

Title	Hiroshima mon amour における水と忘却
Author(s)	青木, 佑介
Citation	Gallia. 2015, 54, p. 113-124
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/61962
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

Hiroshima mon amour における水と忘却

青木 佑介

『ヒロシマ・モナムール』（*Hiroshima mon amour*）は主人公が経験する愛の物語を、戦争を背景とした「記憶」と「忘却」という主題のもとに描いた作品である。本作はまず、アラン・レネが監督し映画作品として制作された。レネの依頼を受け、本作のシナリオと台詞を書いたデュラスは、映画公開の翌年、1960年にそれを本として刊行する。タイトルに「広島」という、原爆と結びついた町の名を冠していることから感じられる通り、本作が提示する記憶と忘却の主題は、戦争の災禍と深く関係している。ただ、本作を考える上で注意しなければならないのは、これがあくまで虚構として制作された点だ。新藤兼人の映画『原爆の子』など、既に存在していたドキュメンタリーや、原爆の災禍を再現した作品の手法を意識的に避けて作られている。また、本作をデュラスの文学的な関心から考えるなら、そもそもこの「記憶」と「忘却」という主題は、デュラスにとって創作の中心的な問いでありつづけた。『愛人』をはじめ、『太平洋の防波堤』や『苦悩』など、デュラスの代表作には自身の体験を基に描かれているものが多く、その創作活動には、根源的に記憶と忘却の問題が関係して来る。デュラスは「記憶」と「忘却」をどのように見ていたのだろうか。

考察を始める前に、押さえておかななくてはならないことがある。それはデュラスの探求した創作技法についてである。デュラスが自身の手法として認め、深く突き詰めていったのは、可能な限りの簡潔さであった。それはつまり、多種多様な例文や例説を挙げながら、中心に扱う出来事の外堀を埋めて行くような、何かを加え、言葉を積み重ねる方法ではなく、むしろそうした夾雑物を取り除き、可能な限り言葉の数を減らす方法である。エレヌ・シクスーはデュラスの作品を「欠乏の芸術 (*l'art de la pauvreté*)¹⁾」と評している。この言葉は、徐々に物語の中から構築物や装飾を取り除いて行く手法、そこにあるデュラスの芸術観を上手く言い表した言葉であるだろう。活動初期に当たる1940年代から1950年代前半に書かれた作品と、それ以降に書かれた作品を読み比べれば、文章が徐々に簡潔さを極め、省略や沈黙、繰り返しを意識的に多用していく様子は明らかである。

「欠乏の芸術」という言葉に倣い、足すのではなく引くという点に注意してデュラスの作品を読むならば、そこに記憶と忘却のテーマ、そして彼女が理想としたエクリチュールのあり方が垣間見える。

1) Voir Michel Foucault et Hélène Cixous, «À propos de Marguerite Duras», *Dits et écrits 1954-1988 par Michel Foucault*, tome II 1970-1975, Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 1994, p.762-771.

本稿では、『ヒロシマ・モナムール』の「記憶」と「忘却」について考察し、それがデュラスの文学的な関心事であること、そして後を書くことへの向き合い方へと繋がって行くことを確認したい。

先行研究においては、例えば、『ヒロシマ・モナムール』が映画作品として制作されたことから、映像と音声の用いられ方を分析することで、個人の過去や集团的記憶を問い、それがあくまで登場人物の声に従い映像化されていることを指摘したものや、デュラス自身の戦時中の経験、政治犯として強制収容所に送られていた夫の情報を得ようと対独協力者へ接近したことが作品のソースの一部になっていると指摘したものがある²⁾。しかし、今のところ本作の記憶と忘却の問題とデュラスの書くことの探求との関係を論じた研究は見られない。もちろん、戦争の主題が本作に及ぼす影響は、広島という作品の舞台だけでなく、登場人物の設定に深く関係しており、作品の構成と切り離すことはできない。特に、主人公の男女は、戦争について語ることを通し関係を深めており、広島の集团的記憶と、あらゆる個人が生活の中で経験した戦争、その個人的記憶の両問題を問われることが多い。しかし、そうした視点からのみ作品を捉えたと、デュラスが提示する「記憶」と「忘却」の問題を十分に検討しきれない。というのも、「記憶」と「忘却」は戦争を作品に取り入れることで、デュラスが例外的に扱ったテーマというわけではないからである。本作における戦争の問題は無視できないが、記憶、そして忘却は、デュラスが「書くこと」へと深く関わる、創作活動の核心的主題なのである。本稿ではそれゆえ、あえて文学的な視点から本作の記憶と忘却について検討したい。最終的に戦争との関係に触れることとなるが、その前にデュラスが記憶と忘却という主題に対しどのような問題意識を持っていたのかを確認することは、本作を読み解く上でも必要なステップだろう。

