

Title	亡霊としての写真 : W.G. ゼーバルト 『移民』 をめぐって
Sub Title	Die Fotografie als Gespenst : über W.G. Sebalds Die Ausgewanderten
Author	川島, 建太郎(Kawashima, Kentarō)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2015
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.109, No.2 (2015. 12) ,p.167- 180
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	和泉雅人教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01090002-0167">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01090002-0167</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 亡霊としての写真

— W.G.ゼーバルト『移民』をめぐって

## 川島建太郎

### 1.

W.G.ゼーバルトは、散文に写真をモンタージュするという特異な手法を駆使した作家である。1992年刊行の『移民—四つの長い物語』でも、その他の散文作品—『目眩まし』、『土星の輪』、『アウステルリッツ』—におけると同様、写真が数多く挿入されている。それらの写真が、あらかじめ書かれているテキストに後付けされた挿絵や装飾ではなく、語りの流れに深く組みこまれ、物語の一部をなしているという点が重要である。つまり、物語自体がモンタージュされた写真を前提にして、それを参照しながら展開してゆくのである。ゼーバルトにとって写真は、言語とならんで作家が使用しうる表現媒体である。彼はすなわち、文字と写真という性質の根底的に異なる二つのメディアを用いてテキストや物語を生み出す希有な作家である。本稿は、そのようなゼーバルトの作中での写真の機能を、『移民』を対象として観察し、記述することを目的とする。『移民』はゼーバルトの散文作品のなかで最も構成の整った、完成度の高い作品であるというだけでなく、ゼーバルトの名を広く知らしめた代表作『アウステルリッツ』の基本的コンセプトをすでに含んでいるという意味で、この作家に固有な文学世界を体現していると考えてよい。そのような作品を手がかりに作中における写真の機能を観察すれば、写真というメディアがゼーバルトにとって必要不可欠な表現要素となるのはなぜなのか、その理由が垣間見えてくるはずである。

本稿の考察対象である物語集『移民』の主題は、表題どおり、異郷に生きる人々の人生である。4人の主人公の名前—ヘンリー・セルウィン、パウル・ベ

ライター、アンブロス・アーデルヴァート、マックス・アウラッハ——がそのまま「四つの長い物語」のタイトルをなす。20世紀におけるユダヤ人の苦難の歴史と多かれ少なかれ交錯する来歴を持つ彼らは、それぞれに異なる形で物語の語り手である「私」と面識がある。そして「私」もまた、ドイツからイギリスへの「移民」である。異なる土地で異なる職業に就いた4人の主人公に共通するのは、それまで抑圧してきたトラウマが原因で、比較的高齢になってから危機的な精神状況へ陥るといふ構図である。あたかも徐々に強度を高めるかのよう、少しずつ長さを増してゆく四つの物語が同一の構図を反復することから、お互いに知り合うことすらなかった移民たちの人生にある種の連関が生まれてゆく。

1970年にイングランド東部のノリッチへ移住した作家ゼーバルトその人を思わせる「私」が、そのような移民たちをめぐる埋もれかかった記憶を掘りおこし、物語へと寄せ集めようと試みる。その時、「私」の語りは倫理的な動機にもとづく想起の作業に等しいものとなる。というのもゼーバルトは、第二次世界大戦後のドイツにおける、奇跡の復興と表裏一体をなした過去の忘却を、厳しい口調でたびたび非難しているのである。戦後社会の「個人的・集団的記憶喪失」<sup>1</sup>を指摘し、「この世代全体のドイツ人作家には、目の当たりにしたことを書き留めて私たちの記憶に残す能力が無かった」<sup>2</sup>と告発してセンセーションを引き起こした講演『空襲と文学』が典型的に示しているように、ゼーバルトは、日本でしばしば賛美されるドイツのいわゆる〈過去の克服〉をまったく信用していないと見える。『移民』の語り手もまた「ドイツ人の精神の貧困と無記憶」<sup>3</sup>を目の当たりにしており、祖国の無責任な健忘症に抗うために、移民たちの過去を記憶へと呼び覚まそうとするのである。<sup>4</sup>したがって、「私」が語る4人の移民の人生模様が、アウシュヴィッツを生き延びて作家として活動したのち、60代後半で自ら命を断ったジャン・アメリーやプリーモ・レーヴィを思わせるのは偶然ではない。戦後ドイツの「文学によって促進された集団的記憶喪失」<sup>5</sup>に対抗して、20世紀ドイツのカタストロフの記憶を掘り起こそうとするという意味で『移民』は、国際的に大成功をおさめたベルンハルト・シュリンク『朗読者』（1995年）と同じく、「第二世代」<sup>6</sup>のホロコースト文学に属すると言える。

