

## 証言文学と二世文学によるホロコーストの記憶の継承

— 『これが人間か』と *MAUS* の分析をもとに—

220044 及川 夏歩

### 序章

アウシュヴィッツ強制収容所の解放から 80 年が経過した現在、ホロコーストの生存者たちは高齢化し、直接の証言を聞く機会が失われつつある。このような状況のなかで、ホロコーストの記憶をいかに語り継いでいくかという課題は、ますます重要性を増しているといえる。哲学者の高橋が戦争の記憶は直接の証言からだけではなく、テレビや映画、文学作品、資料館などの多様なメディアの情報によって形成される「社会的表象」として受け継がれると指摘しているように（「戦後 70 年」166）、記憶は直接体験した人の証言に限定されず、さまざまな媒体を通じて社会的に再構成されるものであるといえる。特に、文学作品は生存者の証言を文字として残す手段であると同時に、後世の人々や地理的に離れた国に暮らす我々にとって、ホロコーストの記憶を風化させず、受け継いでいく有効な手段となりうる。

しかし、ホロコーストのような極限的な状況を表象することは可能なのかという問いは、長年にわたって議論されてきた。たとえば、ホロコーストの生存者であり、作家でもあるエリ・ヴィーゼル (Elie Wiesel) は、生還者の記憶とその言葉による描写の間には、埋めようのない隔たりが存在するとし、アウシュヴィッツを題材にした小説を書こうとすることは冒涇であるとまで主張している（“For some measure” 314）。このような立場においては、ホロコースト文学の存在自体が否定されていることになる。また、ホロコーストの記憶を記録したドキュメンタリー『SHOAH ショア』の監督であるクロード・ランズマン (Claude Lanzmann) は、「フィクションとは一つの侵犯行為である」（122）と主張しており、彼もまたホロコーストを表象することの倫理的問題を示している。

一方で高橋は、この「証言の不可能性」は沈黙を要求するものでは決してなく、「証言の困難さが増せば増すほど、ますます『証言の必要性』が高まる」（『記憶のエチカ』28）と指摘している。実際、ヴィーゼル自身や、イタリアの小説家でありアウシュヴィッツ強制収容所に送還された経験を持つプリーモ・レーヴィ (Primo Levi, 1919-1987) は、自身の強制収容所での体験を文学作品に残している。また、生還者の子であるアート・スピーゲルマン (Art Spiegelman, 1948-) は、ホロコーストの記憶を、父親から収容所体験を聞くというストーリーの中でグラフィック・ノベルとして描いている。

ヴィーゼルが指摘するように、ホロコーストはそれを経験していない人は決して理解することができず、経験した人でさえ決して語ろうとはしない極限的な出来事である。それにもかかわらず、生存者や経験していない二世の作家は自身の体験や親から聞いた証言を文学作品として記録してきた。このような作品は、経験を直接持たない世代にホロコーストの記憶を伝える手段となりうるだろうか。そこで、本稿では生還者や二世がいかにしてホロコーストという語りえない経験、または経験していない出来事を文学作品にしてきたのかを

探ることを主題とする。また、直接ホロコーストを体験した人がいなくなる中で、証言文学と生還者の語りや記憶を受け継いだ二世文学がホロコーストの記憶を語り継ぐことにはどのような意義があるのかを明らかにすることが本稿の目的である。

本研究では、生存者自身による証言文学と、二世によるホロコースト文学の両者を分析する。具体的には、プリーモ・レーヴィの『これが人間か』 (*Se questo è un uomo*, 1947) と、アート・スピーゲルマンの *MAUS I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History* (1986) と *MAUS II: A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began* (1991) を取り上げる。以下、本稿では *MAUS I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History* と *MAUS II: A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began* をそれぞれ *MAUS I*、*MAUS II*、またこれらの総称を *MAUS* と表記する。これらの作品の選定理由は、それぞれがホロコーストの記憶を異なる立場から記録している点にある。『これが人間か』では直接ホロコーストを体験した生存者によって極限的状况が記録されており、*MAUS* は生存者の子である二世による記録として、世代間の語りの変化や表現手段の可能性を示している。これにより、証言文学と二世文学の両面から、ホロコーストの記憶がどのように語り継がれるのかを分析することができるといえよう。

第1章では、プリーモ・レーヴィの『これが人間か』を中心に、生存者自身の証言文学における語りを分析する。第1節では、レーヴィがどのようにホロコーストを表象したのかを明らかにし、次に第2節で体験を回想録という形式で残した意義を考察する。そして第3節では、言語にできないような体験を文学作品として残したレーヴィの使命感と語ることへの恐れという葛藤について分析する。

第2章では、生存者の子である二世によって描かれた二世文学を分析する。本稿では、アート・スピーゲルマンの *The Complete MAUS* (1996) に収められた *MAUS I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History* と *MAUS II: A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began* の二作品を分析対象とし、第1節では父から子へ語る構造など、スピーゲルマンがどのようにホロコーストを描いているのかを論じる。第2節では、*MAUS* はグラフィック・ノベルであるため、視覚的な情報を用いた表現について探る。第3節では、経験した人以外がホロコーストを語ることは不可能であると言われるなかで、実際には経験していない二世であるスピーゲルマンがどのような立場からホロコーストを描いたのかを検討する。

第3章では、ホロコーストをどう語るのか、また語りをどう読むかについて理論的な考察を行う。第1節では、ホロコースト文学を読む際、読者は登場人物に同一化できるのか、また同一化しても良いのかという問題について論じる。第2節では、ポストメモリー論を用いて、家族内からより広範な文化的・社会的レベルでの継承について考える。これらを踏まえ、第3節ではホロコーストの記憶の継承において、文学がどのような可能性を持つかを論じる。

## 第1章 証言文学における語り

本章では、ホロコーストの生還者自身の文学作品における語りを分析する。そのためのテキストとして、イタリアの化学者プリーモ・レーヴィによる回想録『これが人間か』(1947)を取り上げ、彼が自身のホロコースト体験をどのように語ったのかを明らかにする。はじめに、作品に見られる特徴的な表現や文体に注目し、レーヴィがいかに極限的状况を描こうとしたかを探る。次に、彼が「回想録」という形式を選び証言を残した意義について検討する。最後に、ホロコーストの表象不可能性が議論される中で、レーヴィ自身がどのような立場から語ろうとしたのかを分析する。

### 第1節 プリーモ・レーヴィの語り

プリーモ・レーヴィの『これが人間か』は、レーヴィ自身がアウシュヴィッツ強制収容所で経験した出来事を、帰還後の記憶に基づいて記述したものであり、証言文学の代表的な作品である。しかし、単なる個人的な記録にとどまらず、読者に対して問いを投げかける作品でもある。本節では、特にレーヴィの文体に見られる読者に語りかけるような文体と、「地獄」という語を用いた描写に着目し、彼がどのようにホロコーストという極限的な体験を言語化しようとしたのかを分析する。

まず、『これが人間か』における特徴的な文体のひとつである読者に対する語りかけについて論じる。本作品の冒頭に記された詩に次のような一節がある。

これが人間か、考えてほしい  
泥にまみれて働き  
平安を知らず  
パンのかけらを争い  
他人がうなずくだけで死に追いやられるものが。  
これが女か、考えてほしい  
髪は刈られ、名はなく  
思い出す力も失せ  
目は虚ろ、体の芯は  
冬の蛙のように冷え切っているものが。(3-4)

ここでは、「考えてほしい」という言葉の繰り返しによって、読者に対して明確に語りかける姿勢が示されている。単なる記録や証言ではなく、読者に倫理的な問いを投げかけるレーヴィの文体の特徴が作品の冒頭から表れている。

また、作品の本文中でも読者に対する呼びかけが見られる。たとえば、「こうした事態を理解するのがひどく難しいのはよく分かっている。それはそれでいい。だが毎日のささいな習慣に、自分のこまごまとした持ち物に、どれだけの意味と価値が含まれているか、よく考

えてみてほしい」(27)という一節においても、彼は読者の想像力に訴えかけようとしていることが読み取れる。「よく考えてみてほしい」と語りかけることで、レーヴィはアウシュヴィッツでの経験をただの歴史として認識させるにとどまらず、読者の日常生活に引き寄せるよう促していると考えられる。レーヴィは序章において、本作品が「新たに告発条項を並べるために描かれたのではない」(5)と断言している。また、外国人憎悪のような思い込みの帰結が収容所であるとし、強制収容所の歴史は「危険を知らせる不吉な警鐘として理解されるべき」(6)であると主張している。これらのことから、レーヴィは自らの作品を単なる証言としてではなく、読者に警鐘を鳴らすために書いたことがわかる。そのため、「考えてみてほしい」という語りかけが繰り返し行われることによって、時代も場所も異なる読者に向けて、自らの日常生活にも起こりうる脅威であるという認識を呼び起こす意図があると考えられる。

次に、「地獄」という言葉を用いた描写について検討する。『これが人間か』においては、「地獄」という語が繰り返される。たとえば、アウシュヴィッツ強制収容所に送還され、私物は奪われ、髪も刈られてしまった時のことを、彼は「私たちは地獄の底に落ちたのだ」(27)と描写している。「地獄」という言葉は単なる比喩的な表現ではなく、アウシュヴィッツを、すべてが奪われ、人間性さえも失われてしまった空間として現実に存在する地獄であることを強調していると考えられる。

