

2021 年度 卒業作品解説論文

東日本大震災の記憶はどのように受け継がれるか
～震災遺構へのまなざしの観察～

早稲田大学政治経済学部経済学科

学籍番号 1A182339-2

森 萌乃香

【概要】

2011 年の東日本大震災から 10 年以上が経過した現在、その震災伝承の在り方が模索されている。そして、伝承の取り組みの一つとして各地で整備が進められてきたのが震災遺構であった。震災遺構では、震災の痕跡が残る場所や物体をそのままの姿で保存し、その出来事の記録とすること、また、その出来事の記憶を来場者に喚起することが目指されている。本研究では、映像取材を通じて震災遺構の来場者たちがどのようにその場を見つめているのかを観察し、実際に震災遺構が震災の記憶を来場者に喚起しているのかという点を探る。撮影対象としたのは高田松原津波復興祈念公園内で保存されている「奇跡の一本松」の前の空間である。撮影は、強制収容所を訪れる観光客を撮影したドキュメンタリー映画『アウステルリッツ』を参考に、来場者へのインタビューを避け、定点撮影を採用した。

映像制作を通じて第一に明らかになったのは、「奇跡の一本松」が、震災をすでに知っている人にとっては、その木が既に枯死しているという現在の事実を確認し、震災に関する知識を補強する場となる傾向があるということだ。その一方、震災を知らない年少の子どもたちにとっては、「奇跡の一本松」が高田松原の過去の風景を想像する場となる時間も観察された。さらに、「奇跡の一本松」が過去の時間を想起させるか否かという点については、世代による震災の捉え方の差だけではなく、震災遺構にまつわる文章を読めるかどうかという識字力の差が影響している可能性が確認された。

第二に明らかとなったのは、「場を残す」という伝承方法について、その場を訪れた人々が対話をしていく限り、そこには高田松原の過去の時間についての偶発的な語りが生まれる可能性が残されるということである。そして、その語りこそ、常に現在の光景しか見つめることができない人間が過去の時間を想起するためのトリガーとなる。偶発的な語りの発生の可能性を残すという点において、「場を残す」という震災遺構の手法は伝承にとっての有効な手段の一つであると言える。

目次

第一節：企画意図.....	1
第二節：震災遺構の意義（取材前の考察）	5
第三節：取材方法.....	7
第四節：作品への視点	10
（１）プロローグ～陸前高田の街並み～	10
（２）「奇跡の一本松」前の対話への視点	12
（３）編集（「奇跡の一本松」前の映像とインサートについて）	16
第五節：観察映像を作ること.....	19
参考文献	21
制作作品	21

・ 第一節：企画意図

本作品の制作の目的は、現在、東日本大震災の記憶がどのように人々に継承されているのかを明らかにすることである。

これまで、人間は天災や人災の記憶を様々な方法で伝承し、後世に役立てようと試みてきた。例えば、それは、ドキュメンタリー映画やドラマ、文書としての伝承記録や詩、写真などであるだろう。多様な伝承方法がある中、本作品の軸となるのは「場を残す」という記憶の伝承方法だ。「場を残す」方法として日本で最も有名な例の一つが、広島原爆ドームである。広島では被爆した広島県産業奨励館が原爆ドームの名で保存されている。また、ヨーロッパではホロコーストの記憶を継承するために、各地の強制収容所跡がダークツーリズムの一環として整備されている。これらの場所では、当時の出来事の痕跡が残る空間をそのまま保存することで、その場所で起こった出来事の記憶を人々の中に喚起することが目指されている。そして、このような場による記憶の喚起力に頼った伝承方法は、東日本大震災にも継承された。2011年に発生した東日本大震災は、東北地方太平洋側沿岸部に大規模な津波の被害をもたらした。そこで、東日本大震災の記憶を後世に残すため、津波の被害の痕跡を鮮烈に残した建物をそのまま震災遺構として保存するという手段が岩手県・宮城県・福島県で採用されたのである。震災遺構の公開や整備は震災から10年が経過した2021年時点でも進行中の試みで、例えば、2021年5月1日には高田松原津波復興祈念公園内で旧気仙中

