

トラウマ性記憶へのダイブ

——「わすれん！」アーカイブに関する試論

角尾 宣信

1：ダイブ初め

2021年7月31日、せんだいメディアテークのスタッフの方から一通のメールがきた。本メディアテークが3.11以来継続してきた「3がつ11にちをわすれないためにセンター」（通称「わすれん！」）というプロジェクトについて、2011年5月3日のプロジェクト開始から現在まで、プロの映像作家から一般の市民に至る多様な作り手が制作してきた映像が99本にもなったので、それらを全て鑑賞し、この膨大な映像をどのように捉えるのか、またその映像は3.11の記憶を展開するうえでいかなるポテンシャルを有するのか、今後の活用方法も含めて考察してほしい、とのことだった。名付けて「ダイブわすれん！」。99本の映像の総再生時間は70時間を優に超すのであり、それを大海原への潜水に準えつつ、3.11を「だいぶ忘れていないか？」と社会への問い直しも掛けるとは、素敵な風刺だなとまずは思う。そして数日後にZOOMでお話したところ、このプロジェクトは、1000日間、山野を踏破し続ける修行を成し遂げた者が得る、修験道の称号「阿闍梨」のようなものを想定しているんです、とも言われ、え？一瞬ひるむのだが、面白い、私も映画・映像を研究する身、5時間以上の長尺の映像も見てきたし、幾多のオールナイト上映もかいくぐってきた、どこまでできるか、まずはやってみましょう！と快諾することになった。

こうしてスタッフの方から、「わすれん！」に収蔵された全映像作品のオンライン視聴アドレスが送られてくる。確かに、99本ある。並び順は収蔵等に関する許諾がとれた方の作品からアップしてあるそうで、制作時期の順番ではないとのこと。とりあえず、私は一番の作品から順々に見ていくことにした。だから、私のダイブ初めの作品は、完全に偶然に選択されたことになる。しかし、この作品が一番目に配されていることは、偶然でありながら、極めて象徴的でもあった。その辺りから、今回の私の潜水修行に関して繙いていきたいと思う。

しかし、初めに申し添えておくが、以下の考察は、本修行において私が出会ってきた全ての作品を網羅するものではない。網羅するには、この海原はあまりに広く、そして深い。恣意的に選ばれた作品に関する私なりの解釈であり、考察には常に限界が伴っている。

2：現実としての水平軸の喪失

地震によって傾いてしまった家を水平にする。これが私の見た最初の「わすれん！」作品であり、「わすれん！」アーカイブに最初に収録された第一作（以下、作品番号は各作品 DVD に付された収録順の番号とする）、末武保政さんの『2011 東日本大震災 仙台一市民の記録』（撮影期間：2011 年 3-5・7-8 月）の内容だった。作品は、3.11 直後の映像記録から始まっているが、そこでは、隆起してしまった地面を上下しつつ走行する車や自宅前の道路の亀裂【図 1 - 1】と石垣の裂開【図 1 - 2】、さらに自宅の庭に刻まれた深い地割れが提示される【図 1 - 3】。



【図 1 - 1 ~ 3】¹

そして、震災後も自宅に住み続けることを選択した末武さんだが、問題は自宅の水平面が傾いていることだった。末武さんは業者と相談の上、自宅下を掘削し、30 台もの油圧ジャッキによって家全体を水平になるよう押し上げ、その隙間に土やコンクリートを埋め直し、さらに庭の土も入れ直すことで、自宅を復旧していく。作品中盤以降は、この特殊な工事の詳細な記録となっており、またそのプロセスは 3.11 と同じ 2011 年の夏、メディアを席卷

¹ 以下、図版に関しては、【図 2】以外は全て 3 がつ 11 にちをわすれないためにセンター／せんだいメディアテークより提供いただいた。「ダイブわすれん！」に参加させていただいたことを含め、この場を借りて感謝申し上げます。

したなでしこジャパンによる女子ワールドカップ優勝の報道と並置される【図1-4】（映像では、なでしこジャパンの報道写真のアップが示される）。作中で提示される『河北新報』の記事には、まさになでしこジャパンの快挙と「被災地奮い立つ」とが併載されている【図1-5】。こうして、末武さん自身とその自宅、そして日本という国は、この映像においてパラレルに捉えられることになり、これら三者が共に立ち直るエネルギーを提示することで作品は終わる。作品最後に提示されるのは「なでしこの夏」というテキストであり【図1-6】、この2011年の夏は「震災の夏」ではないのだ。



【図1-4～6】

私は、3.11を東京で体験した。当日の揺れは大きく、また公共交通機関が麻痺したため、たまたまいた早稲田大学戸山キャンパスから尾山台の実家まで歩いて帰ったのだった。しかし、私の住んでいた実家は傾かなかったし、地面に亀裂が走ることもなかった。私は3.11の当事者ではあるが、しかしかなり軽微な被災者である。そんな私にとって、この作品で提示される、考えてみれば当たり前のこと、傾いた地面に人は住めないという事実は、そんな当たり前のことをすら想像せずに3.11後を生きてきた自分を省みるだけに、衝撃の大きいものであった。3.11の与えた大きなショックの一つとは、まさにこの私たちの生きる基盤である地面の水平軸が喪失するという事態なのだと気付く。

そして、末武さんの作品では、自宅の傾斜を示す印象的なショットが含まれている。自宅の床にゴルフボールが置いてある【図1-7】。ボールは少しずつ窓の方へと転がっていき、加速していき【図1-8】、そしてソファの向こうに隠れて見えなくなる。あとは、ゴル

フボールが窓の段差部に当たる乾いた音が響くのみで、ボールが戻ってくることはない【図1-9】。



【図1-7～9】

傾いた床の先へとボールは向かっていく。そして見えなくなり、画面から喪失する。この3.11 がもたらした傾き、それは、こうした不可視の表現しえぬ領域へと落ち窪んでいるとも言えるだろう。3.11 は、私たちの基盤に何がしかそうした穴を穿った。

その穴は、3.11 によって引き起こされた多様なトラウマ性記憶の「ゼロ地点」と言えるのかもしれない。トラウマ性記憶に関する詳細は次節にて検討するが、トラウマ研究者であり臨床心理士の宮地尚子は、自身のトラウマモデルである「環状島」において、トラウマの「ゼロ地点」を定めている。このゼロ地点は、見ることも語ることもできない、死体すら残らない消失点とされ、太平洋戦争末期の原爆投下における爆心地の様相に^{なぞら}準えられる²。そうした、私たちの生そのものが掴みどころもなく消えてしまう点、穴、それが開いたとき、水平軸が存在することで安定していた私たちの日常は傾き、瓦解し、非日常が充溢する。

しかし、この日常と非日常との関係は、逆にも考えられるかもしれない。そもそも水平軸なるものは、特に山岳部の多いこの日本列島においては少ないし、厳密に言えば球体である地球の表面は常に湾曲している。よって水平軸とは、様々な建築技術によって人為的に作り

² 宮地尚子『環状島＝トラウマの地政学』みすず書房、2018年、9-13頁、参照。

出され、また私たちの日常を安定させるために私たちが想像しているイメージにすぎない。すると、3.11 が穿った穴、そして生じた傾きこそが現実のこの世界そのもの、現実の世界の日常であった、とも言える³。私たちは普段は、自らの生の基盤を脅かしかねないこの事実、水平軸は存在しないという現実から目を背ける。この隠蔽作業なしに、私たちの心理的安定は得られない。私たちが水平軸という概念を見出せなくなり、身の回りの空間全てが忍者屋敷のようにしか認識されないとしたら、数分すら心の平穏は保ちえない。しかし、3.11 は、この現実を私たちに見せてしまった。そして末武さんという人、自宅の傾きだけでなく、その向かう先のゼロ地点、亀裂や地割れの黒い穴をも執拗に撮影した方は、この現実にごそ直面していたのではないか。それは、私のような軽微な被災者には想像できないほどの、何か言いようのない恐ろしい体験だったのではないか。

そして、だからこそ末武さんは、この恐ろしい喪失からの復旧を撮影し記録したように思われる。ゼロ地点を覗いてしまった以上、その現実「被災地奮い立つ」や「なでしこジャパン」といった語りの下に隠蔽されざるを得なかった——ひとまずは、そうっておこう。確かに、末武さんの自宅は復旧していく、水平になっていく。しかしその作業は、この世界がそもそも傾いているという現実を人為的に埋め立ていくこととも並行する。ここには、ゼロ地点の名付けようのない無気味さと、そこから立ち直りたい、生き続けたいとする末武さんの切実な思いとが緊迫しているように感じる。

興味深いことに、末武さんは、その後も自宅の復旧を記録した、ほとんど同じ構成の作品を二つも「わすれん！」に送られている。2013年に収蔵された二作目『地鎮』では、前作とほぼ同じ映像記録が展開したあと、遂に復旧した庭の記録が加えられている。さらに2018年に収蔵された三作目『新しい庭』も、これまでの二作品での展開をほぼなぞっており、映像自体も以前の作品に使用されていたものである。つまり末武さんは、自身の3.11の体験とそれをめぐる記憶を定期的に反芻していることになる。そして、繰り返し、自らはこの恐ろしい現実から立ち直ったのだと確認すべく、類似の作品を作り続けているように思われる。

すると、「わすれん！」という映像アーカイブに収められた映像作品の特殊な性質の一つが見えてくるように思う。想像を絶する現実を見てしまった末武さんにとって、自宅復旧の映像記録とは、自身と自宅と自国の復旧を確認する、一つの生存手段だったのではないか。3.11からの復旧を記録すること、その記録映像を何度も見返し、編集し直していくことにより、垣間見てしまった恐ろしい現実から、自らの心の水平軸を取り戻そうとしているのではないか。そして、このアーカイブに収められた映像作品には、こうした3.11当事者たる

³ このような現実と非現実との転倒した関係性、そして私たちが耐えがたい現実を見ないために常に非現実的な想像の世界を生きざるを得ないことに関しては、フロイトが『夢判断』において引用した、息子の棺桶の近くで眠った父親が死んだ息子から非難される夢を見ると同時に覚醒する事例について、ラカンによるその再解釈および現実界の定義を参照のこと。ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』ジャック＝アラン・ミレール編、小出浩之・新宮一成・鈴木國文・小川豊昭訳、岩波書店、2000年、75-80頁、参照。

制作者の方々の、自身の心の治癒としての映像記録という側面があるのではないか⁴。

3：トラウマ性記憶とその隠蔽という分析視座

映像アーカイブ「わすれん！」に収められた第一作、末武さんの作品を考察する中で、本エッセイにおける分析視座がおぼろげながら見えてきたように思う。そこにはトラウマの体験とその記憶、そしてトラウマの隠蔽といった要素が混在する⁵。

しかし、ここでのトラウマという語は、一般に言う「トラウマ」とは異なっており、また「隠蔽」という語も特有のニュアンスを孕んでいる。そこでまずは、その他の作品の分析に移る前に、これらの語が意味するところを明確にするとともに、様々なトラウマ研究の潮流を概観することで、本稿の分析視座を整理しておくことにする。

ただし、本節はあくまで分析のための準備に当たる部分であり、学術的内容を含むことをお断りしておく。なお次節からは、本節での概念整理を踏まえ、再び具体的な作品の分析を進めていく。

では、まず精神医学や心理学の文脈において、トラウマがどのようなものとして捉えられているかを確認しておく。前節で引用した宮地は、トラウマを「過去の出来事によって心が耐えられないほどの衝撃を受け、それが同じような恐怖や不快感をもたらし続け、現在まで影響を及ぼし続ける状態」と定義する。そして、トラウマに関して、大きく、そのような状態を及ぼした原因となる過去の「トラウマ体験」とそれによって生じる症状としての「トラウマ反応」を区別する。この区別の背景にはトラウマに関する研究史がある。トラウマが重大な学術的研究課題とされるようになったのは、アメリカ社会においてベトナム戦争を通じて膨大な数の帰還兵が深刻な心の傷を抱え、社会問題化したためであり、正式な疾患概念として認知されたのは1980年である。そのため、診断基準として客観的に、どのような反応がトラウマとして判断されるか明確にする必要があった。例えば、トラウマ体験から一定

⁴ この点は、「わすれん！」スタッフが自ら関わるかたちで、「わすれん！」の活動をそのメディア実践の観点から整理した研究、佐藤和久・甲斐賢治・北野央『コミュニティ・アーカイブをつくろう！——せんだいメディアテーク「3がつ11にちをわすれないためにセンター」奮闘記』（晶文社、2018年、155頁）において、末武さん含む初期参加者のなかに、本アーカイブに参加した動機として「カメラで撮影することで、気持ちが落ち着いた」と発言する傾向があると指摘されている点と通じ合う。なお本書は、その全体が佐藤-甲斐-北野によって共同執筆されているので、本書からの引用および指摘に関しては、その執筆主体を「佐藤-甲斐-北野」とハイフン（-）で結ぶかたちで表記する（同前、8-9頁、参照）。

⁵ なお、本アーカイブに関する代表的な先行研究として、前註で取り上げた、佐藤・甲斐・北野『コミュニティ・アーカイブをつくろう！』のほか、中動態という概念から、本アーカイブにおける映像制作者とその対象、そしてアーカイブ・スタッフと鑑賞者との関係性を包括的に捉えた研究、青山太郎『中動態の映像学——東日本大震災を記録する作家たちの生成変化』堀之内出版、2022年が挙げられる。本稿は、これらの諸研究も活用しつつ、特にトラウマ性記憶の観点に注目し、これまでほぼ論じられてこなかった具体的な個々の作品に関し、そのショットの詳細な構成を捉えるテキスト分析の手法を施し、3.11の記憶をめぐる人々のあり方や社会の様態を探る。

期間を経ても、飲食や睡眠すらもできなくなる状態（過覚醒）や、トラウマ体験に関する記憶が突如として意図せぬタイミングで、あたかも今現在のように体験される症状（再体験症状）や、常に自己肯定感が低く他者への信頼も持てず、場合によっては自殺につながりかねない症状（否定的認知）などが認められるならば、正式に「心的外傷後ストレス障害（PTSD）」として診断されることになる⁶。

ここで重要な点は、精神医学や心理学分野においてトラウマとされるものが、診断の必要性から基本的にトラウマ反応を基準として考察されている点である。そのため、トラウマ反応が明確化される分、トラウマ体験の内容は多岐に及ぶ。トラウマ体験の事例としては、戦争体験や大規模な自然災害といった国家規模のものから、拷問や監禁など、より部分的な活動によるもの、そしてレイプや児童虐待（DV）など家庭や個人のレベルでのものまでも含まれる（ただし、家庭や個人レベルでのこうした暴力が社会に蔓延している場合や司法によりきちんと裁かれぬ場合、また戦闘行為の一環として大規模にレイプが行われる場合などでは、これらも国家規模のものとなりうる）。しかし宮地も注意を促すように、学術的に研究されるトラウマ（専門的には「心的外傷」とも呼ばれる）は、一般に使用される「小さい頃に犬に噛まれたのがトラウマで」といった意味でのトラウマとは次元が異なる。

