

傷からの芸術

——ヒロシマからの芸術が問いかけるもの——

柿木伸之

死が死をまねき罪が罪を深めてゆく今
一すぢの光はいづこへ突抜けてゆくか

原民喜「讃歌」

第一節 断絶からの芸術の誕生

大江健三郎が後に『ヒロシマ・ノート』にまとめられることになる一連のエッセイを書くために繰り返し広島を訪れるようになったのは、一九六三年の夏のことだった。それ以来、原子爆弾の惨禍に巻き込まれた人々との対話を重ねながら大江が綴った文章は、原水爆禁止世界大会の会場となった平和記念公園に警察官の一隊が引き入れられるような動きに対して違和感を露わにする一方で、原爆がもたらした傷病の治療を続けたり、被爆体験の手記の公開に動しんだりする人々の姿から、人間性の核心にある「モラル」を感じ取っている^①。このモラルを、被爆の記憶とともに広島

の人々から受け継ぐこと。ここに大江は、原爆の投下に凝縮される核による破壊からの人間の再生の可能性を見ていた。

「核兵器時代」のグラウンド・ゼロに「人間全体の恢復」の原点を見いだそうとする旅を始めた十年後、大江は、原民喜の戦後の作品の選集を編んでいる。広島の出身で、この地で原爆に遭ったことを原点に作品を書き継いだ原の「夏の花」三部作を中心とする選集の解説に大江は、朝鮮戦争が核戦争に発展しかねない状況のなかで原が鉄道自殺を遂げたことに触れながらこう記す。「われわれは、原民喜がわれわれを置き去りにして出発した地球に、核兵器についてなにひとつその脅威、悲惨を乗り越える契機をもたぬまま、赤裸で立っているのである」^②。この一文が書かれてから

半世紀を経た今、原が自殺した頃と同様に戦争が続き、核による破局の危機は、さらに人類の肌へ近づいている。

ここに引いた大江の言葉は、それが書かれた四十年前前にヴァルター・ベンヤミンが「経験と貧困」というエッセイに記したことと符合する。ベンヤミンによると、第一次世界大戦を経て突きつけられたのは、「破壊的な奔流と爆発の力の場を中心にする人間の身体」の剥き出しの姿である。この力を産み出したのは、人間の技術にほかならない。世界戦争のなかで、技術が人間自身に対して牙を剥いたのだ。それによつてもたらされたのは、「経験」の伝承が意味を持たなくなる歴史の断絶だった。ベンヤミンは、作家パウル・シェーアバルトや画家パウル・クレーの名を挙げ、芸術家たちがこの断絶と、それとともに丸裸になった人間の姿を引き受けながら、新たな芸術を零から創りつつあることを論じている⁽⁵⁾。

第二次世界大戦における広島と長崎の被爆は、ベンヤミンが経験した以上に根底的な断絶をもたらした。すべてが焼き尽くされてしまった地上のありさまを受け止めながら、最初から始めること。それを実践した一人が原民喜である。その基本的な姿勢を表わすものとして、まずは「夏の花」のなかに記された、「このことを書きのこさねばならない、と、私は心に呟いた」という言葉を挙げる必要がある⁽⁴⁾。一九四五年八月六日に広島で体験したことを作品に刻もうという原の決意は、一年近く前に死別した最愛の妻を前に彼が抱いていた、「もし妻と死に別れたら、一年間だけ生き残ろう、悲しい美しい一冊の詩集を書き残すために」という意思に、もう一つの使命の自覚を付け加えることになる⁽⁵⁾。

それにもとづいて、原爆に遭うことを主題とする最初の小説の

一つとして書かれた「夏の花」において原は、つとに指摘されてきたように、身に降りかかったことを、あるいは周囲で起きていることを静かに、一つひとつ描いていく。それによつて人間の破壊と都市の壊滅のありさまが鮮明に浮かび上がる。原は、未曾有の災厄の渦中に身を置いた体験を研ぎ澄まし、そこから出来事の媒体となる言葉を析出しようとしているかのようだ。その試みは、被爆以前の彼の作品とは異なつた方向性を示している。例えば、「死と夢」の表題の下にまとめられた一連の短篇のいくつかは、彼岸から地上のありさまを幻視する⁽⁶⁾。しかし、「夏の花」を書く原は、あくまで此岸に踏み止まろうとしている⁽⁷⁾。そこから被爆以後の新たな文学が始まることになる。

「夏の花」の叙述は、被爆してから三日のあいだに原が体験したことを克明に記したノートを基にしている。ただし、この作品が書き下ろされることになる佐伯郡八幡村へ避難する途上で目の当たりにした、くすぶり続ける燃え殻の散乱する光景に関しては、「どうも片仮名で書きなぐるのが応はしいようだ」と漢字と片仮名による詩を付け加えている⁽⁸⁾。

