

## 手袋のなかの手を描くための言葉

——『1★9★3★7』をヨーロッパにおける文化的記憶の諸形式と読みあわせる——

### 新 本 史 斉

#### I

『1★9★3★7』は特定のジャンルに分類しがたい書物である。武田泰淳、堀田善衛の小説、小津安二郎の映画を論じている箇所は文芸批評、映画批評のように思

え、昭和の軍歌、唱歌に日本社会の心性を読み取る箇所は社会学の著作を連想させ、丸山眞男に触れつつ日本の無責任体制を批判している箇所はまさしく現代史についての評論である。一方、父の素描、それにみずから重ねられるくだりに繰り返し行きあたると、そもそも書きたかったのは私小説だったのではとも思われる。ふだ

んはおよそ書かれるものはすべて〈文章〉と受けとめジャンルの別などに拘泥することはないのに、ついこのように考えてしまうのは、やはりこの書物が、フィクション／ノンフィクションの区別を棚上げにしたままではすまされない、歴史と現在のつながりように触れる内容を扱っているためだろう。

『1★9★3★7』はまた、ドイツと日本がいかに似ていないかを痛切に感じさせる書物でもある。第二次世界大戦後のドイツ連邦共和国では、乱暴にまとめるなら、過去に目を閉ざし復興にいそしんだ一九五〇年代、アウシュヴィッツ裁判が行われ過去に目を向けざるをえなくなった一九六〇年代前半、憤怒の学生運動世代による父

世代に対する告発が家庭・社会双方で行われ、続いてブランド首相による東方外交が押し進められた一九六〇年代終わりから一九七〇年代初め、アメリカで製作されたテレビドラマ『ホロコースト』の放映により被害ユダヤ人家族への感情移入が広範に進んだ一九七〇年代終わりを経て、一九八五年のヴァイツェッカー大統領の戦後四〇年の演説に至って、公的な戦後アイデンティティの形成はひとまず完了した。ドイツ現代史研究で用いられる類型の一つを借りれば、西ドイツ社会における歴史的自己意識は、公的なレベルでは「帝国アイデンティティ」から「ホロコースト・アイデンティティ」へ変容を遂げたのである（佐藤成基『ナショナル・アイデンティティと領土』、三二頁）。言うまでもなく、その後も一九八〇年代後半には歴史家論争で歴史修正主義が公的議論の俎上に載せられ、東西統一後のドイツ社会でも極右主義的政治活動は展開され、極右による暴力事件も——耳目を集めやすい移民による事件をはるかにしのぐ頻度で——起こり続けている。とはいえ、それらはいくまでもホロコーストの過去を想起し続けることを中心価値とする社会において噴出しているのであり、それゆえ二〇二二年一二月に起こった右翼団体「帝国市民」<sup>ライヒスビュルガ</sup>を中心とした

国家転覆計画の摘発も、元議員も関わる深刻な事件でありながら、ある種の時代錯誤感とともに受けとめられないではないのである。こうした七〇年間にわたる過去との対峙のプロセスが日本では不在であること、それどころか不在との意識すら不在であるという痛切な事実を、安倍政権下の二〇一六年に刊行された『1★9★3★7』は日本の読者に突きつけてくる。私たちは過去との対峙抜きで、「過去としての未来」を迎えようとしているのだと。

かくして戦後以来の日本における記憶の空白に切りこんでくる書物『1★9★3★7』は、まさに右に述べた歴史条件もあいまって、ドイツ語圏で著されたあらゆる類似の試みとも異なる書法上の特徴を有しているように思われる。

戦後ドイツの公共空間における集団的記憶をめぐる考察を深化させてきた文化学者アライダ・アスマン（Aleida Assmann 一九四七—）は、世代間の直接的対話をつうじて継承される「コミュニケーション的記憶」と教育、書物、映像、展示物などのメディアを介して伝達される「文化的記憶」を区別した上で、ホロコーストをめぐるコミュニケーション的記憶が証言者の死により

途絶えてゆくなかで、文化的記憶の形態、役割がどのように変容していくのかを一連の著作を通じて問い続けてきた。一九八〇年代以降、これはドイツにおけるあらゆる虚構作品が無関心ではいられない課題とわかっていだろう。そしてそこでは、文化的記憶による伝達可能性が真剣に考えられているほどに、表現形式の問題が前景化する。一九八五年にほぼ証言者のインタビュのみからなる九時間二七分の映画『ショアー (Shoah)』を製作したフランソワの映画監督クロード・ランズマン (Claude Lanzmann 一九二五—二〇一八) はこう語る。

