

群衆の肖像、眼差しのアーカイヴ

下澤 和義

I

かつては肖像写真は著名人だけだったが、誰でも自分の写真を撮ってもらえる日が来るだろう。——キルケゴールがそのような予言をしたのは 1854 年のことであった。その予言はまもなく実現したが、哲学者はつぎのように付け加えることも忘れてはいなかった、——しかも同時にわれわれが皆そっくり同じ顔をしているように見せるべくことが運ばれているが故に、われわれの肖像写真は 1 枚あればよいということになるだろう、と。

キルケゴールの言葉がわれわれに考えさせるのは、写真における群衆の時代の到来という事態の意味である。よく知られているとおり、群衆はしばしば歴史の舞台において重要な役割を果たしてきたし、そうした群衆に関する記録映像が残されている世界史的な事件は、今日のようなメディア化社会では数多く見られる。だが、写真と群衆は、ともにモデルニテを母体として誕生しながらも、最初から可視の結びつきを見せていたわけではないのである。

ダゲレオタイプが社会に浸透していった 19 世紀半ばという時期に、写真の主要な役割には明らかに絵画の肖像画の代理を務めるということがあった。それも単体の存在、特権的な一個人だけを対象としている肖像画である。この被写体の特権性をより大衆的な地平へと拡散させるような 1 つの象徴的な出来事が、キルケゴールの予言が発せられた 1854 年に起こっている。フランス人の A. A. ディズデリによって特許がとられた「名刺写真」(carte de visite)である。

「名刺写真」は複数のレンズを取り付けたカメラによって、1 枚の原板に 8 枚や 12 枚といった組写真を写しだすものであった。この簡便性によってより多くの顔写真が安価に撮られるようになり、市民たちはそれを名刺代わりに交換し合ったのである。しかし、1 枚の画面上に映っているのは、あくまでその名刺の持ち主であるブルジョワジー本人だけであることに変わりはない。ディズデリ的な組写真の画面はまだ、モデルニテの主要登場人物とも言うべき群衆のための舞台ではなかったのだ。

不特定多数の都市生活者たちの日常がフィルムに定着されるようになるのは、「3 等船室」(1907 年)において蒸気船に乗り込む庶民たちを撮った、アルフレッド・スティーグリッツあたりからではなかろうか。この写真家が「近代写真の父」と呼ばれるのは、ピクトリアリズムの軟焦点による美学化を脱して、映像表現の領域にスナップショットの硬質性を導入しようとしたからであるが、それによって同時多発的な不均質な動態としての群衆=都市も、しだいに主題の資格を伴って浮上するようになる。

また、20 世紀前半に入ってから、群衆を撮影しようとする「ストレート・フォトグラフィ」(Straight Photography)の展開だけではなく、写真を見る主体としての群衆が大戦間からのフォト・ジャーナリズムの発達とともに生み出されてくる。第 1 次大戦時のニュース写真はまだ新聞などにはあまり掲載されず、後になってからもっぱらスライドやアルバムとして流通し

ていたにすぎなかったが、大戦の後の経済恐慌が終息すると、一連のグラフ誌の興隆期が到来するのである。

例えば、ドイツの写真新聞、『ベルリーナー・イラストリエルテ・ツァイトゥング』(*Berliner Illustrierte Zeitung*)の発行数が200万部に達したのを受けて、フランスでは『ヴュー』(*Vu*)が1928年に創刊される(ロバート・キャパの有名なスペイン内戦の写真などの掲載媒体である)。さらにアメリカでは有名な『ライフ』が1936年、イギリスでは『ピクチャー・ポスト』(*Picture Post*)が1938年にそれぞれ刊行され、報道写真メディアはようやく世界中で黄金時代を迎えるのである。

さらに戦後社会における写真は、テレビというメディアとの競合的な範列関係に入るわけだが、ここでは従来の映像論的な文脈からいささか逸脱し、あえてそこに瑣末とも思える挿話を接続してみたいと思う。それは撮影者が自らの顔を鏡で見ながらセルフポートレートを撮影する、あの「フォト・ブース」(photo booth)と呼ばれる自動証明写真撮影機のことである。

