



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	石内都『ひろしま』における原爆記憶の語り：「痕跡」に投影されるまなざしと行為
Author(s)	張, 欣慧; Zhang, Xinhui
Citation	国際広報メディア・観光学ジャーナル, 32, 61-79
Issue Date	2021-04-22
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/82417
Type	departmental bulletin paper
File Information	06_zhang.pdf



石内都 『ひろしま』 に おける原爆記憶の語り —「痕跡」に投影されるまなざしと行為

北海道大学大学院国際広報メディア・観光学院 博士課程

張 欣慧

張
欣
慧

ZHANG Xinhui

Memories of Atomic Bombings as Narrated in Ishiuchi Miyako's Photography *Hiroshima* series: Gaze and Actions toward 'Trace'

ZHANG Xinhui

abstract

There are so many approaches putting in the representations of the memory of Japan's Atomic Bombings. Among them are artworks, which present a possibility of growing wider meaning of traces as not only the resulting index of past. This study focuses on one well-known photographer Ishiuchi Miyako, who deals with traces related to the Atomic Bombing in Hiroshima as her lifework. By conducting a content analysis on her works, this study aims to clarify what kind of traces she captures, and how those traces are gazed through the memory telling by means of artistic expression, which may finally influence how we perceive and memorize its traumatic history in the past. To answer these questions, this paper overviews her oeuvre to confirm the themes of her photographs, then center upon her ongoing series *Hiroshima* with the theory of visual culture and photography. The analysis shows that the traces she captures are not only the clothing of the victims killed by the atomic bombing, but include the specific horizons of time embedded in those personal items which she called 'kime', as well as the natural lighting on the light-sensitive film. In contrast to the reflection on the consequences of a specific past, observations of this paper indicate that the traces here bring a more universal value, which associated with the foundation of a place of remembering and memorizing, in where viewers may immerse in the present and being guided beyond the tragedy of Hiroshima.

はじめに

痕跡とは、過去の何かの行為や出来事を示す跡である。例えば人間集団が古代の洞窟で残した遺物や壁画、戦争により廃墟となった建物など、その存在は意図されるか否かにかかわらず¹、常に過去の時間性を指し示し、その形態から多くの情報を読み取ることができる。この意味で、痕跡は視覚的な記号としての性格を持ち、物理的な代理表象である以上、指示対象の真正性の保証が求められる。かつてあったモノの証であると同時に、痕跡を残した主体がすでにその場で現前しないため、痕跡もまた不在の証明としてとらえることができる。アスマン（2007：250）は痕跡と文字やテキストの性質とを比べ、後者が過去のメッセージを完全に復活させるのに対して、痕跡は常に過去の一部のみを復元するため、不在で復元されないモノは結局ある種の忘却の宿命を負っている、と述べている。この実在と不在の両義性を基盤として、痕跡を想起と忘却という記憶のメカニズムと結びつける考えも浮上している。事実、痕跡を活用して文化的記憶を保存・継承し続けることがすでに一般的になっている。過去の種々の痕跡的なものをミュージアムに保管し展示する試みや、遺跡を観光資源として活用する試み、例えば1980年代のドイツにおいて、痕跡を活用してナチ時代の暗い記憶を芸術的な手法で喚起する試みなどが挙げられる²。

日本では、記憶問題の原点とされた原爆投下（常に「ヒロシマ」「ナガサキ」と片仮名表記）をめぐって、痕跡を利用して当時の物語を伝える実践も非常に多い。というよりむしろ、瞬間的な爆発と強力な破壊力ゆえに、原爆投下の真の記憶はその瞬間により刻まれた傷跡と、それから連綿と続いてきた様々な痕跡を通じてしか見えてこない。そのなかでも、写真は様々な被写体を内包し、それらの対象物の直接的な痕跡³であるため、ヒロシマ・ナガサキのイメージの形成と想起にとって主要な役割を果たしているといえる。それはただトラウマ性が一方的に固定されたまなざしだけではない。私的な記憶が多様化したり、記憶風化の危機に直面したりするという現実に対して、何を記録し、どのような記憶を伝えていくのか、記憶継承の方法論としての写真の在り方をめぐる議論も避けられない。「20世紀の歴史は、歴史そのものが写真によって記録され保存されるにいたるほど、質的にも量的にも膨大なイメージを生み出しながら、19世紀的な歴史学とはまったく異なる種類の探求を必要としている」（港 2012：120）。上記の背景に伴い、新たな写真実践が徐々に登場してきた。

そのうち、ひとりの女性の写真家・石内都の写真活動から目を逸らすことができないと考えている。彼女は「記憶の時代」⁴において原爆の記憶に取り組み、2007年から被爆者の遺品を撮り続け、従来の原爆写真にあまり見かけない表現を創出した。簡単にいうと、それは原爆投下の「痕跡」⁵をとらえ、広島平和記念資料館（原爆資料館）で保管されている、毎年寄贈される被爆

▶1 「それらの物質的な刻印（痕跡）は、記号として意図されたものではないが、事後的に記号として読むことができるようになる」（アスマン 2007：253）。

▶2 ドイツの「想起の文化」については、香川（2012）に詳しい。

▶3 それは色彩の写真的な痕跡であり、同時に被写体の物理的な痕跡でもある。

▶4 「体験／証言／記憶の三位一体」の様相によると、1990年代以降は「記憶の時代」である（成田 2020：20）。

▶5 ここでいう痕跡は、上記で述べたような、過去の出来事の物証（例えば被爆者の衣服は原爆が残した物質的で可視的な痕跡である）だけでなく、本稿で論じられるような、石内が自分の写真に持ち込んだ痕跡の概念を指すものでもある。完全に同じものというわけではないが、両者の結びをもとに石内としての「痕跡」という鍵概念が浮かび上がってくる。本稿において基本的に、それを痕跡と「痕跡」として区別する。

者の衣服、特に女性の服を中心に、自分が拘る撮り方で写真に映すことである。モノクロームで記録された原爆写真と異なり、色鮮やかな遺品のありのままの姿をカラー写真に写し撮る。同時に、服の持ち主であった被爆者の一人ひとりの物語を押し出すわけでもなく、普段はあまり気づかない服のディテールの表現に集中する。「痕跡とは本来、元の文脈を逃れて断片化されたものであり、偶然的な出会いをもたらす、新しい創造を誘発するものである」(笠原・寺田 2009: 278)。石内がとらえた痕跡は、インデックスの性質を持つものであると認められる以上、出来事の事後を生きる人々に新たな関わりをもたらす、万人に開かれたアクチュアルなものとなりうるかもしれない。

本稿はこのような観点に基づき、石内が「痕跡」を扱うまなざしと行為に注目する。写真という想像の場⁶において、彼女の言う「痕跡」とは何なのか、どのような想起の空間を作っているのかを、具体的な作品を挙げながら、「痕跡」との向き合い方及びそこからもたらされる写真のイメージの展開を分析する。本稿は、写真がいかに原爆の記憶を表現しうるのかに対して新たな視点をもたらすことにとどまらず、石内の写真実践を取り扱い、記憶という観点からその実践における「痕跡」の意味を深く追求する点でも研究意義をもつ。

- ▶6 我々は写真をみるときに、単なる明確な意図で撮影された被写体をみるだけでなく、無意識のうちに写してしまったものによって様々な情景を回想または想像してみる。こうした写真による想像的な領野については、ロラン・バルトの「プンクトゥム」概念やベンヤミンの「視覚的無意識」にも求められる。

