

デュラスノート

——「愛人」^{ラマン}をめぐって

魔女とは「女」に固有の才能であり、気質である。

女は生れつき妖精である。昂奮状態が規則正しくめぐってくることに於いて、「巫女」である。愛によつて、女は「魔術師」である。——ミシュレ^{*}

たとえば巷間M・デュラスを思う場合(もちろん死んでしまった今、想起できるのは晩年ということだが)、何ともいいようのない年齢を重ねたデュラスのイメージだろう。年齢を重ねたともつてまわったいい方をしたのも、老婆たるデュラスともいえず、顔の輪郭のみは奇妙に若く、生年月日のみふるく、要するに年齢を重ねたデュラスとしかいいようがないのだ。老婆にみえるコツは何なのか。白髪?それもある。皺?それもある。そのふたつともデュラスの写真からは明確に伝わってこない。ポイントは顔の輪郭にある。老婆とは女性特有の細い輪郭が、あるいは細い黒線が如何にグラデーションを描いてぼやけてゆくかにかかっている。

この輪郭のあいまいさが老婆が受け入れられる目安かも知れない。

いわゆるやさしさなどということばにかえられて。

老人(男だ)に輪郭のあいまいさは求められまい。もとのかたちをどう維持しているか、年月の逆算ができる範囲で維持しているかくらいのところしか求められない。老後の困らない金銭があれば、老人にはそれ以上要求されない。おばあちゃん、おじいちゃんの影のおばあちゃん、それが主を失ないひとりになったおばあちゃん、ひとりぐらしのおばあちゃんの正体は何なのか?輪郭がぼけても、ひとりぐらしのおばあちゃんの不気味だ。正体が分らない。正体が分らないのは、社会との接点を完全に失なうからである。そもそも社会人ではなかったのかも知れないことが一層あらわになる。ジェンダーは女性でありながら、セックスとしての女性は失くしている。このおばあちゃんは何者なのか。孫もおらず、ただひとりと想定すると、年老いているのでおばあちゃんと呼ばれ、その呼称をとり去ってしまうと、この女性は何者になってしまうのか。

デュラスのイメージにはこれと似たところがある。結婚したことがあるらしい。飲んだくれたらしく、入院経験あり。ゲイの男と同

山岡 捷利

棲云々……一体何をやっているのか、何を考えているのか、このバ
アさんは……余計なお世話としかいいようがないが、ということは、
デュラスが一般的理解力をこえたところにいるということの意味し
ている。簡単にいつてしまえば、異形性を持つ女性ということにな
る。これも男はかなわぬ領域である。仙人とは所詮、男の屁理屈の
理想である。超えられぬ男が夢想した、あくまでも脱何がしの理想
であり、脱の形式のあいかわらずの正プラスの方向の思考である。

老婆の正体不明さはこの脱のなきにある。第一、老婆が何を抜く
のか。抜くような理念など最初から持ち合わせていないものが、何
を抜いてゆくのか。むしろ吸収することしか存在しないのだ。空
気さえ抜くような男の思考とは逆に常に空気くらは吸わせてもら
うというのが女性の思考だ（ラカン風にいえば、男より真実に近い
のだから）。もつといえ、どれくらい空気を要求するのかが分ら
ないから、不気味に映る。これくらいの空気をといわれても、いわ
ればいわれるほど、まさに、空気ゆえに、計算が成り立たなくな
る。空気を欲しがらぬ方からは欲しがらぬ方が分らず、欲しがらぬ方か
らは一方が分る（外国語の男性形と女性形と同様）。世の歴史とい
うものは右手の歴史でもあれば、左手が左手のことが分らぬ歴史でも
あったわけであるから、老婆の存在は永久に放置されたにひとしい。
ところで少女という存在は老婆の早目の早目の予備軍なのか。年
齢の順序では予備軍であるが、少女もまた、老婆と反対のポジショ
ンで独自に存在するイメージである。女の手前、社会性の欠如、少
女という呼称をとり払うと何者か分らぬ生きもの云々……。往々少

女を赦し老婆を赦さないのはただの美醜の問題であり、赦されるこ
とにおいて、少女の正体不明さは緩和される（少女には明白さがあ
り、変化の可能性があることも大きい）。

老婆は少女を赦さず、少女には老婆は所詮不可知論である。もれ
落ちる女Ⅱ女の構図のなかで、なぜ女性が女性を理解しがたいかも
おぼろげながら分ってくる。少女は老婆になるはずであり、老婆は
少女であったはずであるが、現在形としての少女と老婆しか存在し
ないとすれば、かろうじてその点を結ぶ線は女という厄介なことば
である。女だからそうだともいえるし、女はそうだといつてもいい
し、女とは女とは……そしてその女を背負った少女と老婆と、そし
て現在形としてのわたし……。

少女と老婆は女であるからこそ、物語性をになってきた。もとの
姿の少女となれの果ての老婆とは、常にうまく出会うことはない。

デュラスとしかいいようのない年齢を重ねた女性は、今のイメー
ジの時点から、遠くはなれた少女時代を語る。つまり、老婆にもな
りうる女性と少女とをつないでみせようとする。この女性が少女の
折、何かを表現する（できる）と仮定することはむずかしい。プルー
ストという作家が若き日、何らかの表現をなしたとしても、研究
資料の域を出ないくらいのもしか可能でなかったのと同様、デュ
ラスという少女が、少女の何かを表現しえるとは考えにくい。デュ
ラスという、少なくとも少女ではない女性作家のイメージが固まっ
てしまっているから余計そうであり、少女を表現することで今の書

くデュラスがいる。

デュラスの作品に、〈ボワ〉というかなり知られた短編がある。十三〜十五歳までのフランスのある植民地の少女が、日曜日も家に帰ることなく、七十幾つの老嬢（処女のままである）と過ごさねばならず、植物園でボワが若鶏を飲み込む光景と、老処女が少女にうつくしい下着を見せるのがその日曜日の行事となる。少女にとつてはボワが若鶏を飲み込むことと、たとえば売春婦が男に肉体をあばいてもらうという人生と、誰にも肉体をあばいてもらわなかった老処女の人生というふたつの人生が展望出来る。つまり老処女のうつつおしさやそのにおいは、一生男に肉体をあばいてもらえなかった末路であり、女として最悪の例と映るのだ。

この短編に、いわばデュラス的要素、あるいは生ぐささは全て現われている。女性が男により肉体をあばいてもらう存在という規定（同性から嫌われるポイントにもなる）、規定から逸れると不幸な存在になるという女性像、そして、すでにふれた少女と老嬢の共存しえぬ構図。

少女はあるいは初潮以前と考えてもいいだろう（現実は何歳ではじまるかではなく、たとえばアリスに生理があるのかという風なとらえ方で）。そして老嬢は、生理がなくなった存在と当然考えられる。とすると、生理のない何者でもない存在ふたりが、生理に表わされる女性を希求、あるいは後悔しつつ、いがみ合う構図が出現する。少なくとも男には稀求後悔すべき観念も具体性もない。物理的時間に置きかえられる変化があるだけだ（そうされている）。

もうひとつみておく。〈ボワ〉には以下のような条りがある。「八歳のときだったと思うが、ある日、十歳だった兄がわたしに、それが『どんなふうになつていのか見せて欲しい』といった。わたしははねつけた。兄は怒って、女の子は『そこを使わずにいると死ぬ』とか、『隠しておくといわれて大変な病気になる』といった。わたしは何もなかったが、何年間か、誰にもいえないだけに一段とつらい疑惑を味わいつつ生きた。そしてバルベさんが身体を見せたとき、そこに、兄がいったことの確証を見たのだ。そのときわたしは、この確信した。バルベさんはそのことだけで老けた、乳を飲む子供のためにであれ、身体をあばいてくれる男のためにであれ、全く身体をつかわなかったためなのだ。それは孤独が浸蝕してしまう結果であり、身体をあばいてもらえば避けられたのかも知れない。役立ったものは、何にであれ、たとえば見られるためでも役立ったものは保護されている。ただ男がそれをながめ、その形、丸み、張り具合を知るためにだけであれ、乳房が男に役立ったとすれば、またその乳房が男の欲望をかき立てることができたとすれば、乳房はそのような衰えは避けられたのだ。^{*}デュラスの文でなければ、あるいは冗談に、あるいは井戸端のディスカールに近い文である。いわゆる迷信、世迷い言に近い文にもなる。デュラスの文であっても、これでは女性とは何か、女性は如何に生きるべきか、女性の自立云々、全てカイトないディスカールである。全てカイトないということは、いわば承知のことであり、承知の上で如何にせんとこれまた承知されている。

女性作家の多くはこのコードのバランス上にいるだろう。承知のこととしてその上に女性を置くか、だから女性は…と、あいかわらずの流される存在としての女性を描くかであり、いわば幼女期、兄から見せてくれ、身体が悪くなるというディスクールを、女性の人生のポジションとして描くことになる系譜は稀である。売春に託せばただの前近代風ドラマに終るが、他者（男性）との関係における女性の肉体の意味をその原初的段階でとらえることは、前近代どころか、やすやすとはるかかなた、名づけようのない時代にわれらを運び去る。名づけようのない時代、そう、まるでおとぎばなしとか寓話などの非時間性の領域に。

もうひとつ、〈ボワ〉発表は、一九五四年、デュラス四十歳、少女でも老婆でもなく、そしてまた、後年とかわらぬ人生（女性）の視線のポジションを前送り、手に入れている。これも大きなポイントとなる。

デュラスを語るに際して選ぶ作品は、〈愛人〉である。さしたるややくしい理由はない。デュラスの自伝風作品群のなかのひとつであり、もうひとつ、〈愛人〉が最初、写真集として考えられていたということによる。自伝風のものが多いデュラスの作品群（おまけに、インドシナのはなしは繰返される）のなかで、写真集として考えら

れていたということは、自伝というものが持つメタの構造を一応目かくししてくれるし、写真というものが持つ別のフィクション性（写真は常にすりかえ、という裏側をもつ真実らしきである）が入り込むことにより（仮定、あるいは可能性のはなしだが）、文のメタ構造をある方向に押し戻してくれるのではないかと思うからだ。いい加減といえればいい加減、しかし単純明快ないい加減さというものもひとつの選択基準とはなりうる。他にこれといった選択基準がなければ、恣意的な選択というより、ある必然性を帯びた選択となりうる。そもそもデュラスなる女性作家のイメージをつきくずすことが先行し、それを追うかたちで〈愛人〉をとり上げることになったのだ。カワウソの祭りをおこない、精緻な論をとという道程ではそもそもない。むしろ、そうではない道程でどこまでひっぱれるかが問題である。さてきて。

