

マルグリット・デュラス 没後10周年企画シンポジウムによせて

2016年3月5日

文学・映像・戦争・政治《20世紀フランス文学は語る》
——マルグリット・デュラスを中心に

2016年3月6日

マルグリット・デュラス
——映像の彼方へ

マルグリット・デュラス・シンポジウムを開催して

澤田 直

さわだ なお

立教大学 文学部文学科教授

2016年3月5日、6日、二日間にわたって立教大学で行われたマルグリット・デュラスをめぐるシンポジウムはたいへん多くの聴衆を迎え、大成功のうちで終わりました。その際に、あらためて確認されたことが、20世紀フランスを代表するこの女性作家の多様性、多産性、多孔性です。発表者も聴衆もデュラスという風景豊かで複数の入り口をもつ世界に、それぞれの仕方で参入し、稔りある議論が展開されました。じつは、私たちは2014年3月1日にすでに、デュラスの生誕百年を記念して「書くことこそ、と彼女は言う」と題するシンポジウムを開催したのですが、一日ではとうてい収まらないそのスケールに驚きつつ、続編をぜひともやらなければと思いつけてきたのであり、今回、その思いを形にできたのは幸いでした。シンポジウムの実現には、立教大学の学部を越えた協力はもちろんですが、学外の多くの参加者の熱い思いによるご支援に負う部分も多く、この

場を借りて、関係者各位にあらためて心からの謝意を伝えたいと思います。

1914年4月4日に、当時はフランス領であったインドシナのサイゴンに生まれたマルグリット・デュラスの名前は、日本でも早くから知られていました。しかし、60年代に紹介されはじめた頃は、クロード・シモン、ナタリー・サロート、ミシェル・ビュートルなどともにヌーヴォーロマンの作家のひとりという位置づけにすぎませんでした（デュラス紹介の功績者のひとりである清水徹先生によれば、最初の紹介は1959年の『三田文学』に掲載された『モデラート・カンタービレ』だそうです）。じっさい、1963年に翻訳刊行された『アンデスマ氏の午後』『辻公園』（白水社）は、きわめてミニマルな作風で、デュラスにとってある種の転換点になった作品だったと思いますが、当時それがきちんと理解されていたとは思えませんし、後にこれほどの大作家に大変身を遂げることなど誰が予想できたことでしょうか。

個人的な思い出をひとつだけ語らせていただくと、ぼく自身がデュラスに最初に接したのは、いまから40年近くも前、たしかアテネ・フランセの最上階の文化センターで『24時間の情事』というタイトルで上映された『ヒロシマ・モナムール』などの映画によってでした。同じアラン・レネ監督の『去年マリエンバード』なども同じころに見たと記憶していますが、さっそくデュラスの原書を買って、「けっこう読みやすいな」などと思って読みました。その後もぼつりぼつりと読んではいましたが、その変貌の足跡を追っていくという読み方ではなく、時々思い出したようにつまみ食いをするという仕方でもしかありませんでした。ですから、現在のデュラス研究を牽引する関未玲さんとの出会いがなければ、作品を通読することにはならなかったでしょう。関さんには、二回のシンポジウム の運営への献身的なご尽力も含め、ほんとうに感謝しています。

デュラスの特徴はなんといっても、その不変性と変貌という、一見すると矛盾するような作風にあります。じっさい、デュラスは次々と進化・変身した作家です。50年代の『太平洋の防波堤』『ジブラルタルの水夫』あるいは『タルキニアの小馬』と80年代の『大西洋の男』『死の病い』との間には、同一人物によるものとはとうてい思えないほどの変化があります。研究者たちにはそれぞれ好みの作品があることと思いますが、2011、14年に全四巻のプレイヤード版全集が刊行されたことで、私たちはその軌跡を様々な資料の助けも借りつつ、追うことが可能になりましたし、今回のシンポジウムでもそのような成果を織り込んだものも数多くありました。

同時に、デュラスは反復する作家でもあります。彼女の作品を見ていけば、執拗に同じテーマが繰り返されていることは明らかです。とはいえ、それは単なる焼き直しでもリピートでもありません。フランス語のrepriseという言葉が思い出されます。これは、取り戻し、奪回、再開、回復、繰り返しのほかに、本震に対する余震も意味する振幅のある言葉ですが、このようなひとつのモチーフなり現実にたいして、何度も関わろうとする姿勢がデュラスの創造行為の根本にあるように思われます。実存にとっての「反復」の重要性に着目したデンマークの哲学者キルケゴールは、その名も『反復』と題された書で次のように記しています。「反復と追憶とは同一の運動である、ただ方向が反対だというだけの違いである。つまり、追憶されるものはかつてあったものであり、それが後方に向かって反復されるのだが、それとは反対に、ほんとうの反復は前方に向かって追憶されるのである。だから反復は、それができるなら、ひとを幸福にするが、追憶はひとを不幸にする¹」。この点をもう少しだけ敷衍すれば、キルケゴールの言う反復は、通常とは異なり、同一のものの繰り返しではなく、新たなものの創造、新たな飛躍、さらに言えば、可能なものが現実的なものになることを意味します。その意味で「反復」は継続ではなく、むしろ断絶と言えます。そして、そこには不在と現前の不断の反転があるのです。

なぜ私たちは、かくもデュラスに惹かれるのでしょうか。それぞれの研究者なりの思い入れがあることは間違いありません。好みの作品をひとつと言われたら、各人が、『ロル・V・シュタインの歓喜』、『インディア・ソング』、あるいは『エミリー・L』と、意中の作品を挙げることでしょう。このような主著の多様性がすでにデュラスの魅力なのでしょうが、一般論として言えることは、彼女が提示する諸テーマが20世紀末から、さらに21世紀になって、ますますその重要性が注目されるものであったことも要因のひとつでしょう。

それは例えば、写真や映画というイメージであり、自己を語るという自己言及性であり、ポストコロニアルやクレオールに代表される差異性ないしは異質性です。そして、これらに通底するのがおそらく「反復」という身振りです。

デュラスは、植民地生まれの白人女性ですが、彼女は自分のことをクレオールだと考えていたようです。クレオールというと、カリブ海を思い浮かべる人が多いかもしれませんが、しかし、この言葉の語源となるポルトガル語Criouloは、「宗

1 キルケゴール「反復」柘田啓三郎訳、岩波文庫、1983年、8頁。

主国生まれ」に対する「植民地生まれ」を意味します。その意味で、デュラスはまぎれもないクレオールであり、彼女は世界のいたるところまで侵入するにいった、現代社会を構成する西洋文明に他なる視点を投げかけます。

写真や映像は、デュラスの文学のきわめて重要な要素のひとつですが、ブールスト以来、文学のうちに遍在する写真のモチーフは、死の問題とも密接に絡むものであり、今回のシンポジウムでも主題的に取り上げられました。一点だけ付け加えれば、写真や映像は、自分語りやオートフィクションとも結びつき、アーニー・エルノー、マリー・ダリュセックなど次世代にも大きな影響を与えました。

1984年に発表され、彼女の名前を不朽のものとした『愛人/ラマン』は、ゴンクール賞を受賞し、世界的ベストセラーとなりましたが、これはしばしば自伝的小説と呼ばれますし、そのような素朴な読みは今も後を絶ちません。インドシナを舞台とし、15才の少女が、年上の華僑の青年と交わした初めての性愛体験を描いたとされる物語は、1992年にはフランス・イギリス合作で映画化され、多くの観客を得ました。だが、そのような一般的な成功を越えて、この作品がなお、自伝的小説とは何かという大きな問題を私たちに突きつけていることも忘れてはならないでしょう。それは、この作品を1991年に発表された『北の愛人』と併せて読むとき、自然に浮かぶ問いです。なぜデュラスはあらためて同じ物語を違う形で取り上げるのか？ 精緻な論証を省いて結論だけを述べれば、それは、ひとつの絶対的な真実あるいは事実がまずあって、作家はそれを取り上げて脚色して書く、というわけではないことを意味します。別言すれば、作家にとって重要な「原初的な体験」があるとしても、それは即自的には、それそのものとしては存在せず、語られることによってはじめて存在するということです。つまり、語りに先立つ事実はなく、語りへと翻訳されることで、はじめて経験は経験される。これこそ、過去の追憶ではなく、ポルトガル人であれば「サウダーデ」と呼ぶ未来への郷愁であり、デュラスにおける反復ではないかと思えます。

デュラスの場合、この反復は、同じ分野のなかだけで行われるわけではありません。あるモチーフは小説、戯曲、映像作品で変奏されつつ反復・再開されます。たとえば、戯曲版『セヌ・エ・オワーズの陸橋』と小説版『ヴィオルヌの犯罪』を比較する作業が、たんなる生成研究を越えて意味を持つのは、そこに作家と読者をつなぐ実存の反復が立ち現れるからだと個人的には考えています。

