



Title	痕跡と記憶：広島の被爆痕跡をめぐるアートの表現と記憶継承の可能性
Author(s)	張，欣慧
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(学術)
Dissertation Number	甲第16113号
Issue Date	2024-09-25
DOI	https://doi.org/10.14943/doctoral.k16113
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/95882
Type	doctoral thesis
File Information	ZHANG_Xinhui.pdf



痕跡と記憶

－ 広島の被爆痕跡をめぐるアートの表現と記憶継承の可能性 －

北海道大学大学院国際広報メディア・観光学院

張 欣慧

目次

序章 記憶の語り継ぎと物質的痕跡	1
1. 研究背景	1
1.1 記憶を語ること	1
1.2 記憶を語る物質的痕跡＝インデックス的記号	3
1.3 物質的痕跡による記憶の表象の新たな可能性	5
2. 痕跡とは何か	7
3. 先行研究と本研究の位置づけ	9
3.1 痕跡の理論的考察：断片からなるインデックス的記号	9
3.2 痕跡の実践的視野：記録と記憶のメディアとして	14
3.3 痕跡と現代アート：痕跡の創造的思考	16
3.4 本研究の位置づけ	18
4. 研究対象	19
5. 研究方法	21
6. 本論文の構成	21
第一章 「ヒロシマ」を語る原爆の痕跡	
－役割の変化とその課題－	23
1. 「ヒロシマ」の生成と広島戦後復興	24
2. 「ヒロシマ」の構築：原爆の痕跡の歴史的な位置づけとその役割	28
2.1 原爆ドームの永久保存とその象徴としての機能	29
2.1.1 原爆ドームの歴史的な位置づけ	29
2.1.2 平和記念公園の聖地化とそれに伴う抑圧・忘却	31
2.1.3 原爆ドームの永久保存と「ヒロシマ」の記憶景観の馴致	35
2.2 広島平和記念資料館本館における被爆資料の展示	37
2.2.1 開館初期（1955 年-1973 年）：被爆資料の証拠価値	38

2.2.2 一度目のリニューアル以降（-1991 年）：被爆資料における原爆の表象不可能性	40
2.2.3 二度目のリニューアル以降（-2019 年）：原爆の表象不可能性を超えて	42
2.2.4 三度目のリニューアル以降（2019 年-）：被爆資料による当事者感覚の構築	45
2.2.5 被爆資料に語らせる「ヒロシマ」	49
2.3 その他の原爆の痕跡の保存：被爆建物、被爆橋、被爆樹木	51
3. 「ヒロシマ」の継承：原爆の痕跡が抱える課題	55
4. 「ヒロシマ」の継承の模索：原爆の痕跡をめぐる現代アートの探求	57
小結	61
第二章 石内都の写真シリーズ「ひろしま」	
ー過去になれない被爆者の遺物の表象ー	63
1. 原爆の記録と記憶のメディアとしての写真	63
1.1 写真に見る原爆のイメージ	64
1.2 原爆の痕跡の写真と「ヒロシマ」の継承	68
2. 石内都による記憶の写真：「距離」「肌理」の表現と喪失	71
2.1 石内都による記憶の表象：「距離」と「肌理」	73
2.2 石内都の写真における原爆の痕跡の位置づけ	76
3. 『ひろしま』における痕跡と「ひろしま」：被爆者の遺物の表象と想起	81
3.1 被爆者の遺物の写真表現：「いまーここ」のリアリティの構築	81
3.1.1 モノクロからカラー写真への転換	81
3.1.2 「過去になれない」被爆者の遺物	83
3.2 被爆者の服における身体イメージの往還と「ひろしま」の喚起	86
4. 被爆者の遺物の写真の展示：当事者感覚による記憶の継承	91
4.1 「肌理」が築き上げる「ひろしま」の空間	91
4.2 「ひろしま」の空間における当事者感覚の実現と想起の方向	93
小結	95
第三章 岡部昌生のフロッタージュ制作	

－被爆遺構・旧国鉄宇品駅の縁石の痕跡による想起と記憶の分有－	97
1. 岡部昌生のフロッターージュ：版の仕事と物質的痕跡	97
1.1 版の芸術としてのフロッターージュ	98
1.2 岡部昌生のフロッターージュ：版の仕事、都市の痕跡と記憶	100
2. 旧国鉄宇品駅のフロッターージュ：「ヒロシマの記憶」の構築	103
2.1 宇品駅という「問いのかたち」の生起	104
2.2 宇品駅のフロッターージュの時間性：年号と草花が表すもの	106
2.3 宇品駅の縁石表面の痕跡：造形表現と時間の経験	109
2.4 宇品駅の縁石表面の痕跡が呼び起こす記憶	112
3. 縁石の隙間のフロッターージュ：擦り取れない空白の表象	113
3.1 「火と光の記憶」を残した縁石の隙間	113
3.2 縁石の隙間の痕跡における不在性	116
3.3 「不在」としての縁石の隙間の痕跡：忘却に抗う	118
3.4 宇品駅の縁石の痕跡による「ヒロシマの記憶」	120
4. 縁石とその痕跡による空間の演出：私たちの過去を問いかけるフォーラム	122
4.1 フロッターージュ・ワークショップの展開：痕跡による問いの続き	122
4.2 痕跡と歴史の現場の構築：第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ岡部昌生展を例に	124
4.3 宇品駅から解放される場としての痕跡	127
小結	130
第四章 藤岡亜弥と三田村陽の撮り歩き	
－都市の記憶喪失への対抗としての街歩きと痕跡探し－	132
1. 街歩き、都市の解釈と想起	132
1.1 都市を捉える手法としての街歩き	133
1.2 街歩きによる都市の読み方	136
1.3 広島における街歩きと「ヒロシマ」の継承	138
2. 藤岡亜弥の『川はゆく』：日常の深層に向ける「よそ者」のまなざし	141
2.1 記憶喪失の広島の日常	141

2.2 広島「よそ者」の街歩き	144
2.3 日常空間に置かれる原爆ドームの表象	146
2.3.1 写真に見られる原爆ドームの布置	147
2.3.2 日常景観としての原爆ドーム	148
2.3.3 脱聖化された原爆ドームの表象と想起.....	151
2.4 被爆遺品のミメシス的な判読による追体験	153
2.5 何気ない日常：街と川の表情とその解釈	155
2.5.1 「何気ない日常」を掘り下げる	155
2.5.2 街の表情がもたらす「わからなさ」	157
2.5.3 川を読む：日常にアプローチする方法として.....	161
2.6 ステレオタイプの「ヒロシマ」を超える	164
3. 三田村陽の「hiroshima element」：意味のないものの集積と都市の原風景	166
3.1 「element」になった広島：意味を取れない日常	167
3.2 昭和の建物の消失＝広島「記憶喪失」	170
3.3 終末と原風景による過去の想起	173
小結	176
終章 痕跡－物質化された記憶とその再考－	178
1. 各章のまとめ.....	178
2. 記憶メディアとしての痕跡.....	182
2.1 現代アートにおける痕跡：反類像、反現在性、反視覚性を問い直す	182
2.2 記憶メディアとしての痕跡：断片的で空虚なシニフィアン	184
2.3 痕跡との主体的な関わり	186
3. 今後の課題.....	187
参考文献.....	188
図版一覧.....	204
図版.....	205
謝辞.....	224

序章 記憶の語り継ぎと物質的痕跡

1. 研究背景

本論文は、広島原爆の痕跡による記憶の継承に対する現代アートのアプローチを考察対象として、歴史的過去の記憶が世代を超え、アクチュアルなものとして語り継がれる上で痕跡が持つ表象の可能性を明らかにすることを目的としている。記憶を語り継ぐ方法という観点と、記憶を伝えるメディアとしての痕跡の役割が、本論文の出発点として提起されている。

1.1 記憶を語ること

記憶は、20世紀初頭に支配的だった実証主義的な歴史学の対概念として取り上げられた。モーリス・アルヴァックスの集合的記憶論¹、ピエール・ノラの「記憶の場」²の理論、アスマン夫妻の「文化的記憶」³のコンセプトなどを含む想起の文化は、客観的な再現としての「歴史」ではなく、選択的な再構成のプロセスとしての「記憶」という図式において過去を捉えることを強調する⁴。こうした記憶の視座は、時間的な連続性と過去の複数性を強調し、過去の出来事や経験を、現在ないし未来の状況や文脈に意味を持つものとして位置づける。想起と忘却という記憶のメカニズムに基づき、過去は、現在において想起された過去であり、想起している時点で新たな理解や意味が与えられ再構築されるのである。アライダ・アスマンは、こうした想起された過去が、特に政治的な動機付けや集团的、国家的アイデンティティの形成に直接関わると指摘している⁵。というのは、想起には必ず忘却が含まれているため、集団に共有される「想起された過去」は、政治的に利用され、個人や社会集団の行動に影響を及ぼすことが避けられないからだ。

記憶作用の社会的枠組みのなかで、形成された集合的記憶は、個人と集団のアイデンティティを確保するため、長期にわたり継承されている。それについて、アスマンは、「(<イデ

¹ 「集合的記憶」の概念については、モーリス・アルヴァックス (Halbwachs, Maurice) 『集合的記憶』小関藤一郎訳、行路社、1989年を参照。

² アルヴァックスの「集合的記憶」の概念を受け継ぎ、ノラは集合的記憶が根付いている物質的または象徴的な場を「記憶の場」と称する。ピエール・ノラ (Nora, Pierre) 編集『フランス国民意識の文化＝社会史』、谷川稔監訳、岩波書店、2002-2003年を参照。

³ 「文化的記憶」の概念またはアスマンの記憶論については、アライダ・アスマン (Assmann, Aleida) 『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007年を参照。

⁴ 「歴史」と「記憶」をめぐる理論的な整理は、安川晴基『「記憶」と「歴史」－集合的記憶論における一つのトポス』『藝文研究』94 (2008)、282-299頁を参照。

⁵ アライダ・アスマンは、想起された過去は、歴史という「客観的な知識」とは同一視できないと指摘し、「常にアイデンティティの設計、現在の解釈、自己の妥当性の主張と結びついている」と述べている。アスマン『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』、103頁。

オロギー>や<神話>という) これらの概念は途端に<眩惑>や<嘘>を表すのをやめて、人々をまとめ、その助けを借りて人々が自分たちの生を組織する、象徴的な構築物を表すようになる。(中略) これらの構築物の役割と性状を問うことができるし、問われなければならない」⁶と述べている。イデオロギー装置によって方向付けられる一方で、こうした集合的記憶を語り継ぐ行為は、過去を再解釈し、忘却されたものを救い出す文化的実践の可能性も有する。1980年代以来、ナチズムに関する記憶や戦争の記憶をめぐり、抑圧されて忘れられた過去を掘り起こし、集合的記憶を書き換える作業が見られる。1990年代になると、冷戦終結に伴い、戦争や植民地支配の記憶を中心に、過去をどう再評価し、受け継いでいくのかに関する議論が高まり、記憶ブームを迎えることになる。エヤル・ベン-アリによれば、過去数十年の世界的な記憶ブームは、多くの社会における「アイデンティティ危機」と「アイデンティティ政治」の登場、そして戦争や過去の大規模紛争の恐怖に対する今日の関心によるものである⁷。集合的記憶に結びつきながらも、過去の重荷に向き合い、想起される過去とそれを想起する時代との関係を明確にし、個人と集団のアイデンティティを再構成するために、記憶が機能していることは明白である。

記憶により形成された社会的、歴史的な文脈において、集団の連続性の感覚を保証できない過去の事象は覆い隠され、忘却されてしまう。記憶に留めるべき過去の知識や経験は、集団のアイデンティティや文化的価値の形成に寄与するために、特定の当事者だけではなく、非当事者にも分有され、世代を超えて語られるものになる。その一方で、「すべての記憶は定型化し固定化された瞬間から風化し希薄化していくのであろう」⁸と竹沢尚一郎が指摘しているように、集合的記憶についての一元化された記憶の語りに対して、過去の時間的厚みの回復が求められる。そのため、別の視点から過去に向き合い、忘却にも抗する主体的で能動的な想起の枠組みの再配置が必要となる。個別の記憶への抑圧や忘却だけではなく、記憶が集合的に語られることによる記憶の風化の可能性に対して、過ぎ去った出来事をいかなる文脈に置き、いかにして多様な言説をそこから引き出すのかということは、過去と現在を行きつ戻りつしながら問い続ける切迫した課題となる。

従って、想起は、もはや単に均質的な記憶を社会全体で共有することにとどまらない。想起の重要性を主張するアスマンが提起した「対話的想起」のモデル⁹は、異なる属性を持つ

⁶ アライダ・アスマン (Assmann, Aleida) 『想起の文化－忘却から対話へ』 安川晴基訳、岩波書店、2019年、17頁。

⁷ エヤル・ベン-アリ「戦争体験の社会的記憶と語り」関沢まゆみ編集『戦争記憶論－忘却、変容そして継承』昭和堂、2010年、1-21頁。世界的な記憶「ブーム」は、同書4-5頁を参照。

⁸ 竹沢尚一郎『ミュージアムと負の記憶戦争－公害・疾病・災害：人類の負の記憶をどう展示するか』東信堂、2015年、8頁。

⁹ アスマンは、ホロコーストの想起における立場と認識の齟齬を解決するために、トランスナショナルな規模における「対話的想起」を提起する。それは、加害者と被害者が互いの立場を認めた上で、相手の考えや思い出を自分のものとして受け入れるという記憶のアプローチである。対

人間同士の議論と論争を通して、過去を想起する可能性を開く。歴史的な出来事を語り継ぐために、個人は過去の出来事に関する記憶をありのままに受け止めるのではなく、その過去に寄り添い、自分が持つ個人的な考えや記憶を他者と交換するなかで、過去に対して新たな新しい見方とアクチュアルな記憶を獲得する想起のプロセスが求められる。記憶作用の政治的、社会的枠組みの不可抗力と向き合いながら、それを批判的思考で乗り越え、主体的に過去の記憶を手繰り寄せ、自己と他者との対話を繰り返すことが、多様な記憶の想起と継承のあり方を開くことができる。

1.2 記憶を語る物質的痕跡＝インデックス的記号

過去が想起と忘却の繰り返しによって社会的に再構築されることは、歴史記述、文学、儀礼、映画など、様々な言説と表象の実践と切り離せない。アスマンは、特にこうした諸々のメディア実践の役割に注目し、過去を選択的に物語ることがメディアによる文化的、社会的解釈の過程であることを指摘している¹⁰。デジタル化の進展とともに、多様な情報記録媒体が登場し、デジタルアーカイブが従来の文字資料に取って代わる時代が到来する。ところが、デジタルアーカイブに対し、アスマンは「記憶の技の側面、つまり記憶の技術的な支配が、記憶の力の側面、つまり、制御することのできない心的エネルギーを犠牲にして独り立ちすることになる」¹¹と述べ、デジタル化がもたらす記憶保存の効率化を評価すると同時に、想起と忘却という人間の記憶の仕組みが有する感情的な喚起力を損なってしまうおそれがあり、記憶の保存に関する長期性や安定性が失われることを指摘している。文字資料やデジタルアーカイブの代わりに、多様な記憶を呼び覚ます持続的な記憶メディアとして、過去の痕跡、遺物、堆積物などの重要性が浮かび上がる。こうした過去の行為や出来事が残した直接的な結果―朽ちた廃墟や死者の遺物など、全体像を持たない断片―という物質的痕跡は、「ある時代の様式化されていない記憶について証す」¹²存在として、19世紀半ば以降にその記憶メディアとしての価値が既に重要視されていた。

痕跡は、その指し示す対象との物理的な関係、直接的な因果関係を示すインデックス的記

話的想起は、互いのアイデンティティの差異を抹消し、同一化するのではなく、むしろ個人の過去への道筋を開き、新しいアイデンティティを基礎づけること、すなわち「記憶の枠組みの拡張」に寄与することが指摘される。アスマン『想起の文化―忘却から対話へ』、197-220頁を参照。

¹⁰ 記憶とメディアとの関係については、以下は主にアスマン『想起の空間―文化的記憶の形態と変遷』、179-182頁を参照。

¹¹ アスマン『想起の空間―文化的記憶の形態と変遷』、486頁。アスマンによると、特にデジタル時代に入ると、物質的な書字の時代が終わり、多様な情報記録媒体が過去をより克明に記録することができる一方で、記憶は長期間にわたって安定して存続するものではなくなる懸念も生じる。

¹² アスマン『想起の空間―文化的記憶の形態と変遷』、251頁。「痕跡」については、同書 251-259頁を参照。

号¹³であり、この性質によってある過去について真実であることを保証する。同時に、痕跡は断片であり、過去の部分的な情報のみを提示するため、それを拾い集め解読していく作業が必要となる。こうした「存在」でありながら「不在」でもある物質的痕跡による過去の再構築は、考古学や民俗学的なアプローチから多角的に実践される。ホロコーストの記憶を語り継ぐために、ポーランドの国立アウシュビッツ・ビルケナウ博物館は、元のアウシュビッツ強制収容所の跡を可能な限りに完璧に保存し、当時の敷地やガス室跡、ユダヤ人の所持品の収集と永久保存を通して、ホロコーストに関する記憶の場の構築を使命としている¹⁴。また、ドイツでは 1970 年代末に遺跡運動への関心が高まり、「歴史工房」の市民運動やナチズムの暴力の痕跡を掘り起こす取り組みが展開された¹⁵。ナチズムの痕跡の収集と展示を通して、一般市民でも、それらの痕跡が史料として提示する歴史的事実を直接捉えることができる。ホロコーストの記憶に関する痕跡探しの活動が示すように、痕跡はそれが発見され、過去の一部として認識されることで初めて、記録と記憶メディアとしての価値を持つようになる。ほかの記憶の言説・表象手段と比べ、痕跡は、過去の何かが現実にも存在したことを確認する手段であり、過去をアクチュアルなものとして直接認識する契機となる。

一方で、社会的文化的に規制された、過去に対する意識的または無意識的な選択、美化ないし歪曲のメカニズムは、痕跡による記憶想起の場合にも機能する。痕跡は「保管的忘却」¹⁶の組織であるとアスマンが述べるように、そこから多声的な記憶を引き出す潜在的可能性を有する。しかも、痕跡は過去の記録資料としての客観性を有するため、提示された過去のイメージは、それがいかなる人為的な営みに直結した表象であっても、信憑性が高いと判断される。過去の選択的な再構成や事後的な想起において生じる「真実」への欲求は、痕跡が

¹³ チャールズ・パースの記号論は、記号を「アイコン（類似記号）」、「インデックス（指標記号）」、「シンボル（象徴記号）」に分類する。そのなかで、インデックス的記号は、記号表現と指示物との物理的因果関係に基づく記号表現を指す。足跡はその典型的な例で、足と地面との物理的な接触によって残されたものであり、誰かが歩いたことを示す。チャールズ・サンダース・パース（Peirce, Charles Sanders）『パース著作集 2 記号学』内田種臣編訳、勁草書房、1986 年、35 頁。

¹⁴ 当館の持つ重要な意味は、「ホロコーストと大量虐殺の痕跡にあり、当時のまま保護されている収容所の敷地と物件そして廃墟にあります」とされる。国立アウシュビッツ・ビルケナウ博物館公式パンフレット『アウシュビッツ・ビルケナウ その歴史と今』、2017 年、22 頁。

¹⁵ 「歴史工房」運動及び 1970 年代以来ドイツにおける記憶の文化は、田中直『『過去の克服』と集団的記憶：戦後西ドイツにおける社会変容と記憶の転換』『立命館国際研究』24.2（2011）、525-546 頁、または飯田収治「ナチ史研究と『ホロコースト記憶のヨーロッパ化』」『関学西洋史論集』36（2013）、31-51 頁などを参照。

¹⁶ アスマン『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』、485 頁。アスマンは、F・G・ユンガーの「保管的忘却」という言葉を用い、痕跡や名残などはガラクタとして一時的に廃棄されるかもしれないが、後の時代に再び発見され、解釈されることで、過去への架け橋になると述べている。こうした想起の空間は、思いがけない記憶と文化的無意識を内包しうる「深さ」の性質を有するため、痕跡が歴史学や芸術にとって重要な対象であると指摘される。

独自性を有する点であると言える。こうした独自の記憶の構造は、特に痕跡の断片としての性質に関わっている。痕跡は、過去の出来事や行為が残した断片であるため、潜在的には無限に異なる文脈で引用され、新しい解釈を引き寄せることができる。記憶メディアとしての痕跡は、何か既に完結した物語を提示するだけでなく、諸々の社会や時代に関わるものとして、過去を想起する主体の文脈に位置づけることを可能とする。異なる文脈に置かれた痕跡は、主体的な語りの多様性や新しい記憶の想起を促すことが期待される。

1.3 物質的痕跡による記憶の表象の新たな可能性

過去が一つの完結した物語として語られ、記憶がそのまま封印されるような状況を前にして、私たちは過去の何を見て、何を見ていないのか。戦争の記憶は、こうした探求と深い関わりを持つ。戦争体験者の記憶は、それが自分史として有するものに留まらず、集団や国家の記憶としても形成され、戦後の平和な社会を築く上で重要な要素として語られる。そのなかでは、勝者と敗者、加害と被害の視点や、国家の公式な記憶と個人の体験や記憶のギャップと対立や、何を想起し何を忘却すべきかというナショナリズム的傾向などが潜み、異なる記憶の形成に繋がることになる。

日本では、第二次世界大戦終結後約 20 年、すなわち 1960 年代後半の時期に、戦争の体験と記憶を継承する困難さが既に社会問題と見なされていた¹⁷。1990 年代以降、国際社会での記憶の問題に対する関心が高まり、これが日本国内にも影響を与え、戦争や原爆体験の継承、第二次世界大戦の見方をめぐる争いがマスメディアを通じて活発になった。戦争を直接経験した世代が減少するなか、世代間で戦争の記憶に関する異なるイメージが生み出され、社会全体で戦争体験の均質的な記憶の共有が成り立たなくなったと言える。太平洋戦争までの日本近現代史をめぐって高校生と対話を行った加藤陽子は、こうした事実を感じ取った¹⁸。語り手と聞き手の固定化された関係に基づき、戦争の体験と記憶を一方的に解釈することは、戦争について語るべき事柄の共有を妨げてしまう。戦争を経験していない世代との対話を通して、この点が示唆される。これに関して、橋本治も、戦争という「膨大なディテール」は個人ではまとめきれないものであると述べ、それを無理に整理し、語ろうとすれば、語り手の都合のいい結論を導き出すための傍証になりかねないと懸念する¹⁹。加藤と橋本が示す

¹⁷ 福間良明『『体験』と『記憶』を生み出す磁場―戦後と冷戦後の位相』蘭信三〔他〕編集『言説・表象の磁場』岩波書店、2022 年、1-22 頁（7 頁）。福間良明によると、1960 年代後半の時期に、被害者意識と加害の問題や反戦運動を機に、戦争体験への向き合い方をめぐり、世代間の対立を超えて論争が行われていた。この時期に浮かび上がるのは、戦争体験者と次の世代とのぶつかりあいや、時間の経過とともに自然に記憶が薄れていくという、戦争の記憶の「風化」ではない。戦争の記憶を継承する欲望が、かえって様々な忘却を生み出すという、記憶継承の「断絶」であると指摘されている。

¹⁸ 加藤陽子『それでも、日本人は「戦争」を選んだ』新潮社、2016 年。

¹⁹ 橋本治『『それでも、日本人は「戦争」を選んだ』解説』『HONZ』<<https://honz.jp/articles/>>

ように、戦争の記憶は、個人が様々な忘却に抵抗し、戦争を理解するための材料や道筋を自ら探し、他人と語り合う対話の場において再構築されるべきである。また、成田龍一は、東日本大震災以降に、未来に期待をつなぐ新たな「戦後」の文法を探究する必要性を指摘し、記憶を絶対化せず、対抗的な記憶を提示する営みの重要性を指摘している²⁰。過ぎ去った出来事を次世代に伝える工夫をするのと同時に、個人と社会の間、または想起と忘却の間の相互関係にも注目しなければならない。

戦争の体験とその記憶を伝える際に、遺跡や、博物館や資料館に保存される物証、すなわち様々な物質的痕跡は欠かせない存在である。これらの痕跡は、物質化された記憶であり、史実を提示し、戦争について考える機会を提供する。向井良人は、こうした公的に保存される戦災の痕跡が、集合的記憶を支えるものとして機能すると指摘している²¹。また、福田雄はこうした痕跡の真正性を強調し、特に戦争の記憶の特権的な保持者である当事者が減少するなかで、痕跡を通じて戦争の記憶を語り継ぐことの重要性が高まっていると述べている。しかし同時に、福田は、東日本大震災の事例を挙げ、津波被害の記憶を伝える遺物があまり重要視されていなかったことを指摘し、戦災の痕跡がどれほどリアリティあるものとして現在を規定しうるのかが断言できないと明示している²²。福田の指摘通り、痕跡に埋もれた過去の記憶が非当事者にとってアクチュアルなものとして受け入れられるためには、単なる保存や展示だけでは不十分である。むしろ、そうした記憶継承の営みこそが記憶の希薄化という懸念をもたらすと考えられる。

過去の遺産による記憶の継承を考察した小川伸彦は、すべての遺産—小川の言葉によれば、「モノ」—を意味の上で置き直され続ける存在と見なし、モノが置かれる文脈を適切に変更することが、モノの保存に不可欠な認識上の転換であると指摘している²³。小川によると、モノは、ある特定の解釈を表示する記号ではなく、それ自体から溢れ出す様々な意味によって、多様な「コト」を語ることができる。こうした視点から考えると、異なる文脈でモノに語らせることは、モノを元の文脈から部分的に切り離すこと、あるいはそのインデックス的記号という枠組みから解放することである。物質化された過去の記憶でありながら、それを生み出した文脈とは異なる文脈に置かれることで、想起する主体が積極的に過去の記憶に寄り添い、記憶継承をめぐる問題を多角的に捉えることができる。

/42983> (2023 年 12 月 30 日閲覧)。

²⁰ 同時に、「戦後」のイメージを作るまたは破壊する政治的な権力に対する批判も求められる。成田は、これらの二つの事柄が絡み合いながら進展し、「戦後社会」の大きな転換であると指摘している。成田龍一『「戦後」はいかに語られるか』河出書房新社、2016 年、197 頁を参照。

²¹ 向井良人「記憶をめぐる行為と制度」『保健科学研究誌』9 (2012)、49-62 頁。

²² 福田雄「戦争と暴力をめぐる記憶：そのリアリティはいかに構成されるか」『関西学院大学先端社会研究所紀要』8 (2012)、108-110 頁。

²³ 小川伸彦「モノと記憶の保存」荻野昌弘編集『文化遺産の社会学—ルーヴル美術館から原爆ドームまで』新曜社、2002 年、34-70 頁。

本研究は、忘却に抗し、過去をアクチュアルなものとして次世代に語り継ぐことの切迫性と、記憶メディアとしての痕跡の性格に基づき、痕跡による記憶表象の可能性を考察する。痕跡を媒介とした記憶の語りは、人それぞれの語りとして受け入れられる限り、アクチュアルなものとして分有が可能になり、集合的記憶とは別の記憶や忘却に向き合うことにもなる。多声的な過去の物語を引き出し、対話の場を構築する上で、記憶は痕跡を通じていかに表象され得るのか。その過程で、今まで保持していた記憶の解体や新たな想起の形成がいかに可能になるのか。本研究は、インデックス的記号という枠組みの外側において、痕跡による記憶表象のあり方とその意味を考察する。

2. 痕跡とは何か

本論で取り上げようとする「痕跡」は、物質的実在を指し示すものである。歴史上の出来事が残した建造物の残骸や人間の諸活動の跡だけではなく、生き物の残した足跡や食事の跡、日々発生する些細な出来事や行動が残した、特定の意味や価値を持たない痕跡も遍在している。

アスマンによると、19 世紀後半からの歴史学界では、可能な限り主観的な解釈を排し、過去に対する客観的な記述を求めるために、テキストの代わりに、廃墟や遺物や破片などの痕跡を通して過去と向き合うようになった。テキストによる歴史記述は、ある時代の意識的な表現であり、叙述の語り手の価値判断に依拠し、記述すべき内容の取捨選択が行われた結果にほかならない。それに対して、物質的痕跡は、過去の出来事や行為の一部として残されるため、客観性を予め保証することができる。「考古学は、人間の集団が残したあらゆる痕跡（形跡）を研究対象にして、当時の生活を復元していく」²⁴と阿子島香が述べるように、考古学の対象である痕跡は、遺物²⁵、遺構、遺跡などの物質資料や、高倍率の顕微鏡で検出された繊細な使用痕を含む。それらは、過去の人類の活動の物理的証拠であるため、可能なかぎり総合的に読み解くことで、そのなかに蓄積されている歴史的、社会的事実が浮き彫りになる。

一方で、痕跡は、過去の人間社会の営みを知る手がかりであるだけでなく、物質化された記憶として、特に歴史学者や考古学者の関心を惹きつけた。既に痕跡と記憶についての思考は、フロイトの論じる「マジック・メモ」に関する議論に現れている²⁶。こうした無意識

²⁴ 泉拓良、上原真人『考古学—その現状と方法—』放送大学教育振興会、2009 年、169 頁。

²⁵ 考古学における「遺物」は、故人の私物という範疇を超え、人間活動を示す物的証拠とされる。考古学者はその分析を通して、過去の人類の生活を再構成する。泉、上原『考古学—その現状と方法—』、10-12 頁、または、鈴木公雄『考古学はどんな学問か』東京大学出版会、2005 年、11 頁。

²⁶ 「マジック・メモ」は、蠟板とパラフィン紙と透明なセルロイド板を重ねて構成されるものであり、セルロイド板の上から尖筆で書き込まれた文字や絵がパラフィン紙に浮かび上がる。パラフィン紙を持ち上げると内容は消えてしまうが、一番下の蠟板にその筆圧を受けた痕跡が残さ

に貯蔵された記憶としての「記憶痕跡」という、形而上学的な痕跡論の代わりに、19 世紀後半以来、物質として残された痕跡が記憶の問題と結びつくようになった。写真の登場と発達に伴い、痕跡の記憶メディアとしての性質が注目されるようになった²⁷。写真は、光によって対象の痕跡を感光紙に残すため、「時間や距離によって消滅したものを復元することではなく、私が現に見ているものが確実に存在したということを保証してくれる」²⁸とロラン・バルトが述べるように、過去をありのままに記録する媒体である。こうした記録の信憑性は、初期の写真イメージに既に反映されている。そればかりか、「プンクトゥム」²⁹という写真経験のように、記録された瞬間に埋もれている時間的、空間的または感覚的なものは、写真を見る人を過去の記憶のなかに連れ戻す。写真イメージが持つ記録と記憶の役割に関して、港千尋も、すべての写真は「光の痕跡という物質」と「記憶される現在」との結びつきであると語っている³⁰。従来の写真論に共通して見られるように、写真による記録・記憶の機能は、写真イメージが過去の実在の痕跡であり、指示物と物理的な関係を持つインデックス的記号であることに由来する。痕跡を読むことで、過去の経験を思い出すことができる。そうした記憶される現在とは対照的に、痕跡を通じて失われたもの、現前しえない存在を追憶していることも暗示される。

れおり、光を当てると判読することができる。フロイトによると、知覚－意識の面から消えた像が無意識の層に保存されるという人間の記憶の枠組みに対して、蠟板は痕跡が記憶として蓄積される無意識の層にたとえられる。ジークムント・フロイト (Freud, Sigmund) 『『不思議のメモ帳』についての覚え書き』『フロイト全集 18』本間直樹 [他] 訳、岩波書店、2007 年、317-323 頁を参照。

²⁷ テクストの記憶メディアとしての発達と没落、及びそれに引き続き現れた痕跡に関する歴史的考察は、アスマン『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』、229-255 頁を参照。一方、中路武士が指摘しているように、写真や映画など、19 世紀後半から 20 世紀前半における複製イメージの技術的、産業的な製造、流通と受容によって確立された「視覚的なもの」の社会的優位は、近現代的な都市空間を作り出した（中路武士「映画の痕跡学－初期映画、表象技術、記憶保存－」『演劇研究センター紀要 VIII 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム＜演劇の総合的研究と演劇学の確立＞』8 (2007)、261-269 頁)。物質的痕跡がテキストに取り代わられ、新たな記憶メディアとして重要視されることは、写真の光学技術の発展以上の価値に関わり、視覚優位の考えにも影響を受けることが考えられる。

²⁸ ロラン・バルト (Barthes, Roland) 『明るい部屋－写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1997 年、102 頁。

²⁹ 「ストゥディウム」と「プンクトゥム」については、バルト『明るい部屋－写真についての覚書』、40-71 頁。

³⁰ 「理論的には全ての写真には、動かしがたい『日付』が、その瞬間における光の痕跡として刻印される。しかしそれは写真を『物質』として見た時の話であり、写真を『経験』として捉えるならば、それを眺める眼差しにとって、写真は常に『記憶される現在』として現れる」。港千尋『芸術回帰論：イメージは世界をつなぐ』平凡社、2012 年、75 頁。

写真における痕跡とその記憶想起の役割が示唆するように、絵画やテキストなど、何か似ている、または特定のコードに基づいて対象と任意に結びつけられる形式とは異なり³¹、痕跡は、まず何かしらの出来事や行為の直接的な結果という過去の資料と位置づけられる。それは、事前に特定のコードや意味付けがなされたものではなく、むしろ事後的に指示記号としてその意味を解釈することが可能である。写真イメージのように、痕跡は、直接的に観察される過去の経験や記憶を喚起する一方で、目に見えないイメージに基づいた推論や想像も引き起す。こうした実在と不在にまつわる想起により、痕跡は、一種の記憶メディアとして見なすことができる。

記憶メディアとしての痕跡の登場を振り返ることで、本研究における物質的痕跡は、より具体的には、写真イメージや、戦災による建物の廃墟や破片、死者の遺物など、空間や形を伴っており、過去の出来事や行為の結果として物理的に存在するものである。こうして、痕跡は平面的な写真から立体的空間まで広がる概念となり、一つの具体的な形態として厳密に定義することは難しいものになる。だが、どちらにも共通しているのは、痕跡とは過去と物理的で直接的な関係にあるものとして、物質化された記憶として考えられるという点である。「代理表象する記号に代わるのが、かたどられたものや刻印されたものの直接性だ」³²とアスマンが指摘しているように、痕跡は、記憶表象の直接性と真実性を有し、物言わぬ証人として、発見され解読されることを待っている。

3. 先行研究と本研究の位置づけ

痕跡が記憶メディアとして提唱される背景には、実証主義的歴史学への不信感、写真技術の発達、及びそれに伴って現れた物質的痕跡による記憶の表象とその真正性への人々の関心がある。アスマンによる痕跡論を出発点として、痕跡を記憶メディアとする理論的枠組みを提示し、そのアプローチに基づく様々な実践的研究も存在している。

3.1 痕跡の理論的考察：断片からなるインデックス的記号

歩いたり走ったりした後に地面に残った足跡や、建物の表面の傷や、過去の人々が使用した物品や、歴史上の出来事が遺した建造物など、様々な痕跡が日常のあらゆる場面に存在している。これらの痕跡の発見と解読について、幅広い分野にわたる研究が見られる一方で、その基底には痕跡のインデックス的記号としての性質が横たわっている。

日常生活のなかでの人間の行動の結果として残された些細な痕跡は、社会情報学の分野において価値のあるものとして取り扱われる。例えば、小松研治らの考察において、痕跡は人間の行動から生み出された副産物と定義される。痕跡は、意図されずに残されたものであ

³¹ テキストや絵画による記憶表象については、アスマン『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』、182-188 頁と 267-285 頁、または伏木啓「集合的記憶とメディア」『名古屋学芸大学メディア造形学部研究紀要』2 (2009)、43-52 頁を参照。

³² アスマン『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』、251 頁。

るが、そこから多くの情報を読み取ることができる。痕跡を辿ることによって、それが残された理由や行為の軌跡を明らかにするという点は、考古学や痕跡学など、痕跡を重要な情報源とする学問分野に共通している³³。同じように、小郷直言は人間や動物の行為の痕跡の活用を考察することで、「痕跡は痕跡として見えるときから、『見えないものが見える』をごく自然なこととしてくれる」³⁴という結論に達する。見えないものは、痕跡を生じさせた出来事や行為を指す。小郷は、痕跡を追究することによって見えないものを発見することが、痕跡を情報記録装置として活用する可能性を示唆すると主張している。小松や小郷の考察は、痕跡のインデックス的記号という第一義的特性を踏まえ、物質的痕跡による過去の情報の保存と解読の可能性に焦点を当てる。こうした視点は、「この物質的な刻印は、記号として意図されたものではないが、事後的に記号として読むことができるようになる」³⁵というアスマンの見解と一致する。また、痕跡を人々の行動を導く一種のマークとする事例³⁶が示すように、痕跡の指示的機能を活用し、意図的に痕跡を残すことは、情報の解釈と理解を促す上で価値がある。

日常の些細な痕跡を通して過去にあった事物を認識することは、痕跡のインデックス性によるものだけではなく、それが断片である性質にも関連している。痕跡の断片性に基づくアプローチは、痕跡を用いて歴史上の事象を分析し、推定する分野において必要不可欠である。考古学的関心を持つ港千尋は、日常生活での痕跡の判読とは異なり、歴史上の出来事が残した痕跡を読み取るためには、個人的経験に基づく知識や連想だけでは足りない指摘している³⁷。港によれば、痕跡は断片であるため、その発見、分析と推論を繰り返すという認識論的なプロセスを経て、痕跡が指示する過去がどういう意味を持つのかという点を再帰的に捉えることができる。痕跡にまつわる複数の情報をできるだけ拾い集め、整合させることで、指示された過去の全体像を見抜くことが期待される。港はまた、痕跡の科学である「イクノロジー」の研究方法を対象に、痕跡が残り、発見される条件を指摘している³⁸。つまり、痕跡の形成と保持には、二つの接触面が痕跡を遺す状態であり、かつその痕跡が環境

³³ 小松研治、小郷直言、林良平「痕跡学叙説－痕跡を読み、痕跡に語らせる－」『富山大学芸術文化学部紀要』7（2013）、70-85 頁。

³⁴ 小郷直言「痕跡から見える社会情報学」『社会情報学』1.2（2012）、1-9 頁（9 頁）。

³⁵ アスマン『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』、253 頁。

³⁶ 小郷は、エアーガンの収納棚が汚れ跡を残すことで、「エアーガンをここに差し込める」という情報を利用者に暗黙のうちに知らせることを挙げる。小郷「痕跡から見える社会情報学」、6 頁。

³⁷ 港千尋「痕跡論」栗原彬、小森陽一、佐藤学、吉見俊哉編集『越境する知 | 2 語り：つむぎだす』東京大学出版会、2000 年、133-159 頁。

³⁸ 港千尋『自然 まだ見ぬ記憶へ』エヌティティ出版、2000 年、184-203 頁。考察の出発点として、港は、宇宙物理学や古生物学のいずれの文脈においても、痕跡が過去に何かがあったことを告げ、その時点の存在と時間の経過を示すインデックス的記号であり、こうした特性によって、痕跡の科学は世界の起源を解明することに繋がると指摘している。

やほかの生物、人間の活動から影響を受けていないことが必要である。この観点から、港は痕跡に関わる認識論の問題を提起し、痕跡には「痕跡が作られた時間」と「痕跡が保存されていた時間」という二重の時間性があることを強調している³⁹。痕跡はダイナミズムを語るものであるため、歴史的事象がその動的な過程のただなかに存在し、解釈を求めることが指摘される。

港の観点を踏まえて考えると、痕跡の存続には客観的な条件が必要であるため、すべての事象が痕跡を残すわけではない。最初から痕跡が残されなかったり、何らかの原因で痕跡が消え去ってしまうということは、過去を探究する上で重要な手がかりを失うだけでなく、過去の出来事に関する記憶を喪失することでもある。痕跡は、考古学やイクノロジー研究の中心に位置づけられると同時に、過去の出来事の想起と忘却の問題とも深く関わっていることが示唆される。物証であり断片でもある痕跡は、過去を実証的に知る手がかりであると同時に、断片的な形象から具体的な想像や想起の表象を組み立てることも可能である。

唄邦弘は、考古学的視点に基づきながら、記憶の問題にも寄り添い、考古学者アンリ・ブルイユが洞窟壁画をトレースする手法における痕跡の表現を考察した⁴⁰。転写されたイメージは、物理的接触による壁画の痕跡であるため、壁画のコピーでありながらも、それ自体がオリジナルの特性を備え、真正性が付加される。唄は、転写されたイメージの客観性を評価する上で、ブルイユによる転写の行為が、かつての人々の身振りへの追体験でもあると述べる。「そのミメシス的行為が、ブルイユをかつての人々に同一化させながらも、模倣される対象を真正性を帯びた他者として想起させるのである」⁴¹と唄が指摘するように、壁画を転写する行為は、かつての人々の存在は「本物である」という真正性を経験する営みでもある。転写されたイメージは、対象の記録としての真正性だけではなく、人間の身体的な関わりの痕跡として、壁画を残した他者、あるいは壁画を転写した自己についての真正性と場の真正性を担保すると考えられる。考古学的価値のみならず、痕跡は自らの痕跡を生み出すことができ、自己増殖や再生をする能力を有する。唄の考察を通して、痕跡は過去の客観的な記述でありながら、真正なものとして表象されることも明らかとなる。この真正性は、痕跡による記憶の想起の鍵となる。

また、建築家ゴットフリート・ベームは、素描を痕跡として論じながら、痕跡が意味する領域は素描の場面にとどまらなさと語る⁴²。ベームによると、痕跡は事物がかつてそこにあったことの不十分な記号であるため、まずは感知力によって探し出されなければならない。ベームは痕跡の扱い方を「痕跡の主を探す単純な目印である場合」と「複雑な体験を重ねて

³⁹ 港『自然 まだ見ぬ記憶へ』、197 頁。

⁴⁰ 唄邦弘「イメージの起源への探究：初期先史学におけるイメージの発見とその『真正性』」『美学』62.1 (2011)、109-120 頁。

⁴¹ 唄「イメージの起源への探究：初期先史学におけるイメージの発見とその『真正性』」、115 頁。

⁴² ベームが論じる痕跡は、ゴットフリート・ベーム (Böhm, Gottfried) 『図像の哲学：いかにイメージは意味をつくるか』塩川千夏、村井則夫訳、法政大学出版局、2017 年、154-156 頁を参照。

生まれた慣例である場合」に分け、前者の場合はインデックス的性質による現前のものの直接的な解読、すなわち「感知力に伴う追跡」が求められ、後者の場合は非現前のものへの想像が求められると指摘している。アスマンの「痕跡の場合には、常に過去の一部だけを復元することができるにすぎない」⁴³という主張と同様に、ベームは、痕跡を、類似のない還元ないし抽象の契機を含み、過去の事物の不確かな代替と見なす。ベームは、断片である痕跡を科学的研究の材料というより、創造的な構想力の基盤として捉え、痕跡における意味の逸脱の可能性を示唆している。

痕跡による想起が集会的記憶の構築に寄与するという点は、記憶メディアとしての痕跡の社会的役割として注目されている。前川修は痕跡について、「この痕跡は、歴史の連続体に多層性、複数性、異質性を導入し、『年代記』的な歴史的主体と対象双方の同一性を掘り崩すものとされる」⁴⁴と述べている。前川の言葉が示すように、時代区分的な図式とは異なる痕跡自体の個別性に向き合うと、痕跡を通して複数の歴史的事象を捉えることができる。同時に、これらの断片化した記憶をつなぎ合わせ、集団内で共有することで、集団の連続性を維持するという痕跡の作用も示唆される。同じように、鈴木公雄は、歴史的な出来事が残した痕跡が、特定の集団の同一性を示すものとして、共同体意識の強化や、自己の歴史や文化の連続性と正当な評価を得られるための有力な材料であると指摘している⁴⁵。鈴木主張から、過去の痕跡が政治的に利用され、自己中心的な歴史観を生み出す可能性が示唆され、考古学がイデオロギーの装置の一部として、ナショナリズムの思想に寄与するという点も考えることができる。痕跡を解読することは、そうした共同体意識の維持と強化のための重要な方策でもある。

ポール・コナトンは、日常生活の痕跡よりも、歴史的な出来事の痕跡を読み解く意義に注目し、過去について知ることが痕跡を通して初めて可能になり、過去の再構築が痕跡の解読を通して成り立つとの考えを示す。集会的記憶の構築と痕跡との関係に着目するコナトンは、アルヴァックスの記憶の集会的、社会的枠組みという観点を踏まえ、私たちを取り囲む社会空間における選択的な想起も主張している。この社会空間は、「占有し、足跡をたどることではしばしば追想し、つねにつながりをもち、そのなかのそれぞれの瞬間を精神的に再構築できる」⁴⁶空間であり、痕跡を含む様々な要素を媒介にして形成される記憶の場である。「痕跡とは直接検証の不可能なある現象が、後に残した知覚可能な符号であるといえる。そのような符号を何かの痕跡、証拠として理解しようとするだけで、すでに符号自体について

⁴³ アスマン『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』、205 頁。

⁴⁴ 前川修『痕跡の光学：ヴァルター・ベンヤミンの「視覚的無意識」について』晃洋書房、2004 年、181 頁。

⁴⁵ 鈴木『考古学はどんな学問か』、17-18 頁。

⁴⁶ ポール・コナトン (Connerton, Paul)『社会はいかに記憶するか－個人と社会の関係』芦刈美紀子訳、新曜社、2011 年、65 頁。

単に意見を述べる段階を超越してしまう」⁴⁷とコナトンが述べているように、痕跡を扱うことは、単にそれが指し示す対象の情報を手に入れるためではなく、私たちを取り囲む社会空間を再構築する上で不可欠になる。痕跡は、選択的な想起を遂行するための要素として機能し、集団的、政治的に利用され得る一方で、同時に、忘却の可能性も生じる。

向井良人は、戦争や自然災害、公害病の記憶の継承を考察し、公的に保存された痕跡が集合的記憶の語りに寄与すると評価しながらも、痕跡自体が記憶を担保するわけではないと指摘している。先述した港の考察は、痕跡が発見される物理的条件を指摘したのに対し、向井は「痕跡が痕跡として発見されるためには、それに文脈を付与するストーリーテラーが必要である」⁴⁸と述べている。つまり、痕跡をインデックス的記号として、それが指示した過去を認識するためには、文脈が不可欠である。同時に、痕跡は過去の物語を決定するわけではなく、観者の感想を支配することもできない。むしろ、人々の意味付与によって痕跡の意味が生成する。集合的記憶の継承に伴う忘却に対して、個人は自ら主体性や能動性を持ち、痕跡を新たな文脈において語らせることで、痕跡に埋もれている歴史経験を想起し続けることが可能であることが示唆されている。

建築による記憶の表象を考察する笠原一人は、特に痕跡の断片的性質に焦点を当て、痕跡が断片であるがゆえに、真の意味で万人に開かれた存在であることを指摘している⁴⁹。笠原によると、痕跡を単に史料として読み解くだけでは、暗黙のうちに過去の出来事の記憶を固定化してしまう可能性が生じる。むしろ、阪神淡路大震災後の建築に取り組む建築家の宮本佳明の活動に見られた「痕跡の移動」や「痕跡の重ね書き」、すなわち痕跡を主体的に扱う姿勢は、風化しつつある記憶を救い出した上で、その記憶を出来事の当事者と非当事者の境界を越えて分有することを可能にする。笠原の研究は、記憶を語るための痕跡の新たな文脈を作る可能性を提示し、痕跡に向き合う際に、想起する主体が痕跡に主体的に関わることの重要性を指摘している。

これまで見てきたように、痕跡は指示対象と物理的に結びつくインデックス的記号であり、記録としての真正性を有するものであるため、過去の出来事の証拠として歴史的な出来事の経験と記憶を語る上で不可欠な役割を果たしている。同時に、痕跡は断片からなるインデックス的記号であり、指示された過去の出来事や行為に関する完全な情報を提供することは難しい。こうした断片性は、人々に対して自由な想像を駆り立てる要因となり、痕跡を固有の歴史的な文脈から解き放ち、記憶を語る主体が構築する表象の枠組みに組み込むことを可能にする。過去の物証である痕跡は、集合的記憶の語りを維持しながら、人々の主体的かつ能動的な関わりを通して、その記憶における忘却や風化といったものに抵抗する契機にもなる。痕跡について理論的な検討を行った先行研究は、痕跡が過去の何かを指示し、形

⁴⁷ コナトン『社会はいかに記憶するか―個人と社会の関係』、22 頁。

⁴⁸ 向井「記憶をめぐる行為と制度」『保健科学研究誌』、51 頁。

⁴⁹ 「痕跡」の視点から建築の記憶表象を考察することは、笠原一人、寺田匡宏編集『記憶表現論』昭和堂、2009 年、267-283 頁を参照。

式的に記号化するものであることを評価する。同時に、それは想像的想起の可能性を有する記号であり、集団や時代の価値構造を突き詰める装置でもある。先行研究は、痕跡のインデックス的記号としての役割に注目しているが、痕跡の記憶メディアとしての機能を断片的性質から再考する必要性も課題として残っている。

3.2 痕跡の実践的視野：記録と記憶のメディアとして

痕跡は、「最もつかの間の現象に思われることが、時間における最も途方もない飛躍を予兆する」⁵⁰とデイビッド・ファリアーが言うように、人々の過去に対する知性的な認識と想像力を支えると同時に、現在ないし未来の出来事の予兆を告げる。博物館での史料の保存・展示や、遺跡の活用事例に関する考察は、痕跡が史料として持つ普遍的価値を実証的に評価する。一方で、記憶メディアとしての痕跡の活用に関する事例研究は、笠原による建築的視点からの考察以外にも、社会学的な分析や記憶表象の視点に基づき、多岐にわたる主題や研究対象で行われている。

例えば荻野昌弘は、戦争や環境汚染など「近代史の否定的側面」を示す遺産の保存を考察した⁵¹。荻野は、それらの遺産の公的な保存が特定の解釈や政治的主張を実現するための口実であることを主張した上で、それに伴う記憶の多様性の喪失、特に負の側面がなくなるといふ懸念を指摘し、歴史的遺産の扱い方を問う。具体的には、それは「現在において、いかに過去が保存され、再創造され、あるいは意識的に改ざんされているかが問題とされる」⁵²という、遺産を用いて過去の出来事を表象/再現化する主体の能動的作用に帰結する。同じように、戦争の記憶の継承を考察する山口誠も、痕跡から引き起こされる記憶の真正性を担保するために、痕跡を用いて歴史的な出来事の現場のような空間を作ること主張している。「単に遺構や遺品があればよいわけではなく、そこには記憶の想起と継承が行われ続けること、そしてそのための動機づけが必要である」⁵³と山口が述べるように、「ほかならぬここで戦争の史実が生起した」という没入感を味わえる記念館の展示空間において、観者は痕跡を通して実在した過去を把握し、アクチュアルものとして追体験することが可能であ

⁵⁰ デイビッド・ファリアー (Farrier, David) 『未来から見た私たちの痕跡』 東郷えりか訳、東洋経済新報社、2021 年、18 頁。

⁵¹ 荻野昌弘「負の歴史的遺産の保存－戦争・核・公害の記憶」片桐新自編集『歴史的環境の社会学』新曜社、2000 年、199-220 頁。引用は同書、200 頁。荻野は、「原爆ドームのような戦争遺産に限らず、環境汚染や労働災害をもたらした廃坑、旧植民地時代の建築物のように、近代史の否定的側面を示す遺産は『負の遺産』と呼ばれている」ことを前提として、負の遺産の保存と記憶の語りのあり方を検討した。

⁵² 荻野「負の歴史的遺産の保存－戦争・核・公害の記憶」、217 頁。

⁵³ 山口誠「メディアとしての戦跡：忘れられた軍都・大刀洗と『特攻巡礼』」遠藤英樹、松本健太郎編著『空間とメディア－場所の記憶・移動・リアリティ』ナカニシヤ出版、2015 年、193-212 頁 (211 頁)。

る。山口は、記念館での遺品展示が記憶の真正性を維持すると考えている。そうした特定の空間は、戦争体験者が自らの身体を通して維持する記憶の真正性と同様な役割を果たすことが期待される⁵⁴。しかし、イデオロギー装置として捉えたようなミュージアムのなかで、単に展示空間を戦争の経験と記憶の物質化された現場とするだけでは、痕跡による記憶の真正性というよりも、その想起はミュージアム自体の正統性を維持するためのストーリーテリングである。山口の考察は、痕跡による想起の可能性を提示し、それを基に過去を追体験する場を構築することの可能性を評価する一方で、ミュージアムの外側において痕跡による記憶を探求する課題にも取り組む必要性を示唆している。

痕跡による過去の定式化と記憶の固定化に対する批判的な論考は、米山リサによる原爆の記憶に関する考察にも見られる⁵⁵。米山によれば、原爆ドームなどの原爆の痕跡の空間的配置は、原爆被害の記憶が「明るい平和」⁵⁶に馴致される過程である。荻野の指摘と同様に、痕跡にまつわる公的な言説と表象をもとに、過去の記憶の均質化や風化が加速することが、米山の研究を通して明らかになる。それに対して、浜日出夫は、「ヒロシマ」に多元的な意味を求めようとする多様な動きを論じた⁵⁷。例えば、フランスのアーティスト、マリ＝アンジュ・ギュミノが広島平和記念資料館で保存される被爆者の服やカバンを白い布で復元した作品が挙げられる。浜の考察によると、こうした原爆の痕跡を身体的に複製するという行為は、被爆者の不在の身体や廃墟となった広島的光景を生々しく想起させる。原爆のような表象不可能なるものの産物に埋もれる経験と記憶は、痕跡を「模倣」または「複製」することで、作者個人の意識に深く刻み込まれることが期待される。これらの取り組みは、単なる鑑賞や受動的な観察に留まらず、痕跡の積極的な活用によって、過去の出来事が現在にいかに関与し、いかなる意味を持つのかと問う能動的な認識活動である。こうした認識活動は、歴史との対話を通して深化し、過去の出来事についての理解を促進する。

痕跡に関する事例研究は、痕跡が記憶を伝える上で果たす役割を積極的に評価する一方で、そうした博物館的欲望⁵⁸に基づき、痕跡の意味の抽象化、または痕跡における「語る－

⁵⁴ 山口「メディアとしての戦跡：忘れられた軍都・大刀洗と『特攻巡礼』」、210-211 頁。

⁵⁵ 米山リサ『広島 原爆のポリティックス』小沢弘明、小澤祥子、小田島勝浩訳、岩波書店、2005 年。

⁵⁶ 米山は、1980 年代後半の広島都市再開発事業が、戦争や原爆の「暗い」記憶に対置される「明るい」記憶の生産過程であると指摘し、景観の配置にもたらされる新たな記憶を「明るい平和」と呼称する。本研究では原爆の記憶の継承に関する考察を、この概念を援用しつつ展開する。

⁵⁷ 浜日出夫「ヒロシマを擦り取る」山岸健責任編集『逍遙する記憶－旅と里程標－』三和書籍、2007 年、183-199 頁。

⁵⁸ 博物館（学）的欲望は、ものを永久保存しようとする欲望であり、「本物」を求める欲望である。保存されるものは、その意味を支えていた場所や空間から切り離され、ミュージアムという空間に組み込まれるため、固有の意味を喪失し、抽象化されていく。ミュージアムの空間編成において、ものは一定の原理に基づき、意味を再付与される。関嘉寛「博物館という空間－記憶の

読む」という一方的な語り方を批判的に捉える。それは、想起が権力と繋がり、過去のイメージが集合的記憶的に固定化され受け継がれ、結果として無数の忘却を伴うからである。記憶を語り継ぐ上で、痕跡は自律的な記号として存在するのではなく、ほかの多くの表象と関わって解釈されるという点は、痕跡の記憶メディアとしてのあり方である。先行研究は、こうした痕跡に主体的に関わることの重要性を指摘しながらも、忘却に向き合い、より多様な記憶を呼び覚まし、アクチュアルなものとして伝えるための痕跡のあり方について、まだ十分に検討していない。

3.3 痕跡と現代アート：痕跡の創造的思考

痕跡は、断片からなるインデックス的記号として、過去を記録し、多様な記憶を呼び覚ます可能性を持つ一方で、特定の過去を指すのではなく、個人の感情や思考を表現する道具として恣意的に使用されることもある。現代アートは、痕跡の記号学的性格に基づきながら、その表象を微妙に変える創造的な手法にほかならない。

「痕跡－戦後美術における身体と思考」展（2004年、以下「痕跡展」）は、1950年代から70年代後半までの日本、アメリカ、ヨーロッパの現代美術における「痕跡」の表現を集めた場であった。企画者の尾崎信一郎によると、「痕跡展」に出品された作品は、単に現象の上のみならず、身体と物質というキーワードをもとに、作品の原理として従来の美術とは異なる傾向を示す。モダニズムにおける類像の表現とは異なり、「痕跡展」は指標としての美術を探究することを目的として、戦後美術の動向を「痕跡としての美術」として捉え直そうとした⁵⁹。そして、戦後美術における「痕跡としての美術」の特徴として、「反類像」、「反現在性」と「反可視性」が挙げられると尾崎は指摘した⁶⁰。

痕跡としての美術は、物理的因果関係に基づく記号表現として、モダニズム美術という類像性による表現から大別される。尾崎は、類像的記号の原理によって現実を抽象化するモダニズム美術に対抗するものとして、痕跡としての美術が持つ反類像の特質を指摘している。描かれたイメージは必ずしも現実との繋がりを持たないことに対して、接触や身体的行為が紙上に残した痕跡は、現実と物理的に結びつくものである。こうした作品は、現実世界を抽象化され得ないものとして提示し、モダニズム美術における視覚の信頼性を揺るがす。同時に、身体の直接接触を介して刻印されたものや、体液など身体の中での痕跡をモチーフと

伝承に関する一考察－』『大阪大学大学院人間科学研究科紀要』30（2004）、175-192頁、または嶋根克己「失われる記憶と編集される記憶－ユダヤ人虐殺にかかわる展示から」『日仏学会年報』26（2015）、31-46頁を参照。

⁵⁹ 「痕跡展」または痕跡としての戦後美術の表現については、尾崎信一郎「痕跡－苛酷なる現実としての美術」尾崎信一郎編集『痕跡－戦後美術における身体と思考』京都国立近代美術館、2004年、8-27頁を参照。

⁶⁰ 尾崎による反類像、反現在性と反視覚性の特徴の説明は、尾崎「痕跡－苛酷なる現実としての美術」、23-26頁を参照。

した作品が示すように、イメージは視覚によるものではなく、様々なかたちで残された身体の刻印である。これらの痕跡に埋もれている身体的経験や記憶などは、視覚では完全に分できないものであり、作品に対する単なる視覚的な鑑賞経験を否定する反視覚性を有する。そして、あらゆる痕跡は過去に起きた行為の刻印であるため、痕跡としての美術を鑑賞する際に、常に過去の時間を経験するのである。

尾崎は、アート作品において痕跡の記号性が立ち現れることを指摘し、痕跡が素材であるからこそその美的経験を明らかにする一方で、痕跡としての美術における痕跡の表象の解釈を再考することを促す。というのは、現代アートにおける痕跡は、物体間の接触や作者の身体的行為により残されたものでありながらも、それらの経験を説明するわけではない。痕跡を残した考えの根底にあるのは、作者がかつての経験を媒介として獲得した感情や思考であり、痕跡の記録性を越えた感受性の表出と共有である。「『痕跡』とは美術という営みが作家の肉体や制作される場といった具体的な問題と結びついていることを絶えず私たちに想起させる記号である」⁶¹と尾崎が述べているように、作者の身体性や、かつての様々な行為や出来事存在によって成立した痕跡の現場、または痕跡の指示機能とは無関係の作者の独自の感性など、作品制作に伴う複数の経験が痕跡に込められ、観者の想像と想起を求める。こうした現代アートにおける痕跡の表現は、過去の経験を維持しながらも、それとは別の想起を呼び起こす可能性を有する。現代アートは、痕跡による様々な記憶の表象を生み出し、その表象を通じて観者の感情や思考に訴えかけ、深い共感や理解を促すきっかけになると考えられる。

現代アートにおける痕跡は多様な想起を呼び起こす可能性を有する一方で、歴史的な出来事を語り継ぐために、既に痕跡は重要な素材として、ミュージアムや公的なコメモラシオンの語りに対抗するアート実践に組み込まれてきた⁶²。写真家のナオミ・テレザ・サルモンやアーティストのクリスチャン・ボルタンスキーによる、ホロコーストの痕跡と記憶を主題とする芸術的探求は、痕跡を活用したアート表現として既にアスマンによって評価されている⁶³。香川檀は、1980年代以降のドイツにおけるホロコーストの記憶に関連する記念碑や、公的なアーカイブ活動に対抗する「記憶アート」を考察し、そうしたアート活動を支えたドイツ社会の歴史的意識の変化を明らかにした⁶⁴。香川の考察によると、新たな文脈に引用された痕跡は、メタファーとして機能し、意味の宙吊りという効果を持ち、痕跡に対する能動

⁶¹ 尾崎「痕跡－苛酷なる現実としての美術」、10頁。

⁶² 既に述べたように、痕跡や堆積物、遺物などにおける想起の空間は「深さ」の性質を有する。「このような成層構造から、なぜ文化の瓦礫や廃棄物が、歴史学や芸術にとって重要な対象であるのか説明がつく」（アスマン『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』、485頁）とアスマンは指摘している。

⁶³ サルモンとボルタンスキーと作品については、アスマン『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』、445-452頁を参照。

⁶⁴ 香川檀『想起のかたち－記憶アートの歴史意識』水声社、2012年。

的、探求的な姿勢を観者に生じさせる。「作品に取り込まれたドキュメントは引用されたものとして、本来属していた文脈で持っていた情報内容を作品中の新たな文脈のなかでも表示し続ける」⁶⁵と香川が述べているように、痕跡の過去の証拠としての機能とそのメタファーとしての機能は両立するのである。

先行研究の考察対象である建築家や芸術家の活動は、痕跡を捉える新たな方法を提示しながらも、それはあくまでも特定の領域での特権的な「手」または「目」というものを必要とする営みであり、誰もが関わることはできない。しかし同時に、方法としての現代アートの存在は、痕跡という断片に語らせることを可能にし、想起の複数性とそれをめぐる主体的関与の可能性を与えてくれることも、これらのアーティストの活動は示唆している。痕跡の表象は、自ら指示した事物を超え、容易に言語化され得ないものへと人々の想起を導くことができる。アート作品を美的記号の観点から評価するチャールズ・サンダース・パースは、アーティストが現示対象を持たないような記号を作ることで、現実世界の束縛から自ら解放するとして次のように述べている。

芸術家は、要素が多く的事物の価値でいっぱい、しかも他のどこにも実現を持たない価値複合体を全体として現前させることのできる精巧な記号構造を作りあげることができる。しかもこのような構造は実在する価値を統合させるのに役立つばかりでなく、創造された価値構造を日常生活の状況や問題のなかに具現化する可能性を示唆するかもしれない⁶⁶。

パースの観点を踏まえて考えると、歴史的出来事の痕跡を作品に引用しながら、その痕跡が指示した特定の過去に限らず、想起を開く現代アートの表現は、単に作者の個人的な考えの表現ではなく、私的な経験と記憶、制作した空間や時代を超え、より普遍的な価値を持つと考えられる。こうした痕跡において展開された多様な経験は、それと関わる観者の受容によって、新たな公共的な経験と記憶を生み出す可能性を持つ。

3.4 本研究の位置づけ

これまでの痕跡と記憶に関する課題においては、過去の物質的証拠としての痕跡の役割が検討され、その過程で痕跡による記憶想起の可能性と問題点が発見された。痕跡は出来事や行為の結果であり、直接的な証拠であるため、従来過去の記録および記憶のメディアとして位置づけられる。歴史的な出来事を想起する際に、個人はある程度の知識を持った上で、痕跡が指示した過去を把握し、それをアクチュアルな経験として受け止めることができる。同時に、痕跡は断片的な情報しか提供できないため、想像的想起を通して過去の経験や思い

⁶⁵ 香川『想起のかたち－記憶アートの歴史意識』、234 頁。

⁶⁶ チャールズ・サンダース・パース (Peirce, Charles Sanders) 『記号理論の基礎』内田種臣、小林昭世訳、勁草書房、1988 年、140 頁。

出を自分のなかで追体験する必要がある。痕跡が持つ断片性は、想起する主体の想起がより恣意的に織りなす契機になる。

こうした性質に関わるものとして、記憶メディアである痕跡の社会的役割は多岐にわたるが、特に集団の時間的連続性とアイデンティティを形成し維持する上で、痕跡は公的に保存され、特定の過去を実証的で客観的な歴史的事実として伝える証として機能している。しかし、痕跡による記憶の叙述を特権的に占有することは、逆に記憶の風化と忘却をもたらす可能性がある。これは、単に集合的に共有されていない経験や記憶の喪失だけではない。個別の事情を捨象し、または過去についての記憶から出来事的具体性が抜け落ちてしまい、過去を均質化する記憶のなかで掴むような認識も、歴史が風化するおそれを生み出す。それは、記憶メディアとしての痕跡自体の風化とも言える。記憶の風化や忘却に対抗し、痕跡が真の意味で記憶メディアとして機能するためには、多様な記憶を呼び起こし、アクチュアルなものとして語り継ぐ必要がある。断片的な痕跡は、異なる文脈に結びつくことで万人に過去の記憶を共有させる潜在力を持ち、想起する主体の積極的な関与を求める。先行研究は、こうした痕跡による記憶想起のさらなる可能性を展望した。

一方で、これまでの研究は、記憶が一元的な語りに回収されることに抗する動き、すなわち特定の過去を語るための記号論的な枠組みやミュージアムといった制度の外側における痕跡の表象可能性について、理論的および実証的研究が十分ではないと言える。そこで、現代アートの様々な表現手法は、痕跡の記録的価値を維持しながら、そこから多様な想起を促す潜在力を持つ。既に対抗的な記憶を作るボルタンスキーなどの現代アーティストの営みは、こうしたアートの社会的関与の可能性を示した。それを踏まえて本研究は、社会に関与する現代アートの可能性だけでなく、むしろアーティストと素人との境界を超え、私たちは痕跡とどう向き合い、過去をいかに想起するのかに対する省察を出発点とする。集合的記憶の抑圧または忘却に抗し、過去を捉え直すためには、断片である痕跡との主体的、能動的な関わりが必要であることに着想し、その示唆的なアプローチとなる現代アートの表現に注目する。痕跡から多様な記憶を呼び出し、アクチュアルなものとして語り継ぐ現代アートの取り組みを通して、記憶メディアとしての痕跡の役割を問い直し、痕跡自体に対する新たな解釈を求める。

4. 研究対象

痕跡による記憶表象の可能性を検討するために、本研究は、広島原爆被害の痕跡を対象として、現代アーティストが様々な視点から痕跡にアプローチする事例を取り上げる。

日本における記憶研究の対象は圧倒的に「戦争」に偏っている⁶⁷。そのなかで、戦後まもなく、原爆被害の惨状を如実に伝えるために、被爆建物を存続させることが都市復興の一環

⁶⁷ ハサン・トパチョール (Topacoglu, Hasan) 「戦後日本の記憶研究と歴史学者の記憶意識－明治百年祭 (1968) を例に」『京都大学大学院教育学研究科紀要』63 (2017)、367-378 頁 (371-372 頁)。

として議論された。被爆した物品や被爆者の遺品、被爆地広島を記録した写真の収集と保存事業が公的機関により継続されている。これらの痕跡は、原爆の経験を伝える上で不可欠な物質的証拠である一方で、それによる記憶の語り方は集合的でナショナルな「ヒロシマ」の形成と直接関わっている。

先に取り上げた米山の論考が示すように、戦後復興と都市再開発を経て、原爆被害の記憶が一部の痕跡に封じ込められ、都市全体が明るいイメージを前面に押し出すなかで、「ヒロシマ」は、明るい平和を唱える固定化された記号として定着している。米山は、こうした凡庸で陳腐な記号と化した「ヒロシマ」を廃墟と見なす一方で、それが新しい想像力を促す「批判的知と情動の空間」として生まれ変わると指摘している⁶⁸。米山の観点と同様に、「ヒロシマ」を問い直し、それに抑圧または忘却された記憶に目を向けることは、記憶研究や文化社会学研究において重要な課題となり、これまで多くの考察がなされてきた。だが、記号化された「ヒロシマ」に対する批判的な記憶の場がいかに可能になり、原爆に関する多声的な記憶がいかにアクチュアルなものとして語られるのかという点について、まだ十分に検討されていない。「ヒロシマ」の固定化という問題については、本研究の第一章でより詳しく論じることとする。

痕跡による原爆の記憶の継承とその問題点を踏まえ、本研究は、原爆の痕跡を「ヒロシマ」の形成と維持だけではなく、より多様な想起を呼び起こす記憶メディアとして捉え、その記憶表象の可能性を現代アートの表現のなかに考察する。既述のように、現代アートにおける痕跡は、インデックス的記号として機能しながらも、その解釈に恣意性や主観が入り込む余地もある。その上で、テーマと時代性が切り離せない現代アートは、小崎哲哉が指摘するように、個人と共同体を取り囲む時間と空間、歴史の変遷や記憶を主題として、社会的変動のなかで見直されるべきものを提示する役割を担う⁶⁹。作者の考え方は多岐にわたっているが、物質的痕跡を断片として作品に引用する手法は、アーティストのアーカイブ的意欲と言える一方で、史料が有する客観性や理性と、美的表象による観念的、感情的な語りにもたがう表現として、痕跡に対する新たな解釈を生み出す可能性もある。

原爆の体験と記憶を語る際、画家の丸木位里・俊夫妻による「原爆の図」をはじめとして、アートはこれまで主要な役割を果たしてきた。「原爆表現が、生々しい体験を伝える時代から、非体験の記憶を想像力で手繰り寄せる段階に向かっている」⁷⁰と岡村幸宣が述べるように、原爆が遠い過去の悲劇となる現代において、むしろアートは原爆を想起する上でより圧倒的な力を有していると考えられる。だが、アートによる原爆の想起と追体験が強調される一方で、原爆の記憶へのアクチュアルな関わり方を見落とすことがある。この点に対して、原爆の痕跡を素材や表現の対象として作品に引用するアート表現は、むしろ記号化された「ヒロシマ」に縛られず、より多様な記憶をアクチュアルなものとして呼び起こす可能性を

⁶⁸ 米山『広島 原爆のポリティックス』、vii-xi 頁。

⁶⁹ 小崎哲哉『現代アートとは何か』河出書房新社、2018 年、336-345 頁。

⁷⁰ 岡村幸宣『非核芸術案内ー核はどう描かれてきたか』岩波書店、2013 年、38-39 頁。

持っている。それは、反類像、反現在性、反視覚性といった特徴を持つ「痕跡としての美術」として、客観的な現実を提示しながらも、必ずしも指示した特定の過去の経験や記憶を表象するものではない。作者の様々な身体的経験と結びついた断片的なイメージは、多様な解釈の可能性とともに、多様な表象として機能している。本研究は、現代アートにおける痕跡の創造的な表現に注目し、いくつかの写真家やアーティストの作品を対象に、原爆の痕跡との新たな関わり方を考察する。

5. 研究方法

本研究は、チャールズ・サンダース・パースの記号論により、痕跡がインデックス的記号として持つ性質に着目しながらも、そうした記号的性質からはみ出す痕跡の解釈や利用について考察を行う。それと並行して、アライダ・アスマンの記憶理論に基づき、痕跡が記憶のメディアとして果たす役割に注目し、それが記憶の忘却や風化に対抗し、過去を語り継ぐ新たな可能性を探求する。アスマンの論考のほかに、遺跡や遺物などの痕跡の様々なかたちに応じて、痕跡と記憶との関わりに関する多岐にわたる理論的および実証的研究が行われており、それらが本研究の理論的根拠ともなる。一方、「痕跡展」における「痕跡としての美術」の特徴をもとに、アートの視点から痕跡の表象を再考するために、とりわけ「記憶」をテーマとする現代アートの痕跡の表現に注目する。ドイツの「記憶アート」や、本研究の事例である「ヒロシマ」に関するアート制作は、現代アートにおける痕跡の意味作用を明らかにし、痕跡の新たな表現について考えるきっかけになる。これらの痕跡の表現に関する図録や論考は、現代アートと痕跡、記憶との橋渡しを行うものとして参考になり、また、本研究の作品分析においても重要な役割を果たす。

広島原爆の痕跡と記憶を題材にした作品の分析に入る前に、痕跡が原爆の記憶を語る上で果たしてきた役割と問題点や、現代アートが痕跡を取り扱う歴史的背景などを、文献資料を整理し再考することで明らかにする。主に原爆の記憶に関連する書籍、新聞記事、広島市の公文書、広島平和記念資料館のリーフレットやパンフレットなどの情報源を中心に活用する。作品分析では、本研究が取り上げる4人の作者の表現に基づき、造形芸術の表象論的観点や写真論から考察を進める。これにより、痕跡がどのように捉えられ、どのような記憶を語りかけるのかを理解し、痕跡による記憶表象の可能性を探求する。

6. 本論文の構成

本論文では、歴史的、文化的文脈における原爆の痕跡の保存や展示事業と、それによる記憶継承の問題を考察した上で、痕跡が新たな記憶表象の可能性を有することを石内都、藤岡亜弥、三田村陽の写真、及び岡部昌生のフロッタージュ作品を通して検証し、記憶をアクチュアルなものとして語り継ぐための痕跡のあり方を論じる。これらの写真家やアーティストは、必ずしもアーティストにしかできない現代アートの手法や構造を用いるわけではない。むしろアーティストと一般の人々の境界を曖昧にし、原爆の体験を持たない世代の視点

から作品を作る。そのため、彼らの表現手法は、現代において原爆の体験と記憶をいかに語り継ぐのかという点に対して普遍的な意味を持つ。こうしたアーティストによる痕跡との関わり方は、私たちが痕跡を通じて過去を捉え、継承していく方法についても、新たな示唆を与えてくれる。

第一章では、戦後の広島原爆の痕跡の保存や、原爆の体験や記憶の伝承とそれら痕跡の関わりに注目する。広島市による痕跡の扱い方に基づき、この章では、原爆の痕跡を、被爆建物、広島平和記念資料館に収められている被爆した物品や被爆者の遺物、被爆橋梁や樹木などに分けて検討し、それらが記憶の継承において果たす役割や問題点を整理する。その上で、現代アートが原爆の記憶の継承にもたらす新たな可能性を指摘する。

第二章から第四章までは、写真家やアーティストそれぞれの痕跡に対するまなざしと身体的行為に基づき、痕跡への新たな働きかけと意味付けを考察する。第二章では、石内都が被爆者の遺物を撮影した写真を対象に、それらが、石内が構築する文脈において、美の存在としてどのように、何の記憶を語り出すのかを考察する。第三章では、現代アーティストの岡部昌生が制作した被爆遺構・旧宇品駅のプロタージュを対象とする。石内と比べると、岡部は身体性と現場性をより強調し、原爆の痕跡と自己の身体との直接的で親密な関係を表す。この章では、痕跡による記憶の語りは、作者の身体と密接に結びつきながら、様々に紡がれ、変化していくことを検証する。視覚や触覚体験だけではなく、写真家の藤岡亜弥と三田村陽は、特定の目的を持たずに撮り歩くという「街歩き」の方法で、自らの五感を動員し、原爆の痕跡ないし様々な日常の痕跡に新たな解釈をもたらす。第四章では、彼らの写真を通して、原爆の痕跡による記憶の表象と、原爆の痕跡が過去や現在とどのように関連しているかを再確認する。こうした検討を踏まえ、総括として、終章では各章で得られた結論をまとめ、記憶メディアとしての痕跡がいかに捉えられるのかについて総合的に考察する。

第一章 「ヒロシマ」を語る原爆の痕跡

－役割の変化とその課題－

広島市は、太田川デルタの上に築かれた都市で、6本の川に恵まれ、古くから「水の都」として知られている。明治維新以降、陸軍第五師団司令部が市の中央にある広島城に設置され、広島市は中国四国地方を管轄する軍事拠点として位置づけられた。日清戦争の際には、大本営が東京から広島に移り、明治天皇も一時的に滞在したことから、広島の「軍都」かつ臨時首都としての性格はいっそう強まった。軍事施設の拡張と鉄道の建設に伴い、日中戦争そして太平洋戦争の時までは栄えた軍都のイメージであったが、1945年8月6日の原子爆弾投下により、広島のイメージは一変した。それまでの「水の都」や「軍都」に代わり、広島は人類史上初の「被爆地」となり、さらにそこから「復興を成し遂げた街」や「平和を模索する都市」といった新たな都市アイデンティティが形成されてきた¹。

戦時の軍都「広島」、被爆都市の象徴としての「ヒロシマ」、そして復興を遂げた現代都市「広島」の使い分けについては、現在では、改めて説明する必要もないほど広く一般に受け入れられている。特に「ヒロシマ」というカタカナの表現は、アメリカのジャーナリストであるジョン・ハーシーが1946年に発表した著作 *Hiroshima* の訳題として初めて使われ、原水爆禁止運動などの戦後の平和運動を代表するスローガンとして広まって以来、もはや単に原爆の体験と記憶を象徴する言葉ではなくなった²。広島市の公式ホームページには、「ヒロシマ」は平和を模索する都市として、「人類史上最初の原子爆弾による被爆体験を原点に核兵器廃絶と世界恒久平和の実現を訴え続けています」³と明記されている。この説明どおり、「ヒロシマ」は、核兵器の被害に根差しながら、反戦、反核、平和への関心を内包し、市や国という範囲を超え、人類全体に視野を広げて構築されたものである。それは、マスメディアや記念式典、資料館や博物館などの公的文化機関による様々な言説と表象の実践を通じて広く伝えられ、世代を超えて共有される経験として定着している。「ヒロシマ」の体験と記憶は、広島市の都市アイデンティティを形成するだけでなく、戦後日本の記憶文化においても中心的な位置を占め、世界平和の推進に向けた重要な教訓として、語り継がれている。

こうした背景を踏まえ、本章では、広島市の戦後復興史を辿りながら、原爆の痕跡が「ヒロシマ」を語る媒体として果たす役割に注目し、痕跡により「ヒロシマ」を語り継ぐ上で共

¹ 「広島の復興シリーズ Vol.16：高度経済成長期」『国際平和拠点ひろしま』＜<https://hiroshimaforpeace.com/reconstruction-16/>>（2023年7月1日閲覧）。

² 繁沢敦子「ジョン・ハーシーの『ヒロシマ』再考：66年目の視点で読み解く」『広島国際研究』18（2012）、19-37頁。ジョン・ハーシーの『ヒロシマ』の意義とそれが原爆の言説空間の構築にもたらした影響については、繁沢の論文を参照。

³ 『原爆・平和－広島市公式ホームページ』＜<https://www.city.hiroshima.lg.jp/site/atomicbomb-peace/>>（2023年7月1日閲覧）。

有されている問題意識を明らかにする。原爆の痕跡である被爆建物、被爆石、橋梁や被爆者の遺品などは、原爆被害の物質的な証拠として、被爆体験や記憶の継承において、ほかの記憶媒体では代替できない重要な役割を果たしている。私たちが「ヒロシマ」をイメージ可能なものとして認識し、その体験と記憶をアクチュアルなものとして受け継ぐことができるのであれば、それは、これらの原爆の痕跡によるところが大きい。一方、原爆で廃墟となった都市のなかで、どの痕跡を保存し、どの痕跡を解体するのかという取捨選択は、復興の過程で繰り返された。こうした取り組みは、悲惨な歴史的出来事を追悼し、平和を祈念する都市空間を形成する上で、いかなる「ヒロシマ」を継承するのかという課題にも深く関わる。

1. 「ヒロシマ」の生成と広島戦後復興

広島に投下された原子爆弾は、広島市中区にある島病院の上空約 600 メートルで爆発した。その熱線と爆風は半径 2 キロメートルまでの地域をほとんど焼き尽くし、2 キロメートルを超える地域にあった建築物の大半を破壊し、市街地の建物の 90% 以上を破壊した⁴。都市機能の破滅的な被害を受けた広島市は 1946 年に復興局を創設し、復興事業を起工した。新たに求められる建物の機能に応えられなくなった建物は、次々と姿を消していった。それと同時に、核兵器の破壊力と被爆の実相を伝えるために、どの原爆の痕跡を残すべきかについて、市民と復興事業関係者との間で議論が繰り広げられた。

審議された復興の提案書には、原爆ドームの保存や記念公園、資料館を建設する構想が多く提示され、その記念性と保存性が重視された。広島都市復興を研究し続ける石丸紀興によれば、復興顧問のひとりであった S・A・ジャビーは、原爆ドームを含む原爆の遺跡や遺品の保存を訴え、当時多くの日本人が気づいていなかった「保存思想」を明確に打ち出した⁵。1947 年に行われた「原爆十景」の選定や、翌年に新たに指定された「原爆記念保存物 13 カ所」に対しても、ジャビーの復興計画は大きな貢献をした。これらの選定は、「原子爆弾による被害の特殊性、興味ある営造物を保存してその威力を後世に伝え、あわせて観光客誘致の一助とする」⁶という目的で行われ、ジャビーの企画案や市の復興計画と同じ方向性を

⁴ 「建物の被害」『原爆・平和－広島市公式ホームページ』<

<https://www.city.hiroshima.lg.jp/soshiki/48/9401.html>> (2023 年 7 月 1 日閲覧)。以下では、被爆建物だけではなく、被爆樹木や橋梁、広島平和記念資料館の建設と改修の概況についても、この広島市公式ホームページを参照する。

⁵ 石丸紀興「広島戦災復興計画時における復興顧問 S.A. ジャビーの計画思想とその果たした役割に関する研究」『都市計画論文集』46 (2011)、295-300 頁。また、広島戦後復興計画や復興史については、主に石丸紀興「広島は平和都市・平和記念都市として復興・展開してきたか」『日本都市社会学会年報』32 (2014)、25-44 頁、及び石丸紀興「景観研究と景観政策－都市計画・まちづくりにおいて」『地理科学』51.3 (1996)、184-189 頁を参照。

⁶ 西本雅実「ヒロシマの記録 消えた『原爆十景』を追う」『朝日新聞』朝刊、2007 年 4 月 30 日、<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?gallery=20110706131015977_ja> (2023 年 7 月 1 日閲覧)。

持った。連合国軍総司令部(以下、GHQ)による被害に関する言論統制の影響もあり、事実上、被害の悲惨さを連想させる原爆の痕跡は選ばれなかったし、原爆ドームの取り壊しを望む声も高かった。「市役所煙突の亀裂」や「瓦斯会社ガスタンクの陰影」といった名称が示すように、被爆したものの全体ではなく、原子爆弾の威力を表現できる細部だけが被爆の景観として指定された。これらの原爆の痕跡は、広島ならではの観光資源として、その価値が重視された。1948年の「原爆記念保存物13カ所」の指定に伴い、市観光協会はこれらの原爆の遺跡を巡る観光バスの運行を始めた。ただ、たとえ「十景」や「13カ所」であっても、適切に保存されず、姿を消してしまったものが少なくなかった。こうした点から、終戦直後、市は原爆の痕跡の保存を唱えながらも、痕跡の位置づけをまだ不明瞭なままに扱っていたことが分かる。これらの痕跡は、時には被爆の証拠となり、また時には『祖先の土地』で復興を果たす⁷覚悟を示す唯一無二の道具と見なされることもあった。そして、平和都市の推進に伴い、結局多くの痕跡が取り壊され、「十景」や「13カ所」という名とともに消失してしまったのである。