1 先行研究の整理

1.1 原爆写真について

石内の作品は、原爆の記憶を語る戦後以来の写真実践の流れの中で、どのような意義を持っているのか。それを確認するために、まず原爆写真をめぐる論議から考察する。

原爆投下後の長崎市の写真を長年にわたり収集してきた深堀好敏は、写真を「言葉以上の言葉を持っているから、いちばん真実を相手に伝えることができるだろう」(草野 2011) と評価し、記録と証言という写真の重要な意味を指摘した。その負の歴史を写真で表現すること、すなわち「原爆写真」といえば、まずもってキノコ雲のモノクロ写真を連想するだろう。それについて、鈴城 (2005: 15) は「あらかじめそれが原爆きのこ雲であることを知る投下者らの、上空からのまなざしによって克明に撮影されていた」ものであり、原爆写真の背後にあるのは特権者のまなざしだと指摘し、「投下者」と「被爆者」の間の非対称性を強調した。このような立場から見れば、被爆者側のまなざしで原爆をテーマに撮っていた日本の写真家が実に多い。それらの写真に込められた、土門拳 (1978) が言う「魔性の爪痕」⁷のような生々しさの表現は長い間原爆写真の基調だったといえる。しかし、そのトラウマ性が一方的に固定されたまなざしでとらえた写真は、空から撮ったキノコ雲と似たような言説を伝えているのではないかと、という批判的な意見も浮上してきた。特に今日、原爆投下から過ぎ去った時間の長さに伴い、生々しい惨状を記録することはもはや不可能であり、現在進行中の時間において感じられる記憶

- ▶7 原爆投下13年後はじめて広島を訪れた土門は、「広島市の街も旧に立ちまさって復興したというのに、人間の肉体に刻印された魔性の爪痕は消えずに残っていた」と感じ、自分の写真が「爪痕の記録」であると述べている。

の風化の危機感が迫っているなか、「固定化されたまなざし」を破って、「記録メディア」から「記憶メディア」へという原爆写真の方法論が求められる。それは、被爆後の天主堂とその庭の草など、被爆の痕跡が残された静物を写真に映した東松照明の写真に既に端緒が見られ、今日の写真作品にも新たな表象の可能性が生まれてきている。だが、例えば倉林（2013）、中村（2019）等の論考が示すように、いずれも原爆写真の記録性を主眼としている。

しかし、原爆投下を遠くから見るしかない今、写真を通して我々に感じられるのはもはや単なる過去の記録ではなく、被写体ないしその歴史との「関係づけ」ではないか。また、写真内容はもともと「痕跡である以上、事物の不在を先取りしている」（港 2012：81）ため、原爆非体験者の個別の思考や記憶を作動させる以上、被爆の悲惨さや死の恐怖などの原爆の表象不可能性が絶えず問われている。被爆の実相を視覚的に記録し、後世に伝える手段の一つでありながら、原爆投下から75年以上となる今日、写真を撮る、観るという経験に伴う時間性や記憶は、現実の時間的、空間的な差異を超えて人々に多様なかたちで影響を与え、写真のその社会的な機能や意味が原爆の記憶を継承することにおいてますます重要になっている。被爆者の高齢化や被爆建物の老朽化に伴い、原爆投下の直接の証がなくなっていく危機に直面している現在、写真を通してある種の真正性を保存して伝えることがさらに求められる。今日の写真家たちの実践には、まさにこうした視点を基に、生々しい惨状を記録したモノクローム写真と異なる捉え方が認められるが、時代の特徴を帯びて登場してきた彼らの取り組みは従来の議論では扱いきれない対象となっている。それゆえ、彼らの写真に埋め込まれている記憶の位相をめぐる考察が必要とされるのである。

1.2 石内都の作品について

本稿で取り上げる石内都（1947-）は、原爆の非体験者であり、原爆の記憶へのアプローチを模索している代表的な写真家でもある。彼女は「肌理」をめぐる、人間の記憶と時間の痕跡を70年代から一貫して写真に撮り続け、広島での撮影は、傷跡のシリーズと母の遺品のシリーズが交錯する地点で誕生したものである（村山 2013）。従来の原爆写真と違って、石内は「一人の女の子の死について考えたい」ということから始まり、ヒロシマの悲惨さより、美しさを意識して写真を撮っている（国際文化会館 2015）。彼女の作品については、残念ながら、印象論的な評論が多い。例えば日本文学研究者のジェフリー・アングルス（2017：18）は、「石内さんの写真は単なる歴史資料ではなく、現代に撮られた創作であるが、どの写真集も、時間と時代が物と身体に残す『シミ』を取り上げているから、見る度に、過去と現在の関係について考えるようになる」と述べた。アングルスが指摘した「シミ」は、被写体そのものの痕跡と、写真を撮ったときに被写体が経てきた時間の痕跡として理解できる。ということは、石内は被写体を単なる物質として呈示するのではなく、「私にはこう見えている」ということを通じて、写真家と被写体やヒロシマとの関係を築き上げる。これはまさに東松以来の原爆写真の方法論への新たな探求ではないのか。だとすれば、被爆者や投下者の単一のまなざ

▶8 「写欲」は、写真を撮る意欲だと理解され、汎用性が高いカメラ用語である。初出典は定められないが、濱谷浩は土門拳の写真を分析した際に既に「写欲」を使って、「その多くはハヤリモノに刺激されての写欲といった程度ではないか」と考え、写欲を実現するために、「自己の良識と知性によって人間世界に飛びこむべき」ことが必要であると指摘した（大平 2013）。

▶9 笠原らによれば、痕跡は元の文脈から離れ、常に断片しか伝えないという特性を持つため、出来事を直接体験しなかった者がその出来事との関わりを通して個別の新しい物事を連想することを促す。

▶10 アスマンによると、既に存在しなかった過ぎ去った瞬間を持続的に象るものこそが、写真のより価値があるものである。こうした「心的表象」のもの、「現実的なものの痕跡」のゆえに、写真は記憶を外部から支えている。この意味では、我々は現像した情報を読みとって何かを想起する前に、写真はすでに記憶そのものである。

しではないことに基づき、「表現者—被写体」の関係を構築してみる石内は誰のどんな物語を伝えたいのか、写真家の「写欲」⁸を具体的に検討する必要があると考えられる。一方、塚田（2016）は『ひろしま』における観者の写真経験に注目し、石内の写真に「いま—ここ」の時間性を示した。それによって、石内の写真における、「記憶の馴致」（米山 2015：76）「固定されたまなざし」に対抗した新たな原爆表象の可能性が浮上してきたが、単なる彼女の制作手記をまとめた上で結論を出すという塚田の考察はやはり不十分であり、語り部が取り組んだ素材、まなざし、作品形態との関連性を踏まえた分析をすべきではないかと考える。また、痕跡は「過去の出来事の記憶を現在や未来の万人の他者に向けて開かれた」（笠原・寺田 2009：277）⁹ものだとしたら、「痕跡」を扱うことを主眼にした石内は一体どのような記憶の場を構築しているのか。上記の研究を踏まえ、さらなる研究が必要である。

1.3 写真の痕跡性について

そもそも写真は痕跡という言葉と密接に関わっている。その痕跡について、最初期のダゲレオタイプが「ネガを介さずに1枚のポジ像を直接得る複製不可能な方法であった」（長谷 2016：11）ため、その光の物理的な接触による痕跡が優位であった点がすでに人々の注目を集めた。理論的にはすべての写真はこうした光化学的痕跡であるという特徴を持っている。

