

節合される声とモノ, 共創される 「津波文化」

リアス・アーク美術館の震災展示から

Articulating Voices and Objects, Co-Creating Tsunami Cultures :
On the Earthquake Exhibition at the Rias Ark Museum of Art

川村清志

KAWAMURA Kiyoshi

はじめに

① 気仙沼市とリアス・アーク美術館一丘の上の方舟

② 交錯する展示への眼差し

③ 震災展示における分有と共在

④ モノ・語り・風景の節合

⑤ オブジェクトレベルとメタレベルの互換性

おわりに

【論文要旨】

東日本大震災から10余年が経過し、復旧・復興の流れのなかで災害の記憶を未来へとつなぎとめる試みが、多くの地域社会で進められている。しかし、新たなモニュメントや施設が発するメッセージは、国家的な制度やシステムに人々を内属させる準拠枠に収斂する傾向にある。個別の経験や記憶は集団的な表象に還元され、無色透明の匿名性の高い事物やメッセージに統合されてしまうことが多い。本論では、組織的な展示や遺構の保存活用においても、個別の経験や記憶を担保しつつ、災害の記憶を分有しうる仕掛けと枠組みの可能性について検証を試みたい。

そのために本稿が目指すのは、宮城県気仙沼市にあるリアス・アーク美術館の震災をテーマとした常設展示である。リアス・アークの震災に関する展示はすでに多方面から注目され、いくつもの論考が記されている。以下では、リアス・アーク美術館とその常設展示の概要と展示を推進した学芸員の山内宏泰の震災についての立場性をまとめ直していきたい。そのうえでこの展示がもたらしたインパクトとその意義について検証を行い、既存の伝承施設とは一線を画した展示の特質と、そこに込められたメッセージの可能性について論じたいと考える。

1節では気仙沼市とリアス・アーク美術館の概要を記し、筆者自身による震災展示の巡検の様子を紹介しながら、この展示の特質を紹介する。2節ではこの展示についてこれまでの議論をまとめつつ、多くの先行研究が指摘する展示の表現方法が抱える課題について整理した。3節からはこれまでの議論を踏まえて展示についての詳細な検証を加えた。展示が多義性・多声性によって構成され、質を異にする資料とそこに付された解説や物語の閲覧という実践を経て、相互に節合される過程を明らかにする。その上でこれらの展示が、画像や被災物を通じて、我々のメタレベルでの認識や価値観の変更を要請し、災害に抗する「津波文化」の共創を目指すものであることを論じていく。
【キーワード】リアス・アーク美術館, 東日本大震災, 震災展示, 多義性, 多声性, 節合, 文化

はじめに

東日本大震災から10余年が経過した。被災地において震災の被害状況を示す事物はほとんど見当たらなくなった。海岸部には真新しい堤防がそびえ、高上げされた大地には舗装路が縦横にはしる。新設されたそこ此処の商店街には、観光客も戻りつつある。震災に関するニュースも目に見えて減少した。節目ごとに流される話題も、新たな暮らしの様子や、ルーティン化しつつある鎮魂の儀式を切りとったものが多い。それらを震災からの復旧、そして復興の過程と捉えて間違いはない。ただその一方で、震災の記憶は、確実に風化しつつある。

もちろん、風化や忘却に抗う動きも各地でみられる。復旧・復興の流れのなかで災害の記憶を未来へとつなぎとめる試みが、多くの地域社会で進められてきた。被災地の公的施設や寺社などの宗教施設では、震災で亡くなった方を慰霊する碑やモニュメントが数多く建立された。被災した建築物などを現状保存することで、地震や津波の激しさを喚起し、減災・防災につなげようとする施策もおこなわれている。博物館・資料館の中には、これまでの津波や地震の歴史を含み込みつつ、展示を更新したところもある。

特にこの震災では、「伝承施設」と総称される施設やモニュメントが、三陸沿岸部に大量生産されている。これらの施設では遺構の保存がおこなわれたり、展示施設が設けられたり、複数のモニュメント群が再構成されたりした。それらは各々の地域が被った災害を記憶する装置として、観光や教育・普及の文脈で展開している。しかし、近代以後のモニュメントの多くが発するメッセージは、しばしば国家的な制度やシステムに人々を内属させる準拠枠に収斂する傾向がある。個別の経験や記憶は集団的な表象に還元され、無色透明の匿名性の高い表象やメッセージに統合されてしまうことが多い。

本論では、組織的な展示や遺構の保存活用においても、個別の経験や記憶を担保しつつ、災害の記憶を共有しうる仕掛けと枠組みの可能性について検証を試みたい。

そのために本稿が注目するのは、宮城県気仙沼市にあるリアス・アーク美術館である。リアス・アークの震災に関する展示はすでに多方面から注目され、いくつもの論考が記されている。また、この展示に中心的な役割を果たした学芸員の山内宏泰は、積極的に展示とその背景に関わる問題意識について発信してきた。以下では、リアス・アーク美術館とその常設展示の概要について紹介する。また、この展示を推進した山内の震災についての立場性を彼の議論からまとめ直しておく。そのうえでこの展示がもたらしたインパクトとその意義について検証をおこない、既存の伝承施設と一線を画した展示の特質と、そこに込められた真摯なメッセージの行方について論じたいと考える。

①……………気仙沼市とリアス・アーク美術館一丘の上の方舟

1-1 気仙沼市の概要

気仙沼市は宮城県の北東端の太平洋岸に位置する。北は岩手県陸前高田市と境をなし、西北部に

同じく岩手県一関市, 西南部は宮城県登米市, 南部は同県本吉郡南三陸町に接している。気仙沼市は, 戦後の1953(昭和28)年, 気仙沼町と鹿折町, 松岩村が合併して市政が施行された。2年後の1955(昭和30)年には階上村, 新月村, 大島村の三村が加わった。さらに平成の大合併を契機として2006(平成18)年に唐桑村と, 2009(平成21)年には本吉町と合併して現在の気仙沼市が成立した(図1)。

気仙沼地域は, 三陸特有のリアス式海岸の地形を活かしながら, 漁業や商業を中心に栄えてきた。沿岸部での漁業はもちろん, 近世後期に始まった海苔養殖をはじめとしてカキ, ホヤ, ホタテ, コンブ, ワカメなどの養殖魚業も盛んである。また, 世界でも屈指の漁場とされる三陸沖でのサンマ, カツオ, マグロ, メカジキなどの沖合漁業, 遠洋漁業の基地としても発展してきた。

他方で気仙沼を含む三陸沿岸は津波常襲地帯とされ, 繰り返し津波の被害を受けてきた地域でもある。複雑に入り組んだ地形が, 津波被害を増幅させる要因ともなった。東日本大震災での市内での死者・行方不明者は1,432人, 被害にあった住宅は18,515棟にのぼる⁽¹⁾。タンカーから流出した油が引火し, 沿岸部の家や森に燃え移ったテレビ中継を記憶している者も多いはずである。

この気仙沼市の中心地から南西部に約25キロ, 赤岩牧沢地区の丘陵部にリアス・アーク美術館は位置する。直訳すればリアスの方舟という名の美術館は, 発災から15年以上遡る1994(平成6)年10月に開館した。この美術館は宮城県が県内の均衡ある発展をはかるための「広域圏活性化プロジェクト事業」の一環として推進した「地域文化創造プロジェクト事業」の中核施設である。

施設は気仙沼市の他, 当時の唐桑町, 本吉町, 南三陸町, 志津川町・歌津町の一市五町という複数の自治体の広域行政事務組合によって運営が開始され, 2004年には, 財産一式が「県から組合に無償譲与され」⁽²⁾ている。「美術的な視点から個性豊かな圏域文化を創造しようとする生涯学習施設」と位置づけられる。

1-2 「東日本大震災の記録と津波の災害史」の概要

正面玄関を入ると, 奥行きのある吹き抜けの空間が広がる。入り口から程なく, 低い壁に囲まれた受付が中央に控える。有料スペースに入館するためには, ここでチケットを購入する必要がある。受付のすぐ右側には, 展示会場の一室への入口があり, イベント時の無料展示スペースとなっている。右手の奥にも, 展示室らしき扉が見えた。後に訪れてみるとその部屋は, 気仙沼の食文化を中心とした歴史・民俗展示と, 美術作品の二つの常設展示となっていた。

しかし, 「東日本大震災の記録と津波の災害史」はこの階にはない。館の中央やや奥に見えた階

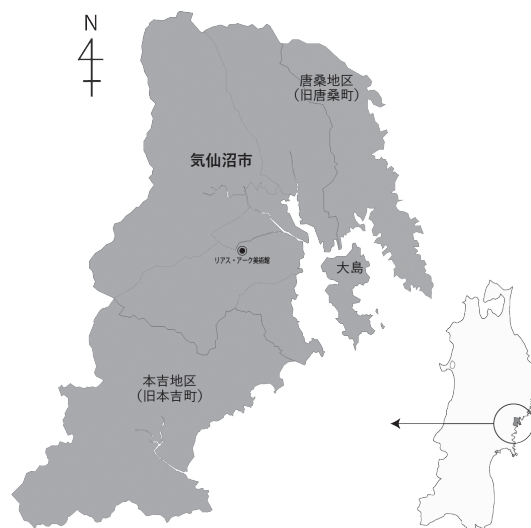


図1 気仙沼市略図

上への階段の奥には、玄関から反対向きに階下への階段がある。これが震災展示のエントランスである。階段の途中には踊り場があり、ガラスのドアが設置されている。ドアを開きさらに階段を降りると、その正面が展示会場の受付となる。方舟の一階部の展示スペース全体が、震災に関する展示会場となっている。

受付を済ませると向かって右に、展示の趣旨を記すパネルがある。観覧者は、このパネルを見るところまでは、決められた導線として理解できる。しかし、ここからの歩みには戸惑いを感じる者もいるかもしれない。パネルに続く壁面には、震災直後と思しき画像が壁面に続く。少し向こうには、壁面と直角に配置されたハイケースがおかれ、そこにも画像が展示されている。視線をスライドしていくと展示場の床面には錆びた船体やドラム缶、歪にねじ曲がったワイヤーや鉄骨の一部と思しきものがみえる。そのまま視線を巡らせる。対面となる部屋の中央部を隔てる壁面にも画像が並び、キャプションらしきものが付与されている。降りてきた階段に遮られているが、どうやら壁面は全て、震災に関連する画像が配置されているようだ。階段の下側にはやや低めの展示ケースらしきものもみえる。ただ、どこに向かえば良いのか、どの順序で巡れば良いのか、目印となるノボリもパネルも見当たらない。

やや戸惑いながらも、順番に画像を眺めはじめる。上下2段に配置された画像の横には、かなり小さな文字でキャプションが添えられる。キャプションというより、一枚一枚の解説に近い。2011年3月12日、13日、15日と続く日付は、震災直後から時系列的に流れていくかのように思われた。松崎、魚市場、南郷、内の脇、市内の地名らしき漢字が続くが、土地勘のない者が場所を想起することはむづかしい。

画像が示すものは、多くは一面が廃墟と化し、浸水して海とも陸ともつかない光景である。ある画像の解説には、震災直後に自衛隊と共に生存者を救出した顛末が記されていた。「だめです、なんにもありません、壊滅です」そんなフレーズが付与された画像もある。各々の情報の重みが、解説の文字を追う心をともしれば萎えさせる。

壁面と直角に配置されたハイケースの画像が一段落したところで、床面に置かれているモノたちに足を向けてみた。床面には、麻布のようなものが敷かれ、その上に先ほど遠目に見たモノたちが置かれている。確かにそこには、ドラム缶や鉄筋の固まりが横たわっていた。ねじれたワイヤーが、コンクリートから不定形にその触手を伸ばしている。錆が浮かびあった鉄筋や無数にひび割れた電柱は、津波の被災現場から取得したモノだろうという想像はつく。これらのモノには、一つ一つに赤いタグが付けられ個別の名称と取得した場所、日時が記されている。さらにハガキサイズのキャプションのようなものも付されていた。かがみ込んで「電柱」と記されたキャプションをみる。

地面から、草生えだような感じでフニャフニャど、鉄筋だけ残った電柱見で、おらあぎれてしまったでば。車突っ込めば、車ベチャンコになっても、電柱つつうの表面欠げる程度だよ。そいつが、粉々になって、鉄筋だけだもの。まんず、津波つつうもの、すげえ破壊力なんだなあ…ためしに1m位の電柱の残骸ば持ってみっかど思ったっけ、全然持ち上がんねえくれえ重いのっさ。コンクリートだぞ。まんず、津波つつうのはすげえ [山内編2014 67]。

同様に「漁船」は次のように記される。

漁師だったら、自分の船は命と同じだがらねえ。津波来るって聞いたら、まず船ば沖に出すごと考えるもの。皆そうするでば。あん時も、皆して、一斉に船出して、結局戻ったの俺だけ…グラスファイバーの船はダメだ。真ん中から真っ二づにポッキリ折れで終わり。大きき関係ないよ。結構大きい船でも同じだでば、あど、火に弱いなあ。まさに火の海だったもの。昔の木造船は、意外と燃えねえんだっけよ [山内編 2014 68]。

読み込むまでやや時間がかかる地元の方言による独白が記されている。どうやら、ここには個別のモノについて、各々の由来やこだわりが記されているようだ。そのまま、モノを追いかけていく。モノが置かれている周囲を回っていくと、少しサイズの異なるパネルが麻布の上に置かれてあった。

被災展示物には、収集場所、収集日時を記したキャプション（赤色のカード）とともに、ハガキ状の用紙に物語を綴った補助資料を添えています。方言による語り口調で綴られたそれらの資料が、被災者の証言を採録した証言記録ではないことをあらかじめお知らせいたします。

（中略）本展示の編集にあたった学芸員が、震災発生以降、一被災者として当地で約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等との間で交わされた「被災物及び震災被災にまつわる会話」を基に、本人の被災経験と当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。

少し衝撃的な事実として、これらの「補助資料」は、「創作物語」であると語られている。キャプションでの表現は、地元の言葉に限らない。共通語に近い語り口もあれば、年齢や性別もバラエティに富んだものであることがわかる。

洗濯機 2011.11.22 気仙沼市本吉町三島

我が家はバラバラになって、流されて、田んぼにまき散らされてしまったんです…
秋口に、ぬかるみが、ようやく歩けるくらいになって、それで、気になってた洗濯機を見に行ってみたんです。やっぱりうちのもでした…洗濯槽の中に泥が積もってました。
洗濯機って、脱衣所とか、洗面所にあるでしょ。あそこって、身もそうだけど、心も清めるっていうか…お風呂とかね。安心できる場所。いろいろきれいにするそういう場所と、洗濯機ってセットなんだよね。
なのに泥が入ってて…見なきゃよかったなあって…悲しくなった [山内編 2014 78]。

自転車 2011.12.1 気仙沼市梶ヶ浦

おじいちゃんに買ってもらった自転車。マウンテンバイク。4年生になったときに買ってもらった。それまではね、お兄ちゃんのおさがりだったがら、初めて新品で買ってもらったやぶだっ

たんだよ。うんとねえ…12段変速だった。坂道も登れだよ。
おじいちゃんねえ…船、海に出すって言って、地震の後、港に行った…
ん…帰ってきてない。まだ分（ママ）んない。お父さんが探しに行ってる。
また自転車に乗りたい [山内編 2014 78]。

前者は、津波で家を失った方が、洗濯機について語る形式をとる。後者は小学生だろうか。祖父が買ってくれた自転車とその祖父についての語りとなっている。日々繰り返される洗濯、心身を清潔に保つための洗面所、12段変速を駆使した坂道のサイクリング、他ならぬ祖父との日々の触れ合い、いずれも津波が抉り取った日常の生活風景を鋭く呼び起こす。

この辺りでかがめた腰が苦しくなってくる。立ちあがり小さく腰を反らせて伸びをする。再び、周囲を見回し、視線の高さで見ることができる壁面の画像に向かう。

どうやら、画像の配置は時系列とは限らないようだ。2011年3月、4月、5月と続くところもあるが、突然、2011年11月や12月の画像が出てきたり、再び、3月の終わり頃に戻ったりする。地名についても繰り返し出てくる所を頭に入れようとするが、各々の地域間の関係性は察知できない。それでも多くの地域は、気仙沼市と南三陸町に大別することができそうだ。また、膨大な被災地の羅列に見えていたものが、一枚一枚異なる意味を持たされていることもおぼろげに分かってくる。

画像の解説とは独立している文章が複数あることにも気がつく。ハイケースでは画像の下に、覗きのケースでは展示物の間に大きさや文字数も異なる文字だけのパネルが配置されている。そこには「被害 ●●●《火災》、被害 ●●●《地盤沈下》、被害 ●●●《自動車》、避難 ●●●《燃料》、避難 ●●●《避難所》、記憶 ●●●《写真》、記憶 ●●●《映像》」といったタイトルが付されていた。どうやら被害や避難、記憶といった大項目のなかの小項目として、複数のキーワードが紹介されているようである。これらのキーワードは、写真と一対一で対応しているわけではない。やや抽象的な言葉が喚起するイメージが、個別の写真の印象を変えたり、別々に設置された画像をリンクさせる想像力を膨らませているようでもある。

写真と写真の間に配置されている大きめのパネルは、そこから展示が分節化されるようにもみえる。しかし、各々のパネルを読んでも、それ以後の画像や被災物についての要約も解説もおこなわれていない。タイトルは、画像の下のパネルと同じく「大項目 ●●●《小項目》」という形式である。どうやらこのサイズのパネルも、画像の下に配置されたキーワードと同じく、震災に関連する様々な語彙を紹介し、その意味を規定するためのものと捉えられる。

受付と対面する奥の壁が近づいてくる。こちらの壁面には、覗きケースが一つとハイケースが三台並ぶ。向かって左端の覗きケースには被災地で収集された様々なタイルの破片が置かれる。ハイケースにはやはり、画像と解説パネルが並ぶ。進むにつれて中央部を隔てる壁は途中で途切れ、奥の空間に続いていることが見てとれた。

どうやらその奥には今たどってきたと同様のスペースがあり、再び画像や被災物が置かれているようだ。とりあえず壁面にある展示ケースを覗き、壁面ケースをたどって写真とキャプションに目を向ける。奥の壁伝いに進むとこのまま次のコーナーに向かうことになるが、そこで少し逡巡した。このまま空隙を超えると室内を隔てる壁に並ぶ写真や解説パネルを見過ごすことになる。画像

が時系列ではないというものの、数十枚の画像をスルーして次に進むわけにもいかない。そこでまだ見ぬ画像が並ぶ壁面を受付の方に戻っていき、適当なところから写真を眺め直していった。

ようやく写真を一通り見終わり、奥のハイケースを眺めながら次のスペースにうつる。ハイケースとハイケースの間に小さなスペースがあり、泥を被ったバスケットがビニールに包まれて置かれていた。中には小さなぬいぐるみが横たわっている。付されているカードには次のように記されていた。

解体作業やってっと、いろいろ見るよ…見たくないものね。仕事だからって、割り切れるものでもないし。俺だち、建設業者なのに、まさか、遺体とか見ることになると思ってなかったよ。現場でさ、割と残った建物だと、生活してだまんなのさ。

若い夫婦と小さい女の子の一家だろうね。バスケットにディズニーのぬいぐるみ入れてだんだね。洗えば着れそうなワイシャツだのも、タンスにそのまま…1回も戻ってないんでないかな…大丈夫だったのがなあ… [山内編 2014 95]。

解体に携わる業者の目線で、奪われた日常が示される。日々の当たり前の生活が、あの日、津波に呑まれ全て失われた。ぬいぐるみだけでない。タンスに入ったままの「洗えば着れそうなワイシャツ」もそのままになっている。バスケットの隣のハイケースには、同じく泥だらけのぬいぐるみが写り込んだ画像が紹介される。画面中央にはクマのような丸いぬいぐるみが横たわり、その左側には展示場に置かれているものとよく似たバスケットが見える。

12月2日、気仙沼市錦町（鹿折地区）の状況。解体待ちとなっているアパートの1室には、そこで暮らしていた家族の日常が、泥に埋もれて残されていた。幼い子供のいる若い夫婦が暮らしていたのだろう。ほぼ何も回収されていないことから一家の安否が気にかかる。たくさんのぬいぐるみが散乱していた。ぬいぐるみは遺体を連想させる。現場で見ると放っておけない気持ちになる。きちんと供養してやりたい。158Y（図録未収録）

この画像と解説は、先のバスケットそのものについての現場での記録かもしれない。先の物語も、学芸員が現場で出会った建築業者から聞き取ったものに近ければ、同じ資料であっても矛盾は生じない。物語が創作であったとしても、ここには“モノ語り”を想起させる一時的だが、強固なつながりを感じさせる。ただ、ここに用いられる言葉は、あまりに主観的にもみえる。解説では泥だらけの「ぬいぐるみは遺体を連想させる」とし、「放っておけない気持ちになる」と記す。収集の価値基準を反故にするようなフレーズに結びの言葉が続く。「きちんと供養してやりたい」。おおよそ客観的な解説ではあり得ない感情の吐露は、画像や実際に展示されたバスケットの存在をさらに前景化させる。それらが暗示するのは、津波後に静止したままの生活空間に連なる酷薄な現実なのかもしれない。

このあと、ハイケースには、「供養」という主観的な言葉を反芻するように、《フラッシュバック》、《悪臭》、《遺体》といったキーワードが紹介されている。

ハイケースから振り向くと、最初に想像した通りの展示空間が広がる。壁の裏側にもこれまでと同じように二段ずつ写真が並び、対面の壁にも同様の展示が続く。こちら側の空間にハイケースはなく、壁面を仕切る形で凹凸のある空間が作られている。それぞれの空間には高さの異なる棚が据えられ、様々な被災物が置かれている。こちら側のほぼ全ての画像の解説の下には、前に突き出る形式でパネルが付されている。また、画像と画像の間に一定の間隔でA3サイズほどの文字パネルが設置されている。いずれも、キーワードについての紹介文である。

壁面の写真の下に目を奪われたキーワードがあった。震災で大破した自宅が取り壊される姿を家族が見守る画像の下に、記憶についてのパネルが続いていた。その一枚、記憶●●●●《ガレキ》では、「瓦片と小石の総称であり、また転じて価値のない物を意味」することから、被災した全てのモノをガレキと呼ぶことが否定される。それらは「大切な家であり、家財であり、何よりも、大切な人生の記憶」だからである。こうして、次の記憶についてのパネルでは、《被災物》という言葉が記され、「被災した人を被災者と呼ぶように、被災したものは被災物と呼べばいい」と提言される。メディアが拡散させた言葉が、いかに被災者を傷つけるものかが、ここで明示される。それはメディアの表現を鵜呑みにして用いていたかもしれない私自身に跳ね返る言葉だった。

初めて出会った被災物と言う言葉。これまで見てきたモノたちが、全て被災物に他ならないということに気づかされる。全てのモノたちにはかつて所有者がいて、それぞれの歴史があり、使用者たちの記憶が詰まった存在であることが実感された。展示会場での経験を切り結び、接続させるものとしてこれらのキーワードが、自分の中で沁みこんでいくように感じた。

再び、棚の上の被災物に目を移していく。やや大きめの熊のぬいぐるみが置かれている。

うちの子がね、大切にしていた“ぬいぐるみ”があったのね。それをね、すぐ帰れると思って、家に置いてきてしまったのね…家の子がね…ポンタが死んじゃったって、泣くの。あの子にとっては、多分親友だったんだよね…

あれから、うちの子、変わってしまっただね。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…いらないうって、ポンタじゃなきゃダメなんだって言うのね [山内編 2014 90]。

この他にも「戦士のフィギア」や「たまごっち」、「ミニカー」などの子供のおもちゃが集められたコーナーがあった。「机」や「椅子」、「卒業証書」といった、誰もが経験したであろう学校の記憶を呼び起こすモノたちも数多く置かれる。また、「ノートパソコン」に「8ミリフィルム」、「一眼レフカメラ」に「レコード」などの仕事や趣味に関わる被災物が配置されたコーナーもある。

ペトリの一眼レフ。性能が悪くて、人気のないカメラだったね。いろんなところがガリガリいうカメラで、結局メーカーも、なんだか知らないけどつぶれちゃったね。ニコンとかに比べると、安かったのね。それで買ったんだけど…まあ今一つだったね。当然、最近は使ってなかったけど、初めて自分で買ったカメラだったから…アルバイトしてさあ。