爆弾の凄まじい破壊力により一瞬で廃墟化した広島こそが、国の戦災復興の成果と都市の生命力を最大限に体现し、核の悲劇や戦争の再発を防ぐという人類共通の願いを訴える責任を担う。平和都市は、広島の新たな都市イメージとして、こうした考えのもとに生まれた。この都市構想は、1948年11月頃に完成した「広島原爆災害総合復興対策に関する請願書」に見え始め、翌年8月6日に公布された「広島平和記念都市建設法」(以下、「建設法」)として制度化された。「建設法」は、「恒久の平和を誠実に実現しようとする理想の象徴として、広島市を平和記念都市として建設することを目的とする」という理念に基づき、軍都から平和の拠点へという転換を国家的事業として浮上させた⁸。こうした復興の基本理念とそれに基づいた都市イメージは、「ヒロシマ」というカタカナ表記として定着することになった。

⁷ 「原爆による破壊と無条件降伏の後の時代を生きる「軍都」広島の人々にとって、もはや戦争で示すことができない『覚悟』を世界に見せることができるのは、「祖先の土地」で復興を果たすことだけだったという事情もあっただろう」。篠田英朗「平和構築としての広島戦後復興」『IPSHU 研究報告シリーズ』40 (2008)、2-24 頁 (9 頁)。

⁸ 「建設法」とそれに基づく復興計画が平和志向を前面に押し出し、「平和都市」という新しいアイデンティティを打ち出すのは、GHQによる原爆被害に関する言論の検閲とは無関係ではない。同時に、1947年に新たに施行された日本国憲法の第9条により戦争放棄が定められ、「軍都広島」の復活は、事実上不可能となった。そして何より、市の財政難のなかで、戦災復興事業の援助を国から受けるために、広島ならではの独自で明確な都市構想が必要とされた。「建設法」が制定された背景は、ラン・ツヴァイゲンバーグ (Zwigenberg, Ran) 『ヒロシマ—グローバルな記憶文化の形成』若尾祐司、西井麻里奈、高橋優子、竹本真希子訳、名古屋大学出版会、2020年、53-57頁、または奥田博子『原爆の記憶 ヒロシマ／ナガサキの思想』慶應義塾大学出版会、2010年、90-91頁を参照。

「ヒロシマ」の表象を考察した安藤裕子によると、戦後、被爆体験者が持つ原爆被害の経験と記憶は、政府に都合よく取り込まれ、国家の記憶に昇華される形で国民に共有された。1950年代以降、世界平和の意識が高まり、それが原爆被害の記憶とともに共有され、「ヒロシマ」という公的記憶が徐々に形成されてきた⁹。米山リサも、「戦後日本で広島を想起することは、自己の犠牲者化を通してであれ、狂信的なナショナリズムの深刻な帰結としてであれ、原則として、このカタストロフの経験が『日本人』のものであるという考えをとまってきた」¹⁰と述べている。「ヒロシマ」は広島のコスモポリタンな性格を示すと同時に、ナショナルなシンボルであることが示唆される。「ヒロシマ」は、広島独自の記憶遺産としてだけではなく、国家レベルの集合的記憶として語り継がれるものでもある。その結果、国民的記憶の方向性として、戦争の被害者としての側面だけを記憶するという傾向も浮き彫りになった。1950年代半ば以降に広まった「怒りのヒロシマ」というイメージが示唆するように、核兵器による暴力を批判しながら、その惨禍を経験したからこそ平和を訴える、という姿勢が前面に押し出された。原爆体験者や広島市民だけではなく、むしろ国民全体が亡くなった被爆者の代弁者として、怒りを抱えて「ヒロシマ」の思いを語り続けるべきだ、という主張である。同じ原爆被害を受けた長崎と比較すると、「ヒロシマ」はより一般的に、国家や国民のアイデンティティを支える象徴的なものとして、広く記憶されている。奥田博子が指摘しているように、「ヒロシマ」は、「知名度、原子爆弾／核兵器の脅威、平和を連想させる訴求力など、『平和のメッカ』として機能している」¹¹。

従って、広島の都市復興は、生活再建や地域活性化以上の重みを背負っていると考えられる。集合的、国家的な「ヒロシマ」の継承と強く関わり、死者を追悼し、平和を祈念する巨大な空間として、広島は廃墟から甦る。田川玄は、こうした記念・祈念の空間の形成について考察し、広島の戦後復興が「ヒロシマ」の共有をめぐり、「平和」の名で行われてきた特定の場所やものの「聖別」、「選別」、「復旧」、「抹消」とであると指摘している。新たに建設された慰霊碑や記念碑、市内の45ヶ所に設置される「原爆被災説明板」は、原爆被害と特定の場所との関係を強化し、爆心地から同心円状に広がる都市空間のイメージ形成を促す¹²。

⁹ 安藤裕子「ヒロシマ・ナガサキはどのように表象されてきたかー公的記憶の変遷を辿るー」早稲田大学大学院アジア太平洋研究科国際関係学博士論文、2008年、55-57頁。「ヒロシマ」という集合的、国家的な記憶としての位置づけについては、安藤や米山リサのほか、ツヴァイゲンバーク『ヒロシマーグローバルな記憶文化の形成』、7-10頁などを参照。

¹⁰ 米山リサ『広島 原爆のポリティックス』小沢弘明、小澤祥子、小田島勝浩訳、岩波書店、2005年、18頁。

¹¹ 奥田『原爆の記憶 ヒロシマ／ナガサキの思想』、110頁。

¹² 田川玄「広島市街地における原爆記念物の時間と空間」『広島平和研究』3（2017）、37-53頁。田川は、ケネス・E.フットの言う「記憶の景観形成」プロセスの概念を引用し、元の状況を回復する「復旧」と悲劇の痕跡を消し去る「抹消」が行われる一方で、原爆被害の記憶を永続化するための「聖別」と、特定の場所を神聖化こそしないが出来事の痕跡を残すための「選別」が行わ

田川が言及する「特定の場所やもの」とは、被爆建物、被爆樹木や橋梁、被爆石など、原爆の痕跡である。これらの痕跡は、貴重な観光資源でありながら、原爆の被害を証明し、被爆体験を直接想起させる歴史遺産として、「ヒロシマ」に語らせる基盤と位置づけられる。

一方で、「ヒロシマ」の根底にある「被爆」の記憶に焦点を当てると、1970年代以降、「怒りのヒロシマ」に抗うような、希望に満ちた都市イメージがいつそう前景化されてきた。実際のところ、終戦直後には、「原爆投下と市民の犠牲が戦争を終わらせ、平和を導く」といったような楽観的なメッセージや、原爆被害を一種の恩寵と捉える傾向が既に見られた¹³。こうしたことは、GHQによる言論検閲の結果である一方で、被爆者自身が辛い被爆体験の想起を回避するための措置でもあった。復興事業における原爆の痕跡の撤去に対して、それは被爆の恐怖を忘れるための取り組みではないか、という声も寄せられた¹⁴。米山リサによれば、こうした希望的な論調と原爆による破壊の記憶の後退は、徐々に「明るい平和」¹⁵に向けた記憶構築の方向に到達し、「国際化」や「魅力ある観光地」など、広島の新たな発展の欲望の原動力になった。明るい平和としての広島の建設は、1980年代後半の都市再開発事業の中心的な課題となった。市は、一部の原爆の遺構を解体すると同時に、必要な被爆の痕跡を聖別し「ヒロシマ」の記憶をそのなかに封じ込めるという「記憶景観の馴致」¹⁶と呼ばれる公的な取り組みを行った。「記憶景観の馴致」を進めるなかで、被爆者の怒りや憎し

れてもいると論じる。

¹³ 福間良明によると、「8月6日」に関する語りは、戦後初期から1949年頃までは祝祭性を帯び、原子力の平和利用と人類の輝かしい未来を拓く思いが内包されていた。そこには、「悲惨な過去から目をそむけようとする心理的葛藤ばかりではなく、広島こそが『原子力時代』を切り拓いたという「自負」があった」（福間良明、山口誠、吉村和真編著『複数のヒロシマ 記憶の戦後史とメディアの力学』青弓社、2012年、35頁）。「建設法」の制定に伴い、「ヒロシマ」という反戦・平和の言説が徐々に取り上げられるが、ある種の「明るさ」が持続している。復興期の「祝祭化」や「明るさ」についてのさらに詳しい説明は、福間良明『焦土の記憶 沖縄・広島・長崎に映る戦後』新曜社、2011年、221-240頁、または仙波希望「＜平和都市＞空間の系譜学」東琢磨、川本隆史、仙波希望編集『忘却の記憶 広島』月曜社、2018年、126-173頁を参照。

¹⁴ 現在でも、市民にとって、広島が「特殊性を有する都市である」という意識より、スローガン「ノー・モア・ヒロシマ」に象徴されるような核兵器廃絶と反戦／平和を訴える使命を被爆地として担っているという意識が根づいている。奥田『原爆の記憶 ヒロシマ／ナガサキの思想』、104-105頁。

¹⁵ 「明るい平和」については、米山『広島 原爆のポリティックス』、80頁を参照。明るい広島の姿は、原爆に関連する記憶の場に対抗するかたちで生産されていったと米山が指摘している。

¹⁶ 米山『広島 原爆のポリティックス』、77頁。米山は、広島市の都市再開発を「記憶景観の馴致」と名付け、それが「『明るい平和』－戦争と原爆の「暗い」記憶に対置されるものとしての一の生産過程」、「死の景観が豊かさ、魅惑、快適さの景観へと転化されていくプロセス」であると指摘している。本論文は、広島市の戦後復興と再開発、「ヒロシマ」の構築と表象を論じる時に、米山の「記憶景観の馴致」や「明るい平和」の概念を援用する。

み、悲しみなど、本当の思いを語りえない状況が懸念された。同時に、被爆者の高齢化が進むなか、被爆の体験と記憶を次世代にどのように伝えるのかという課題も浮かび上がってきた。広島都市としての発展において、被爆の「実相」¹⁷を伝えることの重要性が唱えられ、「ヒロシマ」についての複数の声も求められるようになった。

「ヒロシマ」の思想は、広島戦後復興とともに現れ、現在の都市景観の生産に寄与する一方、都市景観の変化によって語りなおされる。そこでは、原爆の遺構の保存と解体は、市の要望と「ヒロシマ」の記憶の方向性を直接的に反映することが明らかである。「原爆十景」や「原爆記念保存物 13 カ所」の選定が示すように、終戦直後には、原爆の痕跡は広島ならではの観光資源と見なされ、その歴史的価値が十分に認識されたとは言えなかった。原爆が遠い過去の出来事となっていくなかで、広島市は被爆体験と記憶を次世代に伝えるために、原爆の痕跡の保存と活用に力を注いできた。さらに、記憶の時代¹⁸において、これまでの原爆の体験と記憶の語り方を再評価し、原爆や戦争との関係を省みながら、「ヒロシマ」を問い直すことが焦点となっている。そこでは、原爆の痕跡は、「ヒロシマ」の基点とも言える原爆被害の物的証拠でありながら、一種の表象体系として、「ヒロシマ」を語り継ぐための様々な社会的、文化的実践のなかに取り込まれる。以下では、原爆の痕跡が「ヒロシマ」の構築と語りにおいて有する歴史的な位置づけとそれが果たす役割について、具体的に検討する。

2. 「ヒロシマ」の構築：原爆の痕跡の歴史的な位置づけとその役割

広島市内には、現在でも多数の原爆の痕跡が残されており、痕跡を発掘し保存する事業も継続されている。市は、1993 年に被爆建物の登録制度を設け、爆心地から半径 5 キロメートル以内に残る建物を被爆建物として登録し、保存に関する費用助成を行い始めた。同じ範囲内にある被爆橋梁、または爆心地から約 2 キロメートル以内に存在する被爆した樹木も登録・保存されている¹⁹。「ヒロシマ」のシンボルとも言える原爆ドームは、1996 年にユネスコ世界文化遺産に登録された。また、広島平和記念資料館は、原爆に関する資料や被爆者の遺品の収集・保管・展示を行い、「ヒロシマ」を適切に伝えるために、開館以来何度もリニューアルを重ねてきた。私たちが認識している「ヒロシマ」は、なじみ深い形として残される原爆の痕跡とは切り離せない。

¹⁷ 「実相」という言葉は、被爆の記憶を継承する取り組みにおいて、後世に伝えるべきものとして長年使用されてきた。鍋島唯衣「原爆資料館の人形展示を考える」東琢磨、川本隆史、仙波希望編集『忘却の記憶 広島』月曜社、2018 年、200-222 頁。

¹⁸ 成田龍一によると、「戦争の記憶」をめぐって、1950 年代を中心とする「体験」の時代、1970 年代を中心とする「証言」の時代、及び 1990 年代以降という「記憶」の時代という区分をすることができる。成田龍一『「戦争経験」の戦後史』岩波書店、2010 年、20-21 頁。

¹⁹ 「原爆被害の概要」『原爆・平和－広島市公式ホームページ』＜
<https://www.city.hiroshima.lg.jp/site/atomicbomb-peace/9399.html>>（2023 年 12 月 10 日閲覧）。

2.1 原爆ドームの永久保存とその象徴としての機能

復興整備の一環として、広島中心部にある中島公園は「平和記念公園」として、丹下健三の設計案をもとに1950年に建設が始まった。丹下の設計案によれば、公園全体は、被爆を基点として、「平和を創り出すための工場」と構想された²⁰。敷地内には、数万人が集まることのできる広場や、被爆資料を展示・研究する公的機構、記念碑や慰霊碑の建設などが進められた。平和記念資料館と平和記念館の開館、そして1958年の広島復興大博覧会の開催により、平和記念公園は、平和記念都市のイメージに相応しい空間として誕生した。1950年代後半から1960年代前半にかけて、平和記念公園は、反核・平和運動のメイン舞台として、様々な力学が交差する闘争の場になった。政治的利用を避け、観光客の増加に対応するために、広島市は1967年に、公園内の暴走族などの不適切と判断されるものを一掃し、公園の利用に厳しい規制を導入し、静かな祈りの場を目指して公園を聖域化する取り組みを始めた²¹。現在、平和記念公園は散策にぴったりの都市公園でありながら、死者の鎮魂慰霊と平和の祈りの場として、国民的な追悼行事が行われ、人類の過去と未来について考えさせる非日常的な聖なる空間でもある。

こうした世界的な意味を持つ空間では、景観の構成が非常に特徴的である。丹下は、原爆ドームを南北に走る基準線に合わせ、献花のアーチ型慰霊碑を含む慰霊の広場、平和記念資料館と各記念碑を配置した【図1】。さらに、平和記念資料館を中心にして、東西軸に広島国際会議場と広島平和記念館が建設された。設計案の中心に、原爆ドームが据えられたことは言うまでもない。原爆ドームの解体を求める声が相次ぐなか、丹下はこの建物を、原爆の悲惨さと平和祈念を伝えるシンボルと位置づけ、平和通りからアーチを通して直接見えるように工夫を凝らした²²。

2.1.1 原爆ドームの歴史的位置づけ

原爆ドームのものの建物は広島物産陳列館であり、1933年に広島県産業奨励館と改称され、その後戦時行政の事務室に転用された。原子爆弾は、当館の南東約160メートル地点の上空約600メートルで爆発したが、爆風が垂直に働いたため、建物の壁の一部が倒壊を免

²⁰ 豊川斎赫『丹下健三 戦後日本の構想者』岩波書店、2016年、16頁。

²¹ 暴走族だけではなく、貧しい被爆者が経営する露店も公園の聖域化構想に相応しくないものとして撤去された。さらに、1970年8月6日までに達成するはずだった平和記念公園の聖域化は、市と在日韓国・朝鮮被爆者や新左翼たちとの間の闘争に巻き込まれたあげく、1971年に完了した。ツヴァイゲンバーク『ヒロシマ—グローバルな記憶文化の形成』、241-250頁。

²² 「私は残すべきだと思った。原爆の恐ろしさ、残虐さ、非人間性、そうしたことを永久に忘れないために、もう二度と人類が原爆を使用しないために、このドームはシンボルとして残すべきだと考えた」（丹下健三『丹下健三—一本の鉛筆から』日本図書センター、1997年、65頁）と丹下は述べた。丹下の広島平和記念公園の構想については、同書64-67頁を参照。

れ、最上部の円蓋鉄骨も残されている。戦後初期には、この建物は被爆建物の代表的な存在とは見なされなかった。旧産業奨励館の廃墟は倒壊する危険のある建物であり、かつ悲惨な被爆体験を思い起こさせるため、被爆者や復興関係者からは解体を望む意見が出された。この廃墟が「原爆十景」として選定されていなかったことは、被爆者の感情に配慮し、惨禍の想起をできるだけ回避したためである。復興の進展に伴い、被爆の痕跡が次々と消えていくなかで、旧産業奨励館の廃墟を保存する意識が高まり、その歴史的意義と観光資源としての価値が注目されるようになった²³。1951年の「広島平和記念都市建設計画についての意見書」では、それまでの復興計画にほとんど登場しなかった旧産業奨励館の廃墟が、平和記念公園の唯一の被爆建造物として位置づけられた²⁴。被爆前に産業振興を担当した施設であり、市のランドマークとしての地位を有したこの建物は、被爆後も一時的にランドマークであり続けてきたが、やがて「原爆ドーム」として生まれ変わった。「原爆ドーム」という呼び名も、1952年以降に一般化するようになった。

原爆ドームは、最初から「ヒロシマ」を象徴する存在として認識されていたわけではなく、その位置づけは時代とともに変化してきた。1950年前後には、「非核」という具体的な概念はまだ存在しなかったため、原爆ドームは観光資源や産業都市の建設などの文脈で評価されることが多かったのである。マスコミや祝祭行事において、原爆ドームは、核の惨禍を乗り越えて廃墟から再生した都市広島象徴として語られた。また、原子爆弾の被害を受けた広島市は、科学技術の発展とそれがもたらす破壊と殺戮、すなわち「近代性の失敗の可能性」²⁵に焦点を当てた観光産業を通じて、世界中の人々を惹きつけようとした。原爆ドームを含む被爆遺構は、広島ならではの観光資源と見なされ、観光客の誘致と経済成長を支える要素として位置づけられた²⁶。

²³ しかし当時、原爆ドームは反戦・平和の文脈というより、明らかに観光資源や産業都市建設、そして復興の象徴といった文脈に位置づけられていたことが伺える。少なくとも原爆ドームの永久保存が1966年に決議される以前は、原爆ドームの存廃とその位置づけは不明瞭であった。福岡『焦土の記憶 沖縄・広島・長崎に映る戦後』、317-320頁。また、原爆ドームの広島物産陳列館としての歴史については、額原澄子『原爆ドーム 物産陳列館から広島平和記念碑へ』吉川弘文館、2016年を参照。

²⁴ 阿部亮吾「平和記念都市ヒロシマと被爆建造物の論争ー原爆ドームの位相に着目してー」『人文地理』58.2（2006）、197-213頁。

²⁵ 「広島はこれまでも、そして今日においても、複雑な近代性との関係ゆえに、ダーク・ツーリズムの場所である。ここでいう近代性との関係とは、市がつねに忌避しようとすると同時に、利用しようとしてきたものである。近代性自体の終焉に内在する特質がはっきりと解釈され、観光商品とされる瀬戸際にある。場所が引き起こす自信喪失と不安、これらが表象する近代性の失敗の可能性、そしてその深淵をのぞく機会が、人々を広島に惹きつけた」。ツヴァイゲンバーク『ヒロシマ グローバルな記憶文化の形成』、223頁。

²⁶ しかし、ダーク・ツーリズムが発展する一方で、観光パンフレットや観光企画では、宮島など

一方で、原爆ドームは原子爆弾の破壊力を如実に示すため、戦後初期の研究調査の対象となり、その学術的な価値も高く評価された。調査結果を基に、1960年代に入ると、原爆ドームは反核・平和運動に取り込まれ、核兵器の破壊力を示し、核兵器廃絶を訴える象徴的存在と位置づけられるようになった。にもかかわらず、1964年の東京オリンピックの開催により観光客が増加し、平和記念公園が聖域化されたことをきっかけに、原爆ドームの存廃論議が再燃した。保存に反対する者は、原爆ドームは被爆者の苦しみを観光資源として扱っていることを批判し、死者に払うべき追悼と敬意を強調した。被爆者たちの間からは、原爆ドームが惨禍の記憶を思い出させるため取り壊して欲しい、という意見も出された。一方で、「折鶴の会」をはじめとする保存団体は、原爆ドームを「永く人類の歴史の中に残されなければならない重要な記念物」²⁷と見なし、それが反核の象徴として全人類にとって普遍的な価値を持つと強調した。「折鶴の会」の影響を受けつつ、著名な知識人や建築家、保存を支持する市民たちも、原爆ドームが持つ近代建築としての美学的な価値や、被爆建物としての歴史の聖なる一回性と観光価値に着目し、原爆ドームの保存を支持した。保存に賛成する者の割合が高まったため、市は1966年7月に、原爆ドームの保存を公式に決定し、翌年に保存工事を完成した。1989年、原爆ドームの永久保存工事が開始された。そして、1996年には、原爆ドームは、核兵器の惨禍を伝え、核兵器廃絶と平和構築への決意を表す人類共通の平和記念碑として、ユネスコの世界遺産に登録された。今や原爆ドームは、平和記念公園においても、「ヒロシマ」に関する言説・表象においても、「ヒロシマ」を記念・記憶するためのアイコン的な存在として機能している。

2.1.2 平和記念公園の聖地化とそれに伴う抑圧・忘却

「『ヒロシマ』は一つの語義に収斂されるものではなく、複数の語りが存在してきたのである」²⁸と福間良明が指摘しているように、いかなる「ヒロシマ」を伝えようとするのかをめぐって、原爆ドームにおける「ヒロシマ」の表象も常に問われている。

の自然景観と比べ、被爆遺構はそれほど重要視されたとは言えない。福間『焦土の記憶 沖縄・広島・長崎に映る戦後』、221-224頁。

²⁷ ツヴァイゲンバーグ『ヒロシマ—グローバルな記憶文化の形成』、230頁。「折鶴の会」は、1960年8月に原爆ドーム保存運動を始め、ほかの組織とともに、「あの痛しい原爆ドームだけが、いつまでも恐るべき原爆を世に訴えてくれるであろう」という理由でドームの保存を呼びかけた。

²⁸ 「今日の『ヒロシマ』という語りには、『被爆体験』『反戦・平和』『核兵器廃絶』『反原発』といったものが、混然と込められている。それはあたかも、1945年8月6日の経験に根ざしているかのように捉えられる。だが、『ヒロシマ』をめぐる言説は、つねにそのようにあったわけではない。時代や社会状況の関わりのなかで、祝祭的な高揚感や『原子力平和利用』の希望に結び付いたり、政治主義的な理念への嫌悪を思い起こさせることもあった。『ヒロシマ』は一つの語義に収斂されるものではなく、複数の語りが存在してきたのである。福間、山口、吉村『複数のヒロシマ 記憶の戦後史とメディアの力学』、15頁。

実際に、平和記念公園という平和を創り出す空間全体の「平和」の意味について、既に議論がなされていた。井上章一は、平和記念公園のデザインが、丹下による「大東亜建設記念営造計画」の理念を引き継いでいると指摘している²⁹。これは、皇居から富士山を結び、その上に忠霊神域を創る計画である。日本の権威と大東亜共栄圏の確立を目指したこの空前のスケールの空間構築計画は、結局実現されなかったが、その設計案の延長線上に置かれているのが広島平和記念公園である。そのため、平和記念公園は同じく軍国主義的な意図を有する象徴的空間として捉えられる、と井上は主張する。井上の論考を踏まえ、米山リサは、平和記念公園の「平和」の内実と言及し、「記念公園は世界平和という普遍的理念を遵奉する一方で、共産主義の脅威から自由世界を防衛するという特定の関心を包含していた」³⁰と批判している。井上や米山の論考から見れば、平和記念公園の設計案に提唱される「世界平和」や「人類の福祉」といった理念は、「大東亜建設記念営造計画」と同じように、ナショナリズムの高揚や再生産に寄与する懸念が残るということである。

ところが、平和記念公園の設計案では軍国主義的色彩や大日本帝国との連続性が記述されていない。その代わりに、公園全体は「国民の共通墓地として領有され『記念と祝祭の空間』」³¹となり、原爆死没者を国民的追悼の対象とするために作られた慰霊の空間である。そして、戦後日本の平和国家という自己像は、この空間により支えられる。この「平和」は、公園の設計案が示すように、広島軍都としての過去との断絶によって生まれたものであり、戦争責任に対する問題意識に基づく反戦平和ではない。同時に、それは完全な空想的平和主義でもない。なぜなら、「多くの場合、原爆ドームは『例外的』であっても、欠くことのできない存在、むしろ、本質的な転換点を画するものであったように思われる」³²と穎原澄子が指摘しているように、原爆ドームは、公園敷地内で物言わぬ唯一の歴史の証人として、被爆という過去の重みを帯びながら、公的機関や平和運動に取り組む団体によって、被爆だからこそ可能な平和といったような語りを織り込んでいたからである。

²⁹ 広島平和記念公園が『大東亜建設記念営造計画』のコンセプトを引き継いでいるという井上の批判については、井上章一『戦時下日本の建築家 アート・キツチュ・ジャパネスク』朝日新聞社、1995年、266-274頁を参照。

³⁰ 米山『広島 原爆のポリティックス』、32頁。

³¹ 直野章子「ヒロシマの記憶風景 国民の創作と不気味な時空間」『社会学評論』60.4（2010）、500-516頁（511頁）。直野は、この共通墓地では、生き残る人が死者と共にあり続けると同時に、「終わっていない過去に蓋をして未来へ向かおうとする」姿勢を示す。後述するように、平和記念公園の聖域化には複数の忘却が伴っていた。

³² 穎原『原爆ドーム 物産陳列館から広島平和記念碑へ』、6頁。「本質的な転換点」は、原爆ドームが「近代化の重要な成果」から「近代化による暴力の象徴」になることや、「核兵器の暴力」から「平和を作る原子力」という原子力の平和利用の認識の転換や、「原爆の悲劇」から「平和のための犠牲」という言説への転換などを指す。この建造物の物産陳列館としての前史から平和のシンボルに至るまでの詳細は、本書を参考。

こうした語りがいかに浮かび上がったのか。「ヒロシマ」の基点である「被爆」に焦点を当てると、被爆者を原爆や戦争の被害者として語ること自体が周縁に追いやられているという実状が浮かび上がってくる。ラン・ツヴァイゲンバーグの考察によると、平和記念公園が聖域とされ、都市全体が平和記念都市に向けて復興を進めるなかで、原爆ドームは被爆の悲惨な思い出を喚起するため、それを取り壊すという意見が出された。一方、反核・平和運動の目標を達成するために、または反核と平和のシンボルとして原爆ドームを保存するためには、被爆者の苦しみが話題にされる。原爆ドームの保存支持派と反対派や、平和記念公園の聖域化を問う人々は、被爆者の思いに触れることもあったが、単に被爆者の名のもとに自分の主張を繰り広げるだけという場合もあった³³。原爆ドームの存廃やその位置づけに対する被爆者自身の立場は、それほど重要視されていなかったことが見られる。また、日本人の被爆者だけではなく、中国や朝鮮半島からの強制労働者やアメリカ人捕虜など、外国人被爆者の被爆体験も周縁化されたことがあった。帝国の一員であった旧植民地出身の被爆者は、戦後「外国人」にされてしまった。帝国日本による加害行為の記憶は言うまでもなく、過去の戦争、植民地支配の想起への懸念もあるため、日本人以外の原爆被害者の記憶が取り上げられることはなかった³⁴。広島市は、原爆ドームと平和記念公園が持つ普遍性と神聖性を主張しながらも、日本人被爆者と外国人被爆者との間に格差を設け、日本人以外の被害者に対して排他的な姿勢を取っていた。

日本人被爆者の思いと苦情が抑圧され、外国人被爆者が経験した暴力が忘れられることで、被爆で奪われた無数の命は、終戦を迎えるための犠牲であり、平和の大義への献身とされた。原爆ドームは、事実上、ナショナリズムの発揚のための装置になってしまった。同時に、「近代戦の特質が、軍属、民間人を問わず個人の大量の死を人為的にもたらす点にあるにもかかわらず、遺産は個人から離れ、抽象的な理念を示す装置になってしまう」³⁵と荻野

³³ 同時に、被爆者が「聖なる存在」であることは、共通認識としてドームの存廃論争や平和記念公園の聖域化において語られた。ツヴァイゲンバーグ『ヒロシマ—グローバルな記憶文化の形成』、231-235 頁。

³⁴ 韓国人原爆犠牲者慰霊碑の建設が却下され、韓国人被爆者を含めた外国人被爆者の差別問題などは、1960 年代末の学生運動に大きな影響を与え、平和記念公園の聖域化の進捗に直接関わっていた。一方で、「ヒロシマ」は国民的な被害として記憶される中、植民地暴力の過去や外国人被爆者だけではなく、被爆生存者が社会のなかで偏見と差別に晒され続けたことも忘却される。被爆者は、「不気味さ」を喚起させる絶対的な「他者」として扱われるようになった。ツヴァイゲンバーグ『ヒロシマ—グローバルな記憶文化の形成』、242 頁、及び直野「ヒロシマの記憶風景 国民の創作と不気味な時空間」、508-600 頁を参照。

³⁵ 荻野昌弘「負の歴史的遺産の保存—戦争・核・公害の記憶」片桐新自編集『歴史的環境の社会学』新曜社、2000 年、199-220 頁（209 頁）。荻野によると、負の遺産の保存自体には疑問が挟まれることもないが、その保存や歴史の記述が進むと、負の遺産は次第にある特定の歴史解釈や政治的な主張をするための口実となり、類型化されていく。

昌弘が指摘しているように、原爆ドームは、聖なる被爆者の犠牲をもとに、聖域化された平和記念公園とともに、遂に神聖化されるようになった。ラン・ツヴァイゲンバーグは、こうした原爆ドームの姿について、次のように述べている。

神聖性、被爆者の「平和のための苦しみ」、そして「聖堂」であり苦しみのある場所としてのドーム、といった議論は、記念公園という場所や被爆者という集団を政治的なものから聖なるものへと昇華するにあたって、大きな役割を果たしたのである³⁶。

公的な保存、語りの行為を経て、原爆ドームは、原爆で亡くなった人々を一義的な「善なるものへの殉教者」³⁷へと収斂させてしまい、それぞれの生涯を平和のための献身という英雄叙事詩的な物語に取り込んでいった。淵ノ上英樹は、「復興のメンタル面の到達点が、平和を願う意思の醸成や和解にあるのであれば、原爆ドームは、まさに人々に到達点を指向する影響を与えてきたことになる」³⁸と述べ、原爆ドームが広島市の戦後復興のメンタル面、すなわち「ヒロシマ」という思想に果たす役割を指摘している。淵ノ上の考察を踏まえて、平和運動と原爆ドームの存廃論争を振り返ると、人類共通の反核・平和願望を訴える原爆ドームは、被爆者の苦しみを抑圧してしまうおそれを持ちながら、「爆弾がもたらした惨劇」から「爆弾がもたらした平和」の象徴へとそのイメージを変えてきた。原爆ドームは、被爆のトラウマを乗り越えて到達した「ヒロシマ」のあり方を支えるものになったと考えられる。

被爆者の犠牲の上に成り立つ平和を発信する原爆ドームは、被爆者や遺族の苦痛を忘却する一方、ついに被爆という負の記憶をも後退させることになった。こうしたことは、平和を唱える市や国家の政治的イデオロギーと関連しつつ、同時に、戦後まもなく始まった原爆ドームの観光資源化とも無関係ではないと考えられる。原爆ドームは、ダーク・ツーリズム的観光地として人々を惹きつけ、または修学旅行の一般的コースに組み込まれ、原爆の悲劇を伝え、平和の大切さを教える役割を担った。しかし、1970年代以降、広島市は「ダーク」を否定し、通常の観光地か、祈りの地などの明るいイメージをアピールするようになった³⁹。近年、より前向きな印象を持たせるために、原爆関連施設をめぐる「ピース・ツーリズム」

³⁶ ツヴァイゲンバーグ『ヒロシマ—グローバルな記憶文化の形成』、235頁。

³⁷ 「原爆の死没者や被爆者を無垢の象徴のように扱い、善なるものへの殉教者のように祀り上げることによって、日本人全体をそのイメージの延長線の上に置こうとしている」。柴田によると、こうした戦後日本の歩みは、海外から批判を浴び、ヒロシマ/ナガサキが人類の普遍的な悲劇と思われにくい一つの原因である。柴田優呼『“ヒロシマ・ナガサキ”被爆神話を解体する—隠蔽されてきた日米共犯関係の原点』作品社、2015年、246頁。

³⁸ 淵ノ上英樹「平和モニュメントと復興」『IPSHU 研究報告シリーズ』40（2008）、25-63頁（58頁）。

³⁹ ツヴァイゲンバーグ『ヒロシマ—グローバルな記憶文化の形成』、257頁。

の取り組みも始まり、「ひろしまリバークルーズ」や、原爆ドームと厳島神社を繋ぐ「ひろしま世界遺産航路」などが人気を集めている。市は、「街を歩いて出会えるのは、悲劇の歴史だけではありません」⁴⁰と唱え、被爆遺構を巡るルートを企画したり、スマートフォンを活用した現地案内を設けたりして、悲しみを継承する旅の代わりに、世界の人々が平和への思いを共有することを目的として提示している。ファンデルドゥース・瑠璃は、特に拡張現実などの最新の技術を活用したピース・ツーリズムにおいて、観光客のまなざしが被爆者のまなざしに移行し、被爆経験を自分ごととして捉えることで、平和の意味を再考することができる⁴¹。

当事者性を基にした平和の継承は、ピース・ツーリズムの目的であると言える。しかし、平和を一方向的に発信することには不謹慎さも潜んでいる。例えば、原爆ドームの世界遺産登録 20 年の記念として行われたドーム周辺のイルミネーションに対して、被爆者から「ふさわしくない」という批判の声が上がった⁴²。原爆ドームのピース・ツーリズムの推進は、集客力を向上し、平和のメッセージを多くの人に届けるための施策であるとする。つまりそれは「ヒロシマ」がナショナルな語りとして一元化される表象の適切な実践である。しかし、被爆者が自分たちの苦しみや悲しみを訴えるのが困難になり、被爆の記憶や、原爆が人間にもたらした悲惨と理不尽が薄れてしまうと、市が唱える「平和」にはある種の虚無感が漂うのではないと思われる。「ヒロシマ」と「平和」を安易に結びつけることに対する深い違和感は、原爆ドームによる記憶継承のあり方に対して疑問を投げかける。

2.1.3 原爆ドームの永久保存と「ヒロシマ」の記憶景観の馴致

原爆ドームは、都市広島という記憶の表象空間の形成にとっても決定的な意味を持つ。阿部亮吾は、原爆ドームが「唯一の被爆建造物」として規定されたことは、「原爆ドーム以外の被爆建造物が『平和都市』の建設からも、同時に近代都市空間の建設からも除外されてしまうことを意味していた」⁴³と指摘している。阿部が述べるように、1970 年代以降の被爆建

⁴⁰ 『HIROSHIMA PEACE TOURISM』 <<https://peace-tourism.com/lp02/>> (2023 年 7 月 1 日閲覧)。

⁴¹ ファンデルドゥース・瑠璃「仮想・拡張現実空間のピースツーリズムと当事者性」山田義裕、岡本亮輔編集『いま私たちをつなぐもの－拡張現実時代の観光とメディア』弘文堂、2021 年、236-259 頁。

⁴² 小林佳恵『『広島原爆ドーム』でイルミネーションはありなのか?』『産経新聞』、2017 年 1 月 12 日、<<https://www.sankei.com/article/20170112-SNLE4SLQBFN4DLXZS34SDAPICU/>> (2023 年 7 月 24 日閲覧)。

⁴³ 阿部「平和記念都市ヒロシマと被爆建造物の論争－原爆ドームの位相に着目して－」、86 頁。また、原爆ドームが記憶景観における唯一かつ最も重要な記憶の場とされることは、被爆者の苦しみを晒すといった側面ももたらすことは、米山『広島 原爆のポリティックス』、114 頁に詳しい。

造物をめぐる存廃論争において、原爆ドームは鍵となる景観として繰り返し引用された。特に行政側は、ほかの被爆建造物を撤去し、「ヒロシマ」の経験と記憶を、原爆ドームを中心とした爆心地空間に集約することを求めた。米山リサが論じた「記憶景観の馴致」は、こうした行政の空間的志向の延長線上に位置づけられ、1980年代以降の広島市における「ヒロシマ」の新たな空間配置を指す。都市再開発計画に見られる記憶景観の馴致は、被爆建物や橋梁などの数々の原爆の痕跡を取り壊し、被爆の記憶を一部の景観のみに封じ込めた上で、非暴力や復興、繁栄などの明るい平和のイメージへと転換させてきた。そのなかで、原爆ドームは中心的な位置を占め、その保存に反対する意見はほとんどなかった。市は、原爆ドームの保存工事とほかの被爆建造物の取り壊しを通じて、「ヒロシマ」の記憶を原爆ドームに封じ込め、原爆ドームを明るい記憶景観における唯一かつ最も重要な記憶の場として位置づけた。

福間良明は、原爆ドームの補修工事や永久保存がドームの物理的風化の事実を覆い隠すことで、被爆の体験と記憶の風化という懸念をもたらすと指摘している⁴⁴。建築物の物理的風化が見えなくなること、原爆という出来事が遠ざかっていくことも認識されにくくなり、被爆体験と記憶の風化が進んでしまうのである。福間によれば、永久保存のための修繕工事は、原爆ドームを現物として保存するのではなく、観光客のまなざしを意識しながらドームの「本物らしさ」を残すだけである。「少なくとも、戦後の初期には感知されていた被爆遺構のおぞましさのようなものは後景化し、来訪者の期待に沿う『記憶』が心地よく提示される」⁴⁵。原爆ドームを訪れ、被爆当時の状況を追体験することは、見た目の心地よさだけを満喫することになり、被爆の実態を直視し「ヒロシマ」について再考する機会を奪う可能性が潜んでいる。一方、「記号としてのヒロシマがこれまで呼び起こしてきたさまざまな意味や警告やスローガンの平庸化・陳腐化」⁴⁶と米山が指摘しているように、記憶景観の馴致という都市景観形成の方向性が、多義性を内包しうる原爆ドームの意味を純化し、「ヒロ

⁴⁴ 福間は、当時広島大学助教授の松本寛の意見に同感を示す。後者は、1970年の文章のなかで、「補強工事と同時に、原爆ドームは原爆の遺跡としての意味は失われ、記念碑と同じようなものになってしまう」といった考えを示した。補強工事でもドームの風化が顕在化しない状況につれ、原爆体験の風化も見えなくなり、原爆の体験と記憶の継承が行き詰まる。福間『焦土の記憶 沖縄・広島・長崎に映る戦後』、322-325頁。

⁴⁵ 福間良明『戦後日本 記憶の力学「継承という断絶」と無難さの政治学』作品社、2020年、93頁。

⁴⁶ 米山『広島 原爆のポリティックス』、vii-viii頁。米山は、「（「ヒロシマ」は）あるときは反核、反戦、非暴力という意味での『平和の象徴』であり、あるときはネオ植民地主義への抵抗の象徴であり、現体制への批判であり、すすみゆく環境破壊への警鐘でもあった」と述べ、記号としての「ヒロシマ」が歴史の諸局面において有した多様な意味について述べている。また、原爆ドームが歴史のなかで担ってきた役割の変遷については、額原『原爆ドーム 物産陳列館から広島平和記念碑へ』を参照。

シマ」の風化を推し進める。同時に、都市再開発の過程で、原爆ドームは唯一の被爆建造物として、その象徴的意味の一元化が図られ、明るい平和に書き換えられた。マスメディアを通じて広まったこの原爆ドームのイメージは、「ヒロシマ」の想起を規定し方向づける一方で、私たちはこうした記憶の継承における様々な忘却を意識せずに済んでしまう。原爆ドームの平和の象徴としての礼拝的価値だけが消費される一方で、それ自体の存在意義が薄れつつあると言えるだろう。

原爆ドームは、戦後復興と都市開発を経て、唯一の被爆建造物かつ「ヒロシマ」のシンボルとしての位置づけを有している。しかし、政治的合意や、広島ならではの観光資源といった重すぎるほどの肩書は、同時に原爆ドームが語る「ヒロシマ」の意味を特定の平和のイメージに絞り込み、多様な側面をもつはずの「ヒロシマ」の表象の可能性を否定してしまう。私たちが原爆ドームを通して行う想起は、あらかじめ限定されてしまうのである。

2.2 広島平和記念資料館本館における被爆資料の展示

痕跡を通じて「ヒロシマ」を喚起するもうひとつの場所として、広島平和記念資料館（以下、原爆資料館）が挙げられる。設計のモチーフについて、丹下は、「原爆の資料室は、常に記憶をあらたにするものであり、それがまた明日の平和への意志として働くものとなるであろう。これらが、平和を作り出すために有効に働きうる施設であるにちがいない」⁴⁷と述べている。「平和を作り出す」ための取り組みとして、原爆資料館では、被爆の跡が残った瓦礫や石、被爆者の遺品、被災した街や人々の写真などの被爆資料、すなわち原爆の物質的痕跡が収集される。

原爆資料館の前身は、1949年に開室された原爆資料参考陳列室と、1950年に建設された原爆記念館である。広島文理大学の地質鉱物学の研究者である長岡省吾は、原爆投下直後から瓦礫や石、コンクリート、植物などを収集し、展示室の机や椅子の上に並べて公開した。被爆資料の展示は観光客を惹きつける試みの一つでもあったが、長岡は、被爆資料を公開することで、主に原子爆弾がもたらした破壊的威力を専門家や研究者に提供し、科学研究に役立てることを目的としていた⁴⁸。「建設法」の頒布に伴い、原爆資料館は、丹下が設計した平和記念公園の一部として、原爆資料参考陳列室と原爆記念館の趣旨を引き継ぎ、1955年8月24日に開館した。原爆資料館は、開館から現在まで総計3回の大規模リニューアルを行

⁴⁷ 丹下健三「平和都市建設の中心課題」『新都市（広島平和都市建設特集）』4.8（1950）14-17頁（16頁）。

⁴⁸ 原爆資料館建設の経緯については、原爆資料館ホームページのほか、水本和実 [他]『ひろしま復興・平和構築研究事業報告書：広島を経験を生かすために一廃墟からの再生』国際平和拠点ひろしま構想推進連携事業実行委員会、2014年、45-49頁を参照した。長岡省吾の活動の詳細は、佐藤真澄『ヒロシマをのこすー平和記念資料館をつくった人・長岡省吾』汐文社、2018年、及び越前俊也「長岡省吾による被爆資料の収集・公開・展示：広島平和記念資料館開館前後の状況について」『人文学』200（2017）、1-67頁に詳しい。

った。これに伴い、被爆体験をいかに伝え、いかなる「ヒロシマ」の記憶を継承するのかをめぐって、被爆資料の展示手法や求められる役割が変化してきた。

2.2.1 開館初期（1955 年-1973 年）：被爆資料の証拠価値

開館初期の原爆資料館は、「原子爆弾による被災に関する物件、模型、写真、文献その他の資料を収集し、及び展示すること」⁴⁹を軸に、被爆資料を通じて原子爆弾の被害を伝え、科学的調査研究の推進を図ることを使命とした。日光が差し込み、明るく開放的な空間のなかで、被爆した瓦礫やガラス瓶は、展示ケースに入れられたり、むきだしのまま展示されたりした。寄贈された被爆者の服は、額に入れてイーゼルの上に置かれたり、等身大のマネキンに着せられたりした。「個々に展示してある資料は、ただの焼けたビンかカワラとしてではなく、原爆の恐怖を伝える遺物としてみてほしい」⁵⁰という長岡の考えを反映するものとして、説明パネルや被爆統計表、被爆市街や建物の模型なども設置され、被爆資料の受けた放射線量や爆心地からの距離、遺品にまつわる持ち主の被爆体験などの説明文が書かれていた【図 2】。来館者は、被爆資料をじっくりと観察し、実際に手で触ることも可能であった。1955 年頃、「展示」という言葉は、観者に対する誘導や啓蒙を行う語として用いられるようになった⁵¹。原爆資料館は、専門家向けの資料の「陳列」だけではなく、一般の人々に原爆被害の実相や核兵器の威力を伝えることにも重点を置き、被爆資料を「展示」する試みを行い、大きな反響を呼び起こした。

1956 年に開催された原子力平和利用博覧会⁵²を機に、原爆資料館は、物の被害だけではなく、人の被害や原子力科学の普及にも関心を寄せ始めた。「原子力平和利用に関する物件、

⁴⁹ 広島平和記念資料館学芸課『被爆 75 年企画展 広島平和記念資料館のあゆみ 第一部 礎を築くー初代館長 長岡省吾の足跡』、2020 年、10 頁。

⁵⁰ 広島平和記念資料館学芸課『被爆 75 年企画展 広島平和記念資料館のあゆみ 第一部 礎を築くー初代館長 長岡省吾の足跡』、10-11 頁。原爆資料館開館初期の展示については、以下は主に越前「長岡省吾による被爆資料の収集・公開・展示：広島平和記念資料館開館前後の状況について」、楊小平「広島平和記念資料館における原爆体験の継承の在り方とその変容」広島大学大学院国際協力研究科博士論文、2013 年、52-56 頁、または志賀賢治『広島平和記念資料館は問いかける』岩波書店、2020 年、134-146 頁を参照。

⁵¹ 青木豊『博物館展示の研究』雄山閣、2012 年、142 頁。博物館展示における「陳列」・「展示」といった用語の変遷については、同書 131-152 頁を参照。

⁵² 原子力平和利用博覧会では、広島市は財政難のため、原爆資料館を会場として、原子力発電所模型や原子炉模型など、原子力科学に関する展示物を展示した。被爆資料は、一時的に広島市中央公民館に移動された。原子力平和利用博覧会と後述する広島復興大博覧会の詳細は、ツヴァイゲンバーク『ヒロシマーグローバルな記憶文化の形成』、119-133 頁、または越前「長岡省吾による被爆資料の収集・公開・展示：広島平和記念資料館開館前後の状況について」、38-44 頁などに詳しい。

模型、写真、記録、文献その他の資料を収集し、保管し、及び展示すること」を資料館条例に新たに加えたことに伴い、原子力の平和利用をアピールするための模型も館内に持ち込まれた。1958年には、原爆資料館は広島復興大博覧会の原子力科学館の会場として、被爆資料の展示と一緒に、再び原子力に関する総合展示を行った。広島復興大博覧会は、原子力は甚大な被害をもたらすものの、その平和利用が人類の繁栄を促進するというメッセージを強く発信した。広島市の要請に応え、アメリカ政府が寄贈した原子力に関する資料や設備も展示された。生々しい被爆資料が原爆を投下した者にもたらす不快な感情を、原子力に対する建設的な見方で和らげるというアメリカ側の狙いが寄贈に込められた⁵³。こうした「原子力の平和利用」や「原子力を平和や産業復興に生かすことができる」といった考えに対して、政府や資料館、市民との間では合意が得られなかったが、「被爆の実相」と「原子力の平和利用」を一緒に館内で展示することは、その後10年にわたって継続されていた⁵⁴。

1960年代に入ると、被爆資料の収集活動が継続される一方で、被爆者の遺品が数多く寄贈され、原爆資料館の展示空間は、原子力による「終末」と「平和」との葛藤を象徴するようになった。というのは、「原子力の平和利用＝繁栄」という認識は、復興途中の広島市が目指す平和都市の理念に適っており、平和を作り出す施設としての原爆資料館は明るい平和への第一歩を象徴したからである。しかし同時に、原子力の平和利用をめぐる行政、資料館、被爆者やその遺族、市民との間に生じた齟齬が示すように、原子力の平和利用を資料館で積極的にアピールすることで、被爆資料の存在感がかえって弱くなり、原爆資料館の位置づけもなおさら曖昧になった。原爆ドームの永久保存を機に、展示内容が興味本位といった批判がいつそう激しくなった。そのため、1966年末に、長岡を含む学識経験者たちは平和記念資料館展示協議会を設け、展示内容の選定や展示方法について検討を行った。結果として、「広島原爆被災に関する諸資料を収集、保管、展示して、広く内外の人々にその惨害の実状を理解させ、平和の尊さを認識させること」を目的として、原爆投下とその後の時間を追う年代順の展示構成が採用された⁵⁵。原爆資料館は、原子力の平和利用に関する資料を撤去または学校に寄贈し、開館当時と同様に被爆資料を中心とした展示に戻した。

平和都市という都市像が形成されるなかで、被爆資料は一時的に「核エネルギーと発展の可能性」を伝えるものとなり、「原子力の平和利用」の合理性と可能性を提示するための証拠物となった。また、「ヒロシマ」という思想の普及に伴い、それは被爆の惨状と核兵器の威力を示すための一次資料として扱われるようになった。観者は被爆資料の展示を通じて、核物質と原子力のエネルギーの実相、または核の恐るべき威力の実相を知ることができる。いずれの文脈においても、被爆資料は、それ自体にそなわる被爆という事象の一回性、痕跡

⁵³ 西本雅実「原爆資料館 その歩み<中>語られざる展示」『中国新聞』朝刊、2019年4月21日、<<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=90434>>（2023年7月1日閲覧）。

⁵⁴ 志賀『広島平和記念資料館は問いかける』、135-141頁。

⁵⁵ 「原子力の平和利用」の展示をめぐる論争については、志賀『広島平和記念資料館は問いかける』、144頁を参考。

＝インデックス的記号としての指示と解釈の力に基づき、物質的証拠として展示の中心的な位置を占めることに変わりはない。

一方、この時期、原爆資料館による「平和」の解釈は「原子力の平和利用がもたらす平和」から「被爆経験が示唆する平和」へと変化した。展示を通じて「ヒロシマ」の経験と記憶を語り継ぐという明確な問題意識はまだ強調されていなかった。原爆資料館は、原爆の恐ろしさや核の威力を訴えたが、原爆体験者の心身の苦痛には触れることができなかった。被爆者の遺品は、「遺品」として扱われるのではなく、被爆した石や瓦礫と同様に「資料」と呼ばれた⁵⁶。開館初期の原爆資料館の展示について、越前俊也は「総じて整然と並べられた展示備品が目立ち、肝心の被爆資料そのものは、まるで宝飾品のようにケースに納まっている」⁵⁷と評価している。越前が指摘するように、被爆資料は、手を伸ばせば触れることもできるが、原爆被害の実相が刻まれた証拠物として、観者の一方的なまなざしの対象とされ、聖なるもののような位置づけを獲得した。

原爆資料館は、原爆被害の実相を正しく伝えるために工夫を凝らしたものの、被爆資料の並べ方や、被爆資料とパノラマ模型と一緒に展示する手法などが観者に雑然とした印象を与え、批判的意見が多く寄せられた。また、設備の不備による被爆資料の損害も多く発生した。そのため、広島市は1971年末に「平和記念施設整備改善計画」を策定し、展示手法の改善を中心に大規模リニューアルを決議した。

2.2.2 一度目のリニューアル以降（-1991年）：被爆資料における原爆の表象不可能性

一度目の大規模リニューアルを経て、原子力に関する資料や、被爆前後の市民生活と戦後復興を紹介する資料は、隣接の平和記念館に移された。原爆資料館は、被爆資料を展示し、平和の尊さを学ぶ場として位置づけられた。アメリカから原爆に関する調査資料や写真が返還され、住友銀行広島支店の「人影の石」や被爆支廠のレンガ塀などの大型資料も寄贈されたため、より充実した展示空間が整えられた。館内では、既存の展示物に加え、熱線、爆風、放射線などの被害を系統的に展示するコーナーが新たに設けられ、被爆資料が展示ケースに丁寧に納められた⁵⁸。

原爆投下から30年が経過し、原爆体験者が減少していくなかで、被爆体験の風化がいつに課題となった。一人ひとりの被爆体験を語ることは、これまで原爆資料館の主眼ではなか

⁵⁶ 「歴史的・科学的な意味合いをもつ『資料』という言葉を使い、心情的意味合いを含みのちによく使われるようになる『遺品』という表現は使わなかった」。ツヴァイゲンバーク『ヒロシマ・グローバルな記憶文化の形成』、252頁。

⁵⁷ 越前「長岡省吾による被爆資料の収集・公開・展示：広島平和記念資料館開館前後の状況について」、35頁。

⁵⁸ 一度目のリニューアルの詳細は、広島平和記念資料館学芸課『被爆75年企画展 広島平和記念資料館のあゆみ 第二部 8月6日へのまなざしー資料を守り伝え続ける』、2021年、1-9頁を参照。

ったが、一度目のリニューアルを機に注目されるようになった。資料館は、原爆で亡くなった学生たちの遺品を借りて展示したり、「市民が描いた原爆の絵」を新たに加えたりして、原爆体験者の思いを可視化させた。同時に、被爆者である館長の高橋昭博の講演を企画し、「原爆の絵」の募集を呼びかけた⁵⁹。1982年には、原爆資料館は『遺品は語る』と題した証言集を出版した。証言集は、写真家の森下一徹が撮影した館内の資料の写真と、作家の深沢一夫が聞き取った26人の遺族の話から構成され、原爆が人間にもたらした苦しみと焦点を当てた⁶⁰。このように、原爆資料館は多様なアプローチを通じて、被爆体験の継承に積極的に取り組んでいた。この過程において、被爆資料は、もはや核兵器の威力を示すための「資料」としてではなく、原爆体験者の苦しみを理解するための、彼らの思いを伝える代弁者となった。

この時期、被爆資料がいかなる役割を果たしたのかということは、もうひとつの展示物である「被爆者蠟人形」【図3】と照らし合わせて考える必要がある。以前の展示に関して、原爆被害の実相を視覚的にわかりやすく伝えているという評価もあったが、迫力が弱く、ただの陳列館であるという批判的な声もあった。そのため、いかにして観客が感情移入しやすい展示を作り出すのが、原爆資料館にとっての重要な課題でもあった。当時の広島市長・山田節男は、「被爆のさまを表現する迫力がない。ヒロシマの願いを訴え続けるには、もっとリアルに被爆状況を再現できるろう人形を」と主張し、蠟人形の展示を採択した⁶¹。1973年に、資料館は三つの被爆者蠟人形を配置したジオラマをガラスケースに入れて設置した。等身大の蠟人形は、爆心地から半径1キロメートルほどの地点で被爆したと想定され、被爆者が語った体験を参考に製作されたものである。人形の手前にレンガや瓦礫が配置され、後ろの壁には、被爆時の炎が燃え上がる光景が描かれている。

蠟人形の設置に賛成する人々は、被爆資料では伝えきれない被爆の悲惨さを蠟人形が表現し、そのリアルさと迫力を通じて観者の平和意識を喚起することができると評価した。手法を問わず、被爆の悲惨さを表現することこそが、原爆の体験と記憶を伝え、「ヒロシマ」を訴える上で優先すべき課題であると主張された。しかし、実際には、蠟人形の設置に反対する意見の方が大勢を占め、特に被爆者や市民の間では、「作り物を置けば、資料館は見世

⁵⁹ 増永俊一「学習型 体験型 自主行動型 修学旅行のニュータイプ 広島に学ぶ平和の価値」『読売新聞』朝刊、1979年10月30日、15頁。

⁶⁰ 『遺品は語る』において、館長の高橋昭博は「『原爆資料館には声がない、臭いがない』という批判があるが、私には、そしてあの惨禍をくぐりぬけてきた被爆者1人1人には、声が聞こえ、臭いがただよってくるのである」と書いている（森下一徹、深沢一夫『遺品は語る』汐文社、1982年、「巻頭言：被爆資料から声なき声が聞こえる」）。被爆者の遺品は、単なる被爆資料や展示物ではなく、被爆者の生きた証であることが強調される。

⁶¹ 「被爆ろう人形 是非か 原爆資料館に展示計画」『朝日新聞』東京朝刊、1972年7月16日、3頁。被爆蠟人形論争は、さらにツヴァイゲンバーク『ヒロシマ—グローバルな記憶文化の形成』、250-255頁に詳しい。

物小屋に墮落してしまう」、「ニセものは今の展示物の価値までも殺してしまう」といった意見が出された⁶²。初代館長の長岡は、「たとえそれほど強さがないようでも、生の資料の一つ一つは原爆投下の事実を無言の中にひめ、寄贈した遺族の平和への願いがこもっている」⁶³と述べ、被爆資料が持つ唯一無二の真実性を強調した。蠟人形をあまりにも精巧に作ってしまうと、被爆の悲惨さを見せることだけに工夫を凝らし、被爆資料を通じて被爆の実相を伝えるという資料館の基本方針から逸脱してしまうおそれがある。また、長岡や市民の意見が示唆するように、被爆資料は被爆の悲惨さを表現できないという認識自体が、被爆資料が備える歴史的な真実と客観性を否定する危険性を帯びる。「ヒロシマ」を語り継ぐ上で、原爆被害の実相と被爆体験を継承するだけでなく、そうした表象不可能性も継承する必要がある。被爆の悲惨さや展示のインパクトにこだわる蠟人形は、被爆の実相を再現したとは言うものの、それ自体が既に「ヒロシマ」の暴力の表象不可能性を否定する懸念を抱えていると考えられる。

吉田憲司は、「ジオラマ、レプリカなど資料のコンテクストの再現が過剰になると、観覧者自身の想像力によるコンテクストの再構成をむしろ阻害するのではないか」⁶⁴と述べ、再現性の高い作り物が逆に観客の想像力を妨げる可能性を示唆している。蠟人形の展示に対して、「ショックばかりで、考える余地を奪うことになる」、「かえって真実から遠ざける」、「想像力を遮断し、誤った固定観念を作り上げる危険」があるといった意見も確かに寄せられた⁶⁵。蠟人形は、被爆の悲惨さを最大限に伝えようとしたものの、観者の原爆に対する想像力や追体験を制限しかねないと考えられる。結局、核兵器の恐怖について強烈な印象を記憶に留め、その惨めな姿こそが「被爆の実相のすべて」として読み替えられる可能性が生じる。すると、あのキノコ雲の下で何が起きたのかを問い、原爆の体験と記憶を分有し、「ヒロシマ」を継承するという可能性も、そうした固定化された想像によって遮断されてしまうと考えられる。

2.2.3 二度目のリニューアル以降（-2019年）：原爆の表象不可能性を超えて

被爆者蠟人形の展示は、設置された時期から話題となり、撤去まで多くの論争が繰り返された。こうしたことは、原爆資料館に新たな課題をもたらしたとも言える。つまり、被爆資料の展示を主とする原爆資料館は、いかにして被爆の実相や被爆体験を提示しながら、原爆という出来事の表象不可能性をも伝えるのか、ということである。「モノに語らせる」では

⁶² 「被爆ろう人形 是か非か 原爆資料館に展示計画」、3頁。ほかには、「被爆者差別が生まれることを恐れる」といった意見も出た。

⁶³ 石井光太『原爆 広島を復興させた人びと』集英社、2018年、293頁。石井の考察によると、これは公に残された最後の長岡の言葉となった。

⁶⁴ 吉田憲司『博物館概論』放送大学教育振興会、2011年、246頁。

⁶⁵ 「被爆ろう人形 是か非か 原爆資料館に展示計画」、3頁。

なく、「モノで語る」⁶⁶という被爆資料の展示の試みが求められるようになった。

1989年に、「広島平和記念施設展示基本構想」が作成され、被爆資料の永久保存と施設の改修をめぐって整備方針が策定された⁶⁷。1991年のリニューアルでは、原爆資料館が「被爆体験継承の場」として位置づけられ、その東側にある平和記念館が「平和学習の場」としての役割を担うことになり、本館と東館の二館体制が確立された。東館は、被爆前の広島や復興の取り組み、核兵器に関する資料の展示を中心とし、本館は従来通り、被爆資料を展示し、被爆の実相を伝えることに焦点を当てた。導入展示として、被爆直後の市街地を再現したパノラマ模型や、原寸大のリトル・ボーイの模型と被爆後の光景を記録するビデオプロジェクトが設置された。被爆者蠟人形の代わりに、三つのプラスチック製の被爆人形も導入展示の一部として展示された⁶⁸。こうした構想により、来館者は、被爆資料を目にする前に、原爆被害の全体像を把握することが可能となった。

展示空間の拡大に伴い、展示された被爆資料の数は従来の5倍に増え、千点に達した。本館は、被爆した瓦礫や石などを、「熱線」、「爆風」、「放射線」と分類し、原爆被害を系統的に展示した。また、人的被害の重要性によりいっそう注目させるため、広島県産業奨励館で疎開作業に参加した生徒たちの遺品を新たに展示した。一方、二度目のリニューアルでは、入場者の約4割を占める若者層にも被爆や戦争をより分かりやすく伝えるために、立体模型だけではなく、映像などの表現技術を大量に活用した。各コーナーでは、核実験や被爆後の光景を映し出す大型モニター、被爆者の証言が流れるビデオが設置され、全体的に「劇場化の色合いが強すぎる」と評価されることもあった⁶⁹。2000年代に入ると、被爆体験の継承がより切迫した問題になるため、本館の取り組みは、ビデオ映像を活用し原爆や戦争に関す

⁶⁶ 「モノに語らせる」展示とは、珍品陳列室のような、展示物が持つ価値を「展示物自体に語らせる」鑑賞型の展示であり、一方で、「モノで語る」展示とは、展示物の背景にある歴史や特定のメッセージを「展示物を通じて語り、発信する」ことである。稲村哲也、近藤智嗣『博物館情報・メディア論』放送大学教育振興会、2018年、12頁。

⁶⁷ 二度目リニューアルされた展示の詳細は、以下は主に広島平和記念資料館学芸課『被爆75年企画展 広島平和記念資料館のあゆみ 第二部 8月6日へのまなざしー資料を守り伝え続ける』、11-14頁、志賀『広島平和記念資料館は問いかける』、158-172、及び奥田『原爆の記憶 ヒロシマ／ナガサキの思想』、118-131を参照。

⁶⁸ 実物ではなく、作り物を設置することの是非は、被爆者蠟人形論争の中心であったが、新たな被爆人形に対してはそうした疑問が生じなかった。また、ショックで気分が悪くなる人がいるため、あまりに悲惨すぎるのも良くないとして、新たに設置された被爆人形は、表現の強烈さを抑えたものである。鍋島「原爆資料館の人形展示を考える」、217頁。

⁶⁹ 「広島原爆資料館が全面改装、8月から公開 ビデオ駆使して平和の祈り伝える」『読売新聞』大阪夕刊、1991年7月26日、16頁。「劇場化」に対する批判的な声も出たが、当時の川本義隆館長は「戦争を実感できない子供たちのことを考え視覚的にし、全体に展示の“目線”を低くした。将来への体験継承の場となってほしい」と述べ、ビデオ映像の活用を工夫した。

る知識を伝えるのではなく、被爆資料を用いて被爆体験を語り継ぐ場として整備するという目的も示した⁷⁰。

奥田博子は、二度目のリニューアルを経た原爆資料館における被爆資料の展示について、それが「原爆被害を直接的に体験した被爆者および原爆死没者遺族の特別な想いが託された『記念展示』をより客観的で、多様な視点で取り込んだ『公共の展示』に構成しようとする学術的な試み」であると指摘している⁷¹。奥田によれば、被爆資料は被爆の実相を伝え、人々の感情に訴える「記念展示」としての役割を果たしている。しかし、時代の経過とともに、「原爆」と「いまーここ」との距離が遠くなるため、被爆資料が持つ感情的な訴求効果も薄れつつある。被爆資料のみの展示では、戦後世代が原爆について深い理解を得ることは難しい。そこで、原爆の絵や模型、映像表現技術を積極的に活用することで、観者の想像力を刺激し、感情移入を促すことが可能になる。これらの展示物が集められることで構成される「公共の展示」は、科学研究や被爆者の立場など、複数の視点を提供するため、観者は原爆という出来事を批判的に受容することが可能となる。

奥田が指摘するように、被爆人形や映像設備などの非実物資料は、被爆資料の訴求力の不足を補完し、原爆被害に関する分かりやすい説明を提供するため、原爆の体験と記憶の継承において一定の価値を有する。しかし、二度目のリニューアル以降の原爆資料館の本館には、非実物資料があまりにも多く設置されたため、観者の被爆資料への関心が低下したり、被爆資料を見る時間が足りないという事態になった。また、実物資料と非実物資料の混在は、以前の展示風景と同じように、全体に雑然とした印象になりがちでもあった。資料館が「被害の『現場』であり、人々が被害の『実物』に触れられる場」⁷²であるとしたら、そこに期待される役割は、何よりも展示物の真正性を通じて過去を追体験することであろう。被爆資料を映像や造作物と一緒に展示する手法は、より良い展示の効果を得られる一方で、被爆資料が「ヒロシマ」を語ること自体に伴う困難さ、すなわち原爆を語りきれないことや表象の不

⁷⁰ 1980年代以降、アジア・太平洋戦争の体験者が減少し、「戦争」を共通の前提として語ることが不可能であるため、日本国内の博物館は、「ヒト」に代わって「モノ」を通じて戦争体験を語り継ぐことに主眼を置くようになった。原爆資料館が技術ではなく被爆資料の展示を中心とするようになったのは、こうした展示動向にも関わっている。安藤「ヒロシマ・ナガサキはどのように表象されてきたかー公的記憶の変遷を辿るー」、55-57頁。

⁷¹ 記念展示は、ある人々が体験した非日常的な出来事が主観的な評価や解釈をまじえて感情移入されながら共有されてゆくものに対して、公共の展示は、より客観的で距離を置いた、批判的な検証を促すものである。奥田『原爆の記憶 ヒロシマ／ナガサキの思想』、128-129頁。

⁷² 当時の畑口実館長は、「被害の『現場』であり、人々が被害の『実物』に触れられる場。互いの資料館、博物館は『戦争を繰り返させない』という世界で最も重要な使命を担う」と述べている。従って、今後のリニューアルとして、地下の収蔵庫に保管される遺品をテーマ別の企画展などに展覧することや、被爆者との「対話」の場を設置することが計画された。「広島平和記念資料館、半世紀 惨状伝える 920点」『読売新聞』大阪朝刊、2005年7月1日、34頁。

可能性を再び示す。

「実物資料の展示に力を注ぐべき」といった声が高まるなかで、原爆資料館の三度目の大規模リニューアルは、資料館を「被爆者なき後も語り継ぐ施設」⁷³として、被爆資料による被爆体験の継承と「ヒロシマ」の訴えへの新たな一歩を踏み出した。被爆資料の展示方法に関する見直し案を中心に、原爆資料館は、被爆資料が観者の感情にいかに関与させるのかをめぐって、工夫を前面に出した。

2.2.4 三度目のリニューアル以降（2019年-）：被爆資料による当事者感覚の構築

2019年4月に全面リニューアルオープンした原爆資料館は、「導入展示」、「被爆の実相」、「核兵器の危険性」と「広島歩み」という四つのゾーンから構成される。来館者は東館にて「導入展示」を見た後に、廊下を渡って本館に入り、「被爆の実相」をじっくりと見ることができる。本館から出て、最後は東館に戻り、核兵器の紹介と広島への取り組みに関する資料を見る⁷⁴。そのなかで、本館の「被爆の実相」という展示空間は、原爆資料館の中心と位置づけられ、原爆がもたらした物的被害と人的被害を強く訴えることに主眼を置く。人形論争が続いていたが、「被爆者から見ればあくまでもおもちゃである」、「実物資料の方が実相を伝えられる」⁷⁵との理由で、被爆人形は撤去された。原子爆弾の模型など、ほかの造作物も全て本館から撤去し、被爆資料のみの展示空間が作られた。

「導入展示」では、被爆前後の広島市の中島地区のパノラマ写真と、原爆投下の様子を再現した「ホワイトパノラマ」CG立体映像装置が設置されている。原爆資料館は、市街の被害を可視化させ、死没者数を提示することで、ほかの戦争被害とは異なる原爆の「特殊な残酷性と非人道性」を伝え、多大な被害の実相を中心とする展示の全体像を簡潔に予告する。また、本館に繋がる廊下の入り口には、次のような一文が書かれてある。

一発の原子爆弾が、無差別に多くの命を奪い、生き残った人々の人生も変えました。広島平和記念資料館は、被爆資料や遺品、証言などを通じて、世界の人々に核兵器の恐怖や非人道性を伝え、ノーモア・ヒロシマを訴えます。

⁷³ 改修中の原爆資料館の歴史や役割を学ぶ講演会において、当時の志賀賢治館長は、「被爆者なき後も語り継ぐ施設にする」との覚悟を示し、今後の運営方針及び改修計画に関して、被爆者ら人間の視点で悲惨さを表現した展示に転向すると説明した。『『悲惨さ 人の視点で』平和資料館長 展示改修で方針』『読売新聞』大阪朝刊、2015年2月8日、29頁。

⁷⁴ 以下、三度目のリニューアルの基本計画の詳細については「広島平和記念資料館展示整備等基本計画」『原爆・平和－広島市公式ホームページ』＜<https://www.city.hiroshima.lg.jp/site/atomicbomb-peace/9619.html>＞（2023年12月10日閲覧）、及び志賀『広島平和記念資料館は問いかける』32-67を参照した。

⁷⁵ 山田尚弘、竹下理子「広島・原爆資料館：再現人形、25日に幕『被爆伝えた』惜しむ声 賛否の中、展示模索」『毎日新聞』大阪朝刊、2017年4月21日、25頁。

原爆資料館は、原爆の恐ろしさとそれがもたらす悲しみを伝え、「ノーモア・ヒロシマ」を発信し続けることを使命としている。「最初の被害者と戦後日本の『平和の実現』という使命」⁷⁶すなわち「ヒロシマ」を継承する役割を果たすことは、資料館の取り組みとして明確にされる。一方、大きな物的・人的被害という原爆投下の結果を紹介することに関して、原爆投下の原因となった戦争そのものを見えにくくするという側面もある。展示の全体像と資料館が発信する「ヒロシマ」が、いずれも被害の語りに支えられるものであることは、「導入展示」において明らかである。

「被爆の実相」では、被爆したビン、被爆石や瓦礫、被爆者の遺品と服などが、「8月6日のヒロシマ」と「被爆者」という二つのコーナーで展示され、「ヒロシマ」における被害の語りを組み立てる。展示の最後では、被爆少女・佐々木禎子を含む被爆者の様々な苦しみのお話が紹介され、佐々木が折り続けた鶴の一部も展示されている。被爆地から平和のメッセージを発信するという資料館の使命を観者に強く意識させる。原爆資料館は、「被爆資料で被爆の実相を伝えること」と「当事者感覚」を展示の柱として⁷⁷、被爆の事実や一人ひとりの被害の実態を正確に伝えるだけではなく、観者に原爆体験を追体験させ、「ヒロシマ」の理解を助けるために、被爆者との対話の場を構築し、被爆資料の持つ力を最大限に発揮させる工夫をした。

当事者感覚を作るために、本館はまず、原爆写真を含む一部の被爆資料を観者の視線を意識しながら配置する。入口では、被爆した少女の上半身の写真が観者の目線の高さに合わせるように大きく展示される。少女の苦悶の表情が観者に直接的に投げかけられ、まるで対話しているかのような印象を与える。また、以前展示されていた、米軍が上空から撮影した巨大なキノコ雲や被爆の光景の写真の代わりに、写真家・松重美人と小平信彦が撮影した原爆投下後のキノコ雲と街の写真が、通路の両側に2、3メートルの画面に引き伸ばされ、展示される【図4】。新たに展示された原爆の写真は、被爆の生々しい痕跡だけではなく、いずれも原爆体験者または被爆者のまなざしから、そのキノコ雲の下で何が起きていたのかをより具体的に提示し、広島を被爆都市として形象化する役割を果たす⁷⁸。観者は、被爆者であるかのように、写真に映された光景を観想することを通じて、被爆当時の実相を追体験することができる。

⁷⁶ 「日本における原爆の物語は、最初の被害者と、戦後日本に『平和の実現』という使命」。キャロル・グラック (Gluck, Carol) 『戦争の記憶 コロンビア大学特別講義－学生との対話－』講談社、2019年、161頁。

⁷⁷ 志賀『広島平和記念資料館は問いかける』、44頁。

⁷⁸ 菊池哲彦は、航空写真のような俯瞰的視点では都市を断片的にしか捉えられず、不可視な部分を残してしまうため、都市を形象化するために、「航空」から「地下」への視点の展開が必要であると指摘している。菊池哲彦「写真のなかの都市－19世紀写真における視覚の編成と都市のモダニティー」『ソシオロギス』22 (1998)、241-256頁。

こうした当事者としての臨場感は、「8月6日のヒロシマ」のコーナーでも演出される。「8月6日の惨状」と「放射線による被害」という二つのテーマから構成されるこのコーナーでは、広島陸軍被服支廠のレンガ塀や、倒壊を免れた煙突や橋の梁などが、むきだしの形で展示室の床一面を埋め尽くす。暗い展示室の壁面には、廃墟となった市街地の写真や被爆者が描いた原爆の絵が多数並べられ、展示される原爆の痕跡と結び合わされ、都市の被害を感じさせるような空間を築き上げる【図5】。

一方、「当事者感覚」は、原爆被害に対する一人の人間としての視点に基づき、被爆資料の展示手法を通じて実現される。従来の展示では、熱線で変形した瓶やガラスの塊などの被爆資料は、原爆被害に関する科学的説明に付随したものであった。それに対して、現在の本館では被爆資料に関する解説文を最小限に留めている。それは、「資料自体が人間の視点からの被爆の実相を伝える強い力を持っていることから、過度の演出を抑えたシンプルな展示となる」⁷⁹という趣旨を踏まえたものである。同時に、被爆の物理的側面の代わりに、被爆資料の持ち主の被爆体験や、その物品を発見し、寄贈するまでの経緯などを詳しく伝える展示構成が特徴的である。「被爆の実相」の展示は、主に個人として被爆体験や被爆地広島を語るものになり、「被爆者が見ていた被爆の実相」を来館者に伝える。感情的な喚起に焦点を当てる被爆資料の展示を通じて、原爆投下に対する科学的な認識は、個人的な事柄によって置き換えられることが望まれている。原爆体験の継承が懸念されるなか、こうした展示手法は、被爆資料とともに記録される原爆体験者の記憶を伝え、原爆体験者との対話を可能にする場を提供している。そこで浮かび上がる当事者感覚は、原爆体験者自らが語ろうとすることであり、来館者と原爆体験者とが向き合うことであると考えられる。

原爆資料館では、物的被害だけではなく、人的被害に関する被爆資料の展示も大幅に増えている。日記、弁当箱などの被爆者の遺品は、持ち主の巨大な遺影とともに展示され、彼らの被爆体験と遺族の心情が手前のパネルに書き綴られる。原爆で破れた服は、持ち主の生前の姿を想像させるために、巨大なガラスケースのなかで、または斜めに設置された展示台の上に広げられている【図6】。これらの被爆資料は、一人の人間としてのアイデンティティを築き上げる象徴的な存在として、被爆者たちの語りを引き出す。一方、原爆投下直後の写真が少ないため、資料館は一度目にリニューアルをして以来、原爆体験者が描いた絵を、被爆直後の光景と個人の被爆体験を伝えるための貴重な資料として収集し、保存している。絵は、被爆後の情景をビジュアル的に後世に伝える手段の一つとして、実物資料や写真と同様の役割を果たすのである⁸⁰。三度目にリニューアルした本館では、基本的に特別展示や書籍

⁷⁹ 「広島平和記念資料館展示整備等基本計画～第3章～」『原爆・平和—広島市公式ホームページ』<<https://www.city.hiroshima.lg.jp/soshiki/48/9647.html>>（2023年7月1日閲覧）。

⁸⁰ その上で、原爆の絵は、記憶から再構成されたものという意味で、写真や実物資料とはまた別の性質を持つ。絵は、主観的なものである、時と共に再構成され続ける記憶の表象である。「絵として表現されることによって誇張され、簡略化された事実」は、30年あるいは60年を経て被爆者の記憶に残る被爆体験を表現している。この主観性こそが、原爆の絵の訴える力となり、見る

でしか見ることでできなかった原爆の絵も新たに常設展示に加わった。原爆の絵は、個人的な体験と記憶から再構成された主観的な表現であるが、その主観性こそが原爆の絵の訴える力であり、同時に観者を当事者感覚に引き込む可能性を秘めていると考えられる。

三度目のリニューアルを担った館長の志賀賢治は、「資料館は神聖な場所ではなく、新たな知識が生まれる場所であるべきだ」という理念を掲げる。原爆を知らない若者たちも集まり、活発に情報発信する資料館の姿が目標だ⁸¹と述べている。こうした趣旨を踏まえ、フォーラムとしての原爆資料館のあり方が明確化される一方で、当事者や関係主体だけに留まらない記憶の継承の枠組みがいつそう強調されるようになる。本館は、当事者感覚に着目しながら被爆資料を配置し、それらを原爆の「当事者」の象徴として扱う。同時に、来館者が当事者感覚を持てるように、被爆資料や被爆者との対話を重視する展示が求められる。こうした展示の実現は、原爆を直接体験していない者がその記憶を分有することを可能にし、双方向のコミュニケーションを通じて、フォーラムとしての資料館へと移行する上で中核的な役割を果たすことが期待される。

一方で、「実物資料を中心とした展示の場合では、新しい見方を提示しようとするにつれ、資料についての解釈の本質は変わりつつある」⁸²と指摘されるように、「ヒロシマ」を語る上で、被爆資料に求められる役割も変化している。全体的に見ると、被爆資料をめぐる物理学や医学などの科学的な視点からの解説というより、原爆体験者の個別性を回復させた上で語られるものや、個人の記憶に依拠する物語が圧倒的である。従来の展示では、被爆資料は被爆の実相を科学的な側面から提示し、主に原爆の物理的な証拠としての役割を担っていた。それに対して、三度目のリニューアルを経た展示空間は、単に被爆資料を展示するのではなく、生き生きとした記憶を保存し、それを観者と共有するような展示を構成している。被爆資料は、人間の視点から被爆の実相を伝える力を持つものとして、「死者のもの」または「原爆体験者のもの」の語りに収斂されることになる。原爆被害の痕跡でありながら、観者に原爆の体験と記憶を想像させ、原爆当日の様子を追体験させるための記憶メディアとしての被爆資料の位置づけが一層明らかになる。

アライダ・アスマンは、「インターネットが共時化の力に屈するものであるのに対して、博物館や資料館は、歴史の物質的存在とその異質性を保証する『通時的な生命の液』の場で

人に強烈な印象を与えるのである」。勝部知恵「原爆の絵と被爆の記憶」『日仏社会学会年報』15 (2005)、17-29 頁。

⁸¹ 澤本梓「平和メッセージ 新しい顔」『読売新聞』大阪朝刊、2013年5月12日、29頁。取材で、志賀館長は「テンプルからフォーラムへ」という資料館の志向を表明した。

⁸² 具体的には、資料が持つ意味は、資料の利用者の経験や価値観、または資料が置かれた場所/文脈によって変化する。「これらの変化に伴い、展示プランナーたちの価値観や解釈が今まで以上に注目されるようになってきた」とマックリーンが指摘している。キャスリーン・マックリーン (McLean, Kathleen)『博物館をみせる：人々のための展示プランニング』井島真知、芦谷美奈子訳、玉川大学出版部、2003年、40頁。

あり、その砦である」⁸³と述べ、遺物を「通時的な生命の液」が流れるものとして評価している。つまり、遺物は、個人主義的な歴史を提示し、過去から現在を経過して未来に向かって進む不可逆な時間の連続のなかで、想起を誘発する。博物館や資料館における遺物の展示は、常にこうした通時性を踏まえて過去の物語を展開する。被爆資料も同じように、それが被爆者のものとして、原爆で命を奪われた人々の時間を巻き戻すことはできないという時間の不可逆性を通して、来館者の追悼の念を呼び起こす。被爆資料は、被爆者が生きていたことを語りながら、被爆者の被爆後の生として、彼らの体験や記憶、およびそれが遠くなっている現状を将来の平和のために語り継いでいる。原爆資料館は、当事者感覚を構築することを通して、原爆の体験者と非体験者との間の対話を生み出し、被爆資料にまつわる通時的な経験に対して共時的な時代理解を促す上で極めて重要な役割を果たしている。

しかし、その一方で、フォーラム的な場のあり方を模索してきた原爆資料館は、自らミュージアムとしての限界や本質に向き合わざるを得ない状況にある。というのは、フォーラムとしてのミュージアムが求めているのは、単に一方的な表象の装置としてではなく、立場の異なる人々が集まり、相互に交流し、啓発し合いながら、過去の出来事を創造的に継承することである。だが、現時点で資料館の秩序の下で行われる被爆資料による想起は、結局資料館が語ろうとする「ヒロシマ」に収斂され、一つの語義に狭められるという危険を避けることができない。「わかりやすく伝える」ことに十分に成功したと言える本館において、被爆資料の展示を通じて、来館者はそれを直接の証言や記憶として理解し、被爆者の個人的体験と記憶を集散的な「ヒロシマ」の枠組みのなかで想起することが考えられる。本館は「フォーラムとしてのミュージアム」を目指したが、来館者が展示を無意識に受容する受動的な展示環境となっている⁸⁴。そのため、原爆資料館本館の実物展示を通じてフォーラム的な場を構築するためには、「モノで語る」という被爆資料の展示のあり方にも再考の余地が残っているとと言える。また、「遺物はミュージアムの外部でも失われた過去の記号の担い手となりうる」⁸⁵とアスマンが示唆するように、被爆資料による被爆体験と記憶の継承は、原爆資料館の外側で、ミュージアムの秩序を超えたところでも可能であると考えられる。

2.2.5 被爆資料に語らせる「ヒロシマ」

原爆資料館における被爆資料は、開館以来被爆の実相を語るための「本物」として位置づ

⁸³ アライダ・アスマン (Assmann, Aleida) 『記憶のなかの歴史 個人的経験から公的演出へ』磯崎康太郎訳、松籟社、2011年、244頁。また、本論文第四章の考察対象である写真家・三田村陽の作品が反映するように、こうした「通時的な生命の液」は、ミュージアムだけではなく、路上にも置かれる。

⁸⁴ これに関して、川口幸也も、ミュージアムは、集団の連続性を保つ使命を担うため、展示側と展示される側、展示を観る側との間の権力関係の不均衡が必ず存在すると指摘している。川口幸也「展示－狂気と暴力の黙示録」川口幸也編集『展示の政治学』水声社、2009年、28頁を参照。

⁸⁵ アスマン『記憶のなかの歴史 個人的経験から公的演出へ』、244頁。

けられている。被爆体験と記憶の継承が重視されるにつれ、被爆資料の展示手法は、原爆体験者の記憶に共感をもって寄り添うことに主眼が置かれ、原爆の非体験者による原爆の記憶の継承が着目されるようになった。展示手法の変遷を追うと、現在収集・展示されている被爆資料は、原爆投下の客観的記録であると同時に、資料にまつわる人間(被爆者)の主観的な体験を強調することで、観者の想起を粹付ける記憶メディアになり、場合によっては被爆者の身体が存在を喚起させる象徴的なものにもなっていることが分かる。

