



Title	OUFCブックレット 第20巻
Author(s)	中谷, 碩岐; 瀧口, 隆; 吉成, 哲平 他
Citation	OUFCブックレット. 2025, 20, p. 1-231
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/102323
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka



Osaka
University
Forum
on
China

出来事の記録と生の記憶
クロード・ランズマン『SHOAH』をみる

中谷碩岐・瀧口隆・吉成哲平 編
三好恵真子 監修

OUFC
BOOKLET
vol.20
2025/7

OUFC BOOKLET
Vol.20

出来事の記録と生の記憶
クロード・ランズマン 『SHOAH』 をみる

中谷碩岐・瀧口隆・吉成哲平 編

三好恵真子 監修

刊行に寄せて

出来事の記録と生の記憶——そのとき、なぜ『SHOAH』 だったのか/いま、なぜ『SHOAH』なのか

中谷 碩岐*

本論集は、2024年2月4日に大阪大学において開催されたシンポジウム「出来事の記録と生の記憶 クロード・ランズマン『SHOAH』をみる」の成果を記録したブックレットである。このシンポジウム、そしてこの論集は、主題の通りある「出来事の記録」「生の記憶」を巡るものであったが、ここでは編者のひとりとして、この「出来事の記録と生の記憶」という主題の下に私が考えていた問題系について、シンポジウム開催の背景と共に手短に「記録」することで、巻頭言に代えることとしたい¹。

私は、このブックレットの元となったシンポジウムの主催者であり、そもそもの企画立案者であった。2年前の私がその当初どのような構想を持っていたのかという記憶はもはや薄れつつあるが、共編者である瀧口隆によると、2023年9月に開催予定だった日本哲学の国際学会において「東浩紀と日本のデリダ受容史の関係」についての発表を予定していた中谷が、その調査の途上でデリダ研究者である鶴飼哲・高橋哲哉らによる『SHOAH』の受容史に関心を持ち、同時期にジル・ドゥルーズの映画論『シネマ』を精読してい

* 大阪大学人間科学研究科博士後期課程/(独)日本学術振興会 特別研究員 DC1
この論考は、JSPS 科研費 JP25KJ1726 の助成を受けたものです。

¹ 私自身の個人的感情を含む以下の問題意識は、当然全て中谷にのみ帰されるべきものであり、他の編者と共有していない部分もあることを付言しておく。

た瀧口にこの映画、および「表象不可能性」の議論について検討を持ちかけたというのが発端であったようである。だとすれば、当初の私の関心は純粋に『SHOAH』という映画そのもの、そしてその思想史的位置付けという、いわば「理論的」側面に対して向けられていたということになる。

そうであるならばこの「出来事の記録と生の記憶」とは、「ホロコースト/ショアー」という出来事を、映画『SHOAH』という記録を、そしてその背後にあるホロコースト犠牲者たちの、そして映画監督クロード・ランズマンの生を指しているということもできるだろう。このフランスの映画監督は、自らが映画を撮ったにもかかわらず（あるいは『SHOAH』を観た人であれば容易に理解されるように、そうであるからこそ）絶対的に伝達不可能な出来事とその記憶に対する安易な表象への警戒を繰り返し語っていた。

ホロコーストがユニークなのは、何よりも次の点においてである。すなわちそれは、ある絶対の恐怖が伝達不可能である以上、自分の周囲に踏み越すことの出来ない限界を火の輪のように作り出す。この限界を踏み越えようとすることは、最も重大な侵犯行為を犯すことにほかならない。フィクションとは一つの侵犯行為である。表象にはある禁じられたものが存在すると、私は心底から思っている²。

一方でこうした「表象不可能性」の議論が、その後の「現代思想」において持った影響力はよく知られている。しかし他方で『SHOAH』という映画の存在そのものが、このランズマンの態度に対する安易な理解を我々に許さないだろう。いわゆる「表象不可能性」を前にして、あるいはむしろ表象を前にした躊躇を自覚しつつ、ランズマンはそれでも出来事を記録することを選んだのである。

なぜ、そしてどのように、ランズマンは映画を撮ったのか。それは「表象」ではないのか。ホロコースト/ショアーをめぐって、そして『SHOAH』をめ

² クロード・ランズマン 1995 (1994) 「ホロコースト、不可能な表象」 高橋哲哉訳、鵜飼哲・高橋哲哉編 『『ショアー』の衝撃』 未来社、1995 年、122 頁。

ぐってどのような出来事があり、どのような記録があり、どのような生があったのか。こうした問いは本論集においても主題となるものであり、たとえば私（中谷）の論考における「記録の命法」の検討や、その撮影の中にあるランズマンの「作為」の検討を行う瀧口の議論を通じて、こうした問いに私たちが与えたひとつの答えをみてとることも出来るだろう。この意味で『SHOAH』を「観る」という当初の関心は、たしかに本論集のひとつの基盤をなしている。読者は、こうした関心から本論集を読むこともできる。

しかしこうした『SHOAH』をめぐる企画の萌芽は、構想直後の 2023 年 10 月 7 日を境に激変したパレスチナ/イスラエル情勢を受けて、当初の私の想定とは大きく異なる仕方で発芽することになる。実際のところ、2025 年 5 月 27 日にこの巻頭言を書いている私がこの一連の企画を振り返るとき、私はむしろ「《10.7》以後、どのように『SHOAH』をみることができるか」という問いによって駆動されてきたと感じている。イスラエル/パレスチナでそのとき起こった/いま起こっている出来事は、この映画に対する私の認識を大きく変えた。ある意味純粋な知的好奇心によって駆動されていた『SHOAH』の検討は、突如喫緊の課題として私に迫ってきたのである。

フランス現代思想の研究者たちが、そしてデリダ研究者たちが主題としてきた「表象不可能性」の聖典である『SHOAH』、この映画がイスラエルによってプロパガンダとして用いられ、そしてそれがパレスチナにおける虐殺の一端を担っているという現実。この事実に対して、ひとりのデリダ研究者として、ひとりの人間としてどのように応答するか。こうした私の整理はあまりにも一面的で、荒々しすぎるかもしれない。しかし当時（そして今なお）私がたしかにこうした感情の中にいたことは記録しておきたいと思う。

『SHOAH』を「表象不可能性」という哲学的概念を提起したものとしてのみみなすとき、それが今日でもなお「理論的側面」から見て参照に値する古典的作品であるということはいうまでもないだろう。しかし上記の理由から、私にとって 2024 年に『SHOAH』を取り上げてシンポジウムを開催することは、単に理論的成果を世に問うのみならず、社会（そしてアカデミア）の一

員として（危険を冒して³）沈黙を破る、という実践的意図に起因するものでもあった。2023 年末に『SHOAH』をみていた私たちの関心は、この映画をそれ自体として「観る」のみならず、それを現実世界の「出来事」や「生」と引き比べつつ「診る」ことにもあったのである。シンポジウムのポスターに「2024 年」という今日の状況下において、われわれはいかにして『SHOAH』をみることができるのか。」と書いたとき、私が考えていたのはパレスチナの人々のことであり、そこでの『SHOAH』という映画の用いられ方であった（中谷論考を参照）。ある意味でアジテーションに終始した私の論考は、「とにかく、声を挙げなければならない」というこの焦燥と切迫を背景としていなければ、異なった書き方であったことは疑い得ない。

しかし、こうした問題意識を単なる居直りへと陥らせないようにするためには、なおさら「いかに実践するのか」という問いかけを真剣に受け止める必要があるだろう。『SHOAH』という「出来事の記録」が現在別の「生」の抹消に手を貸しているのだとすれば、その論理をどのようにして組み替えることができるのか。『SHOAH』をシオニズムから解放し、虐殺へと声を上げる運動の動力源とすることは可能なのだろうか。そしてそのとき、この映画の「過去の出来事の記録」という性格はどのような意味を持つのだろうか。

こうした問いは今日『SHOAH』を再検討するにあたっていずれも避けては通れない問いでありながら、今なお私にとって未解決の問いであり続けている。しかし、こうした問いを検討するにあたって、本論集所収の吉成論考、宮前論考がひとつの導きとなることは間違いないだろう。共に被災地や沖縄といった具体的なフィールド実践において「生の記憶」を主題としてきた研究者である両氏の議論において『SHOAH』の「表象不可能性」は単に理念的・概念的なものというよりは、むしろそれぞれのフィールドでの実践との

³ こうした危険は文字通りのものである。当時この企画を準備するにあたって、開催を知ったヨーロッパ在住の知人から「刃物を持った人が来る可能性がある（≡物理的な危険性がある）テーマだから気を付けて」といわれたことをよく覚えている。Judith butler のパリ講演が「公共の秩序を乱す恐れ」で中止になるという 2023 年末の状況下においては、こうした危険性の指摘は正当なものであっただろう。

関係から捉え直される。現代の「記憶の継承」の具体的局面において『SHOAH』と響き合い、その諸遺産を有用な仕方で改鑄する貴重な事例を提供している。こうした議論は、『SHOAH』を単なる歴史的な遺産として考察する視点を超えて、今日の多様な理論/実践の文脈へとこの映画を再接続することを許すだろう。この意味で本論集は、よりひろく「記憶の継承」を巡る実践の諸相という関心から読むこともできる。そしてそれは『SHOAH』を「診る」ということにほかならない。

このシンポジウムを実施してから、すでに1年以上が経過してしまった。その間に、登壇者それぞれも立場の変更や思考の深化を経て、意見が変わった部分もすくなくない。私自身、今振り返れば議論に不十分な点も多くあり、今後より思索を深め、また実践していく必要性を痛感している。

しかしそれをこのような「記録」として残し、未来へ繋いでいくことにも意味がないわけではないかもしれないと考えたのは、このシンポジウムそれ自体もまた、「生」の記憶を有するひとつの「出来事」であるからである。基調報告や総合討論の議論は、たしかにそのとき私たちが必要だと感じていた問いを、そしてそれに対して絞り出されたひとつの応答を記録している。こうした記録の重要性は、シンポジウムでの議論が実際にすくなくない数の人間を触発したという事実を鑑みれば、決して乏しいものではないだろう。

その一部として本論集には、シンポジウムの主題を引き継ぎつつ、それに限定されない幅広い視座から『SHOAH』が提起する根本問題を論じた近藤和敬、小川歩人の両先生によるディスカッションを、そしてシンポジウムに参加した専門分野の異なる若手研究者の方々による、それぞれの専門性を生かした視座からのレスポンスを収録した。ディスカッションでは更に詳細な『SHOAH』を巡る問題圏や「内在の哲学」の観点から、またレスポンスではアルバックスらによる集合的記憶論や長崎でのフィールド実践から、レヴィナス、遠藤周作、そしてプリーモ・レーヴィといった多様な作家から、あるいは自身のパレスチナでの経験から、そしてイスラエル/パレスチナ研究や「語り/沈黙」を巡る多様な理論から、それぞれ極めて多彩かつ豊かな議論が

寄稿されている。これらの論考もまた、シンポジウムを受けた各々の「生」の中で芽生えた「出来事」の記録であることはいうまでもない。

このブックレットという「出来事の記録」、あるいはその時を生きていた私たちの「生の記憶」があなたを触発し、更なる議論を喚起することを願っている。肯定的な評価であれ、あるいは徹底的な批判という形であれ、それは「出来事の記録と生の記憶」を思考する本論集の試みを新たに始めることになるだろう。そしてそれは、すくなくとも存在していない場合に比べて、世界をよりよくするはずである。

注記：本論集は OUFC (Osaka University Form on China) Booklet シリーズの一環として、大阪大学中国文化フォーラムより刊行される（シリーズについては「監修者の言葉」を参照されたい）。シンポジウムの記録について書籍化を提案して下さり、本論集の監修の労を取って下さった三好恵真子先生、また編集面で全面的な支援を頂いた共編者の吉成哲平先生にこの場をお借りして厚く御礼を申し上げます。

目 次

刊行に寄せて「出来事の記録と生の記憶——そのとき、なぜ『SHOAH』だったのか/いま、なぜ『SHOAH』なのか」.....中谷碩岐 i

第一部 <基調報告> 出来事の記録と生の記憶 クロード・ランズマン『SHOAH』をみる

報告①

表象不可能性、それでもなお——クロード・ランズマン『SHOAH』における
記録の命法.....中谷碩岐 3

報告②

『SHOAH』が「証言の映画」となるとき——「表象不可能なものの表象」を
再考する.....瀧口隆 19

報告③

「写真もまた生きている」——東松照明が生活の現場から証した長崎の被
爆者の生と死の意味を受け止めて.....吉成哲平 37

報告④

物語に抵抗する——〈不在〉の想起論に向けて
.....宮前良平 77

第二部 <総合討論> シンポジウム「出来事の記録と生の記憶 クロード・ランズマン『SHOAH』をみる」を振り返って

シンポジウム「出来事の記録と生の記憶 クロード・ランズマン『SHOAH』を
みる」を振り返って..... 中谷碩岐・瀧口隆・吉成哲平・宮前良平 101

第三部 <応答> シンポジウムに参加して

ディスカッサント①

現在の未規定性を裂開する技の探究にむけて..... 近藤和敬 143

ディスカッサント②

いかにして語るのか——「リオタール」と「サイード」のあいだで.....
..... 小川歩人 147

レスポンス①

記憶と記録、消滅と召命、そして... .. 布施哲朗 169

レスポンス②

過去を祀るということ——『SHOAH』を契機とした集合的記憶の再考と実
践的継承..... 上官世聰 177

レスポンス③

証言の可能性と記憶の継承——プリーモ・レーヴィの思索から考える.....
..... 川島遼子 185

レスポンス④

もう一つの〈沈黙〉の自伝的民族誌——癒えることのない痛みと生き延び
の物語..... 高柳瞭太 193

レスポンス⑤

証言に呆然とする..... 藤阪希海 207

監修者の言葉「他者と出会うための「弛まぬ対話」——未だ「歴史」 になっていない現実が続いていることへの理解を深めようとする営 み」	三好恵真子 213
附録:シンポジウム案内用チラシ	223
執筆者紹介	225
あとがき	吉成哲平 231

第一部　＜基調報告＞

出来事の記録と生の記憶 クロード・ランズマン『SHOAH』をみる



（長崎・城山小学校平和祈念館　2023 年　©Teppei Yoshinari）

報告①

表象不可能性、それでもなお——クロード・ランズマン『SHOAH』における記録の命法

中谷 碩岐*

1. はじめに

なぜいま『SHOAH』を取り上げるのか。その背景を述べることから、本論を始めることにしたい。

『SHOAH』(1985)は、フランスの映画監督クロード・ランズマン(1925-2018)によって製作された、ナチス・ドイツによる集団虐殺である「ショア/ホロコースト」を題材とする9時間半超の映画作品である。日本でも1995年に鶴飼哲や高橋哲哉らによる上映会が行われ、対談やランズマンの論考の翻訳などを収録した論集『ショアの衝撃』(1995)が刊行されるなど、大きな反響を呼んだ。それ以来「表象不可能性」という主題を提起し、同化不可能な他者を重視するフランス現代思想の思想潮流を象徴する作品のひとつとして、この『SHOAH』という映画が哲学思想や芸術、表象文化論といった他分野に大きな影響を与え続けてきたことはよく知られているだろう¹。

* 大阪大学人間科学研究科博士後期課程/(独)日本学術振興会 特別研究員 DC1
この論考は、JSPS 科研費 JP25KJ1726 の助成を受けたものです。

¹ 既に多くの先行研究が存在していることもあり、本論では詳細に検討することはしないが、極めて粗雑かつ図式的に整理すれば、この「表象不可能性」という論点を肯定的に評価する論者としてジェラルド・ヴァジュマンやジャン・フランソワ・リオタールを、否定的に論じる論者としてジャン=リュック・ナンシーやジャック・ランシエール、ジョルジュ・ディディ=ユベルマンを挙げることができる。本論で行う「表象不可能性」批判は既に後者の論者たちの仕事に見

しかし私が本ブックレットのもとになったシンポジウムを企画・立案したのは、ある意味でまったく逆の動機、すなわち「とにかく、なにかを語らなければならない」という切迫に突き動かされてのことであつた。それはとりわけ、2023年10月7日を境に激化した、イスラエルによるパレスチナでの民族浄化に端を発する。なぜなら、この文脈において『SHOAH』の表象不可能性は、さらにいえばこの作品が描くホロコーストの「ユダヤ民族に特異な災厄」という性格の強調は、しばしばイスラエルによってなされてきた/現になされている暴力を正当化し、批判を回避するためのレトリックとして用いられてきたからである（後述）。

しかし『SHOAH』が単なるプロパガンダ映画に過ぎないと断ずるのも、また早計であるだろう。実際のところ『SHOAH』にはたしかにそれ以上の洞察が含まれているように思われる。だとすれば『SHOAH』にはどのような点で問題があり、どのような点で評価できるのか。『SHOAH』がなお今日参照されるべき意味があるとすれば、それはどのような点においてなのだろうか。本論は、この問いにひとつの答えを与えることを試みるものである。

『SHOAH』という映画は二人の特権的な証言者²、シモン・スレブニクとモルデハイ・ポドフレブニクの証言によって始まる。本論の考えでは、相反する内実を持つ彼らの証言はこの映画全体の主張を範例的に示しており、そしてそれぞれと同じ主張を、ランズマンによる映画への介入においてもまた見出すことができるだろう。そして、とりわけ後者を導きとして、この映画をいま、すなわち2023年以後に見る鑑賞者であるわれわれに資するものも

られるものであるが、本論はむしろ『SHOAH』の内在的な議論構成にこの批判を乗り越える契機を見出すものである。各思想家と『SHOAH』との関係については、ユベルマンについては阿部 2005、リオタールについては星野 2024 などが参考になる。

² おそらくこの特権は、この二人だけがヘウムノ絶滅収容所のサバイバーであるとしてランズマンが考えていたことに起因するのではないだろうか（実際には、後述するパレスチナ研究者のサラ・ロイの父親を含め、他にも数人のサバイバーがいたが、それでもアウシュビッツのような強制収容所と比べると極端に生存者、そして証言者はすくない）。

また、この映画から取り出すことができるように思われる。以下では、このふたつの証言の検討を軸に、この映画に取り組んでいくこととしたい。

以下の議論は二部構成で行う。前半部では、第一の証言「シモン・スレブニクの証言」を検討し、『SHOAH』が提起した「表象不可能性」という主張について、その内実を確認する。その後、こうした特異性の強調というランズマンの主張がシオニズムへと繋がっていくことを示し、その延長線上において『SHOAH』がイスラエルの民族浄化の文脈において持つ位置を整理する（第2節）。後半部では、第二の証言「モルデハイ・ポドフレブニクの証言」を検討し、「表象不可能性」とその帰結が持つ沈黙とを打破する契機である「記録の命法」という『SHOAH』の第二の主張の内実を明らかにする（第3節）。こうした作業を通じて、『SHOAH』という映画を今日取り上げる意義を示すことが、本論の目的となる。

2. ホロコーストの特異性—表象不可能性とシオニズム

1) ホロコーストの表象不可能性：シモン・スレブニクの証言

まず本節では、シモン・スレブニクによる第一の証言を検討したい。シモン・スレブニクは、『SHOAH』の冒頭に登場する、この映画の最初の証言者である。彼はヘウムノ絶滅収容所のサバイバーであり、映画冒頭において、ランズマンと共に数十年ぶりにその収容所の跡地へと帰ってくることになる。問題となる証言は、まさにその場所で彼が経験した「ホロコースト」についてスレブニクが問われたときに述べられるものである。引用しよう。

あれ、あれはね、言葉にするわけにいきませんよ。どんな人にも、ここで行なわれたことは、想像できません。無理です。だれにも理解は、不可能です。今、考えたって、ぼくにももう、わからなくなっているんですから……。 (S35)

この映画の冒頭に位置するこの証言において第一に語られているのは、ホロ

コーストを表象する困難である。一方でホロコーストはその悲惨さ故に、当事者にとって過去へと戻ること、あるいは記憶を想起することがそれ自体、今日を生きることを難しくするほどの苦しみを引き起こす³。しかし他方で、ここでスレブニクによって述べられているこの証言の不可能性は、単に属人的な、心理的なものにのみ起因するわけではないだろう。なぜなら彼は、まさにこの困難を引き受けた上で証言をすることを決断したからこそ、この映画に出演し、ランズマンと共に収容所跡地へと来ているのだから。

むしろ反対に、スレブニクをして語ることが不可能にするのは「ここで行われたこと」である。言い換えればそれを想像し、語ることで「ホロコースト」という出来事が持つ特異性を失わせてしまうという自覚こそが、彼に証言することをためらわせるのである。

しかし、ヘウムノ絶滅収容所の数人しかいない生存者のひとり、ランズマンの言葉を借りれば「絶滅の連鎖の最後まで行った人々」(ランズマン 1995: 124)であるスレブニクが「今の私にもわからない」と述べる時、現代を生きるわれわれは「彼にわからないとすれば、誰がわかるのか？彼が語れないとすれば、誰が語ることができるのか？」と自問せずにはいられない。このためらいを引き起こすものが、いわゆる「表象不可能性」と呼ばれるものにほかならない。この主題には、『SHOAH』という映画において（あるいはこの映画以後）「ホロコースト」という出来事が、それを実際に経験したサバイバーも含めた全ての人間にとって、いかなる表象をも不可能とするものとして現れるということが含意されているのである。

また、こうした「ホロコーストという出来事と鑑賞者であるわれわれが生きる現在の絶対的な断絶」という表象不可能性の主張は、単に『SHOAH』という映画の内容だけでなく、その撮影形式そのものにもまた、自覚的に反映されているように思われる。冒頭で述べたように『SHOAH』にはほとんど記録映像の類が使われておらず、9時間半にわたる映画のほとんどがイン

³ 同様の証言は、『SHOAH』の他の箇所でもたびたび見出すことができる。たとえば「35年前に戻ろう」と宣言しつつ話し出すことの出来ないヤン・カルスキの証言（cf. S367）にもまた、こうした困難は象徴的に表れているだろう。

タビューによって構成されている。インタビューの場面において、フランス人であるランズマンがポーランド人やドイツ人にインタビューを行う際には、インタビュアーによる翻訳を介してインタビューが行われる。

しかしながら、インタビューも翻訳も透明なものではありえない。インタビューのさなか、しばしばランズマンは通訳の言葉を遮りつつ「ちゃんと訊いてよ」(S82, S93)と、あるいは「その言葉を訳さなかったね」(S203)と咎める。本論の考えでは、こうしたランズマンの介入は単なる確認を超えて、映画の鑑賞者に対して、証言をわれわれに伝える媒体が透明なものではなく、われわれはそれを介さないで「ホロコースト」という出来事に直接アクセスすることは出来ないということを否応なく感じさせる。こうした技法もまた、表象不可能性を体現するものとして理解できるだろう。

したがって『SHOAH』は第一に、今を生きるわれわれがホロコーストという出来事から切り離されていることを強調する点において特徴的であると整理することができるだろう。それはまた「死者たちのために語る」「死についての映画」(ランズマン 1995: 124)たる『SHOAH』の必然的な帰結であるということもできる。ホロコーストの中で犠牲となったユダヤ人たちの生における、絶対的に一回的な出来事としての「死」を生者が代弁＝表象 representation することは不可能である、という事実⁴。それは『SHOAH』においてホロコーストの証言が語られ、あるいは聴き取られるそのたびごとに回帰する。この不可能性こそが、ホロコーストの特異性をなすのである。

2) 『SHOAH』とシオニズム

しかし同時にこうした特異性の強調は、結果的にシオニズムへと『SHOAH』の議論を結びつける要因となってきたように思われる。どういうことか。

一方で『SHOAH』におけるこうしたホロコーストの特異性の極端な強調は、『SHOAH』と同時期にドイツにおいて盛んに論じられた「ドイツ歴史家論争」におけるホロコーストの相対化に抵抗するための時代的な戦略だった

⁴ この表象不可能性の議論については既に膨大な研究が存在する。フリードランダーらの論集のほか、たとえば Carroll のものが参考になる (cf. Carroll 1999)。

と理解することもできる⁵。しかし他方『SHOAH』を見て気付くのは、その特異性、その表象不可能性が強調される一方で、この映画がホロコーストを明確に「ユダヤ」という特定の民族の問題として語っている点にある。言い換えれば、いかなる表象をも不可能とするはずのこの出来事が、それにもかかわらず「ユダヤ」という名と必然的な結びつきを有するものとして論じられているのである。

たとえば『SHOAH』では、アウシュビッツ強制収容所の生還者ルドルフ・ヴルバの証言を通じて、強制収容所の運営のために生存を許されていた一部の囚人の間に生じた、収容所の待遇改善を巡る利益対立が取り上げられる⁶。すなわち一方で、収容されたドイツ人の政治犯にとっては、抵抗運動の結果収容所内の待遇を改善することがよいことであるのに対し、収容の長期化がユダヤ人虐殺を推進することになるがゆえに、ユダヤ人にとっては待遇改善が「ナチが発動している絶滅のメカニズムの効率をさらに引き上げ、それを完成へと近づけるものになっていた」(S328-329, S336)のである。同じ囚人の中で、ドイツ人とユダヤ人の明白な利益対立が(後者の弱い立場という仕方)で存在していたことを示すこの証言を取り出すことで、ランズマンはユダヤ人に特有の災厄としてホロコーストを理解することを促しているのではないか、と考えるのは無理な解釈ではないだろう。実際のところランズ

⁵ 『SHOAH』の公開に前後して、ヨーロッパではホロコーストを巡った大規模な論争である「ドイツ歴史家論争」が生じていた。この論争はエルンスト・ノルテの「過ぎ去ろうとしない過去」(1986)という論文に端を発するが、そこでノルテはナチズムによるホロコーストをボルシェビキに対する先制的な「予防」だったと主張した。こうした主張に対して、ハーバーマスやイエッケル、コッカといった論者はそれを「ナチズムの人種絶滅を免罪し、一種の緊急防衛行動であったとして、無害化する」(ヴィッパーマン 1999: 208)のものであると批判し、むしろホロコーストが持つ特異性、比較不可能性を強調していくことになる(cf. ノルテ、ハーバーマスほか.1995)。しかしながら(時代的に必要なものであったとはいえ)、こうした特異性の強調に、今日のイスラエルによるパレスチナ侵攻に対するハーバーマスの肯定との連続性をみないことは難しい。

⁶ こうした「証言の選定」という論点は、この映画の背後に膨大なアウトテイクが存在するという事実によって、更に重要なものとなる。本ブックレット所収の瀧口論文、および高柳によるレスポンスを参照。

マンはこの『SHOAH』という映画を撮ることを通じて「ユダヤ民族に全体として妥当するある構造、ある形式」（ランズマン 1995: 124）を構築することを目指していた、とすら述べていたのである。

本論の立場から見て、こうした点について踏み込んで検討することがとりわけ 2024 年現在喫緊の課題であるように思われるのは、「ホロコースト」という絶対的な暴力の被害者として「ユダヤ」の名を強調することが、今日イスラエルによってなされる暴力、すなわちパレスチナにおける民族浄化を正当化するために用いられることが珍しくないからである。

2023 年 10 月 7 日以来、イスラエルによって更に激しさを増すパレスチナにおける武力行使を正当化するレトリックとして、パレスチナの抵抗勢力をナチス・ドイツと類比的に捉える言説がしばしば用いられる。しかしこうした言説は、必ずしも例外的なものではない。イスラエルの建国とそれに伴って 1948 年以来継続的に行われてきたパレスチナに対する民族浄化について詳細に記述した研究書において、イラン・パペはこうした「ホロコースト」の用法が民族浄化の過程において繰り返し登場し、かつ政治的な効果を狙って使用されることを指摘している（ex. パペ 2017: 115）。また、ヘウムノ強制収容所のサバイバーの娘であり、イスラエル/パレスチナ問題の世界的な権威として知られる歴史家サラ・ロイもまた、今日のイスラエル/パレスチナ問題においてホロコーストが「政治的・軍事的行動を正当化するためのものとして国家によって利用されている」（ロイ 2009: 182）ことを指摘していた。こうした動向の中で「イスラエル国家を正当化する一種のレトリックや情緒に、この映画『SHOAH』が利用されていく」（ロイ 2009: 242）という状況が存在している以上、今日『SHOAH』をみるわれわれは、この論点を避けて通ることは出来ないだろう。

確かに一方で「イスラエルはホロコーストの贖いではない」（ランズマン 1995: 124-125）という断言が示すように、ランズマンがホロコーストとシオニズムを即座に連結させることに対して留保を示していたことには注意

を向ける必要がある⁷。しかし同時に他方で、『SHOAH』が『なぜイスラエルか』(1973)と『ツァハル [イスラエル国防軍を指す]』(1994)の三部作の中心に位置しており、かつランズマンが積極的にシオニストの立場を取っているということもまた事実である。そしてこうした理解は、必ずしも例外的なものではない。例えば『SHOAH』の詳細な読解を行った著作『声の回帰』において、ショシャナ・フェルマンはイスラエルを「ランズマンの旅の意味と方向」(フェルマン 1995: 110, cf. chap.5)とみなし、その存在によってこの映画が可能となったと解釈していた(同上: 113)⁸。

本論の考えでは、ランズマンのシオニスト的傾向は『SHOAH』の表象不可能性の強調と表裏一体である。もし誰も「ホロコースト」という出来事を自らのものとして語ることが出来ないのだとすれば、そこに残るのは「ユダヤ」という宙に浮いた名しかない。実際には必ずしもイスラエル建国がこうした議論にのみ基づいて建国されたわけではないが⁹、『SHOAH』の議論の

⁷ ホロコースト [償い] ではなくショア [破滅] だ、という映画タイトルにおける行為遂行的な主張を見てもよいだろう。しかしながら、日本における『SHOAH』の紹介者である高橋や鵜飼は『SHOAH』をシオニズムから切り離されたものとして評価しようとするあまり、『SHOAH』が持つシオニズムを誘発する危険性(おそらくは意識的に)低く見積もっていたように思われる。1995 年時点で鵜飼と高橋はこうしたシオニズムが「イスラエルの歴史学会」や「イスラエルのなか」では少数派になりつつあると考えていた(cf. 高橋・鵜飼 1995: 79)が、現実の状況を見ればこの見立ては楽観的であったと言わざるを得ない。われわれは『SHOAH』にランズマンのシオニズム以上のものを見る点において鵜飼らと立場を共有するが、上記の理由からむしろ『SHOAH』に内在するシオニズム的な要素を強く批判した上で、『SHOAH』の別の側面の中に今日『SHOAH』を見る意義を見出していく。

⁸ また、たとえば Margaret は、『SHOAH』における地理の表象を分析し、その中にフランスの不在やドイツにおけるホロコーストの偏在、そしてイスラエル建国の正当化といった主張を読み取っている(cf. Margaret 1997)。

⁹ イスラエル建国の過程については、先述したパペ 2017 を参照。また、ラブキンが繰り返し指摘しているように、ユダヤ教の超正統派はシオニズム及びイスラエル国家に対して明確な対決姿勢を打ち出しており(cf. ラブキン 2010; 2012)、イスラエル建国、及びパレスチナにおいてなされている民族浄化をユダヤ民族の文化性、或いはユダヤ教の直接的な帰結として理解するべきではない。

こうした間隙は「シオニズム」という神話が入りこむ余地を残していたと言わざるを得ない。そして「ホロコースト被害者としてのユダヤ人の悲願としてのイスラエル建国」というこの紋切型が、一方でイスラエルのパレスチナへの攻撃に対するすべての批判を「反ユダヤ主義」と主張し (cf. 岡 2023: 168)、他方で今日パレスチナ問題に対する世論の無関心を正当化する根拠として、しばしば用いられてきたのである。

3. 表象不可能性を超える「記録の命法」: モルデハイ・ポドフレブニクの証言

一度議論を整理しよう。前節で検討したのは『SHOAH』の第一の特徴である表象不可能性が、例外的に「ユダヤ」という名を保持・強調することによってシオニズムを導入してしまう、という事態であった。したがって今日『SHOAH』を見るわれわれに、表象不可能性を手放しで受け入れ、その前で沈黙することは許されないように思われる (何故ならそうした沈黙こそが、パレスチナにおける民族浄化を駆動してきたのであるから)。われわれは、表象不可能性をのみ強調するのではなく、それを引き受けつつ、どうにかしてその先へと向かい、なにかを語らなければならない。

岡真理は、イスラエルがシオニズム的な歴史観を正当化するために、パレスチナに対する民族浄化という「記憶」の徹底的な弾圧を行っていることを指摘している (cf. 岡 2023: 63)。その為にイスラエル軍は、学校教育からパレスチナの村の跡地への植林に至るまで、一貫して民族浄化の記憶を喚起する「記録」を残さないようにする。『SHOAH』において、ユダヤ人を「死者」と呼ぶことを禁止し、あくまで「もの」と呼ぶナチスの態度 (cf. S49) にも、収容された人々の来歴を抹消する「記憶」の弾圧をみることができるだろう。

こうした記憶の抑圧の上にこそ、シオニズムという民族浄化を正当化する排他的な神話が建設されているとすれば、今日のわれわれに求められているのは、こうした土台を揺るがせることにほかならない。では、いかにしてか。本論の考えでは、その端緒もまた『SHOAH』の中にある。

実際のところ、「どのように語り得ないものを語るのか」という問題は、ランズマン自身にとっても無縁のものではなかった。なぜなら、ランズマンはユダヤ人ではあったが、ホロコーストという出来事の当事者ではなかったからである。そして、おそらくはそのことに自覚的であった¹⁰ランズマンの立場は、『SHOAH』という映画の構成、そしてその中での証言の取り扱いに反映されているように思われる。

実際『SHOAH』は表象の禁止を表現、あるいは命令することに尽きているのではない¹¹。ここで着目したいのは、スレブニクの証言と共に『SHOAH』の冒頭に置かれることになるもうひとりの証言者、モルデハイ・ポドフレブニクの証言である。ポドフレブニクもまた、ヘウムノ絶滅収容所のサバイバーである。彼は、その証言において「ホロコースト」という出来事を想起することに対する両義的な感情を吐露している。引用しよう。

[ランズマン] 話をするは、よいことと思いませんか？

[ポドフレブニク] 私には、よくありませんね。

[ランズマン] じゃあ、それでも、話すのは、どういうわけです？

[ポドフレブニク] 今は、そうせざるをえないから、話しているんです。(S39)

一方で、アウシュビッツ強制収容所のサバイバーであったプリーモ・レーヴィが述べていたように、ポドフレブニクの上記の証言に見られる「話さざるをえない」という切迫は、話すことによる負債の昇華、「重荷から解放され

¹⁰ ランズマンだけでなく、日本における紹介者である鶴飼哲や高橋哲哉もまた、従軍慰安婦問題や広島・長崎の記憶と『SHOAH』を意識的に接近させることでこうしたホロコーストの非当事者性を引き受けていたように思われる (cf. 高橋・鶴飼 1995)。

¹¹ この点で「ランズマンが描く表象不可能性の主張は表象の禁止の命令である」という『SHOAH』への批判は、この第二の点を見逃しているか、すくなくとも過小評価しているように思われる。『SHOAH』は表象の禁止を主張していると理解することもできるが、同時に証言を命令してもいる。

るための行為」(レーヴィ 2002: 258)を意味していると理解することもできるかもしれない。しかし『SHOAH』の全体をふまえたとき、それはむしろ「沈黙することは許されない」「語らなければならない」という強い「命法」として理解することもできるように思われる。

実際この「語らなければならない」という命法は、表象不可能と並んで『SHOAH』全体において繰り返し現れる、もう一つの主題系である。『SHOAH』の証言の中から、たとえばアウシュビッツ強制収容所のサバイバーであるルドルフ・ヴルバが「[世界の人々が] 真実を知らなかったから」ホロコーストが生じたと主張し、世界に真実を伝えるために脱走を試みたことを述べる証言 (cf. S365) を、そしてとりわけ、同じくアウシュビッツ強制収容所のサバイバーであるフィリップ・ミュラーが、ガス室の中で女性と共に死を選ぼうとした時「あんたが死んだからといって、私たちの生命が生き返るわけじゃない […] わたしたちの受けた不正を […] 証言してくれなければ」(S363) と告げられたことを回顧する証言を、こうした命法を象徴するものとして取り出すことができるだろう。

前節で論じた第一の証言が表象不可能性、つまり「ホロコースト」という出来事を語ることの不可能性を示すものであったがゆえに、この「命法」の存在は興味深い。つまり、スレブニクの第一の証言、「表象不可能性の命法」の直後に置かれるこのポドレブニクによる第二の証言では、表象不可能な出来事を、にもかかわらず語り、表現することが問題となっているのである。

ランズマンはここでもまた、注目に値する仕方で映画の中に参入する。『SHOAH』では、しばしば証言者が言葉に詰まり、証言を切り上げようとする局面が見られる。とりわけトレ布林カ強制収容所のサバイバー、アブラハム・ボンバの証言の局面が象徴的であるだろう。友人の妻と娘と絶滅収容所で再開し、彼らと最後の別れを告げるという状況を証言するに際してボンバは、「どうにも無理だ」「これ以上は勘弁してくれ」(S261) と述べる。しかしその時、ランズマンは「あなたは語らなければならない you have to talk」(ibid.) と、極めて強い語調でボンバを問い詰め、証言することを要求するのである。

こうした発話は今日の（おそらく当時において既に）研究倫理に反する侵襲性の高い行為であるが、それゆえにこそ逆説的に、この介入がランズマンによって意識的になされていることは注目に値する。なぜなら、その誇張的な話法は表象不可能な、語ることの出来ない記憶を「それでもなお」未来へと向けて記録するための「命法」として理解可能であるからだ。

本論の考えでは、今日『SHOAH』をなお参照する意義のひとつは、表象不可能性を経由した上で提示される、この第二の証言が提示する「記録の命法」に存する。なぜならそれは、ほかならぬ「表象不可能性」を提起しつつ、自らそれに抗して「それでもなお」この出来事について語る可能性を、そして出来事を聴き取る可能性を示しているからだ。ホロコーストという出来事を、死者に代わって、死者を代表して語ることは出来ない。しかしまた同時に、それは「それでもなお」語られなければならないのである。

哲学者のジャック・デリダは、語ることによって他者の他者性を還元してしまう言語の働きを「暴力」と呼びつつも¹²、それを超える暴力、すなわち「言説を抑圧する沈黙と夜の暴力」という「最悪の暴力」を回避するために、私たちはその暴力性を認識しつつ、言葉という「光の暴力」を用いなければならないと主張した（cf. デリダ 2022: 246）。「暴力の経済における最小の暴力を選択すること」（ibid, 193）、この選択を選ばせ、その必要性を認識させるものこそ、本論が「記録の命法」として取り上げたものにほかならない。

そして最後に付け加えておきたいのは、こうした記録の命法は、必ずしも証言者にのみ課せられるものではないということである。それはランズマンに、そして他ならぬわれわれにも求められている。もはや、問題は証言者の側にのみ存するのではない。問題なのはむしろ、その声を積極的に聴き取るということ、その上で新たな声を発するということである。

ランズマンが、インタビュアーに繰り返し問いかけていたことを想起しよう。一方でそれは、確かに翻訳の不透明さ、そして表象不可能性を象徴するものである。しかし他方でそれは、それでもなお語りへと向かうランズマン

¹² こうした「語ることの暴力」についての現時点での私自身の立場については、中谷 2025 で述べた。

という聞き手に課せられた命法でもある。『SHOAH』は、単に証言を通訳し、それを単にカメラを回し続けて撮るわけではない。むしろランズマンは、インタビュアーが十分に証言を伝えていないのではないかと常に神経を尖らせ、問い返し、証言を促す。こうしたランズマンの身振りは、証言者がどのように語るのか、ということと同じくらい、われわれがどのように聞き取るのか、ということが重要であることを教えてくれる。そしてこの両者の間においてはじめて、表象不可能性を超えて、それでもなお出来事を語り、記録する可能性が開かれるのである。

4. おわりに

以上、『SHOAH』の中に「表象不可能性」と「記録の命法」という相反する二つの契機を見出すことで、この映画が示す証言を巡る構造が持つ今日的意義を取り出すことを試みた。本論の考えでは、ランズマンが『SHOAH』をユダヤ的なものとして描こうとしていたことは疑い得ない。表象不可能性に忠実であるとすれば、それを特権的に語ることのできる実体的な属性はないはずである。しかし現実の問題として、この映画はイスラエルにおけるプロパガンダの為に利用され、虐殺の道具になることになった。

これまで『SHOAH』はそれが提示する「表象不可能性」をばかり強調されてきた (cf. フリードランダーほか, 1994) ¹³。しかし今日、具体的な経験に沿わない「神話」に抗する為に、われわれは表象不可能性の先に行かなければならない。表象不可能性というアポリアを超えて、われわれは証言に向かい、証言を聴き取り、そしてまた、応答を発さなければならない。ランズ

¹³ 『SHOAH』における表象不可能性や物語化の批判へのひとつの興味深い応答として Metz 2008 を参照。Metz は、『SHOAH』を見た学生が「つまらない boring」という反応を示していたと回顧し、それとは異なる「アミューズメントパークとしての美術館」による関心の喚起を提案している。われわれは、すくなくとも表象不可能性を超え、それを語りへと促す位相を巡る議論が必要であるという点において、Metz と意見を一にする。

マンが『SHOAH』という映画を作ったように。今日生じているパレスチナ問題、ウクライナ紛争、入管問題といった諸問題において、われわれがしばしばこうした問いかけをすること、そしてそれを聴き取ることをあまりにもしばしば避けてしまうからこそ、『SHOAH』が提起するこの記録の命法はなお今日性を持つだろう。

引用参考文献

〔注記〕 頻繁に参照を行うランズマン『SHOAH』のみ、略号 S の後に頁数を付す。また、洋語文献について、複数の論文の日本独自論集である場合には、紙幅の都合上日本語の書誌情報のみを示す。また、一部そもそも原著が存在しないもの、邦訳が抄訳のものもあるため、注意されたい。

和文

アブデルワーヒド、サイード 2009『ガザ通信』（岡真理、TUP 訳）青土社。

阿部宏 2005「表象不可能性は表象の禁止か? : ディディ=ユベルマン Images malgré tout をめぐって」『山形大学人文学部研究年報』2、31-61 頁。

ヴィッパーマン、ヴォルフガング 1999 (1997)『ドイツ戦争責任論争 : ドイツ「再」統一とナチズムの「過去」』（Wippermann, Wolfgang, *Wessen Schuld? : vom Historikerstreit zur Goldhagen-Kontroverse*. 増谷英樹訳）未来社。

岡真理 2023『ガザとは何か パレスチナを知るための緊急講義』大和書房。

高橋哲哉・鵜飼哲編 1995『『ショアー』の衝撃』未来社。

デリダ、ジャック 2022 (1967)『エクリチュールと差異』（Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, 谷口博史訳）法政大学出版局。

中谷碩岐 2025「Hip Hop のローカルな時空間、あるいは光の暴力と記憶の系譜学についての随想」三好恵真子・吉成哲平（編）『ポスト体験時代の記憶の継承 ―アジア地域史の視座から祈念する私たちのダイアログ―』大阪大学中国文化フォーラム、203-209 頁。

- ハーバーマス、ユルゲン ノルテ、エルンストほか 1995 (1987) 『過ぎ去ろうとしない過去 ナチズムとドイツ歴史家論争』 (Historikerstreit: Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, 徳永恂・三島憲一・清水多吉・小野嶋康雄・辰巳伸知・細見和之訳) 人文書院。
- パペ、イラン 2017 (2006) 『パレスチナの民族浄化 イスラエル建国の暴力』 (Pappé, Ilan, *The Ethnic Cleansing of Palestine*. 田浪亜央江・早尾貴紀訳) 法政大学出版局。
- フェルマン、ショシャナ 1995 (1992) 『声の回帰 映画『ショアー』と「証言」の時代』 (Felman, Shoshana, *The Return of the Voice Claude Lanzmann's Shoah*, 上野成利・崎山政毅・細見和之訳) 太田出版。
- フリードランダー、ソール (編) 1994 (1992) 『アウシュビッツと表象の限界』 (Friedlander, Saul (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, 上村忠男・小沢弘明・岩崎稔訳) 未来社。
- 星野太 2024 『崇高と資本主義』 青土社。
- ラブキン、ヤコブ 2010 (2004) 『トーラーの名において シオニズムに対するユダヤ教の抵抗の歴史』 (Rabkin, Yakov M., *Au nom de la Torah : Une histoire de l'opposition juive au sionisme*, 菅野賢治訳) 平凡社。
- ラブキン、ヤコブ 2012 『イスラエルとは何か』 (菅野賢治訳) 平凡社。
- ランズマン、クロード 1995 (1985) 『SHOAH ショアー』 (Lanzmann, Claude, *SHOAH*. 高橋武智訳) 作品社。(参照は S で指示する)
- ランズマン、クロード 1995 (1994) 「ホロコースト、不可能な表象」 (Lanzmann, Claude, *Holocauste, la représentation impossible*, 高橋哲哉訳) 鶴飼哲・高橋哲哉編 『『ショアー』の衝撃』 未来社、120-125 頁。
- レーヴィ、プリーモ (マルコ・ベルポリーティ編) 2002 (1997) 『プリーモ・レーヴィは語る 言葉・記憶・希望』 (Levi, Primo・Belpoliti, Marco, *Conversazioni e interviste: 1963-1987*, 多木陽介訳) 青土社。
- ロイ、サラ 2009 『ホロコーストからガザへ パレスチナの政治経済学』 岡真理・小田切拓・早尾貴紀訳、青土社。

欧文

Carroll, David (1999) "The Limits of Representation and the Right to Fiction: Shame, Literature, and the Memory of the Shoah," *L'Esprit Créateur*, 39(4): 68-79.

Margaret, Olin (1997) "Lanzmann's Shoah and the Topography of the Holocaust Film." *Representations*, 57: 1-23.

Metz, Walter C. (2008) "'Show Me the Shoah!': Generic Experience and Spectatorship in Popular Representations of the Holocaust," *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 27(1):16-35.