以上を踏まえ、本稿でも「トラウマ」の語は適宜使用するが、それはこのような深刻な心の傷を意味し、その症状が顕在化している場合も潜在している場合も含めて表わす語として使用する。3.11 のように、大規模な地震と津波、さらにそれらに伴う原発事故も含めた災害は、それを蒙った人々にとって、トラウマ体験と言いうるものとなる可能性がかなり高いからである⁷。

⁶ 本段落以降、精神医学および心理学におけるトラウマ研究に関しては、宮地尚子『トラウマ』岩波新書、2013年、3-37頁、参照。

⁷ 近年でも、2021年に共同通信社が、東日本大震災で被災した岩手・宮城・福島各県100人ずつ計300人に実施したアンケート調査では、震災を思い出し、つらいと感じることが日常的にある人が全体の約3割に上ることが報告されている（「日常的に思い出し、つらい」3割 被災3県300人に聞く、『中日新聞』2021年2月28日付、<https://www.chunichi.co.jp/article/198769>、最終閲覧日：2023年10月7日）。また、2013年12月に河北新報社が、宮城県沿岸自治体15市町の公立小中学校245校を対象に実施した調査では、約7割の校長から、「自校の児童・生徒に震災の影響がみられる」との回答があった（「児童に震災影響」7割 宮城県沿岸小中 本社アンケート、『河北新報』2014年1月1日付）。さらに学術的な調査としては、2012年3月に研究者らによって、埼玉県に避難していた元福島在住の原発事故被災者を対象として行われたIES-Rによるストレス測定アンケート調査結果によれば、PTSDを負っている可能性がある方の割合は回答者全体の約7割（67.3%）という深刻なデータが出ており、2015年2-3月に全国レベルで行われた同調査でも約5割（52.5%）と引き続き高い値が報告されている（増田和高・坪内琢也編『フクシマの医療人類学——原発事故・支援のフィールドワーク』遠見書房、2019年、126-128、186-192、230-233頁、参照）。この調査は、震災と津波に加えて原発事故も被災した方々を対象としており、また地域的にも限定されたものであるためすぐに一般化することはできないが、前者二つの新聞社によるアンケート調査と補い合うデータであり、3.11を通じて被災地の多くの人々が様々な程度でのトラウマ体験を蒙ったこと、そこではかなり高い割合でPTSDの危険性が認められることは確かである。ただし、行政側は3.11が市民に与えたトラウマに関する客観的かつ包括的な実態調査を行っておらず、政治的に被災地でのトラウマが隠蔽されている問題も指摘されている（蟻塚亮二・須藤康宏『3.11と心の災害——福島にみるストレス症候群』大月書店、73-74頁、参照）。

また、本アーカイブの収蔵作品が 3.11 をめぐる記憶、特にトラウマと親和性が高いのは、そのアーカイブとしての性質に因る部分も大きいと思われる。青山太郎が他の 3.11 関連のアーカイブと比較検討するかたちで析出したように、本アーカイブの収蔵の基準には、他のアーカイブでは多くの場合採用されている「復興」に役立つという政治的かつ工学的基準が用いられていない。むしろ本アーカイブは、3.11 に関する記録映像を撮影したいとする市民全般を「支援」というかたちをとる。しかもその支援は、撮影機器や編集機材の提供に留まらない。市民の制作プロセスに「わすれん！」スタッフは対話を通じて介入し、その構想をまとめるプロセスの手助けもし、完成した映像は DVD 化され来館者が自由に視聴できる状態でアーカイブされるほか、作品上映だけでなく作品について制作者と来館者が対話する多様なイベントも積極的に企画される。また「わすれん！」が随時募集している記録制作者としての「市民」とは仙台市民に限定されるものではなく「市民活動」の担い手全般であり、そこでは市内の人と市外の人とが共に制作者となり、それぞれの視点からの記録を制作し、またそれらが上映イベントを通じて来場者との対話を生成させる。つまり、「わすれん！」アーカイブとは、まさに記録が生成するうえで欠かせない、人と人とが関係を取り結ぶ場そのものをコーディネートしたプラットフォームなのであり、そこを訪れる人々は、なぜ自らが記録を制作するのか、その「自らの必要性」と向き合う環境に対話を通じて自ずと置かれることになる⁸。すなわち、本アーカイブにおいて作品を制作する者は記録を制作する自らの心とも対話的關係に置かれるのであり、そのことが一種のカウンセリングの効果をもたらし、映像自体が 3.11 の記憶を、その抑圧された部分も含めて表すものとして自ずと生成する面があると思われる。このことは、次節以降の分析で取り上げる作品のように、本稿で適用するトラウマという観点が分析に際し有効に機能する作品が多いことから、帰納的に証左されるように思う。

ただし、精神医学および心理学分野でのトラウマは、トラウマ反応があることを診断基準とするが、例えば前節で分析した末武さんは、トラウマ反応を示す PTSD の症状を抱えた人とまで言えない可能性が高い。もし末武さんが PTSD と診断される方であれば、震災で裂開した裂け目を撮影することなどトラウマ反応を引き起こす可能性があるため回避されるだろうし、そもそもこのような作品を制作する気力は持てなかったであろう。また、そもそも「わすれん！」アーカイブに収蔵されているのは 3.11 をめぐる映像であって、トラウマ反応の記録ではない。むしろ末武さんの映像には、個人宅の損傷からマスメディアに流通する言説まで、個人から社会全体におよぶ様々なレベルでのトラウマをめぐる語りや表象が記録されている。よって、本アーカイブを分析するには、むしろ、トラウマ体験がどのように語られるのか、という点に注目する必要があるだろう。

この点で先鞭をつけたのは、1990 年代に登場したトラウマと芸術作品を関連付ける諸研究である。この研究潮流は、トラウマの記憶としての性質に注目する。ここでトラウマ体験

⁸ 青山『中動態の映像学』、152-199 頁、参照。

をめぐる記憶の問題、専門的には「トラウマ性記憶」と呼ばれる概念が研究課題として前景化された。そして、記憶という語が示唆するように、ここでの分析はトラウマの時間性に注目する。例えば、この研究潮流の代表といえるキャシー・カルースによれば、トラウマ性記憶とは「時間、自我、世界に対する心的体験の中に生じた亀裂」であり、それはもちろん過去の一時点でのトラウマ体験によって刻まれたものだが、「あまりに早く、あまりに突然に体験してしまったので、何が起こったかを十分に認識することができず」、無意識に潜伏する記憶となったものとされる。よって、このトラウマ体験の記憶であるトラウマ性記憶の特徴は、意味内容が把握できないために「後になって生き延びた者に立ち戻ってくる」ことに見出される。そして、この意味が分からないもの、表象不可能なものの記憶が常に迫真性を以て事後的に反復される事態を語る実践として、芸術作品を読み解くことが分析の中心となる。さらにその分析から析出されるのは、語りの整合性が失われる地点において、「あなたのしたことを見てください」というトラウマ性記憶を抱えた主体自身に響く、倫理的命令を発する他者の声である⁹。

こうしてカルースらの研究は、トラウマ反応のうち特に再体験症状や否定的認知に含まれる強い罪悪感に注目することで、トラウマ性記憶の語り (narrative) や証言 (testimony) という観点から作品を分析する新たな視座を切り開くことになった。そして、トラウマ性記憶の語りには常に主体の認識を凌駕する意味の欠如があり、それゆえにトラウマ性記憶をめぐる作品には、知り得ないものを知り、表象不可能なものを表象するという困難、アポリアが含まれることを指摘する。そこから、トラウマ性記憶の語りの美学とともに倫理性が問い直される¹⁰。

前節の末武さんの作品に引き付けて考察するならば、ここでカルースらが指摘する表象不可能性とは、宮地が指摘するトラウマのゼロ地点と通じ合う概念である。宮地も、トラウマの本質を、その表象できなさに見出していたのであり、末武さんの作品でも、それは地面の亀裂や庭の裂開、そしてゴルフボールの消失として、つねに表象し難い穴のようなもの、日常の中に回収できない欠如、だからこそそこからの復旧が図られるべきものとして表われていた。

しかし、トラウマ的出来事が生じた場合、その体験であるトラウマ体験はトラウマ性記憶の語りを通じて社会的な影響を与える場合が多い。そして、その語りを伝達された社会の全ての構成員が、カルースらの研究が示すようなアポリアに陥るとともに倫理的な他者の声を聞くことができるか、というと、そうとは言い難い。そのため、カルースらのトラウマ研究の分析対象は、フロイトやデリダらの高度に知的なテクスト、また『ヒロシマ・モナムー

⁹ キャシー・カルース『トラウマ・歴史・物語——持ち主なき出来事』下河辺美知子訳、みすず書房、2005年、3-15頁。

¹⁰ カルースらのトラウマ性記憶の語りの研究に関しては、ショシャナ・フェルマン『声の回帰——映画『ショアー』と「証言」の時代』上野成利ほか訳、太田出版、1995年、下河辺美知子『歴史とトラウマ——記憶と忘却のメカニズム』作品社、2000年、Roger Luckhurst, *The Trauma Question* (New York and London: Routledge, 2008)、なども参照。

ル』(アラン・レネ監督、1959年公開)¹¹や『SHOAH ショア』(クロード・ランズマン監督、1985年公開)といったプロの制作者による映像作品、そしてこうした特権化されたテクストを受容する人々に限られる傾向がある。他方、「わすれん！」アーカイブに参加する制作者の場合、末武さんのようにプロの映像作家ではない方が多く含まれる。こうした方々の映像を分析する場合、トラウマ性記憶の語りにはアポリアと倫理の問題が生じるという点には留意する必要があるものの、以上の分析視座を直接当てはめることは難しいだろう。

そこで、一般の人々がどのようにトラウマ性記憶を語るのか、という分析視座が必要となる。この点で重要となるのは、同じく90年代以降に進められてきた社会学的観点からのトラウマ研究である。この研究潮流では、社会や国家において、本来は個人的に多様に経験されるトラウマ体験とその記憶の語りが、どのように社会全体の語りとして収斂され、またそのうちどのタイプの語りが支配的となるのか、という視座から研究が進められる。例えば、この研究潮流において中心的研究者であるジェフリー・アレクサンダーは「文化的トラウマ(cultural trauma)」という概念を提唱している。アレクサンダーによれば、実際の個別具体的なトラウマ体験は、時に、既存の社会全体で維持されてきたアイデンティティへの「脅威(threat)」として捉えられる。そして、個人の場合には喪の作業などによって心理的に克服され得るトラウマは(もちろん、克服されずにトラウマ反応として固着し続けることもあるし、克服されたように見せかけて潜在している場合もあるが)、この社会的なレベルにおいては、トラウマ性記憶に対抗する象徴的かつ強い感情をもたらす物語を構成し、その物語が当該社会において支配的に流通し構成員に受容されることを通じて克服される。ここで、当該社会ではどのようなトラウマ性記憶をめぐる語りが選択されるかが問題となるのであり、その選択はその社会の支配構造や地政学的条件を反映するものとなる。そして結果として一部のトラウマ・サバイバーの語りが特権視され、他方のサバイバーや語りは冷酷に排除される。このような文化的構造全体を、アレクサンダーは文化的トラウマと呼ぶのである¹²。

また、こうした社会学的観点からトラウマを捉えるその他の概念として、「歴史的トラウマ(historical trauma)」という概念も注目されている。この概念は、特にホロコーストを受けたユダヤ人や植民地主義によって抑圧された先住民など、社会全体というよりも小規模な民族的共同体を対象とする傾向を有するが、こうしたマイノリティが歴史的に経験した抑圧や暴力が、どのように民族の記憶として語られ、継承/忘却されるのか、またそこにはどのような社会的機能が見出されるかが考察される。この研究視座に先鞭をつけたのは、ブレイヴ・ハートらの論考である。ハートらは、19世紀末に植民地主義に基づく合衆国軍による深刻な虐殺を受けた先住民ラコタの人々に注目し、彼らが自らのトラウマ性記憶を次世代へと語り継ぐ継承プロセスに注目した。そして、そこで生じる白人入植者たちへの怒りや心的抑圧が、主流社会での構造的不平等や先住民差別に曝され続けることで歴史的ト

¹¹ 邦題は配給会社の宣伝のため『二十四時間の情事』とされたが、原題のニュアンスを維持するため記載の表記とする。

¹² Jeffrey Alexander, *Trauma: A Social Theory* (Cambridge: Polity, 2012), 1-30.

ラウマとして蓄積され、結果深刻な自己嫌悪や自己破壊的な行為といった歴史的トラウマ反応を導き、それがさらに主流社会の先住民に対する差別意識を一層強化するという負の連鎖が生じることを析出した¹³。この研究を受けてアロン・デンハムの論考は、ハートらが歴史的トラウマがほぼ必然的に歴史的トラウマ反応に結びつくことを提示したのに対し、歴史的トラウマを抱えるマイノリティにあっても、例えば家族内での語りによって自民族のアイデンティティが肯定的に語り継がれる場合には歴史的トラウマ反応を導かない場合もあることを指摘し、語りの創造性に注目することを提起した¹⁴。そして、ナタニエル・モハットの論考は、歴史的トラウマが、特に主流社会の支配的言説を強く内面化するかたちで語り継がれる場合には歴史的トラウマ反応を導き、他方それに抵抗する自民族の歴史的紐帯を肯定する語りとそれを通じた親族や共同体としての紐帯が強化される場合には歴史的トラウマ反応を導きにくいことを、総合的な図式として提示した¹⁵。

これら文化的トラウマや歴史的トラウマをめぐる研究が示しているのは、トラウマ性記憶に対する、表象不可能性という特徴に限定しない視座である。この観点が重要であるのは、社会の構成員である個人は、トラウマ性記憶を抱えつつも、社会的レベルや共同体レベルでの支配的な語りや物語を受容することで、個人としてのトラウマ性記憶を乗り越える可能性があることを示しているからである。文化的トラウマがもたらす象徴的物語によって社会のアイデンティティが大規模なトラウマ体験後も維持されることで、個人は社会の構成員として救われる部分があるのであり、また歴史的トラウマを受け継ぐとしても、その語りを通じて自らの民族的アイデンティティと他の構成員との紐帯が強化されるならば、歴史的トラウマ反応に陥ることは免れうる。カルースらの研究のように、トラウマ性記憶とその語りを個人レベルでのみ捉えるのではなく、こうした社会的レベルでの重層的なイデオロギーとしても作用しうるものとして捉えることで、大規模なトラウマ体験を蒙った個人と社会双方の様態が明らかにされ得るのである。

そして、トラウマ性記憶の語りの社会的または共同体レベルという視座は、まさに先の末武さんの作品の分析に応用できるだろう。そこでは、社会全体で支配的となっているトラウマ性記憶の語り（「被災地奮い立つ」や「なでしこジャパン」といった語り）が自宅の水平軸の喪失や庭の裂開といった末武さん個人としてのトラウマ性記憶の語りに援用され、一種の自己防衛機能を果たしたと捉えることができるからだ。

¹³ Brave Heart, Maria Yellow Horse and Lemyra M. DeBruyn, "The American Indian Holocaust: Healing Historical Unresolved Grief," *American Indian and Alaska Native Mental Health Research* 8 : 2 (1998): 60-82.