この文脈において、写真は語り手の想起の作業に用いられる記憶メディアである。語り手はたとえば、主人公たちの写真アルバムによって、彼らの過去を再構成しようとする。しばしばアウトサイダーとして孤独に生きる移民たちの記憶

は、社会の集団的記憶や公的なアーカイヴに組みこまれていない。そのようなマイノリティーの来歴を知るための数少ない情報源の一つが、アルバム写真である。ゼーバルトの語り手にとって写真が貴重なのは、少数者や弱者の記憶をめぐる政治学的観点からである。さらにもう一つ特徴的な点は、語り手が写真を撮っていることである。「私」は、自分が物語ろうとしている移民たちの人生の痕跡を求め、カメラを手にして何度も調査旅行にでかけている。『移民』には、語り手が撮ったとされる写真が多数、挿入され、それをもとに語りを展開してゆく場面が幾つもある。<sup>7</sup>少なくとも以上の二つの観点から、『移民』の語りは、記憶メディアとしての写真を前提とし、それを参照しながら展開することになる。

このように見ると、『移民』における写真は過去の真実に迫るための資料であり、手がかりとなるドキュメントである。ゼーバルトの用いる写真は、1960年代以降にドイツで盛んになったドキュメンタリー文学の伝統上にあることをまずは確認しておきたい。ゼーバルトが数々の文芸批評的エッセイで展開した文学論から見ても、写真の援用は作家のノン・フィクション文学志向の現れであると解釈するのが妥当である。たとえば重要なエッセイ「歴史と自然史のはざままで——文学による壊滅の描写について」でゼーバルトは、第二次世界大戦時の連合軍によるドイツ都市への空襲を表現主義的なパトスと大仰さで黙示録風に神話化したヘルマン・カザックを批判している。そのような文学化は、歴史上未曾有のカタストロフを既知の枠組内で処理してしまうことに等しいと見るからである。ゼーバルトによれば、たとえば「1945年4月8日のハルバーシュタット空襲」でのアレクサンダー・クルーゲのように、都市への無差別攻撃を安易に虚構化・物語化せずに、「ドキュメンタリー調」<sup>8</sup>によって多角的に再構築しようとする姿勢こそ、その破壊の未知性・異質性に対して真に忠実なあり方である。このようなゼーバルトにとって写真は、容易く言語化できない、途方もない過去の現実を脚色なしに伝達する記録メディアである。

だが、ドキュメンタリーのメディアとしての写真という次元は、ゼーバルト作品にとって欠かすことのできない一つの前提であるとしても、それ以上ではない。ゼーバルト研究文献は、この作家の用いる写真がたんなるドキュメントにとどまるものではないという点でほぼ一致している。<sup>9</sup>彼のテキスト中の写真は、新聞や歴史書に用いられる写真とはちがいで、そのステータスが必ずしも一義的に明白ではないのである。この問題について本稿は以下において、〈亡霊としての

写真〉という観点から、ゼーバルト文学における写真の価値あるいは位置を定めようとする。ゼーバルトのエッセイ「墓地」<sup>カンボ・サント</sup>には、写真とは「根本において幽霊現象の物質化以外のなにもでもない」<sup>10</sup>とある。筆者のテーゼによれば、この言葉こそ、ゼーバルトの『移民』における写真の決定的な意義を言いあらわすものである。<sup>11</sup>

