

【研究報告】

“theatre of war” をめぐって

荒木 映子

1

サイードは『文化と帝国主義』の序文で、「文化」の二番目の定義として、アーノルドが言った「これまで知られ考えられた中で最良のもの」を挙げ、「我々」と「彼ら」を分かち国民としてのアイデンティティのもとになるものであり、そのゆえに闘争的なものである、と書いている。さらにこういう論述が続く。

この第二の意味においては、文化というのは、さまざまな政治的、イデオロギー的主張が交戦する一種の theater である。文化は、アポロンの調和につつまれた静謐な領域 (realm) であるどころか、種々の主義主張が白日の下に曝され、我こそはと相争う戦場 (battleground) ですらあり得るのだ…<sup>1</sup>

この “theater” には、ほとんど「劇場」という意味はなく、「場」と言い換えてもよいくらいだ。しかし、「一種の」という形容語があることから、「劇場」もしくは「戦場」を意識しているとも考えられる。劇場と戦場と、これら二つのかくもへだたりを感じさせる言葉は、どういう共通点を持っているのだろうか？

それは、「見世物」性である。戦争は、「見世物」としての華麗さ、正確さ、時には優美さと無関係ではない。戦場で目立つことが普通であった時代、きらびやかに飾り立てた派手な色の軍服、旗や幟、太鼓、軍隊の縦列行進、巧みに作られた兵器には、美と調和すらあった。演出がこらされた

かつての戦場は、「劇場」や「舞台」の名前にふさわしかった。近代の全面戦争においては、すべてを敵の目から隠すために不可視性が増し、装飾的側面は実利にとってかわらざるを得なくなったが、それでも、空中戦や海戦の劇的場面には、審美的な喜びと興奮を感じさせるものがあることを否定できない。近年では、「湾岸戦争はなかった」という思いにさせるほど、ハイテク兵器がその効果をはるか彼方に及ぼすために、むごたらしい被害は人の目からはおおわれ、テレビの画面上にはきらびやかなスペクタクル(=擬似イベント)だけをもたらしたのだった。

“theatre of war” という言い方がある。OEDによれば、“theatre” もしくは “theatre of war” として、「戦争が行われている特定の地域」と定義され、初出は、ウィンストン・チャーチルの1914年10月15日の手紙にある “Western Theatre” で、「西部戦線」を指して使われたと思われる。次に、1928年のエドモンド・ブランデンの自伝、『大戦を流れる低音』の中の章見出し “Theatre of War” が挙げられている。続いて、“Middle East theatre”, “European Theatre of War”, “North African theater” 等が使われている。これらの用法における “theatre” には、劇やその他のスペクタクルを観るために作られた場所、建物、つまり「劇場」という第一義は意図されず、単に「場所」という意味が前景化している。日本語では、「戦地」「戦場」「戦線」というニュアンスであろう。

フランス語とドイツ語も調べてみた。フランス語でも、“le théâtre de la guerre” “le théâtre des combats” “le théâtre de la bataille” “le théâtre des opérations” 等の表現があるが、いずれも théâtre は、その「場所」を意味する。ドイツ語では、“Kriegsschauplatz” (war scene) であって、“Theater” は使われないが、「舞台」を意味する “Schauplatz” も単に「場所」の意味で使われている。日本語の「戦闘の舞台」も、舞台性が意識されているわけではなく、「場所」を指しているのではあるが、日本語の場合はその比喩性が残っていて、具体的に「場所」そのものを指している英仏独語の用法とは異なるように思える。

その証拠に、“theatre of war”は「戦争の舞台」とは訳されない。手近にある英和辞典を引くと、“theatre of war”は、軍事用語で「戦域」と定義されている。「戦域」を広辞苑で引くと、「戦闘の区域」とある。これが軍事用語かと思えるような定義である。

米国統合参謀本部が出している『国防総省軍事関連用語辞典』*Department of Defense Dictionary of Military & Associated Terms* (DOD 辞典として、アップデートされたものがネットで検索できる)を日本語に訳し、和英辞典を後につけたものが、『英和・和英 最新軍事用語辞典』(三修社、1983)として出ている。これによると、“theater”は「戦域」と訳され、“theater of operations”は“area of operations”を、“theater of war”は“area of war”を見よ、となっていて、そこを参照すると、それぞれ「戦域」、「交戦圏」と訳されている。「戦域」については、「合衆国本土以外の地域を指し、統一あるいは特定軍の司令官が軍事上の責任を割り当てられる」との説明がある。「戦域」は、「軍事作戦遂行上必要な紛争地域の一部。ここでは与えられた任務に従って攻撃的な、あるいは防御的な作戦を行う場合もあるし、またそのような軍事作戦に付随した軍政をしく」と説明され、「交戦圏」は、「戦争の諸作戦に直接巻き込まれた、あるいは巻き込まれるかもしれない陸海空域」という定義を与えられている。アメリカでは、“theater”は“theater of operations”を略した語であるようだが、訳語としてともに「戦域」が使われていても、意味がかなり異なるのはどういうことだろうか？ OED の定義では、“theatre”はむしろ“theatre of war”の短縮形となっているので、英米の違いなのだろうか？