欧米社会には概して自動販売機は日本ほど普及していないが、街頭でよく見かけるこの機械は例外的な存在ではなかろうか。ロサンゼルス人のガップ・アレン(Gupp Allen)によって発明され、その友人のI.D.ベーカーによって実用化されたのは戦後間もない1946年のことである。1966年にはイギリス製の同種の撮影機「フォト・ミー」(Photo-Me)による白黒証明写真が、イギリス政府によって正式にパスポート写真への使用を認可されている。

だが、眼差すと同時に眼差されている眼差しとも言うべき、この鏡像装置としての「フォト・ブース」の社会的定着を、単にコストパフォーマンスの観点からのみ語るのは不十分であろう。確かにその背景には、海外への渡航・旅行の普及という歴史的状況が存在しているが、同時に注目したいのは、国境を越えるような場面において必要とされる個人認証の際に、そうした安価な写真が信頼性を獲得するほど、「顔」を記録する映像技術の精度が高まった結果、アングルや照明を決め、シャッターを切り、現像を施す「写真家」という存在が廃棄されたということである。

例えば、ディステリの「名刺写真」には、依然として撮影主体である職業写真家が存在していたが、無人の「フォト・ブース」には、おなじみの「はい、チーズ」の合言葉を唱えてフラッシュをたく写真家は必要ない。かつてはナダールやブラディ、キャメロンやヒルといった肖像写真家たちが、絵画ジャンルの肖像を模しつつ芸術的な映像を制作していた時代もあったのだが、そうした写真家たちの個性を「フォト・ブース」は中性的で一様な自動機械へと還元してしまう。一般大衆が自らの眼差しと向き合うことですばやく簡易に自らの「顔」を手に入れられるようになったのと引き換えに、それを撮影する側の「顔」は消し去られたというわけである。

かくして自己同一性としての「顔」を失った写真家は、爾後は匿名の存在である「他者」の仮面をつけることを余儀なくされるだろう。ちょうど安部公房の『他人の顔』で液体酸素の爆発事故で顔面をひどく損傷した男のように。この物語はやはり1966年に、小説家自身の脚本と勅使河原宏監督の演出によって映画化されているが、映画のほうのラスト近くには、男に仮面を与えた医師が「君だけが孤独じゃない。自由というものはいつだって孤独なんだ。剥げる仮面、剥げない仮面があるだけさ」と諭す場面がある。夜の街を歩きながら対話する二人は、

途中で大勢の通行人とすれ違うのだが、その群衆はいずれも無機質なマネキン人形を思わせる同一の仮面をつけている。自らの「顔」を持っていたはずの市民たちもまた、仮面をつけていたに過ぎないのである。

しかしまた、このような 1966 年という世界的同時性において、映像にとって群衆とは何を意味するだろうかと問うことは、この歴史的 position を世界史において指標付けるような巨大な群衆の生起へとわれわれを差し向けずにはおかない。例えばここに、*Pékin 1966* と題された写真集がある。撮影時から 40 年近く経過してから出版されたこの写真集の撮影者は、当時の北京のフランス大使館に秘書として赴任したばかりのフランス人女性で、写真に関してはいわゆるまったくの素人であった。写真集に収められた手記の中で、1965 年 11 月に中国へ向けて出発する際、「私は写真を撮ったことは以前には一度も無かった」(1)。と彼女は書いている。

それゆえ、異国での思い出を記念しようとフランス人女性が持参したフィルムに、世界的な意義を持つ群衆の生起が収められた経緯は偶然というほかはないが、興味深いのは二重の意味でその偶然の歴史性がこの写真集に刻印されているからである。まず写真集を開くと目に飛び込むのは、「時代の色」とでも言うべき「赤」という色彩だろう。現代の読者にとってはもはやカラー写真による報道はまったく珍しいものではないが、当時のマスメディアにおいてはカラー写真の使用は今日ほど日常化していなかった。

