

『ヒロシマ・モナムール』のレクト・ヴェルソ

坂 本 佳 子

相模女子大学紀要 VOL.80 (2016)

『ヒロシマ・モナムール』のレクト・ヴェルソ

坂本佳子

Recto Verso in *Hiroshima mon amour*

Yoshiko SAKAMOTO

Hiroshima mon amour, comme scénario de Marguerite Duras et comme film d'Alain Resnais, est devenu une des œuvres décisives dans l'histoire de la littérature ainsi que celle du cinéma. Représentée avec une juxtaposition de l'amour proscrit et du désastre atomique, cette œuvre, scandaleuse à l'époque, est aujourd'hui encore d'actualité grâce à la « continuité souterraine » qui, toujours renouvelée et enrichie de l'imagination d'auditeurs, fait franchir des frontières médiatiques, spatiales et temporelles. À partir de versos de feuillets préparatoires conservés à l'IMEC, nous essayons de tracer des contours de l'imbrication complexe médiatisée spatio-temporelle de cet ouvrage.

Key Words : Duras, Resnais, Hiroshima, IMEC, デュラス, レネ

はじめに

『ヒロシマ・モナムール』はアラン・レネによる映画として1959年に、マルグリット・デュラスによるテキストとして1960年に、公になった。ガリマールのプレイアド版¹で解題を担当したロバート・ハーヴェイは、『ヒロシマ・モナムール』がアラン・レネ監督の映画であるとともにマルグリット・デュラスのテキストとして、つまり文学作品として評価されてきた²ことを挙げ、この作品が映画史と文学史の双方において古典とみなされることは疑いない、と断言している³。ここでわれわれは、作品『ヒロシマ・モナムール』が映画とも文学とも見わけのつかない、伝達の媒体の区別を超えたものとし

てあり、そしてその撮影は日本でロケ中のレネとフランスに残るデュラスのあいだでかわされる協議をもとにして行われた、国境すなわち空間的な制約を超えたものであり、また、1959年の映画公開後、シナリオ刊行は1年半を経た1960年のことであって、作品誕生という時間の特定可能性をも超えていることに注目したい。『ヒロシマ・モナムール』のこうしたメディア的、空間的、時間的な越境性は、作品内容によりもたらされざるをえなかったのであるとともに、逆に内容に対してその影響を送り返し、なおも作品に同時代性を付与し続けている。本稿ではそのいくつかの様相を整理して、『ヒロシマ・モナムール』の現代性を明らかにする作業のための覚え書きとするものである。

1 Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, 4 tomes, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2011-2014.

2 Robert Harvey «Hiroshima mon amour : Notice» dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.1641.

3 *Ibid.*, p.1650.

1. 『ヒロシマ・モナムール』の越境性

『ヒロシマ・モナムール』は決定的だった。アラン・レネ監督の映画としても、マルグリット・デュラスが書いたシナリオと対話形式のテキストとしても、フランス映画における「ヌーヴェル・ヴァーグ」の定義においても⁴。ロバート・ハーヴェイによってこのように位置づけられる作品の成立は、1955年公開の『夜と霧』でアウシュヴィッツを撮ったアラン・レネに対し、1958年初頭、原爆に関するドキュメンタリー制作の依頼がなされたことが、その契機となったといえる。当時すでに原爆のドキュメンタリーが日本人監督らによって生み出されていることを意識したレネは、制作依頼に忠実に従うならば芸術的には余計なもの(redondance)をさらに積み上げることになりかねない、と考えたようだ⁵。この認識がシナリオのマルグリット・デュラスによっても共有されていたことは、テキスト『ヒロシマ・モナムール』のシノプシスに明らかである。「恐怖による恐怖の描写は日本人たち自身によって行われたから、それはやめておきたい」⁶。この見解をデュラスは、テキスト『ヒロシマ・モナムール』の刊行(1960年)前、レネの広島ロケ中に当たる1958年7月31日付『フランス-オプセルヴァトゥール』収録記事「映画の仕事をする」において、それがレネからもたらされたものだという事実とあわせて明らかにしている。

少なくない人たちがこの映画のシナリオを書くのを断ったようである。おそらく報酬がさほどではなかったから、そしてヒロシマについては言いつくされたと考えたからだろう。だがわたしは、レネの名前ひとつで直ちに自ら進んで承諾した。

ヒロシマには「前提」は何もないのだということ、レネはわたしに長い時間をかけて説明してくれた。[...] 映画の大枠は、恐怖による恐怖の描写をやめることであるということも。なぜならそれは日本人が彼ら自身でも十分に成し遂げたからだ。

