

瀬戸正人のアジア

三 浦 雅 弘

落ちてくる大粒の雨はいつも温かい。迷いながら
歩き、気になってポケットに手を差し入れると、
体温よりも熱く感じられる記憶の地図がたたまれ
てある¹⁾。

はじめに

本質的には肖像写真家といってよい瀬戸正人は、1953年、いわゆる残留日本兵の父と、ベトナム人の母との間に、タイのウドンタニ市に生まれた。その生地は、タイの首都バンコクからかなり北方に位置していて、むしろラオスの首都ビエンチャンに近い。ウドンタニでのおよそ8年間、瀬戸の名は「トオイ」であった。

本稿では、まず瀬戸の半生記といってよい『トオイと正人』の紹介から行文を開始し、続いて写真家の代表的な三つの作品集を考察する。写真家がやがてその主題を、「アジアと日本（特に東京）」と定めるのは、その生い立ちより必然的と思われるかもしれないが、自らのナショナリティを「アジア国」と記すことのできる稀有な意識は、その作品制作の積み重ねとともに育まれたものではないだろうか。

瀬戸の肖像写真作品群は、初期の *Bangkok, Hanoi 1982-1987* から一貫してアジア人（日本人も含む）を被写体としてきた。しかし次作の『部屋—Living Room, Tokyo』において、瀬戸正人独自のポートレート撮影の方法論と技法とが確立

されたと考えられる。具体的な技法を支える方法論の中心に位置するのは、「撮影する私」についての一見異様な瀬戸の観念である。小論では、写真の外のフィールドから瀬戸の観念を照らし出すことによって、そこから生まれた写真術の有効性を検証してみたい。

近作 *binran* は、瀬戸を1950年代生まれの日本の写真家の中でも一頭地を抜く存在に押し上げたといってよい。この強烈な磁力を放つカラー作品集の焦点の在りかを問うことで、本稿をしめくくことにしよう。

I. トオイと正人

朝日新聞社から『トオイと正人』が刊行されたのは1998年のことであり、瀬戸が半生のおのが来歴を語ったこの著作は第12回新潮学芸賞を受賞する。‘Silent Mode’ および ‘Living Room 1989-1994’ というふたつの写真展によって第21回木村伊兵衛写真賞を受賞したのはその2年前の1996年、写真集 *Bangkok, Hanoi 1982-1987* によって日本写真協会新人賞を得たのはそれからさらに遡ること7年前の1989年であった。

1961年の春、瀬戸は生まれて初めて日本の土を踏んだ。ウドンタニでは小学校の2年生に進んでいたものの、父の故郷、福島県阿武隈川の流域において、3年生には編入せずにあらためて1年生からやり直すことになった。父は「正人」と呼ばれるようになったトオイと、2歳年下の妹とを叔父一家に託してタイに帰国する。30歳を過ぎたベトナム人の母、そして、さらにふたりの弟妹を連れて父が戻って来たのは3年後の東京五輪の年だった。

一家がタイを離れて日本に移った理由は次のことによる。父はウドンタニで写真館を経営し、順調という以上の成功を収めていた。ところが町の大火によって家屋が焼失したうえ、ベトナム戦争という事態が、タイにおける母の身にいつなごき思わぬ危難を及ぼすか窺い知れぬ状況をもたらしていた。もし一家が父の故国でなく、母の故国に戻っていたなら、「トオイ」はベトナム人兵士として、焼土に命を落としていたかもしれない。

正人たちの母が福島県の農村の生活に適応して行くことは、並大抵の苦勞でなかったことは想像に難くない。彼女たちが来日した1964年にはトンキン湾事件が起り、米国がベトナム近海の航空母艦からのいわゆる「北爆」を開始したのはその翌年であった。ウドンタニは戦線の激化に伴って、ハノイに最も近い米軍基地となって行く。

