

## 表象不可能性は表象の禁止か？

— デイディ＝ユベルマン *Images malgré tout* をめぐって<sup>1</sup> —

阿 部 宏 慈

### は じ め に

しばしば一種のアフォリズムとして通用している観さえあるアドルノの有名な断言、「アウシュヴィッツ以降、詩を書くことは野蛮である」は、問題の論考（「文化批判と社会」<sup>2</sup>）の前後の文脈を正確に読みとりさえすればわかることであるが、絶滅収容所に行き着かざるを得なかった「絶対的物象化」を前にした「批判的精神」における「自己満足的に世界を観照して自己のもとにとどまっている」ことの不可能を述べているのだが、しかしまた、それは、しばしば大文字で書かれるべき「詩」という観念に包含された芸術的実践の全般に対して厳しい倫理的規制を強いるものとして受容されているということもまた否定しがたい事実であろう。その倫理的規制の基盤にあるのは、ファシズムによって席卷された世界を目にした哲学者の「何故に人類は、真に人間的な状態に踏み入っていく代りに、一種の新しい野蛮状態へ落ち込んでいくのか<sup>3</sup>」（『啓蒙の弁証法』）という認識であったことは確かだろう。そして、この認識は、哲学者が世を去って30年以上を経た今日なお、われわれの生活のあらゆる局面において迫ってくる切実な重さを保ち続けているように思われる。それ以上に、「人類は」という言葉を、「われわれは」と置き換えることの必然性を、われわれは引き受けなければならないのではないかとさえ思える。急いで付け加えなければならないのは、この「われわれ」への引き受けは、決して引き受けようとししない者の迷妄を糾弾し、引き受けの必要性を倫理的要請として声高に主張するものとなってはならないだろう。たとえば、「いつだって盲目的に血に飢えた輩は、犠牲者のうちに迫害者の姿を見出し、それに対して自分たちは、せっぱつまってやむなく正当防衛に立ち上がらざるをえないと考える<sup>4</sup>」というような鋭利な分析を刃物として現に進行しつつある事態を裁くことは、一方で「傷つきやすさと外的知覚世界の豊穡さ以外のどこにも、主体

<sup>1</sup>本研究は、科学研究費基盤研究A「視覚媒体における「リアル」の研究」による研究の一環（「ドキュメンタリー映画における「リアル」の研究」）としてなされた。

<sup>2</sup>テオドール・アドルノ、渡辺祐邦／三原弟平訳「文化批判と社会」、『プリズメン』、筑摩書房、ちくま学芸文庫、1996、p. 36。

<sup>3</sup>マックス・ホルクハイマー／テオドール・アドルノ、徳永 恂訳『啓蒙の弁証法』、岩波書店、1990、序文、p. ix。

<sup>4</sup>「反ユダヤ主義の諸要素－啓蒙の限界」『啓蒙の弁証法』徳永 恂訳、岩波書店、1990、p. 29

の内的な深みはありえない」という認識<sup>5</sup>があることに立脚しなければ、不可避免的に、対象化的な暴力として働かざるをえないだろう。科学的であることを標榜する思惟は、そのことによって既に一つの主観的な暴力として働かざるを得ないというのは、まさに文明の野蛮という逆説的な事態の根底をなす出来事であるからだ。このことは、本論で論じようとしているディディ＝ユベルマンとヴァイクマンその他の人々との間に起きた論争を検討する上で、重要な問題となるだろう。アドルノは同じ「反ユダヤ主義の諸要素」において、次のように述べてはいなかっただろうか？

「対象化的な思惟は、病的な思惟と同様に、客観的事態とは異質の主観的目的を含んでいる。それは事態を忘れ、まさしくそれによって、すでに事態に対して暴力を加えているのであり、やがて事態に対する暴力は、実践の中でも生起するようになる。<sup>6</sup>」（「反ユダヤ主義の諸要素 — 啓蒙の限界」『啓蒙の弁証法』）

「対象化的な思惟」は、単に「主観的目的」を含んでいるだけでなく、生起した、あるいは生起しつつある「事態」への忘却を含む。「事態」への忘却は、客観主義を標榜することの暴力と表裏一体であるのだ。逆に言えば、そのような忘却に抗すること、つねに記憶を働かせることは、対象化的な思惟の含みもつ暴力に対抗するための、重要な手段でなければならない。

ところで、記憶は、古くからひとつの重大なアポリアに直面してきた。ポール・リクールが述べているように、「記憶」は「想像力」の領域に属するものとして扱われてきたのであり、この後者は、認識の諸様態の位階においては、最下位を占めるべきものとして、一定の懐疑をもってしか、扱われなかったのである。「過去の表象の本質をなすものであると思われるところの現前は、たしかに、一個の映像の現前であるように見える [la présence en laquelle semble consister la représentation du passé paraît bien celle d'une image]<sup>7</sup>」からである。リクールが選択した方法は、周知のように、このような「想像力」と「記憶」の対を引き離し (dé couplage de l'imagination et de la mémoire) それら二つの方向性あるいは志向性の間の差異を、それも形相的差異を探るというものであった<sup>8</sup>。つまり、「幻想的なもの、虚構、非現実」へと向かう想像力の志向性と、「先行的現実 [la réalité antérieure]」へと向かう記憶、言い換えれば、『想起されることがら [la «chose souvenue»]』の時間的指標、「ありのままの状態での『想起されるもの [[le] souvenu]』の卓越した時間的指標をなすところの先行性」へと向かう記憶の志向性の間の差異である<sup>9</sup>。

<sup>5</sup>「反ユダヤ主義の諸要素 — 啓蒙の限界」『啓蒙の弁証法』徳永 恂訳、岩波書店、1990、p. 296

<sup>6</sup>同書p. 302.

<sup>7</sup>Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Edition du Seuil, coll. 《Essai》, 2000, p. 5.

<sup>8</sup>Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 6.

<sup>9</sup>Paul Ricœur, *Ibid.*

時には放恣な想像力の結果であるところの擬似現実的幻影 [le simulacre] としての幻影像 (表象: *phantasma*) と現実の模倣としての像 (*eikōn*) との間にプラトンが見た差異は、一方ではまさにこの先行性の「痕跡 [marque: *s'êmei ōn*]」あるいは「刻印 [empreinte: *tupos*]」にかかわる<sup>10</sup>。そして、忘却ははじめからこの「痕跡」の消去や現前する像の残された「刻印」に対する適合 [ajustement] の欠如として、問題化されてきたのだ。そこにおいて「記憶」は、感覚との遭遇と、この遭遇がもたらす結果としての反省との遭遇において、魂に何らかの (あるいは真実の、あるいは偽りの) 言説を刻み込むところの「書記 (*grammateus*)」となるのだ<sup>11</sup>。西洋哲学の起源における記憶の理論の精密な跡付けをおこなうリクルの論を祖述することは本論の目的ではない。われわれにとって、重要なのは、「想像力」の所産としての映像と過去の痕跡としての映像のいずれもが、視覚的像とのアナロジーによって概念化されている点であろう。一方では、偽りの像としての「表象」と模倣 [ミメシス] の原理にしたがって真実性を有するとされる「像」とが対立する図式が成立する。フッサールにおいては、それはさらに「表象 *Vorstellung*」「画像 *Bild*」「幻影 *Phantasie*」という三つの概念を鍵とする形で深化せられることになるだろうし、さらに言えば、純粹で単純な提示 (*Gegenwärtigung*: *présentation*) からなる知覚と、それ以外の知覚としての現前化 (*Vergegenwärtigung*: *présentification*あるいはむしろ再=現前化としての *re-présentation* として表象 *représentation* と区別されるもの) の峻別という、重要な発展を見ることになるのである<sup>12</sup>。

他方で、われわれの関心は、まさに映像の支配する時代である今日における記憶と表象の問題に向けられる。たしかに、リクルがルイ・マランの『王の肖像』の分析を通じて鋭く指摘するように、王の肖像メダルに象徴化される像の優越性が、まさに力についての想像的なるもの、つまりは権力と名指されるであろう想像的なるものを支えるというような事態は、写真や映画の発明にはるかに先行する時代から存在したものであろう<sup>13</sup>。現代は映像の時代であるというような安直な一般化こそ厳に慎むべきことであるだろう。その上で言えば、それでもなお、視覚的な現実の模倣とか、似姿絵といった人間的な媒介物であった表象的事象に対して、それらと肩を並べ、あるいは時には凌駕する形で像という言葉の領域を占有する映像的事物が、われわれの眼前に立ちはだかっていることは否定できない。しかも、この「映像の勝利」は、無償の、いかなる文化的 (さらに言えば宗教的) 意味づけも持たない、純粹に物質的経済的あるいは社会的現象であるかという点に関しては、考えてみるべき余地がある。

たとえばそれは、以下のように記述されるだろう。

「紀元2000年は、キリスト教の世界への導入にふさわしい、全面的な祝祭の気分の中に迎えられた。

<sup>10</sup>Paul Ricœur, *Ibid*, pp. 12-16.

<sup>11</sup>Paul Ricœur, *Ibid*, pp. 16-17.

<sup>12</sup>Paul Ricœur, *Ibid*, pp. 53-61.

<sup>13</sup>Paul Ricœur, *Ibid*, pp. 339-358.

この日、この惑星は何を祝っていたのだろうか？キリスト教暦のヘゲモニーにおける西洋の勝利であろうか？ある意味ではたしかにそうであるが、それでもなお、われわれのこの世界が、いささかの宗教生も無しに、祝賀気分が浮かれていたとすると、それはいかなる理由であるのかは考えるべき余地が残っている。一つの王国の到来。映像の王国の。同語反復的なやりかたで、ひとびとは、スクリーンを前に、この世界的なお祭り騒ぎに参加したのである。国を超えた感動の共有は、教会の全世界キリスト教化という野望のイメージにまさにぴったりのものであった。ここ数世紀で映像は勝利をおさめ、あらゆる人が、正当な権利をもって、目に見えるもの [(le) visible] とスペクタクルの異論の余地ない支配を祝っていた。事実、キリスト教は映像をその権力の標徴 [アンブレイム] とし、その征服の道具とした、最初にして唯一の一神教である。それは洋の東西を問わず、あらゆる権力に対して、視覚性 [(les) visibilités] を手にし、視線の警察権を組織するものこそが王国の主となるということを思い知らせた。このような発見は書物をも襲わずにはおこななかった。父なる神の映像の受肉と復活という直接的で目に見える栄光に比較するなら、書物は力も弱く手間がかかりすぎると宣告されたのだ。これからは、ひとは映像によって信じ、学び、情報を与え、伝達するのだ。幻影 [シミュラークル] への恐怖は、模倣への信仰に場所を譲る。映像主義 [イコノクラシー iconocratie] とでもよびうるものが現れる。しかし、お祭り気分は長くは続かなかった。大地震が準備されていたのだ。」(マリ・ジョゼ・モンザン『映像は人を殺すか？』<sup>14)</sup>

準備されていた大地震とは、もちろん世界貿易センタービルへのハイジャック機による奇襲攻撃である。「ただちに、事件は視覚的な用語を用いて処理された」とモンザンは言う。ここでは「見えるものと見えないもの」「現実と虚構」「現実の喪ともろもろの標徴の不可侵性」とが大いなる混乱の内に混じり合わされた。しかも、〈敵〉は「恐るべきスペクタクルを用意していた」というのだ。

「ある意味では、これほどの人間を殺戮しながら、これらの高層ビルをうち倒しながら、ひとは、死の映像の中における映像の死についての、史上初めてのスペクタクルを、われわれに提供したのだ。予測不可能なるものが想像不可能なるもの [形象化しえぬもの : l'infigurable] に合流し、あわてふためいて死者を埋葬し、勝利と復活の演説がなされなければならなかった。合衆国大統領は映像の断食を宣言した。スクリーン上に死者を表すことの禁止、テレビや映画のプログラムの浄化、戦闘の不可視性。視覚的なものは危機に瀕した<sup>15)</sup>。」

その上で、モンザンは、「攻撃者」の「マキャベリ的」な戦略を指摘する。本来非アイコン的な文化に所属し、現に数ヶ月前にはバーミヤンの大仏を破壊した人々が、彼らの「敵」である

<sup>14</sup>Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Bayard, 2002, pp.7-8.

