OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	〈不在〉の写真を見る／撮る
Author(s)	宮前, 良平
Citation	災害と共生. 2019, 3(1), p. 25-38
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/73153
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

〈不在〉の写真を見る／撮る[1]

A note on photograph of "lacunae" following the 2011 tsunami

宮前良平[1]
Ryohei MIYAMAE

要旨

私たちが何かを想起するとき、想起の主体にとってその記憶はたんなる「データ」ではなく「手触り」をともなったものとして知覚される。そして、東日本大災害からの復興を考えるにあたって、被災された方々の想起の仕方には、どのようなものがあるのかを明らかにしていくことは、一人ひとりの復興を考えるうえで重要である。本稿では、ロラン・バルトによる写真論を基盤に置きながら、震災をめぐる記憶と写真の様相について考察した。本稿では、2つのインタビューにおいて出てきた2つのタイプの写真が登場する。一つ目は、「現実にはもうないものが写っている」写真である。二つ目は、「現実にももうないし、写真にも写されていない」写真である。前者を、「なくなったものが写っている写真」、後者を「〈不在〉の写真」と名付けて、それぞれについて、また両者の関係について考察した。その結果、「なくなったものが写っている写真」における日常性が震災を機にかけがえなさを有するものに変貌したこと、「〈不在〉の写真」は、それが写されていないがゆえにかえってそれを知る者の記憶を喚起すること、また、「なくなったものが写っている写真」における「すでになくなってしまったはずのものが、写真としていまここに現れている」と「〈不在〉の写真」における「写真の中にはあるはずのものが、どこにも現れていない」という存在の知覚の様式が相互反転しながら想起主体に経験されていることを論じた。〈不在〉の写真は、被災者がそれぞれの被災経験を、復興という大きな物語に回収されないように想起していく可能性を有している。

Abstract

When we recall something, we perceive a texture rather than memorized data. It is important to clarify how disaster survivors remember the past, swept away by the tsunami in 2011 and recalled from their own viewpoint while considering their human recovery. In this paper, I discuss pre-disaster memory as recorded in mundane photographs based on the theory of photographs by Roland Barthes. I examined two types of photos through two interviews with survivors. First is a photograph that shows "what is not in reality," and second, a photograph that is "not in reality nor photographed." I refer to the former as a 'photograph with missing things' and the latter as a 'photograph of "lacunae",' and then consider each and their relationship. As a result, I reveal that everydayness in the 'photograph with missing things' has changed into irreplaceability due to the disaster, and the 'photograph of "lacunae"' evoked memories of missing and not photographed things because of its lacunae in a photo, and that survivors experienced both types of recalling, 'what was already lost is now appearing here as a photo' in the 'photograph with missing things' and 'what should be in a photographs is not appearing anywhere.'

キーワード：復興、記憶の存在論、〈不在〉の写真、東日本大震災
Keywords: disaster recovery, ontology of memory, photograph of "lacunae", The Great East Japan Earthquake and Tsunami

結局のところ――あるいは、極限においては――写真をよく見るためには、写真から顔を上げてしまうか、または目を閉じてしまうほうがよいのだ。

（ロラン・バルト『明るい部屋』, p.67）

１．記憶の存在論

何かを想起するとき、私たちは、過去に起きた出来事という情報や暗記したものという知識以上のものを想起している。例えば、亡くなった祖母のことを思い出すとき、私たちは、「祖母という情報」の断片を脳内から検索しているというよりは、「祖母

[*1] 大阪大学大学院人間科学研究科 助教・博士（人間科学）
Assistant Professor, Graduate School of Human Sciences, Osaka University, Ph.D. Human Sciences.

という存在がたしかに実在したという存在感」をいまここに知覚している。あるいは、東日本大震災から8年以上経過した2019年になっても、いまだに続けられている行方不明者捜索[2]や、津波で流出した写真の返却活動の事例（宮前・渥美, 2017, 2018）が示しているのは、震災後に被災者が求めている想起とは、震災以前の人であったりまちであったりの情報を再び知識として獲得するということではなく、存在感をともなった想起を呼び起こすモノ自体を取り戻すことの重要性である。本稿ではまず、私たちが何かを想起するときのこの自然な実感を基盤において、想起とは、情報の脳内検索ではなく、過去の実在の存在感を知覚することであると、さしあたり考えよう。

しかしながら、想起について「実証的」に研究を積み重ねてきた心理学分野では、想起を単なる情報検索と捉え（e.g.,「記憶の二重貯蔵モデル」（Atkinson & Shiffrin, 1968））、記憶という脳内情報をいかに正確に検索できるかに着目してきた。心理学において、記憶とは「状況に依存しない一般性を持ち、なおかつしばらくは否定されそうにないもの」（Cohen, 1985, p.252）であり、想起とは記憶に関する万人に当てはまる情報処理のモデルにほかならない。このように、記憶を人間の認知作用における情報一般と捉え、想起を記憶情報の一連の処理過程と捉える見方を、本稿では「記憶の意味論semasiology of memory[3]」と呼ぶことにする。

それに対して、冒頭で述べたように、過去の出来事をその場の雰囲気なども含めた総体として思い出したり、今はもう会えない人をその人の存在感とともに思いだしたりすることを、本稿では「記憶の存在論ontology of memory」と呼びたい。そして、「記憶の存在論」の理論的基盤になるのは、ロラン・バルトの〈それはーかつてーあった〉である。まずは、ロラン・バルトの〈それはーかつてーあった〉を説明しながら、「記憶の存在論」の特徴について整理していこう。

２．〈それはーかつてーあった〉――記憶における物語以前の存在について

ロラン・バルトは『明るい部屋』（原著La Chambre Claire；以下LCCと略記）（Barthes, 1980 花輪訳 1985）において〈それはーかつてーあった〉というノエマを提示した。本章では、荒金（2009）の『明るい部屋』読解に即してロラン・バルトの写真論を明らかにしつつ、「記憶の存在論」の輪郭を描いていこう[4]。

ロラン・バルトの写真論を理解するためには、まずもって意味と存在の分離を徹底しなければならない。さきほどまで、「記憶の意味論」における記憶とは、情報や知識のことであると単純化して述べたが、ロラン・バルトは、記憶の意味範囲を意味を持つありとあらゆるものにまで拡張した議論を行っている。そして、意味の範囲に含まれるとは、言い換えれば、「言語化」され「物語化」されているということである。先述の「情報」や「知識」は、言語化されているという点において意味の領野に含まれているし、「存在感」は言葉にならないという点において存在の領野に含まれている。

では、写真と意味（言語）の関係はどのようになっているのだろうか。結論を先に述べれば、写真に写っているものは、それ単体では存在の領野に含まれており、私たちがそれを言語化することによって「記憶」や「思い出」という意味の領野に属するようになる。写真は、原初的には存在の領野にあり、私たちがそれを見て、意味の領野を切り拓いているのである。