僕は母が作った春巻をかじりながら（ベトナム戦争を映し出すTVの）画像を眺め、自分が福島県ハノイ市ウドンタニ1丁目にいるような気がしていた²⁾。

瀬戸の父は郷里で再び写真館を開業し、一家の生活は一応のところ安定して行くようだった。写真館に隣接する敷地も父の地所であったが、そこでは韓国人がパチンコ店を経営していた。

わが家のブルーバードの横にパチンコ屋のキ

ムチの樽が並び、母が見様見真似で漬けた糠漬けの樽もあって、風向きによっては、裏の蔵から醤油と味噌の匂いも流れ込んでくる。庭に竹み、五葉松がある花壇に水をやる母を見ていると、ベトナムから朝鮮半島、そして日本そのものが手に取るように見渡せるのだった³⁾。

父は長男に写真館の後継者たることを望むが、瀬戸自身は大学に学んでゆくゆくは写真とは離れた職業につくことを思い描いていた。ところが、東北大学工学部への進学が思いがけず頓挫し、1973年、瀬戸はやむなく上京して東京写真専門学院（のちの東京写真専門学校、現在の東京ビジュアルアーツ）に入学する。当初は浅からぬ失意の中にあっただが、森山大道、そして特に1978年にそのアシスタントとなった深瀬昌久との出会いが、「写真」に対する瀬戸の思いを大きく変えて行く。いまやそこにあるのは、写真館の跡取り息子ではなく、写真作家を目指す青年だった。森山大道から紹介された広告写真事務所にスタジオマンとして何年か勤務したのち、瀬戸は1981年にフリーカメラマンとして独立する。20年ぶりにウドンタニを訪れようと決心するまで、さして時間はかからなかった。日本、タイ、ベトナムを行き来する瀬戸の視線は、ニッポンを見るアジアの人びとの濡れたような眼差しに向かっていった。

…その街に行ってみよう、そこから撮りはじめようと、バンコクへ福島へ、ウドンタニからハノイへ、そしてハノイの向こうにある東京へと、度重なる旅程で瀬戸が見たのは、インドシナに生まれアジアに生きる人びとが、いつも日をいっぱい浴び、木陰に入れば木となり、葉陰では葉となって揺れていた福島の正次おじさんのように、雨の日には雨に濡れている姿、いつもは温かい雨に濡れたまま、ニッポンを見ている眼差しだった⁴⁾。

『トオイと正人』は、そうして瀬戸が東京で妻帯して写真家として出発する時期で結ばれているが、その若き日の自叙伝は、2002年に『アジア家族物語』と改題されて角川文庫として再刊される。瀬戸はその「文庫版あとがき」末尾の日付と署名の間に、「アジア国にて」と記した。タイから来日した妻にはタイと中国の血が流れ、間もなくふたりの間に生を享けた娘には、アジアの四つの国の血が流れているのだった。娘が見ようと思うなら、ベトナム、日本、タイ、中国のいずれでもなく、ただアジアが、その瞳に映るはずだと瀬戸は記している。

II. BANGKOK, HANOI 1982-1987

1982年、瀬戸は約20年ぶりにタイを訪れる。携行した写真機は、父から譲られたローライの二眼レフであった。バンコク、ウドンタニ、そしてハノイへと足を延ばして、それから数年の間に撮影された作品集は、1989年にInter Press Corporationから刊行された。

すでに日本語の世界に住んでいた瀬戸が、体の奥深くに眠っていたタイ語を甦らせたきっかけは、雑踏に潜んだ嗅覚や味覚の刺激であったという。作品集前半に収められたバンコクでは、屋外の街路や市場やバス停留所等の光景のみならず、飲食店や風俗店、アパートメントの中の人々にも遠慮なくレンズが向けられている。捉えられた人々の面差しにあまり笑顔はない。突然シャッターを切られて驚き、あるいは怪訝な表情を浮かべる人びとのスナップの中に、兵士や事件現場の死者のショットが不意に現れる。日米安保問題や学園紛争等も風化するにまかせていた当時の日本人には、一瞬背筋が寒くなるようなイメージだといえるかもしれない。

