

《被災物》における「悲劇」の語り—— リアス・アーク美術館の災害展示を 事例に——

嶋孝脩

序章

古代ギリシアでは、過去の出来事を表象する上で、フィクションが重視されていた。アリストテレスは『詩学』第9章において、歴史と悲劇（＝詩作）を比較し、歴史がすでに起こったことを語ることに對し、悲劇は起こりうることを、ありそうな仕方ではと論じた¹。

岩波文庫版の『詩学』における上記引用文の訳注では、「歴史家がある歴史事件のなかに因果関係を見いだすことができないときでも、詩人はその同じ歴史事件のなかに「起こりうることを」を見てとり、そこから因果関係をもつ筋（ミュートス）をつくることができるのである」²と指摘している。つまり、『詩学』における悲劇とは、過去の出来事を表象する上で、混沌とした現実を筋立て、秩序化する役割を担っていたと言える。

しかし、美術史学者の香川檀は、「近代以降、過去を再構成し認識するための知は、「学」として専門化した歴史学が独占的に構築してきた」と述べ、『詩学』の議論を踏まえ、「学問よりも芸術を優位におく考え方は、とうに忘れられて久しいだろう」と指摘する³。

そして、現代における多くの博物館においても、過去を認識するための方法として、芸術ではなく学問的アプローチが採用され、客観的な知識の正当性に基づく展示が行われている。

ところが、近年の災害展示では、災害における特定困難な記憶に對し、芸術表現的アプローチを行う施設が現れるようになった。それは、宮城県気仙沼市にあるリアス・アーク美術館の常設展示「東日本大震災の記録と津波の災害史」で展示されている《被災物》⁴である。

詳細は後述するが「被災物」という言葉は、同館学芸員・同展示企画者の山内宏泰による造語であり、一般的に「ガレキ」と呼ばれるものを指す。《被災物》には、学芸員によって記された、方言など語り口調を用いた創作物語が添えられている。例えば、「ぬいぐるみ 2012. 3. 23 気仙沼市内の脇2丁目」に添えられた物語は次の通りである（図1）。

うちの子がね、大切にしてた“ぬいぐるみ”があったのね。それをね、すぐに帰れると思って、うちに置いてきてしまったのね…うちの子がね…ポンタが死んじゃったって、泣くの。あの子にとっては、たぶん親友だ

ったんだよね…

あれから、うちの子、変わってしまっ
てね。新しいの買ってやるからって、おばあ
ちゃんが言うんだけど…いらないって、
ポンタじゃなきゃダメなんだって言うのね

5
。

こうした展示手法は、津波被災によって特定困難となった被災者を想定し、震災以前の生活や被災者感情を例示することで、それらを想像する役割を持つとされている。

災害展示において過去の出来事に對し、歴史学など学問的アプローチが今もなお重要であることを認めながらも、繰り返される災害に對応していくためには、客観的な知識の提供だけでなく、芸術表現的アプローチによる来館者の体験について論じる必要があるのではないだろうか。

《被災物》に関する先行研究は、美術評論家の榎木野衣が『震美術論』において、「もの派」の議論に基づき、「被災物」の構造について分析し、繰り返される津波被災への警告として、時制としての未来にも属していると指摘する。一方、創作物語が「被災物」に對し果たす役割について触れられていたものの、その物語に関する詳しい分析や、それに基づく「被災物」との関係については議論の余地が残っている。

本研究では、リアス・アーク美術館の《被災物》に着目し、過去の出来事に對する芸術表現的アプローチの有効性を明らかにする。

第一章では、リアス・アーク美術館の常設展示「東日本大震災の記録と津波の災害史」と《被災物》の概要、榎木の先行研究について整理する。

第二章では、フランスの哲学者ポール・リクルの「歴史とフィクションの交叉」の概念に依拠しながら、《被災物》における過去の出来事に對する芸術表現的アプローチの有効性と、歴史意識について考察する。

第三章では、『詩学』の悲劇論に依拠しながら「被災物」に添えられた創作物語について分析し、「被災物」との連関による記憶の表象について考察する。

第一章 リアス・アーク美術館「東日本大震災の記録と津波の災害史」における《被災物》

第一節 「東日本大震災の記録と津波の災害史」の概要

宮城県気仙沼市にあるリアス・アーク美術館は、県内地域活性化対策事業において創設された「広域圏活性化プロジェクト事業」における「地域文化創造プロジェクト事業」の中核施設

として1994年に開館した公立美術館である。現在は、気仙沼市と南三陸町の1市1町で構成する気仙沼・本吉地域広域行政事務組合が管理運営を行なっている。

同館では、美術作品だけでなく、地域文化に関する資料を展示する総合博物館の機能を有しており、2006年には、明治29年の三陸大津波に関する特別展『描かれた惨状-風俗画報に見る三陸大海嘯の実態-』展を開催するなど、同地域の災害に関する調査研究を持続的に行ってきた経緯がある。そのため、2011年3月11日に発生した東北地方太平洋沖地震と、それに伴う津波被害も必然的に記録調査活動の対象となった。

記録調査活動は、同年3月16日より同館学芸員の独自の判断により開始、同月23日からは「気仙沼・本吉地域広域行政事務組合管理者及び、同教育委員会より、リアス・アーク美術館学芸係職員が東日本大震災記録担当」に関する公式の特命を受け、「気仙沼市並びに南三陸町内の東日本大震災及び津波被害」の記録調査活動を開始した⁶。そこでは主に、写真による記録と「被災物」の収集が行われた。

前述したように「被災物」という名称は、同館学芸員・同展示企画者の山内宏泰による造語である。同館のホームページでは、「被災物」という言葉について、以下のように説明している

「被災物」とは文字通り被災した物を意味します。被災した人を被災者と呼ぶように、当館では被災した物を被災物と表現します。一般にはガレキと表現されていますが、当館ではそれを正しい表現とは認識していません。瓦礫とは、瓦片と小石とを意味します。また転じて価値のない物、つまらない物を意味する言葉です。被災者にとって被災物は「価値のない、つまらないもの」ではありません。それらは破壊され、奪われた大切な家であり、家財であり、何よりも、大切な人生の記憶です⁷。

