

歴史の言説「断絶による継承」 —『ヒロシマ・モナムール』と『H story』—

宮田 文久

日本大学大学院総合社会情報研究科

A Discourse of History: Discontinuity as Continuity — *Hiroshima, mon amour* and *H Story* —

MIYATA Fumihisa

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

In this paper I will discuss the discourse of war memory by revisiting Benjamin's concept of history, "the angel of history," and examining "discontinuity as continuity" as suggested by Yoshiaki Fukuma and Akihiro Kitada. As the World War II generation is aging, it is difficult to convey the memory of that war to the following generations. A number of literary works, including films, however, have succeeded in continuing the discourse of war paradoxically, by depicting discontinuity in war memories. I will examine this phenomenon in two films: *Hiroshima, mon amour* (1959) by Marguerite Duras and Alain Resnais and *H Story* (2001) by Atsuhiko Suwa.

1. 序

本稿では、「戦争の記憶」の表象に関して、「断絶による継承」という逆説的な位相を示すことを目的としている。近年、戦争体験者が漸減する中で、社会学者の福間良明は「断絶」と「継承」という世代間の問題に関して戦後全体を通じて議論しているが、私は継承の不可能性を積極的に捉えることで「断絶による継承」という逆説的な在り方を提唱することこそ、現在においてアクチュアルであると考えている。この逆説を考える上で、ベンヤミンが「歴史の概念について」（通称：歴史哲学テーゼ）で示した「歴史の天使」という概念が再検討され、その有効性が「戦争の記憶」の表象に敷衍される。

以上の理論的な枠組みを見た上で、具体的な作品として取り上げるのは、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、邦題『二十四時間の情事』）、ならびに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。私たちは、

当初から「戦争の記憶」の伝達／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』ではその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だろう。

2. 戦争の記憶の「断絶による継承」

2.1 「断絶」と「継承」の問題系

序でも触れた通り、原爆をはじめとした体験者の減少により、「戦争の記憶」の風化という問題は昨今ますます重要視されている。しかし同時に、反動的な言説が台頭してきている。福間は、1969年の「わだつみ像」が破壊された事件を象徴的に扱いながら、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。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、福間はそのダイナミズムに「断絶」と「継承」という視座を持ち込んでいる。

さらに「ポスト戦後社会」（吉見俊哉）と呼ばれる

時代に至り、「戦争の記憶」のさらなる「断絶」が見られるようになっていく。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に合った。¹ これらも「断絶」が臨界点に至っている現象として捉えることができる。

しかし、この「断絶」は、そこまで絶望的なものなのだろうか。むしろ、散逸する記憶に個々人が向き合う、限定的な「継承」による歴史の倫理的な語り直しという契機が垣間見られるのではないか。

2.2 共同体主義の解除

社会学者の北田暁大は、大澤真幸との対談において、「体験とポジショニング」が「切断」され、「日本人」というカテゴリーの中で戦争を「反省しなければいけない／しなくていい」という二者択一の議論に帰着してしまう現状に疑義を唱えながら、以下のように述べている。

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思考です。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。(235)

ここでも「断絶」こそが「継承」への可能性として提出されている。さらに北田の発言において重要なのは、立場を越えた「連続性を前提とした共同体

主義的な認識論」を指摘している点だ。保守的な歴史認識にせよ、記憶の風化を前にして「反戦」を唱える「語り継ぎ」という行為にせよ、そこには「継承」を担保する共同体が設定されているわけだが、その認識こそ仮説であり、幻想であると言える。

歴史へのアクセスが徐々に不可能となり、かつその「断絶」を肯定的に転化させなければならない今後においては、「継承」の担い手は、記憶の断片に相對する個人となるはずである。共同体主義的に保持されてきた記憶が瓦解する地点において個々人がどう振る舞うのか／振る舞わないのかという、新たな問題設定こそがなされるべきであり、「断絶による継承」という逆説的な転換は、その限りににおいて十分に説得性をもつものと考えられる。

