



Title	Hiroshima mon amour の生成研究：「一度きり」または「唯一の」物語を巡って
Author(s)	青木, 佑介
Citation	Gallia. 2014, 53, p. 71-80
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/51182
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Hiroshima mon amour の生成研究 ——「一度きり」または「唯一の」物語を巡って——

青木 佑介

はじめに。

マルグリット・デュラス (Marguerite Duras : 1914-1996) は亡くなる前年に自身が保管していた草稿を IMEC¹⁾ に寄贈した。これらの資料はその後作品毎に分類、整理され、詳細な目録が作られており、2006 年には 1943-1949 年の間に書かれたノートを中心に *Cahiers de la guerre et autres textes*²⁾ と題された草稿が出版された。本書の序文では、デュラスは書いたものを何一つ放置することなく、一度見捨てられたものでも、別のテクストで取り上げ、問い合わせていることが草稿資料から確認できると述べられている。こうしたデュラスの問い合わせの姿勢は、モンテニュやバルザックにも見られるように、出版されたテクストに手を入れ改稿することにおいても窺える。彼女の場合、それは同一の作品としてではなく、表現方法（小説、戯曲、映画）の変更、または同一の草稿から別作品を生む点に特徴があると言えよう。例えば、1950 年の小説 *Un Barrage contre le Pacifique* は、1977 年に戯曲 *L'Éden Cinéma* へ、1984 年には再び小説 *L'Amant* へと書き換えられる。更にこれらの自伝的小説の系譜の中には、1954 年に出版された短編集に収められた *Des journées entières dans les arbres* や *Le Boa* といった作品も含まれる。そして、これらの複数の作品の基にあるのが、先にあげた 1943 年に書き始められたノートである³⁾。デュラスの作品において、小説から戯曲へ、戯曲から小説へ、そして映画へと書き換えが行われた例を挙げれば枚挙にいとまがない。彼女は一つのテクストを基礎に、表現形態や物語に変更を加えることで作品世界を分岐させ、且つ異なる物語を同一のモチーフを接点に結び合わせ作品を引き継いでいったのである。

作品を書き換え、作品を超えてテーマやモチーフを引き継いだデュラスにとって草稿とはどういった意味を持っていたのだろうか。彼女は 1993 年の *Écrire* と題したエッセーの中で次のように語っている。

C'est impossible de jeter un livre pour toujours avant qu'il ne soit tout à fait écrit
— c'est-à-dire : seul et libre de vous qui l'avez écrit. C'est aussi insupportable

※本稿は「多言語多文化研究に向けた複合型派遣プログラム」の助成を受けたものである。

1) L'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine

2) Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet, P.O.L/IMEC, 2006.

3) このノートは *Cahiers de la guerre* に所収されている。

qu'un crime. Je ne crois pas les gens qui disent : «J'ai déchiré mon manuscrit, j'ai tout jeté.» Je n'y crois pas. Ou bien ça n'existait pas pour les autres, ce qui était écrit, ou bien ce n'était pas un livre. Et quand ce n'est pas un livre, on le sait toujours. Quand ce ne sera jamais un livre, non, on ne le sait pas. Jamais⁴⁾.

完成する前に本を捨ててしまうことなどできない、そして、草稿を捨てたなどという人のことは信じられない、という言葉から、彼女は書いたものに対して大きな価値をおいていたことが窺えよう。1995年、50数箱の印刷物と数千ページのノートがIMECに持ち込まれた際、その分類、整理にあたった担当者は、その他多くの場合、草稿は乱雑にまとめられ持ち込まれるのに対し、デュラスの資料は持ち込まれた時点で既にファイルや封筒にまとめられ、分類して保管されていたと明かしている⁵⁾。50年を超えて保管されていたとは思えない几帳面さである。デュラスにとって「完全に書かれる」とは可能だったのだろうか。

本稿で考察の対象とする *Hiroshima mon amour* はデュラスと草稿を考える上で一つの興味深い視座を与えてくれる。というのも、草稿が作品の秘めた顔を明かし、制作の裏側を覗かせてくれるものであるなら、映画のシナリオをテクストとして出版することにおいて、デュラスは既にそれを行っているからである。はじめに本作の映画とテクストとの関係をデュラスがどのように見ていたかを確認し、その後一部の草稿を紐解きながら、「行きずりの愛」が見せる物語の「一度きり (pour une fois)」という性質について考察する。