『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。そこで次のような問いが提起される。証言するために新しい形式を發明するのか、それとも再構成するのか、という問いである。私は新しい形式を作り出したと思っている。スピルバーグは再構成するほうを選んだ。ところが再構成するのは、ある仕方では記録映像をでっち上げることであり、私に私が、SSの撮ったあるフィルム——撮影は

厳しく禁止されていたから、それは秘密のフィルムだ——を見つけたとしよう。そこにはアウシュビッツの第二焼却炉のガス室で窒息させられた三〇〇〇人のユダヤ人が、男も女も子供もいっしょにいかにして死んでいったかが示されているとしよう。もしもそんなフィルムを見つけたら、私はそれを人に見せないばかりか、破棄してしまうことだろう。なぜそうするのかを言うことは私にはできない。それは自明のことなのだ。(クロード・ランズマン「ホロコースト 不可能な表象」、一二二頁)

ここにあるのは、表象に覆われることによってこそ出来事が不可視となることをめぐる透徹した方法意識である。記憶の継承の問題と、作品の形式の問題がいかに切り離し難いかが明確に意識されているのである。

その三十六年後、ウクライナのセルゲイ・ロズニツァ監督 (Sergei Loznitsa 一九六四—) は、ドイツ、ロシアのアーカイブおよび個人に所蔵されていた記録映像のみを編集することによって、一九四一年九月にキーウ郊外でナチスの特殊部隊によって実行されたユダヤ人の大量虐殺をその前史と後史を含めて描き出す映画『バビ・

ヤール (Babi Yar. Context)』(二〇二一年)を製作した。一見、ランズマンの試みとは正反対にも思える方法論であるが、ドイツ軍の侵攻から、戦後の戦争犯罪人の裁判と処刑、バビ・ヤール溪谷の埋め立てに至る映像のシークエンスは、安易なストーリー化とは異なる、断片の集積からの文脈構成の可能性、過去へのアプローチの可能性を圧倒的な説得力で提示している。これもまた、もう一つのやり方で物語的表象に抵抗し、埋もれた過去を掘り起こす真正な試みとなり得ている。過去の一回的な出来事との対峙は、その出来事を伝達してきたプロセスとの対峙でもあり、そこには常に新たな形式の創出が求められるのである。

言語作品の分野に目を転じてみよう。『1★9★3★7』のなかで一度ならず言及されているパウル・ツェラン (Paul Celan 一九二〇—一九七〇)の作品には、書き手みずからは犠牲者ではありえぬという棘が繰り返書きこまれている。

## 頌栄

誰でもないものが僕らをふたたび土と粘土からこね

てつくる、

誰でもないものが僕らの塵に呪文を唱える。  
誰でもないものが。

たたえられてあれ、誰でもないものよ。

あなたのために

僕らは花咲くことを願う。

あなた

にむけて。

僕らはこれまで

ひとつの無だった、いまも無であり、これからも

無のままだろう、花咲きながら――

無の、

誰でもないものの薔薇。

魂の透明さを持つ

花柱、

天の荒涼さを持つ

花粉、

茨いばらの上方で、おお茨の

上方で僕らが歌った深紅の言葉のために  
紅の花冠。  
くれない

(パウル・ツェラン『誰でもないものの薔薇』、  
飯吉光夫訳、三七―三八頁)

より滑らかな言葉の連なりで「茨のうえ」(中村朝子訳)とも訳されうる「茨の上方(über dem Dorn)」のくだりについては、やはり少々侷屈ではあれ、飯吉光夫訳あるいはジョン・フェルステイナーの英訳“over the thorn”を参照(111, 112)には接することのない隔たりが書きこまれていることを確認しておきたい。ツェランの詩行には、決して出来事の当事者の痛みと同じにはなりえぬ「深紅の言葉」の痛みが書きこまれないではない。隔たりあればこそ言葉は真紅に染められているのである。

過去の出来事のみならず、その出来事への消し難い距離をも書きこむという書法、これは二〇一九年に刊行されたアルトゥール・ベッカー(Arthur Becker 一九六八)の長編小説『東方への衝動(Drang nach Osten)』(未邦訳)にもはっきりと認めることができる。タイトルとなった概念は周知のように、ナチスドイツの東方侵攻を

めぐって用いられてきた歴史用語である。ロシアのクリミア侵攻後の二〇一六年を舞台にポーランド出身のドイツ語作家の「東方への衝動」を描く奇数章と、ナチス侵攻の帰結である一九四五年の東プロイセンでの混乱状態を生きた父方・母方の祖父母の生を描く偶数章を——シモーヌ・ヴェーユの著作を指し示す「重力」と「恩寵」という章題を添えて——交互に配したこの意欲的な長編小説の第一章に、ベッカーはきわめて注意深く、証言者と後続世代の論争場面を置いている。