¹⁴ Aaron R. Denham, "Rethinking Historical Trauma: Narratives of Resilience," *Transcultural Psychiatry* 45 : 3 (2008): 391-414.

¹⁵ Nathaniel Vincent Mohatt, Azure B. Thompson, Nghi D. Thai, and Jacob Kraemer Tebes, "Historical Trauma as Public Narrative: A Conceptual Review of How History Impacts Present-Day Health," *Social Science and Medicine* 106 (2014): 128-136. なお、以上の歴史的トラウマに関する概説として、近藤祉秋「北米先住民研究における「歴史的トラウマ」論の展開」、『アイヌ・先住民研究』第1号、2021年、53-66頁、参照。

また、次節の考察に引き付けて付言するならば、この研究視座は、トラウマ体験を有する当事者の方のみを対象とするのではない、より広い視座の研究を促すだろう。当該社会や民族に属するという条件によって、直接的なトラウマ体験を有さない者であっても、社会や民族の一員としてそのトラウマ性記憶を引き継ぎ、またそれによって影響を受けることがあるからである。次節にて考察するが、「わすれん！」アーカイブには、私のように軽微な被災者も数多く参加している。こうした方々の作品では、どのように当事者の方たちのトラウマ性記憶が継承／忘却されているのかという問題も、このトラウマ体験当事者に限定しない視座に基づいて考察することができるだろう。

しかし、アレクサンダーによる文化的トラウマの考察は、あくまで社会全体で支配的となるトラウマ性記憶の語りを中心としており、その語りを個人がどのように受容し活用するのか、という点に関しては考察対象としていない。また、歴史的トラウマ研究においても、歴史的トラウマ反応が生じるか否かが注目される傾向があり、その語りを個人がどのように受容するのか、その際にカールスらのトラウマ研究が析出した、トラウマ性記憶の語りに常に潜在するアポリアの問題、表象不可能性の問題はどのように解決されるのかは研究されていない。すなわち、市民たちの間で、また映像とその視聴者との間で、いかなる関係性が取り結ばれるのかといった点に視座が及ばないのである。「わすれん！」アーカイブを分析するに当たっては、トラウマ性記憶の社会的または共同体レベルでの語りに関するこれらの研究を、もう一度、個人のレベルに引き戻す回路が必要とされることになる。

このような研究視座に関しては、まだあまり研究が進んでいないと言わざるを得ない。しかし重要な研究として、カジャ・シルヴァマンによる「歴史的な外傷 (historical trauma)」¹⁶ 研究が挙げられる。シルヴァマンも、アレクサンダーと同じくトラウマの集合的な様態に注目しており、社会や国家レベルでのその象徴的解決に注目している。しかし、シルヴァマンの場合は、そこに精神分析とフェミニズムの観点が導入されている。シルヴァマンは、既存の社会の安定性の基盤を家父長制イデオロギーに見出し、そこでは各構成員の主体が無傷の男性性へ想像的に関係付けられるとする。無傷の男性性、超越的な象徴的父を通じて社会が表象されることで、また各構成員がこうした男性性のイメージを自らの理想や同一化の対象とすることで、社会の同質性とのその安定性が維持されるのである。そして、トラウマ性記憶が社会にとって対処すべき喫緊の課題となるのは、その表出が当該社会で理想とされるイメージを毀損しかねないからである。シルヴァマンは、その点で第二次世界大戦後のアメリカ帰還兵の表象に注目するが、彼らが過酷な戦闘体験を経て PTSD を患いアルコール中毒などに走ったり、また四肢の損傷などを受けて不完全な身体性を露呈したりすることは、アメリカ社会が理想とする男性性を傷付けるものである。このように社会的レベルでそ

¹⁶ シルヴァマンの歴史的な外傷は先の歴史的トラウマ研究における歴史的トラウマとは異なる概念であるが、同じ言葉“historical trauma”を使用しているため誤し分けておく。シルヴァマンの研究は歴史的トラウマ研究とほぼ同時期に始められているが、前者は精神分析とフェミニズムの視座からのトラウマ研究であり、後者との直接的な相互影響関係は見られない。

のイデオロギー的安定性を毀損しかねないトラウマ性記憶を、シルヴァマンは歴史的外傷と呼ぶ。そして社会は、この歴史的外傷を「隠蔽 (conceal)」するために、象徴的父を不可視でありながら神聖な領野に暗示することで温存する物語や、男性側のトラウマを女性に投影し、それによって傷ついた女性を男性側がまなざすことで男性観客に視覚的優位を与える物語などを流通させる。シルヴァマンは、ハリウッド映画を題材に、前者に関しては『素晴らしき哉、人生！』（フランク・キャプラ監督、1954年）を、後者に関しては *The Guilt of Janet Ames*（ヘンリー・レヴィン監督、1947年、日本未公開のため邦題なし）を分析している。

しかし、シルヴァマンはこうした隠蔽戦略の分析に留まることなく、むしろ支配的な語りのなかでも、歴史的外傷と「共に生きる (live with)」ような男性像を提示する作品もあることを指摘している。シルヴァマンがこの観点から取り上げるハリウッド映画は『我達の生涯の最良の年』（ウィリアム・ワイラー監督、1946年）だが、そこでは帰還兵のアルコール中毒や実際の負傷兵の身体が露呈されるとともに、戦後に使用済みとなった戦闘機の解体場で貧しく働くことを選択する帰還兵がラストシーンを飾ることになる¹⁷。

シルヴァマンの分析が重要であるは、以下二点においてである。まず一点目として、トラウマ性記憶をめぐる支配的語りを受容する際、どのように観客が心理的充足を得るのかに関して分析視座を提供している点である。前述のカールスらによるトラウマ研究が析出したように、トラウマ性記憶の語りは表象できないものを表象するというアポリアを含んでいる。それは語りである以上、語りえないというトラウマ性記憶の本質を裏切らざるを得ない。カールスらは、このアポリアを認めた上で、表象不可能性にできる限り肉薄し、そこから倫理的な他者の声を聞く作品を称揚するのだが、シルヴァマンは、むしろ社会において支配的に流通する物語が、いかに観客をしてこの裏切りに気付かせることなく、むしろ感情的なカタルシスを与える物語を創造するかを分析する。

そして二点目として、トラウマ性記憶をめぐる社会的レベルでの支配的語りが常に隠蔽の要素を孕むことに留意しつつも、逆説的に、カールスらの研究視座からは見出せない、支配的語りのなかに潜在する新たな倫理的語りの可能性と家父長制イデオロギーから逸脱しうる男性像の提示が見出されることである。隠蔽の機能をつぶさに観察することにより、何が隠蔽されているかが自ずと露呈されるものであり、隠蔽と露呈は表裏の関係を有するのだ。

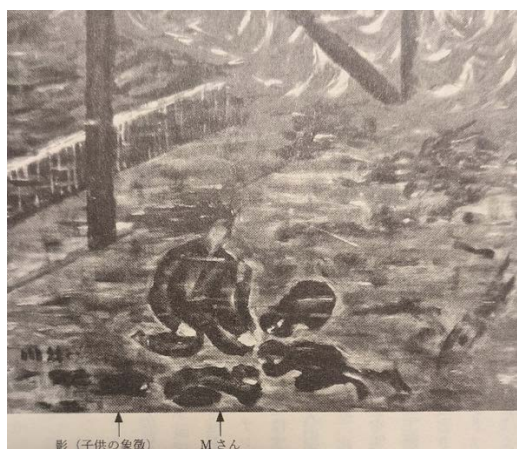
以上二点を踏まえるならば、トラウマ性記憶の語りに関しては、それが語りという表象されたものである時点でトラウマ性記憶の隠蔽という側面が常にあるのだが、一口に隠蔽と言っても、そこには相反する露呈の機能も設定されうると思われる。この点は第6節で考

¹⁷ 以上、シルヴァマンの分析に関しては、Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (New York and London: Routledge, 1992), 52-121. また、シルヴァマンの分析視座の概説として、齊藤綾子「失われたファルスを求めて——木下恵介の“涙の三部作”再考」、長谷正人・中村秀之編『映画の政治学』青弓社、2003年、87-91頁、参照。

察していく。

しかし、シルヴァマンの分析も、やはりあくまでプロの映画監督によって製作された作品を対象としている。一般の市民が制作する作品に関して、そのトラウマ性記憶の語りを分析する研究は、社会におけるトラウマ性記憶をめぐる支配的語りに対する個人レベルでの受容の問題以上に進んでいないと言わざるを得ない。ただし、その中で参考になると思われるのは、すみだ郷土文化資料館専門員である田中禎昭が行った、東京大空襲体験に関する一般市民の絵画制作と展示、およびその作品分析である¹⁸。

田中は展覧会企画として、一般市民で東京大空襲を体験した方に、その体験を絵画として描いてもらった。そこで田中は、絵画の細部に重大なトラウマ性記憶の語りが刻まれていることに気付く。例えば、【図2】はMさんとされる空襲体験者の方が描いた作品だが、Mさんは当初、この図を「母親が子どもたちの服につく火の粉を、はたき消している状況」として説明していた。



【図2】

(田中禎昭「語りうる戦争体験、語りえない戦争体験」、森茂起・港道隆編『〈戦争の子ども〉を考える——体験の記録と理解の試み』平凡社、2012年、196頁掲載のもの)

画面やや中央左下に描かれた大きめの人物がMさんの母親であり、その下でうずくまっている人影がMさんとその兄弟だという。Mさんは母親によって空襲を生き延びることができたと感じており、この作品はまずは「母への強い感謝の念」を示すものとして解釈された。しかし田中は、絵を参照しながらのMさんへのインタビューを通じて、実はこの画面左下に見られる影が、この空襲の際に救えず見殺しにしてしまった兄弟を示すことを明らかにする。インタビューのなかでMさんは、その子が「助けて」と泣き叫びながら燃えていき」亡くなったことを語ったという。田中はこの新たな語りの表出プロセスを、当初はト

¹⁸ 田中禎昭「語りうる戦争体験、語りえない戦争体験」、森茂起・港道隆編『〈戦争の子ども〉を考える——体験の記録と理解の試み』平凡社、2012年、193-207頁、および田中禎昭「絵に刻む記憶——東京大空襲の体験画から」、『歴史評論』第682号、2007年、38-50頁、参照。

ラウマ性が強すぎて語り得なかった「〈燃えていく子ども〉の記憶」が、まずは無意識裡に描かれた影として絵画に回帰し、その後、「調査者との対話を通じて証言が可能になる心的段階が準備され」た、と分析している¹⁹。

その他にも田中は、一般の空襲体験者の方が描かれた作品について、その細部に注目したり、下絵から完成作品までの制作プロセスを追ったりすることで、直接は語りえないトラウマ性記憶の語りがかすかなサインを通じて完成作品に刻まれていることを明らかにする。そして、その上で、空襲体験の語りがなぜこのような抑圧を蒙って間接性を帯びるのかについて、その原因を記憶内容のトラウマ性にのみ帰すのではなく、東京大空襲という出来事が置かれた「歴史的環境」を視野に入れる必要性を主張している。その悲惨さが様々な文学や映画などを通じて表象され語られてきた原爆体験や沖縄戦と比較するかたちで田中が仮説的に指摘するのは、東京大空襲に関しては、その国家レベルでの歴史的意味は研究・議論されてきたものの、敗戦後永らく公的補償も公的な慰霊の場も用意されておらず、そのために「個」をめぐるその記憶の意味は「国家的・社会的に不明確なまま」にされていることである。よって、こうした歴史的環境が体験者に自身の体験への無力感、「個」の被災体験だけでは訴える力をもたない」といった否定的評価を醸成し、過度に記憶を抑圧する機序が生じた可能性が高いとされる²⁰。

以上の田中の分析は、「わすれん！」アーカイブの映像とも通じ合う点を有している。どちらのプロジェクトも、トラウマ体験となりうる出来事を中心に、そのトラウマ性記憶をめぐる実践されており、なおかつ一般市民による作品制作を重視している。よって、田中の分析視座は、「わすれん！」アーカイブの分析にも有効であると思われる。そこで、田中の分析において重要と思われる点を、これまで概観してきたトラウマ研究の諸潮流との関連も示すかたちで、以下四点にまとめる。

まず一点目として、特にMさんの作品に顕著なように、個人的なトラウマ性記憶の表象に、社会的なレベルでの語りがやはり援用されていることである。先の作品には顕在的な意味と潜在的な意味とが認められるが、前者は、子を救う母とその母への感謝という社会的に認知されやすい語りとなっている。加納実紀代が指摘するように、このように母性を称賛する語りは、明治初期の近代天皇制の形成に当たって、皇位が男性に限定されるにも拘わらず皇祖神が天照大神という女性神によって担われていることから潜在し、アジア・太平洋戦争を通じて顕在化および強化された天皇の慈愛を一種の「母性」として称揚するイデオロギーを歴史的背景とする。この母性イデオロギーは、敗戦後も国民の平和を祈り続ける「母」としての天皇イメージを支え、このイメージの下に、天皇および国民が戦争および敗戦を通じて抱えたることとなったトラウマ性記憶、特に戦闘行為を通じての加害暴力とその戦争責任を隠蔽する機能を担った。天皇が「母」のような優しさを以てイメージされることで、天皇は軍部から切断された平和的存在となり、それが国家の象徴であり続ける限り、その国民も

¹⁹ 田中「語りうる戦争体験、語りえない戦争体験」、196-197頁。

²⁰ 同前、206-207頁。

また自身を平和的存在として想像し、自身の現実としての加害暴力とその記憶を隠蔽することができたからである²¹。その「母」をめぐる支配的語りやMさんの作品では援用され、兄弟を見殺しにしてしまったという一種の加害と罪悪感のトラウマ性記憶を隠蔽する機能を担ったことになる。歴史的トラウマおよび文化的トラウマ研究から末武さんの作品に関して考察したように、個人によるトラウマ性記憶の語り・表象であっても、そこには社会的なレベルでの語りや活用されたり、無意識に混入したりすることがあり、そこにはその語りや表象を為しうる個人が置かれたローカルな政治的状況が大きく影響する。

しかし二点目として、田中は決してこうした理解可能な支配的語りによる作品解釈に満足していない点である。つまり田中の分析姿勢には、シルヴァマンが指摘したような隠蔽と通ずる視座があると思われる。そして、支配的語りや表象に沿った分かりやすい解釈の裏に何が隠蔽されているのかを丁寧な対話を通じて探ることによって田中が至るのは、作品の細部であり、そしてそこからカルースらのトラウマ研究が析出した、表象不可能なトラウマ性記憶の内容、宮地の言うトラウマのゼロ地点としての想像を絶する体験が立ち現れてくる。田中の分析は、こうした当事者の作品を分析する上で細部への着目が極めて重要であることを示しており、また、その際にはトラウマ性記憶の本質的な表象不可能性に留意して、何が隠蔽されているのかを探るといった姿勢が重要となることが分かる。

