



Title	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
Author(s)	柿木, 伸之
Citation	形象. 2018, 3, p. 65-76
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/75811
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

形象の裂傷

——シヨアーの表象をめぐる

フランスの議論が問いかけるもの——

柿木 伸之

第一節 映画『シヨアー』の波紋

現代フランスにおける「形象」¹⁾についての哲学的な議論は、現象学の展開のなかで深められる一方で、とくに一九八〇年代後半以降は、シヨアーの影の下で展開されている印象を受ける²⁾。一九八五年に公開されたクロード・ランズマン監督のドキュメンタリー映画『シヨアー (SHOAH)』が提起した、この「シヨアー」——ヘブライ語 (ハ・シヨアー) で破滅ないし絶滅を意味する——の名で呼ばれる出来事の「表象不可能性」という問題に、ジャン・リュック・ナンシー、ジャック・ランシエールといった哲学者が論及しているうえ、つとに知られているように、ジョルジュ・デイデイ・ユベルマンに至っては、シヨアーの「表象不可能性」をめぐる論争に直接コミットするかたちで、それでもなおシヨアーという出来事を想像する回路を、形象自体のうちに探っているからで

ある³⁾。ここでは、シヨアーの「表象不可能性」の問題に触れたこれらフランスの哲学者たちの議論の一端を辿ることによって、それが現代における形象の姿と、形象を媒体とする歴史のあり方にどのような問いを投げかけているかを検討することにした⁴⁾。

さて、これほどまでに哲学者たちの問題意識を喚起したランズマンの映画『シヨアー』について、今あらためて確認しておくべきはまず、この九時間半に及ぶ映画が、ナチス・ドイツによるユダヤ人などの大虐殺とはどのような出来事だったのかを、再現映像や記録映像にいつさい頼ることなく問うていることである。ランズマンは、基本的には虐殺の生き残りをはじめとする出来事の当事者、あるいは歴史家の証言だけで映画を構成しているが、そのような、ある意味で反映画的とも言うべき彼の方法論は、観る者に大虐殺の出来事を描き出すことの不可能性を突きつけるものにほかならない。ラ

ランズマンにとつては、シヨアーという出来事を映像で再現して表わすことは、事実問題としても権利問題としても不可能なのだ。そのような彼の立場はすでに、映画の表題に表われている。彼は、ギリシア語に由来し、宗教的な供犠の意味を含む「ホロコースト」の名称——これは、それ自体一種の表象なのだ——を拒否して、虐殺を「シヨアー」と呼ぶのである⁴。

このようにシヨアーの表象不可能性を強調するランズマンの立場は、当然ながら彼の「シヨアー」以前の「ホロコースト」の描き方と対比させるならば、いっそう明瞭になろう。両者の対照はランズマン自身が多分に意識していて、彼は記録映像と再現映像の双方を駆使して「ホロコースト」をフィクションのかたちで表象した代表的な映画であるステイヴン・スピルバーグの『シンドラーのリスト』に非難の矛先を向けながら、このように述べている。「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、自己の周囲に踏み越えることのできない限界を炎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」⁵。ランズマンに言わせれば、「シヨアー」は、表象可能性の限界の外にある。そして、その出来事を上演し、再現することは、事実のうえで不可能なことを、あたかも可能であるかのように詐称することだけにとどまらない。そのことは倫理的な意味での侵犯行為でもあるのだ。

なぜなら、表象の限界を越えているはずの出来事が、映画的ないし映像的な再現の枠内に置き移されるならば、その出来事は、自己の絶対性を失ったかたちでしか表象されえないのだから。要するに表象の図式の下では、シヨアーも歴史上の陳腐なエピソードの一つと化してしまうのだ。こうして表象の限界を踏み越えるかたちでシヨアーの特異性を毀損することは、この出来事そのものを、ひいてはそのなかで犠牲になった者たちを冒瀆することにはかならない。だからこそ、ランズマンにとつてシヨアーという出来事を表象することは、事実問題としても権利問題としても「不可能」なのである。このことを彼は繰り返し強調したわけだが、それによつて「シヨアー／ホロコーストの表象不可能性」というフレーズが、あたかも一つのドグマのように独り歩きし始め、皮肉なことに、『シヨアー』という映画が独特の方法にもとづく証言の映像をつうじて切り開こうとしたはずの、想像力を

