

莫毅論（2）

——ポスト・「紀実撮影」（中国ドキュメンタリー・フォト）における「紅」フラッシュの位相——

山 本 明

序

現代美術を牽引した艾未未が莫毅の写真作品を数枚手にしたまま、長い間黙している。莫毅がなにを見ているのかと尋ねると、「歴史の変化」と答えた¹⁾。「流れゆく時」なら古い石畳にさえ看取できる。しかしここに、どのようなアングルでも1つのフレームには収まらない1本の巨樹がある。根元から先端まで複雑なフォルムと多様な樹皮をのぞかせ、無数の葉は風に吹かれてそれぞれに揺れ動いている。一元視座、且つ静止画像の制約がある写真では、巨樹の多様で複雑な全体像をその生命固有のダイナミズムにおいて捉えるのは不可能である。巨樹（＝歴史）のフォルムを、その動態において捉える多元視座は写真に可能なか。また捉える（＝記録する）とはそもそもいかなることなのか。

1986年、莫言は小説『紅高粱』で、中国の集団生命体的エネルギーを表象化した。無限に続く血の海のような高粱畑を描写する際、1つのセンテンスの内に、孤立語としての中国語の断層性を利

用して複数の時空をコラージュし、センテンスを消費される意味の支持体から、3次元的な奥行をもつ運動エネルギーの表象へと昇華させた。言語での多重露光が、中国社会の基層に時空を超えて存在し、社会的変化を生き延びて噴出するエネルギーを可視化しえたことを拙稿で指摘した²⁾。

1987年、莫毅は白黒写真で、同質のコラージュを実現した。複数の時空の群衆を多重露光し、過剰に重ねる能動的行為が、莫毅が「情緒」と呼ぶエネルギーを1つのフレーム内に湧出させた。莫毅の詩語「情緒」は当初、不安の内圧に震動し続ける群衆に共通した時代的感情であり、「思想」や「情感」より優位性を持ち、教条的メッセージや常套的感情へと収束せず、既存の映像言語では表出不可能であった。それでも表出への衝迫が、莫毅の画像文体内、言語文体内、画像と言語間で過剰に重ねる構造を召喚した。そうした言語と画像の往還関係を拙稿で指摘した³⁾。

1987年、張芸謀は映画『紅高粱』のカラー映像で、集団生命体的エネルギーを表象化した。赤の

1) 陳茜「非時代記録者」『頌雅風芸術月刊2015年第5期』2015年、47頁CNKI引。

2) 山本明「小説のセンテンス—莫言の文体」『文体論研究第41号』日本文体論学会、1995年。

3) 山本明「莫毅論—「紀実撮影」における多重露光の位相」『中央大学論集第39号』2018年。

レンズフィルターを用いることで、血の海のような高梁畑を造形した。しかし、レンズフィルターは画面全体を均質に赤く染めるため、特定の被写体のみを色彩で特権化することや、色彩変化で視線の運動を喚起することはできない。単色の階調という点で白黒写真と変わらず、真の意味でのカラー的感性とはいえない。

80年代とは、多義的時代の幕開けであった。莫毅が撮影を始めた翌年1983年には反精神汚染キャンペーンが起こるが、1985年には、「黄山会議」で創作の自由が肯定され、「85美術運動」が起きる。1985年は探索年と呼ばれ、海外の思潮が一斉に流れ込み、多様な実験の潮流が中国を席卷するが、1989年には天安門事件が起きる。つまり、文革の影におびえる一方で、改革開放以降の理想主義的、主知主義的信念が頂点を迎え、しかし政治的に切断され、市場原理に雪崩落ちていく。更に、市場化は群衆の階層や欲望を分化させ、分衆化を進展させた。多様な欲望や分衆、なによりそれらに対する自己の立ち位置を、均質な色彩では描き分けることができない。通時的、共時的に多義的状况の記録には新たな表現が必要とされていたのである。

その過程で、莫毅の過剰に重ねる構造は、白黒写真のフレーム内多重露光、ページ内複数作品のコラージュ、カラー写真に紅のフラッシュを重ねる文体、そして歴史を生き抜いてきた老百姓（庶民）の生活痕跡（用の美）をグリッド状に重ねるタイポロジー・フォトグラフィーへと変化していく。

フラッシュに紅のフィルターをつけて撮影する行為も多元視座ではない。しかし、自然なカラー写真に、そこだけ紅く浮出する部分は別のレイヤーを生み出す。重層化したレイヤーは、不安に共振する群衆の感情から分衆への隔絶感、恋人へ

の愛情、虐殺するものへの怒りへと、その表象内容を変化させ続けた。紅フラッシュとはそうした多義性の支持体となりえた。色による多重露光といえよう。

ただ、紅フラッシュによる写真の機械的記録への抗いが、「紀実撮影」（中国的ドキュメンタリー・フォト）に切り拓いたかに見える可能性は、単なる意匠に過ぎないのではないか。「私は色彩によって感じる。従って常に絵は色彩によって組織されるだろう」（セザンヌ）のように世界認識と表現の起点にカラー的感性が存在する個人文体といえるのか。

本稿は、莫毅の映像文体が変化するプロセスの根底にある構造を明らかにする第2論考に位置する。それはまた、紀実撮影にブレイクスルーをもたらした映像文体の価値を、言語文体との往還関係から明らかにするためのどってきた第10論考に位置する⁴⁾。

文革さなかの1968年、呉寅伯は、造反派に難題

4) 山本明「呂楠論（1）—中国ドキュメンタリー・フォト（「紀実撮影」）におけるカトリックモチーフの位相—」『中央大学論集第30号』2009年。「呂楠論—中国ドキュメンタリー・フォトにおけるチベットモチーフの位相—」『現代中国文化の光芒』中央大学出版部、2010年。「楊延康論—中国ドキュメンタリー・フォト（「紀実撮影」）におけるカトリックモチーフの位相（2）」『中央大学論集第33号』2012年。「呂楠論（3）—中国ドキュメンタリー・フォト（「紀実撮影」）における精神障害者モチーフの位相—」『中央大学論集第34号』2013年。「陸元敏論—中国ドキュメンタリー・フォト（「紀実撮影」）における上海モチーフの位相—」『中央大学論集第35号』2014年。「呂楠論（4）—中国ドキュメンタリー・フォト（「紀実撮影」）における階調とキャプション—」『中央大学論集第36号』2015年。「呂楠論（5）—中国ドキュメンタリー・フォト（「紀実撮影」）における文脈論の試み—」『中央大学論集第37号』2016年。「呂楠論（6）—中国ドキュメンタリー・フォト（「紀実撮影」）における演出の位相—」『中央大学論集第38号』2017年。前掲論文「莫毅論」。

を突き付けられていた。1930年代から写真家として活躍し、いまや『人民画報』の幹部であった58歳の呉を、「反動的技術者の権威」として弾劾する口実を得るため、造反派は「政治的任務」を与えたのである⁵⁾。その任務とは「東方紅、太陽昇」をテーマに天安門広場を撮るといったものだった。「東方紅、太陽昇」とは文革中の実質的な国歌である。本来の国歌は作者の田漢が批判されたため取って代わられた。「東方紅、太陽昇、中國出了個毛澤東。」という歌詞は、文革期の中国において神聖不可侵の理念である。それを汚したとの口実を与える画像は命とりとなる。