『SHOAH』が「証言の映画」となるとき——「表象不可能なもの」の表象」を再考する

瀧口 隆 *

1. 序文

映画『SHOAH』（1985 年公開）は 9 時間半にも及ぶが、その内容のうち「ホロコースト」の経験者や関係者、さらには研究者に対するインタビューがその大半を占める。それゆえ、この映画がいかにして「ホロコースト」¹について語る「証言」を記録しているのかということは、一層問われることになるだろう。したがって本稿は、『SHOAH』がどのような「証言者」をいかにして仕立っているのかを探究することにする。

一般に『SHOAH』は、「ホロコースト」の表象不可能性を訴える作品として受容されてきた。ランズマンは、同じく「ホロコースト」を主題としたスティーブン・スピルバーグ監督の『シンドラーのリスト』（1993 年公開）を

*大阪大学大学院人間科学研究科・博士前期課程

¹ ホロコーストは、ギリシャ語起源の言葉でユダヤ教の儀式である「全燔祭で捧げられる供物」を意味し、ユダヤ人虐殺が神の生贄であったととれてしまう。したがって、そのような解釈を避けるため、さらには前例のない出来事に対して固有の名前を与える目的で、ランズマンはそれをヘブライ語で「絶滅、破滅」を意味する「ショアー」と呼称する。この呼称について詳しくは、『SHOAH ショアー』の日本語版書籍の末尾にある、訳者高橋武智による解説参照。しかし、本発表では映画のタイトルとの混同を避けるため、括弧つきで「ホロコースト」と記載する。

批判するなかで、「ホロコーストの表象不可能性」を強く主張する²。その「ホロコーストの表象不可能性」を絶対的命題として掲げ『SHOAH』を礼賛する者たちは、写真や映像が出来事を記録することに関して無能力であると訴えた³。その訴えによれば、映画は「ホロコースト」といった凄惨な出来事を視覚的イメージとして直接的に映し出すことも、さらには理解可能な仕方でも物語ることもしないものである。

しかしながら、『SHOAH』に出てくる証言者たちはあらゆる媒介や作為なしに「ホロコースト」という出来事をそれ自体として表象＝代表する、と考えることもできない。なぜなら『SHOAH』は映画作品である以上、そこには作り手の作為が介入するからである。加えて、証言者たちは「ホロコースト」という出来事を経験した者たちであるが、しかしその凄惨さゆえにこの出来事を簡単な言葉で言い表すことなどできないからである。とはいえ、証言者たちはそれを語らずにはいられない。こうしたジレンマのなかで証言者たちはカメラの前で言葉を発する。つまり『SHOAH』は、「ホロコースト」という出来事に到達することへの困難を踏まえた上で、それでもなおその到達を試みる作り手と証言者たちとの協働の過程のなかにあるのである。

よって本稿は、ランズマンの「表象不可能性」という問題提起を再考することから議論を始めることにする。『SHOAH』は単純に「ホロコースト」の表象の禁止を提起するものではない。むしろ『SHOAH』は、「ホロコースト」は想像を絶する出来事であると主張しながら、それについて何かを語るというジレンマのなかにある。次節ではこのランズマンの問題提起を明らかにし

² ランズマン 1995b を参照。

³ ここでの無能力を訴える論者は、エリザベット・パニユやジュラル・ヴァイクマンを指す。これらの論争については、ジャック・ヴァルテル 2002 が争点を整理している。パニユやヴァイクマンの論敵であったジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、『イメージ、それでもなお』において、そのような表象に対する危機に抗して表象不可能性の裂け目から読解可能なものを形成することについて論じる。このようなユベルマンによる歴史的想像力の要請に関しては、田中 2016 を参照。さらにディディ＝ユベルマンは『イメージ、それでもなお』の前に、1995 年に発表された「場所、それでもなお」と題した論考にて、『SHOAH』を「ホロコースト」についての読解可能性を開くものとして論じている。

たうえで、本稿がいかにして『SHOAH』における「証言者」の問題にアプローチするのかについて述べることにしたい。

2. 『SHOAH』の問題提起——表象不可能性は「表象の禁止」ではない

本節ではランズマンによる「ホロコーストの表象不可能性」という問題提起を見ていく。そこから「証言者」をめぐる問題がいかなるものなのかを詳述したうえで、それに対する本稿のアプローチを提示したい。

「表象」とは何か。ここではさしあたり、ある「映画作品」が「〇〇を表象している」という言うとき、それは映画が生産する視覚的なイメージや言葉が「〇〇」という出来事を対象として指し示している、ということにする。例えば『シンドラーのリスト』は「ホロコースト」を表象していると述べるとき、我々は『シンドラーのリスト』という物語によって、「ホロコースト」についての理解を作り上げることになる。そうなればある出来事は、それについての特権的な表象によって説明されるようになる。要するに表象とは、それがその対象である現実や出来事と結びつくことで、我々がその表象を通じて現実や出来事にアクセスできるということである。他方ここでの問題は、その結びつきが果たされるとき、ひとが「ホロコースト」という出来事を理解したような気になり、「ホロコースト」という現実の出来事に対して向き合わなくなることである。

それに反して『SHOAH』が提起した「表象不可能性」とは、映画作品は原理的に出来事そのものに到達することはできない、ということである。しかしそれは必ずしも「表象の禁止」を意味しない。表象の禁止は、「ホロコースト」という出来事を到達しえない彼方に置くことによって、むしろ「ホロコースト」について語らないことを肯定する。しかしそれは以下のような矛盾した事態を生じさせる。つまり、もし『SHOAH』が「ホロコースト」の「表象の禁止」を訴える作品であるならば、そのように主張する『SHOAH』こそが、唯一「ホロコースト」の表象にふさわしいということになる。そし

てそれは、『SHOAH』の神格化、プロパガンダ化を招く。

しかし『SHOAH』は「表象の禁止」を訴える作品ではなく、むしろその問題関心は別のところにある。ランズマンは、『SHOAH』の制作過程における問いは、「表象の禁止」ではなく、映画作品と出来事の「間」についてであったと述べていた。1990 年に行われた西ニューイングランド精神分析研究会に招かれた際、ランズマンは「ホロコーストを理解する」ことに対して批判していた。ここで注意したいのは、ランズマンは「ホロコーストは誰も理解することはできない」と主張しているのではない、ということである。それは、「ホロコースト」が説明・解説されることで人々がわかった気になり理解を完了させてしまうことに対する批判である。要するに、映画作品と現実・出来事そのものの「間」は、常に残り続けるのである。そしてその「間」で交わされる伝達こそが、『SHOAH』の制作過程における問いであった、とランズマンは述べていたのである（ランズマン 2000: 316-317）。

よって『SHOAH』が提起するのは、表象の制度についての批判検討⁴である。ランズマンが警鐘を鳴らすのは、あるイメージさえあれば、あるいはある言葉さえあれば、「ホロコースト」という出来事を表象することができるという思い込みに対してである。とはいえそれは、収容所からもぎ取られた写真や、「ホロコースト」の当事者たちが語る言葉が、「ホロコースト」という出来事を語り継ぐことに対して無力であることを意味しない。ランズマンの問題提起および『SHOAH』という映画作品は、「ホロコースト」の「証言」が、「ホロコースト」という出来事そのものとそれについて語る言葉やイメージの間の、決して埋めることのできない「間隙」において形成されること

⁴ 『SHOAH』の受容においても、表象の制度に対する批判的検討が見られる。それに関して、柿木 2018 を参照。柿木 2018 は、ジャック・ランシエール、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン、ジャン＝リュック・ナンシーによる『SHOAH』にまつわる議論から整理・検討している。特にランシエールは、『SHOAH』を表象と表象不可能なものの中に「イメージ」や「証言」を位置づけ、そのような緊張関係のなかでいかに形象が形成されるのか、『SHOAH』の作為を明らかにしながら論じている。これらについての詳細は、ランシエールによる論考、「表象不可能なものがあるかどうか」と「許されざるイメージ」を参照。

を提起するのである。つまり出来事の表象は常に、出来事それ自体の表象不可能性が前提となるのである。

したがって『SHOAH』が「ホロコースト」の証言の映画であるのは、表象不可能性を「証言」に折り込むことで、いかにしてその出来事は伝達できるのかを問題にするからである。そしてそれは、制作過程すなわち「証言者」を仕立てる過程において問われる。3 節では『SHOAH』が具体的にいかにして証言を形成しているのかを見ていく。それに際しアブラハム・ボンバへのインタビューの場面を、実際の『SHOAH』の作品に入りきらなかったアウトテイクから分析した先行研究を取り上げることで検討し、ランズマンが「証言者」を仕立てるために施す演出と編集がどのようなものであったのかについて明らかにする。そしてそのことから「証言者」は単に虚構の存在であるのではなく、現実でありながら仮構されるという二重性、「ホロコースト」の表象不可能性を表象するという二重性をはらんでいることを確認する。

そして次に、そのように形成される「証言者」とはどのような者なのかについて考察したい。このことについて、『SHOAH』の公開と同年に出版された、フランスの哲学者ジル・ドゥルーズ（1925-1995）の『シネマ 2 * 時間イメージ』（1985）に基づいて再考する。『シネマ』は『SHOAH』を取り上げることは無いのだが、その議論は上で挙げたランズマンの問題提起に接近するところがある。

『シネマ』は『シネマ 1 * 運動イメージ』（1983）とあわせて二巻本から成るのだが、『シネマ 2』は、映画史において「映画が映すものへの信」をめぐる断絶が存在することを主張する。つまりドゥルーズの主張によれば、戦後に生じたとある映画の潮流において、「映画が映し出すもの」と「それが現実を捉える」ことの間に切断が生じたのである。そしてそこでは両者の「間隙」が問題になるのである。したがって『シネマ 2』は、世界への不信を折りたたんだ映画、言い換えれば表象不可能なものを表象する映画はその「間隙」において思考する、と提起するのである。よって 4 節では、「間隙」において形成される「証言者」の問題について『シネマ』の議論に落とし込み、それを通して「表象不可能性」の問題を再考する。

3. アウトテイクから浮かび上がるランズマンの演出と編集

『SHOAH』において「証言」がいかにして形成されているのか。これについて、ガス室で殺害される前のユダヤ人女性の髪を切ることを任命された、元ユダヤ人特務班の生存者アブラハム・ボンバのインタビューの場面を取り上げて見ていく。それに際して、『SHOAH』に入りきらなかった「アウトテイク」の研究を参考にする。「アウトテイク」によって明らかになるのは、『SHOAH』においては後景に退く、「証言」を形成するための映画作家ランズマンの作為である。

『SHOAH』はそれ自体としても長大な作品ではあるが、しかしその素材となった映像は 220 時間を超える。これらの映像はアメリカ合衆国ホロコースト記念博物館（USHMM）に所蔵されている。近年この『SHOAH』のアウトテイクについての研究が行われており、2020 年にはそれらについての論集（*The Construction of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes*）が出版された。アウトテイクはランズマンの映像の取捨選択と、『SHOAH』の撮影の背景を明らかにする。よってアウトテイクの研究は、映画の作り手としてのランズマンの役割を強調する（McGlothlin and Prager 2020: 7）。

アウトテイク研究は、先行する受容にあったような、『SHOAH』を疑いえない唯一の「現実」を映し出している不可侵な神話として見ることから距離を取り、ランズマンが被写体とともにひとつの「証言」を創り出していることを明らかにしている。そこで『SHOAH』のなかで特にその存在が印象的なアブラハム・ボンバのインタビューの場面を取り上げ、ランズマンの作為がいかなるものであったのか、を見ていきたい。

ボンバへのインタビューは、イスラエルにある理髪店にて行われる。そこでボンバは、客の髪の毛を刈りながら、ガス室での女性の髪を切る強制労働について、自身の記憶を語る。客の髪を刈りながら淡々と当時目にした光景について語るボンバだったが、そのなかで友人の妻と妹がガス室にやってきたことについて語る時、その体験のあまりの悲痛さに、ボンバは言葉を詰ま

らせる。その時、ランズマンは「話をつづけて」と催促し、ボンバが「ひどすぎる……」「どうにも無理だ」「これ以上は、勘弁してくれ…」と拒否ともとれる文言を3回ほど述べているにもかかわらず、彼が語り出すまでカメラをとめず「何とか続けてください」と懇願する(ランズマン 1995a: 261-262)。

この場面について、文芸評論家、比較文学研究者のショシャナ・フェルマンは、ランズマンの試みは、目撃者のいない出来事を証言することであるとして、このランズマンによる「語りを続けさせること」を重要視する。フェルマンによると、この語らせようとするランズマンの身振りは、ボンバを、死に取り囲まれた環境で生き延びなければならなかったかつてのガス室での状況へと送り出す。そしてそれ以上にランズマンがボンバに強制力をもって語らせようとすることは、生存を可能にした痛みや死に対する「無感覚状態」を破壊して、死者やボンバ自身が被った過去の傷、すなわちトラウマを生き生きと蘇らせることを目的とするのである(フェルマン 1995: 17-18)。

しかし、それに対して歴史家 Dominick LaCapra は、このランズマンの行為はボンバに対する自身のこだわりと欲望の押し付けであると注意する⁵。本当に「トラウマ」が映画のなかに再発すれば、芸術と生の境界は破壊される(LaCapra 1997: 266)。言い換えれば、『SHOAH』が映画作品である限りにおいて、ボンバは「ボンバ」自身でありながらそれを演じなければならなかったために、死者の経験はもちろん、自身のトラウマ的体験を直接的に再現することは不可能である。

これらを踏まえて、Brad Prager による『SHOAH』のアウトテイク研究(“The Real Abraham Bomba: Through Claude Lanzmann’s Looking Glass”)を見ていこう。Prager はそこで、ランズマンによる演出がどういったものであったのかを明らかにしている。

Prager によれば、アウトテイクには、作品に使用された理髪店での撮影以前の、テラスにて行われたボンバへのインタビュー記録が残っている。その

⁵ LaCapra は、ボンバの示す拒否を振り払うランズマンの行為に、傾聴する姿勢とはとても言えないランズマンの押し付けがましさをしている。LaCapra 1997 の注 33 を参照。

映像には、ボンバが直接的に詳述することはないが、彼の初めての妻と子供の悲痛な喪失についてほのめかす場面が記録されている。そしてそれについて思い出している時に、ボンバは感極まる。それに対してランズマンは、一旦カットをかけるが撮影を再開し、ボンバにその喪失について思い出すよう励ますのである。つまりアウトテイクが明らかにしていることは、以下の二点である。ボンバが自身の悲痛な経験について語る際に彼は言葉を詰まらせることをランズマンは知っていたということ。加えて『SHOAH』における理髪店でのやり取りは、その撮影前のインタビューの反復であるということである (Prager 2020: 287)。

そして Prager は、理髪店でのインタビュー撮影に際して行ったランズマンによる演出に着目する。そもそもボンバは撮影当時、理髪師ですらない。映像を見ればわかるように、現に彼は髪の手前部分しか触っていない。さらにランズマンは、わざわざボンバから距離をとったところに位置していた。そのことによって、ボンバは自身の経験を舞台にいるように声を張って話さなければならなかった (Prager 2020: 287-288)。つまりランズマンは、ボンバの証言を記録することに際して、ボンバの発話が芝居掛かったものとするための空間配置を行ったのである。

さらにランズマンが理髪店を選んだ理由は、ボンバの境遇を再現するためだけではない。それは、対置される鏡が存在するからである。アウトテイクにおいてインタビュー撮影時のランズマンの演出において鏡を利用する場面が他にも見られることから、Prager はこの鏡の使用が演出目的であるとして着目する。ボンバへのインタビューの場面において、カメラは鏡に映るボンバから現実のボンバへと、パンとズームを駆使して往還する。特に Prager が着目するのは以下のカメラワークである。ランズマンの質問「裸の女性たちが、子供をつれて入ってくるのを、初めて見た時、どんな感じがしましたか？」 (ランズマン 1995a: 259) にボンバが、死体の間で働いているうちに感情がなくなっていったと答える時、鏡に映るボンバを映していたカメラは、現実のボンバへと移る。そしてボンバがトラウマとなった記憶に触れ言葉に詰まる時、カメラはボンバの顔へとズームアップし、背景の鏡をつぶし、

画面いっぱい顔に映す。

Prager は、このインタビューシーンの撮影過程に、「証言者」が「真実を具現化する者」となるためのランズマンによる作為を見出す (Prager 2020: 292-293)。鏡に映るボンバから現実のボンバへのショットの連続的な移行は、ボンバというインタビューイーが「真実の化身」であるかのように見える効果がある。ランズマンにとって、トラウマの身体的表現によって根底的な真実を見せるこの「証言者」は「現実のボンバ」そのものである。すなわち鏡に映るボンバから、現実のボンバの顔そのものへのショットの連続的な移行は、言葉に詰まるボンバの姿こそが彼が経験した「ホロコースト」の現実を証言している、という印象をもたらすのである。

しかし繰り返し述べている通り、そこには再演のための演出と撮影、編集がさしはさまれている。『SHOAH』のアウトテイクから浮かび上がる証言の形成過程が明らかにすることは、「映画作家と被写体は、真実を生産するために、偽装する」(Prager 2020: 294) ことだと Prager は結論付ける。したがってランズマンの作為は、LaCapra が指摘したような芸術と生との緊張関係のなかで、映画作品としての「証言の映画」を成立させるのである。そしてランズマンとボンバの協働によって形成される「証言者」は、まさに「ホロコースト」での経験は言葉にできないことを証言するのである。

本節の議論をまとめよう。アウトテイク研究から明らかになるのは、沈黙せざるを得ない現実についての「真実」を形成するために「真実の化身たる証言者」を仕立てる、映画作家ランズマンと登場人物ボンバによる作為的な試みである。この「証言者」は、「ホロコースト」での経験が悲痛であるあまり言葉に詰まり苦悶するボンバの顔でもって、表象不可能なものを表象するのである。次節では、この表象不可能なものを表象するこの「証言者」の二重性について、ドゥルーズの『シネマ』の議論に落とし込んで捉え返す。

4. 「証言者」の二重性——『シネマ2』から「表象不可能性」を前提とした「証言」がいかに可能かを再考する

本節では『シネマ2』の議論を用いて、以下の2つの問題に取り組むことにする。1つ目は、ランズマンの「表象不可能性」の問題の再考である。この問題提起は、ドゥルーズが映画史のなかに断絶を見出したことと共鳴する。2つ目は、なぜ『SHOAH』が前節で示したような「証言者」を仕立てる作為を要したのかという問題である。『SHOAH』における「証言者ボンバ」は、「ホロコースト」を経験したボンバ自身でありながら、ランズマンによる演出によって成立している。なぜこの映画作家と実在の人物との協働によって「証言者」が形成されるのかについて、『シネマ2』の議論から思案する。

前節でアウトテイクの研究を追うなかで、ランズマンの編集と演出について見てきた。ここで浮上した「証言者」の問題を整理しよう。証言者は常にすでに「証言者」であるわけではなく、そこにはランズマンによる作為が介入する。よって「証言者」は、二重化される。つまり「証言者」は、実在の人物であるアブラハム・ボンバであると同時にランズマンによる作為によって生産されたものでもある。

この二重性によって我々は、『SHOAH』を前に袋小路に陥る。『SHOAH』は確かに、「ホロコースト」について語っているのだが、我々はそれを、「ホロコースト」の出来事を説明するものとして受け取ることはいできない。表象は、ある現実について表象するのだが、同時にそれは表象不可能なものの表象である。『SHOAH』が行き着いたのは、表象に付きまとうこの二重性である。前節でも見たように、ボンバへのインタビューの場面では、「ホロコースト」での経験を言葉にすることができない「証言者」の姿が、ボンバと協働したランズマンの作為によって創造されるのである。この意味で、作為の折り込まれた「証言者」の二重性は、「表象不可能なものの表象」という問題に呼応する。

この二重性の問題に対して本節では、ドゥルーズの『シネマ2』から、特にそのなかでも戦前から戦後にかけて見出した「古典から現代へ」の映画の体制の断絶に着目して考えていきたい。なぜなら、『SHOAH』の示す表象の危機と同様の問題を、『シネマ』は古典から現代への映画史上の断絶に見ているからである。

この断絶⁶とは、『シネマ 2』によれば「世界の不信」⁷である。「世界への信」があったとされる映画の体制においては、映画が描く対象はその描写から独立してあり、その対象はあらかじめその実在性が前提とされていた。言いかえれば、映画による表象は、現実を表象するものとして受け入れられたため、その表象は人間が生きるこの世界の実在性を保証するものになりえた。それに対して「世界への不信」が折り込まれた映画において、映画による世界の描写の手前にその描写の対象たる世界があらかじめあるという実在性は、認められない。なぜなら映画が世界を描くことと同時にその世界は創造されることになるからである。そのため、描写が創造されることを考慮することなしに、映画が現実を表象していると確信することはできない。したがって『シネマ 2』が見出す断絶とは、映画が表象に折り込まれた表象不可能性に突き当たることである。

「世界の不信」とはどういうことか。敷衍しよう。映画における一つ一つの視覚的なショットは、それぞれただ視覚的なイメージを描いているに過ぎない。つまり、ある「粘性を擁した液体状の赤いイメージ」が「血」となるためには、「このショットは血を映す」というキャプションを要する。しかしどこまでもそれは血ではなく、赤いイメージである。つまりその視覚的イメージを説明する「映画作家」のキャプションによって、カメラが前にする現実の「世界」と、そこにおいて生きる「人物」が、識別可能な仕方で生産され、映画は出来事を物語ることができる⁸。反対に言えば、そのような操作無しでは、映画のイメージは、それ自体何も表象することのない単なる視覚的なイメージに過ぎない。「世界の不信」とは、この構造が映画作家あるいは観客にとって明らかになることである。

⁶ これについては『シネマ 2』の第 6 章を参照。

⁷ この「世界の信 *croyance*」については戸澤 2020 を参照。

⁸ 「[世界の不信を折り込まない映画において] それゆえ [映画作品内の諸々のイメージ間で] どんな差異や対立があろうと、作者と世界と人物を等しく包括する映画の、ある全体というものがそこにはあった。作者の見方、人物の見方、そして世界の見られ方は、意味を持つ統一性を形成し、それ自体意味を持つ形象によって作動したのである。」(IT: 254 (237))。[] は引用者によるもの

つまり、表象が実在する現実に対する表象であることを支えていたのは、視覚的イメージを説明するキャプションである、ということである。映画が映し出す視覚的イメージに対して、「これは〇〇を映し出す」と我々が言えるのは、それがすでにそういうものとして理解するような枠組みが社会において存在するからか、あるいは映画作品全体を通して観客と映画作家のヴィジョンを共有できるようにするために、作家がその要素たるショットを規定するからである。ドゥルーズは画面＝視覚的イメージの外から為されるこのキャプションを「内的モノローグ」と呼ぶ。

この意味で表象は、ドキュメンタリー映画であれフィクションの映画であれ、キャプションを創造することなしに成立しないことになる。そしてあるショットが「この世界の実在を捉えている」と我々が信じることができるのは、このキャプションがショットと世界の実在の間を結びつけているにもかかわらず、その構造が我々の意識から後退するからである。「もはやこの世界を信じていない」(IT: 239 (223)) とドゥルーズが述べる時、それはショットと我々が生きるこの世界との間の結びつきが切れることを意味する。それは同時に、その結びつきがショットを説明するキャプションたる「内的モノローグ」によって果たされていたことを暴いてしまう。

では二つ目の、なぜ『SHOAH』が前節で示したような「証言者」を仕立てる作為を要したのか、という問題に取りかかろう。この問題は上記から以下のように言い換えることができる。つまり、この「世界の不信」を踏まえたうえで、それでもなお映画が現実の出来事を証言するものとなる条件とはいかなるものなのか。ドゥルーズはここに、「内的モノローグ」の創造に携わってきた作家の位置づけの変化を見出す。

いずれにしても、内的モノローグによって保証されていたような、作者と人物と世界の統一性はもはや存在しない。一つの「自由間接話法」の、一つの自由間接的なヴィジョンの形成があり、それが人物のあいだを移動し、こうして作者は、作者とは別の、あるいは作者によって固定されたあらゆる役割とは別の、自律的な独立した一人物の調停に

よって自己を表現することになり、あるいはまた人物は、彼自身あたかも自分の身振りや言葉が、すでに第三者によって与えられているかのように、ふるまい喋るのである。(IT: 256 (239))

ここでアブラハム・ボンバのインタビューシーンを思い出そう。「話を続けて」とボンバへ呼びかけるランズマンの声は、『SHOAH』が作家ランズマンによる内的モノログとなってしまう可能性を退けている。これによってランズマンは「証言者ボンバ」を仕立てるのだが、そのために彼は、アブラハム・ボンバという実在する他者の言葉に身を預けることになる。そして上で見てきたように、「証言者ボンバ」はアブラハム・ボンバ本人に他ならないが、それは作家による作為の仲介によってボンバは「証言者」に化身する。このようにして『SHOAH』は、「ホロコースト」という現実を（厳密にはその出来事を語るができないという現実を）証言する。

したがって「証言者」を仕立てる作為は、映画作家（ランズマン）と実在の人物（ボンバ）の「間」で行われる。なぜなら「証言」は、もちろん映画作家が作り上げることもできなければ、出来事の経験者自身だけでも語ることはできないからである。「証言」は「間隙」において形成される。

同様に「証言」は、現在と過去との乗り越えがたい「間」にある。ボンバのインタビューシーンにおいて、重要なのはボンバの言葉と、映画作家ランズマンによる鏡を用いた視覚的な演出がそれぞれ自律しているということである⁹。ボンバの言葉が当時の「ホロコースト」での自身の経験、言わば過去の出来事のイメージを描いているのに対して、視覚的イメージは現在のボンバの姿を映し出す。しかしこの言葉ー過去と視覚的イメージー現在は、

⁹ ここでのボンバのインタビューシーンの解釈は、『SHOAH』を例として示しながら『シネマ 2』の議論を整理する Rodwick 1997 を参考にしている。しかし Rodwick 1997 はアブラハム・ボンバのインタビューシーンではなく、ミュラーという人物の証言のシーンを基に、視覚的イメージと証言者の言葉（音声的イメージ）の分離と自律について論じている。ただこの Rodwick 1997 による『シネマ 2』の議論の整理は、アブラハム・ボンバのインタビューシーンにも同様に見出すことができるため、Rodwick 1997 の議論を援用することにする。

統合されることない。つまりランズマン、さらにはボンバ自身も、ボンバの過去の経験を言葉にすることができないように、その経験は彼らが生きている現在から隔たっているのである。そのなかで現在において過去の出来事を語ることができない「証言者ボンバ」の姿は、現在と過去の間の乗り越えがたいその「間隙」を形成する。

以上のように『シネマ2』の議論を通じて、我々は以下のように考えることができるだろう。つまり『SHOAH』におけるランズマンの「ホロコースト」の表象不可能性という問題提起、さらにその表象不可能なものの表象という試みは、「証言」の映画がいかにして成立するのかということを問題にしていたのである。「証言」とは、過去の経験を形作るのではなくむしろ、今生きている現在と連続しながらも隔たりのある過去との「間隙」において成立するのである。したがって『SHOAH』が「証言の映画」と言えるのは、映画作家と実在の人物たちの間で「証言者」を仕立てることによって、この「間隙」を形成するからである。

5. 結論

2 節においてランズマンの表象不可能性の問題提起が表象の禁止ではないことを確認した。むしろ『SHOAH』は、表象不可能な出来事とその表象との「間隙」で奮闘している。

3 節ではいかにして「証言者」を創設するのか、という『SHOAH』におけるランズマンの演出と編集の実践、「ホロコースト」を表象するための作為を見てきた。そこでは、「証言者」が「ホロコースト」が表象不可能であることを表象する「真実の化身」として仕立てられていることを明らかにした。このように「証言者」は、ボンバ自身でありながらランズマンの作為が介入した「演じられたボンバ」でもあるという意味で二重化されている。さらにその「証言者」を仕立てる試みは、過去の経験を言葉にすることのできない「証言者ボンバ」の姿を形象化しているという意味で、表象不可能なものの表象の試みである。

4節ではこのような二重性について、ドゥルーズの『シネマ』を用いて検討した。上記の二重性によって、「表象はその対象たる現実を示している」という表象と現実の紐帯は崩壊する。表象はそもそも何らかの形で作り上げられるものである。そしてそれが実在性と結びつくのは、社会に流布する意味を規定する枠組み＝紋切り型によって、あるいは作家によるキャプションによってである。二重性とは、表象と現実の間に「間隙」があることを意味する。表象とは、そのような「間隙」を無いことにすることができるからこそ、つまり表象と現実が一对一で結びつくからこそ成立する。よって二重性の構造を暴く『SHOAH』が行き着いたのは、このような表象の制度の危機であるということができる。

そのような表象の危機において「証言」はいかにして可能となるのか。それは、実在する人物と作家の間で「証言者」を仕立てることによって可能になるのである。この「間隙」において成立する「証言者」は、作家の分身でもなければ、「ホロコースト」という出来事を代表して語ることでできる主体、あるいは「ホロコースト」での犠牲者たちの分身でもない。それは、今まさに「証言」を為そうとすることと、到達することのできない過去の経験との間の、その「間隙」にある。そしてそれは、今を生きる観客がわかったふりをするのできない過去の経験を告げ、それに対して想像することを要請する。したがって「証言」は、「ホロコースト」への我々の理解を刷新するよう要請するのである。さらに言えばそれは、我々が目の当たりにしている「ホロコースト」後の現在において、「ホロコースト」という過去の出来事の語り方の刷新を要請するのである。

以上のように、本稿がたどり着いたのは、出来事の記録は「今を生きる我々がいかに過去の記憶を形成するのか」という現在の問題、さらには「我々」というような共同体の問題であるということだ。それは、映画作品をどう観るのかという問題、『SHOAH』をシオニストの物語と観るのか、あるいはそうではない仕方とどのような者たちの出来事として観るのか、という問題と

しても表出する¹⁰。ランズマンが述べるように、「ホロコースト」はその理解を完了させることのできないものであるならば、我々はアクチュアルな問題を考慮に入れて新たに『SHOAH』という作品を見直さなければならないだろう。そして「ショアー」について物語る我々自身を、連続しつつも断絶された過去の記憶を改めて共有する「共同体」がどうあるべきかを含めて、今こそ問い直さなければならないだろう。

引用参考文献

和文

ヴァルテル、ジャック 2002「証言としての写真 ナチス強制収容所および絶滅収容所をめぐる今日の論争の争点」(中村隆之訳)『現代思想』30(9)、242-253 頁。

柿木伸之 2018「形象の裂傷——ショアーの表象をめぐるフランスの議論が問いかけるもの」『形象』3(3)、65-76 頁。

田中純 2016「歴史の症候——ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお』」『過去に触れる』羽鳥書店、216-235 頁。

ディディ＝ユベルマン、ジョルジュ 2006 (2004)『イメージ、それでもなお アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』(Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*. 橋本一径訳) 平凡社。

ディディ＝ユベルマン、ジョルジュ 2023 (1998)『場所、それでもなお』(Didi-Huberman, Georges, *Le Lieu malgré tout*. 江澤健一郎訳) 月曜社。

戸澤幸作 2020「ジル・ドゥルーズ『シネマ』における Croyance 概念の層構造」『フランス哲学・思想研究』25、136-147 頁。

IT: ドゥルーズ、ジル 2006 (1985)『シネマ 2 *時間イメージ』(Deleuze,

¹⁰ この意味では、『SHOAH』のボンバへのインタビューの場面は、「表象不可能なものの表象」ととどまっている以上、今まさに我々は「ホロコースト」をどう語るのかという問題までには行き着いていない、と言えるだろう。この点において、『SHOAH』は「表象の禁止」を主張していると解釈され、プロパガンダ映画として見られてしまう余地を残していると考えられる。

- Gille, *CINEMA 2: L'IMAGE-TEMPS*, 岡村民生・大原理志・江澤健一郎・石原陽一郎・宇野邦一訳) 法政大学出版局。
- ランシエール、ジャック 『イメージの運命』 (Rancière, Jacques, *Le Destin des images*. 堀潤之訳) 平凡社、143-178 頁。
- ランシエール、ジャック 2018 (2008) 「許されざるイメージ」『解放された観客 〈新装版〉』 (Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*. 梶田裕訳) 法政大学出版局、107-136 頁。
- ランズマン、クロード 1995a (1985) 『SHOAH ショアー』 (Lanzmann, Claude, *SHOAH*, 高橋武智訳) 作品社。
- ランズマン、クロード 2000 「理解することの猥褻さークロード・ランズマンとの夕べ」、高橋明史 (訳) キャシー・カルース (編) 『トラウマの探究 証言の不可能性と可能性』 作品社、298-331 頁。
- ランズマン、クロード 1995b 「ホロコースト、不可能な表象」、高橋哲哉 (訳) 鶴飼哲・高橋哲哉 (編) 『「ショアー」の衝撃』 未来社、120-125 頁。
- ランシエール、ジャック 2010 (2003) 「表象不可能なものがあるかどうか」
- フェルマン、ショシャナ 1995 (1992) 『声の回帰』 (Felman, Shoshana, "The Return of the Voice Claude Lanzmann's Shoah." 上野成利・崎山政毅・細見和之訳) 太田出版。

欧文

- LaCapra, Dominick (1997) "Lanzmann's "Shoah": "Here There Is No Why"", *Critical Inquiry*, 23(2): 231-269.
- McGlothlin, Erin and Prager, Brad (2020) "Introduction" In McGlothlin, Erin et al ed. *The Construction of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes*, Detroit: Wayne State University Press, pp.1-32.
- Prager, Brad (2020) "The Real Abraham Bomba --Through Claude Lanzmann's Looking Glass", In McGlothlin, Erin et al ed. *The Construction of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes*, Detroit: Wayne State University Press, pp.275-301.

Rodwick, David W. (1997), *GILLES DELEUZE'S TIME MACHINE*, North Carolina: Duke University Press.

報告③

「写真もまた生きている」——東松照明が生活の現場から証した長崎の被爆者の生と死の意味を受け止めて

吉成 哲平 *

1. はじめに

今年でアジア・太平洋戦争の終結から 80 年という節目を迎える。一方で、戦争体験者の多くが逝去することで、私たちが当時の証言を聴き取ることは益々困難となりつつある。こうした社会的背景の元で、これまで筆者らは「戦後写真の巨人」と称され、被爆後の長崎や復帰に揺れる沖縄などの各地から敗戦後の激動する社会に暮らす人びとを見つめ続けた写真家である東松照明（1930–2012）の足跡を、長崎においても辿り直してきた。そして、被爆体験の継承に尽力する現場の実践者たちに学ぶ中で、原爆を生き延びた人びとが身命を賭してそれぞれの体験を伝え続けてきた時間の厚みを徐々に受け止めてきた。

しかし、長崎での経験から同時に実感してきたのは、生き残った一人ひとりが「戦後」に抱え続けてきた語り得ない体験の重みでもあった。それゆえ、「SHOAH」にまつわる本シンポジウムの開催を通して改めて内省したのは、

* 大阪大学人間科学研究科・特任助教

本稿は、吉成哲平・三好恵真子 2021 「戦争の影」を抱え展開し続ける「写真実践」——東松照明が生活の現場から証した、長崎の被爆者の生と死——（『生活学論叢』第 39 号、15–30 頁）をシンポジウムの成果報告として構成を見直し、加筆修正したものである。

被爆後の困難な現実と向き合い続けた一人ひとりの苦悩や模索を、今日を生きる私たちがいかに受け止めることが可能なのかという問いであった。従って、本稿では以上の問いを念頭に置いた上で、敗戦後の長崎に生きる被爆者の生活を東松がいかに受け止めつつ、表現し続けていったのかを、「写真実践」という独自の方法論より明らかにしていきたい。ここで言う「写真実践」とは、写真家たちが刻々と残した多様な表現媒体を渉猟し、当時の時代背景も踏まえた上で、彼ら彼女たちが撮影行為を介して受け止めていった現実を体系的に捉え直す方法論である（吉成 2021）。これは、写真家たちが見えない未来を眼差しつつ撮影を続けた当時の視点に降り立つという「歴史内在的」な理解を重んじつつ、彼ら彼女たちの見つめた現場で筆者が再帰的な撮影活動も積み重ねながら相補的に論証することを特徴としている。

以下第2章で詳述する通り、敗戦後から1950年代にかけての写真表現には、写真家・土門拳（1909–1990）の提唱した「リアリズム写真」と、編集者であり、写真家としても活躍した名取洋之助（1910–1962）が戦前から主導してきた「報道写真」という潮流があった。戦後写真史において東松は、敗戦後の人びとの窮状をストレートに捉えた「リアリズム写真」に刺激を受ける一方、十五年戦争において対外宣伝を担った「報道写真」への反発を背景に、60年代以降に新たに登場する「映像派」の写真家として位置付けられてきた。とりわけ、1960年代の写真表現に関しては、土門や名取らによる前世代までの表現とは一線を画し、「個」としての視点から表現された映像のインパクトやそのイメージ（飯沢 1999；戸田 2012）のみによりこれまで特徴付けられている。中でも、後述する「名取＝東松論争」（1960年）に象徴される通り、名取が主導した「組写真」と対峙することで、東松は「群写真」という独自の表現方法により戦後社会を批判的に捉えたとされてきた（飯沢 2008）。

しかし、これらの写真史や写真論の既存研究では、撮影行為を介して敗戦後の現実と向き合うことで深化していった東松の思索から切り離され、概して写真集の編集やレイアウトが鑑賞者へ様々に喚起する抽象的な表現として「群写真」が議論されてきたことが見えてくる。すなわち、少年期の占領

と敗戦体験を原動力として、「戦後」を生きるひとびとの現実と向き合い続けた東松の撮影行為の重みが見過ごされてきたという課題が浮かび上がってくる。

そこで本稿では、東松が「群写真」を通じて表現し続けた戦後社会の実相を「写真実践」より描いていくが、その際に、とりわけ長崎に暮らす被爆者を見つめた撮影表現の軌跡に目を向けていきたい。なぜなら、1960年代初頭に初めて訪れた長崎にて、復興の影で置き去りにされたままの被爆の現実を目の当たりにしたことは、彼にとって「決定的に大きな意味を持っていた」（東松 1965: 68）からである。それゆえ、東松は被爆を主題とする作品群を制作しながら数十年をかけて「群写真」を展開する過程で、各作品へ収録する写真を常に入れ替えながら表現し続けていく（東松 1995a: 127-128）。ここには、生きることと表現することが表裏一体となりながら撮り続ける中で、長崎の被爆者の暮らしを刻々と捉え直していった軌跡の意味が窺える。

よって本稿では、「群写真」が進む時間の中で絶えず写真を組み変えていくことで、自らの戦争体験に根ざして捉えた戦後社会の複雑性を表現し続ける方法であり、それは敗戦後の現実をストレートに捉えた「リアリズム写真」やストーリーとして構築した「組写真」とは峻別されることを論じていく。その上で、長崎に暮らす個々の被爆者の生と死の諸相を、東松が生涯をかけてどのように見つめ続けたのかを明らかにしたい。それは、東松が長年にわたり関係を築いてきた一人ひとりの「生活者」にとっての被爆という現実の重みの捉え直しであり、その「群写真」は、いつか眼差される「未来」へと託されていたことが浮かび上がってくる。

2. 東松が表現し続けた長崎の被爆に関する先行研究とその課題

1) 戦中から 1960 年代にかけての写真表現の潮流とその変化

(1) 「リアリズム写真」

長崎における東松の撮影活動に関する先行研究とその課題について把握

するために、本節ではその背景として、彼が写真家として本格的に活動を始めていった1950年代から60年代にかけての写真表現の潮流を確認しておく。

写真評論家の岸哲男（1974）は、戦後日本における1960年代までの写真表現の潮流を以下の3つに分類している。第一に、「敗戦直後に土門拳が唱道したリアリズム写真運動と、名取洋之助、浜谷浩らによる伝統的なルポルタージュ・フォトとの対立並行時代」であり、第二に「この素朴な自然主義、記録主義を止揚して、強い個性と自由な表現を求めた東松照明、奈良原一高、細江英公らのいわゆる映像写真時代」、そして第三に「多様化し日常化した映像のはんらん時代」である（岸 1974: 13）。特に踏まえておきたいのは、「戦後写真の出発点」（飯沢 1999: 69）としても位置付けられた「リアリズム写真運動」である。なぜなら、敗戦後の社会の窮状を克明に記録することをアマチュアたちへ呼びかけたこの運動に、当時学生であった東松も触発されることで彼は本格的に撮影活動を展開していった（東松・大島 2008: 192）。

「リアリズム写真」は、1950年代前半にかけて写真家の土門拳が雑誌『カメラ』において展開した、敗戦から復興へ向かう当時の混乱した社会状況をストレートに捉えた写真を指している（松本 1989: 159）。それは「社会意識に目ざめた目をもって、現実の主題を行動的にとらえようと訴えた」（前掲書: 159）表現であり、「被写体（モチーフ）を主観的解釈抜きで直接的に把握する」（飯沢 1999: 70）ことが重視された点が特徴である。

このリアリズム写真運動を通じて、東松ら1960年代以降に中心的な活躍をしていく写真家たちが育っていった。つまり写真評論家の飯沢耕太郎によれば、彼ら彼女たちは「戦後写真（とりわけリアリズム写真）のエッセンスを蓄積する過程」（飯沢 2008: 76）をそれぞれが経ていたのである。ただし、写真評論家の長谷川明が指摘する通り、土門による敗戦後の「リアリズム」の探求は、自身が写真家として戦争遂行に加担した過去への責任といかに向き合うべきかという葛藤を通してなされていった点（長谷川 1995）は見逃ごせない。そして、こうした敗戦からまだ間もない時期に活発化した写真表現とかつての戦争との結びつきに鑑みる時、「リアリズム写真」と共に当時の写真表現の潮流をつくった「報道写真（組写真）」が戦時下において果た

した役割が問題となってくる。後述する「名取＝東松論争」（1960 年）として顕在化するように、東松が抱いていた前世代の写真表現に対する反発の背景を押さえるため、次に「報道写真」について概観しておく。

(2) 「報道写真（組写真）」

「報道写真（組写真）」は、名取洋之助が第二次大戦前の 1930 年代にドイツから日本へ導入した「ルポルタージュ・フォト」を源流とする。それは、文章が中心であった従来の記事誌面へ新たに写真を中心に据えて組むことで、社会的な出来事をストーリーとして説明することを試みるという新たな写真の使い方を指す手法であった（楠本 2008: 127）。名取によれば、それは文字が伝える抽象的な概念を複数枚の写真、すなわち「組写真」を通して表現することで、「万国万人に共通」する形で伝達、読解されることを目指していた（名取 1963: ii）。それまで盛んであった絵画的な写真表現とは一線を画すのは、現実社会の実相を読者に伝える啓蒙主義的な傾向を「報道写真」が有していた点である。つまり、それは実社会へ影響を与えることで社会全体を導く手法として理想的に考えられていた（楠本 2008: 128 ; 鳥原 2013b: 150-151）。

しかし、1931 年の満州事変を契機に日本が十五年戦争へ突入する中で、その後まもなくして「報道写真」は国家の戦争遂行のための対外的な宣伝手段として利用されていく。ここで見過ごせないのは、戦争が激化する過程で、写真の真実性がもはや問われることなく「報道写真」が虚構として機能していった点である。写真評論家の楠本亜紀によれば、戦中の「報道写真」は日本の軍備から社会生活に至るまでの近代性や「五族共和の平和で勤勉な楽園のイメージ」を伝えるために、写真を選択し、時には修正やモンタージュを施していった（楠本 2008: 130-131）。こうした中で、土門も名取のもとで若手写真家の一人として頭角を現していく。それゆえ、敗戦後の土門による「戦時下の『報道写真』が見失ったリアリズム」を問おうとする格闘こそが、「リアリズム写真運動」に結実していったのである（井上 2009: 310-311）。戦前から続く「報道写真（組写真）」に対して東松が反発する一方、敗戦後の「リ

アリズム写真」に強い共感を覚えながらその後「群写真」を提起していった背景には、戦時下の「報道写真」がプロパガンダに加担したという「負」の歴史があったことに留意したい。

(3) 「名取＝東松論争」(1960 年) に象徴される東松たち「映像派」の登場

以上の「リアリズム写真」と「報道写真」に続く戦後写真史における第二の潮流が、写真家の個性が自由に発揮されていった 60 年安保以降の「映像写真時代」(岸 1974) であり、写真史や写真論の既存研究では東松もこの時期に新たに登場する写真家として位置付けられてきた。具体的には、東松に加えて奈良原一高や川田喜久治、細江英公らが結成した写真家集団「VIVO」(1959-61 年) の若手写真家たちによる、写真ならではの視覚的な効果を重視し、「個」としての視点から現実と向き合っていた映像表現が特徴であるとされている。その背景には、敗戦がこの世代にもたらした複雑な戦争体験があったことも指摘されてきた(飯沢 2008 ; 金子 1991 ; 鳥原 2013a)。

とりわけ、東松ら新たな世代の写真家たちと、名取らの前世代までの写真家たちの表現との「断絶」を象徴する出来事としては、1960 年に『アサヒカメラ』誌上(9-11 月号)で展開された前述の「名取＝東松論争」が挙げられる。まず、この論争の端緒となった写真評論家の渡辺勉は、戦後に入りようやく写真はその本来の表現の独自性である記録性やレンズの描写力を重視して現実を再現するようになり、特に近年台頭する若い写真家たちに「映像中心に表現を考える」新たな機運が高まっていると指摘した(渡辺 1960: 148-149)。

しかし、これに対して翌月号で名取は、自身が編集長を務めた岩波写真文庫で共に「報道写真家」として出発したとする東松照明と長野重一(1925-2019) の写真を比較しつつ、昨今その写真の「新しさ」が評価される東松が「報道写真の、特定の事実尊重を捨てた」として批判した。すなわち、ストーリーを尊重した「オーソドックスな報道写真の仕事」を続ける長野の作品である「政治屋たち」を名取は例にとり、「手を握りあう人からはじまって、当選のあいさつで終わるこの 7 枚の写真は、時間的経過を追ったひとつのス

トリーで、政治家というものを、誰にもわかるよう表現している」と記す。その一方で、フードを被る男の姿に始まり、積まれたドラム缶の手前を通り過ぎる影、基地を滑走する戦闘機、サングラスをかけた娼婦と思しき女性、朽ちた英語の看板、そして継ぎはぎのテント越しに顔を覗かせる少年という6枚の写真を連続して並べた東松の「占領」は、「もっぱら印象だけの写真」である（名取 1960: 147-149）と厳しく断じた。

以上の名取による批判に対して、更に次号にて東松はそもそも「報道写真家」として自身は出発しておらず、「いわゆる報道写真を拒否したまで」であり、「特定の事実尊重」を捨てた訳ではないと反論したものの（東松 1960h: 157）、両者の議論はそれ以上続くことはなく幕を閉じた。以上の論争に関して、写真家の意思はストーリーに従うとした戦前以来の「報道写真」に対して、東松をはじめとした「写真家の自発的な意思を強調し、『映像』を自由に組織していこうとしていた世代」による模索があった側面を飯沢耕太郎は指摘している（飯沢 1999: 79）。つまり、編集者による写真の配置と意味の伝達を重視した「組写真」や、「対象の直感的把握」を重んじた「リアリズム写真」とは異なり、1960年代に入り映像表現を積極的に用いていく「「考える」主体としての写真家」（飯沢 2008: 81）の一人として、戦後写真史において東松は位置付けられてきたことが分かる。

2) 「映像派」であり「社会派」の写真家としての東松の足跡の定型化

以上の敗戦後から 1960 年代にかけての写真表現の潮流を念頭に置きつつ、戦後写真史において東松が「映像派」であり「社会派」の写真家として定型化されることで、彼が撮影行為を介して受け止めていた当時の現実から乖離して論じられてきたという全般的な課題について確認していきたい。

前述した通り、既存研究では戦後社会に対する「批判者」としての東松の眼差し（岸 1974 ; 飯沢 2008）がこれまで概して強調されがちであった。例えば、東松が 1950 年代から 60 年代にかけて発表した「占領」と「家」シリーズには、米国の占領政策と因習的な家族制度への批判がそれぞれ込められていたと岸哲男は指摘している（岸 1974: 36）。また、彼が敗戦直後の混乱

をしたたかに生き抜く土着の「生活者」としての視点を持ちつつも、その上には戦後社会への「アグレッシブな批判者としての視点」（飯沢 2008: 87）が重ね合わされていたとして飯沢耕太郎は論じている。これは、とりわけアメリカの占領に対する東松の批判（飯沢 1999 ; Dower 2004 ; Tunney 2013）に収斂していることが分かる。

しかし、作家の大竹昭子による後年のインタビューにおいて、「基地を告発しようとも思わない。…違う、違うと言っても、いつも社会派のレッテルを貼られちゃう」（大竹 2004: 12-13）と彼自身が発言していたことから窺える通り、以上の先行研究では、戦後社会を告発した「社会派」としての写真家像が構築されることで、当時の東松の撮影行為を巡る模索からは乖離して論じられてきた課題を指摘しておきたい¹。

そして、「名取＝東松論争」に象徴される通り、既存研究ではそれまでの「報道写真」や「リアリズム写真」とは一線を画した「映像派」を代表する写真家の一人として位置付けられながら、その作品が論じられがちであった。すなわち、客観的な記録性やストーリーを重視した従来の写真表現とは異なり、映像独自の視覚的効果を活かした表現（飯沢 1999: 78-84 ; 戸田 2012: 48-49）を駆使しつつ、戦後社会の現実を「喚起的」な映像により表現していったとされてきたのである。しかし、東松の「映像派」としての写真家像がステレオタイプ化され、概して彼の撮影技術や表現方法に注目が集まることで、なぜ、彼が敗戦後の現実に対して刻々とシャッターを切り続けたのか、が等閑視されてきた課題が浮き彫りとなる。

とりわけこの点について考える上では、60 年安保という決定的な体験が、東松を含む当時の写真家たちに対して、彼らが直面する現実を捉えるための新たな手法を模索させたとする渡辺勉（1975）の指摘は重要である。なぜな

¹ 一方で、それまで敗戦後の社会に対して写真家たちが向けてきた眼差しとは対照的な「私性」や「匿名性」を重視した写真が 1960 年代後半に入ると盛んになっていくことを背景に、当時沖縄での撮影を深めていた東松も「占領」に対する批評から離れたとされてきた課題については、以下の拙稿で検討している（吉成・三好 2022, 2023, 2025b）。

ら渡辺によれば、東松もそうした流動的な現実を前にしていたからこそ、彼にとって「映像」は固定化された表現手法ではなかった(渡辺 1975: 312, 314)からである。具体的には次章から明らかにしていくが、実際に彼は写真の技術をあまり重視しておらず、変化していく敗戦後の現実といかに向き合うべきかを問う中で、表現し続けることに力点を置いていたことが見えてくる。

3)「報道写真」に抗する象徴的表現として論じられてきた東松の「群写真」

以上を踏まえて、東松が独自の表現手法として提起した「群写真」に関する先行研究とその課題について確認していく。東松の「群写真」を巡って既存研究でこれまで共通して指摘されてきたのは、写真に写る出来事の内包している複数の時間の存在を「群写真」が指し示すと共に、それが国家という帰属を超えていく土地の表象であったとする点である(竹葉 2013; 土屋 2013; 中村 2013; 林田 2010, 2013; 日高 2004; 八角 2013)。例えば、文化人類学者の今福龍太は、敗戦後の日本に生きる人々の想像力を強く規定した原爆のイメージに抗して、東松の映像表現が「戦後日本」という「特定の時代性／地域性」を超えた歴史を捉えていたと論じている(今福 2001)。これは『岩波写真文庫』で共に働いて以来、東松と長年親交のあった多木浩二による東松照明論において、「自分が生きている歴史に潜むエネルギーを、いろいろなイメージを介して呼び覚ます独特の能力をもっていた」(多木 1999: 15)と東松を評していた点とも重なり合っている。しかし、以上の既存研究から浮かび上がるのは、東松が表現し続けた敗戦後の暮らしの現実からは乖離した抽象的な議論が概してこれまで展開されてきた課題である。

中でも、東松の「群写真」が鑑賞者に喚起する象徴的なイメージについて詳しく論じた先行研究として、林田新による論考(林田 2010; 2013)が挙げられる。林田は、東松の占領シリーズの一つである「《HARLEM(黒人街)》」(『アサヒカメラ』1960年1月号)を事例に、「群写真」とは、「それぞれに固有の内容的・形式的な特徴を持つ写真を、類似性が見出されるべく相互に組み合わせていく」編集技法であるとした(林田 2010: 22)。例えば、この作品では個々の写真に写っている「基地の街」横須賀の「何気ない都市光景」



写真1 『<11時02分>NAGASAKI』 © Shomei Tomatsu – INTERFACE

が、それぞれの構図の類似性をもとに結合されていくことで、そこに日米の「異なる文明同士が不均衡に混交する境界的なイメージ」が喚起される（前掲論文: 33）と論じている。

そして、東松が1960年代初頭に初めて長崎を訪れたことを契機に制作されていった『<11時02分>NAGASAKI』（1966年）を巡っては、見開きの頁に並列する写真（写真1等）の「明暗の対比」により表された両者の「類似性」が、「長崎の皮膚に刻まれた様々な痕跡、傷」を読者に見出させ、読者はそこに写されている事物を「ケロイド的なもの」として見るよう「認識の変容を強いられる」とした（林田 2013: 129）。更には、被爆者のケロイドと踏み絵により摩滅したキリスト像の写真などからは、日本と諸外国との交流を通じて「異質なものの同士が非対称的な関係の中で出会い、衝突し、関係を構築してきた境界としての長崎の歴史」という「詩的イメージ」が浮かび上がるとも指摘している（林田 2013: 130）。

以上の議論からも窺える通り、特に『<11時02分>NAGASAKI』に焦点を当てた既存の論考の多く（今福 2001, 2009；林田 2013）では、長崎の被爆とキリシタン殉教という「受難」の出来事が重ね合わされながら、長崎の歴史に対する東松の眼差しが解釈されてきた。例えば今福龍太は、長崎のカトリック教徒たちが「数世紀にわたって被ってきた精神的試練と苦悩の歴史」

にまで東松の「無意識の視線」が届いていたと論じている（今福 2001: 25）。

つまり、既存研究の「群写真」に関する議論では、個々の作品の中で写真がどのように組み合わされ、それらが鑑賞者にいかなるイメージを喚起するのかという点に収斂してきたことが分かる。それゆえに、東松の「群写真」が提示するのは、「戦後日本」や「アメリカ」という「実体を持たないもの」であり、個別の出来事の「事実性」ではなかった（土屋 2013: 81）とされてきた。しかし、次章から明らかにしていくように、「群写真」は敗戦と占領という未曾有の出来事に直面した東松の原体験から生み出されていった表現方法であり、それは敗戦後の激動する現実在即しながら絶えず展開されていったことが浮き彫りとなる。中でも、東松を生涯撮り続けることへ駆り立てていったのが、被爆後の長崎にて直面した困難な生活の現実であった。

3. 敗戦がもたらした「原光景」としての「戦争の影」

1) 東松の写真表現に埋め込まれた戦争体験

戦後社会を見つめ続けていった東松の原点としての敗戦体験について初めに把握しておく必要があるのは、「戦争そのものの記憶」ではなく、「戦中の被害体験、敗戦の記憶、戦後の飢餓感」の色濃く滲む「戦争の影」を今なお抱え続けているとして、後年次のように回顧していた点である。

「振り返って思うに、私の写真は、おおかた戦争の影に覆われている。一見戦争とは無関係に見える写真でも、深層に戦争が影を落としていることが多い。（中略）私にとっても敗戦と占領は、もっとも感じやすい年齢、少年から青年へと脱皮する時期と重なっているため、その後の生のありようを決する一大要因となる。つまり、戦争の影は私の原光景なのだ。」（東松 1987: 142）

具体的には、東松は自身の「原光景」の一つとして戦時中の空襲体験について記している。彼は空襲警報下で防空壕へ避難していたものの、次第に馴

れから横着になり、寝室の窓辺に鏡を寄せてそこから寝そべったまま、サーチライトに照らされた B29 の織り成す「夜のステージで演じられる光のページェント」を楽しむようになったという（東松 1987: 141）。東松によれば、この「見ることを禁じられた不思議であり、メタリックな美の饗宴」は、「いつ爆弾の直撃を受けて死ぬかも知れない」「地獄」へと直結していた。しかしその一方では、「隣り合わせの死が感覚を麻痺させるのか、危険な遊びとわかっていてもやめる気にならず、そこに銃後を生きる密かな喜びさえ見出す私であった」（前掲書：141）とも記していた。つまり、東松の空襲体験には、死と隣り合わせの感覚と表裏一体の戦時下における密かな解放感があったことが読み取れる。以上からも窺えるように、当時の彼はいわゆる「軍国少年」ではなく「アウトロー」であり²、それゆえ、進行する戦争とその趨勢については「全く敏感でなかった」（東松 1984: 102）。言い換えれば、空襲というごく身近な形で戦争を経験しつつも、その実相については知らぬままに戦時下を生きていたことが垣間見える。

そして、敗戦の日を迎えた東松は、「太平洋戦争と主体的に交わらなかった中学生にとって、敗戦は悲痛でも歓喜でも」なく、「玉音放送を無感動に聞き流した」（東松 1967b）と書き残している。つまり、戦争そのものを知らなかったからこそ、敗戦自体は「無感動」に受け止めていた。しかしながら、それとは裏腹に、空襲による廃墟の中で亡くなった人びとから受け止めた自らの強い情動を、以下の通り振り返っている点は特筆に値する。

「昭和 20 年、敗戦の年にぼくは 15 歳と 7 ヶ月でした。つまり、“国破れて山河あり” 見わたすかぎり焼野原、の中で青春を迎えたのです。焼けおちた家、粉々に砕けた屋根瓦、虫けらのように殺された人間の怨恨と怒りをぼくは遺産として受けとったのです。」（東松 1966a: 48）

この文章の後段からは、敗戦直後の「悲惨をきわめた」生活の一端が窺え

² このほか戦時下の体験については、中学校での軍事教練を「いやな思い出」の一つとして振り返っている（「軍事教練」『毎日新聞』1976 年 9 月 9 日付）。

る。すなわち、廃墟にて「食い物をあさる野良犬が当時のぼく自身の戯画」であったとしつつ、その「渇きの感覚」こそが自らにとっての「生活をささえるエネルギー源」となり、更には大学入学後に写真へと駆り立てていった（前掲書：49）。とりわけ、敗戦後の現実を表現していく彼の立ち位置として見過ごせないのは、敗戦により大人たちへの「不信感」も強く培われていったことである。例えば、そこには戦中に「鬼畜生」とされてきたはずの占領軍の少なくない兵士たちが、チューインガムやチョコレートをくれる「子供好きのやさしいおじさん」であった衝撃も重ね合わされていた。従って、占領はひとびとの暮らしを「解放」する側面も持っていたからこそ、東松にとって一概には否定し切れない鮮烈な出来事であり、実感として「肯定せざるを得ない要素」も入り混じっていたのである（東松 1984: 103）。

つまり、敗戦後の社会を東松が撮り続けていく胸底には、戦時下と焦土の光景に加えて、占領という現実直面することで刻み込まれた複雑な葛藤が幾重にも折り重なっていたことが分かる。こうした輻輳する「原光景」を抱えつつ、東松は 1950 年代から本格的な撮影活動を展開していく。そしてその過程で、「敗戦」がひとびとの暮らしをどのように変え、他方では変わらずにそこに息づき続けるものは何かという問いを抱えながら、戦後社会の行方を個別具体的な現場から見つめていく。

2) 戦後社会の「現場」から展開していった「群写真」

例えば、「混血児スミエちゃん」（1959 年）は、矛盾を抱え込む敗戦後の暮らしの現実を如実に伝える初期の作品である。東松は、敗戦直後に養父に引き取られた「混血児」の少女を収めたこの作品の後記にて、撮影を通じて彼女の「暗い影」と「いうにいわれぬ苦勞」を感じたと述べている。そして、敗戦後に自己形成した自身が「実際に寫眞家として様々な現實に對面していつも感ずる」のは、敗戦による「日本の家庭や人間關係が解放される」側面ばかりでなくその大きな「弊害」でもあるとした。特に重要なのは、それゆえに敗戦がもたらした現実を「レンズを通してビジュアルにみつめていきたい」と記している点である（東松 1959: 189）。つまり、激動する戦後社会の

複雑性を東松はそれぞれの現場から捉えようとしていた。現に後年の彼は、敗戦と占領が何であったのかを遡りながら学ぶ姿勢が、「占領」シリーズの撮影に反映しているとして次のように述べている。

「やはり負けたということによって始まった戦後日本に絶えずクエッションマークをつけながら監視していくという、ものごとをやりながら考えていくというか、成り行きを見定める過程を大切にするんです。だから、ある一つのイデオロギーを押しつけるんじゃないくて、逆に現実の動きの中で意味を探っていく」（東松 1984: 103）

このように、敗戦が生み出した「戦後」社会へ絶えず疑問符をつけ続けていたからこそ、変わりゆく現実の只中で撮影行為を介して思考するプロセスを重視していた。そして、「現物と向き合う緊張感」のなかで常に撮り続けるからこそ、東松にとって写真は「生きている証」としてあった（大竹 2004: 12）。例えば、彼は友人の写真家へ以下の通り伝えている。