なんとなく、青春の思い出つうの…まあ俺にとっては宝物だったよ [山内編 2014 85]。

中学生の頃から集めてきたレコード、全部流されてしまった。800枚位あったっけがら、金額にしたらかなりのもんだよ。青春の思い出が全部流されたようだね。ビートルズだの、けっこうプレミア付くような、いいのもあったんだよね。

あとギター5本流された。ここだけの話、1本100万なんていうのもあったんだよね。まあ、仮設では弾けないから…

でもギターは欲しいなあ [山内編 2014 84]。

救出されたモノに付された語りは、いずれも津波以前の生活のエピソードが記されている。中には、それらのモノとの連関からかつての生活を彩っていた別のモノたちについての語りも挿入される。一眼レフのカメラは既に震災以前の生活でも、背景に押しやられていたものである。失われることで改めて呼び起こされる記憶があることも語られている。

この辺りから展示されている被災物と壁面の画像をランダムに閲覧するようになっていた。同時にこれらの画像のキャプションに加えてキーワードの文章を意図的に読むようにした。被災物の物語と画像、さらにキーワードとの間に、相互に関連するイメージが見出されることがあったからである。家、船、車といった具体的なモノによるつながり、あるいは「表現」、「記憶」、「文化」といった抽象的なキーワードが様々な展示物を切り結んでいく。

静かな残響のようなひしゃげた車のコーナーを越えるとシマケースとハイケースで仕切られた最後のコーナーに至る。ここには東日本大震災の津波以前に気仙沼を襲った津波災害の歴史資料がまとめられている。明治三陸大津波を紹介する『風俗画報』の記事とイラスト、昭和三陸大津波やチリ地震津波の絵ハガキなどである。これらが、壁面の高いケースと覗き型の低いケースに配置される。

これまでの展示があまりにも情報量が多いため、やや趣旨の異なる資料群については、飛ばしがちになるものである。しかし、気仙沼が津波の常襲地帯を確認するうえでも、これらの資料の意義は大きい。その常襲地帯であるにもかかわらず、東日本大震災での被害を抑えられなかった課題が、このコーナーで確認することができる。例えば、1960（昭和35）年のチリ地震津波の絵ハガキにはこんなキャプションが付されている。

昭和35年の気仙沼市。チリ地震津波襲来の様子。引き波の中を人々が水につかった状態で歩き回っている。津波というものに対する認識の甘さが見られる [山内編 2014 107]。

これらの言葉は、画像の解説に記された唐桑町只越の村落が、明治、昭和、そして東日本と繰り返して津波に襲われてきた事実を想起させる。津波のたびに高台移転がおこなわれたにもかかわらず、人は海辺に舞い戻る。津波の記憶を「人は忘れる」のだ。その事実が、これらの絵画資料や画像資料から遡行される。

この展示を抜けると、ようやく受付の前に戻ることになる。階段から降りた最初の空間から壁面を隔てた二つ目の空間を回って一通り巡検するのに、2時間をゆうに超えていた。その間、行きつ戻りつしたり、同じパネルを見直したりすることもあったためである。

1-3 リアス・アーク展示の特質とは

以上は、「東日本大震災の記録と津波の災害史」を実際に巡検した際の概要である。ここでの展示空間を巡った順路とその際の気づきは、私自身が、最初にこの展示を見た時の経験をほぼトレースしたものである。

改めてこの美術館の概要について確認しておきたい。平成の大合併を経てリアス・アークは、気仙沼・本吉地域広域行政事務組合によって運営されている。美術作品以外に、気仙沼の食や生業を軸とした歴史民俗資料も公開しており、地域の総合博物館的な役割も担う。敷地面積約9,987㎡、延床面積約4,600㎡で、博物館施設としては中規模とされる。鉄骨造・鉄筋コンクリート造の地上3階建てで、受付と2つの展示室があるのは2階部分である。

もっとも開館当初のリアス・アークは、バブル期のハコモノ行政を体現したような存在であった。建物はできて、コンテンツについての見通しはほとんど立っていなかった。バブルも崩壊し高嶺の花ともいべき美術の展示施設は、容易に地域に受け入れられるものではなかった。プロジェクトを立ち上げた宮城県と実際の運営にあたる広域行政事務組合との間にも、多くのギャップがあったようである。美術館を名乗りながらコレクションもなく、外部から美術品を借りることで企画展を開催していた。開館当初の常設展示は、地域内の家屋に収蔵されていた生活資料を集めて展示するという、関東の企画会社による外注展示だった。自分の家にあるものと同じような品々を見るために、わざわざお金を出す者はいない⁽³⁾。

美術の学芸員として赴任した山内宏泰がおこなった改革の一つが、この歴史・民俗資料の常設展示の解体、再編集であった。21世紀の初めにリニューアルされた常設展示は、「食文化を通して地域の歴史、民俗、生活文化を紐解く」というコンセプトのもとに「方舟日記」と名づけられた。山内は、民具をはじめとする生活資料の文化的価値を可視化するために、展示会場の随所に、手書き文字とイラストによる解説パネルを設置した。これらは全て山内自身によるものである〔山内2019〕。

同時に彼は、美術の企画展示も精力的に推進した。東北・北海道の若手アーティストによる個展が2002年度から始まる。「N.E.blood21」と名づけられたこの企画展は、その後、定例化し、毎年複数の作家を紹介していった。美術館では個展をプロデュースする一方で、搬入や演示に際して作家たちも積極的に参加することになる⁽⁴⁾。限られた予算の中でアーティストと美術館との関係性を問いなおし、新たなネットワークを共創していった。2021年の時点で、この企画は77回に及んでいる〔山内2021, 神山2012〕。これらの持続的な努力の結果、2000年以後、入場者数は増加を続けることになる。

しかし、疲弊する地域社会の例外に漏れず、運営母体の経済状況は悪化を続ける。2006年から事業費は、広域組合が有する基金を5年ごとに切り崩して捻出されることになる。区切りの5年を目前にして、新たな計画を推進しようとしていた2011年、東北地方太平洋沖地震が発震する。

高台に位置する当館は津波浸水被害を免れたが地震による被害は甚大だった。また運営母体であるまちの被害は計り知れなかった。同年3月16日、当館の閉館もささやかれるなか、わ

れわれ学芸員は津波被災現場の記録調査活動を開始した。その目的は地域再生のために、①ま
ちの最後の姿を記録し残すこと、②津波浸水、遡上の実態を調査し記録を残すこと、③被害拡
大に至った人間側の問題を明るみにすること、以上3点である [山内 2019]。

後にリアス・アーク美術館は、事務組合管理者（気仙沼市長）から特命を受けて、気仙沼市と南
三陸町の被災現場の記録・調査に従事し、膨大な資料の蓄積をおこなうことになる。ただし美術館
自体の「地震による被害は甚大で」、その後、一年半の休館を余儀なくされる。一時は、館自体さ
え「閉館もささやかれ」という。幸い 2013 年 4 月再開の見通しがたち、収集した被災資料を体
系的に紹介する常設展示の公開が目指されることになる。

かつては企画展示がおこなわれていた一階部分が改修され、この震災の常設展示にあてられた。
こうして 203 点の被災現場写真と 155 点の被災物、137 点の東日本大震災以前の歴史資料、108 の
キーワードが付された「東日本大震災の記録と津波の災害史」が生み出されることになった。開館
後、程なくしてこの展示は、次節で述べるように多方面からの注目をうけることになる。常設展示
でありながら各地で巡回展がおこなわれ、多くの雑誌やテレビなどのマスメディアも取りあげた。
館に対しては 2015 年に「平成 26 年度地域創造大賞（総務大臣賞）」が授与され、2016 年には「第
10 回野上紘子記念アート・ドキュメンテーション推進賞」も授与された。いずれも地域に根を下
ろした博物館の営みと、その延長上でおこなわれた震災後の諸活動が評価されたものである。

それでは実際のところ、この震災展示では何が目指され、また、それを目の当たりにした人は何
を感じたのだろうか。

②……………交錯する展示への眼差し

2-1 図録に見る震災展示

ここでは、主に常設展示の図録から、展示についての学芸員の意図について整理していく。図録
の構成からも明らかなように展示物の主要な要素は、震災後に撮影された被災地の現場写真と、そ
こで収集された様々な被災物である。加えて東日本大震災以前の明治三陸大津波や昭和三陸大津
波、チリ地震津波などに関する資料も展示されている。

被災物や被災後の写真の展示は、決して珍しいものではない。東日本以前の多くの震災に関する
展示にも、また東日本大震災のその他の震災展示においても、数多くみられる典型的な展示手法と
も言える⁽⁵⁾ [山内 2019, 川村 2016]。例えば、気仙沼市階上地区の旧向洋高校の跡地に造られた伝承
施設には、同様の仕掛けが施されている。現場保存という形で、津波で押し流された机や椅子、多
くの教材、大破した車（後述）などが紹介される。同時に主にマスメディアが撮影し、編集した映
像が紹介され、震災後の風景だけでなく、仮設住宅など復旧過程の人々の様子も活写されている。
あるいは気仙沼の隣の岩手県陸前高田市にオープンした伝承施設では、壊れた消防車や津波でなぎ
倒された看板など多くの被災物が展示されている。加えて、高田市内各地の被災後の様子を示す写
真も随所にみられる。

しかし、いくつかの点でこの震災展示は、既存のどのような展示とも一線を画するものとなっている。その特質とは、何よりもこの展示を推進した山内をはじめとするリアス・アーク美術館の学芸員たちの意識的な展示の技法—表現するための技法—によるところが大きい。それは、奇を衒うものでは決してない。むしろ美術館としていかに展示を見る者に対して、自分たちのメッセージを伝えるかを考え抜いた末の方法論である。そこで伝えたいメッセージとは、何よりもこの津波と震災の記憶をそれらを経験していない人たちを含めて共有し、新たな災害の備えとすることである。それは山内が提唱する「津波文化」を検証しつつ、この展示に集った者たちとともに新たに共創することでもある。

津波の記憶を文化的に継承すべきであるという視点と、津波常襲地帯の気仙沼でそのような視点が希薄であるという危機感は、東日本大震災以前から強くあった。その視座から山内は、2006（平成18）年に明治三陸大津波（1896年）に関する企画展「描かれた惨状 風俗画報に見る三陸大海嘯の実態」を開催した。当時、念頭にあったのは、30年以内に発生するとされた宮城県沖を震源とする地震による大津波であった。しかし、地元での反応はあまりにも貧弱だった。閲覧者は1200名をようやく超えた程度で、防災・減災のために過去の歴史を辿ることの希薄さを痛感したという。同時に津波常襲地帯における忘却と無関心さに危機感を募らせた。⁽⁶⁾

不幸にも山内の危惧は、東日本大震災において現実のものとなる。ある意味で彼の予想さえ上回る災害が、気仙沼に襲いかかったともいえる。山内自身もまた、被災者の一人だった。自宅にも津波は襲来し、家財道具はもちろん、彼自身がこれまで創り上げてきた作品も全て流された。いかにその脅威を予想していたとしても、これまでの生活を根底から覆す経験が、その後の震災に関わる記録収集活動や展示活動に大きな影響を与えたであろうことは想像に難くない。だからリアス・アークの展示とは、東日本大震災を被災した当事者が「津波文化」を再認識し、今時の経験を踏まえて新たな世代につなげるための実践と捉えることができる。⁽⁷⁾

1) 展示の導線と構成

多くの来館者が最初に戸惑うのがこの展示の導線であり、グランドデザインである。しかし、この展示構成は、十分、自覚的におこなわれたものだった。図録で山内は「この震災を起承転結で語るべきタイミングではないと判断している」と述べている。「常設展示の編集にあたっては、この混沌とした現実をあえてそのまま展示する方針を選択した」とも明言する〔山内編2014 149〕。この引用に先立ち、他の施設やメディアが謳う震災の「全貌」といった言葉に対する違和感が表明されたうえで、「混沌とした現実」の展示デザインの方針が示される。一応のテーマが付与されているとはいえ、この展示は「起承転結で語」られておらず、「混沌とした現実をあえてそのまま展示する」ことが選択されている。

定点観察ではなく、エリアを数万の点でとらえようとした我々の記録方法において、記録写真の時系列に整理する意味は希薄である。常識的に、史実は時系列に展示するものだということは理解している。しかし被災地に流れた2年という時間は、長く続く一日でしかなかった。震災は今も生きて目の前にある〔山内編2014 150〕。

上記の引用部は、主に記録された現場画像の展示方針についての記述である。既にみたように現場の画像は、時系列や地域に拘束されることなく配置されていた。「被災地に流れた2年という時間は、長く続く一日でしかなかった」という表現は、この展示の全体性を見事に言い当てている。この展示において、時は静止している。震災がもたらした圧倒的な威力と被害の様態と同時に、それらによって崩壊したそれまでの日常の営みが、凝縮された姿でそこに配置されている。

2) 現場写真とその解説

203点に及ぶ被災地の現場写真—ただしそれは実際に撮影された画像の約0.7%にすぎない—は、図2で確認できるように展示会場全体の壁面をほぼ覆いつくしている。その一覧の日付と撮影場所からもわかるように、画像は時系列にも地域ごとにも配置されていない(表1参照)。むしろ、例えば2011年3月23日の弁天町周辺や、同年4月5日に撮られた内の脇と仲町のように同じ日、同じ地区の画像が展示場内では距離を取って配置されることも多い。

画像の一枚一枚に付された解説について、山内は次のように述べている。

重度の被災者である我われが毎日現場に赴き、涙を流しながら撮影した写真には、悲しいことに、その感情も思考も映し出されてはいなかった。これは活動を始めてすぐに気付いたことだった。

写真は光学的な光の羅列であり、我われが体感した現実と同一のものではなかった。その違いを正すためには言葉が必要だった。最も重要なことは現場に立った人間が味わった感覚や思考を伝えることである [山内編 2014 150]。

通常、博物館の写真資料のキャプションには、客体化されたデータが付与される。いわゆる5W1Hというが、どのように(HOW)やなぜ(WHY)を紹介するキャプションはあまりみかけない。それらは、画像に写った客体についての主観的な解釈や思い込みと解される節がある。しかし、客体化された情報と画像だけでは、何一つ「説明」したことになるのではないのか。山内は「被災者である我われ」がその存在に没入して記録した画像が、「その感情も思考も映し出さ」ないという事実から出発する。

こうして解説には、写真を撮影した主体や展示に際して写真を再認した主体による解説が付加されることになる。とりわけ解説では、視覚情報以外の現場での五感での経験とそこで喚起された思いや感情までが記録されている。例えば調査者は、市内の多くの場所で悪臭に苛まれる。すでに「町全体が魚の腐臭で満たされていた」が、写真に写された水産会社のサンマの腐敗した現場は「臭いのレベルが違う」という。それは、「二重にマスクをしていても気絶しそうなほど強烈」で「身体が震えだし、身の危険を感じた」と記されている [山内編 2014 32]。

被災者であるということは、津波によって失われた日常の暮らしや生活の場を撮影者たちが熟知しているということである。よって紹介される画像の多くには、かつての日常の暮らしのなかの生業や衣食住への眼差しがある。同時に生活の場であった学校、市場、繁華街の様子が記録される。また、その日常性の対極にあるのが、津波の人知を超えた破壊力である。家、車、橋、ビルなど、

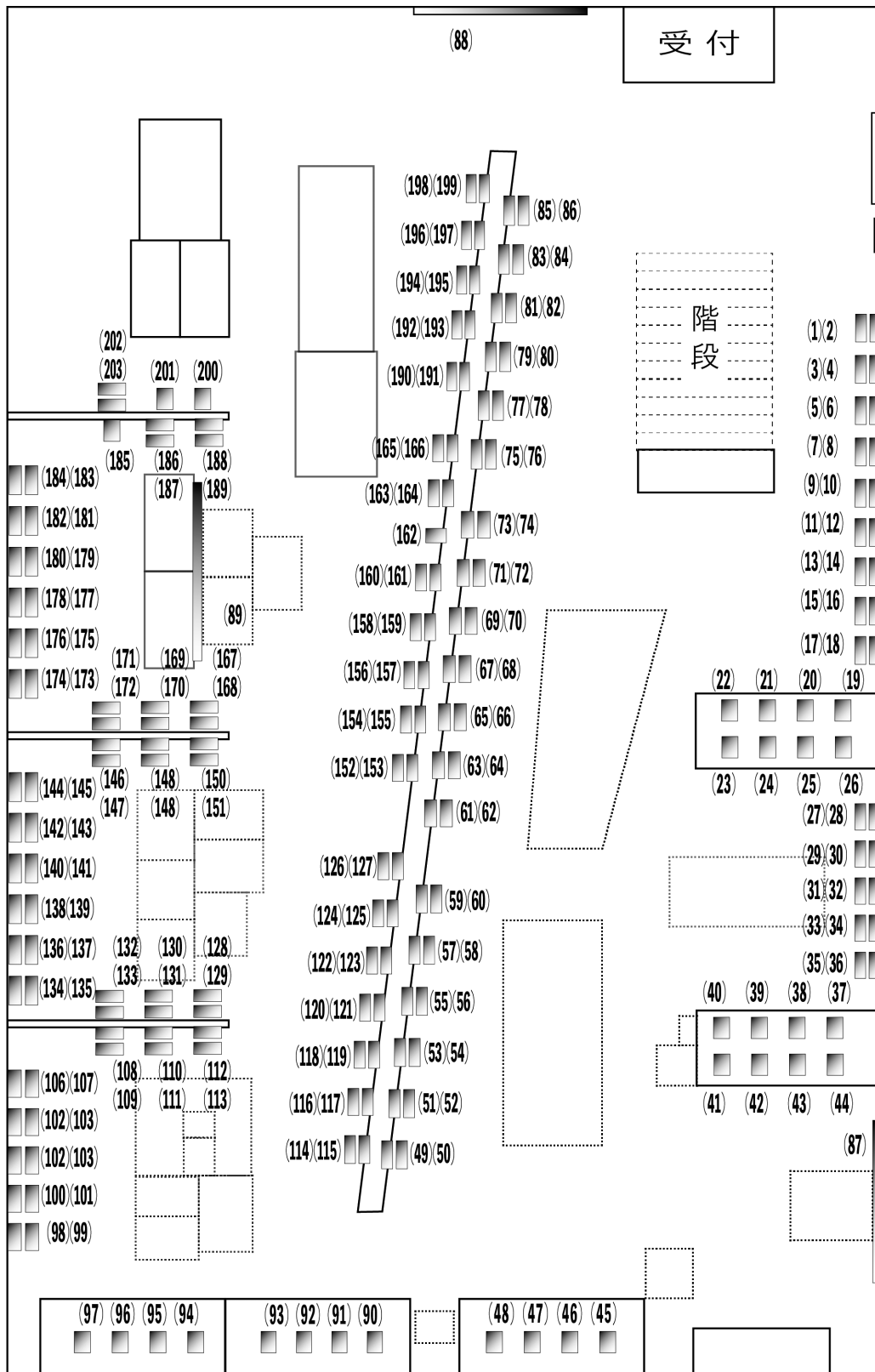


图 2 被災現場写真配置図

時には原型をとどめないほどに散乱していたり、逆に重なり合いながら崩壊した姿が示される。それらは確かに他の記念館や資料館、震災遺構の附属施設にもみられた。しかし、ここでの展示は、すでに記した日常性と対比のなかでその現実を浮かびあがらせる。自然の猛威の凄まじさに対して一人一人の人間は、あまりに小さく、無力で脆弱な存在であることを思い知らされる。巨大すぎる津波の爪痕が、人間の想像力さえ凌駕してしまい、現実的な認識さえも不可能にする。

また、アートの学芸員ならではの視点が、時には意図して、時には意図せずに廢墟と化した街の「美しさ」を捉えてしまうこともある。画像の解説でも、耐え難い光景を目の当たりにし続けると「心が美しいものを欲して」[山内編2014 33] しまうのだという。このような水と光の共鳴は、数多くの画像に見出すことができる。画像として残された光景が、震災後の調査、ひいてはこの展示の趣旨とは異なる位相で、受容されることもあるかもしれない。

3) フィクショナルな物語

次にモノに付与された様々な物語の存在である。まるで聞き書きの文字起こしのような文章には、展示されているモノについての喜怒哀楽が縦横に記されていた(図3参照)。展示会場では、この物語のカードについての注釈が、被災物展示の冒頭に示されている。そこには、「足元を埋め尽くす様々な日用品が、私たちに何かを語りかけてくるように感じました。その言葉を物語として表現し、それぞれの被災物に添えています」と記されている。

一見すると被災者の肉声を聞き書きしたような文章は震災後に様々な被災者と語り合う中で得られた物語をベースとして筆者が創作したものである。このような文を展示資料に添えるという発想は、博物館学的、展示学的に考えて異例のことだと自覚している。しかしこのタブーをあえて犯した。

特定できない個人を想定し、その個人が「被災物」に宿る記憶を語っていると言う演出は、被災物を普遍的な存在にすることが目的である。不特定の個人をイメージするためには自分に身近な誰か、あるいは自分自身を仮装せざるをえない。それによって当事者性が無意識に生み出されるという効果を狙った手法である[山内編2014 150-151]。

図録でも被災物に付された語りが、明確に「筆者が創作した」と記される。それらは「博物館学的、展示学的に考えて異例」である。あるいはこれらの語りがフィクションであるという事実によって、この展示に幻滅する者もいるかもしれない。しかし、被災した「不特定の個人をイメージする」ためには「自分に身近な誰か、あるいは自分自身を仮装せざるをえない」と山内は記す。いかに自己に引きつけて震災を追体験するかが、ここで求められている。「私」、あるいは「私たち」が失った船、炊飯器、カメラ、レコード、パソコン、カバン、ぬいぐるみ……。そういった個々の語りを装うことで、それらを観覧者自身の経験や記憶と切り結ぶことが目指されている。もちろんこの説明、とりわけ、「当事者性が無意識に生み出されるという効果」がどの程度、成功したと言えるのか、また、それが成功したとしたなら、いかにして可能になったのか、については実際の展示経験に則して検討し直さなければならない。この点については、先行する批評も踏まえつつ、