つまり、「被災物」という言葉は、従来用いられていた「ガレキ」という言葉との差別化を図るための造語であった。

そして「被災物」の収集では、「津波の破壊力、火災の激しさなど、物理的な破壊力等が一見してわかるもの」「災害によって奪われた日常を象徴する生活用品や、震災以前の日常の記憶を呼び起こすようなもの」⁸の2種類に分類され、収集前に記録写真を撮影し、収集場所、収集日時、収集時の周辺状況、収集時にイメージさせられたストーリーなどを文章化し、資料カードとして記録している⁹。

調査活動は、2012年12月末まで続き、被災現場写真約3万点、補助的に撮影した動画約80点、被災物約250点、その他、災害史関連資料などが収集され¹⁰、2013年4月3日、それら資料を公開するため、常設展示「東日本大震災の記録と津波の災害史」を開始した。

同展示は、「東日本大震災をいかに表現するか、地域の未来のためにどう活かしていくか」というテーマで編集されており、展示構成は、前半に「被災現場からのレポート」、後半に「被災者感情として」「失われたもの・こと」「次への備えとして」「まちの歴史と被害の因果関係」の4つのテーマを設定し、各テーマに沿った形で「被災現場写真」(203点)、「被災物」(155点)、「キーワードパネル」「歴史資料」(137点)がそれぞれ展示されている。

同館では、震災をヒューマンエラーの蓄積が関与する現象と捉えており、展示においては「災害を大規模化させた人間側の問題を指摘し、広く一般に分有、共有させるための回路を生み出し、未来を考える場を提供することを一つの目的としている」と述べている¹¹。

また、調査に当たった学芸員3名中、2名が津波によって自宅を失うなど、同館職員の多くが被災しており¹²、災害の客観的記録や被災者の主観的記憶を展示するにあたり、来館者に対し当事者意識を覚醒させる必要があると強く意識させられたという¹³。

その結果、被災経験のない来館者に、災害に関する正確な情報を伝達すると同時に、当事者意識の獲得を促すため、客体が有する主観的な相似経験を覚醒させる必要があるとし¹⁴、「被災物」の展示において、比喩表現を用いた芸術表現的アプローチの採用に至った。

第二節 《被災物》の概要

それでは《被災物》とは何か。《被災物》には、収集場所・日時を記したキャプションと、物語を綴ったハガキが添えられている。

展示されている《被災物》は、前述したように「津波の破壊力、火災の激しさなど、物理的な破壊力等が一見してわかるもの」「災害によって奪われた日常を象徴する生活用品や、震災以前の日常の記憶を呼び起こすようなもの」の2種類に分類される。例えば、「鉄骨 2011. 11. 18 気仙沼市弁天町2丁目」に添えられた物語は、前者の分類にあたる(図2)。

我が家は、だいたい4階建てくらいの鉄骨のビルで、地区の一時避難にもなっていました。その3階と4階を借りてたんですが、根こそぎ流されました・・・家にはペットがいて・・・ダメでしたね。

半月後くらいに、元の場所から 200m くらい離れた場所で、骨だけになった我が家を発見して・・・嬉しかったです。

鉄骨がグニャグニャで、壁はないんですが、風呂場だけはしっかり残っていましたね。

鉄骨の建物は津波には耐えられないんですね。家にいたら死んでましたね¹⁵。

また、「トランペット 2011.1118 気仙沼市内の脇 2 丁目」に添えられた物語は、後者の分類にあたる (図 3)。

中学校の時に吹奏楽部で、トランペットを吹いてました。楽器は自分で買わないといけないので、親には嫌がられましたが。それで、まあ、練習用程度の安いのを買ってもらったんですよ。

先輩で、開業医の息子がいて、彼のトランペットはすごくいいやつでした。音が全然違うんです。でも、先輩は下手だったので、安物でも私の方がいい音出せましたよ。

東北大会まで行って、今でもたまに吹奏楽部のメンバーで集まるんですよ。2 人かけちゃいましたね・・・¹⁶

ハガキには、方言による語り口調で物語が記されており、それらは当事者による証言記録ではなく、学芸員の山内によって記された創作物語である。

展示会場では、会場の入り口付近に「【解説】被災物の展示について」と題したキャプションが設置されており、《被災物》に添えられた物語がフィクションであることを事前にアナウンスしている。

当館が被災物を展示する主たる目的は、単に「破壊された物体」を見ていただくことではなく、被災物を介してそれらが使われていた震災以前の人々の暮らし、日常、さらには被災者が抱えている思いを想像していただくことです。

平穏な日常下において特に意識されていなかった記憶の多くが、じつは身の回りにある様々な物に宿っていたのだということ。を、私たちは津波被災によって思い知らされました。ハガキに綴られた物語は、本展示の編集にあたった学芸員が、震災発生以降、一被災者として被災地で約 2 年間生活する中、友人、知人、また記録調査活動の現場で出会った被災者らとの間で交わした「被災物及び震災被災にまつわる会話」を

基に、本人の被災経験とリアス・アーク美術館に蓄積された地域文化関連資料の内容、地域性などを反映させ、記録として残すことが困難な津波被災の諸事象を例示しようとした創作物語です。(「【解説】被災物の展示について」より一部抜粋)

同展示では、「被災物」を「記憶再生装置」と捉えており、諸事象を例示した創作物語を添えるというインスタレーションの手法によって、震災以前の生活の想像を促している。

また、山内は、「被災物」の概念について、物的定義と心的定義の 2 種類に分類する。まず、物的定義について以下のように説明する。

物的定義において、被災物とはもともと固有の意味、機能、用途を持つ人工物であり、人々の暮らしにおいて使用されていた、あるいはその役目を終えて保管されていたモノのうちで、災害等によって汚染、破壊されるなどした結果その機能、用途を失った、あるいは十分に満たすことができなくなったモノを意味する¹⁷。

次に心的定義において以下のように説明する。

心的定義において、被災物とは被災した者の心情を語るための媒体である。災害等による被災により汚染、破壊されるなどした家屋、家財、その他ありとあらゆる日用品のうちで、同様の被災経験を持つ者に被災前の生活記憶を想起させるモノを意味する。