天安門広場が朝焼けに染まり、太陽が姿を現す瞬間、空から敷石まで画面全体を覆う赤色により、呉はその理念を形象化した⁶⁾。ただいかなる画像からでも弾劾の口実は捏造しうる。そこで呉は基準作ともいえる作品を「引用」した。袁毅平の代表作「東方紅」（1961年）である。太陽が姿を現す瞬間、画面の3分の2を占める天安門広場の朝焼け空は、赤色が覆い、焼き落された天安門の黒が赤色を際立たせる⁷⁾。この作品は雑誌『中国撮影』で1960-1962年の第1位となったように、中国撮影家協会によってすでにオーソライズされていた。呉はその基準作を「まるで画面から「東方紅」の旋律が響くのを、見るものに感じさせさせる。（中略）偉大な毛沢東に対する崇敬と愛情を引き起こす」、「新中国の誕生を言祝ぐ歌」と評している⁸⁾。「紅」による毛沢東愛、共産中国愛等の画像的典故となっていたのである。

「引用」したのは呉にとどまらない。文革終結

以降も、この基準作はマスメディアで広く流通し、「社会的な共通認識となる画像（社会的公共影像）」と呼ばれるに到った⁹⁾。こうした「引用」の連鎖により、「官製言語」としての「紅」は形成されていったのである。

2004年、莫毅が天安門広場で「紅」のフラッシュを放ち、2度目の再生を果たした時点で、先行する社会的な映像記憶とは上記のようなものであった。莫毅はフラッシュに紅いフィルターを貼り、地面すれすれのローアングル、ノーファインダー、縦位置で、天安門広場を闊歩する崇子のスカートを接写し続けた。官製言語には無い、隔絶と動態が生じた¹⁰⁾。莫毅は第1に、第1期の1988年『1メートル、私の背後の風景』¹¹⁾で開発したノーファインダーの接写を用いた。結果、紅く染まり揺れるスカートが画面上部2分の1から3分の1を占める。圧倒的版面率の異物は、遠景の天安門や衛兵、群衆から隔絶したのである。第2に、第2期の1995年『私は一匹の犬』（『我是一只狗』）で開発した、地面すれすれのローアングルを用いた。結果、スカートの下に、天安門の毛沢東の肖像画や男性の衛兵たちや「人民」たちが小さく配置された。基準作ではフレーム上部4分の3を占めていた朝焼けに染まる天安門が、スカートの下に収まったのである。視線はまず外国人（しかも日本人）であり、女性である崇子の闊歩する動態に誘導され、それから愛国心や権威の象徴である天安門広場の典型的な被写体へと導かれ

5) <https://www.fx361.com/page/1999/0606/3899010.shtml>.

6) 『二十世紀中国文芸図文志 撮影巻』瀋陽出版社、2002年、80頁。

7) 前掲書、134頁。

8) https://www.sohu.com/a/256569668_100246570.

9) https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA5ODUzMDczNw==&mid=2650020823&idx=1&sn=46d4f45e608d8ca47748db16de005aaa&chksm=88909f09bfe7161f43f4be3f6d09109efc27111762dcb36147e4e3546fc0504d866e027902cf&scene=27.

10) 『莫毅 紅 1997-2007』禪フォトギャラリー、2017年。『Flashbulb Landscapes With Red Color 1999-2003』私家版、版数24/100。

11) 『1米、我身後的風景』私家版、版数35/100。

る。結果、画面上部に毛沢東を配して下部に人民たちを配した典型的ポスターとは、構図的に上下が逆転していることに気づくのである。世界を創造した巨大な女媧の股下にちっぽけな道学者を配置することで、伝統的制度への揶揄を表象化した魯迅の「補天」を想起するかもしれない。第3に、前稿で考察した多重露光、及びアレ・ブレ・ボケにより、動態が実現された。基準作はいずれも朝日が昇る瞬間のため、人は皆無であり、スタティックな荘厳さが演出された。莫毅の作品群でも、直立する兵士、地面に座り込む人民たちにアレ・ブレ・ボケは無い。崇子のロングスカートやサンダルだけが、輪郭を消されて揺れている。同じ方向へ行進する衛兵の、ブレボケが無い足と、併置することで両者の差異は鮮明となる。

確かにこれらの文体は白黒でも実現できた。しかし、紅のフラッシュは多元性を増幅した。レンズフィルターによる均質な紅と異なり、紅のフラッシュが浸潤した部分だけが普通のカラー部分から隔絶し、異質なレイヤーが生ずる。しかも色彩遠近法により、紅に染まった被写体から背景へと視線運動が生じる。そもそも紅のフラッシュ自体がたらしこみのようにグラデーションを有し、動態を内包するのである。

紅フラッシュは内容が召喚した文体ともいえる。第2期の1997年写真集『紅い電信柱』（『紅色電線桿』）¹²⁾で開発した、縦位置を利用し、画面中央の異物を紅のフラッシュで浮出させる文体は、電柱上に何層にも重ねられた性病治療や各種売買取引の貼り紙により、集团的欲望を表象化した。無限増殖していく集团的物欲が、「紅」を要請したのである。第3期の「2004年夏、私はこの愛情を作品のなかに入れたかった」と崇子のシ

リーズの前書きにあるように、「愛情」が「紅」を要請したのである。同時に足元で「紅」に染まる地面は、天安門事件で流された血をも示唆する。2007年、二次大戦中猛爆を受けて炎上したフランスロリアンの街を「今回は暴力でも、ロマンティックでもなく、ここがかつて戦場であったことを、主観的に工夫を凝らして示唆しようとした」¹³⁾際、流された血が「紅」を要請したのである。紅フラッシュには革命や血、群衆の欲望や自己の愛情、炎と死など様々なイメージがせめぎあっている。言語の「紅」自体が、伝統的に有していた幸運や生命力のイメージに加え、近代において付加された革命関連のイメージの重層構造となっているからである。即ち他の色が及ばない多義性や象徴性の強度をもちえていたのである。

紅フラッシュとは、カラー写真、紅の色相、フラッシュの3要素からなる。従って原則的には、写真表現史上の各要素の膨大な作例や言説のなかに、莫毅のそれを位置付ける必要がある。こうした膨大な作業の端緒に本稿は位置するが、なかでも、紅フラッシュが意匠ではなく莫毅の映像文体であることを立証した上で、紅フラッシュやそれを不可避とした表現内容をどのような言語文体で表現しているのかに着目し、映像文体と言語文体の関係から検証を行いたい。

なぜなら、筆者は写真的感性が近代の口語文体成立に与えた影響に関する論考も9本重ねてきており¹⁴⁾、本稿は写真的感性と言語的感性がそれぞれ

13) 前掲書『莫毅 紅 1997-2007』, 101, 113頁。

14) 山本明「魯迅の文体と写真的感性」『中央大学論集第40号』中央大学出版部, 2019年。「魯迅の文体と写真的感性(2) — 「紀念」と「記念」 —」『中央大学論集第41号』中央大学出版部, 2020年。「魯迅の文体と写真的感性(3) — 文脈論初探 —」『人文研紀要第95号』中央大学人文科学研究所, 2020年。「新詩語」の形成(5) — 写真的感性と魯迅の「悲