また、本作品ではダンテの『神曲』地獄篇からの引用が何度もされている。「よこしまなる亡者どもめ、わざわざあれ」(18)や、「ここには拝もうにも聖顔はないぞ！ここではセルキオ河で泳ぐようにはいかないぞ」(31)といった『神曲』からの台詞は、収容所の状況を地獄として表象するだけでなく、ダンテの描いた地獄の情景とレーヴィの体験を重ね合わせている場面として読むことができる。しかし、『神曲』に登場する地獄と、レーヴィが経験した「地獄」は類似点だけでなく、相違点も存在する。イタリア言語学者のペルティレは、ダンテの描く地獄を含め、地獄とは「悪人を処罰し善人に報いる秩序側として存在」(10)していると指摘している。一方で、強制収容所は、「善人であれ悪人であれ、人間を殲滅するためにもっぱら考案された機構」(10)であるとしている。つまり、通常的地獄は「公正」であるのに対し、レーヴィが経験した強制収容所という「地獄」は不正のシステムに基づいて成り立っているといえる。このような差異に着目すると、『神曲』地獄篇からの引用によって、ホロコーストが善人を裁き、悪人に報いたものであったという皮肉が際立っていると考えられる。

さらに、「オデュッセウスの歌」という章においては、レーヴィが記憶を辿りながら『神曲』の一節を囚人仲間に語る場面が描かれている。記憶に部分的な欠落がある中で、レーヴィは『神曲』から「きみたちは自分の生の根源を思え。けだもののごとく生きるのではなく、徳と知を求めため、生をうけたのだ」(145)という一節を思い出し、仲間のピコロに語る。この場面は、失われかけていた自らの人間性を取り戻す瞬間として読むことができる。何もかもが奪われ、「地獄の底に落ちた」と考えていたレーヴィであった

が、ダンテの言葉によって自分は罪なき存在であり、命を奪われるべき根拠など一切ない人間であることを再確認したのである。極限状況の中で詩を口にし、他者と共有することは、人間性の再確認であると同時に、それを奪おうとする体制への抵抗ともなったと考えられる。レーヴィにとって語ることは、単なる記憶の記録ではなく、人間であることの証明であった。「オデュッセウスの歌」の章では、ダンテ『神曲』地獄篇を通して、『これが人間か』という作品全体に通じる主題に対し、「私は人間である」というレーヴィの答えが表れているといえる。

## 第2節 回想録形式の意義と機能

ホロコースト文学には、ヴィーゼルの『夜』（1956）のような半自伝的小説や、ドイツ系ユダヤ人の詩人パウル・ツェランによる『死のフーガ』（1948）のような詩作品など、さまざまな文学的形式の作品が存在する。ホロコーストという極限の出来事をいかに言葉にし、いかに伝えるかという課題のなかで、作家がどのような形式を選択するのかが極めて重要な意味を持つ。そのような中で、レーヴィはなぜ自身のアウシュヴィッツ強制収容所における体験を回想録という形式で記録したのであろうか。本節では、彼が『これが人間か』を回想録として残した理由を明らかにし、その選択がもたらす意義と、回想録形式が果たす機能について論じる。

レーヴィは『これが人間か』の序文において、「この本は新たに告発条項を並べるために書かれたのではない」（5）と記しており、告発を目的とした証言ではないことを明示している。さらに彼は、「『他人』に語りたい、『他人』に知らせたいというこの欲求は、解放の前も、解放の後も、生きるための必要事項をないがしろにせんばかりに激しく、私たちの心の中で燃えていた。だからこの本は何よりもこうした欲求を満足させるために書かれた。そのため、心の中身を吐き出すことが第一」（6）であったとし、語ることへの衝動とそれによって自らを救おうとすることに、作品の意図があったことを示している。つまり、回想録という形式は、過去の出来事を個人的な視点から具体的に伝えるだけでなく、語ることを通じて自己を取り戻し、読者に体験の生々しさを伝えるという役割も果たしているといえる。そのため、レーヴィは『これが人間か』において、単に事実を羅列するのではなく、語ることによって他者に自身の経験を伝えるとともに、自らを癒すために「回想録」という形式を選択したと考えられる。その根拠として、回想録という形式が持つ意義を二つ、またその形式が果たす機能を一つ論じたい。

まず、レーヴィが回想録という形式で執筆した意義の一つは、歴史的事実として共有されてきたホロコースト下の出来事に対して、個人の視点を通して生々しい体験を提示する点にある。強制収容所における選別やガス室での大量殺戮といった出来事は、すでに歴史資料や教育を通じて広く共有されている。しかし、レーヴィの語りは、それらの出来事を単に事実として記述するのではなく、実際に収容所で生活し、生き延びた一人の人間の内面と行動を通して描き出している。たとえば、彼は収容所において番号を与えられ、入れ墨を彫ら

れた時のことを「Häftling。私は自分が囚人であることを学んだ。私の名は一七四五一七である。私たちは命名を受けた。これからは生きていく限り、左腕に入れ墨を持ち続けるのだ」(28)と描写している。この語りからは、収容所とは名前やアイデンティティさえも奪い、番号という記号に還元される非人間的な空間であったことが強く伝わってくる。このような描写を通じて、ホロコーストに関する既存の知識は、一人の人間の体験として浮かび上がり、感情的・身体的な感覚が読者に迫ってくる。このことから回想録という形式は、ホロコースト中の出来事を知識として伝えるのではなく、具体的な体験の中に読者を巻き込み、実情をより具体的に伝えるという点に意義があると考えられる。

次に、レーヴィが回想録という形式をとったことの二つ目の意義は、彼の証言は単なる過去の再現にとどまらず、現在の問題意識を含んだ語りとして構成されている点であると考えられる。回想録は、過去の体験を「現在」から振り返る形式である以上、語りの中には当時は持ち得なかった視点や、現代社会への教訓のようなものが混ざり込む。レーヴィは語りの中で、ナチズムや強制収容所の恐怖を単なる歴史的事実として描写するのではなく、現代に生きる読者に対して、「このようなことが再び起こりうる」という警鐘を鳴らしている。たとえば、『これが人間か』において、自国に侵入しようとする外国人に対する憎悪や反目といった感情は、多くの人に潜んでおり、そのような潜在意識がエスカレートした結果としてホロコーストが引き起こされたことを示唆している。「外国人はすべて敵だ」(5)という思い込みの危険性を指摘するレーヴィの語りは、現代の移民排斥や人種差別などの問題ともつながるものであり、時と場所を超えた普遍的な警告として機能している。このように、回想録という形式には、過去の語りと同時に、現在への問いかけとしての性質も備わっている。レーヴィがこの形式を用いて記録を残したことで、読者は、体験の記録を読むと同時に、現代社会の問題を通じてホロコーストを自分事として捉えるよう促され、語りに巻き込まれていくことになる。

最後に、回想録という形式が持つ機能を一つ論じたい。回想録は歴史的事実を網羅的に提示するものではなく曖昧さを含んでいるからこそ、ホロコーストという体験の理解不能さや恐怖を浮かび上がらせる機能を持つと考えられる。回想録はあくまで、個人の記憶に基づく主観的な証言であり、曖昧さや記憶の断絶、不確実性を伴う。しかし、その曖昧さこそが、ホロコーストという極限状況の語り得なさを表現しうる要素となっている。レーヴィも、序文において「この本に構造的な欠点があるのは分かっている」(6)と記しており、自身の証言が決して全体を把握した完全な記録ではなく、断片的な記憶と経験によるものにすぎないことを認識している。この不完全性の要因の一つに、ホロコーストという出来事そのものが、人間の言語では説明できない暴力であったことが挙げられる。実際に、『これが人間か』の中でレーヴィは次のように記している。

私たちの飢えが、普通の、食事を一回抜いた時の空腹感と違うように、この私たちの寒さには特別な名前が必要だ。私たちが「飢え」「疲労」「恐れ」「苦痛」と言い、「冬」

と言っても、それは別のことだ。こうした言葉は、自分の家で喜びと苦しみを味わいながら生活している、自由な人間によって作り出され使われている、自由な言葉だ。もしラーゲルがもっと長く続いていたら、新たな、耳ざわりな言葉が生まれていたことだろう。一日中、零度以下の寒さにさらされ、風に叩かれる。着ているものといえば、シャツとパンツと綿の上着とズボンだけだ。体には飢えと衰弱が巣くい、終末に近いことを意識しながら重労働に従事する。こうしたことを説明するにはどうしても新しい言葉が必要なのだ。(159)

上記引用場面では、強制収容所においては、日常に使われる語彙の意味すらも通用しなくなるという状況が描かれている。「疲労」や「寒さ」といった人間の基本的な感覚ですら、収容所では全く異なる意味を持ち、既存の言語では表現しきれないことが言及されている。このように、レーヴィの回想録には、語ることの限界を自覚しつつも語ろうとする姿勢が見られる。ホロコースト研究者のランガーは、ホロコーストを表象する際には「幻想的なもの」が不可欠になると指摘しており(74)、現実を正確に語る事が不可能であるからこそ、曖昧さを通じてしか伝えられない側面があることを示唆している。この指摘を踏まえると、回想録という形式が持つ限界や曖昧さは、単なる欠点ではなく、ホロコーストという極限状況を語る上では本質的な要素であり、体験の理解不能さや恐怖を浮かび上がらせるものとして機能していると考えられる。

