

博士学位論文

1980年代以降の上海におけるスナップ写真の研究
Study of Shanghai snapshots since the 1980s

主査 百瀬 俊哉

副査 青木 幹太

渡邊 雄二

ラロンチャイクン 寿子

2019年3月

九州産業大学大学院
芸術研究科 造形表現専攻

張笑秋

Zhang Xiaoqiu

目次

目次	1
凡例	
序論	1
第一章 スナップ写真とは	4
1.1. スナップ写真とは	4
1.2. スナップ写真の展開	5
1.3. 代表的スナップ写真家たち	6
第二章 改革開放以後の上海におけるスナップ写真	9
2.1. 開放後第一期を代表する写真家	9
2.1.1. 唐載清	11
2.1.2. 徐喜先	24
2.1.3. 王耀東	32
2.2. 開放後第二期を代表する写真家	48
2.2.1. 周明	49
2.2.2. 陸元敏	60
2.2.3. 雍和	75
2.3. 開放後第三期を代表する写真家	86
2.3.1. 王驊	87
2.3.2. 施敏傑	101
2.3.3. 嚴懌波	112
結論	125
第三章 研究作品解説	130
3.1. 《Time After Time-平静の市場》について	130
3.1.1. 《Time After Time-平静の市場》の制作方法	130
3.1.2. 《Time After Time-平静の市場》の展示	138
3.2. 《上海郊外》について	141
3.2.1. 《上海郊外》の制作方法	141

3.2.2. 《上海郊外》の展示	150
3.3. 研究者の今後の展望	153
参考文献	154
謝辞	156

凡例

- ・漢字表記は日本語の常用体を用いた。
- ・欧文は適宜、原文を付した。
- ・中国語の固有名詞は原音に近い読みを用いた。
- ・年代は西歴を用いた。
- ・注はアラビア数字を小さく文章中に付して、該当ページに近い欄外に付記した。
- ・書名は『』を用いた。
- ・作品名は《》を用いた。
- ・作家の言葉、引用文は「」を用いた。
- ・図は[]を用いた。
- ・その他は()を用いた。

序論

1839年、写真術が発明されてから現在まで180年の歴史がある。写真は他の芸術と比べ、当初は記録性が重視されていた。西欧では1920年代から1930年代にかけてスナップ写真が盛んになった。それらの写真は社会の描写だけでなく芸術性も高かった。そこから当時の写真家たちの社会に対する視点をうかがい知ることができる。写真家は目の前にある対象の記録を通して、自身の経験や価値観、考えを表現した。そのようなスナップ写真は事実を記録すると同時に、作者の社会への考えを芸術的な手法で表現することができた。

写真術が発明されてまもなく、1844年10月から11月にかけてフランス人のAlphonse Eugène Jules Itierが中国のマカオと広州で風景などを撮影し、その後、商業ポートレート写真が撮られるなど、写真文化は中国の都市部で広まった。¹

中国の写真史において、1937年からの抗日戦争（日中戦争）、1945年からの解放戦争、1949年の中華人民共和国成立、1950-1953年の抗美援朝戦争、1958-1961年の大躍進運動、1966年から1976年の中国国内の「文化大革命」などの戦争や内乱で、自由な表現を行うことができないと共に、写真活動も中国の国家権力によって制限された。特に「文化大革命」を打出した毛沢東時代は、撮影の自由は国家権力に掌握され、国家のプロパガンダしか認められないなど、厳しく取り締まられた。国家は、メディアにおける自由な表現を全面的に支配し、近代の先人たちが積み上げたニュースや記録、そして芸術的な写真は約40年間封印された。

1978年の改革開放政策後、1980年代から中国は「階級闘争を綱領とする」ことを停止し、国家発展の重点が社会主義の現代化建設に変わり、解放思想と改革開放という二つの路線は中国を新たな近代化の段階に導いた。開放による社会は中国人に新しい生活をもたらし、中国文化と西洋文化の交流が新たに始まったことで、一部の人は過去を振り返り、西洋の文化潮流に関心を持つようになり、一部の人は西洋の資本主義の理念を通して中国の発展の方法を探した。

1976年の「四・五運動」後に成立した「四月影会」は、新中国が成立して初めての民間写真団体であり、彼らが1979年4月に開催した写真展「自然・社会・人」が、中国現代写真の転換期になった。

1851年から1861年の間に写真術は上海に伝わり²、その後1920年代から1930年代にかけて写真家たちは上海の写真をたくさん残している。その後、上海は近代都市として発展し、その様子が写真に撮影されたが、1937年から1976年にかけて戦争や政治運動によって、上海の写真活動は衰退していった。

上海における1980年以前の写真は、中国全土同様に政治宣伝に重点が置かれ、公共メディアを中心に幅広く写真が撮られたものの、個人の考えが反映されることはなかった。

¹ 『中国写真史:1842-1860』 Terry Bennett 中国写真出版社 2011年 P3

² 『上海写真史』 上海写真家協会、上海大学文学院編 上海人民美術出版社 1992年 P3

改革開放前のスナップ写真は、中国や上海芸術界に認められていなかった。上海が中国の代表的な経済、文化、商業の中心地であったため、1978年の改革開放後の経済成長によって現代都市が形成され、市民によって古い思想に対する抵抗が展開された。特に1992年の鄧小平の「南巡講話」の後、上海は、都市や文化や芸術などの領域の急速な変革が、写真家たちに影響を与え、上海の急速な都市化の軌跡として、様々な作品が生み出されていった。

スナップ写真は被写体と密接な関係があり、都市の発展とともに変化、発展し、都市が近代化する過程の中で様々な瞬間を表現してきた。都市の写真は都市が近代化する過程における変革を記録して解釈するだけでなく、都市の新しい文化にも影響を与えるなど、写真は都市と対話する相互作用の関係も持っていた。そのため、上海の都市スナップ写真を分析及び考察することは、上海の街の変化を研究することに繋がると考えている。

写真家たちがスナップ写真という手法を取り入れたのは、個人の視点で捉えることができる「都市の表情」としての写真の可能性や芸術性を模索するためであった。本研究では上海のスナップ写真をどのように読み解くのか、スナップ写真の意味することは何なのか、上海の都市のスナップ写真の変遷はどうであったのかを解明するために上海の都市スナップ写真を中心に論ずる。上海は中国写真が最も早く伝来した都市であり、上海のスナップ写真も社会と共に変化してきた。写真の理念や技術の進歩が、スナップ写真家を輩出したことから、中国で最先端で多様であった都市景観、都市の人々の様子などのスナップ写真を取り上げる。開放後1980年代から2010年までをほぼ10年ごとに三期に分け、各時期の代表的な写真家それぞれ3人に焦点をあて、彼らに直接会って取材した。その理由は、スナップ写真としての証人は撮影者自身であると考えたからである。写真家たちの作品を理解するうえで、彼らの生涯、創作経験、個性などの背景を取材から明らかにし、スナップ写真の表現方法、人間の意識、心の葛藤、社会の認識、自由などを表現したことを論ずる。

中国写真史の先行研究では『中国写真史 1840-1937』（馬運増著、中国写真出版社、1987年）、『中国早期写真作品選(1840-1919)』（故志川、陳申著、中国写真出版社、1999年）などの著作により、中国の初期の写真史を明らかにした。2000年以後出版されたTerry Bennettの『中国写真史』3冊（中国写真出版社、2011年、2013年、2014年）は、外国人の視点を通して1900年以前の中国写真史を研究したものである。『中国写真史拾珠』（趙俊毅著、中国民族写真芸術出版社、2013年）は著者自身が収集した史料によって中国写真史が組み立てられている。『上海写真史』（王天平著、上海人民美術出版社、1992年）は、主に1990年代までの上海写真史が述べられている。都市写真についてはヴァルター・ベンヤミンの『写真小史』（1931年）が写真の認識を示しており、その代表的なものは「視覚的無意識」という概念である。伊藤俊治の『写真都市』（1984年）、伊奈信男の『写真に帰れ-伊奈信男写真論集』（2005年）は、都市写真に対する再認識なされている。中国の『上海・影像・都市』、『都市表情』は、19世紀末から21世紀初めの各国の代表的な写真家を選び、都市写真を紹介している。1980年代から2000年代までの上海都市スナップ写真家については、中国に著作が少ない。

本研究は、第一章で、スナップ写真の概念や発展を述べ、第二章では、改革開放後をほぼ10年ごとに第一期、第二期、第三期に区切り、各時期ごとの写真家の仕事と、作品がどのように展開されたのかを論じる。また、それらを総括する形で、1980年代以降の上海スナップ写真に対する研究者の見解を述べる。第三章では、研究者の作品《Time After Time-平静の市場》と《上海郊外》シリーズについて、研究者自身の視点を論じる。

本論は、先述したように上海で活躍した写真家を直接取材し、その言葉から、それぞれの作品、活動歴、思考などを追求した。取材した時期は下記の通りである。

インタビュー日程と場所：

唐載清	2018年8月14日	唐載清の家
徐喜先	2018年8月13日	徐喜先の家
王耀東	2018年8月10日	上海 IG 映界影像芸術館
周 明	2017年8月28日	周明の家
陸元敏	2018年2月27日	陸元敏の家
雍 和	2018年2月24日	雍和のスタジオ
王 驊	2018年2月12日	上海 IG 映界影像芸術館
施敏傑	2018年8月29日	上海 IG 映界影像芸術館
嚴懌波	2018年8月09日	嚴懌波の家

第一章 スナップ写真とは

1.1. スナップ写真とは

『写真用語事典』によれば、「スナップ写真 (snapshot) のスナップとは、狩猟用語にスナップ・ショットというのがあって、不意に飛び立った鳥などを、銃をかまえるやいなやすぐ撃つという、いわば早撃ちのことを、写真用語の早撮りに転用するようになった言葉である。1858年イギリスのサー・ジョン・ハーシェルが(スナップ・ショットするように写真を写す)と書いたのが、スナップショットという言葉が写真用語の起源といわれている。それ以来、小型カメラで早撮りで撮った写真を、スナップ写真といっている」³と記載されている。

スナップ写真で大切なことは、真実を記録することである。撮影者の審美眼により完成するのがスナップ写真であり、実在したことを再現すると同時に、客観的に現実に対峙し、主観的な意識で価値判断をすることである。そのため、作品を見た人との心の共鳴と感情的交流が実現する。美的活動の一種であると考えられる。スナップ写真は、主観的な創作意図と現実的な形態の間にある関係を築くため撮影者の社会に対する考えが作品に深く影響する。

1839年にダゲールが写真術を発明して以来、写真は記録媒体として人類社会で最も重要な役割を担ってきた。物事を忠実に描写できることは、写真の根本的な特徴であり、現在まで幅広く様々な表現方法が追求されてきたが、スナップ写真はそうした中で最も基本的で、根本的な撮影手法である。アンドレ・バザン⁴によると、「撮影の客観性は写真に信じられる特性を付与した。それはどんな絵でも備えることができないものだ」⁵と述べ、アンリ・カルティエ＝ブレッソン⁶も「撮影はある瞬間を少しも変えず固定する唯一な手段だ」⁷と述べスナップ写真の特徴を表している。

スナップ写真は現実の記録であり、被写体の具体性と真実性を表現することを目的とする創作方法である。撮影者はその写真行為を通じて、主観的な意識と客観的な現実を繋げている。被写体はただそこにある現実だが、撮影の過程で撮影者の主観的な意識により被写体を再構成し新しいものになる。アンドレ・バザンによると、「同じ事件、同じ物体は、多種の方法で再現することができる。再現するたびに、その物体を認識する特徴を取得しながら、物体の完全さを維持するために抽象的なものを導入する……目の前にある事実は撮影者の目を通して幻覚に変わっている」⁸つまり、良いス

³ 『写真用語事典』 上野千鶴子、佐藤正治、佐伯恪五郎、高石泰次、等々力国香、藤田直道共著 日本カメラ社 1997年 P383

⁴ アンドレ・バザン (1918-1958)、フランス・アンジェに生まれる。占領下のパリで、シネクラブ活動を結成し、第二次世界大戦後は新聞や雑誌の中の映画批評にリアリズムを導入。1951年ヌーベル・バーグにも影響を及ぼす「カイエ・デュ・シネマ」誌を創刊する。それまでのモンタージュ理論から、奥行きのある深い撮影となるパン・フォーカスを用いた演出を奨励した。

⁵ 『映画とは何か』より アンドレ・バザン 商務印書館 2015年 P103

⁶ アンリ・カルティエ＝ブレッソン (1908-2004)、20世紀を代表する写真家である。彼は小型レンジファインダーカメラを駆使し、主にスナップ写真を撮った。代表的な写真集『決定的な瞬間』。

⁷ 『Images à la Sauvette』 アンリ・カルティエ＝ブレッソン Verve/Paris 1952年 序論

⁸ 『映画とは何か』より アンドレ・バザン著 商務印書館 2015年 P53

ナップ写真は必ず撮影者の洞察力と審美観が表現されているのである。

スナップ写真は、被写体を記録すると同時に、撮影者が現実に対して審美的な反応をしており、被写体を審美価値のある対象に変える。この時、被写体と撮影の瞬間の選択は重要である。現実的な目の前にある光景は、撮影を通して、強い視覚的衝撃力のある作品になり、新しい命を与えられる。

1.2. スナップ写真の展開

写真技術が発展する中で、カメラの大きさとフィルムの ISO 感度は撮影対象を制限する大きな要因になっていた。KODAK 製小型カメラの開発と高い感光度のフィルムが量産されると、写真が一般の人々に普及し、生活の様々なシーンで使われるようになった。スナップ写真は、日常生活と緊密な関係を持ちながら、現実社会を反映する手段でもあった。

小型カメラの出現は、19 世紀の撮影の方法に大きな変化をもたらした。大掛かりな撮影機は必要なくなり、撮影者の撮り方も変化した。大判カメラの時代は、撮影者が現場にいるという存在感が写真撮影における大切な要素のひとつであったが、小型カメラの登場以降は、逆に撮影者の存在感を消すことに繋がった。

1920 年代から 1930 年代にかけて、カメラの大きさが更に小さくなり、明るいレンズが開発された。ライツ製カメラや中判カメラが発明され、それらの機材を使い、撮影者は様々な環境や状況下で、被写体を探し求めた。1930 年代以降には、ジャーナリズムが急速に成長し、当時は新聞と雑誌がメディアの中心であったが、その後、画報の絵の編集でも写真は重要な役割を得るようになった。ドイツの『ベルリン画報』、イギリスの『画報週刊』とフランスの『VU』が次々と発刊され、写真の新たな活用が広がる中で、撮影者は新聞社より出版社から報酬をもらうことが多くなった。⁹

第二次世界大戦前、写真家やカメラマンは、高い描写力を持つビューカメラを主に使用した。しかし、現場での機動性が優れた小型カメラが次第に写真家やカメラマンに受け入れられ、ロジャー・フェントン¹⁰のように大型カメラとともに馬車を駆って戦場へ行く人はいなくなった。

またカメラの小型化に伴い、スナップ写真が多く見られるようになった。グラフィ誌はアンリ・カルティエ＝ブレッソン、アンドレ・ブラッサイ、ロバート・キャパ¹¹などの写真家を取り上げ、彼らによってスナップ写真は発展していった。

⁹ 『世界新聞伝播史』より 陳力丹 上海交通大学出版社 2016 年 P63-80

¹⁰ ロジャー・フェントン (1819-1869)、イギリスの写真家である。1855 年から半年間クリミア戦争に従軍し、世界で初めて戦場を撮影した。当時の写真技術は感光材が濡れているあいだに処理をしなければならぬコロディオン湿板法であったため、撮影から現像、定着までを現地で行なわねばならず、フェントンは「写真馬車 (photographic van)」と呼ばれる暗室を備えた馬車を積んで戦場へ赴いた。

¹¹ ロバート・キャパ (1913-1954)、ハンガリー生まれの写真家。スペイン内戦、日中戦争、第二次世界大戦のヨーロッパ戦線、第一次中東戦争、および第一次インドシナ戦争の 5 つの戦争取材した 20 世紀を代表する戦場カメラマン、報道写真家として有名である。

1.3. 代表的スナップ写真家たち

1920年代から、西洋経済の急速な成長に伴い、各国の都市も同様に発展した。それに伴い都市に関心を寄せる写真家が多く出現するようになり、写真のスタイルに変化が現れてきた。

1930年代から1960年代まで、写真家たちは都市の発展と人々の生活に注目した。例えば、アメリカの写真家ウィージー（Weegee, 1899-1968）は、1935年から4×5インチのグラフレックス社製カメラ「スピードグラフィック」（通称スピグラ）と大きいストロボで都市の犯罪現場や事件など突発的な出来事を記録した。スピグラは報道向けの大型カメラとして、一時期主流であった[図1、図2]。



[図1] Weegee. 《現場》より 1940年



[図2] Weegee. 《現場》より 1941年

フランスの写真家ブラッサイは、20世紀のヨーロッパで最も影響力がある写真家のひとりである。彼はハンガリーに生まれ、ブラッサイという呼び名は生地由来する。初めは画家を志し、ブダペストとベルリンの美術学校で学んだが、1924年パリに渡った。パリで生活した最初の6年間ではブラッサイは写真をあまり撮影していない。なぜなら、写真はあまりに機械的で人の感情を表すには適さないと考えていたためである。しかし彼は、初めてパリのナイトライフを撮影したとき、撮影への認識を大きく変え、写真という方法に心酔した。1933年、ブラッサイは初の写真集『夜のパリ』を出版し、この写真集で夜の都市の様子をスナップ写真で表現した。ここでは酔っ払い、浮浪者や娼婦など、社会の最下層にいる人物を記録し、当時の上流階級の人々を撮影したものとは別の角度のパリの実情を写し出した。彼の写真は、現実性を客観的に表現することを探し求めることで、現実を暴き出し、写真の客観性は現実世界への最高の尊敬であると考えていた。この写真集は写真界で好評を得た[図3、図4]。



[図 3] Brassai. 《夜のパリ》より 1933 年



[図 4] Brassai. 《夜のパリ》より 1933 年

ロベール・ドアノーは、フランスの有名な写真家であり、穏やかな性格の持ち主で平穏な生涯を送った。作品には社会の各階級とパリの人々の生活を表現している。彼の作品は、都市での出来事、恋や結婚、老人と若者の生活などを重視し、感動的なシーンを細やかに捉えながら人物と都市環境を描写した。ドアノーは「日常生活の中にある素晴らしいシーンは最も感動的である。町中で偶然に出会う出来事を、どんな映画監督も創作できない」と述べている。作家のピーター・ハミルトンはドアノーの死後、彼の伝記を出版し、『世界から勝手に消えたくない』の中で「撮影はドアノーが死と戦う武器である」¹²と記述している[図 5、図 6]。

ドアノーの最も有名な作品は、町中で恋人たちがキスをするシリーズである。1950年の《パリ市庁舎前のキス》は、写真史上で有名な作品である[図 5]。



[図 5]

Doisneau 《Kiss by the Hotel de Ville》1950 年



[図 6]

Doisneau 《Pupils on rue de Rivoli》1978 年

¹² 『ロベール・ドアノー 影像の垂釣者』 昆汀巴耶克著 中国写真出版社 2015 年 P66-99

以上により、スナップ写真は写真撮影の重要な方法であり、世界を代表する写真家のスタイルとしてのスナップ写真に芸術性を認めるとすると、これを中国現代写真の中に当てはめたときに、どのような状況であるのか、特に先進地域上海を中心に論じていく。

第二章 改革開放以後の上海におけるスナップ写真

2.1. 開放後第一期を代表する写真家

1980年代の上海は、改革開放の初期であった。1980年代にモノクロテレビが市民に浸透し、当時は青色か緑色の文民服を着ることは中国人にとって誇りであった。英語を学ぶことが流行し、香港や台湾では結婚式でウェディングドレスでの撮影やサロン写真（絵画的、芸術的傾向のアマチュア写真についての総称となっている）での撮影が文化として入ってきた。しかし、一般人にとってカメラはまだ珍しいものであった。当時、プロのカメラマンは公式なメディアの写真記者だけであり、彼らは政府のために撮影をしていた。カメラマンは撮影時、政府の考えるイデオロギーや理想を形にすることを考え、被写体の現実を考慮し記録することはなかった。一般人にとって身近な写真は、写真館で撮影する記念写真だけであった。このような写真館や、商業カメラマンが観光地で撮影するときも、中国の公式なメディアが撮影する写真のスタイルを崩してはいけなかった。このように1980年代までの上海の写真界は、不遇の時代であった。広州、深圳などの改革開放試験都市と比較すると、上海は1980年代に、徐々に非政治化や市民化が進み、政府公認のカメラマン以外の一般の人が上海の都市を被写体にしてスナップ撮影を始めた。

この時代に活動した写真家として唐載清、徐喜先、王耀東を取り上げる。唐載清は、元は軍隊のカメラマンで、初期の作品は典型的な政治宣伝写真であった。彼は1980年代に新しい表現を模索し始め、新しい表現方法を探求した。このような写真表現の変化は、中国における写真の方向転換の重要なシンボルとなった。徐喜先は米屋で働く一般の市人であり、民間カメラマンとして、上海の都市生活を撮影する代表的な存在であった。彼は上海郊外の「郷」と「鎮」（田舎）に目を向け、上海にある農村の日常風景や建物、橋などいくつかのシリーズや50年間撮りためた写真の中からピックアップして、今までとはまったく違う上海像を表現した。王耀東はだれもが知っている日常生活の中に独自の世界感をつくりあげたが、それは皆が目にしていない上海の光景ではなかった。王はスナップ写真を通して都市と語り合い、写真で上海の物語を描いた。

王耀東、顧錚が代表を勤めた「北河盟」主催で、1986年9月1日、上海市淮海電影院にあるパリカフェで最初の展覧会を開催した。当時の上海は、写真団体の出現が、上海スナップ写真界の変化のシンボルであった。その後、北京でも開催し、それらの写真展は写真界に大きな影響を与え、上海の都市スナップ写真が注目されるきっかけとなった。

また、1980年代の上海では、都市は社会の変革を示す重要な公共の場であった。人々は服装、髪型などで自らの個性を表現し、スナップ写真を通じて写真家と市民は交流し、生き生きとした日常の様子が写しだされた。この当時の市民の生き生きとした日常生活を写すスナップ写真は、報道写真が制約の中で撮影される状況であったため、政府に反抗する意識が表れていた。スナップ写真は、単なる表現手法というだけでなく、演出写真や制約下の自由のない撮影方法を否定し、イメージ操作された写真のウソを暴露し、真実の世界を表現した。このように1980年代から、上海の写真家たちは

都市の日常生活を表現することで、新しい表現方法を探求しながら、中国公認の宣伝写真に対抗し始めた。

第一期の特徴は、探索と実験の時期と言えよう。舞台となる都市は人々の注目を集め、職業写真家から個人的な思考で自発的に撮影を行う方向へ進み、唐が公式メディアの職にあったが、彼自身の個人的な挑戦としてスナップ写真を試み、当時の社会の客観的な表現を重視していた。表現手法は単一で、全体的な把握はしていなように見えるが、当時としては、確実に上海のスナップ写真を模索し始めていたと言える。

2.1.1. 唐載清

唐載清（トウ ザイチン）は、1934年12月に江蘇省無錫県に生まれた。1951年、中学校を卒業後、中国人民解放軍に参加し、1958年、上海警備区の宣伝事務所幹事を務めた。1971年、「南京路八連」部隊に所属する団体に政治部副主任を務め、「南京路八連」での生活、仕事、教育現場の写真を多数撮影した。雑誌『解放軍画報』、『紅旗』、『瞭望週刊誌』などのメディアに発表され、多くの写真は中国人民解放軍の軍史資料として使用された。1982年、上海画報社に転職し、編集部主任を務め、その頃より上海都市の風景の撮影を開始し、1980年代には、上海の人々の日常生活を撮影し、1995年に上海画報社を退職した後も何千枚という作品を発表した。

（2018年8月14日 研究者によるインタビューから）

1945年、唐載清が小学生の時、彼の兄がクラスメートの折り畳み式カメラを借りて写真を撮った。それは当時としては非常に珍しく、唐に多大な影響を与えた。1950年、中学生の唐はドイツ製のカメラを借り、登校中にアヒルを追いかけて写真を撮影した〔図7〕。これは唐が初めて撮影した写真であった。1951年に解放軍人となった後、華東装甲軍戦車26師51団3大隊7連隊で文化教員を務めた。連隊は東海艦隊に所属し、連雲港市の海州に駐屯していた。写真が趣味だった唐は、余暇を利用し、部隊の訓練や日常生活を撮影した。1957年、所属部隊のために、《我が連隊は修理工場に頼らず、修理連隊が自ら修理作業に当たる》というタイトルの写真を撮影し、解放軍報で発表された〔図8〕。



〔図7〕 唐載清の初めて撮影した写真 1950年



〔図 8〕 《我が連隊は修理工場に頼らず、修理連隊が自ら修理作業に当たる》1957年

1971年から、唐は上海の「南京路好八連」部隊の政治副主任を務め、「八連連史室」の仕事を担当した。上海「南京路好八連」は、中国人民解放軍上海警備区特務団三營第八連隊のことであり、「八連」という略称で呼ばれた。中国成立初期は社会が混沌としていたため、「八連」は1949年6月に上海市南京路に駐屯し、人民軍隊の刻苦奮闘を促すだけでなく、ブルジョア思想や西欧のライフスタイルを排除し、人民大衆を団結させるという任務にあたった。全連隊の幹部、兵士は節約し、人を助け、誠心誠意人民のために奉仕した。1963年4月25日、中国国防部は連隊に「南京路好八連」という称号を授与した。「南京路好八連」の幹部と兵士をモデルにした新劇「ネオンの下の哨兵」が制作された。「南京路好八連」は「人民のため奉仕し、数十年間、組織の腐敗を拒み、ブルジョア思想を徹底的に排除する」という目的で優れた働きをしたことから、1963年8月1日、毛沢東主席は、この連隊の輝かしい功績に対して詩篇《八連讚》を送った。唐は、連隊資料収集の仕事を担当した後、八連の兵士と一緒に生活し、訓練場で「八連」の報道写真を撮った。その作品は、中国人民解放軍の歴史として多数保存されている〔図9、図10、図11〕。