具体例を挙げよう。私たちは普段から、意識することなく写真から意味を読み取っている。例えば、ケビン・カーターが撮影し、ピューリッツァー賞を受賞した写真『ハゲワシと少女』を見て、弱肉強食の自然界の摂理であるとか、アフリカの貧困であるとか、そういったものを生み出している資本主義経済への反感であるとかいった意味を見出している。このような、写真の意味を形成し、私たちの一般的関心や文化的興味を引き起こす作用を、バルトは、「ストゥディウム」と呼んだ。しかし写真には、意味の領野に組み込まれずに残るものがある。それをバルトは「プンクトゥム」（私を突き刺す点、痛み）と呼んだ。

> ストゥディウムは結局のところ常にコード化されており、プンクトゥムはコード化されていない。（中略）私が名指すことのできるものは、実際に私を突き刺すことはできない。名指すことができないということは、明らかに乱れを示す症状である（LCC, 邦訳 pp.64-65）

ここで述べられているところの「名指す」とは、言語化するということである。というのも、コード化された意味の読み取りにおいて必要なのは、教養や知識であり、その基盤となっているものが言語で

あるからである。したがって、名指すということは、意味を与えることの極めて原初的な行為の一つであり、名指した時点ですでに意味の領野への組み入れは始まっている。意味とは、言語化されているすべてのものである。

しかしながら、写真における教養的な意味作用ではなく、名指すことから取り残され、言語化不可能な〈それはーかつてーあった〉という性質に、バルトは写真の本質を見た。言い換えれば、写真とは、被写体がそこに確かに実在したという事実を端的に証明するものであるということである。写真は、私たちに、存在を経験させるのであって、意味を伝達するものではない。写真は、見る者に、過去の存在を存在として与えている。

> 写真というものは過去を思い出させはしない（写真にはプルースト的なところが少しもない）。写真が私に及ぼす影響は、（時間や距離によって）消滅したものを復元することではなく、私の目に映るその事物が確かに存在したということを証拠立てることである。ところがこれは、まさしく法外な効果である。写真というものは常に私を驚かす。そしてこの驚きは、尽きることなく継続し更新される（LCC, 邦訳 p.102）

> 写真というものは、その本質において決して思い出ではないというだけでなく（中略）、思い出を妨げ、直ちに反・思い出になりさえもする（LCC, 邦訳 pp.112-113）

> 写真は決して嘘をつかない。と言うよりもむしろ、写真は本質的に偏向しているので事物の意味に関しては嘘をつくこともあるが、しかし事物の存在に関しては決して嘘をつかない。（中略）あらゆる写真は現前証明書である（LCC, 邦訳 pp.106-107）

バルトの写真論の核心は、写真は言語化されていないものを知覚させるものであるという点にある。つまり、「写真は過去の存在の意味を媒介することなしに直接われわれに経験させる」（荒金, 2009, p.ix）ということであり、言い換えれば、「写真は存在を与えるのであり意味を与えるのではない」（荒金, 2009, p.ix）ということである。

ここまでの議論をまとめよう。写真が示すのは、過去のある時点において被写体がそこに存在したという、絶対的な事実である。どれだけその存在を否定するような物語を紡いでも、写真に戻れば、その存在はそこにある。〈それはーかつてーあった〉とは、私たちの物語によって存在が無くなることはないという意味で絶対的なのである。この事実性をともなった存在のことを本稿では特に〈かつてあったもの〉と呼ぶ。

そして、何度も繰り返すが、私たちは、〈かつてあったもの〉に対して事後的に意味を付与している。このことを、物語りと言う。社会構成主義的（e.g., Gergen, 1999　東村訳　2004）に言い換えれば、あるものごとを言語によって社会的に構成する作業であるとも言えるだろう。

ここまで、存在と意味を切り離すという写真が持つ独特の操作について取り上げてきたが、読者の中には、存在と意味を切り離すということが果たして可能なのか、例えば、どのような存在であれ、その背後には必ず物語があり、われわれはその物語を通して世界を経験しているのではないかと疑問を持つ人もいるかもしれない。もちろん、本論文で取り上げていく事例についても、「災害復興」という物語が背景にあることは、否定しようがない。しかしながら、本論文では、すでに出来上がっている復興物語をいつものように語り、再生産するのではなく、「復興」という物語を解除し、過去の経験を当時経験したかのようにそのまま経験し直すことの意義について述べていきたい。このとき写真は、個々の被災者の「小さな物語」―それは、往々にして復興物語という「大きな物語」に回収されてしまう―に接近していくための強力な道具となるだろう。

ここで、「記憶の存在論」の立場から、さらに2点の疑義が生じよう。ひとつは、不在[5]との関係である。〈かつてあったもの〉は、「かつてあった＝いまはもうない」ため、端的に不在のものである。ロラン・バルト的な想起においては、そのような不在を知覚することによって、かえってその〈それはーかつてーあった〉という存在感を強く知覚している。ロラン・バルトは、自らの現象学において卓越した議論を引き出したが、現代を生きる我々において、特に津波という強烈な喪失を経験した人びとにとって、不在はどのように知覚されているのだろうか。もうひとつは、写真を撮るという行為が、そのような不在にいかに接近しているか、である。これまでの議論は、写真を「見る」という行為を媒介に〈かつてあったもの〉について議論を展開してきた。しかしながら、写真とは、見るだけでなく、撮るもの

でもある。見るという行為のみから、人間と写真と不在の関係をフォーカスしていても、議論は片手落ちのままだろう。したがって、写真を撮るという行為における不在のあり方について詳らかにしていく必要がある。これら2点を本論文のリサーチクエスチョンとする。

そこで、本稿では、震災後に被災地の写真を撮るということに関する2つのインタビューを分析していく。2017年6月10日に宮城県南三陸町[6]で行った、写真店店主の佐藤信一さんへのインタビューと、その翌々日、2017年6月12日にせんだいメディアテークにおいて行った、市民アーカイブを行っている佐藤正実さん、大林紅子さん、工藤寛之さん、天江真さんの4人とのインタビューである[7]。まずは、佐藤信一さんへのインタビューについて紹介していこう。

3．インタビュー1：いまはもうない志津川駅の写真

信一さん（東北地方には佐藤姓の方が多く、本章でも複数名いるため、佐藤さんは原則として下の名前で表記する[8]）と最初に出会ったのは、2014年、つまり私が大学院の1年生の夏休み、大学院の授業で南三陸町に行ったときだった。信一さんは、旧志津川町にあった写真店「佐良スタジオ」の店主であり、僕がそのときインタビューをしたたくさんの方々の中の一人だった。その夏は、例年以上に暑かったのだが、生まれつき色白な私は、信一さんに会うたび「もっとインタビューで聴きまわって日焼けしなきゃダメだな」という冗談と激励のちょうど間の言葉をかけられていたことを思い出す。このときのインタビューは、『志津川小学校避難所記録保存プロジェクト中間報告書』（未来共生イノベーター博士課程プログラム志津川チーム編, 2015）としてまとめられている。

信一さんは、親の代から続いている写真店「佐良スタジオ」の2代目である。スタジオとは言われるものの、写真に関することならなんでもやる「街の写真屋さん」という雰囲気だった。そのときのインタビュー記録の中から、信一さんの仕事について語られている部分を抜粋しよう[9]。

