

文部科学省オープン・リサーチセンター整備事業
シンポジウム報告書

記憶と歴史

日本における過去の視覚化をめぐる

Memory and History : Visualising the Past in Japan

早稲田大学會津八一記念博物館

はじめに

會津八一記念博物館は、文部科学省オープン・リサーチセンター整備事業の一環として、「記憶と歴史 日本における過去の視覚化をめぐる」と題するシンポジウムを開催した。その報告書として本編を刊行する。

シンポジウムの日時・会場・パネリスト・協賛等は以下のとおりである。

日時：2006年10月7日（土） 13:15～18:00

会場：早稲田大学小野記念講堂

パネリスト

丹尾 安典（早稲田大学）
TAN-O Yasunori (Waseda University)

タイモン・スクリーチ（ロンドン大学東洋アフリカ研究学院）
Timon SCREECH (SOAS, University of London)

クリストフ・マルケ（フランス国立極東学院）
Christophe MARQUET (École française d' Extrême-Orient)

ジェニファー・ワイゼンフェルド（デューク大学）
Gennifer WEISENFELD (Duke University)

ミカエル・ルッケン（フランス国立東洋言語文化研究学院）
Michael LUCKEN (Institut National des langues et civilisations orientales)

木下 直之（東京大学）
KINOSHITA Naoyuki (University of Tokyo)

主催：早稲田大学會津八一記念博物館

協賛：明治美術学会

目次

はじめに

開会挨拶

報告

「近代土下座考」 丹尾 安典 7

「日本橋漫考」 タイモン・スクリーチ 18

「記録と記憶——日清戦争図像のなかの歴史」 クリストフ・マルケ 23

「災害と視覚表象——関東大震災のイメージ群をめぐる」
ジェニファー・ワイゼンフェルド 42

「東京大空襲のイメージ——軍用写真から破壊のアイコンへ」
ミカエル・ルッケン 54

「山県有朋像と山本五十六像の戦後」 木下 直之 62

総合討議報告 71

あとがき 76

ジェニファー・ワイゼンフェルド

(デューク大学)

日本列島はしばしば火山の噴火や地震、津波や台風といった数々の天災に見舞われてきました。天災は、たしかに物理的荒廃や心理的トラウマをもたらしましたが、その一方で人々はそこから立ち直ろうとする活力をも手に入れてきました。その活力こそが省察と復興の時代を生み出したと言っても過言ではありません。天災であろうと人災であろうと、社会的激変は、あらゆる方面に影響をあたえます。芸術の分野もまた例外ではありません。そして、災害は破壊のみをもたらしたわけではなく、芸術の領域では、これが刺激となって、大きな跳躍をかなえるということもありえたのです。たとえ再建がたいほどのダメージをあたえるような大惨事であったとしても、またその物理的な破壊の爪跡が国土や街並みや人体に傷痕を残したとしても、美的あるいは詩的な共鳴音が逆に高く響きわたるというようなことも実際にあり得たのです。

日本において地震という災害は、古くから改革の動因ともなりうる、神がかり的な事象とすらみなされてきました。地震にかんする最も一般的な視覚表象はナマズでありましたが、1855年の安政の大地震あたりから、200～300種の「なまず絵」と呼ばれる木版画が流布するようになりました〔図1〕。俗信においては、日本列島の下には巨大なナマズが住んでおり、道徳的、社会的に危機的な状況に陥って「精神復興」が必要となる場合には、国を揺らして、定期的に地震動を起こすのだと考えられてきました。ナマズは警鐘を鳴らす存在であると同時に、世直しの仲介者でもあったのです⁽¹⁾。このように地震は破壊的な悪影響をおよぼすばかりではなく、同時に解放をもたらしうると考えられてきたのです。



図1 なまず絵

1923年9月1日に関東地方を襲った震度7.9の大規模な地震では、10万人近い人々が圧死・焼死し、このことはただちに世界中のメディアによって報道されました〔図2〕。のちに「関東大震災」と呼ばれるようになるこの地震は、前例にないほどの甚大な損害をもたらし、首都東京のほぼ44%を壊滅させました。例えば、商業都市東京の中心だった日本橋では、スライドの左に見られる光景が右のようなくすぶった廃墟へと一変しました〔図3a・b〕。関東地方でこの1923年の惨禍の影響を受けなかった人は、ひとりとしていなか