こうした当事者感覚を求める展示空間のなかで、被爆の痕跡は以前のように聖なるものとして提示されないとしても、それを触ったり、写真を撮ったりすることは不謹慎だと感じる人も少なくない。小田原のどかは、「写真を撮ること／記録を残すこと／資料館なるものをかたちづくることへの自己言及は、そのままそれを見る来場者の心理的な障壁を下げる役割を果たしている」⁸⁶と評価し、シャッターを切ることの「ためらい」が原爆の表象不可能を考える上で示唆的であると指摘している。小田原が述べるように、来館者は、被爆資料を写真に撮ることで、「原爆」を何かのかたちを持って「再現」することを経験する。被爆資料は被爆者の分身であると考えれば、死者の姿を記録したり再現したりすることにも、多少の倫理的とまどいを感じるかもしれない。しかし、撮影をためらうことは、原爆の体験を再現することの難しさを示す一方で、写真による「再現」に潜む原爆の表象不可能性や、原爆の体験と記憶の継承のあり方を問いかける契機にもなる。それに関わるものとして、被爆資料だけの洗練された展示に関して、インパクトが足りないという意見が寄せられ、被爆体験の根源的な表象不可能を晒すことになった。だが、被爆者だけが分かることや、モノや言葉では伝えきれないこと、すなわちその想起の余白こそ、原爆の表象不可能性を含め、被爆資料に語らせる表象の可能性を開くのではないかと思われる。

一方で、「テンプルからフォーラムへ」と元館長の志賀が期待するように、被爆資料に語らせるだけではなく、展示を通じて多方向的な交流の回路を開く必要がある。吉田憲司は、「観客の参加、観客個人の記憶の想起というプロセスを組み込むことで、多様な歴史像の創出、過去についてのより深く豊かな理解が生み出される」⁸⁷と指摘している。フォーラムかつ記憶の場であるミュージアムにおいては、異なる立場や見解が飛び交い、来館者自身の主体的な理解や思考も求められる。それに対して、原爆資料館は被爆資料を用いて原爆体験者の個人的な体験と記憶を喚起しながらも、それは公的記憶としての「ヒロシマ」における記憶の風化に対抗するような装置にはなりえず、「原爆」をめぐる批判的な思考や議論を呼び

⁸⁶ 小田原のどか「2つの原爆資料館、その『展示』が伝えるもの。小田原のどか評『広島平和記念資料館』『美術手帖』」＜<https://bijutsutecho.com/magazine/insight/20226>>（2023年7月1日閲覧）。

⁸⁷ 吉田『博物館概論』、237頁。歴史系博物館の展示に関して、吉田は、博物館が特定の歴史像を語る場ではなく、むしろ観客との対話の場として機能し、コミュニケーションの架け橋、すなわちフォーラムとなるべきであると指摘している。

起こすとは言い難い。なぜなら、原爆資料館はアスマンが言う「機能的記憶」⁸⁸を安定させる装置でもあり、特定のパースペクティブに基づく「歴史」というナラティブを語る空間であるからだ。こうした資料館側の記憶の語り方には、時代背景、または国家と国家や、国家と個人などの様々な政治的力学が含まれる。展示によって体现される「ヒロシマ」という顕在的な記憶は、観者の知識や経験を規定している。従って、原爆資料館は被爆資料の訴求力を引き出し、原爆の被害者としての国民的なアイデンティティを維持する一方で、観者はこうした一元的な「ヒロシマ」を越え、原爆について様々なものを問い直す必要性もある。原爆の非体験者である人々は、いかにして能動的に自分の知識や経験を活かし、被爆資料を通して原爆の体験と記憶を分有するのか。原爆資料館という記憶の場の外において、被爆資料が有する過去の記録と記憶の価値と、人々との関わり方を問うことができれば、また新しい創造を誘発することができると考えられる。

2.3 その他の原爆の痕跡の保存：被爆建物、被爆橋、被爆樹木

戦後、復興計画に沿わない被爆した建物は次々に姿を消し、その都度「消える被爆の証人」などとマスコミに報じられた⁸⁹。現在、原爆ドーム以外に 86 件の「被爆建物」が登録され、これらの建物の前には原爆被災説明版が設置され、被爆の歴史を語っている。そのなかには、平和記念公園レストハウスや島病院のように、被爆直後に救護施設として利用され、現在も使用されているものもある。楊小平は、これらの被爆建物は、原爆被害の象徴物として保存されるものではなく、むしろ原爆前後の広島市の人々の生活そのものと直接関連しており、原爆後の社会模様を示すものであると指摘している⁹⁰。楊の言うように、原爆ドームとは異なり、被爆建物の多くは嚴重な管理や公園整備が施されているわけではない。むしろ身近な存在として、日常のなかに溶け込みながら、原爆の歴史と平和への思いを伝え続けている⁹¹。こうしたことは、原爆ドームが特別視され、ほかの被爆建物が相対的な存在として扱われる、という被爆建物の保存運動の展開に関わっている。一方、1970 年代という「景観形成が実

⁸⁸ 「機能的記憶」と「蓄積的記憶」については、アライダ・アスマン (Assmann, Aleida) 『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007 年、163-173 頁を参照。機能的記憶は選別され解釈されるものであるのに対して、蓄積的記憶は機能的記憶を取り込む背景として沈潜している。

⁸⁹ 石丸「景観研究と景観政策－都市計画・まちづくりにおいて」、188 頁。今日においても、被爆建物などを「物言わぬ証人」といった表現で呼ぶケースが散見される。

⁹⁰ 楊「広島平和記念資料館における原爆体験の継承の在り方とその変容」、33 頁。被爆橋梁と被爆樹木の詳細な保存状況については、楊の研究、または市公式ホームページ「建物の被害」『原爆・平和－広島市公式ホームページ』<<https://www.city.hiroshima.lg.jp/soshiki/48/9401.html>> (2023 年 12 月 10 日閲覧) に詳しい。

⁹¹ 上田潤「暮らしの中の『証人』 被爆建物を訪ねる」『朝日新聞』朝刊、2022 年 1 月 9 日、22 頁。

務のなかに大きく登場してきた時期」を経て、「景観」という概念が被爆建物の保存とそれが果たす役割にも浸透した⁹²。被爆建物の保存は、原爆被害の証拠としてではなく、市民との親しみや景観政策などの側面から検討されるようになった。原爆ドームの存在の是非に関する論争は、被爆地と現代の都市空間の食い違いや、「ヒロシマ」の保存と継承のあり方をめぐる争いを反映している。それに対して、復興を見届けてきた多くの被爆建物は、実は被爆した経験ではなく、都市景観との親和性に重点が置かれながら公的に保存されており、都市再生の強い証拠となっている。

被爆建物の登録と同じように、「被爆橋」として指定される橋梁も、原爆被害の証として保存されながら、復興を見守る身近な存在として扱われてきた。被爆直後、多くの人が避難または市外へ逃げるため、破壊を免れた橋は、避難通路として大きな役割を果たしていた。その後の台風と洪水により、残された橋の多くが流出し、老朽化した橋の架け替えも行われた。現在、爆心地から5キロメートル以内にはわずか6本の被爆橋が残っているのみである。これらの橋梁は、昔から地元住民の生活や地域の交流に欠かせない存在であり、たくさんの命を救い、原爆の体験を伝える無言の語り部として、歴史的価値の高いものでもある。また、御幸橋のような老朽化で解体せざるを得ない橋梁に対して、「橋の一部だけでも後世に残したい」といった声も寄せられ、橋の親柱や欄干の一部を保存することが求められた⁹³。被爆橋やその一部は、原爆の記憶を伝え、平和の心を育む上で非常に意義深い。

一方、都市化の過程で、被爆橋は「生き延びるための橋」から「復興への橋」へと機能が大きく転化した⁹⁴。こうしたことは、単に被爆橋の復興に向けた取り組みが行われたということを目指すだけではなく、復興した街の魅力を引き出すことに寄与するという被爆橋が担う役割を意味している。例えば、被爆橋の一つであり、広島市内最古の鋼橋である猿猴橋の復元プロジェクトは、「復興への橋」を象徴する代表的な取り組みであると言える。大正時

⁹² 石丸によると、1960年代は「景観という概念が必ずしも意識されなかった時期」、1970年代は「景観をああでもない、こうでもないと考えていた時期」、1970年代後半からは「景観形成が実務のなかに大きく登場してきた時期」である。広島戦後復興は、徐々に景観の形成に向けた取り組みになってきたと言える。石丸「景観研究と景観政策－都市計画・まちづくりにおいて」、187-188頁。

⁹³ 例えば、葛飾原爆被爆者の会はこうした願望を示し、御幸橋の縁石3個を譲り受けた。広島市内だけではなく、被爆石を用いて、ほかの地域でも原爆を想起する記憶の場を作り上げる。「青戸平和公園について～願いの象徴的空間に～」『葛飾区公式サイト』＜<https://www.city.katsushika.lg.jp/information/1000082/1005921/1005970.html>＞（2024年2月17日閲覧）

⁹⁴ 鈴木智郎「診断士が語る 戦争を経験した橋⑫ 避難のための橋、復興への橋」『中建日報』2019年7月31日。コンクリート診断士の鈴木智郎は、『中建日報』の連載記事において、被爆橋梁の歴史を辿り、その存続を構造形式の側面から分析する上で、被爆橋梁が被爆直後や都市復興において果たしていた役割を記した。

代に建設され、当時の街のシンボルであった猿猴橋を再び大正時代の姿に復元する試みは、都市再開発および被爆 70 年事業の一つとして、多くの注目を浴びた【図 7】。メディア上では、『『最も華麗』被爆橋』、「大正ロマンが漂う悲運の被爆橋梁」や「大正ロマン溢れる華やかな橋へと蘇る」といった表現が多く見られ、橋の復元が繁栄する街づくりにもたらす可能性が繰り返し述べられていた。同様に、復元事業の関係者は、猿猴橋を東京の日本橋に匹敵する橋と位置づけ、復元による観光資源としての価値を期待した⁹⁵。被爆 70 年事業の一環として、猿猴橋を戦前の姿に戻すことにより、「平和の尊さを伝えるシンボルを作る」という意図も示される。大正ロマンは、明るく活気のある都市生活や近代化への憧れなどを特徴とする一方で、原爆の記憶には、破壊と苦難といった要素が含まれる。猿猴橋を「華麗な被爆橋」に改修し、原爆の悲劇と平和への願いを象徴する新たなイメージとして作り出すことは、一見すると矛盾するように思える。しかし、1980 年代以来の広島都市再開発の文脈において、それも「明るい平和」を馴致することに貢献したと考えられる。米山リサによると、こうした都市の再開発は、「改変された都市空間へと歴史の地図を書き換えることで、過去についての知を再加工し、そのような知を政治的に無力化し、批判的想像力を奪い去ってゆくのである」⁹⁶。都市の再開発は、過去の出来事に対する記憶を構築し、それを特定の政治的目的に沿うように扱う一方で、過去に対する理解や批判的な思考を制約する可能性があるということである。

「広島東の玄関口」や「大正期のシンボル」といった橋に関する言説から考えると、少なくとも猿猴橋は、被爆遺構としての役目を大正期の繁栄を想起することに譲り、原爆被害の記憶を脱中心化することになる。被爆橋梁を大正ロマンのモダンデザインに一新することは、原爆の記憶を継承するというより、大正時代の都会的な進歩が原爆で一瞬にして奪い去られた、というノスタルジックな喪失感を強く誘う。元々、戦争や災害といった重みを持つ事柄は、ノスタルジーの対象とはなりえない⁹⁷。明るい希望のイメージに書き換えることで、こうしたノスタルジアが自然と浮かび上がり、復興した街の魅力を再発信することに組み込まれるのである。

建物や橋以外に、原爆投下後、爆心地から半径 2 キロメートル以内で多くの樹木が焼き尽くされ、50%ほど幹が折れたとされている⁹⁸。現在、市内で 160 本の樹木が「被爆樹木」と

⁹⁵ 中里顕「猿猴橋：往時の姿再び、復元へ 来秋完成目指す」『毎日新聞』地方版／広島、2012 年 7 月 31 日、27 頁。

⁹⁶ 米山『広島 原爆のポリティックス』、98 頁。

⁹⁷ 「(あるモノの) 内容が戦争や災害といった社会において重みをもつ事柄である場合はノスタルジーの対象とはなりえないが、消えてゆくものとして風化させずその存在を確認することが重視される」。小川伸彦「モノと記憶の保存」荻野昌弘編集『文化遺産の社会学—ルール・ヴァル美術館から原爆ドームまで』新曜社、2002 年、34-70 頁 (52-53 頁)。

⁹⁸ 「被爆建物・樹木・橋梁について」『原爆・平和—広島市公式ホームページ』 <<https://www.city.hiroshima.lg.jp/site/atomicbomb-peace/9226.html>> (2023 年 7 月 1 日閲覧)。

して指定され、原爆の体験を伝える直接証拠でありながら、その再生力こそが人々に勇気を与えと言われる。市は、被爆建物や被爆橋に原爆被災説明版を設置するのと同様に、各被爆樹木にも説明版を付け、樹木の名前と被爆場所を記載している。被爆樹木は、全体的に爆心地の方向に傾き、爆心地を包み込むようである。樹木を辿り歩くと、さまざまな爆心地からの距離や方位において、原爆被害を面的に理解することができる。また、被爆樹木「アオギリ」二世の苗木を市内の各学校や公園に配布し、市民が育ててもいる。街中で不意に出会う被爆樹木は、被爆遺産としての価値を持ち、人々が日常的に原爆の記憶を想起し、平和と向き合うことを可能にする。

原爆資料館に保存される被爆資料と比べると、被爆建物や被爆樹木などの原爆の痕跡は、都市景観の一部として日常と化し、原爆という非日常の歴史的過去と平和記念都市の日常との境界を曖昧にする。千代章一郎は、こうした戦争や大量の死の記憶を含め、今なおここに生きる環境に平和であると感じる歴史的遺産を「平和景観」と称し、それらが人々を取り巻き、都市に関する想起を促す役割を評価している⁹⁹。原爆ドームの存廃論争が示すように、被爆建物などの平和景観は、思い出したくない被爆の体験と記憶をあえて呼び起こすため、その存続に対する原爆体験者の否定的な見解も理解できる。だが、千代の考察によると、特に原爆体験者は、復興した広島が平和の原点であると同時に原爆死没者の墓場でもあると見なし、こうした都市景観の配置を肯定的に捉える傾向がある。原爆の痕跡の保存に基づいてこそ、復興した広島の都市空間は原爆死没者が安らかに眠る大地になる。原爆体験者は、様々な痕跡＝平和景観の根底にある死別経験に強い感情を持つことにより、原爆の体験と記憶を語り継ぐ。千代の考察を踏まえると、被爆建物や被爆樹木などの痕跡は、都市景観として生者の日常を支えながら、生者と原爆死没者との何らかの関わりを編成するものでもあると考えられる。原爆という出来事に対する記憶が、死者との対話を通して常に喚起される。しかし一方で、原爆の非体験者に対して、原爆の痕跡を残しながら変貌しつつあるこの都市空間が原爆の体験と記憶の継承にどれだけ役割を果たしているのかは断言しにくい。千代が広島の都市景観を考察した時点では、例えば市内の観光バスによる案内では、原爆投下、戦後復興から高度成長期までの歴史的な時間の連続を一部の景観のみに語らせており、平板化した「分かりやすい」戦後復興の案内内容がほとんどである。こうしたことは今日も変わらない。というよりむしろ、「ヒロシマ」の発信と平和の志の共有をスローガンにしたピース・ツーリズムなどの観光活動は、人々の市内の原爆の痕跡に関する理解をさらに単純化しがちであると思われる。

原爆の記憶を原爆の非体験者に語り継ぐために、原爆の痕跡を巡る街歩きの活動や、「原爆痕跡地図作成 GIS ワークショップ」¹⁰⁰のような原爆の体験と記憶を次世代に継承する小

⁹⁹ 千代章一郎「平和景観試論：広島都市空間の記憶とその継承に関する一考察」『IPSHU 研究報告シリーズ』42（2009）、451-471 頁。

¹⁰⁰ 2006 年に発足したこのワークショップは、原爆体験のない世代を対象に、広島市内の原爆の痕跡を訪ね、証言を聞きながら、それらの痕跡に関するデジタル地図を作成し、原爆の体験と記

規模プロジェクトも次々と現れる。それは、単に原爆の非体験者に対する平和教育だけではなく、自分自身で広島市内の原爆の痕跡を記録し、歴史的空間を認知することなど、原爆にかかわる事象を主体的に調べ理解する活動である。だが、人々が「被爆建物」や「被爆橋」といった公的に指定された原爆の痕跡の位置を確認し、その写真や説明文を記録するだけで、原爆という見知らぬ時空間のイメージと共鳴できるかどうかについては、さらに検証する必要がある。結局、原爆資料館の実物資料を見るのと同じように、一元的で集散的な「ヒロシマ」の想起に回帰するおそれがある。原爆ドームが永久保存されることで被爆体験と記憶が風化するという福間の指摘が示唆するように、痕跡を残す営みのなかには忘却や風化が潜んでいると考えられる。原爆の痕跡の存続を単に見守るだけではなく、そのなかに埋もれている記憶を引き出し、「被爆建物」や「被爆橋」、「被爆樹木」に真の意味で原爆の記憶を語らせる方法を模索しなければいけない。

3. 「ヒロシマ」の継承：原爆の痕跡が抱える課題

変容を遂げた広島では、原爆による破壊の物的証拠の大部分は、都市の復興とさらなる発展とともに消えていった。残された痕跡は、市が主導する保存活動を通じて、様々な記念施設とともに、爆心地を囲む同心円状の都市空間のイメージを形成している。原爆体験者の記憶や証言は、原爆の痕跡によって媒介され、語られる。同時に、公的な収集と語りの活動を通じて、原爆の痕跡は真正性を持つものとして、「ヒロシマ」の語り継ぎにおいて確たる場を占めている。資料館に保存される痕跡は、具体的かつ私的な原爆被害の経験を訴えるための媒体となり、事実上「ヒロシマ」の基底にある被爆の体験および被害者意識を作り出す基盤となる。より多くの痕跡は、歴史的都市景観として、原爆の記憶を刻み、死者への追悼の思いを呼び起こしながら、平和に満ちた明るい未来のイメージへと語り直されるのである。

原爆の痕跡は「ヒロシマ」の継承には欠かせない媒体である一方で、その継承のあり方に関する課題が提起され、痕跡の捉え方には新たなアプローチが求められている。「ヒロシマ」の表象とその内実を考察する先行研究によれば、広島の復興と都市化に伴い、「ヒロシマ」というメッセージが本来持っているはずの多義性と批判性は失われてしまっている。すなわち、広島の原爆被害をめぐる多様な言説が、公的記憶として一元化されるなかで失われ、廃墟と化しているのである。原爆ドームは、こうした事態を反映することができる典型的なものであり、そのシンボリックな存在としてのあり方が問い直される。

広島市のランドマークとして、広島城が「過去へと遡る広島のルーツや日本人としての連続性」¹⁰¹を象徴するとすれば、原爆ドームは、復興を遂げた「広島」と軍都「広島」との断

憶を語り継ぐのである。詳細については、『地理情報システム学会中国支部』<https://www.gisa-japan.org/regional_office/chugoku/seminar/index.html>（2024年4月15日閲覧）を参照。

¹⁰¹ 旧広島大本営跡であった広島城は、「軍都」とそれに続く原爆投下との因果関係を象徴した。都市再開発に伴い、市は広島城に対してロマンティックなノスタルジアを喚起し、それを歴史や文化を発信する拠点として位置づける。米山『広島 原爆のポリティックス』、80-81頁。

絶を内包する、未来志向の建物であると言える。原爆ドームは、公的な象徴と私的な原爆に関する記憶が交錯する記憶空間ではなく、核兵器の悲劇を伝え、平和な未来を願う人類共通の遺産として、「ヒロシマ」という集合的記憶を維持する象徴的な存在である。市内に残される様々な記憶景観のなかで、原爆ドームは唯一かつ最も重要な記憶の場として、「ヒロシマ」の記憶を封じ込める。同時に、こうした「明るい平和」を構築するための景観の馴致は、原爆ドームだけではなく、ほかの被爆建造物の保存過程でも見られ、私たちが原爆の痕跡を媒介に行う想起の幅を狭めてしまうおそれがある。「ヒロシマ」の語り継ぎにおいて、「ヒロシマ」という記号自体の廃墟化により、被爆体験そのものを深く掘り下げて捉える営為が失われ、原爆や戦争に対する批判的思考が奪われてしまうかもしれない。

「ヒロシマ」の廃墟化に関連して、福岡良明は「被爆体験論は、若い世代との連帯を可能にしやすかった反面、『自己への問い』を捨象しがちな危うさも帯びていたのである」¹⁰²と述べ、「ヒロシマ」の語りにおける現在・未来志向を批判し、「自らの過去を問いたです」という姿勢が弱まる傾向があることを指摘している。福岡のこうした視点を踏まえると、原爆資料館は、核兵器の非人道性や平和の大切さを私たちに強く訴えながらも、「ヒロシマ」の記憶を語るには物足りなさを残してしまう。つまり、原爆資料館では、被爆の実相という原爆投下の結果を詳しく伝える一方で、原爆の歴史的文脈における位置づけや、その出来事の解釈についての説明が乏しい。本館の展示と比べ、東館で行われる軍都あるいは学都としての広島戦時の歴史に関する展示は、文字と写真が詰まったパネルを軸として、極めてシンプルである。最後に回る場所であるため、来館者が十分な観覧時間を取れるのかという問題に加え、こうした展示手法はどれだけ観者を惹きつけるのかという点も疑問視される。展示内容に関しては、市民が戦争に動員されたことや本土空襲など、被害者の視点に基づく史実が多く紹介されている。朝鮮や中国、シベリアへの出兵など、帝国日本の軍事行動も「軍都広島」の一環として紹介されるが、それは加害の史実ではなく、「日本が戦争に巻き込まれる」という表現であり、再び戦争の被害者となることを意識させるものである。展示の結びでは、平和の意味を考え、行動することの重要性を訴え、未来志向で「ヒロシマ」を語り継ぐことを発信する。このように、原爆投下についての歴史を顧みるという取り組みであるが、過去の戦争加害や歴史認識に対する忘却が潜んでいると言える。こうした展示構成は、資料館における表象の権力性の問題に繋がり、ナショナル・アイデンティティの構築に寄与する。原爆ドームにおける公的な記憶の語りと同じように、原爆資料館における被爆資料の展示は、集合的で国家的な「ヒロシマ」という一元的な語りを共有し語り継ぐ。

原爆という出来事に向き合う時、世代差や性差、文化差など、様々な属性によって多声的な記憶が生じることがある。こうした原爆の体験と記憶は、一元的な語りでは到底捉えきれない。公的に語られる「ヒロシマ」は、それ自体の廃墟化によって、個別の記憶を抑圧し、忘却させるおそれがある。従って、原爆ドームをはじめとする原爆の痕跡による想起に焦点

¹⁰² 福岡『焦土の記憶 沖繩・広島・長崎に映る戦後』、397頁。

を当てると、単なる被害の物理的証拠や神聖なアイコンを超え、多様な思考を痕跡から引き出すことが必要である。多義性を内包しうる「ヒロシマ」をアクチュアルなものとして提示した上で、それを風化させないように、さらに広く分有しなければならない。固定化され、一元的な「ヒロシマ」に対抗するために、原爆の痕跡がいかに多義的に語られるのかを考えることが、一つの課題として浮かび上がる。こうした課題に対し、現代アートは積極的に取り組み、原爆の痕跡との関わり方において有効な手段となる。

4. 「ヒロシマ」の継承の模索：原爆の痕跡をめぐる現代アートの探求

原爆の痕跡は、公的な保存・展示という行為を通して「ヒロシマ」の記憶を喚起する一方で、「ヒロシマ」をテーマとする現代アートの素材やモチーフとしても頻繁に現れる。「ヒロシマ」の継承において、アートは従来大きな役割を果たしてきた。終戦直後、原爆被害を伝えることがGHQにより厳しく制限されていたため、芸術家たちは作品を通じて被爆の実相を表現することに苦慮した。こうした状況のなかで、画家の丸木位里・俊夫妻は、被爆後の広島に1ヶ月ほど滞在し、被爆者の証言をもとにほぼ等身大の「原爆の図」を制作し始めた。GHQによる言論統制のなかで、「原爆の図」全国巡回展は、102万余人が原爆被害の実態を知る機会となった¹⁰³。その後、丸木夫妻は32年間にわたって制作を続け、全15部の「原爆の図」を完成させた。「原爆の図」は、被災の実態を生々しく表現するため、平和運動のなかでも記録性を備えた絵画として評価され、核兵器の恐ろしさと平和の大切さを訴える役割を担っていた。一方で、原爆資料館が展示する原爆の絵が示すように、原爆体験者も自分の被爆体験を絵画のなかで語り続ける。そのなかで、被爆者の尾崎稔は、いまでも78年前の自身の被爆体験をもとに原爆の絵を描き続け、その作品を原爆資料館に寄贈し続けている¹⁰⁴。原爆の絵は、被爆者の体験と記憶を如実に伝え、それを通じて、原爆投下直後ほとんど記録されていなかった被爆の惨状を想像することが可能になる。

「原爆の図」や市民が描いた絵は、原爆体験者や戦争体験世代が自身の体験を再現したものであり、被爆の実相を写實的に表現し、怒りや苦しみや悲しみなどの強いメッセージを放つ。それに対して、戦争体験を持っていない作家を含む、1960年代以降の「現代アート」¹⁰⁵

¹⁰³ 岡村幸宣『《原爆の図》全国巡回－占領下、100万人が観た！』新宿書房、2015年、20-21頁。
「原爆の図」制作の経緯、GHQ占領期と占領終結以降を含む1950年1月から1956年までの巡回展について、同書に詳しい。

¹⁰⁴ 岡田将平、福富旅史編集委員、副島英樹、戸田和敬「77年前、人の命も街も消えたあの日のこと アートに託された思い」『朝日新聞』、2022年8月19日、<
https://www.asahi.com/articles/ASQ8K4T0MQ8JPITB00M.html?ref=amp_login>（2023年12月10日閲覧）。

¹⁰⁵ 小崎哲哉によると、現代アートは単に「美」を志向しておらず、観者の想像力を掻き立てる多様な情報が埋め込まれる。そのため、「現代美術」というより、「現代アート」か「現代知術」と呼ばれるべきである。小崎哲哉『現代アートとは何か』河出書房新社、2018年、286頁。

と呼ばれる領域において、「ヒロシマ」はより多義的にかつ多様なかたちで伝えられるようになった。日本の現代美術という領域は、戦後社会がトラウマからの回復を遂げていく過程で成立し展開した。同時に、西欧の影響を受けつつ、1960年代後半以降、美術をめぐる制度を見直す動きも生まれ、脱美術館を特徴とする多様な芸術表現が現れる¹⁰⁶。倉林靖は、現代アートの価値について、「それは単線的、単純理論的な記述ではない複雑な要素の絡み合った観念を提示できるところにあり、また感情的、感性的な経験の記憶、記録、記念、表出、そして他者との共有ができるところにもある」¹⁰⁷と述べ、現代アートが持つ記録以上の存在の意義を指摘している。「ヒロシマ」というテーマをめぐって、こうした方法としての現代アートは、絵画とは別の多様な表現手法で「ヒロシマ」を表象する。そこでは、「ヒロシマ」をもとに、原爆による圧倒的な死の記憶や、反核・反原発、社会問題に対する皮肉と挑発などが提示される。後述する石内都の「ひろしま」や三田村陽の「hiroshima」の例が示すように、それはアーティスト本人が接近可能な体験や記憶と観者の間に織りなおされるものであり、被爆者の私的な記憶や公的な「ヒロシマ」とは異なる記憶である。

例えば、アーティストの殿敷侃は、赤い塗料を透明なビニールシートに塗り、それで原爆ドームを囲むインスタレーション『真っ赤に塗られてヒロシマが見えた』(1987)を行った。赤いビニールシートから透かして見える原爆ドームの光景は、原爆投下直後の燃え盛る炎の光景を連想させるように、強烈な不安感を掻き立てる。殿敷はこのインスタレーションを通じて、二次被爆した自身の被爆体験に向き合いながら、既に見えなくなった「ヒロシマ」を炙り出した。また、芸術団体である Chim ↑ Pom は、広島上空に「ピカッ」という巨大な落書きを描き、それを写真やビデオで原爆ドームと一緒に収める『ヒロシマの空をピカッとさせる』プロジェクト(2008)を実施し、賛否両論を巻き起こした¹⁰⁸【図8】。「若者と戦争を知らない世代の関心呼びたかった」と Chim ↑ Pom が主張したように、こうしたメッセージ性の強い行動は、原爆や平和に対する無関心を可視化させ、「ヒロシマ」を改めて想起し内省化する手段であると言える。しかし、被爆者団体代表や市民から、「不安を煽る」、「不気味」や「平和の訴えにはつながらない」といった怒りの声が多く寄せられた。アート

¹⁰⁶ 日本の美術史については、北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編集『美術の日本近現代史－制度 言説 造型』東京美術、2014年、529頁、及び山本浩貴『現代美術史－欧米、日本、トランスナショナル』中央公論新社、2019年、47-58頁参照。

¹⁰⁷ 倉林靖『震災とアート－あのとき、芸術に何ができたのか』ブックエンド、2013年、68頁。また、後述する Chim ↑ Pom の表現に対し、倉林は同書で、「チンポムの作品は、私たちが原爆や原発というものに対してもつ現代の「想像力」(の欠如)を重要なテーマとしている、と思える点で、全面的な賛同はしないけれども、今後の原発(原爆)の表現の行方の議論のきっかけとなりうるような素材として、やや興味を引く」(同書、74頁)と評価している。震災や原爆、原発、社会問題をめぐるアートの役割と可能性については、本書を参考。

¹⁰⁸ Chim ↑ Pom の活動とそれをめぐる論争については、Chim ↑ Pom、阿部謙一編集『なぜ広島を空をピカッとさせてはいけないのか』河出書房新社、2009年に詳しい。

の表現において、「ヒロシマ」というテーマへの付度に向き合うべきかが、一つの課題として浮かび上がった。

これらの作品が示すように、現代アートの表現は、視覚的な側面だけではなく、体感的にも受容できるような想起の空間を提供し、アーティストや観者自身の私的な文脈における「ヒロシマ」の想起を促す。また、Chim↑Pomのような戦後に生まれた世代にとって、自分が経験していない原爆や戦争の記憶を模索することは、そうした歴史的出来事と自分の間に横たわる距離感を測り、その距離感を無化しようとする試みでもあると言える。この意味では、現代アートの表現は、「ヒロシマ」の体験と記憶を次世代に語り継ぐ方法を考える上で、非常に重要な価値を持つと考えられる。一方、『ヒロシマの空をピカッとさせる』が浴びた批判が示唆するように、「ヒロシマ」を表現するアートは、不謹慎という理由で自粛させられる可能性がある。塚田修一は、原爆をめぐるアート実践が、必ずしも被爆体験や原爆被害そのものを表現するものではないため、しばしば世間の批判を受けることがあると述べている¹⁰⁹。また、東琢磨によれば、「ヒロシマ」に関わるアートの取り組みは多いものの、インディペンデントなメディアが不在であるため、「批評の日常的で自律的な積み重ねの不在」¹¹⁰が見えにくくなる。公的領域において、「ヒロシマ」をめぐる、より自由で批判的なアート表現に対する統制や自己規制が避けられないことが示唆される。こうしたことに対して、倉林靖は、「広島経験は表象不可能」や「ヒロシマは安易に表現されるべきではない」という観点が、かえって「ヒロシマ」の表象を神秘化してしまうことを指摘している¹¹¹。むしろ「芸術は、絶対的に個人的なものであるからこそ、社会における存在意義があり、個人と社会をつなぐ接点となりうる」¹¹²と指摘している。この理由から、「ヒロシマ」についての、個人の経験にも裏付けられた複数の声を可視化させることが必要であると倉林は主張する。「ヒロシマ」という記号を風化させずに、語り継ぐために、アートを通して「ヒロシマ」の見えるものから、隠されたものや忘れられたものへとまなざしを移行することの意義を、再び確認することができる。

こうした背景のなかで、原爆の痕跡を作品に持ち込み、それを作品の素材やモチーフとして機能させる表現は、アーティストの自由な表現と「ヒロシマ」とのバランスを取りながら成り立つ。こうした表現手法は、「文脈や枠組みや背景、または新しい理論的解釈のレベル

¹⁰⁹ 塚田修一「原爆をめぐるアート実践と経験の可能性：石内都『ひろしま』の考察」『慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要：社会学・心理学・教育学：人間と社会の探究』82（2016）、45-55頁。

¹¹⁰ 東琢磨、川本隆史、仙波希望編集『忘却の記憶 広島』月曜社、2018年、18頁。

¹¹¹ 「（広島表現について）、よく広島経験は安易に表現されるべきではない、広島経験は表象不可能である、という議論に結び付けられる。だがそれを言うことはかえってヒロシマの表象の神秘化につながらないか」。倉林『震災とアートーあのとき、芸術に何ができたのか』、76頁。

¹¹² 倉林『震災とアートーあのとき、芸術に何ができたのか』、158頁。

で行われる」¹¹³という現代アートの特徴を表現すると言える。原爆の痕跡は、その意味を元の歴史的な文脈に還元させる場合に、人々の考古学的関心を引き起こし、原爆被害の記憶を直接的に喚起させる。それと同時に、アーティストが付与する新たな文脈においては、これらの痕跡は「ヒロシマ」をより豊饒なイメージに広げ、アーティストや観者が能動的にその表象の意味を探求することを可能とする。

原爆の痕跡と「ヒロシマ」を繋ぐ現代アートの一つの集大成と言えるものとして、毎年広島で開催される国際的なグループ展「ヒロシマ・アート・ドキュメント」を挙げることができる。この展覧会では、内外のアーティストが、旧広島陸軍被服支廠や旧日本銀行広島支店などの被爆建物を会場として、その空間を使ってインスタレーションを行う。この想起の空間において、人々は会場自体が被爆建物であることやそれが現存する意味を考えながら、アートを媒介にして、「ヒロシマ」を世界的な視野の下で見つめ直すことができる。キュレーターの伊藤由紀子によると、こうしたアート・プロジェクトの展開には、被爆建物に対する長期的に有意義な活用策の一つとして、「ヒロシマ」を発信し続けることが期待される¹¹⁴。柿木伸之も、アートを通じて「再生」される被爆建物は、死者の記憶を呼び覚ます空間として、さらに被爆者の記憶をほかの場所での経験と呼応させる場として甦りうると評価し、それが一つの「生存の文化の拠点」になると述べている¹¹⁵。また、写真界においても、笹岡啓子や本論文が取り上げる藤岡亜弥などの戦後世代の写真家は、「絶対非演出の絶対スナップ」によるリアリズムの原爆写真とは異なる視点で「ヒロシマ」に焦点を当て、被写体となる原爆の痕跡を再文脈化し、「ヒロシマ」を見つめ直す。これらの現代アート作品における原爆の痕跡は、市街または原爆資料館で保存される原爆の物理的証拠であるが、それだけではない。アーティストたちは、新たな意味を痕跡に付与したり、公的収集・保存されるものとは別の原爆の痕跡を収集し再提示したりすることで、「ヒロシマ」の記憶を任意に再構築する。

原爆の痕跡を作品に引用することで、アーティストたちは、記号化された「ヒロシマ」によって抑圧されたトラウマ的な基底や忘れられたものを救い出し、その痕跡をもとに新たな記憶のアーカイブを築き上げる。同時に、それらの作品の鑑賞者は、自らの視点や経験と照らし合わせながら、作品の個々の意味を見出すことができるのである。現代アートが提示する原爆の痕跡の捉え方は、過去と現在を繋ぐ重要な架け橋として、個人が原爆の体験と記

¹¹³ ボリス・グロイスは、現代アートとモダニズムを比較しつつ、モダニズムは、固定された文脈の中に新しい形式や新たな事物を加えることに対し、現代アートは不安定なものとして捉えられ、常に新たな文脈を生み出すものである。ボリス・グロイス (Groys, Boris) 『アート・パワー』石田圭子、齋木克裕、三本松倫代、角尾宣信訳、現代企画室、2017年、70頁。

¹¹⁴ 森田裕美「[歩く 聞く 考える] 旧陸軍被服支廠の活用 『場』の記憶と向き合うためにフリーキュレーター伊藤由紀子さん」『中国新聞』朝刊、2020年4月8日、<
<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=97038>> (2023年7月1日閲覧)。

¹¹⁵ 柿木伸之『燃エガラからの思考－記憶の交差点としての広島へ』インパクト出版会、2022年、222-228頁。

憶の「想起」に伴う能動的な側面を強調し、「ヒロシマ」では捉えきれない記憶を呼び起こす存在となっている。本研究では、原爆の痕跡を用いて「ヒロシマ」を語る四人のアーティスト／写真家の創作を取り上げる。写真家の石内都は、原爆資料館に保存される被爆者の服や遺品を「決して過去になれない世代最大級の傷跡」¹¹⁶として捉え直し、このまなざしによって、独自の「ひろしま」の記憶を写真を通じて構築する。フロッターージュという手法で知られるアーティストの岡部昌生は、広島市の被爆遺構や被爆樹木を擦り取り、さらなる痕跡を紙上に残す。手の動きなどの身体性を介して、岡部はこれらの痕跡に「原爆被害の証拠」を超えた意味を付与し、「ヒロシマの記憶とは何か」を問い続ける。写真家の藤岡亜弥と三田村陽は、意識的に街歩きをしながら広島市街の写真を撮影する。従来の原爆写真に現れる原爆ドームなどの痕跡の撮り方とは異なる表現を示す一方で、都市空間に潜在する意外な「ヒロシマの痕跡」をも掘り出し、それらを写真に記録することで集合的な「ヒロシマ」とは異なる記憶を語りかける。四人の制作展開において、それぞれの「痕跡」がいかなる形で表出され、それが「ヒロシマ」の想起といかに関連付けられるのか。原爆の痕跡との関わりのあり方について、作者たちは問い直そうとするのである。

小結

原爆の痕跡を作品に引用し、「ヒロシマ」を語り継ぐ現代アートの表現に向け、本章では、主な先行研究を概観し、原爆の痕跡が従来「ヒロシマ」の継承に果たしてきた役割や問題点を考察した。「被爆の体験と平和への思い」という「ヒロシマ」の思想は、戦後復興の過程において中心的な位置を占めていた。被爆した建造物や樹木、被爆者の遺品など、様々な原爆の痕跡は、公的な収集・保存・展示・継承の活動を通じて、被爆の実相を伝え、「ヒロシマ」の記憶の真正性を維持し続ける上で不可欠である。一方で、「ヒロシマ」それ自体の意味は、常に原爆の痕跡の観光資源化を行う経済的、社会的、政治的な力学のなかで紡がれる。その結果、「ヒロシマ」が指し示す被爆体験の意味は、平和のための犠牲というナショナルな被害者意識に収斂される。この平和は、人類共通の明るい願望として、原爆の暗い記憶を書き換え、特に1980年代以来の都市再開発に伴い原爆ドームを始めとする被爆建造物のなかに封じ込められる。原爆の痕跡は、こうした「ヒロシマ」の一方的な表象装置として位置づけられる。

「ヒロシマ」の意味の固定化により、それが内包しうるはずの多義的、論争的な記憶が忘却される可能性が生じ、「ヒロシマ」という記号自体の風化が懸念される。いかにして原爆の痕跡からより多様な想起を呼び起こし、人々の主体的な解釈や意味付けを促し、記憶の分有を目指すのかということは、「ヒロシマ」を語り継ぐ上で切迫した課題である。現代アートは、「ヒロシマ」の記憶を伝えるメディアの一つとして、多角的な視点から原爆の痕跡にアプローチすることができ、「ヒロシマ」の記憶に対して新たな思考の回路を作ることができる。

¹¹⁶ 石内都『写真関係』筑摩書房、2016年、49頁。

能にする。次章からは、四人の作家による作品の分析を通じて、痕跡がいかなる形で再文脈化され、どのような「ヒロシマ」を提示するのかを考察する。これにより、原爆の痕跡による記憶表象の可能性について検討する。

第二章 石内都の写真シリーズ「ひろしま」

－過去になれない被爆者の遺物の表象－

被爆者の服と遺品は、被爆時の悲慘さを提示しながら、被爆者の身体が存在を喚起させる象徴的なものとして、一人ひとりの被爆体験と記憶を伝え続ける。これらの原爆の痕跡は、単に原爆資料館で保存・展示されるだけではなく、戦後日本の写真界では特権的な被写体として、大量に複製され、広く受け入れられた。土門拳を始めとする戦後の写真家が撮影した原爆写真は、原爆投下の歴史を人々が認識する機会を提供し、同時に写真は「記憶される現在」¹として、人や時代を超えた関係性を提示する。被爆者の服と遺品を凝視し、それを撮影した瞬間から映像として物質化されるまでのプロセスは、原爆の体験と記憶を「いまーここ」の視点で捉え直す過程でもある。

「ひろしま」というテーマのもとに、写真家の石内都は、原爆資料館で保存されている被爆者の服、特に女性の服を主な被写体として撮り続けている。撮影された写真は、まるで「原爆」に関する写真とは思えないほど、色彩豊かで繊細な意匠が特徴的である。同時に、原爆資料館の展示やモノクローム原爆写真が強調する被爆の悲慘さとは異なり、石内は「肌理」という、遺物の質感やディテールの表現に関心を寄せる。写真において、被爆者の遺物のイメージは、原爆の痕跡であり、被爆者の生の証でもあると同時に、石内のまなざしのもとで、死者の遺物や原爆の傷跡を持つ品物ではないものとして、「ヒロシマ」ではない「ひろしま」の記憶を織り成す。被爆者の遺物を被写体として撮り続けてきた現代写真家として、石内都は従来の原爆写真には見られない新たな表現を創出する。本章では、石内による「ひろしま」シリーズを対象として、被爆者の遺物が写真においてどのような表象を形成するのかを考察する。

1. 原爆の記録と記憶のメディアとしての写真

1960年代に、コンセプチュアル・アートが展開されるなかで、写真は様々な「その場限り」のアート作品を記録するメディアでありながら、同時に、より多様な表現形式と役割を持つアートとして認識されるようになった。シャーロット・コットンによると、現代アートとしての写真は、記録という知的な活力とアート作品としての多義性を備え、現実の記録とは別の可能性を示している。それは、「被写体の一瞬を切り取るという従来の写真の撮り方よりも、ある出来事を演出するという行為に重点が置かれている」²ものである。つまり、

¹ 「理論的には全ての写真には、動かしがたい『日付』が、その瞬間における光の痕跡として刻印される。しかしそれは写真を『物質』として見た時の話であり、写真を『経験』として捉えるならば、それを眺める眼差しにとって、写真は常に『記憶される現在』として現れる」。港千尋『芸術回帰論：イメージは世界をつなぐ』平凡社、2012年、75頁。

² シャーロット・コットン (Cotton, Charlotte)『現代写真論－コンテンポラリーアートとしての写真のゆくえ』大橋悦子、大木美智子訳、晶文社、2010年、21頁。

写真は、「記録」という固定観念を打ち破るやり方で発展し続け、日常的な事象において撮影者独自の視点と情動を際立たせる。決定的瞬間³の記録から離れていく現代写真家は、独自の表現語法を用い、被写体を演出する方法を模索している。

原爆投下後の長崎市の写真を長年にわたり収集してきた深堀好敏は、写真を「言葉以上の言葉を持っているから、いちばん真実を相手に伝えることができるだろう」⁴と評価し、記録と証言という写真の重要性を指摘している。同様に、終戦直後の広島市では、被爆状況に関する公式の調査や記録が存在せず、GHQ による報道統制も厳しかったため、特に戦後 10 年頃から現れた原爆写真は、原爆被害の実態と被爆者の苦しみを世間に伝える上で不可欠な役割を担っていた。そのなかには、ジャーナリズム的なアプローチとは異なる視点で原爆の痕跡を捉える表現も存在する。私的な記憶の多様化や、原爆の記憶の風化といった現実に直面するなかで、写真が何を、どのように記録・記憶するのかが、これらの写真を通して問われている。

1.1 写真に見る原爆のイメージ

原爆写真については、覚書が多くある一方で、論考としてのまとまりを欠いている。そのなかで、鈴城雅文は、被爆した広島を写した写真、すなわち「原爆写真」の展開を三つの段階に分け、作家論と写真論をもとに各時代における表現の特徴を論じている⁵。

原爆投下直後の写真が少ないため、例えば米軍が上空から撮影したキノコ雲の写真や、現在広島平和記念資料館で展示されている、山田精三が府中町の水分峡入り口から撮ったキノコ雲の写真【図 9】は、原爆に関する貴重な資料であると言える。鈴城は、こうした原爆

³ 写真家のアンリ・カルティエ＝ブレッソンは、1952 年に出版した写真集において「私にとって写真とは、1 秒の何分の 1 の時間で、出来事の意味を認識し、それと同時にその出来事を表現するのに最も適した構図を見つけることである」という「決定的瞬間」を提唱した。こうした選択的、主観的な目線に基づく写真理論は、1970 年代にかけて「あらゆる瞬間に価値がある」といった批判を受けた。田中仁『『決定的瞬間』－アンリ・カルティエ＝ブレッソン』宮本隆司、八角聡仁編集『現代写真のリアリティ』角川書店、2003 年、127-144 頁（135 頁）、及びジル・モラ（Mora, Gilles）『写真のキーワード－技術・表現・歴史－』青山勝、佐藤守弘、小林美香、前川修訳、昭和堂、2001 年、36-37 頁を参照。

⁴ 草野優介「原爆・集合的記憶・写真－深堀好敏さんのライフヒストリーから－」『架橋』12(2011)、1-50 頁。

⁵ 鈴城によれば、「初発」写真は、広島と長崎に原爆が投下された直後、特に撮影者の山田清三と山端庸介によって撮影された写真を指す。原爆投下から 10 年余りたった被爆地を記録した土門拳や東松照明の作品は、「戦後」原爆写真の代表的な記録写真である。そして、1970 年以降、「現代」原爆写真が展開し始めた（鈴城雅文『原爆＝写真論－「網膜の戦争」をめぐる』、窓社、2005 年を参照）。以下では、こうした時代区分に従い、写真家の作品と結びつけながら、これまでの原爆写真の表現の特徴を整理する。

投下直後の写真を「初発」写真と呼び、特に山田の写真に潜む「得体の知れなさ」⁶に注目している。この「得体の知れなさ」は、米軍が「それが原子雲である」という認識を持って写真を記録したのとは対照的に、山田はそのキノコ雲のことを知らずにシャッターを押したということを意味する⁷。つまり、フレームの内側に、山田の意図に左右されない独自の物語が生成されている。鈴城は、撮影者を含む人々が「巨大なキノコ雲は原子雲である」ことを知る限りにおいて、この写真を原爆に関する写真として受容することができると主張し、フレームの「内側」と「外側」との間の隔たりに基づく原爆の語りと表象の難しさを指摘している⁸。

鈴城による原爆写真の発展史に従えば、写真家たちは原爆の表象不可能性を受け止めた上で、戦後すぐから、その不可能性を超える写真表現を模索し始めたことがわかる。土門拳（1909-1990）の『ヒロシマ』（1958）⁹を始めとする「戦後」写真は、いずれも戦後の「いま」を視野に入れ、フレームの「内側」と「外側」にまたがるような表現を試みる。特に、本論文第一章で考察したように、1970年代以降、広島都市復興と明るい平和記念都市の推進に伴って、原爆の記憶が風化していくなかで、写真家たちは、原爆の体験と記憶をいかにして現在進行中の時間のなかで語り継ぐのかを模索し、従来の記録としての写真は記憶メディアとしての新たな方法論を求めようになった。そのなかで、原爆の惨状そのものを写真で伝えることはもはや不可能であるため、写真家たちは被写体についての新たな考えも生み出し続けた。原爆投下後15年が経過した1961年に長崎を撮りはじめた東松照明（1930-2012）は、写真集『＜11時02分＞NAGASAKI』（1968）の後記において、「1945年8月の恐

⁶ 鈴城『原爆=写真論－「網膜の戦争」をめぐる』、14頁。「得体の知れなさ」は、「初発」写真以降の原爆写真が克服しようとするものであると言える。

⁷ キノコ雲を撮影した時の記憶について、山田は、強烈な朱色の雲を見て、「なんじゃ、あれは。きれいじゃのう」と思いながらシャッターを切ったと述べている。桑島美帆『『ヒロシマの空白証しを残す』きのこ雲撮影カメラを寄贈 中国新聞社へ元社員山田精三さん 爆発2分後捉える』『中国新聞』2022年4月10日、＜<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=118398>＞（2023年12月20日閲覧）。

⁸ 『『原爆写真』もまた、写真一般と同様、フレームという限定のうちにあるのだが、『＜写真＞の写真』であるがゆえの『無鍛錬』『無教養』によって、それらはかえってフレームの外部へと観者の逸脱をつねに挑発している」。鈴城『原爆=写真論－「網膜の戦争」をめぐる』、37頁。

⁹ 原爆投下から10年後、被爆者の身体に刻まれた「魔性の爪痕」を記録した土門の写真は、戦後の「いま」でも残されるトラウマ的な感情を伝えることで核兵器の非人間性を告発する。鈴城は、土門の写真は目に見えるケロイドを通して原爆の暴力の不可視性と想像不可能性を暴く点において、米軍の原爆投下者のまなざしや、山田の写真における「得体の知れなさ」に対する挑発的な表現である、と指摘している。『ヒロシマ』は、原爆被害の史実をより多くの人々に共有させる一方で、長い間原爆写真の基調となり、ほかの原爆写真に多大な影響を与えた。土門拳の『ヒロシマ』に関する論考は、鈴城『原爆=写真論－「網膜の戦争」をめぐる』、41-58頁に詳しい。

怖は、単なる過去の出来事ではなく、現在もなおつづいている病苦である。(中略) つまり、長崎には、＜11 時 02 分＞で停止した時と、1945 年 8 月 9 日 11 時 02 分を基点とする現在進行形の時間がある」¹⁰と書いている。原爆投下という「過去」に縛られず、それを戦後の「いま」との関係付けのなかで再認識し、追体験することの必要性を、東松は写真を通して観者に訴えかける。同時に、東松は特に熱線で溶解変形した瓶や爆風で崩壊した浦上天主堂の天使像の瓦礫など、原爆の物質的痕跡に関心を寄せた。原爆という出来事を表現することにおいて、「人物」から「事物」へのまなざしの転換も、東松の写真から示唆される。鈴城は、東松の写真が物質的痕跡の記録に大きく傾いていることは、報道という大義への懷疑と決別の意志を内包し、それまでの原爆写真とは対照的な位相を示すと指摘している¹¹。

こうした被写体の転換は、東松の写真をはじめとして、その後の作品においても顕著に現れている。「事物」を対象として、例えば石黒健治(1935-)は、1960 年代半ば以来、広島市の街の日常を継続的に記録し続ける。戦後復興に伴い、原爆の痕跡が次第に消えていくなかで、原爆の記憶が風化する懸念を、石黒は撮影した広島の日常風景を通して語り出す¹²。土田ヒロミ(1939-)は、1970 年代から被爆建物を撮影し、特に 1980 年代以降は原爆資料館での被爆者の遺品と服を主な被写体として撮影し続けてきた。土田の写真には、「すでにある『原爆』のイメージによってモノを見るのではなく、原爆が残したすべてのモノを白紙の状態で等価に見たとき、なお現代のわれわれの手もとに残るものは何かを見極めようとする」¹³という意志が込められる。写真集『ヒロシマ・コレクション』(1995)や展示において、それぞれの遺品についての解説も併記されている。写真の徹底的な記録性を強調する土田は、被爆者の遺物を、復興した街における「原爆」の見えづらさと共に風化していく記憶に対抗するような歴史の証人として提示する。同じように、江成常夫(1936-)は、「可能な限り遺品を撮り、悪魔の兵器である原爆の本質を伝えたい」¹⁴という記憶継承への関心を抱き、1985 年から被爆者の服と遺品を撮影し続けてきた。初の写真集『記憶の光景・十人のヒロシマ』(1995)では、写真と証言を収め、遠ざかる被爆体験と記憶を戦後 50 年の時点で再び呼び起す試みがなされる。

写真家たちの活動と同様に、原爆資料館は、写真家の森下一徹が撮影した 42 点の被爆者の遺物の写真と、作家の深沢一夫が取材した極めて克明な被爆証言を、『遺品は語る』(1982)と題する記録集にまとめて刊行した。遺物の細部や、被爆者の服に残った名札の刺繍などを

¹⁰ 東松照明『＜11 時 02 分＞NAGASAKI』写研、1968 年。

¹¹ 鈴城『原爆=写真論－「網膜の戦争」をめぐって』、60-61 頁。

¹² 石黒の写真については、本論文の第四章で具体的に説明する。

¹³ 「遺品が語るヒロシマ 土田ヒロミ氏の“シリーズ”第 3 弾」『読売新聞』夕刊、1982 年 8 月 5 日、7 頁。

¹⁴ 西本雅実『『この人』ヒロシマを再び撮影する写真家 江成常夫さん 遺品との対峙 病魔抱え』『中国新聞』朝刊、2016 年 3 月 6 日、＜<https://www.hiroshimapecacemedia.jp/?p=56910>> (2023 年 12 月 20 日閲覧)。

クローズアップする写真が多いため、資料館の展示に比べると、原爆被害の実態と核兵器の非人道性をより明確に伝えることができる。「展示されているどの資料からも『2 度とこうした過ちを繰り返さないで』という声が聞こえてくるような気がしてならない」¹⁵と元館長の高橋昭博が言ったように、被爆者の遺物は、原爆の体験と記憶を語り継ぐ上で不可欠な証拠であり物言わぬ証人である。

街が都市復興によって絶えず変貌していくなかで、被爆建物や被爆者の遺物などの物質的痕跡は、唯一変わることなく証言と想起を続けている。写真家たちは、原爆の記憶が風化するという事実も視野に入れながら、原爆の体験と記憶を戦後の「いま」でも忘れてはならないということを思い起こさせる。フレームの「内側」に埋もれる絶対的な「かつてあった」こととその表象不可能性が、フレームの「外側」に流れている時間と互いに浸透し合うことで、原爆の体験と記憶は、過去の出来事ではなく、過去と現在、そして未来を繋ぐ物語として語られるようになる。しかし一方で、写真家は、米軍による上空からの特権的なまなざしを回避し、原爆の表象不可能性を超えようとしても、限られた被写体に対して、撮影視角の選択と意味付けを固定化してしまうという可能性も否めない。眼前の事物しか撮れないという性質を持つ写真は、原爆投下後の歴史を克明に記録する一方で、原爆という出来事を、破壊的で痛ましい過去の歴史的な出来事といったイメージで語りがちである。観者は、写真に写る様々な被写体を原爆被害の反復される象徴として何度も読み返しなが、原爆投下の「あの日」が遠ざかることも感じる。こうしたイメージや言説によって固定された原爆の痕跡を前にして、観者が原爆の体験と記憶に主体的に関わるのが遮断されてしまう。

こうしたことは、「原爆」をテーマとする今日の写真家たちにとって、表現の妨げになると同時に、新しい思考を作り出す契機にもなる。例えば、広島を撮影する写真家の笹岡啓子（1978-）は、自分の撮影を「撮られた写真を見るという経験」¹⁶から出発すると述べている。笹岡の写真群には、原爆資料館で展示されるモノクローム原爆写真を再び撮影したものや、現在の平和記念公園周辺の風景と被爆前後の広島市街の写真を重ねることで作り出されたモンタージュ的なものもある。原爆や戦争との隔たりを持つ笹岡は、眼前の平和記念都市広島と、被爆地としての「ヒロシマ」、ないし戦時中の軍都としての「広島」のイメージを結びつけながら、原爆を批判的に再考するきっかけを作る。また、本論文の第四章で考察する写真家の藤岡亜弥（1972-）と三田村陽（1973-）は、いずれもこれまでの原爆写真を「ステ

¹⁵ 森下一徹、深沢一夫『遺品は語る』汐文社、1982 年、「巻頭言：被爆資料から声なき声が聞こえる」。

¹⁶ 高嶋慈「笹岡啓子『PARK CITY』『artscape』」<
https://artscape.jp/report/review/10137051_1735.html>（2023 年 12 月 20 日閲覧）。また、笹岡が撮影した広島の写真は、笹岡啓子『PARK CITY』インスクリプト、2009 年に詳しい。

レオタイプ」¹⁷または「記号的な原爆のイメージ」¹⁸と見なし、そうした写真のイメージがもたらした過去の忘却や抑圧を超えようとする。本章の考察対象である石内都（1947-）も、土田ヒロミと同じく原爆資料館での被爆者の遺物を被写体としながらも、自分の写真表現がまったく異色であることを主張する¹⁹。「じかに触れた被爆遺品は、今まで私が知っていたイメージとは異なる空気に包まれて、寡黙で親密な日用品として、私を迎えてくれたのである」²⁰と石内が語るように、被爆者の遺物を撮影することは、今まで知っていたイメージとは異なるもの、すなわち戦後以来の原爆写真に覆い隠され、取り残されたものを再発見する過程であると言える。

こうして、写真による記憶の表象を探究し続ける写真家たちは、従来の原爆写真における他者の記憶への関与の不可能を問いながら、様々な想起のアプローチを試みる。写真における原爆のイメージは、爆弾投下後の事実記録から、原爆投下後から数十年を経ても残されている苦痛とトラウマの表現を経て、遂に物質的痕跡を表現の対象に、「いま」を生きる人々と「原爆」との隔たりとして表象されるようになる。そして、記録メディアのみならず、記憶メディアとしても役割を果たす原爆写真において、いかにして写真家が自らのまなざしや原爆の記憶を特権化せずに伝えていくのかということは、一つの課題として立ち現れる。

1.2 原爆の痕跡の写真と「ヒロシマ」の継承

既に第一章で述べたように、原爆資料館における原爆の物質的痕跡は、資料館の秩序のもとに、各個人の体験と記憶を「私たち」という共同体としての想起へと収斂させ、国家的な「ヒロシマ」を構築するための物質的証拠として奉仕を強いられている。これに関して、四

¹⁷ 藤岡は「小さい頃から平和教育を受け、身近にあふれるステレオタイプな語りにはうんざりしてきた」と述べ、平和教育やモノクローム原爆写真から受けた被爆地・広島イメージを避けながら、独自の写真表現を模索する。森田裕美『『ひと・とき』写真家・藤岡亜弥さん 川の流れて広島 重ねる』『中国新聞』朝刊、2016年7月7日、<<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=61340>>（2023年12月20日閲覧）。

¹⁸ 干場達矢「原爆の災禍、若手の視点でー写真や映像、世代の実感リアルに」『日本経済新聞』夕刊、2015年7月27日、16頁。同記事で、美術家の鹿田義彦氏（1983-）は「災禍を疑似的に追体験させる作品をいかに作るか」を述べ、三田村などの若手写真家と同様の問題意識を抱えている。

¹⁹ 「土田ヒロミさんが広島コレクションといって遺品集を作ってます。でも私の写真とは全く違います。多分私は今まで誰も見なかった広島を基本的にカラーで撮っていて、被爆された方が身に付けたものなので、こういうこと言うと誤解されるかもしれないんですけど、実は62年前のファッション写真ですと言ってもおかしくない」。林絵梨佳「石内都×岡部あおみ」『武蔵野美術大学芸術文化学科』<http://apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/menu/artist/ishiuchi_miyako/interview.html>（2023年12月20日閲覧）。

²⁰ 石内都『写真関係』筑摩書房、2016年、49頁。

方田犬彦も、「その遺品を手にしていた者、それとともに『生きられた時間』を生きた者のことは、この過程で物語から完全に脱落してしまう」²¹と指摘している。集合的な想起を表象する点において、原爆資料館における痕跡は、それぞれの被爆体験者が見ていた「被爆の実相」を来館者に訴えながらも、本質的には匿名的な存在であると言える。それに対して、土田ヒロミや江成常夫など、被爆者の遺物を丁寧に撮影するだけではなく、証言までも克明に記載する写真家たちの活動は、被爆者の個別性を少しでも回復する試みでもあると言えるよう。

一方で、こうした原爆の痕跡の写真を通して、被爆者個人の実体験というより、観者はむしろ被爆者が戦争の被害者であるという認識を持つようになる。1980年代に全国で盛んになった戦争展運動のなかで、原爆資料館も含む一部の博物館や資料館は、被害・加害・抵抗といった戦争の様々な側面の展示に取り組むようになった²²。同じ時期の原爆写真は、土門拳や東松照明の志を受け継ぎ、原爆の体験と記憶の継承を工夫していた。「原爆の痕跡が広島街から見えにくくなったとしても、被爆者の心に刻まれた惨禍の広島は時間の経過とは関係なく、細部に至るまで生き続けている」²³と江成が述べたように、復興を遂げた広島市の市街に埋もれる地獄のような体験と記憶を語り継ぐことの必要性は、どの時代においても変わっていないどころか、むしろいっそう切迫した課題となっている。しかし、これは戦争の全体像を把握した上で原爆を捉えるのではなく、むしろ被爆者や原爆を生き延びた人々、そして戦後の「いま」を生活している人々に共有されるべき記憶、すなわち核兵器の被害者としての国民の記憶の継続であると考えられる。常に写真と一緒に公開された被爆の証言に基づくと、こうした記憶は、より強烈な印象を観者に与えることも予想される。戦後以来の原爆写真を考察する萩原弘子は、「記憶の風化に対する抵抗の写真は、皮肉にも、戦争加害者である日本の責任を無意識のうちに免罪し、ヒロシマの被害を国民の被害として意識化する視点の形成に寄与している」²⁴と指摘している。萩原の言葉通り、原爆の体験と記憶を語り継ぐ写真は、様々な被写体を収め、個々の被爆体験を伝えようとしながらも、被

²¹ 四方田は、広島市の被爆者の遺品が「ゴミとして棄てられる」と「科学的研究の材料として蒐集され分析される」という過程を経て、最終的に「公共の物語を構成する証拠物件として記念館に収められる」と語っている。「結局のところ個別性を剥ぎ取られた遺物は、科学的かつ歴史的言説のための証拠品としてガラスケース越しに陳列され、巨大な物語に奉仕するばかりとなる」。四方田犬彦『蒐集行為としての芸術』現代思潮新社、2010年、202頁。

²² 運動が盛り上がった背景には、戦争体験者が減少し戦争体験を共通の前提として語ることが不可能になるため、「モノ」を通していかにして戦争体験を継承していくのか、という危機感があった。安藤裕子「ヒロシマ・ナガサキはどのように表象されてきたかー公的記憶の変遷を辿るー」早稲田大学大学院アジア太平洋研究科国際関係学博士論文、2008年、56-57頁。

²³ 徳山喜雄『原爆と写真』御茶の水書房、2005年、47頁。

²⁴ 萩原弘子「ヒロシマからひろしまへ：石内都の写真シリーズ『ひろしま／hiroshima』に促される視線」『人文学論集』40（2022）、1-20頁（8頁）。

爆者の個人の死に焦点を合わせることで、戦争の被害者という国民的記憶の方へと向けられてしまう。

この意味では、原爆の痕跡の写真は、ドキュメンタリー的側面を持つと同時に、それが写真家の思考により語られる「真実」であるため、観者に写真家が意図したように読ませる表象の罫を秘めている。この罫こそは、恐らく今日の写真家たちが回避しようとするものだと思われる。多木浩二は、「かつての聖像は、個人的には礼拝の対象になりながら、集団的な機能、一時代の人々をある中心、聖なるものに統合する作用をもっていた。現代の消費されるアイコンの場合もパターンとしては全くおなじである」²⁵と述べ、今日の視覚世界においても、こうした聖性を帯びた「アイコン」が充満していると指摘している。多木の観点を踏まえて考えると、戦後以来の原爆写真は、様々な原爆のイメージをアイコンとして作り出してきたと考えられる。原爆の体験と記憶を刻んだ痕跡の様相は、写真という複製技術によって世間に広められ、それが原爆被害の証拠かつ核兵器がもたらした国民の被害として人々に受容される。これらのアイコンは、それらが指し示す原爆被害の記憶を繰り返し語るなかで、原爆の体験を国民の犠牲として共有させ、最終的に反核・平和の言説と直接繋がっている。原爆写真には、被爆者一人ひとりの思いを継承し、原爆被害の体験と記憶を語り継ぐと思わせる罫が潜んでおり、それは集会的＝国家的な「ヒロシマ」の保持と結びついている。

従って、被爆者の遺物はそれぞれの生きた証であるにもかかわらず、それが写真に写され、絶えず複製、流通、受容されるなかで、結局原爆資料館で展示される遺物と同じように、大文字の「ヒロシマ」の物語に奉仕するものになる。原爆の痕跡を写した写真は、資料としての価値を持つ一方で、被写体が持つ鮮明な記憶を薄れさせ、その意味を純化させる傾向を持つ。こうした原爆写真は、被写体が抱く多様な記憶を忘却することで、米山リサが指摘した「ヒロシマ」という記号の風化²⁶をもたらす。観者は、写真を通して過去への追悼的想起を行う一方で、意味の純化された「ヒロシマ」の写真において、過去の忘却を無意識のうちに受け入れることになる。

原爆投下という出来事が遠ざかるなかで、写真を通して被爆の悲惨さを語ろうとするだけでは、深い理解や共感を引き起こすことが難しくなっている。過去の歴史に埋もれた複数の個人的な物語を語り出し、世代を超えて追体験させることこそが、「ヒロシマ」の風化と忘却に抗するために、記憶メディアとしての写真の探求と認識の力を掻き立てる方法であ

²⁵ 多木浩二『比喩としての世界：意味のかたち』青土社、1988年、118頁。多木によれば、この種のアイコンは礼拝されるのではなく、絶えず消費され、私たちを取り巻くメディア環境を構成している。

²⁶ 「『ヒロシマ』は、あるときは反核、反戦、非暴力という意味での「平和の象徴」であり、あるときはネオ植民地主義への抵抗の象徴であり、現体制への批判であり、すすみゆく環境破壊への警鐘でもあった。（中略）しかし、被爆体験やヒロシマの意味を純化させ、その指示対象を限られたものへと封じ込めてしまうことによって、「風化」は加速してきた」。米山リサ『広島 原爆のポリティックス』小沢弘明、小澤祥子、小田島勝浩訳、岩波書店、2005年、vii頁。

る。戦後以来の原爆写真に通底する記録性は、写真が元々「痕跡」であることに深く関わっている²⁷。しかし、「写真のもつ力は、通常の時間の流れがただちに取ってかわる吟味の瞬間に、写真がいつも開いていることである。この時間の凍結——一枚一枚の写真の傲慢で痛烈な静止——が美の新しい、より包括的な基準を産み出した」²⁸とスーザン・ソntagが述べるように、写真に残されるのは、撮影者が意図的に捉える現実の光景だけではない。被写体との物質的な繋がりに基づく記憶の喚起と、一瞬に収まり切れない経験と記憶へ連れ戻すものが、写真における想起の可能性を支えている。写真は、複数の時空間にまたがる物語性を帯びるものとして、多様な解釈に開かれたものである。

被爆者の服と遺品を撮影する点では、石内都の写真は、東松以降、特に1970年代以来活躍してきた写真家たちの表現と共通している。しかし同時に、石内の写真における遺物のイメージは従来の表現と大きく異なり、そこに反映される美意識が「ヒロシマ」を批判的に捉え直す手法として機能している。前川修が指摘しているように、写真が発明されて以来、その表象や意味の解釈は、徐々に経験的真実と主観的な想像力、リアリズムと象徴主義などの一連の二項対立の間で捉えられるようになる²⁹。写真の力として、記録する技術として現実世界をありのままに反映するインデックス的性質と、美的対象として撮影者の想像力を現実化させ、観者の追体験を呼び起こす媒体としての価値は、イメージの表現と意味の表出において機能を果たしている。石内の「ひろしま」シリーズは、まさにこうした曖昧な境界にまたがる形で作られる作品である。石内の写真において、「ヒロシマ」における集合的、政治的語りと、被爆者の体験と記憶、そして観者の個人的な想起が交差するあり様は、写真装置の「技術的」/「芸術的」な機能に基づいて探求されている。

2. 石内都による記憶の写真：「距離」「肌理」の表現と喪失

石内都は1947年に桐生市に生まれ、横須賀市で少女時代を過ごした。大学で染織を専攻していた石内は、1975年に横浜の自宅に暗室を構えて写真家としての活動を始めた。30歳前後に自分が育った横須賀の町や建物の写真を撮って初期三部作³⁰として発表し、1979年に

²⁷ 最初期のダゲレオタイプは、被写体の姿を鏡のように銀板に留め、人々に一種の魔術的な美しさを感じさせると同時に、それが「ネガを介さずに一枚のポジ像を直接得る複製不可能な方法であった」（長谷正人『映像文化の社会学』有斐閣、2016年、11頁）ため、本質的には光の物理的な接触による痕跡であるという点が、既に世間の注目を集めた。理論的には、すべての写真は光化学的痕跡であると言える。

²⁸ スーザン・ソntag (Sontag, Susan)『写真論』近藤耕人訳、晶文社、2018年、118頁。

²⁹ 写真を語る言説は、「技術決定論と作家主義、客観的な機械の力と主観的な想像力、光学的真理と視覚的快楽や自由、実証主義的な科学主義とロマン主義的な形而上学といった両者のあいだで揺れ動き、両者を結びつけようとしてきた」。前川修『イメージを逆撫でする——写真論講義理論編』東京大学出版会、2019年、87頁。

³⁰ 『絶唱、横須賀ストーリー』（1979）『アパート』（1978）『連夜の街』（1981）は、石内都の初

女性初の木村伊兵衛賞を受賞した。その後、人間の手足、女性の遺品、広島原爆の被爆者の遺物などを対象に制作を展開し、2014年に日本人としては3人目となるハッセルブラッド国際写真賞を受賞した。被爆者の遺物の撮影は、身体の傷跡のシリーズと母の遺品のシリーズが交錯する地点で誕生したものである。

石内の活動を振り返ると、ほとんど10年ごとに撮影の対象が変わっている。30代は町の風景、40代は同年代の女性の手足や皮膚の傷跡、50代は母の遺品、60代から現在まで続くのは被爆者の遺物である。一見すれば様々な被写体であるが、一貫して表現し続けるものとして、「記憶」というテーマが浮かび上がる。最初に横須賀市を撮りに行ったということは、「思春期を過ごした土地の空気、匂い、気配が少女だった頃の私をいたく刺激し、コンプレックスを助長したその町を、もう一度しっかりと確かめたかった」³¹と石内が述べるように、思春期を過ごした横須賀に対する悪感を反芻し、自分のなかにある個人的な物語を解き放つことにあったと言える。その後、石内は生まれ育った群馬県と横須賀、そして今住んでいる東京の三つの地域にいる、自分と同じ1947年生まれの女性50人の手足を撮影した。「手と足を同い年に生まれたもう一人の私として撮影する」³²と考えた石内にとって、撮影行為は、被写体に自分の思い出を投影させる自己投影でもある。女性たちの皮膚のひび割れや皺の写真を通して、生きる一人ひとりの物語が浮かび上がると同時に、石内の個人的な記憶も「もう一人の自分」の記録によって解き放たれていく。こうした自己表現は、石内の母親や女性画家フリーダ・カーロの遺品の写真にも見られる。遺品は、石内が言う「かつてあった今はない肉体の器であり、人が生きていた時間の忘れ物」³³であるため、それを撮影することで、死者の不在を感じながら、同じ女性または人間としての自己にも意識を向け、内省を行う。

石内の作品は、彼女自身または被写体の個人的な物語でありながら、ある社会や時代の人々が共通に持っている記憶にも繋がっている。横須賀の風景や身体の傷跡を撮ることで、石内は米軍基地としての横須賀や、自分と同じく40代の女性が歩んできた時代と向き合い、ある種の共通の想起を促そうとする。こうした石内の写真における記憶の表象の方向性は、石内が重視した写真の道具的役割と、全作品を支える「肌理」という概念と切り離すことができない。

期三部作と称される。

³¹ そして、横須賀市を撮影することは、「記憶の底に沈殿していた悪感を、シャッターを押しながら吐き出す行為に似ていた」。石内都『キズアト』日本文教出版、2005年、28頁。横須賀市、人間の手と足、身体の傷跡、母親の遺品などの写真と、それについての石内の解説は、同書に収録される。

³² 石内『キズアト』、123頁。

³³ 石内『キズアト』、58頁。

2.1 石内都による記憶の表象：「距離」と「肌理」

写真は、被写体を感光材料で把握した後、それを暗室で物理的または化学的に処理し定着させるものである。石内が写真家の道に踏み込んだきっかけは、暗室作業が染物をしているのと同じ感覚であったことである。

暗室作業のプロセスは染織の水仕事と同じで、印画紙が布のような感触だ。そして何よりも使用する薬品が糸染めの色止めと現像の停止液がまったく同じだったことの驚きと発見。写真は染物なのだと³⁴。

染織を専攻していた石内にとって、写真という光学装置によって投影される像は、染料と繊維が化学的に反応して布に色を定着させる染物と同じようなものとして感じられた。その上で、「写真を撮り出すと記憶が時空を飛び越えて、次から次へと面白いほど蘇る…過去と現在が交差し、縦糸と横糸が織りなす布地のようにして写真が一枚出来上がる」³⁵と石内が述べるように、写真は純粋な「記録」と「現像」を超え、多様な記憶を表象する場にもなる。石内の作品に込められる写真的経験は、被写体の客観的な記録と、被写体へのまなざしから呼び起こされたり、隠されたりすることをもとに織り成される。

こうした記憶の想起は、被写体というインデックス的な現前と直接的に関わる一方で、写真という装置が持つ被写体との距離感とも結びついている。1970年代になると、日本の写真界では、報道写真以来の直接的な社会的メッセージ性の代わりに、距離を置いた「映像そのもの」への接近の必要性を訴える傾向が生まれ、写真によって媒介される関係性への注目が促された³⁶。1970年代後半から写真を撮り始めた石内も、こうした戦後写真の潮流とは無縁ではない³⁷。というのは、自分の写真が「記録や報道ではなく、『創った』写真」³⁸であると主張する石内は、決して戦後の日本社会とそこに生きる人間の暮らしをありのままに残

³⁴ 石内都『石内都 肌理と写真』求龍堂、2017年、20頁。

³⁵ 石内『キズアト』、28頁。

³⁶ 戸田昌子「写真表現と写真史の1970年代」緒川直人、後藤真編集『写真経験の社会史－写真資料研究の出発』岩田書院、2012年、48-84頁。

³⁷ また、飯沢耕太郎の観点によれば、1970年代から1980年代は、メディアとしての写真の黄金時代を迎え、写真の社会的影響力がいっそう高まった。「目の前にある現実が断片化し拡散していくなかで、それを描写する言葉はリアリティを喪失していく」ことを背景に、写真の表現は、当時の市民運動とも関り、言葉では把握しえない政治的・文化的「リアリティ」を生々しい物質性によって捕獲することに役立っていた。石内が1979年に木村伊兵衛賞を受賞し、その作品が高く評価されたのは、石内の写真表現が当時の写真界の志向に共鳴し合う表現であったからと言える。飯沢耕太郎『「女の子写真」の時代』NTT出版株式会社、2010年、17-26頁。

³⁸ 道面雅量「2014 平和のかたち～ヒロシマから 写真家・石内都さん」『中国新聞』朝刊、2014年8月4日、<<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=34335>>（2023年12月20日閲覧）。

す、という社会の記録を作るつもりはないからである。例えば横須賀の町を撮ることは、自分と社会との関係性を測ることであり、男女の身体を撮るのは、彼や彼女たちとの距離を写すことである³⁹。自分と被写体の距離だけを撮る石内は、その距離を正確に測るために、基本的には三脚を使わず、自然光のもとで35ミリカメラを手持ちで撮影する。「すべてのメディアは人間の心的または肉体的拡張」⁴⁰というマーシャル・マクルーハンの主張が示唆するように、石内の写真は、何かの記録と記憶を伝えるメディアである前に、それ自体が石内と被写体との距離を可視化させるものであり、石内のまなざしと被写体に近づく行為の痕跡でもあると考えられる。

一方で、石内の写真は「肌理」の表現を特徴とする。肌理とは、皮膚や木材などの物の表面の質感や模様、凹凸などの細部を指すものである。石内の作品において、肌理の概念は現像されたフィルムの独特の粒子感を始め、傷跡や衣服の襞、時間の経過にまで拡張されていく。

（被爆した）少女の身体はもうどこにもないけれど、彼女が遺した衣服の記憶は、空を飛び、宇宙のどこかにあるかもしれない記憶の星へといざない、フリーダも母も、亡くなった総ての地球人が肌理（きめ）となり、その星を形造っている。もうひとつの永遠の姿として記憶の星が宇宙のどこかにあることを願って⁴¹。

「事物の表層＝肌理」ということを踏まえると、石内の写真における肌理は、何より「傷跡」と結びつけられる。傷跡が、肌に残る生きた証であるのと同じように、被爆者の遺品も身体の傷跡の象徴として捉えられる。フリーダや母親の遺品は、時間の堆積の表象でありながら、「去ってしまった多くの事への哀惜と、生きている事への愛しさのカタチ」⁴²という傷跡を刻むものである。また、一見して傷跡や肌理とは無関係に思われる横須賀市の写真も、「風

³⁹ 加藤順子、中嶋泉「石内都 オーラル・ヒストリー 第2回」『日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ』<https://oralarthistory.org/archives/interviews/ishiuchi_miyako_02/>（2023年12月20日閲覧）、または、石内『キズアト』、103頁。石内によると、写真はへだたりしか写すことが出来ない。

⁴⁰ マーシャル・マクルーハン（McLuhan, Marshall）『メディア論－人間の拡張の諸相』栗原裕、河本仲聖訳、みすず書房、1987年、62頁。メディアはすべて人間の肉体器官の拡張と考えた。逆に言えば肉体的な機能の拡張として捉えられる技術はすべてメディアなのである。人々はメディアが発する内容にとらわれがちだが、メディアが現実を違ったかたちに再構成するものであるとすれば、形式、構造、フレームにこそ目を向けるべきだという主張が込められている。

⁴¹ 石内『石内都 肌理と写真』、21頁。石内の「肌理」については、または石内『キズアト』、114頁を参照。

⁴² 石内『キズアト』、15頁。

景の傷跡」⁴³として現れる。「亡くなった総ての地球人が肌理となる」という比喩的な表現が示唆するように、石内の写真における可視または不可視の肌理は、いずれも積み重ねられた時間を表象するものであると考えられる。しかも、この堆積した時間は、単に過去と現在という時間の継起だけではなく、生と死にまたがる存在として、空間的にも厚みを持ち、追憶を抱えている。

ロラン・バルトによる「ストゥディウム」と「プンクトゥム」の論考によれば、写真は根源的に時間の痕跡としての性質を有する⁴⁴。バルトの主張によると、写真はただ一瞬の記録であるため、何かを想起させるというより、むしろ現に見ているものが確実に存在したということを証明するだけである。この場合、写真から捉えられる時間は、記録された「瞬間」であり、インデックスの性質に基づく時間性として現れるのである。こうしたストゥディウムにまつわる時間性は、写真に写されたものから直接読み取ることができ、写真が「被写体が実在した」ことの証明であることを保証する。一方で、感情や記憶の喚起は、プンクトゥムとしての写真を通して可能になる。プンクトゥムとしての時間は、特に歴史的な写真において顕著になり、被写体に圧縮された時間と、被写体が迎えた絶対的な終末を含む⁴⁵。この二種類の時間に基づき、写真は、単に記録された瞬間によるものではなく、そこには見えていない場にまつわる想起と想像を通して読み取ることにも可能になる。

厳密に言うと、石内の写真は歴史的な写真とは言えない。しかし、とりわけ亡くなった者の遺品や服の写真は、その持ち主が死に向かいつつ生きている姿を想像させると同時に、彼らが既に亡くなったということを語る。こうした写真は、バルトが言う歴史的な写真と同じようなプンクトゥムとしての時間を内包するのではないかと考えられる。そして、プンクトゥムとしての時間は、様々な肌理に埋め込まれ、直接的に可視化される。石内の写真において、被写体の痕跡と、石内と被写体との距離や関係性の反映として残される石内のまなざしと身体的行為の痕跡、そして肌理として提示される流動し、堆積した時間の痕跡が重なることで、過去の想起に関する一つの情動的な空間が生まれる。原爆の記憶に向き合う撮影活動にも、こうした肌理＝プンクトゥムとしての時間に基づく記憶表象の独自性を感じ取るこ

⁴³ 米軍基地を抱える横須賀市は「戦場へ直行する機能をもたされた傷だらけの町」として、戦場の風景の傷跡であると同時に、石内自身の思春期の心象風景の傷跡とも言える。石内『写真関係』、112 頁。

⁴⁴ 「ストゥディウム」は、被写体の様子や構図など、写真においてコード化されたものである。それに対して、「プンクトゥム」は、コード化されず、撮影者による意図的なものではない。以下の「ストゥディウム」と「プンクトゥム」についての説明は、ロラン・バルト (Barthes, Roland) 『明るい部屋－写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1997 年、40-71 頁を参照。

⁴⁵ 「もはや形式ではなく、強度という範疇に属する新しいプンクトゥムとは、『時間』である。(中略) 歴史的な写真の場合、これが鮮やかに読み取れる。そこでは『時間』の圧縮がおこなわれ、それはすでに死んでしまった、と、それはこれから死ぬ、とが一つになっているのだ」。バルト『明るい部屋－写真についての覚書』、118-119 頁。

とができる。それはまた、複数の「かつてあった」がもたらす感情的な喪失、個人の思い出と時代との共鳴といった、石内が今までに取り組んできたテーマの集大成とも言える。

2.2 石内都の写真における原爆の痕跡の位置づけ

石内が被爆者の遺物を撮りはじめたのは、出版社からの依頼があったからである。原爆資料館で保管された被爆者のワンピースやブラウスに心を揺さぶられ、19000点の被爆者の遺物のなかから、これまで誰も目を向けなかった、とりわけ女性が纏っていた服を選んで写真を撮り、最初の一冊『ひろしま』(2008)を刊行した。その後もカメラを止めずに、年に一度、広島に赴いて、毎年新しく寄贈された被爆者の遺物を撮り続けている。二冊目の『From ひろしま』(2014)は、新着遺物の写真と『ひろしま』から抜粋した代表的な作品から成る写真集である⁴⁶。「写真集のプロジェクトで始まった広島の写真は、本が出てしまえば終了するはずだった」⁴⁷と石内は思っていたが、現在では、被爆者の遺物を撮ることにライフワークとして取り組んでいる。

飯沢耕太郎は、「ひろしま」シリーズを「プライベートな記憶や関係性へのこだわりからパブリックなイメージに踏み込みはじめている」⁴⁸として、石内の活動の重要な転換点と見なし、公的な物語を私的な方法論によって再解釈するアプローチを指摘している。しかし実際のところ、常に身近な個人史的な物語を表現してきた石内にとって、「原爆」という大きなテーマに向き合うことは挑戦である一方で、従来の撮影活動とも繋がっていると言える。デビュー作であった『絶唱、横須賀ストーリー』(1976-77)は、横須賀で過ごした幼少期と思春期との距離を模索しながら、その身体的、精神的な成長の記憶や、町に対するネガティブな感情を反芻することで、「私の横須賀」を生成する試みである。同じように、「ひろしま」シリーズは、広島/「ヒロシマ」をカメラで何度も見つめ直すことで、その記憶を繋ぐ石内自身の私的な物語である。それは、「被爆した人たちの遺品のひとつひとつが私の個人的な現実と交わり、過去から少し離れた距離の在り方で、私の『ひろしま』は生み出されていく」⁴⁹ことである。また、被爆者の遺物を撮影することは、母親の遺品を撮影する『マザーズ』(2002)の延長線上にも位置づけられ、死者との対話を追求したいという石内の意志に照応する。

「ひろしま」において、石内は自分の作風を踏襲しつつ、今までの原爆写真とは異なる表現の趣向を示している。具体的には、石内は「一人の女の子の死について考えたい」⁵⁰とい

