

2024年3月27日

日本ロシア文学会  
会長 中村 唯史 様

田村 太 (企画代表)

日本ロシア文学会主催若手ワークショップ  
「〈暴力〉から問う——19-20世紀ロシア文化における暴力表象の横断的検討」  
実施報告書

今年度の若手ワークショップ企画を下記の通り実施いたしましたので、報告いたします。

1. 日時 2024年1月27日(土) 13時~17時30分
2. 場所 北海道大学スラブ・ユーラシア研究センター大会議室(403) / オンライン併用
3. プログラム

報告Ⅰ. ロシア帝国における暴力なるもの

上村 正之 (北海道大学大学院・博士後期課程)

「叙事詩的であること、暴力的であること  
——ゴゴリ『タラス・ブーリバ』の受容史をめぐって」

深瀧 雄太 (京都大学大学院・博士後期課程)

「レスコフにおける暴力の諸相」

大崎 果歩 (東京大学大学院・博士後期課程)

「レフ・トルストイにおける暴力とキリスト教」

報告Ⅱ. 「戦争と革命の世紀」

田村 太 (京都大学大学院・博士後期課程)

「世紀転換期の「暴力論」とサヴィンコフ／ロープシン」

松元 晶 (北海道大学大学院・博士後期課程)

「戦う「周縁」——中央アジア映画に見る戦いの表象」

大月 功雄 (立命館大学大学院・博士後期課程)

「ロシア映画理論と戦争映画——今村太平の記録主義リアリズムをめぐって」

コメント・ディスカッション

越野 剛 (慶応義塾大学・教授)

平松 潤奈 (東京大学大学院・准教授)

※各報告ならびにディスカッションの内容については別添の資料をご覧ください。

## 4. 運営

### 4.1. 報告準備

各報告者とコメンテーターは、顔合わせや企画趣旨の確認等の目的で、2023年7月30日（日）にオンラインで2時間程度の打ち合わせを行なった。

また、企画代表は2023年9月27日（水）に開催場所の北海道大学スラブ・ユーラシア研究センターに赴き、会場視察とAV機器のテスト等を行なった。さらにプラスαとして、暴力の諸概念やその議論の仕方への理解を深めるために、2023年12月10日（日）にオンラインでワークショップ企画に関連した勉強会を有志間で実施した。

### 4.2. 事前登録

対面での参加者数の把握ならびに資料の事前配布を行う都合上、対面・オンラインともに事前登録制とし、オンラインについてはZoomを使用した。Google Forms上の参加登録フォームからまず対面・オンラインともに登録してもらい、その後オンラインでの参加者には登録フォーム上に指示されるURLからZoomでの参加登録もするようにした。

### 4.3. 当日の設営・運営

会場に備え付けのオンライン配信設備を用い、音声ならびに資料の共有を行なった。

また、ポスター掲示等のワークショップ運営に係る庶務については、三栖大明氏（北海道大学大学院）の協力を得た。

## 5. 参加人数

対面：11名

オンライン：43名

※いずれも実施メンバーは除く、途中退席者含む。

## 6. 当日の様子

報告中の上村氏と深瀧氏。



報告中の大崎氏と田村。



報告中の松元氏と大月氏。



コメントーターの越野剛先生と平松潤奈先生。



コメントーターの質問に答える各報告者。



当日の会場の様子と質問される安達大輔先生。



集合写真（上二列目右より：安達先生、李博聞氏、大崎氏、松元氏、深瀧氏、越野先生。下一列目右より：上村氏、大月氏、田村、平松先生）。



(写真提供：三栖氏、田村)

7. ポスター

日本ロシア文学会主催 若手ワークショップ企画賞受賞  
共催：北海道大学スラブ・ユーラシア研究センター

# 〈暴力〉から問う

## 19-20世紀ロシア文化における暴力表象の横断的検討

【報告】

I. ロシア帝国と暴力なるもの  
上村 正之 (北海道大学大学院・博士後期課程)  
「叙事詩的であること、暴力的であること」  
——ゴロリ『タラス・ブーリハ』の受容史をめぐって  
深瀬 雄太 (京都大学大学院・博士後期課程)  
「レスコフにおける暴力の諸相」  
大崎 果歩 (東京大学大学院・博士後期課程)  
「レフ・トルストイにおける暴力とキリスト教」

II. 「戦争と革命の世紀」再考  
田村 太 (京都大学大学院・博士後期課程)  
「世紀転換期の「暴力論」とサヴィンコフ／ロープシン」  
松元 晶 (北海道大学大学院・博士後期課程)  
「戦う「南緯」——中央アジア映画に見る戦いの表象」  
大月 功雄 (立命館大学大学院・博士後期課程)  
「ロシア映画理論と戦争映画」  
——今村太平の記録主義リアリズムをめぐって」

【コメント】

越野 剛 (關西学院大学・准教授) 平松 潤奈 (東京大学大学院・准教授)

【日時】 2024年1月27日(土)13時より  
【形式】 対面・オンライン併用開催  
【会場】 北海道大学スラブ・ユーラシア研究センター  
大会議室 (403)

