

現代日本文化における災厄の表象—「越境」と「戦争の記憶」の理論的交点—

**Representation of Disasters in Contemporary Japanese Culture:  
Theoretical Discourses of “Border Crossing” and “War Memories”**

日本大学大学院総合社会情報研究科  
博士後期課程 総合社会情報専攻

平成 27 年度

指導教員 松岡直美  
20120414004 宮田文久

## 目次

序章	4
第1節 本研究の目的	4
第2節 先行研究の総括	7
第3節 研究史における本研究の位置づけ	8
第4節 考察視点の設定	9
第5節 考察の手法	10
第1章 「越境」による共同体性の解除	14
第1節 「越境」表象の発生と拡大	14
第2節 共同体的文化観を乗り越える	17
第3節 「内なる越境」における脱共同体性	19
第2章 「戦争の記憶」における共同体性の解除	24
第1節 「集合的記憶」論	24
第2節 「新しい戦争」の時代の「戦争の記憶」	29
第3節 言語と記憶—非政治性の政治性へ—	30
第3章 「越境」の普遍性—リービ英雄『千々にくだけで』—	34
第1節 越境者としてのリービ英雄とその文学	34
第2節 『千々にくだけで』—越境者による<9・11>への応答—	38
第3節 開かれた「私」という主体	43
第4章 「記憶」の個人性—『ヒロシマ・モナムール』から『H story』へ—	47
第1節 『ヒロシマ・モナムール』の射程	47
第2節 『H story』の問題提起	53
第3節 「断絶」による「継承」	56
第5章 「越境」と「戦争の記憶」の臨界点—岡田利規『三月の5日間』—	63
第1節 「内なる越境」と、「超口語演劇」	63
第2節 共同体的記憶からの距離	67
第3節 アクチュアルな非政治性と他者	69
終章	76

注	81
参考文献	84
映像資料	96

※引用文中の斜体は基本的に強調を示すものである。

## 序章

### 第1節 本研究の目的

本研究は、今日的な災厄の表象を創出するための実践的な理路を確立すべく、「越境」と「戦争の記憶」の交点にある現代の文芸表象を学際的、理論的に読み解くことを目的とする。ここで今日的な災厄と呼ぶものは、主にふたつの事象を含んでいる。ひとつは、2011年3月11日の発生以降に私たちが直面し続けている東日本大震災、もうひとつは国外のものであっても日々隣り合うものとして感ぜられる戦争（およびそのイメージ）である。これらに共通して特徴的なのは、次の2点である。1点目は、堆積し続ける、一方で忘却され続ける集団的な「記憶」という問題を孕んでいるということ。2点目は、こうした災厄においては、その当事者／非当事者という線引きが断続的に再考し続けられていることである。私たちは、先述した震災以降、東北地方、特に福島の問題系に対する当事者と非当事者の語りの摩擦の間で呻吟し、また同時に、海の向こうの戦争（およびそのイメージ）だと思っていたものが足元の日常と連続的であることに、時に驚愕し、時に困惑するということをしている。

ではこうした今日的な災厄を現代の文化的営為は表象することが可能なのか。この答えを、「越境」と「戦争の記憶」の言説の交わる場所に求める。これらの言説による「脱共同体性」こそが、先述したような今日的な災厄の表象に資するものである。グローバリゼーションの只中であって、〈9・11〉やイラク戦争といった「新しい戦争」について更新され続ける「戦争の記憶」が表象される際も、あるいは過去の「戦争の記憶」が表象される場合も、常に文化横断的な状況において、「越境」状態＝「狭間」にある個人がその表象を現出させてきた例が多くみられる。こうした表象においては、物理的な移動や複数言語使用は必須の条件ではない。さらに、これらの表象は、災厄の語りおよびその当事者性を担保するような、土台としての共同体性を積極的に棄却しようとしている。この地点において、災厄や「記憶」の当事者性の問題を乗り越えつつ、その問題系に対して、倫理的に応答することが可能になる。本研究では、このような新たな位相において、「越境」と「戦争の記憶」が交わる場所に創出された文芸を讀解し、今日的な災厄を表象するための準備を進める。そして、こうした現代日本の文化的所産と表象を考えることから、グローバルに進行する災厄への応答責任を果たすことも、本稿の目的である。

具体的に考察する作品は、〈9・11〉が起こった2001年から、〈3・11〉とも記号化されている東日本大震災が発生した2011年までのものを中心とする。その理由は、震災「以降」の私たちの環境を〈9・11〉以降の見地から考えることが重要だからである。〈9・11〉が引き起こした内部／外部の問題を、下河辺美知子[2009]は以下のように述べている。「アメリカが恐れているもの。それは、自分たちがテロリストである可能性である」、「アメリカの発展とは（・・・）自分たちが〈全体（whole）〉であることをあらゆる局面で実証し続

けることであった。テロとは〈全体〉に対する〈部分〉からの攻撃なのだから、自らの立場を〈全体〉としておけば、自分たちの側がテロリストである可能性をつぶすことができるという理論がそこにある」(217-18)。下河辺はアメリカのメカニズムを語っているのだが、ここで問いただされている課題は、日本のメカニズムでもある。震災以降の私たちにおいては、全体性が担保されず、被災地とそれ以外における「越境」と「記憶」という課題を突き付けられているのだが、〈3・11〉の「以前」に、既にそうした課題が提出されていた、ということを考えたいのである。

作品群は、文学・映像・舞台芸術とジャンルをクロスオーバーしているが、それらを一括して論じていく。これらの作品は、2015年に戦後70年を迎えた現代日本の問題が、そこで起きている災厄と不可避的に結び付いていることを示している。今日的な災厄を語ることは、戦後70年という問題を語ることでもある。

取り上げる表象の時空間的な限定について、もう少し補足しておこう。鈴木智之[2013]は、沖縄文学の作家・目取真俊の作品群を分析する中で、単純な小説的虚構として分析的な批評を加えることが可能な「私」の立ち位置を揺るがせる、「文学実践であると同時に記憶実践でもあるような、両義的な社会的行為」としての作品に対し、「別様の関係の場」を開くことが要請されていると述べる。そこで鈴木は、メアリー・ルイーザ・プラットらの議論を参照しながら、このような領域を「コンタクトゾーン」と名指して読解を進める。その場でなされる「私」の読みは「非対称的な関係の場に巻き込まれ、複数の文化の衝突に関与する行為とならざるをえない」(13-18)のであるが、21世紀初頭からの10年間における、現代日本での「越境」と「戦争の記憶」の表象を探究する本研究においては、この「コンタクトゾーン」をめぐる論考をより敷衍して考えてみたい。というのも、「越境」がもはや特殊な越境者に限られた現象ではなく、また新旧の「戦争の記憶」が入り乱れた現在を活写しようとする本論の意図から言えば、「コンタクトゾーン」はもはや、表象を読み解く「私」をも所与の範疇として取り込んでいる場として機能しているはずだからである。もっとも、鈴木の「コンタクトゾーン」論においても、既に「関係の場」に「私」が巻き込まれるがゆえの読みが提唱されているのであるが、その作品が成立する背景が目取真の描く「沖縄」を含めた辺境になくとも、あるいはポストコロニアル文学といった各々の特殊な事情による「関係の場」になくとも、グローバリゼーション以降においては、読解する「私」の足元こそが「コンタクトゾーン」であり、その考察も可能なのではないかというのが、本研究のとり立場である。

これは、先ほど述べたような、現代日本が現在抱える「越境」と「記憶」の問題に応答するために有効だからこそ採用する立場である。文芸評論家の山城むつみ[2014]は、戦地を見聞した小林秀雄が1938年に発表し、検閲によって欠損を抱えることとなった従軍記事「蘇州」の回復と読み直しを図る中で、戦地としての「そこ」と、日本内地という「ここ」をめぐる「空気」の違い、それに対する小林の筆致に細心の注意を払う。「この『空気』(引用者注：戦地としての『そこ』のもの)の中では、『ここ』の感覚からすればどう見ても異

様な現実が、異様なまま、しかし日常生活の中に茶飯事（クレークで顔と手を洗うこと、久しぶりで米の飯を食べること、眠ること、等々）と同格のものとして並列的に組み込まれていただろう」（41-42）状況において、『そこ』を領していた『空気』は、かりに検閲されなくても、『ここ』ではなかなか知覚し難いものだったのだ」（78）と述べ、以下のようにつづける。

現に今がそうではないか。検閲によって隠されていたものがすべてあらわになっても、すべてを「ここ」の時間で測定して「そこ」を位置づけるかぎり、やがてそんなものは『なかった』ということになる。それは、どんなに客観的に「そこ」を座標系に位置づけても、その座標空間そのものが「ここ」でしかないからだ。その座標系にはそもそものはじめから「そこ」は存在のしようがなかったのだ。そこには「ここ」しかない。だが、それは、じつは「ここ」すらないということにほかならない。「ここ」がないから「そこ」がない、のではない。「そこ」がないから「ここ」がないのだ。そもそも「そこ」自体がないそのような時空間では、客観性のいかんにかかわらず、放っておけば、南京虐殺も日本軍「慰安婦」も『なかった』ということになってしまう。（78）

「そこ」と「ここ」の関係性は、小林秀雄が生きた当時の状況に引き戻せば、まさに「越境」の内実を問われる共時的なものであり、またそれを読み解く山城の態度は、通時的な眼差しにおいて小林秀雄の視座を現在において引き受けるものである。「しかし、考える人に『そこ』はあった。また、今もあるのだ」（78）という山城の言は、「そこ」と「ここ」をめぐる小林の苦悩を、書誌学的な研究にのみ落とし込むのではなく、小林の揺らぎを現代日本において読み開く、ないし読み破るような営為を要求している。

この主張は、「越境」と「戦争の記憶」の交点から災厄表象の現在を探ろうとする本研究において、非常にクリティカルなものである。なぜならば、共時的な視点における国内の「辺境」や海外といった外部、一方での通時的な観点における過去の表象の紹介、あるいはそれらの旧来的比較をもってして他者受容が事足りている—「そこ」を単純に「ここ」から眺めるような研究のあり方は、早急に破却されるからだ。

確かに、東日本大震災後の文芸表象をキャッチアップした木村朗子 [2013]の研究などは、その迅速かつ丹念な現状の総括という点においては大いに評価されるべきであるものの、震災の被害を受けたエリア＝当事者が生きる現場における「記憶」としての「そこ」が、表象と研究の対象として「ここ」の外部に安寧として再設定されかねない現状の批判をより強く押し出さない限り、つまりは『そこ』がないから『ここ』がないような状況で表象研究がなされる限り、単に「そこ」を描いた表象の価値を認めるジャーナリスティックな論点にのみ回収されてしまう危険性は常に孕まれている。国内の辺境や海外、他方での過去の記憶という「そこ」の表象研究にのみ安住するのではなく、むしろ、「そこ」がモザイク的に入り組んでいる「ここ」という「コンタクトゾーン」をこそ前景化し、その交叉

点において「越境」と「戦争の記憶」を考えるべきなのだ。「そこ」自体が織り込まれたものとして「ここ」において表象を考える—かつて映画『ヒア&ゼア・こことよそ (*Ici et Ailleurs*)』(1976年)において、パレスチナとフランスを対置した70年代のジャン・リュック・ゴダールが「他人 それは私たちのこのよそ」だと正しく喝破したように、私たちの足元自体を「コンタクトゾーン」として捉えることはできないだろうか。

鈴木の見解に引きつけられれば、読解の主体としての「私」の足元を、「そこ」と「ここ」が普段に交錯する「コンタクトゾーン」だという基本的な立ち位置のもとに、各表象を見ていかなければならない、ということだ。そのために必要とされるのが、<9・11>から<3・11>までの10年間において現出した、「越境」と「戦争の記憶」の交点をめぐる表象の読解であり、そのための理論の確立なのである。

その理論的素地を本論前半において構築した後、実際に扱われる主な作品は以下に挙げるものである。まず、リービ英雄が<9・11>を描いた小説『千々にくだけて』(2005年)である。日本語を母語としないアメリカ人作家が<9・11>を描いた日本語文学として知られる、私小説的作品としての本作においては、アメリカに入国しようとした際に同時多発テロが発生し、文字通り、アメリカとカナダの国境という境界において、日々形成されていくアメリカ中心主義的な共同体的記憶から距離をとろうとする主人公が描かれている。また、旅客機内で隣席だった日本人老女という形で、第二次大戦期の「記憶」も差し挟まれる。

次に扱うのが、マルグリット・デュラスが脚本を手がけ、アラン・レネが監督した映画『ヒロシマ・モナムール (*Hiroshima mon amour*)』(1959年)、およびそのリメイクに挑んだ諏訪敦彦監督作品『H story』(2001年)である。戦後に外部からの「戦争の記憶」の表象不可能性を考察した『ヒロシマ・モナムール』を脱構築し、リメイクの失敗にこそ「記憶」の継承を見出す『H story』という、ヒロシマの表象をめぐる両者の異同点を考察していく。

最後に、岡田利規がイラク空爆前夜の渋谷の若者を描いた『三月の5日間』(戯曲：2005年、小説：2007年)を取り上げる。この作品は、イラク空爆前夜の渋谷が舞台となっており、日本語を若者が扱う現代口語によって脱臼させた果てに、渋谷を「いつもと違う特別な渋谷」([2005] 75)として現出させたものである。渋谷／日本の外に出ることなく、複数言語使用においてでもなく、「戦争の記憶」を扱いながら共同体性を乗り越えてしまうような個人の「内なる越境」表象として本作を読解していく。

## 第2節 先行研究の総括

本研究における「越境」概念は、「越境文学」を起点とする。土屋勝彦[2009]は、「境界を踏み越える」ことは、「旅や移動、探検、移民、亡命、巡礼といった空間的移動ばかりではなく、ポストモダンやポストコロニアルな条件の下で成立する混交・交雑ないしはハイブ

リッドな経験をも含む」とまとめている。さらに、越境文学は「それらを、文化や、個々の意識のインタラクティブな過程として描きだし、コスモポリタンな存在としての論理の創造を目指している。それはまた、ナショナリティや人種、男女の境界を越え出る社会批判的なメッセージをも内包する」(8) ものだと言う。

その越境文学を日本において推進したリービ英雄は、1992年時点で、「越境」を「狭間」として説明している。

「越境」というのは、つまり、どこにも属さない、なにかとなにかの狭間にいる状態ということです。しかし、その「越境」を文学の問題として考えると、その狭間にいる状態を絶望的にとらえるのではなく、むしろそのことによって、ふたつの文化を非常にアイロニカルにみることができる立場にいる、と考えることができる。「越境」は小説の問題として、ふたつの文化を同時にみるという非常に活動的なアイロニーを意味しているのです。(〔1992a〕 239)

このような「狭間」を重視する「越境」概念は、後の章で詳述するように、亡命・移民文学やクレオール文学の受容、ならびに欧米におけるポストコロニアル文学研究の進展に呼応したものだ。被植民者文学や被差別者の文学につきまとうネガティブなトーンは「越境」＝「狭間」という考え方でポジティブなものに転換された。本論ではこの視座をさらに発展させ、脱共同体的な個人を主体とする「内なる越境」へ、さらに一歩進める。

「越境」と並列して論じていく「戦争の記憶」に関しても、その焦点を、国内外の「(戦争の) 記憶」における「ブーム」、そして「新しい戦争」論の隆盛以降に絞って考えていきたい。近年の世界的な「記憶」ブームと、90年代半ばを一つの沸点とする日本国内での「記憶」論を経て、「戦争の記憶」をめぐる議論は大きく変化したというのが本研究の立脚点であり、それらを引き継いだうえで各表象を論じていく。そこで重点が置かれるのは、記憶の主体となる個人と共同体の関係である。旧来の「戦争の記憶」論においては、共同体的記憶と個人の一対一関係の結びつきが強調されてきたが、「越境」的主体においてはその紐帯が解かれ、個人が各共同体の記憶を自由に参照し、紡ぎ合わせていく所作こそが中心となる。

### 第3節 研究史における本研究の位置づけ

過去の研究においては、「越境」と「戦争の記憶」は、その交点が仄めかされることはあっても、統括的な議論がなされることは殆どなかった。そもそも、「越境」と「戦争の記憶」それぞれの議論が系統だててなされることが少ないのが現状である。そうした状況に対し本研究は、第1章において「越境」の、第2章において「戦争の記憶」の過去の研究を総括しつつ、その議論が交錯する点を探ることにおいて新研究としての意義を主張するもの



である。

「越境」をめぐる議論は、21世紀に入っての人々の、そして情報の大移動を受けて、更新されなければならぬ。「内なる越境」はグローバル・シティズンたるための必須要件である。「戦争の記憶」に関しても、20世紀の「戦争の記憶」の議論を総括しながら、目の前の「新しい戦争」についての言説を更新しなければならない。現在の災厄の表象を考えるために有用な理路を導き出し、こうした困難を引き受けることが、本研究の位置づけとなる。

#### 第4節 考察視点の設定

「越境」がこれまで論じられてきた比較文学の文脈、一方で「戦争の記憶」が取り沙汰されてきた社会学の文脈それぞれの見地を主に援用しつつ、その交点として、本研究では、共同体性から自由に距離をとる個人という表象の主体を重視する。

第1章第3節で詳説するように、「越境」という概念を比較文学の視点から考えるにあたっては、旧来的な「比較」を成り立たせていた共同体同士の安定性というものを棄却しつつ、現在も有用な比較文学の収穫を利用しなければならない。比較する共同体性そのものを担保することによって成立していた視座は、既に「比較文学の死」(スピヴァク)によって葬送されており、私たちはこうした共時的・空間的な安定性を解除しながら理論を構築し、対象となる表象の分析にあたる必要がある。

一方で、主に歴史社会学を中心とした社会学を参照するにあたって、同様の課題が与えられている。第2章第3節で言及するが、歴史を外部から客観的に観察する旧来の歴史社会学的視座だけでは、脱共同体的な記憶の断片が折り重なる「戦争の記憶」の現在を捉えるには不十分である。年表に代表されるような直線的な共同体的正史に立脚するのではなく、錯綜する歴史の堆積の只中に個人の立脚点を見出す「歴史の社会学」(浜日出夫)こそが、本稿で中心となる考察視点である。ここにおいても、通時的・時間的な安定性はオミットされる。本研究で扱う表象は、共時的/通時的を問わず、そうした共同体性から個人が身を引くことによって成立したものであり、分析する視点においても、それ相応の位相が必要とされるということである。

同時に注意すべきは、そうした個人によって成立した表象に対して、その個人の本質主義的条件にのみフォーカスするのではなく、その表象の普遍性も同時に引き出さねばならないということだ。例えば第3章で扱うリービ英雄に対して、トランスナショナルな生い立ちにのみ焦点をあて、そうした条件から彼の手がける作品が成立している、という解説に終始することは回避されるべきである。旧来のポストコロニアルな言説にも共通することであるが、そうした表象の個別具体的な分析にのみ終わってしまえば、マイノリティによる異議申し立てという文脈にのみ回収されてしまい、それがマジョリティたる私たちの地平とどのように関わっているのか—むしろ彼らの表象が私たちの生きる現実の基本的

条件そのものではないのか、という地点まで届かないで終わってしまう。先述した山城の表現を借りれば、「そこ」を「ここ」の視点から査定するに留まってしまふのだ。そうではなく、「そこ」において発生する個人の営為が「ここ」にいる私たちのあり方を描いている—「そこ」と「ここ」が不断に交わる、鈴木智之の言うところの、分析者の立ち位置が揺らいでいく「コンタクトゾーン」における分析こそが求められているのである。

もっとも、「個人の本質主義的な条件」を完全に破却するわけではない。その表象を成り立たせている現実の生を否定することは倫理に悖ることであるからだ。第1章第3節で言及する、「世界文学」を更新するダムロッシュが、表象を成り立たせる生来的な条件と、その読解における普遍性の確保を同時に行うという困難な手法をとるのは、現代におけるこうした倫理的な要請があるからだろう。本稿では、脱共同体的な個人によって成立した表象を、まさにその条件の考察からはじめることによって、脱共同体的な普遍性にまで届かせる理路を探る。移民問題も含めて、21世紀において「移動」という時代的な条件はますます前景化されている。安寧たる共同体から零れ落ちた個人が、その最先端の状況を察知し作品へと結実させた、例外的・逸脱的な表象を、普遍性に至るものとして兆候論的に—そしてむしろ時代を代表する表象として扱うというのが、本研究の視点である。

## 第5節 考察の手法

「越境」および「戦争の記憶」どちらの論点に関しても、過去の研究や関連した表象を言説分析的な手法において扱っていく。各文芸表象の具体的な内容に踏み込むことも多くあるが、その表象をめぐる言説を含めた間テクスト性 (*intertextuality*) を重視する。本研究で取り上げられる表象自体が、間テクスト性を意識して立ち上げられてきたという経緯があり、そうした作品を分析する手法として言説分析を中心に置くということである。

「越境」においては、脱共同体的な身ぶりそのものが、複数の言説の参照枠に接続されることを意味する。自らを支える安定した共同体性を背景に置くのではない、まさに「越境」という場にその身を放り出した表象においては、多くの言説が交錯し、混在し、その都度参照されるという構造を持つ。自らをとりまく共同体の内部において「越境」を果たすという「内なる越境」へと議論を発展させていくにあたって、いずれにしてもそれらの営為は、共同体的言説のメタレベルに立つということの意味するわけであり、共に *intertextual* な事象である。

「戦争の記憶」に関しても同様に、過去の集団的な「記憶」でも、現在進行形で更新されていく「新しい戦争」の「記憶」であっても、そうした「記憶」をその都度参照しながら表象がなされるという点において、その行いそのものが *intertextual* な行為なのだ。

第1章「『越境』による共同体性の解除」では、「越境」をめぐる議論を総括していく。第1節の「『越境』表象の発生と拡大」においては、1992年にリービ英雄が掲げた「越境」の概念が、クレオール文学を含めたポストコロニアル文学や亡命文学の輸入によって成立

し、そして一方では安部公房の言説の系譜にも連なるものであることをまとめる。第 2 節の「共同体的文化観を乗り越える」では、上記したような「越境」の概念を、個人の特異性にのみ還元せず、表層的な多文化主義に陥らぬよう掬い取るべきだという主張が提示される。旧満州由来の日本語文学や、被差別部落の文学、北海道／沖縄の文学や在日文学を「内なる越境」の元に読み直す可能性も指摘する。第 3 節の『『内なる越境』における脱共同体性』においては、安部公房の「内なる辺境」、多和田葉子や青柳悦子による越境文学への言及、ドゥルーズ／ガタリの「マイナー文学」、スピヴァクやダムロッシュによる「比較」の相対化や「世界文学」の更新、ライールの「複数の人間」といった議論を参照しながら、「越境」の概念を共同体の内部において脱共同体化するものとして読み替えていく。

第 2 章『『戦争の記憶』における共同体性の解除』では、「戦争の記憶」をめぐる議論の系譜をまとめつつ、その脱共同体的可能性を探っていく。第 1 節の『『集合的記憶』論』においては、アルヴァックスの「集合的記憶」という概念が、国内外でどのように扱われてきたのかを探り、「記憶」論の「ブーム」の現在を集約する。国外においてはノラの「記憶の場」論など、国内においては 1995 年の阪神・淡路大震災や「歴史認識論争」などを経て、「戦争の記憶」論が前景化していく過程を追う中で、記憶の「共同体主義」や「断絶／継承」という問題系を指摘し、アルヴァックスの「集合的記憶」という概念が本来持っていたはずの脱共同体的ベクトルを再考する。そこでは、「ポスト記憶」や「後知恵」といった、海外の最先端の記憶論も取り上げる。第 2 節の『『新しい戦争』の時代の『戦争の記憶』』では、現在進行形で、同時多発的に記憶が更新されていく「新しい戦争」(カルドー)の時代に入ったことに触れ、旧来の「戦争の記憶」／「新しい戦争の記憶」／新たな「新しい戦争の記憶」が入れ子状に喚起される現状を指摘する。そうした錯綜した記憶の場に向けて、スピヴァク、ディモック、異孝之らによって示唆される比較文学の新たな可能性を対置し、こうした議論が 2011 年の震災を含めた災厄の記憶を携える私たちにとって有効性を持つことを示す。第 3 節の「言語と記憶—非政治性の政治性へ—」では、第 1 章の「越境」論と第 2 章の「戦争の記憶」論を接続する議論が展開される。ベンヤミンの言語論／歴史認識、シュミットの「政治」論などを経由しながら、共同体主義・政治的な言語／歴史認識から距離をとるあり方こそが、「越境」論と「戦争の記憶」論を繋ぐ態度であり、そこから現実へ再度コミットする、という理路を確保する。

以下、具体的な文芸作品の読解に移る。第 3 章『『越境』の普遍性—リービ英雄『千々にくだけて』—』では、「西洋出身者初の日本語作家」を自称し、「越境」の提唱者でもあったリービ英雄が〈9・11〉を描いたテキストを中心に置き、その「私小説」的世界が私たちに対して普遍性を持ち得るという逆説的な分析を行う。第 1 節の「越境者としてのリービ英雄とその文学」は、議論の前提となる、〈9・11〉に関する文芸作品の概観、そしてリービ英雄の生い立ちを総括する。第 2 節『『千々にくだけて』—越境者による〈9・11〉への応答—』では実際の作品を読み解きながら、〈9・11〉をとりまく西洋の暴力性からリービが距離をとり、日米のみならず中国という第三項も入れ込みながら、アメリカおよび〈9・

11>を相対化していく過程を追う。ここまでは、旧来の個人の特殊性によった読解の延長線上のものであるが、第3節「開かれた『私』という主体」では本稿の趣旨である、共同体性の解除による普遍性へと論を進める。近代日本文学における「私小説」とポストコロニアルな「他者の自伝」（中井亜佐子）の両方の流儀を継ぐことによって「『開かれた』私小説」化したリービ英雄の『千々にくだけで』は、過去の「戦争の記憶」と「新しい戦争の記憶」を自在に行き来して、単一言語使用者（潜在的な複数言語使用者）たるマジョリティへと「内なる越境」の視座を開け放つ、越境文学の達成のひとつであると言える。

第4章「『記憶』の個人性—『ヒロシマ・モナムール』から『H story』へ—」では、「戦争の記憶」に焦点をあて、デュラス／レネによる映画『ヒロシマ・モナムール』と、そのリメイク（の失敗）を描いた諏訪敦彦の映画『H story』の比較分析を行う。これら2本の映画は共に「『戦争の記憶』を語る」ことを語るメタ・フィルムであり、「戦争の記憶」の表象不可能性を問うものである。第1節「『ヒロシマ・モナムール』の射程」では、「ヒロシマについて語る」ことの不可能性を前面に押し出した『ヒロシマ・モナムール』が、製作時まで世に出ていたヒロシマの映像・写真から膨大なイメージを引用しつつ、そうした「平和」に関するイメージから距離をとろうとしていたことを確認する。ヌヴェールと広島という二都市のモンタージュを映画の中心としながら、しかしその二都市から逸脱している主人公二人を都市の代理表象とするという繊細なバランスの上に立つ『ヒロシマ・モナムール』の成り立ちをまず概観する。第2節「『H story』の問題提起」では、そうしたデュラス／レネの取り組みから距離をとり、迂回する—『ヒロシマ・モナムール』のリメイクの失敗によって広島原爆の「記憶」に逆説的にアクセスし、同時に現在の広島を並置しようとした諏訪敦彦の取り組みを紹介する。第3節「『断絶』による『継承』」では、『ヒロシマ・モナムール』と『H story』の差異をより詳細に抽出していく。デュラス／レネにとっては所与の条件であった「間共同体」的な視点が、『H story』においては後退しており、そうした現在の広島を彷徨する男女が（正面から捉えず、映像的にそれとは同定しにくい）原爆ドームに辿り着くことで、共同体の「狭間」において「越境」する者の立場から、「戦争の記憶」の「断絶」による「継承」が達成されていることに言及する。

第5章「『越境』と『戦争の記憶』の臨界点—岡田利規『三月の5日間』—」では、第3章の『千々にくだけで』において主に「越境」という概念について、第4章の『ヒロシマ・モナムール』と『H story』において主に「戦争の記憶」という概念について紡がれた議論を改めて交錯させる作品として、岡田利規の戯曲／小説『三月の5日間』を取り上げる。<9・11>を経た後、アメリカ軍がイラク空爆を開始した2003年3月21日を挟んだ5日間、渋谷のラブホテルに滞留する男女を中心に描いたものだが、第1節「『内なる越境』と、『超口語』による『翻訳』」では、この作品が平田オリザの「現代口語演劇」を発展させた「超口語」に基づいた演劇—すなわち現代の若者言葉によって日本語の内部において言語を脱臼させる＝広義の「翻訳」を達成するという手法によって、旧来の「越境」概念では指し示すことが難しかった「内なる越境」のあり方を具現化したものとして評価する。第2

節「共同体的記憶からの距離」では、イラク空爆という現実、それに伴って現在進行形で急速に構築されつつある集団的な「記憶」を拒否することによって、そしてその共同体の中で渋谷を「外国の街」と見做して「内なる越境」を果たし逸脱することで、この作品が最終的に歴史と関係性を切り結ぼうとしている方法を読み解く。第 3 節「アクチュアルな非政治性と他者」では、直接的な政治性を拒むという態度が、最終的に現実に対してアクチュアルな接続を為し得ることを指摘する。反戦デモなどから距離をとり、「コンタクトゾーン」においてイラク戦争と対峙した『三月の 5 日間』が、「その場での生成変化」（千葉雅也）によって他者と交歓し、共同体の内部においてアクチュアルな個人性を獲得していくメカニズムが描かれる。

終章ではこれまでの議論をまとめると同時に、2011 年「以降」の災厄への応答として、本論で取り上げてこなかった作家たちによる、「越境」と「戦争の記憶」に関連した取り組みを提示することで、今後の議論のための布石とする。

## 第1章 「越境」による共同体性の解除

### 第1節 「越境」表象の発生と拡大

まず、本研究における両輪のひとつである、「越境」という概念を精査する。日本で「越境」という語が文学をはじめとした表象文化と共に使われ出した時期は、本研究では90年代初頭と考えている。その中で特に注目すべきは、先述したリービ英雄が作家活動を始めてから約5年後、自らの立場を説明する中で「越境」という概念を用いはじめ、その後の彼が日本における「越境文学」の中心人物となっていくことである。

第1章第2節で見てきたように、1992年にリービは「越境」という概念を「狭間」を重視しつつ提唱したわけだが（初出は『早稲田文学』1992年4月号）、彼はこの「越境」概念を、80年代来の「国際化」論の翻訳への反発として用いている。

ぼくが「越境」というとき、このことばが喚起するイメージは、「渡っていくこと」「超えていくこと」「入りこんでいくこと」ですね。しかし、非常に入りこみにくい文化の場合は、それを「入りこんでいこうとすること」といいなおしたほうがいい。最近、「国際化と文学」とか「移民と文学」といったことが話題になっていますが、ぼくは問題の立てかたが違うように思います。（[1992a] 238）

ここでリービが反感を抱いている「国際化」という概念から、リービが言うところの「越境」、そして90年代初頭という時代の位相を同定することができる。戦後の日本文化の論じられ方を追った青木保[1999]によれば、「否定的特殊性の認識」（1945～54）、「歴史的相対性の認識」（1955～63）、「肯定的特殊性の認識」前期（1964～76）、後期（1977～83）という時期を経て、1984年以降、「特殊から普遍へ」という論理転換がなされる中で「国際化」論が沸騰していったという。戦前の反省から日本文化を否定的に捉えていた視座からの転換が経済復興と共にあったが、しかし過剰な発展に対し国際社会からのバッシングが高まる中で、肯定的特殊性を普遍的なものへと再転換し、「国際化」によって再度国際社会へのアピールを行うという経緯があったわけだ。だが、その「国際化」論の中で「狭間」というあり方が見失われているとリービは主張しているのである。

リービがこの発言をした1992年、現代日本文学のひとつのジャンルとして、「越境文学」が成立しはじめていた。リービ英雄の小説家としてのデビューが1987年、初の単行本刊行がこの1992年2月（『星条旗の聞こえない部屋』）である。前年1991年には多和田葉子がデビューしており、現在「越境文学」の担い手とされる作家が揃ってくる時期である。

並行して、南北アメリカをめぐるポストコロニアル批評の文脈から、国内のクレオール研究者たちが「越境」という現象に注目しはじめていた。文化人類学者・今福龍太による『クレオール主義』刊行が1991年である（チカーノ文化を論じる章「文化の交差点で一越

境論」を含む)。今福とも関係の深い管啓次郎が、アメリカの作家テッド・コノヴァーによる『コヨーテたち 越境するヒスパニック・アメリカ』を1989年に翻訳(原著は1987年)、チカーノのフェミニスト・詩人、グロリア・アンサルドゥーア「ボーダーランズに生きるとき きみは」を1991年に翻訳している(原著は1987年)。やや異なる文脈ながらも、世界的潮流の中で、日本文学における越境文学が醸成される背景は成立しており、同時に、その輸入がクレオール研究者／紹介者によってなされていたことが分かる。

田中敬子[2007]は、海外における越境論の系譜をふたつの潮流に整理している。そのひとつは、エドゥアール・グリッサンらによって提唱されてきた「クレオール論」(およびそこで論じられる「アーキペラゴ(群島)」のイメージ)であり、もうひとつは、アメリカとメキシコの国境地帯を中心に、チカーノ文化を考察する際に用いられる「ボーダーランド論」である。

これらふたつの潮流が同時期的に流入してきた点に、日本の越境文学の特徴はあったと考えられる。今福・管ともに、カリブ海のフランス領マルチニクを中心にした、田中が言うところの「クレオール論」という狭義のカテゴリーの紹介者であり、同時に、チカーノ文化も含めて「クレオール論」と「ボーダーランド論」を合わせて、広義の混濁性におけるクレオール主義として紹介してきたからである。これは、クレオール文学の最重要人物であり、先述したように「クレオール論」の中心をなしたグリッサン以降—先達としてのエメ・セゼールが提唱した、黒人性を担保にアフリカ回帰を目指す「ネグリチュード」の概念を乗り越える形で—パトリック・シャモワゾーらが全-世界的なクレオール化／クレオール主義を目指したことともパラレルを成す。田中の言における狭義の「クレオール論」の流れをシャモワゾーらの見解を引きながらまとめた中村隆之[2011]は、以下のように述べる。