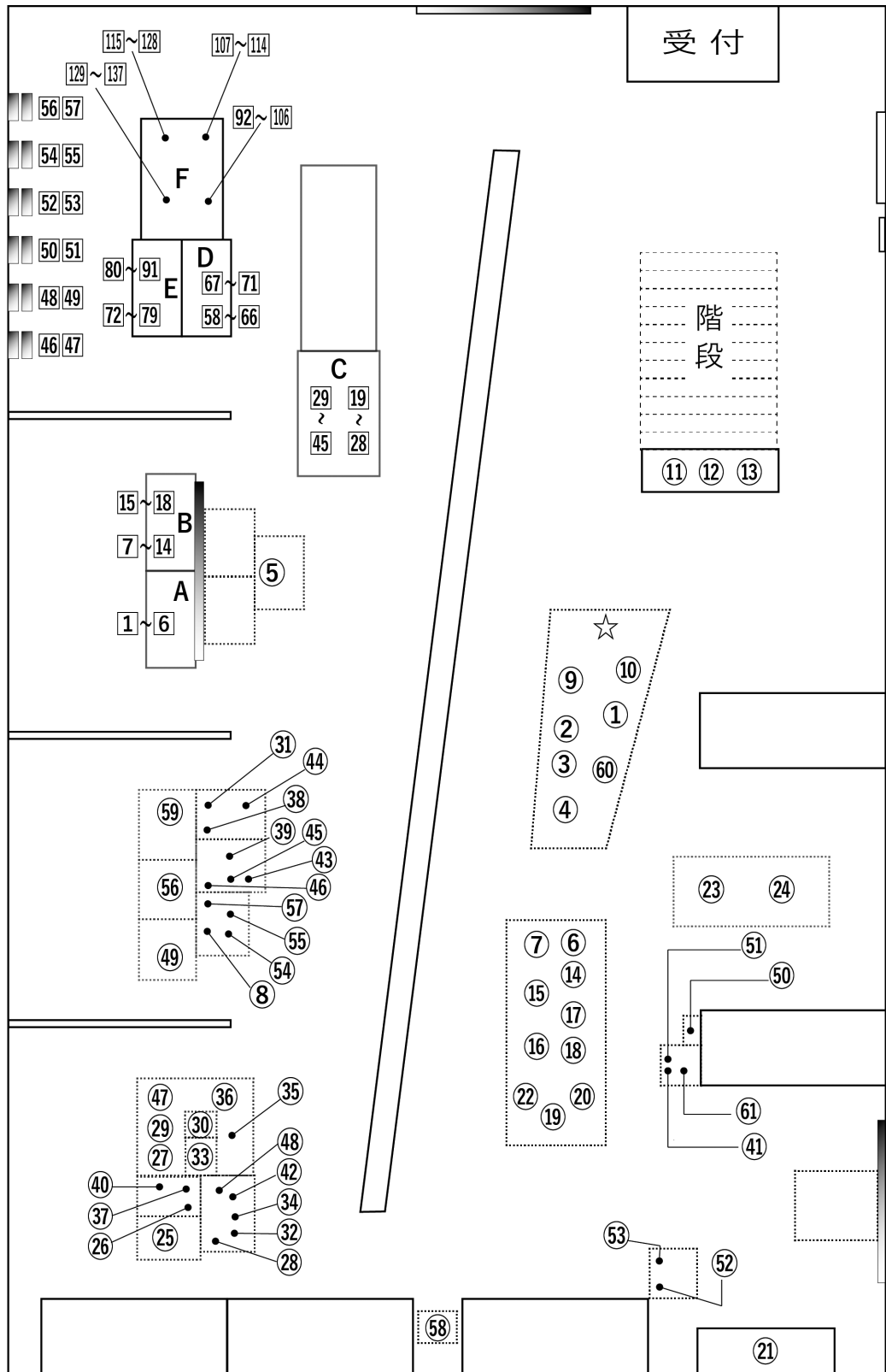


図3 展示被災物と敷設カード・歴史資料配置図

表2 展示被災物と敷設カード一覧

添付 物品	名称	収集日	収集場所	図録 ページ	関連資料
1	鉄骨	2011.11.18	気仙沼市弁天町2丁目	67	
2	電柱	2011.12.2	気仙沼市川口町	67	
3	漁船	2012.12.2	気仙沼市唐桑町台下	68	
4	船外機	2011.12.1	気仙沼市梶ヶ浦	68	
5	自動車	2012.3.23	気仙沼市川口町1丁目	69	
6	トタン板	2011.11.21	気仙沼市本吉町三島	69	
7	トタンの塊	2011.11.18	気仙沼市弁天町2丁目	70	
8	鉄道枕木	2011.12.13	気仙沼市本吉町大谷	70	枕木用クギ、線路固定 ボルト
9	ドラム缶	2011.12.1	気仙沼市小々沙	71	
10	LPガスボンベ	2011.12.1	気仙沼市中みなと町	71	
11	灯油タンク	2011.12.1	気仙沼市中みなと町	72	灯油タンク、トタンの 塊、ガソリンタンク、 ヘッドライト
12	ギア軸	2011.12.1	気仙沼市中みなと町	72	
13	マフラー	2011.12.1	気仙沼市中みなと町	73	
14	家の一部	2011.11.24	気仙沼市波路上瀬向	73	
15	鬼瓦・伏間瓦	2011.11.22	気仙沼市波路上瀬向	74	
16	郵便受け	2011.12.13	気仙沼市本吉町大谷	74	雨樋、扉、家の一部、 家の階段
17	スレート屋根瓦	2011.4.4 ~ 2012.4.12	南三陸町志津川長清水 同町歌津田の浦ほか	75	
18	床板	2011.12.13	気仙沼市本吉町沖ノ田	75	
19	ドアノブ	2011.8.25	南三陸町歌津伊里前	76	混合栓蛇口
20	呼鈴	2012.4.20	気仙沼市内の脇	76	
21	タイル片	2012.3.30 ~ 4.20	気仙沼市・南三陸町各所	77	
22	CSアンテナ	2012.4.12	南三陸町歌津馬場	77	
23	洗濯機	2011.11.22	気仙沼市本吉町三島	78	
24	自転車	2011.12.1	気仙沼市梶ヶ浦	78	
25	炊飯器	2012.2.2	気仙沼市朝日町	79	
26	ビデオカメラ	2011.11.18	気仙沼市弁天町2丁目	79	
27	電子レンジ	2012.3.23	気仙沼市内の脇2丁目	80	
28	ビデオテープ	2011.8.25	南三陸町歌津伊里前	80	
29	受話器	2012.8.25	南三陸町歌津伊里前	81	
30	AF一眼レフカメラ	2012.3.30	気仙沼本吉町町泉	81	
31	児童文学全集	2012.2.2	気仙沼市朝日町	82	
32	8ミリフィルム	2012.3.29	気仙沼市唐桑町鮎立	82	
33	ノートパソコン	2012.3.29	気仙沼市唐桑町鮎立	83	
34	ブリクラ帳	2012.3.29	気仙沼市唐桑町鮎立	83	
35	トランペット	2011.11.18	気仙沼市内の脇2丁目	84	
36	レコード	2011.8.25	南三陸町歌津伊里前	84	
37	一眼レフカメラ	2011.8.25	南三陸町歌津伊里前	85	
38	TVゲーム機	2011.11.18	気仙沼市弁天町2丁目	85	
39	ゲームソフト	2011.3.23	気仙沼市内の脇2丁目	86	TVゲームコントロー ラー
40	DVDプレーヤー	2011.3.29	気仙沼市唐桑町大沢地区	86	
41	発電式ライト	2011.3.23	気仙沼市幸町2丁目	87	
42	マスコットチェーン	2011.3.23	気仙沼市仲町2丁目	87	
43	ミニカー	2011.4.12	南三陸町歌津中山	88	
44	戦士フィギュア	2011.3.23	気仙沼市内の脇2丁目	88	
45	小型液晶ゲーム	2011.4.10	南三陸町志津川藩の沢	89	
46	カード集	2011.6.1	気仙沼市唐桑町台下	89	
47	シュガーボット	2011.8.25	南三陸町歌津伊里前	90	
48	ぬいぐるみ	2012.3.23	気仙沼市内の脇2丁目	90	ぬいぐるみ
49	足踏みミシン	2012.2.2	気仙沼市朝日町	91	
50	携帯電話	2012.4.10	南三陸町志津川平磯	91	
51	デジタルカメラ	2011.4.4	南三陸町歌津菫の浜	92	
52	香炉	2010.3.29	気仙沼市唐桑町鮎立	92	
53	祠	2012.3.29	気仙沼市唐桑町鮎立	93	燭台、お稲荷さん
54	点ブロック	2012.3.23	気仙沼市内の脇2丁目	93	
55	ランドセル	2011.11.22	気仙沼市波路上瀬向	94	
56	机	2011.11.22	気仙沼市波路上瀬向	94	
57	椅子	2011.8.25	気仙沼市波路上瀬向	95	
58	ぬいぐるみと バスケット	2011.12.2	気仙沼市中みなと町	95	
59	卒業証書	2011.11.22	気仙沼市波路上瀬向	96	
60	テーブル天板	2011.12.1	気仙沼市小々沙	96	
61	時計	2011.11.18	気仙沼市弁天町2丁目	97	

☆ 被災物の物語についての説明文

表3 歴史資料一覧

番号	ケース	名称	発行年代	関連キーワード	図録 ページ
1. 2	ケース A	昭和初期の気仙沼風景	昭和初期～ 昭和40年代	記録《資料》	109
3. 4					110
5. 6		昭和の気仙沼風景	昭和3.40年代	復旧《道路》	-
7～13	ケース B	明治から昭和初期の気 仙沼風景	明治44年～ 昭和10年	表現《伝承》	-
14			明治44年		110
15～18		みなと祭りの様子、他	昭和27年他	表現《祭り》	-
19. 20	ケース C I	気仙沼沿岸部の漁業、 行楽、風景	明治44～ 昭和38年	自然観 《海と陸の間》	108
21～23					-
24～26		気仙沼町周辺の写真	大正、昭和9、 昭和38年頃	自然観	-
27～28		航空写真	昭和40年頃		110
28～31	ケース C II	気仙沼町市街地（内湾、 南町、魚町）写真	昭和初期	自然観 《自然災害》	-
32～45		気仙沼漁港、漁船の様子 内湾地区の街並写真	昭和35年、 不明		-
46	壁面	臨時増刊風俗画報118号	明治29年		101
		臨時増刊風俗画報119号	明治29年		-
		臨時増刊風俗画報120号	明治29年		-
47		海嘯の惨害家屋を破壊し、 人畜を流亡するの図	明治29年	歴史《未曾有》	101
48		釜石町の医師鈴木氏 避難者を救ふの図	明治29年		102
49		歌津の某婚礼を行ふ時 海嘯に遭ふの図	明治29年		102
50		山田町の人民出火のため に焼死するの図	明治29年		103
51		廣田村の海中漁網を卸して 五十余人の死骸を掲げるの図	明治29年		103
52		歌津村の老婆襤褸を纏 ひ逢上に彷徨するの図	明治29年	自然観 《津波常襲地帯》	104
53		志津川被害の惨状	明治29年		104
54	鎌ヶ崎上町貸座敷高樓 前惨状の図	明治29年		105	
55	宮城駅側唐桑村の惨状の図	明治29年		105	
56	久慈門前の海辺に遺族者を して溺死人を引き取らずの図	明治29年		106	
57	気仙沼沿岸死体漂着の図	明治29年		106	
58～59	ケース D	気仙沼沿岸部埋立地	昭和25.45年		108
60			昭和50年頃	自然観《埋め立て》	109
61			昭和35年頃		108
62. 63		柏崎付近	昭和5.8年		109
64. 66		柏崎、一景島	不明		-
65		南町	昭和10年頃		109
67～71		鹿折地区航空写真、他	昭和35.50年	自然観《リアス式海岸》	-
72	歩兵第四連隊史	昭和49年		-	
73～79	ケース E	陸軍特別大演習、他	大正4.昭和初 期、同4年、他	歴史《太平洋戦争》	-
80～88					-
89～91	ケース F I	天奉の華	大正	歴史《トタン》	-
92～106		帝都復興新東京	大正		-
107	ケース F II	石巻水害絵巻書	大正2		-
108～114		目で見える気仙沼の歴史	昭和47		-
115～128	ケース F III	目で見える気仙沼の歴史	昭和47		107
		近代日本津波誌	昭和59		-
129～137	ケース F IV	アサヒグラフ臨時増刊三陸 震災畫報	昭和8		-

主に3節以下で検証することにした。

4) キーワード

展示会場の紹介でも記したようにキーワードは、やや変則的な展示構成となっている。既に記したように、キャプションや解説とは半ば独立した形でキーワードのパネルが108枚、設置されている。図4に示したように、キーワードは、展示の前半では、現場写真の間に比較的まばらに配置されている。展示の後半に移るとほとんどの写真の列の下にキーワードが付され、歴史資料にも切れ目なく置かれる。文字数にも幅があり、画像資料に割り込むようになり文字数の多いパネルもはめ込まれている。これらのキーワードについて山内は次のように記している。

震災発生直後から、明らかに意味が違う不適切な言葉が一般に多用されてきた。例えば「ガレキ」という言葉。「想定外」、「未曾有」という言葉。「復興」という言葉。そういった言葉の意味を確認、修正せずに、この度の震災を後世に語り継ぐことなどできるはずがないと強く感じた。まずは適切な言葉で表現すること、それは情報を共有するための最低限の条件だと我われは考えている。キーワードパネルは言葉の意味を考え、震災を正しく表現するための資料である[山内編 2014 152]。

「震災を正しく表現」するために、キーワード群は記されている。山内は明確にそう宣言する。続いて「ガレキ」、「想定外」、「未曾有」、「復興」といった言葉が、不適切な使用例として紹介される。確かにマスメディアが連呼した「想定外」、「未曾有」といった言葉は、様々な傍証によって否定された。⁽⁸⁾震災前に近い将来発生するとされていた宮城県沖地震でも、今回と同等の津波の襲来は予想されていたのである。それらは決して想定外でも未曾有でもなかった。また山内はキーワードの中で、ガレキという表現の暴力性を指摘し、そのかわりに「被災物」という表現を提唱していた。メディアによって偏向された言葉を「正しく」修正することを意図した側面は確かにある。

また、正しさは、キーワードだけに付与された属性ではない。展示冒頭の「はじめに」でも「私たちに与えられた役割は、単に記録資料を残すことではなく、それを正しく伝えていくことです」[山内編 2014 3]と記している。この展示全体が、この地域が震災で被災した被害の実態を正しく伝えることが目指されているわけである。しかし、それではこの展示が規定した言葉、表現のみが「正しい」ことを意味するのだろうか。それは他の多くの言葉、とりわけ無数の被災者の声を抑圧したり、否定したりはしないのだろうか。おそらくこの点を見誤ってしまうと、リアス・アークの震災展示は、被災者という「当事者」から多数派への告発という――もちろん、そのような視座を否定すべきではないが――思想的広がりや欠いた解釈に陥ってしまいかねない。「正しさ」求める展示が、実際にはキーワードを含めた展示全体の中で相対化され、同時に補完されて多義的で多声的な意味の広がりを獲得していく点については、3節と4節において詳しく検証する。

以上のように震災展示についての図録の解説をまとめつつ、そこから浮上する新たな疑問にも触れておいた。以下ではもう少し踏み込んで、図録では語られていない展示についての疑問点をまとめておきたい。

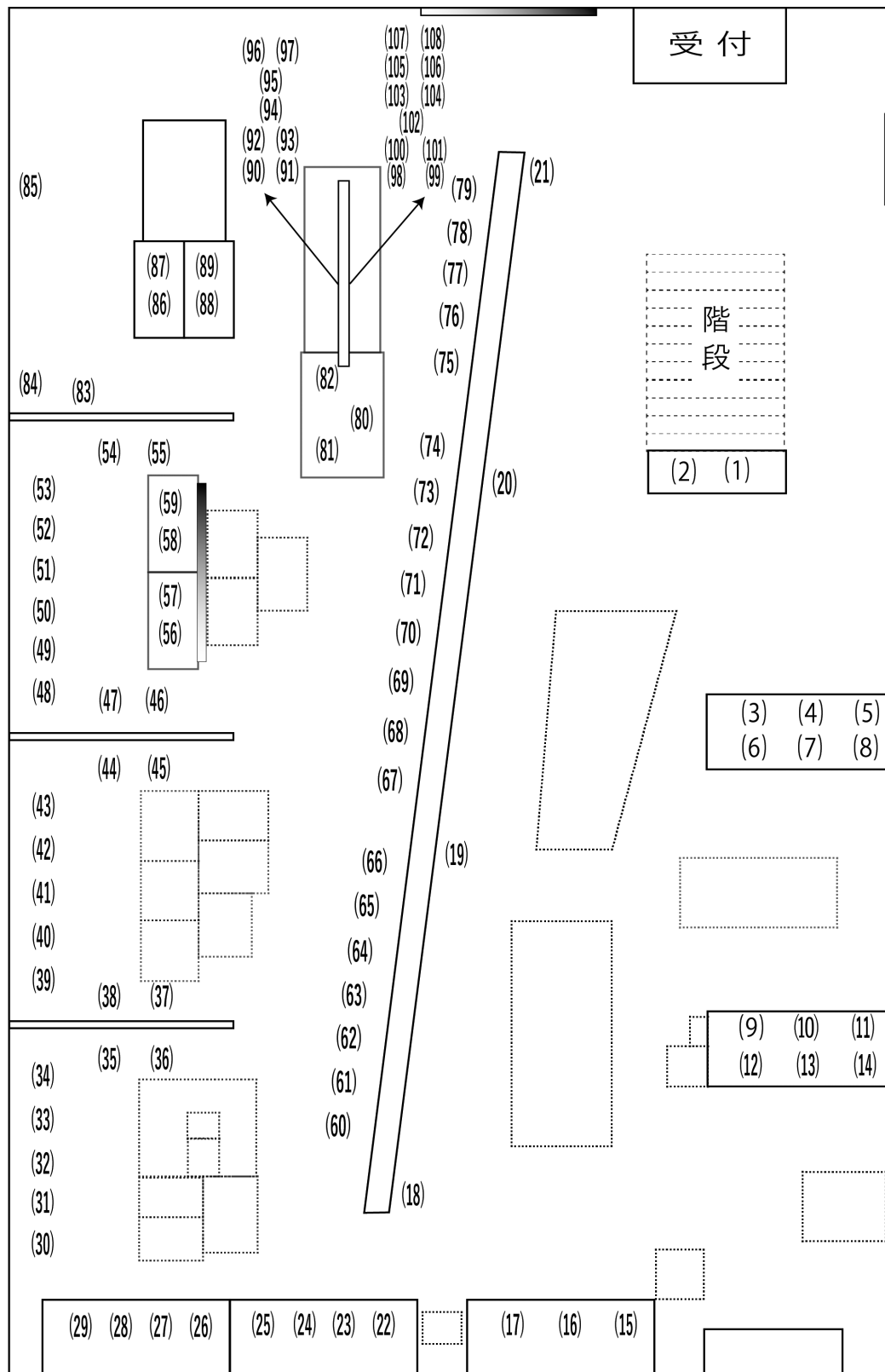


図4 展示キーワード配置図

表 4 展示キーワード一覧

大カテゴリー	小カテゴリー	展示位置	大カテゴリー	小カテゴリー	展示位置	大カテゴリー	小カテゴリー	展示位置	
被害	火災	(1)	記憶	記憶	(15)	産業	漁業・水産業	(103)	
	自動車	(6)		当事者と第三者	(16)	観光	観光	(8)	
	重油	(5)		ガレキ	(31)		復興支援観光	(65)	
	地盤沈下	(7)		被災物	(32)		情報	情報	(46)
	必然の被害・偶然の被害	(4)		覚える・忘れる	(98)		言葉	言葉	(100)
被害者	被災者	(18)		震災遺構	(99)		絆	絆	(63)
	権利と責任	(19)		メモリアル	(105)		想定外	想定外	(97)
	個人と社会	(20)		思い出	(34)	遺体	遺体	(25)	
	自己犠牲	(21)		写真	(13)	テレビ	テレビ	(47)	
	使命・義務	(108)		映像	(12)	ラジオ	ラジオ	(48)	
被災地	フラッシュバック	(23)	現場	(22)	噂	噂	(36)		
	仮設住宅	(61)	悪臭	(24)	新聞	新聞	(94)		
	仮設商店街	(64)	記録	(14)	携帯電話	携帯電話	(73)		
	祈り	(107)	資料	(56)	インターネット	インターネット	(49)		
	非日常	(37)	表現	表現	(71)	復興	復旧	(66)	
コミュニティー	(62)	伝える		(55)	学校		学校	(104)	
避難	生と死	(3)		普遍性	(26)		鉄筋コンクリート	鉄筋コンクリート	(83)
	避難所	(11)		不安	(27)		鉄骨	鉄骨	(2)
	物資	(9)		恐怖	(28)		かさ上げ	かさ上げ	(68)
	燃料	(10)		トラウマ	(30)	防潮林	防潮林	(69)	
	歴史	過去・現在・未来		(75)	石碑	(54)	道路	道路	(57)
未曾有		(84)		視点	(42)	線路	線路	(51)	
ヘドロ		(77)		可視化	(29)	復興	復興	(95)	
高度経済成長		(90)		客体化	(70)	支援	ボランティア	ボランティア	(101)
太平洋戦争		(86)	伝承	(58)	できること		できること	(74)	
神社		(76)	祭り	(59)	元気		元気	(17)	
制度		(96)	教育	(106)	勇気		勇気	(60)	
車社会		(91)	津波の文化史教育	(73)	イベント	イベント	(45)		
トタン	(87)	自然観	自然観	(81)					
文化	文化		(39)	自然災害	(80)				
	地域文化		(67)	防災、減災	(102)				
	文化史		(40)	自然現象	(50)				
	文化財		(41)	海	(79)				
	風景		(43)	埋め立て	(88)				
地域	日常		(38)	防潮堤	(53)				
	廃校		(44)	高台移転	(78)				
	村		(93)	川	(52)				
	市町村合併		(92)	津波常襲地帯	(85)				
	家	(33)	リアス式海岸	(89)					
墓	(35)	海と陸の間	(82)						

① 映像資料の不在

まず展示の技法としてリアス・アークには、震災時の状況や地域の推移を示す映像資料がみられない。冒頭にも述べたように全国の人々にとって気仙沼のイメージは、震災時の夜間に燃え盛る海や街の映像である。それ以外にも気仙沼各地で撮られた津波の来襲の様子、津波後の地域の様子を記した映像は多数存在する。その一部は、階上の向洋高校跡地に造られた伝承館の最初の部屋でも閲覧することができる。

映像は震災時の津波の動き、街の様子、人々の音声が記録されている。轟音とともに住宅が流され、タンカーが引き潮に巻き込まれていく姿は、津波の圧倒的な力を目の当たりにするもっとも直接的な資料である。そのような風景や人の動き、様々な音は、震災後の推移を考えるうえでも重要な資料たりうる。それらが取れて用いられていない意味について考えなおす必要がある。⁽⁹⁾

② 被災者の姿

次にリアス・アークの展示の現場写真には、具体的な被災者の姿をほとんどみることができない。図録に収録されている画像108枚のうち、人の姿が確認できるのは6枚のみである。(①(図2-6)2011年3月23日、気仙沼市弁天町の状況、②(図2-115)2011年3月23日、気仙沼市仲町の状況、③(図2-107)2011年4月14日、気仙沼市南町の状況、④(図2-140)2011年3月27日、気仙沼市波路上杉の下の状況、⑤(図2-153)2011年3月23日、気仙沼市弁天町の状況、⑥(図2-157)2011年3月23日、気仙沼市仲町の状況)。わずかに示される人影も、ほぼ後ろ姿である。さらにこのうちの4枚は、解説に従えば、調査中の学芸員の姿である可能性が高い。つまり、リアス・アークが紹介する画像には、基本的に人影は見当たらない。言い換えればこの震災展示では、被災者の姿が描かれていないという指摘も可能である。なぜ、具体的な顔をもつ被災者の姿が記されていないのだろうか。展示の場で個人情報の問題や肖像権が問われる可能性は高い。しかし、他の施設では、報道写真やマスメディア由来の多くの画像に被災者の姿が描かれている。このようなビジュアルでの個人の不在は何を意味するのかについて、検証しておくべきではないだろうか。

③ 時間的な推移について—復旧・復興の経緯について

第三にこの展示は、それらがリニューアルされた時期に制約されているとはいえ、震災後の復旧・復興過程が示されていない。これは第一の問題とも重なる視点である。多くのマスメディアが描くのは、震災後の避難所での人々の生活環境やレスキューに従事する自衛隊、警察、ボランティアたちの営みである。この時期、自治体や教育委員会の職員など、博物館の学芸員に近い立場の者たちは、皆、これらの避難所の仕事や被災者のケアのために日夜、従事していた。それらの営みを敢えて記録することなく、リアス・アークでは、禁欲的なまでに被災したモノの記録と収集に従事していたようにみえる。

その意味で図録が記すように展示空間は、「長く続く一日」のまま、時間は止まったままのようにもみえる。リアス・アークの展示は、一定の時空を停止させ、宙吊りにすることで、そこで失われたもの、失ってはならないもの、取り戻すべきものを喚起し続ける。だから何度訪れても、その都度、新たな発見を経験することが可能なかもしれない。それらは、非常に具体的なレベルから、一地域の震災展示に止まらない抽象度の高い思索へと誘うレベルまで多岐にわたる。新たな問いと新たな気づきを可能にする展示の意義を捉え直しつつ、その理由についても考えなければならない。

2-2 眼差される震災展示

リアス・アーク美術館の震災展示は、リニューアルの後から繰り返し紹介され、議論されてきた⁽¹⁰⁾。反響の多さは、展示がもつポテンシャルを傍証するものである。また、この展示は、広島(2014年7月5日～8月31日)から東京(2016年2月13日～3月21日)、静岡(2018年11月17日～12月8日)、愛知(2019年3月5日～5月6日)と巡回展がおこなわれてきた。リアス・アークの展示は様々な議論を触発し、新たな展示へと連動してきた。

震災後の早い時期にリアス・アーク美術館を紹介したのは、ノンフィクション作家の神山典士である[神山2012]。彼が震災の翌年執筆した記事には、学芸員の山内宏泰を中心としたリアス・アーク

