

榮榮&映里—妻有物語

ジョン・タンコック

北京 2000-2012

2000年以前は、榮榮は北京に、映里は東京に住んでいた。ふたりが出会ったのは1999年、東京でのこと、そして映里が2000年に北京を訪れた。2000年から2012年まで、榮榮、映里夫妻は北京に住まう。その間、映里は徐々に、まったく違った生活様式に慣れ、中国語を習得し、やがて3人の子どもを育てることとなった。さまざまな理由から、2012年の後半に、一家は日本に引っ越し、東京近郊の横須賀に居を構える。今度は、まったく違う社会に適応しなければならないのは榮榮だった。ただし、彼の場合は定期的に北京に戻り、三影堂撮影芸術中心の運営という責任を果たす必要があった。三影堂は、榮榮と映里が2007年に北京の草場地に設立したもので、意欲的な文化の中心地である。

ふたりが出会う前、それぞれに独立したキャリアがあったのだが、2000年以降はふたりで共作をするようになり、もはやそれぞれの役割をたやすく区別するのが難しい作品群を生みだしてきた。抒情的なものがほとぼるすばらしい2000～2001年の作品群、『玉龍雪山、中国、2000年』シリーズ、『富士山、日本、2001年』シリーズ、『バッド ゴイザン、オーストリア、2001年』シリーズ、『ヘルシンキ、フィンランド 2001年』(fig. 1-4)の各シリーズでは、壮大な自然のなかで榮榮と映里が互いへの情熱を表しており、まるですべてが白紙に戻されたかのようなのである。それまでの榮榮と映里の作品のほとんどが、都市生活の厳しさと、その精神への影響を主題としていたが、それが汚れなき風景の中の彼ら自身の裸体に置き換えられたのだ。

『万里の長城、中国、2000年』シリーズ (fig. 5) と『富士山、日本、2001年』シリーズを自己描写に選んだのは、ふたりが自分たちの民族的背景を際立たせたいと望んだからではないか、と思われた。ふたりは2001年2月13日から15日まで、富士山を訪れている。1年のうちでいちばん寒い時期である。映里はその2日間のことを日記に記していた。2月15日の午前5時55分のことを、映里は「冷え込みは昨晚以上、氷の上に一步踏み入っただけで凍り付いた。(中略) -15度の世界」(注1)と記している。その日の午前11時40分には「『山に向かうと心が洗われるのか祈りたくなる。そういう思いって日本人的なものだろうか』と聞く。彼も同じ心情だった。何故今此処に一緒にいることができるのか。二人が初めて出会った時、再び日本で逢うことがあったらここに来ようと約束をした。その約束は果たされ、今はただ待つことさえも二人の為の行為としてある」(注2)

榮榮と映里は、1990年代に混沌とした北京の街やきらびやかな東京の街に住み慣れた都市生活者であった。そんな彼らが雪の中の富士山を目にしたことで、日本の山伏に近い感覚を呼び起こされたようだ。山伏にとっては、断食や瞑想、山の中をひたすら歩いたり、雪にさらされたり、冷たい滝の水に打たれたりすることがすべて、悟りを開くための修行である。榮榮と映里の写真には宗教的な動機はなかったものの、互いに強烈に惹かれあい、自然の美しさのとりこになっている状況で、結果的に山伏の修行にも似た行動をとったのである。

北京に戻ると、この、人間が衣服からもすべての制約からも解放された自然の一部であるかのように思われた高揚感を維持することは不可能だった。映里は、北京東村が取り壊された後に榮榮が居を構え

た六里屯という村に移り住んだ。そして、ふたりが焦点を当てたのは、古い建物や地区全体が新たな開発のために取り壊されていくにつれて、次第に失われていく昔ながらの暮らしであった。『六里屯、北京』シリーズ(2000～2003年)(fig. 6,7)では、榮榮と映里が殺伐とした部屋の薄いマットレスの上で、一条まとわぬ姿でぬくもりを求めて身を寄せ合っている。そして、六里屯の破壊が最終段階に入ると、ふたりは葬儀服を着用し、哀悼の意を表して六里屯に百合の花束を手向けるのだった。『榮榮&映里 2005年』シリーズ (fig. 8)では、ぼんやりと写っているふたりの身体が、作り込まれた環境にほとんど溶け込んでおり――あらゆる面において、2000～2002年のシリーズとは対極にある――その閉所恐怖症的な雰囲気は、引き返せない転換点となった。実生活が優位になったのだ!