1. *Hiroshima mon amour* : 映画とテクスト

1956年、*Un Barrage contre le Pacifique* (1950) の映画製作権を売却するなど、既に映画業界との関係を持ちはじめていたデュラスであるが、実質的に映画制作に関わったのは *Hiroshima mon amour* が最初である。監督のアラン・レネの依頼を受け、1958年5月から同年7月にかけてシナリオと台詞が執筆された⁶⁾。映画の撮影は8月から9月にかけて日本で、12月にフランスで行われている。映画は1959年5月のカンヌ国際映画祭で上映、6月に一般公開された。しかし、本作を巡る製作の過程はこの映画公開で終わらなかった。翌年、デュラスは映画の基となったシナリオと台詞をガリマール社より出版したのである。当時のフランスで映画のシナリオを一冊の本として出版することは初めての試みであった⁷⁾。ここで

4) Marguerite Duras, *Écrire* [1993], coll. «Folio», Gallimard, 2007, p.23. (強調は引用者による)

5) Voir Sophie Bogaert, «Quelques remarques sur le fonds Marguerite Duras à l'IMEC», in *Archives de Marguerite Duras*, texte réunis et présentés par Sylvie Loignon, Ellug Université Stendhal Grenoble, 2012, p.25-30.

6) デュラスは2月に *Moderato Cantabile* を出版したばかりであった。レネは *Moderato* の他 *Le Marin de Gibraltar* (1950), *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), *Le Square* (1955) を読み、デュラスのテクストが持つ音楽性に感動したと語っている。

Voir Laure Adler, *Marguerite Duras*, N.R.F. Biographies, Gallimard, 1998, p.339 et Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, Tome II 1946-1996, Fayard, 2010, p.295.

7) Voir Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *Œuvres complètes*, tome II, coll. «Pléiade», Gallimard, 2011, p.1649.

は特に、出版されたテクストの内容が映画と一致していないことに注目したい。そこには、テクストの独立した作品としての可能性を探ろうとしたデュラスの意図が窺われる。彼女は前書きで次のように書いている。

J'ai essayé de rendre compte le plus fidèlement qu'il a été possible, du travail que j'ai fait pour A. Resnais dans Hiroshima mon amour.

Qu'on ne s'étonne donc pas que l'image de A. Resnais ne soit pratiquement jamais décrite dans ce travail.

Mon rôle se borne à rendre compte des éléments à partir desquels Resnais a fait son film⁸⁾.

映画として公開された *Hiroshima mon amour* を、作家として改めてテクストによって世に問おうというのである。そこでデュラスは、映像の裏側までも読者の目にさらす。出版に際し付録として加えられた『Les Évidences nocturnes』は、「作られた映像にコメントをするように書いてほしい⁹⁾」というレネの要求に応じて書かれたものである。物語下にあるイメージ、登場人物、シーン、モチーフが細かに描写され、前書きで語られている通り、どのようなイメージを基にして映像が撮影されたのかを読者に明かしてくれる¹⁰⁾。映画でカットされたシーンや台詞を括弧で括るなど、デュラスがテクストと映画との違いを読者に明示したのは、テクストから映像への移し替えが不可能だと考えていたからではない。彼女はむしろレネが撮影した映像に、自分が描いたイメージを見ていた。

Quand j'ai vu le film que Resnais a rapporté d'Hiroshima, le premier montage, je l'ai reconnu... C'était bouleversant. Je ne croyais pas que c'était possible de voir une image mentale. C'est possible quand on a affaire à Resnais¹¹⁾.

映画のために準備された原稿とはいえ、テクストで表現したイメージを映像として目の当たりにしたデュラスは、映画に表現の新たな可能性を見たと言えるだろ

8) *Ibid.*, p.13. (強調は引用者による)

9) *Ibid.*, p.77.

10) これは映画公開直後の 1959 年 5 月 20 日 *Les lettres nouvelles* に掲載、そして 1966 年 7-9 月 *L'Avant-Scène cinéma* に再録された『Resnais travaille comme un romancier』においてデュラスは「映像下にあるイメージ」について語っている。

«Nous avons fait deux sortes de continuité dans *Hiroshima mon amour*. L'une qui était la continuité proprement dite. L'autre qui était ce que l'on pourrait appeler la continuité souterraine du film.»