「生きていることの確かな手ざわりが写真を変え、撮ることによって生き方が変わるといったサイクルを自らの中につくり出す必要があります。（中略）目に見えるものは何でも撮ってのけ、ありとあらゆるものを混沌のまま突き出すあなたのやり方をぼくは全面的に支持します。」（「沖縄の友へ」『朝日新聞』1975年12月20日付）

従って、東松にとって撮影行為は自らの生と根源的に結びついており、「群写真」とは生きていく中で直面する「ありとあらゆるものを混沌のまま突き出す」方法であったことが浮かび上がってくる。言い換えれば、「戦争の影」を抱えた一人の人間として、「戦後」の激動と絶えず向き合おうとしたことが、「群写真」という独自の手法を内発的に模索させていったと言える。

そして、東松が撮影後の「編集」という作業を重んじたのは、現場で感覚的に撮った写真の持つ意味が、編集を通じて彼自身の中に初めて輪郭をもつ

て現れていくためであった。例えば東松は、「撮るときは、感性だけでパチッとやっちゃう。展覧会をやるとか写真集を作るとかその選択作業の過程で、意味が立ち上がってくる」(東松・大島 2008: 190) と述べている。すなわち、撮影行為を介することで彼が受け止めたその瞬間には意味付けられない事柄があり、後に写真を編集する中でその意味が紐解かれていくという一連の過程が存在していたことが分かる。

以上の通り、東松にとって「群写真」とは、自らの「原光景」に根ざした敗戦後の揺れ動く現実の複雑さを刻々と表現しつつ、進む時間の中で絶えず写真を組み変えていく方法であったことが明らかとなる。それは眼前の現実を直線的かつ批判的に捉えた「リアリズム写真」や、編集を通じストーリーを構築した「組写真」とは明らかに区別され得るものであり、従来指摘されてきた個別具体的な現実と乖離した抽象的表現ではないと断言できる。

3) 被爆 16 年後の長崎にて抱えた衝撃と苦悩からの出発

そして、東松は 1960 年代初頭の復興した長崎の街に暮らす被爆者と出会い、その「終わらない戦後」に衝撃を受けることで、長崎の被爆を主題とする「群写真」を数十年かけて編み直しながら表現し続けていく。

東松は、原水爆禁止日本協議会から制作依頼を受け、1961 年に初めて長崎を訪れる。しかし、この被爆 16 年後の長崎との出会いを通じて幾つもの葛藤を覚えたことで、彼は同地を生涯撮り続けることへ突き動かされていった。特に、当時の彼が最も強い衝撃を受けた出来事の一つとして記していたのが、現地で目撃した二つの光景の対比である。すなわち、被爆後の惨状を伝える様々な遺物を原爆資料館で目にした一方、その直後に訪れた資料館のすぐ隣の土産物店では、ケロイドを顔に残した売り子たちが観光客の好奇の視線に堪えながら生きていた(「原爆とキリシタンと」『毎日新聞』1962 年 8 月 7 日付)。東松にとって、それは被爆遺物に象徴される「過去」と被爆者の生き続ける「現在」が「奇妙に入りこんだ二つの現実」であった。それゆえ、この引き裂かれた現実をいかに受け止めるべきかという問いは、「シャッター以前の一番大きな課題」(東松 1965: 67) として自らに課されていく。

そして東松は、被爆者の「外部のケロイド」に加えて、彼ら彼女たちの「内部のケロイド」にも衝撃を受けていた。すなわち、上述した土産物店の売り子の住まいを訪れた彼は、同様に被爆者であるその人の姉の「弱々しい、薄板のような肩」から強い拒絶の意志を感じ取る。このときの思いを「政治に対する期待も、医学に対する希望も失うにいたった長い年月が、そこにあった」と記しつつ、「未来はないが進行する時間」の中の被爆者の生とはいかなるものであるのかを問いかけていた（前掲新聞）。以上からは、「1945年8月9日」で止まったままの「過去」に留め置かれる被爆者が、その奥底に「不信と絶望」を抱えつつ、被爆から進み続ける「現在」を生きているという現実への問いがあったことが窺える。

一方で、彼が長崎で直面したのは、容易には埋めることの出来ない被爆体験との距離でもあった。つまり、それは被爆者と非体験者との間に広がる原爆の閃光を「〈見た〉と、〈見ない〉の距離」であり、東松はその葛藤について次のように表現している。

「被災者たちは“ピシャ”だというのですが、ピカドンですらないほうが、どうしたらその“ピシャ”にアプローチすることができるか、その方法はないのか、ということが、当然の課題となってくるわけですね。」³（東松 1965: 68）。

それゆえ、撮り続けることで原爆体験との距離を埋めていきたいという意志こそが、東松を長崎での撮影へ駆り立てていった（東松 1965: 68-69）。

このように、東松は撮影の最中に直面した幾つもの現実在即すことで「群写真」を残していく。長崎における彼の撮影の立ち位置として最も重要であるのは、「“平和”という観念」を掲げ「被爆者救済」へと向かうのではなく、被爆者の生きる現実とまず「コンタクト」し、そこで目の当たりにした被爆

³ 原爆の呼称である「ピカドン」という表現について、被爆者に実感を聞いたところ、それは「爆心地から、かなり離れたところで傍観した人の実感」（東松 1965: 67）であることを知り、東松は「ピシャ」と「ピカドン」を区別している。

者の生活を巡る訴えを「掻き集めて縫い合わせてゆく」ことで作品制作を行っていった点である（「見てしまった“長崎”」『日本読書新聞』1966年9月5日付）。これは、撮影と編集を通じて次第に「意味」が立ち上がるとした先述の点とも呼応していることが分かる。

従って、被爆後の暮らしの現実を前に絶えず自己省察を繰り返しながら撮り続けていく東松にとって、第1集『<11:02>NAGASAKI』は「ひとつの精神のプロセスの記録」（前掲新聞）でもあった。つまり、観念的な原爆の「告発」ではなく、自らがレンズを通じて目にした現実絶えず立脚しつつ被爆の実相を表現しようとしていた。ただし、見過ごせないのは、被爆者が直面する現実を写すことに対するためらいもまた彼が抱えていたことである。例えば、それは長崎で出会った被爆者である福田須磨子（1922–1974）が亡くなったあと、生前の彼女を思い起こしつつ、撮影当時の迷いについて以下の通り振り返っていたことから窺える。

「あのとき、あなたは、気おくれして写真も撮れずにいた私を逆に励ましてくれました。そして、すすんでカメラの前に立ってくださいました。／後日、私はあなたがお書きになった生活記録『われなお生きてあり』を読み、深く考えさせられたものです。文中「私は今、何をしなければならないか、本当にわかって来たような気がした。私に課せられたもの、私でないと出来ないもの、それは被爆者問題を世に訴えること……」とあります。そう、あなたは、「私でないと出来ないもの」としてカメラの前に立たれました。では、そういうあなたを撮った私自身は、私でないと出来ないこととしてシャッターを切っただろうかと。」（東松 1977: 22）。

つまり、「被爆者の悲惨と苦悩」について無知であった衝撃に突き動かされて長崎を見つめていく中で、東松は撮影を通じて出会う一人ひとりの被爆者と向き合いながら撮り続けていったことが分かる。次章では、「戦争の影」を抱えた東松が、長崎に生きるそれぞれの被爆者の生と死の諸相を、数十年

をかけてどのように表現し続けていったのかを明らかにしていきたい。

4. 「被爆者」から「生活者」として見つめ続けた生と死——長崎シリーズの分析から

1) 分析対象となる資料とその方法

(1) 『OKIANWA 沖縄 OKINAWA』に見る「群写真」の構成

まず本節では、分析対象となる表現媒体とその方法について確認しておく。第2章で整理したように、名取が主導した「組写真」は複数枚の写真を並べ、それをあたかも一つの文章として読ませることで、抽象的な概念を読者に伝えることが目指された。他方で、複数枚の写真を重ねることによって写真の意味が限定されるという名取の意図に対して、東松は懐疑的であった⁴。それゆえ、彼は復帰前の沖縄を初めて訪れた直後に刊行した『OKINAWA 沖

表1 『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』に見る「群写真」の構成
(東松〔1969〕より筆者作成)

ブロック	主題
1 (18 枚)	「イントロダクション」
2 (6 枚)	「黙認耕作地」
3 (18 枚)	「基地周辺の町」
4 (13 枚)	「米軍基地」
5 (8 枚)	「米軍の居住地域」
6 (4 枚)	「放射能の被害」
7 (14 枚)	「反戦運動」
8 (9 枚)	「沖縄を動かす人々」
9 (17 枚)	「宮古・八重山群島の風物」
10 (2 枚)	「B52」

⁴ 「写真は、文字と同じように考えていいのだろうか。単写真をなん枚重ねても、写真の意味を限定することにはならないのではないか。それは、単写真のあいまいさを限定するどころか、むしろイメージを増幅する以外の、何ものでもないのではないか。名取説は、一見、合目的的のようだが、実は大変な間違いではなかろうか、という根本的な疑問である。」(東松 1970f: 136-137)

『縄 OKINAWA』(1969 年)を例に、「組写真」とは対照的な「群写真」の具体的な構成方法を提示している(東松 1970)。

東松によればこの作品は、自身が現地で衝撃と共に受け止めた「沖縄に基地があるのではなく基地の中に沖縄がある」という現状が主題であった。そして、この写真集全体を「時間」により区分したとき、それが「沖縄の現在と過去に大別され」、前者は「写真」により表されんとする。また、後者は「沖縄の歴史」を意味し、それは主に「文章」により表されんとした。具体的には表 1 に整理した通り、東松は合計 109 枚の写真からなる同書が、それぞれの小テーマごとの写真と文章を組み合わせた 10 個の「ブロック」から構成されると述べている(前掲書: 139)。

その特徴としては、作品全体の主題である「基地の中の沖縄」が直面している一つ一つの現状を、各ブロックが表現している点である。つまり、各ブロックの中で掲載されている写真と、そこに併記された文章の両者がそのブロックのテーマを表しており、さらに、それらのブロックの総体が作品全体を貫く主題を浮かび上がらせていることが分かる。そして、作品全体の収録写真の枚数別としても、「基地の中の沖縄」という主題を東松は表そうとしていた。すなわち、東松によれば、合計 109 枚の写真を基地の内部と外部で撮影したものに大別した時、前者が 22 枚、後者が 87 枚になるとした。他方で、同様にこれらを「米軍による沖縄占領が色濃く投影した写真」と「昔ながらの沖縄の風物写真」に分類すると、前者が 84 枚、後者が 25 枚になるとする。このように、作品の大部分を占めている米軍基地の外で撮影された風景には、アメリカによる占領の深い影が落ちていることを、写真の収録枚数としても表現しようとしていたのである。

以上の特徴を踏まえた上で、東松が「組むという作業」が「写真と文章を最も効果的に組むことにほかならない」(前掲書: 146)と記していることに留意したい。つまり、文章という「はっきりとした意図」の下に写真と写真を組み合わせて提示される群としての全体が、「群写真」であった。従って、東松の「群写真」の背後には、編集を通じて浮かび上がるその時々意図があったことは決して見落とすべきでなく、それは彼が現場で直面した現実と

不可分に結びついていたことが、以上からも改めて確認できる⁵。

(2) 分析対象となる資料について

上述の「群写真」の具体的な構成方法を踏まえて、本稿では 1960 年代から 90 年代にかけて長崎の被爆を主題に制作された三作品である、第 1 集『＜11 時 02 分＞ NAGASAKI』（1966 年）、第 2 集「風化する時」（1981 年）、第 3 集『長崎〈11:02〉1945 年 8 月 9 日』（1995 年）を中心的な分析対象とする。その際に、東松が 30 年以上の時間をかけて長崎で写真を撮り続ける中で、それぞれの作品に収録する写真をその都度大幅に入れ替えながら表現していった点⁶に目を向けていきたい。とりわけ、同地での撮影を続ける過程で写真を「選ぶ目が肥え」、新たな写真を絶えず追加しながら写真集を編み直すことで、個々の写真集はまるで「出世魚」のように「成長」する、つまり「写真もまた生きている」と第 3 集において東松が述べている点（東松 1995a: 128）は見逃せない。従って、以下では各作品での「群写真」とその構成の経年的な変遷の分析を中心としつつ、これらの作品と並行して発表された当時の多様な表現媒体も駆使することで、被爆後の長崎において営まれ続けてきた暮らしの現実と東松が撮影行為を介していかに向き合っていたのかを描き出していく。

2) 撮影を通じ築き上げられていく被爆者との関係性

(1) 第 1 集『＜11 時 02 分＞ NAGASAKI』（1966 年）

前章で確認した、1960 年代初頭の長崎にて鮮烈に受け止めた東松の葛藤と苦悩を念頭に置きつつ初めに取り上げたいのは、第 1 集『＜11 時 02 分＞ NAGASAKI』（1966 年）である。この作品は合計 118 枚の写真と被爆の状況を記した文章、そして、その合間に挟まれた 13 人の被爆者の語りに加え、

⁵ この点を裏付けるように、撮影者にとって「映像」は、その内容と形式に切り離されずに展開されると当時の東松は論じていた（東松 1967a）。

⁶ 第 3 集の時点で東松は「長崎」の写真を約 12,000 枚撮影し、その中から絞り込んでいくと述べている（東松 1995a: 128）。

最後に東松の撮影後記から構成されている。同書の収録写真をテーマごとの「ブロック」に整理すると、表2の通り合計12個に区分することが出来る。

まず、原爆がさく裂した時刻で静止した懐中時計の写真に始まる最初のブロックを形成するのは、原爆の熱線と爆風を受けた被爆遺物を写した写真群である。ここには、被爆直後の惨状を目にした2人の被爆者の語りが挿入されている。つまり、被爆後を生きていく人びとの暮らしの基点としての「11時02分」と、その一瞬に突如人びとを襲ったむごい死の情景が、写真と語りの双方から描かれていることが分かる。一方で、最初のブロックが「1945年8月9日」の光景に焦点を当てているのとは対照的に、第2ブロックでは被爆から十数年後の長崎の町の現在を写した写真群と、その合間に4人の被爆者の語りが収められていた。特にここでは、被爆から進み続ける時間の中で、それぞれの被爆者に生じた出来事とその苦しみに関する語りが占めている点に留意したい。そして第3ブロック以降では、引き続き現在の長崎の町や周辺の島々の日常を写したブロックを挟みつつ、一人ひとりの被爆者の生へと焦点が移っていることが窺える。

中でも特筆すべきは、撮影へのためらいを東松が抱えていた福田須磨子さんの語りである。そこには、自らが原爆の後遺症にひどく悩まされ続ける一

表2 第1集の構成（東松〔1966b〕より筆者作成）

ブロック	主題
1 (19 枚)	被爆遺物
2 (31 枚)	長崎の街の日常
3 (9 枚)	片岡津代さん
4 (5 枚)	長崎の街と島の日常
5 (7 枚)	浦川清美さん一家
6 (8 枚)	原爆病院
7 (5 枚)	長崎の街と島の日常
8 (4 枚)	福田須磨子さん
9 (9 枚)	長崎の街の日常
10 (4 枚)	ケロイド痕の残る女性
11 (7 枚)	末次助作さん
12 (10 枚)	長崎の街と米軍の影

方で、巷では被爆 10 周年を追悼する盛大な式典が挙行されようとする現状への煩悶が次の通り記されていた。

「まるでお祭りさわぎである。死んだ人間の供養もいい。然しこうして医療費もなく病気にあえぐ人間は放ったらかしである。死んでからどんなに手厚く供養されるより、生きている中に何とか対策は出来ないのだろうか。私はこうして世の中の片すみに、犬猫のように放っておかなければならぬ自分が情なかった。」（東松 1966b）

そしてこの文章に続き、被爆の後遺症によりただれた腕を接写した写真と、暮らしのために内職をする様子が連続して収められていた。ただし、福田さんが被爆の後遺症により「お化けのように変っていく自分の顔」を前にして家中の鏡をすべて割ったことを記すように、彼女の顔は一切写されていない点は見逃ごせない⁷。そこには、福田さんを撮影することへの東松のためらいといったわりであり、しかし、それでも写さねばならない責務との狭間で揺らぐ姿が浮き彫りとなっていると言える。

他方で東松は、被爆による身体への傷跡だけでなく、それぞれの被爆者の生活空間そのものへも目を向けていた。例えば、被爆後数年してから寝たきりのままとなった末次助作さんとその家の様子を捉えている⁸。先の福田さんの苦悩と同様に重要であるのは、これらの写真の冒頭には、被爆後の「我慢のしどろしどろ」の暮らしに対する末次さんの言い尽くせない思いが記されていた点である。つまり、「生活保護をうけなければ生きてゆけない状態」に置かれつつも子供たちが受給を拒んでいるだけではなく、自身も受給により「後指」を指されることを恐れているという複雑な心の内が吐露されていた。

このように、復興した長崎の町に暮らす被爆者へと向けられた差別の存在についても東松は鋭敏に感じ取っていた。そして、逆説的ではあるものの、近隣の島々へ足を運ぶことによりその実感を深めていったことが窺える。彼

⁷ 具体的には、これは 85-88 枚目が該当する。

⁸ 具体的には、これは 102-107 枚目が該当する。

は、最初の訪問から数えて 3 回目の 1963 年に五島列島へ渡り、戦時中の軍需工場への動員の際に被爆した人びとと出会う。この訪問に際して東松が考えていたのは、原水協や宗教団体、政府の支援のいずれからも遠い島に生きる被爆者の「被爆と離島という二重の疎外からくる悲惨」であった。しかし、現場で実際に目にしたのは、長崎市内で暮らす被爆者よりも「はるかに幸福そうな」姿であった。つまり、離島よりも市内に生きる被爆者たちのほうが「二十年近く経過した時間の中で、忘れっぽい人間、つまり隣人の意地悪な視線に堪えて」いる姿を見出したのである（東松 1965: 69）。それゆえ、都市と島を対比的に捉えつつ、東松は都市に生きる個々の被爆者の現状にこそ力点を置きながら伝えていた。

そして、末次さんの姿から同書の終わりまで続くのは、祭りやメーデーなどの長崎の町の賑わいを写した写真群と、その間に挟まれつつ、十数年前の同じ地で目のあたりにした被爆による「黒こげの人間」を巡る福田さんの語りである。すなわち、今なお身心ともに深い痛みを抱えながら暮らす被爆者の「いま」と、そうした現実をよそに喧騒の中にある街の「いま」が対比的に表現されていると言える。そして最後には、街中の米兵と佐世保へ寄港する空母の写真が収められていた⁹。言い換えれば、上述した被爆後の二重の「いま」に、長崎へ原爆を投下し、ベトナム戦争を今まさに遂行しているアメリカの影も重ね合わされていたことが分かる。以上の通り、第 1 集は「11 時 02 分」から進み続ける時間の流れの中にある長崎の町で、「8 月 9 日」のむごい情景を今なおそれぞれの心に抱きながら、依然として厳しい生活状況に置かれている被爆者の諸相を重層的に表現していた¹⁰。

⁹ 具体的には、これは 116～118 枚目が該当する。

¹⁰ 東松は同書の後記に次のように記していた。

「しかし、1945 年 8 月の恐怖は、単なる過去の出来事ではなく、現在もなおつづいている痛苦である。死をまぬがれた多くの被爆者が、ぼくたちが生きている、いまを、ぼくたちと同じ時間を生きているのである。（中略）つまり、長崎には、＜11 時 02 分＞で停止した時と、1945 年 8 月 9 日を基点とする現在進行形の時間がある。この二つの時を、私たちは、決して忘れてはならぬ。」（東松 1966b）

(2) 第2集「風化する時」(1981年、『いま!!東松照明の世界・展』所収)

第1集の刊行から15年後の1981年に、東松は第2集である「風化する時」を発表する¹¹。この作品は、前作と同様に被爆の状況を冒頭に記しつつ、1960年代から70年代にかけて撮影された合計67枚の写真と巻末に第1集のあとがきからの抜粋、そして、その間に雑誌上に掲載された長崎の撮影活動に関する3つの文章から構成されている。表3のように、これは8つのブロックに分けることができる。前作と比較すると第2集では個別の被爆者の語りは見られず、全体を通して写真のみが連続して配置されていた。一方で、5人の被爆者または被爆2世を写した第3～7ブロックでは、それぞれのバイオグラフィーが写真と共に併記されていた点は特筆に値する。つまり、第2集では被爆者の姿が個々人の名前と共に前集よりも明確に浮かび上がるように構成されている点が特徴である。

第2集で初出の写真は全体の67枚のうち計31枚に上り、これらは1970年代までに新たに撮影された被爆者の写真(21枚)と長崎の町の風景を写した写真(10枚)に大別することが出来た。とりわけ、同書では一人ひとりの被爆者の姿を捉えた写真が多く追加されており、撮影年代別では、このうち70年代に撮影された写真が半分以上(15枚)を占めていることに留意

表3 第2集の構成(東松〔1981〕より筆者作成)

ブロック	主題
1 (7枚)	被爆遺物
2 (28枚)	長崎の街の日常(表題「長崎はいま」)
3 (3枚)	片岡津代さん
4 (3枚)	末次助作さん
5 (3枚)	崎田マシさん
6 (3枚)	福田須磨子さん
7 (16枚)	浦川志津香さん
8 (4枚)	五島列島

¹¹ ただし、この作品は他の二作と異なり単体の写真集ではなく、東松の全国展である『いま!!東松照明の世界・展』にて発表された6つのパートの内の最初の作品である。

したい。つまり第2集では、最初の訪問からさらに十数年が経過した被爆者の現在に焦点が当てられていることが分かる。具体的には、片岡津代さんから始まる個々の被爆者を写した各ブロックでは、被爆者または被爆2世の5人の写真が、いずれも撮影年代ごとに各ページの上段と下段に分けられながら配置されていた。換言すれば、被爆から十数年後、そして更にその後の被爆者の姿が、一人ひとりの年譜と共に対比的に描かれていた点が特徴である。

しかし、これらの写真が伝えるのは、東松が彼ら彼女たちに初めて出会ってから流れてきた十数年という歳月の中で、被爆者が亡くなってきたという現実でもあった。それは、第2集が刊行される数年前に再訪した長崎にて受け止めた思いを、東松が以下のように記していたことから窺い知れる。

「以前は一気に駆け上がった坂道を、途中で休み休みしながら登った。体力の衰えをハッキリと思い知る。それほどに年月がたっていたのである。／訪ねたひとの何人かはすでに他界してこの世になかった。私をはじめ長崎の地を踏んだのは、原爆が落とされてから15年後である。それからさらに15年が過ぎたわけである。私は、霊前に花を供え、合掌した。」（「八月の光」『毎日新聞』1976年8月12日付）

例えば、第1集にてそれぞれの写真と語りが収められていた末次さんと福田さんは、第2集の時点では既に亡くなっていたことが分かる¹²。現に、同書の巻末に収録された先述の4つの文章のうちの2つには、この2人と出会った際の東松の胸中が記されていた。すなわち、末次さんとの今も忘れ難い光景を東松は思い起こしつつ、人目をはばからざるを得ずに暮らしてきた病床の被爆者とその家族が、貧困に耐えながら「人間としての尊厳を保ってきた」（東松 1981: 27）と書き残している。そして福田さんの場合にも、最初の訪問の際に写した傷ついた腕と、その死去の翌年（1970年）に建立された詩碑を写した写真を共に載せながら、「不帰の客」となった福田さんの詩

¹² 末次さんについては1975年に撮影されたお墓が、また福田さんについては後述する詩碑が載せられている。

集である「吾尚生きてあり」を同書の終わりにて引用していた。このように、第2集には1960年代に初めて出会った被爆者の姿が確かに残されるとともに、そこから更に十数年が経過する中での一人ひとりの死を悼む思いが内包されていたことが見えてくる。

一方で、第1集の撮影時点では6歳の少女であった被爆2世である浦川志津香さんが大人へ成長し、婚礼を迎えようとしている写真が同書にはとりわけ多く収められていることも見逃せない。先の末次さんと福田さんに続いて同書の巻末に収められた文章において、東松は小さな頃から撮ってきた彼女を「実の娘」のように感じると記している。そして、長崎の町に飾られた七夕の短冊を目にし、浦川さんの結婚を祝福して「想像のタンザクに“志津香をよろしく頼みます”と書いた」（東松 1981: 29）と結んでいた。つまり、それぞれの被爆者の死と向き合う中で東松と浦川さんとの再会はある¹³、そこには被爆の影響により片眼を失いながらも現在まで成長してきた浦川さんを見守る思いが込められていたのである。

このように第2集は、戦後長崎の基点としての「1945年8月9日」が作品の冒頭で改めて表現されながら、その後の復興した町の様子が70年代に入り新たに撮影された写真と共に提示されていた。そして、第1集から更に進み続ける時間における一人ひとりの被爆者の死と生が「群写真」によって描かれていたことが分かる。

(3) 第3集『長崎<11:02> 1945年8月9日』（1995年）

第2集から更に14年後の1995年に、東松は第3集『長崎<11:02> 1945年8月9日』を発表する。この作品には、冒頭に原爆被害の詳細な事実と「序」

¹³ 先に引用した被爆者たちの死を悼む思いに続けて、東松は浦川さんとの再会を以下の通り記している。

「そんなこんなで沈んだ気分でいるとき、志津香ちゃんに会った。（中略）その志津香ちゃんが、21歳の美しい娘に成長していたのである。（中略）『毎年夏がくると、カメラのお兄ちゃんはどうしているかねえって噂するんです』と彼女はいい、逆に私を慰めてくれた。（前掲『毎日新聞』1976年8月12日付）。

表 4 第 3 集の構成（東松〔1995a〕より筆者作成）

ブロック	主題
1 (11 枚)	被爆遺物
2 (2 枚)	長崎の街の日常
3 (3 枚)	福田須磨子さん
4 (4 枚)	長崎の街の日常
5 (2 枚)	下谷富太郎さん
6 (5 枚)	長崎の街の歴史
7 (2 枚)	渡辺もとさん
8 (3 枚)	長崎の街の日常
9 (2 枚)	山口仙二さん
10 (2 枚)	原爆病院
11 (5 枚)	長崎の街の歴史
12 (3 枚)	末次助作さん
13 (7 枚)	長崎の街と米軍の影
14 (3 枚)	浦川清美さん
15 (3 枚)	崎田昭夫さん
16 (5 枚)	片岡津代さん
17 (6 枚)	五島列島（表題「島へ」）

と題された第 1 集のあとがきからの抜粋が挟まれ、その合間に合計 68 枚の写真が続いており、最後にこれまでの自らの歩みを振り返った 2 つの文章が収められていた。表 4 の通り、これは 17 のブロックに分類できる。この作品についてまず特筆すべきは、第 2 集では 1970 年代に撮影された写真が多く収録されていたのに比べて、本作では再び 60 年代の写真がほとんど（62 枚）を占めていた点である。すなわち同書は、東松が鮮烈な衝撃を受けることで 1 万枚以上にわたる撮影へと駆り立てられていった長崎の町に暮らす人びとの営為を、30 年を超える時間を経て再び捉え直した作品であった。

特に第 3 集では、それぞれの被爆者の姿がその詳細な語りとバイオグラフィーと共に前集よりも一層前面に表現されている。例えば、第 1 集に収録された写真 1（左）の首筋のケロイドは山口仙二さんのものであった。他方、第 3 集では「山口仙二」と大文字で書かれたページに置かれた被爆後の状況を巡る手記に始まり、再び写真 1 を挟みつつ、その最後に日常を生きる



写真2 「美容院を手伝う山口仙二さん 1962」

(『長崎<11:02>1945年8月9日』所収) © Shomei Tomatsu – INTERFACE

姿(写真2)が追加されていた。ここからは、東松が被爆者と築いてきた関係性の深さが窺えるとともに、後述するように、一人ひとりの生きざまを残そうとしていたことが浮かび上がってくる。

その上で、第3集で新たに追加された写真を詳しく見ていくと、第2集と比較して、本作では収録写真の約半数にあたる合計33枚の写真が入れ替えられていた。このうち本作で初出の写真(24枚)については、長崎の町の日常の風景(8枚)、被爆者の人々の姿(9枚)、諸外国との交流の歴史を示す文物(5枚)、そして米軍の姿(2枚)に大別できる。つまり第2集から第3集にかけては、被爆者の生きる長崎の町に染み込む歴史と文化を伝える写真もまた新たに多く組み込まれていることが分かる。

とりわけ長崎の町の日常を捉えた写真に関しては、町やそれを取り囲む自然を遠景として捉えた写真が新たに追加されている点が特徴である¹⁴。また、

¹⁴ これは「浦上地区、岩屋山を遠望 1961」(作品番号17番)、「浦上地区より金毘羅山を望む 1961」(同18番)、「長崎港を中心に展開する市街地 1961」(同32番)に見られる。これは同時期の東松が「歳をとると、風景を見る目が後方に

個々の被爆者を捉えた写真（写真2等）については、それぞれの仕事の場や暮らしの場、祈りの場において捉えた写真が追加されていた¹⁵。これは後年の東松が、長崎での撮影活動の軌跡について以下の通り振り返っていた点とも一致している。

「毎年八月九日には慰霊祭があり、十一時二分にサイレンが町中に鳴り響き、黙とうする。そのとき自分が被爆者だと意識するけど、日常はいつもいつも『被爆者』を意識して生きてるわけではない。一人の生活者として生きてるわけですから、私はその生きざまをまるごとつかむ、というふうに変っていくわけです。」（東松・中里 2001: 15）

従って、それぞれの生活の現場に生きる被爆者の写真が第3集において新たに組み込まれている点は、東松が長崎にて撮り続ける中で「被爆者」を「生活者」へと次第に捉え直していった眼差しの深化を示しており、同書の特徴付ける最も重要な点であると言える。言い換えれば、自らが出会い、そして深く交友を築き上げてきた一人ひとりの「その人だけの掛け替えのない生」（東松 1995a: 128）において、原爆が何をなし、彼ら彼女たちはいかに向き合ってきたのかを捉え直していったのである。

最後に、東松が抱え続けた「戦争の影」を改めて踏まえた上で注視したいのは、これらの写真の後に「核時代のキリスト」と題して収められたあとがきである。この中で彼は、前章で整理した自らの戦争体験について記しつつ、「廃墟」が「この地点からしか出直すことができなかった、という意味」で「戦後日本の原像である」と述べながら、その究極の光景として長崎の原子野があったと書き残している。それは、「核時代を生きるものの誰もが怖れている世界の終焉を先取りした光景の一端」でもあった（前掲書：114）。そ

引いていきます」（東松 1995b: 331）と述べていた点とも符合する。

¹⁵ これは下谷富太郎さん（作品番号 21 番）、渡辺もとさん（同 28、29 番）、写真2にもある山口仙二さん（同 34 番）、片岡津代さん（同 61 番）の写真にそれぞれ見て取ることができる。

れゆえ、東松は被爆後の長崎に暮らす人びとの中にも「廃墟」としての精神的荒廃があることに鮮烈に気づかされ、その割り切れなさの中で被爆者と向き合い続けていくことで、「祈るような気持でシャッターを切るように」（前掲書: 115）になっていったのである。

以上の通り、第3集は被爆した長崎の町を地理的、歴史的に俯瞰した眼差しの中で捉え直しつつ、原爆体験を抱えながらも確かに生き、亡くなっていく一人ひとりの人間の暮らしを描いていた。その奥底には、同じ戦火の中を生き延びた東松と長崎に暮らす人びととの間にある面では共通する原風景としての「廃墟」が今も決して消えることなく内包されながら、長崎に生きてきた被爆者の「受難」への祈りが込められたものであった。

3) 東松が見つめた一人ひとりの生の内側の原爆体験

以上の分析から浮かび上がってくる、長崎にて東松が見つめ続けた事柄を整理しておきたい。表5に示した通り、第1集から第3集の間で共通する36枚の写真¹⁶の内訳を見ると、それぞれの構成には大きな変化が見られないことが分かる。つまり、東松が長崎での撮影を続ける中で繰り返し写真を選び直した結果変えることのなかった、三作品を貫く骨格があったことが分かる。具体的には、各集の間に共通する写真のうち約3分の1を被爆者の姿が占め、続いて被爆遺物、長崎の街の日常とその歴史、そして五島列島の順に比重が置かれていた。これは東松が第3集にて、復興した長崎の町の「繁栄の裏面に縫い合わされた原爆による悲惨」という「複合的性格をもつ都市像の構築」こそが三作に共通する「パラダイム」とであると述べている点（東松 1995a: 127）を表していると思われる。つまり、第1集から第3集を貫く主題として、復興する都市内部の原爆体験があったと言える。

以上を念頭に、これらの三作品を通じた「群写真」の経年的展開を改めて確認しておく。まず第1集では基点としての「11時2分」と、その後の進み続ける時間という、引き裂かれた二つの時を生きる被爆者たちの姿とそれ

¹⁶ 東松は第2集と第3集の共通写真が35枚と記していた（東松 1995a: 127）が、筆者の確認の限りでは36枚であった。

表 5 各集間の共通写真の内訳（各集より筆者作成）

	第 1・2 集共通	第 2・3 集共通
被爆者の姿	11 枚	14 枚
被爆遺物	7 枚	7 枚
日常の風景	10 枚	6 枚
街の歴史	4 枚	5 枚
島	4 枚	4 枚
合計	36 枚	36 枚

ぞれの生の苦しみが捉えられていた。続く第 2 集では、前作から十数年が経つ中で東松が直面した被爆者たちの死と生に表現の力点が置かれていた。すなわち、それは見過ごされたままの被爆後の現実への割り切れない思いから撮影を続けていった東松が、それぞれの被爆者との間に築いてきた関係性の中で捉えた個別の死と生であった。そして第 3 集では、地理的、歴史的な広がりの中で長崎の町が捉え直されながら、そこで固有の原爆体験を抱えて「戦後」を生きる一人ひとりの生活者の姿があった。

このように、長崎シリーズにおける「群写真」の展開から明らかとなるのは、被爆後の長崎の町に厳然として内包されたままの原爆体験と、被爆者の生との関係性に対する東松の眼差しの根源的な変化である。すなわち、長崎での撮影を始めた当初、東松は原爆体験が規定するものとして個々の被爆者の生きざまを写真に収めていた。しかし、それぞれの被爆者の死と生を受け止めながら絶えず撮り続けることで、やがて一人ひとりの生の内側において各々の原爆体験を見つめていったように思われる。それは「被爆者」の生活から、「生活者」であり、一人ひとりの人間にとっての被爆の実相の捉え直しであった。東松は、第 3 集のあとがきで次の通り記している。

「この写真集に登場する被爆者の方は、私が接することのできた僅かな人数に限られている。これらの人たちは、長崎の被爆者を代表するものではなく、その人だけの掛け替えのない生と向き合う、個としての存在である。（中略）被爆者は、存在をもって、原爆の悲惨を明かす。そのとき、写真は、被爆者の存在を証すための視覚伝達の装置となる。」

(東松 1995a: 128)

つまり、一人ひとりの「存在」を通して、原爆が人間に何をもたらし、ひとびとはそこでどのように生きてきたのかを、東松は「群写真」により証そうとしていたのである。

ただし、併せて強調すべきは、以上のように長い時間をかけて撮り続ける過程で、彼自身も幾つもの病を抱えていくことにより、自らの生と、戦中戦後の時代を共に歩んできた被爆者の生を次第に重ね合わせていった点である¹⁷。例えば、戦時中に自身と同じように軍需工場に動員されて被爆した山口仙二さんを写すことを巡って、東松は晩年に以下の通り振り返っている。

「同じ年の生まれで同じ時代を呼吸して生きてきて、ただ彼は長崎にいて僕は名古屋にいた。それだけの違いでこれだけ人生が変わってしまって、もしかしたら入れ違っているもおかしくないという、そういう思いというか共感みたいなものがある。来るたびに会うようになって、だんだん被爆者と写真家という関係じゃなくて、同世代の友達とかあるいは知り合いというような付き合いになっていった。でも私は写真家ですから行けば撮りますよね、それは撮影対象としてじゃないんですよ。」(東松・大島 2008: 207)

一方、1960年代初頭の長崎で鮮烈に受け止めた、非体験者である自らがどのように原爆体験へと近づき得るかという変わらぬ問い(東松・今福 2009)もまた、その胸底に絶えず響き続けていた。換言すれば、原爆体験との「距離」を常に肌身に感じ取っていたからこそ、被爆者の「伴走者」である東松

¹⁷ 「私が初めて被爆者の写真を撮らせていただいたのは三十歳の時。その方々の半分が既に亡くなっている。現在、被爆者の平均年齢は六十八歳といいますが、私も六十九歳になり、同世代としてのシンパシーを感じます。私自身、心臓疾患や肝臓病など大病を患っています。高齢化し、病気を抱えた被爆者の状態に近く、わがことのように身につまされるんです。」(「被爆者の伴走者として撮影続ける」『長崎新聞』1999年7月29日付)

は、自らができる一つ事として撮影を続けていた。それゆえ、以上の「群写真」は、東松と一人ひとりの被爆者が共に生きていく中でつくり上げてきた表現であったと言える。東松が逝去した翌年（2013 年）の新聞記事では、約半世紀にわたり彼が撮り続けた被爆者たちがその写真に励まされながら生きてきた思いを述べているが、中でも被爆 2 世である浦川志津香さんは以下のように語っている。

「じいやは私が強く生きられるよう、たくさんの写真と思い出を残してくれた。今も原爆の被害に苦しむ人がいるという事実を、被爆 2 世で、目を奪われた私が、じいやの分まで伝え続けたい。」（「強く生きる力 くれた」『読売新聞』2013 年 2 月 15 日付）

5. いつか眼差される未来へと託されていった「群写真」

本稿では、東松が一人ひとりの生活者が抱える原爆体験を見つめ続けた撮影表現の軌跡を「群写真」の分析から明らかにしてきた。とりわけ、非体験者である彼が被爆者の「伴走者」として彼ら彼女たちとの距離を埋めていく中で、一人ひとりの生きざまに励まされながら撮り続けた軌跡は、1950 年代を中心に社会学者の鶴見和子らにより展開された「生活記録運動」の根底にあった志とも共振していくと考えられる。例えば、リアリズム写真運動から強く影響を受けた長崎のアマチュア写真家たちによる被爆者の撮影活動に関して、生活記録運動からの連続性を踏まえて論じた社会学者の東村岳史は、それが「撮る者—撮られる者—作品を観る者」の間の相互の刺激と変容の中で展開された可能性を指摘している（東村 2013, 2014）。

中でも注視すべきは、1960 年代にかけて彼らが写真を通じて被爆者の現状を「告発」しようとした一方で、そうした動きは 70 年代に入ると下火となっていった点である（東村 2013: 73）。その背景には、「告発」のために被爆者の皮膚を接写するなど、鑑賞者に「強いインパクトを与える写真の選択・編集」（前掲論文：74）がなされたことがあった。それゆえ、被爆者へ

の撮影が持続するためには、撮り手自身の「撮影の意義付けや認識の変化が必要」であると東村は論じている（前掲論文：77）。本稿で具体化してきた通り、これは被爆者の「代弁者」として訴えるのではなく、「伴走者」として、その距離を埋めていく中で撮り続けた東松の足跡にもまさに当てはまっており、撮影行為を介した内省の重要性を改めて確認することが出来る¹⁸。

また、以上の議論を踏まえた上で特筆すべきは、生活記録運動において各々が感じたままを書くことを出発点に、お互いの思いを分かち合うことが目指された側面（鶴見 1998: 576）と長崎における東松の模索との共通項である。つまり、東松は原爆体験との距離を抱えつつも、いつしか「写真家」と「被爆者」という関係性を超えて、同じ「戦後」の生活者として生きて来た実感をもとに彼ら彼女たちと意思を通わせながら、一人ひとりの生と死を表現し続けたことを強調しておきたい。そして、いずれも感性的な経験の場から「自己をふくむ集団の問題」として生活が共に表現されていった根底には、十五年戦争が個々人に残した爪痕があったと考えられる。鶴見によれば、生活記録運動が書くことによる自立した判断と行動ができる「主体」の確立とその相互変容を目指した契機として、先の戦争にひとびとのほとんどが巻き込まれてしまったことへの問いかけがあったが（鶴見 1998: 603）、これは第3章で紐解いた東松の敗戦体験とも重なり合う側面が少なくない。すなわち、戦時下を生き延びた一人ひとりの「戦後」の生活における表現を根底から規定していった敗戦前後の体験の重みも改めて見出されてくる。

ただし、東松が刻々と表現し続けた写真は、同時代の人びとだけに留まらず、いつかそれらの写真が眼差される未来を生きる人びとに対して託されていたことを強調しておきたい。晩年に長崎へ移住した東松は、以下のように述べているからである。

¹⁸ 実際に、1950年代に広島市の被爆者の現状を土門拳が鋭く訴えた一方で、東松は絶えず内省を重ねる中で「泣きもしなければ叫びもしない、きわめてスタティックな写真になった」点が、『『ヒロシマ』と『ナガサキ』を決定的に分かつところ』である（東松 1984: 15）と述べている。

「私は原爆反対、核廃絶というスローガンは掲げないけれど、被爆者の日常や非日常を撮り続けることで、その役割が果たせたらいいと思う。一枚の写真が何だか心に引っかかって忘れられずに、原爆問題を考えるきっかけになるような…。21 世紀に向けて、写真でどういうメッセージが残せるかを自分に課している。」（「21 世紀の英知に望み託して写真家 東松照明さん＜下＞」『長崎新聞』1999 年 7 月 31 日付）

つまり、東松の写真を受け止めた私たちもまた、原爆に対して何ができるのかを問いかけながら、各々が模索していくことを彼は祈念していたことが窺える。本稿の序章で触れたように、これまで筆者らも東松の足跡を辿り直しながら長崎での再帰的な撮影行為を介することによって、被爆の過去から現在へと途切れることなく続いてきた時間の厚みが次第に受け止め直されていくという連続的な様相を実感してきた。とりわけ、その際に被爆者たちを支えながら共に「戦後」の時代を生きてきた実践家たちの模索について現場で学んできたことが要となっている。すなわち、東松は写真家であり、平和発信活動に日々尽力する現場の実践者たちは語り部であるという立場の違いはあれど、共に被爆者の「伴走者」として、犠牲者の数としてのみには回収しえない一人ひとりにとっての被爆の現実を伝え続けてきた足跡の重みについて学び直すことへ繋がっていった（吉成・三好 2025）。

終戦から 80 年を経て、被爆者のいない時代はいま確実に近付きつつある。しかし、東松が撮影行為を介して未来へ証し続けた被爆者の生と死は、見過ごされがちであった被爆後の生活の現実とどのように向き合うことが出来るのかを私たちに問いかけている。そして、その歴史の上にある現在において、私たちが次世代へといかに伝え継いでいけるのかを各々が模索していくことは、「記憶の継承」の可能性を拓いていくと考えられる。

謝辞

本稿での東松氏の写真掲載にあたり、東松照明オフィス INTERFACE 様より許諾を頂きました。厚く御礼申し上げます。

分析資料

- 東松照明ほか 1956「あすの報道写真のために……」『カメラ毎日』1956年10月号、毎日新聞社、117-121頁。
- 東松照明 1959「現代寫眞作家十二人集『混血児スミエちゃん』」『芸術新潮』10(2)、新潮社、181-190頁。
- 東松照明 1960「僕は名取氏に反論する」『アサヒカメラ』45(11)、朝日新聞社、156-157頁。
- 東松照明 1961「連載 NAGASAKI」『フォトアート』1961年6-10月号、研光社。
- 東松照明 1962「document 1961' 62 nagasaki」『カメラ芸術』9(6)、東京中日新聞社、21-36頁。
- 東松照明 1963a「五島列島 document 1963 nagasaki」『カメラ芸術』10(8)、東京中日新聞社、21-31頁。
- 東松照明 1963b「ナガサキ」『アサヒカメラ年鑑 1963』朝日新聞社。
- 東松照明 1964「文明のかたち」『太陽』2(3)、平凡社。
- 東松照明 1965「映像探究者の思考」『フォトコンテスト』11(2)、写真同人社、61-69頁。
- 東松照明 1966a「多感な学生時代に学ぶ」『カメラ時代』119、写真同人社、48-49頁。
- 東松照明 1966b『<11時02分> NAGASAKI』写真同人社。
- 東松照明 1967a「映像は映像として自立できるか」『アサヒカメラ』52(4)、朝日新聞社、51頁。
- 東松照明 1967b『日本』写研。
- 東松照明 1967c「“NAGASAKI”から」『アサヒカメラ年鑑 1967』朝日新聞社。
- 東松照明 1969『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』写研。
- 東松照明 1970「組写真から群写真へ」『アサヒカメラ教室3 スナップ写真』朝日新聞社、135-147頁。
- 東松照明 1975「三十年目の八月・長崎」『世界』359、岩波書店、1-16頁。

- 東松照明 1977「福田須磨子様」『野性時代』4 (1)、角川書店、22 頁。
- 東松照明 1979「『志津香』」『世界』406、岩波書店、1-12 頁。
- 東松照明 1981「風化する時」『いま!! 東松照明の世界・展』「いま!! 東松照明の世界・展」実行委員会、9-29 頁。
- 東松照明 1984『昭和写真・全仕事〈series 15〉東松照明』朝日新聞社。
- 東松照明 1987「原光景」桑原甲子雄責任編集『日本写真全集 (4)』小学館、141-144 頁。
- 東松照明 1995a『長崎<11:02> 1945 年 8 月 9 日』新潮社
- 東松照明 1995b「リアリティとはなにか」『現代思想』23 (11)、青土社、324-331 頁。
- 東松照明 1999a「長崎にて」『ちくま』335、筑摩書房、7 頁。
- 東松照明 1999b「木造長屋」『ちくま』336、筑摩書房、7 頁。
- 東松照明 1999c「坂の町のカメラアイ」『ちくま』337、筑摩書房、7 頁。
- 東松照明・今福龍太 2009「『長崎の美術— 写真／長崎』展開催記念対話—長崎の『時』—」『長崎県美術館研究紀要』2、5-29 頁。
- 東松照明・大島渚 2008「ロングインタビュー 東松照明の軌跡」『写真年鑑 2008』日本カメラ社、185-214 頁。
- 東松照明・中里喜昭 2001「対談 撮ることと言葉—『長崎マンドラ』展にみる日本論の再構成—」『葦牙』27、6-25 頁。

引用参考文献

和文

- 飯沢耕太郎 1999『日本写真史概説』岩波書店。
- 飯沢耕太郎 2008『戦後写真史ノート』岩波書店。
- 井上祐子 2009『戦時グラフ雑誌の宣伝戦』青弓社。
- 今福龍太 2001「映像による占領—戦後日本における写真と暴力」『比較文化論叢: 札幌大学文化学部紀要』7、7-35 頁。
- 今福龍太 2009「長崎から、時の群島へ」、長崎県美術館編『東松照明展—色相と肌触り 長崎—』長崎県美術館、6-13 頁。

- 上野昂志 1999『写真家 東松照明』青土社。
- 大竹昭子 2004『眼の狩人』筑摩書房。
- 金子隆一 1991「日本写真の転換—1960年代の表現—」東京都写真美術館
編『日本写真の転換』東京都写真美術館、8-11頁。
- 岸哲男 1974『戦後写真史』ダヴィッド社。
- 楠本亜紀 2008「ドキュメンタリー写真の地平、の一步手前」『写真空間 1』
青弓社、118-143頁。
- 多木浩二 2003『写真論集成』岩波書店。
- 竹葉丈 2013「東松照明《わたしの町》—リアリズムと「組写真」の間で」
『現代思想』41(6)、青土社、86-98頁。
- 土屋誠一 2013「「時」のモンタージュ—東松照明論」『現代思想』41(6)、
青土社、78-85頁。
- 鶴見和子 1998『日本人のライフ・ヒストリー』藤原書店。
- 戸田昌子 2012「写真表現と写真史の1970年代」、緒川直人・後藤真編『写
真表現の社会史』岩田書院、47-93頁。
- 鳥原学 2013a『日本写真史(上)』中央公論新社
- 鳥原学 2013b『日本写真史(下)』中央公論新社
- 中村隆之 2013「叙事詩世界から混成世界へ—転成する東松照明」『現代思
想—』41(6)、青土社、152-161頁。
- 名取洋之助 1960「新しい写真の誕生」『アサヒカメラ』45(11)、朝日新聞
社、147-149頁。
- 名取洋之助 1963『写真の読みかた』岩波書店。
- 長谷川明 1995『写真を見る眼』青弓社。
- 林田新 2010「星座と星雲—『名取=東松論争』に見る『報道写真』の諸相
—」『映像学』84、21-37頁。
- 林田新 2013「長崎の皮膚—東松照明『〈11時02分〉NAGASAKI』」『現代
思想』41(6)、青土社、120-131頁。
- 東村岳史 2013「もうひとつの『長崎の証言』とその後—写真による被爆者
の表象小史」『原爆文学研究』12、69-81頁。

- 東村岳史 2014「被爆（者）体験と生活記録—1970 年代までの長崎における文字記録と写真記録」『クアドランテ』16、23-33 頁。
- 松本徳彦 1989『昭和をとらえた写真家の眼』朝日新聞社。
- 八角聡仁 2013「ドキュメントの詩学—東松照明の汀へ」『現代思想』41(6)、青土社、112-119 頁。
- 吉成哲平（三好恵真子監修） 2021『写真家 星野道夫が問い続けた「人間と自然の関わり」』大阪大学出版会。
- 吉成哲平・三好恵真子 2022「写真家 東松照明が直面した「基地の中の沖縄」—一日米の狭間で揺らぐ復帰前の現実と歴史への責任—」『生活学論叢』41、30-45 頁。
- 吉成哲平・三好恵真子 2023「「私性」から「公性」へと拓かれてゆく「写真実践」—復帰前後の沖縄での表現を巡る東松照明の模索—」『生活学論叢』43、43-57 頁。
- 吉成哲平・三好恵真子 2025a「再帰的な撮影行為を介して拓かれていく「記憶の継承」の可能性—写真家たちが表現し続けた「戦後」を「写真実践」より問い直していく意味—」『大阪大学大学院人間科学研究科紀要』51、45-73 頁。
- 吉成哲平・三好恵真子 2025b「復帰後の沖縄の現実から問い直された「戦後」—写真家 東松照明が島々で確かめていった生活の実感—」『生活学論叢』46、15-29 頁。
- 渡辺勉 1960「新しい写真表現の傾向」『アサヒカメラ』45（10）、朝日新聞社、148-149 頁。
- 渡辺勉 1975『現代の写真と写真家』朝日ソノラマ。

欧文

- Dower, John. W. (2004), Contested Ground: Shomei Tomatsu And the Search for Identity in the Postwar Japan. In Leo Rubinfiel, Sandra S. Phillips, John W. Dower. (eds.) , *Shomei Tomatsu : Skin of the Nation*. New Haven: Yale University Press., 58-77

Tunney, R.(2013). Liminal Spaces: US Military Base Towns in Tōmatsu Shōmei's Japan. In *18th Biennial Conference of the Japanese Studies Association of Australia*. 1–15

物語に抵抗する——〈不在〉の想起論に向けて

宮前 良平*

1. 証言映画『ショアー』における証言の不可能性

本稿では、災害やホロコーストといった出来事をどのように捉え直すことができるのかを考察する。特に、語りや証言といった従来の記憶の表象方法に疑問を呈し、身体性を伴う〈不在〉の知覚や〈再演〉を通じて過去に接近する新たなアプローチを提案する。具体例として、証言映画『ショアー』、東日本大震災の被災地の写真返却活動やまち歩き事例などを挙げ、過去の身構えを回復させることの重要性を強調する。過去の体験を現在の身体で再演することで、想起を促し、新たな意味を生み出す可能性を示唆する。

『ショアー』という映画にはじめて出会ったのは、大学院生のころだった。当時私は東日本大震災の被災地である岩手県野田村で、津波で流された写真の返却活動に従事しながら、被災された方の言葉を丁寧に聞くというフィールドワークを行っていた。津波で流された写真、つまり東日本大震災が起きる前に撮られた写真は、誰かに見せることが想定されていない極めて私的な写真がほとんどである。それらの写真を見ながら、被災された方々が語るのは、災害のことではなく災害前のなにげない日常についてであった。私は災害前の野田村の様子や、いまや仮設住宅での生活を強いられている被災された方々の被災者とカテゴライズされる前の「ふつう」の暮らしについて聞くことを嬉しく思う反面、修士論文の締切を抱える大学院生として、「なにか

* 福山市立大学都市経営学部・准教授

災害研究らしいこと」を聞かなくてはならないという強迫観念に似た思いも内心抱いていた。

しかしながら、「被災したときの様子をお聞かせください」のように被災体験について差し向けるのもどこがちがうと感じていた。そうやって聞いてしまうと、「被災体験」としてあらかじめ構成された物語が語られてしまうような気がした。出来上がったストーリーをなぞることは、何かを語っているようでいて、その実、何かを語らないでおくという行為でもある。淀みなく話すということは、これ以上は聞かれたくないということでもある。そう考えると、聞くという営み自体、聞くことの不可能性を前提としているように思われる。そうして私は、何かを聞くことにどこか尻込みするようになってしまった¹。

