

新的「公共」如何可能 - 兩種互補的藝術型式在震災復興中所扮演的角色
(原: 藝術如何重構日常——災難復興裡的三種藝術現象)

臺灣大學人類學博士候選人 許崇銘

「あの日」已經過去了十三年，做為日本政府復興的官方事業已經結束，曾經發生海嘯與地震的區域的基礎建設也重新更新設計完成，甚至於生命中不曾經歷過大地震的新生代也已經進入中學。東日本大地震在這個古老的城市裡成為了什麼樣的歷史道標？

新的自然經驗

在歷史記錄當中，雖然石卷一般來說被認為是臨海，並且有過多次的海嘯災害。但是如果就官方的紀錄來看，只有明治 29 年的明治三陸大地震、昭和 8 年的昭和三陸大地震有較為嚴重的損失，不然從平成 23 年上溯至天武 13 年的 108 次地震記錄當中，石卷地區並沒有過其他有紀錄的重大傷亡的紀錄。(石卷市 2017) 前面提到的兩起有確定紀錄的重大海嘯災難，主要集中在雄勝、女川與牡鹿地區，雖然是自古以來石卷居民活動的區域，但是並非是石卷的商業核心，也並非人口稠密集中的區域。在東日本大地震的時候，整個石卷區域都受到很巨大的災害，但在視覺上與最具有意外性地，莫過於過去一直未曾蒙受過重大災害的舊北上川河口流域，湊、雲雀野、門脇、市中心區域甚至一路到較為內陸的中里到蛇田一代。

從 1616 年開始，川村孫兵衛整治北上。北上川流域以及後來昭和 9 年整治完成的舊北上川河道，成為了這個區域的經濟骨幹，在石卷港出海的舊北上川流域之於石卷人，可說是經濟與生活安定的象徵。

我們訪問了一位耆老，辺見さんも提及，在他的記憶與閱讀裡，石卷中央地區，其實並沒有過太過嚴重的海嘯災害，對沿著舊北上川流域生活的人們來說，臨接著海的石卷河岸，並不帶來災害的恐懼與提防，反而是生命與生活的重要經濟來源。這一點從石卷過去的河岸照片也能清楚地看得出來，過去的石卷，不論是沿川或沿海都沒有提防，一般人的生活與緊鄰海岸的河流是密切相關。

辺見さん指出，沿著河口直上，過去兩岸的人們為了方便於舊北上川行舟因此是排斥擁有提防的。從浪漫的角度來看，石卷地區的人們對看得到海的渴望，既使在海嘯過後，甚至讓提防工程的進度延宕。事實上，不只是石卷，女川在災後車站前市街地選擇了將整個區域墊高到海嘯蔓延高度以上，就是為了避免修建提防而導致看不到海洋與河川。但在更底層的需求來說，舊北上川在

過去可以行舟作為運輸，或許是更為重要的理由。對石卷來說，海洋與河川本身是親密而且必須的生活基礎，而不是需要防備的災難。再者，歷史上雖然發生過多次氾濫，但是如大正年間的大潮氾濫事件，在當初低度開發的石卷來說，並不是太難以回復或者的困境。

在這樣的歷史裡，東日本大地震是一個對所有的時代的石卷人來說都具有特殊意義的災變。

新的自然、新的敘事

本文嘗試從石卷的發展史，以及從在地的藝術活動討論在東日本大地震的「復興」活動中所扮演的角色，並且挖掘出不同於其他類型的「復興」工作，藝術活動，尤其是不同的藝術活動，如何鑲嵌在社會關係之中，並且產生效用。這些效用又如何運作。

選擇從這個角度切入，有幾個理由，首先一般在面對重大災害的時候，一般的思考總是撫慰與復舊為核心，雖然在官方的支援計畫中，始終使用的是「復興」一詞，然而「復興」並不僅僅是「恢復」與面對災難後的應對。作為宮城縣的二級城市，在東日本大地震之前，石卷就已經面對的人口流失，以及城市核心的轉變。東日本大地震作為石卷歷史的一環，凸顯了那些石卷市的存在困境，又因此帶來了那些契機與可能性，是我們在看待這樣重大災難的時候，另一種觀點。這個觀點並非刻意地美化災難，而是作為一件已經無可迴避的歷史事件，在具有危機感的城市裡。我們能夠找到什麼樣的新的生存敘事。Anna Tsing 在末日松茸當中將廢墟地、災難性地菌類生態系與共伴而生的人類活動，將其看做是人類世當中多物種共生帶來的隱喻，這樣的生機來自於人類不可控的自然，而這樣人類不可控的自然不是能夠迴避的「災難客體」，而是我們存在的背景。(Tsing 2015)

藝術的傳統敘事與新的可能

關注藝術活動在復興活動中扮演的角色，另一方面凸顯一個關鍵，人類的意志在非實用性與無法計算的領域，會帶來什麼樣的社會關係，以及新的意義的存在。在過去，藝術活動往往被看做是撫慰人心的角色，如林薰男提到傳統儀式的恢復，讓居民們有回到過去日常生活的意義。(林薰男 2017)

