

マルグリット・デュラス『愛人 (ラマン)』破壊された自画像¹⁾

L'Amant of Marguerite Duras, the Destroyed Self-Portrait

上 田 章 子

Akiko UEDA

マルグリット・デュラスの自伝として、そして恋愛小説として有名なこの小説は、「破壊された自分の顔」の描写から始まる。主人公である語り手はそこから15歳半の頃の自分を思い出し、初めての性愛関係と別れ、家族の愛憎について語るとともに作家になる気持ちを固めていく。フランス植民地下にあったインドシナを舞台にフランス人少女と中国人富豪との関係を描いたこの作品は、複数の理由からスキャンダルを惹き起こした。まずは作家自身の初めての性愛体験を描いた作品として、そして植民地でのフランス人(白人)と中国人との関係であることによって、さらに結婚前のまだ子供とっていいほどの少女と12歳年上の男性との関係であること、恋愛感情を否定する貧しい少女と裕福な青年との取り合わせによってまるで売春のような性愛関係を描いているからである。無知で無垢な若い女性が、知識も財力も勝っている年上の男性に導かれ、養われるというよくある力関係がここでは逆転している。若い貧しいフランス人女性に対する富裕の年上男性はアジア人であり、植民地下では白人より劣っていると考えられ、差別の対象である。少女と中国人の関係では、少女の方が常にリードしていて、愛を乞い求め泣く愛人に対し、少女は感情が入り込むのを拒絶する。語り手は彼の富裕さに惹かれるのだが、同時に、自分より弱い存在であり禁じられた存在、社会的差別の対象と関係することを自ら選ぶのである。

この小説でゴンクール賞をとり、一躍世界的なベストセラー作家になるデュラスは、これまで『ヒロシマモナムール』や『ロル・V・シュタインの歓喜』、『インディアソング』といった実験的で前衛的な作品を生み出してきた難解なヌーボローマンの作家として、限られた読者に高く評価されてきた。『愛人』は一見すると、結婚できない禁じられた関係のなかで初めて愛を知り成長していく少女という一般的な話であり、デュラス自身が真実と認める自伝という体裁をとっている。しかし、自伝だから信じることができるのだろうか、むしろ反対に自伝だからこそ信じることができないのではないだろうか。自伝でありながら「私の人生の物語は存在しない」(14)とはいったい何を意味するのか。デュラスの小説の中に出てくる地名は位置関係がよくわからなくなることが多いが、小説から小説を読んでいくうち、その綴りがCholen、

1) 本稿は2017年6月10日四天王寺大学公開講座たいし塾「読書の愉楽」での講演『マルグリット・デュラス『愛人(ラマン)を読む』を基に、新たに加筆訂正をして書き下ろしたものである。尚、引用後の括弧内の数字はすべて『愛人』(Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, 1984)の頁を示す。邦訳は筆者によるものであるが、『愛人(ラマン)』(清水徹訳、河出文庫、1992年)を参考にさせていただいた。

Cholon、Sadeck、Sadec、Ram、Reamなどと微妙に変わっていることに気づく。IMEC (Institut Mémoire de l'Édition contemporaine) 資料を基にした研究では、草稿段階でこれらの地名を変更していることがわかっている²⁾。ほぼ同じ名を微妙に異ならせているのは、作品毎の違いを強調するためであろうか。『愛人』にはほかにも「いや、違う」(12-13)といった前言撤回や、「違っているし同じようなことである」(14)という興味深い表現もある。これらは口語体であるということとともに、その都度違うということ、今まさに物事が変わったということを強調する。また、地名に限らず、デュラスは、途方もない距離を歩いたことになっている女乞食と呼ばれる人物など、同じ人物を複数の作品に登場させる。そこで私たちは、実はデュラスが常に自分の想像世界に生き、自分が書いたものについて書いていることを知るのである。本稿ではまず、失うあり方で作られてゆく自画像について考察し、次にそれが、汚辱の中にある母と女性たちの在り方と密接に関連していることを示し、最後に、このことによってこの小説が〈書く今〉と愛のみに注目させてゆくということを論じていきたい。

1. 自分の像を読むこと

存在しない写真の無限

この、真実というより真実に対するずれに無限にのめりこんでいくような感覚は、「ある日、私はもう年を取っていた」で始まる冒頭からすでに決定的にあらわれる。「ある日、私はもう年を取っていた、とあるホールで、一人の男が私の方へやって来た。自己紹介をしてから、こう言った。「ずっと前からあなたを知っています。あなたがお若かったとききれいだったと、皆が言いますが、若かった時より今の方がずっと美しいと私は思います、そのことをあなたに言いに来ました、若い女性のあなたの顔より今の顔の方が私は好きです、嵐の通り過ぎたその顔の方が」(9)。

物語は自分自身を振り返るところから始まり、年老いた語り手「私」は、限りなく著者マルグリット・デュラスであることを思わせるが、読者をも一人で自分を見つめているときのような、しかも男性に見られることによって存在する自分をひとりで意識する時のような気持ちにさせる。そして「若かった時より今のほうが美しい」と言われることで、今の自分自身に向かわせる。清水徹訳で「嵐の通り過ぎた」と訳された箇所原語は *dévasté* で、〈荒廃した、大損害を被った、失われた、更地になった〉というような意味である。経験を積んで落ち着いたとか、年輪を刻んで成長したというような肯定的意味ではなく、そのあとで書かれているように、ここでは「破壊された」顔、「もはやもう何もないような、一文無しになったような、失った、荒廃した」顔を意味しているのである。物語は自伝の拠り所になる一人称で始まるが、冒頭から、破壊された自分と今とが肯定されることによって、「何かもうそこにはないもの」と「今」とが強調される。それは、直線的に進むのではない、発展するのでも退歩するのでもない時間の感覚を与え、自分自身を揺るがせながら自分自身へと遡らせていく。

2) 芦川智一「デュラス『愛人』の成立に関する一考察—— IMEC 資料を中心に」 in 『AZUR』10号、成城大学フランス語フランス文化研究会、2009年、p.3。IMECに寄贈された草稿については *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 2014に詳細な注がある。

そしてこの断章は、私だけが見る、私をうっとりさせてやまない像、「私は15歳半。メコン河を渡し船で通るところだ。」(11)へとつながっていくのだが、うっとりさせてしまう自分の像と、もう遅すぎたという感覚は互いに分離不可能であるかのように交互に現れる。「私はよく私だけが見ることのできる、誰にも話したことのないあの像について考える。それはいつも同じ沈黙のなかで、はっとさせるようにそこにある。自分のすべての像の中でもお気に入りの、これが私だと思う、私をうっとりさせてしまう像だ。」(9)「私の人生ではとても早くからすでに遅すぎだった。18歳でもう遅すぎだった。(……)18歳で私は年老いた。」(9-10)「この老いは急激だった。(……)怖がるどころか、私は自分の顔にこの老いが浸食していくのを、例えば本を読んでいく時に得ると同じ興味を持って見ていた。(……)私は破壊された顔を持っている。」(10)

