

## メモリアル・ファッション

### 戦災・震災の展示と芸術実践から考える喪の作業

国際ファッション専門職大学 田中雅一  
国際ファッション専門職大学 寺戸淳子  
国際ファッション専門職大学 丹羽朋子  
国際ファッション専門職大学 河西瑛里子

#### 要旨

「メモリアル・ファッション」とは、その衣服を生前に着用していた人物や、彼／彼女に死をもたらした出来事の記憶を想起する媒体（メディア）としての衣服を意味するもので、素材となる布、さらに装飾品、義肢など身体に関わる人工物を含む。本稿ではとくに戦災や震災などによって引き起こされた非業の死に関わるメモリアル・ファッションを扱い、喪（の不完全さ）の意味を再考する。具体的には、広島平和記念資料館や国立アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館における衣服の展示、沖縄愛楽園交流会館に残されている衣服や国立ハンセン病資料館における義肢の意味を、服喪との関係で考察する。また芸術実践の事例として石内都やちばふみ枝、西尾美也らの作品を取り上げる。

#### キーワード

衣服、喪、トラウマ、博物館展示、芸術実践

## 1 はじめに

### 1.1 目的

本稿で提唱する「メモリアル・ファッション」という概念は、その衣服を生前に着用していた人物や、彼／彼女に死をもたらした出来事の記憶を想起する媒体（メディア）としての衣服を意味するもので、素材となる布、カッター、装飾品、義肢など身体に関わる人工物を含む。衣服は、防護や防寒などの機能だけでなく、着る人の社会的な地位や属性（性別、世代、エスニシティ、職業、階層など）を示す記号としての役割を有する。後者の典型は民族衣装や制服である。さらに今日では、衣服は個性を表す手段（おしゃれのアイテム）としても重要性を増している。メモリアル・ファッションも死を引き起こした出来事や故人を想起する記号としての衣服と言えるが、その意味作用はもう少し複雑である。なぜな

ら、それは故人と遺族や友人との関係を想起するだけではないからである。それは二つの意味——原因と結果において公的な要素を含む。

まず、原因に関わる公的性格について述べる。メモリアル・ファッションは、つねにというわけではないにしても、東日本大震災や広島原爆投下のように、ある出来事の集合的な記憶を喚起するという点で、私的な思い出に留まらない。戦災や震災は、誰の衣服か、という個性を暴力的に払拭する出来事であり、そうした暴力性もまたメモリアル・ファッションには刻印されているはずである。

結果に関する公的性格とは、本稿で扱うメモリアル・ファッションは展示品や芸術実践に関わるものであるという点で、個性が剥がれ、より集合的かつ公的な性格が強化されていることを意味する。

本稿の目的は、メモリアル・ファッション

と喪との関わりを考察することである。具体的に取り上げるのは、自然災害の被災者や戦争の被害者、さらにハンセン病患者が残した衣服とその保存・展示ならびにこれらを対象にした芸術作品や実践である。なぜ喪(服喪、喪の作業、喪明け)に注目することが重要なのかについては次節で詳述する。

本稿におけるメモリアル・ファッションについての調査は、大きく二つに分かれる。田中雅一と河西瑛里子は、内外の展示施設を訪問し、学芸員などに話を聞くという形をとった。また、田中と寺戸淳子、丹羽朋子は衣服をモチーフにするアーティストやその作品について分析を行った。それぞれ第3章のボルタンスキーの芸術実践、第5章の石内都の写真作品、第6章のちばふみ枝と西尾美也の芸術実践についての記述を担当した。

第2章、第3章、第4章では、遺品の所有者であった個人に焦点を当てて、被災や差別の悲惨さを示す「個性化」の展示と、大量死という事実の悲惨さを示す「集合化」の展示に分けて紹介する。調査の過程で、厳密には遺品でない衣服に触れることもできた。たとえばそれは、ハンセン病療養施設の収容者たちが制作していた衣服や義肢などである。しかし、それは、収容されて自由が効かなかった制作者(亡くなっている場合もある)の延長であり、これもまたメモリアル・ファッションの一つとみなすことができる。

第5章と第6章では、石内都、ちばふみ枝、西尾美也という、現代日本のアーティストの作品を、「服喪の場」をひらく芸術<sup>ア</sup>技術として紹介し、第7章で「はじめに」の問題提起に戻り、考察を行う。

なお、本論に入る前に、服喪についてのジークムント・フロイト(Sigmund Freud)の分析(病理とみなす態度)と、それに対するマイケル・ムーン(Michael Moon)の批判(「死別」の別様の生き方の擁護)を概観する。さらに、キリスト教社会における聖遺物をメモリアル・ファッションと捉えることで、死へ

のアプローチの可能性を提案する。

## 1.2 喪を否定する

ゲイとレズビアン文学についての論集 *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature* に収められているムーンの「メモリアルなぼろ布(Memorial Rags)」<sup>きれ</sup> [1995] は、短いながらも複雑なテキストである。まず、このテキストを紹介し、本稿の課題であるメモリアル・ファッションへの理論的な視座を明らかにしたい。

ムーンの論文はアメリカの詩人ラルフ・W・エマーソン(Ralph Waldo Emerson)による息子の死についての感慨——感慨が浮かばないという感慨へのコメントから始まる。エマーソン自身がそう言っているにもかかわらず、「経験(Experience)」という詩で彼が行っているのは息子の死を服喪することの拒否であり、メランコリーの受容であるという。ここでムーンは、フロイトの「喪とメランコリー」という論文 [1914-16] に言及する。フロイトは、身近な人の死を乗り越えるために必要なのが「徹底操作あるいは反芻処理(working through)」であり服喪だと指摘する。その失敗がメランコリー(鬱)である。

徹底操作は、精神分析における行動化(acting out)に対比される概念である [フロイト 2010]。前者は、分析家による解釈を患者に繰り返す、抑圧からくる抵抗を少しずつ克服していく過程である。後者は、患者が無意識で抱える衝動や欲望を、しばしば非合理的な行動に移すことを意味する。たとえば、ドミニク・ラカプラ(Dominick LaCapra)はフロイトに倣い、喪の作業をメランコリーという症状に対比させたうえで、それが徹底操作であり、PTSDの克服への可能性を示す [ラカプラ 1996: 234; cf. ラカプラ 1997; Mucci 2013: 226]。

こうした精神分析やラカプラの主張に対し、エマーソンは喪を、したがって徹底操作を拒否する。その結果、息子の死によって生

じた特殊な状況が続くことになり、エマーソンは宙ぶらりんの状態に放り込まれる。なぜ喪は拒否すべき事柄なのか。

ムーンによると、服喪には喪明けが組み込まれている。それは、「平常 (normalcy)」への復帰を意味する。しかし、最初から平常から疎外されている性的マイノリティのゲイやレズビアンにとって、この復帰は規格化 (normalizing) である。このため、それによって死者との交流に認められる豊かさが無視されることになるのではないだろうか、とムーンは問いかけている。ムーンの問いかけは性的マイノリティという社会で周縁化され差別されている人々の視点からのものであるが、これは、不当と思われる身近な人の死や出来事を経験した人々一般に当てはまると思われる。それは、喪明けできれいさっぱり忘却できる経験ではないはずだ<sup>1)</sup>。

さて、死者との断ち切れない関係でムーンが参照するのは、これもフロイトにおいて重要な意味を持つフェティシズムという概念である。フェティシズムとは性器以外のモノ (フェティッシュ) に性的関心を寄せる傾向を意味し、一般に女性の身体部位 (脚、耳、毛髪) や衣服 (とくに下着や制服) などが対象になる。フロイトによると、フェティシズムは特定の人物の身体や持ち物への執着ではなく、部位やモノそのものへの性的関心を意味する。それはしばしば盗撮や下着泥棒といった犯罪として世間に知られることになる。フロイトは、フェティシズムは男性に特有のものであるとみなし、その背景に母親のペニスについての幻想があると指摘する。それは、罪を犯したために父親によって母のペニスが去勢されたという考えである。ここに自分も父に去勢されるのではないかという不安 (去勢不安) が生じる。さらに、母が去勢されてペニスがないという事実を否認しようとして、女性性器から目を逸らし性器に隣接する部位やモノに性欲が移る。それはまた、ペニスを持つ人物 (男性) が性的対象になる

ことを避けようとした結果でもあった [フロイト 1997; cf. 田中 2009]。

これに対し、ムーンはフロイトのフェティシズムの解釈に認められる男性中心主義やホモフォビアを批判する先行研究を参考にしながら、フェティッシュを自身や他者の身体の延長と捉えることを提案する。たとえばアメリカの詩人、ウォルト・ホイットマン (Walt Whitman) が外科手術の助手 (dresser) として参加した南北戦争時の詩『草の葉』には、味方の旗へのフェティシズムを読み解くことができるが、それ以上に印象深いのが、多くの布への言及であるとムーンは述べる。それは、戦いで傷ついた兵士の身体をケアするために使用され、血まみれになったぼろ布であり包帯を意味する。ムーンはこうした布にも詩人のフェティシズムを見てとるが、それはフロイトがフェティシズムとの関係で否定的に捉えたホモエロティックな感情である (ホイットマンはバイセクシュアルとみなされている)。そして、ここに、徹底操作を通じてトラウマを乗り越えようとするのではなく、繰り返し悲惨な、しかしエロティックな場に立ち戻ろうとする「行動化」の可能性を指摘する。

たしかに、異性愛であれ同性愛であれ、死にゆく人へのケアにはエロティックな要素が認められる。彼や彼女が身に纏っていたものの、ケアのために使用された数多くの布は、彼らの身体の断片でもあり、その断片をフェティッシュ化することは彼らへの性愛の表明でもある。これを喪明けによって忘却できるのか。忘却して戻ることのできる日常などあるのか。死者への (性) 愛を語り続けることもまた死者との関係を維持するあり方である。ホイットマンの詩に出てくる身体をケアする夥しい数の布は、国旗への執着とは明らかに違う種類のエロティックな対象なのである。

息子の死を悼むエマーソンの「経験」に始まり、ホイットマンの『草の葉』で終わる「メ

モリアルなぼろ布」と題された論文から、私たちは何を学ぶことができるのだろうか。一つは、ぼろ布であれ衣服であれ、それらは死や服喪と密接に関係しているということである。そのうえで、服喪（徹底操作）をいかに捉えるべきなのか。服喪は、フロイトの影響を受けたラカプラが示唆するように、トラウマへの有効な治癒過程と言えるのかどうか。行動化が具体的に意味するのは心身に現れる症状である。フロイトに従えば、喪明けが不完全で中途半端に終わっていると治癒は終わらない（メランコリーに苦しむ）。しかし、ムーンはそもそもその場合の「治癒」とは何かと問うている。それは、ゲイなどの社会の周縁で生活してきた存在には、再度周縁に「復帰」することを意味するにすぎない。喪明けは社会的認知を願う彼らにとって真の治癒にはならないのだ。

トラウマとの関係で指摘されてきたのは、トラウマに対するレジリエンスあるいは治癒の阻害は、既存の社会文化環境に密接に関係するということである〔田中 2019〕。性的マイノリティの差別によるトラウマは、社会文化環境が性的マイノリティに親和的か敵対的かによって大きく変わることは容易に想像できるだろう。

徹底操作に続いて、ムーンが注目するフェティッシュという概念もまた喪失と結びついている。というのも、フロイトの研究ではフェティッシュは「去勢された母のペニス」の代替物、すなわち喪失した母のペニスの代わりだからだ。フェティシズムにおいて、元々ないはずの母のペニスの不在が否認される。そして、代替物が（どこかに）創出されるのだ。

ムーンはこうしたフロイトの考えに対し、フェティッシュを自身の身体や他者の身体の延長とみなすことを提案している。そこには、複雑な心的規制は認められないし、その根拠も曖昧である。とはいえ、そのように考えると、他者の身体を拭き、包んできた布（ぼろ布）はまさに他者（死者）の代替物でもある。

