

## 時と場所との対話 渡邊博史／その凝視と純化



Toshiharu Ito

ひとつのパーソナリティを持つ内奥の日本の記憶や感情が蒸留され、表情として浮びあがってくる。

### カブキ・ポートレイツ

渡邊博史の『カブキ・ポートレイツ』(2003—2004)は不思議な写真だ。それは地歌舞伎役者の上半身を役者絵の大首構図のように撮影したものである。微妙なグラデーションのついた白や黒の地を背景にまるで生霊のようにぼおーっと人物がこの世に浮びあがってくる。焦点は面というよりごくわずかな点に合っているにすぎない。それゆえ目尻や鼻先や口唇にだけピントが合い、他の部分はおぼろげに揺らぎ、震えている。

1枚の写真なのに歌舞伎役者たちはそのなかでさまざまな変幻を見せる。役になりきっている自分、役から解かれた自分、素のままの自分、何か得体の知れないものにとりつかれている自分……写真の静寂からさまざまな化身や実存が湧き立っている。写真の隙間から思いもよらない不在と非在の物語がこぼれだす。そしてそれが顔という極薄の膜に結集する。役者たちはまるで写真家に催眠術をかけられたかのように自己の変身と分身を露呈させる。

これらの役者たちの役への集中度はプロにも劣らない。いや素人であるがゆえにその真剣さはプロを凌ぐほどだ。彼らは心身ともに役になりきっている。撮影は幕間の時間におこなわれた。舞台を降りたばかりの役者たちの息せききった様子が伝わってくる。しかしそれもカメラの前に立つというもうひとつの舞台の静寂へたちまち吸い込まれてゆく。彼らは役になりきったまま、陶酔のヴェールをかけられ陶然とした状態でカメラと向き合う。舞台衣装姿で、激しい動作後の化粧を崩したまま、役柄にとどまろうとする自分と役柄から抜け出ようとする自分の攻めぎ合いのなか、息を弾ませ汗をどめ、役柄と自分を二重写しにしながらカメラの前に進み出る。刻々と変化し、この世とあの

### わたなべ ひろし 渡邊 博史



北海道札幌出身。  
1975年日本大学芸術学部を卒業後、アメリカ、ロサンゼルスに移住、テレビコマーシャル制作の仕事につく。1993年UCLA(カリフォルニア州立大学)でMBA修士号を修得。1995年ごろから個人的な作品として写真を撮り始める。2001年よりファインアート写真家として活動を始め、以来主にアメリカで多数の個展を行うと同時に多くのアート・写真雑誌で作品を発表する。作品がフィラデルフィア美術館、ヒューストン美術館、ジョージ・イーストマン・ハウス、サンタバーバラ美術館などでコレクションされている。2006年Photolucida(アメリカ)Critical Mass Book Award受賞。2007年「私は毎日、天使を見ている」さがみはら写真賞。2008年「Ideology in Paradise」の仕事に対し、アメリカのCenterからプロジェクト・コンペティション・ファースト・プライズ。写真集「私は毎日、天使を見ている」"I See Angels Every Day" 窓社刊。写真集「Findings」Photolucida(アメリカ)刊

世の間を急速に行き来する顔を一瞬一瞬のイメージとして重ね合わせ、その微妙なあわいを湧きあがらせる。これらのポートレイトはだからさまざまな層をくぐり抜けてあらわれた“見いだされた時”のようなものなのかもしれない。

渡邊がこのシリーズを撮るようになったきっかけはアフリカ旅行だったという。渡邊は1975年に日大写真学科を卒業後渡米し、以来、TVの仕事をしたり、会社を設立したり、30年以上にわたりアメリカを中心に活動してきた。1997年、当時10代だった渡邊の娘がジョン・ワイズのワークショップの一環でアフリカへ行くことになる。娘1人で行かせることができず自分も同行した。ワークショップはサファリが中心で、参加者は動物を観察したり、写真を撮ったりしていたが、渡邊はそうしたことに関心が持てずもっぱら、その地で出会

った人々を撮影していた。というのもこの数年前から写真への興味が再び湧き上がり、個人的な作品として写真を撮り始めていたからだ。アメリカへ帰国し、それらの写真を現像した時、渡邊は自分が何よりも人間のポートレイトに強い関心を持っていることにあらためて気づく。渡邊はより多くのポートレイトを撮影し、人間を対象にした写真表現に集中して取り組みたいと考えるようになった。以後、彼は世界のさまざまな場所を訪れその土地の人々のポートレイトを撮り歩くことになる。

