

# STILL LIFE

## 写真という静物

小松 透

---

### 目次

序 2-3P

静物の歴史 4-6P

静物画の構成要素 7-9P

静かな生活 10-14P

写真という静物 15-19P

結び・参考文献 19P

---

## 序

---

『スティルライフ』という言葉がどのようにとらえられているのだろうか。

美術用語の『静物画』であり、『静物』であると普通ならとらえるだろう。しかし、この『静物』という言葉は『スティルライフ』、あるいは『ナチュラルモルト』の翻訳された言葉である。では、いつ、だれがその語を日本語に翻訳したのか。

1896年、帝室博物館の初代館長を務めた森鷗外がK・ラウップの『絵画要理』に準拠して大村西崖、久米桂一郎らと著した『洋画手引草』に、「静物画 Stillleben, Nature morte」について「静物画とは死せる動物、果菓、器什等を描きたるものにして、別に化粧画ありてこれに属す」と規定している。

日本にはそもそも『静物』という概念は存在しえなかった。明治の半ば過ぎから普及し始めた欧風の移植概念である。それまでは『花鳥図』、『花卉図』といった静物に類縁なモチーフ表現は長い伝統が継承されてきた。しかし、『静物』と『花鳥図』では根本的な違いがある。『花鳥図』は自然から切り離されていず、自然の一部を画いたもので、一方、『静物画』は、自然から切り離されたものである。即ち、自然に於ける躍動する生の連鎖から切り離された『死物』が、静物なのである。日本では西欧と違って、自然から物事を切り離すテーブルという存在がなく、大地の延長上にある卓や机があるばかりである。万物が神となりうる国では、自然からその『もの』を切り離して考えることができないのである。

『物心つく』という言葉がある。これは自分と物の区別がつく、物が物として認識できるようになるということである。つまり、日本人は、『静物』というものに、まだ物心ついていないのではなかろうか。

そういう伝統が息づくところで、『静物』あるいは、『スティルライフ』というものを考える土壤がないのである。

HASHIというアメリカで活躍している写真家がいる。彼は自分の作品のタイトルである『スティルライフ』を、「日本語では『静物』と訳されるが、違う。スティルライフとしか表現しようがないものなのだ。」と語っている。

私も『スティルライフ』はスティルライフとしか表現できないものと考えていた。しかし、あえて別の言葉で表現できないものだろうか。『写真という静物』を。

だが、美術用語である『スティルライフ』がどのようなものであるのかがわからなくては、始まらない。

池澤夏樹は、『スティルライフ』を『静かな生活』としてとらえた。あえて私もそうとらえ、かつ写真のほうに導く。そこから写真へと飛躍して、『写真が静物』であるという事実を暴くものである。

---

## 静物の歴史

---

『静物画』とは、事物の描写そのものを主題とする西洋絵画の一ジャンルで、『生命ある自然の全体から切り離された自然の断片』であり、「人間の生を支えるべく作り出された人工物」が『静物』であり、それを描くのが『静物画』であると普通定義される。

実際に描かれているものは、野菜や果物、兎や鳥、魚などの獲物、枯れた植物や觸髅、切り花、書物、楽器、その他小道具類といった、主として人間の日常生活に密着した身近な対象である。

『静物画』の語源には、ゲルマン語系の *stilleven* (蘭)、*stilleben* (蘭)、*still-life* (英) と、ラテン語系の *natura morta* (伊)、*nature morte* (仏) の二系統が存在する。美術用語としては、どちらも『静物画』を示すものであるが、そこに込められている意味は、多少ニュアンスが違っているように思える。

ゲルマン語系の『スティルライフ』は、直訳すれば、『動かざる生命』で、17世紀中頃オランダに登場した表現で、絵画の中に描き出された事物の静止性、あるいは動かない事物や植物などにも生命が宿っているということを示している。

それに対してラテン語系の『ナチュラルモルト』直訳すれば『死せる自然』の方は、18世紀イタリアの造語で、当時、アカデミズムにより上位の絵画ジャンルを見なされていた歴史画、肖像画などが *natura vivente* (生きている自然) と分類されていたのに対し、明らかに静物画を蔑視する意味で用いられていたのである。