写真のコメントのつもりは、〈愛人〉のどの部分に残ることになったのだろうか。何であれ作品は書き出しが重要である。〈愛人〉の冒頭はこうである。

「ある日、わたしはすでに年がいつっていたのだが、ひとりの男がコンコースで寄ってきた。自己紹介をしてからいった。『あなたのことはずっと知っています。みんなはお若いときうつくしかつたといいますが、お若いときよりも今の方がうつくしいと申し上げたくて。今の傷を受けた顔に比べれば、お若いときの顔はわたしは好きではありません。』^{*3}

これはまるで映画のファースト・シーンである。文からなる作品ではないとはいえないまでも、目的論的な導入部となることは一目瞭然である。もちろん、焦点は顔に合わされている。顔を語る事が自伝的世界の全てではないが、顔から入るデュラスそのものが、読者もイメージするデュラス＝顔というところと合致する。男のH・ボガードやJ・ギャバンでもあるまいし（皮肉にもふたりとも役者であり、役者としての顔の荒廃だ）、女性で、そして顔で、その人間のある哲理を物語ることができる人間はやはり稀である。そもそも、前述の如く、本人と読者のイメージが合致するところからして稀である。

デュラスは顔に焦点、あるいは注意を向けている。そして、そのまま彼女によつての写真とは（写真性とでもいおうか）、そのまま顔のことである。傷を受けてた顔なのだ。そのあと、とつぜん物語ははじまる。

「わたしは自分ひとりに見え、誰にもはなしたことの無いあの映像イマジネのことをよく考える。その映像は常に同じ沈黙のなかに存在イマジネしていて、驚かせる。それはあまたの映像イマジネのなかでもわたしの気に入っているものであり、自分が分り、うっとりする映像イマジネである。」

たぶん、まずはここに写真が、次の文との途中あたりに、写真が挿入される予定だったと考えてもおかしくない。しかしよく読むと、

デュラスは写真とっているわけではなく、映像イマジネとっているのだ。いわばこれはシーンに相当する。シーンは写真では描きえない。従つて、映像イマジネとしかいいようがないのだが、映画のシーンの写真版というテクニクはあるだろう。

写真＝顔と書いたが、顔は映像イマジネのみでは表わしえないのだ。H・ボガードやJ・ギャバンが死に到る顔を映像で表わしえたとしても、物語性の象徴的顔ということであつたのであり、顔が先行したわけではない。

顔は写真（的）であり、回想は映像（的）であるといつてしまつて構わないと思うのだが、たとえば無数の手配写真は何を物語るのか。顔はあくまでも顔であり、背景の事件と妙に切り離されて浮かび上る。回想はむしろ手配写真の本人がすべきものであり、他人にはできないものだ。それに似て、写真を写真として眺めることができるとするれば、まるで他人のように語ることができなければならない。顔写真と語る誰かとは、同一でありながら齟齬をとまなうものである。精神的障害でもなく、わざとらしさでもなく、まさに他人のように語らなければならない。

そのためにはある距離が必要だろう。この距離は、たとえば画家の自画像とも微妙に異なる。画家というものは世界をみようとしたりあまり、個人の顔の即物性から離れてしまつたのだ。画家たるウヌボレもある（狂気の自画像といえども、画家のウヌボレである）。何か画家のように描いてしまう。つまり過ぎ去る自分を描くのではなく、常に瞬時先の像を描いているのだが、デュラスがみる自己の

写真は、明確に過去の自画像である。すすみゆく自分をみるのではなく、過ぎゆく自分だけをみる。過ぎゆく自分とは、予想通りでもないかのように訪れた現在、先取りした現在である。そうでないと、傷を受けた顔など正視できるものではない。画家と作家の違いともいえるし、稀な作家との違いともいえる。

このことはまあいい。このあたりで切り上げておかないと、結論だけが先に出てくることになる。写真＝顔、そしてシーンの問題は本論全てをおおうことにもなるので、まずは方向づけくらいのところでやめておく。

次に文はそのまま、顔＝自画像の説明となる。

「わたしの人生は、とても早く、遅過ぎたという感じだった。

十八歳で、すでに遅過ぎたのだ。十八と二十五の間に、顔は予期しない方向にいつてしまった。十八歳で、わたしは老けた。みんなそうなのかどうか知らない。訊いてみたことはないから。人生の最も若い時期を、祝福された時期を通過しているときに、ときどき襲ってくる時の圧力のことをきいたような気がする。この老化はとつぜんきた。顔立ちの線の一本一本を奪い、その間の関係をかえ、眼を大きくさせ、かなしい眼つきにさせ、口もとを断固たるものにさせ、額に深いヒビを入れるのを見た。わたしはこの顔の老化を、ビクつくどころか、たとえば、本を読んでいるとき、ストーリーの展開に対するような関心を持って、ながめた。自分が勘違いしているわけではない、いずれ老化は鈍り、普通の速

度になるだろうとも思っていた。フランスに渡った十七歳のときわたしを知ったひととびとは、二年後、十九歳のときのわたしをみて、驚いた。その顔、その新しい顔をわたしは保持してきた。それがわたしの顔になった。もちろんもつと老けたが、当然なるべきほどではない。わたしの顔は、壊滅状態の皮膚に、かわいた深い皺に引き裂かれている。そのおとろえ方は、繊細な顔のおとろえ方のようにではない。輪郭は同じなのだが、その線の質が破壊されている。わたしの顔は破壊されている。⁵」

これはまさしく写真的である。幾枚かの写真があれば、むしろ説明はしやすい。死後出版された写真集からとつてもいい。デュラスの写真とすればよくとり上げられる母親との写真をまず置き、帽子をかぶった愛人時代のものをつけ、母国に帰ったあとの写真を続ければいい。

人相顔風に先にいつておけば、デュラスの家を支配するものは、一言でいつてしまえばタマゴに目鼻である。タマゴに目鼻というのは仮面顔に近い（日本語ではノツペリのときに用いられるが、もともと仮面に近い東洋人のなかでも仮面性を強調したい方だろう）。そもそも仮面はみられることを予期した顔であり、変化を極力避けたいとは逆に、仮面の生地の変化、そのイタミが目立つことになる。仮面であるがゆえに、小さなキズやヒビでも、泣いているようにみえることがある。

この一家は、そもそもみんなそのタマゴ形の凸面にカメラの焦点

がゆくの比例するような矜持を持って、写真にうつっている。デュラスひとりの負荷の可能性ではなかったのだ。誰かが語らなければならぬ、確かにある一家の写真をみると、そう思える場合がある。

さて、三枚の写真だが、この差はむしろ他人には分らない。そもそもヒビの入りやすい顔と思えばどれも同じようにみえるし、本人のコメントに合わせるなら、そうかなとも思える。オシヤマな娘は他人の眼からすれば、ずっと早く老けて（大人に）みえる。しかし、結論からすれば、短躯に目立つタマゴ形の顔、そしてはえ上った額と、ある強烈なイメージ、ノーマルではない被造物として入ってくる。もとよりノーマルではない。写真でみる中点と本人の思う中点の差、これもよくあることだ。

しかし、フランスに帰ったのち、二年ぐらいついてからのことば、今の方が好きだという顔も当っているだろう。デュラスにうつくしい時期があったとすれば、この時期のデュラスはうつくしくみえる。これは一般的にいえば、少女時代をこしたうつくしさである。成人のちゃんとしたうつくしさに、それでも追いついたということなのだ。

他人にはその違いが分りにくいとしても、本人の認識は、老けが先に訪れ、あとでうつくしさが訪れるといったように、老いの先取りがすでに準備され、老いが極論すれば、年齢的な老いのところまで含むなら、すでに老婆（嬢）の老いも準備することになる。逆のいい方をすれば、フランスに帰ってからあとうつくしいデュラスであるなら、うつくしい時期をとばして前と後、要するに、アリス時

代と老婆時代だけが浮かび上ることになる。

写真の説明のような文を配置しておいて、とつぜん文はシーンになる。

「まだいべきことがある。わたしは十五歳半だ。」

メコン河の渡し船の航行だ。

映像は河を横断する間、続く。

十五歳半で、あの国に季節はなく、われらは唯一の、暑くて、単調な季節のなかにいる。春もなく、再生もない地球の暑くながい地帯*6にいる。」

十五歳云々は繰り返してである。顔の記述ですでに予測されるのだが、シーンを構成する要素として今一度出す必要がある。

映画のシーンの如く外枠からゆつくりとカメラが近づくとやり方に近いのだが、シーンの手間ひまのかわりに、ここでは文の強み、数行で宇宙の果てからイッパツでカメラはインドシナの河に落ちてゆく。これは映像ではできない。ということは、この説明文は映像的ではないのだ。むしろ書かんとすることが如何に映像的であるかをいわんがための文と解する方が正解だろう。もうひとつ、「映像は河を横断する間、続く」というよく読むと不思議な文。ここでいわれている映像は何の映像なのか。想起の映像なのか、横断中の映像なのか……。この文は実はかなり巧妙なカラクリであり、横断中の映像といういい方にかくれて、横断中に想起できる事柄を物語ろうと

いう仕掛けがある。つまり横断にかかる時間を利用して、たとえば河の風景を語るかわりに、今、想起できるあの頃のことどもを語ろうというわけである。覚えていていいもうひとつのことは海（河水）の上にいるわたしを語るものであり、まるで浮かび上る映像か、水に漂う名も知らぬ誰かの写真なのか、写真にまつわる幾つかのディスクールを易々と持ち出すことはゆるされる。そもそも、水の上のドラマなど、デュラスなる作家は書きはしない。

この水の上という構図は、結論から先にいつてしまえば、作品の最後まで続く。つまり、全ては水の上で語られることになるのだが、水そのものは想起されるシーンの水と、作品構造上の水（水を基盤として書けないものかといった体の）、一種のメタとして使用される水とがタブ。写真から発想されたものだろうが、水を使用することにより、本来の映像は（写真もシーンも含む）、明確な写真的映像イマイジユを時々とりながら、それを包含する説エクリチュール明のなかに消え、説エクリチュール明は、あるいは、どうせ水の上のことだからとでもいうように、ある論理性から逸脱してゆく。

ところで、デュラスはこの作品で何を書くのか。明確に、わたし、舟、ふたりの兄、そして中国人の愛人アマン、その他である。しかし、限定すれば、わたし、母、兄のことであり、愛人アマンはまさに愛人の役割（何と脇役に適したポジション、役割だろうか）に過ぎない。近親相姦のはなしではないことのアカシのように（大いにその可能性はあり、デュラスが語る兄妹のはなしはアブないのだが）、登場するに過ぎない。愛人アマンの登場は、むしろデュラス一家の生々しく強い絆を