『ショアー』は聞くことの不可能性を徹底的に見つめ直した映画である。上記の問題意識を持っていた私は、はじめてそれを徹夜で見通したときそう思った。『ショアー』は不思議な映画である。その上映時間の長さ（9 時間 26 分！）に目が行きがちだが、この映画は、それ以前に作られたホロコーストを含む災厄をめぐる表現への批判的実践として位置づけられるべきだろう。第一に、『ショアー』はフィクションとしての映像表現への批判的実践である。たとえば、スティーブン・スピルバーグの『シンドラーのリスト』のような物語化された映像表現とは全く異なっている。徹底して事実を求める点に、物語化することによるホロコーストの清算への抵抗を見て取ることができるだろう。第二に、『ショアー』はドキュメンタリーとしての映像表現をも批判的に捉え直している。たとえば、『夜と霧』のような記録映画とは異なり、『ショアー』は、当時の記録映像を全く使用していない。クロード・ランズマンがカメラを向けるのは、ホロコーストを生き延びたユダヤ人

¹ 宮前（2020）は語られる経験を「物語的経験」、語られない経験あるいは語りえない経験を「余剰的経験」と区分した。「物語的経験」は言語化することによって他者と共有可能になり、「余剰的経験」は言語化不可能な私秘的な経験ゆえ、他者と共有できない。たとえば、いままさにあなたが感じている腰の痛みをそのまま言語化することは不可能だろう。

たち、そして、ホロコーストに加担した市井の人々の現在である²。わたしたちは、ホロコーストを見ることはできない。記録映像は、あくまで「ホロコースト」があったということしか伝えてくれない。第三に、『ショアー』は単なるインタビュー映画ではない。ランズマンは、カメラを回しながら、生存者を当時と同じ環境に引き連れる。現地へ行き、当時の歌を歌わせ、あのとときと同じように髪を切らせる。インタビューとして生存者たちに語ってもらうことは実際できただろう。そうやって証言を残すことの意義も認めなければならない。しかし、そのようにして語られた証言は、いったいホロコーストの凄惨さをどれだけ伝えられるだろうか。生存者たちの、ある意味で語り慣れたホロコーストの証言でわかるのは、ホロコーストが何であったかではなく、ホロコーストがどのように語られるのかにすぎない³。

このように、『ショアー』は、証言ではなく、証言の不可能性に焦点を当てた映像実践であるということができる⁴。わたしたちは、ホロコーストについての語りを聞くと、その語りしか聞くことができない。それはつまり、

² 『ショアー』が記録映像を使用していない点について高橋（2014）は、ユダヤ人としてのクロード・ランズマンに焦点を当てて考察している。

³ インタビュー（あるいは生活史）で聞くことができるのは、過去の出来事かそれともその出来事についての語り方かという問いは、社会学者である岸政彦の議論（岸，2018）とも似ている。インタビューで明らかになるのは、「インタビュー中にそのように語られた」という「語りの構造」にすぎないとする考え方を、岸は『『事実性』へと至る回路をすべて閉ざ』（p.109）すものであると批判する。

⁴ 日本において2024年に公開された映画『関心領域』（監督ジョナサン・グレイザー）は、別の仕方でホロコーストを描いた映像実践であると言えよう。この映画では、アウシュビッツ強制収容所の所長であるルドルフ・ヘスの家庭が主な舞台として描かれる。かれの家は、アウシュビッツのすぐとなりに建てられているが、本編中ではアウシュビッツの中の様子は全く描かれない。そのかわりに、時おり遠くで鳴り響く銃声や、収容されたユダヤ人から収奪した毛皮のコートをヘスの家族が物色するシーンなどを通して、間接的にそこで何があったのかを想像させられる。そこにはホロコーストとはどのようなものだったのかといった証言は無いし、ホロコーストの悲惨さも明示されない。しかし、明示されないことによってかえってそこに大規模な虐殺があったということがありありと知覚される。ここに本稿で後述する〈不在〉と同様の構成がある。

ホロコーストについての本当の証言は、語りを媒介する以上、もはや不可能であるということを意味する。そして、それはホロコーストの経験者も同様である。『ショアー』の登場人物の一人は言う。「誰もここで起こったことを想像することはできない。そんなことは不可能だ、誰もそのことを理解できない。わたし自身、今ではもう・・・」。

では、『ショアー』の中で、ホロコーストの経験者たちは、どのようにホロコーストを想起させられているのだろうか。クロード・ランズマンが用いた手法を整理するために、二つのシーンを取り出してみたい。一人目は、シモン・スレブニクである。かれは当時 13 歳であり、ヘウムノ絶滅収容所で「労働用ユダヤ人」だった僅かな生き残りの一人である。かれは当時、川を船で行きながらポーランド民謡や看守から教えられたドイツの歌を歌っていた。ランズマンは、かれに対して、どのような歌を歌ったのか、歌っているときはどのような気持ちだったのか、ドイツ民謡を教えた看守との関係はどのようなものだったのかを尋ねることはしない。そのかわりに、ランズマンは 47 歳になったスレブニクに同じように川を船でのぼりながら歌うように求める。歌は他のシーンでも効果的に用いられる。二人目、フ란ツ・ズーホメルは、トレブリンカ強制収容所の元 SS 伍長であった。かれに対してもランズマンは、「労働用ユダヤ人」たちに覚え込ませた SS を鼓舞する歌を、大きな声で歌わせる。ズーホメルが過去について語ろうとすると、ランズマンはそれを遮り歌を歌わせる。ランズマンはかれに証言することを許さない。

『ショアー』における歌に着目したのは、心理学者である高木光太郎である。高木（1996）は「身構えの回復」と題された論考で、ショアーにおける想起の特徴として、「まず必要なことは想起を停止することである」（p.230）と述べる。この逆説的なテーゼは、しかしながら、『ショアー』という映画の核心をついている。つまり、想起すること＝歴史を語ることは、過去の出来事を物語化し、過去に閉じ込めることである。そうではなく、「想起」を徹底的に排除し、当時の身振りを繰り返すことで、「過ぎ去り、解毒されたホロコーストではなく、現前するホロコーストに身構え」（p.229）ることが

可能となる。想起することは、過去を過去に位置づけ、それを現在の視点から振り返ることである。それに対して、歌うことは、過去の身振りを現在の身体に回復することである。このようにしてはじめて、ホロコーストを直接知覚することが可能になる。

2. 反-物語としての想起

証言をさせる、すなわち物語を語らせるということは、想起とは異なる行為であるばかりではなく、想起を阻害しさえする。アメリカの法心理学者エリザベス・ロフタスは、ショッピングセンターの迷子の実験によって偽りの記憶が容易く作り出されることを明らかにした（詳しくはロフタス・ケッチャム（2000）を参照）。この実験は二段階からなる。第1段階で実験協力者は、実際に経験した子ども時代の思い出にくわえて、実際には経験していないショッピングセンターで迷子になったという出来事について書くように求められる。その後、それらの出来事について数日間日記をつける。約2週間後に協力者は偽りの出来事を実際に覚えているか面接によって確かめられる。この実験の結果、一定程度の人は偽りの出来事を本当に経験したと誤認するばかりでなく、最初の教示では示されなかった細部についても詳しく語るようになった。このような事後情報によって新たに構成された記憶は偽記憶と呼ばれている。そして、この実験がさらに示唆するのは、たとえ作り話だとしても、それを語り続け、物語として完成すると、真実味を持った記憶になってしまうという点である。存在しない体験が記憶されてしまうのである。

物語の完璧さは記憶の真実性を担保しない。そのことを白日のもとにさらしたディーン証言研究を紹介しよう（詳しくは、森（2022）を参照）。ウォーターゲート事件時の大統領法律顧問ジョン・ディーンは、ニクソン大統領の関与についてまで事細かに事件を証言し、あたかもテープレコーダーのようだと評された。かれの証言は、微に入り細に入り、大統領執務室という密室で行われた密談の内容をあらわにするものだった。しかし、その後、ディ

ーンが見聞きしたという会話が実際に録音されていたことが分かり、録音された音声を聞いてみると、ディーンの証言のほとんどは不正確だということが判明した。

このような証言とその真実性をめぐる議論は法心理学の一分野である供述心理学に蓄積がある。森（2022）は、被告人の供述が信頼するに足るかどうかにについて、「詳細さ」「具体性」「迫真性」「臨場感」「一貫性」という文言が検察官の論告ならびに裁判官の判決に登場することを指摘する。そのうえで、これらの要素が十分にそろった供述は果たして本当に信頼できる供述なのかと疑問を呈する。いわば、「物語の出来のよさとそれが真の体験に基づくことは独立」（p. 115）である。むしろ詳細で具体的で迫真性が伴っていて臨場感があり一貫した証言は、そのような物語の刷り込みによる反復の可能性を疑われるべきであろう。

想起は、その初期段階において、流暢に語られない。むしろ、社会に共有されたストーリーラインを壊すような語り口になる場合がある。このことを森（2022）は「ナビゲーション実験」⁵と名付けられた実験によって明らかにした。この実験で明らかになったことは、人は直接経験した事象について

⁵ ナビゲーション実験の具体的な操作は以下の通りである。なお、以下のまとめは宮前（2023: 3）を参照している。ナビゲーション実験は最低 3 人の参加者が必要となる。それぞれ便宜的に A,B,C と名付けておこう。A は初めて足を踏み入れた A 大学の構内にある 7 つのターゲット（図書館入り口や生協売店など）を探すというミッションが研究者から課せられる。B はこちらもはじめて行く B 大学の構内にある同様の 7 つのターゲットを探索するように求められる。両者ともに実験の目的は「未知の環境で目標を探すときの行動を観察すること」と伝えられる。その一ヶ月後、A と B は集められ、それぞれの大学探索の様子を共有することが求められる。その際に、二人には自分が行っていない大学、すなわち A にとっては B 大学、B にとっては A 大学の様子をまさに自分が歩き回ったかのように話せるように入念に情報共有をしてほしい旨が伝えられる。そのさらに 2 週間後、C が A と B にそれぞれ A 大学の様子と B 大学の様子を聞き取る。つまり、A にしてみれば、A 大学については一ヶ月半前に自らが直接探索したことをもとに語られ、B 大学については 2 週間前に B から聞いた話をもとに伝聞的に語られる。このセッションは「取調べ」と名付けられ、約 2 週間間隔で 3 回行われた。

語るとき、自らの身体性を基軸にその時見たものを見たように語る（たとえば「あれがあつて……そこの角を曲がるとあれが……」）。逆に、直接経験ではなく、誰かから聞いた経験（伝聞経験）を伝えるとき、聞いた話を筋を通して語る傾向にある（たとえば「建物の中にはおおきな部屋が二つあつて、ひとつは図書館で、その隣には……」）。つまり、直接体験に基づく想起の語りは、自らの身体性を重視し、言語化困難な複雑で多面的な環境をなんとか言葉にしようとしているように考えられ、それに対して、伝聞体験の想起の語りは、他者から与えられた言語情報が基盤になっているため、物語化がなされているのではないかと考えられる（宮前 2023: 3）。

ここで一つの含意が導き出される。つまり、想起とは記憶情報の脳内蓄積とその取り出しではなく、現在の身体において、過去の身構えを回復することである。そして、過去の身構えが現在の身体に呼び戻されたとき、わたしたちが知覚するのは、現在の環境と過去の環境のズレである。このことを森（2022）は、入れ子になった二重の身体と環境を知覚することが想起であると述べる。つまり、想起とは、現在と過去の身体が二重化し、それにしたがって現在と過去の環境が二重化し、そこにズレが発見、特定される知覚のことである。

いくつかの具体例をもとに説明しよう。このような想起のあり方が極めて身近であることを示すために、できるだけ身近な例を採用したい。2022 年 12 月 1 日に放送された「テレビ千鳥」において千鳥の大悟⁶はロケから脱線し、コロナ禍でなくなった志村けんとの思い出の店に立ち寄る。そこで大悟は、志村とよくお酒を飲み交わしていた個室に入り、「ワシ、いつもここやった、この個室やったなあ。懐かしいー」と感慨深そうに語る。「師匠のボトルどうした？」と志村のキープしていた伊七郎を開け、しみじみと飲む。このとき大悟は、あこのころの身体に戻っている。いつもの店で、あこのころと同じように、「師匠」がキープしていた伊七郎を飲む。しかし、そこには志村だけがない。この「ズレ」によって、大悟は「師匠」を想起する。かれ

⁶ 以下敬称略。

は「師匠」の思い出を語らない。しかし、そこには間違いなく想起があった。もう一つの例は、もう少し身近な例を出してみよう。例えばわたしの中学校は、学年が上がるにつれて教室が2階3階と上がっていった。だから3年生になったら、1階の1年生の教室に行くことは基本的にはないのだが、委員会の教室がそこに割り当てられていたりして、たまに自分が2年前に使っていた教室に行くことがあった。そして、自分がよく座っていた（というかなぜか席替えをしても同じ席になっていた）席に座った瞬間、その席から見える黒板の角度、窓から差し込む光の当たり具合、廊下から聞こえる雑音など、当時の感覚が身体に押し寄せてきて得も言われぬ懐かしさを感じたことがある。しかし、その過去の徴を受け止めた私の身体は紛れもなく2年分歳をとった中学3年生の私であり、その場にいるのはクラスメートではなく、委員会で集められた人々である。いわば、身体が二重化（中3の私-中1の私）し、環境が二重化（今の環境-二年前の環境）している。そして、そこに現れるズレを知覚したのだ。

このように、現在と過去の身体が二重化し、それにしたがって現在と過去の環境が二重化し、そこにズレが発見、特定される知覚とは、いいかえるならば、「あるはずのものがそこにはない」という知覚である。そしてこの「あるはずのものがそこにはない」という知覚こそが想起である⁷。本稿では、このような意味で想起という言葉を用いる。

3. 被災地における忘却の忘却

身体と環境がそれぞれ現在と過去に二重化し、その差異を知覚することを

⁷ 本文中では想起について「あるはずのものがそこにはない」という知覚のスタイルであると説明したが、その逆、つまり「ないはずのものがそこにある」という知覚のスタイルもまた想起の一形態であるはずである。本文では詳述はしないが、このような想起のありかたは、東日本大震災以降に注目された幽霊譚（たとえば、金菱清（ゼミナール）編（2016））や、死者論（宮前 2020）のような形で報告されている。

想起と呼ぶこととした。これは、永続化した身体あるいは環境下においてはズレが知覚されないため、過去を過去として受け取ることができなくなるためである。このことはつまり、脳を記憶蓄積装置とみなし、脳内から過去の徴を取り出すという想起観には与さないことを意味する。

若干脇道にそれるが、同様の指摘として、ベルクソンの哲学を研究する哲学者、平井靖史による議論（平井 2022）を紹介しよう⁸。脳に過去が記銘され、レコードに針を落とすようにそれが再生されとする記憶の考え方を痕跡説と呼ぶのだが、痕跡説には以下の2点の問題がある。第一に魔法のランプ問題と呼ばれる問題がある。つまり、記銘によってでは保存されていないはずの体験の質感（ハンバーグの味わい等々）はどのように再生されるか？過去を体験し直すことはどのように可能か？という問題である。第二に、過去概念の出自問題である。つまり、「痕跡」と呼んでいる時点で記憶の存在を前提しており論点先取となっているのである。「痕跡自身が自らを過去に由来するものとしてどうやって示しうるのかについては、痕跡説は結局何も語らない」（p. 147）。たとえば、あなたがいま座っているテーブルの上にシミがあるとしよう。そのシミはたしかに昨日あなたが醤油をこぼしてしまったときについたシミなのだが、そのシミ自体には過去性の徴は一切ない。シミが過去からやってきたのがわかるのは、それが昨日作られたことを想起することによってである⁹。つまり、想起が先にあって、その想起に整合す

⁸ 平井（2022）は、「マルチ時間スケール（MTS）解釈」という極めてエキサイティングなベルクソン解釈を軸に書かれている。MTS 解釈とは、私の理解したところでは、時間の凝縮にかんする理論である。つまり、人間には適切に時間を知覚可能ないくつかのスケールがあり、そのスケールでは知覚できないほどに細かな時間は凝縮され、その際にいくつかの質的側面（クオリア、流れ、「記憶」）が生じるとする。

⁹ 平井（2021）では大森荘蔵の時間論を点検し、過去性についての議論を呼び起こしている。想起の過去性は、想起体験と想起された体験が同時では起こり得ないこと、つまり「離隔の事実」によって生じると述べられる。つまり、過去経験とは想起経験そのものである。ここでは、線形的な時間を先に想定し、そこに過去現在未来を埋め込むことを批判している。そういうやり方は上述の痕跡説の論点先取につながるわけである。

るように過去が構成されるのである。

さて、記憶の痕跡説が論理的に矛盾をきたしうることを確認したうえで、身体と環境の二重化、ならびにそのズレの知覚を想起と呼ぶ立場に戻ろう。そのうえで次に議論すべきは、身体—環境の二重化が失調してしまうような状況下についてである。具体例を挙げよう。宮前（2020）は、津波で流された写真の返却活動についてのエスノグラフィの中で、写真を見つけ出すことができなかった被災された方の語りを紹介している。それは、夢の中に東日本大震災よりも以前に亡くした母の遺影が登場したという語りである。亡母本人ではなく、その遺影に会いたいと願う語りから宮前は、写真を失った被災者は、写真をなくすという物理的な喪失を意味する第一の喪失のみならず、写真をなくしたことさえ忘れてしまう、いわば忘れたことさえ忘れてしまうような第二の喪失にも直面していることを指摘した。

東日本大震災を期に陸前高田に移り住んだ経験を持つ瀬尾夏美は、震災から4年目の7月、被災された方とのやり取りの中で語られたきわめて切実な語りを紹介している。それは次の語りである。「めちゃくちゃにいろんなもの失くしてから／三年経ってさ、／まだ失くすものがあるなんて、／思いもしなかったよねえ」（瀬尾 2019: 189）。津波による喪失のみならず、その後の復興過程によってなお生まれ育った故郷が失われていく。それは、いつか必ず来ると言われている津波に備えるためという大義名分をともなって、盛り土という形で行われる。津波は生まれ育ったまちをすべて洗い去ったが、そこに二度と戻ることができなくなったのは、その後の復興工事によってである。津波被災地がきれいに整地され、そこに人びとが集う公園ができ、観光施設ができたとき、わたしたちはそこがかつては人びとがふつうに暮らしていた土地であるということを想像することさえ難しい。津波はすべてを洗い流したが、そこに人びとの生活があったという痕跡は残した。その痕跡さえ消し去ろうとしているのは、津波ではない¹⁰。

¹⁰ 2022年に公開された新海誠監督作品「すずめの戸締まり」は、そのラストシーンにおいて、東北の被災地に残された自らの生家の跡地が登場する。その跡地を縁にして、震災で亡くした母との邂逅が描かれるわけだが、復興が進んだ

このように、東日本大震災の被災地においては、痕跡さえ失われ、それゆえに何かをなくしたことさえ思い出せなくなるような喪失に直面している。いわば、忘れたことさえ忘れ去られてしまうような、忘却の忘却が進行していると置き換えることもできよう。このような忘却の忘却が進行する被災地において、想起はどのように可能だろうか。

4. 〈不在〉

忘れるということは、よく考えれば、その中に奇妙な矛盾を含んでいることがわかる。つまり、忘れたということは覚えておかなければならないのである。昨日の夕飯なんだっけ？と夕飯のメニューを「忘れる」ためには、夕飯を食べたということは覚えてなければならない。痕跡さえ失われた被災地は、何かを忘れたということさえ忘れてしまった、忘却の忘却に苛まれている。

そういった忘却の忘却のさなかで、わたしたちは、「あるはずのものがそこにはない」という知覚が成立するような実践を粘り強く続けていく必要がある。そのために、「あるはずのものがそこにはない」という知覚がどのようにあらわれるのかをとあるインタビューをもとに例示する。そして次に、そのような想起を可能にする取り組みとして、福島県双葉町で行ったまち歩きの実践を紹介する。

宮前（2020）は、ある写真についての語りを紹介している。それは、東日本大震災で大きな被害を受けた南三陸町にあった志津川駅のホームの写真である。写真の中央にはプラットフォームがあり、その両側を線路が走っている……ことが想像される写真である。どういうことかというと、その写真は、志津川駅のホームの跡地で撮影されており、津波で被災したためすでに駅舎はなく、線路が敷いてあった場所は草が生い茂っているのである¹¹。こ

現在の被災地において、このようなことがどこまで可能だろうか。

¹¹ 当該の写真は、佐藤（2017）に掲載されている。

の写真の撮影者である佐藤信一さんは、この写真について以下のように語る。「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」（宮前 2020: 119）。宮前は、佐藤さんが「思い出す」ではなく「見えてくる」と語ったことに着目する。それは単なる言い間違いではなく、「見えてくる」としか表現できない何かがあるはずである。また注目に値するのは、その写真には、志津川駅が写っていないという事実である。つまり、佐藤さんは、写っていない志津川駅を思い出すのではなく、見えてくるはずだと述べたのである。逆に、在りし日の志津川駅舎の写真を見てもらったとしよう。そうすればきっと、「懐かしいなあ」と志津川駅の思い出を語ってもらえただろう。しかし、志津川駅が写っていない写真だからこそ、志津川駅が見えてくるように思われたのではないだろうか。このような知覚を、宮前（2020）は〈不在〉と名付け、そこにあるはずのものがなくなることによってよりありありと知覚されることと説明する。「あるはずのものがなくなっている」という〈不在〉の知覚は、すでに述べた通り、物語化とは異なる想起のあり方である。

続いて、このような想起の実践に目を向けたい。舞台となるのは、福島県双葉町である。双葉町は東日本大震災とその後の原発事故によって 2011 年 3 月 12 日から町内全域で避難指示が出された。2022 年 8 月 30 日には特定復興再生拠点区域内での避難指示が解除されたが、震災前にあった約 7000 人の人口は、約 5000 人ほどとなっている。しかしながら、大多数は町外での避難生活を継続しており、町内で生活しているのは 1 割にも満たない。令和 4 年度双葉町による町民を対象にした帰還意向調査によると、すでに戻っているあるいは戻りたいと考えていると答えたのは 14.3%であり、戻らないと決めていると答えたのは 56.1%に上った。

私は、2023 年と 2024 年に日本質的心理学会研究交流委員会にお声がけいただき、双葉町での「日常記憶地図」ならびにそれをもとにしたまち歩きに参加した¹²。本稿では 2023 年度の企画について記すこととする。企画は 2

¹² 本企画は、「日常記憶地図」の発案者であるサトウアヤコ氏ならびに安斎聡子



今この駐車場なっているとが農協さんの建物ですね。
そうですね、農協。農協の事務所があつて。

写真1 〈不在〉を指し示す語りのシーン

日間にわたって行われた。1日目は双葉町役場のベテラン職員、つまり震災前の双葉町を知る職員さんに、かつての双葉町の地図を前にして、よく歩いた道、よく言った場所などを地図上になぞりながら場所の記憶を語ってもらった。2日目は、そうして語られた場所を実際に散策しながら、さらに深く震災以前の双葉町での生活の様子を伺った。なお、まち歩きをした場所は、津波の被害を受けたばかりでなく、その後の10年以上にわたる帰還制限によってほとんど管理ができなくなり、ようやく復興に向けた開発が始まったばかりの現双葉町役場周辺であった。

まち歩き中に、双葉町出身の職員さんから特徴的な語りがあった。それは不在を指し示すような語りである。例えば「今この駐車場になっているとが農協さんの建物ですね。そうですね、農協。農協の事務所があつて」（写真1）という語りは、役場の駐車場となっているスペースを指し示しながらな

（青山学院大学）、佐藤由紀（玉川大学）、杉山高志（九州大学）、2024年度からは杉浦彰子（JA 共済総合研究所）が中心となって企画された。「日常記憶地図」については、HP（<https://my-lifemap.net/>）に詳しい。

された。当時の様子を知らない私からすれば、そこは駐車場あるいはなにもない場所である。しかし、当の職員は、不在を指し示しながら、まるで目の前に農協の事務所があるかのように語っていた。このような語りは、当時を知る人同士であれば簡単に共有可能である。ともにまち歩きをしたベテラン職員のお二人は「農協」「イノウエ呉服屋さん」「米屋さん」「カネコ文房具屋さん」など、いまはもう建物さえ残っていないにもかかわらず、その場を通るとお互いに共有し合いながら歩いていた。その反対に、当時を知らないわたしたちは、目に見えないものを指し示すことが出来ず、今もなお残ったものを指し示しながら、「ここのおうちも大きいですね」「これは昔は何だったんですか」のような語りに終止していた。

ここからわかるのは、〈不在〉を知覚する際のいくつかの条件である。〈不在〉とは、「あるはずのものが無い」ときに生じる知覚であり、想起の一つのあり方であった。志津川駅の写真は、在りし日の志津川駅を知る人からすれば、そこにあるはずの志津川駅が写っていないという仕方で〈不在〉が知覚される。ここで重要なのは、わずかながらでも痕跡が残っているということである。写真に写るプラットフォームは、たしかに草で覆われているが、かつての姿を残している。また、遠くに見える山の稜線は、盛り土のために切り崩されでもしない限り震災の前後で変わらない。双葉町でのまち歩きの実践では、別の痕跡が残っていたのではないか。それは自らの身体である。あのときと同じように同じくらいの歩数で歩くその身体は、震災前と変わっていない。歩きながら身体性を取り戻すことで、まるで震災前の双葉町を歩いているかのような感覚になり、しかしながら目の前の風景だけが大きく変わってしまった。このようにして、「あるはずのものが無い」という〈不在〉が知覚されたのではないだろうか。

繰り返しになるが、想起とは、身体と環境が重ね合わされ、そこにズレがあるときに生じる知覚である。この文脈において〈不在〉と想起は同一のものを指し表している。わたしたちは、環境の中に痕跡を探することができる。被災地にはいくつもの痕跡がある。その痕跡を縁にして、震災前のその場所とのズレを知覚することができる。しかし、それだけでなく、自らの身体も

一種の痕跡として機能しうる。環境の中に痕跡がなくなってしまうような、喪失さえも喪失されたような空間においても、当時の身構えを回復することで、自らの身体を痕跡とすることで、わたしたちは現在とのズレを知覚することができるのである。

5. 想起から〈再演〉へ

上で述べた想起は、ある意味で、紅茶に浸したマドレーヌを食べたときに起きるような不意に訪れるものであった。そうではなく、喪失したものを意図的に想起の作用によって取り戻そうとすることを〈再演〉と呼びたい¹³。このような〈再演〉の要素が見られるいくつかの映像作品ならびに復興にかんする取り組みを紹介して、私が〈再演〉と名付けようとするものの輪郭を描写したい。

写真家浅田政志は、家族写真を題材としながら、普通の家族アルバムとは異なる試みに取り組む写真家である。かれの特徴は過去の思い出を現在の家族で再現した集合写真を撮影するという手法にある。浅田政志の家族写真を象徴する写真として、病室の写真がある¹⁴。包帯でぐるぐる巻きになった浅田家の三人（父、兄、政志）に、看護師である母が呆れたような顔をしているという写真である。これは、実際に政志が小学生のときに起きた出来事を再現した写真である。この病室の様子を再現した家族写真は、幼少期の一家がそれぞれ連鎖的に怪我をしたときの思い出と、それを再現するためにもう一度集まったときの思い出が重ね合わされている。そして、再現するときに

¹³ 〈再演〉は昨今の記憶研究における潮流の一つである Memory Activism に位置づけられるかもしれない。Gutman and Wuestenberg (2023)によると、Memory Activism とは過去の出来事や歴史的記憶を再解釈し、現在の社会変革や未来の構想に活用する活動を指す。

¹⁴ ちなみに、写真集「浅田家」は、エピソードを再現した写真はむしろ収録されておらず、家族写真を題材としながら、消防士や空き巣、F1 レーサーなどになりきって撮った写真群と、家族旅行や普段の食卓などなにげない日常を写した写真群の2部で構成されている。

必然的にあらわれる、身体的なズレ、つまり幼少期の出来事を「大人になってから」再現する際のズレが、その写真のユーモラスさと家族に向けられた暖かな思いを際立たせる¹⁵。浅田の半生を映画化した「浅田家！」（中野量太監督）のラストシーンにおいても、〈再演〉が効果的に用いられている。東日本大震災で父親を亡くした少女の莉子は、写真洗浄のボランティアをしている政志と知り合い、写真を撮ってほしいとお願いする。彼女は、海水浴場で撮った思い出の家族写真の再現を政志に依頼する。政志は葛藤した後、撮影の依頼を受け入れる。写真撮影の当日、政志は莉子から、父親の形見である腕時計を受け取る。そして、カメラを構え、シャッターを切る。そのとき、莉子の目には、カメラを構える政志が、その腕時計もあいまって、父親の姿に重なった。写真撮影を通して莉子は、震災で亡くした父親と政志を重ね合わせ、もう一度父親との邂逅を果たすのだった。思い出の写真を撮るための〈再演〉は、その実、被写体のみならず、写真には写ることのない撮影者の身体までも回復させるのである。

仙台市若林区荒浜地区は、震災で大きな被害を受けた地域であり、その後、災害危険区域に指定され、住民たちが戻り住むことができなくなってしまった。そんな荒浜に 2015 年アーティストの佐竹真紀子が設置したのが「偽のバス停」である。住む人がいなくなり、運行がなくなった市営バスの路線上にいくつかの「偽バス停」を置いたのだった。佐竹さんは偽のバス停を設置した理由を「バスで荒浜に行った時に、先に行きたいのに届かないもどかしさを感じた」（野尻 2020, p.188）と述べる。この偽のバス停は、その後、「3.11 オモイデアーカイブ」（<http://sendai-city.net/>）の企画で「3.11 オモイデツアー」として、実際に市バスを貸し切って終点の深沼海岸までのバスツアーに結実した¹⁶。廃線になったバス路線が偽のバス停の設置を契機にして特別企画として復活した。参加した人びとは「『昔はここに床屋があったんだよ』など

¹⁵ 当該の写真は、浅田政志 HP（<https://asadamasashi.com/photographer/>）にて見ることができる。

¹⁶ このときの様子は Youtube で公開されている。
<https://www.youtube.com/watch?v=5ofB5cE8tMY&t=1s>

と、思い出話に花を咲かせた」(野尻 2020: 195)。かつてのなにげない日常の1ページであったバスに乗り、もちろん変わってしまったところもたくさんあるけれど、まるであのころのように車窓から風景を眺める。〈再演〉は、舞台装置を整えるところからはじまる。そして、舞台の上で、それが仮初であることをお互いに理解しながら、過去のあのときを集合的に演じる。ところどころ、舞台装置の破れから現在が垣間見えることもあるだろう。しかしながら、その破れは、過去と現在の時間的間隔を際立たせるというよりもむしろ、過去が現在のところどころに埋め込まれているような感覚を人びとに感じさせるのかもしれない。〈再演〉を通して人びとは、思い出すというよりも、過去が埋め込まれた現在を生きなおすのである。

〈再演〉には3つの特徴がある¹⁷。一つ目は、〈再演〉とは身体性をともなった記憶の回復である。脳内で想起を完結するのではなく(そのような想起は物語にしかなりえないことはすでに述べた)、過去の出来事と同じような身構えを取り戻すことが重要である。たとえば浅田政志による病室の家族写真は、幼少期の、父と兄と自身が連鎖的に怪我をし、母親に呆れられた時の

¹⁷ 本文中には書くことが出来なかったが、〈再演〉を考える際に、二つの映像作品が念頭にあった。一つは2012年に制作されたドキュメンタリー映画『アクト・オブ・キリング』(原題: The Act of Killing)である。監督はジョシュア・オッペンハイマーで、1965年から1966年にかけてインドネシアで起きた大規模な「共産主義者」虐殺事件を題材としている。映画は、当時の虐殺に関与した者たちにインタビューを行い、彼ら自身に過去の行為を再演させるという独特の手法を採用する。加害者たちは、まるで映画スターのように自らの行為を再現し、その過程で彼らの心境や当時の状況が浮き彫りにされていく。もう一つは、2023年11月20日に放送されたNHKのドキュメンタリー番組である『ニッポンおもひで探訪』は、ある特殊な番組構成によって視聴者を驚かせた。前半は、俳優の穴戸開が北信濃の小さな集落を訪れ、地元の人々との交流や伝統行事を紹介する、一般的な紀行番組のように進行するのだが、物語が進むにつれ、集落の住民たちの様子に微妙な違和感が漂い始める。例えば、住民たちの動作や会話がどこかぎこちなく、祭りの準備や伝統行事の進行も不自然さを感じさせるのだ。番組の後半で明かされるのは、この集落が約50年前に廃村となっていたという事実である。元住民たちが集まり、かつての生活や文化を再現し、映像として記録するプロジェクトが行われていた。その記録映像が「ニッポンおもひで探訪」であった。

様子が再現されているわけだが、それを再演することによって、当時とは異なり一家が全員歳を取ったこと、環境が微妙に異なること（十数年前とまったく同じ病室はもはや存在しない）など様々なズレが知覚される。そのようなズレによって、過去は知覚される。この過去と現在の重ね合わせによるズレの知覚を本稿では想起と呼んできた。

2 つ目は、〈再演〉は集合的な行為であるという点である。たとえば、浅田政志の病室の写真は家族という集合体において、それぞれがお互いに再演しあっていることに特徴がある。「3.11 オモイデツアー」においては、市バスを一日限りで復活させ、そこに多くの住民が乗り合うことに重要なポイントがある。いわば、ともに再演する他者の身体さえも想起をうながす環境となりうる。もちろん、「私」の身体も想起する他者の環境となる。また、この集合体の中には、被写体のみならず撮影者も含まれる。撮影者は自撮りを除けば写真に写ることにはないが、しかしながらその写真を構成する一部には変わらない。

3 つ目は、〈再演〉にはズレが二重の仕方で現れるという点である。そもそも、何かを演じるというのは、なにかになりきることであり、必然的に演じる対象とのズレが生じる。たとえば、俳優が歴史上の偉人、たとえば織田信長を演じる時、その俳優は演じる対象である織田信長であるだけでなく、その俳優自身でもある。もちろん、そのズレをできる限り鑑賞者に感じさせないようにするのが俳優の腕の見せ所ではあるが、俳優自身と織田信長がまったくの同一ではないため、両者には必ずズレが生じることになる。そのうえで、再演するということは、演じることを演じることになり、さらなるズレが見出される。たとえば、『ショアー』において、ドイツ人看守から教わった歌を歌ったシモン・スレブニクは、当時、歌を歌った時点でドイツ人看守に気に入られたユダヤ人少年を演じていただろう。その時点で、ホロコーストにおいて殺されていくユダヤ人同胞たちとのズレがすでに生じていた。それを、『ショアー』においてランズマンは彼に再演させたのだ。つまり、かれは、過去と現在のズレを知覚することにおいて、過去に埋め込まれたズレを知覚するのである。このように、〈再演〉には過去と現在の重ね合わせ

とそこに生じるズレがトリガーとなりつつ、そこで知覚されるのは、過去の時点でのズレでもある。

本稿の議論をもとに『ショアー』をもう一度捉え直そう。本稿では、〈不在〉とは過去を形作るものがそこに存在しないことによって、逆にその存在を知覚することができることを指した。また、〈再演〉は、過去の身体的身構えを現在の中で意図的に再現する行為のことである。両者は、ともに脳内などに保存された情報を取り出すとする想起とは異なる想起論を展開するうえで重要な概念だと考えている。『ショアー』は、ホロコーストの証言の不可能性を示しつつ、〈不在〉を通して、その経験を視聴者により生々しく伝える。『ショアー』は、証言者が何を語ったのかに焦点を当てていない。そうではなく、証言を通して、ホロコーストのときの〈再演〉を証言者に求めている。ホロコーストといったあまりに凄惨な出来事をわたしたちはほんとうの意味で証言することはできない。それは体験者であっても同様である。しかしながら、それを〈再演〉することはできる。そして、その証言者たちの〈再演〉をわたしたちは、映像を通して見ることができる。それは、〈再演〉する身体を受け取ることである。わたしたちはホロコーストを体験していない。しかしながら、『ショアー』を通してホロコーストを〈再演〉する身体を知覚することは体験した。であるならば、今度は、その知覚を〈再演〉することはできる。たとえ、ホロコーストそれ自体を想起することはできなくとも。

引用参考文献

和文

岸政彦 2018『マンゴーと手榴弾——生活史の理論』勁草書房。

金菱清（ゼミナール）（編）2016『呼び覚まされる霊性の震災学——3.11 生と死のはざままで』新曜社。

佐藤信一 2017『南三陸から／vol.5 2011.3.11～2017.3.3』日本文芸社。

瀬尾夏美 2019『あわいゆくころ 陸前高田、震災後を生きる』晶文社。

高木光太郎 1996「身構えの回復」佐々木正人（編）『想起のフィールド 現

在のなかの過去』新曜社、219-240 頁。

高橋哲哉 2014『不在の木霊を聴く——他者の無数の声』たばこ研究センター。

野尻航平 2020「行方不明の土地をつなぎとめる『偽』アート——荒浜『偽バス停』の仕掛けとオモイデバスツアーの成功」金菱清（ゼミナール）（編）『震災と行方不明 曖昧な喪失と受容の物語』新曜社、185-202 頁。

平井靖史 2021「線形時間なしにいかにして過去を語るか」『現代思想』49(15)、150-163 頁。

平井靖史 2022『世界は時間でできている——ベルクソン時間哲学入門』青土社。

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』大阪大学出版会。

宮前良平 2020「死者との共同体—記憶の忘却と存在の喪失」志水宏吉・河森正人・栗本英世・檜垣立哉・モハーチゲルゲイ（編）『共生学宣言』大阪大学出版会、235-255 頁。

宮前良平 2023「<書評>森直久（著）『想起 過去に接近する方法』『災害と共生』6(2)、1-5 頁。 <https://doi.org/10.18910/91043>

森直久 2022『想起 過去に接近する方法』東京大学出版会。

ロフタス、E.F.・ケッチャム、K. 2000（1994）『抑圧された記憶の神話 偽りの性的虐待の記憶をめぐって』（Elizabeth F. Loftus and Katherine Ketcham, The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse, 仲真紀子訳）誠信書房。

欧文

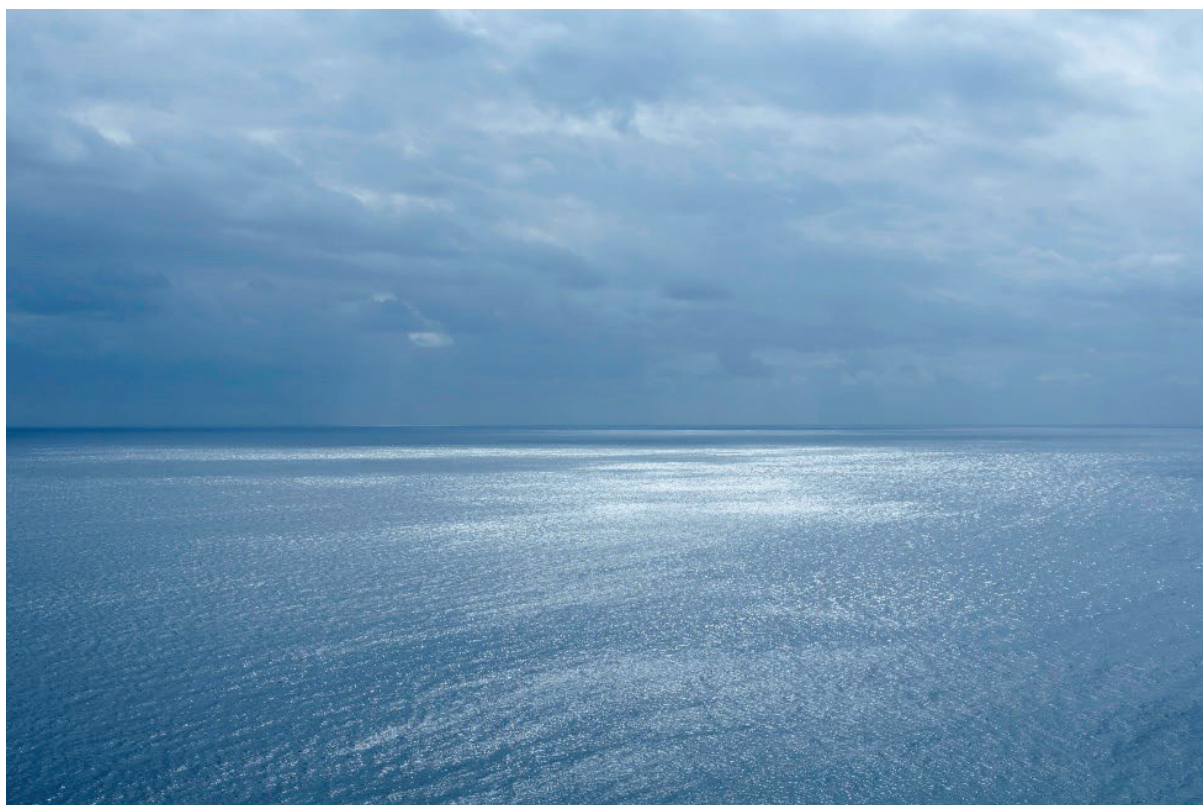
Gutman, Yifat and Wuestenberg, Jenny (eds.) 2023 The Routledge Handbook of Memory Activism, Oxon: Routledge.

謝辞

本稿は、2024 年 2 月 4 日に開催されたシンポジウム「出来事の記録と生の記憶 クロード・ランズマン『SHOAH』をみる」での同名の発表をもとに再構成したものである。シンポジウムで貴重なコメントをくださった中谷碩岐さん、瀧口隆さん、吉成哲平さん（いずれも大阪大学人間科学研究科）に心より感謝申し上げます。また、草稿のチェックにご協力いただいたサトウアヤコさん、安斎聡子さん（青山学院大学）、佐藤由紀さん（玉川大学）、杉山高志さん（九州大学）にもお礼を申し上げます。特にサトウアヤコさんには重要な示唆をいただき、大変助けられた。この場を借りて深く感謝したい。

第二部　＜総合討論＞

シンポジウム「出来事の記録と生の記憶
クロード・ランズマン『SHOAH』をみる」を振り返って



（沖縄・摩文仁　2023 年　©Teppei Yoshinari）

総合討論

シンポジウム「出来事の記録と生の記憶 クロード・ランズマン『SHOAH』をみる」を振り返って

中谷碩岐^{*}，瀧口隆^{*}，吉成哲平^{*}，宮前良平^{*}

中 谷：それでは、中谷の方からコメントをさせていただきます。順番に瀧口論考、吉成論考、宮前論考についてコメントしていきたいと思います。

まず、瀧口くんの論考を読んだ感想として、証言者を作られたものとしてみなすような立場というものの自体は、宮前先生の論考と問題意識がかなり近いものがあるというふうに思いつつ拝読していたんですが、しかしその中でも特に「ショアー」という映画のアウトテイクの分析から「映画」という媒体—ここが特に印象的だったんですけど—やジル・ドゥルーズの映画論に着目することによって議論を展開しているというのは、かなり瀧口論考に独自で、特徴的な部分だなというふうに感じました。

その中ですこし聞いてみたいこととしては、今回の僕自身は表象不可能性—これはしばしば「ショアー」の最も大きな主張として言われるものですが

^{*} 大阪大学大学院人間科学研究科 福祉と人間学研究室 博士後期課程 1 年/日本学術振興会特別研究員 DC1

^{*} 大阪大学大学院人間科学研究科 福祉と人間学研究室 博士前期課程 2 年

^{*} 大阪大学人間科学研究科・特任助教

^{*} 福山市立大学都市経営学部・准教授

本稿は、シンポジウムの振り返り討議として、2025 年 2 月 12 日（水）に Zoom にて登壇者同士による議論を行い、その録画の文字起こしを元に構成したものである。

—という契機を、むしろどのように脱するかということについて、かなり強い問題意識をもって議論したつもりです。論考ではそれを「記録の命法」というふうに言ったわけですが。つまり、そこで自分にとって問題だったのは、記録されるべき出来事を、その表象不可能性—つまり「そうは言っても語り尽くせないものがあるよね」というものを超えて、それでも誰かが語り出すための動力源をどういうふうに与えるかということだった。

逆に言うと、その実際のプロセスというのは、僕自身は結構論じられていないというところが、自覚的な限界としてあります。その点で証言者の形成みたいなものを問題にする瀧口論考は一僕以外の 3 名の論考は結構共通してそういうところがあったと思うんですけれど—その実際のプロセスを論じている点で、結構印象的だったということを共有しておきたいです。

その上で気になっていて、聞いてみたいことというのは、証言の形成ということが問題になるとき、証言者が作られるとか、そこで証言が作られるというときに、その主体はどこにあるのか、というものです。つまり、誰が証言するのか。僕の場合だと、出来事を受け取ってそれを新たに語り出す、ある意味で不特定多数の証言者が問題になっていたわけですが、それに対して瀧口論考において「ショアー」という映画の中でアブラハム・ボンバが証言者として作られる、という話がされるとき、その証言者というのは、ちょっとなにか、単純な意味ではなくなってくるなという印象が—つまり、何か前の人の話を聞いて、次の人がそれを証言していくという普通の意味ではちょっとないような印象もあったので、それを聞いてみたいなと思いました。

続けて、吉成さんの論考の方にコメントさせて頂きたいと思います。とりわけ、やはり改めて読み直して感じたこととしては、吉成さんの「写真実践」という方法論が、社会や時代背景、その同時代のものといった主題に比べて、とりわけ個人史というものを強く重視するという点がかなり印象的だなというふうに感じました。これ自体は、僕が専門にしている思想家研究にも通ずるところが結構あるように感じたんですが、ただ、例えば「作者の死」みたいなことがいわれた後に、それをふまえてなお、強く個人史というものを読み込むという態度は、このシンポジウム全体のテーマでもある「記録と記

憶」というテーマに対して、一つの明確な立場設定を感じるなというふうに、基本的な論の方針の段階から示唆されるところがありました。

とくにそれは、単に方法論というよりは、そこで論じられている内容である東松をめぐる議論の内部にも結構感じられるところがありました。つまり、対象そのままを写しとるようなリアリズムから、写真に写されている対象というよりは、むしろそれが何を意味するかみたいな方向を重視する物語への移行というような流れの、更にその後に出てきた、それらとは異なる仕事としての東松をどう評価するかという、その議論の内容自体にこの論で用いられている方法論自体も呼応しているような印象を受けました。

こうした吉成さんの方法論と東松の実践というのは、僕自身の関心からすると、東松の言葉を借りて言うと、出来事がもう過ぎ去ってしまって、直接それを語ることはできない、表象することができないという出来事との距離を感じつつも、それでもなおどう現実を記録するのか、それでもなおどう語っていくのかという、一つの方法論というか実践として非常に興味深いなと思いました。とりわけ、展覧会の構成や、明確な意図を持ったある種のかなり何を示しているかがわかりやすい文章というものと、それを超え出る余剰としての写真という対比が基本的にはありつつ、でも写真も、同じ写真が繰り返し使われることによって、写真の側も単に自由な解釈に開かれているだけというよりは、むしろそこに確かな連続性もあって、というような……。そういった構成自体の、これも僕自身があんまり論じられていなかった記憶の継承の実際のプロセスのひとつですが、そうしたある種テクニックのような部分も非常に印象的だったように思います。

最後に宮前先生の論考については、表象不可能性というものを基本的にあるというふうに引き受け、その上で「あるはずのものがそこにはない」という意味で、想起というものを論じ直すという議論の組み立てになっていると思うんですけど、これはかなり独特なものだというふうに感じました。

それと関連して内容の方で聞いてみたいなと思ったことは、そうした想起のトリガーについてです。宮前先生の論考では、忘却されてしまったということすら忘却されてしまう—あるはずのものがそこにはないということす

らもなくなってしまう—ということに対して「あるはずだった」ということをどう保持するか、ということがかなり重要な論点になっていたかと思います。そのとき、具体的な、例えば当事者の身体性や、あるいはプラットフォームという駅の土台だけが残っているとといった情景が、「あるはずのものがそこにはない」という意味での想起のためのトリガーとして、重要なものとして与えられていたように思います。

しかし、僕自身としては、それでもなお、やはりそこには何か証言のようなものが必要なのではないかというふうに感じました。つまり、単に今現にそこに、いったい何なのかわからないものが—例えばほとんど残されていない駅の跡地、土台などもそうだと思うのですが—あったとしても、それが実際に何を意味しているのかということが前提としてあって初めて、やはり証言のようなものは成立するのではないかというような感覚が、私自身あります。そしてそれは、とりわけ戦争体験や「ホロコースト」のような当事者が日常的にはこちらに向けて語りを届けてくれることはほとんどない、という事例においてより喫緊の課題になるのではないかと思うわけです。

想起のトリガーとなるはずのものについて、その意味やその背後に有していた文脈が次々となくなってしまう後で、どう記憶や想起を繋げていくか。このことについて、すこしお考えをお伺いできればというコメントです。

瀧 口：では順番に、私、吉成さん、宮前先生という順番で中谷くんのコメントに対して応答する形で進めてさせて頂きたいなと思います。

確かに中谷くんは、証言をさせる動機としての命法の話をしていて、私はどちらかというとその具体的な形成プロセスの話をしていたと思います。私においても誰が証言するのかという、その「誰」というのは確かに問題だなと思いました。それを踏まえると、『SHOAH』のなかに出てくる研究者の指摘が面白いなと思います。「ショアー」の痕跡をどんどんナチスは消そうとしたわけだけれど、それが見えてくることとして資料というものがキーポイントになっていて、資料の中に現れてくる数値の増減こそが「ショアー」において、ユダヤ人が輸送されたということを記す出来事だということを表し

ているというような。また他にも証言者の「語り」そのものというよりも「歌」にフォーカスが当てられることなども、『ショアー』という作品の面白いポイントだなと思いました。

つまり何が言いたいのかというと、誰かが代表として語るということを「ショアー」は方法としては拒否をしているというか、そうではない仕方では「ショアー」という出来事を表象というか、語ろうとしているなと思いました。要するに、「ショアー」と呼ばれる出来事の中では、無数の様々なことが起きているはずで、いろいろな経験が、様々な存在者によってバラバラな経験があるわけだけれど、それを取り集めて何か語りを形成するというか、誰かがそれを代表して語るのではなく、断片的なものを取り集めてそれを一つの映画作品にするというのが『SHOAH』という映画の取った方法なのかなと思います。つまり、「誰が」というよりも、断片を集めてきて、その断片の間から経験を浮かび上がらせていく、浮かび上がらせるというか、膨大な断片を集積することで形成される「形」になっているのかなと思っています。だから、「誰が」というその「誰」というものをあまり問題にしないというか、どちらかというと、そうではない仕方ということを考えているのかなと思います。

僕は、ボンバという印象的な人物にフォーカスしたわけですけど、その人物にフォーカスしたといって、やはりその人物が語るということよりも、ボンバ自身が経験したことと、ボンバがそれをカメラの前で語ることの間というところが、『SHOAH』ではずっと問われていたのかなと思います。やっぱり間隙において証言者というものが現れるということだと思います。それがある種の『SHOAH』という作品の提示した表象不可能なものの表象という問題の中でのランズマンの出した一つの方法というか、回答なのかなと考えています。

瀧 口：では吉成さん、お願いします。

吉 成：中谷さん、改めて論考を読んで下さってありがとうございました。

コメントを共有して頂いたところに関して、3点ほどお答えというか、補足をさせて頂ければと思います。中谷さんが仰ったように、個人史的な視点からのアプローチというのは確かに重視していて、社会学との関わりでいうと、写真家のライフヒストリー研究のように、いわゆる統計的な手法だともしかしたら漏れ落ちてしまうかもしれない、一人ひとりの個人の生きられた経験から当時の歴史的、社会的な状況をもう一度描き出していく点で、個人史や生活史研究と深く接するところがあると考えています。

ただ、「写真実践」の立ち位置として2点ほど、そうしたアプローチとは立ち位置の違うところがあるのでないかと思っています。一つは、東松が残した一次資料としての当時の様々な表現媒体を中心に見ていること。つまり、既に亡くなった写真家である東松の表現媒体を主に読み解き直している点です。一方、ライフヒストリー研究の場合は、今を生きている体験者にインタビューし、現在の視点から過去をもう一度回顧するという「レトロスペクティブ」な視点に立っており、それは一つの方法だと思います。しかし、「写真実践」の場合だと、当時の出来事が起こった、言い換えれば写真家がシャッターを切っていた当時の視点に出来る限り立つことで、現在の視点からだと漏れ落ちてしまうかもしれない色んな可能性として、人々がどんなふうに関わりようとしていたのかを見つめています。

例えば、哲学者の鶴見俊輔は『日本の百年』（1961～1964年、筑摩書房）の中で、日本の近代史をどう描くのかを考えた時に、その当時に内包されていた人びとの希望や期待、あるいは叶わなかった様々な出来事が、現在の視点から回顧する視点からだと漏れ落ちてしまう危険性に留意しながら歴史記述を試みています。私はそうした議論から示唆を得つつ、写真家たちも未来はどうなるか分からないけれど、でも目の前の長崎や沖縄の現実をとにかく記録していく、誰かに伝えなければならないという模索の中に、後年の様々な視点からは見過ごされてしまったかもしれない可能性が残されていたのではないかと考えています。ですので、「写真実践」では出来るだけ「プ

ロスぺクティブ」な視点に立つようにしています¹。

もう一つは、私自身も（東松が見つめた）長崎や沖縄の現場で再び撮影行為を介することで、彼がいつかまなざされる未来に託し、投げかけていった写真表現をどう受け止め直して、また次の未来に表現していくことができるのかを考えている点です。再帰的な撮影行為はそこに意味があると思っています。これらが、生活史研究や個人史の研究と「写真実践」の立ち位置が異なるところなのではないかと思っています。