「記憶」と「忘却」の考察を進めるにあたり、そのきっかけとして水のモチーフを分析することから始めたい。「水」はデュラスが生涯にわたり書き続けたものである。どの作品にも必ず水と関係するものが描かれているといっても過言ではない程、彼女は好んで水のイメージを使用した。その嗜好は処女小説に始まり、死後出版された最後の作品に至るまで半世紀を超えて継続している。『ヒロシマ・モナムール』に限ってみても記憶と忘却に関係した興味深いイメージを湛えている。

1 川の逆流、または水の湧出

本作には物語の舞台となる町が二つある。第一に広島、第二にヌヴェールである。この二つの町には、現実的にも、物語的にも、およそ具体的な繋がりや関係性は見られない。あえてこの二つの町に共通するものをあげるとすれば、どちらの町にも、それぞれの町を形作る川が流れていることである。広島は太田川とその支流を中心に町が形成され、そしてヌヴェールは城壁とロワール川に囲まれた

2) Cf. Florence Bernard de Courville, *Hiroshima mon amour : la mémoire de l'oubli, problématique d'un récit cinématographique*, dans *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras, P.I.E.* Peter Lang, Bruxelles, 2009, p.107-123 ; Robert Harvey, *Hiroshima, ou l'amour de l'ennemi*, dans *Les Archives de Marguerite Duras*, Université Stendhal Grenoble, 2012, p.163-171.

町である。もちろんデュラスもそれを承知しており、川を二つの町を結ぶ手掛かりとして使用している。それぞれの川は、一見、町の特徴を言い表すためだけに用いられているかのようなのであるが、簡潔ながらもはっきりと、物語で負う役割が描き分けられている。それぞれの描かれ方の違いを見ておこう。

太田川：

Sur le fleuve, à Hiroshima, la nuit tombe en de longues traînées lumineuses.

Le fleuve se vide et se remplit suivant les heures, les marées. Des gens regardent parfois la lente montée de la marée le long des berges boueuses³⁾.

ロワール川：

LUI : Et la Loire ?

ELLE : C'est un fleuve sans navigation aucune, toujours vide, à cause de son cours irrégulier et de ses bancs de sable. En France, la Loire passe pour un fleuve très beau, à cause surtout de sa lumière... tellement douce, si tu savais⁴⁾.

引用は物語後半、全五部中、第四部からのものであり、女が男に自身の過去を深く語る場面にあたる。まず地の文の中で、彼らが語り合うカフェの窓から見える太田川の様子が描写され、会話が始められると間もなくロワール川について語られる。注目したいのは、この二本の川が、正反対のイメージを呈するように対照的に描かれている点である。

ロワール川を表した「とても柔らかな光」という表現が、穏やかな太陽の光を優しく反射する水面を想起させる一方、太田川の上には夜の帳が下りており、その暗い水面に長く延びるのは、色とりどりの人工的な光をたたえたネオンの明かりである。さらに、不規則な流れと砂の堆積のせいで船の往来のない、美しくも寂しげなロワール川の様子に対し、太田川は時間の、そして潮の動きに応じて規則的に満ち引きを繰り返し、そこにはゆったり川を遡る水の流れを眺める人々がいる。太田川の「泥の土手」という表現が、どこか重たく物憂げで、ロワール川に積もった「砂」とは異なり太田川の暗く澱んだ印象を深めている。二本の川の対照的な描かれ方にはいかなる意図があるのだろうか。

まずそれぞれの川の物語における位置を確認すると、背景にある太田川は現前しており、語られるロワール川は不在であることが大きな違いとしてあるだろう。太田川を背景に、過去の恋について女は語りはじめ、戦時中ロワール川の河畔が

3) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour, Œuvres complètes*, tome II, coll. «Pléiade», Gallimard, 2011, p.52.

4) *Ibid.*, p.53.