2.3 「歴史の天使」の再考

ここで顧みるべき古典的概念として、ベンヤミンの「歴史の天使」が挙げられる。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「年代記作者」(647)と呼ぶベンヤミンは、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何かに見える。その眼は大きく見開かれ、口はあき、そして翼は拡げられている。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。私たちの眼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。ところが樂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、

¹ 同集団は2011年、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付け加え、是非をめぐってまたも議論を巻き起こした。

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相対するという、無力ながらも過酷な歴史体験者としての在り方は、ベンヤミンを論じる三島憲一が「主観性の決断」といいうわゆる〈主体的な要因〉はない」(495)とも言うように、「断絶」のもとに「継承」を試みようとしている私たちの視座にふさわしい。この「歴史の天使」をめぐる議論を、「戦争の記憶」(を微かにでも内包させている現代社会)の表象をめぐる位相に移行させつつ考察することはできないだろうか。

さらに言えば、これは歴史という通時的な問題のみならず、現代社会に生きる私たちにとって共時的な意味合いも持つ課題である。というのも、今村仁司がベンヤミンを通じて指摘するように、「世界は、本質的に過去のである(現在ある世界はたんに(ママ)現在のであるのではなくて、過去のに現存在する)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(ママ)「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「廃墟」(Ruine)である。こうして、世界は廃墟としての事実の堆積となる」(30-31)からである。「断絶による継承」は、歴史に相対することは現在に向

き合うことであるという二重の倫理性を抱えた概念であるといえる。

以下、『ヒロシマ・モナムール』と『H story』の、それぞれに垣間見られる「瓦礫」=断片の様相の異同を鑑みることによって、「戦争の記憶」の「断絶による継承」の可能性を探る。

3. 『ヒロシマ・モナムール』の射程

3.1 「平和についての映画」からの離脱

マルグリット・デュラスがテキストを手がけ、アラン・レネが監督を務めた『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」(9)とデュラス自身が説明するように、戦後間もない段階において「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・ヌヴェール出身で女優の「彼女」と、岡田英次による建築家の「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」という地点まで問題を広げている。いずれにしても、その視点は、戦争の記憶をめぐる「断絶」と「継承」という、古くて新しい問題系に位置するものだ。²

「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関してデュラスが「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、微妙な——戦争体験者の話が「退屈」だとする観点にも重なる——表現で述べているように『ヒロシマ・モナムール』は「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。

² 古くて新しい、という形容には、戦争の記憶という問題系に関するニュアンスのみならず、実際に本作が近年、後述する『H story』以外にも、再評価の契機のみ中にあることを含意している。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年に発見された。同年には日本国内での写真展が開催され、写真集『HIROSHIMA 1958』も刊行された。

この観点は、ベンヤミンが「ファシズムに敵対する者たちが進歩を歴史の規範と見なし、この進歩の名においてファシズムに対抗していることに、とりわけこのことに、ファシズムにとってのチャンスがある」(652)と看破したと共通する相対的な視点である。反戦のもとに「平和」を唱える際に陥ってしまいがちな「共同体主義」に関して、『ヒロシマ・モナムール』は「外部からヒロシマを理解することの可否」という問題を持ち込むことで批判的に捉えている。日仏という参照枠を設けることで、先述した「共同体主義」を、「平和」という問題については解除する志向性をもって作られた作品である。

3.2 「トラウマ」というジレンマ

しかしその先見性ととともに、今日において本作を「断絶による継承」の観点から捉え直した場合、私たちはひとつの時代性をも指摘しておかねばならないだろう。

1944年、ナチスの支配下にあったヌヴェールにおいて、「彼女」はドイツ兵と恋におちていた。度重なる逢瀬の末、ドイツ兵は住民により射殺されてしまう。彼女もまた敵兵と関係を持った咎により軟禁状態となり、自宅の地下室に幽閉されることとなる。