### 第3節 生存者の使命感と葛藤

前節で論じた通り、レーヴィは収容所における体験は既存の言語では表現しきれないと語っており、ホロコーストが我々の理解を超えた出来事であることは十分に理解される。そのような中でも、生存者はなぜ文学作品を通じて言葉で記録を残してきたのだろうか。証言を残すことは、後世に記憶を継承する役割を持つため、極めて重要な行為である。しかし、常に死と隣り合わせの環境で過ごし、生還した者にとって、それを語ることはトラウマ的な体験を思い出すということであり、語りには恐れや困難が伴うと考えられる。レーヴィは、自らの作家人生を通じて一貫してホロコーストの記憶を語り継ぐことに取り組んできた作家である。本節では、彼がどのような心情から自らの収容所体験を語ろうとしたのかについて、語ることへの使命感とその困難性という二つの視点から検討する。

レーヴィが自死する前年に刊行された『溺れるものと救われるもの』(1986)という評論集において、彼は語ることの使命感を再確認すると同時に、それが年月を経るにつれて困難になってきていると語っている。

私たちには、若者と話すことがますます困難になっている。私たちはそれを義務であると同時に、危険としてもとらえている。時代錯誤と見られる危険、話を聞いてもらえない危険である。私たちは耳を傾けてもらわなければならない。個人的な経験の枠を超え

て、私たちは総体として、ある根本的で、予期できなかった出来事の証人なのである。まさに予期できなかったから、だれも予見できなかったから、根本的なのである。それはいかなる予見にも反して起こった。それはヨーロッパで起こった。信じ難いことに、ワイマル共和国の活発な文化的繁栄を経験したばかりの、文化的な国民全体が、今日では笑いを誘うような道化師に盲従したのである。だがアドルフ・ヒトラーは破局に至るまで、服従と喝采を得ていた。これは一度起きた出来事であるから、また起こる可能性がある。これが私たちの言いたいことの核心である。（『溺れるもの』264-265）

上記引用部分からは、レーヴィが単に個人的な体験を語っているのではなく、ホロコーストという未曾有の出来事の証人であるという自覚を持って語っていることが読み取れる。「予期できなかった出来事の証人」であるという彼の意識は、過去を語ることによって、同様の過ちが再び起こる可能性を後世に警告するという意図につながる。つまり、それまで「予期し得なかった出来事」を語り継ぐことで、それを「予期されうる出来事」として認識させ、人類が同じ過ちを繰り返さないよう促そうとしているのである。一方で、レーヴィが述べる「時代錯誤とみられる危険」や「話を聞いてもらえない危険」という言葉には、時代が進むにつれて、ホロコーストが人々にとって「自分とは無関係な、過去の出来事」として風化してしまうことへの強い懸念が表れている。彼は、語りが聞き手に届かなくなること、つまり記憶の断絶を恐れていたのである。また、レーヴィの語りの核心は、「一度起きた出来事であるから、また起こる可能性がある」ということにあると語っている。このことから、レーヴィにとっての証言文学の役割は、単に過去を語るのではなく、過去が忘れ去られて同じ歴史が繰り返されるのを防ぐことにあるといえる。

また、彼は前出の評論集について、「疑わしい源泉から情報を引き出しているのであり、まず自分自身に対して用心しなければならない」（『溺れるもの』40）と記している。ここでいう「疑わしい源泉」というのは、昔の記憶のことであり、時間が経つにつれて曖昧になっていく記憶をもとに語らなければならないという点に、レーヴィは語りた気持ちと記憶の不確かさとの葛藤を抱えていたことがうかがえる。『これが人間か』を回想録で構成したのに対し、『溺れるものと救われるもの』を評論集として刊行したことも、レーヴィが感じていた語りの限界が関係すると考えられる。彼は「思い出よりも考察をより多く含んでおり、過去の記録よりも今日の物事の状態により進んで考察を向けているのである」（『溺れるもの』40）と説明しており、アウシュヴィッツ強制収容所の解放後、41年後に初版が出版された『溺れるものと救われるもの』では、曖昧な記憶と向き合い、自身の記憶を新たに証言するよりも、考察を試みたといえる。

本章では、ホロコースト生還者であるプリーモ・レーヴィの『これが人間か』という作品を取り上げ、生還者自身による証言文学における収容所体験の記憶についての語りを分析した。第1節では、レーヴィの証言は単なる記録にとどまらず、読者に対して倫理的な問いを投げかけていることを明らかにした。また、作品中にダンテの『神曲』地獄篇からの引用

が登場する点は象徴的であり、語ること自体が「私は人間である」という存在証明になっていると論じた。第 2 節では、レーヴィは自らの証言を回想録という文学的形式で提示していることの機能と意義を検討した。この形式を通じて、ホロコーストという歴史的事実に個人の視点が加えられ、生々しい実体験として語られると同時に、現在の社会に向けた問題意識も含まれているといえた。第 3 節では、彼の語りには生存者として証言を残すという使命感と、「過去の出来事」として忘却されてしまうことへの強い懸念が共存していることを示した。彼にとって語ることは、記憶を継承し、人類が同じ過ちを繰り返さないようにするための実践であった。以上のことから、レーヴィの証言文学は、記録としての価値に加え、未来に向けて記憶を繋ごうとする試みとして位置付けることができる。

## 第2章 二世文学の挑戦

前章では、ホロコースト生還者のプリーモ・レーヴィが執筆した『これが人間か』における語りを分析し、彼の証言は単なる過去の記録ではなく、未来に向けた記憶の継承の試みであることを明らかにした。本章では、生還者の子であるアート・スピーゲルマンによって描かれたグラフィック・ノベルの *MAUS I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History* (1986) と *MAUS II: A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began* (1991) を分析し、非経験者である二世がどのように親の記憶を引き受け、再構成しているのかについて検討する。まず、父から子へ語る構造を通じて、スピーゲルマンがどのように収容所体験を伝えているのかを明らかにする。次に、*MAUS* がなぜグラフィック・ノベルという形式をとり、視覚的な情報と文字の両方を用いて表現しているのかを探る。最後に、スピーゲルマンが非経験者という立場からホロコーストを題材とする作品を発表するうえで抱いていた可能性のある責任感や葛藤について、作品内の描写を手がかりに論じる。なお本稿では、*MAUS* 内で描かれるスピーゲルマン自身のキャラクターを *Artie* と表記する。

### 第1節 アート・スピーゲルマンの語り

アート・スピーゲルマンの *MAUS* というグラフィック・ノベルでは、彼がホロコーストの生還者である父親から収容所経験を聞き出すというストーリーを通して、ホロコーストが描かれている。本節では、作品に特徴的な父から子へ語る構造や、語り手である父と記録者であるスピーゲルマンの価値観の違いに着目し、彼がどのように経験していない出来事を伝えようとしているのかを分析する。

まず、本作品における父親 *Vladek* から子の *Artie* への語りの構造について論じる。物語は、*Artie* が年老いた父を訪ねて過去の話を書く「現在」の場面と、父親が語るポーランドでの生活やホロコーストの体験を描く「過去」の場面という二重構造によって構成されている。父親の語りは、1930年代半ばの前妻 *Anja* との出会いから始まる。アウシュヴィッツ強制収容所に送還された直後の場面では、服を脱ぎ、浴場へ行くよう命令されるが、浴びるのが噂に聞いていたガスではなく、シャワーであったことに対して神に感謝するという描写がなされている(186)。一方、「現在」の場面に戻ると、*Vladek* は自らの腕に入っている入れ墨を *Artie* に見せながら、“They took from us our names. And here they put me my number” (186) と語る場面が描かれている。このように、本作品では「現在」と「過去」を行き来しながら、語りを通じて記憶が伝達される過程が表現されている。

しかし、過去は単に語りによって再現されるだけでなく、「現在」の場面における *Vladek* の行動や言動にも、ホロコーストの記憶が反映されている。たとえば、*Artie* が父と父の再婚相手 *Mala* と一緒に食事をする場面では、*Artie* が *Mala* に対して“Sometimes he'd even SAVE it to serve again and again until I'd eat it or starve” (45) と語っている。この描写からは、*Vladek* が幼少期の *Artie* に対して、与えられた食べ物は残さず食べなければならないと強く教え込んでいたことがうかがえる。父親によるこのようなしつけは、収容所での

過酷な経験、つまり十分な食料を得ることができなかった極限状況の経験に根ざしているといえよう。収容所では食べ物を手に入れることすら困難であったため、残すことは生死に直結する行為だったのである。そのため、Vladek は過去の経験から日常生活においても「食べ物を残さない」ことを強く意識していたと考えられる。つまり、語られる過去とは別に、Vladek の現在のふるまいの中にも、語りきれないホロコーストの記憶が日常的に表れているのである。

このような日常生活に埋め込まれたホロコーストの記憶については、文化人類学者の Kidron も研究を行っている。彼女は、イスラエルに住むホロコースト生存者の子孫へのインタビューを通じて、生存者の沈黙を単に心理的・政治的な抑圧やトラウマ的過去の「語れなさ」と捉える従来の解釈とは異なり、日常生活での行動や物を通じて、言葉に依存しない形でホロコーストの記憶が生活に埋め込まれていることを指摘している (15)。前述の通り、*MAUS* においても、生存者である父親と作者スピーゲルマンとの関わりの中で、ホロコーストの記憶を想起させるような行動が描かれている。しかし、ポーランドでの生活や戦争など父の体験についての本を書きたいという Artie の要望に対し、父親は“*It would take MANY books, my life, and no one wants anyway to hear such stories*” (14) と語り、語ること自体への懸念や困難を示している。このことから、*MAUS* における生活に埋め込まれたホロコーストの記憶は、Kidron が指摘するような沈黙による日常的な記憶の継承というよりも、むしろ語りきれないトラウマとして、語りの限界や語ることの困難さが強調されていると考えられる。