この、自分でうっとりとしてしまう15歳半の自分の像は、ただし現実には存在しなかったという(16)。主人公の私はサイゴンの寮に住んでおり、その日は母親が校長をやっているサデックから寮に帰るため渡し船に乗っていて、そこで中国人の富豪の青年に出会うことになるのだが、その写真はない。最初から重要な瞬間になるとわかっていたなら写真を撮っていたかもしれない。しかし渡っている最中には当然ながらそのことは知らない。その先に何が起るかなど神にしかわからないからである。この、何が起るか知らないで渡し船にいる自分の像こそが、お気に入りの自分の像なのである。何度も本の中を突然横切り、また、数ページに渡って持続する、この残っていない自分の像、渡し船で河を横断している自分の像は、これから起ることを知らない最後で最初の自分の像であり、それは未来に向かって開かれた状態の自分の像である。うっとりさせる像は、その像の中の自分自身もまた、意識以前に（「遅すぎた」）すでに何かに動かされているような、すでに未来を先取りしているような自分である。これらなるべき自分を含んでいる自分の姿は、開かれたその可能性ゆえに現実の像にできない。

船の上の「私」は文字通り「運ばれて」いる。繰り返し現れる同じ像、存在しない「絶対写真」は、その存在し「ない」ということによって、気づいたときにはいつも遅すぎるという取損ねの状態、喪失、欠如によって、その都度見知らぬものようになって語り手を魅了することをやめない。「もうないということ」が「まだないということ」に変わって無限の可能性に開かれてゆき、そしてそのことがここでは本を読むときの快樂に例えられているのである。

自分はすでに破壊されている、言い換えればすでに自分を忘れて、自分が、今がその都度違うものになって運ばれている状態を取り直している、この忘我の状態はデュラス文学の大きな特徴で、代表作に『ロル・V・シュタインの歓喜』がある。主人公のロルは舞踏会の夜、突然現れた謎の女性に目の前で婚約者を奪われてしまうのだが、ロルはそのことを悲しむどころか、目の前で生まれた新しい恋にうっとりして見ている。そして何年もの後に、彼女は、親友タチアナと、彼女の愛人でロルを愛しているジャック・ホールドとが愛し合っているホテルのそばのライ麦畑に寝転ぶようになり、自分が排除されているという感覚に歓喜を覚えるのである。歓喜と訳されている原語 *ravissement* には〈さらわれる、誘拐される〉と〈忘我の状態、狂気〉といった意味がある。

『愛人』の中の15歳半の少女、その日すでに化粧をしていて胸の大きくあいたワンピースを

着た私は、男物の帽子をかぶりラメのハイヒールをはいて、現地人たちのあいだのたった一人の白人少女としてそこにいることで視線の対象になり、スポットライトのあたった映画のヒロインのように強調されている。どうしてそんな帽子を持っていたのか、ある日、店で見つけた男物の帽子を試しかぶったとき、少女はこう思ったのだと言う。「突然、私が別の人のように思える、別の女の人が誰か外から見られているよう、すべての人の思うままに、すべての視線の思うままにさらされて、町や道、欲望の往来のなかにある。私は帽子を手取る、もうはなさない、私にはこれが、これだけで完全に私にしてくれるこの帽子がある、もうこの帽子を脱ぐことはない。」(20)

自分というものがすでにさらわれた状態にあり、他に見られる自分が自分を完全な存在にしてくれる。絶対写真が現実になかったというのはミレイユ＝カル・グルーバーが指摘するように、それが「自分というものが主体でも客体でもなく、バルトの言うところの「客体になるのを感じる主体」、他者としての自分の出現³⁾」だからである。それは自分が別な風に見える瞬間、すでに違ったものとしてあらわれる瞬間で、語り手はそのありえない絶対像に喜んで何度も戻る。可能性としての像、妄想はいくらでも増幅させることができ、終わることがない。まずうっとりとする像があって、河の横断のようにその像に運ばれ、物語が追いかけていく。実は、『愛人』には最初『絶対写真』という題をつけるつもりであったことが、作家のインタビューなどでわかっている⁴⁾。もとは写真アルバムに付随するテキストとして構想されていたのが、写真はなくなって独立した小説という形になったのである。「まずそれ[語]が見え、私はこれを置く。文は後からやって来る⁵⁾」と作家自身が語っているように、まず像に運ばれて物語は生まれ、自由にめくり眺める写真アルバムのように、突然現れては話が脱線し、時間を無視してまた現れたりいつまでも続いたりする。ここでは年表のような時系列ということは重要ではない。『愛人』にはこの『絶対写真』のほか、『河の横断』というタイトルも考えられていたと言う⁶⁾。冒頭場面の自分の像、喪失、忘我というテーマこそが作品全体を決定づける重要な要素であり、『愛人』は写真、像の解釈、取り直しが物語となっているのである。

突然自分が別な風に見える、自分を別の者として見る、見られることではじめて生きるというこの考えは、初期の短編『大蛇(ボア)』のなかにもよく表れている。主人公は植物園で若鶏をあとかたもなくすっきり丸呑みする大蛇に魅了されに行くのだが、その後でいつも老バルベ嬢と二人きりになって彼女の下着姿を見せられることで、片方には「意地悪で、偽善的で、内気、なにより虚しい醜悪なもの⁷⁾」があり、もう片方に「狂乱的と同時に落ち着いた食らいつ

3) Mireille Calle-Gruber, « Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras ? » in *Littérature*, n°.63, 1986, p.111.

4) Marguerite Duras « L'inconnue de la rue Catinat », Entretien avec Hervé Le Masson, Le Nouvel Observateur, 28 septembre 1984 in *Œuvres complètes III*, op.cit., p.1545.

5) Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Seuil, « Les Contemporains », 1992, p.271.

6) 芦川智一「デュラス『愛人』の成立に関する一考察——IMEC資料を中心に」art.cit., pp.3-4.

7) Marguerite Duras, « Le boa », *Des journées entières dans les arbres*, Gallimard, « Folio », 1997 (1954), p.109.

き、消化、交合の形の肉体の数えきれない交換⁸⁾の世界があると考えるようになる。そして見知らぬ男たちに自分を発見してもらいに行きたい、偽善的で吝嗇な処女性を洗ってほしい、体から孤独をとりさってほしいと考えるようになるのである。誰からも見られない、求められない、発見されない、開拓されないことが老いと死に結びつき、これとは違って、自分を無選別に、匿名の人々に与え、見てもらい、欲されることこそが未来を生きることでありと語り手である主人公は考える。そこでは何のやましい気持ちもなく丸呑みするボアの観察のように、おそろしさと歓喜が休みなく結びつくのである。

他者を通してはじめて自分であり、他者を通してしか自分に近づくことはできないということは、『愛人』というタイトルに、そしてその語りの構造にも表されている。一人称「私」は、突然「彼女」または「少女」になり、また「私」へと、自由に動いていく。デュラスは自身を違うもののよう、同じものを違うもののよう、何度も新たに取り直す。最初から一人称（私）だけ、あるいは三人称（彼女または少女）だけで物語が進んでいくなら安定しているが、それではバルベ嬢の世界になってしまう。いつから始まったのかわからない、すでに他者の視線を通して自分を見ている、もう四通八通の行き来の真ん中にある、すでに何かの影響下にある、何かの繰り返しの中にあるということ、語っている自分自身と今そのものが巻き込まれ、たえず揺るがされていく方をデュラスは選ぶ。自分の顔自体が本である、つまり書いている本人が対象であり謎となる。別のものを通してしか、逃げていくもの、捉えられないものを通してしか、自分に近づけない、自分であることができない。そこにあらわれる世界は、あらかじめ決まった、固まった世界ではなく、無限に何度も行き来することができ、行き来することによってはじめて生きてくる世界である。常に自分であるとか同じもの、（語彙や構文と言った点からも）単純なものを巡っていても、それは河のように海のように捉えどころなく動き続ける。デュラスは、「映画はテキストを止めてしまう、テキストの子孫である想像力を死にいたらしめる⁹⁾」と言って、映画に対する文学の優越性を主張したが、同時に、『インディアソング』など素晴らしい映画を数多く制作した映画監督でもあった。映像が時に言葉が持つ多義性を否定してしまうのが真実なら、一語一義に限定されてしまった語が、いろいろなものを一つにつなげて動いている場としてのイメージというものを殺してしまうのもまた真実であろう。デュラスの世界はたえず逃れ続けながら残り続けるイメージの世界なのである。

