

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

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。

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つたのは、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つた文章は、原水爆禁止世界大会の会場となつ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受けたり、被爆体験の手記の公開に勤しありする人々の姿から、人間性の核心にある「モラル」を感じ取つてゐる⁽¹⁾。このモラルを、被爆の記憶とともに広島

「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、この地で原爆に遭つ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、悲惨を乗り超える契機をもたぬまま、赤裸で立つてゐるのである」⁽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の中心にいる人間の身体」の剥き出しの姿である。この力を産み出したのは、人間の技術にはかならない。世界戦争のなかで、技術が人間自身に対しても牙を剥いたのだ。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・シェーハルトや画家パウル・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つ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あることを論じている⁽³⁾。

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柢的な断絶をもたらした。すべてが焼き尽くされてしまつ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、身に降りかかるたことを、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。それによっ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よう。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など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恥はしいようだ」と漢字と片仮名による詩を付け加えている⁽⁸⁾。

ギフギラノ破片ヤ
灰白色ノ燃工ガラガ

ヒロビロトシタ 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

スペアツタコトカ アリエタコトナノカ

パツト剝ギトツシマツタ アトノセカイ

テンプクシタ電車ノワキノ

この詩とそれに先立つ一節に関連しては、原のノートに基になる記述は含まれていない⁽⁹⁾。その一節の叙述も、「虚無の中に痙攣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変わっている。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ときとは異なる音調を感じさせる。

このような叙述の変転は、「夏の花」という作品において、「すべて人間的なものは抹殺され」、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「パツト剥ギツテシマツタ アトノセカイ」に向き合おうとする言葉が生成しつつあることを伝えていよう⁽¹⁰⁾。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。ベ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。ここで目を向いたいのは、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、原爆によっ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」の基になった「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って、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るようにも見える⁽¹¹⁾。

このような詩のなかには先の一篇のように、壊滅した街の被爆直後の光景を、「ギラギラ」と日に迫つ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／マダ痙攣ノアトヲトドメ／空ヲヒツカカウトシテキル」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。

焼ヶタ樹木ハ マダ

マダ瘞蠻ノアトヲトドメ

空ヲ ヒツカカウトシテヰル

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 街ハモ工テヰタガ

河岸ノ樹モキラキラ

火ノ玉ヲカカゲテヰタ

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」といつた「アノ日」のありさまが、フラツシュ・バツクのかたちで甦つ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。まはりの草木がことごとく慄へ、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、暴風によつて捩れたまま燃え残つた木が、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させていた。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ついく運動に魂が巻き込まれる。このことは、たゞ身体に大きな傷は負わなかつたとしても、原爆に遭つて広島の壊滅とおびただしい死を目の当たりにしたことが、原民喜の心にいか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。

『焼ヶタ樹木ハ』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、詩に描かれてゐるのは、わが眼に映りえた破壊の一局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。

とはいゝ、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ゐる。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ヅガ」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、広島でのベンクラブでの会合——この作品が書かれた一九五〇年の四月に、原は日本ベ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」と記したことから、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。それをきっかけに、「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。⁽¹⁵⁾ その二十九行には、「オーオーオーオー」という絶望的な呻きが反響し合う。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。⁽¹⁶⁾

タダレタ唇ニ
ヒリヒリ灼ケテ

コノ メチヤクチヤノ

ニンゲンノウメキ
顔ノ

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、死ぬと分かっていても水を求める絶望的な懇願。これらが「パツト剥ギトツテシマツタ 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応えうる言葉を求めて続けたことである。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はかならない⁽¹⁷⁾。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つ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。⁽¹⁸⁾ 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⁽¹⁹⁾。その声が現在に割って入るようになつて、困窮によつて空洞と化した身体のなかで反響する。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。それを実践することは、死者のものでもあり、また自身のものもある嘆きを生きることである。では、それによつ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」の実在は確かめられるという⁽²⁰⁾。

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聞こうとする特異な「歌」と言えよう。

第三節 傷からの造形



図1：殷敷侃《川岸》(1965年)作家遺族所蔵

傷からの芸術は、人と分かれ合わることを求める。それによって傷は、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——勞りに与る。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⁽²¹⁾。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ル・ツエランが、一九五八年に詩は対話的なものであり、投壙通信のように差し出される語ったとき、念頭にあつたのはこのことだったのかもしれない⁽²²⁾。彼もまた、原とほぼ同時期から傷からの詩作を繰り広げていた。とはいえ、彼らの作品が早くから広く読まっていたとは言ひがたい。「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⁽²³⁾。

