

# 莫毅論 (3)

——ポスト・「紀実撮影」(中国ドキュメンタリー・フォトグラフィ)  
におけるタイポロジー・フォトグラフィの位相——

The Style of Mo Yi (III): A Study on the Typology  
Photography in Chinese Post-Documentary Photography

山 本 明

## 要 旨

中国のドキュメンタリー・フォトグラフィの転換期において、多重露光から紅フラッシュそしてタイポロジー・フォトグラフィに到った莫毅の個人文体を取り上げ、映像文体に切り拓いた新たな可能性を価値付けた。更にはタイポロジー・フォトグラフィの作品集『我的隣居』に到り生じた言語文体と映像文体の変質が、同一構造に起因する事を検証し、言語文体と映像文体の往還運動が可能にする表現に一典型を提出した。

## キーワード

莫毅, 紀実撮影, 中国ドキュメンタリー・フォトグラフィ,  
タイポロジー・フォトグラフィ, 類型学的撮影

## 序

言語はツールではない。発想そのものである。言葉を無色透明な記号からオブジェへと変えた言語文体は、安西冬衛を例に論じたことがある<sup>1)</sup>。

写真も様々な操作によって単なる表象記号からオブジェへと錬成されてきた。露光やフラッシュ、コンタクトシートという写真の構成要素が肉体的を取り戻し、多重露光や紅フラッシュが集団生命体の歴史的ダイナミズムを顕現させる過程を、莫毅を例に論じてきた<sup>2)</sup>。

ならば言語的発想と写真的発想が作品集内でコレスポンドされた時、いかにせめぎ合い、いかに新たなオブジェへと止揚されるのか。双方の往還関係に様々な実験を繰り返してきた莫毅は、『我的隣居 My neighborhood 2004-2008』（以下『隣居』）で1つの可能性を示した<sup>3)</sup>。

356個のカラフルなピクセルが1頁内に蟻集している。全ては統一フォーマット（自転車のサドルカバーだけを真上からフレーム一杯の版面率と同一構図）で接写したものである。赤いサドルカバーには白い糸で2つの菱形が刺繍されている。いずれも歪み、一部はほつれ、一部は欠落している。ベージュの毛糸で編まれたサドルカバーは撚れて一部が破れ、所与の黒いビニールカバーとその下の水色の材質までがのぞいている。白いレジ袋で覆われたサドルカバーは一部が破れ、茶色の豹柄のカバーがのぞいている<sup>4)</sup>。1被写体1ショットで撮影されたピクセルは1頁2作品、見開き4作品で計30作品が線状的に出現した後、1頁18作品へと増殖してグリッド状に配置され、最後には9本のコンタクトシートを縦に並べた1頁356作品へと増殖する。タイポロジー・フォトグラフィ（以下、類型学的撮影）に見える。

注目すべきはコンタクトシートで誇示される1被写体1ショットという原則である。撮り直しを重ねて「創る」操作ではなく「見る（みる=あらゆる）」行為へのシフト（以下、見る化）が確認できる。

輸入車と老朽化した自転車をフレーム内に並置すれば、社会的構造変化（2001年WTO加入から、2004年GDP世界第3位の経済大国となり、2008年オリンピックを経て、2010年日本を抜き世界第2位となる動態）を象徴しえた。実際、それ以前の作品集で莫毅はそうした。しかし、自転車ですらなく、サドルカバーのみをフレーミングすることで、自動化されたものを異化されたモノへと変えた（以下、モノ化）。

356個のピクセルが合成する画像は、共時的有機体に見える。しかし、自転車が憧れだった頃、針仕事が上手い家族や隣人が縫製したカバーの、稚

拙さゆえに顕在化する愛情や、経済状態が好転して以降、毛糸で編む過程でこめられた情感や、自動車所有に関する5か年計画が1年で達成されたように消費社会へとなだれ落ちていく時代にもなお、レジ袋でサドルカバーを守ろうとする切なさなど、生活が分泌するモノが所与のデザインを変えていく動態（以下、演変化）を表象する。老百姓という集団生命体の内面の動態、それが「9本のフィルムの356個の記憶——自転車」と題されたモチーフである。

サドルカバーに続き、全く同じフォーマットで撮影された「集合住宅の入り口」、「干された布団」、「窓の鉄柵」、「空調室外機の鉄柵」など、10種のモチーフが連結される。それらの有機的化合物が作品集『隣居』である。個々のピクセルではなく、ピクセルの網目により集団生命体の動態を表現する見る化、モノ化、演変化は、『隣居』の構造である。これらのモチーフを撮ることで、断食や離婚による活動休止から莫毅は再生し、第3活動期に入った。

先取るなら映像文体の構造変化は作品集内の言語文体をも通貫し、両者の有機的化合物こそが『隣居』なのである。莫毅自身は言葉と写真を「合わせて1つ（合二为一）」と規定し<sup>5)</sup>、自覚的に操作してきた写真家の1人である。筆者は紀実撮影の映像文体に関する論考を重ねてきた<sup>6)</sup>。と同時に写真的感性が近代の言語文体の生成に与えた影響を考察してきた<sup>7)</sup>。本稿の目的は写真と言語が往還運動により止揚される一典型を示すことにもある。

## 1. 中国における類型学的撮影の位相

『隣居』は特定のモチーフごとに作品をグリッド状に配置する点で、ベッヒャー夫妻をはじめとする類型学的撮影と類似する。ドイツの類型学的撮影の系譜は、1920年代のザンダー『人間の顔』やプロスフェルト『芸術の原型』を源流とし、60年代、溶鉱炉や給水塔などの産業構造物をグリッド

状に配置するベッヒャー夫妻のスタイルに結実し、その後もベッヒャー派として流れ続けている<sup>8)</sup>。莫毅自身がベッヒャー夫妻の影響を認めている。「彼らはきわめてシンプルで単純な方式で、社会問題に対し調査と記録を行い、それは私の内面に更に多くの思考をもたらした（他们用极其朴素，单纯的方式来对社会问题进行调查和记录，这让我的内心有了更多的思考）」<sup>9)</sup>。同一モチーフを同一フォーマットで撮影し並置する方法を「ミニマムでシンプル（极其朴素，单纯）」と表現し、それを主語として自律させ、私の内面に不可逆的变化を生む構造を、1センテンス内で使役構文により表現している点を伏線として確認したい。

確かにベッヒャーの撮影は主観的操作を極力排している点で、創るより見る化といえよう。被写体を背景から切り離し、並置することで逆に顕在化する差異の体系を表現する点ではモノ化ともいえよう。しかし被写体は全景であり、細部のフレーミングによる反復異化ではない。複雑でフォトジェニックなフォルムではあるが、配管なども含め所与のデザインのままである。静態的で精緻な画質に演変化のダイナミズムはない。

中国でベッヒャーの影響を言明するのは莫毅だけではない。「やはりベッヒャーに帰らねば」<sup>10)</sup>と宣言した写真家に敖国興がいる。しかもこれは例外的現象ではない。「近年来，新類型学的摄影でも素晴らしい表現が表れ、そのグループが出現した」として、2013年には「新類型学的摄影」の特集が組まれたようにである<sup>11)</sup>。2011年から敖国興は廃園となった大型遊園地の巨大遊具の全景を、鶏卵紙のような淡い黄色の背景と精緻な画質で撮り続け、「人類の欲望と渴望」を表象する痕跡を「歓楽頌」と名付けた。ただ、淡い黄色は「広告写真の背景布のように、その色で自身の存在感を形成する」と説明されるように、創られた色彩である。被写体も広告写真家であった敖国興が広告のロケハンで見つけたものである。日常生活で自動化されたものをフレーミングでモノ化しているわけでもなければ、日常生

