

場所と記憶をめぐって

——テキストとイメージのなかの想起と忘却

小澤京子

はじめに

「場所と記憶」というテーマ系は、私の研究のトポスの一つであり続けてきた。非在のヴェネツィアを夢のなかのモンタージュのように描いたカナレット、堆積した古代の記憶を一気に噴出させるピラネージ……それはイメージやテキストの内部における、一種の「場所記憶術」の（あるいはその組み替えや転用の）実践でもある。この論文では、香川檀による記憶と想起をめぐる芸術研究を踏まえ、自らの分野へと敷衍することで浮かび上がる思考を捉えたい。

1. 都市に埋め込まれた記憶——ホロコーストの記憶と想起

2020年の2月末、ベルリンを訪れる機会があった。調査のための旅行であるが、それはまた「都市の記憶をめぐる旅」でもあった。到着の翌日、まずはクリスチャン・ボルタンスキーによるインスタレーション《失われた家》(1990年)を探して、かつてのユダヤ人街区へと向かう。途中にはユダヤ人墓地があり、第二次大戦後に据えられたと思しきブロンズの群像彫刻が置かれている。墓地の中に入ると、ドイツ語に混じってヘブライ語の墓碑があった。苔むし、蔦に覆われた、未知の言語の墓碑を見ながら、この下に眠っている人物の過去の人生について、しばし想いを馳せる。想像のためのよすががすらないからこそ、見知らぬ人の墓碑銘にはつい足を止めてしまう。

《失われた家》のインスタレーションはなかなか見つからず、近辺をぐるぐる歩き回るうちに、「躓きの石」を見つけたりもした。《失われた家》は、施錠された門扉の向こう、今も人々の住む集合住宅の中にあったのだった。カメラのズー

ム機能を使って、門扉や柵の隙間からレンズを差し入れ、爆撃後の空き地を挟んで建つ二棟のアパートメントの、壁に埋め込まれた銘板を撮影した。かつて爆撃前にここにあった建物に住んでいた者たち（その多くはユダヤ人）の、名前と居住年、職業が記されている。彼らのなかには、やがて強制連行によって死を余儀なくされた者もいたであろう。縁も所縁もない日本からの旅行者だけれども、一度は失われた彼らの名前を、今ここで読まなくてはならないという気持ちがあった。「死者の名を取り戻すこと、固有名で呼ぶこと」の倫理について、あらためて考えさせられる。【図1】

キケロの伝える記憶術の創始者シモニデス（BC557頃 - 467頃）は、招待された祝宴で邸宅が崩壊するほどの災厄に遭遇するが、一命を取り留める。遺族たちに請われて、彼は祝宴の客たちの席順を場所記憶術の手法により想起し、死者たちの身元確定に貢献したという。このエピソードを引きながら、アライダ・アスマンは言う。

死者の身元がわからなくては、死者を記念することはできない。うたげの客たちの席順を正確に記憶していたシモニデスは、識別できないほど損傷した遺体のすべてに、その名を返してやることができた。こうして身元が確認できたので、死者の身内の者たちは、彼らをたたえ、しかるべく埋葬し、自分たちが正しい死者を嘆いていることに確信を持つことができた。[...] この伝説によってシモニデスの業績は、死と破壊を超克する人間の記憶の力として永遠にとどめられた。¹

死者の名前を取り戻し、呼ぶことは、追悼のために必要であると同時に、倫理的な要請でもある。作家の石原吉郎もまた、死者の固有名を呼ぶことの倫理性を指摘している。

¹ アライダ・アスマン『想起の空間——文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007年、51ページ。

人は死において、ひとりひとりその名を呼ばれなければならないものなのだ。死においてただ数であるとき、それは絶望そのものである。²

いわば一個の符号にすぎない一人の名前が、一人の人間にとってそれほど決定的な意味を持つのはなぜか。それは、まさしくそれが、一個のまぎれがたい符号だからであり、それが単なる番号におけるような連続性を、はっきりと拒んでいるからにほかならない。ここでは、疎外ということはむしろ救いであり、峻別されることは祝福である。³

