女の視点は外交官や報道写真家のいずれでもなく、むしろフランスの 20 歳の平均的な若者という視点に近かったと言える。被写体についても撮影機器についても、彼女が専門的な慣例から離れた二重の意味でのアマチュアであるということは、このあと説明する写真の内容にも大きな意味を持っている。実際には彼女は、3 年後にフランスに帰国してから『ル・モンド』紙の国際版、『ル・モンド・ディプロマティック』のアート部門に入り、編集者としてのキャリアを積んでいるので、言うなれば文革を撮影したという経験は彼女の仕事の原点になったわけである。

本書に収められた「文革小史」という回想記のなかで、ブランは「私は目のまえで起きている出来事の力強さを身近に感じながら、視界に入るものを写真に撮る。けれども、出来事をフィルムに記録として残したら、その映像が重大な意味を持つようになるかもしれないなあとはあまり意識したことはなかった」（p. 7）と記している。もともと彼女に写真を公開する意図がなかったことは、本書の出版が撮影から 40 年近くをへたあとだったという事実からも納得され

る。

従来われわれが目にしてきた文革の写真映像は、政情を知悉しているプロのカメラマンが、あたかも自らは透明な存在であるかのようにしてカメラ視線を回避しつつ、モノクロで撮影したニュース写真かプロパガンダのカラー写真が主流であったのに対し、『北京 1966』の著者は、紅衛兵の登場をはさんで前後約一年あまりの革命都市の空間を往来しつつ、自らの異邦人としての存在が群衆に見える距離からスライド向けのポジフィルムでカラー写真を撮影している。そのペンタックスが捉えているのは、固有名を記されうる有名な政治家たちではなく、ほとんどつねに無名かつ複数の民衆たちであり、その点で本書のタイトルが北京の名を冠せられているのは、まさに都市自体が撮影対象だったということを物語っているのである。

自らの存在が中国人たちにさまざまな反応を引き起こす触媒のように働いていたということを、ブランは 40 年後の編集作業の時にあらためて意識したと回想している。「近ごろは写真のデジタル化した作業のおかげで、位置の移動やズームが可能になったため、40 年あまり経ったいま、私は自分に向けられていたあらゆる種類の視線を、茫然自失から微笑に至るまですべて発見できた。カメラを持った自分が、どれくらい中国人の好奇心の対象になっていたかを確認することができたのだ。それほど外国人の存在は稀だった。当時にしてみれば、アマチュアによる中国のカラー写真が実在しているのも同じくらい稀なことである」(p. 7)。

ここで言われている「あらゆる種類の視線」というのは、同じ 1 枚の映像における老若男女のあいだで個々人の表情が異なっているという共時的な反応の多様性にも見出されるし、1966 年の春から 1967 年という本書の撮影期間をとおして視線の社会的機能が推移しているといった通時的な変化のなかにも認められる。オックスフォード大学の心理学者ピーター・コレットはその『異邦の身体たち』という著書において、人を凝視することには三つの重要な社会的機能があると述べている。他者の反応から自分の行動を知るための「モニター機能」、自分の態度や意図を相手に伝える「表現機能」、そして他者の行動を抑制し修正させる「制御機能」である⁽³⁾。

例えば、写真「4」(邦訳版では配列順に通し番号を打っているのですが、ここではその数字を「4」のように表記する)は公園でくつろぐ市民を撮影した家族三代のポートレート写真である。おそらく春先に撮られた 1 枚で、場所は北京の頤和園である。ただし、よく考えてみると、この 3 人の前でカメラを構えているのは、見ず知らずのフランス人女性である以上、市民たちに緊張感や表情の硬さなど、「制御機能」が見られたとしても決して不思議ではない。

一般的に当時の中国社会においては、個人の肖像を撮影するという行為は儀礼的性格が強く、正面からシンメトリーの構図をとるという志向が強く残存していた。例えば、スーザン・ソングはこの点を 1977 年の写真論で、「中国では写真を撮ることはいつでも儀式なのであり、いつでもポーズをとり、したがって当然、同意が必要である」⁽⁴⁾と指摘している。動いている被