クレオール文学の展開は三つの段階によって区分できる。最初の段階はネグリチュードである。これはマルチニクのみならずフランス語圏を代表する詩人エメ・セゼールの語として知られ、端的には黒人であることの自覚とその自己表明の態度である。ネグリチュードによってフランス語圏カリブ海の文学は初めて本土の文学の模倣主義やドゥドゥイズムと呼ばれる地方趣味文学の流れを断ち切ることができた。しかし、ネグリチュードはアフリカを神話化することでカリブ海の人々に対する新たな疎外を作り出してしまった。これを乗り越える段階がアンティーフュー性である。この概念はセゼールの次世代にあたる作家エドゥアール・グリッサンが提唱したものだ。グリッサンはアンティーフュー性で自分たちが根付く場所はアフリカではなくカリブ海であるというヴィジョンを描いた。クレオール性はこのアンティーフュー性を引き継ぐ形で示される展望である。(6)

日本においては広義のクレオール主義と狭義の「クレオール論」が同時に輸入されてきたのだが、その輸入されたタイミングが狭義の「クレオール論」がシャモワゾーらによっ

て変化していった時期にあたるため、よりその混合の度合いは高まったのだと見ることができる。田中の整理に引き寄せれば、1) マルチニックを中心にした「クレオール論」と、チカーノ文化を中心にした「ボーダーランド論」を共に内包した広義のクレオール主義、2) グリッサンらに代表される狭義の—しかし同時に彼ら自身もその普遍性を主張していく—「クレオール論」、そのふたつが一斉に「越境」を焦点として輸入されてきた、ということなのだ。こうした背景の中で、「越境」表象を受け止める下地は醸成されていった。

ただし、こうした日本におけるクレオール表象の受容「前夜」に先行する存在ながら、忘れられがちな人物がいる。それは「クレオールの魂」というエッセイを1987年に発表した安部公房である。「伝統嫌い」を貫き通し、戦後日本文学の巨匠でありながら異分子であった安部が晩年にクレオールへの関心を示したことに對し、沼野充義[2011]は「安部公房がクレオールに関心を持つようになった1980年代に、文壇ではそもそも『クレオール』などという言葉すら普通には通用していなかったのだから、そのこと一つをとっても、彼の思索がいかに先駆的であったか、よくわかる」(23)と正しい評価を与えている。もっとも、安部が関心を抱いたのは、クレオールの文芸表象ではなく、混成語としてのクレオールの非伝統性であり、そのクレオールの形成には人間に普遍的にプログラムされている言語能力が関係しているとする当時の科学的仮説であった。それを差し引いても、クレオール表象の受容を主に担った今福や管とは世代がまったく異なる安部が、クレオールに目を向けていた事実は確認されるべきものである。もっとも、その時期は既に述べたように安部の晩年にあたり、彼がクレオール論を徹底して語ることはなかった。先ほど述べたような1980年代以降のクレオール主義／クレオール論受容において安部公房の存在が一度捨象されてしまったことは致し方ないことだとも言える。<sup>1</sup>

その後、当時の言論雑誌において最前線にあった媒体『GS』が、1986年に「トランス・アメリカ／トランス・アトランティック」特集を組んだ(狭義の「クレオール論」と「ボーダーランド」論が一斉に受容されている)。1992年には『越境する世界文学』という、「越境」の表象のもとに世界文学を再考しようとする書物が河出書房新社より刊行されている。

これに加えて、亡命・移民文学については後に沼野充義が『W文学の世紀へ』[2001]および『亡命文学論』[2002]で、西成彦が『エクストラテリトリアル』[2008]で、ロシアや東欧の文学を中心に論陣を張ってきた。今福が1991年に世に問うた『クレオール主義』の増補版[2003]、管による『オムニフォン』[2005]などを含め、「越境」表象の発展を促す理論的なバックグラウンドはその後も培われ続けたと言っている。

世界的に見れば、ポストコロニアル文学においては、ビル・アッシュクロフトら[1989=1998]が整理したように、4つのモデルにおいて「越境」をめぐる議論がなされてきた。①特定の国や地域の文化にみられる特色を強調する、「国家的／国民的(ナショナル)」あるいは地域的なモデル、②異なるいくつかの国々の文学性が共有する性質を、人種性を基礎としてあきらかにしようとする、「黒人文学」に代表されるモデル、③二つないしはそれ以上のポストコロニアル文学にまたがる特定の言語的・歴史的・文化的な特性を叙述す



べく試みる、比較研究のモデル、④上記の③のモデルよりもさらに包括的な比較のモデルで、雑種性や混合性といった性質を、あらゆるポストコロニアル文学に共通の構成要素として論じようとするモデル、の4種類である(33)。④のモデルを論じる代表的な存在としては、「中間地帯」という概念を提唱するホミ・K・バーバが挙げられるわけであるが、ポストコロニアルな環境における雑種性や混合性に拠るその「中間地帯」論を、リービ英雄の「越境」概念は、普遍的な「狭間」へと更新させたと言ってもいいだろう。序章で述べたように、被植民者文学や被差別者の文学がまとうネガティブなトーンを「越境」＝「狭間」という論点の元にポジティブに転化させることに成功したわけである。

その後、日本ではリービらを中心にしながら「越境文学」という表象形態が存在感を増していくことで、事後的に、過去に遡り、また海外文学へと敷衍させた「越境文学」の系譜が考察されていった。青柳悦子[2001b]の整理を参考にしつつ、日本に限らない「越境文学」をごく一例ながら分類してみると、以下のようなになる。

①亡命・移民タイプの移動モデル：

ジョゼフ・コンラッド、サミュエル・ベケット、ウラジミール・ナボコフ、アゴタ・クリストフ、ミラン・クンデラ、ラフィク・シャミなど

②ポストコロニアル文学：

V・S・ナイポール、サルマン・ラシュディ、エイモス・チュッツオーラ、マイケル・オンダーチェなど

③「移植型」の<境界児>

カズオ・イシグロ、村上春樹、多和田葉子、水村美苗、リービ英雄など

リービ自身は、インド出身の作家サルマン・ラシュディからの影響を公言しており([1992a] 237-43)、日本国内について言えば、被差別部落の光景を「路地」として文学に大成させた中上健次の勧めで小説を書き始め、在日作家・李良枝とも交流を持っていた人物だ。遡れば、引き揚げてきた満州の光景を描いた安部公房、アメリカへの移住経験から小説を紡いだ大庭みな子らへも積極的な評価を与えている([2001])。つまりは、前述したような議論と部分的な共有を保ちつつ、現代日本において「越境」という立ち位置を確立することで、政治的な背景を携えての物理的な移動や、植民地という磁場の影響に基づいた表象の系譜に連なりつつも、より普遍的かつ内面的な形において「越境」をアップデートし、「越境」表象自体の社会的な認知も広げてきたと見ることができるのだ。

## 第2節 共同体的文化観を乗り越える

ただ、こういった議論が極度に相対主義的なものに陥ってしまう危険性はもちろんある。多文化主義が各「文化」の重要性を強調するのみとなってしまうように、「越境」の

表象をなす各個人の「特殊性」に横滑りさせるだけになってしまう恐れがある。実際に、母語の外に出る行為を「エクソフォニー」として言語的実験を繰り返す多和田葉子[2014]が、「どこかに絶対の規則が存在すると仮定するより、すべてが常に運動の中にあると考えた方が言語とはつきあいやすい」(35)と述べるように、そのずらし方は個人の裁量如何ということにもなりやすい。それらを読み解こうとする際も、結局は個別の事例として、彼らの特殊性を逆説的に強調し、際限のない相対主義的な位相への道を開いてしまうことにもなりかねない。リービ[1996]は、ドイツに移住して日本語／ドイツ語の往還において書く多和田を肯定的に評価しつつも、その歴史性の不在を指摘している。「ぼくは歴史を意識しながら、いままで文学を書いてきた。日米というものを背負ってるから、歴史から解放されることはできなかったんです。多和田さんはそれから逃れているから、ある意味でぼくより進んでる」(350) と言うのだ。

これは亡命文学やポストコロニアル文学との間での統合化／差異化を含みこんでいた「越境」表象において、非常にクリティカルな問題である。政治的な背景を生い立ちにもつ作家たちを参照しつつ一線を画すリービにおいてさえも、アメリカから日本語文学に参入するにあたっては日米関係に基づいた政治性が尾を引いており、軽やかに日本語／ドイツ語の間を行き来する多和田はより自由に見えるのだ。長畑明利[2006]が、ポストコロニアルな背景をもつ韓国系アメリカ人アーティスト、テレサ・ハッキョン・チャのテキスト『ディクテ』を多和田の営為と比較する際に、多和田が「エクソフォニー」に感じている「愉悦」を指摘しつつ、『母語の外へ出る旅』はこのように愉悦に満ちた冒険であるとは限らない。(・・・)『ディクテ』の場合、母語の外に出るのは、当事者が出たくて出るのはなく、出ることが余儀なくされるのだということである」(74) と述べている。ここには、非政治的な自由を確保したかのように見える「越境」への違和感が表明されている。

以上のような問題を踏まえてなお本研究においては、「狭間」において共同体性から距離をとる個人の「越境」という普遍性を考えたい。「越境」を物理的な移動や複数言語使用を条件としたものに限定したり、歴史的必然性を持たない主体にとって不可能であると断じたりすることが、グローバリゼーション以降において説得力を失いつつあることは前述した通りである。

酒井直樹[1996]は、表層的な多文化主義を、「民族や人種の同一性に固執する特殊主義的な多文化主義推進派と国民一般の統一を強調する普遍主義的な反多文化主義派はじつは文化主義という点で共犯関係にあるのである。だから、文化主義は単一民族神話だけでなく多民族国家の国民主義のなかにもはびこっている点は忘れてはならない」(16)と手厳しく糾弾しているが、「内なる越境」を考える本研究においても、酒井の批判は絶えず参照されるべきものである。

同時に、このような視座に立てば、リービが影響を受けてきたような過去の文学の読み直しも進めることができるだろう。例えば、「親なしでもできる、伝統を拒否した文化という側面に重点を置いてとらえよう」(沼野[2001] 72) とした安部公房や、彼のような旧満

州からの引揚者たち—ベケット『ゴドーを待ちながら』と宮沢賢治の意匠を合わせ、舞台上の平面に一本の電信柱を置いた別役実、あるいはまさに『砂の駅』や『更地』といった舞台作品に取り組んだ太田省吾ら—を総括して考えることも可能となる。また、被差別部落を描いたという政治性から距離をとって中上健次を眺める斎藤環の論考「『父殺し』の不発」(〔2014〕 27) を、グローバリゼーション以降の「親／父」が後退した時代の私たちに敷衍させ、そのうえで北海道文学／沖縄文学、在日文学といった作品群の再評価を行ってみることは、越境文学に関連したこれまでの文芸表象の再読にも大いに援用可能なものだと考える。<sup>2</sup>

### 第3節 「内なる越境」における脱共同体性

しかし「越境」表象の波及の程度に比して、リービが提唱したような「狭間」の可能性は未だ十全に考察されていない。政治的に「境」に言及しなければ成立しない越境文学—それは、その表象の担い手たちが越えようとしている「境」を逆説的に強化してしまっている可能性さえある—の再考、そしてマジョリティから見るマイノリティとしての越境者たちという理解の枠組みを更新すること、それらは課題として残されたままだ。その後の「越境」をめぐる表象に関する考察においては、普遍的な「狭間」という観点は後景に退いてしまっているのである。

例えば、永岡杜人〔2009〕や笹沼俊暁〔2011〕らのリービ英雄論は、リービ作品を私小説として作者自身に還元する側面が強く、越境者リービ英雄の普遍性が見えにくい。また「越境」研究の最新の成果とも言うべき論文集『バイリンガルな日本語文学』〔2013〕においても、リービ英雄世代の後を継ぐ温又柔といった作家たちも含めた網羅的な議論がなされているが、個別のケーススタディーとも言うべき、各作家・作品の並列的紹介・分析に留まってしまっている。問題は、彼ら「越境」表象の担い手たちの特殊性が強調され、彼らの他者性がネガティブに前景化されてしまうことということだ。結果、「越境」の普遍的な可能性—物理的な「越境」経験を持たない人間においても、共同体性を脱構築していく個人性の確立は可能であるということ—が置き去りにされてしまっているのである。

こうした現状については、個別具体的な作家・作品論を超えた事情も関係していると考えられる。スピヴァク〔1988=1998〕が、非当事者による表象が困難であり、その倫理性が絶えず問われる「サルタン」を問題化したように、当事者性という課題は前景化し続けてきた。その中で、論じる側の「ポジションを詰問する特権性を生み出す危険性」(富山一郎〔1996〕 260) が指摘されている状況は、震災以降を生きる私たちにおいてより逼迫した課題となっており、また共同体から遊離する個人という主体を考える本研究においても、個人に焦点をあてるゆえに、当事者性の難詰に陥らないための理路が求められている。

この課題を解決する鍵が「内なる越境」だと考えるが、これについては、「越境」をめぐる新旧の二人の作家に負っている。リービ英雄が越境作家の先達として評価している安部

公房と、リービと並んで越境文学の担い手とされる多和田葉子である。

安部公房は、1968年『中央公論』11・12月号に、「内なる境界」という原稿を寄せている。ユダヤ系作家を中心に、国家の「正統性」に反旗を翻す存在を、安部らしい錯綜したレトリックで論じるこの文章はしかし、その最終段において、明確にその論理を提示する。20世紀初頭、トルストイの死と共に「大地信仰の文学」は衰退期を迎え、カフカ、ブルースト、ジョイスらが「異端」を表象しはじめたと一後に触れるドゥルーズ／ガタリの「マイナー文学」提唱より7年ほど早く一語る安部は、一方で文学の無力を自覚しながらも、以下のように述べていく。

せめて、一切の「正統信仰」を拒否し、内なる境界に向って内的亡命をはかるくらいは、同時代を意識した作家にとっての義務ではあるまいか。

大地をたたえる「祭り」は終り、しかし新しい広場は、まだ暗い。国境を超えた（ママ）ゲバラは死んだし、国境を失ったベトナム人は戦火に身を焦がしている。だからと言って、絶望するのはまだ早い。都市の広場が暗ければ、国境の闇はさらに深いはずなのだ。越境者に必要なのは何も光ばかりとは限るまい。（[1975] 98-99）

「内的亡命」の目的地として設置されている「内なる境界」は、越境者にとって「闇」に支配されている場所であり、「都市の広場」に類するものとしてイメージされている。安部公房の都市表象を概観した荻部直[2012]は、安部が都市の「ゴミ」や「廃棄物」、「穴ぼこ」などに関心を向けることについて、ふたつの点を強調している。一点目としては、「まず安部公房にとっては、都市は拡大と更新を無限にくりかえし、流動してゆくものとしてとらえられている。流動の過程で、かつて新しかったものが『ゴミ』と化し、最新の建築のかたわらに廃墟が並ぶことになる」ということ。二点目に挙げるのは、「こうした『廃棄物』への関心が、みずからの満州体験、また終戦体験からつながっていると安部が述べていること」（56-57）だ。「光」を信奉する旧来の思想から言えば「絶望」的に映る「都市」の「内なる境界」は、安部に言わせれば「絶望するにはまだ早い」可能性を秘めたトポスであり、その遠景として満州体験／終戦体験が仄見えている、というのが彼の「内的亡命」の実体である。<sup>3</sup>

「内的亡命」を企てる彼の言葉は時代を隔てて一移民・亡命の時代からグローバリゼーション以降へと位相を移して一現在の越境文学の担い手・多和田葉子が、作家・川上未映子と交わした対話（川上・多和田[2010]）と反響しあっている。川上が話題にした「狭間」という語を「存在しない場所」だとした多和田の説明は、リービや安部の「越境」観とほぼ同じである。そして、多和田の「場所があるところで書くとなると、結局、決まった課題を実行するだけになっちゃう」「だから、絶対にありえない場所に立つことの不可能性みたいなことかな」という言葉に対し、対話は以下のように続く。

川上 それは、身体を移動させて言語を変えて、試みることもできる一方で、やろうと思えば、日常的にも可能なことだとは思いませんか。

多和田 はい、たったひとつの町に住んでいても、ひとつの言語しか知らなくてもできることだと思いますよ。(150-51)

「狭間」に立つ個人的主体が「越境」の可能性を拡張する—物理的に移動しなくても、また複数言語使用者ではなくとも、「越境」は可能だという見解は現れはじめています。青柳[2001a]は言う。「地上のあらゆる場所が〈境界地帯〉となったのだ。わたしたちの誰もが—たとえ自分では気づかなくとも—複数の文化の混在空間のなかに住み込み、そのなかで生きているのである」、同時に「しかしながら本来の意味での複数文化（マルチ・カルチャー）は、いくつかの文化要素が、ある地理空間に同居するだけでは出現しないことに注意したい。文化複合は一人ひとりの人間、私たち自分自身が境界地帯となることによってしか実現されない」（234）と。私たちの日常の空間が、青柳が述べる「境界地帯」となっており、鈴木がこだわる「コンタクトゾーン」として既に現出しているものであり、そこで「内なる越境」の条件となっているのは、個人としての「私たち自分自身が境界地帯となること」なのである。

こうしたテーゼに対し、論理的な補強を三点から行っておきたい。一点目はドゥルーズ／ガタリ[1975=1978]がカフカを引き合いに出しながら提唱した「マイナー文学」という概念についてである。この概念は、亡命文学、ポストコロニアル文学を含め、その後の「越境」をめぐる文芸表象の読解において、大きな効力を持ち続けてきた。彼らによれば「マイナー文学」の第一の特徴とは「大文学（あるいは確立された文学）と呼ばれる文学の内部での、すべての文学の革命的な条件の特徴を示すもの」（31）なのだが、同時に「少数民族が広く使われている言語を用いて想像する文学」（27）だというこの概念は、「内なる越境」の道を探る本研究においては再検討する余地がある。というのも、このドゥルーズ／ガタリの物言いをそのまま援用してしまえば、少数民族以外の人間たちは「マイナー文学」、あるいはそれに準ずる越境文学を、ただ享受するだけしかないのか、という問題が発生してくるからである。これについては、先ほどドゥルーズ／ガタリが「内部」という点を強調していたことを思い出さねばならない。ドゥルーズ自身がバルネとの対話において、以下のように補足している。

私たちは唯一の言語のうちでさえバイリンガル（二言語併用）であるべきであり、私たちの言語の内部でマイナーな言語をもつべきであり、私たち自身の言語からマイナーな語法をつくるべきである。マルチリンガル（多言語使用）とは、各々の言語システムがそれ自体において同質的であるような複数の言語システムを所有することだけをいうのではない。それはまず、各々の言語システムに変容を及ぼし、それらが同質的であることを妨げる逃走線もしくは変奏線をいうのだ。（・・・）自分自身の言語の中で外国人

のように話すこと。(〔1977=2008〕 12)

青柳[2001b]がドゥルーズの概念である「脱領土化」に結びつけながら、「幅広く多くの者たちによって使用されている自分のメジャーな言語（・・・）を用いながらそれを国家・民族といった固定した領土（テリトリー）からひきはがすこと、自分の言語のなかでどもり、自分の言語のマイナーな使用を創出し、逃走の線を引」く点に「マイナー文学」の核心を見ている（4・5）ことは正鵠を射ている。メジャーな自分の言語の「内部」で「どもる」ことが「マイナー文学」の要点だとするのならば、そこでは「少数民族」以外による「マイナー文学」への道が開かれているからである。ドゥルーズ／ガタリ[1975=1978]は「マイナー文学」の第二、第三の特徴として「政治的」であること、「集団的な価値を持っている」ことの二点を併記している。「政治的」な側面については、「マイナー文学」において「その小さすぎる空間は、ひとつひとつの個人的な事件が直接に政治に結びつくようにさせている。したがって個人的な事件は、まったく別の歴史がそのなかで働いていれば、それだけいっそう必然的で、不可欠で、顕微鏡によって拡大されたものになる」（28-29）と述べている。まさに共同体の「内部」における運動であるわけだが、その「小さすぎる空間」において「まったく孤独な作家が語ることが、すでにひとつの共通の行動を構成する」（29-30）のであり、「マイナー文学」は「他者と外部に離接的に接合する場」（青柳[2001b] 5）という「集団的」な側面をも携えるのである。

そもそもドゥルーズ（／ガタリ）の言説は、その脱共同体的なベクトルにおいてラディカルな解釈を蒙りやすいものであるが、ドゥルーズの読み直しを図る千葉雅也[2013]が、「生成変化を乱したくなければ、動きすぎてはいけない」というドゥルーズの主張から「自己破壊としての生成変化の加速しすぎ、オーバードーズないしバッドトリップへの警戒」（52）を読み取るとき、私たちが再検討している「マイナー文学」も、さらなる見直しが求められることとなる。千葉が言うようにドゥルーズが「あらゆるアイデンティティを打破して『この世界の外』に出るのではない。この世界を、多様な逃走線に沿って分析＝切断し、組み換える」（246）ことを狙っているのだとしたら、「動きすぎてはいけないのである。が、動かないのではない。オーバードーズの手前で、此岸で、分身するのである。倒れ込んだままであるかのようにその場で、傍らへ二乗になる。（・・・）複数の外部性が交錯する境界で、表面と深層のあいだで、諸断片を素材にした分身をまとめる。（・・・）このように、多傷的・多孔的な境界線そのものに、生成変化するのだ」（297）という千葉のドゥルーズ分析から、ドゥルーズ／ガタリの「マイナー文学」を逆照射することは可能だろう。「複数の外部性が交錯する境界」というまさに「コンタクトゾーン」において析出される「マイナー文学」は、共同体の「内部」における「生成変化」一本研究で言うところの「内なる越境」一を達成させるものとして再評価されるべきものである。それはリービが述べていた「狭間」の可能性を、マジョリティの足元へと敷衍させる言説なのだ。<sup>4</sup>

もう一点は、「比較文学」からの議論である。スピヴァク[2003=2004]が「ヨーロッパ諸

国民の言語に基礎を置いた比較文学の植民地主義と、地域研究の冷戦フォーマットとを、わたしたちは内部からこじあけるべく、務めないわけにはいかない」(18)とし、そうした再検討の課題を踏まえてダムロッシュ[2003=2011]が、今日の世界文学が編纂される条件に、個人における「読みのモード」を挙げ(ダムロッシュ)、そのうえで「共約不可能性の比較」([2012] 51)へと移行したような、「比較」の視座の相対化へと、「内なる越境」の議論は連なっている。こうした世界的な潮流の中に、「境界地帯としての私たち」は位置づけられるのである。

最後に参照したいのは、ライール[1998=2013]の「複数の人間」という概念だ。ブルドゥー[1992=1995]がかつてフローベール『感情教育』を参照しながら論じた「ハビトゥス」論を再検討したのが、ライールの「複数の人間」論である。ブルドゥーが言うところの「ハビトゥス」とは、人々が過去の出自、あるいは生活環境の中で身につけた、個人の視覚や評価、行為を持続的に決定づけていく、身体的および社会的に醸成された性向のことである。個人は新たな状況に対応して社会的実践をなしていく際、競合空間としての「場」の側からの意味づけもなされる。こうした個人と「場」の間の構造的共謀関係のもとで実践は産み出され、その中で時に個人が他の存在に対しての「卓越化」を可能にする。

こうした態度は酒井が批判するような「文化主義」一個人に対する単純な文化反映論とはまったく異なるものであり、複数の「場」に対して異なる実践を生み出していく個人のリアリティーを精緻に捉えているものである。しかしライールの疑念は、ひとつの「場」における身体化された「ハビトゥス」は、そこまで確固たるものなのだろうか、というものであった。ライールはまさに「集合的記憶」論者としてのアルヴァックスを引きながら以下のように述べる。

彼は、その記憶に関する分析において、個人的行為者の複数の帰属を、また多様な手段の中での段階的ないし同時的な社会化を、さらには個人的行為者が動員することのできる「視点」の複数性を敏感にとらえていた。したがって、私たちが求める準拠枠や立脚点は均質なものではないし、単一の知的領域に組み込まれているものではない。(42)

ドゥルーズ／ガタリの「マイナー文学」、そしてスピヴァクの「比較文学の死」からダムロッシュの「世界文学」の更新、さらにライールの「複数の人間」論を経て、私たちが「内なる越境」を考えるための理論的補強を行ったが、ここから次章の記憶論に接続する。すなわち、「私たちが求める準拠枠や立脚点」は、本章で述べてきたように共時的に「均質なものではない」と共に、「記憶」の観点においても一通時的にも「均質なものではない」のである。

## 第2章 「戦争の記憶」における共同体性の解除

### 第1節 「集合的記憶」論

前章においては、「越境」という主体のあり方が、共同体性を脱構築する普遍性を獲得しつつある状況について論じた。本章では、そういった「越境」的主体が、「戦争の記憶」においても共同体性を転位させていることを述べていく。

「戦争の記憶」をめぐる言説は、後述するアルヴァックス[1950=1989]の「集合的記憶」に代表されるような、共同体性を基盤においた議論が主流としてなされてきた。アルヴァックス以降の「記憶の場」論で知られるノラ[1984=2002]は、「記憶」の議論を個人との関係で再考してはいるが、「全体的な記憶が私的な記憶へと細分化することで、想起せよという命令は内的な強制力をもつに至る。この細分化は、各個人に対して想起することを義務づけ、帰属の回復をアイデンティティの原則にし、またその神髄にする。この帰属は、今度はその個人自身を完全に拘束する」(43)として、共同体性＝「場」の重要性を指摘している。

一方、社会学者・野上元[2007]は、「戦争体験」から「戦争の記憶」への議論の変化を辿る中で「戦後社会において『戦争体験』とは、社会を構成する秩序と個人の『実感』が交換される重要な局所の一つであった」としており、「戦争の記憶」論の基盤である「集合的記憶」について、「個人が参加と離脱を不断に繰り返すことができる、独特の実在性を帯びた存在」だと述べている(46-52)。共同体的記憶が前面に押し出された「戦争の記憶」論を個人の側から切り返して再考する契機が訪れているのである。

周知の通り「戦争の記憶」は、近年議論が喧しいテーマのひとつである。イスラエルの文化人類学者・社会学者のエヤル・ベン-アリ[2010]は、多くの社会がアイデンティティ危機の只中にあるなどといった理由により、世界的規模で「この20～30年間に記憶『ブーム』が起きている」とし、日本でも第二次世界大戦終結50周年を契機として記憶と戦争に関して多くの議論がなされているとしている(3-6)。

世界的な規模のブームに関して言えば、共同体的記憶の議論において一時代を築いた、先述のノラによる「記憶の場」論がその嚆矢と言っていいたいだろう。その理論構築と実践として、ノラが編者を務める叢書『記憶の場』が刊行されたのである。工藤庸子[2008]が指摘するように、「1984年に刊行されはじめた『記憶の場』は、1993年にとりあえずの完結をみた。この十年間を折半するように、1989年にベルリンの壁が崩壊し、ヨーロッパのなかのフランスも、あらたな国民的アイデンティティを模索する。そのような暗黙の意図を分かちもつ企画として、この歴史叢書は編まれた」(180)のであり、社会がアイデンティティ危機の只中にある状況下で「記憶ブーム」の画期をなすものだった。

日本国内に限ってみれば金子淳[2005]も、「1990年代の『記憶論』ブーム」について、「1995年の阪神・淡路大震災での『震災の記憶』をめぐる議論、あるいは同年の戦後50年を機に



活発化した『戦争の記憶』をめぐる議論」から、1995年を「『記憶論』ブーム」のメルクマールだとしている(11)。社会学者の大澤真幸[2009]は、「世界最終戦争と見なされるべき戦争で日本が敗北してからちょうど半世紀を経た年に、すなわち1995年に、その日本で二つの戦争が勃発した」(10)として、阪神・淡路大震災と、オウム真理教による一連のサリン事件を並列して取り上げている。大澤は二つの出来事が「戦争」として感受された「心的構造」—「不確定な意志を担った〈他者〉の存在についての想定を、無意識のうちに招き寄せ」(14)たということ—をその論拠として挙げているが、いずれにしても、現代日本において1995年は「戦争の記憶」の語りを再興／一新させる契機であったと言うことはできよう。

まさにこのような潮流の中で過去の「戦争の記憶」が回帰してきたのが、1995年以降、文芸評論家・加藤典洋と哲学者・高橋哲哉を中心に巻き起こった、戦死者追悼をめぐる「歴史認識論争」だと言える。加藤典洋の雑誌掲載論考を高橋が批判する形で議論の応酬が行われたのだが、加藤[2005]の主張とは、「敗戦」前に日本が発生させたアジアの戦没者に対する哀悼へ至るために、まずは日本の「汚れた」死者たちを悼む必要があり、その目的のために「共同体として国民と同じカテゴリーの中にあるが(…)そのカテゴリーの中で、従来のナショナルな国民のあり方とは対立している」「新しい『われわれ』」(59)を立ち上げなければいけない、というものであった。彼が言うところの戦後の「ねじれ」<sup>5</sup>に対応するためのアクロバティックなこの議論に対し、高橋[2005]は「喪の作業の『自然』な時間」(=「クロノロジー」)に逆らう「戦争の記憶」を「アナクロニズム」に基づく「亡霊」と表現し、『亡霊』の出現は、本質的にアナクロニックである」としながら、「家族、民族、国家、性といった境界」を越えた「記憶」の「継承」—「戦争の記憶」に対する「応答責任」を唱えた(79-89)。

ここで参照すべきは、社会学者の北田暁大が大澤真幸との対談において言及した「共同体主義」である。

むしろ、連続性よりは断絶の部分を繊細に見ていくべきかもしれません。断絶をめぐる記憶を賦活する。免罪のための断絶認識ではなく、責任主体としての連続を照射するための断絶の志向です。いまは、左派も右派もある種の連続性仮説をもってしまっているわけですね。どちらもある意味、戦前戦後の連続性を前提とした共同体主義的な認識論をとっている。共同体主義を解除しないかぎり、(…)答えは見つからないのではないのでしょうか。(大澤・北田[2008] 235)

この論点から省みれば、加藤と高橋の「論争」上の立場は、その見た目ほど異なっていないことが分かる。加藤の議論は旧来の保守的なそれとはまったく位相の違うものではあるし、高橋の議論も、国境も含めた「境界」を超えた「戦争の記憶」の扱いを提唱するものではある。しかしながら、「新しい『われわれ』」を提唱する加藤、「亡霊」としてであれ

「記憶」が「継承」される主体を仮構している高橋それぞれに、北田の「連続性を前提とした共同体主義的な認識論」は指摘できるのである。加藤・高橋を離れて、より一般的な議論まで拡張して考えてみても、ナショナルな連続的主体を疑わない保守的な歴史認識にせよ、「記憶」の風化を前にして「語り継ぎ」を提唱する「反戦」の立場にせよ、「左派も右派もある種の連続性仮説をもってしまっている」のであり、そこには「継承」を担保する共同体が設定されているのだ。

また、社会学者・福間良明が語るどころの「断絶」と「継承」という問題も、この「戦争の記憶」の再考と結びつける必要があるだろう。福間の論考に従えば、今日重要視されている「戦争の風化」という問題は、古くて新しい課題だと言うことができる。というのも、「戦争の記憶」を「継承」せよというテーゼに対する反動的な言説は、福間[2009]がまとめるどころの1969年の「わだつみ像」破壊事件に象徴されるように、既に表出していたからである。福間は、戦中派によって語られてきた「戦争体験という教養」(204)が、戦後派である若い世代の支持を失っていく時期を分析している。このように現在の「風化」以前に「戦争の記憶」を拒絶する動きもあったわけだが、福間はそこに「断絶」と「継承」という問題系を持ち込んだのである。

この「断絶」と「継承」の問題系は、現代日本が「ポスト戦後社会」(吉見俊哉[2009])に突入する一方で、作家の目取真俊[2005]が「沖縄『戦後』ゼロ年」を主張しているような「戦後」をめぐるパラドクスの中で、さらに顕在化している。

2005年には青山学院大学付属高校の入試問題において、戦争体験者の話は「退屈」だとする生徒の感想文を読んだ上で回答するという設問が用意され、議論を呼んだ。2008年には若手アーティスト集団「Chim↑Pom」が、広島市の上空に飛行機雲を使って「ピカッ」という文字を描き、被爆者団体からの抗議をはじめ大々的なバッシングを受けた。同集団は2011年の東日本大震災直後、東京・渋谷駅通路に展示されている、岡本太郎が原爆を描いた『明日の神話』(1969年)に、福島第一原発事故を思わせる絵をつけ加え、是非をめぐってまたも議論を巻き起こした。

「戦争の記憶」をめぐるのはこのように臨界点を迎えてつつあり、同時に2015年に戦後70周年を迎えたことで、「戦争の記憶」をめぐる言説の再検討はさらに進むと考えられる。実際に、「断絶」と「継承」の間において、その立脚点を探る文芸表象が数多く生み出されているのである。

戦争マンガの新世代である1968年生まれの漫画家・こうの史代[2012]は、戦争体験者から直接話は聞かないと一「(引用者注：戦争体験者に話を)聞いちゃうと、その人が言ったようにしか描けないんですよ。あと、個人の事情には、誰かを傷つけることとか、言っちゃいけないことっていうのは必ずあるんで、そこらへんを乗り越えるためには、創作っていうのは欠かせないのではないかなと思いましたね」(372)一明言している。にもかかわらず、作品内では記憶の「継承」が前景化していることは、本研究が指摘するような「臨界点」の象徴として興味深い。広島での原爆前後を描く「夕凧の街」一被爆作家・太田洋