ふたりのアーティストはまた、熱意あふれる写真家であり、写真を芸術の一形態として発展させる必要があるとも感じていた。そして、2007年に経済的支援を受けることなく三影堂撮影芸術中心を設立、ふたりの近所に住む友人、艾未未がすばらしい建物を設計した。『三影堂、北京』シリーズ(2008年)(fig. 9)は、三影堂が建設され出来上がっていく様子をたどっている。その点では、『草場地、北京』シリーズ(2004～2009年)(fig. 10)が、豊申、豊一、豊三という3人の男の子が矢継ぎ早に誕生するにつれて、榮榮と映里の家族が成長していく様子を記録しているのと似ている。きちんとポーズを決め、手で彩色されたこのシリーズでは、榮榮が中国古来の男性用式服を、映里が日本の着物を着用した出展作品にも見られるように、ふたりは現代的なものから伝統的なものまで様々な衣服に身を包んでいる。

この数年間の展開をたどってみると、初期作品では圧倒的だった自然の存在は、明らかに衰え始め、草場地にあるふたりの自宅前のザクロの木々や鉢植えの蓮へと変化しているのがわかる。家族に対する責任と、三影堂運営の責任を果たすことに時間がかかり、自分たちの作品制作に費やせる時間はあまり残らなかった。

2012年までは、露骨な政治問題を懸念せずにはすんだ。20世紀のほとんどの期間、中国と日本の関係は緊張をはらんでいたものであり、日清戦争まで遡る諸問題が両国間に緊密な関係を築く妨げになり続けている、という事実にも悩まされることもなかったのだ。釣魚島群島(日本人には尖閣諸島として知られる)をめぐる対立が顕在化するにつれ状況は悪化したこともあるが、主に個人的な事情から、ふたりは同年の終わりに日本に移住するという重大な決意をした。映里は北京で12年間暮らしたが、榮榮は日本に住んだことはなかった。越後妻有アートトリエンナーレに参加作家として招待され、北京から離れることになったために、最優先すべき写真にふたたび集中できるようになり、榮榮と映里にとってアーティストとしての生活と、管理者/起業家としての生活のバランスを調整しなおすための絶好の機会となった。また新たなスタートを切るのだという気持ち、日本での新たな生活のために中国を後にしたとき、彼ら自身を“空にする”のだという気持ちは、ふたりが新年に撮影した最初の写真に直ちにあらわれている。

日本、2012年～現在

3人の子どもたちは驚くほどすんなりと言葉を覚えたが、榮榮にとっては話し言葉が問題となる。榮榮も映里も日本の写真界と密に連絡を取り合っていたが、これまで常に集中を要した仕事上の複雑な人間関係の中心からは外れていた。最も重要なのは、ふたりが自然環境に近づいたことだ。大都市から出てしまえば手つかずの自然に簡単にアクセスできる。例えば、上越新幹線で東京から越後湯沢駅ま

で行き、特急はくたかで十日町駅まで行けば、2時間足らずで人里離れた汚れなき別世界に到着する。

ふたりの写真家が2012年の大半を過ごした越後妻有地方は、1952年に出版された川端康成の傑作『雪国』の舞台である。川端は、この地方に着いたときの感動を『雪国』の冒頭で描写している：「国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。夜の底が白くなった。信号所に汽車が止まった。」(注3)川端による雪国の抒情的な描写は、その詩的な簡潔さゆえに有名である。「この国では木の葉が落ちて風が冷たくなるころ、寒々と曇り日が続く。雪催いである。遠近の高い山が白くなる。これを岳廻りという。また海のあるところは海が鳴り、山の深いところは山が鳴る。遠雷のようである。これを胴鳴りという。岳廻りを見、胴鳴りを聞いて、雪が遠くないことを知る。」(注4)

川端はまた長く単調な冬を次のように表現している。「旧暦の十月から糸を績み始めて明る年の二月半ばに晒し終るといふ風に、ほかにすることもない雪ごもりの月日」(注5)