«En plus des coordonnées sociales des personnages, de la justification de l'histoire, etc., Resnais m'a demandé de lui faire une sorte de précommentaire des images qui illustreraient cette histoire. «Dites-moi comment elle voit Nevers dans son souvenir. Dites-moi comment elle voit entrer la bille dans la cave», disait Resnais. Alors, on a inventé Nevers comme elle doit le voir de l'autre côté du monde. Et l'entrée de la bille perdue dans ce Nevers inventé.» *Ibid.*, p.116-117.

11) *Le Monde* du 9 novembre 1972, cité par Jean Vallier, *op. cit.*, p.299.

う。しかし同時に、彼女の内的イメージと撮影された映像との呼応が、テクストの執筆と映画の撮影という全く別の仕事において成されたことで、彼女にとって独立した価値を印象づけたのではないだろうか。デュラスは日本だけでなく、フランスでの撮影にも一度として参加していない¹²⁾。出版稿の前書きではっきりと書かれているように、デュラスにとって映画はレネの作品であり、テクストは彼女がレネのためにした仕事なのである。

2. *Hiroshima mon amour* : 作品と草稿

しかし、本作の生成過程は少々複雑である。もちろん、上で見てきたように、テクストが出版されたことで、映画はレネ、テクストはデュラスの作品という関係が見えてくるわけだが、実際一つの作品であるそれらを分けて考えることができないのも事実である。デュラス自身もそれを意識しており、出版されたテクストの前書きで次のような断りを入れている。

Je livre ce travail à l'édition dans la désolation de ne pouvoir le compléter par le compte rendu des conversations presque quotidiennes que nous avions, A. Resnais et moi, d'une part, G. Jarlot, et moi, d'autre part, A. Resnais, G. Jarlot, et moi, d'autre part encore. Je n'ai jamais pu me passer de leurs conseils, je n'ai jamais abordé un épisode de mon travail sans leur soumettre celui qui précédait, écouter leurs critiques, à la fois exigeantes, lucides et fécondes¹³⁾.

本作のシナリオ執筆にはデュラス、レネ、ジャルロという三者が関わっており、彼らのアドバイスは作品に大きな影響を与えていたことが確認できる。実際、テクスト生成の過程の16段階に分けられた草稿の中には、ジャルロやレネの手によって修正が加えられたものが含まれている。*Hiroshima mon amour*に関する資料はCote DRS18.1-DRS18.18に分類され、DRS.18.1-DRS.18.16が原稿、DRS18.17が手紙、DRS18.18が作品に関する雑誌記事の切り抜きである。資料には、シノプシスや前書き、前述した「Les Évidences nocturnes」など短い断片的なものも多く含んでおり、物語としてある程度まとまりをもつ資料はCote DRS18.10である。この資料番号に収められているものは、ジャルロによる幾つかの修正が加えられており、そのコピーのCote DRS18.11では、レネによって修正が施されている。そしてこれらを踏まえたCote DRS18.12が日本での撮影を前にした1958年7月に準備された原稿とされる¹⁴⁾。その後も修正は加えられるが、7月31日の*France-Observateur*、「Travailler pour le cinéma」と題した記事で、デュラスは原稿の完成とレネの日本への出発を報告している。

12) Voir Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p.1637; エマニュエル・リヴァ（インタビュー）、関口涼子訳「ヒロシマ、もうひとつの私の岸辺」, *HIROHISMA 1958* [2008], 港千尋、マリー＝クリスティーヌ・ドゥ・ナヴァゼル編, インスクリプト, 2009, p.88.

13) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p.13.

14) Voir *Ibid.*, p.1651-1652.

Le scénario du prochain film d'Alain Resnais, intitulé *Hiroshima mon amour*, est terminé. Alain Resnais est parti il y a trois jours pour Tokyo avec notre travail dans ses trente-deux kilos de bagages. C'est à ceci que je sais que ce travail est terminé ici. Au tour de Resnais à Hiroshima¹⁵⁾.