## 2.

『移民』に使われている登場人物の写真を個々に見ていくと、それらが被写体の苦悩に満ちた人生を十分に表象するものではないことが目にとまる。顕著な例は、二つ目の物語の主人公パウル・ベライターのアルバム写真である。語り手は、1984年に自殺した元小学校教師ベライターの過去を知るために、写真アルバムを手にとる。ユダヤ人の血を引く、「四分の三アーリア人」(74頁)のベライターがかつて教師として勤めたアルゴイ地方の小都市Sには、彼が自殺に至った事情を語るができる者はいないからである。つまり「いくらかの空白期をのぞけば、パウル・ベライターのほぼ全生涯を写真で記録し、彼自身の手による注釈がほどこされている」(68頁)写真アルバムはここで、集団の記憶に属さないマイノリティーの記憶を保持する貴重な情報源である。『移民』には、ベライターのアルバムに収められたウィーンの女性ヘレン・ホレンダーの4枚の写真がモンタージュされている。アルプスの牧歌的風景を背景にして撮影されたこれらの写真は、ベライターと彼女が過ごした1935年の夏の幸福な日々を示すものである。しかしそれらは、ウィーンに戻ったヘレンがナチスによって母親ともどもテレージエンシュタット強制収容所へ送られたという肝腎な事実をいささかも垣間見せることはない。それを語り手へ伝えるのは、人生最後の12年をスイスの異郷で過ごしたベライターのパートナーであり、自らも移民であるルーシー・ランダウの物語である。写真は、ランダウ夫人がヘレンの行く末について物語るきっかけを与えるけれども、被写体となった人物や主人公が受けた苦しみについては黙したままである。

この例から見てとれるように、『移民』にモンタージュされた写真は、古代の記憶術におけると同様に、語りを誘発するイメージとして機能する一方で、故郷を喪失した登場人物たちの苦悩の深さをそれ自体で再現するものではない。つま

り、写真は——この点がゼーバルト文学における写真を、普通のドキュメンタリーやジャーナリズムの写真から明確に分ける——核心となる過去の出来事を、その精密な画像によって嘘偽りなく再現表象するものとして導入されているのではないのである。『移民』の四つの物語すべてにおいて、どれほど貴重な情報源であっても写真は、孤立し、疎外された主人公たちの煩悶をただ不十分に証言するにすぎないことを明らかにできるはずである。

この観点においてゼーバルトの写真を用いた想起の実践は、『移民』の6年後に刊行された『アウシュヴィッツの残りもの』（1998年）におけるジョルジョ・アガンベンの証言者の理論に対応するものである。証言のアポリア的構造について、アガンベンは序文で次のように書いている。

証言にはその本質的な部分として欠落がともなっているということ、すなわち、生き残って証言する者たちは証言しえないものについて証言しているのだということがある時点で明らかとなったので、かれらの証言について注釈することは、必然的に、その欠落について問うことを意味するようになった。<sup>12</sup>

アウシュヴィッツという例外的極限状況の真の証言者は、生き残って証言する者たちではなく、収容所の隠語で〈回教徒〉と呼ばれた者たち、すなわち収容所の中で、言葉や理性や感情を半ば失い、生と死の狭間に生きていた者たちである。プリーモ・レーヴィをはじめ、アウシュヴィッツを生き延び、その証言を書き残そうとする者たち——その中には、ゼーバルトにとって重要な参照点であるジャン・アメリーも含まれている<sup>13</sup>——の著作において、アガンベンは、カタストロフの証言に内在するこのようなアポリアに突き当たった。『アウシュヴィッツの残りもの』は、このアポリアを回避したり解消したりするのではなく、正面から受けとめ、証言者の理論の新たな出発点とする試みである。ゼーバルト文学にとっても、ホロコーストは中心的な問題であり、彼のテキストにはしばしば「証言」という言葉が使われている。そして、『移民』に用いられる写真もまた、ホロコーストの証言者と同様に〈残りもの〉である。つまり、それらの写真は技術メディア特有の正確で客観的な再現表象によって過去のカタストロフを証言しているのではなく、そのような証言の不可能性をこそ証言しているのである。ゼー