その限界まで酷使しながら、シヨアーと呼ばれる出来事が何だったのか、それに巻き込まれるとはどういうことだったのかを問う回路をも封殺するようになってしまったのである。

第二節 美学的体制のなかの映画

シヨアーが表象の限界を越えていること自体は、映画『シヨアー』の公開に先立つ時点で、すでにジャン・フランソワ・リオタールらが指摘していた⁶⁰。しかし、『シヨアー』に関するランズマンらの言説は、「シヨアーの表象不可能性」のドグマ化とも言えるべき様相を呈するに至った。そのことが、折からの美学における「崇高」概念の流行とも結びつきながら、「表象不可能なもの」の観念、およびそれに隣接する諸観念——呈示不可能なもの、思考不可能なもの、扱いえないもの、贖罪不可能なもの——の星座的配置のインフレ的な使用」に結びついていることに対して批判的な眼差しを向けているのが、ランシエールである⁶¹。彼の議論は、こうした禁止のインフレーションのなかで『シヨアー』のような作品が纏うようになった「恐怖のオーラ」を解体して、この映画

をあらためて批評の俎上に載せるものと言えようが、その際に議論の前提になっているのが、彼の言う「表象の体制」と「美学的体制」の区別である。

ランシエールによれば、現代の芸術は、何かすでに共通のトパスとなっている事柄、とくに偉大な行為を再現することに拘束される表象の体制、ないしは古典的な芸術美の体制から、芸術的表現が解放されることにもとづいて構成されている。しかも、古典的な表象の体制が崩壊した後にあるのは、特定の決まった事柄——例えば英雄や聖人の所業——だけでなく、すべての行為や出来事が表象されうるという、想像力の解放と表象可能性の徹底的な平等である。彼によると、すべてが等しく表象されうることにもとづく美学的体制は、二十世紀初頭の抽象絵画や無調音楽の展開に先立って、すでに十九世紀に萌している。そして、ランズマンの『シヨアー』にしても、現代の美学的体制の下で制作された一個の映画作品として分析されうるのである。実際、『シヨアー』という映画には、途方もない出来事の痕跡の消失を表象するための「カメラの策略」が張り巡らされている。

このことをランシエールは一種の「フィクション」としての「筋立て」と捉えて、かつて絶滅収容所があったヘウムノ

の林間の空き地でシモン・スレブニクが証言する映画冒頭のシークエンスにおけるカメラ・ワークを分析しながら、次のように指摘している。「したがって、撮影されているホロコーストの現実とは、確かにその消失という現実、その信じがたいという性格という現実なのです。この信じがたさという現実を、証人の言葉は類似性／非類似性の装置をつうじて語っています。カメラのほうは、非常に小さく見える彼に広大な空き地を歩き回らせて、それによって彼に時間を、そして時間が語っていることと場所が示していることのあいだの共約不可能な関係を測量させるのです。しかし、この共約不可能なもの、信じがたいものの測量はそれ自体、カメラの策略なくしては不可能です。絶滅に関して正確な規模を与えてくれる歴史家たちの著述を読むと、ヘウムノの空き地はそれほど广大ではなかったことが分かります。カメラは、不釣り合いを強調し、出来事に釣り合った行為を作り出すために、空き地を主観的に大きく見せなければなりませんでした。絶滅という現実とその痕跡の消失を報告するために、場所の表象をごまかさなければならなかったのです」⁸。

『シヨアー』という映画においてカメラという表象の装置は、こうして現在に照準を合わせ、現在の空間を実際以上に

広大に見せることで見通しがたくするような「策略」を駆使して、過去の出来事と現在との関係を宙吊りにしているのだ。映画の冒頭で語られる「筋立ては現在から始まる」という言葉が巧まずして示すように、そのような現在を焦点とするフィクション的な道具立てによって、過去の消失そのものを表象するような『シヨアー』という映画の方法は、ランシエールに言わせれば、意図的に選択された一つの美的表象の方法である。それにもとづく芸術を、表象不可能なものの芸術と称賛することが、この「表象不可能なもの」の絶対化と表裏一体であるわけだが、それは『シヨアー』の冒頭のカメラ・ワークにも含まれていた一つの修辭的な誇張にすぎない。⁹「表象不可能なもの」はあくまで、近代芸術を構成する表象の仕組み、すなわち美学的体制の下での表象として現われるのである。