浮き立たせる、ストーリー的にも。これはすでに「ヘボワ」でふれたように、ただ通過してゆく、通過させる男性に過ぎない。極端に言えば、「ヘボワ」の老嬢にならぬためには、どこかの男に通過してもらわなくてはならないというだけなのだ。

わたしはあくまでも十五歳（「ヘボワ」の少しあとと考えていい）、デュラスの一方の極、アリスであり、アリスの破瓜である。珍らしくこのこの作品には時間的展開、すなわちアリスから巢立つてしまったデュラスの像が、チラツとではあるが出てくる。すでにふれた顔の個所における、今の顔が好きです云々、そして、作品の最後、別れた中国人の愛人アマンが電話をかけてくる条り。前後を現在形で締めているのも、かつての写真（個人の写真は応々にかつてのものであるが）を語る分り易い構成である。現在の写真は、今のあなたの方が好きであるとか、かつての若い写真時代を熟知しているはずの男性からの電話というかたちでしか示されない。つまり、現在の写真なら誰でもがみようとすればみることができるとあり、あくまでも今の写真でしかない。むしろ、今の写真を支えている昔の写真に語らせないと、今の写真は分らないのだ。だから、若いときの写真そのものを支えた自分に、今を語らせる、その映像イマイジユしか現在形はない（ひとりよがりにならぬためにも）。

現在の自分で枠組をもうけたのも、小説作品のようにインドシナ時代の物語で放り出すかわりに（他の自伝風作品を参照）、インドシナ時代のわたしを意識的に想起する結構をとらんがためである。

わたし、現在のわたし、わたし、ブルーストの大作やサルトルの

「嘔吐」ではないが、刊行された写真集でみる後年のデュラスの映像にゆきつくとするれば、このデュラスになるのか??と思うだけで、どのデュラスなのか、今のわたしは……幻の作品と同列のコードをむすぶことになる。

現在のわたしをかつてのアリスを存在させる黒子としてつかうデュラスにとつて、たとえば現実の現在のわたしを受け持つのは、永遠に母親だった。母親なる抽象性において、母親なる役割において、娘なる役割からみれば永久に超せない存在であり、デュラスは完全にこのことを利用した。

とりあえず、この作品でデュラスが母親のことを如何に語っているかみてみよう。

「縁が平らで大きな黒いリボンがついたバラ色の帽子を買った女、それは彼女、ある写真の女、わたしの母だ。もっと最近のものより、この写真の方が母がよく分る。ハノイのプチ・ラックに面した家の中庭だ。われらは揃っている。彼女とわたしたち、彼女の子供。わたしは四歳だ。母は写真の中央にいる。彼女の調子が悪く、微笑えむ気もなく、早く終わってくれるのを待っているさまがよく分る。疲れた顔や、服装が少しだらしないうところや、眼

が半分死んでいるところから、暑い日で、母が疲れ切っていてうんざりしているのが分る。われら子供たちの貧乏な子のような身なりから、母がときどきおち入っていた状況が分る。われら子供は写真にうつっている年令ですでに知っていたのだが、母がとつぜん、もうわれわれの身体を洗ってやることができない、服装も構ってやれない、ときとしては、食べさせることもできないというこの前兆、やり方なのだ。そのような無気力さを、母は毎日経験していた。ながく続いたり、夜とともに消えることもあった。いかに強い人生の幸福感も、彼女を絶望から引き離すことができないほど純粋な絶望感に絶望した母親を持つという運に恵まれたのだ。永遠に知ることはないと思えるのは、そのように母をわれわれから毎日ひきはなしたのがどのような具体的な出来事なのかということである。この写真の場合は、つまらないことをやったばかりだからだろう。それは買ったばかりの家のことで——写真の家だ——必要としていないばかりか、父は重病で死の床にあり、数カ月の生命というところだった。あるいは、母親も父が死ぬことになる病と同じ病にかかっていると分ったところなのか？日付は合っている。彼女が知らなかったようにわたしも知らないことは、彼女のなかを横断して、彼女に無気力さとなって出さしめた明白な事実の性質だ。すでに存在していた父の死なのか、その日がそう思えたのか？この結婚が、夫が疑わしいものにはなったのか？子供たちが？あるいは、これらの所有全てが疑わしいものになったのか？」^{*7}

母親とは悲惨なものである。ここまでのディスクールをひき受けられる存在であることにおいて、悲惨である。写真集で他人がみる限り、デュラスたちの様子といい、母親の姿といい、ここまでの悲惨さはない。他人がみる限りは、あるいはこういういい方がゆるされるとすれば、母が子に、あるいは娘に、悲惨さを語る（姿やことばで）ということはある。つまり、悲惨さもコミュニケーションの手段として用いられ、母 \parallel 悲惨さという関係性で成り立つことはある。むろん他人には分らないし、それも家族と呼ばれる集団の、表に出ぬ要素である。

この要素をデュラスは徹底的に利用する。〈ボワ \searrow の老嬢の移しかえの如く、母は、男を通過しているにもかかわらず不幸である（自分たちの母である限り、男を通過しているわけであるが、往々にある母 \parallel 性のなさの論理も含め、母は不幸である）。

デュラス家の父親は病床にあり、母も病的である。これも日常よくあることだ。そして、子供がのちにふと思うことがあるように、夫婦生活はどうなっていたのか、あるいは、夫婦生活の欠如も現実にはある（子供が思うところが肝心であり、そう思う自分をうんだらしきところまでの夫婦生活はたどることができるのだ）。だから、これを作品に利用することも、それほど奇異なことではない。要するに不幸な母から、性は脱け落ちる。むろん、これはかなり重い問題で、男の子以上に女の子が母親の性を扱えるのかというところにふれる。エレクトラ神話は確実にいきているのであって、性、特に母娘の性のパラダイムは同じである。性の濫用という母娘がいるな

らば、性の欠如というパラダイムもある。エレクトラはパラダイムが違えば如何に不幸であるかを物語っているのであり、往々、ここまでの不幸は訪れない。むろん、それでも性のパラダイムは、生とのからみにおいて不幸である。デュラス母娘のことはゆつくりと考えよう。

デュラスと仲が悪かったらしい一歳年下のR・バルトに、〈明るい部屋〉なる有名な写真論がある。筆者はなぜかこのふたりを同時に想起することがあるのだが、同世代、ある逸脱の仕方、そして各々、アプローチが容易ではない点等々、あわせて考えるに適する対の関係としてみているようだ（ふたりともミ・シュレ、好き！）。デュラスが書きまくった母親という存在とともに生涯を終えたゲイのバルトと、年の離れたゲイの男と晩年を過ごしたデュラスと、ややこしい人間の役割のカラクリの組合わせだけを見ても、考えることはたくさんあるように思えるのだ。

デュラスが写真のコメントから特に身内、特に母を語ったように、バルトは写真論の体裁をとりながら、ブルースト的に母を語った。ゲイにとつての唯一の女性、すなわち母親は、ゲイにとつてなぜ愛する存在となるのか。この場合は、母であることにおいて超えられぬ唯一の女性となる。母であり愛であり、そして女性であるというパラダイムがあり、そして自分は男の子であるというオマケがつく（最後の男の子が如何にゲイ的であることか！そしてここから遡行し、又、同じパラダイムを繰返す）。

ゲイの男は次の代をつくらぬ種族である。この簡単な理屈で父

親との関係はつくりえない。生殖行為を司どる父親とはまさにそのことを忌避したために関係性は成立せず、生殖行為そのものを実行する母親とは、まさに実行ということから、観念のみが上昇し(母唯一の女性という風に)、観念と関係することにより、愛と直結してゆく。

バルトはデュラスのように、母親を非難しない。どこまでいっても愛である。バルトが母親を、その写真をどう語っているか、少しみてみる。

「その写真はすぐくふるいものだった。厚紙で装丁されていたのだが、角もすり切れて、色あせ、セピア色になってしまっていて、そこには、かろうじて幼い子供がふたり、ガラス張りの天井の『温室』のなかにある小さな木の橋のたもとに、並んで立っていた。母はそのとき五歳、兄は七歳だった。兄の方は橋の欄干に腕をのばし、背をもたせかけていた。女の子はもつと遠くで、小さくうつついていて、正面を向いていた。写真屋が彼女に、『もう少し前にいらつしゃい、よくみえるように』といったようだった。子供がぎこちない動作でよくやるように、片方の手で片方の手の指をつかんでいた。兄と妹は、わたしには分っているのだが、このあと、あまり時間をおかず離婚することになる両親の不仲のため、結びつきが強く、温室の葉の繁みやシュロの木の切れ目のところに、ふたり並んで、ポーズをとったのだ(これは、母が生れたシュヌヴィエール＝シュール＝マルヌの家のことだ)。

わたしは幼ない娘を観察し、ついに母を見出した。顔の明るさ、手の無器用なポーズ、目立つわけでも隠れるわけでもなく、おとなしく占めた位置など、そして結局のところ、『悪』から『善』を区別するように、彼女をヒステリックな少女や、大人の真似をしてしなをつくるかわい子ちゃんから区別する彼女の表情、それら全てがこの上ない無垢さの人物像を形づくっていた(この語を、『傷つけることができない』という語源に従って受けとるとして)。それら全てが、写真のポーズを、あの保持できないパラドックスにおいて、彼女が生涯保持したものにかえていた。すなわち、やさしさの明確化というものに、この少女の像に、わたしは善意をみた。これは彼女が誰からも受けついだわけでもないのに、すぐに、そしてずっと彼女の本質となったのだ。このような善意が、どうしてろくに彼女を愛もしなかった中途半端な両親に、要するに家に由来するなんてことがあるのか？彼女の善意はまさしく反則だった。どんなシステムにも属していないか、少なくとも、あるモラル(たとえば福音書的な)の限界に位置しているものだった。わたしはそれを(とりわけ)次のような特徴によってしか、うまくいえないと思う。すなわち、彼女はわたしと一緒に暮らした間、わたしに対して、ひとことの《文句》もいったことがなかった。このような極端で特殊で、^{イメージ}像との関係からすると大変抽象的な事柄は、それでも、わたしが見出したばかりの写真の彼女の顔には、現われていた。(……)しかしわたしの悲しみは、正しい^{イメージ}像を、正当で正確な^{イメージ}像を求めていた。まさにひとつの^{イメージ}像だが、

正しい像イマージュを。わたしにとっては、それは『温室の写真』だった*。」

少々なぐなったのはご容赦願いたい。それはともかくとして、この愛情は、いつてしまえばデュラスの対極に位置するだろう(デュラスが母親を憎んでいたということではなく)。