一方、写真に残されるのは視覚がとらえる現実の光景のみではなく、人の意識や目が及ばないものが焙り出される。ベンヤミン（1970：74）はそれを「視覚的無意識」と定義し、写真の価値はそれを通じて、「過ぎ去ったあの分秒のすがたのなかに、未来のものが、こんにちもなお雄弁に宿っていて、われわれは回顧することによってそれを発見することができる」ことにあると語った。そこには、写真の技術的発展による視覚的変容にとどまらず、社会の記憶を伝え、過去との繋がりを確認するための手段としての写真の可能性も浮上してきたことが明らかになった。その可能性を支えるのは、もはや光化学的痕跡だけでなく、一瞬に収まり切れない時間の流れや不意に記憶のなかへ連れ戻すものなど、被写体との物質的な繋がりに基づく心象風景のようなものでもあると言える。事実、そうした無意識に浸透された空間によってある情動的、喚起的なものが写真それ自体に備わっていることは後世の理論によって指摘されている。例えばアスマンは写真が文字と同じように「記憶のメタファーであると同時にメディアでもある」（アスマン 2007：263）¹⁰と評価し、それが持つ想起の力をサルモンの写真連作『保管物』等の作品を通して説明している。また、写真は「思い出の印として、もの言わぬ証人」（同上：450）である以上、写真家が何を撮影対象に選ぶかは内容の半分しか決定づけるものではないと言える。より重要なのは、被写体をいかにとらえ表現するのか、つまり被写体への接近、蒐集から、人々が作品に出会い、彼らの感情を揺り動かすまでのプロセスである。物理的な痕跡や一瞬で読み取られた光学的痕跡以外、目の前に再現することが出来ない、被写体にまつわる過去の光景ないし未来への想像など、無意識的に織りなす複数の時空間の痕跡の働きすべてが写真における記憶像を呼び起こす要素とされる。

石内の話に戻ると、彼女は写真を通して原爆の記憶に実際に触れてみる。原爆に関する写真表現においても、原爆記憶の表象の方法においても独自性のあるものをもたらす。同時に、多様な「痕跡」を扱い、今日の人々と過去との関係づけを探ることも特徴的である。原爆をテーマとしながらも原爆投下の生々しい場面の記録ではなく、むしろ一種のノスタルジアの情緒が漂っている。先行研究を踏まえ、本稿では、石内がひとりの表現者として被写体に近づく行為と写真の表現形式を検証し、彼女の写真における「痕跡」とはどのようなものか、どのように互いに組み合わせさせて、被写体の経験を引き出すのかを確認する。

2 石内都と『ひろしま』について

2.1 石内都の写真実践の概観

石内都は1947年桐生市に生まれ、横須賀市で少女時代を過ごした。大学で染織を専攻していた彼女は、1975年横浜の自宅に暗室を構えて写真家としての活動を始めた。30歳前後に自分が育った横須賀の町や建物の写真を撮って初期三部作として発表し、1979年に女性初の木村伊兵衛賞を受賞した。その後、人間の手足、女性の遺品、広島原爆遺品などへと展開し、2014年に日本人としては3人目となるハッセルブラッド国際写真賞を受賞した。

石内の活動履歴をふり返ると、ほとんど十年毎に撮影の対象が少しずつ変わっていったことに気づかされる。30代は町の風景、40代は同年代の女性の手足や皮膚の傷跡、50代は母の遺品、60代から現在まで続けているのは広島原爆遺品である。一見すれば様々な被写体であったが、一貫して表現し続けるものがないわけではない。例えば、最初に横須賀市を撮りに行ったということは横須賀市に対する嫌な思い出を「もう一度しっかり確かめたかった」(石内 2005: 29) からである。記憶の底に沈殿していた悪感を、シャッターを押しながら吐き出す行為に似ていた(同上: 30)。石内の撮影の動機付けは、まさに写真を撮ることで自分の体からある物語を解き放つことにあると言える。あるいは、自分の拠り所となる場所にいる数名の同い年の女性の手足を撮影した意図のひとつは、自分を同じ四十歳の女性たちに重ねるという「自己投影性」である¹¹。被写体の一人ひとりの存在が身体の一部により示されながら、被写体への想像や写真家の個人的な記憶がまたそれを通じて解き放たれていく。遺品は「かつてあった今はない肉体の器であり、人が生きていた時間の忘れ物」(石内 2005: 58) であり、その不在の普遍が哀愁を帯びて強くあらわれていると同時に、遺品の持ち主の存在も写真によって浮かび上がる。よって、様々な対象をとらえるが、そこに立ち上がってくるのは「記憶」というものであると考えられる¹²。その記憶をいかに表出するのか。まず全作品を貫く2つの要素——「写真」と「肌理・傷跡」からヒントが得られる。

大学で染織を専攻していた石内が写真家の道に踏み込んだきっかけは、暗

▶11 撮った女性は石内が生まれた群馬県、育った横須賀、今住んでいる東京の三つの地域にいる人達から選んだ。これについて石内は「その手と足を、同い年に生まれたもう一人の私として撮影し、五十人の女のポートレイトの写真に仕上げたのだった」と述べている(石内 2005: 123)。

▶12 事実、石内の作品は「記憶の織物」とも評価される。

- ▶13 「暗室での仕事は…写真というカタチに具体化したのだと思う。…暗室作業のプロセスは染織の水仕事と同じで、印画紙が布のような感触だ。そして何よりも使用する薬品が糸染めの色止めと現像の停止液がまったく同じだったことの驚きと発見。写真は染物なのだ」と(石内 2017: 20)。
- ▶14 例えば、横須賀を撮るのは「社会との関係性を測る」ことであり、また男性の裸体を撮るのは「男との距離しか写らない」と石内は述べている。この距離感、あるいは自分と被写体との関係づけを石内は常に意識している。
- ▶15 米軍基地を抱える横須賀市は「戦場へ直行する機能をもたされた傷だらけの町」(石内 2016: 112)である。戦場の風景の傷跡であると同時に、自分の思春期の心象風景の傷跡ともいえる。

室作業が染物をしているのと同じ感覚であったことである¹³。「写真を撮り出すと記憶が時空を飛び越えて、次から次へと面白いほど蘇る…過去と現在が交差し、縦糸と横糸が織りなす布地のようにして写真が一枚出来上がる」(石内 2005: 28)。石内にとって、写真は記録性を越えて、記憶の代理表象でもあることがわかる。それをいかに可能にするのかというと、石内が常に言及したもう一つの言葉「距離」と結びついていると考えられる。写真を撮る時に「へだたりしか写すことが出来ない」(同上: 103)と感じた彼女は、レンズを介して被写体との距離を意識しながら、自分と被写体ないし被写体が置かれた文脈との距離を写してみる¹⁴。そのため、基本的に三脚を使わず、自然光のもとで35ミリカメラを手持ちで撮影する。マクルーハン(1987: 62)が「メディアはメッセージである」と述べたように、メディアによって呈示された内容だけでなく、呈示の形式それ自体に注意を向けなければならない。石内は、写真を単なる記憶のメタファーとしてとらえるだけでなく、被写体との関係性を構築する仕方とも見なし、その道具的な役割に注目していると考えられる。

一方、もともと皮膚や木材の表面の質感を指す言葉であった「肌理」、その概念は石内の作品において、衣服のヒダやフィルムで撮影した写真画像が持つ独特な粒子感まで拡張されていく。石内は始終「肌理」をはっきりと自分のなかに持って、そのなかに埋められた記憶を掘り出そうとしている。また、「傷跡」も肉体だけにあるものではなく、被爆者の遺品も身体の傷跡の象徴であるといえるし、一見して今日の作風と無関係に思える横須賀市の写真も、ある種の「風景の傷跡」¹⁵であると思なされる。これらは目に見える被写体と物質的で直接的な繋がりを持つものであり、戻すことが出来ない時間や不在の身体、つまり「不在」の輪郭をなぞるものであるとも考えられる。

傷跡または肌理、遺品または喪失といった石内がこれまでに取り込んできたテーマの集大成といわれる『ひろしま』(2007-)シリーズは石内が60歳で心血を注いだ新たな物語である。既に多くの写真家によって捉え続けられているヒロシマに、自分らしい表現で新たな表象の切り口を捉えようと試みる。以上、石内の活動履歴を振り返り、作品の特徴的な作風を考察してみたが、我々は彼女の作品が隠し持つ感情にそのまま身を任せることだけでは不十分であると思われる。それらの情動的な要素がいかに人々の想像を促すのか、という記憶を物語る方法を解明する必要があると考える。では、つねに非常に個人的な記憶を写真に投影する石内は、いかにヒロシマという集合的記憶と個人的な記憶の交差点を探求していくのか。