このことを指摘することによってランシエールは、『シヨアー』を覆う「恐怖のオーラ」を払拭し、映画芸術の芸術史的な位置を踏まえたこの映画の批評の地平を切り開いたと言える。たしかにこの地平のなかで、ランズマンの表象の戦略——映画批評の文脈で問われる特定のカメラ・ワークとモニター・ジュ——を、作品を脱神話化して分析することが

できるにちがいない。それによって同時に、彼の戦略の下では表象されないもの——例えば、女性やユダヤ人以外の犠牲者の存在——も、照らし出されてくるだろう¹⁰。とはいえ、そうしたことを見通したうえであらためて問われるべきは、映画を含む映像が今ここでシヨアーを表象するとはどういうことなのか、ということだろう。この問いは、一定の物質性をもって立ち現われる形象のみならず、それを媒体として表象することに介在する想像力をも問いたですはずである。そして、シヨアーの最初の映像と言うべき四枚の写真を、その撮影当時の状況に至るまで緻密に読み解くことをつうじてこの問いに取り組んだのが、デイディ＝ユベルマンにほかならない。

第三節 亀裂としての映像

デイディ＝ユベルマンの「イメージ、すべてに抗して」は、二〇〇一年にパリのシュリー館で開催された写真展「収容所の記憶——ナチス強制・絶滅収容所の写真（一九三三～一九九九年）」展のカタログに寄稿された論考である。この

ことはあらためて想起されるべきだろう。その展覧会には、一九四四年夏にアウシュヴィッツでユダヤ人特務班の一人によって隠し撮りされ、歯磨き粉のチューブにフィルムが隠されるかたちで収容所の外へ持ち出された四枚の写真も出品されていた。その際、奇跡的に虐殺の光景を捉えた写真として「恐怖のアイコン」と化していたこれらの写真は、綿密な史料研究を踏まえて、撮影当初のネガの現像を復元するかたちで展示された。このことに含まれるのは、アウシュヴィッツでどのように虐殺が行なわれていたのかを、写真を通して新たに、見る者一人ひとりの想像力と思考をもって想起する場を開く行為にほかならない。それに寄せられたデイディ＝ユベルマンの議論は、シヨアーの写真の展示の意義を、収容所のなかで写真を撮影するきわめて困難な行為を跡づけることによって掘り下げると言えよう。

そのような議論の方向性が、シヨアーの「表象不可能性」を強調する議論と真つ向から対立することは、デイディ＝ユベルマン自身が次のように表明している。「このイメージの残りのものに、このすべてに抗してのイメージのさまよえるコーパスに、一度でも眼差しを投げかけてみれば、『語りえぬもの』や『想像不可能なもの』という——多くの場合

好意的な、一見哲学的だが、実は怠惰な——絶対的用語で
アウシュヴィッツを語ることが、もはや不可能であると感
じるには十分だろう。ゾンダーコマンドのメンバーたちによ
つて一九四四年の夏に撮られた四枚の写真は、想像不可能な
ものに向かって差し出される。「中略」アウシュヴィッツは思
考不可能だと言われた。だがハンナ・アーレントが正当にも
示していたのは、思考が躓くまさにその場所でこそ、われわ
れは思考に踏みとどまり、あるいはむしろ思考に新たな展開
をさせなければならないということだった¹¹。絶滅の閉域
のただなかで、抹殺する力のすべてに抗してもぎ取られた形
象を見るとは、あらゆる困難を引き受けながら、忘却に抗し
て「アウシュヴィッツ」を想像し、思考することなのである。

すべてに抗して出来事へ向かう思考の新たな展開を要請す
るディディ・ユベルマンの議論は、当時の論争的な状況を
映し出しており、とくに写真を含めた映像によってシヨアー
を表象することを否定する議論、とくに精神分析家のジェ
ラルド・ヴァイクマンのそれを反駁しようとするものである¹²。
彼の立場は、基本的には先に見たランズマンのそれと同
様に、映像としての形象を一個の全体と考え、形象によつ
てシヨアーを表象するとは、偶像によってシヨアーを陳腐化