写体を撮ったり、街角で気軽にスナップを撮ったりすることは、まだそれほど日常的ではなかったのである。

ブランが北京の土を踏む1年前、フランスの作家ジュール・ロワは、北京を訪れたおりに写真の撮影に対する周囲の抵抗に遭遇したことを、その旅行記のなかに記していた。作家であるロワ本人は現地でノートを取るという方法を主として用いており、写真を撮っているのはもっぱら彼のパートナーのブリジットという女性のほうである。彼ら一行は壮大な街路で若い学生や民兵たちが国慶節の予行演習をしている場面を目撃し、ただちにその「新しい中国」に惹きつけられるが、「わたしたちがこの光景にあまりにも興味を持ちすぎ、ブリジットがそれを写真にとったのを見てとると、人はたちまちわたしたちをその場からひきはなした」⁽⁵⁾と回想している。

また、作家たち一行が北京西部の古い居住区を訪問したとき、中庭で料理をしている老婆や、学校帰りの子供ら、近所の事務員や工具たちの視線には「制御機能」が強いことがわかる。「窓や戸口から、彼らははげんそうな目でわたしたちを見つめていた。ブリジットは灰色の丸い屋根瓦や、丈の低い家並みや、あるいは蜂がぶんぶん群がっている葡萄の樹の根もとを写真にうつしていた」⁽⁶⁾とあるように、アマチュア・カメラマンのブリジットは住民たちから苦勞して撮影の同意を取り付けるよりは、建築や自然を被写体として選択しているのである。さらに南京では、ロワたちを監視するカメラマンが随行していて、場合によってはチェックのためブリジットとそのつど同じ写真を撮ったり、重労働している住民を彼女が撮ろうとするのを制止するなどしている。

これに対して、本書の写真「4」では、老母やその娘の表情には、そうした外国人に対する緊張感や、写真撮影じたいにたいする忌避や儀礼性が稀薄であるように見える。その理由としては、撮影者の年齢の若いこと、あるいは女性どうしであることから（ブラン本人との談話によれば、彼女自身が比較的小柄であることもあるいはその一因かもしれない）、親近感が生じたのかもしれない。ともあれ、ほとんど奇跡的な一枚と言ってもよいだろう。

この点に関連して、1966年という撮影の時期についていえば、このあと夏以降はさきほども触れたように外国人にたいする警戒心が強まり、都市空間全体の緊張度が高まっていく。例えば、11月になると中国当局は「外国人留学生を各自の母国に送還する命令を出した」(p. 24)と、当時のスウェーデンからの初代留学生だったレイヨン氏が、「文革小史」のなかで回想している。頤和園での写真は、そういう局面に入る直前に撮られた一枚なのである。

いっぽう、10月の国慶節で撮影された写真「19」では、デモ行進をしている青年たちが思い思いの表情でカメラのほうを見つめている。だが、それらの「表現機能」ととどまらず、彼らの大半は本来の進行方向からわざわざ右へ顔をむけ、道路わきにいる撮影者を見ようとしてい

る点に注意しよう。とりわけ険しい表情をした青年たちの反応からは、外国人女性への単純な関心という水準を越え、劇場国家において最も統制されるべき空間に紛れ込んだ他者に対する「制御機能」まで読み取ることができるだろう。

『北京 1966』の著者によれば、街路の群衆をまちかに撮影しながら、「いずれにせよ、写真を撮るのが難しかったという記憶はない。危険な目にあったり、危険を感じたりしたことは一度もなかった」(p. 7)とされている。そのいっぽうで、66年8月ごろの状況を書き留めた部分には、つぎのような一節も見つかる。「——写真を撮ったり、貼り紙を読んだりしていた大使館員たちのなかには、もめごとを起こした者も数人いた。新聞社の特派員たちは襲われて、写真のフィルムを引き出されるという目に遭った。ソ連の大使館は封鎖され、鉄格子の柵ごしに石が投げ込まれ、自動車にナイフで傷が付けられた。ロシア人たちの安全は、もう大使館外では保証されていない」(p. 10)。