子の作品『夕風の街と人と』からタイトルが引用されている一と、「桜の国」という現代編の二部構成からなる『夕風の街 桜の国』では、現代に生きる主人公が被爆三世として設定されており、認知症を患う祖母から「なんであんたア助かったん？」と問われるシーンがある。『この世界の片隅に』では、広島から離れた呉に主人公が設定されるが、手を繋いでいた義姉の娘を空襲によって失い—主人公もその右腕を失う—、最後に原爆後の廃墟の広島で、たまたま出会った孤児を引き取る様子が描かれる。

また、さらに下の世代として、1980年生まれの漫画家・今日マチ子が沖縄の上陸戦を描いた『cocoon』(2010年)と、1985年生まれの劇作家・藤田貴大と共作したその舞台版(2013年初演、2015年再演)は、現在に生きる女子たちのように描写される女学生たちを主人公として前景化させていたが、同時に—作者たちの意図とは、おそろくながらずれた形で—ストレートな戦争表象として受け止められるものであった。これらの作品は、「断絶」と「継承」の間で揺れる臨界点の文芸表象の具体例として挙げるができる。

さらには、そうした過去の「戦争の記憶」の「断絶」と「継承」と並置される形で、新たな問題系が差し挟まれつつある。2011年から2013年にかけて集英社から刊行された『コレクション 戦争と文学』は、このような文脈の中で、「新しい戦争」も含めた日本における文芸表象を総括した試みとして評価できる。また、陣野俊史[2013]が言うような、近年において、直接に戦争は描かずとも、「敵は見えないが、唐突で理不尽な暴力に巻き込まれたり、殺されたりする状況に登場人物が置かれている」(141)小説群に対する評価も、今後検討されるべき課題である。

いずれにせよ、本研究が注目するのは、90年代をメルクマールとするこうした国内外の「戦争の記憶」をめぐる動向が「越境」表象の隆盛と同時代的であったという点だ。

このような「戦争の記憶」語りの中で、絶えず参照されてきたのが、アルヴァックス[1950=1989]が提唱した「集合的記憶」である。アルヴァックスは「人が思い出すのは、自分をつないし多くの集団の観点に身を置き、そしてつないし多くの集合的思考の流れの中に自分を置き直してみるという条件においてである」(19)としている。社会学者の浜日出夫[2008]は、この「集合的記憶」は心理学に代表されるような「個人主義的な記憶論」を批判するものだとしている。「記憶が『心』の内部のどこかに保存されていて、自分だけがそれを再生することができる」という記憶のあり方へのアンチテーゼとして「集合的記憶」論が機能し、人は「想起の時点でその集団において利用可能な『記憶の枠組』を用いて過去を再構成」し、「想起がなされるそれぞれの現在においてそのつど過去が作り出される」(8)という浜の主張は全面的に首肯できるものである。

だが本論において注目したいのは、浜が「個人的記憶にみえるものも、アルヴァックスによれば、実は多数の集合的記憶が交差する結果生み出された、いわば仮象にすぎないものである」(6)と述べている点だ。旧来的な越境の捉え方が共同体と個人を逆説的に強固に結びつけてしまっていたように、「集合的記憶」論も、個人において「多数の集合的記憶が交差する」点を看過してしまえば、野上[2007]が述べるような『文化の政治学』分析のもつ

とも平板化した議論」—「ある社会性によって記憶の共有と伝達が可能になることで『歴史』がかたちづくられ、それにより共同体性が定義され、同時に、その成員には帰属意識が植え付けられる」(44)—に終始してしまう危険性をも孕んでいる。

実際にアルヴァックス自身も「もし個人的記憶が彼の思い出のなにかがしかを確認し、それらを明確にし、さらにそのいくつかの欠陥を補うために、集合的記憶に頼り、その内に身を置き、時にはそれと混じりあうことがあるとしても、個人的記憶はそれ独自の歩みをつづけ、この外部からの寄与分をすべて漸次その内容に同化し、合併するのである」([1950=1989] 46) という、非常に微妙な物言いをしている。野上はこの「集合的記憶」の概念としての「弱さ」([2007] 45)に逆説的な可能性を見出しているのだが、同じく社会学者の片桐雅隆[2003]が提出している「リソースとしての歴史の参照」という議論が、まさにその「弱さ」自体の可能性を抉り出している。彼は「われわれが歴史の共同性を言うとき、とりわけ注目したいのは、歴史記述の内容の共同化よりもむしろ、歴史が自己の物語の構築において参照されるという事態である」(145)と述べる。この「リソースとしての歴史の参照」という概念は、世界的に見ればロバート・イーグルストーン[2004=2013]がエレン・ファインの「ポスト記憶」を得擁しながらホロコーストとポストモダンの関係性を論じる中で、個人における「同一化」と集団的な「同一性(アイデンティティ)」を区別し、ホロコースト以降の「記憶」の語りを分析していることと共に考えられるべきであろう。「記憶なきアイデンティティは空虚であり、アイデンティティなき記憶は無意味である」(105)とするイーグルストンの言説は、野上や片桐の議論と共に、「越境」をなす個人的主体と「戦争の記憶」の関係を考えるうえで、非常に有益である。<sup>6</sup>

また、心理学者の立場から「記憶」を語るマーク・フリーマン[2010=2014]は、ある出来事が起きてからの語り直しとしての「後知恵」という概念を提唱している。出来事への洞察に対して遅延を孕んだ私たちの「後知恵」は、語り直すという行為＝ナラティブにおける「救済」という意味において「倫理・道徳的記憶力」(26)だと述べる彼が、アルヴァックスの「集合的記憶」を参照している点は興味深い。彼は以下のように、個人的な記憶と、共同体的な「記憶」の関係性を記述している。

私が歴史的に相続しているものの多くの側面は意識的なものだったり前意識的なものだったりするが、適当な状況が与えられれば心に上らせることができる。しかしそのうちのいくつかは無意識的なもの、いわば、まったく気づかないとまではいかななくても、ほとんど気づかない歴史の深い層である。したがってこれは、個人史の一部にまだなっていない、文化に根差した個人史の諸側面に関連していて、前に私がナラティブな無意識について語ったことと同じである。そうした諸側面は隠れている。抑圧の強制力によって隠されたという意味ではなく、考えが及んでおらず、そのため語れる物語の一部にまだなっていないという意味で、隠れている。(130)

「抑圧の強制力」によって語れていないのではなく一忌避するような他の語りを排除して正史を語り直そうとする歴史修正主義的な「記憶」の語りはここで慎重に退けられている一、あくまで個人において「ほとんど気づかない歴史の深い層」がある、とフリーマンは言う。それは言い換えれば「深い記憶」および「深いアイデンティティ」(132)ということになる。

## 第2節 「新しい戦争」の時代の「戦争の記憶」

共同体の「狭間」に位置しながら「活動的なアイロニー」を発現している、「越境」的主体における「戦争の記憶」の表象は、「新しい戦争」と呼ばれる事象の勃興に際し、さらに変化している。かつてメアリー・カルドー[1999=2003]はボスニア戦争を「新しい戦争」として、グローバリゼーションにおけるアイデンティティ・ポリティクスを論じた。この「新しい戦争」は、野上[2005]の解釈によれば以下のようなものである。

いま私たちは、「紙の中」に収められたかつての戦争とは違う種類の戦争に直面しているわけです。かつての戦争であれば、大量動員があつて出征し、戦場での毎日があつて帰還があり、あるいは疎開があつたり空襲体験があつたりする。集合的記憶としての「戦争の記憶」は、そのような大量動員とそれによる体験の総動員の共有（とそのなかでのバリエーション）といったかたちで枠付けられているわけです。

一方、いまの戦争は、ごく一部の人が実際に戦い、それを大部分の人が「見ている」ような戦争です。私たちが戦争体験をしているとすれば、いわば大量の視聴者の一人として戦争報道を「見る」ことで体験をしているということです。(116)

湾岸戦争や<9・11>をはじめとして、「大部分の人が『見ている』」ような「新しい戦争」において、「戦争の記憶」のあり方も変質している。僅かな直接の体験者を別にすれば、ここでは間接的に「見る」ことで（あるいは見ないことで）得た「記憶」の語りがなされるのだが、その「語り」においては、旧来の「戦争の記憶」が断片的に引用されうる。さらには「新しい戦争」に対する「記憶」の語りにおいて、先行する「新しい戦争」の記憶が召喚されることもありうるだろう。「戦争の記憶」の表象はこのように、旧来の「戦争の記憶」／「新しい戦争の記憶」／新たな「新しい戦争の記憶」が入れ子状に、あるいは順不同に喚起される事態に及んでいる。特に「越境」的主体においては、「リソースとしての歴史の参照」という営為を行うに際して、その個人と強靱に結びついた共同体性という条件づけが失効していることは明白であろう。「越境」的主体は「狭間」において、通時的にも共時的にも縦横無尽に共同体性を内破しながら、「戦争の記憶」を紡ぎ出すのである。

これまで述べてきたような「越境」と「記憶」の関係性は、徐々にではあるが議論が進んできてもいる。米文学者の異孝之[2013]は、旧来の比較文学を乗り越えようとするスピヴ

アク[2003=2004]による「惑星思考」、さらにそれを推進させたディモック[2006]の「深い時間 (ディープ・タイム)」といった概念を発展させながら、「時間錯誤 (アナクロニズム)」と共に「空間錯誤 (アナロキズム)」を提唱している (15)。まさに通時的／共時的な概念であるが、これは決して特殊な担い手による表象に限った概念ではなく、一方での相対主義との間にも距離をとりながら、その表象を受け取る多くの読者＝マジョリティにとって普遍的な価値をもつものである。

こうした議論は、日本の私たちをとりまく境界と、災厄の記憶を日常的に考え続けなければならない東日本大震災以降においてこそ意義がある。2013年に上演され、翌2014年に第58回岸田國土戯曲賞を受賞した『ブルーシート』(2014年)は、飴屋法水が福島県立いわき総合高校の高校生と共に作り上げた作品である(2015年再演)。この戯曲において、登場人物／出演者である男子高校生が「こっから！ この場所から！ 逃げて！」と絶叫するが、その彼の身体は「ランニングマン」と呼ばれる「走っている姿のようだが、体は、前に進んでいない」という動作を繰り返す(飴屋[2014] 79-80)。このような表象を目の当たりにした際に私たち／観客は、自らを取り囲む無数の分断、そしてその状況そのものと密接に絡み合う災厄の「記憶」の様態に思いを馳せることとなる。本研究は、そうした表象を統合的に理解するための理論的言説である。

### 第3節 言語と記憶—非政治的な政治性へ—

本章で述べてきた記憶論を、前章まで概観してきた越境論と再度接続し、理論面での研究を総括するのが本節の目的である。ここでは、ベンヤミンの言語論／歴史認識および、シュミットの「政治」論を捉え直すことで、アクチュアルな非政治性を説く。言語的な越境のあり方と、歴史的記憶のあり方が密接に結びついていることを確認し、そうした両側面を見据える主体が、非政治性によって逆説的に現実コミットしていく様を語る。

ベンヤミン[1923=1996]は「歴史の天使」という概念を主張した。歴史を最終的な地点、勝利者としての視点から編纂することができるような者のことを「年代記者」(647)と呼ぶ彼は、対照的に「過去の真のイメージはさっと掠め過ぎてゆく」(648)という位相にある者を「歴史の天使」と名づけている。

「新しい天使 (アンゲルス・ノーヴス)」と題されたクレーの絵がある。それにはひとりの天使が描かれていて、この天使はじっと見詰めている何かから、いままさに遠ざかろうとしているかに見える。その眼は大きく見開かれ、口はあき、そして翼は広げられている。歴史の天使はこのような姿をしているにちがいない。彼は顔を過去の方に向けている。私たちの目には物事の連鎖が立ち現れてくるところに、彼はただひとつの破局(カタストローフ)だけを見るのだ。その破局はひっきりなしに瓦礫の上に瓦礫を積み重ねて、それを彼の足元に投げつけている。きっと彼は、なろうことならそこにとどまり、

死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを寄せ集めて繋ぎ合わせたいのだろう。ところが楽園から風が吹きつけていて、それが彼の翼にはらまれ、あまりの激しさに天使はもはや翼を閉じることができない。この嵐が彼を、背を向けている未来の方へ引き留めがたく押し流していき、その間にも彼の眼前では、瓦礫の山が積み上がって天にも届かんばかりである。(653)

社会学者の浜日出夫が、野家啓一『物語の哲学』やアルヴァックス『集合的記憶』を参照しながら「歴史の天使」を論じるところを整理すれば、表1のようになる。

表1 浜日出夫[2000]、[2007a]、[2007b]による歴史認識の2つの型

ベンヤミン	野家啓一	アルヴァックス	社会学
歴史の天使	歴史の正面図	集合的記憶（生きられた歴史）	歴史の社会学
歴史の神（年代記作者）	歴史の側面図	書かれた歴史	歴史社会学

歴史を外部から俯瞰し、編纂するのではなく、その内部で瓦礫と化していく歴史自体に対峙するという、無力ながらも過酷な歴史体験者としてのあり方においては、ベンヤミンを論じる三島憲一[2010]が言うように「主観性の決断といういわゆる〈主体的な要因〉はない」(495)。また、この歴史を体験する主体があくまで現在に存在しているという点も強調しておく必要がある。というのも、今村仁司[2010]が指摘するように、ベンヤミンにおいては「世界は、本質的に過去の的である（現在ある世界はたんに現在の的であるのではなくて、過去の的に原存在する）のであるから、『過ぎ去りつつあること』『つかのまのこと』（Vergangenheit）という根本的な特徴をもつことになる。つねにすでに『過ぎ去ったもの』としての出来事または世界内事象は、本質的に『廢墟』（Ruine）である。こうして、世界は廢墟としての事実の堆積となる」(30-31)からである。

このベンヤミンの歴史認識が、彼の言語認識と密接に結びついている点が重要である。柿木伸之[2014]が語るように、ベンヤミンにおいては、言語の基礎そのものとして、「原作の罅」を呼び起こす—他者と関係性を結ぶ翻訳がある。そして柿木はベンヤミンの「他者の単一言語使用」—私たちが使用する一つの言語そのものが、どこまでも私のものではない、他者的な言語であるということに触れながら以下のように言う。

ある言語を習得していたとしても、その言語はつねに「他者の言語」であり、それは究極的には失われた言語でしかない。しかも、ベンヤミンも指摘していたように、実際に遭遇する他者の言葉の異質さをみずからの言葉で受け止めようとするとき、修得した言語の組成は、むしろ障壁ですらある。そのように、自分の言語が失われているなかから、みずからが語るべき一つの「特有言語」を探り、紡ぎ出すこと、むしろこれが言葉を発することを成り立たせている。

(・・・) 言語を語るとは、この「絶対的翻訳」を生きること、(・・・) 「他者の言語」を、唯一の「絶対的特有言語」へ向けて翻訳し続けることにほかならない。これが二律背反的であり続ける「他者の単一言語使用」なのである。(225-26)

この言語使用の根幹にあるものとしての翻訳が、ベンヤミンの歴史認識と強固な関係を結んでいる一柵木が言うように「ベンヤミンが翻訳を、生を歴史として捉えるものと考えるとき、彼は、地上の世界において、言語そのものが、その限界において歴史と結びつかざるをえないことを洞察していた」(278) のである。ベンヤミンが歴史を語るとき、「私たちが耳を傾けるさまざまな声のなかに、いまでは沈黙してしまっている声の餌が混じってはいないだろうか。私たちが愛を求める女たちは、もはや知ることのなかった姉たちをもっているのではなかろうか」(ベンヤミン[1923=1996] 646) と述べるように、「歴史の天使」は、他者が根源的に刻印された単一の言語使用=翻訳をもってして、共同体主義的な記憶が瓦解した地点において語り出す一本研究における「内なる越境」を為す主体として、「瓦礫」としての歴史を現在において語ろうとする一存在なのである。

こうした言語／歴史認識に基づく表象、ないしその実践を為す主体は、共同体主義的な言語／歴史認識からは距離をとる存在である。こうしたあり方を、シュミット[1932=1970]が「政治」の本質として、友と敵が分かれる点を挙げていたことに鑑み、非政治的な存在と見なしてみたい。というのも、「内なる越境」においても、共同体的な記憶から距離をおく歴史認識においても、旧来の「政治」=友／敵の二項対立的な構図から離脱しているからである。私たちは既に、加藤と高橋における「歴史認識論争」、およびそれに付随して北田の「共同体主義」の指摘を考察してきたが、本論で取り上げようとしている現代の表象においては、「共同体主義」的な語りの応酬から距離をとろうとする一すなわち友／敵の構図自体から身を引くことで逆説的なコミットを果たそうとする、いわば非政治的な政治性が見受けられるのである。

そして、そうした非政治的な政治性は、本節で述べてきたような言語的営為としての「越境」と、一方での「戦争の記憶」の交点において発現する。鈴木智之[2009]は、村上春樹の作品に描かれる、こうした主体の「開かれた状態」を論じている。鈴木は『ねじまき鳥クロニクル』を分析する中で、失踪した妻との記憶をたどり直し、物語 narrative という意味秩序(因果連関)を再構築しようとする主人公においては、物語の秩序が解除され、あらゆる潜在的な可能性に向けて「物語が過去に向かって開かれた状態」になっているという。

「井戸」の底の暗闇へと下りていった「僕」が求めたものは、この「開かれた状態」に自らを差し戻し、そこから物語の「起点」をとらえ直すことだった。しかし、この開放の地点から、再び閉じた意味連関が見いだされて物語的な秩序が回復されるまでの間、語り手である主体はきわめて脆弱な状態に留まることになる。そこでは、出来事の意味連関の遡及は果てしなく遠くまで、また幾通りにも可能である。潜在的には、すべての



「過去」が、いまこの「私」が生きている現在に結び付き、そこに生じつつある出来事との関連性を訴える。「私」の記憶は、想起可能な過去のどの断片も「無関与」なものとして背景化することができない。(272-73)

一度「井戸」に閉じこもることによって——どのような「共同体主義」からも隔絶されることによって、再度現実コミットしていくという、「越境」と「戦争の記憶」を結びつける主体のありようを、ここに確認することができる。この過去に「開かれた」自己は、通時的にだけ「開かれ」ているわけではなく、後にリービ英雄の私小説における「私」という主体を論じる際に触れるように、共時的な越境をもなしている。言語的实践としての越境と記憶の関係性がここに見出されるわけであり、その行為主体は、非政治性を原理とし、しかし通時的／共時的な「開かれ」において現実への再度のコミットを果たすのである。そしてベンヤミンが単一の言語の内に他者の刻印を見たように、この主体は特殊な越境者たちにのみ可能なものではないのだ。以上のような認識を元に、次章からは 2001 年以降における「越境」と「戦争の記憶」の具体的文芸表象を分析していく。

### 第3章 「越境」の普遍性—リービ英雄『千々にくだけで』—

#### 第1節 越境者としてのリービ英雄とその文学

本章は、前章までに述べてきた脱共同体的な個人において「越境」と「戦争の記憶」が結びつけられるという視座に基づいて、具体的なテキストを分析し、「越境文学」を複数言語使用者以外へ、さらに単一言語使用者へ—自らを単一言語使用者だと認識している、潜在的な複数言語使用者へ—も解放することを目的としている。その実践のテキストとして、リービ英雄の小説『千々にくだけで』を取り上げる。「西洋出身者初の日本語作家」を自称し、また一般的にはそのように認知されているリービ英雄が、21世紀の最大級の災厄たる<9・11>を私小説的につづった『千々にくだけで』は、現実／作品世界を根幹から揺さぶるアレゴリカルな事件としての<9・11>を、日本語、英語、さらには中国語も取り入れた末の言語的複数性において受け止めようとしたものとして捉えることができる。一方で、一見自由に見える「越境文学」の担い手でありながら、先述した多和田葉子の脱歴史的なあり方と対照的に、「一人の作家が、ひとつの言語で書くと、その言語の歴史を全部背負う」（リービ[2010] 119）と述べる彼は、「越境文学」が持つ複雑なダイナミズム、多様な問題系を捉えるのに有効な作家であると考え。本章では、そのリービが「新しい戦争」としての<9・11>を描き出した『千々にくだけで』を題材としながら、リービの「越境」をその特殊性の位相から解放しつつ、作品内で「戦争の記憶」がいかに扱われているかを具体的に検証していく。

海外における<9・11>の文芸表象に関して、代表的な例を挙げれば、ドン・デリーロ『落ちていく男』[2007=2009]、ジョナサン・サフラン・フォア『ものすごくうるさくて、ありえないほど近い』[2005=2011]、ポール・オースター『闇の中の男』[2008=2014]といったものがある。簡単に各作品の内容を見ておこう。

デリーロは、ツインタワー内部から帰還した男を中心人物にしなが、その元妻、一方でツインタワーに突撃した若く苦悩に満ちたテロリストを登場人物として配した群像劇において、<9・11>を描いた。物語のクライマックスでは、ツインタワーに今まさに突っ込んでいくテロリストの視線が、まさにその接触の瞬間において、タワー内部の男からの視線へと転換されるという高度な描写が試みられた。後に見るようなアメリカの覇権性を、その内部においてモザイク的に瓦解させながら<9・11>を描いた作品として評価することができるだろう。

ジョナサン・サフラン・フォアの作品では、遊戯的なタイポグラフィ、および写真を中心とした図版の挿入というビジュアル・ライティングの手法のもと、父親を<9・11>において亡くした—まさにデリーロの作品と裏表をなす存在としての父親であるが—少年オスカーが主人公に据えられる。少年のトラウマが回復していく過程を描く本作は、その途上において、広島原爆の記憶、また祖父が体験したドレスデン爆撃の記憶などが参照され

ていく。結果として少年の回復が、物語のラストに置かれた、まさに「墜ちていく男」の連続写真が巻き戻されるというビジュアルと共に感動的に描かれており、そこに至るプロセスとして〈9・11〉の相対化がはかられていたことの意義は大きい。

また、オースターの小説では、彼らしいポストモダン小説の手法の元、一風変わった〈9・11〉の扱い方がなされている。〈9・11〉が起きなかったアメリカが物語の中心にまずは置かれるのだが、その物語は、〈9・11〉が起きたアメリカにおいて、老体を横たえている文筆家が妄想したものだというメタ・フィクション的構造になっている。老人は、ある「現実」から目をそらすため、孫娘と共に小津安二郎の『東京物語』をはじめとする映画を見ながら寸評を繰り返し、夜な夜な妄想を展開させていくのだが、一方でその物語内物語を生きる登場人物たちはその語り手たる老人を殺すために画策している。しかし、小説の途中において、この物語内物語は唐突に中断される。そこで件の「現実」が前景化してくる。老人の娘の恋人が、物資輸送に従事するためイラクへ赴き、イスラム原理主義者たちによって殺害されてしまった—しかも老人・娘・孫娘ら家族はその映像を観たことが明らかにされるのだ。小説内で明言はされないが、老人が孫娘と共に次々と名画＝映像の数々に相対していた過程は、そうした「現実」としての映像に、フィクションとしてどう立ち向かえるかを自問自答するプロセスであったということができよう。

以上のような作品群を参照枠としながら、本研究で『千々にくだけで』を取り上げる意義はどのようなものになるだろうか。それは日本語文学の内部において、まさにその越境的表象の場を「コンタクトゾーン」としながら、リービが「新しい戦争」としての〈9・11〉を描いた作品として評価することができる、という点にある。特異な生い立ちをもつリービ、そしてその作品から特殊性を換骨奪胎し、私たちが参照すべき「越境」と「戦争の記憶」の交点にある表象として『千々にくだけで』を読み解くことは、本研究における具体的な実践の手始めとして最適だと考える。

まずは、これまでの章と一部重複するところもあるが、リービ英雄の生い立ちを概説しておこう。リービ英雄という作家の複雑な成立過程を理解しないことには、彼を特殊性から解き放つことは不可能であり、また『千々にくだけで』というテキストの内実も理解できない。<sup>7</sup>

### 1) 家出まで

1950年、リービ英雄はアメリカ・カリフォルニア州バークレーに生まれた。本名はイアン・ヒデオ・リービ。「ヒデオ」は、第二次大戦中、収容所に入れられていた父の友人である日系二世の名からとられた。父は、ブルックリンのユダヤ系中産階級出身、後に外交官となる。母はペンシルベニア州のポーランド系移民の炭鉱夫の家庭に生まれた。1954年には重度の障害を持つ弟が生まれる。

幼い頃より、父親の職業上の都合により、台北・台中・香港などを転々とする。特に台中では、大陸由来の中国語＝北京語を多く耳にする。両親は離婚、父は上海出身の女性と

再婚する（彼女も北京語を扱う）。この過程の中で、「母語」としての英語に加え、「継母国語」として、流暢には扱えないが理解できないわけでもない中国語を身につける。父と別れた母に連れられ、ワシントン DC 近郊・アーリントンに住むこととなる。この地で、彼はジョン・F・ケネディの葬儀を目撃する。

その後、日本に転じた父を訪ねる中で、日本に魅せられ、また大江健三郎など同時代の現代日本文学の存在に気づきはじめる。17歳の時、横浜のアメリカ領事館の内にある父の住居に滞在。父との対立が深まり、家出を繰り返す。新宿などを彷徨、日本語の世界に同化しようと努める。父の圧倒的な影が差しこんだ「母語」としての英語でもなく、「継母国語」としての中国語でもなく、彼は第三の言語としての日本語に拘泥するようになる。

## II) 翻訳の時代

プリンストン大学・大学院、スタンフォード大学などで研究・教職の道を経ながら、日本との数限りない往還の日々をおくる。1982年、『万葉集』の全訳で全米図書賞を受賞。この時期の立ち位置は、一般的な「ジャパノロジスト」としての活動と類似するものであるが、リービ自身は外部から日本を見るのではなく、同化しようという意志を持ち続けている。『万葉集』の豊饒さにのめり込みながらも、その作品世界を研究しようとすることによって単なる「ジャパノロジスト」として認識されるというパラドキシカルな状況を耐え忍んだ時期だと見ることができる。

その後、中上健次の作品を英訳。彼からの勧めで、日本語での創作活動に入る。

## III) 創作の時代

スタンフォード大学准教授として教鞭をとりながら、「星条旗の聞こえない部屋」を執筆、1987年に発表、野間文芸新人賞を受賞する。1990年には職を辞し、日本への定住を決意。以降、日本語での執筆活動に専念するようになる。

日本定住以前は、カリフォルニアから逃げるようにして新宿へと何度も足を運び、かつて家出をした際に逃げ込んだ街の中で、アメリカを遠ざけようとする「星条旗の聞こえない部屋」を執筆していた、ということになる。日本定住以降、リービにとって遠景であり続けたアメリカが、後に<9・11>というカタストロフィとなって再度回帰してくるという体験において、『千々にくだけて』というテキストが成立したと考えてよい。

以上の時期に区分できる生き立ちを経て、リービ英雄は作家として大成していくことになる。このような道程を経ながら、彼はいかに日本語作家として、そして「越境文学」の旗手として活動してきたのか。ここでも三つの時代区分が可能となる。先ほど紹介した生き立ちと絡めながら概観する。

### i) 初期

先述したⅡ「翻訳の時代」である。1982年に『万葉集』の全訳で全米図書賞を受賞するなど、ジャパノロジストとして日本文学の研究・紹介に従事した（この『万葉集』全訳の成果は、後に日本語文学への再輸入として『英語で読む万葉集』という著作においても結実している）。自ら日本語による創作へと踏み出していききっかけを作った中上健次の作品の翻訳もこの時期に手がけている。

## ii) 中期

Ⅲ「創作の時代」における初期、とも捉えることができる時期である。自らの少年期の記憶を主題とした『星条旗の聞こえない部屋』を1992年刊行。その後、日本語／英語、日本／アメリカの対立構造を乗り越え、「西洋出身者初の日本語作家」を自称し、地位を確立。この対立構造の乗り越えが、逆説的に戦後日本文学のコンテクストに接続されることによって、日本国内でのリービ英雄受容は進んだと見ることができる。

前述したように、リービ本人が「西洋出身者初の日本語作家」というカテゴライズを自認していることも注目し得る。「星条旗の聞こえない部屋」を『群像』誌上で発表して以来の、「なぜ日本語で書くのか」を問い続ける周囲の反応、それに対する自らの立ち位置について、彼は以下のように逡巡しながらも述べている。

西洋文化からドロップ・アウトして、絶えず日本の内と外の見えない境界線にさすらって生きる人間のよろこびとみじめさを物語につづるのは、日本語で小説を書く十分な理由にならないだろうか。

小説に限らず日本語で書くもう一つの理由がある。ごく単純に言えば、書けないと思われるから書く、ということだ。ぼくの中にもそのようなはずみは確かにある。（リービ [1992b] 67）

これまでも述べてきたような「越境文学」のジレンマが、ここに刻印されている。果たして、共同体を基礎とした、越えるべき「境界線」が消失した際に、「越境文学」は不可能になってしまうのだろうか。言い換えれば、乗り越えるべき「境界線」が「越境文学」の必須の条件とされている状況は、「越境文学」を普遍的な個人の元に引き寄せる可能性を縮減しているのではないだろうか。リービの「越境」は「狭間」であるというのが、その可能性の説明ではあるのだが、ここではひとまずリービの執筆歴に戻ろう。

## iii) 現在まで

彼の作品世界に、敬遠されていた「中国（語）」が呼び戻されてくるのがこの時期である。1993年に雑誌の取材で生まれて初めて天安門広場へ足を運び、毛沢東の遺体を目の当たりにする。圧倒的に「公」的—政治的な地場に支配された空間を「私」的な日本語で書こうと決意する。そこで執筆された小説が『天安門』である。「近代百余年の『日本語の特徴』

がひたすら西洋語との対比をもとに考えられてきたということ、そして今、中国へ渡って  
もどってきた自分の実際の動きによって、それよりも十倍古い『比較』の場に、じかに触  
れたような気がする」(リービ[2001] 38)という彼の言葉に見られるように、日本語が中  
国大陸を描き切ることができるのかという問いに自ら応答しようとしたことは、スピヴァ  
クが行う比較文学批判とシンクロするという面においても、その意義は大きい。リービの  
営為は、英語／日本語という二つの次元で行われてきた旧来の「比較」を相対化すると共  
に、それに批判的であった自身でさえデビュー以来の小説において英語／日本語という二つ  
の側面に拘泥していた歩みからの脱却でもあるのだ。幼年期以来避け続けてきた(北京語  
を中心とした)中国語、さらには『万葉集』に代表されるように日本語の歴史そのものと  
密接な繋がりをもつ中国大陸が、英語も含めた三つ巴の関係性の中で回帰してきたと捉え  
ることができる。

その後、近代化と共に消えゆく路地「胡同(フートン)」を追いながら、繰り返し中国へ  
渡り、奥部へと探訪を進める。ここから、日本語を中心にしながら、英語・中国語も取り  
入れた作品の執筆が図られ、作品群はよりポリフォリックになる。2001年8月26日、河  
南省開封で古代ユダヤ人が中国に同化していた「越境」の痕跡を見つける(日本語の世界  
に同化できるかどうかを試行しつづけてきたリービにとって、この発見は重大な意味を持  
つ)。

9月6日に東京に帰り、11日にバンクーバー経由でニューヨークへ向かって出発するが、  
ここで<9・11>が勃発。米国に入れず、日本へも戻れず、カナダに足止めされることにな  
り、この経験から『千々にくだけで』が執筆されることになる。

その後、2011年には『星条旗の聞こえない部屋』の英訳 *A Room Where the Star-Spangled  
Banner Cannot Be Heard* が出版され、日本語作家としてのリービ英雄の(再)評価が海  
外でも進んでいる。また2012年の『大陸へ』では、近年の度重なる中国紀行と並んで、オ  
バマ大統領誕生後のアメリカも歩き、二つの「大陸」の現在を描こうとするリービの最新  
の執筆姿勢が垣間見える。軌を一にして、2013年には映像作家・大川景子が監督したドキ  
ュメンタリー映画『異郷の中の故郷 作家リービ英雄 52年ぶりの台中再訪』が、大学機関  
など一部で公開された。これは、リービ英雄が6歳から10歳までの間、父母と弟をあわせ  
家族四人で唯一共に過ごした台中の家の記憶を、現地でする過程を追った記録映像である。

以上のことから分かるように、『千々にくだけで』というテキストは、リービ英雄にとっ  
て転換期にあたる時期に執筆されたものである。ゆえに多様なベクトルを内に抱え込み、  
様々な角度からの読みを可能にする豊饒な作品となっている。以下、越境者リービによる  
<9・11>への応答という視点から、『千々にくだけで』の内容へと入っていく。

## 第2節 『千々にくだけで』—越境者による<9・11>への応答—

『千々にくだけで』の主人公である翻訳家・エドワードはアメリカの母の家へ向かうた

め、カナダ・バンクーバー行きの飛行機に乗る（ヘビースモーカーであるため、中継地での喫煙を目論んでの航路である）。しかしバンクーバー、つまりアメリカの「周縁」であるカナダに到着した機内で、機長から〈9・11〉の初報が伝えられる。

（・・・）たぶん、機長室にはその連絡がすでに何時間も前に入ったのだろう、平板な声で、

**the United States**

と機長がまた言い出した。

それから、ゆっくりと、優しげな口調となって、

**has been a victim**

と言いつづけた。

耳に入ったそのことばは、意味をなさなかった。頭の中で奇妙な日本語が響こうとした。

アメリカ合衆国は、被害者となった

**of a major terrorist attack**

アメリカ合衆国は、甚大なテロ攻撃の被害者となった（[2005] 16-17）

そして、アメリカの国境がすべて閉鎖されたことが発覚し、エドワードはカナダに足止めされることになる。事態に戸惑う彼は、やや時間をおいて、宿泊先のテレビで〈9・11〉の映像—ツインタワーの崩壊—を目の当たりにする。このように、容易に受け止めることが不可能なカタストロフィとしての〈9・11〉が、エドワードを打ちのめす。『千々にくだけて』は、このカタストロフィを、言語的複数性において何とか受容するべく四苦八苦していく小説として読むことができるのだが、そこで彼が戦うのは一彼が大江健三郎との対談で持ち出した言葉を援用すれば—西洋の「モデル」である。