ギラギラノ破片ヤ

灰白色ノ燃エガラガ

ヒロピロトシタ パノラマノヤウニ

アカクヤケタダレタ ニンゲンノ死体ノキメウナリズム

スベテアツタコトカ アリエタコトナノカ

バツト剥ギトツテシマツタ アトノセカイ

テンブクシタ電車ノワキノ

馬ノ胴ナンカノ フクラミカタハ
プスプストケムル電線ノニホヒ

この詩とそれに先立つ一節に関しては、原のノートに基になる記述は含まれていない。その一節の叙述も、「虚無の中に瘡癩的の図案が感じられる」という言葉が示すように、新たな詩を求めるヴィジョンが原の魂に刻印されたことを伝えるものになつてゐる。それはやはり、直前で幼い甥の遺体との遭遇さえも冷静に記されることとは異なつた音調を感じさせる。

このような叙述の変転は、「夏の花」という作品において、「すべて人間のものは抹殺され」、地上にあるものが巨大な力の前に剥き出しにされた世界、この「バット剝ギトツテシマツタ アトノセカイ」に向き合おうとする言葉が生成しつづけることを伝えていよう。⁽⁹⁾ここでは、原民喜の戦後の詩作をはじめ、一つの都市の壊滅と、そこに暮らす者の抹殺というかたちで人間とその世界の歴史の断絶が刻印された場所から、芸術を新たに始めようとする試みに着目したい。ペンヤミンが洞察していたように、その場所とそこに置かれた者の赤裸の姿を正視するならば、芸術は生まれ変わらなければならぬ。ここで目を向けたのは、そのことを引き受けようとするヒロシマからの芸術である。

歴史の断絶は、癒えることのない傷を残す。断絶からの芸術とは、傷からの芸術でもある。原の詩作、そして後で着目する現代美術作家、殿敷侃の造形は、原爆によつて自身に刻み入れられた傷を引き受けるところから繰り広げられている。そこから絶えず湧き上がる記憶の媒体を形成しながら繰り広げられる芸術。それ

を貫くのは、批評的な省察にもとづく芸術の変貌である。それは殿敷においては、すべてを前へ押し流し、使い捨てていく消費社会の流れに抗いながら、時系列そのものを逆流させようとする行為に至る。ここでは、傷からの芸術の批評的変貌としての展開の一端を検討することで、戦争と核の災厄が人々を襲い、破局の歴史が続く現在に生存の道筋を開く芸術の可能性を探りたい。

第二節 傷からの詩作

原民喜は、先に引いた「ギラギラノ破片ヤ」と始まる一篇以外にも、漢字と片仮名による詩を七篇残している。彼が一九五一年の三月十三日に自死を遂げてから五年後の一九五六年の夏に刊行された『原民喜詩集』において「原爆小景」の表題の下にまとめられることになるこれらの詩のうち五篇は、当初「夏の花」をはじめとする原の小説やエッセイに挿入されるかたちで発表された。

その漢字と片仮名による表記は、「夏の花」の基になつた「原爆被災時のノート」で用いられていた。この素早く書き付けるための表記法を詩を書くのに採用することによつて、原は「夏の花」に織り込んだ被爆時の体験を、地震計のように、その衝撃の強度とともに心に刻んでいようにも見える。⁽¹⁰⁾

このような詩のなかには先的一篇のように、壊滅した街の被爆直後の光景を、「ギラギラ」と目に迫ってくるままに描くとともに、それについての省察を示すものもあれば、「焼ケタ樹木ハ マダ／マダ瘡癩ノアトヲドメ／空ヲヒツカカウトシテマル」と始まる一篇のように、後に焼け跡を訪れた際の観察にもとづくものもある。

焼ケタ樹木ハ マダ

マダ瘞癩ノアトヲトドメ

空ヲ ヒツカカウトシテキル

アノ日 トツゼン

空ニ マヒアガツタ

竜巻ノナカノ火箭

ミドリイロノ空ニ樹ハトビチツタ

ヨドホシ 街ハモエテキタガ

河岸ノ樹モキラキラ

火ノ玉ヲカカゲテキタ

そこには、天へ爪を立てるようにして立ち続ける一本の木を前に、竜巻に引き抜かれた木々が「空ニ マヒアガツタ」といった「アノ日」のありさまが、フラッシュ・バックのかたちで甦ったことが刻まれている⁽¹²⁾。その光景は、「夏の花」では次のように綴られている。

竜巻だ、と思ふうちにも、烈しい風は既に頭上をよぎらうとしてゐた。まはりの草木がごとごとく慄へ、と見ると、その儘引抜かれて空に攫はれて行く数多の樹木があつた。空を舞ひ狂ふ樹木は矢のような勢で、混濁の中に墜ちて行く⁽¹³⁾。