對於東日本大震與傳統儀式（祭典）的討論裡，林勳男首先指出在不同的時間點，傳統祭典活動有著不同的角色。初期民俗活動由於多伴隨著歌舞，因此多數停辦。但林氏指出，在約半個月後，災民們便重新參與民俗活動，這是

因為民俗活動的復振反而能將流離失所的災民們重新凝聚集結。林氏更進一步的認為，除了實用上的功能，這些活動更讓災民們能夠在精神上重回災難前的片段。林氏並討論了物質遺留與災難時期的紀錄，如何在不願意再憶起與應該留下記憶之間的拉扯，與如何沉澱作為集體記憶形成的意義（林勳男 2017, 2018）。事實上，從 13 年後的觀點回顧祭典活動，由於經歷了 Covid-19 的疫情，更可以看出傳統祭典在療癒、篩選上所扮演的意義。在 2023 年，石卷的久円寺，重新舉辦了因疫情停辦四年的「萬燈煉步」，以及環繞著祭典而生的攤販。在石卷地方的久円寺這是個舉辦了七百餘次的重要歷史傳承，也是居民們連結社區的象徵。我們看到這種傳統的祭典活動，行動的藝術活動，以及因此而產生的藝術品（民藝品），動員的關係網絡與意義是內在的，是完全不對外宣傳的傳統活動。

但在 2017 年，石卷地方發展了完全不一樣的藝術行動，稱為 Reborn-Art Festival。這是在當代日本地方創生脈絡下所產生的藝術祭。在這裡 Festival 不只是對應日文的外來語而已。實際運作上，這裡「祭り」轉換成了「フェスティバル」的過程，呈現出了內部行動網絡與社群外部的連結。

從地方社群到全球尺度的躍遷

以久円寺的「万灯練り歩」作為傳統祭典的來看的話，我們會發現，祭典的事前製作的勞動能量，凝聚在万灯、纏等物的準備上，並且在祭典當下，「纏振り」以近似競技的方式展演其對「纏」的操作，並隨性地交換參與者。同時，「太鼓」、「鉦」與「笛隊」，在音樂上協調演出。「纏振り」逐漸在日蓮上人的祭壇前加快舞動的節奏。這時候，雖然沒有明確的指揮者。但是居民們透過動作、音樂的協作，以及越來越快、激烈的舞蹈，產生如旋舞高潮的恍惚集體經驗。雖然有少數的攝影者是完全不參與祭典進行的，但絕大部分的參與者，同時也是活動的生產者，而非外來的觀賞者。

但我們會看到，在與傳統祭典不一樣的地方藝術祭這樣的脈絡裡，最基本的認識是，他是一種觀光資源，也必然有著凝視著他者。

這二十年來，越後妻有大地藝術祭，或者是瀨戶內藝術祭，無一不提供一種想像是關於藝術活動如何支持、動員、復興原本在經濟上、地緣上與人口流失上的偏鄉地區，以深度觀光的型式，帶來偏鄉地區的新活力。這樣的活力最具體的效用體現在經濟上帶來的龐大利益。而且這樣的觀光型態，由於重點在於藝術的展演，以及結合當地風土的創作與傳統消費（飲食、住宿、紀念品等已經發展長遠的型式），符合了我們時代對於高附加價值產業的期待。對 Reborn-Art Festival 的理解也是在這樣的脈絡下被呈現。

這種藝術祭類型的地方活動，已經被看做是日本偏鄉發展的成功策略。對於相關的研究也有諸多討論。如高山啟子，以瀨戶內藝術祭為例將地方發展、創生作為解釋，並指出社區的內在參與是藝術祭與社區發展連結的必要條件。她將藝術祭觀光資源以及連結其他觀光資源的樞紐，並指出與一般觀光活動最大的差距在於，居民的參與不僅在觀光部門，而在活動本身。如地方小學生在作品當中提供的訊息、蠟燭的製作等等。（高山 2017）

如果我們以 Reborn-Art Festival 為例，我們會看到許多將社區的行動、資源，轉換成奇觀（spectacle）供來自地方以外，國際尺度的凝視。絕大部分的研究，如（高山 2017、越智 2014）都將社區能量轉換為奇觀看做是藝術祭的核心。也就是讓公共性的行動，連結社區，並將公共行動產生的「作品」作為觀光資源。

不管是越智或者是高山的觀點當中，社區的集體公共行動，都是最重要的關鍵。2017 年開始舉辦並已經成為石卷觀光品牌的 Reborn-Art Festival。如果站在儀式活動的延伸線上，或許可以將他看作是具有展示、動員以及盤點社會力的「新祭典」（「フェスティバル」）。與政府訴求傳統祭典意向所創造的祭典不同，這種取材自地方的藝術祭（瀨戶內藝術祭、越後妻有藝術祭等）具有更大的彈性、表現形式，且動員與組織的層次也是更加全面性的。