校舎とタピック 45（旧道の駅高田松原）の一般公開が始まった。また、石巻市立大川小学校の校舎跡地は震災遺構としての整備を進めている最中である。当時の状況をそのままに留めたいいくつかの遺構が、今後、震災の記憶を伝えていくための場として、その役割を果たそうとしている。

では、このような「場を残す」という記憶の伝承方法は、東日本大震災にまつわる各施設において、実際のところ、どのように機能しているのだろうか。この関心が本作品を制作することになった動機である。「場を残す」という記憶伝承の在り方についての関心を持つきっかけとなったのは、セルゲイ・ロズニツァ監督の『アウステルリッツ』（2016）というドキュメンタリー映画であった。セルゲイ・ロズニツァ監督は、強制収容所という場所を舞台に「悲劇はどのように記憶できるのか」というテーマを持ってこの作品を制作した。撮影が行われたのはザクセンハウゼン強制収容所を中心にした3つの強制収容所である。作品冒頭、“ARBEIT MACHT FREI”（＝「働けば、自由になる」）という標語が掲げられていることで有名な強制収容所の入り口が定点カメラで撮影される。固定されたカメラのフレームの中には、群れのように施設に押し寄せる人々が映り込み、そして去っていく。その繰り返しの風景が約5分間のワンカットで映し出される。その後もカメラは施設のいたるところに設置され、施設内を巡る人々の様子を定点で観察し続ける。最後は、冒頭の強制収容所の門を施設の外側から撮影し、強制収容所を後にする人々の姿や表情を映し出す。この『アウ

ステルリッツ』の映像で映し出されているのは、以下の三つである。

1. 強制収容所跡の風景
2. 人々はどのように強制収容所を巡っているか、その場を見つめているのか
3. 強制収容所がどのように人々にホロコーストの記憶を伝えているか

例：ガイドツアーの様子、人々が耳にあてている音声ガイド

固定されたカメラが映し出すものは、簡潔に言えば、以上の三点に集約されてしまう。しかし、その映像の連なりを見てみると、ホロコーストの記憶は人々に本当に伝承されているのか、この場を訪れた人々の中に何が残っているのか不安を覚えてしまう。強制収容所跡から出てきた人々の驚くほど解放的な表情を見ると、人は簡単には変わらないのではないか、歴史を自らの生きる時代の教訓にすることはできないのではないかという考えさえ頭をよぎる。

セルゲイ・ロズニツァ監督自身も、この強制収容所の記憶の在り方についてこのように述べている。「映画に出てくる収容所は何の役にも立たない。知識は植え付けても、今の私たちが同じ状況に置かれたら、同じことをしないとはいえません。私自身が、あの収容所を初めて見て感じたのは、これを見て何が変わるわけでもないということ。群衆の一人として黙認するか抵抗するか。それを教える場にはなり得ないとい

うことです。」¹

セルゲイ・ロズニツァ監督はこの認識のもと、以下のように映画制作の意図を語っている。「私たちは自らの過去を忘却し、そのことで人間と社会に劣化が起きていることを理解する必要があると思いました。そして、私は強制収容所を訪れる観光客にカメラを向けました。しかし、それは彼らを批判するためではありません。私はそこに映る何も美化されず、冒涇もせず、そして強調もされていない、ホロコーストの記憶の現在の在り方を正確に伝えたかったのです。」²

これらの言葉から読み取れるのは、「場所は本当に記憶を喚起しえるのか」という監督の問題意識である。そして、セルゲイ・ロズニツァ監督は強制収容所跡地の記憶の在り方に対し非常に悲観的であるということも同時に明らかだ。

また、『アウステルリッツ』ではこの点を考えるための撮影手法の一例を提示している。強制収容所を訪れた人々が、どのような過去の記憶を受け取ったかということは、従来のインタビューやアンケートを通しては、厳密には、知ることができない。

¹ 藤原章生「ナチス強制収容所、観光客に見る 鈍感な大衆の未来 映画『アウステルリッツ』セルゲイ・ロズニツァ監督」『毎日新聞』2020年11月11日、
<https://mainichi.jp/articles/20201111/dde/012/040/011000c> (2020年11月19日閲覧)

² 有田浩介編(2020)「セルゲイ・ロズニツァ監督公式インタビュー」,『セルゲイ・ロズニツァ<群衆>ドキュメンタリー3選 国葬|粛清裁判|アウステルリッツ 公式ガイドブック』, p20, サニーフィルム.