一致しない関係

『愛人』もまた取り直しであり、初期の代表作『太平洋の防波堤』の書き直しである。いつも同じ家族の物語が書かれているのである。直線的、「量的¹⁰⁾」に進まず、終わりのない、積み重ねることのできない繰り返し、消去の力が支配し、何度も新たに取り直すという世界観は、作家の母に起こった出来事にその象徴的な原型を見ることができる。デュラスの両親は植民地イ

8) Ibid.

9) Marguerite Duras, *Le Camion*, Minuit, 1977, p.75.

10) デュラスはこの言葉で商業的映画作品を批判している。Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Cahiers du cinéma, 312-313, juin (rééd. Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1996 (1980), p.37.

ンドシナに赴任してきたが、父は病気で亡くなり、教師である母は女手ひとつで3人の子供たちを育てる。母は将来の安定した収入を得るため、生涯ためてきた貯金をはたいて土地を買うが、それは雨が降ると一晩ですべてが流されてしまうような耕作不能な土地であった。彼女は太平洋に対して何度も防波堤を作り続け、『愛人』ではそれが7年間続いたと書かれている。

デュラスが書く物語は、自分というものが安定していて動かされなくてすむ、または固定された一点から語られる物語と違って自分自身がたえず奪われ、失われて始まる物語である。それはうっとりとイメージに運ばれるという点でも、不安定でいつ始まったかがわからない物語の構造も、報われない愛のなかで生きる登場人物たちという点でも同様である。いかに防御しても一瞬にしてまたすべてが流され、何も自分のものにしておくことができない。すべてが、消去する力の大きさのなかで、消去する力に動かされて生きているのである。『愛人』では、母が溺愛している長男（一番上の兄）が阿片や賭けに使うため次から次と母の金を盗み、二番目の兄や少女に対し暴力的にふるまうことが描かれている。それでも母はこの長男を愛することをやめず、少女は母のためにも自分が家にお金を持ってこなければならぬと考え、中国人青年は少女を愛しているが少女は愛しない方がいいと答え、感情を拒絶する。そして母は少女より長男の方を愛することをやめない。ここでは誰も報われない。皆が失い続けながら制御不能な力に動かされているように生きていて、孤独である。あらゆる努力が泡と消える毎日を生き続ける、あの絶望している母のように報われないのである。少女と中国人の愛人との関係は、一致できない、答えのないところでの孤独な叫び、失い続けながら始めるというような家族の物語の中にある。母とごろつきの兄、母を含む家族と植民地の白人社会、貧困と悪、終わりのない不公平のなかで生きている人間の姿がここであらわになる。そこから脱出することのできない、終えることのできない関係のなかでの孤独と苦しみ、少女と中国人愛人との、別れねばならない運命のなかで尚繰り返される愛、欲望という悲劇的な不調和へと連なっていく。

2. 苦しみと悦楽、対立物のつながり

境界違反

少女が渡し船で黒いリムジンに乗った中国人の青年に出会い、彼の車に乗り込んだ時、彼女は自ら喜んでこの消去の循環の中に身を投げるのである。デュラス自身が本文中で自分の作品を引用しながら「おなじみ」と言い、「黒リムジン」、「黒い自動車」、別のインタビューでは「デュラスシネマの黒い長い車¹¹⁾」とも呼ぶこの車は、「私の本の中の、死を思わせる大きな車」(25)と書かれているように、なにか秘密めいた、犯罪めいた怖さを感じさせる。金銭はそれによって兄や債権者たちが母を苦しめ、家族みんなの日常を変えてしまったものであるが、ただだからこそこれらすべてを変えてくれる存在として少女はその権力に惹かれる。それは犯罪や巨悪、社会の不正の象徴であると同時に希望でもある。少女は何より彼が大金持ちであることと、中国人であることに注目する。植民地社会において白人と白人以外の人種の差は絶対である。デ

11) Marguerite Duras, *Le cinéma de « L'Amant »* 4 et 5 août 1987 ; « *Le Cinéma de l'amant* », 2001, in *Œuvres complètes III*, op.cit., p.1552. *cinéma* には〈空想、妄想、一人で騒いだ作り話〉の意味もある。

デュラスはインタビューでも、当時、デュラスの母はデュラスと中国人との性的関係を知らなかったし、知っていたら防波堤以上にショックだったろうと語っている¹²⁾。そして今なお、フランス人にとって中国という語がもつ異質性の響きは大きい。（「しかしまたあなたは途方もない違反をしたものですね。当時あなたは15歳半、未成年で、しかも中国人の愛人になるなんて、本当に二重の意味で挑発ですね¹³⁾。」また、フランス語では「まったくわからない」ということを「それは中国語だ」と言う表現もある。）デュラスははっきりとひかれたこの境界線、理由なく差別するこの社会、この暴力と理不尽さをあたかも存在しないかのように目を背け、タブーとして隠してしまおうとするのではなく、これを自分の中で生きようとする。この終わらない権力支配、不公平の循環をなくす代わりに、ますます強調する。自分の中で、15歳半の白人少女ができる、最も強い禁止を破り、最も異質で遠いもの、自分より低く劣ったとされる者に所有されるというこの逆説を喜び、まるで死が歓喜であるかのようにその中に自らを投げ入れるのである。車に初めて乗りこんだ時、「ほとんど感じられないくらいの悲しみが突然」（44）おこり、少女は「黒いリムジンの中ですでに泣きたくなる」（46）。一度入ってしまったからはもう戻れないこの一步は、社会的に認められない関係に入っていくことで自分を例外者にし、母や家族との別れを意味し、貧困、人種差別、性愛関係の循環のなかに自分を投じることである。少女は早く成長し自立したいからというより、むしろこの循環をこそ求め、この中に身を置くことを自ら選ぶのである。

このことは、連れ込み宿に初めて行った時に、彼女は唯一の恋人としてではなく、名前も知らないような女性たちのうちの一人のように扱われることを望む点にもあらわれている。自分を守り、対等な人間として尊重され、結婚に結びつくべき恋愛を必ず求めるに違いないとされる若い少女が、『ボア』の世界で語られたように、ただ、繰り返し交換されてゆくことだけに価値を見出している。そして、泣く青年を少女の方がリードし、苦しみと悦楽が結びつくことを教えるのである。描写されるのは男性の顔ではなく体、その肌のなめらかさ、「性器以外に男らしさがどこにもない」（49）弱々しさである。彼女が触れ、彼は泣き、耐えられない愛に苦しみ、その苦しみ後に訪れる悦楽は像がすでに持っていた、像がもたらす悦楽であるという。「そして泣きながら彼はそれをした。まず痛みがある。そして次にこの痛みが順番に今度は変わって、ゆっくりと引き離されて悦楽の方に運ばれ、悦楽と結びつく。海、形のない、単純な、比較のできない。起こる前に、すでに渡し船で、像がこの瞬間に参加していた。」（50）

彼女が語り、彼女の方が知っていて、彼女がリードすることによって痛みと悦楽の境界は超えられ、痛みのなかで二人は繋がる。彼女は苦しみを苦しみのまま、苦と快という対立を対立のままつなぐが、彼の方は、他を通して自分である、すべては他を通してやってくる、コントロールできないところで可能になるという「これほどの倒錯」（48）を知らない。他によって自分である彼女こそが、自分の境界を超える、すなわち書き換えの力を持つのであり、それゆ

12) Marguerite Duras « Extraits d'un entretien avec Bernard Pivot », « Apostrophes », 28 septembre 1984 in *Œuvres complètes III*, op.cit., p.1541.

