

【研究ノート】

2つの断絶に橋を架ける  
—リアス・アーク美術館「東日本大震災の記録と  
津波の災害史」展—

Bridge over Two Discontinuities : Rias Ark Museum of Art “Documentary  
of the Great East Japan Earthquake and History of Tsunami”

矢田部 圭 介\*

Keisuke YATABE\*

**要約** : 本稿は、東日本大震災の記録展示として重要な位置を占めるリアス・アーク美術館の常設展示「東日本大震災の記録と津波の災害史」の概要を紹介するものである。

気仙沼市の西の高台にたつリアス・アーク美術館は、東日本大震災の直後から、気仙沼市および南三陸町の調査記録活動を開始した。写真撮影と被災物収集の二本立てでおこなわれたこの調査記録活動は、生活の破壊の記録を残す活動であると同時に、破壊された生活の痕跡を残す活動でもあると位置づけられた。

こうした活動の結果、写真3万点、被災物約250点等の資料を、リアス・アーク美術館は収蔵することになった。これらの資料をもとに、リアス・アーク美術館は、東日本大震災を「正しく伝える」ために、その「伝える意思と伝わる表現」を具現化した「東日本大震災の記録と津波の災害史」展を、2013年4月から、常設展として公開しはじめた。

本展では、被災現場写真、被災物、キーワードパネル、歴史資料の四種の資料が展示されている。被災現場写真は、撮影時の撮影者の感覚や考えをあわせてキャプションとして展示することで、自身被災者でもある撮影者の経験そのものを展示する。被災物は、創作物語とセットでインスタレーションとして展示されることで、来館者に震災を自分のこととして経験させる強度をもつ展示となっている。キーワードパネルは、震災を「正しく伝える」ために既存の言葉が不充分であることを示しつつ、伝える言葉と表現を鍛え、来館者にも自身の言葉の吟味を迫る。歴史資料は、大津波がくりかえし「忘却」されてきた「過

---

\*武蔵大学社会学部教授

ち」を伝え、津波の歴史をふまえた「復興」の必要性をうったえる役割を持っている。

こうしたリアス・アーク美術館の「東日本大震災の記録と津波の災害史」展は、被災現場を経験していない人に対して、まず震災の記憶の獲得をせまるものであり、被災現場を経験し地元で暮らしつづける人に対して、過去とのつながりのきっかけを提供するものでもある。それは震災をめぐる2つの断絶に橋を架ける試みなのだ。

## 0. はじめに

東日本大震災被災当時の状況を語る品々の多くは、復興の過程で処分され「震災の記憶を伝える施設の建設が各地で相次ぐ一方で、『展示するものがない』との声」もあがっている状況だという(宮代 2017b)。そのなかで、リアス・アーク美術館の常設展示は、東日本大震災の記録展示として、現時点でもっともまとまったもののひとつといえるだろう。

本稿は、このリアス・アーク美術館の「東日本大震災の記録と津波の災害史」展の概要を紹介するものである。第1節では、リアス・アーク美術館の概要を示し、第2節では、東日本大震災以降のリアス・アーク美術館の調査記録活動について紹介する。第3節では、「東日本大震災の記録と津波の災害史」展の内容を、その展示資料の種別ごとに紹介する<sup>1)</sup>。

## 1. リアス・アーク美術館

リアス・アーク美術館は、1994年に気仙沼市の湾を見下ろす丘陵地帯に開館したミュージアムである(リアス・アーク美術館 美術館パンフレット)。1990年に宮城県が地域活性化対策事業として「広域圏活性化プロジェクト事業」を創設し、気仙沼本吉広域圏の「地域文化創造プロジェクト」が選定された。リアス・アーク美術館は、このプロジェクトの中核施設として宮城県によって整備され、圏域の一市五町で構成する気仙沼・本吉地



図表 1 リアス・アーク美術館全景  
2017年2月17日筆者撮影

域広域行政事務組合によって管理運営されるかたちで開館した（リアス・アーク美術館 2005: 16）。2004年には、財産一式が県から気仙沼・本吉地域広域行政事務組合に無償譲与された。また現在では、町村合併により、組合を構成するのは、気仙沼市と南三陸町の一市一町である（リアス・アーク美術館 2017）。

施設は、気仙沼市街の西部の丘陵地帯に、海にむかって市街に乗り出すように建てられている。造船技術を取り入れ、多様な資材が用いられ、外観、内観とも大きな船を思わせるようなユニークな建築である。設計は建築家石山修武であり、本建築は平成7年度日本建築学会賞を受賞している（リアス・アーク美術館 美術館パンフレット）。

開館当時から館に在籍している山内によれば、リアス・アーク美術館は、開館がバブル崩壊と同じ時期だったこともあり、「ハコモノの代表」とみなされ、「誕生の瞬間から地域住民に疎ましがられる存在だった」という（山内 2014b: 57）。県と広域行政事務組合との「思いにギャップがあり」、館のコンセプトが定まらず、美術館であると同時に地域資料館的な役割も

期待され、「当初は常設展の企画も広告代理店に丸投げ」だったようだ(神山 2012: 28)。

こうしたなか、山内は、「地域住民とのコミュニケーションを大切にし」、館外のさまざまな「地域文化活動やまちづくり活動」に積極的に関わって「外側からの館の存在価値」を高める努力を行った。また、2000年に財政問題で館の運営が困難になったのを契機に、開館当初から「地域住民からはまったく評価されず」、「扱いに苦慮する存在だった」地域の歴史・民俗資料の展示を、「子どもが見ても面白い、しかし子どもだましではない展示」へとリニューアルした。「方舟日記」と名づけられ、2001年から公開されたこの新しい常設展示は、「食」を核にすえ、これを通して「地域の歴史、民俗、生活文化を紐解く」という明確なコンセプトをもち、「手書き文字と手描きイラストによる解説パネル」などを用いて見せ方を工夫した展示となった(山内 2014b: 58)。同時に、美術分野でも「予算をかけなくても意欲的な展覧会を企画すべく、東北地域の若手現代美術家を起用するシリーズ展」を2002年より「N.E.blood21」と名づけ開催しはじめた。さらに、地域文化祭「方舟祭」を企画し「美術団体の作品展示」もはじめるなど、館を市民活動の場として積極的に開放していった(神山 2012: 28)。

こうして、美術館2階のアークギャラリーをパネルで仕切るかたちで、歴史民俗資料展示の「方舟日記」と収蔵美術作品展示を「同時展開」(リアス・アーク美術館 2005: 28)するとともに、2階の圏域ギャラリーや1階の企画展示室でさまざまな特別展や企画を開催していくという、展示活動の軸が定まっていた<sup>2)</sup>。

このような活動が、気仙沼のまちおこし運動として誕生したスローフード運動などにも後押しされながら実を結び、「地域内での美術館の位置づけが変わった」という(神山 2012: 28)。「常設展示の利用者数は、一時的に以前の一〇〇倍となり、さらにリピーターが現れるようになった」のだ。2000年以降、入館者数は毎年増加し、2004年の段階で、「人口約10万人に対し、年間入館者数は平均して三万六千人ほど」となったのである(山

内 2014b: 58-9)。

ただし財政状況は順調ではなく、2006年には市や町の財政が悪化し「一般予算による……事業費はゼロになり、以降、事業費は五年毎に広域が有する基金を切り崩すことで捻出」せざるをえなくなる。こうした状況を背景に「新たな五年計画」を始動しようとしていた2011年に、東日本大震災が発生したのである（山内 2014b: 59）。

## 2. 東日本大震災とリアス・アーク美術館の活動

2011年3月11日の東日本大震災では、気仙沼市の西の高台に立つ美術館から「濁流に吞まれ白煙を上げる町」が見下ろせたという。リアス・アーク美術館も「建物が大きく歪み、天井はところどころ落ちて壁には無数の亀裂が入」るなど大きなダメージを負った（神山 2012: 29）。自宅が破壊された職員も、家族を亡くした職員もいた<sup>3)</sup>（インターネットミュージアム事務局 2017; 川島 2012: 12-5; 山内 2014c: 20）。

しかし、リアス・アーク美術館では、3月12日以降、独自に記録調査活動を開始した（山内 2014c: 19）。その後、3月23日付けで、「気仙沼・本吉地域広域行政事務組合管理者及び、同教育委員会より、リアス・アーク美術館学芸係職員が東日本大震災記録担当」の特命を受け、公式にリアス・アーク美術館による「気仙沼市並びに南三陸町内の東日本大震災及び津波被害」の記録調査活動が始まった（山内編 2016: 158）。

特命としての記録調査活動は2012年12月31日まで継続された（山内編 2016: 158）。調査者自身が被災者であり、とくに初期には家族や自宅の安否もつかめない中での記録調査活動であって、それは「大混乱の只中での」、使命感によって「《自己暗示》をかけなければ、自らの精神を平常に保つことさえ難しい過酷な状況」であったという。また現場の「冠水し、ヘドロに埋め尽くされた地面」には「いたるところに見えない穴がひそんで」いたり、釘などの危険物が埋まっていたりするなど、生命の危険のあ