この14年間、ヒロシマに関して膨大なページが割かれた。どのようにするべきか。⁷

「戦争映画」を撮るのは避けたいと考えたレネは、デュラスにシナリオ担当を持ちかけるにあたり、「いかに原爆の映画の制作ができないことであるか」をデュラスに語ったという⁸。確かにそれは不可能だ、とデュラスは応える。この不可能な映画に登場するのはヒーローではなく、行動にも参加せず、ただその証人にとどまるのだとレネはデュラスに言う⁹。「破滅や大きな問題が起きたとき、それを前にほとんどの場合においてわれわれがそうであるような証人。つまり観客」¹⁰。デュラスはもともとレネの『夜と霧』を評価していたが、この挑発に「即刻、乗った」のだった¹¹。「ヒロシマはまず、わたしに恐怖を感じさせた。そして次に、わたしを引き付けた」¹²。広島の人々が負った傷を、「ドキュメンタリー」ではなく、名がないままの2人の登場人物の経験をとおして伝えるという企図で、デュラスとレネは意気投合する¹³。「レネのおかげでわたしは、ヒロシマが再び出現することは可能だと考えるようになった。少なくともそこで何かやってみるだけのことはあると考えた」¹⁴。レネはシナリオ担当の彼女に対し、文学的なものの創造に専心するよう勧めた¹⁵。「文学をやってください。わたしのことは考えないで。カメラを忘れて」¹⁶。「9週間なんかで文学作

4 *Ibid.*, p.1631.

5 *Ibid.*, p.1632.

6 Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.8.

7 《Travailler pour le cinéma》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.112.

8 Robert Harvey, *op.cit.*, p.1632.

9 *Ibid.*, pp.1632-1633.

10 *Ibid.*, p.1633.

11 *Ibid.*

12 《Travailler pour le cinéma》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.112.

13 Robert Harvey, *op.cit.*, p.1633.

14 《Travailler pour le cinéma》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.112.

15 Robert Harvey, *op.cit.*, p.1634.

16 《Travailler pour le cinéma》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.114. Robert Harvey, *op.cit.*, p.1633.

品が書けるわけがない。レネはそのことを完全にわかっていて、シナリオを書く時間なんてないということもわかっていて、わたしの方がわかっていなかったくらいだ。ところが彼は、わたしに文学をやるように勧めるのをやめなかった。最後までわたしにそうするように言い続けた¹⁷。もっとも、レネの回想によれば、彼はデュラスの説得を始めた当初から彼女に次のように言っていたのではある。「愛の物語—少し『モデラート・カンタービレ』のようなものが念頭にあった—を撮るといふのなら楽しいだろうけど。そしてそこで原爆の苦難が消えるわけではない¹⁸。

そのようなわけで、われわれはヒロシマをひとつの愛の物語としてよみがえらせようとした。その物語はヒロシマで、独特の「驚くべきもの」となるだろう。死によってあれほどまでに不滅となった場所でこうした物語が起こる以上、他でも世界中のいたるところでそのような物語があったのだということは、もう少し信じられるようになるだろう。ヒロシマは、地理的、哲学的、歴史的、経済的、人種の等々においてありうる限り最も遠い二つの存在のあいだで共有される土地なのであり、そこではエロティスムと愛と不幸に関する普遍的なことがらが、他のどこよりも偽りない光のもとに現れ出るだろう。われわれはそのように考えた。それはおそらくうまくいかなかった。しかしやってみるに値するものだったと思う。¹⁹

レネの広島ロケ出発の2か月ほど前に、デュラスがコート・ダジュールで『ヒロシマ・モナムール』の構想を綴った「ウタのノート」〔ウタ＝デュラスの息子の愛称〕には、登場人物についての若干のメモが見出される。そこではおそらく日本人の男がヌヴェールの女に向かって「僕は15年前、あなたたち