することだと主張するものであるという。そうしてシヨアー
の「表象不可能性」にしがみつく議論において、形象の概
念があまりにも狭く、かつ硬直したかたちで捉えられている
ことを、ディディ・ユベルマンは問題視する。彼はむしろ、
形象そのものを一つの「裂け目」として捉えて、その「弁証
法的な可塑性」を重視する批評の方向性を示している。形象
は、「フェティッシュでありかつ事実、美の伝達者でありか
つ耐えがたきものの場、慰めでありかつ慰めようのないもの」
のあいだで揺れ動きながら、一方が他方を否定するかたちで
立ち現われてくるのだ¹³。

このように写真のような形象は、けつして自足的な全体
ではありえず——実際、アウシュヴィッツからもぎ取られ
た四枚の写真は、事実として全体であることからはほど遠
い——かつ弁証法的な緊張を孕んでいるが、そうであれば
こそ、形象はシヨアーという途方もない出来事に接近する
手がかりになりうる。そして、出来事に接近するとは、想像
力の幾重もの転換を孕んだ「終わりのなき知」のプロセスを歩
むことなのだ¹⁴。そのようにシヨアーの形象を、その現出を
成り立たせている想像力の弁証法的な運動とともに捉え返す
ディディ・ユベルマンの議論は、ヴァルター・ベンヤミン

の形象論、とくにその歴史哲学における「弁証法的形象」の概念を彼なりに咀嚼したうえで、ショーア以後の歴史を構想する道筋を切り開こうとするものと見ることができよう。言うまでもなくその試みは、ナチスの恐るべき犯罪の後に生じた、形象を含む歴史の媒体の姿を根本的に捉え直すことへの要請——ディディ＝ユベルマンによれば、すでにパウル・ツエランのような詩人もそれを受け止めていたのだ——に
 応えるものでもある¹⁵。

ちなみにペンヤミンの言う「弁証法的形象」とは、例えば先の四枚の写真が示す出来事の痕跡に触れるときに、「歴史観のコペルニクスの転回」をもたらす——そのとき過ぎ去った出来事は、「たった今降りかかってきたもの」となるのだ——想起の媒体として立ち現われて、来たるべき歴史を構成するものである¹⁶。その写真に向き合う今ここに過ぎ去った出来事が顔をのぞかせる瞬間、過去と現在が彼の言う「布置」を形成しながら出会い、写真のなかで折り重なる。それとともに非随意的な想起に捕らえられるなかで、写真の細部が示す出来事の痕跡を見届けるとき、写真という物質性を含んだ形象は、亀裂を示しながら、ディディ＝ユベルマンが指摘していたようなかたちで二重化する。まさにこのとき、

アウシュヴィッツのような収容所で何が起きたのかをあらためて想像し、みずからの思考をもって問う回路が開かれるのだ。したがってショーアの写真とは、ヴァイクマンらの想定するような完結した全体では断じてなく、むしろ「裂け目」のうちに絶えず新たな解読の可能性を開く破片である。だからこそ、それは出来事に接近する手がかりになりうるのだ。

第四節 形象の裂傷

このようにディディ＝ユベルマンの「イメージ、すべてに抗して」の議論は、アウシュヴィッツで撮影された四枚の写真のような形象を、想像力にもとづく弁証法的な可塑性において捉え返すことによつて、そこにショーアという出来事を問い、その記憶を絶えず更新させていく回路を切り開くものと言えよう。それは同時に、批評的な想像力との結びつきから形象の存立を見つめ直させるものでもあろう。これに対してナンシーの議論は、ショーアの表象不可能性の主張をユダヤ＝キリスト教における偶像の禁止の戒律と結びつけながら検討することをつうじて、西洋における形象の伝統が、

当初からこの禁止を踏まえていることを浮き彫りにしている。それによつて彼は、シヨアーを表象する可能性を、表象の概念自体のうちに基礎づけようとしている。彼はさらに、そうして捉え直された表象概念にもとづいて、収容所におけるナチスの表象の戦略のうちに、表象すること自体を破壊する要素をも見て取るのである。