なお、「災い」という言葉は人に不幸をもたらす物事や、その結果による不幸な出来事を意味する。そして「被災」とは人が災難を受けること、災害、災いにあうことを意味する。つまり、被災とは非常に心的な現象であることから、心を持たない物体が被災していることを表す被災物という言葉は、一つの比喩的表現である¹⁸。

山内は「被災物」の価値について、被災者か、同様の被災経験を持つ者が想起する被災前の記憶によってのみ価値、意味が固定されるという¹⁹。そのため《被災物》の展示では、創作物語によって「被災物」に内在するイメージを共有し、共感を通じることで第三者へと価値を伝達している。

山内は、「被災物」の価値を伝達する物語の役割について以下のように述べる。

「記憶の分有、共有、拡散をはかり、地域住民の命を守る展示」を実現するために、わたしは美術展示手法や、比喩表現による展示解説等を自館の災害記録資料常設展示で試みてきた。自然を変えようとする「防災」ではなく、みずからが変わることで被害を軽減する「減災」を目的に災害の記憶等を伝承していくためには、学術的記録資料のみならず、身体的感覚、感情などを刺激する何か、たとえば物語などの存在が必要だとわたしは考えている。減災行動をおこさせるためには実感をともなう危機意識が必要である。学習者自身もっているはずの相似の経験を想起させ、痛み、悲しみ、怒り、恐怖などの身体的共感覚を引きだし、未経験の事柄に現実味を帯びさせる。そのためには学習者自身の「想像力」が不可欠であり、伝える側は、想像力を発現させる伝えかた、適切な表現を創出しなければならない。ゆえに、そのような表現の追求においては、科学的視点のみならず、芸術的視点、感性に訴える表現が必要なのである²⁰。

つまり、来館者へ減災に必要な危機意識を持たせるため、物語により感性に訴え、当事者視点の想像を図っていると言える。

山内がこうした芸術表現的アプローチに至った背景には、自身の経歴も関係するだろう。山内は、美術家・彫刻家としても活動しており、2006年に実施した特別展「描かれた惨状-風俗画報に見る三陸大海嘯の実態-」では、当時、気象庁が発表した明治三陸大津波での死者数27122人を可視化するため、27122体の紙人形や、6メートルの津波を再現した模型を設置するなど、美術家としての活動を反映させた学芸員活動を行った。また2008年には、より多くの人に三陸地方の津波を伝えるため、山内ヒロヤス名義で明治三陸大陸津波を題材とした小説『砂の城』を自費出版するなど、学芸員という立場を超え、作家として減災の啓発をも行っている。

山内は、学芸員という仕事について以下のよう

私が思う学芸員とは、人とのコミュニケーションを必要とする「伝える」仕事であり、展示というのはものを使った「表現」です。そして美術館は新しいものを「生み出す」場所です。リアス・アーク美術館では館内のほぼすべての展示であるとか、あらゆるものを総合プロデュースしています。というのも、学芸員に着任したときか

ら、現状の美術館や博物館の企画の外注態勢や展示方法に疑問を持っていたからです。特に「人を動かす」目的で展示をデザインするならば、従来の方法では通用しないと思っています。だから今回の震災の展示も客観的な情報を並べるだけではなく、必然的に「伝える」デザインとなりました²¹。

今回の展示の場合、主観的な資料（補助資料としての表現物、例え話の提供）を展示に組み込むことについては、批判的意見が寄せられることも想定できていたが、地域住民の命を守るための展示として、伝わらなければ意味のない展示であると主張している²²。

以上のことから《被災物》とは、来館者に減災を啓発するため、「被災物」を「記憶再生装置」と捉え、創作物語を添えるインスタレーションの手法を用いることで、特定困難な震災以前の人々の暮らしや被災者が抱えている思いを想像させ、当事者意識を持たせることを目的とした、地域住民の命を守るための展示と言える。

第三節 《被災物》の先行研究

ところで《被災物》に関しては、美術評論家の榎木野衣が行った分析がすでにある。榎木は、「震災という大きな出来事にまつわる「事後の美術」は、いかなるかたちであれ、起こってしまったことを表現するだけでは済まされない」²³とし、日本の地理的条件などから災害が繰り返されることを踏まえ、災害に対し芸術は、起こったことの記録ではなく記憶を伝える表現、事後ではなく事前を伝える潜在態となる必要があると主張する²⁴。こうした観点が、先の山内とほぼ同じ姿勢を共有していることは重要であろう。

そして榎木は、「東日本大震災の記録と津波の災害史」を鑑賞した際、広島

かに抵抗していると指摘しているのである。

本来キャプションとは、展示物の情報の補助的な要素となり、客観性が求められる。しかし、「被災物」に添えられたキャプションは「解説」ではなく、フィクショナルな語りが記されており、「警告」のためにデザインされている点で、その有効性を認めている。

一方、榎木によれば自然災害とは、加害者や被害者が本当の意味では存在せず、主客を未分にすることから、その一部分である「被災物」は、客観的な解説が成り立たない、強固な即物性を持った「そのもの」とであると主張する。そのため、「被災物」の「解説」は、従来の「キャプション」をささやかに異化するだけでなく、無情な即物性と向き合うために、強い主観性が必要になったと論じる²⁶。その反面、被災物における言葉と「もの」は接点を見出すことなく、平行線を辿っているという²⁷。

注目すべきは、榎木がここで、「被災物」という「もの」を「そのもの」として放置しない理由を明らかにするため、「もの派」との比較を行っている点である。周知のように「もの派」とは、「もの」を「そのもの」として設置し、鑑賞者に自由な解釈を促し、鑑賞者との現象学的な、一回性の出会いを目的とする。ところが、「被災物」としての「もの」は、現前性の中で浮かび上がる「出会い」を目的にしておらず、津波被災への警告という観点から、過去だけでなく来という時制にも属する、反復可能性を持った複数の「ものもの」とであると指摘する²⁸。