2 点目に、「写真実践」という方法論自体が、「リアリズム」や「報道写真」といった従来のものとは異なる東松自身の撮影の立ち位置とも関わっている側面があるのではないかという点について、おそらくコメントを頂いたと思います。仰る通りで、例えば、この間中谷さんにもご参加頂いたシンポジウムでは、1970 年前後の写真家たちがどう現実と向き合っていたのかについて発表させて頂きました²。1970 年前後というと、一見すると高度成長によって豊かで平和な社会が到来したと考えられがちです。

しかし、当時の少くない人びとが抱えていたのは、実は「豊かな社会」が管理社会化へと進む危惧であり、写真家たちはそこから近代日本の 100 年という歴史—明治維新の 1868 年頃から 100 年間—をもう一度振り返った時に、見過ごされてきた民衆の歴史が、高度成長の影に置かれてきた人びとの直面する同時代の現実とリンクしている側面があるのではないかと受け止めていた。それゆえ、彼ら彼女たちが水俣や沖縄、長崎などのそれぞれ現場でどのように向き合っていたのかについてお話ししました。

そこから見えてきたこととして、写真家たちの三つの立ち位置があるので

¹ 吉成哲平・三好恵真子 2025「再帰的な撮影行為を介して拓かれていく「記憶の継承」の可能性—写真家たちが表現し続けた「戦後」を「写真実践」より問い直していく意味—」『大阪大学大学院人間科学研究科紀要』51、45–73 頁。

² 吉成哲平 2025「写真家たちが向き合った 1970 年前後の現実——「写真 100 年」の歴史から内省した現場での撮影表現の意味」、三好恵真子・吉成哲平編『ポスト体験時代の記憶の継承—アジア地域史の視座から祈念する私たちのダイアローグ—（「21 世紀課題群と東アジアの新環境」シンポジウムシリーズ③）』OUFC Booklet Vol.19、67–107 頁。

はないかと考えています。東松は、目の前の現実や「体験者」と「非体験者」との距離を、撮ることによってどう埋めていくことができるかを、同じ時代を生きている一人の「生活者」としての共感から埋めていこうとした。一方で、例えば写真家の中平卓馬さんは、幕末・明治維新から 100 年の間に残ってきた写真を見てみると、撮り手が誰であるのかはあまり関係がなく、結局写真は「物」として残っていくのではないかと論じていました。例えば、明治初期の北海道の過酷な開拓の光景—屯田兵などが入植していきそこで命を落としていくわけですが—の写真的多くは、誰が撮ったのかわからない「匿名」で「作者不明」であり、それらが歴史に残ることで当時の非常に過酷な現実を伝えている。それゆえ、中平は即物的に目の前の現実を撮っており、撮り手が誰かわからなくても良い「匿名性」を重視していると言えます。

3 点目として、多分これは「告発型」と言えるでしょうか。例えば、水俣を撮り続ける桑原史成さんは、厳しい現実には人びとが置かれているのだから、誰かが彼ら彼女たちの代弁者として告発しなければならないと訴えていた。中平卓馬さんのように誰が撮っても構わないのではなく、撮り手が怒りを持って目の前の現実を訴えないといけないという立場です。これは非常に闘争的な視点であると思いますが、そうした立ち位置の違いを踏まえつつ、「写真実践」では現実との距離を埋めていく写真家たちを見ている点が重要になってくると思います。

最後に、例えば展覧会や作品を作っていく過程で、写真を組み替えるといった東松さんの軌跡にも着目してくださいました。「写真もまた生きている」という東松さんの言葉が、彼の撮影表現の軌跡を見ていく上で重要になるのではないかと思います。つまり、彼自身が生きて病を抱える中で、生きることと表現することというのが切り離すことができないと、彼は言っています。例えば、最初は長崎の見過ごされた被爆者を見ていたけれども、生きて撮り続けていく中でどんどん見えるものが増えていったことが—これは残された作品に明示的に書いているわけではないですが—彼の様々な表現媒体を分析していくことで分かりました。

(第一部の論考で詳述しているように) 東松さんは 1990 年代に長崎に移っていますが、その過程で自分の眼差しや長崎を捉える視点が後ろに引いていくと言っているんですね。それはどういうことかという、長崎はもちろん被爆が知られていますが、長崎が開港した 16 世紀以来の 400 年ぐらいの歴史の中で、中国からやってきた人びとや潜伏キリシタンなど、様々な諸外国との交流の中で町ができてきた。そういった数百年にわたる歴史の中で、「被爆」という出来事も位置づけ直しながら、様々な人びとが模索の中で生きてきた土地として長崎があるというふうに捉え直していく。最初は被爆者との関係性であり、彼ら彼女たちとの距離をどのように埋めたらいいかという問いから始まっていましたけれど、やっぱり東松さん自身も老いを重ねながら、共に生きていくことで見えるものが増えていったという中で展覧会や写真の組み直しがあったことが、これまでの研究から見えてきました。

瀧 口：ありがとうございます。では宮前先生、お願いします。

宮 前：はい、ありがとうございます。中谷さんのご指摘、確かにそうだなと思いました。私の議論が、「あるはずのものが無い」というような知覚についての議論で、その中で、ある種そこに残されてしまった痕跡について議論を展開したわけですが、痕跡が痕跡だけとして残ってしまっても意味が生まれないんじゃないかと、そういうような指摘だったと思います。つまり、キャプションがない痕跡が、「あるはずのものが無い」という知覚とどのように結びつくのか、そういうようなご指摘なのかなというふうに思いました。

私が今ぱっと思いつくような具体例で言えば、東日本大震災の被災地、三陸地域は津波の常襲地でしたので、明治時代から数えても昭和三陸地震津波、チリ地震津波と、何度も津波が来ているわけですね。そのたびに「ここより下、家建てるべからず」みたいな石碑が立っていたりするんですけど、それが時代の流れとともに意味を失ってしまったわけです。中谷さんが指摘するところの、ある種の証言がなされなくなってしまって、でも痕跡だけは残

っている状態がある。痕跡の意味が失われてしまって、結局ただの物体になってしまっていると、そのようなことは実際にあるわけです。

翻って、私の議論というのは、その大前提として震災の記憶、東日本大震災の記憶をまだ私たちは共有しているからこそ、「あるはずのものがそこにはない」と、そういうタイプの不在の知覚が成立するという、その前提を指摘していただいたと思っています。その中で、中谷さんのご指摘にあるように、さらにこの先の将来に、そういった記憶が共有されなくなってしまった社会においてどうかと言えば、体験者の証言を継承するということが不可欠だと思います。それは沖縄であるとか、広島や長崎で被爆者、あるいは戦争体験者の方の表現を継承するというプロジェクトとして行われていることでもあります。

ただ、そういった証言を継承するというとき、二つのやり方があると思うんです。一つは、証言の内容を書き起こしてそっくりそのまま台本を喋るように語り直すというやり方。そのやり方は、私自身はうまくいかないと思っていまして、むしろ第2のやり方として、そういった体験者、証言者、語り部がいたんだということを表現することが必要なんじゃないかというふうに思っています。

第1のやり方、つまり、戦争であるとか、原爆を実際に体験した人の語りをそのままコピーするということは、結局は死者の代弁になってしまうわけで、中谷さんとか、他の方の論考の中にもあったような、結局、表象不可能性の表象というような問題系に回収されてしまうような、そういったかなり難しいあり方になってしまうんじゃないかなと感じています。それに対して、そういった証言者がいたんだというようなことを継承するということは、比較的可能なのではないかなと思います。

ただ、そういった過去の体験に意味付けるというような時に一つまり記憶を跡付けるという時に一政治的なダイナミズムが必ず働くわけです。広島の実験の体験であっても、原爆の被害を受けたその被爆体験をそのまま証言するということは非常に難しく、その時々々の社会情勢によって容易に意味づけられてしまうし、例えば、戦後の戦没者に関しての語りであっても、それ

が例えば靖国との語りに結びついて、愛国的な、ナショナリズム的なイデオロギーに回収されてしまうということもたくさんあるわけですね。だから、そこでも物語に付随する政治的な力学には注意しなければいけないわけですが、すけれども。かといって、全く語らないということは、意味づけを忌避するというだけになってしまうのでそこには注意しつつ、しかしながら、そういった証言があったということは継承していかなければならないということかなというふうに思っています。

瀧 口：ありがとうございます。中谷くんから、再度応答に対する応答があったら頂けると有り難いのですが、どうですかね。

中 谷：そうですね、一点だけ、吉成さんに頂いたコメントの中で、レトロスペクティブな観点を回避するというのが結構重要なポイントなんだというお話があったと思うんですけど、それは「ショアー」全体で一貫して問題になっている「物語化を避ける」という問題系とかなり近いものがあり、とても興味深いと感じました。

瀧 口：ありがとうございます。それでは次に、瀧口によるコメントと質問の方に移らせて頂きたいと思います。

まず中谷さんの論考では、『SHOAH』が提起したとされる「ホロコースト」の表象可能性に対する批判から議論を出発させていたかなと思います。「ショアー」の絶対的な被害者としての「ユダヤ」という名を保持することによって、この表象不可能性がパレスチナへの攻撃を擁護する「シオニズム」を正当化するレトリックに転じてしまうことを明らかにしているというのが、表象不可能性への批判として面白かったです。

それに合わせて、証言を要請し、証言を聞き逃さないように注意を払う『SHOAH』の作品の中でのランズマンの姿が収められていることに、中谷さんは着目されていたと思います。そして、「ショアー」を神話化させないようにするためには、死者に代わって出来事に対する証言はできないかもしれ

ないけれども、それでもなお証言することを要請し、また積極的にその声を聞くように聞き手にも要請する「記録の命法」が必要である、というように結論付けていたと思います。

質問としては、主に2点ほどあります。上記のように、命法に駆られて語る主体が、「ユダヤ」という名を冠さないのであれば、こういった主体なのかを聞いてみたいです。つまり、「ショアー」に出てくるようなシモン・ブズレニクとか、モルデハイ・ポドフレブニクという人は、「ユダヤ人」ではなくて、個々の一被害者ということでもいいのだろうか。「記録の命法」ないし『SHOAH』という作品自体が、そもそも何かの「名」を元に語ることをそれ自体を批判しているものなのかどうかについて、中谷さんがどう考えているかを聞いてみたいと思います。

質問の二つ目は、『SHOAH』において、さらには現在『SHOAH』を見ることにおいて、「ショアー」を語り直したりとか、聞き直したりする命法を要請するものというのは何なんだろうかと聞いてみたいです。それこそ、もう1回語り直さないといけない、見直さないといけないというのは、何が要請するのかとか、何に突き動かされて喋るのかなというのは、何か残さないといけないという理性からの命法以外にも何かあるような気がします。その語り直しとか、その都度要請されるところの問題というのはいかなるものかなと思ったので、それについてどう思うのかは聞いてみたいと思いました。

吉成さんについてのコメントに移りたいと思います。吉成さんの発表において、東松の「原光景」としての戦争体験や、制作の中で被写体に向き合う東松の思いや姿勢にフォーカスが当てられているのが印象的でした。特に、写真家の人生にフォーカスを当てているというのは面白いなと思いました。写真にはそこに写る者たち、被写体たちの生活や人生、そして、さらにはそれを写す者としての写真家の生活や人生が、写真のなかにはあるのだということが強く意識されました。もっと言えば、反対に人びとの生活や人生とか、写真家の生活や人生の中にこそ、写真があるんだというのが、吉成さんの議論の面白い点かなと思っていました。このことが「写真はまた生きている」

という意味なのではないか、と考えました。

だからこそ、生涯にわたってそれがたとえ同じ写真であっても、東松が撮った写真を自身で繰り返し編成し直すことによって、時期ごとに異なる意味をどんどん立ち上げていくというのが、東松の方法の特徴なのかなと思いました。一人の人間としての東松にフォーカスを当てることを踏まえた上で、東松が亡くなった後で、彼が人生をかけて撮った写真はいかなる価値を持つのかということを、特に「その東松の写真を我々が見る」ということについて聞いてみたいと思いました。

写真に織り込まれた生活の中で抱える出来事がもたらした傷、東松の葛藤や想いというものを、写真を見る者たちは追体験できるのだろうか。長大な時間の中で、東松が紡ぎ上げてきたものとか、写真の中に映る人々がずっと出来事の傷が過ぎ去らないまま、しかし長い時間が経っているみたいな、そういった傷というものが、写真を見ることを通して何か追体験できるのだろうか。写真を見ることというのは、その生活者の中に被災者の実相というものに迫っていくことができるのだろうか。あるいは、写真を見ることによって、我々の中の生活とか人生に何か変化をもたらすことはあるのだろうかを、一ちょっと論考の内容からずれるかもしれませんが一聞いてみたいなと思いました。

では、宮前先生のコメントにいきたいと思います。宮前先生の論考において特徴的だったのは「証言不可能性」を、言葉にすることないし物語化することの不可能性として捉えているところかなと思います。そのような言葉による出来事の想起に対置する仕方で、身構えの回復が論じられているのかなと思いました。身構えの回復の要点は、過去の出来事をそのまま知覚することだと考えることなのかなと思います。

かつてあったものが＜不在＞だからこそ、＜あった＞という経験をした当事者同士が＜不在＞を共有することができる。先ほどの中谷くんの話でもあったと思うのですが、そうすると、身体を持つ＜あった＞という経験を持っている当事者と、そのような身体を持っていない非当事者に分かれてくるのかなと思います。例えば、佐藤さんの志津川駅のホームを、何も知らない

私が行って見てきたとしても、ただのホームだなと思うだけで、何が無いのか自体、私はわからないのかもしれない。このように、この身構えの回復や再演による過去の知覚は、それが共有できる当事者とわからない非当事者というものは産むのではないかと思います。

しかしながら何か言葉じゃない想起の仕方というのは、とはいえ、可能性があることだと思います。「言語化できる」などと最近言うけれど、それによって何かわかった気になってしまう。でも実はそうじゃなくて、もう一度再演する、身体的な記憶を想起し直すことというのは、ある種の紋切型の理解の仕方の刷新を促すのではないかというのは、確かにそうだと思っています。それを、思い出を共有していない非当事者にまで波及することはできるのか、そういう具体的な実践などがあったら教えてほしいと思いました。それが一つ目の質問です。

二つ目の質問は、とはいえ、写真の持っている力というのは、僕は説明できないけれどすごく感じるものがあります。確かに、写真を撮る人やカメラを回す人、例えば証言を聞き撮影するランズマンであったり、発表の中でもありましたが、街歩きの中でそこには何があったのかを説明する人たちの後ろから、一緒に歩きながらカメラを回す宮前先生であったり、彼らは「不在」をありありと見る人ではない。だから、ここに何々があったということを指摘できる人ではないのだけれども、その人たちが撮る写真や映像といったイメージは、確かに何か「不在」を映していると、それを見ている私は思います。「そこに〇〇があった」と指さす方向に向けてカメラは何かを映しているはずで、佐藤さんの志津川駅の写真は、確かに私は具体的に何が不在であるのかはわからないが、見ている私に何か訴えかけるものがあると感じました。

つまり、「不在」と言われるけれど、確かに何かが「ある」ような感じがする。この写真や映像といったイメージは、身構えの回復としての想起、言葉によらない想起にいかにして働きかけるのかを、宮前先生はどう考えているのかについて聞いてみたいなと思いました。それは、言葉による想起とどう違うのかについても聞いてみたいなと思いました。

中 谷：それでは、中谷から応答したいと思います。まず、一点目の「ユダヤ」という名についてどう考えるかについては、僕自身は「ユダヤ」という名を保持するとしても、「シオニズム」を保持することは可能であり、さらにいえばむしろ現になされていることでもあると考えています。たとえば、この論文の中でも参照したヤコヴ・ラブキンの『トーラーの名において』のような、「シオニズム」はそもそもユダヤ教の教義にも反しているという、そういう議論も実際にあるわけです。

ただしかしその上で、今回の自分の論考の立場としては、特に「ホロコースト」の表象、「ホロコースト」のユダヤ人に特権的というか、特異な災害という性格を強調することが、「シオニズム」に対する批判を封殺する目的で使われてきたという歴史的な背景があることを考えた時に、その点を強調することを本論ではあまりしない、という選択をしたという背景があります。

しかし、そのときにどの「名」において語るのか、どういった主体が語るのか。これは二つ目の質問とも関わる論点だと思うんですけど…、答えるのが難しいですね

一方で、今回の論考ではやはり記憶の、証言の命法というふうに言っているということを強調しています。表象不可能性に基づいて、何かの名において語るということを批判するよりは、むしろ語らないということを批判しているわけですね。そのときに、どういう名において語るのか、つまりどの範囲まで語るのかみたいなことというのは確かに問題になるのですが、現時点では、その主体や宛先は静的に名指されるというより、むしろその都度その範囲を引き直される必要があるものだというふうに思っています。言い換えれば、ある出来事を誰が語るのか、誰に向けて語るのかということ自体が、どう語るのかという主題に織り込まれているというか。

適切な類比かはわかりませんが、すくなくとも僕自身の念頭にあるのは、カレン・バラッドという人が、最近翻訳された『宇宙の途上で出会う』とい

う本の中でしている倫理の話があります³。乱暴にパラフレーズしつつ整理しますが、私が受け取った限りでいえば、そこでバラッドは倫理的な命題—つまり「殺してはいけない」とかですね—というものの適用範囲が限定されていることを取り上げています。例えば、人間だけは殺しちゃいけないとか。それに対して、むしろ「殺してはいけない」というふうにいる時に、その範囲の限定を引き直すということがまず問題だとバラッドは言うわけです。

なので今回の論考では特定の属性を持った人が「証言者」として静的に措定されると考えるモデルから距離を取りつつ、「証言者」がどういう資格で、誰に向けて語るのかということを、その特異性において「私」が引き受けつつ、しかしその引き直し可能性を担保するために、ある程度一般的な話として書きたかった。「証言の命法」というふうに僕が言う時に考えていることも、むしろその証言をやり直すとか、証言の議論をより広い方向に拡散していくみたいなことを考えている。日本に「ショアー」などを紹介した高橋哲也や鶴飼哲が広島などの問題に対して積極的に言及しているのは、そういった意図があつてのことだと思うので、自分もその文脈を受けてこういう「記録の命法」のようなことを考えています。

これはふたつめの質問とも関わるのですが、こうした命法については一拡大した、ラディカルな定言命法といってもよいですが—しかし率直に言って、その根拠についてはっきりとした見通しを持てているわけではありません（カントやレヴィナスの言葉を借りて話すことは出来るかもしれませんが）。しかしいずれにせよ、今回は基礎付けというよりも、表象不可能性の前で沈黙する、というものとは異なるモデルを提示したかった。それは、根拠がわからないとしても、この「命法」に常に既に呼び掛けられている少なくない

³ 「知ることは、問題＝物質になるものと、そこから排除されるものへの差異的説明可能性＝説明責任を必要とする」「人間」の境界と構成が絶えず再構成され、その中で「私たち」が果たす役割が、まさに「私」たちが直面しなければならないものである以上、責任（他者に応答する能力）を人間と人間の出会いに限定することは出来ないのである」（カレン・バラッド『宇宙の途上で出会う量子物理学からみる物質と意味のもつれ』水田博子、南菜緒子、南晃訳、人文書院、2023年、p. 449、p. 464）

人を「表象不可能」の前の躊躇いを超えて、実際の運動に導くと思ったからです。十分に答えになっているかわかりませんが。

瀧 口：では、吉成さんお願いします。

吉 成：ありがとうございます。一つ目の、人生や生活に焦点を当てているという点について、先ほどの中谷さんのコメントへのお返事とも関わるかもしれないんですが、東松さんが重視していたのは「アマチュアリズム」でした。つまり、一人の人間として生きている「私」の実感を、常に撮ることの中で吟味していく。その瞬間の撮った経験を、例えば作品を制作するという形でもう一度振り返る。特に、戦後の「アメリカニゼーション」によってどんどん目の前の現実が変わっていくわけですがけれども、長崎や沖縄などの各地の現場で自分は（撮影行為を介して）何を受け止めたのかを、もう一度問い直していく。そこが特徴的な点なのではないかと思っています。

それは、多分東松さんだけに限らないとは思いますが、彼が生まれたのは1930年の「満州事変」に突入する前年であり、戦争の中で育っていき、敗戦を迎えたのが15歳で、色んな価値観が一気に転換していったことも関係していると考えられます。瀧口さんの論考にも関わるかもしれないんですが、そうした中で自分自身は「大人不信の世代」、つまり何も信じることができない世代なんだと言っているんですね。現場で見たものしか自分は信じない、見たものを重視していく。ですので、戦後の「アメリカニゼーション」は批判的に捉えられることが少なくなく、もちろん軍事基地が置かれたり、いわゆる「混血児」が生まれたりと様々な困難な現実をもたらしたけれど、一方で自分たちを敗戦後の飢餓から解放した、あるいは伝統的な人間関係を解きほぐしていったなど、「肯定的」な側面もある。そのような現場に立った時に、必ずしもどちらかを一方方向的に批判したり、肯定したりするという立場に立つことができない。彼自身は「インターフェイス」であり、どちらにも立ち得ない「狭間」から敗戦後の現実を捉えていくことを大事にしていたことが窺えます。

つまり、自分自身の実感を撮ることの中で吟味するというのは、一つにはそうした戦時下のプロパガンダ、言い換えれば物語が構築されていくことに抗していくために、常に自らの身体を介した実感に戻っていくことが特徴としてあったのではないかと考えています。既存研究では、東松さんと同じ頃の生まれで、「ベトナムに平和を！市民連合（ベ平連）」をリードした）小田実さんなどが「満州事変の頃に生まれた世代」として括られることもありますけれど、戦時下に少年期を過ごした彼ら彼女たちにとって、ある種の共通する体験という側面もあるのかもしれないと考えています⁴。

もう一点として、それでは、東松さんが亡くなった後にその撮影表現をどんなふうに私たちが受け止めることができるのかについてですが、先ほど中谷さんがコメントして下さったように、シャッターを切るそれぞれの時点では、彼は撮ることに夢中というか、必死であった。だからこそ、体系的にそれらを捉え直していくことが研究者としての私自身の一つの役割なのではないかと考えています。その撮影表現の軌跡をたどり直すことで何が浮かび上がってくるのかを見ていかねばならないと感じています。

その上で、先程の「アマチュアリズム」や自分自身の実感に則した上で東松が写真を残していたことを踏まえた時に、東松さんのメッセージとして、自分は被爆者や被爆遺物をずっと撮ってきたけれども、いつかその写真を見る人が一特に若い世代が一その人なりの感性や感覚を持ってまた次の世代に何か行動を起こしていくことに希望を託していると晩年近くに述べています。一枚の写真を見て―それは核廃絶など何かのスローガンを掲げて撮った訳ではないけれども―自分の経験に即して撮ったそれを、誰かがまたその人なりの感性や経験と応答させながら行動に移して―それは写真を撮ることだけではなく―それぞれの仕方で模索していくこと、経験と経験を応答させていくことが重要になってくるのではないかと考えています。

その意味では、今後研究を掘り下げていきたい点として、東松の写真表現

⁴ 吉成哲平・三好恵真子 2021 「「インターフェイス」から捉え続けたひとびとの暮らし―写真家 東松照明の眼に映り込んだアメリカニゼーション―」『大阪大学人間科学研究科紀要』48、147-180 頁。

に影響を受けた沖縄や長崎でのアマチュアの写真家たち、それぞれの地域で仕事しながら写真を撮り続けた方々が結構いらっしゃって—もちろんプロの方もいますが—彼ら彼女たちの足跡も見つめていきたいと思っています。特に沖縄では、基地問題など「私たち」の問題として捉えていく必要がある一方で、沖縄を撮ることに東松さんは「本土の人間」としての責任や葛藤、あるいは限界性も意識しつつ、だからこそ沖縄の人びと自身が沖縄の現実を表現し、その歴史を捉えていく、伝えていくことが重要であると考えていたことが窺えます⁵。実際に、沖縄でも影響を受けて写真を残していつている方々もいます。ですので、そうした連鎖みたいなものでしょうか。彼の投げかけた撮影表現がどのように他の人びとを触発して次の表現へと繋がっていったのかを、今後もう少し見ていきたいなと考えています。

瀧 口：では宮前先生、お願いします。

宮 前：瀧口さん、ありがとうございます。一つ目の質問についてです。「あるはずのものがそこにある」という知覚を非当事者まで波及することはできるのかというような質問だったと思うんですけど、私自身の考えとしては、たとえ言葉を尽くしたとしてもその過去の出来事それ自体を共有することはできないんじゃないかと思っています。

ただ、過去の出来事の共有はできないけれど—二つ目の質問で、瀧口さんが仰っていただいたことに通ずると思うんですけど—そこに過去の出来事を共有する人たちの集合体があるということは、非当事者であっても共有できると思うんですね。それはある種、「ショアー」を見た私たちの態度と近いものがあるんじゃないかなと思います。

つまり、私たちは「ショアー」を観て、「ホロコースト」という出来事それ自体を共有できたとは思えないわけですが、そこにそういう出来事

⁵ 吉成哲平・三好恵真子 2025「復帰後の沖縄の現実から問い直された「戦後」—写真家 東松照明が島々で確かめていった生活の実感—」『生活学論叢』46、15–29 頁。

を共有する人々がいて、しかも、それがかなりビビッドな形というか、僕の論考で使った言葉では「身構えの回復」と言われるような身体性に呼びかける非常に強い形で共有する人々がいるということ、それ自体は非当事者であっても知覚できるんじゃないかなというふうに思っています。これが質問1への答えです。

質問2についてです。その質問は非常に良いことを言っていたと思います。瀧口さんが仰ったことは、言葉ではなくてイメージだからこそ、あるいは写真だからこそ喚起される何かがあるのではないかとということだとわたしは捉えました。そしてそれは、さっき言ったような「当事者／非当事者」というものを超えるような何かがあるんじゃないかと、そういうようなご指摘だというふうに受けとめました。私自身まだきちんと言葉には出来ていないんですけど、確かに写真にはそういうような作用があるなというふうには思っています。つまり、写真を撮るということは、目の前の景色にフレームをつけることだと思います。

フレームをつけるということは、つまり、何かが仮に写っていなかったとしても、フレームがあることでそこに何かがあるはずだという方向づけが強くなされるということなのかなと思います。そこに、イメージというか、写真の作用があるんじゃないかなというふうに思っています。

一つの具体例として、黒田菜月さんという写真とひととの関係を非常に上手に写される写真家さんの作品に「部屋の写真」というものがあって、それはどういう作品かというと、一言で言えば、介助者へのインタビューを収めた映像作品です。インタビュー映像中に映る介助者の皆さんは、かつて皆さん自身が介助を行っていた人の部屋の写真を見てもらって、その部屋の写真から思い出を語ってもらうという、そのインタビューを収めた作品です。

その作品を見る私たちは、利用者であるおじいちゃんやおばあちゃんのことは一切知らないんですけど、その部屋の写真—そこには人は写っていないわけですね—と、その介助者の方のインタビューを合わせて見たり聞いたりすることで、その人がいきいきと生きてきたということが、分かってしまうんですよね。その「分かってしまう」というところに、写真の力があるんじ

やないかなというふうに思っています。これは、まだあまり言葉にできていないんですけれど。

もう一つは私自身が見たり聞いたりしたことをお伝えすると、例えば、被災して流された写真が手元に帰ってきたときに、ある人は、その方の在りし日のおじいさんが写っていたわけですが、その写真を見て「おじいちゃんがいた」というふうに語るわけですね。「おじいちゃんが写っている」ではないんですよ。「おじいちゃんが写っている」だと、逆に不自然だなというふうに何か直感的に思うわけです。

では、何で「おじいちゃんがいた」のか、「いた」というふうに語ったのか。そこは、詳しい説明は私はまだうまくできないのですが、写真というのは何かを映し出すというのではなくて、そこにいた人、そこにあったものを、目の前に直接出現させるかのような作用があるんじゃないかなというふうに思っています。なので、写真に写っているというものは、過去にそれがあったということを間接的に伝えるというよりも、むしろ直接的に伝えてくるような、そういう強い作用があるんじゃないかなと。そのことが、瀧口さんが私の例示した不在の写真で思うところがあったというところに、もしかしたら繋がってくるんじゃないかなと考えました。

瀧 口：ありがとうございます。なるほど、面白かったです。吉成さんの話にもあったように、ある種のイメージ、写真とか映像といったイメージというのが、普通、言葉の上では共有不可能とされる経験と経験—異なる経験や時間を隔てた経験—を、言葉では断絶されているのだが、ある種のイメージはそれを超えて応答させていくというものが何かある。何かあるのだけでも、でもよくわからないという、そのイメージの問題というのは確かに自分もすごく感じるころはあるし、やっぱり映画を見るとか、映画を撮る、カメラを回すと言った時のポイントとして、多分それが駆動させてくるんだろうなと思ったりもします。それが、ある種の中谷くんが言うところの倫理的命題の制限の引き直しとか、限界の引き直しを要請しているというのは、おそらく何かそういうものなのかなと思ったりもしますが、それは僕自

身も色々と考えたいなと思っているところです。ありがとうございました。

瀧 口：では、吉成さんのコメントに移ってもよろしいでしょうか。よろしくをお願いします。

吉 成：ありがとうございます。まず、中谷さんへのコメントと質問になります。論考をととても興味深く拝読しました。東松照明の足跡を長崎で辿る過程で被爆者の方の体験を聞くことが、私自身少なくなありません。広島もそうだと思いますが、長崎を幾度も訪れる中で、被爆体験を語らなかった人や周囲からの様々な差別の中で被爆を隠さざる得なかった人たちがいたこと、あるいは、そうした体験者の方々の「あなたには話してもわからない」というような語りに接する中で、どのようにそれを受け止めたらいいのだろうかといつも逡巡しています。しかし、それでもなお「ショアー」の表象不可能性を超えて語りへ向かう必要性を論じていた議論に、非常に共感や刺激を覚えていました。中でも、論考の一番最後の方で書かれている、「もはや、問題は証言者の側にのみ存するのではない。問題なのはむしろ、その声を直接積極的に聴き取るということ、その上で新たな声を発するという点である」という点について、証言者の問題や体験者だけの話ではなくて、我々がそれをどのように聴き取るのかを投げかけている点に、特に関心を持ちました。

私の研究テーマにも関わりますが、いわゆる「非当事者」の私たちが過去の出来事をいかに語りうるのか、次に繋げていけるのかを考える上でも示唆に富んでいるのではないかと受け止めています。戦争体験や記憶の継承に関する近年の研究動向では、体験者から非体験者への「トラウマの二次受傷」のように、トラウマが体験者から非体験者へ「感染」することで、私たちがその痛みや苦しみを受け止めていく点に、継承への一つの方向性が見出されているように感じています。つまり、死者を含んだ他者の痛みや苦しみを、自分自身の身体を介して受け止めていくという「トラウマの感染」が記憶の継承において重要であるとする議論がなされています。

先ほどの「プロスペクティブな視点」にも関わりますけれども、一方で、長崎や沖縄で、体験者たちと共に生きてきた方々からお話を伺っていると、体験の過酷さやトラウマだけでは見過ごされてしまうかもしれない—これは「美化」してしまう危険性もあるので注意深くないといけませんし、私がそれを語ることができるのかはまた別の話なんです—当時の人々が主体的に状況を切り拓こうとしていた側面もあるのではないかと感じます。

これは、過去のその時点において内包されていた様々な可能性という、先程の論点とも通じますが。つまり、過酷な体験をした人びとの様々な声、それは多分痛みとか苦しみだけではなく、状況を前に切り拓こうとしていた模索もあるのではないかと思います、いかにそれを聴き取ることができるのか。あるいはその経験を体験者の「代弁者」としてではなく、私たちがどのような立ち位置から、いかに記述することができるのかを考えさせられます。

例えば、嘉手納基地のある沖縄市コザでお話を伺うと、沖縄戦がまさに続いている時に、収容所が出来て人びとはもう「戦後」の生活を始めていた。一見すると、それは色んな事件も起きて、つらく、ひもじかった経験である。しかし、つらい経験ではあるけれども、収容所での日常の中に、例えば水浴びをする瞬間があって、それがいま自分自身の記憶として強く残っているというような、私は体験者の方から直接聞いたわけではないのですが、そんな話があったよ—ということを沖縄でお世話になっている方々が語って下さいます。つらかった、悲しかったことももちろんあったけれど「たくましく」生きようとしてきたことも伝えたいと仰っていることに心動かされています⁶。

⁶ 沖縄市戦後文化資料展示館「ヒストリート」に関わりながら、市史編集に長年尽力されてきた登壇者のお二人をお迎えした、「記憶の継承ラボ」によるシンポジウム「ポスト体験時代の記憶の継承—アジア地域史の視座から祈念する私たちのダイアログ—」（2024年10月開催）の総括としてのブックレットを是非ご覧下さい。

三好恵真子・吉成哲平編『ポスト体験時代の記憶の継承—アジア地域史の視座から祈念する私たちのダイアログ—』OUFC Booklet Vol.19、2025年

<https://hdl.handle.net/11094/100627>

それを、私は聞くのですけれども、やっぱり自分自身は沖縄の出身ではないので、そのことを「たくましく生きていました」とか「こんなふうに切り拓いてきました」と書くことに対して、何か非常にためらいもあるというか……。 「日本本土」が沖縄に対して、あるいは沖縄戦において何をしてきたのかを考えると、そのことについて書くことに対して一私が直接それをしたわけではないですが一ためらいや怖さ、葛藤などがあります。そういったことも思い出していたので、どんな立ち位置から、どのように声を発することができるのかを、中谷さんの論考を読みながら考えさせられました。

瀧口さんに関しても、今回の私の論文の方で、東松照明さんと生活記録運動の接点から論じた共同的に作品を制作していくという点が、体験者と被体験者との共同の証言として読み解き直していくという瀧口さんの提起した論点にも関わるのかなと思いつつ、興味深く読ませて頂きました。特に、戦争体験者の直接的な証言が聞き取れなくなる「ポスト体験時代」へ向かっているいま、映像アーカイブズを巡る研究や実践が活発化していると思います。その中で、過去の証言映像がどのように構築されてきたのか、あるいは、その語り手と聞き手との応答がどんなプロセスを経て作られてきたのかについて、対話構築主義的な視点から分析する研究とも接点を持つのではないかと勉強させて頂きました。

一方で、論考の一番最後の方で提起されていたと思いますが、とても重要な点として、もう少し伺いたいと感じる点があります。それは、「出来事の記憶を分かち合う共同体」というのは、具体的にどんなふうに捉えていったらいいのかについてです。生活記録運動を踏まえた私の論文での議論だと、「撮る者」と「撮られる者」、それに加えて「見る者」という三者の関係がまずは重要となります。更に、東松さんは亡くなっていますが、その表現を受け取った未来の「私」というか、うまく言えないんですけれども、写真を見て、それを表現して、またそれを誰かが見てという、表現が連鎖していく側面もあるのではないかと私は受け止めています。この「共同体」を、どんなふうに捉えていったら良いのかについて、もう少しお話を伺えればと思います。当事者になることは出来ないけれども、それでも可能な限り自身

の問いとして受け止めつつ、今の現実に関きつけながら考えていきたいなど思っている、このお話や考えをもう少し伺えればと感じます。

最後に、宮前先生の論考について、写真家の畠山直哉さんの話を思い出しました。東日本大震災の前から故郷である陸前高田を見つめてきて、でも、震災で故郷が押し流されてしまった。そして、どんどんとベルトコンベアーで街がつくり変えられていってしまう。そうした震災後の変化する風景を巡る畠山さんの葛藤や内省を振り返りながら、宮前先生のいう「不在」について思い出していました。あるいは、志賀理江子さんという写真家は、宮城県名取市北釜地区の「地域のカメラマン」として震災前から活動しており、住民のオーラルヒストリーなども聞き取っていたけれども、震災という出来事によって北釜地区が津波で消失してしまう。それでも、また写真を撮っていくという、何かそうしたお話ともすごく関わることなのかなと思いました⁷。

特に、先ほどのお話の中で、写真がもう一度戻ってきて、でも、それが何かその人の代わりのように感じられたという震災を経験した方のお話も、志賀さんのことを思い出します。志賀さんのお話の中でも、津波でどこかに行ってしまった写真が、もう一度見つかり、そこに写っている人はもう亡くなっているんだけど、（それを見つけた家族は）何か本当にその人のように思えたといいます。つまり、写し出されているというよりも、本当にその本人のように、身体を持ったものとして写真が感じられるということでしょうか。うまく言葉で表現することができないのですが、写真の持っている力として、単に物や記録というだけではなくて、写真に写るその人自身が本当に「ある」、実在しているような点に、すごく共感しました。

その上で、先ほどの瀧口さんの質問と重なってしまうかもしれませんが、他者の想起を私たちの実感として共有していくためにはどうしたらいいのかについて伺いたいです。想起を支えている身体と環境とのズレを巡る語りを、「非体験者」である私たちがどんなふうに共有していくことができるの

⁷ 畠山直哉 2015『気仙川』河出書房新社、志賀理江子 2013『螺旋海岸 | notebook』赤々舎など。

かについて、私も関心を持っています。長崎を訪れて、その方は被爆者ではないのですが、被爆者の方と共に長年歩んできた語り部の方と一緒に「まち歩き」をすることがよくあります。「まち歩き」の中で、この方はいま、すごく過去と現在とのズレのようなものを感じていらっしゃるのだらうと思う瞬間があり、それを私はどう受けとめたらいいだろうかと感じることもあります。

例えば、8月9日の被爆直後に、被爆した人たちを何とか救出するために、何本かの救援列車が爆心の近くまで達していた。その列車が走った場所まで一緒に歩く機会が何年か前にありました。そして、その場所で起こったことについて色々と話して下さいました。（語り部の方に当時の体験を語った）ある被爆者はこういうことを自分に語ってくれたんだよと話して下さい、しかし、その被爆者の方はもう亡くなってしまっていることにハッとさせられました。つまり、語り部の方の中では、被爆直後の救援列車が来た出来事のこと、被爆者の方が当時について振り返りながら語っていた時のこと、そして現在の風景、言い換えれば、体験を語った被爆者が今はいないという状況のこと、そうした色んな「ズレ」の中で重層的に救援列車が到着した土地の歴史について私に話して下さいたのだと思います。幾重もの「ズレ」の中で、それをどう私は受けとめたらいいだろうかと考えさせられたことを思い出していました⁸。

あと、もう一点として、論考のお話からずれてしまうかもしれないのですが、いま長崎原爆資料館での展示のリニューアルを巡って色々と議論を呼んでいるそうです。これは、非常にセンシティブな話でもあります。例えばそれは原爆投下までに至ったアジア・太平洋戦争の歴史をどう展示するのか、特にアジアへ対する「加害」の歴史をどう展示したらいいのかについて、パ

⁸ 被爆校舎から原爆体験を伝え継ぐ長崎城山小学校平和祈念館の実践者のお二人をお迎えしたシンポジウム「記憶の継承を祈念するグローバル・ダイアログ」（2023年10月開催）の総括としてのブックレットも是非ご覧下さい。

三好恵真子・吉成哲平編『記憶の継承を祈念するグローバル・ダイアログ』OUFC Booklet Vol.18、2024年。

<https://hdl.handle.net/11094/94661>

ブリックコメントなども含めて様々な意見があるようです。

そうした原爆体験の継承を目指した展示の拡充を求める様々な声の中で、例えば被爆前の長崎の生活にまつわる展示をもっと増やすことで、当時と現在の風景の違いをもっと対比的に感じさせた方がいいのではないかという議論もあります。多分、これは視覚的に分かることだと思います。また、(既に行われていますが) 被爆したモノ資料を来場者が手で触るなど、色んな方法で戦争体験の継承や記憶の継承についてのアイデアが出ているのではないかと思います。一方で、宮前先生の論文を読んでいますと、単に視覚的、あるいは触覚的のみというよりも、もっと身体で、全身で感じ取っているというところが、一つのキーになるのかなと思いました。つまり、記憶の継承を考える上で、私たちが知識として知ること、あるいは見ることだけでもなくて、「身体全体」という点が重要になるのではないかと感じていました。

中 谷：吉成さん、ありがとうございます。そうですね、かなり重要で、そして難しい問題提起かなというふうにお聞きして思いました。実際に何らかの構造的な不利益や被害をこうむっている共同体について語る時に、非当事者がそれに対して肯定的な語りをすることができるのかというのは、自分も別の分野の問題系—例えばクィア・スタディーズのことなど—を考える上でも、常々考えているところではあります。

つまり、映画などの中でクィアな人々というのはしばしば死の表象と共に登場させられる傾向にある。それに対して、むしろハッピーエンドというか、バッドエンドではない表象を増やしていくことによって当事者をエンパワーするというのは、それはそれとして実際の運動としてあるように思うし、その意義もすごくよくわかります。

その反面で、やはりこういう主題に際して、自分が例えば「マジョリティとマイノリティという二項対立というのはなくて、全員がマイノリティだよね」みたいな言い方をすることは、やっぱりなかなかできないという感覚がかなり強くあります。そのときに、現時点の自分の考えとしては、構造的な不利益があって、その当事者がいるということが問題になった時には、やは

りその構造を生産し、加担している側として—マジョリティとマイノリティの二項対立を強化しかねないという批判はあるかもしれないですけど—ある意味でマジョリティとして、それを引き受けて構造への批判を行うといったことを、現時点の自分の立場としては考えています。

自分としては、本シンポジウムの企画や論考もそうした活動の一環ではあるわけですが、それでは今回の論考というのはどういうことをやっているのか、自分自身の論考が何をやっていることになっているんだろうと考えた時に、やっぱりイスラエルとパレスチナの関係を維持しているような世界の現状に対する異議申し立てという側面が間違いなくあるにはあって、ただそうになると、ショアーの表象不可能な出来事を表象するという話とは、実はやっぱりちょっと違うような……。

つまり、いま構造的な不利益を受けている人というのは、そのとき僕自身の念頭にあったのはパレスチナの人々だったわけで、それはランズマンの「ショアー」では必ずしも主題になっていないわけですよ。そうすると、いま必ずしも考えがまとまっていないので、現時点ではっきりとこういう点が違いますということを行うことはできないんですが、自分が表象不可能性とそれを超えて語るというような議論、そういうふうに展開した議論が何かもうちょっと複雑な仕方で展開される必要があるのかかもしれないというふうに、今の吉成さんのコメントを頂いて思いました。つまり、必ずしも表象不可能性の先にある沈黙した語りみたいなものを、自分がそこに向けて語るというのではなくて、実はもうちょっとそこに複雑な—例えば、時間軸や別の空間軸とかが入った—関係がある。それは、もしかしたら吉成さんの東松の実践の、最初は長崎を見ていたけれど、何十年も経つと別の風に見えてきたみたいな話とも少し関わるのかかもしれないけれど……そうですね、それは新しい気づきがあったので、もう少し自分でも考えてみたいと思います。ありがとうございます。

瀧 口： ありがとうございます。確かに吉成さんの指摘の通り、共同体と証言の受容の関係は、自分の中でも問題ではありますが明確にできないと感

じています。でも、そうですね、何か出来事について語るときに、人は個人の主体として何かを語っているというよりも、やっぱり社会的な理解の枠組みや、紋切型の言い方というものに、何かすごく影響を受けながら話しているというのが、その前提としてあるのかなと思います。だからこそ証言という問題は、それを共有する共同体を抜きに規定することはできないのかなと思っています。ある種、ランズマンやボンバの対話的に証言を構築していくということは、お互いが所属している社会や共同体など、そこで共有されている理解の枠組みを刷新するために対話的な構築によって証言を形成すると考えています。

だからこそ、ここで書いている共同体というのは二つぐらいの意味があって、おそらく一つ目は、何かについて語ることがその状況に置かれている社会的な理解の枠組みみたいなものに影響を受けているという意味で共同体の問題であるということ。もう一つは、対話的な証言の構築というのは、ただ2人で話し合っただけで一つの証言を作ることだけではなくて、ある種の社会的な集団の編み直しの側面が非常に強いという意味で、証言というものは新たな共同体的なものを作り上げる契機である、と言えるのかなと思います。だからこそ、吉成さんが言って下さった通り、東松の写真を見ることで連鎖的に駆動されることによって、その地域の、沖縄の人々が自分で写真を撮り出すというのは、単にアマチュアに影響を与えたということだけではなくて、ある種の沖縄の人々の集団というものに対しても直接的にというか、社会的なその集団の中の編み直しみたいなものが何か行われているのではないかな。写真や映画を見ることによって、その当事者のことを抜きにしてその出来事を考えることができなくなるという仕方で、例えば誰かが「社会」と言ったときのその成員の中に新しい当事者が含まれて、その社会がまた何かその形を変容させるみたいな……。そういった問題が、証言を対話的な構築によって打ち立てるとか、写真を見るとか、映画を観たりすることがもたらす集団的な変容みたいな問題にも関わっているのではないかと思います。

宮 前：吉成さん、ありがとうございました。非常に重要なコメントだった

と思います。畠山直哉さんや志賀理江子さんの議論や作品は、私自身も参考にしているところがありますので、そういうところと繋げて考えていただいたのはすごく嬉しいなと思いました。また、瀧口さんと中谷さんのコメントからもさらに発展させて、吉成さんご自身の経験も踏まえつつ、私は二重性とそのズレというふうに言ったんですけれど、二重ではなくて、もっとたくさんズレがあるのではないかと、そういうようなご指摘だったかなと思うんですが、それも確かにその通りだなと思いました。また、長崎の原爆資料館の展示のリニューアルについても非常に思うところがあるということでしたが、大事な視点だなと思いました。二つコメントをすべきところあったかなと思います。一つは、他者の想起を実感するにはどうしたらいいか、非体験者がそういった過去の経験を共有するにはどうしたらいいかということと、もう一つは、そういう他者の経験を共有する実践として、資料館の展示というのはどういうふう考えたらいいいのかと、その2点について、あわせてコメントできたらと思います。

直接的な答えになかなかないかもしれないですけども、まず最近の8月に私が広島平和記念資料館に行ってきた、そこで行われた特別展が非常に良かったので、その話からしたいなと思います。その特別展は「ともだちの記憶」というタイトルで、ホームページを見たら展示内容とかも出ていますが、その一部に当時の小学生が書いた日記がテキスト起こしされて展示されているんですね。「6月何日 これこれこうして何々ちゃんと遊んだ」とか、「今日は家に早く帰って、弟たちの世話をした」とか、そういう小学生らしい、いたいけな内容が書かれているんですけど。しかし、その日記は8月5日で唐突に終わります。なぜなら、その日記の持ち主の子供たちは原爆で亡くなっているわけです。私たちはその展示を通して、原爆投下前の広島の子供たちの何気ない日常に出会うことができるし、さらにその唐突な死にも出くわすわけです。

私は、その展示が何かすごく重要なことを示唆しているような気がしています。つまり、そこで原爆が投下されて多くの人が亡くなったわけですけど、その亡くなったということ、死ということを、もちろん私は追体験する

ということとはできないけれども、でも、そこで亡くなったその小学生たちはもちろんたくさん友人がいて—だからこそ特別展のタイトルは「ともだちの記憶」というタイトルだったんですけれど—そういった大切な友人を亡くした、死に別れた人びとの経験というのは、そういった展示を通してかろうじて共有できたのではないかなというふうに思います。

だから、何かあまり結論めいたことは言えないのですが、他者の想起を私たちはどういうふう実感したらいいのかというところでは、一つはその当時の生の—ここで言ったら日記とかですね—実際にあったものというものを、もう一度展示することは必要だなと思うし、そこで私の議論に繋がれば、8月5日で途切れていて、6日以降の日記がないという、その「ない」ということに自然と目が行くというか、その部分に想像が自然と向いていくという、そういうような展示を通して、非体験者、非当事者であっても、その後生きてきた原爆を経験した人たちの経験というものを、ある程度共有することができるんじゃないかなというふうに思っています。

吉 成：皆さん、ありがとうございます。それぞれの方にお答えし、またコメントさせて頂きたい点もありますが、時間の関係で、先ほど中谷さんが仰って下さった時間の話について少し思い出したことを共有します。社会学者の有末賢先生が『生活史宣言』（慶応義塾大学出版会、2012年）という本を書かれており、「ショアー」についても取り上げていますが、その中で「語り得ないこと」とどう向き合うのかというお話をされています。中谷さんのお話に繋がるかどうかは分かりませんが、ずれてしまうかもしれませんが、有末先生は次のように書かれています。

「調査者が当事者であるような場合には、この「語り得ないこと」は自分自身のことを考えれば自ずとわかってくる場合もある。「語りたくない」「忘れたい」という欲求も、それは、生きていく以上、自然であるし、当然でもある。人が忘れたがっていることを無理に思い出させて、「語れ」と言うわけにはいかない。生活史調査であっても、調査倫理に

反することはできない。」（前掲書: 24-25）

ということに続けて、次の文が私は今も印象に残っているんです。長崎に行くときもいつも思い出します。

「調査者と被調査者が無言で、手を握り合って、耐えていくことこそが語り得ないことへの対処であるのかもしれない。」（前掲書: 25）

という、時間を共に「耐える」という、その共同性に励まされます。それが、もしかしたら先ほど中谷さんが仰って下さったコメントや、宮前先生の仰った資料館の展示から考えていく上でも、リンクしてくる側面があるのかもしれないと思いました。ありがとうございます。

瀧 口：ありがとうございます。宮前先生のコメントと質問に移りたいと思います。よろしくお願いします。

宮 前：ありがとうございます。私のほうからは皆さんの論考を非常に面白く読ませて頂きました。その内容自体に全く異論もないですし、なるほどなということで、すごく勉強になりました。どちらかというと私は、哲学的な議論が専門ではないので、皆さんの論考がどういう実践に繋がっていくのかなというところをコメントさせてもらえればと思います。

まず最初に中谷さんの報告について。非常に面白かったなというふうに思います。「ホロコースト」の表象不可能性の議論を超えて、むしろ「記録の命法」、「表現の命法」というふうに名づけられた「それでもなお、語らなければならない」という強い命法によって語りを促進するというようなことが書かれていたと思います。そして、それが今のパレスチナの問題についても波及しているんじゃないかというところは、全くもってその通りだなというふうにも思いました。その上でなんですが、「ホロコースト」について何か語らなければならないというようなことと、現代の社会問題としてのパレス

チナ問題について語らなければならない、何か私たちは発言しなければならないというのは、少し位相が異なるのではないかなと思いました。

パレスチナ問題について何か語らなければならないと言った時に、私たちは具体的に何をどうすればいいのかというところを、もう少し聞いてみたいかなと思いました。単純に、例えば「ホロコースト」について学べば良いのかというようなこともありますし、ドイツ人の記憶の研究者のアライダ・アスマンが『想起の文化』という日本語に翻訳された本の中で、ドイツの戦後の「ホロコースト」の記憶を巡る社会変化について論じているわけですが、長らくの間ドイツ国内であっても「ホロコースト」について語ることを忌避するような空気があったと、そうした指摘があるわけです。そういうようなものを乗り越えた上で、そしてまた日本という場所において、パレスチナ問題について語らなければならないというのが具体的にどのようなことをしたらいいのかというところを、教えてもらえればなというふうに思いました。

瀧口さんについても、非常に面白かったかなと思います。いわゆる「ショアー」という映画がノンフィクションではなくて、ふんだんには言わないですけど、演出が盛り込まれているというようなところは、まさにそうだなと思いました。私自身、「ショアー」を初めて見た時に、9 時間半の非常に長い映画にも関わらず「観れた」んですよね。退屈することなくと言ったら、もしかしたら語弊があるかもしれないのですが、観れた。それはひとえにランズマンの演出の成果というふうにも言えるんじゃないかなと、瀧口さんのご指摘を読みながら思い返しました。また、『シネマ 2』の指摘との関わりもなるほどなと、私は『シネマ』の1も2も読んだことがないので、議論の詳細までは分からないのですが、なるほどなと思いました。

それで、質問は瀧口さんの論考で触れられていたボンバのシーンですね。そこは、中谷さんの論考の中にもあったかなと思うのですが、やはりちょっと倫理的な問題はあるだろうというふうには思います。ただ、ランズマンはそれを踏まえた上でああいう演出をしてるんじゃないかなと思います。が、過去の研究なども踏まえて、ランズマンがそういうトラウマを呼び起こ

しうるような演出についてどのように考えて、どのように対応していたのかというところが、もしもあれば教えてもらえればなと思います。

また、『シネマ 2』の指摘が、私が理解した範囲では、映画というメディアは世界そのものを描いているというふうにはもはや受けとめられないというような指摘だったんじゃないかなと思いますが、これ自体は全ての映画に当てはまるんじゃないかなというふうに私自身は理解しました。例えば、「ショアー」の中に作為や演出がなかった—「純粋な」という言い方がどうか分からないですけど—本当に「純粋な」ノンフィクションだったとしても、『シネマ 2』の指摘は当てはまるのではないかなと思いました。それについて、瀧口さんがどういうふうにお考えかを教えてもらえたらなと思います。

吉成さんのご報告も非常に面白く読ませてもらいました。なるほどなというか、私自身、写真を題材にしながら写真家について論じることが全くできなかったというか、そこまでの技量がなくて出来ていないというところで、吉成さんの論考を非常に興味深く読ませてもらいました。東松照明の話の中で、写真を撮ることがある種の社会変化に繋がっていくというようなお話があったと思いますが、ある意味、皮相的なコメントを考えてみると、写真を撮らずに目の前の人を助ければいいじゃないか、そういう皮相的な、プラグマティックな、コメントや反論も当時あったんじゃないかなと推察しました。それに対して、東松はどういうふうな対応をしておられたのかなということ。むしろ、写真を撮ることがある意味では非常に重要な行為だったのではないかなと思いました。そこは、なにか直接助けるというのではなくて、レンズ越しに向き合う—吉成さんの文章の中でもレンズ越しにとか、シャッターを切るとか、そういうような東松自身の言葉が出てきた気がするのですけれど—そういうような間接的な関わり方ということも、何かポイントになっているのかなというふうに思いました。