死者に固有名を与え返すこととは対照的な「メモリアル」のあり方が、無名戦士の墓であろう。一人ひとりの名は与え返されないまま、ただ「集合体」として死者が追悼され、記念碑が建てられる。それが「国民」というフィクショナルな共同体の礎のひとつとなることは、アンダーソンが夙に指摘している。

無名戦士の墓と碑、これほど近代文化としてのナショナリズムを見事に表象するものはない。これらの記念碑は、故意にからっぽであるか、あるいはそこにだれがねむっているのかだれも知らない。そしてまさにその故に、これらの碑には、公共的、儀礼的敬意が払われる。[...] これらの墓には、だれと特定しうる死骸や不死の魂こそないとはいえ、やはり鬼気せまる国民的想像力が満ちている。⁴

しかし、この《失われた家》は、死者たちの名前を取り戻し、記念するだけの展示ではない。爆撃によって失われた棟はその後も再建されず、現在に至るまで空き地のままに残されている【図2】。タブラ・ラサとしての空白ではけっして

² 石原吉郎『望郷と海』ちくま学芸文庫、Kindle版、2002年、No.38。

³ 石原、上掲書、No.49。

⁴ ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体：ナショナリズムの起源と流行』増補版、白石さや・白石隆訳、NTT出版、1997年、32ページ。

なく、かつて存在していたものが奪われ失われ、それが不在のままであることを、この空き地は仄めかす。それは空虚であり、記録を徹底的に抹消しようとしたホロコースト／シヨアーという歴史の経緯を逆説的に反復するものであるが、香川が「建てることなしに表象する反建築的空虚」⁵と規定した通り、(後述の)ベルリン・ユダヤ美術館のなかにコンセプトとして敢えて創出されたヴォイドとは、決定的に異なっている。

《失われた家》の後、ベルリン・ユダヤ博物館へ向かう。ダニエル・リベスキンドが設計を手がけたことで、わたしが大学院生だった2000年代初頭に、ずいぶん話題になった。ベルリンという街に刻印されたユダヤをめぐる記憶——あるいは記憶の抹消を、訪問者が辿る動線とヴォイドによって表したというその建築物を、実際に訪ねてみなくてはと思いつつ、今まで機会がなかったのだ。

プロイセン時代の裁判所だったというコレギエンハウスの、ブルジョワ趣味的な建物から中に入り、地下に降りて、いよいよ博物館側へと向かう。訪れた期間は折悪しく、上階は工事のために閉鎖されていた。しかし地下の三本の道を辿るだけでも、建築物という一冊の書物を、あるいは空間的な記憶装置を、彷徨きながら読む経験をすることができた。地下通路は3本の軸から成る。ホロコースト・タワーへと続く軸、「流謫の庭園」へと続く軸、そして「記憶のヴォイド」へと続く「持続」の軸【図3】。まずは第一の行き止まり、ホロコースト・タワーへと向かう。不思議な台形をした閉鎖空間で、細いスリットから微かに光が差し込んでくる以外は漆黒に塗られ、息の詰まるような閉塞感と、高い天井の彼方へと吸い込まれていくような、何か底知れない不安とを感じさせる。数名の入館者が塔へと入ってきて、途端に猥雑な日常が回復されたのを機に、今度は「流謫の軸」を通り、7×7本の無機質な角柱の並ぶ「流謫の庭園」を歩く。ファシズム時代に構想されたジュゼッペ・テラーニによる「ダンテウム」の、柱が規則的に立ち並ぶ「天国の間」をふと連想した。規則正しいグリッド状の場所であるにもかかわらず、あるいはそれゆえにか、歩いていると方向喪失の感覚がある。

⁵ 香川檀『想起のかたち：記憶アートの歴史意識』水声社、2012年、104ページ。

ベルリン・ユダヤ博物館においては、空間的な構造や動線がまさにテキスト解釈のための、そして共有された「記憶」を想起するための装置となる。これは設計者リベスキンド自身による、明示的な意図である。【図4】

入口はバロック建築のコレギエンハウスにあり、そこから「ヴォイド（空洞）」へのドラマチックな入場へと続く。[...] 地下には3本の「道」があり、それぞれに三つの異なる物語が組み込まれている。最も長い第一の「道」は主階段に続いており、ベルリンの一連の歴史に、そしてユダヤ博物館の展示スペースにつながっている。第二の道は屋外のE.T.A. ホフマン庭園につながっており、ユダヤ人のドイツからの追放と移住を表している。第三の軸は行き止まり、すなわち「ホロコースト・ヴォイド」（ホロコースト・タワー）に続いている。⁶