参加費無料・事前登録制  
対面参加/オンライン参加するためには事前登録が必要です。  
二次会場でまた後述URLからお申し込みください。  
<https://forms.gle/FyepZVaYG6JueAq8>  
【お問い合わせ】 tamura.futuzshi.75x@st.kyoto-u.ac.jp (H15)



8. 共催 北海道大学スラブ・ユーラシア研究センター

9. 会計 別紙「会計報告書」参照

以上

## 資料

日本ロシア文学会主催若手ワークショップ

「〈暴力〉から問う——19-20 世紀ロシア文化における暴力表象の横断的検討」

田村太 [代表]、上村正之、深瀧雄太、大崎果歩、  
松元晶、大月功雄、越野剛、平松潤奈

### 1. 企画趣旨

「暴力」という言葉は、一般的な意味では他者に対して何らかの形で危害を与えるような合法性を欠いた行為として理解されているが、現代の人文・社会科学では暴力概念はより広く捉えられている。国家・社会に関わる暴力から共同体内における暴力まで、物理的・身体的な加害行為から人種・階級・ジェンダーに関する構造的暴力まで、暴力概念の適用範囲は幅広く細分化されており、まさに「暴力とは変幻自在である」(R. J. バーンスタイン)と言える。

暴力の概念規定に関して、ヨーロッパの哲学者や思想家の議論を参照すると、暴力は近代社会において規制対象でありながら、同時に私たちの生の諸条件を創造するものであると論じられている。社会契約論に基づく市民社会は、個人の暴力を放棄させ、国家・警察に暴力を集中・独占させることで成り立つ。つまり共同体が成立する時、つねに暴力が介在している。つまり暴力は共同体の破壊として忌避される反面、その「隠された」基礎であるという二面性を持っている。

ただし、上記のような暴力概念は概して西欧ヨーロッパ諸国の事例や文化圏に根ざすものであり、ロシアにそのまま当てはめるわけにはいかない。近代以降のロシア帝国では市民社会の発展が遅れ、農奴制や身分制が長く残存し、定期的にポグロムも発生し、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけては急進的革命勢力が台頭するなど、暴力は決して「隠された」現象ではなかった。その後のソ連の歴史的歩みからも明らかなように、ロシアにおいて暴力の存在は物理的・政治的・構造的次元において西欧よりもはるかに顕著であった。さらにロシア・ソ連が対外的に膨張志向の多民族帝国であった点も考慮に入れると、周縁の諸地域には暴力に関するさまざまな出来事があったことも指摘せねばならない。

一連の歴史的・社会的特性を踏まえるならば、ロシアにおいて暴力についての概念や価値判断が独自性を帯びることは必然と言える。実際、近年のロシア思想史研究ではロシアでは象徴化言語化不可能な暴力がさまざまな役割を果たしており、その背景にはロシアにおいて再生産されてきた特殊な言語環境があるのではないかという指摘がなされている。

本ワークショップでは上記の議論を踏まえ、ロシアの文学と文化を「帝国」・「戦争」・「革

命」・「非暴力」といったトピックを通して横断的に検討することを企図した。これによってロシア文化の特性や暴力表象の諸相を開くと同時に、芸術文化の様態や機能をネガティブな側面も含めてより多面的に把握することを目標とした。

しかし本ワークショップの着地点は「ロシアがいかに暴力的か」を強調し、確認することではない。暴力は人間世界において普遍的な現象であり、「戦争と革命の世紀」と称される20世紀では世界的現象であった。ゆえに、本ワークショップではロシア文化に重点を置きつつ、その外部の事例（ソ連期中央アジア、戦間期日本）の比較を通して、近代世界における暴力の表象を多面的に提示することを目指した。（田村）

## 2. 報告要旨

叙事詩的であること、暴力的であること  
——ゴーゴリ『タラス・ブーリバ』の受容史をめぐって  
上村 正之（北海道大学大学院・博士後期課程）

本報告ではゴーゴリ作『タラス・ブーリバ』（1835/1842）の暴力表象について、叙事詩という文学ジャンルから解明を試みた。ゴーゴリが本作を執筆した際、ロシア語訳の『イーリアス』を参照し、同時代の批評は叙事詩を想起させる描写対象のスケールの大きさ・人物の形象を評価していた。過去の「偉大な」ジャンルと位置づけられた叙事詩（эпопея, эпос）は、しばしば近代文学を論じる際の比較対象として取り上げられてきたが、とりわけ「絶対的過去」という叙事詩の時空間は、暴力描写についての道徳的判断を宙づりにする。ゴーゴリもまた、テキストに暴力的な場面を書き込みつつ、作品世界の時間的な距離を強調している。

報告の後半部では、政治哲学者カール・シュミットのパルチザン論を援用し、『タラス・ブーリバ』ならびにロシアの文化・文学に表れる暴力性について考察した。シュミットにおけるパルチザンとは非正規性によって特徴づけられ、近代国家の正規軍とは異なる非正規軍-農民ゲリラなどの土着的抵抗勢力-から、ボリシェヴィキに代表される革命勢力にまで拡大される概念である。パルチザンの戦略は組織的ではあるが、正当性・合法性を欠いた暴力的な傾向を帯び、彼らを鎮圧する側も同等の暴力を行使せざるをえない。ロシア史におけるパルチザンの勢力の存在感（1612年、1812年、革命・内戦、大祖国戦争）を想起するならば、『タラス・ブーリバ』はパルチザンの暴力およびパルチザンの英雄的側面を描いた古典として位置づけうる。（上村）