次に、自らの経験を語る父親と、それを記録するスピーゲルマンのあいだに見られる価値観の相違について検討する。たとえば、父が Anja と出会う以前に知り合っていた女性 Lucia について語る場面があるが、彼はこの話をホロコーストと関係のない話であるため、本に書くべきではないと主張する。それに対して Artie は、たとえ直接的に関係のない話であっても、物語をよりリアルに、より人間らしくするうえで重要な要素であるという考えを示している (25)。このやり取りには、記憶を証言として残そうとする父と、それを物語として構築しようとする息子との視点の違いが表れている。また、Artie が着ていたお気に入りのコートを父 Vladek がみすばらしいと言って勝手に捨ててしまう場面も象徴的である。父は、代わりにより暖かいコートを渡すが (70-71)、この行為には極限状態で生存を最優先にしてきた父の価値観が反映されており、おしゃれよりも寒さをしのぐことこそが生きるために最も重要なことであるという父親の考え方が読み取れる。一方で、Artie は個人の好みや自由な選択を尊重しており、ものを選ぶ基準にも、ホロコーストを経験した父と経験していない Artie の違いが見てとれる。

このようにスピーゲルマンは、父との価値観の違いや相容れない部分もあえて避けることなく描き出している。それは、本作品が父の体験をもとに構成されている一方で、スピーゲルマン自身はその経験を共有していないことを強く意識しているからなのではないだろうか。父親の収容所体験を「現在」と「過去」を交差しながら物語として描くことで、*MAUS*

は単なる証言の記録ではなく、理解しきれない過去に対して、限界を自覚しながらも寄り添おうとする試みとして捉えることができる。

## 第2節 グラフィック・ノベル形式の意義と機能

前節では *MAUS* における語りの内容に着目し、父から子へと語られる構造や父との価値観の違いをあえて描き出すことで、本作品がホロコーストを経験していない作者が限界を自覚しながらも知ろうとし、描こうとする努力の物語として捉えられることを明らかにした。そこで、本節ではそうした語ることの困難さを支える作品の形式に注目し、*MAUS* においてグラフィック・ノベルという形式を用いることの機能と意義について検討する。これにより、文字だけでなく、絵や写真を用いた視覚的表現を通じて、非経験者であるスピーゲルマンがホロコーストの記憶を作品のテーマとして扱うことの難しさをどのように表現しているのかを論じる。

レーヴィの『これが人間か』が回想録という文字中心の形式を採っているのに対し、*MAUS* では、文字と絵を組み合わせたグラフィック・ノベルという形式を用いている。マンガおよびジェンダー研究者の大城は、1992年に *MAUS* がピューリッツァー賞を受賞したことが、コミックスが文学的表現として保存・研究されるに値するものであるという認知に貢献したと指摘している。さらに、現在ではグラフィック・ノベルというラベルが定着しつつあり、文学の一ジャンルとして注目されるようになったと論じている (28)。登場人物が動物として描かれている本作品は、一見するとホロコーストを寓話的に表現したものとして批判の対象になりかねない。しかし、歴史家のホワイトが *MAUS* を「わたしの知るかぎり、もっとも感動的な物語的記述のひとつでもある」(65) と高く評価しているように、多くの批評家も本作に対して好意的な反応を示している。すると、大城の指摘が示すように、*MAUS* は内容のみならず、形式的にも高い評価を得ていると捉えることができ、本節においてグラフィック・ノベルという形式の意義を検討することには十分に意味があるといえよう。

*MAUS* では、絵と文字の相互作用が独自の効果を生んでいる。たとえば、Artieの父Vladekが戦地でナチス・ドイツに捕えられ、戦争捕虜収容所から解放されて家族のいるソスノビエツへ帰還を試みる場面では、彼はユダヤ人であることを隠し、ポーランド人として振る舞う。本作では、ユダヤ人がネズミ、ポーランド人がブタとして描かれている。しかしこの場面においては、図1に示したようにVladekはブタのマスクを被ったネズミとして描写されており、ユダヤ人であることを隠してポーランド人に扮している様子が言葉による説明ではなく、視覚的に示されている。こうした描写は、読者に対して複雑な状況を直感的に伝える効果を持ち、グラフィック・ノベルならではの表現力が発揮されているといえる。



図1 ブタの仮面を被ってポーランド人に扮する Vladek (出典 : *MAUS I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*, p. 66.)

さらに、*MAUS II*の第2章“AUSCHWITZ (Time Flies)”では、1982年の父の死後に、Artieが本作の制作に取り組むなかで、精神的に消耗し葛藤する様子が描かれている。この場面においては、Artieや彼の精神科医は「ネズミのマスクを被った人間」として描かれ、アイデンティティの曖昧さが視覚的に表現されている。また、Artieが批評的・商業的成功を収めた*MAUS I*の出版後に受けたメディアの過剰な注目とインタビューの場面では、彼が徐々に小さな子どもの姿になっていくなど、視覚的表現によって精神の衰弱が象徴的に示されている。インタビュアーたちもそれぞれ猫や犬、ネズミなどのマスクを被った人間として描かれており、そこには現代社会における民族的アイデンティティの希薄化や、ステレオタイプ的な見方への批判が込められていると読み取ることができる。

このように、*MAUS*ではグラフィック・ノベルという形式を通して、登場人物の心理状態や社会的背景、アイデンティティの複雑さが、絵と文字の融合によって表現されている。文字だけでは表しきれない曖昧さや葛藤を視覚的に補うことで、読者に直感的でより深い理解を促している。一方で、寓話的な絵柄は読者との間に一定の距離感を保たせ、読者が出来事と安易に同一化することは避けられていると考えられる。これは、作家であるスピーゲルマン自身がホロコーストを経験していないという立場を踏まえ、理解しきれない出来事を伝えるという限界を前提とした表現として機能している。

また、*MAUS*では絵と文字だけではなく、写真が挿入されていることにも注目すべきである。*MAUS I*に挿入された“Prisoner on the Hell Planet: A Case History”という母親の自殺についての漫画には、図2にあるように、1958年にニューヨークで撮影されたスピーゲルマンと母親Anjaの実際の写真が掲載されている。さらに*MAUS II*の終盤には、収容

所からの解放後に Vladek が Anja に宛てた手紙に同封されていた肖像写真が挿入されている。ユダヤ人評議会の人物はそれを見て“*And here’s a picture of him! My God - Vladek is really alive!*” (294) と発言している。比較文学者の Hirsch は、こうした実際の写真の挿入によって、ホロコーストによって分断された、また作中で動物の姿で様式化された家族が再構築されていると指摘している (116)。この指摘は、写真が単なる現実の証拠ではなく、登場人物が動物化された物語内で失われた人間性や家族のつながりを回復する装置として機能していることを示している。本作品は、登場人物が動物として描かれていることで実感が薄まっているが、写真は彼らが実在した家族であったという確証を与え、記憶と絆を再び繋ぎ直す役割を果たしているといえる。



図2 “Prisoner on the Hell Planet: A Case History”に挿入された家族写真（出典：*MAUS I: A Survivor’s Tale: My Father Bleeds History*, p. 102.）

以上の考察から、*MAUS* がグラフィック・ノベルという形式を採用したことには、ホロコーストを描く際につきまとう表象の限界への挑戦という大きな意義があると考えられる。文字のみでは表しきれない心情や記憶が絵によって補完され、視覚的に読者に伝達されている。特に、本作品が父から子へと語る物語という枠組みの中にホロコーストの記憶を組み込んでいる点において、グラフィック・ノベルという形式は過去の体験と現在の語りが交差する空間を生み出しているといえる。歴史家のホワイトは、近年ホロコーストを扱う映画や小説において問題となっている耽美化が、*MAUS* においては全く見られないと指摘しており、「『低俗な』ジャンルともっとも重大な意義をもつ諸事件とを不条理にも混合することによって、『マウス』は『表象の限界』一般にかんする決定的な論点のすべてをみごとに提起することに成功している」(66) と評価している。この評価は、*MAUS* がホロコーストを感動的な物語として消費するのではなく、語りえなさや再現の不可能性を正面から扱っている点を示しているといえる。前節でも論じた通り、スピーゲルマンは作中で父の価値観

や経験の理解しきれない部分もあえて描き出しており、作品が単なる感動の物語に収まることを避けている。この姿勢こそが表象の限界に挑戦しようとする試みであり、グラフィック・ノベルという形式がそれを支えている。非経験者であるスピーゲルマンが文字、絵、写真それぞれが単体では語りきれないホロコーストの記憶を描くという行為は、それらを融合させたグラフィック・ノベルという形式の選択によって可能になったともいえる。グラフィック・ノベルという表現形式こそが、*MAUS*において語ることの困難さを浮き彫りにしているが、同時に非経験者による記憶の継承という試みに可能性を与えている。

### 第3節 二世の立場

第1章第3節では、レーヴィがホロコーストの経験者として、同じ過ちが再び繰り返されるのを防ぐという使命感のもとに過去を語っているが、その語りには過去の記憶という曖昧なものに頼らなければならないという限界もあることを論じた。前節でも触れたように、*MAUS II*では、作者のスピーゲルマンが葛藤しながら作品を制作する様子が描かれている。彼は、ホロコーストを直接経験していない第二世代であり、父の記憶を通じて過去を描こうとする立場にある。そこで本節では、スピーゲルマンがどのような思いから本作品を制作したのか、また自らの記憶にはない出来事を描くことの困難や葛藤がどのようなものだったのかについて論じる。