肖像写真の作品群に笑顔がほとんど現われないことは、瀬戸の写真術の大きな特徴である。しかしその珍しい例外が、この写真集後半に収められたハノイの人びとのポートレイトなのである。

1983年のテト（旧正月）に撮影されたモデルはすべて、瀬戸の母やその兄弟姉妹、その家族、その隣人知人たちである。彼らは瀬戸と同じくウドンタニに生まれ、そこで暮らしていたのだが、瀬戸が父の実家に移住するのに先立って、彼らもまた彼らの祖父の故郷であるハノイに移っていた。当時のベトナムにあっては街路は撮影禁止とされ⁵⁾、写真家はやむなく彼らのポートレイト撮影に終始したわけであるが、笑顔の人びとに交じって、十指に余る勲章をつけた退役軍人もいれば、1969年に他界したホー・チ・ミンの肖像画が、モデルのうしろでにこやかに手を振っていたりする。

ハノイの撮影条件に不満はあったであろうが、やむを得ず被写体としたモデルに向かう瀬戸の視線は、柔和であり伸びやかであったに違いない。写真を本質的には「表現」ではなく「記録」と捉える瀬戸にとって、自らの出自にあい対したともいえるハノイの人物撮影は、そもそも嫌々ながらではあり得なかったはずだ。

ところで、『トオイと正人』の愛読者は、瀬戸の半生の物語に引き込まれるのみならず、おそらくその湿潤な筆づかいに魅せられるのではないだろうか。雨量の多い多湿なアジアそのもののような瀬戸の文体を味わったうえで彼の写真作品に目を転じると、写真にはむしろ、コントラストが高めでやや硬調の乾いた情趣を感じるのではないか⁶⁾。瀬戸の著作と写真作品とは、技法のうえでも相補的に働いているように思われる。

さて、1980年代当時には必ずしも表面化していなかったものの、今日の写真家はいわゆる「肖像権」の問題と対峙せざるを得ない。今や屋内等の「閉じられた空間」において人物を撮影することは許可なしには不可能であるし、屋外においても特定の一人物を許可なく撮影することは困難である。瀬戸の次作、『部屋——Living Room, Tokyo』は、肖像権の問題を乗り越えると同時に、肖像写真家・瀬戸正人の写真についての考え方や、そこから派生する方法論とを明確に作品のうちに

表現した、エポック・メイキングな写真集なのである。

Ⅲ. 部屋——Living Room, Tokyo

新潮社より1996年に刊行された『部屋——Living Room, Tokyo』は、50葉にみたないほどの作品が、隣り合わせに次々と、片面8メートル、両面16メートルに渡って蛇腹状に綴られた、製本自体が類を見ない写真集である。被写体はアジア諸国や中近東から東京にやって来た人びとで、日本人も少なからず含まれている。実際に日々起居している室内空間において撮影されており、女性の中には衣服をまもっていない者もある。

この作品の制作には大型カメラが用いられ、すべて8×10インチの白黒大判シート・フィルムで撮影された。写真用ランプは使ったもののストロボを使用しなかったため、露光時間は2～5秒で、その間モデルたちには息を止めてもらっていたという。そして、必ず依頼したことは、カメラへの視線をはずしてもらうことだった。許可を得て撮影しているのではあるが、瀬戸はモデルたちの撮影者への意識を、ひいてはある意味で瀬戸自身の存在を消去することを強く望むのである。写真を「表現」というより「記録」とみなすことからくるひとつの結論は、写真の「受動性」である。その実際の現われともいえようが、瀬戸はモデルたちに対して、例えば「そこに座ってください」という以上のポーズの指定はしないという。どのように座るかは、モデルの意思に任されるのである。

この極めて意識的な方法論は、瀬戸の上の世代に当たる荒木経惟や鬼海弘雄たちとは180度異なるものである。ことに今日のわが国を代表する肖像写真家の鬼海は、浅草においてもインドにおいても、被写体に対して彼が感じたイメージを撮っていると述べており、極言するならば被写体の「影を借りた」自分自身を撮っていると明言して憚らない⁷⁾。そのひとつの帰結として、鬼海の人物ポートレートでは、背景は重要な意味をもたさ