1982年、唐は上海画報社に転職した後、報道写真を撮当した。画報は毎月発行され、当時の政治情勢からテーマを選び、工業、農業、文芸など様々な分野の写真が掲載された。その中で唐は中央政府の全体的な政策、要求、国家の発展のためのルートである「上層のモノ」を目の当たりにし、そのため政治的な事柄から撮影テーマを考えることが多かった。

朱大可¹³は中国の写真を表現内容、テーマと撮影方法から「赤写真」、「緑写真」、「灰写真」の三つに分類している¹⁴。「赤写真」とは、呉印咸、徐肖冰、杜修賢の「新華体」で、演出を施した美しい構図で、国家を賞賛する写真、「緑写真」は、郎静山を代表とするサロン写真や風景写真で、大自然に対する唯美表現手法で撮影された写真、「灰色写真」は、1990年代に写真の写実性、真実性と還元性を求め、日常の中から歴史の真実を見出し、社会と人々の日常生活に注目する写真である。

朱大可の分類によれば、唐の部隊シリーズ作品は、典型的な「赤写真」であり、彼の初期の写真は典型的な「新華体」写真であった。「新華体」写真は新華社と関連してい

¹³ 朱大可（1957— ）、上海に生まれ、中国を代表する学者、批評家である。

¹⁴ 朱大可、「灰色摄影的视觉良知」、2009年、朱大可ホームページ
<http://zhudake.blog.sohu.com/210401822.html>

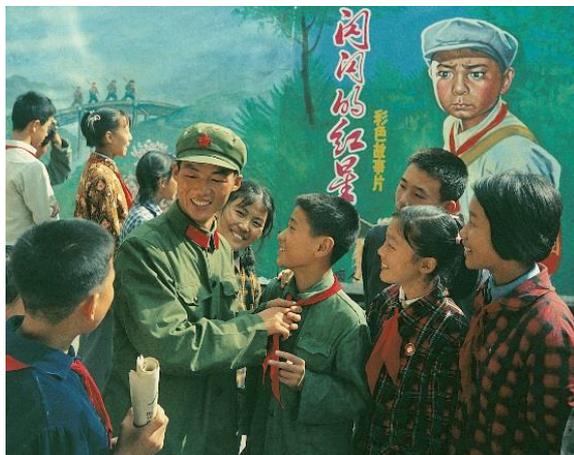
るものが多く、撮影表現手法は革命戦争年代に誕生し、その年代の特徴を持っていた。文化大革命中の「新華体」写真は政治闘争の不可欠な構成部分であったが、文化大革命が終わった後も、「新華体」写真はニュースの法則に従って操作することができなかった。しかし「新華体」写真のテクニックは素晴らしく、光具合、構図、画面内のすべての人物の動き、表情はどれをとっても美しかった。唐の初期の作品が演出写真に属するかどうかについて、唐は「大部分は生活の中で実際に起きたことに基づいて撮影したものだ。一部の写真はスナップもあったが、撮影時は人を集めて、画面をどのように美しくするかを考えなければならない」と述べている。演出された写真からも当時の上海社会の側面を垣間観ることができる。例えば図9は、上海の都市生活の真実が政治イデオロギーに覆われていた実態を示す。それらの写真について、唐は「上海の南京路で二人の兵士がパトロールする写真を撮影した時、構図は自分で考える必要があった。その構図を選んだ理由は、上海の代表的な場所である南京路とチベット路の交差点に国際ホテルがあったからだ。構図が決まった後、兵士がパトロールして歩いてきて、その瞬間を撮影した」[図9]と述べた。また兵士が草履を作る写真について、唐は「兵士が学生に草履を作ることを教える場面を撮影するために、一般人を集めて撮影した。なぜなら撮影する時、どのように画面を美しくするかを考えなければならないので、演出を施してはいるが、真実の再現である」と述べた。「好八連」が上海にあったため、上海の特徴を入れる必要があり、それは昼夜どの時間に撮影された写真であっても同様であった。



[図 9] 《南京路好八連》より 1970年代

図10は典型的な「赤写真」である。唐は背景や人物の動きなどを撮影する前に、様々な角度を検討し、精密な構図に仕上げた。逆光を利用し人物の輪郭をはっきりさせ、正面からストロボやレフ板でコントラストを調整した。革命を題材にしたポスターが背景となり、1970年に撮られたことを示すために、ポスターの革命英雄に学ぼうと言いながら、幹部が子供たちに「紅領巾」を結び付けている。構図と人物の位置は唐が考慮したものである。背景にいる子供はポスターを見るように言われ、構図のバランスが崩れないように、画面における子供らの大きさが考慮され、手前にいる子供たちの位置、頭の向き、目線などは、幹部を中心に構成されている。子供の服の色も事

前に決められ、女の子は赤、男の子は青で写真の色バランスが調整されている。幹部の手の動きと表情も調整され、演出写真とはいえ、唐の技術によって自然な表情を捉えている。



[図 10] 《南京路好八連》より 1970年代

図 11 も演出写真であり、写真の構図、配置は事前にセッティングされている。自然でバランスのよい画面にするために、背景に戦士を加え、さらにもう一人を通過させている。左側のショベルと右側の斧が構図を締めている。演出写真であり、撮られた人たちもプロの役者ではないが、表情が自然であるのは、唐の優れた技術によっている。室外で撮った写真だが、光線はスタジオで撮ったようにコントロールされている。唐の早期の部隊写真では、写真をいかに美しく見せるのが彼の研究課題であり、構図を重視し、映画のような演出方法で写真を撮った。

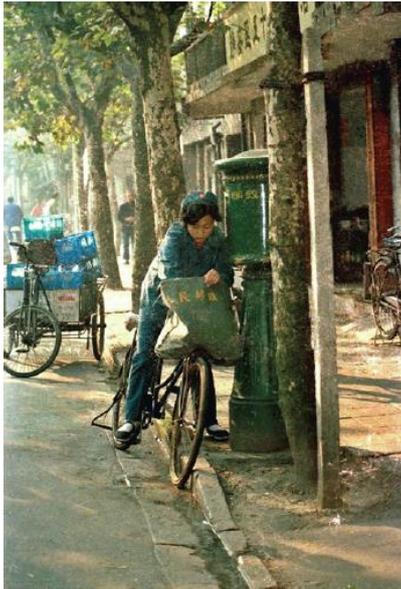


[図 11] 《南京路好八連》より 1970年代

1970年代の写真では、楽しい生活を演出するために、写真の中の人物は常に笑顔でなければならなかった。写真の中で農民、労働者は笑顔で仕事に従事し、指導者は笑顔で会議を行い、軍人は笑顔で訓練している。撮影方法は固定化、規範化され、「題材決定論」（写真はテーマが一番重要という理論）が重視されており、この撮り方は当時

の中国写真界で多く使われていた。写真家は事前に入念な準備を行い、現場に行って精密にシーンを再現した。民衆は俳優と化するなど。撮影を通して、虚像が作られていった。それらの写真は、当時の中国の実際の生活とかけ離れたものであった。唐は新聞社の報道に携わる一方で、上海人の日常生活に注目し、スナップ写真によって市民生活を表現した。唐によると「私は最初は報道写真を撮影したが、ずっとアマチュアだった」と謙虚に述べた。彼は1982年に上海画報社に転職して初めて記者になった。それに先立つ1979年、東京で『読売新聞』に町の生き活きとした写真が掲載されていることに影響を受けていた。彼は『上海画報』で、「街頭や路地」というコラムを設け、写真で人々の日常生活を発信し、芸術制作を経て、写真活動に深い意味を見出した。その後、演出写真からの脱却を目指し、テーマを設定して、『上海画報』の読者から写真を募集する際、芸術性、構図、光の使い方、人物の動作を重視し、スナップ写真の手法を取り入れるようになった。この頃から唐は自身も写真の表現手法を変え始めた。

郵便配達員が《定刻にポストを開く》という写真を撮影したとき、演出を加えないようにした。当時の中国は「文化大革命」が終焉を迎え、「四人組」が失脚し、中央政府は復興のため、秩序の回復を推し進め、報道に重きを置いていた。唐によると、郵便配達員は時間通りに郵便ポストを開くのが重要な仕事であり、その様子を撮影することで唐は、中国の規範化した管理と従業員的能力を表現した。彼は取材する時、全国人民代表大会の代表（中国の各級人民代表大会の代表である）たちが郵便ポスト周辺に密着し、郵便局の秩序を調査していることを知った。唐は上海富民路で撮影することを決めた。最初の配達員の女性が自転車に跨がったまま素早くポストを開けた[図12]。その所作は素晴らしかったが、天気恵まれなかった。2回目の撮影で捉えた別の女性の所作、姿は前の女性ほどよくなかった[図13]。同じ女性で何度も撮影を重ねたが、唐は最初の女性より気に入る女性には出会えなかった。彼はその女性で撮影することを諦め、別の男性の郵便配達員を被写体を選んだ[図14]。彼は姿勢もよく、撮影のイメージに合っていた。そこで、ある雨の日、唐は郵便ポストの側で待機し、郵便配達員が来た時にシャッターを押した[図15]。カメラ機材はハッセルブラットを使ったため連写には向いていなかったが、郵便物を取った瞬間の二枚の写真を撮影し、その一枚は1984年第一期の『上海画報』の表紙に発表された。この作品で唐は、中国新時代における、写真の新たな表現方法を模索していた。



[図 12] 《定刻にポストを開く》第一回
1983年



[図 13] 《定刻にポストを開く》第二回
1983年



[図 14] 《定刻にポストを開く》第三回
男性 郵便配達員 1983年



[図 15] 《定刻にポストを開く》第四回
最後 1983年

1980年代の中国写真、ドキュメンタリー写真は、中国の一般社会ではまだ受け入れられていなかった。中国の作家銭超英は、「写真界では写真芸術本体に復帰するということをよく語り、芸術的な表現方法から突破を求める」¹⁵と述べており、写真家は社会に対して関心がないような態度を取っていた。

1980年代の多くのドキュメンタリー写真は、自分自身が貧困にあえいでおり、中国社会の貧困の事実を目を向けることを避けていた。そのため、真実とは異なる理想

¹⁵ 「略論文芸伝播及其功能特徴」 銭超英 深圳大学学报 Vol.13 No.1

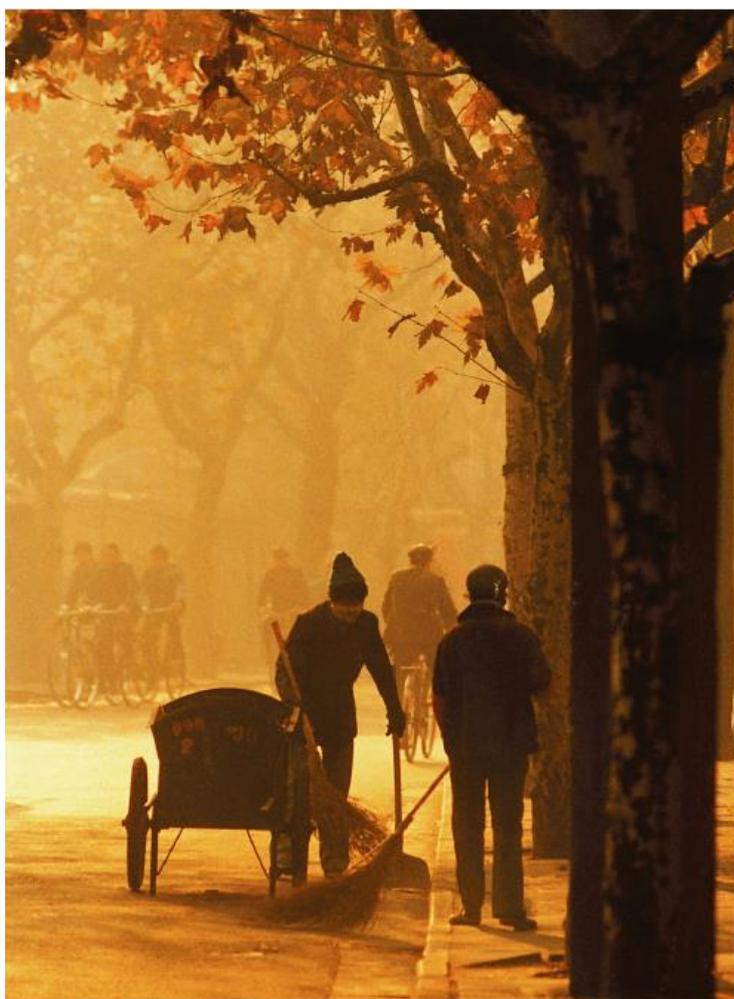
を写真に写そうとした。このような「緑写真」以外にも新たな表現方法を探究するのが1980年代の写真界にとっては、大きな課題と言っても過言ではなかった。

第二次世界大戦後にフランスで盛んになった「庶民主義」の表現形式で、ロベール・ドアノーが『生活』雑誌のために撮った《パリ市庁舎前のキス》のように、普遍性、史実性（画面の中の内容が時代背景を体現できる）、日常性、感動性、庶民性の五つの要素などが知られるようになっていったことを背景に、唐の当時の日常生活を記録したスナップ写真は美しい面だけではなく、醜い面も切り取るなど二つの要素を満たすようになった。

街で市民の日常生活を記録することは、唐などのプロカメラマンが写真家になった大きな転換点といえる。しかしながら、彼らの作品は構図の美しさを重視しすぎるなど「赤写真」からの完全な脱却にはならなかったが、「赤写真」を抜け出すため、新しい表現を模索していったことが、唐などの写真家の大きな業績である。

唐載清の作品解説

清掃係にフォーカスし秋の朝に撮影した写真である。人と車の位置関係が絶妙で、画面全体の黄金色は叙情的である。当時の清掃係は人に尊敬されない職業であったが、彼は清掃係の仕事が社会的に価値があることを表現したかった。精密な構図が唐の作品の特徴の一つで、このような表現方法にも報道写真の影響がみられる。演出写真は、作者の意図で人物の位置を変化させることによって、構図を精密にすることができる。しかし彼はすでに撮影のスタイルを変え、スナップ写真の中で精密な構図と色彩を求め始めている[図 16]。



[図 16] 《朝》 1984 年

街にはたくさんの鳥籠が置かれ、道を歩く人と子供が次々と立ち止まっている。画面の光と構図が良く、背景の商店のガラスの文字は1980年代の典型的なスタイルである。50mmのレンズを使用し、写真の中の人物の位置は適切で、街路樹木は電柱とシンメトリックな位置関係にある。右側からぼやけた自転車の姿が入り、この写真を生き活きた作品に仕上げている[図17]。



[图 17] 《注目》 1985 年

上海の工業製品は品質が良く、ファッション性も高かったため、全国の人々に好まれた。写真の中で地方から来た3人は、すべて洗濯機を背負っている。人物の服装は典型的な地方のスタイルであり、写真から時代の様子が見て取れる。

唐は「私は上海の静安寺付近に住んでいた。ある日、洗濯機を背負った何人かの地方からの労働者を見かけた。スナップ写真のよい素材になるのではないかと、家からカメラを持って彼らの後を付いて行った。しかし、納得がいく瞬間は撮れなかった。それで彼らが15番のバスに乗ったのを見て、次のバスに乗って追いかけた。上海の北駅で下車し、道を横断しているところをカメラのレンズに収めた」と述べている。当時、唐は二台のカメラを使い、休憩しているところや、バスに乗っているところなど多数の写真を撮った[図19、図20、図21]。しかし、50mmのレンズを使用した影響か、物事や人物の動きは撮れたものの、雰囲気と距離感をほどよく収めることはできず、作品にはならなかった。図18では、労働者が道を横断しているとき、被写体をキャッチしており、雰囲気や三人の位置と動作もバランスよく、背景のバスが時代性を強調している。



[図 18] 《人気の上海製商品》 1986年



[図 19] 《人気の上海製商品》
未発表写真 1986年



[図 20] 《人気の上海製商品》
未発表写真 1986年



[図 21] 《人気の上海製商品》未発表写真 1986年

1987年の写真である。この露店商人は、サングラスを服の上にかけて、商品を展示するだけでなく、客の目を引き商品を買っている。唐は中望遠レンズをもちいている。

第一期の写真家がスナップ写真を撮るとき、常に中望遠レンズを使用していた。中望遠レンズは被写体と背景の遠近感を圧縮し、被写体を強調することができる。反面、雰囲気豊かに表すことはできない。当時の写真家はスナップ写真を撮る際、被写体と周りとの関係をあまり重視しなかった。また、中望遠レンズは離れたところから、被写体に迷惑をかけずに撮ることができる。第二、三期になると写真家は海外写真家の影響を受け、被写体と周りの関係を重視するようになり、中望遠レンズをあまり利用しなかった[図 22]。



[図 22] 《露店商人》 1987年

牛乳は、1980年代には非常に珍しい飲み物であった。市民は牛乳を一本買うために、並んで待たなければならなかった。この時代、食品や品物はすべて供給する時間や数が限定されたことから、市民は時間を無駄にしないために、人の代わりにかごなどを並べた。当時、物資が不足していたことが見て取れる。カメラに目を向けず、向き合ってお喋りをしているおばあさんの様子は自然である。画面のバランスのため、唐は座った二人のおばあさんを画面の左側に置いている。光を利用するのは唐のスタイルで、光をドアに当て、撮影時間が朝であることを表している。内容に関しては、唐の作品で「日常化」が表され始めた頃である[図 23]。



[図 23] 《牛乳を買いたいの人々》 1989年

2.1.2. 徐喜先

徐喜先（ジョ シンシェン）は、1941年に上海で生まれた。1962年に上海市虹口区食糧局で従業員として働き始め、後に米屋の店員になった。2004年に写真集『百変上海』、2006年に『最憶是江南』を出版した。

（2018年8月13日 研究者によるインタビューから）

徐は7人兄弟で、弟は4歳の時に脳膜炎で死去し2人目の弟も脳膜炎で半身不随になり、17歳で死去した。幼少期に父が失業して家計が困窮したことから、徐が家族の生活を背負う必要があった。1960年代、徐は上海郊外でキノコ採りをし、家族の食料にしたり、市場で売ったりした。キノコ採りをしていたある日、上海郊外の古い田舎町で美しい景観を見つけその景色に夢中になり、週一度の休みに毎週郊外に撮影に行った。徐は多くの村を訪れた証拠のために、写生を思いつき、風景を描いてみたが、絵の専門知識や技術が不十分だったため、うまく描けなかった。写真を使用するのが最適だと考えたが、カメラが必要であり、費用面で厳しいものがあった。しかし徐はカメラで撮影することを諦めなかった。

1962年、上海市虹口区食糧局呉淞食糧所の配給切符チームの職に就く。徐は「土地平整運動」で郊外の田園風景が、壊されるという現実を目の当たりにし、焦燥感に苛まれた。1965年、貯金で蓄えたお金で、生まれて初めて購入したカメラは、中古品のドイツ製「ウェルタ」(Welta)であった。当時の60人民元（日本円に換算して1000円ぐらい）という価格は、彼にとって安い額ではなく、半年間貯金をした。徐は記録の旅を始めたが、生計を維持するためにそのカメラを売却しなければならなくなった。文革の時代、徐は詩と写真で作品を構成する「逍遙派」として紅衛兵たちから注目されたが、「逍遙派」は文革の中では反政府の思想を持つ者として取り締まられた。そのため、撮影した写真は全て焼却したが、1960年、農村の食糧販売店で働いていた時に書いた1編の詩の内容により造反者とされ、上海市長興島に送られ、強制労働による思想教育を受けた。1年後に無実の判決を得て釈放されたが、具体的にどういった罪を犯したのかは明らかにされることはなかった。1970年代に、徐は上海市食糧局機械メンテナンス部門に転職し、技術革新に貢献した。特に自動米販売機のデザインで高い能力を示し、他市から彼の技術を学びにくる者もいた。このような生活の中で、過労のため徐の左目の視神経は萎縮し始めたが、郊外の田舎を撮影する意思を損なうことはなかった。彼は、自分が見た美しく感動的な景色を記録するために、1台の中古カメラを買い、一生かけて撮影に取り組む決心をした。

その後、郊外から街へ被写体に変化していった徐は、上海の規模を考え計画的に撮影しなければならないと考え、河南路と延安路の交差点にある測量製図局販売部で15人民元（日本円に換算して250円ぐらい）の上海地図帳を購入した。当時は、地図帳を買うためには勤め先の会社の紹介状が必要であった。この地図帳は今でも保存されており、上海エリアの区・県・郷の交通・名所と歴史背景が詳しく書いてある。この地図は撮影計画を立てるのに役立った。当時の上海の交通システムは不便で、郊外に行くためにはバスを何度も乗り換え、公共交通機関がなく徒歩で10キロ以上歩くこともあった。朝から晩まで撮影に明け暮れ、夜中に家に帰る生活が40年余り続いた。

徐は撮った写真のフィルムを現像し、番号で整理しており、現在 1624 本のフィルムがある。それは上海の都市の様子、郊外の風景、建物と道路、河川、庶民の生活などを収めたモノクロ写真で、上海の隅々まで記録されている。現在、徐は退職し、自宅で数十年も貯めた写真と資料を整理し、かつての撮影の日々を懐かしんでおり、その中にはかつて栄えた農村で今は過疎化してしまったものなどがある。

徐の話によれば、「文化大革命」の時代、上海市奉賢区庄行郷潘塾村に、太平橋という古い橋があったが、「太平」という文字に政治的要素があるという理由で紅衛兵に取り壊されそうになった。村民は知恵を絞り「太平」の文字にある 3 つの点を消して、「大干橋」と書いた。「大干」の意味は、皆で一所懸命労働するという意味になり、政治上問題にならずに古い橋は壊されず無事残った。それは彼にとって、大事な思い出だった。

徐の「記憶」である写真は、なんら変哲のない一般的な光景である。初めて彼の作品を目にすると、作品に一貫性がないように感じる。それは彼の作品に、多くの異なったテーマがあり、その混沌としたイメージこそが、1980 年代の上海を表している。徐はカメラを通して、田舎町が大都会の上海市の周囲に散在することと同じように、少し離れると全く違う世界があるということを伝えた。

徐の写真は上海の都市歴史と風俗を記録し、彼の写真を一枚一枚積み上げると上海の歴史になった。2000 年末までに、計画通り 100 を超える田舎町と上海の市街地の記録をほぼ完成させている。徐はこのような長期にわたるプロジェクトをひとりで成し遂げた数少ない写真家である。

徐は、質朴で伝統的なものの中に、ハイクラスな知恵あるエレメントが含まれ、ただ流行りを追求して飾りたてたエッジなものは浅はかで、ときに危険性をはらんでいと述べた。偉大な芸術作品には時間の蓄積を要し、人為的に作り出せるものではない。徐の作品は庶民の視点で撮影され、彼と同じように質朴である。写真の視点から見れば、徐の作品は上海写真界の大きな転換を示し、それは写真が一部の限られた人のものではなくなったことを示している。スーザン・ソントグは「写真は目で見える文法であり、更に重要なのは、目で見える倫理学である。写真の最も輝く成果は、私たちに錯覚をさせたのだ。つまり、私たちが全世界を写真集のように脳中に貯蓄することができるということである。」¹⁶と述べている。

徐は庶民の立場から、写真を通して時代と対話し自分の声を出して、社会と歴史を記録する中で個人的・独自の・客観的・民間的な立場を示した。「私が撮影する時、自身の感情を反映させず、ただその場所を記録したいのだ。」と述べているように、彼の手法は自己流であったが、表現方法の革新を導いた。なぜなら、1980 年代の中国は、物資が欠乏する年代にあり、カメラは記念写真を撮影するための道具でしかなかった。徐は社会の日常、人と景色を記録した。参考資料もなければ、有名な写真家の作品を見たこともなかった。また自分の作品を写真家に講評されることもなく、ただ独りで撮影を続けていた。作品の表現には、特に斬新な方法は用いられてないが、1980 年代の上海の庶民として生活していた状況に対し、自分の視点をもっていたのが素晴らし

¹⁶『写真論』より スーザン・ソントグ著 湖南美術出版社 P112

いといえる。徐にとって写真撮影は、生活の一部であり、彼が撮影した当時の風景や人はもう存在していない。

徐のスナップ作品は、田舎の日常生活を表現している。すでに消えた古い田舎はまだ目の前にあるように生き活きとし、人々の生活はのんびりとして素朴であった。1980年代の上海都市写真は、大きな変革である。日常化、非政治化、市民化が表現され、発展途上国の市民である徐自身が探索し、新しい時代を体現した。

人々が写真で、ある時代を振りかえって観る時、写真を通して自分の記憶とその時自分への認識を照らし合わせる。そのような方法は、撮影者の撮影する時の気持とは関係が少ない。更に探究しなければならないことは、自分の「記憶」と「認識」である。今後数十年して、1980年代を経験してない人々は、それらの写真を見た時、どのような解読をするのか。取材の中で、徐は当時の仕事の情熱と挫折を語った。それらの背景は、彼の生活に直接的な影響を与え、徐に喜びと悩みをもたらし、作品にも影響を与えた。写真の観覧者は先ず「時代の跡」を観る。徐の大きなプロジェクト撮影の背景には、兄弟の病気、家庭の事情、経済的な貧困、仕事上の優秀な成績と挫折があった。私たちは彼の写真に写された時代の移り変わりに先ず目を向けるが、実際にインタビューして分かったことは、1980年代の彼の様々な体験がそこに写しだされていたということである。

徐喜先の作品解説

写真の左側にいる人は手にかごを持ち、何かを考えているように見える。徐は、一枚の服を男の真上にかけて、服と男が何らかの関係があるように見せかけるために、撮影の画角を決めた。背景は上海のにぎやかな露天市場である。道路工事のため、当時はよく工事の材料を道路沿いに積み上げていた。砂の上に立つ男はとても静かで、周りのにぎやかな雰囲気と対比される。当時の徐はすでに日常に面白い点を探し始めるなど、写真の専門知識を持たない徐の貴重な素質である[図 24]。