<sup>15</sup>Marie José Mondzain, *Ibid.*, p.9.

アメリカ文化のひとつの象徴とも言えるハリウッド映画を模倣して、破局を演出し、一個のアイコンと化したその映像を世界に向かって発信させるという戦略を。「偶像破壊的犯罪者」は、彼が破壊しようとする世界への完全な知識と完全な適合性を、世界に知らしめたというのだ。

バーミヤンの大仏を破壊した者と、世界貿易センタービルへの自爆攻撃を行った者とを、あたかも同じ者であるかのように語る不用意さや、イスラム対キリスト教、西洋対東洋、二つの文化の衝突といった図式を受け入れることは、結局は「テロリズムの殺人的なソフィズム」の囚人となることだ、とする、モンザンの論調は、いささか性急に過ぎる感を免れない。紀元2000年を祝う地球規模における祝賀気分という意識自体が、たちまちうち砕かれるべきであったキリスト教世界の幻想であった、ということは確かかもしれないが、そのような感情の共有（そして9月11日の与えた衝撃の意味）までもが地球規模のものであったかのように語るのは、いかなる根拠に基づくものであるか、不分明な部分が多すぎる。第一、バーミヤンで破壊されたのは仏像であってキリスト教の図像ではなかった。現代を完全に非宗教化された時代として思考する向きにとっては、その衝撃はむしろ、芸術的な営為の所産（そしておそらくは観光や複製産業のための資源）としてのみ捉えられていた宗教的オブジェが、相変わらず宗教的な意味を持つものとして標的化されたことへの驚きであったろう。それとて、むしろ、現実についての認識をはなはだしく欠いた反応であるには違いないのだが、それでも日常的にほとんど宗教的な実践をなすことのない多くの層（われわれ）にとっては、決して有り得ない反応ではなかったろう。

モンザンの導入的議論において重要なのは、ある意味では近代的な機械産業の所産でしかなく、しばしばエリュアールの詩句の表現を借りればただ「実用的な真実」をのみ目指すかに見える写真や映画といった映像媒体が、現代においてなお宗教的な意味形成性から自由ではなく、映像のあり方をめぐり、少なくとも西洋的な文脈における議論の根底には、特にそれが論争という形式をとるときには、（たとえ単なる理性の限界内におけるという限定つきであろうとも）宗教性の問題が伏在していると考え余地があることをわれわれに示唆しているという点である。もちろん、本論が、特にアウシュビッツの特務班のメンバーによる写真をめぐってのディディ＝ユベルマンとヴァイクマンその他の人々との間の論争を扱うのは、ただただその秘められた（あるいは可能な）宗教的含意あるいは前提を脱構築的に明らかにするためではない。あるいはまたこの論争において、いずれが勝ちを占めたのかを判定する審判という超越的な審級を気取るつもりもない。さらには、この論争というゲームに対して、胴元然として「賭は終わった」と宣言することもわれわれの目指すところではない。なぜなら、事態は見た目以上に複雑であり、ここで何重にも賭けられている賭金／論争点は、意外に高いのであり、たとえ論争はほとんど不発のように互いの剣が空を切るような音だけを残して終わったにしても、そこに招き寄せられた論点は、危うい糸一本でわれわれの頭上に刃のようにつり下げられている

ように見えるからである。

実際は、われわれの野心ははるかに慎ましいところにある。つまりは、招かれざる第三者として、一種代理戦争的な様相をさえ呈した、ディディ＝ユベルマンとヴァイクマンたちの対決の場に身を置くこと。交わされる剣の下に身を曝して、それでは何がどうなっているのかを、ヴァイクマンの論難の意味を、それに対するディディ＝ユベルマンの駁論の射程をさぐることである。さらに可能であるなら、それではそれは今「どうなっているのか」、その論争が引き出しうる現在の論点は何であり、それは表象と映像の理論になにをもたらさうかを問うことである。

### 1 発端：図像破壊から「逃れた」四枚の写真

論争の発端は、2001年の1月12日から3月25日まで、オテル・ドゥ・シュリーで開催された展覧会「収容所の記憶：ナチス強制収容所および絶滅収容所の写真（1933-1999）」のカタログ<sup>16</sup>に寄せられたディディ＝ユベルマンの論考「それでもなお映像を<sup>17</sup>」であった。ディディ＝ユベルマンの論文の内容に関しては、後に述べることにして、この展覧会について、カタログから知りうる限りにおいて、概略を述べる。

展覧会を主催したのはフランス国立写真遺産局<sup>18</sup>であり、全体の構想は同局長でアンドレ・ケレテスなどに関するモノグラフィーがあるピエール・ボノムとフランス写真協会理事を務める写真史学者のクレマン・シェルーである。カタログの執筆に当たっているのは、歴史家のイルセン・アブー、クリスチャン・ドラージュと、写真史学者のアルノ・ギジンガー、カタリナ・メンゼルといった顔ぶれである。最後のメンゼルがリー・ミラーの研究者であるように、いずれもナチスによる強制収容所と「最終計画」の歴史に関わる歴史家か、収容所と写真との関係に関する研究をおこなっている個別の領域に関わる研究者である。展覧会の主催者であるシェルーとボノムを除くと、哲学者そして美術史学者、さらには現代美術批評家として知られるディディ＝ユベルマンがここに加わっているのは、いささか奇異の観を与えないでもない。ただ、1995年に発表され、のちに論集『ファスム』に収められた「それにもかかわらず場所を<sup>19</sup>」という論考において、ディディ＝ユベルマンはすでにクロード・ランズマンの『ショア』における場所としての強制収容所の跡地を論じていることを考えるならば、この人選が必ずしも突拍子もないものでないことはとりあえず理解できる。

<sup>16</sup>Clément Chéroux (sous la direction de) : *Mémoire des camps : photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Marval, 2001.

<sup>17</sup>Georges Didi-Huberman, «images malgré tout», in *op.cit.*, pp. 219-241. Repris dans : Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003, pp.9-65. (引用及び参照は後者による)

<sup>18</sup>フランス語の名称はPatrimoine photographiqueであるが、まだ定訳がないようなので一応このように訳しておく。これはフランス文化庁の建築および文化財課の下にある、写真作品の収集および展覧会の企画運営などを行う機関である。同展が開催されたオテル・ドゥ・シュリーに専用の展示場を持ち、写真に関わる展覧会などを主催している。

それでは、展覧会全体のコンセプトは何であったのか。シェルーとボノムによるカタログの序文から見るなら、それは以下のようなものである。

「ナチスによる強制収容所および絶滅収容所について一般的な記憶にあるのは、混乱し、ステレオタイプ化したイメージである。肉のそげ落ちた死体の山、測り知れぬ眼差しをやどしたやせかけた顔、鉄条網あるいは監視塔。すべては輪郭の定まらぬ巨大な汚辱の図像的語彙のなかに渾然一体となっている。

この主題に関しては、本当のところ、大いなる混乱が支配している。ナチスによる虚偽の宣伝写真が、解放時に撮影されたものと、無頓着に混在させられ、後者に関しても、記念の場や記念館となった収容所の今日の映像と並べられている。より問題であるのは、それらの映像は、しばしばそこに映し出されているものについての詳細な記述も、撮影場所や日時に関する詳細も、写真家の国籍と言ったことでもなければ身元の確認もないままに公刊されており、一種の恐怖のアイコンと化しているのだ<sup>20</sup>。」

収容所の解放直後から始まった「恐怖による教育 [(la) pédagogie par l'horreur]」の手段としての写真の流通から、戦後ドイツの復興過程と歩調を合わせた形での流通の意識的な抑制へと転換していったこれらの図像資料の歴史は、厳密な歴史的考証や写真史的な考察といったかたちでの総合的な研究の対象とならないまま、今日にいたった、というのが彼らの主張である。それゆえ、むしろ収容所の解放から半世紀以上を経た今日、それらに対して「より平静な、批評的であると同時に分析的な視線を向ける」ことができるとするなら、それはどのようになされなければならないか。さらには、それらの図像が喚起した新たな図像（現代の写真家による収容所の写真や、収容所のイメージに触発された現代芸術家の作品）を提示することによって、収容所のイメージと「われわれが今日結ぶ関係」を問う資料を提示しようとするのである<sup>21</sup>。

したがって、写真展そのものは、三部構成になっている。第一部は、解放以前の収容所の写真からなる。強制収容所における写真撮影禁止の標識による、収容所の実態に関わる証拠ともなるべき映像資料の欠如をもたらした事態の分析と、その裏面をなすとも言える、収容された犠牲者たちの入所記録と身元確認にかかわる写真の存在。あるいは、移送の途中で死亡したり、脱出を試みて射殺された犠牲者たちの写真。収容所の実態を隠蔽するためにねつ造されたプロ

<sup>19</sup>Georges Didi-Huberman, 《Le lieu malgré tout》, (1995) in Phasmes, Paris, Minuit, 1998, pp. 228-242. 本書のタイトル『ファスム』は、ディディ=ユベルマンの序文にあるように、ギリシャ語で「形態」「出現」「幻影」を意味する *phasma* であるが、同時に、著者自身がある日パリ植物園で「発見」した、異様な形状の昆虫ナナフシをも意味する。一見すると木の葉にも見える「頭も尻尾もない」この奇妙な昆虫の名前の元に集められたのは、何かの形を思わせるもろもろの事物、インクの染みや玩具、神秘的な文章や夢記述などなどといったおおよそそれぞれに異質の事物であった。それらは何かに似ている。似ているということはどうかであるのか。あるものが何かをかたどるといえるのはどういうことであるのか、という問題にかんするディディ=ユベルマンの思考は、本書では「ナナフシのパラドクス」と呼ばれている。なお、形状を崩しながらしかも何ものか（たとえば人体）に似続ける事物の喚起するイメージの問題は、バタイユの提示した問題系に沿って、『形なき類似あるいはジョルジュ・バタイユによる喜ばしき知識』でも展開されている。Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir selon Georges Bataille*, Macula, 1995.

<sup>20</sup>Pierre Bonhomme et Clément Chéroux, Introduction au catalogue de l'exposition, *Mémoire des camps : photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, *op.cit.*, p.9.

<sup>21</sup>Pierre Bonhomme et Clément Chéroux, *ibid.*, pp.9-10.