## レスコフにおける暴力の諸相

深瀧 雄太（京都大学大学院・博士後期課程）

本報告では、19世紀ロシアの作家レスコフ（Н.С. Лесков, 1831-1895）の創作のうち、1880年代の作品として、『化粧の芸術家』（Тупейный художник, 1883）、『老いたる天才』（Старый гений, 1884）、『哨兵』（Человек на часах, 1887）を取り上げ、それらの文学テキストにいかなる「暴力」を見出し得るのかを検討した。

80年代のレスコフは、肯定的人物像「義人」（праведники）の描出を志向していた。「義人」を通じて肯定的な理念を提示しようとしていたレスコフが、同時期に（その対極に位置すると思われる）「暴力」をどのように描いたのか。先行研究に鑑みても、この点を同じ文学テキスト分析の範疇で検討する必要がある。テキスト分析の枠組みとして、坂口安吾「文学のふるさと」（1941）にも言及しつつ、しかし主にはベンヤミン「暴力の批判的検討」（1921）を参照した。

対象テキストの分析を通じて、次のような「暴力」がレスコフに見出されることを指摘した。①領主から農奴への暴力、また下士官への鞭打ち刑といった、身分関係や社会構造に基づく明白な暴力。これは「法維持的暴力」（ベンヤミン）として捉えられる。②人間の期待や希望、社会の規範を破壊／動揺させるような暴力的事象。これは「神的暴力」（ベンヤミン）に通ずる特徴を持っている。以上から、レスコフにおける暴力が、ロシア社会の描写のリアリティを支える側面だけでなく、新たな価値観を模索する契機となるような理念的側面をも有していることが示唆された。（深瀧）

## レフ・トルストイにおける暴力とキリスト教

大崎 果歩（東京大学大学院・博士後期課程）

本報告では、非暴力主義の提唱者として有名であり、かつ若い頃にカフカース戦争への従軍経験を有するトルストイの最初期の小説と後期の宗教論を対象に、非暴力主義の根拠となった福音書読解の特徴と、「悪に対して暴力で抵抗してはならない」という主張において「暴力」という語が指し示す範囲、そして小説作品のなかで戦争や暴力を描く際の観点や手法を考察した。

福音書に関しては、トルストイが裁判制度や刑罰、民族間闘争の否定を強調する形で「山上の垂訓」の翻案を行っていることを指摘した。暴力という語の指し示す範囲に関しては、自衛戦争の否定（トルストイは生涯にわたり自衛の名の下に戦争が正当化され始まることを強調した）、国家による暴力の分業体制への批判（トルストイは法律を書くところからすでに暴力の一步が始まっているとみなした）の二点に注目して分析した。

小説に関しては、「いったいどんな感情が影響して、人間はこれといった利益もないのに

自分を危険にさらしたり、自分と同じような人間を殺したりする決心がつくのか」という問いを探るべく書かれた最初期の短編『襲撃』を取り上げ、戦争に赴く人間の内心や、戦争の名のもとに起こっている事象を描く際に、事物をはじめてみたもののように記述しその実態を問い直す異化の手法が用いられていること、さらに、その手法は教会や国家制度の問題点を剔抉する後期の彼の姿勢とも密接につながっていることを明らかにした。(大崎)

### 世紀転換期の「暴力論」とサヴィンコフ／ロープシン

田村 太 (京都大学大学院・博士後期課程)

ボリス・サヴィンコフ (1879-1925) のテキストでは同時代のアナーキストに対して相反する態度が示されている。エスエル党戦闘組織の革命家はアナーキストのように議会に意義を認めないが、自分たちがアナーキストであることを否定する。その一方で彼らへのサヴィンコフたちの連帯や共感が表明される。本報告ではこうしたサヴィンコフとアナーキストの関係について、政治理論家のマイケル・ウォルツァーの議論に拠りつつ、両者の差異を暴力行使における「リミット」(制限、限界、境界)の程度にもとめた。サヴィンコフにおいてリミット／アンリミットの暴力はどのように語られているか、二つはどのような関係を結んでいるかを、彼の回想録『一テロリストの回想』(1917-1918)への読解を通して明らかにした。

回想録では革命家の「名誉」と結びついた抑制と自製の言説で組成されており、テキストではそれに沿ってリミット／アンリミットの境界線が引かれている。この点でアナーキストと異なる。彼らは世界中でテロリズム活動を行ない、無差別殺人を許容したからである。このような暴力はサヴィンコフたちにとって「不名誉」でしかない。にもかかわらずテキストではアナーキストとの「結びつき」が表明されており、それがより鮮明に示されるのはアナーキズム的傾向をもった急進派のマキシマリストとの関係においてである。そこでは「テロル」の利益の観点から見れば「みんなテロリスト」であり、党派やイデオロギーの違いはないと語られる。結局、この連合は実現しなかったが、彼のテキストはマキシマリストとの連合は排除せず、さまざまな政治的可能性を残したままにするのである。(田村)