れてはいない。カラーの人物作品も手掛けている瀬戸と違って、鬼海がほとんど白黒フィルムしかポートレイトを撮らない理由のひとつは、カラー表現に比してモノクローム表現の情報量が少ないことを利用して、作品を見る者の意識を不必要に背景へと向かわせないことにあると思われる。

鬼海たちとは対照的に、瀬戸はある意味で、モデルの前にはいるはずの自らの存在を消去することを望む。それはより正確に述べるならば、瀬戸の仕事の現場において、撮影しているのは「もうひとりの瀬戸」であって、その状況を「そこにいる（もともとの）瀬戸」が冷静に観察しているのだという。写真機を手にするると何か人が変わったようになり、その「もうひとりの私」が戦場での撮影や遙か上空からの機上撮影を敢行しているのだ、とは写真家たちからときどき耳にする言葉ではないだろうか。そして瀬戸の表現に戻るなら、「もうひとりの私」に離脱された「抜け殻」のような「そこにいる（もともとの）私」が、その撮影現場をじっと目撃しているのである。撮影に没頭している「主観性としての私」を、とり残された「客観性としての私」が観察していることによって、写真の本質としての記録性が保証されるのだと瀬戸は考えている⁸⁾。

写真家は撮影する自らにのみ「もうひとりの私」を必要とするのではない。モデルにも「もうひとりの私」を生み出してもらって、その離脱した自分を「そこにいる自分」に見つめてもらいたいのである。瀬戸自身は、必ずしもモデルの表情を撮ろうとしているのではないと語っているが、被写体へのこの希望ないし要求は、「人びとの顔には、見られていると気がつかないときには、気がついたときには決して現われない何かがあるものだ」というスーザン・ソングの意見とも通ずるところであろう⁹⁾。写真展‘Silent Mode’で評判を呼んだ電車内での女性たちの顔の「盗撮」は、瀬戸の要望とソングの見解の交点上に成立している。

瀬戸が強調する「そこにいる（もともとの）

私」と、そこから離脱する「もうひとりの私」との共同制作としての写真という考え方には、どこかファンタスティックな印象が拭えないかもしれない。瀬戸は別の例として、一般人の海外旅行の写真が総じて芳しくないのは、その現場が、撮影に夢中になっている「もうひとりの私」のいわば独壇場と化していて、そちらの「私」が自分の世界に浸りきってしまうあまり、冷静に観察すべき「もともとの私」が完全に消滅してしまっているからだという。自らの写真制作における実感から得たこのような瀬戸の認識は、何か別の形でも確認できるだろうか？ 私見では、「もうひとりの私」を要請する芸芸は確かに存在しているように思われる。ここでは、学問と芸術の領域からそれぞれひとつずつ例示してみよう。

まず芸術の領域では、20世紀の演劇理論を代表するコンスタンチン・セルゲーヴィチ・スタニスラフスキイ（1863-1938）の主張がまさにそのようなものであった。

俳優は、演じているときには二つの部分に分裂しているのだ。君たちは、トマソ・サルヴィニがそれをどういったか、思い出すといい。「俳優は舞台上、生き、泣き、笑う、しかし、泣いたり笑ったりしながら、彼は自分の涙や哄笑を観察するのだ。芸術のためになるのは、この二重の生活、存在と演技との間のこのバランスである」。わかるだろうが、この分裂はインスピレーションに対して何ら害をなすものではない。それどころか、一方はもう一方を力づけるのだ¹⁰⁾。

スタニスラフスキイの演劇理論は、祖国ロシアを越えて、戦後間もない時期のニューヨークで結成され、リー・ストラスバークらが活躍した俳優養成所「アクターズ・スタジオ」の指導理念として世界的に知られるに至る。この理論で一般に重要視されるのは、「観察する私」が一個の人間として重ねてきた経験の厚みであった。