パガンダ写真。そして、特務班のメンバーでアウシュビッツのレジスタンス活動家でもあった数名によって死体焼却施設のガス室の内部から撮影された四枚の写真。さらには、徹底した禁止にも関わらず収容所職員の家庭アルバムに収める目的で撮影された写真などが、このパートを占める。

第二部は収容所の解放時に撮影された写真群である。リー・ミラー、マーガレット・パーク・ホワイト、ジョージ・ロジャー、エリック・シュワップ、ジェルメヌ・クルルなどの写真と、それらの発表時の新聞等である。

第三部は、特に現代の写真家による写真からなる。現在の収容所跡地に残された建築物の遺構を撮影するマイケル・ケンナやミシェル・セメニアコの写真、記念施設に展示されたナチス指導者たちの写真の上に加えられた掻き傷や切り傷を撮影したルドルフ・ヘルツの写真、そして、犠牲者たちの遺品を接写したナオミ・テレザ・サルモンの写真などである。

ことは極めて明快であるように見える。写真の歴史において、つねにその上へのしかり続けている禁忌。死の写真、死体の写真の禁忌。さらに、かつては「恐怖による教育」の手段として許された（ナチスの「蛮行」を告発し、大戦の大義を支え、戦後の国家間の支配関係をスムーズに進めるための手段として、告発の証拠資料として大量に流布した）収容所の写真は、たちまち、禁忌の対象となっていく。今日再びそれらの写真を（いかなる批評的根拠があるにせよ）公開し、展示し、しかも「写真展」という形式のもとに組織することには、あらかじめ予測される批判へのある意味では冒険的とも言える挑戦の意味合いが含まれてしかるべきであったろう。

1993年に公開されたアメリカ映画『シンドラーのリスト』に代表されるような（ことにあのおぞましい「シャワー室」の場面に代表されるような）ステレオタイプ化した収容所のイメージに対する歴史家と映像の歴史家の側からの異議申し立てとしての展覧会という意味合いも、そこには込められていたであろう。「恐怖による教育」という手段の当時持っていた政治的な意味づけとは別の意味での啓蒙的な意図が、上記の序文から読み取れる。さらに言えば、死者たちを記念し、その記憶をとどめるためには、死体を見せることしかないのだ、という立場さえもありうるかも知れないのだ。ベルナール＝アンリ・レヴィは、世界貿易センターの死者たちの追悼記念物の計画をめぐる短い考察の中で、次のように述べている。

「死体捨て場の言い難い恐怖に、別のところで、直面したことのあるある人物の、きわめて慎ましく、また友情に満ちた意見。まず死体を見せることから始めるべきだ。世界中のあらゆる死体捨て場について言えるように、まず顔を公開し、名前を告げ — それからただ記念碑を建てればいいのだ<sup>22</sup>。」

---

死者の姿も、死者の名前さえも覆い隠す映像の禁止という先のモンザンの記述にもあった事

<sup>22</sup>Bernard-Henri Lévi, *Jours de colère : question de principe huit*, Le Livre de Poche, 2004, pp.93-94.



態に対し、ベルナル＝アンリ・レヴィが示唆するひとつの答えがこれである。それはひるがえっては、まさに死者の記念としての写真展という正当化を、与えることも可能であるかも知れない。ただし、ベルナル＝アンリ・レヴィは、ここで問題にしているディディ＝ユベルマンの論文と論争を収めた著作を2004年になって読んだ上で、「この奇妙なイメージ戦争」は今のところ、またしてもガス室の存在の「証拠」をめぐる無益な議論を引き起こすにとどまっている、とほとんどにべもなく切り捨てている。それは「ランズマンと『ショア』に対する十字砲火的攻撃」へのいらだち、さらには「ユダヤ人の虐殺というブラックホールを表象しようとする意図」に対してランズマンが押しつけているという「禁止」という（ベルナル＝アンリ・レヴィによれば）中傷への怒りに基づくものであるのだ。彼によれば、それは要するにそのように述べている本人が『ショア』を見ていても、結局は何も見えていないことの証拠であるというのだ。そしておそらくは、ディディ＝ユベルマンの著書とそれが引き起こした論争も、レヴィにとっては、形を変えたランズマン攻撃のひとつと見えているようでもある<sup>23</sup>。ディディ＝ユベルマンの論文に対して、激越な攻撃の論を書いたジェラルド・ヴァイクマンの、98年に刊行された著書『世紀のオブジェ<sup>24</sup>』に対しては、「何を措いても読むべき書である」と激賞していた<sup>25</sup>レヴィであるので、そこには単なる「ガス室の『証拠』をめぐる無益な論争」への苛立ち以上の論点が伏在しているように見えるのだが、レヴィ自身は、少なくともこの時点では短い読後感以上には論を展開していない。この点に関しては、レヴィの他の著作における議論と併せて考察し直さなければならぬであろうが、それは本論の課題を逸脱しすぎるので、とりあえず措く。

問題の展覧会の意図するところに戻る。忘却に抗して、絶滅収容所の記憶を新たにすること。それが解放以後半世紀を既に関した収容所の映像をことさらに展示することの大きな理念であった。特に第三部に区分されたナオミ・テレザ・サルモンの場合に見るように、写真家はもはや出来事に直接立ち会ったわけでもなければ、その後の「恐怖による教育」の時代をも、あるいは冷戦以後の時代を生きたわけでもない。作家自身が述べるように、1965年生まれの彼女は「第三世代」に属するのであり、収容所の加害者の子孫さえも「犠牲者」と見なされるような事態が起こりうる時代に、みずからも「幾らかの罪悪感」を感じるとまで述べる<sup>26</sup>世代であるのだ。しかも、彼女は自身が撮影した写真の他に、撮影者の知られていない、戦争中のアマチュア写真をも用いて、その作品群を構成している。だからそれらの写真は「ドキュメンタリー・フォトと芸術写真との中間に位置する」ものであるとも見なされることになる。

<sup>23</sup>Bernard-Henri Lévi, *op.cit.*, pp.426-427.

<sup>24</sup>Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Verdier, 1998.

<sup>25</sup>Bernard-Henri Lévy, *Mémoire vive : question de principe sept*, Livre de poche, 2001, pp. 406-407.

<sup>26</sup>《Entretien avec Naomi Tereza Salmon》, propos recueillis par Arno Gisinger, in *ledit catalogue de l'exposition, Mémoire des camps : photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, p.206.

<sup>27</sup>Présentée dans *ledit catalogue*, p.200.

<sup>28</sup>Présentées dans *ledit catalogue*, pp.204-05.

たとえば、十五の監視塔の写真を一枚に合成するクルツウストフ・プルスコウスキーの写真<sup>27</sup>のように、あるいは上述のルドルフ・ヘルツの写真<sup>28</sup>のように、サルモンの写真もまた、記録資料というよりは、それらの「残されたもの」に対する作家自身の反応、人々の反応に対する作家の省察、といった側面を持つ。それらがドキュメンタリー・フォトと芸術写真の中間に位置するというのは、そのような意味合いにおいてであろう。しかし、かつて収容所の解放時に撮影された多くの写真はもとより、ガス室内部から撮影された写真や親衛隊員が撮影した写真とは明らかに異なる意味づけを持つこれらの写真を、同じ展覧会の枠内に展示し、提示することは、たとえば何か歴史的な出来事に関する資料を展示し、それについて現代的な視点を提示する芸術作品を並置することによって、歴史的な出来事の現在的な意味を露わにするといった発想とは根本的に異なる反応を呼び起こすであろうことは、おそらく展覧会を主催した側においても、十分に予測可能な事態であったろう。だからこそ「それでもなお [malgré tout]」映像を、というディディ＝ユベルマンの表現も出てくるのだろう。

ここまで、概略を見てきたように、問題の展覧会はすでに構成からしても十分に論争的であり、ある意味ではきわめて挑発的な内容を含んでいたとさえ言える。なぜここに至って強制あるいはむしろ絶滅収容所の写真の大規模な展覧会が必要であったのか。基本的な立場は、おそらくクレマン・シェルーが同展のカタログに寄せた論考「映像の正しい使用法について<sup>29</sup>」に展開されている議論に集約されるだろう。そこでシェルーは、すでに様々な形で流布している収容所の写真について、「映像の考古学」的アプローチの必要性を述べている。理由はきわめて明快である。まず第一に、厳格な禁圧と解放直前の徹底した資料の破棄、破壊にも関わらず、収容所内で撮影された映像（写真や映画）の中には、今日まで未発見であるものが存在する可能性があること。それゆえ、それらの映像を求めてなお探索が続けられなければならないこと。第二に、しばしば様々な形で複製され流布している写真の中には、撮影場所や撮影者、あるいは撮影日時に関する情報が不正確に歪められているものが少なからずあるために、当時の状況を再現するための歴史的資料として不具合を生じる場合があるということ。それゆえ、厳密な歴史学的（「考古学的」）手法により、それらの映像資料の撮影にかかわる状況などを可能な限り明らかにするための作業が必要であるということ。そのためには、もちろん、原資料がいかなるものであったかを、厳密に記述し記録する作業が続けられなければならない。第三に、多く不鮮明な複製によって流布しているこれらの写真の状態の悪さゆえに、それがしばしばホロコースト否定論者による中傷を招きかねないということ。それゆえ、彼の言葉によれば、「写真的記憶の問題に対する配慮の欠如が、いかに〈歴史〉のねつ造を容易にし、映像の誤った使用が、いかに虚偽に対して幸いしたか<sup>30</sup>」を示すことが、必要だ、というのである。

であるなら、おそらく同じ疑問が戻って来るであろう。それは、なぜ展覧会という形をとっ

<sup>29</sup>Clément Chéroux, 《Du bon usage des images》, in *op.cit.*, pp. 11-21.

<sup>30</sup>Clément Chéroux, *op.cit.*, p.21.

てなされなければならなかったのか。

ディディ＝ユベルマンの論考とヴァイクマンによる批判を見る前に、この展覧会の概略を述べたのは、じつは論争の契機の一つに、この企画自体のあり方が働いていたのではないかと、考えられるからである。もちろん、ディディ＝ユベルマンは単に展覧会の全体的なあり方に対する批判の、いわば犠牲の山羊として選ばれた訳ではないが、それでも、このような形で写真の展示という文脈がなければ、ディディ＝ユベルマンの論文だけであるならば、ヴァイクマンの痛烈な批判を呼び起こすのに、十分であったかどうか。そのことは、ヴァイクマンの批判文が掲載された『レ・タン・モデルヌ』誌に、同時に掲載されているエリザベト・パニュー『アウシュヴィッツの写真リポーター』を見てもわかる。パニューは、そこで、『テレラマ』誌に掲載されたフェレデリック・シャピユイの記事を批判しつつ、述べる。シャピユイは、これが「無修正、ノー・トリミング、そして真正性を認められた」写真の展覧会であることを強調している。それは『テレラマ』のカバーが主張するところによれば、「われわれの眼差しを変える写真展」であるというのだ。そして、先に引用した、クレマン・シェルとピエール・ボノムによるカタログ序文を引用しつつ、エリザベト・パニューは、「慎重さの背後に、無思慮さを隠しおおせていない」と断言する。

「強制収容所および絶滅収容所を問題にすること、ということは、収容所に対する今日的な視線を問題にすること、この一般的な意味での視線の形成、真実の創出という危うい緊張、つねに危険をはらむ緊張、決して終わることのない緊張を問題にすることに対して、ひとは疑いをいだくと同時に怒りをおぼえる。[略]そして、怒りをおぼえるというのは、ここでは、彼らの言うところの内容と視線の新しさなるものに混じってあるのは、要するに見せかけだけの、言い換えれば操作に過ぎないものを含みもつ傲慢さだということが、たちまち見て取れるからだ<sup>31</sup>。」

パニューはさらに、展覧会の正当性をめぐるシェルやボノムの「自己正当化」に対して、厳しい批判を投げかける。

「写真というのは、無言の形式なのか？アウシュヴィッツは、フォトジェニックな対象だということか？ ショアにかかわる最近の論争が、彼の言い方によれば『映像への奇妙な関係』に貫かれていることを遺憾に思う（なぜ遺憾に思うのかは説明しようとしないのだが）のだったら、彼[シェル]は、彼の文章の中で述べているよりももっとはっきりと、彼自身の写真に関する概念はどういうものかをわれわれに説明すべきではないのか？収容所における写真の歴史的研究をおこなうということ — それ自体は興味深い企図であるのだが、オテル・ドゥ・シュリーでは、それはたちまちどこかに消えてしまう —

<sup>31</sup>Elisabeth Pagnoux, 《Reporter photographe à Auschwitz》, in *Les Temps Modernes*, mars-avril-mai 2001, No. 613, p.85.

