

3

[書評 | review]

鵜飼哲+高橋哲哉編『「ショア」の衝撃』

Satoshi Ukai & Tetsuya Takahashi, *L'Impact de "Shoab" / Shoa no shogeki*

宇野淳子 | Junko Uno



鵜飼哲+高橋哲哉 編/『「ショア」の衝撃』/未来社/1995年6月/四六版/184頁/1,800円+税

「ショアー」(Shoah)はヘブライ語で‘destruction’
(破壊:文書の破棄:撲滅)の意味であり[1]、定冠
詞‘the’を付けることで「ユダヤ人大虐殺」を
指す言葉となる[2]。

書籍タイトルの『ショアー』はユダヤ人大虐
殺を主題とした映画を示す。これはクロード・ラ
ンズマンが1974年に撮影を開始し、11年か
けて上映時間9時間半の映画としたものであ
る。1985年に世界各国で公開され、ベルリン
映画祭国際批評家賞をはじめ、各国の20以
上の賞を受けた。1995年1月の日仏学院で
の特別上映以降、日本でも各大学等で公開
された。

クロード・ランズマン監督は1925年パリ生
まれ。戦後、ジャン=ポール・サルトルらと親交
があり、サルトルの秘書だった時期もある。『レ
タン・モデルヌ(現代)』の編集に関わり、編集
長を務めるといったジャーナリスト活動の傍ら、
『ショアー』を制作した。

鶴飼哲・高橋哲哉編『「ショアー」の衝撃』
(未来社、1995年、以下「本書」)はこの『ショアー』
の日本上映を契機に出版された。その経緯は
次のように記されている[3]。

一般公開に先立つ試写会で初めてこの映画
を実見された西谷氏(筆者注:出版社の担当)が、
その重要性をただちに見抜き、それまでこの作
品について若干の文章を発表したりしていたわ
たしたちに、作品の歴史的背景、思想的意義、
芸術的獨創性、またその社会的アクチュアリ
ティなどについて徹底的に論じてほしいというお
話であった。

本書は2部構成であり、第一部「徹底討議/
『ショアー』の衝撃 鶴飼哲×高橋哲哉×岩
崎稔」は、1995年3月19日に行われた対談を
記す。その冒頭、鶴飼哲の説明によると、『ショ
アー』の公開により、ヨーロッパではホロコース

ト(大量虐殺)についての考え方が大きく変わり、
歴史認識のみならず思想的にもインパクトを
与えたという。公開時、フランスに留学していた
鶴飼は日本でもそのうちに公開されると思って
いたがその気配はなく、日本の敗戦50年であ
る1995年を逃すと日本で見る機会はないの
ではないかと思い、「最小限の観客がきちんと
映画を観て、できればビデオの形にして、観た
いと思えば日本語字幕のものが観れるという
状態を作り出すところまで、さしあたり持っていき
たいと考え」(21頁)、日本での上映の可能性を
探っていたという。上映のための流れは同時
発生的に起きており、その一つである日仏学院
において1995年に上映会が行われた。

鶴飼が日本での上映に尽力した背景には、
「この映画を観るという経験が共有されない
と、そこだけはどうしても、はずすことができないよ
うな論点があり、相手に通じなくなってしまうことがあ
る。」(8頁)からだという。

また第二部『「ショアー」資料集』は実質的
には論文集であり、第一部の各論といえる。資
料集という名の通り、まとめ等は示されていな
い。対談集と資料集という構成の本書は、映
画のパンフレットの拡大版と考えたほうがよい
のかもしれない。

内容をみてゆく。第一部は、『ショアー』の日本
上映に尽力した鶴飼、『ショアー』の持つ意味
を解説した最初の本格的な論文を岩波講座
『現代思想』9に発表した高橋、アメリカで開
催されたアウシュビッツと表象に関するシンポ
ジウムの翻訳を行なった岩崎が登壇し、7時
間半に亘って対談をした記録である。「『戦争
の記憶』をあるかたちでぼくらの世代が引き
継がなければならない、ぼくら以降の世代に
繋げていかなければいけない、それはいかに
して可能か」(鶴飼:10頁)の検討を軸とした議
論は、『ショアー』が撮影された同時代の歴