活の中で分泌された演変化も存在しない。栄華を回顧する蘇台覽古的テーマの表象である。

類型学的画像を図鑑的プラットフォームと捉えるなら、そもそも中国には「百図」という伝統の様式がある。『北京民間風俗百図』、『紅樓人物百図』のように「百」とは包括的発想を意味する<sup>12)</sup>。職人尽絵のような「百工図」は清代に代表作があり、様々な仕事を列挙する風俗画であれば東漢や三国時代から画像磚が存在する<sup>13)</sup>。様々な職業の人物写真によって時代の肖像を描こうとしたザンダーの意図とは異質だが、博物学的プラットフォームの淵源は古い。

その「百図」という制度は、徐勇『胡同一百零一像』（以下『胡同』）、王勁松『百折図』のように、1990年代の写真にも及んでいる<sup>14)</sup>。前者は伝統的生活空間の胡同を、後者は再開発で壊される伝統的家屋を、いずれも人ではなくものによって表現した。

徐勇は最初に空間自体をモチーフとした写真家の1人として、空間論的転回から評価される<sup>15)</sup>。とりわけ『胡同』は海外でも翻刻され反響が大きかった。全編白黒写真の百図（101枚目の家族写真を除く）は1989年初夏から1990年春にかけて撮影されたが、統一したアングルや距離ではない。1年を通じた生活空間の循環は、むしろ伝統的月次絵を想起させる。しかも、第1図から露出時間を長くすることで通り過ぎる人や車を消し、雨の路地の質感を創出した。無人化によりスタティックな画像を演出したのである。

確かに『隣居』と共通する被写体も存在する。自転車、四合院の入り口、連子窓などである。細部を切り取り、モノ化しているように見える。しかし、連子窓の木枠はその一部が欠けることで、梁や壁、柱に施された美しい草花や鳥獣の吉祥レリーフは風化することで、いずれも美しい意匠が前景化しており、門の外の抱鼓石も摩耗により、滑らかな曲線と光沢が前景化している<sup>16)</sup>。激動の歴史が生み出したフォルムである。『隣居』のモノは

後述のように、個々人が生活条件に応じて手作りで付加していった卑俗な分泌物であり、それらが政府による所与のグランドデザインを凌駕していく生活デザイン、つまり匿名の集団生命体のエネルギーを表象している。一方、『胡同』の被写体は民国以前に建築された際の職人たちによる美しい意匠、つまり伝統的的制度に基づくグランドデザインの風化と衰亡を表象するのである。

天安門事件以降、経済至上主義へとシフトしていく社会的構造変化の中で、人物を被写体として社会問題を告発する英雄主義世代の紀実撮影とは一線を劃する点で、『隣居』も『胡同』も類似する。ただ、徐も敖も、広告写真家から出発したために画質へのこだわりにおいては、莫毅とは対極的な単作品主義である。ベネトンの広告写真では、社会問題を告発する血染めの軍服さえ、商品のようなフレーミングと画質で創りこまれたようである。タブロー志向という点ではベッヒャー派の精緻な作品制作も同様である。莫毅の見る化の偏差が確認できよう。

## 2. 「風景」から「隣居」へ——画像文体の進化

多重露光や紅フラッシュなど、創ることで作品世界を開拓してきた莫毅にとり、対極ともいえる『隣居』へは一足飛びにたどり着いたわけではない。『胡同』と類似した被写体を、同じく全編白黒で、類型学的撮影を試みた作品集が存在する。『隣居』と同一の英文題をもつ『我居住地的風景 My neighborhood 1995/2001-2007』（以下『風景』）である<sup>17)</sup>。「風景」との題名が示す通り、集合住宅の中庭や棟内の空間を撮影したものである。『風景』は『隣居』のプロトタイプとして、矛盾するものが未分化のまま混在している。全景と細部のモチーフが混在し、見開きの片側を白紙とする常套的な単作品形式と表表紙と裏表紙のみのグリッド形式が混在している。全体の点景に過ぎない構成要素が接写により自律していく過程は、風俗画から

細部が切断され、新ジャンルとしての静物画へ進化する過程と類似する。その進化が『風景』の内部で生じている。

『風景』と『隣居』の差異は、モチーフの選択と配列、版型、更には画像と作品中に挿入された言語との関係において顕在化する。そこにある構造変化を次に検証したい。

第1にモチーフの選択において、『風景』では「集合住宅内の廊下」(28作品)、「集合住宅の中庭」(27作品)、「窓の鉄柵」(31作品)、「集合住宅の入り口」(30作品)と4つのモチーフに分かれていたのに対し、『隣居』は「サドルカバー」,「集合住宅の入り口」,「集合住宅内の廊下」,「干された布団」,「窓の鉄柵」,「窓の鉄柵からのぞくもの」,「黒板」,「空調の鉄柵」,「電線」と9つのモチーフに分化した。9個のモチーフは3種に分類できる。第1にモチーフとしては継承しながら、新たに撮り直したもの、第2に『風景』ではメインの被写体となる作例もあったが、新たにモチーフとして独立したもの、第3に新たなモチーフとして発見されたものである。第1類型には「集合住宅の入り口」,「窓の鉄柵」,「廊下」の3種が、第2類型には「干された布団」,「窓の鉄柵からのぞくもの」,「黒板」の3種が、第3類型には「サドルカバー」,「空調の鉄柵」,「電線」の3種が挙げられる。

第1類型の集合住宅の入り口と窓の鉄柵モチーフには象徴的な差異がある。前者のモチーフは『風景』と『隣居』に共通する作品が15例に及び、『風景』の48.4%、『隣居』の50%に達する。一方で後者のモチーフは共通する作品が1例しかなく、撮影時期も異なると考えられる。つまり『風景』の段階で、集合住宅の入り口モチーフにはピクセル化しうる作品が半分含まれていたのに対し、窓の鉄柵モチーフはそれが1例しかなかったため、全面的に撮り直したと考えられるのである。ならば、『隣居』に到り『風景』と同一作品を選択した基準とはなにか、異なる配列とした基準とはなにか。

集合住宅の入り口モチーフで両作品集に共通する同一被写体、同一時点で撮影された典型例が葬儀の作品である<sup>18)</sup>。ただ『隣居』に到り、白黒からカラーへの転換のみならず、フレームのアスペクト比が横に増大したため、『風景』ではフレームアウトしていた様々な物が写りこんだ。結果、線対称の構成美や緊張感、象徴性が破壊されたのである。例えば『風景』では門の左右に3個ずつのスタンド花が、右側に「焼馬（紙で等身大の馬を作り、葬儀の際焼くことで故人を導く）」の上半身が配置されていた。『隣居』に到り、その他に馬の下半身と同じく紙で作られた故人を運ぶ輿のみならず、ビニールがサドルにまかれた荷台のある3輪車、2階の窓に放置された什器、壁面に後付けされた空調までがフレームインした。葬儀の風俗という点ではノイズである。祭具の非日常性は、日常生活で分泌された雑物によって弛緩し、チープさを露呈したのである。

なによりカラーとなったため、紫や赤をベースとしたスタンド花、黄、白、赤の様々な供花、紙の白馬に付けられたピンクの鞍や赤い意匠、輿の赤い屋根に付された金、白、黄の意匠に加え、紺の空調カバーや3輪車のくたびれた黒、サドルのレジ袋の白、2階の窓のモップの灰色までが、無秩序に溢れかえった。葬儀の供物は農民画のような稚拙さと卑俗さゆえに故人に対する素朴な思いを表象する。しかも家族内のみならず、住民間での故人に対する思いが形象化された。日常生活を通じて増殖し、緊密化された集団の関係性を象徴する作品といえよう。