それは収容所を忘却してできることなのか？そんなことは大した障害ではないのだ、援軍はけたたましい自己正当化の響きをたてながら駆けつけるのだ。その立てる音の大きさは、歴史家たちの方は、写真のことを忘れて収容所の歴史を述べることに専念したように見えるだけに、なおさらきわだつのだ。ひょっとするとこれらの資料を過大評価しなかったという点では、彼らは正しかったのかも知れない…。というわけで、この展覧会は、二つの誤り、二つの誤った視線、つまり大衆の誤りと歴史家の誤りを正し、二つの空白を埋めることをみずからに課すのだが、しかし、この空白に関して言えば、それはあたかもこの展覧会を開く必要性のために作り出されたもののような印象を受けるだ。空虚による自己正当化？自分の席を作るために席を空けさせたのか？このような観念につきまといわれた視線は、行為としては、存在の余地がほとんどない。存在すること、それはまさに自らの場所を見出すこと（それを濫用することではなく）ではないか<sup>32</sup>。」

その上で、パニユーはディディ＝ユベルマンの問題の論考を批判する。彼女によれば、ディディ＝ユベルマンは、すでに知られていた写真をあたかも新たな発見でもあるかのように装い、それを根拠として、「アウシュヴィッツは想像不可能でもなく、語りえないものでもない」としている、と述べる。そして、ディディ＝ユベルマンは、彼の企図を正当化するために、これまであたかも収容所の写真に対する正当なアプローチがなされていなかったのでもあるかのようにふるまっているとする。ディディ＝ユベルマンは、たしかにアウシュヴィッツをすべて想像し尽くすことはできないかもしれないが、しかし、それでもそれを、「この重い想像可能なものを想像すべく努力しなければならない」としている、と述べ、パニユーは、これもまた自己正当化のための空白作りであると批判する。これまで誰もショーアを思考し、想像することをしてこなかった、だからそれを思考し、想像せよとディディ＝ユベルマンは訴えるというのだ。そして、さらに付け加えて言う。

「展覧会の主催者たちは、クロード・ランズマンが彼の映画『ショーア』を撮影するために費やした11年という歳月を、一陣の新たな風によって、一掃したいと願っているのだろうか？それは北風か、あるいは北西風でないともかぎらない。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンの言い方によれば、それは重要な芸術作品だ、というのだ。この否認を支える、何という軽薄さと無自覚さだろう！ランズマンがアーカイブの映像を使わないという選択を行ったことへの誤解<sup>33</sup>？」

問題の論点が次第に明らかになっていく。もちろん、展覧会のあり方そのものについての批判が、その初期の契機をなしていた部分は大きい。ディディ＝ユベルマンが、すでに存在していた写真をあたかも新発見の写真であるかのように述べているかどうかは、ひとまず措く。た

<sup>32</sup>Elisabeth Pagnoux, *Ibid.*, pp.86-87.

<sup>33</sup>Elisabeth Pagnoux, *Ibid.*, pp.87.

しかし、写真展の全体をカタログから見る限り、そこに展示された写真は決して新たに発見されたものではなかった。その点をはっきりしている。問題は、それらの写真を厳密な歴史的、写真史的考証に基づいて展示するという点、同時にまた、「ドキュメンタリー・フォトと芸術写真の間」をいくような写真と、ある意味では同列に並べることであったことは先に見た。しかし、それ以上の論点がある。それは、強制収容所および絶滅収容所の現実をめぐる「想像不可能性」あるいは「表象不可能性」をめぐる論点である。しかもその問題の背後には、クロード・ランズマンの映画『シヨア』をめぐる、さらには、ランズマン自身の発言や、他の映画作家たちとの論争が見えかくれる。『レ・タン・モデルヌ』は、ランズマンが編集長をつとめる雑誌であり、そこに掲載された論文が、ランズマンの意思と無関係であるとは考えにくい。一方で、ディディ＝ユベルマンが論考のタイトルとし、さらには、彼の（もとの論のおよそ二倍に及ぶ）反論を集録した書物のタイトルとして選択された「それでもなお映像を」という表現は、ジャン＝リュック・ゴダールから引用されている。ランズマンとゴダールという現代フランス映画における二つの巨大な存在を、そのまま二項対立的な図式でとらえるのは、いささか性急に過ぎるだろう。しかし、（いずれの陣営が対立をいわば作り出したのかはにわかには判定しがたいにせよ）彼らの存在を象徴とする対決の図式が、おそらくは90年代の半ば頃から、出現してきたことは事実であるように思われる。それらの必ずしも正面切つてのあるいは名指しの批判と反論といったかたちをとるわけではない議論の応酬をすべてここで跡づけることは困難であるが、少なくともそのひとつの重要な里程標をなしたのが、ジェラルド・ヴァイクマンが『アンフィニ』誌65号（1999年春号）に発表した論考「〈聖パウロ〉ゴダール対〈モーゼ〉ランズマン<sup>34</sup>」であることは確かだろう。この論考は同じヴァイクマンによるディディ＝ユベルマン批判の根底をなす論点を含むという点で、そのいわば予告とも言えるだけでなく、ディディ＝ユベルマン批判もある意味では、このゴダール批判の遠い反響、さらにはより徹底した展開ととらえられる。したがって、問題のディディ＝ユベルマン論文の分析と、ヴァイクマンによる批判の検討に入る前に、これをざっと見ておく必要があるだろう。

発端となったのは、『アンロキユプティーブル』誌の98年10月21日号に掲載されたジャン＝リュック・ゴダールのインタビューであり、それを受けた形で11月19日付けの『リベラシオン』紙に掲載されたシャルル・ナイマンの記事である。さらにその契機をなしたのは、ロベルト・ベニーニの映画『ライフ・イズ・ビューティフル』(98) とスピルバーグの『シンドラー

<sup>34</sup>Gérard Wajcman, 《《Saint Paul》 Godard contre 《Moïse》 Lanzmann, le match》, in *L'Infini*, No.65, printemps 1999, pp.121-127.ジェラルド・ヴァイクマン、堀潤之訳「聖（パウロ）ゴダール対（モーゼ）ランズマン」四方田犬彦・堀潤之編『ゴダール・映像・歴史：『映画史』を読む』、産業図書、2001、pp.107-119.

<sup>35</sup>Wajcman, *ibid.*, p.121.ゴダールは次のように言っている。「ランズマンやアドルノがしているように、禁止を言い渡すことが問題なのではない。彼らはいい気なもんだ。人が『撮影不可能だ』といった決まり文句について果てしなく議論しに集まったりするのだから一人々々が撮影するのを妨げるべきではない。書物を燃やすべきではない。そうならばもう批判することができなくなってしまう。」堀潤之訳「世紀の伝説」前掲『ゴダール・映像・歴史：『映画史』を読む』、p.106.

のリスト』に対する批判であった。これらの作品に対して批判的な立場をとった人々、ヴァイクマンの表現を用いれば「ベニーニの作品を見て笑うことがない人々、ショアーの表象を一個の問題としてとらえる人々」に対して、ゴダールは「映画を撮ることを妨げるべきではない」と述べた上で、ランズマンとアドルノをもってその映画を「妨げる者」の筆頭に掲げているというのだ<sup>35</sup>。その上で、ヴァイクマンは、ゴダールの次のような発言を問題視する。

「ゴダールのこの最近のインタビューから、一文だけを引いておこう。『[略] 私は、腕利きのジャーナリストと協力して取りかかりさえすれば、20年もすればガス室の映像を手に入れることができると思うのだ。』悪意のないなめらかな外観に隠れてはいるが、これは毒をもった考え方だ。私はこれを好まない。はっきり言って、こういう言い方は不安を抱かせる。これは誤った文である。<sup>36</sup>」

問題は、ガス室の映像があったかどうかではない。何故に、今ことさらにそのことを言わなければならないか、が問題であるのだ。映像があろうがなかろうが、ガス室は存在したし、そのことは数々の証言や証拠によって明らかになっている。だからこそ、とヴァイクマンは言う、ゴダールは、その映像が存在しなければならない、それはどこかに存在したであろうし、今も存在するはずだ、と考える。この「どこかに映像があるはずであるという信条 [クレド]」は、しかしながら、むしろ映像が存在しなければそれは存在しなかったという誤った結論を導き出しかねないだろう<sup>37</sup>。「J.-L.G.は、映画を礼拝の場とする不可思議な映像の宗教を布教しているのだ。<sup>38</sup>」

ヴァイクマンによれば、この映像崇拜の宗教において映画はひとつの教会となるのであり、この「聖映像教会」の教理によればスピルバーグは擁護され、その一方で異端として追放されるのは『ショア』の作者クロード・ランズマンであるということになる<sup>39</sup>。

「J.-L.G.、それはまさに『できる者が（映像）を救え／勝手に逃げろ（映像）』。である！彼がスピルバーグを擁護するのは、まさにそのためであり、それ以外の理由からではない。映画作家スピルバーグを救済しなければならないのだ。それも、救済のための救済であり、もし彼の最新作のタイトルが『〈父なる神〉を救わなければならない [スピルバーグの作品『プライベート・ライアン（フランス語題『ライアンを救わなければならない』に掛けている)』であれば本当にピッタリだったことだろうが、そうならば、いくらアンチ＝アメリカを気取っていても、この聖パウロの徒J.-L.G.とハリウッド派スピルバー

<sup>36</sup>Wajcman, *ibid.*, pp.121-22.

<sup>37</sup>ジャン＝フランソワ・フォルジュもまた同様の批判的見解を示している。「ジャン＝リュック・ゴダールと共に、多くの人々が映像がなければ存在はないと考えているようだ。ある種の書籍が、ガス室の映像を示すことに何が何でもこだわっているのは、おそらくはこのためであろう。」Jean-François Forges, "Shoa : Histoire et mémoire", *Les Temps Modernes*, no.608, mars-avril-mai 2000, p.31.

<sup>38</sup>Wajcman, *ibid.*, p.123.

<sup>39</sup>Wajcman, *ibid.*, p.125.

<sup>40</sup>Wajcman, *ibid.*

グが深いところで気脈を通じていることがよく分かるだろう。かの不信心者、偶像破壊者として告発されているランズマンに抗して。映画館から追い出せ！と聖像崇拜者たちは声をそろえて叫ぶだろう<sup>40</sup>]

ヴァイクマンはしかし、ランズマンが『ショア』においておこなっているのは、決して「偶像破壊」的な映像否定、あるいは表象の禁止ではないとして、次のように言う。「ショアについて何も表象しないということは勝手な選択ではない、それはそうせざるをえなかったのだ。そこでは禁止 — 第一何の名においての禁止なのだろう — が問題なのではなく、見ることのできないものが存在することが問題なのだ。」その上で、彼はこう付け加える。「映像が伝達し得ないもの、映像を超過しするものがある。きわめてリアルな何ものかが。」だからこそ、ランズマンはこの「リアル」なるものを映像で覆い隠すのではなく、その「輪郭を描こうとする」のだ、と<sup>41</sup>。

「ランズマンは映画が何も示さなかったからと言って、ショアについて何らかの誤りを犯したと言って映画を批判しているのではない。彼はただ期待されるような映像はいかなるものも存在しないのであり、それゆえ、いかなる救済者を、いかなる聖霊を待ち望んでも無駄だと知っているのである。映画はこのように作られなければならないのだ。むしろそのためにこそ映画を作らなければならないのだ。『ショア』は私たちを救いに来る者は何もない、私たちを救うるのは私たち自身の他にないということを示しているのだから。そのために一本の映画があるのだ。この映画は生きている者に向けられている。なぜなら〈復活〉はないからだ。<sup>42</sup>」

そして、ヴァイクマンはゴダールがランズマンを偶像／映像崇拜の時代である20世紀に降り立って、偶像崇拜の禁止を宣言するモーゼになぞらえているのではないかと批判する。しかし、ランズマンはモーゼではない、彼は己のなすべきことをなしている一個の映画人にすぎないのだ、と。ゴダールは、『ショア』という映画を、ただ存在するだけで、「現実的 [リアル] なるものへの裏切りという50年以來の罪を負う映画の墓の中で、全映画を〈見る〉[映画全体に関わる] ユゴー的な目のようなもの」としてとらえているようだ。しかし、『ショア』は、映画をではなく、20世紀という時代を見るひとつのまなざしなのだ。だからこそゴダールは『ショア』を直視し得ないのだ。「なぜなら、『ショア』がある限り、もはや来るべき映像は存在せず、救済もないからだ。では、さらば、〈映像の予言者〉である聖パウロ、さらば〈可視的なる聖霊〉の先駆者である聖ヨハネ [ジャン]、さらば〈聖母の肖像画家〉聖ルカ [リュック]。さらば、ジャン＝リュック。芸術家よ、さらば？」とこのヴァイクマンの論考は終わる。

ランズマンは映像の偶像破壊者ではない、というヴァイクマンの発言は、それ自体は確かに

<sup>41</sup>Wajcman, *Ibid.*, p.126.