雖然我們看到藝術祭「フェスティバル」在形式上是面向觀光客的，但與從 2016 年開始創造的新祭典「東北六魂祭」等同樣面對觀光客的祭典是完全不同的。從傳統夏祭轉換而來的「東北六魂祭」是將傳統祭典挪用為觀光資源的活動，這種新造的活動，並不是面向社區的內部統合，而是方便觀光客簡單參與的整列而已。「フェスティバル」則多半從地方的自然或人文材料裡，以及實際的社會動員，創造出新的，但與過去連結的觀光資源。這些觀光資源對內部也是新造的，但又非全然地與地方無關。

越智在這裡，以 Alfred Gell 的能動性塑造來討論其對塑造社區的效果與意義，並指出這樣的能動性對打造日常生活的集體與公共性的價值與意義。（越智）在這樣的脈絡裡，我們並不將藝術經驗與創作看做是一種特殊脈絡下的品味活動，而是一種社會行動，而且這樣的社會行動會創造出某些本不存在於世的「能動性」（agency），這樣的能動性會成為新的社會關係的基礎。（Gell 1996, 1998）

在政府支持的復興活動裡，也意識到這樣的支援對於日常生活的幫助，以藝術活動來說，這是藝術敘事在此第一層的意義。但若繼續以 Gell 的藝術人類學方法切入，可以看到，藝術具有另一種效應，是驅動社會關係，而且這樣的

社會關係是包含著象徵、意義與能動性的轉移。

如果將林薰男曾經提到的傳統祭典活動，以及「石卷心之復興」所支援的日常藝術演出（將之之後詳細敘述）是第一層意義上，社會關係的恢復與療癒（親朋好友的捧場、舊識的意外相會），那麼某些藝術的存在，便在於創造第二重意義上，新的社會關係，以及轉化災難的意義。

延續 Gell 的方法論，這些藝術活動所創造出來的社會關係，又有那些不一樣的層次？本文也將討論藝術活動所打造的特殊社會關係具有什麼樣型式的可能？

越智將重點放在生產過程當中，著墨於地方性－藝術家－地方共同創作者－作品這個路徑，討論當中共同行為所創造的能動性。（越智 2014）如果就此路徑，那麼最終的藝術品，應該就是居民能動性的匯集了。這樣的匯集，同時兼具地方性、社群感的打造，是建立在舊有的地方性的前提的再創新。

本文在相似的研究對象裡，採取了另一個能動性的傳遞與創造路線。著重在籌辦者／組織者－藝術家、籌辦者－贊助者（國家與民間）、贊助者／籌辦者－藝術家－作品／行動（生產出榮譽、社會地位、正當性的新的社會立足點的能動性）、作品（正當性的物質化）－宣傳作品的行動－觀看者（生產出觀看者的記憶、召喚觀看者的感情）－新的行動與藝術型式（新的公共形式與經驗）。

在這樣的路徑裡，我們可以看到能動性呈現出尺度躍遷（Jump Scale）。（Tsing 2015、Ribeiro 2023）讓行動的效用不僅在原來的尺度，而在藝術祭與當代媒體的作用下，於不同的尺度中產生意義。藝術活動作為轉折，讓行動的能動性，從個人行動、轉換成公共行動。而這樣的公共行動，雖然與提供奇觀有關，但實際上打造了私領域的情緒與公共記憶的連結。這種集體可以是非計畫的，並在現代的物質基礎下，與過去產生連結。

如果「フェスティバル」可以提煉出這樣的觀點，那麼我們更可以將其用來看待相關的，不同類型的藝術活動在石卷如何作用，並且產生關連。在此，我會舉出幾個類型上、組織上完全不同的、但結構上具有可比性的例子做為案例的分析。

鐵道フェス 2023 in 石卷

在石卷市中心アイトピア通りの Hoshino Box Plaza 裡，有三個事業單位，分別是由石卷日々新聞所使用的絆の駅 石卷ニューゼ、一家傳統的洋食堂「ま

ちかど食堂 たかの」以及「石巻アーカイブ」所使用的「人とアーカイブの『交差点』」。這個建築距離石巻站約五分鐘的路程，附近緊鄰著石巻觀光協會以及諸多老店。

「石巻アーカイブ」是因為東日本大地震後，地方文史工作者有鑑於過去的地圖、古文書、照片大量的流失與被害。由地方人士聚集後將其再次整理的民間組織。成員是當地的耆老與中產階級。「石巻アーカイブ」的組成，相當相似於傳統的日本的社區參與的組成，由地方實業人士所構成。傳高義在上個世紀的「日本的新中產階級」當中，就已經提及這樣的社區中間。這些社區骨幹們，多半有著與地方緊密結合的實業、獨立的經濟基礎，社區參與某種程度上，同時也是其做為地方有力人士的責任。(Vogel 1963)