2.2 『ひろしま』シリーズの創作経緯と位置づけ

ここでは『ひろしま』が誕生してから現在に至るまでの経緯に少し触れておく。石内が原爆の遺品を撮りはじめたのは、最初はある出版社が依頼した仕事であったからである。原爆資料館で保管された被爆者のワンピースやブラウスに心を揺さぶられ、19,000点の被爆者の遺品の中から、これまで誰も目を向けなかった、とりわけ女性が身に纏っていた衣服を選んで写真を撮り、最初の一冊『ひろしま』(2008)にまとめて刊行した。その後もカメラを止

めずに、年に一度、広島に赴いて、毎年新しく寄贈された原爆の遺品を撮り続けている。二冊目の『Fromひろしま』（2014）は、新着遺品の写真と『ひろしま』から抜粋した典型的なイメージから成り立つ写真集である¹⁶。同時に、国内外で巡回展も開催され、遺品にまつわる個人の思い出と原爆の大きな物語が交わる言説空間を構築している。

「写真集のプロジェクトで始まった広島の写真は、本が出てしまえば終了するはずだった」（石内 2016：51）と石内は思っていたが、現在では広島を撮ることに彼女のライフワークとして取り組んでいる。身近にあるきわめて個人的な体験を撮ってきた彼女にとって、巨大な物語と向き合うことは挑戦でもあり、その一方で、従来の活動ともどこかで繋がっているかもしれない。例えば、横須賀市を撮ることは、そこに対するネガティブな感情を写真を通して反芻することであるともいえるし、「私の横須賀」を生成して、自分の記憶の源であった横須賀との関係を捉え直す試みでもある。彼女の言動から、広島を撮ることも同じような道筋を通っていることがわかる。「被爆した人たちの遺品のひとつひとつが私の個人的な現実と交わり、過去から少し離れた距離の在り方で、私の「ひろしま」は生み出されていく」（同上：51-52）。つまり、それは「小さなトラウマのような感覚があった」（同上：51）場所としての広島と自分のなかにある広島の存在感を、撮影を通して何度も見つめ直し、広島との関係及び「私のひろしま」という全体像を表現したことであると考えられる。したがって、原爆をテーマとした写真、とりわけ遺品に焦点を当てるという点において、石内が最初の写真家ではないが、彼女の写真には他と異なる石内らしい撮り方を確認することができ、彼女が一人の表現者として選び取っていた構図や技法、痕跡の扱い方によって写真に不思議な力が感じられる。以下は具体的な表現形式を考察し、石内がとらえた歴史的記憶との共鳴を検証する。

▶16 現時点で、実は石内にとっての「ひろしま」は三冊の写真集として存在する。もう一冊はアメリカで刊行されたものであり、写真の枚数と内容が日本で出版した二冊と少し違って見える（同上：63-66）。

3 『ひろしま』における痕跡の表現と記憶の位相

3.1 画面上の表現：「いま—ここ」に向かう写真メディア

『ひろしま』シリーズの初期の作品を見ると、いま代表作とされるような被爆者の服の写真ばかりではなく、原爆投下で真っ黒に焼けた弁当箱や腕時計等の日用品も写真に写している。同時に、より特徴的なのは、被写体の元の色調をとり戻すために、すべてカラー写真で撮影したことである。カラー写真で原爆という出来事を眺めることを通じて、何を伝えて、何を蘇らせるのか。色彩表現を用いた視覚言語を検証する必要がある。

(1) モノクローム写真からカラー写真へ

暗室作業が大好きだったゆえに写真を撮りはじめた石内にとって、モノクロームは自分の撮影の原点ともいえる。「肉眼では決して見えない白と黒の世

- ▶17 モノクローム写真の固定的なイメージについては、郭（2018：48）を参照。

- ▶18 それについて、石内（2016：18）は「皮膚に刻まれた傷跡は時の形であり、過去の物語であり、命の印でもある。傷跡を表現するための在り方としては、モノクロームしか考えられなかった」と述べている。

- ▶19 従って、『マザーズ』シリーズは「母と対話を積み重ねる場」とであると石内は述べている（中島2007）。

- ▶20 笠原らが言う「虚構」は、痕跡そのものが「実在ではない」「妄想的な存在」を意味しているわけではない。後文の「不在」に関連させて考えるなら、それは「かつて確かに存在していた」という事実に対して、「もはや痕跡しか残さない」亡霊的なものの、fantômeであると理解すべきだろう。

界、白から黒へ無限の階調とも言えるグラデーションは見事な色彩でもある。現実的でない色彩に置き換えられた写真こそが、偉大な創造力の源だ」（同上：18）。こうして、石内は意識的かつ意図的に重厚感やクールな雰囲気を帯びているモノクロ画面を媒介とし、とりわけ粗い粒子によって時間の質感を表現して、記憶や時間の痕跡を記録していた。モノクローム写真を撮影した理由は、「古い」、「過去」と関連したモノクローム写真の性格¹⁷が、過去と明確な距離を置き、過去の出来事や記憶の形を指示する自分の意図と共振しているからではないかと考えている。しかし、母親の遺品であった赤い口紅（図1）を撮った時に「モノクローム写真と気持ちのズレが生じてしまう」（石内 2016：18）ことに気づく。それを機に石内はモノクローム写真と決別し、カラー写真に転向した。

■図1 Mother's#38,



出典：石内都（2002）『mother's（マザーズ）』東京都写真美術館蔵

なぜ長い間付き合っていたモノクローム写真に「ズレ」が生じたのだろうか。それはただ審美的なこだわりではないと考えられる。一方、思春期の記憶や過去の時間が溜まっている痕跡を被写体として記録すること、つまり「被写体＝過去のモノ」とすることと、モノクローム写真との間にある種の呼応関係があるとすれば¹⁸、母親の遺品が「かつてあった」ものではないからこそ、モノクローム写真であることの違和感を石内は感じ取ったのかもしれない。むしろ、母親の遺品を撮る過程は母親とコミュニケーションする過程でもあるため¹⁹、石内にとっての遺品はもはや死の表象ではなく、「いま—ここ」で自分と共有している時間を持つ生の表象へと反転する対象ではないかと考えられる。目の前にある現在をそのまま受け止めようとした時に、自然に色彩が目に入ってきたことは当然のことだろう。他方、モノクロは現実の色ではない。石内はモノクローム写真を作り物と見なし、それは「現実のひとつであっても真実であるのかどうか分からない」ものであると評価した（Culture Power:2007）。痕跡とは、本来事実と虚構²⁰という両義性を持ったものである。今はもう存在しない過去の出来事をモノに刻み付けて現在ここに存在している痕跡は、常に実在と不在の両義性を備えている（笠原・寺田 2009：276）。石内が以前撮ってきたものはすべて過去の出来事の痕跡とされていたため、そのイメージは一般的に曖昧で、不確定的で、多義的である。それに対して、彼女は遺品を自分と同じ時間の中にあるモノとして、そこに体のかたち、皮膚感覚、身体的なものも含めて、はっきりとした「リアリティ」を感じている（小林：2015）。それはモノクローム写真に漂う人を寄せ付けぬ雰囲気とは異質のものであり、むしろカラーで写したほうが被写体の真実の姿に近づくと彼女は考えているのである。我々は、光の作用は嘘をつかないという

特別な思い入れを持っている（本庄 2000：67）。太陽光だけで写真を撮る石内が、「いま—ここ」にある遺品の「自然体」を表すために、カラー写真に移ってきたということは、確かにある種のリアリティを暗黙のうちに追求しているのであろう。