なぜなら、取材される人々は、カメラの前で、強制収容所で学びを得た人物としての一面しか見せない可能性が高いからだ。セルゲイ・ロズニツァ監督が明らかにしたかったのは、人々がどのような情報をそこで得たかということではなく、人々が過去を自らの問題として記憶したか、記憶しようとしていたかということだ。そのために、セルゲイ・ロズニツァ監督は、来場者に言葉を紡がせる機会をあえて作らず、あくまで徹底的に客観的なカメラという存在を通して、人々の様子を観察する手法をとっている。

本作品では、『アウステルリッツ』と共通する、「場所が記憶を喚起し得ているか」というテーマを、震災遺構を対象として探り、その伝承の在り方を検討する。取材の場所は「奇跡の一本松」を保存している高田松原津波復興祈念公園である。そして、そこで行われている東日本大震災の記憶伝承の在り方、その場所を訪れた来場者が震災遺構から何を持ち帰るのかということを観察、撮影し映像作品として構成する。

・第二節：震災遺構の意義（取材前の考察）

「場所は記憶を喚起し得るか」というテーマについて考えるに際して、必然的に、震災遺構が東日本大震災の記憶を喚起することの意義も考えねばならなくなる。そこで、第一に想定されるのは「防災」という観点からの伝承の意義である。震災遺構周

辺やリアス式海岸周辺に住む人々にとっては、震災遺構は津波の高さやその威力を後世に伝承することにダイレクトに繋がるであろう。しかし、震災遺構には、その観光地化が進むにつれ全国各地から人々が訪れる。津波の恐れのない地域に住む人々にとって、震災遺構に訪れることの意味があるとすればそれは何なのか。そこで参照したのが『復興のための記憶論』にて述べられている「記憶の分野から見た復興」という概念であった。この本において宮前は、「記憶の分野から見た復興」を、「被災者ひとりひとりの持つ固有の言葉にならない記憶を、そのわかりあえなさを、お互いに持ち続けるということ」³であると述べる。震災遺構という場合は、この「記憶の分野から見た復興」に繋がる可能性を持つのではないだろうか。震災遺構には、東北に住んでいない人、震災による大きな被害を受けなかった人、また震災のことをよく知らない人やその記憶がない人も含め、震災との距離感が様々である人々が訪れる。これらの人々にとって震災遺構は、「被災」や「復興」という大きな枠では捉えきれない、震災についての想像の及ばなさを体感する機会となるのかもしれない。そして、その体験は、メディアを通して得た情報から、震災という出来事を理解しきったかのように感じられてしまうその錯覚を解体する。その時、震災によって生じた人々の間の「わかりあえなさ」を前提としながら、それでも東日本大震災という出来事に触れようと試

³ 宮前良平（2020）『復興のための記憶論 ―野田村被災写真返却お茶会のエスノグラフィ―』, p42, 大阪大学出版会.

みる姿勢が生まれるのではないか。その過程は、おそらく、「記憶の分野から見た復興」への一助となる。震災という途方もない出来事について「そのわかりあえなさ」を来場者に連想させうるかという視点は、撮影中、伝承の在り方を考える際の一つの基準となっていた。

・第三節：取材方法

本作品の撮影は『アウステルリッツ』を参考にし、基本的に定点撮影のみで行った。具体的には、国土交通省東北地方整備局、道の駅高田松原、岩手県沿岸広域振興局の許可のもと、「奇跡の一本松」前の鑑賞スペースから 20m ほど離れた場所に三脚を立てカメラを設置した。三脚には「卒業研究撮影中」との貼り紙をした。録音は鑑賞スペース内の「奇跡の一本松」の説明書きを兼ねた献花台の前の鎖に、5 cm ほどの小型無線マイクを付けた。以下、この取材方法を選択した理由を述べていく。