12) 前掲書『Flashbulb Landscapes With Red Color 1999-2003』にも収載。

れ他方の文体にブレークスルーをもたらした位相を明らかにする、相補的論考系列の交錯点上にも位置するからである。

1. 中国における「カラー写真」の位相

莫毅の偏差を導き出すには、「官製言語」の「紅」との比較だけでは済まないところに、中国の「紅」という色の根深さがある。そこで中国におけるカラー写真受容期以来のイメージ類型、即ちカラー写真や「紅」をめぐる画像と言説、そして両者の関係を整理する必要がある。

その起源においては、カラー写真の訳語に揺れが認められ、その揺れがイメージ定着の遅れをも示唆する。例えば同一グラフ誌であっても通時的、共時的に揺れが認められる。『良友』画報は1926年の創刊から20年間で172期を刊行し、32000点余りの写真を掲載した。知識人から一般人にまで広く影響力をもち、長期にわたりグラフ誌をリードした。それでも1931年第61期には「彩色撮影」、1932年第65期には「天然彩色撮影」、1940年第150期に到っては、「天然色撮影」、「彩色撮影」が併存する。これは例外的現象ではない。『科学画報』でも、1936年第3巻第16期には「有色照片」、1947年第13巻第1期に到っては、「彩色照片」と「彩色照相」が併存する。辞書では1933年に『世界漢

英辞典』で「彩色照相 photochromy」とあり、1948年『現代英文双解辞典』では「彩色撮影術」とあり、辞書の訳語が規範化していたとはいえない¹⁵⁾。こうした訳語の揺れに顕在化する中国的特質とはなにか。

もちろん、写真の価値が科学技術の先端性からピクトリアリズムへ移行する動態は西洋と一致する。しかし、西洋のそれは19世紀末であり、しかも絵画の模倣はストレートフォトの普及後、1910年代には凋落している。一方、中国のピクトリアリズムが勃興したのは1930年代であり、愛国主義とそれに起因する山水画的伝統へのリトリートを特色とするのである。

まずは西洋の先端技術として商品価値をもちえた段階の例として、1928年、カラー印刷を看板に掲げた2種の雑誌があげられる。『東方雑誌』は「中国印刷術沿革史略」で、宣統年間（1909-1911）にアメリカから技術者を招聘し実験したこと、1913年にフランス人がその技術で教会のカラー印刷をしたこと、しかしカラーの網版はいまだ「製法が複雑で印刷も容易ではなく、商務印書館以外には寥寥たるもの」であることを誇示した（第25巻第18期）。同年、『良友』画報もカラー撮影がいまだ一般的ではない現状を論じ、しかし表紙をカラーグラビアに変えることを誇示した（第25期、第29期）。

次に「美術撮影」というキャッチコピーが商品価値をもちえた段階の例として、1934年の『良友』画報があげられる。毎年1冊記念号を定期購読者に無料配布することを発表し、最初は「美術撮影専集」と題し、全国の名カメラマンの作品を集め、表紙は7色で印刷することをうたっている（第85期）。「美術撮影」というジャンルの成立と、それ

哀」(I) — 『中央大学論集第42号』中央大学出版部、2021年。「魯迅の文体と写真的感性(4) — 「短編性」初探 — 『人文研紀要第99号』中央大学人文科学研究所、2021年。「新詩語」の形成(6) — 写真的感性と魯迅の「悲哀」(II) — 『中央大学論集第43号』中央大学出版部、2022年。「清末民初における文体と写真的感性」『人文研紀要第102号』中央大学人文科学研究所、2022年。「清末民初における文体と写真的感性(II) — 初期画報に見るリトリート — 『中央大学論集第44号』中央大学出版部、2023年。「魯迅の文体と写真的感性(5) — 解剖学的まなざしとX線的まなざし(I) — 『人文研紀要第105号』中央大学人文科学研究所、2023年。

15) 『近現代漢語辞源』上海世紀出版集団、上海辞書出版社、2020年、141頁。

が定期購読へ誘導可能なほどの商品価値を有していたことが確認できよう。ここでいう「美術」の内容とは、評論と実作で写真界を牽引した劉半農が1929年に発表した論説に明確である。コダックの月報やイギリス、アメリカ、日本の写真年鑑を手本とすることを批判し、中国人特有の情趣とスタイルを写真に落とし込むことを主張したのである¹⁶⁾。愛国主義と伝統へのリトリートがすでに確認できよう。愛国主義は、写真や写真雑誌の編集を始めた知識人層を、自身が受けてきた伝統的山水、花鳥画の教育や古典文学の素養へと回帰させたのである。結果、モチーフは山水、草花、鳥や虫を主とし、構図や余白の処理は水墨画の情趣をもち、題名も詩意に富み、写真に直接画賛や落款を加える写真家を輩出した。劉もフレーム内に画賛、落款を付し、陳万里も「倪倣雲松林小景」と粉本の存在と做画スタイルを誇示し¹⁷⁾、郎静山に到っては画讚や落款のみならず、複数のネガを合成することで構図、様式ともに山水画と変わらない作品を生み出す構成主義的手法を開拓し、そのスタイルを「集錦」と自賛した¹⁸⁾。1924年にはすでに魯迅が、ネガを合成してそこに詩や詞を書きつけるのを批判しており（「論照相之類」）、早くから「美術撮影」が名士の雅遊へとリトリートしていたことが確認できよう。1928年、郎静山とともに中華撮影学社を立ち上げた陳万里の30年代の代表作「江山雪霽」¹⁹⁾は黄色を帯びた単彩である。画讚や落款は無く、縦位置上部3分の1には対岸の山と近景の枝、中央部3分の1には雪を浮かべた河、下部3分の1には風になびく低木と草が配

置される。一見、上質な風景写真である。しかし作品名の「江山雪霽」とは、「仿王維江山雪霽図」が存在するように、山水画としては常套的画題であり、歴代の作例は枚挙にいとまがない。民国に到っても周岩の名作（1918）が台北故宮博物院に存在するようにである。画面を構成する要素は、配置の差異はあれ、様式的である。雪が止んだばかりの清澄な伝統的審美観は、脱構築されるどころか強化され、その道具として写真は価値付けられているのである。写真的感性でないのはもちろん、カラー写真のまなざしとはいえない。

しかし、こうしたカラー写真の位相はやがて公共のイメージとなっていく。1940年に『良友』画報は「撮影技術発明百年特別号」（第150期）の特集を組み、「未来の撮影術でカラー印刷はまもなく大衆化するだろう」との予測のもと、1932年には外国人による「人体天然色撮影」しか掲載されていなかったところ、劉旭滄の「天然色撮影」を掲載する。劉旭滄とは中国で最も早くカラー撮影を試みた写真家の1人であり、1934年には雑誌『美術生活』で洋画家の徐悲鴻、中国画の張大千といった巨匠とともに作品が掲載され、1940年には「美術撮影選集」に作品が掲載された（『良友』画報第153期）。1941年には「國畫、西洋畫和彩色攝影的精選傑作」（同第162期）の通り、中国画、西洋画と同等に「彩色撮影」が「美術」の殿堂に上っていたことが確認できる。