最後に今回のシンポジウムのコンセプトに立ち戻りましょう。私たちが、初日のシンポジウムの柱として「文学・映像・戦争・政治」を立てたのは、まさにこの

四つのトピックスがデュラスの営為の重要なアングルを構成していたからです。デュラスにとって「文学」、つまり「創造する」という広い意味での「書くこと」とは、「生きること」と表裏一体でしたが、彼女が生きた時代は、映像の世紀、戦争の世紀、政治の世紀に他なりませんでした。一方、二日目のプログラムは、より映像に特化して、映像作家デュラスにおける身体性の問題に踏み込もうと考えました。デュラスほど身体をして語らしめることを目指す作家は稀です。映像身体学科の諸先生の全面的なご協力を得て、きわめて豊かな意見交換の場を持たせたことは本当に幸いでした。

最後になりますが、主催者のコンセプトを汲んで発表をしてくださった両日の提題者のみなさまにあらためてお礼を申し上げます。

宇野 邦一

うの くにいち
立教大学 名誉教授

1968年頃のマルグリット・デュラスの創作の複雑な、力強い展開には圧倒される。

戦時のレジスタンスの活動、ナチの協力者との接触、強制収容所からもどってきた夫、共産党との訣別……。これらの体験に根差すにちがないデュラスの濃厚な政治的歴史的意識は、その後も長く引き延ばされて、1968年パリの反乱に注いでいっただろう。戯曲『イエス、たぶん』、『シャガ語』（いずれも1968年）は、明白な、しかしかなり風変わりな〈アンガージュマン〉の作品といえる。しかしそれは同時に、他の作品にも転移していく名づけがたい実験や断絶を含んでいて、政治との関係そのものも、もっと根本的な問いの対象になっていったように思える。

『太平洋の防波堤』（1950年）に描かれた、フランス領インドシナでの植民地の生活と家族の記憶は、1954年の小説『木立ちの中の日々』にも延長され、後者は戯曲として書き直され1965年、母親と息子の悲喜劇の形に結晶した。つまり、あの〈政治的な時代〉の直前にもデュラスは、赤裸々な自伝的、家族的モチーフを手放していなかったようなのだ。酔った母親のとめどないせりふは、その後のデュラスの人物たちの、しばしば極端な寡黙さとは対照的だ。家族のモチーフは、デュラス文学の「愛」の追究と、おそらく切り離せない。そのうえ、これらの背後には、植民地において支配者の側にありながら、そこから脱落して、複雑な意識をかかえざるをえなかった家族の政治的情況が確かにあった。

そして現実には起きた殺人事件に想をえて、最初は戯曲に、次にはそれを小説に、そして再度それを戯曲化した『イギリスの愛人』*Le théâtre de l'Amante anglaise*（邦訳題『ヴィオルヌの犯罪』、1968年初演）では、「狂気」という問題の独自の追求が執拗に展開されていた。

さらに1969年の『破壊しに、と彼女は言う』は、破壊的な愛の試みを、極度に断片化、抽象化した会話によって構成している。これは『ロル・V・シュタインの歓喜』から、『死の病い』まで続く、何度も繰り返された破局的な愛（「恋人たちの

共同体』¹⁾の実験であり、登場人物はいつも定義しがたい「狂気」の影につきまといわれている。

この短い評論では、1968年前後という、デュラス自身が政治的な意識を先鋭に表現した時期に、おそらくそれと切り離せない形で、驚くべき濃密さを保ちつつ、いくつかのモチーフ（そしてジャンル）の間を揺れながら創作を続けていった過程を思い出し、そのなかの印象深い特徴や、モチーフの間の脈絡をたどってみたいと思う²⁾。

戯曲版の『イギリスの愛人』から印象的なフレーズを拾ってみよう。「二つのことがあります。ひとつは、私は彼女を殺すのを夢に見たということ (que j'ai rêvé que je la tuais)。二つ目は、私が彼女を殺したとき、私は夢を見ていたわけではなかった、ということです (que lorsque je l'ai tuée je ne rêvais pas)」³⁾。デュラスは、実際に起きた事件（1949年）の経緯を翻案し、妻によって夫が殺された事件の被害者を、夫の従妹に変えている（ちなみに最初に同じ事件を扱った戯曲『セヌ・エ・オワーズの陸橋』では、夫婦が二人して、この従妹を殺したことになる）。実際の事件は、妻が、暴君であった夫に耐えきれずに殺し、死体を解体して陸橋から列車に棄てたという、一見動機は凡庸な殺人であったかのようにだが、デュラスは被害者を変更して、どうやら事件の謎をさらに深めるかのような実験をしている。

「セメントのベンチがあって足元にはイギリス・ミント *amante anglaise* が生えていました。私の好きな植物でした。食べられる植物で、羊がいる島に生えています。このベンチに座ると、自分がすごく賢くなったみたいでした。じっと静かにしているせいで賢い考えがわいてきました」⁴⁾。(l') *amante anglaise* とは、*la menthe anglaise* の誤りで、被告の女性は「イギリス・ミント」と言おうとしたが、「ミント」が「愛人」にすり替わっている。この単純な誤りに、深い意味があるはずもないが、デュラスはこれをタイトルにまでしている。そのわずかな語の転移に、あたかも何か狂気の兆候が含まれているかのように。夢にすぎなかった行為が、いつのまにか現実になっているという転移とも、それが重なるかのように。

1 モーリス・フランシヨ『明かしえぬ共同体』西谷修訳、ちくま学芸文庫、1997に現れた表現である。

2 デュラスと1968年とのかかわりについての日本語文献として、村石麻子「マルグリット・デュラスの68年五月革命：『イエス、たぶん』、『アバン・サバナ・ダヴィッド』を中心に」、慶應義塾大学フランス文学研究室紀要、vol. 20、2015、17-31頁があり参照した。

3 Marguerite Duras, *Œuvres complètes, Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2011, p. 1067.

4 *ibid.*, p. 1071.

「そのときあなたは庭で自分を誰だと思っていましたか」。「私が死んだ後に生き残っている女」(Celle qui reste après ma mort)⁵。これももう一つの〈転移〉(精神分析を想定するには及ばない)であって、殺人を犯す前の「私」は生きており、同時に死んでいた。

「庭では、頭の上に鉛の蓋でも載せているようでした。私の抱いた観念は、この蓋を通り抜けていったに違いありません。私の気持が……〔尋問者：鎮まるように?〕」「そう、でもそんな観念はめったに生じませんでした。たいてい観念はうごめいているだけでした。あんまり苦しくて死にたくなりました」「ときどき何日か、それらの観念が外に飛び出しました。ええ、それがどこに行くわけでもないって、わかっていました。でもそれが外に出て行くときは、私はほんとうに……、幸福は強烈で、それを信じて狂いそうになりました。そんな観念が、火がついたように爆発するのが聞こえるように思ったんです」「そんな観念とは、幸福、冬の植物、ある種の植物、ある種のもの……について」「食べ物、政治、水、水について、冷たい湖、湖の底、湖の底の湖、飲み込み、捕まえ、閉じ込める水について、こんなもの、水、たくさんのもの、休みなく手もなく這いまわる獣たちについて、行ったり来たりするものについて……」⁶。

こんなふうに詩的混沌でもあれば、無意味でもあるものの果てしないひしめきが出現している(ひしめき、増殖、分割)。デュラスの書く言葉自体が、どうやら、実際の証言や自白の言葉から遠い次元に飛び出してしまった。

デュラスは理由不明の殺人を犯した女クレール・ランヌにこう語らせている「私は自分のもつ知性に十分ふさわしいほど知的でなくて (Je n' étais pas assez intelligente pour l' intelligence que j' avais)、私の持っていたこの知性を言い表すことができなかったようです。たとえば〔夫の〕ピエール・ランヌのほうは、自分の持っている知性の割には知的すぎるのです (il est trop intelligent pour l' intelligence qu' il a)⁷。それは「知性」に関する奇妙に逆説的な言及である。自分の知性に比べて、より少ない、あるいはより多い知性が、自分のなかにあるというわけである。たとえば意識の知性と無意識の知性、あるいは精神の知性と肉体の知性というふうに、いくつもの知性があると考えるべきなのか。クレール・ランヌは、そ

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 1075.

7 *Ibid.*, p. 1076.

のような分析的な答を与えはしない。私は知っており、知っていない。ひとつの人格の中に、様々な知性があるということを、ただ明白な事実として言表しているだけだ。

(戯曲において) 殺されたのは、家に住み込んで家事をしていた夫の従妹にあたる女性だった。なぜ殺したのかという質問に、クレールは答えないし、答えられない。正しい質問がされていないから、答えられない、と言うだけだ。人はいろんな質問をするが、それらの質問はばらばらである(クレールが解体して棄てたばらばらの死体のように)。「正しい質問ならば、そんなあらゆる質問も、他の質問も含んでいるだろう」⁸。

尋問者 : としてもし認識不可能な理由が、知られざる理由があるとすれば?