うちのスタジオを親父が開業したのは、たぶん昭和46年。それで、俺が継いだのが平成4年。それまでは専門学校出て、東京で修業していたのね。あくまで撮影、証明写真とか記念写真、そういうの専門の老舗のお店に就職させていただいて、そこで6年間いたんですね。東京から志津川に帰ってくるときのきっかけっていうのは、親が帰って来いって、そろそろいんじゃねいかって、言われたんだけど、まだ東京にいたくてね。東京に5年もいたから、それなりの役職につかされてしまって、ある程度責任も持つ立場になっちゃったんだよね。ちょうどそのとき本社からホテルの写真室に転勤になって、そこ任されちゃったわけだから、すぐに辞めるっていうわけにもいかすに、親父に、悪いけどあと1年だけ東京にいさせてくれって言って、その1年後に帰ってきたんだよね。

写真館（佐良スタジオ）は、町の真ん中、防災庁舎から直線距離にして150メートルぐらいのところにあったんですよ。

業務内容は、田舎だから、とにかく写真と名がつくものはすべて、ですよね。で、そこが都会と違うところであって、都会じゃ写真館っつうのはあくまでもまあ、記念写真とか肖像写真をメインにしていて、カメラ屋さんというのは、本当にカメラを売っているだけ。ただ、田舎に来るとそういうのも全部ひっくるめてやらなきゃならない。で、うちは店の名前に「スタジオ」ってつけているけど、やっていることは、写真館と同じだね。

信一さんを一躍有名にしたのは、津波が南三陸防災庁舎を襲った瞬間を捉えた写真だろう。信一さんはそのとき、カメラだけを持って高台にある志津川小学校の校庭から街を飲み込む津波を見ていた。防災庁舎の屋上には、逃げ遅れた町長を含む役場職員が大勢いた。津波は、防災庁舎の屋上を超えた。

津波が町を襲う瞬間は、カメラ越しに見ていたんだよね。津波が来る前から撮っていたからね。津波が来た後の写真っていうのは、覚悟を決めて撮影しているんですけど、津波が来る前は、（写真に撮っていいのかという）葛藤みたいなのを追い払うのに大変でしたね。

（中略）でも、目の前に広がってきた光景っていうのは、もう修羅場なわけですよね、そこでやっぱり記録というものを考えて、撮影という手段をとれる人間というのがどれほどいるものかと思って見渡しても、俺くらいしかいない。一人、佐藤輪業さんも一眼レフを持っていたのが記憶にあるけれど、それ以外に持っている人はいなかった。どうしてわざわざカメラ持ってきたんだという自問自答したとき、撮る気なかったらここまでカメラ肩に下げて崖に立つこともなかったし、撮るた

めに来たんだろなと思ったのね。そこから、撮るだけ撮ろうと決心しました。もしかしたら周りの人が、撮ってる場合じゃねえじゃねえか、こんなもの撮るな、こんな悲惨なところ撮って何になるっていわれるかもしんないけど、もう撮るだけ撮ろうと。なんて思っているうちにどんどんものすごい光景が広がってきて、周りの人も目の前で広がっている光景をただぼーっと見ているような感じだったね。おれはもうずーっと一心不乱に撮ってましたけれどね。

そうやって撮った写真が、全国紙に載り、それが出版社の目に留まり、写真集を出版することになる。こうして出版された写真集（『南三陸から2011. 3. 11～2011. 9. 11』（佐藤, 2011））は、その後も続編が続き、現在5冊目まで出版されている。

逃げる時に、カメラを持つことは、自らの命を助けることに一切つながらない。しかしながら、避難した先で、あるいは、復興の最中で町の写真屋さんとして写真を撮るということは、アーカイブ的な「記録」を残す作業以上の意味がある。

2017年6月10日、私は信一さんを訪ねて、約3年ぶりに宮城県南三陸町に降り立った。その日は大雨で肌寒く、以前来た時のカンカン照りの南三陸とは印象が異なっていた。

もう1つ、前回と違うのは、さんさん商店街が本設になったことである。以前は、山の近くに仮設の商店街があったのだが、久しぶりに来てみると、もともと市街地があったところに盛られた盛り土の上に新しい商店街ができていた。信一さんは「ちょうどこの地面の下のあたりに昔の俺の家があるんだよ」と笑いながら教えてくれた。

インタビューのときに私は、信一さんの5冊の写真集（佐藤, 2011, 2012, 2013, 2014, 2017）を持参した。信一さんと私の間に写真集を置いたため、インタビューは自然と写真誘出インタビュー（Harper, 1988）のように、それぞれ写真を見ながら話をするという形になった。

写真集の中で印象的な写真がある。それは、志津川駅のプラットホームの写真である。JR気仙沼線[10]志津川駅は、1977年12月11日に国鉄の駅として開業した。信一さん曰く、駅の開業は「町の80年来の悲願」だった。しかしながら、駅は東日本大震災で跡形もなく流され、被災直後の写真はweb上に多く残されている（図1）が、昔の姿はWikipediaぐらいにしか残っていない（図2）。

図1. 震災直後の志津川駅プラットホーム（2011年4月6日撮影）（Wikimedia Commonsから引用）

図2. 震災前の志津川駅舎（2009年7月撮影）（Wikimedia Commonsから引用）

第5冊目の写真集（佐藤, 2017）には、震災から数年後に信一さんが撮影した志津川駅のプラットホームの写真が収められている（図3）。ホームの周囲は、草が生い茂り、ここにプラットホームがあったということを知らなければ、それとは認識できないだろう。私は、この写真を見て、志津川駅を見たことのない私と、志津川で生まれ育った信一さんでは、写真の見え方が違うのではないかと思い、以下のように聞いた。

図3. 志津川駅のプラットホーム（佐藤, 2017）

ぼくからしたら、この写真は、ただの何もない写真に見えてしまうんですけど、信一さんからしたらどうですか

すると、信一さんは、次のように語ってくれた。

ここで育った人間であれば、やっぱり、そういう「幻想」というか、そういうのは見えてくるはずだよ。ただ見えてくるだけじゃなくて、通学とか、帰省とか、いろんな場面でこの駅を利用したわけだから、そういった思い出っていうのは蘇ってくるね。うん。むしろ、地元の人に記憶を蘇えらせていただきたいがために載せたっていうのもあるのかもしれない

それこそ、開通したときっていうのは、私ちょうど小学校6年生で、開通した日はね、街の中パレードしたんだ。去年の10月30日に、志津川インターってのが開通したんだけど、あれも街にとってはものすごく悲願で、震災がもし起こってなければ、まだ開通してないでしょう。かといって、震災のおかげとは言えないけれども。この気仙沼線、鉄道を街に持ってくるっていうのは、それ以上の悲願だったわけです。だって、80年、80年以上の悲願で、もう明治からずっと。このまちに鉄道を通すっていうことがまちを活性化させるっていうことで、先人からずーっと受け継がれてきたのがようやく実を結んで昭和52年の12月に開通したわけです。ほんと、町全体がお祝いして。そう、まさにここだよ！この下！今はさんさん商店街って言ってるけど、昔は五日町商店街だったわけね。おそらくこの辺り、この10メートル下が私の実家だったから。志津川駅[1]ってのがあっちにあるでしょ。あっち側から、こう、ぐーっとパレードして、金管バンドってぴーひゃらってやって、パレードしたんだ。国旗とかも持ってね