ここでの言葉通り、彼女にとって原稿はひとまずの完成を見、レネの手に託される。前章で確認した映画とテクストに対するデュラスの見方の変化もこの引用から見えてこよう。出版されたテクストの前書きで、デュラスは「わたしがA. レネのためにした仕事 (travail que j'ai fait pour A. Resnais)」という表現を用いていた。しかしこの原稿完成直後の記事では、「わたしたちの仕事 (notre travail)」と書いている。会話を重ねて執筆された、共同の仕事であった原稿が、作品として完成されることで映画、テクストという独立した作品へと、その印象を変えたのである。

3. 「一度きり」の物語

ここから本作の中心的な筋である、「広島で出会う男女の関係」において表現された、一度きりの物語という構図について一部の草稿からその書き換えについて見て行く。

本作の主人公の男女は、彼らの関係が一時的なものでしかないことを理解しており、そのことを確認し合う。彼らはそれぞれに幸福な夫婦関係を築いており、日常に対する不満から行きずりの関係を結んでいるのではない。

ELLE : Comment elle est, ta femme ?

LUI : Belle. Je suis un homme qui est heureux avec sa femme.

ELLE : Moi aussi je suis une femme qui est heureuse avec son mari.

LUI : ... Ç'aurait été trop simple.

ELLE : Tu ne travailles pas l'après-midi ?

LUI : Oui. Beaucoup. Surtout l'après-midi.

ELLE : C'est une histoire idiote...

ELLE : C'est pour moi que tu prends ton après-midi ?

ELLE : Mais dis-le, qu'est-ce que ça peut faire¹⁶⁾ ?

それぞれの日常での幸福を確認した後、彼女が「これは何になるのか」と尋ねているように、彼らの関係は未来に配慮したものではない。そして、束の間の関係であることを表すように彼女の問いかけに対する答えはない。この関係は、初期の手書きのノートにおいて「一度きり (Pour une fois)」という言葉で表されている。この準備段階のノートは、幾つかのシーンが、部分的に書き付けられている

15) *Ibid.*, p.112.

16) *Ibid.*, p.45-46. (強調は引用者による)

ものである。

Scène du restaurant. Pachinko. Shanghai.

L'après-midi passe.

Ils se promènent.

(Elle doit repartir le lendemain matin)

— Tu pars quand ?

— Demain matin. Par l'avion de 11 h 40.

— Viens voir le fleuve.

— Tu as du temps. Comme ça ?

— Je le prends. Pour une fois.

— Tu le prends pour moi ?

— Oui. Pour tes yeux.

— Tu as bien raison.

· · · · ·

Elle = «Pour une fois» est toujours difficile à penser. Tu ne trouves pas ?

Lui = Je trouve. Pourquoi as-tu dis que j'avais raison ?

Elle = C'est facile à comprendre. Tais-toi.

Lui = Je me tais.

Ils s'embrassent le long du fleuve. Soir¹⁷⁾.

翌朝には出発するフランス人女性と、短い愛の関係を結ぶ日本人男性という構図が執筆当初から想定されていたことが分かる。彼らの関係は、出会いの時点で既に終わりまでの時間が限られており、未来は宙づりにされている。「Pour une fois」という言葉が、彼らの行動の不毛さを表しているだろう。未来への配慮を欠き、関係が限られた時間のうちにしか存在しないものであることを知りながら、その関係へと身を任せているのである。こうした「一度きり」の行動について「考える」ことなどできず、答えは用意されていない。現在にしか向けられない行動は、バタイユが言う「悪 (mal)」に近い。つまり善が共有された利害をもとに、未来へと配慮したものであるならば、「一度きり」の行動は、こうした未来への配慮を欠いた関係ということになるだろう¹⁸⁾。こうした「一度きり」という台詞は、DRS18.10 の段階にも引き継がれている。

17) Marguerite Duras, «Cahier à Outa», *Hiroshima mon amour*, op. cit., p.109. (強調は引用者による)

18) «Le Bien se fond sur le souci de l'intérêt commun, qui implique, d'une manière essentielle, la considération de l'avenir.»
Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, *Œuvres Complètes*, tome IX, Gallimard, 1979, p.179-180.