2012年、榮榮と映里は新潟県の「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」に参加作家として招待された。3年に1度のこの芸術祭は現代美術の世界では特異なものであり、世界中からアーティストを招待して、とびきり自然の美しい地域でサイトスペシフィックな作品を制作し、“里山”という、人間が自然との調和の中に暮らす古来のライフスタイルをじかに観てもらおうというものである。榮榮と映里は妻有地方に到着した時、2001年に初めてふたりで富士山を見たときと同じ衝撃を受けた。ふたりは、山々の壮大さと、現代生活を思わせるもので汚染されていない自然の美しさに圧倒された。映里は日本に戻った時、北京に住んでいた10年の間に、時間が止まっていたかのようなのだが、この感覚を今後の作品でどのように表現すべきか考えてしまうと言っている。榮榮はある村で過ごした幼少時代を思い出したという。そうはいても、彼が育った村は、現在、訪ねていったところで何も残ってはいない。子どもころになじみのあったものはすべて破壊されてしまっているのだ。

しかしながら、越後妻有の状況は、見た目ほどのどかなものではなかった。2004年10月に起こった新潟県中越地震のような自然災害に見舞われていたし、若者が職や楽しいことを求めて大都市へ移り住むにつれて、辺鄙な地域はどこも過疎化のあおりを受けていた。ほとんどの地域に、高齢者だけが残っていた。廃屋が珍しくなくなった。そのうちの一軒が、榮榮と映里の滞在中に多くの屋内写真の撮影に使われた、築200年の伝統的な木造住宅だった。その家は、鞍掛純一と日本大学芸術学部彫刻コースの学生グループ(延べ3000人)が手を加え、2009年のトリエンナーレで公開された『脱皮する家』として知られている。学生ボランティアたちが、長期間にわたってこの木造家屋に彫を施し、2世紀、あるいはそれ以上の間に囲炉裏や竈から出る煙で、黒くすすけた木材のもともとの色を表出させたのだ。

この家は、榮榮と映里、そして3人の息子たちにとって、都市生活を捨てて、より伝統的な生き方に戻るのに完ぺきな環境を提供した。榮榮と映里特有の、生活と写真とのフュージョンが時間をかけて仕立て直されていく様子は、ふたりが2年間にわたって断続的に撮り続けた300、あるいはそれ以上の写真に非常に印象的に記録されている。この作品群は家族のきずな、人間同士のかかわりや、人間と自然との関係について、テンポの速い都市生活に邪魔されることなく、夢想したものだといえるかもしれない。人間の要素はもっぱら写真家夫妻と3人の息子たちであるが、たいていの場合、観る者と距離を置くような効果を出そうとしている。彼らは我々が知っていて、我々と付き合いのある写真家でありながら、カメラに背を向ける、触れることのできない存在なのだ。

まず最初に現代的な衣服が消えた。新潟は、川端康成が非常に印象的な描写をした麻織物、ちぢみと、着物の生産で有名である。榮榮と映里は古い着物と出会った。そのなかには、特にぼろぼろに着古され、榮榮が魅せられて多くの写真で着用している1枚もあった。榮榮と映里は2枚の写真では正座しているが、それ以外の多くの写真では、ずっとくだけた雰囲気、苦悩に満ちてさえる。榮榮が見捨てられたような格好で床に横たわったり、必死に柱に縋り付いていたりする姿が見られる。映里は、綿帽子をかぶった木々や外の寒さを気にも留めない様子で、木の床に横たわる。ふたりの着物は床へと落ち、カメラはぐっと近づいてふたりの頭部をとらえるが、どちらの顔も目を除いて豊かな髪で覆われている。

まったく対照的に、人物が、大人も子どもも、カメラに背を向け、室内から外の景色をながめている美しい一連の写真群がある——3人の息子たちと置に座る、着物姿の映里を障子が縁取っているもの、榮榮と映里を単に暗いシルエットとして写しているもの、そして3人の息子たちが主演の関連作品である。観る者は、写っているのが誰なのかよくわかっているが、これらの作品には時を超越したものがある。それは、コンポジションの形態的な要素によって、またふたりが採用している、コントラストを抑えて微妙な明暗の効果を強く出すという印画法によって得られるものだ。