そういうのを全く知らない人でも、こういう写真を見れば、駅前はきっとこうだったんだろうなあという予測ぐらいはできるんじゃないかなって思うよ

今を撮りながら、昔を思い起こさせていく。われわれが死んだ後でも、そういった痕跡が残るように

そして、信一さんは、震災後変わりはててしまったふるさとの中で、変わらないものを発見する。

もう1つポイントは、この山並みだよね。これ、こうやって見てもらえたら分かると思うんだ

そう言って写真集を持ち上げて、写真に写った山の稜線と、実際に今見えている稜線を見比べる。

よく、震災直後、写真撮ってた頃に、いろんな人から、「どういう撮影をしていますか」とか「何か気を付けてることはありますか」とか聞かれたんだけど、オレはこの山並みとか後ろの風景って答えてて、それは今後、大きく町は変貌するだろうから、その時にはもう同じ場所には住めないでしょ。ここは土を盛るから街並みが変わってしまうってわかっていたから。であれば、撮った場所がどこであるかってのも後世には分からなくなるはずだから、何かわかるような手掛かりを残さないと、それを入れて撮らないといけない。それで一番いいのは山並みだよね。100年前の写真ってあるじゃない。当時のことなんてさ、到底、想像もつかないじゃん。でも後ろの山並みを見ると、なるほどたしかにここで撮られたやつだよねって。被災した状況だけ、この地面だけばーって撮ったってどこだか分かんねえじゃん（笑）

成人の日に撮った写真も、志津川駅のプラットホームの写真も、信一さんには、そこに写っていないものを撮ろうとしている。例えば、5年前、震災が起きる前の志津川中学校の登校坂に集まった中学生たちを、あるいは、昭和52年、信一さんがパレードに参加したときの志津川駅の姿を。そして、このような写真が、被災者の思い出話のタネになるだけでなく、非被災者が、震災前のこの場所について想像することを可能にするのではないかと信一さんは考えている。私が見た写真にはたしかに「幻想」が写っていた。

４．インタビュー2：定点撮影の写真

次に、2017年6月12日にせんだいメディアテークにおいて行った、佐藤正実さん、大林紅子さん、工藤寛之さん、天江真さんの4人へのインタビューについて紹介しよう。正実さんは、NPO法人「20世紀アーカイブ仙台」の副理事長であり、2016年に同

NPOの震災アーカイブ部門から独立した「3.11オモイデアーカイブ」[12]の主宰でもある。そして、大林さん、工藤さん、天江さんは、「3.11オモイデアーカイブ」の「常連さん」である。

正実さんと天江さんには、2016年の7月に宮城県寒風沢島で行われた「震災アーカイブとことん合宿」のときにすでにお会いしていた[13]。このインタビューは、実は、当初の予定では、天江さんにのみお話を伺う予定だった。しかし、天江さんに連絡したところ「僕一人よりもいろんな人の話を聞いた方がいいでしょ」ということで、急遽仕事の空き時間に集まることのできた3名を呼んでくださったのだった。

気心の知れた者同士であったので話が盛り上がり、当初は1時間程度を予定していたインタビュー時間を大幅に超えて1時間50分弱のインタビューとなった。そんな長丁場となったインタビューであったが、最初は、どうして震災アーカイブを行うようになったのかというところから話がはじまる。

大林さん

定点撮影は、やったことがなかったのと、どうやってやったらいいか分かんないのと、ほんとに撮れる？という感じもあって、実際に行ってみてさらに難しいことが分かりまして、街中はまだいいんですけど、門脇（かどのわき）地区[14]とか盛り土がはじまったころから、まず無理だこれはって思ったんです。どこがどこだか分からなくなっちゃってる。山の稜線とか頼りにして、とりあえずこれで何とかなるかなって。でもそれもいまはもう無理ですね。さらにその上に建物建っちゃってますから。

今は、石巻は、仙台が経験したようなことが出てきちゃってる。それは、復興しすぎってことと、まさかここまでやっちゃうのっていう予想だにしなかったこと。元の姿に戻すのではなくてまるきり別物になっちゃってるっていう、おそらく被災した方々もこれは予想してなかっただろうなって。それにまつわる弊害がものすごく出てきちゃっていて。門脇地区ってコンビニ1軒無いし、バスも走ってない。そこにコミュニティを外された人たちが一人暮らしで住まなきゃいけなくなってて、当然の結果として孤独死が出始めていて。そこをやっていかなきゃいけないのが私たちの仕事じゃないかなって思い始めていて。震災ではなくて、昔の石巻のことをテーマにして、昔の石巻は中学校が4つ山の上にあったんだよとか。門脇は、小学校も中学校もいずれ統廃合されてしまって、「門脇」という名称すらなくなってしまうという話を聞いて、アーカイブって何かって考えてきたんですけど、今まで震災から復興に向かってって形で写真を撮ってきましたけど、もうちょっと後ろ振り返ってもいいんじゃないかって。こういうような昔からある地図とか、蔵の中から出てきた資料とかで、昔から住んでいる人が懐かしいねっていうだけじゃなくて、後からよそから来た若い方々と地元の人が共通して語り合える場がアーカイブでできないかなってちょっと思ってます。

「門脇」という地名が無くなってしまうほどに進められてきた復興に対して大林さんは、危機感をおぼえている。それは、盛り土の上からでは、定点観測さえままならないという実感とともに表出された危機感であった。このような復興でまるきり生まれ変わってしまった石巻で、地元の人と外部者をつなぐのは、震災や復興の写真ではなく、「昔の石巻の写真」なのではないかと大林さんは考えている。

では、「昔の写真」とは具体的にどのような写真なのか。

正実さん

24枚撮りのフィルムだとしたら、最後の2コマ3コマ。あの現像に出しちゃいたいからってとりあえずで撮ったやつ（笑）あれがふつうになにげない風景を写していて、この間も事務所に段ボールで2箱くらい届いたんですよ。でフィルム見ると、全部家族の写真とか旅行行った写真とかだったんだけど、やっぱり24枚撮りの最後の3コマとか4コマとかは、家の中、街の風景、そこに写ってる車とか、普段着の人びと、家の中でお父さんはこんな格好してテレビ見てる風景だとか。いろんな人が、そういう記憶なら持ってる。語り合える。そこにヒントがあるんだろうなって思う

工藤さん

写真の中でも共有していくのに適した写真というのがあるんだと思うんです。僕が写した写真で反響が大きくてびっくりしたのが、荒浜[15]のバス停の写真なんですよね。僕はただふつうに自転車で走ってた時にバスが暇そうに停まってたので撮ったんですけど（図4）。終点のバス停なので、仙台から来たバスが折り返し、小さなロータリーをぐるっと回ってそこで停まってるわけですね。バ