金森國臣編『英和 / 和英対訳 最新軍事用語集』(日外アソシエーツ、2007)を参照して付け加えると、「米軍では、アジア太平洋、中東、欧州をそれぞれ「戦域 (theater)」と定義している」とのことである。また、「戦域」という訳語をあてられる英語には、“theater”以外に、“theater of operations” “theater of war” が含まれ、“theater of war”の訳語としては、「戦域」「交戦圏」の二つが挙がっている。つまり、イギリスとアメリカに

おいてはもちろん、時代によっても、かなり違ってくるといふことだ。

「戦域」という日本語はいつ頃から使われるようになったのだろうか？日米の軍人が協力して編纂し、太平洋戦争開戦後の1942年にシカゴ大学出版部から刊行された *A Dictionary of Military Terms* は珍しい軍事辞書である。英和と和英の二部から成っていて、英和の部分では、“theater”の訳語は「場所、舞台」となっている。“theater of operations”は「作戦地、作戦場」、 “theater of war”は「戦地、戦場」となっていて、「戦域」という訳語はない。和英の方では、「戦域」という見出し語の記載がない。ということは、第二次世界大戦開戦時には、「戦域」という日本語はなかったのではないかと推測される。おそらく、「南方戦線」「中国戦線」のように「戦線」があてられていたのではなかろうか？

「戦域」が記載されている早い例では、1971年発行の西村大四郎著『防衛時事英語辞典』（原書房）がある。“theater”は「戦域」、 “theater of war”は「戦地、戦域、戦場、交戦圏」と訳され、“theater of operations”は「作戦地、作戦地域（作戦軍直轄区及び兵站管区を含む広汎なもの）、総司令軍の権限内に置かれた地域（英）」とある。ということは、1942年と1971年の間に「戦域」という言葉が日本で使われ始めたと考えられるが、正確にはいつなのかは調べがつかない。

“theater”や“Schauplatz”という語が単に場所を指しているのに呼応して、日本語でも「戦場」「戦域」等の訳語が使われ、比喩的な用法として「戦闘の舞台」が別にあるということなのだろうか？これらの語が、英語のネイティブ・スピーカーとフランス人とドイツ人に「劇場」や「舞台」という本来の意味を感じさせるかどうか尋ねてみたら、単に「場所」の意味しか感じない、とのことだった。“Theater of all his Brutalities” (1654) とか “theatre of violent earthquakes” (1830) [出典は地質学者チャールズ・ライエルの『地質学原理』から] という使い方も *OED* にはあるから、やはり「(何らかのアクションが行われる) 場所」という意味合いしかないのかもしれない。日本語では「戦域」と「戦闘の舞台」というように使い

分け、後者には何ら軍事用語としての性質はないが、英語では、“theater”という語自体に比ゆを超えた軍事専門用語としての意味を持たせていると言える。どうも軍事用語の日本語は曖昧なようである。これに関連するかどうかかわからないが、“sphere”という語が持つ広い意味も気になっている。日本語一語では対応しきれない語で、時として“theatre of war”とも重なり、「球体」というギリシャ語語源をはるかに超えて、今も比喩的によく使われる単語である。

## 2

“theatre”の語源であるギリシャ語の θεάτρον は「見る場所」を意味した。劇やその他のスペクタクルを見る場所という意味で、英語では14世紀から使われていたが、16世紀から、劇を上演するためにつくられた建物という現代的な意味になり、17世紀からは、観客を前に死体解剖をして医学講義をする円形階段教室、解剖学教室の意味が加わる(初出は1613年)。