大使館員が撮影に使用したカラー・フィルムは、アマチュアのあいだに普及していたスライド映写用のリバーサル・フィルム的一种で、「ディアポ」(diapositive の省略形)と呼ばれているフィルムである。写真集に解説文を寄せているフランスの歴史学者は、このようなフィルムの選択について、次のように解説している。「自分の写真を自慢したいアマチュアたちが『ディアポ』を使うのに対して、プロの報道写真家たちは、撮影や感光や普及といった複数の理由から、つねに白黒写真を特権化している。アマチュアたちはそうした制約からは無縁であり、旅先から帰国してはスクリーンにスライド写真を映して友人たちに見せるというわけである」(2)。

たしかに、この写真集に収められた、国慶節の天安門に詰め寄せる群衆の光景は、カラー写真ならではのスペクタクルである。幟、旗、横断幕などの赤、そして群衆がいつせいに手を掲げた瞬間、一面を染めつくす毛語録の表紙としての赤。あるいは若者たちの青やカーキ色の服装を背景に、無数に増殖する数々の小さな徽章や腕章をつうじて遍在する赤。そうした諸々の色彩的な環境そのものが 1966 年という時代を指標付けているとすれば、「色彩は映像の総体にそれらの歴史的な価値を超えたアウラを授けているのである」(3)。

この視覚的な特徴は、もう一冊の別の写真集を比較対照することでさらに鮮明になるだろう。*Red-color news soldier* というその写真集は、当時新聞社に勤めていた中国人の男性カメラマンによるもので、大使館員の写真集の二年前にロンドンの出版社から刊行されている。報道カメラマンが使用したのはモノクロ・フィルムであり、所属していた新聞社から毎月支給されていた 35mm とミディウムフォーマットであるが(4)、それが普通の意味でのネガ(陰画)であるのに対し、スライド・フィルムはポジ(陽画)であるという意味において、まさしく両者は「反転」した位相関係にあったわけである。

これらの写真集は、他にもいくつか興味深い対比項目をかたちづくっているが、とりわけ大使館員の写真集が群衆という現象のスペクタクル的な性質を浮かび上がらせているとすれば、

報道カメラマンの眼差しはむしろ群衆の発生論的な構造に焦点を合わせているということが出来るかもしれない。中国で最初の革命委員会が誕生した黒龍江省で活躍したそのカメラマンは、一斉に群衆が何か関心の対象のほうを注視している光景を頻繁にレンズで捉えている。その対象は指導者本人だったりその肖像画だったりするが、さらにしばしば群衆が注視しているのは、反革命的だとして断罪されている人物だったり、それと同じ理由から廃棄されている器物や建物だったりするのである。

一方、大使館員による写真集はと言うと、画面に写っている中国人たちの視線がしばしば「眼差しつつ眼差されている眼差し」——今日の日本のメディアではさしづめ「カメラ視線」と称されるもの——になっている。群衆の視線がレンズの方を向いているということは、少なくとも撮影者が群衆から視認可能な距離にいたことを証し立てるものである。写真集につけた前書きの中で、大使館員はむしろ群衆との共感ないし一体化を思わせるような当時の高揚感について語っている。

何にしても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、そう感じたりしたことは一度もなかった。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(5)。

では、報道カメラマンのほうは群衆に接近していないかという、まったくそのようなことはない。熾烈な批判大会の繰り広げられているスタジアムでも、仏像や経典が燃やされている路上でも、カメラマンは群衆と彼らの熱狂の対象に出来る限り接近している。写真集に併録された手記によれば、ときには撮影者自身が扇動者の役割をしたこともあったという。