幸いにも彼女自身がこのような事態に巻き込まれたことはなく、「私は若くて無邪気だった。あの紅衛兵たちと、だいたい同じくらいの年齢で、だいたい同じくらい素朴だった。おそらくそれが私の強みとなったのだろう」(p. 7)と述べている。現にそうであるがゆえに、今日われわれ読者は本書の貴重な映像を目にする機会に恵まれているわけだが、さきほど語られていたような中ソ関係の悪化は、ほどなくして中仏関係にも影響を及ぼさずにはおかなくなる。

国慶節の写真「19」の時点では、中国人からの眼差しはまだ好奇心や警戒心というニュアンスを帯びるにとどまっていたが、それが明確な敵意に変わるのが、1967年の年明けである。同年1月25日にモスクワの赤の広場で中国人留学生が抗議活動を行い、旧ソ連の当局と衝突を起こした。続けてパリでも2日後に中国人学生がソ連大使館に抗議行動を企てた。その際のフランス側の強硬的な対応にたいし、2月に入ってから今度は北京のフランス大使館へ中国人学生たちが抗議に詰めかけたのである。

この衝撃的な光景を大使館内部から撮影したのが、写真「33」から「36」の一連の映像である。ここでレンズのほうにむけられた眼差しが見つめているのは、もはや撮影者個人の身体ではなく、大使館という治外法権的な建築の存在であるが、さらにその背後にあるのは帝国主義としてのフランス国家という表象であろう。このように『北京 1966』には、政治情勢の変化とともに視線の性質が刻々と推移する過程が読み取れるという面がある。だが、ここでフランスの打倒を叫びながら大使館を見つめる学生たちの険しい視線とは別に、読者はもうひとつの別の視線の存在に気づくはずである。それは、学生たちの視線を代理するとともに教導している、毛沢東の視線のことである。

この指導者の視線は、写真「33」では、デモの最前列に連立した20数枚の肖像画によって、また写真「36」では、拳を振りかざす学生の背後の大きな1枚の肖像画によって、フランス大

使館の方向へ差し向けられるような角度になっている。そればかりか、この写真集全体をつうじて毛沢東のエイコーンは、国慶節前夜の写真「10」、そのパレードの写真「13」と「14」、北海公園の彫刻の写真「24」、街路の写真「28」、トラックの写真「30」、六七年夏の記念式典の写真「37」、紅衛兵の後姿の写真「39」というように、さまざまに変奏されながら随所に姿をのぞかせている。本書は北京市内をスナップ的に撮影した写真集であるが、その視野のなかに期せずして（4回に1回の割合いで）彼の映像が入り込んでいるということは、首都の空間におけるそのスペクタクル的な遍在性と神格化をうかがわせるにたるものである。

このように『北京 1966』における眼差しの諸相を見てくると、例えば言説において言表 *énoncé* と言表行為 *énonciation* が峻別されるように、写真映像においても、撮影された光景としての「眺め」 *vue* と、撮影する行為としての「見ること」 *voir* とを区別する必要があるように思われる。というのは、本書のような視線の交差は、たんに「眺め」の次元に属するものではなく、「見ること」の *pragmatique* とでも呼びうる次元に関わっているからである。すなわち、撮影者から見られた対象としての画面だけではなく、対象を「見ること」としての撮影行為の意味が考慮に入れられるべきなのであり、本書が文革関連の資料として保存されるに値するのは、おそらくこの「見ること」の出来事性においてなのである。

「眺め」における不可視のレンズの存在を露呈しているような写真は、レンズを見つめる主体が「眺め」としての画面内に現前化すること以外にもさまざまな場合がありうる。例えば、ヴァルフガング・ウルリヒが『不鮮明の歴史』⁷⁾で論じているような画面のぶれもまた、レンズの焦点と不可分に結びついた痕跡であるし、ジェフリー・バッチェンが「時の宙吊り」展⁸⁾で特集してみせたような撮影者の影が画面に入り込んでいるアマチュア写真もまた、撮影者の署名のような効果をもっている。かつてそれらの映像は、技術的な観点からは非専門性ゆえの失錯行為として無視されてきたケースが多いが、例えば「ぶれ」や「ピンボケ」は、法的な証明写真や親族の遺影からはいまなお排除されているのに対して、現代の「アート」や「デザイン」の分野においてはむしろその特殊な美的効果が受け入れられるようになっている。ジャンルや時代によって、何が「良い」写真をだめにするノイズかという定義は流動的なのだ。

