

立教大学学術推進特別重点資金（立教 S F R）
大学院生研究
2003年度研究成果報告書

研究科名	立教大学大学院 文学	研究科	ドイツ文学	専攻
指導教員	所属・職名	氏名		
	文学部ドイツ文学科	前田 良三 印		
自然・人文の別	自然 ・ <input type="checkbox"/> 人文	個人・共同の別	<input type="checkbox"/> 個人 ・ 共同 名	
研究課題	美的記憶プロセスを表象する芸術形式			
研究代表者	在籍研究科・専攻・学年	氏名		
	文学研究科ドイツ文学 専攻 4 年	林 志津江 印		
研究組織	在籍研究科・専攻・学年	氏名		
研究期間	2003 年度			
研究経費	200 千円			

研究の概要 (200~300 字で記入、図・グラフ等は使用しないこと。)

ツェラーン (Paul Celan, 1920-1970) とリヒター (Gerhard Richter, 1932-) は、前者は詩、後者が絵画といったように制作ジャンルを異なる。しかし彼らの反省的な創作は古典的なモデルネにおける芸術の自律性という原則を批判的に問いつつ、「理解不可能性」を代償に、現代における芸術の自律性を探ってきたという意味で、共通点を有している。

美的な形式の中で保存される記憶は、個別の記憶と集合的な記憶との間を揺れ動き、決してひとつの定まった形姿に固定されない。そうした動的な形式は、対象についての特定の解釈を施す媒体としてではなく、個別的な事柄と一般性のどちらにも接触可能な記憶の装置として機能する。当該研究ではリヒターの代表的作品『アトラス』とツェラーンの『ストレッタ』に即して議論を進め、現代芸術一般における「美的記憶装置」としての芸術作品の社会的・歴史的機能を展望する。

キーワード (研究内容をよく表しているものを3項目以内で記入。)

[記憶] [芸術形式] [理解不可能性]

研究成果の概要 (図・グラフ等は使用しないこと。)

これまでのツェラーンおよびリヒターに関する研究から、両者は一般的な意味での「理解可能性」を代償に「芸術の自律性」の問題、さらに「現代芸術の自律性」という問題に取り組んできたという共通点が浮かび上がってきた。

ツェラーンとリヒターのそれぞれが従事するのは、前者が詩、後者が絵画という異なるジャンルの芸術作品であるが、「記憶」というテーマ設定から両者の作品を関連づけることによって、異ジャンル同士の作品においても比較研究が可能であると考えられる。そしてこの関連付けを説明するためには、リヒターの『アトラス』 („Atlas“, 1962-) およびツェラーンの『ストレッタ』 („Engführung“, 1959) を取り上げる。

ツェラーン、リヒターによる作品では、言葉によるメタファーや絵画描写の形式のなかで意味が一義的に固定されず、個別の記憶と集合的な記憶の間を行き交う。そうした記憶の動的な性格を最もわかりやすく示す一例として、社会的・政治的事件をテーマとして選んだ作品が挙げられるだろう。記憶は芸術という形式を伴って保存されることにより、解釈の一義性が不可能という意味で作品を「理解不可能」にする、つまり完全に理解しているように感じていた意味や解釈を不確実なものに戻す可能性が生じるのである。ここでの問題は、異なる芸術ジャンル間での形式分析上の共通点ではなく、むしろ社会的・政治的事件が、ひとつの固定的な意味を付与されるに容易い現象ではないという点であって、こうした事象の性格そのものも、事件が芸術作品として保存されることによって白眉のもとにさらされる。