榎木は、「もの」と「ものもの」の区別について次のように述べている。「もの」の特徴が、主客間における非対称的な衝突性/意識による貫入可能性にあるのに対して、「ものもの」は、緩やかで身体的な貫入性を持っている。すなわち、明確な輪郭や実体性を持たない分、繰り返し貫入体験ができる「未然性」を帯びており、それゆえ意識の明瞭性はかえって背後に遠のくところにあるという²⁹。そして、何度も回帰し、反復し、忘却することが可能な複数性を帯びているところに、榎木は意義を見出している³⁰。さらに、「ものもの」が呼び覚ます記憶の所在は不確定であるため、容易に「未来の記憶」、すなわち予感へと反転する。そのため、不確定な恐怖にもすり替わるのだと指摘する³¹。

「被災物」には、「もの派」におけるような「もの」としての一回性、唯一性は存在しない。したがって、「ものもの」として存在する「被災物」に添えられた「解説」は、繰り返される津波被災への警告という意味で、円環する時に属していることを鑑賞者に知らせるための、小さなきっかけになりうるのだという³²。

第二章 ポール・リクールにおける「歴史とフィクションの交叉」の概念について

第一節 「歴史とフィクションの交叉」における歴史記述論

前章で述べたように、《被災物》には、災害展示におけるナラティヴに、フィクションの要素を導入することで、明確に従来の災害展示とは異なる立場をとっていると言える。同時にそれはまた、より大きな視点でいえば「歴史」をどう語るのか、という問いをめぐる新たな方法論の模索であるということもできる。周知のように近代以降の歴史学は、客観的事実に依拠することでその語りを成立させてきた。だが、まさにこうした方法に関して、第二次世界大戦後の哲学者や歴史学者が異を唱えてきたことはよく知られている。そこで本章では、《被災物》という語りを、そうした新しい歴史学の視点から検証してみよう。第一節では、そうした観点から、ポール・リクールの『時間と物語Ⅲ』における「歴史とフィクションの交叉」における歴史記述論について整理し、《被災物》における過去の出来事に対する芸術表現的アプローチの有効性について考察する。リクールにとって物語とは、現実を理解する手段であり、歴史もフィクションも、物語を通じ「起こったこと」「起こり得ること」として表現することで現実の理解に繋げていこうとしているからである。

「歴史とフィクションの交叉」の議論に入る前に、まず、リクールのミメシス論について簡単に触れておく。

リクールは、アリストテレスの『詩学』におけるミメシス論を拡大し、「三重のミメシス論」を提唱する。そして、ミメシスⅠ、ミメシスⅡ、ミメシスⅢの3つの契機に区別し、それらの循環関係について指摘する。ミメシスⅠは「先形象化」と呼ばれ、テキスト化する以前の、実践的領域における事象の先行理解にあたる。ミメシスⅡは「統合形象化」と呼ばれ、ミメシスⅠを前提とし、出来事を筋立て、物語として統合(テキスト化)する過程にあたる。ミメシスⅢは「再形象化」と呼ばれ、「統合形象化」されたテキスト世界と、実践的領域における読者の世界を交叉させることで、ミメシスⅡをありのままに受容するのではなく、読者の読解により再び形象化されるという作品受容の概念にあたる。

そしてリクールは、ミメシスⅠからミメシスⅢの過程に循環関係を見出す。「先形象化」された事象は「統合形象化」へと転じ、「統合形象化」されたテキスト世界は読者の世界で「再形象化」へと転じる。そして「再形象化」は、自分の実存の地平を拡大することで、「先形象化」に影響するというのである。以上の議論を踏ま

え、「歴史とフィクションの交叉」における歴史記述論について整理してみよう。リクールは、その中で、「歴史のフィクション化」と「フィクションの歴史化」について指摘している。まず、「歴史のフィクション化」とは何か。そもそも歴史とは、実在性を志向するものである。歴史家にとって史料とは、過去の実在性を明らかにする証拠手段であり、そこに残された痕跡を追跡することで、過去の出来事に対する価値や評価など、歴史的有意味性を見出す。そのためリクールは、歴史とフィクションの分割線は史料にあると指摘する³³。そして、歴史家と過去の出来事の間を「負債」と呼んでいる。

歴史家は史料をととして、史料の証明によって、かつてあったものに従属している。歴史家は過去に対して負債を、死者に対して認知の負債を負っているが、その負債は歴史家を、支払い能力のない負債者とする³⁴。

ここでいう「支払い能力のない負債者」とは、歴史家は過去の出来事に対し、完全な形で再構成できないということを指しているだろう。リクールは、歴史家をそのような意味での「負債者」と位置付けた上で、歴史記述と過去の実在性との関係について「代理表出」という概念を提起している。リクールはさらに進んで、歴史記述において過去の実在性を志向する上で、コリングウッドの「追体験」の概念のように、過去との同一化を図る〈同〉の概念と、ミシェル・ド・セルトーのように同一化を避け、時間的距離を還元しようとする〈異〉の概念における対立を経て、そのどちらにも回収されない、過去を「のようである」と語る〈類似〉の概念を見出す。リクールは、歴史記述に〈類似〉の概念を援用することで、事実が実際に起こったようにという視点が与えられるとし、「〈類似〉はまさしく、〈……のようである〉が、〈……である〉と同時に〈……でない〉であるかぎりにおいて、追体験の力と距離をおく力とをそれ自身の中に保持しているのである」³⁵と指摘する。つまり「代理表出」とは、歴史記述と過去の実在性において比喻論的な関係を構築するということである。

こうして、リクールにおける歴史記述とは、〈類似〉の概念に依拠することから、再形象化された過去として、「準虚構」としての性質を持つことになる。これが「歴史のフィクション化」である。

注意すべきなのは、こうしたリクールの議論が、アウシュヴィッツのような歴史の語りとも結びついている点である。リクールは、アウシ

ュヴィッツのような出来事に対し、決して忘れてはいけない犠牲者の歴史と捉えており、倫理的中立化を望ましいとは考えていない。リクールは、「フィクションは恐怖に襲われている語り手に眼を与える。見るための、語るための眼である」³⁶とし、アウシュヴィッツのような出来事に対し、フィクションの準直観性としての有効性を指摘する。そして、歴史記述において、フィクションは忘れ得ないもののために仕え³⁷、「忘れまいとする意志のみが、こうした犯罪を永久に繰り返されないようにすることができるのである」³⁸と論じる。