<sup>42</sup>Wajcman, *ibid.*, p.127.

一定の正当性を持つだろう。それに、ゴダールはランズマンが偶像破壊者であると言っているのではなく、たとえアウシュヴィッツを主題とするからといって、映画を撮ることを妨げるべきではない、と言っているのだ。しかし、その上で、ゴダールにしてもランズマンとアドルノを並置したのは、全く無垢な意図からでないことも明らかだろう。さらにことを厄介にしているのは、ディディ＝ユベルマンがいずれヴァイクマンに対する反論の中で引用しているように、ランズマン自身が、映像の破壊者と取られても不思議はない発言をおこなっているのも事実なのだ。それは、ここで問題にしているヴァイクマンによるゴダール批判の翌年、2000年に『ル・モンド・デ・デバ』紙においてランズマンがおこなった発言である。

そこでランズマンは、スピルバーグの『シンドラーのリスト』を批判しつつ、次のように述べているというのだ。

「スピルバーグは再現することを選んだ。ところで、再現するということは、ある意味でアーカイブを作ることだ。そして、もし私がナチ親衛隊の隊員か誰かによって撮影された映画が現にあるのを発見したら — 秘密の映画だ。なぜなら、撮影は厳禁だったから —、そしてそれが三千人のユダヤ人が、男が、女が、子供が、アウシュヴィッツの第二焼却炉のガス室で、どんな風に窒息死させられたかを示す映画であるとしたら、もし私がそれを発見していたとしたら、私はそれを単に人に見せることをしないで、それを破壊していただろう。どうしてかを言うことは私にはできない。自然とそうなるのだ。<sup>43</sup>」

映像の破壊者ではないかという疑念に、むしろ真っ向から挑戦し、挑発的にそれを肯定してみせるようなランズマンの発言は、ヴァイクマンの擁護論の射程を大きく超えて、問題の本質的な深淵を垣間見せる。もちろん、ランズマンの拒絶は、たとえガス室の実態に関するどれほど貴重な証拠資料となるとしても、ナチスドイツの手になる映像であるという点に向けられているのは明らかである。それは、問題の展覧会が巻き起こしたスキャンダルが、一方では明らかにナチスドイツの収容所職員によって撮影された映像とレジスタンスのメンバーが秘密裏に命がけて撮影した写真とを、歴史科学的で実証的な論理により並置したことを契機としていたことを想起させる。しかし、たとえナチスドイツの手によって撮影されたものであろうとも、科学的な資料となりうべき映像を破壊する権利が、映画作家には許されているのだろうか、というのがディディ＝ユベルマンの反論となるだろう。

その意味では、ランズマンは確かに映像の破壊者と呼ばれるべき側面を有しているのは事実であろうし、本来であるなら、その点こそを究明すべきであったのだろうが、ヴァイクマンは、少なくともこの時点では、それをなしてはいない。

---

<sup>43</sup>Claude Lanzmann, «Parler pour les morts», *Le Monde des d e bats*, mai 2000. Article cité dans Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, pp.122.



もう一つの、重要な論点を指摘しておこう。ヴァイクマンの議論の最後に置かれた、「芸術家よ、さらば？ Adieu, l'artiste?」という言葉はもちろん、ゴダールをさしてはいるのだが、その一方で、「芸術家」というもの全体をさしているともとることができる。なるほど、ヴァイクマンは論の途中で、「私は、J.-L.G.は偉大な芸術家、つまり深遠なる思索者であると考え」と述べ<sup>44</sup>、パリの映画館「レックス」に触れたくだけりでは、「子どもの頃、よくそこに通ったものだ。ゴダールを待ちながら」と皮肉を込めつつも、自らのシネフィルとしての来歴とゴダールへの私的な思いをのぞかせている。それらを見る限り、これを単なるゴダール否定、あるいはゴダールに代表される芸術としての映画、あるいは芸術一般の否定、言い換えれば、『ショア』の後では（芸術）作品は不可能である、という言明と取ることは行き過ぎかも知れない。しかし、他方で、最後の疑問符にためらいと、あるいは皮肉をこめつつも、それはやはり、作品ではなく「モニュメント」としての『ショア』というひとつの出来事の後には、もはや芸術は不可能であるという宣言ともとらえうるのではないか。

しかし、同じヴァイクマン自身が、『ショア』について語っていた次のような言葉はどうなるのだろうか。

「ひとつの恐怖の地点を指し示す『ショア』について、それは一個の芸術作品であると言うことはまた、『ショア』は生のためのひとつの証言であると言うことでもある。生に益ならんための、そしてまたこの『ための』は数多くの失われた生命の『身代わりとしての』という意味でもある。この映画はなにごとかが起きたということ、そしてそれは過去に属する事柄ではないということを示す。しかし、この映画はまたアドルノとアウシュヴィッツの後の芸術の終焉についての暗い瞑想の時は、それは、過去のものとなった、と告げているのだ。生のための証言であるこの映画はまた芸術のための証言でもあるのだ。<sup>45</sup>」

もちろん、だからといって、ヴァイクマンはこの時点においても、ランズマンの映画が映像という可視的なものへの信頼において芸術となると考えていたわけではないことは明らかである。事実、この同じ場所で、ヴァイクマンは、「あらゆる身体の映像は、その背後に、ガス室で行われた人間的形態への攻撃の反響を排除することができない」と述べた上で、「見えるものの根底をなす見えることの欠落を見せること [Faire voir le manque-à-voir qui fait le fond du visible]、それこそが、可視性 [visibilité] に支配されようとしている時代の芸術にふさわしいプログラムであるのだ。<sup>46</sup>」そう言う意味で、ランズマンの映画は「その上に見えるものが休らうところの、不在の台座をさらけだす」と述べる<sup>47</sup>。

<sup>44</sup>Wajcman, *ibid.*, p.122.

<sup>45</sup>Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Verdier, 1998, p.252.

<sup>46</sup>*Ibid.*

<sup>47</sup>*Ibid.*, p.253.

ともあれ、『世紀のオブジェ』におけるヴァイクマンは、『ショア』の中に一個の芸術作品を見ることにおいて、必ずしも、芸術作品という営為それ自体を否定していたわけでもなければ、『ショア』の孤立した単一特異性（出来事性）を言い立てているわけでもなかった。むしろ、『ショア』が放映された1988年時点でミシェル・ドゥギーが書いていたように、アドルノの「アウシュヴィッツ以降」という発言がもたらした出来事にたいする、一つの解答、アウシュヴィッツの後に作品は可能かという問いに対する一つの解答を、そこに見ていたように思われる。ドゥギーはこの作品こそが「作品が可能であることの証拠」である、としたのだ。ただし、もちろん、「ドキュメンタリーも作りものの筋書きも伴わない証言という条件において」であるが、とことわりながら<sup>48</sup>。

そのヴァイクマンが、しかし、「芸術家」そのものに決別を告げることになるのは、何らかの理由なくしてのことではないだろう。そこには重大な一つの転換があったと思われるのだが、その契機の詮索はとりあえず措こう。問題のディディ＝ユベルマン論文を掲載したカタログを伴う写真展は、このような時点に出現したのであり、ディディ＝ユベルマン論文はまさに問題のゴダールの『映画史』からの引用をエピグラフとして「それでもなお映像を」ととなえながら、アウシュヴィッツのガス室の写真をめぐる現れたのである。

## 2 「それでもなお映像を」ディディ＝ユベルマンの論点

ここまでの議論をおさえるなら、ディディ＝ユベルマンの問題の論考が引き起こしたスキャンダルは、おそらく想像に難くないだろう。

論考の冒頭から、ディディ＝ユベルマンは明確な表現で、映像化し得ないもの、想像しがたいものの想像可能性をうたいあげる。

「知るためには、想像しなければならない。1944年のアウシュヴィッツの地獄がどのようなものであったかを想像しなければならない。想像不可能なるものを招請することはすまい。どのみちそれを想像することはできない、それを徹底的に想像することはできない、と言って、自分の身を守ることはすまい。そうではなく、われわれは、それを負っているのだ。この重い想像的なものを。それはわれわれが与えるべき返答のようなものだ。何人かの強制収容所の犠牲者たちが彼らの経験の恐ろしい現実から [au réel effroyable de leur expérience] 奪い取ってきた言葉と映像に対してわれわれが負っている負債のようなものなのだ。だから、想像不可能なるものを招請することはすまい。なぜなら、囚人たちにとっては、今われわれが手にしており、ただひとつのまなざしでそれを受け止めることの重さに直面しているこれら幾つかの断片を収容所から逃れさせることは、それよりもはるかに困難な事柄だったからだ。これらの断片はいかなる可能な芸術作品にもまして、貴重であり、しかも決して心休まるもの

---

<sup>48</sup>Michel Deguy, "Une œuvre après Auschwitz", in *Aux heures d'affluence*, Seuil, 1993, p.113.

ではない。なぜなら、それらは芸術作品を不可能にしようとする世界から奪い取られてきたものだからだ。だから、あらゆることにもかかわらず、それらの映像はあるのだ [それでもなお映像はあるのだ：Images *malgré tout, donc*]。アウシュヴィッツの地獄にもかかわらず、冒された危険にもかかわらず、それに対するわれわれの義務は、それらを注視すること、それらを責任をもって引き受けること、それらを理解しようとつとめることである。それにもかかわらず映像を。それらをそれにふさわしいであろうかたちで見ることのできないわれわれ自身の無力にもかかわらず。われわれのこの想像的なものの商品であふれ、ほとんど窒息しかかっている、われわれ自身のこの世界にもかかわらず。<sup>49</sup>]

この一見するときわめて啓蒙的で、誠実さにあふれる想像力への呼びかけが、実はいかに論争的で挑発的な性格を帯びているかは、たやすく理解される。すでにボノムらの序文にも見られたように、ありうべき批判に対する挑発的な意図は、ここでも明らかである。「想像不可能なるもの *l'inimaginable*」の名において、映像 [l'image] を拒絶することへの批判的意図である。

四部構成の論考の第一部は「地獄から奪い取られた四枚のフィルムの断片」と題されて、アウシュヴィッツの特務班員でおそらくはポーランドのレジスタンス運動と連携していたと思われる数名の人物によって隠し撮りされた四枚の写真についてその概要を述べている。これらの写真は、特に野積みのまま焼却される犠牲者の遺体の写真と、林の中で脱衣し、今まさにガス室へと移動しようとしている女性たちの写真である。これらの写真は、しかし、ここで展示されるのが初めてというわけではない。それどころか、きわめて古くから知られており、多くの写真集にも収められている<sup>50</sup>。ことさらにアウシュヴィッツの写真を提示すると称しながら、すでによく知られた写真を提示し、映像は存在するのだ、と主張しているという批判を受ける由縁である。ディディ＝ユベルマンの（そしてボノムら、この展覧会を組織した側の）主張は違う。これらの写真が綿密な考証と、図像学的な解明、写真についての科学的な研究の成果に基づく分析とともに、いかなる変更も加えられない（トリミングもなければ、修正もない）かたちで提示されることにこそ意味があるのだ。たとえば、シヴィエポツカの編集による女性たちの写真のトリミングは、いかに「見るべきもの」を分離することによってそれに迫ろうとする「無意識的な良き」意志に支えられていたとは言え、このように写真をトリミングすることによって、編集者は「形式的であると同時に、歴史的、倫理的かつ存在論的な操作」をおこ

<sup>49</sup>Gerges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.11.