「石巻アーカイブ」的成員們，年紀從中年到老年不等，出身石巻、生業也與石巻相伴，對石巻有著相當深刻的使命感以及歷史意識。在我進入田野的其間，「石巻アーカイブ」舉辦了長達一個月的震災前的石巻的攝影展，展示了從戰前到到災前石巻各地的老照片。在十一月時，則與「絆の駅 石巻ニューゼ」共同舉辦了「鉄道フェス 2023 in 石巻」。這個活動分成四個部分，分別是兩場攝影展，兩場講座。攝影展的部分，分別是攝影家武川建太的作品，以及石巻歷史上與鐵道相關的攝影活動。講座則分別是武川建太介紹其攝影作品，以及另外邀請了鐵道評論家、石巻站站長、「石巻アーカイブ」常務理事小野寺先生與參與者進行聊天式的座談。兩場座談都是在假日的週末與週日舉行。

武川的作品嘗試著用一位藝術家的眼光，從鐵道的角色去看待石巻地區的地區記憶，呈現石巻的「存在」。此處的「存在」，不僅僅是石巻地區的景致，如他拍攝了野蒜地區在因為東日本大震之後的改軌，新與舊如何呈現出地貌、散布景致的變化。

在他的作品與演講當中特別強調了拍攝了遙遠的東京車站，以及遠在緬甸的鐵路車廂。東京車站黑色莊嚴的屋瓦，其實是來自石巻的特產，雄勝石，這是石巻人從小就被反覆提及的驕傲。而在遙遠的緬甸，鐵道寫真家的旅行裡，他與從石巻廢棄，在緬甸重啟新生命的鐵道車廂相遇。

兩場座談裡，攝影家與鐵道工作者，從一張張的照片，討論著過去石巻的鐵路如何發展、新的路線如何搭建、石巻站的老照片如何每一張呈現出不一樣的發展階段。中里一帶從空荒的農地漸漸地變成了郊區建築。

在空間不大的「絆の駅 石巻ニューゼ」二樓，兩場座談的人數都差不多約30人左右，成員從孩子到90歲的老人都有，值得注意的是，還有數位中學

生。學齡前的孩子們在座談中，與武川氏一起指認著照片的地點到底在何處、在哪一個無人車站艱難跋涉之後，可以拍攝到這樣的風景。現場詢問後，中學生們則是由老師們帶來參加。在第二場座談時，群眾們興致大發，有著一件意外的高潮，就在大家討論著石卷鐵道的歷史的時候，一位近 90 歲的老先生，精神抖擻地告訴大家，他過去就是從事鐵道工作，成為大家的活字典，交換著情報。

而這個週日的下午，「まちかど食堂 たかの」提早結束營業，老闆たかのさん告訴我，因為活動結束後，被包場了，大家將在まちかど食堂 たかの聚餐。

『家は生きていく』が開く語りについて」

同樣在市中心，離石卷車站不遠的漫畫大道上，週五傍晚，「ラ・ストラーダ」舉辦了一場紀錄片的放映活動。這部紀錄片是松井至導演，拍攝一位石卷現代藝術家 Chiba Fumie 的創作工作。活動的主持人是任職於 Re-born Art Festival 的志村女士，Chiba 也到現場與談。活動的參與者約 30 人，沒有兒童與青少年，大部分為大學生到中年人的年紀。「ラ・ストラーダ」是一個多用途的 live house 的小酒吧，有著時尚、現代性的簡單格調。入場是免費的，座談的時候，大家特別把原本面向著螢幕的座位，調整成各個小圓桌相對，並放上零食，呈現出如同家庭一般聊天的空間。

在此必須特別介紹一下 Chiba 的藝術創作，她的藝術活動可以說是石卷特別的當代藝術工作的核心典範，是本文計畫論述的一系列能動性轉移與匯聚的指標。

Chiba 是土生土長的石卷人，在東日本大地震的時候，Chiba 的祖母罹難過世，距離海堤兩百公尺的老家，也遭受到嚴重的破壞，舉家遷離。

在多年之後，Chiba 開始重新整理他的老家，她告訴我其實他的老家在災後已經賣掉了，因為整理的成本太高，如果按照災區一般的作法，應該是拆除重建。Chiba 在很多年的時間裡，過著所謂的新生活。並不碰觸這個曾經養育他的老家。作為一個現代藝術家，石卷談不上是一個條件太好的城市，石卷以第一二級產業為主，雖然銳意發展觀光，但主要的敘述都環繞著「石ノ森萬画館」的 IP 進行。其實並無太多現代藝術的土壤與展演空間。畢業於武藏野美術大學的 Chiba，對於是否回到故鄉，其實做了很大的一番掙扎。

但她告訴我，在東日本大地震後，一切的掙扎都消失了，回到家鄉變成了

一件理所當然的事情，不再需要思考。他毅然決然地返鄉，投入老家經營的漁業加工廠的工作。因緣際會下，他與鹿野氏、富篤氏等人相會，以「石巻のキワマリ荘」為據點，繼續進行創作，並策劃一系列的展出。