### 戦う「周縁」——中央アジア映画に見る戦いの表象

松元 晶 (北海道大学大学院・博士後期課程)

本報告は、中央アジアから見た独ソ戦映画を分析し、中央アジアの文化的営みとソ連文化におけるロシア中心主義や文化帝国主義を考察したものである。多くの中央アジア文化人は自身の作品を公開するため、ソ連のイデオロギーを正統化するイメージを作品に取り入

れた。つまり、中央アジア文化人は「戦略」としてイデオロギーを利用し、作品の公開や自民族のプレゼンスの向上につなげたのである。ソ連中央アジアの文化は、イデオロギーと民族表象のバランスを保つことが重要であった。独ソ戦のようなロシア中心主義的なテーマでは、中央アジアの文化人はイデオロギーから距離を置くことで、作品の公開と民族表象の両立を目指した。『モスクワは我々の後ろにいる』（ベガリン、1967年）では、バウルジャン・モムシュルの半生を描きながら、独ソ戦の記憶から抜け落ちたカザフ人の犠牲を映す。『スナイパーたち』（シャムシエフ、1985年）では、女性兵士アリア・モルダグロヴァを軸に、女性兵士の苦悩が描かれた。両作品はソ連／ロシア的な「我々」の記憶として、認識されにくい独ソ戦の経験を中心に据えているが、これまで公式的に語られてきた勇姿や犠牲の記憶と矛盾しない。中央アジアの独ソ戦映画は、独ソ戦がロシア人の戦いであるという公式の記憶から離れることで自民族の記憶を継承し、一方で公式的に語られてきたソ連軍の勇姿や犠牲のイメージを戦略的に用いることで、作品の公開につなげた。（松元）

#### ロシア映画理論と戦争映画——今村太平の記録主義リアリズムをめぐって

大月 功雄（立命館大学大学院・博士後期課程）

映画批評家の今村太平（1911-1986）は、かつて「日本映画に、芸術的にもっともふかい影響をあたえた外国映画は数の多いアメリカ映画でなく、その数百分の一にすぎないソビエト映画であった」と語った。日本が戦争とファシズムの「暗い谷間」の時代に突入していくなか、戦前の限られたロシア映画と翻訳書のなかから、新しい映画芸術の可能性を見出そうとしていた日本の映画人は少なくない。本報告では、映画批評家・今村太平の戦前のロシア映画の経験を検討し、その映画経験が戦時下の今村にいかなる戦争映画批評を展開させたかを見てきた。

戦時下の日本の戦争映画には、スペクタクルな〈暴力〉の表象を求める視覚的欲動が渦巻いていた。このような日本の戦争映画に横溢する〈暴力〉の表象に対して、今村は戦争記録映画のなかの他者の「顔」に着目した。本報告では、そのような今村の戦争記録映画論には、戦前のロシア映画の経験が脈動していたことを明らかにした。今村はたとえ「プロパガンダ映画」として生み出された戦争記録映画であっても、カメラが記録する他者の「顔」には、国家や作家の意図を超えた、観る者の現実認識をいわば「異化」させる政治的可能性があると信じていた。今村が戦時下の映画界で放ち続けた「戦争の正体は決して発射や爆弾ではない。それはたゞ物体の運動にすぎぬ」「戦争の正体は兵隊であり人間である」という言評は、このような物象化された〈暴力〉の表象それ自体を欲望する日本のファシズム的状况に対する批評的介入であったといえよう。（大月）

### 3. ディスカッション

#### 討議 ① (コメンテーター：越野剛)

〈全体的なコメント〉

ロシアにおける暴力論の大まかな特徴を知る上で興味深いデータがある。Google ブックスを基にしたインターネット上のデータベースで、ロシア語の **Насилие** と英語の **Violence** をそれぞれ検索し、それらの使用頻度を年代順にまとめたグラフを概観したところ、19 世紀はいずれの語の使用頻度も低いが、19 世紀から 20 世紀になるにつれて頻度が高まること、18 世紀末から 19 世紀初めまでの転換期にもその使用頻度が増大すること、19 世紀中頃が比較的最も使用頻度が少ないこと、がわかる。また興味深いのは、**Насилие** と **Violence** の使用頻度の違いとして、19 世紀に移行すると前者の使用頻度が後者より少なくなり、逆に 20 世紀の場合だと前者が後者より圧倒的に使用されていることだ。

これはあくまで Google による大雑把なデータであるが、しかしロシアにおける暴力論の特徴がここからうかがえる。この枠組みをとおして見ると、本ワークショップの前半で扱われたのは近代以前の暴力、あるいは「近代化」によって克服しうるものとして考えられていた暴力性であったと言える。人を魅惑する美的側面の強い叙事詩的・神話的暴力(上村報告)、農奴制時代の身分上の差別といった構造的暴力(深瀧報告)はそれぞれ無関係に思えるが、近代以前の暴力の諸相の表れとして考えることもできる。またドストエフスキーやレスコフやトルストイなどの 19 世紀の作家は前近代の暴力から「近代化」によって新たに生み出されつつあった暴力への移行期を生きていた。暴力への反感・嫌悪と暴力への魅惑という戦争に対する二重のまなざしが見いだされるトルストイの戦争小説(大崎報告)のなかに、まさにそうした移行期の暴力のアンビバレントな表れを見ることもできよう。