『千々にくだけて』という、〈9・11〉の小説を日本語で書いたんですが、（・・・）そのときに、じつは世界というのは、結局ヨーロッパとヨーロッパの近隣の外部の地域との長い虐待関係の歴史を語る言葉によって定義されていることを思い知らされたわけです。

言語をはじめとした西洋の「モデル」の強さがすごく暴力的に感じられて、場合によっては、日本と韓国、日本と中国の関係の歴史ですら、西洋と中近東の関係を語る言葉で語られているという不満を持っていました。これには、自分が日本の外部、しかもアジアではない外部から日本のなかに入り込んできたということも複雑に関係しています。

（リービ・大江[2007] 167-68）

リービは「モデル」という語を厳密に定義して使用しているわけではないが、「虐待関係」という彼の発言からすれば、植民地支配から、<9・11>以降のイラク戦争なども含めた「新しい戦争」に至る現在まで、時代ごとに「外部」を支配してきた西洋の暴力性のことを示していると考えられ、スピヴァクが批判した旧来の比較文学の枠組みとも呼応するものである。しかもリービは、「自分が日本の外部、しかもアジアではない外部から日本のなかに入り込んできたということも複雑に関係しています」と述べるように、その「モデル」に違和感を抱いている自身がその「モデル」の体现者だと見なされかねないという危険な再帰性を携えながら生きていかねばならない存在である。このパラドキシカルな彼の生のあり方は、実際に『千々にくだけて』の筋を追うことでさらに明らかになる。

<9・11>の映像にエドワードは打ちのめされるが、その後、「周縁」であるはずのカナダの街頭は、一瞬にしてアメリカへと同化していき、彼をさらに圧倒することになる。エドワードはここで、嫌悪とさえ言ってよい感情を抱いている。例えば、宿泊先の近く、刻々と変化していく公園の風景は、以下のように描かれる。

噴水のまわりは何百枚もの色とりどりの張り紙に覆われていた。

近づいてみると、張り紙には「殺すな」とか「復讐を考えるな」とか、ただ「悲しみをもって」といった意味の短いことばが書かれていた。中には泣き顔やピース・マークをクレヨンで描いた絵もあった。噴水の上には、「ことばとアートで気持ちを表現しましょう」という横断幕が掛かって揺れていた。噴水のほとりで、男女とも長い髪で色白の若い人たちが次々とクレヨンで紙の上のことばと絵を描いていた。

たださえ熱さの足りない空気が噴水のしぶきでさらに冷え込んでいた。噴水のまわりを埋め尽くした何百もの「自己表現」の前でエドワードは立ちつくした。鮮やか過ぎる色と単純すぎることばが次々と目に入った。見ているうちにエドワードはすこしずつ吐き気をもよおしてきた。(リービ[2005] 56)

なぜエドワードは「吐き気」をもよおすに至るのであろうか。その理由は、先述した西洋の「モデル」が帯びる暴力性、その外部との「虐待関係」に密接にかかわるものである。すなわち、なぜ自分たち(=カナダの人々さえ自らを同化しているアメリカ)が攻撃されるに至ったのか、これまでの中東との関係性に問題はなかったのか、「虐待関係」はなかったのか、といった自省がすべて省略され、「長い髪で色白の若い人たち」の営為に象徴されるように、自分たちを無辜なる「犠牲者」の位置にすみやかに収束させ、自己憐憫に入り浸っている様子に、エドワードは強烈な矛盾を感じているわけである。そこで醸成されつつある共同体的記憶に対して、「モデル」の構成者たちが個人個人において反省を試みているという契機は、この公園においては一切垣間見られないのだ。

また、「モデル」の暴力性は通時的に、リービ/エドワードを、そして私たちを取り囲む「世界」を支配してきた力学でもある。『千々にくだけて』の中では、エドワードが訪れた



美術館に飾られている「エドワードの知らない、二十世紀初頭にこの近くにすんでいた老女の画家の絵」が登場する。そこには、エキゾチシズムのもと、イヌイットのトーテム・ポールがいくつも描かれている。エドワードがそれを眺めているうち、テレビで見た、<9・11>での行方不明者の家族へのインタビューがフラッシュ・バックする。

(・・・) 生きたイヌイットの姿はどこにもなく、淋しい入江と松林の獣道に、トーテム・ポールが一本一本静かな光につつまれていた。

百年前の絵の具のにおいが立ちこめた。部屋に自分が一人でいるのに気がついた。まだまだ奥の部屋に展示がつづいていた。

白人の老女のトーテム・ポールたちが壁という壁にゆらめいていた。エドワードはめまいを感じはじめた。頭の中で若い女の英語の聲がこだました。

**Please find my brother**

頭の中のテレビから石とガラスが崩れる音がもれだした。

帰りたい、とエドワードは思わず日本語でつぶやいた。(81-82)

イヌイットたちが造ったトーテム・ポールを描いているにもかかわらず、そこに「生きたイヌイットの姿はどこにもない」。ネイティブ・アメリカンが定住していた大陸に大挙して押し寄せ、彼ら／彼女ら原住民をことごとく駆逐した挙句、その歴史がなかったかのように振る舞う無頓着さ、あるいはその殲滅された相手の魂としてのトーテム・ポールを甘美な感情のもとに描くことができってしまう鈍感さこそが、「モデル」が孕む暴力性の格好の具体例だと言ってもよいだろう。その歴史の積み重ねの結果、石とガラスの瓦礫の中に若い女の「brother」は消えることとなった。このような悲劇が起こってなおも無邪気な犠牲者を無自覚なままに装う、噴水の周囲に「自己表現」を書き連ねた人々がいたのだ。そのあり方に対し違和感をぬぐえないエドワードは、越境者として自らが同化できるかどうかを試し続けている場としての日本に「帰りたい」とつぶやくのである。

ニューヨークを発生源にして、カナダの国境の町まで満ちてくる「モデル」の力。他方での、その街に通時的に胚胎していた「モデル」の根の深さ。この小説における「モデル」とは、ひとまずアメリカの覇権性として理解してよいだろう。これに対しエドワードは絶望と敵意を抱きながら、<9・11>の乗り越えを図っていこうとするが、この乗り越えにおいてリービの越境性を考えたい。

先述したエドワードと<9・11>の映像との出会いは、バンクーバーの中心街から離れた自然公園近くのアパート式ホテルにおいてであった。エドワードが初めて<9・11>の映像を観た際に、『千々にくだけて』という作品の緊迫感の一つの頂点を迎える。そこで彼は、飛行機の窓から見た小島の数々に対して、松尾芭蕉の句「松島や千々にくだけて夏の海」、およびその英訳「All those islands! Broken into thousands of pieces, The Summer Sea.」を想起したことを思い出す。尋常でないカタストロフィを、日本語／英語の二層性＝言語

的複数性において受け止めようとする、この作品の狙いが明らかになる。

上から陥没し、流れ落ちる建物は、巨大なこぶしでつぶされる砂の城のように、石と鉄がおびただしい滝となって細かく縦にこぼれだした。建物の横はばいっばいに同じ細かい動きが映り、単調な灰色からエドワードは一瞬、テレビが白黒テレビに変わったと思った。

**Oh no, oh no**

暗い横丁の隅から、男の声、女の声が聞こえた。

南の塔が崩壊したあとに、北の塔も、たやすく、流れ落ちた。

見ているエドワードの耳に、音が響いた。

ちぢにくだけで

たやすく、ちぢにくだけで、**broken, broken into thousands of pieces**

音の破片が頭の中を走りまわった。

エドワードは気が遠くなりはじめた。

**Oh no, oh no**

煙が上がった。

**like a mushroom cloud**、というアナウンサーの声がした。きのか雲のようだ、とエドワードには聞こえた。(40-41)

芭蕉の句に加え、「**like a mushroom cloud**」「きのか雲のようだ」というアナウンサーのフレーズにも注意したい。芭蕉の句によって日本語のコンテクストが前景化されているこの箇所において、「きのか雲」という表現は広島／長崎の原爆を想起させる。ここには言語的な重ね書きのみならず、2001年と1945年を往復する通時的な重層性も埋め込まれている。共同体的記憶を換骨奪胎する越境者としてのエドワード／リービ個人という主体性が、カタストロフィに相対する中で屹立しているのである。リービのこうした批判的な精神は、広島・長崎への原爆の「記憶」を参照しながらく9・11の現場が**Ground Zero**と称された、まさに西洋的「モデル」の発現した事実に対して、有効的に機能している。

加えて、日本語と英語の二層性だけでなく、リービはさらなる仕掛けを小説に施す。アメリカ入国が可能となるも東京へ戻ることを決めたエドワードは、ホテル近くの自然公園を一さらには「密林の中を切り開いた開拓地」を歩くなかで、トーテム・ポールを見つける。このトーテム・ポールは、先述した美術館で見かけた老女の描くトーテム・ポールの絵画、そしてそのネガティブな印象を呼び起こすものの、その存在は一転して肯定的な意味合いを帯びることになる。というのも、大型バスに乗ってやってきた「二十人も三十人ももの（・・・）黒髪の乗客」たちが、「ニーカン!」、つまり「あなた、見てよ」という笑い声をあげながらトーテム・ポールを取り囲んでいくのである。その笑い声は、「もうひとつの大陸の明るい声」と書かれている(112-14)。<sup>8</sup>

以上のように、日本語／英語という二項による越境性ではなく、そこにさらに中国語という異言語が組み込まれ複雑さを増していく—「もうひとつの大陸」中国という「非アメリカ」の位相を提示し、「モデル」としてのアメリカを相対化する—なかで、『千々にくだけて』は〈9・11〉というカタストロフィに抗していく。

さらに細分化すれば、この「相対化」は、次の6つの「非アメリカ」の表出から成り立っている。①現代のカナダ、②(芭蕉の句に見られる)江戸期日本、③戦後日本(次節で詳説)、④ネイティブ・アメリカンたちの時代(またはネイティブ・アメリカンが駆逐された時代・土地としてのカナダ)、⑤現代中国、⑥エドワードが帰りたがっている現代日本、この6つの位相においてアメリカは相対化されている。時空間を異にする「非アメリカ」が幾重にも織り込まれることで、〈9・11〉は、暴力的「モデル」に回収されることなく受け止められるのだ。リービが、アメリカに飲みこまれゆくカナダ国境を「越境」の実験の場としつつ、各共同体的記憶を行き来しながら〈9・11〉に対峙したテキストとして、本作は評価できるのである。

では、リービが『千々にくだけて』において言語的複数性を駆使して辿り着いた達成は、彼のような特殊な越境者にのみ可能なのだろうか。次節では、こうしたリービの「越境」と「戦争の記憶」の交点を、より普遍的なものへと展開させていく。

### 第3節 開かれた「私」という主体

本節では今一度、越境文学を単一言語使用者(潜在的な複数言語使用者)へと解き放ち、「内なる越境」を可能にするために、越境者の普遍性をさらに精査していく。問題とするは、共時的にも(「内なる越境」)、通時的にも(各共同体的記憶の横断)、個人として主体を確立する越境者の「私」のあり方であり、リービの作品群における私小説という手法である。

リービ[2014]は、私小説以外の手法をとることは考えなかったのかという質問に対して、「そういう言い方はしませんね」—つまり、私小説という手法を大前提として考えているわけではないと答えている。「それよりも私の体験があって、その『私』が今どういう世界にいるのかということ自分を問いかけて、それによって手法が生まれるわけです。何か手法を決めて書くわけじゃないんですよ」(236)というのが彼の真意であり、<sup>9</sup> 結果として作品の手法はことごとく私小説と呼ばれるものに落とし込まれている。しかし同時に、その筆致には、リービ自身が『私』が今どういう世界にいるのかということ自分を問いかけると語るように、近代以降の日本において書き連ねられてきた私小説とは、微妙だが決定的な差異が含まれている。青柳[2001b]はこの差異について、「本来『内閉』を本質的特徴としていたはずの〈私小説〉がいわば脱構築され、自己の特殊性を世界のなかで共振をひきおこすべきものとして提示するような『開かれた』私小説が、ここに生み出された」(258)と述べている。

この新旧の私小説の違いという青柳の見解は、私小説の専門的研究においても説得力を持つものだ。というのも、梅澤亜由美[2012]によれば、私小説の捉え方は主にふたつに分けられ、そのひとつは私小説を「近代日本文学史における特定の時期——自然主義の後期に発生し大正期を経て昭和の初期あたりにピークを迎える——の文学的事象」(32)として捉えるものであり、これはまさに青柳がイメージするところの「本来『内閉』を本質的特徴としていた」私小説だと言えるだろう。もうひとつの私小説の捉え方は、「経歴、属性など作中の主人公と作者の間にかかなりの共通性があり、書き手が『小説の主人公(語り手)＝作者(作家)』として読んでほしいというメッセージを込めていると思われる小説を、時代にかかわらず広く私小説として捉えるという立場」である(32)。梅澤はこの後者の立場をとり、リービが影響を受けたと語っている作家—大庭みな子や李良枝の作品も、私小説として読解している。リービ自身も、李良枝の作品はその「多言語化」によって在日文学における私小説的潮流の「例外」だと述べ、「僕は基本的に例外にしか興味がない」(リービ[2014] 239)とさえ言っているのであるが、こうした私小説論とも対応がとれる形において、青柳はリービの作品を「開かれた」私小説だとしているのだ。

では、なぜリービはこのような「開かれた」私小説を書き得ているのだろうか。それは、彼がサルマン・ラシュディといったポストコロニアル文学、<sup>10</sup>そしてそれらの系譜にある大江健三郎といった作家からの影響を公言していること—さらには中井亜佐子[2007]がポストコロニアル文学に対して「他者の自伝」(autobiography of the other)という概念を提唱していること—に関係している。中井はポストコロニアル文学を読む際に、「テキストそれ自体が、その外側に横たわる作者の『特殊な』体験を執拗に指示対象としているかのように見えてしまう」(5)ことに注意を向ける。そうした作品は「単に自伝的であるばかりではなく、自伝的であること、自伝として読まれることに自意識的なテキスト、自伝性そのものに対する痛切な批評意識を内包するテキスト」であり、「自伝への自意識とは、いくぶんかは自伝への抵抗でもある」ようなそのテキストを「他者の自伝」と名づけている(6-7)。

リービ英雄の越境的な「開かれた」私小説、そしてその「私」という主体は、旧来的な日本の私小説への批評であり、一方、ポストコロニアル文学の「他者の自伝」に連なるものである。こうした主体によって、『千々にくだけて』は複数の共同体的記憶の横断を達成できたと言える。

この小説には、機長のアナウンスが終了した後、隣り合わせの席になった日本人の老女と交わす会話がある。「戦争が終わったとき」のことを口にする彼女が、エドワードには「焼け跡の中で家に帰ろうとしているもんぺ姿の女学生」に見えるのだ(リービ[2005] 25)。彼が戦後生まれのアメリカ人であるにもかかわらず。この共同体的記憶の複数所持によって、アメリカと、逆説的にその代名詞となった<9・11>は相対化される。未曾有の出来事である<9・11>が、「戦争が終わったとき」の日本の老女の記憶が引き合いに出されることによって、繰り返される「戦争」のひとつになる。

たしかに、この小説の問題は<9・11>であり、その表象の主体はエドワード／リービと

いう「特殊な」背景を背負っている。しかし「開かれた」私小説という作品構造、そしてその「私」という主体を、「私たち自分自身が境界地帯」となっている「コンタクトゾーン」から再考すれば、その営為は必ずしもこれまで言われてきたような「特殊な」越境者たちだけに許されたものではなくなる。自ら実際に「境界地帯」に生きるものとして認識し、「開かれた私」として存在するならば、私たちは『千々にくだけで』を、特殊性において読み解く視座から解放され、「内なる越境」と「戦争の記憶」の交点をめぐる内実を相互検討することが可能になるのである。

その後のリービの足取りを確認しておこう。既に述べたように、52年ぶりに故郷・台中を訪れるドキュメンタリー映画『異郷の中の故郷』に、彼はその主人公として出演した。そしてこの経験が、リービに大きな変化を及ぼした。以降に発表された作品の中では、自らの生に根差した形式をとりながら、それを普遍化しようとするリービの筆の運びを感じとることができる。

2014年作の「模範郷」において、リービは件の映画で描かれていた台中訪問の道中を、自らを捉えるそのカメラさえも相対化しながら描き上げている。もはや面影さえ残っていない「路地」において、自らの故郷の家があった場所を特定した—「何語にもならない、ここだった、というその感覚だけが胸に上がった」([2014] 76)—彼は、自分でも思わぬ事態に遭遇する。

その瞬間か、次の瞬間に始まったのか、自分でも分らないが、側溝の上の石の橋から振り向いて、日本人と台湾人がぼくを見ていないふりをして固まっている細道の途中までもどったとき、目のあたりだけではなく顔のいたるところを涙が濡らしているのをようやく意識した。(76)

映画では遠巻きにその後ろ姿のみで捉えられる、涙に咽ぶリービの姿は、「越境」をめぐる生のあり方が、非常に感情的なレベルで表象されている。それは、映画を観る者／小説を読む者にとって、自らを重ねあわせることが不可能な特殊な人生でありながら、いやむしろそうした生を通してこそ、失った故郷を見つけた瞬間の個人の感情の発露として共感可能なものになっている。

こうした普遍化へのベクトルを、リービは2015年作の「宣教師学校五十年史」において、今度は冷静な観点で見つめ直す。「模範郷」から通っていた「宣教師学校」は、『千々にくだけで』についてリービが語っていたような西洋的「モデル」の象徴のような場所であった。「宣教師学校五十年史」においては、「模範郷」では描かれなかった、台中訪問の最終日における母校への来訪の様子が綴られる。今でこそ建て替えられているものの、かつてその「宣教師学校の小屋」は、「一九〇〇年以前の『アメリカ』、トム・ソーヤーとハックルベリー・フィンが通ったような、白い漆喰を塗った一室だけの小学校」([2015] 206)であり、そこでは当時のアメリカ以上にアメリカ的な、特殊な教育が行われていた。

あのような小屋のなかでぼくは六歳から十歳まで、固い木の椅子に座って、旧約聖書と新約聖書を、現代語訳ではなく、最も古典的な、三百年前のキング・ジェームズ版で幼い声を出して朗読させられた。小屋の中でぼくは sky（空）のつづりを覚える前に firmament（穿蒼 [おほぞら]) のつづりを覚えさせられた。(206)

「どちらも戦後アメリカの民主党派リベラルだった両親は、『空』と言わず『神、穿蒼を』と一人で唱える子供がカルトにでも洗脳された、といわんばかりに、あ然とした表情を浮かべた」(207) というように、そこは戦後アジアの空間にありながらそうした混淆性が捨象された、ファナティックなまでに保守的な空間だったのだ。しかし、台中から新宿の自宅へと持ち帰った『UNCOMMON BONDS』なる「卒業生たちの回想文」を目にした時、リービは「二十一世紀に出版されたその宣教師学校五十年史には、二十世紀のアジアで子供時代を体験した西洋人たちの告白と、学校への批判も随所に現れているのは、ぼくには意外だった」(211) と、その内容に驚く。そこには、中国人と接する機会を奪った学校を非難し、その姿勢をファンダメンタリストとして糾弾する、西洋人の「内部」からの批判的精神が表現されていたのだ。そして、さらに驚愕すべき事態が発覚する。その「宣教師学校」はかつて中国の河南省に一後にリービが「越境」の実践として幾度も訪れた土地である一位置し、学校も生徒の一部も、国共内戦によって「大陸」から台湾に追いやられたのだということが判明するのである。そしてリービは最後に書きつける。

「主の御言葉」を翻訳して「東洋人の魂を救う」という営みから逸脱し、それとは違ったことをやろうとした人はいなかったのか。あの大陸のどこかに、ぼくが日本語の中で生きてきたように中国語の中で生きてきた人はいなかったのか、と新宿の部屋のなかで想像が動いた。(214)

ここにおいても、自らの生の特殊性を、普遍性へと開いていこうとするリービの筆致を認めることができる。本稿が読み手の立場から論じてきたリービ作品の「内なる越境」の可能性を、作家自身が現在進行形で試みていると言えるだろう。

## 第4章 「記憶」の個人性—『ヒロシマ・モナムール』から『H story』へ—

### 第1節 『ヒロシマ・モナムール』の射程

本章においては、災厄の表象に際して、より「戦争の記憶」を中心においた読解を進める。前章までに確かめた「越境」の現在の位置と、「新しい戦争」も含めた「戦争の記憶」のあり方に関する考察を引き継ぎながら、時間的なスパンをより広くとり、本研究で考察している21世紀初頭の「越境」と「戦争の記憶」の関係性の特質を考えていきたい。取り上げるのは、ヒロシマ／広島原爆の記憶にまつわる二作品—マルグリット・デュラスによるテキストをアラン・レネが映画化した『ヒロシマ・モナムール』（1959年、公開時邦題『二十四時間の情事』）と、それをリメイクしようとした諏訪敦彦による『H story』（2001年）である。当初から「越境」的視点において「戦争の記憶」の継承不可能性に目を向けていた『ヒロシマ・モナムール』から時を経て、『H story』において、「越境」がより徹底され、「戦争の記憶」についてはその継承不可能性を肯定することによって逆説的に、断片的な記憶が継承されていく様を確認することができる。

『戦争の記憶』を語る』ことについて語る2本のメタ・フィルムの差異を精査するために、本節ではまず、『ヒロシマ・モナムール』の特徴を確認する。近年、本作品の再評価が進んでいる。主演女優のエマニュエル・リヴァが映画製作時に広島を撮影した写真群が港千尋らにより2008年に発見され、同年には日本国内で写真展が開催、写真集『HIROSHIMA 1958』も刊行された。さらに2014年はデュラス生誕100年にあたり、同年10月には工藤庸子による新訳『ヒロシマ・モナムール』が河出書房新社より刊行されている（本稿では、デュラスのテキストの訳文については現時点で広く参照されている清岡卓行の旧訳に依りながら、訳注や巻末解説による補填において工藤庸子訳を参照する）。

『ヒロシマ・モナムール』は、「なしうるすべてのこと、それは、ヒロシマについて話すことが不可能であるということについて話すことである」とデュラス[1960=1990]が説明するように(9)、戦後間もない段階において外部からの「越境」的視座から「ヒロシマの表象不可能性」というテーマに取り組んだ先駆的な表象である。さらに、エマニュエル・リヴァ演じるフランス・ヌヴェール出身の女優「彼女」と、岡田英次演じる建築家の「彼」が、情事の最中に「私はすべてを見たの」「きみはヒロシマで何も見なかった」という著名なフレーズを繰り返すことで、作品は「外部からヒロシマを理解することの可否」、まさに「越境者」による「戦争の記憶」をめぐる「断絶」と「継承」を問題としている。

「彼女」は「平和についての映画」に出演するため、映画の舞台となる広島を訪れており、そこで「彼」と出会う。映画の撮影が行われた直後のシーンについてデュラスが「平和について感化を与えようとする一つの映画の撮影を行ったところである。笑うべき映画ではまったくなく、またもふえた一つの映画というだけのことである」(13)と述べているように、『ヒロシマ・モナムール』は常套的な「平和についての映画」から距離をとろうと

し、実際に「彼女」もその立場を揺らがせていく。

そこで差し挟まれるのが、ナチスの支配下にあったヌヴェールでの、「彼女」が恋におちていたドイツ兵をめぐるエピソードである。ドイツ兵は現地住民により射殺され、敵兵と関係を持った「彼女」も自宅の地下室に幽閉される。

映画は中盤、「彼女」がこの記憶—カルース[1996=2005]が言うところの「トラウマ」—を「彼」に打ち明ける場面を、ひとつのクライマックスとしている。カルースの「意識にとって、生き延びるということはトラウマを経験することであり、自分の生命に対する威嚇をしっかりと把握できなかつたがゆえに、それをつかみ取らねばならないという必要性に絶えず直面することである。皮肉なことに、人類にとって、生き延びることは、生きることの不可能性を果てしなく証言し続けることである」(90-91)という見解に示されているように、『ヒロシマ・モナムール』を成立させているのは、「生き延び」た者による、つまりは戦争経験者による時代性を帯びた証言であり、戦争の「威嚇」をつかみ取り、「生き延び」る営為そのものなのである。

実際に、デュラス自身がそのような「威嚇」を「生き延び」た存在である。デュラスは1944年、ミッテラン指揮下のレジスタンスに参加、後に帰還するも、夫であるロベール・アンテルムがドイツ・ダッハウの強制収容所に連行された経験を持つ。工藤庸子が諏訪敦彦との対談（諏訪・工藤[2014]）において、「あえて安っぽい仕立てにしたヌヴェールの恋の物語は、深層でアウシュヴィッツを代行しており、それがヒロシマと向き合うというダイナミックな構図」(247)になっていると指摘するように、幽閉状態を脱出し、戦後へと生き延びたヒロインの表象は、その遠景に「収容所」を把持している。デュラス自身も、本作における補遺において、リヴァの母親がユダヤ人であるという設定も可能だとしている（完成された映画版にはこの設定はない）。

もっとも、デュラス[1980=1998]は戦争の直接的な表象に対しては一定の留保をつけている。「わたしは生涯、戦争については書いたことはない。(・・・)ただ、強制収容所についての数ページがあるだけ。それと同じだけど、ヒロシマって依頼されたのでなかったら、けっしてヒロシマについて書くことはなかったはずね」とは言いつつ、以下のように収容所とヒロシマを結びつけた。「わたしは思い出す、一九四五年八月六日のことを。わたしと夫はアヌシー湖に近い収容所の家にいた。ヒロシマの原爆を奉じる新聞の見出しを読んだ。急いでその施設から外に出た。道路に面した壁によりかかり、そのまま立ったままで気を失った。少しずつ、意識が戻ってきた。生を、道路を取り戻した。同じように、一九四五年、ドイツの強制収容所で死体の山が発見されていた。わたしは、夫と友人の写真を持って、駅やホテルの入り口の前でじっと待っていた。いかなる希望もなく、アヌシーのときと似たような精神状態で生存者の帰還を待っていたのだ」(40-41)。時系列が錯綜した語りではあるが、収容所からの夫の帰りを待つデュラスの精神状態が、「アヌシーのとき」—「ヒロシマの原爆を報じる新聞の見出し」を目にし、意識を失ったときに、「生存者の帰還」を待っていた状態と重ねられている。即ち、後者において待たれている「生存者の帰還」と



は、「ヒロシマの原爆」を生き抜いた者へも向けられた表現であることが推察できる。

さて、諏訪は、自らが『H story』において部分的に記録映像を使わなければ「広島というこの映画が抱えている問題を観客と共有することができなくなるという怖れ」（諏訪[2003] 85）があったことを述懐している。そして、映画の冒頭で記録映像を次々と提示している『ヒロシマ・モナムール』について以下のように話す。

レネの場合はもっとあざとくしかも巧妙で、最初に全部ありとあらゆるものを引用し見せてしまってから「君は広島で何も見ていない」と始めるのですが、あれはおびたしいヒロシマの映像を批判しながらもそれを堂々と見せることでスペクタクルとして圧倒しつつ、それを乗り越えて映画を作るということを行っています。（85）

実際に、『ヒロシマ・モナムール』の冒頭では、大量の映像や写真が引用されている。以下、こうした引用資料について、判明している限りにおいて概観しておく。<sup>11</sup>

引用されている資料は、主に二つの系列に分けられる。ひとつはドキュメンタリー映像およびそれに準ずる写真である。その中で最初に取り上げるべきは、『広島・長崎における原子爆弾の影響』であろう。原爆投下直後の荒涼とした風景、そして応急処置を受けている被爆者たちの様子が、『ヒロシマ・モナムール』へと引用されている。<sup>12</sup>

他のドキュメンタリー映像に関しては、亀井文夫監督による『生きていてよかった』（1956年）からは、被爆した母から障がいを持って生まれた子どもの映像、『世界は恐怖する 死の灰の正体』（1957年）から当時の原水爆実験の映像などが引用されていることが確認できる。<sup>13</sup> その他、1954年のビキニ環礁水爆実験および第五福竜丸の被爆を受けた原水爆禁止運動の様子、1958年4月から5月の『ヒロシマ・モナムール』撮影直前に行われた広島復興大博覧会の「原子力科学館」の光景<sup>14</sup> など、数々のニュース映像が挿入されている。

また写真に関しては、原爆投下直後に長崎入りしたカメラマン山端庸介の写真が、特にその代表的作品である、配給を受けたおにぎりを持つ子どもの写真を中心に使用されている。広島の街頭を歩くデモ隊が手に持つプラカードの一部に、山端の写真が用いられているのである。このシーンにおける「引用」に関しては、『ヒロシマ・モナムール』のメタ・フィルムとしての側面が前景化される用いられ方をしている。港千尋が「対位法的表現よりも、レネとデュラスが半ば目論み、半ば無意識のうちにそうなっていった、二重構造あるいは多重構造のほうがこの映画にとっては重要である」（港[2009] 55）と言うように、この映画の重要なポイントのひとつになっている。

平和記念公園での撮影シーンは、そのひとつである。プラカードを持ったデモ隊が歩き、花笠音頭のような踊りがつづき、クス玉が割れるまでのシーンは、映画のためにつくられた架空の「平和記念式典」であるが、それを撮影しているチームそれ自体は、日本側の撮影スタッフが演じ、さらにフランス側のプロデューサーが参加したものだ。

レネは虚構と現実を互いに貫入させるため、「平和についての映画」の撮影のなかにデモを配置した。どこまでが「映画内映画」で、どこからが「映画内デモ」なのか判然としないのは、すでに出番を終え、看護婦の意匠を脱いだフランス人女優がデモの学生のなかに巻き込まれてゆくという奇妙なシーンのせいでもある。(55-56)

このような構造によって、例えば出番を終えた看護婦役の「彼女」と「彼」がデモ隊を路傍で眺める時、その目の前に見物人としてケロイドを纏った傷痕軍人が立っているのだが、その傷痕軍人がリアルな傷痕軍人なのか／レネによって配置されたエキストラなのか—実際には後者であるはずであり、実際にデュラスのテキストにも「映画に出演したにちがいない、見かけだけの火傷の跡をつけた男」([1960=1970] 89) という記述が残っているが—という判断が、瞬時には難しいという事態が発生している。現実の広島／映画内映画としての「平和」についての反戦映画／それを包括する『ヒロシマ・モナムール』という入れ子構造の中に、山端庸介の原爆写真は投げ込まれているのである。

戦後直後は原爆写真の著作権／クレジットの扱いが国内外で曖昧であった(倉石ほか[2014]) ことには触れておくべきだろう。そうした状況に対して、山端自身は1952年に『原爆の長崎』という写真集をまとめるが、既に海外にまで多量に流通していた原爆写真およびそのイメージの中で、レネがそれと知らずに長崎の原爆写真を『ヒロシマ・モナムール』に使用した可能性は否定できない。だがより重要なのは、広島にデモ隊が用いるのが当然とされる写真として山端の作品群が流通していた(そしてレネたち海外の人間にもそのように認識されていた) ということであり、そうした写真を用いる「平和」についての映画の撮影風景を『ヒロシマ・モナムール』というメタ・フィルムが撮影していた、という構造なのである。

他方、フィクションとして、原爆による惨状を再現すべく製作された、関川秀雄監督が8万人の広島市民と製作した映画『ひろしま』(1953年)も、『ヒロシマ・モナムール』序盤に差し挟まれている。業火から逃げ惑う米原先生(月丘夢路)や大庭みね(山田五十鈴)の姿など多くを引用している。北川先生役として同映画の主要キャストであった岡田英次を『ヒロシマ・モナムール』で起用していることから、国際的なキャストの元で、反戦映画が相対化されていることは見て取れる。

また、先述した群衆シーンの直前にも、フィクション映画が引用される可能性があったことも付言すべきである。映画撮影中の「彼女」の元に「彼」が合流するシーンにおいて、デュラスのテキストには「彼らの間を、二人あるいは四人の労働者がとおるが、そのひとりたちは、映画《ヒロシマの子供たち》からとられた——ヒロシマのけぶる廃墟の中の、死んだ母と泣く子のカットを示している、非常に大きく引き伸ばされた写真を持っている。通過して行くその写真を、彼らは眺めない。また別の写真が通過するが、それは、舌を出しているアインシュタインを示している。その写真は、直ちに、子と母の写真の後を追う」([1960=1970] 79) とあるのだが、このテキストの新訳を手がけた工藤庸子の注([1960

=2014] 69) の注によれば、この映画は新藤兼人監督の『原爆の子』(1952年)のことなのだ。関川の『ひろしま』と同じく、長田新が編纂した作文集『原爆の子 広島の子のうた』(1951年)を原作とする映画であるが(当初は日教組プロと新藤兼人が組んで映画化が進められたが決裂、新藤は近代映画協会において『原爆の子』を完成させ、日教組プロは関川と組んで『ひろしま』を製作した)、『ヒロシマ・モナムール』においては『原爆の子』は使われず、代わりにレネは映画冒頭で『ひろしま』を引用している。ちなみに、原子爆弾を深いかかわりのあるアインシュタインは通過する「別の写真」として使用されているが、これは舌を出していないポートレートである。

いずれにしても、小川美登里[2014]が指摘するように、デュラスのエクリチュールの狙いは「加害者／被害者(フランス人女性は前者、日本人男性は後者に当てはまるだろう)という対立や因果関係を宙づりにすることによって、出来事が剥きだしのまま提示され、その恐ろしさ、その不条理さがより露わになる」(163)ことであっただろうし、監督のアラン・レネ[1969]も「わたしは、どんな映画作家でもしているように、わたしなりのやり方で、この国境をうちくたくという作業に力をかけているのです。国境が崩れおちたとなれば、政治的・経済的あるいは文化的な諸問題は、もはや一国の内部だけで考えていることはできなくなってしまふわけです」(22)と語っている。確かに、「彼女」はそもそもドイツ兵との別れ以降、フランスという共同体から爪弾きにされた人間であり、「彼」も自身は原爆投下時に広島にいなかった存在として描かれており、それぞれの共同体的記憶からは距離をとっているように見える。