採用される写真を撮るためには頭を使う必要がある。そこで私が実践していたことの一つに、自宅で鏡の前に立って自分でさまざまなスローガンを叫んでみるというのがあった。私が気づいたのは、「毛主席万歳！」の場合、最後の万歳で口が開いた状態になることだった。これだ！——口を閉じたままこぶしを突き上げている人々の写真など採用されるわけがない。読者は叫んでいるところを見たいのだ。たとえば夜、大群衆が集まっているにもかかわらず、誰も彼らを扇動するものがないときは、私自身スローガンを唱和するように仕掛けたこともある。一人の写真家であると同時に、私は参加者だった。写真を撮っていないときは、群衆が叫べば私も叫んだ。皆がこぶしを突き上げたなら、私もやはりそうした。革命の炎はまさに燃えさかっている、群衆と同じことをしていない者は、すぐさま格好の餌食となったからだ(6)。

撮影者と群衆との関係性について言えば、中国人カメラマンによる群衆との同一化は能動的であるとともに戦略的でもあるが、それはスクープ写真を撮影するためばかりでなく、「群衆と同じことをしていない者は、すぐさま格好の餌食となった」という当時の群衆心理を前提としているのである。群衆に溶け込み、ときには群衆を扇動しさえする撮影者=参加者

(particiapnt)。プロのカメラマンとして、その存在は決して群衆たちの目についてはならないものである。実際、群衆がまっすぐレンズ=読者の位置を見つめているような映像は、新聞に掲載するような写真映像としても不適格であろう。

II

そもそも一般的に言って群衆とは、都市空間において何らかの政治的・社会的な関心対象(指導者の登場や、センセーショナルな事件など)に引き付けられて行動をとるような集団である。この空間を視線劇として捉えるなら、唯一の特権的な中心(価値)に向かって市民たちの眼差しが集中したとき、そこに発生した群衆=眼差しの構図全体を、その眼差しの束と衝突しない地点からスペクタクルとして捉えることこそが、報道写真の基本となるように思われる。

事実、こうした視線劇の報道は、報道カメラマンが撮影していた記録映像にくりかえし出現しているものである。だが、群衆の中の人物が自らの目前で繰り広げられている事件からふと目をそらし、カメラの存在に気づいた瞬間も、ごく少数ながらそこに紛れ込んでいることを見落としてはならない。例えば、反乱分子たちを乗せたトラックが処刑場に向けて出発する場面を荷台の斜め後ろから写した映像では、数人の警吏たちと死刑囚の1人が見るとはなしにカメラのほうへ視線を向けているのである(7)。

おそらくこうした視線の離散化に最も関与的なのは、とりわけ群衆のなかの子供らであろう。荷台の反対側には、死刑囚とその首に下げられた大きな看板を見物している子供らの列が出来ているが、そのなかにも肝心の政治的事件よりそれを報道するカメラのほうへ眼を向けている少年が混じっているのである。また、「反修飯店」と改名された西洋風の料理店の前で演説する紅衛兵らしき人物を、10 数人の子供らを取り巻いている写真にも、振り返って背後のカメラマンを見つめている子供が数名いる(8)。

群衆におけるこの視線劇の構造は、1966年11月2日の阿城県における農民たちの映像においていっそう鮮明である(9)。輪になった農民たちは「偉大なる舵取り」の肖像を見つめながら、おそらくはそれを手にかざしている者(写真ではその人物の顔は、手前の老人によって遮られている)の話に聞き入っているであろう。しかし、その観衆のなかで1人の少年だけが、画面の中央でわざわざ真後ろを振り返り、カメラのほうに眼差しを向けている。地方在住の少年にとっては、少なくともその瞬間、自国の指導者よりも、村民の背後でカメラを構えている新聞記者の存在のほうに注視に値したのである。

彼の写真集では、この阿城県での写真は、10日ほど前に首都で撮影された政治思想の学習と実践運動の全国大会の映像とページを並べて掲載されていることによって、首都のスタジアムに掲げられた指導者の肖像が地方の農村へと普及していくさまを、キャプションによって強調している。しかし、そうした社会史的な記録とは別の次元において(見る=撮る者が同時に見られる者でもあるというのは、ありふれた現象学的命題である)、阿城県の写真における少年の眼差しは、かつてそこにいた撮影主体の身体を、不可視の空虚な焦点として逆照射するかたちで画面に記載しているのである。