こうして散文で描かれた光景が、詩人の眼が竜巻に巻き込まれたかのような詩句に凝縮されているのである。

なかでも「竜巻ノナカノ火箭／ミドリイロノ空ニ樹ハトビチツタ」

という一節は、暴風によって振れたまま燃え残った木が、被爆の日に避難の途中で見た竜巻をありありと思い起こさせたことを伝えている。「アノ日」、それはすべてを根こそぎにし、天地の反転と木々の狂乱を引き起こしていた。そのことを想起するとき、猛烈に渦巻くなかから、炎に包まれた枝葉が飛び散っていく運動に魂が巻き込まれる。このことは、たとえ身体に大きな傷は負わなかったとしても、原爆に遭って広島島の壊滅とおびた、たいい死を目の当たりにしたことが、原民喜の心にかくに深い傷を残したかも伝えているにちがいない。この傷に疼く記憶をも刻もうとする書字としての詩の姿は、原爆以後に詩人であろうとする姿勢を表わしている。

「焼ケタ樹木ハ」と始まる詩は、一九五〇年八月に刊行された『近代文学』誌の特別号に、「原爆小景」という表題で掲載されている⁽¹⁴⁾。この表題は原の死後、片仮名と漢字で書かれた、原爆によって人が焼かれ、街が焼き尽くされるありさまを伝える一連の詩を包括するものとして用いられるようになるが、ここで取り上げた詩が初出時に単独で「原爆小景」と題されていたという経緯からは、詩人が自身の傷から開かれる記憶の光景を、その出現の衝撃もろとも簡潔に表わした詩が「小景」と呼ばれていることを読み取ることができるかもしれない。さらにその言葉には、詩に描かれているのは、わが眼に映りえた破壊の一面面にすぎないという思いも込められているのではないだろうか。

とはいえ、詩人の死後に「原爆小景」の名の下に集められた一連の詩は、原爆に遭うとはどういうことかを今も生々しく突きつけている。この片仮名と漢字で書かれた詩が、散文ないし散文詩の途中に、文章の流れを中断するかたちで挿入されるのに突き当

たるなら、その作用はいつそう強まるにちがいない。読む者は立ち止まらせられ、原爆による生あるものとその世界の根底からの変容に直面させられる。ただし長編の散文詩と見ることもできる「鎮魂歌」に「真夏ノ夜ノ河原ノミツガ」と始まる一篇が、また小説「永遠のみどり」に「水ヲ下サイ」が差し挟まれる箇所に関し、あらためて顧みられるべきは、原の心の奥底に残り、絶えず回帰してくるものがそこに物語られていることである。

例えば、「永遠のみどり」において作家自身と見られる語り手の「彼」は、広島でのペンクラブでの会合——この作品が書かれた一九五〇年の四月に、原は日本ペンクラブ広島の会主催の「世界平和と文化大講演会」に参加している——に際し、サインブックに何気なく「水ヲ下サイ」と記したこと、水を乞う原爆の犠牲者の声が心の奥底に刻まれていることに気づく。それをきつかけに、「彼」のなかに「水ヲ下サイ」という声が湧き上がった。それは「火傷で死んだ次兄の家の女中」の声であり、避難の途上で耳にした声でもあった。小説では、広島の旅館でこの声たちの共鳴が「夢魔のように彼を呻吟させた」のを胸に、「帰京してから」書いたのが「水ヲ下サイ」という詩だったとされている⁽⁵⁾。

その二十九行には、「オーオーオー」という絶望的な呻き音が反響し合う。最後の一連では、夕闇に包まれつつある河岸の風景のなかに、呻く者の顔が浮かび上がる⁽⁶⁾。

夜ガクル

夜ガクル

ヒカラビタ眼二

タダレタ唇二

ヒリヒリ灼ケテ

フラフラノ

コノ メチヤクチャノ

顔ノ

ニンゲンノウメキ

ニンゲンノ

焼けただれた顔とそこから発せられる声にならない声。ここに含まれる、死ぬと分かっている水を求める絶望的な懇願。これらが「パット剥ギトツテシマッタ アトノセカイ」の「ニンゲンノ」面差しとして、不意に突きつけられる。原の戦後の詩作に関して注目されるべきは、そのような過去の回帰に込めよう言葉を探求続けたことである。一九四九年の五月に『群像』誌上で発表された「鎮魂歌」とは、想起の媒体となる言葉の探究を示す作品にほかならない⁽⁷⁾。表題が示すとおり、原はこの言葉に、それでもなお歌う可能性を見ようとしていた。

「鎮魂歌」は一方で、実在しない「原子爆弾記念館」の装置を語り手の「僕」が体験したり、「伊作」と「お絹」という虚構の人物が語りたりするというように、小説としての構えを示している。しかし、それは他方で、彷徨い歩く身体を声たちの媒体に変えながら歌と化していく。この作品を特異なものにしているのは、その過程で歌うことへの批評的な省察が展開されることである。それとともに「鎮魂歌」が死者の声の反響であることも示される⁽⁸⁾。ここで死者とは、まずは被爆の一年近く前に病死した原の妻であり、