榮榮と映里は越後妻有に長期間滞在したため、その四季をひととおり体験している。そのような経時的体験は多くの日本美術において極めて重要である。ごくまれに、映里と3人の息子たちが、映里が自らデザインした服を着てカメラに向かい、やっと訪れた春の喜びに駆り立てられたかのように手をつないで歓喜を表しているものもある。息子たちが池に入ったり、融けゆく雪のなかで遊んだりしているのは、人口の少ないこの地域の村々のひとつが垣間見られる数少ない写真の1枚だ。子どもたちにとって、これはこの上なく幸せなことであった。榮榮と映里は、いかに子どもたちが、少ないながらも村に残っているお年寄りたちに温かく受け入れられたかを語っている。村の高齢者たちは、ひっそりとした暮らしを明るくしてくれる子どもたちが来てくれたことを歓迎していたのだ。

そのような写真に比べると、壮大な風景のなかでその自然美にくぎ付けになっているかのような、ちっぽけな人間の姿を背後から写した写真が圧倒的に多い。非常に印象的な1枚では、榮榮が息子のひとりと手をつなぎ、現代生活の気配など皆無の、水田が広がる悠久の景色を見つめている。また、榮榮と映里は、少し離れたところから、3人の息子たちが水田に囲まれてじっと立っている姿も撮影している。

榮榮と映里は、偉大なドイツロマン主義の風景画家、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ(1774~1840年)の絵画の多くにみられる後ろ姿の人(Rückenfigur)のモチーフを、無意識的に採用していたようだ。ハンブルク美術館所蔵の『霧の海を眺めるさすらい人』(1818年)(fig. 11)、ライプツィヒ美術館所蔵『人生の諸段階』(1835年)(fig. 12)のような作品は、目の前の荘厳な光景にくぎ付けになっているかのような後ろ姿のその人になってみよ、と観る者に促す。すでに1997年の『1998-2000, Beijing』(ウェディング)シリーズ(fig. 13)とその関連作品から、榮榮の作品群に非常にロマンティックな性質が認められ、『バッド・ゴイザン、2001年』シリーズではさらに顕著になっていた。妻有地方への回帰は、その傾向をさらに強める結果となったように思われる。

大都市では、雪はすぐに消えてしまうか、積もったとしても長く残ってはいない。しかし、妻有地方では、シベリアからの寒気が日本海の雲を越え山脈に運んでくる。3、4メートルの積雪は珍しくなく、家々を覆

い、雪解けまでほぼ例外なく生活を減速させてしまう。『妻有物語』シリーズの中でも最も劇的な写真群は、自然の力を前にした人間の営みのもろさ、そしてその回復力を同時に際立たせている。やはりぼろぼろの着物で脚をむき出しにして、榮榮は巨大な雪の吹きだまりを登ろうと奮闘したりしており、また、特に謎めいた1枚では、雪のなかをはるか遠くに見える山の頂に向かってとぼとぼ歩いている。はだけた着物から肌を露わにして岩に横たわる映里は、周囲の雪も氷も融けていきつつあることに気づいていないように見える。榮榮が岩によじ登るのを映里が助けている写真でも、ふたり並んでたたずむ写真でも、降り積もった雪の深さは彼らの肩ほどもある。

日本人は四季それぞれの特徴に敏感なので、日本人アーティストたちは必然的に雪深い風景に影響されてきた。歌川広重(1797~1858年)の冬景色では、ちっぽけな人間たちが四苦八苦して目的地を目指しているし、また時には『木曾路之山川』(1857年)(fig. 14)のように人間がほとんど見えないほど小さく描かれているものもある。雪深さは、榮榮と映里に同じような反応を呼び起こし、夢のような写真ができあがった。そこでは、吹きつける雪や猛烈な風は、人間が雪の中を歩くとき、その人物にすべてを消耗させる。

