大阪公立大学 Osaka Metropolitan University 学術情報リポジトリ

ヒロシマからひろしまへ：石内都の写真シリーズ『ひろしま／hiroshima』に促される視線

メタデータ	言語: jpn
	出版者:
	公開日: 2022-05-02
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 萩原, 弘子
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00017689

ヒロシマからひろしまへ

――石内都の写真シリーズ『ひろしま／hiroshima』に促される視線

萩　原　弘　子

大阪府立大学人文学会　人文学論集　抜刷

第40集（2022年３月）

ヒロシマからひろしまへ
――石内都の写真シリーズ『ひろしま／hiroshima』に促される視線[1]

萩　原　弘　子

はじめに

広島を撮った写真には系譜がある。「ヒロシマ写真（Hiroshima photography）」と私が呼ぶその系譜にあるのは、原爆を投下された広島での苦しみの記憶を、繊細な感受性と高い技術で表現した一連の写真だ。始まりは、原爆投下から13年後に撮影の、土門拳（1909-90）による写真集『ヒロシマ』（1958）である。[2]土門の目的は、時間の経過による記憶の風化に抵抗し、核武装のない世界平和を訴えることにあった。土門のあとに続いたのが川田喜久治（1933-）、土田ヒロミ（1939-）、江成常夫（1936-）たちだ。作風も被写体の選択もそれぞれに個性的で、作品の印象は異なるが、戦争の記憶に対する姿勢が共通している。

石内都（1947-）が広島平和記念資料館の所蔵品を撮影した写真シリーズ『ひろしま/hiroshima』（2007-現在）の中心にあるのは、女性や子どもの衣服である。[3]原爆投下された広島に関する写真である点では同じだが、系譜からは外れている。石内の写真は新しい視線で広島を見ることを促してくれる。これまでの系譜との関係も含めて、新しい視線について考えてみたい。

1　「ヒロシマ写真」の系譜

石内の作品を論じる前に、被爆した広島を撮影した写真の歴史を簡単にふりかえっておく。広島の惨状を撮影した写真で、比較的早い時期に多くの人々が見たものとしては、『アサヒグラフ』特集号（1952）がある。投下の日からちょうど７年目の８月６日に刊行された原爆被害の特集号は、販売部数70万部を記録した。[4]しかし被害の大きさが正確に人々に伝わったわけではなく、すでに７年の年月を経て、多くの人が広島も長崎も復興しつつあると考えていた。

また福島菊次郎（1921-2015）は、広島の街と人々の暮らしの深刻な破壊を写真で伝

えようとした初期の写真家である。福島は1950年代に毎年広島を訪れ、被爆した漁師とその家族の窮状を写真に収めている。10年に及ぶその記録『ピカドン―ある原爆被災者の記録』を1961年に刊行した。[5]その後、何十年もカメラをもって広島に通いつづけたが、広島訪問のトラウマからくる神経衰弱に悩まされたという。練達の書き手であり、記録と報道のあり方を追究しつづけた福島は、自身の認識も、発表の姿勢もフォトジャーナリストであった。

（1）占領の終わり、「ヒロシマ写真」の始まり

石内の写真に先行する写真として注目したいのは、フォトジャーナリズムではなく芸術的写真の系譜である。1945年からの数年間、広島の被害はあくまでも局地的なものと認識されていた。人々のトラウマ的な体験が、このような写真によって多くの人々と共有されるようになったのは、土門拳（1909-90）が1958年に写真集『ヒロシマ』を出版してからである。土門の写真集は、カメラの前の対象物に対する個人的な感情を表現した点で、公平性に配慮するそれまでのフォトジャーナリズムの慣習への挑戦であった。被爆者の焼けた肌や、胎内被爆で機能障害をもって生まれた子どもなどを撮影している。土門は、「人間の肉体に刻印された魔性の爪跡」を撮影したと語っている。[6]衝撃的ではあったが、土門の作品の視覚的インパクトは、「戦争反対、原爆反対」というヒューマニズムのメッセージとして受けとめられた。土門の表現戦略は、いわば視覚的な抗議活動であった。

1958年に発表された土門の写真は皮膚移植などの医療場面を含むもので、多くの人々に衝撃を与えた。土門自身も、広島での撮影中に、日本のメディアがまともに報道してこなかった原爆の深刻さに大きな衝撃を覚えた。[7]遅れての撮影であったために、広島・長崎への原爆投下という事態の重大さや異常さについて、自分も人々も無知であったことへの深い反省があった。

土門のリアリズム写真が、戦時中だけでなく戦後も日本人は政府に騙されていたという戦争観と共鳴するものでもあったのは重要だ。この戦争観は、土門の写真が人々の目に触れるのと並行して普及するようになり、広島は日本人の集団的な記憶に登録されていった。日本人の広島に対する集団的記憶の問題については、のちに触れることにする。

土門の広島の写真には、ジャーナリズム写真と違って個人的、政治的な怒りの表出がある。土門が、客観的でバランスある写真をというジャーナリズム的要求に応えなかったのは、当時としてはかなり珍しいアプローチであった。この作品が発表された1950年代の日本では、「写真は芸術のジャンルではない」という認識が一般的で、公立の美術

館では写真の展示は敬遠されていた。そのため、写真集の出版は、ジャーナリズムの外で活動したい写真家が作品を発表する数少ない方法だった。

第二次世界大戦後の広島の状況が全国的に知られるようになるまでに時間がかかったのは、なにより占領期の検閲体制のためである。1945年から1952年の占領下にあっては、GHQにより被爆に関する写真の公開は厳しく制限された。他方でこの時期、トルーマン大統領は、広島・長崎に数百人の軍人・軍属・写真家を派遣している。これは米国の戦略爆撃調査（the United States Strategic Bombing Survey）の一環で、目的は資料収集と、原爆投下の効果、戦略の有効性の分析であった。この調査で撮影された写真の一部は、2011年にニューヨークの国際写真センター（International Center of Photography: ICP）で展示された。[8]それらの写真に人の姿はほとんど写っていない。トルーマンの写真家たちが関心を向けたのは、その任務からして当然のことだが、人間の苦しみではなく、建物や構造物がどれほど効果的に破壊されたかであった。