⁴⁶ 現時点で、「ひろしま」は三冊の写真集として存在する。もう一冊はアメリカで刊行されたものであり、写真の枚数と内容が日本で出版した二冊と少し違って見える。

⁴⁷ 石内『写真関係』、51頁。

⁴⁸ 飯沢『「女の子写真」の時代』、25頁。

⁴⁹ 石内『写真関係』、51-52頁。

⁵⁰ 石内は「これまで原爆の死というのは、何十万人という『集団としての死』として語られてきた。でも私はたった1人の女の子の死について考えたい、この作品はそこから始まりました」と

うことから始まり、特に被爆者の服の糸や模様、遺品の意匠的特徴などの肌理に焦点を合わせたり、誰か着ている姿を連想できるように服を配置したりして、その質感が出るように意識しながらカラーで撮影した【図 10】。写真集や展覧会では、遺物の持ち主の情報は記載されず、写真だけが提示された。従来の原爆写真や原爆資料館の展示は、主に被爆者の遺物を物言わぬ証拠として扱い、それを通して被爆の惨禍を呼び起こすことに主眼を置いていた。こうした客観的で冷静な視線と比べ、「ひろしま」シリーズにおいて、遺物は被爆当時の体験と記憶を蘇らせるための媒介というより、石内のなかにある「私のひろしま」を表現するための、極めて主観的で恣意的に使用できる道具としての役割が重要視される。原爆をテーマとした写真、とりわけ被爆者の遺物に焦点を当てた写真家は石内が最初ではないが、石内の写真には原爆の記憶の想起に関する新たな方法論と、そうした想起を支える遺物に対する新たな視点からの解釈が込められている。

こうした「ひろしま」シリーズに込められた石内の意匠を読み取るために、これまでに発表された評論や研究が有益な示唆を提供している。例えば、吉原美恵子は「石内は、決して美しいものへ目を向けてきたわけではない。しかし、その作品には、生き抜くことへの称賛がにじんでいる」⁵¹と述べている。遺物の鮮やかな色彩が、人々が生きていたことの尊さと、確かに存在していた一つひとつの命のすばらしさを伝えていくことを評価している。原爆写真にあまり見られなかった色彩が注目される一方で、より多くの研究は「肌理」に関心を寄せる。日本文学研究者のジェフリー・アングルスは、「石内さんの写真は単なる歴史資料ではなく、現代に撮られた創作であるが、どの写真集も、時代と時代が物と身体に残す『シミ』を取り上げているから、見る度に、過去と現在の関係について考えるようになる」⁵²と指摘している。シミは、シャッターを押した時までに被写体が経てきた時間の堆積＝肌理として理解できる。アングルスの言葉から、石内は、被写体の客観的な記録を呈示するのではなく、「私にはこう見えている」という自分の現時点の思考を、シミの重層的な時間と重ね合わせることで、被写体に新たな意味を付与するのである。アングルスと同じように、塚田修一も石内の写真における「時間の堆積」に注目するが、特に観者による受容に重点を置き、肌理の時間性の表現が「ヒロシマ」の継承に果たす役割を考察している⁵³。塚田によると、

述べている。国際文化会館企画部「声なき声に寄り添って－アートが紡ぐ、戦争と人間の記憶」『国際文化会館』<<https://www.i-house.or.jp/programs/ihj-world08/>> (2023 年 12 月 20 日閲覧)。

⁵¹ 吉原美恵子「現代美術の可能性：手をめぐって」『徳島大学大学開放実践センター紀要』24 (2015)、57-61 頁 (58 頁)。

⁵² ジェフリー・アングルス (Angles, Jeffrey)「歴史のシミ」石内都『石内都 肌理と写真』求龍堂、2017 年、18 頁。

⁵³ 塚田修一「原爆をめぐるアート実践と経験の可能性：石内都『ひろしま』の考察」『慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要：社会学・心理学・教育学：人間と社会の探究』82 (2016)、45-55 頁。塚田が使う「ヒロシマ」の表記は、集合的な記憶ではなく、原爆の体験と記憶として理解される。

「ひろしま」シリーズは原爆という「かつてあった」ことの客観的な説明ではなく、「いまここ」を捉える記憶実践と位置づけるべきである。観者が読み取るのは、遺物の持ち主の死というより、彼らの身体的イメージが各々の遺物に付着し、石内がシャッターを押した瞬間まで存在してきた時間である。過ぎ去った原爆の体験に焦点を合わせ、「ヒロシマ」の継承を唱える従来の原爆写真に対して、石内はそれとは異なる時間の位相を作り出す。

肌理の果たす役割が注目される一方で、一部の考察は、肌理に刻まれた美意識にも目を向けている。アングルスは論評のなかで、シミが内包する時間性について論じると同時に、「歴史のシミ、すなわち過ぎ去った時間の跡形には、時々特別な美しさがある」⁵⁴と述べている。石内の作品において、原爆という過去のトラウマ的な記憶の想起と美的表現との矛盾が解消されることが示唆される。こうした石内の美意識の表現について、萩原弘子は更に詳しい考察を行う。萩原の主張によれば、石内の作品における美意識は、儚さの圧倒的な美ではなく、永続的な空間としてのモダン都市広島を追求する哀愁的な感情である。特に「洋服」を主とした女性の服は、日本の近代工業化の最盛期を反映するため、帝国としての繁栄と、服の血の染みが示す帝国の崩壊という対照的なイメージを呼び起こす⁵⁵。萩原の観点から考えると、石内が撮影した被爆者の服の写真は、原爆被害の記憶だけではなく、帝国日本に関連する記憶の喪失も取り上げ、原爆や戦争をめぐるより多角的な思考を生み出すことが期待される。

多様な想起を呼び起こし、一義的な意味作用を持つ「ヒロシマ」を打ち砕くという点について、四方田犬彦はさらに別の示唆を提供している。四方田は、石内が撮影した被爆者の遺物の写真を「広島に聖ヴェロニカの布」と喩え、被爆者の痕跡としての真正性を強調する。それは大文字の歴史に奉仕する証拠物件ではなく、母親の遺品のような身近な存在になり、同じような服喪の感情を求めるようになる⁵⁶。原爆資料館での展示と比べ、石内は被爆者の遺物を撮影することで、その遺物を匿名的で集合的な言説から切り離し、個別的で多様な想起を取り戻すことが示唆される。

実際に、石内が写真集のタイトルに平仮名の「ひろしま」を選んだことは、「何十万人という集団としての死」や従来の原爆写真のイメージ、すなわち記号化された「ヒロシマ」か

⁵⁴ アングルス「歴史のシミ」、18頁。

⁵⁵ 萩原「ヒロシマからひろしまへ：石内都の写真シリーズ『ひろしま／hiroshima』に促される視線」、12頁。論考の出発点として、萩原はキュレーターのレナ・フリッチの観点を取り上げる。フリッチは、「ひろしま」シリーズを日本の伝統的な美意識の産物と見なし、「儚さの圧倒的な美」があると評価している。萩原は、こうした立場は原爆投下の事実や原爆犠牲者の窮状を回避する無責任な表現であり、西洋のオリエンタリズムなまなざしであると批判している。

⁵⁶ 四方田『蒐集行為としての芸術』、201-212頁。「服喪の感情」は、「個性性とは無縁である」と見なされていたものが、匿名でありながらも個別であるみずからを主張し出した時、写真は記録とも記憶ともつかないところで、観る者の想像力を強く喚起する」と四方田が示唆するように、個人の死を受け入れるような喪失感や哀愁の情緒として理解することができる。

らの逸脱を示すためである。平仮名の「ひろしま」は、「商品化された昨今のくふるさと」概念—子どものような純粋さと、慈愛に満ちた母性的・家庭的空間—を最もよく伝達することができる⁵⁷表記として、観光誘致といった文脈において頻繁に使用される。こうした母性と郷愁に満ちた「ひろしま」の表記と同様に、石内が「ひろしま」を使うのは、これまでの原爆のイメージは「男たちの被写体の歴史」としての側面が強かったため、それとは異なる「女性視点のひろしま」を構築したいためである⁵⁸。また、福間良明も戦争体験論をめぐる男性優位性を指摘し、戦争の語りが「男」の戦場体験に根差し、戦争を論じる姿勢そのものも武士道的な男性性を帯びると指摘している⁵⁹。石内による「ひろしま」はこの意味において、原爆や戦争の語りに欠落したジェンダーの視点を補い、記憶を引き出す余地が残されていることを告げる。

石内が語ろうとする「ひろしま」とは何かについて、まだ明確な結論には至っていないようである。だが、「ひろしま」シリーズをめぐる石内の解説や先行研究を踏まえると、石内が撮影した被爆者の遺物は、死者の個別性を回復させ、個人としての原爆の体験と記憶を丁寧に想起させる可能性を秘めていることが分かる。また、色彩と石内独自の美意識をもとに、被爆者の遺物は、原爆の証拠物でありながら、身近な故人の遺品に近づくようなものとして、原爆の非体験者である石内の恣意的な想起を投影するものになっている。しかし一方で、「遺族から遺品とともに死者の記憶を託されている気持ちになる」⁶⁰と原爆資料館の元館長である志賀賢治が述べるように、被爆者の遺物は、被爆者が生きていた痕跡でありながら、原爆がもたらした無惨な死の痕跡でもあるため、それが超時空間的な普遍性を持つとは断言できない⁶¹。だとすると、石内の写真を通して、観者が被爆者の遺物を身近な故人の遺品のように扱い、その写真を石内個人の「ひろしま」として認識するための普遍的メディアと

⁵⁷ 米山『広島 原爆のポリティックス』、82 頁。

⁵⁸ 石内は「広島はたくさんの人が撮っているわけだけど、今までは土門拳から始まって、ずっと男たちの被写体の歴史なんです」と述べ、モノクローム写真には見たことのない被爆者の遺物の美しい模様に魅了され、「『ひろしま』の女文字はその美しい姿を全世界に向けて表明した」と説明した。小林英治「遺品を撮る写真家・石内都『他人の痛みは誰にもわからない』」『CINRA』＜<https://www.cinra.net/interview/201508-ishiuchimiyako>>（2023 年 12 月 20 日閲覧）、及び石内『写真関係』、58 頁を参照。

⁵⁹ 福間良明「『体験』と『記憶』を生み出す磁場—戦後と冷戦後の位相」蘭信三〔他〕編集『言説・表象の磁場』岩波書店、2022 年、1-22 頁（10-11 頁）。

⁶⁰ 志賀賢治『広島平和記念資料館は問いかける』岩波書店、2020 年、229 頁。

⁶¹ 広島原爆資料館の遺品について、奥田博子も「原爆遺品は、いかなる展示構成においても、それを所有していた故人を原子爆弾によって殺された人々のアイコンとする機能がある」（奥田博子『原爆の記憶 ヒロシマ／ナガサキの思想』慶應義塾大学出版会、2010 年、122 頁）と指摘している。四方田が言う「広島聖ヴェロニカの布」と同じように、遺物の写真が被爆者の痕跡としての真正性が示唆される。

して受け入れることは、いかにして可能なのか。

そこで浮かび上がってきたのは、原爆資料館の文脈から脱出し、断片的なものとして存在する原爆の痕跡である。遺物にまつわる持ち主や家族の記憶が集合的な「ヒロシマ」の語りに回収される点では、被爆者の遺物は、アライダ・アスマンが指摘する「記号的ではない歴史の遺物」⁶²として捉えることができる。この種の遺物は、それ自体が歴史的な証拠として機能すると同時に、ある共同体的な想起を表象することも可能である。被爆者の遺物は個人が原爆被害を受けた証拠でありながら、文脈に応じて、国民の被害の表象であり、核兵器の暴力を表現するものであり、平和を祈念する象徴でもある。被爆者の遺物に込められる個人の物語が資料館における記憶の秩序のもとで捨象されるため、これらの記憶の語りが可能になる。同時に、被爆者の遺物をより本質的に考えると、それは人間活動の痕跡、かつ原爆が残した痕跡である。私たちはこうした痕跡を通して、その持ち主の生前のすべてを知ることができず、原爆という歴史的な出来事に関しても断片的な情報しか得られない。被爆者の証言は、遺物が伝えきれない情報を補足することができるものの、証言がなければ、被爆者の遺物は、それが属する元の文脈において不完全な語りのみを抱えることになる⁶³。断片としての被爆者の遺物は、それゆえ異なる文脈に組み込まれ、複数の想起を呼び覚ますようになる。一方で、写真は19世紀後半に普及して以来、記録性のみならず、芸術性も徐々に主張するようになり、様々な分野における表現の可能性を模索し続けている⁶⁴。被爆者の遺物とそれに伴うトラウマ的な体験を記録するというより、その美しさを表現するための「ひろしま」の文脈の構築は、写真表現という側面から見ても可能である。

こうして、被爆者の遺物は、その断片的な性質から自由な関わりが可能である。石内のまなざしのもとで、被爆者の遺物は、「決して過去になれない世界最大級の傷跡を持つ品物」

⁶² アライダ・アスマン (Assmann, Aleida) 『記憶のなかの歴史 個人的経験から公的演出へ』磯崎康太郎訳、松籟社、2011年、240頁。アスマンは、記号として過去を指示する三つの形式を指摘している。「記号的ではない歴史の遺物」は、「帰属する歴史が語られるべきものとなったときによりやく、その歴史の一部として口を開くことになる」。ほかの過去の物象化形式に関して、同書239-242頁に詳しい。

⁶³ アスマンは、写真を記憶のメディアとして考察する時に、「写真の傑出した尽きることのない記憶は、枠組みを与える伝達的な叙述テキストが途切れると、すぐに幻の思い出として、独自の生を送るようになる」(アライダ・アスマン (Assmann, Aleida) 『想起の空間—文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007年、264頁)と指摘している。この意味では、「痕跡の痕跡を残す」被爆者の遺物の写真において、より多様な記憶の表象が可能になると考えられる。

⁶⁴ 「現実世界の延長という意味で重視されてきたリアリズム表現から解放されたという事実は、これまで別の角度からリアリズムという立方体を凝視していた写真と絵画が同じ側面、すなわち細部にこだわらないという新たな方法論の展開で軌を一にしていくこととなる」。打林俊『写真の物語—イメージ・メイキングの400年史』森話社、2019年、266頁。

⁶⁵として、時間感覚の倒錯を帯びている。そのため、石内の「ひろしま」を理解するために、まず被爆者の遺物がいかにして「過去」から逸脱するのかに注目しなければならない。これまであまり取り上げられてこなかった「被写体」の視点に基づき、石内の「写欲」⁶⁶を具体的に検討することで、被爆者の遺物が語る「ひろしま」の記憶に触れることができる。

3. 『ひろしま』における痕跡と「ひろしま」：被爆者の遺物の表象と想起

「ひろしま」シリーズの写真からは、悲惨さや苦しみを直接的に喚起させるイメージはあまり感じ取れない。既に述べたように、「ひろしま」の写真は、被爆者の遺物の客観的な記録ではなく、むしろ石内自身のまなざしと身振りを抜きにしてはその本質的な姿を捉えることは難しい。石内の言葉によれば、それは過去になれない痕跡である。以下では、石内の写真集『ひろしま』に収録された写真において、こうした過去になれない痕跡の生成を考察する。

3.1 被爆者の遺物の写真表現：「いまーここ」のリアリティの構築

『ひろしま』に収録された作品には、被爆者の服などの代表作だけではなく、被爆で真っ黒に焼けた弁当箱や腕時計などの日用品も含まれている。被写体の本来の色調を再現するために、すべての遺物をカラー写真で撮影しているのが特徴である。

3.1.1 モノクロからカラー写真への転換

かつて石内は、「肉眼では決して見えない白と黒の世界、白から黒へ無限の階調とも言えるグラデーションは見事な色彩でもある。現実的でない色彩に置き換えられた写真こそが、偉大な創造力の源だ」⁶⁷と語っていた。暗室作業が大好きだったゆえに写真を撮り始めた石内にとって、モノクロームは自分の撮影の原点であると言える。例えば横須賀の撮影において、石内は意識的かつ意図的に、重厚感やクールな雰囲気を帯びているモノクロ画面を媒介として、荒々しい粒子によって時間の質感を表現し、遠い昔の思春期の記憶を記録していた。「古さ」や「過去」と関連付けられるモノクローム写真の性質⁶⁸は、過ぎ去った日々を回想

⁶⁵ 石内『写真関係』、49 頁。

⁶⁶ 「写欲」は、写真を撮る意欲だと理解され、汎用性が高いカメラ用語である。初出典は定められないが、濱谷浩は土門拳の写真を分析した際に既に「写欲」という語を使って、「その多くはハヤリモノに刺激されての写欲といった程度ではないか」と考え、写欲を実現するために、「自己の良識と知性によって人間世界に飛びこむべき」ことが必要であると指摘した。大平剛「土門拳の写真論」『帯広大谷短期大学紀要』50（2013）、1-10 頁。

⁶⁷ 石内『写真関係』、18 頁。

⁶⁸ モノクローム写真における時間性については、谷川真美「現代美術におけるモノクローム写真の意味」『映像学』61（1998）、5-16 頁、及び郭軼佳「モノクロ写真の構造についての考察ー形式から内部へ」『千葉大学大学院人文公共学府研究プロジェクト報告書』330（2018）、43-58 頁を参

することにも相応しいと言える。しかし、母親の遺品である赤い口紅【図 11】を撮影した際に、石内は「モノクローム写真と気持ちのズレが生じてしまう」⁶⁹ことに気づき、カラー写真に転向した。

なぜ長い間付き合っていたモノクローム写真との間にズレが生じたのだろうか。それはただ審美的なこだわりだけによるものではないと考えられる。肌理に関連付けられる「傷跡」について、石内は、「皮膚に刻まれた傷跡は時の形であり、過去の物語であり、命の印でもある。傷跡を表現するための在り方としては、モノクロームしか考えられなかった」⁷⁰と述べている。傷跡は、身体に残る生きた証であり、過去の物語であるため、モノクロームで表現される。横須賀市や傷跡の写真が示唆するように、「被写体＝過去のもの」とすることとモノクローム写真との間に、ある種の呼応関係を読み取ることができる。この意味では、母親の遺品は過去のものではないからこそ、モノクローム写真との違和感を石内は感じ取ったことが考えられる。『マザーズ』を母と対話を積み重ねる場とする石内のまなざしのもとで、遺品は、「かつて－あった」の絶対的な死の表象ではなく、「いま－ここ」で自分と共有している時間を持つ生の表象へと変わるのだと考えられる。眼前にある風景をそのまま受け止めようとする時に、色彩が目に入ってきたことは至極自然なことである。

一方、石内はモノクローム写真を作り物と見なし、それが「現実の色ではないという意味において虚構です」⁷¹と評価した。この意味では、横須賀の風景や身体の傷跡などは、「かつて－あった」の痕跡でありながら、そのイメージが実在したかどうかは、ますます不確定になる。石内の写真において、客観的な事象の痕跡であると同時に写真家による作り物であるという二重性は矛盾しない。価値が視線に含まれているという石内の考えが示唆するように、写された痕跡によって、その痕跡を作り出す「いま－ここ」の現実を喚起させることこそが、石内の写真の実在性を根拠づけると考えられる。しかし、遺品のような眼前の「いま－ここ」の事象を記録する場合、こうした実在性は単に石内が投げ出すまなざしや、カラー写真が持つ現実味に由来するだけではない。フリーダの遺品を撮影した時、石内は「遺品を通して、彼女の匂いや体のかたち、皮膚感覚、身体的なものも含めて感じる事ができた

照。また、飯沢耕太郎は、「カラー写真の特徴は、モノクロームが多くの場合、象徴的、詩的な表現に傾きがちなものに対して、即物的、散文的なことである」（飯沢耕太郎『東京写真』INAX 出版、1997 年、92 頁）も指摘している。

⁶⁹ 石内『写真関係』、18 頁。

⁷⁰ 石内『写真関係』、18 頁。

⁷¹ モノクローム写真の虚構性について、石内は「写真はモノクロだから全然違った次元になるわけですよ。写真は真実ではなくて作り物というのが私はすごくありますので、ドキュメンタリー的なものに対して不信感がある。それはそれで構わない。（中略）フレームはその人の目であり、視線はもう価値がそこに含まれているという意味であり、現実のひとつであっても真実であるのかどうかはわからない」と語る。林「石内都×岡部あおみ」を参考。

というか。やっぱりそういうリアリティーがないと、シャッターが押せないですから」⁷²と語っている。また、被爆者の服に向き合いながら、「私がこの時代に生きていたら、もしかしたらこれを着ていたかもしれないというリアリティーが生まれる」⁷³と感じ取る。石内の言葉から、死者の遺品の写真が持つ実在性は、何より被写体の「肌理」が帯びているリアリティーの感覚に根差していることが浮かび上がる。その上で、「光は嘘をつかない」⁷⁴という写真の痕跡性に基づき、色彩豊かに記録されることで、遺品の様子は、いっそう「いまーここ」の忠実な痕跡として現れてくる。

自然光だけで撮影する石内は、カラー写真を通して、遺品の自然な状態とリアリティーを求めている。「かつてあった」の痕跡であり、絶対的な死を表象する死者の遺品において、それぞれの持ち主がまるで眼前に姿を現すかのようなリアリティーが生じうる。こうした死の表象ではない遺品を写す行為は、「ひろしま」シリーズにおいても引き継がれる。

3.1.2 「過去になれない」被爆者の遺物

石内は、焼け爛れて、強烈な過去性を持つ被爆者の遺物を決して過去になれないものと見なし、「死ではなく生、美しいからこそ、宙に浮いているようなイメージ」⁷⁵として写し続ける。写真は、従来の原爆写真における被害の表現とは異なり、美を中心とする表現に転換していく。しかし同時に、「ひろしま」シリーズは、「美しすぎる」や「原爆を美化してはいけない」といった理由で批判を受けた⁷⁶。被爆者の遺物の写真と美学との組み合わせは、これまでの原爆写真にはほとんど見られなかった表現である。

東松照明の写真から、遺物の写真の一般的な構図が見られる。例えば、東松が写した長崎の原爆で止まった腕時計【図 12】は、原爆投下の直接的な証拠となり、世界平和や核廃絶などの象徴的存在として知られる。モノクローム写真であるため、画面は抑制された簡潔な表現となり、中心に置かれた悲劇の瞬間を刻んだ時計がモニュメントのような存在感を持っている。東松は、原爆による悲惨の持続性を訴えるために、それを自分が経験したトラウ

⁷² 小林「遺品を撮る写真家・石内都『他人の痛みは誰にもわからない』」。

⁷³ 国際文化会館企画部「声なき声に寄り添ってーアートが紡ぐ、戦争と人間の記憶」。

⁷⁴ 「我々は、光の作用は嘘をつかないという特別な思い入れを持っている。光の直接作用が特別視されることは、絵画の始まりに関する Plinius の記述によく現れている」。本庄知「写真について」『日本画像学会誌』39.2 (2000)、66-74 頁 (67 頁)。光は嘘をつかないことへの確信は、対象の光学的な痕跡としての写真の本質に依存する。

⁷⁵ 佐藤美玲「ひろしまの遺品“美しい”傷跡みつめる 石内都写真展『Postwar Shadows』ロサンゼルス、ゲッティー美術館で始まる」『U.S. FrontLine』 <
https://usfl.com/2015/10/news_articles/89667> (2023 年 12 月 20 日閲覧)。

⁷⁶ 佐藤「ひろしまの遺品“美しい”傷跡みつめる 石内都写真展『Postwar Shadows』ロサンゼルス、ゲッティー美術館で始まる」、または国際文化会館企画部「声なき声に寄り添ってーアートが紡ぐ、戦争と人間の記憶」を参照。

マ的な出来事のように感じ取り、内省的な姿勢を写真に投影した⁷⁷。多木浩二は、東松が撮影した腕時計について、「そのとき起こったこと——核爆発——が時間を超えた超越であること、その超越が核物理学によって物質から引きだされたという認識にまで達する」⁷⁸と評価している。「超越的なもの」は、まさに東松が主張した内面化された原爆の記憶に相当するものである。モノクローム写真を通して、こうした惨禍の記憶を喚起させる写真にどこことなく漂う静けさと哀愁は、観者を過去の時空間に連れていく。過去の救済と追悼は、色彩が一切なく、時間が止まってしまった腕時計という死の影により可能となる。

東松の写真表現とは異なり、石内が撮影した広島の手時計【図 13】は、針が止まっているかどうかははっきり見えず、代わりに水色の背景色や自然光が透けたガラス玉のような時計の表面、焼け焦げたバンドが目映る。もう一枚の写真の時計【図 14】は、針さえも持たない。黒く焼けてしまった時計の表面は被爆の証でありながら、原爆の文脈を抜きにしてみれば、チェーンの飾りの美しさが画面の大部分を占め、孤立した白い背景に置かれたこの腕時計は、まるで時代を経た中古の腕時計のようである。腕時計だけではなく、写されたほかの遺物も被爆者の遺物であるかどうか、時にはイメージから容易に判断できない。というよりはむしろ、それらの遺物は原爆の直接的な痕跡でもなければ原爆や核戦争の象徴記号でもなく、ただ美があるものとして現れる。石内のまなざしのもとで、被爆した時計を含む原爆資料館の遺物は、フリーダや母親の遺品のような身近な人々の品物であり、歴史上の出来事に関する資料ではない⁷⁹。しかも、それらはいずれも美しく見えるものである⁸⁰。石内は撮影を重ねるなかで、自分なりの美意識を表現しながら、被爆者の遺物を「いま—ここ」の時空間へと引き寄せる。被爆者の遺物は、私たちの身近な存在になるため、リアリティを伴うと同時に、大きな喪失感の代わりに、親近感を持たせる。

色彩豊かな被爆者の遺物のイメージを通して、遠い過去の原爆の物語と私たちとの間の体験／非体験の大きな断絶も解消されうる。モノクロームの原爆写真を AI 技術でカラー化する渡邊英徳は、「被写体が備えていたはずの色彩を可視化することによって、過去にも、

⁷⁷ 東松照明、今福龍太「長崎の美術—写真/長崎」展開催記念 対話：長崎の『時』 東松照明×今福龍太『長崎県美術館 研究紀要 No.2』2 (2009)、5-29 頁。

⁷⁸ 多木浩二『写真論集成』岩波書店、2003 年、245-246 頁。多木浩二による東松照明論「東松照明の軌跡」については、同書 224-263 頁に詳しい。

⁷⁹ 「『資料としての遺品』ではなく、普通の女の子たちがいつもと変わらない生活を送っていたのを目の前に見たわけです」と感じた石内は、「私はこれらの遺品を『資料』として撮っているわけではない」と語り、同時に何よりも美しさを意識して「ひろしま」を作ると述べている。国際文化会館企画部「声なき声に寄り添って—アートが紡ぐ、戦争と人間の記憶」。

⁸⁰ 原爆資料館で遺物を見た石内は、「私が驚いたのは、広島ってモノクロームのイメージでしょ？ でも遺品の色はすごく綺麗だし、模様はかわいいし、デザインも素敵だし」と語り、遺物の模様が土門拳らの写真から受けた印象とは異なることに驚いた。小林「遺品を撮る写真家・石内都『他人の痛みは誰にもわからない』」。

現在と変わらない日常があったことが実感しやすくなる。(中略) 遠い昔のできごとが同時性を備えて、現在の日常と地続きになり、自分ごととして感じられるようになる」⁸¹と述べている。石内の写真においても、カラー写真のリアルな色彩を媒介にした被爆者の遺物は、ただ目の前のリアリティであり、今生きている人々の身近にあるような物として捉えることが望まれる。しかし、被爆者の遺物が過去になれないものになることは、こうした色彩が与える時代性というよりも、色彩を通して可視化された時間の経過と密接に関係している。腕時計の表面には、薄い石材やガラスが積み上げられた細かな凹凸などの「肌理」が見て取れ、古い物が持つ時間の堆積を感じさせながら、そうした時間の経過を現在との連続性のなかで読み取らせる。腕時計は、次第に濃密な時間の堆積として現れ、周りの空気の揺らぎや時間の見え方を流動的に変える。こうした被爆者の遺物は、過去と現在を行き来するなかで永遠に続く時間を想起させ、そのなかに埋もれている経験と記憶が遠い昔のことであると感じさせない。

「ひろしま」シリーズのほかに、石内は桐生市に残された絹織物やフリーダ・カーロの鮮やかな衣装も撮影した。服は、石内が拘っているもうひとつのテーマであると言える。ひととき目立っているのは女性の服である。例えば『ひろしま』の表紙とした花柄スカートの写真【図 15】のように、一見すれば古着のようであるが、それはスカートであることがわかる。無地の背景の上にピンクのかわいらしい花柄が点在し、ウエストにギャザーを施してかなりの立体感を持っている。よく見てみると、ボロボロになってしまったリボンが細長く垂れている。時間が経つと変色や皺が出てくる一方、どこかで懐かしさが湧いてくる。あるいは、女性の下着の写真もある。石内にとって、下着は「新品であればものとしてのエロスを発揮するのかもしれないが、使い古されたこの下着たちは着用者のからだのかたちやにの記憶を明らかにとどめている点で『生々しい』」⁸²ものであり、第二の皮膚のような存在である。寄贈された被爆者の下着の写真【図 16】では、下着の一部が切れており、全体が把握できるわけではないが、女性のものであると思われる。その茶色は本来の色であるのか被爆で焼けてしまい血が滲んだためなのか判然としない。「ひろしま」という主題と結びつけながら見つめ直すと、原爆の閃光が貫通しているようにも見え、背中に空いた大きな穴は不自然で目が逸らせない。穴が開いていて、血も付いているかもしれないこの下着は、爆弾で焼かれ

⁸¹ 渡邊英徳、庭田杏珠『『記憶の解凍』: カラー化写真をもとにした“フロー”の生成と記憶の継承』『デジタルアーカイブ学会誌』3.3 (2019)、317-323 頁 (318 頁)。渡邊らのプロジェクトは、モノクローム写真に AI で色付けた後に、史料や被爆者の証言をもとに、さらに手作業で色補正を行うことである。具体的には、庭田杏珠、渡邊英徳『AI とカラー化した写真でよみがえるー戦前・戦争』光文社、2020 年を参照。

⁸² 石内都「母と娘 石内都 (時のかたち)」『朝日新聞』夕刊、2002 年 8 月 9 日、10 頁。「ひろしま」シリーズや『マザーズ』の下着の写真に関する話は、森かおる「石内都×上野千鶴子対談 ふたりの女の人生を未来へつなぐ」『IMA』<<https://imaonline.jp/articles/report/20200106miyoko-ishiuichi/#page-1>>をも参照。

てしまった身体、そして苦痛のなかにいた人々への想像を促す効果を持つ。

逢坂恵理子は、石内が撮影した服のなかに、服を縫い上げる職人や服の持ち主が生きてきた時間が凝縮されていると指摘し、作品は「もはや不在である人が直接触れた肌合いのぬくもりとその存在を、哀惜と想像の翼に乗せて語り始めるのだ」⁸³と述べている。しかし、石内の写真において過去の想起が行われることは否めないものの、被爆者の遺物を身近な存在のように現わすという石内の視点から見れば、不在である人と触れ合う感性は、服がくぐりぬけてきた、長い時間へのノスタルジックな感情から生じているわけではない。「被爆の瞬間まで、おしゃれ心を失わず、普通の生活を営んでいた人たちがいた。60 年以上の時を超え、女性のわたしに語り掛けてくるものを感じました」⁸⁴という石内の言葉から分かるように、それは一方的な「いまここ」からの想起ではなく、過去を生きている人々が、服を身体として自らを現前させ、私たちに向かって話しかけることである。さらに言えば、服を纏う者は、必ずしも遠い昔の人々ではない。

遺品には、それぞれどこの誰のもの、誰からの寄贈といった資料がついてあるのですが、私はそれらのデータは見ませんでした。というのは、私は過去ではなく、今、目の前にあるこの洋服と対面しているのであるから、過去の物語は、私にとっては必要がないので、撮影中は一切、見なかったんですね⁸⁵。

写真において、他者は身体を持って浮かび上がるが、身分を表していない。被爆者の服のイメージは、インデックスの性質を捨て、固定した指示対象を持たないため、過去の時間を逸脱することができる。石内の写真を媒介とする想起は、原爆被害の悲惨さや、原爆死没者に対する追悼や深い悲しみであるとは限らず、被爆者の服そのものの表象と直接関わっていると考えられる。

3.2 被爆者の服における身体イメージの往還と「ひろしま」の喚起

被爆者の服は、被爆者の身体でありながら、正体がわからない誰かの生身の姿でもある。こうした二つの意味がいかに両立し、何を表象するのかについて、ハンス・ベルティンクによるイメージの生成と受容の図式が示唆的である⁸⁶。写真の記号論的分析とは異なり、ベル

⁸³ 逢坂恵理子「石内都－限りある時間を超えて」石内都『石内都 肌理と写真』求龍堂、2017 年、16 頁。

⁸⁴ 「“傷”を撮り“時間”見る」『定年時代』東京版、2008 年 12 月下旬号、<
http://www.teinenjidai.com/tokyo/h20/12_2/index.html> (2023 年 12 月 20 日閲覧)。

⁸⁵ 「石内さんに聞いた その 1：ワンピースの記憶」『マガジン』<
<http://www.magazine9.jp/interv/ischiuchi/index1.php>> (2023 年 12 月 20 日閲覧)。

⁸⁶ ベルティンクのイメージ論については、以下はハンス・ベルティンク (Belting, Hans) 『イメージ人類学』仲間裕子訳、平凡社、2014 年、35-58 頁を参照。

ティンクは、写真のインデックス的性質をそれほど重要視していない。代わりに、「身体—イメージ—メディア」という三角形の解釈図式に基づき、写真における身体を媒介とし、新たなイメージが生成されることを見出す。

この図式の前提として、イメージを、人間の心象風景である「内的イメージ」と、絵画や写真など、物質的支持体を持つ客観的イメージとして存在する「外的イメージ」に分けて認識する必要がある。ベルティンクの理論によると、内的イメージは、身体の内にも蓄積されており、儀式舞踊や顔面の装飾といった自分の身体の現前や、絵画や写真などの物質的支持体において、外的イメージとして表現される。こうした外的イメージは、それを見る人々に受容され、内的イメージとして彼らの身体の内にも蓄積され、再び外的イメージとして現れる契機を待つ。この過程において、身体は、内的・外的イメージの変換のための不可欠なメディアでありながら、それ自体もイメージになっている⁸⁷。もちろん、肉体だけではなく、皺や皮膚などの身体の象徴的な側面、またはパフォーマンスなどの表現形式も身体の変換のメタファーになりえる。

こうしたイメージ生成の図式に基づくと、服は、人間の身体の特徴を直接反映し、不在の身体の前である点において、それ自体があらかじめ内的イメージを持つことが考えられる。それを外的イメージにするために、物質的支持体または技術的身体が必要である。石内が写した服のイメージは、まさに服＝身体に潜む内的イメージを表現するメディアである。例えば、石内が撮影した被爆者の服を前にして、観者の瞳に映る最初のは、焦茶色になった布やボロボロになっていた服の姿である。服は、被爆者の徹底的な不在の身体を表象する一方で、それが「被爆者」であるかどうかを、明確に提示していない場合もある。しかし、自然光に晒して撮るという石内のこだわりとして、多くの場合、石内は服を70キロの大きなライトボックスに載せ、身体が透けて見えるような状態で撮影する。下から透過した光によって、服の皺や縫い目など、すなわち石内が強調する「肌理」がはっきりと表れる。焼け焦げの痕跡や血痕までもははっきりと見えるこの堆積した時間の表象の前で、観者は、服の持ち主が原爆投下前に普通に生活していた様子や被爆で焼け千切れた身体など、絶対的な過去の時間へと連れられていく。被爆者が抱えた悲劇の体験と記憶は、石内の撮影を通して少しずつ表現されるようになる。

被爆という過去の死がもたらす喪失感という点では、石内の写真は、従来の原爆写真と変わりはない。被爆者の服は、依然としてインデックス的記号として読み取れるものである。一方で、ベルティンクは、写真はインデックス性を持つと同時に、撮影者が対象へ投げ出すまなざしの再現という意味では、まなざしのメディアでもあると指摘している。その上で、

⁸⁷ 要するに、ある外的イメージ（＝メディア＝身体）が観者の身体において受容され、内的イメージに変換されるという図式である。この内的・外的イメージの変換には、まなざしによる「生気の付与行為」が必要となる。「イメージをメディア的身体に見出すとき、われわれはイメージに生気を吹き込み、イメージはあたかも生きて話かけてくるようだ」。ベルティンク『イメージ人類学』、26頁を参照。

観者の追体験は、撮影者のまなざしを自分のまなざしに重ねることであり、すなわちまなざしの交換から成り立つのである。従って、写真はむしろ二種類のまなざしの間のメディアであり、複数のイメージの呈示と交換の場である⁸⁸。ベルティンクの論考を踏まえて考えると、石内が撮影した被爆者の服にも、被爆者の「身体」を過去に属していない美しいものとして受容し、写真において表現する石内のまなざしと、それを追体験する観者のまなざし、という二つのまなざしがある。

この二つのまなざしの交換をもとに、被爆者の服のイメージは、もはや遠い過去の死せるイメージではなくなる。それは単にインデックス的記号として捉えきれず、石内のまなざしの反映であり、「いまーここ」に生きている無名の人々の身体のパラメータにもなる。「写真は何らかの復活と関係がある」⁸⁹とバルトが述べるように、観者は、こうした身近な存在であるように見える服＝身体を見て、服の持ち主はまだ生きているのか、どのように生きているのかなどを問う時、服を纏う者の「生」を蘇らせ、自分が生きている時間と重ね合わせる。こうした追体験に対し、ベルティンクも同じような関心を示している。

その際、重要な意味をもつのは、撮影されたまなざしとそれを再認するまなざしのあいだに横たわる時間である。われわれは世界をこの別のまなざしで見、このまなざしはわれわれ自身のものでもありえたとして疑わない。同じ世界を別の時間に見るので、異なって見えると考えるのである。創作物とは思えない写真の画像において世界を眺めるとき、われわれはその画像から持続性を与えられたまなざしによって世界を体験しているのだ⁹⁰。

ベルティンクが示唆するように、石内が写した「いまーここ」を見ることは、原爆被害の史実を別の時間に見ることに相当する。被爆者は、石内のまなざしを媒介として、いまを生きているかもしれない別人として生まれ変わる。彼らの「生」は、写真を通して石内のまなざしを無意識に追体験する人々のまなざしによって生き延びる。石内の写真に写されるのは被爆者の服であろうか。必ずしもそうではない。複数のまなざしをもとに、一つ一つ曖昧な身体イメージが観者の眼前に立ち現れる。

⁸⁸ 「写真によって世界を所有することができると信じ撮影したそのとき、世界がどうであったかを教える」と述べるベルティンクは、写真が対象を客観的に写すのではなく、撮影者のまなざしの反映であると主張する。写真がインデックス的なものであると同時に撮影者の対象へのまなざしである。この意味では、写真が出来上がったその時は、既に人間のイメージと外部世界のイメージの呈示と交換の場になる。ベルティンクによる写真・イメージ論は、ベルティンク『イメージ人類学』、273-292 頁を参照。

⁸⁹ バルト『明るい部屋ー写真についての覚書』、102 頁。「復活」は、聖骸布に残されたキリストの像のように、人為的なものではないと指摘される。

⁹⁰ ベルティンク『イメージ人類学』、287 頁。

こうした身体イメージを通して、いったい何が見えるのか。写真の意味生成は、写真のキャプションや解説といったテキストにも関わり、それらが写真を枠づける言説として要請される。しかし、「ひろしま」シリーズに写された被爆者の服は、原爆資料館の展示や、従来の原爆写真における遺物の呈示の仕方とは異なり、いずれも匿名である。服の持ち主は誰なのか、どこで被爆し、即死なのかそれとも苦痛を受けて後日死亡したのかなど、服にまつわる個人の物語を私たちは知るべきがない。写真集に載せられても、タイトルは「ひろしま#1, 2, 3, 4」のようなつけ方をされるのみである。過去の物語は必要ではないという考えを持つ石内は、代わりに「こうあってほしいという願望」を写真に込める⁹¹。この願望をより具体的に表す石内の一言を引用する。

これまで広島は、たとえば土門拳が撮ったようなイメージが強かったんじゃないかと思う。やっぱり「男の広島」だったと思う。資料だったの。私のは資料じゃないから。もっと、自分が着ていてもおかしくない普通の洋服として撮ってる⁹²。

被爆者の服は今の時代の服と同じようにおしゃれに見え、当時広島に生きていたら同じような服を着ているかもしれないという想像が投影される。写真において、服を着ている「いまーここ」の者は、石内自身の姿を幻視させる。一方で、石内は、「私が目にした広島は、反戦、平和の図式からとり残された、もしくは隠ぺいされていた無数の女性が身にまとっていたワンピースのシルエットであり、スカートに深く刻まれたギャザーであり、絹糸で織られた布地のテクスチャーの中に遺されていた、日常のささやかな肌ざわりであった」⁹³と語っている。ライトボックスの上でいっそうはっきりと見える肌理、すなわち縫い目、裂け目、皺ないし血痕などの服の細部は、常に過去の積み重ねを提示している。石内の言葉から、これらの肌理は、被爆地としての広島の想起に関わりがあるが、集合的な「ヒロシマ」の経験と記憶ではないことが示される。それは「日常のささやかな肌ざわり」であり、つまり匿名でありながらも、確かに感じ取られる一人ひとり個人的である被爆体験と記憶である。こうした肌理は、布に残された聖なる者の顔や身体の輪郭のように、被爆者の不在の身体の真正な刻印として、服としての彼らの身体の前を保証する。同時に、それは石内を含む無数の女性の服の肌理でもあるため、身体の普遍性が呼び起こされる。観者は、被爆者の服のイメージを通して自らの身体を連想し、それを基盤として被爆者の身体性を追体験する。

⁹¹ 「現実的には遺品は何もしゃべらないわけですよ。だから、ある種の思い込みと、こうあってほしいという願望…言ってみれば独断と偏見で撮るしかないわけですよ」。小林「遺品を撮る写真家・石内都『他人の痛みは誰にもわからない』」。

⁹² 杉原環樹『『みんな抱えている問題はおんなじなんです』。写真家、石内都が語る写真・傷・女であること（後編）』『Tokyo Art Beat』 <https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/ishiuchi_miyako_interview_part2>（2023年12月20日閲覧）。

⁹³ 石内『写真関係』、49頁。

この意味では、被爆者の服が表象する身体イメージは、被爆者の「象徴的身体」⁹⁴であると考えられる。被爆者は、この象徴的身体を永続的な居場所として定着する一方で、石内は、被爆者の象徴的身体を通して、想起を誘発する。こうした想起は、死者への一方的な追悼的想起でもなければ、共同体の喪失感でもない。それは、服にまつわる「死」と「生」の巡り合いのなかで、自分の死や身近な人の死に向き合うような、親近感が強いゆえ湧き上がってくる深い悲しみや喪失感であり、死別についての想起であると考えられる。

石内のまなざしを追体験する人々は、服を纏う者のイメージを自分が生きている経験に重ね合わせて写真を判読するなかで、被爆者の服に潜む日々の普遍的な人間の体験を通して、この匿名者の身体を自分の身体に置き換えることも可能である。被爆者の象徴的身体は、「私たち」の身体として浮かび上がり、人それぞれとの繋がりの中で異なる想起を促す。こうして、石内の写真は、死や喪失に関する人間の共通の感性を引き出すことで、人々と被爆者との繋がりを作り、被爆者の個人の体験と記憶の回復を訴えかけるアーカイブを築き上げる。死者のものを考察するマーガレット・ギブソンは、死者に対する鮮やかな思い出が消え去り、死者と現在との繋がりを失ってしまうと、写真は真の意味で過去のものとなり、記憶メディアとしての価値も保証されないと指摘している⁹⁵。石内の写真において、死者と「いま—ここ」にいる私たちとの繋がりとは容易に切り離すことができないため、死者の記憶の語り継ぎは、無数の極めて個人的と思える想起によって支えられる。石内は、「イメージをどんどん崩していったから、広島が撮れたという気がします」⁹⁶と述べ、「ヒロシマ」という固定化されたイメージを拒む姿勢を示す。石内の写真は、集合的な「ヒロシマ」における死者の犠牲や献身、被爆者の死を「単一の国民的まとまり」⁹⁷として英霊化する傾向を批判的に乗り越え、「ヒロシマ」の記号化に抗う作品として、価値を持つ。

⁹⁴ ベルティンクによる「象徴的身体」は、死者を体現するイメージであり、死者の死ぬことのない身体である。ベルティンク『イメージ人類学』、188-189 頁を参照。

⁹⁵ Gibson, Margaret. *Objects of the Dead: Mourning and Memory in Everyday Life*. Melbourne University Press, 2008, pp. 46-47.

⁹⁶ 「ということは私のイメージの中で確固とした原爆ドームがあったってことなのよ。それがどんどん崩れていった。イメージをどんどん崩していったから、広島が撮れたという気がしますね」。やなぎみわ「ひろしま in OKINAWA—場所の磁力を超える試み—（後半）『ひろしま』遺品との距離」『ART iT』 <https://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv/0o7glz3258hsqe1ckrz/>（2023 年 12 月 20 日閲覧）。

⁹⁷ 小森陽一〔他〕編集『近代日本の文化史 8：感情・記憶・戦争 1935—1955 年 2』岩波書店、2002 年、197 頁。小森は、被爆者を犠牲者であるように創造し、国家レベルの大きな物語に組み込むような、国民を犠牲者とする語りは、「英雄物語」であると指摘している。同書 197-199 を参照。

4. 被爆者の遺物の写真の展示：当事者感覚による記憶の継承

こうした被爆者の遺物に新たな息吹を吹き込むような作品は、写真集に収められるだけではなく、日本各地をまわり、さらに海外の国々で展示されてきた。石内は、「自分の写真は、一番美しく見える場所に展示したい」⁹⁸という思いを抱きながら、展示を「自分がどれだけその写真を客観的に見れるか」⁹⁹という側面を検証するための不可欠な一環と見なし、自分の内省・省察の手段とも位置づけている。

4.1「肌理」が築き上げる「ひろしま」の空間

写真集と同じように、「ひろしま」シリーズに関わる展示では、キャプションを付けず、メッセージ性を感じさせないように写真を配置し、観者が「ひろしま」や「ヒロシマ」、または死者の遺物などについて自由に想像を広げることを促す。初期の展示は、写真を白いオーバーマットに装飾し、窓のような印象を演出していた。「ひろしま」シリーズの展示の場合は、遺物の写真を重くしたくないと語る石内は、額の厚みを最小限にするように工夫した¹⁰⁰。

一方で、「ひろしま」シリーズの展示は、単独展示に限定されるものではない。2009年に開催された「Infinity∞身体のゆくえ」展では、身体と遺品をテーマとして、「ひろしま」シリーズの写真は、女性の手足を撮影した『1・9・4・7』（1990）や、母親の遺品を写した『Mother's』（2002）や、身体の傷を撮影した『INNOCENCE』（2007）など、これまでの石内の作品と併せて展示された。身体や遺品に記録されている時間の経過を通して、生きることに関する思考と連想を呼び起こす展示であった。2008年に開催された「ひろしま／ヨコスカ」展は、デビュー作『絶唱、横須賀ストーリー』（1979）と「ひろしま」シリーズの代表作を中心に、都市に沈殿する集合的な表象と写真家の個人的想起が交差していることを物語っている。さらに、2017年から2018年にかけて開催された「肌理と写真」展では、「ひろしま」シリーズまでの代表作約240点、すなわち「肌理」として可視化された経験と記憶が一堂に展示された。また、2021年の個展「見える見えない、写真のゆくえ」の展示空間において、「ひろしま」シリーズとフリーダ・カーロの遺品を撮影した『フリーダ：愛と痛み』（2016）が並べられ、写真における視覚の再編成をめぐる、「見える」遺物と「見えない」不在の身体表現を通して示唆的なアプローチを提供した。

「石内都展 ひろしま Strings of Time」（2008）のような、「ひろしま」と題された展示は、明らかに二つの対照的な時間性を有している。つまり、石内が強調する「ひろしま」の

⁹⁸ tomoko ogawa「身体性によって生み出される展示空間とは？写真家・石内都インタビュー」『Weekday』<<https://fashionpost.jp/portraits/252424>>（2023年12月20日閲覧）。

⁹⁹ ogawa「身体性によって生み出される展示空間とは？写真家・石内都インタビュー」。

¹⁰⁰ 若山満大「写真から自由であること 石内都が振り返る、展覧会『石内都 肌理と写真』」『IMA』<https://imaonline.jp/articles/report/20180226ishiuchi-miyako_1/#page-8>（2023年12月20日閲覧）。

「いま」の時間と、「ひろしま」や被爆者の服を見ると連想できる集合的な「ヒロシマ」や、人々が今まで受け入れた原爆に関する様々なイメージに伴う過去の時間である。その上で、ほかの作品と併せて行われた展示は、こうした異なる時間による想起を促しながらも、もはや原爆や「ヒロシマ」の再考を直接的に訴えかけようとはしていない。というよりむしろ、「ひろしま」を、何か普遍的な問題を扱うためのアプローチとして取り上げている。この場合、被爆者の遺物はソントグが語るような、「過ぎ去った時間を眺める普遍化した哀愁によって道徳的差別をごちゃまぜにし、歴史的判断を取り去る」¹⁰¹ものになると言え、新たな表象の可能性を引き出す。原爆資料館の展示と比べ、石内による写真の展示空間では、被爆者の遺物は、記号化され、固定化された「ヒロシマ」を打ち砕く一方で、さらに何を表象するのか。

原爆資料館の実物資料の展示を振り返ると、被爆者の遺物は、実物資料としての役割だけではなく、被爆者の存在を象徴的に示すものと位置づけられる。服を展示台の上に広げ、被爆者の身体性の回復を求める、という現在の資料館側における工夫は石内のアプローチと共通する。しかし、資料館の秩序の下では、資料館は被爆者の遺物と短い証言を提示し、死者の個別性の回復を通して観者の感性を引き出そうとしても、結局は集合的な「ヒロシマ」を唱えるだけにとどまる。資料館は、観者にとって、原爆の悲惨さを認識するための受動的な場となってしまっている。それに対して、石内の展示において、被爆者の遺物は強いメッセージ性を付与された表象の枠組みから外れる。飯沢耕太郎の評論によれば、石内の展示では、切り取られた瞬間の無意識的な部分が伝え、「ヒロシマ」と「ひろしま」の違いがはっきりと感じ取られる¹⁰²。また、國枝孝弘も石内の写真展について、「彼女の作品が持つ、表皮というものの、目に写るものを率直に見るという写真的行為や姿勢が、写真集で見るとよりずっともたらされる体験」¹⁰³と評価している。飯沢や國枝の言葉が示すように、石内が築く「ひろしま」の展示空間は、歴史的な過去の再考を導くのではなく、肌理に埋もれた時間の経過、欠落や喪失をたどる対象の不在といった要素に人々の関心を引き寄せる。展示空間がこうした撮影者の美意識を感じさせる場になっているという点は、写真を一番美しく見える場所に展示するという石内の意図に呼応している。一方で、柴原聡子は、「ワンピースに

¹⁰¹ 「写真の発揮する魅力は死の形見であるが、同様にそれはまた感傷への招待でもある。写真は過去を優しい眼差しの対象に変え、過ぎ去った時間を眺める普遍化した哀愁によって道徳的差別をごちゃまぜにし、歴史的判断を取り去るのである」。ソントグ『写真論』、78頁。

¹⁰² 「土田さんは遺品をあたかも博物館の標本のように、モノクロームできっちりと、大判カメラを使って撮る。対して石内さんは、カラーで被写体が画面から切れてふわふわと漂っていたり、非常にゆらぎのある撮り方をしている」。飯沢耕太郎「飯沢耕太郎さんと観る『石内都 肌理(きめ)と写真』展」『artscape』<https://artscape.jp/report/topics/10143849_4278.html> (2023年12月20日閲覧)。

¹⁰³ 國枝孝弘「石内都『写真関係』(2016)」『國枝孝弘研究室』<<https://kunieda.sfc.keio.ac.jp/2016/07/2016-1.html>> (2023年12月20日閲覧)。

刻まれた皺やうけた汚れや破れは、もぞもぞと蛹が蝶に変わる瞬間を思わせた」¹⁰⁴と述べ、被爆者の服が生命力を持つかのように映ると感じている。酒井千穂の文章によれば、展示は被爆者の遺物や年月を経た古い物としてのイメージを喚起するのではなく、むしろ肌理の表現を通して、服を着ていた人々の日常に対する想像を刺激する¹⁰⁵。展示された被爆者の遺物の写真がどのように受容されているのかが、こうしたいくつかの印象論的な評論を通して垣間見える。

被爆者の服が持つ生きるエネルギーは、原爆に関する想起を喚起させる上で不可欠な役割を担っていることは言うまでもない。こうした服にまつわる生气は、写真の可視的な細部への凝視を通して感じ取られる雰囲気や気配であり、「ヒロシマ」とは異なる一つの見えない場を構築する。この見えない記憶の場は、何かのメッセージを託すという写真家側の意図によって構築されるのではなく、むしろメッセージ性から距離を置き、肌理に潜む生命感覚が織りなす被爆者の遺物そのものへの接近の必要性を訴えたと考えられる。

4.2 「ひろしま」の空間における当事者感覚の実現と想起の方向

被爆者の遺物へのアプローチとして、原爆資料館の展示であれ、石内による「ひろしま」シリーズの写真展であれ、いずれも当事者感覚の構築にも重きを置く。原爆資料館は、観者が被爆者の遺物などを見て被爆者の経験を自分に引き付けて考えるように、実物資料の展示に力を注ぐ。遺物を観者の視線を意識しながら配置し、被爆者の証言とともにひとりの人間としての視点を共有することで、当事者感覚を作り出そうとする¹⁰⁶。しかし、石内は明らかに原爆資料館とは異なる当事者意識を持つ。

他人の痛みというのは究極的には誰にもわからないものだと思います。私もフリーダの遺した葉や、広島の被爆者たちを見て、「想像を絶する」という言葉の意味が初めて実感としてわかったんです。つまり想像を絶するということは、「わからない」ということなんだと思う。その意味が、なんとなくわかってきた。「絶対に私にはわからない」ことがたくさんあるんだということがね。当事者と非当事者間の問題もそうで、その溝はどうしても埋めることはできないけど、そこに気づくことからようやく始められることがあるというか¹⁰⁷。

¹⁰⁴ 柴原聡子「写るのは、記憶と時間をたたえた肌。『石内都 肌理と写真』が横浜美術館で開催中」『GINZA』＜<https://ginzomag.com/categories/culture/49921>＞（2023年12月20日閲覧）。

¹⁰⁵ 酒井千穂「石内都 展『ひろしま six』」『artscape』＜

https://artscape.jp/report/review/1227607_1735.html＞（2023年12月20日閲覧）。

¹⁰⁶ 原爆資料館における当事者感覚の構築については、志賀『広島平和記念資料館は問いかける』、44頁、またはファンデルドゥース・ルリ「更新する記憶と平和観：被爆者調査から」『ぷらくしす』23（2022）、79-95頁を参照。

¹⁰⁷ 小林「遺品を撮る写真家・石内都『他人の痛みは誰にもわからない』」。

原爆が表象不可能であり理解不可能であることを、石内の言葉から読み取ることができる。原爆という想像を絶する出来事の前に、臨場感を持ち、まるで自分が原爆を経験したかのように想起するという追体験は、本当の意味では不可能である。しかし同時に、「わからない」からこそ「知りたい」という気持ちも湧き上がる。この欲望は、例えば被爆者の遺物を撮影した時に、横須賀と広島がどこか繋がっているようにも思えるという、自分が知っていることとの共通性や親近感に由来する¹⁰⁸。こうした共通性や親近感、広島と横須賀の間に横たわる「アメリカ」だけではなく、より普遍的に、きれいな服に埋もれる、おしゃれにこだわる個性や、どの時代でもありえる色鮮やかな服や、時間が経つと出てくる服の皺などに見出すことができる。石内の写真には、こうした人々に共通する特徴が映し出され、写真を観る私たちの姿と重なり合うことで、生きることの豊かさと死の喪失が同時に呼び覚まされる。こうした被爆者と自分との新しい関係を手がかりに、石内は、原爆の当事者と非当事者との間の断絶を乗り越えられないという途方もない感情を抱きながら、表象と理解不可能と思われる「原爆」をめぐる未知なるイメージを、自らの主体性を編成することで解読しようと努めている。

石内が被爆者の遺物に与える当事者感覚は、原爆資料館による被爆体験の継承と記憶の分有とは異なり、「被爆者の被爆体験を自分の経験として受け入れる」という仮想ではない。それは、「被爆者は自分と同様に生きてきた経験を有する」ということであり、生きる者としての人間の本質的特徴に支えられるものである。展示空間において、大きく拡大された遺物の写真を前に、観者はより強烈な印象を経験することができ、「人間の生」に触れる石内の感性を追体験することになる。特に、主題は異なるが、同じく人間の生の感覚が刻まれ、「肌理」に覆われている写真と一緒に展示する場合、被爆者の遺物は、原爆の記憶を呼び起こすというより、むしろ命のありのままの姿を通して人間に対する共感的な理解を促すことが期待できる。被爆者の遺物の写真は巨大な鏡のように、それと向き合うことで、人々は客体としての自己と対話し始める。

こうした展示空間において、被爆者の遺物にまつわる原爆の体験と記憶や、核被害の暴力性などは、遺物の写真の表象から後退するとともに、「ヒロシマ」にあらわれる平和の表象も巧妙に回避することになる。荻野昌弘が指摘するように、暴力の展示に美的要素を組み込むことには、暴力性を拭い去り、過去の負の側面を無意識のうちに美化する懸念が生じる¹⁰⁹。

¹⁰⁸ 「でも広島を撮った時に、横須賀から広島は繋がっていたような気がします。原爆と基地はアメリカですから。(中略) こう一本の線がスッと通って行くような私的な問題としてね。確かに私は広島では部外者で、当事者ではないけれども、でもどこかで実は通底した線がある」。やなぎ「ひろしま in OKINAWA—場所の磁力を超える試み— (後半)『ひろしま』遺品との距離」『ART iT』。

¹⁰⁹ 荻野昌弘「展示への権利—美の展示と暴力の展示のすき間に」川口幸也編集『展示の政治学』水声社、2009年、52頁。

「ひろしま」シリーズの写真の展示は、暴力の歴史を主題とする展示ではないものの、暴力の痕跡を主体とする。観者が石内の美意識に迫り、人間が美しいものと共に生きてきたことに深く共感すると同時に、原爆に関する記憶やその負の側面を美化するほどではないが、原爆がもたらした暴力のリアリティとそれ以降の時間への想起は、人々の追体験からこぼれ落ちてしまうかもしれない。しかし、「想像を絶する」や「わからない」といった石内の言葉が示すように、この暴力的な出来事について何も語っていないことは、暴力性を根底から語ることができないからにほかならない。目の前のリアリティをそのまま記録する石内の写真において、原爆の暴力は、普通に感じられ、流れ去る時間のなかで蓄積された目の前の美を奪う経験として潜み、人々に想起されることを待つ。

展示では、被爆者の遺物の美しい肌理だけではなく、血痕、名札、焼けた跡などもいっそうはっきりと見ることができる。これらの絶対的な遠い過去、しかもその過去の終末を告げる痕跡に気づく時、観者は、淡々とした哀愁からより深い喪失感に巻き込まれる。被爆者の遺物は私たちのいのちの形が投影されるものであるとしたら、そこに不意に侵入する、どうしても共感できない時間の巨大な断絶を、私たちはどのように語るのか。石内が捉えた被爆者の遺物は、その美学と肌理の深層から、個人が原爆にどのように関わっていくことができるのかという問いかけを続ける。撮り続けられる被爆者の服は、私たちが人間として共有する身体イメージでありながら、個々の「私」の身体存在論的散逸を問うものとして、身体そのものの不可避な崩壊を感じさせるものになる。この意味では、石内が撮影するのは、純粋に審美的なものではなく、原爆の暴力に晒される美の表象と言ったほうが適切であると考えられる。

小結

原爆の遺物や被爆者の遺品を写す写真は、戦後の社会的流通・受容の過程において、原爆の物的被害と人間の苦難を語る主要なメディアとして、アイコンとして位置づけられてきた。原爆の体験と記憶を語り継ぐ一方で、その記憶を固定化し、「ヒロシマ」という記号の風化をもたらすことも避けられない。写真家の石内都は、戦後のモノクローム写真における原爆のイメージと、集合的に語られてきた「ヒロシマ」を回避し、女性視点に基づく「ひろしま」の想起を呼び覚まそうとする。

モノクローム写真とは異なり、石内の写真に写されるのは、単に自然光により残される被爆者の遺物の痕跡だけではない。石内と遺物との距離や関係性の反映として残されるまなざしの痕跡と、肌理として提示される堆積した時間の痕跡も同時に現れる。石内のまなざしのもとでは、被爆者の遺物は決して過去のものではない。そのため、こうした被爆者の遺物が写真に残した痕跡は、モノクローム写真のとは異なる様子を示す。それは、何よりも美学と「いまーここ」の親近感を主張するものである。特に被爆者の服は、どの時代にも共通するような美意識と生命感覚を持つものとして、私たちの身近な人の肉体、または私たち自身の身体を連想させるものとして立ち現れる。こうした被爆者の象徴的身体において、「ヒロ

シマ」が唱える共同体的な追悼は、身近な人ないし自己の死に対するような、喪失への繊細で真摯な追憶と哀悼に変わる。展示において、こうした感性は、拡大された写真と向き合うことでいっそう鮮明になることも期待される。

しかし同時に、石内の写真の美しさは、時には不安を掻き立てる。その不安をもたらすのは、不意に気づいた服の血痕や巨大な穴、判読できない学生の名札など、美的表象に侵入する原爆の暴力である。被爆者の遺物は、人間の美しいのちの姿であると同時に、その美しさの想像できない崩壊の到来を告げる。遺物に自分の姿を投影する私たちは、この崩壊をあくまでも想像上で経験し、その経緯について尋ねてみる。被爆者の遺物は、見た目が美しいものというより、原爆の暴力に晒された美であると考えられる。

原爆の物質的痕跡は、原爆惨禍の証拠と暴力の象徴であることは否めない。モノクローム写真だけではなく、原爆に関連する言説と表象において、原爆の痕跡は基本的に、「恐怖」、「憤慨」、「哀悼」などの雰囲気を実感させる。歴史的な写真ではないものの、石内が呼び覚ます「美」は、これらの語りの空白を補うものとして、歴史的価値を持つようになる。「ひろしま」は、被爆者の個人的な経験に関する想起の空間として、被爆者の遺物の多面的なリアリティと、女性の独特な美意識によって織りなされる。そこでは、被爆者は依然として匿名でありながらも、自ら象徴的身体を持ち、個別的な存在となっている。この個別性の回復に基づき、原爆がより多声的に語られることが期待される。

一方で、石内のアプローチが示すように、物質的痕跡は必ず「不在」や「欠落」を伴うため、目に見える原爆の痕跡を通して、目に見えない人間の姿と、その姿から発したまなざしを吟味する必要がある。この過程において、何かを忘却する懸念も不可避免的に生じる。だとすれば、痕跡における「実在」と「不在」を同時にアーカイブ化することは可能だろうか。こうした問いに対し、現代芸術家の岡部昌生による広島のプロタージュは示唆的である。痕跡自体が持つ実在と不在の性質だけではなく、岡部はさらに、痕跡を通して視覚的には捉えられない「不在」を紙上に描出する。「実在」と「不在」のイメージが絡み合うなかで、物質的痕跡による想起は、また新たな構造を見出すことが可能になる。次章では、岡部昌生が制作した被爆遺構・宇品駅のプロタージュを対象として、原爆の痕跡の記憶メディアとしてのもうひとつのあり方を論じる。

第三章 岡部昌生のフロッタージュ制作

－被爆遺構・旧国鉄宇品駅の縁石の痕跡による想起と記憶の分有－

現代芸術家の岡部昌生（1942-）は、公害や戦争などの社会的、時代的問題に強い関心を持ち、記憶と歴史の痕跡をテーマとして作品を制作する。岡部は、フロッタージュ¹と呼ばれる表現技法を用い、物質的な形で残された歴史的痕跡に直接触れ、その表面の模様を紙に転写する。紙上に残される模様＝痕跡を通して、過去のリアルな記録を遂行する一方、記憶や歴史の再考、自己のアイデンティティなど、様々な課題に向き合っている。1986年に、岡部は「ヒロシマの記憶の継承とは何か」という問いを立て、原爆の物質的痕跡のフロッタージュを制作し始めた。「広島という都市にかかわることになりましたが、そういったアプローチと態度を大事にしてきました。そうした態度と近接の仕方を獲得すると、いろいろなものに接近できる」²と岡部は語っている。30年以上にわたって取り組む広島のプロジェクトは、方法論的示唆を含み、岡部のライフワークと位置づけられる。

岡部の作品において、「痕跡」という概念は非常に重要な役割を果たしている。そのなかでも特に注目されるのは、紙上に残される痕跡である。それは、対象との直接接触による対象の痕跡、すなわちインデックス的記号でありながら、個別的で断片的なものであるため、何かを象徴的に表すことも可能である。一方、紙上の痕跡には、「隙間」や「穴」など擦り取れないものの跡に関連する構想も含まれている。物質の確実な痕跡と擦り取れない対象の跡に基づき、岡部のフロッタージュは、客観的な記録による想起以上のものとなる。本章は、岡部が9年をかけて制作し続けてきた被爆遺構・旧国鉄宇品駅のフロッタージュを対象として、作品において痕跡が造形表現としてどのように呈示され、それが記憶の想起とどのように関連付けられるのかを考察する。

1. 岡部昌生のフロッタージュ：版の仕事と物質的痕跡

岡部昌生が用いるフロッタージュ技法は、シュルレアリスムの技法として1925年に登場し、対象物の表面に紙や布を置き、その上から鉛筆や木炭などで擦って写し取ることで、表面の質感やテクスチャを紙上に痕跡として残すものである。フロッタージュの発見者であるマックス・エルンストによると、こうした完全な触覚の産物として生まれた思いもかけないイメージは、「オートマティスム（自動記述）」³を色濃く反映している。触覚的な視覚表

¹ フロッタージュとは、物質の表面に紙を当てて、鉛筆や拓本墨などの画材で擦りだし、表面の凹凸した模様や形状を紙上に残す技法である。紙上に残された痕跡は、対象物が実在することを前提に、それと物理的な関係または因果関係を取り結ぶインデックス的記号である。

² 岡部昌生「終わりのない応答のダイナミズム」『札幌大谷大学短期大学部紀要』43（2013）、143-203頁（145頁）。広島でのフロッタージュ活動や2007年ヴェネチア・ビエンナーレ以降の岡部の活動について、本紀要を参照。

³ 「自動記述（Automatism）」は、フランスの詩人アンドレ・ブルトンが提唱した詩作の手法であ

現として、フロッターージュは目で直観的に把握しえないイメージを直接紙上に浮かび上がらせ、作者の意図にはよらない自動性と偶然性を持つ造形に特徴がある。美術造形による表象行為の根源を考えると、こうした自動記述的な表現には、物質が直接接触することで何かが生まれるという版の原理が横たわっている。谷川渥はそれを「版の精神」⁴と呼び、写真やフロッターージュなど、基本的に両面の直接的な接触行為によって痕跡を残すことが版の精神によるものであると指摘している。こうした版の精神を受け継ぎながらも、岡部は、偶然的なイメージの組み合わせによる意味の生成、すなわちシュルレアリスム的な考え方とは異なる関心をフロッターージュに寄せている。それは、版の原理に基づき、対象のリアルな記録を遂行することである。

1.1 版の芸術としてのフロッターージュ

歴史的視点に立てば、版の原理に支えられた芸術創作の多くは、キリストの聖顔布や聖骸布の説話に遡ることができ、イメージの客観的真実性に強調点を置く。礼拝像としての肖像表現に取って代わり、6世紀以降に現れた「アケイロポイエトス(人の手によらざる)」イメージは、「無限なる神性を輪郭線で取り囲むのではなく、それが媒材に浸透し、宿り、刻み込まれることで成立する」⁵。布に写されたイメージは、直接的刻印により得られた聖者の顔や身体の手跡であるため、その実在を証明することで自らの真正性を維持し、神の力を継承することもできるとされる。この種のイメージは、アイコン的な性格を有する肖像画とは違い、対象が実在することを前提に、それと物理的な関係または因果関係を取り結ぶインデックス的記号と考えることができる。

聖顔布と聖骸布には聖者の実在が暗示され、それが聖者の真正な刻印として信者たちの崇拝の対象となる。こうした聖なる布は、物質の表面の模様を紙や布に転写するフロッターージュの隠喩として読むことも可能である。対象に直接的に接触し描写する行為は、その対象

り、作者の意図とは関係なく「純粋な精神の自動性」を強調する。エルンストは、著書『絵画の彼岸』において、模様が自ずと浮かび上がるというフロッターージュが、詩作における「自動記述」の芸術的実践として捉えられると述べた。1930年代前後に登場してきたフロッターージュは、シュルレアリスムの絵画技法として、人間の心象風景の表出と深く関わっている。マックス・エルンスト (Ernst, Max)『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、1975年、22頁および47-48頁を参照。

⁴ 版の精神は、すなわち「版において、形は線によってかたどられるのではなく、おのずから浮かび上がる」ことである。谷川はさらに、シュルレアリスムがその最も上質な部分で版の精神に裏打ちされていると指摘している。谷川渥『鏡と皮膚－芸術のミュトロギア』筑摩書房、2001年、213頁、及び谷川渥『芸術をめぐる言葉Ⅱ』美術出版社、2006年、215頁を参照。

⁵ 谷川『鏡と皮膚－芸術のミュトロギア』、213頁。聖骸布や聖顔布については、谷川『鏡と皮膚－芸術のミュトロギア』、または水野千依『キリストの顔：イメージ人類学序説』筑摩書房、2014年を参照。

と、そこから得られたイメージとの同一性をあらかじめ保証している。こうした客観性と同一性を有するフロッターージュの特徴も、岡部の作品の着想源の一つである⁶。岡部にとって、無媒介の直接性において成立するイメージ、すなわち手で触れることで獲得できる対象の記録は、超現実的で幻想的な根源ではなく、絵具の動きとともに確実に残された対象の痕跡であるため、現場でなにがしかのリアリティが生み出されていくものである。紙上に残された痕跡は、フロッターージュの原理により体現される対象の实在と、同時に「記録をするために、その場所に身体をもっていく」⁷作者の实在によって保証される都市・時代・歴史の真実でもある。

一方で、聖なるイメージの生成とは異なり、フロッターージュを制作する際には、作者自身の身体を用いて紙や布に相当の圧力をかけて転写を行う。渡邊晃一は、版画や写真など、現代アートにおける版の技法を論じる時に、手ないし身体の圧力をかけて、実体との空間的距離なしの接触で何かを写すという版の表現には、もとより体感的な行為に関連する意味合いが強いと指摘している⁸。しかし、記録の現場性や直接性がとりわけ強調される岡部の制作において、それは単に体感的な行為だけを意味するわけではない。「1977 年春、住居前の夥しいスパイクタイヤの擦過痕のある路上の刷りとりから、私の『日常の記録』が始まった」⁹と岡部が述べているように、フロッターージュは、対象の客観的な記録だけではなく、自分の生の証でもあり、自己言及的な志向性を持つものになる。確かに、紙にかける圧力が多少異なる場合があり、インクの刷り取り具合も紙の性質により異なるかもしれないため、たとえ同じ対象のフロッターージュを何度も制作しても、必ずしも同じイメージを獲得できるとは限らない。岡部がフロッターージュを制作することは、歴史的な出来事の痕跡に直接接触してそれを記録するためである一方で、自分の存在を確認しつつ、自己のアイデンティティを模索することでもあると理解できる。

⁶ 岡部は、60 年代後半から続けてきた「自分を取り巻く状況を記録していく」というテーマで、絵画と併用するようにして、シルクスクリーンやリトグラフの写真製版を使って表現していた時期がある。岡部昌生「ワークショップ [NOOSA-A NEW DIMENSION]に参加して(記録/報告)」『札幌大谷大学短期大学部紀要』21 (1989)、63-146 頁。

⁷ フロッターージュを始めることについて、岡部は「記憶というよりは、記録をするために、その場所に身体をもっていくというところから、出発したと思います」と語る。宮岡秀行「創る～creation～辻直之を中心に」『critics, dialogue』<<https://malap-critics-dialogue.tumblr.com/post/119088076209/%E5%89%B5%E3%82%8B-creation-%E8%BE%BB%E7%9B%B4%E4%B9%8B%E3%82%92%E4%B8%AD%E5%BF%83%E3%81%AB>> (2023 年 12 月 26 日閲覧)。

⁸ 渡邊晃一「<版>の概念とその可能性について－現代・美術における『身体』との関わりからの一考察－」『大学美術教育学会誌』33 (2001)、431-438 頁。

⁹ 岡部昌生「パリの M・O ヘー小谷博貞の 9 つの書簡－1979 年」『札幌大谷短期大学紀要』34 (2003)、105-158 頁 (128 頁)。

こうした視点から出発し、岡部の作品をいかなるものとして鑑賞し解読するのかについて、既にいくつかの論評がある。港千尋は、岡部のフロッターージュが「近代性の考古学」¹⁰と称される側面を持つと評価している。こうした痕跡の技術は、現在の情報社会における過去の保存と継承に対して示唆を与える。佐藤友哉は、岡部のフロッターージュは、ストロークが現場やそれを取りまく社会環境との強い関連性を持つため、より開放的な作品になると述べている¹¹。同じように、鈴木正實は、フロッターージュ活動は作者の個人の意志で始まるが、現場へと向かうことが異なる意識の志向性を示すことを説明する¹²。描写対象を作家の意識のうちに織り直し、イメージとして表現することとは違い、フロッターージュは主観的な表現を回避し、対象の世界へと滑り出ることによりその様相を残す。それゆえ、開示されることにより広く普遍性を得ることも可能である。また、鎌田享も、岡部のフロッターージュが「単なる歴史標本を超えて多義的に語れる美術作品たり得る」¹³と指摘している。

これらの論評が指摘するように、岡部のフロッターージュは、写真製版と同様に平面作品であり、同じような版の作業から成るが、制作過程において作者の身体性に根差した直接的な経験と、その都度与えられる意味がより強調されるようになる。現地で制作を行い、その場所の記憶や作者のうちに想起されることをイメージに付与することで、岡部の作品は記録表現を超え、記憶の場となるようなものであり、非常に多義的である。

1.2 岡部昌生のフロッターージュ：版の仕事、都市の痕跡と記憶

岡部の作品の多義的な解読の可能性は、とりわけフロッターージュの対象との関係に見られる。対象とされる都市の街、歴史の現場の建物や破片などは、日々の接触や刻印に基づいてできた人間の営みの痕跡、または歴史的事象の物質的結果として残された痕跡であり、先述したようなインデックスの記号である。紙上のイメージも同様に、接触による対象の痕跡

¹⁰ 港千尋「わたしたちの過去に、未来はあるのか」港千尋編集『わたしたちの過去に、未来はあるのか』東京大学出版会、2007年、198-215頁（205頁）。

¹¹ 佐藤は、「そのストロークの純粋な行為の地平から、場所や空間、さらにそれを取りまく社会や環境との強い関連性が浮かびあがってきているようだ。フロッターージュという武器を手にした岡部は、もはや自己自身がひとつのメディアになろうとしているのかもしれない」と述べ、岡部のフロッターージュはこの古典的な技法の新たな発見であると評価している。岡部「ワークショップ [NOOSA-A NEW DIMENSION]に参加して(記録/報告)」、88頁。

¹² 「あくまでも個の発想と意志で出発しながら、開示されることよって広く普遍性を獲得するものであり、それがまさに岡部さんのフロッターージュの仕事だと思います」。岡部昌生「なぜ、ここに滑走路がーフロッターージュ・コラボレーション・プロジェクト 文化庁平成15年度学校への芸術家派遣事業・根室市立歯舞中学校生徒135人との共同制作」『札幌大谷短期大学紀要』35（2004）、1-70頁（22頁）。

¹³ 鎌田享「岡部昌生 シンクロニシティ展&シンクロ+シティ 2005 プロジェクト」『artscape』<https://artscape.jp/artscape/exhibition/curator/kt_0506.html>（2023年12月26日閲覧）。

＝インデックス的記号である。岡部による過去への接近は、こうした経験的、時間的な過去へと人々を連れて行くインデックス的記号によって把握されるようになる。

一方で、岡部はフロッターージュで獲得した痕跡を「断片であるゆえに見えてくるもの、あるいは断片だからこそイメージネーションを掻き立ててくれるもの」¹⁴と見なす。「物質であり断片的であるがゆえに、人間の生の限界を超えて、偶然性ととともにばら撒かれるように後世に伝えられる」¹⁵と笠原一人らが指摘しているように、紙上に残される痕跡は過去に関する断片的な形象しか伝えられないため、それが指し示す事象とはまったく別の時間・経験の想起も可能である。一方で、残される痕跡とは対照的に、擦り取れない対象のイメージ、すなわち転写されない部分も、歴史的痕跡の断片として想像を膨らませる。多木浩二は、フロッターージュにおいて、直接的に接触できないため写せない部分も多様な経験を伴って記憶されるものにもなると指摘している¹⁶。多木の視点を踏まえると、岡部の作品において、対象の記録＝痕跡とともに現れる写し取れないものの堆積は、それ自体が持つ物質的な構造により、多様な意味を伝えるはずである。

痕跡による表象の可能性とフロッターージュが持つ版の原理に立つことで、岡部のフロッターージュは記録性の強い作業というよりも、身体を通して、対象である物質的痕跡と紙上の痕跡に刻まれた経験や記憶に接近する想起の作業として捉えていくことが可能となる。こうした、版をもとに歴史的事象を記録し記憶する志向性は、岡部が1979年にパリの路上フロッターージュを始めた当時既に示されていた¹⁷。半年間パリに滞在し、街のフロッターージュをしながら、その街区がかつて対独レジスタンス運動の場所であったことに気づいた岡部は、版と都市の記憶との関係を次のように語っている。

¹⁴ 「手を動かしながら取りだした形、それは確かに都市の断片に違いないのですが、むしろ断片であるゆえに見えてくるもの、あるいは断片だからこそイメージネーションを掻き立ててくれるもの。そういったことを少しずつ意識しながら、その場所特有の主題に近づいていきながら、変化していったことが、きっとあるんだろうと思いますね」。宮岡「創る～creation～辻直之を中心に」。

¹⁵ 笠原一人、寺田匡宏『記憶表現論』昭和堂、2009年、269頁。

¹⁶ 多木は、真壁智治による都市のフロッターージュについて「フロッターージュの形象が直接指示しているものに興味をもつというより、その夥しい継起から、少しずつ深みを増す闇のように、見えない部分が次第に大きくなる空間が生じてくるのを経験するたのしみにふけた」と述べている。継続的な作業に伴い、「見えない」部分が増え続ける岡部の作品においても、そうした視点は痕跡の意味の考察に示唆を与える。多木浩二「真壁智治 都市のフロッターージュ」『美術手帖』408（1976）、216-229頁。

¹⁷ 1979年3月から10月まで、岡部はパリのイヴリー・シュルセヌに滞在しながら、自分が毎日通った街の地面や壁を擦りとり、「都市の皮膚」と名付けられる169点のフロッターージュ作品を制作した。具体的には、岡部「パリのM・O へー小谷博貞の9つの書簡－1979年」、105-158頁を参照。

都市の皮膚を剥がすように擦りだす作業は、人々の生活の営みの痕跡の軌跡と都市の生きてきた時間に触れることであり、都市の記憶に触れることでもあった。この時「都市は巨大な版である」という大きな感慨をもった¹⁸。

「都市は巨大な版である」ことと「フロッタージュは都市の皮膚である」ということは、それ以来、岡部の作業を貫く基本的なコンセプトとなった。

「都市は巨大な版である」という点について岡部は、「市民と都市、時代と社会、市民生活と戦争。陰影を深く刻む都市が巨大な版としてたちあがる」¹⁹とより具体的に述べている。つまり、公害や戦争などの社会的、時代的な問題が「陰影」として存在することで、都市は版の性質を帯び始める。フロッタージュは、そうした陰影に触れ、記憶を読み取る作業として理解できる。普段様々な都市景観を眺めると同時に、その場所に蓄積された歴史や記憶を読み取ることが可能である。だが、見慣れた日常のなかで、しばしば沈黙し、はっきりと目に見えない歴史的な側面は、フロッタージュを通して初めて感知される。岡部の制作は、そうした触覚によってしか現れないものに焦点を当てる。これにより、都市の記憶が生成していく様を捉え直し、様々な歴史経験が想起される過程を視覚の感性から解放する。そこで、版の原理に基づく表象の客観性と真正性は、都市という版を擦り取り、見えない過去へと接近する可能性を支えている。

一方、「フロッタージュは都市の皮膚である」ことは、対象物の存在をその等身大の痕跡として残すことと解釈できる。静止画というより、むしろ生命体のように呼吸するイメージ表象を獲得することのほうが、皮膚という比喻から強く示される。「都市を擦る人間もまた、脱皮してゆくのかもしれない」²⁰という岡部の言葉からも、フロッタージュが都市の皮膚でありながら、作者の身体性およびそれに伴う時間と経験が刻まれる人間の皮膚でもあるということが読み取れる。岡部の作品において、擦り取られた痕跡は、身体の触覚に伴うダイナミックなイメージであり、都市の記憶を呼び起こす本質的なものと位置づけられる。現実的に考えれば、皮膚は体のなかで最も再生能力が高い臓器の一つである。フロッタージュという皮膚も、同じ版面から何枚も擦り取ることができる、という自己再生のような力を帯びていることは否めない。「常にその皮膚の一枚下には新しい皮膚がある」²¹という岡部の言

¹⁸ 岡部「パリのM・Oへー小谷博貞の9つの書簡ー1979年」、114-115頁。

¹⁹ 岡部昌生「北と南ーふたつの<近代>を掘るフロッタージュ・プロジェクト(1)」『札幌大谷短期大学紀要』40(2010)、123-190頁(124頁)。

²⁰ 「都市はフロッタージュによって、その皮膚を剥がして等身大の痕跡を残す。そのとき都市を擦る人間もまた、脱皮してゆくのかもしれない」。港「わたしたちの過去に、未来はあるのか」、203頁。

²¹ Naoki Matsuyama「わたしたちの過去に未来はあるのか?」『Tokyo Art Beat』<<https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/is-there-a-future-for-our-past>> (2023年12月26日閲覧)

葉が示唆するように、版における転写の反復可能性は、擦り取る対象の痕跡の再生を保証する。同時に、それぞれの作品に堆積する時間の密度が異なるため、こうしたフロッターージュの再生作業は、「過去」を絶えず生産することに等しい。フロッターージュの制作は、単なる記録の作業ではなく、フロッターージュをする「いまーここ」の時点において、過去と対話する想起のプロセスであると考えられる。

「手の仕事」と呼ばれながらも、リアルな記録を遂行するという点では、岡部の制作は、フロッターージュの持つ版の性質に依拠する「版の仕事」であると言える²²。その上で、対象の痕跡を紙に転写し、物質のリアリティを積み重ねる過程で、岡部は都市のあらゆる記録に、手の動きに伴う個人的な経験や思考を組み込む。フロッターージュが持つ版の原理とそれに関わる岡部の着想を踏まえると、歴史的過去の証拠である物質的痕跡と、紙上に残されるその痕跡のイメージ＝痕跡の意味展開が、岡部の作品全体の秩序付けにおいて中心的な役割を演じていることが分かる。特に、単なる対象の客観的な記録にはとどまらない紙上のイメージ＝痕跡の表象は、痕跡そのものが物質化された記憶として持ちうる表象の役割に、新たな視点や可能性を開くことが期待される。これらのイメージ＝痕跡に対する意味付けと解釈の活動は、岡部の作品を理解する上で不可欠であるだけでなく、痕跡による表象の可能性がいかにして生まれるかを示唆している。