原爆の犠牲者でもある⁽⁹⁾。その声が現在に割って入るように還つてきて、困窮によって空洞と化した身体の中かで反響する。歌うとは、そして詩人であるとは、この出来事の媒体となる言葉を創ることである。

死者の声たちがこだまする言葉を紡ぐことで、原は詩を生きようとしていた。「鎮魂歌」の語り手は、「死んだ人たちの嘆きのために生きよ」と自分に言い聞かせる。それを実践するのは、死者のものでもあり、また自身のものでもある嘆きを生きることである。では、それによって人は救われるのか。それは「わからない」と語られる。だが、嘆きを多声的に反響させる「鎮魂歌」のなかで、「お前」と呼びかけられる死者と「僕」の实在は確かめられるという⁽¹⁰⁾。

だが救ひは、僕にはやはりわからないのだ。お前は救われたのだらうか。僕にはわからない。僕にわかるのは救ひを求めらるる嘆きのなかに僕たちがゐたといふことだけだ。そして僕はゐる、今もゐる、その嘆きのなかにつらぬかれて生き残つてゐる、今もゐる、恐らくはその嘆きのかなたに……。

このとき、傷を新たに名づけながら、傷をもたらしした出来事を証す言葉が新たに生まれる。既成のジャンルを横断する原の「鎮魂歌」は、その現場を傷から、そして世界が割れたところから開こうとする特異な「歌」と言えよう。

第三節 傷からの造形



図1：殿敷侃《川岸》(1965年)作家遺族所蔵

原は、一九五一年三月十三日、朝鮮戦争によって核の危機が迫るなかで自死を遂げた。その後、核兵器の廃絶運動が世界的な広がりを見せる一方で、核兵器は造られ続けた。「平和利用」のための核開発も進められていく。一九六五年に出された大江健三郎の『ヒロシマ・ノート』は、こうした動きを見据えながら原爆の惨禍に巻き込まれた人々の声を拾い——その際に原の「水ヲ下サイ」の全文が引用される——、この人々の「自

傷からの芸術は、人と分かち合われることを求める。それによつて傷は、それ自体として癒えるわけではないが、ある種の——古くから夢幻能の形式でも表わされていた仕方——で——労りに与る。その後には、傷を背負いながら、あるいは傷を顧みながら生き続けることができる⁽¹¹⁾。両親をはじめ近しい人々をホロコーストで失い、自身も収容所を体験した詩人パウエル・ツェランが、一九五八年に詩は対話的なものであり、投擲通信のように差し出されると語つたとき、念頭にあったのはこのことだつたのかも知れない⁽¹²⁾。彼もまた、原とほぼ同時期から傷からの詩作を繰り返していた。とはいえ、彼らの作品が早くから広く読まれていたとはいえない。「鎮魂歌」は、発表当時にはほとんど話題にならなかつたとさえ聞く⁽¹³⁾。

「己恢復」と「人間全体の恢復」へ向けた運動との連帯を表明する。⁽²⁴⁾ それとほぼ時を同じくして活動を開始したのが、幼少期に被爆し、両親を原爆のために失った美術作家、殿敷侃である。最初期の作品の一つである《川岸》「図1」は、一九六五年に発表されている。⁽²⁵⁾

原爆に遭い、その後住む場所を失った人々が住む元安川沿いのバラックを、闇のなかに静かに浮かび上がらせるとともに、家々のなかにわだかまるものを暗示するこの作品には、殿敷の芸術の基本的な姿勢がすでに表われていると考えられるが、彼はそこから作風を大きく変えていく。一九七〇年頃の彼は、「は」という表現の下、日常のなかに原爆に殺された者の記憶が口を開けるさまを、苦いユーモアを交えて描く一連の作品「図2」《は2》にポップ・アートからの影響を凝縮させていた。⁽²⁶⁾ 七十年代後半になると、主に両親の遺品を極度に細密な点描で浮かび上がらせる絵画を発表し始める。それを構成する点の一つひとつは、両親との別離によつて心に刻まれた傷を確かめるように打たれている。



図2: 殿敷侃《は2》(1970年)
広島市現代美術館所蔵

例えば、爆心地近くで被爆死した父親の遺品と見なして殿敷が保存してきた鉄かぶとに、原爆ドームで彼が拾った煉瓦の一片を入っているのが描かれる《釋寛量信士(テツカブト)》(一九七七年)「図3」では、爆風に飛ばされ、瓦礫にぶつかつて生じたと見られるかぶとの縁の摩滅が、点描によつてえぐり出される。また、そ