このように、群集を統一化する政治的なスペクタクルから逸脱し、視線劇の映像をかきみだしてしまうもの——、おそらく人々はこれを群衆における《子供の眼差し》と名づけてみたい誘惑に駆られるだろう。すなわち、ラテン語における《子供》の語源、in- (not) + fantem (speakの現在分詞) から成るところの、未だ発話しえぬ者の眼差し、声を持たぬ者の眼差しである。だが、それはとりたてて発達上の年齢的な条件に基づいた規定ではなく、壮年や老年であろうが、群集的な視線劇の構図からふと眼をそらしてしまった路上の者たちが等しくつぶやいている無言のノイズだと考えるべきである。

事実、大使館員の捉えた群集の映像は、決して若年層だけで構成されているわけではない。例えば、写真集の巻頭を飾る写真は、首都の北東部の路上で撮影されたものだが、その画面では 10 名近くの通行人が老人から子供に至るまでそろってカメラのほうを見つめている(10)。この映像が冒頭に配置されていることからしてすでに、撮影主体への眼差しの志向性(ノエシス)こそが大使館員の写真集に不可欠なファクターであることがうかがえるわけだが、新聞社のカメラマンの写真集ではあくまでノイズ的、偶発的な存在として画面に現前していたこの視覚的な志向性は、大使館員の写真集においてはむしろ主題的、必然的な様相すら帯びているように見える。

その理由の 1 つは、画面内の人々が皆こちらを過たず見つめているような写真がいくつか存在していることである。大使館に抗議に詰めかけた学生たちを、建物の中から写した映像や(大使館の壁には「卑劣な帝国主義者の凶暴なる挑発には断固として立ち向かおう」というアジェーションが墨書されている)、自動車での移動中に対向車線のトラックに乗った兵士たちがこちらを見つめているのを助手席から写した映像がそうである(11)。自らの写真集の前書きで、大使館員は 40 年ぶりに向き合った映像の中から届けられた視線の発見についてこう書いている。

近ごろの写真のデジタル化作業のおかげで、位置の移動や「ズーム」が可能になったため、四十年あまり経ってから、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することができた。カメラを持った自分がどのくらい中国人の好奇心の対象になっていたのか、確認することができたのだ。それほど外国人の存在は稀なことであった(12)。

彼女が路上で写真を撮るという行為は、異国の若い女性の身体として、撮影者本人が群集にとってのスペクタクルの対象となることを意味している。言い換えれば、群衆の眼差しの志向対象(ノエマ)そのものとなることである。そのような認識があったからこそ、街頭を歩く紅衛兵たちが進行方向から目をそらし、右斜め横に位置するカメラを見つめている映像を、撮影者は表紙の写真という書物の装丁上の特権的な位置に配したのに違いない。「発見すること」(découvrir)という動詞の意味を字義通りに受け取る必要があるのは、このような眼差しの遍在が大使館員のヴィジョンの基底部に浸透しているからである。

ただし、1966 年 11 月に撮影されたオリジナルの写真には表紙になる段階で大胆なトリミングが施され(13)、もともと画面右端にいた不穏な面持ちでカメラを睨んでいる青年が削除されている事実も忘れてはならない。いま自分たちが高邁な理想に向かって邁進しているありさま

を、カメラを構えた異国の女性が撮影=アーカイヴ化しようとしている、そのファインダーの背後の、不可視の彼女の眼差しへの、群衆たちの訝しみ。なぜ他でもないこの自分が、眼前の異邦人によって写真に撮られ、映像化した存在とならなければならないのか…この映像論的な存在理由に、撮影者は乾いたシャッター音をもってしか答えるすべを知らない。群衆がどこから来てどこへ向かうのか、それを分析可能にするようないかなる政治的知識も撮影者は持ち合わせていなかったからである。