[図 24] 《無題》 1983年

この写真の撮り方は、当時あまり見られなかったものである。被写体は道沿いの露店である。盗撮に近い方法で、徐は二人の真ん中からシャッターを押した。中判カメラを使用したため、視線が低くなっている。これほど大胆な構図は、当時特異なものだった。徐の作品の中で、このような表現方法はあまり見られない。被写体を写真の真ん中に置いたことは、幾何学的な遠近感をもたらす効果がある。写真の中の三人はカメラを見ている。二人の女子は抱き合っていて、作者が何を撮っているのか分からないようだ。被写体と徐の目線の交流は写真の面白さである。撮影の瞬間、子供を抱いている男性が通過し、カメラに気づいた。徐は彼らのリラックスしている状態を表現した。この表現方式は徐の主要なスタイルではないが、当時では革新的なもので、創作プロセスの中では自我の探索でもある[図 25]。



[図 25] 《無題》 1983年

この写真は、1980年代の街の雰囲気表現している。上海郊外のにぎやかな街には、年齢や服装、社会階層が違う人が集まり、誰もが社会の中の一頁であることを表現している。画面の中心でものを食べている女の子と婦人は、カメラの存在に気づいておらず、自然な姿が記録されている[図 26]。



[図 26] 《上海川沙高橋村》 1985年

写真の真ん中に、ハンカチの宣伝ボードが立っている。ハンカチを購入するとくじを引くことができ、一等賞は 1000 元の現金となる。当時ではかなりの大金だった。このようなマーケティング戦略は改革開放初期の中国でよく見られ、一夜にして大金を手にしたい消費者を引き寄せる。人物、宣伝ボードはそれぞれ画面の三分の一を占め、二人の足の動きも一致している。シンメトリック構図はこの写真の特徴である。二人がボードに目を引き寄せられた瞬間を徐が撮った。スナップ写真では、短い時間内に画面に対する判断を行い、構図を確認し、カメラをセッティングしてシャッターを押さなければならない。写真家としてのスキルの高さを表している[図 27]。



[图 27] 《無題》 1985 年

船の上で物売りをする光景は、昔の上海でよく見られた。露店商は魚や農作物を販売することで生計を立てていた。人々は岸边に集まって船の上の商品を買うかどうか考えている。徐は橋の上からこの写真を撮った。人物の配置、黄金比を考えた構図がこの美しいイメージを構成している。画面内のほとんどの人たちが船を見ているが、一人だけ頭を上げて上を見ていてとても目立つ。右側にいる女の子の動きが画面のバランスを保ち、鑑賞者に彼女が何をしているのかを考えさせる。写真全体は背景がシンプルで、主題がはっきりしている[図 28]。



[図 28] 《無題》 1987年

2.1.3. 王耀東

王耀東（ワン ヨウドン）は、1958年に上海に生まれた。上海「北河盟」写真団体の創始者であり、出展した主な写真展には、上海「北河盟」写真団体写真展（1986年）、上海七人モノクロ写真展（1996年）、上海第五回国際写真展－モノクロ写真展（2000年）、中国「一品」国際写真祭（2001年）、個展「凶像の像」－上海威馬写真センター（2001年）、韓国漢城アジア写真祭双年展（2002年）、個展「双面上海」－海上海芸術センター（2002年）などがある。作品は日本、イギリス、フランス、アメリカのギャラリーにも収蔵されている。

（2018年8月10日 研究者によるインタビューから）

1984年－1985年に、上海市工芸美術学校で美術を学んだ。当時学校では、美術学生の絵画授業に使う写真素材を撮影するため、3ヶ月で写真や現像などの技術を身につけなければならなかった。それをきっかけに写真に興味を持ち、写真撮影をはじめている。前述した唐載清や徐喜先とは違って、王は学校で芸術教育を受け、美術とデザインを学び、芸術の基礎を習得していた。彼は芸術の価値というもの、「他人に誇りを伝えることができることだ。そしてこれは極めて美しいものだ」と述べているように、芸術へのプライドと自分のスタイルを持っていた。

彼は、「1980年代は改革開放の初期に若者だったものは、芸術に触れる機会が少なかったが、ひとたび西洋の文芸思想が流入すると、西洋化はとても早かった」と述べた。その時期から存在主義論、現象学、哲学論などの書籍が中国でも手に入った。王は文学や音楽を好み、西洋文化に没頭し、文芸理論、美術、新しい文化思想を学び、「自分は楽観的な人ではなく、感情的な人間であり、ウジウジした性格だと思う」と述べ、写真に対して独自の感覚を持っていると考えていた。

1986年写真愛好者9人で上海に「北河盟」写真団体を創立し、この組織は、現在の上海をはじめとする中国写真史に重要な影響を与えた。「北河盟」のメンバーのひとり顧錚はその後、中国写真界で活躍した。「北河盟」という名称について、王は、張抗抗の小説『北極光』の中の川、砂漠、大地の広々とした開放的なイメージに影響を受け、「北河」という名前を提案した。初めこの名前には何の意味もなかったが、メンバーの張継文が自身の出身地の中国北部で、強い結束を意味する「盟」という文字を使うことを提案した。この言葉は「北河盟」を象徴する文字であり、自発的に集まったこのグループには、リーダーが存在しなかった。

復旦大学教授の顧錚は、「北河盟」を「上海の主流写真界とは関係のないサロンの民間団体」（顧錚氏談）と定義づけ、当時中国で流行していた香港「サロン写真」へのリスペクトと「報道写真」の偽りからの脱却など、写真の古い表現方法の理念を打ち破ることを提唱した。

王は「私たちは写真について共通の理念があり同志であった。写真家として交流するためのグループであり、ひとつの集団としては活動していなかった。最初は2～3人、3～4人で定期的に作品交流会を行ない、その後に範囲が拡大した。交流のたびに良い写真を出したいと思ったが、時間とともに、疲弊してきた。毎回レベルの高い写真を展示するストレスから、満足のいく作品が出せなくなっていた。全体的に強い集団意

識はなかったが、大きな問題もなく、比較的緩やかなものであった」と述べている。

1986年9月1日から9月20日まで、はじめての「北河盟」の写真展が上海市淮海映画館地下室の「パリカフェ」で開催された[図29]。「パリカフェ」はパリの有名な「ブラックキャットカフェ (Black Cat Cafe)」の影響を受けて建設されたもので、王らは、そこで映画館の美術スタッフや党支部書記の支援を受け、写真展を開催することができた。当時の新聞『青年報』、『新民夕刊』、『上海日報』の英語版が、「フランスのブラックキャットカフェのような芸術界の社交場で、実験的な写真展が開催された」という記事を掲載し、写真展を大々的に報じた [図30-図35]。



[図 29] 第一回写真展の展示風景 1986年



[図 30] 王耀東出展作品《離異の形1》 1986年



[図 31] 王耀東出展作品《離異の形 2》1986 年



[図 32] 王耀東出展作品《離異の形 3》 1986 年



[图 33] 王耀東出展作品《おはようございます》 1986年



[图 34] 王耀東出展作品《無題》 1986年



[図 35] 《逆方向》 1986 年

写真のテーマは《平和のハトを待つ》で、少女の後ろ姿を被写体にし、取り壊し中の工事を背景にしている[図 36]。超広角レンズを使用し、カメラと被写体との距離を縮ませ、被写体が画面の大半を占め少女の後ろ姿はハトに似ている。王は「背景の取り壊されている家屋は古い思想を少女の後ろ姿は活力と生命力を象徴する。古いものが新たなものに入れ替わる中、人々は改革に対して正確で穏やかな態度を取るべきだと主張している」と考えた。写真は遠近感が強く、見下ろす視角にインパクトがある。超広角レンズを使用することで、屋根の上の線を画面中心に集め、鑑賞者の視線を写真の中央部に集中させる。作者の創作目的は、被写体である人物と背景の関係性によって表現される。



〔図 36〕 王耀東出展作品《平和のハトを待つ》 1986年

写真展の開催前日、二人の政府の幹部が作品を審査し、王と顧錚の二枚の作品の撤去を命令した〔図 37〕。作品には「処」という字があり、農村からきた娘がぼんやりした表情で鉄条網の後ろに立ち、遠くにはジープが写っている。王はこの作品で人の閉塞感を表現しようとしたが、政府の幹部はぼやけたジープが警察署のジープだと言い、警察署のイメージに悪い影響を与えると主張した。



〔図 37〕 王耀東の撤去された作品《無題》 1986年

他の一枚は顧錚が北京軍事博物館で撮影した写真で、高い位置から博物館入口の毛沢東像と彫像の足元の母子二人を写したもので、子供が上を向いて母と話している写真である。逆光で人物や彫像がシルエットになり、全体に暗いトーンで、過去の歴史に疑問を投げかけるような表現の写真が政府役人には受入れられなかった。二人はこ

の2枚の写真を撤去した[図 38]。



[図 38] 顧錚の撤去された作品《無題》 1986年

写真展に対する評価について王は、「特に厳しい批判は受けなかった。政府の役人も上海写真家協会も写真展には来なかった」。なぜなら、彼らが写真展に来るということは、その写真展を公式に認めることになるからである。その後、北京でも写真展を開催し(1986年10月18日-10月26日に北京西城区工人倶楽部「八十平米」ギャラリーで開催した)、一定の評価を得た[図 39]。他都市の写真界の人々が上海で活動に参加する際、上海の写真協会に「北河盟」のメンバーを紹介してほしいという依頼があったが、上海写真家協会と「北河盟」には、なんら交流がなかった。その後、「北河盟」には、上海写真家協会から何度か参加の要請があり、王は「北河盟」として上海文化撮影コンテストの審査員を担当することで、公式に上海写真家協会に認められた。



[図 39] 第二回写真展会場風景

二回の写真展の後、「北河盟」は各自の活動が活発になり衰退しはじめた。顧錚は「一

且社会の注目を集めたら、社会批判を経て、個人は自分の創作スタイルによって目標を決めて努力するのは当然である。団体が解体の道を歩むのはおかしいことではない。多くの芸術団体が置かれている状況と同じであった」(顧錚氏談)と述べた。「北河盟」は、たった2年の活動であったが、上海写真界に影響を与えた。

王は「ある光景を目にしたら、撮影したい画面が頭に浮かび、撮影することによってその画面を表現できるのが写真の魅力だ」と述べており、アンリ・カルティエ＝ブレッソンやロバート・フランク¹⁷の芸術的視点が自分の潜在的意識に近いと考えていた。

世界のさまざまな写真作品を観ることは、王の創作に大きな影響を与えた。当時、王はコマーシャル会社でカメラマンをしていたため、会社の資料室で『西ドイツ写真』、『VOGUE』、『スイス動物写真』など海外雑誌を読むことができた。1980年代にこれらの西洋雑誌を読むことは実際には容易ではなかったが、そうした写真は、王の視野を広げた。

王の作品を観ると、彼の鋭い視点は、常に都市の中にある瞬間を探し、偶然性は彼の写真の中で必然になった。そのパワーと衝撃的な写真は、人々に様々な影響を与えた。それは彼にとってゲームのようなものだった。生真面目な王は、写真を通じて街を歩き、撮影することが、唯一自由に生き活きとできる瞬間であった。都市でスナップを撮る中で、たびたび、決定的な瞬間を逃すことがあり、もっと早くシャッターが押せたらと思うなど、現状に満足せず努力したからこそ、彼の写真は素晴らしいものとなった。

アンリ・カルティエ＝ブレッソンは「あなたが写真を撮影するのではなく、写真があなたを撮影する」¹⁸と述べているように、写真を通して撮影者の心は暴かれていくのである。

王は「都市を歩く時、真実の光景と偽りの光景をよく観る」として、自分の作品を「欲望都市」と呼び、都市は様々な光景を観ることができる容器のようだと例えた。「人々は自分勝手に、常に興奮し、焦り、恐れている。」そして、王は都市におけるさまよい人で、自分の考えと思いをその光景と結びつけ、人々の欲望を写真に写しだそうとした。それは、あるときは、色気があり妖艶で、病的であり、街を歩くと、欲望から逃れることが出来ない。彼はカメラで欲望に対峙し「私は人の暗い面を暴いているようだが、実は人間の真の本質には清い心があると信じている。私は人間の暗い面を写しだすことで、逆に人間の清い部分を表現したいと思っている」と述べている。王は上海が発展するにつれて、同じような商業施設や高層ビルが立ち並び、面白みのない都市になっていくと感じていた。また王はデジタル写真に対して懐疑的で、デジタル写真ではフィルム写真の持つ神秘性が失われると感じている。

¹⁷ ロバート・フランク (Robert Frank, 1924. 11. 9-) はアメリカの写真家である。スイス・チューリッヒ生まれ、1947年にアメリカに移住し、1958年、代表作である《アメリカ人》を発表、後に続く写真家に多大な影響を与えた。

¹⁸ 『我将是你的镜子』顧錚 上海文芸出版社 2003年 P67

《1980年代の人民広場》シリーズは1980年代に撮影した王の代表作である。人民広場は上海の代表的な地区の一つであり、祝日にはいろいろな催しが行われた。王は、その主席台が政治と権力の象徴であり、多くの歴史事件やここで起こったことを残したいと考えていた。王が撮影したシリーズは、ミケランジェロ・アントニオーニが当時撮影したドキュメンタリー映画《中国》¹⁹に酷似している。このドキュメンタリー映画では、道路に人は少なく、人々はほぼ同じ服装で、個性もないように見え、彼の写真はこの状態を写しだしている。

王は「当時の上海の道を歩く人たちはみな平凡で、服に個性がなく、抱負を持たない無名な都市の一員に過ぎなかった」と語っているように、作品全体は人間の平凡さを表している。

子供時代から上海の人民広場付近の跑馬庁アパートに住む王は、毎日窓を開けると、広場全体を見渡すことができた。「人民広場は当時の市民のプラットフォームでイベントが多かった。そこにメインテーブルがあり、上海市政府の象徴であり、政治と権力の象徴でもある」と述べている。王はメインテーブルを撮る際、シルエットデザインを使用した[図40]。鳥籠を持つ一人の市民が画面の前部を通過し、後部には当時の人民広場付近で一番高いビルが建っている。地平線は写真の1/3のところであり、建設中のビルは画面の真ん中に位置し、メインテーブルと強く対比されている。写真の中の人物は画面のバランスを保ち、下からの視線で撮られた写真は、雲の上の人民広場が権力の象徴というイメージを強調している。

作品集の多くはシンメトリックなものが多く、この中で、王は人民広場の中の人々に注目した。標準レンズと望遠レンズを多く使うことで、被写体の遠近感を縮ませ、周りの乱雑さを除き、被写体を強調している。[図41]は人民広場で朝、太極拳の練習をする老人たちの写真で、50mmレンズで撮られ太極拳をしている二人の老人の間からもう二人の老人を撮っている。[図45]は上下が対称的な作品で、二人が運動している。[図48]は左右対称で、300mmレンズで地面に座りワイシャツを着てイベントが始まるのを待っている人を撮り、地面とワイシャツの黒と白が強く対比している。[図51]は人民広場で花火大会を待つ人々の写真である。祝日のたびに、自発的にパレードに参加する人々で、彼らの多くは地方から来て、午後からパレードに参加し、夜の花火大会を待ち続けている。群集の真ん中でカメラレンズを見ている一人が際立っている。王は135mmのレンズで撮影した。

これらの作品は横からの明かりと逆光が利用され、バランスの取れた光と影で、被写体をより美しく感じさせる。これは王がデザインを学んだことと関わっている。図44のように、円になって座っている子供たちで、背景は動いている子供たちである。このような主体や背景の関係性を重視したのもこのシリーズの特徴であり、人民広場

¹⁹ ミケランジェロ・アントニオーニ (Michelangelo Antonioni, 1912-2007) は、イタリアの映画監督。1972年、文化大革命期の中国を舞台としたドキュメンタリー《中国》を製作した。しかし、中国政府にとって都合の悪い描写を含んでいたため、毛沢東の反発を受け、中国で公開されたのは30年後のことであった。

が、市民活動や交流の場として、日常生活に欠かせない存在であることを表している。

30年以上前のこれらの作品には、望遠レンズが多く利用され日常の風景や人々は実物と少し違うように写り、曖昧にされていた。

王は誰もが知っている日常生活の中に独自の世界感をつくりあげたが、それは皆が目にしていて上海の光景ではなかった。彼はスナップ写真を通じて都市と語り合い、心にある思想が長い間に閉じ込められていたからこそ、写真で上海の物語を語られた。



[図 40] 《1980年代の人民広場》#001



[図 41] 《1980年代の人民広場》#002



[図 42] 《1980年代の人民広場》#003



[図 43] 《1980年代の人民広場》#004



[図 44] 《1980年代の人民広場》#005



[図 45] 《1980年代の人民広場》#006



[図 46] 《1980年代の人民広場》#007



[図 47] 《1980年代の人民広場》#008



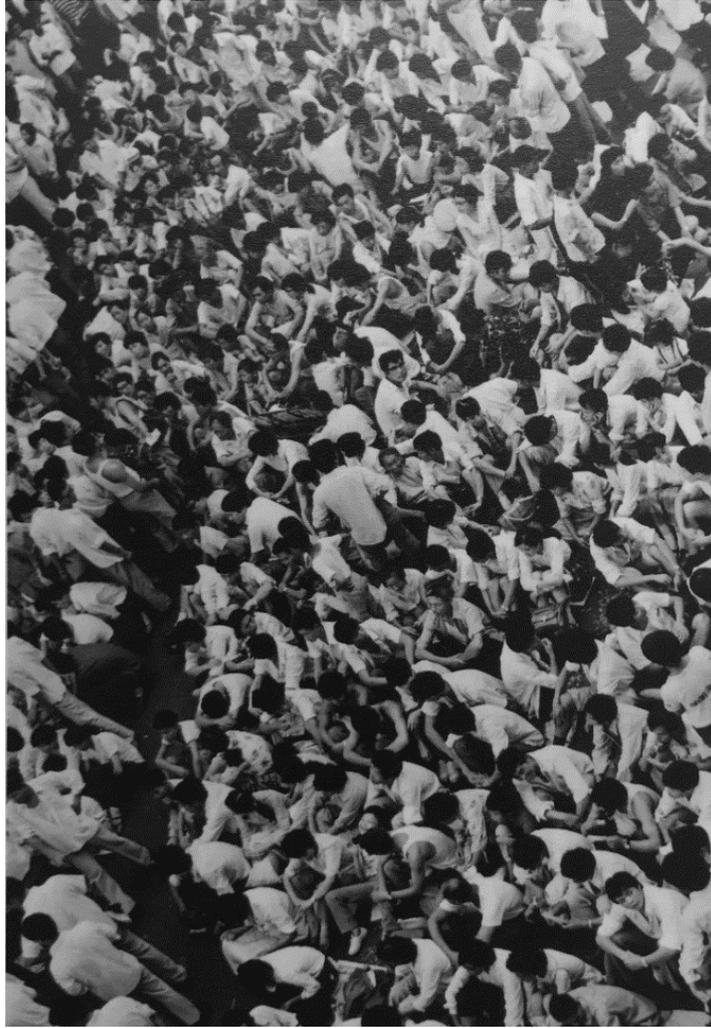
[図 48] 《1980年代の人民広場》#009



[図 49] 《1980年代の人民広場》#010



[図 50] 《1980年代の人民広場》#011



[図 51] 《1980年代の人民広場》#012

2.2. 開放後第二期を代表する写真家

本格的な都市スナップ写真は、1980年代の末から1990年代の初期に登場し、1990年代の中期より、中国写真史において重要な分野の一つになった。第一期における代表的な団体の北京「四月影会」と上海「北河盟」は、写真界の変化をチャンスに変え、写真家たちは長い間積み重ねた社会意識と人権意識の元、写真を通して社会の変化に目を向けるようになる。

1990年代から、上海の急速な都市化に伴い、写真家は都市や生活の変化に焦点を当て、いろいろな表現方法を用いて、短期間に起こった出来事をフィルムに記録した。1990年代に入ると、都市写真は社会発展を推し進める道具として使われることが多くなったが、写真家たちは都市の活気を褒め称えることではなく、都市の暗部にも視点を置き、作品を通して社会に問題提起した。

第二期の上海は中国写真界の中心地であり、写真記者、科学技術従事者、プロのカメラマンに加えて、教師、医者、労働者、企業家、職員などのアマチュアカメラマンの写真グループが結成され、写真専門学校が生まれた。都市をテーマとする写真家にとって、上海は魅力的な被写体であり、写真家らは上海の都市生活の記録を中心に、芸術学や社会学の視点から上海の日常生活を記録した。鑑賞者も写真が表現した都市の変化や発展の社会的意味を知る機会となり、合わせて1990年代の上海の都市の生活の矛盾点および人々の衝突と対立、統一を写しだし、そこには上海の人々の真の生活と文化が反映されていた。

第二期の写真家の周明、陸元敏、雍和らは、上海を被写体に、真実の社会を主題にすることによって、上海の急速な変遷を表現した。作品では改革開放による庶民の世界観の変化をあぶりだし、表現方法は第一期のスタイルとは異なる、全く新しいものになった。

第二期の特徴は、海外の写真家の影響を受けシリーズ作品が現れたことや、当時の社会発展に対する理解を重視したことで、作品には主観性を求めたことである。周は作品の中の人物の対比を重視し、読者の興味を集めた。陸は、自己認識と感情の表現を、雍は作品の中に含まれた物語を重視していた。

写真家たちは観察すると同時に瞬間を捉え、街本来の光景を重視した。彼らの表現手法は非常に単純である。それぞれの立場、性格や視点が異なり、作品でもそれぞれのスタイルを大切にしていた。彼らの作品は第三期の上海のスナップ写真の基礎を築き、写真の記録性を十分に発揮した。

この時期の上海の都市スナップ写真は、先駆的な存在であり、他都市では達成できないレベルにあった。写真家は上海を被写体とすることに加え、自分自身の価値観で作品を制作し、都市の発展とともに浮上した問題や現実の状況を鑑賞者に提示した。鑑賞者は写真家たちの作品から、彼らが社会へ伝えようとする熱意を感じたのではないかと、推察する。

2.2.1. 周明

周明（ジウ ミン）は、1960年に中国陝西省に生まれ、1983年に上海師範大学中国語専攻を卒業後、同濟大学、上海師範大学、上海応用技術大学で教鞭をとった。現在上海師範大学人文伝播学部写真学科主任、修士指導教授である。作品はアメリカ、イギリス、ドイツ、フランス、スイス、スペイン、イタリア、ギリシャ、日本、韓国、シンガポールなどで発表され、出版した写真集には『上海：574日速瞄』（A Glimpse of Shanghai）、『海上観・観上海』（Shanghai: An Alternative View）がある。

（2017年8月28日 研究者によるインタビューから）

周の両親は軍医で、彼は幼少期から家族とともに江蘇省や吉林省、北京で生活し、15歳の時に上海に移った。1985年、25歳のときから写真を始め、最初はモノクロ銀塩を用いて撮影した。周は当初、風景や草木などを撮影していたが、次第に関心が都市へと変わっていった。彼の作品の多くは、都市でのスナップ写真であり、1990年代の上海の写真界では斬新なものであった。

1985年頃に上海で開催された二つの写真展が、その後の周の活動に大きな影響を与えた。一つは上海市少年宮で開催されたアンリ・カルティエ・ブレッソンの写真展である。当時の中国写真界では、ブレッソンの認識は浅かったが、上海市少年宮で展示された200枚余りの写真を見た周は「ブレッソンと同じような写真を撮りたい」と深く感銘を受け、本格的に写真の勉強を始めた。他の一つは美術館で開催されたアンセル・アダムスの写真展である。アダムスの作品はサイズが大きく、プリントも良かったが、周は自分のスタイルとは異なると感じ、二つの展覧会をきっかけに、自分の進むべき道を確認した。

また周の写真活動には、家族の存在が大きな影響を与えた。公務員の女性と結婚した周は、経済面では妻の収入に支えられ、周の写真制作にも理解を示した妻は、高額な写真機材の購入にも反対しなかった。1990年から、本格的に写真創作活動を始めるが、その際、1990年以前に撮った写真を全て廃棄している。その理由について周は、「それまでの写真は練習に過ぎない、これらの過去を捨て、成長したいと考えたため」と述べている。1998年に周は大学の仕事を辞めてフリーカメラマンになり、仕事がなかった周を妻は献身的に支えた。生活は苦しく、服はおろか、現金も預金もないような生活が続いた。

1990～2000年、周は主に二つのテーマでスナップ写真を撮影した。

1. 《南京路》は、特に栄えていた場所であり、南京路のスナップ写真から、1990年から10年間の上海の変遷を知ることができる[図 56－図 63]。

2. 《上海蝸居》は、20年間にわたり上海特有の厳しい住環境を撮影したもので、生活の辛さを表わしている[図 52－図 55]。



[図 52] 《上海蝸居》シリーズより 1995 年



[図 53] 《上海蝸居》シリーズより 1995 年



[図 54] 《上海蝸居》シリーズより 1995 年



[図 55] 《上海蝸居》シリーズより 1995 年

1975 年、当時 15 歳だった周は上海にやってきた。まだ改革開放が進んでいない時代であったため、当時の上海は外の者に冷たかった。彼はそんな上海になかなか馴染めず、大都会の中にあっても、あまり幸せと感ずることができなかつた。そのため、周の早期の作品は、日常の暖かさを感じさせる作品もあれば、風刺や批判的な意味を込めたものもある。それは故意に撮影したのではなく、感情が素直に表れたものである。ブレッソンの影響で、客観性を重視し、単なる記録ではなく、写真を通して人と社会の関係を表現する。作品の多くは対比を通して人の興味を引き起こし、ユーモアと皮肉を交え作品を制作した。彼の視点は冷静且つ鋭く、都市の隠れた残酷な日常を観察

した。現在、彼は冷静に社会の移り変わりについて、観察し、より鋭くより深く世界を切り取る。

周は常に焦点深度を深くして（ピントが近くから遠くまでにあった状態で）撮影するため、都市で営まれている生活と人々の様子が細かく描写され、周の被写体は彼の視点から逃げられない。