こうした議論の方向性を、ナンシーは次のようにまとめている。「一、『表象の禁止』は、具象的芸術作品を制作することの禁令とはまったく（あるいはほとんど）関係がない。反対に、この『禁止』が全面的に関係しているのは、芸術自体の最も確かな現実性または真理であり、つまりまた、最終的には表象自体の真理であるが、その真理を明らかにするのは、逆説的にもこの『禁止』である。／二、『シヨアーの表象』は可能であり、適正であるだけでなく、じつのところ必要でありまた不可欠なものでもある——『表象』の理念が、それがあるべき厳密な意味で理解されるかぎりにおいては、この表象にあつては、完全な現前の意志が、表象の可能性それ自体を無化するスペクタクルを、みずからに与えてみせる」¹⁷。では、まず偶像的な表象の禁止が芸術における形象

の真理を構成するがゆえに、シヨアーの表象は可能であるとはどういうことだろう。

ナンシーは、西洋の芸術における形象化について、それが偶像化、すなわち超越的で観知的なものを感性的な次元に引きずり下ろし、貧弱な姿で現前させることの対極にあることを強調している。そこにあるのは、たしかに観知界の存在の感性的な現前への媒介であるとはいえ、それはあくまで現前に縮約されえないものの形象化である。そして、そのときこの他なるものにおいて観知界の实在それ自身が顕現するところに、形象の真理があり、その出来事の間となる緊張こそが形象の存立を可能にしている¹⁸。それゆえ「シヨアーの表象」の禁止とは、偶像化の禁止にすぎず、それを踏まえた形象においては、むしろシヨアーは表象されうのだ。他方でナンシーによれば、シヨアーという出来事自体のうちにあるのは、表象そのものを成り立たせる緊張の抹消にほかならない。絶滅収容所という装置を組み込んだナチスの企ては、ユダヤ人をはじめ、もはや表象され、代表されるに値しないとナチスが定めた者を抹殺する一方で、すべてを現前に、さらに言えばスペクタクルに還元するのである¹⁹。

そのようなナチスによる全面的な偶像化の企ては、ナン

シーにとって、西洋における表象作用を内側から破壊して、それがまさに表象することのなかで守ってきた、現前に解消されえない実在を否定するものである。そこに個としての人間の尊厳が宿るとするならば、ナチスの企ては、それ自体として人類の自滅のスペクタクル化であることになる。ただしその過程は、ナチスの敗北によって終わつたわけではない。むしろジョルジョ・アガンベンが指摘するように、遺伝子情報に至る人間の生物学的な生の全面的な可視化と「ビッグ・データ」などとしての人間の言語的生活の全面的な可視化、さらにはデジタルなデータとして同定され、計測されないものの抹殺ということが、新自由主義的な経済機構のグローバル化と手を携えながら、今まさに進行していると見るべきではないか²⁰。こうした現在の問題も見据えつつ、表象そのものを成り立たせている偶像禁止と、それを踏まえた形象の内なる緊張を見直すことを、ナンシーは提唱している。つまり、偶像禁止にもとづく形象それ自体の緊張を、ショーアーによって刻まれた表象の「裂傷」として、形象の現出を成り立たせている想像力のうちにあらためて引き受けていくことが要請されるのだ²¹。そのようなナンシーの主張は、形象を「裂け目」を示すものと見るデイディ＝ユベルマンの

議論と呼応するものであるが、これに関しては、さらにランシエールが提唱していた「表象の体制」と「美学的体制」の区別も想起しておく必要がある。特定の選ばれた観知的実在だけでなく、あらゆる実在するものが潜在的に表象される現代の状況を踏まえたうえで、形象化自体のうちに偶像禁止を銘記するような批判的想像力の働きが、形象の創出と批評の双方において求められるはずである。テオドーア・W・アドルノが『美学理論』のなかで論じているように、このような想像力の働きとともに芸術作品は、そこに同定されえないものがおのずと出現する媒体をなすような形象として立ち現われるにちがいない²²。