る現場での記録調査活動だった(山内編 2016: 162-3)。

## 2-1 調査記録活動：写真撮影と被災物収集

記録調査活動はおもに、写真による記録と被災物の収集の二本立てで行われた。

写真による記録は、「発災直後の状況」を記録調査するために、デジタルカメラによる静止画の撮影によって行われた。動画でなく静止画であるのは、資料としての汎用性を重視したからである。また静止画が不得手とする音声や時間経過の記録を補うために、「撮影時の現場の状況や、そこでシャッターを切った理由など、記録者自らが音声や時間経過の記録に代わる情報を文章として添付」することにしたという。なお、記録媒体が不足したため、高画質での撮影を諦め、画質よりも枚数を優先させたとのことである(山内編 2016: 159)。

2011年5月頃から、写真による記録がある程度安定的に実施できるようになったが、同時に「記録写真だけでは被災現場の状況を上手く伝えきれない」ことが調査員に共有されはじめた。これを契機に「個人、持ち主の特定等が不可能と考えられる被災物の収集」を開始したという(山内編 2016: 159)。

被災物の収集は、2つの基準で行われた。第一は、「津波の破壊力、火災の激しさなど、物理的な破壊力等が一見して分かるもの」であり、津波によって破壊された建物の一部、火災によって変形した金属などである(山内編 2016: 159)。

第二は、「災害によって奪われた日常を象徴する生活用品や、震災以前の日常の記憶を呼び起こすようなもの」である。それは、おもに「津波によって流出し、漂着した日用品」であり、元あった場所から切り離され、変形し、汚れたものたちである。こうした日用品の収集に関して、山内はつぎのように書いている。

被災現場では、足元を埋め尽くす様々な日用品が、我われ調査員に何かを語りかけてくるように感じた。モノを介し、そのモノが所有され、使われていた状況が見えてくる。ある家庭の幸せな日常が、泥にまみれ、重油にまみれたモノの背後に見えてくる。《我われが本当に伝えなければならないことは、被害の数的な記録ではなく、被災した人々の心、破壊され、奪われてしまった日常の尊さではないのか》との気付きを与えられるものだった。／そのような視点をもって、被災現場では《ストーリー》が見える日用品を収集することとした。例としてはぬいぐるみ、カメラ、炊飯器、ミシンなどが挙げられる。（山内編 2016: 159-60）

過酷な現場での活動のなかで、被災物の収集は、津波の記録であるのと同時に、あるいはそれ以上に、壊されてしまった日常生活の記録であると位置づけられたのである。

ここには、被災物の二重の位置づけが見てとれる。被災物は、たしかに、「足元を埋め尽くす」「泥にまみれ、重油にまみれ」た「日用品」であり、それは「日常」が「破壊され、奪われてしまった」ことを示すものである。しかし同時に、それを「介し」、その「背後」に、それらが「所有され、使われていた」「家庭の幸せな日常」を見ることができるようなものでもあるとされる。被災物は、いわば、日常の破壊と喪失を示すと同時に、あったはずの日常の痕跡を示すものとしても位置づけられているのである。

被災物の収集だけではなく、写真撮影についても同様のことが言える。山内は、写真撮影に関して、次のように述べる。「日々の暮らしのなかで、地域住民がそこで目にしていた風景とはどんなものだったのか。我われは被災現場の風景を撮影する際、必ずそう考えるようにした」。それによって「地域住民の記憶に残る風景の《最後の姿》を記録することを心がけた」（山内編 2016: 165）。被災状況の写真もまた、津波による破壊の状況の記録であるのと同時に、破壊される前の「日々の暮らしのなかで、地域住民

がそこで目にしていた風景」を宿すものともみなされている。

被災物も被災風景の写真も、日常生活の破壊と喪失を示すと同時に、破壊され喪失した日常生活の痕跡を示す、と位置づけられているのである。

## 2-2 まちの変わりかはた姿／最後の姿を残す活動としての調査収集活動

被災物や被災風景の写真をこのように位置づけることは、この調査記録活動自体に、二重の役割を持たせることにもなる。

記録調査活動をどのような視点で進めていくべきなのか……。／自問自答を繰り返す中から我われが導き出した方向性は《震災による被害を記録すると同時に、震災以前のまちの姿を、最後の姿として残すこと》という視点だった。被災した風景、そこに残された被災物や建造物が、破壊される前のまちの姿を思い出すための重要な手掛かりであることを、我われは取材を通して知った。復旧作業が進み、被災物が撤去され、わずかに残った建造物も解体されてしまえば、震災以前のまちの姿をイメージすることは難しくなる。(山内編 2016: 165)

これにつづけて山内は次のように書いている。「今後、震災以前、被災を知らない世代が、単に震災以前のまちの写真と、目の前に広がる復興したまちを見比べてみても、そこに時間的推移、関係性を見出すことは不可能である。《このようなまちが、このように壊れ、そしてこうなった》という過程を残すことが最も重要と判断した」(山内編 2016: 165)。

「このように壊れ」たまちの姿を調査記録することは、まさに「震災による被害」を残すことである。しかし、「このように壊れ」たまちの姿は、「震災以前のまちの姿」の「最後の姿」でもあり、それは、「このようなまち」であった「破壊される前のまちの姿を思い出すための重要な手掛かり」でもある。

こうして調査記録活動は、生活の破壊の記録を残す活動であると同時に、破壊された生活の痕跡を残す活動でもあると位置づけられる。この調査記録活動は、被災風景や被災物を、かつての生活から途切れたもの（以前のまちの変わりをはた姿）としてみる視線と、かつての生活と地つづきのもの（以前のまちの最後の姿）としてみる視線との双方を含んでいるということができるだろう。

なお、山内は、こうした視線——つまり、被災物や被災風景を、かつての生活の破壊や喪失ととらえるだけでなく、かつての生活が読みとれる痕跡としてもとらえる視線——をもつことができたのは、「おそらく我われ自身が被災者であり、地域住民であるからだと感じる」とも述べている（山内編 2016: 165）。この理由はかならずしも詳述されていないが、おそらく、その痕跡を読み取ることは、そこで暮らしつづけてきた（そして当然それゆえ被災者となった）地域住民だからこそ可能だ、ということだと思われる。また、こうした「当事者、生活者でなければとらえられない視点」は、「被災第三者」によるいわゆるニュースパリュウを求めた報道活動<sup>4)</sup>を「補う」ものとしても、その意義が語られる<sup>5)</sup>（山内編 2016: 166）。

### 2-3 文化財レスキューとしての調査記録活動

山内は、文化を、「物や行為」を「介して伝えられる、あるいは確認できる《ある地域、ある時代、あるいは時代を越えた人びとの暮らし、信仰、習慣等》であり、つまりは《積み重ねられた人々の暮らしの記憶そのもの》」だと規定する（山内編 2016: 166）。こうした発想にもとづけば、かつての生活が読みとれる痕跡としての被災物や被災風景は、一種の「文化財」ともみなされる。そして、それらを調査し記録する活動は、一種の「文化財レスキュー」活動ですらある（山内編 2016: 166）。

さらに、こうした記録調査活動は、「《二次被害としての文化被災》の進行を食い止める」活動でもあると位置づけられる（山内編 2016: 166）。

文化的記憶は本来ならば、まちの風景や日常の会話に宿っている。その宿主であるまちの風景、日常は大津波によって細部に至るまで破壊されその後撤去された。文化的記憶は拠所を失った。／破壊された建物などが残されているうちは震災以前の生活を塊として思い出すことができたのだが、雑草が生い茂る原野、嵩上げされた埋め立て地と化した現在の風景に文化的記憶を再生するスイッチはもはや存在しない。文化被災は確実に始まっている。(山内他 2014: 20)

被災物や被災風景は、それがかつての生活の痕跡としてとらえられる限りにおいて、「文化的記憶を再生するスイッチ」である。被災後の日常生活からは急ピッチで消えていくこの「文化的記憶を再生するスイッチ」を、記録してかろうじて残すことで、文化的記憶の、つまりは文化の喪失の進行をとどめること。記録調査活動は、こうした役割をもつとされたのだ。

山内は、こうした記録調査活動の「必要性と意義」を「《過去、現在、未来をつなぐこと》」だと言う。それは、「被災した場所がどのような地域文化をもっていたのか、それがどうなってしまったのか、なぜそうなってしまったのか」という過去と現在を、未来へ向いた「復旧、復興の過程で熟考する」ことである。記録調査活動は、このための「資料を作成する」活動なのである(山内編 2016: 166)。

### 3. 「東日本大震災の記録と津波の災害史」展の概要

こうした記録調査活動の結果、「現場写真約3万点、被災物約250点、さらに調査記録書等の膨大な資料」をリアス・アーク美術館は所蔵することとなった(山内編 2016: 149)。

2013年4月3日、改修が完了したリアス・アーク美術館の全面再開にあわせ、この資料をもとにした常設展「東日本大震災の記録と津波の災害史」が公開された。これは、「元々、美術企画展の部屋であった」企画展