### 私は天使を毎日見る

サン・ラザロ精神病院の患者たちを撮影するようになったのはそうしたプロセスの途上だった。渡邊は2001年、南米エクアドルの首都キトのコロニアル地区にあるサン・ラザロ精神病院を初めて訪れる。急な坂道沿いに立つ古色蒼然としたその病院は極貧者、孤児、精神病患者、ハンセン病患者らのため1751年に建てられた施療院をもとにしていた。サン・ラザロとは聖書に書かれたハンセン病患者を救済した聖人の名である。病院の1/5ほどは教会となっていて、医師や看護人の他に修道女が患者たちの世話をしている。今なお医療と宗教が深く結びついている場所なのだ。渡邊はエクアドルで他の仕事をしていた時にこの病院の存在を知り、以来なんとかそこに行ってみようという強い欲求に駆られていた。そしてエクアドルの友人に頼みこみ、とうとう病院へ連れていってもらうことができた。

古くて高い灰白色の壁に囲まれたその病院のなかへ入ると、驚くほどの静寂と安寧に満ちていた。中央に噴水があり、手入れのゆきとどいた庭と清潔な病棟が続いている。その中庭に彫像のように静かに立ちつくす人々がいる。その静けさと時間が止まったかのような気配は、渡

邊に凝視することを要求した。写真のように無言で時のほろけさを感じさせるその場所で、渡邊は何かに導かれるように建物の上階の女性病棟へと登っていった。

そこは大部屋となり、通路の両側に整然とベッドが並んでいた。たくさんの患者たちがいた。ある者は歩きまわり、ある者は眠り、ある者はベッドの上ですわりこんでいた。そうした患者の1人がやがて渡邊たちに並んで来て、好奇心と興奮に満ちた眼を輝かせ、一緒に歩き始めた。しきりに彼らに話しかけ、何度も歯痛を訴えた。大部屋の外に出てもついてきて、彼らが彼女のもとを去ろうとすると突然、こうつぶやいた。「あなたたち、天使を見る? あなたたちは天使を見たことがある?」「私は天使を毎日見るのよ」

渡邊はもしかしたらその女性患者の言葉を手がかりにサン・ラザロ精神病院の患者たちを撮影し始めたのかもしれない。彼らが毎日のように見るその幻影も含めて。さまざま患者たちの無言の物語がそれらのポートレイトからはこぼれだしている。天使は幻影かもしれないが、その無言の物語は真実なのだと渡邊の写真は言っているかのようだ。しかも我々見る者は渡邊が病院のなかで強いられたように凝視することを要求され、その凝視の果てに見ることそのもの、というよりも見る者のアイデンティティを試されることになる。

### 自己についてのイメージ

渡邊は実は1980年代にエクアドルに来たことがあった。その時、彼はアンデス山脈の山奥にある小さな小学校で子供たち1人1人のポラロイド写真を撮っていた。それから10年がたち、その後の子供たちの姿を写真にとどめたいと思い、エクアドルを再訪する。その時、手がかりになるポラロイド写真を持参し、1人の女の子の家を訪ねると母親はこの写真は自分の娘ではないと言う。間違いはないので何度も注意深く見てもらうと、ようやく顔はわからないが、写真の服は確かに私が毎日洗った服だからこの子は私の子供だと思いだしてくれた。服は覚えていても、幼い頃の子供の写真は覚えていない。服は変わらないが、顔は変わる。この土地の人々は写真など撮ったことはない



Doll 2, San Lazaro Psychiatric Hospital

し、ましてや家族写真など持っていない。だから自分の子供がかつてどんな顔をしていたのかを正確に覚えてはいないのだ。しかし我々日本人は写真に囲まれていて、思い出したようにして家族写真を取り出しては眺めることがあり、自分の幼年時代や青年時代についての明確なイメージを持っている。ある意味でそうした写真が自分についてのイメージを決定してきたと言ってもいいだろう。今の自分がどんなに変わってしまったとしても、自分のイメージは幼年時代のままといいことかもしれない。

渡邊はサン・ラザロ精神病院で患者たちを撮影するにあたって、こんなふうになりますよということを伝えるため初めにポラロイド写真を撮り、それを彼らに見せていた。患者たちはそのポラロイド写真に驚き、喰いいるように見続ける者もいた。彼らもまた長い病院生活のなかで写真という存在を知らず自分の写真も家族の写真も持たない人がほとんどだった。ポラロイド写真で初めて自分のイメージを見た人が多かったのである。自分の髪がまっ白になってしまったことや何重にも深い皺が刻まれていることを知り、彼らはびっくり