例えば、さらに広い意味で、ヨーロッパ人の他者へ向けられるアジア社会からの眼差しというものを考えるなら、フランス人女性エマニュエル・リヴァが日本で撮影したモノクロの写真集『HIROSHIMA 1958』⁹⁾を、ここで本書と対比してみることもできるだろう。リヴァを見つめる広島市民の眼差しはいずれも穏やかであり、強い警戒の色はほとんど見られないばかりか、ときには「儀礼的無関心」(アーヴィング・ゴフマン)として視線をそらしているといった印象さえ与えるかもしれない。この写真集はアラン・レネ監督による『二十四時間の情事』のロケ期間にそのヒロイン役を演ずる女優自身によってやはり私的に撮影されたものであるが、映画

じたいには「あなたはヒロシマで何も見なかった」という岡田英次のせりふの反復があることを想起すると、非=関係という関係性をめぐるマルグリット・デュラスのテーマがドラマとはまた別の角度からも浮上してくるようにも思われる。

と同時に、映画においては、冒頭のカメラのトラヴェリングによる病院の廊下のシーンで、観客はレンズにむけられた日本人女性たちの残酷なまでに清澄な眼差しに出会う。『カイエ・デュ・シネマ』誌の元編集長、アントワヌ・ド・ベックは、このシーンには被曝患者たちの生々しい身体が存在が露呈されていることを指摘し、戦前のハリウッド的なコードのなかで飼いならされてきた映画のなかの身体が、戦後のある種の映像のなかでふたたび初原性を回復したと述べている。例えば、アラン・レネの1955年の『夜と霧』でも、飢えた二人の少女がひと碗のスープを分け合い、レンズのほうを見つめるショットがあるが、これはベルゲン=ベルゼンの強制収容所の解放時に撮影された映像であり、ド・ベックはこの真正面から対峙する眼差しの強度はどこから生まれているのかと自問し、「それは歴史から、じかに生じているのであって、映画の歴史からではない」⁽¹¹⁾と語っている。初期のサイレント映画には確かに俳優からの目配せが含まれていたこともあるが、それは観客にバーレスク的な笑いの共犯者になれという意味の眼差しであり、いま挙げたレネの映画や、ベルイマンの『不良少女モノカ』、ロッセリーニの『ヨーロッパ1951年』、トリュフォーの『大人は判ってくれない』とは決定的に異なっているからである。

このように、ド・ベックによれば、対峙する眼差しを備えた身体性の浮上は、映画史上における現代性のひとつの指標と見なしうるものである。では、写真史の分野における眼差しの方向性は、そのような歴史的な指標たりうるだろうか。例えば、ロラン・バルトはリチャード・アヴェドンによる肖像写真に言及しつつ、つぎのような区別を主張している。「写真に撮られた被写体があなたを——つまりレンズを——見つめていることはありえないことではない。眼差しの方向（眼差しの宛先といっても）は、写真においては関与的ではない。映画においては関与的である。映画では、俳優がカメラを見つめることは禁じられている」⁽¹²⁾。

だが、映画対写真という比較からさらに、写真の分野内について細かく見ていくと、われわれはバルトが念頭においていたアヴェドンによる芸術的なポートレートのほかにも、写真には多様なジャンルが含まれていることに思い当たるだろう。例えば、報道写真やプロパガンダ写真のようなジャンルにおいては、『北京1966』のような状況における民衆たちの「眼差し」はノイズとしか見なされないに違いない。しかし、そのような偶発的、現実的なノイズを生み出したのが、革命都市におけるノイズとしての撮影者の存在であり、それはレンズを「見ること」の出来事性にほかならない。そこには、世界史的な場面に偶然居あわせた部外者が写真を撮影しているという状況が刻みこまれている。