13) Ibid., p.1538.

え「語っている」のは彼女の方なのである。母の不幸を彼女は知っている。この終わらない喪失という不幸の中で対立が結びつくことができ、暴力や残酷ささえもが、希望に変わる。『愛人』の中で繰り返される「死ぬほどの悦楽」と呼ばれる悦楽は、対立を繋ぐ矛盾の悦楽、つまりすべてが根底から覆され最初からやりなおされる繰り返し、終わらない書き換えという境界違反の悦楽なのである。

死と悦楽、行政長官夫人

「黒リムジン」、「黒い自動車」は死を、否応なく運ぶ強い力を思わせた。そしてそれはもう一つの黒い車、「カルカッタのフランス大使館の黒ランシア」(25)を呼ぶ。この黒ランシアは、以前の作品『インディアソング』、『副領事』、『ロル・V・シュタインの歓喜』に登場する行政長官夫人アンヌ＝マリー・ストレッターが愛人たちを乗せていた車である。彼女はデュラス文学のなかで伝說的といつていい地位を占める重要な登場人物、運命の女性ファムファタルで、植民地での幼いデュラスに強い印象を与えた実在の人物がモデルになっている。『愛人』では、この二人の娘を持つ女性には若い愛人がいたが、その男は彼女と離ればなれになることに耐え切れずピストル自殺したと語られている。『ロル・V・シュタインの歓喜』の中では、舞踏会にやってきて、一瞬で主人公ロルの婚約者マイケル・リチャードソンという富豪の若者を魅了し、ロルから彼を奪い去ってしまう。富豪の若者はこの夫人のために婚約者も富もすべてを棄て、彼女のそばにいたためインドにまで追いかけていくのである。そして、『インディアソング』、『副領事』では行政長官夫人は愛人たちに囲まれている。

一瞬にしてすべてを変えてしまう愛の力と死の力を持つ彼女はベネチア出身で、若かった頃のピアニストの夢は失って、夫の赴任に伴ってインド、アジアを転々と移って来ていた。自分というものなど何もなく、結婚とともに夫に従って生きてきた女性である。すべてをされるがままに受け入れる彼女は、その開かれた受動性の中で何もかもを等しくしてしまい、彼女は人々がそこで死ぬ場所となるのである。

愛のためにピストル自殺をして死ぬ話は二度に渡り描かれている。「一年の間彼女をもうヴィンロンで見ていなかった。あのサバナケットでの行政副補佐官である若い青年のために。彼らはもう愛し合うことができなかった。それで彼はピストル自殺した。(……)彼女がサバナケットを離れてヴィンロンに出発する日、心臓に一発。太陽の降り注ぐ白人駐留区の広場で。ヴィンロンに任命が決まった夫と幼い娘たちのために、彼女が彼にやめなくてはいけないと言ったのである。」(109)「それは夜の終わりだった、光輝く広場で彼は自殺した。彼女は踊っていた。そして朝になった。(……)太陽が形を消し誰も近寄りたがらなかった。警察がそれをするだろう、お昼には(……)何も残ってないだろう。広場はきれいにされているだろう。」(112)。合間には少女と夫人の共通の孤独、夫人が何事もなかったようにレセプションを再開したこと、連れ込み部屋での「死ぬほどの悦楽」がつづられていく。「夜、リセの出口に同じ黒いリムジン、同じ挑戦的な子供の帽子、同じラメの靴、そして彼女、彼女は行く、中国人の億万長者に体を開拓してもらいに行く。」(111-112)悦楽の裏に死が、なんでもない日常の裏に、太陽が光輝く下で、跡形もなくすべてを消し去る死が潜んでいる。少女が黒いリムジンに乗った瞬間、

その車は悦楽と死をともに与えることができる、破滅的な力を持つアンヌ＝マリーの車に繋がっていた。性への入り口はこの死への入り口だった。逃れられない生死の繰り返しに入っていくことだったのである。「それはショレンのいかがわしい界限でされていた、毎晩だった。毎晩、この小さな変態は汚らわしい中国人の百万長者に愛撫してもらいにいくのだ。彼女は白い少女たち、スポーツクラブのプールでクロールを習う小さな白いスポーツ少女たちがいる高校にもいる。ある日彼女たちにサデックの教師の娘とは話してはいけないという命令が出される。」(109-110) 他に自らを差し出す、他のために自らすすんで死ぬということ、破滅が、死が同時に悦楽であること、この死と悦楽との結びつきは、けっして話してはいけないこと、考えてはいけないこと、見てはいけない、あると思っではいけないこと、排除すべきこと、汚らわしいことなのであり、少女と夫人はお行儀のよい白いスポーツ少女たちのいる世界から排除される。「ふたりとも彼女たちがつまみ、愛人たちによって愛撫され、唇をつけられたこの体の本質によって、死ぬほどの、と彼女たちは言う、愛のない愛人たちのこの神秘的な死に死ぬほどの悦楽、この汚辱にゆだねられていることによって、信頼を失うよう運命づけられている。」(111)

唇をつけられた体、他の跡のついた彼女たちは、他を知らないすなわち死も知らない自己完結した、境界内にとどまる少女たちと違い、すでに他（死）という繰り返しのなかに生き、他（死）に応えることで生きていることをあらわす。すべては他に関わり依存する、つまり死ぬのであり変わりゆくということが隠されねばならないのである。

汚辱

他に自らを差し出す、他のために自らすすんで死ぬといういわば崇高なものと、死ぬほどの悦楽とがここでは結びついている。悦楽を知ることが同時に社会的には傷をつけられることになる女たちにとって、悦楽を知るとは自分を台無しにしていくこと、自分の否定に向かうこと、ほとんど殺されに行くことと言っていいかもしれない。自分の悦楽が自分を台無しにすることでしかないということ、デュラスにおいては、その汚辱が、悦楽とともにある死が、彼女たちのその忘我と狂気が彼女たちを崇高にしていた。言い換えれば、他から逃れられない、他の跡がすでについているということが、彼女たちと、境界内に安定している行儀のいい人たちとを区別していた。『愛人』で少女がぱっさりと長い髪を切ってもらった場面(23-24)は、削除された草稿の段階で、映画『ヒロシマモナムール』の女優エマニュエル・リバのエピソードと並べて語られていた。敵兵であるドイツ兵と関係を持った罰に頭をそられたヌベールのフランス人女性の役になりきるため、目の前で髪をそられてゆく彼女を前に、デュラスは止めようとして叫んで泣いたと言う¹⁴⁾。『ロル・V・シュタインの歓喜』では主人公が自分の元の名ロラ＝ヴァレリーから女性性を断ってロル・Vと名乗るようになる。他になるということは失うということであり、もう後戻りできないということである。みづからを台無しにしながら例外者にしてゆく『愛人』の少女と、罰の中で性愛の喜びを生きる女性たちが知っている、悦楽とともに

14) Marguerite Duras, « Les cheveux coupés », Manuscrit, 1984 ; passage retranché in *Œuvres complètes III*, op.cit., p.1530.