デュラスは母親がうつっているある写真から母を物語り、バルトはある母親像を求めて、少女時代の写真にゆきくつという対照。つまり、くたびれ切った母親の写真もあつたはずであるが、バルトはそれを選ばないのだ。自分ゆえにくたびれ切っているかも知れず、そもそも、全く文句をいわなかつたからといって、都合のいい解釈ではないと誰にいえようか。そのように、ひとは親に対してはひとつのことしか語れず、デュラスにとっては辛い人生の母親と同様、バルトにとっては、少女のような純真さを持ち続ける母親しかないのだ。

この抽象性から、母か少女かという抽象性、観念性は近い。バルトが正しい像イマージュということばで切りおとしてゆくのは、いわばこの母、あるいは少女という観念性にくみ込まれない像イマージュのことだ。もちろん、この差は他人には全く分らない。写真が私的なものに回帰するときである。

前述の如く、基本的にはゲイにとっては、母が唯一の女性である。唯一の女性であるということは、女性を持つ入子構造としての観念性を、ひとりの女性のなかに全てみようとするとするだろう。ある女性のなかに少女を探ろうとするもとは、バルトのいう通り愛だろう。へ

テロの男が愛あいした、女性の少女時代を知りたいということはある。愛とは身体に受けとめるものではあるが、導く先は観念性である。あるいは観念性に気づかせてくれる。ヘテロの男は、なぜ愛あいする女性の少女時代を知りたがるのか。相手は、必ずといっていいほど、少女時代の写真をみせるのか。相手のことをもつと知りたいと簡単にいう裏に、失なわれたもの、かすかに今に残るもののおしみがあり、それが今としての愛あいをはぐくむ。

バルトにとつての愛は、すでに〈恋愛のディスクール・断章〉で書かれていりし、筆者もすでにふれたことがあるので、くどくどと繰り返さない*。ひとことだけ述べておけば、ヘテロの恋愛がゆきづまった折、そのヘテロの恋愛の影であるゲイ的愛が本来の愛をなぞつたところ、ヘテロにとつて理想の愛のように受けとられ、予想だにしないポピュラー性をえたということである。要するに、バルトには結果としてのゲイの愛しがなく、その愛はヘテロの世界から出たものだとしても今やその世界にはなく、しかし、それは愛と名づけられれば常に首肯せざるをえない体の愛である。そもそもバルトは〈恋愛のディスクール・断章〉において、相手が男か女か書いてはいないのだ。女であると仮定すれば、すばらしい愛のはなしになる。〈明るい部屋〉においては、母のことを語っている。母に対する愛を語って非難されることがあろうか。母はに対する愛あい、これ以上のものであるか！みな忘れていたものではないか。バルトが〈あるいは往々ゲイのものが〉覚えたやり方、テクニクは以上の通りである。つまり中心に伏せておくことがあるため、注意を他に向け

させるのだが、たとえば愛というものにみなが苦しむ現状で、苦しむ前の愛の大前提を提出するようなずいテクニクを用いる（ここには妙なことに、バルトが好んだ対観念のかけらもなく、愛は愛らしいのだ）。

少女のところに戻ろう。母親に少女をみるのは、いわば何らかの逸脱である。少女の像^{イマージュ}がかすめることはあるとしても、母親を少女に収斂させてしまうのは、母の像^{イマージュ}さえも避けようとするからである。実際の母親はその通り、母親でしかなく、ということは、私的な息子たるバルトを持つ母親でしかなく、息子バルトがみてしまうわが身の投影もあろう。前述の繰返しになるが、みたくない母の像^{イマージュ}もあるのだ。自分を生む前の母^母少女時代というところに、息子バルトの投影のない母の像^{イマージュ}はゆきつく。

そもそも、子供の眼からは母の性は脱け落ちるとも、すでに書いた。ゲイの息子が母の性をみるわけがない。わが性癖を隠し、息子にやさしくあれば、いわばこの上ない母親だろう。究極の母親ともいえる（都合のいい母親は究極の母親でもあり、母親という役割を皮肉にも最も果しているともいえる）。

バルトは少女に何をみたのか。生理のない少女、女性以前の子供に何をみたのか。純真無垢さである。そうか、それがあつたかという感じで、ここでもバルトにやられたようだ。子供の基準（女の子ではない）が純真無垢さにあると、これも分り切ったことを向こうから押し出されると何ともいいようがない。これを生涯失なわなかつたということは、今一度、少女時代から母親時代に戻り、母親

の本質を形成しているものが、この無垢さの延長としての善意であるということになる。すごいテクニクである。〈明るい部屋〉は写真論であるが、写真と母親という、今更、今でも語るにやつかいな事柄を、各々もたせかけ合い、みごとにいわばペテンを働らかせた傑作である。写真なくして母親を少女に戻せず、母なくして写真をここまでひっぱって語れずである。

よく考えてみると、バルトがここでいっている写真をわれわれがみることはない。〈明るい部屋〉にのせられているわけでもなく、母の、その母の少女時代の写真はみせるわけにはいかないという暗黙の了解があるかの如く、その写真はみせてはもらえない。もちろん暗黙の了解があるから誰も何もいわないのだが、全くみることのできない写真をネタとして、母親像を語られてしまう一種の靴下搔痒感。これはたぶん写真そのもののせいである。写真を通じて母親を語っているわけだから、その写真をみせられたとしても、そうすかという風に、あるいはデュラスの場合と同様、いうしかなかろう。正しい写真とは、その写真と大いに関係がある人間にとってのみそうであり、他人には正しいか否かは、写真そのものとはあまり関係がないのだ。

ご承知の通り、バルトが〈明るい部屋〉において、写真を「ストウディウム」、「プンクトウム」なる要素に分け、ゆっくりと至高の写真（自分にとって）に近づいてゆくのも、誰にもみせない母の少女時代の写真（母親の写真なら、〈バルトによるバルト〉のなかにある）という空、あるいは全き観念にゆきつくためである。

少しバルトをひっぱり過ぎた。デュラスに戻ろうと思う。

バルトの空白といわば対照的に、デュラスは堂々と老いた母親の写真を見せ、その苦勞を語る。いわば、向こうにひっぱり消してゆくのではなく、圧倒的に前面にひきづり出す。

何度も繰り返すことになるが、子供は母親の性を抜く、女の子は特にそうであり、その対極、あるいはそれを埋める一種の仮面性として苦勞があてられる。母親が抜く性の容量分だけ、娘がおぎなう形式をとる。

〈愛人〉^{ラマン}をもう一度よく考えてみよう。時代状況はあれど、主人公はひとりの中国男を愛人に持っただけではないか。ただの破瓜のドラマに過ぎないではないか。

つまりこの性の突出は、いわばみせがねである。若いフランス娘が中国人の男を愛人に持っただけというはなしのレベルだけでとらえれば、いかにもみだらなはなしという風に思えるが、全てが**いびつ**だった性のはなしが豊かなものであるはずがない（ほとんど、この国でいって、昔の身分違いの恋愛に近い）。いびつさと突出ぶりが反比例しているところがあるのだが、あまりにこちらにひっぱり、突出させるため、物語の外枠としてそれがおおってしまっている。しかしふたりは、これもこの国風にいえば、心中など、悲劇的最後に迎えるわけではないのだ。

悲劇的最後が待っているなら、物語は性のドラマとして、限られた時空のなかでの豊饒さを持つ（というより、最後が分つていれば、それしか残らない）し、この豊饒さも空なのだが、後で迎える

悲劇ゆえに空なのだ。ということは、〈愛人〉^{ラマン}における性の突出ぶりは過度である。というより、意識的に過度なものにされているのだ。私小説的枠組を超えて、いわば写真集に沿って書かれたとすれば、写真に規定される絶対的限界が片方にあり（悲劇的最後は明確にないということ、今、語る人間が誰かということ）、もう一方には、写真に沿って語るゆえに、物語をふくらませることができるといことがある。

バルトは写真をとられるときの自分を、「模倣し続ける」^{*10}といった。しかしこれは写真の現場のみの問題ではないだろう。その写真を見る自分もまた、後日、写真を「模倣し続ける」のではないか。写真に沿って何かを思い、写真の通りに想念をふくらませ、別な写にはみないのではないか。この模倣性ゆえに、ひとは延々とある写真について、饒舌になりうる。この部分が生の部分を表わすとすればひとが饒舌になるのも分るし、バルトが巧妙に避けた理由も分る。〈愛人〉^{ラマン}において、こちらにひっぱり出される技巧がいかなるものであるか、ちよつとみてみよう。

「その映像はこの旅の途中で切り離され、全体からピック・アップされたのだろう。その映像は存在できたかも知れない。他の場所、他のときの写真のように、一枚の写真がとられていたかも知れない。しかし、とられなかった。あまりにとるに足らない対象のため、その気にさせなかったのだ。誰がそれを考えられたのだろうか？ 写真がとられたとすれば、わたしの人生におけるあの出来

事の重要性を、あの河の横断を予測できた場合だったろう。河の横断中は、映像の存在まで気がつきはしなかった。神のみが知っていたのだ。だからその映像は、そうでしかありえなかったわけだが、それは存在しないということになる。それは省かれたのだ。忘れられたのだ。その映像は切り離されもせず、全体からピックアップされもしなかった。映像が結ばれなかったという欠如のせいで、映像はあるよさを、絶対を表現するよさを、まさしく自分自身がそのみなもとになるというよさを持つことになる。^{*11}

主人公が中国人の男と会うことになる渡し船のシーンである。写真を見ながら語られているわけではないのは、書き手の説明にある通りである。むしろここではいかに写真が欠如しているか（映像にとつて）を説明しているわけであるが、「絶対を表現する」とか、「自分自身がそのみなもとになる」とかのことばを読むと、ある種絶対的な写真、あるかないか分らぬ絶対の写真を思わせる。バルトも母の少女時代という絶対の写真はあなたに置き、みせることはないではないか。デュラスは逆に前面に押し出すことにより、中心に存在しない写真の空をつくり、そこに誰かを置くのだ。押絵のなかに入り込んでしまった男のはなしではないが、手前にひっぱるといふことは、そもそもそのなかに入り込むことである。写真は動くものではなく、動かないからこそ写真なのであるが、ひとりの人物が入ることにより、突然映像は流れはじめ。入り込んだ人物がいわば「自分自身がみなもと」に、流れる映像自身の「みなもと」になる。