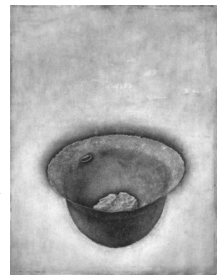


図3: 殿敷侃《釋寛量信士(鉄かぶと)》(1977年)
広島市現代美術館所蔵

によつて掘り出されていることも浮かび上がる。殿敷はここで、錆びついた鉄かぶとという物と、それを前にして喚起される喪失の記憶に向き合いながら、父親の命を一瞬で奪つた出来事に迫ろうとしているように見える。

《釋寛量信士(鉄かぶと)》の薄い灰色を基調とする画面には、細い線で縁取りが施されている。もしかするとこの作品は、父親の遺影のように描かれたのかもしれない。その一見簡素な画面は、一九四五年八月六日に起きたのが人間を消し去る出来事であることを、その衝撃とともに伝えるだけでなく、戒名によつて呼ばれる人間の不在をも静かに語りかけている。錆に覆われたかぶとの姿は、喪失を抱えて生きた三十年余の歳月を物語っているが、そのなかに置かれた煉瓦のかけらは、喪失を、その場所とともに記憶し続けようとする画家の意思を暗示しているように見える。その意思を、執念と呼ぶこともできよう。この煉瓦の「デッサン」については、「執念がたたみこまれている」という評言も残されている。⁽²⁷⁾ 親の遺品を描いた作品の一つに、《釋寛量信士(父のつめ)》(一九七八年)があるが、ここでは黒ずんだ紙——その折り目としわは、広げては畳む手の痕跡を残しているよう——の上に、切られた爪が赤く浮かび上がる。父の形見とした爪が赤く描かれるとき、

れに伴つて塗装が剥げていることも、かぶとの影とのコントラストによつて強調されている。それと同時に、赤錆に覆われたかぶとに生じた細かな凹凸まで、点描

それは殿敷の心身の傷をも暗示しているのかもしれない。そして、欠けた月のような爪の姿は、彼が一九八〇年以降、アンディ・ウォーホルに触発されて始めたシルクスクリーンで執拗に展開するモティーフとなる。「霊地」と題された一連の作品は、ほぼ無数の爪だけで構成されている。そこで爪の半円は、集積したり、飛散したりといった運動を脱中心的に展開しながら、「霊地」の風景を、その不穏な空気とともに浮かび上がらせる。

爪で埋め尽くされた画面を示す作品の一つに、『カプト』（一九八一年）がある。このシルクスクリーンでは、爪が繊維のように画面を覆うのを通して、紙かぶとが透けて見える。このかぶとが商業広告を含んだ当時の新聞紙で作られていることは、現在を「霊地」化するシルクスクリーンの展開の予兆とも言える。やがて殿敷は、新聞紙や広告ポスターを無数の爪の形で覆い尽くす作品を次々と発表していく。そのような一連の作品には、経済的成長に湧くなかで過去を忘却し、核開発を含む開発を進めながら「未来」を志向する現在に対し、身を切るようにして、自分のなかの傷から止めどなく湧き上がる喪失への思い——それを怨念と呼んでもよいだろう——を突きつける行為が含まれていると考えられる。

このようなシルクスクリーンのパフォーミングな展開を伏線としながら、また一九八二年にカッセルで開催されたドクメンタ7の際に見たヨーゼフ・ボイスの『七千本のオーーク』の衝撃を背景としながら、八十年代からの殿敷の芸術は、文字通り行為としても繰り広げられるようになる。その行為は「お好み焼き」「図4」と題されたプロジェクトでは、廃棄物を焼き固めて現在に侵入させるかたちで表わされる。これを含め、一九八九年までに行なわれ



図4: 殿敷侃《山口-日本海-

二位ノ浜、お好み焼き》記録写真
(1987年)©読売新聞社
たインスタレーションの記録集は、「逆流する現実 Reversing Reality」と題されている。そこに刻まれている行為は、現実のなか

に時間の逆流を引き起こし、前へ進もうとする流れを塞ぎ止める。それとともに棄てられたものたちが語り始める。

『逆流する現実』に寄せた序文のなかで批評家リン・ガンパーは、焼き固める行為に、三歳の殿敷が原爆に遭った父親を探す母親に背負われて広島の壊滅を目にした——それによって母子は、原爆の放射能を浴びることになる——記憶が甦っているのではと述べている⁽²⁸⁾。そのことを踏まえるなら、殿敷のパフォーミングスは、棄てられたものたちを、焦土に残った燃え殻のように、破壊の記憶が未だくすぶるままに凝集させ、時系列を攪乱するかたちで現在に介入させていると考えられる。それによって、今も生あるものをその生存環境とともに破壊する生産活動が続いているばかりでなく、この破壊が消費とともに絶えず忘れ去られていることが、生活のただなかで問いただされる。

第四節 傷を名づけ続ける

ベンヤミンは「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」という論考のなかで、十九世紀のシャルル・ボードレールの詩