西洋美術史に於いて『静物画』というジャンルの地位を確立するのは、17世紀初頭のことである。それまでは、そのような絵が存在し得なかったのである。それは、プロテスタントにおける、偶像崇拜の否定があげられる。画家にとって最大のパトロンであった協会が、祭壇画などの製作を注文しなくなり、画家たちがパトロンを市民階級に求め、より現実的な趣向を有する市民階級の好みに合わせるかたちで、肖像画、風俗画、風景画などとともに静物画は発展して言ったのである。

静物画などの発展は、まず何にもまして人間の目が人間以外のものを見、それらに価値を見出し始めたということである。

それは、宗教改革や天動説の否定など、あらゆる意味で神の秩序が変わって、現実主義が西欧を支配するようになったのである。

静物画は、その中でも個々の対象を精密な写実的描写技術を巧みに再現して見せるという点において、画家たちにとっては自らの技量を示す格好の分野であった。

事物の描写そのものを主題とするのが静物画なのであるが、その中にもいくつかの種類があり、その中で最も代表的な二つを取り上げることにする。

『台所画』あるいは『食卓画』と呼ばれる、日常生活の際武家の現実主義的な興味を主とした静物画で、『トロンプ・ルイユ』（だまし絵）であり、そこに描かれている事物の有する本物と見まがうようなイリュージョナルな空間再現である静物画がひとつである。

もうひとつは、そこに描かれる事物に寓意的な記号性を与える静物画である。古典的な例は、赤ワインを入れたグラスは、キリストの贖罪（しょくざい）の血の象徴であり、パンはキリストの体の象徴である聖餅である。というように事物を並べただけで人物画と同様の複雑なメッセージを伝えることができるというものである。中でも『ヴァニタス』（生のはかなさ）の主題がある。これは、はかないが美しいつかのまの生命の表現である。

例えば、花瓶に生けられている花、果物にたかる虫、壊れやすいガラス等、さらには、人間中心的な西欧の思想の反省から、東洋的思想が受け入れられはじめ、この世の全てのものが、ヴァニタスの表現となりうるのである。

『ヴァニタス』の静物は、よく知られた格言『メメント・モリ』（死を思え）のアレゴリカルな表現である。つまり『ヴァニタス』の主題の静物画こそ『ナチュラルモルト』としての静物画なのではないだろうか。

静物画の表現を大まかの二つに分けるとすると『トロンプ・ルイユ』と『ヴァニタス』に分けられるのである。

『トロンプ・ルイユ』の方は、精密な描写や、形象と秩序の自由な探求の場であり、一方『ヴァニタス』の方は事物によってメッセージを伝えるものである。前者は、後期印象派のゴーガンやセザンヌ、キュビズムのなど静物をかりて、その純粹造形の方法論としての静物画である。後者は、ゴッホなどで、彼にとっての事物の精神的重要性を表しているのである。

事物によってイメージを伝えるものが『静物画』なら、日常の『物』をそれとは切り離し、事物そのものの提出によって存在の意義を問う『レディー・メイド』の概念でもそうである。ならば、ウォーホルのキャンベルスープは、正当な『静物画』

といえるであろう。電気椅子は、まさに『メメント・モリ』の直喩であり、『ナチュラルモルトとしての静物画』にほかならない。

人物でさえ、それを『物』としてとらえているなら、『静物画』となりうるであろう。ギルバート・アンド・ジョージらは、自らの身体を『静物』と化し、その画廊の展示場の空間が、『静物画』となるのである。

つまり、この世の中の全ての『もの』が、『ヴァニタス』の静物画となりうるのであるから、写真が『静物画』であり、『静物』ともなりうるはずである。

---

## 静物画の構成要素

---

静岡県立美術館で開催された「静物 言葉なき物たちの祭典」はおそらく日本ではじめての、本格的な『静物』（スティルライフ）の展覧会だったのではないだろうか。

当時その展覧会のキュレーターであった井上明彦が、同展のカタログの中に、『静物—表象の建築』と題する論文を寄せている。

その中に「静物の一般的な構成要素は、主題となる動かない事物、それらが配されるところのテーブルや、棚、背景と空間、そしてそれらに総じて可視的現前を与える光というふうに、際寝て限定されている。[物]、[座]、[空間]、[光]というふうに限られた構成要素を組み合わせる画家は、自然から独立したひとつの空間的秩序を作る建築家や造園家に似ている。」と書いている。