しかし、それは母のペニスのような両義的存在ではない。むしろ、いつまでもともにいてケアを施したい他者の身体の代替物なのである。したがって、喪明けは他者の身体とのつながりを断ち切ることを意味する。以下では論点を明示するために、ムーンが否定するのは喪明け（とそこに向かうための一連の作業）なのだということを指摘しておく。そのうえで本稿では死者と人間との関係のあり方を問うことにしたい。

ムーンが取り上げているのは二つの文学作品であったが、本稿では衣服が対象である。本稿で取り上げる衣服は、まず通常の衣服とは異なる。それはいわゆる遺品である。たんなる遺品ではなく集合的トラウマを引き起こすような出来事（戦災、震災、強制収容など）で亡くなったり、生き延びた人たちが残した衣服である。さらに、博物館や平和資料館に展示されているもの、あるいは写真家や現代アーティストによる芸術実践であるという意味で、本来私的なものだが、展示されることで公的なものへと変容し「美化」された衣服である。

ムーンの議論は、性的マイノリティに限っているが、喪明けについての懐疑や否定は、非業の死を遂げた人々一般にも当てはまると考えられる。本稿では、より一般的な観点から、展示品や写真、インスタレーションという形で、私たちの目に触れるメモリアル・ファッションを考察したい。

### 1.3 西欧キリスト教における「非業の死」の形象、聖遺物

メモリアル・ファッションを分析するうえで、西欧キリスト教社会において重要な意味をもっていた聖遺物とイコンという、非業の死の形象とそれを取り巻く宗教・文化実践が有益な参照枠組みとなる。それらが以降の章で取り上げるヨーロッパにおける事例とクリスチャン・ボルタンスキーのアートを理解するために必要な文化的背景であり、地域の差



を超えて、個々人の非業の死が人々にどのように共有されることになるかについての示唆を与えてくれるからである。

聖遺物はおもに「聖人」の遺体やその一部を指す。はじめに聖人とされたのは、キリスト教が迫害の対象とされた時期に残忍な方法で公開処刑された殉教者であった。その死に様子が、人類の罪を贖うために十字架上で受難の死を遂げたキリストに準じるとされたことから、殉教者の遺体には特別な力があると考えられるようになっていった。キリストが十字架上で犠牲として捧げた肉と血に「神の恵みを媒介する力」があったように、殉教者の遺体にも神の恵みを媒介する力があると考えられるようになったのである。

多くの場合、聖遺物は遺体の一部である。中世キリスト教世界における身体イメージの重要性を研究してきたキャロライン・W・バイナム [Bynum 1992, 1995, 2011] は、身体をアイデンティティの基体とし、復活においても身体の全体性の回復が重要だったと、全体性の価値を前提とする議論を展開している [Bynum 1995]。だがバイナムが提示する図版で目を引くのは、傷ついたキリストの身体部位（穴が開いた両手の平と両足の甲、右脇腹の傷口）だけが身体抜きに中空に描かれているなど、アイデンティティの基体（全体性）への関心の欠如である。バイナム自身、聖遺物は断片化され展示され巡回すればするほどその価値が上がったと書いている [Bynum 2011: 132]。アイデンティティの基体とされる場合、身体は個体化する境界とみなされていると言える。自我論が盛んな心性世界では、その境界は、たんなる「個体化」以上に「私有化」の実現（と感じられている）の可能性もある。そのような境界から切り離され「私」というくびきから解放されることで、肉体（断片）は神の恵みを媒介することが可能になる、という観念の存在が推察される。

トリノの聖骸布（イエスの遺体を包んだ布）

も聖遺物である。それは、東方正教会における「アヒロピートス」としてのイコンの、西方教会版ともいえる。アヒロピートスとは「人の手によらないもの」を意味し、イエスが自ら顔を押しあてた布に写し取られた聖顔を意味する。聖骸布もまた、この世に現れた永遠（神の子）が「世を救う永遠の生命」であることを証する十字架と復活の痕跡という、特権的なアヒロピートスであり、そのようなアヒロピートスは人間の有限な時間に「永遠（神の恵み）」がつけた傷、「永遠」が差し込まれた裂け目と捉えることができる<sup>2)</sup>。

聖遺物という傷ついた断片も、「全体（人物）像を想起するための情報」ではなく「永遠と触れる触覚的細部」、すなわち時間存在としての人間の社会に割って入る裂け目（受難の傷口）であるからこそ尊いとされる、と推察することが可能である。裂け目としてのイコンと聖遺物は、完結・内閉した全体に割って入る「外」に触れる突端・開口部、生物の時空間とその外側との接面・邂逅部、という触覚的存在（「目で見える」というよりも「眼で触れる」ような）であり、またとくに聖遺物は、身体という「空間を占めるもの」の断片化によって「空間の裂け目」を創出する。このように捉えたうえで、ある種の芸術実践が「流れゆく歴史・物語」の一時停止による断片化によって「時間の裂け目」を創出すると想定したとき、それらとの類比から、さまざまな非業の死の表象をどのように感受し考察することができるだろうか。そこには「暴力による断片化（全体の破壊）」としての非業の死に「抗う「断片化」」の可能性が認められるのではないか。その「抗う断片化」は、「服喪の完遂（＝喪明け）」の強制という「死の回収」にも、抗いうるのだろうか。人は、「喪を生きる」経験、中でもとくに生きることが困難な「非業の死」に、衣服（断片）を通してどのように向き合い、生きようとしてきたか。聖遺物の「展示」は、博物館における衣服の展示を理解するにあたって示唆に富むと

思われる。というのも本稿で取り上げるメモリアル・ファッションもまた、市井の人間の痕跡ではあるが、受難や殉教と同じく、非業の死と結びついているからである。

#### 1.4 公共空間におけるメモリアル・ファッション

ロンドンの帝国戦争博物館（Imperial War Museum: IWM）の建設企画が第1次世界大戦直後に発表されたときに聞かれたのが、文明や進歩と結びついている制度であるはずの博物館に反文明の極地である戦争というテーマは相応しくないという批判であった〔Malvern 2000〕。これに対し、建設賛成側は、博物館を「追悼」のシンボルと位置付けることで批判をかわすことができた。とはいえ、飛行機や戦車が所狭しと並ぶ帝国戦争博物館に、少なくとも日本人の目から見ると追悼の要素は皆無に近い<sup>3)</sup>。

他方、日本の戦争関係の展示施設は追悼の意識が極めて高い。その中でメモリアル・ファッションに注目すると、展示品としてのメモリアル・ファッションは大きく二つに分かれる。一つは、ここで「個性化」と呼ぶ展

示で、展示品とその所有者との関係を明示し、所有者の人生に触れるというものである。もう一つは「集合化」と呼ぶ展示で、展示品の匿名性やものとしての迫力（数量や大きさ）をもって、過去の出来事がいかに人々の日常を奪い、人間世界を剥き出しにしたのかを示す展示である。典型的な例は、カンボジアのキリングフィールドにおける大量の頭蓋骨の展示であろう。個性を剥ぎ取られた頭蓋骨の前で人は、その迫力に圧倒されつつも、ポル・ポト政権下で何が起ったのか、それがいかに前例のないものだったのかを即座に理解できるのである。個性化と集合化という対極的な手法の問題を解決しているように見えるのが、大量の犠牲者の顔写真を展示するという方法である。これは、チリ・サンティアゴの人権と記憶の博物館（Museum of Memory and Human Rights）やイスラエル・エルサレムのヤド・ヴァシェム（Yad Vashem）の「名前のホール（The Hall of Names）」などに見られる<sup>4)</sup>。以下の第2章と第3章では、個性化と集合化を念頭に考察を進めたい。



写真1 「8月6日のヒロシマ」（2022年3月15日田中撮影）

## 2 個性化するメモリアル・ファッション——広島平和記念資料館

広島平和記念資料館は 1955 年 8 月に開館した。被爆によって亡くなった方々の遺品や被爆した物、約 1 万 9000 点が保管されており、今なお寄贈され続けている。本館は 2019 年 4 月にリニューアル・オープンした。衣服の展示は二つのコーナーで見ることができる。東館の導入部から長い廊下を渡って本館に入ると最初に飛び込んでくるのが「8 月 6 日のヒロシマ」という展示ゾーンである(写真 1)。その中心に少し床を高くした場所にぼろぼろになった大小さまざまな衣服が「平置き」で展示されている。

たとえば、「黒い雨のあとが残るスリッパ」と名付けられた展示品(写真 2)には次のような説明がなされている。

【黒い雨のあとが残るスリッパ】佐藤愛子さん(当時 37 歳)は、自宅で我が子に授乳していた時に被爆しました。左腕に大きなガラス片が突き刺さり、深い傷を負いました。別の部屋に逃げた時、たんすの下敷きとなりましたが、国民学校 6 年生の長男と 4 年生の長女がたんすを持ち上げ、愛子さんは抜け出すことができました。その後、自宅から避難する途中で黒い雨にあいました。愛子さんが着



写真 2 「黒い雨のあとが残るスリッパ」  
(2022 年 3 月 15 日田中撮影)

ていたスリッパには黒い雨のあとが残っています。

佐藤さんは当時爆心地からおよそ 2 キロメートルの場所にいた。彼女自身による寄贈と説明されているから生き延びたのであろう。同じコーナーには亡くなった人たちの衣服も展示されている。「正田信子さんの制服」と題された衣服には次のような説明が添えられている。

【正田信子さんの制服】当時 14 歳だった正田信子さんは爆心地から 1,200 メートル離れた建物疎開の作業現場で被爆しました。翌 7 日家に帰って来ない信子さんを心配した両親が、作業現場まで捜しに行ったところ、全身大火傷で服はボロボロ、手の皮はむけ落ち、顔や足が大きくはれ上がった信子さんを見つけました。自身も負傷していた父親が必死に信子さんを背負って病院に運びましたが、十分な治療は受けられませんでした。翌日、両親は信子さんを連れて帰り、自宅で看病しました。8 月 10 日の朝、顔のはれが少し引いたと喜んだのもつかの間、信子さんは大きなあくびをした後、二度と目を開けることはありませんでした。

「関岡敏子さんの帽子」の説明からは、関岡さんの遺体が見つかっていないことがわかる。

【関岡敏子さんの帽子】当時 13 歳だった関岡敏子さんは、爆心地から 800 メートル離れた建物疎開の作業現場で被爆しました。学校に勤務していた母親は、被爆当日から罹災証明書を発行する事務にあたり、敏子さんを捜す余裕はほとんどありませんでした。帽子や防空頭巾、布製かばんは後に届けられたものです。帽



子は母親のものを借りてかぶって行ったものでした。敏子さんの遺体はとうとう見つかりませんでした。8月6日の朝、「頭痛がするから学校を休みたい」と言った敏子さんに「お国のため」と言って送り出した母親は、「無理に行かせたばかりに死なせてしまった」と亡くなるまで自分を責め続けました。

このコーナーに展示されている衣服はすべて床に近いところに置かれていて、8月6日に生じた多くの人々の死を強く示唆している<sup>5)</sup>。これに対し、「被爆者」という展示ゾーンで、まず目につくのは3人の子どもの遺品を一緒にした「三人の中学生の遺品」という展示である(写真3)。これには以下のような説明がある。

市立中学校の1、2年生は、建物疎開作業中に被爆し、多くの犠牲者を出しました。この衣服は、亡くなった3人の生徒が身につけていたものです。それぞれの衣服には、子を失った親の深い悲しみがこもっています。