たとえば、前述の引用文に近いところに、以下のような見事な描写がある。

「ソフトをかぶった小娘は、河の泥土と一緒にになったひかりのなかで、ひとり、デッキで、手すりにもたれかかっている。男物の帽子が、シーン全体をうすくバラ色に染めている。それが唯一の色だ。河の靄がかかった日のひかりのなかで、熱気につつまれた日のひかりのなかで、岸は消えてしまい、河は水平線に溶け込んでいるようにみえる。河はひそかに流れている、音をたてない、身体のかなかの血の流れのようだ。水の外側には風はない。モーター、シーンのなかの唯一の音、連結棒が焼けついた、ボロボロのふるいモーターの音。ときどき、押し寄せてくるようなはなし声。それから犬の吠える声、それは到るところから、靄の向こうから、村のいたるところからやってくる。少女は子供の頃から、渡し守を知っている。彼は笑いかけ、校長先生の消息を訊く。夜河を渡るのをよくみる、カンボジアの払下げ土地をみに行っているんだという。元氣よと少女はいう。船のまわりは河、河は船の縁すれすれだ、流れる水が水田の停滞した水を横切る、ふたつの水は混ざらない。河はカンボジアの森のトンレサップ湖からスタートして、出会うものを拾いあつめてきた。河はやってくる全てを連れてゆく、藁小屋、森、火事の残りもの、鳥の死骸、死んだ犬、溺死した虎、水牛、水死人、ルーア、水生ヒアシンス、全てが太平洋に向かってゆく、何ひとつ流れる余裕などない、内

部の流れの深くすさまじい嵐に運ばれ、全てが河の力の表面にぶらさがったままだ。^{*12}」

実に巧みな描写である。船上のさまを一挙にかくの如く表わしえるには、何が必要なのか分らせてくれるだろう。もちろん、少女が中心なのだが、ただ中心としたのでは、これほど感覚的な描写はうまれない。視線は全てにゆき届き、かといって何もみていない視線、船上の視線とは往々にこの通りだが、水をみたくてみているわけではないのを応用した焦点の拡散した視線、あるいはカメラアイ、モーターの音にときどき訪れる人声、赤茶けた色にうすくバラ色のフィルターがかかる……。のっているわけではないのだ、わたしは。少女がのっているわけであり、わたしは、あるいは語るわたしは、のっているわけではない。いわばこのシーンを司るだけのわたしである。映画のともいえるが、映像化してしまうとこのようにはいかないのだ。視点と感覚と入り混じったカメラアイというものは想像しがたい。映像化はそのまま少女を中心にとらざるをえないゆえに、少女の視点、少女の感覚という風に限定されてしまう。映像の復讐はすぐにやってくるのだ。

絶対的ポイントは水の描写である。船にかなりのつてみないと分らぬことだが、無聊と視線の退屈さの果てに、これも退屈な水の動きをみるというにぶい感覚のなかにときの流れを押し込めるやり方は確かにある。全てに退屈がつくゆえに全ての神経の穴を開き、大気に身をまかせたとたん、神経の穴は曖昧なキャッチ機関となる。

つくられた道具ほど立派なものではないが、五感のレベルのことなら同時にキャッチできるソウチ。ならば、外側からこのさまを映像的に描写できるわけがない。だから写真は無い。

あるいは必要とあらば、評判の悪かった「愛人」の映画のシーンから、ワンカットの写真を持つてきてもいい。その写真にうつる帽子の少女を内部からあやつることができるものは誰かということになる。むろん誰もいない。だからバルトのいうように、常に流れゆくもの、映画ということになる。^{*13} 未来がないといわれる写真をむしろ仮定した方が正しいのかも知れない。幻の帽子の少女の写真一枚をめぐつて、前述の如き描写が映像的に語られる方が正しいのかも知れない（デュラスがとったものでは、まあ、「オーレリア・シュタイナー」あたりの映像化に近い）。そのとき、語りの声はどこから出てくることになるのか。「オーレリア・シュタイナー」が決して成功作とは呼べないのは、語りの出どころが平板過ぎるからである（メルボルン篇をいっているとご了解あれ）。誰の声でもない声とは語りではない（ヘタなドキュメントになってしまう）。語る一種のキカイではあっても、語られる内容の出どころと発語の間の媒体でなければならぬ。何がしとかの霊であるとか言霊などといっているわけではない。規定されることなく、語る声そのものでなければならず、異和感とともに語る声を裏切るものであってはならない。これは定義できるものではなく、齟齬のかたちで否定されなければ了解される体のものである。「オーレリア・シュタイナー」においては、流れる映像と語りが拮抗している、拮抗し過ぎてきているのだ。たとえばこ

こでも、画像を静止画像（コマ写真）にしてみると語りの映像のバランスが崩れ、表現は映像の内容以上に流れはじめたのではないかとともに戻る。このシーンの語りの出どころはひとすじ縄ではないか（「愛人」^{ラマン}を通じてさまざまな語りが用いられていると思ふが、特に錯綜する箇所と思える）。手前に最大限ひっぱるやり方、しかし写真の不在、不在の空に入り込むこれも空と考えるべき語りのもと、五感を同時に働かせる少女の今を語る五感そのもののような声……。

この作品の文体は、デュラス特有の投げ出された文章のみが強く主張するという文体ではない。少なくとも他の作品よりわが身にひきつけて書かざるをえなかったとすれば、常に投げ出されず、書き手の過去とおぼしき座標軸との距離で文体は配置されている。意識的無名者の文体か、無名者に消滅せんとする文体かの違いともいえる（あるいは、読むことと語ることの違いのようでもある）。

わが身に近いことは、当然のことだが、無名者では語れない。

実際上の声^が、自慢^だ、^{った}バルトは、みせない母親の少女時代の写真の防禦の如く（むろん、他の著作でも多用しているのだが）、「科学」「唯一の存在に対する不可能な科学」^{*14}などといった。自慢の声は音楽的声である。そのまま科学的である。だからというわけではないが、バルトには語る、語られる、要素が欠如しているし、意識的に避けられている（日記といえども生硬で、日記らしくない日記の典型である）。つまり、バルトには、あくまでも、伝達手段としての語り、しかない。科学語らないものというのがバルトが考えていた

作品らしいのだが、今となってはどちらの意味にせよ、不可能なことになってしまった。

わが身に近いことは無名者で語るのではなく、まずは素直な有名者からスタートするのが基本である。最初の語り、語りの声がかたいののは、距離感の生真面目さゆえである（気負いもある。前述したデュラスの書き出し、巧妙ではあるが、巧妙さはかたさの裏返しである）。しかし、自分にもともと迷路はある。奈辺の自分を捕えようとするのか、あつという間に分らなくなるし語りの位置の変化も比例する。

どのあたりの文章をある座標軸に設定すべきだろうか。たとえば、以下のような条りはどうだろう。

「わたしがメコン河の渡し船の上にいる頃、黒いリムジンのあの日、防波堤の払下げの土地は、母の手から離れていなかった。ときどき、以前と同様、夜、話をしている、まだ三人でそこに行っている、そこで何日かを過ごしている。シャムの山に面したバンガローのヴェランダにいる。それから戻る。彼女はそこで何かをするわけではないが、戻って行く。下の兄とわたしは、森に面したヴェランダで、彼女のそばにいる。大きくなってしまっていて、もう、滝のところまで水浴びをしないし、河口近くの沼地に黒豹を狩りに行きもしないし、森にも胡椒畑がある村にも行かない。われらのまわりのみんなは、大きくなってしまった。水牛にのる子も、他のところにも子供はいない。われわれも奇妙なものにやら

れ、母に染み込んだのろさが染み込んだ。森をみて、待つて、泣いて、何も学びはしなかった。下の土地は決定的に見込みがなくなり、使用人たちは上の小区画の土地を耕作している、もみ米は彼らの勝手にさせてあり、彼らは給料もなくそのまま残り、母が建てさせた状態のいい藁小屋を利用してゐる。彼らはわれわれをまるで家族の一員であるかのように愛してくれ、まるでバンガローを管理しているかのようにふるまい、そしてその通り、それを管理している。ひどい皿一枚なくなっていない。雨で腐った屋根組みは、ずっとなくなり続けている。しかし、家具はきれいに掃除されている。そしてバンガローのかたちは描かれたようにそのまま、道路からもみえる。風を入れ、木をかわかすために、毎日戸は開け放しにされる。そして夜になると、野良犬や山にいる密輸をやるもののために閉められる。^{*15}」

この箇所は、他の作品でお馴染みのはなしを、くどくならぬ程度に繰り返して、何ら突出するところはない。むしろ、デュラスの作品をはじめ読むものには何のことやら、特に母にまつわる悲劇が何なのかは、〈愛人〉^{ラマン}一冊では、さっぱり分らない。いうならば、他のそれが詳しい作品を参照してくれということなのだ。写真集として想定された作品では詳細を避け、他の作品で詳細を語ったこの差については、のちにうまい機会があれば、もう一度ふれたいと思う。

文章に戻る。この文はどこからみても平板であり、ひとつの基準

になりうるだろう。しかし、平板ではあっても、ただ読むままの平板さでは成り立つまい。ひとつふたつ、カラクリはあるのだ。ひとつは、述べた通り、母の悲劇については詳細を避けているのだが、その対立項の如く他の箇所、母の疲れた表情を、母の気難しさを浮き上らせている。要するに、疲れた表情で入った母についての悲劇は、あさく、うすく、ただ白描の体で表現するしかないのだ。写真的なものに拮抗するには、それしかあるまい。

もうひとつ、前述の引用のすぐのち、以下のような全くコードの異なる文がくる。

「だから、ね、以前に書いたのだが、わたしが黒いリムジンの金持ちの男と出会うのは、レアムの食堂ではない、払下げ土地を見放したあと、二年か三年かあと、渡し船で、わたしがはなし^{*16}ているこの日、靄と熱気に包まれた光のなかのことなのだ。」

この文は何なのか。説明文らしい、それもうちとけたい方の。何の説明文か。中国人の男性に出会った日付の訂正である。しかしこの文はすごい文である。何らかの訂正的な文が、ある作品の数行を埋めたことなどあるのか。〈愛人〉^{ラマン}は写真集として想定された経緯があるとはいえ、明確に作品であり、手引書のたぐいのものではない。もちろん、マーケティングでもない。ということ、このことも、先ほどの〈愛人〉と他の自伝的作品群との差にゆき着く。邦訳本でも註がほどこされているが、ここでも参照ということが顔を出す。