これは『静物画』のことを言っているのではなく、写真のことを言っているのではないかとさえ思えてくるのである。

建築家などとりもって似ているのが、写真家なのではないだろうか。

主題となる動かない事物[物]は、つまり被写体となるもの、言い換えるとイメージである。人物を撮るときも、あるいは動くものを撮るときも、像を定着させるためには静止（ポーズ）させなくてはならない。そうしないと、像は定着されず、ぶれてしまう。あるいはぶれたまま定着されるのである。

「それらが配されるところのテーブルや、棚」つまり[座]は、フィルムであり、印画紙である。

背景と空間である[空間]は、写真とは空間をカメラの四角いフレームで切り取るものである。

「そしてそれら総てに可視的現前を与える光」、[光]は、写真には無くてならないものであり、写真はフォトグラフィー（光画）と呼ばれるくらいであるから、光が無くては写真は撮れないのである。光が無ければ成り立たないものである。

写真には、この[物]（被写体）、[座]（フィルム、印画紙）、[空間]（空間、距離）、[光]のどれがかけても写真は成り立たないのである。

さらに井上は、[物]、[座]、[空間]、[光]という4つの構成要素をくわしく説明している。

[物]は静物の場合「魚や兎、鳥などの獲物や花、果実などのように『生命ある自然の全体から切り離された自然の断片』であるか、厨房や居間、アトリエの中からさまざまな器物や道具のように『人間の生を支えるべくつくり出された人工物』である。」と書いている。

写真の場合、『生命ある自然の全体から切り離された自然の断片』である[物]を写し、さらに写真そのものが『生命ある自然の全体から切り離された自然の断片』なのであり、また写真は『人間の生を支えるべくつくり出された人工物』なのである。『かつて、それは、こんなふうな、存在していた』という証明として。しかも、世界を映す鏡として、あるいは、自己自身を映し出す鏡として。

[座]は、井上によると、「テーブルや棚などの支持体の平面は、われわれの目の前に事物を持ち上げるもの、そのことによって事物をわれわれに対しての存在とするものである。この平面は、床や地面のそれとは存在の位相を異にする。大地へと連続していく床が自然の延長であるとすれば、そこから垂直に断絶した一定の高みに均質な広がりをもたらす机やテーブルの平面は、われわれがそこで物を食べ、語り、仕事をし、思考するところの『文明の平面』である。」としている。

写真の場合、そこで物を食べたり、仕事をするという行為は無いが、語り、思考する場所なのである。写真を撮るという行為は、すべてのものを均一化することであり、写真上では総てが等価なのである。つまり写真にすることとは、[物]を自然という手の届かないところから、『文明の平面』に上げるということなのである。言い換えれば、写真にすることは、その[物]を考え、思考せよということなのである。

さらに井上は、「この[座]は[物]の自由な配置を支えるだけでなく、[物]を取りまとめ、[空間]に関連づける機能を持つ。テーブルの描写は、事物が確かにそこにあるという実在感を与えるのに重要な役割を果たすが、[座]と[物]をとりまく空気の表現も[空間]に絵画的実質をもたらす重要な役割を果たす。」と言っているのである。

ロランバルトは、『明るい部屋』の中で、「私が、写真に指向対象と呼ぶものは、ある映像または、ある記号によって指し示されるものであるが、それは現実のものであってもなくてもよいというわけではなく、『必ず現実のもの』でなければならない。それは金らの前に置かれていたものであってこれがなければ写真は存在しないであろう。絵画の場合には、実際に見たことがなくても、現実を装うことができ

る。言説は記号を組み合わせたものであり、それらの記号はなるほど指向対象をもっているが、しかしそのその指向対象は、たいていの場合、空想されたものでありうるし、また事実そうである。絵画や言説における模倣とちがって、写真の場合は、事物が『かつてそこにあった』とういことを決して否定できない。」と語っている。まさにそのとおりであって、写真に撮られているものは必ず存在していたのである。これは疑いの余地がないのである。言い換えれば、写真にそのものが写っていれば、それは確実に存在していたのである。さらにバルトの言葉をかりれば、「その対象が確かに存在したということと、その対象が写真に写っているその場所に確かにあったということも措定する」のである。写真の場合は、[物]とっしよに[空間]までも切り取るのである。