した。年をとるにつれ変化してゆく自分の写真を持たないがゆえに、彼らは現実としての自己のイメージを持ってはいないのではないだろうか。

渡邊は患者たちの多くが幻想や妄想を抱え込んでしまう統合失調症患者だったことから自分の知覚が現実ではなくなってしまうということは結局、何よりも自分がどうい人間であるかというアイデンティティを喪失してしまうことなのではないかと思いは始める。つまりそうした意味で言えば、写真は自分が自分であることをそっと知らせる役目も果たしてきたのだ。渡邊はこのポートレイト・シリーズで患者たちの幻想や妄想さえも写し撮ろうとした。いやそうした幻想にとらわれた被写体と現実の被写体を重ね合わせて撮ろうとし、その揺らぎや移行をも写し撮ろうとした。というのもそのどちらの自己も真実に他ならないと彼は考えたからだ。

### 日本と日本人を撮る

さまざまな場所で多くのポートレイトを撮影しているうちに渡邊はなぜ自分は生まれ育った日本のポートレイトを撮ろうとしな

分が日本という国にほとんど注意を払ってこなかったことに気づく。アメリカ人からも日本人なのになぜ自国を撮らないのかと聞かれたことがある。渡邊はそれまで自分が抜け出してきた日本に関心を持ってなかったし、むしろ日本を撮ることにある種の気恥ずかしさ感じてきた。それゆえ自分にとって見知らぬ対象だったアフリカやラテンアメリカなどを旅しながら写真を撮ってきたのだ。しかし友人のアメリカ人写真家が日本で撮った写真を見て、自分が気恥ずかしいと感じる日本的なものを何の衒いもなくとも軽やかに撮っていて、しかもそれらの写真が何がしかの真実を孕んでいることに気づいてはっとさせられてしまう。

こうした経験が日本人だからといって日本に対して妙なこだわりや偏見を持たなくていいことを教えてくれた。あるがままに日本を撮ればいい。長い間、日本を離れていたのだから外国人のように撮ったっていい。かえって日本に長くいる日本人は実は日本が何なのかわからなくなっているのではないか。本当に日本を理解しようと思っただけなら日本人になりきっていいはだめなのかもしれない。第三者的な、客観的な、外からの眼差しが必要だ。むしろ外国人化し

ている自分のような立場の人間のほうが日本人の本質に近づけるのかもしれない。渡邊はしだいにそんなふうを考えるようになっていった。「カブキ・ポートレイト」はいわばそうした日本へのアプローチだった。渡邊は日本人のポートレイトを撮影しようと決心しその対象を探し始めた。

日本人を撮るのであれば、アメリカやヨーロッパのように都市の人々を対象とすることは不可能だと渡邊は考えていた。というのも都市に住む一般的な日本人は欧米人と大差ないように思えたからだ。もちろん彼らは西洋人とは違った人種だし、皮膚の色も骨格も異なるが、仕事やライフスタイルの点ではあまり変らない。西欧化され、近代化された精神性という点でも同質のように見えた。それでは誰を撮ればいいのか。さまざまなリサーチを重ねた末に渡邊はとうとう地歌舞伎の役者という対象を見つけ出すことになる。

### 歌舞伎、文楽、能

渡邊が見いだしたのは日本アルプスのふもとに位置する中津川で現在もおこなわれている地歌舞伎の役者たちだった。中仙道の宿場町だった中津川は江戸時代の18世紀半ばにはすでに芝居小屋が

あり、産土神の祭礼に芝居が奉納されていた。プロの歌舞伎役者は男だけだが、ここには女もいるし、子供もいる。彼らは仕事や学業もある素人だが、祭礼や行事の時には役者になる。時には役になりきって陶然としてしまうことさえある。渡邊はそうした人々の写真を撮った。逆に言えば彼らがプロの役者でなかったからこうした写真が生まれたのかもしれない。しかも渡邊はアメリカからやってきた写真家だった。彼がやってくる直前まで役者たちも日本人だとは思っていなかった。そうした奇妙な関係は撮影中も継続し、役者たちは外国人写真家のように渡邊と対応し、見知らぬ異邦人のカメラの前に自らを露わにした。

役者たちは緊張感に震え、まるで精巧な人形のようにじっと瞳を凝らし、カメラを見つめ、匂いたつような美しさを発散させている。

ジャン・コクトーは歌舞伎は儀礼であり、役者は司祭であると言ったが、ここでは役者たちはカメラというもうひとつの儀礼に立ち会っているかのような秘儀的な気配を漂わせている。