周の切り取る日常には、アクシデント、芸術性およびユーモアという特徴がみられ、極めてありふれた光景でも、周の手にかかると、一瞬の決定的瞬間が、全く別の場面へと変化する。周は都市にある点や線、面などを分解し、独自の理論で再び画面の上に再構築させる。個々の作品のあらゆる「点」は無意味な存在ではなく、周が鑑賞者に読み取ってもらうメッセージなのである。

写真に現れたディテールは、都市における日常の馬鹿馬鹿しさやドラマチックな場面の中で、超現実的なスタイルを作り出す。彼の鋭い視点は「偶然性」をピックアップして画面の中に入れ、カメラを通して一枚の写真にする。目の前の真実を、細部まで描写することで写真に特別な意味を込める。そこには彼の視点で切り取った幻の「現実」があるが、その「現実」は、一切の改ざんはなく、その奇妙で不思議な世界は、彼の目前で起こった「現実」なのである。

人は都市生活の主体であり、周の写真では、人々と他の要素を結びつけ、写真の中で位置付ける。強い存在感と鮮明な対比を通し、主体の存在する意義を強調し、都市の真実を表現する。実際、都市の現状はこのように些細なところで構成される。これらの要素は引き立て合いながら矛盾し、関わり合いながらそれぞれ独立している。

写真の中で、豊かな都市の生活風景と複雑なディテールを重ね合うことで、周のスタイルが構築された。これは、1990年代の中国社会と文化の変化がもたらしたもので、都市型消費文化への人々の欲求の多様化に影響された結果、街並までもが、混沌化し彼は作品の中でそのような時代性を表現した。

スナップ写真は、鑑賞者がそれぞれの視点で鑑賞するものであり、そこに答えはない。周は、鑑賞者の視点を誘導するために、故意に一部を細かくして都市を表現する傾向がある。しかし、このような表現方法は危険もはらんでいる。なぜなら、この一見「リアル」に見える「光景」は、とても「リアル」すぎて、偽りのものに見えてしまうことがある。彼は、場面を演出するような、スナップ写真におけるタブーは一切していない。スナップ写真の前提は「ありのままを切り取る」ということであるが、「ありのままを切り取る」という行為についても、実際は周の意図が反映されることを避けられない。なぜなら、光、角度、場面、シャッターを切るタイミングには全て周の意志が働いているからである。芸術作品という視点では、このような表現方法もその一部であり、周の性格から作為的な作品を撮影することはないと考える。

周明の作品解説

児童用の自転車に乗っている父の後についていく子供がいる。写真は人物の正面ではなく、広角レンズで背後から撮られ、遠近感と構図のバランスが良く取られている。上方から撮影したため、道路のラインが圧縮されている。遠い方の人と被写体が三角形に位置している。もし正面から撮影した場合、構図の奥深さが失われ、雰囲気も異なると考えられる。真剣に自転車をこいでいる父親の指導で子供は成長していく。親は常に子供が幸せになるように、悠々自適で不自由のない生活を送れるように悔いなく努力したが。この子も大人になったら、同じように親孝行するだろうか[図 56]。



[図 56] 《南京路》シリーズより 1993 年

周は街でこの素晴らしい瞬間を撮った。バスの中にいる女性は外を見ている。バス側面のポスターがちょうど女性の位置と重なった。女性の隣の男性は周が写真を撮るところを見て、なぜ撮影するのか分からない為、何ともいえない表情をしている。視線によるコミュニケーションは面白い視点である。50 mmのレンズで縦に撮られた写真の中で、周は周辺の環境をあまり表現せず、興味のある所だけ強調している。女性と男性の表情と共にバスに張られたポスター広告がこの写真の面白さである。日常の中から面白みを発見するのが周の作品の特徴である [図 57]。



[図 57] 《南京路》シリーズより 1994年

撮影は瞬時に決めるもので、周はその瞬間を見逃さない。この写真は、周がシャッターを押す前に、すでになにが起きるのか把握しているように感じる。写真を撮る時間は一瞬に過ぎない。写真家は短時間で、一般人が表面しか見えない物事の真相を再構成することができる。写真の中の男性は美容院の中の様子を見ている。彼が飛び上がった所を周がシャッターを押した。人物は写真の黄金比のところに位置する。ポスターが場所を、人物の動きが彼の行動を表し。この「決定的な瞬間」を一瞬にして自分の意図通りに撮ることは一般のカメラマンにはできない[図 58]。



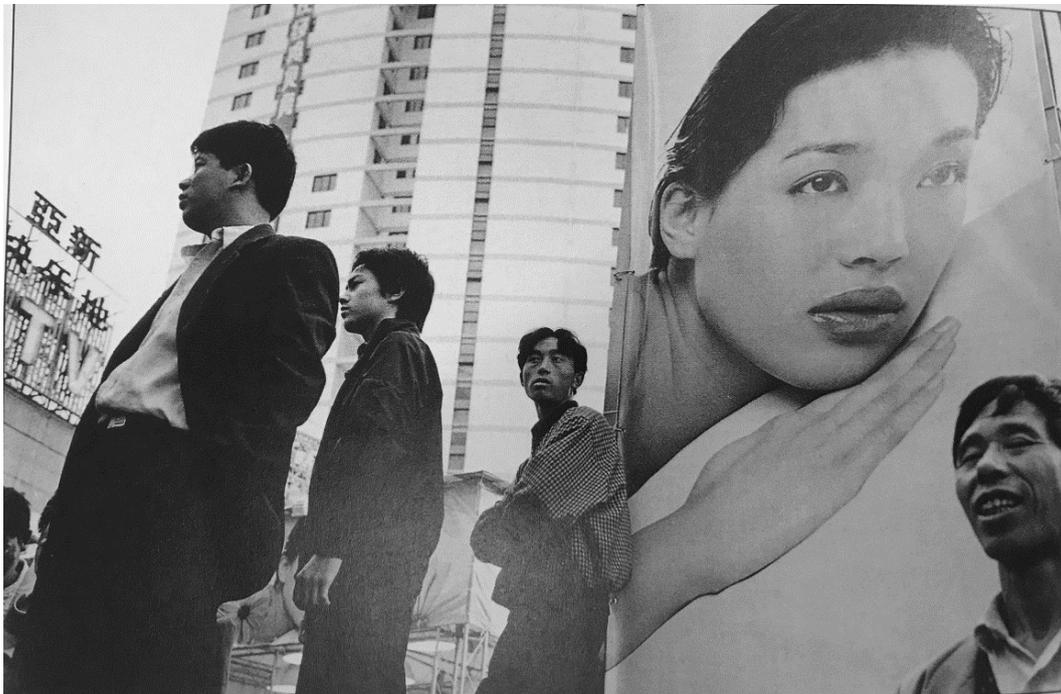
[図 58] 《南京路》シリーズより 1994 年

これは上海で有名な商店街である南京路を撮影したものである。1990年代当時の上海は、道端で日光浴をすることが流行っていた。写真の前面に編み物をしている女性、中央にタバコを吸いながらあくびをしている中年男性、左側にサングラスをかけた女性が南京路に目を向け、中央にスーツをきた1人の観光客が休憩している。この写真で周明は、南京路の建物を背景に、決して裕福ではない女性の編物の様子と、のんびりあくびをしている男性など人物の動作、表情などを対照させることで、南京路で交錯する人間模様を表現した。これほど近いところからシャッターを押しても気づかれず、被写体の自然な表情を捉えていることは写真家の技術の高さを証明している。人物の表情はそれぞれ異なり、ドラマチックである[図 59]。



[図 59] 《南京路》シリーズより 1999年

この写真は、ある商業施設の広場で開催されたショーの様子である。写真の画面の半分をモデルのポスターが占め、モデルは右を向き、他の4人の被写体は、逆方向の左側を見ている。彼らの服装や年齢、姿勢などから、当時の階級の違いを読み取ることができる。周は階級の違う人を同じ画面に置き、表情を通して、ショーを見ている時の思いを表現した。この作品は周がたまたま通りかかった時に撮影されたとされているが、構図の絶妙なバランスで鑑賞者の視線を下から上に移動させ、人物の大きさや、表情の対比を通して、写真の技術の高さが伺える[図 60]。



[図 60] 《南京路》シリーズより 1999年

改革開放後、上海はいち早く海外の文化を取り入れ、各国のブランド品が上海に輸入された。そのうち、マクドナルドをはじめとするファーストフードが人気であった。この作品はあるマクドナルドの前で撮ったもので、店頭で記念写真用のベンチがあり、外国文化の象徴であるロナルド人形と2人の清掃作業員が座っている。人物の視線は異なり、ドラマチックである。太陽の光による人物の薄い影と背景の闇さのコントラストが主体を際立たせ、中国文化と外来文化の融合を表現している[図 61]。



[図 61] 《南京路》シリーズより 1999年



[图 62] 《南京路》シリーズより 1990年代



[图 63] 《南京路》シリーズより 1990年代

2.2.2. 陸元敏

陸元敏（ロウ エンミン）は、1950年上海に生まれ、1968年から1972年まで、「下放」²⁰を通して上海の農場で映画上映員をしていた。1972年から上海市政工程研究所で科学技術カメラマンになり、1989年まで上海市呉淞区文化館で働いた。1989年から上海市普陀区文化館にカメラマンとして所属し、2010年に定年退職した。現在、中国写真家協会会員、上海市写真家協会常務理事、上海市普陀区写真協会会長である。中国第一回沙飛賞を受賞し、個展は『生活』（2001年）、『上海人 1990—2000』（2003年）、『聯体』（2003年）、『陸元敏の LOMO の世界』（2004年）、『上海・上海』（2004年）、『蘇州河』（2006年）を開催した。

（2018年2月27日 研究者によるインタビューから）

陸は中学校を卒業後、「下放」政策により農村で労働に従事し、上海市崇明県の農場では集団生活やクラスメートに馴染めず孤独だったが、出発前に撮影した記念写真が彼を支えた。

仕事の関係で写真撮影を始め、農村で映画の上映員になった。「下放」政策が終わった後、出身都市に戻ると、それまでの経験が買われ上海市政工程研究所に配属され、科学技術写真の撮影をはじめた。その時から本格的に写真の勉強を始め、働きながらカメラの技術を磨いた。しかし、師匠との折り合いが悪く仕事を辞職し、上海市普陀区文化館に転職している。当時の中国は、転職手続きが複雑で可能性も低く、転職先の場所も上海郊外で通勤が大変であったが、逆境をはねのけ転職している。文化館は陸の仕事のために、海鷗（カモメ）DFカメラを購入し、暗室を設置するなど。文化館の待遇に感動し、一所懸命に働いた。その後、国有企業の改革で、文化館がより遠方に移動したため、1989年に普陀区文化館に転職した。

同年、陸は写真創作活動を始め、仕事の関係から18mmの超広角レンズを購入した。このレンズを使うことで、ファインダーを覗かずに撮影したり、被写体が近くにいっても気づかれず、シャッターを切ることができた。この手法で、積極的に撮影し、加えて、友人の陳海汶が陸を誘い一緒に撮影したことから、スナップ写真に対する緊張感が薄れていった。18mmレンズで撮った写真は、横幅の広い画角で力強く迫力のある作品になり、撮影した写真で賞をとり、その賞品が海鷗（カモメ）DF300カメラだった[図64]。陸の代表的な作品《蘇州河》、《上海人》シリーズはこのカメラで撮影された。

²⁰ 文化大革命期に、農民の生活と仕事を体験することによって大衆と結びつき、みずからの世界観を改造することを目的とした。党と政府機関の幹部および知識人を長期にわたり農村、あるいは五・七幹部学校へ強制的に派遣し、農業労働に参加させることとなった。幹部下放ともいう。しかし実際には、政治運動の中で問題のあると思われる知識人、特に幹部を権力から排除し、懲罰や迫害を加え、肉体労働を強いる手段として使われた。文革後批判を受け、中止された。



[図 64] 《平和ホテルの後門》 1989年

18mm レンズで撮影した作品の内容について、表面的と感じ、満足していなかった。撮影の緊張を克服するため、18mm レンズを使ったが、後にミノルタ 35mm の広角レンズを購入し、このレンズを使用していた。

1989年、友人と周庄水郷へ撮影に行ったとき、自分がどのような写真を撮るべきかやっと分かったと言う。それまでは、受賞した作品を手本に美しい写真を撮影していたが、周庄での撮影では写真を「美しく」撮る必要はなく、自分の能力に応じた写真を撮ればよいと考えた。他人とのコミュニケーションやテーマを考えるのが苦手な陸は、無理に写真を撮影することを止め、自分が撮りたい写真を撮りたいように撮るようになった。

陸の作品スタイルは、彼自身の経歴とかかわっている。幼いころから上海で生活し、上海に対して深い感情を持ち、13年間の悩む時代を踏まえ、現在の都市を対象とする撮影スタイルを確立した。1972年には写真関連の仕事をしてきたが、撮影対象が分からない時期があり、思い悩みながら様々な試みを経て、1989年ようやく自身が撮るべき対象が分かる。陸の作品は、昔の面影が消えつつある上海であり、道の犬や通行人、電柱、上海の家庭、弄堂（路地裏）など上海の日常を反映するもの全てが撮影対象である。陸はカメラの利便性、簡潔さを生かし、鋭い観察力と独特の視点で都市の形態を表現している。陸は無心で被写体と向き合い、自分の内面を写真で表現しようとして白と黒の影の対比させ、粒子の美しさにくわえ、それぞれの写真にあるせつない物語が鑑賞者を惹きつける。弄堂写真は、時代の記録であり、上海人にとって大切な記憶そのものである[図 65—図 70]。



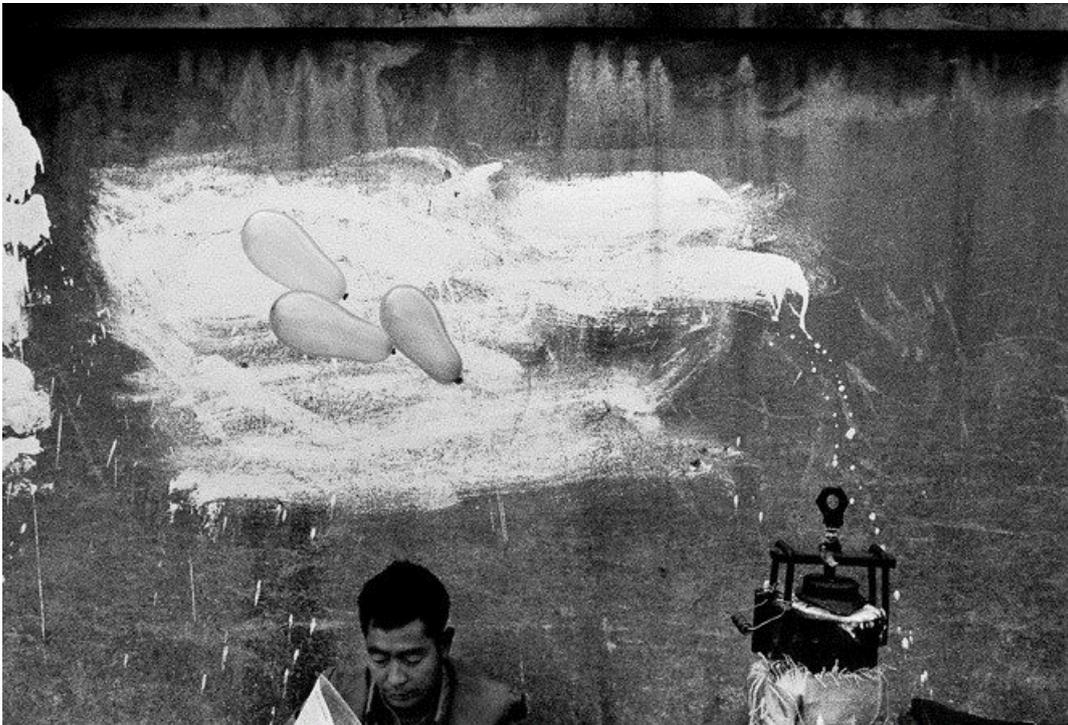
[図 65] 《上海弄堂》シリーズより 1990年代



[図 66] 《上海弄堂》シリーズより 1990年代



[図 67] 《上海弄堂》シリーズより 1990年代



[図 68] 《上海弄堂》シリーズより 1990年代



[図 69] 《上海弄堂》シリーズより 1990年代



[図 70] 《上海弄堂》シリーズより 1990年代

《蘇州河》[図 66-図 72]シリーズは、陸の代表作の一つである。蘇州河は江蘇省太湖瓜涇口を源流とし、全長 125km、青浦区趙屯を通過して上海に入る。上海における長さは 53.1km、都市中心部の長さは 23.8km で外白渡橋東側に流れ黄浦江に入る。上海初の飲み水場は、蘇州河を水源としていた。第一次世界大戦の影響で、中国の産業は急激に発展し、蘇州河の南側に工場や倉庫が次々建設された。当時、環境保護意識がなく、工場排水や日常生活の汚水がそのまま川に流され、蘇州河は「黒くて臭い」と言われていた。

通勤時の蘇州河の人や物、雰囲気は陸の創作意欲を湧かせた。《蘇州河》シリーズの撮影では、何かを撮るのではなく自分の気持ちを写真に込めることで、才能を発揮し、独自の作風を作り上げた。当時、カメラに収めたものは、発展に伴って姿を消しており、1990年代後期からの大変革を写真に収められたことはとても幸運であったと語っており、変革後の上海は陸にとって魅力的な街ではなくなっていた。

《蘇州河》シリーズの上海は、まるで時間が止まっているかのように、時代の変化が感じられない。陸が 1989 年から 1998 年に撮ったスナップ写真は、多くの鑑賞者にとって 1960 年代、1970 年代の上海であった。それこそが陸のスタイルであり、時代の変化とともに都市は変わっていくが、陸の蘇州河に対する気持ちは変わらず、子供時代の思い出が込められていた。兩岸の風景、雰囲気、人々の格好・表情、家々などが彼の記憶の中に生きており、蘇州河にくるたびに、その記憶が呼び起こされ、陸を過去に連れ戻す。創作の初期に、何をするかははっきり分からなかったときに、偶然、蘇州河で 35mm レンズを使って撮った写真が、自分にふさわしいという「感覚」を持った。それはピンボケの写真であったが、彼にとって本当の意味で撮りたい写真であり、昔を懐かしむ気持ちが、彼に創作意欲を与えた。

創作後期に入ると、上海は都市化が進み蘇州河も大きく変化し、景観はきれいになっていった。しかしそれは彼の記憶の中の蘇州河ではなく、新しい蘇州河にはなじめなかった。陸は自分なりの創作方法で、日常の生活に主眼をおいて蘇州河周辺の風景を残した。彼のスナップ写真の表現方法は、主観的で自己の情感を蘇州河の川水のように溢れさせ、作品に投影することで、上海と対話をしている。

《上海人》[図 71、図 72]シリーズは、陸の代表作の一つである。それは周りの友人や同僚、隣人などを対象とし、写真館で撮った記念写真のような写真であり、彼の実家にある父親の古い写真が彼の作品の原点であり、彼の作品のある種の「手本」になっている。



[図 71] 《上海人》シリーズより 1993 年



[図 72] 《上海人》シリーズより 1994 年

陸の特徴は、熱い気持ちと独自の視点で上海を理解しているところである。彼にとって都市の湿っぽく、混雑し暗いところが思い出の場所であり、そこに特別な感情を抱いていた。そこで記憶を呼び覚まし、独自の作風でリアルな上海を表現している。彼の作品には、ハガキにのせるような街の風景はない。そこにあるのは、心の中に存在

する幻の都市景観であり、それらは彼の精神と結びついている。

陸は、「私の写真は自由で、自分のために撮る」と主張し、彼の情感と視線で故郷を観察し、心に触れた画像をカメラに収めている。スナップ写真で都市生活のドラマやリアリティを訴え、写真を通して都市のはかなさを表す。やや感傷的なこれらの写真は、昔の上海や、都市の変革を感じさせる。

インタビューを通して、陸は謙虚で教養があり、人と接することが得意ではない様子が、繊細で想像力が豊かだと感じた。写真と上海が好きな彼は、写真を通して自分の夢を伝えている。彼の作品は夢のようにも感じられ、おそらく彼にとって人生は幻に等しく、その魂は今も上海の街中を廻っている。

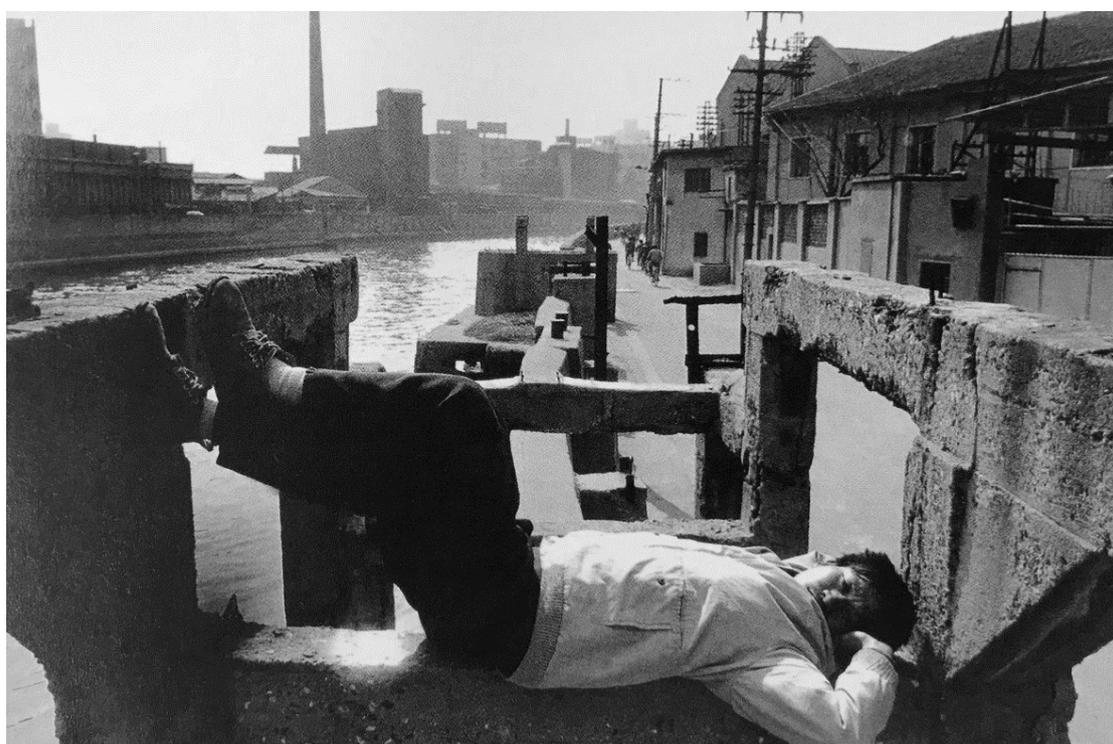
陸元敏の作品解説

写真の中の子供は上海の路地を歩いている。陸は雨天を選んで懐旧的な雰囲気を書き写す。路地の壁の色、古い自転車、狭い空間、低い電柱などは、彼の好む子供時代の雰囲気である。弱いコントラストと雨あがり後の霧は、昔ながらの上海に戻ったような気分になる。頭を項垂れて弄堂を通る男の子が寂しく見え、陸の過去に対する懐旧の情を表している[図 73]。



[図 73] 《上海弄堂》シリーズより 1990年代

古い埠頭の細い梁の上で、ひとりの出稼ぎ労働者が寝ている。彼は貧しく忙しい毎日に追われて、このような過酷な状況で生活しているのだろう。背景に自転車をこいで岸に向っている労働者が見える。陸は広角レンズで正面から被写体を撮っている。被写体は写真の半分を占め、視覚的な衝撃力によって、都市の静けさが拡張されている[図 74]。



[図 74] 《蘇州河》シリーズより 1990年

踏切の前で立っている群衆がいる。せわしないその様子からすると、皆まだやらなければいけないことがあるのだろう。しかし、写真の中にタバコをくわえている男性からは焦った様子が見受けられない。彼はよほど自分の生活に満足しているように見受けられる。フランネルのコートにお洒落なハンドバッグ、乗っている自転車のカゴに「KENT」のタバコが1カートン入っている。彼の様子からは、改革開放のチャンスを見逃すものかという気迫が感じられる。彼らのような先駆者たちのおかげで、中国は発展してきた。

それと引き換え、群集にいるもう一人の若者は全く違う表情である。目に覇気がなく、何かを探しているようにも見える。列車が踏切を通りきるまで、彼らは同じところに留まっているが、列車が通ったら、一斉に動き出す。そのとき、誰が一番に群集の前に出るのか、中国の変革後の急発展の縮図である[図 75]。



[図 75] 《蘇州河》シリーズより 1992年

写真は蘇州河最後の埠頭の「強家渡輪渡口」だったところである。1994年の時点では埠頭はすでに取り除かれ、その場所に歩道橋が架けられている。ものは取り壊されても、心の中の記憶は消し去れず、記憶として長く存在し続ける。白い服を着たひとりの菓子職人が、油条(中華風揚げパン)をたくさん乗せた皿を持ち、急いで歩道橋を登っている。天候に関わらず、防波堤の両側にある菓子屋から、時間通りに売り子がやってくる。騒々しい場所ではあるが、上海市民のなじみの光景であったが、現在は、強制撤去されている。被写体は写真の左下にあり、対角線を使った構図が特徴である。白い服の人が写真の焦点であり、服の色を他の人々と対比させ、背景を故意に暗くすることで、悲しく意気消沈した雰囲気を作り上げている[図 76]。



[図 76] 《蘇州河》シリーズより 1994年

1990年代初頭、ポケットベルはタクシーと同様に、都市部の最先端のアイテムであった。この写真ではそのどちらも観ることができ、改革開放後の新たな文化の流入が表現されている。バランスがよく、人物との距離感、動きを捉えている。ローアングルのノーファインダーで撮った写真で、人物の表情がうまく収められている[図 77]。