〈質疑応答〉

Q. タラス・シェフチェンコの長編叙事詩『ハイダマキ』(1841) は、ゴーゴリ『タラス・ブーリバ』とよく似たテーマを扱った作品である。両作では父親による子殺しというモチーフも共通して描かれている。両作を比較した場合、どのような見解が得られるか。

A. 両作はその創作年の近さから見ても重なり合う部分が多い。ただし歴史の扱い方に関して暴力性の意味付けが異なっている。たとえば『ハイダマキ』は 1876 年に起こったハイダマキの蜂起という史実に基づいている。また父親による子殺しについて言えば、『タラス・ブーリバ』におけるその場面の描写は淡々としたものだが、『ハイダマキ』においてはカトリックに改宗した幼子を父が殺したあと、父は衝撃に耐えきれず、仲間に隠れて子の遺体を掘り起こし、ポーランドの方角を睨みつけながら憎しみをたぎらせるという風に、悲しみと憎しみの描写に比重が置かれている。つまりシェフチェンコの場合、ウクライナという地でこういうことが起こってしまったことを悲痛に訴えるような、悲劇的側面が強い。ゴーゴリ

は叙事詩的な時空間を創造して物語世界を展開することを目指しているが、シェフチェンコは「ウクライナ」という特殊固有な時空間において「ウクライナ人」のためにこの物語を語らねばならないという意識が強かった。(上村)

Q. レスコフ作品にはしばしば一人称の語り手が登場するが、小説における「語り」の問題と暴力論は相互にどう結びつくか。そして語り手によって暴力の物語が語られることにより、作中で新たな価値の変容や萌芽は表象されているか。

A. 小説の語りと暴力表象の問題を考えた場合、語り口の暴力性と語り何らかの「落ち」をつける暴力性という二つに大別できるように思える。レスコフの作品においては後者が顕著であり、ある人物の立場から物語をまとめる傾向がある。語り口の暴力性について言えば、トルストイが想起される。彼の場合、暴力的事情を論理的に物語りみずからの立場を明確にうちだすが、『クロイツェル・ソナタ』をめぐる論争がそうであったように、その語りは受容者側にさまざまに解釈されるような可能性をもっている。(深瀧)

Q. いわゆる「転回」前後のトルストイを連続したものと捉えたとしたら、戦争に魅惑されるトルストイは「無抵抗主義」を掲げた後期の彼の実践に接続できる。トルストイは自己に降りかかる暴力に動じないことを戦場における「勇敢さ」と考えていたが、この身振りは悪に対して一切抵抗しないという「無抵抗主義」の発想となにか似た論理がないか。

A. その通りだと思う。ロシア帝国の枠内にありながら、ツァーリ政府や正教会を批判した後期トルストイの実践にも「勇敢さ」を読み取ることができるだろう。(大崎)

Q. ロシア正教会から破門されたトルストイは、今日の正教会の神学研究において(とりわけ彼の「無抵抗主義」と現代の正教会との関わりなどを含めて)どう扱われているか。

A. 大学内の専攻のいかんによってトルストイの扱いは異なる。たとえば神学研究室と宗教学研究室はそれぞれ雰囲気違っており、前者は神父志望の男性の割合が多く、トルストイはほとんど参照されない。後者は前者より緩やかな雰囲気であり、女性の割合が多く、トルストイ関連のイベントを行なっている。また素朴な反応として、大学の聖堂で信仰心の篤い人から「トルストイはかわいそうだね」と言われたことがある。晩年にトルストイが正教会に歩み寄ろうとしたが、彼の周囲が邪魔したと言う人もいた。とある神父は説教中にトルストイに言及した際、彼の実践を評価しつつ、しかし『復活』(1899)において聖体礼儀を侮辱的に描いたことは受け入れがたいとも語った。(大崎)

討議 ② (コメンテーター：平松潤奈)

〈全体的なコメント〉

ロシアとその文化全般が「暴力的」だとする見方は粗雑なものだが、しかし文化が(ロシア軍によるウクライナ侵攻のような)暴力に汚染されていない無垢の領域にあるとみなすことも、やはり同様に粗雑なものである。文化を暴力と無縁のもの、あるいは暴力に対抗しうるものだけ考える姿勢は文化研究の批判的な力の衰微を招くだろう。その意味で今回のワークショップはまことに意義あるものであったと評価したい。