示室（一部が図書閲覧室としても使用されていた）を会場に転用し（杉本 2016: 120; リアス・アーク美術館 2005: 24-5）、常設の展示として開催されたものである。

この展覧会の主旨は、つぎのように述べられている。

この常設展示は、「東日本大震災をいかに表現するか、地域の未来の為にどう活かしていくか」というテーマで編集されています。／私たちに与えられた役割は、単に記録資料を残すことではなく、それを正しく伝えていくことです。伝えるためには「伝える意思と伝わる表現」が必要です。私たちは、これまで美術館として蓄積してきたノウハウを駆使し、多様な視点で東日本大震災を表現することに努めました。（山内編 2016: 3）

以下でも論じるように、「東日本大震災の記録と津波の災害史」展は、この「伝える意思と伝わる表現」に非常に自覚的な展覧会であった。

### 3-1 会場の概要

「東日本大震災の記録と津波の災害史」展の会場は、館のエントランスのある2階から、船倉へおりのかのような階段で下った1階にある。階段は、ガラスで囲われ、会場の中空をとおっている。階段の途中の踊り場にドアがあってそこから先が会場という扱いになる。

階段を降りきった先は会場の北西の一角であり、そこに受付カウンターがある。そこから後ろを振り向くと、被災現場の写真 203 点、被災現場で収集された被災物 155 点、歴史資料 137 点（山内編 2016: 3）と、「東日本大震災を考えるためのキーワード」パネル 108 枚（山内編 2016: 152）が展示された、天井高 3.6m、面積 365.32m<sup>2</sup>の会場（リアス・アーク美術館 2005: 25）が広がっている。

会場の中央には、会場を二分するように（ただし、北壁南壁に並行にて



図表 2 「東日本大震災の記録と津波の災害史」展入口  
2016年9月3日筆者撮影

はなく北西の一角のカウンターから見て奥の東壁へ向かって広がるように少し斜めに)天井高のパネルが設置されている。また、カウンターを背にして、左側の北壁からは背の高いガラスケース2台が壁と垂直に壁から突き出るように設置されている。右側の南壁からは背の高いパネルが同様に突き出して3翼設置されている。また、カウンターの対面の東壁には3台の背の高いガラスケースが壁に沿って設置されている。これらのパネルとガラスケースと壁面には、被災現場の写真がおもに2段で整然と並べられている。すべての写真には、撮影者が現場で「その写真を撮影した際に感じたことや考えたこと」がキャプションとして添えられている(リアス・

アーク美術館 常設展パンフレット)。

また、これらのパネルとガラスケースと壁面には、「調査活動から見えてきた課題」などを文章化した「東日本大震災を考えるためのキーワード」パネル 108 枚も設置されている（リアス・アーク美術館 常設展パンフレット）。

床には、数箇所に麻袋がしかれ、あるいは麻袋をしいた台がおかれ、その上に大きな物から小さな物までさまざまな被災物が設置されている。細かい被災物は、階段下のほか東壁沿いに置かれた低いガラスケース等にも収納されている。大きな被災物はむき出しで、小さな物細かい物はビニール袋に入れられて展示されている。被災物にはその名称を示す赤いタグが添えられている。また、これとは別に葉書のようなタグが被災物に結びつけられており、そこには、「被災物の物語」が書かれている（山内編 2016: 151-2）。

会場の南西の一角は、高めのガラスケース 2 台とパネルで仕切られ、歴史資料の展示コーナーになっている。低めのガラスケースが数台設置され、過去の津波の資料などが展示されている。

順路としては、受付カウンターから振り返って、そのまま会場の北半分を見ながら奥へ進み、東壁沿いにまわって、南半分を見ながら戻ってくるという流れが自然だ。

常設展のパンフレットでは、展示の前半のテーマが「被災現場からのレポート」と呼ばれ、被災「直後からの被災現場の多種多様な状況」を示しているとされる。展示の後半は「被災者感情として」「失われたもの・こと」「次への備えとして」「まちの歴史と被害の因果関係」の 4 テーマからなるとされる。各テーマは、そこに分類された現場写真、被災物、キーワードパネル、歴史資料等から構成されている（リアス・アーク美術館 常設展パンフレット）。

ただし、会場には、こうしたテーマを明確に区切る指標はみあたらず、順路も大まかには示されているが、厳格にみる順序が規定されているわけ

ではない。山内は、展覧会の解説のなかで次のように書いている。

被災地に暮らす我われは、まだ、この震災を起承転結で語るべきタイミングではないと判断している。よって本常設展示の編集にあたっては、この混沌とした現実をあえてそのまま展示する方針を選択した。(山内編 2016: 149)

会場は、テーマで区切って震災被害のはっきりと見通しのよい全体像を描くと言うよりも、この言葉のとおり、処理しきれないほどの質と量の写真と、折り重なった直視しがたいモノたちと、錯綜した言葉の群とで、「混沌とした現実」をそのまま見せようとしているように思われた。

このため、以下では、テーマごとではなく、展示されている資料の種類——現場写真、被災物、キーワードパネル、歴史資料——ごとに、その展示の特徴を確認していこう。

### 3-2 被災現場写真

被災現場写真は、会場やガラスケースの壁面に、基本的に上下2段にして、整然と掲示してある。写真のひとつひとつは、A3判程度で、それほど大きくはないので、近づいて画面をのぞき込むように見る。そうすると、見たことのない風景、何を見たのか一瞬よく分からない風景——冠水した町、崩壊した建物、水に浮いた家屋、塀の上に取り残された車……をのぞき込むことになる。そうした写真が、203点並べてある(山内編 2016: 3)。

これらの写真は必ずしも時間軸に沿って並べられてはいない。また、同じ場所を定点観測のように写した写真もない。このため、被災地が、時間の経過に沿って、どのように変化したかは、これらの現場写真では見えてこない。

山内は、本展の図録の展示解説のなかで、2013年の常設展示の開始時点を念頭に「被災地に流れた2年という時間は、長くつづく一日でしかな

かった」と書く。本展の現場写真は、こうした「長い一日」のつづく気仙沼という「エリアを数万の点でとらえようとした」ものである（山内編 2016: 150）。まだ時系列的な展開も、体系だった説明も拒むような非日常的な混乱した状況を、できるだけたくさんの視角からみせることが意図された展示であると言えるだろう。

現場写真の展示でもうひとつ興味深いことは、各写真の横には、撮影者あるいは調査者が現場で感じ考えたことを文章化したキャプションが添付されていることである。キャプションだけいくつかひろってみると、たとえば以下のようなものである。

2011年3月13日、気仙沼市魚市場前の状況。歩行が困難な被災物の堆積があり、かつ此処そこから煙が上がっている。時折吹く風が大破した家屋のトタン板を揺らす。バララン…カラランというような、それまで聞いたことのない音が四方八方から聞こえていた。それ以外の音といえば、上空を飛び交うヘリコプターの風切音のみ。頭にうかぶ言葉もない。0005Y（山内編 2016: 10）

2011年3月29日、気仙沼市浜町（鹿折地区）の状況。津波被災現場を歩くと、目にする光景の非現実性、あまりの異常さに思考が停止してしまう。常識に裏付けられた論理的な解釈ができず、一瞬、妙に幼稚な思考が顔をのぞかせる。「巨人のいたずら…」、などと感じたりするのだ。実際、そんな程度の発想しかできないほどメチャクチャな光景が果てしなく続いていた。136SY（山内編 2016: 18）

2011年3月29日、気仙沼市弁天町の状況。水産会社超低温冷蔵庫内の様子。冷凍保存されていたサンマが自然解凍され、腐敗が進んだもの。町全体が魚の腐臭で満たされていたが、その大元となると臭いのレベルが違う。二重にマスクをしていても気絶しそうなほど強烈な悪

臭だ。身体が震えだし、身の危険を感じた。しばらくサンマが食べられなくなった。110Y (山内編 2016: 32)

2011年3月29日、気仙沼市仲町、幸町の状況。冠水した路地に建物が逆さまに映り込む。完璧な映り込み方だ。ヴェネツィアでもない限り、こんな光景は通常目にしないものだ。毎日、壊滅した町を歩き、耐えがたい無残な風景を見続けていると、こんな光景に美しさを感じるようになる。一瞬でも「美しい」と感じられる「精神の救済」を求めているのだと思う。心が美しいものを欲しているのだ。113Y2011 (山内編 2016: 33)

2011年4月6日、気仙沼市唐桑町只越の状況。この集落にはしっかりと過去の津波被災記録が残されている。明治三陸大津波で壊滅。集落高台移転を行ったが、その後現地回帰し、昭和三陸大津波で再び壊滅。この反省を踏まえ、再度集落高台移転。2011年、集落は海際まで回帰し、やはり再び壊滅した。人は忘れる。しかし文化は継承される。津波災害は地域文化として継承されるべきである。152SY (山内編 2016: 61)