この説明に続き、帽子とベルトが中学校1

年生の津田栄一さん、学生服が中学校2年生の福岡肇さん、ゲートルが中学校1年生の上田正之さんのものだという指摘があり、それぞれの遺品の由来や彼らの死が説明されている。たとえば、遺体が発見されなかった福岡さんについては、「母親が必死に捜しましたが肇さんは見つからず、母親が数カ所から通知を受けて引き渡された骨は、誰のものか分からないものばかりでした。同級生の父親が届けてくれたこの学生服は、左胸の名札がかろうじて読み取れ、唯一の確実な遺品となりました」とある。

さらに奥に進むと、斜めになった展示台に多くの衣服が写真とともに展示されている。2点のみ引用しておく。

【ワンピース】寺尾宣枝さん(当時24歳)は堺町の自宅兼寝具店で一人留守番をしていた時に被爆しました。自宅の寝具店の大きなショーウィンドーのガラスが粉々に割れ、全身に無数のガラス片を浴びました。(中略)被爆時に着ていたこの服は、血液の跡が変色しています。

父親・寛さんの言葉より わが娘は左半身大火傷と打ち身、それに無数のガラス片が刺さり、出血はようやく止まって



写真3 「三人の中学生の遺品」(2022年3月15日田中撮影)



いましたが、非常に衰弱しておりました。その後看護のかいもなく8月18日に亡くなりました。

【ボロボロになったブラウス】清水純子さん（当時20歳）は勤労奉仕中に建物疎開作業現場で被爆し、全身に火傷を負いながら自宅にたどり着きました。父と弟が担架に乗せ、病院の応急手当を受けた後、救護所となっていた学校へ運びましたが、翌7日の早朝に亡くなりました。

父親・廣一さんの言葉より 熱線に依りブラウスは焦げボロボロになる。殆ど原型を止めず、他に身に着けたるものなく、一人で自宅に帰り直ちに今の県病院にて手当を受け更に避難して楠那国民学校にて死亡す。

どちらの衣服も父親から寄贈されている。

他の展示施設（たとえば東日本大震災を伝える各地の伝承館など）に比べると、広島

平和記念資料館には多くの衣服が展示されているという印象を受ける。推察するに、遺品は遺族が高齢化して寄贈されたものが多いのではないだろうか<sup>6)</sup>。近しい人の形見を手元に置いておきたいという気持ちが弱くなるのは、それがもはや叶わなくなったと感じるときであろう。そのとき、遺族や友人は博物館への寄贈を決意する。こう考えると、1995年1月に起こった阪神・淡路大震災や2011年3月の東日本大震災の関連展示施設に衣服などを見かけないのは、火災で燃えてしまったとか、津波ですべて流されてしまったといった出来事の性格の問題ではなく、遺族がまだ形見の品を手放したくないことを意味しているのかもしれない。

東日本大震災について言えば、唯一の例外と思われるのは、仙台・閑上にある「閑上の記憶」（写真4）である。近くの閑上中学校では14名の生徒が犠牲者となったが、愛用していたTシャツや所属していたバレー部のユニフォームが展示されている。これは、



写真4 閑上の記憶（2021年12月13日田中撮影）

「閑上の記憶」が閑上中学校の犠牲者に特化している、小規模な展示施設であることと無関係ではないだろう。遺族たちは大切な遺品を手離したとは思っていないはずだ。

さて、広島平和記念資料館で公開されているデータベースを見ると、衣類という大分類のもとに、衣服、冠帽類、履物、鞆類、時計や財布などの携行品に、衣服は、さらに上衣、下衣、ワンピース、下着、和服、腹巻、ゲートル、ベルト、腕章・たすき、タオル・手拭い、手袋・靴下、その他、に分けられている。その他には布切れやカラー（襟）などが含まれている。どれも一枚の写真が添えられているが、詳しい説明がなされていないものもあれば、なんの説明もないものもある（たとえば、3199-0002「焼けた布切れ」）。前者の多くは遺品であり、遺族による説明にもとづく<sup>7)</sup>。

展示されている衣服は、現物でもデータベースの写真でも胸に迫るものがある。その理由はやはり、衣服と身体の近さに求めていることができよう。衣服はまた、できるだけその原型がわかるように展示されているため、そこに着ていた人の痕跡を認めることが可能である。これが、衣服と弁当箱や鞆など他の展示物との大きな違いであろう。さらに、布の特性ゆえに血痕がついていたり、引き裂かれていて当時の状況をいやがおうにも思い知らされる。説明文を読むと、簡潔ではあるが当時の状況が手にとるようにわかる。

以上から明らかなように、広島平和記念資料館の展示は個性化が徹底している。しかし、他方で、館全体に目を向ければ、原爆による大量破壊の記録と記憶にふさわしい展示も見てとることが可能である。また、「8月6日のヒロシマ」の展示ゾーンにおける衣服の展示にはそれぞれに所有者についての説明があるが、視覚的には集合的な死を、私たちに印象付けている<sup>8)</sup>。

### 3 集合化するメモリアル・ファッション

展示の集合化の例として、本稿ではポーランド南部のアウシュヴィッツにある国立アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館の展示とボルタンスキーのアート作品を紹介する。

#### 3.1 国立アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館

ポーランド南西部に位置するアウシュヴィッツ（Auschwitz、ポーランド名オシフィエンチム、Oświęcim）にある国立アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館（The Auschwitz-Birkenau State Museum）は、ホロコーストのために使用された強制収容所跡を保存し、改造された博物館である。ホロコーストとは一般に、第2次世界大戦中にドイツのナチスによって実施されたユダヤ人虐殺を指す。およそ4年間に600万人のユダヤ人が、ポーランドなどに建設された収容所に送られ殺害されている。

ドイツは1939年9月にポーランドに侵攻し、翌年から相次いで二つの収容所（アウシュヴィッツとビルケナウ）をアウシュヴィッツに開設・建設した。当時のアウシュヴィッツは人口1万2000人で、半分以上がユダヤ人であった。ポーランドの政治犯を中心に収容が始まった1940年6月からアウシュヴィッツ第一収容所には1万2000～2万人、そこからおよそ北西に3キロメートル離れたビルケナウに完成したアウシュヴィッツ第二収容所には、多いときで9万人が収容されていた。

収容所では、ドイツ支配下のヨーロッパ中から集められたユダヤ人、ポーランド人の政治犯、ソビエト軍の捕虜、シンティ＝ロマ（ジプシー）などが収容され、組織的に殺害されていった。その数については、諸説あるが博物館では、およそ110万人が犠牲になったとみなしている。このうち、非ユダヤ人は

10 万人だった。

国立アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館は 1947 年に開設される。第一収容所の建物はブロックと呼ばれ番号がついている。そしてその一部が公開され、アウシュヴィッツ収容所についての書類、写真、関連の品々などが展示されている。そこでは、現在も関連資料の収集と整理、保存活動、さらに展示会場の新設などが試みられている。

ブロックは全部で 27 ある。その半分に近い 12 が訪問者に開放されている。これらは、ユダヤ人収容者の出身地（イタリア、フランス、ハンガリー、ポーランド、チェコスロバキアなど）による展示、ソビエト兵の捕虜、シンティ＝ロマ（ジプシー）など収容者についての展示館が大半を占めるが、収容所の生活やホロコーストの背景に関する展示、イスラエルとの共同による展示もある。さらに「死のブロック」と呼ばれる死刑囚の収容の様子などが分かる展示館も存在する。ビルケナウ（第二収容所）にはシャトルバスで移動するが、こちらは、1.75 平方キロメートル（東京ドーム約 37 個分）の広大な土地に当時の様子がわかるような形で収容施設が保存されている。

さて、メモリアル・ファッションに関係するのは、収容者が着用していた青と白の縞模様柄の制服である（写真 5）。制服以外にも、犠牲者のものと思われる大量の靴やスニーカー、さらに女性の髪の毛なども広義のメモリアル・ファッションとしての機能を果たしているだろう。廊下には収容者の名前と写真が張り出されているが、展示物の所有者が誰なのかはわからない。それが広島市の平和記念資料館などの展示との大きな違いだが、ガラスケースに収められている膨大な数のスニーカー、メガネ、義肢（写真 6）、靴などは、その無名性ゆえに私たちを圧倒し、死者たちの個性を払拭してしまうホロコーストの非人間性を強く印象づける。

では、アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物



写真 5 制服の展示  
(2014 年 11 月 12 日田中撮影)



写真 6 義肢の展示  
(2018 年 4 月 15 日田中撮影)



写真 7 ザウナに展示されている写真  
(2015 年 8 月 12 日田中撮影)

館から個性がまったく払拭されているのかというと、必ずしもそうではない。それは、ビルケナウの敷地内、かなり奥まったところにあるザウナと呼ばれる建築物に展示されている犠牲者たちの写真と説明である（写真 7）。



### 3.2 クリスチャン・ボルタンスキーのアート作品

クリスチャン・ボルタンスキー (Christian Boltanski, 1944-2021) は現代フランスを代表するアーティストである<sup>9)</sup>。彼の作品は写真や古着を多用することで知られている。父はユダヤ人であったが、強制収容されることなく占領下のパリを生き延びた。これが後の作品に大きな影響を与えていると推察できる [Macmichael 2020]。若い頃、ボルタンスキーはパリの人類博物館を訪ね、それが「巨大な遺体安置所」であるという印象を得た。というのも、古ぼけた写真とともにガラスケースに展示されている異文化の品々が、強く死を想起させたからである。

博物館と死を結びつける態度は、メモリアル・ファッションの展示についての考え方と通底している。要は、衣服だけではない。また戦争に関する展示施設だけではない。すべての展示施設の展示物が遺品なのだ。ここで興味深いのは、自分自身もまたそのように展示されて死を迎えると夢想し、ボルタンスキーが、ガラスの展示ケースという展示法を自分の作品に流用している点である。その中には衣服が効果的に使用されている作品もある。

たとえば、1972 年制作の『フランソワ・C の衣服』(写真 8) では、子どもの衣服や



写真 8 『フランソワ・C の衣服』

(Le Cnap rend hommage à Christian Boltanski, 15 juillet 2021<sup>10)</sup>)

靴をボール紙のケースに入れて撮影し、これを 24 個の金属製の枠に入れて展示している。これらがフランソワ・C の所持品なのか、フランソワ・C は生きているのか死んでいるのかわからない。しかし、そこには死のイメージが漂っていることは確かである。これらの衣服や靴は人類博物館に展示されていた「野蛮人」の日用品を想起させる。彼らが死んでいたように、フランソワ・C も死んでいて、その衣服はちっぽけなものでしかない。同じことは、ボルタンスキー自身の子ども時代の日用品を再現した『1948 年から 1954 年にクリスチャン・ボルタンスキーが所有していたものを復元する試み』(1971) についても当てはまる。これらはすべて無用なもので、彼の子ども時代はすでに消失している。死んでいるのだ。

73 年から 74 年にかけて企画されたのは、『財産目録』というシリーズだった。それは亡くなったばかりの死者の遺品の展示を博物館に呼びかけるという手紙から始まる。これに応じた美術館で実際の品々の展示がガラスケースなどを使ってなされた。ここでは、一人の人間が所有していたとされる日常品や家具すべてを展示することで、かつての所有者の死を観る側に強く感じさせる。

このように、『フランソワ・C の衣服』、『財産目録』でボルタンスキーは「死」あるいは「所有者」の不在を展示している<sup>11)</sup>。しかし、この死／不在は他者の死や不在ではなく、むしろ自分自身の死・不在の展示であった。したがって、ここに展示されているのは、自分自身、そして観る側の私たち自身だという解釈できる。

その後、ボルタンスキーの関心は個人の不在から集団の不在へと向かう。前章の分類に従えば、個性化にもとづく作品（少なくとも所有者の名前が認められた）から集合化にもとづく作品へと移ったのである。たとえば『カナダ』という作品はアウシュヴィッツにおけるユダヤ人の所有物を集めて保存してい





写真9 『人々 *Personnes*』 (一部) とボルタンスキー  
[Boltanski 2010: 136]