100,000 DEAD IN JAPANESE EARTHQUAKE;
TOKIO, YOKOHAMA AND NAGOYA IN RUINS;
MILLIONS DESTITUTE; FIRES STILL RAGING

図2 The New York Times, September 3, 1923, p. 1



図3a・b 震災以前・以後の東京・日本橋

たでしょう。その生々しい悲しみ、悔恨、悼み、怒りなどの感情のなから、多数のイメージ群が生み出されてきました。それらはこの痛ましい出来事が日本人の共同幻想に及ぼした潜在的な力を如実に物語っています。地震が起きたとき、まるで時間が止まったかのような感覚があったといわれています。時計の針がまさに午前11時58分を指して止まっている象徴的なイメージは、そのよう感情をそのまま投影しています〔図4〕。衝撃に打ち砕かれ、人々の生活が否応なしに一変させられた瞬間の映像です。しかし、この衝撃的な経験はこの瞬間以降も残存し、その後数々の屈折した反応を呼び起こしました。



図4 震災時に停止した時計

本日の発表では、この地震体験を再現し、追体験し、記憶に刻みつけ、追悼することを試みた多岐にわたる視覚表象の例を紹介していきたいと考えております。取り上げるのは、この恐るべき災害の直後から、東京府が公式に復興事業の「完了」を祝った8年後までの期間に生み出された作例です。この時間的な文脈の中で、大惨事に対する様々な反応を比較対照しながら、トラウマ体験の多様でかつ複雑な相貌を紹介できればと思います。震災は視覚文化の側面にも様々な反応を惹き起こしました。衝撃的で荘重な鎮魂の念、高揚した解放感、商品化されたメディアに見られるスペクタクル、空間の聖化、窃視的で描々しいスリル、美化された崇高なものへの関心、国民的な団結、社会的な政治批判や民族差別の自警団の表現にいたるまで、じつに多彩な文化的な反応を呼び起こしました。地震は歴史を作り出し、またその同じ歴史を沈黙させるものでもあったのです。

商業写真家や写真ジャーナリストは、数多くの、凄惨な写真を撮影しました。これらの写真は新聞や、写真入りの号外、また震災追悼の絵葉書として流通しました。これらの写真は、事件のニュースとして、また追悼記念として機能し、そしてさらに被災地以外の人間である消費者・視聴者を事件の目撃者あるいは窃視者にしたのです。大阪朝日新聞の写真入り号外の見開き頁のように〔図5〕、マスコミが大々的にこのドキュメントを報道したおかげで、東京府民が首都の路上で生きるか死ぬかの悲劇的な生活を余儀なくされている惨状を、国内外のあらゆる人々が我が事のように追体験することができました。まさしく、ポール・ヴィリリオ (Paul Virilio) が言うように「世界中を喪に服させる大惨事・大変動の報道規模」



図5 大阪朝日新聞の写真入り号外



図6 震災直後の人形町通り



図7 銀座通りを歩く女性（震災前）



図8 震災直後の銀座通り

であったのです。⁽³⁾

次にあげる人形町を撮影した写真絵葉書〔図6〕は、高所からのパースペクティブで被災した地上を眺めおろしています。⁽⁴⁾そこでは、地面の人間は矮小化され、惨状の広がり最大限の視覚的なインパクトをもって写し出されています。これとは対照的に、図7の絵葉書では、崩壊した銀座の都市風景が地上の目線で撮られています。かつては洗練された銀座の大通りをお洒落な男女たちがぶらついていたのですが〔図8〕、この震災直後の写真には、瓦礫の中を踏み分けながら、どうにか歩いている人々の姿がうつしだされており、悲劇性を帯びたアイロニーが漂ってくるかのようです。ここにはウインドウ・ショッピングを楽しむ人々の姿は見られません。