片や学問の領域では、すでに20世紀の前半に、人間ならぬ物質が対象であっても、人間の主観が客観の不可欠の構成要素でありうるという驚くべき発見がなされている。それはいうまでもなく、量子力学における観測の理論と呼ばれるものである。そこにおいては、観察、観測、測定といった言葉で表わされる人間の主観性が、研究者の構築する理論の中に組み入れられねばならないという解釈が行なわれたのであった。

しかし、端的に「自分が自分を観察する」ことがその学問の不可欠の要素となるほかはない代表例は、人間を直接の対象とする社会科学においてより広範に見いだされよう。文化人類学はそのひとつの好例であろうが、ここでは社会科学的視点も求められる医学としての精神医学をとりあげることにする。英語では‘participant observation’なる術語が、「関与しながらの観察」あるいは「参与観察」などと邦訳されて、幾多の学問領域を越えて使用されているようだ。次の言葉は、米国の指導的な精神科医、ハリー・スタック・サリヴァン（1892-1949）が残したものである。

われわれは「精神医学のデータは関与的観察をとおしてのみ獲得できるものである」という結論に達した。すなわち、精神科医が一隅に身を隠しながら自分の感覚器を利用して他の人間の行為を認知することはできない。道具を使って感覚をどんなに鋭くしてもだめである。目下進行中の対人作戦に巻き込まれないわけには行かないのである。精神科医の主要観察用具はその「自己」である¹¹⁾。

精神科医は、診察室なり病室なりの場において、治療者－患者関係の変化のプロセスを精神医学的データとして獲得する。医師はそのプロセスを進行させて行く一方の主体にほかならず、そうして医療行為に参画しながらそこにおける自分のありようをも観察して医療データとする。「関与しながらの観察」において観察されねばならないのは、

治療者と患者の間に生起するダイナミック（力動的）なプロセスなのである。

急ぎ足の概観ではあったものの、以上より、瀬戸が写真撮影の現場で実感している一見不可思議な事態を、いわば理論化して実地に具体化しようとしている例が、学問や芸術のいくつかの領域のうちに見いだされることが確認できたのではないだろうか。ところで、瀬戸がそのような事態に鋭敏であった付加的な理由として、その生い立ちから自身にふたつの名前をもち、セルフ・アイデンティティの構築が特異なコースを経たと考えられることが挙げられよう。『トオイと正人』の次の文章などに、その消息が窺えないだろうか。

インドシナを回り、戻って見回した東京こそ、<正人>と呼ばれ、呼ばれているうちに日本人になってしまった瀬戸が、<トオイ>を捜しに出かけて行ったアジアだったのではないかと、僕には思えるのだった¹²⁾。

そして、これはうがち過ぎかもしれないが、来日以後の少年時代には、学校などにおいていろいろ辛い経験も多かったであろうこともあずかっているか¹³⁾。

さて、再び『部屋——Living Room, Tokyo』に収められた作品群に立ち戻ろう。本作は、前作 *Bangkok, Hanoi 1982-1987* から瀬戸が大きく一步を踏み出した写真集である。前作前半のバンコク編はその多くがスナップ作品であり、後半のハノイ編はそのほとんどがオーソドックスなポートレート作品であった。それに対して本作は、縷縷述べてきたように、瀬戸の意識的な方法論に基づく特異なポートレート作品集なのである。初対面のモデルに対して、了承を得て視線をそらしてもらった肖像写真を撮影する手法は、本作ののちも、*picnic* (2006年)、*binran* (2008年)と続行されて行く。その起点となった本作中の収録作品は、1989年から1994年にかけて撮影されている。いわゆる「バブル景気」のピークから崩壊を経て、