1952年にアメリカ軍主導の連合国による占領が終わり、それに続く1952年から1959年は日米安全保障条約の時代となる。この条約は、アメリカが極東で軍隊を維持できるように、日本領土へのアクセスを認めたものだ。日米間の戦略的地政学的パートナーシップという制約のもとで国家としての主権を獲得した日本は、反軍国主義憲法を制定したにもかかわらず、この時期に核爆発の影響についての研究を開始したり、事態の重大さを世界に知らせたりといった、本来なすべきことをしなかった。つまり土門の作品が広島の傷跡を可視化したのは、その視覚的記録が少ない空白の時代であった。

土門に続けて何人もの写真家たちが広島の戦禍を表現した。そこで形成されてきた独自の系譜にある写真を、本論では「ヒロシマ写真」と呼ぶことにする。この系譜にあるのは、いずれも原爆投下の直後を捉えた写真ではない。リアリズム表現の写真、抽象表現と見える写真など、作風はさまざまだ。

そのなかでも際立っているのが、川田喜久治、土田ヒロミ、江成常夫である。川田喜久治の『地図』（1965）は、1933年生まれの川田が1960年代前半に撮影した写真シリーズだ。[9]土門の助手を務めたこともあるが、土門のリアリズムとはまったく異なる写真を追究した。

> 神風特別攻撃隊員の親に送った遺書や肖像、廃墟願望のオブジェと化した要塞、天皇から下賜された勲章を胸に人生を終えようとしている元将校、幾たびも手術をし、ケロイド化した女性の腕、ドーム内に残された内外観光客の記念の落書き、経済成長を謳歌した町工場の鉄屑、飲み捨てられたコカ・コーラの瓶、あるいは

占領軍の持ち込んだラッキー・ストライク、チュウイング・ガム、誘拐凶悪犯の手配写真、激しく踏みにじられた国旗など。これらのイメージと「しみ」の咄嗟の邂逅と照応が『地図―The Map』の核となっていった。[10]

写真集『地図』の作品でとりわけ目を惹くのが、原爆ドームの地下で天井や壁に残る損傷を接写した写真である。建物の損傷を撮影した彼の写真は、人々が受けた損傷や喪失のトラウマを情緒的かつ隠喩的表現で伝えている。建物の壁に刻まれた消えない渦巻き状の黒いシミは、見る者に1945年８月６日の原爆投下で亡くなった人々の苦しみを思わせる。原爆ドームの壁のシミを接写することで、具体的な物象であるシミがリアリズム表現とは見えず、被爆の惨状についての抽象的で隠喩的な表現と見える。接写のせいで人の皮膚とはわかりにくいが、ケロイドを撮影したものもある。また『地図』には、原爆ドームに観光客が残した落書きや戦後経済復興といった1960年代初頭の状況を示唆する写真もある。被爆した建物の黒々と沈んだイメージと、戦争の過去を早々に忘却して経済成長へと邁進していく浮薄なイメージを並置している。この並置は、戦争の記憶が1960年代の日本の経済成長にかき消されていくことへの川田の危機感と読める。川田作品では、人とモノを被写体としながら、思い切った接写を多用しているせいで外形や全容が見えにくいため、土門のリアリズム写真とは印象が大きく違う。しかし、被爆の記憶の風化に抵抗する写真である点で「ヒロシマ写真」の系譜にあると私は考えている。

1970年代から2000年代にかけて広島を撮影した1939年生まれの土田ヒロミにとっても、時間の経過とともに弱まっていく記憶に抵抗することは大きな関心事だった。土田の重要作品は『ヒロシマ1945～1979』（1979）、『ヒロシマ・コレクション』（1995）、『ヒロシマ・モニュメントⅡ』（1995）、『ヒロシマ2005』（2005）の４部作である。[11]これらはいずれも、原爆投下の瞬間と鑑賞者の現在を繋げることを試みている。石内ものちに撮影することになる、広島平和記念博物館の遺品を撮影したのが『ヒロシマ・コレクション』である。土田と石内の写真の違いについては、後述する。

1985年に広島で撮影を始めた江成常夫もまた、戦争の記憶が弱まっていることに関心を注いでいる。彼の写真集『被爆、ヒロシマ・ナガサキ　いのちの証』（2019）にあるのは、熱線や火炎、爆風による被害を中心に、溶融して形状の変わったガラス瓶や、焼け焦げて壊れた人形、破損した衣類などの写真である。[12]この残酷な破壊を見よ、と迫ってくるような写真には、記憶の風化に対する抵抗が読める。

上述の写真家たちはいずれも時間の流れに抗おうとしている。彼らは、写真を通してトラウマ的な記憶を存続させようとしている。広島・長崎の被害状況についての日本政

府による公式の調査・記録は存在せず、当然ながら戦争反対の視覚的アピールと読める公式の写真記録もない。その空白を埋めるのが、戦後数十年経っても続く被爆者の苦しみを伝えようという「ヒロシマ写真」である。

(2)「ヒロシマ写真」の二重機能

1940年代、人口35万、日本第７の都市であった広島は、第二次世界大戦後、「ヒロシマ」あるいは‘Hiroshima’と表記されて原爆投下に由来する苦しみの象徴となった。14万人もの人々が亡くなり、経済的、肉体的、社会的な苦難は筆舌に尽くしがたい。

広島を捉えた写真の系譜をふりかえると、広島の都市イメージは原爆を投下されて壊滅的被害をこうむったというだけで尽きるわけではない。江成常夫が撮影したのは、被爆した広島に残るかつて繁栄した軍都広島の断片である。江成の写真集『被爆』は、広島原爆ドームから始まる。[13]戦時中の1915年に広島県議会が広島産品の市場拡大のためにと建設したビルが、現在の広島原爆ドームだ。[14]チェコ人建築家ヤン・レッツェル（Jan Letzel, 1880-1925）の設計によるネオバロック様式の建物で、内装には分離派装飾（Secessionist décor）が施されていた。広島は、1893年に日清戦争のための大本営が置かれて以来、軍都として発展した。このドームは、原爆投下地点から至近の距離にあるにもかかわらず、堅固な構造体のおかげで全面的崩壊を免れた。江成は、軍服をはじめとする軍用品や、軍司令部跡などの軍事施設を撮影している。[15]江成の写真にある被爆して軍都の機能を失った広島は、「ヒロシマ」として世界に知られるようになる。