そして三点目として、このようにトラウマ性記憶の語りや表象における隠蔽とは、それがトラウマのゼロ地点とその表象不可能性をめぐるものとならざるを得ないが故に、その意味では普通のことでもあり、また隠蔽によって生じた語りや表象が、実はトラウマのゼロ地点へとより接近する触媒にもなりうる、ということである。この点で、シルヴァマンの分析でもすでに示唆されていたように、この隠蔽という語は、単にトラウマ性記憶の本質を隠してしまうという否定的な作用しかもたないのではなく、逆にトラウマ性記憶の表象不可能性を緩和し（それはトラウマ性記憶の本質的特徴であるため、なくなるわけではないことにも留意は必要だが）、トラウマのゼロ地点へ一層接近する足掛かりとして肯定的に作用するものでもある。

最後に四点目として、一点目とも通ずるが、トラウマ性記憶が語られないということの背景には、その記憶内容のトラウマ性だけでなく、歴史的・地域的な環境要因も考察する必要がある点である。アレクサンダーが文化的トラウマの構造として指摘していたように、その語りや表象がどのような支配構造また地政学的条件において為されているのか、という点が、そこに作動する隠蔽の地域的特性を考察する上で重要となる。

以上、トラウマ性記憶に関する諸研究を概観した上で、本稿の分析視座をまとめる。まず、本稿では、「トラウマ性記憶」を、精神医学および心理学分野で指摘されてきたトラウマ概念に鑑み、トラウマ反応を顕在化させうるトラウマ性を有する心の傷をめぐるものとして捉える。また、この記憶は語りや表象として表わされるが、そこには、個人的レベルだけで

²¹ 加納美紀代「“大御心”と“母心”——“靖国の母”を生み出したもの」、加納美紀代編『女性と天皇制』思想の科学社、1979年、64-81頁、参照。

なく、社会的レベルでの支配的な語りが様々なかたちで作用し、その作用は当事者だけでなく非当事者にも社会構成員として影響する。ただし、この支配的語りがトラウマ性記憶を完全に隠蔽または克服することはなく、むしろシルヴァマンが指摘していたように、カルースらのトラウマ研究が析出したトラウマ性記憶の表象不可能性、宮地の言うトラウマのゼロ地点を不十分なかたちで隠蔽するものであり、当事者に対し暫定的な治癒をもたらすものとして捉えられる。また、やはりシルヴァマンが示唆したように、この隠蔽には質的に相矛盾する側面、露呈の側面がある可能性が高く、肯定的な触媒作用をすることもあるため、その価値は本質的には両義的である。さらに文化的トラウマの構造に鑑みて、隠蔽には個人的な心理的抑圧だけでなく当該地域の社会的・政治的構造に因んだ隠蔽機序があることも意識しておく必要がある。

以上を踏まえ、本稿では、以下の流れで考察を進める。まず、前節で分析した末武さんの作品のように、トラウマ性記憶を抱える当事者の方が、どのようにその記憶を隠蔽しつつ、その裏にいかなる葛藤を露呈するかを他の作品でも確認した後、非当事者の方、相対的に軽微な被災者の方がトラウマ性記憶の語りと出会った場合の隠蔽に関して考察を進める（第4節）。続いて、特に非当事者の方が制作された映像作品に関して、ここでは当事者から非当事者としての制作者、そして非当事者としての鑑賞者へと、どのようなトラウマ性記憶の語り継ぎが行われるかを考察する（第5節）。その上で、トラウマ性記憶の隠蔽に関して、その質的差異をどのように下位区分できるかを考察する（第6節）。最後に、特に原発事故関連の作品について、そこで働く隠蔽戦略の社会的・政治的特色を考察する（第7節）。

最後に付言するが、前述の田中の分析は、当事者の方との対話の積み重ねにおいてそのトラウマ性記憶を探るものだったのであり、それは双方の合意がなされた上での探求となっている。しかし、今回の私の分析では、そのような環境は与えられていない。「わすれん！」スタッフの方に制作プロセスに関してお聞きした情報も加味して分析を記述するが、やはりそれは一方的な心の傷の探求であり、ともすると傷を抉ることになりかねない。私としては、この不備に関しては自身の非力として謝すとともに、今後の課題としたい。また本稿の読者におかれては、以上の不備および危険性があることに注意していただきたい。しかし、そのような危険性を冒しても本稿を公表するのは、やはり今日におけるトラウマ性記憶の語られなさの危険性の方を重んじたからである。社会的レベルにおける支配的語りは、一時的な治癒しか導かない。トラウマ性記憶は、当該社会の構成員一人一人がゆくゆくは自ら「個」として向き合わねばならないものであり、その隠蔽は、蟻塚亮二が沖縄戦のトラウマ性記憶に関して「遅発性 PTSD」という概念によって指摘したように、隠蔽されても数十年単位の潜伏期間を経て回帰するものであり、潜伏期間にあっても家庭内暴力やアルコール中毒など自らだけでなく家庭および社会を傷つける行為を生み出し、ひいては差別意識の高揚や侵略戦争の肯定など国家の方向性すら誤らせかねないものである²²。トラウマ性記憶

²² 蟻塚亮二『沖縄戦と心の傷——トラウマ診療の現場から』大月書店、2014年、48-74、218-262頁、お

を、いかに安全なかたちで隠蔽しつつ、しかしその隠蔽を触媒として肯定的な露呈の作用に転換させつつ、その記憶、すなわち現実としてのトラウマのゼロ地点と向き合い、語り継いでいくのか、そのメソッドが、まだこの敗戦後日本社会には根付いていないように思われる。本稿はまだメソッド探求の端緒にある。そのため、批判されるべき点に関しては、また別のより良い語り方を見つけていきたいと思う。未来の語り方へ向けた試行錯誤の一環としても、本稿は「試論」と位置づけられるものである。

4：心の治癒としての映像記録

第二作、韓国人の方と在日朝鮮人 3 世の方が運営する映像制作集団・コマプレスが制作した『東日本大震災 東北朝鮮学校の記録 2011.3.15-3.20』（撮影期間：2011 年 3 月 15-20 日）も、第 2 節にて分析した末武さんの作品と同じく、一種の治癒としての映像記録という側面をもつ。冒頭、作品は東北朝鮮初中級学校の校舎が震災によって全面的に損壊したことを示す。また後半では、石巻市や女川町の在日朝鮮人の方々に朝鮮学校関係者が支援物資を届ける場面が提示されるが、そこでは、田畑に海水が満ち、住宅地は瓦礫の山となっている惨状が提示され、女川町立第一保育所に避難した人々が生前の知人の訃報を聞き悲嘆に暮れる様も映される。こうして、映像はトラウマのゼロ地点とその表象不可能性を提示し視聴者の言葉を失わせるが、しかし他方、全国の在日朝鮮人の方々から送られた支援物資を喜んで運び込む東北朝鮮学校関係者たちの様子や、朝鮮学校と日本学校の人々が協力して炊き出しをしたり物資を分けあったりする様子も提示する。ここでは、トラウマのゼロ地点において喪失された言葉、そして喪失された死者とのつながりを代補するのは、自宅の復旧やなでしこジャパンではなく、在日朝鮮人同士の、そして日本人との協力関係であり、人々のつながりである。またそのつながりを通じて映像に刻まれる彼らの笑顔の裏に、鑑賞者は彼ら当事者が抱えているトラウマのゼロ地点の深み、その深みと彼らの束の間の笑顔との緊張関係を認めうる。

一方、こうした当事者たる制作者の方ではなく、むしろ当事者の語りを受けた非当事者の制作者の心の治癒という観点から捉えうる、特異な作品例がある。それは第八六作、佐藤修一さんの監督作とされる『東日本大震災 山元町の記録 忘れまじ この悲しみを』（撮影期間：2011 年 3 月 11-16 日、6 月中旬頃、7 月 23 日）である。

「とされる」と留保を付したのは、この作品の制作プロセスが複雑だからである。「わすれん！」スタッフよりお聞きした情報をまとめると、以下ようになる。佐藤さんは、震災

よびヴァン・デア・コルク、アレキサンダー・マクファーレン、ラース・ウェイゼス編『トラウマティック・ストレス——PTSD およびトラウマ反応の臨床と研究のすべて』西澤哲監訳、誠信書房、2001 年、iii-vii 頁、参照。

発生時から津波の襲来と自宅の喪失、そして避難所での生活と、震災後のプロセスを細かに映像に記録していた。しかし、撮影はできても映像を編集し作品にする技術がなかったため、記録映像を作品にすることができずにいた。そんな折、所属していたビデオ同好会の活動を通じて、編集技術があるという木村忠志さんと出会う。木村さんは、3.11の体験を記録し後世に伝える必要があるという佐藤さんの強い想いに共感し、自分が代わりに編集しようと申し出てくれた。そこで佐藤さんは自身の撮影した記録映像を全て渡し、それを木村さんが編集して出来上がったのが本作である。ただ、作品コンセプトなどに関して二人が話し合っただけでなく、ほぼ木村さんが独断で作業を行った。そして、出来上がった作品は、以下に考察するように非常に奇妙なものとなっており、監督としてクレジットされている佐藤さん自身（クレジットを作成したのも木村さんである）も困惑するものとなった。ただ、木村さんは現在音信不通のため、その編集意図を聞くことは困難な状況にある。

また、「わすれん！」スタッフの方からお聞きしたところでは、佐藤さんが沿岸部に住んでいたため、自宅を津波で喪失するという甚大な被害を蒙った被災者であるのに対し、木村さんは津波が来なかった内陸部に住んでいた。つまり、佐藤さんが蒙った津波被害に関しては、木村さんは体験しておらず非当事者の立場に近いと言える。そしてその点では、あくまで佐藤さんと比較しての話だが、木村さんは相対的に軽微な被災者と言えるだろう。

ではまず、前述の奇妙なシーンの一例から見てみたい。佐藤さんは自宅を押し流していった津波の襲来も記録していたのだが、木村さんはその映像を静止画にし、【図3-1】のようにテロップまで付している。



【図3-1】

この映像は、佐藤さんにとってトラウマのゼロ地点に近接するものと思われるが、木村さんは、この映像を静止画として停止させて画面に定着し、しかもそこに「呆然、わが耕土は見る姿はない」という奇妙な言い回しのテロップを付す。さらに、作品全体に特徴的な点でもあるのだが、このトラウマ性記憶を示す映像には、青春スポ根アニメのBGMを思わせるような音楽が付されている。津波襲来とそれに呆然とする人々を映す佐藤さんの映像は、主

人公とその仲間たちが次の試合のためにトレーニングに励む様子に相応しいような音楽で満たされる。

実は本作では、多くの場面で様々なポピュラー・カルチャーを思わせる音楽が付されている。津波襲来直後、安否や状況確認に追われる人々を記録した映像に対しては、木村さんはのどかな田園での暮らしを紹介するテレビ番組で流れそうな曲を付けている。また津波が引いたあとに残された瓦礫の山を記録した映像には往年の『ゴジラ』シリーズを思わせる重苦しいマーチ調の音楽が響き、そして作品終盤で提示される、被災地支援に来た自衛隊員たちが帰還する際の映像では、NHKの長寿番組『小さな旅』のテーマ曲のような、懐かしい街を去る時のもの悲しい心情を掻き立てるような曲が付されている。そして、このメロディに乗せて最後に木村さんが編集で付すテロップは「絆」という黄金色に光り輝く文字であり、それは画面奥からズームアップされて示される。その背景には、【図3-1】の津波襲来の静止画が配置されているが、それを埋めつくし殆ど見えなくするかのようになり、人々が避難所等で協力しあう場面を集めたスナップショットが貼り付けられていき【図3-2】、その上で「絆」の一文字がズームアップしてくることになる。



【図3-2】

つまり、佐藤さんの記録映像に対して木村さんが行った編集とは、本来どんな感情を巻き起こす間もなく私たちの生そのものを消失してしまう、表象不可能なはずのトラウマのゼロ地点の現実を、私たちに把握可能な感情を提示する音楽によって埋め合わせ、その音楽の力に支えられてトラウマ性記憶に打ち克つ「絆」を提示するものだったと言えるだろう。また、ここで付された音楽が、スポ根アニメや『ゴジラ』や『小さな旅』といったマスメディアを通じて広く社会に流通する物語を連想させることも特徴的である。木村さんは、まさに前節で概観した文化的トラウマ研究が指摘したように、社会的レベルにおいて支配的な語りをもたらす意味の明快さと強力な感情的効果を活用することで、本来は意味が把握できないはずのトラウマ性記憶とそれが惹起する深刻な不安とを隠蔽しようとしているのではないか。3.11 とその後の復興へ向けた一つ一つの場面をポピュラー・カルチャー的な物語の一場面として捕捉することで、木村さんはトラウマ性記憶が極度に減退させかねない感

情的エネルギーや他者および社会への信頼を蘇らせる語りを構成したと言えるのではないか。

そして、この隠蔽操作が逆に照らし出すのは、佐藤さんの記録映像を編集素材として見たであろう木村さんが、そこから自らの生の基盤を喪失させるようなショックを受けた、ということでもあるのではないか。この奇妙な編集が図らずも露呈しているのは、木村さんの編集技術を以てしても隠蔽しきれない、木村さん自身が佐藤さんの記録映像の語りを通じて伝えられてしまった、そのトラウマ性記憶のショックの大きさであるとも言えるように思う。すると本作は、当事者のトラウマ性記憶が有しているトラウマ性を、非当事者がどのように受けとめ、また受けとめきれないのかという葛藤の一例と捉えうる。

以上を踏まえ、先の津波襲来という決定的映像に付された奇妙なテロップについて再度振り返ってみたい。木村さんは、「我が耕地は見る姿はない」と書いた。しかし、「わすれン！」スタッフの方からお聞きしたところによれば、佐藤さんは公務員であって農業従事者ではなく、また津波で自宅を失ったが農地まで失った可能性は低いとのことであった。するとまず、なぜ木村さんは「我が耕地」、すなわち農地を自らのものとして示す言葉を記したのだろうか。現在音信不通のため確認は難しいが、内陸部に住む木村さんの方が農地を持っている、または周囲に農地が広がっている可能性があるのではないだろうか。そして、木村さんは佐藤さんのこの映像を見て、まさに自分が住む一帯が津波に飲み込まれてしまうかのように錯覚したのではないか。だから「耕地」と言葉を付したのでは——。佐藤さんの記録映像は木村さんへ、当事者である佐藤さんが想定する以上に、トラウマ性記憶を語り伝えたのかもしれない。

続いて、このテロップの奇妙な言い回し「見る姿はない」も気にかかってくる。通常の言い回しであれば、「見る影もない」とすべきところである。よって、木村さんの言い回しにおいては、二つの転換が行われていることになる。まず、「影」を「姿」とすること、そして並立を示す助詞「も」を、限定を示す助詞「は」に変換することである。以上二つの転換が行われることで、「我が耕地」は「見る影もない」、姿だけでなく影すらも見えないほどに失われた、のではなく、「見る姿はない」、すなわち姿だけは見えないとしても影は残されているかもしれない、というニュアンスを示唆することが可能となる。この奇妙な言い回しからも、眼前で展開した全面的喪失の記録とそのトラウマ性をなんとか軽減したい、ショックの傷から治癒したいという、木村さんの痛切さがみえてくるように思う。

