

# 石内都：未来の刻印

笠原美智子 | 東京都現代美術館学芸員  
kasahara michiko

## はじめに

人はいかに死者と共に生きるのだろうか。

いや、石内都ならこう問うかもしれない。人はいかに喪失と向き合うのか、と。

死はいつも、他者にとっての体験である。当事者である死者本人は、自分の「死」についてなにも語れない。わたしたちが彼らの死からなにごとかを感じし読みとること以外、死者たちの思いや体験や知を共有することはできない。

わたしたちはしばしば、他者の死を前にして、その理不尽さに納得ができない。この納得のいかなさが、さまざまな行為となってあらわれる。「だれでも何人かの特別な死者をもっているものだ。それは私の彼らについての記憶というより、彼らの死後の生というべきであろう」\*1と多木浩二が記すように、もう会えないという絶望が、心のなかにぼっかりと開いてしまった空洞に死者を住まわせる。

石内都の〈mother's〉は、彼女の母の遺品と、死の直前に撮影された母の身体の、クローズアップ写真で構成されたシリーズである。〈mother's〉は、30年におよぶ長いキャリアのなかでさまざまな作品を発表してきた石内においても、特異な意味をもつ作品である。わたしはこの小論で、「喪失」と「記憶」をキーワードに、石内都の〈mother's〉が表象する世界の一端を記しながら、彼女の作品がもつ現代的な意味をあきらかにしていきたい。

## 戦後日本の表層とプライベート・ヴィジョン

石内都が、東松照明<sup>とうまつしょうめい</sup>(1930-)や森山大道<sup>もりやまだいどう</sup>(1938-)の系譜を継ぐ、現代日本を代表する写真家であることに異を唱える人は少ないだろう。彼らの写真には、ある種の視覚的共通性もあるが、一方でまったく異なって見えることもある。しかしそこには一貫した姿勢、大きな流れがあるように思われる。

東松照明は彼独特の、世界を拒絶と同時に抱擁するような眼差しで、敗戦直後の人々の生活や幼い米兵の姿、長崎の原爆被爆者の何気ないしぐさや沖縄の海にぼっかり浮

かんだ雲など、イメージの断片を切りとって、一瞬にして観る者の脳裏に忘れがたく刻みつけた。森山大道は、高度成長に沸く戦後日本の、急激なアメリカナイゼーションと、変わらない、変わらない日本の社会との葛藤がつくり出すエアポケットのような状況を、暗い情熱とも呼ぶべき映像で鮮やかに描き出した。そして石内都の写真にこめられるのは、その被写体の表面をいま、そのような形状にならしめた、記憶である。

ここで言う「記憶」とは、被写体となる横須賀や、かつて娼館であった建物や、人間の皮膚のクローズアップに写し出された、その器である風景や彼女や彼が過ごしてきた塵のようにつもった長い歳月であり、歴史であると言ってもよいだろう。

東松照明や森山大道、そして石内都が描き続けているのは、ひとことで言ってしまうば、戦後日本の表層、そしてそこにあらわれる社会的意識である。彼らの写真は、写された被写体がなにかを説明するのではなく、イメージ自体が社会や歴史と関わり、その写真の背景へと観る者の意識を誘う類の作品である。

そしてまた、彼らに共通するのはその徹底した個人的視線(プライベート・ヴィジョン)であろう。それは、1960年代にドキュメンタリー写真の神話が崩れたこと、すなわち、すべての人々と共有できるヒューマニズムや社会正義を動機とした、客観的なメディアを失ったことから、世界各地で写真家たちが試行錯誤の後に獲得した新たな立脚点であった。日本においては前世代の土門拳(1909-90)が提唱した「絶対非演出の絶対スナップ」のリアリズム写真や、名取洋之助(1910-62)の「報道写真」に対して、東松や奈良原一高(1931-)、川田喜久治(1933-)、細江英公(1933-)、石元泰博(1921-)らが、個人的な関心に動機づけられた、「写真家である『私』の存在の根源に降りていくような写真」\*2の数々を創作していく。東松はそのパイオニアであり、森山や石内はそれをより徹底させて展開していった作家と言えよう。