[図 77] 《蘇州河》シリーズより 1994年



[図 78] 《蘇州河》シリーズより 1994 年



[図 79] 《蘇州河》シリーズより 1994 年



[図 80] 《蘇州河》シリーズより 1995 年

2.2.3. 雍和

雍和（ヨンヘ）は、1956年、上海に生まれた。1990年代、上海都市スナップ写真の代表的な写真家である。1983年から1985年まで、上海市閘北区体育運動委員会でスポーツ写真のカメラマン、1985年から1992年、『中国城市導報』新聞社で写真記者。1992年から1998年、上海『青年報』新聞社で写真記者、写真部主任を経て写真美術監督になる。1998年から2003年、上海『新民週刊』新聞社のアート部門の総監督、2003年から2010年、上海『新民晩報』新聞社のメインジャーナリスト、2010年から上海報業グループセンターでイメージセンター総監督となり、2016年に退職し、現在、中国写真家協会副主席、上海写真家協会副主席を務めている。受賞歴として、1985年に上海市青年芸術家、2002年に上海市範長江新聞賞、2003年に中国写真金像賞の創作賞を受賞し、2007年に写真集『辺角料 2003-2006 上海影像』を出版している。

（2018年2月24日 研究者によるインタビューから）

雍の写真歴は彼の生い立ちと深く関わっている。研究者の両親のもと、なに不自由な生活を送っていたが、高校卒業後、17歳の時に「下放」として上海の崇明県に左遷され、「前進農場」で何でも自分でやらなければならない生活となる。9年間の農民生活は彼の精神を鍛え、高いコミュニケーション能力を身に着けた。裕福な家庭だったため、父親がドイツ製のカメラを多数所有し、雍は子供の頃からカメラに親しんで育った。雍が本格的に写真を撮り始めたのは、26歳で前進農場から上海に戻ってからである。当時は趣味で撮影していたが、公園で彼女の写真を撮影していた時に、若者が「撃鼓伝花」（ゲームの一種）に興じているところをレンズに収め、その写真が、1982年香港と北京のコンテストで賞を受けた[図81]。それをきっかけに、スナップ写真に夢中になり、コンテストに出品しては賞を受賞した。



[図 81] 初めて受賞した作品《撃鼓伝花》1982年

図 82 は、1982年の上海峨嵋路の弄堂（路地裏）の様子である。当時の上海人の住宅は1人あたり4.3平方メートル（三畳未満）に住んでいた。そのうち90万人は4平方メートル以下であった。この写真は当時の上海の住民の日常を再現している。子供たちは弄堂で一枚の板、一本の竹の棒、一個の煉瓦で卓球をしている。洗濯物の様子から、こ

こが上海路地であることが分かる。子供は楽しそうに遊んでいるが、背景にいる老婦人は、厳しい生活に疲弊した様子で洗濯をしている。上部の服、中部の机、そして下部の三輪車がZ型になり、バランスがとれている。彼は50mm レンズを使い、逆光を利用し、人物の輪郭をよりきれいにしている。写真の中の人々は、それぞれの表情や動作など、うまく捉えている。一枚の写真に多くの情報を詰め込むのが雍和の写真の特徴である。



〔図 82〕 《弄堂》 1982 年

雍は、改革開放直後は、新聞などの紙媒体のメディアが発達し始めた頃に、写真掲載のチャンスはまだ少なかったものの、いくつかの作品を発表した。そして1985年、都市建設を報道する比較的小さな新聞社で当時の『中国城市導報』の写真記者となった。上海は、広州や深圳ほどは改革開放が進んでいなかったため、建築業ではまだ大きな成果を収めていなかった。雍は、時間があるときチベットや雲南などに赴き創作活動を続けた。

当時は、台湾の郎静山、香港の陳福礼を代表とする、光と影、構図などを重視するサロン写真が流行っていたが、雍はその手法では時代を記録したりやメッセージを伝達する写真は不向きと考え、独自のスタイルを追求しはじめた。

1988年「ワールド・プレス・フォト・アワード」受賞作品が北京で展示され、海外のカメラマンや画像エディターが中国のカメラマンたちと交流した。雍は北京の「国際ニュースウィーク」に集まった、アメリカやフランスの写真関係者から多くを学び、写真が時代や社会がテーマになることを知った。1980年代末から、中国社会が本格的に改革開放されると、雍は対象を風景や少数民族から「時代」に変え、写真を写真界だけではなく、多くの人たちに鑑賞してほしいと考えた。

記者である雍は、社会の動きに敏感で、独自の視点で中国の写真を撮った。「自分のためではなく、上海という都市のためにシャッターを切っている」と述べ、常に自分の目で観察し、自身の視点からメッセージを伝える「社会の観察者」と考えていたようである。上海の写真家である陳海汶氏は、「雍の写真を観るたびに、社会学の本を読んでいるような気分だ。一枚一枚の写真が各々のストーリーを展開し、社会を物語っている。もし私が地球から一年離れても、雍の写真さえあれば、社会でなにが起こっ

たかを把握することができるだろう」(陳海汶氏談)と述べている。

多くのカメラマンは数十枚の写真で一つの題材を表現するのに対して、雍は一枚の写真で物語を創る。記者として現場に駆けつける彼は、興味ある対象に時間をかけて撮影することができないため、芸術としての深みがないという批評もあるが、それが彼の作風と考える。一枚一枚の写真が「点」となり、多くの点が線となり面となり、上海の都市の発展という大きなテーマになる。ありのままの上海を撮影、記録することに賛否が別れたが、雍はごく普通の日常から、独特の切口を見つけ、画像にしているため、時間がたって再び作品を観ると、当時の日常のなかに、現在では「異常」とされるものを見つけることができる[図 83-図 92]。



[図 83] 《クリントンの訪問》 1998 年

1998 年 6 月 29 日の夜、アメリカのクリントン大統領が「空軍 1 号」に乗って上海虹橋国際空港に到着し、それを市民が空港の外から見ている場面。クリントン大統領は、30 日、上海図書館で開かれた座談会に出席し、上海人民放送局「市民と社会」の生放送で中国市民とホットラインを通じて対話をしたはじめてのアメリカの最高指導者である。



[図 84] 《証券取引所》 1992 年

1992 年 12 月、何千何万もの投資者たちは上海文化広場にある「証券取引所」の現場にいた。当時の上海の投資家は 30 万人以上で、取引カウンターは 32 カ所しかなかった。6 月の初めに、多くの証券会社がここに入り、カウンターを臨時に増設した。この中国の独特の「証券取引所」は、新たな取引場所が増えたため、その年の末に閉鎖された。



[図 85] 《気功を学んでいる人々》 1992 年

1992 年、上海の楓林路の医学院大講堂で開催された、沈昌の気功報告会は多くの市民を引きつけた。1990 年代前半、このような「神功」は全国各地で行なわれ一世を風靡した。



[図 86] 《街頭のダンサー》 1991年

1991年7月、上海南京西路、街頭で社交ダンスを学ぶ市民である。改革開放とともに、もともとブルジョア階級に属する社交ダンスは人々に好まれ、当時は上海でも流行した。



[図 87] 《大改造》 1997年

1997年1月29日、上海市ウルクチ中路では、「民楽里、仁徳坊、積村、和楽里」などの路地に住んでいた住民の家がほとんど取り壊され、後は立ち退き拒否世帯しか残っていなかった。その後、立ち退きグループが故意に「麦琪里」に住んでいた二人の立ち退き拒否住民に放火して焼死させた。この事件は全国を驚かせた。

雍は「物事に惑わされず、プロとしての節操と追及を失ってはいけない。都市を題材とする場合、記録するだけではなく、撮影の目的、いわば真相を鑑賞者に伝えることを重視すべきである」と述べ、マスコミ関係者として正確な情報を伝える。また彼は「写真は、さほど強くないものの、拡散することで力を生み出し、数が増え、時がたつと、社会に大きな影響を与える。写真家は社会の発展に役立つものを撮影すべきであり、特に報道写真家が、都市を題材とする場合、都市の明るい一面だけを写すだけではなく、グローバル化が進む現在、人々がよりよい社会を追求するためにも、社会の暗部に目を向けて問題提起することが大切である」とする。

中国だけでなく、急激な社会変化は社会が良い方に発展する勢いと衰退し、戦争で一気に情勢不安に陥っているところもある。中国では、急速な社会発展の裏に、強制移転、環境問題、汚職などの道德問題があり、こうした問題の解決に取り組み、より高度な文化を築いていくために情報量が多い画像の役割は重いと考える。

写真の情報量が問題を解決する糸口になることから、スナップ写真家やスナップドキュメンタリー写真家にとって、現代はテーマになる題材が多い。1990年代の中国は市場経済・グローバル化が進み、都市の住民は大きなプレッシャーを抱え、100万人もの人が失業した「下崗潮」は上海にとって暗黒の時代であった。写真はその時代の社会と深く関わっており、鑑賞者は写真から時代の特徴を読み取り、当時の人々の考えを知ることができる。雍は上海に集まった様々な階級の人々の生活実情を独自の視点で記録し、上海出身者だけでなく上海に来たことがない人でも、上海の過去と現在を理解することができる。

雍の写真はニュースや事実をそのまま伝えるだけでなく、常にそれに関わる人々に注目しており、人物の表情、姿勢、さらに光と影の位置などから多くのメッセージを伝える。メッセージでは隠れている矛盾や衝突、人間の实態が暴かれ、雍の写真は、単なる報道写真ではない、社会変革の事実の写真となっている。

雍和の作品解説

1993年2月、上海駅では、「盲流」たちが上海から追い出されている。「盲流」とは、差別的な表現で避難や生計のために農村から大都市へ流れ込み、無職で住所不定の人々のことを指す。写真の中の「盲流」は荷物を持ち無抵抗の様子だが、隣の警察は厳しい顔をしている。背景にある「上海」という文字からここが上海であり、彼らはここで生活することも、都市を自由に移動することもできないことを物語る。当時の政策は正しかったのか、人間としての自由はどこにあったのかを問いかける作品である。フィルムでは夜の写真を撮るのが難しく、フラッシュを使うと、背景が真っ黒になってしまう。警官の厳しい顔と「盲流」の致し方ないといわんばかりの表情がこの写真の見どころである[図 88]。



[図 88] 《盲流を送り返す》 1993年

子供が机の上に横になり、彼女の母親はおそらく後ろの人の輪にいるのだろう。1990年代の就職難は100万人の上海人に影響を与えた。多くの人が仕事を求め、奔走している。女の子の表情と姿勢は、母親とは異なる彼女の気持ちを表している。写真の遠近感がほどよく、女の子を強調するために背景を暗くしている。女の子は画面の黄金分割のポイントに位置し、画面の構成がすっきりしている。雍の作品は芸術性だけではなく、社会性も強い[図 89]。



[図 89] 《母は仕事を探している》 1994年

1994年5月28日、上海浦東の初のケンタッキーが上海東昌路で出店した。世界で9000軒目の店舗である。ケンタッキーで食事をするのは、流行の最前線とされていた。現在の我々から見ればおかしなことかもしれないが、当時の洋食は高価で、一般市民は手が届かなかったが、この写真から当時の人々が西洋文化に好奇心を持っていたことが分かる。超広角レンズで撮られた写真の中で、店内の人々は食事をしており、一部の市民が窓の外から中をのぞき、興味深く羨ましがっている表情をしている。縦の構図によって被写体が強調され、食事の人と見ている人とが強く対比され、インパクトを与えている[図90]。



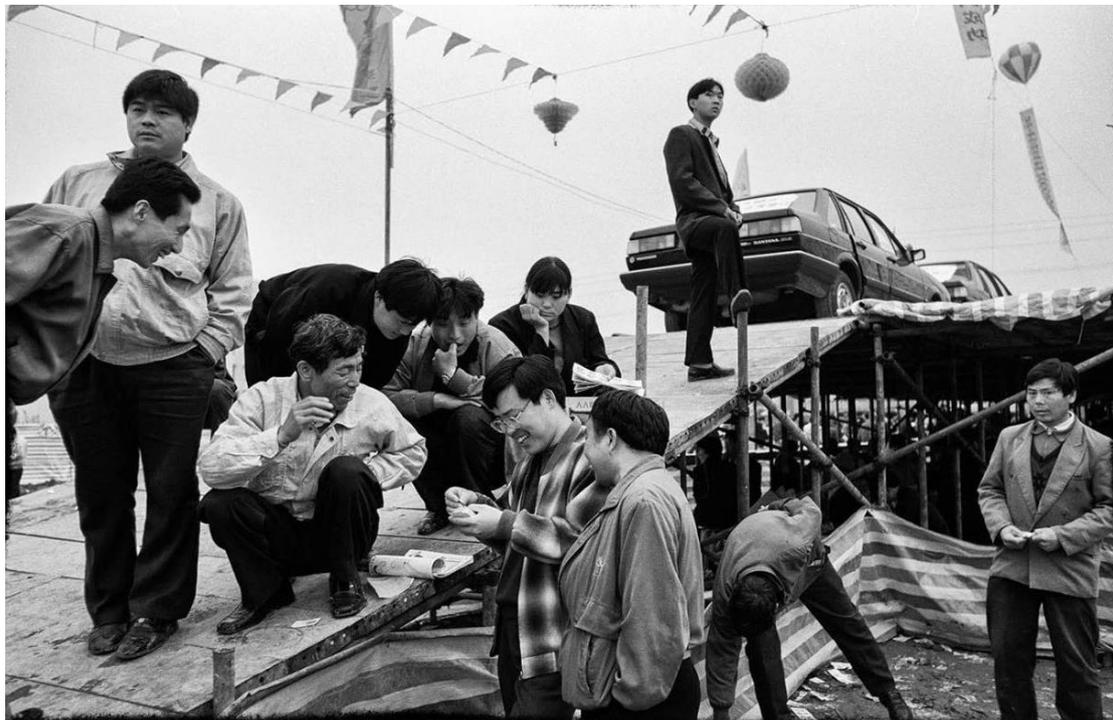
[図 90] 《上海浦東初のケンタッキー》 1994年

1998年5月、上海市延安西路で、住宅の取り壊しの際に、殴り合いが起こった。この当時の上海は、家屋の無料分配制度（それまで市民たちは勤め先から家を無料でもらうことができた）が廃止された。不動産業界は市場経済時代に入り、家が商品房（自由に売買されるアパート）となった。地上げ屋による取り壊しが多くなり、社会的矛盾が頻発するようになった。このようなことは1990年代ではよく見られた光景である。社会の変革は人々に焦りをもたらし、衝突を引き起こす。これも社会の発展には必要なことであった。喧嘩する人、仲裁する人、野次馬たちが当時の社会を語っている。雍は広角レンズを使い、遠近感と共にインパクトを与えた。彼は人物の表情と動作を観察し、タイミング良くシャッターを押した。喧嘩のシーンだけではなく、背景の中のバスにいる運転手や乗客の目も画面に入れている。左上の「為動遷做贡献（立ち退きに貢献しましょう）」というスローガンも画面の一部となり、当時の社会背景を反映している[図 91]。



[图 91] 《立ち退く》 1998年

1999年4月16日、上海市閔行区のスポーツ宝くじの抽選会場である。改革開放後、人々の生活レベルの向上とともに、宝くじは娯楽の一つとして、中国に導入され、一夜にしてお金持ちになる可能性は、市民に好まれた。雍は28mmレンズを使って撮影し、写真の人物の表情は宝くじに当たり、喜ぶように見え、囲んで見ている人は、彼を祝福して笑っているようであるが、宝くじに当たっていない人は、落ち込んだ表情を見せている。写真の左の二人の表情の対比は、読者の観る人に想像させ、右側の一人は腰をかがめて宝くじを拾っている。背景には大賞の乗用車があり、乗用車の前に立っている人の位置や表情は、会場の雰囲気やそれぞれの人々の感情を包括しているように見える[図 92]。



[図 92] 《宝くじを買う》 1999年

2.3. 開放後第三期を代表する写真家

中国の改革開放から20年を経て、都市の近代化は加速した。2000年以降、上海では都市整備が進み、道路、地下鉄などインフラが近代化され、大都市・上海を印象づけることになった。人口は急速に増加し、上海の人々は、都市の変革を肌で感じるようになった。人々の生活水準は向上し、インターネットの普及で、多くの情報が簡単に手に入るようになり、上海の芸術家たちは多くの情報から刺激を受け、独自の視点でスナップ写真を制作していた。

文化や芸術分野の発展とともに、近代化された都市の記録を通して、自身の芸術表現の思想、理念、方法を表現するようになる。またデジタルカメラの普及で撮影が簡単になり、写真を学ぶ人が増え、スナップ写真にも変革をもたらした。

イタロ・カルヴィーノは『見えない都市』で、「都市は、都市を描写する言葉にある程度の関連性があるが、絶対に同じのものと言うべきではない」²¹と述べているが、都市化という社会現象が、多くのカメラマンにとって魅力的な被写体となり、都市の写真を通して都市を理解することが、上海に住んでいる人々を理解することに繋がった。

第三期の上海スナップ写真は、スナップ写真の大きな変革期である。単に記録するだけではなく、主観的な表現方法で、より創造性が加わったことが第三期の特徴である。自分自身の都市に対する理解を通して、都市の中の日常を改めて整理し、広告、画像、線、建築などの要素を「記号」として扱い、その「記号」によって創造力と幻想を示しながらモダンで美しく、複雑な心境を織り交ぜて撮影した写真から、それぞれの作家の可能性が感じられた。

第二期の陸元敏は、第三期の写真家たちの源のような存在であり、彼の懐かしい感情を含む作品は第三期の写真家にインスピレーションを与えた。陸とは違って、第三期の写真家たちは、表現手法に先導性や創造力があり、より先鋭的であった。今まで以上に視覚的なコントロールと視覚的な魅力を表現することを重視している。

第三期の写真家である王驊、施敏傑、嚴懌波の作品は、自身の感情によって今までにない「上海」を表現した。その中の王驊の《都市物語》シリーズは、創作時期が1990年代から2000年代にかけてだが、表現手法が、第二期の写真家とは違い、より主観性があることから第二期と第三期の過渡的存在として、第三期の写真家とした。

²¹ 『見えない都市』イタロ・カルヴィーノ著 訳林出版社 P75

2.3.1. 王驊

王驊（ワン ファ）は1976年、上海に生まれ、1997年に上海工程技術大学の広告映像技術専攻を卒業した。1999年から2009年の10年間に、上海工程技術大学芸術学部、上海東華大学、上海建橋学院、上海写真協会などで写真教員として従事し、またこの間、Tessar 写真スタジオを運営し、広告写真を撮影している。2010年から2014年、北京中芸新元素商業写真学院で教育総監、2015年から上海 IG 映界影像芸術館のアンティークカメラ博物館館長になっている。

（2018年2月12日 研究者によるインタビューから）

王が写真に興味を持ったのは、小学三年生の時であり、家族旅行中、両親の海鷗（カモメ）製二眼レフカメラで家族の写真を撮影したのが、カメラに触れた初めて経験だった。小学校四年生の時、学校の写真サークルに参加し、その一年後、上海『小主人報』の子供写真記者になった。これは先生の指導のもと、子供たちが発行する新聞である。王は小学四年から高校まで、時間があれば写真を撮影し、同時に上海市少年宮の写真部で勉強するなど、高い写真技術を身に付けていった。

1995年、王は上海華東師範大学のコンピュータ経済情報管理専攻生となり、一年生の期末、「逸夫」教学棟図書館の芸術ギャラリーで上海の水郷や観光名所、風景、花鳥、人物の肖像などをテーマとする初の写真展を開催した。芸術専攻以外の学生が写真展を開くことに注目が集まり、展覧会の最後の三日間、当時上海写真家協会の副出席である張宝安（風景写真家であり、華東師範大学地理学部の教授）が来場している。王はコンピュータを専攻していたが、理系の単位を多く落としていることを張に伝えた。張は、彼がコンピュータ経済情報管理の分野に興味がなく、高い写真技術を身につけているのを見て、写真の勉強を勧めた。その後、この展覧会が人生の転換点になり、多くの人の協力を得て、上海工程技術大学広告映像技術学部（今は写真学部）に編入する。

上海工程技術大学広告映像技術学部では、トップの成績を収め、班長さらに大学の写真部長に登りつめた。王は、大学の指導教員の李昕から、大きな影響を受け、李のスタイル、表現方法に感動し、それまでの草木や風景といったテーマから離れ、新たな表現方法の勉強をはじめた。李は王を「北河盟」で、思想や表現形式などで進歩的だった若い写真家たちに紹介した。その文化は「海派」文化と呼ばれ、若かった王は社会に対する経験や理解が不足していたため、彼らのスタイルである画面の「表現」、「表現形式」、「作品の統一性」などを真似ながら勉強を進めた。王は街での撮影に多くの時間を費やし、写真の基礎の重要性を痛感した。

王は撮影に海鷗（カモメ）製 DF300 とミノルタ X700 を使用していたが、スナップ写真では、解像度を大切にし、大きく引き伸ばしたときに、ピントがあってないと納得しなかったため、過焦点距離でピント調節するという方法を用いた。解像度の問題を解決するために、オートフォーカス付きの24-85mm レンズのミノルタ α 5Xi を購入し、友人からノーファインダー撮影を勧められ、その方法で多くの写真を撮り、そこから新たなアイデアを生み出した。ノーファインダー撮影の場合、基本的にカメラの視点が低く、その視点は、莫毅のカメラを棒の先に付け、犬の目線を表現した《狗眼看世界

(犬の目線で世界を見る)》に似ていた。王はその写真からインスピレーションを受け、低い角度から上にカメラを向けることが彼の作風となり、スナップ写真のひとつのスタイルを築いた。撮影した写真が増えたことから、1997年に個展を開催したが、まだ知名度が低かったため、マスコミの協力は得られず、自ら宣伝を行い、多くの人に観てもらえるように努力した。

周明や陸元敏などの写真家が、テーマを決めてから撮影するのと違い、自由に街を散策し、シャッターを切り上海を表現した。王は、「ニュース写真の形だと、目的があって撮ろうとすれば、上海の発展史が出来てしまう。だが私は記録ファイルのように撮らない主義」と語っており、そのような信念を貫いて撮りたいものだけを撮影した。その考えは一貫し、他の写真家には魅力的な被写体であっても、撮りたくないものであれば、シャッターを切ることはなかった。李昕は主に「自分の作品なら、初めから最後まで自分の手で作らないといけない。」とアドバイスし、王はそのアドバイスを受け、自分で現像、プリントができる、モノクロフィルムを選んだ。同時にコスト削減のため彼は中国製の楽凱(LUCKY)400のフィルムを使い、現像液も自分で製作し、現像方法を模索して、安価なフィルムの問題点を解決した。

当時、都市スナップをテーマにした作品は、写真コンテストで入賞することは難しかったため、王は写真コンテストに挑戦することはしなかったが、1997年に上海静安区文化館で「新世」計画があった際に、李昕の紹介でギャラリー責任者の崔嘉徳に作品を見てもらった。崔は他の写真家も相談し、高い評価であったことから、写真展の開催に同意した。写真展では《都市物語》というテーマで、王の主観的な観察に沿って撮った作品を展示し、当時の『大衆写真』の編集者である那日松氏が序文を寄稿した。上海のマスコミも大々的に宣伝し展覧会は成功した。これを機会に、王の作品は人々に知られるようになり、多くのマスコミから写真掲載の依頼を受けた。

王の撮影スタイルは、撮影時の被写体とのトラブルを避けるために、ノーファインダー撮影を用い、その技術に磨きをかけた。彼は直感を大切に歩行者がそばを通り過ぎた瞬間に、相手に気づかれないように写真を撮り、興味ある場面に出会ったら、必ず撮影した。事前に制作の構想は練るものの、実際は撮影後に写真をまとめることが多かった。

2001年、第一回平遥写真祭に参加し、陸元敏とともに上海写真家代表に選ばれ、「中外写真精品展」に出展した。二人とも上海をテーマにスナップ写真を撮影しており、年齢や経歴、創作の方法などから、作品が似ていると批判されることを心配したが、実際にはそのようなことはなかった。

王の写真には上海の象徴的な建物はなく、誰も知らない荒れ果てた上海を表現し、誰も知らない都市に神秘的な人々を配置している。被写体は変わった行動をし、時に空間を離脱しようとするような表情を浮かべ、時にはただの影として現れる。その不思議な空間には、上海の日常も、1990年代、2000年代の都市の変化も全く存在せず、彼が仕掛けた一種の魔法の中で、鑑賞者に無限の想像力を与える。そして、現代社会の都市生活のむなしさ、息苦しさと人々の心情などを表している[図 93-図 104]。

2000年代に入ると、王は広告写真でクライアントとの交渉及び撮影に莫大な時間をかけた。広告写真は、クライアントの要求に応じた撮影をするため、自分の考え、美意識などを封印しなければならないことが多い。そのような撮影を続ける中で、王は徐々に自己の中にある表現への欲求が薄れていくのを感じた。彼は、現在も都市の撮影を続け、カメラの性能はよくなり、焦点調節のスピードも早くなったが、一日中撮影に費やしても、思ったように撮れないことがある。彼が現在の上海の都市とじっくりと向かい合ったとき、新しい作品が生まれると研究者は考えている。

王は中国の写真界に対して、独自の見解を持っている。

1980年代より香港のサロン写真が登場し、上海に導入され、中国式の報道写真に衝撃を与えた。多くのアマチュア写真家もサロン写真を積極的に撮影し始めたので、中国写真協会は実質サロン写真協会のようになった。「海外のサロンコンクールで受賞した作品の技術、画面構成、創造性などのレベルは高い。サロン写真で最も重要なことは単純な「美」の追求である。しかしそれは、アートとは違うものだ。もし、中国人がサロン写真のみが写真の表現方法だと考えるようになれば、問題が生じる。芸術写真は人の知的好奇心を刺激するものであり、ひとつの写真であっても、それぞれの人生経験やバックグラウンドによって見方が変わってくる。そのような芸術写真が中国で発展しなければならない」。また「中国報道写真は、ドキュメンタリー写真にも関わらず、手法、方向性等が国際的な報道のルールとは一致していない。なぜなら、中国の政治体制が中国の写真の在り方の方向性を決めてしまったからである。写真協会は中国文学芸術界連合会に属して、中国文学芸術界連合会は中央政府宣伝部に属している。政府の方針によって、写真で表現できることが狭くなってしまった。その方針全てが間違っているとは断言できないが、この方針によって、多くの写真愛好家たちの方向性を決め、同一化してしまった。中国政府が、写真作品に求めているものは、芸術性よりも、「美」の追求である。現代の常識から考えると、とても問題があるといわざるを得ない」と王は述べている。