た倉庫の名前に由来する。カナダが、豊かな国であるという連想から、そう名付けられていた。作品ではおよそ6万の古着が部屋中に吊り下げられていて、大量の犠牲者を想起させる。さらに2010年に発表された『人々 *Personnes*』も大量の衣服が山高く積まれている作品である<sup>12)</sup>。その周りはいくつかの区画に分かれていて、そこに、あたかも人がうつ伏せになっているかのように背中側を向けて衣服が置かれている。衣服の山の側に巨大なクレーンが設置されていて、この山から衣服をいくつかつかんで高くまで持ち上げては、再度この山に落とす(写真9)。

これがホロコーストの犠牲者を指すのかどうかは不明だが、衣服が不在の人々を強く示唆していると言える。

この節を閉じるにあたって、ボルタンスキー自身の言葉を引用しておく。

(前略) 数量というのは私にとって極めて重要な事柄だからです。例えばパリの

グランパレでのモニュメンタプロジェクト「*Personnes*」(2010)では、古着の山を作りました。誰かを殺すのはもちろんあってはならないことですが、人の名前を消すのはさらに残酷なことです。ナチスの強制収容所にいた捕虜たちは名前を奪われ、番号で呼ばれていました。私はそれこそがホロコーストの恐ろしく残酷なところだと思います。[マークル2010]

実際、長い間、私は死者の身体、写真と洋服を同じように見ていました。これらはすべて不在の主体に関連した物体たちです。あなたが誰かの写真を持っているとき、あなたはそれを手に取ることができます。物体だからです。もし古着のコートを持っていれば、これも不在の主体に関連した物体です。それが死体だとしても、それもまた不在の主体に関連した物体なのです。[ボルタンスキー&グルニエ2010]

以上、着る者の個性を際立たせている展示と出来事の集合性を際立たせている展示について例を挙げて考察してきた。前者についてはおもに広島平和記念資料館、後者についてはアウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館とボルタンスキーのアート作品を紹介した。前者にも全体として後者に通じる出来事の壮絶さが示唆されているが、個性化することで死者に名前を与え、場所を与えようとする意図が際立っている。彼らはこれによって死を全うできたとも言えるし、展示され、名前を読み上げられることを通じて、なお喪の作業は続いているとも解釈できる。これに対し後者は、ユダヤ人虐殺の壮絶さを示す大量の衣服や義肢などの展示を通じて、私たちに喪そのものの拒否や不可能性を示唆していると言える。

## 4 生の証としてのメモリアル・ファッション

メモリアル・ファッションは戦災や震災、ジェノサイドなどによる非業の死を想起する遺品である。この定義にもとづくと、ハンセン病患者たちが遺した衣服や義足などはメモリアル・ファッションとは言えない。むしろそれは、彼らの生の証を示すものである。とはいえ、多くのハンセン病療養施設が、患者を社会から隔離するために設けられた施設であり、さらにその内部で過酷な生活を強いられていたことを考えると、彼らの存在は死、すなわち「不治の病」による死と社会的な二つの死の脅威に晒されていたことは容易に想像できる。それゆえに、彼らの衣服に関わるエピソードには、彼らが直面していた生と死が複雑に交差しているのである。

ハンセン病は、日本では長い間不治の感染病とみなされてきた。このため、発病を契機に不当な差別に晒され、また隔離されてきた。1907年制定の法律「癩（らい）予防ニ関スル件」によって「放浪癩」は療養施設に送られ、1931年制定の「癩予防法」によって、在宅のハンセン病患者も療養所に隔離され、集団生活を余儀なくされた。この法律は、「強制隔離によるハンセン病絶滅政策という考えのもと、在宅の患者も療養所へ強制的に入所させる」[厚生労働省] ためのもので、全国に国立療養所が生まれることになる。彼らは、療養所で新しい共同生活を創出するとともに、強制労働や体罰など不当な差別を経験する。こうした隔離・被差別体験は、戦災や震災とは、種類が異なるにしても当事者に深い心の傷を負わせる出来事であった。以下では、沖縄愛楽園交流会館と国立ハンセン病資料館を取り上げる。

### 4.1 国立療養所沖縄愛楽園

国立療養所沖縄愛楽園は1937年に屋我地島大堂原に開設された沖縄MTL（沖縄キリ

スト教救癩協会）相談所を前身とする。その後、1941年に国立療養所・国頭愛楽園となる。1952年に琉球政府の所管となり沖縄愛楽園に名称を変更する。1972年の本土復帰後、再度国立療養所となり現在に至る[日本のハンセン病療養所・資料館のHPより]。さらに、2015年6月には愛楽園の展示・学習施設である交流会館が開設した。

以下のエピソードは、入所者にとっての美容や衣服の意味を考えるうえで重要と思われる。

【パーマ】戦後、療養所の外でパーマが流行ったとき、脱走してパーマをあてに行き、それが見つかり、丸坊主にされた入所者がいた。また、パーマ器を寄贈され、その使い方を療養所の看護師が学びに行き入所者に教えたこと、素人があてたので、ときには失敗し、鳥の巣のような頭になってしまったことなどのエピソードから、療養所の中でも女性たちがどうにかして、おしゃれを楽しんでいたことが理解できる。

【ファッションショー】ロルフ・フォン・スコアブランド (Rolf von Scorebrand) 博士は、1949年に琉球列島米国民政府公衆衛生福祉部長に就任してから、愛楽園に寄付を募り入所者の暮らしの改善に尽くしたのだが、寄贈した品の一つに1200ヤードの白く柔らかい布があった。それまで入所者は米軍の払い下げのごわごわした服、あるいはそれを仕立て直した服を着ていたので、柔らかい布で自分たちにあった服が作れると、大変喜んだ。婦人会を中心にこの布で衣服を作り、お礼とさらなる寄付への期待を兼ねて、米兵700人以上を招待した「オープンショー(ファッションショー)」を行った。1951年のことである。ミシンはスコアブランド博士がシンガーミシンに寄付の依頼をしていたものであった。アメリカではおしめとして使われている布だったが、そのことを知った入所者は怒るのでは

なく、日本では古着を使うおしめに、アメリカではこれほど良い布を使っていることを知り、驚いたという。[cf. 鈴木 2022: 33]

【洋裁】残してきた両親や子どものため、現金を得る必要がある入所者もいた。女性の場合、洋裁で稼ぐことを選ぶ人が少なからずいた。『装苑』などの洋裁の雑誌を外から取り寄せ、型紙を手に入れ、正月用のスーツや職員の結婚式用の衣装の注文を受けていた。これは既製服が手ごろな値段で買えるようになるまで続いた。写真 10, 11 は、2011 年に亡くなった入所者の女性が残した手作りの衣服の一部、縮緬のブラウスと大島紬の着物である。



写真 10 縮緬のブラウス  
(2022 年 3 月 7 日河西撮影)



写真 11 大島紬の着物  
(2022 年 3 月 7 日河西撮影)

ハンセン病の療養施設は、外部から隔絶された施設というイメージが強いが、沖縄愛楽園の入所者は外部からさまざまな品物を取り寄せ、ときには脱走するなど、予想以上に外部との接触があった。患者たちは、地理的に隔絶した場所でひっそりと悲惨でみじめな生活を送っていたわけではなく、美容やおしゃれなどに楽しみを見つけながら暮らしていたのである。

## 4.2 国立ハンセン病資料館

東京都東村山市にある国立ハンセン病資料館の前身は、藤楓協会 40 周年を機に「ハンセン病患者・回復者が自らの生きた証を残し、社会に過ちが繰り返されないよう訴えることを目的に」開設された高松宮記念ハンセン病資料館である。その後、2007 年に「患者・元患者とその家族の名誉回復を図るために、ハンセン病問題に関する正しい知識の普及啓発による偏見・差別の解消を目指して」国立ハンセン病資料館としてリニューアル・オープンとなった〔同資料館の HP より〕。本館に隣接するのが国立療養所多磨全生園である<sup>14)</sup>。

国立ハンセン病資料館には、自宅から療養所にもってきた、消毒用の白い粉が付着したままになっている着物、帯、下駄が展示されている。2022 年に開催された企画展「生活のデザイン——ハンセン病療養所における自助具、義肢、補装具とその使い手たち」では、義足や台所用具などがあった。これらは、厳密には衣服とは言えない。しかし、身体の延長であり、また身体を機能的に助けるだけではなく、防御もするという点で衣服（衣服は皮膚の延長である）とも言える。自助具や義肢は、これを身につけている人の苦痛や収容という苦境を表す効果的な媒体なのである（写真 6 を参照）。それら「古くから伝わるブリキの義足や取っ手のついた鉋などは、知覚神経や運動神経の麻痺をかかえながら、患者作業や日常生活における仕事を担ってきた



入所者の苦難の歴史」[国立ハンセン病資料館のHP より]を体現している。

収容者が自作したブリキの義肢について、島貫泰介は次のように説明している。

展示された《ブリキの義足》(制作年不詳)をしてみる。これは 1911 年の開設もない第一区府県立全生病院(現在の国立療養所多磨全生園)で両下肢を切断した木村庄吉さんが考案・製作した、初期の義足である。見た目は長靴か細身のバケツ。ブリキ、木片、和紙といった、療養所内で手に入る安価な材料で簡単に作ることのできる義足は、高価な革製の義足を買えない入所者たちから多く愛用されていたという。トタン製の義足もあったそうだ。[島貫 2022] (写真 12)

1950 年代に義肢装具士が施設に関わり始めると、オーダーメイドによる義肢は個性を増していく(写真 13)。

こうした自作(オーダーメイド)の義肢も、使用者が亡くなれば遺品となり、メモリアル・ファッションの一部とみなすことも可能である。しかしながら、沖縄の愛楽園での衣服の



写真 13 ゼブラ柄の義足 大津きん使用(多磨全生園)

縫製のエピソードからも明らかのように、ここで重要なのは、これらが自作であるという点ではないだろうか。それは、彼らが困難な状況をともに生きようとした証であり、またいつも支援されるだけではなく近親の生活をなんとか支援したいという強い意志を表すものなのである。それは、第2章や第3章で扱った衣服に比べて、たんに着るというのではなく、作る側の「能動性」が垣間見えるのである。

## 5 「当事者」化するメモリアル・ファッション

### 5.1 傷跡、羽衣、脱皮

石内都は、多磨美術大学デザイン学科で2年間染織を専攻したのち、写真を撮り始めた。写真を続けられたのは、暗室での現像作業のプロセスが染織の水仕事と同じで、糸染めの色止めと現像の停止液が同じ薬品であったから、「写真は染織なのだ」という驚きと発見があったからだと書いている[石内 2017: 20]。ここで指摘しておきたいのは、石内にとって写真は、外在するモノの、視覚像(情報)というよりも、それに手を添えて織布に浮かび上がらせ定着させる触覚的なもののよう



写真 12 ブリキの義足 全生病院(現 多磨全生園)



思われる、ということである。以下では石内の代表作の一つである広島の被爆遺品を撮ったシリーズを、身体の傷跡をクローズアップしたシリーズに関係づけながら紹介し、服喪の実践として考察する。

石内は2007年から、広島平和記念資料館に保管されている衣服を中心に被爆者の遺品の撮影を続けている。その初めての出会いについて彼女は、「そうだったのか！じかに触れた被爆遺品は、今まで私が知っていたイメージとは異なる空気に包まれて、寡黙で親密な日用品として、私を迎えてくれた」[石内 2016a: 49]と書いている。その7年後、新たに寄贈された遺品に「「こんにちは」とあいさつをして（中略）静謐な空気をひと息吸うと、かすかに語り始める一瞬を私は感知する」[石内 2016a: 51]。それらの遺品は「撮られた」というよりも、石内を迎え、石内に「語り始める一瞬を感知」したところを彼女が捉