エドゥアルド・カダヴァ（Eduardo Cadava）は、トラウマ体験、とりわけ廃墟のイメージ化について、こう述べています。「廃墟のイメージはことごとくイメージの真相を語りかけている。つまり、これらのイメージは、死者と生者、喪失と生存、破壊と保存、哀悼と追憶といった不可解な関係の証人である」と。また、「廃墟のイメージは、またイメージの終焉や無力をも語りかけることがある」とも言っています。つまりストーリーを語ることが「できない」という無力を彼は指摘しています。ここに例示してきた絵葉書のようなイメージは「喪失や破壊の惨状を前にした一種の沈黙」を伝えているのですが、けれどもまたカダヴァの言うように、それらは「示すことができないものの痕跡をたどっていこうとする



図9・10 白黒画像に手で色や炎を描き加えられた絵葉書

可能性や、さらにいうならば、喪失と廃墟を前にして、語りをはじめようとする可能性を暗示し、かつまた表示する力⁽⁵⁾」をも伝えているのです。

絵葉書には、写真に彩色をほどこしたものもあります〔図9〕。白黒画像に手で色や炎を描き加えて、ほとんど動きのない情景に緊迫感やドラマ性を与えています。キャプションには、「猛火に包まれた京橋附近」と書かれています。ダイナミックな炎を付け加えることにより映画のような効果を生み出そうとしているのですが、所詮写真は静止画像であって、この出来事を推移していく時間のなかで生々しく再現することはできません。逆に、歴史の再現は不可能であるということ、つまり歴史の沈黙を強調する結果になっています。

逃げまどう避難民たちの絵葉書〔図10〕でも、切迫した危険と恐怖を強調するために、前の絵葉書とおなじように彩色の手が加えられています。確かに恐怖や悲痛などの共感的な感情を見る者に呼び起こそうとはしているのですが、生々しい体験そのものは必ずしも伝えられません。沈黙も悲鳴も叫びも不自然なのです。しかし、写真は歴史のインデックスであると喝破したヴァルター・ベンヤミン（Walter Benjamin）が言うように「われわれが『正真正銘』の歴史理解の条件を獲得してゆくのは、まさにこの歴史の提示という割り込みと爆発」の瞬間なのです。「われわれは、時間の真実、つまり、歴史とは自分たちが決して立ち会えぬ何物かであるということ、を理解してゆく」のです。⁽⁶⁾

世界中に伝えられた報道のなかには、大量の死体焼却の陰惨な場面を撮影した生々しい写真も見受けられます。そしてまた、数人の犠牲者を選び出して、おぞましくも覗き見の詳細を記事にして伝えていました。本所の旧陸軍衣料倉庫（被服廠）は、この地区の数少ない広場でしたが、東京でも最大の被災地となりました。この場所だけで3万人以上の人々が亡くなりました。避難所と想定されていたこの場所が、逃げ場のない炎のトンネルと化したのです。あとでふれる震災記念館は、この被服廠跡地に建てられています。震災を生き延びた人々にとって、この地は震災によってもたらされた苦悶と喪失の象徴的な場でありましたから、そこに記念館が建てられることになったのです。この被服廠跡を撮影した写真〔図11〕をご覧ください。焼け焦げ、溶解した遺体が山のように堆積しています。個々の遺体は、男なのか女なのか、大人なのか子供なのか見分けがつかず、人間の肉が絡み合い、単なる塊と化しています。このような大量犠牲の地獄絵図はこの都市の至る所で繰り広げられていました。そういった写真をなが