では、「フィクションの歴史化」とはどういうことなのか。フィクションは歴史物語と異なり、非実在性を志向するものとして、フィクション物語の語り手によって、「テキスト世界」が構築される。

リクールは、物語るということは、「それが実際に起きたかのように物語る」ことであり、「起きたかのように」ということが、物語の意味作用にとって不可欠であると指摘する³⁹。第一に、「それが実際に起きたかのように物語る」ということは、文法上、過去時制で語られている。つまり、「フィクション物語で語られる出来事は、物語る声にとっての過去事象」⁴⁰であり、フィクション物語は「準過去」としての性質を持つと指摘する。第二に、「それが実際に起きたかのように物語る」ということは、アリストテレスの悲劇論に基づくものであり、筋立ては、蓋然的か必然的でなければならないという。そして、フィクションの「準過去」としての性質は、「歴史的過去の実現されなかったある種の可能性を、あとからふりかえって解放する」ものとして「実際の過去の中に埋もれている可能性の探知機となる」⁴¹という。このときリクールは、フィクションの歴史化とは、歴史記述において、史料という外的拘束から独立する一方、筋立てて物語るための内的拘束に従うのだと分析する。

以上の議論を踏まえリクールは、「結論として、時間の再形象化における歴史とフィクションの交叉は、結局のところ、フィクションの準歴史的契機が、歴史の準虚構的契機と交代しながら、相互に侵食しあうところに存する」⁴²と述べる。以上のような観点に立つならば、「歴史とフィクションの交叉」とは、歴史記述において、歴史的事実と詩的事実が「再形象化」において交わることだと言えるだろう。だとすれば、まさにこの点において、《被災物》における芸術表現的アプローチの有効性が明らかとなる。すなわち、《被災物》に添えられた創作物語

はフィクションとして、「準過去」としての性格を内在し、「被災物」における「実際の過去の中に埋もれている可能性の探知機」として特定困難な記憶へのアプローチを図っているのだと考えられるからである。

第二節 「歴史とフィクションの交叉」における歴史意識

では、こうした《被災物》を通した歴史記述のなかにある、過去の出来事をいかに自覚するかという歴史意識について、どのように考えればよいのか。本節では、リクールの「歴史とフィクションの交叉」における歴史意識論について整理し、《被災物》における歴史意識を明らかにする。哲学研究者の山野弘樹は、前述した「フィクションの準歴史的契機」と「歴史の準虚構的契機」が相互に侵食しあうということについて、歴史記述としてだけでなく、歴史意識の観点から再解釈する。山野は、リクールの「忘れまいとする意志のみが、こうした犯罪を永久に繰り返されないようにすることができるのである（山野の翻訳では、「決して忘れない」という意志のみが、こうした重罪がもはや永久に繰り返されないようにすることができるのである）」という記述を通じ、「決して忘れない」「二度と繰り返さない」という意志から「負債」としての感情を見出す。そして、「決して忘れない」という意志が求めるのは、〈過去を絶えず再解釈する〉という歴史記述の営みであり、「二度と繰り返さない」という意識が求めるのは、〈別様の未来を再構想する〉というフィクションの営みであると論じる⁴³。つまり、歴史記述とフィクションは、「決して忘れてはいけない」「二度と繰り返さない」という二重の責務を有した歴史意識において、協働関係を結ぶと論じている⁴⁴。

では、以上の議論に依拠した場合、《被災物》における歴史意識はどうなるのか。それはまさに、歴史とフィクションにおける、二重の責務を有した歴史意識ではないだろうか。

繰り返しになるが、《被災物》とは、「被災物」に内在する、特定困難だった震災以前の生活、被災者の思いへの想像を補助するため、「被災物」に対し、それらを例示した創作物語が添えられている。《被災物》における創作物語は、その内容が外的拘束に制限されず、内的拘束に従いながら記述されているという点において、紛れもなくフィクションであると言えるだろう。そのため《被災物》とは、添えられた創作物語によって、〈別様の未来を再構想する〉というフィクションにおける「二度と繰り返さない」という歴史意識を内在させていると言えるのではないだろうか。

い」という歴史意識を内在させていると言えるのではないだろうか。

榎木の議論では、創作物語に対し「円環する時に属していることを鑑賞者に知らせるための、小さなきっかけ」であると主張していたが、山野の議論に従えば、そうした歴史意識は、フィクションによって構築されるということがわかる。

一方、《被災物》は、歴史記述としての歴史意識を持たないのだろうか。前述したように、《被災物》に添えられた創作物語はフィクションであり、歴史記述そのものであると言い難い。

しかし、《被災物》は「記憶再生装置」として位置付けられており、創作物語によって特定困難な記憶の想像を補助している。言い換えれば、過去の実在性を明らかにするための史料に対し、歴史記述における「準虚構」としての概念を拡大し、完全なフィクションを例示することで歴史的有意味性を模索している。

つまり、史料に対し芸術表現的アプローチを図ることで歴史的有意味性を模索するという意識からは、〈過去を絶えず再解釈する〉という歴史記述における「決して忘れない」という歴史意識の内在も指摘できる。

以上のことから《被災物》は第一に、地域住民に対し減災を促し、地域住民を守る展示を実現させるため、フィクションによる「二度と繰り返さない」という歴史意識を内在させている。第二に、「被災物」それ自体は、「記憶再生装置」として位置付けられており、実在性を志向する過去の代理表出とみなされた痕跡としての機能を持っている。そのため、特定困難な記憶に対し、歴史記述における「準虚構」としての概念を拡大させ、史料に対し芸術表現的アプローチを図ることで歴史的有意味性を模索しているという観点からは、歴史記述における「決して忘れない」という歴史意識も内在させていると指摘できる。

つまり、《被災物》における歴史意識とは、歴史記述における「決して忘れてはいけない」という意識と、フィクションにおける「二度と繰り返さない」という意識を、二重の責務として有していると言えるのである。

第三章 《被災物》における記憶の表象

第一節 《被災物》の悲劇性

さて、すでに述べたように、《被災物》展示では、創作物語によって「被災物」に内在するイメージを共有し、共感を通じることで第三者へと価値を伝達しているという。では、《被災物》に添えられた創作物語は実際、どのような構造をしており、「被災物」に対しどのように作用し

