

摄影评论家视角“苦闷时代”摄影之走向 饭泽耕太郎

要是写越来越没法拍照（没法发布作品）了，很快就会招致异议“才没有这回事”。

自智能手机有了拍照功能以后，确实日常拍照的次数也大大增加了，产出天文数量级的照片。再者，2007年iPhone以及2008年安卓手机发售以来，结合社交媒体发布、流通照片的形态迅速拓展，我们的“摄影经验”从质上和量上都发生了巨大转变。Instagram在全世界拥有超10亿活跃用户，正以秒为单位持续不断地上传庞大数量的照片。当下的照片正如空气般浸透在我们的环境里。

但与此同时，不论什么照片是否都能够自由地拍摄、发表呢？现实却又不是这么一回事。虽然社交媒体的运营方也有相应的规则限制，可是很多场合都是用户自己在判断可以或不可以拍哪类照片，可以或不可以在上传哪种照片。也就是自我审查、自我约束下的合规检查，会在有意或无意中束缚着拍摄者的行为。

举个简单的例子，路上街拍这类摄影。自1990年代就有街拍越来越难，即使拍完也不能发布的声音，而且有关限制越来越严。例外的是，有一个不成文规则，认为拍摄一般公开的庆典和活动的参加者不构成问题，虽然这也正变得愈加困难。

2022年6月4日在金泽市举办“金泽百万石祭庆典”的游行中，演员竹中直人饰演前田利家一角，演员栗山千明饰演正室阿松一角，于是活动主办方以“保护肖像权”之由，在官网上提出禁止游行沿途拍照摄像的要求。而在市民的质疑声浪下，竹中直人、栗山千明两人所属事务所发声明表示“并未要求禁止拍照摄像”。实际在庆典当日的游行途中，演员们也积极配合了拍摄。可想而知这是活动主办方因为担心出问题，事先做了自我审查。

2022年2月，富士胶片在YouTube上公开的小型数码相机“X100V”宣传片，因在社交媒体上引发争论而被迫下架的事件，依然记忆犹新。其引发争议的宣传片内容是摄影家铃木达朗的街拍，因未获得路上行人的同意，而且突然用相机对着行人拍摄这一行为，被指为“暴力式拍摄”、“侵害肖像权”。富士胶片因无法无视这些声音，为“影片公开造成了观众不适”而道歉，并将影片下架。

该影片中的街拍的的确让人有失礼粗暴的印象。被拍摄的人们，看上去明显很反感。也拍到类似被警察质询的画面。但另一方面，路上街拍是众多摄影家自19世纪起一直从事的拍摄，称得上是摄影的一种传统流派，也是除了摄影以外其他媒介所无法做到的表现形式，我们有必要从这角度去认知。而且，要拍摄街上人们行为举止的多样、奇妙、诙谐，获得授权的拍摄基本上是不可能实现的。

沃克·埃文斯于1938~41年间，在纽约地铁车厢内拍摄的《Subway Portrait》系列，是在大衣里隐藏相机“偷拍”的。这从“肖像权”角度来看，是有问题的行为。但之后收录在摄影集《Many Are Called》（1966年）的作品，捕捉到了都市人无意识中内省而有深度的表情。埃文斯任凭自身表达欲望的驱使，大概是故意采取这种伦理上难以被接受的行为。

事实上，规范街拍的“肖像权”是十分暧昧且存疑的概念。所谓“肖像权”，是指在无授权下被拍摄照片或影像后，避免被公开、利用的权力，（在日本法律中）大致分为人格权与财产权。肖像人格权是指，为防止个人的人格被侵害的保证；而肖像财产权，主要指因使用名人肖像发生金钱损失时适用。但是在刑法里“肖像权”并无法律上的明文条列，而是在非刑事的民事案件判例上，有过赔偿损害的先例。例如，2008年为化妆品样品拍摄的照片，未经授权被用在交友网站上的案例，判决为侵害“肖像权”并须赔偿原告损失。

同时，日本宪法保证“表达之自由”。日本宪法第三章第二一条第一项里明确“保证集会、结社，以及言论、出版与其他一切表达之自由”，同条列第二项还有“不可对其做审查。不可侵犯其通信之私密”。这些条款当然也适用于街拍。也就是说，用相机对着路上的行人，拍摄他们的姿态，将其以展览、摄影集等形式发布，可解释为在摄影家“表达自由”的范畴内。否则，从沃克·埃文斯到森山大道，至今为止已发表的街拍名作，全部都要被埋没，而且今后在街上就完全不能进行无授权的拍摄了。