土田ヒロミの写真集『ヒロシマ・コレクション　広島平和記念資料館蔵』（1995）の焦点は原爆投下時点の「ヒロシマ」にある。石内作品より10年以上前に広島平和記念資料館所蔵品を撮影したもので、被写体のなかの数点は後年石内も撮っている。この本に掲載されている約100点の遺品には、すべて寄贈年月日、寄贈者と元の所有・着用者、収集の経緯などの情報が添えられている。土田の写真集は、資料館にある遺品情報を「ヒロシマ」の名とともに丁寧に再掲することで、見る者に被爆の衝撃とその影響を現実感とともに伝えようというつくりになっている。つまり写真集の形をした資料館である。

土門拳のリアリズム写真に始まる「ヒロシマ写真」の系譜は、皮肉にも二重の機能をもった。つまり犠牲者の衝撃的なイメージを写真で伝えて平和を訴えながら、戦争の被害者という国民の自己イメージ形成を推進することもした。石内作品も参加したテル・アヴィヴ大学での現代日本写真展　*Beyond Hiroshima*（2015）の図録にある論考で、[16]成田龍一と竹中晶子がそれぞれに、被害者意識から始まった日本人の戦争観を論じてい

る。[17]被害者の視点に立つ戦争観では、国民全体が戦時中の政府に騙されていたことになる。この視点は、日本帝国軍との共犯関係や民衆の加害者性、さらにはアジア諸国で日本が進めた植民地化や戦争の責任という問題を回避するのに都合がよい。また、日本人の戦争についての国民意識の形成を論じるHiro Saito（齊藤弘久）は、原爆投下時に広島にいた朝鮮人ほか海外出身者５万人の被爆に、広島市長が追悼の辞で言及したのは1990年８月の慰霊祭が初めてであったことに注目している。被爆した非日本人に対する長年の排除は、戦争被害者という日本人の国民意識の中心に「被爆したヒロシマ」の記憶があるからと齊藤は考えている。[18]その記憶は、被爆していない多くの日本人にとってはいわば擬似記憶だが、「核なき平和」のメッセージを伴うだけに呵責なしに戦時加害の記憶を消すという機能をもった。[19]一旦形成された戦争被害者という意識がくつがえって、アジア諸国に対する加害者としての責任を果たすに至るのは容易でないとする点で、成田、竹中、齊藤の見解は一致している。

日本を集団的で受動的な被害者とする戦争史観は、日本の植民地支配の過去と、戦争における責任と侵略の問題を隠蔽する役割を果たしている。アジア太平洋戦争の元凶である日本の全体主義的な軍事国家が犯した戦争犯罪は、いまもまだ償われないままである。従軍慰安婦や徴用工などに対するまだ果たされていない戦争賠償の問題は、関連のアジア諸国とのあいだに外交的緊張を引き起こしている。過去の植民地化や戦争犯罪に対して日本政府が果たすべき責任に無関心でいる日本国民は、この継続的かつ長期的な不正に加担していることになる。土田と江成の写真に見られるような戦時中の被害者としての集合的な記憶という捉え方は、現在の日本社会に浸透している。それは直接的にも間接的にも、日本国家の責任や日本人の戦争への加担を免罪するものである。

「ヒロシマ写真」の系譜にある写真は、見る者を被爆の過去に直接立ち会わせるようなイメージを特徴としている。その写真は擬似記憶のなかのヒロシマ像構築にまちがいなく関与してきた。他方、石内のシリーズ『ひろしま／hiroshima』は、私たちの想像力を軍都広島の過去へと直行させるものではない。原爆投下の衝撃とその後のヒロシマの苦難が生々しくありありと甦るというのとも違う。

２　石内都の写真シリーズ『ひろしま／hiroshima』

2006年、石内都は広島で被爆した人々が遺した品々の撮影を依頼された。このプロジェクトで石内は、広島平和記念資料館が所蔵する女性と子どもの服を中心に撮影した。2007年にプロジェクトを開始し、2008年に写真集『ひろしま』を出版する。その後

も同館の収蔵品が次々と追加されるため、石内は毎年広島を訪れて撮影を続けている。被爆者の家族の多くは、大切な人が遺した思い出の品を長年のあいだ手元に保管しており、彼らが高齢になったり、亡くなったりすると、それらの品が博物館に寄贈される。新たに収蔵品となった品々を撮影して次に作成した写真集が、『From ひろしま』(2014)である。

石内が撮影した遺品のなかには、土田、江成の被写体と共通するものがある。

(1) フレアのワンピース

『ヒロシマ・コレクション』で土田が撮影しているワンピースの写真には、次のような説明文が付いている。

> 小川節子さん(当時21歳)は、第5師団司令部(800m)で朝の体操中に被爆。縮景園に逃げたが、火の勢いが強いため、京橋川に浸っているところを、兵隊に助けられて師団司令部に収容される。9日似島に転送されたが、11日に死亡。このワンピースは、モンペと上着の下に着けていたもの。[20]

土田の写真に写っているワンピースとそれに付随する情報は、それが発見された1945年の現場に立ち会うことを促す。モノクロ写真だが、ワンピースのフレア・スカート部分がシミでかなり汚れているのがわかる。着ていた女性の焼けた肌から移ってできたシミかもしれない。

他方で石内は、同じワンピースをライトボックス上に置いてカラーで撮影している。[21]土田作品とは反対面から撮影されているため左右が逆である。ワンピースはライトボックスからの白い光に照らされているせいで、土田の写真で見えた汚れはほとんど確認できない。また、石内の写真には、ワンピース寄贈者の名前が添えられているだけだ。誰が着ていたのか、その人物がいつ、どのように亡くなったのかは知らされない。見る者が、被爆前後の一連の出来事を想像するための手がかりとなるような情報の提供はない。同じワンピースを、文字どおり別の光のなかで見せることで新しいリアリティの生成を促すことに、石内の関心は向いている。