擦り取られた痕跡と擦り取れない空白のイメージ、および都市の記憶と身体に伴う自分自身の私的物語を結びつける表現は、「ヒロシマの記憶」を題材にした制作において特に顕著に現れる。そのなかで代表的とも言える被爆遺構・旧宇品駅プラットホームのフロッターージュは、記憶装置としての痕跡をめぐる再解釈を創出する重要な契機と位置づけられる。

2. 旧国鉄宇品駅のフロッターージュ：「ヒロシマの記憶」の構築

岡部の広島での活動は、その対象に従って主に三つの時期に分けられる。1986 年広島市現代美術館の委託を受けた岡部は、爆心地から 3 km 以内の 7 ヶ所の路面を擦り取り、《ヒロシマー8月の路上 1987/88》（1989 年）という作品を発表した。その後、岡部は自身の関心に基づき、1996 年から 2004 年の間に、被爆遺構・旧国鉄宇品駅プラットホームの縁石を擦り、総数 5000 点近くの花ろうターージュ作品を残した。高速道路の建設で宇品駅が取り壊された後、2007 年以降は、岡部は広島市内の被爆樹の花ろうターージュを制作し始め、原爆の記憶を語り続けている。

そのなかで、被爆遺構・旧国鉄宇品駅プラットホームの縁石の花ろうターージュは、岡部の

覧)。

²² 岡部は、花ろうターージュにおける手／身体介在を重視し、その制作は「自分の呼吸するリズムを擦り取る意識と行為に重ねた」手の仕事、そして「原寸大の、直接肉体と関わるような版の展開」であると述べている。岡部昌生「La Peau des murs 壁の皮膚：教育海外派遣報告抄」『札幌大谷短期大学紀要』13（1981）、1-147 頁、または岡部「ワークショップ [NOOSA-A NEW DIMENSION]に参加して(記録/報告)」を参照。

代表的なシリーズであると言える。1996 年、広島市現代美術館と市民とのワークショップ「ヒロシマ・メモワール'96」が開かれた。岡部は、約 90 名の市民と一緒に、翌年取り壊される予定の旧国鉄宇品駅のプラットホームの縁石のフロタージュを制作した。作品は平和記念公園の参道のフロタージュとともに、《ふたつの地のふたつのヒロシマ》(1996) として展示された。岡部は展示後も活動を終えず、宇品駅が完全に取り壊される 2004 年まで、9 年間に渡って縁石を擦り続けた。プラットホームの縁石は、岡部によって「問いのかたち」²³と呼ばれ、ヒロシマの記憶とは何かという問いに対する具体的な表現である。

紙上に残されたイメージは、「問いのかたち」の痕跡であり、「ヒロシマの記憶とは何か」の答えとして、岡部が呼び覚ます「ヒロシマの記憶」の表象となる。一見すれば、原爆の物質的痕跡＝縁石と、紙上のイメージ＝縁石の痕跡、両者の間の指示関係によって、紙上の「ヒロシマの記憶」の意味を容易に判読することができる。しかし、「ヒロシマ以降の時間は、私の生の歩みの時間と重なり、符号し、並走するように在りつづけた」²⁴という岡部の言葉から、紙上のイメージには作者の生きた証と個人的記憶が織り込まれており、それを原爆の記憶という枠組みを超えて解釈すべきことは明白である。縁石の痕跡の表象は、痕跡と原爆の体験や記憶の想起との新たな連結をもたらすと思われる。

2.1 宇品駅という「問いのかたち」の生起

宇品駅が属する国鉄宇品線は、日清戦争の時期の鉄道改良・新設事業の一つとして、兵士や軍需品を中国大陆まで輸送するために建設された。宇品線は、日露戦争や太平洋戦争においても基本的に陸軍の軍用鉄道として利用され、終戦後には復員の輸送に使われた。1897 年 5 月に正式に開業した宇品駅は、広島市南区にあった国鉄宇品線の終着点であった。当時日本一の長さを誇った 563 メートルのプラットホームを持ち、その上には陸軍糧秣支廠のレンガ倉庫も建設された。宇品駅は、第二次世界大戦終戦まで重要な軍用交通拠点と位置づけられた。原爆投下後、被害が少なかった南段原駅と宇品駅を往復し約 3000 人の負傷者を臨時救護所へ搬送したため、プラットホームの縁石は「被爆石」と呼ばれるようになり、原爆被害の記憶が刻まれる場の一つとされる。都市開発に伴い、宇品駅は 2004 年に取り壊され、現在は陸軍糧秣支廠倉庫壁のモニュメント【図 17】や宇品線の歴史を記載する説明板しか残っていない。

こうした歴史的背景に基づき、岡部は宇品駅を「戦争の『加害』と『被害』の境界線を象徴するような場所」²⁵と見なし、その縁石を、加害と被害を内包する「問いのかたち」とし

²³ 岡部昌生「わたしたちの過去に、未来はあるのかー第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館」『札幌大谷大学短期大学部紀要』39 (2009)、121-188 頁 (128 頁)。宇品駅のフロタージュとヴェネチア・ビエンナーレ展示の詳細は、本紀要を参照。

²⁴ 岡部「わたしたちの過去に、未来はあるのかー第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館」、121 頁。

²⁵ 岡部「わたしたちの過去に、未来はあるのかー第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展

て扱う。「1894年から四つの大きな戦争で600万人もの兵士と夥しい兵器をアジアへ送り出し、結果、ヒロシマの悲劇を呼び込んだ」²⁶という岡部の言葉から、加害とは、軍事輸送網の確立に重要な役割を果たしてきた宇品駅が内包する帝国日本の侵略や拡張という歴史的経験を指し示す。「ヒロシマの記憶」は、こうした加害と原爆被害が織り成す因果関係のなかで捉えるべきである、という岡部の意志が読み取られる。戦後日本の記憶文化に関して、それが過酷な戦時体験に焦点を絞る傾向があり、「苦難の物語、そして加害者と被害者の入れ替えが日本の記憶文化のなかで最大の特徴になった」²⁷という指摘がある。岡部が呼び覚まそうとした「ヒロシマの記憶」は、公的な語りから脱落した加害の意識に向き合い、原爆の体験と記憶を語る上で新たな視角を与えることが予想される。

こうした加害と被害を象徴する場のフロッターージュの解説について、岡部が取り組んでいる記憶芸術の独自性、すなわち記録としての現実感、現場性と直接性などが大きなヒントを与える。例えば、岡本芳枝は、岡部のフロッターージュが対象を直感的に捉えイメージ化するものであるため、歴史的真相をありのままに伝えたと評価している²⁸。アートと人類学との協働を考察した廣田緑と中尾世治は、対象の客観的な記録における身体的介入に注目している。歴史的痕跡に直接的に触れてなぞるフロッターージュ技法は、「現象を的確に表現する方法」²⁹として、過去の記憶を引き出すための人類学の調査方法の発展に示唆を与えると論じられる。

都市空間の編成から見ても、縁石の痕跡であるフロッターージュは、宇品駅という記憶の場を存続させる延命³⁰の措置になると言えよう。これに関して、小川伸彦は、岡部のフロッターージュにおいて、「戦争の非経験者も聖なる記憶をめぐる、真正性を備えた聖なるものを創造することができる」³¹と指摘している。つまり、宇品駅のフロッターージュを制作するこ

日本館」、128頁。

²⁶ 岡部昌生「コンクリートに刻まれた足跡痕、根室・旧海軍牧ノ内飛行場滑走路 会津若松 石ノ壁 石ノ門」『札幌大谷短期大学紀要』40（2010）、191-194頁（191頁）。

²⁷ 橋本明子『日本の長い戦後—敗戦の記憶・トラウマはどう語り継がれているか』みすず書房、2017年、49頁。

²⁸ 岡本芳枝「ヒロシマをあらわすこと」『原爆文学研究』12（2013）、215-219頁。

²⁹ 廣田緑、中尾世治「作品(アート)⇄研究(人類学)」—トラランスフェリムスの実践、あるいは《トライアル 0004》『国際ファッション専門職大学紀要 FAB』1（2021）、148-174頁（153頁）。

³⁰ 都市と記憶との関係について、柏木博は「建築や都市の記憶はわたしたちの存在の根拠でもあったはず」と述べ、都市の施設や建築を構造的に補強したり、意図的に廃棄したりすることが、私たちの記憶にかかわっていると指摘している。都市空間のあるものを存続させることは、私たちの記憶の根拠を保存し、記憶を語り継ぐための延命の措置である。柏木博『視覚の生命力—イメージの復権』岩波書店、2017年、240頁。

³¹ 小川伸彦「モノと記憶の保存」荻野昌弘編集『文化遺産の社会学—ルーヴル美術館から原爆ドームまで』新曜社、2002年、34-70頁（66頁）。

とは、宇品駅を記憶のための聖なる場所として位置づけると同時に、その場所の痕跡に、記憶を表象する象徴的な物質としての役割を与えることと考えられる。小川の観点を踏まえると、縁石の痕跡は、解体を運命づけられた宇品駅に対して新たな命を吹き込み、それとは異なるもうひとつの記憶の物質的かつ聖なる空間を作り出すという意味で、非常に意味深い。小川と考え方と同様の観点を持ちながら、浜日出夫は、特に縁石の痕跡について、「それは表面を複製したものであるにもかかわらず、むしろ表面の複製であるがゆえに、その表面の下に眠っている廃墟の想起へと見る者を促す」³²と語っている。紙上のイメージは縁石の痕跡であるからこそ、その表面の下に眠っている廃墟、すなわち原爆の記憶を喚起することができる。

岡部のまなざしのもとでは、宇品駅の縁石は、被爆石というだけではなく、加害と被害を象徴する存在である。上記の先行研究が論じるように、縁石との意味の同一性にに基づき、紙上のイメージは、同じく加害と被害の記憶の表象と見なされるものになる。岡部のフロタージュは、縁石とともに、過ぎ去った原爆と戦争の記憶を語り続ける。

2.2 宇品駅のプロタージュの時間性：年号と草花が表すもの

縁石が戦争の加害と被害の象徴であることは、擦り出された縁石の痕跡以外の部分にも表れている。宇品駅のプロタージュにおいては、紙の下側に記載される年号「1894」と「1945」は、それぞれ「日清戦争開戦および宇品線開通の年」と「原爆が投下され終戦を迎えた年」を指し示す【図 18】。それは、縁石の履歴であり、それぞれ加害と被害の記憶が刻まれていると言える。この二つの年号は、縁石が被爆遺構の一部として原爆被害の記憶を伝えるだけではなく、戦争における加害の記憶も内包する「問いのかたち」であることを示す。

ところが、紙上にはもうひとつの年号が記されている。「2001」などの三つ目の年号は、「フロタージュをした年」を意味する。こうした各作品が出来た年を記載する行為は、岡部の以前の作業にも見られる。例えば、ワークショップ「NOOSA-A NEW DIMENSION」（1988）に展示された作品は、すべて日付と場所が記される。それについて、岡部は、「フロタージュによって『時と場と行為の痕跡を記録』しながら、『生きている時の経過を物質化する』という私の制作のコンセプトによる」³³と説明している。岡部の言葉が示唆するように、宇品駅のプロタージュに記載される三つ目の年号は、作品を制作し、「ヒロシマの記憶」を想起するその時点の記録でありながら、作品に時間感覚の流動性をもたらすと考えられる。というのは、この「生きている時の経過」は、少なくとも二つの側面が考えられるからだ。その一つは、1894 年からフロタージュの時点までに宇品駅の縁石が持つ歴史的時間である。もうひとつは、岡部が宇品駅の歴史と並走しながら、縁石のプロタージュ

³² 浜日出夫「集中するヒロシマ・分散するヒロシマ：ヒロシマの継承の可能性」『日仏学会年報』15（2005）、31-43 頁（41 頁）。

³³ 岡部「ワークショップ [NOOSA-A NEW DIMENSION]に参加して(記録/報告)」、90 頁。ワークショップ「NOOSA-A NEW DIMENSION」の詳細は、本紀要を参照。

を制作するまでの時間である。加害と被害を象徴する縁石が持つ絶対的な過去性は、こうした時間的継続のなかで解体されつつある。

縁石の痕跡にそえられた「1894」と「1945」の表記は、宇品駅に関わる重要な節点を提示するものとして、造形から直接読み取れない歴史的過去を伝える。「テキストだけが、外在化された記憶像を生きた思い出に訳し戻すことができる」³⁴とアライダ・アスマンが示唆するように、加害と被害を伝える年号は、「問いのかたち」としての縁石の表象を維持し、その痕跡には映し出されない意味を補完している。その上で、岡部の身体的現前を提示する三つ目の年号によって、岡部自身が生きている時間は、宇品駅が存在している時間とようやく遭遇し、並走するようになる。三つの年号は、ヒロシマの記憶を過去の完結した出来事ではなく、現在との繋がりの中で捉え直すという作者の姿勢を示すものになる。

一方で、年号のみならず、岡部はさらに、宇品駅で採取した草花を紙の両端に赤いテープで挟み込んだり、独立した押し花のような作品を作ったりして、縁石の痕跡、年号と一体化するように呈示する【図 18】。草花は、縁石の周りに生えるものとして、フロッタージュが持つ現場性と現実性について考察を促す契機にもなる。また、赤いテープはあくまでも道具であり、「場所とつなぎ合わせる、モノと擦り取られた痕跡をつなぎ合わせるという役割」³⁵を果たす存在である。テープに挟み込まれた草花は、宇品駅という場所の記憶を帯びるものでありながら、特に縁石の痕跡が紙上に形成されるまでの時間を意識させるものである。それは、岡部がヒロシマの記憶と並走し、フロッタージュの制作が終了する時点において、経過していた時間や記憶の物質化されたものであると言える。そして、額装されることで、時間が経つと枯れてしまう草花は、永遠にその過去のある状態を残す。写真の発明の糸口が押し花や拓本といった現象にも隠されているという港千尋の写真論が示唆するように³⁶、こうした手法で保存される草花は、常に過去の時制に置かれるものになる。しかし、岡部の作品において、草花は生命のダイナミックな形式の抽象化になり、何か普遍的な経験に裏付けられる。

紙片の両端の赤いテープは、石に繋ぎとめた名残。これにそっと草花を挟み込んだ。石の隙間から育った命のかたちだ。「被爆後、75 年間は草木も生えない」と伝

³⁴ アライダ・アスマン (Assmann, Aleida) 『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007 年、263 頁。

³⁵ 「外さずそのままにしていました。それぞれの作業の中でいろいろな草花が画面の中に取り込まれている。石と紙をつなぎ役割をしていたテープは、場所とつなぎ合わせる、モノと擦りとられた痕跡をつなぎ合わせるという役割でした」。岡部「終わりのない応答のダイナミズム」、152 頁。

³⁶ 港千尋は、「写真の発明家の名は知られることはないだろうけど、押し花や拓本、化石や動物の足跡といった身近な現象のなかにも、その発明の糸口は隠されていたのだった」と述べ、写真の痕跡性を示唆する。港千尋『芸術回帰論：イメージは世界をつなぐ』平凡社、2012 年、16 頁。

え聴いた記憶が紙の直下の植物を添える気持ちをうながした。宇品の草花は、加害と被害、生と死というヒロシマの記憶の再生をこえて、生命の再生をも想起させてくれる³⁷。

岡部のまなざしのもとで、草花は宇品駅という場所の経験と記憶を持つ以上に、死と復活を象徴するものである。宇品駅が建設される以前から恐らく生え、爆風と熱線を耐え抜いて生き続ける草花が持つ時間性は、場所の経験と記憶を超え、より長大な時間に渡る。年号と比べると、紙上の草花は、観者の想起をさらに遠方に連れていくことができるだろう。しかし、こうした「生命の再生」は、あくまでも植物においてのみ可能であり、人間の生命の普遍的性質ではない。こうして、宇品駅の草花による生命の再生に対する想起は、戦争や原爆で死んだ者が復活できないことと、植物が被爆から再生することとの対照において、人間の生命の再生不可能ゆえの喪失感も同時に経験させる。戦争や原爆によって生じた絶対に戻すことができない死と喪失の悲しみが、生き続ける草花において感じ取られる。

しかし、こうした人間のいのちの徹底的な有限性に伴う喪失感こそが、同時にそれを乗り越える方法を問いかける契機になる。この場合、生命の再生も想起されるものの、植物の再生のような物理的な現象ではない。それは、失われた何ものかが時間の流れのなかで存続する、という記憶の再生のあり方にほかならない。人間の生命の再生は、死者がいかに残された者の記憶のなかで生き続けるのかという普遍的な問いとなり、具体性を持つようになる。草花が宇品駅の一部であるため、こうした問いは、さらに加害と被害の歴史的出来事、戦争や原爆による暴力と死に繋がり、死者の生きた経験や記憶の語り継ぎを思い起こさせることも可能である。この意味では、加害と被害や、生と死というヒロシマの記憶の再生を超えることは、単に過去を眺めるという静止した見方を超えることとして理解すべきである。「ヒロシマの記憶とは何か」を明確にするためには、まずヒロシマの記憶を超えなければならない。過去の加害や被害に関わる記憶は、連続する時間に入り込み、再生を求める。宇品駅の草花は、生命の再生を連想させるものとして、こうした想起のダイナミックな側面を浮き彫りにする。

フロタージュ制作において、歴史的痕跡に対する考古学的な記録と判読というより、岡部は日々の生活の痕跡や記憶、時間の堆積³⁸などを、手の激しい往還によって紙上に定着させる。そのため、宇品駅のフロタージュにおいても、記録としての真正性に依拠して縁石

³⁷ 岡部昌生「『問いのかたち』の喪失」港千尋編集『わたしたちの過去に、未来はあるのか』、東京大学出版会、2007年、5頁。

³⁸ 岡部は、「その場所に立って感じるができるもの、それは都市の凹凸だけではなく、その凹凸を造っている人間の生活の営みの痕跡とか記憶、時間の堆積、歴史といってもいいかもしれませんが、そういったことが少しずつ意識して見えはじめていたようでした」と述べ、フロタージュの対象である街の路面や遺跡の表面など、すなわち都市の断片から、より幅広い種類の想起を促していくことが伺える。宮岡「創る～creation～辻直之を中心に」。

の痕跡が指示する対象を読み取るだけでは、縁石の痕跡がかたどる「問いのかたち」を十分に認識したとは言い難い。不意に目に入る年号や草花は、加害と被害の象徴としての縁石の痕跡の新たな読み方を提示する。年号や草花が淡々と語るように、「ヒロシマの記憶」を呼び起こすために、縁石の痕跡が指し示す過去の加害と被害の枠組みを超えなければならない。紙上の痕跡自体に、多様な経験と記憶が込められているとすれば、観者は、それをいかにして感じ取ることができるのだろうか。

2.3 宇品駅の縁石表面の痕跡：造形表現と時間の経験

縁石の痕跡の造形的な表現【図 18】について岡部は、「右側の石と左側の石が扇状のストロークを描き人の肺のような形になることから、『エコグラフィー、レントゲン写真のようだ』とも言われました」³⁹と説明する。レントゲン写真も放射能が体内を透過するという意味的類似性により、縁石の痕跡が被爆のことを連想させるといった解釈もある⁴⁰。「形態的なひらめきと内容的なメッセージとを結び合わせること」⁴¹というフロッターージュの意味生成は、フロッターージュ技法が発見されて以来、特にシュルレアリスムにおいて重要視される。縁石の痕跡が原爆被害として解釈されるということは、そうした造形と意味との繋がりを反映する。だが、岡部のフロッターージュにおいて、紙上のイメージは擦り取られた後に作者により意味付けられるものではなく、対象のリアルな記録として、その読みがあらかじめ限定されてしまう。縁石の痕跡は、何よりもまず加害と被害の意味を有するものとして擦り取られる。縁石の痕跡を通して、その造形が持つ解釈の可能性が見えてくると同時に、レントゲン写真のようなイメージの「形態的なひらめき」と、加害と被害という岡部が付与しようとする「内容的なメッセージ」との間に齟齬が生じる。

岡部の意図とは関係なく、こうした偶然にできるイメージとそれによる連想は、版の原理に帰結する。岡部は、「巨大な版とは、別の言葉でいえば、巨大な潜在態ということになるだろう」⁴²と語っている。都市という版が持つ巨大な潜在態は、目で確認できず、触覚でしか感じられない細部さえも記録するという可能性を意味する。同時に、版を通すと、見えるものをありのままに記録するとは言い切れず、紙上の造形空間と知覚空間の間にズレが生

³⁹ 岡部「終わりのない応答のダイナミズム」、162 頁。

⁴⁰ それに対し、岡部は「レントゲン写真も放射性物質で透過したものですし、この宇品駅のプラットフォームも被爆石ですから、まさにレントゲン写真です」と語る。岡部「終わりのない応答のダイナミズム」、152 頁。

⁴¹ つまり、シュルレアリスムの技法としてのフロッターージュの場合、擦り取られたイメージの意味は、作家が与える記号の解釈に基づいて理解されるのである。ペル・ジムフェレル (Gimferrer, Pere) 『マックス・エルンスト：アイデンティティの解体』椋田直子訳、美術出版社、1990 年による。

⁴² 港「わたしたちの過去に、未来はあるのか」、203 頁。意外なレントゲン写真のような図像だけでなく、後述する隙間の痕跡なども、ある意味では版の潜在態を体現するものである。

じる可能性も避けられない。こうして生まれたイメージは、作者が残そうとした対象の客観的な痕跡でありながらも、作者の意図によらない偶然性を持つため、版の独自の表現であると言える。レントゲンのような縁石の痕跡は、まさにこうした版の潜在的な力を体現するものであると考えられる。

擦り取られたイメージは、この造形と表象の偶然性を内包しつつ、「問いのかたち」の痕跡として、「ヒロシマの記憶」の生成と切り離せない関係にある。年号や草花などの補足的な要素が示すように、宇品駅のプロッタージュの根底にある加害と被害という両義的なヒロシマの言説秩序が解体され、より多様な想起の表象が紙上に形成される。縁石という版の潜在的な力を引き出すことで得られたイメージは、レントゲン写真のように見えるため放射能を連想させる一方で、それとは異なる解釈の想起を促し得る。

一方で、縁石自体は、既にその痕跡の造形による原爆被害への連想を超え、複数の時間経験を持っている。例えば、宇品駅が軍事輸送に関与していた時期や、原爆投下後に負傷者を搬送する拠点として存在していた時期がある。また、戦後一時的に利用された後、やがて廃線となり、被爆遺構として残されていた時間もある。宇品駅が経験した時間は、歴史的な時間の流れのなかで様々に区切られるものである。言い換えれば、宇品駅が建設された時間と、それが歴史的遺構として保存されていた時間によって、縁石が存在することが明らかになる。こうした二重の時間性は、宇品駅の縁石の独自性ではなく、むしろ痕跡の本質的な特徴であると言える⁴³。

擦り取られた縁石の痕跡は、縁石とのインデックス的な関係に基づき、こうした二重の時間性の表象であると考えられる。作品にそえられた年号によっても、縁石の建設とそれができて以来堆積してきた時間が読み取られる。一方、岡部が9年をかけて制作した約5000点のプロッタージュ作品から見ると、一枚一枚の縁石の痕跡は、縁石の各時点の痕跡として残され、縁石の新たな痕跡として生まれ続ける。異なる三つ目の年号が示唆するように、各縁石の痕跡は、それを繰り返し擦り取って獲得したほかの痕跡との時間的な継起関係にある。縁石の痕跡は、個々の作品を結びつける時間的な連関に基づき、自らが有する二重の時間性を強く訴え、観者の宇品駅に対する想起の幅を広げると考えられる。

縁石の痕跡は、縁石の固有の時間性に基づき、紙上に新しく生まれた痕跡として、独自の時間性も持つようになる。紙上の痕跡は、それ自体が残されたその瞬間に過去のものとなり、その上に積み重ねられる日々の時間があるという意味からすれば、痕跡に内在する時間の流動性も浮かび上がる。従って、縁石の痕跡は、時を経ても何も変わらないように見え、いつも過去志向の時間性のなかにあり続ける。だが、それにおける時間の尺度は、既に宇品駅が存在していた時間を超え、さらに遠い未来に広がると考えられる。

こうした持続的な造形においていかなる経験が構成されるのかについて、美術における

⁴³ 港千尋は、時間の二重性が痕跡の性質の一つであると指摘している。それは、痕跡が作られた時間と、痕跡が痕跡として保存されていた時間である。港千尋『自然 まだ見ぬ記憶へ』エヌティティ出版、2000年、197-198頁に詳しい。

痕跡の表現を考察した佐藤啓介の解釈は示唆的である。佐藤は、ディ・ディ＝ユベルマンの論考を踏まえながら、痕跡が運動的であると主張し、「痕跡は、時には接触と離脱の瞬間以降、薄らぎつつ、また時には、その痕跡の刻まれた物質にさらに痕跡の余波を広げていくこともある」⁴⁴と指摘している。また、両面の直接的な接触により生まれた痕跡は、両面が互いに脱離した瞬間から色褪せつつ、最終的に消失してしまうかもしれない。しかし、その上に肉眼では見えない数々の時間の経験がまた宿っていることが、佐藤の論考を通して示唆される。こうした痕跡における時間の経過は、例えばストロークの色が薄くなったり、印影が徐々に滲んだりすることとして直接認識することができ、同時に想像力を働かせて捉える必要もある。こうしたダイナミックな痕跡という視点から考えると、緑石の痕跡は紙上に残された瞬間から薄くなりつつも、その上に常に一瞬一瞬の時間の痕跡が重なっていくことが予想される。たとえ緑石の痕跡そのものがいつか色褪せ、はっきりと見えなくなるとしても、それは続く時間の堆積として存在している。これらの可視的または不可視的な経験を持つことで、緑石の痕跡は、宇品駅における記憶の継承という課題を浮き彫りにする。それは、「ヒロシマの記憶」として残された緑石の痕跡に必然的に伴う時間の浸食を前にして、過去の記憶をいかに思い出させ、記憶の風化にどう向き合うべきか、ということである。

宇品駅の取り壊しは、そうした問いをさらに際立たせる。岡部が宇品駅でフロタージュを制作した時点で既に、緑石自体は解体することが運命づけられていた。緑石が取り壊されることで、そのフロタージュを制作することができなくなり、緑石の新たな痕跡を残す可能性が失われる。紙上の痕跡は、ほかの緑石の痕跡とともに宇品駅の記憶を共有し、互いに時間的な連続性を構成している。同時に、宇品駅の決定的な消失によって時間の連続が中断されることも暗示している。緑石の痕跡は、痕跡を継続して保存し、記憶を語り継ぐ可能性を示しながらも、緑石の痕跡を残すことはもはやできない、という緑石とその痕跡の喪失を告げるのである。

緑石の痕跡を読み取ることは、次第に廃墟の観照と似たような枠組みを持つようになる。それは、「時間の侵蝕は必ず廃墟を徹底的に破壊し去るのであり、その未来が必ず訪れることを人々は予感する」⁴⁵と谷川渥が言うように、緑石に潜んでいる時間の流れと終末を感じ取ることである。加害と被害の過去だけではなく、都市の発展とともに廃墟と化した宇品駅、岡部が緑石の痕跡を残すため工夫した日々、解体で残された駅の遺跡または無人の空き地、緑石の解体とともに二度と痕跡を残せないことなど、幅広い想起が緑石のフロタージュにおいて可能になる。そして、観者が宇品駅の取り壊しという事実を知ること、想起は、「ヒロシマの記憶」を喚起し表象することができないということに収斂していく。

⁴⁴ 佐藤啓介「物質と時間－痕跡としての物質性」『美術フォーラム 21』20（2009）、122-126 頁（125 頁）。佐藤は、これが「痕跡が痕跡となる『痕跡化』の過程」とであると指摘している。

⁴⁵ 谷川は、これを「始原から現実の廃墟、さらに終末へいたる道程」という二重の時間的距離として取り上げ、廃墟鑑賞において不可欠な体験と位置づける。谷川渥『形象と時間 美的時間論序説』講談社、1998 年、62-90 頁を参照。

一方で、ヒロシマ以降の時間と並走しつつ、縁石の痕跡とともに自らの痕跡も残そうとする岡部にとって、宇品駅の取り壊しにより、「ヒロシマの記憶」だけではなく、自分の生きた痕跡も失われることになる。フロタージュの制作は、死別に向き合うような哀悼的な身振りを示していると同時に、紙上に残された痕跡は追憶の対象となっている。縁石の痕跡において、1894年に宇品駅が建設されて以来の経験が語られる。だが、縁石が有する経験や、ヒロシマの記憶を問う岡部の経験などは、宇品駅の取り壊しに伴いすべて過去の事象にとどまる。宇品駅が解体された「2004」という年号が明確に示すように、縁石や岡部が持つそれ以降の時間を、縁石の痕跡において読み取ることはできない。縁石の痕跡には、こうした時間の断絶とそれによる記憶継承の断絶が現れる。「ヒロシマの記憶」の想起と表象不可能性のみではなく、想起する主体のアイデンティティも維持できず、時間と記憶継承の断絶に対する徹底的な無力感が、縁石の痕跡によって語られる。

岡部は、縁石の痕跡が痕跡として残された年を記載するだけではなく、複数の痕跡を群のように制作し、時間の流れと断絶を可視化する。作品の鑑賞に伴う喪失感、記憶装置のあり方と、記憶継承のあり方についての問いかけを促す。縁石の痕跡は、加害と被害の記憶を語りながら、想起に関わるより本質的な問いを提起することで、様々な方向に観者の考えを派生させていく。

2.4 宇品駅の縁石表面の痕跡が呼び起こす記憶

縁石の痕跡は、加害と被害の象徴を超える様相を呈する。こうしたことは、縁石の痕跡に目を向ける前に、紙上における年号と草花の配置から読み取られる。宇品駅の建設＝加害、被爆＝被害の年号、フロタージュを制作した時点の記載は、連続する時間に基づく歴史の語り方と記憶のあり方を明確に示す。それは、縁石という「問いのかたち」に向かう岡部のまなざしを表すものである。フロタージュした時に採取した草花も、年号と同じように、宇品駅において時間が経過することを表現するものである。その上で、焼け野原になっても生えることができる草花は、解体寸前であり、もうすぐ完全に過去のものになる宇品駅や、過去の時間に置き去りにされた戦争と原爆の死者たちとの間に、生命の再生をめぐる齟齬を生み出す。立ち続ける草花の再生力とは異なり、いったん壊されると復旧できない歴史の物質的痕跡と、生き返ることのない死者の経験と記憶を、いかにして存続させていくのか。草花は、連続する時間のなかで記憶を継承するための方法論について問いかける。

年号や草花と呼応するように、縁石の痕跡にも長大な時間が込められている。縁石の痕跡は、宇品駅の建設から岡部がフロタージュを制作した時点までの存在証明である。同時に、そこにはそれぞれ異なるストロークが刻まれ、9年間の無数の瞬間の集積である。こうした時間性は、さらに数千枚の痕跡を通して提示される。縁石の痕跡の表象は、加害と被害、さらに縁石の解体によって過去の時制に永遠に固定されながらも、それが1894年以来積み重ねてきた時間と経験を告げるため、それを読み取ろうとする岡部の「いまーここ」における想起のイメージになる。しかし、宇品駅の取り壊しは、縁石の痕跡に内在する時間の亀裂を

生み出す。縁石の痕跡は、自らの再生可能性を問うものとして、「問いのかたち」が消失した後、ヒロシマの記憶を問い続けるかどうかという問題点を浮き彫りにする。この意味では、縁石の痕跡は、岡部がヒロシマの記憶を問うことで獲得した独自の「ヒロシマの記憶」でありながら、人それぞれが記憶の想起と継承の問題を考える新たな契機にもなる。ヒロシマの記憶の再生を超えると岡部が述べているように、加害と被害の記憶の想起というより、過去が記憶として想起され、表象されることのあり方は、縁石の痕跡において主題化されることになる。

戦争や原爆に対する悲しみや憤慨などの強い気持ちの代わりに、縁石が経験してきた時間と、それと並走してきた岡部の時間を内包する縁石の痕跡は、他人の回想録を読むような感傷的、内省的な想起の体験を観者に与える。そして、縁石の痕跡において語られる「ヒロシマの記憶」は、岡部の個人的な記憶を超え、観者それぞれの思考によって表象の可能性を広げる。縁石の痕跡は、縁石の記録であり、それを擦り取る岡部自身の「ヒロシマの記憶」の痕跡でありながら、記憶継承のあり方を問う新たな問いのかたちになると考えられる。

こうして、縁石の痕跡は、特定の場所の記憶と個人的な思い出を結びつけることで、記憶の想起と継承が行われ続けること、その必要性和そのための方法論について語り続ける。縁石の痕跡は、縁石の表面に接触できる部分の記録であるため、リアルな現場の経験とそれによるアクチュアリティのある想起を可能にする。しかし、宇品駅のプロッターージュにおいて、擦り取れないもののイメージも、イマジネーションを掻き立てるもうひとつの痕跡として現れる。リアルな記録という岡部の着目点とは微妙にズレが生じ、対象の客観的記録とは言えないイメージの表象は、縁石の痕跡を解釈する際の新たな視点となる可能性が考えられる。

3. 縁石の隙間のプロッターージュ：擦り取れない空白の表象

プロッターージュは接触できる部分しか写らないため、通常、観者は接触できる表面の痕跡を中心にして全体の意味を読み取ることが期待される。岡部が強調した記録としての真正性や、先に考察した表面の痕跡の表象が示すように、縁石の表面を基にした造形の意味は、縁石のプロッターージュとして受け取られる。しかし、実際に作品を見ると、縁石の痕跡は、縁石の痕跡の表面だけではなく、石と石の間の隙間の痕跡からも構成される。こうした隙間の痕跡は、岡部のプロッターージュを一種の記憶芸術としてのみ強調する先行研究が見逃してきたものである。

3.1 「火と光の記憶」を残した縁石の隙間

隙間は、一般的に、物と物の間にある空いたスペースを指す言葉である。制度の隙間や法の隙間などのように、何かが欠けている状態や不完全さ、盲点を指し、比喩的に使われることもある。岡部は1970年代後半にプロッターージュを始めたが、1960年代に油絵や写真製版を中心に制作活動を開始した。こうした制作関心の転換について、岡部は「いつも気持ちと

表現の間に隙間があり、そこを埋められない不満が立ちだかっていました。だから、版を刷ることも描くこともやめ、路上に立とうと決めたのです」⁴⁶と述べている。この場合において隙間は、伝達したい内容や意図と表現上の意味とのズレを意味する。宇品駅のプロッターージュ制作に現れる隙間は、物と物の間の小さいスペースとして、縁石と縁石の間に挟まれた物理的空間を指し示す。

縁石の隙間を擦り取るという制作意図について、岡部は「風雨と時間にさらされたこのプラットホームの列石の隙間に惹かれるのは、この石の生成とくぐり抜けた時の軌跡。石に刻まれ、隙間にひそむ火と光の記憶が想起されるからであり、歴史のうずきと傷口が見えてくると思われる」⁴⁷と語っている。隙間に潜む閃光の記憶から、「ピカ」という原子爆弾の投下や、光弾や燃え上がる炎などの戦争の場面までもが連想される。縁石の隙間も「問いのかたち」の一部として、軍都広島と原爆投下の記憶などがそこに詰まっているのである。この意味では、隙間の痕跡は、縁石表面の痕跡と同じように加害と被害を象徴的に表現するものとして捉えることができよう。より現実的には、隙間に雑草が生えたり、ゴミが残っていたり、虫が暮らしたりして、年月の経過に伴い日々の経験もそこに残される。

また、岡部の時間がヒロシマ以降の時間と並走し続けるため、隙間には岡部自身の経験と記憶も残される。具体的には、岡部は、「自分の生きた時代にきちんと向きあうことによって美術表現がなされなくてはならないのではないか」⁴⁸と述べ、美術の始まりは故郷の根室に根差していると考えている。作品制作は彼に、幼い頃に経験した根室空襲の記憶や戦争の原風景を思い起こさせることがある。さらに、「ヒロシマと関わる始まりは、ヒロシマに繋がる幻のようなかすかな記憶の底に明滅する火の光景、街が赤く燃える『根室空襲』の原体験・原光景を手繰り寄せたち戻ることだった」⁴⁹と岡部が語っているように、広島／ヒロシマに向けられることも、その被災の記憶を辿りながら内面化することから始まるのである。根室空襲の燃える街の記憶を手がかりに「ヒロシマの記憶」に接近しようとする岡部の仕事が、自分が経験した戦争の圧倒的な暴力と死に触発されていることは明らかである。

これらの原爆や戦争に関する想起は、縁石の表面の痕跡において物理的空間を獲得し、維持され続ける。戦争を経験していない世代にとっても、歴史的な遺構を確実に表象し、かつ岡部の個人的記憶を記念する物質である縁石の表面の痕跡は、そうした戦災の暴力や死を想起するものになる。しかし、隙間は接触可能な物質的表面を持たない。隙間を擦り取った痕跡は、物質が残す確実に可視的な印としての痕跡とは言えず、岡部が求めた物質的対象の

⁴⁶ 高橋咲子「創作の原点：美術家・岡部昌生さん 心震えた北の空の金環日食」『毎日新聞』東京朝刊、2021年5月2日、15頁。

⁴⁷ 岡部「『問いのかたち』の喪失」、5頁。

⁴⁸ 岡部「なぜ、ここに滑走路がーフロッターージュ・コラボレーション・プロジェクト 文化庁平成15年度学校への芸術家派遣事業・根室市立歯舞中学校生徒135人との共同制作」、27頁。

⁴⁹ 岡部「なぜ、ここに滑走路がーフロッターージュ・コラボレーション・プロジェクト 文化庁平成15年度学校への芸術家派遣事業・根室市立歯舞中学校生徒135人との共同制作」、1頁。

記録としての真正性を持つものではない。それはむしろ、「測りえぬものとして示すことによってなりたつイメージ」⁵⁰であり、描かれない隙間の痕跡として残されるイメージである。こうした測りえぬもののフロッターージュは、岡部が2016年の「あいちトリエンナーレ」に向けて制作した沖縄・伊江島の公益質屋跡のフロッターージュでも見られる【図19】。この作品において岡部は、壁の表面のみを擦り取り、この歴史的建造物の質感を表現した上で、太平洋戦争の際に米軍が放った砲弾が壁を貫通して残した大きな穴そのものを、空白の造形空間として現前させる。穴には直接触れることができないため、穴を擦り取るということは、理論的にあり得ない。だが、壁に紙を当ててその質感と輪郭を描くと、弾痕の存在が原寸大で浮かび上がる。紙上のコントラストは、砲弾が建物を貫通した惨状をいっそう際立たせ、それを通して激しい戦争の場面、場所の記憶を呼び起こされる。

公益質屋跡のフロッターージュが示すように、壁の弾痕の擦り取りをしなくても、その輪郭が自ずと浮かび上がり、測りえぬものや触れないものとして、独自の表象作用を維持することができる。宇品駅の場合も同様に、フロッターージュは隣接する二つの縁石の表面のみを擦り取ったものであるが、紙面の真ん中にある空白の部分が隙間の存在感を意識させ、「問いのかたち」として機能する。しかし、縁石の隙間の痕跡という空白は、弾痕の空白には見られない奥深さを特徴とする。そこには線があり、つまり作業に伴うストロークの痕跡が明確に残される。このイメージに対して、港千尋は、「フロッターージュの線は、石と石のあいだ空隙の部分では、対象物ではなく、自らの手の動きそれ自身の記録となる。同じ意味で、擦り取る対象がなくなる世界において、人間は何をもって自分の生の記録とするであろうか」⁵¹と問いかけ、隙間の痕跡における岡部の身体性を指摘している。港の言葉が示唆するように、記憶の媒介がなければ、想起ができなくなり、想起する主体のアイデンティティの確認もできなくなる可能性がある。こうしたことは、既に縁石の表面のフロッターージュ制作を通して示唆されていた。

しかし、宇品駅のフロッターージュは「隙間を擦り取った膨大な量の作品」⁵²であると岡部が強調するように、隙間を擦り取ることで、自分の身体の記録を残すというより、隙間の痕跡を残し、そこに埋もれている経験と記憶を炙り出すという意図を明確に読み取ることができる。自分のストロークを残すことを前提とする限り、隙間の痕跡として成り立つ。この意味では、触れないからこそ空白になり、紙上に不可視なものとして現れてくる白地に取って代わり、ストロークの集積は、事実上擦り取れない隙間の代理表象となる。隙間という存在は手の往還によって浮かび上がる一方で、作者の行為の痕跡が押し出されるため、隙間に埋もれている意味が後退し、あくまでも見えないものとして見える。つまり、擦り取られたイメージは、本来あるべき「火と光の記憶」の不在のイメージとして提示されると考えられ

⁵⁰ 多木「真壁智治 都市のフロッターージュ」、229頁。多木は、フロッターージュの半分は、測りえぬものの表現に支えられると指摘している。

⁵¹ 港「わたしたちの過去に、未来はあるのか」、208頁。

⁵² 宮岡「創る～creation～辻直之を中心に」。

る。

3.2 緑石の隙間の痕跡における不在性

アートにおける「不在」の表現は、ジャンルを問わず広く見られる。戦場に赴く恋人の影の輪郭を壁になぞるという行為が絵画の起源であるとする逸話は、恋人という描写対象の不在を前提とするものである。「影(スキア)を描写すること」と、その行為に由来する肖像画は、対象の似姿を写すことでイメージの迫真性を保証しつつ、対象そのものの不在を語る。この種の「不在」は、清水恭平が指摘しているように、「制作者の前から対象となった人物が立ち去るということだけではなく、作品の前からも描いた対象は立ち去り、『不在』となる」⁵³ことを意味する。つまり、描写対象が不在になり、作品だけが残される一方、観者の「それは誰かの似姿である」という漠然とした認識から生じた対象の不在も浮かび上がる。描写対象が二重の意味で不在であるからこそ、紙上のイメージはその対象の代理として現前し機能する。

絵画や彫刻といった伝統的な美術表現から離れ、その後の多様な美術形態においても、「不在」という問題意識が色濃く感じられる作品は多くある。表象行為の根源にある対象の不在とは異なり、物の脱中心化という主体の不在、つまり物質対象という形に囚われず、絵画や彫刻といった形式を無化しながら作品を脱物質化させる文脈において現れる。鈴木勝雄の考察によると、こうした不在の表現が日本美術に顕著になったのは1960年代以降であり、特にコンセプチュアル・アートと呼ばれる作品に頻繁に登場する。「不在」は、作品の物質的要素が「意味のズレや消去の結果としての『非在』」⁵⁴になることを指す。実際に把握し得る物質そのものの意味の代わりに、作者の「観念」⁵⁵や「アイディア」が前景化されることで、実在する物質を通して不可視のものを連想させる。「実在に対する消去のアクションを経て不在の可能性を切り拓いたのである」⁵⁶と鈴木が述べるように、対象の不在をめぐる作者たちの表現と解釈が多様であるため、作品には物質に留まらない深い意味がより多く含まれるようになる。同時に、観者は作品に触れるたびに、常に新しい発見を得ることができよう。

また、版の原理に基づいて考えると、何かの触覚的な構造を生み出すための前提として、接触しえないものの存在が不可欠である。例えば、物質の表面の凹凸があるからこそ、それ

⁵³ 清水恭平「実在性の喚起と不在—絵画におけるリアリティー—」金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科博士論文、2016年、16頁。清水は、「不在」は肖像画のみならず絵画の持つ根本的な性質であると指摘している。

⁵⁴ 鈴木勝雄「不在の類型学：日本における概念的な芸術の系譜(1)」『東京国立近代美術館研究紀要』18(2014)、64-81頁(67頁)。

⁵⁵ ここでいう「観念」は、作品のなかに現れる作家の思考や意図や態度や方法意識だけではなく、作品という概念についての思索も含まれる概念である。

⁵⁶ 鈴木「不在の類型学：日本における概念的な芸術の系譜(1)」、79頁。

を擦り取ることで何かの形状が浮かび上がる。また、ネガを反転させてポジにした時に、光の痕跡である写真として見られる。表現されるものと同時に、隠されたものが必ず存在している。こうした版の表現における「不在」は、ないものをむしろ浮き彫りにするという現前の不在や、対象の非物質化による不在とは異なり、ある盲目状態の表現と言える。

それに関して、写真的経験を考察した小林康夫は、常に写真を見る眼差しから隠されてしまうネガの存在について、「それは、そこから出発して無数の複製が可能となる唯一の原型であるという意味において、不可侵のオリジナリティを備えた痕跡である」⁵⁷と指摘している。写真において不在となるネガは、根源としての痕跡性を有するものとして、事物の表象を喚起したり変化させたりできるという創造的な潜在力を持つ。港千尋は、こうしたネガが持つ新しいイメージ経験の可能性を、1920年代から30年代にかけてフォトグラムにおけるネガティブ・イメージの表現を通して具体的な考察を行う⁵⁸。ネガを焼いて得られたポジフィルムは人間の目に見えるものであるが、ネガそのものは人間の視覚世界に存在しないものである。港は、こうしたポジ・ネガの映像体験を踏まえ、ネガティブ・ビジョンに基づく作品が、物質でありながらも、通常物質によって構成されるものや、言葉で説明可能なものを越えた表象の可能性を示すと指摘している。写真において常に不在となるネガは、現実世界とは別の無意識の領域を開くことが示唆される。

ポジとネガによる表象可能性は、映像言語を超え、あらゆる版の表現に通底している。版画作品で表現される「陰」と「陽」は、ポジ・ネガとの関連にもなり、対象や色の反転によって異なる形や模様を生み出す。この意味では、版の表現に現れる「不在」は、あくまでも相対的なものであると考えられる。都市という版を擦り取る岡部のフロッターージュにおいて、日常のなかで見えない歴史の負の側面が浮かび上がるという意味では、フロッターージュはポジの反転として、ネガフィルムの機能をしている。日常空間では不在であるかのように見落とされたものは、偶然のイメージを持って現れ、多様な想起を促す。宇品駅のフロッターージュにおいて、縁石の表面の痕跡が、被爆石としての経験と記憶以上の表象の可能性を示すことは、そのとおりである。

縁石の隙間は、縁石があることで生まれるものであり、縁石がなければ存在しない、一つの相対的な空間である。従って、隙間を擦り取ることは、縁石そのものの存在をより際立たせることに役立つと言える。平面に描かれたイメージとしての縁石のフロッターージュは、この隙間の痕跡によって立体性を帯びる。なぜなら、それは縁石の表面の痕跡だけではなく、縁石が並べられることを示し、縁石の高さというイメージも生じさせ、ある実在の空間を作品のなかに閉じ込めるからである。一枚の紙に、563メートルのプラットフォーム全体を表現することは不可能である。しかし、観者は、画面の中央にある淡い部分が縁石の間の隙間であることを認識し、宇品駅のフロッターージュがすべてこうした二つの縁石の接続部分に対

⁵⁷ 小林康夫『身体と空間』筑摩書房、1995年、80頁。

⁵⁸ 港千尋が論じるポジ・ネガの映像体験に関して、港千尋『映像論〈光の世紀〉から〈記憶の世紀〉へ』NHK出版、1998年、193-203頁を参照。

象としていることを理解すると、宇品駅の全体像を想像することができるようになる。隙間の痕跡は、作者の表現の限界と、人間の空間的認知の限界を超えるものとして、強力な力を持つものであると考えられる。

だが一方で、隙間自体が持つ「火と光の記憶」は、宇品駅という版面を反転させ、表象を逆転させても見当たらないものである。都市の日常というポジにおいてだけではなく、フロッタージュというネガでも読み取れず、想起の行為のただ中に失われる。隙間の痕跡における「不在」は、眼差しが徹底的に及ばず、根源的には現前しえないという意味を持って浮かび上がる。同時に、不在であるからこそ、想起する余地が生じる。紙上における隙間の痕跡は、観者が自らの主体性と想像力を働かせ、意味を補完できるような物理的空間として、創造的想起の可能性を促す不在にもなる。物質的なものを超え、隙間の痕跡におけるこの種の「不在」は、想像や想起などの観念的なものによって充填した観念的な実在として、様々な経験を引き起こす可能性を持っている。

3.3 「不在」としての縁石の隙間の痕跡：忘却に抗う

これまで見てきたように、隙間の痕跡は宇品駅の「火と光の記憶」が消失したかのような不在を示すが、その隙間のなかには過去の経験や記憶がないわけではない。この点は、縁石の表面と同様に、痕跡を慎重に擦り取るという岡部の試みからも明らかである。だとすると、紙上のストロークの痕跡は、岡部の「ヒロシマの記憶」の想起といかなる接点を持つのか。

岡部の手の痕跡は、より具体的に言えば、それは、「ヒロシマの記憶とは何か」を問う岡部のアリバイであり、その問いと岡部との関係性を表象するもの、岡部の手が隙間に接触して残そうとする痕跡である。原爆の痕跡を保存しようとする諸々の取り組みが説明するように、原爆の体験と記憶をリアルに語り継ぐためには、原爆の痕跡に付加される客観性と真正性、そして同じく真正なものとして表象される痕跡の痕跡／転写の価値がより重要になる。しかし、「問いのかたち」としての隙間は、加害と被害の歴史、場の記憶や時間の堆積によって埋められていても、それを読み取ることができない。岡部は隙間の痕跡を残そうとしたものの、結局は自身の行為の痕跡しか残すことができないということである。この意味では、隙間に存在するヒロシマの記憶の継承は、結局断念せざるを得ないだろう。宇品駅が取り壊された後、岡部は「白っ茶けた土砂で地ならしされた解体消滅後の奥行ある空間は、そこに長い時間立っていた者にはプラットホームの痕跡のあったことが追想できるが、通りすがりの者には何が失われたのかさえ想起させることの出来ないほど、見事な更地になっていた」⁵⁹と語っている。岡部の言葉が示唆するように、宇品駅の取り壊しにより、縁石と隙間という「問いのかたち」だけではなく、想起する主体の痕跡も残すことができなくなる。あらゆる痕跡が消え去ることに伴う忘却が懸念される。

⁵⁹ 岡部昌生「作品『問いのかたち』の喪失－広島とヒロシマの境界線、宇品のプラットホームの解体」『札幌大谷大学短期大学部紀要』36（2005）、183-192頁（186頁）。

一方で、手の痕跡が隙間の痕跡の代理表象であるがゆえに、隙間が元々有する原爆や戦争にまつわる時間の契機を排除する可能性も生じる。同時に、フロタージュ作業に伴い、根室空襲をはじめとする岡部の個人的な記憶と、ヒロシマの時間に同調したことで獲得された記憶は、隙間の痕跡において表象される。隙間の痕跡には不可視で、不確定なものが充満しているため、それによる想起が実在性を持つとは言い難い。だが、岡部が個人的な体験や記憶を隙間の痕跡に仮託することで、想起されるイメージは、過去の実在としてのリアリティを帯びるようになる。フロタージュを続ける限り、そうした想起は、岡部のなかで絶えず織りなおされるのである。戦争の終末的なイメージは、「過去」でありながら、「過去」の現在でもあり、未来へと受け渡すものでもあると考えられる。

しかし、宇品駅のフロタージュ制作において、遺構の解体はあらかじめ運命づけられているものである。この解体は、広島戦後復興の過程で数多くの被爆建物が解体されたのと同様、また近年議論を呼んだ旧広島陸軍被服支廠の存続問題⁶⁰と同じく、ほとんどの原爆の痕跡が持つ運命である。同時に、それは宇品駅が建造物として直面する必然的な結末でもある。第二次世界大戦、広島・長崎の原爆投下をもたらした廃墟の光景を想像力の原点とする磯崎新は、建築を一つの生命体と見なし、その「終末」を論じている。

終末論は実体のなかにはなく、方法的仮定のなかであり、イメージそのもののなかにあるのだ。そのような終末論こそ、自然的、社会的な時間推移によって変化をひき起こさせる建築を、イメージの内部で停止させてみせるのである⁶¹。

つまり、終末とは、建築が建設される以前の廃墟や荒野といった、過去のイメージを指すものだけではなく、完成した瞬間から建築が既に抱えている未来のイメージでもある。宇品駅が撤去に向けて存在し続けてきたということは、現存している建築から未来の終末を表明している。宇品駅が持つ終末は、被爆遺構が時代に応じていつか取り壊される運命であると同時に、それが建造物として必然的に迎える未来でもあると言える。こうしたことは、緑石の表面の痕跡の表象から読み取られる。その上で、ヒロシマの記憶を問いかける際に身体表象の変化、つまり自らが残そうとするあらゆる経験の痕跡がいつか消え去れるという事実が、とりわけ隙間の痕跡において感じ取られる。宇品駅の消失に先立って擦り取られた隙間のイメージは、宇品駅という記憶の場の終末と記憶の喪失を予告するものになる。同時に、それは岡部が持つ原爆という出来事との時間的隔たりや、漠然とした想起の隠喩であり、私たちがともに直面する忘却の危機の象徴と考えられる。岡部は、隙間を擦り取ることで、紙

⁶⁰ 日本国内最大級の被爆建物である旧広島陸軍被服支廠は、耐震性不足などを理由に大半を解体する方針が決まったものの、保存を求める声が相次ぎ、全棟を保存することになった。黒田陸離、柳川迅「補助受け保存に道筋 旧陸軍被服支廠、重文指定へ 県、耐震化経て活用策探る」『毎日新聞』地方版／広島朝刊、2023年11月25日、23頁。

⁶¹ 磯崎新『空間へー根源へと遡行する思考』鹿島出版会、1997年、69-70頁。

上において自身の身体性を前面に押し出し、想起における自らの主体性を示すと同時に、宇品駅が崩壊し廃墟となる光景と荒廃の記憶を私たちに訴えかけているのではないか。それは、宇品駅という「瀕死の巨体」⁶²の本当の死と、問いの、記憶の死であり、終末の未来である。

だが、観者にとって、こうした手の痕跡であり、隙間の痕跡でもあるイメージは、原爆や戦争といった過去の場面の表象であるか、それとも想起された現在の時点において形成される過去の表象であるか。また、それが戦争のもたらした暴力と死の表象であるか、フロッターージュ作業に伴い、作者の身体を媒介として生きられる時空間の表象であるか。隙間の上に手の往還により残したイメージは、これらのことを不分明にするものであり、逆に様々な解釈を促す。この痕跡は、単に戦争による暴力や喪失の体験を表現するものではなく、生と死の表象が対話する可能性を示すものとして、原爆や戦争を想起するあり方を捉え直すきっかけとなるものであると考えられる。また、岡部のフロッターージュを前にした観者が持ち得る、「この薄色の模様は何だろうか」、「『ヒロシマの記憶』とは何だろうか」、「こうした表現のための動機付けとは何だろうか」といった問いかけが、隙間の痕跡に引き寄せられていく。それらの問いは、隙間の痕跡が表す不在のなかで繰り返される。隙間の痕跡は、不可視のヒロシマを反復的に想起させる具体的な演出の場となり、何らかの記憶を提示するというより、むしろ観者が主体性を持って関わることを通して、想起の表象の可能態を自ずと拡張し続けるのである。多様な解釈が隙間の痕跡に付加されることで、その痕跡自体が人間の記憶の一部となり、身体に近い有機的な形を持つようになる⁶³。観者が主体性を持って問いかけを続ける限り、隙間の痕跡には新たな知が構築され続け、想起は終わりのないプロセスとなるように思われる。従って、宇品駅の取り壊しにより「問いのかたち」が物理的に喪失してしまっても、緑石のフロッターージュという記憶メディアとして、その問いは観念的なものとして、イメージを通じて存在し続けるのである。

3.4 宇品駅の緑石の痕跡による「ヒロシマの記憶」

フロッターージュ作品においては、基本的には刻まれた模様こそが重要である。それは、シュルレアリスムが唱えた無意識への探求であったり、また岡部の作品が示すように、過去に直接的に触れることのできる真実である。一方で、余白や擦り取れないものは、フロッターージュによる表象の幅を広げることができる。宇品駅のフロッターージュにおいて、擦り取れないものが意図的に表現され、手の痕跡であり隙間の痕跡でもある紙上のイメージによる表

⁶² 岡部は「瀕死の死体が横たわっているかに見えても、ここに居残ることで、加害と被害、被爆都市ヒロシマと軍都広島境界線を象徴するモニュメントとして、強く、低く、重く問いのこたえを発していた」と語る。岡部『『問いのかたち』の喪失』、5頁。

⁶³ なぜかという、身体感覚は記憶が成立するための前提条件であり、身体イメージは記憶にとっての基本的な枠組みとなっている。港千尋『記憶 創造と想起の力』講談社、1996年、126頁を参照。

象の力が強調される。「問いのかたち」の一部として、縁石の隙間にも、宇品駅という場所の経験と記憶、根室空襲をはじめとする戦災の場面と岡部自身の感情や経験が投影される。しかし、これらの経験は痕跡を残すことができないため、岡部は隙間から記憶を呼び起こそうとしたが、自分の手の痕跡しか残せない。隙間の痕跡は、紙上ではストロークの集積に取って代わり、消失したかのように見える。それは、本来存在すべき、隙間における過去の経験と記憶の不在である。こうした手の痕跡は、擦り取れない隙間の代理表象として立ち上がり、岡部とヒロシマの記憶との距離のパトスを表象するものとして直接認識される。

多様な表現方法に関わらず、不在としての形象は従来、現前化や想起と忘却といった問いと関わっている。隙間の痕跡における不在も、記憶を呼び起こす可能性というよりも、過去に主体的に関わっても何も見出せないという無力さを示すものである。それは、都市という巨大な版を擦り取っても、触れることができない過去が残っていることを示めす。縁石の消失に伴い、隙間に埋もれている記憶は徹底的に失われるという危険にさらされる。「記憶は歴史意識の枠内で、抹消、破壊、空隙、忘却という観点から規定される」⁶⁴とアスマンが述べるように、隙間の痕跡は自らの不在を提示することで、歴史の物質的痕跡を保存し記憶を語り継ぐ過程において必然的に伴う喪失と忘却を訴える。

宇品駅のフロッターージュは、年号が記載されているため、まるで年代記的作品のように見える。同時に、縁石の表面の質感とともに、石と石との間の隙間を表現するものとして、紙上の痕跡は、縁石そのものと同様に立体感の豊かなものになる。宇品駅の取り壊し＝「問いのかたち」の消失という事実を前提にして、縁石の表面の痕跡には、その場の痕跡を残すことができない日がいつか来るという喪失感が漂いながらも、その場の記憶を何らかの手法を通じて語り継ぐ方法と可能性を示唆する。それに対して、隙間の痕跡は、そうした想起の絶対的な可能性を否定し、過去が時の流れとともに既に部分的に忘れられてしまい、これからも忘却のなかに消えてしまうという事実を告げる。宇品駅のフロッターージュは、ヒロシマの記憶を加害と被害の構造のなかで捉え直す切り口であり、個人が自身の経験と結びつけながら独自の「ヒロシマの記憶」を想起するための装置である。同時に、それは忘却を後押しする時代の産物として、記憶に内包される想起と忘却の様態を示し、忘却に抵抗する姿勢をとって機能している。

一方で、宇品駅のフロッターージュを観る者が想起し得るのは、岡部自身が身体を介して経験したものに限られない。とりわけ、観者にとって何の関係性もないはずの宇品駅のフロッターージュは、観者と隙間の痕跡という謎めいた空白との対話のなかで、ある瞬間に観者の心の奥底にある何かと結びつき、特定の記憶や感覚を思い起こさせる可能性もある。岡部は隙間の痕跡を残し、作品に感覚的な惹起力を付与することで、「ヒロシマの記憶とは何か」を観者の主体性が問われるものとして、その問いからより多様な想像と想起を呼び覚まさせる。こうした多様な想起を引き起こす縁石の痕跡は、岡部が述べたように、真の意味で「い

⁶⁴ アスマン『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』、250 頁。

ろいろなものに接近できる」⁶⁵という記憶の方法論的なものになると考えられる。

宇品駅の取り壊しは、「問いのかたち」の喪失だけではなく、記憶を語り継ぐ可能性の喪失や、徹底的な忘却が訪れるかのようなものである。一方で、それに対抗するように、宇品駅が取り壊された後、岡部は宇品駅の縁石とその痕跡を用い、宇品駅での経験をもとに、過去への問いかけを試み続ける。

4. 縁石とその痕跡による空間の演出：私たちの過去を問いかけるフォーラム

2004 年、宇品駅が高速道路建設のために取り壊され、「原爆でも消えなかった石の構築物が都市の再開発という破壊で消滅し忘れられていく」⁶⁶という皮肉とも言える事態が起こった。「問いのかたちの喪失」⁶⁷を背景として、縁石のフロタージュは何よりもまず、宇品駅が存在していたことの証としての役割を果たすことになった。同時に、縁石のフロタージュが加害と被害の象徴でありながら、岡部の「ヒロシマの記憶」を語らせる媒体でもあることは変わらない。というよりむしろ、宇品駅という遺構が消失してしまったからこそ、岡部によって新たな意味作用を与えられる「痕跡」が、想起を維持し続けるために必要不可欠なものとしていっそう重要な位置を占めるようになる。宇品駅が取り壊された後、宇品駅のフロタージュは記憶の分有や、異なる歴史記述・記憶想起をめぐる対話を可能とするような記憶メディアとしての新たな役割を持つこととなった。

4.1 フロタージュ・ワークショップの展開：痕跡による問いの続き

2005 年以降のワークショップを中心とした一連の展開は、宇品駅の消失を起点とした新たな始まりの一側面として捉えられる⁶⁸。2005 年、岡部は「岡部昌生展広島市民サポーター会議」を立ち上げた。具体的な活動として、月に一回の「ヒロシマを擦り取る 1 万人のワークショップ」を呼びかけ、広島市民とともに旧日本銀行広島支店などの被爆建造物のフロタージュを制作し、「ヒロシマの記憶」の想起を多くの人に問いかけることにした。一方、このワークショップと連動するプロジェクトとして、「北海道の近代をこすり取る」というテーマをもとに、北海道内の 10 都市のフロタージュ活動も行われた。岡部は、炭鉱、製鉄所、港湾、滑走路、トーチカなどの産業や戦争の遺産、言ってみればヒロシマに繋がる歴

⁶⁵ 岡部「終わりのない応答のダイナミズム」、145 頁。

⁶⁶ 岡部「コンクリートに刻まれた足跡痕、根室・旧海軍牧ノ内飛行場滑走路 会津若松 石ノ壁 石ノ門」、191 頁。

⁶⁷ 「ヒロシマの火と光の記憶を抱え、手を添えられることもなく、ひっそりと消滅した。それは、問いのかたちの喪失でもあった」（岡部『『問いのかたち』の喪失」、5 頁）。岡部にとって、宇品駅の消失は、問いのかたちの喪失である一方、新たな創作が生まれたきっかけでもある。

⁶⁸ 2004 年以降の活動は、岡部「北と南一ふたつの<近代>を掘るフロタージュ・プロジェクト (1)」、123-190 頁、または鎌田「岡部昌生 シンクロニシティ展&シンクロ+シティ 2005 プロジェクト」などを参照。

史の裂け目のような出来事の物質的痕跡のフロッタージュを制作した。北海道での作品群と広島でのフロッタージュを合わせ、同年広島市現代美術館にて「岡部昌生 シンクロニシティ」という展示がなされた。

上記の活動を踏まえ、2007年第52回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展において、これらのプロジェクトの作品や宇品駅のフロッタージュ、さらに岡部が1996年以来、パリ、広島、光州、根室などの都市から発信した「フロッタージュ・アエログラム(航空書簡)」などの作品が一堂に集められた。この展示は、広島での活動の集大成とも言えるものとして注目を浴びた。展示構想について、岡部は、宇品駅の緑石の記憶と、それを擦り取る彼自身の記憶をもとに「ヒロシマの記憶とは何か」を問い続ける、という考えを示した⁶⁹。実際の展示では、広島での集大成として、広島を拠点とする作品群だけではなく、広島で得られた、痕跡と記憶に関する経験までも、作品鑑賞・共同作業【図20】を通してヴェネチアの現場で共有された。原爆という出来事から圧倒的に隔てられた人々は、岡部と同じように緑石を擦り取ることで、「ヒロシマの記憶とは何か」を考え直すことが期待された。その上で、宇品駅のフロッタージュに限らず、多様な痕跡の展示・制作を中心に、「わたしたちの過去に、未来はあるのか」というテーマをもとに展開された。「文明論的な意味を内包しながら、建設的な対話に貢献できる」⁷⁰という岡部の期待に応えるように、「ヒロシマの記憶」の想起を超え、展示空間は記憶継承という普遍的な問題を問い直す場になった。

一方で、広島での集大成がいかなるかたちで人間の過去と未来に繋がるのか。本展コミッショナーである港千尋によれば、岡部のフロッタージュにおいて浮かび上がる物質と記憶は、各時代の共通的なテーマであり、歴史の諸問題にも関わっている⁷¹。岡部と港の考えのもとに、宇品駅の緑石の痕跡の表象を捉え直す契機が、ヴェネチア・ビエンナーレ日本館で行われた歴史と記憶の空間的演出⁷²を通して立ち現れる。

⁶⁹ 展示構想について、岡部は「主題はヒロシマの被爆列石。都市のなかにひっそりとあった石に触れながら、そこに保持された時間と刻まれた出来事。それに関わった私の身体の記述。そこから記憶と問いに触れ、それを取りだすことができればという構想です」(岡部「わたしたちの過去に、未来はあるのか」第52回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館」、123頁)と述べている。以下、展示の詳細は主に本紀要、及び岡部「終わりのない応答のダイナミズム」、143-203頁を参照。

⁷⁰ 岡部「わたしたちの過去に、未来はあるのか」第52回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館」、126頁。

⁷¹ 岡部のフロッタージュに関する論評のなかで、港は、「それらの表面に浮かび上がってくる同時代的なテーマ特に物質と記憶、そして歴史についての諸問題—にも目を凝らしてみたい」(港「わたしたちの過去に、未来はあるのか」、198頁)述べ、岡部の制作の人類にとっての普遍的な価値を評価する。

⁷² 空間的演出は、歴史の名残が維持され、想像的な追体験が可能な場における、歴史を提示するための様々な仕組みを指すのである。「演出」とは、経験型の歴史受容の可能性や行動型の歴史

4.2 痕跡と歴史の現場の構築：第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ岡部昌生展を例に

港千尋が作成した「ヴェネチア・ビエンナーレ・コンセプト案」⁷³によると、展示のコンセプトは、宇品駅の縁石とそのフロタージュを用いて「歴史の場所」を作ることと、世界の各都市の市民により作られ、岡部に送られたフロタージュ・アエログラムを中心とした「痕跡のアーカイブ」から構成される。フロタージュは、『過去への対話』のための、社会的活動になりうる⁷⁴芸術表現として、ヴェネチア・ビエンナーレの展示と市民活動において活用された。こうしたコンセプトを踏まえ、具体的なインスタレーションとして、岡部はとりわけ「三つのヒロシマ」の表現を通して、歴史の痕跡と歴史の現場のような空間を構築する工夫をした。

宇品駅の痕跡を用い「歴史の場所」を作る一つの手法として、まずは、縁石のフロタージュを中心とした宇品駅の様々な痕跡が会場の壁面を埋めた【図 21】。方形の展示会場において、約 1400 点の縁石のフロタージュと、宇品駅の植物の標本、土のドローイング、宇品駅が撤去された後の『中国新聞』の切り抜きを合わせ、合計 1555 点が黒または錆びた鉄製の額縁に入れられて壁を埋め尽くした。また、フロタージュのネガを装填したライトボックスも一緒に飾られた。来館者は皮膚のような空間に抱かれるという岡部の意図が込められる。縁石のフロタージュは宇品駅という「問いのかたち」の象徴であり、岡部による想起の表象である。一方で、土と植物と『中国新聞』による 3 連画は、「AFTER UJINA」と名付けられる。

何もなくなったその跡地に立ち、なおも問いのかたちを問いつづける。100 年の時間を保持していたモノに置き換えられるもの、それはなんだろうかと思っていました。ひとつには、そこに生育していた足元の草花であり、それを育んだ大地、土でした。失った、その再生を表象する気持ちです⁷⁵。

縁石のフロタージュにそえられた草花が示唆するように、宇品駅が取り壊された後でも生き続ける草花やその場の土には、長大な時間と鮮明な生命的感覚がそこに埋め込まれる。その上で、それらは宇品駅に取って代わり、新たな「問いのかたち」になることも、岡

体験の提供などの目的に応じ、ある場所を再検討することである。アライダ・アスマン (Assmann, Aleida) 『記憶のなかの歴史 個人的経験から公的演出へ』磯崎康太郎訳、松籟社、2011 年、232-244 頁を参照。

⁷³ 岡部「わたしたちの過去に、未来はあるのかー第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館」、124-126 頁。

⁷⁴ 岡部「わたしたちの過去に、未来はあるのかー第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館」、126 頁。

⁷⁵ 岡部「終わりのない応答のダイナミズム」、146 頁。

部の説明から読み取られる。こうした「問いのかたち」を介してヒロシマの記憶を問うこと、すなわち植物を標本にすることや、土を採取し、手で模様を描き出すことなどは、フロッターージュの造形過程と同じように、過去を絶えず作者側に引っ張り、それに作者自身の経験や記憶を繋げる行為である。とりわけ土の作品は、フロッターージュと比べると、身体性が完全にその場に包み込まれるものとなる⁷⁶。一方で、宇品駅が消失して以降の広島、日本と世界中の様々な動きを書き綴る『中国新聞』の切り抜きは、岡部の同時代の記録として、岡部の個人的な経験と記憶に内包されながら、そうした生きている証に裏打ちされたものにもなる。こうして、作品群「AFTER UJINA」は、宇品駅を原点としてヒロシマの記憶を問い続ける岡部の主体性と能動性を示し、過去が崩壊しつつあるなかで過去を語り継ぐための創造的方法として表現される。

宇品駅の痕跡により作られた「歴史の場所」のもうひとつの表現として、会場の中央に置かれた 27 個、総計で長さ 16m の縁石は、宇品駅現地から運ばれたものであり、「空間に設置されたプラットフォームの直線性は、テンポラリーな歴史の現場をつくります」⁷⁷という趣旨を伝えるものである。宇品駅の現場に居るような直感を伝える一方で、解体に伴い本来あるはずのないプラットフォームの縁石は、もはやその歴史的現場に赴くことが不可能であるがゆえの強い喪失感を提示し、解体に伴う記憶喪失の可能性を示唆する。ヴェネチア・ビエンナーレ展示終了後、この縁石の列は、100 点ほどのヴェネチアでのフロッターージュ作品とともに、2011 年以降、オーストラリア・タスマニアの MONA 美術館において、「タスマニアのヒロシマ 未来のアーカイブ」として永久展示されている。「石はもう広島にはありませんが、タスマニアで延び延びと『今』を作り出しています」⁷⁸という趣旨に基づき、来館者は自由に縁石のフロッターージュを制作し、その作品を美術館に保存することができる。岡部は、「来館者による設置した被爆石をフロッターージュした作品も作者の作品と同様にコレクションされることで、その問いに対する問いをつづけ、『未来はある(つくられる)』という応えを導きだした」⁷⁹と述べている。見るだけではなく、身体を通して感受したものを、身体を通して表現することは、過去を忘れずに維持し続ける上で不可欠である。

⁷⁶ 土の作品について岡部は、「土を使う時はその場所に自分の身体を投げ入れ、手で引っ張り上げます。触覚や、時間、場所性というのは非常に似ているのですが、取り出す行為が土の方がより具体的なのかもしれません」と語る。フロッターージュと同様に、記憶を想起させるための物質性と身体性を強調する姿勢が見られる。Kenta Torimoto「岡部昌生」『SHIFT』<https://www.shift.jp.org/ja/archives/2012/06/masao_okabe.html>(2023 年 12 月 26 日閲覧)。

⁷⁷ 岡部「わたしたちの過去に、未来はあるのかー第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館」、128 頁。

⁷⁸ 岡部昌生「終わりのない応答のダイナミズム」、170 頁。

⁷⁹ 岡部「終わりのない応答のダイナミズム」、148 頁。MONA 美術館における縁石の永久展示の詳細は、本紀要に詳しい。

ヴェネチア・ビエンナーレの会場の緑石の列は、まさに同じような役割を担っている。来館者が緑石のフロタージュを自由に制作することも、展示の一部とされた。「ヒロシマを擦り取るプロジェクトは、アーティストと市民とのコラボレーションであり、ヒロシマの記憶に触れ、次代へと継承することのできる美術の行為」⁸⁰であると岡部が述べるように、来館者は制作を通して、岡部による記憶想起の過程を追体験し、自分とヒロシマの記憶との関係を問い直すことができる。また、「多くの人々といっしょに擦り、ディスカッションを重ねるといふ共同作業を実現しました」⁸¹と港が言うように、緑石は、単に歴史の現場を演出するための道具ではなく、フォーラムのような場の形成にも寄与している。

宇品駅の様々な痕跡を展示するほか、特別プログラムとして、フロタージュ・アエログラムのファイルも会場で公開された⁸²。フロタージュ・アエログラムの対象は、「望月洞 5.18 墓域」の墓碑⁸³や広島原爆被災説明板など、都市を歩くと不意に遭遇する歴史の負の側面の物質的証拠やその史実を刻む銘板である。これらの対象について、岡部は「人間の生の軌跡、都市に刻まれ、埋め込まれた敗者や弱者の、重く、強く、その呟くような小さな声、『忘れない』」⁸⁴と述べ、フロタージュ・アエログラムを継続することで、夥しい数の、世界各地の歴史の負の側面に耳を傾ける姿勢を示す。ヴェネチアの会場に各種の「忘れない」かたちの痕跡が集められることで、集合的な記憶のなかに潜む個人の運命、私的な思い出と大きな歴史との交錯が上演され、「『わたし』の記憶の『われわれ』の記憶への集合化」⁸⁵という想起の働きが生じる。

⁸⁰ 岡部「わたしたちの過去に、未来はあるのかー第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展 日本館」、128 頁。

⁸¹ 岡部「わたしたちの過去に、未来はあるのかー第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展 日本館」、129 頁。

⁸² フロタージュ・アエログラムの始まりは、1996 年の広島とパリをつなぐアエログラム・プロジェクトに遡る。2000 年以降、広島、根室、光州、アムステルダム、バルセロナなど、各都市に住む知人や市民により自発的に作られるフロタージュも、岡部のもとに続々と送られ、世界にわたるフロタージュ・プロジェクトが成り立っている。ヴェネチアの会場では、この 10 年間に往還したアエログラムのなかの 120 冊 1500 通の作品が「痕跡のアーカイブ」として公開された。フロタージュ・アエログラムの詳細は、岡部昌生「都市に刻まれ、埋め込まれた小さな声 N'OUBLIEZ PAS 忘れない」『札幌大谷短期大学紀要』31 (2000)、143-145 頁を参照。

⁸³ 2000 年、光州事件は 20 周年を機に、岡部は光州事件の犠牲者の埋葬されていた望月洞旧 5.18 墓地の墓碑の裏に刻まれた遺族や友人の言葉をフロタージュし、200 通を発信した。

⁸⁴ 岡部「都市に刻まれ、埋め込まれた小さな声 N'OUBLIEZ PAS 忘れない」、143 頁。

⁸⁵ 「博物館は単に記憶を保存・喚起するのではなく、それを構築する場所でもあるという点である。さらにそこは、『わたし』の記憶を『われわれ』の記憶へと変換させる場所であるといえるだろう」(小川「モノと記憶の保存」、59 頁)。しかし、小川が指摘している博物館における「わたし」から「われわれ」への転換の政治性とは異なり、岡部が呼び覚まそうとする「わたしたち」は、人類共同体のような、より感性的交流体としての「わたしたち」であると言える。

岡部の広島での活動を支え、それに関わる人々の思いは、フロッタージュ・アエログラムなど様々な作品に込められている。それが宇品駅の縁石とそのフロッタージュとともに、ヴェネチア・ビエンナーレの展示会場において「三つのヒロシマ」を構成した。展示は、宇品駅におけるヒロシマの記憶を問うことを出発点としながら、各地の過去の記憶がフロッタージュ・アエログラムを通して交錯するなかで、「ヒロシマの記憶」の想起に限らない過去の歴史的な出来事の思い出を呼び起こした。ヴェネチア・ビエンナーレの展示空間は、ヒロシマの記憶を問いながら、過去をいかに想起し、表象するかという問題意識を共有し、考え直すための歴史の現場である。それは、「過去をかえることができれば、未来に届けることもできないだろう」⁸⁶とコミッショナーである港が述べているように、過去を変える、すなわち過去のことを常に考え直す限りにおいて、過去を語り継ぐことが可能な場である。

こうした歴史的、方法論的な枠組みのなかで、ヴェネチア・ビエンナーレ展示の中心となる縁石のフロッタージュは、表象と人々の認識の可能性の契機になることが期待できる。

4.3 宇品駅から解放される場としての痕跡

宇品駅のフロッタージュは、縁石と岡部自身の「ヒロシマの記憶」に込められた様々な経験と記憶、および表象されえない記憶を語らせる示唆的な構造を持っている。紙上のストロークは、岡部の直接的な身体性を通して表象されたものであるため、身体を通した振る舞いも自ずと現れる。宇品駅のフロッタージュは、観者が問いを出発点にして作品を主体的に鑑賞し、意識的かつ知的探求を促し、多様な想起の可能性を保証する。一方で、会場で縁石を擦り取ることにように、主体的で能動的に問いかける鑑賞体験だけではなく、共同作業という対話性のある鑑賞体験が、来館者と作者との間に新たな架け橋をかける。

こうした鑑賞体験は、観者の個人的な経験に依存しており、作品のなかにどれだけ自分が感情移入できるかということに関わっている。作品鑑賞における感情移入は、他者の経験をいかに共有するのかという「共感」ではなく、他者の経験がいかにして可能になるのかという点を問う、より根源的で直接的な感情作用である⁸⁷。それは、他者のうちに入り、他者が経験した出来事や感情を自分のものとして把握する働きであり、個人が他者とその経験を真の意味で共有することを意味する。この場合、身体性に基づく追体験のあり方は、他者の経験をアクチュアルな問題として扱い、伝えていく上で重要な意味を持つ。

⁸⁶ 岡部「終わりのない応答のダイナミズム」、148 頁。岡部と港が「過去自体が変えられるのではないか」といった未来に届いていくビジョンを持つことは、本紀要 148-150 を参照。

⁸⁷ リップスとフッサールの感情移入を取り上げ、感情移入論を再考察する石田三千雄は、Einfühlung（感情移入）とその翻訳語としての Empathy（共感）との間の意味のズレを具体的に論じ、感情移入に近い用語としての「共感」や「同情」をそのまま「感情移入」と置き換えることができないと指摘している。その違いの根源的な在処として、身体性の問題を突き詰める。石田三千雄「フッサール現象学における感情移入の問題」『徳島大学総合科学部人間社会文化研究』8（2001）、25-41 頁。

宇品駅のフロッタージュは、岡部の身体的経験の表象をもとに、多様な問いと想起を促すものとして、既に情動交流の場としての姿を有している。観者は、作者の視点を重ね合わせ、自らの考えを引き出すことで、作者と対話し、作者の思いを追体験する。その上で、ワークショップやヴェネチア・ビエンナーレでの共同作業は、痕跡をいかに獲得し、記憶をいかに喚起するのかといった岡部の経験の根源を、彼の身体的経験の模倣を通して問いかける試みである。フロッタージュは誰でもできる表現技法であり、「素人と差異化される専門家の身体が脱落した」⁸⁸表現であるため、こうしたフロッタージュの自主制作は、「芸術家」や「作家」という特権的主体との身体的コミュニケーションではなく、同じ人間同士として他者の経験をなぞることで、他者の身体的行為や考え方を自分のなかに浸透させる過程になる。観者は、作品を見ることで、自分の主観のなかに岡部の考えを移入する一方で、作業を通して、岡部の経験した世界へと自らを投げ出し、岡部による想起の行為がいかなさされるのかを自分のものとして経験する。こうして、フロッタージュの共同作業は、人々の身体と縁石や、その痕跡の表象の間で交わされる本質的な対話の可能性を生み出す契機になることが考えられる。

また、こうした共同作業は、作者の身体的経験を探求する過程だけではない。「(岡部のフロッタージュは) 個人的な体験の記憶だけでなく、他者との交換、市民との共同作業、公共の場所における討議といった、非常に幅の広い活動のプロセスが含まれる」⁸⁹と港千尋が指摘しているように、特にヴェネチア・ビエンナーレの展示空間は、こうした様々な課題と繋がる表現の探求的、体験的な場になる。国籍や人種を問わず、人々は同じ縁石を擦り取り、互いの作品を見る－見せるという鑑賞と表現の往還を通して、特定かつ共通のテーマである物質と記憶に対し、多角的な感受性を得ることが期待される。作者の経験に対する身体的な追体験は、複数の人の間の共感や討論に基づき、より深い理解や洞察を生み出すことが可能になる。

来館者が自ら縁石を擦り取る経験は、ヴェネチア・ビエンナーレの会場の外へも広がり、ヴェネチアの歴史を他者とともに問いかけるものになる。このプロジェクトについて、岡部は次のように述べている。

広場の古井戸やアルセナーレ（旧軍用地の造船所）、修道院。そして、被爆石を擦り取る「ベネチアのヒロシマ」。市民や観客、大学生や小学生が手に鉛筆をもって街の細部に視線を落とす。手に触れる都市の感触と面白さ。夢中になった時間だ

⁸⁸ 外山紀久子「『絵画の終焉』論以後の身体」『美学』51.2 (2000)、1-12 頁 (6 頁)。外山は 1960 年代後半以降のポストモダンダンスを論じる時に、一定の身体図式や専門知を体現せず、ダンサーとしての訓練を受けていない身体の表現を、「素人と差異化される専門家の身体が脱落した」と形容する。フロッタージュは、誰でもできる簡単な技法という点では、「芸術家」と「一般人」との差異を消し去り、同じく「芸術家の身体が脱落した」表現であると考えられる。

⁸⁹ 港「わたしたちの過去に、未来はあるのか」、199 頁。

った。フロッタージュの触感を身体に取り込んで、わたしたちの主題を読みとってくれる。その手応えこそが記憶を想起させ、想像力をかきたて、ビエンナーレの場で歴史を共有する時間を持てたという反応だった⁹⁰。

岡部の言葉が示すように、場所に触れることは、忘れてはいけない何かがあると直感する契機である。何を対象に、どのようなイメージを作り上げるのかにもかかわらず、手のストロークが何よりも求められる。芸術的表現における線について、スザンヌ・ランガーは「線で作りだされる空間はその事実によって、時間的空間、すなわち空間＝時間的形式である。この形式は容易に生命の特徴を示す不変と変化の弁証法を表すように、形づくることができる」⁹¹と述べている。岡部の作品にも見られるように、ストロークの集積は、生命そのものの特質であり、作品を生きた形式として生み出す契機となる。会場の外で、フロッタージュの対象を問わず紙に残されたストロークの線は、都市の過去を問いかける個人の想起のかたちでありながら、岡部が残した手の痕跡と同様に、それぞれの制作者の生命感覚のイメージとして、ダイナミックなものになる。人々が宇品駅の縁石を擦り取ることは、ヒロシマの記憶を自分のなかに再構成するプロセスであると同時に、こうした自分の内的生命の表出をより直接的かつ意識的に行う作業でもあると考えられる。来館者の感情移入は、岡部による想起の方法を追体験するだけではなく、自分自身のアイデンティティを問う経験にも繋がる。