2003年頃より、「当代写真」分野の写真家が注目され始めた。それまでメディアは政府に完全にコントロールされていたが、様々な国との交流が多い芸術界では、少しずつ自由が認められてきた。海外の多くの写真家は、中国の新鋭写真家の作品のほとんどが、アイデア、テーマ、画面の構成、表現方法など有名な写真を模倣していると批評した。このことは、写真界に限ったことではなく、中国全土の芸術界にもいえる。中国の数十年間、文革による締め付けがこのような状況を作り、海外の作品を参考にする作家もいれば、そのまま盗作してしまう作家もいる。しかしながら、海外の作品に影響を受け、そして自分の中に落とし込み、独自の表現を追求している作家もいる。

現在は、専門の写真家とアマチュア写真家が入り乱れ、実際は、アマチュア写真家が多い。若い世代の写真愛好家の多くが「文芸青年」であった。「文芸青年」は1990年代以降に生まれたプチ・ブルジョワ階級の「小資」の派生として生まれた。「小資」は生活にゆとりが出たことで、生活の質や品位を追求する高級志向の人たちという意味で使われていたが、2010年代に入りより具体的な趣味傾向を持った若者たちのことを「文芸青年」と呼ぶようになった。「文芸青年」の撮影する写真は、いわゆる「SNS映

え」する写真で食物や旅行先など「SNS 映え」する写真を SNS にアップロードする。最近ではビルの屋上から、ドローンを使用して上海の風景を撮影するカメラマンが多い。中国経済成長のシンボルとして、高層ビルが立ち並ぶ上海の写真は、中国政府からの需要も多い。しかし、政府の写真倉庫の中は、都市の夜景、風景写真ばかりになり、需要よりも供給が上回る。同じような写真を撮る写真家が増えることは問題である。現在は新しい表現方法でサロン写真の在り方を模索している時期であり、若い写真家は、画像処理などの技術が優れていたとしても、表現の側面からは、年配の写真家の足元にもおよばない。しかしながら、若い写真家たちは勢いがあり、数多くのサロン写真の団体ができている。彼らの写真のほとんどが「SNS 映え」を意識した写真であり、芸術写真を本格的に勉強したものは少ない。時代は刻々と変化しているが、中国には国営放送しかなく、新聞や雑誌などのマスメディアが少なくなっている。現在、上海でマスメディアの写真記者の募集はほぼない。募集があるのは映像カメラマンで中国マスメディアの写真から映像への移行は、時代の流れに押されるかたちで行われたが、移行に対する現場のプラットフォームは整っていない。このことは、写真分野でも同様で、サロン写真、芸術写真、ドキュメンタリー写真の三分野で、写真評論家が批判的であり、お互いを軽視し、混乱の状態にある。

このような中国写真界について、王は「北京、成都、浙江省などの芸術写真の置かれている状況は、上海よりはよいかもかもしれない。本格的に芸術写真を学んでいる人たちも、現状は、有名な講師のおっかけをして授業後にサインをもらうだけであり、実際必要なことを身に付けることはできていない」と述べている。

また、「このような状態のため、学んだことを十分に吸収しない、サロン写真を制作することになる。まま多くの人がこの課題を意識し、若い写真家たちにアドバイスを行っていくことが大切である」と述べている。

現在、中国写真愛好家たちは、撮影ツアーに参加することが多い。何百人もの人が山におしかけて、撮影会をしている光景をよく目にする。大学、社会団体、政府芸術機関などの写真関係団体は、アマチュアとプロの境界線をはっきり示すと同時に、アマチュア愛好家を楽しんでもらうこと、その中から芸術写真に興味のある人に手を差し伸べ、目的を持って彼らを育成していくことが、今後の課題である。

これまでの中国写真界は、国際的に有名な人に頼ってきた。最近、少しずつ変化し、以前は拒否していた「当代写真」スタイルの作品を制作するメンバーも加入させている。良い方向に向かっていると思うが、時間をかけてゆっくりと行うことが重要である。

中国では多くの制限があり、自由な作品制作を阻むことがある。政府の役人の発言はダイレクトに写真業界に影響を与えている状態である。これに対し王は、「我々は彼らを是正、排除することはできませんが、若い芸術家には己の信念を貫いて、常に学ぶという謙虚な気持ちをもって、国内外の写真業界の発展に寄与してもらいたい」と述べている。

王の作品は、どこかもの寂しく神秘的な雰囲気のある都市空間をつくり上げる。作品の中の上海は、生活感がなく、当時の上海の喧騒も感じられない。王はあえて都市

の明るくて美しいところを避けて撮影している。そのため、作品の中の人物が不思議な感じを醸し出し、無個性な都市のようである。専門的な写真教育を受けた王驊は、写真界の現状に対する自分の考えを持ち、中国写真の発展のために貢献したいと考えている。

王驊の作品解説

蘇州河の上に凱旋路の鉄道橋があり、鉄道橋の左側にトーチカ（廃墟）がある。鉄道橋の傍の歩道は狭く、自転車が多い。それらを取り壊されることを、当時、誰も知る由もなかった。

橋は、多くの人や自転車が往来する。作品には、当時の最新ファッションに身を包んだ女性が二人歩き、鉄柵には借家のポスターが貼られている。汽車、自転車、鋼の橋と都市が混ざり合い、当時の上海の街の風貌を示している。

広角レンズで、橋と電車は写真の 2/3 を占め、鉄道橋が画面を分ける。正面から写された電車は視覚に強いインパクトを与える[図 93]。



[図 93] 《都市物語》シリーズより 2000年

背景は蘇州河の鉄道橋で、橋を上り下りする多くの人がいる。ひとりの子供が、カメラに向かって歩いてきた。子供は撮影者である王をいぶかしむ目でみていた。上海に住む子供かどうか知る術はないが、背景との対比で、現代社会のひずみや都市の様子に対する、王の心情を表現している。

子供は写真の中心にあり、子供の影は背景にある電柱と幾何学的構図を成している。広角レンズで撮ったため、遠近感が強く、写真に孤独な雰囲気を表している[図 94]。



[図 94] 《都市物語》シリーズより 2000年

昔、船は蘇州河の重要な交通手段で、往来もにぎやかだった。社会の発展に伴い、船は橋に代わり、より便利になった。写真は王が船を待つ間に撮影している。ギリギリスを売る行商人が自転車を立て、船を待っている。自転車にはたくさんのギリギリスのカゴがあり、この場所には彼一人である。背後から写真を撮ることで、写真の前に大きいスペースを作り、寂しい雰囲気を表現した。雰囲気の表現は王のスタイルで、鑑賞者の自由な発想を刺激する[図 95]。



[図 95] 《都市物語》シリーズより 2000年

蘇州河の最後の渡し船である。ひとりの少女がドアの傍に立つしぐさも、表情の一つである。彼女が何を考えているかは分からない。王は彼女のうつろな目と、彼女の雰囲気深く惹きつけられた。

船上から撮影しているため、85mmのレンズが有効に使われている。撮る時、被写体を中心に置き、船の一部分だけを表現し、視角の調整によって、欄干から少女の目を露出させた。彼にとって大切なのは、カメラやレンズではなく、人間を把握する観察なのである。望遠で遠くから撮ると、遠近感がなくなるがそれは重要ではない。少女の目が写真の魂である[図 96]。



[図 96] 《都市物語》シリーズより 2000年

広角レンズで少女を近距離から撮影した。低い視点の撮り方は革新的で、カメラは女の子と同じ高さを保ち、親近感を強めている。このような近距離の撮影は、視覚的なインパクトをもたらした。ノーファインダーで撮影しており、王の観察力、判断力が分かる。少女はカメラに気づいたようで、カメラを見ている時に、王はシャッターを切った。

写真はにぎやかな服装市場で撮影されているが、低コントラストのため写真が静かに見える。王は少女を写真の中心に置き、彼女の表情が写真の最も重要な部分で、視線とカメラの交流が読者に想像の空間を与えている。このような表現手法は、王が都市に対する主観的な理解者であり、都市の中における物語を探していたことを語る[図97]。



[図 97] 《都市物語》シリーズより 2001 年



[图 98] 《都市物語》シリーズより 1996年



[图 99] 《都市物語》シリーズより 1995年



[図 100] 《都市物語》シリーズより 1997年



[図 101] 《都市物語》シリーズより 2001年



[図 102] 《都市物語》シリーズより 2002年



[図 103] 《都市物語》シリーズより 2002年



[図 104] 《都市物語》シリーズより 2002 年

2.3.2. 施敏傑

施敏傑（シ ミンジェ）は 1957 年、上海に生まれ、1977 年に中学校を卒業後就職し、1977 年から 2017 年まで、上海警察システム内科医として勤務した。2015 年、写真集『体で撮影する人』を出版し、現在、中国写真協会会員、上海写真家協会会員である。

（2018 年 8 月 29 日 研究者によるインタビューから）

施のカメラとの出会いは、1980 年から 1982 年、友人のカメラを借りて職場の集合写真を、撮影したことである。友人から撮影方法を学び、写真が好きになった。当時の給料は月給 36 人民元（日本円に換算して 600 円ぐらい）と少なく、その後、72 人民元まで上がったが、裕福な生活を送っているわけではなかった。それでも彼は 100 元以上を貯蓄、上海市第一デパートで海鷗（カモメ）製 205 カメラを購入した。写真を学ぶために、中国写真教育学院（上海）で 1 年間朱鐘華に師事し、中国の伝統的な写真の理論である画面、構図における黄金比、柔らかい光、豊かな色などを追い求める写真を学んだ。施はこのような朱の制作方法は誰でも撮影することができると考え、自身のスタイルに合わないと考えた。その後、10 年間試行錯誤し、朱のような作品を撮影することは簡単ではないことに気づき、スタイルを変更することを決意した。彼は国外の芸術に関する本を読み、モネ、ゴッホ、ゴーギャンなど印象派の絵画のスタイルを真似することを始めたが、やはりこれも自分がやりたいスタイルでないと考えた。

ある時、上海美術館で行われた徐悲鴻²²の絵画展覧会で、馬がリラックスして草の上に座っている絵を見た。気楽で、自由で、自分の心を表現し、他人のために作られたものではないこの絵に感動し、芸術が何かということを知った。その後も自身のスタイルを模索したが、とても辛く厳しいものだったため、4、5 年写真を撮ることをやめた。その間、中国の伝統的な文化書籍や四書五経、儒家、道家、仏家に関する本だけでなく、多くの仏教経典、西洋の哲学書、プラトン、アリストテレス、コンド、ブラックゲール、ニストなどの本を読み、知識を積み上げ、インスピレーションを得た。

2010 年から、朱のすすめで、スナップ写真の撮影を始め、キヤノン 5D MARK2 カメラを購入し、上海の街を撮影した。2012 年、彼はウィリアム・クライン²³と森山大道の写真に出会い影響を受け、クライン作品のワイルドさや自由さ、森山大道作品の中の日本精神が彼を感動させた。施は利便性のために、一眼レフカメラを小型の OLYMPUS E-P3 に変え、上海でクライン、森山大道、陸元敏、朱鐘華らのような写真を撮りたいと思っていた。2012 年から 2015 年、上海でスナップ写真を撮影し、2015 年に写真集『体で撮影する人』を出版した。この写真集のタイトルについて、「これは私の友人、葉明文のアイデアである。私は写真を撮る時ほとんどブラインドショット撮影なので《体で撮影する人》というタイトルは、私が写真を撮影する様子を表現するのに適してい

²² 徐悲鴻（1899 - 1953）、中国現代画家、美術教育家。かつてフランスへ留学して西洋画を学び、帰国した後、長期的に美術教育に従事した。奔馬画は世界で有名であり、中国現代美術教育の創始者である。

²³ ウィリアム・クライン（William Klein, 1928- ）1928 年ニューヨーク市生まれ。世界で有名な写真家である。ブレ、ボケなど従来の写真のタブーを破り大胆に表現、そのスタイルは今なお多くの写真家に影響を与え続けている。

た。くわえて、よい写真を撮ろうとしたら視覚や頭に頼ってはいけない。身体全体を使うことで、良い作品を撮ることができる」と述べている。

施は医者として警察システム関係の部署に勤めていたが、仕事はあくまでも生活のためであり、家は食事や寝泊りするだけの場所として写真を諦めなかった。月給の半分以上を写真につぎ込んでいたが、デジタルカメラの普及につれ、状況が変わり、休日を利用して撮影したり、1時間半かけ徒歩で様々なルートで帰宅し、その道すがら写真を撮影した。「街を歩くのが好きで、そこで自由を感じ、自分の魂を探す。私たちが生まれて生活する都市は大きな箱のようで、箱の中で人に踏み躪られることに慣れた。しかし、都市が急速に広がる今の時代には、都市の箱の空間も窮屈になってしまった。高層ビルが乱立し、都市高速と道路が都市の中を通り抜ける。都市の急速な発展に、圧迫感を感じる」と述べた。人々の生活や仕事にはそれぞれルールがある。故に、施は、カメラを持って歩く時、思想や感情が解放され、自由になれると感じていた。

「あなたの写真のテーマは何か。何を伝えたいか」と訪ねたとき、施はしばらく考え、「私はただ撮影するだけで、作品をどう理解するかは、鑑賞者にゆだねている」と答えた。また、「写真の撮影方法や、私が何を考えシャッターを切ったのかについては答えることができるが、それらが融合したときに、どのような意味を持つのかということに関して、私は答えることができない。ピカソが描いた抽象画について、理解できないという人も少なくない。ピカソ本人に解説してもらうこともできるだろう。事実、絵の説明を求めたとき、ピカソは『外の鳥のさえずりは美しいと感じますか？そのように感じるならば、私の絵はそれと同じなのです』と答えた。このピカソの答えが私の考えと同じだと感じたのです」と語り、作品の制作意図について「私の写真は、表面的な表現方法だけで判断しないで下さい。私の作品は私の感情そのものであり、私の心を表現している。私が撮影するのは全て目の前の現実である。撮影時、私の感情が加わる、つまり作品は私の気持ちを表現しているのである。私の全ての写真は、微妙なバランスで矛盾と衝突の調和がとれている」と語った。

施は作品制作の際に、事前にテーマの設定をせず、被写体とのコミュニケーションもとらない。彼自身何を撮影するのか分からない状態で街を彷徨い歩き、孤独な魂のような存在で現実の世界を泳ぎ、現実の世界の中で幻を見て、それを記録している。施は撮影が終了してから作品のトーンを調整していたが、自分の思うような作品にはならなかった。モノクロとの出会いは偶然であった。友人のすすめでコントラストを強くするなど試行錯誤し、最終的に自分のスタイルである「強コントラスト、粗粒子」を確立した。

2015年に写真集が出版されたが、喜びもなく、出来上がりに満足できず北京での新刊発表会に出席しなかった。彼は自分の写真を写真集という形でまとめる時期は終わったと感じた。

施の世の中を切り取る鋭い視点から、彼の精神論を読み取ることができる。彼の作品はかなり難解であり、彼は2000年以降の上海写真界における異端児である。その写真は、1980年代の「北河盟」のスタイルを継承しながらスナップ写真を探求し、常に

新たな表現を模索してきた。彼の作品は、個人的感情と欲求を表現することに長け、強い個性と探究心を持っている。一般的な審美価値ではなく、意図的に日常生活のワンシーンを切り取って強調し、実際のシーンとは違う意味づけをするなど新しい主観的意識を表現している。彼は、上海の街で通常見過ごされているものにフォーカスを当て、自身の感情を表現する先駆者でもあった[図 110-図 115]。

施は、上海が発展するに連れ、撮影したいものが少なくなっていくように思っている。昔は街を歩けば、少年の頃の感情が沸いてきたが、最近ではそういったこともなくなった。かつて道に「息づかい」を感じていたが、今の街には「息づかい」を感じることがなくなった。高層ビルが立ち並んだ上海の街は味気なく、彼が撮影することも少なくなったが、新しい撮影方法を探し、新しい自分を探し出したいと思っている。

施によれば、上海の写真界は教育的にも芸術的感覚においても、ここ 20 年ほぼ変わっていない。いまだに審美的な花鳥風月が好まれ、ほとんどの写真が風景写真である。都市の写真もわずかに存在するが、実は山をビルに置き換えただけで、同じ表現形式である。そういった風潮を打破すべく、写真評論家の林路のように「風景写真の清算」をしようと尽力した人もいたが、大きな流れは変わっていない。若いアーティストは大学の写真学部出身者が多いが、教授陣が古い思想を持っているため、中国の古い思想や体系の影響を強く受けている。古い考えの教師は今までの自分自身を否定することに繋がるため、考えを変えるのはほとんど不可能である。その結果、彼らの理念は継承されてきた。それは上海だけではなく中国全体の写真界についても言えることである。北京で、施が写真理論家の陳小波に会ったとき、毎年開催される「全国写真芸術展」は、風景写真ばかりでつまらないと言った。「もし、万馬が疾走する素晴らしい写真があったとしてもそれは、すべて演出した写真である」（陳小波氏談）と述べている。

スーザン・ソントグは『写真論』で、「写真の本質は観ることの混合形式である。才能のある人はそれを完璧な創作媒体にする」(The very essence of photography is a mixed form of watching. A talented man will make it a flawless medium of creation. -Susan Sontag, “On Photography”)と言った。写真家としての施の視点と思想は、自由で写真の理解と把握も自然で伝統的な観念に縛られていない。他人の評価を気にせず、自分の社会に対する考えを発信し続けた。彼はスナップ写真により、自分も気づいていない潜在意識を撮影できていると思っている。作品の中の超現実主義的な表現により、彼の写真は様々な視点で読み取ることができるため、鑑賞者の自由な想像を刺激する。

施敏傑は、鋭い洞察力を活かし、多様な顔を持つ「上海」をくまなく記録している。芸術で都市を表現するには、作者の知識と感受性が必要である。彼は街を歩きながら、腰につけたカメラのシャッターを自由きままに切って、記録することで独自のスタイルを形成した。

施敏傑の作品解説

この作品は、施が友人と共に撮影したものである。店主の子がダンボールを切ってヘルメットを作り、プラスチックの棒を銃に見立て遊んでいる。子供の視線は上を向いているが、彼の腰に付けたカメラには気づいていない。画面に子供の顔と写真の顔が奇妙なおもしろさを表している。縦の構図によって、周りの光線を暗くし、被写体が強調されている[図 105]。



[図 105] 《体で撮影する人》シリーズより 2014年

小さな店のたくさんの商品を店頭で撮影した写真である。施は店主と商品の関係を伝えようと納得がいくまで待機していた。すると、店主が針仕事を始め、これは憂いのある表情と店内の様々なポスターがマッチした瞬間を撮影したものである。その中には現実（店主）と虚構（ポスターの中の人物）が入り混じる虚しい世界観が漂っている。強いコントラストにより顔が際立ち、様々な想像がかきたてられる[図 106]。



[図 106] 《体で撮影する人》シリーズより 2014年

この写真は、身体撮影という言葉にふさわしい写真である。日差しの強い午後、豫園で撮影したもので、少女はアニメキャラクターの印刷された傘をさし、道を通りすぎた。彼は傘の上から光が差し込んでいるのを見つけ、少女のそばに行き、レンズを上に向けこの瞬間を記録した。写真の中で少女は彼を見ているが、カメラに気づいていない。少女の目つき、傘に印刷されたアニメキャラクターの顔、日差し、一見乱雑に見えるが綿密に計算されたバランスのとれた構成である。構図はデザイン性に優れており、強いコントラストの処理によって、無用なものが取り除かれ、被写体が際立っている[図 107]。



[図 107] 《体で撮影する人》シリーズより 2014年

写真は都市の高速道路と建築の屋根で構成されている。一人の人間が頭を出してこの社会を覗いている。物体が都市の活気と見事に組み合わせられ一体化している。平凡な建造物が施のレンズを通して生き活きと表現されている。対角線構図によってバランスをとり、調子を暗くして、シンプルに表現している。これは施の都市に対する再認識で、写真の創造性を表現することができた[図 108]。



[図 108] 《体で撮影する人》シリーズより 2014年

エレベーターが閉まる瞬間、作者はシャッターを押した。エレベーターの扉の巨大な顔のポスターは二つに割れ、中の人にはレンズに視線を向けている。不審そうな様子ともとれるが、どこかあっけらかんとしているようにも見える。画面はデザイン性に優れている。建造物や建具などの無機物と生命あるものを写真の中で一体化させることは、彼にとって自己認識の方法のひとつである[図 109]。



[図 109] 《体で撮影する人》シリーズより 2014年



[図 110] 《体で撮影する人》シリーズより 2015年



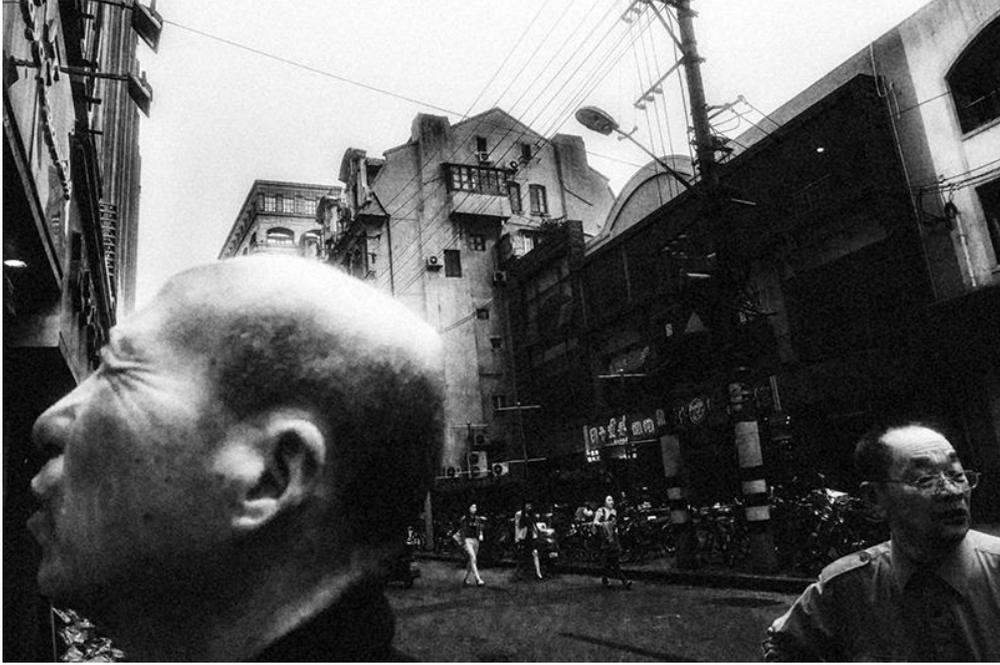
[図 111] 《体で撮影する人》シリーズより 2015年



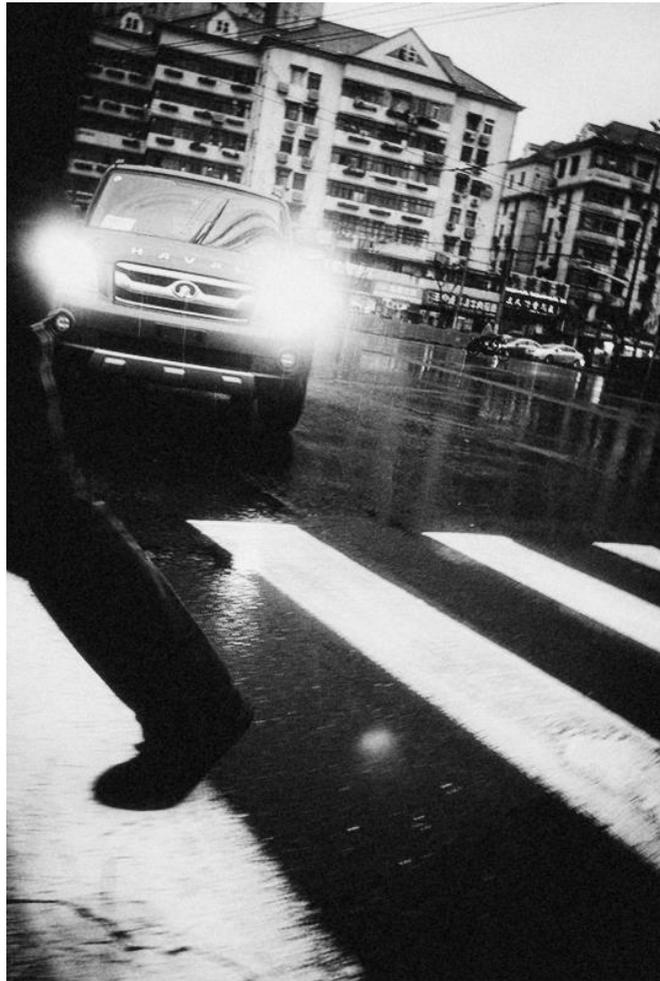
[図 112] 《体で撮影する人》シリーズより 2015年



[図 113] 《体で撮影する人》シリーズより 2015年



[図 114] 《体で撮影する人》シリーズより 2015 年



[図 115] 《体で撮影する人》シリーズより 2015 年

2.3.3. 嚴懌波

嚴懌波（エン イボウ）は、1980年上海に生まれたフリーカメラマンである。2004年、上海東華大学ラサールカレッジでデザインを勉強していたが、2005年に中退した。2007年、エプソンカラーイメージコンテストの特選を受賞している。出展した展覧会は、『連州国際写真節』（2008）、『演劇・シーン：上海の都市写真』（2008）、『誤解』（2009）、『景観・洞察力』（2009）、『平遥国際写真祭』（2010）、『第二十四回北京草場地写真祭』（2011）、『中国写真家20名』（2011）、『三影堂・予備展』（2011）、『2011-2012 アジア先鋒写真家基金会雲南大理国際写真展』（2012）、『Beyond on Wall』韓国全州写真祭（2012）、『裏切られた伝説：江南の当代写真』（2012）、『AURA&POST AURA 写真展』（2013）、『Picturing Global China』（2014）、『第六回済南国際写真祭』（2016）であり、写真集『中国当代写真図録-嚴懌波』を出版している。