にある死の世界、それは同時に、『ボア』に描かれていた「未来の世界、光り輝く、燃えるような、歌い、叫ぶ困難な美の世界¹⁵⁾」、「恐怖と歓喜に運ばれた世界¹⁶⁾」なのである。

女乞食

私たちの生が、すでに跡がついている、汚辱という欲望の循環のなかにあるということは、夜、後ろから追いかけてくる狂った女、メコン河を渡ってくる女乞食がこれを最もよく表している。「いつも母が彼女のそばにいて、蛆に食われて蠅のたかったその足を治してあげていた。彼女のそばには物語の女の子がいる。彼女はその子を2000キロを超えて連れてくる。もういない、あげる、ほら、とって。もう子供はいらない。子供はもういない。みんな死んだか捨てた、(……) 叫んで、大口を開けて笑っている。死者たちを起こす黄金の笑い、子供たちの笑い声を、聞く人すべてを起こす黄金の笑いをもっている。彼女は何日も何日もバンガローの前にいる、バンガローには白人がいる、彼女は覚えているのだ、彼らは乞食たちに食べ物をくれる。(……) 彼女は渡っていく、彼女は渡る。(……) うっそうとする蚊のぶんぶんいう音、死んだ子供たち、毎日の雨。そして、デルタが。地上で最も広いデルタ。黒い泥。(……) それからカルカッタ郊外のごみ収集所の近くで見かける(……) フランス大使館の後ろ(……) 無限にある食べ物でお腹がいっぱいになって、庭で眠っている。(……) そして日が昇るとガンジス河にいる。(……) ある日私はそこに来る、そこを通る。私は17歳。英国人居住区、大使館の庭がある。モンスーン。誰もいないテニスコート。ガンジス河のほとりでらい病患者たちが笑っている。」(106-108)

食べ物を乞うて歩き続ける、やめることができない欲望の姿、子を棄てようとしている彼女を世話してあげているのは母である。『太平洋の防波堤』、『副領事』と『インディアソング』にも登場するこの女乞食は、はげでいて、笑いながら、未知の言語の歌を歌っている。妊娠したので母親から家を追い出され、今度は自分も子を棄てようとしている。女性が性愛に関わる時、男性ならばできたかもしれない、自分自身と無関係で無責任なロマンチックな空想物語にすることはできない。応えるあり方の女性とのあいだにはいつもずれがあるのである。フランスの植民地下で白い肌の若い女の子には皆が目をつける。突然あらゆる目にさらされ、「みんなこの子の周りを回り出し」(113)、こうして金持ちの中国人に愛撫されに行き、醜聞の対象となっている娘のことを母親は語って泣いていた。望んでいなくても欲されて、循環の中に放り込まれ、汚れたもの、傷のついたものとされる、ここには女性だけでなく、植民地主義の被害者(母はその両方であるが)という踏まれた側の叫びがある。閉じられた白人社会であるフランス大使館の裏にも、素晴らしい英国人居住区にも、裸足で痩せ細った現地人女乞食がいる。それは、いかに立派な境界をつくっても死から免れることはないことを、そのなかに飢えと貧困があるということを語っている。女乞食がいて、行政長官夫人のために人が死ぬ。捨てられ、死んだ子供たちの山々があり、妊娠して食べ物を探して歩き続ける彼女の姿がある。終わりのない後

15) Marguerite Duras, « *Le boa* », op.cit., p.114.

16) Ibid.

始末のなか、破滅が悦楽という汚辱の中で生きている彼女たちにおいて、死と生が結び付けられ、死に生かされ、死の中にある生が浮かび上がるのである。こうして、他の跡のついた少女と行政長官夫人は結び付けられ、行政長官夫人と、笑いながら走ってくるこの狂った女乞食とが結び付けられてゆく。

女乞食の、アウシュビッツの死体の山からでてきたような体に幸福と苦痛を同時に感じるという感覚¹⁷⁾は、『ヒロシマモナムール』ではやけどで痛々しい背中と、愛し合う男女の体が交互に映し出されることに表れていた。広島を愛する（*mon amour*）ことが、『愛人』での「死ぬほどの悦楽」とつながる。「あなたは私を殺す、私をいい気持ちにさせる¹⁸⁾」と『ヒロシマモナムール』では繰り返され、ドイツ兵を愛す、つまり敵兵を愛すということがデュラス文学の秘密の最大の鍵だともいわれている。「(……) “タブー、それはおそらくドイツ人と寝る事だ。”この話に彼女は囚われていて、名づけられえないものを表そうとする時、いつもそこに依拠している¹⁹⁾。」夫ロベール・アンテルムは強制収容所からの帰還者であり、その記憶が大きな役割を演じているのは明らかではあるが、ここでは、いつも自分を殺す者、そして、ひどい扱いを受けた弱いかわいそうなもの、ひどい状態のものに思いが向かうという点の意味についてさらに考えてみたい。

3. 母への愛、母の愛

狩人の夜、上の兄と下の兄

連れ込み部屋で悦楽のさなかに少女は「若い殺人者」と「若い狩人」を見る（122）。また、愛人にとって自分は子供になっている。「私は彼の子供になっていた。彼は自分の子供と毎晩愛し合っていたのだ。そして時々彼は怖くなる（……）死ぬかもしれない、失うかもしれない。彼女がこんなに細いことに、突然ひどく怖くなる。」（123）細くてもろい、まだ本当に小さくて弱く、大切にしないと壊れてしまう存在への愛がここにある。愛人は母であり、自分もまた母であるかのようであり、この箇所は、この物語が愛人の物語であると同時に家族の物語であることをあらためて思い起こさせる。少女の上の兄は暴力的で、少女や下の兄を恐怖で支配し、少女はこの兄を子供たちの「殺人者」と呼び、恐怖でおびえている下の兄を上から守らねばならない、そのためにこの暴力的な兄を殺したいとまで思っていた。一方、弱い下の兄には絶対的な愛情を注いでいて、ほとんど同じ体をもっているかのように愛している。愛における死への恐怖と、永遠の子供時代の一体感とが、兄たちの姿でそれぞれ現れているのである。「狩人」というのはチャールズ・ロートンのアメリカ映画『狩人の夜』から来ているが、これは、宣教師の姿をした実は殺人者である男が、女の子が持っている人形のなかにあるお金を

17) « Notes » in *Œuvres complètes III*, op.cit., p.1873. 「彼女は私にとってアウシュビッツの死体の山から出てきている。ヴィンロンの通りの思い出。今なお女乞食が私に与える苦しい幸福を説明するのに十分でない。」

18) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, « Folio », 1985 (1971), p.35.

19) « Robbe-Grillet au Mesnil : images et représentations de la Nouvelle autobiographie », p.11, cité par Sylvie Loignon, « L'Amant notice » in *Œuvres complètes III*, op.cit., pp.1860-1861.