図11 震災直後の被服廠跡



図12 震災直後の新吉原の池

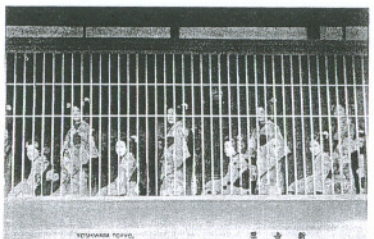


図13 新吉原の張見世風景



図14 震災直後の橋上

めていくうちに、私達は被災地巡りのツーリストに変貌してゆきます。

これは公認された遊郭であった新吉原の池の絵葉書で、多くの人の目に触れたものです〔図12〕。この絵葉書では、死者と生存者との間の窃視的な関係がより深く浮き彫りにされています。ここでは遊郭で働いていた何千人もの女性が亡くなったと伝えられています。生存者がフレームの内側から完全に斥けられていた先ほどの画像とは異なり、ここでは明らかに死者は生存者との関係のもとに提示されています。死体を引き上げた生存者たちは、その陰惨な現実にも気づいていないかのような様子です。写真家がそういう印象を故意に増幅させているのかもしれませんが。池の縁にぶら下がっている、薄気味悪い足の画像は、水際に並んで腰を下ろしている見物人の足のようにも見えます。このイメージには、隠れたアイロニーも含まれています。この地区の大通り沿いに並ぶ張見世と呼ばれる格子構えの座敷の中から遊客を誘っていた女性たち〔図13〕は、死体となっても生前とおなじように居並んで男たちの目にさらされているのです。

大量犠牲の画像と対をなすように、個々の人間に焦点を当てた写真も残されています〔図14〕。苦痛によじれた顔、助けを求めて差し伸ばされた手、ボンベイの化石のように硬直化した焼けただれた姿などは、広島や長崎の原爆で焼死した犠牲者のイメージと重なって見えてしまいます。このような写真は災害の悲惨を伝えますが、それと同時に人々の好奇心をも掻き立てざるをえません。そうした物見高い関心は、このような写真を制作した者にも、またそれを消費した者たちの心の底にもたしかに在った、そう言って間違いないでしょう。

写真家と並んで、版画家たちも震災の画像を熱心に制作しました。けれども彼らは写真家とは異なっ

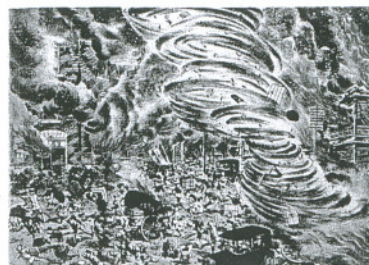


図15・16 『帝都大震災画報』掲載の「新吉原界隈」と「浅草寺仲見世」

て、現状や写実性に縛られることはありませんでした。自由奔放な想像力を視覚化することが可能だったのです。彼らは、この出来事を悲劇であると同時にスリリングなものとして表現した両義的な画像を多く生み出しました。震災は悲劇でもあり、スリルでもありました。ここで紹介する2枚のリトグラフは、震災からわずか一か月後に制作された『帝都大震災画報』（石川書店）に載る14点のうちの2



図17a・b 震災直後の三越（写真と西沢苗歌の木版画『大正震災火災木版画集全三十六景』の内）

点です。一枚は新吉原界隈を描いており〔図15〕、もう一枚〔図16〕は、観音様のおかげで奇跡的に罹災を免れたと言われる浅草寺の仲見世の模様です。どちらの図も恐怖と興奮の入り交じった感情をよく表現しています。多くの震災の画像は、名所となっていた東京の象徴的な場所や建築物に焦点を当てながら、この都会の惨状を消し難いイメージとして定着させました。

写真と版画の表現の間には、インターメディア・ダイアログとでも呼べるような、緊密な視覚的関係が存在しています。正面玄関阿脇にシンボリックなライオンが鎮座しているスタイリッシュな三越デパートの被災写真〔図17a〕を例にあげましょう。これと全く同じ情景を西沢苗歌が木版画にしています〔図17b〕。「大正震災火災木版画集全三十六景」は震災数ヶ月後に出版された木版画集で、複数の作家による版画がおさめられています。これはその中の一枚です⁽⁷⁾。画像は反転され、人物像が加えられ、明るいトーンで表現されています。暗く悲哀を帯びた写真のイメージを活力のある光景へと微かに変化させています。そして、人物の配置によりドラマティックな物語性が付加されています。かれらは、まるで古代の洞窟が墓を発見した遺跡探検家のように、好奇のまなざしを廃墟と化したデパートの正面玄関にそそいでいます。