バルトの写真は、ドキュメントとしての次元を持つと同時に、ドキュメントの不可能性、あるいはアガンベンの言う「その本質的な部分として欠落」を抱えるというパラドクシカルな性質を持つ。

『移民』のなかで想起をうながし、語りの契機を与える写真は、揺るぎがたい決定的証拠として提示されているわけではないし、過去の生き生きとした現前を保証するわけでもない。これらの写真は欠落を抱えた〈残りもの〉であり、「根本において幽霊現象の物質化以外のなにものでもない」。写真の高い解像度をもたらす精密な再現表象ではなく、その幽霊性こそが『移民』の物語の構想と深くかかわることを、以下の節で詳述してゆく。この物語集に用いられている写真はしばしば不鮮明である。写真の不鮮明さは印刷技術上の問題ではなく意図的なものであり、<sup>14</sup>ゼーバルトの写真の核心をなす亡霊的なものと本質的に関係している。

### 3.

写真の幽霊性という観点の存在は、ゼーバルトが写真理論の伝統に依拠していることを示す。たとえばジークフリート・クラカウアーは、1927年に発表した論考「写真」ですでに、写真を幽霊的なメディアとして考察している。<sup>15</sup>しかしこの文脈においてロラン・バルト以上に重要な参照点はあるまい。バルトは『明るい部屋』で「幻像 (Spectrum)」<sup>16</sup>としての写真に言及している。「というのも、spectrumというラテン語は、その語根によってspectacle (見世物) という語と関連を保ち続け、しかもそのうえ、あらゆる写真に含まれているあの少しばかり恐ろしげなもの、つまり死者の再来=幽霊をも指すからである。」<sup>17</sup>『移民』の作者がバルトの写真論を踏まえていることは疑う余地がない。<sup>18</sup>それのみならず彼は「死者の再来=幽霊」としての写真という観点を物語に援用し、語り手の想起の実践を、写真によって回帰する死者との邂逅、あるいは「思いがけぬ」(36頁) 再会として描いているのである。第二の物語のある箇所が、それをはっきりと示している。

あの午後、私は何回も、前からも後ろからもこの写真アルバムのページをめくり、それ以来何度もあらためてページをめくっている。なぜならば、そこに含まれた写真をながめっていると、本当にまるで死者が再来するかのよう

に、あるいはまるで私たちが死者たちのほうへ赴こうとしているかのように思えたし、今でもそう思えるからである。(68頁以下)

ここでは二つの反復が交錯して、線的に流れる時間を否定している。つまり、写真は亡霊的な反復としてあり、語り手はそれに取り憑かれたかのように繰り返し、「何回も、前からも後ろからも」ページを繰り返して、それに見入るのである。いいかえれば、写真による想起は、過去から現在を経て未来へと続く安定した線状の時間秩序のなかで生じるのではない。むしろそれは、時間の流れをたえず反転させながら、生と死の日常的な境界線を揺るがす不気味で危険な亡霊的反復として生じるのである。写真が『移民』の物語において決定的な役割を担うのは、このメディアに固有な死者の再来という時間性のゆえである。

さらにもう一つ、死者の再来が明示的に語られる場面がある。その位置からも重要であることが明白な、第一の物語の結末部である。

45分ほど後、私は […] ある記事に眼をとめた。それによれば、1914年の夏以来、行方不明とされていたベルンの山岳ガイドのヨハネス・ネーグリの遺骸が、72年ぶりにオーバーアール氷河から地表に現れたのである。こんな風に死者たちは再来するのである。時には70年以上たった後、氷の中から姿を現し、氷堆積の際に横たわっている。少しばかりの摩耗した骨と、底に鉤を打った一足の靴となって。(36頁以下)