ヒロシマを擦り取るワークショップや、ヴェネチア・ビエンナーレの会期中、自主的に縁石のフロッタージュを制作したり、市街の痕跡を擦り取ったりする活動は、多様な対話、連帯と議論の可能性を促すことができ、フォーラムとしての制作現場／会場を築き上げる。「美術を通してこういう見方をしたことが、ほかの何らかの違う見方を発見できるかもしれない」⁹²という岡部の言葉が示唆するように、こうしたフォーラム的空間のなかで、個人が痕跡を鑑賞し、痕跡に触れ、痕跡を残す過程において自らの身体を通してきたのは、もはやその場その瞬間で個人の経験や記憶によるものだけではない。自己と他者との省察的対話を通して得られる複数の生命形式は、人々の意識や感覚に入り込み、紙上の痕跡に凝縮される。この場合、フロッタージュの対象そのものが持つ経験と記憶は、語り継がれるものとして引き出されながらも、それ自体だけで過去を表象するわけではない。ヴェネチア・ビエンナーレの展示空間が示すように、ヒロシマの記憶に触れるための「歴史の場所」というより、一見互いに関係がないようでも、植物や土の作品、各地のフロッタージュなどに共通に

⁹⁰ 岡部昌生「美術が想起させたもの ベネチア・ビエンナーレを振り返る>下」『北海道新聞』夕刊、2008年2月8日、11頁。

⁹¹ スザンヌ・ランガー（Langer, Susanne）『芸術とは何か』池上保太、矢野萬里訳、岩波書店、1967年、65頁。

⁹² Matsuyama「わたしたちの過去に未来はあるのか？」。

見られる、記憶を主体的に呼び起こす人々の生きた痕跡が、私たちの過去を構成するものとして呼吸している。

こうした想起の展開の原点とも言える宇品駅の痕跡、すなわち緑石とその跡は、ヒロシマの記憶の継承に繋がりながら、宇品駅や広島での制約から解放される場として、生命の誕生と存続が抽象化されたものになると考えられる。宇品駅の緑石を擦り続けることが示唆するように、都市の記憶やそれに接近する私たちの限りあるいのちの記憶を創造的に語り継ぐ可能性が、痕跡の上に立ち上がるのである。過去を自分自身の痕跡として留めることは、個人が記憶の語り方を再考する契機であり、過去の記憶を分有する新たな道を開くことに繋がる。

小結

宇品駅の緑石は加害と被害の象徴とされるが、岡部やフロッタージュを見る・制作する人々の身体行為を通して、緑石の痕跡は特定の記憶を語るのではなく、痕跡に向き合う人々の主体性を問うものになる。緑石の痕跡のみならず、岡部のフロッタージュ制作における痕跡は、常に個人の記憶や経験の代理＝表象を担う装置として、個人のアイデンティティを維持する上で役割を果たす。同時に、岡部はフロッタージュの制作が記憶の「肉体化の過程」⁹³であると述べ、他者の記憶を自分のなかに刻み込み、その刻印を自分の経験として領有する意志を示す。岡部のフロッタージュ活動が示唆するのは、過去の想起に対する人間の主体性にほかならない。紙上に残された痕跡は、岡部により肉体化された記憶の表象であり、肉体化された痕跡にもなる。

ところが、ヴェネチア・ビエンナーレの展示以降、岡部は、諏訪や福島などの記憶の場所で、身体の直接的な介入が抑圧されるような土のドローイング⁹⁴の表現を試みた。フロッタージュや従来土の作品とは異なり、紙に土を載せ、恣意的に流す土のドローイング作品は、身体的経験や肉体化とは無関係のように見える。岡部はそれを「画面の外にいて自分の『痕跡』を残す」実践であると説明し、「過去をとりだして、紙の上にもう一度流すことによって変える」⁹⁵と述べている。過去が変えられることは、フロッタージュと似たような造形の

⁹³ 例えば、宇品駅のフロッタージュは、「ひたすら触れることでその問いを肉体化する」過程であり、根室の旧海軍牧ノ内飛行場滑走路を擦り取ることは「根室空襲を肉体化する作業」である。岡部昌生「終わりのない応答のダイナミズム」、148 頁、または岡部昌生「作品『問いのかたち』の喪失ー広島とヒロシマの境界線、宇品のプラットフォームの解体」、186 頁を参照。

⁹⁴ この作品は、宇品駅の土を水に溶き紙上に流しながら、その土を絵の具として手で自由に描くという表現であり、岡部に「土の記憶」と呼ばれるものである。こうした痕跡の表現は、「ヒロシマの記憶」の想起だけではなく、その後、長野や福島などほかの都市の記憶との情動的な繋りを含みながら、同時代的に共有されていく。

⁹⁵ ベイルート内戦をテーマとする土のドローイング作品について、岡部は「土から過去を取り出す意味では考古学的な行為といえます。（中略）我々にとって、テレビやメディアでとらえた内

隠喩であり、想起のプロセスに相当する。しかし、フロッターージュとは異なり、土が紙の上に自然に流れてできたイメージには、作者の手による痕跡が含まれていない。「過去」を象徴するイメージが、作者が直接関与しなかったかのように紙上に残される。画面の外に居る作者自身の痕跡をいかに残すことができるのか。あるいは、いかにして、紙上の土の痕跡を個人の記憶や経験として受け止めるのか。

土のドローイングにおいて事実上見ることができない身体の痕跡は、過去との断絶の隠喩として浮かび上がる。こうした自ずと変えられる過去と向き合う際に、人間は、過去に変化を起こす神秘的な力に対して想像力を働かせる一方で、「私はその過去に居なければ、どこにいったのか」といったような、過去を自分と関わりあるものとして再認識する意欲も湧き上がる。

原爆の体験を持たず、その過去との大きな隔たりを持つ今日の私たちにとって、原爆の体験と記憶を思い出す時に、原爆という過去に居なかった自分の姿に向き合わざるを得ない。また、宇品駅の解体がもたらした痕跡の喪失と記憶風化の可能性が示唆するように、過去は私たちの知らないうちに変わり続ける。こうした状況と対面する時に、何も知らず、忘れられた過去をどう想起すべきか。こうした疑問に対して、広島を撮り歩く若手写真家の藤岡亜弥と三田村陽は、過去との隔たりを少しでも埋め、忘れられた記憶を呼び覚まそうという試みを展開している。次章では、藤岡と三田村による想起の実践を考察する。

戦のイメージは、弾が飛び交って人が殺しあう、まさに戦いのイメージですが、その一方で一つの街が完全に破壊されて、海の底に沈められている、そうした過去があるわけです。その過去をとりだして、紙の上にもう一度流すことによって変える」と述べている。岡部昌生「終わりのない応答のダイナミズム」、147-149 頁を参照。

第四章 藤岡亜弥と三田村陽の撮り歩き

ー都市の記憶喪失への対抗としての街歩きと痕跡探しー

原爆の痕跡の保存や撤去に取り組むことによって、広島では、爆心地を中心とする記憶の空間が築き上げられる一方で、都市空間における原爆の記憶の脱中心化や、「ヒロシマ」という記号の風化も懸念される。こうした問題に対して、広島を歩き回りながら、市内に残る原爆の痕跡を収集し、その意味を自らの身体を介して捉え直し、独自の経験と記憶を物語として構築する行為が現れる。特定の目的を持つことなく市街を徘徊する行為は、都市を体験し記述する方法として、都市空間の支配的な意味秩序を再分節化し、脱コード化してゆくことを目指す¹。言い換えれば、街歩きの営みは、集合的に語られる「ヒロシマ」に新たな意味を吹き込み、都市の記憶風化ないし記憶喪失に対抗するような表現として興味深い。この過程において、原爆の痕跡は、異なる時空間が織り込まれた様々な形象のなかで、その表象の可能性を自ずと広げていく。

本章では、街歩きによる想起の経験について考察した上で、街を歩くことを意識的にを行い、広島を撮影し続ける写真家・藤岡亜弥と三田村陽の活動を対象に、集合的ー藤岡の言葉によれば、「ステレオタイプ」²ーに語られる「ヒロシマ」のイメージを受けつつ、原爆の経験と記憶を想起することにアプローチしようと試みる彼らの作品を考察する。

1. 街歩き、都市の解釈と想起

街歩きは、都市のなかで歩き、感じることを重視し、様々な形で実践されるアクティビティである。例えば、文学作品や文学者に関連する特定の場所を訪れる文学散歩は、既に文学愛好者によって、一種の文化体験として楽しまれている。また、人気の高い「聖地巡礼」と呼ばれる現象には、街歩きの要素も含まれている。古くから行われてきた聖地巡礼は、特定の寺院や教会など宗教的な場所を巡り歩くことで、宗教的な体験や信仰の深化を求めている。現在、聖地巡礼はより一般的に、アニメ、ドラマ、映画などに登場する場所に実際に赴き、作品の世界に没入し共感する観光活動を指す。どちらの巡礼においても、現地の雰囲気を経験するために行われる歩行が重要な位置を占めている。

こうしたフィクションと現実の間の関連性を追求し、またはファン同士が交流し、作品に対する情熱を共有するために行われる特定の場所への巡礼行為が盛んになる一方で、街歩きは、散歩や散策という単純な行為を指すものとして、広く一般の人々に開かれた活動でも

¹ 近森高明『ベンヤミンの迷宮都市ー都市のモダンティと陶醉経験』世界思想社、2007年、36頁。

² 「小さい頃から平和教育を受け、身近にあふれるステレオタイプな語りにはうんざりしてきた」と広島出身の藤岡は語っている。森田裕美「『ひと・とき』写真家・藤岡亜弥さん 川の流れと広島 重ねる」『中国新聞』朝刊、2016年7月7日、<<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=61340>> (2023年11月24日閲覧)。

ある。街並みや多様な景観は歴史的、文化的変遷の重要な証拠であり、その都市や地域³の過去から現在までの物語を語りかけてくる。街歩きをすることは、都市空間に存在している過去の痕跡に出会い、個人が経験した出来事を想起し、都市や地域の記憶を新たな視点で捉える契機を与える。本章が取り上げる写真家・藤岡亜弥と三田村陽の街歩きは、こうした決められたルートや特定の目的を持たずに市街を徘徊し、個人的な記憶と都市の集合的な過去を想起する行為に近しいものと捉えられる。二人の写真家が街歩きを意識的に行いつつ過去の記憶を呼び覚ますことを考察する前に、本節では、街歩きは過去の想起においてどのような役割を果たすのかについて考察する。

1.1 都市を捉える手法としての街歩き

都市計画思想に多大な影響を与えたジェイン・ジェイコブズを記念するイベントとして、毎年五月に世界各地で「ジェーンズ・ウォーク」という街歩き活動が行われる。参加者たちは、ジェイコブズと同じように、心が向くままに街を歩き、建築、文化、社会、歴史的な側面などについて学び、都市の魅力を再発見する。ジェイコブズの都市論やジェーンズ・ウォーク活動において、街歩きは、都市化問題に取り組む手段として、都市の発展における持続可能性や人間中心のアプローチなど、都市計画に関連する大きな課題に貢献している⁴。こうした視点は、個人的な体験と密接に結びつき、都市の細部を観察し、都市を新たな視点で見つめ直す手法としての街歩きの重要性を示唆する。

都市の諸要素を個人的な体験と結びつけ、学問的発見につなげる街歩きの一つの形態として、「路上観察」も評価されている。赤瀬川原平らが掲げた路上観察学は、路上や野山を歩いて目に映るものを観察し記録するフィールドワークの手法に遡ることができ、都市空間に存在している無用なものや、世間にあまり注意されていないものに注目する考現学の調査である。建築家の藤森照信は、路上観察に不可欠な要素である街歩きについて、「街をトボトボ歩いていて、いい物件を発見できた時ははじめて自分の目玉を回復したような解放感がある」⁵と述べている。街歩きを通してこそ、路上に現れる意味不明または無用な細

³ 都市は、生身の身体を持った人間が実施に出会い、相互作用を切り結ぶリアルな場である。それに対して、地域は、空間的な範囲を示すのに加え、都市化問題によってその意義が問い直されつつ、常に社会統合や組織化などの実践的問題と結びつけて論じられるものである（町村敬志、西澤晃彦『都市の社会学－社会がかたちをあらわすとき』有斐閣、2000年、27頁または176-177頁）。本章は、共同性の構築ではなく、むしろ人間がいかにしてある場所から情報を受け止め、現実世界と切実に向き合うのかということに着目するため、基本的に「都市」という言葉を用いて論を進める。

⁴ ジェーン・ジェイコブズ (Jacobs, Jane) 『アメリカ大都市の死と生』山形浩生訳、鹿島出版会、2010年、24-27頁。

⁵ 藤森照信「路上観察の旗の下に」赤瀬川原平、藤森照信、南伸坊編集『路上観察学入門』筑摩書房、1993年、6-22頁（18頁）。

部、すなわち藤森が言う「いい物件」の発見が可能になる。物件の面白さを観察と記録を通して見出すと同時に、物件にまつわる普段忘れていたような記憶を手繰り寄せることも、街歩きに伴う路上観察の面白さであり醍醐味であると言える。

街歩きを通して記憶を掘り起こすことについて、吉見俊哉も同じような感懷を持っている⁶。吉見は、東京都心北部を歩きながら都市空間に存在している過去の痕跡に心を留め、それを手がかりに都市に蓄積される経験と記憶を新たに組み合わせた上で、東京の将来像を構想する。街歩きは、単に人々が生み出した豊かな都市空間を迫体験するのではなく、それを通して都市の経験の仕方それ自体を変容させるという点も、吉見の活動から示唆される。都市の経験と記憶について新たな議論を生み出す生産的な方法として、街歩きが持つ文化的、社会的価値は浮かび上がる。同じように、近年の事例として、NHKの街歩き番組「ブラタモリ」では、番組出演者が実際に都市や地域をぶらぶら歩きながら土地や自然の成り立ちを観察し、過去の歴史や文化の痕跡に出会い、その場所に関連する知識や由来を深く掘り下げる。街歩きは、人々が都市や地域の細部へと潜り込み、その土地の記憶を拾い集めるために不可欠な地域探訪の手法と位置づけられる。同時に、番組の出演者および視聴者は、街歩き体験を通して、都市と知識に関する自分の記憶を再構築することも可能になる。「ブラタモリ」と吉見による文化社会学的街歩きが示唆するように、街歩きは、都市イメージを掴む上で意義深いものでありながら、都市の過去や現在に関連する個人自身の経験が発見され問い直される契機も含んでいる。

上記のいくつかの街歩きのあり方が示すように、人が実際に身体を動かしてこそ体験できる現場性をもとに、都市に残存する痕跡を通して記憶を呼び覚ますという点において、街歩きは、都市との対話の一形態として、社会的および学術的意義を有する。一方、街歩きをする者にとって、何かの感覚的刺激をきっかけに、都市の歴史だけではなく、都市に関する個人的な出来事が想起され、それに付随する印象や連想も呼び起こされる。こうした無意識に関わる想起の経験は、都市の様相を捉えるための街歩きの技法を用いた都市写真の撮影において、顕著に表されてきた。20世紀に入ると、小型化されたカメラは、一般人が手にすることができる存在になった。カメラを手にするにより、撮影者はカメラと一体化したかのように、より自由に都市の隅々まで探索し、記録するようになる。街歩き中に撮られた一コマは、路上観察や文化社会学的街歩きの成果と同様に、その都市の歴史や文化をありありと反映すると同時に、それが撮影者独自の視点で提示する都市のイメージであるため、通常は見過ごされるかもしれない都市の見方を直接観者と共有することもできる。その上で、より重要かつ特徴的なものとして、「視覚的無意識」⁷とでも言うべき、人間の意識には

⁶ 吉見俊哉『東京裏返しー社会学的街歩きガイド』集英社、2020年、8-15頁。

⁷ 私たちの肉眼では捉えられない瞬間や普段は意識に上らない要素について、ヴァルター・ベンヤミンはそれを「視覚における無意識的なもの」と呼び、「カメラに語りかける自然は、肉眼が言いにくい語りかける自然とは当然異なる。(中略)人間によって意識を織りこまれた空間の代わりに、無意識が織りこまれた空間が立ち現れるのである」と述べている。「視覚的無意識」は写真

捉えられない些細なことも提示してくれる写真は、街歩きに伴う複雑な想起や感情体験をイメージとして形にすることができる。田中純が指摘しているように、都市は写真のなかで初めてそれ自体の物理的な姿と視覚的無意識を同時に浮かび上がらせる⁸。撮影者の身体や心の動きが、都市の経験や記憶と重なり合うことで生まれる新たな都市の様相が、写真において捉えられる。

これに関連して、飯沢耕太郎は著書『東京写真』のなかで、都市の無意識的な側面が写り込むという写真の独自性を唱える⁹。普段は隠された都市の光景や、「東京」との関わりのなかでの自分の心象風景などを浮かび上がらせる手段として、街歩きの必要性がしばしば強調される。例えば牛腸茂雄は、身体を東京の空間に溶け込ませるように、何の目的もなく市街地を歩き続ける。飯沢は、通行人や見慣れた風景の表象が牛腸の脳内で行われている認識によって変化していることから、撮影された東京の都市像が、牛腸の身体的な行動と連動し、絶え間なく姿を変える存在であると評価している。同じように、桑原甲子雄がアマチュア写真家として活躍したのは、目的意識を持たずに東京の下町を撮り歩く、という撮影の技法に依拠する。写真に表れる技術または芸術性の欠如や、気取らない下町の日常風情や、時にカメラの焦点が何に合わされているのかさえ分からない画面などは、桑原の街歩きに伴い成り立つアマチュアの視点として見受けられる。飯沢は、これらの都市受容の仕方が、都市の観察者としてのあるべき姿であると主張している¹⁰。

「都市の観察者」とは、言い換えると、特定の目的を持たずに市街を徘徊しながら、都市の様々な暮らしや営みなどを自分の身体で読み取る人物像である。牛腸や桑原などの写真家の経験が示すように、都市の観察者は、眼前に広がる都市の姿と、それが引き起こす自身の連想を、街歩きを通して組み合わせ、意識上に回帰させる。この過程を通して、人は日常にある潜在的なものや、自身が無意識的に体験した風景を呼び起こし、都市の新たな姿を捉えるようになる。撮り歩きをする写真家というより、都市の観察者は「生活者の地平から足を浮かさない」¹¹と飯沢が強調するように、自由に市街を歩き回る者が持っている共通のアイデンティティであると考えられる。こうした都市の受容の姿勢は、定点観測や、定期的な収集によって得られた情報の量的・質的分析といった路上観察的なアプローチとは異なり、文学散歩や聖地など、作品との繋りを感じ取ることに主眼を置くコンテンツツーリズムとも異なるものである。街をぶらりと歩く人々は、対象となる都市や地域に対する強い先入観

によってはじめて知られるものであり、その露呈によって、現実を再認識し、新たな視点から世界を見ることが可能になる。ヴァルター・ベンヤミン (Benjamin, Walter) 『図説 写真小史』久保哲司編訳、筑摩書房、1998 年、17-18 頁を参照。

⁸ 田中純「〈光の皮膚〉の肌理—都市写真という寓意」『10+1 NO.6』INAX 出版、1996 年、16-27 頁。

⁹ 飯沢耕太郎『東京写真』INAX 出版、1997 年、15 頁。

¹⁰ 飯沢『東京写真』、22 頁。

¹¹ 飯沢『東京写真』、22 頁。

を持つことはなく、作品のイメージと現実の場所のイメージとの参照や交換も行わない。彼らは、特定の目的や関心を満たすために現実世界に鋭敏にまなざしを向けるのではなく、思うがままに都市の観察を行うのである。そのまなざしは、心に共鳴する何らかの偶然の出会いを求めるため、浮遊したものとしてしか捉えられないものである。というよりむしろ、この視線の不確定性と、注意深く見るという観察の性格とが相まって生み出される経験によってこそ、街歩きをする者は都市の観察者であることを自覚させられる。

1.2 街歩きによる都市の読み方

特定の目的や関心を持たずに街を徘徊する者は、常に心に余白を持ち、何かが不意に訪れることを期待したり、当たり前前の日常を見直したり、新たな気づきを得ることに繋る。都市の観察者として、個人が都市空間に向けるまなざしは、いかなるかたちで働き、どのような想起を促すのか。街歩きに伴う体験や感情的な側面を、近代都市を読み解くヴァルター・ベンヤミンは既に察知していた。ベンヤミンの「遊歩者」の視点が今日においても多くの示唆を与えてくれる。

19世紀のパリにおいて、街を徘徊するブルジョワ階級の男性である遊歩者の出現は、「遊歩者というタイプを作ったのはパリである」¹²とベンヤミンが述べるように、当時のパリの空間構造、特にガラス屋根のアーケード街であるパサージュの隆盛と切り離すことができない。遊歩者が存在していた文脈を考えると、この人物像は、19世紀のフランスの都市生活における社会的、文化的な現象であり、遊歩は経済的、精神的余裕を持つブルジョワ階級の生活形式である。しかし、その一方で、遊歩を通して都市を認識するというアプローチは、都市空間における歩行を対象化し、その意味付けを通して現代都市が抱える課題を探究するような手段でもある。遊歩者は、街中の様々な事物に出会い、それらを通して都市全体を感じ取り、自身の感性を持って過去と現在をまたぐ記憶を呼び起こす。こうした側面は、遊歩者の都市経験から引き出すことができ、今日の街歩きをする者と共通する。というのは、今日の街歩きをする者は、都市空間をゆっくりと探索しながら、偶然の発見に触発され、都市の未知の側面を思い浮かべる。また、時折、視覚だけで感知できないものを見つけ出し、自身の都合に合わせた解釈によって、独自の記憶や幻想的な空間を創り出すことがあるからだ。遊歩者が都市を探究した体験は、現代の街歩きにおける都市の見方や経験を考察する際に有用であると思われる。

ベンヤミンの都市論では、「観察」と「陶醉」が遊歩者の経験として位置づけられる。遊歩者は、特定の目的を持たずに都市を徘徊するものの、都市空間に潜む様々な意味を見つけ出したいという欲望を持っている。ベンヤミンの言葉を借りれば、「(遊歩者の) そうした無

¹² ヴァルター・ベンヤミン (Benjamin, Walter) 『パサージュ論 (三)』 今村仁司 [他] 訳、岩波書店、2021年、95頁。19世紀に隆盛期を迎えたパサージュは、20世紀に入ると、百貨店などの新たな商業施設に取って代わられた。パサージュの衰退に伴い、ゆったりとした遊歩者の姿も次第に減少した。

関心さの背後には、何も気づかずにいる犯罪者から目を離さない監視者の張り詰めた注意力が隠されている」¹³。探偵とも呼ばれる観察は、都市像を視覚的な認識によって把握することを目的とする。この意識によってこそ、遊歩者は、都市のなかで些細な瞬間や出来事に敏感に気づき、反応することができる。それに対して、陶酔は、通常の日常経験から抜け出し、夢を見るような遊歩体験である。

遊歩者が町を徘徊するときに耽っているあの追憶としての陶酔の素材となるのは、彼に感覚的に見えるものだけではない。この陶酔はしばしば、ただの知識をも、いや埃をかぶった資料さえも、自ら経験したり生きたりしたものであるかのよう

に吸収しつくすのである¹⁴。

陶酔は「追憶としての陶酔」であり、過去の想起と結びつくものである。ベンヤミンは、「私は、歴史上のさまざまな時代にいる自分の姿がとてもはっきりと見える」というフローベールの言葉を引用し¹⁵、遊歩者における感情移入の陶酔が独我論的な夢ないし幻想であることを示唆している。というのは、遊歩者は、都市を客観的な物理的場所として捉えながらも、自分自身を都市の物理的環境とは別の時空間へと移行させていくからである。この体験に伴い、遊歩者は、異なる時代や文化の積み重ねを辿りつつ、都市空間に埋め込まれた重層的な歴史や、人間の夢や欲望や想像力などに触れる。遊歩者はまるで巨大な迷路に巻き込まれてしまう一方で、都市も次第に、遊歩者が自由にほかの存在へと転換できる空間になる。遊歩者が持つ陶酔的経験は、市街を撮り歩き、都市の無意識的な側面に踏み込む写真家たちの活動にも読み取られ、都市の観察者として街歩きをする者が持ち得る知覚体験であると考えられる。街歩きをする者の浮遊するまなざしは、こうした陶酔的経験へと昇華されることで、都市の集合的な過去と歩く者個人の思い出、都市の物理的な環境と夢想や記憶の空間が交錯するような新たな想起をもたらす。

追憶としての陶酔において、「遊歩というものは、しばらく読書の習慣を忘れさせるところがある」¹⁶とベンヤミンが指摘しているように、都市の様々な光景は、それと直接的な結びつきを持つ指示対象を辿るという記号論的な観察とは異なる次元の解釈を求めるようになる。こうした都市の解読について明らかにするには、遊歩者の経験を再解読した近森高明の論考が参考になる。近森は、陶酔的経験に基づいて浮かび上がる都市の相貌を「迷宮都市」と名付ける。迷宮都市において、対象を解釈しようとする経験は、吸取紙の図柄を読み解く

¹³ ベンヤミン『パッサージュ論（三）』、158-159頁。

¹⁴ ベンヤミン『パッサージュ論（三）』、95頁。

¹⁵ ベンヤミン『パッサージュ論（三）』、176-177頁。

¹⁶ ヴァルター・ベンヤミン (Benjamin, Walter)『書簡 I 1910-1928』野村修編集解説、晶文社、1982年、235頁。

経験に類似している¹⁷。吸取紙において、無数の過去の跡が積み重なり、オリジナルの内容が読み取れない謎の図柄は、それを読み取ろうとする者を暗号の解読に巻き込む。同じように、陶酔的经验において、遊歩者が目にした光景の判読も、記号論の枠組みで行われることが不可能であるため、ミメシス的な読解への移行が求められる。人は、目前の光景を通して、それと類似する別のイメージを喚起し、互いに重ね合わせ、浮かび上がったものがさらなる連想を無限に引き起こし、数々の想起を連ねるという、イメージ自体の想起の喚起力に身を任せる。都市の読み方は、「伝達－解読」という知識の一方通行の受容ではなく、個人が対象に類似したものを想起し、その想起を再び対象に投げ返すことの繰り返しのなかで、双方向的に行われることになる。

「人間をとりまき、その五感のすべてに訴えかけ、または五感によって感じ取っているものこそが都市空間である」¹⁸と磯崎新が言うように、都市が様々な歴史的事象から成り立つ記号の集積であるならば、都市の表層に対する記号論的な観察と解釈だけではなく、その深層に隠されたものにも触れ、多面的な認識を遂げることが必要である。解釈と想起の主体としての遊歩者、または今日の街歩きをする者は、自身と都市との新たな出会いを生み出し、都市のより豊かな相貌を捉えることを可能にする。普段は隠蔽され、忘れ去られていた記憶を呼び覚ますという点において、こうした街歩きは、都市の記憶喪失にいかにか立ち向かうのかについて、私たちに省察を促す。

1.3 広島における街歩きと「ヒロシマ」の継承

建物や景観が消え去る、またはその来歴が後退していくなかで、それに関する記憶は克服されるべき過去として忘れられてしまう。都市の発展のなかで、この種の記憶喪失が現れるのは珍しいことではない。広島は、人類史上最初の被爆都市であり、今日、平和のメッカとされているが、こうした記憶喪失を経験している。被爆者の遺物は公的に大切に保存される一方で、本論文第三章で取り上げた宇品駅の解体のように、老朽化や都市再開発のため、原爆の痕跡を残す遺構は存続の危機に直面している。広島は、「75年間は草木も生えぬ」という未曾有の廃墟状態から、生活の再建や街の復興に努め、今日の姿を取り戻している。この過程で、原爆の痕跡の保存や撤去を始めとする復興と都市再開発の取り組みを通して、広島市は、爆心地を中心とする市街地を記憶の空間として整備してきた。こうした空間の構築は同時に、原爆に関する記憶を脱中心化し、「明るい平和」へと馴致する役割を果たしている

¹⁷ この経験について、近森は「それは「痕跡」の背後に、一意的に確定可能な意味が隠されているはずだと想定し、それを暴きだすことに意識を集中するのではなく、むしろ謎めいた歪みに同一化し、それに身をまかせるなかで、いわば閉じこめられた過去の集積、過去の存在の厚みを、まるごとなぞろうとする態度にほかならない」と述べている。近森『ベンヤミンの迷宮都市－都市のモダニティと陶酔経験』、156頁。また、「迷宮都市」については、25-28頁を参照。

¹⁸ 磯崎新『空間へ－根源へと遡行する思考』鹿島出版会、1997年、117頁。

こうした背景をもとに、過去の記憶を語り継ぐための街歩きの企画が続々と展開されている。広島県観光連盟は、2013年に「広島とりっ歩（ぶ）」という、広島市内のボランティアガイド団体が案内する街歩きの事業を開始し、11の観光コースを策定した²⁰。コースには、「復興をたどる今昔のコース」や「被爆建物巡りコース」など、被爆建造物を巡る街歩きのコースも含まれている。人は、コースを紹介するマップを持ちながら、ボランティアガイド団体による街歩きツアーに参加することや、個人で自由に歩き回ることができる。また、原爆投下70周年記念事業の一環として、広島市経済観光局は、被爆前と現在の市街地を比較しながら街を歩く「70年目の広島の旅」²¹という街歩きのプロジェクトを実施した。ピース・ツーリズムを推進するために、同局は2018年に、「被爆当時の痕跡を残す被爆建造物を巡るルート」、「被爆前後の文化・文学を巡るルート」、「市民生活の復興を巡るルート」、「被爆に関する資料館を巡るルート」という、爆心地付近の原爆に関連する施設を訪れる徒歩ルートを選定した²²。人は、これらのスポットに辿り着くと、被爆から現代に至るまで都市広島の発展史をVRなどの先端技術を通して体験することもでき、スポットに関するより詳細な情報を獲得することができる。

政府や地方公共団体によるこうした街歩きの企画は、復興に向けた市民の努力によって築かれた今の広島の姿や、核兵器のない世界の実現が語り出される重要な契機になる。これらの企画は、主に平和への思いを共有することに主眼を置き、学習型または体験型の観光形式と位置づけられる。参加者の自主的行動を促し、市内に残存している原爆の痕跡への関心を引き起こしながらも、集散的、国家的な「ヒロシマ」を継承するミッションと結びつくと考えられる。そのため、原爆の痕跡の見方は、ステレオタイプの解釈の枠内にとどまるように見える。結果として、街歩きの参加者は、広島の今昔を比較し感じ取り、今日の「明るい平和」を満喫しながらも、依然として原爆の経験の不可知性に縛られ、原爆に関する記憶を主体的に形成することは難しい。

一方で、個人が積極的に広島を歩き回る表現者は、終戦後の早い時期から既に現れている。例えば、広島県呉市出身の写真家の明田弘司（1922-2015）は、1953年から広島の街歩きを

¹⁹ 米山リサ『広島 原爆のポリティックス』小沢弘明、小澤祥子、小田島勝浩訳、岩波書店、2005年、88-89頁。

²⁰ 「広島とりっ歩（ぶ）」『ひろしま公式観光サイト「Dive! Hiroshima」』<<https://dive-hiroshima.com/feature/hiroshima-trip/>>（2023年11月12日閲覧）。

²¹ 事業案の詳細については、広島市ホームページを参照。「記念事業（4 復興したまちの魅力の再発見と更なる発展）」『原爆・平和－広島市公式ホームページ』<<https://www.city.hiroshima.lg.jp/soshiki/11/109945.html>>（2023年11月12日閲覧）。

²² 「ピースツーリズム おすすめルート」『広島市経済観光局観光政策部ホームページ』<<https://peace-tourism.com/top.html>>（2023年11月12日閲覧）。

重ね、ありのままの市街や市民の暮らしなど、広島が復興していく過程を撮り続けてきた²³。環境や事物と人間との相互の関係構築に着目した明田の撮影活動において、街歩きは、そうした都市づくりの様子と出会うために不可欠な要素となっている。また、民俗学者の宮本常一（1907-1981）は、広島の市街地の写真を多数撮影する一方で、広島城天守からの眺めを長年にわたって撮影し、爆心地に近かった「原爆スラム」と呼ばれる地域を連続的に撮影することで、広島戦後史を記録し続けてきた。特に、1960年代後半から始まっていた原爆スラムの撤去を中心とする基町再開発事業は、宮本が撮影をしていた時期に既に始まっていた。米山の論考によると、こうした都市開発事業は、基町が持っていた「軍都を象徴する町」や戦後の貧困といったイメージを、希望に満ちた復興と都市化の一象徴に変えた²⁴。この観点から考えると、宮本の写真は、基町の変遷を定点観測のように客観的に記録しながら、こうした記憶が馴致された過程を記録するものとして大きな価値を有すると言える。広島の変貌を記録し続けた明田や宮本の写真においては、変わりつつある街並みに対して、原爆の痕跡や、原爆の記憶と経験を直接想起させる景観は年々減少していった。それゆえ、彼らの写真は、むしろ再開発への取り組みを始めとする都市の復興事業を通して、再配置されてゆく都市景観を記録することによって「ヒロシマ」という記号を視覚的に形作るといふ、集合的記憶としての「ヒロシマ」が構築される力学を示すものとして捉えることができる。広島の変貌を記録する街歩きは、こうした集合的、国家的な記憶の構築過程を客観的な視線で確認するために必要不可欠な行為として、都市の記憶の継承に積極的に関与している。

上記のような広島街歩きは、原爆の痕跡が歴史的証拠物として、戦後復興と都市再開発のなかでいかに取り扱われるのかという、集合的な「ヒロシマ」を時系列的に検証していく行為であると考えられる。原爆の痕跡は、復興再開発事業とともに、平和を唱える社会的、集合的なまなざしによって表象されるものになってきた。この過程を忠実に記録した撮影者たちは、ゆったりとした都市の徘徊者であるとしても、観察の視点を持ちながら、痕跡に向き合う。彼らの街歩きは、「ヒロシマ」の経験と記憶を喚起すると同時に、公的な街歩きの事業と同じように、「ヒロシマ」を風化しつつある記号として世に送り出し続けると考えられる。こうした記号化された「ヒロシマ」の想起に対抗し、個人の街歩きを通して、隠蔽され、忘れられた物語を復元する試みもありうるだろう。

戦後の広島市の復興と発展を写真で記録し続けた写真家や学者、または政府や地方公共団体による広島街歩きとは異なり、現代の写真家である藤岡亜弥と三田村陽の街歩きは、広島都市風景に想いを巡らす新たな契機になっていく。彼らは、原爆の記憶に関心を持ちながらも、特定の何かを探し出し、それを原爆の経験と記憶の象徴として撮影するわけではない。ただ都市空間をさまよい、目にしたものとの共鳴の瞬間にシャッターを切る。様々な都市景観は意味があるものとして記録されるのではなく、むしろ街歩きを重ねる過程で、撮

²³ 明田弘司の作品については、明田弘司『百二十八枚の広島－昭和二十年→三十年代』南々社、2009年に詳しい。

²⁴ 米山『広島 原爆のポリティックス』、83-85頁。

影者自身の追憶や想像を連ねることで、事後的に意味が浮かび上がるのである。藤岡と三田村は、原爆や戦争を直接経験していない世代であり、平和教育を受けながらも、それに一定の距離を置いて、原爆や広島に対する独自の認識を模索している。街歩きは、時間的にも空間的に遠くなる原爆という出来事が、現在の都市広島の風景に侵入し、互いに重なり合うための橋渡しであり、原爆の痕跡を含む様々な都市景観を再解釈するために欠かせないものとなっている。私たちは、彼らの撮り歩きの経験を通して、原爆の痕跡とそれによる記憶の継承についての新たな視点を得ることができる。

2. 藤岡亜弥の『川はゆく』：日常の深層に向ける「よそ者」のまなざし

2013年、広島県呉市出身の藤岡亜弥（1972-）は各地を転々とした生活を終わらせ、広島市に移住し、アルバイトをしながら身近な日常風景を撮りはじめた。3年にわたって撮影した広島の写真は、後に写真集『川はゆく』（2017）にまとめられ、第43回木村伊兵衛写真賞を受賞した。藤岡によると、広島を撮ることは、故郷を撮ることではなく、広島の生活者としてどうしても避けられない「ヒロシマ」という課題を独自の視点で考え直す試みである。「何でもない日常のことやモノが、その時のことを象徴するんだな、と実感しました。このテーマは終わりが無いとも実感しています」²⁵と述べる藤岡は、いまでも広島を撮影することをライフワークとして継続している。2017年から、藤岡は毎年8月6日の広島の一日の様子を写真に写してSNSに投稿している。そのタイムラインを追うと、広島の非日常の「8月6日」のなかの日常が突きつけられる。

2.1 記憶喪失の広島の日常

藤岡の写真活動において、『川はゆく』は広島を被写体とする最初のプロジェクトではない。2000年から2006年にかけて、藤岡は呉市の実家に帰省した際に撮り続けた写真を『私は眠らない』（2009）として発表した。写真には町の様子や家族の姿などが写され、その日常から家族や故郷への思いが淡々と流れていく。同じように、広島市に移住し、市内の写真スタジオで働き始めたことをきっかけに、通勤途中に見る風景と、広島にいると思わずに浮かび上がる原爆という大きなテーマを表現する『川はゆく』も、藤岡本人による「日常を記録した」²⁶ものである。

小さい頃から平和教育を受けてきた藤岡にとって、「原爆の被爆地としての広島」²⁷は、長い間ステレオタイプのイメージとして心のなかに残っていた。藤岡によれば、それは「カ

²⁵ 岸桂子「写真家・藤岡亜弥：ヒロシマの町にぶつかり 新作発表」『毎日新聞』大阪夕刊、2016年8月31日、3頁。

²⁶ 松嶋加奈「原爆の子 75年前の記憶継ぐ芸術家 ヒロシマ記録へ手探り」『北海道新聞』朝刊、2020年8月1日、18頁。

²⁷ 藤岡は「カタカナの広島じゃない広島を撮ろう」と説明し、「カタカナの広島」が「原爆の被爆地としての広島」であり、「もういっぱいいいいだなっという気持ちがあった」と述べてい

タカナの広島」であり、平和学習を通じて認識してきた原爆のことである。具体的に考えると、このステレオタイプの表象には、悲惨な戦争体験や原爆の体験と記憶、それに基づく反侵略戦争や反核平和主義などが詰まっている。これらは、原爆投下を原点として、とりわけ平和記念都市の推進と集合的な「ヒロシマ」の形成に関わる戦後以来の広島とその時空間的経験であり、モノクロームの原爆写真や映画などを媒介として受け入れられてきたものである。モノクローム原爆写真を無意識に追ってしまうように、藤岡は最初、自分がこれまで知っている広島を説明的に撮ってきた。それがモノクローム原爆写真の模倣であると実感したため、一年も経たないうちに撮影を辞めた。その後、藤岡は、被爆者の遺品や被爆者の撮影を続ける写真家土田ヒロミと出会い、「広島と向き合い、とにかく何でもシャッターを切りなさい」と助言された²⁸。ちょうどその時期に、フィルムカメラがデジタルカメラへと大きく進化し、撮影者が枚数を気にせずにシャッターを切ることができるようになる。デジタルカメラを使い始めた藤岡は、「デジタルカメラを携え、街をひたすら歩き回ったことから、道が自然に開かれてきた」²⁹という気持ちを抱きながら、自分が心惹かれた瞬間を記録し、広島の撮影を再開した。

だが、何でもシャッターを切ってみろと言われても、原爆のことに触れる際に、何を適切な被写体として、それをいかなるかたちで写真に収めるのかについて考慮しなくてはならない。それに加え、呉市出身の藤岡にとって、はじめて広島市の市街に足を踏み入れた時、目の前に広がる風景はなんともよそよそしかった。この風景のなかで都市空間をいかに捉えればよいのか分からないため、街歩きに伴うまなざしも宙をさまよう。それゆえ、広島を撮り始めたばかりの頃の藤岡はひたすら平和記念公園を目的地として市街を歩いている。

『川はゆく』の写真群には、平和記念公園に至るまでの市街の様子や、平和記念公園の目印である原爆ドームが見られる³⁰。しかし、「撮影しているときは原爆ドームを意識することはなかった、原爆ドームを写した写真を集めて写真をつくろうと思ったこともない」³¹と藤岡は述べているように、藤岡の写真において原爆ドームは、原爆の惨禍を伝え、死者の慰霊

る。米倉昭仁「木村伊兵衛写真賞作家・藤岡亜弥が“よそ者”だから撮れる『広島』と『原爆ドーム』」『AERA dot.』<<https://dot.asahi.com/articles/-/14153?page=3>>（2023年10月5日閲覧）、または、油井なおみ「木村伊兵衛賞を受賞 『広島』で見つけた写真家として生きる場所」『月刊事業構想』<<https://www.projectdesign.jp/201908/pioneer/006727.php>>（2023年10月7日閲覧）に詳しい。

²⁸ 山田尚弘「人・ひろしま：写真賞『伊奈信男賞』に選ばれた 藤岡亜弥さん」『毎日新聞』地方版／広島、2016年11月8日、25頁。

²⁹ 高橋咲子「Topics：3賞受賞、藤岡亜弥さん『川はゆく』 広島の生命力収め」『毎日新聞』東京夕刊、2018年5月16日、4頁。

³⁰ 撮影が再開した経緯および初期の撮り歩きについては、米倉「木村伊兵衛写真賞作家・藤岡亜弥が“よそ者”だから撮れる『広島』と『原爆ドーム』」を参照。

³¹ 米倉「木村伊兵衛写真賞作家・藤岡亜弥が“よそ者”だから撮れる『広島』と『原爆ドーム』」。

や追悼といった様々なことを象徴するものとして現れるわけではない。原爆の痕跡だけではなく、街歩きを重ねることで、都市の様々な事象は、物理的には同じ街の光景であるとしても、次第に違って見えてくるものになる。『川はゆく』の撮影について、藤岡は次のように語っている。

広島で平和を考えるのはあたりまえのことのようでもあるが、日常という厚い皮膚からヒロシマの悲劇を垣間みることの困難さなど、生活してみて初めて知ることが多かった。さらに、街にあふれる「平和」という名のお祭りや、アート、劇場化されたイベントなど、平和へのエネルギーを感じながらも、平和はつかみきれないばかりか、ひとつの自己表現として街と平和とアートの関係についても考えることになった。そのような日常の表層は、70年という厚い時間をもたらしたものかもしれない。そのなかで歴史の深層に不可視化されてきた悲劇が、どこかに見え隠れしているのではないか³²。

「日常」は、藤岡がよく口にする言葉の一つである。広島の写真だけではなく、ほかの作品でも共通して用いられる表現であり、彼女独自の作風を確立する上で不可欠なモチーフである。しかし、藤岡の言葉によれば、広島都市空間において、原爆に関わる過去の経験と記憶は「日常という厚い皮膚」に隠蔽され、それを表現することがいっそう難しくなる。日常風景をありのままに写し撮ることは、結局、明田弘司らの写真と同じような、この都市を豊かな物質的生活や明るい未来が展望される記憶空間として再現するものであると言える。一方で、こうした日常であるからこそ、不可視化されてきた歴史の厚みを見つけ出し、集合的な「ヒロシマ」に対抗できるような想起の場を築き上げなければならない。つまり、藤岡は自分が受け入れてきたステレオタイプの「原爆の被爆地としての広島」と同様に、広島の被爆とそれ以降の時間に注目し、街並みを都市の記憶装置として読み取りながらも、そのステレオタイプの語りによって考えなくなってしまう、忘却にさらされているものについてまなざしを深める。

従って、藤岡が撮ろうとするのは、写真の見かけ通りに、変貌を遂げた平和記念都市広島であり、身近な景観や出来事が交差する都市生活ではない。むしろ、その時空間において、原爆に関する経験と記憶が不可視的なものになり、忘れられてしまう日常、すなわち記憶喪失の都市の日々であると考えられる。被写体とされる事物は、この集合的忘却を内包し、記憶喪失の都市の日常を反映するものとして浮かび上がる。同時に、こうした日常のなかで、「自分と広島との関係を撮ればいい」³³または「今の広島と自分の関係性のようなものを撮る」

³² 土田ヒロミ「第41回(2016年度)伊奈信男賞 藤岡亜弥」『ニコニイメージング』<
<https://www.nikon-image.com/activity/exhibition/salon/awards/ina/winners/41th/>> (2023年10月5日閲覧)。

³³ 山田夢留「写真展：広島の日常、新たな物語 奈良で藤岡亜弥さん写真展」『毎日新聞』大阪

³⁴といった藤岡の言葉が示すように、忘れられた広島のみならず、それと自己を結びつける省察も込められる。

2.2 広島「よそ者」の街歩き

記憶喪失の広島の日常に向ける藤岡のまなざしについて、木村伊兵衛写真賞の受賞において、審査員からは「世界的に注目される都市である広島を、そこに住む者ならではの視線で捉えた写真の数々は、客観的でありながらも私的な眼差しで撮影される」と評価された³⁵。住む者と呼ばれる者は、自分が住んでいる地域に対する愛着や誇り、常に何らかの感情的な絆を抱えている。だが、広島市に住み、働きながらも、藤岡にとって広島を撮影することは地元を撮るという馴染み深さとは異なり、ある種の疎外感を生じさせる。

私にとって、地元はやっぱり呉。広島には4年半住みましたけれど、ずっと「よそ者」という意識がありましたし、今もあります。ですから、地元広島を撮るっていう感じではないです³⁶。

藤岡は広島に積極的に向き合うにもかかわらず、広島は完全には馴染みのない対象であり、それに関する認識が漠然としているため、距離を保ちながら広島の過去を探求するしかないのである³⁷。こうしたことは、「私は呉の人間だから、どう歩けば何にぶつかるか、わからなかった」³⁸という呉市出身のアイデンティティがもたらす疎外感とも無関係ではない。

夕刊、2023年1月14日、2頁。

³⁴ 油井「木村伊兵衛賞を受賞 『広島』で見つけた写真家として生きる場所」。

³⁵ 林忠彦賞事務局「第27回林忠彦賞 川はゆく」林忠彦賞事務局、2018年。

³⁶ 米倉「木村伊兵衛写真賞作家・藤岡亜弥が“よそ者”だから撮れる『広島』と『原爆ドーム』」。

³⁷ 「よそ者」は、ゲオルク・ジンメルが言う「今日来て明日とどまる潜在的な放浪者」として、社会学の研究対象として注目を集める。この概念には、よそ者は社会集団と一定の（バックグラウンドや習慣など）距離を保ち、それらに対して俯瞰的な視点と客観性を持って立ち向かう存在である（徳田剛「よそ者概念の問題機制—『専門家のまなざし』と『移民のまなざし』の比較から—」『ソシオロジ』49.3（2005）、3-18頁）。港千尋は、撮り歩きをする写真家が同様の視点を持つことを指摘し、「よそ者は都市に現れた新たな職能としての写真家にもある程度あてはまる」ことを述べている（港千尋『映像論—〈光の世紀〉から〈記憶の世紀〉へ』NHK出版、1998年、48頁）。しかし、藤岡の言葉から見れば、「よそ者」という自己認識は、ジンメルや港が強調した「異郷性」と共通するところがあるが、習慣や価値観の違いを伴わないのである。広島市との距離を感じることは、「地元ではないため、この馴染みのない土地に対する疎外感」にほかならない。従って、藤岡の「よそ者」としてのまなざしや役割は、社会学のよそ者論と区別し、独自の特性を持つと想定すべきである。

³⁸ 米倉「木村伊兵衛写真賞作家・藤岡亜弥が“よそ者”だから撮れる『広島』と『原爆ドーム』」。従って、原爆のことを知らないままで表現することの不謹慎を避けるために、藤岡は資料館にも

「写真で何かを訴えるつもりはない、訴えるほどの経験を私はしていない」³⁹と藤岡が語っているように、よそ者としての彼女自身は、過去の忘却について伝えようとしても、何が忘却されるのかを明確に語るができず、語る資格も持っていない。むしろ写真において、被写体自体が、広島を知る者ではない藤岡に広島のありとあらゆることを教えることになる。こうしたまなざしを踏まえて考えると、広島の様々な事象は、この見知らぬ空間が藤岡と共鳴する瞬間の記録として、常に意味不明なまま写されているのである。こうした撮影の体験を、藤岡は学部時代に撮った一枚の子供の写真をきっかけに意識したとしている。

いい写真を撮ろうと意識して、あれこれ考えてもうまく撮れるわけではなくて、自分が夢中になって魅かれるものや心に留まったものを撮ることで、そこに思考が膨らんでいくんだと思えました。(中略)撮った写真の中に、自分が見逃していたものが映し出されていて、驚かされることがあるんです。それが写真の面白さなんですよね⁴⁰。

写真に現れる驚異の展開は、偶然に写り込んだディテールとして、撮影者があらかじめ意図したり、予測したりすることが不可能なものであり、「プンクトゥム」⁴¹という独特な写真経験である。藤岡は、こうした偶然に出来上がった写真の細部と出会う時に獲得する感情を重視し、写真に表象された事物を叙述するという主体性を被写体に委ねる。つまり、藤岡は、心惹かれる日常風景を撮影し、それを自分には馴染みもなく、集合的にも忘却されるものを内包する広島の断片として蒐集する。そこに、隠蔽され、忘れ去られた過去は、プンクトゥムとして写真において立ち現れる。それらが何かを語り始める時、藤岡はようやく日常に忘れられたものを辿ることができ、ステレオタイプのではない広島のイメージに近づき始める。『川はゆく』の写真は、広島のよそ者としての藤岡と、記憶を語る主体となる被写体との対話のなかで、意味を作り出す。

『川はゆく』を3年間も撮影し続けたことについて藤岡は、「日常を通して歴史を意識化

何度も足を運び、学び続ける。被爆者の撮影も同じように、被爆者を訪ね、被爆体験を聞き取り、互いの面会を重ねて信頼関係を築いてから撮影を依頼する。

³⁹ 松嶋「原爆の子 75年前の記憶継ぐ芸術家 ヒロシマ記録へ手探り」。

⁴⁰ 油井「木村伊兵衛賞を受賞 『広島』で見つけた写真家として生きる場所」。

⁴¹ ロラン・バルトは、被写体の様子や構図、写真が知らせること、意味すること、表象＝再現することなどを「ストゥディウム」と称する。それに対して、「プンクトゥム」は、コード化されず、撮影者による意図的なものではないが、不可避でもあり無償でもある補足物として写真に存在する。それは、複数の意味に対して換喩的に開かれ、ほかの様々な対象へと置き換えられる。従って、プンクトゥムは細部でありながら、写真全体を満たす可能性を持ち、絶えずにストゥディウムへとフィードバックされるのである。ロラン・バルト (Barthes, Roland) 『明るい部屋－写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1997年、58-70頁。

することが、見ることの拡張に深く関わることを知った3年だった」⁴²と語っている。この言葉通り、写真が自ら語り出すことを経験することで広島に過去の過去に触れることは、街歩きに基づいて可能になる。藤岡は、広島に記憶を伝えるために「これを撮ろう」という明確な目的を持たず、ただ原爆の記憶が喚起される事象に敏感に反応し、その瞬間にシャッターを押す。同時に、「原爆ドームを撮る」ことを意識せずに原爆ドームを撮影することが示すように、藤岡にとっての原爆の記憶の想起は、原爆の痕跡というインデックス的記号から直接生じるものではない。対象に惹かれ、シャッターを切る際に喚起されるのは、極めて個人的な記憶であり、現在の都市風景と重なり合うように存在する過去のイメージであると考えられる。それに加え、藤岡が広島に「よそ者」であるため、地元民にとっては見慣れた光景を、独自の問題意識のなかで捉え直し、見落とされがちな細部について想像を膨らませることも可能である。「いろいろなものを撮りました。カタカナの広島とは関係ないものも写した。(中略)そこから自分が気づいていない広島が浮かび上がってくるようなことがある」⁴³と藤岡が述べているように、街歩きは、自分がいる物理的空間を認識するための行為ではなく、その秩序や均質化を志向する都市の表層を超え、個人的な記憶と都市の過去との新たな対話を促す契機になる。異なる日常を問い続け、そのなかで想起を連ねることで、よそ者として知ることが難しい広島の様相が捉えられるようになる。

こうした日常を通して歴史を意識化する手法を考えると、藤岡による街歩きは、都市の観察とそれによる陶酔的経験を有する遊歩者の感性的な側面も持っている。広島に都市空間を徘徊することは、藤岡が自分の想起と想像を媒介にして、様々な事象を判読し、日常に覆い隠された過去へと連れられていく体験である。それは、広島という都市の「迷宮」的に足を踏み入れる体験であると言える。原爆の痕跡や様々な風景は、街歩きをする藤岡の身体と広島との関係を変化させる契機であると同時に、明るい平和の都市としての表象のなかで完全には消し去られずに残っている、「歴史の深層に不可視化されてきた悲劇」を想起させる記憶痕跡でもある。街中で無意識のうちに引き起こされた諸々の「見ることの拡張」は、写真において「プンクトゥム」に突き刺さる体験として現れる。

2.3 日常空間に置かれる原爆ドームの表象

『川はゆく』のページを捲ると、原爆ドームや広島平和記念資料館にある被爆者の遺品などの物質的痕跡、キノコ雲を写したポスターや「ヒロシマ」に関連する記念事業の場面は、原爆の経験と記憶の想起と直接的に結びつけられる。様々な被写体のなかで、とりわけ原爆ドームは繰り返し登場している。

⁴² 土田「第41回(2016年度)伊奈信男賞 藤岡亜弥」。

⁴³ 米倉「木村伊兵衛写真賞作家・藤岡亜弥が“よそ者”だから撮れる『広島』と『原爆ドーム』」。

2.3.1 写真に見られる原爆ドームの布置

「ヒロシマ」のシンボルである原爆ドームは、モノクローム原爆写真においてもアイコン的地位を占めている。最初は原爆ドームを目印として市街を歩き始めた藤岡にとって、原爆ドームの強い存在感には抗い難いと思われ、遠くから見える原爆ドームの荘厳な姿や、その一部と識別できるような外壁や鉄骨に焦点を当てた写真が見られる。原爆ドームを見ると、誰でもそれが指し示す唯一の意味内容、すなわち原爆の経験と恒久平和のシンボルといった意味に辿り着くことを余儀なくされる。藤岡が撮影した原爆ドームの写真は、この遺構が原爆被害の物質的痕跡かつ象徴であるという点とも関わっている。

しかし同時に、藤岡の写真には、原爆ドームのより多様な側面が立ち現れる。例えば、従来の原爆写真ではあまり見られない雪降るなかの原爆ドームの様子がある。あの夏の8月6日から時が経ち、四季の移り変わるなかで原爆ドームが立ち続けていることを、藤岡は街歩きをしながら感じ取り、画面上から淡々と伝えている。また、原爆ドームを眺めている人々の後ろ姿や、原爆ドームを背景にキャラクターパフォーマンスを楽しむ女子高生の姿【図22】など、人物の真後ろからや斜め前からといった様々な角度から撮影した写真が収められている。これらの写真において、人物を主体とした表現が強調されており、原爆ドームのイメージは、通常の前爆をテーマとした写真に見られるアイコン的な地位から微妙に逸脱した姿で現れる。そこには、聖性とは無縁の日常感覚が溢れている。藤岡の写真では、原爆ドームを中心にした求心的な構図ではなく、それ自体が少し遠くに見えるように、または人物と空間的に並置されることで、観者の視線を多方向に拡散させる。

安原有紗の研究が明らかにしたように、住民と比べ、観光者や広島県外から来訪する写真家は、原爆ドームをシンボルとして大きく撮影し、その周辺にある復興や整備の様子を反映する景観をできるだけ排除する傾向がある⁴⁴。それに対して、藤岡の写真において、原爆ドームは雑多な被写体を収めた都市風景のなかで、多様な角度や構図で呈示される。原爆の惨禍を表象する建造物や観光名所というより、それは日常の風景に溶け込んでいる存在であり、普段の暮らしのなかで出会える都市の一部として姿を現している。こうした原爆ドームに対するまなざしは、広島のおそ者でありながらも、そこに住むと自然と身に付く見方であり、広島の日常生活のありのままの印象を反映するものであると言える。

そのなかで、原爆ドームの姿が登場する典型的な場面として、広島市内で行われる祝祭や記念式典の風景とわかるような写真も注目される。広島における想起と忘却のせめぎ合いを生み出す一つの要素として、記念式典は文化的編成物であり、明るい平和という記憶の馴致に寄与する⁴⁵。藤岡による広島の写真群には、8月6日の記念式典の様子や、その事前準備や後片付けのような場面が含まれる。また、平和記念式典や原爆に関する何かのイベント

⁴⁴ 安原有紗「原爆ドームへのまなざしと視る主体の属性との関係」『日本国際観光学会論文集』28 (2021)、51-57頁。安原の考察は、原爆ドームがどのように視られるかによって、それがどのような存在として受け取られるかが異なることを示唆する。

⁴⁵ 米山『広島 原爆のポリティックス』、Vii頁。

であるかはわからないものの、取材を受けようとしている被爆者と思われる老人の姿【図 23】を撮影したものもある。老人の背後には原爆ドームが見えるため、原爆ドームを背景に、被爆者の証言を聞くという取材者側の意図を感じさせる。無表情の老人の周りには厳粛で静かな雰囲気漂っているが、その背後の対岸では、人々が原爆ドームを見たり、原爆ドーム説明板を読んだり、話し合ったりと、日常の活気が感じられる。

これらの記念式典が持つ重々しい雰囲気とは対照的に、「ひろしまフラワーフェスティバル」に関する写真もある。ひろしまフラワーフェスティバルは、1970年代から毎年5月に平和記念公園と平和大通りを主会場に開催され、広島最大の祭りである。藤岡の写真にも見られるように、花柄の衣装やアクセサリーを着けた人々は、花のパレードに参列し、踊りや音楽を楽しむ。「フラワーフェスティバル」と書かれた『中国新聞』の紙面に、平和の花の祭典というメッセージを伝え、祭典の会場を象徴するものとして、原爆ドームや平和記念資料館が後景として描かれる【図 24】。もう一枚の写真には、フラワーフェスティバルで踊るフラダンサーが原爆ドームのほうを向き、何かに手を振る様子も見られる【図 25】。

ひろしまフラワーフェスティバルの写真において、原爆ドームは、原爆投下と祭りという二つの非日常的な体験を結びつける接点として現れ、戦後復興を経て平和な現代都市として形成された広島都市経験を象徴的に表現し、被爆体験を原点に平和の実現に向かうメッセージを伝えている。しかし同時に、フラワーフェスティバルの場面が主体として強調されるため、遠くに見える原爆ドームがフラワーフェスティバルの鮮やかな光景とどう繋がっているのかを、読み取ることが難しい場合もある。ひろしまフラワーフェスティバルは、藤岡の写真が示すような賑やかな文化芸術の祭典である一方で、米山リサによると、それは平和の場としての広島という公的表象を祝い、原爆による破壊の記憶を後退させ、生者の共同体と原爆死没者との関係を馴化する営みでもある⁴⁶。フラワーフェスティバルを宣伝する特別紙面やフェスティバル会場の写真において、原爆ドームが後景化される表現は、原爆ドームが持つ被害の記憶の後退として解釈することも可能であろう。

藤岡の街歩きに伴い、原爆ドームは、こうした多様な時間性と空間の秩序を経験するものとして立ち現れる。

2.3.2 日常景観としての原爆ドーム

原爆ドームや平和記念公園の風景を写す写真のなかで、平和記念公園でキャラクターパフォーマンスを楽しむ女子高生の写真【図 22】は、藤岡の代表作の一つであるが、賛否両論も巻き起こした。それは、五人の女子高校生が、広島市中心部を流れる元安川の対岸で「マカンコウサッポウ」のようなポーズをしている写真である。「マカンコウサッポウ」は、漫画『ドラゴンボール』の登場キャラクターの必殺技であり、それをモチーフとした「マカ

⁴⁶ ひろしまフラワーフェスティバルは広島を核兵器に破壊された場所ではなく、平和と繁栄の場としての公的表象を祝う。それに伴い、原爆による破壊の記憶がますます後退してしまう。米山『広島 原爆のポリティックス』、88-96 頁。

ンコウサッポウ写真」が2013年3月末から日本の学生の間で流行した。周りの人がジャンプした瞬間にシャッターを押すと、中心人物に吹き飛ばされたように見える⁴⁷。2013年広島に移住し撮影を始めた藤岡が、「吹っ飛ばされポーズ」をしている女子高校生を見かけるのも不思議ではない。写真の背景には、対岸の近距離に原爆ドームやビルがはっきりと見える。しかも、吹き飛ばされた周りの4人と同じように、原爆ドームやビルは、中心人物が発した不可視の風圧や波紋を受けているかのように、少し斜めに傾いて見える。

この写真に対して、平和記念公園でキャラクターパフォーマンスを行うことの不謹慎さと、それを記録し、原爆に関連する作品として発表する撮影者の配慮不足といった指摘もある⁴⁸。「マカンコウサッポウ」で吹っ飛ばされた瞬間から、恐らく衝撃波と爆風により人々や建物が吹き飛ばされた原爆投下の瞬間を連想するかもしれない。原爆の問題を慎重に扱い、被爆者の心情を配慮することを考えると、聖なる空間でキャラクターパフォーマンスすることや、その行為を容認し、原爆ドームの聖なる存在感を弱めるような撮影行為に対して「不謹慎」という批判はあり得るだろう。しかし、藤岡にとって、こうした不謹慎と思われるポーズや撮影行為は、雷門や金閣寺の前でもどこでもありうるような一般的なことであり、広島暮らしのなかで受け入れられている日常の一部となっているものである⁴⁹。原爆ドームは、原爆の惨禍を伝えるシンボルとして立ち現れるのではなく、雷門や金閣寺などと同様な定番スポットとして観光地化され、また高層ビルと同じように、現代都市の平穏な日常に溶け込むようになる。藤岡のまなざしのもとで、被爆遺構としての原爆ドームの姿、平和記念公園という歴史的で、聖なる空間の位置づけは後景化している。藤岡の目に映ったのは、広島の日常そのものである。

地元の学生であろうと修学旅行生であろうと、平和教育を受ける世代である高校生は、平和記念公園や原爆ドームが象徴的な場所であることを認識するはずである。藤岡を含め、写真を見る人々は、彼女たちが平和記念公園で「マカンコウサッポウ」のポーズをしている原因を知る由もない。それは、単に「マカンコウサッポウ写真」という一時的なブームを楽しむだけであり、または人々が原爆ドーム前で無意識のうちに繰り出すピースサインで記念

⁴⁷ 「日本の女子高校生発『マカンコウサッポウ』『吹っ飛ばされ写真』が世界的大流行」『J-CAST ニュース』<<https://www.j-cast.com/2013/04/09172660.html?p=all>>、または、小林健、寺沢将幸「女子高生が夢中のトリック写真 iPhoneで挑戦」『日本経済新聞』<https://www.nikkei.com/article/DGXNASFK10013_Q3A710C1000000/>（2024年5月1日閲覧）に詳しい。「マカンコウサッポウ写真」を機に、ほかの「吹っ飛ばされ写真」や、相手を空中に持ち上げながら首を絞めているような超能力を表現する写真も続々と現れた。

⁴⁸ 三沢敦「広島の素顔、生活者の目線で 林忠彦賞・藤岡亜弥さん写真展、周南で開催」『朝日新聞』朝刊、2018年5月15日、27頁。

⁴⁹ 「でも、彼女たちは原爆ドームを意識して撮っている訳ではありません。雷門や金閣寺の前でパフォーマンスを楽しむのと同じで、悪気はまったくない」と藤岡が述べている。三沢「広島の素顔、生活者の目線で 林忠彦賞・藤岡亜弥さん写真展、周南で開催」。

写真を撮ることと同じように、観光のまなざしによるものとも考えることも可能である。平和記念公園でのキャラクターパフォーマンスとそれを撮影することの是非をどう考えるのか、様々な意見が出されるかもしれない。だが、それでも、私たちは、この光景を現代の都市広島の日常として受け入れるしかないのである。原爆や広島を主題とした写真のなかで、原爆ドームが写るのは当たり前のことだと思われる一方で、藤岡が撮影した広島の日常に目を向け、不謹慎や不快、ささやかな違和感を覚える時に、観者は自ら問いを持つようになる。原爆ドームはどういう存在であるのか、女性高校生の行為は「不謹慎さ」や「配慮不足」と見なすべきか、今日の私たちが認識してきた広島の日常とは何なのかなど、原爆という出来事の継承に関わる批判的な問いや省察を提起している。

こうした原爆ドームの位置づけによる省察は、記念式典や祭典の写真にも読み取られる。藤岡によれば、写真は「わからないまま受け取り、わからないまま撮るもの」⁵⁰である。平和記念式典と祝祭は、決して原爆体験の継承や平和祈念の意志を伝えるものとして記録されるわけではない。むしろ、これらの公的な行事は、写真集に見られる会場の事前準備や後片付けのような場面が示すように、連なる日々のなかでただ一瞬の非日常である。記念式典や祝祭を「わからないまま」撮る藤岡は、個々の事象がその場に存在する意味を受け取ることができず、それらの存在を説明することもできない。撮影者の内面世界を反映するものとして、こうした未知なる対象に対する藤岡自身の直感をそのまま被写体に投影する。写真において、被爆体験や平和に関する言説と表象を担い、意味が充実した記念式典と祝祭は、次第に何ものも指し示さないような漠然たるものになる。藤岡のまなざしを追体験する観者も、こうした写真から過剰な情報を受け止めながら、恐らく「広島で何も見ていない」というような、被爆地としての広島に関する複雑な表象と語りの困難さを感じ取るのだろう。

この場合には、原爆ドームは、原爆という非日常的体験の象徴というよりも、非日常的で雑多な情報群のなかでの唯一の日常的なものとして浮かび上がってくる。事実、『川はゆく』のページを捲り、藤岡の街歩きとともに異なる時間を行き来するなかで、広島の都市風景が日々変わり続け、時折、平和記念式典やフラワーフェスティバルによって一変することが強く感じ取られる。だが、原爆ドームにおいてだけは、何も変わらないまま、時間が過ぎていく。本論文の第一章で述べたように、原爆ドームの物理的風化が永久保存によって見えなくなることは、原爆が遠くなりつつある出来事である事実を覆い隠し、原爆の記憶の風化をもたらす。福間良明が指摘しているように、「少なくとも、戦後の初期には感知されていた被爆遺構のおぞましさのようなものは後景化し、来訪者の期待に沿う『記憶』が心地よく提示される」⁵¹。原爆ドームを非日常の空間として際立たせることは、逆に非日常的な経験と記憶の想起を自ら遮断してしまう。それに対して、藤岡のまなざしのもとでは、原爆ドームは

⁵⁰ 井上間従文〔他〕「四人の写真家との対話：光の波紋が残すもの」『人文・自然研究』15（2021）、155-179 頁（165 頁）。

⁵¹ 福間良明『戦後日本 記憶の力学「継承という断絶」と無難さの政治学』作品社、2020 年、93 頁。

ごく日常の景観であるからこそ、人々がその存在感に惹かれ続け、原爆ドームをめぐる様々な解釈、想起と議論が生み出される。藤岡の撮影を通して、日常としての原爆ドームは、原爆の体験と記憶の風化に抗し、それを批判的に継承する可能性を持つと考えられる。

2.3.3 脱聖化された原爆ドームの表象と想起

原爆ドームが日常の一部に過ぎないということは、「それが原爆ドームである」という意識を抱かずにシャッターを切ることからも感じ取られる。原爆ドームは、聖性が剥がれ落ちるような姿をとって現れるばかりか、「原爆ドーム」という名さえも失った建物として現れている。より正確に言うと、広島によそ者である藤岡にとって、この建造物は、日常的には見慣れた存在として、そこにはあらかじめ定まったシニフィエがあるが、それに容易に到達することができない。文字や言語は、対象と約定的な規則によって結ばれる象徴的記号であり、その経験的な指示を通して世界を表象する。また、ベンヤミンが指摘した通り、都市名や街路名などの固有名詞は強い喚起力を持つのである⁵²。しかし、藤岡が「原爆ドーム」という名を拒むにつれ、この名称が直接指示する過去の経験と記憶や政治的な意味、その響きの類似に基づく連想の可能性が失われる。「原爆ドーム」という名は、戦後平和記念都市の推進と、平和のシンボルとして旧産業奨励館の廃墟が認識されていくなかで呼び習わされるようになる。それに対して、藤岡のまなざしのもとで、どう見ても原爆ドームであるこの建造物は、原爆ドームというイメージや言説によって固定化された記憶の想起へと至る道筋を遮断されている。原爆ドームは、「原爆ドーム」という聖なる存在ではなくなるため、日常空間に組み込まれるように呈示される。

既に本論文の第一章で述べたように、集合的な「ヒロシマ」の構築をめぐり、広島都市空間においては特定の場所の聖別、選別、復旧と抹消⁵³が行われ、そのなかで、原爆ドームは聖別された遺構として位置づけられる。しかし、平和記念公園で女子高校生が「マカンコウサッポウ」のポーズをしている写真が示すように、原爆ドームを中心とするこの空間の重

⁵² 具体的に、固有名詞の力は「概念にはこだわらず、純粹に響きの上で作用するのである」とベンヤミンが述べている。街の遊歩者は、これらの名称によって構成される地理的都市空間を読み取りながら、それとは異なる、言語化された都市空間にも足を踏み入れ、各々の単語の響きに基づく解読を行う。ベンヤミン『パッサージュ論（三）』、362頁。

⁵³ 「聖別」、「選別」、「復旧」、「抹消」は、ケネス・E・フットが提唱する、都市景観に意味づけて暴力や悲劇に向き合うパターンである。フットの主張によれば、景観は、時代や社会状況に応じてパターンを変えつつ、意志伝達や象徴体系として機能している。そのなかで、聖別は、例えば原爆ドームのシンボル性が示すように、対象に神聖さを与えたり、儀礼的行為を行ったりすることで、共同体の喪失感を引き起こし、過去の出来事の記憶を永続化する営みである。聖別の事例こそは、景観と記憶の関係を最も明瞭に示すことが指摘される。ケネス・E・フット (Foote, Kenneth E)『記念碑の語るアメリカ暴力と追悼の風景』和田光弘訳、名古屋大学出版会、2002年、7-16頁。

要性や意義は、もはや人々の関心の中心に据えられていないように見える。藤岡のまなざしのもとで、原爆ドームはその象徴的な意味を失うため、「ヒロシマ」を伝えるシンボルとして「聖別」されたものではなく、単に原爆の記憶を語り継ぐために「選別」⁵⁴された場所として残された遺構である。具体的に考えると、それは選別された旧産業奨励館の跡地であり、市内のほかの原爆の痕跡とともに、忘れえぬ原爆の記憶を保持するものとして立ち現れる。

一方で、この記憶装置は、人々が日々たまたま通りかかる建造物として後景化し、都市の日常に組み込まれる。本来有する原爆の記憶が薄れてゆくという意味では、原爆ドームは「復旧」⁵⁵のプロセスに入ることになる。ケネス・E・フットは、景観や現場が新たに使われるようになるまでは、しばしば無視されたり打ち捨てられたりすると指摘している⁵⁶。フットの論考を踏まえ、田川玄は、多くの場合には、当該景観や現場は通常の使用に戻らず、ただ空虚なまま放置されてしまうため、逆に何かがそこで起こったことを示すと述べている⁵⁷。こうした復旧へ向かう景観の特質をもとに考えると、原爆ドームは、原爆の記憶が薄れつつあることを告げ、都市の空虚な背景として存在すると同時に、「この建造物は一体何なのか」という未知性のものへの問いを呼び覚ますことも可能である。日常の風景の一部として、様々な構造的な布置に組み込まれる原爆ドームは、何を呼び覚まそうとするのか不可視のまま、ただそこに存在するということが暗示される。

従って、藤岡の写真のなかの原爆ドームの読み方は、もはや「観光資源」や「被爆惨禍の物言わぬ証人」、「平和祈念のシンボル」といった、従来の原爆ドームとしての捉え方ではなくなる。この建物を認識するために、広島県産業奨励館が抱える経験や記憶にまで遡り、日本の近代化との深い繋がりを想起することも可能である。近代化の産物として成り立っていた都市やその重要な成果の一つであった産業奨励館は、科学技術文明の最も象徴的な形で破壊された。旧産業奨励館の廃墟は、この皮肉かつ悲劇的な結末を語り、原爆被害の本質をより多角的な視点から考え直す契機になる。あるいは、原爆ドームが単に機能を失った歴史的建造物として表れる場合、その意味は、建造物の外観からしか読み取れないと言える。こうした名も記憶も失う建造物の廃墟は、現代都市に残る過去の光景として、より自由な想起の可能性をもたらす。そして、広島の日常をめぐる思索は、原爆ドームの表象を中心に行

⁵⁴ 選別は、当該場所がその重要性ゆえに記念行為の対象とされるという点において、聖別と密接に関連している。しかし、選別された場所は、ただ選ばれたものであり、そこには神聖化や聖なる儀式は見出されず、長期にわたって注目の対象となることはない。フット『記念碑の語るアメリカー暴力と追悼の風景』、16-17 頁。

⁵⁵ フットによれば、復旧は、当該場所が悲劇から解放され、日々の生活に組み込まれ、再び使用に供されるようになるプロセスである。フット『記念碑の語るアメリカー暴力と追悼の風景』、21-22 頁。

⁵⁶ フット『記念碑の語るアメリカー暴力と追悼の風景』、22 頁。

⁵⁷ 田川玄「アメリカの二つの顔－暴力と恥辱の景観」『10+1』33 (2003)、2-11 頁。

われるのではなく、ある古い建物に埋もれる過去の日常や、その過去に繋がる現在や未来の光景など、都市のあらゆる場所を潜在的な対象としてより包括的に行われることになる。

こうして、原爆ドームの意味はそれぞれの文脈や関係性のなかで自ずと形成され続けると同時に、ドームにおける「見る」と「見られる」をめぐる経験、すなわち原爆ドームと撮影者や観者との関係も偶然へと開かれることが可能になる。藤岡の写真において、原爆ドームにまつわる想起は、都市の多様な側面との対話を通して呼び起こされる。『川はゆく』の写真に対して、細江英公は、「原爆ドームなどはライトアップされ、イルミネーションも美しいですが、ある意味問題意識が感じられなくなっているような気がします」⁵⁸という評価を与える。私たちは、日常的に原爆ドームを観光資源として捉え、シンボルとして漠然と記述し続ける。しかし同時に、藤岡の写真を通して、そうした日常と、その日常に反映される私たち自身の見る欲望などを見つけることで、時には違和感ないし不謹慎さを感じてしまうことも否めない。細江の言葉が示唆するように、藤岡が撮影した原爆ドームは、むしろ「被爆都市」と「明るい平和都市」が矛盾し合いながら共存するような語りの空間を観者の眼前に晒すことで、原爆ドームにおける「見る」と「見られる」とことや、私たちが今まで認識してきた広島の日常などについて、改めて考え直す契機を与える。様々な意味の連関のなかで恣意的に配置され、聖性が薄れて見えるような原爆ドームの写真に対して違和感を覚える時、私たちは、明るい平和の下で忘れられてしまう記憶の回復に取り組み始める。

2.4 被爆遺品のミメシス的な判読による追体験

原爆ドームと同様に、原爆の経験と記憶を直接喚起し、原爆の物質的痕跡として保存される広島平和記念資料館の被爆資料も、藤岡による広島の写真に見られる。例えば、資料館に保存されている「伸ちゃんの三輪車」は、3歳の伸一が三輪車に乗って遊んでいた際に被爆したもので、多くの来館者の心を揺さぶる遺品として知られている。また、朝日新聞の写真記者であった宮武甫が撮影した、原爆で火傷を負った女学生の写真は、GHQが原爆に関する報道に制限をかけていた時期の貴重な報道写真として、原爆資料館で展示されている。これらの被爆資料は、近寄り難い非日常的なものでありながらも、平和都市広島の日常の一部に組み込まれる。藤岡は、特別な表現手法を用いず、これらの被爆資料を再び撮り直す【図26】。藤岡の写真において、被爆資料は、ともに写された説明パネルと一緒に、原爆の惨禍を直接伝えるものとして認識することができる。しかし一方で、これらの被爆資料の内に包摂される経験や記憶は、被爆の実相に関わるものには限らない。

というのは、『川はゆく』において、街沿いに置かれた子供の自転車【図27】や、平和記念公園で遊ぶ少女のTシャツに描かれる自転車のイラストなど、「伸ちゃんの三輪車」を連想させるようなイメージが、広島の日常空間に溶け込む様子が撮影されているからである。

⁵⁸ さらに「多くの人が見に来てくれれば広島のためにはなるのですが、あまりにも観光化されすぎると…という思いも写真集を見ながら感じました」と細江は述べた。林忠彦賞事務局「第27回林忠彦賞 川はゆく」に詳しい。

また、被爆で苦痛を受けた女子学生の写真とは対照的に、現代の広島で子供や高校生たちが遊んだり、話し合ったりする姿が頻繁に登場する。写真集や写真展など、写真と写真との関係を作り出す作業は、写真の表象に一定の秩序を与え、撮影者の意図を反映するものとして重要な役割を果たす⁵⁹。藤岡の写真群においても、各被写体は互いに何かの意味連関を有する。原爆ドームの写真が示すように、多様な光景のなかに置かれた原爆ドームは、自ら「原爆ドーム」という聖なる存在としての枠組みから逸脱しつつ、多様な思考と議論を促す。こうした想起の可能性は、一枚の写真だけでは実現が難しい。むしろ一点一点の原爆ドームの写真をシークエンスの一部として、互いに関連付けながら読み取ることで、藤岡の街歩きに伴う想起の方向性をありのままに感じることができる。

同じように、藤岡の写真群のなかでは、被爆資料は常に日常の事物と呼応し合い、互いに意味連関を持つようなものとして呈示される。ここでは、被爆資料の痕跡としての指示機能ではなく、むしろその見かけ／形象による想起の可能性が示唆されている。言い換えれば、藤岡の写真において、被爆資料を読み取ることは、吸取紙の図柄を読み解く経験と同じように、「三輪車」や「学生」といった共通の形象のみに依拠し、何らかの感覚的な印象または視覚的なイメージを喚起する経験であり、すなわちミメシス的な解読であると考えられる。形象による判読に基づき、被爆資料は、それとはまったく別の事物を指し示すことができ、資料館とは別の文脈、被爆資料とは別のイメージに置き換えることもできる。『川はゆく』の被写体は、それぞれが「三輪車」、「学生」、「老人」としての形象と藤岡の連想によるイメージの交換のなかで、アレゴリックな表象として繰り広げられ、想起が連ねられる。こうして、原爆の痕跡は、複数のイメージの行き来のなかで多層的に展開され、異なる時代の経験と記憶も組み込まれる。その一つの形象のなかに、原爆の経験や被爆者の記憶のみならず、様々な過去の出来事や記憶が層をなして配置される。

こうした複数のイメージの重なりは、遊歩者と同じように陶酔的な街歩きをする藤岡の経験について繰り返し語っている。写真を見ることは、撮影者のまなざしと動きを追体験することであると考えれば、観者は藤岡の展示を見たり、写真集のページを捲ったりすることで、実は藤岡のミメシス的な解読の作業を無意識に模倣していると言える。被爆資料を見る時に、その形象により、自分もその被写体を見たことがあるまたは経験したことがあるという、ある種の既視感がつきまとい、藤岡の想像とは別のイメージへと移行していく。被爆地としての広島がまだ得体の知れないものであるものの、藤岡が撮影したアレゴリー的な被写体を通して、そのイメージの想起が常に個人的な経験や記憶と結びついて保たれ、新しい記憶を呼び覚まそうとする。自らの経験の底に沈んでいる記憶の断片によって、原爆の過去と都市広島の現在をめぐる記憶は少しずつ形成され続けることが考えられる。

⁵⁹ 小林美香『写真を<読む>視点』青弓社、2005年、144頁。

2.5 何気ない日常：街と川の表情とその解釈

藤岡の写真群には、藤岡自身の部屋、市街の何気ない風景や河川など、一見原爆とは全く関係を持たない被写体のほうが占める割合が多い。「何気ない風景を撮ることで浮きあがる新たな広島を感じてほしい」⁶⁰と藤岡は述べている。これらの被写体から新たな広島を感じつつ、その深層で不可視化されてきた原爆の悲劇を想起することは、時間的にも空間的にも遠くなるものが、現在の風景に侵入し、何かを契機に重なり合い、追憶を生み出すことである。藤岡の街歩きに伴う陶醉と思われる経験は、都市の忘却を呼び起こし、広島と自分自身との関係を捉え直す上で一層重要な手がかりになる。

2.5.1 「何気ない日常」を掘り下げる

被写体が曖昧で、流動的な輪郭や構造を持つ何気ない日常の瞬間をとらえた写真表現は、藤岡に特有のものではない。日常ありふれた何気ない事象は、既に1960年代後半から流行っていた「コンボラ写真」⁶¹の主題と表現として注目を浴びた。そのなかには、写真家の石黒健治が、戦後20年を経た広島を対象とした作品も残っている。飯沢耕太郎は、石黒の作品をコンボラ写真の先駆と評価し、「笹岡啓子の『PARK CITY』や藤岡亜弥の『川はゆく』など、より若い世代の広島の写真を予告するものでもあった」としている⁶²。被爆地としての広島という主題が論じられる際に、何気ない日常は、人々が想起し記憶を構築する要素として浮き彫りになるものである。藤岡の写真における何気ない日常の捉え方とその新しさは、石黒やコンボラ写真との連続性や相違点を通して見えてくる。

1960年代後半の日本において、戦争の記憶を語る時に、戦後の平和そうに見える日々の内側に何が隠されているのかという疑問を抱き、何気ない日常が「わかりやすいものではない」ことに着眼し、市街地を対象とするコンボラ写真の表現が現れた⁶³。飯沢によると、こ

⁶⁰ 山田尚弘「藤岡亜弥さん写真展：多様な広島と川 あすまで中区」『毎日新聞』地方版／広島、2016年7月23日、24頁。

⁶¹ コンボラ写真は、「コンテンポラリー・フォトグラファーズ」の略称であり、1968年6月号の『カメラ毎日』で紹介された日常の情景を主題とした現代写真の潮流から派生した写真表現の一傾向である。富山由紀子「コンボラ写真と〈形式〉—なぜ『似ている』のか」『シンポジウム「日本写真の1968」全記録』、2013年、23-29頁（23頁）。

⁶² 飯沢耕太郎「石黒健治『HIROSHIMA 1965』」『artscape』＜https://artscape.jp/report/review/10149667_1735.html＞（2023年10月20日閲覧）。また、鈴城雅文も、石黒が都市空間における原爆の記憶とその継承に注目する点において、それまでの原爆写真や同時代の写真家とは異なる写真表現を示すと指摘している。鈴城雅文『原爆=写真論—「網膜の戦争」をめぐる』、窓社、2005年、71頁を参照。

⁶³ コンボラ写真における日常の表現には、人が写真を見て「わかった」と言える画面のわかりやすさはなく、何を撮っているのかが不明瞭であり、何を強調したいのかも分かりにくいという趣がある。石黒は自らコンボラ写真からの影響について、「そのころ私は、『もの』を撮らずに『空

うした日常に対するまなざしを育むために、個人は、現実世界と一定の距離をとりつつ、同時にその現実に関わり添う傍観者または中間的な存在でなければならない。さらに、この距離感を維持する方法として、市街を歩き回るという「鍛錬」を行う必要がある⁶⁴。「何気ない日常」は、コンボラ写真の領域において各種の主題や言説を貫くキーワードである一方で、個人と現実世界との関係のあり方を提示するものとして、ジャンルを超えて表象の力を持つと考えられる。その影響を受けた石黒の写真において、街や人間のありのままの姿が記録される⁶⁵。写真集『HIROSHIMA 1965』（2018）には、原爆写真展の会場の風景や原爆ドームなど「原爆」に関係したものは僅かしかない。代わりに、バスに乗る人々や片手のない女性、路面電車の軌道や、街角の映画館とその前に設置された作品のパネル【図 28】など、広島日常風景が捉えられる。石黒は、原爆投下後 20 年が過ぎた広島の都市空間を記録し、原爆被害の状況が見にくくなることを嘆きながらも、次のように述べる。

