

# 「視座」、「空白」、「想像」——原爆をめぐる思考の乱反射

岡村 幸宣

李晶玉に原爆の図丸木美術館での個展を依頼したいと最初に考えたのは、2020年のVOCA展で《Olympia 2020》を観たときだった。ナチスの国威発揚に利用されたことで知られる1936年のベルリン・オリンピックの会場となったオリンピアシュタディオンを舞台に、マラソン競技で「日本代表」として金メダルを獲得した朝鮮半島出身の孫基禎と、そのニュースを朝鮮の新聞社が胸の日章旗を削除して報道したという出来事を主題に取り入れた大作である。作家自身のルーツに深い影響を与えた大日本帝国の植民地政策の歴史に接近しつつ、感傷的な物語への期待には肩透かしを与える冷静な表現の距離感に、1990年代生まれの作家の複雑な立ち位置を見た気がしたのだ。

個展の依頼に際して、もちろん原爆と朝鮮人を主題にしてはどうか、と提案する選択肢は考えられなくもなかった。しかし、国家や民族といった属性に回収されない個人の在り方について思索を深めてきた作家である。先入観をもとに内容を規定してしまうことは本意ではなかった。丸木美術館という「場」の意味を考え、そのうえで何を発表するか、白紙の状態で作家の主体性に委ねたいと思った。だから李がこの機に初めて広島を訪れ、みずから原爆という正統的な主題を選んだことは、企画者としてはやや意外でもあった。

李は作品制作に際して、思考の過程を丹念にノートに記録している。その制作ノートに記された言葉の断片を拾いあげるなら、「視座」、「空白」、「想像」の3つを選びたい。被爆そして戦後75年以上を経過した今日の日本において、いずれも「体験」の「継承」を考えるうえで重要な意味をもつ言葉だが、李の思考は似て非なる角度へ多焦点に乱反射していく。

「視座」について、李は「視座の曖昧さ」「視座の混沌」と書き記す。制作のための取材を重ねるうちに、作家は「自身の視点の置き場がどこにもないと感じた」(展覧会ステートメントより)という。「被」でも「加」でもなく、そのどちらからも微妙にズレて「いる」という感覚は、大文字の歴史という「非体験の記憶」の文脈にみずからを組み込んでしまうことへの違和感のあらわれだろう。

ノートの片隅に書きとめられた「“暫定アメリカ人”の日本の在日」という言葉は見逃せなかった。アメリカの政治的・文化的影響を多分に受けた戦後日本社会で生まれ育ったリアリティと、「在日朝鮮人」というアイデンティティによって導かれる歴史のあいだで宙吊りになり、ときに引き裂かれるであろう作者の生身の体は、広島に原爆を投下したB-29型爆撃機エノラゲイの操縦席をトレースした極細の輪郭線のなかで、浮遊し続けているのかもしれない。半球状の窓から原爆投下目標である街を見おろすまなざしは、「原爆ドーム」として知られる旧産業奨励館の廃墟内から空を見あげるまなざし——ドーム屋根の半球状の骨格——と対をなす。本来は決して交わらないはずの相反する視座が「重なったように見えた」という作家の感覚が、今回の展覧会の構想のもとになっている。

丸木位里、丸木俊が連合軍占領下の1950年に刊行した絵本『ピカドン』に「爆心地の話をする人はいません」とあるように、原爆という圧倒的な破壊の中心には、生還者が存在しない、誰も語ることでできない記憶の「空白」がある。李は制作ノートに「永久の空白地帯」と記しているが、その「空白」への想像力は、しかし死者たちの重い沈黙より、かねてより創作への影響を受けていたロラン・バルトの『表徴の帝国／記号の国』における「いかにもこの都市は中心をもっている。だが、その中心は空虚である」\* (東京における皇居の森をさす)という記述へ向かう。