マルセル・ブリヨンによれば、ルネサンスになるまで禁じられていた死体解剖が解禁になると、バロック時代の人間は骸骨のみならず切り開かれた死体や墓穴の暗闇に興味をいだき、それ以前の「死の舞踏」や「死の勝利」に表象される、生と死の過酷な闘争から離れて、死への観照に向かって行ったという<sup>2</sup>。「見る場所」の指すものが変化してくると共に、「何を」見る場所か、つまり、スペクタクルの内容が、17世紀以降バロック的視覚によって、残酷で戦慄的な性質を帯びてきたと言えようか。現実の舞台でも、イギリスでは、烈しい感情表現を特徴とし、喉をかき切ったり、首をはねたり、死体をこま切れにしたりするような衝撃的な演劇が後期エリザベス朝やジェームズ一世の時代に上演されていたことから、17世紀という時代の嗜好は推し量られる。イタリアやフランスやスペイン等でも、恐怖や運命の残酷さを描くバロック演劇が流行した。大掛かりな仕掛けや書割やプロセニウム・アーチが導入されて華麗に演出されたが、その分、舞台の仮象性は強調され、現実のうつろいやすさを認識させることに

なった。劇とならんで、美術・建築においても、古典的美の基準から逸脱する誇張や過剰を特色とするバロック形式が生まれたこともよく知られている。絵画や版画では、解剖学シアターでのドラマティックな解剖講義や、拷問にかけられ、四つ裂きの刑に処せられようとしている聖者等が描かれることが、この時代から増加していく。死に寄せる執念がはびこり、いわば「断末魔の人間を舞台にのせる」ことを芸術家は好んだのである<sup>3</sup>。東京の森美術館では、2009年から10年にかけて、ロンドンのウェルカム医学史博物館所蔵品を中心に「医学と芸術展」が開かれ、古今東西の人間の身体に関する超医学アートが展示されていた。これを見ると、人間が自分の身体の内部に広がる見えない世界にあくなき探究心を有し、想像あるいは科学によってさまざまにその世界を表象しようとしたことがよくわかるばかりではなく、医学と芸術の近さを認識させられる。骨格や各種臓器や筋肉の走行から子宮に育つ胎児に至るまで、解剖図や象牙製の解剖模型や「エコルシェ」(皮をはいだ人体模型)等によって表現された身体は、秩序をもった小宇宙、新しい美の発見でもあっただろう。

バロック時代の死に寄せる視覚が、どれくらい、医学や生理学や光学や哲学の影響を受けて生じたものであるかはよくわからない。16世紀後半から、望遠鏡や顕微鏡等の光学器械の発明をきっかけに光学は近代化され、人間の目と視覚についての議論が活発になった。ケプラーの『光学』(1607)、デカルトの『屈折光学』(1637)、ニュートンの『光学』(1704)は、視覚における真理を追究しようとした哲学書でもある。ジョン・ロックは『人間悟性論』(1690)で、モリヌーが提出した盲人の知覚に関する問題——生まれながらの盲人が成人になって突如視力を回復した時、触覚によらず視覚だけで球体と立方体を区別できるか——を論じている(モリヌー問題は1694年の第二版から入る)。

前世紀の人間の視覚をめぐる議論がきっかけとなったのか、結果であるのか判然としないが、時代を下るにつれ、視覚の特権化が進み、見ることに快樂をおぼえ、視覚に淫する文化が栄えることになる。アディソン

は、「視覚が全ての感覚の中で最も完全で、最も悦びを与えてくれるもの」(*The Spectator* No. 411, June 21, 1712)であると述べ、「想像力の喜び」について、視覚は壮大なもの、新奇なもの、美しいものだけでなく、たとえば恐怖や嫌悪観をもよおすものであっても、その中にも悦びを感じるものだ、と分析している(*The Spectator* No. 12, June 23, 1712)。このような議論が18世紀に活発化した前提にあるのは、紀元1世紀頃にロンギノスによって書かれたとされ長い間忘れられていた修辭的文体論『崇高について』が17世紀に英訳、仏訳されたことや、それまで無関心か恐怖の対象でしかなかった山岳が恐ろしいものの魅惑としてとらえられるようになったことである。17世紀後半に登場した地質学と、イギリス人がグランドツアーで体験したアルプス越えは、山岳風景の崇高美を発見させ、修辭学の伝統を現実の感覚の方へと移行させることになった。この感性の変化は、1757年のバークの崇高論『崇高と美の觀念の起源についての哲学的探求』において、美と崇高の対立として理論化されることになる。イギリス人がグランド・ツアーで買いあさったサルヴァートル・ローザやクロード・ロランの絵がイギリスで人気を博し、イギリス国内でサブライムの小型版のピクチャレスクな美を求める旅が流行るようになったのも18世紀である。また、この世紀には、僧院や城や廢墟の閉ざされたピクチャレスクな空間を舞台にしたゴシック小説が好まれたが、サブライムの延長線上に位置づけられて議論されることが多い。バロク—サブライム—ピクチャレスク—ゴシック—ロマンティックと近代的な美意識をつなげていくと、何でもかんでも奇異なもの、恐ろしいものはここに吸収されてしまう感すらある。そして、近代の視覚偏重の美学は、19世紀になるといっきに大衆化していき、モルグ(死体公示所)、蠟人形館、パノラマ、写真等々の視覚文化を生み出し、20世紀の映像文化に連なっていくという俯瞰図ができあがる<sup>4</sup>。