「[物][座][空間]を媒介し、統一的に関連付けるのは[光]である。床から外なる風景へとつながる空間を満たすのが、人間には統制しがたい自然の光であるのに対し、文明の平面という舞台上に上げられた事物たちを照らすのは、窓からの光であれ、蠟燭やランプないし電灯などの人口の光であれ、いずれも人間にコントロール可能な光である。光の強さ、量、方向を調節しながら、画家は世界に光を与え神をまねぶように、事物に秩序と実体を与えつつ『眼科の光景』を想像する。と井上は言う。

そう、まさに写真について語っているかのようである。

さらに写真は、人間には統制しがたかった自然の光でさえ、コントロールできるのである。世界をシャッタースピード（光の量）と絞り（強さ）の無限の組み合わせで、いかようにも捕らえることができるのである。

『写真』と『静物』の構成要素が同じなら、『写真』≒『静物』といえるかもしれない。それは決して同じものではありえないが、きわめて類似したものとは言えるはずである。

---

## 静かな生活

---

池澤夏樹の小説『スティルライフ』の冒頭にこのような文章がある。

世界がきみのために存在すると思っはいけない。世界はきみを入れる容器ではない。

世界と君は、二本の木が並んで立つように、どちらも寄りかかることなく、それぞれまっすぐに立っている。

君は自分のそばに世界という立派な木があることを知っている。それを喜んでいる。世界の方はきみのことを考えていないかもしれない。

でも、外に立つ世界とは別に、きみの中にも、一つの世界がある。きみは自分の内部の広大な薄明の世界を想像してみることができる。きみの意識は二つの世界の境界の上にいる。

大事なのは、山脈や、人や、染色工場や、セミ時雨などからなる外の世界と、きみの中にある広い世界との間に連絡をつけること、一步の距離をおいて並び立つ二つの世界の呼吸と調和をはかることだ。

たとえば、星を見るとかして。

二つの世界の呼吸と調和がうまくいっていると、毎日を過ごすのはずっと楽になる。心の力をよけいなことに使う必要がなくなる。

水の味がわかり、人を怒らせることが少なくなる。

星を正しく見るのはむずかしいが、上手になればそれだけの効果があるだろう。

星でなく、せせらぎや、セミ時雨でもいいのだけれども。

池澤がこの小説になぜ『スティルライフ』と題をつけたのかといえば、「美術用語の『静物画』であり、人々が醸し出す『静かな生活』の意味合いもこめた」といい、

「僕は人と人との関係よりも、人とモノとの関係に傾いている。いわゆる人間関係よりもちょっとずれたところに興味がある」と語っている。

この文章は、J.G.バラードが主張する、「『外宇宙』よりも『内宇宙』に目を注げ」といい、「この『内宇宙』というのは、純然たる精神や意識あるいは無意識の世界ではなく、『外なる現実と内なる精神が出会い、解け合う場所』」としている。

池澤のこの文は、バラードの主張を彼流に解釈し、声高ではない、静かな言い方で主張しているのである。「外に立つ世界」とは「外なる現実」のことであり、「一

歩の距離をにおいて並び立つ二つの世界の呼吸と調和をはかること」が「外なる現実と内なる精神が出会い、解け合う場所」なのである。

世界を、人間中心的な西欧的世界観でとらえても、人間は自然の一部であるとする東洋的世界観だけでもだめであると、「この世界が君のために存在するとおもってはいけない」といい、「世界は君を入れる容器ではない」と言っているのである。写真家のアルフレッド・スティーグリッツの彼の晩年の作品群の中に『エクィバレント』というシリーズがある。『エクィバレント』というのは、『等価』という意味で、彼はこれを、「私の雲や山を撮った写真は、私の最も深い経験とか、自分の基本となる哲学と同じ価値がある。雲や山などからなる自然と、それを撮った写真と自分の心を、全部同じようにし、吸収してしまうような写真、自分の内的な経験と対応するような写真を『エクィバレント』と呼ぶ。」といている。

これは「どちらも寄りかかることなく、それぞれまっすぐに立っている」ということであり、「星を見るとかして」、「並び立つ二つの世界の呼吸と調和をはかること」なのである。