それから転じてですね、吉成さんご自身も写真を撮られてきたというところで、写真を撮るということの本質は何かというのが—すごくアバウトな質問になってしまって恐縮なんですけれど—写真を撮ることが、社会と

繋がる上でどういうふうな接点を持っていると考えておられるのかをさらにお聞きできたらなと思っています。

中 谷：では、中谷から応答したいと思います。そうですね、先ほどの吉成さんに頂いたコメントへの応答でも少し問題になっていたかと思いますが、つまり「ホロコースト」について語るこの論考が、実際のところいったい「どの」出来事を語っているのかという問題とも関わると思います。正直に言って、執筆当時はそれほど自覚的ではなかったですが、今になって改めて思うと、僕自身はやっぱり「ホロコースト」という歴史上の出来事というよりは、「ホロコースト」を巡る表象について、特に具体的な出来事としてはむしろその影響を強く受けた現在のイスラエル、パレスチナ情勢ことを考えながら書いていたということがあります。それゆえ、「ホロコースト」について語るということと、パレスチナの問題について語るということは違うというのは、それはおっしゃる通りです。しかしそれは、単に別個の問題というよりは、記憶の継承のひとつの複雑な事態を表しているような気もしています。これは論考では書けなかったし、現段階ではあまりうまくモデル化できていないのですが、出来事を狭義の当事者から切り離して、それが影響を与えた別の人々との関係から論じるという道は確かにあるような…うまく言えないですが、これも今後の課題とさせていただきます。

これはふたつめの論点に関わりますが、その上で生煮えでも、やっぱりこれを書いたというか、このシンポジウムを企画して、何とかブックレットまで皆さんの協力もありつつ、まとめていこうと思ったのは、それはそれでやっぱりかなり強い動機があります。個人的な話になって恐縮ですが、ご存じの通り、私自身はフランス哲学のジャック・デリダという人や現象学などが専門で「ホロコースト」についても、イスラエルやパレスチナについても全くの門外漢というのが正直なところですが、それでも、やはりこの本業で、いわばアカデミックな枠組みの中で何かを書きたかった。

というのも、例えば具体的にパレスチナ問題について何かをするということが問題になった時に、募金をするとか、BDS 運動をするあるいはフェイ

クニュースに対して正しい情報を拡散する、署名するとか、本当に身近にや
っていただけることもいろいろあるわけです。しかし、ただ同時に、うまく表現
できるか自信がないのですが、「自分はこれだけのことはすましてしまっ
ていますよ」というような、「パレスチナ問題に対する責任は果たしたので、
本業は本業でやらせてもらいます」というような身振りが、意識的にであ
れ無意識的にであれ、私自身はそういうことを自分がやっているのではない
かというふうに感じていて。そのときに、やっぱり多少無理をしてでも、そ
れらに加えて何らかの方法でパレスチナ問題について語ることが必要
なんじゃないかというふうに考えていたところが、今回の背景としてはあり
ます。

だから、私たちが何をどうすればいいのかという問いに対しては、もち
ろん具体的にやれることは色々ありつつ、僕の場合はそれこそシンポジウ
ムを主催してブックレットへということを考えていましたが、しかし、やは
りこれでは足りないということを感じ、そしてそれぞれの仕方で、他に足
りなさを埋めていく努力を継続するというのが—それぞれの場合ということ
もあって抽象的な言い方になってしまうけれど—僕自身が持っている考
えになります。

瀧 口：宮前先生、コメントありがとうございます。そうですね、1 点目
について、ボンバのシーンにおける倫理的問題については確かにラカプラ
などが突いているところです。ラカプラとかだと、本当にトラウマが発
現したら映画になんてできないのだから、あれはトラウマじゃない、トラ
ウマが引き起こされているというように見えるけれど、実は違うんだ
みたいな指摘があったりしますが、確かにそうだなと。確かに、ボンバ
のインタビューのシーンは倫理的に問題だと思っていて、ランズマン
が直接的にあのシーンについて何かを言っているのかというのは、僕
の調べ不足のせいなのかもしれないですけど、ちょっと僕は分
からないですね。すみません。今のところ僕が知っている資料だと
見たことはなくて、言っていないのかなと思います。

それで倫理的な問題に関して、確かにドゥルーズが『シネマ』の中
で何か

これに近いようなことを言っていて、まさに映画作家の植民者的な態度とか言ったりするのですが。物語における作家の暴力性というか、植民者のように、いろいろと勝手に一方的に名付けていくような作家の立場の権力性の問題とかを論じるところにおいて、ドゥルーズがそれをまさに問題にします⁹。そこから、作家の権力性を排して、作家がある種の仲介者を擁しながら語るという話につなげるのですが、そこで問題になるのは、演出とかの問題というよりも人間的な問題だと、ドゥルーズは発言します。そしてそれは、映画と現実というような一映画と非映画ですね一境界というものが曖昧になっていくということです¹⁰。

つまり何が言いたいのかというと、倫理的な問題が映画において問われるのは、『SHOAH』といったある種の映画の中で、「映画を撮る」という行為、あるいは「語る」というその行為自体を問題にするというところから生じることなのではないかと思います。

2点目なのですが、『SHOAH』を超えて、『シネマ 2』の問題が全ての映画に当てはまるというのはその通りだと思います。ドゥルーズ自体も『シネマ 2』のなかで、映画史において断絶を見出し、そのなかで「不信」の問題を論じます。

最近の映画で、濱口竜介がドキュメンタリー映画を撮ったりするのは、この話をよく踏まえているなという感じがします。つまり、映画は世界そのものを描いているとは言えないというのは、映画が描くものが、描くことそれ自体を問題にするという問題とパラレルになっているということを一僕が『SHOAH』の論考で話そうと思ったこととリンクしますが一濱口の映画は示しているように思います。つまり、語ることそのものを問題にしたときに、昨今の映画で濱口がやっていること一もちろん濱口だけではなく、他のドキュメンタリー作家にも見出せますが一、つまり対話している様子を見せるとか、まさに劇中劇という仕方をとって劇を作り上げている過程そのものを物語化するといった時には、やはり作為とか演出というのが問題になると同時

⁹ ドゥルーズ、『シネマ 2』：209–210（195–197）を参照。

¹⁰ ドゥルーズ、『シネマ 2』：215（201）を参照。

に、一人の人間として俳優同士のコミュニケーションが問題になっていると思います。そしてそれはドゥルーズが『シネマ』で論じたことの延長線上にあることなんじゃないかなと確かに思っています。

吉 成：宮前先生、コメント頂きありがとうございます。写真を撮らずに目の前の人を助けるべきだという当時の批判もあったのではないかに関してですが、東松さんに寄せられてきた批判としては、特に沖縄を撮ることを巡っての批判がとても大きかったと思っています。つまり、彼は復帰直前である 1969 年に初めて沖縄を訪れますが、当時の知識人やジャーナリストたちが沖縄をどんどん訪れていく中で、東松もそうした「ブーム」に乗り、沖縄に行って、基地を 1960 年代に典型的な問題として訴えたと言われられてきました。そして、復帰後は沖縄の島々に息づく風土を見ていきますが、そこで彼は「原日本」であり、いにしえの日本を沖縄に見出したというようなことが言われてきた。この点は、確かに彼が文章の中で少し書いているところもあります。

しかし、(既存研究では) そうした文脈の中でいわゆる観光の眼差しや、あるいは民俗学的なテーマから沖縄を捉えたとされており、特に復帰後の足跡を巡って、彼は沖縄を「植民地主義的」な態度で見ていたと批判がなされることが多いです。今日はお話ができないのが残念なんですけれども、しかし、それは作品が「誤読」されてきた結果であり、当時の写真集の初出となる様々な表現媒体を辿り直すと、東松は必ずしもそのように見ていたわけではなかったことが分かります。つまり、(復帰後も) 沖縄に基地は残っており、アメリカと日本の狭間で翻弄されてきた現実を前に、彼自身は「本土の人間の一人」としての責任を引き受けつつ、それでも、沖縄の島々に営まれ続ける暮らしを見つめ続けていたことが、これまでの「写真実践」による研究から見えてきました¹¹。

¹¹ 吉成哲平・三好恵真子 2022「写真家 東松照明が直面した「基地の中の沖縄」―一日米の狭間で揺らぐ復帰前の現実と歴史への責任―」『生活学論叢』41、30-45 頁。

ですので、先ほどのコメントでも東松が「インターフェイス」から捉えたこととお話ししましたが、彼の写真表現の特徴として「加害」や「被害」というものに必ずしも切り分けられない人びとの暮らしを捉えていた重要性、つまり、敗戦後の現実が非常に複雑なのだと伝えていたことが重要なのではないかと考えています。そして、それを写真表現によって未来に繋いでいく。確かに、それはすぐに目の前の基地問題や、あるいは長崎の被爆者の問題を解決するわけではないかもしれないけれど、いつか誰かがその写真を見るかもしれない、見ることによって、一人ひとりがまた行動していくことに繋げようとしていったのではないのでしょうか。

畠山直哉さんの言葉を私は思い出しますが、写真は「未来に運ばれる舟」のようなものだと畠山さんはお話をされています¹²。それが、すごく東松さんを思い起こすところがあります。写真は、確かに過去のその時点を写したもののかもしれない。けれど、そこで消費されたり、あるいは速報ニュースのような形で終わったりしてしまうものではなく、また、それがいつか再び誰かの目に留まって、その人の経験や生活の中で「生きていく」。東松さんは、そこに期待を寄せていたのではないか。社会変化に繋がるということと大きいかもしれないですけど、その可能性に常に託していたのではないかと思います。

ですので、写真の本質を私が語るのは非常におこがましいですが、やっぱ

吉成哲平・三好恵真子 2023 「「私性」から「公性」へと拓かれてゆく「写真実践」―復帰前後の沖縄での表現を巡る東松照明の模索―」『生活学論叢』43、43-57 頁。

吉成哲平・三好恵真子 2025 「復帰後の沖縄の現実から問い直された「戦後」―写真家 東松照明が島々で確かめていった生活の実感―」『生活学論叢』46、15-29 頁。

¹² 「「記録」は常に未来からの視線を前提としている。そこに見える光景が過去であっても、写真自体は延々と未来に運ばれる舟のようなものだ。いっそ「記録」は過去ではなく、未来に属していると考えたらどうだろう。そう考えなければ、シャッターを切る指先に、いつも希望が込められてしまうことの原因が分からなくなる」（畠山直哉 2010 『話す写真―見えないものに向かって―』、89 頁）

り写真は静止画で音もないですし、先ほど仰られたフレームの中という限定性など、色々な制約があると捉えられるかもしれません。しかし、写真の中で止まったままの時間を、それを見た私たちの中で、それぞれがもう一度動かしていくことが写真の本質というか、重要なポイントなのではないか。写真家が目の前の現実との撮影行為を介した模索や葛藤の中で刻々と残していった写真を、もう一度それぞれの人の中で生かしていくことが重要になるのではないかと考えています。ありがとうございます。

宮 前：皆さんの回答、ありがとうございました。すごく納得する回答でした。ありがとうございます。

第三部　＜応　答＞

シンポジウムに参加して



（長崎・平和公園　2020 年　©Teppei Yoshinari）

現在の未規定性を裂開する技の探究にむけて

近藤 和敬 *

本シンポジウムの問題を理論的に検討するなら、次のようなキーワードが問題になるだろう。記憶、イメージ、社会性、ナラティブ（語り）、芸術（作品）。本シンポジウムでは、これらがいかに複雑に絡まりあっているのか、ということが、それぞれの論者の発表および会場での議論において浮かび上がったように思われる。そして、これらのキーワードが生じる現象の基体となる場においては、まずは複数の異なる人間のあいだの縫れ合いがある。次にそれぞれの人間と様々な多様なモノたち（それは環境と呼ばれる場合もある）との縫れ合いがある。そして最後にそのように絡まりあうモノと縫れ合う他のモノたちがある。空間的な広がりに加えて、時間的な重ね合わせが存在する。それら人間たちとモノたちの縫れ合いの場は、あきらかに現在を基点としながら、二つの不在の時制的な配置である過去と未来が、異なる仕方
で現在に重ね合わせられている。しかもその時制的配置の非対称的な多層性は、時間表象メディアとして機能するモノたちの現在によってさらに重層化される。すなわち、写真、映像、流されたままになっている舟、何もなくな
った空き地、空き地のあいだにのこる路地、そして人間の脳 - 身体。これら
が複雑に絡み合い、時制の多層性はたしかに現在を基点にすることでのみ成
立しているにもかかわらず、その現在においていまだないものと、すでにな
いものを重ね合わせることを可能にし、むしろそれが多層的な現在を可能に

* 大阪大学人間科学研究科・准教授

している。以上の時空間に広がるエージェントの多層的リゾームのひとつひとつの射影的表れが、我々の記憶であり、社会であり、芸術であり、ナラティブであり、イメージであるということになるだろう。もちろんそのような射影を選択するのは、われわれが自分たちという現象を理解したいという理論的かつ実践的要求によって課されていると言える。

失われた過去は無常に流れ去る、というよりも時間は流れないのだから、現在ではないものになるのが必然である。しかし、無常に流れ去ること、むしろ現在ではないものへと生成することは、過去において生じた現象と似たような現象を再度同じ条件下で反復させることをも可能にする。それ自体はよくもわるくもないのであって、たしかに、そのおかげでわれわれは生まれ直すことができる。人間社会の歴史をみると、しかしこの流れ去る力、現在にあらざるものになる力にたいして、技術によって働きかけることで、さまざまに異なる社会の在り方を可能にしてきたことがわかる。親族関係の語彙とその使用法の発明も、土地名称の使用法の発明も、結局のところそういうメカニカルな役割を担っていると考えるべきだろう。

近代社会においても同様である。流れ去るもの、現在にあらざるものになるものとどうつきあうのか、ということが問題である。近代においてはとりわけそれを未来、未だないが、いずれ来たるはずの現在の時制との関係で過去を捉えることが、ポジティブな意味合いをもたせられている。それ自体はよくもわるくもない。現にそのように現象の存在が条件づけられているというに過ぎない。

過ぎ去ったもの、現在であったものは、未だ来たらぬものとの関係においてはじめて意味が与えられるというのが、近代社会を駆動するメカニズムである。災害のあとにデベロッパーが描く未来図というエージェントの振る舞いにはまさにそのようなものが凝集されている。とある大国の大統領が瓦礫のうえに描くリゾートイメージ。

しかし果たしてそれだけでよいのか。近代社会において未来は決められた計画の実現であり、予定された福音の到来として理解される。それは線形の矢印の時間で描かれ、すべての過去は一つの未来へと収斂する。過去を伝え

るメディアにひとがこだわるとすれば、それはそのような線形の時間に意味を与えるためである場合もあるだろう。しかしそれとは別に、異なる未来を、異なる時間線の可能性を現在において交差させるために、過去のイメージをメディア（音声、光学、物質メディア）によって現在において再生させることもできる。それは、必然的にそのような一つの未来へ向かおうとする現在において不協和音を引き起こさざるをえない。いな、むしろそこで生じる不協和音は、そのような未来へ向かう現在とは異なる現在が、現在において現に共立しているという現実の未規定性を顕現させていることの証左である。

ピエール・クラストルの「国家に抗する社会」のように、そのような未来が到来することを常に退け続ける過去を呼び出すメディアの現在の使用というものもありうるだろう。しかしクラストルの議論であれば、つねに「あれか、これか」という二者択一しか問題ではなくなり、そこにおいても現在は未規定性をもつことはない。しかし芸術という作品が真に問題にすることができると、近代が生み出した芸術の、近代という時代性に拘束されない真に芸術固有の力というものを信じることができるとするのであれば、それはそのような未規定性を現在において裂開するところにこそみいだされる。それは、芸術家と呼ばれる作家の作品であることが問題なのではなく、むしろその裂開という出来事に立ち会う主体にたいして与えられる記号が「作家」であるというに過ぎない。むしろ、作家とは、そのような仕方で現在にあらざるものを再生するモノがそれ自体で、多様なエージェントとの自律的な関係をとることのできるように、そのモノと纏れ合いながらそれとともに伴走するもののことである。

現在の時間的多重性というだけでなく、その多重性それ自体の未規定性が問題である。われわれはこのような厄介な問題は考えなくてすむように生きているが、しかし実際には、真に困難に向き合わねばならないとき、このようなことを手探りによってでも考え抜き、それらと不器用にではあれ、つきあう技術を身につけなければならない。

本シンポジウムの4名の発表者の議論は、いずれにせよ、それを手繰り寄せる真摯な試みであったのではないかと思われた。

いかにして語るのか ——「リオタール」と「サイード」のあいだで

小川 歩人*

1. はじめに

クロード・ランズマン監督による映画『ショアー』についてはあまりにも多くのことが語られている。1985年以前のホロコースト論とのかかわり¹は勿論のこと、現在に至るまで「証言の不可能性」をめぐる範例的表現として繰り返し参照されてきた。とりわけ「表象の不可能性」や「理解することの猥雑さ」といった論点は多くの論争を呼び起こしてきた。その結果、「ショアー主義」、「ショアー神学」といったラベルが貼られ、絶対的出来事の神秘化という批判も生まれている²。これらはランズマンによる発言の危うさや

* 日本学術振興会特別研究員 PD/大阪大学人間科学研究科招へい研究員

¹ 鵜飼哲は『ショアー』紹介にあたって、それ以前のフランスにおけるホロコースト論の系譜を整理している。戦後フランスの文学、思想、映画の各分野で非ユダヤ系の表現者によってとりあげられた表象の困難をめぐる問題構成は1970年代以降に非ユダヤ系の表現者によって深化させられ、表象不可能性をめぐるランズマン／リオタールの立論へ引き継がれるものだとされる（cf. 鵜飼 1997: 374-381）。

² 以下にとりわけ仏語論集『ショアーについて』（1990）や『ルモンド』紙に掲載されたランズマンの論考「ホロコースト、不可能な表象」（1994）以後の典型的な論争を挙げておく。各々についてすでに日本語での紹介がある。

1. 「ショアー」の神秘化に対する実証的、政治的観点からの批判

歴史家ドミニク・ラカプラは文芸批評家ショシャナ・フェルマンによる論文「声の回帰」と合わせて、『ショアー』が実証的にホロコーストという事態を分析することを拒み、映画『ショアー』という絶対的な表象を前に出来事を神秘化する傾向を批判的に指摘する（ラカプラ 1997）。

また、アイヒマン裁判をあつかった『スペシャリスト』（1999）を制作したエルサレム生まれのユダヤ系フランス人ロニー・ブローマンと、ハイファ生まれ、フランスで活動するイスラエル人エイアル・シヴァンは、「ここには何故はない」、「理解することの猥雑さ」といったランズマンの論法が、出来事を神秘化させることでその政治的重大さを失わせる「ショアー主義」として機能している点を批判し、その政治化を主張した（cf. ブローマン、シヴァン 2000、高橋 2005a、高橋 2005b）。

2. 映画監督ジャン＝リュック・ゴダールとの対立

ゴダールは『レ・ザンロキュプティール』誌でのインタビューにおいて絶滅収容所のガス室の映像がいずれ発見されるだろうと述べることで、ランズマン的な表象の禁止としての「ショアー」像とは異なる視点を提示している。「もし私が腕利の調査担当記者と組んで取り掛かれば、20 年後にはガス室の映像を発見するだろうと思う。[.....]ランズマンやアドルノがしているように、禁止を言い渡すことが問題なのではない。[.....]人々が撮影するのを妨げるべきではない」（ゴダール 2001: 87–106）。ゴダールとランズマンをめぐる対立および表象の問題については鵜飼・浅田 2000、平倉 2010、堀 2015、四方田 2018a, 2018b も参照のこと。

3. 「収容所の記憶」展を起点とするランズマン派と美学者、哲学者との論争

2001 年 1 月から 3 月にかけてパリ・シュリー館で開催された「収容所の記憶」展において、1944 年にビルケナウ強制収容所のガス室で撮影された四枚の写真が展示された。展覧会カタログには収容所の歴史にかかわる歴史家や収容所の写真にかかわる研究者らが論考を掲載しており、1995 年に「場所、それでもなお」を発表していた美術史家ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンによる論考もそこには含まれていた。ランズマンは同年 1 月 19 日付『ル・モンド』紙上のインタビューで激烈な批判をおこない、続いて『レ・タン・モデルヌ』誌 2001 年春号にジェラルド・ヴァジュマン、エリザベット・パニユらによるディディ＝ユベルマンへの批判的論考が発表された。こうした批判に対する応答は『イメージ、それでもなお』（2003）として出版され、これと前後してジャック・ランシエール『イメージの運命』（2003）、ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』（2003）といった『ショアー』の表象不可能性を批判的に扱うイメージ論が相次いで刊行された。美学者、哲学者が交差するこの時期の応答は、それまでのゴダールとランズマンの対立はもちろんのこと、リオタールともかかわる崇高の美学をめぐる批判的動向とも同期しながら、今日に至る一連のイメージ

政治的立ち位置、発言の受容のなかで³、「表象不可能性」という論点自体はそれなりに神話化されており、議論を一望することも一筋縄ではいかない⁴。

以下では、あえて『ショアー』が公開された 1985 年を境として対照的なテキストを書いた二人の思想家ジャン=フランソワ・リオタールとエドワード・サイードへ目を向けることで、『ショアー』をめぐる幾つかのコンテキストを整理してみたい。『ポストモダンの条件』(1979)で普遍的な正当化の物語の失効を語ったリオタールは『文の抗争』(1983)、『ハイデガーと〈ユダヤ人〉』(1988)、『知識人の終焉』(1988)といった著作で「ショアー」を範例としつつ、表象の「不可能性」をめぐる理論を洗練させたことはよく知

論の流れを形成している。「収容所の記憶」展をめぐる当時の議論については阿部 2005 および橋本 2006 を参照。またディディ=ユベルマン、ランズマン、ナンシーによる「ショアーの表象不可能性」に対するイメージ論的応答の整理としては柿木 2018 を参照。ただし、松井 2024 が指摘するように表象不可能性への抵抗もまた一枚岩ではなく、ディディ=ユベルマンのイメージ論に対するトラヴェルソ、ランシエールらによる批判も加えられている。

また、ビルケナウの写真をめぐるのは、その撮影者の物語『サウルの息子』(2015)をハンガリーの映画監督ネメシュ・ラースローが映像化したのが、同映画についてはランズマンとディディ=ユベルマンがともに好意的な評価をおこなっている。「ホロコーストの表象不可能性をめぐる論点をすべてクリアすべく作られた模範解答」となった同作に対して田中純はホロコースト表象についての争点が変化しつつあることを指摘している(田中 2019: 63-64)。

³ また戦後 50 年の節目を意図しておこなわれた 1995 年の日本での『ショアー』の公開は、阪神淡路大震災、地下鉄サリン事件といった別のトラウマ的出来事と重なることで、紹介者らの当初の意図を超えた「衝撃」を観客にもたらし、独自の受容のプロセスをたどったことも指摘されるはずである(cf. 細見 2012)。

⁴ たとえば「ホロコースト、不可能な表象」(1994)はスティーヴン・スピルバーグ監督作品『シンドラーのリスト』に対する厳しい批判であり、その語調のなかで不可能な表象、表象の禁止といった表現があらわれる。しかし、その後、「禁止」といった論点はなかったという発言があるなど、ランズマン自身には理論的な一貫性というよりも時局的かつ文脈依存的な発言も多い(cf. 堀 2015)。たとえばパトリス・マニグリエはランズマンにとっての問題が絶えず「ユダヤ人の絶滅」を「表象すること」だったと指摘している(cf. 小山 2019)。

られている⁵。対して、サイードは『オリエンタリズム』(1978)、『最後の空の下——パレスチナ人の生活』(1986、邦題『パレスチナとは何か』)、『知識人の表象』(1995、邦題『知識人とは何か』)といった著作でむしろ表象の力に対して絶えず批評的関心を向け続けた。

本稿は、リオタールとサイードという二つの固有名を一見して理論的にも実践的にも折り合わない極としていささか粗い仕方で図式的に位置づけてみる。不可能性は不可能性の可能性を論じることと表裏であり、可能性と差異化する地点においてその独自性を際立たせる。「語れないこと」の主題化は「語れないことをいかに語るか」という問いを呼び込み、その問いへの解答によって各々の立場が表明される。本稿は彼らの境に『ショアー』という範例的表象をおきつつ、今日いかにして『ショアー』に向き合うのかというシンポジウムへの一応答を試みるものである。

2. 抗争と証言という課題

まず表象不可能性の極となるリオタールの立論について本稿の関心の範囲で確認しておきたい。

1983年、フランスの哲学者ジャン=フランソワ・リオタールは『文の抗争』を発表し、そのなかで「告訴人」と「犠牲者」、「係争」と「抗争」という区別を提出している。告訴人とは、損害を被った際、その被害を証明する手段をもつ者である。反対に犠牲者は、自分が受けた不当な被害を証明できない者である。係争において、告訴人は自身が損害を被ったことについて証言し、その証言に基づき、第三者による調停がおこなわれるのに対して、抗争とは、論議する手段、自らの言葉がもつ権威を奪われた犠牲者が陥っている状況である。法廷は告訴人の話を聞き、係争を解決することができる。しかし、抗争を解決することはできない。なぜなら、そもそも犠牲者の証言は現在の法

⁵ リオタールにかんする「アウシュヴィッツと表象不可能性」についての批判的検討については星野 2024 も参照。

廷において有用な証言ではありえないからである。

リオタールによる係争／抗争という概念規定で念頭に置かれているのは第二次世界大戦期のナチスドイツによる絶滅収容所におけるユダヤ人の大量虐殺である⁶。極限的トラウマに直面した当事者である収容所の生存者たちはその経験を語らない。「トラウマのまっただ中にいる者は声を出せないし、生き延びることのできなかつた死者が証言することはできない」（宮地 2018: 9）。歴史修正主義者はその沈黙を証拠不在とみなし、係争の法廷において「ガス室はなかった」と主張する。まったくの証拠不在という限界においていかなる証言が可能なのか。リオタールは地震の比喻を用いて、すべての証言が破壊されたあとに、いかにして証言が意味をもちうるのかと問うている（「地震のために生命や建物や物財ばかりか、直接的、間接的に地震を測定するために用いられる器具も破壊された、と仮定せよ」）。

地震を数量的に表すことが不可能だからといって、生き残った人びとがとてつもない大地の力という観念を抱くことが禁じられるわけではなく、反対にその観念がかきたてられる。学者は何も分からないというが、一般の人びとは、規定されていない力の否定的な呈示が引き起こす複雑な感情（sentiment）を体験するのである。（リオタール 1989: 120）

リオタールは証人の沈黙を抹消する修正主義的態度に抗する場として抗争の概念を練り上げる。生存者の沈黙は修正主義者を利するようなガス室の非存在を利する証言ではない。むしろ、沈黙は「お前に報告すべきいわれはない」、「生き残った私たちに語る権限がない」、「ガス室を表現しうる言葉がな

⁶ リオタールは同書において資本主義、社会主義、植民地主義といったさまざま事例をあつかっている。ただし、同書の構成や、それに先立つ 1980 年の「議論あるいはアウシュヴィッツ以後に文をなすこと」、そして『ショアー』公開以後に書かれた 1988 年『ハイデガーと〈ユダヤ人〉』など、ナチスドイツによる強制収容所に範例的価値を認めていたことは疑いえない。

い」といったいくつもの消極的な証言の形態でありえる（リオタール 1989: 34）。生存者は証言以前に量化されていない「感情」を抱き、沈黙する。抗争という問題圏を切り出しつつ、リオタールは押し殺された感情に対していまだ存在していない新たな表現をもたらし、証言することが文学、哲学、政治の課題だと述べている（リオタール 1989: 31）⁷。

抗争に伴走する哲学者リオタール。それは自らの出自を問い直し、ホロコーストの犠牲をめぐる旅のなかで観察者の外部性を失い、ホロコーストの証言者とならんとするランズマンの姿勢と同期する。私は彼らの態度に驚嘆する。そこからしか何かを始めることができないのではないかと思えるし、ある出発点としての範例を今でも与えてくれていると思う。その上で、では語りえないものを語らねばならないとして、不可能なものにつなげなければならないとして、どのように「語り」、「表象」するのか。その問いの練り上げは一方で表象の不可能性をめぐる議論の洗練に向かうのだが、これについてはすでに多くのことが語られてもいる。同年代のサイードの対照的なテキストの検討に移りたい。

⁷ 岡崎は「現代美術とセンチメント」（1994）において、当時のイリヤ・カバコフ、クリスチャン・ボルタンスキーといった美術家によるインスタレーション、ヴィム・ベンダースの映画作品などにみられるセンチメントの共同性をつくりだす効果に対して批判的発言をおこなっている。岡崎によれば、上述のような作家の作品には、理解を拒むような断片や不在の提示によって観客に孤独なセンチメントを発生させつつ、そうした個別の孤独の連帯、共同体を構成する「仕掛け」が含まれている。そして、岡崎は「感傷の共同体をつくりだす仕掛け」は、モダニズムによって切り捨てられたヴァナキュラーで個別的な感情への向き合うと同時に「他の民族には共有できないような私たち民族だけが受けた傷」による共同体をつくりだしうると指摘する（岡崎 2024: 123–124）。東（1999）は、岡崎が現代美術に対して見出した問題とリオタールの抗争の論理の同型性を指摘している。そして、不可能な経験を前にした否定的な情動の共同性、その「否定神学」性を逃れるために郵便的脱構築の可能性を示した。岡崎・東的なセンチメントの共同性への批判は、本稿の問題設定で言えばリオタール／ランズマンの「ショアー主義」への危険と同期している。

3. 「どうでもいい存在」を表象せねばならない

さて『ショアー』が発表された翌年、1986年に批評家エドワード・W・サイードは写真家ジャン・モアとともに『最後の空の下で——パレスチナ人の生活』を出版した⁸。同書は写真とテキストを用いて、パレスチナをめぐる複雑な表象を論じる試みであり、同時期のフランスにおいて展開されたホロコーストの表象不可能性にかんする議論と対照をなしている。サイードは表象の困難、そしてその不可能性へ向かっていく同時代的な理論的実践的方向に目配せをしつつ、むしろ表象の可能性について論じているからである。

これはたんに無関係だったというわけではない。むしろ当時のサイードは「ホロコースト」をめぐる議論の隆盛を念頭におきながら同書を執筆しており、そして、おそらくは『ショアー』の公開と隣接していることを自覚している。たとえば以下の引用では絶滅収容所の表象不可能な絶対性が「恐るべき規模」の「畏怖すべき冒涇」とみなされることで、世界的な言説的価値を有するに至り、その比較においてパレスチナの表象がとるにたらないものにされてしまうという懸念が表明されている⁹。

ホロコーストに関する議論が、近頃、盛んに行われているので、私は、ヨーロッパのユダヤ人が絶滅の危機に瀕したという事実については十二分に意識しているつもりである。まさしく忌まわしいことだ。しかしながら、これを他の事象から切り離して考えることは難しいと私は思う。イスラエルとホロコーストというと、常に両者を結びつけよう

⁸ 同書を含めたサイードにかんする近年の論評としては中井 2024 を参照。

⁹ 柴田優呼は、原爆被害の表象不可能性という観点によって被曝表象の分析を回避する『ヒロシマ・モナムール』の北米での評価を問題視している（柴田 2021）。不可能性を盾にして、表象の具体的分析を回避する態度への批判の方向を共有しているが、同書には『ヒロシマ・モナムール』についてのフランスやアジアにおける言説はあまり考察されておらず、表象不可能性という問題構成に対する評価を本稿と異にする。たとえば、四方田はガス室の表象不可能性の問いを推し進めた上で、改めて原爆の表象不可能性の問いを提起する（四方田 2019a）。

とする動きがあり、どのようにしたら前者を後者の修復となし得るかという話になる。私は、図らずもこう言わざるを得ない。一世代後には、ホロコーストは、私たちにも犠牲を強いたのだ。ただ、ユダヤ人の場合と比べると、恐るべき規模や畏怖すべき冒瀆といったものに欠けていただけなのだ、と。ホロコーストによって提供されたパースペクティブからみると、私たちは、まるで遊び場にいる子供たちのように、どうでもいい存在なのである [we are as inconsequential as children on playground]。 (サイード 1995: 187。下線強調引用者。)

絶滅収容所とは対照的に「パレスチナほど多くの写真が撮られてきた国はない」 (Sambar 2004: 9)。このことはパレスチナの実像が存分に表象されてきたことを意味しない。むしろ写真の誕生の初期から西欧の視線によって客体化、定型化され、永遠に反復される街路と聖地の像、土着習俗に対するエキゾチックな視線が強固に構築されてきたのであった。

サイードがモアともに試みるのは写真と文章を用いて「パレスチナの人々についてこれまで語られたことのない何事かを語る」ことである。これは彼が『オリエンタリズム』(1978)においておこなったような、西欧において支配的な紋切り型への批判であり、更に紋切り型に対抗するような表象を構成する試みに他ならない。確かにパレスチナの歴史家エリアス・サンバーが指摘するように、国連のためにモアのような写真家が撮影した写真は、定型化された「難民」的表象へとパレスチナの人々を押し込めてしまうものでありうる (Sambar 2004: 28)。しかし、サイード／モアとの協働は必ずしも定型化された表象におさまらない「多面的なビジョン」を表象しようとするパレスチナ人たちの姿をもとらえている¹⁰。こうしたサイードとモアの共同作

¹⁰ 多面的ビジョンは、共同体の外部から押し付けられた表象との闘いだけを意味しない。たとえばミシェル・クレイフィは、「パレスチナの大地を絵葉書的な表現から逃れさせること」(クレイフィ 2005a: 52)を問題とするが、その問題提起は西洋によって切り取られた紋切り型だけではなく、彼以前にPLOやファタハといったパレスチナ人によってつくられた映像作品がもつ、「すでに確信を持っている人にしか差し向けられてはいない」性格に対しても向けられている。

業は『ショアー』の表象不可能性の議論と比した際に、特異性と比較可能性という二者択一を退け、表象の可能性を練り上げようとするものだとして解釈できるのではないだろうか。

多面的なヴィジョンこそ、私たちをどのように表象するにせよ、欠かせないものなのだ。国家を持たず、追い立てられ、脱中心化されて、しばしば私たちは、自分たちの経験の「真実」を語ることもそれを聞いてもらうこともできないのである。私たちは、自分たちを表象するイメージの統制など、通常、行うわけではない。私たちがこれまで閉じ込められてきたのは、私たちを軽視したり、矮小化するためにしつらえられた空間である。(サイード 1995: 8)

鶴飼哲は北米の文芸批評家ショシャナ・フェルマンによる『ショアー』解釈にサイードの『知識人とは何か』を接木しているが、サイードの知識人論は「表象」という論点と同様、リオタールの議論と対照をなしている。リオタールがポストモダンにおける大きな物語の終わり、普遍的知識人の役割の終焉を語るのを批判し、サイードはむしろある普遍性への回路を模索することを知識人の使命であると論じる(サイード 1998: 47)¹¹。

(クレイフィ 2005b: 55)。「『政治』から日常生活を脱植民地化する試み」(クレイフィ 2005a: 50)は、サイードが参照する『豊穡な記憶』(1980)に典型的である。同映画にはテロリストやゲリラといった表象はでてこない。むしろ描かれるのはパレスチナの人々の生活、そして、とりわけ父権主義的な伝統社会を生きる女性たち、その一様でない姿である。同映画およびその原案の一つであるサハル・ハリーフェ『ひまわり』の解釈については岡(2015)、第11章「越境の夢」を参照。

¹¹ リオタールに対する評価は、ガヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァクと対照をなしている。スピヴァクが、リオタールの「抗争」を参照しつつ、サバルタンの表象、代表の問いを練り上げたのに対して、サイードはそうしたむしろ中東、ラテンアメリカ、カリブ地域における政治的共同体や文学的实践を十分に吟味できていないのではないかと疑問を呈している(Said 1992: 233-234)。

知識人がなすべきことは危機を普遍的なものととらえ、特定の人種なり民族がこうむった苦難を、人類全体にかかわるものとみなし、その苦難を、他の苦難の経験とむすびつけることである。(サイード 1998: 83)

サイードの主張は、鵜飼が注釈するように「個々の事例を予め構成されたなんらかの普遍的理念のもとに包摂」してしまうことではなく、また、「ホロコーストの惨禍を相対化」することでもない。絶対的なものの相対化からは〈普遍的なもの〉は生まれえない。そうではなく、「個々の出来事、個々の悲劇の絶対的に唯一無比の性格を掘り下げることを通して、他の絶対的に唯一無比のものへの通路を見出すべきだと言うこと」である(鵜飼 1997: 392-393)。唯一無比の出来事をその不可能性を迫り上げることによって特異性のうちに止めてしまうのではなく、むしろ出来事を語り、あらわし、他の経験へと結びつけ、ある普遍性への回路を見出すこと。サイードにとって、この困難な作業こそ知識人による批評的な表象との関わりにほかならない。

今日、世界には無尽蔵のイメージが溢れ、日々、私たちは多くの固有名を忘れ続けている。出来事の単独性を認めながら、なお他の出来事を共に思考する回路を開くこと。これはある面で不埒なことである。私たちは別のものをみている、あなたたちが今ここにいるのに。真正面に一対一で出来事に向き合うのではなく、何故不真面目にも他の人たちのことを想起しているのか。しかし、現在、いや、むしろ公開当時から『ショアー』を観るという経験はそうした不埒な想像を避けられなかったのではないか¹²。

『パレスチナ人とは何か』においてサイードが名前を挙げるパレスチナ人映像作家ミシェル・クレイフィは、2003年にイスラエルの映像作家エイアル・シヴァンとともに映画作品『ルート 181～パレスチナ-イスラエル 旅の

¹² たとえばサラ・ロイは、はじめてイスラエルを訪れた際にイスラエル兵によるパレスチナ人への暴力を目の当たりにし、そこでナチスドイツによるユダヤ人への暴力を想起する(ロイ 2009)。また徐京植は、リオタールの「抗争」を東日本大震災へと接続する(徐 2013)。

断章』を公開した。同作品は 1947 年の国連決議 181 条で採択されたパレスチナ分割案の境界を「ルート 181」と名づけ、北部、中央、南部にかけて縦断し、その途上で出会う人々へ向けたインタビューによって構成され、クレイフィとシヴァンは加害者と被害者の双方が語るイスラエル建国時の暴力の証言を記録していく。フランスでの公開時、同映画が含む『ショアー』を想起させる演出によって反ユダヤ主義として上映抗議が行われるという事件があった。理容室で髪を切りながら理髪師の男性が 1948 年のイスラエル軍によるパレスチナ人虐殺を語るシーンがそれである。1948 年、19 歳だった男性は、イスラエル軍がモスクに閉じ込めた 300 人あまりのパレスチナ人が銃殺され、その死体を自分たちで埋めた、「この手が証言者だ」と語る。このシーンは、本シンポジウムでも何度も取り上げられた『ショアー』のシーン、ガス室で殺される直前のユダヤ人たちの髪を切る役割をおったアブラハム・ボンバが髪を切りながら証言をする場面を明らかに想起させる。高橋哲哉は『ルート 181』を観て、『ショアー』を連想したと端的に述べているが（高橋 2005b）、こうした想起は修正主義的な歴史認識のもとでなされた「反ユダヤ主義的」判断なのだろうか。ショアーという出来事の単独性を毀損する過度な一般化なのだろうか。そうではないだろう。『ショアー』が不可能な対象の特権的な表象となったとすれば、『ルート 181』は、その政治的効果に対する対抗的表象であるが、それは他者を殲滅せんとする復讐の産物ではなく、「犠牲者が加害者に転化する」というこの弁証法を越えようとする」試みに他ならないと考えるべきではないだろうか（クレイフィ 2005: 55）。

4. 「不可能なものをつなげなければならない」

1970 年代末以降に湧き上がった歴史修正主義に対する論争は、ドイツの歴史家論争のなかで隘路に陥っていた。ドイツの戦争責任を免責しようとする者は強制収容所の経験を他国でおこなわれた戦争犯罪（たとえばソ連）と比較可能なものだという推論を提出し、他国がすでにおこなったことではあるのだから、必ずしも前代未聞のことではなかったのだと主張した。これに

対抗する仕方、むしろ強制収容所での虐殺は絶対的に比較不可能な特異の事態であり、責任の免責は許されてはならないという論理が練り上げられたのである¹³。このような対立図式のもとでは、もはや個々の悲劇を他の悲劇とともに思考する余地は残されていない。ここまでリオタールとサイードという二つの固有名のあいだで提示しようと試みたのは、そのような二項対立を逃れる仕方、特異性を思考し続けようとする態度こそが思想的な課題であったということである。

各々の出来事の唯一性があること、各々の出来事が比較されてしまうことは必然的であり、その上で、比較可能であることによって出来事への責任が免責されるわけではない。このようなことは『ショアー』の公開から40年という距離をもってみると、そして、今日的な情勢においてあまりにも自明かもしれない。今回のシンポジウムでも絶滅収容所があまりにも特権的な事例としてあつかわれていることの歪み、『ショアー』の時点においても明らかであったランズマンの親イスラエルの態度、シオニスト的性格への批判はある程度共有されていたように思われる¹⁴。宮地尚子は、日本での公開時を『ショアー』ブームと振り返りつつ、7年後の2002年に観る意味を問うていた（宮地2005: 62）。『ショアー』の公開から40年が経った今、『ショアー』の意義を認めつつ、同時にランズマンに対して「素朴」に問い返す宮地の態度もより受け止めやすくなっているだろう¹⁵。

¹³ たとえばラカプラは、特異性と比較可能性の二項対立を援用するドイツの歴史家論争の困難を指摘している（ラカプラ1995: 139–140）。

¹⁴ 四方田は2006年の段階で、パレスチナ映画がファタハ、PFLPによる映画部門の設立の時期、第一次インティファダ、オスロ合意前後、第二次インティファダ以降と、情勢において異なる様相を呈してきたことを指摘している（四方田2006: 164–167）。『ショアー』を観ることもまた、はじめて紹介された1995年時から異なる状況の中にあると言わねばならない。橋本一経は『ショアー』紹介時にランズマンのシオニスト的性格への批判を保留し、その可能性の中心を読もうとした「政治的判断」の問題を指摘している（橋本2025: 46–49）。こうした指摘は本シンポジウムの議論でもみられたが、『ショアー』公開時から、日本での公開、そして現在という時間の流れのなかでパレスチナ／イスラエルをめぐる状況の変貌を指摘しておくべきであろう。

¹⁵ 1995年の『ショアー』日本公開時も鶴飼哲、高橋哲哉らによる紹介は「批判

私としては、こだわりの強い人だからこそ、このような作品を生み出すことができたのだらうと思う半面、ランズマンが熱烈なシオニストであり、現在の中東情勢においてもかなりイスラエル政権の肩をもった発言をしていることに、「彼のトラウマ理解はパレスチナの犠牲者には向かないのだらうか」という素朴な問いをぶつけたくなってしまう。あのように、人間の根元的なものを破壊する暴力システムと、それを被った人々の苦悩をみごとに映像化した人が、その理解と技術を、ますます悪化するパレスチナ＝イスラエル問題の解決に向けて利用することはできないのか。やはり「悲惨な体験は平和の礎にはならないのだらうか」と。たとえ、それらの問いが、ホロコーストという出来事の固有性・絶対性を見失ってしまうというそしりを受けることを免れないとしても。（宮地 2005: 58-59、下線強調引用者）

それでも、『ショアー』ブームから七年、完全に時流からはずれて、二〇〇二年に『ショアー』を観ることになんらかの意味があるとしたら——そもそもこの映画は「時流に乗って」観るようなものなのか、「今時ショアー？ 古いよね」と、話題性やブームで終わるべきものだらうか——ホロコーストをめぐる映像や語りを、ホロコーストのもつ固有性を妨げることなく、しかし、そこに閉じることなく、他の悲劇にもつきまとう現象として理解することでしかないと思う。（宮地 2005: 62. 下線強調引用者）

的」なものであったが、ある種の「『ショアー』ブーム」とも言われる受容のなかで、当時の紹介者らの慎重な態度は必ずしも十分に受け止められたわけではなかった。たとえば浅田彰は『ショアー』の日本への紹介者である高橋と鶴飼に対して繰り返し「ショアー神学」の危険を指摘する（高橋・西谷・浅田・柄谷 1997, 鶴飼・浅田 2000）。高橋は〈アウシュヴィッツ〉やホロコーストの「特異性」ということばをあえて使用しなかったと述べ、〈アウシュヴィッツ〉に収斂させることなく、コリマ、ピンファンといった他のそれぞれに特異な、記憶の破壊や表象不可能性の問いを提起している（高橋 1995: 44）

『文の抗争』のもとになったコロックでの発表「議論、あるいは「アウシュヴィッツ以後」文をなすこと」(1981)に対して、哲学者ジャック・デリダは、「固有名の多様性」が極めて重要な問題となるはずだと指摘し、「まったく異なるものへの関係が文の連鎖〔des enchaînement de phrases〕を引き起こす」のであり、「私たちは歴史的に、政治的に、倫理的に名前に、絶対に繋がりを拒むものに、つなげなければならない」と述べていた (Lyotard 1981: 311) ¹⁶。リオタールが提起したアウシュヴィッツの名に対し、デリダは固有名の複数性を想起し、比較を絶する出来事の唯一性とともにも他の名を呼び寄せる必要性を強調する。こうしたデリダの態度は後に「あらゆる他者はまったく他者である *Tout autre est tout autre*」という逆説的な定式によってより明示的に語られるようになる ¹⁷。だが、あらゆる他者が応答すべきまったく他者であるとして、私はそのすべてにどのように応答し続けることができるのだろうか。イメージの氾濫は私たちの感情を絶えず、呼び覚ますわけでは

¹⁶ 引用はリオタールによる提題後の「討議」部分であり、リオタールによって書き起こされているデリダの発言。デリダが用いている「つなげなければならない *Il faut enchaîner*」という表現は「集列性 *seriarite*」というテーマによって彼のレヴィナス解釈への接続が示唆されている (Lyotard 1981: 311; cf. 「この作品の、この瞬間に、我ここに」『プシュケー』所収)。こうしたデリダの立論は、1970年代のジュネとの関連から、エルサレムでの度重なる講演、レヴィナスへの追悼講演『アデュー』等々、中東情勢への関心とともに読みうる。

こうしたデリダの発言の積極性は他のユダヤ系思想家との対話において際立ったものとして現れる。たとえばデリダは1981年のコロックと同様、1998年におこなわれたヤド・ヴァシェムでの対談においてもショアーという出来事の唯一性を特権的範例とすることの問題を指摘している。対談相手のベン＝ナフタリは、デリダの発言を「イスラエル人として」ショアーを一般化することで凡庸化する歴史修正主義的な態度だと問題視している (ジャック・デリダ、ミハル、ベン＝ナフタリ 2018)。

¹⁷ 「倫理を犠牲にすることなく、すなわちすべての他者たちに対しても同じやり方で、同じ瞬間に応えるという責務を与えるものを犠牲にすることなく、それらに答えることができないことを。私は死を与え、誓いに背く。そのために私はモリヤ山頂で息子に刀を振り上げる必要はない。夜も昼も、あらゆる瞬間に、世界のすべてのモリヤ山で、私はそうしつつある」(デリダ 2004: 142–143)。

なく、むしろ麻痺させてしまうものでありうる。アメリカの批評家スーザン・ソントグは戦争写真が美学的性格をまとうことによって、すぐさま批判的機能を失っていったと指摘する。

それ「苦悩の映像と暮らすこと」は必ずしも良心や同情心を強めることにはならないし、それらを墮落させることもある。いったんこういう映像を見てしまうと、あとはつぎからつぎへと見る破目になる。映像は立ちすくませ、麻酔をかける。写真を通して知った事件は、写真など見なかった場合よりはたしかにもっと現実味を帯びる。[.....]しかし何度も映像にさらされると、それも現実味を失ってくる。[.....]写真による世界の認識の限界は、それが良心を刺激しながらも、結局は倫理的あるいは政治的認識にはなりえないということである。(ソントグ 1979: 31–36)。

私たちは遠く身近な悲劇に慣れていく。メディアに流れる夥しい量のイメージを眺めながら、絶えず遠く離れて、過ごしている。ランズマンは出来事が表象されるたびに陳腐なものにされていくことを何よりも恐れ、重大な侵犯行為だと述べ続けた(ランズマン 1995: 122)。それでもなお、不可能な状況下で発せられ、もぎとられた証言をどのようにつなげるのか。「そんなことはありえない、無理だ」「いや、そのようなありえないことが起こったのだ」。不可能なものが可能性の条件を突き破る地点で出来事は起こり¹⁸、証言が発せられる。その瞬間を捉える表象と行為の可能性を思考するために私たちは複数の固有名のあいだで絶えず揺れ動くのである。本稿は、わずかばかりの議論の航跡を辿り直したに過ぎない。「語りえないものについて語らなけれ

¹⁸ ジャック・ランシエールが歴史修正主義に抗して出来事概念を練り上げるのはこの地点においてである(ランシエール 1995)。感性的な分割のさなかで声をあげてことを「政治」と呼ぶとして、分離壁によって隔絶された空間における無感性的な暴力に対していかなる政治がありうるのかが今日問われている(cf. Khalili 2019, Paul 2023, 北川 2025)。

ばならない」、「つなぎえないものへとつなげなければならない」として、そこには「いかにして語るのか」という問いが続くはずである。

＊

2017 年 1 月 7 日にエルサレムで撮られた 3 枚の写真がある。そのとき、私は旧市街にある聖墳墓教会を訪れ、帰り道に二人組の現地男性に声をかけられた。何を喋ったかあまり覚えていない。彼は私が日本人だとわかると「俺は日本のコメディアンと同じ名前なんだ、ハマダだ」と言ったことを覚えている。ハマダは私に iPhone を渡すように促し、3 枚のセルフィーを撮った。1 枚目の写真には私とハマダが写っている。私はとりあえず笑っているが、ハマダの顔は笑っていない。その後、目の前にいたハマダの同伴者も写真に映り込むことで、2 枚目と 3 枚目のハマダは少しコミカルな表情を浮かべている。私たち三人はみな紺色のダウンを着ていた。

私は当時ほとんど何もわかっていなかったし、手元に iPhone が返ってきたときに少しほっとしさえした。私は彼らに出自を聞かなかった。彼らについて Hamad という名以外は何も分からない。ただ、その後、サイードによる幾つかの挿話を読んで、この出来事を思い出したのだった。「様々な情景を保存する過程として、写真による表象というものは、かくして一連の捕獲作業の様相をなす」。サイードは撮影者へカメラを向ける少女たちの写真によって『最後の空の下で』を閉じる。語られるがままの対象ではなく、話しかけてきた彼がシャッターを押した、その写真に映る彼の目が何をみつめようとしているのか。遠く離れて、なお頭を離れない¹⁹。

¹⁹ ロラン・バルトはその写真論において、ソントグを参照しつつも、むしろ平凡な紋切り型に陥ることもなく、芸術に美学化されてしまうこともない、特異的な写真の〈パトス的なもの〉、まったく狂気をこそ問題にしようとしていた(バルト 1997)。イメージと記憶の特異な関係を取り戻すことが災厄に対して写真が果たす重要な役割であることは宮前氏、吉成氏の発表も参照されたい。

引用参考文献

和文

- 東浩紀 1998『存在論的、郵便的 ジャック・デリダについて』新潮社。
- 阿部宏慈 2005「表象不可能性は表象の禁止か？——ディディ＝ユベルマン *Images malgré tout* をめぐって」『山形大学人文学部研究年報』、2号、山形大学人文学部、31–61頁。
- 鵜飼哲 1997『抵抗への招待』青土社。
- 鵜飼哲・浅田彰 2000「【討議】パレスチナから遠く離れて」『批評空間』II-24、太田出版、156–191頁。
- 岡崎乾二郎 2024 (1994)「現代美術とセンチメント」『而今而後』亜紀書房、123–130頁。
- 岡真理 2015 (2008)『アラブ、祈りとしての文学』みすず書房。
- 柿木信之 2018「形象の裂傷——ショアーの表象をめぐるフランスの議論が問いかけるもの」『形象』形象論研究会、3(3)、65–76頁。
- 北川眞也 2025「ストーリーミングされるパレスチナ——ジェノサイドへの無感性的オペレーションに同期する生と政治」『福音と世界』、第80巻第6号、新教出版社、16–21頁。
- クレイフィ、ミシェル 2005a (1993)「パレスチナの女たちの日常こそ最高のドラマだ」訳・構成 鵜飼哲『前夜 別冊 2005『ルート 181』』、前夜、50–53頁。
- クレイフィ、ミシェル 2005b (1993)「パレスチナのイメージと『世界記憶』の生成」鵜飼哲訳、『前夜 別冊 2005『ルート 181』』、前夜、54–63頁。
- ゴダール、ジャン＝リュック 2001「世紀の伝説」堀潤之訳、四方田犬彦／堀潤之編著『ゴダール・映像・歴史』産業図書、87–106頁。
- 小山尚之 2019「『ショア』を相続する——パトリス・マニグリエとクロード・ランズマン——」『東京海洋技術大学紀要』、15号、49–60頁。
- サイード、エドワード 1995 (1986)『パレスチナとは何か』島弘之訳、岩波書店。

- サイド、エドワード 1998 (1994)『知識人とは何か』大橋洋一訳、平凡社。
- 澤田直 2025「サルトルとユダヤ的なもの(3):イスラエル・パレスチナ問題」『立教大学フランス文学』、第54号、立教大学フランス文学研究室、47-60号。
- 柴田優呼 2021『プロデュースされた〈被爆者〉たち 表象空間におけるヒロシマ・ナガサキ』岩波書店。
- 徐京植 2013「「証言不可能性」の現在——アウシュヴィッツとフクシマを結ぶ想像力」『現代法学』23-24合併号、東京経済大学現代法学会、99-120頁。
- ソントグ、スーザン 1979 (1977)『写真論』近藤耕人訳、晶文社。
- 高橋哲哉 1995『記憶のエチカ 戦争・哲学・アウシュヴィッツ』岩波書店。
- 高橋哲哉 2005a (2000)「『ショアー』から『スペシャリスト』へ」『前夜別冊 ルート 181 パレスチナ～イスラエル 旅の断章』影書房、106-108頁
- 高橋哲哉 2005b「植民地主義と絶滅をつなぐもの」『前夜別冊 ルート 181 パレスチナ～イスラエル 旅の断章』影書房、24-26頁。
- 高橋哲哉・西谷修・浅田彰・柄谷行人 1997「【共同討議】責任と主体をめぐって」『批評空間』第2期第13号、太田出版、6-40頁。
- 田中純 2019「ホロコースト表象の転換点——『サウルの息子』の触覚的経験をめぐって」、渋谷哲也・夏目深雪編『ナチス映画論 ヒトラー・キツチュ・現代』、森話社、49-70頁。
- ディディ=ユベルマン、ジョルジュ 2006 (2003)『イメージ、それでもなお』橋本一経訳、平凡社。
- デリダ、ジャック 2004 (1999)『死を与える』廣瀬浩司・林好雄訳、筑摩書房。
- デリダ、ジャック 2014 (1987)『プシュケー 他なるものの発明I』藤本一勇訳、岩波書店。
- デリダ、ジャック ミハル、ベン=ナフタリ 2018 (1998)「アウシュヴィツ

- ツ以後の脱構築」西山雄二・渡名喜庸哲訳、『人文学報』首都大学東京
人文科学研究科、514-515 号、223-256 頁。
- 中井亜佐子 2024『エドワード・サイード——ある批評家の残響』書肆侃侃
房。
- 橋本一経 2006「訳者あとがき」、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメ
ージ、それでもなお』橋本一経訳、平凡社、307-317 頁。
- 橋本一経 2025「『イメージ、それでもなお』のアクチュアリティ」『福音と
世界』、第 80 巻、第 6 号、新教出版、46-49 頁。
- バルト、罗兰 1997 (1980)『明るい部屋——写真についての覚書』花輪
光訳、みすず書房。
- 平倉圭 2010『ゴダールの方法』インスクリプト。
- ブローマン、ロニー シヴァン、エイアル 2000 (1999)『不服従を讃えて：
「スペシャリスト」アイヒマンと現代』高橋哲哉、堀潤之訳、産業図書。
- 星野太 2024『崇高と資本主義——ジャン＝フランソワ・リオタール論』青
土社。
- 細見和之 2012「ホロコースト・震災・詩 災厄のただなかで書くこと」『立
命館言語文化研究』第 25 巻第 2 号、立命館大学国際言語文化研究所、
1-27 頁。
- 堀潤之 2015「ゴダールの「ユダヤ人問題」——歴史のモンタージュとの関
わりを中心に」杉野健太郎編著『映画とイデオロギー』ミネルヴァ書房、
247-275 頁。
- 松井裕美 2024「ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンにおける「感性的なも
のの分有」——「蜂起」展（二〇一六年）をめぐる議論を軸とした一考
察」、『美術フォーラム 21』、第 49 号、公益財団法人きょうと視覚文化
振興財団、23-30 頁。
- 宮地尚子 2005『トラウマの医療人類学』みすず書房。
- 宮地尚子 2015 (2007)『環状島＝トラウマの地政学』みすず書房。
- 四方田犬彦 2006『パレスチナ・ナウ 《戦争／映画／人間》』作品社。
- 四方田犬彦 2018a「映像世界の冒険者たち 第 7 回——強制収容所は描き

- うるか?——ジャン=リュック・ゴダール (前編)」『世界』岩波書店、914号、248-257頁。
- 四方田犬彦 2018b「映像世界の冒険者たち 第8回——復活の時に映像は到来する——ジャン=リュック・ゴダール (後編)」『世界』岩波書店、915号、262-271頁。
- 四方田犬彦 2019a「映像世界の冒険者たち 第9回——死を实在させることの自由——ネメーシュ・ラースロー」『世界』岩波書店、916号、252-259頁。
- 四方田犬彦 2019b「石嶺と沈黙 イスラエル映画に見る生還者の表象」渋谷哲也・夏目深雪編『ナチス映画論 ヒトラー・キッチュ・現代』、森話社、206-226頁。
- ラカプラ、ドミニク 1997「ホロコーストを表象する——歴史家論争の省察」小沢弘明訳、ソール・フリードランダー編『アウシュヴィッツと表象の限界』上村忠男・小沢弘明、岩崎稔訳、未来社、138-171頁。
- ラカプラ、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』、青土社、第25巻第10号、222-261頁。
- ランシエール、ジャック 1995 (1994)「歴史修正主義と現代のニヒリズム」安川慶治訳『現代思想』、第23巻4号、青土社。
- ランズマン、クロード 1995 (1994)「ホロコースト、不可能な表象」鶴飼哲・高橋哲哉編『『ショアー』の衝撃』未来社、120-125頁。
- リオタール、ジャン=フランソワ 1989 (1983)『文の抗争』睦井四郎・小野康男・外山和子・森田亜紀訳、法政大学出版局。
- ロイ、サラ 2009『ホロコーストからガザへ パレスチナの政治経済学』岡真理・小田切拓・早尾貴紀編訳、青土社。

欧文

- Blottière, Mathilde. 2015 « Claude Lanzmann : “ ‘Le Fils de Saul’ est l’anti-‘Liste de Schindler’ ” », *Télérama*, le 24 mai 2015
<https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-sa>

ul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php.