更に、解放後カラー写真は「官製言語」としての役割も果たし始める。1950年の創刊後、1972年には100万部を超え、現在に到るまで最も権威のある『人民画報』、1957年中国撮影家協会が創刊した『中国撮影』等の代表的メディアにより、様式的カラー写真が普及していくことになる。もっとも1961年には目次にカラーと明示されるようにいまだ特権的ジャンルであった。

16) 陳申、徐希景『中国撮影芸術史』生活読書新知三聯書店、2011年、168頁。

17) 前掲書、169、187、169頁。

18) 前掲書『二十世紀中国文芸図文志 撮影巻』、38頁。

19) 前掲書、22頁。

こうしたカラー写真の担い手に敖恩洪（1909-1989）がいる。1951年に創刊間もない『人民画報』の記者となり、代表的カラー写真が掲載されたのみならず、表紙になった作品も31例に及ぶ。劉旭滄（1913-1966）と同世代であり、劉とともに最も早いカラー写真家と称される。劉が画塾で伝統的的技巧を学んだのに対し、敖は10歳の誕生日にコダックの小型カメラをもらい、12歳で「小船失火」が新聞に掲載されるなど²⁰、自己表現としての写真ネイティブであったといえよう。更に、40年代中期、欧米でカラー撮影の試行がはじまったころ、いち早くアメリカのコダックからカラーフィルムを輸入して撮影し、コダックに現像を依頼していた²¹。風景写真に加え、代表作の「丹頂鶴」等の動物写真、少数民族のカラー写真等を撮影した。歌っているチベット族の女性のウエストショットは、民族衣装の色が強調された基準作例といえよう。共産中国の優位性を誇示しうる産業、自然、民族融和の象徴に、カラー写真が特権的に用いられたのである。

ニュー・カラーに代表される、個人の芸術作品としてのカラー写真への移行も中国では遅延が見られる。1976年、MOMAで開催されたエグルストンの個展がカラーの芸術写真の可能性を認知させたのを皮切りに、1981年には「ザ・ニュー・カラー・フォトグラフィ」展が開かれ、カラーの芸術写真は日本でも広がっていく。中国においても80年代中期、いまだカラー写真を制作する者が少ない状況で、現像過程における操作性にオリジナリティーを感じたのが陸元敏である。陸元敏は、当時変化のさなかにある上海において失われつつある人間関係の構造を、室内の生活空間によって

表現していた。紀実撮影の極北とされるノスタルジックな白黒写真の、極私的映像文体を論じたことがある²²。その完成した白黒文体にブレークスルーをもたらしたのは、「多彩（丰富多彩）な上海を仔細に見ていると、カラーの効果もなかなか素晴らしく、都市は常に変化しており、光も常に変化しており、カメラも常に変化しており、十分面白くなった（足够好玩了）」²³の通り、カラー写真も手の痕跡により自己表現を楽しめるとの発見である。

莫毅が文革期に10代を過ごしたということは、上記のような伝統的美術や古典文学の素養、写真の制度の呪縛から比較的自由であったことを意味し、それが紅フラッシュを可能にした理由の1つであることが考えられる。ただ、結果的にニュー・カラーとの類似点もある。画面の片方に赤の塊を置くことで、散漫となるカラー写真に構成的バランスを生み出そうとするエグルストンを想起させるからである。しかも紅フラッシュは「増幅」されたものであり、「一枚の写真のなかに人工的に増幅された奇妙なカラーをまとっている」と見える個所もあれば、自然な色彩を装う部分もあって、エグルストンは現実と非現実の感覚をより合わせ、カラー写真ではじめて可能になる視覚世界を現出²⁴させた点でも類似する。しかし、エグルストンの赤はフラッシュではない。操作可能な赤である。カラープリントシステムを調べ上げ、独自の赤の手焼きを開発したエグルストンも、色の操作自体を楽しんだ陸も、赤は絵具によ

20) 王海宝「敖恩洪：中国彩色攝影的先驅」『中国攝影2015年第10期』中国攝影出版社，2015年，100頁。

21) 前掲論文，103頁。

22) 前掲論文「陸元敏論—中国ドキュメンタリー・フォト（「紀実撮影」）における上海モチーフの位相」

23) 陸元敏「彩色上海」『生活月刊2010年6月号』<http://www.chinalifemagazine.cn/Web/ShowNews.asp?id=1221>。

24) 日高優「写真の森に踏み迷う」『写真空間4』青弓社，2017年，16頁。

る彩色同様、能動的操作の成果であり、フラッシュが生むアンコントロールな「紅」とは異質である。唯一、莫毅が行った操作とは、2003年にはまだ至る処にあった現像サービス店にフィルムを預け、店主に「紅」の色を補正しないよう念を押すことだけだったのである²⁵⁾。

莫毅の座標点を求めるため歴史的マトリクスを描いた。次に莫毅内部に生じた紅フラッシュの変化から文体的価値を明らかにしたい。

2. 莫毅におけるカラー写真と「紅」とフラッシュの位相

莫毅はカラー写真に紅フラッシュを用い、1997年から11年間で5種のシリーズを生み出したと回想する。1997年『有紅色的風景』、1997年『紅色電線桿』、2003年『紅色閃光燈—我是一隻狗』、2004年『崇子の紅裙子—走過北京』、2007年『有紅光閃現的洛里昂』である²⁶⁾。第2期と第3期にわたっており、一時的実験とはいえない点で個人文体に関わる可能性がある。

ただ、カラー写真の選択、フラッシュの選択、フラッシュのフィルターを「紅」にする選択は、それぞれが別の選択肢をもち、そのかけあわせの数だけ映像文体の可能性は存在する。従って3つの構成要素が活動期を通じどのような推移をたどったかを明らかにしなければならない。とりわけ白黒からカラーへ移行する内発的転機には、写真家の個性が顕現する。陸元敏が「足够好玩了」によって飛躍の推力を語ったようにである。莫毅にとっての転機の様相とはいかなるものであったのか。

第1期は白黒に比べてカラー写真が少ないとのインタビュアーの指摘に対し、莫毅は以下のように答えている。「後にいつもカラー写真を撮るようになったので2台のカメラをもち歩いていた。カラー写真もあったが、しかし、整理していなかった。カラーは白黒のように系統だっていなかったし、白黒のように良くは撮れなかった」、「出版する際、カラーと白黒が混ざっていると美しく見えない。そこで思い切って収録しなかった」²⁷⁾。2点が看取できよう。第1に、莫毅は当初から白黒とカラーの意識が併存し、実際に撮影もしていた。第2に、しかし両者を重ねあわせる構成原理を有していなかった。かといってカラー写真だけで作品集を成立させる構成原理も有していなかった。完全な移行には新たなスキームが必要だったのである。

白黒とカラーの重層的意識は、同一被写体を撮り分けた作例が証明する。第1期、壁にもたれかかり新聞を読む2人の老人を、ウエストショットで真横からアイレベルで撮った作例がある。白黒写真は第1期の写真集『父親』で発表し、ほぼ同一の瞬間、同一アングルから撮ったカラー写真は、第3期の写真集『紅色閃光灯』で発表した²⁸⁾。『父親』シリーズは、高校の教科書にも掲載されている点で公共的画像ともいえる羅中立の油絵『父親』(1980年)への共感と反発から生まれたことを前稿でも指摘した²⁹⁾。羅中立の時代的意義は、革命的な農民典型を破壊し、平凡で善良な農夫を、深い皺や表情の細密描写で描き出した点にある。一方莫毅は、戦争、文革等々の社会的

27) 「專訪莫毅：攝影就是真實的」<http://news.qq.com/original/zaixianyingzhan/moyi.html>.