恋人との逢い引きの場所であったこと、またその同じ河畔で終戦間際にその恋人と死に別れたことを明かす。

アポリネールが「ミラポー橋」において、セヌ川の流れて過ぎ行く時に重ね合わせながら、恋人との別れを詠ったように、デュラスもまたロワール川の流れて過去の恋と別れのイメージを与えている。ロワール川を表した「不規則な流れ」という表現に、若き日の動揺した心の動きを読みとることができるかもしれない。では一方、広島の本田川はどうか。不規則ながら一方向に流れていたロワール川とは異なり、広島の本田川は時間に応じて規則的に流れの向きを反転させる。潮が流れを逆流させて川を満たしていく様は、過去の恋に結ばれたロワール川と対比されることで、流れ去った時を押し戻すかのような印象を与える。過ぎ去った過去のイメージの中にあるロワール川と、過去を想起する背景に流れる本田川の扱われ方は非常に暗示的である。

女が過去について語る間中彼らは川を望むカフェに留まり、彼らがいる場所と川との位置関係を示す次のような細かい指示が、過去を回想する彼らと本田川との繋がりを一層密なものにしている。

Lorsqu'on est assis dans le fond du café, on ne voit plus les rives du fleuve mais seulement le fleuve lui-même⁵⁾.

この引用のように、彼らの居るカフェの本田川に面した大きなガラス窓のある席につくと、その向こうはもはや本田川が特徴とする「泥の土手」もなく、直接川の水の面が見えていることになる。『太平洋の防波堤』のように、ここで水の流れを縁取る土手が決壊することはないが、彼らだけは、可能な限り川の流れと密接な場所に描かれている。川の水が潮の動きによって彼らの背景で静かに遡ってくるのに伴い、ここで過去が女の中で静かに湧き上がり始める。この場面での過去の想起を、デュラスは次のように表現している。

Un *miracle* s'est produit. Lequel ? Justement, la *résurgence de Nevers*⁶⁾.

奇跡と表現された、「la *résurgence*」という語に注目したい。この単語は水の湧出と、失われたものが再び現れる、という二つの意味を有す語であるが、その意味の中心にあるのは地理学に使用される前者の方で、地下にあった水が湧き出すことを意味している⁷⁾。

川を背景に女が記憶をぼつぼつ語りはじめ、次第に過去の愛が現在の愛へと時を越えて干渉する。デュラスは、記憶が蘇り、過去が現在へと干渉してくる様を、

5) *Ibid.*, p.52.

6) *Ibid.*, p.52.

7) *Résurgence* : 1. Réapparition à l'air libre, sous forme de grosse source, d'une nappe d'eau ou d'une rivière souterraine. 2. Fait de réapparaître, de ressurgir. [Le Trésor de la Langue Française]

川の逆流と水の湧出によって表象させているのである。後年この映画を見直したデュラスは過去が現在へと浸透してくる様子が一番良かった、とインタビューで語るほどこの場面に愛着をもっていた⁸⁾。一度流れ去った時を押し戻すかのように、満ち潮によって逆流する川に応じ、意識の奥底に流れていた記憶が、湧き水のようにして現れてくるのである。

ここでは大きく分けて三つの水の動きがあることが確認できる。まず、時の経過を感じさせるロワール川、潮の動きにより水を上流へと押しもどす太田川、そして最後にヌヴェールという記憶の地下水脈の湧出である。ここで、水のモチーフが、時の経過と過去の想起、つまりは記憶と忘却と分かち難く結びついていることが確認できるだろう。

2 水と鏡

水のモチーフはこの場面の後に更なる展開を見せる。ヌヴェールの記憶が以上のような川の逆流と水の湧出のイメージに伴われて現在に現れた後、過去について語り終えた二人は、カフェの閉店に伴い、川を背景とした場所から立ち去ることを余儀なくされる。行き場を無くした女はホテルの部屋へ戻るも、落ち着かず、身の置き場に迷い、廊下や階段を彷徨い始める。どこにも行き場が無いことを悟り、結局部屋へと戻ると、洗面台に水を満たし、そこへと顔を沈める。ここに新たに水のモチーフが使用され、水に対する、更に言えば水の液体という性質に対するデュラスの嗜好が現れている。

Elle va vers le lavabo, se trempe le visage dans l'eau. Et on entend la première phrase de son dialogue intérieur⁹⁾.