ここでもまた、カダヴァが明確に分析した、廃墟のイメージが生み出す、コミュニケーションと沈黙



図18 川崎小虎「本所被服廠跡地」木版画

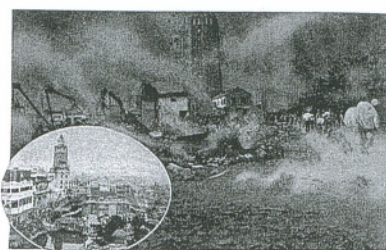


図19 震災前後の浅草十二階

の膠着状態が想起されます。廃墟については、さらに厄介な問題が残されています。それはマーク・デリー (Mark Dery) が「テリブル・ビューティ (Terrible Beauty)」と題して問いかけた、9・11後のポスト・トラウマ的な光景における視覚文化の現状についての問題です。彼はこう問いかけています。「もし私達が悲劇の視覚的な外観に美的な崇高さを認めたとしたら、私達の人間性は危うくなるのだろうか?」と。たとえどんなに不快であろうとも、悲劇的視覚と美意識とを、完全に切り離すことは不可能であると言つてよいでしょう。⁽⁸⁾

川崎小虎の「本所被服廠跡地」の木版画〔図18〕は、美しい夕景のなかの廃墟です。ドイツロマン派のカスパー・ダーヴィッド・フリードリヒの絵を想起させるような、ロマンティックな廃墟そのものです。地震で夥しい数の犠牲者を出した場所でありながらも、その表現は穏やかな崇高さを湛えています。美と恐怖、衝撃と畏敬が手を取り合っているのです。

商業的な絵入り新聞や絵葉書のなかには、崩壊した東京の震災前の写真と震災後の写真を併載しているものが見受けられます。明治期以後の近代国民国家の確立を目に焼き付け、国家の最優先イデオロギーであった「文明化と啓蒙」を表象する建造物の写真とその崩壊の写真的併置。国内外にわたり発展した写真市場により流通したこれらのイメージは、進歩というイデオロギーに疑問を投げかけました。例えば通称「十二階」と呼ばれた浅草の摩天楼「浅草園」の絵葉書には、震災の前後の両方の姿を見ることができます〔図19〕。崩壊した「十二階」は、人間のテクノロジーが成し遂げたものなど、自然の驚異的な力の前にあっては、取るに足らぬ脆弱な存在にすぎない、ということを見る者たちに悟らせてしまうのです。

十二階の崩壊した姿は様々な形で美化されました。岡田三郎助 (1869-1939) は、1923年10月発行の『主婦の友』の表紙に載せた「燃えつつある浅草十二階」〔図20a〕において、炎上のただなかにある十二階を捉えています。また、首がもげて、鉄筋が無惨に両脇に垂れ下がった絶望的な廃墟としての記録写真の画像もあります〔図20b〕。さらに磯田長秋の木版画には、彩色がほどこされた静物画のような廃墟も描かれています〔図20c〕。

このテクノロジーの産物が、その中に人間を抱えたまま地面に崩れ落ちる場面から想起される恐怖や喪失感を理解するためには、近年の、より切迫した出来事になぞらえてみる必要があるのかもしれません。

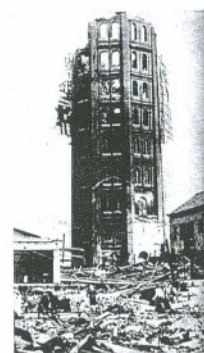


図20a・b・c 崩壊した「十二階」(岡田三郎助「燃えつつある浅草十二階」・記録写真・磯田長秋の木版画)

せん。むしろ犠牲者の数や事件の文脈上の相違点がありますが、浅草十二階と世界貿易センタービルの崩壊には、人間の偉業を示す記念碑の崩壊が国家の威信やセキュリティを粉砕するという共通項が存在しており、いずれもトラウマのシンボルとなっているのです。