撮影当時はこのような群衆の存在について、彼女自身はどのような印象を受けていたのだろうか。「文化大革命の正式な開始から 1 週間後に書いた私的なメモを最近になって発見し、私はひどく不安になった。もっとも、そうした不安は当時もやはり経験していたはずであって、時が経つにつれて薄らいでいたのである」(14)。ここで語られている「不安」とは、女性大使館員が 1966 年 8 月 24 日付けのメモとして残している以下のような断章に現れている感情のことを指していると言ってよい。

この騒乱の正確なイメージを表現するのは難しい。群衆は私には恐怖を与える。とくに限界というものを知らない若者たちのことだ。彼らは立ち止まることが出来るのだろうか。私はすっかり気が動転している。自分たちの安全が問題になっているからじゃない。その点については問題はないけれど、もしああいう猛威に居合わせることになったらどうだろう！ ああいう場を支配しているのは、ヒステリーでなければ、狂気の空気だ。なかには錯乱まがいの滑稽に見える行動さえある(15)。

ここには冒頭でまず、「群衆」を言語表現によって記述することの困難が表明されている。群衆は無意識的に模倣しあい、皮膚としての顔貌を持ちながらも、個性としての「顔」を各人が見失った集合体である。その具体的な描写をするかわりに、書き手は表象不可能な「群衆」に対する恐怖心を述べることで、失語の空白を埋めようとしている。「ヒステリー」、「狂気」、「錯乱」といった一連の語彙系列は、特に精神医学的な判断のもとに使われているというよりも、言説的真空を回避するために援用されていると考えることができる。

大使館員は群衆を撮影した瞬間、レンズを介して無数の眼差しに遭遇することによって、そこに「狂気の空気」を感じ取っていたかもしれない。それは、別の断章で彼女が、この時期の現場での撮影行為は決して安全な行為ではなかったと書き付けているからである。「写真を撮ったり、張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大使館の外では、もう保証されていない」(16)。事実、この写真集には 1966 年 5 月 1 日から 10 月 1 日の国慶節(正確にはその前夜の 9 月末日)まで、未撮影期間が生じている。中国現代史におけるその 3 ヶ月間は、首都に集結した群衆が最も高揚した時期にはかならないが、その映像記録の空白期間は中国人ジャーナリストの写真集が同年 8 月から俄かに活気づくのと対照的でさえある。

かつて「カメラに語りかける自然は、肉眼に語りかける自然とは当然異なる。異なるのはと

りわけ次の点においてである。人間によって意識を織り込まれた空間の代わりに、無意識が織り込まれた空間が立ち現れるのである」(18)と指摘したのは、ヴァルター・ベンヤミンである。単眼のレンズによる視界の無差別的な映像化は、その自働的な機械性ゆえに無意識的な「対象 a」をつねに残滓として含みこむことになるだろう。認識論的に言って、無意識と無知とは異質のものである以上、これは撮影者が被写体に関する知識を有しているかどうかといった問題とはまったく無縁の問題である。

大使館員の写真集を構成する撮影行為の実践的次元において、ぽっかりと空いたこの空白期間に炙り出されてくるのは、ベンヤミン的な意味での「無意識が織り込まれた空間」が及ぼす不安である。なぜならその映像＝「空間」においては、「対象 a」(ジャック・ラカンの精神分析的な文脈で言われるような)としての眼差しが集中的に撮影者を目がけて収斂してくるからである。群衆とは定義からして無意識的な集合存在であるとすれば、写真映像としての「無意識が織り込まれた空間」は、ここでは撮影者と市民たちの無意識が相互浸透する場を意味している。「眼差しつつ眼差されている眼差し」の束が収束するところに生まれる映像もまた、「肉眼に語りかける自然」とは異質な光景なのである。