ク美術館が、震災以前から取り組んできた地震や津波への警鐘活動が紹介されている。このインタビュー段階では、震災展示は実現していない。しかし、この時点で既に「津波文化」をテーマにした半永久的な常設展を企画したい」と語られている。「地域に根ざす美術館は地域の記憶を語り継ぐ“津波文化”の施設になる使命がある」からである [神山 2012 29]。

松野光範は、復原力をキーワードとして、リアス・アークの震災展示を紹介する。松野は、美術館の成り立ちを解説した後、展示に中心的な活動をおこなった山内の仕事へと視点を移す。食を中心とした常設展示の開設から気仙沼市のスローフード運動への取り組みが紹介される。さらに2006年に山内が手がけた明治三陸大津波の資料を中心とした展示の実践とその反応の希薄さを受けての小説執筆についても紹介される [松野 2018]。

松野は、山内と直接言葉をかかわすなかで、印象に残った点として、「経済と文化の関係」をあげる。津波が地域の多くを奪い去ったが、文化までもが奪い去られたわけではない。むしろ、復旧・復興の礎として地域が育んできた文化が必要である。「経済か文化かという二者択一の議論になりがちなテーマについて、相互依存もしくは補完関係にあるのではという結論に達した」という [松野 2018 5]。

彼は、「心にひっかかる棘のような強さを持った文章」 [松野 2018 7] に惹かれて、キーワードの重要性について言及している。これらのキーワードを松野は「展示されている資料を通じメディアによって語られていない姿や対象物の背後にある物語に思いを寄せてほしいという、クリエイターでもある学芸員の願い」と捉える [松野 2018 7]。被災物に付与された物語についても、「被災物の背後にある実際の生活への想像力への入り口として、あたかも自身の経験であるかのように伝えるための有効な手段である」と肯定的に捉えている [松野 2018 9]。ネット上にある感想を拾い出し、実際に多くの観覧者が、これらの展示に感銘を受けていることを確認している。

さらに松野は、震災についての情報が限定的な関西において「メッセンジャーとしてのボランティア活動の一環として情報発信するために、気仙沼での活動の記憶を定着させる」ことを自らの目的としている。

リアス・アークの展示実践について、展示やその図録をより詳細に検証しつつ、展示を評価したのは矢田部圭一である。矢田部もリアス・アークの成り立ちと概要から筆をおこし、次に東日本大震災以降の調査記録活動の概要を整理する [矢田部 2018]。調査活動記録が、市の特命としておこなわれる以前から、学芸員独自の判断で開始されたこと、その意識の根幹には使命感による「《自己暗示》をかけなければ、自らの精神を平常に保つことさえ難しい過酷な状況」 [山内編 2014 162] だったことが紹介されている。

そのうえで彼は、常設展示に加わった「東日本大震災の記録と津波の災害史」展の詳細な解説をおこなう。会場の概要にはじまり、展示施設のロケーションとその規模、展示内容の特徴と数量が描きだされる。続いて被災現場写真、被災物、キーワードパネル、そして歴史資料の順に展示の特質が解説される。展示会場は、前半と後半に二分されるという説明を引用しつつも、「会場には、こうしたテーマを明確に区切る指標はみあたらず、順路も大まかには示されているが、厳格にみる順序が規定されているわけではない」 [矢田部 2018 61-62] と記す。被災現場の写真画像については、それらが時系列や定点観測といった手法に則っていないことも明示する。かわりに彼がそこで

見出すのは、「時系列的な展開も、体系だった説明も拒むような非日常的な混乱した状況を、できるだけたくさんの視角からみせることが意図された展示」[矢田部 2018 62]としての画像の配置である。

矢田部は、この展示が、「音や臭いなど視覚以外の五感に関わる情報や、その光景を目の当たりにした感情の動き、それをめぐって回り出す思考の一部」を記すことによって、画像には写っていない「写真の撮影者自身が浮かび」あがらせると述べている。確かにそこにはしばしば目に映るものの以外の現場での経験が示されていた。これらの画像と解説の組み合わせをして、「被災現場の光景の展示である以上に、被災者の経験の展示である」[矢田部 2018 65]とされる。

「被災物」の展示について矢田部は、「震災遺物」との対比のもとにその特質を確認している。彼によると福島での「ふくしま震災遺産保全プロジェクト」が用いる「震災遺物」は、研究者による価値判断を含み込んだ概念である[高橋 2016a, 2016b]。つまり、そのままでは瓦礫として片づけられる対象が、「収集され意味づけられること」で「「ふくしまの経験」を伝える」歴史遺物へと変換されるというわけである[矢田部 2018 66]。それに対して、「被災物」は、原理的にはガレキと総称されるもの全てが含みこまれる。本来そこで被災したモノは、ガラクタでも意味のないモノでもなかった。一つ一つに「大切な人生の記憶」が担われている」という意識が対象を被災物たらしめる。震災によって被害を被った人たちを被災者と呼ぶように、被災したモノはガレキではなく被災物と呼ばれる所以である。

この後、矢田部は、被災物とそこに付与された物語について言及する。彼は、山内の記述から、この展示手法が博物館のタブーに抵触しているがゆえにインスタレーションとしなければならなかったと記している。その上で彼は、山内の言葉に倣い、「創作物語を読むことで」、物語に記された声の主を「自分の身近な誰かに仮託し、その経験をリアルに想像する」[矢田部 2018 71]ことが可能になるとしている。

矢田部は、インスタレーションという言葉が「博物館のタブー」の面からの紹介にとどめている。そのような側面は確かにあるだろう。ただしそれだけでは、山内がインスタレーションに込めた積極的な意味を捉え損ないかねない。フィクションが混入しているが故にアートの創造物としてのインスタレーションと位置づけたという理解は、展示の半面を示しているにすぎない。

インスタレーションには、本来、「設置」という意味があった。1970年代以後の現代アートを推進したインスタレーション作家たちは、個別の絵画や彫刻に止まらず、それらが配置された空間全体を作品と捉えるようになる。作品空間では、それらを見る者が積極的に参加することによって、能動的な意味を持つことになる。例えば、河合大介は、インスタレーションにおいて「観客の関与」が注視されてきた点を指摘しながら、作品との邂逅という「特異な経験において自らの知覚、すなわち世界との関係に対する反省を促す」点、さらにそこから「身体図式の組み替えを引き起こす」契機について論じている[河合 2008 52]。おそらく、山内がこの展示をインスタレーションとしたのは、見る者が展示に参入し、直接、向かい合うアートの展示技法という側面を重視したのではないだろうか。

もちろん、矢田部もこの展示技法について批判しているわけではない。キーワードについて彼は、その意図するものを注意深く評価している。これらのキーワードが「揚げ足のとれそうな表現や主

張」や「論争的な内容も多く含まれる」ことを認めたくて、「伝えるための言葉をいかにして「伝わる表現」へと鍛えていくか、その実践の過程を示すもの」と捉えている〔矢田部 2018 76〕。

以上のような検証を経て、矢田部は、タイトルにある2つの断絶に橋を架ける展示と結論づける。すなわち震災を知らない人に対して、まず震災の記憶の獲得をせまるものであり、震災を経験し地元で暮らしつづける人に対して、過去とのつながりのきっかけを提供するものでもある〔矢田部 2018 80〕。

しかし、リアス・アークの展示に最も肉薄した議論をおこなっているのは、美術評論家の榎木野衣である。彼は震災後のリアス・アークを訪れ、当時、休館を余儀なくされていた美術館の状況と当時の学芸員たちの活動をつぶさに記している。その上で彼は2013年から始まった震災展示について詳細な検証をおこなっている〔榎木 2017〕。

榎木は、この展示が持つ震災への備えと警告という側面を的確に捉えている。彼はリアス・アークの震災展示を広島市の広島平和記念資料館の展示と対比する。後者が二度と起きてはならない災禍として被ばく資料を展示するのに対して、前者はやがていつか訪れる災厄への備えとして構想されている。つまり、リアス・アークの震災展示は、過去の唯一無二の出来事についての展示ではあり得ない。「被災物を「過去」にしか位置づけることできない「史料」としてだけ見る」のではなく、そこに「過酷な「未来」をこそ見なければならない」のである〔榎木 2017 199〕。

しかし「未来」を指向する展示には別の陥穽が潜んでいる。展示物を通じて「未来」を喚起しようとするれば、綿密な考証に基づく史料に頼る必要はない。むしろ、「価値判断する前の、より生々しい感覚に直に訴えかけること」〔榎木 2017 202〕が求められる。恐怖や不安、悲しみといった原初的な感情を喚起するためには、「「演出」や「娯楽」的な刺激の方が」有効だということにもなる。それは、しかし、博物館や美術館のテーマパーク化に他ならない。この榎木の指摘は、すでに震災の跡地で見られる数多くの施設を彷彿させる。例えば、阪神・淡路大震災の記憶を伝える「人と防災未来センター」では、観覧者は、最初に震災を「体感」する場所を訪れるように設計されている。大掛かりな装置によって足元が大きく揺れ、閃光がひらめき、轟音やサイレンがこだまする。まさに一大スペクタクルを経験する場所が、展示会場の初発に据えられている。同様のスペクタクルは、長崎県雲仙・普賢岳の火砕流による被害を伝える「雲仙岳災害記念館（がまだすドーム）」や新潟県中越地震の「おぢや震災ミュージアムそなえ館」など、至る所でみることできる。

しかし、リアス・アークは、あくまで博物館＝美術館の枠組みのなかで「未来」を指向する。災害についての展示は、博物館とテーマパークの「両方の性質を取り込みつつも、全く別の種類の展示」〔榎木 2017 205〕が目指されるべきである。

以上の視点から榎木もまた、現場写真の解説と被災物についての物語に注目する。山内の主張を字義的に捉えることが多かったこれまでの評者と異なり、榎木は展示によって生み出され、投げかけられた課題に正面から向かいあう。まず彼は、展示解説における客観性の担保から出発する。博物館＝美術館の文法における肝要は「そこに主観性が入り込まないこと」である。「ひとたびキャプションに個人の主観が入り込んでしまえば、そこで展示・保管されている収蔵物を担保している公的な価値の一般性もまた、足元から揺らいでしまう」〔榎木 2017 206〕からである。確かに個人的な主観による選別や価値判断による資料や作品を、公的な美術館＝博物館が税金を投入して収集

したり、展示したりする必要はないだろう。彼がそこで引用するのは、たとえば「絶望的な光景だった」という、解説のなかでもそれほど主観的とは断定しにくい個所である〔榎木2017 208〕。このような表現にも微妙な、しかし、視点によって独善的とも言える主観性を榎木を見出す。どれほど大津波による被害が甚大であったにせよ、「それを一方的に「絶望的な光景だった」と言うのは、美術館＝博物館が守るべき文法からすれば」〔榎木2017 208〕、決してふさわしい表現ではない。しかもこの解説に書き手のイニシャルが示されていることも客観性の担保にはならず、主観的な独白であることが強調されているとも捉えられる。しかし、通常の解説から逸脱した文章が、「この光景を私はそう見たけれども、では、あなたは？」と問いかけてくる」可能性を榎木は指摘する。

では、あの被災物に付与された物語はどうだろうか。解説のさりげなさとは反対に、方言を交えた肉声そのもののような語りが被災物のうちに潜ませてあった。しかもそれは学芸員による創作であり「字義どおりに言えばやはりそれではまずいのだろう」と榎木も考える。

しかし、ここで指摘されるのは展示された被災物の「圧倒的な無意味さ」である。それらは人知を超えた力によってその意味も役割も完膚なきまでに剥奪された「ものそのもの」である。「被災物は徹頭徹尾、無意味なのだ」。それは被災物の全てが、「モノ」に還元されてしまったことに如何なる理由も存在しないからである。

ここに記された物語は、「原点から逆算して描かれている」と榎木は記す。たとえ「創作性の高い解説文を施しても」、被災物が持つ「物体としての圧倒的な無意味さ」が浮かびあがる。この「無情な即物性と向き合うため」には、「さらに強い主観性が必要となった」のである。それは「もの」に複数の歴史性、もっと言えば未来へと投企することで「ものもの」へと展開する仕掛けであるともいえる。⁽¹¹⁾

榎木は、この震災展示が歴史的にも反復し、未来には必ず訪れる震災を予示し、警告を与えるために企画されたと記していた。原爆のような過去の一回きりの特異な経験として、それらを記憶するのではなく、将来にも起こりうる、そして再び新たに生み出されるであろう被災物という意味で榎木は、これらの展示物を「ものもの」と呼んでいる。そして、歴史的な複数性を帯びた「ものもの」について、全ての意味を脱色された存在を提示してもなんの意味もない。これらの物語は「たとえ主観的に見えたとしても、被災物と言う対象が学習可能な過去だけではなく、円環する時に属していることを見る者に知らせるための、いわば小さなきっかけであるにすぎない」〔榎木2017 217〕と語られている。

以上のように写真や被災物の「解説」についての検証を経たうえで榎木は、この震災展示を、山内宏泰による「作品」と捉える。榎木の議論は、これまでの研究者による震災展示についての解説より、はるかに踏み込んだ内容となっている。彼の卓越した視座は、リアス・アークの展示を含めて、日本近代が抱え持つ美術の限界を乗り越えようとする議論の一端であることも付け加えておくべきだろう。しかし、主観的な解説や物語が学芸員による「表現」として、それらがなぜ「ものもの」を喚起する要因となりうるのかは、展示の内実に即して十分に検討されているわけではない。とりわけ、過剰とも言えるほどに記された写真の解説、被災物に付された物語、キーワードの数々のつながりや展示の現場で前景化される意味についてのより詳細な検証が必要になるはずである。榎木が語る「ものもの」に没入した中で、これらの語りとモノと画像との多様なつな

がりについて再考してみたい。これらの問題は、次節以降で検討していくことになるだろう。

③……………震災展示における分有と共在

3-1 重ね合わされる多義性・多声性

前節ではリアス・アークの展示について、館による図録からの解説と先行する展示の批評を対照化して紹介した。それらのいくつかは、展示の陥穽となりうる危険を孕んでおり、展示改善を要求するものかもしれない。以下ではこれらの課題について一対一の項目で解釈することはおこなわない。むしろ、展示会場が示す螺旋状の展開をなぞり、それらが指し示す特質にこだわることで、これらの展示の欠如や改善すべき点にみえる側面に関する解釈を加えることにしたい。これに続く節では、①この展示に折り重ねられた多義性・多声性、②モノと語りと風景の相互的な節合、③展示を理解する上でのオブジェクトレベルとメタレベルの互換性について考えていきたい。

まずこの節では、多義性・多声性について考える。多義性とは文字通り、一つの言葉や一つの表象について、数多くの意味や解釈が存在するということである。

記号論の基礎的な視点に従えば、人は「意味するもの」と「意味されたもの」のセットとして、この世界の諸存在を理解している。例えば、言葉は意味するものであり、意味されたものとして何らかの対象を指示する。もっとも日常生活では、⁽¹²⁾意味するものとされるものが必ずしも一対一の関係にあるとは限らない。

実際、日常的に用いられる言葉の多くは、複数の意味を持つもの、定義が曖昧なものである。それに対して物事を誤解なく、正確に伝えることを目指す博物館の解説は、多義的な言葉の使用を避けようとする。資料や作品の理解を促すためにできるだけ曖昧な表現を避け、明快な表現を用いる。「正確に伝える」ために博物館は、通常、字義通りの表現を心がけるのである。

もう一つの多声性という言葉を用いる際に念頭においたのは、ミハイル・バフチンが提唱したポリフォニーと対話についての一連の議論である [バフチン 1995]。この言葉は、バフチンがドストエフスキーの小説について論じたなかで用いた術語であった。それは「自立しており融合していない複数の声や意識」が作者という超越的な視点に収斂することなく、物語が展開していくという特性に対して付与されていた。通常の小説は、作者と言う絶対者の意思のもとに個々の登場人物が構成され、その行動も発話も常に作者に従属的である。しかし、ドストエフスキーの作品では、作者の分身たる主人公とその他の登場人物が同等で等価な立場から自らの意思を表明し、声を発するとされる。このような小説の特質をバフチンは多声性と呼び、等価な声と声が重なりあう現場を対話と呼んだのである。

このバフチンの議論は、社会学や人類学、心理学など、実際に「複数の声」と向かい合う一にもかわらず、それらを研究者の視点によって単一化してしまうジレンマに喘いでいた多くの研究者によって論じられ、応用的に用いられてきた [朴・茂呂 2007, 桑野 2008, 2011, 池田 2018]。ただ、ここで注意すべきは、多声性とはあくまで小説というフィクションについての分析の術語として用いられはじめたことである。それに対して人類学や心理学が想定するのは、実際のフィールドワー

クや臨床の現場で、複数の主体が語り合う場所である⁽¹³⁾。ここでは学芸員という「著者」に記された物語に潜む多声性を論じることは、この術語を最初に用いたバフチンの視座に近いところにあるとも言える。

リアス・アークの展示は、様々なレベルで多義的であり、多声的である。以下ではそれらの諸相を展示のキーワード、物語、画像の解説の各々において検証していきたい。

最もわかりやすい事例として展示会場に付されたキーワードのパネルからみていきたい。既に記したように、キーワードのパネルは、基本的には「①大カテゴリー ●●●● ②《小カテゴリー》」という構成になっていた。ただしこの二重の表記は、単純なツリー構造をなしてはいない。ここで「大」と「小」と仮に位置づけたのは、最初のカテゴリーのなかに二重ギユメで括られた言葉が複数、紹介されているからだが、これらの言葉が、本当に大と小という包摂関係にあるかどうかを厳密に測定することはむづかしい。また、小カテゴリー同士も互いにどのような関連性を有するかは個々のケースに左右される。

確かに「記憶」のなかの《ガレキ》と《被災物》には直接的な関連性がみられる。《ガレキ》という言葉は、「瓦片と小石の総称であり、また転じて価値のない物を意味」することから、津波に被災したモノをガレキと呼ぶことが否定される。それらは「大切な家であり、家財であり、何よりも、大切な人生の記憶」だからである。こうして、次の《被災物》というパネルでは、「被災した人を被災者と呼ぶように、被災したものは被災物と呼ばばいい」と提言される〔山内編2014 127〕。先行研究でもみたように多くの研究者は、この山内の言葉に賛同している。しかし、《想定外》という言葉が「情報」に入れられ、《未曾有》が「歴史」に組み込まれるのはなぜだろうか。個別のキーワードを見る限り、間違っているわけではないが、必然性も感じられない。ちなみに、歴史には他に「ヘドロ、高度経済成長、太平洋戦争、神社、制度」などが含まれ、情報には、「言葉、絆、テレビ、噂、ラジオ」(図4参照)といった言葉が含まれる。これらの語彙間の関係性も並列的な関係か垂直的な関係かはにわかに判別はつかない。

さらに各々のキーワードは、他のキーワードの文中に入れ子構造のように登場する。この問題は5節で論じるとして、キーワードの位置づけ自体が、複数の意味やイメージを喚起させる構造をもっていることを確認しておきたい。

3-2 物語のなかのメタファーとメトニミー

次に被災物に付された物語についてみていきたい。これらの物語に注目すべき特徴は、それらが大きな物語、とりわけ震災においてマスメディアが語ろうとする癒しや、復興へと回収されないことである。そこでの語りは、様々に切り結ばれ、震災の経験や記憶を喚起するが、決して予定調和の語り口には回収されない。既に見たように各々の語りは、被災したモノを分有していた自己にとって身近な者たち、彼らとの繋がり、家族や地域とのつながりを示している。これらの短い物語は、多くの比喩的な表現に満ちている。以下では、それらの中から隠喩(メタファー)と換喩(メトニミー)という基礎的な修辞法について検証していくことにする。メタファーは、事物をそれがもつ性質や特徴を通じて別の何かに置きかえる比喩表現とされる。それは類似による比喩とも位置づけられる。他方で、メトニミーは、部分によって全体を指し示す比喩表現である。それは近接の

比喩表現とも捉えられる。

このような比喩表現は、かつては修飾的で付加的な言語活動として軽視されてきた。比較、ないしは代替の表現と位置づけられ、ともすれば文法的にも不十分な表現とされていた。これに対してブラックやレイコフ、ジョンソンは、比喩、とりわけメタファーの創造的側面の再評価をおこなった。ブラックは、メタファーが参照する対象に相互的に働きかけ、お互いの意味の体系に干渉しうるとする「相互作用論」を唱えた。さらにレイコフとジョンソンは、ブラックの視点を受け継ぎつつ、言語活動を基礎づけるものとしてメタファーを捉えなおす。彼らは、「言語活動のみならず思考や行動にいたるまで、日常の営みのあらゆるところにメタファーは浸透している」と述べつつ、「ものを考えたり行動したりする際にに基づいている概念体系の本質は、根本的にメタファーによって成り立っている」と記している [レイコフ、ジョンソン 1986 3]。レイコフらの議論は、その後、認知科学を中心とした多くの分野に受容され、多様な研究が展開されることになる [レイコフ 1993]。言語学はもちろん、心理学、社会学、人類学などの分野でも比喩表現は、人間の認識や思索を基礎づける重要な働きと捉えられている [菅野 1985, 谷口 2003, 楠見編 2007]。これらの比喩表現は人が世界を認識し、その認識の枠組みを拡張する際の基礎的な能力であるとされる。比喩の創造的な側面を踏まえつつ、以下では個々の物語を振り返ってみたい⁽¹⁴⁾。

まず、類似に基づいて想起されるメタファーについてみていく。

「ミニカー 2012.4.12 南三陸町歌津中山」

息子にパパの車と同じだって言われて、欲しいっていうから、買ってやったんだよね。ブーン、キキキキーツ、なんつって、遊んでたミニカー。ミニカーっていえばトミカだけでも、もうちょっといいやつだよ。息子の宝物のひとつだったね。

ミニカーも、俺の車も、どっちも流されてしまったからね。新しく、車買ったら、また…息子にも…ミニカー買ってやりたいね…買ってやりたい [山内編 2014 88]。

息子のミニカーから自分の自家用車が想起される (図 3-50)。ミニカーは「息子の宝物のひとつ」である。ミニカーも自家用車も、共に津波で流されてしまった。ただし、息子のミニカーは、そもそも「パパの車と同じ」ものだからといって購入されていた。車とミニカー、果たしてどちらがどちらのメタファーなのか、定かでないまま語り手は眩く。新しい車を買ったら、「子にも…ミニカー買ってやりたい」と。語り手にとって、そして息子にとって失われたモノの大きさが、比喩と実物との往還のなかで増幅され、強調されていく。

もう一つ、ここでメタファーとして理解すべきは、「息子の宝物のひとつ」という表現である。貴重な存在を示すステレオタイプな表現が、被災物には数多く記される。「ペトリの一眼レフ」は、その使いづらさが記されつつも、「俺にとっては宝物」と語られていた。戦隊モノのフィギアは「こどもの財産」とされ、「青春の思い出そのもの」と語られるプリクラ帳も、「宝物」とされる。繰り返されるこれらのメタファーは、文学的にそれほど洗練されているとはいえない。ありふれた紋切り型の表現でさえある。しかし、その身近な紋切り型の言葉が綴られることで、被災物と人とのつながりの日常性とその言いようのない喪失感が示されているとも言える。

次に炊飯器のエピソードを思い起こしてみよう（図3-37）。

「炊飯器 2012.2.2 気仙沼朝日町」

平成元年ごろに買った炊飯器なの。じいちゃん、ばあちゃん、私、お父さんと息子2人に娘1人の7人だもの。だから8合炊き買ったの。そんでも足りない位でね。

今はね、お父さんと2人だけとお盆とお正月は子供たち、孫連れて帰ってくるからやっぱり8合炊きは必要なの。

普段は2人分だけど、夜に分まで朝に6合、まとめて炊くの。

裏の竹やぶで炊飯器見つけて、フタ開けてみたら、真っ黒いヘドロが詰まっていたの。それ捨てたらね、一緒に真っ白いご飯が出てきたのね…

夜の分、残してたの…涙出たよ [山内編 2014 78]。

この炊飯器は、かつての7人家族の頃に最も有効に利用されていた。子供たちが巣立って家族が少なくなった後も、まとめ炊きするために炊飯器は用いられていた。おそらくここでは、炊飯器それ自体より、それを用いてまとめ炊きされていた白米こそが、家族のメタファーと考えられる。かつての家族の日常が実感される存在であり、しかもそれが津波の黒い水に覆われてしまったからこそ、この持ち主は涙を流したのである。ならばここでの炊飯器は、家族を育てていた家なのかもしれない。