基本的な場所、日時の情報のほか、もちろんまずその光景の詳細がキャプションで述べられる——水産会社超低温冷蔵庫内の様子である、過去の津波被災によって高台移転と現地回帰が繰り返されてきた…。こうした解説は、その写真の光景を読み解くために、必要な情報を提供するものである。

そのうえで、写真に写らないものが文章に表される。「重度の被災者である我われが毎日現場に赴き、涙を流しながら撮影した写真には、悲しいことに、その感情も思考も映し出されてはいなかった。……／写真は光学的な光の羅列であり、我われが体感した現実とは同一のものではなかった。

その違いを正すためには言葉が必要だった。もっとも重要なことは現場に立った人間が味わった感覚や思考を伝えることである」（山内編 2016: 150）。このような発想のもとでキャプションには、音や臭いなど視角以外の五感に関わる情報や、その光景を目の当たりにした感情の動き、それをめぐって回り出す思考の一部もまた記録されている。

こうした情報は、もちろん、まずは写真の画面を補完する情報である。しかし、それ以上に、撮影された現場写真とこうしたキャプションとが組み合わさることで、写真の撮影者自身が浮かびあがってくる。画面には、画像としては、登場しない撮影者が、写した写真とその光景を目の当たりにしたときの五感や気持ちや考えを示す文章によって、そこに見えてくる。この被災写真とキャプションの組み合わせは、記録調査という活動を行うある現地の人が、さまざまな残酷な光景を目の当たりにするそのつどの個別具体的な経験を、展示して見せているとも言えるだろう。それは、被災現場の光景の展示である以上に、被災者の経験の展示であるのだ<sup>6)</sup>。その光景を目の当たりにした人自身の展示でもあるのだ。

### 3-3 被災物

おそらく被災物の展示は、「東日本大震災の記録と津波の災害史」展でもっとも注目度の高いものとも言えるだろう。本展がメディアで紹介される際にまず焦点されるのがこの被災物の展示である<sup>7)</sup>。以下では、まず「被災物」という言葉の含意を確認した上で、この展示の内容について紹介したい。

#### 3-3-1 被災物という言葉

さて、被災物展示の詳細に入る前に、この「被災物」という語について確認をしておく必要があるだろう。というのも、この語は、リアス・アーク美術館の東日本大震災の調査記録活動のなかではじめて用いられた造語だからである。山内は、この語について、次のように書いている。

「被災物」という言葉は筆者による造語である。「被災物」とは、文字通り被災した物を意味する。被災した人を被災者と呼ぶように、当館ではそれを被災物と呼ぶ。／……「ガレキ」という言葉は瓦片と小石の総称であり、また転じて価値のない物を意味する。よって「あれ」を意味する言葉としては不適切である。／被災したわれわれにとって、あの被災現場に「価値のない、つまらないもの」など一つもなかった。あれらは大切な家であり、家財であり、何よりも、大切な人生の記憶である。例えゴミのような姿になっていてもその価値が失われたわけではない。(山内 2014c: 20)

ここで着目すべきことは、私たちが「瓦礫」と呼んでしまいがちな「あれ」らのすべてが被災物だと述べられている点である。被災現場に存在していたすべてのものが「被災物」だとされているのである。

これは、いっけん当然のこのように思えるが、同様に東日本大震災の記録のために活動しているふくしま震災遺産保全プロジェクトが、「被災した物」に対して用いている「震災遺物」という語と比べると、その特徴がよく分かる。実は、これらは、まったく位置価の異なる語なのである。

ふくしま震災遺産保全プロジェクトの事務局長を務める高橋の論考には、「瓦礫を資料に変換する」(高橋 2016a)あるいは「瓦礫を歴史に変換する」(高橋 2016b)と題されているものがある。これらの論考では「瓦礫を博物館資料・歴史資料に変換する」という方向性が示されている(高橋 2016a)。つまり、瓦礫はそのままでは瓦礫であり、収集され意味づけられることによってはじめて「震災遺物」<sup>8)</sup>となって、「ふくしまの経験」を伝えることができるようになる。そして、この収集は、瓦礫のなかで、「ふくしまの経験」を物語る潜勢力(ポテンシャル)をもつモノを選んで行われる。それは、たとえばバショとのつながりであり、文字資料であつたりするのであつた(高橋 2016b: 6)。

だから、ふくしま震災遺産保全プロジェクトのいう「震災遺物」は、た

図表 3 展示被災物一覧

名称	収集日	収集場所	名称	収集日	収集場所
鉄骨	2011.11.18	気仙沼市弁天町2丁目	8ミリフィルム	2012.3.29	気仙沼市唐桑町鮎立
電柱	2011.8.25	気仙沼市川口町	ノートパソコン	2012.3.29	気仙沼市唐桑町鮎立
漁船	2012.12.1	気仙沼市唐桑町台下	ブリクラ帳	2012.3.29	気仙沼市唐桑町鮎立
船外機	2011.12.1	気仙沼市梶ヶ浦	トランペット	2011.11.18	気仙沼市内の脇2丁目
自動車	2011.3.23	気仙沼市川口町1丁目	レコード	2011.8.25	南三陸町歌津伊里前
トタン板	2011.11.21	気仙沼市本吉町三島	一眼レフカメラ	2011.8.25	南三陸町歌津伊里前
トタンの塊	2011.11.18	気仙沼市弁天町2丁目	TVゲーム機	2011.11.18	気仙沼市弁天町2丁目
鉄道枕木	2011.12.13	気仙沼市本吉町大谷	ゲームソフト	2012.3.23	気仙沼市内の脇2丁目
ドラム缶	2011.12.1	気仙沼市小々汐	DVDプレーヤー	2012.3.29	気仙沼市唐桑町大沢地区
LPガスボンベ	2011.12.1	気仙沼市中みなと町	発電式ライト	2012.3.23	気仙沼市幸町2丁目
灯油タンク	2011.12.1	気仙沼市中みなと町	マスコットチェーン	2012.3.23	気仙沼市仲町2丁目
ギア軸	2011.12.1	気仙沼市中みなと町	ミニカー	2012.4.12	南三陸町歌津中山
マフラー	2011.12.1	気仙沼市中みなと町	戦士フィギュア	2012.3.23	気仙沼市内の脇2丁目
家の一部	2011.11.24	気仙沼市波路上瀬向	小型液晶ゲーム	2012.4.10	南三陸町志津川蒲の沢
鬼瓦・伏間瓦	2011.11.22	気仙沼市波路上瀬向	カード集	2011.6.1	気仙沼市唐桑町台下
郵便受け	2011.12.13	気仙沼市本吉町大谷	シュガーポット	2011.8.25	南三陸町歌津伊里前
スレート屋根瓦	2011.4.4 ~ 2012.4.12	南三陸町志津川長清水 同 町歌津田の浦ほか	ぬいぐるみ	2012.3.23	気仙沼市内の脇2丁目
床板	2011.12.13	気仙沼市本吉町沖ノ田	足踏みミシン	2012.2.2	気仙沼市朝日町
ドアノブ	2011.8.25	南三陸町歌津伊里前	携帯電話	2012.4.10	南三陸町志津川平磯
呼鈴	2012.4.20	気仙沼市内の脇	デジタルカメラ	2011.11.18	気仙沼市弁天町2丁目
タイル片	2012.3.30 ~ 4.20	気仙沼市・南三陸町各所	香炉	2012.3.29	気仙沼市唐桑町鮎立
CSアンテナ	2012.4.12	南三陸町歌津馬場	祠	2012.3.29	気仙沼市唐桑町鮎立
洗濯機	2011.11.22	気仙沼市本吉町三島	点字ブロック	2012.3.23	気仙沼市内の脇2丁目
自転車	2011.12.1	気仙沼市梶ヶ浦	ランドセル	2011.11.22	気仙沼市波路上瀬向
炊飯器	2012.2.2	気仙沼市朝日町	机	2011.11.25	気仙沼市波路上瀬向
ビデオカメラ	2011.11.18	気仙沼市弁天町2丁目	椅子	2011.8.25	気仙沼市波路上瀬向
電子レンジ	2012.3.23	気仙沼市内の脇2丁目	ぬいぐるみとバスケット	2011.12.2	気仙沼市中みなと町
ビデオテープ	2011.8.25	南三陸町歌津伊里前	卒業証書	2011.11.22	気仙沼市波路上瀬向
受話器	2011.8.25	南三陸町歌津伊里前	テーブル天板	2011.12.1	気仙沼市小々汐
AF一眼レフカメラ	2012.3.30	気仙沼市本吉町泉	時計	2011.11.18	気仙沼市弁天町2丁目
児童文学全集	2012.2.2	気仙沼市朝日町			

\*『リアス・アーク美術館常設展示図録 東日本大震災の記録と津波の災害史』より作成（山内編 2016:67-97）。

しかに、この「震災が産み出したモノ」のことであるが（高橋 2016b: 27-8）、被災したすべてのものが震災遺物にあたるわけではない。瓦礫のなかから、潜勢力（ポテンシャル）に着目されて選択されて収集され、「ふくしまの経験」を語りうる「資料」や「歴史」に変換されたもの。これが「震災遺物」なのである。