无论往昔来日，“肖像权”与“表达自由”会在一种微妙的平衡关系中左右摇摆，而现如今天平则大大倾向维护“肖像权”的主张一侧。社交媒体关系网的建立，或许催化了这一状况的形成。不论谁都怕“网暴”。在网络上流传的照片，很难说不会引发超出摄影家掌控范围的影响。再这样下去，敢从事街拍并发布街拍照这一危险行为的人会越来越少了。

首先，能发表这类照片的地方越来越少。部分摄影画廊也开始不允许展出街拍摄影作品。虽没有这样的硬性规定，但如果决定举办街拍摄影作品展，主办方都会被质询是否已获得被拍摄者的许可授权。假使没有授权，展览本身能否举办都会成问题。杂志、报纸的刊载也面临相同的境遇，除了看不到脸的背影外，会被要求用模糊或打上马赛克的方式作处理。因为新冠疫情的关系，戴口罩的人变多，街拍也变得容易了，这算是个黑色笑话了。然而，街拍的寒冬、苦难的时代多半还将继续下去。

最近还有另一个令人在意的点。我担任各种竞赛、选拔赛的评委，注意到和10~20年前相比，裸体作品的投稿数量大幅减少。加上因为网络社会的急速扩张，虽然在社交媒体等场合公开的照片越来越多，但感觉和过去相比，包括自我审查在内，整体加强了针对裸体作品的审阅、过滤。比如发生过这样的事情。东京都内某摄影画廊开设某已故摄影家的作品展时，在宣传上想使用会出现乳房部位的裸体作品，可多家媒体都未能通过该作品（在自家媒体）的公开和刊登，最后被替换为一张背影的作品。当然，那幅作品并没有涉及情色的内容，确实是以艺术为目的而拍摄的。但除了部分以男性为对象的成人杂志以外，一般流通的杂志则越来越难刊登露出乳头、乳房部位的照片了。

裸体图像一旦出现在网络上，无法一一确认和消除，也很可能是一大要因。诚然，如此大量的照片在传播，几乎不可能一个个去确认在哪里被如何使用。数字时代，照片的传播伴随着不安定与不安全感，想必很多人就会避免类似裸体这样的“危险”主题。

其次，即使想做裸体摄影的展览，这回轮到难以找到举办的场地。和街拍一样，虽然没有明文规定，但器材厂商所有的摄影画廊等空间，有不少都会对裸体摄影作品的展出进行自我审查。应该是担心观众的反应吧。至于美术馆之类的地方，虽然还不至于对裸体作品如此忌讳，但在《今后的写真》展（爱知县美术馆，2014年8月~9月）上，鹰野隆大的摄影系列《与我》里因为有性器裸露，观众举报后就成了问题，最后用布遮挡起来；像这样的状况，不论何时、何地发生都无法避免。再这样下去，美术馆对于展出裸体作品，也不得不更加慎重。

但在这些之外，更大程度束缚摄影家行动的大概就是“女性主义审查”。异性恋的男性拍摄、发表女性裸体的摄影作品，是否涉及性剥削？现今这一行为必须为女性主义理论框架所接受。大多数状况下这是非常困难的。拍摄女性模特的裸体作品，在“女性主义审查”容许范围内的，恐怕只有女性摄影家拍摄自身的“自拍裸体”。而且，过去拍的作品也会成为审查对象，这些作品的公开、发布也会越来越难。

我并不是要反对“女性主义审查”，在这个不论怎样男性都能轻易取得优势地位的摄影环境下，单方面被拍摄，任其消费的女性裸体摄影作品的存在，确实有很多需要修正的地方。然而，如果女性主义价值基准被绝对化、具强制执行力的话，可以预想到那些异性恋男性摄影家拍摄、发表裸体作品将几乎成为不可能。这样真的好吗？

男性摄影家拍摄的裸体作品，的确也并不是都没有问题。即使这么说，也不能否定这些作品也包含了摄影表现的各种可能。拍摄裸体，有着其他拍摄对象所无法取代的魅力。

2021年7月~9月在文化村美术馆（Bunkamura THE MUSEUM）举办的《曼·雷与女性们》（MAN RAY and the WOMEN）展中，展出了运用超现实主义置换手法的作品“Coat Stand”、“Le Violon d'Ingres”。这些作品将人体置换为脱离原本功能的事物。如果作品里出现的不是女性裸体的话，应该会失去原本的视觉感召力。展览在一开始，有监制严谷国士这样一段评论：“曼·雷一直都是平等地与女性相处，以无歧视、无偏见的客观视角，满怀敬意来表现女性的美与个性”。在这个“理由”下，作品总算得以展出，但今后作为曼·雷艺术装置的裸体作品，也有可能无法参展。