『隣居』ではこの作品がモチーフの冒頭に配置された。『風景』では31作品中13番目に配置されていたにもかかわらずである。ただ『風景』でもこの作品だけはサイズが小さかったように、特別な作品であるとの自覚はあった。その特別さが全体のテーマを総括しうることが意識化されて冒頭に置かれたとも考えられる。

次に配列の基準について、葬儀の作品には緑の配管がまだ存在しないが、



同頁右側の作品では緑の配管が2本、白い壁から地面へと伸び、門の左のゴミ置き場には白、赤、水色のビニール袋が置かれている。窓の下半分には各戸それぞれ緑、白、茶色の目隠しが設置されている。配管は後述の通り、ガスなどを供給するため後から設置されたものである。つまり最初の頁から対比によって演変化がビルトインされた。続く4頁8作品は、全て白い壁に緑の配管が後付けされた被写体である。同じフォーマットであるからこそ、窓の下半分に設置された目隠しの素材や色彩の差異、置かれた自転車の形状や色の差異、放置された什器やゴミ袋の差異が前景化する。8作品中5作品は『隣居』に到り加えられたものである<sup>19)</sup>。しかもコンタクトシートと比較すると撮影した順番とは異なる。類型学的撮影が意識化され、通時的対比、共時的対比のフォーマットを設定するための配列といえよう。

注目すべきは、324枚がグリッド状に配置された頁で、葬儀の作品は上から3番目のロールの20番目のコマであり、前後のコマは別の被写体である点だ。つまり、撮り直したものではなく、白黒で『風景』を撮影している段階で、既にこのモチーフを意識して同時にカラーでも撮影していたこと、更にカラーで撮影する際は1被写体1枚というプラットフォームが既に成立していたことが見て取れる。このモチーフこそ、類型学的撮影へシフトした起源を示すと考えられる。

同じく継承された窓の鉄柵モチーフからは、類型学的撮影の意識化が透徹したことがうかがえる。両作品集で同一被写体は僅か1例であり、しかも別の時期に撮り直しているからである。『隣居』では紅いレンガ塀と窓に、後から設置された縦格子の緑、窓下半分のカフェカーテンの白、波打つトタンの庇の茶色、窓ガラスに貼られた春節の装飾の赤と金など様々な色が湧きたっている。一方『風景』では、白黒のため、色のにぎやかさももたらす温もりがないばかりか、撮影時期が異なるため春節の貼り紙もな

い<sup>20)</sup>。

『隣居』で継承されなかった『風景』の作品とは、窓の鉄柵以外の要素が混在しているもの、正面からのアングルは一致していても距離や版面率が不統一なものである。『隣居』で新たに採用された作品とは、フレームのほぼ全てを窓の鉄柵が占める統一的フォーマットに準ずる。ゆえに鉄柵の意匠間の差異が前景化した。それは後述の通り、各戸が人間関係によってそれぞれに制作し、徐々に設置されていった演変化を表象する。更に春節という家族の絆が再確認される時期を表象する様々な切り紙や貼り紙などにより、各戸の多様性が前景化する。全面的な撮り直しは、老百姓のエネルギーを通時的、共時的に形象化する類型学的撮影の意識化によるものであることが確認できよう。

廊下モチーフに到っては共通する作品が1例もないばかりか、『隣居』に到り消滅した被写体がある。並べられた白菜が4作品、積み上げられた練炭が5作品<sup>21)</sup>、つまり『風景』では同モチーフ全28作品中の3分の1を占めていた被写体である。徐勇の『胡同』にも両者は存在するように<sup>22)</sup>、白黒写真ではフォトジェニックな被写体である。白菜自体の複雑なフォルムと保存食にするため30個以上積み上げられたフォルムの美、練炭の黒が濃度の極点となる諧調美を生み出すからである。しかし冬の風物詩、つまり季節循環を表す被写体は捨てられたのである。

『隣居』で新たに被写体として登場したのは、赤字、白字、黒字の貼り紙やスタンプで廊下の壁を埋め尽くさんばかりの広告である。引越し業者、修理業者、性病治療などである。或いは赤地に金字の対聯や吉祥語の貼り紙である。いずれも正面から接写したものである。『風景』では窓の外にレンズを向け、逆光に浮かび上がる被写体によって階調美を創る作品が11例に及んでいたが<sup>23)</sup>、『隣居』では1例もない。光の干渉を排除して標本のように肉迫した、見る化が確認できる。

ただ奇妙なことに、『風景』でも1995年の白菜と同一作品は『隣居』に存在しないが、2001～2007年の窓の鉄柵モチーフ中、空調室外機の上に置かれた白菜は、『隣居』で裏表紙にカラー写真となり使われている。練炭から配管による集中暖房を経てエアコンに到る時代変化の象徴と、過去には保存食として大量に積み上げざるをえなかった白菜とは異質な少量の白菜、両者のコレスポンドは、演変化の象徴といえよう。

第2類型が新たにモチーフとして独立した際の基準は、正面からアイレベル、フレーム一杯の版面率となる構図である。それを実現するために窓の鉄柵からのぞくものモチーフは、数百の被写体を撮る間、梯子をもち歩き、それに登ってカメラを構え、住民の反発と対峙しなければならなかった<sup>24)</sup>。井津健郎は水準器を用い、画面の傾きという自己の感情を排除することで、白黒の粒子を整えようとしたが、莫毅も梯子という水準器まで用い、非主観的なピクセルを実現しようとした。それはノーファインダーや犬の視座のような極端なローアングル、紅のフラッシュを当てることで切り拓いてきた自己の表現スタイルを否定することを意味した。創ることから見る化へのシフトが見て取れる。

干された布団モチーフはその典型である。しかもフランスのアール国際写真フェスティバルで Manuel Rivera Ortiz 国際撮影基金によるドキュメンタリー・フォトグラフィ賞が贈られ、北京民生現代美術館開館展で「民間の力」の金賞を贈られた2015年、「紅い布団」が論争を引き起こしたように、このモチーフは莫毅の類型学的撮影がオーソライズされてもなお、理解不能性を批判する際のアイコンとなり続けてきた<sup>25)</sup>。

普段近接距離で凝視することなどない掛布団を標本化する。そのため風景の一要素が異化され、モノ化した。結果、皺や褪色といった生活の痕跡はもちろん、個々人の嗜好を表象する様々な色彩や模様が改めてオブジェのように立ち現れた。ピンクやブルー、ローマ字や花々の意匠である。更

には破れた箇所を補修布である赤い花が前景化した<sup>26)</sup>。つまり生活の中で分泌されていく変化とその多様性をもつ集団生命体のエネルギーがカラーによって捉えられている。

この変化は『風景』と比較することでより顕在化する。布団は『風景』中1995年には存在せず、2001～2007年には団地内の中庭の全景26例中、9例にフレームインしている。全景とは、アパートのレンガ壁とそこに貼られた広告や貼り紙、街路樹と電線、窓の鉄柵と空調、路上に並ぶ自転車や自動車、2本の街路樹に紐を渡して干された布団などが構成する生活空間である。当然構成要素の1つに過ぎない布団の版面率は低く、最大5枚もがフレームインしている。1枚しか写りこんでいない例も3例あるが、版面率は最大6分の1程度に過ぎず、点景にとどまっている。一方『隣居』に到り接写の結果、1枚が3例のみ(33.3%)から26例(86.7%)へと激増し、1頁18枚のグリッドでは17枚(94.4%)を占めるに到る。確かに2枚、3枚がフレームインしている作品も各2例あるが、対の2枚が類似した花模様であったり、3枚の場合、両端が同じ菱形模様のピンクとブルーの色違いで、中央も菱形に英語の意匠が付いている。つまり家族の関係性が色彩や意匠によりメインモチーフとなっている点で『風景』とは異質なのである<sup>27)</sup>。