他方で、リアス・アーク美術館の「東日本大震災の記録と津波の災害史」展における「被災物」は、われわれが「瓦礫」と呼んでしまいがちなものすべてのものを指している。収集されようがされまいが被災地で足下に広がるすべてのものが「被災物」なのである。

こうした発想の根元にあるのは、上記の引用にもあるとおり、「あれ」らのすべてに誰かの「大切な人生の記憶」が担われているという感覚である。この感覚は、だから、それらを「瓦礫」(=つまらないもの)と呼ぶことは失礼なことだ、という発想にもつながっている。

被災した私たちにとって、あの被災現場に「瓦礫」などというもの、つまり価値のないつまらないものなどひとつもありません。それらは破壊され、奪われた大切な家であり、家財であり、何よりも大切な人生の記憶です。例えゴミのような姿になっていても、その価値が失われたわけではありませんでした。しかし世間では、放射能まみれの有害毒物、瓦礫、と呼びます。私の感覚では、大切な家族の遺体を通りすがりの他人から、臭く汚い有害な死体・死骸・肉塊と呼ばれるようなものです。そんなことが許されるはずがないと感じます。そして普通誰もそんな表現はしないと思います。(山内他 2014: 11)

こうしたしみでは、おそらく、リアス・アーク美術館では、事情さえ許せば、被災地に広がるすべての被災物を収集して保全したかったことになるだろう<sup>9)</sup>。

このようにリアス・アーク美術館における「被災物」は、被災したすべてのものを指す語であり、それらすべてが誰かの人生の記憶を担っていることを含意するものであり、それゆえ「瓦礫」(=つまらないもの)などと呼ばれてはならないものなのである。

### 3-3-2 被災物展示の概要

リアス・アーク美術館では、被災物を、「津波の威力、火災の激しさなど、物理的な破壊力等が一見してわかるもの」と「災害によって奪われた日常生活を象徴する生活用品や、震災以前の日常の記憶を呼び起こすようなもの」の2種類に分類している(山内他 2014: 150)。前述の「大切な人生の記憶」

を担うといういみでの被災物は、後者にあたると思われる。

「東日本大震災の記録と津波の災害史」展では、これらの被災物が61種（図録記載数）、155点<sup>10)</sup>（山内他 2014: 149）展示されている。それぞれの被災物には名称と収集日時と収集場所が記載された赤色のタグがつけられている。小型の被災物は、ビニール袋に入れられ、台の上あるいは「通常使用しない古い」展示ケースの中に置かれている。中型から大型の被災物はむきだしで、台の上あるいは床の上に置かれている。被災物の置かれている台や床には、麻袋が敷かれている。美術用の展示台や博物資料展示用ケースを本展の展示に用いず、麻袋や古い展示ケースが用いられる理由は、「美術作品との同化を避けるため」あるいは「一般資料との同化を避けるため」と述べられる（山内他 2014: 151）。

こうした被災物は、会場の全域にわたって、10箇所ほどの群がつくられて置かれている。なかに泥の詰まったままの炊飯器。ひしゃげた自転車。子供用の数々のおもちゃ。つぶれてよごれたランドセル。壊れた時計。搜索済みの印がスプレー書きされたテーブル。会場を見渡したとき、やはりもっとも目立つのはこうした被災物のもつ生々しさだといえるだろう。

### 3-3-3 創作物語

しかし、このように生々しい実際の被災物の展示にもかかわらず、「東日本大震災の記録と津波の災害史」展では、被災物のこうした展示は「インスタレーション」だと位置づけられている。

この直接的な理由は、それぞれの被災物に「創作物語」が添付されているかからだ。それぞれの被災物には、一枚ずつ「専用にデザインした葉書」<sup>11)</sup>が添付されており、そこにこの「創作物語」が記載されている。たとえば、それは、このような記載である。

自転車 2011.12.1 気仙沼市梶ヶ浦

おじいちゃんに買ってもらった自転車。マウンテンバイク。4年生

になったときに買ってもらった。それまではね、お兄ちゃんのおさがりだったから、初めて新品で買ってもらったやぶだったんだよ。うんとねえ…12段変速だった。坂道も登れだよ。

おじいちゃんねえ…船、海に出すって言って、地震の後、港に行った…

ん…帰ってきてない。まだ分かんない。お父さんが探しに行ってる。また自転車に乗りたい。(山内他 2014: 78)

レコード 2011.8.25 南三陸町歌津伊里前

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

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

んでもギターは欲しいなあ。(山内他 2014: 84)

この創作物語は、「震災後に様々な被災者と語り合う中で得られた物語をベースにして筆者が創作したもの」である(山内他 2014: 150)。つまりこれは、いわゆるところの「フィクション」なのだ。この創作物語の筆者である山内は、こうしたフィクショナルな記述を展示資料に添付することが、「博物館学的、展示学的に考えて異例のことだと自覚している」と述べる。にもかかわらず「このタブーをあえて犯した」のだと(山内他 2014: 150)。こうして「東日本大震災の記録と津波の災害史」展での被災物展示は、こうした「タブー」に触れているがために、博物館における資料展示ではなく、「インスタレーション」を名のらなければならなかったのである<sup>12)</sup>。

あえて、被災物を、こうしたインスタレーションとして展示した理由を

山内は次のように述べる。

特定できない個人を想定し、その個人が『被災物』に宿る記憶を語っているという演出は、被災物を普遍的な存在にすることが目的である。不特定の個人をイメージするためには、自分に身近な誰か、あるいは自分自身を仮想せざるを得ない。それによって当事者性が無意識に生み出されるという効果を狙った手法である。（山内編 2016: 151）

この創作物語を読むことで、観者は、祖父を気遣うひしゃげた自転車の持ち主の小学生を、レコードとギターを失った音楽好きの壮年を、自分の身近な誰かに仮託し、その経験をリアルに想像する。こうした、「この震災という出来事を自分の身に置き換えて感じ、考えてもらうため」の仕掛けとして、この創作物語は位置づけられている<sup>13)</sup>（山内編 2016: 151）。

### 3-4 キーワードパネル

「東日本大震災の記録と津波の災害史」展では、被災現場写真とそのキャプションが掲示されている壁面に、写真とは独立して 108 枚のキーワードパネルが設置されている。その多くは、壁面の腰高ほどの位置に、壁面から飛び出すように設置され、見学者は上からのぞき込むかたちで、そこに書かれた文章を読むようになっている。単語や短いフレーズからなるキーワードに、そのキーワードに関する文章が続くという形式で構成されており、文章の長さは 100 字に満たない短いものから 1000 字近いものまで多様である。

キーワードは、「被災地生活で得られた様々な情報や、調査活動から見えてきた課題、メディアに対して抱いた違和感など」から選ばれており（山内編 2016: 152）、内容も図表 4 の一覧にあるように、多様である。キーワードは、いくつかのキーワードをまとめた分類ワードとセットで提示されている。たとえば、「【被害…火災】」のようなかたちである。文章は、

図表 4 「東日本大震災を考えるためのキーワード」一覧

分類	キーワード	分類	キーワード	分類	キーワード	分類	キーワード
被害	火災 自動車 重油 地盤沈下 必然の被害、偶然の被害	文化	文化 地域文化 文化史 文化財 風景 日常	表現	表現 伝える 普遍性 不安 恐怖 トラウマ	観光	観光 被災地復興支援観光
	被災者		被災者 権利と責任 個人と社会 自己犠牲 使命・義務 フラッシュバック		地域		廃校 村 市町村合併 家 墓
被災地		仮設住宅 仮設商店街 祈り 非日常 コミュニティ	記憶	記憶 当事者と第三者 ガレキ 被災物 覚える・忘れる 震災遺構 メモリアル 思い出 写真 映像 現場 悪臭	自然観	自然観 自然災害 防災・減災 自然現象 海 埋め立て 防潮堤 高台移転 川 津波常襲地帯 リアス式海岸 海と陸の間	復旧
	避難	生と死 避難所 物資 燃料		記録		記録 資料	
歴史		過去・現在・未来 未曾有 へドロ 高度経済成長 太平洋戦争 神社 制度 車社会 トタン					支援

\* 『リアス・アーク美術館常設展示図録 東日本大震災の記録と津波の災害史』より作成 (山内編 2016:115-144)。

学芸員の山内が執筆しており、「完全にテキストのみの展示物」となっている (山内編 2016: 144; 152)。

このキーワードパネルは、地味ではあるが、かなり異例の展示とあってよいだろう。それは、キーワードパネルが、展示物に対応した解説ではないからだ。学芸員による文章は、もちろん展示物の解説として、あらゆる展覧会で見ることができる。しかし、「東日本大震災の記録と津波の災害史」展のキーワードパネルは、展示物の解説ではない。各々のパネルが対応している解説の対象——たとえば「【被害…火災】」「【支援…勇氣】」——は展示物として、会場にあるわけではなく、この文章そのものが展示物である。