これ以外にも、既にみた自転車についての語りの中で、少年は、「また、自転車に乗りたい」と語る。同時にそこでは、自転車を買ってくれた祖父が行方不明であることも記される。祖父は「船、海に出すって言って、地震の後、港に行っ」てから消息を絶った。小学生が失った自転車は、それを買ってくれた祖父のメタファーと解釈することもできる（図3-24）。もっとも、被災物に付された物語の中には、近接性や部分による比喩としてのメトニミーと捉えうる語りが多く見出される。

「呼鈴 2012.4.20 気仙沼市内の脇」

家の欠片でもねえもんだべがと思って、行ってみだのっさ。もう、基礎しか残ってねえんだけども…

したっけさあ、地面におらいの呼鈴だけ、ペタっと、地面に張り付いでだのっさ。そんでもさあ、アッ！おらいだって…家の欠片、見つけて、うれしくてさあ…ポケットに入れて、持って帰ってきた。ピンポンなんて押してみだりしたよ [山内編 2014 76]。

欠片という言葉が繰り返される。この呼鈴は、「語り手」にとって明確に家のメトニミーである（図3-20）。言うまでもなく呼鈴は、家の一部であり、その家を想起させるモノである。しかし、通常であれば、家という「全体」を暗示できるとは思えないほど些細な存在である。しかし、ここではその些細な存在であることが、失われたものの大きさを際立たせる。かつて存在していた自分の家、その家の玄関になんの変哲もなく付属していた呼鈴こそが、ただ一つ残った家のかけがえのない欠片なのである。

このような家のメトニミーが紹介される語りは他にも数多い。自宅の跡地に残っていた稲荷の祠を見つけた語り手は、「神様残れば、また住んでねえがど思えるね」[山内編 2014 93]と語る。そこでは何もなくなった自宅の庭に祠の屋根を集めて祈ってきたとも記される(図 3-53)。あるいは、津波の後にあまりモノが集積しなかった場所にぽつんとあった鬼瓦も、「あのあたり、家たくさんあったけど、家の形したもなんて、何も残らなかったでしょう。なんだか、その屋根のてっぺんが、家に見えてね」[山内編 2014 74]と語られる(図 3-15)。ここで語る祠も鬼瓦も、失われてしまった家の一部であり、そのメトニミーとみなされる。

この他にも被災物に付与された物語には、比喩的な表現や語り口に溢れていることがわかる。詳細に検討するならば、メタファーやメトニミー以外にも提喩(シネクドキ)⁽¹⁵⁾や直喩(シミリー)⁽¹⁶⁾に分類できるものもあるだろう。その多くは、これまで記したように震災によって失われたかけがえのない何かを想起させる作用を果たしている。

おそらく、被災物に付与されたフィクショナルな物語の意義、これを付与した学芸員の意図は明らかだろう。既述したようにメタファーやメトニミーは、人間にとって未知なる存在や経験を既知のそれに置きかえるために用いられる。それらは言語活動の根幹に関わり、理解が困難な他者の経験や感情と向かいあい、推しはかり、歩みよるための認識の仕掛けだからである。このような比喩的な表現はその特性上、一義的な意味に収斂することなく、多義性を帯びることは言うまでもない。

しかし、これらの物語のなかには、多義性・多声性による「翻訳」さえ拒む経験と認識の断絶を突きつける語りもある。それらは、「作者」の意図にも一義的な意味にも収斂しない、複数の意思や感情の併存が記される。比喩的な表現すら拒絶し、被災物に付与された物語でありながら、モノそれ自体を否決するような言明としても立ち現れる。これらの物語に向かい合う前に、もう一つ別の文字による展示、被災現場の画像解説について紹介しておきたい。

3-3 主体の複数性

被災地の画像は、リアス・アークの複数の学芸員によって撮影されたものである⁽¹⁷⁾。その意味で画像や解説に複数の視点や意味づけが潜在していることは間違いない。しかし、おそらく問題はそこだけにとどまらない。既にみたように画像と解説をセットで見ることによって、不在の撮影者の意識、主体のポジションが浮かび上がることが指摘されていた。解説には、写された現場で調査者が感じた心の揺れ、感情の発露についても記されている。それらを主観的で通常の解説を逸脱した文面と受け取る者もいたことだろう。

しかし、それらを現場での臨場感の演出や震災直後の混沌とした状況のルポルタージュと捉えるだけでは十分ではない。図録にも記されているように、2年近い時間の経過のなかで推敲に推敲を重ねて刻みつけられた解説は、論理の狭間に穿たれた感情の発露などに押し込めるべきではない。むしろ、解説によって補完された風景の多義性・多声性には、それを切り取った主体のポジショナリティの揺れが刻印されている。

実際、山内は、画像の解説にあたり「自ら重度の被災者」という立場を明示していた。しかし、もっと詳細にみていくと、撮影者が抱え持つ感情や記憶には複数の視点、相貌が見え隠れする。時にそれは冷徹な学芸員の貌であり、時には想像力に富んだアーティストの貌でもあり、気仙沼の日

常を享受していた生活者の貌であり、被災者の貌でもある。このような複数の視点、複数の声が、一つの解説の中に共在することもあれば、特定の声がより強く発せられることもある。場所や日付といった客体化された情報に続いて、一人称の複数形で記される時には、被災者や生活者の息遣いが聞こえそうな記述がみられる。

もちろん、学芸員として被災状況を冷静に報告する解説もある。しかし、このような客体化された記述は全体としてはむしろ少数である。多くの解説には、何らかの形で撮影した主体の意思や感想が表明される。そこからは、先に記した多様なつながりとアイデンティティを持つ主体の姿が浮かびあがる。

例えば、歴史や民俗系の学芸員とは異なる視点、アートのスペシャリストとしての記述が随所に見られる。

2011年3月29日、気仙沼市仲町、幸町の状況。冠水した路地に建物が逆さまに映り込む。完璧な映り込み方だ。ヴェネツィアでもない限り、こんな光景は通常目にしないものだ。毎日、壊滅した町を歩き、耐えがたい無残な風景を見続けていると、こんな光景に美しさを感じるようになる。一瞬でも「美しい」と感じられる「精神の救済」を求めているのだと思う。心が美しいものを欲しているのだ。113Y2011 [山内編 2014 33]

そもそも、震災展示で紹介されている写真の多くは、記録写真でありながら、それ自体が完成度の高い風景写真として現実を切り出している。それらは震災後に出回った幾多の報道写真とも、異質な印象を強く与える。このような印象的な画像は、図録に収録されたものに限定しても、いくらかでも見出せる⁽¹⁸⁾。例えば、2011年10月27日の気仙沼の仲町の画像には、かつてのJR気仙沼南駅前の様子が撮られている。秋の夕暮れ時の淡い光の中に「身を寄せ合うように」大破したバスが並んでいる(図2-102)。震災から半年以上が経っても、周囲の水は引いておらず、ここでも西日に照らされた建物やバスたちの骸は、水面に綺麗に映し出されている。「震える体を寄せ合い、すすり泣く傷ついた者の姿をこの光景に重ね合わせた」と山内は記している[山内編 2014 36]。多くの画像にみなぎる緊張感は、彼らの美的なセンスに支えられていることは間違いない。

また、リアス・アークの特質上、歴史・民俗とアートの双方の学芸員の眼差しを抱えもつ感性は、その後の保存活動を予示するかのように震災の「遺構」を切り取ることもあった。波伝谷の昭和津波の記念碑が海を向いて薙ぎ倒された姿は展示場でも印象的であった(図2-185)。さらに階上地区の向洋高校では、津波に押し流され、教室の奥で横転した車が写されている(図2-166)。解説にも「3階教室に自動車が転がっている。重ねていうが「3階」である」[山内編 2014 58]とその現実離れた光景が強調されている。現在(2019年4月より)、この旧向洋高校の校舎跡は、気仙沼市の津波伝承館として一般に公開されている。その中でこの3階教室に仰向けで眠る車は、伝承館の閲覧ルートに組み込まれている。

もっとも、かなりの数の写真解説に表現される撮影者の主観的な思いや感情は、気仙沼に生きる生活者としての同一性に端を発するのではないだろうか。

2011年10月27日、気仙沼市旭町の状況、宮口下公園の様子。冠水した公園には小舟が違和感なく浮かんでいる。一見すると単なる入江の情景である。この公園には近所の小学生や犬を散歩させる人の姿などがよく見られた。また公園の前の大川ではお年寄りが数人で、毎日のように釣りをしていた。ちょっとした社交場になっていた。そのような光景を目にする事は二度とないのだろう。152Y [山内編 2014 47]

2011年3月16日、気仙沼市南町の状況。昭和初期の建物から、2000年以降に作られたものまで、歴史ある商店街には様々な時代が顔をのぞかせていた。子供の頃から変わらぬ味を提供してくれる中華料理店。代替わりをし、店舗を新装、店名も今風に改めたばかりの洋菓子店。路地裏にひっそりと構えられた蔵造の居酒屋。どれも思い出ばっかり。いろいろな人といろいろな話をした。そういう場所が消えてしまった。025TY [山内編 2014 38]

最初の解説の画像は、夕暮れ（あるいは早朝？）近くの水辺が写される（図2-139）。全体的に明度は低い。一見、池のような水が画面中央部をおおい、さらにその中ほどに小舟が浮かぶ。小舟の手前を横切って、低い柵とその柱が一定間隔で並び、それらが水面に影を落とすことで幾何学的な模様を構成する。池の向こうには数本の裸木の枝が、暮れゆく空に毛細血管のように広がっている。その向こうには、黒々とした丘陵の影がなだらかに伸びる。この画像もまた先に述べた硬質なセンスによって切り取られた風景である。この風景は、しかし、かつての市内の公園の変わり果てた姿である。小学生が駆けまわり、人々が犬の散歩に立ち寄る「ちょっとした社交場」だった。一人の市民として「そのような光景を」を日常的に見てきた者にしか語りえない解説である。

後者の解説は、内湾地区の南町の商店街について記される（図2-141）。被災した通りの家々とその手前に被災物が散乱した様子が撮られている。その商店街の多様性はその地で生活者として生きてきた主体の記憶が反映される。「いろいろな人といろいろな話をした」ことは、研究者として、学芸員としては副次的な経験かもしれない。少なくとも公的な場で表明する言葉ではない。しかし、これを語るのは、気仙沼という地域社会で生きてきた一人の生活者としての思いに他ならない。より個人的な、自らの災害経験が吐露される解説もある。

2011年4月25日、気仙沼市弁天町の状況。おしぼり状の白い塊が流出した重油タンク。湾口に23基あった大型重油タンクの内、22基が流出した。津波に対する備えはなかったと言わざるを得ない。大規模火災の原因となったことはもちろんだが、これのせいで破壊された建築物も多かった。中央部に見える赤い鉄骨枠は、重油タンクの直撃を受け、流出した調査員の自宅残骸。200メートル流されていた。108Y [山内編 2014 55]

重油タンクによる被害の大きさが語られる。さりげなく示されるのは、原型を留めず、鉄骨枠だけになった「調査員の自宅残骸」の姿である（図2-188）。鉄骨だけとなった姿で、果たして自宅を判別できるものだろうか。実は他の写真解説でも、重油タンクの問題点が指摘されていた。⁽¹⁹⁾確かに重油タンクは、ここにも記されている「大規模火災の原因」として銘記されるべきだろう。しか

しそれだけではなかった。このタンクの流出被害に直面したのは、家を失った山内自身だったのである。⁽²⁰⁾

これらの解説の発話の位置が一貫性に欠けると捉えることは容易い。主観に傾きすぎていると批判することも可能だろう。しかし、こう問い直すこともできる。一体、誰が、特定の社会的な存在としてのみ生きていられるだろうか、と。研究者や学芸員であっても、四六時中、その職務に殉じた存在でいられるわけではない。ときには誰かの友として、家庭では父親として、夫として、近所付き合いや趣味の集まりで、実に様々な貌を持っている。多層的なアイデンティティこそが、我々の生活の基本である。この解説は、誰の中にも織り込まれた様々な人格の有り様、複数的な生活者としての自己が、根底から覆されてしまったあとの記述である。それらの多様な視点から示されることではじめて、メディアにはガレキの山と表象されるしかなかった被災地から、多義的で多声的な意味が呼び起こされてきたのではないだろうか。

しかし、やはりこの展示において重要な視点は、それらの全てが一旦ゼロになってしまい、語るべき何ものも見出せないままに被災現場にたたずむ姿が描き出されている点にある。

2011年3月25日、気仙沼市南郷の状況。気仙沼大川にたたずむ民家。かもめの群れが屋根で羽を休める。「津波という自然現象には、人間的な悪意など何もないのだ…」と言わんばかりに、カモメの姿はあまりに無邪気だ。しかしそれは当然なのかもしれない。我々の悲しみや痛みは虚しく空回りする。せめて怒りをぶつける相手が欲しい。自然災害はそれさえも拒絶する。125SY [山内編 2014 29]

解説が記すとおり、薄曇りの空の下、川に浸かった一軒の民家の上に複数のカモメが羽を休める(図2-110)。その客体化された情景の解説が、調査者の「悲しみや痛みは虚しく空回りする」である。この解説の最後の文章、「せめて怒りをぶつける相手が欲しい。自然災害はそれさえも拒絶する」は、樫木が指摘していた被災物の無意味さに通底するものがある。⁽²¹⁾あるいは現場の解説には、次のような嘆きも聞こえる。

2011年8月25日、南三陸町歌津町伊里前、西小路墓地の状況。海からはずいぶん離れている。また墓地自体はやや高台となっている。それでも津波の被害を受けてしまった。墓石がなぎ倒され、お骨なども波に持ち去られている。「いくらなんでも、あまりにひどいじゃないか…」そう感じた。物が破壊されることよりも、精神が破壊されることのほうがずっと辛い。いったいどうすればいいというのだ。146Y [山内編 2014 35]

「いったいどうすればいい」。この独白は、内陸の高台にまで押し寄せた津波への防災や減災の方途を問う言葉と受け止めるべきだろうか。多分、違う。津波が奪い去るもの、破壊するものは、物質だけではない。心が、あるいは精神が取り返しのつかない損壊を被る。確かに墓はモノであり、再建することも不可能ではない。しかし、それらのモノを通して培っていた親や先祖との記憶の拠り所が、無惨に破壊されたのである。その光景に立ち合ってしまった学芸員は、何かを解説するこ

とさえ不可能な自分と向かい合っていたのかもしれない。あるいは、このような経験の果てに生み出された物語が、いくつかの被災物には付与されている。

「香炉 2012.3.29 気仙沼市唐桑町鮎立」

うちではね、お墓もダメだったのね。家は何にもないよ。基礎だけ…

仏壇もお墓もやられて、位牌もないし、写真も何もないし、お父さんがこの世に存在したって、証明できるものが何もなくなってしまったのね。

これからどうしたらいいんだろうね [山内編 2014 92]。

タイトルにもあるように、香炉に付された語りである (図 3-52)。しかし、肝心の香炉については一言も触れられない。架空の語り手は現前しているモノではなく、失われた家を、仏壇を、墓を、位牌を、写真を思いおこす。そして、その不在に思い至る。失われたモノによって存在が否決されるという喪失感、あるいは危機感を通して、「お父さん」の存在がようやく語られている。ここで「あなたが忘れない限り、思い出は消えません」や、「あなたの心の中にお父さんは生きています」といったフレーズにいかほどの意味があるだろうか。もはや香炉はその一家の主人のメタファーにもなりえない。ここで香炉はかけがえのない存在の「不在」の記号でしかない。

「デジタルカメラ 2011.4.4 南三陸町歌津葎の浜」

避難場所ではなかったけども、一応この辺では高台だったんだよ…うちの娘ね、デジカメ持って、写真撮るって言って、先のほうにいだのね…私はもっと上の林で、地震すごかったねえ、なんて話してたの。

したっけ下がらわらわらど、ひと登ってきて…すごい津波だって言うがら、娘…急に心配になって下に行くどごとしたっけ、やめろって、みんなに抑えられでね…そのまま一晩、林の中で泣いたよ…写真なんか撮んなくなつて… [山内編 2014 92]。

桃色の薄型のデジタルカメラに付された物語である (図 3-15)。確かに語りの中には、デジタルカメラが登場する。軽量でポータブルなデジカメは、実際に女性が手に取りやすそうな形状ではある。しかし、この物語に語られるデジカメと展示されたデジカメは、果たして「同一物」なのだろうか。語り手の娘は、津波を撮ると言ったまま、二度と戻らなかった。娘のもとに向かおうとした母親は皆に引き止められた。一晩泣き明かした母のもとに娘のデジカメだけが戻ってきたとは思えない。一〇〇歩譲って仮にそうだとすると、それを「形見」と呼ぶにはあまりに残酷である。カメラは確かに娘を想起させるかもしれないが、決してかつての日常生活の姿ではありえない。むしろこのカメラは、津波による喪失感と夜の寒気と林のなかで流した涙の記憶を惹起し続ける。同じような形状のカメラを見るだけで母親は、あの特異点での経験に引き戻されるのではないだろうか。

この悲痛な物語に対して、読みようによっては少しばかりの軽妙ささえ感じられるエピソードも記されている。

おらいの辺り、引き波ひどくってさあ、集落、丸ごと、みな持ってがれてしまったでば。港に
プカプカ家浮かんでだもの。おらいなんか、どこに消えてしまったもんだがっさあ…
しったけさ、半月くれえたって、浜に板きれ流され着いでんの、片づけっぺと思って。拾って
みだっけ、なんの、おらいの台所の床だもの。
オラ、かあちゃんさ見せっぺど思って、仮設に持ってったっちゃ。したっけ、ガガ、そんなも
のを拾ってくんなっつもの。“未練たらしい”なんて怒って。オレは捨てねえ。家の形見だもの
[山内編 2014 75]。

語り手は家を失った男性だろう。集落が壊滅する津波に襲われた地域では、自分の家がどこに流
されていったのか知るすべもなかった。しかし、しばらくしてから浜に流れついた板きれを拾いあ
げると、それは他ならぬ自分の家の台所の床の模様だった(図3-18)。拾われたモノは、先の呼鈴
の物語のメトニミーにも通じる。しかし、この物語の後半では異なる展開がみられる。語り手はそ
の板きれを持ち帰って妻に見せた。しかし、妻の応えはあまりにそっけなかった。むしろ語り手が
持ち帰ったことを語り、「未練たらしい」と怒ったという。明日の生活の見通しもつかないなかで、
もはや何の役にもたたないであろう床板の破片は、妻にとって見たくもないものだったのかもしれ
ない。同じ家に住んでいた夫婦が、同じモノに正反対の眼差しを送りうることを示される。

曲解かもしれないが、この物語は、展示そのものの寓話と読むこともできる。床板を持ち帰った
夫の姿には、被災地で電柱から屋根板、泥にまみれた人形やカメラ、パソコンまで拾い集める学芸
員たち自身の姿を重ね合わせることができる。それではこの妻の応えとモノへの否定的な言挙げは、
どのような立場に由来するものだろうか。調査当時、リアス・アークは大きく破損し、再開の目処
も立っていなかった。被災したモノを集める作業に否定的な眼差しを山内たちは感じたのかもしれ
ない。あるいは、彼ら自身の意識のなかにさえ、途方もない現実を前に「未練たらしい」という思
いが、全く生まれなかったと言えるだろうか。ともすれば萎えそうになる意志を奮い立たせ、ネガ
ティブな思いを払いのけるように、彼らは現地で記録写真を撮り続け、その現場で出会ったモノた
ちを収集していったのかもしれない。

失ったモノを愛おしみ、問い直し、残そうとする思いとそれらを抹消し、捨て去ろうとする思い
は、対立するようでありながら、身近な人たち、場合によっては一個人の意識の中にさえ生起する
ものかもしれない。物語の多義性・多声性は、「作者」である学芸員の営みさえ相対化しまいかね
ない危うさを、表明しているとも読み取ることができる。

④…………モノ・語り・風景の節合

4-1 家をめぐる記憶と事物の節合

前節では写真の解説、キーワード、被災物に付与された物語が、各々の多義性・多声性をもつ構
造になっていることを指摘してきた。次にこの展示空間におけるモノと語りと風景(画像)の複合
的な節合について考えていきたい。「節合」とは、異質な由来や性格を有するモノやコトをつなぎ

あわせること、ととりあえず位置づけておく。リアス・アークの展示では写真や被災物、そして解説やキーワードといった位相の異なる展示物が、複雑に関連しあうことで、一連なりの物語に再構成されることを指す。しかもそれらの物語化は、閲覧者たちが展示場を巡り、自らの身体で接することで醸成され、解釈されていく。リアス・アークの展示は、このような展示物間との節合を意図的に促し、誘導する仕掛けを幾重にも張り巡らしている。

節合のミニマムな事例は、2節の巡検の際に紹介したバスケットに入ったぬいぐるみとその横に設置されたぬいぐるみたちの画像である。そこでは解体に携わる建設業者の声と現地⁽²³⁾でそのぬいぐるみを見つけた調査員の語りが紹介されている。以下では、写真や事物、そこに配された比喩的な表現や物語による想起によって切り結ばれ、縫合された展示の空間についてみていくことにする。最初に「家」をめぐる写真や被災物、語り、キーワードとの節合から検討していく。あの「被災物」(図4-32)についてのキーワードのすぐ近くに置かれていた一枚の画像からはじめよう。

画面中央には、二階建ての家屋だったものがようやく建っている。一階部分は、約半分が抉り取られたように失われ、部屋のなかが露出している。二階部分も屋根の一部が歪に破損し、こちらも前面の壁や窓が失われて部屋の中が見通せる。背景には丘と山の間ほどの小高い森が黒く茂る。手前には家に続く未舗装の道があり、周囲には枯れ草がたなびく。右手前には白い廃材らしきものもみえる。家屋の右側には橙黄色のシャベルカーがその鎌首をもたげて、家の解体をはじめている。家の手前には紺色の作業着に帽子を被った作業員らしき人影、画面右の枯草の中にも、取り壊される様子を見守るように佇む二人の人影が写る。この家の家族だろう。空は白く濁っている(図2-105)。

2011年10月11日、気仙沼市唐桑町只越の状況。只越地区ではほとんどの住宅が全壊あるいは流出した。この日残留していた家屋が家主同席のもと解体された。玄関そばの壁には家族らが「家」へ宛てたメッセージが書き込まれていた。精魂込めて建てた自宅を、目の前で泣く泣く壊さなければならぬその悲しみは筆舌に尽くしがたい。津波に耐えた「我が家」は、ほんの数時間でいわゆるガレキと化した。091S(図録未収録)

震災から半年が経ち、復旧への過程で全壊した家を壊さなければならない。「その悲しみは筆舌に尽くしがたい」と記す描写は、決して誇張とはいえない。ここで解説は直前のキーワードで否定した「ガレキ」という言葉をあえて用いる。様々な思い出と記憶が詰まった「我が家」が、「家主同席のもと」で全ての価値を剥奪されたガレキへと変貌する。その残酷すぎる現場をあえて対比的に記すためだろう。この画像の下には、「家」というキーワードが記されている。

「家」とは居住用の建物という「物」のみを意味する概念ではない。「家」とは、家族全体によって形作られる共同体、祖先から伝え継がれる血族集団、名前、土地とのつながりなど、様々な要素を含む概念である。

東日本大震災大津波によって、多くの人々が家を失った。それは「住む場所としての建物を失った」というだけのことではないのだ。・(中略)・。

家には記憶が宿っている。その記憶は家そのものと、家に納められていた様々な物と、周辺の環境と、そこで積み重ねられた時間でできている。家を失うということは、そういう記憶の拠り所を失うということである [山内編 2014 126]。

ここではキーワードによって、画像とその解説が共起され、節合される。「家」は単なる不動産ではなく、単体としての建物でもない。一方で、そこに住む家族を中心とした「祖先から伝え継がれる血族集団」の時系列をもち、他方では、それを中心に構成された土地や環境とも地続きの空間とされる。何よりも重要な点は、家にはそこに住まう人々の「記憶が宿っている」ことである。だから、家の喪失はその家族が共有してきた「記憶の拠り所を失うということ」に他ならない。