『風景』の布団は風になびき、枝や葉の影がかかり、複雑な襞が走り、形態美がある。細部や質感がカラーよりも精緻に現れ、階調美に富んでいる。背景との対比においても構成美、階調美が見られる。一方『隣居』はあえて静態において、正面からアイレベルで接写している。結果、退屈な商品見本のようで、形態美が失われた。カラーのため細部の緻密な質感や変化は失われてフラットになり、階調美は失われた。接写のため、当然背景との構成美も失われている。ここにも、常套的な審美観の排除による見る化、モノ化、演変化が確認できよう。

上記の検証と矛盾するかのように、両作品集に共通する作品が1例存在する<sup>28)</sup>。影の位置の僅かなズレから白黒とカラーは前後して撮影されたと考えられる。カラーでも撮影し、1被写体1ショットで類型学的提示をする方法論は確立していたにもかかわらず、接写へと足を踏み出す前にシャッターを切ってしまったのである。しかも『風景』に比べ、上下左右がより広くフレームインしており、相対的に布団の版面率は下がり、『隣居』の構図の統一性を乱す。こうしたノイズとなる作品がなぜ採用されたのか。

『隣居』に到り、布団は画面下の点景から画面中央へと移動しメインの被写体となった。しかもカラー化により、オレンジ色のチェック模様が現出し、その温もりと柔らかさが、隣の白い布団の裏地との対比から立ち現れてきた。加えて壁の複数の貼り紙に紅があり、黄があり白があったこと、複数の広告がそれぞれ、青字、赤字、黒字であったこと、番地プレートが紺色であったこと、ゴミ箱が青であったことが一斉に現出した。被写体との距離や版面率の不統一を無視しても採用したのは、佐伯祐三が描く生活と時間が蓄積した複雑な壁のマチエールさながら、布団を中心にして庶民生活で分泌された色を作る複雑で多様なマチエールを表現しえていたからであろう。

布団とは住人の「内皮」である。他人にはさらさない空間で、長時間肌に触れ、匂いも温もりも移るプライベートなものだからである。窓の鉄柵からのぞくものモチーフもプライベートな生活空間の露頭としての内皮である。徐勇の胡同の空間を作る外壁はその意味で「外皮」である。内皮への肉薄により、布団の使用者本人のみならず、布団カバーに丹誠をこめ、中庭に運び、干して取りこむ家族の思いまでが表象化されるのである。窓の鉄柵からのぞく干された靴やまな板、洗濯板といった、生活が分泌してきた様々なモノも、各家庭の歴史と思いを表象するのである<sup>29)</sup>。つまり生活共同体の共時的、通時的多様性へとシフトすることで、既存の白黒写真

の審美感から脱し、新たなまなざしを獲得したといえよう。

第3類型のサドルカバーは新たなモチーフだが、自転車自体は中国の常套的イメージといえる。実際、莫毅も集団生命体のエネルギーを表現するため、道路を疾走する自転車の群れを被写体としていた。最初はストリート写真だったが（1983年）、やがて多重露光となり（1985年）、紅フラッシュを加えて更にダイナミズムを演出した<sup>30</sup>。つまり常套的モチーフを操作によって異化していた。ところが『隣居』に到り、サドルカバーだけを切り離し、真上から接写することでモノ化した。スタティックな356個の網目により、集団生命体のエネルギーを表現した。創る操作から見る化へのシフトが確認できる。

見る化は徹底している。隣の自転車を僅かに移動させる演出ともいえない演出をすれば、両脇の自転車の塗装の禿げたフレーム、ハンドル、車輪をフレームアウトさせることができた。横位置のフレームのため、サドルを横から撮影すれば版面率は最大となり、サドルの下の錆びたフレームやくたびれたペダルをフレームアウトさせることができた。しかし、操作をせずに後輪側から、サドルの先端が上になるアングルで撮影した。結果、集合住宅のように並ぶ自転車中でのサドルカバーの多様性が前景化したのである。また、時代の変化に随って多様化するサドルカバーを継起的に配列する操作も莫毅は拒絶した。各時期のカバーが混在することで、経済格差や自転車に対する思い入れの多様性を表象化する。分衆化と老百姓の集団性という矛盾する側面を包括的に表象化できるモチーフが発見されたのである。

常套的な自転車の群れのモチーフは外皮である。サドルカバーは肌を接し、温もりが移り、弥縫しながら使い続けていく点で内皮である。経済大国へとシフトチェンジする社会の中で、サドルカバーはよりチープで卑俗な色彩を帯び、それゆえに手作りや個々の工夫の切なさは肉体性を帯びる。

生活デザインという演変化が布団同様、モノ化によって表象されたのである。

最後に、類型学的撮影にはむしろ不利な『隣居』の版型や構成についてその可能性を検証したい。同じグリッド状でも『風景』は縦261ミリ、横308ミリのスケールに20作品が配置されていたが、『隣居』は縦92ミリ、横423ミリのスケールに324作品が配置された。縦横のアスペクト比が1.2倍から4.6倍へと変化したのである。莫毅の既存の作品集は縦横アスペクト比1.4倍(320ミリ対450ミリ)のものと縦横比1.8倍(235ミリ対425ミリ)のものに大別される<sup>31)</sup>。4.6倍の異常さが確認できよう。既存の写真集よりも横に3.4倍長くなったのは、コンタクトシートの1ロール36コマを切断せずに1頁に格納し、それを縦に9本配置したためである。『風景』の1頁あたり4×5計20作品であれば、個々の作品はまだ鑑賞可能である。一方『隣居』の1頁あたり9×36計324作品ではもはや個々の細部の鑑賞は不可能であり、蟻集するピクセルが蠢いているだけである。バッチャー派の類型学的撮影は個々の作品が高精細な粒子のため、緊張感のあるスタティックな画面を形成し、『風景』のグリッドは正方形に近いので、静的文体を形成する。一方『隣居』はケータイディスプレイのアスペクト比2.2倍の更に2倍の横長であり、一目で全体が把握できず視線の横スクロール運動を生起する。横方向のウェブトゥーンともいべき動態を内包しえたのである。加えて、コンタクトシートには額縁や余白がないため移動方向への運動を内包する。

エドワード・マイブリッジの「階段を降りる女」(1887年)は、動作の連射写真をグリッド状に配置したものであり、マルセル・デュシャンの「階段を降りる裸婦Ⅱ」(1912年)は1枚のタブローにそれらを合成した多重露光のような絵画である。いずれにしる一元視座から対象の運動を表現したものである。一方莫毅が『隣居』で表現したのは、両義的運動である。第1に、1つの被写体の継起的变化ではなく、演変化の各段階が同時に混在