（2018年8月09日 研究者によるインタビューから）

2004年、嚴懌波は大学でデザインの勉強を始めたが、デザインに興味がなくなり、2005年に退学した。中退した後、しばらく仕事は何もしていなかったが、学生時に写真の授業のため購入したカメラがあったために、カメラを持って色々なところに行った。嚴は「その当時、オートバイを持っており、とても便利であった。オートバイで、街をよくぶらついていて。そして、子供の頃に上海市南市区で育ったので、オートバイでよくそこに向った。そのほか上海市虹口区、黄浦区にも通った。2005年、2006年、上海は都市開発で、多くの家を取り壊され、新たに建てたりしていた」と述べており、都市風景はスナップ写真に最も相応しいと思い、毎日この風景を写真に撮っていた。ある日、ある写真展から影響を受け、自分も同じスタイルの作品を撮る能力があると思い、本格的に写真を撮り始めた。初期の作品はカラー写真であったが、画面が複雑に感じられたため、キヤノン350Dのデジタルカメラを使用し、写真を黒白で表現した。嚴は上海のシャンティタウン（下町）に住んでいる市民の生活を中心に、毎日撮影し、約一年半後に自らの写真集を出版した。嚴は「素朴な上海が好きだし、ファッションと庶民的な要素を合わせた上海が好きだ」と述べているように、現代的な上海には興味を示さなかった。

この当時、上海にはエプソンのギャラリーがあり、そこでエプソンカラーイメージコンテストの募集ポスターを見て応募している。応募には写真集を提出する必要があり、『行撮』というタイトルで提出している。作品はギャラリーの一次審査を通過し、日本での最終審査を経て、2007年10月に特選の通知を受け取った。その後、12月に東京で受賞式に参加し、帰国後も写真を趣味として続け、時には一日十数キロメートルを歩いて撮影を行っている。

嚴は「写真の撮影という行為は、収集と同じ」と述べているように、彼は収集癖があり、それぞれの場所で必ず物を収集している。特に25～26歳の頃が最も収集癖が強い時期で、満足する写真を撮るたびに何かを収集できたと感じ、一定の量を収集すると写真集にしていった。

創作方法は、特に明確なテーマを決めず多くの写真を撮影し、作品を整理しながら、

都市をどのように表現できるか模索した。ただし厳は、創作の前後にどのようなイメージが欲しいか理解していた。都市写真の創作は、一定数量の作品の蓄積が必要で、撮影後の作品編集がもっとも重要だと考えていた。写すものは自分の性格、好きな映画、音楽、小説に関係があり、知らないうちに作品の中で表現している。彼は自分の撮った全ての写真に、ユニークな吸引力があることを望み、鑑賞者が見た後にもう一度見たいと思うことを願っていた。2009年～2013年まで、彼は《暗流》シリーズを撮った。これは都市生活を題材としたスナップ写真集で、彼の生まれた上海で撮ったものである。作品はHOLGA（ホルガ）製²⁴カメラで撮影されており、このカメラは約400人民元（日本円に換算して7000円ぐらい）の中判カメラで若い写真愛好者の中で流行していたが、彼にとってもシンプルで軽いカメラであった。厳は「自分は怠け者なので、一番シンプルなカメラを使う」と述べ、MAMIYA67やYASICA T4、T5なども使っていた。

《暗流》シリーズは都市が劇場のような存在で、劇場で毎日様々な演目が上演されるように観える。撮影されたものは俳優や道具などであり[図116-図130]、一部の作品はフラッシュを使用し、近距離からのフラッシュ光を通して周辺環境を暗くして、対象を目立たせるなど[図126-図129]、従来のスナップ写真の表現方法を打ち破っている。スナップ写真は主に人を撮影し、人物を通して都市を表現するが、厳の作品では、撮影されるものは人物だけではなく、普通の日用品もある。彼は日常の中から非日常的な感じを発見し、日常のシーンから特別な意味を探そうと試みている。彼の作品は超現実主義の表現方法を参考にして、都市作品の中で都市が再構築され、新しい意味を与えられて躍動している。これらは、都市を散策している時に撮影したもので、都市を徘徊し、超現実主義的なものを探し、それをカメラを通して表現している。長年の創作経験を積み重ね、彼なりにこの都市の独特な物語を語っている。

研究者は厳のスナップ写真は、彼自身の人間性、性格の現れであると考え。彼の性格は気長で、内向的だが、よく知っている人と一緒にいると明るくなる。写真家の性格は作品の中で表現され、作品の中に作者の心の不安を観ることができる。作品には都市に対する認識の自信も表現している、これらは厳が小さい時から上海で生活しているからである。作品では、都市に対する独自の認識を表現している、これらは厳が小さい頃から上海で生活しているからである。

厳のスナップ写真は、簡単な構造のカメラで複雑な都市風景を見せている。彼は生活の中の日常的なものを組み合わせ、写真を通して心の不安を明らかにする。研究者はこのような不安が都市の発展と密接な関係があると思っている。彼は「昔の上海が面白かった。今の上海は秩序がありすぎる。政府は上海の都市計画に関与しているが、風景はやはり自然な経過に任せておくほうがもっと意味があると思う」と述べ、都市の発展によって本来上海にあるべきものが急速に減っていきっていると考え、撮影を通して彼の心の中にある上海の記憶を集めている。そのような気持ちは、彼の作品の中

²⁴ HOLGA（ホルガ）は中国製の安価な中判カメラである。低品質の材料と単純な凹凸レンズが組み合わされたホルガはロモよりも安く販売されたが、その安っぽい造りはしばしば背景のケラレ、ぼけ、光漏れあるいはその他の像のゆがみを生み、同じ機種でも一個一個写り具合が異なるなど品質が劣っていた。これらの効果により時々生じる一風変わった写真は皮肉なことに国際的にカルト的人気を高め、ホルガの写真はアートと報道の分野で数多くの賞を勝ち取り、トイカメラの愛好者や芸術家などに強く支持されている。

にも反映しており、一部の作品でフラッシュを使用して、画面の背景を暗くして、人々に暗い雰囲気を与え、画面の中の人物の不思議な動きから、不安な感じと孤独感を創出している。彼の写真には上海の代表的な建物は写っておらず、強いインパクトを与えるシーンもなく、優れた技術を感じさせることもない。

孤独感は彼の作品の特徴である。多くの作品では、被写体を画面の中心に置き、フラッシュライトで照らし、その周りは暗くされる。HOLGA カメラは画面のエッジ部分の解像度が悪いため、撮影する時にこの特性を利用して、画面に映る事物のうち、必要のない部分は取り除き、シンプルな構成で被写体を強調する。都市の日常が彼によって演出され、より面白くなっている。鑑賞者にそれらの被写体の間の関係性を連想させ、それを考えさせる。

彼は、旅行会社のガイドとして働き、月の半分は日本に滞在している。その傍らで、今も創作を続ける。現在は《混沌》という新しいシリーズを制作しており、ここでは、長時間の露出方法で、作品が少しぼやけるよう調節している。全体の7割は日本で撮ったものだが、その作品から日本独自の視点を特に感じることはない。日本の代表的な建物もなく、日本的な要素もない[図 131、図 132]。

前述したように、上海は厳のプラットフォームであり、彼の劇場でもある。彼の作品は彼の心の不安や動作と同調し、彼の視点で、上海のセグメントを記録し、スナップ写真で自分を表現する。作品の中の人物、動物、日常風景の映像は、ぼんやりした状態だが写真家の経験、感情と悟りが隠れている。このような視覚的な言語は、彼の独特な思考方法の結果であり、私たちが日常生活の中で無視しがちな部分を再現する。例えば、捨てられたおもちゃ、隠された都市の建物、道を歩く普通の人などのスナップ写真は、伝統的な表現方法を超えた、都市写真に対する新たな挑戦でもある。

巖澤波の作品解説

画面の被写体は頭を垂れた男である。彼は寝ているかもしれない。背景は満開の花であり、花の形は男の髪形と似ている。男は両手を組み、男と花が対比されている。伸びた花は男の体と一体化したように見える。

多くの写真家はモノクロで都市を表現するが、巖の作品は伝統から離れ、高彩度を特徴とする。作品は超現実主義的に表現され、誰でも見たことのある物事を再構成し、新しい意味をもたらす[図 116]。

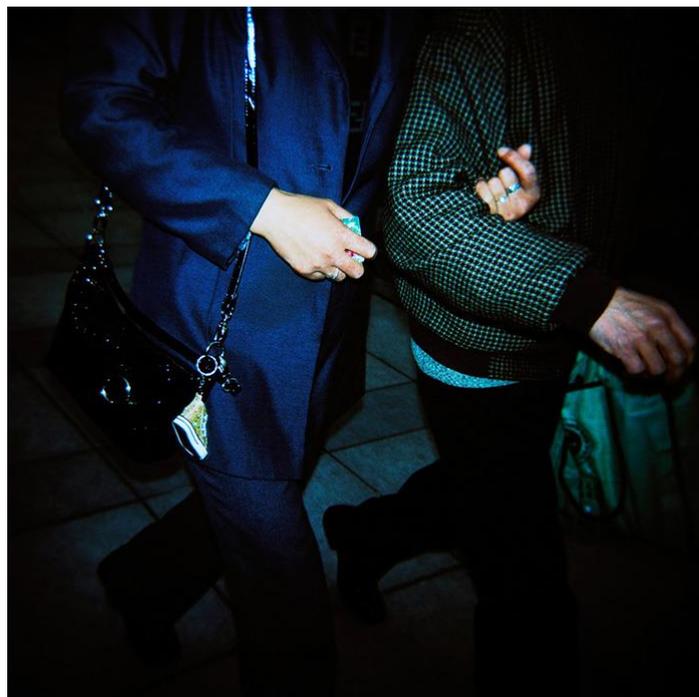


[図 116] 《暗流》シリーズより 2010年

図 117 は、カップルの学生が公園で抱き合っている。二人が画面の中心を占めているが、その面積は小さい。図 118 は、二人が腕を組み街を歩いている。手の動作や歩く姿勢が同じである。二枚の写真は、どちらも二人であり、どちらも感情と密接な関係がある。2枚の写真を並べると、二人のつま先の方角と二人の手の方向[図 118]が一致し、2つの主体の面積や配置による対比、写真の明るさの対比に惹かれているという二つの写真の関連性を感じさせる。



[図 117] 《暗流》シリーズより 2010年

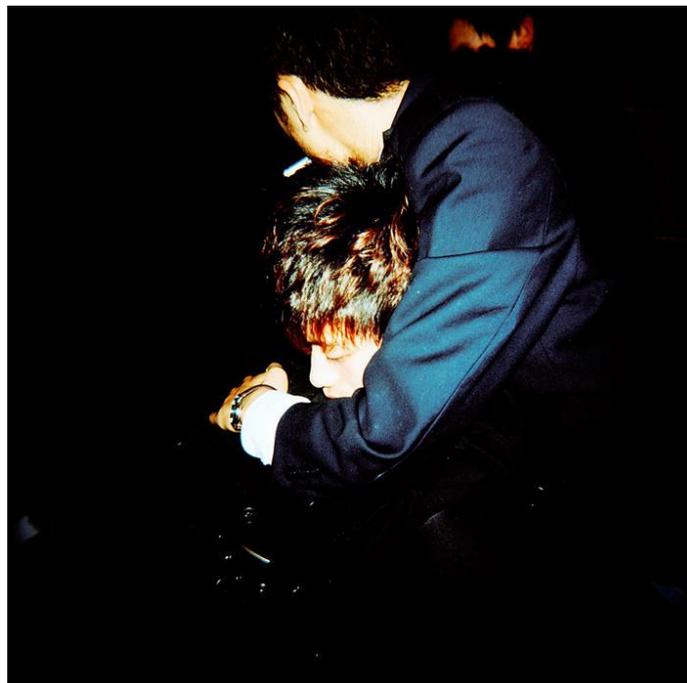


[図 118] 《暗流》シリーズより 2010年

図 119 のポスターは、モデルの顔と身体に二つの穴が開けられ、穴に消防警報器がある。図 120 は二人の人物の頭の位置が上と下になり、その背景は簡潔に処理されたことで頭しか見えない。二枚の写真が並んでいると、二つの警報器が二人の頭と関係し、命のないものとあるものを対比させ、二つの場面の相互関係を探している。



[図 119] 《暗流》シリーズより 2010 年



[図 120] 《暗流》シリーズより 2010 年

道を歩く人は書類を持っている。書類には、中国の総理が手を振っている写真が見える[図 121]。図 122 の被写体は手を振る毛沢東像で、毛沢東の顔は木の枝に遮られている。それは作者意図かもしれないが、画面は寂しく見える。二枚の関係のない写真を並べることで、新時代の指導者と過去の指導者の対比、画面の中に撮影されたものの大きさの対比、命のある人と命のない彫刻の対比を見せる。



[図 121] 《暗流》シリーズより 2010年



[図 122] 《暗流》シリーズより 2010年

図 123 は体の不自由な人が自分の義足を枕に芝生の中に横になって寝ている。図 124 は大きなゴミ袋があり、ゴミが吹き飛ばされないよう、二つの獅子でゴミを押さえている。二枚の写真は人が孤独に芝生の中で横たわり、獅子はゴミ箱の上に置かれている。被写体の選択や写真から溢れ出す孤独感は、巖の日常生活に対する独自の認識である。



[図 123] 《暗流》シリーズより 2010年



[図 124] 《暗流》シリーズより 2010年

白い制服を着た3人のシェフが公園の築山の中で休憩し、携帯電話を手にしている。彼らは画面の中心にあるが、人物が小さく、周りの環境と対比される。全ての人は都市の中の個体で、個人は社会の中で小さく、築山の中に休む彼らは広々とした背景と対比され、彼らは何かから逃れているようである。これも作者自身の心の表現と考えられる。被写体を写真の中心に置く構図は、巖の特徴であり、画面のバランスをよく感じる効果がある。レンズの特性上、写真の周りがぼやけていて、遠近感が弱く。被写体も実物より遥かに小さく感じ、おもちゃのように見える[図 125]。



[図 125] 《暗流》シリーズより 2010年



[図 126] 《暗流》シリーズより 2010年



[図 127] 《暗流》シリーズより 2010年



[図 128] 《暗流》シリーズより 2010年



[図 129] 《暗流》シリーズより 2010年



[図 130] 《暗流》シリーズより 2010年



[図 131] 《混沌》シリーズより 2015年



[図 132] 《混沌》シリーズより 2015年

結論

本研究を通して、写真家たちは都市に対して独自の認識を持ち、創作の際に、それぞれの探索や発見をしていることに気づいた。1980年代、中国の人々の思想の解放に伴い、第一期の上海におけるスナップ写真は、かつての演出写真の方法を疑い、それに反抗し、スナップ写真によって写真の真実と自由を求めた。写真の芸術性、美学、視覚言語など写真自体の問題が探求され、唐載清、徐喜先、王耀東らによる「北河盟」という写真団体の出現や、彼らの作品が上海の都市写真の創造を象徴した。

取材の中で、後世に映像を残すために写真を撮影したと認めた写真家がいなかったことに驚いた。例えば、唐載清の創作のテーマは文革時代の政府の方針、政策に由来し、作品は新聞を通じて写真を発表した。その後、街で市民の日常生活を記録することが唐の大きな転換になった。そこでは文革時代の撮影方法を脱し、都市で撮影し表現する方式の探究を試みた。構図の精密さが唐の作品の特徴の一つであり、これは唐が受けた伝統的な写真美学が元になり、スナップ写真に精密な構図と色彩を求めていたのである。

徐喜先は上海郊外の村を、100以上も撮影している。その動機は単純なものであったことから、写真には作為のない自然な描写がなされていた。徐の写真は上海の都市の歴史や風習を記録したもので、それを積み上げると上海の歴史になっている。彼は写真を通して自分の記憶と意識を照合する。一般人の視点から、田舎の日常生活を表現しているために、すでに消えた古い田舎が、目の前で現れたように生き生きし、当時の人々の生活がのんびりとしていて、素朴であったことが分かる。

王耀東は日常の情景に対する自分の認識または感情を、写真を通して述べようと試みた。彼は誰もが知っている日常生活の中に、独自の世界感をつくりあげた。彼の鋭い視点による写真は、偶然性をあたかも必然性のように伝える。王はスナップ写真を通じて都市と語り合い、写真で上海の物語を描いた。彼はいつも他人とは違う写真を撮影することができると考え、そのパワーと衝撃的な写真は、人々に様々な影響を与えた。

3人の写真家にとって、写真を通して社会を観察し、自由に撮影し、自由に表現することが当時の目標であった。第一期のスナップ写真は、テーマや表現方法などが変化する時期であり、これらにより、人々は上海の時空を超えた記憶の映像を現在でも観ることができる。

南巡講話の後、改革開放が早まり、上海は都市として今までにないスピードで変化していった。近代化の過程が新しい段階に入り、中国ではグローバル化が進んだ。グローバル化が進んでいた1990年代は、その時代の物事に対する考え方と西洋文化から生まれた新しい観念によって、写真に対する考え方にも大きな変化があった。写真家たちも新しい表現方法を探し始め、第二期の上海におけるスナップ写真では従来の伝統的な方法を完全に覆し、都市の中で現実の生活を真に記録するようになる。表現方法は、写真の芸術性が重んじられ、表現内容は社会認識及び社会批評へ転換していっ

た。実践の中で、写真家たちはスナップ写真が都市を表現する手法の一つだと認識するようになった。

周明は中国文学を専攻し、人文的な分野からのアプローチを重視していた。彼は15歳で上海に移住したが、彼の目に映る上海は小さい頃から育った土地とは違い、客観的な視点で上海を撮影した。周の写真は、構図の絶妙なバランスや画面内の人物の大きさ、表情の対比を巧妙に計算し、写真の中のストーリーが鑑賞者の興味を掻き立てる。写真の中で、都市の日常の馬鹿馬鹿しい一瞬やドラマチックな場面を取り上げることが周明のスタイルである。

陸元敏は自身の視覚的な懐かしさを探し求め、その記憶に基づきかつての上海を探した。鋭い観察力と独特な視点で、失われゆく都市の姿を表現している。彼は無心に被写体と向き合い、自分の内面を写真で表現しようとしている。そんな彼の写真は白と黒の影の対比、粒子の美しさにくわえ、少しセンチメンタルなストーリーをもつ。

雍和は作品の内容とその背後にあるストーリーを重視する。一枚の写真が被写体の来し方、行く末を暗示し、時間軸の上で「上海」を表現する。他のカメラマンたちは数十枚の写真で一つの題材を表現するが、一枚の写真で物語を語るのが彼のスタイルである。雍はニュースの視点から、写真が語る物語を一般の人々にも見てもらいたいと考え、上海の庶民生活と都市の変革が彼の重要なテーマとなった。

上海の1990年代は、社会発展と文化意識の転換により、グローバル化が進み、混沌としていた。都市の住民はみな大きなストレスを抱えていた。これらは国の発展の中で避けられない状態であった。第二期の上海のスナップ写真は、第一期の新しい理念を受け継ぎ、展開し、表現方法はさらに豊かかつ複雑になった。第二期は上海の写真が急速に発展した時期で、視覚的な表現スタイルとして芸術性が重んじられた時代でもあった。個人（写真家）の目覚めはスナップ写真が近代性を獲得した重要な要因であり、撮る側と観る側の両方が、写真という装置を理解し始めた時期であった。

王驊などを代表とする第三期では、様々な写真家が上海の都市スナップ写真に新たな力を注いだ。情報のグローバル化に伴い、写真による考え方や写真本体の言語の多様化は明らかになっていった。彼らは創作過程で自分を探し、自分に合った芸術言語を探求していった。21世紀になり、写真家は自身の情熱でスナップ写真の可能性を探り続け、写真の主体性、社会的責任、批判精神などを検討した。

上海の先進的な写真家は、自分の芸術や文化に対する思想に沿って都市を感じ、大衆化したサロン写真に対抗して自己の価値を創り上げた。2000年以降、上海は中国で最も先端的な都市となった。都市はますますきれいになり、写真家たちの作品は多様化していた。

王驊は低い位置から上に向けカメラを構え、ノーファインダー撮影で通行者がそばを通り過ぎた瞬間に、相手に気づかれないように撮られたもので、直感を大切に制作されている。それは、彼の作風の特徴となり、スナップ写真のひとつのスタイルを築きあげた。彼の作品は誰も知らないような荒れ果てた上海を表現し、誰も知らない都市のようなミステリアスで、孤独な上海を示している。

デジタル時代になると、写真の便利さは芸術家に大きな創作空間を与えるように

なった。施敏傑は上海に対する感情を大切にし、その精神性を作品に注入した。施の作品は写真家個人の感情によるものであり、撮影する目の前の現実に、自分の感情を加えることで、個人の心を表現している。作品は施の気持ちを表現しているものであり、被写体の微妙な矛盾と衝突が写真の中で表現され、超現実主義的な作品は、鑑賞者の自由な発想力を刺激した。

嚴懌波のスナップ写真は、構造の簡単なカメラで撮影されながら、複雑な都市風景を見せる。嚴は生活の中で日常のものを改めて組み合わせ、嚴の心の中にある上海の記憶を集め、自身の都市を語る言語にしている。孤独感が嚴の作品の特徴である。多くの作品では、主体が画面の中心に置かれ、フラッシュランプに照らされ、その周辺は暗い。都市の断片が彼によって劇化され、新たな都市像を描き出している。そして、鑑賞者に作品内の被写体の関係を推測させ、作品中の物体の関連性を考えさせている。

上海の都市スナップ写真は、中国の都市の近代化の過程で出現した様々な芸術活動の中の一つである。上海の都市スナップ写真に対する研究は現代中国の美学的側面だけでなく、中国社会と直接対話する現実的な意味も持っている。

スナップ写真は記録性があり、アンリ・カルティエ＝ブレッソンは「カメラは社会を記録する眼である。カメラは我々の日記帳である。報道した事によって、我々は発明者ではなく、発見者になる」²⁵と述べている。マルク・リブーは「撮影をするということは不思議な物事に対しての自然な反応である。我々は少年時代の眼を取り戻し、楽しみを見つけ、身の回りの物事への好奇心を維持するべきである」²⁶と述べ、自身の写真集『私見』の中で「中国を発見するもっともいい方法は自分の眼である。物事の細部に注目することで中国への深い理解を得られる」²⁷と書いている。

スナップ写真は撮影者が被写体を見つめる行為であり、撮影された物は社会の中にあるイデオロギーである。しかし、社会は想像のように整然として秩序立っていることはなく、常に突発性、偶然性、事件性がある。スナップ写真に現われた表面だけを分析すると、そこにある事実だけに目が向いてしまい、写真の本質や意義を得ることができない。撮影者は社会を観察し、自身の経験や心理状態を通して被写体を主観的に捉える。加えて写真は現実の一つを再現するので、現実を重視しなければならない。撮影者はカメラをツールとして利用し、表現と場面を探求し、事実を歪めないという前提で、画面を選び構図を考え現実を記録する。

上海の写真家たちの作品を観ると、スナップ写真は創造的だと感じる。すべての芸術に創造性は存在するが、写真も常に新しい表現を試しながら、自分のスタイルを確立する必要がある。スナップ写真の創造性が発揮されるためには、撮影者の撮影時の状態、敏感な直感と、瞬間を捉える能力が必要である。同時に、撮影者は自身の世界観、感情と理性をも表現する。スナップ写真は撮影者が自分の視点を示すことによって、自由に自身の世界を表現することができる。撮影者に自身のスタイルを表現するチャンスが与えられている。日常生活の中にも多くの発見や、未知の部分が残ってお

²⁵ 『我将是你的镜子』顧錚 上海文艺出版社 2003年 P66

²⁶ 『私見』マルク・リブー著 世界図書出版社 P5

²⁷ 『私見』マルク・リブー著 世界図書出版社 P5

り、社会も写真家も絶え間なく探求しながら発展している。

スナップ写真は日常生活の中から生まれる。スナップ写真には事実が記録、保存されており、社会的な価値もある。

スナップ写真は、撮影者の好奇心によって主観的に社会のある場面が切り取られる。例えば、目の前にいる人々の生命力や、人間性を撮影者の視点から表現する。人間の陰と陽、感性と理性を写し出すことで、社会の様々な側面を記録することになる。そうした撮影で大切なことは、被写体へのリスペクトである。

写真家ルイス・ハインは「撮影は美のためではなく、社会の目的があるべきである。賛美すべきものを表現しながら、是正すべきものも表現する」²⁸と述べている。ハインは写真の社会への影響を信じ、ポートレートとして子供の生活、貧しい庶民や労働者を取り上げた。アメリカの『ICP 写真百科全書』によると「社会改革運動を撮影した様々な写真家の中でも、彼は極めて優れた作品を残している。更に重要なのは、ハインが撮影した未成年労働者の写真は、彼が奮闘した社会改革運動において非常に有益であった」²⁹と記載されている。これらは写真の社会的価値だけではなく、歴史的にも時代を超えて人々に感動を与えている。

現在、社会の発展に伴い、人間の欲望や社会的矛盾、トラブルが増大している。写真家は社会にいる人の変化を記録するばかりではなく、人の心を捉え、精神性や心理性を含めた表現を追求しなければならないと考える。写真は単に自己満足ではなく、時代や社会の変化を記録する義務があり、記録された写真は後世において時代を超えた映像資料となる。写真家は表現に対し責任を負うべきであるというのが私の考えである。

以上より、スナップ写真の芸術性を認め、写真撮影の重要な方法、スタイルを中国現代写真、特に先進の上海を中心に観ると、どのような状況なのか。

本研究では、上海のスナップ写真のうち、開放後の各時期におけるスナップ写真を選び、その様相を報告した。1980年代以後の第一期は、スナップ写真の啓蒙と実験の時期であり、第二期はスナップ写真の転換と探求、第三期は革新と多角化の時期であった。

スナップ写真は都市文化の一部であり、都市に対する再認識は写真に対する再認識でもある。1980年代から、上海におけるスナップ写真は、客観的記録から自己の認識に移行する過程になった。写真家たちの創作理念の変化に伴い、スナップ写真の目的も変化した。都市の変革は人々の認識を変えるだけでなく、写真家の新たな考えを引き出し、写真家の表現方法を変化させた。