狙って二人の幼い子供を殺そうと追いかける話である。デュラスはこの殺人者と父親をどうしても混同してしまうと『緑の目』で述べている。「チャールズ・ロートンは直接的に父を子供たちの犯罪者にする勇気がなかった。私が彼の代わりになってそれをしよう、私は言う、犯罪者は父である。²⁰⁾」デュラスはまるで父というものを、さらには男というものを、弱いものがあるればどんどん狙って自分の法に従わせ、支配しようとする悪として考えているかのようである。上の兄と戦争、植民地支配とを同一視し、「私の兄こそ、私に男に生まれつきの害悪があることを確信させた²¹⁾」と言う。「彼は自分の悪行の後の他人の状況について、おそらくいかなる想像力も持ち合わせていなかった。私はそれを害悪と呼ぶ。²²⁾」しかし『狩人の夜』では、そのような殺人者と、子供たちを守る老女がいっしょに声をそろえて歌う場面、また、子供たちが自分たちを殺そうとした彼を助けようと身を投げ出す場面にデュラスは感動するのである。「ここではすべての境界が乱され、逆転する、あらゆる道徳が止まる。子供たちの行動はいかなる分析にも属さない。(……) この大いなる狂気(精神錯乱、非理性)、子供たちの愛のそれ²³⁾。」

デュラスは対立が対立のまま循環することを求める。境界は乱されるがなくなる。これこそは愛の原型とっていいであろう。けっして同質にはならないのであり、それがまた、禁止や汚辱、狂気を強調するゆえんである。安定には向かわず、苦が苦のままで快になり、上の兄への憎悪が抗いがたい魅力に変わる。このようにしてはじめて、つまり狂人と子供たちによってこそ、死を克服できると言うのである²⁴⁾。下の兄は自分の分身であり、自分の子供でもある。シルヴィー・ロワニョンの説²⁵⁾を敷衍すると、自分を殺すものを愛してしまうという合理的に説明できない殺人者に対する恐怖と魅惑、と同時にこれと分かちがたく結びつく下の兄への不可能な愛、近親相姦という究極のタブーこそが、愛人を中国人という設定にさせたということになる。「下の兄は中国人だった。これが私の秘密。²⁶⁾」「エレヌ・Lは中国に属す。」(92)と語られる時、「中国」は禁止されていて、不名誉で、未知で、無限広大な類義語のように使われている。少女の前で泣く弱い愛人、恐れている愛人はわが子のように弱い下の兄と同一視されるのだが、と同時に、彼は黒リムジンを持つ富豪で、少女に死ぬほどの悦楽を教える殺人者、上の兄なのである。

母

悦楽のさなかにあらわれるのは兄たちだけではない。部屋の中で少女は「繕われたストッキングをはいた女性の像」(50)を見る。「彼女は子供のように見える。息子たちはすでにそのことを知っていた。少女はまだだ。(……) 母は悦楽を知ることはなかった。」(50) 草稿ではは

20) Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, op.cit., p.95.

21) Marguerite Duras, « L'inconnue de la rue Catinat », art.cit., p.1549.

22) Ibid., p.1548.

23) Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, op.cit., pp.101-102.

24) Ibid., p.102.

25) Sylvie Loignon, « L'Amant notice » in *Œuvres complètes III*, op.cit., pp.1859-1861.

26) Ibid., p.1860.

つきりと母の像が通り過ぎたと書かれ、母がいつも暗に「ヌベールでの不名誉」について話していたというのである²⁷⁾。すでに愛人と少女の関係が母と子の関係のようであった。愛人を通して下の兄への、弱い者への母性愛のような愛が強まっていくのが感じられていた。望まずして循環のなかに投げ込まれ、後をついていくしかない、自から自分を殺す者を恐れながらも愛し育むという狂気。そしてここでは母が自分の子供になる。少女との関係をもう少しでいいから続けさせてほしいと、中国人の父親に愛人が懇願する箇所は、今にも死んでいきそうな生まれただばかりの新しい命をいとおしく思い、なんとかかひきとめようとしているようにも見える。デュラスは出産を最初のつらい別れのようにとらえていた。「出産、私はそれを罪悪感と見ている。まるで子供を突き放す、見捨てることであるかのように。最も身近な殺人、それが出産だ。²⁸⁾」『愛人』という愛の物語は母への愛の物語であり、母の愛の物語なのである。

草稿段階では絶対写真は渡し船の自分の写真ではなくて、ハノイでの疲れと悲しみにある母の写真であったという²⁹⁾。また、すでに自分の帽子についての話が母の話にいつのまにか変わっていた（20-21）。いつも彼女と私、彼女の子供である私なのであり、すべては彼女に行きつくのである。「このガンジスの女乞食は、私が子供であった頃の全期間を通して、また私の母だった、母は狂ってさまよっていた、二人とも同じ運命のなかで区別がつかなかった³⁰⁾。」自分などない彼女たちは同時にすべての存在でもあり、そのことで一瞬にしてすべてを変える死と生を表す。自分を殺す者を愛す不可能な愛は、あの女乞食の足取りのように戻ろうとして前に進む。少女は愛人に、自分がいつも悲しい気持ちであること、「やっ自分も、母が人生の砂漠で叫ぶ時、ずっと前から予言していた、あの同じ不幸に落ちたという幸せ」（57）を語る。誰をもあてにすることはできず、すべては無駄に終わる。防波堤も、ごろつきの息子に渡すお金と愛も、何も自分のものとして持つておくことができない。ただ失うだけというのにまた始めることをやめない。「母は自分の子に、自分の子供たちに自分の体を与え、子は丘の上に登るように、庭で遊ぶように、かじりつき、たたいて、そこで寝てしまう、そして母は食べられるままになって、彼らが上にいるのに眠ってしまったりする³¹⁾。母がすべてであり、母の世界で男はそのなかで子供でしかない。その世界は自分自身をたえず与え失う、言い換えれば死が支配する果てのない世界である。女性はそれゆえ男性にはない自由と孤独、狂気を持っていると言う。「寒いということ、怖いということと欲望とからできている³²⁾」女たちは、どこまでも歩き続けるのをやめない女乞食のように、喪失と変化に特徴づけられている。まさにそのことがすべての女性を、命を与える母にし、母を『エデンシネマ』という別作品で描かれているような、映画館のピアニストに、つまり虚構の担い手にするのである。

27) « Notes » in *Œuvres complètes III*, op.cit., p.1871.

28) Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p.23.

29) 芦川智一「デュラス『愛人』の成立に関する一考察」, art.cit., p.7.

30) Deux fragments de « L'Amant » cinéma » in *Œuvres complètes III*, op.cit., p.1562.

31) Marguerite Duras, *La vie matérielle*, P.O.L., 1987, p.62.

32) Ibid., p.66.