このように、ランシエール、デイディ＝ユベルマン、ナンシーの三者は、ランズマンの『ショーアー』の衝撃を受け止めつつも、その余波として生じたショーアーの「表象不可能性」のドグマ化を、表象それ自体を問うことをつうじて批判している。それによって三者の議論は、ショーアーを表象し、この出来事を問い続ける余地を、批評される可能性を含んだ形象としての表象のうちに切り開いたと言える。その際、とくにデイディ＝ユベルマンとナンシーは、表象すること自体のうちに含まれていた偶像化の禁止と、それにもとづく形象の

緊張を、シヨアーによって刻まれた形象の裂傷として、形象そのものうちに、ひいてはその現出を支える想像力のうちに刻み込んでいる。まさにこのことによって、生の収容所的なスペクタクル化とともに進行する忘却に抗して、シヨアーを想起し、ナチスの収容所で何が起こったかを問う回路が、表象すること自体のうちに切り開かれるのだ。この回路を想像力が歩むなかで形成される形象が、現前に解消されえない出来事の記憶を今ここに回帰させる媒体として出現するとき、この裂傷を晒す破片としての形象の配置によって、シヨアーに道を開いた支配者の「歴史」によって打ち捨てられた残余の側から、その「歴史」の連続に抗うもう一つの歴史を浮かび上がらせる可能性が閃いているにちがいない。シヨアーの表象をめぐるデイディユ・ユベルマンとナンシーの議論は、表象すること自体を突き詰めたところから、この形象を媒体とする残余からの歴史への問いを喚起していると考えられる。

註

- 1 フランスにおける現象学の展開のなかの「イマージュ」の理論の深化と、その議論の現代の「イメーজন人類学」との接点などについては、『形象』本号所収の石田圭子、加國尚志、川瀬智之の三氏の論考を参照。
- 2 ここではランシエール、ナンシー、デイディユ・ユベルマンの以下の著作を検討する。引用は日本語訳にもとづいている。Jacques Rancière, *Le dessein des images*, Paris: La fabrique éditions, 2003. 日本語訳は、ジャック・ランシエール『イメージの運命』堀潤之訳、平凡社、二〇一〇年。Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris: Galilée, 2003. 日本語訳は、ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也、大道寺玲央訳、以文社、二〇〇六年。Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris: Minuit, 2003. 日本語訳は、ジョルジュ・ディディユ・ユベルマン『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』橋本一径訳、平凡社、二〇〇六年。
- 3 形象を媒体とする歴史の可能性には、以下の拙論でベンヤミンの歴史哲学を検討しつつ論及したことがある。柿木伸之「形象における歴史——ベンヤミンの歴史哲学における構成の理論」、形象論研究会編『形象』第二号、二〇一七年、二九頁以下。
- 4 映画『シヨアー』のスク립トは、以下の日本語訳で読むことができる。クロード・ランズマン『SHOAH（シヨアー）』高橋武智訳、作品社、一九九五年。その巻末には、映画の表題の問題などについて、訳者による示唆的な解説が収録されている。
- 5 「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『シヨアー』の衝撃』未來社、一九九五年、一二二頁。