写真は普遍的に「死」との関係から被写体をとらえ、「そこにある」という意識ではなく、「それはかつてあった」ことこそが写真のノエマである（バルト 1985：94）。また、死者の遺品は過去の生活の痕跡であり、写真に映された遺品はまるで遺影と同じように、死の表象という認識を示している。しかし石内は遺品を人々になじみ深い日用品として前面に押し出し、遺品写真にまつ喪失感と過去性を、カラー写真が持つ親近感を通して色彩という視覚の基礎をもとに弱くないし解体している。よって、「かつて—あった」ことはもはや背景化されて、「いま—ここ」という写真経験の場が生成していくと考えられる。この生死の境を越える過程において、カラー写真はその色彩により記録の真正性を支えている。

「死の表象」ではない遺品をカラー写真に映す行為は、『ひろしま』に引き継がれ、原爆の遺品を「死ではなく生、美しいからこそ、宙に浮いているようなイメージ」（佐藤：2015）として撮り続けている。しかし同時に、それは「決して過去になれない世界最大級の傷跡を持つ品物」（石内 2016：49）でもある。焼け爛れて、強烈な過去を持つ原爆の痕跡はいかに「過去になれない」ものになるのか。まず彼女のカラー写真に内包される時空間の特質から検証してみる。

(2) 色彩のある「ひろしま」

先に述べたように、東松等のモノクロ写真家が既に注目した被爆者の日用品は、石内の初期の作品でもよく見られる。注目すべきなのは、彼女がそれらの既存の原爆のイメージから離れ、表現者としての美意識に固執していることである。

被爆時計の写真を見てみよう。東松が写したのは原爆で時間が止まった長崎の時計（図2）であり、広島を含め、原爆投下の直接的な証拠、世界平和や核廃絶等の象徴的存在として知られるようになってきた。モノクロームであるため、基本的には抑制された簡潔な表現となり、画面の真ん中に悲劇の瞬間を正確に刻んだ時計がモニュメントのような存在感を持ち、広い余白はある種の静けさを与える。東松は「自分の内部の傷を見るように一体化していく」（徳山 2005）と感じ、内省的な姿勢を写真に投影した。一方、石内が撮った広島の時計（図3）は、針が止まったことがはっきり見えなくなり、代わりに水色の背景色、自然光が透けてガラス

■ 図2 東松照明「上野町から掘り出された腕時計 長崎国際文化会館・平野町」, 1961



出典：東松照明（1995）『〈11時02分〉NAGASAKI』新潮社

■図3 ひろしま #59, 2007



■図4 ひろしま #38, 2007



出典：石内都（2008）『ひろしま』集英社

玉のように見える時計の表面、被爆で焼け焦げたバンドが目映る。もう一枚の腕時計（図4）は針さえも持たない。黒く焼けてしまった時計の表面は被爆の証であるが、原爆投下のコンテクストを抜きにしてみれば、チェーンの飾りと美しさが目を奪うほど画面の大部分を占め、孤立した白い背景に置かれたこの腕時計は、まるで時代とともに古くなってきた中古の腕時計のようである。

かつて多木（1999）は東松の「腕時計」について、「ただあの日の11時02分という時間に破壊された都市の象徴的の遺品ではない、私は戦慄すべき世界に飲み込まれる」と評価し、写真にある超越的なものを示したことを指摘した。それは東松が言う「自分の傷と一体化する」ことに相当するといえる。東松の写真がまずもって喚起させるのは原爆の記憶であり、それは時計と原爆投下との間の因果的な結びつきから容易に感じられる。さらに、惨禍を想起させる写真にどことなく漂う静けさと哀愁は、情緒や歴史を感じさせる白黒基調が我々を過去の時空間に連れていくことによって感じ取られる。写真の発揮する魅力は死の形見であるが、同様にそれはまた感傷への招待でもある²¹。過去の救済・解放は、時間が沈殿している時計を媒介し、色彩の一切ない写真に漂ってきた膨大な「死の影」により可能となる。

一方、石内は被爆時計を過去のものとは見なさない。彼女は自分の写真をつねに「今に向ける」と宣言する²²。石内はその撮影の繰り返しのなかで、原爆の物語と我々との間の体験／非体験の大きな断絶を拒み、「いま—ここ」にある遺品を観る・撮ることによって、写真の「かつてあった」のリアルの本質から離脱しようとする。被写体が原爆の遺品であるかどうかは、時にはイメージから容易に判断できない。というよりはむしろ、それらの遺品は原爆の直接的な痕跡でもなければ原爆や核戦争の象徴記号でもなく、ただ美があるものとされる。何よりも美しさを意識して遺品を撮影した石内は、最初から東松らと異なるまなざしを被写体に投影した。さらに、遺品に映し出されるこの美しさは、カラーで撮影することによって視覚的に興味関心を引き起こす。渡邊（2019:318）はモノクロームの原爆写真をAI技術によってカラー化することは、過去の出来事と現在との心理的距離を近づけることになると指摘し、「被写体が備えていたはずの色彩を可視化することによって、過去にも、現在と変わらない日常があったことが実感しやすくなる。…遠い昔の

▶21 さらに、「写真は過去を優しい眼差しの対象に変え、過ぎ去った時間を眺める普遍化した哀愁によって道徳的差別をごちゃまぜにし、歴史的判断を取り去るのである」（ソング 1979: 78）。

▶22 母親の遺品を扱うのと同じように、被爆物も自分との同じ時間の中にあるモノだと石内が感じて、それを撮ることも『資料』として撮っているわけではないんです」（国際文化会館 2015）。

できごとが同時性を備えて、現在の日常と地続きになり、自分ごととして感じられるようになる」と述べている。自然光を利用して撮りたかったがためにカラー写真を選んだというのは、AIにより原爆で失われた日常をカラー化でよみがえらせることと似ている。この意味からすると、彼女の写真に映るのは原爆投下という過去の時間性より、むしろ撮影時のリアルタイムのほうである。それらの遺物は我々と同じ時間を共有しているため、我々は遠い昔のことで親近感を感じるのである。カラー写真のリアルな色彩を媒介にして、「原爆資料館で保存した過去の品物」のことを「今生きている人々の身近にある物」という考え方にシフトさせて、「いま—ここ」という石内が求めた時空間の指向性を増強すると考えられる。

自分と同じ時間を共有しているものと見なす原爆の遺品を撮る際に、カラー写真が写す「自然体」が、写真にある「かつて—あった」の時空間を「いま—ここ」へと変容させる。写真の色彩は、過去の出来事の証拠であった原爆遺品を「いま—ここ」にあるものとして提示するとき、視覚上、心理上の違和感を軽減する効果を付与する。より重要なのは、このようなカラー写真に映る「日常」と共存しているような印象が観者に与えられ、さらにその「日常」を通して様々な個人的なエピソードがよみがえる。原爆投下という何十年前の出来事の証拠と対面しても、それは「遠い昔の話ではない」ことを強くアピールして、人々との心理的な距離を縮めようとしている。また、石内にとって、数多くのモノクローム写真が織りなした原爆の物語は「男たちの被写体の歴史」（小林 2015；石内 2016：58）、つまり男性視点からの叙述であるにすぎない。「男性視点のヒロシマ」の文脈から解放して、石内は『『ひろしま』の女文字はその美しい姿を全世界に向けて表明したのだった』（石内 2016：58）という「女性視点のひろしま」を創る欲求を抱える。だとすれば、原爆遺品と対面した石内は、意図的かつ意識的にカラー写真によって「ひろしま」を想起させる新たな想起の空間を構築しようとしたとも考えられる。

3.2 被写体：服に写された身体のイメージ

この「いま—ここ」において経験されている石内の写真世界のなかで、彼女が何を被写体にするのかについて考察しなければならない。というよりむしろ、被写体を通してこそ石内が表したい「ひろしま」の全体像を理解することができる。