まず、インタビュー取材を行わなかったのは、『アウステルリッツ』についての説明でも述べたように、人災や天災などの負のイメージが付きまとう場所において、人々はその場に相応しいと思われる感想のみをカメラの前に提示する傾向があると考えたからだ。そのような場所では「不謹慎」という価値観が作用し、あっけらかんとした率直な感想や考えを取材対象者から引き出すことは難しい。実際、気仙沼東日本大震

災遺構（旧気仙沼向洋高校）での取材において、このカメラによる作用に悩まされた。映像作品にはしなかったものの、今回の研究期間中には、「奇跡の一本松」における取材と同様の形式での撮影を4日間、気仙沼東日本大震災遺構で行っていた。その際、上記の仮説の真偽を確かめるためインタビューの撮影を並行して行った。しかし、やはり、カメラの前で人々が話すのは、被災者の冥福を祈る言葉や津波の威力を思い知ったというような固定化した答えばかりであった。取材対象者と過ごす時間が撮影時以外に確保されており、取材対象者との個人的な関係を築くことができた段階であれば、震災遺構という場に配慮するのとは別の言葉が飛び出す可能性はあるだろう。しかし、今回の撮影のように取材期間が短い場合、その場で出会ったカメラを持つ人物の前で、震災遺構に関する来場者の率直な感想を引き出すことは難しい。したがって、今回の撮影においてインタビュー取材という手法は有効でないと考えた。

次に、定点撮影を選択した理由について述べる。この定点撮影の手法も『アウステルリッツ』から直接参考にしたものである。『アウステルリッツ』において定点撮影が採用されたのは、制作者による定点のフレーム内に映し出される人々の選択余地を可能な限り少なくするためであったと考える。定点の長回しのワンカットで撮影された場合、その映像内に映り込む人は、たまたまその瞬間にカメラの前を通り過ぎた人だけしかない。制作者側による登場人物の取捨選択が不可能な状況を作ること、制作者によって人々の鑑賞方法の是非がジャッジされるような作品になることを回避してい

る。「奇跡の一本松」前の空間を撮影する際も、撮影者である私自身が、鑑賞の在り方を規制していく映像になることは避けたかった。そのため、『アウステルリッツ』において採用された定点撮影を今回の撮影でも採用した。しかし、定点撮影された映像の編集段階において、『アウステルリッツ』とは異なる編集を行わざるを得なくなったため、結果として、定点撮影によって鑑賞者のジャッジを回避するという目的が達成されたのかどうかという点には疑問の余地が残る。この点は後に第四節（3）編集の項目にて詳細を述べる。

以上の理由から、震災遺構の記憶の伝承の在り方をできるだけ精確に捉えるため、今回は、遺構を訪れる人々になるべくカメラを意識させないような状況を作り、定点撮影によりその場を観察するという方法を採用することにした。結果として、多くの来場者は「奇跡の一本松」の前に向かってカメラが向けられていることは認識しているが、一方で献花台前のマイクの存在は意識していないという状況が作り出された。

また、「奇跡の一本松」前での定点撮影を行ったのは、2021年10月9日から10月10日の2日間である。10月9日は陸前高田市内で「三陸花火大会2021」が開催されていた。この花火大会の来場者は約1万2000人にも上り、その年齢層も幅広い。「奇跡の一本松」の前にも、小学生以下の子どもたちから家族連れ、大学生の集団からカップル、高齢者まであらゆる世代の人々、集団が訪れた。当初は多くの観光客が集まる夏季休業期間の8月～9月での取材を予定していたが、新型コロナウイルスの影響

により高田松原津波復興祈念公園そのものが休園となってしまったことで取材日程を変更せざるをえなかった。しかし、結果としては陸前高田の来訪目的が震災学習であるというような震災への関心が高い人ばかりではない状況で撮影を行うことができ、「奇跡の一本松」への心理的距離感が異なる人々の様子を捉えることができた。