かつて中平卓馬という写真家がいた。いや、いまでも写真家であることに違いはない。かつての中平がこのようなことを言っている。

おれは雨戸のふし穴だ。まるで暗い部屋のレンズのようなものだ。おれを通して妻と子供、猫の世界と外の世界は、正像と倒立像の関係に在った。どっちがどっちだかわからなかった。こっちが正像なら、あっちが倒立像だ。こっちが倒立像なら、あっちが正像だ。いずれにせよ、おれはふし穴だ。ただの穴ぼこでは存在ではない。・・・そんなことを考えた。

穴ぼこである存在ではない存在までも消し去ろうとして、彼はアルコール中毒で倒れて記憶を無くしてしまったのだ。彼は「二つの並び立つ世界」に折り合いがつけられずに、「心の力をよけいなこと」につかわざるおえなかったのである。彼は『静かな生活』が送れなかったのである。

しかし、スティーグリッツの言う『エクィバレント』の考えに照らし合わせると、中平の撮影する現在の写真は、『エクィバレント』という考えに当てはまっている、といえるのではないだろうか。なぜなら、彼の今撮っている写真には、何も写っていないにひとしいのである。あえて写っているとすれば、対象の『無』というものが写っている。あるいは、もっと高次元の『空』というものが写っているのかもしれない。これは彼が『無』であるからにほかならない。彼も、写している対象も、

写真も『等価』なのである。彼は今、『静かな生活』が送れているのである。または、『写真生活』を送っているのである。

『スティルライフ』という言葉の『スティール』とは映像（ムービー）に対して『普通の写真』という意味で使われる。（宣伝用に映画の一場面を撮ったものとして使われることもある。）ならば『スティルライフ』とは『写真生活』として使われてもいいのではなだろうか。

中平の言葉を借りると、「おれは穴ぼこである」という存在でない存在は、「二つの並び立つ境界」にいるのである。とても危うい存在である。「境界にいる君」とは、「暗い部屋のレンズ」であり、「外に立つ世界」とは「正像」で、「自分の内部の広大な薄明の世界」とは「倒立像」のことである。あるいは、その逆である。自分という「穴ぼこ」をとおしてはじめて、内宇宙である写真がたち現れてくるのである。「一步の距離をおいて並び立つ」というのは、写真は、近すぎでは見えなくなるし、遠すぎでは、何が写っているのかわからない。たえず一步の距離をおくこと。一定の距離をおくことでよく見えてくるのである。「どちらにも寄りかかることなく」である。

奈良原一高は、松岡正剛との対談の中で、ずばりこういっているのである。「写真というのはいろいろやっているように見えても、つきつめていけば、セレクションというひとことに尽きるとおもう。外の世界と自分の内部との組み合わせの、あらゆる段階におけるセレクションをやっている。写真はJ.G.バラードが『外なる現実と内なる精神とが出会い融合するところ』と語った内宇宙そのもののように思える。」セレクションというのは、被写体を選んだり、光を選んだり、シャッタースピード、絞り、プリントの段階にしても、焼き具合やトーンを選ぶなど、あらゆる段階において選択をしなくてはならない。それらの選択にはあらゆる組合せがあるのだが写真家がもっているイメージというのが、バラードの言う内宇宙の原型、あるいは母体となるものであろう。

絵画に於ける静物表現においても興味深いことがある。高村光太郎は、1911年に「静物画の新意義」という論文を発表し、それは静物画に於ける自己表現の可能性を説き、「人間は感覚の力に依る外、生の強度な充実を得る道はない。感覚の存在が自己の存在である。」といい、「客観と主観との合体の生命」を静物表現としたのである。この場合、客観とは外なる現実であり、主観とは自分のもつイメージであり、それらの合体の生命というのが、外なる現実と内なる精神が融合するところ

なのである。これを受けて、麻生三郎は、「画家が静物画を必要とする、描こうとするとはどういうことか」と問い、「事物を凝視し続けるうちに、事物への視線は自分にはね返って自己の解体を促す。つまり、対象凝視は、私の実像を問い、視線に反転する。対象物をより客観的にそして自分をよりまともに正視することだ。そしてまた始まる。」

つまり、静物表現でも、外なる現実と内なる精神が融合するところが、静物画になるのである。写真の場合は、それがそれがフィルム上であり、紙の上にたち現れ、静物画では、それがキャンバスの上に現れるのである。