(1) 被爆者の衣服との交感

広島に目を向けた石内は、「私が驚いたのは、広島ってモノクロームのイメージでしょ？ でも遺品の色はすごく綺麗だし、模様はかわいし、デザインも素敵だし」（小林：2015）。自分のなかにあったイメージとの違いに驚いた経験をきっかけに、彼女は自分の美学的態度、原爆投下や広島に対する考えを、とりわけ「服」という被写体に焦点を合わせて表現する。それを機に、故郷の桐生市に残された絹織物や女性画家のフリーダ・カーロの遺物（なかに鮮やかな衣装がかなり多い）も撮影した。写真家が拘っているもう一つのテーマであるといえる。

■ 図5 ひろしま #43, 2007



■ 図6 ひろしま #65, 2007



出典:石内都(2008)『ひろしま』集英社。

被爆者の衣服のなかで、ひときわ目立っているのは女性被爆者の服である。例えば『ひろしま』のブックカバーとした花柄スカートの写真(図5)。一見すればボロボロで汚い状態の古着のようであるが、ただ写真集を見ると、それが確かに寄贈された被爆者のスカートであることがわかる。無地の背景の上に赤系のかわいらしい花柄が点在し、ウエストにギャザーを施してかなりの立体感を持ち、よく見てみると、ぼろ布になってしまったりボンの長細い帯がそこから垂れている。時間が経つと変色やツイストの質感が出てくる一方、どこかで懐かしさが湧いてくる。このノスタルジアと一切の個人情報を知らないという写真の匿名性があるからこそ、我々は花柄スカートから自分の生活の身近にいる女性を連想し、彼女を原爆に関連する出来事においてではなく、より自由に想起することができる。あるいは、下着は第二の皮膚という考えから撮影された写真。石内にとって下着は「新品であればものとしてのエロスを発揮するのかもしれないが、使い古されたこの下着たちは着用者のからだのかたちやにおいの記憶を明らかにとどめている点で『生々しい』」(『朝日新聞』2002年8月9日夕刊)。この寄贈された被爆者の下着の写真(図6)では、下着の一部が切れており、全体が把握できるわけではないが、様式からみれば女性のもと思われる。その茶色は本来の色であるのか被爆で焼けてしまい血が滲んだのか判然としない。ただ原爆の閃光が貫通しているようにも見え、背中に空いた大きな穴が不自然で目が逸らせない。穴が開いていて、血も付いているかもしれないこの下着は、爆弾で焼かれてしまう身体、そして苦痛の中にいた人々への想像を促す効果を持ちながら、そこに一人の人間が生きていた証拠という、いまの我々と変わらぬ人間の何気ない日常へと連想を誘う可能性も、この持ち主不明の、匿名的性格をもつカラー写真を通して浮かび上がる。

逢坂(2017:16)は石内が撮った衣服のなかに表現者を含めた人々の思い出と時間が凝縮されると指摘して、「もはや不在である人が直接接触した肌合いのぬくもりとその存在を、哀惜と想像の翼に乗せて語り始めるのだ」と述べた。事実、写真に映されたこの生の躍動は、遺品であった服がくぐりぬけてきた気が遠くなるほどに長い時間へのノスタルジックな気分由来するだけでなく、服そのもののイメージと本質が改めて意味付与されることがより重要なのである。「被爆の瞬間まで、おしゃれ心を失わず、普通の生活

を営んでいた人たちがいた。60年以上の時を超え、女性のわたしに語り掛けてくるものを感じました」（定年時代 2008）という石内の話によると、被爆者の衣服は原爆投下の直接的な痕跡であり、死を連想させ、インデックスイメージとして機能している。しかし、それは石内の写真のなかで正反対の意味を獲得し、「いま—ここ」の時空間を我々とともに過ごしている対等のものとなる。同時に、「女性のわたし」に話しかけるのはいうまでもなく服の背後に息を潜めている被爆者たちであるため、ここでいう服は、まさにマクルーハンが言う「メディアは身体の拡張」のように、人間の生身の身体であり、身体と衣服が同一化したものでもありと考えられる。この「いま—ここ」で生き生きとしているものへの転換はいかにして可能となりえるのか。石内が撮影した服は何を語り、表現しているのか。以下では、ハンス・ベルティングの写真論を参照しながら考察を進める。

(2) 服にまつわるまなざしと記憶

トドロフ（2002）は古代ギリシアの肖像画を「記念としての肖像画」と「礼讃としての肖像画」にわけて、対象物の正確な再現すなわち類似性を求めることと、対象物の象徴的な細部を求めること、という肖像画の二つの機能を指摘した。その後誕生した写真術は、肖像画を含めた絵画の表現領域の主題を引き受けながら、自分をとりまく環境の視覚的特徴を認識することにおいても、上記二つの機能を有している。つまり、写真は世界に存在しているモノを記録して、インデックスとしての真実性を追求するが、時にはその外見から抽出した象徴的なモノやアイコン的なメッセージのみを写し出す。

服を撮る石内はどうだろう。彼女によれば、それは「小さくたたまれていたブラウスの折りじわをていねいに伸ばし、ガラス窓から差し込む太陽の光の中におく。一瞬、水玉模様や花柄が反射して、着ていた彼女が浮かびあがる。いずまいを整えてシャッターを切る」（石内 2016：50）ことである。服を見る石内は、そこには写っていない持ち主である女性と彼女の日常を想像する。なぜかという、それは当人が身に着けていたものであり、インデックス性を持った痕跡の存在であるからである。しかし同時に、それは目の前に置かれた服であるため、決して過去にはなれないものと見なす²³。インデックス性からの脱出を求めることが浮かび上がってくる。この二つの意味を両立させようとする試みは、ベルティングが指摘した「身体—人間—イメージ」という三角関係からとらえることが出来ると思える。

ベルティング（2014：122）によると、人間が何者であるかは、人間を現象させるイメージによって示される。こうしたことが可能となるのは、イメージが身体の代替物となるからで、イメージは望まれる明証を提供するように、身体を演出するのである。つまり、人間の表現は身体の表現に相当するといえる。

身体が個人の欲望やアイデンティティの根拠であり、また社会的、文化的、経済的諸力に深くかかわっている以上、そのイメージもまた文化のポリティクスと無関係ではありえない（成実 2003：30）。したがって、これまで写真史においてもさまざまな身体のイメージが表現されてきた。その表現の方法

▶23 言葉が矛盾しているようだが、前述の通り、被写体について石内はまた「目の前にあるこの洋服と対面しているのであるから、過去の物語は、私にとっては必要がないので、撮影中は一切、見なかったんですね」と述べている（マガジン 2008）。

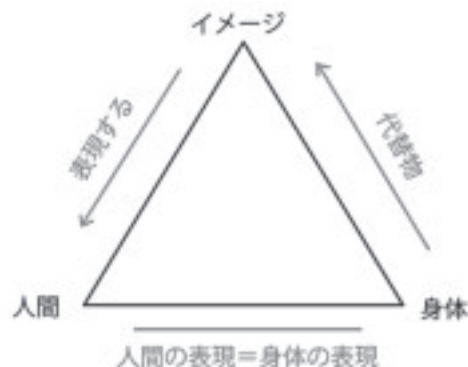
は身体の象徴的な細部に拘らず、暗示やパラフレーズなど、多様な形式で身体を現前させることになっている（ベルティング 2014：123）。だとすれば、衣服もひとつの「暗示」だろうか。例えば衣服は皮膚ないし身体の拡張であると