これに関しては、デュラスの描いたテキストと、レネの「記憶」に対する立場が共振したと見て良いだろう。周知の通り、映画作家としてのデュラスも、映像に対して特異なテキスト(ナレーション)を全編に配置する作り手だ。例えば『インディア・ソング(India Song)』(1975年)の撮影現場を再度訪れ、廃墟と化した現実に対して『インディア・ソング』の音声を重ねていく『ヴェネツィア時代の彼女の名前(Son nom de Venise dans Calcutta Désert)』(1976年)に顕著のように、デュラスにおいても「記憶」における映像とテキストの関係は重要な問題であった。だが、デュラスが初めて映画を手がけるのは、『ヒロシマ・モナムール』の後のことである。『ヒロシマ・モナムール』のテキストを手がけたデュラスにおけるこうした感覚の萌芽と、それを撮影したレネによる実際の映像との間には、現在私たちが目にできる『ヒロシマ・モナムール』のテキストが、映画の撮影後にデュラスの手によって完成されたものであるという捻じれも相俟って、興味深い問題が提示されている。これについては、工藤は「デュラスは、レネとのコラボレーションを通じて、身体から声を遊離させるという経験をしてしまった」とテキストの文体に映像が及ぼした影響について述べ、諏訪がそれを受けて「デュラスの映画では全編にわたって『現実との距離』、すなわちズレを観客に意識させることを徹底しています」と語っている(諏訪・工藤[2014] 246)。また、デュラスが監督した映画における「声」の位相に注目する川口恵子[2010]は、『ヒロシマ・モナムール』での脚本執筆に触れ、「同作品における画面外の声(ヴ

オフ・オフ)の使用も、後のデュラス映画に影響を与えたと思われる」(318)と指摘している。

そうした相互影響下にあったデュラス／レネだが、海老根剛[1998]は、レネが『ヒロシマ・モナムール』(海老根は邦題『二十四時間の情事』に依っている)に先だって製作した、アウシュヴィッツの強制収容所の記憶を描く短編ドキュメンタリー映画『夜と霧 (*Nuit et brouillard*)』(1955年)について以下のように触れている。

『夜と霧』と『二十四時間の情事』において重要なのは、レネがつねにそれらのカストロフに遅れていることであり、現在の僕たちと同様に第三者としてしかそれらの出来事を証言できない場所にいたことだろう。レネは一九五五年にアウシュヴィッツ収容所を、一九五九年にヒロシマを訪れている(年数ママ)。どちらの場所でも、すでに出来事が起こってから一〇年以上の時間が経過している。レネに可能なことは出来事を記録することではなく回想することであり、映像と音声を編集することだけである。『夜と霧』においては、緑色の草が辺り一面を覆いつくしている収容所の廃墟をゆっくりとトラヴェリングしていくカメラの権能を、ジャン・ケロールのナレーションが繰り返し問いただす(映像はここで起こったことを見せることができるのか?)。そしてまた、いくつかの耐え難い映像の前ではケロールが言葉を失い、ナレーションの沈黙のなかで映像だけが展開する。このようにして、レネとケロールは映像とナレーションの関係に変容をもたらしたのであり、映画はアウシュヴィッツが過去の思い出となることに抵抗する記憶装置となったのである。(86)

こうした『夜と霧』の特徴を端的に述べた海老根は、そこから『ヒロシマ・モナムール』／『二十四時間の情事』へと言及を進める。

『二十四時間の情事』においても、主人公の男女はヒロシマを経験してはいない。彼らはただ知識としてヒロシマの出来事を知っているだけである。だが、このフィルムは忘却の物語である——エマニュエル・リヴァは自分のヌヴェールでの体験を思い出して岡田英次に語る——と同時に、彼ら二人のために新たな記憶を作り出す可能性の物語である。そして、この物語はヒロシマで展開しなければならなかった。というのも、ヌヴェールでの出来事をめぐる忘却の物語を通して思考されているのは、リヴァがさまよい歩くヒロシマの出来事の記憶を僕たちが持ちうる可能性だからである。(86)

共同体的記憶から距離をとり、その「断絶」の果てに、「彼ら二人のための新たな記憶」、そして更には、「断絶」に次ぐ「断絶」を積み重ねてきた観客である「僕たち」が「ヒロシマの出来事の記憶」を持ち得る可能性を探っているのが、『ヒロシマ・モナムール』の構成である。しかしながら、諏訪の言葉を鑑みれば、『ヒロシマ・モナムール』における表象不

可能性による表象という特筆すべき逆説性が、やや漸減してしまっているようにも思われる。「平和」については相対的な距離をとり、「断絶」という継承不可能性に向かっていたはずの本作は、しかし、「生き延び」た者の語りと記録映像の多用によって—おそらくは作り手たちが意図した以上に—スムーズに「継承」へと接続されてしまっているかのようにも捉えられるのだ。

もちろん、本作は単純に「継承」を目指す映画ではない。「彼女」が自らのトラウマを告白するシーンにおいて、「君が地下室にいるとき、ぼくは死んでいたの?」「あなたは死んでいたわ……」というダイアログによって、「彼」(＝ヒロシマ)が「ドイツ兵」(＝ヌヴェール)へと接続される。カルースが本作を分析して言うように、「自分では何も知ることはできず、自分の過去と直面することもままならず、自分の問いの中に出てくる自分も欠落しているがゆえ、彼は彼女の言葉に耳をかたむける」(59)のだ。

外からヒロシマやヌヴェールの記憶を語ることはできない、と語る『ヒロシマ・モナムール』は、戦争の記憶は完全に他者のものではなく、そこに耳を傾けるべき倫理性が存在することをも示していた。しかし、このような複雑かつダイナミックな作品であるにもかかわらず、「ヒロシマについて話すことが不可能であるということについて話す」という「なしうるすべてのこと」が徹底されなかった原因が、映画内にも胚胎している。その理由について述べるために、40年の時を経て、『ヒロシマ・モナムール』を批判的に引き継ぎ／断ち切って自らの作品へと結実させた、諏訪敦彦の『H story』を次に考察する。

## 第2節 『H story』の問題提起

まず、『H story』の成立過程から、諏訪と「ヒロシマ」の距離を探っていく。1960年、デュラスによるテキスト版『ヒロシマ・モナムール』が刊行された年に広島に生まれた諏訪[2003]は、「祖母は被害者手帳をもっていましたし、ある意味では原爆は身近な問題としてあったのですが、しかしそのことをはっきり意識したことはありませんでした」(79)と語る。その後も、原爆ドームといった「お決まりの風景」(諏訪・松田[2012] 6)に対して、映像的な関心も含め興味を持つことはなかった。その彼が、インディペンデント映画界での活躍を経た後、いかにして「ヒロシマ」を意識するようになったのだろうか。

諏訪の回想によれば、2本目の長編作にして第52回カンヌ映画祭国際批評家連盟賞を受賞した『MOTHER』(1999年)の海外上映に際して、自らの出生地を伝えると「自分が考えるのとは全然違う響きをもってしまう」([2003] 79)ことに気づいたという。これが「ヒロシマ」の意識化の要因だとも述べているが、より大きな契機として、『ルート1 (Route One/USA)』『アイス(Ice)』『マイルストーンズ(Milestones)』といった作品で知られるアメリカのインディペンデント映画の巨匠、ロバート・クレイマーとの出会いが挙げられる。1997年、山形国際ドキュメンタリー映画祭の審査委員長として来日したクレイマーと、諏訪は対話の時間をもった。そこで諏訪はクレイマーに以下のように問われたという。

「お前にとって広島はなんなんだ」とストレートに質問されたんですね。そのときに全く答えようがなかったんです。彼は子どものころに、お父さんが米国戦略爆撃調査団の一員として広島、長崎を調査して帰国した際、自閉症になって自殺してしまうという体験をしている。だから「広島というのは大きな謎だった」と。自分にとってなんの意味も持たなかった広島が、そこに暮らしたこともないアメリカ人にとって特別なものになっている。この“差”を映画にすることはできないだろうか。それで彼に「広島と一緒に映画を撮りませんか」と持ちかけたんです。(諏訪・松田[2012] 6)

この共同製作によるドキュメンタリー映画の計画は、クレイマーの急逝によって頓挫するが、結果的にはこれが『H story』の原型となったのである(『H story』のエンドクレジットには、“Special Thanks to Robert Kramer”の表記がある)。「差」という表現において既に「越境」という観点が取り込まれはじめているが、しかしなおも諏訪は、自らがヒロシマを撮ることに対する「いかがわしさ」([2003] 82)という感覚を抱き続けていた。そのような彼が、いかにしてヒロシマと、その表象不可能性を語ろうとした『ヒロシマ・モナムール』との関係を築き上げたのか。ここで、『H story』本編の概要を見ておこう。

女優のベアトリス・ダルと俳優の馬野裕朗を「彼女」／「彼」のキャストに据え、『ヒロシマ・モナムール』をリメイクしようと、諏訪は広島での撮影をはじめ。しかし、デュラスのテキストへの違和感を理由に、ダルが感情移入できず、また台詞も覚えられない状態に陥り、撮影は困難となる。一方で、撮影現場に招かれた作家の町田康と諏訪の対話映像が提示される。そこでは各々の広島／ヒロシマとの物理的／心理的距離、いま『ヒロシマ・モナムール』をリメイクすることの意義などについて議論がなされる。その後、町田は停滞する撮影現場を訪れ、何とはなしに惹かれあったダルと二人でその現場を抜け出してしまふ。結局、諏訪は映画製作中止を決断する。ダルと町田は広島の街路へ繰り出し、深夜の商店街を彷徨する。最後に二人は、原爆ドームと思しき場所で、無言のうちに朝を迎える。

すべての登場人物が本人として登場し、さらに諏訪が得意とする即興的演出によって役柄／役者本人の境界線が曖昧にされていることによって、『H story』は、1)『ヒロシマ・モナムール』を核とするフィクション、2) 諏訪の演出によるフェイク・ドキュメンタリー、3) 本当に撮影が失敗に終わったという顛末を語るドキュメンタリー、という三つの位相の間で、観客がその位相を決定することが不可能な作りになっている。

中盤から中心的人物となる町田の役柄の原型は、『ヒロシマ・モナムール』の終盤、「彼女」を口説こうと声をかけてくる日本人男性だと思われる。しかし『H story』における町田にその積極性はなく、物語はその後『ヒロシマ・モナムール』から迂回を続けるのだが、原爆ドームに辿り着くことで、本作は逆説的にそのリメイク＝「継承」を完成させているのである。

諏訪[2012]は「映画を作るという状況や俳優をめぐる物語であり、その物語が感情移入できるものではないので、一般の観客によってはそのような巻き込まれるような（ママ）要素が希薄である」（17）として、一般の観客にしても、批評にしても、国内での反応は芳しくなかったと述べている。しかし、『ヒロシマ・モナムール』が描こうと苦心していたヒロシマの表象不可能性、その「戦争の記憶」の逆説的な「継承」という面においては、『H story』の達成は再評価されるべきである。

諏訪は『H story』にあふれている「希薄さ」について、以下のように述べている。

だから物語を放棄するわけでもなく、物語だけを語るでもなく、何か関係というものをぎりぎり維持していくというか。たとえば被爆者の人たちに話を聞いて、色々話してくれて、でも言葉ではいけないんだよね、と言われるときに、やはりそのことは伝わらないんだとか、理解できないんだとかで切れちゃうわけですが、切れないで、何かそこに希薄な繋がりでもあれば、それは繋がりなんじゃないか、その体験を肩代わりすることはできないけれども、でもその語りによって何らかの関係性は組織されるよね、という感じかな。それがもう不可能だと思ったら、もうこんな映画は撮らないわけで、語れないんだとか、それはもう表象不可能なんだということになれば、何もやらなければいいじゃん、ということになりますよね。そうするとその希薄さということにおいては、もう何もできないのか。でも本当にそこで何ができたのか、ということに関しては分からないですよ。（16）

彼は「希薄さ」によって「関係性」を組織することを目指している。デビュー作について諏訪は『2/デュオ』のテーマは確かに貧しいけれども（・・・）貧しい現実を生きているから、このような映画になるんだ。嘘をついてもしょうがないのだからこれは受け入れよう、と思いました」（8）と述べているが、現在の現実の「貧しさ」に対しても歴史的過去の「希薄さ」に対しても、あるがままにというのが、諏訪の一貫した態度である。<sup>15</sup> 『ヒロシマ・モナムール』のテキストから離脱し続ける『H story』において駆動する、その微かな力学について、彼は示唆深いコメントを残している。

その語り自体の動力をできるだけ弱めてしまうことによって、多分何か見えてくるものがあるだろうと予想していたと思うんですね。その動力がスピードダウンしていった時に前景化してくるものは、むしろ背景であったと思うのです。（・・・）じゃあ、私たちは今何を見ているんだ、という（ママ）問うた時に、ただ単に今のヒロシマというものが見えてくればいいんだ、という気持ちだった気がするんですね。（・・・）バラバラになってきたことでしか見えないものが広島をやるうえで大事なんじゃないかという意識がありました。そういう意味では破壊的な行為になったかとは思いますが。（12-13）

語りの動力が後退していく最中に立ち現れる「今のヒロシマ」こそ、ヒロシマなのだという逆説的な論理が、『H story』の核心にある。『H story』とは、『Hiroshima story』であると共に、バラバラな断片を見つめるというベンヤミン流の「破壊的な行為」を経て成立した、安全な立ち位置から「語り自体の動力」を操ることができるような「i」（私）の存在が希薄な、あるがままの『H(i)story』（歴史）であったのだと言えるだろう。

### 第3節 「断絶」による「継承」

では、この二作品の視座の、僅かであるがゆえに決定的な差異を分かちものは何だろうか。これについては、「間共同体」という概念が参考になるだろう。『ヒロシマ・モナムール』が製作された当時に有効であった—そしてデュラスとレネの表象を基礎づけていた—「間共同体」的な表象不可能性が、『H story』製作時には転換を経ていた、ということになる。

仏領インドシナに生まれ育ち、その後18歳でフランスに居を移したデュラスにおいては、根本的にポストコロニアルかつトランスナショナルな視座が顕著である。そうした立ち位置にある彼女が、戦後へと生き延び、その生において広島原爆という災厄を描こうとした際、表象不可能性に「間共同体」的な関係性が付託されるのは当然のことと言える。ジョン・ウォード[1968=1969]が作品内の男女を分析して、「彼は彼女に起こったできごとを自分の悲劇と比較することによって、つまり、類似性を見つけ出すことによって理解しようとする。彼がヌヴェールについて彼女に、『時々雨は降るの?』と訊くのには重要な意味がある。雨は彼にとっての危険のバロメーターであり、彼女のいまなめている苦しみを、広島の苦しみにおきかえて理解するため、彼は放射能塵をはこぶ雨をすぐに思いつくのだ」(29)と語るように、その表象不可能性をめぐっては絶えず「間共同体」的な構造が孕まれている。ヌヴェールと広島という男女の関係性は、日仏合作という映画の成り立ちからだけではなく、こうしたデュラスのポストコロニアル/トランスナショナルな感性から生まれたものと言えるだろう。

レネの場合は、もう少し事情が複雑である。デュラスの脚本を受けて、彼はまさに映画的な技法—モンタージュによってヌヴェールと広島を結びつけた。ウォードは、「レネは視覚的に対応関係をつくり出している—広島とヌヴェールの二つの河、髪を丸刈りにされた少女と髪を抜けおちる広島の女たちと、『苦悶の満開のさなかにあって、漂い、生きつづける』広島の人びとの皮膚とヌヴェールの血のしたたる手」(29)と指摘している。またウォードがヌヴェールで死したドイツ兵の手と、情事の後に広島で眠る男の手のモンタージュを例示するように(31)、レネはデュラスから託されたテキストを、映画ならではの手法で表現していったのである。先述した海老沼の指摘にあるように、災厄から時を隔てたレネにとって、多様な映像の引用も含めて「レネに可能なことは出来事を記録することではなく回想することであり、映像と音声を編集することだけ」なのだ。



『夜と霧』をはじめ、レネのフィルモグラフィにおいて顕著な「トラヴェリング・ショット」（前進／横移動ショット）も、撮影する対象とカメラの関係性という問題、そしてそれを「編集」という過程の問題を観る者に問うものである。レネが晩年に監督した映画『風にそよぐ草 (*Les Herbes folles*)』（2009年）においては、全編を通して描かれたメロドラマに対して「The End」と提示された後、上記したようなトラヴェリング・ショットにおいて、観客はいつ、どこのものかも分からない風景のショットの連鎖へと連れ去られる。ひとつのドラマ／物語が終わった「後」を描くことに関しては、アウシュヴィッツ「後」を撮ろうとした『夜と霧』、そして原爆「後」を描いた『ヒロシマ・モナムール』で執拗に用いられていたトラヴェリング・ショットも含めて、レネの作品の重要なテーマのひとつであるだろう。また先述した港は、観客に対して広島を把握できるように＝紹介するように登場する明快なトラヴェリング・ショットと、映画後半の「漂流」するトラヴェリング・ショットに対照的なものを見出している。

広島とヌヴェール、ふたつの都市は印象深い移動撮影によって映画の最終段階をかたちづくっている。いっぽうはネオンが輝く夜の街を主人公と同じ速度で移動してゆくショットであり、他方は教会、広場、冬枯れした並木がゆっくりと見渡されるように出てくるが、それは光も影もない、時刻のわからない静止した街という印象である（146）

こうしたショットを繋ぐ「編集」の中で、レネはヌヴェールと広島を「間共同体」的に関係づけていったのだ。この点において、大量の映像資料の引用／モンタージュそのものが映画を構成するゴダールの『映画史 (*Historie[s] du cinema*)』（1988-98年）へと、『夜と霧』や『ヒロシマ・モナムール』といったレネの初期作品が影響を及ぼしたとする掘潤之[2011]の研究は興味深い。「『情事』と『恐怖』という共約不可能なものの、道徳的基準を超越したモンタージュ——それこそが、『ヒロシマ』（引用者注：『ヒロシマ・モナムール』のこと）でゴダールを最も驚愕させたものだったのではないだろうか」（186）と彼は指摘する。社会問題に対して距離をとる向きが主流であった若きヌーヴェル・ヴァーグの作家たちの中であって、「左岸派」と呼ばれるヌーヴェル・ヴァーグの年配者の潮流に位置したレネ、そして彼の初期作品におけるテーマの選定と手法がゴダールに衝撃を与えた—その「情事」と「恐怖」のモンタージュが、時を隔てて『映画史』における「情事」と、強制収容所＝「恐怖」のモンタージュへと連なったとするその指摘は、レネの一見奔放な引用という手法が、決してその引用元の映像を軽視するものでなく、「情事」と「恐怖」の驚くべきモンタージュへと資したものであったことの傍証とも言える。

レネがそのようなモンタージュにおいて『ヒロシマ・モナムール』を製作していた当時は、関[2012]が指摘するように、GHQによるプレス・コードが解除された後に原爆の惨状が再認識され、かつ原水爆禁止運動以降、1963年に部分的核実験禁止条約が成立するに至るまで、「被爆」への意識も世界的に高まっていた時期でもある。そして、いくら原爆投下

から時を隔てていたにせよ、現在の私たちが『ヒロシマ・モナムール』を観る際の「記憶」との隔たりとは、異なる磁場が当時は支配的であった。つまり、戦争体験者（特に原爆の被爆者）が激減している現在とは違って、当時は映画を作るにしても、それを観るにしても、同時代的に体験者が存在していたわけであり、「記録」は既に不可能であったものの、強力な「記憶」の場は保持されていた。つまり現在の私たちが考える「表象不可能性」とは異なる「表象不可能性」が映画を取り巻いており、その中で「私はすべてを見たの」「きみはヒロシマで何も見なかった」という台詞を中心にして、ヌヴェールと広島を「間共同体」的に「編集」していく作品が生まれたのである。

こうした「間共同体」的な「表象不可能性」に焦点をあてながら、デュラス／レネの『ヒロシマ・モナムール』は完成を見た。ただ、この映画を現在の私たちが鑑賞する時、その「間共同体性」には一定の疑義を差し挟むことも可能である。この「間共同体」的な視座は、後年リービ英雄が違和感を抱いていた「国際的」な方向性と類似したものではないのか。言い換えれば、確固たる共同体同士における代理表象としての「間共同体性」であるのではないか、という疑問が生まれるのだ。リービが提唱した「越境」の概念はこの「間共同体性」を乗り越えようとするものであった。特にデュラスを基礎づけていたポストコロニアル／トランスナショナルな足場というものを更新するのが「越境」の概念であり、共同体の「狭間」に生きる在り方だ。もちろん、既に指摘したようにヌヴェールと広島を代理表象する男女が既にその共同体から逸脱している存在でもあるわけだが、それを踏まえてなお「間共同体」的な「表象不可能性」という『ヒロシマ・モナムール』を縛るコードは否定できないものになっている。リービの「越境」を更に「内なる越境」へと更新しようとする本稿においては、看過できない問題だ。

『H story』はこの課題に対し、ヌヴェールと広島という二項対立からの脱却を目指している。『ヒロシマ・モナムール』においては、「彼」のフランス語を体得し、吹き替えなしで演技し、「彼女」役のリヴァと意思疎通できていた岡田英次に比べ、「彼女」役のダルと、第三者としての日本人男性である町田との間には、会話＝コミュニケーションが殆ど成立していない。井上従間文[2012]がその象徴として指摘するように、深夜のアーケード街を歩きながらダルがストリート・ミュージシャンを指さし“**He looks like a cartoon.**”と言うのに対し、町田は“**Cat?**”と返し、二人はお互いの意思疎通もままならないままに笑い続けるのだ。『ヒロシマ・モナムール』でエマニュエル・リヴァと岡田英次が歩いたのと同じアーケードを撮影に用いた諏訪[2015]は、以下のように述懐している。

ロケハンのときに見たときは、がらんとした誰もいない空間だったのですが、撮影の日はちょうど土曜日の夜で、たくさんのミュージシャンで溢れ、音楽が鳴り響いていました。それがその夜の広島の現実だったのです。だから、それをそのまま撮ろうということで、この場面を撮影したのですが、結局歩いている二人には何も起きないんですね。ただ歩くしかないわけです。最初からそうしようとしていたわけではなくて、何かをや

ろうとしても、もうやることがない。物語をここに作り出すことが、私自身にも不可能であり、俳優たちにも不可能だったのです。最終的に残ったのは、ただ歩いたということだけだったのです。そのことは、当時の自分にとっては非常に恐ろしい体験でした。つまり、映画の内容というものが何もないのではないか、ドラマというものが何もないのではないか、この映画は最終的には空っぽになってしまうのではないか、といった恐怖がありました。(127-28)

脱共同体的な立ち位置にあるにもかかわらずヌヴェール／広島を象徴する存在として「彼女」／「彼」が描かれていた『ヒロシマ・モナムール』とは異なり、『H story』での男女は、二都市の代理表象にはなっていないゆえに、「二人には何も起きない」のだ。さらに言えば、『H story』が『ヒロシマ・モナムール』のリメイクに困難をきたす原因が、諏訪の側ではなく、その役柄を演じる女優としてのダル側の側にある（と演出されている）ことも特筆すべき事項だろう。そこには、『ヒロシマ・モナムール』的な、「間共同体」的な「表象不可能性」というコードを、身体的に処理できない—リヴァが内面化することができていたそのコードが、約40年を経たダルはその身に備えていない、という決定的な差異が描きこまれているのである。外部からの表象不可能性というコードを、その身で引き受けることができない、そもそもそのような時代に生きていない身体的存在としての女優ダルこそが、ここでは前景化されているのだ。諏訪の発言によれば、ダルの身体とは以下のような状況にある。

つまり、デュラスの書いた *Hiroshima mon amour* のテキストは凄まじい強度をもっていますし、そのテキストだけでも美しいものだと思いますが、その美しさに、彼女自身が言うなれば躓いてしまって、そのために演じることができないということが起きてくるのです。言ってみれば、この映画の前半は、ストローブ（引用者注：映画作家ジャン＝マリー・ストローブのこと）のように或るテキストをもぎとってくるわけですが、ベアトリス・ダルの身体はテキストからこぼれ落ちていってしまうのです。ストーリーとして決まっていたことですが、このリメイクは、途中で不可能なものであるとして中断します。この中断がフィクションのストーリーとしてあったわけですが、彼女の現実に来たテキストに対する齟齬の感情をフィクションとして利用しながら、この映画は中止せざるを得なくなるということになってゆきます。(126-27)

しかし、繰り返すが、このような「断絶」に満ちた『H story』が、逆説的にその歴史を「継承」する。『ヒロシマ・モナムール』からの離脱が極まれば極まるほど、『H story』には一諏訪がレネの作法に対して疑義を呈していた一記録映像が挿入されることとなり、またダルと町田の彷徨という徹底的な迂回を経てこそ、この男女は最後に原爆ドーム—これも、ドームの正面にカメラを置かないことで、諏訪曰く「ドームなのか何なのかはつきり

と分からない」([2003] 90) 映像になっている—に辿り着くのである。<sup>16</sup> この地点において、ダルと町田はまさに、リービ英雄が言うところの「狭間」における「越境」を果たし、同時に「戦争の記憶」をその「断絶」の最中で「継承する」という、逆説的な達成を果たしているのである。それぞれの共同体性も含めた何物も **represent** しない、<sup>17</sup> 「今のヒロシマ」に佇む個人としての二人が邂逅し、「ドームなのか何なのかはっきりと分からない」映像における原爆ドームに辿り着くことで、越境者による「戦争の記憶」の現在が描かれているのだ。

『ヒロシマ・モナムール』は、「断絶」と「継承」のジレンマの最中であつた。その原因は、フランス／日本という二つの共同体の差異を軸に、ヒロシマを外部から表象することの不可能性を語ろうとする、言わば時代的なコードの拘束があつた。むしろ、このコードに自覚的であつたからこそ、岡田演じる「彼」が、死した「ドイツ兵」に横滑りするシーンが描きこまれていたのだとも言え、その作品としての価値は、現時点においてもまったく衰えてはいないだろう。一方で、それから 40 年程の時を経て、個人が「狭間」に存在するあり方としての「越境」を体現しながら、『H story』では「戦争の記憶」の「断絶による継承」を試みていた。この二作品の考察することは、「戦後」から「ポスト戦後」における「越境」と「戦争の記憶」の表象のサンプルとして、意義があるものではないだろうか。もちろん、『H story』の側にも、課題がないわけではない。映画評論家の北小路隆志による、「映画作家が被写体をコントロールできないということで、逆にものすごくコントロールしているような気がするんですね」(佐藤・青山・北小路[2002] 26) という諏訪作品への批判、「反-物語」の可能性とその難しさへの言及は、今後も考えられ続けなければならない問題だろう。<sup>18</sup>

「越境」と「戦争の記憶」をめぐる難題—「ヒロシマについて話すことが不可能であることについて話す」ことを選択した『ヒロシマ・モナムール』の語り直しが不可能だ、と述べていた『H story』の二重の否定の意義は、東日本大震災を経て、国内において「越境」と「記憶」を考慮すべき私たちにとって、なお大きな検討課題として残っている。外部からの表象不可能性のコードにおいて「君は何も見えていない」と語った『ヒロシマ・モナムール』から、「内なる越境」を果たしながら「今のヒロシマが見えてくればいい」と主張した『H story』への軌跡は、現実の「希薄さ」を映像化することで、「継承」の可能性を示唆しているのである。

本章の末尾として、2011 年「以降」におけるデュラス／レネ／諏訪敦彦について言及しておく。デュラスとレネについては故人ではあるが、しかし共に再評価の機運は高まっている。デュラスについては、既に触れたように 2014 年に生誕 100 年を迎え、日本では『ヒロシマ・モナムール』の工藤庸子による新訳が発表された。訳者自身が「デュラスのテキストには、核の問題と未来の破局という主題が明確に書き込まれています。だからこそ、フクシマ後の今、あらためて読み直そうという提案ができる」(諏訪・工藤[2014] 249) と語るように、2011 年以降の私たちにとってこそアクチュアルな作品として再認識されて

いる。ただ、そういった事態はフクシマ／ヒロシマという直接的な結びつきよりもむしろ、「デュラスのテキストは、おそらく意図されたものでしょうけど、ある種の不確実性のようなものを孕んでいて、複数の意味を発信しながら、めくらましのまま終わってしまうようなところがある」(244-45)と訳者が語るころの、意味の同定不可能性からこそ考えられるべきだろう。災厄をめぐる語りの揺らぎをどう捉えるのか、という課題の提示においてこそ、『ヒロシマ・モナムール』再読の意義は見出せる。

レネは遺作『愛して飲んで歌って (*Aimer, Boire et Chanter*)』(2014年)の発表直後に逝去した。既に本稿で触れた『風にそよぐ草』などを始め、晩年まで映画製作に没頭していたことが知られているが、『ヒロシマ・モナムール』を考察してきた私たちは、『愛して飲んで歌って』のラストシーンを胸に留める必要があるだろう。複数の男女による洒落なラブコメディとして全編が展開された映画の最後、唐突に描かれる登場人物の葬式のシーンにおいて、死神のようなカードがスクリーンいっぱいに映し出されて作品は終わる。野崎敏[2015]はレネの「死を超えて撮り続ける意志」(7)をここに読み込むが、『ヒロシマ・モナムール』を通過した私たちとしてはむしろ、このラブコメディ全体に元から死が刻印されていた、という可能性を考えてみたい。『夜と霧』も含めて、レネはずっと、(大量)死を含めた災厄の「後」を撮り続けていたのではないか。どんなに軽やかな愛と悦びの物語も、そうした災厄の「後」において駆動しているものなのではないか。そのフィルモグラフィの終着点に謎めいたアレゴリーを埋め込んだレネ、およびその作品の再評価においては、こうした観点も考慮されてよいだろう。

そして『H story』を手がけた諏訪敦彦において特筆すべきは、短編映画『黒髪』(2010年)である。2011年以降について言及している中で2010年作の映画が取り上げられることには意味がある。というのも、この作品は、まさに『ヒロシマ・モナムール』で「彼女」／「彼」が愛を紡いでいたような広島のホテルの一室において、不倫関係にある現代の日本人の男女が落ち合うストーリーなのであるが、その最後の場面では、洗面台の前に立つ女性の髪が抜け落ちていくというシーンが描かれるからだ。そして諏訪自身が「あれはフクシマ以前に制作したのですが、放射能によって髪が抜けるというヒロシマの恐怖をフィクションとして描いたものです。当時は、そのような恐怖はもはや現実のものではなかった。しかし、それはフィクションとは言えなくなってしまった。フクシマ後、あの作品の映画体験自体が本質的に変化してしまったと思いました」(諏訪・工藤[2014] 249)と語るように、2011年を境として同じ映画の読み取られ方が変化してしまったという稀有な作品なのだ。そしてたしかに、現在この作品を観る私たちは、その生々しさに目を奪われる。だが同時に見落とされてはいけないのは、諏訪がこの作品を「フィクション」として撮っていた、ということだ。エマニュエル・リヴァ／岡田英次という二項を、原爆の「記憶」を介在しないベアトリス・ダル／町田康へとずらした諏訪は、ここではさらに現代の日本人男女に位相を移している。そこで「髪が抜ける」という場面を描くにあたっては、むしろ現在との齟齬こそが前景化されている。まさに「そのような恐怖はもはや現実のも

のではなかった」わけであり、ここにおいても現実の「希薄さ」、つまり本稿で述べてきた「断絶」こそが逆説的に強調されていたはずだ。「本質的に変化」してしまった映画体験の只中でこそ、見失われがちなこうした試みの原点を拾い上げることが重要となる。

## 第5章 「越境」と「戦争の記憶」の臨界点—岡田利規『三月の5日間』—

### 第1節 「内なる越境」と、「超口語演劇」

本章では、劇作家・小説家である岡田利規が、自身が主宰するソロユニット／劇団「チェルフィッチュ」で公演を行った『三月の5日間』、およびその小説版である同名の作品を分析しながら、「越境文学」の乗り越えとしての「内なる越境」、そして「戦争の記憶」を含めた歴史の「断絶による継承」という二つの問題系が交錯する地点を検証する。第3章で考察した、特殊性から離陸した越境者による「戦争の記憶」の扱い、そして第4章の、外部からの表象不可能性を語ることさえ不可能な現代における歴史の「希薄さ」の考察を経て、日本語表現の内部で「越境」し、「断絶」によって「戦争の記憶」を立ち上げる表象を扱う。

1973年に生まれ、97年に「チェルフィッチュ」での活動を開始した岡田は、2004年に舞台『三月の5日間』を発表する。アメリカ軍がイラク空爆を開始した2003年3月21日（米時間では20日）を挟んだ5日間、渋谷のラブホテルにほぼ閉じこもる若者たちを中心にした群像劇である本作は、発表の翌05年、第49回岸田國士戯曲賞を受賞した。さらに07年には、本戯曲の小説版を含む作品集『わたしたちに許された特別な時間の終わり』を発表、翌08年に第2回大江健三郎賞を受賞している。

本作は、後に見るように、イラク戦争を相対化した作品として一定の評価を受けてきた。だが、その評価の名実は「イラク空爆を挟んだ5日間、カップルがラブホテルで時を過ごす」という物語の基本的な構造を分析する以上のものではなかったように思われる。本研究では、『三月の5日間』に内在している、より普遍的な二つの論点、「内なる越境」と、歴史的記憶の「断絶による継承」を検証する。

『三月の5日間』は、2003年3月、六本木のライブハウスで出会い、渋谷のラブホテルへと流れて、イラク空爆開始を挟んだ5日間をそのまま一緒に過ごした男女を中心とする群像劇である。<sup>19</sup> その男性の友人や、友人が以前に出会った女性などが語られ、その人物たちが自らも語り手となる本作は、登場人物同士の対話の中に、伝聞による他の登場人物の対話も挿入される構成となっており、その「語り」の形態こそが作品の重要な要素となっている。