28) 前者は『莫毅 1983-1989』禪フォトギャラリー、2016年、25頁、後者は前掲書『莫毅 紅 1997-2007』、85頁。

29) 前掲論文「莫毅論」、51頁。

25) 前掲書『莫毅 紅 1997-2007』、63頁。

26) 前掲書141頁、なお前掲書『Flashbulb Landscapes With Red Color 1999-2003』には電柱モチーフと崇子モチーフが収載されている。

変化を生き抜いてきた世代の、一筋縄ではいかな
 いしたたかさが滲み出す表情にフォーカスする。
 白黒版では、最も明度が高い2人の表情へと、視
 線は真っ先に引き寄せられる。白黒の階調が皴や
 表情を精緻に描出する。ところがカラー版では、
 先ず背後の壁の圧倒的な紅のマスに目が行き、
 それから補色となる緑の人民服やコートに目が行
 き、最後に老人の表情へと視線が誘導される。し
 かも皴や表情の細部などは他の構成要素の多様な
 色彩によって相対化され、いかがわしく不穏な
 ニュアンスも消えてしまう。結果、カラーと白黒
 とを共存させることも、カラーだけで『父親』系
 列を完成させることも困難となる。「白黒のよう
 に良くは撮れなかった」という言葉は、第1期の
 テーマからすれば事実であったのである。

同一モチーフでも、白黒写真とカラー写真の重
 層意識にとどまらず、後に紅フラッシュが重ねら
 れた作例がある。

自転車の車輪モチーフについては前稿で論じ
 た。第1期が自転車群をアイレベル、ロング
 ショットで撮っており、先行作例を出ていなかっ
 たにもかかわらず、第2期に到り、車輪をローア
 ングル、クローズショット、アレ・ブレ・ボケ、
 多重露光を重ねて撮る。揺らぐ車輪の内奥に、揺
 らぐ群衆が配置されることからこの映像文体を、
 「フレーム内フレームの動態化」と定義した。第
 1期は莫毅が群衆内に位置してシャッターを切る
 ことで、時代転換期の不安に「騒動」するエネル
 ギーを描出したが、第2期は市場経済へとなだれ
 落ちていく群衆への隔絶感と自己の異物感を、フ
 レーム内フレームという別のレイヤーを設置する
 ことで表象化した。動態化は車輪が進む水平方向
 だけではなく、奥行方向にも生じ、2次元の静止
 画像を3次元化によって破壊するダイナミズムが
 導入された。

ただ、第2期のゼラチンシルバープリントでは
 画面3分の2を占める車輪の、リムやスポークの
 一部に反射して浮遊する光が、白黒のグラデー
 ション中、最大明度によって美しく前景化し、視
 線をそこへ収束させてしまう。静謐な光であ
 る³⁰⁾。しかし、同一構図で、カラー写真に紅フ
 ラッシュを重ねた一連の作品群では、その光が消
 失する。作品群に共通するのは近景にビビッドな
 「紅」の車輪が浮き上がり、車輪の向こうの群衆
 等はグレーに沈み、遠景の空は白くとんでしまい
 空虚になっている点である³¹⁾。白黒写真に比し、
 色彩遠近法的視線誘導が強化されたにとどまらな
 い。溶解寸前の電熱線の「紅」を発するスポーク
 やリムによって、白黒写真とは異質な、背景との
 隔絶感が生じているのである。3次元化によるダ
 イナミズムは、フレーム内フレームを経て、紅フ
 ラッシュによるレイヤーの更なる多重化にたどり
 着いたのである。

しかも上記の作品は白黒版が縦115ミリ×横75
 ミリのため、作品全体を視野に収めて静視でき
 る。しかし、カラー版では縦418ミリ×横278ミリ
 と面積が13.5倍になった。視野からはみ出すサイ
 ズは視線の運動を不可避とし、精緻でスタティッ
 クな画質は引き伸ばしによってアレ・ブレ・ボケ
 が増幅し、「紅」の版面率が増大して動態化した。
 しかも赤い紐による6穴の線装本のため、両手に
 あまるサイズの紙はどのようにしてもたわんで、
 フラットな「鑑賞」を拒絶する。作品のサイズと
 装丁もダイナミズムを増幅しているのである。

新たなモチーフが紅フラッシュを最初から召喚
 した事例に、第2期の「紅い電信柱」のシリーズ

30) 『The Chinese Contemporary』ZEIT-FOTO, 2006年, 88頁。

31) 前掲書『Flashbulb Landscapes With Red Color 1999-2003』, 図版40。

がある。第1期の白黒写真でも、街路樹の幹を画面中央に配し、縦位置で肉迫して異物化し、異物がその背後にいる男の顔を黙説化する作例がある。黙説化した上で、写真集の見開きの反対側にしたたかな老人の表情の作品を配する。つまり、黙説化が不穏な雰囲気を増幅する手段となっている³²⁾。一方、電柱には広告ビラにより意味が氾濫している。しかも壁新聞のように次々に貼り重ねられ増殖していくエネルギーと紅フラッシュで電柱だけが沸騰し、背景から隔絶している点で黙説化とは真逆である。

ビラの文字は家の売買や賃貸、大学生による家庭教師の生徒募集など多様だが、一番多いのは性病治療のチラシである。しかも「特快霊」というキャッチコピーが正面となるアングルで撮っている³³⁾。莫毅自身はこのモチーフを次のように総括している。「この種の風景はまさに政府が積極的に提唱していた「精神文明」の下、1989年「六四」以降、中国人の理想、精神、伝統が失われ、物質的欲望が膨張したことを暴きだしている」³⁴⁾。事実、125枚の「紅い電信柱」の写真をコラージュした作品には、写真集の見開きの反対側に天安門前に林立する無数の「紅旗」の作品が配されており、二項対立の操作が確認できる³⁵⁾。

もし電柱モチーフが白黒で撮られていても、貼り紙の文字内容から莫毅のテーマは表現できたはずである。しかし、第1期で街路を埋め尽くした群衆のように、電柱を埋め尽くしていく貼り紙の運動、貼り紙のキャッチコピーと書体のパワー、社会を動かしてきた壁新聞さながら溢れ出してくるエネルギー、それらのダイナミズムが紅

フラッシュにより異化、可視化され、グラデーションによる動態で造形されているのである。確かに貼り紙の文字を接写すれば迫力は増す。しかし、莫毅は画面全体が均質に紅に染まってしまうことを避け、距離をとって広角レンズによりフラッシュが届かない背景の街頭景を黙説化しなかった。結果、紅い電柱から通行人への視線誘導により、動態は一層前景化したのである。