もちろん、たしかに被災直後の火災の状況を撮した写真は会場にもある。ただ「【被害…火災】」というキーワードパネルは、明示的にこの写真に対応させて、その解説として掲示されているわけではない。たとえば、「【被害…火災】」というキーワードパネルには、次のように書かれている。「津波が襲来することによって火災が発生する。水と火という相反するものが共存してしまうことの恐ろしさを知っていなければならない。電気、ガス、油がある場所では必ず火災が起こる。木造家屋も破壊されてしまえば薪と同様に火災を拡大させる原因になる」（山内編 2016: 115）。ここに見られるのは、単なる火災という状況の報告ではなく、津波による火災の経験からの「水と火という相反するものが共存してしまう」という気づきであり、その必然性と拡大についての思考である。

こうした気づきや思考は、キーワードパネルでは、たとえば、以下ののように語られる。

#### ■記憶……《覚える・忘れる》

震災の記憶を忘れてはならないと言うが、では震災の記憶とは具体的に何を指しているのか。記録された写真のことだろうか。それとも被災者、死者、行方不明者の数、経済的被害額などのことだろうか。それとも「震災はまだ終わっていない」というメッセージのことだろうか。「I will never forget = 私は絶対に忘れないだろう」「I remember = 私は覚えている」。この英語表現で用いられている二つの単語、Forget（忘れる）、Remember（覚えている・思い出す）の意味は真逆である。では「震災の記憶を忘れてはならない」という場合はどちらの言葉を使うべきだろう。／被災した私たちは「忘れない」のではなく「忘れられない」のである。しかし被災者の多くは「忘れない」と願ひ、「思い出したくない」と言う。つまり覚えているのだ。では被災者以外はどうなのだろう。まず東日本大震災がどんなものだったのか、きちんと覚えているだろうか。／覚えていないことは忘れようがない。そも

そも忘れる記憶を持っていないのだから。また震災以降に産まれた者は、当然震災の記憶を持っていない。まずは覚えてほしい。記憶を獲得してほしい。(山内編 2016: 127)

#### ■表現……《視点》

一つの出来事、現象は、複数の視点を持った様々な人間によって、多種多様に解釈される。よってその対象となる出来事、現象の意味を一義的に定めることは難しい。しかし、現実には様々な理由によって「これはこうである」と定義されてしまう。／東日本大震災という出来事を見つめた多種多様な視点を、多視点のまま記録し、その多様な解釈を後世に伝えることが必要だ。つくられた視点を鵜呑みにするのではなく、自らが視点を選択、発見できるよう、その多様性を伝えなければならない。(山内編 2016: 131)

#### ■支援……《勇氣》

「被災地で勇氣をもらった」という言葉をたくさん聞いた。「自分ならば到底立ち向かうことなどできない困難に、傷ついた心と体でおも立ち向かっていこうとする被災者の姿に感動した」ということなのだろう。／しかしそういうことではないのだ。そうしなければ生きていけないだけなのだ。それは勇氣ではない。私たちはその場に引きずり出されてしまっただけ。望んでそうしているわけではないし、勇氣があるからでもない。ただ失われた暮らしを取り戻したいだけ、同じことを繰り返したくないだけなのである。(山内編 2016: 144)

こうした気づきや思考で実際に行われているのは、おそらく、震災という現実を把握するための言葉を吟味する作業であるといえるだろう。それは「火災」という語が「水」の対極として一般的に想像されるそうした惰性について、「勇氣をもらった」という語が被災地へふるいかねないそう

した暴力について、指摘し、吟味し、新たな表現の可能性を探る作業である。

このキーワードパネルという展示物の存在から、すくなくとも、2つのことが見てとれる。ひとつは、被災現場の写真や被災物の実物を展示するだけでは、震災を伝えることにはならず、それには言葉が必要だという、「東日本大震災の記録と津波の災害史」展における強固な認識である。同様のことは、現場写真に付与された独特のキャプションや被災物に付与された創作物語からもいえるだろう。言葉によるディレクションについてははっきりとした自覚がここに見てとれる。

そして、このキーワードパネルが含意しているもうひとつのことは、震災に直面し、それを表現しようとする人にとって、既存の吟味されないままの言葉が、いかに使えないものであったのかということである。「依然として震災の只中にある現在」の「この混沌とした現実」（山内編 2016: 3; 149）を、既存の言葉は、場合によっては、取り扱いやすい事態に回収してしまいかねないという切迫した危機感である。

言葉を使わなければ伝わらない、しかし既存の言葉では十分ではない。キーワードパネルにおける言葉の吟味は、こうした状況にせまられて実践せざるをえなかった作業だと思われる。

山内は、キーワードパネルについて、次のように書いている。

まず適切な言葉で表現すること、それは情報を共有するための最低限の条件だとわれわれは考えている。キーワードパネルは言葉の意味を考え、震災を正しく表現するための資料である。（山内編 2016: 152）

キーワードパネルは、震災を「正しく」表現する必要に迫られて、山内が、おそらく多くの被災者や同僚たちとやりとりをかわしながら試みた、伝えるための言葉の意味について考えた思考のあとである。

このいみで、キーワードパネルが、文章の背後に、展示物として何かを

示しているとあえて言うのであれば、それは、震災に直面してそれについて考えざるを得なかった人の思考だというべきなのだ。

「東日本大震災の記録と津波の災害史」展の主旨は「正しく伝えていくこと」であった(山内編 2016: 3)。キーワードパネルは、「正しく伝える」ために、伝えるための言葉をいかにして「伝わる表現」へと鍛えていくか、その実践の過程を示すものである。

たしかに、キーワードパネルのなかには、揚げ足のとれそうな表現や主張がないとはいええないし、むしろ論争的な内容も多く含まれる。にもかかわらず、と言うよりもだからこそ、それは、本展の観者に対して、本展を“正しく受け取る”ために、震災を理解する自身の言葉の吟味を迫るものにもなっている<sup>14)</sup>。

本展において、「正しく伝える」ことは、受け取るための言葉の再吟味も必要とするのであって、それを観者に要求するキーワードパネルは、このいみで本展には不可欠の展示なのである。

### 3-5 歴史資料

歴史資料の内容は、明治三陸大津波、昭和三陸大津波、チリ地震津波に関する絵図や古い写真、また三陸沿岸部の埋め立てや開発に関わる資料であって(山内編 2016: 152)、会場の南西の一角に、壁面への掲示とガラスケース内への設置で展示されている。こうした資料が、「東日本大震災の記録と津波の災害史」展の最後に並んでいることには、次のような経緯があるようだ。

リアス・アーク美術館では、2006年に「描かれた惨状 風俗画に見る三陸大海嘯の実態」と題された展覧会が開催されていた。これは、明治29(1896)年の2万2千人がなくなったとされる明治三陸大津波を、これを描いた風俗画「大海嘯被害録」の展示を中心に紹介した展覧会であった。会場では、6m高の津波の模型や、明治期の資料で犠牲者とされた2万7千112人分の紙人形をつくったりして、視覚的に津波の脅威をうったえた

（神山 2012: 27-29; 山内他 2014: 4-5）。しかし、この展覧会には「思ったように入場者が入らなかった」という。企画した山内は後に、風俗画「大海嘯被害録」の内容をノベライズした小説を自費出版もしているが、反応は芳しくなかったようだ。こうして「人々の津波への危機感の欠如」は山内らには東日本大震災以前の段階で感じ取られていた（神山 2012: 29）。

「東日本大震災の記録と津波の災害史」展の歴史資料は、こうした経緯を経て展示されている。

三陸沿岸部には、平均して約 40 年に 1 度の頻度で大津波が襲来しその都度甚大な被害を出してきた過去がある。しかしながら、地域に暮らす者はその事実を認識できておらず、津波に対する関心も非常に低かった。……／人々は直後から「想定外」「未曾有」という言葉を口にしてきたが、想定はされていたはずである。そして、史実からして未曾有とも言えない。（山内編 2016: 152）

東日本大震災による津波被害も含めて、こうした歴史的事実を認識し、それをもとに未来を考えることの重要性を、山内は繰り返し書いている。この「歴史資料に込めたメッセージ」は「歴史に学び、そこから未来を考えなければならない。そして自らの過ちは素直に認め、改善すべき点は責任をもって改善していかなければならない」ということなのだ（山内編 2016: 152）。

さらに、このような津波を想定した暮らしを、山内は「津波文化」とも呼んでいる。「毎年大雪が降る北国に“雪国文化”があるように、三陸にも津波文化があるべきなのです。地域に“津波物語”が伝承されていなければならなかったんです。地域に根ざす美術館は、津波の記憶を語り継ぐ“津波文化”の施設になる使命がある」<sup>15)</sup>（神山 2012: 29）。

「東日本大震災の記録と津波の災害史」展の歴史資料は、大津波がくりかえし忘却されてきた「過ち」を伝え、津波の歴史をふまえた復興の必要

性をうったえる役割を担っているとと言えるだろう。

#### 4. まとめにかえて

本稿では、第1節で、リアス・アーク美術館の開館以降の活動に簡単に触れた上で、第2節で、リアス・アーク美術館が気仙沼市と南三陸町において東日本大震災の被災直後から開始した調査記録活動について紹介した。そして第3節では、この調査記録活動の結実としての「東日本大震災の記録と津波の災害史」展の内容を、展示されている資料の種類ごとに紹介した。