その「語り」の特徴としては、「超口語演劇」と呼ばれた特殊な台詞まわしや、ノイジーな身体性などが挙げられる。「超口語演劇」とは、平田オリザによる「現代口語演劇」という斬新な手法をさらに刷新するものとして呼び名がつけられたものである。（輸入された）近代演劇以降の台詞まわしを、現代において自然なものへと一新させた平田の「現代口語演劇」さえも、あくまで舞台の文脈における限定された口語だったと錯覚させるほど、岡田の「超口語演劇」は、現代の若者言葉がそのまま舞台上にあげられたような言い回しを用いており、観る者に衝撃を与えてきた。日本の若者言葉がイラク空爆前後の世界状況を

捉えたという点が、本作が評価された条件のひとつであったことは確かだろう。役柄と役者の関係も一対一対応ではなく（つまり、ある役柄を複数の人間が演じることが往々にしてある）、その結果として、ある人物について伝聞口調で語り始めた語り手がいつの間にか（時には性を超越して）その人物自身として語り出すことさえ起こることも、観客を大いに驚かせてきた。

またノイジーな身体性についてであるが、これは、体の重心を傾け、手を揺らし、脚を交差させるといったような、私たちが普段会話をしながら無意識に行ってしまう動作をデフォルメした振付のことである。岡田はこの振付を拡張させた『ホットペッパー、クーラー、そしてお別れの挨拶』（2009年）といったダンス作品も手掛けているが、日常的なアクションを意図的に強調したような、一見無駄にも思える動作がふんだんに取り込まれた『三月の5日間』は、「超口語演劇」としての台詞まわしと相俟って、高度なリアリティーを携えている。

以上のような言語的／身体的要素を兼ね備えた作品であるが、本研究においては最初に、下記の台詞に焦点を絞って論考を進めたい。お互いに最後まで名前さえ明かさない即席のカップルである男女は、渋谷のホテルから昼食を摂るために一旦街へ繰り出した後、またホテルの部屋へと戻ってくる。そこで女性の方が訥々と語る。

**女優2** えっと、たとえば外国の街に行つてどこどこに5日間滞在してきたんだーみたいな感じが、あるなあって思うんですけど、その5日間はすごく、なんか、渋谷でそんな感じの5日間を過ごしたんですけど、渋谷とか、普通によく行くじゃないですか、乗り換えで通るだけだったりするかもしれないんですけど、なんかでも、その5日間は、いつもと違う特別な渋谷で、どうしてだったんだろうっていう話を、（・・・）ホテルにいるとき私たちは、ていうか私は、ホテルでずっとしゃべってて、（岡田[2005] 75）<sup>20</sup>

渋谷を「外国の街」のように感じながら、イラク空爆開始を挟んだ5日間を過ごすことの意味を再考したい。当初『三月の5日間』が舞台作品として発表され、岸田戯曲賞を受賞した際、選考委員の選評の殆どは、佐々木敦[2011]が指摘するように、「アメリカによるイラク空爆が開始された2003年3月に行きずりの男女が渋谷のラブホで五連泊する」というストーリーを評価しており、渋谷を「外国の街」のように感じたという内容に対する批評はなされなかった。また確かに、佐々木が続けて言うように、「唯一、まったくそのことに触れていない」（213）太田省吾の文面があまりに特徴的であり、沈黙劇を始めとして70年代以降の演劇シーンを牽引してきた太田[2005]が「〈役を演じる〉という〈テアトル〉の基本要素が消去されようとしている」として、〈アンチ・テアトル〉なる物言いと共に『三月の5日間』を評価したことは注目に値するが、いずれにせよ僅かな文字数に限定された太田の選評によって、本作が検討され切ったとは言い難い。また、小説版が発表された後、大江健三郎[2008]が自身の名が冠された文学賞の受賞発表に際して「これらが外国語に翻訳



されたものを読む、世界のあちらこちらの読者たちは、この時間・場所の総体が、2003年の（自らの場所と）じかにつらなっている渋谷、新宿のあたりであることを、しっかりしたリアリティーにおいて把握するだろう。そう私は信じます」（196）と述べており、高橋源一郎[2007]も書評において「ぼくの考えでは、これは『イラク戦争』について日本語で書かれた、もっともすぐれた小説だ。いや、もっと、それ以上のものだ」（107）としている。しかし、その高い評価と相反して、本作が『イラク戦争』について日本語で書かれた」作品「以上」のものである理由については、未だ十分に議論の余地が残されており、戯曲／小説ともに、『三月の5日間』に内在する普遍性は、完全に取り出されてはいない。

筆者は、「内なる越境」によって『三月の5日間』の男女が、渋谷を「外国の街」だと感じるに至ったと考える。これを確認するために、岡田の「超口語演劇」の本質をさらに考察する。

テープ起こしのアルバイト経験から発想を得たという岡田の独特の台詞まわしは、私たちが普段話している言葉が舞台上にあげられたようなリアリティーを持つ。要するに渋谷の若者言葉なのだが、それを聴く者／読む者が日本語として認識できる自然さを保ちながらも、しかしフォーマルな国語の体系との間にはズレを抱えている言語である。それが、例えばリービ英雄や多和田葉子のような複数言語の書き手ではない岡田において、「内なる越境」を可能にしているのだと考えられる。規範的言語との間に常にズレを孕んで揺動している日常的な口語表現をトレース／デフォルメすることで、越境作家たちが母語以外の言語を主な手段にしながら綴っている越境文学の作品世界に相通じる越境性を獲得しているのである。

ここで劇団「青年団」を主宰し、「現代口語演劇」を提唱してきた平田オリザを参照する。平田[1995]は、「近代思想に裏打ちされた近代芸術は、客観性を追い求めた。客観性こそが『リアル』なものの根源であり、そのみが世界を正しく認識する手段、心理を発見する回路であると信じていた。しかし近代思想の崩壊とともに、現代の芸術家たちは主観的表現へと回帰していった」（31）という。しかしその主観的表現は、前近代への回帰＝「後退」に他ならない。そこで平田は、現代演劇は「無為」のもとに「コップをコップとして見せることだけをすればいい」（32）という考えのもと、「現代口語演劇」の妥当性を主張するに至る。その具体的な手法は多岐に渡るが、例えば「その 竿を 立てろ」という台詞の不自然さを指摘し、「立ててください、／その、竿、」「立てて、立てて、それ／竿、」「竿、立てて、／その、／それ、／竿、」「竿だって、／立てんのは、／その、」といった、より自然な表現を「現代口語演劇」の台詞として挙げていく。

岡田[2010b]は、このような平田の「現代口語演劇」を「ナチュラルリズム」として継承し、「『三月の5日間』という僕の書いた戯曲は、若者の言葉をそのまま生き写しにしたみたいな、活写したという評価をされているわけで、それはもちろん適切な評価だと思う」（16）と述べている。<sup>21</sup> 実際には、観客はこの作品の冒頭から、その特徴的な言語感覚に注意を惹きつけられてきた。

男優1 (観客に) それじゃ『三月の5日間』ってのをははじめようって思うんですけど、第一日目は、まずこれは去年の三月の話っていう設定でこれからやっぺこうって思ってるんですけど、朝起きたら、なんか、ミノべって男の話なんですけど、ホテルだったんですよ朝起きたら、なんでホテルにいるんだ俺とか思って、しかも隣にいる女が誰だよこいつ知らねえっていうのがいて、なんか寝てるよとか思って、っていう、でもすぐ思い出したんだけど「あ、昨日の夜そういえば」っていう、「あ、そうだ昨日の夜なんかすげえ酔っぱらって、ここ渋谷のラブホだ、思い出した」ってすぐ思い出してきたんですよ、(岡田[2005] 27)

前述したような非常にノイジーな身体性—完全に無造作に見えるその動作は精緻な振付がなされている—と共に、「若者の言葉をそのまま生き写しにした」ような感覚を観客に抱かせた『三月の5日間』は、平田オリザの「現代口語演劇」を、「ナチュラルズム」として批判的に継承しながら、「超口語演劇」として作り上げた作品だと言える。パロールとしての若者言葉を戯曲=エクリチュールに落とし込み、それを再度俳優の身体を通してパロールとして発話させたとも言えるだろう。では、そうした「超口語」的表現が、観客に対してどのような効果をもたらそうとしたのか/もたらしたのだろうか。そして、如何に観客に「内なる越境」を体感させたのだろうか。

岡田は、小説家・保坂和志との対談の中で、「ある話題について、自分のことではなく、誰々さんの出来事として伝聞で話す」、「舞台上のAが舞台上のBに向かって話す内容が自分(A)のことではなく、第三者(C)のことである—すなわち、役者Aは『役柄Aを演ずる』のではなく、『役柄Cを演ずる役柄Aを演ずる』』という方法を「ブレヒトの手法」と述べている(保坂・岡田[2008] 161)。

ブレヒト[1940=1963]は観客に、舞台上で起こっている出来事への、さらには社会に対する批判的視座を獲得させるべく「異化効果」を主張した。そのために、「俳優は、あまずところなくなりかわることはしない」(50)で、自らの持ち役を常に相対化して捉えるべきだという。さらに、俳優=持ち役という一対一の対応関係に亀裂が入り、「完全な変身が止めになったとなると、俳優のセリフまわしは即興風ではなく、引用口調になる」(51)とも述べている。そこで彼が主張する三つの手法—「三人称への変更」、「過去への移動」、「ト書きと註釈を(セリフと)一緒に言うこと」(51)は、まさにそのまま岡田の「超口語的演劇」へと受け継がれている。さらにブレヒトは言う。

彼は自分の演ずる人物に同化しないのだから、この人物にたいして一定の立場をえらんでも、人物について自分の意見をもらしても、向うとしても同化するために招かれたのではない観客に・演ぜられた人物の批評をせよと要求しても、差支えはないのだ。

彼がとる立場は社会批判の立場である。彼は事件を構想し人物の特色を示すにあたっ

て、社会の勢力が及ぶような特徴をきわ立たせる。こうして彼の演技は、彼の呼びかける観客相手の、(社会状態についての) 対談になる。(54)

ここに、「超口語演劇」の手法によって岡田の構築した『三月の5日間』が、観客に与えた効果については確認できる。持ち役との一対一の対応関係から解き放たれている俳優が話す若者言葉—いわば「脱臼された日本語」は、平田オリザ的「ナチュラルリズム」の地平にあり、私たちの普段の発語をそのまま想起させながら、「異化効果」をもたらす。俳優の側の「同化」もなく、観客と劇世界の「同化」もない。そこに生じる、「内なる越境」を果たす演劇は、「観客相手の、(社会状態についての) 対談」、すなわちイラク空爆を挟んだ「5日間」についての「対談」となる。これは、リチャード・シェクナー[1982=1998]がパフォーマンス研究において提唱した「行動の再現」—「個人のレベルで考えれば、行動の再現とは『私が他の誰かのように振る舞うこと』である。しかし他の誰かとは、『異なる存在としての私/異なる感情を持つ私』のことでもある」(17)—とも重なるものだ。

## 第2節 共同体的記憶からの距離

前節で、『三月の5日間』が「内なる越境」を成し遂げた作品であることを明らかにした。本節では、共同体的記憶との距離について考える。

中心的人物の男女は、イラク空爆に背を向けているが、筆者は逆説的に、その「断絶」によってこそイラク空爆という歴史と接続し、「継承」を成し遂げていると考える。共同体的記憶と距離をとりながら、個人においてその歴史的記憶を屹立させていく振る舞いは、リービ英雄の『千々にくだけで』や諏訪敦彦の『H story』と同等のものである。

本節では『三月の5日間』を、「翻訳」—翻訳研究における「言語内翻訳」—と登場人物たちと街との関係という二点に絞って考察する。平田オリザの「現代口語」を超える、岡田の「超口語」は、先述した太田さえも「渋谷の若者のあの、(私にはついていけない) あのことばで連綿としゃべられている」([2005])と述べた「脱臼された日本語」である。結果、渋谷は「脱臼された日本語」で「外国の街」へと転位—いわば「翻訳」されたのだ。

これは多和田葉子[2012]の「原書には『誤訳』はない。しかし、新しい文体を探す文学が、特に日本ではよく『下手な翻訳』のようだと言われることがあるのを見ると、文学は新しい何かを見つけた時にその翻訳的性格を現すのかもしれない」(147)という発言にも通じる位相である。渋谷の街を「脱臼された日本語」によって「外国の街」へと「翻訳」することに、「内なる越境」すなわちポスト「越境文学」のあり方が見出すことができるのである。

中心的人物の男女と街の関係について見てみよう。まず、二人が5日間のホテル滞在中、昼食を摂りに渋谷の街に出たときの、ホテルへ「帰る」という認識に注目する。

**女優2** そうそれで、そうだその「帰る」って感覚が、っていう話をちょうどそのとき私たちはほんとにちょうどそのとき、帰りながらして、最初は、**(男優3に)** なんてだろういつもの渋谷なのにねって、やっぱりいつもよく行ってる、あんな渋谷みたいなところでも、ずっとホテルで泊まるみたいなことをしてるからなのかな、**(観客に)** って私が言ったりしてて、そしたら、「戦争してるしデモしてるし、みたいな盛り上がり(?)、みたいなものもあるんじゃない？」みたいに彼が言ったりもしたんですけど、それから、**(男優3に)** 向きもあるかも、**(観客に)** って言って、**(男優3に)** 向きっていうかね、**(観客に)** って、**(男優3に)** 「帰る」っていうときの感覚ってね、**(観客に)** って、**(男優3に)** 方向、いつもこっちから渋谷の駅のほう行く方向が帰る方向、だよ、なのに、なんか「帰ろうか」とか言ってこっち向きに歩いて、それだけでも、なんか、それだけで、なんかすごく、もう旅行なのかも、**(観客に)** って、(岡田[2005] 76)

渋谷のラブホテルに籠る男女はその後、しばらく日付や時間さえも不明瞭な中で、情事に熱中する。イラク空爆開始まで秒読みとされていた状況下、部屋にあるテレビさえつけようとしな。唯一、イラク空爆という情報に触れるのが、食事のために街頭へ出た際のことである。「脱臼された日本語」によって、イラク空爆の世界状況に巻き込まれている渋谷を相対化し、否応なく醸成されつつある共同体の歴史的記憶からの距離をおくものの、いやその結果として、男女は逆説的に自らをイラク空爆に接続する。

**男優3** **(観客に)** で、あ、そうだ戦争どうなったんだろうって思って、そしたらツタヤの大きいビジョンの字幕ニュースに、バグダッドに巡航ミサイル限定空爆開始、って書いてあって、あ、はじまったんだやっぱりって思いながら、デモ通るとかちよっと見て、またホテル、割とすぐに戻ったんですけど、(58)

ここで二人は空爆の映像イメージそのものには触れておらず、「字幕ニュース」でしかその情報を取得していない。そしてその後、幾度の性交の後、男が語り出す。

**男優3** 「テレビさ、えっと、ホテルいるあいだ、今までずっとしまくってたつものもあるけど、テレビとかあるけど見なかったじゃない、なんか、それでさ、もし良かったら、今後も、敢えてもう見ないってことにしたいんだけど」ってミノベくんが言ったら、女の子は「え、いいよ」って言ったんですけど、「あ、ほんと、それいいかな」ってミノベくんが言ったら、女の子は「いいよ」って言ったんですけど、「あ、ほんと？ 俺ら何も知らないまま、三日後にね、戻るじゃん、それぞれの、普通の生活(?)、そしてテレビ付けたりしたら、とりあえず、ね、あ、終わってる戦争、とか思うの俺ら、っていうシナリオ(?)、いいと思うんだけど。始まってみると終わるのが早かったな、これで良か

ったんじゃないの結果論、とか思うの俺ら、それで (キミは)「あ、ほんとだ終わってる、あいつの言った通りだ、なんか」とか思うの、それで「なんか、じゃあ、俺らもしかして戦争の間ずっとやってた？」っていう、「なんか俺らが渋谷ですごいペースでやりまくってるあいだに、戦争始まって終わっちゃった？」っていう、なんかそういうのすごい、歴史とリンクして思い出になると思って、(71-72)

ここで二人が行っていることは、共同体的記憶がテレビを含めたメディアによって形成されつつあるときに、歴史(化)を一度拒むことである。その証拠に、男は「たぶん三日後、俺らホテル出て、(・・・)でもそのときって、たぶん俺の読みなんだけど、おそらくもう戦争、終わってるんじゃないかと思うんだよね、(・・・)湾岸戦争のときだってすぐ終わったわけでしょ、すごい一気にすごいピンポイントでやって即終わったし」(71)と述べている。<sup>22</sup> ここで男が想起しているのは、1991年1月17日に多国籍軍がイラクに空爆を行い、CNNによって一まさにテレビを通して「新しい戦争」の閃光が世界へ同時中継された「砂漠の嵐」作戦の映像、その歴史的記憶のことである。そうした記憶を回帰させながら、今一度、目の前で作り上げられていく共同体的記憶から距離をとる越境者として、その距離を通じて逆説的に歴史と関係を切り結ぶ—この点において、『三月の5日間』は「越境」と「歴史の記憶」の交点としての表象たりえているのである。

### 第3節 アクチュアルな非政治性と他者

ただここで、ひとつの疑念を解消しておかねばならない。その問題とは、渋谷のラブホテルで時を過ごす男女が出会った、六本木のライブハウスでのパフォーマンスに関する描写に胚胎している。そのパフォーマンスは海外の作り手によるものであった。男女はこのパフォーマンスの後に「内なる越境」の位相へと移行するのであるが、そうした他性と「内なる越境」が如何に関係しているのか、という問題が残っている。

戯曲では、その六本木のライブハウスでは、「カナダから来た、かなーりマイナーなバンド」(29)のライブがあり、そのバンドのボーカルが演奏の間に行ったMC—渋谷でイラク空爆反対のデモ行進に出会ったというもの—について話すところから、件の男女の出会いは始まる。そしてそのデモに、これまた偶然に出会い、列の中に入り試しに行進をしてみた男二人組も重要な登場人物として配されているのだが、<sup>23</sup> ここで注目したいのは、後に発表される小説版での描写である。というのも、小説版においては、デモについての言及は大幅に後景に退き(男二人組も登場しない)、実在する「スーパーデラックス」だと名指しされた六本木のライブハウスで繰り広げられたのは、単なるバンドの演奏ではなく、「マイク持って即興でしゃべったりするパフォーマンスみたいなことをやる」(岡田[2007] 20)という、演劇的行為だからである。

そのパフォーマンスとは、最初に白人の女が説明するように、「これから私たちはなにか

話をするようになる、でもどんな話をするかはわからなくて、なぜなら私たちはこれからやることについて、特に準備も何もしていないからだ。(・・・) マイクはステージ上だけでなく、ステージの外にも一つ、スタンドに据え付けておかれており、(・・・) あのマイクはみなさんに開かれている」(31)というものである(パフォーマー、観客それぞれの発言は、「日本人の通訳」によって、ある程度は相互に理解可能なものとなっている)。

パフォーマー集団の内からは、「若い黒人の男」が十六歳の時に初めて就いた仕事であるドーナツ屋の掃除夫としての職務について話し、別の女は「これは戯曲版と同じように一渋谷で出会ったイラク空爆反対のデモについて語る。一方の観客の側からは、九州からやって来たという「白髪の中年男性」がベトナム戦争勃発時の青春について語り、「実は私も普段通訳の仕事をしているんですよ」(36)と切り出した女性が映画『ボーリング・フォー・コロムバイン』について話す。こうした各自の自己と、国内外の政治的情况との関係性の語りそのものが、パフォーマンスを形成している。

岡田[2013a]は、小説版『三月の5日間』のパフォーマンスが、カナダ・モントリオールのアーティスト、ジェイコブ・レンの『アンリハースト・ビューティ/他者の天才』に触発されたものであったことについて、次のように述懐している。

あのパフォーマンスを見ていたときに、そして見終わってからもしばらく続いた火照った状態の中で僕が感じた気分。その演劇を見てからまもなくして実際にイラク戦争が開戦して、だからといって僕の日常に特に変化があるというわけではなく、(・・・) 何かモヤモヤとしたものが自分の中に常に存在してもいるという感じ。そうしたものを記録しておきたいという欲望が生じた。(190)

この岡田の発言以前に、再来日したレンに会った音楽家・陶芸家の工藤冬里[2012]も、小説版『三月の5日間』に描かれたパフォーマンスがレンのものであった旨を記し、「彼の劇はおもに観客を巻き込んだインタビューで構成されている。客席にマイクを立てる手法で彼は評価されているのだった」(59)と語っている。<sup>24</sup>

また、パフォーマンスの内部および街頭の両方の場面で描写される反戦デモは、後にまとめられた書籍『NO!! WAR』によれば、2003年の2月から徐々に盛り上がり、イラク戦争開始前夜、まさに「5日間」中の3月20日に初めての逮捕者が出たという状態だった(野田・三田ほか[2003] 88)。同時に、3月上旬から4月にかけて、美術評論家の榎木野衣らが、かつてベ平連によって「ワシントンポスト」に掲載されたベトナム反戦広告に岡本太郎が寄せたフレーズ「殺すな」からサンプリングしたという「殺す・な」という運動を立ち上げ、この反戦デモに合流していった(榎木[2006] 243)。しかし、彼らデモの担い手と近い位置にいらながらも参加しなかった漫画家・西島大介[2005]が、それらの運動に対して「おさまりが良すぎると感じ」(93)で論難したように、<sup>25</sup> 内外からの多くの賛同と批判がないまぜになった状況の中で、『三月の5日間』は立ち上げられたのだ。

重要なのは、小説版『三月の 5 日間』の中で、こういったパフォーマンスに対し、会場は「ちょっと白々しい雰囲気、僕（引用者注：後に渋谷のホテルへ行った男性）の気分と同じものだったのでありがたかった」（岡田[2007] 35）にもかかわらず、その男性が、パフォーマンスが終わりかける頃から「僕はこのときにはすでに、ここが日本じゃないような気分になってい」（42）て、六本木の会場を離れた後には、「僕は英語ぜんぜん分からないからほんとのところはあれなんだけど、あのパフォーマンスって俺、俺なりにだけどね、すごいよかったな—あれ、って今、思ってるんだよね」（47）と興奮して話すことである（戯曲版では、ライブの MC に対してここまではっきりと態度を表明していない）。

こうした内的変化を「僕」はあるがままに語る。

パフォーマンス会場の雰囲気を、外国みたいだって僕が感じたのは、パフォーマーが外人だったこととかだけが必ずしも理由の全部じゃないとも思う（48）

もしあれが、パフォーマーが日本人だったら、舞台上で同じこと言ったりやったりしても、あの会場の感じにはならなかったと思う。もうすぐ始まりそうな、というよりも始まることのもう確実なこの戦争についてカジュアルに発言することができたあのパフォーマンスのような場所や雰囲気を、日本人は日本人だけで作り上げることはできない。そんなことは想像できないし、仮に日本人だけの力でそうした雰囲気が作り上げられていたとしたら、そんな作り笑いみたいな気持ち悪さの中には絶対入りたくない（50-51）

ここに、共同体的記憶からの離脱と再接続という「内なる越境」が果たされているのだが、以下、より詳細に検討する。小林宏彰[2009]が『三月の 5 日間』の「外国の街」をめぐる、渋谷という場所は「絶対に『渋谷』でなければいけないわけではないのではなからうか」（425）と問うている。確かに、「脱臼された日本語」によって「内なる越境」を果たす街は渋谷である必要はない。カナダからの演者によるパフォーマンスといった、いわば他性が入れ込まればよいのである。「コンタクトゾーン」は辺境や海外である必要はない。さらに言えば、『三月の 5 日間』では「海外」の人間によるパフォーマンスが「内なる越境」の契機となっていたが、そうした明確な「外部」だけが条件となるではなく、自らの内に他性を抱え込むことで「内なる越境」は志向されるのである。千葉[2013]は、言わば「この場での生成変化」—本研究でいうところの「内なる越境」—を考察する論考において、ドゥルーズの「みんなに同一化できない、やる気のない他者」が持ち得る受動的な「イメージなき思考」に触れ、以下のように述べている。

予想外の他性との出会い[*rencontre fondamentale*]において、一人一人は、常識・良識への安住から引き剥がされる。思考は、他なる出来事の、その再認不可能性によってトリガーされる。これをドゥルーズは「イメージなき思考」と呼ぶ。イメージなき思考は、

偶々に生起するしかない。ショックとして、揺さぶられとして。それは、不意に外来する所与＝イメージ——何らかの「問題」含みの——によって驚かされる姿勢である。ならば、イメージなき思考とは、理解のプロコトルなしで、わけもわからずイメージによって痛打されることから始まる。(234)

「みんなに同一化できない、やる気のない他者」は「不意に外来する所与＝イメージ」に対して常に開かれており、「他なる出来事」、例えばカナダ人によるパフォーマンス等によって「内なる越境」を果たしうる主体なのだ。

以上を踏まえた上で、先述したシェクナーの「行動の再現」の再考へと議論を進める。文化人類学の知見からパフォーマンスを三つの体系に整理したシェクナーは、そのうちの一つとして、「私」→「仮定法過去」→「再現されたノン・イベント」という体系を提示している。神話やフォークロアを演じるような儀礼をも含みこんだ体系であるが、その具体例として、「演出がリハーサルの過程で固定されていくような演劇」(19)を挙げる。

演技が本物で、自発的で、リハーサルなどなかったかのように見せるのがリハーサルの役割である。これは何も西洋の心理的自然主義に限ったことではない。本物という意味は(チェーホフを演じようと近松を演じようと)演技スタイルの調和や習熟に関わることだ。ブレヒト役者が自分が演じているところを見せようとするのは、スタニスラフスキー役者が自分は演じていないと見せようとするのと同じくらい難しい。過去は実際の体験、ファンタジー、歴史研究などによって集められた断片を使って、リハーサルの過程で作り出され、あるいは再構成されている。(・・・)たとえ元のイベントが存在したにせよ、オリジナルを参照することは次第に意味を失っていく。(20)

ここで確認したいのは、『H story』のフィクション／フェイク・ドキュメンタリー／ドキュメンタリーの三層構造に通じる、『三月の5日間』の特質一元のイベント／パフォーマンス／再現されたノン・イベントの構造である。元のイベント／そのパフォーマンス／それをさらに私たちが観る・読むことの意味、と言ってもいいだろう。

実際のイラク空爆を挟んだ5日間において、「仮定法過去」として渋谷のラブホテルに籠る男女を想定し、それを「再現されたノン・イベント」として提示しているのが『三月の5日間』である。反復的に想起していき、「オリジナルを参照することが次第に意味を失っていく」過程を私たち観客／読者が体感することで「内なる越境」を果たし、その普遍化が進む。高橋雄一郎[2011]がシェクナーとターナーを引きながら、「パフォーマンスは真実のレジームに対抗する手段ともなる。パフォーマンスは、仮定法過去の混沌とした創造の領域に旅した上で、未来に向かって自分自身を投企(プロジェクト)することを可能にする」(106)と述べるように、performativeな語りに満ちた『三月の5日間』は、ブレヒトが言うところの「(社会状態についての)対談」を行い、イラク空爆にまつわる共同体的



記憶からの離脱と再接続を試みることができているのである。

最後に、その後の岡田の主な作品について触れておこう。彼は本稿で取り上げた「アクチュアルな非政治性」といった側面における劇作より推し進めている。早くも2012年には、震災以降の私たちそのものを寓話化したかのような舞台『現在地』を発表。ある「村」を舞台に、7人の登場人物はそれぞれ、真偽の判然としない噂に右往左往したり、移住を決意したり、といった場面が描かれる。戯曲冒頭には、以下のような指示がある。

この戯曲は、劇中劇という設えで上演される。七人の出演者は全員、常に舞台上にいる。その場に出てこない役を演じる俳優は、そのあいだは、いわば観客の役をやっている。

演じる俳優は、ほんとうの観客を意識して演じることはもちろん、舞台上の観客役のことも、同様に意識する。(岡田[2014] 45)

こうした演出において「ほんとうの観客」は、「劇中劇」としての舞台(=この舞台作品そのものである『現在地』)と、「ほんとうの観客」を取り巻いている「現在地」(という現実)を常に照らし合わせることになる。しかしそこで何かしらの主張がなされることはなく、作品は「ほんとうの観客」への以下のような登場人物・サナの問いかけで終わる。

**サナ** そうよ。そうして私たちは、今、ここにいるの。これまで通り、この村に。あの村は滅びてしまったと言っている人がいても、それは誤った噂よ。(104)

そして戯曲の最後には、「(日本国内での上演の場合、サナの最後のせりふの末尾に「だってほら、そうでしょ？」という一言が加わる)」と指示がある(104)。そしてこの問いかけに対して、「ほんとうの観客」である私たちが即答することは不可能だ。徹頭徹尾、この作品においては、私たちが生きる「現在地」が宙吊りにされるのみである。

同じく2012年、岡田はアメリカ・カリフォルニアの劇団 **Pig Iron Theatre Company** と『ZERO COST HOUSE』という作品を手がける。岡田の“自伝”だと冒頭で述べられる戯曲は、『現在地』と比べても遥かに錯綜した構造を持つ。まず登場人物として、「岡田利規」本人、15年前にヘンリー・デイヴィッド・ソローの著作『森の生活 ウォールデン』に熱中した「過去の岡田」、「ヘンリー・デイヴィッド・ソロー」、『ゼロから始める都市型狩猟採集生活』などの著作や熊本での独立国家運動で知られる建築家「坂口恭平」、「岡田のマネージャー」など、実在の人物(の役)が舞台上に上げられる。それらの登場人物に対して、放射能汚染におびえる「ウサギ夫」「ウサギ妻」が並置され、そしてこれらの役はすべて、**Pig Iron Theatre Company** の俳優によって演じられ、日本上演時も英語の台詞と日本語字幕という形式がとられた。

「岡田利規」が震災後に熊本へ移住したことなど、観客の一部は実際に知っている彼の

現実的な行動も描かれるなど、やはり“自伝”を柱にしてはいるのだが、最後に「マネージャー」から、「みなさん、これで岡田利規の自伝的内容の、このお芝居は終わりです。でもみなさん、ここでお話したことの全部が実際に起こったことではなくてですね、たとえば実際の岡田さんは坂口さんのスピーチライターなんてやってないですから。岡田さんは劇作家です」（岡田[2013] 187）と告げられ、舞台は終わる。そして戯曲の末尾には、戯曲の作者である現実の岡田より、「尚、この日本語テキストを用いた上演を、私は想定していませんし、望んでもいません」（187）と註釈がつけられている。

この作品の要点をひとつ挙げるとすれば、それは社会変革をはじめとした政治性を唱える人物に不可避免的に付随する特性、劇中の言葉を借りれば「arrogance」（傲慢さ）である。「ヘンリー・デイヴィッド・ソロー」にしても「坂口恭平」にしても、その主張の妥当性とは別に、どうしても arrogant に観客が感じられるように描かれており、岡田自身の自伝的内容もこれらの「傲慢さ」と同列のものとして配置され、それらすべてが英語と Pig Iron Theatre Company による演技によって相対化される、という構図になっている。『現在地』、『ZERO COST HOUSE』共に、時代への応答として一つまりはアクチュアルな提言として非政治性を選択しているという点は、『三月の5日間』から地続きのものである。

そして2013年に上演された舞台『地面と床』において、岡田は大きな達成を為した。戦争の予感に満ちた近未来の日本という設定において、舞台には「美智子」という女性＝母が「幽霊」として現れ、自分の墓前に現れる次男に対して慈しみの言葉をかける。長男の妻「遥」は妊娠しており、そうした「幽霊」としての母を遠ざけ、国外に脱出せんとしている（この配置は『現在地』ともアナログ的なものだ）。他方、そうした家族とは関係のない第三者として、国内で社会から切り離された存在として生きる「さとみ」という女性が現れ、自らが用いている日本語が、世界においてもはや殆ど通じないということについて一まさに「マイナー文学」としての戯曲自体について観客に訴える。要するに、タイトル自体、そして舞台中央に置かれた十字のオブジェからも分かるように、この作品は共時的な越境と、通時的な記憶の条件をめぐる問いに満ちたものなのだ。最終盤、美智子が次男に対し「ねえ、これまでのようにこれからも、ときどきでいい、たいせつな、日本語で、わたしに話しかけて」（岡田[2014] 150）と語りかけ、「いちばんはじめにあなたは、『ママ』という言葉をおぼえた。あなたが初めておぼえた言葉は、日本語ではなかった」（150-51）と呟いて作品は終わる。一つの言語の中心に他者が刻印されているというその帰結まで含めて、越境と記憶の交点を探ってきた本研究のような議論の最前線にある文芸表象である。

岡田自身、「普遍性」というものを信じていないとしながら、「もしほんとうに僕の書いたのが普遍性に届いているのだとしたら、それはきっと僕が普遍性のあるものを書こうとしなかったから起こったことだ」（152-53）とし、以下のように述べる。

普遍性の存在は信じない。でも、ある固有の状況のもとにつくられたものが、それとはまったく別の状況のもとで強く機能すること、そうした偶然の響きあうが起ること、

それは強く信じている。その実例を、僕はいくつも知ってるから。自分の書いたもので、  
というよりも、さしあたっては、先人たちの書いたもので。(153)

そして岡田はチャーホフ『桜の園』をその例に挙げるのだが、ここで岡田が言っている  
「普遍性」への懐疑、一方での個人性を介した「普遍性」への逆説的な信頼は、リービが  
80年代来の「国際化」に対して異を唱えていたことの変奏でもある。こうした観点において  
「内なる越境」と災厄の「記憶」の語りが実践され続けているのである。

## 終章

現代の災厄に相對するため、2001年から2011年までに創作された作品群を中心に「越境」と「戦争の記憶」の観点から解析し、災厄を表象することの可能性について理論的総括を行ってきた。終章ではその議論を再確認し、本論で取り上げてこなかった作家たちによる、2011年「以降」の注目すべき取り組みを紹介し、本稿を基礎にした今後の応用可能性を示したい。