言われるように、それは身体的な特徴を直接的に反映すると同時に、身体だけでは示されないモノを暗に示す可能性も潜んでいる。被爆者の服を見て瞳に映るものは、熱線で焦茶色になった布やボロボロになっていた服の姿である。爆弾の威力が服を通過して体を貫くように、服はまずもって被爆者のすでに不在の身体と間接的にかかわる、つまり徹底的な不在の身体を表象している。よって「服を着ている彼女たち」のイメージは、身体像と人間像との間の対等関係から生まれ、彼女たちが語っているのは、自分の身体に込められた原爆の物語であるといえる。「自然身体にも社会的役割が現象する」（同上：123）ため、服が語らせる不特定の個人の声は、原爆投下の大きな物語の断片として集められて、過去に向かう想起を促すこととなる。

したがって、写真に映し出される被爆者の服と記憶の関係については、まず服に潜んだ被爆で止まった時間という隠喩、及び服が持つ痕跡性が密接に関わっている。すなわちそれは被爆者の服をインデックスとしてその時の身体を定着することである。この意味では石内が撮影した被爆者の衣服は、ほかの原爆写真家が眼差す服と同じように、不在や喪失感すなわち「過去の死」の表象を意味すると考えられる。しかし石内ないしその写真の鑑賞者は、こうした「死」を眺めているとき、逆に生の輝きを意識上に浮かび上がらせる。だとすれば、ここでの「死」においていったい何が経験されているのか。

バルトが言う「それはかつてあった」という写真の本質において、実は時間の概念は写真を撮っている時間と被写体にある過去の時間、さらに写真を観る際の現在進行形の時間など、多層的に構成されているのではないかと考えられる。とりわけ死を考える時、実は生と死は表裏一体をなし、滝沢（2002：185）が指摘した「過去のものであると同時に現実のものであるため、『何か復活と関係のある』」こととなる。この死のイメージにより「生」の実感が生まれるプロセスについて、ベルティング（2014：187）はそれが「パラドシカルな経験」であると指摘している：「人間たちはどこにも居ない死者たちにある場所を選び出して、彼らをそこに追いやる。そして、像によって死ぬことのない身体を与えたのである。それは解体し無に帰した彼らの死すべき身体とは異なる象徴的身体で、死者たちの社会復帰はこの身体によって可能となる。このように死者を体現する像は、死体そのものが呈示する像とは正反対の意味を獲得するのだ」。

ベルティングによる「身体—人間—イメージ」図式



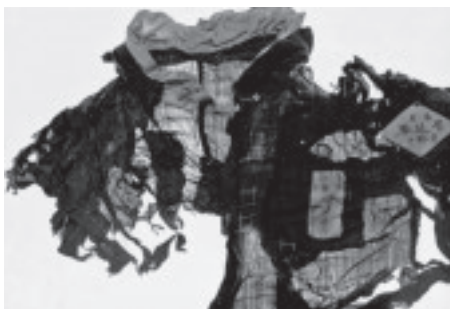
資料館で展示された原爆の遺品と違って、石内が撮った遺品には匿名性がある。これは原爆投下という固着されたイメージを捨てるもう一つの表現であるかもしれない²⁴。つまり、服の持ち主は誰なのか、どこで被爆し、即死なのかそれとも苦痛を受けて後日死亡したのかなど、服にまつわる個人の物語を我々は知るすべがない。写真集に載せられても、タイトルは「ひろしま#1, 2, 3, 4」のようなつけ方をされるだけとなる。したがって、石内は原爆のドキュメンタリーや記録集を作るわけではなく、ただ「ある種の思い込みと、こうあってほしいという願望」²⁵を表現するだけである。個人の思い込みや願望とは、例えば今を生きている人々の衣服と似たようなおしゃれに見え、自分や身近な人が同じような服を持っていること、あるいは当時広島に生きていたら同じような服を着ているかもしれないという想像などが挙げられる。つまり石内はまさに自分自身の類似物を画像内に作り出そうとするまなざしに依存している。それは最初から鮮やかな色彩のある被写体の無名性と関わり、匿名性のある小さな物語において成り立っていると考えられる。すると、被爆者の身体的な死は、石内が被写体に投影する自分自身の生身の身体、すなわち「象徴的身体」によって、再び生きた姿で日常世界に取り込まれる。もちろん、それは表現者側限定の生の回復ではない。写真を観る人々の内的イメージにおいても、この生と死の巡り合いが永遠に見続けられるだろう。

- ▶24 「イメージをどんどん崩していったから、広島が撮れたという感じがしますね」。既存の広島イメージと異なる点に気づいたことが石内の撮影動機であることは既に述べたが、石内に見られる「イメージの表象的な性格」がここでもヒントとなると考えている（やなぎみわ 2010）。
- ▶25 従って、「遺品を撮ることは独断と偏見で撮ること」と石内は述べている（小林 2015）。

3.3 被爆者の衣服の「死」と「生」を作る

被爆者の服へのまなざしをもとに自分と被写体の関係を作り出す石内は、単なる服の様子をフレームの中に囲い込むのではなく、特に服の自然体と肌理の表現を工夫する。多くの場合、石内は服の一部を特注のライトボックスに載せて、身体が透けて見えるかのような状態で写真を撮る。この70キロの大きなライトボックスは服を撮影するために特別に作って東京から運んできたものであり、「自然光に晒して撮る」という石内の拘りを貫く手法といえる。こうして、写真に映した衣服は強い光を浴びながら、透明人間のように我々と対面している（図7と8）。下から透過した光によって、皺や縫い目、破片などがはっきりとあらわれ、原爆投下前に普通に生活していた人々の姿や被爆で焼け千切れた身体、時には現在でも着ている服と同じような質感を想起させ、衣服の所在と身体の不在を通じて人々の連想を促す。太陽光の照射と服が秘めているストーリーの語りは、二重の意味で被爆者の服を「白日の下に

■ 図7 ひろしま #13, 2007



■ 図8 ひろしま #9, 2007



出典：石内都（2008）『ひろしま』集英社。

晒す」こととなるだろう。

ここで、特に服のディテールの表現が特徴的であり、重要な意味をもっていると考えられる。例えば服の縫い目、裂け目、皺ないし血痕など、すなわち服の着られていた痕跡を示すこと。このような表現は以前の作品に現れ、石内がこだわっている「肌理」に帰結するものである。「私が目にした広島は、反戦、平和の図式からとり残された、もしくは隠べいされていた無数の女性が身にまとっていたワンピースのシルエットであり、スカートに深く刻まれたギャザーであり、絹糸で織られた布地のテクスチャーの中に遺されていた、日常のささやかな肌ざわりであった」（石内 2016：49）。まさに石内の言葉が示しているように、被爆者それぞれの生の痕跡と一瞬白い光で受けた苦痛の痕跡はすべて服の「肌理」に埋められる。この直接的な指示関係をあらわす「肌理」は、ヴェロニカの聖顔布に残されたイエスキリストの全身像の痕跡のように、不在の身体の真正な刻印として、原爆投下という大きな物語と被爆者の人々が「かっていた」ことを証明している。同時に、「肌理」にあふれた衣服は、同じ生活者であった無数の女性たちが着ている服の姿と重なり合う。表現者自身を含めた今を生きている人々が被写体に投影されるため、死の証であった衣服の「肌理」はもはや「生の痕跡」に変容していくと考えられる。よって、石内が目にした「肌理」の表現は、固定された原爆、傷跡、過去の出来事等のイメージから解放され、無限の時空間を内包する痕跡であるといえる。

本研究のまとめと今後の課題

『ひろしま』において、石内は、フィルム上の痕跡である自然光、原爆投下の痕跡である被爆者の服、及び服に埋められた日常（普通の生活）と非日常（原爆投下という出来事）の痕跡である「肌理」、という三つの「痕跡」を扱っていると考えられる。原爆投下という「かつてあった」ことに対して、石内は自然光の痕跡を確保することによって、「いま—ここ」という現実と想像が交わる場を構築する。この場において、生と死の表象が同時に写し込まれながら、石内がまなざす「痕跡」、例えば被写体となった被爆者の服やクローズアップされたしわや縫い目等の「肌理」は、すでに追憶の情景から解放され、本来そなわるインデックス性を喪失させることになる。それらの「痕跡」を扱う写真実践は、我々の現実の生身の体験を過去に連れていくわけではない。むしろまったく逆に、過去の時間性から逃れ、日常性に向けて、美的な表現へと転倒されることになる。