・第四節：作品への視点

以上のような方法で「奇跡の一本松」前にて撮影した映像を、約3か月間わたって編集し、『七万分之一』という作品を制作した。この『七万分之一』というタイトルは、まず、「奇跡の一本松」が七万本の高田松原の松のうちで残った、たった一本の松であったというその経歴を示すものである。しかし、それと同時にこのタイトルは、撮影中に実感されたあの空間での七万本の松のたしかな不在、そしてこの映像の中で繰り返される、「奇跡の一本松」は「七万分之一」であったという過去への視点が流れ出す時間、またはその視点が欠落した時間のことも含意している。

（１）プロローグ～陸前高田の街並み～

初めて陸前高田をバスで走った時、道路をバスが滑っていくように感じた。バスは新しく補修された道を滑らかに進んでゆく。冒頭の映像はそのバスの車窓からの映

像である。現在の陸前高田駅から内陸の方角を眺めると、そこには商業施設や食堂が並んでおり、被災の痕跡は外からやってきた人間には確認しづらい。しかし、海の方
面では未だショベルカーが作業音を響かせ、震災当時の様子の建物が遺跡のように点
在している。過去の建物が寡黙に立ちすくむ地肌からは、たしかにかつてこの地に津
波がやってきたのだという実感が呼び起こされる。また三角の形状が特徴的な「タピ
ック 45（旧道の駅）」には大きく「高田松原」の文字がプリントされている。「高田松
原」という言葉が示す風景に対して、目の前には平らな土地が広がる。この土地の名
と風景のズレは、私たちが目にすることができるのは「現在」の光景のみなのだとい
う当たり前の事実を痛烈に体感させるものであった。視覚的に高田松原を捉えること
は決してできない中で、過去のその地の記憶を伝承するということの困難が、この
時、予感された。

後に編集作業を進める中で、この「奇跡の一本松」に対峙する前の時間を、映像に
も反映させたいと考えるようになった。「奇跡の一本松」に辿り着くまでの映像を連
ね、「奇跡の一本松」が陸前高田という土地の中に存在すること、この地が「高田松
原」の名称を持つこと、現在の陸前高田市の海沿いの様子を映像に含めるべきだと思
った。そうでなければ、鑑賞者は「奇跡の一本松」の背景に思いを巡らせることのな
いまま、人々の様子を観察することになる恐れがあるからだ。記憶の伝承の実態を捉
える映像にするために、まず陸前高田における記憶とは何かということ、町に残る

震災の断片を共有することで想像してもらうような構成にしたかった。また、他に編集の段階で考えたのは、震災前と変わらない響きを持っているであろう鳥の鳴き声と、震災後に始まった工事の音の組み合わせによって音のうねりをつくることだ。震災前の時間の延長としての現在の高田松原と、いつかの未来に向かって工事が続く高田松原を連れ、作品に多層的な時間軸を持ち込んでみたいという考えがあった。

（２）「奇跡の一本松」 前の対話への視点

陸前高田市内の映像は徐々に「奇跡の一本松」前へと近づいていく。「奇跡の一本松」の奥には同じく、震災遺構として保存されている「陸前高田ユースホステル」が海水に浸った状態で佇む。「奇跡の一本松」前の鑑賞スペースでは赤と白のボーダーの服を着た男の子とおじいさんが何かを話している。この二人の会話から、「奇跡の一本松」前での観察が始まる。

「奇跡の一本松」の前で人々の様子を撮影し続け、まず感じたのは、高田松原の過去の時間を目の前の光景に重ねる人は多くないということだ。特に、東日本大震災を経験している、またはその記憶がある 20 代以上の人々は、その 8 割以上が「奇跡の一本松」の保存方法に注目してその場を去っていく。「奇跡の一本松」が津波から生き残った松であったということ、また七万本もの松が失われたという過去の事実よりも、