— Viens voir le fleuve.
 — Oui - (un temps) - Tu était libre cet après-midi ?
 — J'ai pris mon après-midi. Pour une fois...
 — Tu as bien raison.
 [...]
 — C'est pour moi que tu as pris ton après-midi ?
 — Viens !
 — Mais dis-le, qu'est-ce que ça peut te faire ?
 — C'est pour toi.
 —.....¹⁹⁾

一部の書き換えが見られるが、一度きりの関係であることを確認する様子が窺える。DRS18.1 と比べると、この午後が「何になるのか」という問いかけが加えられていることが分かる。出版されたテクストでは彼らの関係を表した「一度きり」という台詞は削られ、日常の幸福を示し合うことと「何になるのか」という答えの無い問い合わせに変更される。なぜこの「一度きり」という言葉は書き換えられたのだろうか。

4. 一度きりから二度目へ

彼らが過ごす午後の意味についての問い合わせが行われる場所は、出版されたテクストにおいて、川沿いから男の家の室内へ、つまり開けた場から閉じられた場へと書き換えられている。そして前章で引用した、答えの無い「何になるのか」という問い合わせの後に二度目の性交が加えられる。

*À Hiroshima. [Ils sont ensemble, nus, dans un lit.] La lumière est déjà modifiée.
 C'est après l'amour. Du temps a passé²⁰⁾.*

本作において性交が強い印象を残すことは、彼らが肉体を交えながらヒロシマの出来事について語る冒頭場面から窺える。愛と戦争という対極的なイメージが共存させられているのである。ここで問題とする二度目の性交は、物語の中盤に配置され、その後の彼らの会話の主題を女の過去へ、最初の愛の告白へと移行させる。「何になるのか」はっきりしないまま、彼らは二度目の肉体関係を経て、愛の物語へ深く足を踏み入れるのである。デュラスは本作の愛の関係について、後年次のように語っている。

Je l'ai dit dans *Hiroshima mon amour* : ce n'est pas l'éparpillement du désir, de la tentative amoureuse qui compte. Ce qui compte c'est l'enfer de l'histoire unique.

19) Cote DRS18.10 (強調は引用者による)

20) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p.46.

Rien ne la remplace ni une deuxième histoire. Ni de mentir. Rien. Plus on la provoque, plus elle fuit. Aimer c'est aimer quelqu'un. Il n'y a pas un multiple de la vie qui peut être vécu. Toutes les premières histoires d'amour se cassent et puis c'est cette histoire-là qu'on transporte dans les autres histoires. Quand tu as vécu l'amour avec quelqu'un tu es marqué pour toujours et ensuite tu transportes cette histoire de la personne à la personne. Tu ne t'en sépares pas²¹⁾.

デュラスによれば、本作の愛は行きずりの関係を重ねることで散漫になるのではない。つまり異なる関係が異質なものとして水平に並んでいるのではなく、内に秘めた愛との関係を通して個人の上に重ね合わされて行く。彼らが足を踏み入れたのは、他の愛から切り離された物語なのではなく、個人の内に刻まれた「唯一の物語 (l'histoire unique)」なのである。問いかける時期を過ぎて血肉となった記憶は、肉体を介して「一度きり」を「唯一の物語」へと結ぶ。主人公の女性が、日本で出会った男を通して過去の恋人を想起するのも、手の動きという身体を契機としていることも忘れてはならない。

「唯一の物語」と肉体との関わりについて次の台詞から検討したい。この台詞はDRS18.10の段階では見られないものである。

ELLE : ...Je te rencontre.

Je me souviens de toi.

Qui es-tu ?

Tu me tues.

Tu me fais du bien.

Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour ?

Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même ?

Tu me plais. Quel événement. Tu me plais.

Quelle lenteur tout à coup.

Quelle douceur.

Tu ne peux pas savoir.

Tu me tues.

Tu me fais du bien.

Tu me tues.

Tu me fais du bien.

J'ai le temps

Je t'en prie.

Dévore-moi.

Déforme-moi jusqu'à la laideur.

21) Marguerite Duras, « Flaubert, c'est... » [1982], *Le Monde extérieur Outside 2*, textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, P.O.L, 1993, p.22-23. (強調は引用者による)

Pourquoi pas toi ?

Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s'y méprendre ?