クレール : 誰が知らないというんです。

尋問者 : 誰も。あなたも。私も。

クレール : その知られざる理由はどこにあるんです。

尋問者 : あなたの中に。

クレール : どういうわけで、私の中ですか。彼女の中、家の中、包丁の中でもいいじゃない。そう、死の中でもいい。いくら探しても見つからなくて、それは狂気だということになる。わかってます。しょうがない。⁹

これは不条理劇風のナンセンスな会話とは、少し違い、そして大いに違うものではないだろうか。ひとつの「犯罪」を擁護することでも弁護することでもなく、解釈することでもなく、ただ理解することがデュラスの試みであったに違いない。不条理の霧を貫いて「真実」に達しようとしたということだろうか。しかし、とにかくそれが理解しえないものであることを、理解しなければならなかった。解釈不可能なものに出会い、それを見究めることしかできなかった。

一つも演劇的アクションがなく、ただ問答と回想から、それも不可能な回想だけからなるこの戯曲において、しだいに形を表すのは、一つの思考であり、また

8 *Ibid.*, p. 1077.

9 *Ibid.*, p. 1078.

異様に〈明白な〉思考不可能性にすぎないようである。尋問者の問いは、問いへの問いを触発するだけで、ますます真実から迂回していく。ほんとうは答えを見つけたる前に、問いを見つけないならならぬ。問う知性と、答える知性があり、どこまでも過剰な知性と、欠損した知性とがある。「私」のなかには少なくとも二つの知性がある、二つが一致することはない。

ある医者のお愛人であった女が、その医者の妻を殺したという別の事件の審理を傍聴したデュラスは、犯人に語らせようとしない裁判の体制を、犯人に言わせたいことしか言わせまいとする〈正義〉を、強く批判している。「闇の《真実》を認めなければならぬと私は思う。シュワジエの犯人たちは殺さなければならぬと思う（彼らは殺したのだから）。しかし彼らが出てきた闇を理解することは、決定的に放棄されてしまう。その闇を、光の方から認識することはできないからだ」¹⁰。ヴィオルヌの犯罪をめぐって、最初に戯曲を書き、次に構成を変えて小説を書き、さらに戯曲化するというデュラスの追求は徹底していた。そこから形をとってきた闇の真実、闇の思考は、デュラスの創作のすべてに浸透していったにちがいない。もちろん、そのような真実と思考は、もともとデュラス文学のモチーフにとって核になっていたもので、何度も試され、極められる必要があった。

1968年の戯曲『イエス、たぶん』(Yes, peut-être)の登場人物は女性二人に、男性一人である。男の服はぼろぼろで、上着には「名誉」、尻には「祖国」、そして「神」という単語、星条旗の星などが、いたるところに記されている。三人はそれぞれ、ガイガーカウンターのような器具をもっている。

「おお、ララ」、「おお、ララ、イエス」、「何、それ」、「軍人よ」、「おお、ララ、なんてありさま」、「彼は戦争をしてきたの」、という二人の女性のやりとりからはじまる。二人の女性は、「無垢で、横柄で、優しく陽気、とげとげしいところはなく、機知もなく、知性もなく、愚かさもなく、身元もわからず、記憶もない」¹¹と冒頭のト書きで記されている。男優は、ときどき軍歌を歌ったりするだけで、せりふを言うことがない。

(おそらくヴェトナムでの)戦争を風刺する断片的な語句の、しばしばナンセ

10 Ibid., Tome III, 2014, p. 954.

11 Ibid., Tome II, p. 895-896.

ンスなやりとりだけが続く。イエスは、英語の肯定のイエスで、他には nothing、God など、挿入される英語はわずかだが、しばしば主語が省略され、変形されたフランス語は未知の言語に迷い込んでいく。「わからないけど、私たちは問う」、「わからない、でも説明してください」。デュラスの問う立場と、不可知のものに向かう視線はここでも一貫している。

「私たちにはもう何もわからない、そのことはわかっている」。「ほんとう、そのことならわかっている」。「話しているときには、注意しなくては、たぶん?」。「いいえ」。「言葉はいつも言葉」。「どの言葉?」。「前に話していた言葉」。「言葉を放っておくことはできない」。「聞いて。誰かが言葉を言う。何か言うとき、あなたはあなたの見ていることを言う。戦争、戦争、戦争……」。「何も見えない」¹²。

最後には「恐怖」、「拒絶する」、という言葉が反復される。『イエス、たぶん』は、もちろん戦争を批判する作品にちがいないし、そのようなメッセージとして読みうるが、同時に、あらゆるメッセージを拒否するような実験的テキストでもある。デュラスは、批評家への返答として書いた文章で次のように書いている。「もろもろの現実にかたちを与えてきた戦争、所有、「自我」、「他者」といった概念は、根本的に糾弾される」、「機械的に話され、文脈から脱落し、これらの概念は風刺され、パロディー化され、滑稽なものになる」、「戯曲全体に新しい秩序への言及があり、それがかたちになろうとしている。失効した観念を理解することはやめたという確信から、それは生まれる」、「いま、即座に、さしせまった緊急な仕方、諸概念の理解を停止しなければならない、そういう概念によって支配的な秩序は、戦争を現実の状態として強制してきたのだ。いますぐ、別の言語を話そうとしなければならない。ある批評家たちが言ったように、どもりながらであっても」¹³。

『イエス、たぶん』は、もうひとつの戯曲『シャガ語』(*Le Shaga*) と同じ時期に書かれ、同時に上演された(68年1月)。女優のひとり(あいかわらず名前がなくBとだけ指定される)は、ほとんどの場合、「別の言語」つまり意味不明な「シャガ語」を喋る。デュラスはインドーメラネシア語群の辞書を参照して、この架空の言語を作り上げたと言われる。あの奇妙な反戦的戯曲は、この純粹な言語実験の戯曲とあわせて書かれ上演されたのである。フランス語とシャガ語のナンセン

12 *Ibid.*, p. 916.

13 Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome II, 1946-1996*. Fayard, 2010, p. 537 に引用されている。

スなやりとりはコミックであるが、はるかにコミックを逸脱する実験である。そしてヴィオルクの殺人における「闇の《真実》」と隣り合っている。話し手がどものではなく、言語そのものをどもらせる錯乱的実験であり、ルイス・キャロル風のナンセンスとも、イヨネスコ風の不条理劇とも、異なる方向で書かれている。決して無意味やアイロニーの方向にむかっているのではなく、あくまでも言語を通じて、言語のあいだに、ある〈外部〉を発見しようとしている。ある〈見えないもの〉を眼差している。

「言葉は政治的行為である」(La parole est un acte politique)と書きながら、言葉と政治の結託を拒絶するようにして、その結託の外に、別の言葉と別の政治を見出さなければならなかった。デュラスにとっての1968年は、そのような言葉の試練と実験とともにあるしかなかった。それが、実に多様な位相をもつ豊饒な創作をうながすことになった。

『緑の眼』に収録されたデュラスのテキストに、「1968年5月20日、学生作家行動委員会の創設に関する政治的テキスト」と題されたものがある。やがて「行動委員会」が結成されるその場所には、次々あてもなく、人びとが出入りした。一度きりで消えてしまうもの、続けてくるようになるもの、新聞を読んだだけで去ってしまうもの、紙切れに書いた詩を読むもの、等々。

その「委員会」はまったく政治から逸脱していったようだ。「新しくやってきたものは、自分がどこにやってきたかわからず、これが何のための委員会かもわからないまま去っていった」。「私たちはあまりにも万事を肯定するように躡けられているから、ひとたび解き放たれたなら、自由とは、もっぱら拒否することである」。「この委員会は、生きがたいものだった」。「私たちが結びつけているのは、ただ拒否だけだった」。「私たちは、私たちの拒否が、包装され、ひもをかけられ、レッテルをはられるのを拒否した」。「ものごとを理論的に分割すること、明晰に思考することという毒を拒絶しよう、と私たちの奇妙な委員会は言った」。「個人的な意見や情報は拒絶された。おまえはこれこれを所有している、おまえは誰それである、という類のことだ」。「従うべき指令も、模範も、活動家もいなかった。拒絶すること、さもなければ毒をのまされるだけだ」。「委員会は夢のようにはかなく、夢のように重々しく、激しく、しかも夢のように、毎日続いた。ひとは対象のない愛を夢見ることができる。私たちが結びつけているのは、ただ偶然だけだった」。「喜劇的な狂人の集まり！」