与曼·雷一样，在女性主义立场下经常被定罪的荒木经惟，有个叫《背叛》（译注：原标题字体反转）的系列作品。在《周刊大众》杂志里连载的《人妻情色》系列里，用不同相机拍摄的作品中，将女性模特颈部以上的部分摒除，只剩手脚与躯干部分以黑白摄影表现。皱纹、下垂的肉体等，将毫无隐藏的写实裸体显像，从女性主义的观点来说，这是典型的无视女性人格，物化女性、消费裸体的作品。然而，这其中有着想要了解女性千变万化的身体细部这一纯粹的探求欲望，有着拍摄对象带来的惊讶与感动，还有机巧的幽默，其深刻内涵是无法单纯用恶趣味来说明的。

至于荒木一直拍摄的作品，让女性模特以娼妇、娼妓的面貌出现，半编排性质的“私写真”又如何呢？虽然也有些始终重复同一模式的作品，但例如以英年早逝的作家铃木Izumi为模特，在1970年代拍摄的裸体（或是身穿内衣的姿态）等，也有不少令人难以忘怀的作品（铃木的追悼写真集《私小说》，白夜书房，1986年收录）。在这些摄影作品中，“想这样拍”的摄影家的欲求，与“想被这样拍”的模特的自我主张相互拉锯，是当下独一无二的一次拍摄，充满紧张感。可以强烈感受到荒木流“私写真”并非是摄影家单方面的要求，而是具有与模特合作的要素。不过，说不定荒木的作品今后也会越来越难发表。

女性主义，原本是从反抗占压倒性优势的男性社会开始的。但是近些年这一势力越发强大，日渐成为具备某种权威与强制力的“体制”。不对不对，日本还是偏向男权社会，艺术领域男性优势的状况也还在继续，虽然马上就能预料到这些反应，但事实上又如何呢？

在池田步的文章《〈笨拙对话的应对方式〉之考察》（《笨拙对话的应对方式——在第三波女性主义观点下》，赤赤社，2022年）中，刊载了2019年以后举办的“有关性别、女性主义的展览”清单。其中列举了从“更级日记考察——女性们的、想像的房间”（市原湖畔美术馆，2019年4月~7月），到“聚集5位女性就能打破盘子”（北千住BUoY，2021年5月~6月）为止的11个展览，再加上金泽21世纪美术馆的“笨拙对话的应对方式——在第三波女性主义观点下”（2021年10月~2022年3月），同期举办的“女性主义/FEMINISMS”（时期同上），还有京都国际摄影节2022内举办的“10/10 当代日本女性摄影家们的节日”（2022年4月~5月）。

14个展览，这个数量并不算多，但类似主题的策划如此密集地举办，冲击力还是很强。已不能称女性主义为对抗文化了。这在艺术领域的诸多变化发展中，虽算不上主流，相较以前其影响力却在扩大。这样的话，女性主义具备某种程度的强制力也是理所当然的。从现代主义、现实主义到共产主义，所谓的“主义”几乎都会步上同一条道路。最开始作为对抗势力，进而拥有权力，向着绝对化发展。不仅限于女性主义，当代社会的苦闷来源于一部分人对某种主张有着强烈好感，深陷其中，获得勇气，而同时还有一部分人总视其为沉重枷锁。

另一方面，在女性主义阵营内部，保持价值创新的弹性机制发挥着作用，反复试图持续不断地更新。法国大革命后，首先是女性的权利，即主张女性参政的第一波女性主义骨干们，批判安心于家庭主妇地位的观念；1960年代第二波女性主义，即女性解放运动抬头，更强调性别与性，是实现包括政治体制改革在内的真正的女性解放。

接下来在1990年代以后的第三波女性主义中，女性主义从以白人为主的群体扩大到有色人种，涉足性少数群体，甚至积极使用在过去含否定意味的“女孩（girl）”一词，刻意过度饰演刻板印象中的女性形象，采取扩展女性主义概念的多方位战术。展览“笨拙对话的应对方式——在第三波女性主义观点下”邀请受第三波女性主义深刻影响的长岛有里枝担任客邀策展人（长岛之外，还有木村友纪、Sato Risa、潘逸舟、藤冈亚弥、Futoshi Miyagi、Miyo Stevens-Gandara、小林耕平、岩根爱、渡边豪参展），是用展览的方式呈现多方面、多元化女性主义概念的一次尝试。

即便这样，只要女性主义还是一种“主义”，可想而知，今后女性主义对于异性恋男性创作者发布的裸体作品还会构成强大的阻力。如同街拍，不能做、不准做的事情会越来越多。不论“女性主义”或是“肖像权”，我毫不犹豫地承认这些主张的“正确性”。但是，仅能展示标榜正确的艺术作品或摄影作品的世界，总会有种苦闷的感觉。能够容忍不正确的，容忍打破所谓人类理应为之的固有框架的努力，在这个闭塞年代里，或许是我们更需要的人生观、艺术观。