ているのだろうか。本節では、アリストテレスの『詩学』における悲劇論に依拠しながら創作物語の構造について考察する。

前述したように悲劇とは、過去の出来事について、すでに起こったことではなく、起こる可能性があることを、ありそうな仕方、必然的な仕方でフィクションとして現実にも再配置することである。その上で『詩学』では、悲劇の定義について以下のように説明する。

悲劇とは、一定の大きさをそなえ完結した高貴な行為、の再現（ミーメシス）であり、快い効果をあたえる言葉を使用し、しかも作品の部分部分によってそれぞれの媒体を別々に用い、叙述によってではなく、行為する人物たちによっておこなわれ、あわれみとおそれを通じて、そのような感情の浄化（カタルシス）を達成する物である⁴⁵。

そして、悲劇の構成する最も重要な要素として、筋（ミュートス）を挙げ⁴⁶、「逆転（ペリペテイア）」「認知（アナグノーリスス）」「苦難（パトス）」の3つの要素によって構成されると指摘する。

「逆転」とは、これまでとは反対の方向へ転じる、行為の転換であるとし⁴⁷、「認知」とは、それまで幸福であるか不幸であるかがはっきりしていた人々が愛するか憎むかすることになるような無知から知への転換⁴⁸とし、「逆転」には、主人公が無知から知へと転換する「認知」を伴う。そして「苦難」は、人物が破滅したり苦痛をうけたりする行為を指す⁴⁹。

『詩学』での議論を踏まえ、《被災物》に添えられた創作物語の構造について考えるならば、まず、「当事者による語り」という行為の再現を通じ、起こる可能性があることを例示しているという点で、表層的ではあるが悲劇性を指摘できるだろう。

では、悲劇の構成する最も重要な要素である筋はどうだろうか。短い物語の中で、「逆転」「認知」「苦難」といった要素は内在しているのだろうか。演劇学者の藤井慎太郎は、東日本大震災を受け、『詩学』における「逆転」「認知」の概念に着目し、大震災における悲劇的な性格について言及している。

まず、藤井によれば、「大災害 / 大惨事」を意味する「カタストロフィ」という言葉は、本来、演劇用語として用いられており、語源である「カタストロフェー」は「逆転（ペリペテイア）」と同義として扱われ、幸福な状態から不幸な状態への逆転としてだけでなく、不幸な状態から

幸福な状態への逆転としても用いられていたという⁵⁰。そして近代以降、演劇において悲劇的な結末への逆転に意味が限定されるようになったことをきっかけに、「大災害 / 大惨事」を意味する言葉として、広く用いられるようになったと整理する。

そして藤井は、「大震災は確かに覆い隠されていた問題を明るみに出し、無知から知への逆転を導いた。そのことを考えるならば、大震災は、不幸になるはずのない多くの人を、幸福から不幸な状態へと逆転させるとともに、無知から知に至る認知を強いたという意味において、まさしく「悲劇的」であったとひとまず言うのであろう」⁵¹と指摘しているのである。

こうした「悲劇」の視点による分析は、われわれがこれまで見てきた《被災物》の創作物語について、新たな見方を提供してくれる。

「鉄骨」の事例では、津波により、地区の一時避難にもなっていた場所が被災したこと、鉄骨の建物は津波には耐えられないということをも明らかにしていることから、津波による幸福から不幸への逆転と、無知から知への転換を綴っていると見える。この他にも、「津波の破壊力、火災の激しさなど、物理的な破壊力等が一見してわかるもの」に分類されたであろう《被災物》を中心に、津波や火災に対する、無知から知への転換を描いたものは多数存在する。

一方、「ぬいぐるみ」や「トランペット」の事例では、津波による「逆転」としての要素は、展示の性格上、間接的に読み取れるものの、「認知」としての要素は、短い物語の中で詳しく描かれず、むしろ、大切にしていたものを失ったことの悲しみや、震災前のメンバーと演奏できないことの喪失感など、震災に伴う「苦難」としての要素を中心に描いているようにも見える。それは、減災行動を促すため、身体的感覚、感情などを刺激することを目的とした、同展示における《被災物》独自の役割に起因するだろう。つまり、「苦難」を中心に描いた物語は、来館者に対し、当事者へのあわれみや、津波へのおそれを想起させている。

そのため、《被災物》に添えられた創作物語は総じて、震災・津波による「逆転」と、それに伴う「苦難」としての要素が中心として直接的・間接的に描かれ、来館者の身体的感覚や感情を刺激する。

以上のことから、《被災物》に添えられた創作物語は、当事者による語りという行為を再現し、起こる可能性があることを例示している他、震災・津波による幸福から不幸への逆転と、無知から知に至る認知や、苦難を、直接的・間接的に描いていることから、アリストテレス的な意味における悲劇の語りと同様の構造を有してい

ると考えられるのである。

二節 《被災物》における記憶の分有

では、創作物語が「被災物」に添えられたとき、来館者はどのように記憶を表象するのだろうか。悲劇のドラマトゥルギーについて、美学者の西村清和の議論に依拠して考察する。西村は、悲劇のドラマトゥルギーについて以下のように論じる。

観客としてわたしがなしうることは、主人公に同一化し感情移入し、その人生をみずから生きることではなく、わたしの観客としてのポジションから、主人公への関心や愛着をつよめ、かれに与し、かれの「がわに立つ」こと、つまりは「共感」することである。そして、わたしを主人公のがわに立たせること、これによって主人公に与する遠近法のもとで劇的状況の全体的な意味を理解させ、悲劇的な高揚に立たせること、これが、わたしに特定の視点を指示するテキストのストラテジーであり、悲劇のドラマトゥルギーなのである⁵²。

このような視点に立つならば、《被災物》において悲劇の語りを内在させた創作物語は、来館者に対し、観客としてのポジションから、仮想した被災者の視点に立たせることで、劇的状況（被災者における記憶や思い）の全体的な意味を理解させ、悲劇的な高揚に立たせることで、「ガレキ」から「被災物」への価値の転換を図り、同時にまた特定困難な記憶の想像の補助を行う。