1923年の震災当時、「なまず」という地震のシンボルは日本の大衆の間でまだ息づいていました。それは近代生活の贅沢や物質主義に対する「神の懲罰(天譴)」としての地震という一般的な理解を代弁しています。1923年11月11日に発布された「国民精神作興ニ関スル詔書」はこうした感覚を道徳宣言という形に翻訳し、軽佻浮薄な慣習をやめ、真摯で剛健な生活をおくり、軽挙妄動や過激な言動を慎むように勧告しています〔「晩近學術益々開ケ人智日ニ進ム然レモ浮華放縱ノ習漸ク萌シ輕佻詭激ノ風モ亦生ス今ニ及ヒテ時弊ヲ革メスムハ或ハ前緒ヲ失墜セムコトヲ恐ル……浮華放縱ヲ斥ケテ質實剛健ニ趣キ輕佻詭激ヲ矯メテ……」〕。震災から2年後、北沢楽天 (1876-1955) は無節操な成金、怠惰な官僚、浪費三昧のエリートたちを諷刺するために、天罰を下すナマズの怪物をその漫画に登場させています〔図21〕。⁽⁹⁾

マヴォや今和次郎らのバラック装飾社などの前衛的、実践的な作家集団の活動についてはすでに各所で論じてきましたので、本日はあまりふれるつもりはありませんが、こうしたグループは、震災後にバラック建築に取組みました。これらの作家にとって、「バラック」は災害の後遺症の残る禁欲的な日常生活の流行を象徴する意味を持ったばかりでなく、過激な刷新の可能性を賞揚するものでもありました。これは「天譴」という地震についてのディスコースと奇妙に呼応しています。⁽¹⁰⁾

集団的なトラウマの深刻な影響にもかかわらず、震災は同時に、階級を横断するような社会的団結力



図21 北沢楽天「時事漫画」表紙

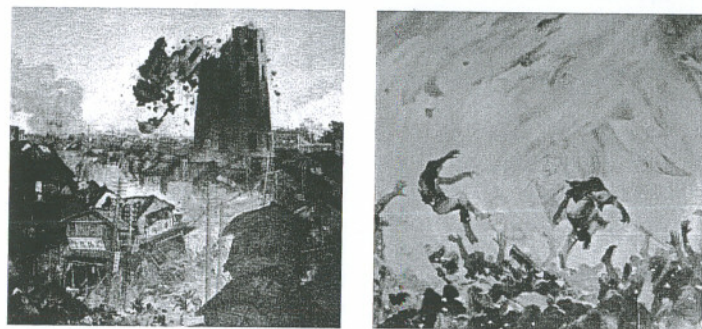


図 22a-e 被服廠跡地の震災犠牲者慰霊堂と徳永柳州の油彩画

をも生み出しました。自然災害は階級とは無関係に、つまり公平に被害を与えます。1923年9月4日付けのニューヨークタイムズの見出しは「皇族と政治家が貧民と共に死して横たわる」と伝えています。アレックス・ベーツ (Alex Bates) の言葉を借りるなら、社会に根深く浸透する社会的=経済的不平等によりもたらされた貧困層の不条理な苦しみ、自然の制御できない気まぐれというかたちで表現されたと言ってもよいでしょう。

階級の区別が(少なくとも一時的に)無化されたことは、同じ新聞の写真キャプションにも仄めかされています。それには「大災害が階級を消し去る——地震に見舞われた人々の中の日本の皇后」とあります。負傷した人々や孤児となった子供達を見舞う皇后の写真は、日露戦争以来の慈悲深くあるべき皇室の規範を強調します。メッセージは明確です。悲劇に際して、団結し、再建事業に共に立ち向かう、ということでしょう。慈善行為の急激な高まりは、アレン・H・バートン (Allen H. Barton) がトラウマ後の「利他的共同体 (altruistic community)」と名付けたものと相関関係があると言えるでしょう。⁽¹¹⁾

しかし、秩序の再建途上には、野蛮な裏面もたしかにありました。秩序の再建が典型的な「美談」となることは、当時一般的に信じられていたのとは裏腹にそれほど多くはなかったのです。食糧暴動や略奪はもとより、在日朝鮮人に対する自警団の暴行事件があちこちで起こりました (中国人も含め、他の外国人の多くが朝鮮人とみなされました)。当局や暴徒に大量虐殺されたかれらの遺体は、群衆の目に晒