しかし、街には原爆の影のようなエアーが残っていることは明らかだった。それは、何気ない日常のなかに潜んでいる空白と混ざりあい、変容し、助長しているように感じられる。よくはわからないまま、ぼくは目に見えない不思議なエアーにカメラを向けて、写真を撮っていたのだとおもう⁶⁶。

「目に見えない不思議なエアーにカメラを向ける」という石黒の言葉から、当時の広島では原爆の記憶が風化し続けているものの、完全には消失していなかったことが見受けられる。復興途上にあった広島において、原爆被害の経験と記憶は既に後退していたが、少なくとも石黒のまなざしのもとでは「エアー」が残っていた。従って、石黒が撮影した何気ない日常は、原爆の記憶が薄れてゆく広島の様相でありながら、エアーとしてそこに漂う原爆の記憶そのものであることは変わらない。この記憶は、それまでの原爆写真で表現された怖さや悲惨さ、忘れてはいけないといったトラウマ的な思いとは異なり、記憶の希薄化と見えがたさというかたちをとって立ち現われる。何気ない日常を通して、石黒は、原爆の記憶が薄

間』をとらえることをねらっていた」と述べている。富山由紀子「コンボラ写真：日本写真史における『日常』、1970 年前後を中心に」東京大学大学院総合文化研究科博士論文、2019 年、117-118 頁。

⁶⁴ 飯沢耕太郎『写真的思考』河出書房新社、2009 年、132-134 頁。

⁶⁵ 「コンボラ」という名を付けた大辻清司は、「素朴なストレート写真」こそがコンボラの基本的な形であると指摘している。それは、ありふれた日常に潜む「何か」を写真に定着させ、観者の想像を掻き立てることである。技術的な創作や様式、写真家の意図に従わせる被写体の演出や、説明的な文脈などは一切排除される（飯沢『写真的思考』、126-129 頁）。表現の特徴から見ると、1965 年から広島日常を撮り始めた石黒は、コンボラ写真の先駆でありながら、1968 年以降ジャンルとして定着されるコンボラ写真を踏襲しているものもある。

⁶⁶ 石黒健治『HIROSHIMA 1965』Akio Nagasawa Publishing、2018 年、後書きによる。

れつつある広島「いま」を提示する。石黒の写真を考察した鈴城の言葉によれば、それは、「ヒロシマについて話すことが不可能であるということについて話す、見えがたいものの見えがたさを濃密に呼び込んだ」⁶⁷表現である。広島都市空間は、復興期の日常の平穏と原爆の記憶の希薄化が充填され、ひとまず結像可能なものとして捉えることができる。

原爆投下から 70 年以上経過した時点では、原爆の経験と記憶は、集合的な「ヒロシマ」として被爆建造物やモニュメントなどに封じ込められる以外に、都市のなかでいっそう感じ取ることが難しくなっている。藤岡は、石黒と同じように、記憶が忘れ去られつつあるという認識を出発点とし、何気ない日常を撮影する。その日常は、復興を遂げた平和記念都市・広島にありふれた日常的な事象でありながら、原爆の記憶を喪失してしまう記憶喪失の都市の様相でもある。しかし、藤岡は単に都市の記憶喪失の「いま」を提示するだけではない。こうした日常の表層下に、集合的かつステレオタイプの「ヒロシマ」に抑圧され、忘却されるものを発見できるという確信を持ち、日常を通して記憶の回復を積極的に求める。石黒の作品と比較すると、藤岡の写真は、記憶を表象する困難さや不可能性について表現するというより、その困難さや不可能性を越えることこそを課題とする。何気ない日常は、石黒やコンボラ写真といった従来の表象を踏まえつつ、人々が時間の堆積と空間の奥行きへの没入を可能にする手がかりとなり、より方法論的な側面を持つと考えられる。

藤岡の街歩きを振り返ると、彼女は多様な日常の場面に目を向けながら、終始「私は街の表情を撮っている」⁶⁸という気持ちを抱いていることが見受けられる。街の表情というモチーフをもとに、藤岡が撮影した広島に再び着目すると、様々な表情を持つ生きた街と、見るたびに表情が違う河川が、何かを語りかけ、どこか知らぬが私たち自身のいた場所に連れ戻そうとするように、頻繁に登場している。

2.5.2 街の表情がもたらす「わからなさ」

藤岡が撮影した日常風景は、平和記念都市の固定観念に縛られず、様々な表情を持ち、生きた街としての広島の素顔である⁶⁹。例えば、藤岡は動く鳥や子供に焦点を合わせ、その瞬間の躍動感を記録し、画面に動きや生気を吹き込む感受性を提示する。また、対象の輪郭線を何重にも重ね合わせる多重露光技術に似たような表現もあり、まるでモンタージュのように、焦点となる人物の周りに不鮮明で曖昧な空間が広がっている。その他、市街の片隅にあった花を散らす樹木や、少し高い所から眺める鉄骨や煙突、建物が連なる都市の街並み、広島冬の風物詩とされる「クリスマス電車」など、都市の様々な断片をありのままに収める。美しい平和記念都市像を感じさせる都会や街並みの風景写真もあれば、いかなる文脈において読み取られるべきなのかが不明瞭な写真もある。いずれにしても、それは藤岡がよそ者として、広島の日々を見たままに写したものである。

⁶⁷ 鈴城『原爆=写真論－「網膜の戦争」をめぐって』、76 頁。

⁶⁸ 山田「写真展：広島日常、新たな物語 奈良で藤岡亜弥さん写真展」。

⁶⁹ 三沢「広島の素顔、生活者の目線で 林忠彦賞・藤岡亜弥さん写真展、周南で開催」。

この多様な表情を持つ生きた街の表象は、写真に溢れる人間性にいっそう鮮やかに投影される。というのは、藤岡が撮影した何気ない日常には、都市の主体である人間の姿がよく見られるからである。それは、誰か特定の人物を撮影しようという明確なアプローチがなく、撮られた瞬間に何をしているのかも窺い知れない人物たちの写真である。人物が登場する理由や場面の展開などが不明瞭であるため、これらの写真からストーリーを見出すことは難しい。写真の細部に更に目を向けると、藤岡が写した人物は、たとえ顔がはっきり写されていても、基本的にレンズに視線を合わせることなく、どこか宙に浮いているように見え、あるいは別のところを見ているかのように呈示される。例えば、夜景を背景にした少年の写真【図 29】は、藤岡が何を撮ろうとしているのかという問いを思い起こさせるだろう。少年は、まるで川から上がってきたかのように、顔も服もすべて濡れている。しかし、背景に見える一見川のようなイメージは、長時間露光で描かれた光跡のなかで、実際に川なのか光の束なのか、判別が難しい。もし川でないならば、少年がどうして体を濡らしたのかますます不明になる。さらに、少年の姿には淡い緑色の影が交錯していて、それが彼自身の行動の痕跡なのか、それとも別の人物の痕跡なのか、モンタージュのような映像体験のなかでは明確に読み取れない。下に向けられた少年の視線は、何か物語を引き出すかのように見えるが、写真からはその視線の対象を知ることができない。藤岡による広島の写真群には、こうしたストーリーを読み取れない人物や市街の写真が数多く収められており、それらのシーンや人物の眼差しを直接追体験することが難しいのである。

一方で、写真の意味が不明瞭であるからこそ、画面のあらゆる箇所に視線と思考を拡張し、その日常の情景を想像しながら読み取ることも可能である。断片的な情報を収集し、広島の市街の相貌を読み込んでいく作業へと観者を誘う。とりわけ、子供や学生、老人の姿は、単独で見れば特に変哲もなく見え、現代広島のごく普通の瞬間に過ぎないが、藤岡の写真において頻繁に登場する。被爆遺品のミメシス的な判読が示すように、これらのイメージを写真群のなかで照応させながら判読することで、個々の瞬間としての都市の「部分」から都市「全体」がおぼろげながら浮かび上がってくる。一枚の写真だけでは表現しえないことが、複数の写真になることによって、何か共通の要素として浮かび上がってくるように思われる。こうした都市の日常の読み方は、市街を歩き回りながら広島を認識し続ける藤岡の街歩きの経験を反映するものでもある。日々繰り返される光景は、過去とは変わらなく、人々の生活によって織り成される。そのような時に、目の前の都市空間は新しい様相を持って立ち現れ、藤岡が見出そうとする広島の過去を問いかける契機になる。藤岡が撮影した様々な瞬間は、「決定的瞬間」⁷⁰として捉えられるのではなく、被写体の周りに少し余白を残すことで、

⁷⁰ 写真家のアンリ・カルティエ＝ブレッソンは、1952 年頃に「主題」を「いろんな事実から本質的なものを選び出し、自分の立場を定めること」とであると述べ、「主題と構図が一致した瞬間こそが決定的瞬間である」という哲学を提唱している。今日使われている「決定的瞬間」の概念は、単にシャッターチャンスを目指す場合が多いものの、ブレッソンの「決定的瞬間」とは切っても切れない関係がある。「決定的瞬間」について、田中仁「『決定的瞬間』－アンリ・カルティエ

新しい物語が生まれているかのように解釈を求める。

テーマやストーリー性が明瞭ではないという藤岡の写真の特性は、藤岡が広島のよそ者であることと直接関連すると考えられる。よそ者であり、広島をわからないまま撮影する藤岡にとって、ごくありふれた日常であっても、まだ不可解なもののはずであり、いっさい認識されない存在として扱われるようになる。「広島のことを全然知らない」⁷¹ということは、都市景観やその過去の歴史だけではなく、一見したところ自分と同じような人間が持つ異質性がもたらした「わからなさ」や「知らなさ」でもあると考えられる。従って、藤岡だけが様々な状況の外部にいるような錯覚、まるで別の世界を覗いているような感覚が写真から伝わってくる。少年の後ろ姿だけではなく、修学旅行のような小学生グループ、サッカーチームの応援団や、何かの集会やデモに参加する人たち、テレビを見ている人たちの後ろ姿など、藤岡は、様々な光景や人々から疎外され、時折、まったく人目に触れず、自分自身の存在が消えてしまうように、都市空間に自身を押し隠している。観者は、藤岡が撮影のその瞬間、その場に存在していたということしか感じ取れず、都市への積極的な介入を読み取ることはできない。藤岡とは対照的に、撮られた人々の生活の場は、共同体的な風景の一部として、広島という都市空間と馴染み深く結びついていることが感じられる。この共同体の輪郭は、時には集会や祝祭、サッカーチームの応援など、人々の行動によって明確に読み取ることができる。だとすると、藤岡が街歩きをしながら心惹かれるものを撮影するとは言え、なぜこれらの瞬間に惹かれるのかを、写真集のページを捲りながら思わず問いかけたくなる。

こうした異質な人物像が、街歩きの経験において不可欠な存在であることは、既に指摘されている。街歩きをする者の原型とも言える遊歩者は、人間の繋りによって形成される都市空間に居ながら、身を隠し、集団の行動から距離をとっている。

一方では、この男は、誰からも注目されていると感じていて、まさにいかがわしさそのもの。他方では、まったく人目に触れない、隠れこもった存在。おそらくは「群衆の中の男」が繰り広げているのはこの弁証法なのであろう⁷²。

遊歩者が都市風景のなかで徘徊するということは、群衆のなかで歩くことでもある。遊歩者は、自分とは異なる存在である群衆に対して、稠密な好奇心を持ち、「彼らはいったい何であろうか」という気持ちを抱きながら認識しようとする。一つの顔から別の表情を読み取り、別の顔に同じような表情を読み取る可能性もある。こうした好奇心による収集と解読は、

＝ブレッソン」宮本隆司、八角聡仁編集『現代写真のリアリティ』角川書店、2003年、135頁、及びジル・モラ（Mora, Gilles）『写真のキーワード－技術・表現・歴史－』青山勝、佐藤守弘、小林美香、前川修訳、昭和堂、2001年、36-37頁を参照。

⁷¹ 米倉「木村伊兵衛写真賞作家・藤岡亜弥が“よそ者”だから撮れる『広島』と『原爆ドーム』」。

⁷² ベンヤミン『パッサージュ論（三）』、103頁。

常に誤読をとまなう可能性があり、完結可能な行為ではない。従って、遊歩者にとっては、群衆は物理的な都市空間とは異なる巨大な迷宮を与える存在になる⁷³。一方で、都市の秩序に同調する群衆は、常に都市と同じような「時代の夢」を追い続け、都市の深層に眠っている過去に気づくことなく、それに触れることもできない⁷⁴。遊歩者と同じ空間で行動しているにもかかわらず、群衆の歩き方は集合意識によって制約され、遊歩者とは異なる歩行のテンポや志向を持つのである。

藤岡は、広島物理的空間を徘徊しながら、様々な事象に覆い隠されたものに目を向け、現実から逸脱するプロセスにおいて自分の想像を膨らませる。都市に居ながら、都市の様々な事象から疎外された者としてのアイデンティティを持つという点で、藤岡は、遊歩者と同じようなかたちで、都市空間に身を委ねていると考えられる。藤岡にとって異質で未知のイメージかのように映る街中の人々も、群衆というぼんやりしたイメージとしてしか捉えることができない。広島の都市空間では、死の景観が魅力的な景観に転化され、様々なイベントやプロジェクトが唱える世界平和の呼び声も違和感を覚えるほど重すぎるのである⁷⁵。藤岡の写真にも見られるように、群衆としての人々は、式典や被爆遺跡を巡るツーリズム、都市の様々なイベントに参加し、明るい平和の夢を抱えている今日の広島に身を置く。彼らは、この平和宣言を軸とする過剰な消費空間のなかで、豊かな暮らしを心の拠り所として定着し、日々の変化を追いかける。しかし同時に、過去を考え直す余裕も次第に失い、平和な日常に対する批判的な認識を欠いている点原爆写真によって認識が懸念される。

こうした群衆のイメージを、藤岡はわからないまま受け止め、わからないまま記録する。群衆のわからなさによって形成される巨大な迷宮のなかで、広島の日常風景はいつそう認識しにくいものとなる。それにもかかわらず、藤岡は「今後もライフワークとして広島を撮り続けたい」⁷⁶と決意し、自分にとって未知なるものを収集し続ける。広島という都市に対

⁷³ ベンヤミンによると、群衆は「個人のすべての痕跡を消し去る。それは追放された者の最新の隠れ家である。それは、ついに、都市の迷宮の中で、最新で、もっとも究めがたい迷宮となる。大衆によって、これまで知られていなかった冥界の相貌が都市像の中に刻み込まれる」（ベンヤミン『パッセージ論（三）』、169 頁）。群衆は遊歩者の前にかかっているヴェールであると指摘される。

⁷⁴ ベンヤミンによれば、19 世紀という時代は「進歩」を見続けるため、この時代の集合的意識を「集団の夢」または「時代の夢」と呼ぶことができる。それは同時に「群衆の夢」であり、個人の意識的な経験により獲得するものではなく、原初的で集団レベルで共有されるイメージであるため、集合的持続や独自性を支えている。群衆として多くの人々もこの夢を見続けている一方で、無意識のほうはますます深い眠りに落ちていく。神谷英二「遊歩者・記憶・集団の夢ーベンヤミン『パッセージ論』による記憶論構築のためにー」『福岡県立大学人間社会学部紀要』17.2 (2009)、67-79 頁。

⁷⁵ 米山『広島 原爆のポリティックス』、76 頁。

⁷⁶ 三沢「広島の素顔、生活者の目線で 林忠彦賞・藤岡亜弥さん写真展、周南で開催」。

する認識は、都市の様々な日常の断片に基づき、イメージの相互関係による自由な連想とミメシス的な判読のなかで行われる。何気ない日常は、藤岡の絶えない想起のなかで、追憶された都市の様相と化している。

「人々の潜在意識にあるヒロシマを超えるには、『わからない』という事実に対してものがくしかなかった」⁷⁷と藤岡が述べるように、「人々の潜在意識にあるヒロシマ」すなわち個人が無意識のうちに受け入れた集合的な「ヒロシマ」を超えるためには、広島過去の「わからなさ」とは、原爆という出来事が持つ表象の不可能性と、平和学習やモノクローム原爆写真によって認識される集合的な「ヒロシマ」のイメージであり、リアリティを伴わないステレオタイプの「原爆の被爆地としての広島」である。そうした歴史の悲劇が現代の都市空間のなかで見えなくなるにつれ、広島過去の一層認識しにくいものとなる。それと関連して、広島の現在の「わからなさ」は、広島過去の触れることができないため、現在の平和の語りで表象されたものの内実を捉えることも難しくなる、ということである。個人がこれらの「わからなさ」に抵抗するために、広島過去の現在を結びつけながら、記憶が異なる時空間のなかで幾重にも往復する主体性が不可欠である。この作業は、目前にある「ヒロシマ」を解体する試みとして捉えることができる。人々の潜在意識にも潜んでおり、自分にとってリアリティを感じ取れない「ヒロシマ」を超えることで、藤岡は、原爆の記憶をアクチュアルなものとして把握できるようになる。

従って、市街の何気ない瞬間は、常に未知なるものとして現れながらも、街歩きを続ける藤岡にとって、既に収集したがまだ「わからない」ものを解釈する契機ともなる。彼女が心惹かれるのは、まさにそうした瞬間である。こうした記憶痕跡の断片を収集し、判読する過程で、日常の表層に潜む不可視化されてきたものに触れ、広島という都市の文脈や構造を批判的に捉え直すこと可能になる。未知なる都市風景が自分なりの解説を通して分かるようになる時に、人々が抱える集合的な「ヒロシマ」から目覚めるようになる。

2.5.3 川を読む：日常にアプローチする方法として

『川はゆく』が写真集になるまでに、原爆ドームを切り口に広島を捉え直すと考えるなど、いくつかの道筋があったが、最終的に「原爆ドームが入っていないことで、今の広島を見せたい」⁷⁸という考えに至り、タイトルにもヒロシマを連想させる文字を入れなかった。藤岡は街歩きを通して、都市の過去と現在のイメージを自分のなかで交差させ、歴史的な重層性を持つ独自の記憶を作り出す。そこには、原爆ドームなどが象徴する「ヒロシマ」では捉えきれないものや、単に広島の日常から見えていないものが浮かび上がってくる。しかし一方で、「川」は何を象徴するのか。

⁷⁷ 岸「写真家・藤岡亜弥：ヒロシマの町にぶつかり 新作発表」。

⁷⁸ 山田「写真展：広島日常、新たな物語 奈良で藤岡亜弥さん写真展」。

写真集『川はゆく』の外箱には、「川は血のように流れている 血は川のように流れている」という一文が記されている。太田川デルタの上に形成され、古くから「水の都」と呼ばれる広島にとって、川は体を流れる血のように、都市の生命活動を支えている。藤岡の写真にも見られる、川をめぐるイベントの光景が示すように、「水の都ひろしま」推進計画の策定に伴い、河川とその周辺を象徴的な空間として再整備する取り組みも動き始めた。一方で、この一文から、川と血が互いに結びつくシンボルとして、原爆が容易に連想される。広島市内にはかつて7本の川が流れ、50の橋梁がこれらの川で隔てられた地域を結んでいた。原爆投下直後、川に向かって避難したり、川を渡って避難を試みたり、火傷の苦しみから逃れるために川に飛び込んだりする状況が多かった。原爆投下後の避難や救援について量的分析を行った松尾雅嗣と谷整二によれば、収集された4000件の証言のうち、四分の一以上は川や橋の話に触れ、そのうち、また四分の一程は、川土手の死者や川を埋めつくす黒焦げの死体に言及する⁷⁹。そればかりか、戦後数十年が経過しても、原爆体験者は未だに川が喚起するトラウマティックな体験に圧倒される。例えば、被爆者の手島喜久子さんは、原爆ドームの手前にある元安川について、「後ろの石垣には、石の間に原爆で死んだ人の骸骨があちこち取り残されていて、今考えると、よくそんな川で泳いだと背筋が寒くなる」⁸⁰と語っている。被爆者の隅川正義さんも、「被爆から数年後、私達が夏の行事で一番楽しみにしていたのが川舟を雇い、太田川を下って江波まで海水浴に行くことでした、その時、相生橋付近では川底に無数の白骨が散らばっていたのを覚えています」⁸¹と回想している。川は、こうした地獄のような光景と結びつき、史料及び被爆者証言においてよく言及される。川の前に、死体の山のような光景が見られ、原爆がもたらした無残な死の気配も感じられるように、血に変えられる川のイメージが浮かび上がる。

川は広島という都市の生命の源を象徴する景観であると同時に、原爆被害の経験と記憶を呼び覚ます存在でもある。藤岡の写真においても、川が時には主な被写体として、時には背景として、広島の生命線であるかのように多くの場面で登場する。単なる風景写真のように感じられる川の写真群は、その周囲の景色を通して、藤岡が都市を歩く時間の経過を伝えている。川と人物が共に写り込む場面、例えば平和記念公園を流れる川とそれを眺めながら合唱する学生団体の写真などは、人物の行為から連想を促すことができる。だが、特定の意味を掬い上げることが難しい写真もある【図30】。川に続く階段を下りる女性の後ろ姿を写

⁷⁹ 松尾雅嗣、谷整二「広島原爆投下時の避難：川と橋を越えて」『広島平和科学』30（2008）、1-25頁。

⁸⁰ 手島喜久子「『平和を祈る人たちへ』小学四年生の原爆」『広島・長崎の記憶～被爆者からのメッセージ』<<https://www.asahi.com/hibakusha/others/jogakuin/jogakuin-033j.html>>（2023年10月20日閲覧）。

⁸¹ 隅川正義「広島の声 隅川正義さん 直接被爆・距離4.1km（祇園町西原）」『広島・長崎の記憶 被爆者からのメッセージ』<<https://www.asahi.com/hibakusha/hiroshima/h01-00005-2j.html>>（2023年10月20日閲覧）。

したこの写真において、女性は自分が着ている赤いワンピースと同じような暖かい日差しを浴びながら、川のほうに歩いていく。だが、彼女は何をしに川に行くのかがわからず、この写真の主旨を明確に読み取ることもできない。この場合には、川が象徴する意味は、恐らく複数の写真からの連想によって吟味され得る。「川はゆく」というタイトルが示すように、「川」は藤岡による広島の写真のモチーフと位置づけられ、広島の不変の日常であり、この都市の過去と現在を繋げる。

しかし、藤岡が川に関心を寄せるのは、川が何らかの象徴的な思考をもたらすからではない。「川のことについて気づくことができるように、広島のことでも少しずつ知っていったらいい」⁸²と藤岡が述べているように、川は、広島に寄り添うアプローチを示唆するものである。広島市の川沿いのアパートに住んでいた藤岡は、初めて今の広島市内に6本の川が流れることや、意外と知らなかった川の流れ方などを認識した。こうした川を知る経験について藤岡は、「月や潮の満ち引きの影響で川には川の法則があるんだろうけど、見るたびに表情が違います」⁸³と述べている。川は、都市の自然景観や、過ぎ去った原爆の光景の残像ではなく、広島に対する藤岡自身の経験を刷新していく生き生きとした衝動であると言える。

被爆建物の解体や、元安川河川敷整備という景観的な発想が被爆瓦の収集を妨害するといった事例⁸⁴が示すように、都市空間の整備は、ある地区の歴史性を無視し、破壊する可能性をもたらす。歴史的な過去の痕跡は、不朽のものではなく、都市発展のなかで常に物理的変動に直面しなければならないし、消失のおそれもある。同時に、広島市の都市景観の馴致が示すように、痕跡の保存に伴い、何かの記憶が徐々に忘却される可能性も生じる。しかし、痕跡とは対照的に、広島市の川は、流動的に変化していく一方で、たとえ周囲の環境が変わっても、それ自体が変わらず同じ風景として、同じ場所に存在し続けている。こうした恒常性こそが、川は「見るたびに表情が違う」と藤岡が述べるように、際限なく都市の新たな経験と記憶を受け入れる。原爆で血のような川の光景があれば、観光スポットとして、遊覧船がゆっくり進み、静かに流れる様子もある。こうした時の経過とともに現れてくる経験と記憶の書き込みは、当然ながら河川という空間から直接的に読み取られるものではないが、完全に消えるわけではない。川は、ベンヤミンの吸取紙やフロイトの蠟引き板のように、広島市の過去を私たちの肉眼では見られないところにしっかりと保存し、無意識の貯蔵庫としての姿を持つのである。

川の底に沈んでいる過去を想起することで眼前の川の表情を判読するのと同じように、直接的に意識されず、見ることもできない都市の深層に入り、過去を通して現在を再認識することができる。その過程において、時間的にも空間的にも遙か遠くの事象が絶えず想起さ

⁸² 竹内厚「写真家・藤岡亜弥の『アヤ子江古田気分』」『カリグラシマガジン うち まち だんち』
<<https://karigurashi.net/ours/fujioka-1/>> (2023年10月25日閲覧)。

⁸³ 竹内「写真家・藤岡亜弥の『アヤ子江古田気分』」。

⁸⁴ 石丸紀興「景観研究と景観政策－都市計画・まちづくりにおいて」『地理科学』51.3 (1996)、184-189頁。

れ、しかも現在との繋がりの中で、人々によって主体的、能動的に再構築されるようになる。この節で取り上げた様々な被写体の表象が示すように、広島都市風景による想起は、川を読むのと同じような経験を求める。川を少しずつ認識し、その変化を感じ続ける藤岡の感性は、都市の深層にまなざしを向ける意欲に繋がっていると考えられる。

原爆の経験と記憶の継承において、原爆ドームや被爆者の遺品などの物質的痕跡が不可欠であることは言うまでもない。痕跡は、間接的な情報であり、ある時代の様式化されていない記憶について証すものである⁸⁵。それは同時に、米山が原爆ドームの存廃論を考察する際に述べているように、現在が過去に対していかに位置づけられているかを批判的に想起することを促す手がかりになる⁸⁶。指示作用を持つ物質的痕跡は、想起の起源の到達不可能性に抗するのである。しかし、藤岡の撮影活動から見れば、物質的痕跡を通して、原爆のことはかえって見知らぬものになる。原爆の痕跡は、「いくら平和学習をしても、ピンとこないというか、それほどリアリティーを感じなかった」⁸⁷と藤岡が述べるように、どれほどリアリティーあるものとして受け止められるのかについて、必ずしも明らかではない。というよりむしろ、集合的な「ヒロシマ」の表象として、痕跡に保存されている多様な記憶の想起を自ら遮断してしまう。

藤岡のまなざしを通して、記憶装置としての痕跡が結局頼りないものではないか、という見方が浮かび上がる。痕跡は、過去の経験と記憶を貯蔵する一方で、「第二の死」すなわち永遠の忘却を予告すると言っても過言ではない。一方で、痕跡というより、藤岡は明らかに広島のある日常に関心を寄せ、様々な日常の光景に隠された過去の記憶に触れようとする。日常は、都市の過去を覆い隠しつつも、それを喚起する重要な媒体として、思考と解釈の回路を開く。それは、眼に見えるものの深層に入ることであり、川を読む経験から得られた示唆である。こうした想起の仕方により喚起されるのは、眼前の風景と過ぎ去った事象との類似した関係に基づく連想から生まれるイメージである。痕跡による想起とは異なり、はっきりとした起源に回帰する願望は、夢でないし幻想のように転換される。恐らく藤岡は、最初から単一の過去のイメージを求めようとしていない。過去と現在をめぐる想起が絶えないなかで、原爆の経験と記憶を抱えている広島のリリアリティーが少しずつ回復することだけを狙いとしている。写真の画面の隅々で見られる川の様子は、川を読むことに由来する藤岡の想起の方法論を暗示するものとして、観者の追体験を促す。

2.6 ステレオタイプの「ヒロシマ」を超える

本論文の第一章でも触れたように、原爆の史実と記憶を後世に語り継ぐために、原爆の痕跡の公的保存とそれに基づく継承の取り組みは、戦後復興の重要な一環であった。そして、

⁸⁵ アライダ・アスマン (Assmann, Aleida)『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007年、251頁。

⁸⁶ 米山『広島 原爆のポリティックス』、125-126頁。

⁸⁷ 米倉「木村伊兵衛写真賞作家・藤岡亜弥が“よそ者”だから撮れる『広島』と『原爆ドーム』」。

これらの活動は現在も続いている。広島都市空間は、原爆を語り継ぐ巨大な記憶の場となる。しかし、原爆の痕跡に封じ込められる被爆の体験と記憶は、平和への強い思いに繋がっている。藤岡にとって、それはある種のステレオタイプとして押しつけられ、過剰なまでに語られてきたものである。大声で唱えられる平和都市としてのイメージは、被爆の過去など、広島歴史の重層性を有した都市空間を覆い隠すのである。徘徊して広島の市街を撮影する藤岡の写真を見る限り、原爆ドームや資料館の展示を除いて、街中で原爆に関連する痕跡を捉えるのは難しい。この記憶の空間に居ながらも、原爆の経験と記憶をアクチュアルなものとして掴むことができない。市が原爆の痕跡を通して求める物語の真正性や追体験の可能性、爆心地を中心とした記憶の場として果たすべき役割は、藤岡のまなざしのもとで、すべて失われたかのように感じられる。こうした体験は、広島によそ者である藤岡に特有のものではなく、原爆の記憶をアクチュアルな実感を伴った過去として捉えることが難しい次世代に共通する問題でもある。

従って、「ヒロシマ」が織り成す「わからない」日常を受け入れながら、その深層に向ける「見ることの拡張」を経て、目前の原爆を記憶する都市空間を認識するアプローチが藤岡によって提起される。それは、リアリティを伴う身体的経験が求められ、広島の過去と現在と、記憶を想起する主体とを結びつける省察的实践である。原爆の体験と記憶が、何ものかに収斂できるものではなく、省察しきれものでもないからこそ、個人は常に過去に新たに立ち返り、認識と解釈を繰り返すことで、語り継がれる「ヒロシマ」を再考し書き直さなければならぬ。

物理的な都市空間を目的もなく撮り歩きながら、藤岡のまなざしのもとで、原爆の経験を直接想起させる物質的痕跡や事象は、指示的または象徴的な関係をもとにして意味秩序を持つのではなく、本来の意味を逸脱するように表象されるものになる。それらは、指示や象徴連関で直接認識することが不可能であり、ミメシス的に判読するしかない。藤岡の撮り歩きは、陶酔的な遊歩者に似ている街歩きの体験になる。例えば、平和のシンボルであるはずのものが、名も知らない遺構として立ち現れる。同じように、被爆者の遺品も、私たちの身の回りの類似したイメージと関連付けられながら読み取られる。広島都市空間において、原爆の物質的痕跡と今日のありふれた事象との類似が見出されることは、藤岡の写真からも追体験することができる。原爆の物質的痕跡は、歴史的な過去の証拠というより、別の事象たちと新たな関係を作り続ける。そうしたなかで、痕跡の表象は常に変化し、開かれた構造を持つ存在になる。

広島の日常風景は、藤岡にとって未知なるものであると同時に、過去を追憶する潜在的な場でもある。それは、眼前の事象を過去の物語に引き付け、過去を問い直すことを意味するだけではない。式典や祝祭、街中の何気ない日常への関心が示すように、藤岡は、そうした明るい平和記念都市の日常の意味と、それが成り立つ根源的な働きを問いかけ続ける。都市の様々な事象を連なる連想のなかで判読することで、過去が絶えずに想起されるようになる。藤岡の写真において、これらの見慣れたはずの現代都市の相貌が一変し、未知な人間像

や行動に満たされる。こうした、記号が溢れる都市が突然不透明や不可解なものになるという感受性に刺されて初めて、観者も「見ることの拡張」を実感し始める。広島の間々にまで浸透している過去を想起・想像することや、過去の経験と記憶を自分が経験したもののように読み取り、自身の日常へと問い返すことが可能になる。

藤岡のままざしのもとで、想起は、想起する時点において過去を呼び起こすことや、物質的痕跡を収集する考古学的な作業ではない。未知なる都市を前にして、自分がそれまで見知っている事象を重ね合わせ、類似した部分からそのイメージを捉え、重ならない部分からさらにほかのイメージを連想する。こうした過去から現在との類似を引き出す感性に基づき、過去は、今日の様々な表象によって置き換えられ、再構成されつつある。広島の過去は、私たちがありのまま受け入れる今日の広島の日常を省察する契機として立ち現れる。

都市空間が集合的な記憶を語るための特権的なメディアであるといったことに対して、もう一人の写真家・三田村陽も懐疑的な姿勢を示す。藤岡と同じように街歩きをしながら、三田村は原爆の痕跡だけではなく、広島の都市空間を構成するあらゆる物理的要素を否定的な意味合いで捉える。その上で、生き生きとした現代都市の光景というより、三田村は主に明るい平和の夢という文脈では捉えがたい老朽化した建造物に目を向ける。それらは、現代都市としての広島が持つもう一つの側面であると言える。本章の最後に、広島の過去に寄り添う三田村の写真を通して、こうした都市風景が何を語るのかについて考察する。

3. 三田村陽の「hiroshima element」：意味のないものの集積と都市の原風景

京都市在住の写真家・三田村陽（1973-）は、2004年から月に一度広島市を訪れるようになった。夏は約一週間、ほかの月は2泊ほど滞在し、平和記念公園や平和記念資料館を訪れ、8月6日の平和記念式典に参列するなどして、特定の被写体に拘束されずに街を徘徊し、約10年にわたって広島を撮り続けている。2014年までの作品を収めた写真集『hiroshima element』（2015）を発表した後も、三田村は、「hiroshima elements」と題した広島の日常を撮影し続ける。藤岡亜弥や石黒健治など、撮り歩きをする写真家と同様に、広島の街を歩きながら撮影することは、三田村にとっては広島との距離を模索する行為である。

進行形の広島を縦横になぞればなぞるほど、通過者に過ぎぬ私でも被爆地広島を避けては歩けない。私と広島の距離感を模索することは、感じることと写ることの隔たりを意識的に歩くことに重なる。（中略）ファインダーを覗きながら私は3歩後ずさるようになっていた。生きる街に潜む多様なリズムをレンズへ迎え入れるための立ち位置、そのフレームを発見しようとするのが広島との対話の始まりだったのかもしれない。それが妄想だとしても、積み重なっていく感触は消えることがない⁸⁸。

⁸⁸ 三田村陽『hiroshima element』ブレーンセンター、2015年、142頁。

三田村も、広島に足を踏み入ると、都市全体の明るさに包まれつつも、被爆地としての重さが頭から離れないという感覚を抱えている。これは、発展し続ける街と決して変貌しない街が同居する広島の特有の状況であると言える。こうした複雑な感情が、三田村が広島で「感じる」として理解される。一方で、「写ること」は文字通り写真に映し出され、ほかの都市と変わらないありふれた日常風景である。三田村は、変わりつつある広島との対話を重ね、自分の感受性と都市の表象との矛盾を突くことにより、新たな広島のイメージを構築しようとする。この言葉が示すように、街歩きは、三田村の独自の広島のイメージが実在性を獲得する上で不可欠なプロセスであると考えられる。

三田村は当初、広島だけではなく、ほかの地方都市にも足を運び撮影していた。公募展の審査員の前で自作を披露し、「今後は広島に絞って撮っていく」という思いもよらない言葉を発した瞬間、会場が静まり返る事態になった⁸⁹。新たな広島のイメージを構築するという三田村の意欲は、こうしたことをきっかけに引き出された。審査員たちの反応が示すように、広島は、国家的アイデンティティを支え、非日常的な記念式典が毎夏繰り返され、「ヒロシマ」という固定化、記号化された概念で語られる特殊な地である。特に原爆の悲惨さをありのまま伝えることができない今日において、原爆の経験と記憶の継承に対して、常に慎重に取り組むことが必要である。こうした背景をもとに、三田村は、「いかに記号的な原爆のイメージから離れつつ歴史的事実に向き合うか。それが戦争を知らない世代の課題だと思う」⁹⁰という考えを持ち、原爆の災禍、反核、反戦、平和といった「記号的な原爆のイメージ」、すなわち集合的な「ヒロシマ」という記憶の語りに抗うアプローチに転向した。そこでは、広島の都市風景が、記号的な原爆のイメージとは異なる三田村自身の想起を構成する要素・手段として浮かび上がってくる。

3.1 「element」になった広島：意味を取れない日常

広島の通過者としての三田村は、最初は多少の曖昧さを抱えたまま撮り続けてきたが、撮影を重ねることで広島に対する新たな認識を次第に見出してきた。撮影の趣旨から見れば、藤岡と同じように、広島と一定の距離を置きながら、馴染みのない都市に少しずつ寄り添い、都市の過去の記憶を呼び覚まそうとしていることが分かる。だが、写真表現においては、藤岡や石黒と同じく都市風景を記録しているものの、三田村ならではの独自性も見られる。

例えば、三田村の写真においても、原爆の経験と記憶を原爆ドームによってシンボリックに表象しようとする意識や、爆心地付近を非日常的な聖なる空間として表現する意識は感じられない。原爆ドームと平和記念公園を結ぶ元安橋から撮られた写真【図 31】が示すように、原爆ドームは遠く小さく見える風景として日常に溶け込んでいる。原爆ドームよりも、

⁸⁹ 市井康延「三田村陽『hiroshima element』」『日本カメラ』8（2015）、84 頁。

⁹⁰ 干場達矢「原爆の災禍、若手の視点でー写真や映像、世代の実感リアルに」『日本経済新聞』夕刊、2015 年 7 月 27 日、16 頁。

原爆ドームを眺める人々の後ろ姿や、その対岸で記念写真を撮る観光客たちの姿や、人々がドーム前で雑談する光景など、人物が画面の主体となる表現が圧倒的に多い。原爆ドームが日常に組み込まれ、その象徴性を含んだ歴史が強調されていないため、平和記念公園全体の歴史的空間としての存在感も希薄になる。しかし同時に、観光客や市民のまなざしは、平和記念公園ないし広島が今も確固とした歴史的象徴空間であることを浮き彫りにする。こうしたまなざしは、原爆ドームが重要な観光資源として消費されるという側面を露呈し、その消費が集合的記憶の生産と極めて密接に関わっていることを暗示している。同じく原爆ドームを撮影した藤岡は、原爆ドームを様々な文脈に組み込むことで、過去の多面的な想起に接近し得るような方法を示唆している。同様の問題意識を持ちつつも、三田村は、原爆ドームを単に日常の断片として記録し、非日常のイメージに基づく記号化された記憶の空間からの「復旧」を目指す一方で、想起に対して明確な方法を提示していない。むしろ、三田村の写真が意図するのは、観光客が持つまなざしと非日常的な体験を通して、それを方向付けた集合的な記憶の語り方、すなわち、記号的な原爆のイメージに対する批判や問いかけを重ねていくことにほかならない。その他にも、平和記念式典やひろしまフラワーフェスティバル、原爆死没者追悼のミサ聖祭の場面など、街の豊かな表情が写真に映し出される。「写真家の関心は、そこで人々が集合的に繰り広げる生態へと向かう」⁹¹と高嶋慈が指摘しているように、人々が明るい平和という時代の夢を抱えていることが、三田村の写真においても読み取られる。記号的な原爆のイメージを避けようとしても、敢えてそれに結びつけられた光景を撮影するのは、目に見えるものを指示対象との関係に基づきそのまま解釈することができない、ということを示唆している。これらの被写体を通して、集合的な「ヒロシマ」に遮蔽されたものに対する思考と想起が求められる。

一方で、三田村は藤岡と異なる新たな都市の細部にも目を向ける。原爆の経験と記憶を直接連想させるものとして、三田村が撮影したのは、主に被爆橋梁や被爆樹木、旧日本銀行広島支店や島病院などの原爆の痕跡や、御幸橋付近や広島第二陸軍病院跡など、原爆被災説明板が設置された場所の風景である。住民や広島市に詳しい人々にとっては、こうした原爆の痕跡やモニュメント、原爆関連建造物の写真を通して、原爆の経験と記憶がいっそう豊かになり、印象的なものになるということもある。藤岡の写真と比べると、広島が原爆の痕跡やモニュメントに支えられた記憶の空間であることは、三田村の写真からより明確に読み取られるはずである。しかし、三田村の写真においては、原爆の物質的痕跡は、それが原爆被災を想起させる光景として大きくクローズアップされて呈示されるものではない。平和記念資料館に大切に保存される遺品や、観光名所とされる原爆ドームと比べ、都市空間に散在しているこれらの痕跡は、普段人々が気付かないまま過ぎており、それが原爆の痕跡であるかどうかを写真から判別することができず、ただの日常的風景として見落とさ

⁹¹ 高嶋慈「とどまりある 写真の痕跡性をめぐる対話」『artscape』 <
https://artscape.jp/report/review/10128028_1735.html> (2023年10月5日閲覧)。

れてしまう可能性が高い。原爆被災説明板には、原爆被害の情報と写真が記載されているが、三田村の写真からはその内容を読み取ることができず、撮影者がその場にいたという臨場感だけが映し出されている。広島に馴染みがない人々にとっては、これらの被写体を原爆の物質的痕跡、または原爆の記憶に繋がるものとして認識することはほぼ不可能である。これらの被写体とは対照的に、「広島原爆と戦争展」といった文字が書かれているチラシや、リヤドアに「原水爆禁止」「NO MORE HIROSHIMA」と原爆ドームが描かれているトラック【図 32】や、繁華街の本通商店街前で「核兵器廃絶 1000 万署名活動」が行われている場面など、原爆のモチーフを明確に伝える日常の事象を写した写真も見受けられる。

三田村のまなざしのもとで、原爆という非日常の出来事の痕跡は、日常風景のように見える一方で、今日の日常生活には、原爆を想起させる非日常的な要素が取り入れられる。日常と非日常の意味が揺らぎ、互いに交錯し合うなかで、広島のイメージが一つの秩序に向かって収斂するとは言い難い。三田村が撮影した広島の都市風景には、現れるわずかな文字や物質的痕跡などが「原爆」に関する情報を提供しているものの、そのどこにも、インデックス的記号となるような性質が刻まれていないように見え、かつ相互の連関を解きほぐす方法が模索されているという意図も感じ取れない。それは、いかなる解釈をしても自由であり、意味付けが確立されていない都市風景であると言える。

広島の街をモノクローム写真で表現する写真家や、藤岡亜弥など若手写真家の作風と比べ、三田村が撮影した広島の日常風景に対しては、意味を取れないといった評価が寄せられる。例えば、飯沢耕太郎は、「広島を取り巻く政治的な状況については、ことさらに言及することなく、むしろさまざまな都市的な要素に、目立たないように埋め込んでいくことがもくろまれている」と述べている⁹²。三田村の写真においては、原爆に関連したものを指示記号や象徴として読み取ることが難しいと指摘されている。同様に、林田新は三田村の写真が「<かつて>と対照されることはないものであり、それはまるで Twitter にその都度、投稿される『広島なう』のように、個別的で断片的な現在なのである」⁹³と評価している。林田の主張によれば、石黒健治と同じような風景を捉えながらも、三田村の写真は何も主張せず、すべての被写体を単に今日の日常風景を構成する一要素として提示している。また、映画監督の諏訪敦彦は、三田村の写真が「写そうと思ったものと、写ってしまったもの、つかもうと思ったものと、受け入れたもの、大切なものと、大切なのかどうかさえわからぬものひとつひとつに時間が流れ、それらが折り重なる地層のような映像を作り出す」⁹⁴と述べている。都市の様々な瞬間が何らかの大切な意味を持つことなく、独自の物語を展開しない点では、

⁹² 飯沢耕太郎「三田村陽『hiroshima element』」『artscape』<

https://artscape.jp/report/review/10127490_1735.html> (2023 年 10 月 5 日閲覧)。

⁹³ 林田新「広島なう (三田村陽個展 『hiroshima element』 / The Third Gallery Aya)」『京都芸術センター通信』184 (2015)、3 頁。

⁹⁴ 「Akira Mitamura / 三田村陽 “hiroshima element”」『photographers' gallery』<<https://pg-web.net/exhibition/the-third-gallery-aya-presents-hiroshima-element/>> (2023 年 10 月 5 日閲覧)。

諏訪は飯沢や林田と同様の解釈をしている。

「hiroshima element」や「hiroshima elements」というタイトルが示すように、特定の意味がないかのように現れる日常風景こそ、三田村が意図的に創り出すものではないかと考えられる。原爆の痕跡や通行人の顔、都市の隅々までの光景は、撮影者がそれらと切実に向き合う、まっすぐな関係性のなかから生まれるものであるが、確固たる記憶の表象として写し込まれているわけではない。原爆の痕跡が判別されず、無関心の対象になったり、日常と非日常が交錯し、単一の意味内容を読み取ることが不可能なものになる。あらゆるものは、文脈から引き剥がされ「element」として扱われるようになる。「この街はひとつに結像しない。広島、ヒロシマ、HIROSHIMA…不意におとずれる鈍痛と街の豊かな反射に身を委ねて一回のシャッターは落ちる」⁹⁵と三田村が語っているように、写真において、一つの非常にカオスな空間が浮かび上がる。それは、都市の光景が持つ意味秩序が乱れ、物理的空間を超えて乱反射する都市風景になり、三田村が構築する記憶の空間である。この空間から何が読み取れるのかという点について、何も明確なことは言えないが、少なくとも三田村が強調する「記号的な原爆のイメージ」とは関われない、自由に発想するという開かれた意識を挙げることはできるだろう。広島という都市空間は、三田村が自由に周回する空間として開かれているのと同様に、様々な「element」から構成される「hiroshima」は、人々に対して開かれた想起の空間としての特質を有している。

同様に広島の都市風景の表現を中心に据える石黒は、過去の見えがたさや忘却を内包する広島を一つ結像可能なものとして提示している。一方で、藤岡は都市の記憶喪失を受け入れながら、忘却されたものを再び浮かび上がらせる工夫をし、過去を呼び覚ます方法を自身の撮り歩き経験と写真表現を通して示唆している。感じることと写ることの隔たりを常に意識している三田村も、彼らと同じように、都市の記憶喪失を前提に広島に寄り添う。しかし、三田村が直面する記憶喪失の広島は、もはや一つのイメージに結像することができない。また、忘れられた過去を完全に回復することが可能かどうかも不確定である。にもかかわらず、「立ち止まらず、とりあえず歩く」のだと三田村は語っている。そこでは、目に映る都市の様々な要素が離れ離れになり、一本の線として繋ることができない。こうしたまなざしを通して、記憶喪失こそが都市表象の意味の不在や無秩序をもたらすことを確認でき、都市空間全体が空虚で混沌としたイメージとして浮かび上がる。三田村は、忘却された過去が完全に消滅してしまう危機感を示唆し、記号的な原爆のイメージに麻痺した人々の神経を活性化させるという考えを込めながら撮影を進めていくのではないかと考えられる。

3.2 昭和の建物の消失＝広島の記憶喪失

三田村の写真においては、被爆樹木や橋などが時折、それが原爆に関連したものであるかどうかを判別できず、原爆の物質化された記憶として認識することが難しい。事実、三田村

⁹⁵ 三田村『hiroshima element』、142 頁。

が収集した様々な都市の断片には、原爆の痕跡とは別種の物質的痕跡の独自性が顕著に表れている。それは、戦後復興と都市再開発を経た現代広島都市像とは異質の、都市や街並みとの連続性を否定するものとして存在している工事現場や廃屋の姿である。

爆心地だけではなく、広島の西区や南区など、都市全域を歩き回った三田村は、「広島にかけた年月にオーバーラップさせて、昭和の雰囲気を持った建物が随分、無くなった」⁹⁶と語っている。記号的な原爆のイメージから離れつつ過去を想起する営みにおいて、街並みの風景がしばしば多義的であり曖昧になるなかで、「昭和の雰囲気を持った建物」だけが濃密な時間を刻み、まなざしと想起の対象として位置づけられることが伺える。戦後日本全国を歩き、その情景を記録に残した宮本常一の写真には、昭和の日本の貧しさと、そのなかで生き抜こうとする人々のエネルギーが写し出されていた。こうした貧しさを含めた懐かしい日本の昭和イメージは、一つの文化史的な資料として重要な価値を持つと言える⁹⁷。広島の場合には、昭和初期のノスタルジアに溢れる、または戦後昭和の生命力や精神力を凝集させる象徴とも言える建物は、1980年代に入ると、次々と解体され、高層ビルやほかの都市景観に取って代わられた⁹⁸。若手写真家たちの作品に見られるように、良好な住宅地や現代的都市景観を持ち、自然と調和する広島の都市イメージが続々と形成される。しかし、三田村の写真群には、現代的な都市景観とは対照的に、いわゆる「昭和レトロ」⁹⁹な廃屋や店舗、

⁹⁶ 「撮り続けた広島の日常」『日本経済新聞』大阪夕刊、2018年8月3日、29頁。

⁹⁷ 例えば、佐野真一は、宮本の記録した昭和のイメージが「国家的財産」（佐野真一『宮本常一の写真に読む失われた昭和』平凡社、2013年、7頁）であると評価する。また、戦後初期の広島では、衣料小売店を中心としたバラック集落が形成されることが特徴であり、復興計画を遅らせることになった。宮本は、バラック集落は人間のエネルギーのたくましさを示すと述べ、それが原爆を忘れようとしめないこととも関連していると指摘している（宮本常一『私の日本地図4 瀬戸内海 I 広島湾付近』同友館、1968年、22-24頁を参照）。三田村が撮影した広島市内の「昭和の雰囲気を持った建物」には、それらのバラックの姿が投影されとも言える。

⁹⁸ 李明、石丸紀興、岡河貢「歴史的建物の建築寿命とその存続形態に関する考察：広島における被曝建物の実態とその動向に着目して」『日本建築学会計画系論文集』69.584(2004)、107-133頁。または、米山『広島 原爆のポリティックス』、85頁。

⁹⁹ 「レトロ (retrospective)」は、昭和を語るキーワードの一つである。浅岡隆裕によると、1980年代以来、マスメディアの普及により、「古さを感じさせるもの＝レトロなもの＝昭和的なイメージ」という関係が現れ、理想化された昭和（特に昭和30年代）のイメージが成り立つ。人は、昭和30年代の生活様式を模倣や再現することを通して、その時代へのノスタルジアを表す。森まゆみによれば、はっきりと定義されていないが、昭和レトロは、平成や令和における「昭和の戦後が右肩上がりで貧しくても希望が持てた良い時代」といった感情を意味する。「昭和レトロ」は、昭和30年代に限られず、過ぎ去った昭和を積極的に再評価する傾向があると言える。浅岡隆裕「昭和の風景への/からの視線ーメディアの語りのなかの昭和30年代」『マス・コミュニケーション研究』76(2010)23-41頁。なお、森まゆみ『「昭和レトロ」と「大正ロマン」』『学術の動向』27.3(2022)、8-10頁。

街並みの写真【図 33】が圧倒的に多く、衰え滅びゆく広島を映し出している。そのなかでは、旧広島県港湾事務所や旧住友銀行東松原支店など、被爆建物でありながら、老朽化で空き屋となったり、都市再開発によって徐々に取り壊されている昔のランドマークも見られる。その他、新たな都市開発の計画が進められることを暗示するような工事現場の風景や瓦礫の山も多く写されている【図 34】。三田村の写真において、工事現場や廃屋など、衰退と消滅に向かう過去の痕跡は、都市が抱いている明るい時代の夢とは異質な時空へと観者を連れていく。

ところで、なぜ「昭和」なのであろうか。昭和の雰囲気を持つ建物は、記号的な原爆のイメージを超える上で、どれだけ象徴的な意味を持つのか。浅岡隆裕の論考によれば、昭和を語る時に、戦後復興がほぼ完成し、家庭生活レベルでも大きな変動を遂げていた時期を中心に、「昭和ノスタルジア」というべき懐旧的な言説が多用される。特に昭和 30 年代のイメージの流通がメディア上で圧倒的に多く、それはその時代の忠実な再現というより、歴史の忘却や歴史認識の意図的な操作に繋がり、時には幻想のリアリズムとして現れると言える¹⁰⁰。こうした昭和のイメージは、高度経済成長や余裕のある生活など、理想郷のような「過去」への想起を呼び起こし、「いま」の生活と比べ、「過去」をより肯定的に捉えるという図式として見て取ることができる。広島においても、明るい平和の馴致をめぐる都市建設は、原爆被災や植民地暴力などの忘却と空間の非歴史化を推し進める。代わりに、被爆遺構の観光化やピース・ツーリズムの推進など、「復興ノスタルジア」と言っていのような懐古的な語りが増えている¹⁰¹。

しかし、三田村が昭和の雰囲気の喪失を嘆いたことは、決して良き時代への懐旧ではない。賑やかな商店街や祭りの人ごみとは異なり、広島昭和レトロの建物に目を向ける人はほとんどいない。昔の人々が未来への期待を込めて築き上げてきたこれらの建物が、今は機能を失い、無人の廃墟となっていることは、三田村の写真から感じ取られる。工事現場で何か新たな都市景観が出来上がるという、建築家が当初夢想していたような建物の機能性や親近感とは裏腹に、この人間不在の空疎さは誰のためのものかという疑問が生じるようになる。三田村の写真を通して見えるのは、「昭和」が、現代の都市文化とは相容れない時代遅れのものとして捨て去られるということである。また、原爆スラムや被爆建物など、原爆の

¹⁰⁰ 浅岡隆裕『メディア表象の文化社会学ー〈昭和〉イメージの生成と定着の研究』ハーベスト社、2012 年、178-179 頁。「ノスタルジア」は、過去を当事者として経験したことへの深い愛着や思い出であることに對し、「レトロ」は、当事者性を要件とせず、過去を懐かしく思い返すことだけを意味する。「昭和レトロ」ブームが続くなか、昭和年代を経験していない者も昭和に惹かれ、それを自分が経験したかのように追憶し、再現しようとする。昭和は次第に、普遍的なノスタルジアの対象になる。

¹⁰¹ 直野章子「ヒロシマの記憶風景 国民の創作と不気味な時空間」『社会学評論』60.4 (2010)、500-516 頁 (507 頁)。「記憶の場」のプロジェクトは、失われた過去へのロマン主義的ノスタルジアを助長する可能性があるという直野が指摘している。

体験と記憶を直接想起させるものは、新たな都市景観に取って代わられたり、そのまま無関心に放置されたりする。昭和の面影を残したこれらの団地や建物は、歴史的出来事の重要な証拠ではなく、むしろ過去の苦しみや過ちに向かい合わずに繁栄の未来に進むという、「負の昭和」¹⁰²の忘却を表現するものとして持ち出される。これらの建物は、過去の苦難の記憶や、人々の未来への願望が刻まれるものであるが、いまは傷だらけになり、現代都市の中心から退場し、周縁化され、解体に直面している。こうした建物が完全に無くなるにつれ、現在と過去との連続性が退けられるという問いが浮かび、忘却されてきた過去を再び呼び起こすことができないという懸念が生じる。三田村が嘆いた建物の消失は、広島 memory 喪失として捉えられるようになる。

3.3 終末と原風景による過去の想起

建築家の隈研吾が語るように、建築は、自然を人工物に変える行為であると同時に、人工物を自然に戻すことにも領域を広げる¹⁰³。一切の建造物は、自然を素材に、人間の精神がそれに形を与えるものである。広島 memory 昭和の雰囲気を持つ建物は、同じく自然と人間文明との有機的な融合である。また、これらの建物は機能を終え解体に至り、すなわち廃墟と化した状態になる時に、それがようやく自然に戻り、人間の精神や文明と対置するような関係をなす。この意味では、三田村が廃屋や廃墟に対して持つ哀嘆は、広島 memory 喪失による情緒だけではなく、ゲオルク・ジンメルが言った「人間の手になる作品がついにはまるで自然の産物のように感じられる」¹⁰⁴という悲劇的感情として理解することもできる。つまり、建物が無人の廃墟になる時に、それがもともと表現している自然と人間精神との間の平衡関係にずれが生じ、自然が再び人工物を支配し始めることを意味する。かつて生気のあった建物は、もはや生が離れてしまった場所になり、かつその残置と崩壊の終末こそが、始めから建物自身に備わっている方向性である。ジンメルの観点から、建物の廃墟化は、建物を生み出す自然への回帰である点において、母胎回帰に相当するものであると言える。無論、この回帰は空間上のみで行われるのである。

ジンメルの観点に関連して、沼田有史は、「都市的なもの」と「故郷的なもの」、「現在」と「過去」、「否定的」と「肯定的」といった図式において、アприオリな人間の始原を顧み

¹⁰² 丸尾いと「写真家と'負の昭和'-土門拳・山端庸介・東松照明・江成常夫・土田ヒロミの仕事-」『九州産業大学芸術学会研究報告』38（2007）、307-323 頁。丸尾は、「負の昭和」を、十五年戦争そのもの、それが残した視覚的または非視覚的な傷跡、及び戦争が現在との時間軸の断絶と措定している。

¹⁰³ 隈研吾『新・建築入門-思想と歴史』筑摩書房、1994 年、190-201 頁。

¹⁰⁴ ゲオルク・ジンメル (Simmel, Georg)『ジンメル著作集 7』円子修平、大久保健治訳、白水社、140 頁。ジンメルは、建物の崩壊を「精神が自らのイメージによる形成をつうじて自然に行使してきた暴力に対する自然の報復」(同書、138 頁)と見なす。

るノスタルジアが生まれると指摘している¹⁰⁵。沼田の論考によると、人間は、眼前の建物が人類文明や人間精神の産物として生まれ、いつか廃墟と化し、自然に戻るという現実を通して、時間が逆行できないことや、万物が生から死に向かうことなどを読み取ることができる。絶対に戻れない過去の前に、母胎回帰のような幻想の悲哀が生じ、過去がいつそう懐かしく思われるようになる。しかし同時に、眼前の風景も未来にとっての「過去」であるため、建物の消失から生じる「過去」に対する感傷的な思いは、「過去」の絶対的な現前によって覆われる。過去が回帰不可能であることの悲哀、喪失されたがゆえに生じたノスタルジアは、建物を通して予感できるようになると同時に、建物が完全に失われていないため、少しでも和らげられる可能性がある。

広島工事現場の瓦礫や廃屋は、「現在」の都市風景の一部であると同時に、昭和の雰囲気を持つ「過去」の名残でもある。また、かつて人々の希望に満ちた「進歩」や「肯定」的なものとして生まれると同時に、時代遅れのように見えたり、解体されたりしたものとして、否定的に扱われる。こうした光景は、建物に埋もれる連続した時間とその終末を語り、人間の始原を顧みるノスタルジアを喚起する。とりわけ工事現場や建物の破片は、建物が廃墟になり、自然に戻ることを直接に示す一方で、もはやそれが機能し続けていた昭和時代という過去に戻れないという事実を人々の眼前に突き付ける。これらの廃墟や破片は、昭和の雰囲気を持つ建物の終末であるため、都市のなかでまだ機能し続けている景観とは異なり、「過去」の絶対的な現前ではなく、その徹底的な喪失を示すことにほかならない。

昭和の雰囲気を持つ建物の消失は、「昭和」が現前し続ける可能性を否定し、人間は一度過ぎた時間に戻れないという事実を示唆する。母胎回帰の幻想と同じように、「昭和」は、完全に戻れない過去が痛切に蘇り、三田村のノスタルジアの対象になる。同時に、ノスタルジアは常に現在や未来のイメージを形作ることに繋がるため、連続した時間の中断と未来＝終末の現前は、想起そのものの行き詰まりを示すと考えられる。さらに言えば、一つのイメージに結像できない広島の都市空間のなかで、既に消失し、または解体に向けて存続している昭和の雰囲気を持つ建物は、都市や人間が持つ生命の普遍的法則を示唆するものとして、想起の原風景に位置づけられる。様々な都市風景は将来的に「昭和の雰囲気を持つ建物」と同様に消失してしまうため、想起は、常にそれらの事象の終末と結びつけられ、豊かな経験を積み重ねる都市の走馬灯であるかのように浮かび上がることが予想される。

しかし、三田村のまなざしのもとで、これらの都市風景はまだ完全に消失していないものの、そこから既に何の意味も読み取ることができない。記号的なイメージに満ちた都市の日常は、指示や象徴的な意味をすべて失うことになる。こうした、何かを媒介することで成りたつ正反対の表象は、ネガを反転させポジにする時に対象が見られるという、写真現像の原

¹⁰⁵ 従って、ノスタルジアは、自らの生まれ育った空間や場所への感情だけではなく、一人の人間を超えた過去を懐かしむ「生の記憶」としてのノスタルジアでもある。沼田有史「ノスタルジア (Nostalgia) - 「生の記憶」と「時間の不可逆性」を基軸として」『藝術研究』29 (2016)、31-43 頁。

理を象徴的に表現すると言える。記号的なイメージに満ちた都市像という「ポジ」と、意味の見当たらない都市像という「ネガ」である。三田村は、通常の「ネガ→ポジ」の過程とは逆に、一度反転され現像された「ポジ」を、さらに反転させる。小林康夫は、「ネガの存在は、常に写真を見る眼差しから隠され、忘れられてしまうのだ。あるいは、逆に言えば、ポジの疑えない複数可能性の背後に、ネガの唯一性が密かに隠匿されて保存されているというわけである」¹⁰⁶と述べ、ネガが写真のオリジナリティであると指摘している。「ポジーネガ」の関係を踏まえて考えると、意味の見当たらない都市像、すなわち三田村が写真に残した意味不明の「element」の集積は、広島オリジナリティであり、この都市の原風景であると考えられる。そして、明るい平和の表象は、この「ネガ」を焼き付けて獲得される複数のイメージの一つに過ぎない。

「ポジーネガ」という図式を持つ版画や写真、フロッタージュなどは、イメージ自体が不完全であること示唆する。例えば、写真は、ネガで見えないものをポジで見えるようにするが、ネガを通してしか見えないものを失う。また、フロッタージュや、インクを付けて刷る凸版画などは、物質と直接的に接触できる部分の痕跡だけを獲得することができる。従って、「ポジーネガ」による現像は、直接確認できる痕跡を通して対象の断片的な情報を伝えると同時に、目には見えないものからも想像を膨らませる。それは、「ネガは中間生成物としてではなく、ひとつの映像言語として評価しえたことは、一方では遠近法の変革と、他方では言語の問題と関わる」¹⁰⁷と港千尋が指摘しているように、対象との関係性や、不可視や表象不可能に潜む「不可能」そのものを超える可能性などを求める。無意味に見える広島の日常は、自分の終末を予言しながら、一枚のネガ＝都市の原風景として、複数の新たな想起のイメージを作り出す可能性を持つと考えられる。

広島の工事現場や廃屋など、昭和の雰囲気を持つ建物は、有限の存在と不可逆的時間、戻ることの出来ない過去を表象することで、人間や都市景観を含めた「存在する」こと全般の意味を問いかける。それは、私たちの想起の原風景として、無意味な「element」の集積に見える広島を判読するアプローチになる。昭和の雰囲気を持つ建物のイメージに都市風景を重ね合わせることで、無意味に見えるイメージは、広島という都市の原風景の隠喩として浮かび上がる。明るい平和を唱え、記号的な原爆のイメージしか見られない日常は、単に広島の一側面だけである。何の意味も見当たらない都市の原風景の前に、人々は今まで見てきた・想起してきたことについて反省的な問い返しを行い、独自の都市イメージを探し求める。広島の日常は、私たちは広島を見ているが、何も見ていないし、何もわかっていないという、集合的な「ヒロシマ」がもたらす鈍感を訴えかける。同時に、その日常が都市の原風景に還元されることで、記号的な原爆イメージから離れ、異なる想起の可能性が開かれる。

広島では、軍都としての「廣島」、被爆と平和の思いを象徴する「ヒロシマ」と

¹⁰⁶ 小林康夫『身体と空間』筑摩書房、1995年、78頁。

¹⁰⁷ 港『映像論－〈光の世紀〉から〈記憶の世紀〉へ』、203頁。

「HIROSHIMA」、平和文化都市として世界に発信する「Hiroshima」など、それぞれの物語が語り継がれる。こうした大文字の歴史と集合的記憶とは別に、非公式的なもの、個人的なものも都市のなかに埋め込まれている。それは、アスマンが述べているように、「こうした歴史の提示は、なんらかの組織の保護下にあるのではなく、固定した空間をもつわけでもなく、文字通り、街路におかれている」¹⁰⁸。三田村の写真から見られるように、広島都市空間において、古い屋敷や老舗、原爆に関連したポスターや看板、都心または下町の商店街、自然や都市景観に包まれる穏やかな暮らしなどは、平和記念都市の断片として広島都市史を刻む。同時に、より細かく、そこには衰退と再生が繰り返され、個々の生活史や個人史や記憶が詰まっている。何の意味もないように見える路上は、それらの記憶を引き出し、個々人のそれぞれの「ネガ」の扱い方によって新たなイメージが生まれることを待っている。

小結

広島は、「平和記念都市」という名を冠した現代都市である一方で、被爆地としての経験と記憶をめぐる論争が絡み合う場でもある。平和記念公園や平和記念資料館などを訪れて原爆に関する知識を得ることで、個人の原爆に対する認識を深めることは可能である。しかし、こうした原爆ドームを見て満足するような体験は、肉眼では決して見えず、想像もできない過去の惨禍の記憶をどれだけ呼び覚まし、過去の経験を蘇らせるのか。平和教育を受けた世代である藤岡亜弥と三田村陽は、こうした記憶継承の取り組みに疑問を抱き、ステレオタイプの、記号的な原爆のイメージからの逸脱を求め、広島を歩き回る。

藤岡と三田村のまなざしが捉えるのは、広島都市空間において、原爆の物質的痕跡だけではなく、ステレオタイプの、記号的な「ヒロシマ」とは異なる過去の記憶痕跡が堆積している光景である。彼らは、原爆の物質的痕跡を収集するために街を歩き回るわけではなく、むしろその痕跡が散りばめられた都市全体を、指示的または象徴的に判読することができないことを主張する。原爆の痕跡や広島都市空間で発生している様々な事象は、一見するとわかりにくく、捉えることすら難しいものである。こうしたことは、明るい平和の都市像がもたらした個人の盲目性であると言えよう。従って、藤岡と三田村は、都市の表層に隠されたものを探し求め、その深層にまなざしを向け、原爆の記憶を抱える広島の過去に触れようとする。藤岡は現代都市のごくありふれた日常に注目する一方で、三田村は過ぎ去った昭和時代に属する、廃墟と化した建物や工事現場に関心を寄せる。永遠の進歩に向けて発展し続ける都市広島が、実は繁栄と衰退の繰り返しのなかでたくさんの忘却を伴っているということは、両者の作品双方から読み取ることができる。

藤岡と三田村は、いずれも過去から現在との類似を引き出し、追憶／陶醉的な経験をもと

¹⁰⁸ アライダ・アスマン (Assmann, Aleida) 『記憶のなかの歴史 個人的経験から公的演出へ』磯崎康太郎訳、松籟社、2011年、245頁。ベルリンの中古屋やガラクタ市における個人の収集物は、東西統一前のドイツの記憶を収めながらも、持ち主の記憶が消費者や鑑賞者の記憶と交錯するなかで、新たな文脈を獲得しえることが説明される。

に、眼前の未知なる都市風景を判読する。この過程において、広島は過去の、彼らの想起において絶えず新たに捉え直される。その結果、藤岡は、明るい平和記念都市の日常は、無数の過去と読み替えられることを示唆する。一方、三田村は、こうした都市の日常を読み取ること自体の意義を否定する。なぜなら、眼前の都市風景は、あくまでも広島の無数の可能な相貌の一つに過ぎず、「ネガ→ポジ」という現像原理の象徴的な表現だからである。一つのネガから無数の異なるポジを焼き付けるのと同じように、廃墟である都市の原風景をもとに、人はそれぞれの都市像を描くことができる。廃墟化し、最終的に消失してしまう昭和の雰囲気を持つ建物は、明るい平和都市とは相容れない時代遅れのように見えるが、都市の原風景として私たちの想起を促す。眼前の事象は意味を失い、遠い昔の類似や自分にとってなじみ深いものとしてしか捉えられないとすれば、原爆の体験と記憶は、今を生きることによってどう関係づけられるのか。藤岡の写真は、広島における過去の喪失を問いかけ、目の前の風景を通して過去のイメージを呼び続ける。その上で、存在の有限性を根源的なものとして考えると、「現在」は絶えず「過去」になり、いつか終末に辿る。明るい平和を表象する都市が失われた時に、私たちは今後原爆の経験と記憶をどう伝えていくのか。三田村は、そのような終末的な光景を提示し、「原爆」が歴史という時間の流れのなかでどう位置づけられ、記憶されるべきなのかということを、都市の原風景に立って再考する契機を私たちに与える。藤岡と三田村の撮り歩きを振り返ると、表象不可能な「原爆」に直面する時に、彼らは常に想像可能なものの領域に留まっている。今日の広島の一部となった原爆の痕跡さえも、彼らの判読のもとでは、意味が明確に読み取れず、複数のイメージと重ねて伝えられるものになる。痕跡の表象の可能性は自ずと拡張されていくと同時に、藤岡と三田村の写真においては、原爆の物質的痕跡はそれほど重要視されていないように見える。代わりに、広島は都市空間に潜む様々な日常の事象が、原爆の経験と記憶に重ねられる。背景と化した原爆の痕跡は、私たちと「原爆」との大きな隔たりを示唆すると同時に、過去との関係を再構築する必要性を示す。街歩きは、そうした時間の連続性を保有する一つの手法として現れる。笠原一人が指摘しているように、過去の出来事の記憶に主体的かつ自由に関わり、アクチュアルなものとするためには、過去の出来事が持つ意味に囚われてはならない¹⁰⁹。街歩きにおける発見と想起を通して、原爆の痕跡を含む過去の出来事は、現在との意味の連関のなかで再構成され、未来へと語り継がれる。私たちは、痕跡や過去と向き合う時、街歩きだけではなく、自身の主体性を取り戻す手法を繰り返し発見しなければならない。

¹⁰⁹ 笠原一人、寺田匡宏編集『記憶表現論』昭和堂、2009年、282頁。

終章 痕跡－物質化された記憶とその再考－

原爆の物質的痕跡は、永遠に固定化された不動の刻印であり、原爆の体験と記憶を語り継ぐ物言わぬ証言者として明確に位置づけられる。石内らの作品においても、私たちは原爆ドームや被爆者の遺物など、原爆の痕跡の強い存在感から目を逸らすことができず、広島の日常風景に不意に侵入する被爆建物などに敏感にならざるを得ない。しかし、これらの痕跡は、何か悲惨でトラウマティックなメッセージを伝えるのではなく、むしろ作者独自の考え方や感じ方によって意味付けられ、新たな記憶表象を獲得するようになる。作者たちは、原爆との時空間的な隔たりを強く意識しつつも、その隔たりを乗り越えようとする意志を持ち、これまでの原爆のイメージを見つめ直し、原爆の記憶継承の過程に潜む風化や、忘却されてきたものに目を向ける。

原爆の物質的痕跡を通して何を捉えることができるのか。現代のアーティストたちの撮影・制作は、原爆の物質的な痕跡を通して多様な記憶を呼び起こす可能性を示唆する。本章では、各章の内容をまとめた上で、各アーティストが痕跡にアプローチする手法の共通点・相違点を明らかにし、痕跡が持つ過去の記憶をアクチュアルなものとして語り継ぐ可能性を捉え直す。

1. 各章のまとめ

原爆により一瞬で廃墟となった広島は、1949年8月6日「広島平和記念都市建設法」の公布により「平和記念都市」の理念を制度化した。この新しい都市イメージは、「ヒロシマ」という片仮名表記として知られ、広島独自の記憶遺産だけではなく、1950年代末以降の平和運動や国家的な出来事が展開されるなかで、集合的で国家的な記憶として受け入れられてきた。集合的な記憶としての「ヒロシマ」は、戦争の被害者の側面に焦点を当て、原爆被害のトラウマティックな体験に基づいて平和のメッセージを発信する。一方で、1970年代末からの広島都市再開発に伴い、悲劇の記憶は次第に「明るい平和」の方向に転換されつつある。明るい平和を物語る「ヒロシマ」の形成と維持は、被爆建物や被爆橋梁、被爆者の遺物などの痕跡をめぐる公的な取り組みに関連している。というのは、市は一部の原爆の痕跡を解体しつつ、必要な痕跡を聖別化し、「ヒロシマ」の記憶をそのなかに封じ込めるからである。米山リサが「記憶景観の馴致」¹と指摘するように、原爆の痕跡は、原爆被害の物的な証拠であると同時に、「ヒロシマ」の語り継ぎにおいて様々な社会的、文化的実践のなかで表象される。

第一章

¹ 米山リサ『広島 原爆のポリティックス』小沢弘明、小澤祥子、小田島勝浩訳、岩波書店、2005年、77頁。

歴史的、文化的文脈における原爆の痕跡の位置づけを確認した上で、第一章では、広島の後復興をたどり、原爆ドームの表象と広島平和記念資料館の実物展示を中心に、原爆の物質的痕跡が「ヒロシマ」を語る上で果たす役割と、その継承にもたらす問題点を論じた。結論として、これらの痕跡は、原爆の体験と記憶を語る上で欠かせない一方で、そのなかに埋もれる個人的な記憶や、より多義的で論争的な記憶が忘れ去られ、集合的な「ヒロシマ」に寄与していることが分かった。人々が「原爆の痕跡を見て原爆を知る」という固定した見方に縛られ、最終的には広島で何も見ていないといった懸念が生まれる可能性がある。原爆の痕跡から様々な記憶を引き出し、それらの記憶が私たちを取り巻くアクチュアルなものとして受け止められるためには、「ヒロシマ」を超えなければならない。

第一章で示した「ヒロシマ」の継承に関する問題点に対して、現代のアーティストたちは敏感に反応する。そのなかには、原爆の物質的痕跡を自身の作品の素材や対象として取り入れ、原爆の記憶を語り直す実践が見られる。原爆被害の大文字の歴史と集合的な「ヒロシマ」の重圧、またはそうした記憶の言説と表象がもたらした記憶の風化に抗するように、写真家の石内都、藤岡亜弥、三田村陽及び現代美術家の岡部昌生は、原爆の記憶の継承をめぐる、原爆の物質的痕跡を作品に引用し、集合的に語られてきた「ヒロシマ」とは異なる想起の空間を築き上げる。第二章から第四章では、上記の作者の作品を取り上げ、それぞれの新しい文脈で提示される痕跡と記憶を考察してきた。

第二章

第二章では、戦後以来の原爆写真の表現を整理した上で、石内都が撮影した「ひろしま」シリーズを取り上げた。石内は、原爆資料館に保存されている被爆者の服や遺品、特に女性の服を主な被写体として、「ヒロシマ」という「男たちの歴史」とは異なる、平仮名の「ひろしま」の記憶空間を構築する。石内の写真は、被写体の選定から見れば、東松照明をはじめとする戦後以来の写真家の延長線上に置かれるが、モノクロームの写真表現や原爆資料館の展示が強調した悲惨で苦痛に満ちたイメージとは異なり、何よりも美に焦点を当てる。被爆者の遺物は、石内のまなざしのもとでは決して過去になれないものであり、ただ「いまーここ」に存在するものであるため、インデックス的記号の枠組みから逸脱するようになる。

石内が関心を寄せた被爆者の服は、自然光のもとでその美しい様子がありのままに写し出される。これらの服は血痕や焼け跡を残しながらも、どの時代にも共通する美意識と生命感覚を備える。石内は、こうした美的なものに身近な人または自分自身の身体を投影し記憶を呼び起こす。服＝身体は、次第に被爆者の象徴的身体となり、被爆者を追憶するための装置として機能する。こうした想起は、集合的な「ヒロシマ」が語る共同体的な追悼ではなく、むしろ身近な人や自己の死に対するより私的で真摯なものである。石内の写真において、被爆者は依然として匿名でありながらも、自ら象徴的身体を持ち、個別的な存在となっている。この個別性の回復により、人々は遺物となった失われた命と出会い、被爆者がいた場所に自分も放り込まれ、同じ情景を経験していたかのような感情を強く働きかける体験が可能に

なる。展示において、こうした感性は、拡大された写真と向き合うことでいっそう鮮明になる。

被爆者の遺物は美を語る一方で、遺物に見られる血痕などは、美的表象に原爆の暴力が侵入しているという事実を晒す。観者は、眼前の美的なものが崩壊させられることを連想し、美しい遺物に潜む原爆の暴力性を問わざるを得ない。モノクローム原爆写真や広島平和記念資料館の実物展示が語る原爆や戦争の暴力性とは異なり、石内が写した被爆者の遺物は、原爆の暴力に晒される美の表象でもありと考えられる。この暴力性が人々の意識に回帰する時に、石内による被爆者の遺物の写真は、歴史的な価値も持つようになる。

第三章

第三章では、岡部昌生が制作した旧国鉄宇品駅の縁石のフロッターージュを考察した。社会的、時代的な出来事の記憶を表現の主題とする岡部は、フロッターージュ技法が持つ記録としての真正性、現場性、身体性に強く惹かれる。宇品駅の縁石のフロッターージュは、岡部が「ヒロシマの記憶とは何か」を問いかけるための代表的なプロジェクトであり、方法論的な位置づけを占める。作品において、縁石の痕跡だけではなく、岡部の手の痕跡、宇品駅という場所の記憶、制作した時点までにヒロシマの記憶と並走し続けてきた岡部の個人的記憶なども縁石の痕跡に組み込まれる。これらは、宇品駅で採取した草花や、宇品駅のフロッターージュ制作に関わる重要な年号の記載など、紙上に添えられた補足的な要素を通して読み取られる。縁石の痕跡は、縁石自体が指示する加害と被害の記憶を喚起するというより、時間や場所を超え、過去と現在を互いに結びつける想起の場として立ち現れる。

縁石の痕跡がそのインデックス的性質から解放されることは、紙上の造形にも反映される。とりわけ、記録としての真正性に注目しながら、岡部は敢えて縁石の間の隙間を擦り取る。隙間は物質的表面を持たないため、紙上ではストロークの線しか残されず、隙間自体が消失したかのような空白になり、そこにあるはずの過去の経験と記憶も不在のように見える。このイメージは、隙間の痕跡として、岡部の手の痕跡というインデックス的記号の枠組みでは捉えきれない様々な想起と想像を呼び起こす。同時に、それは隙間の痕跡の不在であるため、どこにも見当たらない過去の痕跡とそれに伴う記憶の喪失を訴え、「ヒロシマの記憶」の想起のあり方を観者に問いかける。縁石の表面の痕跡は、記憶の継承が痕跡への主体的な関与を通して可能になることを示唆する。それに対して、隙間の痕跡は、そうした痕跡の保存と想起の絶対的な可能性を否定するものとして、忘却への懸念を喚起する。宇品駅のフロッターージュは、原爆の記憶を帝国日本の加害と被害の構造のなかで捉え直す切り口であり、個人が自身の経験と結びつけながら独自の「ヒロシマの記憶」を想起するための装置である。同時に、忘却への抵抗として記憶を再構築する契機にもなる。

一方で、縁石の痕跡にまつわる思考は、特に宇品駅が取り壊された後の展示や共同作業を通して強調される。フロッターージュを記憶の肉体化の過程と見なす岡部の作品において、紙上の痕跡そのものというより、歴史の物質的痕跡に触れ、それを何かの形として残すという

身体経験のほうが重要であることが明らかとなる。フロッタージュの制作が示すように、歴史の現場の全体像を残すことができないは、その痕跡を自身の身体を媒介として残し、身体
の痕跡として留める。岡部の活動を貫く「痕跡」は、一人ひとりの人間のアイデンティティ
として立ち現れ、過去の記憶を呼び起こす過程で主体の能動的な関与を表すものである。こ
うした過去の痕跡に自分の痕跡を重ねるようなアプローチは、想起する主体が個人の思い
から過去を再考し、その記憶の継承のあり方を捉え直す契機であり、過去の記憶を分有す
ることの新たな可能性を開くものになる。ワークショップや共同作業において、こうした個々
の主体性に働きかける想起の仕方は、過去の痕跡を残す過程で多様な対話と議論を促すこ
とができ、記憶を語り継ぐことについて深く考えるフォーラムとしての場を構築すること
ができる。

第四章

第四章では、特定の目的を持たずに街を徘徊し、過去を呼び起こすという「街歩き」の表
現を軸として、写真家の藤岡亜弥と三田村陽が行う記憶想起の実践に注目した。第一章で述
べたように、広島都市空間は原爆の痕跡を遺し、原爆の記憶を語り継ぐ巨大な記憶の場で
ある。しかし、藤岡と三田村の撮り歩きの目的は原爆の物質的痕跡を探すことではない。彼
らのまなざしのもとで、これらの痕跡による集合的な「ヒロシマ」の言説と表象はステレオ
タイプの、記号的なものであり、過去の抑圧や忘却を生み出す。「明るい平和」に覆いつ
くされる広島において、原爆の痕跡だけではなく、この都市で起こる様々な出来事は理解で
きないか、または意味を持たないものになる。

藤岡と三田村の写真における痕跡の表現に注目すると、モノクローム原爆写真とは異な
り、原爆の痕跡は必ずしも写真の中心的な位置を占めるものではない。原爆の痕跡が分か
らないものか意味を持たないものであるため、藤岡と三田村のまなざしのもとで、これらの痕
跡は背景として都市の日常に溶け込み、その特殊性を失ってしまう。原爆の痕跡が様々な日
常のなかで後景化される一方で、これらの日常光景は、原爆の痕跡を解釈し、忘れ去られた
記憶を呼び覚ます唯一の手がかりとなる。街歩きを重ねることで、様々な風景を互いに照
応しながら、原爆の痕跡の意味や、広島都市空間において通常見落とされがちな過去を見
出すことが可能である。原爆の痕跡は、集合的な「ヒロシマ」の枠組みから離れ、藤岡と三
田村が繰り返し判読するなかで、その表象の可能性を自ずと広げていく。

原爆の非体験者である藤岡と三田村の撮り歩きは、戦争や原爆の非体験者世代に、原爆の
体験と記憶をどう伝えていくのかという課題を提起している。写真において意味や位置づ
けが不明瞭であった原爆の痕跡は、人々が「ヒロシマ」の継承を呼びかけながらも、原爆と
いう出来事について漠然としたイメージしか持たないという記憶の風化の懸念を示す。原
爆の痕跡は、原爆の記憶の風化や忘却を感じさせる装置として、人々の主体的な歴史認識の
回復を促す。藤岡と三田村の写真において、過去の痕跡が意味を持ち、記憶メディアとして
役割を果たすためには、個人が主体的に関わる限りにおいて可能であることが改めて示唆

される。

2. 記憶メディアとしての痕跡

本論文で扱った写真家や芸術家の表現を振り返ると、彼らのアプローチは特殊な技法に依拠しているのではなく、むしろ誰もが実践できる行為から生まれている。例えば、広島を歩きながら過去と向き合うことは、極めてありふれた行為である。また、フロッタージュは芸術の技法であると同時に、素人でも簡単に試すことのできる表現手段である。記憶を語るために何か特権的な視点や方法を必要とするのではなく、日々の出来事に対する感性を制作や撮影に取り入れている。この点において、これらの痕跡へのアプローチは、現代アートの枠組みのなかで捉えられながらも、記憶メディアとしての痕跡との関わりに対する普遍的方法として、新たな洞察をもたらすと考えられる。