この文字通りの意味で死者が再来する箇所には、ゼーバルト作品に特徴的な想起のあり様がよく現れている。『移民』でも、『アウステルリッツ』でも、重い意味を担っているのは、その到来を主体が自由にコントロールできないような回想や記憶である。つまり、いったん忘却され潜在した後、突如として主体のうちによみがえってくるような想起が問われている。意識と記憶は両立しないというジークムント・フロイト「快感原則の彼岸」の有名な記憶理論にもとづいて言えば、無意識の領域に保存されていた記憶が突然、意識化され、主体の統一性を揺るがしかねないような想起である。

ゼーバルトの物語における想起が、このように、無意識の概念を前提とした精神分析的記憶理論に対応していることも、「死者の再来=幽霊」としての写真が



繰り返し前景化してくる一因であると考えられる。というのも、精神分析は——ヴァルター・ベンヤミンが「写真小史」ですでに指摘していたように<sup>19</sup>——写真のモデルと親和性が強いのである。フロイト自身、無意識の領域に保存された記憶が何かの拍子に一気に意識化される様を、一度ならず写真の現像のメタファーによって説明しようとしている。<sup>20</sup> 意識を持たず、言語というフィルターも備えていないカメラという機械装置は、記憶を無意識のまま潜在する像としてネガへと定着する。無意識の記憶の意識化は、そのような潜在像が、事後的にポジへと現像されるプロセスに似ている、とされるのである。<sup>21</sup> 晩年のフロイトが「抑圧されたものの回帰」をめぐる節でこの写真の隠喩を用いたのはとくに示唆的である。それまで理解されないまま抑圧されていたものが、写真が現像されるように、無意識の領域から帰還してくるとすれば、それはまさしく「不気味なもの」であろう。というのも、そもそも新しいものや未知のものではなく、旧知のものが抑圧の過程で疎外されると「不気味なもの」になるとフロイトは説いているからである。フロイトは「死、屍体、死者の回帰、幽霊、亡霊と関係すること」<sup>22</sup>を最高度に不気味な現象の実例としてあげている。したがって、写真を「死者の再来=幽霊」として見るバルトは、写真という技術メディアの考察を、このような精神分析の文脈に引き入れていたのである。『明るい部屋』の「プンクトゥム」の理論には、ジャック・ラカンの『精神分析の四基本概念』が根底にあるのは決して偶然ではない。<sup>23</sup> このように見れば、バルトに依拠する『移民』において写真が亡霊的であることと、この回想の物語が、無意識を前提とした記憶の概念に立脚していることとは、確かに綿密に関連している。

#### 4.

『移民』において亡霊的な写真が前景化してくることに、以上のような記憶理論に加えて、存在論的な理由もある。さまざまな移民のうちで最も危機的な状況にある亡命者の存在を考えてみれば、写真の亡霊性は、亡命者の特殊な在り方——在るとは安易には言いがたい在り方——と正確に照応するのである。ゼーバルトは、ロシア革命とともに亡命生活に入った作家ウラジミール・ナボコフの作品にふれながら、「どれほどのものが亡命の途上で失われることか、家財以外にも、とくに自分が実在することに関する確信」<sup>24</sup>が失われるのであると述べてい

る。故郷を喪失し、異国の地で亡命者として生きる者は、自分が確かに存在するという確信を持つことができない。写真が存在と現象の結合を解き、現象だけを回帰させるように、亡命者は、自分が実在性のない幽霊現象のように思えるのである。

この文脈で踏まえておくべきなのは、『移民』と訳されている原題*Die Ausgewanderten*には「死者」という含意があるという指摘である。<sup>25</sup>「移民」とは主体から見ても、故郷の共同体から見ても、ある意味で死者のように生きる者たちであり、したがって、生と死との中間領域、あるいは在ると無いとの狭間を動く者たちの謂いである。ナボコフはこの物語集において、故郷喪失者たちの、そのような亡霊的な在り方を象徴する形姿である。ナボコフは、捕虫網を手にした姿の写真とともに第一の物語に登場した後、蝶を追う男としてすべての『移民』の物語に現れてはすぐに消え去る。『記憶よ、語れ』——ルーシー・ランダウはこの亡命者の自伝の読者である——の著者ナボコフは、まさに亡霊のようにほんの束の間だけ現れ、消えては何度も回帰することを通じて、それぞれ別の土地で生きた4人の移民の物語をつなぐのである。その際、四つの個別の物語を亡霊性によって統一するという重要な機能を担うナボコフが、写真のエピソードおよび写真による挿絵とともに登場する点にこそ着目すべきである。