ここまで、心の治癒という観点からいくつかの作品を見てきたが、それらに共通するのは、前節で指摘した東京大空襲体験者の方の絵画作品の場合と同様、映像の表面に提示される情報の裏側に、当事者と非当事者という境目を超えた制作者の方々の心の傷が垣間見える二重構造があることである。表象不可能なトラウマのゼロ地点、現実の穴は、このように間接的に指し示されるしかない。「わすれン！」スタッフの方が言っていた「修行」というのは、こうした映像の細部に隠された間接的示唆をまなざす鍛錬のことだったのか、と邪推し

てみる。

すると、「わすれん！」と名付けられたこのプロジェクトにも、同様の二重構造があることに思い至る。トラウマ性記憶の語りをめぐる二重構造においては、そのゼロ地点に直面せざるを得ないという表現し得ぬ方向性と、ゼロ地点を了解可能な表象で隠蔽するという表現可能性へ向かう方向性とが緊迫しつつ併存することで、トラウマ性記憶の在り処はうっかりすると見落としてしまう間接的提示によって示唆されることになる。ここまで紹介してきた制作者の方たちも、忘れられないと思いつつ、忘れようともしているのがあった。よって、このアーカイブにおける映像群に対しては、これら相矛盾する二つの側面を同時に鑑賞する、という困難な姿勢が鑑賞者に求められることになる。

それをまさに、この「わすれん！」なる名称は示していないか。片仮名表記と感嘆符にて強調される助詞「ン」だが、これは意志の助詞とすることもできるし、禁止の助詞とすることもできる。前者であれば「忘れよう！」の意味となり、後者であれば「忘れてはなるまい！」の意味となる。表現可能性と不可能性が重なり合うトラウマ性記憶の語りの特質を、極めて端的に表した名称を冠するのが本アーカイブなのかもしれない。

5：トラウマ性記憶の微かなサインと疑似体験

本アーカイブに潜水していくにつれ、制作者がほぼ当事者ではない作品、私のような軽微な被災者が制作した作品もかなりの数を占めることが分かってくる²³。当事者ではない方が多くの映像を制作しているということの背景は、トラウマ性記憶の様態からも説明できそうに思う。3.11 をめぐるトラウマ性記憶を深く刻んだ当事者の方々は、そのトラウマのゼロ地点にあまりに近接するため、表現活動を行うエネルギー自体を喪失している場合が多いと思われるからだ。その点からすれば、末武さんや佐藤さん、また朝鮮学校の方々のようにトラウマ性記憶を抱えながらも表現を行うエネルギーをもちえた人は、甚大な被災を受けた地域社会においては少数に属すると思われる。そして、むしろ映像制作の労を支えるほどのエネルギーがあるのは、トラウマのゼロ地点からは適度に距離を保つことができ、しかしその上で、ゼロ地点への関心は抱えざるを得ない、軽微な被災を蒙った者となるだろう²⁴。前節にて分析した佐藤さんの作品を編集した木村さんも、こうした制作者に近いかたちで作品制作に協力したと思われるが、こうした軽微な被災者と言いうる方々が自ら直接制作

²³ 佐藤-甲斐-北野の統計によれば、本アーカイブに参加した者のうち宮城県外の者は約4割を占めている（佐藤・甲斐・北野『コミュニティ・アーカイブをつくろう！』、130-132頁、参照）。県外の者が全て軽微な被災者と単純に分類できるわけではないが、軽微な被災者がそれなりの割合で参加していることは確かと言えよう。

²⁴ この点に関して、先に引用した宮地も、トラウマ性を有する出来事の体験が相対的に軽微な者、またそもそもそうした出来事を蒙っていない非当事者が、当事者の抱えるトラウマ性記憶を語りへと転換していく要になることを指摘している。宮地『環状島＝トラウマの地政学』、14-18頁、参照。

した映像には、どのような語りが見られるだろうか。

まずは、代表的な作品を一つ取り上げてみたい。第二七作、杉本健二さんによる『過去を見直して、今を見つめる』（撮影期間：2012年9月5日）である。この作品は、大学進学により仙台市で3.11を体験した杉本さんが、津波で多くの生徒が亡くなった大川小学校区に実家がある友人の導きを通じて石巻周辺を記録した作品である。杉本さん自身は愛知県出身であり、実家は3.11の被災をさほど蒙っていないと推察されるが、他方、友人の方は家こそ無事だったものの、大川小学校に通う妹の一人が津波で亡くなるという経験をしている。あくまで相対的なものだが、杉本さんは軽微な被災者であり、友人の方はより深刻なトラウマ性記憶を有していると思われる。

作品は、友人が運転する車に乗った杉本さんが、被災後の大川小学校跡を訪れたのち、友人の実家を訪問、その後、石巻周辺の市街や海岸部を記録していく。ここで、友人とそのご家族のトラウマ性記憶が特に明瞭に語られるのは、友人の実家を訪問した際である。このときの会話において、友人の母親は元教師であり父親は現役の教師だと分かるのだが、訪問の際に父親は不在で、杉本さんは友人の母親と祖母にもてなされる。そして、亡くなった妹のことを語るのは、主に友人の母親である。彼女は、実は津波が襲来する直前、高台に避難しようとして声高に訴えていた児童が多くいたこと、それにも拘わらず教師側がその発言を避難規則にそぐわない等として聞き入れなかったこと、結果、津波により自分の娘（友人にとっては妹）を含む多くの児童の命が失われたこと、さらにその後、学校および教育委員会側は責任回避のため、高台への避難を訴えた児童のうち奇跡的に助かった者を両親の許諾も得ずに呼び出したり、亡くなった児童の両親たちの訴えを無視したりといった様々な隠蔽工作を試みていることを、怒りの感情とともに語る。

この場面は、映像としては母親を中心に据えて画面を構成してもよかったはずである。しかし、杉本さんは興味深いフレーミングをしている。敢えて語り手である母親を中心とせず、画面右端に据え、そして反対の画面左端に、母親からはやや距離をとりつつその語りを沈鬱な面持ちで聞く友人とその祖母を捉えるのである【図4-1・2】。このフレーミングは、鑑賞者の注意を母親だけでなく、声を発しない友人と祖母へも向けるものとなっている。



【図4-1・2】

さらに映像を確認すると、友人は、母親の話を聞きながら頻りに足を搔いている【図4-1】。また祖母の方は、母親が亡くなった娘の話をしている際には画面に映るリビングルームには不在であり、母親が一連の顛末を語り終えて、「もう去年からの震災からの話を話せば、もう、、、ごめんね、二時間や三時間じゃ足りないですよ」と一区切りしたところで、画面左にある和室からリビングルームに入室し、フレーム・インする。そして彼女は、友人の隣の床に正座すると彼の右足を頻りに揉んだり撫でさすったりする【図4-2】(図では、友人のふくらはぎの辺りを揉む祖母の手が見える(画面左下))。

友人と祖母は、この亡くなった妹(祖母にとっては孫)の話を積極的には語らない。その死をめぐる母親の話を黙って聞くのみである。しかも特に友人に関しては、この作品全体を通じて妹の話に殆ど触れない。おそらく彼らには、妹(祖母にとっては孫)の死をめぐるトラウマ性記憶を表現するエネルギーがなく、語らないのではなく語ることができないのではなかろうか。そのため彼らの一連の付随運動、自分の足を搔いたり(友人)、孫の足を揉んだり(祖母)といった運動は、この言い表しようもない出来事に対する埋め合わせのようにも思える。そして逆に言えば、この付随運動こそが、彼らの深い傷を示唆する、微かな、しかし見逃してはならないサインともなっているように思える。

つまりこの映像には、言葉を失った者の存在が、映像では明示されない周縁部において示唆されていることになる。そしてこの傾向は、母親の語りにも認められる。彼女はその語りのなかで、実は自分のように学校側を訴える気力がある人ばかりではないのであり、津波によって子供の命だけでなく自宅も失った人々は、もはや学校側を追及する気力もなく、ただ悲嘆に打ちひしがれていると言及する。映像に映ることのない、言葉を失った方々の傷あとは、この彼らよりはエネルギーある母親の発言を通じて、彼女を映す映像の不可視の向こう側に示唆されるのであり、こうして映像は、不可視ながらも彼らの存在を記録することに成功している。

そして、この母親自身も、映像では明らかにエネルギーに怒り語っているのだが、果たして、娘の喪失というトラウマ性記憶から立ち直っているとは決して言えないだろう。リビングルームの壁面には、その壁を埋めるように、この亡くなった娘が書いた習字や絵、そして彼女の写真が貼られており、母親はそれを杉本さんに提示する【図4-3・4】(【図4-3】画面左の腕は、亡くなった娘の版画作品を指し示す友人の母親のもの、【図4-4】画面中央に小さく映されているのが亡くなった娘さんの写真)。



【図4 - 3・4】

つまり、亡くなった娘をめぐる記憶に囲まれるようにして、友人の母親はこの家に住んでいるのだ。すると、このように亡くなった娘の記憶に囲まれることで、彼女は娘の死というトラウマ性記憶をある程度隠蔽しているとも捉えられようし（ここでは壁に何も貼られていないことは娘が死を以ていなくなったことによる喪失の余白と重ね合わされ、そのトラウマのゼロ地点を隠すように娘の遺物が貼られていると考えられる）、また亡くなった娘だけでなく他の児童のためにも、その両親たち、言葉を失い悲嘆に暮れる者たちのためにも、自分は学校側と闘うのだと自らの生きる意味を定めることで、トラウマのゼロ地点における生きる意味の喪失に抗して彼女は生きているとも考えられる。

よって、軽微な被災者の制作した作品にも、第3節で指摘した東京大空襲体験者の絵画作品と同様の特徴が見出されることになる。その映像でも、明示されたり前景化されたりしている中心的内容の周辺部や不可視の領野に、トラウマ性記憶への示唆が潜んでいるからだ。

ただし、このような二重構成が成立する理由については、東京大空襲体験者の場合と異なる事情もあると思われる。それは、ここでの制作者の当事者性が低い点、軽微な被災者である点に見出される。そのため、制作者である杉本さんは3.11をめぐる重度のトラウマ性記憶に対して、ある程度距離を以てアプローチしていると思われる。例えば、【図3 - 1・2】のような構図が成立するのは、軽微な被災者である杉本さんがこの友人一家に対して部外者であることに因るだろう。もしも当事者であるこの友人の母親が映像制作をするとしたら、その構成は彼女の主張を中心とするものとなり、その内容も大川小学校の被災に関するもので埋め尽くされるだろう。そこでは、息子（杉本さんの友人）や祖母の微かなトラウマ性記憶のサインは映されない可能性が高い。しかし杉本さんは、部外者だからこそこの母親の怒りに完全に同調しきることはできず、むしろその怒りのエネルギーに圧倒されているように思われ、それゆえに部外から来た記録者としての自覚をもち、母親から少し距離をとる意味でもこの一家の構成員全体を収めるフレーミングを選択したと思われる。そして、そのためにこそ、図らずも映像は言葉を失った者たちのトラウマ性記憶の語り、というよりそのかすかな表れたる不随運動を記録することに成功した。以上に鑑みると、こうした作品の鑑賞者には、微かなもの、周辺部にあるもの、不可視のもの、そうしたものたちへのまなざ

しと想像力が求められるようにも思う。

そして、もう一つ、この作品では鑑賞者に重度の被災者の経験を追体験させるような仕掛けが組み込まれてもいる。それは、この友人の実家訪問の後、杉本さんと友人が日和山を訪れる場面である。3.11 後の市街を展望する高台にて、杉本さんは街の様子を撮影する【図4-5】。すると友人が、3.11 前に同位置より撮影された街の写真が高台の柵に掛けられていることに注意を促す。杉本さんはその写真をフレームに収めると【図4-6】、カメラをズームインし、画面いっぱいに以前の街の風景を映す【図4-7】。



この時、私は言い得ぬ感情を覚えた。カメラが写真にズームインしていくとき、私は一瞬、以前の街の風景を今まさに眼前に見ているように錯覚したからだ。このような錯覚は、フレームに切り取られざるを得ないという映像メディアの特性から生じる。鑑賞者にとっては、フレーム内の世界だけが鑑賞中の世界である。そのため、フレームに以前の街の風景が映れば、鑑賞者にとっての世界も3.11以前に移行する。

しかし、カメラは切なくも写真をズームアウトするのであり、そのフレームの四隅には再び3.11後の現在の風景が映り込んでくる【図4-8】。こうして鑑賞者は3.11後の世界に引き戻されるのであり、再び、映像では3.11後の風景が提示される【図4-9】。



【図4 - 8・9】

よって、鑑賞者にとって、この再度提示される 3.11 後の風景【図4 - 9】は、この写真の映像を見る前、一度目に提示された風景【図4 - 5】と同じものでありながら、決定的に異なる。一度目の風景においては瓦礫の山や空き地として見えていた部分はもともと何であったのか、3.11 によって何が失われ、瓦礫と化したのか、私のように軽微な被災者である鑑賞者も 3.11 以前の世界を疑似体験することで、すでに具体的に知ってしまったからだ。こうして、この一連の映像において、鑑賞者は重度の被災を受けた人々と同じものではないにしても、疑似的なものであることは承知の上でも、そのトラウマ性記憶を追体験してしまうのであり、その方々の心中を想像する糸口をつかむことになる。

この映像を撮影した杉本さんが、どこまでこうした鑑賞者への映像的作用を意識していたかは分からない。杉本さんとしては、友人に写真を提示されて何気なくこうしたカメラワークをただけかもしれない。しかし彼は、確実に何かを感じてはいたのではないかと、とも思う。だからこそ彼は、この写真は画面いっぱいまで、フレーム全体が写真の映像で埋まるようズームインすべきだと感じ、そのように撮影したのではないだろうか。

そして、この直感的なカメラワークも、おそらく彼が軽微な被災者であることに起因しているだろう。彼がもしもこの地で被災した当事者であれば、当然 3.11 以前の街の様子は知っており、友人も強いてこの写真に注意を促さなかった可能性が高い。写真を撮影したとしても、それを画面いっぱいまでズームインして殊更に強調しようとはしなかったかもしれない。つまり、こうした軽微な被災者が制作した作品には、トラウマのゼロ地点から遠ざかっているからこそ、むしろ同じく遠い地点にいる他の人々にも伝わりやすいトラウマ性記憶の語りや表象が生まれやすいのではないかと、その結果として、当事者の心の様態を疑似的に追体験させるような表現が含まれる傾向が生じるように思う。

同様の性質をもつ作品として、代表的と思われるその他二つの作品に言及し、本節は終えたいと思う。

一つ目は第五一作、岩崎孝正さんが制作した『村に住む人々』（撮影期間：2011 年 3 月 - 2014 年 5 月）である。3.11 を東京で体験した岩崎さんは、実家が深刻な被害を受けた福

島県相馬市であり、3.11 後の郷里の様子をカメラに収めた。

作品序盤では、震災と津波から数日後に郷里に帰った岩崎さんが、母親とともに沿岸部の様子を車で確認しに行く場面がある。そこでは、瓦礫と荒野のみと化した深刻な郷里の風景が車内からの映像として記録される【図5】。