『アトラス』では、作品をおさめた 600 以上のパネルが縦横規則的に並べられている。その中にはアウシュヴィッツを映した写真、報道写真の切り抜きが含まれるなど、一見したところ無尽蔵な情報源のようである。しかし『アトラス』全体で何が表現されているか考えてみたとき、われわれは逆に、「記憶」が一般には人間の意識に沿って操作され、制御された装置の中にあることに気づくだろう。だが『アトラス』のさまざまな描写対象については多様な解釈が可能であって、唯一無二の解釈は存在しない。従って、ここで問題にしている芸術作品の「理解不可能性」とは再度、ひとつの社会的事件について生じる多義的な意味の問題だということが確認せられる。『アトラス』はさまざまな観点がひとりの芸術家の解釈によって妨げられることのない形式を保持していると同時に、それゆえ人々が記憶と記憶の形式について反省するきっかけを与え、個人個人の持つさまざまな事件に関する記憶を呼び起こす契機を持つ芸術作品なのだ。

リヒターの芸術では、写真が重要な位置を占めている。リヒターの『1977年10月18日』に関する論考で、既に私はリヒターの「フォト・ペインティング」が、写真を用いることで芸術的表象の「本当らしさ」について省察していることになることに注目してきた。リヒターは写真技術について深い洞察を加えることで、絵画形式の探究へと厳しい目を向けているのである。ヴァルター・ベンヤミンがかつて指摘したように、複製技術装置してのカメラは本来、対象を像においてとらえるがゆえに、対象を主体の意識的知覚に因ることなく再現することが可能であるが、「フォト・ペインティング」とは、描かれた対象の「本当らしさ」、記憶、さらにその芸術表象についての反省を可能にし、その上で人間の反省という行為の意味を問うている。リヒターは自身の芸術活動において、意識と無意識を揺れ動く相互的効果のなかにある記憶を問題にしているといえるだろう。

一方で、ツェラーン研究史上『ストレッタ』はアウシュヴィッツを描いた詩だと言われてきた。しかし『ストレッタ』は、読んでみても簡単にそうとは理解されないかもしれない作品とも言える。詩では短い文が連なり、ひとつの事柄についての肯定と否定とが繰り返され、時制や語法が次々に変化し、それぞれの文の固定的な意味は決定不可能である。この事態についての第一義的な理由は、『ストレッタ』のさまざまな語彙がツェラーン自身の記憶と繋がっている一方で、言葉が人間に共通な一般的に通用されるべき意味を持ち、詩のすべての語彙もそれぞれの読者に固有の記憶と結びつくためだろう。

記憶はそれが集合的なものであれ個別のものであれ、一般的にはナラティブな形式を持つと考えられている。ナラティブな形式によって語られる記憶は、断片的な意識の内容を

研究成果の概要 つづき

秩序づける機能を持つ。だが『ストレッタ』における詩人と読者の間には、詩がナラティブな媒体でもなく、さらに上に指摘したような形式を持つ以上、通常人々が行っている合理的なコミュニケーションの形式を前提とするわけにはいかない。

ジークリット・ヴァイゲルはこうしたコミュニケーションを、瓶に入れた手紙を海に流す行為(投壘通信)に例え、「後へ残す」 („Hinterlassen“) という概念を用いて論じている。彼女によれば、「後へ残す」ことそのものを使命としている通信が存在する。その通信において、受取人の宛先についての情報は曖昧であり、発話内容も明晰な言葉では語られていない。その発話はむしろ、後の不特定な聞き手に対し「後へ残す」行為そのものであり、後の聞き手が誰か、発話の内容は何かなどよりも、発話された行為そのものが重要である。だが私見によれば、聞き手が誰なのか不明なままなのは、「曖昧」さというよりむしろ通信に関する人々の経験的・合理的な、発話者(差出人)と聞き手(受取人)というコミュニケーションの形式を超えた、突発的で暴力的な事態が生じるためである。そしてツェラーンの詩とは、言葉についてのそのような暴力的事態の発現であると考えられるのだ。