莫毅はこのシリーズを以下のように総括している。「フラッシュで染められた紅は更に主観性に偏するばかりか、風景をデフォルメさえする。それは当時中国の撮影理論が強調していた記録（ドキュメンタリー）性のタブーを犯すものでもあった」³⁶⁾。つまり、貼り紙がある電柱の記録という表層的ドキュメンタリーではなく、時代的感性の記録という内面的ドキュメンタリーへと向かった。だからこそ紅フラッシュに浸潤された電柱は無限に増殖していく。1頁内にグリッド状に並べられた125作品の電柱の画像は、やがて頁を突き破り、道路に並ぶリアルな電柱一面に貼り付けられ、個展においてギャラリーの床や壁面を埋め尽くしていくのである³⁷⁾。しかも、紅旗の規格化された赤ではなく、アンコントロールラブルで、色相、明度、彩度の異なる「紅」で動態が造形される。紀実撮影を突破する推力をもった新文体といえよう。

確かに、闊歩するスカート、回転する車輪、増殖する電柱上の貼り紙といった象徴的モチーフは、いずれも紅フラッシュでたらしこみのように描出できた。肉薄してのクロスショットが可能だったからである。しかし、屋外の全景をフラッシュの光で染め尽くすのは不可能である。画面全体の階調をコントロールしうる室内のフラッシュ

32) 前掲書『莫毅 1983-1989』, 16, 17頁.

33) 前掲書『莫毅 紅 1997-2007』, 37, 43頁等.

34) 前掲書, 52頁.

35) 前掲書, 50, 51頁.

36) 前掲書, 52頁.

37) 前掲書, 40, 41, 54, 55頁.

とは別物なのである。ところが、莫毅が活動期を通じて回帰し、撮り直すモチーフこそ、天津の伝統的繁華街の群衆なのである。その全景を説明的に表現することは、クロースショットや地面スレスレのローアングルでは不可能である。

撮り直しは、撮影者の変化、被写体の変化、社会の変化があって初めて作品として成立する。変化がそれを表現しうる新たな文体を要請するからである。

天安門事件以降、チベットを漂泊していた「空白の五年間」を経て、天津に戻ったのは「チベットは自分の属する場所ではないと感じた」からであり、漂泊を経て撮影者の内面も「抑圧、騒動から変化」していた。次に天津市もまた、再開発の最中で「毎日視線の変化」があり、同じ場所を撮っても「表現する気持ちやイメージは全く異なっていた。最後に「当時はまさに「紀実撮影」やフォト・ジャーナリズムがブームで、撮影の関心は終始現実社会に向かっていった。しかし私が見ていた「平淡」で主題も無いものはそれには属さなかった」³⁸⁾。自己、被写体、そして社会の三重の変化は、莫毅を白黒とカラーの重層的意識からカラーの実験に飛躍させた。そうした文体変化を莫毅は「第2の創作のピーク」と呼ぶ³⁹⁾。

その典型例として『莫毅 紅 1997-2007』の表紙になった作品がある。画面下端中央に紅フラッシュで浮出した莫毅の顔がある。読者の視線は莫毅から同じく紅に染まった画面左端の通行人の背中に移動する。通行人は右を見ており、読者の視線もそれを追って画面中央、水色のシャツを着た2人の公安の背中と、彼らに尋問されている輪タ

クの運転手にたどり着く。そこは十字路の中央のため、赤や黄色のタクシーが進路を塞がれ動けなくなっている。出来事を見物している通行人や交通警官がいる一方で、画面右側を占めているのは、事件には気もとめず、フレームアウトしていく自転車やバイク、歩み去る通行人等である。読者の視線はその背後にある、近代建築遺産の正興徳茶荘や伝統的商店街に及ぶ。ただ、その建築意匠は街路樹の緑に隠れてしまい、第1期では商店街の車道を埋めていた群衆がもはや存在しない。

第1期の白黒では、近代建築遺産のモチーフが都会性と凍結されていた西洋的資本主義の象徴として、歩行者天国の群衆の背景に多用された。1926年に建築された正興徳茶荘同様、1922年に竣工した旧浙江興行銀行は『莫毅 1983-1989』だけで9回出現する⁴⁰⁾。買い物に蟻集する群衆の間隙からのぞく複数のペアコラム（双子柱）が歩行者と垂直リズムを作り、電柱の貼り紙しながらチープな手書きの看板「外貿興行商場」が2階の回廊部に掛けられ、時を越えて解凍された消費欲望を象徴する。そして莫毅は群衆のただなかでシャッターを切っているため、殺到してくる魚群のような圧力が造形され、更には焦燥感や苛立ちなどの感情が表情のクロースショットで捉えられ、群衆が共振しているエネルギーの質が記録されている。

一方、紅フラッシュは光が及ぶことで、『阿Q正伝』や『藤野先生』に登場する死刑の見物人達のような欲望を記録する。莫毅はカメラ目線で事件に背を向けているが、読者の視線をその事件へと誘導している点で、自身も見物人の1人である。但し群衆とともに行進していた莫毅はもういない。列から離脱し、語り手のポジションをとっ

38) 莫毅「照片背後の自言自语」『中国摄影2006年第5期』中国摄影出版社、2006年、34頁。

39) 陳宇「LONELY SINGER 孤独的歌者」『頌雅風芸術月刊2013年第11期』、82頁、CNKI引。

40) 前掲書『莫毅 1983-1989』、55、69、73、75、80、82、86、87、92頁。

て被写体の額縁となる。額縁となることが、被写体との距離を示す。色彩遠近法によって、背景の街路樹の緑や公安のシャツの青をより遠ざけ、白黒には無い断絶が創出される。

紅フラッシュは光が及ばないことで、別様の欲望を記録する。フラッシュの射程圏外には自身の用事に没頭する人々があり、80年代であれば事件を消費するため形成された人垣の非在を露わにする。欲望の多様化が可視化されたのである。もしレンズに赤のフィルターをつけていれば均質な赤に覆われ、カラフルなタクシーとくすんだ色の時代遅れの輪タクの分化、見物人と興味を示さない人々の分衆化、分衆と莫毅の分化が消失していた。

紅フラッシュは最も近景の莫毅の顔にさえ、ビビッドイエローイッシュレッド（色相-明度-彩度=7R-5.0-14.0）からビビッドレディッシュオレンジ（10R-5.5-14.0）へのグラデーションを生んだ。額縁としての莫毅、視線誘導の起点としての莫毅、分衆から隔絶する莫毅など多義的自己は、フラッシュの無限の階調が表象する。フラッシュの紅は、均質な赤を剥ぎ取ることで、フレーム内の各要素がそれぞれに揺れ動いている動態を表象したのである。

2007年フランス、ロリアンの街を撮った際、紅フラッシュは新たにパノラマサイズ（当該シリーズでは一辺が他の一辺の2.66倍に及ぶ）に重ねられた。被写体はユーボートや古い防壁である。第二次大戦中に猛爆を受け、占領したドイツ軍が作ったユーボートの基地は残ったが、街は炎上し、フランス市民は多く犠牲となった。更に17世紀に占領したスペインが作った要塞や防壁は残ったが、それもフランス市民の流された多くの血を示唆する。被写体は車輪やスカートのような動態ではなく、次々に貼られていくピラが象徴する欲