には、パリの群衆に巻き込まれ、近代都市での生活を費く「シヨック」を体験したことが刻印されていると論じている。ただし詩人は、シヨックをやり過ぐすのではなく、トラウマになりかねないその衝撃と全身全霊で格闘し、その経験を作品に結晶させた。「つまりボードレールは、シヨックの経験をその芸術家としての仕事の中心に据えたのだ」⁽²⁹⁾。それによって、詩そのものの姿も変わらざるをえなかった。それから百五十年余を経て、テクノロジの浸透により人間は、身体だけでなく、思考の次元でも、時に生命の危険をもたらすようなシヨックにさらされるようになった。

だからこそ人は、情報で空隙を埋めようとするのかもしれない。しかし、それとともに歴史の断絶を人々が体験した出来事は忘れ去られ、それを引き起こした生あるものの破壊は形を変えて続いていく。戦争が続くなか、俯瞰的に「戦局」を語る「地政学」が蔓延しているのは、その歴史への順応を示しているよう。今、広島での被爆を原点に、それによって刻まれた傷から繰り広げられた芸術を顧みる際には、このような現在の状況を見据えながら、それが芸術家に既存の枠組みを突破する試行を強いるものだったことに注意を払う必要がある。体験者にとつても想像を絶する——原下雲の下では何が身に起きたかも分からなかった——出来事を前に、詩作も造形も変わらなければならなかった。

「夏の花」以来の原民喜の創作は、原爆に遭った体験を、にもかかわらず生き残っていることへの作家としての自覚をノートに刻印したことを起点とする。そこから彼の文学は、一方では体験の衝撃を漢字と片仮名の詩に凝縮させるかたちで、他方では心の奥底に刻まれた傷から、壊滅のありさまを目の当たりにしたときの

記憶が声として繰り返し回帰するのに応じうる媒体を創造するかたちで展開した。「鎮魂歌」が示すように、そのことに原は原爆以後の歌の可能性を見ようとしていた。そして、この作品での詩的言語の展開は、多声的であると同時に、既成のジャンルの境界を踏み越えるものだった。さらに、そのなかに片仮名と漢字で書かれた詩が、展開の連続を中断するかたちで挿入されている点も見逃せない。

その異形の書字を前に、読む者は立ち止まらせられ、あの日に起きたことが出来事のまま回帰してくるのに向き合わされる。このような強度を潜ませるかたちで、原の戦後の詩作は、すでに「夏の花」のなから変容を始めていた。その過程は、彼の傷のなから記憶が回帰するのを受け止めるかたちで「このことを書きのこさねばならない」という使命に応えるものであると同時に、原爆という傷が刻まれた世界における詩作の可能性を問うものでもあったと言えよう。このことは、「あはれ愚かなわれらは身と自らを破壊に導き／破壊の一步手前で立ちどまることを知りません」という一節を含む詩「家なき子のクリスマス」を残して詩人が命を絶つたこととともに顧みられる必要がある⁽³⁰⁾。

それから十数年を経て、高度経済成長期に画家としての活動を始めた殿數侃は、被爆によって、またそれからほどなく両親を失ったことよつて癒やしがたい傷を負ったことを執拗に確かめるように点描を繰り広げ、両親の非命の死が何であつたかを遺品に託して問いかけていた。そのモチーフをシルクスクリーンなどによつて、より広範囲に展開するようになるなか、殿數は、自身の傷からの芸術を、絶えず前へ進もうとする社会へ送り出すことの意味

を問わざるをえなかつたはずである。公害などの犠牲を払いながら核開発を含む開発を推進し、古くなったものを廃棄していく動きに絶えず含まれる忘却。これを問いただす可能性へ向けて、彼の芸術は大きく変貌しながら展開した。

そのことは殿敷の早すぎた晩年には、集団を巻き込むパフォーマンスとともに造形されるインスタレーションに行き着くわけだが、廃物を焼き固めるなどして一つの場所に凝集させるその方法は、彼が「逆流する現実」と語つたとおり、公共空間でもある現実の空間に時間の逆流を引き起こし、「成長」などの名の下で前へ進むうとする動きに抵抗するものと言える。同時にそれは、一つの都市を壊滅させ、両親の命を奪うに至つた破壊を、それが今なお形を変えて続けていることを、廃棄されたものに語らせる。その言葉は見る者に、人間による生あるものの破壊の傷が取り返しのつかないかたちで刻まれ続けている世界——「パット剥ギトツツシマッタ アトノセカイ」——に生きていることを思い起こさせる。