《Ground Zero》は、バルトの言うところの「空虚な中心点」を「爆心地の空白」に重ねるという着想のもとに描かれた都市図である。宙に浮いた赤球のイメージのとは、リニューアル前の広島平和祈念資料館に存在した都市模型であった。爆心地を中心に半径約2.75kmの範囲の被爆直後の様子を1/1000のスケールで再現した模型には、原爆の爆発から1秒後に地上約600mに出現した直径約280mの火球を模した赤球が吊るされていた。リニューアル後の資料館の展示は、最新技術のプロジェクションマッピングを活用した「ホワイトパノラマ」に替わった。手仕事感の漂った赤球は、すでに資料館から消失している。李は新作のひとつ《Museum》において、「ホワイトパノラマ」の上に赤球が浮かぶイメージを描いているが、それは作者が生み出した架空の展

示風景だ。

宙に浮いた赤球は、李にとって《Olympia 2020》から連続するモチーフでもある。孫基禎の胸元から消えた日章旗を示唆する赤球は、もちろん太陽のイメージと重ねられる。原子爆弾はしばしば「小さな太陽」に例えられる。《Ground Zero》の赤球は、原爆の火球であると同時に太陽＝日章旗のイメージとして富士山と組み合わせることで、日本という国家の象徴的な「記号」となる。ひるがえって私たちの国は、中心に「小さな太陽」を配した旗を掲げ続け、現在もなお掲げている、というシニカルな連想にもつながっていく。

「想像」という言葉は、展覧会の構想がかなりまとまってきた段階で、李の制作ノートに登場する。「想像しうる 歴史／戦争／過去／状況が全て シミュレーション／フィクション／想定である」といった文字が会場構成のメモ書きとともに記され、同じページには「フィクション 絵が完成しない事」「フィクション 戦争の物語」との走り書きも見つけられる。こうした言葉の断片は、展覧会のステートメントの最後の一文、「窓に見立てたいいくつかの視点、想像しうる風景がフィクションでしかあり得ないという制限の内側から、現代に生きる人間としての想像力の形を提示したい」という意志に帰結する。

1950 年に連作の発表がはじまった「原爆の図」は、記憶に生々しい原爆の惨禍を伝えるとともに、同時期に勃発した朝鮮戦争への抵抗の表現でもあった。地を這うようなまなざしから肉体の痛みを等身大で描くことが、作者である位里と俊のリアリティだった。「原爆の図」は、多くの人たちに原爆の悲惨さを伝える重要な役割を担い、各地——朝鮮人居住地や米軍基地のある街も含まれた——を巡回した。

1970 年代になってベトナム反戦運動や在外被爆者への援護をめぐる裁判が注目されると、戦争の痛みの記憶の強烈さのなかに沈殿していた、別の視点の「痛み」も掘り起こされていく。位里と俊が原爆の図第 14 部《からす》(1972 年)に朝鮮人被爆者を描き、中沢啓治の漫画『はだしのゲン』(1973 年連載開始)に重要な登場人物として朝鮮人の「朴さん」があらわれるのも、決して偶然ではなかったはずだ。

そして 2020 年代の今日、描く側も観る側も非体験者という「フィクションでしかあり得ない」世界のなかで、李は大友克洋の漫画『AKIRA』(1982-90 年)や映画『ゴジラ』(第 1 作は 1954 年公開、李が初めて観たのは 2016 年の『シン・ゴジラ』だという)など原爆／核をめぐるフィクションの蓄積からイメージを構築する。それを「記憶の風化」と見るべきではないだろう。むしろ国家がもたらした歴史の矛盾が放置され続け、いまだ風化されない現状に巻き込まれていく次世代の、鋭く刺すような「空白」への「視座」こそが、新たな時代に「想像」の手ごたえをもたらすのだと思えてならない。

(原爆の図丸木美術館学芸員)

※ 宗左近訳『表徴の帝国』(ちくま学芸文庫、1996 年)より