というわけで、平板さはただの平板さではない。むしろ、すでに物語としてつかわれた要素を、物語性を発生させない、もしくはそれを排除すべく平板にしていると思ってい。

要するに、すでに物語を編み過ぎた書き手が、真実らしきことを語るという体の陰画的文体である。M・フーコーが編んだある種の本文、たとえば狂人の調書にある告白めいた文を何と名づければいいのか。^{*17}ひとは常に真実を語るのか語り損なうのか。この場合、語りたくはなかつた物語が出現する。語りたくなかつた文の違いは、語られる側の問題でもある。予期した、物語性ゆえにどこか快楽をとまなう語りと異なり、常に語られる側が追ってゆかなければならぬ苦役をとまなう語りの現われ方。これは作品ではない、いい切ってもいいだろう。一応作品と呼ばれるためには、語る側が全ての条件をかえてゆかなければならない。要するに語るパラダイムをかえなければならぬのだ。たとえば事件があり、当事者が捕えられ、そのまま思いを告白するという形式ではなく、どのような関係性もない時、場所において、はなしだけが語られるとすれば、少なくとも語りの基本条件にはなる。

このとき、語り、語られという関係のみが成立し、はなしは語りの果てに出現する。もの書きとは（たとえば、作家とは何か、作品とは何か、その区分とは……などということが問い直されて以後のもの書きと受けとってもらいたいのだが）、ある場合には、この間を、自ら浮遊するものの謂である。ただし、それは根源から作品化の方へと流れるわけではなく、作品化から根源に戻るという可逆性もある

という意味であり、もの書きではないものの語りの流れと逆になる。自伝的作品がうまれた多くのもの書きの事情と異なり、デュラスは〈愛人〉^{ラマン}を最初に書いたわけではない（そもそも、他の人間の自伝的作品は、まさに自伝的なものを目ざしたところがあり、繰り返して書かれることもあまりない）。〈あつかましましき人々〉とか〈太平洋の防波堤〉とか、ルジュンヌの自伝の分類によれば、^{*18}自伝に入るものではない作品でスタートしているのだ（〈太平洋の防波堤〉がルネ・クレマン演出で、〈海の壁〉などという邦題をつけられ、映画化されたことが、如何に自伝的領域から離れたところで読まれたかを表わしている）。

そろそろひきのばしてきた問題を、ある程度、整理しておかなければならない。デュラスの〈愛人〉^{ラマン}の位置、語られることにおける他の作品群との関連のことである。

筆者はかつて、バルトについて書いた文の冒頭で、以下のように書いたことがある。この文は筆者のなかでは以然と変化していないので、参照してみる。「初期の庭は世界（宇宙）観の反映であることにおいてそれを耕やすことで世界と直面することが出来ていたとするなら、その労働の疲れをいやす場所、身体の凹凸を吸いとつてくれる場所も又同等の場所でなければならぬ。庭と寝床が表裏一体であり、往々ひとは労働の場に寝床を持ち込み、かつての楽園願望をなつかしむかのように労働と眠りという生活のふたつの軸のどこ

ろに戻る。ここからすぐに、明日の糧を持たらず庭に畑から何の収穫も持たらない原稿用紙を耕す場所としての書斎（仕事場やアトリエでも結構）へと思考は移る。^{*19}これはもの書きの姿をさかのぼってみれば、如何なるところに戻るのか、土地を耕し、この世のことを読んでいた人間が、耕すことが少なくなったかわりに原稿用紙を耕すもの書きにこの世のことを読んでもらうという、パター的なことをかなり気取って書いたものである。それはそれとして、土地を耕すときを、文字ではなく口で語るときと、後の方を、文字で語るといふ風に置き直して考えても、それほど非難は受けまい。文字がなければ（文盲という状況も含んで）、必然的に語りは語りであり、語りが文字に置きかえられ、読むと語るの区別が必要となるときから、のちの語りは意識的語りとして浮上してくる。

フランス語でいうと、現在の小説の区分はroman＝長編小説、nouvelle＝中編小説、conte＝短編小説、そしてrécit＝物語といったところが大まかなところである。これをよくみると、各々その動詞を持つているものと、そうでないものがあることが分る。conteは conter, raconter と、récitはréciterという動詞を持っているが、あとのふたつには動詞はない。語源の違いのようだ。romanはいわゆるロマンス語で書かれたものというのには説明の必要もないだろうが、nouvelleは、十五世紀にイタリア語の novella から入ってきたようだ。例の「新百物語」が名高いが、「一堂に会した貴族たちがかわるがわる滑稽で気晴らしになる物語を話し合っとうさ晴らし」をし、「物語る喜びのために物語る」ことになったという。^{*20}

理屈からすれば、文字がつかえぬゆえに口承があつたはずであり、語りがあつたはずである。ところで、如何なるジャンルのものが口承されたのかということとは、文字に移しかえられるかたちになつてからでしか分らないし、意味を持たない。口承が何ものかになるのは、文字に置きかえられる衝突のときからである。つまり、文字を経由し、文字を介してまで残されるべきものと考えられた順序が、いわゆる物語や文学の歴史になつていくわけであり、物語が伝達から離れ、物語性の意味をかえてゆくごとに、本来の物語に逆行するかたちで、物語は続いてきた。その意味では、物語が物語として意識されるのは、物語が本来の目的を失ない、物語を目ざすことになつた今のこと過ぎない。

叙事詩であるとかバラードであるとか、あるいは神話、伝説が先にある、物語と呼ばれるものが現われたとして、物語はその先のものなかに意識なく含まれている。わが国の例でいえば、最初にあるものが古事、フルコトであり、のちの物語を準備するのは、まずそのフルコトゆえである。^{*21}このときにすでにフルいと思われることを語つたのが最初なのだ。語ると物語るの問題は、前述した動詞のとぼしさからそれ以上深入りするよりも、手近なところに興味ある本がある。藤井貞和は、まず語るの分析から入る。語る↓かたる（騙す）などののはなしから、以下のようにまとめる。「(a)出来事を報告する（非現場性を特徴とする）(b)熱心に問いかけ、説得し、懲憑して、相手を動かす、という二側面が『語る』にはこもる。しかし説明して話し相手に分らせるという点からは、(a)(b)に分けるにせよ、同

一の意味にまとめることができる。『語り』『語る』が広く言語活動を意味する語であることは言うまでもない。その前提に立って、ほかにも言語活動をさす『いふ(言う)』『のる』『よむ』あるいはハナス(『話す])などの言語行為を意味するいくつかの語に対し、特に『語り』『語る』がもつある種の「力」のようなものを取りだしてみると、結局みぎのようになる。『いふ』は声に出して言うことや意味を取りだす場合(『形式動詞になり、引用の『と』を先立てる場合』)を広く被い、前者は『よむ』に近い。『のる』は『名のる』『いいのる(祈る)』などと熟して使われるように、告げる感じがある(『のる』自体に敬語らしさはない)。『よむ』は一音ないし一字をたどって声にする感じがあり、発音を惜しんで黙読になる場合をも含む、かぞえる、朗読する、うたを詠む、そして黙読するなどの意味をもつ。一音ないし一字をたどって声にするところに一種の呪術がこもる場合がある。ハナス(『話、咄])は、雑談をすることをさし(『ハナシ うちとけた雑談』《日葡辞書》)、座談などの場から「俗語」のようにして生じた語でもあろうか。口語として早くからあつた語かもしれないが、その起源を容易にあきらかにすることができない。『かたる』はそれらに対して、ことばによる、本格的な言語活動としての伝達を意味したろう。順序を追って叙述しすめたり、くどいまでに時間をかけて説きつづけたりするような場合もきつと『語り』という行為にははいつてくることだろう。^{*21}

他国にはここまでの細かい区分はないだろうと思われるが、だからこそ語る、がどのあたりにポイント、特に、はなす、詠むなどの

区分において、どのあたりにポイントがあるかよく分らせてくれる。フルコトを熱心に問いかけるといのが語り、語るのスタートだとすれば、問題なく必要性があるものについてそうしなければならぬからであり、それが叙事詩とかバラードと呼ばれる範疇に入るものになる。いわば歴史といつてもいいものだ。このときに注意すべき事項は、「非現場性を特徴とする」ということである。語るべき内容の時空性は、語る場と違わなければならない。

この語り、語る、がどういう風に物語、物語ると変化していったか、藤井の分析では、ものには霊的な解釈もあると認めながら(筆者もこの説は個人的には好きであるが)、「もの言う」や「もの悲し」を挙げながら、「何か」に置きかえられるということは、さしたる意味づけはなく、ある種の深みを出すための語だとする。^{*23}

肝心なのは語る、語り、が如何なる流れで物語、物語る、になっていったかである。もの、というのが前述の如く曖昧さを表わしているとなれば、曖昧さがゆるされぬものに対しては用いられない。曖昧さが切り捨てられる歴史と、切り捨てられた曖昧な語りがどこにいったか。藤井の分析は以下の如くである。

「古叙事としてのコト、コトノモト、フルコトが、国の成立などにかかわる重要な語りとしてであれ、古老の語りとしてであれ、古代社会に広く行われていた。物語文学の成立してくる第一の条件としては、この古伝承のぶ厚い存在があつたことをまずもってあげなければなるまい。そのような神話や歴史叙述はどのような

経過とともに物語文学の芯になっていったか。

浦嶋子の説話は、すでにふれたように、『日本書紀』雄略天王三十二年七月条にたしかに叙べられるものの、『語は別巻に在り。』

(語在別巻。)とあって、くわしい叙述を省略する。このあたりが歴史叙述として登録されるか、歴史から離脱させられるかの分岐点ではないかと思う。風巻景次郎氏が、氏族の伝承に就いて、歴史に組み入れられる部分と、神怪であるために歴史から切り棄てられる部分とに分離する、という考えを示されたことを、ここに思い合わせる事ができる。(……)このような分離はゆるやかにすすんでいたにしても、歴史書の成立はそれを決定的なものにしたろう。《歴史》から排除される多くの伝承はどこにゆくのだろうか。^{*24}

すでにお分りだろうが、歴史から切り離されたはなしが、冒頭、「昔」とか「今は昔」とか、もつと平たく、「昔昔」などということばからはじまるのは、歴史の史の部分に対応しているのである。フルクトのなかに含まれていたことなのだ。そうすると、歴史と異なつて、親族、友人、仲間、恋人同志、何でもいいのだが、語らうことが物語る＝物語になってゆくことになる。気のおけぬ、気晴らしの……もちろん、今のことではなく、時空間を異としたことから語らう。

ながながと物語論をひっぱってきたが、結論めいたものをつけ加えておかないとよりマズいものになる。以下、やはり藤井のことは

をひく。

「物語文学は作り話の内容を昔話的伝承の行なわれるような場所へ意図的に帰していったところに成立する。昔話的伝承の行われるような場所へ意図的に帰していった、といつても、事実上そうするのではなく、書き物のなかにそのような語りの場を作り出すことによつてそうする。つまり語り手をなかに据えて語るように書く、という基本の態度が設定される。(……) 虚構とは意図的に書き物のなかにそのような語りの場所を仮構することにほかならない、と言える。虚構によつて語る場所を確保する試み、それが物語文学であつた。^{*25}