【図5】

そして、そこに音声で、岩崎さんの母親の声が記録されている。母親は、「恐ろしい」や「ああ、イヤだ」といった言葉を直感的に発し続ける。この被災者の方の痛切な声が入ること、鑑賞者は、ただ単に津波被災後の光景を目にするのとは別種の感覚を受ける。彼女の声に加わることで、この光景は、「悲惨」だとか「甚大」といった当時の被害状況を形容する平板な言葉では形容しえない、彼女の生を凌駕し浸食するがゆえに彼女が本能的に拒絶してしまうトラウマ性記憶の光景として提示されることになる。命の危機を感じているような彼女の声の震えや振動が鑑賞者に伝わり、それが彼女と共に、トラウマ性記憶としてこの光景を捉えるという、鑑賞者の疑似的な追体験を導くように思われる。

そして、このような映像が成立した背景には、やはり制作者の岩崎さんが東京という相対的に軽微な被害しか蒙っていない土地で3.11を体験したことが関係しているように思われる。岩崎さんの母親は甚大な被害を被った土地で3.11を体験しており、しかも長年、地元の住職の妻として生活してきたために多くの地縁的人間関係も有していると思われる。よって、岩崎さんと比べればの話だが、母親の方は、より深いトラウマ性記憶を抱えている可能性が高い。彼女にとって、この荒野と化した光景をまなざすことは、それを引き起こした地震の揺れの感覚や建物が壊れる感覚、そして自分の友人・知人たちから聞いた被害状況や訃報といったものを一気に想起する契機となるからだ。一方、岩崎さんの方は、東京で3.11を体験した分、地震の揺れの激しい身体感覚は体験しなかっただろうし、地元の人々との関係性もそこで長年働き住んできた者ほどには濃くないだろう。岩崎さんの方は、母親ほどに深いトラウマ性記憶を抱えていない可能性が高いのだ。そしてだからこそ、岩崎さんは、母親の嗚咽に近い声を聞きつつも、他方では冷静に、この荒野と化した郷里の風景を捉えることができる。そして、この相対的に軽微なトラウマ性記憶を抱えた制作者がいたからこそ、トラウマ性記憶から響く痛切な声と荒れ果てた被災地とを冷静に記録した映像が撮影され得たのではないかと。もし母親と同じ程度のトラウマ性記憶を有する者が制作していたら、こ

の光景を冷静に撮影し続け、なおかつ作品に編集することは困難だったろう。

また、本作に出てくる、岩崎さんがインタビューする同級生たちのうちには、消防団の一員で、津波発生後に瓦礫撤去や遺体捜索を担当した人物が映される。岩崎さんは本作において二度、彼にインタビューを行うが、この同級生は終始沈鬱であり、多くを語らない。岩崎さんの質問に同級生のよしみで応じてはいるものの、カメラに目を合わせず、むしろ目を伏せ、爪をいじったり、煙草を吸ったりする。全体として、岩崎さんから遺体捜索に関して問われることそのものを拒絶しているようにも見受けられる。そして、語られる内容は、寸断された遺体が瓦礫の至る所から見つかること、捜索は徒歩で行われること、遺体はまず警察へ引き渡すことくらいであり、しかし最後にふと言及されるのが、彼が眠れない日々を送っていることである。津波による遺体を見続ける毎日は、おそらくこの同級生の心を深刻に傷つけていると思われ、そのために安眠も得られないのであり、トラウマ反応としての過覚醒を引き起こしていると思われる。そして彼は、自らの心の傷を語るエネルギーを持ち合わせておらず、先に紹介した杉本さんの友人同様、爪をいじるとか煙草を吸うとかいった一連の付随運動という微かなサインしか発することができない。映像は、ここでもやはり、この同級生の微かなサインを通じて、重度のトラウマ性記憶を抱えると思われる当事者の心を鑑賞者に想像させる。そして、このような映像が成立し得たのも、やはりこの友人と比べればだが、そこまで深刻なトラウマ性記憶を抱えていないからこそ冷静に質問できる制作者がいたからである。

もう一つ取り上げる作品は、第六二作、3.11 を東京で体験した映像作家の小森はるかさんと美術家の瀬尾夏美さんが制作した『女川災害ボランティアセンタースタッフインタビュー』（撮影期間：2011年9月18日）である。3.11 を機に被災地へ移住して創作活動を行う小森さんと瀬尾さんが被災地各地のボランティアセンターを訪問し、運営スタッフにインタビューした記録映像の一編だが、インタビューを受ける女性・須田めぐみさんは声も明るく、その背景が晴れていることもあってか、元気に活動しているように見える【図6】。



【図6】

しかし、インタビューが展開していくにつれ、須田さんの話は震災当日のことになり、勤務先であった女川町立病院が津波で一気に「地獄」と化し、患者さんの多くが意識不明となったり亡くなられたりし、病院の廊下は倒れた人々で埋め尽くされ、自宅も津波で流され、

さらに沿岸部近い保育所に預けていた子供とも、もう会えないと覚悟を決めたことが語られる。鑑賞者は、作品序盤で感じていた明るさの裏にあった壮絶な体験の語りに圧倒されるが、しかし震災翌日、この死んだと思った子供が生きていたことが語られる。震災当日、保育所の所長は即座に高台への避難を行ったのであり、子供は一命をとりとめたのだった。ここで一気に、鑑賞者は安堵する。実際、この部分の映像には、インタビュアーである小森さんか瀬尾さん、どちらかの声で「よかったです」と安堵の声が漏れるのが記録されている。

ここでも、鑑賞者は須田さんの体験を疑似的に追体験する。彼女の的確な語りは、聞き手に津波が襲来した際の病院の様子や人々の振舞いを克明に想像させるからだ。しかし、それと同時に鑑賞者は、彼女がなぜ、かくも壮絶な体験を経ても、明るく元気に振舞えるのかも示唆されることになる。それはおそらく、彼女が、失ったと覚悟した子供と再会できたからであろう。幸運にも、彼女の子供は所長の機転によって救われた。しかし、被災地では彼女のようなケースばかりではなく、先の杉本さんの友人およびその両親と祖母のように、子供を失った人も数多いるはずであり、そうした体験を経た人々は、このようにインタビューに応じることが果たしてできるのか、極めて疑わしいだろう。彼女の子供との再会が奇跡的であるほど、逆に、そうではなかった人々の数がいかに多いか、またその傷がいかに深まっているかが映像の不可視の向こう側に想像されもする。本インタビューにおいては、疑似体験の要素だけでなく、その映像において前景化される須田さんの裏側にいる、もはや語る言葉を失った体験を有する数多の方々が存在が、やはり不可視ながら暗示されてもいる。

6：トラウマ性記憶と向き合う手法、そしてトラウマ性記憶に対する隠蔽の二段階

ここまで、トラウマ性記憶の様態を表象不可能なトラウマのゼロ地点とその隠蔽、忘れられない／忘れたい、といった二重構造に見出し、その構造を映像化している作品を中心に分析を進めてきた。しかし、このゼロ地点に向き合うための隠蔽にも様々な手法があり、そこには質的に異なる側面があることも本アーカイブから見出しうる。

ただし今回は、様々な手法を網羅的に提示するには、まだ私の修行段階では準備不足である。そこで、ここまでの考察とも関係が深いと思われる代表的な二作品に絞って考察する。その他の手法に関しては、補遺として現段階での考察を最後に付記した。また、そこで採り上げた作品の一つ、第四九作、中谷可奈さんが制作した『中世山城遺跡新井田館跡を震災復興中央区に変える過程のごく一部』（撮影期間：2013年11月23日、2014年2月9日）は、今回の展示において私が「オススメ」として挙げた作品として上映される。読者の皆さんには、本稿だけでなく映像鑑賞を通じて考察してもらえたら嬉しい。

さて、一作品目として注目するのは、第三作、木村グレゴリオさんが制作した『車載映像 2011.3.27 仙台－塩釜－仙台港－仙台』（撮影期間：2011年3月27日）である。本作は、

木村さんが運転している車に搭載されたカメラの定点観測映像で構成され、仙台市を出発した車が塩釜、仙台港を巡り、そして仙台市へ帰還するまでの90分ほどを、途中で編集によりカットすることなく、長回しの映像で提示するものである。

序盤、津波被害に遭っていない仙台市内を走行する映像では、日本の他の都市郊外と見分けのつかない光景が展開し続ける。チェーン店の大きな看板や自動車販売店に並ぶ新品の車、日本中どこでも目にする信号や道路標識。こうした映像が序盤に20分ほど流れつづける。すると、鑑賞者の感覚は麻痺していく。なんの出来事も起こらない車の走行をただ見続けることは予想以上に疲労感が溜まるものでもあり、感覚が磨滅し、一体いつの時点を撮影しているのか、3.11以前の光景なのか、すでに復興した後の市街を走行しているのか、よく分からないし、意識できなくなっていく。このぼんやりとした脳内において、しかし20分ほど経つあたりから、鑑賞者は少しずつ、何か見てはならないものが入り込んできているように感じ始める【図7】。



【図7】

すなわち【図7】の画面左側に映り込んでいるように、道路の路肩にややせり上げるかたちで車が停車している姿が散見されてくるのだ。でも、それも、単に路肩に停車中の車にすぎないと思うのだが、段々こうした車が目につき、明らかな損傷も見られ、道路も砂埃で汚れ、そして一気に、生々しい津波被害を呈す街の光景へと様変わりしていく。こうして、車載映像と共に鑑賞者はトラウマのゼロ地点の光景へと急速に向き合うことになる。

この作品に特徴的な点は、このトラウマ性記憶への向き合いに際して、序盤に、鑑賞者の感覚を一度麻痺させることである。この段階で作品は、3.11後の仙台を撮影しているという前提が鑑賞者にもたらず緊張感、何がしか被災の深刻さが提示されるのではないかと身構える体勢を解除させる。そして、この操作により、以下二つの効果をもたらされるように思われる。

まず、自身の身近にも散見される郊外の風景が延々と提示されることで安心した鑑賞者は、まさに、こうした水平軸を保ち安心できる日常とその生の基盤こそが、被災地では失われたのだということを、本作序盤と中盤以降の風景のギャップとして鮮烈に感得することになる。その鮮烈さは、この被災地で起きた事態が非被災地に住む者にとって、自身の住む

土地で起きたことであるかのように感じられることから生じている。序盤の麻痺によって、鑑賞者は被災地と非被災地の区別を喪失するからであり、だからこそ、中盤から本作が全面的に展開するトラウマのゼロ地点の光景を我がことのように感じる²⁵。これは前節で指摘した、トラウマ性記憶の疑似体験とも通じる効果である。

そしてもう一つの効果として、トラウマ性記憶の存在があたかも亡霊のように、自らの日常に潜在するかのように捉えられることが指摘できる。鑑賞者は、自らが意識的に把握する以前に、何か言葉で言い表せぬ不穏なものとして、路肩に放置された車体を見る、というより漠然と感じる。本作が無気味に感じられるのは、トラウマのゼロ地点としての津波被災地の光景が全面的に展開する中盤以降というよりも、この序盤から中盤への過渡的時間において、意識化できない感覚としてトラウマ性記憶の存在が示されるからである。本作において、鑑賞者がトラウマ性記憶の起点に明確に立ち会うことは難しい。その始まりは、殆ど意識もされなかった、画面の片隅に捉えられた、放置された故障車でしかなく、いや、それ以前にも、もっと微細なサインがあったかもしれず、鑑賞者は作品を見ていたにも拘わらず、その光景を明瞭に思い出すことはできない。そして、その始まりを明瞭に意識することができないからこそ、鑑賞者は何か亡霊にでも憑りつかれたような感覚を持ちうる。今、自分の周囲に広がる日常の光景にも、こうした亡霊が意識せぬ領域に蠢いている可能性はあるではないか、と。そして、このような本作の映像の亡霊的な性質は、鑑賞者に微細なサインへの感性を、すなわちトラウマ性記憶と向き合うまなざしを育むものでもある。

以上を踏まえることで、本作における二重構造の特徴が考察できる。このトラウマ性記憶への向き合いを導く本作序盤から中盤への特異な展開は、しかしトラウマ性記憶への完全な暴露までは示さない。あくまで本作は映像であり、車内という安全な空間から撮影されたものであり、そして最終的に車は再び被災が軽微な仙台市街へと帰還するからだ。その点で、本作でもトラウマ性記憶の隠蔽は生じている。しかしその隠蔽によって安全性が確保されているからこそ、鑑賞者は自らの安全な日常の連続的延長に亡霊の蠢きを感じることができし、自らの亡霊的なものへの感性、かすかなトラウマ性記憶のサインへの感性を養うこともできる。よって、鑑賞者がもはや見ることのできないほどの、圧倒的に表現し得ぬトラウマのゼロ地点を提示するのではなく、あくまで安全地帯は確保しつつ、しかし映像表現としてでき得る限りでのトラウマ性記憶への接近をもたらすところに、本作の隠蔽と露呈との特異な二重構造が見出さう。

もう一つ、同様の手法、軽微な震災被害であった仙台市街から甚大な被害を受けた沿岸部への走行という手法を用いて、トラウマ性記憶との向き合いをもたらす作品として、第六七作、3.11 オモイデアーカイブと佐竹真紀子さんが企画した市バスツアーの様子を「わすれん！」スタッフが記録した『今日は市バスに乗って、荒浜へ』（撮影期間：2016年12月11

²⁵ 佐藤・甲斐・北野も本作について、「被災地」と「非被災地」の境界を連続性の下に瓦解させる効果を指摘している（佐藤・甲斐・北野『コミュニティ・アーカイブをつくろう！』、140-141頁、参照）。

日)が挙げられる。ただしここでは、トラウマ性記憶と向き合うのは鑑賞者だけでなく、津波被害によって荒野となった荒浜に住んでいた当事者の人々でもある。

この作品が記録するのは、3.11 以後、荒浜が荒野となったことで運行されていなかった市営バス・深沼海岸行きを臨時運行し、3.11 以前の記憶を思い返す同名企画である。序盤、仙台市街をバスが走行している際、乗客としての企画参加者たちは、懐かしの深沼海岸駅行きのバスが久々に運行するというので、ウキウキとした表情をみせている。しかし、次第に荒浜周辺へバスが近づくとつれ、周囲は荒野と化していき、参加者たちの発言は痛切なものになっていく。3.11 以前はあったお店、荒浜小学校のこと、全ては喪失した荒浜をめぐる記憶である。そして鑑賞者にも、この参加者たちの語りを通じて、津波によって何が失われたのか、その喪失がどれほどの感覚的強度を以て当事者の人々に感じられているかが伝わる。ここまでの映像がもたらす作用は、前節において考察した杉本さんの作品に代表されるような、疑似体験の効果と通じている。

しかし、この作品が方向性を異にするのは、この終着駅に到着する際、企画者側がプランしたのだろう、誰もいない荒野のはずの深沼海岸駅バス停に、多くの人々が集まっている光景が提示される際である【図8】(図の右奥、道路の先に、集まっている人々が見える)。