直前に意識の底から湧き上がっていた記憶の泉が、今度はまるで洗面台に溜めた水に置き換えられたかのように、彼女は顔を水に浸し内的独白を始める。彼女は水との接触を契機に自らの心の内へ沈んでいくのである。川の逆流や水の湧出によって表していた過去の想起に引き続き、洗面台に溜めた水もまた内面との関係において用いられていることが窺えよう。加えて、ここにはナルシスからの変奏を読み取ることができるかもしれない。ただしそれは、水面に映った自身の姿を発見することで目覚める「自己愛」と対照的な、自己の「忘却」へと至る水の用いられ方である。

顔を水に浸したまま内的独白が続き、その後顔をあげると、そこには鏡が登場する。洗面所という場所ではありふれたものだが、彼女は自身の顔を鏡の中に見だし、拒絶し、目を閉じてしまう。

8) Voir Marguerite Duras, Xavière Gautier, *Les Parleuses, Œuvres complètes*, tome III, coll. «Pléiade», Gallimard, 2014, p.57.

9) *Op. cit.*, *Hiroshima mon amour*, p.65.

Elle relève la tête brusquement, se voit dans la glace le visage trempé (comme de larmes), vieillie, abîmée. Et, cette fois, ferme les yeux, dégoûtée¹⁰⁾.

ナルシスのイメージを踏襲するなら、鏡に映った自身の顔に見とれる、ないし見入らなければならないだろう。しかし、彼女は自身の姿を見つめるどころか、「うんざりして (dégoûtée)」目を背けてしまう。直前まで顔を浸けていた水とは異なり、奥行きのない鏡が彼女をその内に受け容れることはなく、彼女に対し彼女自身の反転した姿を映しだすだけである。鏡は、「年をとり、皺のある」という言葉から見えてくるように、過去と現在との間にある確かな時間的距離を無機質に映しだしているだけである。水があらゆるものを溶かし、自らの内へ受け容れることをその性質として持つならば、ここで鏡はその対極にある。それは像を映すだけで何も受け入れはせず、揺らぐことの無い安定した像を見せる¹¹⁾。

前章で確認したように、過去が現在に介入してくる様子を表した水のモチーフは、川の逆流と、地下水の湧出であった。そのどちらにも言えるのが、水は一時的な像ではなく、むしろ時を混ぜ合わせたかのような溶解のイメージを提示していることである。それが瞬間を切り出すように姿を映す鏡とは、性質として異なっていることが認められるだろう。ここでは、水には「溶解」を、鏡には「反射」をその性質として認めることにとどめ、ナルシスの変奏として挙げた、水のモチーフと「忘却」に迫るため、少し角度を変えてその問題について見て行く。

3 忘却とエクリチュール

デュラスは「忘却」という言葉が生きた時間の「堆積」を意味していると語る。人は全ての時間を分類整理し、その時間的秩序を保ったまま記憶しておくことができないため、デュラスは忘却にこそ記憶の本質がある、と見なしていた。そうした考えを、彼女は「忘却、それが真の記憶である (L'oubli, c'est la vraie mémoire...)¹²⁾」、と表現している。では、デュラスにとって時間の堆積たる「忘却」、真の記憶たる「忘却」はどういったものなのか。デュラスによれば、人は無意識ながら、各々の心の部屋にて常に何かを書きつけている。しかし、それは無意識の行為である以上、はっきりと言葉になっておらず、ほんやりとした記憶の塊にすぎない。生きた時間を積み重ねた、「生の堆積物」は未だ姿の定まらないものであり、そこにあらゆる時が乱雑に収められ、縋り交ぜになっている。以下で引用するように、デュラスは、こうした未分類、未整理な記憶の状態を「忘却」と呼ぶ。

On écrit tout le temps, on a une sorte de logement en soi, d'ombre, où tout va,

10) *Ibid.*, p.66.

11) Cf. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Librairie José Corti, 2012, p.31-33 ; Louis Lavelle, *L'erreur de Narcisse*, La Table Ronde, 2003, p.39-40.

12) Marguerite Duras, *Le Camion, Œuvres complètes*, tome III, coll. «Pléiade», Gallimard, 2014, p.317.

où l'intégralité du vécu s'accumule, s'entasse. Il représente la matière première de l'écrit, la mine de tout écrit. Cet «oubli», c'est l'écrit non écrit : c'est l'écrit même¹³⁾.