このようなヒロシマからの芸術の強度を受け止め、それが傷からの芸術であることを顧みるならば、傷をもたらした出来事が、人の身に起きたこととして想起されると同時に、その衝撃によつて芸術が変わらざるをえなかつたことを省察する契機が得られるだろう。そうして傷を絶えず新たに名づけつつ、傷からの芸術の可能性を問う批評的な思考——それは制作する側にも、受容する側にも分かち合われうるはずだ——は、想像を絶するとされる出来事を前に、それでもなおこれに巻き込まれることに思いを馳せるなか、既存の地平を越えて展開されうるだろう。このことは同時に、癒えようのない傷がそこにあることを、そこから湧き上がるものと

もに受け止める余地を、人々のなかに開くにちがいない。

こうして傷を名づけ続けながら、傷を負つた者たちとともにあらゆるとする思考から繰り広げられる芸術は、非命に斃れた者、遺棄された事物、そして今も傷を負いつつある者とともに生きる時間空間を、今ここに切り開くだろう。その営為は、人間を含めた生あるものをことごとく使い尽くして廃棄し、生存の環境を破壊していく破滅的な趨勢に抗うものである。ここにある芸術の批評性は同時に、時系列を攪乱しながら既存の制度を突き抜けていく。このように革命的な行為として表われ、批評的な思考とともに展開する芸術。それは抵抗として、生存の可能性を問う。原民喜や殿敷侃らの傷からの表現へ注意を向けながら、このような芸術の可能性を探究する思考には、他者とともにある生と、今脆さを露わにしているその前提としての平和が懸かっている。

註

- 1 大江は、原水爆禁止世界大会の会場に警察官の一隊が入ってくるのに参加者が拍手を送る様子に、「違和感の棘のはえた衝撃をうける」と述べている。その一方で「核兵器時代」を生き延びる知恵を、原爆の犠牲者の治療を続け、その記憶を受け継ごうとする人々の「モラル」に見ようとしている。大江健三郎『ヒロシマ・ノート』岩波書店、一九六五年、三六、八七頁。この『ノート』が示す立場についての解釈は、以下の拙稿にもとづいている。「立ちすくむ人の人間への問い——大江健三郎の『ヒロシマ・ノート』を読み続けるために」、『ユリイカ臨時増刊 総特集大江健三郎 1935-2023』青土社、二〇二三年七月、二七七頁以下。

- 2 原民喜『夏の花・心願の国』編者（大江健三郎）解説、新潮社、一九七三年、二九五頁。
- 3 Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut«, in: *Gesammelte Schriften* Bd. II, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 214ff. 日本語訳は「経験と貧困」、山口裕之編訳『ベンヤミン』メディア・芸術論集』河出書房新社、二〇二一年、一六六頁以下。
- 4 原民喜「夏の花」、『定本原民喜全集Ⅰ』（以下『全集』と略記）青土社、一九七八年、五一四頁。
- 5 同「遙かな旅」、『全集Ⅱ』、二九八頁。
- 6 そのような例の一つとして、主人公が自身の弔いを目の当たりにする「行列」が挙げられよう。『全集Ⅰ』、一七八頁以下。
- 7 被爆以前の作品と「夏の花」のあいだに視点の反転を含めた差異があることは、角川文庫版『夏の花』の佐々木基一による解説（一九五六年、一九八八年には岩波文庫版に再録）においても触れられている。以下の論考は、佐々木が論じた「夏の花」の平静さを掘り下げ、「平静であること」によって開かれる激しさというのをもたある」と指摘している。仲程昌徳『原民喜ノート』勁草書房、一九八三年、一一五頁以下。
- 8 原民喜「夏の花」、『全集Ⅰ』、五二二頁以下。
- 9 「原爆被災時のノート」に関しては、『新編原民喜詩集』（土曜美術社出版販売、二〇〇九年）の冒頭に掲載されている写真版を参照した。
- 10 同「夏の花」、五三三頁。
- 11 「夏の花」の独特の記録性に触れた論考として以下を参照。ただし今は、「夏の花」とその世界が以後の作品に及ぼした影響を考慮し、
- 癒えることのない傷を残す衝撃の記録であることを重視したい。この論考は、恐怖の詩的表現が解消しえない矛盾を抱え、詩に反する仕方で書かれざるをえないことにも論及している。John Whitter Treat, *Writing Atomic Bomb: Japanese Literature and the Atomic Bomb*, Chicago and London: The Chicago University Press, 1995, pp. 125-197. 日本語訳は、ジョン・W・トリート「グラウンド・ゼロを書く——日本文学と原爆」水島裕雅、成定薫、野坂昭雄監訳、法政大学出版局、二〇一〇年、一六九頁以下。
- 12 原民喜「焼ケタ樹木八」、『全集Ⅲ』、二四頁。
- 13 同「夏の花」、『全集Ⅰ』、五一五頁。
- 14 ここに取り上げる詩の初出ならびに詩が挿入された散文作品が執筆された経緯に関し、岩波文庫版『原民喜詩集』（二〇一五年）所載の初出一覧ならびに年譜（竹原陽子編）を参照した。
- 15 同「永遠のみどり」、『全集Ⅱ』、一七三頁。
- 16 前掲書、一七四頁以下。
- 17 この作品の解釈に関して示唆を受ける点が多かった論考として、以下を参照。遠田憲成「原民喜『鎮魂歌』再考——『念想』を中心に」、原爆文学研究会『原爆文学研究』第十八号、二〇二一年三月。
- 18 「……わたしはあのととき殺されかけたのだが、ふと奇蹟的に助かつて、ふとリズムを発見したやうな気がした」と始まる（更にもう一つの声が）の一節は、詩の省察——「わたしは詩のことも考えてみる」という点でも注目される。そこには、「詩は情緒のなかへ崩れ墜ちることではない、きびしい稜角をよちのぼらうとする意志だ」という言葉も記されている。たしかに「もう一つの声」は、語り手のなかに響いてくる他者の声として綴られているが、その内実は、「あのととき」