望の増殖動態でもない。無論、長いものの全景を捉えるためにパノラマサイズを用いるのは理にかなっている。しかし、ユーボートの全景を収めたものは『莫毅 紅 1997-2007』では1例しか存在しない。逆に、縦位置のため中央部しかフレームインしていない作例、横位置であっても距離をつめることで艦首や艦尾がフレームアウトしている作例が殆どである。結果、紅フラッシュはユーボートとレンズを隔てる金網、壁、消火栓、そして光が届く近景の地面を、圧倒的版面率で「紅」に染める。フレーム内は炎と血に浸潤される。被写体は静物であっても、歴史が動態で捉えられている。紅フラッシュはパノラマサイズと融合し、更に多様性を獲得したのである。

以上、多重露光、カラー写真、パノラマサイズと次々に新たな文体と融合し、変化するモチーフを記録し続ける多義性をもちえた支持体こそが、紅フラッシュなのであった。

3. 莫毅における「紅」とフラッシュの言語文体

「紅」に関する莫毅の言説は、「紅」が一義的な象徴として消費されることを拒否し、多義性を志向する。それは個々の事例にとどまらず、通時的にも確認できる点で構造といえよう。

- A 「紅，是毛时代的“革命”记忆?是激情和欲望?还是鲜血和战争?」
- B 「紅，是毛時代的「革命」記憶?是激情，欲望，鮮血和戰爭?還是它透過眼鏡作用於生理所帶來的原始反應?」

Aは2011年北京の個展「有紅色的風景」での言説、Bは2017年日本で出版された作品集の後書きである⁴¹⁾。「紅」の定義が1つ出されるや別の定義が重ねられ、相対化され続ける。即ち一度書か

れた輪郭が次々に消されて宙づりになっていく。6年後のBに到り、定義は更に増え、そのいずれでもなく、そのいずれでもある多義化が進展した。疑問符と選択疑問文により一義性を破壊する手つきは一貫する。

紅フラッシュの定義は、「暴力」から「浪漫」そして「戦場であったことの記録」へと変化する。変化が生じた際、それを定義した文体には共通点がある。第1変化は「前者的紅色显得有点暴力，后者却有一点浪漫。前者是我想干涉生活，后者则是想把我的生活和我生活中的人放入作品」であり、第2変化は「这次它既不暴力也不浪漫，而是我主观地刻意提示：这里曾经是战场…」である⁴²⁾。第2義を提出する際は第1義を否定し、第3義を提出する際も第1、第2義を否定する。多義性を進展させた瞬間表現に、前義を否定し輪郭を消していく手つきは一貫している。

加えて、共通する手つきに不可逆的瞬間造形と受動性がある。「2003年突然想到了后来看到的画面」の結果補語と副詞による瞬間性の創出がその典型である。コンセプトや理論的仮説ではなく、「画面」即ちイメージを「突然」、「思いついた」のである。1997年、2003年、2007年の紅フラッシュ選択について説明するたび、結果補語の「想到」が出現する。「在这样的状况下，我想到了在自己居住的典型城市中拍摄有著另類物體存在的風景，而那個另類的物體不是別的，就是我自己」。「那時正在進行《有紅色的風景》，因此想到了用同樣的紅色閃光方式拍攝前述提到的現實景象，這樣的景象存在於我的生活和有行經的視野之中，它們

闖入并且浸淫在我的神經裡」，「後來就想到了1995年的《我是一隻狗》和1998年的《舞蹈的街道》。進行的方式像以前一樣，只是把黑白膠卷換成了彩色的，並在閃光燈前多加了一片紅色濾光板」，「面對這塊土地，我再次想到我所使用的紅色閃光燈。這次它既不暴力也不浪漫，而是我主觀地刻意提示：這裡曾經是戰場」の通りである⁴³⁾。瞬間性の造形は結果補語にとどまらない。副詞「突然」と瞬間性を表す動詞の共起、「突然觉得」「突然醒悟，发现」「突然发现」「突然意识到」も同じ構造である⁴⁴⁾。

上記の不可逆的瞬間には受動性が共起する。「是我一次次選擇了你？還是在混沌之間你早已把我選中？」⁴⁵⁾の「お前」とは擬人化された「紅」である。「紅」の多義化のプロセスでは、「私」が能動的に「紅」を選択したのか、それとも「紅」があらかじめ「私」を選んでいたのであるのか、選択疑問文で宙づりにすることで受動性が前景化する。更に「不同的是，前者似乎是我和“紅”降臨了一个场景，而后者却是“紅裙子”成了外来的降臨者」では、能動性から受動性への質的変化を、一人称から無生物主語への変化と「降臨」という書面語により前景化させている。これは例外的現象ではない。紅フラッシュが出現した第2期の『舞蹈的街道』についても、「与前者不同，它不起源于情绪和态度，只是有一天突然想到了一种新的意象和画面，并且得到它的方法也隨之降臨」の通り、同様に「不同」で変化が強調され、それは内面やコンセプトの一義的象徴から、「画面」即ちイメージが先行する多義性への本質的変化であることが示される。同

41) A は<https://www.artlinkart.com/cn/exhibition/overview/d88btuoj>、B は前掲書『莫毅 紅 1997-2007』、141頁。

42) 前掲論文「照片背後的自言自語」、36頁。前掲書『莫毅 紅 1997-2007』、113頁。

43) 前掲書『莫毅 紅 1997-2007』、27、52、63、113頁。

44) 「莫毅80年代三部曲」<https://www.trueart.com/news/297528.html>。

45) 前掲書『莫毅 紅 1997-2007』、141頁。

様に副詞「突然」と結果補語の「思いついた」で造形される瞬間性と、無生物主語と「降臨」で造形される受動性が共起しているのである⁴⁶⁾。

それでもなお、なぜ「黄」等の他の色ではなく「紅」だったのかという問題は残る。莫毅はなぜフラッシュ付属品の黄と青のフィルターを捨てたのか。言語としての「黄」には欲望や退廃の含義もあり、政府が積極的に提唱していた「掃黄運動」を揶揄するなら、「紅」同様有効である。赤い高粱のようにモチーフが紅を必然とするわけではない以上、電柱や崇子に黄色のフラッシュを選択する手もあった。実際、チベット写真では異物造形のため、画面中央下部に黄色の土塔を配置した作例がある⁴⁷⁾。しかし、「黄」が欲望を意味するのは近代以降、且つyellowに起因する。「紅」の歴史的、土俗的多様性には及ばない。「黄」は言語的にも画像的にも莫毅の多義性を受け止める支持体にはなりえなかったのである。

つまり紅フラッシュとは、言語のイメージ資源との相乗効果から、モチーフが変化しても記録可能な支持体となりえ、不可逆の瞬間、受動性という写真的感性の本質に立ち戻ること、カラー写真にもう一度画像的強度を与えることができた。その意味で紅フラッシュの映像文体は言語文体とも往還関係にある。もはや映像の意匠ではなく、個人文体といえよう。