ヴォイド
空虚、欠落、あるいは不存在を可視化し、館内に展示することは、存在の消去と記憶の抹消を暗示すると同時に、見ることの装置であり記憶の保存の場であるというミュージアムの機能を、逆説的に浮かび上がらせるものでもある。

次の日は朝から、寒風を頬に受けつつ、かつての東西ベルリンの境界に建造されたという、「虐殺されたユーロッパのユダヤ人のための記念碑」（アイゼンマン設計）へと向かう。長方形の構造物が規則正しく並んでいる。低いところではベンチかミニマリズム・アートの展示のようであり、高いところではかなりの圧迫感がある。様々な政治的思惑がぶつかり合った結果であるというこの「記念碑」の他にも、付近にはやはりホロコーストで落命したシンティ＝ロマ、そして同性愛者たちの記念碑があるので、地図を頼りに探し出す。それらの形状は、リベスキンドの建築やアイゼンマンのメモリアルに比べれば、現代美術としてよく見かける類のインスタレーションであったが、それでもそこに出掛けていかな

⁶ ダニエル・リベスキンド「線の間に ベルリン・ユダヤ博物館」、展覧会カタログ『ダニエル・リベスキンド展 存在の6つの段階のための4つのユートピア』広島市現代美術館、2002年、106-107ページ。

くてはならない、という強迫観念にも似た何かがあった。

ホロコースト／ショアーの記憶とその表象（不）可能性をめぐる議論を概観して感ずるのは、そこでは「想起すること」が強い倫理的義務となっていることであり、同時にまた（かつては記録が徹底して抹消され、またユダヤ教では偶像としてのイメージが禁じられているにもかかわらず）「あらゆるものがその記憶に結びつけられる形で想起されてしまう」という事態でもある。

アイゼンマンのホロコースト記念碑から次の目的地まで、地下鉄に乗らずにティーアガルテンを歩くことにした。こちらはベンヤミンの『1900年頃のベルリンの幼年時代』でも言及されている場所である。一世紀以上も前の幼年時代を回想したテキストの面影が、現在の風景のどこかに宿っていないか、見渡しながらゆっくり歩く。すっかり葉を落とした並木道を、ときおり栗鼠や小鳥が駆けてゆく。途中でうっかり道を間違え、およそ見当違いな方角に出てしまった。奇しくもベンヤミンが「森のなかで道に迷うように都市のなかで道に迷うには、習練を要する」と述べたのは、『1900年頃…』のティーアガルテンについての箇所であった。ここでは歴史的なカタストロフを離れて、テキストのなかに埋め込まれた「場所の記憶」が、100年の隔たりを超えて現在の自分の経験と重なり合うという経験をした。

2. (インター) テクスチャルな記憶の生成と想起

テキストのなかに埋め込まれた場所の記憶から、新たな都市経験、さらには新たなテキスト解釈が立ち上がってくることがある。2020年から勤務先の大学で立ち上げた教育振興プロジェクトで、地域の「文学散歩」をテーマとする課外学習を実践することになった。その活動を通して気付かされたのは、(今となってはだいぶ通俗化し、コンテンツ・ツーリズムなどと称されるものの一つとなった)「文学散歩」もまたテキストの創造的な解釈であり、一種の翻案や二次創作でもある、ということだ。まずはテキストを読み込み、曖昧な部分や余白の部分解釈で補わないと、登場する場所の特定はむずかしい。さらに、文中に登場する地名やモニュメント名を抜き出すだけでは不十分だ。その場所がいかに描写されて

いるのか、物語の展開にどのような役割を果たしているのか、いかなる象徴性を帯びているのか、それを見抜かなくてはならない。現存しない地名や建造物も多いから、古地図や地域史資料を丹念に調べる必要もある。それらの作業を終えたら、実際に現地へ赴き、そこに残る痕跡や断片や、あるいは「気配」のようなものに眼を凝らし、感覚を向ける。そして、テキストと現実の都市との照応関係を推理する。換言するならば、それはテキストの探偵術であり、街角の探偵術でもある。ここで言う「探偵術」とは、カルロ・ギンズブルグが『神話・寓意・徴候』で指摘するような、一種の歴史家の手法である。