しかし、東松や森山のプライベート・ヴィジョンと石内のそれは微妙に異なる。三人が撮った「基地の街」を比較すれば一目瞭然だろう [figs. 1, 2]。彼らの視点は同様に、

「私的」という言葉から連想されるような、自己の心情にどっぷりと浸かった「私小説」もしくは「私写真」からは最も遠いものである。「私」という存在に立脚して表現するには「私」への冷徹な眼差しが必要だからである。すなわち「私」の客観化というプロセスが必要不可欠になるわけだが、それにしても石内のプライベート・ヴィジョンは東松や森山に比べ、自己に対してより懐疑的、もしくは自己をより相対化したものなのではないかと思う。彼女の「私」は、本人が自覚的に実践したわけではないにしろ、「個人的なことは政治的なことである」と宣言し、自分を取り巻く環境、家族や友人とのあり方などをひとつひとつ検証し、そこにあらわれるさまざまな関係を問いなおして、他者へと通じるイメージーションを獲得していく、フェミニズム・アートのプロセスにより近い。石内の個人的な視線については後に論じてみよう。

石内都の30年におよぶ作品は二つに大別される。初期の三部作である〈絶唱・横須賀ストーリー〉(1977年、同名写真集は1979年出版)や〈アパート〉(1978年)、〈連夜の街〉(1980年)がひとつ。そして1990年に〈1・9・4・7〉と題した作品を発表して以来の、身体の接写である。自分と同じ1947年生まれの女の手と足を接写した〈1・9・4・7〉に続き、詩人の伊藤比呂美(1955-)の身体を写した〈Hiromi 1955〉(1995年)、舞踏家の大野一雄(1906-)を撮った〈1906 to the Skin〉(1994年)、男の身体を接写した〈Chromosome XY〉(1995年)、そして身体に刻まれた傷をテーマにした〈Scars〉(2005年)に続いている。

この二つの作品群を比べてみると、たしかに彼女の作風は劇的に変貌したように見える。初期の三部作は風景で、いかにも1970年代を思わせる、粒子の粗い不安定な構図

を使って感情に訴えかけるドラマティックな作品に仕上がっている。対して〈1・9・4・7〉からは被写体は身体になり、接写によって撮られた身体は正面からかっちり、肌もきめこまかく細部まで描写されている。それをよりコンセプチュアルに展開したと評する人もいるが、石内の二つの作品群は、実は同じものを表現しているのではないか。表面上の見え方の違いは、被写体にふさわしい写し方と焼き方をしているからにすぎない。

彼女が一貫してあらわしているもの、それは戦後日本の表層に宿る「記憶」である。そしてその記憶が映し出すのは、現代日本女性の意識のなかで起こっている大きな変化である。

石内都の作品が表現する「記憶」と女性の意識に関わる問題について、〈mother's〉を中心に論じてみたい。

### 透明な身体

石内都の〈mother's〉は、彼女の母の遺品と、亡くなる年に撮られた母親の身体部分のクローズアップ写真で構成されている。遺品といっても、遺産分けの対象になるような価値あるものではなく、彼女が生前身に着けていた日常品である。「今まで実用品だったモノが急にその役割がなくなり、持ち主にしかわからない愛着という価値も見事に喪失してしまう遺された古い下着は、かつて着ていた人の皮膚そのもののようにみえる。家の中に母の皮膚の断片がたくさん遺されている感覚は、あまり気持のよいものではない。だから、からだと同じに機能しなかったら、焼却するか、ゴミと一緒に捨てればよいのだと思う。しかしそんな簡単なことがなかなか出来ない。[中略] 写真を撮ったら捨てることが出来そうな気がして、撮りはじめた」\*3と石内都は書いている。

さまざまな種類のシュミーズやガードル、使いかけの何色かの口紅、スティック状の眉墨やコンパクト、髪の毛のついた櫛、入れ歯や鬘や靴……。一画面に一点、遺品のひとつひとつを正面から丁寧にクローズアップで捉えた写真である。ひとつひとつのモノが、まるでポートレイトのように、画面いっぱいに屹立と捉えられている。