する無秩序なエネルギーである。第2に、1つの被写体に1度しかシャッターを切らないコンタクトシートは一元視座から運動を捉えるのではなく、キュビズムのような多元視座から、しかも移動する視座から捉えている。これは324作品の頁に限ったことではなく、『隣居』の構造といえる。一般的作品集であれば、1頁1作品であり、見開きの片側を空白にすることで、視線運動が途切れる。しかも頁をめくるたびに視線運動が途切れる。一方、莫毅は空白の頁を設けず、絵巻物のように1頁2作品から見開き4作品、1頁18作品、そして324作品へとシームレスにつながっている。莫毅はケータイ画面に倍する横長のディスプレイとすることで、横方向のスクロール運動を更に意識的に行わせ、モノが分泌されていく歴史的運動と撮影者の視座の運動を水平移動のダイナミズムで表象化した。『風景』は表紙だけがグリッド状で、本文は一般的作品集のフォーマットであった。それが『隣居』に到り、類型学的発想が作品集全体に構造化されたといえよう。単作品を創るための素材とみなされていたコンタクトシートを異化し、見る化を最前線に掲げることによってである。

### 3. 「風景」から「隣居」へ——言語文体の進化

顧錚は莫毅の自己批評を引用した後、「中国の写真家でこれほど素晴らしい自己批評が描けるものは僅かだ。しかしこれはまた別の話で今は触れない」と、莫毅の映像のみならず言説を評価する<sup>32)</sup>。ここで問題にしたいのは、莫毅の言語文体、更には映像文体との関係に特化した先行研究が管見の限り存在しない点ではない。後述の通り、莫毅が顧のみならず、複数の他者の言説の一部を抜粋、つまりフレーミングして自己の作品集の中にコラージュし続けた点である。被写体は他者の言説にとどまらず自己の言説にも及ぶ。手紙やエッセイ、日記的断章、芸術論、社会論、モチーフ説明、作品キャプションに到るまで、ジャンル、テーマを問わない。書面語のみ



ならず、インタビュー記事の口語にも及ぶ。マスメディアの見出しまでがフレーミングされ年表形式に配列される。

こうした文体は自身がゼロから創りこむ「文章」ではなく、対象を選択、配列する「筆記」の性格をもつ。つまり断片性とレスポンドである。ではどのような言説が、こうした線状的グリッドともいべき操作の対象となり、画像との間でどのような往還関係を結ぶのか。先ずは『隣居』に到るまでの言説と画像の関係を検証し、類型学的撮影に到ることで言説にも変容が生じていることを明らかにしたい。

言葉と写真は「合わせて1つ」。莫毅は『揺蕩の車廂・中国 1989』の序文をそのフレーズで結んだ。莫毅は同モチーフの個展にあたり、99個の机に150枚の写真を置き、写真の上に硝子盤を置き、硝子盤の上に1982年から1990年の中国で出来た事を書いた半透明の紙を置いた。観客は文字を見、次に紙をずらして写真を見ることができる。個展の3次元空間では、言葉と画像が垂直にコラージュされることで、相補性が生まれた。ただ、作品集という紙メディアは2次元平面で、しかも頁をめくるため線状的にコラージュせざるをえない。しかし、その過程でフレーミングとコラージュが、画像と言語間のみならず、言語内にも通底する構造であることが明らかになる。なぜなら同作品集中には3種類の言語がコラージュされているからである。

3種類の言語の内、第1類型は年代記の言語である。マスメディアから見出しのみを引用し、各月1個、計12個が並べられる。例えば1989年であれば2月「僅か59時間で中止させられた「中国現代芸術展」が北京で開催された」、7月「人民日報はテレビ番組の『河殤』を全面否定する」、12月「権延赤が『走下神壇的毛沢東』を出版した後、毛沢東ブームが起きる」、1990年は12月「鄧小平が再度「安定こそ全てに優先する」を提起した」とある。写真のパートの前に、英語と中国語で2頁分配置されており、個展

と同じ仕掛けとなっている。これは春秋の筆法、つまり言語によるフレーミングである。説明を排し、多くの被写体の中からなにを選択するかで、自身の主張を表現する伝統的スタイルである。政府の抑圧や民間の毛沢東ブームを批判する言辞はない。主観的に創るのではなく、「述べて作らず」つまり見る化である。これは例外的現象ではない。『風景 1982-1989』、『我虚幻的城市・中国 1987』、『一米，我身後的風景』にも共通する。

これは魯迅の反復異化と同じである。魯迅も3年前の記事や広告の見出しのみ64個を列挙した。「礼县土匪屠城。／六岁女孩受孕。／（中略）／墨西哥拒侨胞，五十六名返国。／墨索里尼提倡艺术」のようにである。その上でそれらを「3年前のセルフポートレイトを見るようなものだ」と規定した（「双十怀古」）。説明を排し、選択した見出しのみを線状的グリッド化することで、異常さがより現出する。時間的距離を取ることで発見できるもの、つまり辛亥革命から22年が経過したにもかかわらず、逆に混沌・異常を増す社会と、それに対し無力な自己を表象したのである。モノ化、見る化を言語文体で実現したケースといえよう。

第2類型は他者による莫毅批評の言説の抜粋である。栗先憲の『今日先鋒』（2001年）と顧錚の『光影世界』（1996年）からの抜粋を裏表紙の裏1頁にコラージュし、巫鴻の英文の論説「An Ethnographer in Contemporary Chinese Art」からの抜粋を表表紙の裏に配置した。栗は莫毅の被写体を「当時ストリートに充満していた大衆の「情緒」、つまり抑圧され重苦しく今にも爆発しそうな空気」と規定した。顧の抜粋中には莫毅の言説が抜粋されている。中国の文明や遺伝の醜さを自己も有しており、人々の情緒や文明の象徴として自己を撮っていることを表明する箇所である。顧はそのセルフポートレイトを「自分に対する拷問（対自我的拷問）」であると同時に「自己救済（自我拯救）」であると規定する。巫の抜粋にも莫毅の言説が抜粋されている。自身の作品の恣意性を批判されたため、ノーファインダーで

撮ったこと、それでも同じ結果になったことを述懐した箇所である。巫はそれを「tried to free photography from the photographer's subjectivity」と価値付け、「Ethnographer (民族誌学者)」と規定した。自ら語るのではなく、他者の言説中からどの箇所を選び、配列するかによって自己のテーマとスタンスを表現している。これは例外的現象ではない。栗先憲と顧錚と巫鴻のコラージュは『揺蕩の車廂・中国 1989』、『風景 1982-1989』、『我虚幻的城市・中国 1987』、『一米，我身後的風景』に共通し、『風景』と『隣居』にも巫鴻の引用だけは持続するからである。

第3類型は自己の言説の抜粋である。『我虚幻的城市・中国 1987』の自序はインタビュー記事中の自身の言葉を4か所フレーミングし、コラージュしたものなのである<sup>33)</sup>。第1、第2の抜粋で1987年、自己の「情緒」のはけ口として多重露光などの実験による創作を行ったこと、第3の抜粋で1988年、『街道的表情』が完成するとその方がより直接的に社会的テーマを表現していると思い、前年の作品集を軽視するに到ったこと、第4の抜粋で2005年、軽視していた作品集が社会的テーマのみならず自身の情緒の痕跡も帯びている点で素晴らしいと突然気づいたこと、更には時代の「味道(味わい)」を想起させることを発見し、20年を経て自身の作品に感動させられたと述べる。

つまり栗が指摘した大衆の情緒というテーマと、顧が指摘したセルフポートレート性と、巫が指摘した主観からの解放が、自身の序文の中で再構成されているのである。これは例外的現象ではない。『揺蕩の車廂・中国 1989』の自序もインタビュー中の自身の言葉をコラージュしたものであり、内容も同じ構成である。「国家の情緒であると同時に自己の情緒でもあること」、20年を経て自身の作品が「表す当時の情報の意義の方が芸術性より重要であることに気づいた」とあるようにである<sup>34)</sup>。