「非現実とは、この世界ではまだ罪なのだ。もう一世紀待たなければならぬ」。「私たちは、未来にとっての先史時代なのだ」¹⁴。

それは確かに「私たち」の革命であったが、デュラスひとりの奇妙な、革命を拒否する革命でもあった。そのような政治と言語の激しい緊張関係とアポリアをくぐりぬけたデュラスは『破壊しに、と彼女は言う』(1969年)と『ユダヤ人の家』と訳された *Abahn Sabana David* (1970年) を書くことになる。二つの小説は、ますます簡潔な会話と、改行の多い、比較的短い、形容詞も副詞もきりつめた文章で書かれて、ある巨大な沈黙のうえに刻みつけるかのように言葉は書かれている。『ユダヤ人の家』は明白にユダヤ人迫害の歴史と、1968年プラハへのソヴィエトの侵攻という政治的背景をもっている。『破壊しに……』のほうは、むしろ複数の男女の愛の〈物語〉ではあっても、「破壊」は確かに68年の「破壊」と密に関連している。そもそもデュラスが生きた戦争とレジスタンスの時代が、濃密な愛の葛藤ともにあったことも思いだすなら、政治と愛の葛藤の關係に根差していたデュラスのモチーフが、ここにもはっきりみとれる。しかも1968年頃の創作を通じて、そのモチーフをめぐる表現が新しい段階に入ったことを私たちは想像させられるのだ。

『破壊しに、と彼女は言う』の、題名と等しい文は、次のように唐突に現れるだけである。

彼女はふりむく。視線がもとにもどる。ゆっくりと。

—— 破壊する (*Détruire*)、と彼女は言う。

彼は彼女に微笑む。¹⁵

「破壊する」という不定法は、文脈から浮いて漂う。この作品の文体を、プレイヤード版全集の編者は、「碑文のようなスタイル」(*style lapidaire*)と呼んでいる。物語や人物とともに、文を破壊しなければならない。しかし、この〈小説〉のなかでは、何もあからさまに破壊されたわけではない。破壊されたものは、とりあえず〈文〉であり、〈言葉〉であり、「破壊する」という不定詞のまわりで、言葉も、意味も、文脈も漂流し始める。言語との異様な緊張關係そのものが、この

14 *Op. cit.*, Tome III, p. 682-689.

15 *Ibid.*, *Œuvres* II, p. 1106.

時代の作品のモチーフであったにちがいない。

「私は根底的に、有機的に共産主義者であり続けています」*« Je reste communiste profondément, organiquement »*¹⁶。そうデュラスはフランス共産党から除名された時期（1950年）に書いている。デュラスの発想の中には、確かにそのように表現された根底的、有機的な〈政治〉が存在し続けたにちがいない。「共産主義」が出現してからは、世界のどこでも、政治と文学（芸術）との関係が新たに問われるようになった。文学は飢えた子供たちを前にして無力ではないか？むしろ政治の方からやってきたその問いは今でも解消していないし、解消することもありえないが、デュラスのような作家の歩んだ足跡を通じて、この問いは新たな次元に移されたということができよう。おそらく文学だけがなしうることもあり、文学の方からも政治に対して問うべきことがあったのである。

あるいはドゥルーズとガタリが『カフカ』で論じたような「マイナー文学」にとって、そもそも文学と政治の明白な分割はありえない。作家が政治について語る前に、その文学の動機の次元に政治はおしよせてくる。女性という「マイノリティ」にも、そのような政治は浸透してくる。もちろん「マジョリティ」の名においてしか語らない女たちもいる。そして「飢えた子」という「表象」によって、叫びや吐息や夢の場所を蔽ってしまうような圧力も、たえず再生される。時代によってはかなり活動家でもあったデュラスは、政治と文学を分割し、文学を支配下に置こうとする活動家の思考に関しては厳しい批判を書いている。「活動家の言葉は一つの方向しかもたない。活動家は、なにはさておいても喋る人間だ。大学教師と同じだ。[……] 彼らは人々と出来事のあいだに介入する。彼らは文化、政治的出来事を篡奪し、すっかり消化された状態で生徒に、人々に与える。生徒はどうするだろう。人々はどうするだろう。手を開いて、消化された食べ物を嘔吐し、立ち去るだけだ」¹⁷。

1968年前後に、実に複雑な創作の展開を通じて、まったく独自の屈曲した道をたどり、デュラスは「闇の《真実》」を、新しい表現に結晶させることができた。その《真実》は、政治的な意味をもちうるが、政治を根底から問うものでもある。それはデュラスの全作品に潜在する問いにちがいないが、とりわけ1968年前後

16 Jean Vallier, *op. cit.*, p. 103に引用された書簡より引用。

17 *Op. cit.*, Tome II, p. 1264-1265.

のこれらの驚くべき展開は、注意深い読解を求めていると思う。

『ヒロシマ・モナムール』の付記のタイトルであった奇妙な言葉“Les évidences nocturnes”（「夜の明白性」）を、私は思いだす。闇に包まれた明白性、闇の《真実》は、眼差しを跳ね返す。デュラスの錯乱した主人公たちには、しばしば眼差しがない。その眼差しのない瞳に映ったものを、見ることができるかどうか、そう問いながら書き続ける作家がいた。

デュラス自身が『破壊しに、と彼女は言う』について語った言葉を、次に訳出しておくことにする。「すべての学部、すべての大学、すべての学校を閉めてしまうことに、私は根本的に賛成です。すべてをやり直すことに。これは『破壊しに、と彼女は言う』の、私の本の根本的精神で、ゼロからの出発なのです。歴史を、フランスの歴史を、世界の歴史を忘れてしまうことに、まったく賛成です。生きられてきたことの記憶がもはや存在しない、つまりあらゆる前線で、あらゆる点で、許しがたいことが存在しなくなる。すべてを壊すこと。そう、『破壊しに』のなかで、私は人間の変化を、要するに、内的水準における革命的段階を位置付けようとしています。この内的な一步を踏み出さなければ、人間が自分の孤独において変化しなければ、何も可能ではなく、あらゆる革命はごまかしにすぎないと思う。根本的にそう思っています」¹⁸。この激しい言葉に対して返ってくる数々の否定的反応は容易に想像されるが、デュラスのあらゆる作品は、この言葉が指示するモチーフなしには考えられない。

18 *Ibid.*, p. 1166. Jean-Claude Bergeretによる『破壊しに、と彼女は言う』に関するドキュメンタリー映画（1969年）におけるデュラスの発言から。

江川 隆男

えがわ たかお

立教大学 現代心理学部映像身体学科教授

私はここで、マルグリット・デュラスの作品の特質を〈より小さな完全性〉（あるいは実在性）への芸術として論じたいと思っています。これと類似した観点は、実はすでに何人かの論者によってさまざまな仕方で指摘されてきた事柄であります。しかしここでは、あえてこうした事柄を中心にデュラスについて改めて考えていきたいと思っています。

I より小さな完全性へ——誰がデュラスを読んだのか

私は、以前にデュラスの二、三の文学作品をたしかに読んだ記憶がある。しかし、私は、何を読んだのか、何がどのように書かれていたのかをほとんど思い出すことができません。では、このことは、単に私の〈経験上の忘却〉——つまり一度は思い起こしたことがあるが、二度目に思い出すことができないということ——を示しているだけなのか、あるいはより本質的な、言わば〈超越論的な忘却〉——この場合は、最初から思い出すことのできない仕方で読むこと——に存しているのでしょうか。

さて、エレヌ・シクスーは、デュラスをめぐるミシェル・フーコーとの対談のなかで、彼女が創り出すものを第一に「貧素の芸術」(art de la pauvreté) と称しています²。シクスーは、デュラスの創作活動をこのように規定する理由を次の

1 本稿は、「マルグリット・デュラス——映像の彼方へ」(2016年3月6日、於 立教大学・新座キャンパス)という公開講演会のなかで行なわれた鼎談「文学／映像／身体」のために準備した筆者の短い発表原稿に今回大幅な加筆・訂正を施した論考である。

2 Cf. Michel Foucault, *Dits et Écrits, Tome II, 1970-1975* (édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald), Gallimard, 1994. *À propos de Marguerite Duras*, 1975, pp. 762-771 (『マルグリット・デュラスについて (エレヌ・シクスーとの対談)』中澤信一訳、『ミシェル・フーコー 思考集成V』所収、筑摩書房、2000年、385-397頁、参照)。

ように述べています。「作品を読んでいくにつれ、豊かさや巨大な構築物を徐々に捨てていくという作業がなされていく。デュラスも承知でそうしていると思うけど、余計なものを次第に取り払い、舞台装置や装飾や物を順々に少なくしていくわけです。するとあまりに閑散としてしまうからでしょうか、最後に残った何かの姿がくっきりとそこに刻み込まれ、それが死滅しきれないものすべてを一挙に掬い上げるのです」。ここで言われていることは、一般的な抽象化——つまり物の付帯的な、つまり遇有的な側面あるいは具体的な諸特性を捨象していった、その同一性だけを維持しようとする一つの知的操作——とはまったく異なった作用を示しています。この「貧素の芸術」とは、むしろ端的に廃棄し、かつ物の何かについて辛うじて存続させることです——例えば、白い紙の表象ではなく、その紙の白さの表現。それは、一般的な抽象化ではなく、むしろ具象化の限界に関するいくつかの備考的知覚だと言うべきでしょう。言い換えると、それは、まるで〈定義の消尽〉とでも称されるべき事柄です。それは、より多く備考的であれば、それだけより少なく定義的になるという出来事の度合の事です。かつてサルトルは、人間を見事に唯一の「定義不可能なもの」だと言いました³。しかし、ここで私が言う定義の消尽とは、まさに定義そのものの消滅、あるいは〈定義する〉という機能それ自体の無能力化の事です。定義は、当の〈定義されるもの〉の現実的な存在の仕方を無視して、それらに共通のものをその物の本質と考えて成立するような一般の命題です（「人間とは理性的動物である」、「愛とは、愛する対象と結びつこうとする愛する者の意志である」、等々）。