このように読めばさらに、『移民』の物語が、写真による死者の回帰のテーマで締めくくられていることにも納得がゆく。ポーランドの工業都市ウッチに1940年に建設され、第三帝国最大のユダヤ人強制収容所の一つとなったリッツマンシュタット・ゲッターの若い女性労働者たちが、この写真の被写体である。オーストリア出身のゲーネヴァインという人物が撮影した写真で、1987年にウィーンのある骨董屋で見つかったものだという。ベルンの山岳ガイドだったヨハネス・ネーゲリの亡骸が長い時を経て氷河の中から地表へと出てくるように、骨董屋の中で埋もれていた写真が掘り起こされて、忘却の淵から死者の記憶が現在の意識へと戻ってくるのである。

縦置き織機の後ろに3人の、おそらく20才くらいの若い女性が座っている。彼女たちが編んでいる絨毯は、不規則な幾何学模様で、その色ともども、故郷の居間のソファの模様を思わせる。この若い女性たちが誰なのか、私には分からない。背後の窓から差し込んでいる逆光のせいで、彼女た

ちの眼をはっきり見分けられないけれども、3人がともに私のほうを見ていることが感じられる。ともいうのも、会計士ゲーネヴァインがカメラを持って立っていた場所に私は立っているのである。3人の若い女性たちのうち真ん中の女性は、明るいブロンドの髪で、どこか花嫁を思わせる。左の織子は頭を少しかしげているのに対して、右側の織子はじっと容赦なく私を凝視しており、私は長くそれに耐えることができない。この3人はなんとという名前だったのだろうかとは私は考える。ローザ、ルーザ、レアだったのか、それともノーナ、デクマ、モルタ、つまり錘と糸と鉄をもつ夜の娘たちであったのか。(355頁)

この写真が、ジャック・デリダの『マルクスの亡霊たち』(1993年)のなかで「バイザー効果」<sup>26</sup>と呼ばれている、視線の「亡霊的な非対称性」<sup>27</sup>からなりたっていることを読み取っておくべきであろう。語り手はすなわち、3人の女性の視線が自分へと向けられていることを感じるが、「逆光」のゆえに彼女らの眼を見分けることができないのである。デリダがあらゆる種類の亡霊的な経験に共通するものとして論じる、このような非対称的な関係が、『移民』を締めくくる最後の場面を支配している。<sup>28</sup>そのような関係のなかで、作者ゼーバルトと同じく1970年に故郷ドイツからイングランド東部のノリッチに移住した語り手「私」が、写真に写った強制収容所のユダヤ人女性は運命の女神パルカではないかと思いつく。『移民』をめぐる想起の作業をまさに終えようとしている語り手が、強制収容所から写真によって回帰してきた死者たちこそ自分の運命を握っているのかもしれないと思いをめぐらす。言いかえれば語り手は、移民たちの忘れられかけている来歴を探る作業の果てに、亡霊的な視線によって、今もなおホロコーストの歴史から逃れることはできないと意識させられたのである。このような使命感と、『移民』の9年後に刊行された『アウステルリッツ』が、マックス・アウラハの物語を大幅に拡大したもとなったこととは確かにつながりがある。

この結末部から振り返って見ると、『移民』の冒頭に共同墓地の写真があるのは偶然ではない。この物語集は、打ち捨てられたような共同墓地の写真からはじまって、写真による死者の再来が反復されたのち、強制収容所の女性たちの写真にいたるという構成から成り立っている。このように亡霊として死者を回帰させつづける写真とならんで、様々な幽霊的なモチーフが物語のなかで積み重ねら