〈質疑応答〉

Q. サヴィンコフのテキストにおいて正しい/間違った暴力、リミット/アンリミットな暴力をめぐって揺れが見られたが、これは国家についても当てはまる。国家暴力も無差別殺人ではなく、みずからの暴力を社会秩序の維持のために、そして暴力からの自衛として、道徳的にも法的にも正当化された暴力を行使している。この観点から見れば、現在のロシア政府による国家暴力も、ウクライナ侵攻は「ネオナチ」や「西側」の暴力的可能性への自衛的対抗として、そして国内での弾圧は「過激派」の暴力への自衛として、それぞれ正当化されており、少なくとも名目上は国家暴力にもリミットが設けられている。サヴィンコフたちのテロリズムは「世論」すなわち「人民の意志」に基づいて理性的道徳的に統御されており、「正義」のために行使される。同じように国家暴力の行使も、国民の意志に基づいて自国の社会や「正義」のためという風に正当化されている。このようにテロリストと国家は鏡写しのよう暴力を正当化しており、前者はおのずと後者に重なっていき、やがて両者の闘いは無意味な暴力の循環に陥っていく。このような暴力の鏡像関係を象徴する人物こそ、二重スパイとして秘密警察とテロリスト組織のいずれの暴力にも関与したエヴノ・アーゼフ(1869-1918)である。アーゼフの存在が暴露したのは、リミットを設けるテロリストたちの正しい暴力も、国家暴力と同様に暴力の循環に弄ばれていたにすぎなかったということだ。それではサヴィンコフのテキストにおいて、自分たちが相互的な暴力強化の論理に弄ばれているという自覚はどう表象されているか。また国家とテロリスト双方の暴力が同じように正当化され、互いが循環的な暴力を形成していく状況について、そうした状況が起きやすい条件とはなにか。

A. ロープシン名義の小説においてそのような暴力の循環への自覚はさまざまに表象されている。長編『なかったこと』(1912-1913)ではもともと海軍中尉であったが日露戦争後に「ナロード」や「偉大なるロシア」に身を捧げるためにテロ活動に「転向」する人物が登場する。「ナロード」や「ロシア」の名においては、国家暴力と革命暴力の境界は無きに等しいかのように描かれ、むき出しの暴力性だけが自転している印象を与える。『蒼ざめた馬』(1909/1913)ではそうした暴力性がアイロニカルに語られており、サヴィンコフのテキストは無意味な暴力の循環性に相当自覚的であったように思う。

前述のような暴力の状況を形成してしまう条件についてはうまく回答できないが、ひとつの仮説的な見方として「主人」の不在という状況があり得る。サヴィンコフ／ロープシンが登場した第一次ロシア革命期の前後は物理的な強権を行使する「主人」が支持された時期であり、この時期に台頭したストリピンは社会騒乱や反抗的な議会を押さえつける強権的リーダーの役割が期待されていた（ゆえに一定の治安回復に成功すると彼は官僚や宮廷から距離を置かれるようになる）。このような心的傾向は革命家たちも例外ではない。しかし前述したように、この時期において「主人」の主人性は暴力行使を前提としており、その結果さまざまな「主人」が殺しあい、ストリピンも暗殺されたように誰も「主人」にならない。実際、『なかつたこと』では革命家も国家も「(…) その主人ではなく、従順にして弱い下僕であることを忘れていた」と語られている。こうしてみると、「ロシア」や「ナロード」のために国家も革命家も「主人」になろうとしたが、主人性の発露は物理的な暴力行使を伴う以上、暴力の応報は止まらず、そのために循環的な暴力性が形成されたのではないかと、仮説的に推測する。（田村）

Q. 今回のウクライナでの戦争を契機として、植民地主義や脱植民地化の問題がふたたび関心を集めており、ロシア・ソ連に支配されていた諸地域から非ロシア的な民族文化を抽出する傾向も強いように思える。その地域に強制されたロシア・ソ連文化をはぎとれば、その下からロシア的なものに「汚染」されていない「純粋」な民族文化があらわれるはずだという想定である。しかし「民族」という枠組み自体が宗主国たるロシア・ソ連体制のなかで構築され、特定の民族地域に当てはめられてきたことを踏まえるならば、宗主国の痕跡を残さない植民地の文化を想定することはできまい。松元報告は、ソ連体制において形成されたものとしての中央アジア文化の一端を明らかにするという意味で意義あるものであった。

ソ連体制における中央アジアの植民地的地位からの脱出、ジェンダー的劣位からの女性の脱出といった人びとの自己実現は、いずれも戦争参加を経由している。暴力的に付与された地位からの脱却は、暴力への参加をとおしてのみ、あるいはその参加によって効果的に表象されうるのだろうか。あるいは、暴力を経由しない脱植民地化表象はあまり有効ではないのだろうか。

A. 1960年代はソ連各地で戦争だけではなく革命期をテーマにした映画も多く制作され、中央アジアにおいては1917年のボリシェヴィキ革命よりも1916年の中央アジア放棄を題材にした映画が多く撮影された。こうした事例を暴力への参加や宗主国への加入との関連で考えた場合、制作側が意識していたか否かは措くとしても、自分たちの地位を向上させるためにはやむを得ないと考えていたのではないかと思える。（松元）