えた、そのような写真だといえるだろう。

「石内はしばしばその発言の中でこう語る。『写真が記録となることから極力逃れたい』」[佐藤 2009: 114]。石内自身は写文集『キズアト』のあとがきに、「写真は何と死に近いのだろうか、とつくづく感じる」と書いている[石内 2005: 191]。同書所収のエッセイ「SCARS」は、次のように結ばれている。「傷跡を撮り続けている。止めることが出来ない。それは写真と（中略）似ているというよりはほとんど同じ質のものと考えている。（中略）去ってしまった多くの事への哀惜と、生きている事への愛しさのカタチなのだ。傷跡を撮る。それはまぎれもない今日を、現身を写し取ること」[石内 2005: 15]。それらの傷跡は「時に抱きしめられたからだ、時の器として命を包む皮膚に受けた傷」であり、彼女はそれを愛おしみ、「ネガティブな従来の意味を越えてわずかでも理解の糸口を、傷を持つ人、あるいは見る側の人が探し出してくれている今、傷跡の撮影はもうしばらく続く」[石内 2005: 17-18]と、「生命の跡としての傷」への思いを述べる。

石内の身体への関心は「皮膚」に向かっており、「肌理」は、その作品において重要な観念となっている。彼女は「肌理を撮る」というエッセイで、キメを肌理と表記すると知ったとき、「身体の表層のもつ感触が、ビビッドに立ち上がってきた（中略）肌の摂理とでもいうのだろうか、肌と理という文字をキメに当てた人の見識がよく理解」できたと書いている[石内 2005: 107]。その肌の摂理は、同じエッセイの中で「羽衣」と結びついている。

石内は舞踏家の大野一雄を撮ったときのことを、次のように振り返る。彼が「纏っている肌の肌理をととのえ（中略）天女の羽衣が現れる。（中略）羽衣は肌が溶けて水蒸気になる瞬間の陽炎なのだ」[石内 2005: 112]。その羽衣は、女の身体の傷になる。



写真 14 作品『「ひろしま/hiroshima#106」  
donor: Hashimoto, H.』

© 石内都 Courtesy of The Third Gallery Aya

傷つくことでしか生きていけないとしたら、皮膚の上にあるキズアトは生きていく証拠そのもの（中略）「キズアトの女神は」ヒラリと羽衣を天空から引き寄せ、自分のからだにフワリと巻き付けた。（中略）しだいに皮膚の一部となり、肌理を整え、からだに染みて、きれいな表層を作り出す。（中略）羽衣が傷だったことも忘れ（中略）羽衣は写真の中によみがえる。[石内 2016a: 118-119]



写真 15 作品『INNOCENCE#85』  
© 石内都 Courtesy of The Third Gallery Aya

キズアトとなった羽衣は、魂という贈り物が肌の摂理によって皮膚から解き放たれる様子を想起させる。石内は、その羽衣を絹織物に結びつける作品を撮っている[石内 2012]。蚕（天の虫）の繭（皮膚）を糸にして織りなし、人間を人間たらしめる人間独自の皮膚となった羽衣から、蚕がするはずだった脱皮をすることで、蚕の衣を借りて、その力で天に帰る。『肌理と写真』所収「記憶が飛ぶ空へ」には次のようにある。

「原爆で亡くなった」少女の身体はもうどこにもないけれど、彼女が遺した衣服の記憶は、空を飛び、宇宙のどこかにあるかもしれない記憶の星へといざない（中略）亡くなった総ての地球人が肌理となり、その星を形造っている。もうひとつの永遠の姿として記憶の星が宇宙のどこかにあることを願って。[石内

2017: 21]

小児麻痺と交通事故の後遺症で生涯コルセットを身につけていたメキシコの画家フリーダ・カーロの遺品の撮影に臨んだ石内は、「身体のぬけがら（中略）彼女の皮膚そのもの」[石内 2016b: 26] であるコルセットをはじめ、「痛々しい物語でも、熱烈なロマンスでもない、フリーダが普通に息をしていた日常の生活が私を待っていてくれた」と書き、そこに「今でも脈々と息づいている彼女の濃密な生命への尊厳」を見、「死の二ヶ月前、絶筆となったすいかの絵に“Viva la vida”（生命万歳）と描いたフリーダの心情」に胸を熱くしている[石内 2016b: 27]。



写真 16 作品『Frida by Ishiuchi#16』  
© 石内都 Courtesy of The Third Gallery Aya

この、皮膚と抜け殻の結びつきは、石内の「背守り」の写真にも認められる。背守りとは、子供の着物の背中につけた魔除けのお守りのことである。大人の着物には背中に縫い目がある。この縫い目に霊力が宿り、背後から忍び寄る魔を防ぐとされたが、子供の一つ身の着物にはこの背縫いがない。そこでわざわざ縫い目を施して、魔除けとしたのだという。子供を授かった母親が、「健やかな命を願い、

ひと針ひと針縫いの印をつけていく。何と秘めやかなやさしい手仕事」[石内 2016a: 92]。ここには、戸締まりをするような怯えよりも、存在が皮膚を出入りする感覚、「いただいた生命の贈り物を大切に包んで、包み終わりに封をしました。やがては、ここがほどけましょう」という、ほどけて抜け出るときが来るという摂理の感覚があるように思われる。



写真 17 作品『幼き衣へ #1』

© 石内都 Courtesy of The Third Gallery Aya

「皮膚を脱ぐ」ことと「死」について、参考になるヴィジョンがある。ホスピスでケアにあたる人材育成のプログラムを創始したマリア・ジャノッティ (Maria Giannotti) は、死を人間の生における最後の仕事と捉え、「蝶がさなぎから抜け出すのに苦労するように、死にゆく人も自分の体から抜け出そうとする」と述べている<sup>15)</sup>。この脱皮としての死という観念に照らすなら、遺品となった衣服は「その人の抜け殻」と言える。抜け殻としての衣服は、「今は“抜け出た存在”が、かつて満たしていた場の輪郭」、そこに居た存在が遺していった「かつての皮膚」である。石内は、そのようなものとしての傷ついた羽

衣に語りかけられながら、「亡くなった総ての地球人が肌理となり、その星を形造っている」去った者の「今の皮膚」、肌の摂理に想いを馳せているように思われる。

## 5.2 「ヒロシマ」から「ひろしま」へ

白黒写真のヒロシマは「過激で危険が伴う (中略) ふれたくない、見たくない、忘れない。過剰で残酷で野蛮な人類史上最悪な負の遺産 (中略) 足を運んで見に行くなんて出来るはずがない」[石内 2016a: 54] と石内は書いている。それらの「写真家が生きた時代の空気が確実に写し込まれ、時代の証言者として」[石内 2016a: 55] 記録し社会に伝える使命を負った写真に対し、石内はエッセイ「写真とヒロシマ」に次のようにつづる。「このセーラー服が仕立てられて彼女が初めて袖を通したその日を想いながら、シャッターを押す。(中略) 私がもう一度、美しい仕立ておろしの時のように写しとり、彼女の喜ぶ姿を想い浮かべる」[石内 2016a: 57]。彼女が目にした広島は「反戦、平和の図式から取り残された、もしくは隠蔽されていた無数の女性が身にまとっていたワンピースのシルエット (中略) 絹糸で織られた布地のテクスチャーの中に遺されていた、日常のささやかな肌ざわり (中略) 決して過去になれない世界最大級の傷跡を持つ品物」であった [石内 2016a: 49]。その「ひろしま」がニューヨークの個展で自然に自由に受け入れられたと感じた石内は、エッセイを次のように結ぶ。「ひらがなの「ひろしま」の文字が英語の中に印字されている。男たちのカタカナのヒロシマから解放されて「ひろしま」の女文字はその美しい姿を全世界に向けて表明したのだった」[石内 2016a: 58]。

被爆遺品に何を見るのか。「生命の略奪の跡」を見るのか、「贈られた生命が遺したもの」を見るのか。石内は遺贈された「キズアト＝羽衣」を写真にする。生命という贈り物を大切に包んだ皮膚、人間独自の肌である衣



服を、生きる過程で受けた傷ごと、贈られた人は脱皮し、その抜け殻を、後に残された私たちが遺す。それは、生命という贈り物を衣服によって「包んだ／包まれた」喜びの、確かな証拠である。それが「暴力にさらされた贈り物」の証であったとしても、前者（暴力）に重きを置かず後者（贈り物）に重きを置くかで、その証言内容は異なってくる。羽衣の美しさが取り戻されることで、尊厳が現れ出る。喪は、そのようにして生命の尊厳を立ち上がらせることではないだろうか。そして、生命が「贈られた／受け取った」喜びの形象＝傷跡となった遺服とその写真は、「喜び＝関係」の痕跡として、それと対面する者との「新たな関係」に向けて、ひらかれているとは考えられないだろうか。

石内は被爆遺品との初めての対面を次のように振り返っていた。「じかに触れた被爆遺品は（中略）寡黙で親密な日用品として、私を迎えてくれた」[石内 2016a: 49]。原爆という強奪を記録する「ヒロシマ」に回収されていた「死」を、石内は写真を撮るという行為を通して、自分がじかに触れ、「こんにちは」と挨拶する、「あなた」の死へ、「（私とあなたという）関係の中で生きられる死」へと、変えている。服喪とは、そのような、「誰かの死を関係の中で生きる」ことではないかと考えられる。石内が撮った被爆遺品の写真は、夥しい数の犠牲者として、被爆死という「現象」として、人類の蛮行の物語に回収されていた死を、「私（石内）が向きあう私事としての死（羽衣を着ていた「私」の脱皮）」へと解放する。「ヒロシマ」という暴力を告発するメモリアルが、「ひろしま」（羽衣）という贈り物を尊ぶメモリアルになることで、服喪の場がひらかれる。そもそも服自体、人間を「関係の中に生きさせる」ものである。服は、「関係者としての私」を存在させるものとして、「私有」を越え出る「外界・他者との接面」という性質を持つ。「遺服」を撮る石内の行為を介して、その写真を見る者は、被爆遺品

に相對する、新たな服喪の当事者になるのではないだろうか。

## 6 遺品から「形見」へ ——メモリアルへと変わる服

「幽霊に囲まれている気分だ。みな何か言いたがっていて、『ここにいたよ』と呼びかけてくるんだ」。これは、2011 年秋、カナダのバンクーバーでひらかれた石内都の写真展「ひろしま hiroshima」を訪れたある観客の言葉である。この会場を写した記録映画の中で、薄衣の水玉の生地で作られた被爆者のワンピースの写真の前で立ち止まった別の白人女性は、次のように語る<sup>16)</sup>。「原爆を生き延びたもので（中略）、これまで目にしたのはボロボロの壁や原爆ドーム。でもこれらの繊細な生き残りを見て、体に直接響くような親密な (intimate) トラウマを感じた」。また、傷ついた朱塗りの櫛の写真を見たアジア系女性は、戦争を経験し中国から移民した母やペルーで過ごした自身の幼少期を想起し、「この櫛は母の櫛だ」と涙ぐむ。これらの戸惑いや共感の声からは、石内の写真がひらいた「服喪の場」に足を踏み入れた観客たちが、被爆者の遺品である服を、自らの身や近い者の記憶ともつながる「多重の生」のイメージとして受け取る様が見てとれる<sup>17)</sup>。

ここから立ち上がるのは、「生の抜け殻」として遺贈された服を私たち遠い他者がいかにして「形見分け」するか——故人の固有の記憶や経験を損なうことなく分かち持つことができるか、という問いである。メモリアル・ファッションをめぐるこの根源的な問いについて、本章では、東日本大震災後に日本の現代美術家が取り組んできた遺品や古着をめぐるプロジェクトを参照しながら考えてみたい。