第1章では「越境」にまつわる言説を概観し、リービ英雄が提唱した「越境」の概念は、それまでに積み重ねられたポストコロニアルな言説を発展させたものであることを明らかにした。ポストコロニアル文学における雑種性や混合性といった特徴を、リービがその特殊性から解放し、グローバリゼーション以降における普遍的な可能性へとポジティブに転化させたことで、沖縄文学などの地方文学、被差別部落の文学、在日文学といった日本文学の中で特殊性において読み解かれていた文学を再考する素地が準備されたことも再度指摘しておきたい。「越境」という概念に秘められたポテンシャルは、1992年から20年以上の時を隔てた現在においても、未だ引き出されきっていないと言えるだろう。

第2章では、「戦争の記憶」の近年における語られ方をまとめながら、過去の「戦争の記憶」／「新しい戦争の記憶」／新たな「新しい戦争の記憶」の語りが錯綜し、増幅しながら「記憶『ブーム』」を作り出している現状を把握した。既に本論を通して述べてきたように、こうした「記憶」の語られ方は、その「場」自体が既に「越境」的な条件に基礎づけられたものになっている。「越境」と「戦争の記憶」を結びつける第3節において、こうした総合的な議論を2011年以降の災厄の表象へと応用する素地を作るべく、アクチュアルな非政治性における「越境」と「記憶」の語りという側面を強調した。こうした態度が実際に現実に対して逆説的なコミットを為すことを、第3章以降の具体的な表象の読解において例示した。

第3章のリービ英雄『千々にくだけで』論においては、西洋中心の暴力的な「モデル」を相対化する一内破とも呼ぶべきその私小説のあり方が、「内なる越境」の普遍性を示唆していることを見てきた。章としては主に「越境」論の具体的実践としての役割を与えられたものであるが、「開かれた『私』」という主体において、作品に多種多様な、そして時期や場所を超越した「記憶」が流れ込んでくる構造は既に指摘した通りである。こうした表象における視座が、歴史や「記憶」の参照という側面において、私たちが今後出会っていく災厄の表象に有用であることは論を俟たないだろう。

一方で第4章におけるデュラス／レネの『ヒロシマ・モナムール』、および諏訪敦彦の『Hstory』の分析は、主として「戦争の記憶」論の実践例として取り上げた。「戦後」となってから10年強という、戦後70年を経た現在の私たちから見れば「直後」とも思える時期において、しかしデュラスとレネは既にその発生から時が経ってしまった災厄を語ることの困難—その「記憶」へ至る表象の困難と可能性—を語っていた。諏訪はそうしたメタ・フ

フィルムをさらにメタ化するという構造において、『ヒロシマ・モナムール』のリメイクの失敗をフィルムに収め、デュラス／レネの時代に共有されていた表象（不）可能性のコードさえ「継承」できないという圧倒的な「断絶」のもとで、現在の広島を映し出し、断片的に漂う「記憶」を並置するというパラドキシカルな「継承」の試みを立ち上げた。そしてここでも、「戦争の記憶」を語ることに際して「越境」論が交わるということ、本稿では示してきた。ヌヴェール／広島という共同体から逸脱した男女を主人公にしてなお二都市の代理表象に見えてしまうという「間共同体」的なデュラス／レネの作法を批判的に継承しながら、諏訪が現在の広島において、そうした都市を **represent** しない男女の彷徨を描くことに徹した態度は、「戦争の記憶」の表象においても「内なる越境」という論点を持ち込む必要があることを物語っている。

第5章の岡田利規『三月の5日間』論は、第1章・第2章での理論の構築、およびその実践としての第3章・第4章をすべて総括するものとして、「新しい戦争」の記憶としてのイラク戦争を入れ込んだ戯曲／小説を解析するものであった。この作品においては、「超口語」＝「脱臼された日本語」によって、共同体の内部において渋谷が「外国の街」として「翻訳」されている。目の前で醸成していく「戦争の記憶」から距離をとることでその語りを換骨奪胎しながら、内部での「生成変化」においてイラク戦争に応答する、というアクロバティックな構造が見受けられる。このような「越境」と「戦争の記憶」の議論を包括するような表象が、2011年以前に成し遂げられていたことを、私たちは再評価しなければならないのではないだろうか。東日本大震災以降の語りにおいて、当事者の苦しみをジャーナリスティックに取り上げることも、もちろん必要ではあるだろう。だが、そうした語りだけでは、その「当事者」とは誰を指すのかという線引きさえが不断に書き換えられ、「記憶」の担い手も同定できない現状において、拙速な言説の再生産だけに終わってしまう可能性もある。私たちが目の当たりにしている災厄に対して有効な論点や表象が、実はその災厄の前に既に用意されていたということを冷静に指摘することは、ジャーナリズムに対して常に遅延してしまう、こうした研究の場においてこそ要請される役割であるだろう。

最後に、ここまで本稿で取り上げてこなかった作家たちによる、2011年以降の注目すべき活動を確認しておこう。

高山明（Port B）が構成・演出を務め、2013年に公開された観客参加型の演劇作品『東京ヘテロトピア』は、ガイドブックと携帯ラジオを手に、指定された都内13カ所をめぐる、その場で限定的に放送されるラジオドラマを聴くというものであった。指定されたポイントは、劇場、レストラン、果ては単なる路傍という場所もあったのだが、いずれもその場所にゆかりのある国や人々の物語（小野正嗣・温又柔・木村友祐・管啓次郎らの手によるテキストを、執筆者本人、またはそれ以外の様々な出自を持つ日本語を非母語とする人々によって朗読された）が聞こえてくるという仕組みになっていた。例えば、池袋・東京芸術劇場で放送された物語は、その劇場の遠景にある築地小劇場にまつわるものであり、

関東大震災直後に建てられた築地小劇場に、朝鮮の独立運動家が携わっていたことが語られる。神保町の中華料理店の店頭では、かつて周恩来が日本留学の際にこの店に通っていたことが明かされる。広間まで上がりこむよう指定された本郷の東大正門近くの留学生寮ではその来歴が語られ、人の気配すらほとんどない品川湾岸の路傍では、かつてこの地にベトナム難民を収容する「国際救援センター」があったという風景を目の前に、今を生きる日本人とベトナム人の男女間における片恋慕とその破綻にまつわる物語が流されていた。

そもそも、先だって紹介した、リービ英雄の「帰省」を映したドキュメンタリー作品『異郷の中の故郷』の完成記念上映も、『東京ヘテロトピア』の関連企画としてプログラムされていたものであり、その上映の場で高山明から、リービ英雄への応答として『東京ヘテロトピア』が作られたという旨の発言があった。東京の内部において、あからさまな外部を表象しなければ「越境」が一タイトルとして冠された『東京ヘテロトピア』は成り立たないのか、あるいはその複数的な「記憶」は回帰しないのかという問題はあり、それは『三月の5日間』論で触れた際のものと同じ位相にある問題ではあるのだが、「内なる越境」を現在進行形において考察した作品として、その価値は非常に高い。<sup>26</sup>

そして「横浜トリエンナーレ 2014」において高山が発表した展示・インスタレーション『横浜コミュニケーション』は、さらにラディカルなものであった。インドシナ難民と呼ばれるベトナム・ラオス・カンボジアの移住者たちが形成した横浜のアジア・コミュニティが取り上げられ、まずは彼らの難民体験が（顔の映し出されないブラックアウトしたモニターから）語られる展示を踏まえて、リアルタイムで行われる演劇的インスタレーションが行われた。それは彼ら難民による「日本語教室」であり、生徒は会場である横浜・黄金町近辺に住んでいると見られる日雇い労働者たちである（当時は無職の「生徒」や、アルコール依存症の治療中と思しき「生徒」も含まれていた）。2人1組で6箇所に分かれ机を挟んで座り、1時間（休憩時間含む）×3セットで「日本語教室」が開かれる（対話者は変わらない）。教材はブラッドベリ『華氏451度』であり、母語話者／非母語話者がそれぞれ読み上げる（どちらが先に読むかは決められていない）。そして読み上げの最後に「会話の練習」として設問がされており、「人から、街から、国から逃げたことがありますか」、「戦争の記憶はありますか」、「月の思い出を語ってください」、「子ども時代、どこで過ごしましたか」といった質問をきっかけに、人生相談のような趣さえも漂う「会話」が始まる。観客は、教室を取り巻くように2階に設置された窓から覗き見る形になっており（観客がいる部屋には、先述したカンボジア難民の—ブラックアウトした—映像が絶えず流れている）、配布された小型ラジオのチューナーからイヤホンを通じ、各テーブルで周波数が分かれたラジオのチャンネルで会話を盗み聞く仕組みである。

「会話の練習」は、さながら異文化交流と、アルコール依存症への対処療法としてのAA（アルコールリクス・アノニマス）が合わさったような雰囲気となる。非母語話者のディアスポラ経験と、母語話者の勘当された親との確執や将来への不安、といった内容が並行して語られ、時に設問の本来の意味とは異なるところへ横滑りしていくテーブルでは、月

を見上げるのが好きだという話から、母語話者の坊主頭に話題が移っていったテーブルさえあった。

ここで重要なのは、ラジオから発せられる会話＝声を浴びるように聴いていると、非母語話者／母語話者の区別がつきにくくなり、どちらも日本語の「個人方言 (idiolect)」として聞こえてくる、ということである。岡田利規の『三月の 5 日間』において本稿が見てきたように、現代の口語は日本語の内部にあって既に脱臼がなされており、その位相にあっては母語話者／非母語話者という境界そのものが無化される。「内なる越境」において災厄の「記憶」を語る最前線の表象として、注目されるべきものである。

また、オーストリアの作家であり、ノーベル文学賞受賞歴もあるエルフリーデ・イエリネクが、東日本大震災とそれに続く原発事故を受けて 2011 年に執筆、同年のドイツでの初演を経て 2012 年に自身のホームページで公開された戯曲『光のない。』(*Kein Licht*) は、同年に日本語訳が刊行され、期を一にして、三浦基が率いる劇団・地点によって日本初演がなされた (2014 年に再演)。「第一ヴァイオリン」と「第二ヴァイオリン」という二種の語り手によって、「ああ、わたしにはあなたの声がほとんど聞こえない」([2012=2012] 9)、「わたしたちはもう一度体験できるのか、響きに満ちた音がこの場所から上がるのか。光 - 線を放ち、大地に生まれた者たちの顔がその音から花開くのか」(58)と延々と自問自答を繰り返すその戯曲は、かつてデュラス／レネが「きみはヒロシマで何も見なかった」と視覚において語らしめた『ヒロシマ・モナムール』の問いを、聴覚において引き受けた作品だと言えるだろう。そして三浦基による演出では、「わたし(たち)」「あなた(たち)」という呼びかけが前景化され、まさに劇場全体が「コンタクトゾーン」化することによって、戯曲が持ち得る影響力が最大限にまで引き出されていた。詳細な言及は場を改めるよりないが、本研究で扱ってきた「越境」と「記憶」の問題系の最前線をいく文芸表象であったことは間違いない。<sup>27</sup>

最後に取り上げるのは、劇作家・松田正隆の 2 作品である。自らの出生地である長崎や広島などをテーマとし、取材やインタビューを元にした作品を発表してきた近年の松田は、自らが主宰する劇団・マレビトの会において、2012 年に『アンティゴネーへの旅の記録とその上演』を発表する。「第一の上演」と称される、福島を含めた各地でゲリラ的に実際に上演されたギリシャ悲劇『アンティゴネー』の集大成という名目を持ちつつ、しかし「第二の上演」である、この本公演で私たち目の当たりにするのは、会場の暗闇にただ佇む俳優たちの姿である。<sup>28</sup> そこで表象されているのは再現の不可能性であり、『H story』を手がけた諏訪[2013]が本作品に対して、『H story』における、デュラスのテキストを血肉化できなかったベアトリス・ダルを想起していることは、特筆すべき事態である。「暗い体育館の中で私の眼前にいる俳優の身体がまだじっとそこにある。そこで私が何も見えないと思っただけ探してしまう何か演劇のようなもの。見せかけの劇的な世界。自分が見たいと思う何かを待っている私は、何も見ていない」(134) という諏訪は、さらに以下のように続ける。

間隙を作り出すこと。見せかけの合一を遊離させ、それぞれのレイヤーにはなればなれになって間隙を作り出しながら、統合不可能であるがしかし同時に存在するイメージ同士に循環する相互作用を作り出すことは、見せかけの世界を乗り越えて、見えないけれどもそこに信じるに足る世界があることをもう一度私たちに確信させるだろう。それが世界と私たちの絆ではないか？ (135)

「それぞれのレイヤーにはなればなれになって間隙を作り出しながら、統合不可能であるがしかし同時に存在するイメージ同士に循環する相互作用を作り出す」という困難な試みを、今一度ドラマ演劇において松田が取り組んだのが、マレビトの会『長崎を上演する』(2015年)である。長崎における取材を元に、複数の作者による短い戯曲群を、松田の演出の元にまとめて上演するという形式がとられている本作は、ドラマ演劇でありながら、長崎の再現不可能性が前景に押し出される。長崎を訪れた女性が見知らぬ人間の墓参りに同行する場面で慰霊の不可能性が描かれたり、過去の亡霊とされる人物たちが複数のレーンから観客に向かって次々と投げるボーリングの球は観客に見えなかったり、という戯曲／シーンが続く作品の最後に配置されているのが、松田本人の作による「追悼施設にて」である。「追悼施設」とされる、しかし観客からは何も見えない空間に、登場人物たちは現れ、佇み、そして去る。台詞は、ほぼない。観客は聞き取れないが、戯曲(マレビトの会[2015])によれば、舞台奥で警備員が一言「あちらが爆心地になります」と来訪者に案内しているのみである。この舞台空間は、『H story』の終盤に諏訪が映し出した「現在の広島」と同等のものであるだろう。「記憶」の「希薄さ」こそがその空間を満たしており、しかしそうした「記憶」の「断絶」においてこそ長崎との心理的距離を超える「内なる越境」がなされ、私たちが生きる現実と地続きになった表象空間において「統合不可能であるがしかし同時に存在するイメージ同士に循環する相互作用を作り出す」ことが可能になっているのである。

過去の知見を省みつつ、2001年から2011年までの文芸表象を論じてきた本研究は、今述べたような現在進行形の表象において絶えずまた相対化され、その議論の妥当性が検証されていくような性格をもったものである。同時に、ここで考察されてきた論点を、過去の表象に対して援用し、それらの作品の再検討に用いることも可能だ。現在を起点にして過去と未来の「越境」と「戦争の記憶」の交点を検証する試金石として、本研究は機能すると考える。このように、「越境」と「戦争の記憶」を交差して考察することは、現代の災厄に向き合う私たちにとって有効性をもっているのである。



1 日本でのクレオール受容黎明期においては、安部についての言及がなされていた。安部が逝去した翌年、まさにクレオール受容が進む中で行われた今福と沼野の対談において、沼野が以下のように述べている。「安部公房は何でそんなにクレオールに興味をもったのかというと、(・・・)初期の砂漠へのこだわりと実はつながっていて、一つは伝統嫌いというか、ジメジメした群れの中で群れ集い、なれ合いになってつながってってしまう、そのベタベタしたつながりから、我々が伝統とか文化とか呼ぶものができてくるわけだけど、そういうものは非常に生理的に嫌いであったということがある。そこで、安部公房が興味をもったクレオール語とは、単に混成語としてのクレオール語ではない。違った言語の話者同士が出会ったところで、ビジンという混成語ができて、それが次の世代になると崩れちゃって、クレオール語ができてくる。だから親がちゃんとした母語をしゃべってなくても、子どもだけで勝手に言葉ができてくるわけですね。安部公房が興味を持ったのは、いっさいの伝統の蓄積なしでも生成してくるという、クレオール語のまさにそういう側面だった」(今福・沼野[1994] 195-96)

2 例えば、岡和田晃ら[2014]によって読み直されている北海道文学の潮流や、沖縄文学の作家・崎山多美が目取真俊との対談において述べていた、目取真の近年の作品が「きっちり知的な処理をしようとする批評の眼がすぐく入ってきている」(崎山・目取真[2000] 27)ことへの疑問—いわば、『沖縄「戦後」ゼロ年』も含めた目取真の政治意識と文芸表象の関係への問題提起は、こうした文脈において再検討されていい。崎山が近年、言論の場として自ら雑誌『越境広場』を創刊し、米軍基地問題において急進化する沖縄の政治意識に対し差し挟んでいる以下のような緩やかな疑義についても、沖縄文学の代表的作家である崎山の言であるということの意味が再考されるべきだろう。「例えば、沖縄の過去の抵抗運動のなかで連帯のためのスローガンであった『島ぐるみ』や、今回の知事選における『オール沖縄』は、頭ごなしの抑圧的な権力の前に沖縄の人々がそれぞれの立場や事情を越え結集するためには、ある面、必要かつ説得力のある言葉でした。しかし、抵抗運動として力を発揮したイデオロギーの言葉がそのまま対集団や個人に向けられるとき、かけがえのない個人であるはずの他者を集団としてひと括りにし、『批判』し、排除する、という側面があることに私たちは敏感であらねばならないと思うのです。最近、声高に謳われるようにあった『沖縄のアイデンティティ』という表現も、抵抗の言葉としての意義とは裏腹に似たような危険性を孕んでいるように思われます。(・・・)これはとても微妙な問題ですが、沖縄内部における言説空間の複雑に屈折した実態を私たちは看過することなく注意深く見つめる必要があります。それら雑駁な表現が通りよく『正当化』され思想の言葉として語られるとき創造的表現は先細りになるほかはないと思われるからです」(崎山[2015] 3)。なお、こうした発言を巻頭に置いた媒体に崎山は目取真を招き、「沖縄県知事選雑感」が掲載されているということも付言しておく。

3 これは先述した安部公房、別役実、太田省吾といった旧満州経験者たちの読み直しとも関係するが、単純な文化反映論を退ける本研究においては、リービ英雄が島田雅彦との対談で安部公房を論じた際に述べたような「環境的想像力」「環境を巡る想像力」(リービ・島田[1994])の遠景にあるものとして旧満州を捉えねばならないだろう。

4 こうした視座に立てば、例えば町田康の『告白』(2005年)において、主人公が他動詞の「耕す」を「耕る」という自動詞に変換させ、その結果として小説内にカタフトロフィを生み出しているような描写を、個人方言(idiolect)における越境表象として読み解くことも可能になる。

5 加藤[2005]は以下のように、戦後日本における「ねじれ」を比喩的に表現する。「火事の中、地面に倒れた。と、誰かが自分の上に覆いかぶさり、気がついたら、その人はもう灰となり、すでに火は消え、自分はその灰に守られ、生きていた。その自分の真先にすべきことが、自分を守って死んだその人を否定することであるとしたら、そういうねじれの生の中に、そもそも『正解』があるだろうか」(16)

6 Hirsch[2012]は、ホロコーストを生き延びた者の子孫として、自らが経験していない記憶を“post memory”として引き継ぐことの可能性を提示している。私たちが本稿で探究しているのは、こうした血縁的な結びつきさえない「断絶」を通じて、「記憶」の「継承」は可能かという点である。

7 以下の整理は、講談社文芸文庫に収められた『星条旗の聞こえない部屋』[1992; 2004]巻末の年譜や、リービ英雄の自伝的エッセイ『我的日本語』[2010]などに依るものである。

8 このラストシーンは、大庭みな子『三匹の蟹』を意識して描かれている。リービ自身が別稿で『三匹の蟹』を論じているのであるが、『三匹の蟹』において、「桃色シャツ」というアメリカ人(「エスキモー」も含め人種的にはハイブリッドな人物であることが示されている)が登場しており、彼と主人公である日本人女性・由梨の関係性が構築されるのが「アラスカ・インディアンの民芸品の展覧会場」なのだ。リービ[2001]は『桃色シャツ』が登場するのは、彼が入口近くに潜んでいる『アラスカ・インディアンの民芸品の展覧会場』の長い描写の後である。由梨が家を脱出してからすぐ、そしてやや唐突に、あたかも別世界が彼女を待ち受けていたかのように、その会場に踏み込むのである(88)と述べている。アメリカ人たちがパーティーで集まる由梨の「家」が脱出すべきものとして描かれていることもリービの生い立ちと重なる部分があるのだが、ここでは「やや唐突」に立ち現れてくる「別世界」という構図に注目したい。それはそのまま『千々にくだけて』のラストシーンにおける、「土産物店」、ポジティブな印象を与える「トーテム・ポール」、突然に現れる「黒髪の乗客」=中国人たちへと連なるものなのである。

9 このインタビューが単行本としてまとめられたのは2014年だが、取材自体は2001年に行われたものである。

10 リービがデビュー直後に書いた短編「仲間」(リービ[1992; 2004b])には、明らかにラシュディ『悪魔の詩』を参照して書かれたと思われる場面がある。リービは別稿のエッセイにおいて、ラシュディの作品に登場する、イギリスへ留学したインド人少年に言及しているのだが、その中でも、寮の食堂で鰯を食べようとして口の中が骨だらけになりパニックに陥る場面にこだわる。少年が鰯を克服する過程を「彼にとってイギリス文化を征服するための第一歩となる、はじめての勝利」(リービ[1992a] 241)と位置づけるのだ。

そしてリービは短編「仲間」において、主人公ベンが日本食としての魚と悪戦苦闘するを描いている。食べ方の分からない魚を口に詰め込む、すぐに吐き出した。『アー』という声をたてて吐き出した。皿の上に吐き出した肉と皮の

切れ端の中に、大小の骨がいくつもきらめいていた」(リービ[1992; 2004b] 151)。最後の場面では、これも食べられなかった生卵を口に放り込み、「吐気を覚えたが、ぜんぶを呑みこんだ」(156)と、日本文化/日本語文学への参入の第一歩としている。

11 以下の引用元に関しては、港千尋[2009]、佐藤武[2010]、関末玲[2012]、倉石信乃ほか[2014]、小原真史[2014]などを参考にしながら実際の資料にあたった。『ヒロシマ・モナムール』における映像の引用については、引用元の作品について部分的に言及されることはあるが、まとめて概観される機会に恵まれていないため、本稿で総括的に言及するものである。

12 ただし、この記録映像が『ヒロシマ・モナムール』に引用されるまでには、注目すべき紆余曲折があった(佐藤武[2010]、小原真史[2014])。1945年の広島・長崎への原爆投下直後、日本映画社から当時の原子物理学の第一人者、仁科芳雄博士へと監修依頼がなされた。その仁科の働きかけによって、文部省の学術研究会議に原子爆弾災害調査研究特別委員会が設置され、日映の撮影班全員が9月下旬にはその委員会の補助機関として広島入りしている。広島での撮影が終了し、長崎の撮影も終わりかけていた10月24日に撮影助手がアメリカの憲兵(MP)に拘束され、GHQから撮影中止を命じられた。日映は文部省や仁科を通じて交渉、米国戦略爆撃調査団(USSBS)の委嘱という形において、製作が再開される。1946年に完成を迎えるが、GHQの命令によって、完成フィルムや、未使用のネガやフィルムの断片に至るまで、アメリカに引き渡された。その後1963年に検閲がなされたバージョンのコピーが返還される(なお、この際一般市民に公開されるにあたっては、邦題における「効果」が「影響」へ変更された)といった段階を踏んで、1996年に日本語ノーカット版が完成するに至った。

では、1958年に広島で撮影がなされ、フランスでの完成の後に1959年公開となった『ヒロシマ・モナムール』に、どうしてアメリカに接收されてしまった『広島・長崎における原子爆弾の影響』の引用が可能だったのか。実は、アメリカの接收にあたり、日映側のスタッフたちは現像所への発注伝票を二重に出すという方法によって、ラッシュ・プリント揃いを用意、密かに保存したのである。GHQによる占領が解かれた後、音の入っていないこのフィルムが、本稿で触れている亀井文夫『生きていてよかった』も含めて、他の映画の素材として活用されるようになる。レネは広島での撮影後、フランスで編集を行うにあたり、ようやく世に出はじめたこの映像を、他のニュース映像などと一緒を持ち帰ったのである。

13 『世界は恐怖する』における爆発映像は、当時流通していた原水爆実験のニュース映像からの引用であり、『ヒロシマ・モナムール』ではその映像を再引用している。

14 港千尋(2009) 117-20 参照。

15 『2/デュオ』の製作後に語られた諏訪の以下の言葉が、そのまま後年の『H story』にも敷衍可能であることにおいて、諏訪の一貫性を捉えることができるだろう。「頓挫させる気はまったくありませんでした。俳優たちと会って話しながら、この映画は結末までとり着けなかったら、なぜとり着けなかったのかということについてみんなで話して、それを撮ればいいじゃないか、と考えていました。だからどこかで自分が画面に出なきゃいけないとか、そういうふうになってもよい、とかは考えました」(諏訪・荻野[1997] 136)

16 このラストのシークエンスも、本来的に意図されたものではなく、偶然の産物であったことを諏訪[2015]は吐露している。「この最後のショットは——夜明け前で、最終日に撮ったものですが——、原爆ドームの中心にカメラがあります。外側に俳優が立っていて、原爆ドームの内側から外を見るというアングルになっています。これは偶然そうなったものです。というのは、撮影許可は下りていたのですが、私はその逆、カメラが外で俳優が中のアングルを考えていました。しかし、市の職員の方から、中に俳優が入らないでほしい、そういうイメージを撮ってほしくないという要請があって、つまり、スタッフが入るのは構わないが、そこは墓なので、その上を人が踏んでいるイメージはよろしくないというわけです。それで、急遽俳優とカメラの位置を入れ替えて、逆のアングルに変えたのです。ですが、結果的に、このショットは、私にとって非常に興味深いショットになりました。つまり、原爆ドームを外側から撮れば、それは否応なくシンボルとしてのモニュメントというイメージとして回収されてしまう。しかし内側から見るとそれがわれわれの知る原爆ドームであるのかどうか分からなくなります。そして、壁の開口部から見えたり見えなかったりするベアトリス・ダルの姿をカメラは追うわけですが、そのことで全てが何か等価になってしまった——広島原爆ドームも、現在の街も、俳優たちも、すべてが等しく映画の中に存在しているというようなショットに、自分にとってはなかったのです」(128-29)

17 エマニュエル・リヴァと町田康という日仏からのキャスティングに、微かな共同体性の残滓を認めることは可能であろう。ただし、その際には以下のような諏訪の言葉を参考にする必要があります。これだけ原作から乖離した映画を、フランス人俳優のキャスティングによって「原作に近づいてしまった」と話すその意図には、やはりデュラス/レネの「間共同体」的視座とは異なるものがあるだろう。「じつを言うと、当初はヒロインであるエマニュエル・リヴァの役も日本人に演じてもらう予定だったんですよ。ところが、やっぱりヒロシマを扱う以上は外部から人を連れてこなくちゃダメだ、ヒロシマにとっての他者をキャスティングしないとダメだと思い直した。そんなふうにして、フランスから俳優を呼んで、デュラスの脚本を渡して……と段階を追っていくうちに、どんどん原作に近づいてしまったという(笑)」(諏訪・工藤[2014] 243)

18 諏訪敦彦は初長編作品『2/デュオ』の製作後に、以下のように発言している。「強く感じるのは、映画においては監督が作家だということに対する抵抗感です。『2/デュオ』の作者は誰だろうか。もちろん僕が代表者ではあるけれども、たぶん撮影の最初の日にカメラが回った瞬間、作り方の環境がパッとできてしまう。そのことが『作者』ですよ。その環境じたいが大きな意味で映画の『作者』です。だから本当は、監督のなかにある自意識の反映がオリジナリティを保証するという考え方は、映画の場合にかぎってはまちがった考え方じゃないか。もちろん監督は映画が作られていく場において影響の中心にはあるだろう。みんな、監督が何を考えているのか、何を意図しているのかという、そういう関係性のなかでしか動いてないけれども、その関係性の『総体』こそが、さっきも言ったように映画の『作者』なん

じゃないかな、とそういうふう考えてます」(諏訪・荻野[1997] 138)

19 戦争という事態に対して閉鎖的な空間で情事にふけるという描写は、阿部定を主題とした大島渚『愛のコリーダ』(1976年)や田中登『実録阿部定』(1975年)といった映画作品などを彷彿とさせ、そうした描写自体に斬新性があるわけではない。

20 以下、戯曲版『三月の5日間』の引用における太字は、引用元に依る。

21 ただ岡田[2012b]は、「そういう言葉で書いたりすることからは、いずれ降りようという気持ちにもなっていた」(17)と述べており、実際にその後の岡田作品においては、本稿で考えている「超口語」的表現は次第に後景に退いている。

22 戯曲にはその後「俺、神戸の地震あったとき高1だったんだけど、なんで俺こんなところでうんこみたいな授業聞いてて、すごい俺、今、悪いことしてるんじゃないかってすごい思ったの」「俺イラク戦争あったとき二十五だったんだけど、俺なんでこんなラブホでうんこみたいな、セックスしているんだろってすごい思ってるんだけど」(岡田[2005] 77)という台詞が登場するが、小説版ではこの、もうひとつの歴史的記憶といえる阪神淡路大震災に関する記述は存在しない。1995年1月の震災から逆算すれば、湾岸戦争勃発時にこの男は小学校6年生だったことになる。目の前にイラク戦争が未来における過去として語られている点も注目に値する。

また実際には、イラク戦争後の世界情勢はその後泥沼化したわけであり、岡田の戯曲の構造はそうした現実への批評にもなっている。次節で触れる、東日本大震災後の岡田の創作物においても、同様の狙いは見て取れる。

23 こうした政治的隊列との関係性は、第4章で言及した『ヒロシマ・モナムール』とも通じるものである。

24 『『三月の5日間』の冒頭、六本木で劇が終わってからもしゃべり続ける女の様子が描かれるが、それが実はジェイコブの前回のスーデラ(引用者注:六本木スーパーデラックス)での公演なのだった。それは数人が集まって下手な歌を披露している体のもので、とうてい演劇には見えなかったが、ジェイコブによると、六本木の公演ではとても美しい瞬間があり、それは、通訳の仕事をしているという女性が立ち上がって、『今まで自分はひとの話を伝えることしかしたことがなかったが、今夜は自分のことを話したいと思った』としゃべりだすと、さらに別の女性が立ち上がって自分も通訳の仕事をしていると言い、しばらくふたりの話と互いの通訳が続いた部分である、ということだった。ふたりの女性は、ジェイコブの周到な反演劇的な仕掛けによって、その場所で、自分が誰でどこでなにをしているかということにはじめて思い至ったのだ」(工藤冬里[2012] 60-61)

25 「実際のデモが悪かったわけではたぶんなくて、そこで提示されたキャッチコピーとかスローガンの『まっとうさ』に、違和感を感じたからなんだと思う。それが出てくる歴史的文脈があるのはわかるけど、『殺す・な』とか言い直して時点を有効でないと考えたし、『NO!! WAR』は『反戦』というそのままなタイトルでひとくりにされたことが大問題だと感じた。それをパッケージする言葉がお行儀良すぎて、この容赦のない状況に立ち向かえていない気がした。どっかかという、サウンドデモする側よりも、世の中のほうがどうかしちゃっている印象なのだ」(西島[2005] 93)

26 現在、この朗読作品の音声と再生すべき場所のマップは、スマートフォンのアプリという形で配信されており、日常的に体験することが可能になっている。

27 本稿では詳述はしないが、高山明(Port B)も、東京・横浜・福島を巡回する作品である『Referendum—国民投票プロジェクト』(2011年)を経て、イェリネクによる『光のないII』を2012年にインスタレーションとして発表した。東京電力本社のある新橋の街頭や雑居ビルの一室などを参加者がめぐるオリエンテーションである本作は、<3・11>以降に私たちが経験してきた震災をめぐるイメージの「再現」を体験しつつ、福島の女子高生による拙い一脱白された日本語による『光のないII』の朗読を配布された小型ラジオから聴く、という構造を持っていた。そしてその道程は、福島と東京を重ねあわせるのではなく、その「距離」を強調するものになっていた。

28 「第一の上演」をまとめたドキュメントブックは来場者が持ち帰ることができる形で用意されており、また別の部屋には、被災地で録音された音を使ったサウンドインスタレーションが上演されていた。

## 参考文献

- 青木保 『「日本文化論」の変容』 中央公論社 1990；中公文庫 1999
- 『作家は移動する』 新書館 2010
- 青柳悦子 「境界地帯の子どもたち 現代的越境者にみる文学の渴望」（土田知則・青柳悦子編 『文学理論のプラクティス 物語・アイデンティティ・越境』 新曜社 2001a）
- 「複数性と文学 移植型＜境界児＞リービ英雄と水村美苗にみる文学の渴望」（『言語文化論集』第56号 筑波大学現代語・現代文化学系 2001b）
- 秋草俊一郎 『ナボコフ 訳すのは「私」 自己翻訳がひらくテキスト』 東京大学出版会 2011
- 「ロシア系〈世界文学〉の出発 亡命文学、ユダヤ文学、各国語文学を超えて」（『比較文学研究』97 東大比較文学会 2012）
- 浅野智彦 『自己への物語論的接近 家族療法から社会学へ』 勁草書房 2001
- 麻生享志 『ポストモダンとアメリカ文化 文化の翻訳に向けて』 彩流社 2011
- 安部公房 「内なる辺境」（『内なる辺境』 新潮文庫 1975）
- 「クレオール之魂」（『安部公房全集 28 [1984.11－1898.12]』 新潮社 2000）
- 飴屋法水 『ブルーシート』 白水社 2014
- 生井英考・伊藤俊治・武邑光裕・石井康史・今福龍太・管啓次郎・旦敬介（責任編集）『GS』 Vol.6 UPU 1987
- 伊藤計劃 『虐殺器官』 早川書房 2007
- 『ハーモニー』 早川書房 2008
- 井上従間文 「『物語』なるものの根源 諏訪敦彦の『2/デュオ』と『H story』（『ecce[エチェ] 映画と批評』3 森話社 2012）
- 今福龍太 『クレオール主義』 青土社 1991；増補版 ちくま学芸文庫 2003
- 編 『境域の文学 21世紀 文学の創造 5』 岩波書店 2003
- 今福龍太・沼野充義 「クレオール文学の創成 脱帰属するテクノロジー」（『ユリイカ』8月号 青土社 1994）
- 今福龍太・吉増剛造 『アーキペラゴ 群島としての世界へ』 岩波書店 2006
- 今福龍太・四方田犬彦 「二十世紀的移動のゆくえ」（『越境する世界文学』 河出書房新社 1992）
- 今村仁司 『ベンヤミン「歴史哲学テーゼ」精読』 岩波現代文庫 2000
- 梅澤亜由美 『私小説の技法 「私」語りの百年史』 勉誠出版 2012
- 浦田憲治 『未完の平成文学史 文芸記者が見た文壇 30年』 早川書房 2015
- NHK取材班 『長崎 よみがえる原爆写真』 NHK出版 1995
- 海老根剛 「Ou bien? アラン・レネのための10章」（『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』No25 勁草書房 1998）