Artie は、*MAUS I*の冒頭で、ホロコーストやナチスに直接関係のない話は作品に描くべきではないと主張する父 *Vladek* に対して、そのような話も描くことでより人間らしくリアルな物語になると語っている (25)。このやり取りから、スピーゲルマンが本作品を通して単にホロコーストを描こうとしたのではなく、父を理解し、彼の人生を知りたいという思いを抱いていたことがうかがえる。*MAUS II*では作品制作に悩む Artie に対し、精神科医 Pavel が “the victims who died can never tell THEIR side of the story, so maybe it’s better not to have any more stories” (205) というように、これ以上物語を語らない方がいいのかもしれないと助言をする。この言葉に Artie は一時的に同調し、“Samuel Beckett once said: “Every word is like an unnecessary stain on silence and nothingness”” (205) と 20 世紀の劇作家サミュエル・ベケットの「どの言葉も沈黙と無にこびりついた不要なシミのようなものである」という言葉を思い出す。しかし、沈黙の一コマの後、Artie は “On the other hand, he SAID it” (205) と語り、ベケット自身がその言葉を語ったという事実を再認識している。この場面から読み取れるのは、言葉は不要であるという認識がある一方で、沈黙に埋もれた記憶や思いを伝えるためには語らざるを得ないという逆説的状况である。スピーゲルマンはこの逆説に気がつき、言葉によってしか伝えられない記憶を強く意識したと考えられる。スピーゲルマンは、父親の人生を理解したいという思いから始まった *MAUS* という作品の制作が、*MAUS I*の商業的な成功によって社会的に影響を持つことを自覚するようになり、思い悩む場面もあった。しかし、それでも沈黙のまま消えていってしまうかもしれない記憶を伝えることは言葉でなければならないという思いから、彼は語

ることを選び、*MAUS II*へとつなげていったといえる。

一方で、本作品には、スピーゲルマンが父親の人生やホロコーストについて描くうえで感じていた深い葛藤も描かれている。彼は、妻の *Françoise* とともに父親のもとへ向かう車中で次のように語っている。

“I know this is insane, but I somehow wish I had been in Auschwitz with my parents so I could really know what they lived through! ... I guess it’s some kind of guilt about having had an easier life than they did.”

“Sigh. I feel so inadequate trying to reconstruct a reality was worse than my darkest dreams.”

“And trying to do it as a Comic Strip! I guess I bit off more than I can chew. Maybe I ought to forget the whole thing.”

“There’s so much I’ll never be able to understand or visualize. I mean, reality is too complex for comics... So much has to be left out or distorted.” (176)

上記引用部分では、彼が完全に理解することも再現することもできない親の過去を描こうとするなかで、罪悪感や無力感を抱いている様子が描かれている。アウシュヴィッツを生き延びた両親に比べて、容易な人生を送ってきた自分がその過去を語ることに対する後ろめたさが、彼の「一緒にアウシュヴィッツにいたかった」という願望に表れている。また、現実には漫画にするには複雑で、理解も視覚化も困難であることから、作品制作そのものに限界を感じ、手に負えないと思いつている。精神的に追い詰められた *Artie* は、精神科医 *Pavel* との面談のなかで “I have no idea what kind of tools and stuff to draw. There’s no documentation” (206) と語っており、父親の過去を真実に忠実に描こうとすることで、詳細な描写が困難になっていることが示されている。資料の欠如や記憶の曖昧さは、彼の表現における限界を浮き彫りにし、ホロコーストの語りにおける第二世代の苦悩を象徴しているといえる。

さらに、*Mala* との会話において、*Artie* は “I wish I got Mom’s story while she was alive. She was more sensitive... It would give the book some balance” (134) と母親の語りを聞くことができなかったことへの後悔を示している。その後、父 *Vladek* が母 *Anja* が亡くなった後に、彼女の日記を捨てていたことを知った *Artie* は、”You MURDERER! How the hell could you do such a thing!!” (161) と語気を荒げている。この反応は、母の記憶が物理的に失われたことや、語られるべき声が消されてしまったことへの怒りを象徴していると考えられる。

また、*Artie* は妻 *Françoise* との会話のなかで、彼が生まれる前に亡くなった兄 *Richieu* について語っている。

“I wonder if Richieu and I would get along if he was still alive.”

“Your brother?”

“My GHOST - brother, since he got killed before I was born. He was only five or six.”

“After the war my parents traced down the vaguest rumors, and went to orphanages all over the Europe. They couldn’t believe he was dead.”

“I didn’t think about him much when I was growing up... He was mainly a large, blurry photograph hanging in my parents’ bedroom.”

...

“They didn’t talk about Richieu, but that photo was a kind of reproach.” (175)

これらの描写は、語られなかった記憶が消えていく危機感を浮き彫りにしている。母の記憶は日記の破棄によって失われ、兄の存在も写真に還元されている。つまり、語られることのなかった過去は次世代に継承されることなく、忘れられてしまうという危うさがあるといえる。Artieはその語られなかった記憶という空白を埋めようとするが、語るための材料が欠けていることに苦しみ、語ることの責任と限界の間で葛藤している。よって、*MAUS*は、そうした語りの困難さと、それでも忘れられないよう語らなければならないという使命感のなかで生まれた作品であると考えられる。

本章では、ホロコーストを直接経験していない第二世代の語り手であるアート・スピーゲルマンが父親の記憶を通じてホロコーストを描こうとする試みを、*MAUS*の分析を通して検討した。第1節では、父から子へ語る構造や、語り手と記録者の視点の違いに着目し、語りきれない記憶が日常のふるまいに表れていることを明らかにした。第2節では、グラフィック・ノベルという形式が、文字だけでは表現しきれない感情や記憶を視覚的に補完し、語ることの困難さに挑む手段として機能していることを論じた。第3節では、スピーゲルマンが非経験者として語ることへの葛藤や困難さを抱えながらも、語られなかった記憶を語ろうとする姿勢を示した。語ることの困難さを抱えながらも、語られなければ忘れられてしまうという危機感のもとに生まれた本作品は、単なる父親の証言の記録ではなく、沈黙に抗い、記憶を継承しようとする第二世代の挑戦であるといえる。

### 第3章 語り継ぎの限界と可能性

第1章と第2章では、それぞれプリーモ・レーヴィの『これが人間か』とアート・スピーゲルマンの *MAUS* を分析した。これらの分析を通じて、どちらの作品においても記憶の曖昧さや理解不能さにより語りに困難や限界が見られるが、将来への警鐘や記憶の伝達のために語り継ぐことの必要性を強く意識していることを明らかにした。これらの分析結果をもとに、本章ではホロコーストの記憶の継承における文学作品の限界と可能性について論じる。まず、ホロコースト文学研究において中心的な課題とされる「同一化」の是非を検討する。次に、比較文学研究者の Hirsch によって提唱された「ポストメモリー」という理論的枠組みを用いて、直接経験していない世代の記憶の継承について論じる。最後に、ホロコーストを経験した世代が減少しつつある現代において、証言文学や二世文学のような作品が、どのように記憶の継承に寄与しうるのかを明らかにする。

#### 第1節 同一化の是非

ホロコースト文学についての議論では、読者がホロコーストを経験した者や記憶の語り手に「同一化」することは望ましいのかという問題がしばしば取り上げられる。現代文学研究者のイーグルストンは、「同一化」とは「自己を他者の場におく」ことで、自らのものではない経験を自身のものであるとして把握し、理解しようとするプロセスであると論じている (21)。このプロセスは、読むという行為に常につきまとうものであるが、生還者ですら理解しきれない極限的な出来事であったホロコーストを題材にした作品では、「自己を他者の場におく」ことは可能なのだろうか。本節では、先行研究を参照しながら、第1章および第2章で行なった分析を踏まえて、読者がホロコーストが描かれた文学作品を読む際に「同一化」をすることは妥当であるのかについて検討する。

イーグルストンは、ホロコーストは理解不可能な出来事であるとする見解が広く共有されている一方で、ホロコーストの表象は読者が被害者に同一化することを通して、経験を理解し、苦しみを想像することを促していると指摘している (26)。その具体例として彼は、アメリカ合衆国のホロコースト記念博物館では、入場者が犠牲者の ID カードを受け取り、それとともに展示を回ることで、自らが犠牲者の経験に入り込むことを確実にするという事例を挙げている (28)。このような同一化のプロセスは、ホロコーストの記憶を受け取る際に読者や訪問者が無意識に行なっている可能性がある。実際に筆者がアウシュヴィッツ＝ビルケナウ強制収容所を訪れた際にも、「防寒対策をしていても凍えそうなほど寒いのに、当時の人たちはどんな気持ちだったのだろう」、「昼間でも光が入らない場所でずっと過ごすのはどれだけ辛いだろう」といった思考が自然に浮かび、犠牲者の立場に身を置こうとする反応が生じていた。この体験は、同一化が読者や訪問者の理解の一部として機能しうることを示唆している。

しかし、イーグルストンは証言を読む際に同一化をするべきではないことを次のように主張している。

証言は同時に、同一化の禁止を目指しているものだ。そこには認識論的根拠（読者が証言の語り手と同一化するというのは幻影に過ぎず、読者は実のところ語り手になり代わったり同一化したりすることなどできない）があり、また倫理的根拠（読者が証言の語り手と同一化することで、語り手の経験の他者性は還元され「標準化」ないし消費されてしまうばかりか、そのような同一化が作り出す幻想は有害でもありうる以上、読者は語り手と同一化すべきではない）がある。（57）

このように、イーグルストンは証言に対する読者の同一化を、認識論的・倫理的な観点から厳しく批判している。彼の主張は、ホロコーストという極限的な出来事の他者性を尊重し、安易な感情移入によってその苦しみが消費されることを防ごうとする姿勢に基づいているといえる。