Khalili, Yazan. 2019 “Freedom of Speech, Freedom of Noise.” *e-flux journal*, Online.

Lyotard, Jean-François. 1981 « Discussions, ou phraser « après Auschwitz » dans Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-luc, en direction, *Les fins de l’homme à partir du travail de jacques derrida*, Paris: Galilée, pp. 283–315.

Paul, Ian Alan. 2023 “Anesthetic Violence”, *Ill Will*, Online <https://illwill.com/anaesthetic-violence> (イアン・アラン・ポール「無感性的暴力——パレスチナにおける植民地的取り締まりとアナーキー」北川眞也訳、以文社。 <https://www.ibunsha.co.jp/contents/ianalanpaul02/>)

Said, Edward. 1992 “Criticism and the Art of Politics,” Interview with Jennifer Wicke and Michael Sprinker in *Edward Said: A Critical Reader*, edited by Michael Sprinker. Blackwell Publishers: Oxford, England.

Said, Edward. 2006 “Preface,” in Dabashi, Hamid ed. *Dreams of a Nation on Palestinian Cinema*, London, New York: Verso.

Sambar, Elias. 2014 (2004) *The Palestinians: Photographs of a Land and Its People*, Paris: Editions Hazan.

記憶と記録、消滅と召命、そして…

布施 哲朗 *

1. はじめに——当日の雑感から

2024 年 2 月 4 日に行われた当シンポジウムに参加した。以下の文章はこれに触発されて記述されたものである。

当日、発表者の四人はそれぞれの立論から問題に真摯に向き合っていた。参加者たちの出発点は映画『SHOAH』である。最初の二人は、『SHOAH』から出発して原理的な思考を提示していた。第一発表者兼司会の中谷碩岐は、もっぱら「表象不可能性」を強く論じる『SHOAH』の受容とは別の帰結として、そこに埋め込まれた「命法」を取り出していた。第二発表者の瀧口隆は、9 時間超に及ぶ映画のさらなる膨大なアウトテイクを具に分析する研究群の中に定位しつつ、自らの研究に同軌してランズマンの映画作家としての技法に着目していた。これにより瀧口は、映像体験が抱える「間隙」への着目と、この間隙にもかかわらずわれわれに映画が伝わる条件を提示していた。

以降の二人は、『SHOAH』から出発して、自らの研究と実践への導線を引いてみせた。第三発表者である吉成哲平は、映画の登場人物の身振りを出発点に、東松照明の「写真实践」の文脈につなげ、東松が見据えた、当事者を離れた語りではなく現実を生きる被爆者たちに密着する所以と意義を論じ

* 大阪大学人間科学研究科・博士前期課程

ていた。第四発表者の宮前良平は、『SHOAH』から他者を物語の枠に当てはめることの戒めを取り出し、東日本大震災によって起きた喪失が「復興」によってさらに喪失されることの現実から、物語に抵抗する想起の可能性をめぐって、身体的な想起の実践による新たな伝承の可能性を提起した。それぞれの発表の後で参加者たちとの質疑応答が行われ、全発表の後ではあらためて発表者それぞれが互いに疑問をぶつけ合うことで、活発に議論が交わされていた。

筆者に問いが触発されたのは、中谷の発表ののちに交わされた質疑応答においてである。応答の最後に質問者の方がこぼした言葉は、本論にある問いへの端緒を芽生えさせた。中谷によれば、ランズマンがこの映画を撮る際の執拗な態度、そして「強制収容所/絶滅収容所から脱出して、ここで起きていることを世界に伝えなければならない」と脱走者たちを動機づけたものが彼の言う「命法」である。このように「命法」を取り出した中谷との応答の最後に、その質問者は次のように付け加えて質疑をとじた。「しかし、彼らが伝えるまでもなく、ナチスの残虐行為をすでにイギリスやアメリカは知っていた…このことを言っておきたいと思います」¹。

筆者には、この付言は不信に裏打ちされていると感じた。すなわち、政治的レベルにおいては「命法」は現実的に機能していなかったではないか、という不信である。この不信は意義深い。われわれが現実の悲劇をいかにすれば変容できるかを考える故の不信だろう。

この付言を発表全体に照らし返してみれば、4人の発表者は二つの態度に分極することができる。中谷は、ランズマンを駆動させる「信」への分析を果たしてみせ、そして吉成と宮前は、「信」によって動かされるわれわれの実践を詳らかに語ってみせた。このように整理することは、両者の議論を「命法」の観点から整理したことに等しい。ランズマンが備えていた「命法」を改めて取り出す中谷と、「すでに」行われている実践の分析を行っている吉成・宮前と整理できる。

¹ 当日の質疑応答における発言の大意を再構成したもの。

先ほどの不信はわれわれに問いを抱かせる。どうすればこの世界を「命法」が備わるかのように変容させることができるのか。この問いはいささか過大に思えるだろう。しかし必然的な問いである。この問いの深化を試みるために、以下ではそれぞれの発表者と同軌する哲学者・思想家の議論を召喚することとする。これにより、発表者それぞれの立場が明確になると思われるためである。まず、中谷の発表が反復しているエマニュエル・レヴィナスの哲学を紹介する（2 節）。そののちに、吉成・宮前の両者に共通する実践を遠藤周作の思索を借りて明確にする（3 節）。最後に、瀧口の発表内容に即して本論を結論づける。瀧口の発表を先ほどの整理から言い落としたのは不備によってではない。筆者の考えでは、瀧口＝ジル・ドゥルーズの立論が間接的に先ほどの疑問に答えることとなる（4 節）。結論部では、この応答の持つ危険性を指摘したい。

2. 「表象不可能性」から「命法」へ——エマニュエル・レヴィナスの場合

『SHOAH』を出発点として、鶴飼哲、高橋哲哉が主題とした表象不可能性ではなく、記録の命法を取り出す中谷の立論は、20 世紀フランスの哲学者、レヴィナスの哲学をめぐる解釈格子の変更と接近している。すなわち、他者の理解不可能性を言い立てる神秘家めいたレヴィナス像から、それでもなお応答することが試みられることの所以を取り出そうとする哲学者としてのレヴィナス像への変更である。中谷の『SHOAH』の解釈は「表象不可能性」に惹きつけられることを拒否し、その上で実践的な意義を取り出す態度を、奇遇にもレヴィナス解釈の進展と共通している。中谷は、「表象不可能性」が結果的に促す受動的な問題意識が、政治的な無関心とシオニズムの楽観視に帰結していたことを指摘している。その上で、「表象不可能性」を無視することなく、それでも何かをしなければならないという衝迫を、「命法」として中谷は肯定的に取り出している。

しかし、序論でも触れたように、中谷の発表の後の質疑応答が一層明らか

にしたのは、この「命法」が結果として現実をさらに変容する力を持たないことだろう。「命法」は事実を記録することを要求しているのみである。事実を記録することで、この記録を受け取った他者が何らかの応答をしてくれることを前提としている。しかし、大国はこの記録に無視で答えた。これが質疑応答において指摘された事実である。

この事実を指摘することは中谷の議論を否定するためではない。この事実から中谷の解釈を不十分であると判断するのは浅慮である。むしろこの不十分さは、この議論が持つ原理的な隘路に由来している。

中谷は、奇しくもレヴィナスと同様の隘路に突き当たっている。すなわち、この悲劇（ホロコーストという人類の悲劇、パレスチナという人災）があるという事実が命法（ホロコーストに収容されたユダヤ人を助けねばならない、パレスチナの民衆を救わねばならない）に直結することは原理的に不可能であるという隘路である。古くからこの次元は倫理学において「ヒュームのギロチン」と呼ばれてきた²。先ほど例に出したレヴィナスはその主著である『全体性と無限』のなかでほとんど義務を語らない³。そのようなことは起こり得ないことの理解ゆえである。

それでは、どうすればこの隘路から脱出することができるのか。次節では、この隘路から「すでに」脱出した次元である実践を論じる。そこで召喚されるのは遠藤周作である。

3. 理由の消滅と召命——遠藤周作のライトモチーフから

吉成、宮前の両者は、それぞれの研究と実践によって、『SHOAH』を開いたものにしていた。東松照明の「写真実践」を主題にする吉成は「語り得ない経験を抱えて生きる」人々に密着する東松からわれわれに議論を照らし返

² デビット・ヒューム『人間本性論』を参照せよ。また、イマニュエル・カント『実践理性批判』を参照せよ。

³ 藤岡俊博の講義動画を参照せよ。: (https://ocw.u-tokyo.ac.jp/lecture_2146/
最終閲覧日 2025 年 2 月 26 日)

してみせた。吉成は、記憶が物語化されることで篡奪される言語ではなく、身体的な想起として回復される記憶の意義を提示した。この両者に共通するものは実践に対する真摯な接近と精緻な理路の提示である。この実践は「すでに」行われているとも言える。

本節で試みるのは、実践を「すでに」行われているとはいかなる事態か、これに対する分析である。この意味で、本節は、実践を主題にしながら抽象的に議論することとなる。また、自らの宗教を主題として戦後日本を代表とする作家となった遠藤周作と、実践者を重ね合わせることが訝しまれるだろう。しかし、本論は研究と実践を行うことに宗教的な動機があると穿ちたいのではない。むしろこれよりも問題は根深い。特定の宗教に対する信仰の不在にもかかわらず、「すでに」実践している実践者は信仰者と通底するものを抱えている。この通底は遠藤周作の思索を反復している。

遠藤周作は、多数の著作を残しているが、その中でも、毎日文化出版賞を受賞し後期の代表作とされる『深い河』で反復されているモチーフに着目しよう⁴。それは、幾重もの否定にもかかわらず、それでも信仰する人間の不可思議である。

まず粗筋を紹介する。『深い河』の登場人物である美津子は仲間内でのゲームとして、敬虔なキリスト教徒である大津に棄教を迫る。最初は無理な量の飲酒を迫ることで、のちに性的な誘惑によって。まず、「なぜ、それほど信じるのか」を繰り返し問われた大津は、初めは答えずに飲酒に応じる。しかし限界から、遂に「私が彼[=キリスト]を見捨てても…彼は私を見捨てないから」と、吐露する。のちに性的に誘惑することで信仰を捨てさせようとする美津子に対して、大津は、一度は拒絶するも、ついにこの誘惑に乗ってしまう。この誘惑によって大津がキリストを裏切ったあと、美津子は大津に興味をなくし、すげなく大津を捨てるが、大津は絶望ののちに信仰に復帰する。この場面で目を引くのは、この一度目の拒絶と、信仰の復帰である。このとき何が起きているのか。

⁴ 遠藤周作『深い河』講談社文庫、1996年を参照せよ。

ここで起きているのは「召命」である。大津は「すでに」命法を受諾している。本論の議論においては、大津は実践者である。われわれは実践者を称揚も卑下もしない。ただ、実践にまつわる困難があることは事実だろう。それにもかかわらず、なぜ実践者はそうしているのか。このとき、言葉では説明できない現象が発生している。どんな事実も義務には直結しないが、実践者は「すでに」行っている。遠藤周作はこれを信仰と呼んでいる。

しかし、この現象がどんなにわれわれの胸を打つとしても、それまでである。本論が求めているものは、この隘路をわずかにでも抜け出る方法である。そしてこの方法は、「召命」によるものではあり得ない。他者に「召命」を与えることは不可能である。「召命」による行動の変容、すなわち「回心」は自発的にしか起こり得ない。奇遇にも、これも遠藤周作が主題としたものであった。

われわれは再び隘路にいる。どうすれば現実が変容されるのだろうか。瀧口の提示したジル・ドゥルーズの哲学が参照されるときである。

4. 間隙と自由間接話法——ジル・ドゥルーズへ

これまでの議論を整理しよう。われわれはある問いから出発した。どうすれば、この現実を変容できるのか。中谷は「なぜ」ランズマンが映画を撮ったのか、に着目することで「命法」を取り出した。前節では「すでに」実践を行うものを「命法」を受諾したものとして位置付けた。このどちらの議論も隘路から脱出する方途ではない。「命法」は根元的な「なぜ」を説明できず、実践は「すでに」行われている。

しかし、この方法は瀧口の提題が間接的に示している。その方法とは、「共同体」の創設である。ただ、この方法は同時に破壊的な結論を招くことになる。そのとき「命法」は無為である。

瀧口は映画分析の方法と哲学者ジル・ドゥルーズの議論に依拠しながら議論を進めている。『SHOAH』は証言者に対するインタビューを特徴とする。瀧口はこの証言者を改めて問い直す。「証言者」とは何か、そして証言者は

いかにして証言者になるのか。

この観点から見れば、『SHOAH』のアウトテイクは映画作家ランズマンの作為を証し立てている。表象不可能なものを表象するための「証言者」を創設するという作為である。この作為は現代の映画の観客と作家が抱える間隙を踏まえると理解しやすい。この間隙とは、映像の対象が実在することを盲信することが不可能であり、映像の対象がいかなる事物かを説明する装置が必要であるという現状を指す。作家は映像を有意味にするため、先ほどの装置を必要とする。そこでランズマンは、証言者の言葉と姿を媒介として、観客と作家の間隙を埋める「語り得ないものを語る」方法で映画を創造した。

このように、現代の映画において、観客と作家に間隙が存在する。映画の対象の実在に対する不信にもかかわらず、映画が現実を映し出すには何が必要か。瀧口はわれわれと現実の間に「信」が必要であり、この間隙を「信」によって連結させるために、新たな共同体の創設の必要を提示する。ドゥルーズの言葉を用いる瀧口の議論に倣うならば、この共同体の創設が「来るべき民衆」であり、この間隙を見据えた表現が「自由間接話法」である。

世界を変容させるための方法を本論では求めている。その点で、瀧口以外の発表者の議論はそれぞれ原理的な隘路にとどまっていた。しかし、ここで瀧口＝ドゥルーズは世界に対する不信の解決の手段を提示している。それが「共同体」の創設である。

世界の変容の手段として、「命法」の伝達ではなく、共同体の創設という方法をとること。この方法はわれわれが見てきた隘路を抜け出ている。「命法」を支える「信」は事実からは発生しない。そして実践者において「信」は「すでに」起きている。この隘路を抜けるために、「信」は創設されるしかない。この創設は共同体の創設に他ならない。そしてこの方法が自由間接話法である。瀧口＝ドゥルーズは鮮やかに応えている。

この応答は一方である種の危険を抱えている。次節となる結論部で、改めて議論をまとめて、この危険を瞥見することとしたい。

5. 結論に代えて、そして…

以上のように、記憶と記録をめぐる4人の発表者は「信」を暗黙的な主題にしていると整理できる。そしてこの「信」をめぐってそれぞれの回答は魅力に満ちている。われわれには「命法」というかたちで「信」が存在し、実践者は「すでに」この「信」を抱えており、「信」を回復させる方法は共同体の創設である。そしてこれが現実を変容させる方法である。

しかし、この方法は破壊的である。共同体の創設によって「信」を回復する、という行為が具体的に何を指すのか。このとき領土の拡大が想起されるのは穿ち過ぎだろうか⁵。さらに、共同体の創設によって回復された「信」は恣意的でありうる。このとき、シオニズムを共有する共同体と、「命法」を共有する共同体のどちらを優先するか、恣意的でないかたちで判断することはできない。どちらも共同体でしかないとするならば、「命法」を優先する論拠はない。しかしこの結論を求めたのもわれわれである。

このように議論を整理したところで、悲劇は今なお続いている。しかし、シンポジウムで行われた自由闊達な議論は本論に結びついた。願うならば、本論から別の応答者が議論を続けてくれることを望んでいる。共同体の創設によってのみ、現実が変更される可能性が生起するのであるから。これを結語としたい。

⁵ もしこの方法が芸術でなければならぬのなら、ある意味で杞憂である。しかし芸術でしかないならば、この方法を取れるのは限られた人間であることになる。その意味では無為である。芸術家以外の人間はこの方法以外のものを求めなければならないだろう。(cf. 國分功一郎『ドゥルーズの哲学原理』岩波書店、2013年)

過去を祀るということ——『SHOAH』を契機とした集合的記憶の再考と実践的継承

上官 世聰*

1. はじめに

1980年代から1990年代にかけて、グローバル化と情報技術の進展により、「記憶」は人文社会科学において急速に注目される研究テーマとなった。特に第二次世界大戦をめぐる「戦争の記憶」は、歴史の語りとその継承を巡る議論に火をつけた。その中でも、クロード・ランズマンによるドキュメンタリー『SHOAH』は、ナチスによるユダヤ人大虐殺という出来事を、証言と映像のみによって圧倒的な時間と密度で描き出し、「記憶をいかに語りうるか」という問いを投げかけた。

特に、この作品と発表者たちの議論を通じて浮かび上がったのは、「表象の不可能性」というテーマである。つまり、筆者の理解から解釈すると、過去に起きた悲劇は、過去と現在、経験者と非経験者、さらに国家と民族の間の中で、やむをえず距離を持ち、そのままの形では再現も理解もされることができない。我々が語っている過去は、記録者の関心と観る者たちの立場のような、社会的・政治的な要因に形作られる。そこでも、特に国家や特定の集団が主導する過去や歴史に対する記録は、何を記憶し、どのように継承

* 大阪大学人間科学研究科・博士後期課程

するかに大きな影響を及ぼしている。

しかし、インターネットや SNS、スマートフォンなどの技術革新により、こうした記憶の枠組みも大きく変化してきた。Assmann と Conard (2010) の指摘するように、今日の記憶は「記憶の民主化」によって、国家や専門家による一方向的な語りではなく、個人が記録・発信の主体となり、相互に影響し合う多声的な空間で形成されつつある。ここで問うべきは、「表象の不可能性」という限界を意識しながらも、過去と現在、国家と個人のあいだに存在する記憶という現象をいかに理解するかということだと考えられる。その問いに対して、現実社会において矛盾や分断が深まる中、国家と個人記憶の関係性、さらに記憶の継承を踏まえながら、集合的記憶論の視座から一つの考えを試みるのが本稿の目的である。

2. 集合的記憶論の枠組みとその限界

記憶研究は、これまで心理学・歴史学・社会学など多様な分野にまたがって展開されてきた。特に 20 世紀の 1950～90 年代には、記憶の研究は主に個人の記憶に焦点を当て、その生理的メカニズムの解明に力が注がれていた (Han 2023)。しかし、第二次世界大戦の終結とデジタルメディアの発展を契機に、1980 年代には「記憶ブーム」が起こり、人文社会科学においても「記憶」というテーマが大きな注目を集めるようになった (Garde-Hansen et al. 2011)。この流れの中で、集合的記憶という概念への関心も高まり、特にアルバックスの理論が再評価された。

このような背景の下、人文社会科学における集合的記憶研究には、個人と集団を対比し、それぞれの表象に着目するという枠組みが強く現れている。たとえば Olick (1999) は、集合された記憶 (collected memory) と集合的記憶 (collective memory) を区別し、記憶研究における二つの視点——個人主義と全体主義——を整理している。個人主義的立場では、記憶は個人の語りや経験の集積とされ、記念碑や儀礼などの公共的シンボルも、個々人がどのように解釈するかによって意味を持つと考えられる。一方、全体主義的視点

では、博物館や儀礼といった制度的装置に注目し、集合的記憶は社会的枠組みによって再生・維持される独立した社会現象とみなされる。

このように、従来の集合的記憶研究では、「個人」と「集団」を明確に区別し、それぞれがもつ言語や儀礼、記念のあり方などの表象が中心的な関心事となってきた。国家が特定の記憶装置を通して、選ばれた過去を伝えることによって共同体意識を構築するという見方（Young 1993）がある一方で、個人がそれぞれの経験や解釈を通じて、既存の記憶に異議を唱え、独自のアイデンティティを形成していく「反記憶」という視点も提示されている（Han 2023）。

3. アルバックスによる再構成と記憶の共有

しかし、「個人の記憶は社会的経験なしには存在しないし、共同体生活に参加する個人なしには集合的記憶も存在しない」（Olick 1999）という視点を受け入れるならば、現在目の前にある言説や博物館などの「過去の表象」に焦点を当てる「現在主義」的なアプローチは、記憶の構造を「集合」か「個人」かという二元的視点に単純化してしまう危険性を孕んでいる。金（2015）はこの点について、集合的記憶という概念が「集合性」の内実や、過去のリアリティ（実在性）の問題を十分に理論的に検討しないまま用いられていると批判している。

このような問題に対する手がかりは、アルバックスの集合的記憶論に見出すことができる。これを精査した金（2015）の議論に基づけば、記憶とはまず何よりも「現在から出発して再構成される」個人の実践であり、その再構成は個人が所属する集団によって規定される「社会的枠組み」に深く依存している。重要なのは、記憶が集団によって直接的に与えられるのではなく、実際に記憶を生きるのはあくまでも個々人であるという点である。さらに、すべての過去が等しく想起されるわけではなく、現在の状況や視点に応じて選択的に意味づけされるという性質がある。

とりわけ注目すべきは、その記憶の再構成を支える「言語」「時間」「空間」

といった社会的枠組み、そしてそれらによって可能となる「時間的連続性」である。「ある過去のおかげで……」「ある過去のせいで今の私は……」といった形で過去と現在の時間的つながりを認識するからこそ、過去は「いい記憶」や「嫌な記憶」として、現在において想起されうるのだ。この時間的つながりは多様な形態を取りうるが、それなくして記憶の実在性や価値は成立しない。」(金 2015: 114)。つまり、個人による記憶、そして記憶作用は、現在に立脚する個人が、自分と無関係な「知識」ではなく、その中にいた自己について断絶を感じるのではないような、今の自分ともまた強く関連性を持つ過去の出来事を、現在の状況において再解釈して提起する事態として理解できると考えられる。そしてその営みは、個人の内面だけに閉じるものではなく、言語・時間・空間といった社会的に共有された枠組みによって支えられている。時間は単なる年号ではなく出来事の順序や意味を形づくる「具体的時間」として、空間もまた物理的な場所にとどまらず、文化的・精神的な背景と結びついた「意味の場」として機能する。こうした枠組みの中でこそ、記憶は他者との関係を通じて再構成・維持される社会的実践としての一面を持つと考えられる。

こうした理解に立脚することで、「記憶の共有」という、集合性に関わるもう一面の事態に迫ることができる。「＜集合的記憶＞とは、他者や集団のエピソード記憶を、自己のエピソード記憶と同じ資格で想起することである」(金 2015: 124)。ここで重要であるのは、もし記憶と想起を、現在と無関係な単なる過去の知識や事実だけではなく、時間的な連続性を持つ過去の出来事の再構成として理解すると、他者または集団記憶の共有という事態とは、社会的枠組みに支えられる「体験と思考の流れ」の共有として理解できるだろう。

このように考えるならば、記憶の想起と共有は、個人と集団に分けて各自の表象に注目し、さらに過去の証言、歴史の知識が正確に伝えられているかどうかという問題にはとどまらない。記憶は、両者が常に影響を及ぼし合い、複雑に絡み合いながら、知識や事実を持って現在の諸条件から再構成し形作っている。したがって、記憶の分析において「個人の記憶」と「集団の記憶」

という二項対立に基づくアプローチに偏ることは、かえって記憶という現象の本質——すなわち、社会的実践としての再構成と共有のプロセス——を見失うことになりかねないのである。

4. 記憶の交互軌跡——メディア時代の動態的記憶

実践との関係性以外にもう一つ重要な点は、特に情報化社会における記憶実践の動態性と重層性だと考えている。つまり、グローバル化とデジタル技術の急速な進展により、記憶は今や、保存された情報ではなく、常に生成され、変化し続ける過程として捉えられるようになっている。それについて、Erll (2011) による「トラベリング・メモリー」という概念や、有末 (2016) による「球体としての記憶」という比喩は、その動態性と重層性をめぐる議論をなしている。

中でも特に示唆的なのは、Hoskins (2011) が提唱した「連結的記憶 (connective memory)」および「交互軌跡 (interactional trajectories)」をめぐる議論である。彼は、7/7 ロンドン爆破事件を例に取り、個人の語りがメディア報道や社会制度と交差することで、新たな記憶の流れが生まれることを示した。ここでは、記憶は静的なものではなく、技術・社会・個人が交わる地点で動的に生成されるプロセスなのである。

これらの議論から読み取れるのは、記憶研究において、「何を記憶するか」という記憶の表象だけでなく、「誰と、どのように記憶が構築され、変化し、多様な主体により反映されるのか」という記憶の現象を問う必要性だと考えられる。つまり、情報技術の発展によって個人が記録・発信の主体となることが可能になった現在、記憶はもはやある表象だけでは語り尽くせない。過去の事件に対する記憶や見方は、様々な国家から様々な人々に表現され、さらに相互的に影響し、これからもその内実が人々の立場や生活の実践に応じて経験され変化しつつある物なのではないかと考えている。

5. おわりに——長崎フィールドにおける祈念の実践

本稿では、『SHOAH』を契機に、「表象の不可能性」を出発点としながら、記憶を静的な再現ではなく、動的な再構成、すなわち「交互軌跡」として捉える枠組みを踏まえて考えを提示した。アルバックスの理論や情報化社会におけるメディア環境の変化を踏まえれば、国家や集団が各自に何を表象しているかにとどまらず、この社会全体に生きている人々が、どのように付き合い、共同でありながらも各自に過去を祀っているのか、というようなプロセスまたはネットワークのあり方は、観察の中心に据える必要があるかもしれない。

実際のところ、外国人としての筆者が参加した長崎の原爆祈念プログラムにおいて、山王神社の被爆クスノキに触れた経験は、過去と国境、時間と空間をまたぐ被爆の惨状と生の意志を、音や風のような体感、さらにその現場にいた子どもたちの姿で受けるものであった。風に揺れる葉音や根幹の姿は、単なる自然物ではなく、記憶の象徴として存在し、他者の語りと自身の感覚が重なる地点を提供した。



写真1 山王神社の被爆クスノキと子どもたちの姿(2024年7月筆者撮影)

また、そのような体験と意志は、単独な場所によるものではない。二つの異なる祈念式典——市主催の式典と小学校主催の追悼式——の中で、後者への参加を通じて、記憶の内容が一方向に統制されるのではなく、場や参加者の立場によって多様に再構成され共有されていることが確認できた。市の式典では国家的なメッセージや外交的儀礼が目立つ一方、小学生たちが主役となる式典では、生徒たちの演出と歌を媒介に、個人の祈りや共感を促す語りが展開されていた。その中で重要であるのは、長崎の被爆への祈りが必ずしもその時の思いの全部として残っていくわけではないという点である。つまり、出演した生徒、被爆生存者とも直接に関わっている係員たち、さらに我々のように様々な関係を持って参列させていただいた関係者らは、長崎、被爆、そして祈念式のことを想起する時には、その悲しみや意志だけではなく、幼い頃と故郷の思い出、子供達が無事に成長している姿、または別の側面で、各自の立場に応じる内実で提示されていくのではないかと考えた。

以上のように、たとえ同一な儀礼という表象だとしても、各自の実践により、各自の体験を生み出し、各自の形で長崎の歴史を覚えていき、さらにその絡み合いの中で過去を「祀っていく」のではないかと想像し、記憶の継承とは、他者と媒介との相互作用の中で、体験の流れに従って受け取っていると考えている。今後は、パンデミックや災害など新たな経験における記憶の生成と継承にも、この視点を応用し、記憶という現象を探究していきたい。

引用参考文献

和文

- 有末賢 2016「集合的記憶と個人的記憶：記憶の共有性と忘却性をめぐって」
『法學研究：法律・政治・社会』89(2)、19-40 頁。
金瑛 2015『記憶の社会学とアルバックス』晃洋書房。

欧文

- Assmann, Aleda & Conrad, Sebastian (eds) (2010), *Memory in a global age: discourses, practices and trajectories*, London: Palgrave Macmillan.

- Erll, A. (2011). Travelling Memory. *Parallax*, 17(4), 4-18.
<https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605570>
- Garde-Hansen, J. (2011). *Media and memory*. Edinburgh University Press.
- Han, Y. (2023) Evolution of mediated memory in the digital age: tracing its path from the 1950s to 2010s. *Humanit Soc Sci Commun* 10, 603 (2023).
<https://doi.org/10.1057/s41599-023-02129-4>
- Hoskins, A. (2011). 7/7 and connective memory: Interactional trajectories of remembering in. post-scarcity culture. *Memory Studies*, 4(3), 269 - 280.
<https://doi.org/10.1177/1750698011402570>
- Olick, J. K. (1999). Collective memory: The two cultures. *Sociological theory*, 17(3), 333-348.
- Young, James. (1993). *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, CT and London: Yale UP.

レスポンス③

証言の可能性と記憶の継承——プリーモ・レーヴィの思索から考える

川島 遼子 *

1. はじめに

本シンポジウムには、登壇者である吉成哲平さんに小社ウェブマガジン「せかいしそう」¹で記事をご執筆いただいたご縁でお誘いを受けた。そのおことに改めて感謝申し上げたい。

私は学生時代、プリーモ・レーヴィという、アウシュヴィッツ強制収容所から生還したユダヤ系イタリア人作家について卒業論文を書いていたこともあり、今回のすべてのご発表を大変興味深く拝聴した。特に、「証言がいかにして可能になるか」ということを考えると、聞き手側が証言者の内面にどれほど思いをめぐらすことができるかについて、さらなる議論を期待したいと感じた。このレスポンスではその手がかりとして、レーヴィの著作に関連する内容に触れてみたい。

最初にプリーモ・レーヴィの略歴を述べておく。1919年にイタリア・トリノに生まれ、44年2月にアウシュヴィッツ強制収容所に抑留。45年1月に

* 世界思想社教学社・編集部

¹ 「いつからが「戦後」なのだろう——写真家たちが見つめた暮らしから辿り直す【吉成哲平】」せかいしそうウェブマガジン

(<https://web.sekaishisosha.jp/posts/7347> 2025年3月8日最終閲覧)

ソ連軍に解放され、同年 10 月にイタリアに帰還。戦後は化学者として働きつつ自らの体験をまとめ、47 年に *Se quest è un Uomo* 『これが人間か』を出版。その後も作家活動を続け、改めて収容所体験を考え抜いた著作として *I sommersi e i salvati* 『溺れるものと救われるもの』を 86 年に出版するが、翌 87 年に自死したとされている。

2. 生き残った者の役割

収容所の体験についてレーヴィは、「真の証人とは私たち生き残りではない」（レーヴィ 2019: 106）と語り、「回教徒」と呼ばれる人々こそが完全な証人である、と断じている。「回教徒」とは、収容所における重労働や暴力、病気など劣悪な環境から意志や生きる気力を失い、命令に従順になってしまった名もない非人間のかたまり、いわば生きる屍となった人々のことである。レーヴィをはじめとする生き残った者たちは、この回教徒たちが辿った運命についても語ろうと努めていた。

「しかしそれは「第三者の」話、自分で経験したことではなく、近くで見聞きしたことの話であった。最終段階まで行われた破壊、その完成された仕事についてはだれも語っていない。それは死者が帰って来て語らないのと同じである。（中略）彼らは死ぬ何週間も、何カ月も前に、観察し、記憶し、比べて計り、表現する能力を失っていた。だから私たちが彼らの代わりに、代理として話すのだ。」（前掲書: 107）

死者たちに馳せる思いはレーヴィに限らず、多くのホロコーストサバイバーに共有されていたようである。同じくユダヤ人でありながら、フランス軍兵士として捕虜になったために強制収容所へ行くことをまぬがれた哲学者レヴィナスに関する考察として、内田樹は以下のように述べている。

「生死の文節線を引くこと、それが「死者を弔う」ということである。

／弔うのはこの場合、それによって「無意味に死んだ」人々の霊を慰めるためというよりはむしろ、「無意味に生き残ってしまった」自分たちの生き残りという事実になんらかの意味をもたらすためである。
(中略)「私が生き残った理由が分からない」という、生きていることの根源的な無根拠性に彼らは耐え続けなければならない。だから、生き残った人々は例外なく、「死者を弔う」ことを最優先の責務として引き受けるのである。」(内田 2011: 165)

こうした生き残った者たちの後ろめたさの中には、「サバイバーズ・ギルト」とも呼ばれる、恥や罪悪感の感情がある。たとえば収容所内でのエピソードとして、レーヴィはある猛暑の日、作業中に偶然にも貴重な飲み水を発見し、友人と二人だけでこっそりと分け合うことにした。しかしその日の終わり、別の作業をしていた仲間がほこりだらけになり、唇がひび割れているのを見て、レーヴィは罪の意識を感じてしまう。

コップ1杯ほどの水を分け合わなかったことは、それ自体はささいなことでありながら、収容所で生き残るという大きな試練を前にすると、そうした出来事の重なりが自身に対する恥辱感をもたらし、痛烈な文章で語られる。「おまえはだれか別の者にとって代わって生きているという恥辱感を抱いていないだろうか」「私は他人の地位を奪ったのかもしれない、つまり実際には殺したのかもしれない」「最良のものたちはみな死んでしまった」(レーヴィ 2019: 103-105)。

さらに、同じ囚人同士でありながら囚人たちには階級格差があり、部隊の頭領(カポー)となった者や特別な職務についた者は特権を持っていた。生き残った者の多くが、この特権を持っていたという。そして、収容所を管理するドイツ兵たちと、その管理のもとに抑圧される囚人たちという二つの領域の間に存在していた、輪郭のはっきりしない複雑な内部構造を、レーヴィは「灰色の領域」と呼んでいる(前掲書: 50)。レーヴィは、生き残ったのがこの「灰色の領域」に属する者たちであり、そうではない最良の者たちを犠牲にしてしまったとして罪の意識に苛まれる。しかし、アウシュヴィッツを

被害者と加害者という単純な二項対立で捉えることの危うさを訴えるためにも、こうした抑圧の構造を考え続けたのだろう。

3. 証言の困難さ

生き残った者が証言をしようと試みても、その語りに証言者自身すら真実との乖離を感じてしまう時があるのではないだろうか。苦痛の記憶に無意識的に蓋をしてしまうことや、時間の経過とともに記憶が薄れゆくことももちろん考えられる。何度も同じことを語るうちに型にはまったものになったり、後で知ったことを勝手に取り入れたりしている可能性もあり得る。

たとえば、『これが人間か』には「オデュッセウスの歌」という章があり、レーヴィが収容所で、イタリア文学最大の古典とされる、ダンテの『神曲』の一節を思い出し、文学作品が極限状態にある人間の心を揺さぶったという印象深い逸話が綴られている。約40年後に『溺れるものと救われるもの』でこの内容について考察する時、レーヴィはその章を読み返して「その内容の真正さを改めて確認」できたとして、「これには安心した。(中略)時がたつと、自分の記憶に自信がなくなる」と書き、当時の収容所で行動を共にしていた仲間にまで事実の確認をしている(前掲書:178-179)。「オデュッセウスの歌」の内容は非常に感動的であるため、その記憶すら薄れてしまったのかと思うと、年月の流れが記憶を風化させてしまうことへの恐れは強いものであったのではないかと思わされる。

さらに、「話をしても聞いてもらえないのでは」という恐れや、聞き手側の無理解も証言を困難にさせていたと考えられる。囚人たちがみな見るという夢に、家族や友人に対して収容所の体験を語ると、だれも話を聞いてくれず、まったく無関心でいられる、というものがあつた(レーヴィ 2017: 73-74)。実際の証言活動においても、レーヴィは話を聞いてもらえない場面に遭遇する(レーヴィ 2010: 86-88)。さらには「なぜ逃げなかったのか」といった無遠慮な質問にいつも晒されたという。逃亡がどれだけ絶望的な試みであつたかを説明してもなお、こうした類の質問がやむことはなかつたようだ

(レーヴィ 2019: 195-204)。

レーヴィの一連の苦痛な体験を思うと、証言というものが語り手による行為であると同時に、その聞き手は受動的な存在ではなく、語り手の内面や置かれていた状況の複雑性に、可能な限りの理解を寄せるという重要な役割を担うことが要請されているようにも思われる。ジャーナリストとして世界各地の紛争地を取材するカロリン・エムケは、被害者の語りについて、「「それでも語る」ことは、受け取り手が語りに完璧さや首尾一貫性を求めるナイーブさを捨てることでしか、実現しない」(エムケ 2019: 115) として、間違い・謎を含む語りや、断片的であって直線的・完結的なものではない語りを肯定している。そして、以下のように、聞き手が最大限の受容の姿勢を見せる必要があると述べる。

「聞き手としての我々はなにより、証言者たちに対して、我々を気遣って口をつぐむ必要はないこと、我々は想像できないほど残酷なことがらをあえて想像したい（しなければならない）と考えていることを、伝えなければならない。そして、彼らの二重の存在を受け入れる準備があることを。かつて世界から迫害される以前の人間としての彼らと、極度の権利剥奪と暴力の経験によって作られた人間としての彼らのどちらも、受け入れる準備があることを。」(前掲書: 106)

4. レーヴィが残したもの

収容所での壮絶な体験だけでなく、その後も罪の意識に苛まれ、苦しみながらもレーヴィが証言を続け、伝えたかったことはなんなのか。それはまさに、こうした出来事を我々一人ひとりが考え、次の世代に引き継ぐという、「記憶の継承」なのではないだろうか。『これが人間か』冒頭に記された詩で、「考えてほしい」「子供たちに話してやってほしい」と読み手に切実に希求されている内容を読むと、そう思わざるをえないところがある。最後にこの詩を引用してレスポンスを終わりたい。ありがとうございました。

「暖かな家で
何ごともなく生きているきみたちよ
夕方、家に帰れば
熱い食事と友人の顔が見られるきみたちよ。

これが人間か、考えてほしい
泥にまみれて働き
平安を知らず
パンのかけらを争い
他人がうなずくだけで死に追いやられるものが。
これが女か、考えてほしい
髪は刈られ、名はなく
思い出す力も失せ
目は^{うつ}虚ろ、体の芯は
冬の蛙のように冷えきっているものが。

考えてほしい、こうした事実があったことを。
これは命令だ。
心に刻んでいてほしい
家にいても、外に出ていても
目覚めていても、寝ていても。
そして子供たちに話してやってほしい。

さもなくば、家は壊れ
^{やまい}病が体を麻痺させ
子供たちは顔をそむけるだろう。」（レーヴィ 2017: 3-4）²

² この詩の詳しい解釈についてはペルティレ（2015）を参照。

引用参考文献

内田樹 2011『他者と死者——ラカンによるレヴィナス』文藝春秋。

エムケ、カロリン 2019『なぜならそれは言葉にできるから——証言することと正義について』浅井晶子訳、みすず書房。

ペルティレ、リーノ 2015「〈講演〉ダンテ、レーヴィ、ヒューマニズム」多賀健太郎訳、『ディアファネース——芸術と思想』第2号、5-22頁。

レーヴィ、プリーモ 2010『休戦』竹山博英訳、岩波書店。

レーヴィ、プリーモ 2017『これが人間か——アウシュヴィッツは終わらない改訂完全版』竹山博英訳、朝日新聞出版。

レーヴィ、プリーモ 2019『溺れるものと救われるもの』竹山博英訳、朝日新聞出版。

もう一つの〈沈黙〉の自伝的民族誌——癒えることのない痛みと生き延びの物語

高柳 瞭太 *

1. はじめに

1997年9月に、日本の戦争責任資料センター主催のシンポジウム『ナショナリズムと「慰安婦」問題』が行われた。その基調報告に先立ち、コーディネーターの一人であった金富子は四人のパネラー¹に「二つの注文」を行った。それは、これまで各々が行ってきた議論を「一步でも進めてほしい」というものと、その際に「学術的な抽象論議」に陥ることがないように、というものであった（日本の戦争責任資料センター 1998: 19）。

本稿で私はシンポジウム「出来事の記録と生の記憶 クロード・ランズマン『SHOAH』をみる」（以下、「出来事の記録と生の記憶」）に応答するために、石原真衣の著作『〈沈黙〉の自伝的民族誌』（2020）を起点として議論を展開する。その際に私はシンポジウムが掲げる「出来事の記録と生の記憶」というテーマについて、私の立場から「議論を一步でも前に進める」ように努める。そしてその議論が「学術的な抽象論議」に陥ってホロコーストの生

* 大阪大学人間科学研究科・博士後期課程

¹ 上野千鶴子、吉見義明、徐京植、高橋哲哉。なお、シンポジウムの記録には四名の論稿に加えて、岡真理や金富子、西野瑠美子らの論稿も収められている。

還者たちや石原をはじめ多くの方々の語りを単に「議論のための道具」としてのみ扱うことがないよう、細心の注意を払う。

本稿のタイトルは『〈沈黙〉の自伝的民族誌』から示唆を得ている。この本のなかで石原は、150年におよぶ日本による北海道の植民地支配を通して世代間継承されてきた自身が抱える〈痛み〉に言葉を与えた。後に石原は、「私には殺されない場所を確保する文学をつくる必要があった」と語っている（石原・村上 2024: 98）。自らの〈痛み〉に言葉を与えること。これにより自らの取り巻く状況を少しでも安全な場所に変えること。これらは日本が北海道を植民地化した結果もたらされた「縦の分断（世代間における分断）」と「横の分断（他のアイヌとの分断）」を生きる石原にとって喫緊の課題だったのだろう。石原は安心して静寂を保つことができる場所、「語らなくてもよい」という居場所を生み出し確保するために、「サイレント・アイヌの痛みと救済の物語」を描いたのではないだろうか（石原 2022: 216-217）²。

石原の言葉を借りれば、これから私が描き出すのは、「自己の存在が分からず何を語ればよいのかわからない状況」（石原 2020: 18）を事後的に跡付けたものである。それは生き延びるために痛み言葉を与える以前の物語であり、「言葉の不在」（石原・村上 2024: 108）の経験について語るという矛盾を孕んだ物語である。

2. 〈10.7〉という出来事

このシンポジウムのポスターでは、次のような問いかけがなされていた。

「2024 年」という今日の状況下において、われわれはいかにして『SHOAH』をみることができるのか。

² 「語らなくてもよい」という居場所の在り方について石原は村上(2021: 85-88)の議論を参照している。

ここにはすでに2つの問いが内包されている。すなわち第一に、シンポジウムが開催された「2024年」がどのような状況であったのか。第二に、その状況下でわれわれは「いかにして『SHOAH』をみることができるのか」。

1) 〈10.7〉を生きる

シンポジウムが開催された2024年2月4日当時、私は〈10.7〉を生きていた³。〈10.7〉とは、ハマースがイスラエルへの越境攻撃を行った2023年10月7日の日付である。この攻撃に対してイスラエルはハマースの「殲滅」を目標に掲げて戦闘を開始した。イスラエルの攻撃はガザに暮らす女性や子どもたちを含む多くの非戦闘員を巻き込むものである。このような事態を受けて国際司法裁判所はイスラエルに対してジェノサイドの防止と占領の終結を求めている（cf. Amnesty International Japan 2024.02.01, 2024.07.25）。加えて今日に至るまで日本を含む世界中でイスラエル軍によるジェノサイドを批判し、パレスチナ人に連帯する運動が起きている（cf. Jewish Voice for Peace 2023.10.11; イスラエルのアパルトヘイトと虐殺に反対するクィア有志一同 2024）。したがって〈10.7〉とは、イスラエルがパレスチナ人に対してジェノサイドを開始した日付でもある（cf. 岡 2023）。

私は2023年10月12日からパレスチナ／イスラエルに渡航するはずだった⁴。パレスチナ人が運営する Alternative Tourism Group が行っているオリーブ摘みのプログラムや Film Lab Palestine が主催する映画祭 Palestine Cinema Days に参加し、パレスチナ人が試行錯誤のなかで築き上げてきた抵抗文化から多くを学びたいと意気込んでいた。渡航計画は半年以上も前から現地に暮らす友人や研究者、NGO 関係者らとのやり取りを重ねながら練り上げたものであった。しかしながら、渡航準備が最終段階に入ったその時〈10.7〉は起きた。

私はこの出来事がもたらした（trigger）〈痛み〉を表現する言葉を未だに持ち合わせていない。私はメンタル不調に陥り、友人たちをはじめ多くの人

³ 2025年を迎え本稿を執筆している今も私は〈10.7〉を生きている。

⁴ 私とパレスチナ／イスラエル問題との関係については高柳（2025a）も参照。

たちを振り回すことになった。11月に入り、12月を迎え、修士論文の執筆に没頭して、ガザでパレスチナ人が飢えに苦しみ、イスラエル兵士による空爆や襲撃の恐怖に曝されていることを忘れていた時ですら、私のメンタルは「正常」であるとは言い難かった。修士論文を執筆することと、パレスチナ／イスラエルで起きている現実から目を背けることは表裏一体であった。そして「エドワード・サイード」という言葉を書き込む度に、私は食料や医療物資の供給を阻まれ、水や電気の供給も遮断されたガザを生きるパレスチナ人たちのことを想起せずにはいられなかった。ホロコーストを「二度と繰り返してはならない (never again)」⁵出来事として記憶しているユダヤ人や今日に至るまで継続しているナクバを生きているパレスチナ人⁶、その一人一人が今もなお〈10.7〉を生きている。私もまた〈10.7〉を生きている一人である⁷。

2) 〈10.7〉を生きる私と作品「出来事の連鎖と引き裂かれた自己」

⁵ 〈10.7〉以降、イスラエル国内でハマースによって捕らえられた人質の解放を求める人たちのあいだでも「今こそ、二度と繰り返してはならない (Never again is now)」というスローガンは用いられてきた。こうした状況を受けて、パレスチナ人に連帯する運動のなかから「二度と繰り返してはならない、それは誰にとっても二度と繰り返してはならないという意味だ (Never again means never again for anyone)」という声も上がっている (e.g. Jewish Voice for Peace 2023.10.11)。

⁶ アラビア語で「大いなる災厄」を意味するナクバは、1948年にイスラエルが歴史的パレスチナで行った組織的かつ計画的な民族浄化を表す言葉として用いられてきた (cf. 岡 2023: 57-62)。ただしナクバは過ぎ去った出来事では決してなく、むしろ「現在進行形」の出来事である (cf. アルアライール 2025; 小森 2023)。

⁷ 私は〈10.7〉への衝撃からホロコーストを想起して「今こそ、二度と繰り返してはならない」と声を上げるユダヤ人の〈痛み〉と、更なるナクバの危機に直面しているパレスチナ人の〈痛み〉と私の〈痛み〉が同質であるなどと言うつもりはない (そのようなことはあり得ない)。それでもなお〈10.7〉という出来事を各々が特異な仕方で分有しているということは揺るがないだろう。出来事の記憶の分有については岡真理 (2000) を参照。



「出来事の連鎖と引き裂かれた自己」（左図）は、私がこのような状況下で描いた作品である。この作品は2023年12月3日に広島県の比治山大学で行われた第一回「オートエスノグラフィーと詩的探究フォーラム」のワークショップで制作したものを基に後になって作り直したものである。この作品を制作した当時、私にはこの作

品が何を意味しているのか、わからなかった。なぜこの作品を描いたのか、これらの日付は何を意味するのか、そしてこの作品を描いた背後にはどのような真意があるのか、等々の質問を受けたような気がするが、私は満足に答えることができなかったように思う。そして次第に他の参加者はこの作品について解釈を提示するようになった。それでも私は黙ったまま、作品について何も語ることができずにワークショップは終わりを迎えた。

3. クロード・ランズマン『SHOAH』をみる

1) ランズマンと共犯する私たち

『SHOAH』（1985）において私が注目したいのは、ホロコーストの生還者たちの証言を記録するランズマンの身振りである。例えば「わざわざそれを話題にしてほしくありません」（ランズマン 1995a: 38）と述べるモルデハイ・ポドフレブニクに対して、あるいは証言の途中で沈黙してしまうアブラハム・ボンバに対して（同上: 261）、ランズマンは証言を求める。これらはホロコーストという出来事に関する証言を望むランズマンと証言を強いられる生還者たちの間にある権力関係を表している。ランズマンによる「出来