映画は中盤、「彼女」がこの記憶——C・カルースが言うところの「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くなったがゆえに、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つづけることである」(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」ることそのもののなのである。

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

う恐れ」(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く『ヒロシマ・モナムール』について以下のように述べる。

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、あれはおびたしい広島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。(同)

ここにおいても、『ヒロシマ・モナムール』において「継承」が知らず知らずのうちに強調されていることが垣間見える。「平和」については「共同体主義」の解除＝「断絶」へ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、再び「継承」を果たしている。

もちろん、本作は単純に「継承」を示す映画ではない。「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)。

こうして、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、ということ語る『ヒロシマ・モナムール』はしかし、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も存在することを示していた。この複雑かつダイナミックな作品を、四十年の時を経て諏訪敦彦はどのように引き継ぎ／断ち切り、撮り直したのであろうか。

4. 『H story』——「歴史の天使」の視野

4.1 ヒロシマから遠く離れて

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年に広島に生まれた

諏訪は、「祖母は被爆者手帳をもっていましたし、ある意味で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と意識したことはありませんでした」(2003、79)と語る。その後も、原爆ドームといった「お決まりの風景」(2012b、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か。

諏訪自身は、二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受賞作『M/OTHER』(2002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。これが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』『アイス』『マイルストーンズ』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を挙げるべきだろう。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、そこに暮らした事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「広島で一緒に映画を撮りませんか」と持ちかけたんです。(2012b、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。³

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、ヒロシマの表象不可能性を語った『ヒロシマ・モナムール』との関係を築き上げたのだろうか。

4.2 『ヒロシマ・モナムール』の「断絶による継承」

ここで、先述した「歴史の天使」と「断絶による継承」への議論の足掛かりとして、『H story』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、諏訪は広島で撮影を始める。しかし、デュラスのテキストの古さを理由に、ダルが感情移入できず、また台詞も覚えられない状況に陥り、撮影困難となる。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』を撮影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撮影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。

ダルと町田が彷徨するにおいては、それぞれが本人として登場し、さらに諏訪の即興的演出によって役柄／役者本人の境界線が曖昧となり、またどこまでが演技なのかも分からない作りとなっている。

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である。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』から迂回を続けるが、原爆ドームに辿り着くことで、逆説的にそのリ

Kramer”（綴りママ）とある。父の死後、クレイマーはその「トラウマ」を引き継ぎ、クレイマーの死後、諏訪がさらにそれを引き継いだのであり、単なる共同制作以上の意味をもつ「継承」そのものと言える。

³ 『H story』のエンド・クレジットには、“Special Thanks to Robert

メイク＝「継承」を完成させているのである。

諏訪自身は「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」（2012a、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、この作品で諏訪が企図したもの、あるいは私たちが本作を捉え直した際に見えてくるものを検証することは、「断絶による継承」の考察に有用であろう。

4.3 歴史に対する「希薄さ」―「ポスト戦後」の語り

まず、諏訪が企図したものだが、それが「歴史の天使」の視点に繋がるものであることを確認したい。

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、色々と話してくれて、でも言葉では言えないんだよね、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、という感じがな。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だのか、ということに関しては分からないですよ。ね。（2012a、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」（2012a、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、このあるがままにとというのが、諏訪の一貫した視座である。ここに「歴史の天使」の視線が胚胎しており、三島が言うように、「主観性の決断という」「〈主体的要因〉はない」のだ。『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（微かな）力学について、諏訪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。（2012a、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・モナムール』およびかつてのヒロシマだという逆説的な論理は、先ほどベンヤミンに寄せて今村仁司が述べたような、「本質的に過去の」であり「廃墟」である世界を見つめるものの眼差しであり、ベンヤミン自身の言葉でいえば「彼は顔を過去の方に向けている。私たちの眼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（カタストロフ）だけを見る」という「歴史の天使」の視座である。『H story』とは、『Hiroshima Story』であると共に、「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。⁴