さて、戦争が行われている場所を指して、“theatre”という以上、現在の欧米人には意識されていなくとも、スペタキュラーなものを「見る場所」

という意味が暗示的に含まれているはずである。人間が美しいものだけでなく、醜悪なものをも見たい、全てを見尽くしたい、という願望にとらわれていることは、アディソンよりはるかに前に、「目の欲望」(“the lust of the eyes” 1 John 2:16)として、聖書にも書かれている。殺人事件や事故や災害の現場を思わず見たくなる目、ホラー映画を薄目をあけて見ようとする目、拷問や斬首の光景を描いた絵に惹きつけられる目（その前にこういう凄惨な場面を描く芸術家の目）を思い起こせば、目が美しいものだけに満足するわけではないことは首肯できる。この欲望が原初的なものである限り、必ずしもバロック的な視覚に結びつける必要はないかもしれない。しかし、目の欲望が科学・哲学・芸術において、主観的合理性に基づくデカルト的遠近法主義の美の基準や認識論を押しつけて、人間的視覚のパラダイムを形成したのが、バロックと言えるのではないか。美よりも崇高に親近感を示すのがバロックである<sup>5</sup>。

J・グレン・グレイは、戦争の持つ三つの魅力の一つとして、「目撃することの楽しみ」（あとの二つは、「仲間意識の楽しみ」と「破壊の楽しみ」）を挙げ、1944年8月25日の朝にフランス領リビエラで、友軍の航空機と艦隊による連撃砲爆撃を完全に心を奪われて兵士達が眺めていたことを回想している。これを見た時の満足感は、少なくとも彼に関する限り、美しいものを凝視した時に得るものと同じであったが、よく考えてみると、このスペクタクルは「美」を超えた「力と大きさ」の現れであり、それに「魅了」されたのである、と言う。

戦闘場面の中には、大洋上の嵐や砂漠での日没、望遠鏡を通して見た夜空のように、一人の人間を畏怖させ、呪縛することができるものがある。そういう光景の荘厳さに茫然自失となるのである。自我は一時的に消えうせ、見ているものに没頭してしまう<sup>6</sup>。

驚きと痛みと恐れに満ちた戦闘場面にバークの崇高の美学を読み取ること



はたやすい。現代の戦闘では、火器の発射がもたらすおぞましい結果ははるか彼方に運ばれるため、戦闘員は見物人としてこのようなスペクタクルに審美的な満足を味わうことができるのである。それは、かつての戦争の光景に見られた色彩や壮麗な美に取って代わるものであると、グレイは述べている。日常の平凡な生活ではあり得ない、壮観なもの、危険なもの、未知のものを貪欲に求める視の欲望を戦争は満たしてきた。

しかし、パークの崇高と比べて、一つ違うのは、戦争においては、見る側がいつ見られる側に、スペクタクルの一部に転じてしまうかわからない可能性があることである。パークにおいては、見る側が安全圏にいて自分には降りかからないものとして他人の不幸を楽しめることが前提になっていたが、戦争ではそうはいかない。兵士の死体を見つめる兵士はその意味で暗示的である。

### 3

現代の戦争が持つ劇場性については、ポール・ファッセルが『大戦と現代の記憶』（1975）の一章を割いて、多方面からそれをあぶりだそうとしている。そもそも現代の戦争では、駆り集められた兵士が仕着せのユニフォームを着せられて、戦争が続く間慣れない軍隊ごっこ、つまり、殺し合いという究極のメロドラマを演じていると指摘する。さらに、ファッセルは、イギリス人が他のどの国民にもまさって、戦争と劇場とを結びつける才覚を持っていたことを裏付ける例を数多く挙げている。たとえば、戦時国債の宣伝をするために、ロンドン市内にわかづくりのトレンチや「破壊された村」ができたこと、賜暇中の将校は本国で芝居見物をしては、フランスの“theater of war”へ戻っていくのが習慣であったこと、ミュージック・ホールやヴァラエティ・ショーのプログラムをパロディにして戦争を戯画化したこと、イギリス人は攻撃や戦闘を表すのに、“show” “stunt”のような演劇用語を好んで使ったこと（ついでに言うと、ウィルフレッド・オーウェンに“The Show”という詩があるが、これは、「戦闘」と、高み