古典的な意味で、もはや顔ではないもの、もはや肖像ではないものの立ち現れ——ベンヤミンは、エイゼンシュテインやプドフキンのようなロシア映画が初めて、自分の写真など必要としないような人々をカメラの前に立たせ、人間の顔というものに新たな意味を持たせたということも述べている。「だが、それはもはや肖像ではなかった。それは何だったのか」(17)。この問いに答える企てこそ、ベンヤミンによれば、1929年にアウグスト・ザンダーがそれまで丹念に撮り溜めた農民・職人・労働者たちの肖像を、ドイツの社会階層全般にわたる写真集『時代の顔』として刊行した仕事であるという。それはまさしく写真家の眼差しのもとに、肖像写真の60人が群衆として集結させられた映像空間であると言えよう。1955年にエドワード・スタイクンが、世界中の写真家の作品から選んだ約500枚の写真を、『人間家族』(*The Family of Man*)というタイトルのもとに展覧会として組織した試みは、「家族」というメタファーによる群衆のヒューマニズム化であると同時に、ザンダーの民俗誌としての映像空間のグローバリゼーション化という意味を持っている。北京を舞台にした大使館員の写真集もまた、映像誌的な意味で「時代の顔」である。だが、それはまた同時に、その「顔」の眼差しのありかたにおいて、群衆的な都市空間に存在していた撮影者の身体＝顔を刻印した映像空間でもあるのだ。

ここであらためてわれわれは、撮影者であるフランス人女性の写真技術に関する未訓練性、非職業性を再確認しておくべきである。1930年代にベンヤミンが写真の複製をめぐる考察のなかで中断させていた支流的な議論、つまり「素人写真」(19)についての議論が、ここから再編制されうるからである。写真の複製技術性がクローズアップされるのは、新聞雑誌などが無数の写真映像を大量に流通させているからだけではない。むしろ写真と社会の今日的な紐帯は、カメラの大量生産という普及様式にあるように思われる。今や「フォトブース」にかわる携帯電話というツールによって、「カメラアイ」の大衆化ないしは大衆の「カメラアイ」化は飽和水準に到達している。それは、もはやとりたてて「アマチュア・カメラマン」という呼称すら不要であるような社会である。刻々と撮影された光景や動画までもがネット上に掲載・投稿されるような映像環境においては、無名の不特定多数の市民たちこそ、映像を見る存在であると

ともに、撮る存在であり、そして撮られる存在でもある。かつてないほど、《sujet》という語の多重の意味(主体=客体)において、今日の群集とは映像的な《sujet》になっているのである。その《sujet》の肖像写真もまた、キルケゴール的な意味で一枚だけあればことたりるかどうか、われわれは自問し続けなければならない。

注

- (1) Solange Brand, *Pékin 1966, Petites histoires de la Révolution culturelle. Recueil de témoignages et photographies de Solange Brand*, Rennes, L'Oeil Electrique, 2005, p. 94.
- (2) Françoise Denoyelle, « Une révolution en couleurs d'époque », dans *Pékin 1966*, p. 86.
- (3) Denoyelle, *op. cit.*, p. 87.
- (4) Li Zhensheng, *Red-color news soldier : a Chinese photographer's Odyssey through the Cultural Revolution*, London : Phaidon, 2003, p. 78.
- (5) Brand, *op. cit.*, p. 95.
- (6) Li Zhensheng, *op. cit.*, p. 78-79.
- (7) Li Zhensheng, p. 192-193.
- (8) Li Zhensheng, p. 87.
- (9) Li Zhensheng, p. 149.
- (10) Brand, p. 4-5.
- (11) Brand, pp.64-65, 70-71, 72, 74-75
- (12) Brand, p. 95.
- (13) Brand, p. 44-45.
- (14) Brand, p. 95.
- (15) Brand, p. 99.
- (16) Brand, p. 98.
- (17) ヴァルター・ベンヤミン、『図説 写真小史』、久保哲司編訳、ちくま学芸文庫、1998年、17頁。
- (18) ベンヤミン、40頁。
- (19) ベンヤミン、44頁。