スの終点ってのは、何らかの風情があるんで、以前からモチーフとして選んではいたんですけど、荒浜に住まわれていた方々からの反応がすごく大きかった。それはたぶん、誰もがみんな共有している風景なんだろうなと、街に出ていく時もここから出ていくし、街に帰るときも迎える景色はこれだし。言葉を紡ぎだしたら、どんどんどんどんほかの言葉が紡がれていくというのは、こういう写真だったからだと思うんですよね

図4. 荒浜「深沼海水浴場前」のバス停
（2007年5月7日 工藤寛之さん撮影）

正実さん

震災前の写真って、おもしろいんですよ。誰がおもしろいかって、地元の人なんですよ。何この写真？これ誰が撮ったんだ？とか。地元の人が見なきゃどれだけ貴重なものか分からないですよ。でも、この前、東京から来た人にこのバス停の写真見せたんですよ。そうしたら、「だから海水浴場の復活を望む声があんなに出てくるんですね」って納得されて。これはいくら口で言っても伝わらないし、写真が伝えられる大きな力だと思うんですね

大林さん

インパクトだと被災した直後ですけど、あの、ネットで検索すると昔の石巻っていうのがあって、誰が撮ったか分からないので公にはできないんですけど（図5）。これ、ここに写っている景色は全部もうないんですけど。何が一番胸に来るのかって、わたしあの、このメインの通りを撮った写真なんですけど、この風景は二度と視れないんですよ[16]。この写真が私にとっての一番です。これを見ると全部思い出すんです。この日本製紙に勤めたことがあるってのもあるんですけど、ここに本屋があって、鮨芳があって、ちょっと行ったらお堀があってって記憶が芋づる式に出てくるんですよ。おそらくこの写真見せたら反応する人山ほどいると思いますよ

図5. 石巻の「メイン通り」

ここでいう「昔の写真」とは、意図して撮られたものではない、なにげない日常が写ったなにげない写真である。そしてその写真はなにげないがゆえに多くの人の記憶と結びつき、多くの想起が生まれる。その想起は、知識として知っていることによるものではなく、経験によって知っていることの想起である。インタビューの終わり際、工藤さんは、以下のように語った。

復興[17]ってね、昔しあわせだと思っていたことを新しいまちでも抱きしめられた瞬間なんじゃないかなって思うんですよ

復興によって変化していく街並みの裏には、昔見た景色がある。それを写真は写しているのだ。

インタビューの後、帰りの飛行機まで少し時間があったので、天江さんに荒浜まで連れて行っていただいた。そして、昔の荒浜の写真と今の風景を電柱の位置を頼りに見比べる（図6）。まっすぐ行くと仙台市の中心街で、この道をかつてバスは進んでいったのだそうだ。「今はね、夜になると仙台の街の灯りがすごく明るいよ。こっちは夜は真っ暗だからね」と天江さんは言う。私は写真に写っている荒浜の民家の灯りを想像してみようとして、その困難さに少し戸惑ったのだった。

図6. 昔の荒浜の写真と今の風景
（2017年6月12日筆者撮影）

畠山は，個人的な記憶のために撮られた写真は、他のどんな写真とも比較のできない「絶対的な写真」であると考えていた。だが、そのような写真は表現としては類型的であり、誰にでも撮れる写真でしかない。畠山はそこから脱出して、普遍性という上位概念の獲得をめざしてきたし、その動機こそ「近代芸術の推進力にもなってきた」ものだとする。しかし、津波ですべてが流された後では、なにげなく撮っていた日常的なスナップ写真が、意図とは別の存在になっていた。（下巻 p.139）

５．〈不在〉の写真

本章では、前章までの2つのインタビューにおいて登場した写真を2つに分類して、論を進めていく。ひとつは、インタビュー2に登場した、「荒浜のバス停の写真」「石巻のメイン通りの写真」である。これらは、震災以前のなにげない日常が写っている。これらの写真を「なくなったものが写っている写真」と呼ぶことにする。もうひとつは、インタビュー1に登場した「今はない志津川駅のホームの写真」である。こちらは、「〈不在〉の写真」と呼ぶ。それぞれの詳しい説明や、それらの関係について節を分けて考察していこう。

・「なくなったものが写っている写真」の絶対性

インタビュー2に出てきた、「荒浜のバス停の写真」「石巻のメイン通りの写真」には報道写真やアート作品にあるような、鑑賞という視点が想定されていない。しかしながら、まったく自分とは関係のない場所・関係のない人・関係のないモノが写っているにもかかわらず、どこか惹きつけられるような性質がある。

なにげない写真は、そこに写っている人やそれを撮った人の特個的な経験が写しだされている。それゆえ、それを見る人の特個的な経験と響きあう。なにげないからこそ、そのなにげなさを媒介にして様々な人々のえも言われぬ想起を可能にする。このように言うこともできるだろう。その写真に写るものが特個的であるからこそ、ある種の普遍的な絶対性を獲得する、と。

特個的な写真が震災後にかえって普遍性を獲得したとはどういうことだろうか。

陸前高田市出身で震災後、変わり果てた故郷の写真を撮り続けている写真家畠山直哉[18]の姿勢をもとに、鳥原（2013）は、震災以降の写真観の変容について以下のように述べる。

芸術写真とは、「写真として芸術的であるか」という普遍的な基準の上に成り立つものである。それに対して、個人的な写真とは、普遍的な基準のない、撮影者それぞれにとって特個的で絶対的な写真である。それゆえ、それは、誰にでも撮れる写真としての評価しかされてこなかった。しかし、震災以降は、個人が撮った特個的で絶対的な写真こそが、普遍性を有するようになっていると鳥原は主張する。

このことを理解するには、ここで言う写真の絶対性とはどういうことかについて理解しなくてはならない。それは、震災によって、その風景を二度と取り戻すことはできなくなったという絶対性である。

その絶対性とは、ひとまず、震災以前からそこに住んでいた人しかその場所を経験することができなかったという、時間の不可逆性から生じていると理解することができる。インタビュー中で、信一さんは「ここで育った人間であれば、やっぱり、そういう『幻想』というか、そういうのは見えてくるはずだよ」と言い、大林さんは「ここに本屋があって、鮨芳があって、ちょっと行ったらお堀があって」とまるでその場を歩いてまさに今見えているかのように話した。それに対して、非当事者は、それを意味として受け取るほかない。正実さんが「いろんな人が、そういう記憶なら持ってる。語り合える」と述べたり、東京から来た人が写真を見て「納得」したりというのは、自分の知らない写真を見て、それを教養的知識の中から解釈した中で、その重要性を理解したからである。工藤さんが復興について述べた「昔しあわせだと思っていたことを新しいまちでも抱きしめられ」るという台詞は、抱きしめるという身体性を強調している。当事者にとってそういった写真を見ることとは、言語という意味の枠内で理解するようなことではないということを示唆している。この絶対性は、言語を媒介することなくしては、当

事者にしか感じ取ることができないという意味で、閉じた絶対性である。

しかしながら、冷静に考えてみれば、このような個人の記録のために撮った写真は、少なくとも現代日本に生きる者であれば、ほとんどすべての人が所有している。そして、絶対的な写真について突き詰めて考えていくと、被災者であるから絶対的な写真を持っているということを超えて、どのような人にもその人にとっての絶対的な写真はあるという、考えてみれば当然の結論に行きつく。このことは、そのような写真を撮ってきた多くの人たちにとって共通の価値を生む。