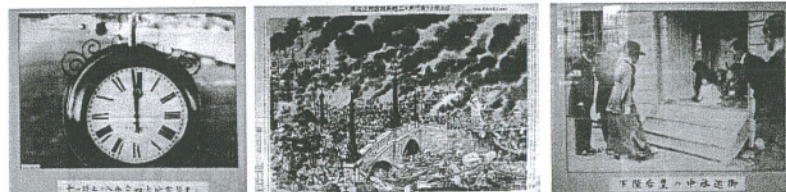


図 23a-f 復興記念館とその展示品

されるように通りに投げ捨てられました。こうした残酷な行為に対する衝撃は芸術的、文学的な地震の描写に頻繁に表現されていますが、ニュース報道で記載されることはありませんでした。

ティモシー・ブラウン (Timothy Brown) が述べているように、過去のトラウマ的な惨事に直面するときにはパラドックスがよく起こります。痛ましく困難な過去を克服する代償として、出来事を「ポジティブな形」(つまり英雄的な記憶)で認識したいという欲求が起こり得るのです。関東大震災という惨事は、社会学者カイ・エリクソン (Kai Erikson) が事例研究で検証したことの典型と見ることができでしょう。つまり、「災害は共同体の中にある断層を開き」、彼の別の言葉では「腐食性共同体 (corrosive communities)」を生み出す、ということです。⁽¹²⁾

1920年代後半、東京府は本所の被服廠跡地に震災犠牲者のための複合追悼施設を建てる計画に着手しました。著名な歴史主義の建築家で東京帝国大学教授だった伊東忠太は、仏教式記念館である慰霊堂と復興記念館の設計を依頼されました。⁽¹⁴⁾ 後者は震災の写真と被災した物品を展示する博物館として機能しました。博物館と追悼スペースは精神的な聖域として機能するだけでなく、一種の「大災害 (トラウマ) の教育学」の役割も担っています。それはブラウンがいみじくも記述したように、惨事の単なる「記述と語り」⁽¹⁵⁾以上のものを含み、「再現しえないものを証言する人工物であり、展示スペース」となっているのです。



図24 有島生馬「大震災の印象」(油彩、1931年)

大陸的な仏舎利塔と入り口の唐破風とが汎アジアの交配を見せているこの鉄筋コンクリートの慰霊堂〔図22a-e〕の内部は西洋の教会風のイメージを喚起させます。その礼拝空間の壁面には、徳永柳州が描いた大きなアイコンのような油彩画が飾られています。

復興記念館には〔図23a-f〕、数多くの焼け焦げ、歪んだ震災の被害品が展示されており、また本日もお見せしたような記録写真や震災を描いた作品なども展示されています。時間の制約上、ここですべてをお見せすることはできませんので、最後に復興記念館にある大きな油彩画をお見せしながら結論を述べたいと思います。

震災体験の全体像を物語化した、有島生馬(1882-1974)のモニュメンタルな油彩画「大震災の印象」(1931年)〔図24〕は復興館の二階の一室に掲げられています。この絵画は震災回顧の全体像と言ってもよいでしょう。震災体験を象徴する複数の瞬間の累積を一枚の画布にまとめあげたものです。これは震災を統一的な視覚的コラージュに凝縮した作品で、悲慘、追悼、使命等、震災時に生起した瞬間を一つの画面にしています。キリスト復活の図像を思わせるようなコンポジションは、左の日暮れから右の夜明けへと展開しています。有島の構想では、夜は震災体験の間の比喩であり、朝は復興の着手を象徴しています。左後方では、崩壊しかけた十二階が炎に包まれており、その脇では猛烈な火炎の嵐が頭上に渦巻いて、人々やその魂を天空に吹き上げています。右の方には、首相に就任したばかりで、かつ震災直後に戒厳令をしいた山本権兵衛と、前東京市長の後藤新平も、復興事業に着手しようとする姿で描かれています。震災後に内務大臣に任命された後藤は、東京の再興事業を統率するのに中心的な役割を果たしました。しかし、有島が描いた情景は両義性に充ちています。というものの彼の右後方にパナマ帽をかぶったアナキストの大杉榮が描かれているからです。官憲によって虐殺された大杉の死は知識層にとって当局による暴走を象徴するものでした。有島の絵の中で、大杉榮の存在は、災害による人間の犠牲と道徳の荒廃を思い起こさせるものとして機能しています。有島の絵画は、時間ごとに分解された関