## 6.1 祖母が遺した服をひらく時間 ——ちばふみ枝『くすんだベール 2011-2021』

宮城県石巻市出身の彫刻家であるちばふみ枝は、2011年の東日本大震災を機に帰郷し、現在は作品制作と合わせ、現代美術を中心に扱うアールスペース「mado-beya」を運営している<sup>18)</sup>。

ちばは震災前から、家にあって空間を仕切る機能を持つ窓・扉・階段・カーテンなどをモチーフとしたMDF（中質繊維板）製のレリーフを、2枚以上組み合わせで自立させた彫刻作品を制作してきた。それらは見慣れた既製の窓枠やドアに似ていながらも、手彫りされた不揃いな形、塗り重ねられたパステルカラーなどの違和あるイメージをもって観者の前に現れる。本来あるはずの「家」から切り離され、展示空間に自立させられたこれらの「間仕切り」は、どこの、何の「間」を仕切っているのか不明な、不穏な存在である。このような幼い頃に遊んだ実家の設えのイメージを湛える作品を通じて、現実と想像の世界の反転や往還、自分と自分以外の人や物との関係などをテーマに、「こちらとあちらをつなぐ体験の場」として自身の展示空間をひらいてきた。

2019年、津波被災した実家の手入りを再開したちばは、そこで撮った「家の中のモノ」の記録写真を、『海とカモシカ』と題して展示し、ZINE（小冊子）にまとめて販売し始める。海岸近くにあった実家は発災当時、1階の天井を越え浸水した。家族は石巻市内の親族宅へ身を寄せた後、仙台の賃貸住宅から市内の新居へと移ったが、実家の建物自体は解体されず空き家になっていたのを、ちばがアトリエとして使い始めたのだという。

『海とカモシカ』Vol.1 [2020]、Vol.2 [2021a] には、2019～2020年に撮影された「家の手入れ」の情景、浸水した部屋に散乱していた品々、掃き清められた板の間、集められた砂の山などの写真が集められた。

被写体となった生活用品や祖母が保管していたカセットテープの類は、ちば曰く、海水を被り家族が持ち続けることもリユース品として他所に運ぶこともできないものの、「ここまで残ってしまったがために捨てがたいオーラを纏ったもの」である。当初はモノに感情移入して捨てられない性分であることから、写真として残すことで実物を捨てるふん切りをつけたと考え、片っ端から撮影を始めた。その意味で、これらの写真は震災から止まってしまった自身の時計を動かし前に進むために有効な、所有物の「ポートレート」だと語る。

続いて刊行されたZINE『くすんだベールの干渉』[ちば 2021b]（写真18）には、発災からまもない2011年4～5月に写された祖母の遺した服の写真と、6月に書いたという詩が収められた。

色とりどりの くすんだ衣服の おびた  
だしい森をかきわけ  
そこは静かな すみっこの広場  
さらさらで ごわごわの衣服の たえまな  
い川をかきわけ  
いくつもの不在 ではなく 完璧な空洞

かわされながら 無数に受け入れられる  
圧迫の中  
かたちを手に入れながら失い 取り戻す

にぎやかで ぎらぎらした衣服をつつむ  
くすんだベールは  
目に入らない早さで 気づけない重さで

それは色のない畳と 現実の堆積と  
風をひき込み 身をねじ込みながら 頬に  
かすめる距離で  
沈黙の集まりを みていた

（「くすんだベール」[ちば 2021b]）

これらの写真は震災後に実家に戻ったちばが、兄が海水をかぶって濡れた祖母の大量の



写真18 ZINE『くすんだベールの干渉』(2021年)  
の見開きページ  
(撮影年:2011年、写真提供:ちばふみ枝)



写真19 ちばふみ枝『くすんだベール 2011-2021』  
(2021年、「フェスティバル FUKUSHIMA! 2021」展、  
写真提供:ちばふみ枝)

服を室内で干す作業を手伝うようになり、そこで何気なくカメラに収めたものだという。祖母は震災当日に兄とともに自宅を出て、避難の途中で津波にのまれて亡くなった。本作は発災直後の家の復旧作業の記録であるとともに、服好きであった祖母の遺品の記録でもある。

興味深いのは、この「家」を筆者が訪れた際、ちばが祖母の服がしまわれた衣装ケースを眺めながら、『海とカモシカ』の他の被災物の物撮り写真のように「祖母の大量の衣服を1点1点撮ることは考えられない」と語ったことである。その理由は第一に、衣服はあまりに特定の人物の生々しい記憶を喚起するものであり、作品の観者に「着用していた誰か」を想像させるものでありすぎること。第二に、前記の詩のように、子供の頃に祖母の部屋で「たくさんの服」がハンガーラックに吊り下げられ、森のように連なる中をかき分け遊んだイメージこそが、自身にとっての祖母の服の記憶であるからだという。「あくまでも1着1着というよりは塊だと思っている。この塊は一枚捨てられれば、全部捨てられるのかもしれない」。この言葉は、突然の災害で「遺品」となってしまった服が、故人から遺族へ、その所有者が揺らぎながら存在すること、故人の記憶を宿した愛着ある服を、遺された者が持ち続ける困難を思わせる。

2021年秋、筆者は東日本大震災から10年という時間をテーマに福島で開催された「フェスティバル FUKUSHIMA! 2021」展で、ちばが手がけたインスタレーション『くすんだベール 2011-2021』を見た<sup>19)</sup>。会場には二面の壁が造作され、一面には2011年に写した『くすんだベールの干渉』の写真と先の詩が、もう一面には8年の時を経て撮られた『海とカモシカ』の写真が並ぶ。それらの壁に囲まれた中央には、詩と同名の2021年作の彫刻作品が置かれていた(写真19)。

ちば自身が添えたキャプションによれば、この空間には、幼き日のイメージ、あの津波の後の光景、手入れを再開した目の前にある現在という、「家」が宿す複数の時間が「重なり、隣り合い、結びつく」。記録された写真には一人の人物の影も映し出されてはない。しかし筆者は、だからこそ足を踏み入れた者が、このひらかれた展示＝「窓」からちばが差し入れた「くすんだベール」越しに、ある場所で災害の前にも後にも続いていたであろう日常をのぞき見て、そのかけがえのない時間に思いを馳せることができると感じた。

服ってモノではあるけど、扱うときにはそれを着ていた人と一緒にいるみたいな気持ちがありません？ 着ていた人は亡

くなってしまったけど、その人に粗末に扱ってるところを見られるのは嫌、みたい。その時、私の中におばあちゃんの存在はやっぱりあって、その記憶とどう向き合い、受け入れ直して作品化するかみたいなどころかなって思います。

この言に沿うように、ちばが撮った写真からは祖母の遺した服を干して整理する、家族の丁寧な手順が見て取れる。そうして再び集めた服の「塊」を撮影し、写真と自らの原風景を詠み込んだ詩を重ねて、遠い他者に届く冊子の形に編み直す。さらに時をおいて、詩に導かれ作られた彫刻を交えたインスタレーションを公開し、見知らぬ観者が入り込む余地を作り出す。10年もの歳月をかけた、ちばによる祖母の遺品の「作品化」の過程は、故人の面影の表現であると同時に、望みもせず起きてしまった震災を受け止め直し、過去の記憶と向き合う自己の投影でもあり、さらにその手探りの作業に他者を誘うような幾重もの「喪の作業」であるかに見える。

ちばは祖母の服の今後の行き先について、「一人では処分できない」からこそ、石巻の知人や外からの人も招いて、みんなで衣装ケースをひらき、服を表に出して並べたり干したりする行為自体を（アート）プロジェクト化するというアイデアを語ってくれた。そのようにして祖母の遺品は、それを受け継ぐちばの次なる芸術実践の一部となり、巻き込まれた参加者たちが3.11に想像を寄せる新たな経験に接続されゆく。その転生のプロセスに、ある特定の故人の服が「みんな」のメモリアル・ファッションとなる一つの可能性を見ることができるのではないか。

## 6.2 他者の服を「形見分け」するアートプロジェクト

2.1で示したように、東日本大震災の関連施設では被災者の服の展示は稀少である。だが一方で、この大災害を受けアーティストが

いち早く手がけたプロジェクトの中には、布や服を素材や形に用いたものが複数あることが目を引く。たとえば原発事故後の2011年夏、福島市内の大型公園で開催された「フェスティバル FUKUSHIMA!」では、全国から集められた無数の布（寄贈者のメッセージが書かれたものも多かった）を、各地から集ったボランティアの「縫い子」たちが縫い合わせ、6000平方メートルにもおよぶ「福島大風呂敷」を、音楽フェスティバルの来場者が座る敷き布として芝生の上に広げるプロジェクトが話題を集めた〔中崎 2018〕。また東北芸術工科大学の教員と学生によるアート・コレクティブ的活動として知られる「東北画は可能か？」においては、震災後の象徴的な集合制作として、膨大な数の古着を裂いた端布を縫い合わせたり裂織さきおりして作られた5メートル丈の巨大な「ドンジャ」（東北の伝統的な防寒用の寝着）を、高天井から吊り下げ床に長い裾を広げるインスタレーション作品『しきおり絵詞』（2013）が展示された〔榎木他編 2021〕。

「福島大風呂敷」を起案したアーティストの中崎透は、当初は芝生からの表面被曝や放射能物質の拡散を防ぐ目的で始まったこの巨大布の制作過程を、「びっくりするくらい地味な手間のかかる作業の積み重ねで、ものすごく身体的で、それでいて多くの人が主体的に関わるプロセスが自然発生していた」と振り返る〔中崎 2018〕。また震災直後から東北被災地で多くの芸術実践をサポートしてきた佐藤李青は、このプロジェクトを「布を集め、縫う作業をすることで、震災後に生まれたさまざまな人々の感情を掬い上げ、（中略）他者に共有可能な『かたち』にしていく」、「震災直後における、一つの表現のありよう」だと論じている〔佐藤 2021: 44-45〕。

ここでこれらの表現実践において、なぜ布切れが、断片化された服が使われたのかを考えることは、メモリアル・ファッションが「服」というモノであることに立ち返るうえで重要



な意味をもつ。いうまでもなく「服」とは、布を裁断・縫製し、身体が纏い脱ぎ着できるよう成形したモノである。

最後に取り上げる西尾美也は、この「服」の特性に深く根差したアートプロジェクトを多く手がけるアーティストである。西尾はあるインタビューで、同じく大量の古着を用いるボルタンスキーと自身の実践との違いを問われ、「古着や写真を使ってボルタンスキーはあくまでもモニュメント（美術作品）を作っているのに対して、僕は新しく具体的なコミュニケーション回路を作ろうとしている」と答えている〔西尾 2013〕。その西尾が一見ボルタンスキーに似ているが、その実は似て非なると称する自身のプロジェクトとして挙げるのが、『1000 Coordinates』である<sup>20)</sup>。

2011年に国際芸術センター青森の「再考現学」展で展開されたこのプロジェクトでは、人が一生で着用する衣服の平均的な総数を4000着と試算し、青森県内から4000着の古着を集めて「解体」し、衣服が元来備えている性質や機能を手がかりに、立体的な「風

景」が作られた。そのインスタレーションでは、1650枚の袖を壁一面にぶらさげた《袖／滝》、8000個のボタンを空から降る線のごとくつなげた《ボタン／雨》、花柄の布だけを集め巨大な花卉を成形した《花柄／花》、ほどいたセーターの毛糸をネット状に編み込んだ《セーター／雲》、最後に残ったすべての服のパーツを積み上げた《服／地層》（写真20）が置かれたという<sup>21)</sup>。

だが、このプロジェクトは古着を部材として扱うに留まらない。4000着の服はバラバラに「分解」される前に、有志の参加者からなる「調査員」によってその重さやサイズ、形、傷や匂いといった1点1点の特徴が「調査票」に記録される。さらに西尾自身が平均4着を1コーディネートとして、計1000コーディネートすべてを着用し、「その服がどんな服だったか」を記録した写真を繋いだ30分を超える動画作品が、4000枚の調査票が並ぶ壁の中央に投影された（写真21）。西尾は「ひたすら疲れた」という「自分が支持体となる」この記録作業を、「古着を着ていた人のことを追体験した記録」でもあったと述べている。