Q. 『モスクワは我々の後ろにいる』（1967）では、カザフ人とロシア人の戦争参加が対等なものとして表象されている。この映画については、一方では軍内部も銃後も「ソ連」として

一体化し、ある意味で理想的な空間が描かれていた、あるいはヒエラルキーも差別もない理想的な軍を形成したと論じられた。他方では、独ソ戦は諸民族が一体となって戦ったという見方を回避するために、正面から戦争に反対する姿勢を示している、そしてソ連軍や中央の権力が発するイデオロギーと距離を置いた独ソ戦が描かれているとも論じられる。一方ではソ連全体の一枚岩化、他方ではソ連イデオロギーからの離脱という風に、両者の関係は矛盾しており、いかにこの関係の整合性をとるかは難しい点である。ここで考慮すべきは『モスクワは我々の後ろにいる』の制作年がいわゆる「雪解け」の時期であり、この頃にソ連中央でもスターリン時代のイデオロギーからの離脱、あるいはそれへの反省的な機運がみられたことだ。この映画もソ連イデオロギーからの離脱というよりも、ソ連社会全体のイデオロギー的変動と軌を一にして制作されたと考えられないだろうか。ここでも宗主国側（ソ連）のイデオロギーが普遍的・一枚岩的であり、植民地側と対立するものであると想定せずに議論することが重要になる。

A. ロシアの雪解け期と中央アジアの雪解け期には若干のズレが生じている。中央アジアの場合は 1964 年から 1970 年までとされているように、ソ連全体の政治的変動は一枚岩的ではなく、いわゆる「雪解け」という現象も多様なものであって、各共和国内でさまざまに受けとめていたのではないかと思う。

Q. 今村によれば、国家が設けるナレーションやストーリーに収まらない偶然的な事実注目することにより、国家や作家の意図をこえた現実認識が可能になる。偶然的な事実に関する今村の主張——既存のコードを超えたところに見いだされ、そのコードに亀裂をいれる要素——は、ベンヤミンの「視覚的無意識」やバルトの「プンクトゥム」といった議論と強い親近性をもっている。今村がもとめるのは、国家がおしつける平板な戦争表象でもなく、スペクタクル的な虚構を交えて戦争表象の平板性を補うことでもない。そうではなく、人間が解決しえない問題としての死、つまりコード化を拒む謎めいた死の表象、あるいは「なんだか知らないが、可笑しくて笑つてゐる」、「別に意味はないが割れたかめをとりあげて見る夫婦」といったような、既存の意味に回収されない中国民衆の姿を鑑賞者が感知することである。今村の議論において、このようなコード化に抵抗する謎や亀裂は、ナレーションやストーリーによって減らされることのない、偶然に写し撮られる事実として立ちあらわれている。今村はまさにそうした事実のなかに国家による暴力表象への批判的契機を見いだしている。

しかしそうした既存のナラティブやコードに回収されない偶然的な事実を今村が発見できるのは、一連の事実をカメラが記録していたからであり、そのカメラがけっして価値中立的に偶然その撮影場所に立っていたわけではないということも、今村の批評から読みとれる。たとえば写し撮られた中国の人びとは「カメラに向つて明白な敵意と侮蔑の表情をする租界の群衆」として、あるいは「女の宣撫員がなにかいうと笑う」、「なにかにギクリとしてふりむくおびえた姿」と記されるように、既存のコードの外部にあるかのような偶然的な事実の

表象も、カメラの具体的な位置——戦争記録映画を撮る侵略者の立ち位置を反映している。そのカメラは、まず撮影される中国民衆の顔に反射し、つぎにその顔を写し撮ることによってカメラとカメラの存在を反映する中国民衆との具体的な暴力的関係性それ自体を写し撮る。このような関係は偶然のものではない。今村は暴力表象を批判しているけれども、同時に彼が見いだした偶然的事実も「偶然」とは言えない戦争の暴力的関係性のなかで可能になったものではないか。そうであるならば、今村の批評においてカメラはカメラの暴力性自体を写し撮り、それを提示することができるとも読めないだろうか。今村は別の映画を撮れと言っているのではなく、いまある戦争映画を別のやり方で見ると人に促しているように思える。このとき単に純粋な偶然的事実が開かれるのではない。カメラの必然的な暴力性を反映した顔をスクリーンに見る者は、その被写体から暴力に関する異なるストーリーを不意に突きつけられるのである（今村の事例は、たとえばブドフキン『アジアの嵐』（1928）における植民地表象の問題とも関連するだろう）。

A. 今村はカメラの主観性について自覚的であり、他に先んじて論考で扱っている。映画評論家の岩崎昶（1903-1981）は、その姿勢にもかかわらず今村がカメラの主観性を認めていないと批判しており、戦後に両者の間で記録主義論争が交わされている。（大月）

### 討議 ③（オーディエンスとの質疑応答）

Q. 今村の映画論はバルトの写真論を彷彿させる。語りから自立したもの、あるいは映像が現実に迫れば迫るほどそれ自身が恐怖を生む（現実が恐怖を内在している）とする考え方は、バルトの写真論の系譜に近い。その意味で今村がドキュメンタリーにこだわりつつ、ヴェルトフではなくエイゼンシュテインとブドフキンを参照しているのは興味深い。ヴェルトフはモンタージュの活用によって新たなリズムをつくり現実を組み替えていく立場であり、今村とヴェルトフの映画論の違いを感じさせる。こうした他の映画論や文化理論との関連で今村はどのようにして持論のヒントを得たのか。