具体的には、1. 作品スタイルの革新であり、日常を単に記録するだけから、都市を通じて自分の心を表現するようになった。

2. 作品の中での、都市における被写体（都市の中の人、建築、交通機関、文字など）の変化である。写真家は独自の理解でその時の社会が現代化していく状況を示してい

²⁸ 「子供を救う-ルイス・ハイン」 Min Chenbei ホームページ
http://vision.xitek.com/gallery/201205/30-90207_2.html

²⁹ 『米国 ICP 写真百科全書』 中国撮影出版社 1992年 P253

る。

3. 芸術としての確立である。単に構図、光の精密さを追求することから、写真内容の芸術性や創造性を重視するようになった。

改革開放からの40年間、自由化した中国はかつてない芸術の発展環境を生み出している。そうした環境で写真をキーワードとして、表現技術、社会的機能、芸術表現と観念の伝達の時期に、多くの写真家が出現し、彼らはグローバルな芸術家として探索を始めた。こうした結果、現在中国の写真家は世界の写真史に欠かせない存在となっている。しかし、中国の写真家の作品及びその価値は、まだ日本などで認識が低く、注目されることは少ない。本研究は上海におけるスナップ写真の創作例を紹介し、中国現代写真の優れた様相を記録することを目的とした。研究者は、写真に対する情熱と責任感を持って、各年代を代表する写真家たち9名に直接インタビューを行った。これらの写真家は上海或いは中国写真界の一部であるが、現代の写真表現の重要な荷い手である。彼らが健在の今、直接創作についての証言を得ることができた。無論、写真の解釈は鑑賞者の自由であるが、写真家の証言を作品理解に資することができればと考える。近い将来、本研究が今後の上海写真、ひいては中国写真の研究者や写真作家たちに影響を与えると信じている。

第三章 研究作品解説

3.1. 《Time After Time-平静の市場》について

今日の日本には、まだ古い市場が存在している。そこでは、店主と客の間に物の売り買い以上の交流が生まれ、お互いの関係を深めている。しかし時代の変化に伴い、施設の老朽化、購売習慣の変化などにより、市場の様子は変わり、古い市場は衰退の一途を辿っている。

中国においても市場はコミュニケーションの場所で、賑やかな雰囲気があり、日本のような寂れた風景ではない。研究者は2013年に来日し、翌年北九州市の旦過市場に行った。研究者は外国人として、日本の市場を歩き、その文化と雰囲気に好奇心を持った。旦過市場は日本の昔の面影が強く残っていた。

ひっそりとした市場に入ると、賑やかだったであろう昔の面影はない。細々と営業を続けている店主らにとって、今も市場の時間は流れ、店舗の看板や店主の顔からかつての雰囲気を感じ取ることが出来る。これらを目にした時、かつて繁栄していた市場にタイムトラベルしたようにその様子を想像することが出来た。旦過市場の雰囲気は、以前中国のテレビで見た日本の一風景であり、研究者が小さい頃に見た中国の風景と似ている。社会の発展に伴い昔の雰囲気を感じる市場は減少していくと考え、研究者は市場を撮り始めた。

研究者は九州を中心に、沖縄、関西などの市場へ出向き、写真を通して市場のもつ独特の情景を表現した。それらの写真には一枚一枚に物語があり、被写体を通じて、人の動作、表情などから、市場の現状や人々の生活を作品に反映させていった。これらは日本の市場の佇まいに感動した研究者自身の視点である。

3.1.1. 《Time After Time-平静の市場》の制作方法

研究者は市場を歩く時に、市場と人々の関係を観察し、市場の人を被写体としている。撮影では市場の日常を、スナップ写真を通じて自然な状態で現実として描写することを主題としている。外国人のメリットは、見慣れない文化であっても、偏見をもつことなく客観的な視点を保つことが出来ることである。

二人の老人が酒を飲んでおり、左側の二人は将棋では打っている。人々と通路の雰囲気との対比に注目し、撮影した。十分に観察しないと、いい写真は撮れない。研究者は通路を何回も往復し、観察すると同時に、シャッターを切る瞬間を判断している。被写体、表現方法、構図などを考え、早めに絞りとシャッタースピードを調整して撮影する。カメラを調整する時間が長いと、シャッターチャンスを逃す可能性があり、被写体の表情、動作も不自然になり、真実味がなくなる。二人の老人は研究者を観ると同時に、左側の人の方が手をあげている。その時、研究者はシャッターを押した。スナップ写真の撮影では、観察することが重要だと考えている[図 133]。

子供が三輪車で市場のなかを通っている。子供が研究者を見ていて、目を合わせると同時に、シャッターを押した。市場は古いものが溢れている、子供は新しいものの代表である。古い市場が、スーパーマーケットやコンビニエンスストアへ変化していくのは、社会の変革である。静かな雰囲気を大切に、また視覚に影響を与えないように、店舗の看板をカットし、シンプルな構図で表現した[図 134]。

若い人であれば、暇な時に、携帯電話を見るかもしれないが、年配者たちは座っていて、目が開いている。研究者は彼らの様子に惹かれた。雰囲気は写真の中で大切だと考えており、市場の雰囲気を表現するため、研究者は自然光を重視した。被写体を写真の中心にあり、周辺は暗い[図 139]、全体は緑のトーンで、被写体は非常出口の光の下で、静かな雰囲気を出している[図 140]。市場の自然光は暗く、シャッタースピードは1/15秒程度になるが、スナップ写真なので、三脚はつかえない。初めは失敗の連続だったが、市場に通い様々な方法を試み、技術的な問題を少しずつクリアしていった。

目線によるコミュニケーションはスナップ写真の重要な手段である。研究者の多くの作品は、被写体と研究者の視線によるコミュニケーションを重視している。写真を撮る時、被写体は研究者を見て、なぜ撮影するのか分からない。その疑問の表情を表現した[図 133-135、図 138、図 143-144]。

創作時には、空間の把握が重要である。シリーズでは単に市場の風景を撮るだけではなく、空間と人の関係を重視している。《Time After Time-平静の市場》では、どのように「平静」を表現するかを考えなければならなかった。そのため超広角レンズを使って、空間を再現している。人は市場の主体であり、研究者は人々の姿や表情に注目している。人と空間の把握は「平静」という雰囲気の表現である[図 137-138、図 141-142、図 145]。

研究者は写真を構築する過程で加減法を大切にしている。ほとんどの市場は狭く、画面が混乱しやすいため、一部の素材を意識的に避け、一部の素材を意識的に入れることがある。視角はスナップ写真の中に欠かせない要素であり、研究者の美意識や感情を映している。自分の眼を通じて、複雑な環境からシンプルな構図を探しだすのは創作の方法である。人々の思想、感情、素養によって、美への認識も違う。観察に優れた撮影者は自分の眼を通じて、美の瞬間を創作する。同じ物事、違う視角で、形態、位置、色を発見する。



[图 133] 且過市場 2016 年



[图 134] 柳橋市場 2016 年



[図 135] 戸畑市場 2017年



[図 136] 黄金市場 2016年



[图 137] 柳橋市場 2016年



[图 138] 戸畑市場 2016年



[図 139] 糸びす市場 2016年



[図 140] 柳橋市場 2015年



[图 141] 共栄市場 2016 年



[图 142] 藤田市場 2016 年



[図 143] 第一牧志公設市場 2017年



[図 144] 黒門市場 2017年



[図 145] 共栄市場 2016年

3.1.2. 《Time After Time-平静の市場》の展示

2017年4月ニコンサロン新宿、6月ニコンサロン大阪で開催した写真展《Time After Time-平静の市場》ではカラー写真35点を展示した。来場者の方々の反応は、このシリーズが、日本の市場で撮られたことへの驚きであり、東京に住んでいる彼らにとって、日本にある静かな市場が信じられないという声が多かった。多くの来館者が、研究者は写真を撮るときに透明人間になったのではないかと聞いた。作品を見て、とても静かな市場の写真から昔を懐かしみ、感動するとともに未来の市場への心配をしていた[図147-図153]。



[図 146] 写真展ハガキ

2017年4月ニコンサロン新宿での展示風景



[図 147] 展示風景



[図 148] 展示風景

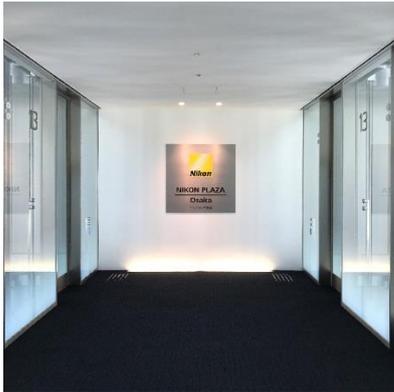


[図 149] 展示風景

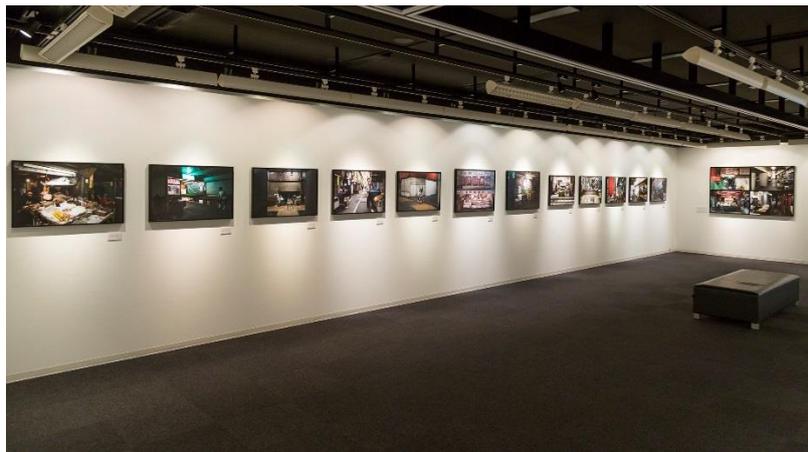
2017年6月ニコンサロン大阪での展示風景



[図 150] 展示風景



[図 151] 展示風景



[図 152] 展示風景



[図 153] 展示風景

3.2. 《上海郊外》について

上海は中国の代表的な都市であり中国の商業、金融、工業、交通の中心の一つである。1978年からの改革開放政策により、上海の変化は目覚ましく、1990年代以後の高度経済成長で古い建物が新しいビルに建て替わり、人々の生活も変化してきた。上海に生まれ育った研究者は、上海という土地に特別な思い入れがある。そして、その経済発展の中で上海の中心部と違う一面を見せる上海郊外の変化について、レンズを通して見つめた。

人々の営みから都市は造られる。また人々も都市からの影響を受けている。つまり都市と人々は互いに依存しあった関係を持っている。その関係の中で対立と衝突もあるが、互いに不可欠な存在であるということは言うまでもない。時代とともに、社会は発展する。そして都市も経済の発展に従って変化していく。都市の輪郭を見つめることで、過去の姿そして未来の姿を想像することができるのではないだろうか。これからの上海に想いを馳せ、変化していく上海郊外の様子を写真で表現した。

3.2.1. 《上海郊外》の制作方法

人は都市の創造者であり、都市に創造された者でもある。都市は現代文明のシンボルで、現代の人たちの高密度な生存状態を現している。都市は文化、娯楽、生産、消費などの面で、人々の欲求を満足させながら発展してきた。違う人種、文化、人格が混じり合い、互いに作用して、交流と統合を繰り返しながら、それぞれの都市の特徴が形成される。都市にいる人々は、それぞれ違う言語、慣習、心理的特徴、価値観を持ち、異なる行動をするが、誰も都市と切り離して考えることはできない。

人は都市における日常生活の主体であり、都市にいる人と都市は互いに依存した関係である。都会人は自分自身の事が中心で、他人に対する関心は希薄であり、個人的な精神空間を形成しがちである。都市はそのような個人空間と公共空間の場所でもある。

人々のイメージの中で、上海はとても賑やかな都市である。研究者は上海出身であり、このシリーズは上海の周辺を取材し、スナップ写真を通して研究者が自分の故郷と繋がる瞬間を表現した作品である。経済の急発展の背後には、様々な社会問題がある。我々は、これらの問題を反省することも必要である。研究者は冷静な視線で、社会の発展を直視するべきだと考えている。この作品は、写真を通して人々と繋がるのが、上海の発展を認識してきた。

作品を制作する時は、空間を特に意識した。このことは作品に大きく影響を与えた。撮影する時、研究者はカメラと被写体の距離を考え、人物に近づけるだけ近づき、人物に気づかれないうちに撮影する。しかも、撮る瞬間までカメラを出さず、目だけで被写体を観察し、同時に周辺の環境も見ている。この環境をどのようにカメラで切りとれば人物と密接な関係を持つ背景となり、被写体を表現するのに適した配置になるのかを常に考えている。被写体と背景のイメージが完全に一致したときでなければシャッターは切らない[図 154、図 155、図 156、図 157、図 159、図 160]。

写す人物に気づかれないために、黒っぽい服を着て、カメラを後ろに持ち、できるだけ目立たないようにしている。早めに絞りとシャッタースピードを調整して撮影準備する[図 162、図 163]。

このシリーズの特徴は、人物の視線の捉え方にある。人物が正面を向いてカメラを見つめている写真でも、そうでない写真でも、人物の視線はカメラを見てコミュニケーションをしているのではない。被写体である人物と研究者以外の第三者とコミュニケーションをしている。研究者は社会において、この現実を表現している。撮る瞬間に人物の視線がどこを見ているかに注意をしている[図 161、図 164、図 165、図 166、図 167]。

レンズは、親近感を生むために、ほとんどの場合、28mm と 35mm のレンズを使用している。それは被写体に近寄ることで、正しく観察できるからである。望遠レンズで遠くから撮ることは、被写体と背景の遠近感がなくなり、人間の観察ができない。また、幾何学的な構図構成ができない。主体と背景との環境は重要な関係があり、距離感を間違えると雰囲気や活力を写真から感じるができなくなる。研究者はそれらの距離感を理解している[図 158、図 164]。

スナップ撮影を通して、被写体の雰囲気が周りの情景を表現する重要な要素であることに気づいた。それらは当時の時代背景、都市の発展状況、研究者の気持ちをも反映し、雰囲気が良い作品は主体がはっきりしている。このような創作活動で、研究者は固定した概念を脱し、新しいアイデアや技術を取り入れ、自分の想像力を増幅していくことの重要性を学んだ。



[图 154] 《上海郊外》シリーズより 2017年



[图 155] 《上海郊外》シリーズより 2017年



[図 156] 《上海郊外》シリーズより 2018年



[図 157] 《上海郊外》シリーズより 2016年



[図 158] 《上海郊外》シリーズより 2015 年



[図 159] 《上海郊外》シリーズより 2017 年



[図 160] 《上海郊外》シリーズより 2018 年



[図 161] 《上海郊外》シリーズより 2017 年



[图 162] 《上海郊外》シリーズより 2016年



[图 163] 《上海郊外》シリーズより 2016年



[图 164] 《上海郊外》シリーズより 2016 年



[图 165] 《上海郊外》シリーズより 2016 年



[图 166] 《上海郊外》シリーズより 2015年



[图 167] 《上海郊外》シリーズより 2016年

3.2.2. 《上海郊外》の展示

2018年4月、ソニーイメージングギャラリー銀座で写真展《上海郊外》を開催し、カラー写真28枚と動画作品を展示した。動画を使用することで、自分の作品表現の幅を広げることを試みた。1日の来場者数は最大460人に達した日もあり、ギャラリーの担当者から全体的に来場者が多かったことを聞くことができた。銀座プレイスという立地の特性から、外国人の来場者も多く、研究者の作品は意外にもヨーロッパの人々に好評で写真の購入希望者も多かった。来場者の反応は、これらの写真が、上海で撮られたことへの驚きであり、違う上海を見せることができたようだ。ある中国の来場者は他のギャラリーでDMを見て、わざわざ写真展を見に来たという。「皆綺麗な上海を撮って、つまらない。今日東方明珠テレビタワーがない上海の写真を見て、この視角で表現された上海が好き」と言われたことが印象に残っている。この作品を発表することで、自分の創作を再認識するとともに、写真の芸術性と社会性を提示することができたと考えている。



[図 168] 写真展ハガキ



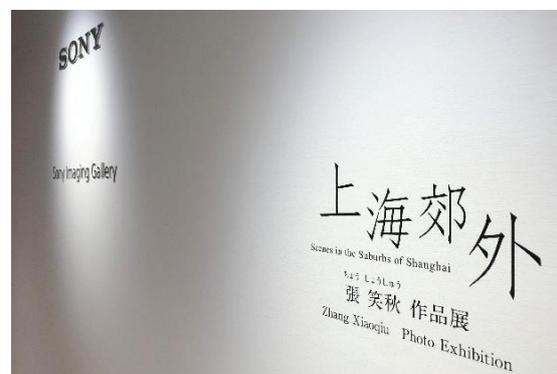
[図 169] ソニーイメージングギャラリー銀座の建物と銀座



[図 170] 展示風景



[図 171] 会場入口ポスター及びギャラリートーク案内パネル



[図 172] 展示風景



[図 173] 展示風景



[図 174] 展示風景



[図 175] ギャラリートーク風景



[図 176] 『毎日新聞』の報道

3.3. 研究者の今後の展望

研究者は1997年から写真をはじめた。幼年期から写真と出会い、進学先に上海工程技術大学の写真専攻を選んだ。大学卒業後、同大学にて教員を務め、写真教育の仕事に従事した。日本で写真理念を勉強することを目的に、2013年に訪問研究員として九州産業大学に留学した。2014年に九州産業大学大学院に入学し、2年間の修士課程と3年間の博士後期課程の5年間の勉強を経て写真表現領域などに対する理解を更に深め、写真理念と表現方法を身につけた。自分の写真創作活動では、ドキュメンタリー写真、人物写真、商業写真、コンセプト写真、スナップ写真、スポーツ写真など様々な分野を試みた。そして2008年と2015年に二回「上野彦馬賞」を受賞した。大学院博士後期課程に入学後、スナップ写真を中心に制作を行ない2017年と2018年に、《Time after Time-平静の市場》と《上海郊外》を、ニコンサロン新宿、ニコンサロン大阪、ソニーイメージングギャラリー銀座にて発表した。日本で勉強した写真理念と表現方法を活かして、また写真家の取材と研究を通じて、作品を解説し、上海スナップ写真の発展過程を整理した。作品創作について、研究者は今後も《上海郊外》シリーズを制作しながら、スナップ写真をテーマに制作を行い、自身の社会に対する理解を表現し続けるつもりだ。

研究者は中国で写真教育の仕事に従事しており、日本に留学中には日本の写真理念と写真教育の相違を体験した。2000年以降の中国における写真教育は発展したと言われており、現に多くの大学が写真学科を開設した。しかし、それらの学校の教員は写真学科の出身ではなく、人材育成上の問題になっている。今後の教育活動で、微力ながら少しずつ、研究者が学んだ写真に関する理解を伝えたいと考えている。変革の過程では多くの困難に出会うが、研究者は中国の写真が進歩することを考えている。教育の仕事の中で、研究者は日本で学んだ写真理念と教育方法を中国に導入し、写真を通じて両国の友好の橋になりたい。そして中国と日本の写真理論と実践研究を続け、自身も多くの作品を創作し、社会のため貢献したいと考えている。

参考文献

- 馬運增（1987）『中国写真史 1840－1937』中国写真出版社
- 故志川、陳申（1999）『中国早期写真作品選(1840－1919)』中国写真出版社
- Terry Bennett（2011）『中国写真史：1842－1860』中国写真出版社 P3
- Terry Bennett（2013）『中国写真史：西洋写真師 1861－1879』中国写真出版社
- Terry Bennett（2014）『中国写真史：中国写真師 1844－1879』中国写真出版社
- 趙俊毅（2013）『中国写真史拾珠』中国民族写真芸術出版社
- 王天平（1992）『上海写真史』上海人民美術出版社 P3
- ヴァルター・ベンヤミン（1998）『写真小史』ちくま文庫
- 伊藤俊治（1984）『写真都市』冬樹社
- 伊奈信男（2005）『写真に帰れ－伊奈信男写真論集』平凡社
- 海桀（2013）『表態』中国民族写真芸術出版社
- 森山大道（2001）『犬の記憶 終章』河出文庫
- 森山大道・仲本剛（2015）『森山大道 路上スナップのススメ』光文社
- 森山大道（2007）『遠野物語』光文社
- 日本写真家協会（2007）『スナップ写真のルールとマナー』朝日新書
- 栄栄（2016）『中国撮影—二十世紀以来』中国美術学院出版社
- 『新撮影』1968年第1号
- 陳申（1985）『清代写真史料瑣輯』中国撮影出版社
- 李振盛（2005）『紅色新聞兵』ファイドン株式会社
- 「新華体写真研究」中国報道写真ホームページ
- 上野千鶴子・佐藤正治・佐伯恪五郎・高石泰次・等々力国香・藤田直道（1997）『写真用語事典』日本カメラ社 P383
- イアン ジェフリー(2011)『写真の読み方:初期から現代までの世界の大写真家67人』創元社
- 飯沢耕太郎（2003）『写真評論家』窓社
- Ashley la Grange（2015）『観看的眼睛』人民郵電出版社
- Mark Durden（2015）『今日撮影-1960年以来的影像芸術』北京美術攝影出版社
- 安哥（2009）『哥哥不是吹牛皮』花城出版社
- 林路（2010）『上海・影像・都市』上海錦繡出版社
- 顧錚（2003）『我将是你的镜子』上海文芸出版社 P67
- 顧錚（2009）『城市表情』万卷出版社
- 顧錚（2004）『世紀轉身-中国社会變遷的視覺記憶』華夏出版社
- 顧錚（2008）『遮挡与穿透-中国当代攝影景觀』中国文联出版社
- 顧錚（2010）『觀念的街頭』浙江攝影出版社
- 顧錚（2010）『中国攝影新銳 25』浙江攝影出版社
- 周明（2001）『上海：574日速瞄』朝暉
- 朱全弟（2001）『懷旧蘇州河』浙江攝影出版社

飯沢耕太郎 (1991) 『写真の森のピクニック』 朝日新聞社
飯沢耕太郎 (1995) 『東京写真』 INAX 社
飯沢耕太郎 (1998) 『写真集の愉しみ』 朝日新聞社
飯沢耕太郎 (2005) 『ジャパニーズ・フォトグラファーズ-14 人の写真家たちの「いま」』
白水社
飯沢耕太郎 (2017) 『キーワードで読む現代日本写真』 フィルムアート社
飯沢耕太郎 (2012) 『深読み！ 日本写真の超名作 100』 パイインターナショナル
飯沢耕太郎 (2008) 『日本の写真家 101』 新書館
飯沢耕太郎 (2008) 『増補 戦後写真史ノート—写真は何を表現してきたか』 岩波現代
文庫)
東京都写真美術館 (2000) 『日本写真家事典』 淡交社
中谷吉隆 (1977) 『スナップショットへの道』 朝日ソノラマ
スーザン・ソントグ (2007) 『写真論』 湖南美術出版社 P112
施敏傑 (2015) 『用身体拍照的人』 中国摄影出版社
鲍昆 (2006) 『摄影中国』 中国摄影出版社
アンリ・カルティエ=ブレッソン (1952) 『Images à la Sauvette』 Verve/Paris
アンドレ・バザン (2015) 『映画とは何か』 岩波文庫
陳力丹 (2016) 『世界新聞伝播史』 上海交通大学出版社 P63-80
羅一平 (2010) 『美術館：当代摄影中の人・社会・歴史』 同濟大学出版社
曾璜 (2006) 『報道写真』 浙江摄影出版社
劉樹勇 (2008) 『看過來 看過去』 中国文联出版社
江融 (2009) 『摄影的力量』 中国文联出版社
王璜生 (2003) 『中国人本』 岭南出版社
李江樹 (2000) 『手感』 湖南美術出版社
阮義忠 (1999) 『摄影美学七問』 中国摄影出版社
孫京濤 (2008) 『時代的眼晴』 工人出版社
王景堂 (1995) 『米国 ICP 写真百科全書』 中国摄影出版社
イタロ・カルヴィーノ (2003) 『見えない都市』 訳林出版社。
昆汀・バネク (2015) 『ロベール・ドアノー 影像の垂釣者』 中国写真出版社 P66-99
錢超英 (1996) 「略論文芸傳播及其功能特徵」 深圳大学学报 Vol. 13 No. 1
『ユリイカ 詩と批評』 3 (1988) 青土社
『ユリイカ 詩と批評』 4 (1984) 青土社
『美術手帖』 (1978. 12) 美術出版社
『美術手帖』 (1981. 03) 美術出版社
『美術手帖』 (2012. 08) 美術出版社
「子供を救う-ルイス・ハイン」 Min Chenbei ホームページ
http://vision.xitek.com/gallery/201205/30-90207_2.html
朱大可「灰色摄影的视觉良知」 朱大可ホームページ
<http://zhudake.blog.sohu.com/210401822.html>

謝辞

本研究は、研究者が九州産業大学博士後期課程芸術研究科造形表現専攻に在籍中に行った研究を博士論文としてまとめたものである。主査である九州産業大学芸術研究科百瀬俊哉教授には、指導教官として本研究の実施の機会を与えて頂き、その遂行にあたって始終、ご指導を頂いた。あわせて、博士前期課程から、実技の写真作品制作、発表などにおいても、的確な助言と激励を頂いた。ここに深謝の意を表す。副査の九州産業大学教授の渡邊雄二教授には、本論文の構成や研究方法など細部にわたり懇切丁寧なご指導を頂いた。ここに深謝の意を表す。また、副査の九州産業大学大学院芸術研究科長、青木幹太教授は、本研究に対して有益なご助言を頂いた。ここに深謝の意を表す。副査の福岡アジア美術館、ラワンチャイクン寿子学芸課長には、外部審査員として本研究の査読を頂き、大変貴重なご助言を賜った。ここに深謝の意を表す。

本研究においては、上海におけるスナップ写真を研究したが、各写真家には多忙の中、本論文のために協力いただいたことを深く感謝いたします。

最後に、いつも変わらぬ励ましを与えてくれた家族と友人に、心から感謝いたします。

2019年3月 張笑秋