なんという写真だろう。シュミーズもガードルも、そして髪の毛のついた櫛や入れ歯でさえ、それが84歳で逝去したひとりの女性が身に着けていたものだと知っているのに、まったく生々しさが感じられない。においが無い。それどころかひとつひとつの下着の布がゆらゆらと揺れて、光のなかに溶けていくような透明感を漂わせている。実際に新作の映像作品《mother's take 1-take 2》では、ゆったりと佇む下着たちが、かすかに風にそよぎ、ゆっくりと型を崩しながら光のなかで静かに呼吸している。

この透明感は、母親の身体を撮った写真においても同様である。わたしたちはそれが、撮影者の母親であり、死を前にした80歳を過ぎた女性の身体であることを知っている。いわば老人のヌードである。

石内都は母の身体を、足を胸を腹を手を、なめるようにクローズアップで捉えている。さざ波のように無数の皺が寄った肌は、丸みのある整ったお椀型の乳房を形づくり、無数の皺が折り重なったその先に、ちょこんと乳首がある。胸の上部と脇には、20年前に負ったという大火傷の跡だろうか、そこだけ布が継ぎあてられたように、皮膚がひきつっている。どの写真にも、たるんだ皮膚や皺だけではない、なんらかの傷が写る。手術の跡やしみや黒子が、それぞれの身体の部分の皮膚を異なった風景にして、ある写真は精緻な綴れ織りのようにも見えるし、あるいはぬめつとした幼虫の蛹のようにも、干からびた大地のようにも見える。

近年、身体の接写を多く試みている石内都の作品のなかでも、〈mother's〉の身体の写真は、視覚的には、大野一雄を題材にした〈1906 to the Skin〉に一番近いだろう。けれどもそこにはなにか決定的な相違があるように感じられる。

〈1906 to the Skin〉は、現在も現役である偉大な舞踏家、大野一雄を全裸で身体すみずみまで捉えた作品である。大野は、1991年から93年にわたった撮影時、すでに85歳を過ぎていたが、彼を写した一点一点の画面からは、生のエネルギーがほとぼしっている。大野一雄の身体はしかし、〈mother's〉のように透きとおっているのではない。繊細なさざ波の立つ海原のように、その皮膚には皺が刻まれ、しみが浮いている。鍛え抜かれた肉体を包む衣のごとくに、ときを刻んだ皮膚が覆っている。この希有な身体が内包する、凝縮された一瞬とも、無限とも思える崇高なときが、この皮膚に表出している。それは「生」の極限であり、ほとぼしるエネルギーの輝きであり、この身体をつくりあげた精神の美しさである。

この一連の写真を見ていると、大野一雄は写真家・石内都に身体を投げ出したかのような印象を受ける。自分の身体を素材として写真家に預けているのである。身体のあらゆる場所に近づき、自分でも見たことのないような身体の部分にまで無遠慮にレンズを向けて、その毛穴のひとつひとつでもフィルムに刻もうとする、そう言ってよければ蠅のように鬱陶しい存在であろう写真家について、彼はしかしまるで無関心である。というよりもむしろ、そうした写真家の存在を意識しないほど、彼は自分に集中しているように見える。

〈1906 to the Skin〉も〈mother's〉も、徹底した観察眼に基づいて制作されている点では同じである。しかし前者は、大野一雄から提供された、それ自体がひとつの芸術である大野の身体を素材につくり出された、石内都版の絶対的な大野一雄像である。対して後者では、石内は母という存在を、母の身体や遺品に刻印された「記憶」を読みとることで相対的に捉えなおしている。

〈1906 to the Skin〉と〈mother's〉の写真的相違は、そうした写真家と被写体との向かい合い方の違いにある。それが、一方に圧倒的な実在感を与え、また一方を透明な身体にしている。