さらに、ホロコースト二世作家のホフマンは、同一化に伴う危険性を警告している。彼女は読者や作家が犠牲者に擬似的に同一化することで、他者の苦痛と死という侵してはいけなものを搾取してしまう可能性があることを指摘している（184）。ホフマンはその例として、スイスの作家が「ベンヤミン・ヴィルコムルスキ」と名乗り、実際には経験していないホロコースト体験を偽って『断片』という作品を書いた事件を挙げている。この指摘は、無自覚な同一化が犠牲者の経験を矮小化しようという問題を浮き彫りにしている。

しかし、同一化が常に語り手の経験を歪め、標準化してしまうとは限らず、むしろ読者が語り手の立場に身を置こうとすることで、語られた経験に対する理解や共感が深まる可能性もあると考えられる。特に、ホロコーストの記憶の継承という観点では、読者が語られた経験を自分事として捉えることは、重要な役割を果たすといえる。距離を置いたまま単に歴史として認識するよりも、他者の苦しみを想像することこそが、記憶の継承においては重要なのではないだろうか。同一化には慎重さが求められるが、それを通じて読者が過去と向き合うことは、「消費」ではなく、むしろ語られた記憶を未来へと繋ぐ力になるといえる。ホロコーストの証言には、読者の感情に強く影響を及ぼすことがある。しかし英文学者のHungerfordは、この感情的な体験はあくまで読者自身のものであり、生存者自身が経験したトラウマとは区別することが重要であると指摘している（264-265）。この区別により、同一化の危険性を意識しつつも、読者は語られた経験に関わり、理解と記憶の継承に積極的に参加することが可能となると考えられる。

またホロコースト研究者のランガーは、ホロコースト文学について以下のように論じている。

残虐の文学は、「強制収容所的世界」の喚起する回想、感情、不安を直視できない精神を克服することをその最終的目標の（そして諸主題の）一つとしているのである。（中略）前者すなわち諸事件は、時間の中にあり、したがって消えさるものであり、時間の

えじきとなるが、後者すなわち含意は、記憶と想像力により忘却から救出され、ある領域で生きながらえる。残虐の文学の場合についていうならば、あまりに幻想的なためにフィクションと見まがうばかりの挿話にもとづいて、部分的には発見され部分的には再創造される領域に生きながらえるのである。(140)

上記引用部分は、ホロコーストという出来事は時間の経過とともに消えていってしまうものであるが、文学作品から探究する含意は想像力を伴うものであるために、忘れ去られることを防ぐことを示している。このような視点に立てば、読者が語られた経験に対して同一化することは、単なる感情移入にとどまらず、記憶と想像力を通じて過去の含意を現在に生かし、記憶を受け継いでいく積極的な読解行為とも捉えられる。したがって、文学は歴史的事実に対して、どのように解釈すべきなのか、どう反応すべきなのかといった含意を探究する余地を与えるものであるといえる。

このような同一化の意義は、第1章および第2章で分析した作品にも見出すことができる。たとえば、第1章第1節において、レーヴィの『これが人間か』は「考えてみてほしい」という読者への語りかけが繰り返されることで、ホロコーストは再度起こりうるという警鐘を鳴らす意図があると論じた。レーヴィの作品における語りかけるような文体や読者に問いを投げかける文章は、読者の想像力を喚起するものであり、読者は語り手の経験に対して距離を置くことが難しくなる。こうした語りの工夫は、読者が語られた経験に関与することを促し、同一化のきっかけを生み出しているといえる。また、第2章第2節では、スピーゲルマンの *MAUS* の中で、実際の家族写真や肖像写真が挿入されていることで、作品が実在した家族の話であるという確証を与える役割を果たしていると分析した。写真は、読者と物語との距離を縮める効果を持ち、読者の想像を促していると考えられる。このように、両作品はそれぞれ異なる手法で読者の想像力に訴えかけ、同一化を促す構造を持っているといえる。したがって、同一化は単なる読者の受け取り方にとどまらず、記憶の継承のために作品自体が意図的に設計しているプロセスであるとも考えられる。

## 第2節 ポストメモリーと記憶の継承

前節では、読者による同一化の是非を検討し、同一化には慎重さが必要だが、読者が同一化し想像することは記憶を受け継いでいくための積極的な読解行為となりうることを論じた。本節では、さらにホロコースト文学の可能性と限界についての考察を深めるため、第2章で扱った *MAUS* に通じる理論であるポストメモリーの概念を用いて、二世文学がどのように記憶を継承しうるかについて論じる。

はじめに、本節の主題となるポストメモリーについて説明する。ポストメモリーは、比較文学研究者の Hirsch によって提唱された理論的概念であり、以下のように定義づけられている。Hirsch の理論はホロコーストやトラウマ記憶の研究においては最も一般的に参照されており、ここでも定義として採用するが、他の研究者による異なる解釈が存在する可能性

があることも念頭に置いておく。

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (106-107)

このように、ポストメモリーとは文化的・集団的トラウマを直接体験していない世代が、語りやイメージ、行動を通じて、想像的にその記憶を受け継ぐ構造を指す。こうして継承された記憶は、本人の実体験ではないにもかかわらず、深く感情的に伝達されることで、自らの記憶のように感じられることがある。

さらに、Hirsch はポストメモリーを“familial”ポストメモリーと“affiliative”ポストメモリーの二つに分類している。前者は、家族内において親と子の間で生じる垂直的な世代間の記憶の伝達や同一化である一方で、後者は、より広い社会的文脈における同世代内での水平的な関係性を通じて記憶が継承される構造である (114-115)。たとえば、第2章第1節でも取り上げた文化人類学者の Kidron によるイスラエルに住むホロコースト生還者の子孫へのインタビュー調査では、日常生活におけるものや行動を通じて、言葉に依存しない形でホロコーストの記憶が生還者である親とその子どもの生活に埋め込まれていることが明らかにされている (15)。インタビュー中、回答者である Hannah は以下のように語っている。

Bread was the most holy object in the house. They almost worshipped it. Every piece they ate was like... I don’t know... like reliving the moment they almost died of hunger and were saved by *that* piece of bread. So you never throw out bread, because it’s always as if it was *that* piece of bread... you eat old bread until it’s dry and then you turn it into toast, then breadcrumbs, which become meatballs... and then when the breadcrumbs are stale you feed them to the birds... but you never, ever throw it out. (15)

この証言からは、ホロコーストを生き延びた Hannah の親は、一切れのパンに飢えから救われた記憶を重ね合わせ、パンを神聖視していたことがわかる。パン粉にしたり、鳥の餌にしたりして決して捨てることなく使い切るという行動は、言葉による語り以上に、記憶の継承を日常生活の中で体現している。この事例は、家族内でホロコーストを直接経験していない世代が、一切れのパンを通じて親の記憶を受け継いでいると読み取ることができ、

“familial”なポストメモリーであるといえる。

また社会学者の小倉は、広島市立基町高等学校創造表現コースで始まった「『次世代と描く原爆の絵』プロジェクト」において、高校生が被爆者の話を何度も聞き、それを絵に描き、その絵が被爆者の証言に使われるという取り組みを通じて、非体験者が体験を絵に描く経験がどのようなものなのか考察している（46-47）。この事例は、ホロコーストではなく、広島原爆についてのものであるが、被爆者の証言をもとに非被爆者が描く「原爆の絵」は、“affiliative”なポストメモリーの実践として位置付けることができるだろう。語りを媒介とし、視覚的表現を通じて記憶を継承するこの営みは、血縁関係によらず、社会的・文化的に記憶を共有する構造を示している。Hirschによれば、このようなポストメモリーという記憶の継承の構造においては、公共のイメージや物語によって媒介されることで、直接経験していない世代でも生存者の記憶を受け取り、継承することが可能になる（112）。また彼女は、ポストメモリー的な営みによって、直接的な影響を受けていない人々であってもポストメモリーの形成に関わることが可能になり、実際の体験者やその子孫がいなくなった後も、記憶が社会的に生き続ける可能性があると主張している（111）。高校生によるプロジェクトは、被爆者の高齢化や語りの消失が進む中で、記憶の継承を次世代に託す重要な手段となっている。これは単なる表現行為にとどまらず、記憶の媒介者としての役割を果たしており、ポストメモリーが体験者不在の時代にも持続可能であることを示している。

このようなポストメモリーの理論は、第2章で扱ったホロコースト生還者の二世による作品である *MAUS* にも当てはまる。作者であるスピーゲルマンは、父親の体験を直接知ることはできないが、父の語りや写真、日常生活における行動を通じてその記憶を作品として再構築している。この点で、*MAUS* は家族内での記憶の継承という“familial”なポストメモリーの構造を持つといえる。同時に、スピーゲルマン自身が直接体験していない出来事を書くことで、読者に対してその記憶を伝える構造を形成しており、より広い社会的文脈における“affiliative”なポストメモリーの形成にも寄与しているといえる。つまり、二世文学は、個人的な記憶の継承にとどまらず、作品を通じて他者の想像的な同一化を促すことで、記憶を社会的に共有し、持続させる力を持っているのである。

しかし、ポストメモリーは単なる継承ではなく、語りの所有権や表象の倫理といった問題を抱える複雑な営みでもある。社会学者の Levy & Sznajder は、ホロコーストは今や象徴的なトラウマとして認識され、個人と集団のトラウマ、現実と想像の記憶の境界線がますます曖昧になってきていると指摘している（292）。この指摘は、ホロコースト文学を読む上で重要である。なぜなら、受け取り手がポストメモリーとして社会的に共有された記憶を自身の記憶や経験と混同してしまうと、生還者や犠牲者の体験の意味や重みを理解できなくなる危険があるからである。したがって、読者は常に生還者や犠牲者の記憶であることを意識しながら作品に向き合う必要がある。