どちらも、物を通しての自己発見であり、自己検証となるものである。

森山大道が飯沢耕太郎との対談の中では、「先験的にも経験的にも、いろいろな記憶が細胞の編み目の中に染み込んでいて、現実の何かを見ている瞬間に、その記憶のある部分と感応するのかもしれない。僕の写真を撮る衝動というのは既視感とのショットでそういう瞬間にシャッターを押している。」といている。飯沢は「森山さんの写真を見て思うのは、撮られたものすべてが『等価』というか、この風景はあっちより偉いんだ。みたいなことがない。」といているのである。

写真を撮るということは、その既視感との出会いであり、つまり、自分の内宇宙をみることである。

飯沢は「写真をじっと見つめていると、心の奥にしまいこまれた記憶や感情の断片が、不意に切実な痛みをともなってよみがえってくることがある。それは、はじめてみた物のはずなのに、まるで同じことを繰り返しているように感じる、あの『デジャ・ヴュ』（既視感）の体験とよく似ている。」ということも言っている。

写真を見て『デジャ・ヴュ』を感じるということも、自分の内宇宙を見ることになるのである。このとき写真が外宇宙となるのである。

写真を撮るということは、世界を見るということであり、自分の内宇宙を見ることである。つまり、世界を見るということは、自分を見ることでもある。写真を撮ることだけではなく、写真を見ることも、内宇宙を見ることである。

内宇宙である写真と外宇宙である世界が『等価』であるとするなら、写真を見ることによって外宇宙である世界を見ることと同じである。写真を見ることによって自分の内宇宙を見ることでもある。その写真は、こんどは、外宇宙となり、また、内宇宙に照らし合わせる。このようなフィードバックにより、より内宇宙である自分の「内部の広大な薄明の世界を想像してみる」ことができるのである。

写真は認識のメディアである。写真とは表現するためのメディアであるけれども、その前に世界を知るためのメディアである。

スーザン・ソントグは、『写真論』の中で、こう語っている。

実際なにかを写真の形で見るということは、内に魅惑を秘めた対象に出会うということである。写真映像の基本的な知識は、そこに表面がある。さて、その向こうには何があるのか、現実がこういうふうに見えるとするならば、その現実はどんなものであるはずかを考えよ、あるいは感じ直感せよ。と試みることである。自分では何も説明できない写真は、推論、思索、空想へのつikirることのない誘いである。

これは、「星を正しく見るのはむずかしい」のであり、「世界の方は君のことを考えていないかも知れない」しかし、「世界という立派な木があることを知って」いて、「それを喜んでいる」のである。

写真は、世界のことを考えると同時に自分自身を考えることができる道具である。世界をどのように見ているのか、あるいは、どのように見えるのかを検証するための手がかりとなるものである。

ニエプスとともに写真を発明した、ダゲールはこういいのこしている、「ダゲレオタイプはたんに自然の描写に役立つ道具ではない。それは自然に対して自分を複製する力を与える」と。

---

## 写真という静物

---

写真は「生命ある自然の全体から切り離された自然の断片」であり、「人間の生を支えるべく作り出された人工物」であるとするならば、写真は『静物』そのものなのではないだろうか。

『静物 言葉なき物たちの祭典』のカタログに飯沢耕太郎が寄せた論文、『モノに憑かれた写真家たち』に、「カルティエ・ブレッソンの『決定的瞬間』をとらえたスナップにしても『動き』に含まれているバランスを『不動のもの』とすることを最大の目標としている以上、一種の『静物写真』と見なすことができるのではないだろうか。この観点をよりラディカルに突きつめてゆくと『あらゆる写真は静物写真』であるというところまでいきつく。」とある。

これをよりラディカルに突きつめてゆくと『あらゆる写真は静物』であると。それには、ナチュラル・モルトとしての静物も含めて、すべての写真は『静物』なのである。

ここでは、静物写真、静物を撮影するもの、あるいは、コンストラクテッド・フォト（構成写真）をいっているのではなく、全ての写真、写真そのものの自体が『静物』であり、『静物画』であるということである。