れてゆく。たとえば一つ目のセルウインの物語では、奇矯な立ち居振る舞いが目につくメイドのアイリーンをはじめとして、イギリス富裕層の広大な屋敷中を人目につかぬように歩き回っている使用人は「幽霊のような存在」(17頁)であるとされる。三つ目のアーデルヴァートの物語では、19世紀に隆盛を極めたノルマンディーの保養地ドーヴィルに立つ、とあるグランドホテルに、今でも夏が来る毎に決まって姿を現し、「巨大な館のなかを亡霊のように歩き回る」(174頁)「不滅の貴婦人たち」(同前)が話題にされている。ホテルはそもそも、定住者のための居場所ではなく、現れては消え去る者たちに一時的な滞在地を与えるためにある。それが、今日ではかつての賑わいの面影もなく、廃墟のようなホテルとなっているならば、ホーンテッド・マンション以外のなにものでもない。時代の流れから取り残された大ホテルというテーマは、四つ目のアウラッハの物語でも反復されている。19世紀末にマンチェスターに建設された豪華なミッドランド・ホテルは、今では完全に流行遅れとなり、「廃墟も同然」(349頁)で、「他の逗留者や夢遊病者のように徘徊するルームメイドやボーイに会うこともごく稀」(同前)である。語り手は、まさにこの幽霊屋敷のようなミッドランド・ホテルで、上述のゲーネヴァインの写真を記憶に呼び起こしたのである。他にもあるが<sup>29</sup>、『移民』が一貫して幽霊的モチーフの積み重ねとして構築されていることはすでに十分に示しえたのではなからうか。その中で写真は、技術メディアが可能にする現実に忠実なドキュメントであるだけでなく、それにもまして、書き言葉以上にまざまざと死者を亡霊として回帰させる文字通りの<sup>メディア</sup>霊媒として機能しているのである。

## 註

- 1 W.G. Sebald: Luftkrieg und Literatur. Frankfurt a.M. 2002, S.17.
- 2 W.G. Sebald: Luftkrieg und Literatur, S.7.
- 3 W.G. Sebald: Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen. Frankfurt a.M. 1994, S.338. 以下では、『移民』からの引用は、この版に拠り、本文中にページ数のみを記す。尚、本稿でゼーバルト作品を引用する際の翻訳にあたっては、鈴木仁子訳による『ゼーバルト・コレクション』(白水社、2005-2012年)の各巻を参考にした。
- 4 このように、ラディカルであると同時に独善的でもあるスタンスが、戦後ドイツ

- 文学の善意と民主主義への貢献を信じる陣営から激しい憤怒や反発を呼び起こしたことは言うまでもない。たとえば次の論文を参照。Rhys W. Williams: Andersch und Sebald. Die Dekonstruktion einer Dekonstruktion. In: Jörg Döring/Markus Joch (Hg.): Alfred Andersch *revisited*. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte. Berlin 2011, S.317-330.
- 5 W.G. Sebald: Campo Santo. Frankfurt a.M. 2006, S.150.
- 6 Hartmut Steinecke: Die Shoah in der Literatur der „zweiten Generation“. In: Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2006, S.135-153, hier 145f.
- 7 『アウステルリッツ』では、主人公が写真を撮る人物として設定されている。
- 8 W.G. Sebald: Campo Santo, S.81.
- 9 ゼーバルト作品における写真については、次の5つの文献を参照。Stefanie Harris: The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*. In: The German Quarterly. 74. 2001, S.379-391; Jonathan J. Long: History, narrative, and photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*. In: The Modern Language Review 98.1 (2003), S.117-137; Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Michael Niehaus/Claudia Öhlschläger (Hg.): W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei. Berlin 2006, S.31-45; Thomas von Steinaecker: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds. Bielefeld 2007, S.247-314.
- 10 W.G. Sebald: Campo Santo, S.28.
- 11 ゼーバルトにおける亡霊的なものについては、『アウステルリッツ』を対象にした Anne Fuchs の論文が優れているが、ここでは写真については軽く触れられているにすぎない。Anne Fuchs: „Phantomspuren“. Zu W.G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz*. In: German Life and Letters. 56/3. 2003, S.281-298.
- 12 ジョルジョ・アガンベン『アウシュヴィッツの残りもの——アルシーブと証人』、上村忠男・廣石正和訳、月曜社、2001年、10頁。
- 13 『カンポ・サント』に、エッセイ「夜鳥の眼で——ジャン・アメリーについて」(1988年)が収録されている(邦訳では『空襲と文学』に収録)。また、『アウステルリッツ』の冒頭近く、アントワープ駅で主人公と出会った語り手が、かつてドイツ軍の強制収容所だったブレンドンク要塞を訪問するエピソードがあり、アメリーがそこでナチスから受けた過酷な拷問に言及される(W.G. Sebald: *Austerlitz*. München/Wien 2001, S.38)。つまり『アウステルリッツ』は、物語がはじまるやいなや、アメリーの名とともに、ホロコーストのコンテクストに関係づけられるのである。
- 14 Vgl. Thomas von Steinaecker: Literarische Foto-Texte, S.296.