<sup>50</sup>たとえば、グリーンピース出版会による『写真ドキュメント アウシュヴィッツ収容所』(1989年)は、「183. ブジェジンカ, [ビルケナウ] ガス室へ疾走させられる女性たち。この写真は収容所地下運動のメンバーが隠し撮りし、密かにクラコフへ送られた(撮影者不明1944)」「184-185. ブジェジンカ, 死体を焼く(撮影者不明1944)」としてこれらを紹介している(pp. 196-97)。ただし、それらの写真は、トリミングが施されており、角度も(あるいは裏焼きか?)異なっている。「ガス室へ疾走させられる」という表現も、何を根拠にしてそのように述べられているのか不明であり、同ページにある日本語以外の言語によるキャプションにも「疾走」にあたる表現はない。さらに、四枚目の、木々と空だけが写しこまれているように見える写真は紹介されていない。

なっているのだ、とディディ＝ユベルマンは述べる<sup>51</sup>。だからこそ、科学的で歴史的な視点から、もう一度写真を解説し直すことが必要なのであり、論文の第三節にあたる「歴史そのものの視線で」は、これらの写真の修正や流布についての分析を展開している。その内容には、のちほどもう一度触れる。

問題はむしろ第二節の「すべての想像不可能なるものに抗して [Envers et contre tout inimaginable]」であろう。彼は言う。「アウシュヴィッツの第五焼却炉から特務班のメンバーが奪い取った四枚の写真は、想像不可能なるものへ向けられ、たとえ最も悲痛なやり方によってであれ、想像不可能なるものをしりぞけるのである<sup>52</sup>。」その上で、この想像不可能なるものの段階を二段階に分ける。一つはナチスドイツが組織的に作り上げた想像可能性への障害である。彼らの言う「最終解決」に関して、特に敵側に属する人々の疑惑を退けるために周到に準備された「非想像化 [désimagination]」の努力。それらは事態の隠蔽、特殊用語の使用といった事柄から、写真の禁止へと及ぶ。第二にそれは、にもかかわらず大量に生産された記録（ナチスドイツの官僚機構のシステムにより）の徹底的な破壊として現実化される。しかし、ナチス側の、「最終解決」を「想像不可能なるもの」としようとする意志とは別に、その現実には「想像不可能である」つまりは想像の及びもつかないものであるとする議論が他方に存在する。ディディ＝ユベルマンの議論が、ランズマンと『シヨア』の仕事とその射程距離の中にとらえるのはこの文脈においてである。

「想像不可能なるものに関する言説は、二つの異なる、そして厳密に対称をなすあり方を体験した。一方は歴史の具体的な特殊性を軽視する傾向を有する、ある種の審美主義からもたらされる。他方は、映像の形式的な特殊性を軽視する歴史主義からもたらされる。その例には事欠かない。特に、幾つかの重要な芸術作品が、その注釈者たちの側において、大量虐殺の〈不可視性〉についての濫用的な一般化をうながした点に注意しよう。たとえば、クロード・ランズマンの映画『シヨア』の形式的選択は、表象不可能なるものや、形象不可能なるもの、不可視なるもの、想像不可能なるものなどなどに関する — 道徳的かつ美学的な — 大量の言説のアリバイとして作用した。<sup>53</sup>」

「幾つかの重要な芸術作品」という言い方は、たしかに他の事例（ヨーヘン・ゲルツの「ダハウ・プロジェクト」や「人種差別に反対するモニュメント」）などを挙げているのであるから、決して、意図的な焦点の曖昧化とはただちに断言できない。しかし、明らかな標的は『シヨア』であり、しかも、その攻撃法は巧妙である。表面的には、批判の対象となっているのは、『シヨア』という偉大な「芸術作品」の「注釈者」たちであり、つまりは『シヨア』の形式的特殊性

<sup>51</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, pp.50-51.なお、前注で触れた写真集の写真選択もシヴィエボツカによるものであり、ディディ＝ユベルマンが引用しているのと同じ写真が用いられている。

<sup>52</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.29.

<sup>53</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.40.

をみだりに一般化し、表象不可能性や想像不可能なるものの議論を垂れ流すエピゴーネンたち、ということになる。しかし、『シヨア』との直接対決をそれで回避するわけではない。上の引用に引き続いて、彼は次のように述べる。

「この形式的選択は、しかしながら、特殊なもの、つまりは相対的なものである。それはいかなる規則をも強いるものではない。『当時のいかなるドキュメント』も用いることはしないとはいえ、映画『シヨア』は、写真アーカイヴ一般のステータスについていかなる断言的判断を発することを許すものではない。それに、何よりも、彼がその代わりに提供していたものは、まさに — 10時間に及ぶ — 印象的な視覚的音響的映像の、顔の、言葉の、そして撮影された場所の網の目をなしていたのであり、それらすべては形式的な選択と形象可能なるもの問題についての極限的なアンガージュマンにしたがって配列されていたのである<sup>54</sup>。」

『シヨア』は一個の規範的な傑作かも知れないが、それでもなお極限的な特殊事例にほかならない。それが断固としてアーカイヴ映像を退けるからと言って、それはアーカイヴ映像一般への否定として規則化される必要はない。現に、『シヨア』自体が、すぐれて充実した10時間に及ぶ証言のアーカイヴをなしているではないか。しかも、それらの証言は、何よりも「映像」としてあるのだ。

上述したヨーヒェン・ゲルツの作品への言及はこれにつづいてなされる。

「ヨーヒェン・ゲルツの『ダハウ・プロジェクト』とザールブルックの彼の目に見えない『人種差別主義に反対するモニュメント』もまた、同様に、シヨア一般に関する多くの注釈を喚起した。『シヨアは映像を持たなかったし、今も持たない』とジェラルド・ヴァイクマンは書いている。それは『目に見える痕跡のない、想像不可能な』ものでさえある。それは『目に見えず、すぐれて思考不能なるもの』である。『表象不可能なるものの産物』『まなごしのひとつも決して持つことはない絶対的な災厄』『跡形ない破壊』『想像力の彼方にして記憶の手前』であり、つまりは『まなごしなきもの』である。その結果、われわれには『ガス室のあらゆる映像の不在』が課せられることになる。1944年8月、アウシュヴィッツの第五焼却炉において、まさにガス室のドアから撮られた、貧弱な二枚の映像は、それだけでもこの美しい否定の美学への反論として十分ではないだろうか？ このようなひとつの映像的な行為は、いかにして一個の芸術的な試みに関する思考によって、たとえそれがどれほど正当なものであろうとも、によって立法化され、さらには解釈されることができるというのだろうか？ 『芸術的な試みが、どんなものであれ、不幸への侮辱と化す限界というものがある』と、モーリス・ブランショは書いている。<sup>55</sup>」

<sup>54</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, pp.40-41.

<sup>55</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.41.

ここで、ディディ＝ユベルマンが引用しているのは、すべて（尤も彼が付けている注では G.Wajcman, *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998, p.21, 23, 236, 239, 244, 247, 248etc.となっており、それがすべてであるとするを巧妙に回避しているのだが）、『世紀のオブジェ』の導入部分と映画『ショア』に関する考察の部分であることに注意すべきだろう。ところが、同じ本の中で、ヴァイクマンはまさにヨーヘン・ゲルツとその作品について、論じているのである<sup>56</sup>。それだけではない、その中で、ヴァイクマンは、ゲルツの77年の作品、「ダハウ・プロジェクト」は「形象化不可能性」の問題について直接かかわる重要な先駆的な作品であるとした上で、まさにランズマンの映画『ショア』がこの問題を公的な場に持ちだしたのだと述べているのだ<sup>57</sup>。ヴァイクマンは言う。ゲルツのような現代の「ラディカルに現代的な」芸術家の営為は、その「近代的な断絶」によってしるしづけられる。「不可視性こそが、このミメシスとの離別の時代における、非＝類似性の極をなす時代における、想像的なものの裂開が完結する時代における絶対的な言葉となるだろう」と彼は述べる<sup>58</sup>。このような図式はランズマンの映画『ショア』が開いた「形象化不可能性」についての「美学的な」議論を見るなら、たしかに説得性をもつだろう。その上で、ヴァイクマンは、『ショア』の開いた議論は、一方では確かに映画と美学にかかわるものであるかも知れないが、それ以上に、あらゆる身体表象、あらゆる形象、そして顔にかかわるものであるとするのだ。「あらゆる映像、あらゆる形態は、今日、おそらくは何らかのかたちで、アウシュヴィッツで焼かれる身体に貫かれているのである」と彼は言う<sup>59</sup>。

そのような思考は、まさにディディ＝ユベルマンが引用するジョルジュ・バタイユのサルトル論の一節と、ぴったりと符節が合うようにも見える。バタイユは、サルトルの『ユダヤ人』におけるアウシュヴィッツへの言及の欠如について考えをめぐらしながら、次のように述べているというのだ。

「人間であるということの中には、吐き気を催させるような重い要素があって、それを乗り越えなければならぬのだ。しかしこの重圧と嫌悪感がアウシュヴィッツ以来ほど重くなったことはかつてない。私たちと同じように、アウシュヴィッツの指揮官たちも、鼻孔や、口や、声や、人間的な理性を備え、彼らは睦み合い、子供を設けもした。ピラミッドやアクロポリスと同様に、アウシュヴィッツは事実であり、人間のしるしである。今後、人間のイメージは、ガス室と不可分になるのだ<sup>60</sup>。」

ディディ＝ユベルマンはそこに、ブランショの言う「自らを永久に可視的なものとした不

<sup>56</sup>Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, *op.cit.*, pp.189-211.

<sup>57</sup>Gérard Wajcman, *Ibid.*, p.197, note 7.

<sup>58</sup>Gérard Wajcman, *Ibid.*, p.196.

<sup>59</sup>Gérard Wajcman, *Ibid.*, p.197.

<sup>60</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.42.