## 観察し相対化する眼差し

しかしなぜ、彼女は母の身体を撮り、死後、母の遺品に向き合わなければいけなかったのか。それに答えるには石内都の写真行為に通底する姿勢を考える必要がある。

石内都が写真をはじめるのは遅く、28歳のときである。学園闘争を経て大学をやめ、「言ってみれば挫折感みたいなものがある、そんななかで自分がどうしていいかわからないときに」\*4、友人に誘われて写真を撮りはじめる。そのとき被写体を選ぶのが6歳から19歳までを過ごした横須賀の街であった。しかし彼女は懐かしさから故郷の街を選んだのではない。家族が経済的に苦しく、自分も常に違和感を抱いていた横須賀は、彼女にとって「憎悪の対象ですらあった」\*5という。それが、戦後日本を生きるひとりの「個人」として、基地の街に引き寄せられていった、東松照明や森山大道との違いである。続く〈アパート〉も、貧しい生活を余儀なくされた10代の頃のいわば原風景であり、〈1・9・4・7〉は、「撮るものもなくなった気がして」「写真をやめよう」と\*6したとき、自分の40歳という「時間」に興味がいき、同じ1947年に生まれた女たちの手と足を接写することになるのである。そして身体へのこだわりは身体の傷をテーマにした最新作〈Scars〉にまでつながっている。

常に、石内の個人的な内なる「傷」からはじまり、初期三部作ではそれが社会の周縁で体を売る女たちの場所を写した〈連夜の街〉へとつながり、身体の接写では大野一雄や伊藤比呂美とのコラボレーション、そして男の身体へと被写体が移っていく。個人的な関心からはじまり、より社会的な主題へと展開するのである。

そもそもなぜ、この写真家は母親の結婚前の名前である「石内都」を作家名にしたのか。石内に問うても「自分の名前ではなく、違う名前を使いたかった。母親の名前の響きが良かったから」としか語らない。本名ではなく表現者として別名をもつことにはさまざまな意味があるだろう。ひとりのアーティストを自分で造形していく意味もあるだろうし、作家名をもつことで、表現者としての自分を客観的に見つめることができるだろう。また、それまでの自分からの飛躍を願うこともあるかもしれない。生活者としての私と、アーティストとしての私の両者を区切る意味もある。しかしどれも、わざわざ「葛藤が深かった」という母親の名前を選ぶ理由にはならない。

石内都は、母との葛藤が深かったからこそ、「石内都」を選択したのではないか。まだ血の滲む傷跡のかさぶたをはいで、傷跡を空気にさらし、ひりひりとする痛みを内包しながら、痛みを見つめ、痛みに触れて、痛みを決して忘れず、そしてそれを創作の動機へと昇華させるために、石内都は「石内都」になり、写真を撮り続けているのだろう。石内都の写真行為とは、記憶のなかの痛みをさらけ出してそれを白日の下にさらし、その「傷」を徹底的に相対化して描くことで一般化したイメージーションを獲得することである。

「長い間母とうまくコミュニケーションがとれずに苦しい思いをしていたのが、父の死後ようやく確執が薄らいできたような頃、母はいなくなってしまう。何とも皮肉なことだ。今

までそこにいた人がどこにもいない、実体が消えてしまった現実を前にして、自分の無力さと無念さが想像以上の悲しみとなって押し寄せてくる」★7と石内都は2002年に出版した写真集『Mother's』の巻末に記している。

母の身体を撮影する行為は、作品をつくるという動機以上に、彼女にとって母との最初で最後の密なコミュニケーションの手段だったのではないだろうか。結果として遺された写真よりも、撮影し撮影されるという行為、そして撮影しながら共に過ごす時間や交わされる会話や、そこで生じる感情などの、二人で共有される経験のほうが、そのときはよほど大事だったのではないかと思う。それはたとえば、死の床にあった父を数年間にわたって撮り続けたリチャード・アヴェドン (Richard Avedon, 1923-2004) や、癌を患った母を写真や絵で描き続けたハンナ・ウィルケ (Hannah Wilke, 1940-93) の行為に似ている。アヴェドンは以下のように述懐している。「最初、父は私が写真を撮ることにたんに同意しただけであった。やがて彼はそれに頼りはじめた。というのは、それがわれわれがなんであるかを認識することをお互いに強制する方法だったからである。私は彼の最後の数年間、なんども彼の写真を撮ったが、彼の死後まで、私はその写真を見たことがなかった」★8。