つけ加えることはないだろう。ということとは、日記も物語になるということであり(もちろんわが国のもは言及の必要はないし、フランスにおいて、小説、あるいは物語が解体したのち、日記、日記に近いものが再浮上してきた理由もそのあたりにある)、大まかにいつてしまえば、物語る枠組が明確で条件をみたしていれば、文学のジャンルが先ではなく、物語性は存在するということになる。

さて、デュラスに戻るが、とすると、〈愛人〉^{ラマン}が歴史で、〈太平洋〉

とか「ヘエデン」などがその他の物語ということになるのか（歴史といわゆる外伝というポピュラーない方でもいいが）。すでに引用した、書き手によるトピックス的訂正、あるいはうながしは、歴史としての条件にあたるのだろうか。そのように考えるところとして、何が歴史と物語を分けているのか。

「太平洋」はいわゆる作家というものの視点から物語られた小説である（だから、今読むと、とてもふるい感じがある）。書き手、デュラスではなく、マルグリット・デュラスなる作家が書いたものであり、その意味では、パラダイムは明確である。作家であるから、組み立てようとする物語全てを熟知していて、好きなように操ることができるという古風なパターン（それにしても、再読してみると、何たる冗長……）。「書き物のなかにそのような語りの場所を仮構する」のが作家、という人間であれば、往々に作家の名で、「語りの場所が仮構」されてしまうという逆転現象が起こる。つまり、作家なるものが思い込んだ仮構に過ぎない場合が多くなるのだ。デュラスとこのもの書きは不思議なところがあり、「太平洋」の映画化による結末の改変に腹を立て、「ヘエデン」を書き、「愛人」の映画化されたものが気に入らず、「北の愛人」を書いたとされている。どちらも映画化に移行できる体裁をとり（前者は戯曲、後者はシナリオ、あるいはシネ・ロマン、とかいうものである）、このもの書きが常に映像との関係で、問題を起こすことを印づけている。

ひとつふたつ、奇妙なことに気づく。作家、デュラスが、「太平洋」の映画化において結末が改変されていることに立腹したのは、作家

としてのなのか、私人デュラスとしてのなのか。もうひとつ、「北の愛人」において、主人公が一人称から三人称にかえられているのは、映像化の短絡的やり方ではないのか。いいかえれば、あれがダメならこれ風の安易な方法ではなかったのか。

前者の答えはむずかしい。というのは、デュラス自身が作家なる誰かを捨ててゆく分岐点のようなところに、作品そのものが存在するからである（「太平洋」のような作品ではヌーヴォー・ロマンのひとりに入れられるはずがない、軽薄なくくり方だとしても）。「ヘエデン」を改めて書くことにより、何が大きく変化したのか。まず、戯曲とかシナリオとかというものは、各々、舞台、フィルムのための裏本である。それ自体独立している存在とはいえない（有名な劇作家の戯曲は作品として公認されているが、常に板にのせることを前提としている）。ということは、そもそも作家が存在したとしても、舞台やフィルムに奉仕するものでしかないのだ。奉仕する作家というものは、すでに矛盾したいい方である。片方では作家より上位に位置するものがあり、他方では、それでも作家というのがある。このことが、作家の名で、「語りの場所が仮構」されることを抑制する。「仮構」する権利は、演出家にもあるとすれば、濫用はゆるされないわけである。

デュラスが覚えていったものは、たぶんこれである。作家から何らかの映像、視覚的なものに奉仕するもの書きへと変化したのだ。ということからすれば、「太平洋」などと、「愛人」などの作品群の物語性の違いは歴然としてあり、まずは作家像の違い、そのあと、

映像的、視覚的、黒子的、作家的、像の差がくる。

《北の愛人》はなぜ三人称にかえられたのだろうか。すでに《愛人》でたつぷり述べた問題が、全て横たわっているように思われる。

一人称では感覚は映像化できない、映像は外からしか近づくことができない、三人称ならば外から近づくこともでき、カメラが一人称の視線になることも可能である云々。このようなことは分り切ったことだ。それでどうしたことになる。ところが、これが映像化されたという記録はないのだ。あくまでも映像化される可能性という留保つきで存在する作品、それをシネ・ロマンと呼ぶのか何と呼ぶのか一向に構わないが、映像化の際にある作品としかいいようがない作品（すでにデュラスは、映像化のあとに、ヘヒロシマ・モナムール）などと同じようなことをやっているのだが、映像化にまつわるデュラスの滑稽とも思える執着！。しかし、これはあくまでもシネ・ロマンとしか名づけられようがない作品であり、際もの（作品の地理学での）であることにおいて、歴史にはなりえないだろう（映像化というエサのための饒舌さ、読みものとして映像的にふくらませられているおもしろさはあるが、さて映像化は……!!）

さてさて、どこに戻るか、やはり《愛人》に、歴史として戻るのが妥当だろう。語部をとくに失なってしまった今、死のメタフォーラムとしての写真（幻の写真も含めて）を語部として、おぼつかなくもついでにゆこうとする語りに戻ることにする（写真は死を表わし、映画は―流れる映像は不在を表わすと一応了解しておいてほしい）。

《愛人》において、デュラス自身が、その物語性について語っているところは、たとえば次のような具合である。

「わたしの幼年時代と関係する自分の数々の本のなかで、何を避け、何をいったか、ふと分らなくなる、母に対して持っていた愛情のことはいったとは思わうが、彼女に抱いていた憎しみのこと、お互に抱いていた愛情のことはいったかどうか分らない、破産と死のありふれた物語における恐るべき憎悪のことを、その物語は愛情のそれでもあれば憎悪のそれでもあり、いずれにしろあの家族の物語なのだが、尚わが理解力を超え、肉の最も奥深いところにひそんで近づくことをゆるさず、生れたばかりの赤子の如く、外の世界がみえていないのだ。物語は沈黙がはじまる場となっている。そこで起こっていることは、まさしく沈黙であり、生涯を通じてなされるのろい仕事である。わたしはまだ、あのとつかれた子供たちを前に、神秘に対してと同様の距離を置いている。自分では書いたつもりでいても、書いたことがないし、愛したつもりでいながら、愛したことがなく、閉まった扉の前で待ったことしかしてはいない。」

たとえば《太平洋》で語りまくった作家は姿を消し、如何に語れないかを語る誰かが、ある書き手がここにはいる。日記風の形式とでもいおうか、いうならば、大渦の下にいる人物はどうして大渦の下にいる自分かということがある。大渦のただなかの

ことしか分らぬはずなのに、全ての描写ができるのか。日記のような形式もある意味では同様である。つまりひとの内部のうつわと最初から規定されている日記も、世界という外部のなかに組み込まれた内的うつわであり、そのうつわを下ると壁があり、その向こうに再び世界がみえてくるといった体のものである。近づけば近づくほど分らなくなる形式があり、壁際で放置するしかテはない。

この壁は突破できないし、壁である限り、壁で置いておかなければならないだろう。それでも、壁を洗うということができる。デュラスがこの壁際のところを、もう少し具体的にどう書いたか、以下の如くである。「今、彼らは死んでいる、母とふたりの兄は。思い出も遅過ぎる。今、わたしは彼らを愛してもいない。愛したかどうかも分らない。わたしは彼らを捨てた。母親の皮膚のかおりも忘れたし、眼の色も思い浮かばない。声も思い出さないが、ときどき、夜の疲労感とともにやさしい声がよみがえることがある。笑い声が目によみがえることもないし、笑い声も叫び声もよみがえらない。だから、わたしは母のことを今やすらすらと、ながながと、ひきのぼして書いている、母は筆のおもむくままの姿^{*28}となった。」

「筆のおもむくままの姿」(原文はécriture couranteで、水の流れをイメージされている)に、壁をヒタヒタと洗うさまがよく出ている。洗うということは、向こうにいくことでもあるが、可逆性をも意味している。

大渦の下にいる人間の感覚を世界視線と解することもできるし、大渦そのものを司どっているのも自分、洗う波も自分と解すれば、

物語が外部にあるのではなく、デュラスの顔の如く侵蝕され続けたある人間の空洞のような内部にあり、のぞき込む度に、波に洗われるのがみえるというところにゆき着くだろう。

〈愛人^{ラヴン}〉は、筆のおもむくままの姿(流れるエクリチュール)などと表現されるように、具体的にも水の如く、水を小道具に用いて書かれている。〈太平洋〉で水にヤラれた復讐の如く、四方八方に水は流れる。中国人の愛人と通じるシーン、これもみせがねであり、物語のピークを成り立たせているのだが、「そして彼は、泣きながら、最初に痛みがある。それから、そのあとで痛みが奪いとられ、変化し、ゆつくりととり上げられ、快感の方に運ばれ、それと一緒になる。海、かたちなない、ただ比類のない海^{*29}」と書かれる文章は陳腐といえは陳腐、パターンといえはパターンの文である。しかし、書き手は、要するに、これ以上のことを思うわけではないということなのだ、そして、読み手∥男性形の勘違い(この条りで、三人称が使用されるが、一人称が転化した三人称の類いで、これもパターンのである。あるいはテレか……。これはのちに、再度ふれよう。水の使用は、というより、渡船∥水の上ではじまった物語は、快樂の水の上を経て、フランスへの大型客船へとひきつがれる。時間的流れからいえば、この客船が突然出てくるという印象があるが、そう、そもそも時間的流れなどあったのか。思い込みであり、騙されてはいけない。河からはじまった語りは河へと、海へと流れるのが当然ではないか。

水と水との間に快樂のたゆたいが含まれているとすれば、中央の

へコミは何を表わしているのか。

ああ、母の性は流れない。苦悩する母のへコミの間、それを埋めるかの如く、娘は破瓜を迎える。性は豊饒なものではない。あるいは、そう受けとる必要はない。少なくとも白人の娘が中国人の男性にさし貫かれるさまは、ポルノ的ではあつても、豊かな性などという陳腐なものを感じさせるものではない（デュラスの男女のさまが往々ポルノ的にみえるのは、欲望が先にあるのではなく——欲望は、そのことば自体が遅れてやってくるものだ、大変遅れて欲望が出てくる齟齬感からくる。その窃視感がそれをよく表わしている。窃視は第三者の欲望であるからだ——〈廊下に坐る男〉を参照）。