果てのない循環への魅惑、同じひとつのもの

愛人の物語は生まれ死ぬ命の物語につながっていて、それをつなぐものは母の存在であるということが見えてきた。『愛人』においては死が支配する果てのない世界への恐怖と魅惑が常にある。「昼のことはよく覚えていない。太陽の明かりが色を曇らせつづけていた。夜については覚えている。青が空よりもっと遠かった、青はすべての厚さの向こう側にあって、世界の底を覆っていた。空、私にとってそれは青を刺しぬく純粋な輝きの帯、すべての色を超越した冷たい溶解だった。それはヴィンロンのことだったが、母は時々悲しくなると馬車を出して私たちは田舎に乾季の夜を見に行った。私はこれらの夜と、このような母をもつ幸運に恵まれたのだ。光が空から純粋な透明の滝となって、沈黙と不動の渦巻きとなって落ちていた。空気は青で、手に取ることができた。青。空は光の輝きの連続的な鼓動だった。夜がすべてを、見えなくなるまで先まで、河岸の平野すべてを照らしていた。」(100)

相反する語の連結（夜が光輝く、悲しい母を持つ幸運、沈黙と不動の渦巻きなど）が不安にさせ、果てのない母の悲しみと同時に、夜と悲しみが見えなくなるほど遠くに私達を運んでいく。何もかもさらっていくような夜がもう少しだけ少女といさせてほしいという場面とつながり、女乞食、母の狂気（105）、行政長官夫人を物語に導き入れていく。ないということがいてほしいという思いに、終わりのない繰り返しと愛のパッションを呼ぶ。その狂気は沈黙でいて渦巻いている夜、たえず変容しながら同じもののように見える海や河であり、水のモチーフとして、すでに冒頭の、メコン河が引き起こす恐怖と美しさに描かれていた。「そういうわけでヴィンロンとサデックの間の渡し船でメコン河支流を渡る間のこと、コーチシナ南部の泥と稲田の大平原、鳥たちの平野の中を渡る間のことである。私はバスから降り、手すりの方に行って河を見る、母は時々私に一生かかってもこれほど美しい河を私は見ることはないだろうと言った。これほど大きく、これほどまでに野性的な、太平洋へと降りていくメコン河とその支流、太平洋のくぼみに消えていくこれら水の領地。どこまでも見えなくなるほどの単純さのなかで、これらの川は早く進む、大地が傾いているかのように流れ込む。(……)とてつもない流れの中に、私は自分の人生の最後の瞬間を見る。流れはとても強く、石も、カテドラルも、町も、すべてを運び去ってしまうようだ。河の水の中には嵐が呼吸している。風が争っている。」(17-18)

泥と稲田の大平原、鳥たちの平野の中を渡っていく場面は、まだ文明化され整理されていない野生の状態、原初的な状態の場面であり、土、生まれたばかりの生命の色、命の風景を表す。ここでは自分の人生の最後の瞬間を見る恐ろしさが、誕生の風景になり美しさになる。すべてをさらってしまう激しさは欲望の原風景であり、デユラスはこの破壊とともに生まれたばかりの命の風景にたえず戻る。この最初の時代、子供時代こそが彼女の創造の源泉なのである。女乞食が歩いた大平原には、生まれては死んでいった子供たちすべてがいる。何もかもいっしょくたの一つのなかで「嵐が呼吸して」いる。湿気と緑の匂い、海の匂いのする、いつすべてがなくなってしまうかもしれない危険と生命のあふれた状態、たえず変わりながらどこまでも変わらない、いつ終わるかかわからない単一な風景がそこにある。清水徹訳では、どこまでも見えなくなるほどの単純さは「見はるかす一面の単調さのなかの」となっている。広辞苑によれば、

「見はるかす」とは、古来神道の祝詞の際などに使われる言葉のようである³³⁾。絶えず失われていく動が不動を、届かない不可能さ、不十分さが、まさに祈りのなかで無限と永遠をうみだす。この常に変わりつつある同じひとつのもの、不十分さのなかでの一面の単調さが母の悲劇であり、生まれ死ぬ存在を表し、欲望と愛を表すのである。

少女は過ごした年月と食物のために「このインドシナの土地の娘になった」（120）とショレンの愛人は言う。とりわけ「この肌、ここで女たちや子供たちの水浴のために取っておく雨水から来るこの全身の肌」（120）を持っていると。河、海、雨、水は愛と同じように境界を超えて流れていく。動き続けつないでいく循環のなかにあるこれらは、形になれない、比較もできない、忘我のなかで悦楽へと運ばれてゆく状態を最もよく表すのである。そこには個人の意志も無力な、「大地が傾いているかのように流れ込む」、運命的なものが感じられる。

4. 誤りと発見—終わりと誕生

遠ざかる像（離すと同時につなぐ瞬間）

意志や意識以前に運ばれ、失いながら追っている状態がこの物語を特徴づける。それは、物語の終わり近く、下の兄の死を知らせる電報を受け取った時と、終わった時に見いだした愛人への愛の場面の、「誤り」と「発見」の結びつきにも表れている。語り手は兄の死を、全世界を支配する「誤り」（「私の兄の体は死んだ。不死も彼といっしょに死んだ、（……）完全に間違っていた。誤りが全世界を支配した、スキヤンダル。」127）と捉え、それはすなわち「不死も死ぬ」ということ、「死はそのまま直接自らを示さない」ということの見発見でもあった。悦楽の際に現れた「母が子供のように見える」（50）とは、自分を包み、自分がその中にあった存在である「母」を今度は自分の内に包み育むこと、これまでのことを誤りにする発見としての「語り」のことであるとも言えよう。

発見が誤りを、また、出産について述べられていたように誕生が死を含むことは、出発と終わりを同じ分離という点で結びつけて見せる、遠ざかっていく像もまた説明する。物語の終わり、少女がフランスへと旅立つ場面で、船の出発を知らせる、力を振り絞った、終わったかと思えばまた苦しげに始まるサイレンは、まるで臨終の苦しみか産みの苦しみを思わせる。「船はやがてとてもゆっくりと自分の力で、河に乗り出した。長い間その背の高い形が海に進むのが見えていた。たくさんの人々がそれを見ようと残っていた、少しずつゆっくりスカーフやハンカチを振りながら、だんだんとあきらめていった。そして、ついに大地が船の形を自分のカーブの中に運び去った。晴れた日にはゆっくりと沈んでいくのが見えた。」（135）ひとりで、自らの力で歩み出し、自分のもとを去っていくのを受け入れるこの分離は、終わっていく命を悲しむときのように引き裂かれる思いにさせる。しかし、この引き裂かれる思いも、やがて誕生とともに忘れられていく。

「彼女は渡し船での最初の時のように、手すりに肘をつけていた。彼女は彼が自分を見ている

33) 広辞苑、「みはるかす。遙かに見渡す。見晴らす。祝詞、祈年祭「皇神のみはるかします四方の国は」。」岩波書店、1964年、p.2470.