その数年後までの都内各地の一室において、特に日本以外のアジア諸国からやって来た人びとの表情は思いのほか明るい。すすんで瀬戸の撮影術に協力しているかのような面貌に見える者も少なくない。ごく限られた時間において発揮される瀬戸のコミュニケーション能力——それは言語的、非言語的の両面をあわせもつ——の高さとともに、国境を越えて「アジア国」の住民票を手にした写真家への信頼が、アジア各地からのモデルたちの表情にそれと窺えるのではないだろうか。

本作品集は、前述のとおり8×10インチの大判フィルムを用いる大型の機材によって撮影された。35ミリのフィルム・サイズを「ライカ版」というように、小型カメラはライカによって世に広まったといえるが、それは一瞬の風情や表情を捉えることを可能にした点で写真表現の可能性を大きく広げることに貢献した。その事情には、カメラの小型化と並んで、露光時間のごく短い、高速シャッターユニットの開発ももちろん関与しているが、それによって人類は、物理学的にはありえないはずの運動体が絶対静止した状態の映像（ストップモーション・イメージ）を手に入れることができるようになったわけである。そのような機材の進歩の流れに抗うかのように、『部屋——Living Room, Tokyo』のプロジェクトにおいてあえて大型カメラを使い、2~5秒の露光時間をかけた瀬戸の意図は、ひとの一瞬の風情や表情を捉えることにはなかったことになる。むしろ瀬戸は、写真における瞬間の意味を消し去りたいという。この発言に、瀬戸の強い作家性を感じるの見当違いだろうか。中島敦のよく知られた短編、「名人伝」では、後世天下一の弓の名人となる主人公が、その師に最初に学ぶことを命ぜられたのは、「瞬きせざること」であった。そして二年間の修行ののち、ついに彼の目の睫毛と睫毛の間には、小さな蜘蛛が巣をかけるに及ぶ¹⁴⁾。文字どおり解釈すれば、瞬きすることを放棄した人間には、瞬間は再び訪れないだろう。瞬間を捨て去る見返りに得るはずの「永遠」こそ、すべての芸術家が求

めてやまないものであるのかもしれない。

IV. binran

binran とは漢語で「檳榔」、もともとは台湾の先住民の嗜好品であったという。ウズラの卵大のビンロウヤシの種子に一筋の刻みを入れて石灰を塗り込む。そして、「キンマ」という名のコショウ科の植物の葉でくるみ、木の実状にしたものを噛むという¹⁵⁾。台湾の街道筋には、その「ビンラン」をドライバーたちに売る娘たちがおさまるガラスのボックスが立ち並んでいる。瀬戸は2005年から、その原色のきらびやかなボックス群を回って、ビンラン売りの娘たちを撮影した。2008年、写真展‘binran’にて日本写真協会年度賞を受賞、同年に同じタイトルの作品集をリトルモアから刊行する。

このシリーズでは、瀬戸は中判カメラにデジタルバックを取り付けて夜間に撮影している。店の承認を得て許される撮影時間は数分であり、その短時間のうちにストロボを3灯セットして撮影したという。時間を要したのはむしろ許可を得るための交渉においてであった。

ガラス面の四方の枠には色とりどりの放電管から発せられる光のつくりだす電飾がきらめき、あたかも大型スクリーンの真中に娘が座っているかのようなのであるが、そのファッションはニュースキャスター等のそれとはもちろんまったく異なる。ミニスカートやショートパンツ姿が多いが、なかにはセーラー服の女子高生風や水着姿の者もあり、台湾を南下するにつれて露出度が高くなるという。たいていは娘ひとりで販売しているが、ふたりのボックスもいくつかあり、最後から2枚目のボックスには娘と若い男がいて、最後は無人のボックスで作品集が閉じられる。

「双子星」という貼り紙がいくつかの店で見受けられるが、ビンランの銘柄であろうか。ビンラン以外に、煙草やアルコール、清涼飲料水などを販売しているボックスも多い。止まり木に腰かけ