「石巻のキワマリ荘」是一個狹小的，位於寿町通りの古老建築。由於災後的蕭條，原建物所有人，隔壁電器行的老闆，大方地將空見免費借給這批年輕的現代藝術家經營。Anna Allison 在石巻曾經觀察到一個現象，由於災後出現大量的空屋難以利用，許多屋主將空間提供給他人利用，在幾年前，有一位京都的藝術家，甚至於居住於此。「石巻のキワマリ荘」就是這樣一個曖昧的空間，如果不是因為地震，這批現代藝術家不會獲得這樣的據點，也無緣在此產生新的社會關係。災難反而開創了藝術家移動與居住的可能性，以及在日常與非日常中，藝術據點與其他公共據點（學校、公民交流館等）產生的角色差異（Alison 2013、北川 2012）。這點容後再敘。

在地震發生後七年，Chiba 做了一個決定，他想將老家重新購回，並且用比重建成本更高的方式重新整理。松井至所拍攝的紀錄片「家は生きていく」，便是對 Chiba 的整理工作所做的紀錄與詮釋。放映活動的型式很輕鬆自然，播放了松井氏的紀錄片後，彼此們互相討論與交換自己在影片中所看到的內容，不論是形式、或者自身的觸動。比較特別的是，這場座談裡，有著兩位手語翻譯，協助一位現場的聾人參與。這場活動在宣傳上，連結了 Rebon-Art Festival，並且以「石巻アートプロジェクト実行委員会」（Chiba 於 2021 年所籌組的團體）為名義，向「石巻市街なか文化・芸術活動活性化助成金」申請補助。

這兩個活動，都是視覺類的展演活動搭配群眾的討論，而且有著典型的對稱性。前面已經略微介紹過「石巻アーカイブ」的組成；在此，要進一步地介紹「石巻のキワマリ荘」這個現代藝術家組成的團體。

「石巻のキワマリ荘」 - 不同於傳統的組織型態

2017 年有馬かおる、富松篤，Mishio 等人，以第一屆 Re-born Art Festival 為契機，借用電器行荒廢的舊宅，成立了「石巻のキワマリ荘」這樣的展演空間，在 2017 年時，這不只是一個展演空間，也是藝術家 Mishio 的生活空間，來自京都的 Mishio，居住於「石巻のキワマリ荘」的二樓，一邊接受一些當地一些商業的外包工作（如為 IRORI 咖啡館的玻璃菜單彩繪），一邊從事著自己的現代藝術工作。Mishio 會在閒暇時散步於石巻，撿拾地上的垃圾如塑膠袋、紙盒等等，將其繪製上臉孔後拍照，放置回原本的地方。由於他使用手機拍照，所以照片上會有完整的 GPS 資料。在 2019 年的 Reborn-Art Festival 時，Mishio 利用這些資料，將「石巻のキワマリ荘」二樓，他的小房間改造成一個虛擬的展演

空間，利用成本低廉的 QRcode 與照片的輸出，配合石卷的地圖以及房間內的小物，將石卷的垃圾構成一副新的地景，並且以「石卷のキワマリ荘」供觀眾索引。

「石卷のキワマリ荘」就是這樣一個由沒有資源的年輕藝術家們所共同經營的空間，在 Covid-19 疫情後，Mishio 離開了石卷，二樓的空間轉交給了 Chiba 經營，「石卷のキワマリ荘」的負責人也轉移為影像藝術家鹿野颯斗。

這樣一批沒有資源的年輕藝術家，空間的物質基礎仰賴著傳統的中產仕紳的支持，他們的社交網絡則仰賴著 Re-born Art Festival 這樣一個，主要測展人來自於東京，材料與人才來源於石卷的藝術祭品牌。

Re-born Art Festival 與地方

這個藝術祭品牌，某種程度上，已經成為石卷的標誌。但其實與其他相對根深蒂固的藝術活動相比，Re-born Art Festival 與石卷融合還有著相當程度斧鑿的痕跡。2019 年筆者赴鮎川參加吉增剛造於 reborn 的「詩人の家」活動時，與當地的工作人員閒聊，她告訴我其實她不知道吉增剛造是誰。筆者在石卷訪問的時候，也不止一次地聽到對於 Re-born Art Festival 的陌生，雖然作為新興的、重要的日本藝術祭品牌已經在各地知名，但是對於年紀較長的石卷人來說 Re-born Art Festival，像是一個觀光的標示，來自東京於石卷落腳，對石卷在經濟上的幫助甚大，但是似乎缺乏石卷人的「主體性」。

與其他地方藝術祭有些不同，Reborn-Art Festival 他並沒有主導性的財團。最初的呼籲人為 AP Bank，這是由三位知名藝術家（小林武史、櫻井和寿、坂本龍一）所成立的 NGO 團體，三位地緣上都與石卷是無關，但由於這三位藝術家的影響力是全國性的，因此最初在石卷市的活動，就號召了許多石卷的地方藝術家的參與。