われわれは、たしかに定義によってその〈定義されるもの〉の本質というものについてより強く意識するようになります。しかし、デュラスの場合、こうした定義による諸知覚は、その物の本質に実はまったく無関心であり、その限りで本質のない存在に関わることで、それらが消滅していく際にはじめて立ち現われる微小表象そのものようです。したがって、それらがたとえ定義可能であったとしても、そこではただ〈定義されるもの〉の消滅的要素が指示されるだけでしよう。定義は、まさに〈定義されるもの〉とともにそこで消尽していくように思われる。当然のことですが、この定義は、明らかに名目的でも実在的でもありません。というのも、最後に残ったものとは定義が尽きていく要素であり、それは、

3 Cf. Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, 1970, pp. 21-24 (『実存主義とは何か』伊吹武彦訳、人文書院、1955年、41-43頁)。

まさに定義そのものの破棄を意味しているからです。デュラスにおける欲望や愛は、このようにして単に定義不可能なものとして描かれるのではなく、むしろこうした定義の消尽の果てに微かに残存する諸要素の知覚、あるいはそれらにともなう情動なのです。デュラスの恋愛物語における欲望や愛は、その残り物あるいは最小のものへと、つまり〈より小さな完全性へ〉と向けられています。いずれにしても、貧素の芸術における知覚や情動は、定義そのものの消尽あるいは破棄とともに存立していると言えるでしょう。

フーコーは、この同じ対談のなかで、シクスーの「貧素の芸術」という規定を受けて、これを「思い出なき記憶」(mémoire sans souvenirs)という言葉でさらに再表現しています。では、「思い出なき記憶」とは、いったいどのような記憶のことなのでしょうか。フーコーは、これについてとくに説明をしていません。まず時間の様態に即して考えてみましょう。一般的には、すでに過去となった出来事はわれわれにとって〈想起の対象〉であり、目の前に今存在する物は〈知覚の対象〉であり、またこれから生起するであろう未来の出来事は言わば〈想像の対象〉であると言えます。〈思い出なき記憶〉とは、例えば、あたかも「純粹過去」のようなものではないのか。つまり、それは、一度も現在であったことのない過去の存在であり、したがって想起可能ないかなるものも含まないような記憶のことではないのか。言い換えると、それは、おそらく本質的な忘却と表裏一体の記憶の存在の仕方なのではないか。あるいはそれは、未来と完全に同一の過去という意味を表わしているのではないか。すなわち、この時間の同一性、つまり過去と未来の同一性という脱-時制性の観点から言うと、未来とは言わば思い出の対象なき過去であると言えるわけです。ということは、未来の出来事は想起の対象になり、それゆえその忘却に対しては、例えば、「未来を思い出せ」という言表が成立することになります⁴。デュラスの映画『インディア・ソング』(1974年)の登場人物たちは、未来を漠然と想起こそうとしているように見えます。それは、〈オフの声〉によって登場人物たちの過去の出来事が音声的イメージとして語られる

4 こうした時間の様態を描いた映画に、ドゥニ・ヴィルヌーヴ監督の作品『メッセージ』(2016年)があります。エイリアンの時制なき言語は、この映画においては実は何よりも過去と未来との同一性を示しているように思われる。つまり、この場合の時間の様態は、三つ(現在と過去と未来)ではなく、現在と非-現在という二つだけになります。この時制なき言語を解読しようとする主人公の言語学者ルイーズに与えられる一種の啓示、あるいはこうした言語を習得しつつあるなかで初めて与えられる直観は、まさに「未来を思い出せ」ということにある。それは、希望や恐怖という時間上の不確かな感情と混ざり合った運命論などではなく、意志なしに肯定しうる未知の思考における様相だと言えるでしょう。言い換えると、それは、まさに言語の〈道具から武器へ〉の移行です。

のに対して、まさに視覚的イメージにおける別の或るドラマ化の時間作用を有しています(異なる時間における二つの遠近法)。想起することはたしかに過去の出来事の記憶について言われることですが、しかしこれに反して、思い出なき記憶はむしろ未来についての記憶力(=想像力)の在り方だと言えます。それは、分子状の様相をもった未来の叙事詩だとも言えます。しかし、この叙事詩は、最小の残り物についての出来事の知覚を基にしており、そこに恋愛の抒情詩が折り重なっていく。それは、奇妙な無関心性によって、つまり過去と未来の無差異性から立ち上がる自己自律的な時間イメージだと言えます(これについては、すぐ後で述べます)。

〈思い出なき記憶〉は、純粹過去のことではありません。つまり、それは、そうした空虚な、しかし或る種の巨大な潜在性の集積回路などではないということです。それは、むしろ思い出以前の瞬間の些細な知覚、すなわち過去と未来とを同一化する現在そのものの特異性の知覚、あるいは過去と未来との無差異性(=無関心性)のなかでの現前の仕方である。というのも、これら(傍点の部分)は、フーコーが語っているような、「要するに、仕草や視点のうちにしか実際には結晶化されないような、ああいった〈外〉」そのものことだからです。フーコーは、ここで「結晶化する」(se cristalliser)という動詞を用いています。この〈結晶化〉の概念は、周知のように、後にジル・ドゥルーズが『シネマ2』のなかで現代的映画における時間イメージを主張する際に用いる、もっとも重要な概念の一つとなります。さて、こうした思い出の〈外〉としての記憶、それは、思い出の廃棄によってわずかに残りうる現出であるのかもしれませんが。フーコーは、一方でデュラスの文学作品のうちに「破棄」(annulation)という様相を読み取り、また他方でデュラスの映像作品のうちに「現出」(surgissement)という形相を見ています。しかし、この破棄と現出は、言わば或る特異な鏡のこちら側と向こう側に対応したものではないのか。この鏡は、まさに〈より小さな完全性へ〉という固有名を有しているのです。

ここまで述べてきたような、デュラスの作品イメージは、それを読まない人においても、つねに現前し読解されていると言えます。端的に申しますと、この〈より小さな完全性へ〉——スピノザから借用した言葉——においては、〈実在の時間〉から〈偽の時間〉への方位性が現われ、またそれは廃棄の過程そのものが言わば現出するということがあります。

2 自己自律性について——誰がデュラスを観たのか

私は、以前にデュラスの映像作品をいくつか観たことがある。しかし、その思い出はもはや記憶としてではなく、むしろ漠然とした観念の対象性の水準に保存されているように思われます。というのも、観念は、見る者や聞く者に還元されえないような、その意味での純粹で永遠なる〈対象性＝想念性〉(objectivité)の水準を有しているからです。〈貧素の文学〉はより多く〈最小回路の映画〉へと、あるいは〈思い出なき記憶〉はより多く〈観念の対象性〉へと無限定に継続されていく。それは、まさに諸々の出来事を未完結にするような無限定な持続、有限であるが、しかし無際限なイメージに存しています。

ドゥルーズは、例えば、現代的映画を次のように規定しています。「視覚的なものと音声的なものは、二つの自己自律的イメージを、つまりそれらの間の非合理的切断によってつねに分離され、解離され、離脱するような、一つの聴覚的イメージと一つの光学的イメージとをもたらずのだ」[強調、引用者]⁵。古典的映画から現代的映画への移行に際して、この両者をもっともよく特徴づけるのが〈時間の体制〉の違いにあることはたしかでしょう——すなわち、運動によって時間が測定されるというアリストテレス的な経験的時間の体制(時間とは「運動の数」(arithmos kinēseōs)である⁶)から、これを転換した、時間がむしろ運動の条件になるというカント的な超越論的時間の体制への移行⁷。さて、ここでもっとも重要な知覚はドゥルーズが言う「自己自律的イメージ」であり、この概念自体は、カントが『判断力批判』のなかで「自律性」(Autonomie)に対してまさに問題提起した概念、「自己自律性」(Heautonomie)に由来します⁸。では、自己自律性とは何か。それは、要するに、或る対象領域に向けた規定的な立法行為の自律

5 Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Minuit, 1985, p. 329 [以下、ITと略記] (『シネマ2 時間イメージ』宇野邦一・他訳、法政大学出版局、2006年、348頁)。