ここでは母と娘という同じ関係において制作されたハンナ・ウィルケと石内都の作品を比較してみよう。ハンナ・ウィルケは「わたしは母のためにアートを犠牲にしてきた」★9と本人が語るほど、1978年に癌が見つかり1982年に逝去するまでの間、病床の母の膨大な写真を撮り、絵や立体を制作している。《記憶：セルマ・バター(母)》(1979-83年)と題された3点組の作品は、それぞれ二段に6点のモノクロ写真が組み合わされ、その下に青と赤と黄色と黒の欠片のコラージュ、そして文字が書かれている。ベッドに横たわったり、鏡に向かったり、ソファでくつろぐ母の、いわば日常生活のスナップ写真である。抗ガン剤の影響だろう、髪の毛は抜け落ち、痩せ細り、力無く横たわる姿に病人の痛々しさはあるが、多くの場合、母はレンズに向かって微笑んでいる。写真の下に記されている言葉は「Support (支え)」「Foundation (拠り所)」「Comfort (慰め)」「Form (形)」「Cause (理由)」「Make (創作)」「Bond (絆)」「Intimate (親密さ)」「Part (一部分)」。すべて母娘関係を示す言葉である。

また、この3点組の写真作品の近くに、ハンナ・ウィルケのシンボル・マークである膺の形をした陶の立体作品が併置されている展示は★10、二重に象徴的である。大きく引き伸ばされたカラー写真の作品では、ウィルケの母に対する眼差しはよりシビアになる。胸が切除された跡も露わな母の半身ヌードに、瑞々しい自分の裸体を同じ構図で並べ [fig. 3]、またある写真には鼻や首にチューブをつながれて視線を虚空に漂わせる母の老いた

顔が写っている《セルマ・バター》(1982年)。カラー写真のほうは、その数年後、ハンナ・ウィルケ自身も母と同じ病に冒され、死ぬまでの2年半にわたって自分自身を撮り続けた感動的な作品〈イントラ=ヴィーナス(静脈)〉(1991-92年)に酷似している。

ハンナ・ウィルケの母の肖像は、まさに母娘の「絆」や「親密さ」を表現している。癌に冒された自分の身体と日常生活を赤裸々に写した〈イントラ=ヴィーナス〉は、病気にまつわる世間一般の神話や隠喩をはぎとり、病気を過大視も矮小化もせずに、自分の身に起きていることを現実の一部として捉えている。また、年をとり病にあっても、女のセクシュアリティは衰えるものでないことを如実に示している。それが母の写真に酷似しているのは、ウィルケが自分の分身のように「母」を捉えていたからであろう。それは「セルマ・バター」というひとりの女性の肖像という以上に、ウィルケの「母」の肖像であった。リチャード・アヴェドンの写真が父-息子の関係をあらわしているように、ウィルケの作品はまさに、母-娘という関係性を描いていると言いかえてもよいだろう。

一方、石内都の母の描き方は趣を異にする。それはアヴェドンやウィルケがスナップ写真の手法を用い、石内は抽象性の高いクローズアップの作品であるという技法上の相違や、「顔」が写されているかないかによる印象の違いだけではない。石内の写真もたしかに、母とのコミュニケーションの結果として生まれたものである。一方が写真を撮影し、一方が被写体になるという経験を共有することが写真以上に大事であったろうことは、アヴェドンともウィルケとも違わない。異なるのは対象を見つめる眼差しである。石内の写真には、ウィルケやアヴェドン以上に観察し、相対化する視線が感じられる。

### 気と記憶

石内都の眼差しにより近いのは、たとえば、ジョン・コプランズ(John Coplans, 1920-2003)のセルフ・ポートレートであろう[fig. 4]。コプランズは自分の老いた身体を徹底的に対象化し、そしてなお、年齢や性別、人種の情報を前面に押し出してそれを観る者に認識させながら、まったく新たな純粹抽象描写をつくり出した。64歳で写真をはじめ、編集者やキュレーター、美術館の館長などを歴任したコプランズは、自分の全知識を駆使した観察眼で、自分の身体のあらゆる部分を徹底的に観察し、写真に収めた。その観察眼によって身体を客体化し、再構成することで、ときに痛烈なユーモアと皮肉も交じった独特な美学を確立したのである。彼の身体観察は、2003年に83歳で亡くなるまで続けられた。