(2) ギャザーのスカート

江成も石内も撮影したスカートがある。江成の作品集では、「富美枝ちゃんのスカート」と着用者の名を冠している。[22]

山根富美枝ちゃん（４）は両親が中国に渡っていたため、市内西白島町に住む祖父母のもとに預けられていた。爆心地から西白島町までは1.35km。この日、祖父母と来客を見送りに外に出た時、閃光を浴び３人とも亡くなった。両親は翌年帰国し、富美枝ちゃんと祖父母の死を知った。ぼろぼろになったスカートは富美枝ちゃんがその時はいていた。（山根静子）[23]

暗い室内に置かれたスカートに右側から斜めに強い照明が当てられている。キアロスクーロ効果でドラマチックに浮かびあがるスカートが、過酷な過去の記憶を強調している。カラー写真だが、赤い小花柄と見えるもののどれかは血痕かもしれない。江成は独特の照明演出でスカートとその持ち主がしたヒロシマでの経験を、見る者に思い起こさせ、記憶の風化に抵抗しようとしている。

石内は、同じスカートを自然光のなかで撮影している。[24]屋外からの柔らかい陽光が射す白いテーブルに置かれたスカートはリバティ・プリントのような小花柄だ。たっぷりのギャザーが寄っていて、そのヴォリューム感がなんとも洒落ていて今風である。広島平和記念資料館コレクションそのものの代わりに写真で見せよう、被爆の過去を呼び起こそうという関心よりも、撮影者はスカートが半世紀以上を経ても洒落ている点に関心があるように見える。

土田と江成は、被災者が体験した過去の衝撃を再現することを動機とし、広島平和記念博物館の展示ケースのいわば写真版をつくった。再現された犠牲者のイメージは、被害の苛酷さを強調しており、戦争の薄れた記憶を見る者に思い起こさせる。しかし先述したように、「ヒロシマ写真」の系譜にあるような記憶の風化に対する抵抗の写真は、皮肉にも、戦争加害者である日本の責任を無意識のうちに免罪し、ヒロシマの被害を国民の被害として意識化する視点の形成に寄与している。

「ヒロシマ写真」にある写真表現は、被爆した死傷者の悲惨な個人的体験に焦点を合わせている。犠牲の図を提供するこの言説は、戦後の日本における反核平和主義の事実上の基盤となってきた。

石内がこのプロジェクトを始めたとき、原爆投下から60年以上が経過していた。かなりの時間的距離を置いての制作だったので、広島の問題を新たな視点で捉えることが必要であり、また可能でもあった。原爆の被害がどれほどのものであったにしても、半世紀以上の時を経て、戦争の記憶は薄れ、核兵器反対の訴えも力を失っていた。さらに不幸なことに、「ヒロシマ・ナガサキ」はすでに反核のシンボルとしての機能を失って数

十年になる。人類はすでに何千回もの核実験（1940年代～2000年代）、スリーマイル島事故（1979）、チェルノブイリ事故（1986）、アメリカのイラク攻撃における劣化ウランの使用（2003）など、核による被害を次々と経験してしまっている。石内の作品は既存の平和メッセージの産物ではないし、それをなぞるものでもない。

たしかに石内は原爆投下によって破壊されたものを表現している。ちぎれ、破れ、焼けて、さらには経年変化で劣化したものを写真で捉えている。既存の平和メッセージが息切れし、国民の被害者意識という虚構をやっと問いなおすことができる時代に、石内の『ひろしま／hiroshima』は制作が開始された。石内は、集団的被害者のイメージを制作することを拒否しており、被爆者の遺品を撮って恒久的な平和をアピールするといったことはしていない。これは、日本では一般的に受容されている被爆に関わる考え方とは違っており、その点で議論を呼ぶアプローチである。

3　オリエンタリズム的評論が見ないもの

石内の作品が平和へのアピールの明示的な表現でないために、不適切な批評がされることがある。例えば、レナ・フリッチ（Lena Fritsch）が、作品集 *Ishiuchi Miyako, Hasselblad Award*（2014）に掲載のエッセイで、石内によるシリーズ作品『絶唱、横須賀ストーリー』（1977）を近年の作品と比較しながら論じているのを見よう。近年の作品としてフリッチが言及するのは、シリーズ *Mother's*（2000-05）、『ひろしま／hiroshima』（2007-現在）、『絹の夢』（2011）、*Frida by Ishiuchi*（2013）である。[25] いずれも人の死後に残された衣服やモノを撮っている。フリッチによれば、石内が数十年にわたって制作してきたこれらの作品に一貫するのは、「儚さ（ephemerality）の圧倒的な美であり、そのことから写真が人の死と関係する表現メディアであることを示してもいる」。[26]

「儚さの美」とは「日本の伝統に即したもの」[27] だというのがフリッチの定義である。「もののあはれ」や「わびさび（侘び寂び）」といった伝統的な美の原則は日本文化の根幹をなすものであり、石内の作品にもその原則が貫かれているとフリッチは考えている。「日本の伝統に即した美」なるものが歴史を越えて不変であると捉えるこの評者の見解を支えているのは、オリエンタリズム的な願望だ。フリッチは伝統的な美である「もののあはれ」を定義して、平安時代に生まれたこの語が表わすのは「万物の移ろいやすさについてのメランコリックな認識」[28] だとしている。同じく伝統美である「わびさび」という概念については、「完璧さを求めるべくもなく、年を重ねて朽ちていくこ

とで得られる美しさと繋がっている」[29]と言う。そして、石内の写真に写る「ひび割れた建物の表面、年老いた傷跡のある体、古びたモノ」は、いずれも「それら自身の存在の儚さについての穏やかでメランコリックな感覚」を表わしている点で、「わびさび」に近いと述べている。[30]「もののあはれ」と「わびさび」は、フリッチの用語集では区別がなく、入れ替え可能な概念である。フリッチの見方によるなら、石内の写真にある古びて朽ちたモノの儚い美しさは、人間の死を表現している。[31]

日本の視覚文化を「もののあはれ」や「わびさび」と結びつけるという、オリエンタリズム的な見方は、正直のところ相手にしないで済ませたい。フリッチの評論には、石内作品についての見るべき分析があるわけではないが、西洋世界の想像力のなかで日本がどう見られているかはわかる。21世紀の写真家の作品評論にいまだにオリエンタリズムの視点が活きている以上、どうしたら合理的に批判できるかを考える必要があるだろう。