第3節でもみてきたように、本展は、「伝える意思」(山内編 2016: 3)をはっきりともち、「伝わる表現」(山内編 2016: 3)を工夫しその可能性を真摯に探った展示であった。本節では、まとめに代えて、本展の「伝える意思と伝わる表現」が、誰にどのように向けられているのか、被災現場写真と被災物にあらためて着目しつつ、確認しておきたい。

本展が、「伝える」相手として、まず想定しているのは、おそらく時間的・空間的に離れていて、被災現場を経験していない人である。それは、同時代を生きながら被災地から離れて生活をしている多くの人のことであり、震災の後に生まれてくる多くの人のことである。

こうした被災現場を経験していない人に対して、被災現場写真や被災物の展示は、まずは、被災現場の圧倒的で非現実的ですからある状況を客観的に伝えるものである。それと同時に、被災現場写真は、キャプションという工夫を通して、被災現場に立たざるをえなかった撮影者という立場の被災者の感覚と思考を伝え、また、被災物は、創作物語という工夫を通して、過酷な出来事を自分の身に置き換えて感じ考えさせる。こうして被災現場写真や被災物の展示は、いわば、震災を忘れる以前にまだ記憶すらしていない人に、震災の記憶の獲得を迫るものである(山内編 2016: 127)。

「現実逃避して、報道などでもできるだけ被災地の様子を見ないように

してきたが、現実を突きつけられた思い。言葉にできないほどのショックを受けたが、後世に伝えていく意味は必ずあると思う」（読売新聞 2013年4月4日 朝刊 31面 [宮城]）。これは、新聞に紹介された、旅行中にリアス・アーク美術館に立ち寄った観覧者の声である。こうした声は、まさに、リアス・アーク美術館の意思と表現が、被災現場を経験していない人に、まっすぐに届いた一例だと言えるだろう<sup>16)</sup>。

他方で、本展は、震災を経験し、震災以降も地元で暮らす人もまた、「伝える相手」として想定している。

第2節でみたように、リアス・アーク美術館の調査記録活動において特徴的なのは、被災現場写真の撮影や被災物の収集が、震災による生活の破壊の記録を残す活動であると同時に、破壊された生活の痕跡を残す活動でもあると位置づけられている点であった。

山内は、こうした記録を「文化的記憶」と呼び、これが「被災から地域を再生していくうえで必要になる」という（山内編 2016: 166）。

災害時の調査記録活動とは、ただ単に災害の被害内容を記録し後世に資料として残すこととは違う。被災した場所がどのような地域文化をもっていたのか、それがどうなってしまったのか、なぜそうってしまったのかということ、復旧、復興の過程で熟考するための資料を作成するための活動でもある。（山内編 2016: 166）

生活の破壊の記録であると同時に、破壊された生活の痕跡でもある被災現場写真や被災物の展示は、気仙沼の再生に携わりながら、震災以降に地元で暮らしつづける人々に対して、震災前の生活の最後の姿を伝えることで、震災で断絶したかにみえる気仙沼の過去と未来を、もういちど結びなおす試みだといえるだろう。それは、地元で暮らしつづける人々に対して、常に参照できる「文化的記憶」を提供するための展示なのである。

このようにリアス・アーク美術館の被災現場写真や被災物の展示は、被

災現場を経験しておらず、そのいみで震災を知らない人に対して、まず震災の記憶の獲得をせまるものであり、震災を経験し地元で暮らしつづける人に対して、過去とのつながりのきっかけを提供するものでもある<sup>17)18)19)</sup>。それは震災による二重の断絶——被災現場の経験をめぐる断絶と震災以前の生活と以降の生活の断絶——のそれぞれに橋を架ける試みであると思われる。

## 註

- 1) 筆者は、2016年9月3日(土)、2017年2月17日(金)、2017年9月6日(水)の3回、いずれも4-5時間ほどリアス・アーク美術館に滞在し、展示の見学をおこなった。
- 2) このほか、「住民の創作活動を支援するワークショップ」の開催や「オリジナルソフトを中心に視聴覚映像作品を上映するハイビジョンギャラリー」の活用なども実施されてきた(リアス・アーク美術館パンフレット)。
- 3) 「囁託を含む職員11人のうち4人が家族を失い、山内さんら5人が家を流された」(高野2013)。
- 4) 「彼らの視点は《インパクトのある被災写真》、《被災者の苦悩の姿》、《復旧に当たる者の献身的な姿》、《支援者と被災者の交流》、《復旧、復興の兆し》といったものを写真に収めることだったようだ」(山内編2016: 165)。
- 5) ここまでの論述からいえば、「当事者、生活者でなければとらえられない視点」とは、被災物や被災風景を調査記録することが、生活の破壊の記録を残す活動であると同時に、破壊された生活の痕跡を残す活動でもあるとみなすことである。破壊の記録は被災第三者によっても可能だとすれば、より厳密に言えば、「当事者、生活者でなければとらえられない視点」とは、破壊された生活の痕跡として被災物や被災風景をみなす視点のことだろう。
- 6) 興味深いことに、展示されている被災現場写真には、ほとんど人間は写っていない。人間が写された数枚の写真も、その姿は後ろ向きだったり、遠方に小さく写り込んでいたりという構図のもので、被災者や自衛隊員やボランティアの姿を中心に写したものは並べられていない。もちろん、現場が無人であることが多かったということがあるだろう。また、人がいたとしても、被災現場という過酷な状況下で写りこんだ人を展示して広く公開することの難しさ(許諾の手続も含めて)もあるだろう。そのうえで、あえて、こうした無人の写真を並

べる意図があるとしたら、それはなんだろうか。画面に人が登場することで、損なわれてしまうことは、なんだろうか？ もしかしたら、それが撮影者の「感覚や思考」かもしれない (山内編 2016: 150)。私たちは、ふだんから、被写体の感情や思考を読みとることに巧みである。しかし、そのとき、撮影者の「感覚や思考」は裏側に回り込む。「現場に立った人間が味わった感覚や思考を伝えること」が「もっとも重要なこと」であって、その「現場に立った人間」というのが、ここでは撮影者のことであるなら、たしかに画面のなかに人を登場させず、撮影者の「感覚や思考」を文章で補う方がよいのかもしれない。

- 7) たとえば新聞で、2013年の「東日本大震災の記録と津波の災害史」展の開設が紹介される場合には、やはり記事に大きく被災物の写真があしらわれている (増田 2013; 読売新聞 2013.4.4 宮城 朝刊 31面)。あるいは、開設予定を伝える記事では「物で伝える震災の記憶」と見出しがついている (朝日新聞 2012.3.9 宮城 朝刊 28面)。
- 8) おなじくそうしたバショが「震災遺構」と呼ばれ、これらがあわせて「震災遺産」と呼ばれる (高橋 2016a: 2)。
- 9) むしろそれは、被災地での写真のレスキュー作業にちかい発想ではないだろうか。写真については、それがどんな写真だろうとも、捨ててしまうにはしのびのないような気持ちになる。発見された写真は、選ばれることなく、すべてレスキューの対象となる。おそらく、それは、写真においては、それがどんな写真であろうとも、それが誰かの記憶を担っているということが、如実に感じられてしまうからだ。ただし、レスキューされた写真のすべてが回収されるわけではないということもまた事実である。それは、他人にとっては、必ずしも「何よりも大切な人生の記憶」ではない。
- 10) 図録『東日本大震災の記録と津波の災害史』(山内編 2016)に掲載の被災物は61種。155点との記載 (山内他 2014: 149)は、一種で点数の多いものがあるからと思われる。
- 11) 葉書が「そもそも『人にメッセージを伝えるため』に存在している」というのが、葉書という形式を選択した理由だという (山内他 2014: 152)。
- 12) このことは、本展のパンフレットにも明示されている。「被災物の展示にあたり、当館では通常の博物館展示と異なる展示手法を用いています」。「想像を交えて創作された物語は客観的な資料価値を有していません」(リアス・アーク美術館 常設展パンフレット)。
- 13) たしかにこうした仕掛けは、被災物展示の強度を大きく強めていると言えるだろう。私自身、会場では、この創作物語を読み飛ばすことができず、ひとつひとつ順々に読みながら、その登場人物の経験の過酷さを想像し、被災物の周りを、長い時間をかけて、行ったり来たりすることになった。ただし、他方で、