一方、抜粋の間に挿入された、新たな言説もある。「続いて六四天安門事

件が発生し、芸術が政治や社会の前では役立たずであり無力すぎる事が明らかになったので、私はチベットに行った」という『我虚幻的城市・中国1987』の1文である。これは序文の末尾「这个影像太真实了，让我一下就回想起80年代那个城市所给我的种种味道和感觉。20年后我自己重新被自己的作品感动了」と呼応する。既存の撮影スタイルの放棄を挿入することで、過去の作品を再発見することが新たな作品の生成となる構造変化の伏線とした。つまり、主観的創作から見る化による再発見の瞬間を、対象がモノ化する瞬間を、作品を主語へと自律させ、自己を目的語とした使役構文で表現した。更に、主観ではコントロールできない受動的一撃性を、受動態で表現したのである。

上記は活字化し印刷された言説である。象徴的なのは肉筆原稿を、加筆修正した痕跡も含め撮影した作品である。『1998 舞踏的街道』は、見開きの右側に画像が配置され、左側の空白だった頁に原稿の写真が配置される。便箋、ノート、原稿用紙などの様々な用紙に、書信や断想の形式で、写真論、芸術論などの様々な内容がコラージュされている。原稿写真は右側の画像とは内容的に関係をもたない。これは例外的現象ではない。『一米，我身後的風景』も見開きの左側に自身の肉筆原稿の写真が配置され、右側の画像とは内容的に関係をもたない。活字にすると消失してしまう、肉筆の勢いやフォルムに現れる過去の様々な思い、加筆修正に顕在化する思いの変化、そうした動態が作品化された。過去の創作が再発見されてモノ化し、新たな作品が生成し、画像とコラージュされたのである。

『風景』に到り、言説は第2分冊中央部に配置された巫の英文論文のみとなる。これまでと異なるのは抜粋ではなく、全文が掲載されている点である。『隣居』では、新たに巫論文の中国語訳が表表紙の裏に加えられたのみならず、質的变化が生じた。『揺蕩的車廂・中国1989』、『風景1982-1989』、『我虚幻的城市・中国1987』、『一米，我身後的風景』では巫論文前半部に

ある総論の抜粋であったものが、『隣居』に到り後半部の『隣居』の解説部分のみの抜粋へと変わったのである。他にもモチーフごとに1頁分の解説が付加された。最後には「我和我居住地的風景」という題名で跋文が配置される。署名は「莫毅と崇子」である。

質的变化とは、それまでの5作品集に共通する、画像とは直接的関係をもたない言説を多重露光のようにコラージュする主観的操作からの変質である。画像を解説するスタンスへのシフトは、言語と写真は「合わせて1つ」が作品集において構造化されたことを意味する。あくまで構造化であり、リトリート（言説のキャプション化）でないことを次に実証したい。

A 20世纪70年代以后，人们开始给窗户装上铁栏。现在，四层以上的公寓中，70%都安装了这样的铁栏；而一层的公寓则安装了90%。这些栅栏凸出墙外，使得建筑的外观看起来非常有趣。

这些铁架大部分是由业主自己设计的。它们购买材料，焊接并安装。站在100扇窗户前，就像是站在100个人面前——每一个都有自己的个性。

B 用坚固的铁把自家的窗户包裹起来是80年代后的事，现在六楼以下的安装率已达70%，一楼的安装率则几乎是百分之百。其材料和外型凸出于墙面，使得看上去颇有意味儿。

80年代的铁窗框大部分都是主人自己设计的，因此每家的窗户都不一样，一百个窗就像站在你面前的一百个人一样，各有各的味道。你甚至从它上面去猜测各家主人的职业，身份，家庭经济状况以及安装年代。（80年代完全靠个人的一己之力，没有专用的材料，钢筋，铁棍儿，铁皮，扁铁都在选择之列，制作也是自己焊接。大小，形状，颜色等千姿百态各不相同。一个居民区有一千个窗户你就能看到一千种样式。而做工最好材料最好的，一定是这家主人的职业与工业相关，因为他们能搞到材料并且自己会做）。这些向外凸

出的钢铁窗框大量累加起来的视觉感受，甚至变化了一栋栋建筑的本来特征。

一般情况是，你住在三楼，下面二楼装了，你就得装：即使你住八楼，下面七楼的装了，你也不能不装！因为防盗窗既即可以防贼但同时也成了贼的梯子和踏脚的平台。不过我家没装，因为房子是租住的，而且似乎也不太怕偷。<sup>35)</sup>

Aは2007年シカゴのウォルシュギャラリーで莫毅の個展が開催された際、窓の鉄柵モチーフに関する自身の解説であり、巫が論文中で引用したものである。『隣居』とはモチーフとその配列に異同があるように、この個展も『隣居』のプロトタイプといえる。Bは『隣居』の当該モチーフの冒頭に置かれた解説である。個展の解説と作品集の解説を比較することで、個人文体の顕在化を検証できる。ただ、巫は莫毅の言説を英語に翻訳して引用し、毛衛東がその英文を中国語訳し、莫毅がその中国語訳を引用したのがAである。従ってAは正確には莫毅のオリジナルとはいえない。

A Bともに、第1段落では定量的なレポートがあり、第2段落で多様性の叙述がある点で類似している。とりわけ第1段落の客観的記述は巫が民俗誌学者と価値付けた根拠となろう。第1段落で建築当初の壁面を覆い尽くしていく窓の鉄柵を、巫は「interesting」と訳し、それを毛は「有趣」と訳し、莫毅は新たに「有意味儿」を用いた。「有意味儿」には他の2者にはない、情緒や深層性が含まれる。これはBにおける第2段落の肥大と第3段落の付加と同一構造によるものであり、画像との往還関係を顕在化させる。

肥大したのは描写化である。「材料」から「钢筋，铁棍儿，铁皮，扁铁」へと具体化し、加えて「サイズ，フォルム，色彩」が列挙された。こうした表層的列挙は画像でも可能である。ただ、表層が暗示する「職業，身分，

家庭の経済状況、設置年代」といった深層が明かされることで、被写体はモノ化する。Aの「站在100扇窗户前，就像是站在100个人面前」という直喩は、「Standing before a hundred windows is like standing before a hundred people」の訳としては正確だが、莫毅はBで「一百个窗就像站在你面前的一百个人一样」と変えた。窓を目的語から主語へと自律させ異化した。しかもその総括を抽象的な「個性」から肉体感覚に根差した「味道」へと変えた。その上で鉄柵の分泌を方向補語で強調し、それが所与のグラントデザインを変えてしまった点で価値付けるのである。更に第3段落では分泌過程を具体的に記述した。

画像のグリッド化だけでは様々な時代的背景をもつ被写体が同一頁内に混在してしまう。そこに言語による通時的グリッド化を重ねることで初めて、眼前の調査報告ではない、老百姓の日常が政府の作った制度そのものを変えていく演変化が表現可能となったのである。

ここまでなら「Ethnographer」に回収することも可能かもしれない。ただ、Bの第3段落の最後で、居住者としての莫毅が現れ、鉄柵を設置しない理由を述べることを通じ自己表現がなされている。外側からの報告のみならず、内側の視座からも告白がなされている。漢族でありながらもチベット族と誤解されるほどにチベットで育ち、1982年からこの空間に住みながらも天津とチベットを漂泊しているように、外側でもあり内側でもある視座を表す文体となっている。外側から対象を観察、解析する民俗学からは、はみ出るまなざしといえよう。