- 大江健三郎 「ここに良質の(新しい)小説がある」(『群像』5月号 講談社 2008)
- 大澤真幸 『虚構の時代の果て』 筑摩書房 1996;増補版 ちくま学芸文庫 2009
- 『「正義」を考える 生きづらさと向き合う社会学』 NHK出版新書 2011
- 「いかにして戦争を表象するのか 『cocoon』から『アノネ、』へ」(『ユリイカ』2013年8月号 青土社)
- 大澤真幸・北田暁大 『歴史の〈はじまり〉』 左右社 2008
- 太田省吾 「〈テアトル〉を青ざめさせるもの」(「第49回岸田國士戯曲賞選評」 白水社 2005 <http://www.hakusuisha.co.jp/kishida/review49.php>)
- 『太田省吾劇テキスト集(全)』 早月堂書房 2007
- 太田洋子 「夕風の街と人と」(『太田洋子全集 第3巻』 三一書房 1982;日本図書センター 2001)
- 大庭みな子 『三匹の蟹』 講談社 1968;講談社文芸文庫 1992
- 岡田利規 「三月の5日間」(『三月の5日間』 白水社 2005)
- 「三月の5日間」(『わたしたちに許された特別な時間の終わり』 新潮社 2007)
- 『エンジョイ・アワー・フリータイム』 白水社 2010a
- 『コンセプション』 天然文庫 2010b
- 『逆行 変形していくための演劇論』 河出書房新社 2013a
- 「地面と床」(『現在地』 河出書房新社 2014)
- 岡田利規・Pig Iron Theatre Company 「ZERO COST HOUSE」(『新潮』2013年2月号 新潮社)
- 岡真理 『記憶/物語』 岩波書店 2000
- 岡和田晃 『「世界内戦」とわずかな希望 伊藤計劃・SF・現代文学』 書苑新社 2013
- 『向井豊昭の闘争 異種混交性(ハイブリディティ)の世界文学』 未来社 2014
- 編 『北の想像力 《北海道文学》と《北海道SF》をめぐる思索の旅』 寿郎社 2014
- 小川美登里 「彼女は海に身を投げなかった」(『マルグリット・デュラス 生誕百年 愛と狂気の作家』 河出書房新社 2014)
- 柿木伸之 『ベンヤミンの言語哲学 翻訳としての言語、想起からの歴史』 平凡社 2014
- 郭南燕編 『バイリンガルな日本語文学 多言語多文化のあいだ』 三元社 2013
- 片桐雅隆 『過去と記憶の社会学 自己論からの転回』 世界思想社 2003
- 加藤典洋 『敗戦後論』 講談社 1997;ちくま文庫 2005
- 金子淳 「はじめに」(矢野敬一ほか 『浮遊する「記憶」』 青弓社 2005)
- 苅部直 『安部公房の都市』 講談社 2012
- 河合隼雄・村上春樹 『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』 新潮社 1996;新潮文庫 1999
- 川上未映子・多和田葉子 「からだ・ことば・はざま」(川上未映子 『六つの星星 川上未映子対話集』 文藝春秋 2010)
- 川口恵子 『ジェンダーの比較映画史 「国家の物語」から「ディアスポラ」の物語へ』

- 彩流社 2010
- 川田喜久治 『地図』 美術出版社 1965 ; 月曜社 2005
- 木内徹ほか監訳 『世界文学史はいかにして可能か New Literary History Vol.39 No.3 Summer 2008』 成美堂 2011
- キネマ旬報社編 『世界の映画作家 5 ミケランジェロ・アントニオーニ アラン・レネ』 キネマ旬報社 1970
- 木村朗子 『震災後文学論 あたらしい日本文学のために』 青土社 2013
- 今日マチ子 『cocoon』 秋田書店 2010
- 『アノネ、』上・下 秋田書店 2012
- 『ばらいそ』 秋田書店 2015
- 今日マチ子・小林エリカ 「日常と想像力で戦争に抗う」(『すばる』2015年8月号 集英社)
- 今日マチ子・榎木野衣 「弱さの象徴ではなく立ち向かう少女へ」(『美術手帳』2015年9月号 美術出版社)
- 今日マチ子・藤田貴大 『cocoon on stage』 青土社 2014
- 工藤冬里 「No peace for the wicked」(『音盤時代』vol.2 フィルムアート社 2012)
- 工藤庸子 「ピエール・ノラと〈現在時〉の歴史学」(『砂漠論 ヨーロッパ文明の彼方へ』左右社 2008)
- 倉石信乃・小原真史・白山真理・北島敬三・笹岡啓子 「座談会『LIVING HIROSHIMA』をめぐって」(『photographers' gallery press no.12』 photographers' gallery 2014)
- 限界小説研究会編 『サブカルチャー戦争 「セカイ系」から「世界内戦」へ』 南雲堂 2010
- こうの史代 『夕風の街 桜の国』 双葉社 2004 ; 双葉文庫 2008
- 『この世界の片隅に』上・中・下 双葉社 2008-2009
- 「非体験とマンガ表現」(福間良明・山口誠・吉村和真編 『複数の「ヒロシマ」 記憶の戦後史とメディアの力学』 青弓社 2012)
- 國分功一郎 『ドゥルーズの哲学原理』 岩波書店 2013
- 小原真史 「追補 07 『広島・長崎における原子爆弾の効果』」(『photographers' gallery press no.12』 photographers' gallery 2014)
- 小林エリカ 『空爆の日に会いましょう』 マガジンハウス 2002
- 『親愛なるキティーたちへ』 リトルモア 2011
- 『マダム・キュリーと朝食を』 集英社 2014
- 小林宏彰 「『セカイ』の全体性のうちで踊る方法 快快 (faifai) 論」(限界小説研究会編 『社会は存在しない セカイ系文化論』 南雲堂 2009)
- 斎藤環 『文学の徴候』 文藝春秋 2004
- 「『路地』のトポスと『父殺し』の不発」(『十九歳のジェイコブ』公演プログラム 新

- 国立劇場運営財団 2014)
- 酒井直樹 「序論 ナショナリティと母(国)語の政治」(酒井直樹、ブレット・ド・バリ  
ー、伊豫谷登士翁編 『ナショナリティの脱構築』 柏書房 1996)
- 崎山多美 「沖縄を交差点として」(『越境広場』0号 越境広場刊行委員会 2015)
- 崎山多美・目取真俊 「『小説』の現場から」(『けし風』第27号 新沖縄フォーラム 2000)
- 佐々木敦 『即興の解体／懐胎 演奏と演劇のアポリア』 青土社 2011
- 『批評時空間』 新潮社 2012
- 『シチュエーションズ 「以後」をめぐって』 文藝春秋 2013
- 笹沼俊暁 『リービ英雄 「鄙」の言葉としての日本語』 論創社 2011
- 佐藤武 『『広島・長崎における原子爆弾の影響』について』(DVD『広島・長崎における  
原子爆弾の影響[完全版]』パンフレット 日映映像 2010)
- 佐藤真・青山真治・北小路隆志 『彼女』たちの映画を私たちの目に」(『現代詩手帖』7  
月号 思潮社 2002)
- 澤田直編 『移動者の眼が露出させる光景 越境文学論』 弘学社 2014
- 榎木野衣 「今日の反戦運動 殺す・な」(『美術になにが起こったか 1992-2006』 国書  
刊行会 2006)
- 下河辺美知子 『歴史とトラウマ 記憶と忘却のメカニズム』 作品社 2000
- 『トラウマの声を聞く 共同体の記憶と歴史の未来』 みすず書房 2006
- 「テロリストである可能性への恐怖 『内包』と全体主義の密やかな関係」 (下河  
辺美知子編 『アメリカン・テロル 内なる敵と恐怖の連鎖』 彩流社 2009)
- 下嶋哲朗 『平和は「退屈」ですか 元ひめゆり学徒と若者たちの500日』 岩波書店 2006
- 陣野俊史 『戦争へ、文学へ 「その後」の戦争小説論』 集英社 2011
- 「冷戦の終結とあらたな戦争の時代 多様化する戦争文学の流れ」(戦争と文学編集室  
編 『コレクション 戦争と文学 別巻 〈戦争と文学〉案内』 集英社 2013)
- 管啓次郎 『オムニフォン 〈世界の響き〉の詩学』 岩波書店 2005
- 鈴木智之 『村上春樹と物語の条件 「ノルウェイの森」から「ねじまき鳥クロニクル」  
へ』 青弓社 2009
- 『眼の奥に突き立てられた言葉の銚 目取真俊の〈文学〉と沖縄戦の記憶』 晶文社  
2013a
- 「病いの語りと医療のまなざし 『病む』という経験の社会学のために」(山岸健・浜  
日出夫・草柳千早編 『希望の社会学 我々は何者か、我々はどこへ行くのか』 三和  
書籍 2013b)
- 「病いの『経験』とその『語り』 遡及的で非対称的な共同的解釈実践としてのナラ  
ティブ・アプローチ」(『N:ナラティブとケア』第6号 遠見書房 2015)
- 諏訪敦彦 「ロバート・クレイマー、あるいは歩く男」(『キネマ旬報』4月上旬号 キネマ  
旬報社 1998)

- 聞き手＝井上間従文 「『貧しい』世界の内奥から 映画における雑多性と公共性」  
 (『ecce[エチェ] 映像と批評』3 森話社 2012)
- 「はなればなれに」(『F/T12 ドキュメント』 フェスティバル／トーキョー 2013)
- 「ヒロシマ、身体、イメージ」(宇野邦一編 『ドゥルーズ・知覚・イメージ 映像生態学の生成』 せりか書房 2015)
- 諏訪敦彦・荻野洋一 「『2／デュオ』を撮った諏訪敦彦との対話」(『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』No21 勁草書房 1997)
- 諏訪敦彦・工藤庸子 「二十一世紀の『ヒロシマ・モナムール』 文学的な、かつ映画的な」(『文藝』2014年冬号 河出書房新社)
- 諏訪敦彦・松田正隆 「DIALOGUE：広島から福島へー『H』から始まる対話」  
 (『TOKYO/SCENE』No.1 フェスティバル／トーキョー実行委員会 2012)
- 諏訪敦彦・吉田喜重 「徹底討議 広島と映画、そして希望」(『ユリイカ』4月臨時増刊号 青土社 2003)
- 関未玲 「映画『ヒロシマ・モナムール』はどう受け止められたのか：広島像をめぐって」  
 (『立教大学ランゲージセンター紀要』第28号 立教大学ランゲージセンター 2012)
- 千石英世 『9・11／夢見る国のナイトメア 戦争・アメリカ・翻訳』 彩流社 2008
- 高橋源一郎 「この時代のこの国で『戦争』の対処する方法」(『週刊朝日』3月23日号 朝日新聞出版 2007)
- 高橋哲哉 『戦後責任論』 講談社 1999；講談社学術文庫 2005
- 高橋雄一郎 『身体化される知 パフォーマンス研究』 せりか書房 2005
- 「リチャード・シェクナーと『行動の再現』」(高橋雄一郎・鈴木健編 『パフォーマンス研究のキーワード 批判的カルチュラル・スタディーズ入門』 世界思想社 2011)
- 高山明 (Port B) 「東京ヘテロトピア」(『新潮』2月号 新潮社 2014)
- 高山明・三浦基・林立騎 「ことばの彼方へ イェリネクの演劇言語をめぐって」(『F/T12 ドキュメント』 フェスティバル／トーキョー 2013)
- 高山明・山田亮太 「プラットフォームとしての演劇をつくる」(『現代詩手帖特集版 はじまりの対話 PortB「国民投票プロジェクト」』 思潮社 2012)
- 巽孝之 『ニュー・アメリカニズム 米文学思想史の物語学』 青土社 1995
- 『モダニズムの惑星 英米文学思想史の修辞学』 岩波書店 2013
- 田中敬子 「アーキペラゴとボーダーランド 文学受容の越境論をめぐって」(『人間文化研究所年報』第2号 名古屋市立大学人間文化研究所 2007)
- 多和田葉子 『エクソフォニー 母語の外へ出る旅』 岩波書店 2003；岩波現代文庫 2012
- 『言葉と歩く日記』 岩波新書 2014
- 『献灯使』 講談社 2014
- 千葉雅也 『動きすぎたはいけない ジル・ドゥルーズと生成変化の哲学』 河出書房新



- 社 2013
- Chim ↑ Pom・阿部謙一編 『なぜ広島のをピカッとさせてはいけないのか』 河出書房  
 新社 2009
- 土屋勝彦編 『越境する文学』 水声社 2009
- 『反響する文学』 水声社 2011
- 恒川邦夫 『《クレオール》な詩人たち I』 思潮社 2012
- 富山一郎ほか 「座談会 越境する文化・崩される知の体系 ポスト植民地主義（コロニア  
 リズム）のアイデンティティ」（『世界』7月号 岩波書店 1996）
- 中井亜佐子 『他者の自伝 ポストコロニアル文学を読む』 研究社 2007
- 中村隆之 『フランス語圏カリブ海文学小史 ネグリチュードからクレオール性まで』 風  
 響社 2011
- 『カリブ - 世界論 植民地主義に抗う複数の場所と歴史』 人文書院 2013
- 永岡杜人 「言語についての小説 リービ英雄論」（『群像』6月号 講談社 2009）
- 長野重一・飯沢耕太郎・木下直之編 『日本の写真家 23 山端庸介』 岩波書店 1998
- 長畑明利 「母語の外へ 『ディクテ』のエクソフォニー体験」（池内靖子・西成彦編 『異  
 郷の身体 テレサ・ハッキョン・チャをめぐる』 人文書院 2006）
- 西川長夫 『国境の越え方 国民国家論序説』 筑摩書房 1992；平凡社ライブラリー  
 2001
- 西成彦 『移動文学論[II] エクストラテリトリアル』 作品社 2008
- 「移動文学／比較文学者にとって『移動』とは何か」（東アジアと同時代日本語文学フ  
 ォーラム・高麗大学校日本研究センター編 『跨境 日本語文学研究』創刊号 高麗大  
 学校日本研究センター 2014）
- 日本比較文学会編 『越境する言の葉 世界と出会う日本文学』 彩流社 2011
- 沼野充義 『W文学の世紀へ 境界を越える日本語文学』 五柳書院 2001
- 『徹夜の魂 亡命文学論』 作品社 2002
- 野家啓一 『物語の哲学』 岩波書店 1996；岩波現代文庫 2005
- 野上元 『戦争の記憶』の現在（矢野敬一ほか 『浮遊する「記憶」』 青弓社 2005）
- 『戦争体験の社会学 「兵士」という文体』 弘文堂 2007
- 野上元・福間良明編 『戦争社会学ブックガイド 現代世界を読み解く 132 冊』 創元社  
 2012
- 野崎歓 「魔法の映画空間」（『EQUIPE DE CINEMA』No.204 [映画『愛して飲んで歌っ  
 て』パンフレット] 岩波ホール 2015）
- 野田努・三田格ほか編 『NO!! WAR』 河出書房新社 2003
- 浜日出夫 「記憶のトポグラフィー」（『三田社会学』第5号 三田社会学会 2000）
- 「歴史と記憶」（長谷川公一・浜日出夫・藤村正之・町村敬志 『社会学』有斐閣 2007a）
- 「記憶の社会学・序説」（『哲学』第117集 三田哲学会 2007b）

- 「クロックタイムの成立と変容」(山岸健・浜日出夫・草柳千早編 『希望の社会学 我々は何者か、我々はどこへ行くのか』 三和書籍 2013a)
- 「結びにかえて 『われわれはすべてヒロシマの生存者である』」(浜日出夫・有末賢・竹村英樹編 『被爆者調査を読む ヒロシマ・ナガサキの継承』 慶應義塾大学出版会 2013b)
- 早川敦子 『翻訳論とは何か 翻訳が拓く新たな世紀』 彩流社 2013
- 林立騎 「今、ここ、わたし」(『F/T11 ドキュメント』 フェスティバル／トーキョー 2012)
- 日比嘉高 『〈自己表象〉の文学史 自分を書く小説の誕生』 翰林書房 2002
- 平田オリザ 『平田オリザの仕事① 現代口語演劇のために』 晩聲社 1995
- 平林美都子 『「辺境」カナダの文学 創造する翻訳空間』 彩流社 1999
- 福間良明 『「戦争体験」の戦後史 世代・教養・イデオロギー』 中公新書 2005
- 『「反戦」のメディア史 戦後日本における世論と輿論の拮抗』 世界思想社 2006
- 『焦土の記憶 沖縄・広島・長崎に映る戦後』 新曜社 2011
- 福間良明・野上元・蘭信三・石原俊編 『戦争社会学の構想 制度・体験・メディア』 勉誠出版 2013
- 別役実 『言葉への戦術』 鳥書房 1972
- 『電信柱のある宇宙』 白水社 1980；白水社 U ブックス 1997
- 保坂和志・岡田利規 「小説のリハーサル」(『新潮』4月号 新潮社 2008)
- 掘潤之 「アラン・レネを見るゴダール 『ヒロシマ、モナムール』から『映画史』へ」(加藤幹郎監修 杉野健太郎編 『映画のなかの社会／社会のなかのえいが』 ミネルヴァ書房 2011)
- 前島賢 『セカイ系とは何か ポスト・エヴァのオタク史』 ソフトバンク新書 2010
- 町田康 『告白』 中央公論新社 2005
- マレビトの会 『アンティゴネーへの旅の記録』 マレビトの会 2012
- 『長崎を上演する』 マレビトの会 2015 (<http://www.marebito.org>)
- 三島憲一 『ベンヤミン 破壊・収集・記憶』 講談社 1998；講談社学術文庫 2010
- 水村美苗 『日本語が亡びる時 英語の世紀の中で』 筑摩書房 2008
- 見田宗介 『社会学入門 人間と社会の未来』 岩波新書 2006
- 『宮沢賢治 存在の祭りの中へ』 岩波書店 1981；岩波現代文庫 2001
- 港千尋 『愛の小さな歴史』 インスクリプト 2009
- 村上春樹 『ねじまき鳥クロニクル 第1部 泥棒かささぎ編』 新潮社 1994；新潮文庫 1997
- 『ねじまき鳥クロニクル 第2部 予言する鳥編』 新潮社 1994；新潮文庫 1997
- 『ねじまき鳥クロニクル 第3部 鳥刺し男編』 新潮社 1995；新潮文庫 1997
- 目取真俊 『沖縄「戦後」ゼロ年』 NHK出版 2005
- 山城むつみ 『小林秀雄とその戦争の時 「ドストエフスキイの文学」の空白』 新潮社

2014

- 山田広昭編 『言語態研究の現在』 七月堂 2014
- 山端庸介 北島宗人編 『原爆の長崎』 第一出版社 1952
- 吉田喜重 「モラルと反モラルのはざままで」(『マルグリット・デュラス 生誕百年 愛と狂気の作家』 河出書房新社 2014)
- 吉見俊哉 『ポスト戦後社会 シリーズ日本近現代史⑨』 岩波新書 2009
- 四方田犬彦 『翻訳と雑神 *Dulcinea blanca*』 人文書院 2007
- 『日本のマラーノ文学 *Dulcinea roja*』 人文書院 2007
- リービ英雄 「星条旗の聞こえない部屋」(『星条旗の聞こえない部屋』 講談社 1992 ; 講談社文芸文庫 2004a)
- 「仲間」(同上 2004b)
- 「混血児のごとく」(『日本語の勝利』 講談社 1992a)
- 「なぜ日本語で書くのか」(同上 1992b)
- 『天安門』 講談社 1996
- 『アイデンティティーズ』 講談社 1997
- 『国民のうた』 講談社 1998
- 『最後の国境への旅』 中央公論新社 2000
- 「大庭みな子の『アメリカ』」(『日本語を書く部屋』 岩波書店 2001)
- 『ヘンリーたけしレウィツキーの夏の紀行』 講談社 2002
- 『英語で読む万葉集』 岩波新書 2004
- 『我的中国』 岩波書店 2004
- 『千々にくだけで』 講談社 2005
- 『延安 革命聖地への旅』 岩波書店 2008
- 『仮の水』 講談社 2008
- 『我的日本語 *The World in Japanese*』 筑摩書房 2010
- 『大陸へ アメリカと中国の現在を日本語で書く』 岩波書店 2012
- 「連続的なアイデンティティの冒険」(秋山駿・勝又浩監修 私小説研究会編 『私小説ハンドブック』 勉誠出版 2014)
- 「模範郷」(『すばる』8月号 集英社 2014)
- 「宣教師学校五十年史」(『すばる』7月号 集英社 2015)
- リービ英雄・井上博道・高岡一弥 『万葉集』 ピエ・ブックス 2002
- リービ英雄・大江健三郎 「バイリンガル・エクサイトメント」(リービ英雄 『越境の声』 岩波書店 2007)
- リービ英雄・島田雅彦 「幻郷の満州」(『ユリイカ』8月号 青土社 1994)
- リービ英雄・多和田葉子 「越境のことば 『ドイツ』と『日本』のあなたへ」(リービ英雄 『新宿の万葉集』 朝日新聞社 1996)

- Anzaldúa, Gloria. *“To Live in the Borderlands Means You” : Borderlands / La Frontera, The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books. 1987.  
管啓次郎訳 「ボーダーランズに生きるとき きみは」(『へるめす』第32号 岩波書店 1991)
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. London: Routledge. 1989.  
木村茂雄訳 『ポストコロニアルの文学』 青土社 1998
- Auster, Paul. *Man in the Dark*. New York: Henry Holt & Co. 2008.  
柴田元幸訳 『闇の中の男』 新潮社 2014
- Ben-Ari, Eyal. 関沢まゆみ訳 「戦争体験の社会的記憶と語り」(関沢まゆみ編 『戦争記憶論 忘却、変容、そして継承』 昭和堂 2010)
- Benjamin, Walter. *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. 1916.  
浅井健二郎訳 「言語一般および人間の言語について」(浅井健二郎編訳 『ベンヤミン・コレクション I 近代の意味』 ちくま学芸文庫 1995)
- *Über den Begriff der Geschichte*. 1940.  
浅井健二郎訳 「歴史の概念について」(同上)
- *Die Aufgabe des Übersetzers*. 1923.  
内村博信訳 「翻訳者の使命」(浅井健二郎編訳 『ベンヤミン・コレクション II エッセイの思想』 ちくま学芸文庫 1996)
- Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patirick, and Raphaël Confiant. *L'éloge de la Créolité*. Paris: Gallimard. 1993.  
恒川邦夫訳 『クレオール礼賛』 平凡社 1997
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge. 1994.  
本橋哲也ほか訳 『文化の場所 ポストコロニアリズムの位相』 法政大学出版局 2005
- Bounoure, Gaston. *Cinéma d'aujourd'hui vol.5: Alain Resnais*. Paris: Seghers. 1962; 1967.  
岡本利男訳 『レネ 現代のシネマ5』 三一書房 1969
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art : Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris: Editions du Seuil. 1992.  
石井洋二郎訳 『芸術の規則』 I・II 藤原書店 1995-1996
- Brecht, Bertolt. *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*. 1940.  
小宮暁三訳 「演劇術のあたらしい技法」(『演劇論』 ダヴィッド社 1954 ; 1963)
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Maryland: Johns Hopkins UP. 1996.

- 下河辺美知子訳 『トラウマ・歴史・物語 持ち主なき出来事』 みすず書房 2005
- Chamoiseau, Patrick and Raphaël Confiant. *Lettres Créoles: Tracées Antillaises et Continentales de la Littérature 1635-1975*. Paris: Hatier. 1991.
- 西谷修訳 『クレオールとは何か』 平凡社 1995 ; 平凡社ライブラリー 2004
- Cha, Teresa Hak Kyung. *Dictée*. New York: Tanam Press. 1982.
- 池内靖子訳 『ディクテ 韓国系アメリカ人女性アーティストによる自伝的エクリチュール』 青土社 2003
- Conover, Ted. *Coyotes: A Journey Across Borders with America's Illegal Migrants*. New York: Vintage. 1987.
- 管啓次郎訳 『コヨーテたち 越境するヒスパニック・アメリカ』 弘文堂 1989
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP. 2003.
- 秋草俊一郎ほか訳 『世界文学とは何か?』 国書刊行会 2011
- 秋草俊一郎ほか訳 「比較できないものを比較する 世界文学 杜甫から三島由紀夫まで」(『文藝』2012年春号 河出書房新社)
- Deleuze, Gills, and Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion. 1977.
- 江川隆男・増田靖彦訳 『対話』 河出書房新社 2008
- Deleuze, Gills, and Félix Guattari. *Kafka: Pour une Littérature Mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit. 1975.
- 宇波彰・岩田行一訳 『カフカ マイナー文学のために』 法政大学出版局 1978
- Delillo, Don. *Falling Man*. New York: Scribner. 2007.
- 上岡伸雄訳 『墜ちてゆく男』 新潮社 2009
- Derrida, Jacques. *Feu la Cendre*. Paris: Des femmes. 1987.
- 梅木達郎訳 『火ここになき灰』 松籟社 2003
- *Le Monolinguisme de l'autre: Ou la Prothèse d'origine*. Paris: Galilée. 1996.
- 守中高明訳 『たった一つの、私のものではない言葉 他者の単一言語使用』 岩波書店 2001
- Dimock, Wai Chee. *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*. Princeton: Princeton UP, 2006
- Duras, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour: Scenario et Dialogue*. Paris: Gallimard. 1960.
- 清岡卓行訳 『ヒロシマ私の恋人』 筑摩書房 1970; ちくま文庫 1990
- 工藤庸子訳 『ヒロシマ・モナムール』 河出書房新社 2014
- *Les yeux verts*. Paris: Cahier du Cinéma. 1980; 1987.
- 小林康夫訳 『緑の眼』 河出書房新社 1998
- Duras, Marguerite, and Jean Luc Godard. "Duras-Godard." in *Magazine Littéraire*. Paris: Magazine Littéraire. 1990.

- 森田祐三訳 「デュラス・ゴダール」(『ユリイカ』7月号 青土社 1999)
- Eagleston, Robert. *Postmodernism and Holocaust Denial (Postmodern Encounters)*. London: Icon Books. 2001.
- 増田珠子訳 『ポストモダニズムとホロコーストの否定』 岩波書店 2004
- *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford: Oxford UP. 2004.
- 田尻芳樹・太田晋訳 『ホロコーストとポストモダン 歴史・文学・哲学はどう応答したか』 みすず書房 2013
- Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt. 2005.
- 近藤隆文訳 『ものすごくうるさくて、ありえないほど近い』 NHK出版 2011
- Frank, Arthur W. *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. Chicago: The University of Chicago Press. 1995.
- 鈴木智之訳 『傷ついた物語の語り手 身体・病い・倫理』 ゆみる出版 2002
- Freeman, Mark. *Hindsight: The Promise and Peril of Looking Backward*. Oxford: Oxford UP. 2010.
- 鈴木聡志訳 『後知恵 過去を振り返ることの希望と危うさ』 新曜社 2014
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard. 1990.
- 管啓次郎訳 『〈関係〉の詩学』 インスクリプト 2000
- *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard. 1997.
- 恒川邦夫訳 『全 - 世界論』 みすず書房 2000
- Hallwachs, Maurice. *La Mémoire Collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
- 小関藤一郎訳 『集合的記憶』 行路社 1989
- Hersey, John. *Hiroshima*. New York: Random House. 1946.
- 石本欣一・谷本清・明田川融訳 『ヒロシマ』 法政大学出版局 1949; 増補版 2003
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia: Columbia UP. 2012.
- Jelinek, Elfriede. *Kein Licht*. 2012.
- 林立騎訳 『光のない。』 白水社 2012
- Kaldor, Mary. *New and Old Wars: Organized Violence in a Global Era*. Cambridge: Polity Press. 1999.
- 山本武彦・渡部正樹訳 『新戦争論 グローバル時代の組織的暴力』 岩波書店 2003
- Lahire, Bernard. *L'homme Pluriel: Les Ressorts de l'action*. Nathan: Armand Colin. 1998.
- 鈴木智之訳 『複数的人間 行為のさまざまな原動力』 法政大学出版局 2013
- Levy, Hideo. *A room Where the Star-Spangled Banner Cannot Be Heard*. New York:

- Columbia UP. 2011.
- Lingis, Alphonso. *The Community of Those Who Have Nothing in Common*. Bloomington: Indiana UP. 1994.  
野谷啓二訳 『何も共有していない者たちの共同体』 洛北出版 2006
- Minh-ha, Trinh T. *Woman, Native, Other: Writing on Feminism and Postcolonialism*. Bloomington: Indiana UP. 1989.  
竹村和子訳 『女性・ネイティブ・他者 ポストコロニアリズムとフェミニズム』 岩波書店 1995 ; 2011
- *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. London: Routledge. 1991.  
小林富久子訳 『月が赤く満ちる時 ジェンダー・表象・文化の政治学』 みすず書房 1996
- *Elsewhere, Within Here: Immigration, Refugeeism and the Boundary Event*. London: Routledge. 2011.  
小林富久子訳 『ここのなかの何処かへ 移住・難民・境界的出来事』 平凡社 2014
- Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard. 1984.  
谷川稔監訳 『記憶の場 フランス国民意識の文化＝社会史 第1巻 対立』 岩波書店 2002
- Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. London: Routledge. 2010.  
武田珂代子訳 『翻訳理論の探究』 みすず書房 2010
- Resnais, Alain. 蓮実重彦訳 「レネによるレネ」(『シネマ 69』No.1 映像社 1969)
- Riva, Emmanuelle. 港千尋+マリー=クリスティーン・ドゥ・ナヴァセル編 関口涼子訳 『HIROSHIMA 1958』 インスクリプト 2008
- Schechner, Richard. “*Restoration of Behavior*” in: ed. Jay Ruby. *A Crack in the Mirror*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1982.  
高橋雄一郎訳 「行動の再現」(『パフォーマンス研究 演劇と文化人類学の出会うところ』 人文書院 1998)
- Schmitt, Carl. *Der Begriff des Politischen*. München: Duncker & Humblot. 1932.  
田中浩・原田武雄訳 『政治的なものの概念』 未来社 1970
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak?* in: ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 1988.  
上村忠男訳 『サバルタンは語るができるか』 みすず書房 1998
- *Death of a Discipline*. New York: Columbia UP. 2003.  
上村忠男・鈴木聡訳 『ある学問の死 惑星的思考と新しい比較文学』 みすず書房 2004

Ward, John. *Alain Resnais, or the Theme of Time*. London: Secker & Warburg. 1968.

出淵博訳 『アラン・レネの世界』 竹内書店 1969

Yoneyama, Lisa. *Hiroshima Traces: Time, Space, and the Dialectics of Memory*. California: University of California Press. 1999.

小沢弘明・小澤洋子・小田島勝浩訳 『広島 記憶のポリティクス』 岩波書店 2005

## 映像資料

『愛のコリーダ』 大島渚 (監督・脚本) 1976

『原爆の子』 新藤兼人 (監督・脚本) 1952

『ひろしま』 関川秀雄 (監督) 八木保太郎 (脚本) 1953

*Hiroshima mon amour*. (邦題『二十四時間の情事』) Dir. Resnais, Alain. Writer. Duras, Marguerite. 1959.

『広島・長崎における原子爆弾の影響』(*The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*) 日本映画社 (製作) 1945

*Historie(s) du cinema*. (邦題『映画史』) Dir. Godard, Jean Luc. 1988-98.

『H story』 諏訪敦彦 (監督) 2001

*Ice*. (邦題『アイス』) Dir. Writer. Kramer, Robert. 1970.

*Ici et Ailleures*. (邦題『ヒア&ゼア・こことよそ』) Dir. Writer. Miéville, Anne Marie, and Jean Luc Godard. 1976.

『生きていてよかった』 亀井文夫 (監督) 1956

『異郷の中の故郷 作家リービ英雄 52年ぶりの台中再訪』 大川景子 (監督) 2013

*India Song*. (邦題『インディア・ソング』) Dir. Duras, Marguerite. 1975.

『実録阿部定』 田中登 (監督) いどあきお (脚本) 1975

『鏡の女たち』 吉田喜重 (監督・脚本) 2002

『黒髪』 諏訪敦彦 (監督) 2010

*Les Herbes folles*. (邦題『風にそよぐ草』) Dir. Resnais, Alain. 2009.

*Milestones*. (邦題『マイルストーンズ』) Dir. Douglas, John. Kramer, Robert. Writer. Kramer, Robert. 1975.

『M/OTHER』 諏訪敦彦 (監督) 諏訪敦彦・三浦友和・渡部真起子 (ストーリー) 1999

*Nuit et brouillard*. (邦題『夜と霧』) Dir. Resnais, Alain. Writer. Cayrol, Jean. 1955.

*Route One/USA*. (邦題『ルート1』) Dir. Writer. Kramer, Robert. 1989.

『世界は恐怖する 死の灰の正体』 亀井文夫 (監督) 1957

*Son nom de Venise dans Calcutta Désert*. (邦題『ヴェネツィア時代の彼女の名前』) Dir. Duras, Marguerite. 1976.



『2/デュオ』 諏訪敦彦（監督・構成） 1997