如同一般以現代藝術為主題的地方藝術祭，石卷的 Reborn-Art Festival 也邀集了具有廣泛知名度的外地藝術家，如草間彌生等人進行創作。不過這類型的藝術家以多半僅是噱頭，其創作活動多半與當地脈絡無關。Reborn-Art Festival 主打作品之一，是草間彌生的「新たなる空間への道標」（前往新空間的路標）。這幾年草間彌生的作品是各地藝術祭熱門的對外招牌，但是不得不說，如果到現場看了，真的會不知道這樣的作品到底意義何在，但是草間彌生幾乎是現在日本最重要也最熱門的現代藝術家，因此地方藝術祭似乎確實需要有這樣的指標性的產品來說服當地人與觀光客來看這一眼。但也因此難怪會有當地人思索這樣的藝術作品或展演與石卷的主體性的關聯何在。

在地化的節點

事實上，地方藝術家透過日常據點，如「石巻のキワマリ荘」的展演與創作，是創造了 Reborn-Art Festival 真正的在地骨幹。「石巻のキワマリ荘」作為這個動員的核心之一。其在石巻市街地的據點，以及成員們求學過程遍及日本各地。這些以藝術活動為主要生業（但僅以藝術活動又難以溫飽）的年輕藝術家們為 Reborn-Art Festival 連結起真正的地方性，而又透過 Reborn-Art Festival 這個面向他方的象徵節點，創造自己藝術與地方互動的正當性。

Reborn 在石巻成立長期的據點，並且參與地方活動，而這些地方活動除了配合傳統的社區需求（如每年東日本大震災的慰靈儀式），也另由地方藝術家給予其具體的材料。

傳統的取徑

前面提到，「石巻アーカイブ」舉辦的攝影展與座談，其採用的策略是相當傳統的，將石巻的地景、自然以及歷史做為材料，召喚參與者回到石巻傳統的共同體當中。Reborn-art festival 在召集觀光客的時候，雖然無法利用老照片等輕易地將觀光客召喚回石巻原有的共同體裡。但形成奇觀（spectacle）的模式是相同的。都是從固有的材料（文化與自然）提取資料後，賦予詮釋後消費與呈現。

這裡的例子可以以 Reborn 曾經有過的經典展品為例，名和晃平的作品 White Deer (Oshika)，展示於荻浜，也是石巻東南半行政區域所在地的半島名稱：牡鹿半島。這個作品在象徵上直覺地取材了當地地名的意象，但是採用的是塑膠製品而非當地的物質文化素材。這是最直覺的挪用：將地方的名字轉換成具體的事物。這樣的轉換，雖然直覺，但提供了一個物質上的可能性：那就是母鹿（牡鹿）是可以在各種角度觀看的。在牡鹿半島是個地名符號，指向的是人的感官所無法捕捉的廣闊土地時，觀光客與當地人都無法與其建立起感官上的聯繫。

當地名變成雕塑，許多人站在展品之下，抬頭看著鹿角的反光，或者走至稍遠處，看著巧合地與白色、巨大的母鹿相輝映短暫的彩虹。當地亦有民宿提供自有的船舶，在清晨提供漁業體驗活動時，來到荻浜外海從原本不可能的角度端詳牡鹿。這是除了以漁業為生的當地人之外，平日也不會觀看的視角。漁人用著難掩自豪的口氣說，這是只能從這裡看到的。地名變成物質，並且置放在海邊。讓觀賞者能夠啟用過去不曾使用的角度，如抬頭向上、尋找與彩虹最搭配的角度、以及坐船到較遠的地方，以白色巨鹿為焦點，凝視海岸線，以及

其後曾經輸出木料的山林。

但不論是攝影帶來石卷地理上擴張的意向延伸（緬甸的舊車廂與東京車站的雄勝石）或者是雕塑帶來的地理象徵。這些強調地理與歷史特殊性，難以任意挪用的意像反而造成了這些藝術品與地方經驗無法在日常生活當中伸展，這些特別賦予詮釋的藝術創作，反而成為特殊的、傳統的儀式性裝置。

事實上，在武川氏的攝影作品裡，群眾特別有所共鳴，回饋與詢問的內容，更多的是指向未來的，能夠涉入、詢問、或者驗證與重現的圖片。如武川展示說明的野蒜地區在災前災後的鐵道路徑、在東松島市的曠野當中匍匐拍攝的火車形象。「石卷アーカイブ」提供的老照片裡，那些可以指認、觀眾來時踏步的街道與路線開通時的店鋪，直接地讓參與者除了能夠提取記憶，也指向未來的期待。

由於「石卷アーカイブ」與武川氏提供的鐵道寫真與老照片，直接指向記憶，因此呈現出與必須多重詮釋的現代藝術相比直觀又有力的社群性，其終點與起點都是地方性。「石卷アーカイブ」由地方中產仕紳構成，在歷史悠久已經傳承兩代的洋食館聚餐，由呈現與透露的藝術活動是將自然與歷史材料予以加工增色的鐵道寫真，而這些鐵道寫真直接地對應著記憶與日常感官經驗，儀式性的操演具有重生的功能（Connerton 1989）。將「虛構之物」/「藝術品」（已經被附加了攝影家能動性與創意的攝影作品）嵌入「現實」。