このようにして、特個的な写真とはそれを撮った当事者たちだけのものである、という閉じた絶対性は、「私たちも私たちにとっての当事者である」という普遍性を媒介にして、普遍的な価値を私たちに共有させる。いわば、個人的な写真は、その絶対性によって、普遍性を持つことになったのである。例えば、津波で流された写真を洗浄する活動が東日本大震災以降に多くのボランティアの心をひきつけたのも、今までほとんど見ることのなかった他人の家族写真のなかに、どこか自らと共通するような絶対性（「こういう写真、自分も撮ったことあるなあ。自分の撮った写真しか見たことなかったけど、みんな同じような写真撮ってるんだなあ」）を感じ取ったからであろう（e.g., 宮前・渥美, 2017, 2018）。言わば、被災者の特個的な経験が、言語による意味理解ではなく、特個的な写真の絶対性の普遍性を媒介にして広がっていくのである。

・〈不在〉の写真へ

そしてもう1点、とくに震災後に撮られた写真に特徴的なのは、その写真によって「すでになくなっている」ものが想起されるという点である。志津川駅のプラットホームの写真は、目に映る情報だけを取り出せば、朽ちたアスファルトの周りに雑草が生い茂っており、遠くには山並みが見え、雲が薄く広がっている風景という写真である。しかし、信一さんには「幻想」が見えている。幻想とは、津波で流されいまはもうない志津川駅の姿であり、小学生の時に参加したパレードの様子である。

そして、この「すでになくなっている」ものとは、端的に「なにげなさ」のことである。というのも、写真を見て「すでになくなっている」と感じるためには、それがかつてあったということを覚えていなければならないし（例えば、道端にたまたま置かれていただけの自転車などは、よほどのことがない限り想起されることはないはずだ）、さらに、それがかつてあったことを見るまで忘れていなければならない。この2点を無理なく満たすものこそ「なにげなさ」である。

何かが無いということを撮ることでかえってその何かを現前させるはたらきが写真にはある。ロラン・バルトが「写真は現前証明書である」と述べたとき、それは、写真に写っているものは、〈かつてそこにあった〉ということを意味している。しかしながら、震災後の写真は、写真には写っていないものが〈かつてそこにあった〉ことを示している。言い換えればそれは、〈いまはもうない〉という不在が私たちに〈かつてあったもの〉を知覚させている。このようなはたらきを持つ写真を〈不在〉の写真と名付けよう。より平易に言い換えれば、〈不在〉の写真とは、写っているはずのものが写っていないにもかかわらず、写っていないということによって想起を促す写真のことである。

震災以前に撮られたなにげない写真は、写真の中にはその「なにげない日常」が写っているということによって、震災という断絶の後、もう二度とあのころには戻れないという絶対性が付与された。それに対して、〈不在〉の写真は、写真には「何も写っていない」ということによってかえって、あの頃のなにげなさを想起させる。過去の写真は、なにげなさを写すことによって、現在の津波で失われたまちを想起する契機となるが、〈不在〉の写真は、写っているべきものの〈不在〉によって、失われたまちを想起させる。

〈不在〉の写真を撮る試みとして、定点撮影を挙げよう。大林さんは、生まれ故郷の石巻市門脇で定点撮影を行っている。単純に、現在の復興途上の石巻を残したいという思いもあるだろうが、やはり、昔の石巻の風景と比べたいという思いもあるだろう。比較と言うのも、昔の石巻の風景と比べて、現在の石巻はこれだけ変わってしまったという種類の比較ではなく、現在の石巻と比べて、昔の石巻はたしかにこうだったよなという想起へ向けての比較であろう。〈かつてあったもの〉を現在の写真に透かし見るための定点観測であると考えられる。信一さんが大事に撮った、成人の日の写真も、中学生のころの写真と比べて今はこれだけ大人になったんだということを示すと同時に、同じ場所で同じ人たちを撮ることで、あのころの、津波を知らない無垢だったころの「幻想」を見ようとしているのかもしれない。

・もうひとつの〈不在〉

さて、定点撮影をめぐるもうひとつの〈不在〉について述べておかねばなるまい。それは、写真のこちら側、すなわち、写真の撮影者である。

高森（2015）は、大仁節子さんという阪神・淡路大震災で被災した女性が、生前2000年9月に自費出版した『翔け　神戸　阪神・淡路大震災の定点観測』を底本にした、定点撮影プロジェクトを大学での授業プログラムの一環として行った。大仁さんの定点撮影を13年越しに行っていく中で、参加者は、撮影対象の神戸の街並みではなく、撮影者である大仁さんを知覚し始める。参加した学生の一人は以下のように感想を残した。

> *大仁さんの写真の場所を同定し、今の写真を撮っていく中で、感じることがありました。それは、大仁さんの姿です。まず172cmの私が普通にカメラを構えると、視点が高すぎるのです。胸辺りにカメラを構えるという不思議な撮り方をしながらも、当時大仁さんが撮影されていた様子が浮かぶようでした。それはとても不思議な経験でした。大仁さんにお会いしたこともないのですが、なぜか撮影している姿が思い浮かび、そして一緒に回っているような感覚がありました。その中で、大仁さんはどのような思いで撮影していたのだろう、と考えていました（高森, 2015, p.31）*

ここで彼が注目しているのは、大仁さんの視線の高さである。定点撮影を行ったことのある人ならわかると思うが、同じ写真を撮ることは非常に難しい[19]。しかしながら、それでも大仁さんが撮った写真と同じ写真を撮ろうとしていくと、大仁さんの視点が獲得される。この視点の獲得によって、大仁さんの身体感覚が知覚されていく。写真を見て、そこから大仁さんの思いを読み取ろうというやり方とは異なった形で、大仁さんに接近している。

もちろん、同じ撮影者が定点撮影をする場合でも同様のことがいえる。過去の私は、厳密には、現在の私ではない。写真のパースペクティヴを重ね合わせていく作業は、むしろ、自らがかつて撮った写真に対して行っていく時の方が難しいかもしれない。写真は嘘をつかない。それゆえ、微細なズレを許されない。それゆえかえって、そのズレが無くなっていくとき、まるで過去のあの時の写真撮影の身構えに戻っていくのだろう。

このようにして、写真撮影という特個的な経験は、言語化するのではなく、その特個性を突き詰め、それに身体を同期していくことによって、かえって非当事者に知覚されるのである。

・なくなったものが写っている写真と〈不在〉の写真の相互反転性

最後に、本稿で登場した二つの写真の形式――「なくなったものが写っている写真」と「〈不在〉の写真――の関係を論じていこう。もう一度確認しておけば、「なくなったものが写っている写真」とは、例えば、「荒浜のバス停の写真」「石巻のメイン通りの写真」のことであり、〈不在〉の写真とは、例えば、「今はない志津川駅のホームの写真」のことである。

森岡（2001）は、脳死論の中心には、「すでにいないはずのひとが、いまここに現れている」（p.78）という存在の形式があると論じた。これはどういうことだろうか。森岡は、阪神・淡路大震災で14歳の娘の百合さんを失った中北富代さんへのインタビュー（河村・中北幸家族, 1999, p.92）を引用している。