まず「もののあはれ」「わびさび」の概念は、フリッチの言うようなものなのか。第１に、「もののあはれ」という概念は、フリッチの弁と違って、平安時代に生まれたものではない。本居宣長（1730-1801）が、『源氏物語』（c. 11世紀）の新たな文芸批評を模索して提唱した概念である。[32]本居宣長の主張は、江戸時代の徳川幕府の公式イデオロギーである儒教思想の干渉を排し、作品本来の美しさを批評すべきだというものであった。「もののあはれ」が提唱されたのは平安時代から700数十年後である。フリッチの言うような平安時代以来、綿々と続いた概念ではない。

第２に、「わびさび」についてフリッチは、千利休（1522-91）の言葉を引用してその概念の説明としている。その説明は正しいだろうか。「わびさび」は、利休が提唱してその中身をつくり、今に至るまで変わらない日本文化の基盤を支える伝統概念、なのか。こう問えば、すでに答えを出しているようなものだが、とりあえずフリッチの論拠を検証してみよう。

フリッチが利休の言葉を英語で引用しているのは、『南方録』の一部を英訳したものである。[33]茶書のなかで最も重要とされる『南方録』は利休の言動を記録した唯一の手記とされてきた。ただし、利休の弟子で記録者とされる南坊宗啓は架空の人物だというのが現在では定説である。『南方録』の成立については、古くは小宮豊隆、堀口捨巳、桑田忠親といった、茶の湯に識見のある知識人が疑いを投じてきた。[34]1986年刊行の岩波文庫版『南方録』で校注を担当する西山松之助は、同書巻末の「解説」ではっきり「『南方録』は偽書である」[35]と書いている。また21世紀に入ると、『南方録』の成立を研究する町田宗心が、種々の史料調査を踏まえて筆者不明としたうえで、茶書としての成立を

江戸初期としている。[36]江戸期に入って衰退してしまった茶の湯を再興するために、利休を茶の湯の守護神に祀ろうという動きが起こり、そのなかで利休没後100年の頃に『南方録』は編まれたのではないかと、町田は論じている。[37]また「さび」と「わび」とでは意味が違い、茶の湯の歴史においては「わび」のほうが後年になって追求されるようになったこと、それぞれの意味には時代により変遷があり、特に『南方録』以前と以後では「わび」の意味は違っていることなども町田は詳細に論じている。[38]

以上でフリッチの論考に文献的な根拠がないことは、十分に示したものと思う。その点でフリッチの論考を検証するのはここまでとしよう。では、石内写真についてのフリッチの見方はどうなのか。フリッチは横須賀、広島、亡母、フリーダ・カーロ、桐生銘仙と石内の写真作品の広がりある多彩なテーマを日本的美意識である「儚さの美」という美学的枠組みで見ようと言う。30年以上にわたってその時々の状況と対話しながら制作してきた写真家の作品の多様性と変化、発展にフリッチの関心は向いていない。たとえば、*Mother's*シリーズは、母を弔うという石内の感情と切り離せない。しかし弔いの感情は単純ではない。母親の遺品であるランジェリーや口紅を撮った写真には、母親のもっていた女としての面を直視しようとしているように見える。*Frida by Ishiuchi*シリーズのフリーダ・カーロの遺した、濃厚な色彩でぎっちりと装飾的な服は、彼女の劇的な人生と絵画世界を思い起こさせる。同時に、カーロが、幼少時からの身体的障害に苦しみ、その苦しみを克服しようと、華やかで個性的な衣服に大なる情熱を注いだことも伝わってくる。また、『ひろしま／hiroshima』シリーズを構成する写真の衣服が見る者に思い起こさせるのは、それらが原爆投下で無念の死を遂げた人々の形見であるという面だけでなく、彼らが被爆する以前に豊かな日常を過ごしていたという面もある。つまりそれぞれのシリーズのうちに複雑で、相反するイメージがある。いったいこれらの作品を「儚さの美」として一律に見ることなどできるだろうか。そもそも写真を、写真家がその出身文化の伝統的美意識（なるものが連綿と存在するとして）を表現したものと見るのは、写真の評論として生産的だろうか。

『ひろしま／hiroshima』は、私の見るところ、儚さの美ではなく、むしろ滅びないもの、永続するものを求めて撮影されている。

> ……肉体は資料にはならない。肉体は生だから。腐っちゃって無くなっちゃう。モノ達っていうのは、簡単に資料になれる。……
>
> どんどん酸化していっているから、写真に撮れないものもたくさんある。それだって、私よりは長く生きていると思うけれども、でも人類がいつまでいるかっ

ていうのはわからない。写真もそうだけど、でも、写真に撮っちゃったからね、写真は写真としてまた生きていくことができる。[39]

ここで石内は、人間の体とその体がまとうものについて興味深いことを言っている。体は朽ち果てても、モノは残って生きていく。[40]石内作品に写るモノは、人間の体の代替物ではなく、体よりも長く未来まで残る。儚いモノではなく、ずっと残るモノに石内のレンズは向かっている。

遺されたものは静かで現実には何も語らないのですが、「なぜ、ここにあるのか」ということをやはり思います。これは『フリーダ』も『ひろしま』も一緒で、大いに意味があるのです。要するに未来がある。どちらも未来に対して遺っている、……[41]

日本の伝統的な美意識を強調したオリエンタリズム的な批評は、幻想や誤認の産物ではなく、単なるステレオタイプでもない。想像上の日本に関する言説として或る機能を果たしている。石内は原爆投下に対する反対メッセージを敢えて発していないが、被写体である遺品そのものは雄弁である。写真にある焼け焦げたり、破壊されたり、汚れたりしたモノが、核兵器によって殺された非武装の人々の遺品であるのは厳然たる事実であり、誰も否定できない。オリエンタリズムの視線は、石内の作品を日本の伝統的な美意識の産物と見ることで、原爆がアメリカの爆撃機によって放たれたという事実を直視することを回避する。石内の写真を、写真家がもつ伝統的美意識や文化的本質の発展と解釈することは、犠牲者の窮状に対する責任の問題を回避するのに都合がよい。それがオリエンタリズムのもつ機能である。