「後へ残す」とはもともと、アドルノとホルクハイマーが『啓蒙の弁証法』において用いた概念であるが、ツェラーンの詩論概念を考察していく上で重要な手がかりとなる。詩はまずツェラーンに固有の記憶の形象化として「後に残」されていると考えられる。しかし詩が読者に届き、読まれる事態そのものもやはり「後に残す」行為なのだ。すなわち読者が実際に詩を読み解釈するプロセスは、その言葉のメタファーを解明して一義的な意味を導くことというよりも、むしろ詩の解釈それ自体が詩の言葉そのものと結びつき続け、意味を不確実にし続ける作業である。詩を読む行為は連続する詩のテクストの一部であって、壘に入れ海に投げ入れられた手紙の行き先が不明なように、詩の解釈も読まれる都度異なりつづける。

両者を記憶の問題において関連付けることのできる可能性は、『ストレッタ』も『アトラス』も、一般的なクロニクルが目を向けることのできない意識の次元の記憶を回収することのできる機能を持っているという点である。まず『ストレッタ』に関しては、アウシュヴィッツをテーマにした詩であるという言説そのものが、『ストレッタ』に関する解釈のひとつにすぎないという点である。詩が理解困難であるにも関わらず、『ストレッタ』は研究史上、アウシュヴィッツに関するメタファーやコノテーションを読み込まれてきた。だがそうしたメタファーなどは、決して一義的な意味へと固定され得ない一方で、それはまたツェラーンにおいても、言語における「無意識的なもの」の描写がテーマとなっているという証左となるだろう。その形式がために、『ストレッタ』は読者に対しアウシュヴィッツについての省察を促す。つまりアウシュヴィッツが一体何だったのか、今の時代にアウシュヴィッツが何を意味しうるのかという問いを突きつけることとなる。

同様に『アトラス』も、全体でひとつの固定した視線を投げかけるような作品ではない。リヒターの芸術は、写真技術を応用し、無意識を絵画上に視覚化することによって対象の「無意識」を表象することが可能であり、そのことによって成立しているのである。リヒターが画面上に「無意識」にある記憶を可能にすることで、写真の潜在的な能力が取り戻される。その結果作品を観るものは、ひとつの事件に関する一般的な言説・ナラティブな記憶が、あくまで事件にまつわるひとつの記憶のかたちにとすぎないということへと思いを至らせるのだ。人が制御された言説を反省できるのは、無意識的な記憶、すなわち自らの内にありながら普段気づくことのない自身の他者性へをも思いを至らせる能力が備わっている場合である。何かが明らかになるのではなく、不確実なものになるからこそ、芸術作品は「もうひとつの」記憶装置としてその存在意義を発揮する。情報は操作されているという事実を暴くリヒターの芸術的戦略、そして次々に変転していく『ストレッタ』の動的なメタファーによって、彼らの芸術に触れる者には「まだ見ぬ理解」への可能性が開かれる。

※ この(様式 2)に記入の成果の公表を見合わせる必要がある場合は、その理由及び差し控え期間等を記入した調書(A4縦型横書き1枚・自由様式)を添付すること。

研究発表 (研究によって得られた研究経過・成果を発表した①～④について、該当するものを記入してください。該当するものが多い場合は主要なものを抜粋してください。)

- ①雑誌論文 (著者名、論文標題、雑誌名、巻号、発行年、ページ)
- ②図書 (著者名、出版者、書名、発行年、総ページ数)
- ③シンポジウム・公開講演会等の開催 (会名、開催日、開催場所)
- ④その他 (学会発表、研究報告書の印刷等)

① (研究論文)

Das ästhetische Gedächtnis und die Form der Unverständlichkeit.

Gerhard Richters 18. Oktober 1988.

(立教大学大学院独文専攻論文集《WORT》第25号、2003年、21-35頁、独語)

④ 日本独文学会 2003年度春季研究発表会

〈美的記憶のプロセスを表象する芸術形式——ゲルハルト・リヒター『アトラス』およびパウル・ツェラーン『ストレッタ』——〉

(2003年5月30日、ポスター発表、於武蔵大学、日本語)