可視なるもの [l'invisible [qui] s'est à jamais *rendu visible*]] の逆説への一つの解答を見る。想像を絶する非人間的な行為をなした収容所の職員もまたわれわれの「同類」であると想像することは、決して悪を凡庸化することではない。それは強制収容所を領していた「想像不可能なるもの」の支配に対して、「想像不可能なるもの」や「不可視なるもの」の「権威」によって語るのではなく、それでもなお「想像すること」を課そうとする試みであるのだ<sup>61</sup>。

自らを可視的なるものとした、言い換えれば、可視性として自らを表出した不可視性とは一体何であるのか。それは単にそれまで見えなかったものが見えるものとなるという、隠されていたものが露わになるという、さらに言えば、到達不可能なる本質が露わになるということではないだろう。隠蔽されていた、あるいは秘匿されていた真実が、本質が、ついに露わになるということではない。あるいは目に見えるものがつねに目に見えないものを指し示すという、可視的なるものが不可視なるものの「ある」を（「ある」ものの「ある」を）本質（essence=essance）として指し示すということではないだろう。「類似」（「同類」）の論理は、休らうことのない形なきもの、つまり見えることの類同性の論理を絶えず揺るがし続ける類似性の論理によって、不可視性を見ることの彼方として、「ある」を「ある」ものの彼方として指し示すことに抵抗し、「想像不可能」「不可視」「表象不可能」の不可能性を、可能性として、恐怖（と嫌悪）をもよおさせる「人間的可能性 *possibilité humaine*<sup>62</sup>」として提示するのだ。それは加害者と被害者を混同することではない。これをわれわれの言葉で言い換えるなら、それはアウシュヴィッツに象徴される絶対的な悪をわれわれ自身の可能性としてひきうけることが問題なのだと言うことができるだろう。「アウシュヴィッツから生還した人々の語る物語を通して、ひとは無限に非道な残酷性の現実に触れるのだ [on accède au réel d'une cruauté infiniment pire]」とディディ＝ユベルマンは言う。ここに言う「現実」（あるいは「現実的なるもの [le réel]」）は、明らかに、犠牲者たちが体験したことの「現実性」とか収容所の「現実」と述べられる事柄とは隔たっている。どう言葉を尽くしても語りえない体験の特異性と、その彼方にあるものとしての「現実」を、ディディ＝ユベルマンはここで「現実」と呼んでいるのではない。それはむしろ加害者も含めたアウシュヴィッツという出来事の恐るべき「人間的可能性」の「現実」であるのだ。

このように考えると、この論考が、ランズマンをはじめとする人々（ヴァイクマン、パニューといった人々）に、激しい拒絶反応を呼び覚ましたのは、ある意味では当然の帰結であつたらう。それは、「想像不可能性」や「不可視なるもの」の「権威」のもとに語るということへの批判そのものを超えて、アウシュヴィッツという（というよりヨーロッパにおけるユダヤ人の絶滅計画という）「唯一にして、前例もそれに等しいものもない、そしてその意味において何ものにも比較し得ない出来事」について「理解しようとする企ての絶対的な猥雑さ」によって

<sup>61</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.41.

<sup>62</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.43.

もたらされたと考えるべきだろう<sup>63</sup>。ことアウシュヴィッツに関する限り、加害者を理解しようとするべきではないし、だからこそランズマンは旧ナチス親衛隊員フランツ・ズーホメルへのインタビューにおいても、隠し撮りをおこなうだけでなく、守られるはずもない匿名性の保持の約束を平然として発するのである。ランズマンは、アウシュヴィッツの、「最終解決」計画の非人道性を一般化することを徹底して拒絶する。彼に言わせれば、おそらくはそれを「人間であるということの中に」ある「吐き気を催させるような重い要素」への思考へと反映させ、まさに反映の結果としての思索 (la réflexion) を展開することなど言語同断な身振りであるのだ。必要なのは、現にあった出来事としての、歴史的事実としての強制収容所の実態を、資料映像やコメント無しで、徹底してそれらを生きた人々の証言を通して、提示することでしかないのだ。スピルバーグのようにそれを「再現」しようとする試みは言うまでもなく、ランズマンにとっては、彼が『ショア』でとった方法以外に選択肢は有り得なかったのであり、その意味では、彼にとって『ショア』は、〈ショア〉という唯一の出来事についての唯一の可能なアプローチであることになる。それはドキュメンタリーでさえない。『カイエ・ドゥ・シネマ』に発表された「マルセル・オフルスへの回答」で、ランズマンは『ショア』を「あらゆる偉大な芸術作品がそうであるように驚くべき作品である」とするオフルスの『悲しみと憐れみ』を批判して言う。『ショア』はドキュメンタリーではない。それに対して『悲しみと憐れみ』はドキュメンタリーであると。オフルスに対する批判は、しかしここでは少なくとも映画としての方法論にかかわるものではない。彼は言う。

「最後に付け加えておこう — これで終わりにするが — 私はこの偽の反逆児オフルスが、『ランズマンとスピルバーグの間』で、後者にくみする『傾き』のある保守的な一群において自らも役割を演じていることについて、さほど驚きは感じないのだ。そして、私自身は一度も発したことのない言葉や考え方を例によって私に押しつけるのを見ても、『ランズマンは — それは彼の誇大妄想なのだ — 自分だけがその権利を有しており、ドキュメンタリーだけが〈ショア〉を扱うことができると考えているが、これは誤りだ。』

私は、親愛なるマルセル、ドキュメンタリーだけが〈ショア〉を扱うことができるなどとはまるで考えていないから、『ショア』はドキュメンタリーではないと言い続けてきているのだ。それに対して、『悲しみと憐れみ』はドキュメンタリーである<sup>64</sup>。」

『悲しみと憐れみ』に対するランズマンの批判は、特にランズマン自身が組織化に直接かかわったクレルモン＝フェランのレジスタンス運動の歴史的事実を無視して、クレルモン＝フェ

<sup>63</sup>これらは、コソヴォにおける虐殺に関しベルナル＝アンリ・レヴィとランズマンとの間に起こった論争に際して、ランズマンが用いた表現である。Bernard-Henri Lévi, «Réponse à Claude Lanzmann sur la question du Kosovo», *Mémoire vive*, pp.438-39.

<sup>64</sup>Claude Lanzmann, «Réponse à Marcel Ophuls», *Cahiers du cinéma*, No.562, avril 2002, p.55.



ランをドイツ占領下における対独強力の象徴的都市として描いたことに対する批判であるのだが、そのことは本論には直接かわらないだろう。ランズマンの手厳しい批判に対する、オフユルスの短い返事が、同誌に寄せられているが、それは一方でランズマンの手紙にもかかわらず前言を撤回することへの拒絶であると同時に、ランズマンとのやりとりをボクシングの試合にたとえ、「自分はボクシングの愛好家ではないが」としたうえで、ランズマンが「重量級」であることは疑い得ないとしても、「だからといって公衆の面前で、マイク・タイソンのような傲慢さと品性のなさで振る舞って良いという理由にはならない」という一種の捨てぜりふで終わっている。

たしかに、「回答」におけるランズマンの口調が、激越な、容赦ないものに終始しているのは事実であり、それは実は『ショア』や『通りすぎる生者』においてかつての収容所職員や赤十字訪問団の代表に向けられる追求の仮借のなさと同通じるものであるのだ。そのような追求によってしか、〈ショア〉という他に比べようもない出来事の輪郭を描き出すことは不可能だという確信が、ランズマンにはある。とすれば、『ショア』の作家としてのランズマンにとってそこで用いた以外の方法以外の選択肢があるとは考えられないのも事実であるだろう。たとえば、解放以前の収容所について、ナチス側の映像しか（ほとんど）存在しないとするならば、それらを用いないこと、そしてそれらが存在するならばそれらを破壊してでもそれらの映像に荷担しないことが、ランズマンの選択であるのだ。だからといって、ランズマンが自らの方法のみを唯一の方法とし、『ショア』だけが〈ショア〉について可能な唯一の映画であると言っていると考えるのは行きすぎだろう。現に存在する他の作品を批判することは、おのれの作品を絶対化することと同じではないからだ。にもかかわらず、ランズマンのこのような態度が「傲慢さ」として受け取られるのは、映画『ショア』を、ドキュメンタリーというジャンルの一般性に還元することさえも拒絶するランズマンの態度、出来事の唯一無二性とそれを扱う作品の唯一無二性に徹底して固執するランズマンの態度に起因するだろう。

そのような立場からすれば、ディディ＝ユベルマンらが参加したこの展覧会の企画は、資料映像の並列によって、過去の出来事の再現をはかり、〈ショア〉とは何であり、アウシュヴィッツとは何であったかを理解しようとする、ランズマンの言い方によれば「猥雑な」企てであるのだ。

しかし、少なくともディディ＝ユベルマンは、そのようには考えていない。「恐怖による教育」やナチス犯罪の告発といった目的に供するために、時には変形され、歪曲されて流布することによって、最悪の場合には否定論者に攻撃の論拠を与え兼ねなかった映像資料を、その歴史的文脈に置き直すことによって、映像の証言するものとその限界を厳密に、科学的に確定することが必要なのだ。それゆえ、論考の第三部分は、これら「アウシュヴィッツの現実から奪い取られてきた」四枚の写真を、写真史学あるいは写真分析論の現代的な成果を援用すること

によって解析することの必要性を説くことにあてられるのである<sup>65</sup>。

彼に言わせれば、ひとは映像に「多くを求めすぎるか、求めることが少なすぎるか」のいずれかである。映像に「全真実」を求めてはならない。「映像は奪い取られた断片に過ぎない」からである<sup>66</sup>。他方またひとは余りに安易に、映像は「シミュラークル」に過ぎない、としてそれをうち捨てすぎる。それは単なる「記録／ドキュメント」であるとして、映像をその「現象学」から、その「特殊性」から、その「実体」から切断してしまう。たとえば、映像は生起した事態を語ることはできないのだから、映像の中には「真実」はなく、強制収容所の世界は「提示し得ない」ものとなると歴史家は考える。こうして、歴史家は自らの「想像不可能なるもの」を作り出してしまふ、とディディ＝ユベルマンは批判する<sup>67</sup>。なるほど、残された写真は、当然のことながら「すべての真実を」のべることはできない。しかし、それらが、アウシュヴィッツから視覚的に残された何ものかであることは、否定できない。そこで起きたことからは誰もそれを「思い描く [se représenter]」ことはできない。しかし、「にもかかわらず」それを思い描くことが必要である。なぜなら、われわれは「それにもかかわらず一つの表象を、これらの映像のお陰で、手にしているからである」とディディ＝ユベルマンは言う。表象の必要性。「不可能ではあるが、必要である、ということはそれはそれにもかかわらず可能であるということだ」と彼は言う。

「耐え難くそして不可能である。確かに。しかし、それでもなお『想像しなければならない』とフィリップ・ミュラーは要求する。それでもなお想像すること、それはわれわれに対して、困難きわまりない映像の倫理を要請する。すぐれて不可視であるもの（美学者の怠惰）でもなければ、恐怖のアイコン（信仰者の怠惰）でもなく、単なる記録（学者の怠惰）でもないものを。一つの単なる映像。それは不適合ではあるが必然的であり、不正確ではあるが真実である。真実であるというのは、もちろん逆説的な真実ということにおいて真実であるのだ。私はここにおける映像は歴史の目であると言ってもいい。それは歴史の、目に見えるものとするという抜きがたい使命である。しかしまた私は、それは歴史の目の中にあるとも言おう。歴史のある極めて局所的なゾーン、視覚的な緊張 [suspens: 宙吊り] の一瞬、台風の目と言うときのような意味で歴史の目の中にあると [略] <sup>68</sup>」

「不適合 inadéquate」という表現にカントの『判断力批判』における崇高についての議論の反響を聞くのは、かならずしも的是はずれではないだろう。しかし、膨大な学識と絢爛たるレトリックに支えられたこのような論理の果てに見えてくるのは、困難なる表象の必要性という倫理的

<sup>65</sup>そして、その実際の解析の努力は、この論考に対する、ヴァイクマンとパニユーの批判を受けて書かれた、同書の後半部分、中でも「アーカイヴ＝映像あるいは外観＝映像」の章で、ディディ＝ユベルマン自身の手によっておこなわれる。Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, pp.115-149.

<sup>66</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.48.

<sup>67</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.49.

<sup>68</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.56.