「奇跡の一本松」が枯死した後に保存されたものだという情報に注目が集まるのだ。

このように、自らの 2011 年の震災経験やその後のメディアの情報から震災についてある程度知識を持っている多くの人にとって、「奇跡の一本松」という空間はその知識を補強する場となっている。つまり、彼ら彼女らにとって「奇跡の一本松」という空間は、震災という出来事についての「想像の及ばなさ」を体感する場にはなり得ていない。しかし、これは大人の想像力の枯渇という問題ではないと考える。むしろ、観察を続けていると、そのような空間の過ごし方は、文字を読むか読まないかということに起因しているように思われた。「奇跡の一本松」の前には献花台と説明書きを兼ねた石が設置されている。そして、文字を読むのに苦労しない大人たちは、自然とその説明書きに目を向ける。その一方、小学生以下の年少の子どもたちはまだ「読む」という行為に苦労を伴う。映像の中の、文字を読むのを面倒くさがる赤と白のボーダーの服の男の子、説明を読まずにただ松を見つめる少女はその一例である。決して、映像の編集段階で、文字を読まない子どもたちだけを抽出したのではない。撮影中にカメラの中に映り込んだ多くの子どもたちは自然と、「読む」のではなく「奇跡の一本松」を「見る」ことでその空間での時間を過ごしていた。そして「見る」という行為の中で、時には、そこに過去の視点が流れ込み、子どもたちが「奇跡の一本松」の過去の時間を想起する瞬間が発生する。その一方、読むことに苦労しない人々は、まず説明を読む。その「奇跡の一本松」についての説明は以下のようなものである。

「平成 23 年 3 月 11 日に発生した東日本大震災津波は、東日本各地に未曾有の被害をもたらしました。陸前高田市においても多くの方が犠牲となり、市街地は壊滅し、市の象徴であった高田松原も失ってしまいました。そんな中、唯一耐え残ったのが『奇跡の一本松』でした。震災直後から、陸前高田市民だけでなく全世界の人々に親しまれてきた『奇跡の一本松』。その後、海水による傷みによって枯死してしまいました。が、陸前高田市では、この一本の松を鎮魂・希望・復興の象徴として保存することといたしました。」

この文章を読んだほとんどの人々が、前半の震災発生から震災直後についての部分には言及せず、後半の「枯死」と「保存」という言葉に興味を引き寄せられてしまう。「枯死」と「保存」の事実は「奇跡の一本松」を訪れる人々の共通認識にはなっておらず、それを知っている人、知らない人同士の知識の照らし合わせが行われる。そして、彼ら彼女らは「奇跡の一本松」を「ミイラ」や「サイボーグ」、「剥製」といった言葉で表現し、その木が「嘘」か「本物」か、どこが不自然に見えるかといった会話を繰り広げる。また、上記の説明では、かつての高田松原について、その規模やそれが陸前高田に暮らす人々にとってどのような存在であったかということなど、読み手に過去の風景を喚起するような詳しい記述が不足している。このように、「奇跡の一本松」の説明書きは「見る」行為への導入となる文章とはなっていない。「見る」行為と「読む」行為は対立し、説明を読んだ人が「奇跡の一本松」から過去の光景を想起

することは非常に難しいように私の目には映った。

このように「奇跡の一本松」から震災についての「想像の及ばなさ」を体感させることの難しさを感じる一方、「場を残す」からこそ生まれたであろう伝承の瞬間を目撃することもできた。それは個人による偶発的な語りが生まれる瞬間である。その一例が、冒頭の赤と白のボーダーの服の男の子とおじいさんのシーンである。この場面では、震災を知らない男の子が、おじいさんに「奇跡の一本松」の説明を読むように急かす。おじいさんは態度の良くない男の子をたしなめながらも説明を読み、そこに自らの語りを加えてゆく。説明書きを読んだおじいさんは語る。「何万本ってあったんだよ。こういう木が。あっちまでダーって」。少年は「えっ、この松の木が？」と目の前の光景を驚いた様子で眺める。おじいさんは再びこのように語る。「そうだよ、あっちの先行った方まで。ダーって。だから松原って言うの」。「奇跡の一本松」という空間に人と人が訪れ、その場所でふと対話を始める。この少年とおじいさんによるかつての高田松原についての対話は、そのような状況でのみ生まれるうるものだったと思った。たとえ今私たちが目にすることができるのが「現在」の光景だけだったとしても、人の語りが重なることで、その場に過去の記憶が流れ出す。そして、人が対話をする場所がある限り、その偶発的な語りが生まれる可能性もまたそこに残されるのだ。この意味で、やはり「場を残す」ことでしか生まれることのない伝承の在り方が存在するのである。