この事実が告知されることで、これまで見てきた画像の意味が改めて想起される。記憶の拠り所が壊される瞬間の画像の左手には、図録の35ページで紹介された画像が置かれていた。解説には、「2011年6月1日、気仙沼只越の状況」と記され、中央に白壁が残る大破した家屋のアップの画像が紹介されている。その白壁には、黄色の塗料で家族の似顔絵やかつての家の姿、そして「LOVEありがとう」などの言葉が記されていた。解説にも「子供たちは大好きな我が家に感謝とお別れの言葉を送った」と記されている(図2-103)。横並びになっていることから推測されるように、この家が、10月に解体された家ではなかっただろうか。

さらに最初の画像の右側には、別の家とモノをめぐる画像も陳列される(図2-107)。展示画像の中では人影が写り込んだ数少ない現場の画像である。画面の右手前に破損した家の一部が写り、中央から左にかけて斜めに倒壊した家の屋根が横たわる。横長の窓のガラスは失われ、ボロボロになった障子戸が一枚だけ残る。そして、帽子を被った一人の男性が、画面中央に佇んでいる。後ろ姿の彼は、目前に折り重なる家屋を見上げているようにもみえる。彼の視線の奥にも押し重ねられた家々の姿が見える。背後の空は青く、雲一つない。

2011年4月14日、気仙沼市南町の状況。男性は津波によって全壊した我が家から、何か大切なものや使えそうなものを回収しに来た。しかしどうしていいのかわからず、ただ呆然と立ち尽くしている。内部に入るのは危険だ。しかし、内部に入らなければ何も取り出せない。多くの被災者はここであきらめる。後日、自宅が解体される様子を見つめながら、転がり出てきたものを大切に持ち帰る。154SY [山内編 2014 31]

津波によって無惨に破壊された家々、同じガレキの山に見えていた画像が、一枚一枚、深い意味を持つものであることが実感されるようになる。

さらには、既に閲覧した多くの被災物、鬼瓦や祠や呼鈴についての物語が呼び起こされる。例えば呼鈴は、「家の欠片」と語られていた。その小さな存在には、同時に家の記憶が込められている。だから語り手は、家があった場所とはいえ「地面に張り付いでだ」それを、容易に見つけ出しえた。ポケットに入れて持ち帰り「ピンポンなんて押してみだり」したとき、彼はその幻音とともに、記憶のなかの我が家の扉を叩いているのかもしれない。

4-2 自動車—被災と加害の狭間

展示会場の最後の被災物である「自動車」(図 3-5)にも、重要な節合の契機を見てとれる。展示されているそれは、遠目には、到底、自動車とは思えない。物語やタグを読むまで自動車であるとは信じられない形状になっていた。「ナンバープレートでわかったんだけども、おらいの軽トラ、シャーシーだけで、まるで下駄みたいな形になってだっけよ」。物語にはそう記されている。この場所の向かいの側の壁には、既に説明したように被災現場の写真が続く。なかでもこの自動車の正面付近で観覧者が背後を振り返ったあたりには、左右各々に自動車に関する写真が配置される。

一方の画像は、あの向洋高校の校舎の3階で仰向けになった自動車の姿である(図 2-166)。天井板も剥がれおち、右手奥で倒壊しているのは本棚だろうか。白い角柱の間に挟み込まれるように横たわる自動車は、それ自体が津波の「被害者」であるとともに、その場所にいた人間にとっては凶器ともなるだろう。もう一枚の画像には、三台の乗用車が、折り重なるようになって大破している震災後の画像(図 2-158)が示される。

2011年3月25日、気仙沼市南郷の状況。一般の自動車は浸水深60センチほどに達すると浮遊し始める。重量1トンを超える金属の塊が、津波の流速で移動する凶器となる。時速30キロほどで走行する自動車が家屋に衝突するのと結果的には同じ。木造家屋等は簡単に破壊されてしまう。また搭載されているバッテリーは発火装置、タンク内のガソリンは燃料。自動車と津波の組み合わせは最悪と言える。030S(図録未収録)

これらの画像は否応もなく、これまで見た他の自動車たちの姿を想起させる。同じ壁面の少し手前にも、津波に引きちぎられた軽自動車のエンジン部分が接写されていた(図 2-127)。前半のフロアで紹介されていた画像の中にも、複数の被災した自動車の画像があった。レストランの屋根の上に置き去りにされた自動車や(図 2-45)、電信柱に打ちつけられ、そのまま放置された自動車もあった(図 2-40、この画像の側には、鉄のワイヤーがはみ出た電柱の被災物も置かれている)。なかでも壮絶だったのは図録にも紹介されている赤黒く錆びつき、折り重なった自動車群の写真である(図 2-84)。

2011年12月1日、気仙沼市中みなど町(鹿折地区)の状況。うずたかく積まれた茶褐色の物体は、膨大な数の被災車両である。当地区は津波と火災の二重被害に見舞われたため、多くの車両は大きく変形した上に焼けただれという何とも痛ましい姿となった。津波で流された車両が凶器となったという事実は特筆すべきことである。車社会と言われる昨今、生活を直撃する災害では当然その被害も増加する。094S[山内編 2014 27]。

実は、自動車については前半のキーワードの中にすでに登場していた。「被害 ●●●● 《自動車》」(図 4-6)では、津波襲来時の自動車での避難の難しさが語られている。渋滞のために思うように動けず、「浸水域に取り残された場合、水圧によってドアを開けることはできなく」なり、津波の

ために「横転、回転などした場合」には、「一撃で気を失うことになる」とされる。自動車を浸水域に放置することの危険性も語られる。「燃料とバッテリーと高温化したエンジン」がセットになった自動車は、「自動発火装置付きの爆発物」[山内編 2014 115]と同じようなものとされる。このような多くの展示物間の節合を締めくくるキーワードが、展示の終盤近くに登場する。「歴史 ●●●●《車社会》」(図 4-91)の一部を切り取りつつ紹介したい。

東日本大震災では30万台以上の自動車が津波に飲まれたという。もちろん走行中だった自動車も多い。自動車避難によって被災し、命を失った被害者があまりにも多かったため、現在渋滞のメカニズムや、非常時、人がどのように自動車を走らせるのかなどのデータが解析されつつある。次への備えとして、渋滞を発生させない道路の構造、まちの構造が研究されている(中略)。

自動車の普及に合わせて急速に進められたのが道路工事である。それまでの道は歩道から車道へと変化し、それによってまちの構造も変わっていった。物流は加速し、時間や空間の感覚も変わった。三陸沿岸部ではかつての船の時代から鉄道の時代を経て、いよいよ自動車の時代となった。自動車は生活必需品となり、一家に1台の時代から一人1台の時代となった。

実は自動車への依存度が高い地域には、ある特徴が見られる。公共交通機関の整備が遅れているということである。都市部ではバス、地下鉄、鉄道などの普及によって、人は自動車に頼らずとも生活が可能だが、当地方のような環境では自動車なしで生活することは難しい。極論だが、自動車を津波浸水域に可能な限り立ち入らせない方法を考える事は不可能な話ではない。現に、自動車の乗り入れを禁止している都市が世界中にたくさん存在する。産業などに関係する自動車以外、沿岸部への乗り入れを規制するまちの構造を考えてみれば、津波襲来時の自動車に関する多くの問題が解決できるのではないか [山内編 2014 122]。

このキーワードは「歴史」の大カテゴリーの中に含まれており、他の歴史に関わる言葉とも関連づけられる。ただこの言葉は、これまでの展示空間において示された画像や被災物とも深く節合している。30万台以上の被害が起きたという歴然たる事実は、先に記した廃車の山を想起させずにおかない。ここで省いた文章の中では、戦後のモータリゼーションの過程が素描される。車は船や鉄道にとってかわり、交通網の中心となってきた。このような過程の一つ一つが、震災による悲劇の遠因となっていたことがここで示されている。

4-3 概念をめぐる節合

これまで「家」や「自動車」といった具体的なモノから出発して、展示内における事物の節合を見てきた。以下では写真の解説やキーワードなどに記された概念によって括り出され、縫合される展示の連なりについて見ていきたい。その起点として、3節でも紹介した津波を記念する「石碑」をめぐる写真と解説を紹介する。件の写真は、震災から約二ヶ月後に撮られたものである(図 2-185)。

2011年5月25日、南三陸町志津川戸倉・波伝谷の状況

1933年発生 of 昭和三陸津波被害を教訓とし、後世へ伝承するために設置された石碑が倒壊していた。このような石碑は被災各地で頻繁に目にした。力強く刻まれた「地震があったら津波の用心」の文字が静かに天を仰いでいた。地名である波伝谷は「波の伝わる谷」とも解釈できる。先人たちが発した警告を、我われは受け止められていたのだろうか。[山内編 2014 27]。

この写真も晴れた日に撮られたものである。ちなみにこの戸倉波伝谷は志津川湾に面し、南三陸町でも南部に位置する。リアス・アークがおこなった震災調査の南端に近い場所でもある。画面には昭和三陸津波（1933年）後に作られた石碑の横たわる姿が写っている。左手奥、仰向けに倒された石碑と散乱する様々なモノの向こう側には海が見える。倒壊した向きから推測すれば引き波によって倒されたのかもしれない。

震災後、津波記念碑についてメディアや研究者が、しばしば言及してきた。とりわけ岩手県の姉吉地区のように、石碑の警告に従って海岸部に家を建てなかった地域がクローズアップされることが多かった。しかし、実際には多くの地域で石碑そのものが流出したり、倒壊したりしている。「先人たちが発した警告を、我われは受け止められていた」かどうかは、簡単に判断できるものではない。

この画像の下には、表現 ●●●● 《石碑》というキーワードが記されている（図 4-54）。

文字や絵などを書くための紙や布、板のようなものを支持体という。石碑の場合、石柱や石版が文字等を書き記すための支持体ということになる。支持体としての石の耐久性は非常に高く、他の素材をはるかにしのぐ。100～1,000年はその状態を保つことができるため、重要な記録、記憶を、世代、時代を超えて伝える方法として、古来受け継がれてきた表現である。

明治、昭和の三陸大津波の被害や教訓を後世に伝えるべく、当時たくさん of 石碑がつくられた。それは確かに住民の目の前に立ち続けてきたが、その内容を理解できている者はほとんどいなかった。

記録、記憶の媒体は世代、時代によってどんどん変わる。それと同時に媒体を解読、再生する道具もどんどん変わる。ブルーレイディスクの記録、再生に専用のデッキが必要なように、石碑にもその内容を再生できる「語り部」が必要となる。記録と再生は一組で初めて機能する [山内編 2014 131]。

ここで語られていることは、これまでに起きた津波の被害や教訓を、石に刻むという「表現」の伝達と継承の困難さを示している。つまり、先の波伝谷での詠嘆は、一つの悲観的な視点に横着しているようにみえる。

ただしそれらは紙であれ、ディスクであれ条件は変わらない。「記録と再生は一組で初めて機能」するのであり、石碑だけが残っていても大多数の人々にとっては意味をなさない。ここでいう石碑の「語り部」とは、ディスクに対する再生機のような存在だろうか。確かにそうかもしれない。あるいはそれは石碑に関わる歴史や伝承を語ってくれる存在、石碑に記されたメッセージから物語を

再構成する存在かもしれない。

この「記録、記憶の媒体」という言葉は、それらを大カテゴリーとしたキーワード群にも節合されうる。つまり、ここからはキーワードを中心とした概念の連鎖によって展示物が縫合されていく。例えば「記憶」にはすでにみた《ガレキ》、《被災物》の他にも、《写真》や《映像》といった小項目が含まれる。「記憶を呼び起こす上で、最も有効な道具」と語られる「写真」や時間の推移や「音も記録する」映像〔山内編 2014〕についての解説は、先の石というメディアとの対比において興味深い議論となっている。

以上のような異なる資料群は、展示空間の特定の場所を起点としつつ、縦横に切り結ばれ、接続されるように配置されている。それらのつながりをここでは節合 (articulation) と呼んできたわけだが、そこでは、カルチュラル・スタディーズによる知見を込めて用いている。カルチュラル・スタディーズを先導したのはジャマイカにルーツを持ち、イギリスで活動した研究者、スチュアート・ホールであった。彼は社会的文化的なアイデンティティの構築において節合 (articulation) という概念を用いる。多くの場合、節合を通して見出されるのは、各々の主体にとってのアイデンティティに他ならない。

私は「アイデンティティ」という言葉を、出会う点、縫合の点という意味で使っている。つまり、「呼びかけ」ようとする試み、語りかける試み、特定の言説の社会的主体としてのわれわれを場所に招き入れようとする試みをする言説・実践と、主体性を生産し、「語りかけられる」ことのできる主体としてわれわれを構築するプロセスとの出会いの点、〈縫合〉の点という意味である。このようにして、アイデンティティは言説の流れの中に主体をうまく節合もしくは「連鎖化」させた結果である〔ホール 2001 (1996) 15〕。

言うまでもないがホールは、アイデンティティが遺伝情報のような生得的な性質によって決定されるとする本質主義を否定する。他方で後天的に取得、あるいは付与された社会的な属性によって形成されるとする構成主義の立場にたつとも言い切れない。ホールにおいて節合とは、言葉を明瞭に発話する (分節する) という意味を基礎としながら、同時にある条件下で必然性を持たない要素をつなぎ合わせる社会的な実践を意味する。ここでつなぎ合わされるのは、概念や理論、運動や立場、集団や個人といった、その時々において同一性が問われる存在である。

このような節合概念の立場を捉えなおすと、これらが展示会場での展示物や画像、言葉といった物や情報の関連づけという客体の問題にとどまらないことがわかるだろう。既に述べたように展示会場での節合は、主体自身の身体を介した巡りによって作動し、展開していく。観覧者は、会場で出会った現場写真の風景や被災物やそこに付与された物語、キーワードなどを再構成し、解釈し直すことによって、自らの視点、さらにはアイデンティティの再構成をおこなうのである。山内は一連の節合を観覧者に明確に求めている。ほかならぬキーワードの中に次のような言葉がある。

震災の記憶を忘れてはならないと言うが、では震災の記憶は具体的に何を指しているのか。記憶された写真のことだろうか。それとも被災者、死者、行方不明者の数、経済的被害額など

のことだろうか。それとも（震災はまだ終わっていない）と言うイメージのことだろうか。……中略……。

被災した私たちは「忘れない」のではなく「忘れられない」のである。しかし被災者の多くは「忘れない」と願う、「思い出したくない」と言う。つまり覚えているのだ。では被災者以外はどうなのだろうか。まず東日本大震災がどんなものだったのか、きちんと覚えているだろうか。

覚えていないことは忘れようがない。そもそも忘れる記憶を持っていないのだから。また震災後に生まれた者は、当然震災の記憶を持っていない。まずは覚えてほしい。記憶を獲得してほしい [山内編 2014 127]。

震災の記録を傍観するのではなく、自らの経験の一部として、あるいは自らが被災者となる可能性をアイデンティティに刻印する経験として、この震災展示は公開されている。

おそらくこのような展示はカルチュラル・スタディーズが、鋭く批判してきたマジョリティ、とりわけナショナル・アイデンティティの相対化と言う点でも有効な手法である。特定の状況下で節合されるアイデンティティは、社会的なヘゲモニーとしてマジョリティの眼差しによって恣意的に見出されることが多い。最初に述べたように震災モニュメントの多くは、日本国民という想像の共同体への共感に収斂したり、日本国という国家が被った巨大自然災害として記憶されるように関連づけられる。それは、ちょうど、ホールがメディア分析で、特定の犯罪が黒人を加害者として白人の女性や子供を被害者と関連づけて報道している点を明らかにしたことと符合する [Hall 1978, 新嶋 2014]。日本のマスメディアは、被災地や被災者を時には社会的弱者として、時には復興の橋頭堡として、定形的なイメージと結びつけた言説に編成し、表象してきた⁽²⁴⁾。

しかし、リアス・アークが示すのは、観覧者と同じような諸々の属性—学校や職場に通い、家を持ち、家族とともに歩み、釣りをしたり、車やバイクに乗ったり、カメラをいじったり、楽器を嗜んだりする—そういった無数の日常生活によって構成された被災者たちの姿である。彼らは、決して被災者のステレオタイプにも大文字の「日本人」にも還元されることはない。被災物や風景が指し示す多くの属性の任意の繋がりを辿ることによって、観覧者たちは、あの時、あそこで起きた震災の経験を、今、ここでの自らの経験へと変換していくのである。

⑤……………オブジェクトレベルとメタレベルの互換性

5-1 入れ子状に配置される包括的な概念

三番目にリアス・アークの展示が持つもっとも重要な点として、オブジェクトレベルとメタレベルの互換的な配置について検証したい。オブジェクトレベルとは、実際に展示されている現場写真であり、被災物であり、そこで読むことができる個々の解説やキーワードである。つまり観覧者が出会う展示空間の全てである。メタレベルとは、具体的な対象についての抽象度の高い概念であり、対象についての包括的で価値判断を含み込む視座でもある。時にそれは、展示空間をかけ離れた社

会や文化への投企的な提言へとリンクすることもある。オブジェクトレベルとメタレベルが、互換的であるということは、天と地が入れ替わり、図と地が反転することでもある。これは、これまでにみた多義性・多声性や異なる展示資料の節合とも重なり合いながら、よりリフレクシブ(再帰的)な思索を見る者に惹起させる仕掛けでもある。

通常の博物館・美術館展示では、展示についての解説は、メタレベルからオブジェクトレベルへと順次下降するツリー構造によって構成される。すなわち、最初に示される展示の趣旨は最も抽象度が高く、主催者のよって立つ視点や価値判断が含まれる。例えば、特定の歴史的な人物を紹介する場合、その人物の人となりや生涯についての概説が記され、その人物の営みの歴史的な意味が提示される。次にそれらの意味に添いつつ、いくつかの分析的な視座によって、資料や作品が章や節ごとに配置される。さらに章や節を特徴づける各々の個別の資料や作品についての解説が展開されていく。クロード・モネは、印象派を代表する画家である。彼の作品は、近代絵画史上に革新的な変化をもたらした。……彼の画業は、基礎的な技術を習得した前期、点描技法をはじめとした技法によって印象派を率いる中期、独自の画風を確立する後期、そして晩年に分かれる。……この水蓮は、1897年に制作されこの時期を代表する作品……といった具合である。

しかし、リアス・アークの展示は、そもそもツリー構造で構成されていない。表層的に前半と後半に分節化されてはいるが、起承転結におさまるものではないことは、「混沌とした現実をあえてそのまま展示」[山内編 2014 149]すると図録に記された通りである。ここで注目されるのは、展示の前後を分節するわけではないキーワードの中には、しばしば展示全体に関わる提言や抽象度の高い議論がおこなわれていることである。時には、この展示全体のテーゼとも言える言葉が、展示の只中のキーワードの中に不意に現れることもある。例えば、次のように。

一つの出来事、現象は、複数の視点をもった様々な人間によって、多種多様に解釈される。よってその対象となる出来事、現象の意味を一義的に定めることは難しい。しかし、現実には様々な理由によって「これはこうである」と定義されてしまう。

東日本大震災という出来事を見つめた多種多様な視点を、多視点のままに記録し、その多様な解釈を後世に伝えることが必要だ。つくられた視点を鵜呑みにするのではなく、自らが視点を選択、発見できるよう、その多様性を伝えなければならない [山内編 2014 131]。

このキーワードは、展示のかなり後半部、後に述べる「文化」に関わるキーワードの《文化財》と《風景》に挟まれる場所に位置づけられる。

この言葉の重みはなんだろうか。多義性・多声性について詳しく論じてきたので、展示が主張する「正しさ」が単一の意味や価値観に収斂しないことは理解できる。むしろ多くの出来事、現象が単一の意味や定義に収まってしまう危険性が最初に語られる。博物館・美術館の展示の意義は、何か別の単一の定義を与えることではない。現象を「多視点のままに記録し、その多様な解釈を後世に伝えること」こそが博物館・美術館の使命である。また、それらを観覧する者たちも、「つくられた視点を鵜呑みにするのでは」決定的に足りない。この展示の言葉の一部を鸚鵡返しして、自らの教訓とする感想だけでは駄目なのだ。そうではなくて、「自らが視点を選択、発見」することが

求められている⁽²⁵⁾。

このような視座の表明は、展示の最初におかれても不思議ではない。しかし、実際には、現場の画像が並び、解説が貼られたその下に、他のキーワードの小項目とともに並列されている。このキーワードは、その俯瞰的な視座の表明、すなわちメタレベルからの視座にも関わらず、オブジェクトレベルの只中に配置されている。それでは、展示を主催した者にとって、このキーワードの意味は小さく見積もられているのだろうか。おそらく、それも違うだろう。

埋め込まれたメタレベルの思考は、まさにこのような現場での経験、被災物との対面によって、浮上してきたものであることを示しているのではないか。既に示した展示主体の多声性を想起すれば矛盾は生じない。また、これらは、この展示の循環性や部分的で可塑的な節合の果ての共創の可能性を担保するものかもしれない。例えば、キーワードの情報の中には「言葉」と言う小項目がある。

言葉は表現である。人間の内なる無形のものを、言葉という媒体によって表現しているのである。発せられた言葉は単なる記号となり聞き手に届く。聞き手はその記号に、自分の経験や知識、価値観などから独自に意味を見出す。言葉を発する側と、受け取る側に共有された経験や知識、価値観などが無ければ、その意味が大きく食い違う。「そんなつもりで言ったのではない!」、「そういう意味ではない!」、「言ってることがさっぱりわからない!」、そういう争いが必ず起こる。言葉とはそういうものだ。

言いたいことの意味を、誤解なく相手に伝えたいと願うなら、相手の経験や知識、価値観など、人となりから推し量ることが必要だ。

東日本大震災後、被災地や被災者は、他の人々が想像も難しいような経験をし、その価値観も以前と同じではなくなった。被災した私たちの言葉は、被災していない人々にはうまく伝わらない。また逆もしかりである。改めて、お互いが、お互いを知る努力が必要である。どちらか一方が努力するのではない。お互いが分かり合おうとすることが必要だ。そうしなければ、私たちは共通の言葉を失うことになってしまう [山内編 2014 138]。

言葉は人間にとって根源的な存在である。ただしここで示された「言葉」は、基本的にはコミュニケーションのツールとして、しかも不完全なコミュニケーションツールとして紹介される。何らかの「言葉」が発する側から受け取る側に送られても、そこに「共有された経験や知識、価値観などがなければ」、正確に意味を伝えることなど望むべくもない。「言葉とはそういうもの」には、「言葉」の不自由さが端的に示されている。おそらく正しい言葉の伝達に妙案も特効薬も存在しない。ただ、「お互いを知る努力が必要である」。仮にこの努力を諦めてしまったならば、「私たちは共通の言葉を失うことになってしまう」からである。

後半では、東日本大震災という経験とそれによって変化した価値観の共有の難しさが示される。ちなみにここでは二度、「私たち」という一人称が使われている。この「私たち」にも二重の含意があることに注意が必要だろう。前者は東日本大震災を経験した、被災者としての「私たち」であり、後者は、被災地を知ろうとしてこの展示を見るすべての人たち、「経験や知識、価値観」を共有することを目指す者全員が含まれる。もちろん、誰かの言葉を発する努力がなければ、共通の知

識や価値観の伝達も不可能である。それらは、決して唯一無二の提言でも政治的に正しい言明でもない。それは共通の言葉を模索し、創造するために今、ここで始まったばかりの営みに他ならない。そのように捉えるならば、展示の半ばに現れたキーワードの小項目の「言葉」は、この震災展示全体の意義を比喩的に捉えなおしているとも言えるだろう。このようなメタレベルについての言及は、「写真」や「映像」についてもみられる。この二つは、ともに「記憶」という大カテゴリーの中で紹介されている⁽²⁶⁾。

ところで、キーワードで語られるメタレベルでの視座は、しばしば、被災地の復旧への提言、ないしはアイデアとして表出される。それらはある意味で、価値判断をもっとも含み込んだ言明である。例えば、4節で紹介した《石碑》に記された「語り部」の併置というアイデアがある。最新のメディアの「再生機」からのアナロジーとして、石碑のような記憶装置にも「その内容を再生できる「語り部」」が必要である。当然、そのような「語り部」の育成は、未来に対する提言に踏み込んでいる。同じく4節でみた「津波浸水域への自動車の乗り入れ制限」も、興味深い提言の一つである。震災時の自動車渋滞による被害の拡大が例示され、他国の都市部での車両の乗り入れ制限が引き合いに出される。確かにこのような都市のあり方は検討に値するのではないだろうか。