4　『ひろしま／hiroshima』に促される視線――モダン都市広島の重層的イメージ

「ヒロシマ」というカタカナ表記の都市名は永久平和のメッセージと不可分のかたちで流通してきた経緯がある。石内の作品は、この都市を別の視線で見る可能性もあることを教えてくれる。私が注目するのは、モダン都市広島と、それを生みだした日本近代化の歴史である。このシリーズで焦点があたっているのは、女性や子どもの衣服である。

石内の『ひろしま／hiroshima』を見る者は、そこに写る入念に作られた衣類を着て

生きていた人々を思う。こう言うだけなら従前の「ヒロシマ写真」と変わらないようだが、石内の写真で見る者に促される想像はかなり違う。1930年代から1940年代の広島で人々がどんな服を着たいと思ったか、それを着てどのように生活し、働き、また街を歩いたのかと問い、そんな時代の広島という都市の光景を想像するよう促される。

石内が撮影した衣服のほとんどは、「洋服」である。被爆者の遺品である女性服を初めて見た石内は、「「色がある」「模様が可愛い」「デザインもカッコいい」……、これはそれまで知っていたイメージとは全然違うなと思いました。」[42]とふりかえっている。石内が撮影したなかには、先述したワンピースやスカートだけでなく、洒落た衣類が多々ある。薔薇の花の形をした赤いボタンが縫いつけられたチェックのブラウスは、本体部分がほとんど失われている。ネックライン、カフスと、薔薇のボタンが付いた前立てが、かろうじて一本のヒモのように繋がっている。これほどにはっきりした被害の痕跡と、チェック柄に薔薇型ボタンのモダンな愛らしさという、ふつうは共存しないものの共存に目を奪われる。これが広島という都市で起きたことなのだ。

ほかにも、レース襟のワンピース、深緑色の飾りヘムが付いた白手袋、セーラー襟の子ども用シャツなど、凝ったデザインが多く、鷲田清一が言うように、どれもが一点もののオートクチュールだ。[43]1940年代、まだ既製服産業はなかった。人々は家で作るか、街の洋裁店で誂えるかしていた。写真にある衣類は、あきらかに被爆のダメージを受けている。それでも石内の言うように、可愛らしくカッコいいと見える。

日本における女性衣類の近代化、つまり洒落てモダンな女性服が求められるようになり、産業化してきた歴史をふりかえると、興味深いことに、顕著な進展を見せたのは戦間期であった。[44]日中戦争が本格化する直前の1936年、女性ファッション誌『装苑』が創刊された。洋装の「改善とその普及」を目的とし、家庭で自作するための型紙を掲載していた。[45]国産ミシンが登場したのも1930年代である。[46]ミシンはまたたくまに都市部中流家庭のあいだに普及した。その頃にはすでに服地やミシン糸、ボタンなど、家庭洋裁に必要な商品を製造する産業も成長していた。[47]戦間期における近代工業化過程は女性服に変化をもたらした。石内の写真に写る衣服にはそれが反映されている。石内に先行する「ヒロシマ写真」では、日本の近代工業化の最盛期へと想像を促されることはまずなかった。

1940年代の日本は戦時体制に組み敷かれていたから、国民生活は総動員体制によって厳しく統制され、制約が多かった。しかし総動員体制の目的からして、機能性、経済性で劣るキモノが推奨されることはなかった。[48]当然ながら、派手な装いをすれば、天皇の臣民として非礼と不敬を咎められた。都市部の女性たちは、どんな服を着てもその上

にモンペを着用し、華美にならないようにしていた。[49]戦時中の広島では、石内の写真にあるようなファッショナブルな衣服を見ることはなかったはずだ。[50]

もちろん、写真に写る衣服には汚れ、破損、劣化が確認できる。切れたり、焼けたりした部分がある。亡くなった身体から引きはがされたり、切りとられたりした服もあるだろう。石内の写真にある衣服はたしかに被爆者が遺した被爆の痕跡だが、それでもモダンでスタイリッシュだ。その洒落たファッション性は、戦時体制下ではカムフラージュされていた。

石内の写真から浮かびあがるのはモダン都市広島の、繁栄も被爆もあった重層的な光景である。想像の光景のなかの広島では、洒落たモダンな洋装の人々が行き交う。そこから産業の近代化、帝国としての繁栄、戦時中の閉塞感、全体主義、被爆の経験、血染めの衣服、被爆後の困窮など、幾重にも重なるイメージも連鎖して浮かんでくる。石内の写真は、都市広島の重層的なイメージへと視線の想像力を誘う。石内の写真に対して、戦争の悲惨さをロマンチックに美化しているという批判は当たらない。戦争の悲惨さをロマンチックに塗りかえたり、戦争責任を果たさない帝国の記憶喪失を後押ししたりといった、一律的なイメージで広島を見るのを難しくする写真である。

おわりに——災厄の未来に向けて

都市広島はたしかに原爆投下で大変な苦しみ強いられた。しかし、苦しみの果てに消滅したわけではない。苦しみの象徴記号となったカタカナ表記の「ヒロシマ」を石内が使わないのは、苦しみの表現をただ回避するものではないだろう。むしろ石内が回避したいのは、苦しみの表現の一律化、パターン化ではないだろうか。石内の写真は、単純化された図式的なヒロシマ・イメージからは遠い。正面きって平和メッセージを打ちだすこともしない。石内のアプローチは、過去への姿勢が「ヒロシマ写真」とは大きく違っている。21世紀の私たちは、どうやっても被爆の過去に直接は立ち会えない。私たちが生きるのは1945年当時よりもさらに大きな危機の時代である。そう考えるなら、私たちは被害者としてだけ戦争を記憶するのを止めて、負うべき責任を含めて過去と未来を捉えることが求められているのではないか。

石内のドキュメンタリー映画 *Things Left Behind*（2013）を監督したリンダ・ホーグランド（Linda Hoaglund）が、この点について次のような洞察力あるコメントをしている。