から見物する壮絶な戦いという「見世物」と二つの意味をかけている)等々。おそらく現実の戦争の方をかりそめのものと考えれば気が楽になったがために、戦争を劇場の比喩で表現することが多かったのだろう、と彼は推測している。

このようにイギリス人が戦争と劇場のイメージとを結びつけたがる傾向を、ファッセルは、イギリスの階級制度に根ざした役割意識の強さと、シェイクスピアという演劇の遺産を持っていることから来ているとしている。もし、この傾向がイギリス的なものであるとするなら、それはむしろあの天邪鬼な崇高の美学に寄せるイギリス人の特異な感性に依拠するものではないかと、筆者には思われる。その根拠となる一例を、第一次世界大戦に砲兵下士官として従軍した経験のある作家・画家のウィンダム・ルイスの作品から挙げよう。

『銃撃と砲撃—一つの自伝(1914—1926)』(1937)の中に「戦争のロマンス」という章がある。前線に到着した時のことを、「センセーショナルで血なまぐさいイヴェント」に集結した時のように興奮と刺激を感じた、と書いている。暗闇の中を列車で戦場へ運ばれて行くと、銃撃の音は段々大きくなっていくが、

月も星も出ていなかった。上演のためにライトはすべて消されていたのだ。遠くでは、見えないオーケストラだけが見えない舞台の前で、大きな音をたてていた。そのあたりにいるにちがいない役者達が、ぬかるんだ迷路の中でうずくまっているのを想像しなければならなかった<sup>7</sup>。

ここでは、戦闘は劇の上演に、砲撃はオーケストラに、兵士は役者にたとえられている。

崇高の美学との連想は、戦場がロマンスにたとえられる時に始まる。戦争のロマンスは戦場のロマンスに極まり、「戦場のロマンス」は、「荒涼たる月のパノラマ」のよう、「初期の海洋周航者が初めて一瞥した大西洋」

に匹敵するものである。ロマンチックな気質の人は、たとえ、首が吹っ飛ばす危険を冒してでも、戦争というロマンスを逃すべきではない。かつての戦争はロマンチックでスペクタキュラーであったけれど、現代の戦争はそうではないと言う人は、ロマンスは、トロイのヘレンのような美人がからんでくる時だけだと思っている人だ。ロマンスというのは美の敵であり、戦争というのは老婆なのだ。

ロマンスがさらに崇高に近づいていくのは、次の箇所である。戦争のロマンスを高める最高のアクセサリーとして大砲を賞賛した後、一時間もしないうちに、こぎれいな町や村をクロード・ロランの絵のようにロマンチックな廃墟に変えてしまう、と書いている。廃墟や破壊の後の残骸は、ロランの絵のような崇高、あるいはピクチャレスクに欠かせない恐怖装置である。ルイスのいうロマンスは、前期ロマン主義の、たとえばトマス・グレイの「田舎の墓地で詠んだエレジー」のような、滅び行くものへの感傷は全くなく、むしろ 18 世紀の、廃墟や屹立する山岳が形として面白い、という感覚に近い。いやそれ以上に、ルイスのねらいは、言葉の連射砲撃を浴びせかけて、戦争にまつわる湿っぽいロマンスを徹底的に粉碎、排除することにある。

さて、もう一度、戦争と劇場の比喩的關係に戻る。ファッセルはまた、第一次世界大戦をプロセニアムの劇場になぞらえている。1560 年頃に始まったといわれるこの劇場では、観客の中に舞台が張り出し、観客と役者との一体感をはかるそれまでの劇場とは異なり、プロセニアム・アーチで舞台が額縁に入れられた絵のように切り取られ、奥行きを持つ代わりに一体感は失われる。長い間同じ場所に固定された兵士は、額に入れられた絵のように、固定した戦争のイメージを心に焼き付けたのであった。それに比べて、第二次世界大戦以降の戦争は、地理的距離の拡大、速度、可動性、複雑なテクノロジー等を特徴とするので、ファッセルは、後の戦争を映画にたとえている<sup>8</sup>。