そればかりでなく、創作物語は、記録として残すことが困難な津波被災の諸事象を例示したフィクションであり、想像を補助するものとして併存させていることが事前にアナウンスされている。つまり、記憶の表象不可能性を前提条件としているのだが、そのことはまた、《被災物》における芸術表現的アプローチに対し、記憶の分有としての性格を見出すことにもつながるのではないだろうか。

建築史家の笠原一人やアラブ文学者・思想学者の岡真里が指摘するように、記憶は表象不可能性や共約不可能性を前提とし、共有ではなく分有することが求められる。笠原は、記憶の分有を前提とする表現方法として、再現など、価値が一義的に決定された記憶を受け取る際に得られるような現実性を意味する「記憶のリアリティ」ではなく、現在の立場から、出来事に対して他者として関わり、主体的かつ自由に過去の出来事をとらえる際に得られる現実性を意味する「記憶のアクチュアリティ」を表現するべ

きであると指摘する⁵³。

以上の議論をまとめると、《被災物》とは、表象不可能性、共約不可能性の地平において記憶の分有を行っていると考えられる。

前章での議論を踏まえるならば、《被災物》に添えられた創作物語は、「被災物」に内在する特定困難な記憶へアプローチするため、歴史記述における「準虚構」としての概念を拡大させた比喩論的アプローチであり、あくまで〈類似〉の概念に基づき「のようである」という視点を与えているに過ぎず、〈同〉と〈異〉、そのどちらの要素も内包する。つまり《被災物》とは、「決して忘れてはいけない」「二度と繰り返さない」という2つの歴史意識の中で、創作物語により、減災を目的とした「記憶のリアリティ」を例示し、過去との同一化を図ることで、来館者の身体的共感覚を引き出すと同時に、同一化から距離を取り、表象不可能性などの問題を孕みながら、語られなかった記憶を暗示する。それにより、記憶が減災という一義的な価値にのみ位置付けられることはなく、現在の立場から、誰もが主体的に他者として記憶に関わるための「記憶のアクチュアリティ」が表現され、記憶の分有を可能とする。

終章

本研究では、リアス・アーク美術館の《被災物》に着目し、過去の出来事に対する芸術表現的アプローチの有効性を明らかにした。

まず、ポール・リクール『時間と物語Ⅲ』における「歴史とフィクションの交叉」の概念に依拠しながら、《被災物》における過去の出来事に対する芸術表現的アプローチの有効性と、歴史意識について考察した。

第一に、「被災物」に添えられた創作物語はフィクションとして、「準過去」としての性格が内在していることから、「被災物」に対し「実際の過去の中に埋もれている可能性の探知機」として機能することを明らかにした。

第二に、《被災物》に内在する歴史意識として、史料に残された痕跡に対し芸術表現的アプローチを図っていることから、歴史記述における「決して忘れてはいけない」という意識と、フィクションにおける「二度と繰り返さない」という意識を、二重の責務として有していることを明らかにした。

最後に、《被災物》における記憶の表象について明らかにするため、アリストテレスの『詩学』における悲劇論に依拠しながら「被災物」に添えられた創作物語について分析し、「被災物」との連関による記憶の表象について考察した。

第一に、創作物語は当事者による語りという

行為の再現により、起こる可能性があることを表象しており、物語の筋は逆転、認知、苦難の要素を、短いナラティブの中で、直接的・間接的に描いていることから、悲劇性の内在が指摘できる。

第二に、《被災物》は悲劇性を内在させた創作物語を添えることで、来館者に登場人物への共感を促し、「ガレキ」から「被災物」への価値転換を図ると同時に、特定困難な記憶の想像を促す。このとき、創作物語が減災を目的とした「記憶のリアリティ」を表現する一方、創作物語が歴史記述における「準虚構」としての概念を拡大させた比喩論的アプローチであることから、同時に表象不可能性などの問題を孕んだ「記憶のアクチュアリティ」を表現する。つま

り、《被災物》における「悲劇」の語りとは、「記憶のリアリティ」と「記憶のアクチュアリティ」、その両方の契機を含んでいると言える。

災害展示において、歴史学など客観的正確性に基づく展示は、防災・減災への取り組みを促すなど社会的に重要な役割を持つ。一方、非当事者にとって当事者の痛みはわからない。当事者と非当事者の間には、決して埋まることのない深い溝がある。それは同時に、当事者が自身の内に抱える問題であるかもしれない。災害展示における芸術表現的アプローチは、こうした問題と向き合うために必要な展示手法ではないだろうか。

¹ アリストテレス『アリストテレス詩学／ホラーティウス詩論』松本仁助・岡道男訳、岩波文庫、1997、p. 43。このとき『詩学』では、歴史について、ヘロドトスを念頭に置き、詩作との対比において「事実性」「個別性」「時間の統一」をその特徴として挙げている。

² アリストテレス(1)、pp. 149-150。

³ 香川檀『想起のかたち 記憶アートの歴史意識』水声社、2012、p. 13。

⁴ 創作物語と併せた、芸術表現的アプローチを行った創作物として示す際は《被災物》と表記し、資料それ自体を示す際は「被災物」と表記する。

⁵ 山内宏泰「被災物」『リアス・アーク美術館常設展示図録 東日本大震災の記録と津波に災害史』山内宏泰 [編]、リアス・アーク美術館、2020、p. 90。

⁶ 山内宏泰「記憶の回収と修復から、表現の創出へ」『災害とアートを探る』赤坂憲雄 [編]、玉川 大学出版部、pp. 158-171、2020、p. 164。

⁷ リアス・アーク美術館ホームページ <http://rias-ark.sakura.ne.jp/2/outline/> (2024年6月1日閲覧)

⁸ 山内宏泰「博物館展示における震災資料展示の課題と可能性: 災害資料展示施設の普遍的ミッション構築のための研究とその意義」『国立歴史民俗博物館研究報告=Bulletin of the National Museum of Japanese History』(214)、国立歴史民俗博物館 [編]、pp. 13-45、2019、p. 26。