中津川で地歌舞伎を撮影中に渡邊はこの地で文楽や能もおこなわれているこ

とを知った。地元の人々は彼を古い文楽人形が納められている倉庫へ招き、その人形を撮影することも許可してくれた。渡邊はそれまで歌舞伎や能や文楽といったものをほとんど知らず、興味を持つこともなかった。しかし地歌舞伎を撮影するようになって以来、日本の古典芸能への関心はしだいに高まってゆく。あれこれ調べたり、学んだりするようになり、そうした芸能のなかに汲み尽くせぬほどの力や記憶が封印されていることを知る。記憶や歴史が薄いレイヤーとなり、無数の層を織りなし結晶化されている。そうしたあらわれ方が人形であり、仮面であり、役者たちだった。そうした無数の薄い層や膜を一枚一枚大切に写真としてひきはがしてゆきたいと彼は願った。

渡邊は文楽の古い人形を撮り、九州延岡まで足をのばして能面も撮った。渡邊は能面を物や仮面としてではなくポートレイトとして撮影したかった。渡邊は人形を人間として撮影したかった。「カブキ・ポートレイト」のシリーズにはそうした人形や能面を撮影したプロセスも刻みこまれている。人形を人間として撮る。能面を人間の顔として撮る。人形も能面もポートレイトとして撮る。それらの薄い層にすべて

のものが押し寄せてくるさまを撮り、それらの薄い膜に内と外から何かが入り込んでくるのを待ち構える。自分の内部深くに押し込められた遠い身ぶりが立ちあがってくるのを撮る。役者の体に残存するはるか昔の演目の所作が一瞬浮上するのを撮る。あるいは人間を人形のように撮る。人間の顔を能面のように撮る。そうした移行のプロセスがこのシリーズには肉体的感覚的な抽象化を通し厳粛なフォルムとしてたたえられている。

### 生起するポートレイト

このように表層と深層を交通させながら本質的なものを立ちあがらせる渡邊のポートレイトの特性は、近作の北朝鮮で撮影したカラー写真シリーズ「イデオロギー・イン・パラダイス」でも一貫している。常にガイドやドライバーに監視されているという異常な状況下で撮影されたこれらの写真は、しかし鮮やかな色彩に彩られた日常の生の感覚に満ちあふれている。日本では拉致問題やテロ国家、極度の貧困や飢餓状況といった情報が先行するが、渡邊の紛れこんだ国はどこか見知らぬ巨大な博物館のような特別な気配が満ちていた。色彩は社会主義国家特

有の絵画様式を思わせるがその色は理想化や非現実化のための手法ではない。アコーディオンをひくルビー色の頬をした少女やピンクとグリーンの光沢をたたえた民俗衣装をまとう踊り子たちはみな彼がなんとか見たいと願ったこの国のひとつの現実だ。これらの写真は政治的な目的のために撮られたものではないし、現状を暴露したいというジャーナリスティックな目的のために撮られたものでもない。渡邊が自分の眼で確かめ、自分のカメラでとどめたいと欲した行動と感情の結果である。それゆえすべての写真に多義的なものを表層に集約し、その薄い膜に表も裏もない強度をフォーカスさせようとする迫真的なスタンスを感じとることができる。渡邊はある環境と時代精神のなかの人間を、対象への純粋な関心と偶然に本質を発見する能力を駆使し、誠実に、直接的にとらえようとした。渡邊は「カブキ・ポートレイト」撮った時にこう記したことがある。

『私のカメラは役者自身の焦点を侵害しようとはしない。私は彼らがポーズをとろうとしないことを喜んだ。私が楽屋で写真を撮っている時、何人かの役者たちは舞台での恐怖を追い払おうと何度もセリフを繰り返しつつぶやいていた。それぞれの虚構の世界のなかで彼らは自分たちよりもはるかに深い何ものかと直接、生身で触れあっているように思えた。そして私は彼らが大いなる尊厳と伝統と気高さをもって演技する歌舞伎役者として一瞬一瞬を生きていることに気づくようになった』

渡邊はそうした瞬間瞬間に生起する世界と真摯に対峙する人々のポートレイトを柔らかなフォーカスのなかで写しとめた。フォーカスとフォーカスの合間からにじみでてくるかのような独特の肖像に秘められた密度と痛切さは彼の凝視と直観から必然的に生まれてきたものであり、そのことによってひとつのパーソナリティが持つ内奥の日本の記憶や感情が蒸留され表情として浮びあがってくる。ひとつの個がこの現実では出会えない時間の奥行きや軌跡と交差するさまが浮き彫りになる。渡邊のポートレイトが特別なのは何よりもその凝視と純化により彼らが触れあう不可視の領域が指し示されているからに他ならないだろう。



Natsuki Tukamoto, Matsuo Kabuki



Barber Shop, Asakusa, Japan



Shinobazu Bentendo, Tokyo, Japan



Songdown International Children's Camp, North Korea