前章第2節でも触れたように、*MAUS II* ではスピーゲルマンが最初にホロコーストを描いた *MAUS I* がメディアによって過剰に注目され、商品化されていくことへの作者スピー

ゲルマンの葛藤が描かれている。彼は、作品内で小さく描かれた自分の姿や、インタビューに応じる場面を通じて、記憶の継承がメディアによって歪められる可能性を批判的に示している。このように、二世文学は記憶を媒介する立場にあり、読者は作者自身の体験ではない記憶をいかに語るかという表象のあり方に対して注意深く向き合う必要がある。したがって、二世文学は生存者によって語られなかった記憶を社会的・文化的にポストメモリーとして後世に受け継ぐという可能性を持ちつつ、必ずしも作者の望む形でその記憶が受け取られるとは限らないという限界も抱えているといえる。

### 第3節 文学による記憶の継承

本章第1節と第2節では、それぞれ同一化の是非およびポストメモリーの概念を検討し、ホロコーストの記憶を継承するうえで、文学作品が持つ可能性と限界を論じてきた。本節では、第1章と第2章で扱った生還者による証言文学と、生還者の子である二世による文学作品の分析を踏まえ、ホロコーストを経験した世代が減少しつつある現代において、証言文学や二世文学がどのように記憶の継承に寄与しうるのかを考察する。さらに、文学が語りの場として持つ倫理的意義にも着目し、文学によって記憶を継承することの意味を確認する。

まず、第1章から第3章にかけて扱ってきた、文学作品が持つ可能性と限界について再確認しておきたい。第1章で明らかになったように、証言文学は、事実を網羅的に提示するのではなく、記憶の曖昧さや不確実性を含んだ語りによって、理解不能な体験の恐怖を浮かび上がらせ、読者に問いを投げかけるものであった。一方で、第2章で取り上げた二世文学は、沈黙のうちに埋もれてしまった記憶が語られなければ消えてしまうという危機感から、親の体験を理解することの限界を自覚しながらも描こうとする試みであることが明らかになった。さらに第3章では、同一化が語り手の経験を歪め、標準化してしまうという指摘がある一方で、同一化を通じて読者がテキストを自分ごととして捉え、記憶の継承に主体的に関わる可能性があることを論じた。また、記憶を媒介する役割を持つ二世文学が、記憶の所有者であるかのように誤解される危険性がある一方で、ポストメモリーとしてより広い社会に記憶を受け継ぐ力を持つことも確認された。

これらを踏まえると、記憶の継承において文学が持つ限界の一つに、記憶が曖昧であるために、語られる出来事が事実であるかどうかを判定し難いという脆弱性を抱えている点が指摘できるだろう。記憶の曖昧さが文学の限界として問題視される所以は、しばしば文学と歴史が混同されていることにあると考えられる。英文学者の富山は、文学と歴史はそれぞれ学問分野として自立してきたはずであったが、ポストモダンの到来とともに、二つの領域が接近しつつあることを指摘している(17)。この指摘を踏まえると、文学は歴史的事実の再現ではなく、語りの構造を通じて過去を再構成しようとする営みとして理解するべきである。

このような文学と歴史の関係については、哲学者の鹿島も論じている。彼は、トラウマ的記憶と歴史の関係において、従来は記憶が歴史に隠される構造であったが、記憶が歴史を流

動化させ、新たに語り直す力を持つことを指摘している(46)。また鹿島は、1990年代後半以降「語りえない出来事の記憶をかりょうじて伝達・共有するための方途を見いだすという困難な課題」にアプローチする中で、文学が持つ固有の機能に目が向けられていったと論じている(47)。つまり、文学は記憶の継承において、単なる記録ではなく語り直しを可能にする場であるといえよう。

さらに、客観的な事実を提示する歴史記述とは異なり、複数の解釈を可能にすることこそが文学の力であるともいえる。ホロコースト文学研究者の Siertsema は、ヴィーゼルが自らの収容所経験を綴った小説である『夜』に登場する絞首台の少年の場面について、神の死を表すのか、それとも苦しむ神を表しているのか、両方の解釈が同時に成立しうることこそが、文学の偉大な力であると指摘している(96)。このように、文学は一義的な意味を持つものではなく、読者の想像力によって多様な解釈を生み出す場としても解釈される。この場合、読者は語られた記憶に対して自分ごととして読み取ることが求められる。

しかし、複数の解釈が可能であるからといって、読者が語られた体験や記憶を恣意的に解釈し、矮小化してしまうような読み方は避けなければならない。文学研究者のミラーは、読む行為には必然的に「倫理的瞬間」が存在すると論じている(1)。彼によれば、その「倫理的瞬間」の一つの方向は「何かに対する反応、責任、応答、敬意として現れ」、しかもそこには常に「私はそうしなければならない」、「これ以外の仕方ではできない」という強制が伴うと説明している。すなわち、もし読者が自分の望むように文学テキストに意味を与えられるならば、その反応は倫理的とはいえないのである(6)。ミラーの議論は、読者のテキストに対する応答は読者が恣意的に意味を付与するのではなく、責任ある反応であるべきだと強調している点で、ホロコースト文学の読解において特に重要な姿勢であるといえよう。なぜなら、ホロコーストの生還者が語り得なかった記憶や、二世が全面的には理解しきれない体験に対して読者が恣意的に意味を与えることは、その証言を矮小化してしまう危険性をはらんでいるからである。したがって、読者は語りの限界を受け止め、テキストに対して責任を持って応答する姿勢が求められるのである。

また、教育学研究者の田江は、「ホロコーストに対する答えが記憶であるなら、その記憶のためには過去の抑圧ではなく、証言、もろもろの表現形態、様式、表象を通してそれを追求し、記録し、次の世代に譲り渡す必要がある」(143)と指摘している。彼によると、ホロコーストの現実そのものは知ることができないとしても、生存者がどのように現実を受け止めたのか、また我々自身がその証言をいかに受け止めたかを伝達していくことで、新たな証人となりうるのである。田江の議論を踏まえると、表象の一つである文学は記憶の継承において重要な媒介となりうる。ホロコーストを直接経験していない世代は、生存者の証言や二世の語りを通して、その受け止め方を理解し、さらにそれを読むことで新たな証人としての立場を引き受けることができる。この点で、文学は単なる受容の場ではなく、記憶の継承を実践する場としての大きな意義を持つと考えられる。

本稿で扱った『これが人間か』や *MAUS* のような文学作品は、ホロコーストという過去

を再構成し、生存者がそれをどのように受け止めたかを知るための重要な媒介である。Wiesel は、1986 年のノーベル平和賞受賞スピーチで “And action is the only remedy to indifference: the most insidious danger of all” (“Acceptance Speech”) と語った。レーヴイが読者に「考えてみてほしい」と訴えかけたことも、スピーゲルマンが思い悩みながらも父親の経験を描いたことも、人々がホロコーストに対して無関心になることを防ぐためであったといえよう。文学は、読者が無関心になることを拒み、他者の痛み想像力を持って応答する責任を促している。したがって、文学によるホロコーストの記憶の継承とは、過去を再現することではなく、読むという倫理的行為を通じて、記憶を現在において生かし続ける営みであるといえる。

本章では、ホロコーストの記憶の継承を担う文学作品が抱える限界と可能性について論じた。第 1 節では、ホロコースト文学における読者の同一化の可能性と危険性を検討し、同一化には倫理的な問題もある一方で、想像力を持って文学作品を読むことで記憶の継承に積極的に寄与する可能性があることを指摘した。第 2 節では、ポストメモリー論を用いて直接ホロコーストを体験していない世代が記憶を受け継ぐ構造を分析し、二世文学が社会的に記憶の継承を可能にする点を示すと同時に、記憶の歪曲化された解釈など限界があることも示した。第 3 節では、証言文学と二世文学の分析を踏まえ、現代において文学を通じてホロコースト記憶を継承することの意義を論じた。ここでは文学は、歴史記述とは異なり複数の解釈が可能であるが、読者が語りに責任を持って反応しようとする倫理的な行為として読むことで、記憶の継承が可能になることを示した。

## 終章

アウシュヴィッツ強制収容所の解放から 80 年が経過し、ホロコーストを経験した生還者の語りを直接聞く機会は失われつつある。しかし、ホロコーストのような極限的な状況を表象することは不可能であるという考え方もある一方で、アウシュヴィッツ強制収容所に送還された経験を持つプリーモ・レーヴィなどの生還者は、言葉にならない経験をあえて言葉にして文学作品に残している。さらに、生還者の子、つまり二世のコミック作家であるアート・スピーゲルマンは、父親の収容所での体験をグラフィック・ノベルとして描いている。このようなホロコーストの生還者自身の語りや二世が生還者である親から聞いた証言を描いた作品は、後世の人々にホロコーストの記憶を風化させずに、受け継いでいく手段となりうる。そこで本稿では、生還者や二世がいかにしてホロコーストという語りえない経験、または経験していない出来事を文学作品にしてきたのかを探ることを主題とした。また、ホロコーストの直接の経験者がいなくなる時代において、証言文学と二世文学がホロコーストの記憶を語り継ぎ、継承することにはどのような意義があるのかを明らかにすることが本研究の目的である。研究方法としては、まず、プリーモ・レーヴィの『これが人間か』とアート・スピーゲルマンの *MAUS* を物語の内容、形式の選択、作者がどのような思いや立場から作品を作り上げたのかという三点から分析した。そして、同一化やポストメモリー論といったホロコースト文学に深く関わる理論について考察し、文学によってホロコーストの記憶を継承することの意義を検討した。