作品のなかに埋め込まれた痕跡や謎に導かれながら、ある土地を徹底して歩き回ることは、ひとつの解釈行為であり、さらには新たなテキストを生み出すこともある。たとえば川本三郎の『荷風と東京——『断腸亭日乗』私註』（1996年）は、「書かれた土地」をひたすら歩くことが、徹底した解釈と註釈の行為でもあることを、如実に物語っているだろう。実際に歩いてみてから、ふたたびテキストに立ち戻れば、そのつど新たな読みが現れてくる。地名を軸に、時代や作風のまったく異なる作品が、インターテクスチュアルに繋がってゆくことさえあるのだ。

都市のあちこちに埋め込まれている記憶が、亡霊のように、あるいは怪奇として、幻視者の素質をもつ者のまえに立ち現れる——そのようなテキストの代表格が、ブルトンの『ナジャ』（1928年）と内田百閒の『東京日記』（1938年）であろう。

『ナジャ』では、一人称の語り手（作者であるブルトン自身の代理と思われる人物）はパリのモーベール広場にあるエティエンヌ・ドレの銅像（現存せず）にいつも「惹きつけられ、同時に耐えがたい不快感をおぼえる」⁷が、実はそこはドレがかつて焚刑に処せられたという、残虐な死の記憶が眠る場である。あるいは場所のもつ魔力は、ナジャには錯乱に近い精神状態をもたらす。それは、フランス革命の記憶の刻まれたドーフィヌ広場でのことである⁸。「彼女はサン・ルイ

⁷ André Breton, *Nadja*, Paris : Folio, 2002, p. 24-25. (巖谷國士訳、岩波文庫、2003年、27ページ。)

⁸ Breton, *Nadja*, p. 93-103. (巖谷訳、92-104ページ。)

島にタクシーをむかわせるつもりが、まちがえてドーフィヌ広場に行ってしまう」⁹が、そこはブルトンの別の著作『溶ける魚』の挿話の舞台でもあり、ブルトン自身にも「取り憑いてくる場所」である。「彼女はこの広場ですでにおこったこと、これからさらにおこるだろうことを思いうかべ、心を乱している」¹⁰。その後、サン-トノレ通りの「王太子（ル・ドーファン）」パーへ辿り着き、ナジャの錯乱は収まる。ここでは、ドーフィヌ（王妃／いるか）という語が偶然の連関をかたちづくると同時に、特定の場所に埋め込まれた、表面上は忘却された土地の記憶が、いわば霊媒体質の者に憑依することで、亡霊のように回帰する。物語の末尾に、語り手は次のように述懐する。「私はまず、この物語がたまたまつれて行くことになるいくつかの場所を、もう一度見なおすことからはじめた」¹¹、「私はいま、町が別のものになってゆくのを、いや逃れさってゆくのをすら見ている」¹²と。

『東京日記』は、地名によって規定されるテキストである。日比谷、四谷見附、丸ビル、市ヶ谷の暗闇坂、雑司ヶ谷の森といった東京の固有の土地の名が、幻想の出現する場と結びつく。「日記」という形式を名乗りつつ語られるこの短篇は、語り手である「私」の乗った電車が、三宅坂を降りて日比谷の交差点で故障により停止するところから始まる。辺りはすでに薄暗く、四方の建物の照明が瞬きだす。闇に霧雨が煙る中、すぐ近くの皇居の壕から、巨大な鰻が這い出し、数寄屋橋の方角へと向かってゆく（作中では言及されていないが、鰻を江戸城の壕の主とする民間伝承が存在したという）。信号燈、自動車、有楽町のガード下、コンクリートや煉瓦、街灯という近代都市のモチーフがちりばめられた舞台で、小さな鰻たちが這い出しては建物の中に入ってゆくという、超自然的な光景が現れる。

⁹ Breton, *Nadja*, p. 93. (巖谷訳、92 ページ。)

¹⁰ Breton, *Nadja*, p. 94. (巖谷訳、95 ページ。)

¹¹ Breton, *Nadja*, p. 177. (巖谷訳、176 ページ。)