2.1 現代アートにおける痕跡：反類像、反現在性、反視覚性を問い直す

序章で述べたように、戦後美術を「痕跡」の視点から振り返ると、痕跡としての美術は、痕跡のインデックス的記号という本質に基づき、イメージの起源への探求をカンヴァス上に際立たせる。絵画作品による意味の創出と鑑賞体験を覆す表現として、常に反類像性、反現在性、反可視性の特徴を持っている²。痕跡としての美術は、過去の実在した経験を語りながら、その痕跡の形成に直接または間接的に手を加える作者の情動を表現し、観者の積極的な解釈と連想を促す喚起力を持つ。こうした表現は、美術の意味構造に関わる新たな視点を提示する一方で、痕跡による表象の創造的可能性を示している。

本研究で取り上げた写真家や美術家の活動は、痕跡を素材として作品に引用したり、痕跡そのものを作品として成立させるといった点において、痕跡としての戦後美術の系譜のなかで捉えられると考えられる。しかし、「痕跡展」に出品された1950年代から1970年代後半までの作品とは異なり、本論文が対象とした作品は、作者の情緒的な表現というよりも、創作を通して社会に働きかけるといった特徴を持つ。作者たちは、時代や社会に対して自らの問題意識によって想像力を生み出し、作品の創造と鑑賞のプロセスのなかで人々の省察や批判的思考を呼び起こすことに関心を寄せる。本研究で取り上げた作品は、反類像性、反現在性、反可視性というかつての「痕跡展」が挙げた特質から微妙な逸脱が見られる。

原爆というテーマをめぐって、例えば丸木夫妻の「原爆の図」や被爆者が描いた原爆の絵は、被爆者の遺物の写真や被爆遺構の痕跡による造形表現とは比べないものにならないほど、原爆の鮮烈な体験の記憶を強く訴える力を持っている。だが、絵画がいかなる実在的な価値も持っていないという点に対して、痕跡を素材とする作品は即物的な表現であり、その記録としての真正性が作品の構造のファクターとして機能し、アートを通してアクチュア

² 尾崎信一郎「痕跡－苛酷なる現実としての美術」尾崎信一郎編集『痕跡－戦後美術における身体と思考』京都国立近代美術館、2004年、8-27頁を参照。

ルな歴史的事件を語り継ぐ上で不可欠である。こうした反類像性の重視は、絵画の代わりに、フロッタージュを用いて歴史や社会への問題提起や批判を行う岡部の創作活動から直接読み取られる。しかし一方で、作者たちはいずれも痕跡の指示性を巧妙に回避し、被爆者の遺物や被爆遺構の痕跡、広島都市空間で保存されている様々な原爆の痕跡のなかで生じた感情を、自分の思いと同調させつつ、痕跡に新たな解釈の仕方を与える。作品において、「過去になれない」被爆者の遺物や、自分にとって「わからない」原爆ドーム、被爆遺構の痕跡として残された作者の手の痕跡などは、原爆という出来事が残した物質的痕跡の転写でありながらも、作者の想像や想起の抽象化の産物となり、人間感情の類像形式として表れ、作者への観者の追体験を求める。これらの痕跡は、インデックス的記号としての物理的因果関係や時空間の枠組みのなかから解放され、作者の主観的な感情の堆積であるという意味において、極めて恣意的なイメージである。

こうした作者に規定された類像的な視覚イメージは、次第に過去の時間性を超え、ダイナミックな表象空間として浮かび上がる。第三章でも触れたように、痕跡そのものがダイナミックな存在であることは、既にディディ＝ユベルマンが提唱した痕跡の弁証法や、港千尋が主張した痕跡の二重の時間性として受け入れられる。事実、歴史的な出来事の記憶を語り継ぐ上では、痕跡が持つ過去性のみに基づくことは、逆にその出来事との断絶をもたらす。痕跡に取り組む考古学やイクノロジー、記憶を継承する文化的実践が示すように、痕跡の意味価値を歴史的文脈のなかで読み解くこと、痕跡を用いて現在に生きる人々が過去に対する当事者性を作ることが求められる。痕跡による表象と語りは、その歴史的な出来事を語り継ぐ主体的な営みのなかで、過去と現在を結び合わせる。だが、石内らの作品において現れた「反現在性」に抗う欲望は、痕跡自体の性質というより、むしろ作者の感情の類像形式であるからこそ形成された生のダイナミズムに関わっている。そして、作者だけではなく、観者は痕跡を鑑賞したり、自らその転写を制作したりすることで、目のイメージが現在や未来への批判的介入を促すものとして捉えることもできる。作品において、痕跡は常にそれに主体的に関わる人々と並走する時間を知覚させるものとなり、時折、作者や観者のもうひとつの身体のように持続していく。痕跡は、自ら固有の過去性から逸脱することで、より生々しい想起を促すようになる。

痕跡が想起を促すという意味において、石内らの作品が反可視性を持つことは言うまでもない。それは、痕跡という断片による記憶のプロセスに必ず現れてくる過去の不可視性である。また、痕跡としての戦後美術は、身体性を意識させるイメージを作り、そのイメージの起源に遡る想像的鑑賞体験を求める。こうした作品は、視覚的支配に抗う表現でもある。このことは、とりわけ岡部のフロッタージュにおいて、触覚によるイメージの生起が前面に押し出されることから明らかである。痕跡が作者の感情の類像的記号になるにつれ、そのイメージの起源だけではなく、より多方向的な連想が促され、視覚的支配性が解体されていく。一方で、記憶をテーマとした石内らの作品において、反視覚性は、記憶メディアとしての痕跡に向けるまなざしを批判するニュアンスでもある。例えば、藤岡や三田村の写真において、

写された原爆の痕跡や都市風景は、写真家のまなざしのもとで、意味が消去され、見えてい
るようで実は見えていないものになる。また、「男たちのヒロシマ」を批判的に捉え直す石
内の写真において、被爆者の服は被爆資料としての遺品ではなく、普通の女性たちが着てい
るものになる。これらの作品における反視覚性は、痕跡に固定化された意味を付与する主体
のまなざしと、そうした意味を受動的に受け入れるまなざしを否定し、そうした痕跡の解釈
に覆い隠された意味の想起を促す。歴史的な出来事の痕跡を通して過去を想起する際に、こ
うした反視覚性の問題意識は、記憶の風化や忘却への抵抗に直接関わっている。

2.2 記憶メディアとしての痕跡：断片的で空虚なシニフィアン

こうして見ると、痕跡と記憶をテーマとする石内らの作品は、「痕跡展」で検証された痕
跡としての美術の系譜とは異なる方向性を示し、痕跡の新たな意味構造を示唆する。作者の
創作と時代や社会との関わりに注目すると、痕跡を用い、歴史的な出来事の記憶を語り継ぐ
現代アートは、作者のアイデンティティや情念を表現するアートの表現を超え、アーカイブ
的価値を持つようになる。それは、記憶をテーマとした 1980 年代の現代アートの表現にも
反映されたように、痕跡の集積が持つ価値である。同時に、作品において新たな文脈に置か
れた痕跡は、常に作者と観者の能動的で主体的な意味付与と解釈を求めるため、歴史的な出
来事と現在を生きる人々との繋ぎを再構築するための架け橋になる。原爆の痕跡の保存と
展示が示すように、歴史的な出来事が残した物質的痕跡は、集団の連続性を保持し、集合的
記憶を形成するために、その表象と言説は通常、共同体が正統と認める方向性に向けられる。
私たちは、そうして生み出された記憶の秩序のもとで過去を記憶し続ける。それに対して、
痕跡を用いて記憶を語り継ぐ現代アートは、痕跡をミュージアムや式典などの文化的、政治
的な秩序の外側まで持ち出し、それを人々が所有可能なものとして提示している。痕跡の意
味を積極的に解釈したり、痕跡の痕跡を残したりすることなどを通して、痕跡が真の意味で
万人に開かれたアクチュアルなものになる。過去と現在との対話は、この場において積み重
ねられる。

一方で、本研究で取り上げた作品における痕跡は、インデックス的記号の枠組みから逸脱
した上で、より断片的で、意味の整合性のないものと化している。作者たちは、文脈の理解
を前提とした安易な表象化を避け、痕跡の「わかりにくさ」を意図的に作り上げる。作品に
おいて、痕跡は、時には作者や観者の感情の描写であり、時には自分の身体のイメージを演
出する場であり、また時には意味が失われ、見えない忘却の表象として呈示される。再文脈
された痕跡は、その表象が自律しそうで自律しないように見え、ある固定の意味にとらわれ
ず、そのまま漂わせるのである。だが同時に、痕跡の「わかりにくさ」こそが、多様な想起
が異なる時空間のなかで交錯させる契機となる。既に 1980 年代ドイツの「記憶アート」の
なかで、例えばボルタンスキーの作品は、ホロコーストの記憶への接近可能性と不可能性と

の両義的な宙吊りのなかで、「シニフィアンの戯れ」に似たような表現を表していた³。しかし、石内らの作品を見る限り、ボルタンスキーによる「意味の戯れ」とは異なる痕跡の読みが浮かび上がる。インデックス性を第一義的な機能とする痕跡において、シニフィアンとシニフィエは完全に分離することができないことを、作者や観者が痕跡にアプローチする際にいつも自覚しないといけない。痕跡と向き合い、「それは原爆ドームである」、「それは被爆者の服である」など、一見すると見えているものによって想起が促される。しかし作者たちは、これらの痕跡が象徴する何ものかを意図して想起させるわけではなく、個々の痕跡が持つ固有の意味も必要としない。痕跡が本来持つ意味は、その表象からバラバラと剥がれ落ちてしまう。それに接近しようとした人々は、シニフィエの不在に直面しつつ、その断片との自由な関わりの中で彷徨う。藤岡や三田村の撮り歩きが示唆するように、想起する主体は痕跡に関わるアクチュアルな記憶を持っていないため、痕跡を通して何を読み取ろうとしているのか、また、痕跡から何を読み取ることができるのか、自分自身にも分からないのである。痕跡は、文脈を失い、完全な断片として立ち現れる。それを読み解くために、イメージのミメシス的な判読など、自ら新たなシニフィアンとシニフィエの結びつきを作る必要がある。記憶への接近可能性と不可能性を提示する「記憶アート」の表現とは異なり、石内らの作品において、ある記憶への到達可能性は明確に示されず、特定の解釈への還元も拒否されるため、痕跡は意味を持たない。痕跡は、空虚なシニフィアンであり、だが、それゆえに、様々な思考や解釈によって充填されている。

痕跡としてのアートの表現に注目し、1970年代までの痕跡としての戦後美術と、1980年代に出現した「記憶アート」と関連付けて振り返ると、石内らの作品における痕跡は、痕跡のインデックス的記号でもなければ、揺らぎつつあるシニフィアンでもないことが明らかとなる。それは、様々な文脈のなかに埋め込まれる完全な断片であり、記号ではない事物として現れ、その意味が常に宙づりになっている。作品において新たな文脈に置かれた痕跡は、自らのインデックス的記号としての意味を回避し、否定した上で、断片による意味の増殖を見せる。観者は、痕跡のインデックス的性質を通して過去を認識しようとしながらも、痕跡が何を語りかけるのかは、結局知る由もない。痕跡において、過去が自明なものではなくなり、過去を提示する文脈自体も不明瞭である。一方で、こうした「わかりにくい」痕跡の表象は、過去の出来事と想起する主体との関係を捉え直す契機にもなる。というのは、痕跡に対する漠然とした理解だけでは、この出来事を受け止めるまでには何かが足りないと観者はいつも感じざるを得ないからである。痕跡を読み解くためには、想起する主体が、痕跡が指し示す可能な過去に近づき、その出来事や当事者の体験を自分のなかに取り込む必要が

³ 香川檀『想起のかたち－記憶アートの歴史意識』水声社、2012年、241頁。ポストモダン的な「シニフィアンの戯れ」の視点は、シニフィアンが何を意味するのかを知ろうとする欲望を掻き立て、その解釈の枠組みに入ろうとすると同時に、シニフィエによって安定した状態に落ち着くことを拒否するのである（加藤彰彦「アンドレ・ブルトンにおけるシュルレアリスムの浮遊するシニフィアン」『四天王寺大学紀要』70（2022）、109-140頁）。

ある。その時に初めて、想起する主体と過去の間との隔たりが縮まり、何か実在した事象や感情に触れることができる。こうした当事者性は、過去をアクチュアルなものとして次世代へと語り継ぐという課題において、乗り越えなければならない難点の一つである。だが、痕跡は、個人を過去の時空間に引き連れるだけでなく、過去を現在の想起する側に引き寄せる機能を持つ。記憶を呼び起こす装置として、こうした痕跡の表象のあり方は、様々な情動との結びつきを通して、過去の出来事を自分にとってアクチュアルなものとして喚起し続ける可能性を提示する。

2.3 痕跡との主体的な関わり

痕跡が空虚なシニフィアンであるという意味において、私たちは、痕跡と指示対象との物理的な結びつきに基づいて対象を認識することができるものの、実際にはそうではない、という視覚や知覚の欺瞞を自覚する。とりわけ藤岡と三田村の撮影において、痕跡はあたかも目を欺く目的で残されたかのように見える。原爆や戦争の非体験者である世代として、彼らは平和教育を受け、原爆の痕跡を通して原爆のことを認識しながらも、結局はその出来事の体験と記憶をアクチュアルなものとして感じ取れず、原爆の痕跡を通して公的に語られる「ヒロシマ」によって、原爆の理解不可能にとらわれてしまう。痕跡は過去の物理的証拠として、生々しい記憶を語る装置とされる。しかし藤岡や三田村の経験を見る限り、まるで痕跡に裏切られるかのように、痕跡は、過去の不可解や疎外感をもたらす。それにもかかわらず、藤岡や三田村は撮り歩きを重ね、痕跡の意味を判読し続ける。というよりむしろ、この種の欺瞞性こそが、彼らが過去に主体的に関わるきっかけになる。戦争の原風景を記憶の原点とする岡部とは異なり、彼らのまなざしのもとでは、痕跡は意味の豊かな過去の物証というより、時代や社会と自らの関係を繋ぎ直す手段や素材であると思われる。一方で、痕跡を収集し、そこに埋もれる経験と記憶を回復させるという可能性を完全に否定することはできない。むしろ作者たちは、痕跡に潜む過去の必然的な回復性を根拠としながら、情念を持って痕跡を批判的に捉え直す。彼らの活動経験が示唆するように、痕跡を何か特権的で固定化された意味から解放し、痕跡の解釈において自らの主体性を取り戻すことは、痕跡を通して過去のリアリティを感じ取る拠り所となる。こうしたことは、ミュージアムなど公的記憶装置が抱えている継承の根本的な限界である。

一方で、岡部や三田村の写真が示すように、都市空間のなかで、縁石の間の隙間や「昭和の雰囲気を持った建物」など、痕跡を残せないものか、痕跡が残されないまま消えていくものが生み出す忘却も懸念される。本来、痕跡が持つ実在と不在の両義性は、過去に関する断片的な情報の提示に伴う忘却の可能性をもたらす。それに対して、作者たちは、痕跡を残せないものの「痕跡」を残したり、痕跡が残されないものの「アーカイブ」を作ったりすることで、これらの痕跡の不在による徹底的な忘却を示唆する。残される痕跡だけではなく、痕跡そのものの不在にも目を向けることは、アートの創造的な表現であると同時に、痕跡から過去の記憶にアプローチする新たな見方を切り開く。この場合、痕跡は、想像力を喚起する

ものとして、観者の主体的な関わりと様々な意味の書き込みによって、忘却に対抗しつつ、記憶を再構築する媒体になる。痕跡という概念自体は、痕跡を残すのを望まない出来事の喪失を含むことで、過去の忘却を語りかけながら、忘却に対抗しうる想像的な想起を促す契機となる。

3. 今後の課題

現代アートにおける原爆の痕跡の表現が示唆するように、痕跡に対する主体的で、感情移入的な態度こそが、痕跡による想起の回路を開くことを可能にし、過去をめぐる多方向の交流を生み出すフォーラム的な場の構築に繋がる。一方で、フォーラムとしての空間は、記憶を継承する場としてのミュージアムのあり方であると言える。本研究の事例として、広島平和記念資料館は「フォーラムとしてのミュージアム」を目指し、そうした工夫も凝らした。しかし同時に、原爆資料館は今もなお原爆の痕跡を展示空間を構築するための道具として扱い、記憶の一元化に寄与しているということも、本研究を通して浮かび上がってきた。本研究は、これらの問題点を出発点として痕跡による多様な記憶の表象の可能性を検討した。だが、資料館における記憶の一元化へ抵抗できるような手段や、資料館がフォーラムとして機能するための展示手法などについては、まだ明確にされていない。今回の研究で得られた結果を踏まえ、そうした記憶メディアとしての痕跡の表象可能性が、公的記憶の創造と維持においてどのような役割を果たすのかについては、今後の研究において考えていく意義と必要性がある。そこには、原爆の痕跡だけではなく、より多様な対象と領域横断的のアプローチを検討できるようになると考えている。

一方で、痕跡を過去の証拠ではなく、何かの徴候として読み取ることで、客観的史実とされている物語が引き剥がされるおそれがある。石内らの作品が示すように、私たちは原爆の痕跡にまつわる具体的な物語を把握するのではなく、あくまでも批判的思考に伴い、過去をアクチュアルなものとして追体験しながら、記憶の継承のあり方を考え直す。こうしたことを踏まえ、痕跡から史実性を引き出しながら、それをめぐる記憶の闘争を表出できるかどうかという期待と可能性も有している。そうした闘争の場において、異なる立場の人々は互いの記憶の欠如にも直面し、過去に対する新たな理解や洞察も可能である。

また、1980年代の「記憶アート」や、原爆の記憶の継承への多様なアプローチなど、痕跡のアーカイブに基づく記憶の語り方とは対照的に、痕跡を残せないものの記憶をいかに保持し、アクチュアルなものとして語り継ぐのか。岡部が擦り取った隙間の痕跡が示唆するように、そうした忘却への対抗として構築された想起の空間も失われた時、人々はどのようにして忘却に気づき、何を対象にして主体性を発揮し、記憶を呼び覚ますのか。痕跡に対する主体的かつ創造的なアプローチを踏まえ、痕跡を残せない出来事の「痕跡」の保存とアクチュアルな記憶の継承について、今後検討する必要もある。

参考文献

一次資料（図録、インタビュー等）

<石内都>

石内都『キズアト』日本文教出版、2005 年。

石内都『ひろしま』集英社、2008 年。

石内都『From ひろしま』求龍堂、2014 年。

石内都『写真関係』筑摩書房、2016 年。

石内都『石内都 肌理と写真』求龍堂、2017 年。

石内都「母と娘 石内都（時のかたち）」『朝日新聞』夕刊、2002 年 8 月 9 日、10 頁。

tomoko ogawa「身体性によって生み出される展示空間とは？写真家・石内都インタビュー」『Weekday』<<https://fashionpost.jp/portraits/252424>>

加藤順子、中嶋泉「石内都 オーラル・ヒストリー 第2回」『日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ』<https://oralarthistory.org/archives/interviews/ishiuchi_miyako_02/>

国際文化会館企画部「声なき声に寄り添って—アートが紡ぐ、戦争と人間の記憶」『国際文化会館』<<https://www.i-house.or.jp/programs/ihj-world08/>>

小林英治「遺品を撮る写真家・石内都『他人の痛みは誰にもわからない』」『CINRA』<<https://www.cinra.net/interview/201508-ishiuchimiyako>>

柴原聡子「写るのは、記憶と時間をたたえた肌。『石内都 肌理と写真』が横浜美術館で開催中」『GINZA』<<https://ginzamac.com/categories/culture/49921>>

杉原環樹「『やっぱり写真は永遠に近いと思う』。写真家、石内都が語る写真・傷・女であること（前編）」『Tokyo Art Beat』<https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/ishiuchi_miyako_interview>

杉原環樹「『みんな抱えている問題はおんなじなんです』。写真家、石内都が語る写真・傷・女であること（後編）」『Tokyo Art Beat』<https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/ishiuchi_miyako_interview_part2>

道面雅量「2014 平和のかたち～ヒロシマから 写真家・石内都さん」『中国新聞』朝刊、2014 年 8 月 4 日、<<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=34335>>

林絵梨佳「石内都×岡部あおみ」『武蔵野美術大学芸術文化学科』<http://apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/menu/artist/ishiuchi_miyako/interview.html>

森かおる「浅間国際フォトフェスティバルで『連夜の街』カラー写真を発表した石内都にインタビュー」『IMA』<<https://imaonline.jp/articles/interview/20220815ishiuchi-miyako/#page-5>>

森かおる「石内都×上野千鶴子対談 ふたりの女の人生を未来へつなぐ」『IMA』<<https://imaonline.jp/articles/report/20200106miyoko-ishiuchi/#page-1>>

やなぎみわ「ひろしま in OKINAWA—場所の磁力を超える試み—（後半）」『ひろしま』遺

品との距離』『ART iT』 <https://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv/0o7glz3258hsqeilckrz>
若山満大「写真から自由であること 石内都が振り返る、展覧会『石内都 肌理と写真』』『IMA』 <https://imaonline.jp/articles/report/20180226ishiuchi-miyako_1/#page-8>
「石内さんに聞いた その1：ワンピースの記憶」『マガジン』 <
<http://www.magazine9.jp/interv/ishiuchi/index1.php>>
「“傷”を撮り“時間”見る」『定年時代』東京版、2008年12月下旬号、<
http://www.teinenjidai.com/tokyo/h20/12_2/index.html>
「撮っているのは遺品を通していく時間」『SPUR』 <
<https://spur.hpplus.jp/culture/feature/t/160828/2016-08-28-NXR5KWY/>>

<岡部昌生>

岡部昌生「La Peau des murs 壁の皮膚：教育海外派遣報告抄」『札幌大谷短期大学紀要』13（1981）、1-147頁。

岡部昌生「ワークショップ [NOOSA-A NEW DIMENSION]に参加して(記録/報告)」『札幌大谷大学短期大学部紀要』21（1989）、63-146頁。

岡部昌生「都市に刻まれ、埋め込まれた小さな声 N'OUBLIEZ PAS 忘れない」『札幌大谷短期大学紀要』31（2000）、143-145頁。

岡部昌生「パリのM・Oへー小谷博貞の9つの書簡ー1979年」『札幌大谷短期大学紀要』34（2003）、105-158頁。

岡部昌生「なぜ、ここに滑走路がーフロタージュ・コラボレーション・プロジェクト 文化庁平成15年度学校への芸術家派遣事業・根室市立歯舞中学校生徒135人との共同制作」『札幌大谷短期大学紀要』35（2004）、1-70頁。

岡部昌生「作品『問いのかたち』の喪失ー広島とヒロシマの境界線、宇品のプラットホームの解体」『札幌大谷大学短期大学部紀要』36（2005）、183-192頁。

岡部昌生「美術が想起させたもの ベネチア・ビエンナーレを振り返る>下」『北海道新聞』夕刊、2008年2月8日、11頁。

岡部昌生「わたしたちの過去に、未来はあるのかー第52回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館」『札幌大谷大学短期大学部紀要』39（2009）、121-188頁。

岡部昌生「北と南ーふたつの<近代>を掘るフロタージュ・プロジェクト(1)」『札幌大谷短期大学紀要』40（2010）、123-190頁。

岡部昌生「コンクリートに刻まれた足跡痕、根室・旧海軍牧ノ内飛行場滑走路 会津若松石ノ壁 石ノ門」『札幌大谷短期大学紀要』40（2010）、191-194頁。

岡部昌生「終わりのない応答のダイナミズム」『札幌大谷大学短期大学部紀要』43（2013）、143-203頁。

鎌田享「岡部昌生 シンクロニシティ展&シンクロ+シティ 2005 プロジェクト」『artscape』 <https://artscape.jp/artscape/exhibition/curator/kt_0506.html>

Kenta Torimoto「岡部昌生」『SHIFT』 <

https://www.shift.jp.org/ja/archives/2012/06/masao_okabe.html>

ひろしまジン大学「インタビュー 岡部昌生さん」『Hiroshima EXsite』 <

<http://hiroshimaexsite.blog.fc2.com/blog-entry-44.html>>

Naoki Matsuyama「わたしたちの過去に未来はあるのか？」『Tokyo Art Beat』 <

<https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/is-there-a-future-for-our-past>>

港千尋編集『わたしたちの過去に、未来はあるのか』東京大学出版会、2007 年。

宮岡秀行「創る～creation～辻直之を中心に」『critics, dialogue』 <[https://malap-critics-](https://malap-critics-dialogue.tumblr.com/post/119088076209/%E5%89%B5%E3%82%8B-creation-%E8%BE%BB%E7%9B%B4%E4%B9%8B%E3%82%92%E4%B8%AD%E5%BF%83%E3%81%AB)

[dialogue.tumblr.com/post/119088076209/%E5%89%B5%E3%82%8B-](https://malap-critics-dialogue.tumblr.com/post/119088076209/%E5%89%B5%E3%82%8B-creation-%E8%BE%BB%E7%9B%B4%E4%B9%8B%E3%82%92%E4%B8%AD%E5%BF%83%E3%81%AB)

[creation-%E8%BE%BB%E7%9B%B4%E4%B9%8B%E3%82%92%E4%B8%AD%E5%BF%83%E3%81%AB](https://malap-critics-dialogue.tumblr.com/post/119088076209/%E5%89%B5%E3%82%8B-creation-%E8%BE%BB%E7%9B%B4%E4%B9%8B%E3%82%92%E4%B8%AD%E5%BF%83%E3%81%AB)>

<藤岡亜弥>

岸桂子「写真家・藤岡亜弥：ヒロシマの町にぶつかり 新作発表」『毎日新聞』大阪夕刊、2016 年 8 月 31 日、3 頁。

高橋咲子「Topics：3 賞受賞、藤岡亜弥さん『川はゆく』 広島に生命力収め」『毎日新聞』東京夕刊、2018 年 5 月 16 日、4 頁。

高橋咲子「創作の原点：美術家・岡部昌生さん 心震えた北の空の金環日食」『毎日新聞』東京朝刊、2021 年 5 月 2 日、15 頁。

竹内厚「写真家・藤岡亜弥の『アヤ子江古田気分』」『カリグラシマガジン うち まち だんち』 <<https://karigurashi.net/ours/fujioka-1/>>

土田ヒロミ「第 41 回(2016 年度) 伊奈信男賞 藤岡亜弥」『ニコンイメージング』 <<https://www.nikon-image.com/activity/exhibition/salon/awards/ina/winners/41th/>>

藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。

松嶋加奈「原爆の子 75 年前の記憶継ぐ芸術家 ヒロシマ記録へ手探り」『北海道新聞』朝刊、2020 年 8 月 1 日、18 頁。

三沢敦「広島に素顔、生活者の目線で 林忠彦賞・藤岡亜弥さん写真展、周南で開催」『朝日新聞』朝刊、2018 年 5 月 15 日、27 頁。

森田裕美「『ひと・とき』写真家・藤岡亜弥さん 川の流れと広島 重ねる」『中国新聞』朝刊、2016 年 7 月 7 日、<<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=61340>>

山田尚弘「藤岡亜弥さん写真展：多様な広島と川 あすまで中区」『毎日新聞』地方版／広島、2016 年 7 月 23 日、24 頁。

山田尚弘「人・ひろしま：写真賞『伊奈信男賞』に選ばれた 藤岡亜弥さん」『毎日新聞』地方版／広島、2016 年 11 月 8 日、25 頁。

山田夢留「写真展：広島に日常、新たな物語 奈良で藤岡亜弥さん写真展」『毎日新聞』大阪夕刊、2023 年 1 月 14 日、2 頁。

「撮り続けた広島の日常」『日本経済新聞』大阪夕刊、2018年8月3日、29頁。
米倉昭仁「木村伊兵衛写真賞作家・藤岡亜弥が“よそ者”だから撮れる『広島』と『原爆ドーム』」『AERA dot.』<<https://dot.asahi.com/articles/-/14153?page=3>>
油井なおみ「木村伊兵衛賞を受賞 『広島』で見つけた写真家として生きる場所」『月刊事業構想』<<https://www.projectdesign.jp/201908/pioneer/006727.php>>

<三田村陽>

干場達矢「原爆の災禍、若手の視点で一写真や映像、世代の実感リアルに」『日本経済新聞』夕刊、2015年7月27日、16頁。
三田村陽『hiroshima element』ブレーンセンター、2015年。

著書・論文

青木豊『博物館展示の研究』雄山閣、2012年。
青山昌文『芸術史と芸術理論－芸術の深く豊かな意味』放送大学教育振興会、2010年。
赤瀬川原平、藤森照信、南伸坊編集『路上観察学入門』筑摩書房、1993年。
明田弘司『百二十八枚の広島－昭和二十年→三十年代』南々社、2009年。
浅岡隆裕「昭和の風景への/からの視線－メディアの語りのなかの昭和30年代」『マス・コミュニケーション研究』76（2010）、23-41頁。
浅岡隆裕『メディア表象の文化社会学－〈昭和〉イメージの生成と定着の研究』ハーベスト社、2012年。
アライダ・アスマン（Assmann, Aleida）『想起の空間－文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007年。
アライダ・アスマン（Assmann, Aleida）『記憶のなかの歴史 個人的経験から公的演出へ』磯崎康太郎訳、松籟社、2011年。
アライダ・アスマン（Assmann, Aleida）『想起の文化－忘却から対話へ』安川晴基訳、岩波書店、2019年。
蘭信三〔他〕編集『言説・表象の磁場』岩波書店、2022年。
モーリス・アルヴァックス（Halbwachs, Maurice）『集合的記憶』小関藤一郎訳、行路社、1989年。
サラヌ・アレクサンドリアン（Alexandrian, Sarane）『マックス・エルンスト』大岡信訳、河出書房新社、2006年。
東琢磨、川本隆史、仙波希望編集『忘却の記憶 広島』月曜社、2018年。
阿部亮吾「平和記念都市ヒロシマと被爆建造物の論争－原爆ドームの位相に着目して－」『人文地理』58.2（2006）、197-213頁。
栗谷佳司「表象と文化的アイデンティティ」『同志社社会学研究』6（2002）、27-41頁。
安藤裕子「ヒロシマ・ナガサキはどのように表象されてきたか－公的記憶の変遷を辿る－」早稲田大学大学院アジア太平洋研究科国際関係学博士論文、2008年。

- 飯沢耕太郎『東京写真』INAX 出版、1997 年。
- 飯沢耕太郎『写真的思考』河出書房新社、2009 年。
- 飯沢耕太郎『「女の子写真」の時代』NTT 出版株式会社、2010 年。
- 飯田収治「ナチ史研究と『ホロコースト記憶のヨーロッパ化』」『関学西洋史論集』36 (2013)、31-51 頁。
- 石井光太『原爆 広島を復興させた人びと』集英社、2018 年。
- 石黒健治『HIROSHIMA 1965』Akio Nagasawa Publishing、2018 年。
- 石田三千雄「フッサー現象学における感情移入の問題」『徳島大学総合科学部人間社会文化研究』8 (2001)、25-41 頁。
- 石谷治寛「トラウマの美学と芸術実践のマトリクス」『あいだ／生成』6 (2016)、28-40 頁。
- 石丸紀興「戦災復興計画における計画思想とその都市形成に及ぼした影響に関する研究－広島市を例として：その1 都市の性格と人口に関して」『日本建築学会論文報告集』312 (1982)、115-122 頁。
- 石丸紀興「景観研究と景観政策－都市計画・まちづくりにおいて」『地理科学』51.3 (1996)、184-189 頁。
- 石丸紀興「広島の戦災復興計画時における復興顧問 S.A.ジャビーの計画思想とその果たした役割に関する研究」『都市計画論文集』46 (2011)、295-300 頁。
- 石丸紀興「広島は平和都市・平和記念都市として復興・展開してきたか」『日本都市社会学年報』32 (2014)、25-44 頁。
- 泉拓良、上原真人『考古学－その現状と方法－』放送大学教育振興会、2009 年。
- 磯崎新『空間へ－根源へと遡行する思考』鹿島出版会、1997 年。
- 市井康延「三田村陽『hiroshima element』」『日本カメラ』8 (2015)、84 頁。
- 市川浩『精神としての身体』講談社、1992 年。
- 稲村哲也、近藤智嗣『博物館情報・メディア論』放送大学教育振興会、2018 年。
- 井上章一『戦時下日本の建築家 アート・キッチュ・ジャパネスク』朝日新聞社、1995 年。
- 井上間従文 [他]「四人の写真家との対話：光の波紋が残すもの」『人文・自然研究』15 (2021)、155-179 頁。
- 打林俊『写真の物語－イメージ・メイキングの400年史』森話社、2019 年。
- 越前俊也「長岡省吾による被爆資料の収集・公開・展示：広島平和記念資料館開館前後の状況について」『人文学』200 (2017)、1-67 頁。
- 額原澄子『原爆ドーム 物産陳列館から広島平和記念碑へ』吉川弘文館、2016 年。
- マックス・エルンスト (Ernst, Max)『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、1975 年。
- 大平剛「土門拳の写真論」『帯広大谷短期大学紀要』50 (2013)、1-10 頁。
- 岡本芳枝「ヒロシマをあらわすこと」『原爆文学研究』12 (2013)、215-219 頁。
- 緒川直人、後藤真編集『写真経験の社会史－写真資料研究の出発』岩田書院、2012 年。

小川伸彦「モノと記憶の保存」荻野昌弘編集『文化遺産の社会学—ルーヴル美術館から原爆ドームまで』新曜社、2002年、34-70頁。

奥田博子『原爆の記憶 ヒロシマ／ナガサキの思想』慶應義塾大学出版会、2010年。

岡村幸宣『非核芸術案内—核はどう描かれてきたか』岩波書店、2013年。

岡村幸宣『《原爆の図》全国巡回—占領下、100万人が観た！』新宿書房、2015年。

尾崎信一郎編集『痕跡—戦後美術における身体と思考』京都国立近代美術館、2004年。

尾野正晴「『トリックス・アンド・ヴィジョン 盗まれた眼』展について」『静岡文化芸術大学研究紀要』2（2002）、69-78頁。

香川檀『想起のかたち—記憶アートの歴史意識』水声社、2012年。

加藤彰彦「アンドレ・ブルトンにおけるシュルレアリスムの浮遊するシニフィアン」『四天王寺大学紀要』70（2022）、109-140頁。

柿木伸之『燃エガラからの思考—記憶の交差点としての広島へ』インパクト出版会、2022年。

郭軼佳「モノクロ写真の構造についての考察—形式から内部へ」『千葉大学大学院人文公共学府研究プロジェクト報告書』330（2018）、43-58頁。

笠原一人、寺田匡宏編集『記憶表現論』昭和堂、2009年。

柏木博『視覚の生命力—イメージの復権』岩波書店、2017年。

片桐新自編集『歴史的環境の社会学』新曜社、2000年。

勝部知恵「原爆の絵と被爆の記憶」『日仏社会学会年報』15（2005）、17-29頁。

加藤陽子『それでも、日本人は「戦争」を選んだ』新潮社、2016年。

神谷英二「遊歩者・記憶・集団の夢—ベンヤミン『パサージュ論』による記憶論構築のために—」『福岡県立大学人間社会学部紀要』17.2（2009）、67-79頁。

川口幸也編集『展示の政治学』水声社、2009年。

菊池哲彦「写真のなかの都市—19世紀写真における視覚の編成と都市のモダニティー—」『ソシオロギス』22（1998）、241-256頁。

北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編集『美術の日本近現代史—制度 言説 造型』東京美術、2014年。

草野優介「原爆・集合的記憶・写真—深堀好敏さんのライフヒストリーから—」『架橋』12（2011）、1-50頁。

隈研吾『新・建築入門—思想と歴史』筑摩書房、1994年。

倉林靖『震災とアート—あのとき、芸術に何ができただのか』ブックエンド、2013年。

キャロル・グラック（Gluck, Carol）『戦争の記憶 コロンビア大学特別講義—学生との対話—』講談社、2019年。

栗原隆編集『形と空間のなかの私』東北大学出版会、2008年。

ボリス・グロイス（Groys, Boris）『アート・パワー』石田圭子、齋木克裕、三本松倫代、角尾宣信訳、現代企画室、2017年。

小郷直言「痕跡から見える社会情報学」『社会情報学』1.2（2012）、1-9頁。

- 小崎哲哉『現代アートとは何か』河出書房新社、2018 年。
- シャーロット・コットン (Cotton, Charlotte)『現代写真論ーコンテンポラリーアートとしての写真のゆくえ』大橋悦子、大木美智子訳、晶文社、2010 年。
- 小林美香『写真を<読む>視点』青弓社、2005 年。
- 小林康夫『身体と空間』筑摩書房、1995 年。
- ポール・コナトン (Connerton, Paul)『社会はいかに記憶するかー個人と社会の関係』芦刈美紀子訳、新曜社、2011 年。
- 小松研治、小郷直言、林良平「痕跡学叙説ー痕跡を読み、痕跡に語らせるー」『富山大学芸術文化学部紀要』7 (2013)、70-85 頁。
- 小森陽一 [他] 編集『近代日本の文化史 8: 感情・記憶・戦争 1935ー1955 年 2』岩波書店、2002 年。
- 笹岡啓子『PARK CITY』インスクリプト、2009 年。
- 佐藤啓介「物質と時間ー痕跡としての物質性」『美術フォーラム 21』20 (2009)、122-126 頁。
- 佐藤真澄『ヒロシマをのこすー平和記念資料館をつくった人・長岡省吾』汐文社、2018 年。
- 佐野真一『宮本常一の写真に読む失われた昭和』平凡社、2013 年。
- 篠田英朗「平和構築としての広島戦後復興」『IPSHU 研究報告シリーズ』40 (2008)、2-24 頁。
- 志賀賢治『広島平和記念資料館は問いかける』岩波書店、2020 年。
- 繁沢敦子「ジョン・ハーシーの『ヒロシマ』再考: 66 年目の視点で読み解く」『広島国際研究』18 (2012)、19-37 頁。
- 柴田優呼『“ヒロシマ・ナガサキ”被爆神話を解体するー隠蔽されてきた日米共犯関係の原点』作品社、2015 年。
- 嶋根克己「失われる記憶と編集される記憶ーユダヤ人虐殺にかかわる展示から」『日仏社会学会年報』26 (2015)、31-46 頁。
- 清水恭平「実在性の喚起と不在ー絵画におけるリアリティー」金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科博士論文、2016 年。
- ジェーン・ジェイコブズ (Jacobs, Jane)『アメリカ大都市の死と生』山形浩生訳、鹿島出版会、2010 年。
- ペル・ジムフェレール (Gimferrer, Pere)『マックス・エルンスト: アイデンティティーの解体』椋田直子訳、美術出版社、1990 年。
- ゲオルク・ジンメル (Simmel, Georg)『ジンメル著作集 7』『文化の哲学』円子修平、大久保健治訳、白水社、1976 年。
- 菅原教夫『日本の現代美術ー24 作家の「持続する現在」』丸善ブックス、1995 年。
- 鈴木勝雄「不在の類型学: 日本における概念的な芸術の系譜(1)」『東京国立近代美術館研究紀要』18 (2014)、64-81 頁。

- 鈴木公雄『考古学はどんな学問か』東京大学出版会、2005年。
- 鈴城雅文『原爆=写真論－「網膜の戦争」をめぐる』、窓社、2005年。
- 青弓社編集部編集『写真空間〈2〉特集 写真の最前線』青弓社、2008年。
- 千代章一郎「平和景観試論：広島都市空間の記憶とその継承に関する一考察」『IPSHU 研究報告シリーズ』42（2009）、451-471頁。
- 外山紀久子「『絵画の終焉』論以後の身体」『美学』51.2（2000）、1-12頁。
- スーザン・ソントグ（Sontag, Susan）『写真論』近藤耕人訳、晶文社、2018年。
- 関嘉寛「博物館という空間－記憶の伝承に関する一考察－」『大阪大学大学院人間科学研究科紀要』30（2004）、175-192頁。
- 関沢まゆみ編集『戦争記憶論－忘却、変容そして継承』昭和堂、2010年。
- 田川玄「アメリカの二つの顔－暴力と恥辱の景観」『10+1』33（2003）、2-11頁。
- 田川玄「広島市街地における原爆記念物の時間と空間」『広島平和研究』3（2017）、37-53頁。
- 田中純「〈光の皮膚〉の肌理－都市写真という寓意」『10+1 NO.6』INAX出版、1996年、16-27頁。
- 田中直「『過去の克服』と集団的記憶：戦後西ドイツにおける社会変容と記憶の転換」『立命館国際研究』24.2（2011）、525-546頁。
- 多木浩二「真壁智治 都市のフロッタージュ」『美術手帖』408（1976）、216-229頁。
- 多木浩二『比喩としての世界：意味のかたち』青土社、1988年。
- 多木浩二『写真論集成』岩波書店、2003年。
- 滝沢明子「ロラン・バルト『明るい部屋』考察：写真の時間と「狂気」」『仏語仏文学研究』26（2002）、177-193頁。
- 竹沢尚一郎『ミュージアムと負の記憶戦争－公害・疾病・災害：人類の負の記憶をどう展示するか』東信堂、2015年。
- 谷川渥『形象と時間 美的時間論序説』講談社、1998年。
- 谷川渥『鏡と皮膚－芸術のミュトロギア』筑摩書房、2001年。
- 谷川渥『芸術をめぐる言葉Ⅱ』美術出版社、2006年。
- 谷川真美「現代美術におけるモノクローム写真の意味」『映像学』61（1998）、5-16頁。
- 谷島貫太、松本健太郎編集『記録と記憶のメディア論』ナカニシヤ出版、2017年。
- 丹下健三「平和都市建設の中心課題」『新都市（広島平和都市建設特集）』4.8（1950）14-17頁。
- 丹下健三『丹下健三－一本の鉛筆から』日本図書センター、1997年。
- 近森高明『ベンヤミンの迷宮都市－都市のモダニティと陶醉経験』世界思想社、2007年。
- ラン・ツヴァイゲンバーク（Zwigenberg, Ran）『ヒロシマ－グローバルな記憶文化の形成』若尾祐司、西井麻里奈、高橋優子、竹本真希子訳、名古屋大学出版会、2020年。
- 塚田修一「原爆をめぐるアート実践と経験の可能性：石内都『ひろしま』の考察」『慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要：社会学・心理学・教育学：人間と社会の探究』82

- (2016)、45-55 頁。
- 東松照明『<11 時 02 分> NAGASAKI』写研、1968 年。
- 東松照明、今福龍太「長崎の美術－写真/長崎」展開催記念 対話：長崎の『時』 東松照明×今福龍太』『長崎県美術館 研究紀要 No.2』2 (2009)、5-29 頁。
- 徳田剛「よそ者概念の問題機制－『専門家のまなざし』と『移民のまなざし』の比較から－」『ソシオロジ』49.3 (2005)、3-18 頁。
- 徳山喜雄『原爆と写真』御茶の水書房、2005 年。
- ツヴェタン・トドロフ (Todorov, Tzvetan)『個の礼讃：ルネサンス期フランドルの肖像画』岡田温司、大塚直子訳、白水社、2002 年。
- ハサン・トパチョール (Topacoglu, Hasan)「戦後日本の記憶研究と歴史学者の記憶意識－明治百年祭 (1968) を例に」『京都大学大学院教育学研究科紀要』63 (2017)、367-378 頁。
- 富山一郎編集『歴史の描き方③ 記憶が語りはじめる』東京大学出版会、2006 年。
- 富山由紀子「コンボラ写真と〈形式〉－なぜ『似ている』のか」『シンポジウム「日本写真の 1968」全記録』、2013 年、23-29 頁。
- 富山由紀子「コンボラ写真：日本写真史における『日常』、1970 年前後を中心に」東京大学大学院総合文化研究科博士論文、2019 年。
- 土門拳『生きているヒロシマ』築地書館、1978 年。
- 豊川斎赫『丹下健三 戦後日本の構想者』岩波書店、2016 年。
- 直野章子「ヒロシマの記憶風景 国民の創作と不気味な時空間」『社会学評論』60.4 (2010)、500-516 頁。
- 中井正一『美学入門』中央公論新社、2010 年。
- 中路武士「映画の痕跡学－初期映画、表象技術、記憶保存－」『演劇研究センター紀要 VIII 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム<演劇の総合的研究と演劇学の確立>』8 (2007)、261-269 頁。
- 中村史子「写真作品における原爆の表象について：新井卓「EXPOSED IN A HUNDRED SUNS/百の太陽に灼かれて」シリーズを中心に」『研究紀要＝Bulletin of Aichi Prefectural Museum of Art』25 (2019)、45-52 頁。
- 長谷正人『映像文化の社会学』有斐閣、2016 年。
- 成田龍一『「戦争経験」の戦後史』岩波書店、2010 年。
- 成田龍一『「戦後」はいかに語られるか』河出書房新社、2016 年。
- 西川祐子『歴史の描き方② 戦後という地政学』東京大学出版会、2006 年。
- 庭田杏珠、渡邊英徳『AI とカラー化した写真でよみがえる－戦前・戦争』光文社、2020 年。
- 沼田有史「ノスタルジア (Nostalgia) －「生の記憶」と「時間の不可逆性」を基軸として」『藝術研究』29 (2016)、31-43 頁。
- ピエール・ノラ (Nora, Pierre) 編集『フランス国民意識の文化＝社会史』、谷川稔監訳、岩

- 波書店、2002-2003 年。
- 萩原弘子「ヒロシマからひろしまへ：石内都の写真シリーズ『ひろしま／hiroshima』に促される視線」『人文学論集』40（2022）、1-20 頁。
- 橋本明子『日本の長い戦後－敗戦の記憶・トラウマはどう語り継がれているか』みすず書房、2017 年。
- 浜日出夫「集中するヒロシマ・分散するヒロシマ：ヒロシマの継承の可能性」『日仏社会学年報』15（2005）、31-43 頁。
- 浜日出夫「ヒロシマを擦りとる」山岸健責任編集『逍遙する記憶－旅と里程標－』三和書籍、2007 年、183-199 頁。
- 唄邦弘「イメージの起源への探求：初期先史学におけるイメージの発見とその『真正性』」『美学』62.1（2011）、109-120 頁。
- ロラン・バルト（Barthes, Roland）『明るい部屋－写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1997 年。
- 林田新「広島なう（三田村陽個展『hiroshima element』／The Third Gallery Aya）」『京都芸術センター通信』184（2015）、3 頁。
- チャールズ・サンダース・パース（Peirce, Charles Sanders）『パース著作集 2 記号学』内田種臣編訳、勁草書房、1986 年。
- チャールズ・サンダース・パース（Peirce, Charles Sanders）『記号理論の基礎』内田種臣、小林昭世訳、勁草書房、1988 年。
- 廣田緑、中尾世治「作品(アート)⇄研究(人類学)」－トラランスフェリムスの実践,あるいは《トライアル 0004》」『国際ファッション専門職大学紀要 FAB』1（2021）、148-174 頁。
- デイビッド・ファリアー（Farrier, David）『未来から見た私たちの痕跡』東郷えりか訳、東洋経済新報社、2021 年。
- ファンデルドゥース・瑠璃「仮想・拡張現実空間のピースツーリズムと当事者性」山田義裕、岡本亮輔編集『いま私たちをつなぐもの－拡張現実時代の観光とメディア』弘文堂、2021 年、236-259 頁。
- ファンデルドゥース・ルリ「更新する記憶と平和観：被爆者調査から」『ぶらくしす』23（2022）、79-95 頁。
- 福田雄「戦争と暴力をめぐる記憶：そのリアリティはいかに構成されるか」『関西学院大学先端社会研究所紀要』8（2012）、108-110 頁。
- 福間良明『戦後日本 記憶の力学「継承という断絶」と無難さの政治学』作品社、2020 年。
- 福間良明『焦土の記憶 沖縄・広島・長崎に映る戦後』新曜社、2011 年。
- 福間良明、山口誠、吉村和真編著『複数のヒロシマ 記憶の戦後史とメディアの力学』青弓社、2012 年。
- 伏木啓「集合的記憶とメディア」『名古屋学芸大学メディア造形学部研究紀要』2

- (2009)、43-52 頁。
- 淵ノ上英樹「平和モニュメントと復興」『IPSHU 研究報告シリーズ』40 (2008)、25-63 頁。
- ケネス・E・フット (Foote, Kenneth E)『記念碑の語るアメリカー暴力と追悼の風景』和田光弘訳、名古屋大学出版会、2002 年。
- ジークムント・フロイト (Freud, Sigmund)『フロイト全集 18』本間直樹 [他] 訳、岩波書店、2007 年。
- ハンス・ベルティンク (Belting, Hans)『イメージ人類学』仲間裕子訳、平凡社、2014 年。
- ヴァルター・ベンヤミン (Benjamin, Walter)『書簡 I 1910-1928』野村修編集解説、晶文社、1982 年。
- ヴァルター・ベンヤミン (Benjamin, Walter)『図説 写真小史』久保哲司編訳、筑摩書房、1998 年。
- ヴァルター・ベンヤミン (Benjamin, Walter)『複製技術時代の芸術』佐々木基一編集、高木久雄、高原宏平訳、晶文社、1999 年。
- ヴァルター・ベンヤミン (Benjamin, Walter)『パッサージュ論 (一)』今村仁司 [他] 訳、岩波書店、2020 年。
- ヴァルター・ベンヤミン (Benjamin, Walter)『パッサージュ論 (三)』今村仁司 [他] 訳、岩波書店、2021 年。
- ゴットフリート・ベーム (Böhm, Gottfried)『図像の哲学：いかにイメージは意味をつくるか』塩川千夏、村井則夫訳、法政大学出版局、2017 年。
- 本庄知「写真について」『日本画像学会誌』39.2 (2000)、66-74 頁。
- 前川修『痕跡の光学：ヴァルター・ベンヤミンの「視覚的無意識」について』晃洋書房、2004 年。
- 前川修『イメージを逆撫でする－写真論講義 理論編』東京大学出版会、2019 年。
- マーシャル・マクルーハン (McLuhan, Marshall)『メディア論－人間の拡張の諸相』栗原裕、河本仲聖訳、みすず書房、1987 年。
- 町村敬志、西澤晃彦『都市の社会学－社会がかたちをあらわすとき』有斐閣、2000 年。
- 松尾雅嗣、谷整二「広島原爆投下時の避難：川と橋を越えて」『広島平和科学』30 (2008)、1-25 頁。
- 松宮秀治『ミュージアムの思想』白水社、2003 年。
- キャスリーン・マックリー (McLean, Kathleen)『博物館をみせる：人々のための展示プランニング』井島真知、芦谷美奈子訳、玉川大学出版部、2003 年。
- 丸尾いと「写真家と負の昭和」－土門拳・山端庸介・東松照明・江成常夫・土田ヒロミの仕事－『九州産業大学芸術学会研究報告』38 (2007)、307-323 頁。
- 三島憲一『ベンヤミン：破壊・収集・記憶』岩波書店、2019 年。
- 水野千依『キリストの顔：イメージ人類学序説』筑摩書房、2014 年。

水本和実 [他]『ひろしま復興・平和構築研究事業報告書：広島を経験を生かすために－
 廃墟からの再生』国際平和拠点ひろしま構想推進連携事業実行委員会、2014 年。

港千尋『記憶 創造と想起の力』講談社、1996 年。

港千尋『映像論－〈光の世紀〉から〈記憶の世紀〉へ』NHK 出版、1998 年。

港千尋「痕跡論」栗原彬、小森陽一、佐藤学、吉見俊哉編集『越境する知 | 2 語り：つむ
 ぎだす』東京大学出版会、2000 年、133-159 頁。

港千尋『自然 まだ見ぬ記憶へ』エヌティティ出版、2000 年。

港千尋『芸術回帰論：イメージは世界をつなぐ』平凡社、2012 年。

港千尋『写真論－距離・他者・歴史』中央公論新社、2022 年。

宮本常一『私の日本地図 4 瀬戸内海 I 広島湾付近』同友館、1968 年。

宮本隆司、八角聡仁編集『現代写真のリアリティ』角川書店、2003 年。

向井良人「記憶をめぐる行為と制度」『保健科学研究誌』9 (2012)、49-62 頁。

ヤン・ムカジョフスキー (Mukařovský, Jan)『チェコ構造美学論集：美的機能の芸術社会
 学』、平井正、千野栄一訳、せりか書房、1975 年。

モーリス・メルロ＝ポンティ (Merleau-Ponty, Maurice)『メルロ＝ポンティ「眼と精神」を
 読む』富松保文訳・注、武蔵野美術大学出版局、2015 年。

ジル・モラ (Mora, Gilles)『写真のキーワード－技術・表現・歴史－』青山勝、佐藤守
 弘、小林美香、前川修訳、昭和堂、2001 年。

森まゆみ『「昭和レトロ」と「大正ロマン」』『学術の動向』27.3 (2022)、8-10 頁。

森下一徹、深沢一夫『遺品は語る』汐文社、1982 年。

安川晴基『「記憶」と「歴史」－集合的記憶論における一つのトポス』『藝文研究』94
 (2008)、282-299 頁。

安原有紗「原爆ドームへのまなざしと視る主体の属性との関係」『日本国際観光学会論文
 集』28 (2021)、51-57 頁。

山口誠「メディアとしての戦跡：忘れられた軍都・大刀洗と『特攻巡礼』」遠藤英樹、松
 本健太郎編著『空間とメディア－場所の記憶・移動・リアリティ』ナカニシヤ出版、
 2015 年、193-212 頁。

山本浩貴『現代美術史－欧米、日本、トランスナショナル』中央公論新社、2019 年。

楊小平「広島平和記念資料館における原爆体験の継承の在り方とその変容」広島大学大学
 院国際協力研究科博士論文、2013 年。

米山リサ『広島 原爆のポリティックス』小沢弘明、小澤祥子、小田島勝浩訳、岩波書
 店、2005 年。

吉田憲司『博物館概論』放送大学教育振興会、2011 年。

吉原美恵子「現代美術の可能性：手をめぐって」『徳島大学大学開放実践センター紀要』
 24 (2015)、57-61 頁。

吉見俊哉『東京裏返し－社会学的街歩きガイド』集英社、2020 年。

四方田犬彦『蒐集行為としての芸術』現代思潮新社、2010 年。

スザンヌ・ランガー (Langer, Susanne) 『芸術とは何か』 池上保太、矢野萬里訳、岩波書店、1967 年。

ジャック・ランシエール (Rancière, Jacques) 『解放された観客』 梶田裕訳、法政大学出版局、2013 年。

李明、石丸紀興、岡河貢「歴史的建物の建築寿命とその存続形態に関する考察：広島における被爆建物の実態とその動向に着目して」『日本建築学会計画系論文集』 69.584 (2004)、107-133 頁。

渡邊晃一「〈版〉の概念とその可能性について－現代・美術における『身体』との関わりからの一考察－」『大学美術教育学会誌』 33 (2001)、431-438 頁。

渡辺裕『まちあるき文化考－交叉する〈都市〉と〈物語〉』 春秋社、2019 年。

渡邊英徳、庭田杏珠「『記憶の解凍』：カラー化写真をもとにした“フロー”の生成と記憶の継承」『デジタルアーカイブ学会誌』 3.3 (2019)、317-323 頁。

和田京子『古⇄今 比べてわかるニッポン美術入門』 平凡社、2010 年。

Chim ↑ Pom、阿部謙一編集『なぜ広島を空をピカッとさせてはいけないのか』 河出書房新社、2009 年。

Gibson, Margaret. *Objects of the Dead: Mourning and Memory in Everyday Life*. Melbourne University Press, 2008.

Sachant, P. J., Blood, P., LeMieux, J., & Tekippe, R. *Introduction to Art: Design, Context, and Meaning*. University of North Georgia, 2016.

新聞記事

上田潤「暮らしの中の『証人』 被爆建物を訪ねる」『朝日新聞』 朝刊、2022 年 1 月 9 日、22 頁。

岡田将平、福富旅史編集委員、副島英樹、戸田和敬「77 年前、人の命も街も消えたあの日のこと アートに託された思い」『朝日新聞』、2022 年 8 月 19 日、<
https://www.asahi.com/articles/ASQ8K4T0MQ8JPITB00M.html?ref=amp_login>

黒田陸離、柳川迅「補助受け保存に道筋 旧陸軍被服支廠、重文指定へ 県、耐震化経て活用策探る」『毎日新聞』 地方版／広島朝刊、2023 年 11 月 25 日、23 頁。

桑島美帆「『ヒロシマの空白 証しを残す』きのこ雲撮影カメラを寄贈 中国新聞社へ元社員山田精三さん 爆発 2 分後捉える」『中国新聞』 2022 年 4 月 10 日、<
<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=118398>>

小林佳恵「『広島原爆ドーム』でイルミネーションはありなのか？」『産経新聞』、2017 年 1 月 12 日、<
<https://www.sankei.com/article/20170112-SNLE4SLQBFN4DLXZS34SDAPICU/>>

澤本梓「平和メッセージ 新しい顔」『読売新聞』 大阪朝刊、2013 年 5 月 12 日、29 頁。

鈴木智郎「診断士が語る 戦争を経験した橋⑫ 避難のための橋、復興への橋」『中建日

報』2019年7月31日。

中里顕「猿猴橋：往時の姿再び、復元へ 来秋完成目指す」『毎日新聞』地方版／広島、2012年7月31日、27頁。

西本雅実「ヒロシマの記録 消えた『原爆十景』追う」『朝日新聞』朝刊、2007年4月30日、<https://www.hiroshimapecacemedia.jp/?gallery=20110706131015977_ja>

西本雅実「『この人』ヒロシマを再び撮影する写真家 江成常夫さん 遺品との対峙 病魔抱え」『中国新聞』朝刊、2016年3月6日、<<https://www.hiroshimapecacemedia.jp/?p=56910>>

西本雅実「原爆資料館 その歩み<中>語られざる展示」『中国新聞』朝刊、2019年4月21日、<<https://www.hiroshimapecacemedia.jp/?p=90434>>

増永俊一「修学旅行のニュータイプ 広島に学ぶ平和の価値」『読売新聞』朝刊、1979年10月30日、15頁。

森田裕美「[歩く 聞く 考える] 旧陸軍被服支廠の活用 『場』の記憶と向き合うために フリーキュレーター伊藤由紀子さん」『中国新聞』朝刊、2020年4月8日、<<https://www.hiroshimapecacemedia.jp/?p=97038>>

山田尚弘、竹下理子「広島・原爆資料館：再現人形、25日に幕 『被爆伝えた』惜しむ声 賛否の中、展示模索」『毎日新聞』大阪朝刊、2017年4月21日、25頁。

湯川豊「今週の本棚：『宮本常一が撮った昭和の情景 上・下』＝宮本常一・著」『毎日新聞』東京朝刊、2009年8月2日、10頁。

「被爆ろう人形 是か非か 原爆資料館に展示計画」『朝日新聞』東京朝刊、1972年7月16日、3頁。

「遺品が語るヒロシマ 土田ヒロミ氏の“シリーズ”第3弾」『読売新聞』夕刊、1982年8月5日、7頁。

「広島原爆資料館が全面改装、8月から公開 ビデオ駆使して平和の祈り伝える」『読売新聞』大阪夕刊、1991年7月26日、16頁。

「広島平和記念資料館、半世紀 惨状伝える 920点」『読売新聞』大阪朝刊、2005年7月1日、34頁。

「『悲惨さ 人の視点で』平和資料館長 展示改修で方針」『読売新聞』大阪朝刊、2015年2月8日、29頁。

インターネット資料

飯沢耕太郎「三田村陽『hiroshima element』」『artscape』<https://artscape.jp/report/review/10127490_1735.html>

飯沢耕太郎「飯沢耕太郎さんと観る『石内都 肌理（きめ）と写真』展」『artscape』<https://artscape.jp/report/topics/10143849_4278.html>

飯沢耕太郎「石黒健治『HIROSHIMA 1965』」『artscape』<

https://artscape.jp/report/review/10149667_1735.html>
 小田原のどか「2つの原爆資料館、その『展示』が伝えるもの。小田原のどか評『広島平和記念資料館』『美術手帖』」<<https://bijutsutecho.com/magazine/insight/20226>>
 小林健、寺沢将幸「女子高生が夢中のトリック写真 iPhoneで挑戦」『日本経済新聞』<
https://www.nikkei.com/article/DGXNASFK10013_Q3A710C1000000/>
 國枝孝弘「石内都『写真関係』(2016)」『國枝孝弘研究室』<
<https://kunieda.sfc.keio.ac.jp/2016/07/2016-1.html>>
 酒井千穂「石内都 展『ひろしま six』」『artscape』<
https://artscape.jp/report/review/1227607_1735.html>
 高嶋慈「とどまりある 写真の痕跡性をめぐる対話」『artscape』<
https://artscape.jp/report/review/10128028_1735.html>
 高嶋慈「笹岡啓子『PARK CITY』」『artscape』<
https://artscape.jp/report/review/10137051_1735.html>
 高嶋慈「三田村陽『hiroshima elements』」『artscape』<
https://artscape.jp/report/review/10148073_1735.html>
 橋本治「『それでも、日本人は「戦争」を選んだ』解説」『HONZ』<
<https://honz.jp/articles/-/42983>>
 村田真「石内都 肌理と写真」『artscape』<
https://artscape.jp/report/review/10143071_1735.html>
 『葛飾区公式サイト』<
<https://www.city.katsushika.lg.jp/information/1000082/1005921/1005970.html>>
 『原爆・平和－広島市公式ホームページ』<
<https://www.city.hiroshima.lg.jp/site/atomicbomb-peace/>>
 『国際平和拠点ひろしま』<<https://hiroshimaforpeace.com/>>
 『地理情報システム学会中国支部』<https://www.gisa-japan.org/regional_office/chugoku/seminar/index.html>
 「日本の女子高校生発『マカンコウサッポウ』『吹っ飛ばされ写真』が世界的大流行」『J-CAST ニュース』<<https://www.j-cast.com/2013/04/09172660.html?p=all>>
 『ひろしま公式観光サイト「Dive! Hiroshima」』<<https://dive-hiroshima.com/>>
 『広島市経済観光局観光政策部ホームページ』<<https://peace-tourism.com/top.html>>
 『広島・長崎の記憶 被爆者からのメッセージ』<<https://www.asahi.com/hibakusha/>>
 『HIROSHIMA PEACE TOURISM』<<https://peace-tourism.com/lp02/>>
 「Akira Mitamura／三田村陽“hiroshima element”」『photographers' gallery』<<https://pg-web.net/exhibition/the-third-gallery-aya-presents-hiroshima-element/>>

パンフレット

国立アウシュビッツ・ビルケナウ博物館公式パンフレット『アウシュビッツ・ビルケナウ
その歴史と今』、2017 年。

林忠彦賞事務局「第 27 回林忠彦賞 川はゆく」林忠彦賞事務局、2018 年。

広島平和記念資料館学芸課『被爆 75 年企画展 広島平和記念資料館のあゆみ 第一部 礎
を築くー初代館長 長岡省吾の足跡』、2020 年。

広島平和記念資料館学芸課『被爆 75 年企画展 広島平和記念資料館のあゆみ 第二部 8 月
6 日へのまなざしー資料を守り伝え続ける』、2021 年。

図版一覧

1. 平和記念公園平面図。「平和記念公園について」『原爆・平和－広島市公式ホームページ』 <<https://www.city.hiroshima.lg.jp/site/hiroshima-park/7480.html>>
2. 広島平和記念資料館開館間もない時期の館内（収集／長岡省吾）。『広島平和記念資料館ホームページ』 <
https://hpmmuseum.jp/modules/info/index.php?action=PageView&page_id=21>
3. 一度目の大規模リニューアル以降、広島平和記念資料館で展示された被爆者蠟人形。
『被爆 75 年企画展 広島平和記念資料館のあゆみ 第二部 8 月 6 日へのまなざし－資料を守り伝え続ける』広島平和記念資料館学芸課、2021 年、3 頁。
4. 広島平和記念資料館「被爆の実相」ゾーンに向かう通路で展示される、写真家・松重美人が撮影した原爆投下後の街の写真。筆者撮。
5. 広島平和記念資料館の展示コーナー「8 月 6 日の惨状」の展示風景。筆者撮。
6. 「被爆者」コーナーで展示される被爆者の服と遺影。筆者撮。
7. 猿猴橋復元工事完成式典での除幕時の様子。市は、再開発事業や河岸緑地整備などと併せ、新たな都市の魅力発信を目指す。「広島駅周辺で猿猴橋復元完成記念祭り『えんこうさん』1 万人が来場」『広島経済新聞』、2016 年 3 月 29 日、<
<https://hiroshima.keizai.biz/headline/2310/>>
8. 原爆ドーム上空に飛行機雲で「ピカッ」と描いた作品「ヒロシマの空をピカッとさせる」。
『Chim ↑ Pom from Smappa! Group』 <<http://chimpom.jp/project/hiroshima.html>>
9. 山田精三が原爆投下直後に撮った原子雲。西本雅実「ヒロシマの記録 原爆被災写真」
『中国新聞』朝刊、2005 年 8 月 2 日、<<https://www.chugoku-np.co.jp/articles/gallery/253010>>
>
10. 石内都『From ひろしま』求龍堂、2014 年、53 頁。
11. 「Mother's#38」。石内都『Mother's』蒼穹舎、2002 年、38 頁。
12. 東松照明が撮影した「上野町から掘り出された腕時計 長崎国際文化会館・平野町」（1961 年 長崎県美術館蔵）。東松照明『<11 時 02 分>NAGASAKI』新潮社、1995 年。
13. 「ひろしま#59」。石内都『ひろしま』集英社、2008 年、59 頁。
14. 「ひろしま#38」。石内都『ひろしま』集英社、2008 年、38 頁。
15. 「ひろしま#43」。石内都『ひろしま』集英社、2008 年、43 頁。
16. 「ひろしま#65」。石内都『ひろしま』集英社、2008 年、65 頁。
17. 広島陸軍糧秣支廠倉庫のレンガ壁面モニュメント。筆者撮。
18. 宇品駅の緑石のフロタージュ。港千尋編集『わたしたちの過去に、未来はあるのか』東京大学出版会、2007 年。
19. 岡部昌生《公益質屋遺構 貫かれた内部壁面の被弾痕》（撮影＝©Hisao Takeuchi）。
「名古屋市美術館 あいちトリエンナーレ 2016」『10+1』 <

<https://www.10plus1.jp/photo-archives/194/album.php?c=12&i=1>>

20. 日本館のワークショップ「ヴェネチアのヒロシマ」(港千尋 撮影)、岡部昌生「わたしたちの過去に、未来はあるのかー第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館」『札幌大谷大学短期大学部紀要』39 (2009)、121－188 頁。
21. 第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展の展示風景 (港千尋 撮影)、『ヴェネチア・ビエンナーレ日本館公式サイト』<<https://venezia-biennale-japan.jp/art/2007>>
22. 平和記念公園で「マカンコウサッポウ」を楽しむ女子高生。藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。
23. 平和記念公園で座っている被爆者と思われる老人。藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。
24. フラワーフェスティバルを宣伝する『中国新聞』の紙面。藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。
25. フラワーフェスティバルで踊るフラダンサーの後ろ姿。藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。
26. 藤岡が撮影した広島平和記念資料館での被爆者の遺品。藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。
27. 広島の街沿いに置かれた子供の自転車。藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。
28. 街角で見られる映画『悪女』の宣伝パネル。石黒健治『HIROSHIMA 1965』Akio Nagasawa Publishing、2018 年。
29. 藤岡が撮影した広島の街中の人物像。藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。
30. 川を写した一枚の写真。藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。
31. 三田村が撮影した広島の街の風景。三田村陽『hiroshima element』ブレーンセンター、2015 年。
32. リヤドアに「原水爆禁止」「NO MORE HIROSHIMA」と原爆ドームが描かれているトラック。三田村陽『hiroshima element』ブレーンセンター、2015 年。
33. 廃屋に見えるような店舗。三田村陽『hiroshima element』ブレーンセンター、2015 年。
34. 工事現場の風景。三田村陽『hiroshima element』ブレーンセンター、2015 年。

図版

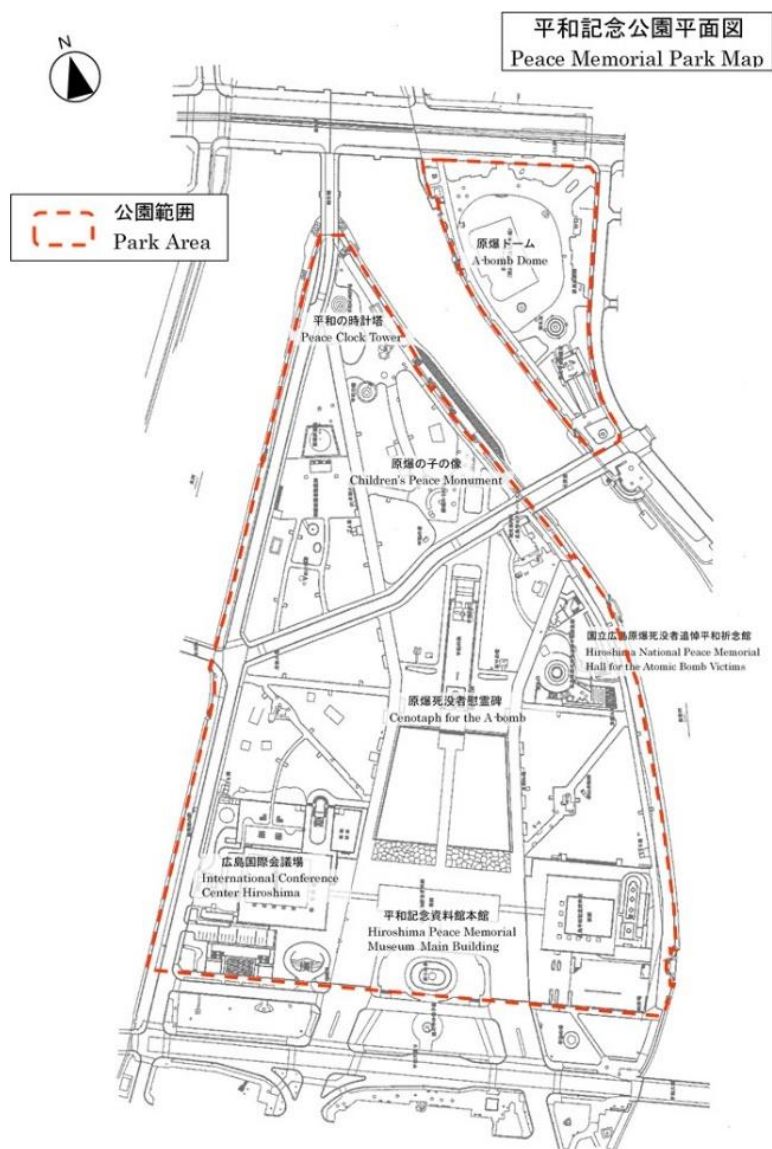


図1 平和記念公園平面図

出典:「平和記念公園について」『原爆・平和—広島市公式ホームページ』

<<https://www.city.hiroshima.lg.jp/site/hiroshima-park/7480.html>>



図 2 広島平和記念資料館開館間もない時期の館内(収集／長岡省吾)

出典:『広島平和記念資料館ホームページ』<

https://hpmuseum.jp/modules/info/index.php?action=PageView&page_id=21 >



図 3 一度目の大規模リニューアル以降、広島平和記念資料館で展示された被爆者蠟人形

出典:『被爆 75 年企画展 広島平和記念資料館のあゆみ 第二部 8月6日へのまなざしー資料を守り伝え続ける』広島平和記念資料館学芸課、2021 年、3 頁。



図 4 広島平和記念資料館「被爆の実相」ゾーンに向かう通路で展示される、写真家・松重美人が撮影した原爆投下後の街の写真。筆者撮。



図 5 広島平和記念資料館の展示コーナー「8月6日の惨状」の展示風景。筆者撮。



図 6 「被爆者」コーナーで展示される被爆者の服と遺影。筆者撮。



図 7 猿猴橋復元工事完成式典での除幕時の様子。市は、再開発事業や河岸緑地整備などと併せ、新たな都市の魅力発信を目指す。

出典：「広島駅周辺で猿猴橋復元完成記念祭り『えんこうさん』1 万人が来場」『広島経済新聞』、2016 年 3 月 29 日、<<https://hiroshima.keizai.biz/headline/2310/>>



図 8 原爆ドーム上空に飛行機雲で「ピカッ」と描いた「ヒロシマの空をピカッとさせる」

出典:『Chim ↑ Pom from Smappa!Group』<<http://chimpom.jp/project/hiroshima.html>>



図 9 山田精三が原爆投下直後に撮った原子雲。

出典:西本雅実「ヒロシマの記録 原爆被災写真」『中国新聞』朝刊、2005 年 8 月 2 日、<
<https://www.chugoku-np.co.jp/articles/gallery/253010>>



図 10 石内が撮影した被爆者の遺物の写真

出典：石内都『From ひろしま』求龍堂、2014 年、53 頁。



図 11 石内の母親の遺品である赤い口紅「Mother's#38」

出典：石内都『Mother's』蒼穹舎、2002 年、38 頁。



図 12 東松照明が撮影した「上野町から掘り出された腕時計 長崎国際文化会館・平野町」(1961 年 長崎県美術館蔵)

出典：東松照明『＜11 時 02 分＞NAGASAKI』新潮社、1995 年。



図 13 被爆した腕時計「ひろしま#59」

出典：石内都『ひろしま』集英社、2008 年、59 頁。



図 14 被爆した時計「ひろしま#38」

出典：石内都『ひろしま』集英社、2008 年、38 頁。



図 15 被爆者のスカート「ひろしま#43」

出典：石内都『ひろしま』集英社、2008 年、43 頁。



図 16 被爆者の下着と思われる写真「ひろしま#65」

出典：石内都『ひろしま』集英社、2008 年、65 頁。



図 17 残されている広島陸軍糧秣支廠倉庫のレンガ壁面モニュメント。筆者撮。

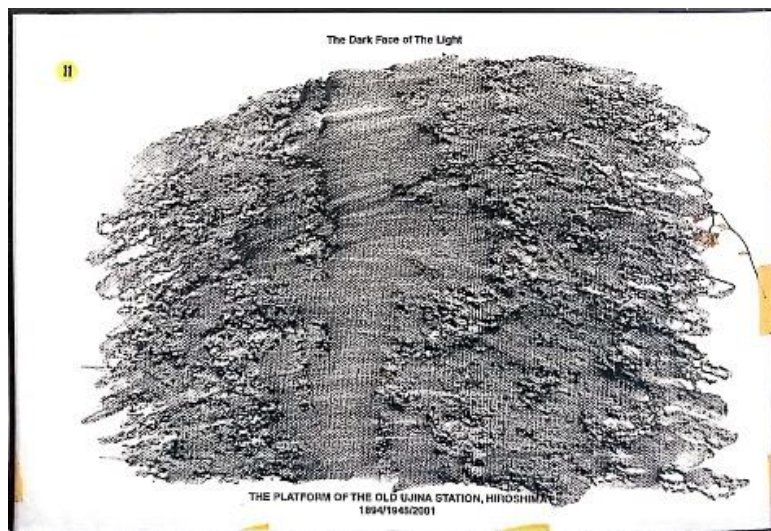


図 18 宇品駅の縁石のフロッタージュ。3 つ目の年号は製作年によって異なり、紙の両端に草花が挟み込まれるのである。

出典：港千尋編集『わたしたちの過去に、未来はあるのか』東京大学出版会、2007 年。



図 19 岡部昌生《公益質屋遺構 貫かれた内部壁面の被弾痕》(撮影＝©Hisao Takeuchi)

出典：「名古屋市美術館 あいちトリエンナーレ 2016」『10 + 1』< <https://www.10plus1.jp/photo-archives/194/album.php?c=12&i=1> >



図 20 日本館のワークショップ「ヴェネチアのヒロシマ」(港千尋 撮影)

出典: 岡部昌生「わたしたちの過去に, 未来はあるのかー第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館」『札幌大谷大学短期大学部紀要』39(2009)、121－188 頁。

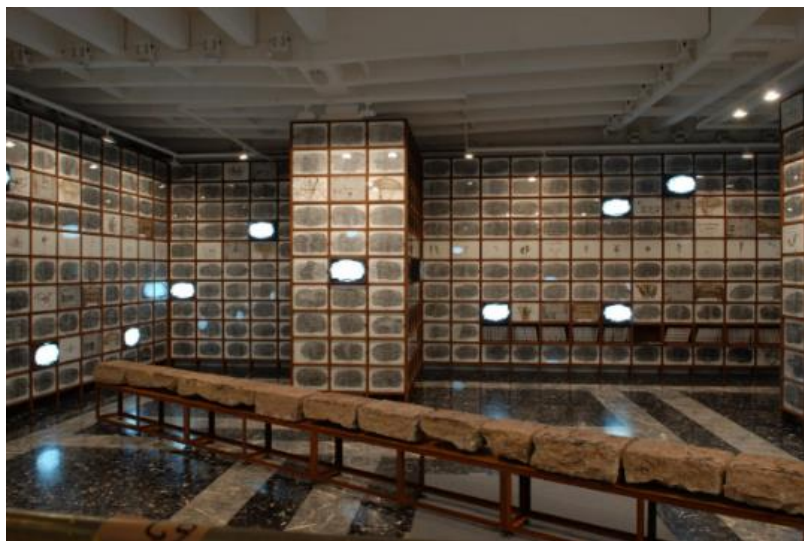


図 21 第 52 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展の展示風景 (港千尋 撮影)

出典: 『ヴェネチア・ビエンナーレ日本館公式サイト』<<https://venezia-biennale-japan.jp/j/art/2007>>



図 22 平和記念公園で「マカンコウサッポウ」を楽しむ女子高生

出典: 藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。



図 23 平和記念公園で座っている被爆者と思われる老人

出典: 藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。



図 24 フラワーフェスティバルを宣伝する『中国新聞』の紙面

出典: 藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。



図 25 フラワーフェスティバルで踊るフラダンサーの後ろ姿

出典: 藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。



図 26 藤岡が撮影した広島平和記念資料館での被爆者の遺品

出典：藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。



図 27 広島街の街沿いに置かれた子供の自転車

出典：藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。



図 28 街角で見られる映画『悪女』の宣伝パネル

出典：石黒健治『HIROSHIMA 1965』Akio Nagasawa Publishing、2018 年。

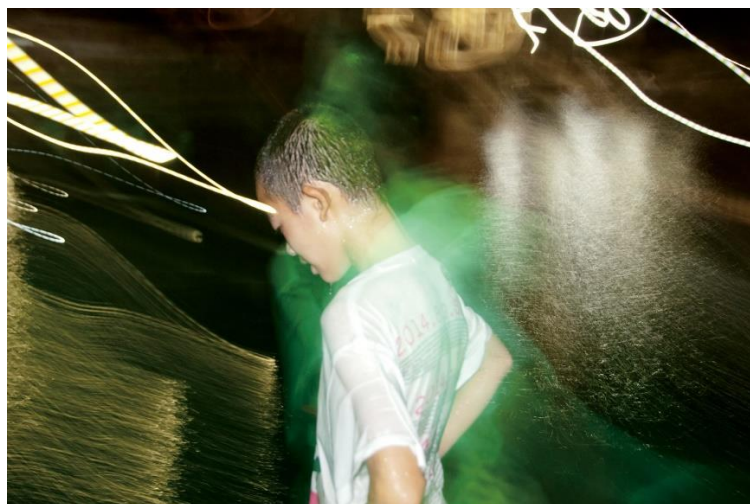


図 29 藤岡が撮影した広島の中での人物像

出典：藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。



図 30 川を写した一枚の写真

出典：藤岡亜弥『川はゆく』赤々舎、2017 年。



図 31 三田村が撮影した広島市の街の風景。遠くに原爆ドームが見える。

出典：三田村陽『hiroshima element』ブレーンセンター、2015 年。



図 32 リヤドアに「原水爆禁止」「NO MORE HIROSHIMA」と原爆ドームが描かれているトラック
出典：三田村陽『hiroshima element』ブレーンセンター、2015 年。



図 33 廃屋に見えるような店舗
出典：三田村陽『hiroshima element』ブレーンセンター、2015 年。



図 34 工事現場の風景

出典：三田村陽『hiroshima element』ブレーンセンター、2015 年。

謝辞

本稿の執筆にあたり、有益なご指摘と温かいご支援をくださった皆様に、心より感謝いたします。

まず、指導教官の増田哲子先生に深く感謝申し上げます。私は思考量と自信の不足なところが多々ありましたが、先生はいつも温かく励まし、親切に指導してくださり、そのおかげで博士論文を書き続けることができました。私の拙い日本語が先生にご迷惑をおかけしたことも多かったと思いますが、不得意な日本語の文章に対して、お忙しい中、面談のお時間を設け、何度も丁寧にご修正とご助言をくださり、大変助かりました。また、コロナ禍で先の見えない不安な時期や、骨折で入院し休学していた期間、さらにパソコンが故障した時など、先生の暖かいご配慮と支えがまるで家族のようで、困難な時期を乗り越える大きな力をいただきました。学業だけではなく、生活面でもいろいろお世話になりました。改めて厚くお礼申し上げます。

前指導教官の宇佐見森吉先生には、私が来日初期から大変お世話になりました。他の日本での留学経験を持つ同期の方々と比べ、私は新しい学習環境に馴染むことができるだろうかに、少し不安も感じていました。そのような状況のなか、先生がいつも温かく親切なサポートをしてくださり、私が進学を続ける大きな励みとなりました。また、研究計画に悩んでいた日々には、研究の方向性や文献の読み方などについて、多くのアドバイスをいただき、大変勉強になりました。未熟な時期から博士論文の提出まで見守っていただき、心より感謝申し上げます。まだまだ至らない点ばかりですが、先生のご指導はこらからの人生においても、非常に大きな支えとなると感じています。誠にありがとうございました。

副指導教官および主査としてご指導くださった西村龍一先生にも、多くのご助言をいただきました。先生は覚えていらっしゃるかもしれませんが、私が留学の準備をしていた際、進学の方角性について最初にご連絡したのが西村先生でした。その時、先生からいただいた詳細なご返信と温かいご助言は、遠く中国にいる私にとって大変心強い支えとなりました。入学後も、学期中の経過報告会などでの先生のご指摘やコメントも本当に貴重でした。博士論文の最終稿に対する細かいご指摘をいただきましたが、残念ながらすべて反映することはできませんでした。それでも、いただいたアドバイスは今後の学びや研究に有益なものとして大切にしていきます。

博士論文の審査をくださった玄武岩先生に心から感謝申し上げます。博論だけではなく、博士後期課程全体を通して、多くの貴重なご指摘とアドバイスをいただき、本当に有り難かったです。研究生時代にお世話になった齋藤拓也先生には、入試の準備に多くのご助言をいただきました。先日の発表会で久しぶりにお会いし、相変わらず優しい言葉で元気づけられました。お心遣いに深く感謝いたします。そして、TA 担当時にお世話になった奥聡先生、原田真見先生、長島美織先生にも感謝申し上げます。皆様の温かいサポートがあってこそ、私の研究生生活を続けてこられたと感じています。また、入院中には、主治医の濱崎雅成先生に大変お世話になりました。学業のことにも気にかけていただき、心からお礼申し

上げます。

研究を進めるにあたり、北海道大学 DX 博士人材フェローシップと公益財団法人戸部眞紀財団による経済的支援を賜り、感謝の念に堪えられません。

バイト先で出会った仲間たち、そしてコロナ禍でなかなか会えなかった中国国内の友人たちにも、心から感謝いたします。いつも互いに励まし合い、ネガティブになりがちな私の救いとなり、博士後期課程を完走できる力を与えてくれました。

最後に、中国に居ながらも、常に私のそばにいるかのように支えてくれた両親に深く感謝申し上げます。心配性な両親にとって、留学し博士後期課程に進学するという決断はわがままに思えたかもしれません。それでも、私の選択を理解し、温かく見守ってくれました。この場を借りて、長い間両親に心配をかけてしまったことをお詫び申し上げるとともに、変わらぬご理解と励ましに心より御礼申し上げます。

令和6年9月