他方、これと前後して2009年から各地で制作されてきた『Overall』は、古着の解体と再構築のプロセスを、多くの参加者が共有可能な体験として祭典化する試みである。住民から集められた大量の古着を市民が協働して解体し、それをパッチワークしてその土地



写真20 西尾美也『服／地層』  
（2011年、「再考現学」展、撮影：下道基行、  
写真提供：国際芸術センター青森）



写真21 西尾美也『1000 コーディネート』  
（2011年、「再考現学」展、撮影：下道基行、  
写真提供：国際芸術センター青森）

固有の喪失物——長野の松本では歩兵連隊、渋谷では渋谷川、ケニアのナイロビでは蒸気機関車というように——を「再建」する。そこに生きた人々がかつて身につけた服の断片からなる巨大な布の造形物は、最終的に多くの住民たちが現身を入れて街を練り歩くことで、一時的に形の生／生の形を取り戻す（写真 22）。

西尾によれば、その制作過程では「町の成り立ちの再考と市民相互の対話が促され、町に新たな景観を生み出す体験」が共有されるという<sup>22)</sup>。「市民から集めた古着は、その人が亡くなってないにしても「脱がれた」という意味で存在感を示すモノであり、それが集合になると異様な魔力を纏うようにも思えてくる。過去にこの街にあった象徴的なモチーフを、みんなの形見である服で形づくることで、過去の喪失物に形見を与える」。これを西尾は「形見としての服が故人の存在感を強く示すのとは逆の順序」だと語る。

西尾の実践は災厄の被害者の遺品を用いたものではない。だが、その大規模な古着の「仕立て直し」のプロジェクトは、布やボタンといった素材を縫い合わせる「服」の作られ方を応用し、個と集団の記憶をかき混ぜて新たなコミュニケーションを喚起する仕組みが組み込まれているという点で、メモリアル・ファッションの重要な参照点となり得るので

はないか。そこには、誰が誰とともにその服を「切り、ひらく」のかという問題、他者と交わり古着を裂いて別の形へと縫合する行為が孕むある種の暴力性への自覚とともに、それでもなお凄惨な出来事を公的な歴史と化す＝喪明けに抗して、故人や土地の記憶を、他者が私事化しようとする取り組みにとって多くの手がかりを見出すことができる。

ある人の大切な遺品である服を、遠い他者が分かち持てる形に「形見分け」すること。「服であること」と深く向き合い試行錯誤を重ねてきたちばふみ枝や西尾美也らの芸術実践は、故人の遺した服を今を生きる私たちが自らの地続きの経験として記憶する回路をひらく、メモリアル・ファッションの稀有な形だと言える。彼らの実践は、本稿が論じてきた、死者の身体の断片のフェティッシュとして近い個人が故人の纏ったボロ布や服を占有するあり方とも、戦災・震災の記念施設において公的 (public/official) に遺品を「個性化」「集合化」する展示とも異なる仕方、故人の遺した服がもたらす「喪の空間」により多くの人々を招き入れ、多様な関係の結び目となる第二の生を与えるような、新たなメモリアルの可能性を示唆するものである。それは、喪明けを目的とする喪の作業というよりオープンエンドの新しい喪のあり方である。

## 7 考察

本稿の目的は、喪との関係（あるいはその不在、否定）から博物館や資料館、あるいは美術館などの展示施設に認められるメモリアル・ファッションを考察することであった。

展示施設での衣服が犠牲者（生存者を含む）を想起する限り、それは服喪に関係すると言えるが、遺族にとって寄贈するということはある種の「喪明け」を意味しているかもしれないし、展示されることで喪の作業は存続している（したがって結果的に喪明けを拒否している）とも解釈できる。実際、遺体が見つ



写真 22 西尾美也『Overall Project in Nairobi』の展示＝パフォーマンスの様子  
(2010 年、ナイロビ、撮影：千葉康由、  
写真提供：西尾美也)

かっていない場合、遺族にとって喪明けはないのではないか。戦災や震災での死亡は、通常の葬儀や喪の作業自体を揺るがすような出来事である。そして、死者は「成仏」することなくこの世を彷徨うことになる。こうした考え方は世界中から報告されている。同じことは戦災や震災の犠牲者についても当てはまる。展示施設は、こうした犠牲者の霊に留め置く場所を用意し、多くの訪問者による慰霊の機会を提供しているのかもしれない。

ムーンは、フェティッシュを自己や他者の延長とみなすことで、そこに見られるエロティックな欲望を理解できると指摘している[Moon 1995: 237-238]。エロティックかどうかは別として、フェティッシュの特徴は、匿名的であるということである。フェティシストは、身体の部位や下着、靴そのものに欲望するのであって、誰かの履いていた下着だから欲望するわけではない。この点を考慮すると、ある個人との関係が特定できている遺品より、アウシュヴィッツ・ビルケナウ国立博物館に見られるようなものそのものに迫る展示のほうがフェティシズムに近い。特定の個人名が剥ぎ取られた「剥き出しのもの」こそ、喪明けどころか喪の作業を拒否しているように見える。

石内都の作品における喪の作業でも、喪明けを目的としていない。彼女の作品の分析から導かれる「抜け殻」という概念は、不在という空所を、「なくなった人によって満たされていた／それと向きあう人によって満たされる」場とする可能性を生む。抜け殻としての衣服は、たんなる破壊の痕跡ではなく、かつて命を大切に包み込んだものとみなされることで、積極的な意味を帯びてくる。それはまた、服喪を、「平常」への復帰以上に、命のかけがえのなさを伝える贈与のネットワークを形成し「生命の尊厳を立ち上がらせる」場とみなすことでもある。形は違うにせよ、アートという形で公開されることで、個人の死と結びついていたメモリアル・ファッション

ンは公開され、人々の視線に晒されることになる。しかし、それは、供養や成仏を願ってというより、死という現実を見る者が受け入れ、さらにそれを生の贈り物のネットワークに位置付けるという積極的な意味に変えることを求めている。それはまた、展示施設における夥しい数のメモリアル・ファッションについても当てはまることであろう。

ちばの作品にもまた、衣服をたんなる死の表象以上の何かとして捉えるヒントが示されている。10年かけて作品化される祖母が残した大量の衣服は、大量のものによって戦争や災害の恐怖を示す展示の方法と真逆にある。祖母の衣服に手を加え、また公開して他者の目に晒されることで、そこに新たな交流の場が生まれる。これもまた、親族中心の閉ざされた従来の喪の作業とは異なる、新たな喪の創出の試みと言える。

西尾と各地の人々が協働的に作り上げるアートプロジェクトは、直接戦災や震災のトラウマに結びつく記憶を扱うわけではない。しかし、ある時代、ある場所に生きた誰かが纏った服を、時間と空間を隔てた今を生きる他者がともに受け取り、再び身につけたり、新たな形へと作り変えたりするその手つきは、ハンセン病療養施設の収容者による自作の服装品にも通底する、本来「服を作って着ること」が私たちにもたらす生の喜びをより多くの人々が分かち持てるようにする試みである。それはまた、不条理な死に「抗う断片化」の現代的な変形とも言えるかもしれない。

本稿で取り上げたアーティストたちによる実践は、ともすれば過去の出来事へと流れてしまう私たちの視線を、もう一度現在、そして未来へと向かわせ、漂うかに見えるメモリアル・ファッションに積極的な意味を与えることではないか。それらは、アーティストの介在によって、死を含む生の可能性を示唆しているのである。

ホイットマンの詩には、国旗についてのフェティシズムが認められるとムーンは指摘



していたが、兵士の遺体はしばしばその国旗に覆われて埋葬される。国家のために死んだ兵士は最後に国旗に抱かれ、個性が払拭され（したがって真の国民として）大地に戻っていくのである。個性は国旗というフェティッシュに覆われ、のみ込まれてしまう。兵士の身体は「国家の身体」の一部へと変貌する。国民としての喪明けはここで完結すると言っているかもしれない。しかし、兵士の家族にとってはどうか。兵士への服喪を国家による服喪と同一化できるのだろうか。兵士が死に際で漏らした呻きや叫び声、そして千切れた手足や頭部にぽっかりあいた傷口、これらが国旗を内破し、国家の服喪への同一化を拒むことになるのではないだろうか。メモリアル・ファッションに見る服喪についての曖昧さは、結局のところ国家や自治体、あるいは企業主導の服喪と遺族たちの死者への思いとのズレとして理解することができるのではないか。国家主導の服喪から漏れる死者や遺族の思いにこそ、私たちは注目しなければならない。本稿は、そうした視点への最初の試みとして位置付けたい。

## 謝辞

本研究は、JR 西日本あんしん社会財団の2021 年度研究助成の成果である。ただし、田中のアウシュヴィッツでの調査はJSPS 科研費（19H05480）、丹羽の調査の一部はJSPS 科研費（21H00642、22H00011）による。ここに関係者に感謝の意を表したい。田中が執筆した箇所については、2022 年10 月30 日に水俣市公民館で「メモリアル・ファッション——メモリーワークにおける徹底操作と行動化をめぐる」と題して発表した。写真提供にあたっては、ハンセン病資料館、石内都、The Third Gallery Aya、ちばふみ枝、西尾美也の各氏、各機関に感謝する。また、詳しい説明をしていただいた広島平和記念資料館の福島在行氏と沖縄愛楽園交流会館の鈴木陽子氏に深く感謝したい。二人の査

読者のコメントも大変参考になった。ありがとうございました。

## 〈注〉

1) 服喪に対する批判的な例として、石井 [2018, 2022] がある。石井美保は「同行」という概念で死者とのつながりの可能性を論じている。また行動化と徹底操作については、メモリーワーク（memory-work）という概念にも認められる。本稿では詳述しないが、関連する概念でもあるので、ここに紹介しておく。メモリーワークは、カレン・T・ティリによって以下のように定義されている。「過去の暴力や不正の場所を再訪することで喪失やトラウマを徹底操作（working through）し、より社会的に公正な未来を想像するという困難な過程」[Till 2008: 110 n.3]。しかし、「手記を通じて過去の出来事を振り返りながら、それを新しい共有の記憶に編みなおしていくという作業」をメモリーワークとして論じる中村美亜は、これを「克服」と訳している [中村 2013: 64]。他に、美術史家のアーネスト・ファン・アルフェンは、後述するクリスチャン・ボルタンスキーの作品が「行動化」に留まっているため、観る人はトラウマの二次受傷（アルフェンの言葉では「ホロコースト効果」）に晒される危険があると指摘している [Alphen 2014: 77]。アルフェンらが行動化を否定的に捉えているのは明らかである。本稿が示したのは、行動化の可能性である。

2) 聖骸布を巡る議論は、バルトの写真論 [1985: 38-39, 41-43, 56-60] を参照している。バルトは写真をアイコンに類比しながら、写真が想起させるものを「ストウディウム」と「プンクトウム」に分けている。ストウディウムは、知識・教養により解説される情報・記録であり、写真はそれを表象＝再現するのに対し、プンクトウムは、ストウディウムを破壊（または分断）する小さな裂け目、被写体「そのもの」を感じさせる「細部」である。

バルトにとって写真の本質はプンクトウムであり、それは死と深い関係にあるとされる。  
3) 公開されている IWM のデータベースに軍服はあるが、一般市民が着用していた衣服のエントリーはない。

4) 犠牲者の写真を展示するという方法は、国内の戦争関係の資料館、博物館に限ってもひめゆり平和祈念資料館（沖縄県）、知覧特攻平和会館（鹿児島県）、大和ミュージアム（呉市海事歴史科学館、広島県）などがある。