第 1 章では、生還者がどのように自身の経験を文学作品に残したのかを確認するため、プリーモ・レーヴィによる回想録『これが人間か』を分析した。まず、レーヴィの文章に見られる読者に語りかけるような文体と、「地獄」についての描写に着目し、彼がどのように体験を言語化しようとしたのかを分析した。そして、レーヴィの語りは、読者にホロコーストは再び起こりうるという警鐘を鳴らすとともに、常に死と隣り合わせの環境を生き延びた彼自身が自分は人間であることを証明するものであることを明らかにした。次に、レーヴィがなぜ自身の体験を回想録という形式を通じて伝えようとしたのかを確認し、過去の体験を現在から振り返る回想録という形式は曖昧さや不確実性を伴うが、現代の問題意識を含んだ語りが可能となり、具体的な体験の中に読者を巻き込んで伝えることができると論じた。最後に、語ることの使命感と困難性という観点から、レーヴィがどのような立場から体験を語ろうとしたのかを検討した。彼の語りは、ホロコーストが過去の出来事として忘却されてしまうことへの懸念から、同じ過ちが再び繰り返されないようにするために記憶を繋ごうとする試みであると確認した。

第 2 章では、ホロコーストを実際には経験していない二世がどのように親の記憶を引き受け、物語に記録しているのかを検討するため、アート・スピーゲルマンの *MAUS* を分析した。まず、作品に特徴的な父から子へと語る構造や父とスピーゲルマンの価値観の違いに着目し、内容を確認した。作品は父から子に体験を伝える「現在」と父の回想である「過去」を行き来しており、語りを通じて記憶が伝達される過程が表現されていた。またスピーゲル

マンは、父との価値観の違いもあえて描き出しており、ホロコーストの経験を理解することの限界を自覚しながらも寄り添おうとしていることを明らかにした。次に、*MAUS* がグラフィック・ノベルという形式で、文字と絵や写真を通じて視覚的に表現されていることの意義を確認し、ホロコーストを描く際につきまとう表象の限界への挑戦であると論じた。彼の作品では文字のみでは表しきれない記憶が絵によって補完され、視覚的に読者に伝達されていた。最後に、ホロコーストを経験していないスピーゲルマンがどのような思いから作品を制作したのかを分析した。彼は、完全に理解することのできない親の過去を描くうえで、罪悪感や無力感を抱きながらも、語られなければ忘れられてしまうという危機感から、父の沈黙に抗い記憶を継承しようとしていた。

第3章では、ホロコーストの記憶の継承における文学作品の限界と可能性を検討するため、同一化やポストメモリーといった理論的枠組みを用いて、証言文学や二世文学がどのように記憶の継承に寄与しうるのかを考察した。まず、ホロコースト文学を読む際に、読者が作者や犠牲者に同一化することは望ましいのかという問題について検討した。『これが人間か』の読者に語りかける文体や *MAUS* における写真の挿入は読者に想像を促す工夫であり、同一化は読者が自分ごととしてホロコーストの記憶を受け止め、その継承に主体的に関与することにつながりうると論じた。次に、ポストメモリーの概念を用いて、二世文学の可能性を確認した。*MAUS* は、家族内での記憶の継承という“familial”なポストメモリーを通じて、より広い社会的文脈における“affiliative”なポストメモリーの継承に寄与していることが明らかになった。最後に、文学が持つ倫理的意義に着目し、文学によって記憶を継承することの意味を確認した。そして、文学による記憶の継承は、単なる過去の再現ではなく、読むという責任を伴った行為を通じて記憶を現在に生かし続ける営みであると論じた。

以上のように、本論文では『これが人間か』と *MAUS* の分析を行い、生還者や二世がどのようにホロコーストの記憶を記録し、またこれらの文学作品が記憶を継承することによってどのような意義があるのかを検討してきた。結論としては、生還者や二世は、語られなければ消えてしまう記憶を繋ぎ止め、人類が二度と同じ過ちを繰り返さぬよう困難や限界に向き合いながらも、ホロコーストの記憶を文学作品に記録したといえる。さらに、読者は自己都合で解釈するのではなく、責任を持ってテキストに応答するという倫理的な読み方をしながら、想像力をもって彼らの記録を受け止めることが求められる。これにより、ホロコースト文学は、読者がホロコーストを単に歴史として解釈するのではなく、自分ごととして捉えることを可能にし、多くの生還者が望んだように残虐行為が再び起きること、また加害者や傍観者になってしまうことを防ぐことができると結論づけられる。

本論文では、『これが人間か』と *MAUS* の分析を通じて、ホロコーストの記憶の継承について考察した。先行研究では行われていなかった、生還者による証言文学と二世文学の横断的な分析を通じて、戦後80年が経過し生還者がいなくなっていく時代において文学作品によって記憶を継承することの意義を示すことができた点が本稿の意義であるといえる。

## 参考文献

- Hirsch, Marianne. "The Generation of postmemory." *Poetics Today*, Vol. 29, No. 1, 2008, pp. 103-128.
- Hungerford, Amy. "Memorizing Memory." *Literature of the Holocaust*, 2004, pp. 257-287.
- Kidron, Carol A. "Toward an Ethnography of Silence: The Lived Presence of the Past in the Everyday Life of Holocaust Trauma Survivors and their Descendants in Israel." *Current Anthropology*, Vol. 50, No. 1, 2009, pp. 5-27.
- Levy, Daniel and Natan Sznaider. "The politics of commemoration: The Holocaust, memory and trauma." *Handbook of Contemporary European Social Theory*. Routledge, 2006. pp. 289-297.
- Siertsema, Bettine. "The tension between Fact and Fiction in Holocaust Literature." *Interdisciplinary Journal for Religion and Transformation in Contemporary Society*, Vol. 8, 2022, pp. 83-99.
- Spiegelman, Art. *MAUS I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*. The Complete MAUS. Pantheon Books, 1996.
- . *MAUS II: A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began*. The Complete MAUS. Pantheon Books, 1996.
- Wiesel, Elie. "For some measure of humility." *Sh'ma a journal of Jewish responsibility*, 5/100, 1975, pp. 314-315.
- . "Acceptance Speech". Nobel Prize. Org, Nobel Prize Outreach, 2025. Retrieved November 13, 2025, from <https://www.nobelprize.org/prizes/peace/1986/wiesel/acceptance-speech/>
- イーグルストーン, ロバート『ホロコーストとポストモダン: 歴史・文学・哲学はどう応答したか』田尻芳樹, 太田晋訳, みすず書房, 2013.
- 大城房美「『グラフィック・ノベル』という文学形式の可能性についての試論(1): Fun Home と The Catcher in the Rye」『筑紫女学園大学・筑紫女学園大学短期大学部紀要』第6号, 2011, pp. 27-39.
- 小倉康嗣『なぜ戦争体験を継承するのか: ポスト体験時代の歴史実践』蘭信三, 小倉康嗣, 今野日出晴編, みずき書林, 2021.
- 鹿島徹「記憶の共同性と文学」『フィクションか歴史か』小森陽一, 富山太佳夫, 沼野充義, 兵藤裕己, 松浦寿輝編, 岩波書店, 2002, pp. 41-59.
- 田江安廣「ホロコーストと文学: 倫理, 表象, 記憶」『鹿児島大学教育学部研究紀要. 人文・社会学編』55巻, 2004, pp. 133-146.
- 高橋哲哉『記憶のエチカー戦争・哲学・アウシュヴィッツ』岩波書店, 2012.
- . 「戦後70年を超えて—現代日本の『記憶のポリティクス』」『ホロコーストとヒロシマーポーランドと日本における第二次世界大戦の記憶』加藤有子編, みすず書房,

- 2021, pp. 164-180.
- 富山太佳夫「歴史記述はどこまで文学か」『フィクションか歴史か』小森陽一, 富山太佳夫, 沼野充義, 兵藤裕己, 松浦寿輝編, 岩波書店, 2002, pp. 17-40.
- ペルティレ, リーノ「ダンテ、レーヴィ、ヒューマニズム」多賀健太郎訳『ディアファネース-芸術と思想』2巻, 2015, pp. 5-22.
- ホフマン, エヴァ『記憶を和解のために 第二世代に託されたホロコーストの遺産』早川敦子訳, みすず書房, 2011.
- ホワイト, ヘイドン「歴史のプロット化と真実の問題」『アウシュヴィッツと表象の限界』フリードランダー, ソール編, 上村忠男, 小沢弘明, 岩崎稔訳, 未来社, 1994, pp. 57-89.
- ミラー, J. ヒリス『読むことの倫理』伊藤誓, 大島由紀夫訳, 法政大学出版局, 2000.
- ランガー, ローレンス『ホロコーストの文学』増谷外世嗣, 石田忠, 井上義夫, 小川雅魚訳, 晶文社, 1982.
- ランズマン, クロード「ホロコースト、不可能な表象」高橋哲哉訳『『ショアー』の衝撃』鵜飼哲, 高橋哲哉編, 未来社, 1995, pp. 120-125.
- レーヴィ, プリーモ『溺れるものと救われるもの』竹山博英訳, 朝日新聞出版, 2019.
- . 『改訂完全版アウシュヴィッツは終わらない これが人間か』竹山博英訳, 朝日新聞出版, 2024.