在這裡，觸動之物的能動性的轉移軌跡是「歷史記憶」→「攝影師」→「影片」→「聚會」→「群眾」→「新的歷史記憶」。

新的取徑

討論 Chiba 藝術行動的紀錄片聚會，看起來很相似。都是影像的呈現、年輕人的網絡與形象上相對年輕的 live house，群眾交換意見後，形成某種意向。但實際上其社會關係裡能量的轉移是相當不同的。

這裡的關鍵是，Chiba 的行動，最初並非是提取自公共的歷史記憶。

Chiba 告訴我，最初整理老家的時候，單純地只是一件「自己」的事情。在災難之前，思考著藝術事業的得失，但是在災難之後，他依然在意與計畫從事自己的藝術事業，但災難後，他的創作似乎從「物」做為對象，將自己的意念投射在「創作物」的過程，轉變為行動本身就是創作。創作本身如果是意志表達，那麼災難之後的 Chiba 是「失語的」。最初 Chiba 並沒有很清楚地意識到這

樣的轉變，但我們可以從一個重要的轉折看到當中的意義，震災後：「回家變成理所當然的事。」並沒有特別地論及對家鄉的責任感，也沒有利害的評估。而是單純地「回家」。

「回家」一事，將對外的投射轉換為對內的整理，Chiba 在這段時間，一邊從事著漁業加工的正職工作，對他來說，這段時間的創作能量並不突出，在這個有點漫長的時間裡，雖然回家了，但是她也迴避著老家。Chiba 在紀錄片以及我所進行地訪談中，都反覆地強調，在某一個時刻開始，「感覺到時間流動了」。

時間開始流動讓她決定重新地買回自己的老家，並且整理。祖母過世後，Chiba 所面對的是理所當然的行動，原本向外投射的能量因地震而終止。Chiba 主要的創作都是關於空間的模糊，以及不存在、非理性的空間的具現化。關於哪裡都去不了的窗，關於曖昧的邊界裝飾、應該隔絕卻沒有隔絕的廁所。

在從事生業勞動之後，Chiba 開始思索，並轉換為具體的行動。「修復」受傷的家。對 Chiba 來說，人如果受傷了，我們不會選擇拋棄，那麼一個不堪住宿，但確實孕育自己的童年記憶的家，受創為什麼是選擇拆遷呢？「修復」作為動力，重新讓 Chiba 與城市共享的時間流動。

Chiba 在修補老家的時候，透露小時候無法看到另一側餐廳中島，現在已經是可以輕易看透了。從看不見到看得見的過程，是 Chiba 可以提取的記憶，而這個動態的記憶，是在看不到海，但是聽得到海浪聲音的家屋裡才能夠喚起的。一邊整理老家，一邊聽著過世祖母留下錄音帶，並將祖母的衣飾整理後，拍照做成 Zine，並且在社群網站上定期連載。前所提及 Allison 所述因為遭受破壞而重組社會關係不只在與他人的關係呈現，也在個人的經驗的空隙裡重組，那些重組的空隙得以填入新的空間與意義。Chiba 在失去祖母與記憶連續性的家屋裡，獲得新的可能性。收拾時，原本只是懶得拿去外頭丟棄的塵土，在廊下堆積成為了一個美麗的圓錐。由垃圾轉換成可供凝視的展演。家屋也從私人的空間，轉換成鄰居們聚集與對話的地點。而無法拋棄卻也無法完全恢復的家屋，轉換成倉庫與工作室，成為了新的雕塑作品的子宮。

松井將這樣的過程拍下，並在拍攝的過程與影片完成後，透過 Reborn 的網絡，邀請石卷的居民參與座談。在這樣的座談裡，參與者並不是共享著社會記憶而來，也並非喚起社會記憶。但是透過媒體與外來的藝術品牌的中介，參與者在過程當中，生產出平常難以言說的情緒。

在座談中，有一位參與者提到由於他的老家位於福島的「返家困難區域」，

他看到 Chiba 穿著鞋子走入家中的時候，他想起了，果然跟家的關係已經改變了。「日本人的家是不能穿著鞋子走進去的」。

在兩次的座談裡，人們的討論都是從沉默、技術性的，漸漸轉換成私人的經驗與情緒。這種情緒在這樣的過程當中，由於 Chiba 行動的擴散，轉換成為了「公共的」私人情緒。

在這裡 Chiba 的行動與創作，產生了能動性的轉移，透過「個人的行動→家屋→影像→紀錄片導演→影片」呈現。這是第一重的能動性，能動性由人轉換到物品。

獲得能動性的物品，因為這種無法迴避的歷史行動，獲得了「贊助者（公共預算的補助）→影像與影片（的能動性）」。這是第二重的能動性，至此，我們看到私人到公共化的過程這個全新的性質。

影像與影片又因為 Reborn 這個藝術品牌，獲得了第三重的能動性，進一步精緻化，獲得第三重的能動性，確定其藝術化的性質。「『藝術祭與藝術祭召喚來的藝術家』（作為另一層贊助者與生產者的雙重身份）→影像與影片」。