6 Cf. Aristotelis, *Physica*, W. D. Ross, Oxford, 1950, 218b21-219b9 (アリストテレス『自然学』藤澤令夫訳、『ギリシアの科学』所収、中央公論社、1980年、116-119頁)。この場合の運動とは、或る一定の運動をするもの、つまり等速的で周期的な運動を繰り返すもの(振り子、天体、等々)のことであり、それゆえ時間の観念とは、それらの運動を数えることで与えられることになる。

7 G. Deleuze, *IT*, pp. 355-356 (373頁)。

8 この言葉自体は、heautou と Autonomie との合成語であり、あたかも一つのカバン語のようである。これについてカント自身は、次のように述べています。「したがって、判断力は、自然の可能性のためのア・プリオリな原理を自己のうちに有しているが、しかし主観的な観点においてではない。つまり、この原理によって判断力は、(自律として)自然に向けてではなく、(自己自律として)自然を反省するために自己自身に向けて法則を定めるのである」(Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Philosophische Bibliothek, Meiner, 7. Aufl., 1990, Einleitung, V (XXXV II), p. 22 (イマヌエル・カント『判断力批判』篠田英雄訳、岩波文庫、1964年、上巻、47頁))。

性ではなく、自己自身に向けた、しかし対象なき立法行為の、つまり反省的判断力に固有の特性あるいは様相である。言い換えると、これは、もっともよく内性の諸規準を表わす概念の一つであると言えます。私たちは、子供の頃、まったく独自の遊びを考え出して、それに夢中になったりしました。そこには、たしかにいかなる目的も、また何の意味や価値もありませんが、しかし単に純粹に戯れるための自己に向けた立法行為があったように思われます。そのときの知覚の変化にもなって、そこにはまさに固有の喜びや悲しみの情動も生起していたのではないのでしょうか。例えば、私は、小学校から帰宅する際にこんな自己自律的イメージに触発されたことがあります——学校から自宅まで道路に引かれた白線の上だけを通して帰ること。これは、まさに自己に向けた立法行為以外の何ものでもありません。子供時代というのは、実はこうした自己自律的なイメージに溢れていたのです。大人になると、われわれはこうしたことをほぼ忘れてしまっています（つまり、他律性と自律性だけになってしまいます）。アンドレイ・タルコフスキーの『ノスタルジア』（1983年）の最後では、お湯が抜かれた広い温泉に降り立った主人公のゴルチャコフは、ライターでロウソクに火を点けて、その火を消さずに温泉の一方の側から反対側に行って、そのロウソクを立てようとします。何度か途中で火が消えてしまうが、その度に温泉の端の出発点に戻って再び同じことをする。これは、まさに自己自律性に関する一つの典型的なイメージでしょう。しかし、ここでの問題は、音声的なものと映像的なものとが、あるいは聴覚的なものと視覚的なものとが、それぞれに自己自律的イメージを獲得し、その結果として相互に共立不可能な離接性がその間に生じてくるということです。自己自律性は、まさに〈対象なき立法行為〉であり、それゆえ自己に向けた立法行為なのです。

ドゥルーズは、デュラスについて次のように述べています。「視覚的イメージにおいては、灰の下あるいは鏡の裏の生が見出されるが、同様に音声的イメージにおいては、演劇から分離し、またエクリチュールからもぎ取られた純粹な、しかし複義的な発話行為が抽出される」⁹。デュラスの作品は無限定な持続における出来事の流れそのものであり、それは、人間の諸特性を愛するがゆえに、逆に人間の諸特性に無感覚になる廃棄の過程でもあります。たしかに音声的イメージと視覚的イメージとの間には、無数の分子状の諸々の連結があります。しかし、そ

9 G. Deleuze, *IT*, p. 335 (353頁)。

うした諸結晶は、本当に鏡を破壊しているのでしょうか。そこにはむしろ鏡の効果とかなり似たような乱反射のような連結があるのではないのでしょうか。もちろんそれらは、非合理的切断におけるあるいは齟齬をきたしたなかでの再連結ではありますが……。ここでは、明らかに音声的なものは能動的破壊を構成していますが、これに反して視覚的な光学的イメージはむしろ受動的消滅のうちにあるかのようです。デュラスの『インディア・ソング』では、たしかに〈オフの声〉は何でも知っているという全知の声をまったく放棄して、「どれ一つとして全能とはならない」が、しかし、自律性に対してより多く無力能になるがゆえに、それだけ固有の自己自律性をより多く獲得することになります。

ところで、視覚も聴覚も、ともに人間身体の存在を構成する触発の異なる感覚であると言えます。つまり、現代的映画における二つの自己自律的イメージは、たとえ非合理的に切断され、相互に離接的になったとしてもそれぞれの問題に触れること、問題という触発を受けることを可能にしています。しかし、こうした自己自律化した二つの感覚イメージは、けっして採取された最初の身体に返されることはできないでしょう。もはや身体は、別の身体の触発へと移行しているからです。これは、言い換えると、意志において世界を信じることから、身体においてこうした自己触発イメージを認識することへの移行である。こうした身体の移行は、それらの問題に触れることで可能となる言わば〈戦略の身体〉だと言うべきかもしれません。ドゥルーズは、『インディア・ソング』以前の『ガンジスの女』（1972年）であれ、それ以後の『ヴェネツィア時代の彼女の名前』（1976年）であれ、二つの自己自律的イメージがおおよそ無限において触れ合うこと、つまり無限に〈触れること〉を強調しています¹⁰。このことを図示すると、次のようなものになるでしょう [図1]。

しかし、たとえ無限遠点においてであっても、こうした意味での〈触れること〉は、言わば〈収束〉を示しているのではないのでしょうか。二つの自己自律的イメージの再連結は、むしろいかなる収束もなしに触れ合うことが問題なのではないのでしょうか。例えば、経験上の鏡は、左右を反対にしたりするだけの単なる〈表面鏡〉です。しかし、こうした鏡だけでなく、われわれは或る超越論的な鏡を考えることもできます。つまり、それは、鏡のこちら側に在るものを単に左右

10 「音声的なものと視覚的なものが無限遠点で「触れること」、「二つのイメージの共通点に、つまり無限に触れること」(Cf. G. Deleuze, *IT*, p. 335 (353-354頁))。

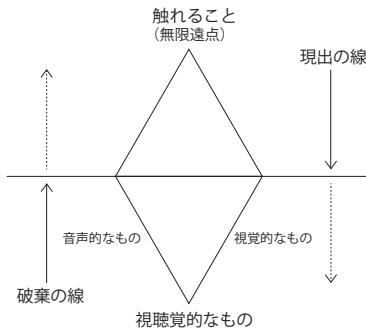


図1 二つの自己自律的イメージと無限遠点での接触

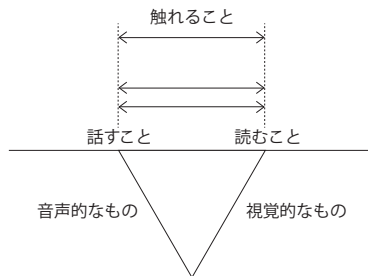


図2 二つの非通約的なものに触れること

逆転して映し出すだけでなく、むしろ〈表現鏡〉とでも呼べるようなものことです——例えば、鏡のこちら側では様態であるものが、その向こう側では実体となる（スピノザ）、あるいは鏡のこちら側では現象であるものが、その向こう側では物自体となる（カント）、あるいは鏡のこちら側では現働的なものが、その向こう側では潜在的なものとなる（バルクソン）ような特異な鏡。デユラスにあるのは、実はこうした鏡の一種ではないのか——こちら側での聴覚的なものと視覚的なものとの或る混合体は二つのまったく異なる自己自律的イメージへと分岐していくが、その向こう側に在るのはただ視聴覚的にけって交差することのない、ただ触発されることしかできない諸々の線（話すこと、読むこと）だけです。無限遠点での交叉は、たしかに出発点の視聴覚的イメージに対応しています。しかし、デユラスの二つの自己自律的な感覚イメージは、それ以上にこの両者の間の一つの触覚として存するものなのではないでしょうか。それらは、個々の感官に限定されない、先に述べた移行する身体の触発のことだと言えます。つまり、それこそが、まさに自己自律化した二つのイメージの「複雑な結びつき」あるいは「新たな交叉、特殊な再連結」に関わるのだと言わなければならないでしょう¹¹ [図2]。

さて、自己自律性は、それが与えられた対象領域をもたないにしても、或るものの形成の秩序に関わり、それに存するのはたしかなことです。私がここで提起するデユラスにおける〈より小さな完全性〉は、悲しみの表現でも、或る不完全