これは例外的現象ではない。個展における解説との比較ができない『隣居』の他のモチーフの解説においても、同じ構造が指摘できる。

在这些居民楼的单元门上能够看到时间的演变：原先早期的设计中单元门只有建筑功能，看着极朴素，外观上就是一个门框；而八十年代

后的则有了功用之外的花样，最初是在门楣上面多出一个平台，可以遮雨，更后来的则在视觉的好看上又多用了一些功夫。

不过最多的花样却不是的而是随着时间一点一点被人添上去的。它们不属于单元门的功能范围但却依傍着它，如黑板，信报箱，煤气管，电话线，网络宽带线，它们是这二十几年里随着我们国家物质生活的一点一点进步新加上去的。

因为不是原先计划中的安排，这些后来的东西明摆着附着在建筑的墙面上，就怎么也显得凌乱和扎眼显得不那末协调，不过，当初老百姓们在刚刚能用到煤气，后来更享受到暖气时，那时候真把这些看着不雅观的管道线路们视做最美好而且最重要的文明象征呢！

这些后来的事物对于在这里的人来说早已经习以为常，似乎有居民楼有单元门就应该有这些，那些绿色的盘来拐去的粗粗细细的管道和那些黑色白色的各种电线以及其它，似乎早已成了单元楼建筑的一部分。更有甚者，在有些楼房的单元门的平台上，你还能看见许多被人遗弃的花草甚至废弃的就家具，这些都让我感觉着既臃赘又充满着生活的味道。<sup>36)</sup>

集合住宅の入り口モチーフの解説である。冒頭の「演变」を，全段落において生活が分泌したモノで形象化する。第1段落では後付けの庇と装飾が，第2段落では「黑板，郵便箱，ガス管，電話線，ブロードバンドケーブル」が列举され，第3段落ではガス管が「显得凌乱和扎眼显得不那末协调」と対句で描写され，第4段落では配管と電線が「绿色的盘来拐去的粗粗细细的管道」，「黑色白色的各种电线」と長い修飾句で描写され，庇の上に遺棄された草花や家具が列举される。これらは4つの「看」によって導かれるが，最後に遺棄された草花や家具を目的語としてフレーミングするや次の瞬間，目的語は主語へと自律し，私に生活の「味道」を感じさせる



のである。見る化によるモノ化、それが私にテーマを発見させる構造が、1センテンス内で使役構文により表現されているのである。

注目すべきは通時的グリッド化が4段落による全体構成のみならず細部にも通貫している点である。第1に、時点を表す言葉の対比累加構成、つまり第1段落で「原先早期」と「八十年代后」,「最初」と「后来的」,第3段落で「原先」と「后来」,「当初」と「后来」の対比で造形される。第2に介詞「随着」の反復により、第3に方向補語「添上去」,「加上去」の反復により、第4に連用修飾語「一点一点」の反復においてである。

描写を列挙する言語の線状的グリッドよりも、画像の空間的グリッドの方がデータリッチに多様性を表現でき、無秩序さも瞬間的、具体的に把握できる。ただ画像間の差異に、演変化を読み取ることは不可能である。とりわけ、無秩序な配管に対して、目障りから「最美好而且最重要的文明象征」へと見方が変わった生活共同体の内面の動態や、私の内面に生じた覚醒は表現不可能である。言説による画像との往還運動といわざるをえない。

これは特定のモチーフの解説に限られた例外的現象ではない。先に画像で取り上げたサドルカバーモチーフと布団の解説で実証したい。レジ袋のサドルカバーは「红的绿的蓝的白的黄的,塑料的」,布団は「单纯朴素又大红大绿,大花小花的很民间的色彩」と描写が列挙される。その上で、「过去的人们会把很多情感投注在普通的贴身物品上,象织一件毛衣,送一条围巾,而做一床新被子则更是非常精心,用什样料子 配什样颜色往往体现了人们的审美也寄托了他们的情感……今天的人们则不再这样了。」<sup>37)</sup>の通り、過去の人が物に情感をこめる能動的フレーズの直後に、どのような素材と色を使うかが主語へと自律し、人々の美意識や情感を表す。そして現在の人の心の変化で結ばれる。1センテンス内でモノ化の構造と演変化が表現されるのである。

前述の各種モチーフの解説が示すように、被写体の演変化は、モノが顕

在化させる「每个家庭的温馨」,「愛惜」,「心情」,「情感」といった生活共同体における内面の演変化をも表現している。言説による画像との往還運動が確認できよう。

確かに、主観性を排して記録する実験的文体という点で、考現学の文体は莫毅と類似する。建築学や歴史学といった既存の制度に規定されたまなざしを破壊するために開拓された点でも類似する。考現学草創期の吉田謙吉はそれを「移動的採取」といい、今和次郎は「レンズを回し」といい、スケッチ画とそれを解説する言説を相補的に配置していった。しかし『隣居』で莫毅は、コンタクトシートの配列に則ったり、作品ごとにキャプションを付すことはしなかった。観察報告のツールとしての言語文体とは異質である。同じ移動的採取でもむしろ画家の岸田劉生の文体に近い。「呉服屋、紙屋、時計屋、米屋、砂糖屋、それ等の新式、旧式いろいろの看板、ペンキの安っぽい味も「世」といふものの形而的表現の興味の1つであり、(中略)吾々がそれ等のものを見る時1つの画的興味を感じずるが、それは決してそれ等個々の品物や又町としての風景の形而的美感ではない。其処にさういふ玩具店があつて、子女が集まつて居、交番には巡査が居、俵屋が走り、ポストがあるとといふ「事」のもつところの一種無形なる、しかも形に於てのみ表はれ又表はし得るところの魅惑である」<sup>38)</sup>。多様なモノやそれらの総体のいずれでもない、「世」という生活共同体の歴史的動態をテーマとすること、しかしその無形と形は「合わせて1つ」であり、形によってしか表現できないこと、つまり言語と画像との往還運動を体現する文体だからである。

## 結 語

2017年7月1日、Zen Foto ギャラリーの前に、長椅子をもち出し、莫毅氏と2人で六本木のビルの隙間の厚い曇を見上げていた。翌日からは最高

気温が30度を超える夕暮れ時、微かに涼風が吹いている。彼はたばこを吸いながら、インタビューに2時間ほど答え続けてくれた（録音もなく公開の了承もない、当時のメモに基づいたものであるため、以下は参考資料に過ぎない）。

実は、前年の4月27日、同じくZen Fotoギャラリーで個展が開催された際も、立ち話で質問に答えてくれた。活動休止期から再生しえた理由を再三尋ねる私に、莫毅氏は体調を崩していたので身のまわりから撮り始めざるをえなかったとの答えに終始した。『風景』、『隣居』の生活モチーフの生成にまで、主観的操作のレットルを貼り付けようとする姿勢を謝絶されたのである。

2017年、徐勇の『胡同』について尋ねた際、莫毅氏の答えは次のようなものだった。「徐の作品には人がいない、「温暖（温もり）」がない。自分のものは「温暖」で批評性がないので発表してこなかった。しかし、ミニマリズム化した作品で芸術の形式主義に反対した（極簡主義化的作品、用它反对艺术中的形式主义）」。

ひとつずつ刻むように話しながら、「ミニマリズム」の意味が理解できているかさぐるように反復してくれたが、私は言葉の意味はおろか莫毅の作品文脈におけるミニマリズムの意味も理解していなかった。ただ、紀実撮影で必要とされたテーマ性、シニカルポップなど当時のアートシーンで必要とされた批評性、それらの思潮や市場に迎合する意匠としての形式主義に立ち向かうスタンスを話していることは理解できた。ならばミニマムであることと温もりは両立しうるのか。そもそも温もりとはなにか。