史学的・思想的、ひいてはそれらを生み出した政治的枠組みを批判的かつ丁寧に振り返ることに多くの時間を割いている。この議論の中からアーカイブズ学理論に繋がる論点が幾つか見いだせるように感じた。一例を挙げると、「コンテキスト」と「アイデンティティ」が反復されている(本書を構成する2大要素に感じる)ことがある。「コンテキスト論」は「あれ(筆者注:『シンドラーのリスト』のこと。後述)がどういう脈絡で出てきたのか、あれがどういう受け入れ方をされたのか」(30頁:岩崎)をはじめ、第一部を通じて映画『ショアー』の、監督であるランズマン自身の、そして『ショアー』が生み出される風土というべき制作時期の世界情勢の、そして同時代の日本の状況を繰り返し問う際に用いられる。歴史学や思想のフレームの議論は深く、その深度までを採用する必要はないがメタデータのメタデータ要素というべき情報、即ち資料の属性情報が拠って立つ部分にも着目する点は、フィルムアーキビストをはじめ多くのアーキビストの参考になろう。

筆者が本書で注視したいのは「語り言葉で記録すること」である。『ショアー』は語りをつないでゆく構成の作品なので当然かもしれないが、本書でなされる議論の一部は証言の表し方に関するものであり、ひいては記憶論のあり方にもつながっている。ランズマンの制作手法については鶴飼が、ドゥールズがドキュメンタリーの作り方に拠つつ「作家がいれば証言者の側に一步踏み出すことによって、証言者もこちら側に一步踏み出してくる」(29頁)と言ったことを引いて語っている箇所がある。その記述を読んだ時、御厨貴がオーラル・ヒストリーを“インタビュアーとインタビュイーのインタラクションによる総合芸術”[4]と表したことを思い出した。また、『ショアー』がなぜ「語る」ことを主軸としているかについては鶴飼が、「この映画が作られる

過程で初めて浮かび上がってくる記憶の層、そのときの言葉と表情をフィルムに収める、そのことによって初めて、撮影当時から三十数年前の時点と現在とがつながるんだという、おおまかに言うとこれが『ショアー』という映画のコンセプトだと思う」(67頁)としており、またランズマンの主張として、以下を挙げている(68頁)。

アウシュヴィッツとホロコーストを表現しようと思ったら、一人の人間ということに徹底的にこだわらなくては逆に表現できないのだ、この逆説と向き合うことなしにはホロコーストに関しては何の表現もできないと言っているわけです。

同様の指摘は、阪神・淡路大震災の際に「一人ひとりの死が6000回起きた」[5]と言われたことと共通している。経験は一人ひとり異なり、集約しようとしても全体像が見えてきづらいが、それこそがその本質を明らかにする。「部分は全体である」[6]のだ。

この「語り」について、対談では「証言」という言葉も用いられているが、むしろ「思い出語り」というほうが適切に感じた。部分的ではあるが『ショアー』の映像を見た印象である。映画の冒頭、かつて強制収容所があった地に立ち、当時の話をする、強制収容所からの生還者シモン・スレブニクは過去の証人ではあるのだが、その表情をみると過去の記憶を忠実に引っ張り出すというよりも、過去をふまえた「今」の自分の感情が吐露されている印象を受ける。呆然と立ち尽くし、語る言葉自体は『ショアー』の書籍版[7]にも掲載されている(英、英語字幕を理解するよりはるかに的確に言葉を伝える)のだが、語る言葉の重さや言葉を紡ぎ出す間合いは書籍では伝えきれない。肉声で残す意義はまさにそこにあろう。

その際に意識すべきなのは、「語りえぬものの語りもまた、やはり語っている」(岩崎:110頁)こ

とである。ドイツのコンテクストについて討論された中で出てきた言葉であり、岩崎自身は詳述していないが、鶴飼はこのことを次のようにまとめている(115頁)。

自分の身に起こったことを、ある状況のなかで思い出して語る。仮にそれが事実と違っていても、それもやはり別の何事かを語っているわけで、そのことが証人一人一人のそれぞれサンギュラリテ、つまりそのとき初めて出てきた言葉であり、それ自体ひとつの独立した出来事であるという、そういう思想背景をもった証言になる。

つまり、御厨が「インタラクション」としたように、語りは独白でない限り、誰かの何らかの導入があって初めて発生するものである。その微細までを求めるならば一回性を持つ、サンギュラリテ(特異性)を持つものなのである。「語りえぬものの語り」はためらいの後に発せられなかった言葉だけではなく、語りの要素として採用されなかった「何か」をも示すのだろう。香月洋一郎は「1本のテープが支えている、見えないところのすそ野の中に、本質につながる問題もいろいろあり、それを意識し、向き合えないと「すくい取ったもの自体も平板化」する[8]と同様の指摘をしている。語り言葉で記録することと記憶の関係は一筋縄ではいかない。とはいえ、その保全は、コンテクストに注視しているアーカイブズ学だからこそ可能となり得る。アーカイブズ学の豊かさを考える際、この議論は一つの起点となっていこう。