な要請であり、そのことは実は冒頭の「想像しなければならない」という文章に明確なかたちで述べられているのだ。とすると、この明白な倫理的な要請を取り巻く複雑に構造化され、学術的に組織化された論証は、やはりただ一点にかかっていると言っても過言ではないだろう。映像は存在するのであり、それをわれわれは提示し、語る権利を有するということだ。それは、どのように語られうるのか？方法論的にはそれは、フーコーの「知の考古学」にならって、「視覚の考古学 [l'archéologie visuelle]」と命名されるだろう。

「今お読みいただいたテキストは、個別ケースの研究に発して、二つの領域—歴史学と美学—に二重に属するより一般的な問題化に至っていたのであるから、それは当然のことながら、議論の対象となるべきものであった。歴史家が彼らに対して提案された視覚の考古学を拒絶しないとするなら、それは単に歴史という学問が今日では、映像という領域における批評的な遅れを自らも認め、可能な限り誠実に、その遅れを取り戻そうと企てているからだ。しかし、この美学的想像不可能性—絶対的で崇高なる否定性、映像に対する根本的な異議申し立てにまで延長され、ある人々にとっては、〈ショア〉の根源性そのものを説明すると見なされているこの否定性—の疑問視は、『レ・タン・モデルヌ』誌に掲載された二編の長い論文の中で、激しい論争的な反応を引き起こした。それらの論文はそれぞれ、ジェラルド・ヴァイクマンとエリザベート・パニユーの筆になるものである。<sup>69</sup>」

歴史学的方法論に、現象学的な分析論を加えることによって、視覚の考古学をうち立てようとする意図は、それ自体は、きわめて正当な選択であろうし、それが「激しい論争的な反応」を引き起こすはずもない。重大なのは、その時に選択された事例（そのようなものを事例と呼ぶことができるとしての話だが）が、アウシュヴィッツにおいて隠し撮りされた四枚の写真であるということであるのだ。「個別ケースの研究[[une] étude de cas]」とディディ＝ユベルマンは言うが、それは単なる学術研究の対象としての一つの個別のケースである訳ではないだろう。「ある人々にとっては、〈ショア〉の根源性そのものを説明すると見なされているこの否定性」と彼は言うが、この選択はそれほど無償のものだったとは思えない。現に先にも見たように、ランズマンとヴァイクマンは明確に名指されているのであり、ランズマンもヴァイクマンも決して「ある人々」ではない。一見すると、きわめて学術的な、問題含みの写真展全体に関する擁護論として、そのいわば理論的基盤を提供するものとして書かれたように見えるディディ＝ユベルマン論文が、はじめから「想像不可能性」という「絶対的で崇高な否定性」を支持する向きを標的に書かれたことは、ほとんど明白であるように見える。でなければ、それは余りに不用意な（ある意味では不誠実な）、学問的な意匠をまとった論難といって良いような性質のものに落ちてしまうだろう。ランズマンはともかく、先に見たように明らかに名指して批判されたヴァイクマンから、何らかの反論がもたらされることは容易に想定できたはずだ。

<sup>69</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.69.

それでは、その反論はいかなるものであり、そしてまたディディ＝ユベルマンはそれにどのように再反論していくのか。それを論じるには、もはや紙数が不足しているので、その点は論を改めて述べる。

## ま と め

ディディ＝ユベルマンの論文とそれが発表される契機となった展覧会の概要、さらには、それらに対する批判の前提は、おおよそ以上のようなものであった。では、特にヴァイクマンによる「激しい論争的な反応」とはどのようなものであったのか、そしてその批判に対して、ディディ＝ユベルマンはどのように反論していくのかという点は改めて論じよう。

これまで見てきたことから明らかなように、この対決は、単なるディディ＝ユベルマンによる一論文に対するヴァイクマンの批判とそれに対する反論という枠組みを大きく超える諸要素を背景としている。それらの論点を整理して、その喚起する問題点をもう一度明らかにしておく。

この発端は、むしろほとんど取るに足らないような一本の映画、スティーヴン・スピルバーグの『シンドラのリスト』が引き起こした反響であったことは、象徴的である。ゴダール自身、同作に関しても、あるいは当時封切られたばかりの『プライベート・ライアン』に関しても、決して評価していない。その上で、しかし、ゴダールはいかなる理由があろうとも映画を撮ることを妨げてはならない、という立場を明らかにする。ゴダールにとって映像にタブーは存在しないのであり、その意識は、ムンクの『パサジェルカ』の映像と収容所を題材としたボルノ映画の映像とを同時に見せるという『映画史』にも現れている。『映画史』にとって、すべての映像は、映画というものを思考するための契機となりうるものであって、その点では、いかなる映像の間にも位階の差や提示可能性の大小があるわけではない。重要なのは映画であり、たとえスピルバーグのような「がらくた」ばかり作り続けてきた監督であっても、映画を撮ることを妨げられるべきではないのである。

ランズマンの立場は異なる。明らかに撮られるべきでない種類の映画があり、撮られていたとしたら破棄すべきものである映画がある。そのランズマンとゴダールが、共同で〈ショア〉に関する映画を撮影するという企画があったことをディディ＝ユベルマンは伝えている。「モンタージュ」の問題にかんする意見の相違から、二人の偉大な映画作家の間に対立が生じ、その企画は流れたというのである。このことが、ディディ＝ユベルマンによれば、特にランズマンの側において、それ以降延々と続く、とげとげしい、挑発的な文章の（それもランズマン自身ではなく、ヴァイクマンのような人々を使って書かれた文章の）応酬が始まるきっかけになったのではないかと、ディディ＝ユベルマンは推測している<sup>70</sup>。

<sup>70</sup>Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, pp.157-58.

しかし、ことをそのような一種の私怨の応酬に集約するのは、問題の矮小化でしかないだろう。ディディ＝ユベルマンも、もちろん、それをすべてと見なす気はない。第一、二人の作家の意見の相違は、偶発的に生じたものというよりは、むしろ二人の作家の映画に対する姿勢、あるいは思考の根本的な相違から生じてきたと見なしていると思える。問題はまさにドキュメンタリーというジャンルのかろうじて中にあるように見えて、しかしその枠組みを大きく逸脱する『ショア』と『映画史』という作品を作り上げた二人の映画作家が、ともに映像という媒体に対して投げかけた問いの深さが、表象不可能性という問題をめぐって噴き出してきたのだと見る方が、正当だろう。『映画史』は、言語的作品、音声的作品と映像作品の徹底した引用とモンタージュによる映画についての映画であり、『ショア』は、あらゆる引用を排除した、すべてを一次資料としてのインタビューや現在の映像のみで構成した〈ショア〉についての映画である。たとえディディ＝ユベルマンがどれほど巧みに、『ショア』の10時間に及ぶ映像と、そのもとになったフィルムは、〈ショア〉に関する貴重なアーカイヴをなしうる、と主張しようとも、映画『ショア』はアーカイヴではない。それらを、二次的に使用したときのみ、はじめて『ショア』の映像はアーカイヴ的な映像の集積となるのであって、DVD化した作品の学校機関への配付に当たっても、ランズマンは自らそれらをコントロールし、「抜粋版」を製作するというような、自ら作品をアーカイヴ化するような手法は拒絶しているのである<sup>71</sup>。

その一方で、おそらく看過し得ない重要な問題が、この議論の中で浮かび上がってきたと見るべきだろう。ある意味では、「近代」と「ポスト・モダン」を隔てる境界線として70年代以来フランスの思想界を貫いてきた「表象不可能性の表象」の問題が、ひとつの新たな段階に入り始めているということである。表象不可能なものがあるということの間接的に(ノスタルジックに)示すことによって成立した、否定的崇高の「近代」的美学と、引用やパステーションといったシミュラクル的なものによって覆い尽くすことによって未完の「近代」のプロジェクトをずらし続ける「ポスト・モダン」の美学という二項対立的な図式は、もはや機能しない。

ヴァイクマンが、「想像不可能」であるとし「表象不可能」であるとする、いわば表象の彼方にある「現実的なもの」は、現象の彼方にある本質的な理念としてある何ものかではない。それは、アウシュヴィッツの「現実」であり、ナチス・ドイツのユダヤ人絶滅計画の犠牲となった人々の「現実」という、歴史の特異点であり、体験の特異点である。しかもこの「語りえぬもの」は、倫理的な命令としての語ることへの禁止を発する特異点である。だからこそそれは「芸術」や「作品」といった概念を拒む。あるいは既成の制度としての展覧会やドキュメンタリーというような枠組みを拒絶するのである。それは、おそらく「近代」的な枠組みで語られてきた「表象不可能性」の概念さえも突き崩す、特異な「表象不可能性」であるのだ。その意味では、マレーヴィッチの無対象の絵画や、デュシャンのオブジェ行為の延長線上において『ショア』を論じたヴァイクマンの『世紀のオブジェ』は、明らかにある種の曖昧さを残し

<sup>71</sup>Claude Lanzmann, 《Réponse à Marcel Ophüls》, *art.cit.*, p.55.

ている。ディディ＝ユベルマンがいずれ指摘するのも、その点であるだろう。

一方のディディ＝ユベルマンに関して言えば、歴史と美学の領域に二重に属する問題という設定において、すでにある種の危うさをはらんだ議論を展開していることは否定できないように思える。だからこそ、ディディ＝ユベルマンの思考の現代的な意義が生まれても来るのだろう。そこで彼が述べる「想像可能性」は、ヴァイクマンが指弾するであろうような絶対的悪の人間化でもなければ、映像的なものの絶対化でもない。もちろん、命がけで撮影されたアウシュヴィッツの四枚の写真を、あたかも美的な対象として分析するかに見えるその分析は、強い違和感を読む者に与える。これら四枚の写真だけにとどまらない、積み上げられた死体をブルドーザーで処理する有名な解放後の写真にしても、それについて美学的に語ることへの抵抗を覚えない者はないだろう。だからこそ、精密な歴史学的手続きと、実証的な写真史的論理性によって完全武装した分析が展開されるのだろうが、それで見るとの恐怖が和らぐこともなければ、吐き気をもよおすような心的な抵抗が弱まるわけではない。それでも、それらを想像することが、犠牲者たちへの生きてある者の義務であるとするのであれば、それはほとんど「恐怖による教育」におけるそれらの写真の使用と変わらないものではないか、という疑いが残る。何よりも、それらの身振りは、アドルノが批判した、「対象化的な思惟」として働かざるを得ないのではないかという疑念をぬぐい去ることは極めて困難ではないか。

「対象化的な思惟」という暴力を行使することを回避しつつ、科学的かつ倫理的な正当性をも保ちつつ、「表象不可能性」の支配的な力に抗することは可能なのか。その問いに、もう一度立ち戻ったディディ＝ユベルマンの議論はさらに稿を改めて論じることにして、本稿は一旦終えることにする。

## **L'impossible-à-représenter est-il une interdiction de représentation?**

— Autour d'*Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman —

Koji ABE

Ce présent article constitue une réflexion sur l'état actuel du problème du «réel» en relation avec la notion de l'impossibilité de représentation, à partir de la «remise en question», par Georges Didi-Huberman, des problématiques de l'inimaginable, de l'indicible, de l'impossible-à-représenter au sujet des photographies prises dans le camp d'extermination nazi, qui a causé «une violente réaction» de la part de certains critiques.

Notre propos tient à se demander quels seraient les enjeux investis dans cette polémique autour de la théorie de représentation, pour mettre en lumière les interactions des plusieurs facteurs théoriques de ce différend.

Dans cette première partie de notre analyse, nous nous bornerons à analyser quelques aspects problématiques de l'exposition où sont exposées les photos en question et dont le catalogue contenait l'article de Didi-Huberman intitulé : "Images malgré tout". Deuxième partie sera consacrée à éclaircir les points en litige entre Didi-Huberman et Gérard Wajcman pour mieux comprendre le visée du débat.