た娘たちは、バーのカウンター・テーブルの客のようでもある。ファインダーにボックス内部のみを収めている作品も多いが、ボックス・スタンドの外部まで写し出されて、停まったり走り去ったりしている車などが見えるものもある。後者のうち、郊外の沿道と思しき店の周囲はいちように侘しい。そのようなボックスで、ネオンサインが寒色系の冷たい光を放っていると、いっそう寂しさがつのるようである。視線をカメラからそらしてもらう結果として、どこか物憂さを秘めた無表情の売り子も少なくない。娘たちの表情ないし無表情は、デジタル写真特有の硬質な光沢感と反応して特異なエロティシズムを醸し出している。

写真家は、もちろんこれらの被写体に強くインスパイアされたはずである。そして、その作品集を見るわれわれも、異様な心のざわめきを覚えずにはいない。写真家およびわれわれの眼に映し出されているものはいったい何だろう。

娘たちの中には、あどけないといっておかしくないほど幼さの残る者もいる。その姿に、人の世の儂さを思うこともあるのかもしれない。しかしその一方で、冷たい光によって生まれる孤独の影にはまごうことなき妖しさが宿っていて、それは娘たちの幼さ、儂さのうちになまめかしさ、さらにはいかがわしさまで同居しているからである。これだけ幼い姿形に、写真家もわれわれも、逞しさを越えて、一筋縄では行かないしたたかさを見るのだ。binran は、思い切って一言にするならば、台湾のある風土的商品の売り子たちをフィルターに、アジアの女の性を透視した作品集である。それは、例えば立木義浩によって捉えられた、1970年代の開放的な米国の女の性とは対照的な性なのである。

日本や東南アジアと米国との間には太平洋しかない。米国ウエスト・コーストは、大洋を挟んではいるもののアジアの対岸である。だが、瀬戸のbinran と立木義浩のMY AMERICA とを並べると、気候や人肌の色が大きく異なるのと同様に、此岸と対岸では女の性のありようがひどく違っている

ことを今さらのように思い知らされる。

黒人公民権運動や消費者運動とともに女性解放運動（women's liberation）も大きく前進した1970年代米国の、なかでもカリフォルニア州ロサンゼルス風の風物や風俗を切り取った立木の作品群には、性風俗にまつわるものも少なくない。一条まとわぬ若い女性が朗らかな笑顔をたたえているあつけらかんとしたヌード写真や、歓声を挙げながら男性ストリップティーズに見入る女性たちのショット等々、いずれも湿度の低い土地柄に花開いたドライな性文化を見事に捉えている¹⁶⁾。女の性のありようと男の性のありようが相互規定的であることはいうまでもないが、いわゆる環太平洋域における、性という最も基底的な営みをめぐる東と西の文化の距たりは、1970年代から今日にいたるまでにさして縮まっているようには思えないがどうだろうか。

ビンラン売りの娘たちは「檳榔西施」とも呼ばれるという。中国春秋時代の西施は、亡国の美女であったと同時に、「西施が壟みに倣う」という故事も残されたように、身体の弱さが儂い美しさと結ばれていた。この呼び名は、言い得て妙というべきかもしれない。

おわりに

瀬戸は自らの写真制作のテーマを「アジアと東京」であると明言し、特に前者は「個人史の問題でもある」と語っている¹⁷⁾。小論は、考察の対象とした作品集を限定したために、瀬戸の「東京」という主題には十分にコミットしていない。近年精力的に取り組んでいると聞く奈良・薬師寺の撮影作品はおろか、瀬戸の代表作のひとつとして挙げられることの多い、代々木公園に集うカップルたちを撮影した *picnic* にも論及できなかった。しかしそのようなスポットの考察であるにしても、いくつかの論点は明示しえたのではないだろうか。拙稿を閉じるに当たって、あらためて三点ほど記しておきたい。

ひとつは、すでに言及した瀬戸の文章と写真作品の相補性といえるかもしれない点である。『トオイと正人』をはじめとして、瀬戸が日本を含めてアジアを描く筆致は、その地域の高湿多湿をそのままうつしだすかのような文体である。それに対して、写真家としてアジアを捉えた作品群には、コントラストが高く硬質な印象を与えるものが多い。写真はむしろ乾いているのである。今日の日本では、発表する著作にも大きな比重を置く写真家が少なくないが、瀬戸のごとく双方の作品群の対照性を感じさせる例はあまりないように思われる。