彼女はここで、未だ文字や言葉にされないまま心の中に隠された、個々人が経験する生の時間と、その堆積を「忘却」と呼んでいる。このことから、デュラスにとって「忘却」が「記憶」の消滅を意味しているのではないと確認できよう。彼女が「忘却」という言葉で表しているのは、「生の全体 (l'intégralité du vécu)」や「全て (tout)」に見るような生きた時間の堆積であり、言語化されていないために未だ漠とした塊にすぎず、文字に起こされなければ、忘れさられる「無 (rien)」でもあるだろう。「忘却こそ真の記憶」という表現は、デュラスが記憶というものを、漠とした生の堆積物、と考えていたことによる。あらゆる時が溶け合った塊は、生の全てを内に秘めていることで、刹那の像を映す鏡のイメージとは異なっているのである。あらゆるものを溶かす水のように、生を溶かし込んだ塊は、鏡における自己の発見ではなく、液体の性質にみる自己の忘却を表している。

しかしながら、各個人の心の部屋に残されたものを、生の全てとしながら、それを「忘却」と呼ぶ点について、更に検討する必要がある。ここで「全て (tout)」と「無 (rien)」に注意を払い、再び『ヒロシマ・モナムール』に戻り見て行く。

4 記憶と忘却、または tout と rien

『ヒロシマ・モナムール』の冒頭には、男女の対話の中に tout と rien が繰り返し用いられる。彼らは互いの言葉を肯定と否定で打ち消し合う。シノプシスにおいてデュラスは、主人公二人のこうしたやり取りを「寓意的」なものとし、この会話が「広島を語ることの不可能性」を表している、と語る。それはいったいどういうことか。冒頭の場面の台詞を引用し見て行く。

LUI : Tu n'as *rien* vu à Hiroshima. Rien.

ELLE : J'ai *tout* vu. *Tout*¹⁴⁾.

ELLE : [...] J'ai *vu* les actualités. Je les *ai vues*.

LUI : Tu n'as rien vu. Rien¹⁵⁾.

ELLE : Je n'ai *rien* inventé.

LUI : Tu as *tout* inventé.

ELLE : *Rien*¹⁶⁾.

13) *Ibid.*

14) *Op. cit., Hiroshima mon amour*, p.16.

15) *Ibid.*, p.18-19.

16) *Ibid.*, p.19.

ELLE : Comme toi, je connais l'oubli.

LUI : Non, tu ne connais pas l'oubli.

ELLE : Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli.

LUI : Non, tu n'es pas douée de mémoire¹⁷⁾.

主人公の男女が広島について語る場面、寓意的とされる台詞のうちの *tout* と *rien* が用いられている箇所を中心に抜き出して引用した。ここに見られる大きな流れとして、ヒロシマについて語ることの不可能性を表していると言われる *tout* と *rien* を通し、彼らの主張のぶつかり合いは、視覚の問題から開始され、作り話、そして最終的に記憶と忘却の問題に辿り着いていることが確認できる。ここで繰り返される *tout* と *rien* は、どちらの言葉においても明らかな誇張であるだろう。ヒロシマを語る際、そして戦争を語る際、その「全てを語る」ことも、「何も語らない」こともおそらくできない。広島のすべてを見ることはできず、また同様に広島について何も見ないこともまたできない¹⁸⁾。つまり、彼らの主張、「私は全てを見た」と「君は広島で何も見なかった」のどちらもが不可能であると言えるだろう。この誇張が表す、双方の主張の不可性に、人間の能力の制限として過去を見ることの限界があり、デュラスが言う「広島を語ることの不可能性」という寓意があるのかもしれない。しかし、この *tout* と *rien* はもう一つ別の解釈の可能性を残している。

上記引用の彼らの最初のやり取りに注目すると、その言葉の中には *tout*, *rien* として *Hiroshima* という語がある。この *Hiroshima* という単語を、先に分析を行った、生の堆積でありながら、無の可能性をはらんだ「忘却」の視点から見るとすれば、*Hiroshima* という言葉そのものが、この *tout* と *rien* を内包する「忘却」として読み取れるのかもしれない。*Hiroshima* とは単に、日本のとある町を表す言葉でしかない。しかし、その言葉が口にされると直ちに想起されるのは、広島の風土などではなく、原爆の記憶である。勿論、各人各様の広島への見方があるだろう。しかし、その単語をきっかけに、広島という言葉の内に沈んでしまった、広島の生の堆積物の全て (*tout*) がそこに含まれる。プルーストは、土地と名を個人の内面に深く根ざしたものとしてわれわれに示したが、デュラスは、土地の名を一単語として捉え直すことで独自の視点をわれわれに示す。1979年に出版した『セザレ』においてデュラスは、土地と名の結びつきを次のように表している。

17) *Ibid.*, p.20.