Je t'en prie...²²⁾

これは冒頭のホテルで肉体を交える際の台詞である。ここにも「一度きり」に見る断絶と、「唯一」に見る連関を思わせる構図が認められる。「出逢い」が一時性を「思い出す」ことが繰り返しを表し、「死」が一度きりを「良い (bien)」が未来を配慮した状態を表す。また、「他の夜と見まがう程にそっくりなこの夜」にも同様の構図が認められよう。殺すことと良くすること、個人が失われ、存在の孤独が肉体を通して乗り越えられるとき、未来を宙づりにした関係は一連の物語である可能性が生まれる。確かに死が想起させる個の破壊は、存在の消滅を表している。しかし、続く «bien» に内在する未来への配慮は、彼らの関係が物語を途絶えさせるものではなく、受け継がれる「唯一の物語」の内へと向かう可能性を示唆する。先に引用した「何になるのか」という問い合わせが、二度目の肉体的な接触の直前に置かれていることは相応の意味を持つと言えるだろう。その問い合わせは共有する午後に向けられるとともに、繰り返すために問わざるをえなかった行為そのものにも向けられているのである。翌朝に女性は日本を離れるため、関係を続けることは不可能である。未来が宙づりにされた「一度きり」の関係は、肉体的行為の繰り返しを経て「唯一の物語」へと昇華される。別れの迫る物語の後半でフランス人女性は先の台詞を繰り返し次のような独白をする。

RIVA : Je te rencontre.

Je me souviens de toi.

Cette ville était faite à la taille de l'amour.

Tu étais fait à la taille de mon corps même.

Qui es-tu ?

Tu me tues.

J'avais faim. Faim d'infidélité, d'adultères, de mensonges et de mourir.

Depuis toujours.

Je me doutais bien qu'un jour tu me tomberais dessus.

Je t'attendais dans une impatience sans borne, calme.

Dévore-moi. Déforme-moi à ton image afin qu'un aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir.

Nous allons rester seuls, mon amour.

La nuit ne va pas finir.

Le jour ne se lèvera plus. Enfin.

Tu me tues.

22) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op.cit., p.22. (強調は引用者による)

Tu me fais du bien.

Nous pleurons le jour défunt avec conscience et bonne volonté.

Nous n'aurons plus rien d'autre à faire, plus rien que pleurer le jour défunt.

De temps passera. Du temps seulement.

Du temps viendra. Où nous ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira.

Le nom s'en effacera peu à peu de notre mémoire.

Puis, il disparaîtra tout à fait⁽²³⁾.

繰り返された言葉の中で彼女が彼に望んだのは、一度目に口にした醜くなるまで変えてしまう、破壊ではなく、彼のイメージそのものへ変えられてしまうことである。先に引用したデュラスの後年の言葉に従うならば、この愛の物語もいずれ「人から人へ移しかえられ」ていくだろう。名も消えてしまった後に残るのは、繰り返し問われながら少しづつ消え去り、血肉となった記憶だけである。

LUI : Dans quelques années, quand je t'aurai oubliée, et que d'autres histoires comme celles-là, par la force encore de l'habitude, arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme l'horreur de l'oubli. Je le sais déjà⁽²⁴⁾.

男は「一度きり」の出逢いである未来なき関係を、いずれ別の物語の中で思い出すことを予感している。彼らの関係が独立した横並びの物語ではなく、愛の物語体系に組み込まれる予感に至るとき、彼らの愛は一度きりでありながら一連の物語としての姿を現す。二度目の性交によって彼らが自身の関係に問い合わせを発し、一連の愛の物語として組み上げて行くことに、「一度きり」という言葉を書き換えた意図が窺えるのである。

おわりに.

本稿では *Hiroshima mon amour* の映画とテキストという関係、そして実際の草稿の一部から書き換えられた箇所を参照することで分析を行った。本作はシナリオを出版することにおいて、その裏側を開示し、表現形態を超えた映画とテキストの超越可能性と、それによって生じる独立した価値を提示することが意図されている点で興味深い作品である。本論の中でも言及したとおり、*Hiroshima mon amour* の草稿はここで扱ったものが全てではない。DRS18.1 と DRS18.10 の資料を中心に、本作の男女の関係が有する「一度きり」の性質に注目して行った分析で提示した仮説、「一度きり」の書き換えの意図を、別段階の資料においても確認する必要がある。「一度きり」と「唯一」という言葉に見られる断絶と連関という構図に着目しながら調査を継続し、デュラスの創作美学に迫りたい。

(博士後期課程在学中)

23) *Ibid.*, p.68-70. (強調は引用者による)

24) *Ibid.*, p.62.