A. 今村の映画論と同時代そして後世の映画理論や文化研究との連続性については、岩本憲児氏が論じているように、写真との連続性のうちで映画をとらえようとする姿勢において今村はバザンやクラカウアーと共通しており、時代的に先行したものである。当初、報告者も記録主義にこだわる今村をヴェルトフ主義者と思っていたが、戦前の日本においてヴェルトフは高い評価を確立しておらず、今村の論考においても彼を扱ったものは多くない。どちらかという、「顔」や『イントレランス』（1916）を見たブドフキンの評価に依拠して論じている印象をうける。いまひとつ考えられるのはバラージュ『視覚的人間——映画のドラマツルギー』（1924）からの影響だが、それとも一線を画しているように思えるので今村の映画論のルーツを探り当てるのは難しい。ただ、当時活字にされたブドフキンの著作を読む

と、モンタージュにおいて構成要素の意味は厳密に特定されるべきであり、そうしたものを観客に提示すべきと書かれており、それは「顔」についても同様である。こうした点を踏まえると、今村はロシア映画の体験から持論の着想を得たのではないかと思う。(大月)

Q. メロドラマ研究の観点から見れば、現実が恐怖を内在させており、そうした現実メディアが迫れば迫るほど現実への批判的力を獲得するという今村の主張は興味深い(メロドラマも現実への批判なのか、現実追認なのかといった関連性の高い問題を含んでいる)。しかし一方で現実内に内在する恐怖は「見る快樂」につながる。現実への批判力ではなく、現実を追認してしまうような単なる快樂になりかねない可能性。その意味で注目すべきは、今村は劇映画的な語りから自立した「punkトゥム」を映し出そうとしているが、その「punkトゥム」を発生させること自体が既存の語りを呼び戻してしまうことだ。たとえば、今村の反資本主義・反帝国主義的な議論にもかかわらず、「支那服を着た日本人」という評言はどこか帝国主義的なニュアンスを含んでいる。今村の試みにおいて語りえないものを語ろうとするとき、帝国主義的なものがにわかに呼び戻されているのではないか。

A. カメラの主観性が政治的可能性だけでなく、帝国主義的なものあるいは「見る快樂」に地滑りしていくことは、往々にして起こり得たものであり、むしろ当時はそれが支配的なコードであった。それにもかかわらず、今村はそこに何らかの映画的抵抗の可能性を見つめようとしたということが今回の報告の趣旨であった。もう一点お話ししておきたいのは、今村が戦時中に執筆した「映画文化の世界的性格」(1939)という論考である。国家によって映画がナショナルな枠組みにはめられていく状況において、しかし映画は世界的性格を失わないことを論じたこの論考は、二重の読みが可能である。一方で「日本スゴイ」のような国家による創作物が世界的性格を帯びるとも読め、他方でナショナルな枠をはめられても世界的性格をなお失わないとも読める。戦時中の今村のテキストはそうした二重の読みを許容するものであり、なお多くの問題点を孕んでいる。(大月)

Q. トルストイにおける暴力表象それ自体が異化であるというトピックは、たとえば『クロイツェル・ソナタ』(1890)を参照するとうなずけるものである。同作における暴力表象はあくまで異化として創作されたものであるが、そうした暴力表象自体が逆に読者を魅了してしまう可能性はないか。

A. その可能性はある。トルストイは「戦争」などに自分が強く魅了されるからこそ、それを強く否定しようとしたが、おそらくこうした関係ゆえに彼の描く暴力表象は生気を帯びた魅力的なものになるのだろう。(大崎)

Q. ゴーゴリ『タラス・ブーリバ』における叙事詩的暴力について、バフチンの理論を援用

すれば、近代的な「小説」以前の古代的な時間における、個と全との境のないような暴力とも整理できるかもしれない。しかし他方で、境界を無限に破壊していくロマン主義的な文脈にも接続しうるものである。では『タラス・ブーリバ』における暴力表象は近代以前のものなのか、それとも近代的なものなのか。

A. もともと『タラス・ブーリバ』は1830年代のロシア文学で流行していた「歴史小説」という新しい小説ジャンルを背景に執筆されたものである。その意味で近代的な衝動によって誕生した作品のひとつであることは間違いない。(上村)

Q. 独ソ戦を女性目線から描くとしても、そもそも「独ソ戦」という素材の磁場が強力なあまり、結局は独ソ戦の物語を補強したり、英雄譚に回収されたりする恐れがある。女性性が暴力性を解体するどころか、逆に女性性が暴力性に絡め取られてしまう。こうした傾向から逃れ出た表象はあるか。

A. ご指摘の通り、独ソ戦自体のイデオロギーは強力なものであり、そこから自由に制作した映画の例はほとんどないだろう。この状況は独立後の現在も変わっていない。たとえば2022年のカザフスタンの戦争映画『夏、1941年』の試写会において、ロシア大使館側から「なぜカザフ人ばかり写すのか」や「なぜロシア人ばかり死ぬのか」といったクレームがなされ、再撮影の提案すら受けたという。この事例からもわかるように、独ソ戦のイデオロギー的制約から逃れ得た映画を製作することは現代もなお難しいと考えられる。(松元)

(たむら ふとし、うえむら まさゆき、ふかたき ゆうた、おおさき かほ、  
まつもと あきら、おおさき いさお、こしの ごう、ひらまつ じゅんな)