【図8】

図らずも、この時私は泣きそうになった。荒浜出身でもないのに。3.11 で親類や友人・知人を失ったわけでもないのに。しかし、当事者の語りによる鑑賞者側の疑似体験は、強く当事者への同一化をもたらしていたのだろう。だからこそ、当事者と同じ強度ではないにしても、一鑑賞者たる私も、この無人の荒野に誰かがいてほしい、生き延びてほしいと知らず知らず願っていた。それが意外にも可視化された際、激しく心が揺さぶられたのではないか。

ここで重要と思われるのは、この最終駅に集まった人々は、あくまで企画者側がプランしたものであり、本質的にフィクションである、ということだ。そして、これがフィクションである時点で、それは本稿第4節で考察したように、私たちの生そのものを喪失させるトラウマのゼロ地点を隠蔽する戦略の一つでもある。その際に取り上げた佐藤さん(木村さん)の作品²⁶のように、本企画でも最終的に提示される光景は人とのつながり、つまり「絆」で

²⁶ 第3節で指摘したように、この作品は佐藤さんの映像記録を基に、木村さんが独自に編集を施して完成したものである。そのため、完全に佐藤さんの作品とは言い難い。木村さんの意向が相当に含まれた作品

ある。トラウマ性記憶の示す現実には水平軸同様に存在しえない、この架空の絆を、本作は、音楽やテロップではなく荒野に人がいるという視覚的光景として満たし、表象不可能な穴を隠蔽する。

しかし、極めて類似しながらも、本作での最終駅の光景は、佐藤さん（木村さん）の作品とは決定的に異なる。それは、ここで切実に希求され、そして満たされる人とのつながりが、演出にすぎないことが明示されている点、そして国家的なものに殆ど依存していない点においてである。佐藤さん（木村さん）の作品における「絆」が、この日本という国においてポピュラーとなった様々なアニメやテレビ番組を想起させることは第4節で考察した。ここで付け加えるならば、この「絆」という言葉もまた、3.11以後、この国でメディアを通じて盛んに言及されるようになった観念である。そして、佐藤さん（木村さん）の作品において、その絆を示す最後の場面を飾るのは、この日本国の軍事組織である自衛隊が被災地支援を終了した際の儀式である。すなわち、このように映像を配置し作品を構成した編集者の木村さんは、佐藤さんの記録映像から自身へと語り伝えられたトラウマ性記憶を隠蔽する際、最終的に国家的なものに依拠したとも言えるし、それは国家的なものへの妄信になってしまう危うさも孕んでいる。しかし他方、本作での最後の光景はどうか。ここまで本作が提示していくのは地域の具体的な記憶であり、そこでの失われた人々の具体的なつながりやエピソードであった。そして、その先に現れた人々は荒野において集まっている人々というだけで、そこには国籍など国家的な属性を示す要素はほぼ何もない。さらに、それは企画者側の演出であってフィクションであることが明示されている分、それを妄信するような状態はあらかじめ避けられている。

このように二つの作品を比較考察することで、トラウマ性記憶の隠蔽は、実は二段階で行われていることが指摘できるように思う。まず、トラウマ性記憶を抱えた人々はその自らの生を浸食するほどに深刻な喪失体験を有するがゆえに、何らかのつながりや支えを必要とする。この段階では、つながりは特段の国家的属性を有してはいない。希求されるのは、他者とのつながりという以上の何ものでもない。本作の提示する無国籍な他者とのつながりとは、この段階を示していると言えるのではないか。それに対し、佐藤さん（木村さん）の作品が示しているのはその次の段階、つまりこの他者が、特定の国家的様相をもって表わされる段階である。すると、トラウマ性記憶の隠蔽は主に二段階で捉えられると言えるのではないか。第一段階は、トラウマ性記憶に際してその隠蔽が起きる始まりの段階であり、ここでは他者の属性は特に定まっておらず、無国籍の他者である。しかし第二段階に進むと、この希求される他者は具体的な属性を持ち、地域的に限定されていく。それは往々にしてトラウマ性記憶を抱える者と同じ国籍をもつ他者に限定されていき、また国家レベルで流通する支配的な語りは、この限定を強化する傾向がある。

振り返るならば、第2節にて分析した末武さんの作品においても、こうした国家的な復

でもあるので、監督としてクレジットされている佐藤さんだけでなく木村さんの名前も括弧内に付すこととする。

興の記号である「なでしこジャパン」が心の依り代として機能していた。そして、こうした第二段階における隠蔽が作動するとき、この国家的に限定された他者とのつながりは、メディアを通じて大規模に動員されるため感情的強度をもつものの、実態としては極めて抽象的なものになってしまっている。末武さんの自宅の復旧に、なでしこジャパンの優勝は具体的には何も手を貸さない。ただ、象徴的なレベル、その抽象的な精神性において、末武さんの心の支えにはなる。また、木村さんが編集によって最終的に提示する自衛隊による被災地支援の「絆」も、自衛隊員たちの任務終了と帰還に合わせて催された、極めて抽象的な別離の儀式によって提示される。用意されたお礼の言葉を述べる小学生二人は、形式的な謝辞「有難うございました」を繰り返し、またそれを受けて隊長は最後の挨拶において、やはり「頑張りましょう」を三度も連呼するが、それに対し、被災者の方々は一瞬戸惑ったかのように沈黙し、そして気を取り直したかのように拍手をする。私は、小学生たちが機械的に読み上げる、避難所に浴場を設置して被災者の方々を労わり支えた自衛隊の実践が何ら具体的な支援となっていないと言いたいのではない。そうではなく、その自衛隊員が帰還する際のこの儀式の、具体的な体験と感情を欠いた調子が危うく思われるのだ。それは天皇制国家のイデオロギーを注入するために戦時中に強化された学校での朝礼に通ずる儀式めいた調子とその抽象性を有しており²⁷、まさに本来育まれたはずの具体的な隊員一人一人と被災者一人一人との間に紡がれたつながり、すなわち本質的には無国籍であるはずの人と人とり取り結ぶ関係性を国家が収奪した帰結のように思われる。確かに、国家に権威づけられることで、人と人とのつながりは強化されるかもしれない。しかし、それは国家に定められる規範や国家的な慣習とされる規範、または国家規模で認められたポピュラーな規範に沿うかたちでこの関係性を規定するという犠牲の上に成り立っている。しかも、この国家との関係は容易に逆転する。人々に生じたつながりを国家が保障するのではなく、今度は国家が用意したように、被災地はなでしこジャパンと同様に奮い立たねばならないのかもしれない。また、「絆」を維持し続けねばならないのかもしれない、という風に――

甚大な被災を蒙った方々のうち少なからぬ人々が、3.11のトラウマ性記憶に苦しむからこそ、逆にメディアで流通しやすい、手に取りやすい国家的なつながりの抽象的な記号に依存しやすくなっているのではないか。もともと自らが感じていた体験と記憶に基づく隠蔽の第一段階を通り越して、第二段階へと一足飛びに飛翔し、自身の具体的な体験を国家という

²⁷ 朝礼は、特に戦時中に重視され、国家的管理が強化されるようになったことが指摘されている（『岩波教育小辞典』岩波書店、1992年、192頁、参照）。また戦時中のラジオ放送では朝礼用の放送番組も組まれており、東条英機ら軍部の中心的人物たちが戦意高揚を促す訓示を述べる内容となった（本間理絵「ラジオテクニスト『国民学校放送』にみる戦時の学校放送の近代性」、『出版研究』第46巻、2015年、21-40頁、参照）。さらに個別事例になるが、鈴鹿市立谷川小学校の校史によれば、朝礼は1910年頃から開始され、そこでは近代天皇制を讃える教育勅語の暗誦が生徒代表によって行われていた。また戦時中になると国民の戦争協力を促すプロパガンダを学校全体で共有する内容に傾き、教育勅語の暗唱だけでなく、伊勢神宮や皇居への遥拝も行われるようになった（「合川小学校の歴史 その1」（<https://www.edu.city.suzuka.mie.jp/esaikawa/about/history/>、最終閲覧日：2023年10月7日）、4-10頁、参照）

抽象的な次元で押し殺そうとしてしまっていないか。それは確かに、一時的には治癒効果をもたらすかもしれないが、しかし確実に自分自身の具体的な体験は抽象化され、ますます現実には触れられず、だからなおさら、国家の提供する抽象的記号に盲目的に依存してしまう——そんな危惧が、私のなかに、この潜水修行のうちに胎動していたのかもしれない。そして、実はトラウマ性記憶の隠蔽は、この第二段階まで飛ばずとも可能であること、さらに第一段階においては、人々の具体的なつながりが、その体験の具体性を消失されることなく保たれ、また地域という人々の具体的な生活の場を通じて、抽象的な「日本国」ではない、今ここに具体的にあるかたちでのコミュニティとその先の別種の国家像を再生する契機をも示唆していることを感じて、私は、『今日は市バスに乗って、荒浜へ』のあの荒野の人々の映像に涙したのかもしれない。図らずもの涙の理由は、もはや意識化しにくいけれども——

7：他者とのつながりの捨象と国家の無責任

国家の文脈に回収され得ない、隠蔽の第一段階としての、人と人とのつながりに関して考えると、私は、もう一つの重大なつながりの喪失に言及しないわけにはいかないように思う。それは、3.11に含まれる原発問題をめぐるトラウマ性記憶のことである。

私が、この問題を改めて痛感することになったのは、第十四作、伊藤照手さんが制作した『声の届き方』（撮影期間：2011年11月13日－2012年1月14日）という作品を契機とする。2011年11月に行われた脱原発デモ「さよなら原発1000万人アクション in みやぎ」に参加するも、デモ隊のウォークに対する沿道の傍観者や通行人が極めて無関心であることに疑問を感じた伊藤さんは、同年同月から4回ほど、道行く人々にデモの印象を問う街頭インタビューを行い、映像に記録した。

本作において、デモに対し無関心を示す人々が語る内容は、その後の反原発・脱原発運動の展開を考える上でも非常に予言的なものである。作品冒頭は、原発問題には関心があるがデモには関心がないとする中年男性へのインタビューから始まる。デモの印象を問う伊藤さんに対して彼は、自然エネルギーが原子力発電を代替できるとは思えない、そうした現実をデモ参加者は見ずに、無思慮にデモを行っているにすぎない、と応答する。また作品後半では20歳前後と思われる若者へのインタビューが記録されているが、そこでは、デモに参加する人には過激派の人もいたので良い印象がない、電子レンジからでも放射能と似たようなものが出ており、放射能にそんなに過敏にならなくても良いのではないかと答える。

このインタビューが行われたのは、日本において反原発・脱原発運動が高揚する2012年半ば以前である。つまり、その時点ですでに、反原発・脱原発運動が衰弱した現在、こうした運動に対して広く共有されているだろう負のイメージがすでに出揃っていたことになる。日本社会において社会運動全般に対して与えられがちなイメージ、無思慮や過激派といっ

たイメージがやはり根強くあること、それが結局は 3.11 を経ても変わらずに持続していることが改めて痛感される。

しかし、それ以上に重要と思われるのは、インタビュアーである伊藤さんの振舞いである。伊藤さんは、この脱原発運動に参加した人である。おそらく彼女自身は、なぜ原発は止めるべきなのか、また自然エネルギーはどのように原子力発電を代替しうるのか、少なくともある程度の知識があるはずである。しかし、インタビューを受けて上記の応答をする人々に対し、伊藤さんは苦笑しつつ、応答を聞くのみでインタビューを終了する。

こうして改めて映像として見るとき、この応答は奇妙にも感じる。確かに、伊藤さんの映像はあくまでインタビュー調査を目的としており、インタビューとなる人々に原発問題の実態を伝えることは主眼ではない。しかし、前者の中年男性は明らかに自然エネルギーの技術的進歩を知らずに無思慮に発言しており、また後者の若者たちは電磁波と放射能を混同している。しかし伊藤さんは、こうした人々の知らないことを伝えうる知識を有しているはずだが、その知識は共有されることがない。さすがに電子レンジと原発を等置する若者の発言には、それは電磁波ですねと注意を促してはいるが。

つまり、伊藤さんに伝える意志がないわけではないのだ。しかし、伊藤さんは結局、意見を異にする他者に伝える作業へ踏み出しはしない。ここには、伊藤さんを抑圧する何かがあるが作動している。そして、その何かの作動の記録がこうした奇妙な街頭インタビューでのコミュニケーションとして残されたと思われる。

ここで、この何かを探る糸口になると思われるのは、前者の中年男性にせよ、後者の若者にせよ、彼らはデモへの無関心を表明しつつ、しかしデモに参加する人を奇妙な仕方でも認めている点である。その認め方は、個人の意見を表明することは良い、というものである。反原発・脱原発は、個人がきちんと声を上げているという点でのみ容認される。しかし、その内容については彼らは無関心であり、踏み込んで考察されることはない。

この認め方が奇妙であるのは、本来、国家規模の問題である原発問題に関して、それが個人の意見表明のレベルに歪曲される認識があるからだ。そして、ひとまず、この公的問題の個人化という歪曲の仕方が伊藤さんの行為を抑圧したと言えるだろう。彼らは伊藤さんら、運動への参加者を認めてはいるが、それは個人の問題に回収されてしまう。すると、伊藤さんが何を説明しても、でもそれはあなたの意見だから、と遮られてしまう。このように、個人の領域を認められてしまうことで、逆に相手との対話の可能性が遮断される姿勢が提示されることで、伊藤さんは黙って彼らを去るに任せたのではないか――

原発問題に注目して本アーカイブをみると、このような対話の不在と公的問題の個人化と言える状況が他の作品にも認められるように思われる。例えば、原発事故後の汚染土処理と政府の復興政策を問題化する第五四作、林剛平さんが制作した『五年後の飯館村調査』（撮影期間：2016年3月26日）を見てみる。本作は、京都大学原子炉実験所の今中哲二助教を中心とし、2011年3月から毎年、飯館村周辺での放射線量を計測する調査活動の映像記

録である。そこでは、各所で淡々と放射線量を測定し、その数値を記録していく車内の一行が提示され、こんなに放射線量が高いのに政府が避難解除を開始しているとは、と驚愕と怒りを以て語る人々の会話が記録されている。しかし、この会話やその調査結果が、彼ら調査グループの外部の人々や原発に無関心な人々へ伝えられる対話の現場は、少なくとも映像では表れない。あくまでそれは、調査する一行の車内で共有されるに留まる。

また、同じく飯館村に関して、政府の避難解除に合わせて帰還した村の人々にインタビューした映像記録である、第八四作、島津信子さんと福原悠介さんが制作した『飯館村に帰る』（撮影期間：2017年12月－2018年12月）を見てみる。作品は、放射能汚染が続く飯館村への帰還に複雑な思いを抱える人々の語りを記録し、またそれを暗示するように映像としても、プレコンバッグに包まれた汚染土の山が、一見のどかな風景のなかに、あの木村さんの車載映像の亡霊の如く、不穏に存在している様が提示される【図9】（図では、山裾のあたりに、積まれたプレコンバッグを覆う緑色のシートが横長に映されている）。