また、この映像には震災を知らない子どもたちが多く登場する。彼ら彼女らの言動からは、震災のことを全く知らないとはどのようなことなのか、その実態を突き付けられる。作品の終盤、技術的に非常に聞きづらい音声となっているが、「陸前高田ユースホテル」のインサートに、女の子の「ねえ、これ学校～?」、「これ津波～?」、「これどうするの～」という声が重なる。実際の現場での彼女は、「陸前高田ユースホテル」を眺めながら、少し離れた場所にいるお母さんに向かってこの疑問を投げかけていた。おそらく、彼女には「陸前高田ユースホテル」が震災遺構であるという認識はなく、この壊れた建物をこれからどうするのかという率直な疑問を抱いている。また、映像には含めなかったが、ベビーカーに乗った男の子が同じく「陸前高田ユースホテル」に向かって、「誰がこうしたの?」と尋ねる場面もあった。映像の中に出てくる野球少年たちも、文字を読むことで東日本大震災と「奇跡の一本松」のことを認識しており、彼らのこれまでの人生の中に東日本大震災という出来事が全く存在していないのだということをまざまざと感じさせられた。

(3) 編集（「奇跡の一本松」前の映像とインサートについて）

先程も述べたように、今回行った定点撮影は『アウステルリッツ』を参考にしたものである。そこには、定点撮影という制約を設けることで、作り手から映像に映る人

の選択余地をなるべく奪い、作品が人々の鑑賞の仕方をジャッジするものとなることを避ける目的があった。しかし、本作品の制作過程では『アウステルリッツ』と決定的に異なる点が生じ、その差が編集にも大きな影響を与えることとなった。

まず、決定的な差となったのは、撮影対象の数である。『アウステルリッツ』は強制収容所の様々な場所から定点撮影を行っている。そして撮影場所が変わるごとにそのロングショットが切り替えられる。本作品でも、当初はいくつもの震災遺構での定点撮影を予定していた。高田松原津波復興祈念公園内の震災遺構である「タピック 45」や「気仙中学校」がその候補であったが、これらの震災遺構ではその来場者が非常に少なく、観察映像を撮ることは難しいと判断した。そのため、今回は「奇跡の一本松」の前のみで定点撮影を行うことになった。また使用できるカメラが一台しかなかったために「奇跡の一本松」の前で複数のアングルによる撮影を行うことは難しく、人々の様子を捉えるアングルもワンパターンに限られた。したがって、撮影場所の変化によって自動的にシーンを切り替えることはできなくなり、同じアングルから撮った「奇跡の一本松」前の映像の間にインサートを挟むという方法で映像を構成することにした。さらに、『アウステルリッツ』と異なるのは、映像に映る人々がマスクをつけているという点だ。そのため、「奇跡の一本松」を鑑賞する人々の様子は、自然と、表情よりもその会話によって観察される要素が多くなる。そこで、会話の音声をいかに鮮明に録音することができるかが作品の鍵となった。しかし、来場者それぞれにピ