東大震災のイメージ集積ですが、このプリズムを通してみると、震災が東京とその住民にとって荒廃と再生という両面をもった大惨事であったということが了解されてきます。

人々は災害によって露呈された共同体の不正や腐敗を指弾しつつ、犠牲を悼み、団結を望んだのです。震災は、壮観な惨事であり、廃墟の崇高な質を刻印し、言葉に出来ない悲劇と喪失への追悼や日常生活の尊さの念を呼び起こし、復興の可能性をも包含する坩堝でありました。そして、そこから立ち上る熱気は、芸術的な原動力ともなっていたのです。

最後に、本日の日本語の発表に際し、ご助力をいただきました五十殿ひろ美さんに深く感謝申し上げます。

注

- (1) Cornelis Ouwehand, *Namazu-e and Their Themes: An Interpretative Approach to Some Aspects of Japanese Folk Religion* (Leiden: E.J. Brill, 1964).
宮田登・高田衛『鯰絵 震災と日本の文化』(里文出版、1995年)。
都市歴史研究室編『関東大震災と安政江戸地震』(『東京都江戸東京博物館調査報告書』第10号、東京都江戸東京博物館、東京都歴史文化財団、2000年)。
- (2) 神奈川県立歴史博物館編『80年目の記憶 関東大震災といま』(神奈川県立歴史博物館、2003年)。
- (3) Paul Virilio, *Unknown Quantity* (London; New York [Paris]: Thames & Hudson; Fondation Cartier pour L' Art Contemporain, 2003) 63.
- (4) 木村松雄・石井敏夫『絵巻物が語る関東大震災 石井敏夫コレクション』(つげ書房、1990年)。
- (5) Eduardo Cadava, "Lapsus Imaginis: The Image in Ruins" *October*, no. 96 (2001): 35.
- (6) *Ibid.*: 39.
- (7) 『版画にみる東京風景 関東大震災から戦前まで』(大田区立郷土博物館、2002年)。
『版画 大正から昭和へ 光と影のモダニズム』(町田市立国際版画美術館、2003年)。
『版画にみる関東大震災「大正震災木版画集 全三十六景」』(小田原城天守閣、1998年)。
- (8) Mark Dery, "A Terrible Beauty" *Print* 58, no. 1 (2004): 54, 59.
- (9) 『時事漫画』第228号(1925年8月30日)。
- (10) 藤森照信『今和次郎とバラック装飾社』(『カラム』第88号、1983年、59-64頁)。
Jennifer Weisenfeld, "Designing after Disaster: Barrack Decoration and the Great Kantō Earthquake," *Japanese studies* 18, no. 3 (1998).
Jennifer Weisenfeld, *Mavo : Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, (Berkeley: University of California Press, 2002).
Jennifer Weisenfeld『思い描かれる惨禍—関東大震災後の帝都をめぐる画家たち』(水沢勉編『モボ・モガ』展、神奈川県立近代美術館、1998年)。
- (11) Allen H. Barton, *Communities in Disaster: A Sociological Analysis of Collective Stress Situations*, (Garden City, N.Y., Doubleday, 1969).
- (12) 成田隆一『関東大震災のメタヒストリーのために』(『思想』第866号、1996年8月)。
- (13) Kai Erikson, *A New Species of Trouble: Explorations in Disaster, Trauma, and Community*, 1st ed. (New York: W.W. Norton & Co., 1994) 236.
- (14) 鈴木博之『伊東忠太を知っていますか』(王国社、2003年)。
『関東大震災と記録映画 都市の死と再生』シンポジウム報告論集(東京大学大学院人文社会系研究科、2004年)。
- (15) Timothy P. Brown, "Trauma, Museums and the Future of Pedagogy," *Third Text* 18 and no. 4 (2004) 255.