原は、一九五一年三月十三日、朝鮮戦争によつ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

己恢復」と「人間全体の恢復」へ向けた運動との連帶を表明する⁽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つ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」という表題の下、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縮緼させていた⁽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發表し始める。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。

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（鉄かぶと）』（一九七七年）[図3]では、爆風に飛ばされ、瓦礫にぶつかっ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

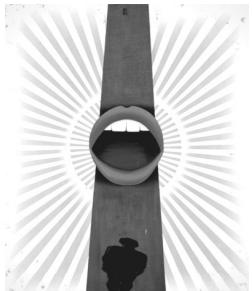


図2: 殿敷侃《は2》(1970年)

広島市現代美術館所蔵



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

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、点描によっ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つているが、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、そこでは黒ずんだ紙——その折り目としわは、広げては畳む手の痕跡を残していよいよ——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、

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。「靈地」と題された一連の作品は、ほぼ無数の爪だけ構成されている。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、「靈地」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、『カブト』（一九八一年）がある。このシルクスクリーンでは、爪が纖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「靈地」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、経済的成长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マティヴな展開を伏線としながら、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) © 記録写真新聞社

たインスタレーションの記録集は、「逆流する現実」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・ガンパートは、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——それによつて母子は、原爆の放射能を浴びることになる——記憶が甦つてゐるのではと述べている⁽²⁸⁾。そのことを踏まえるなら、殿敷のパフォーマンスは、棄てられたものたちを、焦土に残つた燃え殻のように、破壊の記憶が未だくすぐるままに凝集させ、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「ボーダー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・ボーダーレールの詩

には、パリの群衆に巻き込まれ、近代都市での生活を貫く「ショック」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、ショックをやり過ごすのではなく、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。「つまりボーデレールは、ショ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つた。それから百五十年余を経て、テクノロジー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ョックにさらされるようになつた。

だからこそ人は、情報で空隙を埋めようとするのもしれない。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、その歴史への順忯を示していよう。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つたことに注意を払う必要がある。体験者にとっても想像を絶する——原子雲の下では何が身に起きたかも分からなかつた——出来事を前に、詩作も造形も変わらなければならなかつた。

「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つてゐ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見点とする。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意味

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つた。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」のなかから変容を始めていた。その過程は、彼の傷のなか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つたと言えよう。このことは、「あはれ愚かなわれらは身と自らを破滅に導き／破滅の一歩手前で立ちどまる」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敷侃は、被爆によって、またそれからほどなく両親を失つたことによって癒やしがたい傷を負つたことを執拗に確かめるよう点描を繰り広げ、両親の非命の死が何であつたかを遺品に託して問い合わせていた。そのモティ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、殿敷は、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、古くなつ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」と語ったとおり、公共空間でもある現実の空間に時間の逆流を引きこし、「成長」などの名の下で前へ進も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いていることを、廃棄されたものたちに語らせる。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つかないかたちで刻まれ続けている世界——「パット剝ギトツテシマツタ 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

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つ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、その記憶を受け継ぐとする人々の「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 1955-2023』青土社、二〇二三年七月、二七七頁以下。

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ろう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、人間を含めた生きるものの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現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。それは抵抗としての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求する思考には、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。

- 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。

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『ぐんや/(ハ) メトヤア・芸術論集』河出書房新社、一〇二一年、一六六頁以下。

原民喜「夏の花」、『定本原民喜全集一』（以下『全集』と略記）青土社、一九七八年、五一四頁。

同「遙かな旅」、『全集II』、二九八頁。

そのような例の一例として、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。

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」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、「平靜である」とよつて開かれる激しさというのもまたある」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。

原民喜「夏の花」、『全集I』、五二二頁以下。

「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、一〇〇九年）の冒頭に掲載されている写真版を参照し今は、「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、した。

同「夏の花」、五二三頁。

「夏の花」の独特的な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、した。

8 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

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『ぐんや/(ハ) メトヤア・芸術論集』河出書房新社、一〇二一年、一六六頁以下。