11 G. Deleuze, *IT*, p. 330 (348頁)。

なものに近づいていくことでもありません。それは、ただ受動感情（非十全な愛と相対的な欲望）の体制を小さくすることで、受容性とはまったく異なる〈能動－受動〉の不在の感覚、この意味での或る種の〈無感動性〉に到達することなのです。デュラスは「俳優の無人化」という言い方をしていますが¹²、これは、むしろ人間そのものの脱－擬人化、あるいは俳優たちの非－人称化への〈傾向－趣味〉がその基盤にあると言えます。こうした俳優の無人化あるいは脱－擬人化が、人間のニヒリズムの最小化にも関与していることはたしかです。またデュラスは、さまざまところで「破壊」という言葉を用います。それは、言わば一つの戦略です。貧素な芸術、思い出なき記憶は、階級の外に存在する者を掬い上げて、一つの小さな多様体、つまり「暴力的階級」の様式になるのです。それらは、相互に媒介し合うことで機能しているすべてのもの——裏切りも、矛盾も、対立も、まさに媒介的に機能するものです——に対して非合理的切断をもたらす様態のことである。それらは、知覚にともなった諸感情を単に除去していくのではなく、感情を減算することでしか現われえないような〈被知覚態〉(percept)としての視覚的イメージであり、それと同時にその原因となる知覚を徐々に廃棄していく限りで辛うじて抽出されるような〈被情動態〉(affect)としての音声的イメージからなるものである。

結論に代えて——実践から戦略へ

デュラスのなかには、たしかに特異な鏡が存在する。それは、鏡のこちら側での破壊の能動性を、向こう側では消滅の受動性として現出させるものです（時間の鏡）。デュラスにおける〈オフ性〉——オフ・ヴォイスとオフ・スクリーンとに共通の特性——は、こうした鏡として機能するより小さな完全性の回路をなしているように思われます。しかながら、デュラスにおいては、音声的なものと視覚的なものとの間の非合理的切断の並行論は、必ずしも明確ではありません。視覚

12 「私は、俳優の「無人化」ということさえ語ったことがある。それは、『インディア・ソング』には、全体にわたる無人化があると思う。誰一人としてその場には、私がある人はいない。……ここでは彼らが現在を創造する。俳優がね。彼らは自分自身に対して以外何に対しても現前してはいない。それは、弛緩し、放心し、ほんやりした現前なの』（マルグリット・デュラス／ドミニク・ノゲーズ『デュラス、映画を語る』岡村民夫訳、みすず書房、2003年、70-72頁）。

的なもの（〈家－庭園〉であれ、〈海－海岸〉であれ）が発話行為に対して固有の自己自律性に到達しているかと言うと、それはおそらく不十分であるように思えます。現代の映画におけるこの「現代的」とは、単に音声的なものが光学的なものから能動的に離脱することだけを意味しません。つまり、「語ることは、見ることではない」（ブランショ）と言うだけでなく、「見ることは、語ることではない」と言わなければならないでしょう。

観念の対象性は、音声的なものにも光学的なものにも含まれています。ここで私が言う観念の対象性とは、まさにドゥルーズが提起する「思考されないもの、喚起しがたいもの、説明不可能なもの、決定不可能なもの、通約不可能なもの」のことで、たとえ自己自律的となって非合理的に切断されるとしても、二つのイメージそれ自体は、観念の対象性のうちにあります。そこでの離接的イメージは、一方的な発話行為による視覚の力からの離脱だけです。つまり、視覚的イメージは、離脱した音声的イメージの問題投射によってはじめて新たな課題や価値に赴くように思われます。しかし、非合理的切断を平行論として考えると、それは、一つの二重性を、つまり非対称的な離脱の諸度合を有していなければならないでしょう。デュラスにおいては、たしかに発話行為の能動的破壊がその映像作品のうちに現出するが、しかしそれは、どこまでも光学的なものを受動的消滅の地平に、つまり〈海洋－流体〉性に抱擁される限りにおいて可能となっている。現代の映画は、新たな実践的課題を超えて、戦略の身体を触発する必要があるのではないのでしょうか。

マルグリット・デュラス没後10周年企画シンポジウム概要

関 未玲

せき みれい

愛知大学 経営学部准教授

マルグリット・デュラス没後10周年企画として、去る2016年3月に2日間にわたり立教大学にてシンポジウムが行われた。1日目は文学部文学科フランス文学専修主催による、68年5月革命にも積極的に関わったデュラスの政治思想が反映された戦後テキストを巡るシンポジウムが開催され、2日目は現代心理学部映像身体学科主催による、『アガタ』を中心とする映像作品に焦点を当てたシンポジウムが開かれた。概要は以下の通りである。

2016年3月5日

立教大学文学部文学科フランス文学専修主催シンポジウム

文学・映像・戦争・政治《20世紀フランス文学は語る》 ——マルグリット・デュラスを中心に

立教大学現代心理学部映像身体学科、異文化コミュニケーション学部共催
日本フランス語フランス文学会後援

本シンポジウムは、2016年に没後10年を迎えたデュラスの著作を巡る文学史的な位置づけを、改めて再考することを目的に開催された。戦後という時代を大きく刻印した彼女の作品は、歴史的・政治的な題材を伏線として扱ったものも少なくない。1914年に旧仏領インドシナに生まれ育ち、第二次世界大戦中に収容所に送られた夫のロバール・アンテルムを呼び戻すために奔走した作家にとって、執筆活動を本格的にスタートさせた戦後という創作活動の時期は、大戦およびその延長としての戦後を見つめなおすことと重なる。第1部は「文学/政治」という主題のもとに、京都大学の太浦康介氏、立教大学の宇野邦一氏、同じく立教大学の田崎英明氏の発表が行われた。太浦氏の発表「デュラスにおけるエクリチュールと〈死〉」では、85年に出版された自伝的作品『苦悩』の分析を通して、デュラス文学が個人的な生の物語を越えた普遍的な死を内包していることが指摘された。『苦悩』は強制収容所に送られた夫ロバール・アンテルムの帰還について、大

戦中から記していた自らの日記をもとにまとめられた作品であるが、デュラスのエクリチュールが、モーリス・ブランショの語るように「死を出発点に存在する生」を描くことで、登場人物の空洞化を促し、政治的な言説を文学の布置で可能としていることが明らかにされた。宇野邦一氏は「パッションの政治」というタイトルで発表を行い、68年に刊行された作品を中心に、5月革命にも積極的に参加したデュラスの政治的テキストについての分析が行われた。68年にデュラスは戯曲『イエス、たぶん』、『シャガ語』を出版、68年初演の『ヴィオルクスの犯罪』も手掛けている。「言葉は政治的行為である」と発言した作家が、言葉を政治の追究する形に迎合させるのではなく不可能なダイアログを推敲することで、新たなプロレタリア文学の境地を切り開いたことが明らかにされた。田崎英明氏からは「68年デュラス/ブランショ」と題する発表が行われ、『ユダヤ人の家』(1970)に代表されるユダヤ問題を扱った作品を中心に分析が行われた。デュラス作品にはユダヤ人への直接的言及や主題として取り上げた作品以外にも、アーレントの指摘する「友愛」の形態を追求したテキストや、『ヒロシマ・モナムール』のように大戦の記憶をアーカイブとして残すことを意図した作品も多い。デュラスがユダヤ問題を敷衍させながら、作品のなかで様々な形で取り上げていたことが明らかとなった。

第2部は「デュラスの政治性」というテーマのもと、フランス語での発表が行われた。オリビエ・アムール＝マヤール氏の「苦悩と絶望の扇動的力——政治的デュラス」では、個人的な物語を通して具体化する言葉を作家が有したときに初めて、デュラスの政治的考察がエクリチュールという形をとることが明らかにされた。サルトルのアンガージュマンとの比較なども行いながら、デュラスの植民地主義や女性差別、人種差別への抵抗には、耕作できない払い下げ地を実母がそうとは知らずに購入した苦い思い出が根底にあることが指摘された。村石麻子氏は「マルグリット・デュラスと68年5月革命：計り知れない革命」というタイトルで発表を行い、5月革命が作家に与えた影響を検証した。68年に発表された『イエス、たぶん』はアメリカ帝国主義批判を主題として書かれた作品だが、資本主義への抵抗や体制批判のみが問われた作品ではない。このことは『破壊しに、と彼女は言う』においても同様で、デュラスが68年に求めていたものは個人主義に回収されない詩的革命であったことが明示された。第2部最後の発表は「デュラスの戦後」と題し、筆者自身の発表を行った。デュラス作品に特徴的に見られる過去への偏執的なまでの執着と繰り返される記憶の蘇りは、作家としてのキャリアを

スタートさせる前年に訪れた2人の愛する家族の死を原点としていることを指摘し、戦後、作家として大戦と向き合い続ける上でエクリチュールがより直接的な言表へと変容していったことを、連作の比較分析も行いながら明らかにした。