第二の点は、瀬戸が写真を「表現」というよりは「記録」と考えることに関わっている。瀬戸は確固とした作家性をもつ表現者であるが、そのことと記録性はいかに両立しているのか。それはいうまでもなく、すぐれた「記録」作品を産み出す母胎が、写真に対する瀬戸の考えやアイデア（観念）、そしてそれに基づく方法論にほかならないからである。

最後にぜひ付言しておきたい点は、瀬戸の二大テーマに関わっている。主題が「アジアと東京」と聞くと、日本と日本以外のアジアを対比的に眺めたり、「アジア」の視点から日本を批判的に見つめたりといったスタンスを思い浮かべないだろうか。瀬戸の立脚する地点は、そのようなステロタイプとまったく無縁である。ハイ・コントラストで硬調のプリント作品を産み出す写真家の視線は、一視同仁ともいふべき穏やかさに包まれている¹⁸⁾。

注

- 1) 瀬戸正人、『アジア家族物語——トオイと正人』、角川文庫、2002、220頁。
- 2) 瀬戸正人、『＜バンコク、ハノイ＞1982-1987』、IPC、1989、バンコク編とハノイ編の間に挟まれた瀬戸の文章による。
- 3) 瀬戸正人、『トオイと正人』、朝日新聞社、1998、101頁。

- 4) 同上、197頁。
- 5) そもそも日本人は当時ベトナムに渡航することすら不可能であった。瀬戸はベトナム人の母の帰省に同行する形で入国できたのである。
- 6) これは白黒ネガフィルムで撮影した作品集や、*binran*のような近年のデジタルカメラを用いた作品集について特にいえることである。瀬戸はその都度の被写体のシリーズに応じて慎重に撮影機材を選んでいるが、4×5インチの大判にネガカラーフィルムの組み合わせで撮影した *picnic* では、描写は階調に富んでいて柔らかい。
- 7) 土方正志、『写真家の現場』、JICC 出版局、1991、26頁以下。
- 8) さらに言葉を費やすならば、「主観性としての私」は「動的主体としての私」ないし「能動的に見る私」とも言い換えられ、「客観性としての私」は「静的客体としての私」ないし「受動的に見る私」とも言い換えられるかもしれない。
- 9) ソンタゲ（近藤耕人訳）、「写真でみる暗いアメリカ」、『写真論』に所収、晶文社、1979、56頁。
- 10) スタニスラフスキイ（山田肇訳）、『俳優修業 第二部』、未来社、1975、263頁以下。
- 11) サリヴァン（中井久夫ほか訳）、『精神医学的面接』、みすず書房、1986、19頁。
- 12) 瀬戸正人、『トオイと正人』、199頁。
- 13) これは瀬戸自身にそのままあてはまるといふつもりは毛頭ないが、幼児期の深刻な体験がいわゆる多重人格の病因となりうるという仮説がひところ流布したことがあった。例えば、ハッキング（北沢格訳）、『記憶を書きかえる——多重人格と心のメカニズム』、早川書房、1998、を参照のこと。
- 14) 中島敦、「名人伝」、『李陵・山月記』に所収、新潮文庫、2003。
- 15) 瀬戸正人、*binran*、リトルモア、2008、「あとがき」の前の「ガラスの船」と題された瀬戸の文章による。
- 16) 立木義浩、*MY AMERICA*、集英社、1980。
- 17) 土方正志、前掲書、149頁以下。
- 18) 小論中の瀬戸正人の発言は、2010年度立教大学全

学共通カリキュラム科目、「写真——現在・過去・未来」の講師として、2010年5月21日、28日、6月4日、11日の4回にわたり講義された内容に基づいている。最後に、お忙しい中、草稿にお目通しいただいた瀬戸さんに感謝します。