結 語

そもそも中国において「記録」とはどのようなイメージであったのか。清朝末期、機械的再現性に勝る写真や、画報の勃興により、文字メディアは自己の再定義を迫られる。その際、西洋の写真

に対する優位点を、章回小説の雑誌では「禹鼎でも鋳することのできなかつたもの、温嶠の犀角の燭でも照らし出せなかつたものが全てそろっている」と定義した。フラッシュさながら不可視な魑魅魍魎を一瞬にして可視化した犀角の光と、永遠の記録媒体としての禹鼎のイメージをもち出したのである⁴⁸⁾。このイメージは、新文化運動や共産党創設を主導した李大釗の論文から、保守派の雑誌『学衡』に到るまで、立場とジャンルを問わず出現した。魯迅でさえ、上記の章回小説の言説をとりあげて感情的批判に偏する点で譴責小説だと否定しながらも、自身のテキストの価値付けには「禹鼎」を用いていることを拙稿で論じた⁴⁹⁾。ただ、このイメージは市場と迎合するとき、黒幕文学的暴露や譴責小説的恣意性へと墮していった。

莫毅は「揭示」や「提示」という言葉を用いる。「揭示」は不可視の法則や真理などを可視化するニュアンスを有する。電柱モチーフでは「揭示出1989年「六四」後：中國人的理想，精神和傳統的喪失以及物質慾望的膨脹」⁵⁰⁾の通り、理想，精神，伝統の喪失と物質的欲望の膨脹という不可視な私欲の跳梁跋扈を可視化する、犀角の光として紅フラッシュを定義している。「提示」も「当代人漠視，无视存在中的许多方面，而摄影正是向他们提示和引导的最好工具，（中略）96.3.26」⁵¹⁾の通り、自動化され見えなくなっているものを可視化する手段として定義するため用いられる。

ならば当時流行の、タブーを侵して社会問題を暴露した紀実撮影も、犀角の光といえなくもない。紀実撮影とは『現代撮影』の主編だった李媚

48) 『魯迅大全集第29巻』長江文艺出版社，2011年，269頁。

49) 前掲論文「清末民初における文体と写真的感性」。

50) 前掲書『莫毅 紅 1997-2007』，52頁。

51) 『1998舞踏の街道』私家版，12/100，87頁。

46) 前掲論文「照片背後の自言自語」，36頁。

47) 『アサヒカメラ1994年5月増刊号』朝日新聞社，1994年，75頁。

と楊小彦が1988年に提唱した概念で、同年北京で開催されたドキュメンタリー・フォトの大回顧展「艱巨歷程」の影響がなければ、報道写真から独立したジャンルとして90年代に隆盛を誇ることもなかった。そのブームを支えた写真家たち侯登科（1950-2003）、胡武功（1949-）、姜健（1953-）、于德水（1954-）、楊延康（1954-）、王征（1962-）、呂楠（1962-）には理想主義的で救世済民のスタンスがある。しかもブームを牽引した胡武功や侯登科の代表作である「麦客（麦刈りの季節労働者）」がミレーやゴッホの構図を彷彿とさせるように、ノーファインダー、犬の視座のローアングル、多重露光、アレ・ブレ・ボケなどは無い。当時の紀実撮影は白黒が主流だが、カラー写真の受容期同様、新たなジャンルが自己をオーソライズしようとする際に出現する政治性と伝統芸術模倣が認められる。莫毅（1958-）をここに並べると、同世代だけにその異質さが突出する。

莫毅の紅フラッシュ作品は、自身の視座に無自覚な譴責でも暴露でもない。第1期から莫毅は自身を群衆中に置き、紅フラッシュ以降も異物としての自己を被写体とし、相対化し続けたからである。ましてやポリティカル・ポップやシニカル・リアリズム等主流の芸術思潮や市場に迎合するような作品の商品化は行わなかった。

莫毅の紅フラッシュ作品に到り、カラー写真は受容期以来の優位点であった技術的革新性と自然な色の再現が、方法的に破壊された。伝統的画像へのリトリートとは真逆であり、マチスが赤を用いる際ドミナントカラーで画面調和をはかる操作とは真逆であり、ニュー・カラーの赤の「面」でバランスをとる操作とは真逆である。フラッシュ被照射部分のみが、輪郭破壊の没骨法やたらしこみさながらの破調で、「紅」の「階調」で、動態を生み出している。

犀角の光は瞬間的に可視化するのみで、色は無い。莫毅は文革中7歳の自分が首にまいていた紅いスカーフ、紅旗、改革開放後街に溢れる紅の看板、玄関を飾る伝統的な対聯や囀の紅い貼り紙、赤い蒲団にいたるまで、生活空間に溢れる「紅」を撮り、それは凶鑑さながら増殖していく。その「紅」はいかがわしく不穏で生命力がある。つまり、社会的変化を超越し、様々な時空でしぶとく生き抜いてきた通時的、共時の多義性こそが「紅」の特色であり、黄や青のフィルターにはその豊饒さを表現できない。紅フラッシュとは、見えるものを記録する紀実撮影に対し、見えないものを可視化するポスト・紀実撮影の「記録の色」であり、「多義性の色」であったといえよう。

莫毅は3段階の活動期を経た2017年、前述の引用部Bの通り、「紅」の定義の最後に「原始反応」を付け加えた。それは「紅」が「革命」の記憶や「欲望」といった各時点における一義的象徴であることを超越し、もはや反射反応を引き起すほど中国の無意識レベルまで浸潤した「^{モノ}実体」であり、自身にとってのオブセッションであることを認めざるをえなくなったのである。各時代の典故の集積が豊饒化させた古典的詩語のように、中国の歴史へ、そして莫毅へ憑依した「^{モノ}モノ」の形象化が紅フラッシュだといえよう。

艾未未が「歴史の変化を見た」と言ったのは、様々な集合住宅の入口を撮った莫毅の作品である。その白黒による類型学的撮影は、やがてクロスショット、カラー写真で、干されている布

52) 前掲論文「非時代記録者」によれば、艾が見ていたのは『我的隣居』の白黒写真とあるが、写真集『我的隣居』（私家版、版数13/100）は全てカラーである。従って類似モチーフの白黒写真集『我居住地的風景①-④』（私家版、版数27/100）を公開した展覧会のタイトル「我的隣居」を指すと思われる。

団、自転車のサドルカバー、窓やエアコンの鉄柵、玄関や壁の意匠等、特定のモチーフごとに300種以上の作品を図鑑のように撮り、図鑑のように配置した作品集へと結実する⁵²⁾。社会変化を生き抜いてきた「老百姓（庶民）」の歴史のフォルムが、まさしく「百（多様）」の相とダイナミズムにおいて、また生活の温もりにおいて「記録」されている。次稿では多元視座が多重露光、紅フ

ラッシュを経て行きついた類型学的映像文体の位相を明らかにする。

謝辞

世に先んじて莫毅の作品集を2冊出版し、個展を4度開催してきたZEN FOTO GALLERYのスタッフの皆様から多大な御教示を賜った。深謝したい。

(商学部教授・文体論)