¹² Breton, *Nadja*, p. 182. (巖谷訳、180 ページ。)

巨大な鰻は、人工物や人為的技術による制御からは逸脱した、そして半ばは江戸的な想像力に規定された自然的驚異である。そしてこの巨大鰻が出現するのは、関東大震災後に旧来の横丁を潰して敷設された交通システムに支配された、近代的なオフィス街である丸の内と、皇居の濠が象徴する江戸的地形とが接する地点、つまり近代と前近代との断層ないし接続地点なのである。丸川哲史は『東京日記』を、江戸が東京になってから関東大震災というカストロフまでの「70年の間に起こった帝都と住民の「身体」に引き起こされた進歩＝破壊の重なり具合を、江戸的地層から呼び戻された怪奇譚的想像力によって補いつつ叙述した」ものと規定し、この想像力の源泉となるカストロフものが、「進歩＝破壊によって触発され、江戸的地層の内側から食い破られるように出てきた」ことへと注意を促している¹³。

記念碑的建築物に固着した近代の歴史と、同時にまた個人の記憶を想起し語る文学的試みとして、W.G. ゼーバルトの『アウステルリッツ』(2001年)がある。『アウステルリッツ』は、旅行者である主人公・語り手「私」が聞いた、アウステルリッツという名の建築史家の男による語りとして展開する。(歴史／記憶を叙述する「語り手」の存在は、ゼーバルト作品における重要なモチーフでもある。)このアウステルリッツは、第二次大戦中の迫害を逃れるために幼くして国外移送されたユダヤ人であり、名前と故郷、さらには母語の喪失者であり、自らの消された記憶／歴史を再び見出すためにヨーロッパの諸都市を巡る旅を続けているという人物であるが、同時にまた本作は、建築物とその記憶をめぐる物語でもある。写真、固有名(地名、人名)、駅、博物館や図書館などのアーカイヴズといったモチーフが、記憶のリリーサー、あるいは記憶の固着する場として機能する。例えば主人公が最初にアウステルリッツと出会うのは、アントワープ中央駅の待合室でのことだ。歴史と記憶の集積庫である大英博物館にほど近い、「書庫か紙の倉庫のよう」なアウステルリッツの仕事場(=建築の歴史)、アンドロメダ荘

¹³ 丸川哲史『帝国の亡霊：日本文学の精神地図』青土社、2004年、49ページ。

のキャビネ・ド・キュリオジテ、国立公文書保管所（＝個人の忘却／消去された記憶の痕跡）、フランス国立図書館（＝記憶の巨大な保存庫と分類システムとしての図書館）、さらには新館（現在のフランソワ・ミッテラン館＝建設によって消去されつつある過去の図書館体験）といった具合に。

3. 記憶の伝達と共有の可能性

過去に起きた出来事であれ、フィクションのなかのテーマであれ、自分自身のものではない記憶を想起することは可能なのだろうか？ アライダ・アスマンはアルヴァックスの「集合的記憶」概念を支持しつつ、共同体内における「記憶」の伝達・共有可能性について、次のように述べている。

個々人がコミュニケーションに参入し、共通の伝承を分かち持つことで、集団の記憶は築かれる。それらの集団の記憶は、安定性、範囲、拘束性の度合いがその都度まったく異なる。ミュージアムで展示され、記念碑に体现され、教科書で伝達されるものにも、後継世代にさらに伝えられるチャンスがある。集合的記憶によって社会のメンバーは、空間と時間の隔たりを超えて過去の中に準拠点を確保し、方位を確認するための共通の形式を築くことが可能になる。こうして人々は自分のことを、個人の経験をはるかに越え出る、より大きなまとまりの一部として了解することができる。¹⁴

集団内でコミュニケーションされる共通の記憶は、個々人はその集団への帰属意識を確認させるという機能をもつというのである。同様にアスマンは、「文化的記憶」についても存在の可能性を肯定する。「象徴を支えとする記憶もあり、集団はそのような記憶を、自己を確認し、未来の方向を定めるための形式として築き上げ、世代を超えて伝えていく」¹⁵ というのだ。過去は図書館やアーカイヴズ、ミュー