伯父はある晩、突然、エルムラントとマズーリイの森に潜み反共産主義のバルチザンとして新たな権力者に抗戦していた数人の若い兵士を捕らえ、拷問したことを、彼に語った。そして二人のバルチザン兵士を射殺したことを。伯父はそれが全てではないとも言った。伯父はまた——それはアルトゥールが以前より推測していたことだったが——自分はリシャルトを裏切ったとも言った。まったく無実ながらスターリン体制下で投獄されねばならなかったオルシチン生まれのポーランド人であるアルトゥールの祖父は、戦時中は強制労働させられていて、郷土軍兵

士ではなかった。祖父の罪状は、ドイツ語と英語を話す高等教養市民であり、戦争終結後にアメリカカ領地域で諜報部に応募したことだったという。

(Arthur Becker, *Drang nach Osten*, p. 16f.)

その後、ユダヤ人だと素性を偽ることで、共産主義者をも欺いてアメリカに渡り、社会学者として生きたという——ジグムント・バウマン (Zygmunt Bauman 一九二五—二〇一七) を連想させなくもない——死を間近にした伯父をなじってしまったことに主人公が鬱々とする場面から始まるこの小説もまた、コミュニケーション的記憶の断絶をまえにした状況から書き起こされる文化的記憶の一形式とっていいだろう。作者自身と一字違いかつ同発音の名をもつアルトゥール (Arthur) を主人公とするこの自己虚構的な長編小説は、きわめて注意深く、二〇一七年の時点においてみずから置かれている場所を正確に意識することから、始められているのである。

こうしたヨーロッパにおける文化的記憶の諸形態を念頭に読むとき、『1★9★3★7』に特徴的な書き方がくっきりと浮かび上がる。作家自身が「細部主義」と呼び、文庫版の解説を記した徐京植が慎重に「肉薄主義」

と言い換えている書法である。

冬服の綿入れを着た屍体に火がはなたれる。人柱があちこちで燃えだし視界が明るくなる。燃える人柱は川面かわもを赤く照らしたのである。熱くてたまらず手足をうごかす者は、銃でまた撃たれるか銃剣で突きさされ、いちいちかくじつに殺される。死がいちいちたしかめられる。兵たちはきんべんにやる。執拗にやる。人柱——ぜったいに屍の山であるべきもの。それが、よもやまだだれか生きてやしないか息をふきかえしはしないかと、ねんにはねんをいれて、たねんに殺される。氣息奄々えんえんのひとつが、燃やされ撃たれ突きさされる。

(中略)

みたことのないこの「スペクタクル」を、みたことがあるようにおもうのはなぜなのだろうか。記憶が、できごとによる刻印をおされるがままにまかせる受動性にあるとするなら、燃える人柱の記憶を消す能動性ニ忘却の能力に、どうやらわたしは欠けるようだ。ものおぼえはけっしてよくはないのに。証言者が口にした人柱についてわたしはいくたびか想

像したものだ。燃えるボタ山とか、運動会の棒倒しとか……。想像というやつはさいげんがない。おもいえがいては色やりんかくをいくたびか修正したのだが、人柱という内的像とそこから屍たちがドドーツ、ザザーツと滑落してくる内的音、そしてあらゆるしゅるいの有機物がまじりあって燃えるときの内的においては、濃かれうすかれ、いっかな消えることがない。とっぴょうしもなくおもう。歴史とは、個人にとって、とくに公共性、全体性ということをとがてとするひねくれた個人にとっては、けだしそういうことではないのか。(辺見庸『1★9★3★7』上巻、五四―五六頁)

この書物において辺見は、記録、小説を引用するにとどまらず、内的感覚の叙述にまで踏みこむ。そこで書かれることが事実から離れていると言いたいわけではない。例えば引用前半部での屍の山での執拗な殺害をめぐる叙述は、『バビ・ヤール』で屍の山の中を奇跡的に生き延びた生存者の証言に恐ろしいほどに酷似している。さほどに大量虐殺の真実に迫った叙述なのである。にもかかわらず、あえて確認しておきたいのは、辺見がこのよう

な形で繰り返し、証言と想像の境界を意図的に踏み越える書き方を選択していることである。辺見はこの書物の諸処において、ジャンルとしてはフィクションに属する堀田善衛、武田泰淳、石川達三らの小説を引きつつ、それを踏み越えて内的感覚を手がかりに、書かれていない世界をイメージ化する。