すでに同じようなことを書いたことがあるのだが、映画のなかの回想シーンを如何にするかということにおいて、これは舞台からの貸りものだろうが、思いつく人間を回想シーンが同じフィルムの内並置されるやり方があつた（今はあまり用いられないのは……なぜか!?）。たとえば〈令嬢ジュリー〉なる映画で、主人公と回想シーンが一緒になり、いわば本人がそのシーンをのぞき込むようになるところがある。〈愛人〉の交情シーンも、これと同じような印象を受ける。忘れてはいけない、全て思いつくはずであるから。デュラスは書いてある。「まだ顔を思い出すし、名前もおぼえている。白い壁が、猛暑に直面している布のブラインドが、他の部屋と屋外の庭に通じているもうひとつのアーチ型のドアが——植物は暑さで立ち枯れている——そこには、メコン河に面し、テラスが段々状のサディックの大きなヴィラと同じように、青い手すりがついている。」^{*31}これも

さして迫力のある文ではない。なぜわざわざ、ここにこの文が持つてこられたのか。そのままなくてもよかつたとも思えるが、交情の平板な流れにまさに水をさすために、筆はすべつたか。

しかし、それはそれとしていい。少なくとも、かの映画の如く、交情シーンをのぞき込むわたしがいることは確かである（なぜのぞき込むことになるのかは、写真ではじまつた物語、写真はのぞき込むものであり、流れる映像ものぞき込むかたちで呈示されているということ、本来デュラスにおいては、性がかたいおおいのなかに隠された危険なものであるというあたりからきていると解していいだろう。

もうひとつ、ついでにいつておくと、このいわばピークの条りは、歴史に対応する物語である〈北の愛人〉においても、映像的に書きなおされているが、やはりのぞき込む、あるいは入子のような書き方がなされている。いや、それどころではなく、〈愛人〉における描写をひくなど（メタの部分が多くなってゆくのだが）、もっと高い壁をつくり上げている。しかし、メタの部分をふやすことにおいて、へコミの感覚はむしろ拡散するのであつて、本来映像用の作品である〈北の愛人〉の方が、メタ部分において映像の障害となつてゆく。このことについては別のコード、別の論稿が必要となるだろうから、深追いはやめる。^{*32}

さて、こののぞき込むものは何者なのか。いうならば、ある老婆、

である。少女から老婆へと移行する間に、あるいは作家なるものが置かれる。作家なるものが真中に置かれるということは、少女と老婆をいかにすることもある。少女は作家になることを夢みた。母の悲劇を書く目的だけは果した。このままであるなら、母のドラマ、母とのドラマは終りになっていただろう。自分も母に、あるいは母の年齢になるからだ。大体、作家なるものがとまってしまうのは、この理由による。デュラスは、作家からあるもの書き（何を書いているのか、ジャンルさえ分らなくなるはずだ）、ひとりの老婆へと変貌することで、母や兄をもう一度おさめなおしたのだ。

すでに老婆がひとつの抽象であることは述べた。安達ヶ原の老婆は、旅人を泊め殺すことで、老婆のそれでもかと思える生理を訴えようとした。男の年寄りが抽象化しないのは、いつまでも日記などをつけながら、どこかで社会とつながっていると存在だからである（男性のもの書きの欲望のあり方は、ゲイの作家といえども、凸状の、津波となって文体に破格を招くものであり、いつまでも日記状のものを書きのぼしてゆけるのは、凸状の欲望の形骸化したものとも思える、仕方のないことだが）。

老婆は日記をつけるのだろうか。ないとはいえないが、論理的にはむずかしい。抽象としての老婆は老婆でしかないからであり、向こう側をみせることで抽象性はあやうくなる。

ただ、安達ヶ原の老婆が日々他人を殺すところを明らかにすることは、もしかすると老婆の日記としては成り立つだろう。表の老婆像と裏の単調な毎日がバランスよく配置されれば、いや、それしか

老婆の日記の可能性はむずかしいだろう。

デュラスの日記は、デュラス自身によって書かれたものではなく、年下のゲイ男性、ヤン・アンドレアにより書かれたものであり、アル中闘病記である。安達ヶ原の老婆の日記が日々の人殺しの公開という、この上ない唯物性、具体性しか表わさないとすれば、デュラスの日記は、アル中という拡大された欲望の抑制の記録であり、ストレートではない男性の手になる欲望の抑制の記録である。ストレートの男女のからみ合いの記録であるなら、たとえば島尾敏雄の作品がある。抑圧を加える男と最終的には狂気に走り、それでしか復讐できない女、そして男は償うかたちで狂気をつめる、これだけ見事にキャッチボールができれば、結構なものである。これは抽象を避けえた男女のあり方であり、欲望は行間をおおわんばかりである（この延長線上で、日記というものは思われることが多い）。

老婆とゲイの若い男との組合わせについては、すでに書いたことがある。^{*33} 異形同志の組合わせは、異形性において勝る老婆（抽象性ということでもいいが）が優位を占める。しかしそれが重要なのだ。ゲイの若い男が優位に立てぬ相手とすれば、同じゲイの年上の男となるが、ゲイという共通項を通しての優劣になり、ストレートな男女関係の変形に過ぎなくなってしまう。ゲイの若い男が老婆との関係においてつけ加えることがあるとすれば、若いゲイの男という半抽象性に、老婆につかえる男という、たぶん旧来のコードでは未完成の肩書きである。老婆に従うことで、老婆以上の異形性を獲得し、その段階において五分の位置を占めることができるのだ。それ

は代理の日記を書くことも含めてのことなのだ。

闘病記とは……これ以上のものはあるまい。ヤン・アンドレアが書く記録には、M・Dの妄想(作品の)と、日常の身ぶり、せいぜい子供のことと、そしてヤン・アンドレアを責める姿しか出てこない。他に何かあるだろうか。だから闘病記なのだ。これが安達ヶ原の老婆の日記、向こうの部屋を公開した姿である。

老婆本人が語る何かを知りたい人間は、(愛と死、そして生活)などを読めばいい。知りたいのはこれだったのだと思える類いのことは出てこない。遅れてやってくる欲望と呼ばれるもの、あるいはいい方を知るのみであり、これが老婆の正体である。本人から抜けおちてゆくもの、それこそが老婆なるものだ。

最後に、老婆自身の写真についてのことばをひいておこう。

「自分自身の写真と向き合うと、とまどうか感嘆するか、それに必ず驚きがある。」^{*34}

註

- 1 Jules Michelet <La sorcière> P.31 GF-Flammarion
- 2 Marguerite Duras <Des journées entières dans les arbres> PP. 113~114 Gallimard
- 3 M. Duras <L'Amant> P.9 Minuit
- 4 *ibid.* P.9
- 5 *ibid.* PP.9~10
- 6 *ibid.* P.11
- 7 *ibid.* PP.21~22

- 8 Roland Barthes <La chambre claire> PP.106~110 Cahiers du cinéma Gallimard Seuil
- 9 <ジャズあるいはサーカス……バルトの場合>言語文化第七号 明学大言語文化研究所
- 10 <La chambre claire> P.29
- 11 <L'Amant> PP.16~17
- 12 *ibid.* PP.29~31
- 13 <La chambre claire> PP.139~140
- 14 *ibid.* P.110
- 15 <L'Amant> PP.35~36
- 16 *ibid.* P.36
- 17 <ジャズについての本は、フーコーが二回だけ出した>Moi, Pierre Rivière ……> <Herculine Barbin dite Alexina B.>のことども⁹。
- 18 Philippe Lejeune <Le pacte autobiographique> Seuil
- 19 <ジャズあるいはサーカス……バルトの場合>二九頁
- 20 V・L・ソニーニウ<中世フランス文学> 神沢栄三 高田勇訳 一四四頁 クセジュ
- 21 フルコト論は以下の本から教えられた。
- 22 藤井貞和<物語の起源>ちくま新書
- 23 前掲書 一四一~一四二頁
- 24 前掲書 二〇一~二〇二頁
- 25 前掲書 二一九~二二〇頁
- 26 <愛人>にもデュラスの作品でおなじみの、そして本人の記憶のなかでもとりわけフルコトに属する女乞食と、アンヌ=マリ・ストレットルとおぼしき女性がほんの少し出てくるのだが、各々の変様ぶりについては邦訳の解説で清水徹が詳細に書いているので、そちらを参照してほしい。歴史と物語はどちらが正しいの問題ではなく、鏡のような関係におけるその変様ぶりからむ。もうひとつ、映像的視覚的書き手に変貌することにより、フィルムをつなぎ合わせるように、その都度フィルムのコマが微妙な変化をみせても不思議ではない。
- 27 <L'Amant> PP.34~35
- 28 *ibid.* P.38

29 *ibid.* P. 50

30 不在の彼方〈千葉大学外国語センター紀要 言語文化論叢第四号〈不在の彼方〉参照。

31 <L'Amant〉 P. 56

32 <北の愛人〉における描写は次のようになっている。

「女の子。映像のなかでは彼女はひとりで、みている、彼の身体のむき出しのさまを、顔のむき出しのさまと同じほど未知なるもので、ドライブの間彼女の身体に置かれていた彼の手のむき出しのさまと同じほど奇妙で、うっとりとするもの。(……)彼女はキスをする。映像のなかで、彼女はもうひとりではない。」(L'Amant de Chine du Nord PP. 78~79 Collection Folio)

それから、壁をつみ上げるさまは以下の通りである。

「最初の本で、彼女は、まちの騒音があまりに近くて、人々が部屋を横切るかのように鎧戸をこする音が聞こえるといった。彼らは外の騒音のなかに、それにさらされて、部屋を、外部が通行するなかにいた。映像化される場合にも、彼女はそれをいうだろうし、本の場合でもやはりいうだろうし、ずっというだろう。そして、ここでもまだいっている。」

(*ibid.* P. 81)

「……は邦訳では語るとされている。フランス語はむずかしい。しかし、北の愛人〈全体からすれば、ここが凹と思わせるようには構成されていない。

もうひとつ、北の愛人〈には、母の物語が、まさに物語として少女が中国男に語るかたちで提示されている。北の愛人〈がいかに物語として広がってゆかざるをえないかを端的に表わしている。これも少し出ししておく。

「……きいてくれなくてもいいの。眠ってもいいわ。このはなしを語るものは、自分があとでそれを書くための。そうしないとられないの。いつの日か書くわ、母の人生を。どんな風に母がひどい目にあったか。」(*ibid.* P. 101)

このあと、延々とまさに母の苦勞を少女は語るのだが、「あとでそれを書くための」のところに作者の註があり、その結果が〈太平洋〉であるとされている。ここでも語ることの変化がよく分る。

33 <ナルシスムの彼方〉言語文化第三号

34 M. Duras <La Vie materielle〉 P. 100 P. O. L.