この映画の目的は、これまであまりに長い間、戦慄的なアーカイブ映像やモノ

クロ写真に閉じこめられていた私たちの集団的「ヒロシマ認識」を再構築することです。この映画では、石内さんの写真が広島を現代へと移してくれています。私たちは洒落た服、洒落た靴、洒落た時計を身に着けて現代を生きていますが、明日にもカタストロフに見舞われるかもしれない、そんな自分を、石内作品は想像させてくれるのです。[51]

ホーグランドが示唆するように、石内の写真は被害者意識に根ざす国民的神話を打ち砕く。その神話は、現実に被爆の犠牲になった者たちをパターン化した被害者像に押しこめる作用もあった。その神話を打破し、被爆者にも被爆する前の生活があったことに思い至れば、災厄は他人事ではなくなる。現在の「私たち」の繁栄が将来の大災害につながり、それが地球上のすべての「私たち」に影響を及ぼすかもしれない。石内の『ひろしま／hiroshima』は、広島が経験した苦しみに満ちた災厄を、未来への黙示と見ることを可能にしてくれる。

［注］

1　このエッセイは、萩原による英語論文の一部を邦訳したものをベースに改稿している。オリジナルの英語論文は次のとおり。Hagiwara Hiroko, “Burnt Dresses Left for the Future—Ishiuchi Miyako’s Photographic Series *ひろしま/hiroshima* (2007-present),” in *Capture Japan: Visual Culture and the Global Imagination from 1952 to the Present*, edited by Marco Bohr (London: Bloomsbury, forthcoming).

2　土門拳『ヒロシマ』（東京：研光社、1958年）.

3　石内都『ひろしま』（東京：集英社、2008年）；石内都『From ひろしま』（東京：求龍堂、2014年）.

4　『アサヒグラフ』、1952年８月６日.「原爆被害の初公開　特別増刷」として刊行された同誌に掲載の写真は朝日新聞社カメラマン宮武甫、松本栄一による撮影。占領期だったので厳しい報道管制下にあり、撮影フィルムは没収された。撮影者が密かにフィルムを保管し、占領が終了した年の夏にこの特別増刷号の刊行となった。

5　福島菊次郎『ピカドン―ある原爆被災者の記録』（東京：東京中日新聞、1961年）.

6　佐高信『逆白波のひと　土門拳の生涯』（東京：小学館、2003年）、79.

7　阿部博行『土門拳―生涯とその時代』、新装版（東京：法政大学出版局、2007年）、258.

8　ICPでの *Hiroshima, Ground Zero 1945* 展の開催は2011年５月24日～８月28日。ICPの

ウェブサイトを参照。Accessed 1 January, 2020, https://www.icp.org/exhibitions/hiroshima-ground-zero-1945.

9　川田喜久治『地図』（東京：美術出版社、1965年）.

10　『地図』復刻版に寄せた川田のテクストは次のウェブサイトを参照。Accessed 9 November, 2021, http://getsuyosha.jp/themap/.　川田喜久治『地図』、復刻版（東京：月曜社、2014年）.

11　土田ヒロミ『ヒロシマ　1945〜1979』（東京：アサヒソノラマ社、1979年）；『ヒロシマ・コレクション　広島平和記念資料館蔵』（東京：NHK出版、1995年）；『ヒロシマ・モニュメントII』（東京：冬青社、1995年）；『ヒロシマ　2005』（東京：NHK出版、2005年）.

12　江成常夫『被爆　ヒロシマ・ナガサキ　いのちの証』（東京：小学館、2019年）.

13　Ibid., 3.

14　広島原爆ドームのウェブサイトを参照。Accessed 10 June, 2021, http://www.city.hiroshima.lg.jp/www/dome/contents/1005000000001/index.html.

15　江成『被爆』、52、46-47.

16　Ayelet Zohar, ed., *Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed, Wartime Memory in Contemporary Japanese Photography and Video Art*, exhibition catalogue（Tel Aviv: Tel Aviv University, 2015）.

17　成田龍一「戦争の記憶」, in *Beyond Hiroshima*, 98；竹中晶子「記憶・トラウマ・芸術」, ibid., 117-18.

18　Hiro Saito, “Reiterated Commemoration: Hiroshima as National Trauma,” *Sociological Theory* 24: 4（December 2006）: 372.

19　Ibid., 373.

20　土田『ヒロシマ・コレクション』、20.

21　作品番号≪ひろしま　＃9≫. 石内『ひろしま』、9、63；石内『From ひろしま』、13.

22　江成「富美枝ちゃんのスカート」『被爆』、43.

23　江成『被爆』、148.

24　作品番号≪ひろしま　＃43≫. 石内『ひろしま』、16、43、62、表紙；石内『From ひろしま』、14.

25　Lena Fritsch, “The Bittersweet Beauty of Ephemerality—Ishiuchi Miyako’s Photography,” in *Ishiuchi Miyako, Hasselblad Award*（Hasselblad: Kehrer, 2014）, 140.

ここでフリッチが記載している制作年には誤りがある。正しくは『絹の夢』(2011-12)、*Frida by Ishiuchi* (2012)。次を参照。『石内都：絹の夢』(京都：青幻舎、2012年)；*Frida by Ishiuchi* (México d. f.: RM, 2013).

26 Ibid.

27 Ibid.

28 Ibid.

29 Ibid., 141.

30 Ibid.

31 Ibid., 140.

32 本居の「もののあはれ」論については次を参照。本居宣長『紫文要領』岩波文庫(東京：岩波書店、2010年). 原著の成立は1760年代.

33 フリッチの示す引用元は次のとおり。Dennis Hirota, ed., *Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path* (Fremont: Asian Humanities Press, 1995).

34 西山松之助「解説」『南方録』岩波文庫(東京：岩波書店、1986年)、366-67；町田宗心『茶の湯の常識』(京都：光村推古書院、2008年)、266、295.

35 西山松之助「解説」、369.

36 町田宗心『茶の湯の常識』、299.

37 Ibid., 298-99.

38 Ibid., 189-221, 223-60.

39 次の鼎談中での石内の発言。石内都、与那原恵、正木基「不在の肉体――*Mother's*、ひろしま、そしてヨコスカ」『ひろしま／ヨコスカ　石内都展』(東京：目黒区美術館、2008年)、257. 同展開催は、2008年11月15日～2009年１月11日.