のを知っていた。彼女もまた彼を見ていた。もう見えなくなっていたが、まだ黒い自動車の形の方を見ていた。そしてついにそれも見えなくなった。港が消え、それから大地が消えた。」(136) 少女にとっては、愛人は打ちひしがれ、大地にねじふせられた動かない形、何もできない完全に無力な状態となった黒いリムジンの像となり、二人が生きたすべての物語がそこに凝縮されて、目の前から遠ざかっていく。自分の一部がもう戻ってこない、手の届かない、自分とは別のものになるのを見るのである。

物語の後半部分で老いた母が家族写真を撮りに行く断章がある。もとは写真アルバムであり、絶対写真で始まるこの本にとって、写真あるいはイメージは大きな役割を演じている。過ぎていく年月をとどめようと写真を撮る母だが、太平洋を止めようと防波堤を作ったのと同じように、とどめたいとする毎にとどめようとするものが遠ざかっていくのを見ることしかできない。船が出発する時、この別れは愛人とだけではなく子供時代を過ごしたインドシナとの、さらには子供時代と結びつく家族との象徴的別れでもあった。別れる、離れるその時に、憎しみも欲望も悲しみもこれまでのことすべてがいっしょくたに、同じものに、ひとつのイメージに凝縮される。愛おしいイメージになったその時は、もうすでに戻ることは不可能になっている。こうしていわばイメージを創作すると同時に忘れていく（そこから離れている）のである。言い換えればそこにこそ愛おしさが、イメージが生まれる。今この一瞬は無限の誕生と死の繰り返し、喪失と取戻しの連続なのである。

これまで生きてきたことが今の自分から遠ざかっていく、まるで夢だったように、始めからなかったことのように、まるで起こる以前に戻るように消えていく。忘却と消去の力が圧倒的な運命的な力でどんどん進んでいく。愛人たちは最初の出会いと同一姿でも時間は止まってくれない。船が進むとともに「中国海、紅海、インド洋、スエズ運河（……）セイロン、ソマリア」(136) などの地名がこれを強調する。旅の途中、夜遅く若い男が突然海に身を投げ自殺する。語り手は、一番ひどいのは搜索を打ち切るという決断であり、見捨て、忘れていくことだと言う。と同時に、「書いているうちにこんな話ではなかった、（……）サデックの高校の時の話だったかもしれない」(137) とも言う。ここでは忘却が死で、思い出すことが海の中に見捨てられ、忘れられた少年の命を救い出すことになる。そして太平洋を渡るこの同じ時、同じ夜、ショパンのワルツが突然響き渡るまさにその時に、少女のなかで大転回が起こる。「それから彼女はショレンのあの男を思ったために泣いた。彼のことを愛していなかったということに突然自信がなくなった。砂の中の水のように、物語の中に失われていたために見えていなかったこの愛を、今ようやく見出したのだ。海を渡って投げかけられた音楽のこの瞬間に。」(138) もう遅すぎる、離れたその時、終わった時に、これまで忘れられ、見えなくなっていたことを今、発見する。言い換えれば、今がこれまでのことを不確かなものにし、意味を決める。忘却から新たに意味を取り出し、死から生を取り出すのである。

〈今起こる〉永遠の愛

失われる中で今起こる、生まれるというのは、最初の河を渡るうっとりするイメージ、絶対写真、「いや、違う」(12-13) といった前言撤回の表現に表されていた。また、行政長官夫人

や女乞食、母における死と生の結びつきがそうであった。同じく、物語は終わったと思ってもまだ転回がある。少女が作家になって何年もしてから、彼は妻といっしょにパリにやってきて彼女に電話し、彼女への愛が変わらないことを告白するのである。「彼は怖気づいていた、以前のように恐れていた。彼の声が突然震えた。その震えに、突然、中国のアクセントが戻っていた。彼は彼女が本を書き始めたのを知っていた、サイゴンで再会した母からそのことを知ったのだ。また、下の兄については彼女にとって気の毒に思っていると。それからもう彼女に何を言ってもいいかわからなかった。それから彼女に言った。彼女に、以前と同じだと言った、彼女をまだ愛している、愛することをやめることなどけっしてできないだろう、死ぬまで愛し続けるだろうと。」(142) 何年もたって、パリの部屋の中に突然中国が、二人で過ごした日々が、電話越しの彼の声とともに入ってくる。終わった出来事は終わっていなかった。「以前と同じ」という言葉が、その後のすべての出来事を否定し、最初に戻らせる。この瞬間からこれまでが違う風に見え、これからも違う風に見える。冒頭の「嵐が通り過ぎた後の今の顔」の場面にも似て、すべてが今の自分に、様々な出来事があつた後の今に引き戻らせるのである。船の中で少女がはじめて気がついたときのように、誤りであったことを通して、他を通して今を発見し、今に戻って来る。こうして失うことによって、他によって今が何度も息を吹き返し永遠になることができる。直線的に、時系列にはではなく、失われては起こるといふ、その強度で生きることができる、愛が死を超えることができるのである。すべてが失われていくなかで、すべてはこれを取り直す今、書く今、起こる。

自分と今の取り直し

一瞬がすべてを奪い、すべてが変わった舞踏会を、すべてを忘れたロル・V・シュタインは覚えていた。「マルグリットは酒を飲み、ロルは部屋に引きこもる。彼女たちは起こった出来事を少しずつ忘れていこう。しかし愛だけを彼女たちは覚えている。わずかな、これを存在させるためだけの、ほとんどアクションのないいくつかの場面で。男と女が踊っている。肩越しの視線の瞬間性。愛を変える舞踏会の思い出。思い出が果てるまで語り続けることのできる絶対写真³⁴⁾。」すべては思い出し、つまり書くことでしかない。失うことを通して明らかになるという愛と今、今が変わるこの「死ぬほどの」愛と書くことしかこの世にないのである。語るべき「物語はなく」、自分もない。むしろ、今語る物語によって自分が不断に生まれていく。何のためでもなく、今起こる語り、今ここが変わる苦、生きることそのものをデュラスは肯定する。

自らの無意識の読み直しと言い換えにデュラスの作品は誘う。常に失われながら生まれている同じもの、メコン河のように、海のようにいつも違って同じ単純なものこそが自分の像となる。その不在によって、終わりなく、すべてを支配する絶対写真。自分がないがゆえにすべてである行政長官夫人。永遠に取り直しに追われ、応えてしまうゆえに、いつも自分の話

34) Nelly Monnier, « De l'amour je me souviens » in *Initiales 3 Marguerite Duras*, l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, décembre, 2013, p.19.

なりながら「私の物語は存在しない」。デュラスはよぎった思い、イメージを取捨選択せずに急いでとらえる「流れるようなエクリチュール」を理想としている。彼女の文は完成されたイメージを見せるのではなく、暗室からイメージが現像されてくるような文である。ここでは「読むことが小説³⁵⁾」になり、読者は直観的、瞬間的なイメージをつなぎ、書かれていないものを見つけていく。年表に書かれるようなそれぞれの事実よりむしろ、これらをつなぎ、生み出している創造行為だけを見るのである。愛だけを覚えていた彼女たちのように。「書くことは、誰でもない人になること」³⁶⁾、「私の本質は自分から外に出てしまっているのです、死ぬ時にはほとんど何も残ってないで死ぬだろう。」³⁷⁾とデュラスが言う時、そこにあるのは与えていくことで生まれる無限の愛の姿としての創造の姿であり、それはまた結果のわからない生を生きぬく、死すべき運命を生きねばならない人間の姿でもあろう。自分が別な風に見える、うっとり運ばれるイメージから始まり、閉じない開かれたイメージを生み出していく。「読むことが小説」になるデュラスの文学は、一人ひとりを自身と人生の創作へと導くのである。

35) Marguerite Duras, « J'avais envie de lire un livre de moi », p.29, cité par Sylvie Loignon, « L'Amant notice » in *Œuvres complètes III*, op.cit., p.1854.

36) Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Mercure de France, 1986 (1979), p.12.

37) Marguerite Duras, « C'est fou c'que j'peux t'aimer », entretien avec Y. Andréa, Libération, 4 janvier 1983, p.22, cité par Sylvie Loignon, « L'Amant notice » in *Œuvres complètes III*, op.cit., p.1857.