この状況が帯びている現代性は、ふたつの面からまとめることができるように思われる。まずひとつめは、無名の群衆のなかからアマチュアの一般人が目撃者＝カメラマンになりうる潜在的可能性についてである。この可能性が映像メディアの民主化と結びつくために何が必要なのかを問うことは、今日的な課題であろう。社会学者ピエール・ブルデューが編集した共同論文集『写真 その社会的効用』のなかで、リュック・ボルタンスキーとジャン＝クロード・シャンボルドンが、「写真の道で成功するための論理の中には、いったんその道の頂点を極めるや、職業的写真を放棄し、もはや識見豊かな愛好家^{ディレクタント}としてしか写真を撮らないということがある」⁽¹⁾と語ったのは、1965年のことであつた。それから半世紀近くが経とうとしている今日では、映像を大量に消費する資本主義文化を背景として、愛好家^{ディレクタント}ですらなくとも簡便な携帯機器で瞬時にカメラマンになることができ、さらにはその写真を画像共有サイトで世界的に共有することさえ可能になっている。

では、逆にそういうテクノロジーとネットワークの時代に入って、われわれは、よりいっそう「隣人」との対話可能性を高めることに成功しているであろうか。ここに、『北京 1966』が示唆しているふたつめの現代性がある。撮影者がレンズをとおして、中国という「他者」へ眼差しを向ける。レンズの向こう側からも、撮影者を、そして読者のわれわれをも、「他者」として見つめ返す眼差しが返ってくる。たしかに、レンズと死をじっと見据えることはむづかしい。だが、この写真映像から発せられる眼差しを、斜めから傍観したままでいることはできないだろう。相手の他者性を最大限に尊重しつつ対話可能性を探るという意味において、現代の日中関係を考えるときにも、この眼差しの邂逅は、つねに倫理的な忠告を与えてくれるのではなかろうか。

注

(1) Solange Brand, *Pékin 1966 : petites histoires de la révolution culturelle*, L'Œil électrique éditions, 2004. 邦訳は、ソランジュ・ブラン著『北京 1966』、下澤和義・土屋昌明編訳、勉誠出版、2012年。本稿における同書からの引用は、原則として拙訳によるものであり、引用文のあと括弧内に頁数の表記で記す。

(2) この点に関しては以下の二本の拙論を参照されたい。下澤和義「群衆の肖像、眼差しのアーカイヴ」、『専修大学社会科学研究所月報』第539号、2008年、p. 36-46. 及び、「あるドキュメンタリー映画の存在証明」、『専修大学社会科学研究所月報』第591号、2012年、p. 70-78.

(3) Peter Collett, *Foreign Bodies : A Guide to european mannerism*, Simon & Schster, London, 1993, p. 98.

- (4) Susan Sontag, *On Photography*, Picador, 1977 ; 1990, p. 172.
- (5) Jules Roy, *Voyage en Chine*, R. Julliard, 1965, p. 40. ちなみにロワ一行は現地で記録映画の撮影も行っているが、完成には到っていない。
- (6) *Ibid.*, p. 73.
- (7) ヴォルフガング・ウルリヒ著『不鮮明の歴史』、満留伸一郎訳、ブリュッケ、2006年。
- (8) Geoffrey Batchen, *Suspending Time : Life—Photography—Death*, Izu Photo Museum, 2010.
- (9) 港千尋、マリー=クリスティーヌ・ドゥ・ナヴァセル編、エマニュエル・リヴァ写真、『HIROSHIMMA 1958』、関口涼子訳、インスクリプト、2008年。
- (10) Antoine de Baecque, « Écran. Le corps au cinéma », dans *Histoire du Corps*, tome 3, *Les mutations du regard. Le XXe siècle*, sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Seuil, 2006, p. 383.
- (11) Roland Barthes, *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, tome V, Seuil, 2002, p. 357.
- (12) Pierre Bourdieu et L. Boltanski, Robert Castel, J.-C. Chamboredon, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Collection «Le Sens commun», 1965, p. 270.