石内都に感じる「観察し相対化する」眼差しとは、自分の母を「母」としてだけではなく、一個の独立した女性、彼女をひとつの人格として回復していく作業だったはずである。そのことは〈mother's〉における遺品によってさらに強くなる。それはなぜか。

石内都はかつてこんなことを書いている。

きものの古着は怖い。どこの誰とも知らぬ女が身に纏ったきものには、必ず体臭が籠っている。匂いだけではなく気まで一緒に憑いているから怖いのだ。匂いは影干ししたり、洗濯すればなんとかなるが、気はそうはいかない。影もかたちも匂いもないので、いわば思い込みだけかもしれないが、私にはその気を強く感じる。気をぬき取らなくては古着は着れない。全身にまとわり付くきものは皮膚のひとつだから、一度着たきものをもらうのは他人の皮膚をもらうのと同じことでもある\*11。

これは、後に彼女の初期代表作となる〈連夜の街〉(1980年)を制作するため、旧赤線跡を撮影していた頃の述懐である。「連夜の街」を訪ね歩いて、彼女はひとりの老女、お袖さんと出会う。一度撮影するとその場所に興味を失ってしまうという石内が、ここだけは何度か赴き、お袖さんと言葉を交わした。そしてお袖さんの初七日に行き、形見分けとして遊郭で女たちに貸し出されていた着物をもらい受けたときのエピソードである。

〈mother's〉の下着たちはしかし、どこの誰とも知らぬ女が身に纏ったものではない。彼女の母のものである。だから、石内都の言うところの「気」を感知しても、別に恐くはないだろう。石内は〈連夜の街〉(1980年)を制作していた時期に、すでに着物を「皮膚」のようだと言っている。そして〈mother's〉では母の遺品のことを「皮膚」のようだと思い、「皮膚」の断片が家のなかに遺されているのは「気持ちのよいものではない」と言うのである。

石内都が母の遺品を被写体にして写そうとしたものは、まさにこの「皮膚」にまとわりついている「気」である。そしてその「気」の正体がなにであるかを彼女は「観察」しようとしているのである。母の遺品である、何色もの使いかけた口紅一本一本、眉墨や髪の毛のついた櫛や入れ歯や鬘や靴や襦袢の一点一点と長い時間対峙し、丁寧に見て観察し、そして感知し、撮ることによって、その「皮膚」たちに付着する「気」をつかみとろうとしている。しかし、その「気」とはなにか。

石内都が「記憶」を写す写真家であるとはよく言われることである。初期の三部作である〈絶唱・横須賀ストーリー〉や〈アパート〉では、彼女は少女期を過ごした横須賀を被写体を選んでいく。石内がそこに捉えた横須賀は、うち捨てられた建物のペンキがはがれひび割れた壁であったり、木製の手紙受けと自転車が置かれた玄関のタイルであったり、空に舞う凧であったり、壁にうずくまって目を細める猫であったりする。粒子を粗く焼き、ときにレンズを傾け、ときに極端なほどに接写する彼女の作品は、当然のことながら横須賀のその当時の記録やドキュメンタリーではない。目の前に拡がる横須賀を被写体にはしているが、それはどこにも存在しない「横須賀」、石内都の写真のなかだけに息づく「横須賀」に変形している。しかし、それが徹底して石内都の個人のものであればあるほど、逆

に石内都の「横須賀」は、米軍キャンプで働いていた彼女の母の横須賀となり、横須賀に身をまかせた女たちの横須賀となり、アメリカ軍と日本の接点として特異な歴史を生きる横須賀の、紛れもなく共有される「記憶」をもつ肖像として立ちあらわれてくるのである。再び、〈連夜の街〉での撮影時のこととして彼女はこうも書いている。

眼にしている舞台はススぼけて薄ぎたない、猥雑たる絢爛の、安普請アパートの入口である。玄関ホールの空気が闖入者の私を締めつける。呼吸をした途端、胸が悪くなりもどしそうになる。こみ上げてきたものは、嫌悪なのか、悲しみなのか。苦しさを懸命にこらえていたら涙がスーッと頬を伝わる。なぜこんな所につっ立っているのか、何をしにここへ来たのか、朦朧とする意識と胸につかえた悪感とが、嫌というほど自分の女性性を明らかにしていく。こんなはずではなかった。写真を撮りに来ただけなのに、居るはずのない女達が、壁の染みから、柱の陰から、階段のテカリの中からゾロゾロと現われてくる★12。