ンマイクをつけてもらうわけにもいかず、上述の無線マイクを使って音声を拾った。

ところが、「奇跡の一本松」は海辺の空間であることもあり、風の強い時間帯は音が乱れる場面も多くなる。そのため、定点撮影した映像を全てノーカットで繋ぎ合わせることはその音質の不安定さから難しい状況となった。そこで、ノーカットではなく、定点撮影による素材のうちの一部をその内容と音質を鑑みて、私が編集段階で選び出すことになった。そうすると、本来『アウステルリッツ』を参考にした段階で構想していた、「制作者による映像に映る人々の選択余地を減らす」という目的は破綻することになる。苦渋の決断ではあったが、作品が、撮影期間中にカメラの前で起こった総時間の出来事の縮図のようになることを意識し編集を行うことにした。「奇跡の一本松」の保存方法について話すシーンが繰り返し含まれているのは、この意識によるものでもある。しかし、制作者による映像に組み込む人々についての選択余地が広がったことは明らかであり、それならば、カメラの数を増やし、もっと自由なアングルで鑑賞者を撮影しても良かったのではないかという反省がある。

次にインサート映像について述べたい。インサートは映像を見ている人によってそこから読み取る文脈に最も差が出る点だったと思う。私自身は、(1)でも述べたように映像に高田松原の多層な時間軸を持ち込みたいという意図を持っていたため、過去の時間から変わらぬ存在として鳥や海、植物を用い、未来へ向かう時間として動く作業車や震災後に植えられた小さな松の映像を挿入した。しかし、完成した映像を見る

と、それは「過去」と「未来」という時間軸の対立とは別の様相を呈するようにも思われた。つまり、「奇跡の一本松」が「本物」か「偽物」か、人工物として残すのはいかなるものかという人々の対話の文脈がインサート映像に流れ込むことで、それらの映像の連なりは「奇跡の一本松」という空間における「自然」と「人為性」の対立のようにも映るのではないか。

・第五節：観察映像を作るということ

今回の作品を作る際に目指したのは、「奇跡の一本松」による記憶の伝承の在り方をできる限り精確に伝えることであった。そして、伝承の在り方についての解釈が限定されたり、特定の鑑賞の仕方を批判する映像になったりしないよう、BGMやナレーションを用いずに映像を組み立てる方法をとった。そのように構成された作品では、映像の中で同時多発的に起こっている様々な出来事のどこに注目して映像を見るのか、その映像をどのように解釈するのか、その見方は鑑賞者に委ねられている。その映像の解釈の余白に向かって、鑑賞者がそれぞれの身体を通して能動的に想像したり発想したりすることのできる作品にしたいという思いがあった。そして、このように鑑賞の視点を見る人に委ねる要素が大きい作品であるからこそ、編集作業をしている最中、自分の連ねている映像がどのような文脈で人に伝わるのか、またはそこに何の

文脈も見いだされないのではないかという不安があった。しかし、そのような懸念が
ありながら、結局のところ、作り手としてできることは、「奇跡の一本松」の前で目に
した現実の手触りを映像に落とし込もうとすることだけであった。その場で目にした
光景や聞いた音を、できるだけ自らが感じた本質に迫る形で表現し直す。これのみが
ドキュメンタリー映像を作る際に志すことのできることだ。つまり、ドキュメンタリ
ーを作るということは、作り手の捉えた「現実」をできる限り作品の中に再現する作
業であり、そこには「ありのまま」の唯一の現実など存在しない。ドキュメンタリー
作品も紛れもない創作であり、作り手は目の前を流れるように過ぎていく現実らしき
光景から、自らの捉える「現実」をすくいとることに賭けていくしかないのである。

【参考文献】

有田浩介編(2020)「セルゲイ・ロズニツァ監督公式インタビュー」,『セルゲイ・ロズ

ニツァ＜群衆＞ドキュメンタリー3選 国葬 | 肅清裁判 | アウステルリッツ 公

式ガイドブック』, p20, サニーフィルム.

藤原章生「ナチス強制収容所、観光客に見る 鈍感な大衆の未来 映画『アウステル

リッツ』セルゲイ・ロズニツァ監督」『毎日新聞』2020年11月11日、

<https://mainichi.jp/articles/20201111/dde/012/040/011000c> (2020年11月19

日閲覧)

宮前良平 (2020)『復興のための記憶論 ―野田村被災写真返却お茶会のエスノグラフ

ィー』, p42, 大阪大学出版会.

【制作作品】

森萌乃香 (2022)『七万分之一』, <https://youtu.be/T0IAPIMVdGE>