第二部は第一部の3分の1ぐらいの量であるが論点が多い。よってやはり「語り」を意識してみたい。まず、ランズマン監督が自身の手法について、スピルバークがフィクションをも入れて再構築することでホロコーストを描いた『シンドラーのリスト』と対比させつつ述べ

ている。ここでランズマンは「『ショアー』の中には、記録映像は一秒たりとも含まれていない。それは私の仕事のやり方、考え方ではないからであり、記録映像なるものが現存しないからでもある。」ゆえに、新しい方法を作り出したとする(122頁)。この手法について上村忠夫は証言者たちに刻み込まれている「生きられたことがら」を追演技させ、再現させようとするのは、記録映画の手法としては実験的かつ「状況の演劇」の理念に忠実であるとする(143-144頁)。また、海老坂武は「ショアー」が映す光景は現在の光景であり証言も現在の言葉を引き出し、軸足を置きつつ、「当事者たちの記憶に『思い出せ』と問いかけつつ、観客に『忘れるな』と訴えかけてくるこの映画は、そういうことを考えさせてくれる。」(131頁)と、「記憶の人間性」に思いを馳せた。鶴飼哲は繰り返される歌に着目することで、ホロコーストは「決してふさがることのない傷、終わることのない問いとして姿なき姿をあらわす。」(147頁)とするし、下河辺美知子は1998年から2年間イェール大学にいた際、大学院の「証言と文学」というセミナーに参加し「証言をするということとは、ただ語るということではなくて、責任をとることだ。自分なりに状況認識を入れることだから責任をもつことになる」と言われたという(177頁)。語りの持つ意味やその背景等を写し取った映画に関する本ゆえ、その言葉を尊重しようとして引用が多くなったが、資料集は映画『ショアー』を中心において同心円状に広がっている印象を持つ。だからだろうか、記録となるもの、記憶となるもの、記録でしか残せないもの、記憶でしか残せないもの…それぞれの意義を問い続け、それらの重層性を意識しながら読むことになった。

人の記憶に基づく「語り」をどう記録としてアーカイブズ資源の中に位置付けるかは筆者の課題であるが、個の記憶を花束のように

束ねてゆくことで、個を保ちつつ集合記憶となっていくというあり方以上の結論はまだ出せていない。それは筆者の勉強不足もあるが、ホロコースト問題より優先すべき問題があろうという反発があることが話題となった際に、「たしかにホロコーストは日本人の直接の記憶のなかにありませんから」(53頁)とのコメントが出る、日本人の意識の問題[9]の反映かもしれない。そのように同一国民が共有しているとされるコンテクストを問いなおす契機にも、本書はなった。

『ショアー』が阪神・淡路大震災が起き、大量虐殺的な地下鉄サリン事件が起きた1995年に日本で公開されている(第一部の対談は阪

神・淡路大震災から約2ヶ月後、サリン事件の前日に行われている)ことは日本社会のコンテクストであるし、筆者がこの議論を知り、本稿を書くのが、東日本大震災が起きた年であること自体もまたコンテクストであろう。人の記憶と記録をどう継承し、アーカイブしていくか(それは現状の保全のみを対象とするのではなく、災害で滅失してしまった「かつて」の姿をどう記憶し、継承していくかも、東日本大震災は問うた気がする)を考えてゆく必要が²同時代の課題として問われる今、本書の議論は大いに参考になる。筆者もこの経験をふまえ、人の記憶の継承をアーカイブズ学的な側面から示していきたいと思った本であった。

1—— ランダムハウス英和大辞典‘Shoah’。

2—— 新和英大辞典「ショアー」。

3—— 「あとかき」(鶴飼哲・高橋哲哉編「ショアー」の衝撃、未来社、1995、180頁)。

4—— 御厨貴「オーラル・ヒストリーとは何か——『語り手の浸透』から『聞き手の育成』へ」(『オーラル・ヒストリー入門』、岩波書店、2007)。引用符内は筆者によるまとめ。

5—— ビートたけしの言葉というが、典拠を確認できなかった。

6—— 岡本一宣『岡本一宣のビュア・グラフィック』(美術出版社、2008)で掲げていたフレーズ。

7—— クロード・ランズマン著・高橋武智訳『ショアー』(作品社、1995)。

8—— 香月洋一郎「聞き書きとその周辺」(『史資料ハブ：地域文化研究』no.5、東京外国語大学、2005)。

9—— たしかにホロコーストは日本人の記憶の中にはないが、らい患者の「隔離」は同様と感じた。聞き書きとしては徳永進『隔離—— 故郷を追われたハンセン病患者たち』(ゆみる出版、1982)がある。