在私人經驗公共化與藝術化後，透過早先累積的品牌與青年藝術家網絡，做為藝術品的影像與影片，又觸動私人，這時候 Chiba 在整理老家的時候所產生的回憶、情緒作為一種新的、是公共但經驗上是個人的新的能動性，轉移到閱聽人身上。閱聽人在此生產出，原本具有潛能，卻沒有條件產生的關於災難的記憶與情緒。

我們若把「石巻アーカイブ」與「石巻のキワマリ荘」的藝術座談相對比，我們會看到一組很對稱的關係。組織（「石巻アーカイブ」與「石巻のキワマリ荘」）、組織所支持的創作者（武川與 Chiba）、空間（Hoshino Box Plaza 與「石巻のキワマリ荘」）、事件（「鉄道フェス 2023 in 石巻」與「『家は生きていく』が開く語りについて」）。兩者所召喚與完成的正好是關於公共（記憶）與私人（情緒）的對立互補。

不過這樣子看起來非常結構主義的分工，對稱，但其實應該換回一個較為傳統的正經濟分析的主幹上去談。那就是「石巻のキワマリ荘」作為一個缺乏實業基礎，也不在日本傳統的社區再造的角色當中，怎麼樣利用彈性的新策略，去建立社會上可接受的新關係，這一份新關係，是否有發展為可以跟傳統町內會型式中產階級一樣的權威，並且帶來更多的彈性。因為她們起點的社會土壤是很不一樣的，因為這將會是個名譽、正當性與作品導向的權威，最終可

能還是會與金錢的關係產生關連（藝術家或許成名之後可以收穫很多財富），但金錢變成附加價值，也不容易達到。相反的，持續的藝術行動才變成實業，一種不安穩，但是可以累積榮譽點的實業。

結論

我在這裡，處理了兩種看起來二元對立，但在公共領域上互補的藝術行動。「石巻アーカイブ」處理的是一種直接而且相當正面的記憶動員。透過這種記憶動員，社群的未來與過去重新連結，這對一個經歷震災、肺炎疫情的城市來說，理所當然的重要。但另一方面來說，這樣的記憶再造，連結美好的未來與城市過去光榮的過程當中，私人的由死而生的能量是難以處理的。同時這樣的群眾動員，也聚焦於傳統的動員型式，也就是公共的行動。不只是再遭受地震的地區，日本的社區再造普遍採用這樣典型的型式。

然而，地震的經驗作為一個特殊的、嶄新的經驗，並不是待排除的經驗。他是一個新的日常，石巻市的居民在百年未曾遭遇過的大災難後，面對的是一個陌生又熟悉的新的「日常生活」。一個將災難的經驗與記憶，並且將災難的經驗與記憶轉換成生存力量的新的「宇宙」。

在這樣的情形下，新的體感、關於死亡與記憶、關於時間的節奏，關於人與自然的關係，其實並沒有傳統的公共可以提取。年輕藝術家們採取的策略，透過鬆散的結盟，將個人經驗逐漸公共化，並且形成新的權威，並以新的權威扶持新的經驗形式在這裡產生。這種來自不同尺度，跨越不同社會關係的行動。展示了一種更全面的復興，不僅是喚回過去的石巻，也以石巻藝術家的生命為資材生產新的公共記憶。

參考資料

Allison, Anne

2013 Precarious Japan. Durham and London : Duke University Press

Tsing, Anna

2015 The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. NJ : Princeton University Press

Connerton, Paul

1989 How societies remember. New York : Cambridge University Press.

Gell, Alfred.

1996 Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. Journal of Material Culture 1(1): pp.15-38.

1998 Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon.

Ribeiro, Gustavo Lins.

2023 "Scales, Levels of Agency and Condensation." *Anuário Antropológico*, vol. 48, no. 2, pp. 13-35. Universidade de Brasília.

Vogel, Ezra F.

1963 Japan's New Middle Class: The Salary Man and His Family in a Tokyo Suburb. University of California Press.

林勳男

2017 「Materializing Memories of Disasters :Individual Experiences in Conflict Concerning Disaster Remains in the Affected Regions of the Great East Japan Earthquake and Tsunami」。「『国立民族学博物館研究報告』」41（4）：337-391。

2018 「東日本大震災以降の災害研究：人類学と他分野との協働に向けて」。「『民博通信』」161：4-9。

石巻市

2017 東日本大震災石巻市のあゆみ

北川 フラム

2012 「大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ」。「Joyo ARC」。
44(507): 34-36。

高山 啓子

2017 「アートイベントと観光まちづくり—瀬戸内国際芸術祭を中心に—」『川村学園女子大学研究紀要』28(3)、1-12.

越智 郁乃

2014 「芸術作品を通じた人のつながりの構築と地域活性化の可能性—新潟市における芸術祭と住民活動を事例に—」『アジア社会文化研究』
15、95-119.