【図9】

ところが、やはりここでの人々の語りも、村に対する個人的な語りに終始する。村の放射能汚染を受けて、国家の責任はどこにあるのかと問うたり、怒ったりする人はいない。もちろん彼らも、原発事故によって顕在化した「ふるさとの喪失」および「ふるさとの変質、変容」と指摘される深刻なトラウマ性記憶を抱えており²⁸、そもそも怒りなどを表現するエネルギーすら奪われていることもあるだろう。映像としても、彼らのトラウマ性記憶を語り伝えるという点で最大限の表現を成し得ていると思う。私は、この作品の価値をその点で認めるし、作品として批判する意図はない。むしろ、私が問題に思うのは、前述の伊藤さんを抑圧したものと同様の、ここで語る人々を抑圧している国家規模での歴史的環境である。原発は、敗戦後の国際的冷戦構造において、潜在的な核武装をもくろむ日本の保守政治勢力や原発を通じて利潤を得ようとする産業界が主導した国策を背景として人為的に建設され続けてきたものであり²⁹、その点で原発事故は国家と政府の歴史的責任が問われるべき問題であ

²⁸ 除本理史『公害から福島を考える——地域の再生をめざして』岩波書店、2016年、28-43頁、参照。

²⁹ 有馬哲夫が指摘するように、原発があれば核兵器を製造できるという単純な話ではないが、原発は核兵器製造を潜在的に可能にする施設である。そのため、1990年代に入りロシアがプルトニウムの売却を決定するまでは、冷戦構造においてアメリカがソ連との対抗上、同盟国に対しても厳しい統制・管理を敷いていた。その中で、日本の保守政治家たちは、戦時中の反米意識の延長から、また自身の政治的野心や産

るはずだが³⁰、それが個人的な心の傷のみに回収される、そのような事態を導く社会の構造自体こそ、批判的視座を以て眺めたく思うのだ。ここでは、「個」としての体験が社会的に受けとめられず、「個」がひたすら無力感に苛まれ、その表現を内面から抑圧されていくという、第2節にて引用した、東京大空襲体験者の絵画作品について田中が提起していたのとほぼ同型の抑圧構造がある。この社会では、個人に回収しえない国家の責任は問われない。公的問題の個人化という傾向は、原発問題に関して知識を共有するような、意見を異にする他者とのつながりを遮断するとともに、国家の無責任を促すものでもあると思われる。

「わすれん！」アーカイブには、この「個」に対する国家規模での抑圧構造の作用機序が極めて鮮やかに提示された作品もある。第四六作、櫛引祐希子さんが制作した『方言でやっぺ！ 名取関上版桃太郎』（撮影期間：2014年3月22日）である。本作は、2014年3月22日に宮城県名取市美田園第一仮設住宅集会所で開かれた「方言を語り残そう会」による被災者支援活動を記録したものである。この日、集会所に来た被災者の方々に向けて、会の人々は方言を用いて桃太郎をパロディにした演劇を披露し、来場者を楽しませる。演劇序盤では、桃太郎物語に年金問題や高齢者の経済的困窮が風刺的に挿入される。ここでは、明らかに公的問題が批判的に提示されている。ところが、こうした問題は、最終的に桃太郎たちが戦う鬼たちが「自分の心とか自分の体にある」という「病魔・邪鬼」とされることで一気に個人の内面の問題へと転換される。そして、苦しい時には、「よーし、やってやるぞ！」という「やる気と根気」があれば「元気」になれるとされ、ここに示唆される3.11のトラウマ性記憶が引き起こす否定的認知の問題も、他者とのつながりやそれを支える社会構造や法制度の問題ではなく、個人の気持ちの問題に歪曲される。さらに、劇の終盤では桃太郎たちが鬼を退治して不老不死の果実を得たとされるのだが、その果実は桃太郎を演じた中年女性から、自治会長の中年男性へと、彼の「快気祝い」として手渡される【図10】（図

業界からの圧力から、さらにいわゆる「アメリカの傘」が終焉する未来の国家安全保障を見越す視点から、これらの欲望や視座が混淆するかたちで、原発による核武装を画策し続けてきた。またアメリカは、ソ連が日本に原発を輸出することで日本が共産圏に取り込まれるのを防ぐために日本の原発建設を絶対禁止するわけにもいかず、また日本に濃縮ウランを売却する際の莫大な利益を計算しつつ、しかし日本に確実な核兵器製造能力を持たせないよう束縛せねばならなかった。こうした背景により、両国間では様々な駆け引きが行われ、結果日本は「核なき核大国」として、大量の原発を有する国家となっていくことになった（有馬哲夫『原発と原爆——「日・米・英」核武装の暗闘』文芸春秋、2012年、参照）。しかし、冷戦構造の力学が影響していたとはいえ、日本では原発が国家主導で行われてきた事実には変わりなく、それがいくらか未来の安全保障を考えてのものであれ、事故を起こした責任は主導した主体である国家に求められて当然であろう。

³⁰ なお、昨年2022年6月に、東京電力福島第一原発事故で被害を受けた住民らが国に損害賠償を求めた4件の集団訴訟が最高裁判決により敗訴確定したことは記憶に新しい。原発政策は「国策民営」であるにも拘わらず、国の「予防原則」には立ち入らない判決となっており、原発を巡る国家責任は曖昧なまま裁判は終結したかたちとなった（「原発事故の国の責任、最高裁が認めない判決 「防潮堤でも防げず」、『朝日新聞 Digital』2022年6月17日付

（<https://digital.asahi.com/articles/ASQ6K3R5MQ6GUTIL037.html>、最終閲覧日：2023年10月7日）、参照）。すなわち、本来問われ、そして明確化されるべき原発に関する国家責任は、この国では公的領域において常に不明瞭化され、抑圧されていると言えよう。

では、桃太郎演ずる中年女性（画面中央やや左、日の丸の鉢巻きに「桃太郎」の名札を着けた人物）から自治会長（画面左、ピンクのспанコールの羽織を着た人物）へ贈り物が手渡され、画面下半分に映っている観客たちが拍手をしている。



【図10】

よって、この演劇で強調されるのは、個人の気合であり、それによって得られた成果はまず「偉い」とされる年長男性へ渡すという規範であり、つまりは個人主義と家父長制イデオロギーの接合である。そして、本イベントにおいて幾度も歌われる歌曲のメロディが、明治期に作られた、鉄道開通を寿ぐことで近代国家・大日本帝国の発展を称揚する「鉄道唱歌」であることが示唆するのは、ここでトラウマ性記憶を個人の気持ちの問題に歪曲するかたちで隠蔽する際に活用されているのが、やはり国家という抽象的な記号であるということである。

個人の気合が高まることで、隠蔽の第一段階、無国籍の他者とのつながりは必要とされず、トラウマ性記憶およびその症状は個人で解決すべき問題となる。また公的問題はその責任をやはり個人の気合に収斂させる。そして、気合に溢れた個人が得た成果は、家父長制の階層秩序を強化する貢物として献上され、こうして階層秩序が称揚されることで国家とその象徴たる抽象的記号の威光は高まり、「唱歌」という音声メディアの支えも受けて隠蔽の第二段階、国家という抽象的記号が肥大化し、それを通じて同じ国の民たることを以て地域の共同体とその構成員は一様にこの演劇を楽しみ、笑う。この演劇における来場者同士、および来場者と演者たちとのつながりは、この他者とのつながりを捨象した上で成立する国家的次元を介してしか補償されず、個人の得た成果が弱者や国外の他者に譲渡される機会はおろか、仲間内で共有される可能性すら実質的には奪われている。

この究極的な自助の世界を、3.11のトラウマ性記憶を深く刻んでいるであろう来場者の方々の前で演じて、それがなんら違和感をもたらさず、むしろ喜んで受け入れられること、そしてどんなに苦しくとも、国家の責任は問われず、個人の責任に転換されてしまうこと。被災地の一避難所で行われたこの演劇が図らずも露呈する、この社会における他者とのつながりの喪失と国家の無責任を放置する政治システムの機序は、原発問題に対しても同様に当てはまるのではないだろうか。

そう、ここで私は、このアーカイブにないものねだりをしてしまっている。原発問題に関して、意見を異にする他者同士のぶつかり／つながりを示しながら、公的責任とその歴史性を問う映像は、なぜ存在していないのか、と。その原因をこの社会の抑圧構造から考察することで一応の決まりをつけたつもりだったが、しかし、それでも落ち着かない、、かくなる上は、自分が軽微な被災者というその立場を逆手に取って、自らそういう映像を制作し、「わすれん！」に収蔵してもらえないのではないかと、、ここまで書いてきて、とんでもない修行をさらに自分に課すことになりそうだが、、これ以上は少し自分で考える時間をください、と申し添えて、本稿は一旦終えることとする。

【補遺1：オススメ3作品のうち、エッセイで言及しきれなかった第四九作 中谷可奈『中世山城遺跡新井田館跡を震災復興中央区に変える過程のごく一部』（撮影期間：2013年11月23日、2014年2月9日）に関して】

本論ではトラウマ性記憶と向き合う手法に関して、第二段階での国家という抽象的記号に依存せずに、隠蔽を行いつつも記憶と向き合う方法として隠蔽の第一段階を見出し、そこでは国籍なき他者とのつながりそれ自体が希求されるとし、その具体例を第六七作『今日は市バスに乗って、荒浜へ』に見出した。しかし、隠蔽の第一段階に留まるかたちでトラウマ性記憶と向き合う手法は他にも存在する。その一つが、本作にみられると思う。

本作は、3.11での津波被害を受けた低地部を嵩上げするため、中世の山城遺跡がある山が削られることになり、掘削前に山城の遺構全体を発掘する調査が行われた際の記録である。本論では、あくまで3.11というトラウマ的出来事が生じた過去とその後の現在におけるトラウマ性記憶という時間軸をめぐって、本アーカイブを考察してきた。また、そのトラウマ性記憶に対する第二段階の隠蔽を支える歴史的環境として、敗戦後からの原子力政策の矛盾やその矛盾を支える明治以来の政治的抑圧構造を指摘した。つまり、歴史的時間軸としては、せいぜい近代以降からしか考察していなかったことになる。しかし本作は、3.11によって露わになるのは、さらに以前の過去でもありうるということを教えてくれる。

この発掘調査は3.11を契機として行われたのであり、その結果明らかにされる中世東北の様相も3.11の歴史的表われの一つである。そして、その調査結果に関して、自身が撮影した素敵な写真とともに語る研究者・田中則和さんは、この発掘調査を通じて、被災地の当事者の方々と交流することができ様々な壮絶な体験を聞いたこと、お昼になると、みんな複雑な気分を抱えながら津波がきた海の方を見つめること、そのような中、こうした発掘作業の場は人々の交流も促し、また地元の知らなかった歴史を探る楽しさも共有され、それと同時に津波によって職を失った人々の一時的な仕事場にもなっていたことが明かされる。

3.11を通じて、現在と遠く連続はしているが直結するわけではない別の過去・時間軸が露わになることで、そこへの想像力を羽ばたかせつつ、自身のトラウマ性記憶と直面するこ

とは避けながらも、それゆえに語り合いと経済的収益が生じる。こうしたトラウマ性記憶との向き合い方もあるし、また 3.11 に関する歴史的視座を大きく拡張する映像でもあるように思う。

調査結果を報告する展示会では、当地で津波により祖父母と兄弟を失った母子が来訪し、そのことは辛いですが本展示会はとても楽しみにしていた、と語っていたのも印象的である。歴史的視座を中世にまで広げながら、トラウマ性記憶にも向き合うという、絶妙な時間軸の混淆の現場を捉えた映像である。このような時間軸の混淆がどのようにして生じるのか、またこの事態は、第一段階の隠蔽において析出した無国籍の他者とのつながりとどのように関係しているのか、引き続き考えていきたいと思う。

【補遺 2：第三〇作 高野裕之『夕潮の帰り道 vol. 1』 (2012 年 10 月 6・7 日)】

第二七作、杉本健二さんによる『過去を見直して、今を見つめる』において析出し、第三作、木村グレゴリオさんによる『車載映像 2011.3.27 仙台－塩釜－仙台港－仙台』や、第六二作、小森はるかさんと瀬尾夏美さんによる『女川災害ボランティアセンタースタッフインタビュー』などにも見出された、トラウマ性記憶の疑似体験という要素が、この作品においてもみられるように思う。

本作は、津波によって荒野と化した閑上の映像と、津波の被害を受けていない仙台市街の映像とが、繰り返しディゾルブによって往還し合う構造をとっている。ただ、私のように名取市閑上と仙台市との位置関係や街並みを知らない者には、本作の映像からは津波を受けた地域と受けてない地域という情報しか分からない。さらに、どちらの地域の映像に関しても、高野さんは画面中央に道路を据え、そこを前進していくかたちで撮影している【図 1 1 - 1 ~ 3】（【図 1 1 - 1】は荒野と化した閑上の様子、この映像が【図 1 1 - 2】のようにディゾルブとなり、【図 1 1 - 3】のように仙台市街の様子へと転換される。閑上の様子と仙台市街の様子は画面中央に道路を据えた類似の構図で捉えられている）。





【図1 1 - 1 ~ 3】

そのため、両映像は同じ地域の3.11前後を対比するように撮影したもののように見える。閑上の映像は3.11後のものに見え、それに対して仙台市街のものは、撮影自体は3.11後に行われているとキャプションを確認すると分かるのだが、少なくとも映像を鑑賞するのみならば、3.11以前に見える（おそらく、セピア色に若干加工した映像の色調も、失われた過去への郷愁のような感覚を刺激し、仙台市街の様子を津波で失われたものと錯覚するように促す効果がある）。そして、私のような地元でない者は、この映像を通じて3.11以後、全ての市街地がこうした荒野に化してしまう潜在的な可能性をも感じる。

今回の津波は東北地方太平洋沿岸部を中心に襲来したのだが、3.11以後、私たちは、あらゆる人間が生きる場所が荒野と化し得る、潜在的な荒野可能性とでも言うのか、そういう感覚をもつようになったのではないか。私自身、東京も放射能で危ういとの情報が広まった際、家族で東京を脱出する計画が練られ、東京が荒野と化す可能性をかなり具体的に想像したのだった。そして翌日、地元の最寄り駅である尾山台駅へ向かう途中、ふと、その見慣れた道が荒野と化す白昼夢か幻のようなものに襲われた。そういう3.11後特有の人々の感覚を映像化しているように思えたのである。

さらに、この映像では、特に街並みを知らない者にとっては、仙台市街の映像が3.11後であるにも拘わらず3.11以前にも見えてしまうのだが、この前と後という時間的順序が曖昧になる感覚は、まさにトラウマ性記憶に関して研究者が指摘しているものでもある。トラウマ反応の代表的なものに再体験症状があることは本論第2節で指摘したが、これは、トラウマ的出来事が生じた過去と、そこから生還して生きている現在とが、きちんと分節化できない状態、過去と現在が混淆した状態、むしろ時間が停止した状態として指摘される³¹。本作品にはこうした時間感覚の攪乱という要素が含まれているがゆえに、鑑賞者がトラウマ性記憶を疑似的に体験する側面があるように思われる。

³¹ 例えば、中井久夫『兆候・記憶・外傷』みすず書房、2004年、163-167頁、松嶋健「トラウマと時間性——死者とともにある〈いま〉」、『トラウマ研究1 トラウマを生きる』京都大学学術出版社、2018年、458-459頁、などを参照