さらにキーワードでは、現実に進行する沿岸部や河川域の補強事業について、いくつもの提言が繰り返される。

防波堤にぶつかった津波は、流れやすい方向へ流れを変える。これは勢いを保ったまま反射津波となり、本来ならば津波が向かうことのない場所を集中的に破壊することになる。ならば、発想を替えて、櫛状の構造物で津波を部分的に浸水させて水量を減らし、同時に水流を停滞させて勢いを相殺させるという案はどうだろうか。地中深く岩盤に到達する基礎を備えた鉄筋コンクリートの支柱を、防潮林のように機能させ、その背後に壁状に立ち並ぶ鉄筋コンクリート製の建築物を建設し、さらにその背後に一定量の津波を引き入れる遊水池を確保する。そんな発想で津波被害を軽減することはできないだろうか [山内編 2014 141]。

復旧に関わる作業のなかで最も注目される防波堤、防潮堤に関わる提言である。もちろんこれを記した山内は、巨大な建築物に関わる専門家ではない。どれほど彼が勉強したとしても、その発言は一市民としてのアイデアを超えてるものではない。彼が地域の復旧に関わる委員会に出席していたとしても、そこに同席する専門家の意見を聞く機会があったとしても、キーワードに記された発案が、簡単に採用されるとは考えられない。しかし、そのことは山内も熟知しているはずである。にもかかわらずキーワードの「自然観 ●●●●《防潮堤》」(図 4-53) や同じく「自然観 ●●●●《川》」(図 4-52) などで、沿岸部や河川の整備について具体的な提言が繰り返されている。

これらの提言は、現実に進められつつある地域の多様性を顧みない画一な大規模事業に対する意趣返しに過ぎないのだろうか。ここで性急な結論を出すことはしないが、二つの点について指摘しておきたい。一つは、このような提言が、地域が歩んできた歴史や文化的な特質、今時の震災経験の延長線上で語られているという点である。キーワードでは、繰り返し津波の襲来を経験し、それでも海とともに歩んできた地域の歴史が語られてきた。同時にそのような生活世界が、経済的、政

治的な思惑のなかでの再編成（市町村合併）によって歪められてきた経緯も述べられている。一見、工学的知に支えられた技術論に特化しているかにみえる防潮堤の問題は、これらの社会的な背景を抜きにして語れない問題を含みこんでいるともいえる。

もう一点、このような提言を専門家ではない立場から発することの重要性にこそ注目すべきなのかもしれない。餅は餅屋であるなら、実際の計画や実行は、建築や工事の専門家が携わることだろう。しかし、防波堤や防潮堤に囲まれてこれからの日々を歩むのは、この場所に住まう生活者に他ならない。もちろん、山内たち学芸員もそのような生活者の一員である。「津波常襲地帯」での生活を背後から支えるのは、キーワードで繰り返された「津波文化」に他ならない。言い換えれば、生きられた「津波文化」の実践的な営みとして、防波堤や防潮堤についても目配りしつつ、海と向かい合う暮らしの必要性が説かれているのではないだろうか。防波堤も防潮堤も専門家だけに任せておいて良いものではないのである。

それでは最後に、この震災展示が強く求める「津波文化」とは、どのような広がりをもつものだろうか。この課題について考えるために次節では、キーワードにおける「文化」について検証していくことにする。

5-2 文化としての震災展示と展示が示す文化

リアス・アークの震災展示に潜むメタレベルとオブジェクトレベルの入れ子構造の事例として、最後に「文化」を取りあげたい。「文化」は、一般的で人口に膾炙した言葉であるが、抽象度の高い、複雑な意味を担わされてもいる。例えば、このリアス・アークの展示そのものが、文化装置としての震災展示と位置づけることも可能である。図録の解説で山内も「我々が伝えようとする被災物の意味とは、「記憶再生装置」としての文化的意味である。被災物に宿る「暮らしの記憶」を再生することこそが被災物収集保存の目的なのである」と記している。被災物を核の一つとしながら、「文化史」として震災を学び、追体験する場所、という捉え方である。このような視点は、現場写真の具体的な解説のなかに何度か現れる。

2011年4月6日、気仙沼市唐桑町只越の状況。この集落にはしっかりとした過去の津波被災記録が残されている。明治三陸大津波で壊滅。集落高台移転を行ったが、その後原地回帰し、昭和三陸大津波で再び壊滅。この反省を踏まえ、再度の集落高台移転。2011年、集落は海際まで回帰し、やはり再び壊滅した。人は忘れる。しかし文化は継承される。津波災害は地域文化として継承されるべきである。152SY [山内編 2014 61]

解説は明治三陸大津波まで遡る。明治、昭和、そしてこの平成の東日本大震災。人は繰り返し村や家を失い、その度に高台へと移り、やがて戻ることを繰り返している。この解説は只越のこれまでの歴史的経緯を示しているだけではない。この文面そのものが、震災展示が提唱する「津波の文化史」の具体的な一端に他ならない。

2011年3月29日、気仙沼市魚町の状況。通称屋号通りと呼ばれる漁業関係の老舗街。船大工

の技術を応用し、匠の名で名をはせた気仙大工。彼らの手による文化財級の旧家が立ち並ぶ歴史ある街。港町気仙沼の文化的顔とも言えるその街が一瞬にして壊滅した。しかし、文化＝文化財ではない。文化とは人々の暮らしそのものの積み重なりである。我われは文化まで破壊されたとは思っていない。135SY [山内編 2014 40]

伝統的な家屋が破壊された姿の解説として、後で述べる《地域文化》や《文化財》といったキーワードに直結するメッセージが含み込まれる。確かに屋号通りと呼ばれる漁業関係の老舗街のなかには、国の「有形登録文化財」に指定された家屋もあった。ここではこのような街並みが、「港町気仙沼の文化的顔」と捉えられている。

これらに付された文化には、どのような含意が込められているのだろうか。展示における意味の広がりを確認するうえで、キーワードの大項目の「文化」にカテゴリズされた言葉の位置づけを確認してみよう。「文化」には、《文化》、《地域文化》、《文化史》、《文化財》、《風景》、《日常》という小項目が含まれる。

これらのキーワードの多くは、津波の経験と記憶の継承へと収斂している。まず《文化》では、文化とは物や行為そのものではなく人々の暮らしの記憶そのものであると位置づけられる。物質的なものでない以上、たとえ津波が建物や街を破壊しても、文化そのものを破壊することはできない、そう捉えられる。《地域文化》では文化を高尚なもの、貴重なものに限定する視点が否定される。文化とは「地域に住む者が途切れることなくリレーされることで形作られたもの」である。文化を途切れさせないためには、記憶の中の震災以前の生活とリンクさせなければならない。それは「掘り起こして磨き上げ、生活の中で使い続け、さらに進化させて次の世代に引き継いでいくもの」[山内編 2014 123] だからである。そのような文化こそが、「復旧、再生の礎」になりえるとも記される。

《地域文化》ではもう一つ重要なことが語られている。三陸沿岸は津波の常襲地帯であり、その意味で「津波文化圏と捉えることができる」と位置づけられる。

《文化史》では、再び、「生活様式全般から学問、芸術、宗教、政治、経済まで広く包括する概念」[山内編 2014 123] として文化が位置づけられる。その一環として「津波の文化史」が多分野を横断して共有化されるべきだとも語られる。また《文化財》では、文化財＝文化ではないとして、物質的な側面に偏りがちな視점에修正が加えられる。「文化財を守れば地域の文化が守られるわけではない」[山内編 2014 124] という立場は、津波が「文化」を破壊するわけではないことの裏返し⁽²⁷⁾の表現でもある。もちろん、ここで文化財を守ることで自身が否定されるわけではない。ただし文化財もまた、それらを保持し、活用しようとする者がいてはじめて意味をもつ存在となる。

《風景》と《日常》は、一見すると文化というカテゴリーからはやや遠い意味内容を含むようにみえる。《風景》とは、「生まれた時から自分を取り巻き始める環境」の全てである。「人は風景と出会うことで初めて己を定義し始める」のであり、自己の拠り所となる [山内編 2014 124]。つまり、風景とは、これまでの自己の存在を保証する存在であった。本来なら《日常》は、この風景のなかに育まれた主体の生活の場そのものである。しかし、拠り所であった「日常風景を、私たちは震災によって失った」。それでは、「私たち」になす術はないのだろうか。もちろん、そうではない。

この震災後の生活もまた、新たな日常として受け止める必要がある。復旧の努力は続けられているが、「必ずしも震災以前と全く同じ状態に戻そうとしているわけではない」。それは失われたものは取り戻せないという悲観的な側面ばかりではない。むしろ、「改めて日常と定義すべき新しい環境と新しい価値観を育もうと」[山内編 2014 124] することこそが目指されている。

ここで用いられている《風景》は、「文化」とも、あるいは「環境」とも等価に語られるほど広い概念である。ただそれは「空間であり、光であり、闇であり、また音であり無音でもある。また芳香でもあり悪臭でもあり、やすらぎでもあり恐怖でもある」[山内編 2014 124] といった形で私たちを取り巻き、私たちの存在の基盤を形成してきた側面が強調されている。この風景との接触によって形成され、その相互作用の中で生きる日々のことを、本来、日常と呼ぶはずである。ただしここでは、日常の意味が大きく異なる。震災のような非日常、あるいは異常とされる出来事が生じ、それらが一つの現実として受け止められた後の世界もまた、「日常」に他ならない。いや、「新しい環境と新しい価値観」のもとに「日常」は作られなければならないのである。

文化と言う言葉は、大項目に括られたキーワードだけに収斂するわけではない。他のキーワードを紹介したり、説明したりするなかで、様々な意味の広がりを獲得し、拡大していく。それらは一方で、個々の生活と集団との関係性を遡行するなかで登場し、他方では未来への投企的な意志を示す言葉のなかで使われる。

前者は、「被災者 ●●●● 《個人と社会》」, 「被災地 ●●●● 《コミュニティ》」などにおいて見られる。《個人と社会》は、各々の義務と責務に基づく対等な関係性が設定される。すなわち、「社会」の個人への責務として、「その時々、時代の人々の暮らしを蓄積することで文化を形成し、個人の権利や福祉を保障する」。それに対して「個人」は、「社会を、世代、時代ごとに維持し、進化させ」[山内編 2014 117] なければならない。

このような関係性が基盤としてある以上、社会の復旧・復興には文化が不可欠である。よって「地域のコミュニティ再生と言う場合、その地域の生活文化などを絶やすことなく伝えていく」[山内編 2014 118] 必要がある。しかし、震災で生活の基盤が失われたことで、「震災前、地域の生活文化」の記憶をたどることは非常に困難であることも確かである。

《市町村合併》でも語られるのは、文化が時代の荒波によって変容や切断を震災以前から余儀なくされていた事実である。平成の大合併は「生活文化や、民俗、風俗、風習などの違いを考慮せず、政治的理由のみで一括りにしてしまうおそれが」あった。震災後に再認識されつつある地域性や各々の地域の文化的差異を考慮するとき、「自治体の広域化は、地域の現状に則しているとは言い難い」[山内編 2014 125] と批判される。

そこで「教育 ●●●● 《津波の文化史教育》」や「表現 ●●●● 《祭り》」では、未来への警告と備えとして新たな文化の創造が目指される。津波の常襲地帯である気仙沼を含めた三陸沿岸では、「防災に特化せず、文化史として学ぶ機会を、地域学習として定着させなければならない」。そのためには、防災・減災を視野に入れた新たな祭りの創造も提言される。「避難行動を疑似体験するような祭りを考案し、これを地域の伝統文化まで昇華させることも可能」[山内編 2014 132] ならずである。⁽²⁸⁾ もちろんこのような営みは、一回きりのイベントで済ましてはならない。あくまで「地域の伝統文化」として展開していくことが必要とされている。

ただし山内は、気仙沼という地域の社会ないしは生業と文化をより現実的に捉えてもいる。私たちが海から離れて生きていくことは現状では無理である。そのような生活を否定してしまえば「地域から人は消え、地域文化はついでに」[山内編2014 136]。いたずらに文化財だけを残す視点ではない、現実的な生活環境のなかで育まれる文化を、彼は一貫して問題にする。⁽²⁹⁾むしろ、海と向かい合う暮らしを続けるためにこそ、これまでの地域文化とコミュニティの記憶を継承しつつ、新たな時代の価値観と生活スタイルに見合った文化を共創していこうとしているのである。

以上、震災の記憶と継承をめぐる展示の中で示された文化をめぐる議論は、文化そのものを扱ってきた文化人類学を中心とする議論と照応することで、いくつかの重要な視座を得ることができるといえる。そもそも、山内が依拠する包括的な文化の概念は、例えばエドワード・タイラーの古典的な定義に沿うものである。タイラーは、「文化または文明とは、知識・信仰・芸術・法律・習俗・その他、社会の一員としての人の得る能力と習慣を含む複雑な全体である」[タイラー1962(1871)]と述べている。この時点で、文化とは人間生活の営み全般にわたることが明示されている。それらは、支配者や権力者だけが独占するものではなく、一般のごく普通の人々にも共有されると位置づけられる。もう一つここで重要な点は、この全体的で複合的な文化は、「社会の一員としての人の得る」ものとされる。文化は人間に生まれつき備わった本能ではなく、成長過程で学習し、獲得される。

もっとも文化人類学は、今日に至るまでフィールドワークに基づく幾多の知見を通して、文化概念を鍛えあげてきた。ここではとりわけ重要な3点についてごく簡単にまとめておきたい。

まず、構造＝機能主義によって提示された「全体としての文化」という概念である。これは、特定の地域文化や民族（俗）文化は、生活の様々な行為や慣習の総体であり、それらが有機的に結合し、機能することで社会や集団が維持されると考える。同時にそれらは、人々が生活する環境とも密接な関係性を有することになる。例外はあるものの寒冷地であれば、防寒用の衣服が発達し、暖房や断熱に配慮した住居が建築される。湿潤な気候の地域では、気候に見合った農作物が植栽され、それらを中心とする食文化が発達していく。文化は孤立に存在するのではなく、文化の諸要素との間で、また文化と自然の間でも複雑に関連づけられ、一つの系をなしている。

また、文化を全体的に捉えるということは、戦争や差別といった社会にネガティブな側面もまた、文化的な営為とみなすことを意味する。それは、文化を人間が築きあげた崇高な芸術や高度な科学技術に局限する考えとは鋭く対立する。さらに言えば、厳しい生活環境に対しての身体レベルでの対応さえ文化と捉えることができる。

第二に社会的に共有される文化とその文化のなかで生活する人々との関係性が問い直されてきた。構造＝機能主義的な視点では、特定の文化のなかに生まれた人間は、それらの文化を規範とし、それに従って生きなければならない。確かにそのような側面は非常に大きい。日本という国家に生まれたならば、ほぼ必然的に人は日本語を母語として習得し、コミュニケーションをおこなうことになる。では、人は自分が生まれた社会の文化に準拠することしかできないのだろうか。この議論は、文化を身体化することに関わるハビトゥスをめぐる議論へと展開していく。

フランスの社会学者、ピエール＝ブルデューは、ハビトゥスという概念を提唱した[ブルデュー1988]。本来は「性質」や「習慣」を意味するラテン語である。ハビトゥスは、人間の文化的な実践には、当事者が自由に主体的に振る舞う面と形式やルールにのっとって行動する面の両面があることを示

している。文化的な実践とそれを統べるルールは別々に存在するのではなく、まるでコインの裏表のように分かちがたく結びついている。

もっとも身近な事例で言えば、言葉、がある。全ての言葉にはそれを用いる際の諸々のルール、つまり、文法が決まっている。私たちは文法に従って会話し、文章を記す。もっとも、母語として用いる言葉について、文法を一々考えながら話す人はいない。私たちは文法を意識しないけれど、それらに従っている。他方で私たちは文法に従いながらも、日々、自分たちが話したいことについて話し、書きたいことについて書く。そのことは友人たちとの会話やチャットを思い浮かべれば十分だろう。言葉を用いるということは、慣習的に決められたルールに従うと同時に、その枠組みのなかでは自由なふるまいが営まれている。しかもこのような実践を通して、時には文法という文化の規範、ルールの面にも変化を加えることがある。私たちが幼い頃から学習し、身につけるのは言葉だけではない。箸の持ち方から野球の仕方、携帯の使い方から車の運転まで、自らが属する文化全般を身につけなければならない。文化を身につけるとは、自らの身体を通じて様々なルールを習得し、同時にそれらを駆使して主体的に振舞うことを意味する。

第3に重要な点として、「文化の意識化」という問題が浮上してくる。かつての人類学（とその周辺領域）では、これまでみたように研究者が定義づける文化とは、人間が無意識のうちにおこなう慣習的な実践であった。ここでは深く触れないが、文化記号論や構造主義が明らかにしたように、無意識下に構成された文化のプログラムは、社会的な生物としての人間の存在を根源的に規定するものだった。

しかし、近代社会が展開してくると抽象的な概念であった文化が、学習やメディアによる発信を通して日常的な場でも用いられることになる。自分たちの生活習慣の特定の側面を「文化」と呼び、伝統的な建築物や芸能を「文化財」と捉える視点が浸透していった。とりわけ文化が制度化されて人々に影響力を与えるのは、広義の法制度のもとに「文化」が明文化されるときである。日本では文化財保護法によって文化が位置づけられ、その保護と活用が謳われている。

ここで重要な点は、再び「文化」という領域が、価値づけの対象となったことである。これらは時にはナショナリズムの展開に伴う「伝統の創出」として批判されたり、マイノリティのアイデンティティを構成するための「文化の客体化」として肯定的に受け止められたりしてきた。文化という概念＝メタレベルによって、個別の事物や行為＝オブジェクトレベルを分節化することが、頻繁にみられるようになった。このような意識化された文化は、例えば現在、各地の自治体が推進する世界遺産への登録運動などに顕著にみることができる。そこでは社会的経済的な活用を視野に入れつつ、法制度や学術的な知見も動員され、地域の「文化（財）」が再編され、節合されることになる。

文化は主体のアイデンティティと密接に関わるものであると同時に、各々の社会が他者と差異化するためのスローガンとして利用されることもある。よって文化は、社会的政治的な視座に応じて操作される対象であるとみなされる。こうして文化という概念自体が入れ子状にオブジェクトレベルにおいて見出されることもあれば、より限定的な局面でメタレベルへと展開しうることもあるわけである。

以上の視点を震災展示における津波文化についての視座と重ね合わせてみよう。これまで地域社会が育んできた文化は、衣食住や生業や年中行事を含めた生活全般にわたるものであった。その中

には過去の災害の経験やその記憶、教訓も含まれている。それらの生活知を現代の生活にも取り入れ、活かしていくことが、地域社会から立ち上げるべき「津波常襲地帯」の文化として捉えることができる。

しかし、すでに述べたように津波文化は豊穡な海での暮らしと表裏の関係にあり、避けることのできない生活の一部でもある。豊かさと危険の両面を含み込んだ海との暮らしには、地震や津波の記憶を伝える方途やそのための備えについても、地域文化として継承していかねばならない。およそ40年に1度は押し寄せてくる津波の経験によって少しずつ更新され、より良いものとして次世代に伝えられてはきただろう。ときには無意識的な慣習的实践の中で培われていくものが文字に記され、地域へと還元されることもあるだろう。地域に残る地名や丘の上に建てられた神社などは、そのような経験と記憶に基づくものかもしれない。

しかし、その一方で、このような生活様式そのものを自覚し、新たな価値観のもとに、日常生活を構築するための積極的な文化の創出も目指されなければならない。津波は繰り返し壊滅的な被害を地域に与える。そのような自然の猛威に対して様々な備えをし、生活様式を改良していき、さらにこれまでの経験を未来へと継承していくこと、これら全てが「津波文化」の共創に他ならない。文化はこれまでの地域社会の営みのなかから抽出され、練り上げられつつ、時には外部の知見や技術も取り入れ、新たに構築することが求められている。とりわけ、キーワードでは《教育》や《祭り》などの現代の社会制度について、地域に内在した視点から積極的に発言されていた。これらの主張が社会的に継承され、そこに住まう人々に身体化されることによってはじめて、地域での生活を維持するための「津波文化」が創り出されたと言えるだろう。その意味でもこの震災展示は、文化人類学が関わってきた地域社会における個別の文化の展開過程とそれらをフィード・バックする形で更新されてきた文化概念に呼応していると捉えることができる。

おわりに

リアス・アーク美術館の震災展示を、展示の現場に即して検証をおこなってきた。先行研究が、十分に論じきれなかった点、あるいは展示からはやや飛躍した議論を節合し、展示における全体性を多少なりとも明らかにし得たのではないだろうか。確かにこの展示は、榎木が論じたように過去の一地点を表象するものではなく、いつの日か再び起きるだろう惨禍への警告として創り出されている。ただしそこに至るためにこの展示は、与うる限りの方法で、あの日、あの場所への遡行が試みられてもいる。写真や被災物やそこに付された物語やキーワードの螺旋状の展開の中で観覧者は、他者の経験であったはずの東日本大震災の記憶を分有するようになっていく。⁽³⁰⁾

ここでは深く触れることはしないが、他の多くの震災に関わる展示が、震災の記憶を過去に閉じ込めてしまう危険性を帯びていることが逆説的に明らかになってきた。それらの展示表象では、震災からの復旧・復興に向けての時間的推移を紹介することで、震災経験を過去の歴史的な出来事に固定してしまうことになる。

ところがこの展示は、表象の可能性と不可能性のせめぎ合いの中で、それらを螺旋状に展開させることを成し遂げている。幾重もの多義性・多声性を孕み、配置された資料群は閲覧する主体によ

って互いに節合し合う関係性を潜在し、オブジェクトの縁に縫合されたメタレベルのメッセージや視座が、観覧する者を展示の渦の中に巻き込んでいく。それは、観覧者の参与によって共創されるという意味で、確かにインスタレーションとして構成されていた。このようなギリギリの仕掛けを他の多くの博物館・美術館が常におこなえるものではない。当事者性を担保しつつ、しかも外部へと経験と記憶の分有を期待する眼差しを持つ学芸員の営みがなければ不可能だっただろう。しかし、このような歴史の描き方、文化の表象のあり方を歴史や民俗系の博物館も学ぶべきところは非常に大きいと言わなければならない。これらの展示を「表現」、ないしは「作品」と呼ぶことで、既存のカテゴリー、あるいはステレオタイプへと矮小化すべきではない。そこでの実践は、アートや物語（フィクション）と歴史・文化を含めた人文科学との新たな節合の可能性として捉えるべきなのである。

註

(1)——気仙沼市役所ホームページ

(<https://www.kesennuma.miyagi.jp/sec/s009/020/020/020/1300452011135.html>) 2021年8月31日参照。

(2)——リアス・アーク美術館ホームページ

(<http://rias-ark.sakura.ne.jp/2/outline/>) 2021年8月31日参照。

(3)——山内は、美術館の初期の苦労と周囲の無理解について、次のようにも記している。

広域圏の施設ゆえ、一般に施設名称の前段に付される所在地名が入らず、いきなり「リアス・アーク」である。当初は「リアス・アート／アリス・アート／エリス・マーク」など、散々な間違われ方をした。所在地については「岩手県気仙沼市」と書かれることもあり、結果「岩手県気仙沼市、エリスマーク博物館」などと表記された郵便物が届いたりした。得体のしれないアルミ張りの建築は地元民に「サティアン」などと揶揄され、金食い虫との誹りも受けた。同じ虫でもワラジムシのように、私は地域の文化的土壌を耕し、美術館を根付かせる努力をするしかなかった。ときはバブル崩壊、経済不振の真つただなかだった [山内 2019]。

(4)——山内は、『美術手帖』のインタビューで次のように説明している。

リアス・アーク美術館の「N.E.blood21」では、作家に展覧会への参加の打診をし、作品制作、搬入、撤収と作家にすべて担当してもらいます。そして、個展を開催してくれたことに対して謝礼をお支払いしています。作家に作品制作のみを依頼する公立美術館が多いなか、リアス・アーク美術館の「N.E.blood21」は、ほかに例をみない運営をしていると思います [山内