- 15 Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1977, S.31f.
- 16 ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚え書き』、花輪光訳、みすず書房、1997年、16頁。
- 17 同上。
- 18 ゼーバルトは画家ヤン・ペーター・トリップについてのエッセイ中、バルトの『明るい部屋』の一節を引きあいに出している。W.G. Sebald: Logis in einem Landhaus. Frankfurt a.M. 2003, S.178.
- 19 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1972-1989, Bd.II, S.371.
- 20 1913年の論文「精神分析における無意識の概念について」の一節 (Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Frankfurt a.M. 1999, Bd. VIII, S.436) および『モーセと一神教』における「抑圧されたものの回帰」の一節 (Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Bd. XVI, S.436) にこのメタファーが見いだされる。
- 21 ゼーバルトの『アウステルリッツ』には、まさにこの現像の隠喩が使われている箇所がある。Vgl. W.G. Sebald: Austerlitz, S.113.
- 22 Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Bd. XII, S.254.
- 23 バルト『明るい部屋』とラカン『精神分析の四基本概念』の関係については、次の文献を参照。Margaret Iversen: Was ist eine Fotografie? In: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt a.M 2002, S.108-131.
- 24 W.G. Sebald: Campo Santo, S.186.
- 25 Sven Meyer: Fragmente zu Mementos. Imaginierte Konjekturen bei W.G. Sebald. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): W.G. Sebald. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158. 2003, S.75-81, hier S.78.
- 26 ジャック・デリダ『マルクスの亡霊たち』、増田一夫訳、藤原書店、2007年、29頁。
- 27 同上。
- 28 『マルクスの亡霊たち』は『移民』の刊行の一年後に出版されている。亡霊と共にあることをめぐる二冊の書物がほぼ時を同じくして書かれたのは偶然ではないだろう。冷戦の終結からほどなくしてデリダは、亡霊となった父を持つハムレットの位置からマルクスの遺産を思考しようとする。デリダはそれによって「籬の外れた」亡霊の時間に忠実であろうとするのである。デリダにとって重要なのは、歴史の終わりをめぐる目的論的言説とその根底にある線状的な時間概念を退けることである。なぜなら、1992年に刊行された、アメリカの新自由主義者フランシス・フクヤマによる『歴史の終わり』が、冷戦終結を共産主義に対する資本主義の勝利として読むことによって、ヘーゲル流の目的論的歴史哲学を復活させていたからである。

デリダと同様にゼーバルトも、移民たちの人生行路を語るにあたって、線的に流れてゆく連続的な時間ではなく、死者の回帰という亡霊的時間から出発する。

29 とくに印象的かつ意味深長なのは、最後の物語の主人公である画家——作者ゼーバルトと同じマックスという名を持つ——アウラッハが描く肖像画は、まるで「焼かれて灰になり、擦り傷だらけの紙のなかで今なお亡霊としてさまよい続けている、灰色の顔をした祖先たちの長い列から浮かびあがってきた」(239頁以下) かのようだ、とされる箇所である。