ごく一部ではあるが、人間がまったく登場しない写真もある。例をあげれば、巨大な雪の堤の間に、すっかり除雪された小道が通っている謎めいた風景や、汚れなき雪の広がりの中に、川端康成が“岳廻り”と描写した、周囲をぐるり取り囲む山々が見える様子を写したものである。ここでふたりは、2001年に富士山の風景が初めて自分たちのなかに呼び起こした、荘厳な自然の姿に立ち返ったのである。

榮榮と映里は『妻有物語』で、2000年に始めた前例のない実験を続けている。その実験とは、ふたりの生をドキュメンタリーとしてではなく、精神の物語として、ともに記録することである。それぞれの段階で、ふたりは様々な姿で写真に現れる。ある時は、愛し合う者同士として、ある時は自分たちを取り巻く環境が身の周りで壊されていく孤独な都市生活者として、また、三影堂の発展を担う文化起業家として、そして3人の息子たちを次々に授かる幸せな父母として。2012年からは、写真によるセルフポートレート焦点を変え、ふたりが家族としてともに歩んだ人生の展開を、自然との関係性において詳しく記録し始めた。それは思いが込められた物語であり、ふたりにはなじみがないかもしれないが、多くの場合、過去の芸術が追求してきたのと同じテーマを取り上げていた。

榮榮と映里というふたりのすばらしいアーティストにとって、カメラは外観を記録するためというよりは、撮影する環境において自分たち自身を独創的に利用することで、より深い意味を探し求めるためのツールである。そうすることによって、さまざまな連想や謎めいた物語を示唆するのだが、それらが狭義に限定されることはない。『妻有物語』で、榮榮と映里、そして3人の息子たちがいる風景は、水、雪、氷が季節の移り変わりや、人間の生命と全世界における水の非常に重要な役割を示している。特に明確な類似点を顕在化させてはいないが、これらの写真からは生命と自然のサイクルに類似点があるということがひしひしと伝わってくるのだ。

しかし、この謎めいたアウラが完成するのは、スタジオで様々な技法を経てのことである。多くの写真に二重露光が使われ、記憶の不確かさ、幻想的なものにある創造的な要素を連想させる。他の作品では、ネガの表面(?)に和紙が当てられるのか、色調が淡く白っぽくなっており、まばゆい光や温泉の湯け

むりを思わせ、あるいは時とともに薄れゆく記憶を連想させるかもしれない。このシリーズの非常にロマン主義的傾向とぴったり合っていたのは、ふたりがそれらのイメージを古い印画紙にプリントしようと決めたことである。多くは縁が黄色くなっているその印画紙は、彼らが10年、またはそれ以上も、その風合に合ったイメージのためにとっておいたものだった。

ふたりは次のように言っている。「初めて訪れる場所では、写真に写せるのは目に見えるものだけです。実際には、空気のおいや、湿度、気温も感じています。これらこそ、時を超えた世界に明白な主題を位置付ける時間次元とともに、私たちが伝えようとしているものなのです」

[美術史家]

2014年5月29日、ニューヨークにて

(注1)『榮榮&映里: 蛻一変貌』2004年、ウー・ホン著、pp. 212-213

(注2)同上P213

(注3)川端康成『雪国』2010年、新潮社 (Shincho Online Books)

(注4)同上

(注5)同上

(参考図版は英文中に掲載)

Fig. 1 榮榮&映里『玉龍雪山、中国、2001年 No.1』

Fig. 2 榮榮&映里『富士山、日本、2001年 No.1』

Fig. 3 榮榮&映里『バッド・ゴイザン、オーストリア、2001年 No.6』

Fig. 4 榮榮&映里『ヘルシンキ、フィンランド、2001年 No.1』

Fig. 5 榮榮&映里『万里の長城、中国、2000年 No.1』

Fig. 6 榮榮&映里『六里屯、北京、No.13、2002年』

Fig. 7 榮榮&映里『六里屯、北京、No.1、2003年』

Fig. 8 榮榮&映里『2005年、No.1』

Fig. 9 榮榮&映里『三影堂、北京、2006年、No.20-3』

Fig. 10 榮榮&映里『草場地、北京、2007年、No.1』

Fig. 11 カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ『霧の海を眺めるさすらい人』(1818年) ハンブルク美術館所蔵

Fig. 12 榮榮『1997 No.3 (1) 北京』

Fig. 13 『木曾路之山川』(1857年)