ヴォルター・ベンヤミンは、写真がそもそも純然たる複製技術の所産であるために『アウラ』をもちえないと考えた。それに対してスーザン・ソントグは、「写真はべこべこになったり、変色したり、汚れたり、ひび割れたり、褪せたりしても、依然としてよく見えるし、往々にしてかえって上等にみえたりする。」といい、「写真固有の興味と、その美的価値の源泉はまさに時間が写真に及ぼした変質、それが作者の意図をのがれるありさまである。十分な時間を与えられれば多くの写真は『アウラ』を獲得するものである。」といている。

19世紀の古典的な印画などは、今日私たちが受ける写真の物質感とはかなり異なった様相をもつものが多い。印画紙の微妙な色調や表面の素材感、それらのプリントに独自の陰影を与え、見るものを写真の『アウラ』で包みこむ。

写真入り大衆雑誌により、印刷された写真映像が大衆に普及し始める1920年代と現在とでは、写真に対する意識の変容があるのである。

写真というのは印刷媒体を通して見るのが非常に多かったわけであるが、現在では、オリジナルプリントという概念の普及や、展覧会などで印画紙そのものを見る機会が多くなった。それは、『物としての写真』ということであり、写真を、たんに印画紙の上に焼きつけられた『イメージ』としてだけとらえるのではなく、その『イメージ』が刻印されているベースも含めて『写真』というものをとらえるということである。

それは、ベンヤミンが『アウラ』をもちえないといった写真が、『アウラ』をもちえるようになり、純然たる複製技術の所産であった写真が複製不能となるのである。写真の印画のもっている物質性は、別のものと変えようがない。紙であるということは『物』である。そのものを前にしたイメージというのは写真のイメージだけを受け止めるのとは違いがある。『物』であり、かつ『イメージ』なのである。

写真は、イメージというものを手で触れられるような『物』として、それを所有することができるのである。写真にすることによって（紙という物質にイメージを定着させることによって）イメージが所有することができる『物』となるのである。写真は印画紙や印刷として目に見え、手で触れることができる物質生を備えていながら、同時に非在のイメージを映し出す鏡として、一種の靈的存在であるように思えるのである。

「アウラ」を日本語では、『霊体』とか、『霊気』と訳されるのである。その『霊』は、昔は、『モノ』とも読んでいたのである。飯沢の論文の題が、『モノに憑かれた写真家たち』なのだ。つまりこれは、『物』に憑かれた（物を撮ることに熱中した）、という意味と『霊』に憑かれた（写真に撮られた物、あるいは人物の霊）、という二つの意味があるのではないだろうか。

ソントグがいった「十分な時間を与えられれば多くの写真は『アウラ』を獲得するものである。」というのは、別な意味で考えると、ロラン・バルトが、「写真は、もはやないもののことを告げはしないが、しかしかつてあったもののことだけは確実に告げる。」といったことの逆である。

写真は、かつてそれがあったことは確実だが、今はもうないかもしれないということなのである。十分な時間を与えられれば多くの、かつてあったものは『アウラ』（霊体）になっているのである。

ロラン・バルトは「私は、写真に撮られる瞬間、小さな死を経験し、ほんとうに幽霊になるのだ。」「死が写真のエイドス（本性）なのだ。」と語る。

写真は、『物』であり『霊』（モノ）でもあるのだ。

スーザン・ソntagは「写真はすべてメメント・モリ（死を連想させるもの）である。写真を撮ることは他人の（あるいは物の）死、運命、はかなさや無常に参入するということである。まさにこの瞬間を凍らせることによってすべての写真は時間の容赦ない溶解を証言しているのである。」と語っている。

静物表現で『ヴァニタス』は『メメント・モリ』のアレゴリカルな表現であった。つまり写真は、『ナチュラルモルトとしての静物』でもあるのではないだろうか。写真には現実とは異質な時間が流れている。それは死者たちの時間とでも言うべきものである。写真は、生を保存しようとして死を産み出す装置なのである。まるで博物館の展示物と同様である。生きたままは保存できないのである。

博物館の展示物である標本にせよ剥製にせよ、生命をもたない。生きているように見えるけれども、やはり死んでいるのである。本物の死者たちが、ほうっておけば腐敗し、分解して、消滅してしまうのに対して、写真にしても、博物館の展示物でも死んだまま、強制的に不変のフォルムに固定されてしまう。つまり半永久的に生き続けさせられるのである。