⁹ 山内前掲論文(8)、p. 29。

¹⁰ 山内前掲論文(8)、p. 30。

¹¹ 山内前掲論文(8)、p. 26。

¹² 山内前掲論文(8)、p. 25。

¹³ 山内前掲論文(8)、p. 25。

¹⁴ 山内前掲論文(8)、p. 27。

¹⁵ 山内前掲書(5)、p. 67。

¹⁶ 山内前掲書(5)、p. 84。

¹⁷ 山内宏泰「記憶の器としての被災物」『被災物モノ語りは増殖する』かたばみ書房、2024、p. 52。

¹⁸ 山内前掲書(17)、p. 53。

¹⁹ 山内前掲書(17)、p. 53。

²⁰ 山内前掲書(5)、pp. 168-169。

²¹ ウェブ版「美術手帖」「山内宏泰インタビュー 2: 東北の若手支援と美術館のこれから」<https://bijutsutecho.com/magazine/interview/294> (2024年6月1日閲覧)

²² 山内宏泰「災害とミュージアム「リアス・アーク美術館」」『歴史を未来につなぐ 「3.11」からの歴史学」の射程』歴史学研究会 [編]、東京大学出版会、pp. 104-117、2019、p. 106。

²³ 榎木野衣『震美術論』美術出版社、2017、p. 147。

²⁴ 榎木前掲書(23)、p. 148。

²⁵ 榎木前掲書(23)、pp. 200-201。

²⁶ 榎木前掲書(23)、p. 216。

²⁷ 榎木前掲書(23)、p. 216。

²⁸ 榎木前掲書(23)、p. 216。

²⁹ 榎木前掲書(23)、p. 230。

³⁰ 榎木前掲書(23)、p. 230。

³¹ 榎木前掲書(23)、pp. 230-231。

³² 榎木前掲書(23)、p. 207。なお、榎木は《被災物》に対し、山内の師匠筋にあたる彫刻家の高山登の影響を見出しているが、本研究では紙幅の都合上割愛する。

³³ ポール・リクール『時間と物語Ⅲ 物語られる時間』久米博 [訳]、新曜社、1990、p. 254。

³⁴ リクール前掲書(33)、p. 254。

³⁵ リクール前掲書(33)、pp. 273-274。

³⁶ リクール前掲書(33)、p. 345。

³⁷ リクール前掲書(33)、p. 346。

³⁸ リクール前掲書(33)、p. 346。

³⁹ リクール前掲書(33)、p. 346。

⁴⁰ リクール前掲書(33)、p. 348。

⁴¹ リクール前掲書(33)、p. 350。

⁴² リクール前掲書(33)、p. 351。

⁴³ 山野弘樹「歴史とフィクションはどこで交叉するのか：リクール『時間と物語』における「歴史記述」論の批判的再読解」『フランス哲学・思想研究』(36)、日仏哲学会〔編〕、pp. 287-297、2021、p. 293。

⁴⁴ 山野前掲論文(43)、p. 295。

⁴⁵ アリストテレース前掲書(1)、p. 34。

⁴⁶ アリストテレース前掲書(1)、p. 36。

⁴⁷ アリストテレース前掲書(1)、p. 47。

⁴⁸ アリストテレース前掲書(1)、p. 48。

⁴⁹ アリストテレース前掲書(1)、p. 49。

⁵⁰ 藤井慎太郎「カタストロフィと演劇：東日本大震災は何をもたらしたのか」『演劇映像学=

Theatre and film studies: 演劇博物館グローバルCOE 紀要』、早稲田大学演劇博物館グローバルCOE プログラム紀要編集委員〔編〕、pp. 135-162、2011、p. 147。

⁵¹ 藤井慎太郎「カタストロフィと演劇性」『日仏共同国際シンポジウム 演劇と演劇性』日仏共同国際シンポジウム 演劇と演劇性、pp. 137-144、2014、p. 138。

⁵² 西村清和『フィクションの美学』勁草書房、1993、p. 109。

⁵³ 笠原一人「序 記憶のアクチュアリティへ」『記憶表現論』笠原一人/寺田匡宏〔編〕、昭和堂、2009、p. 19。



(図1)「ぬいぐるみ 2012. 3. 23 気仙沼市内の脇2丁目」(写真撮影/テキスト執筆 山内宏泰 リアス・アーク美術館)



(図2)「鉄骨 2011. 11. 18 気仙沼市弁天町2丁目」(写真撮影/テキスト執筆 山内宏泰 リアス・アーク美術館)



(図3)「トランペット 2011. 1118 気仙沼市内の脇2丁目」(写真撮影/テキスト執筆 山内宏泰 リアス・アーク美術館)

On the Narrative of ‘Tragedy’ in ‘Hisaibutu’—A Case Study of the Disaster Exhibit at the Rias Ark Museum of Art

Kosuke Shima

This study aimed to clarify the effectiveness of the artistic expression approach to past events by focusing on the ‘Hisaibutu’ (Disaster Objects) on display at the Rias Ark Museum of Art. First, drawing on Paul Ricoeur’s concept of the ‘intersection of history and fiction’, I considered the effectiveness of the artistic expression approach of the ‘Hisaibutu’ and its historical consciousness. Results showed that the creative stories associated with ‘Hisaibutu’ have an inherent element of ‘quasi-past’, and that these stories function as a ‘detector of the possibility of being buried in the actual past’. In addition, it was clear that the ‘Hisaibutu’, as an artistic approach to expressing past events, inherently has aspects of ‘never forgetting’ (in historical writing) and ‘never repeating’ (in fiction) the historical consciousness.

Second, I considered the creative narrative from the perspective of Aristotle’s theory of tragedy to clarify the representation of memory in the ‘Hisaibutu’. The results demonstrated that the creation story is tragic in terms of the reenactment of the storyteller, the representation of what could have happened, and the representation of the elements of reversal, recognition, and hardship in the story. The narrative of the tragedy encourages visitors to sympathise with the characters and to shift the value of ‘rubble’ to the ‘Hisaibutu’, and also fosters the imagination of memories difficult to identify. At this point, based on Ricoeur’s concept of ‘similarity’, the ‘reality of memory’ for disaster mitigation and the ‘actuality of memory’—the latter which also includes inherent problems such as the impossibility of representation—are expressed, allowing the memory of the disaster to be a partial possession.