そういえば、踏んだことのない蹠あしうらの記憶もある。浅くうめられたいく千もの屍体の上を歩くときの、濡れたぶあつい緞通だんつうを踏むような、なまあたたくぬかるむ蹠の記憶。それらを歴史がかんけいする個々の記憶とよぶことはできないのだろうか。それとも、それらは、経験されていないじょう「ニセの記憶」とでも分類すべきものなのか。「ニセの記憶」とはべつの、「真正の記憶」などというものがありうるものなのだろうか。わからない。ただ、もしも「真正の記憶」があるのだとだれかに声高に断じられ、そしてただ「真正の記憶」のみを記憶せよ、みてもいないものは忘れよと命じられるとしたら、わたしは「真正の記憶」をばげしくうたがい、「真正の記憶」あるいは「公的記憶」を記憶させられることに

つよく抵抗するにちがいない。(辺見庸『1★9★  
3★7』上巻、五七―五八頁)

何よりも歴史的文脈の相違に由来するのだろう。これはそもそも「過去の克服」の試みがほとんどなされてこなかった言説空間における「文化的記憶」の創出の試みなのである。そう納得しながらも、この書法は、読者としての私をとまどわせ、苛立たせた。いかなる正当な目的に資するものであれ、言葉が手段化されているさまを眼前に突きつけられている感覚はぬぐえなかったのである。

ちなみにドイツ語圏で書かれた作品に辺見の「肉薄主義」に相当するような叙述がないわけではない。例えば、W・G・ゼーバルトの『空襲と文学』の以下のくだりである。

熱により萎縮した死体が解剖に処せられた。当該萎縮死体はメスと鋏による剖検まったく不可能。最初に衣服を除去するも、著しい硬直のため、衣服を裁断ないし裂開、加えて身体の一部損壊せざるを得ない場合がほとんど。関節の乾燥如何により頭部およ

び四肢（収容時ならびに運搬時に胴体からまだ離れていなかった場合）はかかなり容易に切断。外皮破壊により体腔がすでに露出していかぎり、骨鉄ないし鋸を使用して硬化した皮膚を切除。臓器は硬化と萎縮のためメスが入らなかった。また肺およびこれに接続する気管・大動脈・頸動脈および横隔膜、肝臓、腎臓ほか個々の臓器は多くの場合そっくり折り取って摘出。腐敗の進行した臓器ないし炎熱により完全に硬化した臓器は、ほぼすべてメスによる切断不可能。腐敗ないしチーズ状・粘土状・油脂状・黒焼けになった組織や臓器残余物は損壊し、千切れ、粉々になり、あるいは<sup>むし</sup>毛<sup>むし</sup>ってぼろぼろになった。(W・G・ゼーバルト『空襲と文学』、鈴木仁子訳、五七―五八頁)

『1★9★3★7』のいかなる箇所をも超えて肉薄してくるかのようなここでの叙述は、実のところ、ゼーバルト(W・G・Seibald 一九四四―二〇〇一)自身が生み出したものではない。ここで、ゼーバルトはフーベルト・フィヒテの小説『デトレフのイミテーション』《緑青》におけるハンブルク空襲に関わる記述を引用符付きで抜



き出しているのであって、「具体的・記録的性格」を有しているこのメモの「火災旋風によってミイラ化した肉体をいま一度破壊する（……）描写」（『空襲と文学』、五八頁）のまさに細部主義に、ドイツ戦後文学の従来の美学を逸脱する可能性をみてとっているのである。ゼーバルトは虚構作品を引きつつ、虚構形式のさらなる可能性を追求する。そこで言葉は、事実の確定という目的のために動員されてはいない。その意味でこれは、繰り返すなら、「肉薄主義」ならぬ「細部主義」である。ここで言葉は、求められたイメージなどには無関心に、新たな可視性を拓いている。

一九九七年のチューリヒ大学での講演をもとに執筆された『空襲と文学』は、第二次世界大戦時にドイツに対して行われたイギリスの空襲による被害——いわば封印されたはずの被害者の記憶——をドイツ語圏における公的記憶にくりこむ書物として、すでに本論考で用いた言葉を使っていえば、「ホロコースト・アイデンティティ」に離反する言説とみなされ、その後の「空襲と文学」論争を呼んだ。しかしながら、実のところこの書物におけるゼーバルトの真の関心は、「歴史上類の無い殲滅作戦は、戦後再出発をはかった国民国家の年代記には、よく