第3部では「戦争×文学×映像」というテーマから発表が行われた。『離脱と移動——バタイユ・ブランショ・デュラス』の著書もある西谷修氏からは「デュラスから遠く離れて」という主題で、戦後を生きる現代日本を、デュラス的視点から分析する試みがなされた。未だなお解決からは遠い沖縄問題や在日問題を、時代に抗うように生き、共産党から除名されてもなおマルクス主義者であると自らを形容したデュラスの視点から、21世紀へと置き直すヴィジョンが紹介された。陣野俊史氏からは「マルグリット・デュラスの80年代と現代日本文学」と題して、80年代のデュラス作品に描かれる移民の表象について、中上健次の80年代作品との比較分析も織り交ぜながら分析が行われた。『アガタ』(1981)、『死の病い』(1982)、『ラマン』(1984)、『苦悩』(1985)、『愛と死、そして生活』(1987)など、80年代はデュラスにとって豊穡な10年間であったが、『ラマン』に描かれる女乞食の描写が、デュラスの移民表象を代弁していることが指摘された。澤田直氏は「マルグリット・デュラスと地中海——廃墟を透視すること」と題した発表を行い、廃墟をテーマとする映画『セザレ』(1979)の分析がなされた。復興された街の記憶の奥に強く残る廃墟のイメージが幻出するさまは、『ヴェネツィア時代の彼女の名前』や『ヒロシマ・モナムール』など、数多くの作品で描かれている。読者や観客に幻視を促すことによって、非人称化された記憶へと誘う手法こそが、デュラス作品の真髄であることが示された。特別記念講演には、プレイヤード叢書の編集にも携わったロバート・ハーヴィー氏による講演「罪と崇高：戦後、政治、マルグリット・デュラス」が行われた。デュラスは文学作品と同時に戯曲や映画制作も手掛けたが、さらにジャーナリストとして「フランス・オブセルヴァトゥール」誌や「リベラシオン」紙へ寄稿し、積極的に政治的・社会的発言を行っていた。『緑の眼』(1980)や『アウトサイド』(1981)年には、雑誌や新聞に掲載された論考が収録されており、アルジェリア戦争やハンガリーの政治家ナジ・イムレの秘密裡に行われた絞首刑を取り上げ、これを断罪している。いっぽうで社会的弱者の犯した犯罪については理解を示すなど、常に独自の判断基準に基づいて政治的・社会的事実と向き合った。エクリチュールを善悪の物差しとするのではなく、社会規範から解放するための言語を作家が追求していたことを、ハーヴィー氏は講演のなかで明らかにした。

2016年3月6日

立教大学現代心理学部映像身体学科主催シンポジウム

マルグリット・デュラス

——映像の彼方へ

立教大学文学部文学科フランス文学専修、異文化コミュニケーション学部共催

2日目は映画人としてのデュラスに光を当て、デュラスの実験的とも呼べる映像制作の試みが、21世紀の映像表現にどのような影響をもたらしているのか、鼎談形式で議論が行われた。ジル・ドゥルーズが『シネマ2』においてデュラスの映像作品を仔細に分析したことは有名であるが、映像表現のなかでとりわけ音声を映像にも増す形で強調しながら用いたことは、映像に対するデュラスのアンチテーゼを示してならない。作家活動と並行しながら20年のあいだに20本近くもの映画を手掛けたデュラスの特異とも言える作品を検証することで、映像表現と言語の問題を問い直す試みがなされた。シンポジウムに先立ち『アガタ——尽きることのない読み』の上映会が行われた。映画『アガタ』は同名のテキストをもとに1981年にデュラスが手掛けた作品で、とりわけオフの声と画面のフレームを超えてゆく登場人物の存在が、映像および可視性を鋭く問う問題作である。監督自らが語っているように、ミュージルの『特性のない男』に触発され、次兄ポールとデュラスの近親相姦の愛を主題として描いている。映画ではポール役を、実生活のパートナーであったヤン・アンドレアが演じている。上映後には映画評論家の杉原賢彦氏による解説が行われ、垂直的に画面を横断するショットや活字としてスクリーンに映し出されるト書きとそれを読み上げるオフヴォイスなど、デュラス独特のカメラワークについて分析がなされた。

上映後は第1部に「映像作家デュラス」というテーマから『Unloved』(2001)や『接吻』(2008)、『イヌミチ』(2014)の監督万田邦敏氏、同じく映画監督で『おかえり』(1996)や『東京島』(2010)、『SHARING』(2014)のある篠崎誠氏、そして『紙屋悦子の青春』や『天の煙』など戯曲制作も手掛け、主宰するマレビトの会の演出家でもある松田正隆氏による鼎談が行われた。司会の中村秀之氏から、ドゥルーズの『シネマ2』のなかで映像と音声を切り離したデュラス作品と、同時録音にこだわったストロープ＝ユイレが対比的に分析されている点が指摘されたうえで、作り手の視点から『アガタ』をどのように評価するか質問がなされた。万田氏からは、ドゥルーズが指摘するような音声と映像の切り離しはデュラス映画の

みに特別なものではなく、年代的にはむしろこのような実験的試みは遅く、そもそも映画の成り立ちからも両者の乖離は目新しいことではないとの指摘がなされた。『アガタ』のテーマである近親相姦も、肉体を欠くような登場人物の所作によって映像としては辛うじて可能とはなっているが、フランス恋愛至上主義とも呼べる、反復される愛の表現手法は冗漫でさえあり、『アガタ』が必ずしも成功作ではないとの見解が披歴された。篠崎氏は、デュラスの1979年作品『陰画の手』において、街並みがオフヴォイスの語りによって、全く異なる風景へと作り変えられていることを指摘。映し出される映像と音声のズレを伴う実験映画はたしかに60年代に多く試みられたが、デュラスが目指したものは映像の物語と、音声の物語を二重に示すことではないし、作品はいたずらに冗長化している訳ではない。窓の向こうに映し出される海のショットが、オフヴォイスの語る外界へと開かれた空間を内包しているように、音声によっても同様の効果が得られていることが明らかにされた。時おり挿入される、聞こえるか聞こえないかほどの波の音は、まさにそのことによって波の音が挿入されていないときでさえも、幻聴が聞こえてくるかのような波及効果を与えており、存在しないはずのイメージを喚起することに成功している点も言及された。松田正隆氏からは、映画が通常観客に強要するストーリーの時系列的な理解を『アガタ』は当初から求めていないため、観客は映像に集中できるという喜びを与えられていることが指摘された。『アガタ』は音声と映像のズレを内包するため、その都度映像を強化するオフヴォイスの物語が簡潔化される。このため観客は一瞬一瞬の映像に強くコミットすることが可能となり、ストーリー全体を辿り直したり、物語を反復的に再構成する必要がない。映像の現前性ととも同時進行で語られる愛の物語に埋没できるという特権は、『アガタ』の映像表現によってこそ初めて可能となることが強調された。さらに映像の有す現前性と語られる過去との乖離は、『アガタ』においてはオフスクリーンである外界と、映像との不一致によって描写されるが、それが映画内の時間的進行を前後させる形では描かれていないため、演劇の現前性に近い形で構成されている点にも触れられた。

次に「文学/映像/身体」と題するテーマについて、江川隆男氏、宇野邦一氏、杉原賢彦氏による鼎談が行われた。江川氏は1975年にフォーコーとシクスーの対談のなかで語られたデュラス文体の有する「貧しさ」について触れ、「様相」を排除してゆくデュラス映画の最小図式について論じた。宇野氏からは『ヒロシマ・モナムール』のト書き「夜の明白性」について言及があり、『ヒロシマ』を象徴す

る台詞でもある「何も見ない」眼差しを欠いた明白性こそが、不可視について語られた不可視的映画を誕生させていることが述べられた。詳しくは本号に掲載されているお二人の論考を参照されたい。杉原氏からはドゥルーズが指摘したデュラス映画の特徴となる自由間接話法の技法を踏襲したのが、ゴダールであったことが明らかにされた。デュラスとゴダールは、79年、80年、87年と対談を重ねたが、この対談を恐らくは受けて『ゴダールの決別』（1993）が、音声を重視するデュラス作品の影響からポリフォニー映画として実験的に制作されたこと、さらにこの試みが『さらば、愛の言葉よ』（2014）へと結実したことが明らかにされた。

2日間を包括する議論を進めるべく、最後に澤田直氏、田崎英明氏、ロバート・ハーヴィー氏による鼎談が行われた。『アガタ』の暴力的なまでの垂直性（垂直のショット）や、窓の奥に遠く映し出される海が象徴するように、解放へと開かれた空間をデュラスの映像作品が内包していることが改めて確認された。またスクリーンに映し出されるト書きと、音声として発話されたト書きが、その反復的な二重化により映画が通常目指す同一性に疑義を呈し、ひいては言表行為そのものの同一性神話を崩壊させることで、言葉の解放を逆説的に導いていることが指摘された。デュラスの映像空間が幻視させる二重のイメージは、言葉と想像力の開かれた関係性に触れるような映像表現である。文学、演劇、映像、ジャーナリズムなど多岐にわたる創作活動に携わったデュラスの映像作品が、言葉の問題を映像のなかに取り込むことで、新たなイメージ像の可能性を21世紀へと開いたことが明らかとなるシンポジウムであった。