5) 「8月6日のヒロシマ」の展示ゾーンがある前半の展示では、平置きで人々の死を、後半では生きている個人、生存者を強調するため縦置きにしているという説明を、学芸員の福島在行氏から受けた。

6) 寄贈年による調査は今後の課題としたい。

7) 立命館大学国際平和ミュージアムの資料データベースによると、ワンピース3、肌着3、国民服・決戦服31、モンペ8、背広2、セラー服4、羽織り2、ズボン28、着物16、靴38という分類にもとづいて整理されている。

8) ここで思い起こすのはフランス・ペロンヌにある第1次世界大戦記念博物館（Historial de la Grande Guerre）である。ここには、軍服や携行していた武器を床に展示して兵士たちの死を観者に喚起している。しかし、写真23から明らかのように、ここに展示されている衣服は個性化を拒否され、孤独な死を表している。これもまた戦争による死の展示の方法と言えよう。



写真23 第1次世界大戦記念博物館・ドイツ兵の軍

服などの展示（2010年3月15日田中撮影）

9) ボルトンスキーについては、田中 [2017] 参照。

10) <https://www.cnap.fr/le-cnap-rend-hommage-christian-boltanski>, 2022年9月9日閲覧。

11)他にも1971年に発表された『復元の試み』がある。

12) 同じ年にニューヨークで公表された作品は『ノー・マンズ・ランド（無人の土地）』と名付けられている。大量の古着は「人々」を表すと同時にその不在を表すのである。というのもペルソナという発音は「誰もいない」を意味するため、本来の意味は「ノー・マンズ・ランド」が正確なのかもしれない [cf. kana 2010]。

13) Photograph: Didier Plowy. Christian Boltanski's installation *Personnes* for Monumenta 2010 at the Grand Palais, Paris. The Guardian 17 January 2010. (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/17/christian-boltanski-personnnes-paris-review> 2022年9月9日閲覧)

14) 国立療養所多磨全生園は、1909年に公立療養所第一区府県立全生病院として現在地に創立、1941年に厚生省に移管され現在の名前に変更された。

15) 2021年3月12日北海道大学における研究会での発表“*At the Bedside: Supporting patients and families through the dying process*”より。

16) 2011年10月14日から2012年2月12までブリティッシュ・コロンビア大学（UBC）人類学博物館で開催された本展では、第5章で取り上げた一連の写真集の収録作品に加え、東日本大震災直後に撮影された7点を含む48点が展示された。『ひろしま石内都・遺されたものたち』（2014年公開、監督：リンダ・ホーランド）はその制作から公開までを記録したドキュメンタリー映画

である。

17) 映画の中には、被曝した男児の遺品である着物の写真を見て、日本が韓国併合した当時、韓国人が日本の着物を着て日本人のように振る舞うよう強要されたことを想起したと語るアジア系男性も登場する。観者によってはメモリアル・ファッションの受け取り方が必ずしも「服喪」に限られない点は重要である。

18) 本節の記述は、2022年春にちばふみ枝氏に協力いただき行ったオンライン・インタビュー（2022年3月29日）および、石巻での訪問調査（2022年4月20日）にもとづく。

19) 「フェスティバル FUKUSHIMA! 2021: 越境する意志／The Will to Cross Borders」展（2021年9月4日～10月17日、会場：福島市 四季の里／憩いの館）。

20) 以降、引用文献の記載がない西尾美也の語りは、2022年3月18年開催の「メモリアル・ファッションの文化人類学的研究」研究会での西尾氏本人の発表の録画記録から書き起こしたものである。

21) この展示の紹介は、西尾の公式ホームページの作品紹介の記載にもとづく（[http://yoshinarinishio.net/portfolio/1000\\_coordinates\\_concept.html](http://yoshinarinishio.net/portfolio/1000_coordinates_concept.html) 2022年12月5日閲覧）。

22) 西尾の公式サイト作品紹介より（閲覧先は脚注21に同じ）。

## 〈参考文献〉

- 石井美保 2018「喪われた声を聴きなおす——追悼 - 記念の限界と死者との共在」田中雅一・松嶋健編『トラウマ研究1 トラウマを生きる』京都大学学術出版会、pp. 597-632。
- 石井美保 2022「遠い声をさがして——学校事故をめぐる〈同行者〉たちの記録」岩波書店。
- 石内都 2005『キズアト』日本文教出版。
- 石内都 2012『石内都：絹の夢』青幻社。
- 石内都 2016a『写真関係』筑摩書房。
- 石内都 2016b『フリーダ——愛と痛み』岩波書店。
- 石内都 2017『肌理と写真』求龍堂。

- 佐藤聖子 2009「石内都の「身体」1988-2008」『石内都 Infinity ∞身体のゆくえ』求龍堂。
- 佐藤李青 2021『震災後、地図を片手に歩きはじめる——Art Support Tohoku-Tokyo の10年』アーツカウンシル東京。
- 榎木野衣・京都市京セラ美術館編 2021『平成美術 うたかたと瓦礫（デブリ）1989-2019』世界思想社。
- 鈴木陽子 2022「汝の妻も世の女なるべし——米軍統治下愛楽園に結成された婦人会」『国立ハンセン病資料館研究紀要』9: 25-40。
- 田中雅一 2009「序章 フェティシズム研究の課題と展望」田中雅一編『フェティシズム研究1 フェティシズム論の系譜と展望』京都大学学術出版会、pp. 3-8。
- 田中雅一 2017「ナンバリングとカウンティング——アウシュヴィッツ以後の文化人類学」渡辺公三・石田智慧・富田敬大編『異貌の同時代——人類・学・の外へ』以文社、pp. 97-137。
- 田中雅一 2018「序章 いま、トラウマを考える」田中雅一・松嶋健編『トラウマ研究1 トラウマを生きる』京都大学学術出版会、pp. 1-30。
- ちばふみ枝 2020「海とカモシカ 01」ちばふみ枝。
- ちばふみ枝 2021a「海とカモシカ 02」ちばふみ枝。
- ちばふみ枝 2021b『海とカモシカ別冊 くすんだベールの干渉』ちばふみ枝。
- 中崎透 2018「大風呂敷のこと」『東北の風景を聞く FIELD RECORDING vol.01』アーツカウンシル東京、pp. 42-47。
- 中村美亜 2013「アートを通じたメモリーワーカー——忘れないこと、〈語りなおす〉こと、新たな〈共〉を生み出すこと」『立教大学ジェンダーフォーラム年報』15: 59-66。
- 西尾美也 2013「interview 西尾美也」『Vanitas』2: 6-19。
- バルト、ロラン 1985『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光沢、みすず書房。
- フロイト、ジークムント 1997『エロス論集』中山元訳、ちくま学芸文庫。
- フロイト、ジークムント 2010(1915)「喪とメランコリー」『フロイト全集 14』伊藤正博訳、新宮一成他編、岩波書店、pp. 273-295。
- ボルタンスキー、クリスチャン&カトリーヌ・グルニエ 2010『クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生』佐藤京子訳、水声社。
- ラカブラ、ドミニク 1996(1994)「歴史・理論・トラウマ——行動化と徹底操作」小沢弘明訳、『現代思想』24(12): 86-101。
- ラカブラ、ドミニク 1997「ランズマンの『ショアー』——「ここになぜはない」高橋明史訳、『現代思想』25(10): 222-260。



Alphen, Ernst van 2015 *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. London: Reaktion Books.

Boltanski, Christian 2010 *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion.

Bynum, Caroline Walker 1992 *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human body in Medieval Religion*. New York: Zone Books.

Bynum, Caroline Walker 1995 *The Resurrection of the Body in Western Christianity*. New York: Columbia University Press.

Bynum, Caroline Walker 2011 *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*. New York: Zone Books.

MacMichael, Kristine A. 2020 *Memory and Death: An Analysis of Christian Boltanski's Art*. A Ph.D. thesis submitted to the University of Birmingham.

Malvern, Sue 2000 War, Memory and Museums: Art and Artefact in the Imperial War Museum. *History Workshop Journal* 49: 177-203.

Moon, Michael 1995 Memorial Rags. In George E. Haggerty and Bonnie Zimmerman eds. *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*. New York: Modern Language Association of America, pp. 233-240.

Mucci, Clara 2013 *Beyond Individual and Collective Trauma: Intergenerational Transmission, Psychoanalytic Treatment, and the Dynamics of Forgiveness*. London: Karnac Books.

Till, Karen E. 2008 Artistic and Activist Memory-work: Approaching Place-based Practice. *Memory Studies* 1(1): 99-113.

## インターネット資料

沖縄県平和祈念資料館 設立理念

<http://www.peace-museum.okinawa.jp/hajimeni/index.html> 2022年9月9日閲覧。

kana「Monumenta/ モニュメンタ 2010 Christian Boltanski/ クリスチャン ボルトアンスキー「Personnes」@ Grand Palais/ グラン パレ」『フランスアート界底辺日記 改め パリで子連れで現代美術』(2010年3月2日)

<http://kanaparis.blog59.fc2.com/blog-entry-386.html> 2022年9月9日閲覧。

マークル、アンドリュウ「クリスチャン・ボルトアンスキー インタビュー——消えゆく記憶の融解点インタビュー」(2010年8月2日)

[https://www.art-it.asia/u/admin\\_ed\\_itv/s8qkgzwlpdbmtre1ycy4/](https://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv/s8qkgzwlpdbmtre1ycy4/) 2022年9月9日閲覧。

厚生労働省「わたしたちにできること ハンセン病を知り、差別や偏見をなくそう」

<https://www.mhlw.go.jp/houdou/2003/01/h0131-5/histry.html> 2022年9月9日閲覧。

国立ハンセン病資料館ホームページ

<https://www.nhdm.jp/> 2022年9月9日閲覧。

国立ハンセン病資料館「イベント詳細 企画展開催のお知らせ 生活のデザイン——ハンセン病療養所における自助具、義肢、補装具とその使い手たち」(2022年7月9日)

<https://www.nhdm.jp/events/list/3356/> 2022年9月9日閲覧。

島貫泰介「道具が語りかけるハンセン病の記憶と経験。国立ハンセン病資料館「生活のデザイン」展をレポート」『Tokyo Art Beat』(2022年6月20日)  
[https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/designoflife\\_report\\_20220620](https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/designoflife_report_20220620) 2022年9月9日閲覧。

日本のハンセン病療養所・資料館

<https://leprosy.jp/japan/sanatoriums/> 2022年9月9日閲覧。

広島平和記念資料館平和データベース「トップページ」

<https://hpmm.db.jp> 2022年9月9日閲覧。

## 映像資料

リンダ・ホーランド監督『ひろしま 石内都・遺されたものたち』2014年、NHKエンタープライズ(DVD)。

(2022年12月18日受理)

# Memorial Fashion: Mourning Works from the Analysis of Museum Exhibits and Art Practices

Masakazu Tanaka  
Junko Terado  
Tomoko Niwa  
Eriko Kawanishi

## Keywords

Clothes, Mourning, Trauma, Museum Exhibits, Art Practices

“Memorial Fashion” means clothes as media that remind us of those who wore these clothes, while alive, and the events which have brought them to death. Memorial Fashion includes not only clothes but also textiles, accessories and prosthetic limbs. This article aims to reconsider the meaning of mourning (and its imperfectness) by analyzing Memorial Fashion of “the untimely death” caused by war and natural disaster. This article deals with exhibits at the Hiroshima Peace Memorial Museum and the Auschwitz-Birkenau State Museum, or those stored in the Okinawa Airakuen Kouryuukaikan (the Hansen’s Disease Sanatorium Museum in Okinawa) and the National Hansen’s Disease Museum. As for art practices, it refers to art works such as photography and installation by Japanese artists, Miyako Ishiuchi and Fumie Chiba, and Yoshinari Nishio.