原民喜「夏の花」、『定本原民喜全集一』（以下『全集』と略記）青土社、一九七八年、五一四頁。

同「遙かな旅」、『全集II』、二九八頁。

そのような例の一例として、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。

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」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、「平靜である」とよつて開かれる激しさというのもまたある」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。

原民喜「夏の花」、『全集I』、五二二頁以下。

「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、一〇〇九年）の冒頭に掲載されている写真版を参照し今は、「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、した。

同「夏の花」、五二三頁。

「夏の花」の独特的な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、した。

論考は、恐怖の詩的表現が解消しない矛盾を抱え、詩に反する仕方で書かれるべきない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、ジップ・W・スコット『グッカム・ゼロを書く——日本文学と原爆』水島裕雅、成定薰、野坂昭雄監訳、法政大学出版局、一〇一〇年、一六九頁以下。

本文学と原爆』水島裕雅、成定薰、野坂昭雄監訳、法政大学出版局、一〇一〇年、一六九頁以下。

原民喜「焼ケタ树木」、『全集III』、一四頁。

同「夏の花」、『全集I』、五一五頁。

）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』（一〇一五年）所載の初出一覧ならびに年譜（竹原陽子編）を参照した。

同「永遠のみどり」、『全集II』、一七三頁。

前掲書、一七四頁以下。

）の作品の解釈に関して示唆を受ける点が多かつた論考として、以下を参照。遠田憲成「原民喜『鎮魂歌』再考——『念想』を中心」、原爆文学研究会『原爆文学研究』第十八号、一〇二一年三月。

「……わたしはあるとき殺されかかったのだが、ふと奇蹟的に助かって、ふとりズムを見出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」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疊ちる」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、「あのとき」

に「奇蹟的に助かつて」¹⁹とかくしても、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」²⁰とが一つであるという洞察に達する。²¹ 原民喜「鎮魂歌」、『全集Ⅱ』、一三八頁以下。

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戰慄させた」と語る。その後に「真夏ノ夜ノ河原ノ水ガ」と始まる詩が挿入される。前掲書、一三三二頁。

21 20 前掲書、一三四頁。

トトロの念頭にあるのは、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²²とについて述べた次の言葉である。「傷がそこにある」と認め、受け入れ、傷のまわりをそつとなれる²³。身体全体をいたわる²⁴。ひきつれや瘢痕を抱え、包む²⁵。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²⁶。傷とともにその後を生きつづける²⁷。『傷を愛せるか』[増補新版]筑摩書房、一〇一一一年、一一四頁以下。トトロ問いたいのは、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²⁸として「名づけぬ」²⁹の重要性に気づかせてくれたのもこの著作である。

22 Paul Celan, »Ansprache der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen«, in: *Gesammelte Werke in sieben Binden* Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 185f. 日本語訳は、飯吉光夫編訳『パウル・ツヨラン詩文集』白水社、一〇一一年、一〇〇頁以下。

愛と孤独の肖像』岩波書店、一〇一八年、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「率直に言つて」これはわからない³⁰と述べている。『全集別巻』、一三一頁。

24 大江『ヒロシマ・ノーメ』、一二三頁以下ならびに「エピローグ」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——逆流の生まれるといへ』(一〇一七年)所載の松岡剛の論考「逆流の生まれるといへ」ならびに寺口淳治編の詳細な年譜に負うトトロが大きい。図版のキャプションの情報も、トトロにもとづいてる。

26 殿敷は『は2』を、『朝日ジャーナル』一九七〇年六月号上にみずから³¹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 Tonosaki —— Reversing Reality 逆流する現実』SOS PL AN、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、「ホーリーールにおけるいくつかのモティーフ」として、山口裕之編訳『グッハヤリハ・マソフロジー』河出書房新社、一〇一一年、二二九頁。

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、一〇一一年六月三日に広島平和祈念資料館メモリアルホールの点灯式に参加し、以下の評伝を参考。梯久美子『原民喜——死と

ルで開催された第十七回藝術學閥連学会連合のシンポジウム「藝術と平和／戦争」にて「傷からの藝術とその変貌」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。戦争が続くなかで藝術と平和の關係を問う機會を設けてくれた藝術學閥連学会連合とその関係者に篤く御礼申し上げる。

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る。