¹⁴ アライダ・アスマン『想起の文化——忘却から対話へ』安川晴基訳、岩波書店、2019年、12ページ。

¹⁵ アスマン『想起の文化』20 - 21ページ。

ジウムのような機関によって保管され、情報源や教養財、芸術の資源として個人の利用へと開かれている。したがって、個人の想起と忘却は、「つねにすでに文化の想起と忘却のより大きな連関に組み込まれている」¹⁶ というのだ。そして、集団的・文化的な記憶の継承と想起には、その蓄積された記憶への「参加」が、さらには「アイデンティティ」とのつながりが重要となることを指摘する。

文化的記憶とはつまり、受動的な〈蓄積的記憶〉のことだけをいうのではなく、この過去をまさに再活性化すること、そしてその過去を、能動的な〈機能的記憶〉として皆で自分のものにする可能性も含んでいる。これが意味しているのは、〔過去を〕個人や集団で再び我がものにするプロセスを可能にする参加の構造が、重要な役割を果たしているということだ。¹⁷

記憶は本来は個人的なものであるが、共同的な「想起」が倫理的に要請されることもある。例えばランズマンによるドキュメンタリー映画『ショア』の冒頭近くで、ホロコースト／ショアの生存者が、ハウムノに残った建築物の礎石を前に、「それは確かにここでした」と語る場面である。そこでは、大きな歴史と紐づけられた共同的な、しかしわたしにとっては自分自身のものではない記憶の「想起」は、倫理的な要請、あるいはひとしく課された義務となる。

記憶と場所をめぐるテーマ系が、常にトラウマティックな出来事と直接に関わるわけではない。アーティストのサトウアヤコによるプロジェクトに、「日常記憶地図」というものがある。それは過去の一時期住んでいた場所の地図を用意し、よく行った場所や日常通った道を赤ペンでなぞりながら、そこによく行った理由や当時の習慣、思い出したことを語るというものである。サトウによれば、「個人のある時期の日常を地図にプロットすることで、普段意識することのない場所

¹⁶ アスマン『想起の文化』21 ページ。

¹⁷ アスマン『想起の文化』22 ページ。

の記憶や風景を立ち上げるメソッド」であり、「親や祖父母、パートナーの記憶や風景を“共有”することや、同じエリアで重ね合わせることで、土地の特性や時間の流れを見出す」¹⁸ ことも可能になってくるという。

わたし自身も、勤務先の大学と地域の文化交流施設の連携企画として、2023年3月に「日常記憶地図 市川編」を開催し、実際に幼年時代に過ごした場所の地図を用いたワークショップにも参加した。また、2022年の秋にTOKAS本郷でなされたサトウの展示は、1940～50年代の佐渡、60年代のサンパウロ、50年代の鯖江（福井）を舞台とする記憶を、家族を聞き手として語ったものの記録であった。語り手は満州からの引揚者の子供や、日系移民2世、転勤族の子供と、一種「ディアスポラの子」であり、ここでは年下の親族たちに向けて、地図や地名から喚起される幼年時代のごく個人的な記憶を語っている。ここから考えさせられるのは、ごく個人的な（つまり個別の、単独で固有の）記憶の伝達・共有可能性とその共同体形成の機能についてである。このことは、近年さかんな「コミュニティ・アーカイヴズ」構築の可能性という論点とも関連するであろう。

日常的な「思い出話」であれ、歴史の証言としての「語り部」活動であれ、語り手が自身の記憶を次第に「物語化」してしまう可能性から逃れられない。それに対して、「日常記憶地図」で取り出せるのは場所との関係であり、「物語」にはまだなっていないため、どのようにも解釈可能である¹⁹とサトウは言う。また、語り手の「記憶の中の風景」そのものは他者とは共有できず、聞き手が見えてくるように感ずるのは、「聞き手自身の過去のイメージの再構成」にすぎない²⁰。しかし、「場所」を語りとともに共有することはできるとサトウは言う。地図という想起のためのリリーサー／トリガーを用いながら、ごく個人的かつ断片的な、物語のナラティブを構成する以前の語りを共有することで、語り手と聞き手は同一の「場所」と結び合わされた、過去のさまざまなイメージを重ね合わせること

¹⁸ サトウアヤコ「日常記憶地図」ウェブサイトより：<https://my-lifemap.net> [2023年10月20日閲覧]