『胡同』同様、『隣居』のモチーフも全てモノであり、人ではない。もし集団生命体を人によって、尚且つ類型学的撮影によって表現するなら、王勁松の『標準家庭』（1996年）の方法があった。統一フォーマット（赤のバックで1人っ子が中央、両親がその両脇）で、縦横10×10作品で2セット計200作品がグリッド状に並べられている<sup>39)</sup>。莫毅と異なるのは、写真館の家族写

真さながらの演出があり、精細な画像であり、フレームで断ち切れ孤立した家族間に関係が存在せず、1人っ子政策に対する揶揄が題名から感じられる点である。

一方、『隣居』は演出がなく、画質への執着やフラッシュなどの操作はなく、見る化が徹底されている。接写によりミニマム化されながらも、家族内のみならず、「隣居（隣人）」との関係が分泌していく生活の指紋が温もりを内包している。温もりは多様なカラー、グリッド状に提示された類型学的撮影の映像文体を要請し、線状型グリッドの言語文体を要請し、両者を止揚させた。『風景』から『隣居』への飛躍により、映像文体は表紙のみのグリッド状から本文においても構造化された。言語文体も本文での変質のみならず、表紙においても題名の「我的隣居」が表裏合わせて計11か所、様々な書体、様々なサイズで並置された。「莫毅和崇子」も表表紙、裏表紙ともに配置された。言語のグリッド化と連署による表紙は管見の限り『隣居』が初めてである。表紙と本文、画像と言語で、有機的組織の特性が形象化された。その土俗的な温もりを内包するモノを発見し続けることで莫毅は再生したのである。ただ温もりとは静態的な人間関係資本を意味しない。

艾未未が「歴史の変化を見た（看到历史的变化）」といったのは、『風景』の集合住宅の入り口モチーフの作品群である<sup>40</sup>。莫毅は同モチーフの解説で「時間の演変が見える（看到时间的演变）」と書いた。画像から顕現するモノを発見する行為は両者ともに「看到」で表現しながら、顕現したモノは「変化」と「演変」へと分化した。「演変」はニュートラルな「変化」と異なり、時代的ニュアンスをもつ。六四天安門事件後、再び批判的レッテルとして喧伝されたのが「和平演変」である。資本主義や民主思想が少しずつ増殖し、ついには社会主義を覆い尽くすのを「演変」として政府が警鐘をならしたのである。つまり莫毅は、政府が上からデザインしたものを

変えてしまうモノの増殖<sup>温もり</sup>、つまり下からの「和平演変」によって土俗的集団生命体のエネルギーを表現したといえよう。

『隣居』に到り、歴史の変動を生き抜いてきた老百姓の演変のフォームが、まさしく「百（多様）」の相とダイナミズムにおいて、敬意をもって「記録」された。本稿では莫毅を、方法的破壊を原理とする自己をも相対化し、紀実撮影のもつテーマ性や意義からも遠く離れ、老百姓のパブリックヒストリーをその動態において記録すること自体が表現であること、それが画像と言語の往還運動において可能になることを証明した一典型として提出する。ポスト「紀実撮影」と名付けた所以である。

#### 注

- 1) 山本明「安西冬衛のことは一オブジェとしての漢語」『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊第18集』早稲田大学大学院文学研究科、1992年。
- 2) 山本明「莫毅論—中国ドキュメンタリー・フォト（「紀実撮影」）における多重露光の位相」『中央大学論集第39号』中央大学出版部、2018年。「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」『中央大学論集第45号』中央大学出版部、2024年。
- 3) 『我的隣居 My neighborhood 2004-2008』私家版、版数13/100。
- 4) 前掲書『隣居』7頁左図、12頁左図、15頁右図。
- 5) 『揺蕩的車廂・中国 1989』序文、私家版、版数48/100。
- 6) 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』中央大学出版部、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』中央大学出版部、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』中央大学出版部、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』中央大学出版部、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』中央大学出版部，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』中央大学出版部，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』中央大学出版部，2017年。前掲論文「莫毅論」，「莫毅論（2）」。
- 7) 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線のみまなざし（Ⅰ）」『人文研紀要第105号』中央大学人文科学研究所，2023年。
- 8) ベルト／ヒラ・ベッヒャー『溶鉱炉』リプロボート，1992年，図版186。
- 9) 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。
- 10) 『中国撮影412期』中国撮影出版社，2013年10月，46頁。
- 11) 何南「新類型学撮影の三言兩語」前掲誌，19頁。
- 12) 『北京民間風俗百図』書目文献出版社，1983年，戴敦邦『紅樓人物百図』上海人民美術出版社，1983年。
- 13) 四川成都東漢画像磚，嘉峪関三国時代画像磚。
- 14) 徐勇『胡同一百零一像』浙江攝影出版社，1990年。王勁松『百折図』（<https://m-news.artron.net/20150728/n764472.html>）。
- 15) 顧錚『中国当代攝影景觀（1980-2020）』上海人民出版社，2022年，176頁。
- 16) 前掲書『胡同一百零一像』第10図，第16図。
- 17) 『我居住地的風景 My neighborhood 1995/2001-2007』私家版，版数27/100。
- 18) 『風景』図版44，『隣居』22頁左図。
- 19) 23頁左図と右図，24頁右図，25頁左図と右図。
- 20) 『隣居』87頁右図，『風景』第2分冊第26図。
- 21) 前掲書『風景』第1分冊（1995年）で白菜は図版3，6，10，11，20，練炭は

- 図版 9, 12, 21, 28。
- 22) 前掲書『胡同』で白菜は第71図, 練炭は第33図。
  - 23) 前掲書『風景』第1分冊図版 3, 5, 9, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 25, 27。
  - 24) 張敏捷「莫毅80年代三部曲」(<https://www.trueart.com/news/297528.html>)。
  - 25) 「一床紅被子引發的爭議」([http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_5383320b0102w2rf.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_5383320b0102w2rf.html))。
  - 26) 『隣居』71頁左図, 72頁右図。
  - 27) 『隣居』64頁右図, 72頁左図。
  - 28) 『風景』図版54, 『隣居』58頁右図。
  - 29) 『隣居』96頁右図, 97頁右図, 107頁左図。
  - 30) ストレート写真は『80x』私家版, 版数8/100, 図版1。多重露光は同書図版24, 『我虚幻の都市』私家版, 版数18/100, 図版32。紅フラッシュは『Flashbulb Landscapes With Red Color 1999-2003』私家版, 版数24/100, 図版22, 29。
  - 31) 前者は『1998 舞踏的街道』私家版, 版数12/100, 前掲書『Flashbulb Landscapes With Red Color 1999-2003』, 『虚幻的記憶』。後者は『風景 1982-1989』私家版, 版数31/100, 『我虚幻的城市・中国 1987』私家版, 版数18/100, 『一米, 我身後的風景』私家版, 版数35/100, 前掲書『揺蕩的車廂・中国 1989』。
  - 32) 「中国摄影家中能写出如此精彩的自述的人屈指可数, 此是另一个话题, 在此打住」, 『風景 1982-1989』, 『我虚幻的城市・中国 1987』, 『一米, 我身後的風景』『揺蕩的車廂・中国 1989』いずれも裏表紙裏に記載。
  - 33) 前掲論文「莫毅80年代三部曲」。
  - 34) 同上。
  - 35) 『隣居』1, 77頁。
  - 36) 『隣居』21頁。
  - 37) 『隣居』57頁。
  - 38) 岸田劉生『初期肉筆浮世絵』岩波書店, 1926年, 39頁。
  - 39) 前掲書『中国当代摄影景觀 (1980-2020)』191頁。
  - 40) 前掲論文「非時代記錄者」44頁。