> *本人はもういないのに*
> *あの子の触ったもの、書いたもの。そんなものが残っている。*
> *百合はもういないけど、でも、それがあるというのがすごく不思議というか。*
> *こういうものを見るのは、すごく、なんというか……。*
> *いままであの子が触ったもの、書いたものが、息づいている。*

インタビュー内の「百合はもういないけど、でも、それがある」という感覚は、本稿で述べてきた〈不在〉の一つの例であると捉えてもそれほど的外れではないだろう。百合さんは、すでにこの世にいないが、いないということによって、百合さんの存在が富代さんに知覚されている。

この「すでにいないはずのひとが、いまここに現れている」（p.78）という存在の形式は、それ自体で独立しているわけではない。その背後には、必ず、その逆の形式がある。つまり、「そこにあるはずの人が、どこにも現れていない」（p.80）という「不在」の形式が背後にある。例えば、脳死という文脈において、家族は触るとまだ暖かいその身体を前にして、その暖かい身体を内側から生きている人間がそこにいるはずだと思っているのに、その身体がまったく反応しないという謎に直面する。「すでにいないはずのひとが、いまここに現れている」感覚と、しか

しながら、「そこにあるはずの人が、どこにも現れていない」という感覚が相互反転しながら、彼らに押し寄せてくる。つまり、脳死の存在論とは、「すでにいないはずのひとが、いまここに現れている」がゆえに「そこにあるはずの人が、どこにも現れていない」がゆえに「すでにいないはずのひとが、いまここに現れている」……という無限に続く相互反転という構造をとっているのである。

議論の道具は揃った。森岡の議論を参考に、本稿で登場した「なくなったものが写っている写真」と「〈不在〉の写真」の関係を、同様の相互反転の形式―「すでになくなってしまったはずのものが、写真としていまここに現れている」と「写真の中にはあるはずのものが、どこにも現れていない」―として解釈していこう。

なくなったものが写っている写真とは、言い換えれば、「すでになくなってしまったはずのものが、いまここに現れている」写真であった。この写真は、津波や土盛りによって、ふるさとが失われた被災地の出身者に、現実においてすでになくなってしまっているものを写真の中で再び見るという経験を与える。それに対して、〈不在〉の写真とは、「写真の中にはあるはずのものが、どこにも現れていない」写真である。私たちは、現実において失われてしまったものでも、どこかの写真の中には画像として残されていることをすでに知っているが、〈不在〉の写真は、それを写してくれてはいない。しかしながら、すでに述べたように、「写真の中にはあるはずのものが、どこにも現れていない」（＝〈不在〉の写真）は「すでになくなってしまったはずのものが、いまここに現れている」（存在の知覚）へと反転する。その反転の結果、鑑賞者は、記憶の中のそれを「見る」ことができる。つまり、〈不在〉の写真は、「すでになくなってしまったはずのものが、“写真として”いまここに現れている」という鑑賞者の直観を裏切ることで、「すでになくなってしまったはずのものが、（写真の中に留められることなく）いまここに現れている」というふうに鑑賞者の記憶をありありと浮かび上がらせるのである。

そして、この構造は〈不在〉の写真を撮るうえでも機能する。見知らぬ人が行っていた定点観測撮影を引き継ぐことで、その人の身構えを回復していくという経験は、まさに写真を媒介とした「すでになくなってしまったはずのものが、いまここに現れている」知覚の追体験である。

さて、最後に、冒頭で示した2つのリサーチクエスチョン―ここまでの論考を通して言い換えるならば、〈不在〉とはなにか、〈不在〉を撮るとはどういうことか―に答えながら、論をとじよう。〈不在〉の写真は、2つの意味で不在である。1つは、そこに写っているものがすでにこの世に存在しないという意味で、もう1つは、それを撮影した人が知覚されないという意味で。前者は、震災後に撮られた〈不在〉の写真に、震災前の光景を重ね見ることで、かえって雄弁にその〈不在〉を現前させる。後者は、定点撮影を行うことで、〈不在〉だった撮影者の身構えを経験することができる。

〈不在〉とは、いつかの時点までは存在していたけれど、〈いまはもうない〉ことである。そしてそれは、その「いつかの時点までの存在」に目を向けた途端〈それはかつてあった〉に反転する。「現実にはないし、写真にも写っていない」写真は、写っていないがゆえに、私たちにそれを想起させる。いわば、〈不在〉とは、現前の1つの様式にほかならないのである。〈不在〉の写真を撮ることは、震災後における不在と存在の反転を行為する契機となっている。

復興とは、無かったものが出来上がっていくと同時にいままであったものが無くなっていくプロセスでもある。そのとき、無くなってしまった何かをどのように現前したらよいだろうか。〈不在〉の写真は、不在であるがゆえに、現実にはもうないものをかえってありありと想起させてくれる。それは、意味の作用によるものではない。復興の物語などの様々な大きな物語が解除された、剥き出しの存在をありありと想起させる。この、剥き出しの存在に出会う契機を与えてくれるものとして〈不在〉の写真は機能しているのである。

補注

(1) 本稿は、平成30年度大阪大学大学院人間科学研究科博士論文「復興過程における〈かつてあったもの〉のグループダイナミックス」の第6章「〈不在〉の写真を撮る」を再構成したものである。

(2) このような、亡くなっているにもかかわらずそれを証明する手立てがないとき、「曖昧な喪失」と呼ばれる喪失感情を抱く場合がある。「曖昧な喪失」とは、葬式などの象徴的な儀礼を通して死を終結させることができない状態のことである（Boss, 2006　中島・石井訳　2015）。金菱（2013）では、「曖昧な喪失」を東日本大震災後の死生観の大きな特徴のひとつとして挙げている。

(3) 記憶のシステム論と呼んでもよさそうではあるが、本

稿では、意味と存在の峻別を行っていくため、ここでは「記憶の意味論」と呼称した。

(4) 本章での『明るい部屋』からの引用はすべて、花輪訳（1985）ではなく、荒金（2009）による再訳を採用している。ただし、ページ数については、断りがない限り、花輪訳『明るい部屋』における当該ページ数を記載している。

(5) 本稿においてカッコつきの〈不在〉を、それは単に「なにかが無い」ということではなく、「なにかが無いことによってかえってそれの存在が現前する」ということを強調したいときに用いる。この視点は、ロラン・バルトにおける〈それはーかつてーあった〉の指摘と同様の構成をとっている。

(6) 南三陸町は、2005年に旧志津川町と旧歌津町が合併してできた、宮城県の北東部に位置する人口約1万1500人の小さな町である。東日本大震災では死者行方不明者が1000人以上を数え、大きな被害を受けた。震災以前の2010年は、1万7000人以上の人口があり、人口の流出が進んでいる。

(7) インタビューはそれぞれ半構造化面接によって行われた。インタビュー中は、ICレコーダーを用いて録音し、重要な発言であると筆者が感じたときのみ筆記でメモを取った。その後、筆者によって重要と思われる箇所のみインタビューデータの文字起こしが行われ、本稿として再構成された。また、本稿が完成した時点でメールで佐藤信一さん、佐藤正実さん、大林紅子さん、工藤寛之さん、天江真さんの5人全員に確認を撮り、実名の使用と写真の使用について許可をとっている。