- 6 リオタールは、『ショアー』公開の二年前に刊行された『文の抗争』(Jean-François Lyotard, *Le différent*, Paris: Minuit, 1983) のなかで、次のように、『ショアー』を歴史的現実として表象することが不可能であることを指摘している。「しかしアウシュヴィッツとともに、何か新しいことが歴史のなかで生じたのである。それは記号であるほかに、事実ではありえない。なぜなら、事実、すなわち『今』と『ここ』の痕跡を持つ証言、そして事実の意味ないし諸意味を示すはずの記録文書、さらに数々の名前、要するに、結び合わされることで実在を構成するさまざまな種類の文の可能性すべてが、可能なかぎり破壊し尽くされてしまったのである。〔中略〕アウシュヴィッツという名前は、歴史認識がみずからの権能に対する異議申し立てに出会う境界をしるしづけている」。ジャン＝フランソワ・リオタール『文の抗争』陸井四郎他訳、法政大学出版局、一九八九年、一二一頁以下。
- 7 ランシエール『イメージの運命』、一四三頁。フランスにおける崇高概念の流行を映し出した論文集として、以下を参照。ミシェル・ドゥギー他『崇高とは何か』梅木達郎訳、法政大学出版局、一九九九年。
- 8 ランシエール、前掲書、一六六頁以下。
- 9 前掲書、一七七頁以下参照。
- 10 映画『ショアー』が孕むこうした問題は、以下の論考などで指摘されている。高橋哲哉『エウリュディケーの声——『ショアー』と性的差異の痕跡』、『証言のポリティクス』未來社、二〇〇四年、所収。
- 11 デイディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお』、三六頁。
- 12 デイディ＝ユベルマンとヴァイクマンの論争を含む、ショアーの写真をめぐるフランスでの論争は、以下の論考で辿られている。ジャック・ヴァルテル『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、青土社『現代思想』二〇〇二年四月号『特集』戦争とメディア、二四二頁以下。
- 13 デイディ＝ユベルマン、前掲書、一〇五頁以下。
- 14 前掲書、一一六頁。
- 15 この点は、以下の一節で指摘されている。「ナチスの犯罪のラディカルさは、われわれに法学や人類学の再考を迫る(ハンナ・アーレントが示してくれたように)。この歴史の重みは、われわれに物語・記憶・エクリチュールの全体を再考することを迫る(フリーモレーヴィイやパウル・ツェランが、それぞれの流儀で示してくれたように)。それと同様に、アウシュヴィッツの『想像不可能』は、アウシュヴィッツのイメージが、たとえ不完全でも、突然具体的にわれわれの目の前に現れる際に、イメージを再考する——拒絶するのではなく——ことをわれわれに迫るのだ」(前掲書、八三頁)。ショアー以後の詩的言語の変貌については、以下の拙論も参照。柿木伸之『アウシュヴィッツとヒロシマ以後の詩の変貌——パウル・ツェランと原民喜を中心に』、原爆文学研究会編『原爆文学研究』第一四号、二〇一五年。
- 16 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. V, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 490f.
- 17 ナンシー『イメージの奥底で』、七二頁。
- 18 前掲書、八〇頁参照。この点は、形象の奥底で働く想像力のこのような作用としても説明されている。「他なるものは、私と差し向かい、そうすることで他なるものとして自己を示す。イメージはまず、第一に他なるものであり、他なるものの他化された、他化させるイメー

ジである。イメージは他なるものを与え、それにそくして同じものが示される」(前掲書、二二頁)。

19 前掲書、九四頁以下参照。

20 ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル——主権権力と剥き出しの生』高桑和巳訳、以文社、二〇〇三年、一六五頁以下参照。

21 そのような要請は、以下の一節で表明されている。「アウシュヴィッツについての表象の基準とは、次の点を描いてほかにない。すなわち、このような開け——あるいは裂傷——は、一客体として示されてはならず、表象にじかに接して、表象というものの「歴史的」脈流そのものとして、真理についての真理として、刻み込まれねばならないのである」(ナンシー、前掲書、一一三頁)。

22 Cf. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 130ff. アドルノの美学における偶像禁止を含んだ形象としての芸術作品については、以下の論考を参照。高安啓介「アドルノ美学における形象の問題」、『形象』第一号、二〇一六年、五六頁以下。

[付記]

本稿は、二〇一七年三月一日と一五日の二日にわたって大阪大学文学部美学研究室にて開催された第一二回形象論研究会における「フランスのイメージ論——現象学の流れのなかで」をテーマとする、川瀬智之氏、加國尚志氏、石田圭子氏の報告ならびにそれを受けたラウンド・テーブルの進行役を務めた経験にもとづき、その付論として執筆したものである。ミケル・デュフレンヌ、モーリス・

メルロ＝ポンティ、そしてエマニュエル・レヴィナスのイメージ論の意義を、フランスにおける現象学の展開を踏まえつつ、示唆に富むかたちで伝えてくれた三氏に深く感謝申し上げる。拙稿が、三氏の論考とはやや異なった視角から、ショアーの影の下での「フランスのイメージ論」の一端に触れるものであれば幸いである。なお本稿は、二〇一二年二月二六日と二七日に愛媛大学にて開催された第五回形象論研究会における「表象の限界から表象そのものの亀裂へ——ホロコーストの『表象不可能性』をめぐるランズマン、ランシエル、ナンシー、ディディエールユベルマンの思考」と題する報告の内容に、新たな内容を加味するかたちで書かれている。