2016]。

(5)——山内と川村は各々の視点から、東日本大震災以前の自然災害に関する展示施設の検証をおこなっている。そこで狙上にあがった施設は、関東大震災(1923年)の資料を紹介する「東京都復興記念館」、北海道南西沖地震(1993年)による津波災害を伝える「奥尻島津波館」、雲仙普賢岳の噴火とそれに伴う火砕流災害(1993年)を記念した「東京都復興記念館」、阪神淡路大震災(1995年)を紹介する「人と防災未来センター」と「野島断層保存館」、新潟県中越地震(2004年)に関する「おぢや震災ミュージアムそなえ館」などである。これらの施設の多くは、震災の追体験のための装置が作られており、榎木が記す「テーマパーク化」を衒いもなく紹介している施設もある。また、これらの震災を伝える施設が紹介するモノやコンテンツの画一化は、結果として、「あの時、あそこ」で起きた出来事としての災害を、一般化し、個別のかけがえのない経験や記憶を平準化し、脱色してしまっているとも言える。

(6)——そこで、彼は明治三陸大津波をテーマとした小説、『砂の城』を執筆し、自費出版している [山内 2008]。この作品では、地域の博物館で展示されていた大海嘯の記録を見た小学校教員が、自分たちが暮らす場所が定期的に津波に襲われ、多くの人命が失われた歴史に覚醒していく過程を描いている。山内自身が津波資料に出会った経験に基づいた描写もみられるが、作中の明治津波についての描写は、まさに東日本大震災を予示するものであった。

(7)——図録の冒頭にはこの展示の意義として、三つのレベルで将来的な活用を見据えた災害の記録化が目指さ

れている。まず①気仙沼市、南三陸町という今次の災害を実際に被った地域における災害被害の実態を記録、調査の取りまとめである。次に②今後、地震、津波災害が起きると想定される地域に対して、さらに③国内だけでなく世界でおこなわれている災害対策事業等への資料提供が目指されている。

(8)——興味深いことにここで紹介された言葉の多くが、キーワードの小カテゴリーとして説明されている。例えば想定外は「情報……《想定外》」[山内編 2014 138]として、未曾有は、「歴史……《未曾有》」[山内編 2014 120]として、また、ガレキは「記憶……《ガレキ》」[山内編 2014 127]として紹介される。各々の言葉は、「情報」や「歴史」や「記憶」といったそれ自体、多くの関連性を有する大カテゴリーの中の言葉の一つに位置づけられる。

(9)——もちろん、単にリアス・アークでは動画の記録を残していなかったという可能性もあるだろう。山内自身、震災後の調査報告で「調査する方法として、記録媒体として動画ではなく静止画を主軸とした理由は、今後調査として様々な活用行方上で汎用性が高く、資料展示などを行う際にも提案しやすいことや、紙媒体で扱う際の利便性なども考慮したためである」[山内編 2014 159]と説明している。限られた人数での被災現場の調査において、画像撮影が優先された事は間違いない。しかし震災から10年を経た展示に関連するリアス・アーク美術館の公式YouTubeでは、当時、キュレーターが撮影した動画資料が紹介されている。少なくとも展示会場における動画の不在は、実際の資料の不在と等価でないことがわかる。

(10)——本文で記した論考以外にも、多くの記事や論文でリアス・アークの震災展示は紹介されている[杉本 2016, 毛塚 2018]。例えば毛塚万里は、アーキビストの立場から、震災展示の位置づけについて報告している。彼女は震災展示の重要性を認識しつつ、キュレーターが被災した当事者である主体の主観的な経験にこだわる点には、一定の距離を保つ。それらは「アーカイブズ学的には違和感がある」ことを認めつつ、「『記憶』を伝えるために、物語やエピソードはどこまで許容され、どう記述を残すか」を問い直す必要性を語っている[毛塚 2018 87]。

(11)——ここで榎木は周到に、もう一つ別の可能性を検討する。それは、被災物の無意味さをそのままに「出会いの一回性、現象学的な置き換えられなさ(…)」[榎木 2017 216]を焦点化するという展示のあり方である。

実際、彼が紹介する「モノ派」の作品群では、閲覧者と作品との特異点としての出会いが重視され、作品のテーマや意味づけ、作者性すらも省みられることがないという。

1960年代から70年代に現れた「モノ派」は、木や石、あるいは紙や鉄材に手を加えることなく、即物的な存在を作品として提示する。作家による人為的な創意が可視化されることなく、モノそれ自体の存在感を見る者に経験することを促す。ただし榎木がとりわけ注目するのは、「モノ派」の代表的な作家の一人、高山登である。山内の母校である宮城教育大学で教鞭をとったこともある高山は、仙台や三陸沿岸部ともつながりの深い作家である。加えて注目されるのは、彼が枕木を用いて構成したインスタレーションと震災展示における被災物の配置とのアナロジーである。榎木によると、他のモノ派とは異なり高山の作品には、主体と対等な形で遭遇する「もの」としての客体というよりも、「つねに環境と一体で主客未分の「ものもの」を喚起し、身体的にも志向性の上でもその内部へと意図して進んでいくことができる空間の器」[榎木 2017 225]であった。このような客体の複数性は、震災展示における「ものもの」とのつながりを想起させる。

(12)——例えば、現代の日常生活で用いる「すごい」、「やばい」、「きつい」、など形容詞や動詞には、もともと意味が漠然としており、複数の意味が喚起されることが多い。また、船と雨、橋と箸、牡蠣と柿、垣、待機に大気、大器などなど、数多く存在する同音異義語が発話されることで、意味が誤解されることもある。あるいは構文の構造的な曖昧さのために、意味が二通りに取れる言葉もいくらかでもある—私の父は死んでいない。私は彼のように足が速くない、など。

(13)——バフチンが示すポリフォニーは、本来、この術語は音楽におけるモノフォニーに対応する概念であり、その意味でこの用法自体が「比喩的な表現」である。超越的な意志に準拠することなく、時には著者の声とさえ対立しうる複数の声という概念は、そもそも実際に存在しうるかどうかさえ定かではない[伊東 2007]。しかし、これらの概念は、リアス・アークという学芸員が本来の職務から逸脱したかにみえる主体的な展示を考える上で極めて示唆的である。作者性が強く打ち出されたかにみえる—作者の意図が、解説にも物語にもに充溢している—この展示にこそ、逆説的に多様な声が見出されると考えられるからである。

(14)——言うまでもなく、展示を手がけた山内は比喩の

力を承知している。彼が2015年におこなった特別展『震災と表現 BOX ART』では、48人のアーティストが、仕切られたボックスという制約のなかで、各々の視点から震災に関する作品を創りあげている。この企画展示のタイトルは「共有するためのメタファー」であった〔山内編 2015〕。

(15)——提喩の定義は難しいが、ここでは全体や類によって部分や個別の種、存在を表わす比喩表現と捉えておく。このような表現は主に被災物についての物語にみられる。例えば、発電式ライトが「手でぐるぐる回して、発電できるやつ(…)持ってたの」〔山内編 2014 87〕と語られたり、本文でも記したぬいぐるみについて「解体作業をやったと、いろいろ見るよ…見たくないもの(…)ね」〔山内編 2014 95〕と語られたりする。前者は備えはしていたものの日常生活とは馴染みの薄い道具についての表現であり、後者は日常生活からは対局の存在を抽象的に表現している。あるいはトタン板を「丸っこくなった鉄の塊(…)」と表現する語りもあった〔山内編 2014 70〕。もっともこれは実際の被災物の形状を忠実に表現したものである。アルミホイルを丸めたようなボール状の塊が、展示場に置かれているからである。それは、トタンが津波にもまれて原型とは似ても似つかぬ姿に変形したモノだという。現実にもそこにあるモノも、字義的な表現では捉えきれない非日常性が、モノと物語の併存によって表現されているとも言える。

(16)——直喩は比喩であることを明示する言い回し、日本語では「～のような」「さながら」「まるで」、英語なら「like」や「as」などを伴う表現をさす。直喩による事物の紹介は、現場写真の解説と被災物の物語の両方に頻繁に現れる。写真の解説では、住宅現場の被災地の一つが、「まるで遺跡の発掘現場のような光景が広がっている」〔山内編 2014 37〕と記され、被災した店舗の外壁の様子は「「漁網」や「ブイ」、「ロープ」等の漁具がまるでクリスマスツリーの飾り付けのように絡みつ」〔山内編 2014 12〕 いていると記される。同様に建物に絡みつく無数の鉄骨や家具をして「まるでインスタントラーメンをたたきつけたような」〔山内編 2014 14〕と表現されることもあった。他方で被災物では、震災後に散乱していた灯油タンクが「焼いた餅みたいに、すっかり膨らんで、パンパンなの」〔山内編 2014 72〕と語られ、ガスボンベについての物語のくんだりでは「もげたホースからガス噴出して、蛇みたいに動いてた」ことが思い起こされたうえで、ガスボンベが夜中に破裂する音を「聞いたことない音すんだよ。なんかね、ゴジラでも

唸ってるような音…」〔山内編 2014 71〕と語られている。

(17)——解説の最後にはYSないしはYYといった表記が見られる。これは学芸員の山内と岡野のイニシャルを表している。また、これらの解説は撮影主体と解説の書き手が異なるケースがあることも記している。映されたものとそれらについての解説も、既に時間的な厚みと視点の重層性を有していることがわかる。

(18)——図録のなかに限っても「2011年10月27日、気仙沼市南町」(図2-191)や、モン・サン＝ミッシェルを彷彿とさせる「2011年5月16日、気仙沼市本吉小泉」(図2-128)の画像、「2011年3月30日、気仙沼市松崎片浜」(図2-143)の均整の取れた大島亀山のシルエットを背景に浜近くに置き去りとなった家屋の姿などが強い印象を残す〔山内編 2014〕。それらを一枚の絵に切り取る学芸員の眼差しが無意識のうちに、構図的にも色彩的にも「美しい画像」として写し込んでしまったものだろう。それらの「廃墟」の画像からは、幽玄さや神秘性を感じることもさえる。

(19)——「あの波では仕方がない…それは違う。絶対に流されない構造にしてほしい」〔山内編 2014 49〕。この記述は、流出した重油タンクとその直下に佇む調査員の姿を写した画像に付された解説である(図2-155)。前後の文脈を理解したうえで読みなおすなら、家をタンクで失った山内自身の慟哭と理解することもできるだろう。ちなみに図録の被災物としては、最初に紹介されている「鉄骨」に付された物語には、4階建ての鉄骨ビルが根こそぎ流されたこと、家にいたペットが失われたこと、200メートルくらい離れた場所鉄骨だけの家を発見したことが語られている。この物語は山内自身の経験に他ならず、ひょっとするとこの赤茶けた鉄骨もまた、山内自身のかつての自宅の一部、なのかもしれない。

(20)——これに関連する画像には、次のような解説も付されている。

2011年3月23日、気仙沼市弁天町の状況。

調査員宅跡斜め向かいに立つ水産会社の冷凍施設。記録調査中に足を止め自宅の痕跡を探しつつ、まるでインスタントラーメンをたたきつけたような状態で絡み付く無数の鉄骨、家具、建材等の異様さに立ち尽くす。隙間なく、水流をそのまま残すかのように重なり合うこの状況を、人力で再現することは不可能と感じた。津波の力は人の想像を遥かに超える。117SY〔山内編 2014 14〕。

(21)——悪意のない「津波という自然現象」という時、

山内が写真解説のなかに記した「巨人のいたずら」というメタファーが想起される。それは決して練られた表現ではない。むしろ現場では、メタファーとさえ呼べない「幼稚な思考が顔をのぞかせ」るほど、「メチャクチャな光景が果てしなく続いていた」のである〔山内編 2014 18〕。

(22)——それは決して単なる想像でない。「記録調査活動が組織内外で元から理解されたわけではな」く、「当初は「人手が足りない中で写真などを撮っている場合か。」との批判も受けた」という〔山内編 2014 166〕。

(23)——前節では触れなかったが、このぬいぐるみが何を示す比喩表現なのか、何を喚起するものかは言うまでもないだろう。

(24)——大文字のメディア表象の暴力性は、山内が展示を含めてさまざまな場所で指摘していることでもある。しかし、重要な点は、彼が気仙沼というローカルの側、あるいは被災者という視点だけで語っているわけではないという点である。同じ宮城県でも気仙沼ではなく石巻市の生まれであり、職場として気仙沼を選択したことを含めて、彼自身は自らの外部性をはらみつつ、複数の立場を内在化しつつ語り続ける。そのことはホールがいうところの「必然的ではない照応性」であり、複数性を孕んだアイデンティティのあり方に依拠しているところが多い〔棕尾 2002, 水嶋 2012〕。

(25)——この論考を執筆していた最終段階の2021年の秋、山内と語り合うなかで、実際の展示にあたっては、キーワードの配置が周囲の画像との関連性の基づくこともさらりと教えてくれた。リアス・アークの展示に何かしらのジャーゴンなど必要ないし、また、存在もしないのだろう。ただ圧倒的な試行錯誤と悪戦苦闘によって生み出された展示のなかで、偶発的に現れる出会い—本文という節合—が、展示主体にも予測不能な形で構成されているのではないだろうか。そのような解釈可能性の広がりや歴史文化の研究者がアートの領域と位置づけること、言い換えれば意図せぬ効果を「作品」に限定することは、ここでは慎重でありたい。

(26)——ここでのカメラや映像は、被災地の記憶を伝え、継承する手段であるとともに、震災によって被害を被り、失われた生活者の記憶の媒体としても捉えようとしている。カメラは「記憶を呼び起こす上で、最も有効な道具」であり、ビデオによる動画映像は、「時間までもとどめ、さらに「音も記録する」媒体である。多くの家庭が持っていた記憶の媒体としてのカメラやビデオは、津波によって破壊され、失われた。このような各々の記憶の所

在は、被災物として展示されている、一眼レフやビデオカメラとのリンクを想起させるだろう。他方で、これら震災の記憶を伝える震災展示でも、メディアはなくてはならないものでもある。とりわけ、カメラによって記録された震災後の風景は、震災展示の資料の一角をなしている。その意味で、カメラというキーワードも、展示空間そのものについての自己言及的な説明であり、表現であるともいえる。

(27)——このような視点は、「震災遺構」を残していく意義について触れた点とも呼応する。彼は多くの遺構候補が現地で解体されていったことに対して「確かに被災者感情は最大限考慮されなければならない」〔山内編 2014 128〕として理解を示す。それらをあえて残すためには「その残し方、残す意味、意義など、長期的な視野で議論を重ね、具体的な実行計画を作り、価値観を共有していかなければならない」からである。

(28)——この着想はより具体的に語られることもある。

例えば、お祭りでは全身真っ黒に塗った若者が海から地域の人たちを追いかけ回し、独居老人や小さい子供を担いで連れて、捕まらないように高台まで逃げるようにする。辿り着いた高台には食糧が備蓄してあって、それをみんなで調理してみんなで食べて、また新しいものと入れ替える。毎年その行事に参加していれば、いざ津波が来てもみんな高台に避難することができ、避難訓練よりもずっと効果があります〔山内 2016〕。

このような祭りを山内は想像する。黒塗りの異人に追い回される姿は、沖縄宮古島のバーンツウを彷彿とさせる。しかし、高台に備蓄してある食料を共食する、という発想は、既存の祭りというよりも現代のキャンプのような感覚だろうか。もともと山内は「祭りをする理由や参加する意義はわからなくなっていく」とも語る。「この街に生まれて育っていたらそれは文化として当然であり、疑問にも思わなくなるのが理想」であり、それが「世代を越えて伝えていく」ための方法であるとする。まさに「文化まで昇華」させる必要があるわけである。

(29)——彼は『気仙沼まるかじりガイドブック』復刻版でも「一般に「文化」というと、イコール「文化財」と勘違いする人も少なくない。しかし本来、「文化」とはモノではなく、人の暮らしの積み重ねなりその記憶を意味する」〔スローフード気仙沼編 2012 5〕と記している。

(30)——画像や被災物に付された地名などが展示会場では、地図に落とされてはいない点は、問題かもしれない。あるいはそのような補足情報は、今後、付加されても良いかもしれない。しかし、その場所は、間主観的なもの

として理解される範囲であり、あるいはこの展示を元に改めて自らが歩み始める場所と設定されているのかもしれない。あまりに詳細に記すことで、個別の場所が「被災」や「津波」に過度に固定化されることを避けたかったのかもしれない。あの時のあの場所は、展示空間においては偏在するが、そこで今を生きる人たちにとっては、震災以後は全く異なる場所になっているのかもしれないからである。

参考文献

- 池田光徳 2018 「病い研究とポリフォニー—ミハイル・バフチンから刺激を受けて—」『保健医療社会学論集』28(2), 11-19
- 伊東一郎 2007 「〈音楽〉形式から〈声〉の現象へ—バフチン『ドストエフスキーの創作の諸問題』における「ポリフォニー」概念をめぐって」『早稲田大学大学院文学研究科紀要・第2分冊』53, 17-34
- 神山典士 2012 「津波の記憶を語り継ぐため今こそ文化の力が必要とされている—宮城県気仙沼市リアス・アーク美術館」『地域創造』31, 27-29
- 川島秀一 2012 『津波のまちに生きて』富山房インターナショナル
- 川村清志 2016 「災害の遺構は保存されるべきか!?—奥尻・阪神淡路・中越, そして東日本—」『歴史研究の最前線18 メディアリテラシーを育む』国立歴史民俗博物館
- 楠見孝編 2007 『メタファー研究の最前線』ひつじ書房
- 桑野隆 2008 「「ともに」「さまざま」声をだす—対話的能動性と距離」『質的心理学研究』7, 6-20
- 桑野隆 2011 『バフチン—カーニヴァル・対話・笑い』平凡社
- 毛塚万里 2018 「山内宏泰編集『東日本大震災の記録と津波の災害史: リアス・アーク美術館常設展示図録』」『記録と史料』27, 85-85
- 榎木野衣 2017 『震災美術論』美術手帖社
- 杉本弘幸 2016 「アーカイブ紹介 (10) リアス・アーク美術館」『社会事業史研究』49, 116-122
- 菅野盾樹 1985 『メタファーの記号論』勁草書房
- スローフード気仙沼編 2012 『まるかじり気仙沼ガイドブック (2012年復刻版)』スローフード気仙沼
- 谷口一美 2003 『認知意味論の新展開—メタファーとメトニミー』研究社
- タイラー, E. 1962 (1871) 『原始文化』比屋根安定訳, 誠信書房
- 高橋満 2016a 「瓦礫を資料に変換する—ふくしま震災遺産保全プロジェクトの活動」『災害・復興と資料』7, 1-7, 新潟大学災害・復興科学研究所危機管理・災害復興分野
- 高橋満 2016b 「瓦礫を歴史に変換する—ふくしま震災遺産保全プロジェクトを考える」『博物館研究』50 (10), 25-28
- 新嶋良恵 2014 「マス・メディア表象研究におけるカルチュラル・スタディーズの意義—スチュアート・ホルの文化的アイデンティティ理論をてがかりに」『メディア・コミュニケーション: 慶応義塾大学メディア・コミュニケーション研究所紀要』64, 85-98
- バフチン, M. M. 1995 『ドストエフスキーの詩学』望月哲男・鈴木淳一訳, 筑摩書房
- ブルデュー, P. 1988 (1980) 『実践感覚1』今村仁司, 港道隆訳, みすず書房
- 朴東燮・茂呂雄二 2007 「バフチンの対話性概念による社会心理研究の拡張」『実験社会心理学研究』46-2, 146-161
- ホール, スチュアート 2001 (1996) 「誰がアイデンティティを必要とするのか」『カルチュラル・アイデンティティの諸問題—誰がアイデンティティを必要とするのか?』ホール, S, ゲイ, ポール・ドゥ編, 宇波彰他訳, 7-35
- 松野光範 2018 「東日本大震災からの復元力としての博物館の役割—気仙沼市リアス・アーク美術館を事例に—」『同志社大学創造経済研究センター Discussion Papers』2018-04, 1-14
- 水嶋一憲 2012 「アーティキュレーション」大澤・吉見・鷺田・見田編『現代社会学事典』弘文堂
- 椋尾麻子 2002 「「アーティキュレーション」概念の検討: 言語的社会化とアイデンティティとを考えるために」『慶応義塾大学大学院社会学研究科紀要』55, 55-67
- 毛利嘉孝 2002 「アーティキュレーション」北川・須藤・西垣・浜田・吉見・米本編『情報学事典』弘文堂
- 矢田部圭介 2018 「2つの断絶に橋を架ける—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」展—」『ソシオロジスト』20, 49-85

-
- 山内ヒロヤス 2008 『砂の城』近代文芸社
- 山内宏泰 2014a 「『未来を守るために』—リアス・アーク美術館常設展示『東日本大震災の記録と津波の災害史』での試み」『歴史学研究』916 31-35, 青木書店
- 山内宏泰 2014b 「被災地ミュージアムの使命—リアス・アーク美術館と東日本大震災」『季刊 民族学』38 (2) 57-61, 国立民族学博物館友の会
- 山内宏泰 2014c 「被災地が必要とするアートの力とは—記憶再生システムの構築／リアス・アーク美術館の試み」『地方議会人』44 (12): 19-23, 中央文化社
- 山内宏泰編 2014 『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の災害史』リアス・アーク美術館
- 山内宏泰他 2014 「大震災と文化財—場所, 記憶, そして…」『リア』31 2-27, リア制作室
- 山内宏泰編 2015 『リアス・アーク美術館開館20周年記念特別展 震災と表現 BOX ART—共有するためのメタファー』リアス・アーク美術館
- 山内宏泰 2016a 「博物館が復興に果たす役割」『博物館研究』Vol51 No10 (No580)
- 山内宏泰 2016b 「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」『美術手帖』(<https://bijutsutecho.com/magazine/interview/294>)
- 山内宏泰 2017 「『伝える意志』と『伝わる表現』」PASSION + 39, 38-43
- 山内宏泰 2019 「キュレーターズノート: ガラパゴス化したリアス・アーク美術館」『artscape』(https://artscape.jp/report/curator/10156245_1634.html) 2021年9月30日閲覧。
- レイコフ・G, ジョンソン・M 1986 『レトリックと人生』大修館書店
- レイコフ・G 1993 『認知意味論』紀伊國屋書店
- Hall, S. 1978: Policing the Crisis: Mugging, the State, and Order. Palgrave Macmillan.

(国立歴史民俗博物館研究部)

(2022年3月15日受付, 2022年9月14日審査終了)

Articulating Voices and Objects, Co-Creating Tsunami Cultures : On the Earthquake Exhibition at the Rias Ark Museum of Art

KAWAMURA Kiyoshi

This paper examines the framework that can share the memory of disasters while ensuring individual experiences in public exhibitions and in the preservation and utilization of remains. More than 10 years have passed since the Great East Japan Earthquake, and in the process of recovery and reconstruction, many communities are attempting to keep the memory of the disaster alive for the future. However, the messages sent out by new monuments and facilities tend to converge in a conformist framework that internalizes people into nationalism. Individual experiences and memories are often reduced to collective representations and integrated into colorless, anonymous things and messages.

For this purpose, this paper focuses on the permanent exhibition on the theme of the Great East Japan Earthquake at the Rias Ark Museum of Art in Kesennuma City, Miyagi Prefecture. The exhibition on the earthquake at Rias Ark has already attracted attention from many quarters, and a number of articles have been written about it. In the following, we will examine the impact and significance of the exhibition, and discuss its unique qualities that set it apart from existing public facilities and the potential of the message it conveys.

Section 1 outlines the city of Kesennuma and the Rias Ark Museum of Art, and introduces the characteristics of this exhibition by describing the author's own participant observation of the earthquake exhibition. In Section 2 we summarize the discussion that previous studies have pointed out regarding the method of representation of the exhibition. Section 3–5 provides a detailed examination of exhibitions based on the previous discussion and attentive observations. This exhibition not only displays a wealth of primary materials such as damaged objects and pictures of damaged area, but is also characterized by the ambiguity and polyphony of the commentary that accompanies them. Through the practice of realizing commentaries, audiences articulate things with stories according to their own interpretation. In addition, we will argue that this exhibition aims to co-create a "tsunami culture" that resists disasters by requesting changes in our meta-level perceptions and values through images and damaged objects.

Key words: Rias Ark Museum of Art, earthquake exhibition, Great East Japan Earthquake, earthquake exhibition, ambiguity, polyphony, articulation, culture