⁴ 諏訪は「当初は『Story』という題名だったような気がします」（2012a、

ダルと町田康の間柄にも、「断絶」は満ちている。驚異的な言語能力によって「彼」のフランス語を体得し、吹き替えなしで演技しきった岡田英次に比べ、「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。さらに、ヌヴェール／広島の一都市を象徴する存在として「彼」「彼女」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、都市の記憶を自らの内に抱え込んでいないのである。

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——諏訪がレネの作法に対して疑義を呈していた——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ず逆に設置することで「ドームなのか何なのかははっきりと分からない」(2003、90)映像になっている——に辿り着くのである。

空疎な記憶しか持たないままに、歴史あるいはそれをめぐるテキストの表面を不器用になぞり、あるいはその行為を諦めながら、記憶の断片たる「瓦礫」に触れんとする「ポスト戦後」世代の表象の在り方が、『H story』からは汲み取れる。現在に生きるしかない私たちが「断絶による継承」によって逆説的に歴史に出会う可能性を、本作は示しているのである。

5. 終わりに

「断絶」と「継承」のジレンマの最中にあった『ヒロシマ・モナムール』から、「断絶による継承」を目指す『H story』へ。40年の時を隔てた二作品は、そのまま「戦後」から「ポスト戦後」における歴史表

象のサンプルとなり、また私たちが「歴史の天使」として生きる作法についても考えさせてくれる。

もちろん、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」(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に対する言及は、「戦争の記憶」をはじめとする表象不可能性のジレンマ——『H story』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」とデュラスが述べた『ヒロシマ・モナムール』の語り直しが不可能だ、という二重の否定に基づいていた——をも指示している。しかしそれでも、私たちの現在、この足元を確認する上で、『ヒロシマ・モナムール』と『H story』は、「歴史の天使」と「断絶による継承」の、非常に興味深い実践例であることは間違いないだろう。「君は何も見していない」と語った『ヒロシマ・モナムール』から、「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、「断絶」という逆説の果てにこそ「継承」を果たせることを——さらに言えば「継承」さえ目指さずとも、「断絶」した現実の「希薄さ」を生きることが「継承」の糸口を見つけることに等しいという可能性を示唆しているのである。

参考文献

- 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] 映像と批評』3 森話社 2012)
- 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
- 大澤真幸・北田暁大 『歴史の〈はじまり〉』 左右社 2008
- 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)
- 下嶋哲郎 『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
- 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)

13)と述べているが、これも逆説的であり、最終的には「背景」としての広島を映す点でドキュメンタリーに漸近している。

諏訪敦彦／聞き手＝井上間従文「「貧しい」世界の内部から 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 2012a)

諏訪敦彦×松田正隆 「DIALOGUE：広島から広島へー「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 2012b)

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)

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

野家啓一 『物語の哲学』 岩波現代文庫 2005

浜日出夫 「記憶のトポグラフィー」(『三田社会学』No.5 三田社会学会 2000)

—— 「第6章 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 2007)

—— 「記憶の社会学・序説」(『哲学』第117集 三田哲学会 2007)

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 2009

三島憲一 『ベンヤミン 破壊・収集・記憶』 講談社学術文庫 2010

港千尋 『愛の小さな歴史』 インスクリプト 2009

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

M.アルヴァックス 小関藤一郎訳 『集合的記憶』 行路社 1989

ヴァルター・ベンヤミン 「歴史の概念について」(浅井健二郎編訳 久保哲司訳 『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』 ちくま学芸文庫 1995)

ガストン・ブーヌール 岡本利男訳 『レネ 現代のシネマ5』 三一書房 1969

キャシー・カルース 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

マルグリット・デュラス 清岡卓行訳 『ヒロシマ 私の恋人』 ちくま文庫 1990

エマニュエル・リヴァ写真 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

(Received:September 30,2012)

(Issued in internet Edition:November 1,2012)