こうした仕掛けがもたらしうる副作用もあるように思われる。ここではその二つの可能性にだけ簡単に触れておこう。ひとつは、この創作物語によって、震災で、モノが、固有の文脈から切り離されてしまったということが、背景化されてしまうかもしれないということである。被災物は、誰のものか分からない状態で、被災地にあった。まさにこの被災物が、誰のものであったのか分からなくなってしまっていること、つまり、それが結びついていたはずの固有の文脈から切り離されてしまったこと、がこの震災によっておこったことである。この創作物語を用いた被災物展示では、このかつての文脈が虚構的に再構成される。そのおかげで、その被災物は、あたかもかつての固有の文脈とつながっているかのように見える。しかしこれによって、目の前のこのモノが、それが属していた固有の文脈から切り離されてしまったという最も過酷な事態が、背景化されてしまうように思われるのである。もうひとつは、創作物語が、眼前の被災物そのものを、代替可能なものにしてしまっているかもしれないということである。目の前の展示された被災物そのものは、しかし、実際には、付与された物語とはつながってはいない(厳密には、この物語に登場したモノではない)。この創作物語に結びつけるのは、この被災した自転車である必要はなくて、被災した自転車であれば、別のものでもかまわない。いわば、目の前のこの被災した自転車は、創作物語が付与されると、被災した自転車のサンプルとなってしまう。それは、特定の固有の文脈と結びついていたはずの(そしてそれが断ち切られてしまった)一点モノの自転車ではなく、別の自転車で代替可能な、虚構の物語の依代として要請される一般的な被災した自転車のサンプルとなってしまう。これらの点については、より詳しく吟味し論じる必要があるだろう。別稿を期したい。

- 14) この意味では、こうした過程に、来館者を参加させる仕掛けがあると、このキーワードパネルの意義がより濃くなるのかもしれない。
- 15) このことは、「東日本大震災の記録と津波の災害史」展が常設展として公開されていることにも深く結びついているだろう。これは、リアス・アーク美術館が「津波の記憶を語り継ぐ“津波文化”の施設」であることの宣言である(神山 2012: 29)。
- 16) 私自身も、この観者と、まさに同じ経験を、本展においてしている。
- 17) もちろん、被災現場を経験していない人／経験した人というこの区分は、あまりに単純で、この区分を一人歩きさせてはならないだろう。山内もキーワードパネルのなかで、次のように書いている。「当事者、第三者という立ち位置は被災の有無によってのみ決定するものではない。被災していなくても当事者性が獲得される一方で、被災者でありながら第三者化してしまう場合もある」(山内編 2016: 127)。

- 18) こうした観点でいえば、キーワードパネルは、一方では、通り一遍の言葉で震災の経験を“理解”しがちな、被災現場を経験していない人に対して、その言葉の不充足さを指摘し、その言葉の再吟味を迫ることで、被災の現場とその経験の語りがたさを示唆すると同時に、被災現場を経験した人に対して、自身の伝える言葉が伝わる言葉であるのかという吟味を迫るものだといえるだろう。
- 19) おそらく、こうしたふたつの伝える相手の重なるところに、被災現場をリアルタイムでは経験していないが、しかし気仙沼でこれから暮らしていく人々、つまりこれから気仙沼の地に生まれ、あるいは気仙沼に移動してくる人々があるだろう。本展の歴史資料の展示は、「地域に“津波物語”を「伝承」するものであったわけだが、その直接の対象は、まさにこうした人々だと言える。そして、じつは、そうした人々にとっては、本展全体が、「地域に“津波物語”を「伝承」する歴史資料の展示だとも言える。まさにリアス・アーク美術館は、この「東日本大震災の記録と津波の災害史」展を常設展としてもつことによって、「津波の記憶を語り継ぐ“津波文化”の施設」となるのである（神山 2012: 29）。

## 参考文献

- ふくしま震災遺産保全プロジェクト実行委員会、『ふくしま震災遺産保全プロジェクト』（パンフレット）。
- ふくしま震災遺産保全プロジェクト実行委員会，2017、『震災遺産と福島を経験——暮らし・震災・暮らし』（特別展チラシ）。
- ふくしま震災遺産保全プロジェクト実行委員会，2017、『福島を伝える 福島で考える 6年目の』（パンフレット）。
- インターネットミュージアム事務局，2017，「宮城県気仙沼市 リアス・アーク美術館（1）～（4）」インターネットミュージアム（2017年3月27日取得，<http://www.museum.or.jp/action/report/19/>，<http://www.museum.or.jp/action/report/19/2.html>，<http://www.museum.or.jp/action/report/19/3.html>，<http://www.museum.or.jp/action/report/19/4.html>）。
- 神山典示，2012，「灘波の記憶を語り継ぐため今こそ文化の力が必要とされている——宮城県気仙沼市リアス・アーク美術館」『地域創造』31: 27-9。
- 川島秀一，2012，『津波のまちに生きて』富山房インターナショナル。
- 清野有希子，2015，「被災物や写真『記憶を再生するスイッチ』——宮城の学芸員招き福島で勉強会」『朝日新聞』2015.2.2，朝刊，福島中会版，27面。

- 増田愛子, 2013a, 「三陸地方の津波の常設展を始める学芸係長 山内宏泰さん (41)」  
『朝日新聞』2013.4.3, 朝刊, 東京本社版, 2面.
- 増田愛子, 2013b, 「震災の記憶, 伝える挑戦——『物』の向こう側に導く『言葉』」  
『朝日新聞』2013.7.10, 夕刊, 東京本社版, 3面.
- 宮代栄一, 2017a, 「残す・伝える 7年目の東日本大震災(上)被災の記録のあり方は」  
『朝日新聞』2017.3.13, 朝刊, 東京本社版, 37面.
- 宮代栄一, 2017b, 「残す・伝える 7年目の東日本大震災(中)『遺産』として残る  
爪痕」『朝日新聞』2017.3.14, 朝刊, 東京本社版, 34面.
- 宮代栄一・丸山ひかり, 2017, 「残す・伝える 7年目の東日本大震災(下)遠いふ  
るさとの象徴」『朝日新聞』2017.3.15, 朝刊, 東京本社版, 31面.
- 永田晶子, 2016, 「東日本大震災5年:美術 失われた日常, 生々しく『気仙沼と,  
東日本大震災の記憶』展」『毎日新聞』2016.3.14, 夕刊, 東京版, 4面.
- リアス・アーク美術館, 2005, 『リアス・アーク美術館 開館10周年記念誌』.
- リアス・アーク美術館, 2017, 「リアス・アーク美術館とは」リアス・アーク美術  
館ホームページ, (2017年3月15日取得, <http://rias-ark.sakura.ne.jp/2/outline/>).
- リアス・アーク美術館, 『リアス・アーク美術館常設展示 東日本大震災の記録と津  
波の災害史』(常設展パンフレット).
- リアス・アーク美術館, 『リアス・アーク美術館常設展示 歴史・民俗資料常設展示  
美術作品常設展示』(パンフレット).
- リアス・アーク美術館, 『リアス・アーク美術館』(美術館パンフレット).
- 杉本弘幸, 2016, 「アーカイブ紹介(10)リアス・アーク美術館」『社会事業史研究』  
46: 116-22, 社会事業史研究会.
- 高橋昌宏, 2013, 「被災語る気仙沼の美術館——あいちトリエンナーレ」『朝日新聞』  
2013.9.10, 朝刊, 愛知全県版, 28面.
- 高橋満, 2015, 「ふくしま震災遺産保全プロジェクトの活動」『地方史研究』65  
(5): 98-101, 地方史研究協議会.
- 高橋満, 2016a, 「瓦礫を資料に変換する——ふくしま震災遺産保全プロジェクトの  
活動」『災害・復興と資料』7: 1-7, 新潟大学災害・復興科学研究所危機管理・  
災害復興分野.
- 高橋満, 2016b, 「瓦礫を歴史に変換する——ふくしま震災遺産保全プロジェクトを  
考える」『博物館研究』50(10): 25-28, 新潟大学災害・復興科学研究所危機管理・  
災害復興分野.
- 高野清見, 2013, 「津波の記憶 常設展に——宮城県気仙沼市のリアス・アーク美術館」  
『読売新聞』2013.1.11, 朝刊, 21面.
- 山内宏泰, 2013, 『読む美術館——リアス・アーク美術館収蔵作品による美術資料  
集 第2版』リアス・アーク美術館.

- 山内宏泰, 2014a, 「『未来を守るために』——リアス・アーク美術館常設展示『東日本大震災の記録と津波の災害史』での試み」『歴史学研究』916: 31-35, 青木書店.
- 山内宏泰, 2014b, 「被災地ミュージアムの使命——リアス・アーク美術館と東日本大震災」『季刊 民族学』38 (2): 57-61, 国立民族学博物館友の会.
- 山内宏泰, 2014c, 「被災地が必要とするアートの力とは——記憶再生システムの構築／リアス・アーク美術館の試み」『地方議会人』44 (12): 19-23, 中央文化社.
- 山内宏泰他, 2014, 「大震災と文化財——場所, 記憶, そして…」『リア』31: 2-27, リア制作室.
- 山内宏泰編, 2015, 『リアス・アーク美術館開館 20 周年記念特別展 震災と表現 BOX ART——共有するためのメタファー』リアス・アーク美術館.
- 山内宏泰編, 2016, 『リアス・アーク美術館常設展示図録 東日本大震災の記録と津波の災害史 (第 3 版)』リアス・アーク美術館.