¹⁹ サトウアヤコ『日常記憶地図：“家族”の風景を“共有”する』（2022年11月TOKAS本郷での展示のドキュメント）、2023年、65ページ。

²⁰ サトウ『日常記憶地図：“家族”の風景を“共有”する』67ページ。

が可能となる。

4. 非在の誰かの痕跡と想起

痕跡、あるいは記憶のトリガー／リリーサーによって喚起されるのは、自分固有のものではない、誰のものでもないかもしれない記憶（のようなもの）である。クリスチャン・ボルタンスキーの初期（1960年代末－1970年代）の作品群は、自らの幼年期を語り直す、あるいは再構成するもの、あるいは非在の「誰か」の幼年時代の痕跡を集めるものであった。1969年に発行された小冊子『1944年から1950年のわたしの幼年時代の残存物すべての探究と提示』【図5】には、家族スナップや幼い男児のポートレート写真等が収められているが、実はそれはボルタンスキーの幼年時代のものでなくて、彼の甥の写真だった²¹。自身の子供時代の玩具や文具を粘土で再現し抽斗に並べた展示《1948年から1954年にクリスチャン・ボルタンスキーが所有していたものの復元の試み》（1970－71年）もまた、幼年時代に慣れ親しんだオブジェクトを、敢えて粗悪なレプリカとして造りなおしたものである。虚構の自叙伝ともいべき制作活動には、例えば寺山修司の試み（随筆『誰か故郷を想はざる』、映画『田園に死す』など）とも共通点を見出すことができるだろう（もっとも、ホロコースト／ショアーという巨大な歴史がそこに介入しうるか否かという点では、この二人は大きく離れている）。

他方で、粘土や布、針金等で制作したオブジェと写真を並べた《参考資料ケース》（1970年）や、着古された子供用の衣料品を箱に入れ写真に撮った《フランソワ・Cの衣服》（1972年）【図6】は、同定できない「誰か」の過去の記憶を観る者に喚起せしめる。とりわけ、実際には蚤の市などで購入した中古品を用いたという《フランソワ・Cの衣服》は、非在の少年の幼年時代を捏造したものだ。

写真に写っている衣服は、どれもくしゃくしゃに皺がよったり布がすり切

²¹ 中井康之「クリスチャン・ボルタンスキーと神話」、「クリスチャン・ボルタンスキー——Lifetime」水声社、2019年、34ページ。

れてよれよれになったりして、着用者であった子供の身体の不在を指し示す。けれども、タイトルが名指している「フランソワ・C」が誰なのかは、見る者にはいっこうに分からない。[...] しかも、衣服を粗末なボール箱に入れてひろげ、淡々と写真に記録する制作法は、ちょうど警察が犯罪や事件にまつわる証拠品や遺留品を扱うときのやり方を連想させ、作品はあたかも法廷で提示された証拠物件のような観を呈しているのである。そのような物々しいやり方で記録され提示された衣服でも、個人を同定することはできない。そして何より、誰も「フランソワ・C」のことを知らない。個の同定機能をもつ固有名と、その物理的身体を指し示す衣服がありながら、ここには個に辿りつくことの不可能性ばかりがせりあがってくる。²²

着古された衣服は、かつては誰かの身体に密着していた（つまり直接の接触の痕跡であり、かつて「誰か」の肉体が存在したこと、今はそれが不在であることとの双方の感覚を、強烈に呼び覚ます。香川も指摘するように、これは「固有名」（言語による個人の同一性の記号）とも、あるいは個人の「顔写真」（イメージによる似姿であり、同時に個人を同定するIDでもある）ともまた異なる。接触の痕跡としての衣服には、直接の個人の同定性は確保されておらず、そこから喚起される「かつて存在した個人」のイメージは曖昧なものであるが、その曖昧さゆえにむしろ「（共有された）過去の解釈」——とりわけ歴史的なカタストロフによる死者というイメージ——を、直截に喚起する効果をもっているように思われる。