ぜんと一般化したかたちでしか記録されなかった。それは集合的意識にはなんの苦痛の痕跡もとどめていないかのように見える」（『空襲と文学』、一一―一二頁）という彼自身の言葉にもかかわらず、ドイツ国民の被った被害の事実肉薄することには、おそらく向かっていない。関心はむしろ、「自律的だと思われていた人間の歴史から降りて、われわれが自然史へと戻っていく点」（『空襲と文学』、六三頁）を見定めることにある。ゼーバルトのまなざしは作中言及されているベンヤミンの天使さながらに、瓦礫そのものに、あらゆる目的に無関心な物質の〈細部〉に、向かっているのである。

## II

私のなかでくすぶっていたとまどい、苛立ちがようやく消えたのは、二〇二二年になって次のミハイル・シーシキンの言葉を読んだときである。

私たち、生きている世代は手袋であり、私たちの歴史が手なのである。(Pletigen/Schischkin, *Frieden oder Krieg*, p. 49)

シーシキンはこの喩えを、一九世紀からウクライナ戦争下の現在に至るまで、西欧の民主主義世界から異質なものとみなされ続けてきたロシアを理解させるべく書きつけているのだが、『1★9★3★7』の叙述への違和感を抱えつつこれを読んだ私の念頭に浮かんだのは、過去の歴史が手となって、というより腕となって、民主主義的諸制度につつまれて現在の日本のイメージだった。そしてそのイメージが浮かんではいじめて、辺見の「肉薄主義」が腑に落ちたのである。辺見はおそらく、この手、というよりも腕を描こうとしているのだと。それは作中で繰り返し言及されている、丸山眞男のいう「古層」のような静的で無機的な叙述対象として想定されているのではない。戦後民主主義の外観を呈した手袋の中にぬっとつままれていながら、その主体の顔は見えない、いつ何時、暴力的なふるまいにおよぶやもしれぬ、もっと生々しい実体である。そうしたものとして手袋のなかに不可視のままに潜み続けているもの、それになんとしてもイメージを与え可視化すること、おそらくこれが辺見の分類し難い、ヨーロッパ・スタンダードとはおよそ異なる書法で書かれた肉薄主義的書物の、まさに目的なのである。その目的を実現するための手段とし

て、辺見の言葉は動員されている。だから言葉たちはためらいもせず、かくも目的論的に振る舞っているのである。辺見がそこに、確証はないままに自分の父を、さらには当事者でないままにみずからを練りこまないでいられないのも、私たちが歴史という手にはめられた手袋である以上、必然のことなのだ。

ここまで書いてきて、文体としてはなお受け入れ難いままに、痛切に思う、この書物は戦争後の、もしかすると戦争前の日本を生きる私たちにとって必要な書物であると。なぜなら、現在を生きる私たちという手袋のなかに、歴史の手が、腕がぬっと突つまれていることは否定し難い現実なのだから。

#### 参考文献

- Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis*. München (C. H. Beck) 2007. (アライダ・アスマン『記憶の中の歴史——個人的経験から公的歴史へ』磯崎康太郎訳、松籟社、二〇一一年)
- Becker, Artur: *Drang nach Osten*. Roman. Frankfurt a.M. (Weissbooks) 2019.
- Celan, Paul: *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Erster*

- Band*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2000. (ハウル・シ  
ラン『誰にもならぬもの』の薔薇』飯吉光夫訳、静地社、一  
九九〇年、ハウル・ツェラン『ハウル・ツェラン全詩集』  
全三巻、中村朝子訳、青土社、一九九二年、Celan,  
Paul: *Selected Poems of Paul Celan*. Translated by  
John Felstiner. New York (W. W. Norton & Co.)  
2000.)
- Loznitsa, Sergei: *Babi Yar. Context*. サニーフィルム、二〇  
一一年
- Pliegen, Fritz / Schischkin, Michail: *Frieden oder Krieg:  
Russland und der Westen — eine Annäherung*.  
München (Ludwig) 2019.
- Sebald, W. G.: *Luftkrieg und Literatur*. München (Hanser)  
1999. (W・G・ゼーバルト『空襲と文学』白水社、鈴  
木仁子訳、二〇〇八年)
- 佐藤成基『ナシヨナル・アイデンティティと領土——戦後下  
イツの東方国境をめぐる論争』新曜社、二〇〇八年
- 辺見庸『完全版1★9★3★7』上巻・下巻、角川文庫、二  
〇一六年
- クロード・ランズマン「ホロコースト 不可能な表象」、鶴飼  
哲、高橋哲哉編『シヨアラーの衝撃』、二二〇—二二五頁、  
未来社、一九九五年

本研究はJSPS科研費20K00482の助成を受  
けたものである。

(This work was supported by JSPS KAKENHI