18) デュラス自身はインタビューで次のように語っている。

M.D. — Des jeunes m'ont dit : « On n'a pas connu la guerre, on sait pas ce que ça veut dire, on n'a pas connu les camps de concentration, l'extermination des juifs... *On sait pas.* » Après *Hiroshima* j'ai eu une discussion avec eux ici, à N... Je leur ai dit : « C'est pas vrai, *vous savez* quelque chose. »
X.G. — Oui.

M.D. — Même si c'est rejeté derrière. *On sait.* Ça se sait. On dit toujours : « On ne sait pas. » C'est indifférence. Mais ça se sait quelque part.

Op. cit., *Les Parleuses*, p.128.

L'endroit s'appelle ainsi

Césarée

Cesarea

Il n'en reste que la mémoire de l'histoire et ce seul mot pour la nommer

Césarée

La totalité.

Rien que l'endroit

Et le mot¹⁹⁾.

L'endroit s'appelle Césarée

Cesarea

Il n'y a plus rien à voir. Que le tout²⁰⁾.

土地の名は、個人が経験する「忘却」のように、その歴史の記憶の全てを携えながらも、場所を指す言葉以外のなにものでもない。こうしたデュラスの見方からは『ヒロシマ・モナムール』での次のようなやり取りが思い出される。

LUI : C'est un joli mot français, Nevers.

ELLE : C'est un mot comme un autre. Comme la ville²¹⁾.

そして、川沿いのカフェで、記憶を語り始める二人のやり取りの最初の言葉は次のようなものである。

LUI : Ça ne veut rien, en français, Nevers, autrement ?

ELLE : Rien. Non²²⁾.

『ヒロシマ・モナムール』では、潮の動きで川の水が遡っていた様子に表されたように、一度流れた時が、もはや区別もつかぬ状態に混ぜ合わされ、その時間的な秩序と輪郭を失い、ある日意識へと上って来る。全てでありながら無であるものとして。しかし、生の全てが堆積しながらも、単一の塊には統合されず、且つそれが生の堆積として唯一無二の全体性を保つような記憶、全てが溶け込んだ言葉というものは果たして存在するのだろうか。デュラスはその点をどう考えていたのか。それは晩年の作品『愛人』の中において、理想のエクリチュールのあり方として語り直され、次のように表現される。

19) Marguerite Duras, *Césarée*, *Œuvres complètes*, tome III, coll. « Pléiade », Gallimard, 2014, p.486.

20) *Ibid.*, p.489.

21) *Op. cit.*, *Hiroshima mon amour*, p.30.

22) *Ibid.* p.52.

[...] que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent écrire ce n'est rien. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité²³⁾.

書くとは本来、言葉を残すことである。書かれたものの中には時代の波に飲まれ消えて行くものがあるとはいえ、時を超えて残るものも少なくない。しかし、ここで引用したデュラスの言葉にある、「書くことが、全てを混ぜ合わせ、空虚へと、風へと向かう」には、言葉を残すという意識が希薄であるように感じる。まるで言葉を、時とともに朽ち、新たな生命を育む自然物の一つとして見ているかのようだ。ここから読み取れるのは、デュラスが探求していたものが、水に溶けるように、また風が運び去るように、その濃密な液体や気体の中に溶けていく言葉であったということだろう。記憶と忘却、特に「忘却」という主題は、長い創作活動を通し、デュラスにとって理想的なエクリチュールのあり方へと昇華されていったのである。

『ヒロシマ・モナムール』において水のモチーフによって表されていた、現在へと干渉し蘇る記憶は、後に、区別無く混ざり合い、漠とした塊となった生の堆積物としての「忘却」を経て、晩年には書くことの理想のあり方へ昇華されていることが確認できた。本稿の最初にエレヌ・シクスーの「欠乏の芸術」という言葉を引用したが、言葉を尽くして語る記憶ではなく、土地の名を言葉として捉え直すデュラスの姿勢にあるように、「全てが本質的に形容不可能な一つのものへと溶け込む」書き方の探究が、「忘却」について問いながら辿り着いたデュラスの芸術観であったのではないだろうか。戦争を主題に作られた本作もまた、「記憶」と「忘却」を通し晩年に「書くこと」のあり方へと繋がる、エクリチュールの探求の線上にある。特に水のモチーフの使われ方には、その後発展を見せる、デュラスの言葉に対する向き合い方との繋がりが認められるだろう。この水とエクリチュールを巡る問いは稿を改めて報告させて頂きたい。

(博士後期課程在学中)

23) Marguerite Duras, *L'Amant, Œuvres complètes*, tome III, coll. «Pléiade», Gallimard, 2014, p.1458.