旧赤線跡を撮影した〈連夜の街〉で、かつて性を売る場であった建物に、時間を経ていまなお残る女たちの「気」を石内都が記した文章である。〈連夜の街〉に写る建物は、旅館やアパートなどとして現存する特定の建物であり、そこで働いていた女たちはそれぞれがさまざまな事情を背負い経験を重ねた固有名詞をもつ女たちであった。しかしこの作品の胸を締めつけられるような悲しさは、赤線を取り巻く歴史的・社会的な要因の告発からくるものではない。石内都の写真のなかにしか棲息しない存在となった「場」と、彼女たちの「気」が、石内都の個人的な記憶に触れることで、傍観者であったはずの写真家を当事者へと引きずり出す。それが現在に生きるわたしたちの記憶をもかき乱すのである。こうして石内の写真は、過去の記憶を再生し、わたしたちを介して未来へと刻む。

### 個の記憶と喪失が伝えるもの

写真はしばしば喪失の表現として有効に使われる。死者には遺影が掲げられ、親しい人の笑顔は写真のなかに封印される。写真を見てわたしたちは、失ってしまった人のこぼれる笑顔とぬくもりに二度と触れることはできないのだと実感する。フランスの美術家クリスチャン・ボルタンスキー (Christian Boltanski, 1944-) は何枚もの肖像写真を並べたインスタレーションでホロコーストによる喪失の深さをあらわした。美術史家の香川檀は「ボルタンスキーの作品にあつては人物写真が歴史的過去のなかに場所を与えられ、状況証拠で固められ、いわば〈死〉が確定されているのである」★13と記している。韓国の光州事件の記念館では犠牲者ひとりひとりの肖像が並べられ、蠟燭の仄かな灯りとともに犠牲の深さを訪れる者に訴えかけている。

写真が喪失の表現に有効なのは、たとえ、ホロコーストや光州事件などという歴史的な事象を扱っていても、個々を写した写真はあくまでそれぞれの撮影された個人を表象し、その写真から直接に彼女/彼の喪失の物語を想起させることで、「国」や「民族」や「政治」などの集合的な歴史に回収されることを免れている。そしてそのひとりひとりの喪失の深さが重層的に響き合って、たとえばホロコーストや光州事件という大きな歴史の記憶を紡いでいくのである。

石内都の〈mother's〉は、独立した現代日本女性の先駆者とも言うべきひとりの女性の肖像である。このシリーズは自分のアーティストとしての名前を母の名に因んだ彼女が、ひとりの独立した現代女性である「石内都」として、84歳の生を生き抜いたもうひとりの現代女性である「石内都」に捧げたオマージュである。

石内都が母の身体に見ているものは、その皮膚の表面をそのような形状にならしめた、「記憶」なのではないか。それは「歴史」と言いかえてもいいかもしれない。彼女の母の写真に写る皮膚は、ぼろぼろとはがれ落ちて、みるみるうちに生まれ変わり、新陳代謝を刻一刻と繰り返して一時もとどまることのないものである。けれども同時にそれは、その身体という器の持ち主である母が過ごしてきた塵のようにつもった長い年月である。そこに宿る記憶は、優しいものでも、ただ懐かしいものでも、戻りたいものでも、センチメンタルな感傷を喚起するものでもなく、厳然と、逃れがたく身体に纏う記憶なのである。

同様に、石内都が母の遺品に向ける眼差しは、そこにまつわる記憶をひとつとして逃してたまるかという厳しい観察者のそれである。予断を許さず毅然とした決断をもって、死んでしまった母に娘が対峙する。当然のこととしてそこに見えてくるのは、彼女の「母」としての側面ばかりではなく、娘の想像を超えた歴史と経験と思考を重ねた、ひとりの独立した「女」の姿である。それはひとりの「母」をひとりの「女」として回復していく作業である。肉親をひとりの「人間」として、「女」として「男」として認識することがいかに困難なことか、我が身のこととして考えれば想像に難くないだろう。