に「奇蹟的に助かつて」いることからしても、死者の声を反響させる詩人の自己省察と考えられる。それは、「僕は僕に鳴りひびく」と、「無数の嘆きは鳴りひびく」ことが一つであるという洞察に達する。原民喜「鎮魂歌」、『全集II』、一三八頁以下。

19 原は妻の死について「お前の死は僕を震撼させた」と語り、彼が広島で見た原爆の犠牲者の死については、「おんみたちの死は僕を戦慄させた」と語る。その直後に「真夏ノ夜ノ／河原ノ水ガ」と始まる詩が挿入される。前掲書、一三二頁。

20 前掲書、一三四頁。

21 ここで念頭にあるのは、精神医学者で、医療人類学者としても活躍する宮地尚子が、トラウマを抱えながら生きることについて述べた次の言葉である。「傷がそこにあることを認め、受け入れ、傷のまわりをさっさと治すこと。身体全体をいたわること。ひきつれや癩痕を抱え、包むこと。さらなる傷を負わないよう、手当てをし、好奇の目からは隠し、それでも恥じないこと。傷とともにその後を生きつづけること」。『傷を愛せるか「増補新版」筑摩書房、二〇二二年、二二四頁以下。ここで問いたいのは、傷を抱えながら、その後を生き続ける芸術を含めた技である。傷の手当として「名づけろ」ことの重要性に気づかせてくれたもの」の著作である。

22 Paul Celan, »Ausprache der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen«, in: *Gesammelte Werke in sieben Bänden* Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 185f. 日本語訳は「飯吉光夫編訳『パウル・ツェラン詩文集』白水社、二〇一二年、一〇〇頁以下。

23 この点については、以下の評伝を参照。梯久美子『原民喜——死と

愛と孤独の肖像』岩波書店、二〇一八年、二二六頁。「鎮魂歌」発表から二か月後の『群像』誌上の鼎談では、中野好夫がこの作品を「なんとなく読み落としていた」うえ、読んでも「率直に言うてこれはわからない」と述べている。『全集別巻』、一三頁。

24 大江「ヒロシマ・ノート」、一三三頁以下ならびに「エピソード」参照。

25 殿敷侃の生涯と画業については、広島市現代美術館編『殿敷侃——逆流の生まれるところ』（二〇一七年）所載の松岡剛の論考「逆流の生まれるところ」ならびに寺口淳治編の詳細な年譜に負うところが大きい。図版のキャプションの情報も、これにもとづいている。

26 殿敷は『は2』を、『朝日ジャーナル』一九七〇年六月号上のみずからの言葉を添えて発表している。その誌面は、前掲『殿敷侃』（三七頁）に掲載されている。

27 美術批評家の久保貞次郎の言葉として伝えられている。彼は殿敷に版画の制作を勧め、その個展を企画している。前掲書、三九頁参照。

28 『Tadashi Tonoshiki——Reversing Reality 逆流する現実』SOS PL ANr 一九九〇年、五頁以下

29 W. Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: *Gesammelte Schriften* Bd. I, 1974, S. 616. 日本語訳は「ボードレールにおけるさくつかのモチーフについて」、山口裕之編訳『ベンヤミン・マンロージ』河出書房新社、二〇一一年、二一九頁。

30 原民喜「家なき子のクリスマス」、『全集III』、三六頁。

付記

本稿は、二〇二三年六月三日に広島平和祈念資料館メモリアルホー

ルで開催された第十七回藝術学関連学会連合のシンポジウム「藝術と平和／戦争」にて「傷からの芸術とその変貌」と題して発表した原稿に加筆と修正を施したものである。戦争が続くなかで芸術と平和の関係を問う機会を設けてくれた藝術学関連学会連合とその関係者に篤く御礼申し上げます。

殿敷侃の作品およびその写真記録の図版を掲載するにあたり、広島市現代美術館の松岡剛学芸員と読売新聞西部本社写真部の板山康成氏にご尽力いただいた。心より感謝申し上げます。