このような、カメラを通して被写体に新たな命を吹き込むような作品は、写真集に収められることにとどまらず、日本各地をまわり、さらに海外の国々で展示されてきた。遺品を撮っているという気持ちがあまりないとは言うものの、「ひろしま」と題された展示は明らかに二つの対照的な時間、つまり石

内が自分の作品に埋め込んだ「今の時間」と、「ひろしま」という言葉が連想させた「ヒロシマ」という明確な「過去の時点」を共有すると考えられる。それに伴うのは、遺品をみて想起される様々な感情と原爆投下の集合的記憶であろう。写真集と異なり、美術館や展覧会は個と個が出会い、闘争と対話を交える公的な場である。公的に展示することを通して、どのような記憶の場を築き上げることが可能なのか。この点については、石内のみならず現代の美術家の多くが共通の課題としていることであり、今後さらに明らかにしていく必要がある。これらの考察については今後の課題としたい。

謝辞

本稿の執筆にあたり、平素より多大なご指導を賜りました宇佐見森吉先生、貴重なご助言をいただきました増田哲子先生に心より感謝いたします。また、査読者の方々から有益なコメントをいただきました。ここに記して感謝の意を申し上げます。なお、本稿における瑕疵は全て著者の責任です。

引用・参照文献

著書、論文

- アスマン、アライダ『想起の空間—文化的記憶の形態と変遷』（安川晴基訳）水声社、2007。
- アングルス、ジェフリー「歴史のシミ」石内都『肌理と写真』求龍堂、2017。pp.18-19。
石内都『写真関係』筑摩書房、2016。
- 逢坂恵理子「石内都—限りある時間を超えて」石内都『肌理と写真』求龍堂、2017。pp.14-17。
- 香川檀『想起のかたち：記憶アートの歴史意識』水声社、2012。
- 郭軫佳「モノクロ写真の構造についての考察——形式から内部へ」『千葉大学大学院人文公共学府研究プロジェクト報告書』（330）。2018。pp.43-58。
- 笠原一人「『痕跡』としての記憶」『Someday, for somebody いつかの、だれかに 阪神大震災・記憶の〈分有〉のためのミュージアム構想 | 展・2005冬 神戸』。2005。pp.21-29。
- 笠原一人、寺田匡宏『記憶表現論』昭和堂、2009。
- 草野優介「原爆・集合的記憶・写真—深堀好敏さんのライフヒストリーから—」『架橋』（12）。2011。pp.1-51。
- 倉林靖『震災とアート：あのとき、芸術に何ができたのか』ブックエンド、2013。
- 鈴木雅文『原爆＝写真論—「網膜の戦争」をめぐって』窓社、2005。
- ソクタグ、スーザン『写真論』（近藤耕八訳）晶文社、1979。
- 大平剛「土門拳の写真論」『帯広大谷短期大学紀要』（50）。2013。pp.1-10。
- 多木浩二「TRACES OF TRACES」『日本列島クロニクル 東松照明の50年』東京都写真美術館、1999。
- 滝沢明子「ロラン・バルト『明るい部屋』考察：写真の時間と「狂気」」『仏語仏文学研究』（26）。2002。
- 塚田修一「原爆をめぐるアート実践と経験の可能性：石内都『ひろしま』の考察」『慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要：社会学・心理学・教育学：人間と社会の探究』（82）。2016。pp.45-55。
- 徳山喜雄『原爆と写真』御茶の水書房、2005。
- トドロフ、ツヴェタン『個の礼讃：ルネサンス期フランドルの肖像画』（岡田温司、大塚直子訳）白水社、2002。

- 土門拳『生きていたヒロシマ』築地書館. 1978.
- 中村史子「写真作品における原爆の表象について：新井卓『EXPOSED IN A HUNDRED SUNS/百の太陽に灼かれて』シリーズを中心に」『研究紀要＝Bulletin of Aichi Prefectural Museum of Art』(25). 2019. pp.45-52.
- 長谷正人『映像文化の社会学』有斐閣. 2016.
- 成田龍一『増補「戦争経験」の戦後史——語られた体験/証言/記憶』岩波書店. 2020.
- 成実弘至「身体とモード」宮本隆司, 八角聡仁『現代写真のリアリティ』角川書店. 2003. pp.29-45.
- バルト, ロラン『明るい部屋』(花輪光訳) みすず書房. 1985.
- ベルティンク, ハンス『イメージ人類学』(仲間裕子訳) 平凡社. 2014.
- ベンヤミン, ヴァルター「写真小史」『複製技術時代の芸術』(佐々木基一編集解説) 晶文社. 1970.
- 本庄知「写真について」『日本画像学会誌』(39 [2]). 2000. pp.66-74.
- マクルーハン, マーシャル『メディア論—人間の拡張の諸相』(栗原裕, 河本仲聖訳) みすず書房. 1987.
- 港千尋『芸術回帰論 イメージは世界をつなぐ』平凡社. 2012.
- 村山康男「石内都の《ひろしま》(2008年)：彼女のワンピース」(東部会平成二四年度第五回例会, 例会・研究発表会要旨)『美学』(64 [1]). 2013. p.193.
- 米山リサ『広島 記憶のポリティクス』岩波書店. 2005.
- 四方田犬彦『蒐集行為としての芸術』現代思潮新社. 2010.
- 渡邊英徳, 庭田杏珠「『記憶の解凍』：カラー化写真をもとにした“フロー”の生成と記憶の継承」『デジタルアーカイブ学会誌』(3 [3]). 2019. pp.317-323.

ウェブ記事

- 国際文化会館「声なき声に寄り添って—アートが紡ぐ、戦争と人間の記憶」. 2015. <https://www.i-house.or.jp/programs/ihj-world08/> (閲覧日：2020年11月6日)
- 小林英治「遺品を撮る写真家・石内都『他人の痛みは誰にもわからない』」. 2015. <https://www.cinra.net/interview/201508-ishiuchimiyako> (閲覧日：2020年11月6日)
- 佐藤美玲「ひろしまの遺品“美しい”傷跡みつめる 石内都写真展「Postwar Shadows」ロサンゼルス、ゲッティー美術館で始まる」. 2015. <https://usfl.com/2015/10/news-articles/89667> (閲覧日：2020年11月6日)
- 定年時代「“傷”を撮り“時間”見る」. 2008. http://www.teinenjidai.com/tokyo/h20/12_2/index.html (閲覧日 2020年11月6日)
- 中島崇「INTERVIEW 石内都 Part1 時間を見たいから写真を撮る」. 2007. <http://www.imagef.jp/interview/library/009/index.html> (閲覧日：2020年11月6日)
- マガジン「石内さんに聞いた その1 ワンピースの記憶」. 2008. <http://www.magazine9.jp/interv/ishiuchi/index1.php> (閲覧日：2020年11月6日)
- やなぎみわ「ひろしま in OKINAWA—場所の磁力を超える試み—(後半)『ひろしま』遺品との距離」. 2010. https://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv/0o7glz3258hsqei1ckrz (閲覧日：2020年11月6日)
- Culture Power「インタビュー石内都×岡部あおみ」. 2007. http://apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/menu/artist/ishiuchi_miyako/interview.html (閲覧日：2020年11月6日)

図録

- 石内都『キズアト』日本文教出版. 2005.
- 『ひろしま』集英社. 2008.
- 『From ひろしま』求龍堂. 2014.
- 『肌理と写真』求龍堂. 2017.
- 『Beginnings 1975』蒼穹舎. 2018.

(令和2年11月6日受理、令和3年2月19日採択)