石内都の母は1916年北関東のある村に生まれた。彼女は18歳で自動車の免許を取って、村から満州に出稼ぎに行く。満州で結婚するが夫は徴兵されて戦地へ駆り出されてしまい彼女はひとり残される。戦時中に故郷に戻り、軍事物質をトラックで運ぶ仕事に就き、その頃近くの飛行場に学徒動員で赴任してきた青年と出会い、終戦後、大学に戻った彼を援助しながら、彼の卒業後は村で一緒に住みはじめる。けれどもその後、戦死したはずの夫が戻り、妊娠していた彼女は夫に慰謝料を払って協議離婚をすることになる。〈mother's〉は、そうした波乱の半生を背負った母の一枚の古い写真ではじまっている。アメリカ製と思われる大型車の運転席側のドアが開かれ、その横にブラウスの上からベルトでウェストをきゅっと締め長いスカートを履いた、ハイカラな小柄の若い女性が眩しそうに微笑んでいる写真である。そしてそれに続くのが、彼女が遺したモノたち

なのである。

「今までそこにいた人がどこにもいない、実体が消えてしまった現実を前にして、自分の無力さと無念さが想像以上の悲しみとなって押し寄せてくる」。こうした切羽詰まった思いでこの作品ははじまっている。遺品と対峙することしか、石内都の深い喪失感は拭えなかったのだろう。母の遺品を観察することは、喪失と向き合うことであり、同時に母を理解することであり、それはそのまま彼女の「母」の「肖像」となり、複雑で多様な側面をもったひとりの女性の「肖像」となり、石内都の喪失の「表現」となったのである。

石内都は観察し相対化する眼差しに徹することで、目には見えないなにか、すなわち石内が「気」と呼び、わたしが「記憶」と呼ぶものを写しとっている。「気」や「記憶」とは母の個人的なものであるばかりでなく、彼女が生きてきた時代や社会や政治や文化を背景にした、「石内都」というひとりの女性のその存在の本質をならしめるなにかである。「記憶」をあらわすひとりの女性の肖像は、彼女が歩んできた小さな歴史のなかに、現代日本女性の意識のなかで起こっている大きな変化を如実に反映することになる。石内都は個人的な喪失を描くことで、ひとりの女性の喪失をわたしたちの「喪失」として共有させる。それはしたたかにシビアに現代を生きるわたしたちの記憶に共振し、「記憶」の種をまく。激動の日本の戦後を生き抜き、そしてさまざまな意識の変化に格闘しながら必死で生きたひとりの女性の「記憶」は、未来を生きる多くの女性が共有する「記憶」となるだろう。ひとりの女性の「記憶」が未来の刻印になる。

#### 註

1. 多木浩二『死の鏡 一枚の写真から考えたこと』青土社、2004年、p. 85。
2. 大島洋『「リアル」と「主観」の距離 リアリズムと主観主義をめぐって』『美術手帖』2004年12月号 (vol. 56, no. 858)、p. 77。
3. 石内都『キズアト』日本文教出版株式会社、2005年、p. 57。
4. 「対談・現代写真家に聞く第20回 上野修×石内都」『Nikkor Club』誌、2005年 Spring (no. 192)、p. 27。
5. 増田玲『時間の質感 石内都の写真について』『石内都展 モノクローム 時の器』図録、東京国立近代美術館、1999年、p. 11。
6. 「対談・現代写真家に聞く第20回 上野修×石内都」『Nikkor Club』(no. 192) 2005年、p. 28。
7. 石内都『Mother's』蒼穹舎、2002年、p. 54。
8. 多木浩二、前掲書、pp. 27-28。
9. Frueh, Joanna. "Hannah Wilke," *Hannah Wilke: A Retrospective*, Columbia: University of Missouri Press, 1989, p. 79。
10. 「Support Foundation Comfort」展(1984年12月1日～29日、ロナルド・フェルドマン・ファイン・アーツ)。
11. 石内都『モノクローム』筑摩書房、1993年、pp. 83-84。
12. 前掲書、p. 65。
13. 香川檀「二つの本棚から ドイツ現代美術に見る〈記憶の表象〉とジェンダー」『イメージ・アンド・ジェンダー』(vol. 3) 2002年、p. 98。