全体図が見えない 20 世紀の戦争の比喩としても、プロセニアム・アー

チを持つ劇場はふさわしいと考えられる。その舞台では、闇をつんざく音と光の幻想の中で、17世紀さながらの殺戮三昧の活劇が繰り広げられているのだから。額縁で区切られた世界に「見る場所」から「目の欲望」を向ける兵士は、いつ主客逆転して舞台に上がる役者になるかわからぬ存在でもある。役者になった兵士が見せるものは、暴力と破壊と殺戮の場面だけだろうか？崇高の美学に含められるもう一つの特徴が、第一次世界大戦においても発露を得たのではないだろうか？

現代に崇高の美学を、「表象不可能性」の問題と交叉させて復権させたのがポストモダニズムである。ジャン＝フランソワ・リオタールは、バークの崇高概念とそれを理論的に精緻にしたカントの崇高に関する批判哲学とを読み直し、崇高に潜むどろどろとした恐怖の要素をテロや原爆やホロコースト等の「表象不可能性」に接続した。桑島秀樹の解釈によれば、カントの場合の崇高は、人倫への信頼が根本にあり、より高次元の倫理性へと「上向き」に向かっていくのに対し、リオタールは、これを反転させて、残虐行為に「下向き」の崇高を見たのである。そうであっても、リオタールは、「表象不可能なもの」を表象しようとするポストモダンの崇高に期待を寄せている。前衛芸術もその一つである。人間の道徳性に信を置くカントが聖戦や宗教的熱狂にまでも崇高の名を与えたのに対し、リオタールは、戦場の兵士の勇気や信仰心は、それが高潔である限り崇高であるが、道徳性そのものが崇高であるのではなく、もろもろの誘惑に抵抗し打ち勝ち、それらが無化することが崇高であると述べている。リオタールは崇高そのものの性質にまで踏み込み、それを記述しようとしている<sup>9</sup>。役者となった兵士が戦場で時として見せる勇気には、人間がぎりぎりの限界に挑んだ時の恐怖と痛苦の中から生まれる快の体験が刻まれている。

役者として見られる存在でもある兵士は、死後もなお集団墓地や記念碑のスペクタクルとして、舞台に上り続けている。人生のほんの短い期間兵士であったことは、平和時には靴屋や百姓や教師であったこと以上に意味を持ち、死後になっても武装解除されることなく、人を定義づけしてしま

うのはどういうわけなのだろうか？

【注】

1. Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (NY: Vintage Books, 1993), p. xiii
2. マルセル・ブリヨン『幻想芸術』沢崎乙郎訳（紀伊国屋書店、1968）、第3章「骸骨と幽霊たち」
3. ジャン・ルーセ『フランス バロック期の文学』伊東廣太他訳（筑摩書房、1970）、171頁。
4. Richard D. Altick, *The Shows of London*(The Belknap Pr. of Harvard UP, 1978) 長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル—沸騰する映像文化の考古学』（東京大学出版会、2003） 高山宏『目の中の劇場—アリス狩り\*\*』（青土社、1995年）参照。
5. ハル・フォスター編『視覚論』（平凡社、2007）特に、この中の、マーティン・ジェイ「近代性における複数の「視の制度」」参照。ジェイは、バロック的視覚を、美よりも崇高を重んじるポストモダンの言説に見ている。リオタールの崇高をめぐる言説に通じる。
6. J.Glenn Gray, *The Warriors: Reflections on Men in Battle*(NY: Harcourt, Brace, 1970) p. 33.
7. Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering: An Autobiography(1914-1926)* (1937: London: John Calder, 1982) p.116.
8. Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*(London: Oxford UP, 1975), pp.220-1. その他の言及はVI. “Theatre of War” pp.191-230 参照。
9. 桑原秀樹『崇高の美学』講談社選書メチエ（講談社、2008）。  
Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: U of Minnesota P., 1979), “Appendix: Answering the Question: What is Postmodernism?” *Lessons on the Analytic of the Sublime* (Stanford: Stanford UP, 1991), p.238.

「戦域」という訳語に関して、*A Dictionary of Military Terms English-Japanese • Japanese-English* by Lieutenant Colonel H.T.Creswell, Major J. Hirota • Major R.Namba(Chicago: U of Chicago P., 1942) と、西村大四郎著『防衛時事英語辞典』(原書房、1971) を吉田一彦氏から御教示いただき、貴重な情報を提供していただいた。深謝。