写真家の杉本博は、「『ジオラマ』のシリーズは最初『スティルライフ』と題をつけていました。そこにある生命（ライフ）は静止（スティル）しているからです。」と語っている。『生命』が『静止』しているというのは、生きていながら動かない死物となることである。死んでいながら生きているとも言えるのかもしれない。つまり、写真は『ナチュラルモルトとしての静物』でもあり『スティルライフとしての静物』でもあるのではないだろうか。

神話やお伽話にも、生きながら石にされてしまう物語があるが、写真となるということは、現実の生（あるいは死）の進行から疎外されて『静物』（動かざる生命）となるのである。

しかし、不安定に揺れ動く日常から離脱して、『静物』となるような、永遠の不動生というようなモノに触れてみたい、あるいは、自らそうなりたいという思いが、人間にはあるのかもしれない。

バルトがこのように語っている。「もし写真が神話に対する感受性をまだいくらかは保っている世界にあったら、人々はそこに含まれている象徴の豊かさを見て小躍

りせずにはいないだろう。なにしろ、愛する人の肉体が、ある貴金属、つまり銀を媒介として不滅な物となるのである。しかもその金属は、『錬金術』が扱うあらゆる金属と同じように、生きている、という考えが、さらにそこに付け加えられることであろう。」と。

人間は、必ず死んでしまう。しかし、写真となることで、半永久的に生き続けることができるのである。J.G.バラードは、『結晶世界』の中でこのように語る。「地球上の動植物が結晶化しすべての生物が緩慢な死、あるいは永遠の生を獲得する予兆のなかにこそ、私たちにとっての『現在』、その本質的な意味、あるいは、『死』と『再生』の秘儀が隠されている。」と書いている。光と銀がつくる結晶としての写真が、その本質というものを問いかけているのかもしれない。カメラという『暗い部屋』によって『死』に『再生』する写真というものに、それがあつたのではないだろうか。

しかも、バラードはこうもいっている。「宇宙から時間が過ぎ、空間と時間の結婚が成立しようとし、明と暗が溶け合い、人間は古来から憧れていた不死生を結晶世界の中でわがものとすることができる。」と。

写真は、空間を切り取る中で、時間をも切り取っているのである。その空間と時間の結婚の成立というものが、写真が産み出される瞬間とも言うべきものではないのか。写真という『結晶世界』の中で、写真に生まれ変わることによって、永遠の生を獲得することができるのである。『スティルライフ』の『スティル』とは、『なお～している』という意味もあるのである。『スティルライフ』とは、『ずっと生きる』ということかもしれない。

過去のものが現在に流れている時間の中に現れてくる。つまり、写真によって過去の時間が再現可能なのである。写真は、空間を切り取り、それによって時間をも切り取れるのである。過去の時間を物のように所有できるのである。

時間の流れを断続して定着して保存し、その断続物を再び集積して時間的に再構成した物が映画である。

『スティルライフ』とは、『スティール』が『ライフ』する、つまり『写真』が『活気』あるものとなる。それは、『活動写真』、『映画』とも言えるのである。

---

## 結び

---

翻訳不能だった『スティルライフ』という言葉が、写真というものを検証することによって翻訳することができた。しかし「ひと語でそれをせよ」と言われれば困ってしまう。あえて言うなら、くやしいけれども、やはり『静物』と答えてしまうだろう。しかし、そこには、これまで言葉を費やしてきたことが、その裏に隠されているのである。

---

小松 透1994年1月執筆

---

## 敬称略

## 参考文献

池澤夏樹『スティルライフ』中央公論社1988

谷川 『形象と時間』白水社1986

奈良原一高・松岡正剛『写真の時間』工作舎1981

スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳 晶文社1979

J.G.バラード『結晶世界』中村保男訳 東京創元社1969

飯沢耕太郎『写真の森のピクニック』朝日新聞社1991

『はるかな空の下で』日本の現代写真（カタログ）東京都写真美術館1993

『The new still-life』（カタログ）国際芸術文化振興会1993

『STUDIO VOICE No.203』インファス1992

『Deja-vu No.1』フォト・プラネット1990

『WAVE No.25』ペヨトル工房1990

ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳 みすず書房1985

『静物 言葉なき物たちの祭典』（カタログ）静岡県立美術館1990

『芸術学ハンドブック』草書房1989

鈴城雅文『写真＝その「肯定性」の方位』お茶の水書房1992