おわりに

わたし個人のものではない記憶が、ある特定の場所において喚起されることについて、強烈な印象に残っている経験がある。2019年に、国際学会でベオグラ

²² 香川檀『想起のかたち』75 - 76 ページ。

ドに赴く機会があった。ボグダン・ボグダノビッチ（建築家であり、1982年から86年にかけてはベオグラード市長を務めた）のデザインによる記念碑があると聞いて、空き時間に市内のユダヤ人墓地へと足を延ばした。大通りを挟んで反対側にあるセルビア人向けの大規模な霊苑とは対照的に、こぢんまりとした敷地で、訪問者もほとんどいない。細い途を辿りながら、新旧の墓を見て歩く。そこで、傾きかけた二基の墓に出会った【図7】。左側の墓碑には若い女性、右側にはまだ幼い少年の写真が嵌め込まれている（写真を墓碑にあしらう習慣は19世紀に流行したというが、セルビアでは現在に至るまで一般的な慣習となっているようだ）。墓碑銘をよく読むと、二人とも同じ苗字で、没年も同じ1923年。この二人は親子だった可能性が高い。戦争や大規模な災厄のあった年号ではないよだから、不慮の事故でともに落命したのだろうか。子孫はもう途絶えたのか、それともこの国を捨ててしまったのか、訪れる人もいなくなって崩れ始めた二つの墓碑は、親子が寄り添っているようにも見える。自分の知らない遠い過去を生きた人物が、すでにこの世からは消え去り、その痕跡だけが風化しつつも残り続けていることに、静穏な悲しさとともに、なにか吸い込まれるような不思議な感覚を覚えた。墓碑というトークンを目の前にして、「彼ら」とわたしの間に横たわる時間の遠さを観想させられたからであろう。それは、自分の知らない、誰なのかも分からない「誰か」がかつて確かに存在し、固有の時間を生き、そして今はいないという事実が、唐突に自分に触れてくる経験であった。【図8】

場所やそこにあるモニュメントは、想起のリリーサー／トリガーとなることも、伝達のためのメディアムとして機能することもあるが、しかしまた、失われた何かが失われたままにあるという感覚を呼び覚ますこともある。記憶のよすがとなるものは、そこに何らかの公共性が付与されることで——「記憶アート」もその一つであろう——、集団あるいは共同体の外縁を形づくることもあるが、同時に個人的なものそのままに留まり続けることもある。

ここまで、香川檀のテキストに触発されながら、場所と記憶、その想起と忘却というテーマをめぐる、著者自身が実際に訪れた土地での経験や関わったプロジェクトなども含めて記述してきた。この論考は断片的かつディスカシーヴなも

のとなってしまうが、記憶をめぐる思索の積み重ねのなかに、小さな石を置くことができれば幸いである。



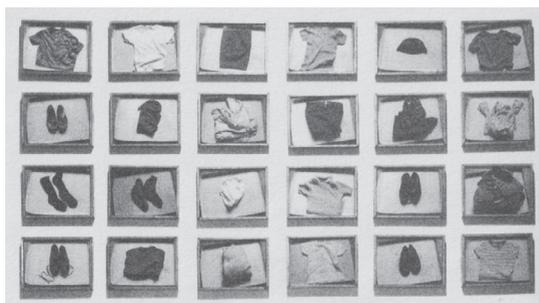
【左：図1】 クリスチャン・ボルタンスキー 《失われた家》1990年の壁面（2020年著者撮影）。
【右：図2】 ボルタンスキー 《失われた家》1990年の全景（2020年著者撮影）。



【左：図3】 ダニエル・リベスキンド設計、ベルリン・ユダヤ博物館の地下通路（2020年著者撮影）。
【右：図4】 リベスキンド、ベルリン・ユダヤ博物館アクソノメトリック・サイトプラン
画像出典：展覧会カタログ『ダニエル・リベスキンド展 存在の6つの段階の
ための4つのユートピア』広島市現代美術館、2002年。



【図5】 クリスチャン・ボルタンスキー 『1944年から1950年のわたしの幼年時代の残存物すべての探究と提示』1969年。
画像出典：Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*, seconde éd., Paris : Librairie-Galerie Emmanuel Hutin, 1990.



【図6】 ボルタンスキー 《フランス・Cの衣服》1972年
画像出典：香川檀 『想起のかたち：記憶アートの歴史意識』水声社、2012年。



【図7】 ベオグラード（セルビア）、ユダヤ人墓地の二つの墓碑（2019年著者撮影）