(8) 実際に会っている時もたいていは下の名前で呼んでいるので、むしろ実情に近い表記である。

(9) このインタビューは、2014年8月7日に南三陸さんさん商店街仮設店舗内にある「さりょうスタジオ」で行われた。私のほかに、当時、大阪大学の大学院生だった西徳宏氏と大阪大学未来共生イノベーター博士課程プログラム特任准教授だった榎井縁氏とともにインタビューを行った。

(10) 1957年に開通した、宮城県石巻市の前谷地駅から気仙沼市の気仙沼駅を結ぶ、JR東日本の鉄道路線である。東日本大震災で深刻なダメージを受け、現在では前谷地駅から気仙沼駅までBRT（Bus Rapid Transit）で運行されている。

(11) 震災後、新しくできたBRT志津川駅のこと。さんさん商店街に隣接している。「志津川駅」と言っても、BRT駅のため、外見は大きめのバス停と変わらない。前述のJR気仙沼線志津川駅とは異なる場所に建てられている。

(12) 3.11オモイデアーカイブの設立趣旨によると、「生活者視点を持つ市民自らが〈アーキビスト〉となり〈ユーザー〉となることで、3.11前後のまちの記録や人びとの体験を〈収集〉〈保存〉〈編集〉〈記録〉、そして〈活用〉を重視した「記憶を育てるアーカイブ」「終わらないアーカイブ」を実践する」ことを目標としている。第1部で述べたようなオフィシャルなアーカイブとは異なる目的を持った「コミュニティアーカイブ」であることが読み取れる。

(13) この「震災アーカイブとことん合宿」の舞台になった寒風沢島の民宿には、昔ながらの親父である「くろじい」がいて、ほかのメンバーはくろじいと再会するために「合宿」という建前をつけて寒風沢を訪れているようだった。

(14) 石巻駅から4キロほど離れたところにある地区。震災遺構として門脇小学校がある。門脇小学校では、避難のため校庭に停められていた車のガソリンに火が付き、3日3晩かけて校舎を焼き尽くした。校長室の耐火金庫に残っていた卒業証書を用いて、後日卒業式が行われたという。

(15) 仙台市若林区荒浜地区。仙台市の東側沿岸部に位置する地区で、津波の被害の大きかった地区の一つ。東日本大震災直前にはおよそ800世帯、2100人が住んでいたが、津波で186人が死亡し、建物全てが流された。また、住民の避難場所となった荒浜小学校は震災遺構として保存することが決まっている。荒浜地区には深沼海水浴場があり、震災前の仙台市民にとっての海となっていた。

(16) ここで、「みる」という動詞に「視る」という漢字をあてた。これは、写真にうつっている風景を見るのではなく、その場所を現地で直に視るという意味を込めている。

(17) ここで復興という言葉遣いがなされているが、ここで言う復興とは、物理的な意味での復興でも、復旧と同じ意味でもなく、かつてのなにげない生活を取り戻すことという意味であると解釈すべきだろう。

(18) 畠山の写真集『気仙川』（畠山, 2012）は、彼が震災直後に東京の自宅から陸前高田に帰った時の手記とすべてが流された生まれ故郷の写真、そして震災以前の陸前高田のスナップ写真が収められている。畠山は、この後、「震災前／後」というモチーフをさらに洗練させ、2016年から2017年にかけて『まっぷたつの風景』という写真展を行った。その様子は、同名の写真集としても刊行されている（畠山, 2017）。

(19) 宮脇・鎌田（2016）は、歴史的景観の保全のための定点観測を行っているが、一枚の写真を12のメッシュに区分した厳密な定点撮影を行っており、さらには撮影した視点場の標高、緯度経度まで記録している。これほど

の精確さがなければ、定点撮影の際に視点のずれが生じてしまうのである。

参考文献

荒金直人（2009） 写真の存在論 ロラン・バルト『明るい部屋』の思想 慶応義塾大学出版会

Atkinson, R. C., & Shiffrin, R. M. (1968). Human memory: A proposed system and its control process. In K. W. Spense & J. T. Spense (Eds.), *The psychology of learning and motivation. Vol.2* (pp. 90–197). New York: Academic Press.

Barthes, R. (1980). *La Chambre Claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
（花輪光（訳）（1997）明るい部屋―写真についての覚書 みすず書房）

Boss, P. (2006). *Loss, Trauma, and Resilience: Therapeutic work with ambiguous loss*. New York: W W Norton & Co Inc.

Cohen, R. L. (1985). On the generality of the laws of memory. In L.-G. Nilsson & T. Archer (Eds.), *Perspectives on Learning and Memory*. London: Routledge.

Gergen, K. J. (1999). *An Invitation to Social Construction*. SAGE Publications.
（東村知子（訳）（2004）あなたへの社会構成主義 ナカニシヤ出版）

Harper, D. (1988). Visual sociology: Expanding sociological vision. *The American Sociologist, 19*(1), 54–70.

畠山直哉（2012） 気仙川 河出書房新社

畠山直哉（2017） まっぷたつの風景 赤々舎

金菱清（2013） 震災メメントモリ――「痛み温存」としての記録筆記法と死者をむすぶ回路 震災学, *3*, 176-189.

河村直哉・中北幸家族（1999）. 百合―亡き人の居場所、希望のありか 国際通信社

佐藤信一（2011） *南三陸から 2011.3.11～2011.9.11*. 日本文芸社

佐藤信一（2012） 南三陸から vol.2 2011.9.11～2012.3.11. 日本文芸社

佐藤信一（2013） 南三陸から vol.3 2012.3.11～2013.3.11. 日本文芸社

佐藤信一（2014） 南三陸から vol.4 2013.3.11～2014.3.11. 日本文芸社

佐藤信一（2017）南三陸から vol.5 2011.3.11～2017.3.3. 日本文芸社

未来共生イノベーター博士課程プログラム志津川チーム（編）（2015） 志津川小学校避難所記録保存プロジェクト中間報告書 未来共生イノベーター博士課程プログラム

宮前良平・渥美公秀（2017） 被災写真返却活動における第2の喪失についての実践研究 実験社会心理学研究, *56*(2), 122–136.

宮前良平・渥美公秀（2018） 被災写真による「語りえないこと」の恢復 実験社会心理学研究, *58*(1), 29–44.

宮脇勝・鎌田祥史（2016） 古写真を用いた歴史的景観の観察方法に関する研究――愛南町外泊地区の石垣の文化的景観キャラクタライゼーション―― 日本都市計画学会都市計画論文集, *51*(3), 320–327.

森岡正博（2001） 生命学に何ができるか――脳死・フェミニズム・優生思想 勁草書房

高森順子（2015） 写真をめぐる新しい「災害アーカイブ」のかたち 「開かれた」災害アーカイブ活動の可能性. 復興, *14*, 27–33.

鳥原学（2013） 日本写真史（上）（下） 中央公論新社