事の記録」行為とホロコーストの生還者たちの「生の記憶」とのあいだには緊張関係がある。

ランズマンは生還者たちが「死者たちのために語り、死者たちの代弁者となる」ことを期待していた（ランズマン 1995b: 124）。しかしポドフレブニクやボンバ、彼ら生還者たちは、ランズマンが繰り返し証言を求めるまさにその時、ホロコーストがもたらした〈痛み〉を抱えながら生きていたのではないか。「ホロコーストは終わらないというために」『SHOAH』の最後の映像として「いつまでも走り続ける列車」を採用したランズマンはこれに同意するだろう（同上: 125）。それでも彼は生還者たちが「死者たちのために語り、死者たちの代弁者となる」ことを望む。それがあたかも彼の望みであるのみならず、証言を残した生還者たちの望みでもあるかのように⁸。

私は生還者たちに繰り返し質問を迫るランズマンの身振りに、ワークショップで私に質問をした参加者たちの身振りを重ね合わせた。生還者たちの身振りはランズマンのまなざしに晒され、続いて『SHOAH』をみる私たちのまなざしに晒される。「ホロコーストの現実性」（ランズマン 1995a: 2）を明るみに出そうとするランズマンの欲望は、『SHOAH』という作品の内部に出来事の「表象不可能性」という問題を見出そうとする私たちの欲望と共犯する⁹。こうして生還者たちが『SHOAH』に残した証言を引用しながらこの作品について語る私を含む人たちは、生還者たちを更なる沈黙へと押しやる。

⁸ アウシュヴィッツの生還者であったルース・エリアスは『SHOAH』の完成版には一瞬しか登場しなかった。しかし Erin McGlothlin と Brad Prager はアウトテイクの中でエリアスが「私は人々に語るために生きたかったのではなく、生きたかったから生きたかった」という証言を残していたことを伝えている（McGlothlin & Prager 2020: 16）。ランズマンが生還者たちに求めた「他の人々が殺された証人となる」という役割を拒絶した彼女の証言が『SHOAH』の完成版に収められることはなかった。この事実を私たちはどのように受け止めればよいのだろうか。エリアスの証言については Sanyal (2020) および Zisselsberger (2020) も参照。

⁹ 『SHOAH』を「表象不可能性」や「証言不可能性」の問題を提起した作品とする見方は、日本語圏においては、この作品が紹介された 1995 年頃に確立された問題設定である（フリードランダー 1994; 高橋 [1995] 2012; 鵜飼・高橋 1995;

ここには徹底された「研究者中心主義」の姿勢がある¹⁰。あるいはそれは日本においてレイシズムやヘイトクライムを支えてきた「良識派の知識人／支援者」の身振りであると言えるかもしれない¹¹。井上瞳は「当事者の語りをすくい上げつつ、語りが歪められ聞き届けられないことによって、語りが不在化させられ、その帰結として、語っているにもかかわらず語っていないという事態」を「語りの剥奪」という言葉で表現していた(井上 2022: 187)。井上に倣うなら、ランズマンと共犯して生還者たちが『SHOAH』に残した証言を引用しながらこの作品について語る私を含む人たちの身振りは「語りの剥奪」であるといえる。

2) 居場所のない沈黙、あるいは「沈黙の剥奪」について

しかし私がワークショップで経験したのは「語りの剥奪」とは少し事情が異なるように思われる。確かに私が辛うじて絞り出した断片的な説明は、参加者がこの作品について解釈を施す材料になったかもしれない。ただし、この作品は私の沈黙をよそに、私の語りを超えて解釈されていたように思う。確かにワークショップの作品作りの過程では必ずしも言葉で表現することは求められなかった。しかし、結局のところ描いた作品について言葉で説明することを求められた。日付の意味や私がこの作品を描いた「真意」について表現することを迫られた(少なくとも私はそのように感じた)。

フェルマン 1995)。私たちは未だに『SHOAH』について語るときこの問題設定に縛られているのではないだろうか。

¹⁰ 梁鉉娥は、研究者が自らの関心に即して被害者の証言を取捨選択したり、自らの主張を裏付けるために被害者の言葉を引用したりすることを「研究者中心主義」と呼び、その限界を指摘している。それに対して梁は、語りの主導権を被害者に委ねる「証言者中心主義」を提示している(梁 2020: 36-37)。

¹¹ 石原は次のように述べている。「日本におけるレイシズムやヘイトクライムは『良識派の知識人／支援者』を含む『傍観者』によって支えられている。[…]自分の学術成果がアイヌをめぐる状況を改善すると思い込む良識派の知識人や、それらの成果によってあたかも現地在が権利回復の道を辿っているかのようにみえてしまう『傍観者』[…]'(石原・村上 2024: 316, 強調ママ)。

しかし、当時の私にとってこの作品には明白な意味などなかったし、この作品を制作した「真意」も定かではなかった¹²。強いて言えば、この作品は制限時間を迎える前に何かを描かなければならないという切迫感から生まれたと言えるかもしれない。しかしながら、そのような説明すら当時の私にはできなかった。私はただその場で沈黙していたのである。

井上は「語りの剥奪」を論じると同時に、「当事者は何も語っていないにもかかわらず、専門家が意味を読み込み、代わりに語ってしまう」ことを「沈黙の剥奪」という言葉で表現してもいた（井上 2022: 187）。性暴力のトラウマ臨床の場で行われる専門家による当事者の「沈黙の剥奪」を「被害者が何も語っていないにもかかわらずそのように語っていないことそれ自体がトラウマの言語に翻訳されていないか」と、井上は警戒する（井上 2022: 187）。

小松原織香も類似の事例を紹介している。『当事者は嘘をつく』において小松原はある公開シンポジウムで性暴力被害者がパネリストとして登壇し、被害体験を語っていた時のことを回想している。その被害者は被害体験を語る途中で言葉に詰まり、上手く語れなくなってしまった。その時、隣にいたフェミニストであり、DV や性暴力の被害者支援の専門家でもあるカウンセラーは、「みなさん、被害者っていうのは、こんなふうに話せなくなってしまうことがあります。だから、私たちが隣にいて、解説する必要があるんですよ」と言ったという（小松原 2022: 70-77）。「沈黙の剥奪」は臨床の場でのみ起きているわけではない。それはあらゆる専門家、あるいは「良識派の知識人／支援者」と被害者の関係において起こりうる問題である。

私は井上の議論や小松原が紹介したエピソードを私自身の経験に重ね合わせた。そして、ワークショップで沈黙する私の傍らで、私が描き、私が「出来事の連鎖と引き裂かれた自己」というタイトルを与えた作品について様々な解釈を展開する他の参加者の身振りは「沈黙の剥奪」であると考えよう

¹² ただし、この作品は少なくとも結果的には「出来事の記録」の役割を果たすことになったことも事実である。後に私は〈10.7〉以降の自分の状態を振り返りながら、この作品が何を意味しているのかを理解しようとした。その際に、この作品に残された出来事の記録から手掛かりを得ようとしたこともあった。

になった。井上は「もし『私は性暴力被害者である』と語り出すことが言説的暴力を介してしか表現されえない者としてのポジションを引き受けることであるならば、語り出さないこと＝沈黙は、むしろ自分で自分を表現するポジションを他者に明け渡さない身振りである可能性もあるだろう」と述べていた（井上 2022: 191）¹³。少なくともワークショップに参加した当時の私にとって「語り出さないこと＝沈黙」は、「自分で自分を表現するポジションを他者に明け渡さない身振り」であったと思う。

4. おわりに一語られる物語と語られることのない物語

本稿では私自身の沈黙の経験を『SHOAH』に証言を残したホロコーストの生還者たちが直面している状況と照らし合わせながら検討してきた。私はいまも〈10.7〉を生きている。そしてこの出来事がもたらした〈痛み〉を表現する言葉を持たずにいる。私は当初、別の原稿を書いていた。おそらく私は、自分が抱えている〈痛み〉を生み出している状況や、シンポジウムを通じて抱いた違和感を、どうにか言葉で表現したかったのだろう。しかしできあがった文章はあまりにも支離滅裂としていた。私はどうしても上手に物語を描くことができなかった。そんなとき、私は『当事者は嘘をつく』を通して田中美津の次の文章に出会った（小松原 2022: 96-97）。

いま痛い人間は、そもそも人にわかりやすく話してあげる余裕など持ち合わせてはいないのだ。しかしその取り乱しこそ、あたしたちのことばであり、あたしたちの生命そのものなのだ。それは、わかる人にはわかっていく。そうとしかいいようのないことばとしてある。痛みを原点にした本音とは、その存在が語ることばであり、あたしたちの〈とり乱し〉に対し、ことばを要求してくる人に所詮何を話したところで通じる訳もないことだ（田中 2010: 88-89）。

¹³ 私はそのような可能性を肯定的に論じたことがある（高柳 2025b）。

この文章に出会ったとき、これは私が置かれた状況だと感じた。私が描いた「痛みと救済の物語」は支離滅裂としていた。その「取り乱し」こそが私の言葉であった。それにも関わらず、私がその文章をシンポジウムへの「応答」とすることは叶わなかった。そこで描き出されたのが痛みを抱え、それを表現する言葉を持たず沈黙する私の物語である。小松原がそうしたように、私もまた「真実を明らかにするためにではなく、私の生きている世界を共有するため」（同上: 6）にこの物語を描いた。

本稿は痛み言葉を与える以前の物語であり、「言葉の不在」の経験について語るという矛盾を孕んだ物語であった。この物語を通して私は沈黙が許容される余白を生み出したかった。「安心して静寂を保つ」ことができる場が少しでも生まれてほしい。いつか沈黙の経験について語る必要がなくなっ
てほしい。沈黙していても痛む身体を抱える私がここにいるということを知ってほしい。そして当事者に「語りの主導権」を委ねることで「良識派の知識人／支援者」による「語りの剥奪」や「沈黙の剥奪」が少しでも減ってほしい。そのような願いがこの物語には込められている。

私がこの文章を書いているとき『SHOAH』に証言を残したホロコーストの生還者たちが、石原が、小松原が、井上が、その他多くの人たちが私をまなざし返していると私は感じる。私は「当事者の問題を発見し回復へつなげる回路」（石原・村上 2024: 325）を創り出すことに少しでも寄与することができただろうか。その判断を私は読者に委ねたいと思う。

引用参考文献

和文

アルアライール、リフアト 2025「ガザは問う—いつになったら過ぎ去るのか」、ジハード・アブーサリーム／ジェニファー・ビング／マイケル・メリーマン＝ロツツェ監修（斎藤ラミスまや訳）『ガザの光 炎の中から届く声』明石書店、30-49 頁。

- 石原真衣 2020『〈沈黙〉の自伝的民族誌——サイレント・アイヌの痛みと救済の物語』北海道大学出版会。
- 石原真衣 2022「〈沈黙〉が架橋する——吊いの人類学とケアし合うオートエスノグラフィへむけて」『文化人類学』87巻2号、206-223頁。
- 石原真衣・村上靖彦 2024『アイヌがまなざす——痛みの声を聴くとき』岩波書店。
- イスラエルのアパルトヘイトと虐殺に反対するクィア有志一同 2024『パレスチナに連帯するクィアの声 虐殺にプライドはない!』。
- 井上瞳 2022「語ることと語り出すこと——性暴力とトラウマケアをめぐるアイデンティティに関する考察」『ジェンダー研究』第25号、177-195頁。
- 鵜飼哲・高橋哲哉編 1995『「ショアー」の衝撃』未来社。
- 岡真理 2000『記憶／物語』岩波書店。
- 岡真理 2023『ガザとは何か パレスチナを知るための緊急講義』大和書房。
- 金城薫 2019『沖縄人として日本人を生きる——基地引き取りで暴力を断つ』解放出版社。
- 小松原織香 2022『当事者は嘘をつく』筑摩書房。
- 小森謙一郎 2023「訳者解題 新たな人文学の地平に向けて」、バシール・バシール／アモス・ゴールドバーグ編『ホロコーストとナクバ 歴史とトラウマについての新たな話法』水声社、413-434頁。
- 高橋哲哉 [1995] 2012『記憶のエチカ 戦争・哲学・アウシュヴィッツ』岩波書店。
- 高柳瞭太 2025a「Testing My Positionality——私の立場を見直す」『キボタネ 若者ツアー報告書 2025 SPRING』（近日刊行予定）。
- 高柳瞭太 2025b「ポストコロニアル研究——サバルタン、沈黙、声」、土元哲平・桂悠介・サトウタツヤ編『オートエスノグラフィ・マッピング』新曜社（近日刊行予定）。
- 田中美津 2010『新装改訂版 いのちの女たちへ——とり乱しウーマン・リブ論』パンドラ現代書館。

- 日本の戦争責任資料センター編 1998『シンポジウム ナショナリズムと「慰安婦」問題』青木書店。
- 村上靖彦 2021『交わらないリズム——出会いとすれ違いの現象学』青土社。
- フェルマン、シャショナ（上野成利・崎山政毅・細見和之訳） 1995『声の回帰 映画「ショアー」と〈証言〉の時代』太田出版。
- フリードランダー、ソール編（上村忠男・小沢弘明・岩崎稔訳） 1994『アウシュヴィッツと表象の限界』未来社。
- 梁鉉娥 2020「証言者中心主義とは何か——日本軍「慰安婦」被害者の証言研究の方法論とその意味」、金富子・小野沢あかね編（金富子訳）『性暴力被害を聴く 「慰安婦」から現代の性搾取へ』岩波書店、23-59 頁。
- ランズマン、クロード（高橋武智訳） 1995a『SHOAH』作品社。
- ランズマン、クロード（高橋哲哉訳） 1995b「ホロコースト、不可能な表象」、鶴飼哲・高橋哲哉編『「ショアー」の衝撃』未来社、120-125 頁。
- Amnesty International Japan 2024.02.01「イスラエル/被占領パレスチナ地域/パレスチナ：ICJ イスラエルに「ジェノサイド」阻止の暫定措置を命令」 https://www.amnesty.or.jp/news/2024/0201_10248.html（2025 年 6 月 15 日最終閲覧）
- Amnesty International Japan 2024.07.25「イスラエルのパレスチナ占領は国際法違法 国際司法裁の歴史的な勧告的意見」 https://www.amnesty.or.jp/news/2024/0725_10401.html（2025 年 6 月 15 日最終閲覧。）

欧文

- Jewish Voice for Peace (2023.10.11) “Jewish Voice for Peace calls on all people of conscience to stop imminent genocide,” <https://www.jewishvoiceforpeace.org/2023/10/11/statement23-10-11/>（2025 年 5 月 28 日最終閲覧）
- MacGrothlin, Erin & Prager, Brad (2020) “Introduction: Inventing According to the Truth: The Long Arc of Lanzmann’s *Shoah*,” *The Construction of Testimony:*

Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes, pp.1-32, Detroit: Wayne State University Press.

Sanyal, Debarati (2020) "The Gender Testimony: Ruth Elias and the Challenge to Lanzmann's Paradigm of Witnessing," *The Construction of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes*, pp.303-333, Detroit: Wayne State University Press.

Zisselsberger, Markus (2020) "Challenging Shoah's Paradigms of Witnessing and Survival: From Filip Müller to Ruth Elias," *The Construction of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes*, pp.335-368, Detroit: Wayne State University Press.

証言に呆然とする

藤阪 希海 *

1. はじめに

ホロコーストの表象不可能性を考える時、私は、パレスチナ／イスラエルで出会った友人たちのことを思い浮かべる。「出来事の記録と生の記憶 クロード・ランズマン『SHOAH』をみる」が開催されたのは、2023 年 10 月 7 日のハマスによるイスラエル攻撃に続いて始まった、パレスチナでの虐殺が 4 カ月目を迎えたころだった。私はその半年前に、「超域イノベーション博士課程プログラム」の活動の一環として、パレスチナ／イスラエルを訪れていた。

本稿では、証言を伝える人と、それを聞いた人がいかに表象不可能性と向き合うことができるかを考えたい。まず私自身の経験を述べ、次にシンポジウムでの議論を踏まえた考察をする。その際、フォーラム当日に配布された資料のデータと、フィールドノートに残していたメモ（発表者の発言内容のうち強く興味を持った部分と、発表を聞きながら私が考えたこと）を見返して記述する。適宜、パレスチナ／イスラエルへ持っていたフィールドノートや、帰国後に作成した資料、友人へ送った LINE 等も参照する。

表象不可能性という問題は、私にはあまりに大きすぎて、何から語り始め

* 大阪大学人間科学研究科・博士後期課程/日本学術振興会特別研究員 DC2

でも問題そのものに辿りつけないような感覚がある。この文章を書き始めてから、喉の奥に飲み下しがたい塊があること、耳の後ろがびりびりすること、寒いのに体温が上がっていくことに気が付き、自分が怖がっていることを知った。問題そのものの正体を把握できないまま言葉を紡ぐ怖さが、文章から伝わってほしい。

2. M の証言を表現する

ベツレヘムで出会ったタクシー運転手 M は、「文化や暮らしを知りたい」と言った私をあちこちに案内してくれた。難民キャンプでタクシーを降りると、真夏の地中海性気候の熱気に、下水のような匂いが広がっていた。日本で、しかも人の少ない田舎で生まれ育った私には、異国の何でもない匂いが気になることも多かったが、それとは一線を画す気がした。M は、狭い場所に多くの人が密集して暮らしていること、水が足りていないことを説明した。

私にとっての非日常が、彼らの日常だった。写真をたくさん撮りたい気持ちと、スマホのカメラを向けてはならないような気持ちを抱いた。それを M に伝え、「なんで？ 写真を撮って、日本の人たちに伝えて」と真剣な目で言われた。彼らの日常は、非日常を積み上げたものだった。私は写真を撮る免罪符を得た代わりに、託されたものを伝える責任を負った。

しかし帰国した後、私は、何をどう伝えたら良いかわからなくなった。撮影した写真と、M から聞いた言葉は、私のノートやスマホに残っている。しかし下水の匂いも、その背後にある暮らしも、ひっきりなしにタクシーでやってくる観光客が向けるカメラも、そこには表れてこない。写真を見せる以外にも、見聞きした情報を補足的に語ることはできるが、そもそも私が知っている情報は、私の身体が感じ取ったことだけだ。その奥にある生とは距離がある。

特に 2023 年 10 月以降は、知人のイベントを中心に、私の記録や経験を共有する機会がめぐってきた。何もせずにはいられなくて、私の知ることを伝

えた。それでも、自分は何も伝えられていないような気がした。イベント用のスライドを作成しながら、整理されない記憶が頭の中を流れ続けていた。

M の、「R」の巻き舌が強い英語。冗談めかして行ってきた、許しがたい性的発言。パレスチナを取り巻く状況について語るときの強い口調。へらへら笑っていた私に語り掛ける、真剣な顔。すぐ相場より多くのタクシー代を巻き上げようとしてくる話術と、私がお金を追加で払いそうになった後で「私はすぐにお金を渡さない練習をした方がいい」と言った時に笑った顔。「仕事がないからタクシー運転手をしている」という語り、ぼろぼろになった英語の観光雑誌。タクシー運転手としてお金を稼ぐために学んだことがうかがえる、英単語の偏り。私が知らない英単語を「書いて」と渡したノートに、「綴りがわからない」と言って代わりに書いてくれたアラビア文字。私がカメラを構えているときの警戒するような眼差し。全部、私は思い浮かべることができるのに、それらが何を意味しているか分からない。表現することもできない。

これらがすべて抜け落ちた語りでも、「嘘」や「偽り」とは表現されない。私はまじめな顔をして、「私の立場から、私が見聞きしたことを伝えます」と言って、人前で話す。私は中身がない話をしているように感じていても、聞き手は「そんなひどいことが起きているのか」と呻き、眉をしかめる。メモを取ったり、スライドの写真を撮影したりする。聴衆が「良い反応」を示すと、私は神妙にうなずいて見せたり、彼らの怒りに同調したりする。良く言えば、聞き手に励まされて語ることができる、のかもしれない。悪く言えば、聞き手の反応で、自分が価値のある語りをできていると思い込もうとする。

私は、先に羅列したばらばらな情報を整理し、意味を生み出すということができないでいる。まるで、幅や長さのつかめない川のそばに立って、煙のかかった対岸を見つめているようだ。対岸にあるビルの密集度合いや遠さがわかったような気もするし、まるっきり勘違いであるような気もする。限りある時間の中で M が伝えてくれた事柄を上手く受け取れていないことを、どのように感じたら良いのかもわかっていない。

3. 共に呆然とする

表象不可能であることを表現するとは、何なのだろう。吉成氏はシンポジウムにて、戻りたい対象があるのに戻れないからこそ、不在が問題になると述べた。戻る対象を持たない私は、何に近づきたいのだろう。何を伝えられないのだろう。何を理解できていないのだろう。

『SHOAH』の中でランズマンは、証言をしたがらないインタビューーにカメラを向け、話を続けるよう促した。瀧口氏はこれについて、重要な声掛けであるとする見方と、欲望の押し付けであるとする見方を紹介する。そのうえで証言者とは、もはや現代で表象できないものを表現するために打ち立てられたものであり、表象と現実の間には開きがあると指摘する。

私がパレスチナで写真を撮り、聞いた証言を日本で伝えたことを踏まえると、カメラマンの立場であると理解できる。カメラを向けさせた動機が私の内部はもとよりタクシー運転手の M にあり、カメラを向けられた相手が M 以外のパレスチナ人であったことは、状況をややこしくしているかもしれない。とは言え、カメラに写るものや証言の内容が、実のところ何を意味しているか十分に理解できないのは、ランズマンと私に共通していると思われる。『SHOAH』が表象不可能性を表現していること自体が、ランズマンは現実になんぞ近づききれないと知っていたことを示している。つまり表現する側は、表象と現実の間を開きがあることを認識している。

では表現された証言を聞いた者は、証言と、証言を伝える者の意識と、現実との差異をどれほど意識しているのだろう。私にとっては M が〈証言を伝える者〉であったが、私はこのようなことを全く考えずに聞いていた。彼の言葉に耳を傾け、記憶に刻み込むだけで精いっぱいだった。私の話を聞いてくれた人たちも、もしかしたら同じかもしれない。

証言を表現する者と、彼らによって証言を聞く者は、表象不可能性に呆然とする作業を共にしても良いのではないだろうか。全体像のつかめない川の岸边に立ち、川向こうの様子を伝える、またそれを聞き理解するという無理難題に立ち向かっていることをコンセンサスとする。一緒になって、川や対

岸の光景に目を凝らし、何もわからないことに打ちのめされる。そのためには、証言を表現する者が、表象しきれなさを表現することも重要となる。

また宮前氏は、身体性を活かして〈不在〉を想起し、集団的想起が再演へ至ると提案した。私の想定する状況は〈不在〉ではないが、近づきたいものに近づくうえで身体性は重要な手掛かりとなろう。冒頭で述べた、この文章を書き始めたときの私の身体反応も、対岸に目を凝らす果てしなさを示唆している。

4. おわりに

本稿はそれほど長い文章でないが、様々な資料を見返しながら何度も呆然としたため、執筆には思った以上に時間を要した。呆然としているときに何を思ったか、まだ十分に言語化できてはいないが、確かに『SHOAH』からシンポジウムへ、シンポジウムから私につながってきたものがあると思う。本稿を読んだ方にも、呆然とするときがあることを願う。

監修者の言葉

他者と出会うための「弛まぬ対話」——未だ「歴史」 になっていない現実が続いていることへの理解を 深めようとする営み

三好 恵真子 *

本書は、2024 年 2 月に開催されたシンポジウム「出来事の記録と生の記憶 クロード・ランズマン『SHOAH』をみる」の総括として編纂されたものであり、OUFC（Osaka University Forum on China）Booklet として刊行するものである（冊子体と電子版）。特筆すべきは、このシンポジウムが、哲学を専門とする当時博士前期課程 1 年の学生である中谷碩岐さんと瀧口隆さんによって企画されたものであり、また事前には、他の報告者である学生も含めながら 9 時間半にも及ぶ映画『SHOAH』を実際に鑑賞し、議論を重ねながら、凛々として登壇に臨んでいたことである。さらには、第 2 部に収録されているように、事後には、専門性を異にする 4 名の報告者同士によるシンポジウムの振り返りの議論が数時間に渡ってなされており、その白熱した対話の文字起こしからも彼らの熱意と熟議の深さが沸き立ってくる。同時に、当日司会を務めてくださった哲学者の近藤和敬先生並びに参加者の中で哲学者の小川歩人先生をはじめとする若手研究者や院生たちが、ディスカッサントやレスポンスにより、それぞれの切り口から議論を重ねており、実に奥深いものとして仕上がっている。

企画者であり本書の編者の一人である中谷さんによる「刊行に寄せて」に

* 大阪大学人間科学研究科・教授

ある通り、当初のシンポジウムの趣旨は、「表象不可能性」への純然たる学的関心事が基点であったが、その後起こるパレスチナ情勢の激化により新たな局面を迎えることとなる。すなわち 2023 年 10 月 7 日にパレスチナ暫定自治区のガザ地区を実効支配するイスラム組織ハマスによるイスラエルへの攻撃し、それを契機として、イスラエル軍も激しい空爆で応酬しながら攻撃を激化し、市井の人々が無残にも戦いの犠牲となる様相を目の当たりにする中で、シンポジウムの趣旨は、情動に駆られながらも、「いま、なぜ『SHOAH』なのか」というように、参加者一人ひとりへの血肉に迫る問いを投げかける形で、色濃く深みを増していったのである。

既に本書の中で諸処に言及されているように、クロード・ランズマン監督制作によるフランスの映画『SHOAH』は、ホロコーストの生存者たちへのロングインタビューにより展開され、彼らの収容所への旅を写しながら、その言葉にならない表情を写し続けることによって、「表象の限界」を見る者に訴えかけることに成功していると評されており、この衝撃を契機に「記憶の表象」の問題が様々な領域で問題提起されることになった。しかしながら、中谷さんが指摘しているように、「表象不可能性」を前にして、あるいはむしろ表象を前にした躊躇を自覚しつつも、ランズマンはそれでも出来事を記録することを選んだのか」という、根源的な問いを改めて振りかえってみたいと思う。なぜなら、若き研究者たちの熱量により育まれたこの企画の問いにこそ、文化的背景の差異を超えて我々が思考すべき普遍的な意義へと接合していく道筋が見えてくると感じられたからである。

『SHOAH』が暗示する「言葉にならない表情を写し続けること」を検討する上で、ここでは二つの側面からその議論を拓いていくこととする。まず一つ目として、写真家大石芳野氏の写真集『夜と霧は今／Those who survived concentration camps』¹を取り上げながら、「未だ「歴史」になっていない現実が続いていること」について考えてみたい。大石氏は、ドキュメンタリー写真に長きにわたり携わる写真家であり、ベトナム、カンボジア、コソボ、

¹ 大石芳野 1988 『夜と霧は今／Those who survived concentration camps』用美社。

アフガニスタン、ラオス、広島、沖縄、福島など、戦争や内乱、急速な社会変容によって傷つけられ苦悩しながらも逞しく生きる人々の姿をカメラや文章から迫っている。「夜と霧 (Nacht und Nebel)」とは、周知の通り、ドイツ・ナチス組織の根幹にあった「強制収容所」を象徴する言葉であり、大石氏は、本作品の冒頭部で次のように述べている。

「…未だ「歴史」になっていない現実が続いていることも忘れてはならない。体験者やその家族、遺族の心身の苦痛は決して消えることはない。私達は今の世界と未来を担っていく子供達のために、背筋を伸ばして、戦争が残した人びとの痛みと人間の尊厳を考えていきたい。同時代を生きる者として、知らぬ顔をして通り過ぎてしまってはならない。
「もし人々が沈黙してしまうと、岩が叫び出すだろう」
「私たちがどのようにしてここで死んでいったかを忘れるな」
「世代から世代に語り伝えるように」
各地の収容所跡には、今もこうした言葉が刻まれている。…」

さらにこの写真集について、社会学者の鶴見和子氏は、大石氏との対談集『魂との出会い—写真家と社会学者の対話』²の中で、次のように評している。

「アウシュヴィッツを経験した人の写真集をあなたがお作りになったでしょ。あれは凄かったわね、やっぱりね。いま生きているその人の顔の中に、あるわね。…よくアウシュヴィッツの跡の写真を撮るけれども、あなたはそれを話している、そこを経てきた人のいまの顔を撮るので、こっちが感じるように撮っていらっしゃる、私、そう思った。」

それに対する大石氏の以下のような応えも示唆に富む。

² 大石芳野・鶴見和子 2007『魂との出会い—写真家と社会学者の対話』藤原書店。

「写真は「今」しか撮れないし、見えているものしか撮れない。その人の過去がどんなものであれ、それは言葉で聞くことはできても目で見ることはできないわけですから、目で見るものはそこにいるその人の今しかない。だからその人が弾の中をくぐり抜けた、あるいはこうやって脇に抱えていた子ども二人は弾にあたって死なせてしまったけれども、自分だけは生き延びてしまったといっても、その時の写真は撮れません。聞くことはできても。だからそういう体験を抱え込んでいる人を撮らなければいけない、表現しなければいけない。表現するにはどうしたらいいか、と思う中で、その人その人によって全部違うんですけれども、自分がこれだと思った瞬間を逃さないということになります。…アウシュヴィッツを生き延びた人も、広島で原爆を体験した人も、沖縄戦を生き延びた人も、みんなそれから何十年か経っています。その人はいまにここにしているし、表面的には私たちと似たような生活をしている。その人の体でも外からは見えないんです。ふだんは。でもそれが見える瞬間がある。その瞬間を逃さないということが、私にとって、一番大事なことです。それは一人ひとり全部違います。だから一人ひとりと丁寧に付きあって、丁寧というところちょっと変ですけども、その人の瞬間が見えたときに見逃さないということでしょうか。」

こうして両氏が対話を重ねる中で、鶴見氏は、大石氏が「シャッターを切る瞬間」について、「顔や風景に刻まれた歴史」や「その重層性を撮る」という意味があるとして、以下のように表現している。

「だからあなたの写真は歴史なのよ。歴史の積み重ねの、それぞれの層なのよ。だから歴史における重層性の、それをあなたが写真で写しているんだと思う。それも同じ事件について、たくさんの人の体験をね。」

我々が被爆地長崎で平和活動の実践者との交流を深める中で、とりわけ心を打たれたのは、被爆された方々が「8月9日」を無事に共に迎えられた喜

びを分かち合いながら再会する生の営みであった。しかしその一方で、被爆後の社会を生き抜く中で味わう多層的な苦悩に苛まれながら、沈黙を貫かれる人々の眼差しにも触れることにより、被爆以後、原爆が今なお人間に何をなしつづけ、今日まで流れ続けているその時間の厚みを痛感させられた。齊しく社会学者の有末賢氏は、次のように述べている。1990年代以降の「被爆者調査」の特徴は、「被爆」が語られる文脈が原水爆禁止日本国民会議の運動や反核運動から離れて、韓国人被爆者の存在や日本によるアジア侵略の戦争責任、あるいは、冷戦体制移行のポスト・コロニアル時代の「社会的記憶」に属するものの、それでも、毎年広島で8月6日に、長崎では8月9日に、繰り返し生の「被爆者の声」が伝えられるのは、やはり集合的記憶だけでは伝えきれない「個人的記憶」があるからである³と。それゆえに有末氏は、「語り得ないこと」「語らないこと」の重要性を主張しつつ、人間の記憶、語り、沈黙、表情、感情、表象文化などすべてにわたって「生活史」が真に迫って描かれることを目指していくべきであると強調している。

以上を踏まえつつ、さらに掘り下げて二つ目として、20世紀前半を代表する版画家・彫刻家であり、ドイツで戦争と革命を生きたケーテ・コルヴィッツ氏（1867-1945）の生涯を掛けた作品作りから、「表象された苦しみ」を超えた、「語り得ぬ苦しみ」への理解とそこから育まれる紐帯」について議論を深めてみたい。哀しみに打ちひしがれる顔を描いた『嘆き』という彼女の彫刻作品は、アメリカの精神医学者・医療人類学者であるアーサー・クラインマン氏の編著『他者の苦しみへの責任—ソーシャル・サファリングを知る』⁴の原著版における表紙に使われており、クラインマン氏はこの作品について「ここには病むことの苦しみが表現されています。だんだんに血糖値がどうだとか病気の技術的な問題だけではなく、病むことは根源的に苦しみであることが表現されています。」と語っている⁵。これは「表象される

³ 有末賢 2012『生活史宣言—ライフヒストリーの社会学』慶應義塾大学出版会。

⁴ アーサー・クラインマンら編著 2011『他者の苦しみへの責任—ソーシャル・サファリングを知る』みすず書房。

⁵ A.クラインマン・江口重幸・皆藤章『ケアをすることの意味:病む人とともに

苦しみ」と捉えることができるが、さらにケーテ・コルヴィッツ氏が作品作りにおいて思索を深化させていったその生きる姿勢から、その先に拓けてくる意味を考えていきたい。

ケーテ・コルヴィッツ氏は、ドイツ帝国からヴァイマル共和国、そしてナチス・ドイツという激動の時代を生きながら、苦悩しつつ素描、彫刻の分野で50年以上にもわたり表現活動が続けた。彼女は作品を完成させるまでに何年も、何十年も掛けるのは稀ではなく、長い時間の中で彼女は絶えず作品をそのときの現在の光の中で検証した⁶という。すなわち、自己を凝視する中で創作する作家であり、創作の過程で思考を深め、生きること自体が彼女に作品の創作を駆り立てていった。

彼女は作品のテーマとして、一貫して受難や悲劇、被圧迫者の救済を掲げているが、第1次世界大戦における次男ペーターの戦死により、ある種の転機を迎えることとなる。「祖国を守るためにこの身を捧げたい」志願兵となることを熱望したペーターに対して、夫は猛反対したものの、ケーテ・コルヴィッツ氏は、夫を説得してしまう。しかし、戦場に送り出してわずか2か月余りでペーターの戦死の知らせが届くのである。激しい悲嘆に明け暮れ、自責の念に苛まれながらも彼女は彫刻作品の中にペーターの姿をとどめようと決心する。ペーターの記念碑を作成して、その死を讃えてあげたいという母親としての気持ちから発したものであった。しかし当初の目論が徐々に揺らいでいき、制作に行き詰ってしまう。やがてケーテ・コルヴィッツ氏は5年近く取り組んできたこの像の制作を完全に放棄する決意をする。その後、生み出された木版画連作『戦争』の中にある「両親」には、ペーターの姿はなく、悲しみの中でひざまずいて祈る父と母の姿だけが刻まれていた。すなわち祖国を愛して命を捧げた息子の「犠牲の死」の意味を、最終的には否

在ることの心理学と医療人類学』誠信書房。

⁶ 志真斗美恵 2006『ケーテ・コルヴィッツの肖像』績文堂出版。本著は、ケーテ・コルヴィッツ氏の諸作品に加えて、彼女の遺した日記や回想、手紙を手がかりに、激動の時代と関わり続けてきた彼女の足跡を辿りながら、その肖像を描き出している。よってケーテ・コルヴィッツ氏の生涯に関することは、本著の記述の多くを参照している。

定したのである。作品には、戦争によって尊い息子の命を失った両親の悲嘆と共に、「同じ過ちが二度と繰り返されぬように」という切なる祈りも込められていた。このように、愛する息子を亡くしたという言葉にならない模索の果てに生み出された一連の制作活動を通して、ケーテ・コルヴィッツ氏は、戦没志願兵の母親としてのやり場のない苦しみと悲しみを乗り越えながら、抑圧された人々と共に平和のために戦う芸術家へと変貌を遂げていったのである。

その後、ケーテ・コルヴィッツ氏は、ナチス・ドイツに反対する署名をしたために「退廃芸術家」の烙印を押され、職を失い、アトリエも発表の場も消失してしまった。さらに第二次大戦の東部戦線で孫のペーターまでも亡くしてしまうが、それでも彼女は、「平和への願い」を込めた作品を作り続け、そして最後のリトグラフは「種を粉に挽いてはならない」であり、結婚以来ずっと住み続けている彼女の自宅で作られたものであった。この「種を粉に挽いてはならない」という言葉は、「二度と戦争をするな」と同じく、あこがれのような願望ではなく、「掟」や「命令」であるとして、「戦争で子どもを死なせてはならない」という強い意志を最後の作品の中に残したと言われる。

晩年、ケーテ・コルヴィッツ氏は、孫娘に次のように伝えている。「もしあなたが、平和主義をたんなる「反戦」ということ以上に考えているならば、それは、ひとつの新しい理念、人びとの「友愛」についての理念なのです。」と。このようにケーテ・コルヴィッツ氏は、作品の創造を通じて、生涯をかけて「人びとの友愛の理念」を追い求めてきたが、ドイツ文学者の志真斗美恵氏によれば、それは虐げられた人びとに対する信頼を持ち続けたことを意味する⁷という。すなわち、厳しい戦禍に打ちひしがれながらも、それでも彼女は、いつか人びとは必ず真の平和主義を確立する、その力を持っているという信念を燃やし続けたのである。

こうしたケーテ・コルヴィッツ氏の願いは、中国近代文学を代表する文

⁷ 志真斗美恵 2006『ケーテ・コルヴィッツの肖像』績文堂出版。

豪・思想家の魯迅氏により受け止められた。魯迅氏は、1931 年に上海で出版された雑誌『北斗』にケーテ・コルヴィッツ氏の木版画連作『戦争』の第一葉「犠牲」を掲載し、中国にはじめて紹介した。同氏は、「犠牲—ドイツ・コルヴィッツ木版画『戦争』より」と題して、「彼女の版画は、単に「悲しみ」と「怒り」だけではなく、晩年には、既に悲劇的、英雄的形式から脱皮している。…それは、より新しい、よりよい「未来」に対する督促と信念である。」と述べている。すなわち魯迅氏は、彼女の版画から新しい未来を確信し、苦難を乗り越えて運動している自分たちへのメッセージとして受け止めたのである。魯迅は国家権力の立場ではなく、民衆の視点から表現活動を試みていたが、死の直前には残る情熱を注ぎ尽くすかのように彼女の選集出版の実現に駆り立てられていったという。

さらに、こうして未来を信じて立ち上がろうとする紐帯を実感できるのは、沖縄県宜野湾市の佐喜眞美術館にケーテ・コルヴィッツ氏の遺作が所蔵されていること⁸である。版画を中心とするコレクションの数は、東アジア最大のものであり、それらは、中国や韓国に貸し出され、平和を希求する東アジアの人々に分かち合われている。2011 年に北京の魯迅博物館で、魯迅生涯 130 周年を記念して、ケーテ・コルヴィッツ氏の作品を含む佐喜眞美術館所蔵の版画・彫刻などを展示する展示会が開催された。また、2015 年にはソウル市立北ソウル美術館で大規模な回顧展が開催され、佐喜眞美術館館長は「歴史の記憶を共有できる芸術の力を信じます。」と語っている⁹。沖縄は、東アジアの近現代史を考える上で重要な場であるため、ケーテ・コルヴィッツ氏の一連の作品に込められた熱意と平和への信念が、東アジアにおける歴史的記憶を掘り起こしつつ、内省とともに新しい視点から紐帯を生み出していく布石となることは間違いないだろう。

以上、『SHOAH』が暗示する「言葉にならない表情を写し続けること」に

⁸ 「子どもを失う戦争 悲嘆/宜野湾・佐喜眞美術館/コルヴィッツ遺作を収録」『沖縄タイムズ』（2017 年 12 月 20 日）。

⁹ 「（インタビュー）佐喜眞美術館館長「歴史の記憶を共有できる芸術の力を信じます。」」『沖縄タイムズ』（2015 年 2 月 5 日）。

ついて、写真や版画を通じて、「未だ「歴史」になっていない現実が続いていること」と「表象された苦しみ」を超えた、「語り得ぬ苦しみ」への理解とそこから育まれる紐帯」という二つの側面から検討してみたが、本シンポジウムの登壇者である写真実践家の吉成哲平さんが示唆するように、表現活動における作者自身の思索とその深まりを切り離して論じるべきではない、という側面も見えてくる。それゆえに、本シンポジウムの対話や営みの重要な意味とは、『SHOAH』が自明とする表象不可能性という課題を超克し、その先にある表象の可能性を見出そうとする営為なのではないだろうか。それは、本稿のタイトルにも掲げたように、文化的背景の差異を乗り越え、さらには国境や時代を越え、他者と出会うための「弛まぬ対話」であり、未だ「歴史」になっていない現実が続いていることへの理解を深めようとする営みと捉えられるが、換言すればそれは、争いのない平和な未来へと拓かれている尊厳を温めているのである。

なお、本書の発行元は、「大阪大学中国文化フォーラム」である。本フォーラムは、第二次世界大戦後の東アジア地域秩序の再編による歴史の重層性を踏まえながら有志の教員により 2007 年設立され、以来、日本・中国大陸・台湾・韓国における国際セミナー「現代中国と東アジアの新環境」を十数年に渡り経年的に開催してきた。近年、東アジアに張り詰める緊張関係が顕在化する中で、face to face の相互の信頼を糧に、一年また一年と国境を越えた対話を地道に続けてきたプロセスがあるからこそ身をもって実感するのは、21 世紀の東アジア地域において、20 世紀のような「戦争」により分断されることのない、紛争や対立を生み出さない「アジア地域史像」の構築であり、未来世代に引き継ぐべきことは、争いのない平和であるという願いを深めてきた。従って、本シンポジウムにて、若手研究者たちが専門分野を超えて対話を重ね、こうして見出してきた「未来」に拓かれる重要な意義から、我々も多くのことを学びつつ、引き続き次世代とともに、地域を超えた連帯に向けての可能性に心血を注いでいきたいと心静かに誓った。

最後に、本書をまとめるにあたり、学位論文執筆など極めて多忙の中で議論を重ね、丁寧に作業を進めてくださった、編者の中谷碩岐さん、瀧口隆さ

ん、吉成哲平さん、そして登壇者であり、終始議論を導いてくださった減災研究者の宮前良平先生に衷心より感謝の念を表しておきたい。

附録： シンポジウム案内用チラシ

出来事の記録と生の記憶

クロード・ランズマン『SHOAH』をみる



生に降りかかり消えない傷として残る出来事について、
いかにそれを記録する／記憶することができるのだろうか。

クロード・ランズマン（1925 - 2018）によって製作された映画『SHOAH』（1985）は、ナチスによるユダヤ人集団虐殺についての9時間半に及ぶドキュメンタリーである。本シンポジウムでは、『SHOAH』を出発点に映画・哲学・記録実践の観点から出来事を記録する／記憶することについて議論する。「2024年」という今日の状況下において、われわれはいかにして『SHOAH』をみることができるのか。

2024年2月4日（日） 13時～17時30分（口頭発表＋全体討議）

大阪大学人間科学部棟

本館3F 第33講義室＋オンライン（ZOOM）

発表者

中谷碩岐（大阪大学人間科学研究科 共生の人間学研究室）

ランズマン『SHOAH』における特異性の位相

瀧口隆（大阪大学人間科学研究科 共生の人間学研究室）

証言の映画 『SHOAH』における演出と編集

吉成哲平（大阪大学人間科学研究科 環境行動学研究室）

「写真もまた生きている」

—東松照明が生活の現場から証した長崎の被爆者の生と死の意味を受け止めて—

宮前良平（福山市立大学都市経営学部講師）

物語に抵抗する：〈不在〉の想起論に向けて

* 当日、タイトルが変更する場合があります

司会 近藤和敬（大阪大学人間科学研究科准教授）



右のQRコードからお申し込みください

<https://forms.gle/DdJgWxpgYVGv8TDh9>

主催 共生の人間学研究室

共催 大阪大学大学院人間科学研究科附属未来共創センター・IMPACTオープンプロジェクト
「記憶の継承を祈念するグローバル・ダイアログ」（記憶の継承ラボ）



執筆者紹介（氏名/所属/主要業績）

【編者】

中谷碩岐（なかに ひろき）[刊行に寄せて・第一部報告①・第二部討議]
大阪大学・人間科学研究科・博士後期課程／日本学術振興会特別研究員 DC1

「前期デリダの現象学受容におけるフーコーの位置付け—『言葉と物』と『グラマトロジーについて』におけるエピステーメー概念に着目して」（『フランス哲学・思想研究』28号、2023年）

「前期デリダのフッサール読解における正常性の問題」（『現象学年報』40号、2024年）

「現前への信と「吐き出されるもの」：「エコノミメーシス」における「音声＝ロゴス中心主義」と信の問題」（『哲学の門』6号、2024年）

瀧口隆（たきぐち たかし）[第一部報告②・第二部討議]

大阪大学・人間科学研究科・博士前期課程

「ドゥルーズ『シネマ』における視覚的イメージの読解について」（『hyphen』8号、2023年）

「声を響かせることに向かって—ジル・ドゥルーズ『シネマ』における〈自由間接話法〉」（『社藝堂』12号、2025年、印刷中）

吉成哲平（よしなり てっぺい）[第一部報告③・第二部討議・あとがき]

大阪大学・人間科学研究科・特任助教

『写真家 星野道夫が問い続けた「人間と自然の関わり」』（三好恵真子監修、大阪大学出版会、2021年）

「復帰後の沖縄の現実から問い直された「戦後」—写真家 東松照明が島々で確かめていった生活の実感—」（『生活学論叢』46号、2025年、共著）

「「私性」から「公性」へと拓かれてゆく「写真実践」—復帰前後の沖縄での表現を巡る東松照明の模索—」（『生活学論叢』43号、2023年、共著）

「写真家 東松照明が直面した「基地の中の沖縄」—日米の狭間で揺ら

ぐ復帰前の現実と歴史への責任―」(『生活学論叢』41号、2022年、共著)

「戦争の影」を抱え展開し続ける「写真実践」―東松照明が生活の現場から証した、長崎の被爆者の生と死―」(『生活学論叢』39号、2021年、共著)

【監修者】

三好恵真子 (みよし えまこ) [監修者の言葉]

大阪大学・人間科学研究科・教授

『現代中国社会変動與東亜新格局第二輯、第一輯』(社会科学文献出版社、2020年、2012年、共著)

『バイオサイエンス時代から考える人間の未来』(勁草書房、2015年、共著)

『共進化する現代中国研究―地域研究の新たなプラットフォーム―』(大阪大学出版会、2012年、共編著)

『現代中国の社会変容と国際関係』(汲古書院、2008年、共著)

『トラウマ的記憶の社会史-抑圧の歴史を生きた民衆の物語-』(明石書院、2007年、共著)

『忘れてはならない環境ホルモンの恐怖―子どもたちの未来を守るために―』(大学教育出版、2003年)

Gums and Stabilizers for Food Industry, Vol.11, Vol.10, Vol.9 (The Royal Society of Chemistry, 2002, 2000, IRL Press, 1998, joint authorship)

The Series Progress in Colloid & Polymer Science; Physical Chemistry and Industrial Application of Gellan Gum (Springer, 1999, joint authorship)

【執筆者】

宮前良平 (みやまえ りょうへい) [第一部報告④・第二部討議]

福山市立大学・都市経営学部・准教授

The Semiotic Field of the Garden: Personal Culture and Collective Culture (Information Age Publishing, 2024, joint authorship)

「令和6年能登半島地震発災初期におけるXでのボランティア言説の検討」(『自然災害科学』43巻3号、2024年)

「実践としてのチームエスノグラフィ：2016年熊本地震のフィールドワークをもとに」(『質的心理学研究』21巻1号、2022年、共著)

『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―』(大阪大学出版会、2020年)

「〈不在〉の写真を見る／撮る」(『災害と共生』3巻1号、2019年)

近藤和敬(こんどう かずのり) [第三部ディスカッサント①]

大阪大学・人間科学研究科・准教授

『人類史の哲学』(月曜社、2024年)

『ドゥルーズとガタリの『哲学とは何か』を精読するー〈内在の哲学〉試論』(講談社、2020年)

『内在の哲学へーカヴァイエス・ドゥルーズ・スピノザ』(青土社、2019年)

『カヴァイエス研究』(月曜社、2011年)

AFFECTUS: A Journey on the Outside of Life, (Trans Pacific Press, 2025, joint authorship)

小川歩人(おがわ あゆと) [第三部ディスカッサント②]

日本学術振興会特別研究員 PD/大阪大学人間科学研究科招へい研究員
「出来事、事実、技術——『理論と実践』講義について」(『思想』1207号、2024年)

「初期デリダにおける暴力の主題——植民地主義とアルジェリア戦争を背景として」(『Suppléments』3号、2024年)

「初期デリダにおける「素朴さ」の主題——オイゲン・フィンクによるフッサール解釈との比較から」(『現象学年報』39号、2023年)

『生死(ジャック・デリダ講義録)』(白水社、2022年、共訳)

「ポストモダンという毒／薬あるいはサプリメントの略歴——今日、ジャック・デリダを支点として」(『現代思想』47巻7号、2021年)

「デリダ『幾何学の起源』「序説」における「文学的対象の理念性」の在処」(『フランス哲学・思想研究』24号、2019年)

布施哲朗(ふせ てつろう) [第三部レスポンス①]

大阪大学・人間科学研究科・博士前期課程

「「紙一重の差異」のあわいー『全体性と無限』における動物の修辞に着目してー」(日仏哲学会春季大会口頭発表、2025年)

上官世聰(SHANGGUAN Shicong) [第三部レスポンス②]

大阪大学・人間科学研究科・博士後期課程

「中国におけるコロナ禍でのロックダウン経験と記憶に関する考察」

(日本生活学会第 51 回研究発表大会、連名発表、2024 年)

川島遼子 (かわしま りょうこ) [第三部レスポンス③]

世界思想社教学社・編集部

*編集担当書

頭木弘樹・横道誠著『当事者対決！ 心と体でケンカする』（世界思想社、2023 年）

末近浩太・松尾昌樹編『中東を学ぶ人のために』（世界思想社、2024 年）

*ウェブマガジン「せかいしそう」(<https://web.sekaishisosha.jp/>) 編集担当記事

「いつからが「戦後」なのだろう——写真家たちが見つめた暮らしから辿り直す【吉成哲平】」

「議員は抽選で選べるか？——代表制デモクラシーを政治哲学の観点から問い直す【山口晃人】」

「生まれくる生命（いのち）と対峙する——出生前診断とハンナ・アーレント【大形綾】」

高柳瞭太 (たかやなぎ りょうた) [第三部レスポンス④]

大阪大学・人間科学研究科・博士後期課程

「(書評) Julian Go, *Postcolonial Thought and Social Theory*, Oxford University Press, 2016 年, 264 頁」(『共生学ジャーナル』7 号、2023 年)

「ポストコロニアル研究——サバルタン、沈黙、声」(土元哲平・桂悠介・サトウタツヤ編『ワードマップ オートエスノグラフィー・マッピング』、新曜社、近日刊行予定)

“Encounters and Divergences between the West and the East: Reading Izutsu After Derrida,” (*European Journal of Japanese Philosophy*, Forthcoming.)

藤坂希海 (ふじさか のぞみ) [第三部レスポンス⑤]

大阪大学・人間科学研究科・博士後期課程／日本学術振興会特別研究員 DC2

「マルトリートメント研究における子どもの不在：学校教師から児童へのかかわりに関する研究の現状と今後の課題」(『共生学ジャーナル』7 号、2023 年)

『サバルタンは語ることができるか』を共に読み共に書く：共生学の

3つのアспектを中心に」(『未来共創』9号、2022年、共著)

Pedagogy and Practice in Autoethnography: Interdisciplinary Perspectives (Routledge, 2025, joint authorship)

あとがき

昨年(2023)年の2月にシンポジウム「出来事の記録と生の記憶 クロード・ランズマン『SHOAH』をみる」を開催した後、当日の白熱した議論を改めて振り返りつつ形に残していきたいという思いから、総括としての本書の刊行に向けた企画が昨夏に再び始動しました。本書の監修者である三好恵真子先生が代表を務め、編者の3人もメンバーである大阪大学大学院人間科学研究科附属未来共創センター・IMPACT オープンプロジェクト「記憶の継承を祈念するグローバル・ダイアログ（記憶の継承ラボ）」のフィールドワーク企画として、大阪城公園周辺に今なお残るアジア・太平洋戦争の戦跡をちょうど共に歩きながら議論した頃のことになります。

早いもので、それから一年近くの時間が経ちましたが、シンポジウム当日の熱量を活かしつつ、更に充実したブックレットとして結実することが出来たことを大変有り難く受け止めています。お忙しいなか、シンポジウムの開催と本書の発刊にお力添え頂いた皆様に深く感謝申し上げます。

第二次大戦の終結から今年で80年という節目を迎える一方、世界情勢を見渡せば、戦禍により人びとの暮らしがいともたやすく失われていく現実が厳然として続いていることに立ち止まらざるを得ません。それは、先の大戦とその「戦後」の出来事から私たちが果たして何を学び取り、受け継いできたのかを改めて鋭く問いかけているように思われます。

かつて敗戦の焼け跡から『思想の科学』を牽引していった一人である哲学者の鶴見俊輔氏は、日本の戦中・戦後史を振り返り、「弱い個人として現在の状況に対してできるかぎりのことをつづけてゆくこと」に、戦争への不服従の根を見出していました。本書もまた、切れ目のない歴史の上にある現在への私たちの応答として、多くの方々のもとへ届くことを祈念しています。

2025年7月

編者を代表して 吉成哲平

出来事の記録と生の記憶
クロード・ランズマン『SHOAH』をみる

2025 年 7 月 24 日発行

編者 中谷碩岐・瀧口隆・吉成哲平

監修者 三好恵真子

印刷・製本 (株)アイジイ

OUFC ブックレット 第 20 巻

<http://www.law.osaka-u.ac.jp/~c-forum/booklet.htm>

ISSN 2187-6487 (オンライン)

大阪大学中国文化フォーラム事務局 (as-c-forum@hus.osaka-u.ac.jp)