40 上記引用の最後にある写真の命の長さについては、次の拙論を参照。萩原弘子「展示で生じる新しい意味―石内都の作品を展覧会で見るということ」『25周年記念山沢栄子、岡上淑子、石内都　2021』展図録(大阪：The Third Gallery Aya, forthcoming)、49.

41 石内都「広島を「私物化」する―「ひろしま」が語りかけてくるもの」『現代思想』vol. 44-15、2016年８月、142.

42 石内「広島を「私物化」する」、137.

43 鷲田清一「〈衣〉の無言」『ひろしま　石内都　栞』(東京：集英社、2008年)、10.

44 石川綾子『日本女子洋装の源流と現代への展開』(東京：家政教育社、1968年)、

159-69；横田尚美「戦中ファッション再考」『ファッション環境』9：2（1999年）：54-59.

45　井上雅人「日本における「ファッション誌」生成の歴史化―『装苑』から『アンアン』まで／『ル・シャルマン』から『若い女性』まで」『都市文化研究』vol. 12（2010年）：127.

46　東京都ミシン商工業協同組合のウェブサイトを参照。Accessed 15 June, 2021, http://www.sewing-machine.or.jp/nihon.html.

47　石川『日本女子洋装の源流と現代への展開』、173.

48　柏木博『ファッションの20世紀―都市・消費・性』（東京：NHKブックス、1998年）、69-70.

49　石川『日本女子洋装の源流と現代への展開』、181-82.

50　石内もモンペを撮影している。たとえば作品番号《ひろしま　#117》。ただしこのモンペは、地味な色合いながら、現在の眼には洒落たストライプ柄のパンツと見える。次を参照。『石内都　肌理と写真』（東京：求龍堂、2017年）、187.

51　Linda Hoaglund, “Behind *Things Left Behind*: Ishiuchi Miyako,” *Impressions, the Journal of the Japanese Art Society of America* 34（2013）: 95.

【文献一覧】

石内都の作品集、展覧会図録、インタヴューなど

石内都『ひろしま』. 東京：集英社、2008年.

石内都、与那原恵、正木基「不在の肉体――*Mother's*、ひろしま、そしてヨコスカ」. 『ひろしま／ヨコスカ石内都展』、252－60. 東京：目黒区美術館、2008年.

『石内都：絹の夢』. 京都：青幻舎、2012年.

Ishiuchi Miyako. *Frida by Ishiuchi*. México d. f.: RM, 2013.

石内都『From ひろしま』. 東京：求龍堂、2014年.

石内都「広島を「私物化」する―「ひろしま」が語りかけてくるもの」. 『現代思想』vol. 44-15、2016年８月、136-42.

『石内都　肌理と写真』. 東京：求龍堂、2017年.

Zohar, Ayelet, ed. *Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed, Wartime Memory in Contemporary Japanese Photography and Video Art*. Exhibition catalogue, Tel Aviv: Tel Aviv University, 2015.

その他の文献

阿部博行『土門拳―生涯とその時代』．新装版、東京：法政大学出版局、2007年.

『アサヒグラフ』．1952年８月６日.

土門拳『ヒロシマ』．東京：研光社、1958年.

江成常夫『被爆　ヒロシマ・ナガサキ　いのちの証』．東京：小学館、2019年.

Fritsch, Lena. “The Bittersweet Beauty of Ephemerality—Ishiuchi Miyako’s Photography.” In *Ishiuchi Miyako, Hasselblad Award,* 137-41. Hasselblad: Kehrer, 2014.

福島菊次郎『ピカドン―ある原爆被災者の記録』．東京：東京中日新聞、1961年.

萩原弘子「展示で生じる新しい意味―石内都の作品を展覧会で見るということ」．『25周年記念　山沢栄子、岡上淑子、石内都　2021』展図録、46-49．大阪：The Third Gallery Aya, forthcoming.

Hoaglund, Linda. “Behind *Things Left Behind*: Ishiuchi Miyako.” *Impressions, the Journal of the Japanese Art Society of America* 34 (2013): 85-95.

井上雅人「日本における「ファッション誌」生成の歴史化―『装苑』から『アンアン』まで／『ル・シャルマン』から『若い女性』まで」．『都市文化研究』vol. 12（2010年）：125-38.

石川綾子『日本女子洋装の源流と現代への展開』．東京：家政教育社、1968年.

柏木博『ファッションの20世紀―都市・消費・性』．東京：NHKブックス、1998年.

川田喜久治『地図』．東京：美術出版社、1965年.

川田喜久治『地図』．復刻版、東京：月曜社、2014年．Accessed 9 November 2021, http://getsuyosha.jp/themap/.

成田龍一「戦争の記憶」．In *Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed, Wartime Memory in Contemporary Japanese Photography and Video Art,* edited by Ayelet Zohar, 97-101. Tel Aviv: Tel Aviv University, 2015.

西山松之助「解説」．『南方録』岩波文庫、355-78．東京：岩波書店、1986年.

町田宗心『茶の湯の常識』．京都：光村推古書院、2008年.

本居宣長『紫文要領』．岩波文庫、東京：岩波書店、2010年.

佐高信『逆白波のひと　土門拳の生涯』．東京：小学館、2003年.

Saito, Hiro. “Reiterated Commemoration: Hiroshima as National Trauma,” *Sociological Theory* 24: 4 (December 2006): 353-76.

竹中晶子「記憶・トラウマ・芸術」．In *Beyond Hiroshima.* 113-18.

土田ヒロミ『ヒロシマ　1945～1979』. 東京：アサヒソノラマ社、1979年.

――『ヒロシマ・コレクション　広島平和記念資料館蔵』. 東京：NHK出版、1995年.

――『ヒロシマ・モニュメントII』. 東京：冬青社、1995年.

――『ヒロシマ　2005』. 東京：NHK出版、2005年.

鷲田清一「〈衣〉の無言」. 『ひろしま　石内都　栞』、10-11. 東京：集英社、2008年.

横田尚美「戦中ファッション再考」. 『ファッション環境』9：2（1999年）：54-59.