の敵だった」と言う²⁰。映画にせよテキストにせよ、作品の中ではけっして出てこないが、誰もが聞きあるいは読まずにはいられない、ヒロシマの男のこの飲み込まれた“セリフ”が示すように、被爆した人々から「ありうるかぎり最も遠い」かもしれないデュラスとレネが、ヒロシマを撮ることは不可能である。報酬が少ないから、すでに語りつくされているから、ヒロシマを撮ることは不可能である。「もういやだ。ヒロシマについて映画を作るなんて不可能だ。2週間足らずのあいだ、そう思い続けた。『君はヒロシマで何も見なかった』という言葉はすでに浮かんでいた。〔…〕わたしは持ち直した。²¹『ヒロシマ・モナムール』が、そしてその「ドキュメンタリーからフィクションへ」²²という方向性の具体化が、このように一度ならず袋小路に陥ったとして、しかしヒロシマを撮れないという不可能性は、だからこそ、その不可能性そのものによって、ヒロシマをドキュメンタリーでなく「文学として撮る」ことをとおして、その中で破滅を〈見る人〉＝〈観る人〉を撮る、つまり撮れない彼ら自身、すなわちリヴァと岡田と来るべき観客あるいは読者—誰も「何も見なかった」—が何も見出せずしかし各々の生における苦しみを見る²³のを撮るといふこと自体において、「ヒロシマが再び出現すること」²⁴、ヒロシマが普遍的なものとなることの可能性へと確かに転化したのだった。

「わたしにとって『ヒロシマ』は、フィルム＝薄い膜の上に書かれた小説である²⁵とデュラスは言う。すなわち、『ヒロシマ・モナムール』は異なるメディアのあいだに永久に吊り下げられたまま、ヒロシマが忘却されながら記憶されることを、つまりその普遍性を可能にし、そして「ありうるかぎり最も遠い」あるいは敵対するほどに異なる存在のあいだで、ヒロシマが共通の場所となることを可能にするのである。それはたとえば、広島で映画ロケに臨む

17 《Travailler pour le cinéma》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.114.

18 Robert Harvey, *op.cit.*, p.1632.

19 《Travailler pour le cinéma》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.113.

20 《Cahier à Outa》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.111.

21 Robert Harvey, *op.cit.*, p.1633.

22 *Ibid.*, p.1632.

23 「ヒロシマについて言われうるすべてが、すでに言われた。それでもなお、他の者たちはそれを言う責任がある。わたしはヒロシマで何も見出さない、わたしの苦しみ、それも日常的なもの—それ以外には何も—を除いては」というデュラスによるメモが「ウタのノート」に見られる。（《Cahier à Outa》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.108.）

24 《Travailler pour le cinéma》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.112.

25 Robert Harvey, *op.cit.*, p.1639.

レネとは別に、デュラスがフランスのパリや南仏で手紙やノートに記して後にシナリオの補遺となる、「地下的コンティニュイテ」²⁶と彼女が呼ぶところのメモが、レネの映画を“編集”する可能性²⁷であり、「レネの仕事はまるで小説家のようだ」²⁸一、あるいはシナリオがまとまり、映画撮影のためにレネが広島に向けて出発した後、書物『ヒロシマ・モナムール』が刊行されるまでの時間的なずれのあいだに雑誌『フランス・オブセルヴァトゥール』に掲載された記事が、『ヒロシマ・モナムール』のシノプシスの原型となって作品を再起させ更新する²⁹可能性である。こうしてメディア的越境性が招来する時間的空間的越境性³⁰はまた、『ヒロシマ・モナムール』の物語をめぐる、ロバート・ハーヴェイの言う「うろこ模様」³¹—1945年のフランス・ヌヴェールと1945年および1957年の広島—とも当然のことながら共鳴していくものでもある。さてこのようにして、『ヒロシマ・モナムール』が書かれたという「フィルム＝薄い膜」の、メディア的、時間的、空間的「うろこ模様＝重なり合い」の輪郭を大まかに探り当てたところで、以下に『ヒロシマ・モナムール』の物語の手前に限定しながら、それらの若干の例を概観したい。

2. 『ヒロシマ・モナムール』のヴェルソ(1) —IMEC所蔵の資料における

1958年5月の日付が記された学童用の「ウタのノート」に、南仏滞在中のデュラスは『ヒロシマ・モナムール』の輪郭を描いた³²。物語の登場人物の構

成に関するその記述には、「君は何も見なかった」というよく知られるセリフが繰り返される³³ほか、エマニュエル・リヴァの演じるフランス人女性がユダヤ人であること³⁴、ヌヴェールの恋人であるドイツ兵が彼女の家である薬局に怪我の手当てを乞いにくること、傷が治った彼は彼女の胸に縫い付けられたダビデの星を見たこと³⁵、広島原爆投下時に人々が「これで戦争は終わった」³⁶と彼女に言ったことなどが書きとめられている。また、以下のような一節もある。

ヒロシマのことが起こったとき、わたしは他の人々と通りに出ていた。セーヌ河畔があって、わたしは今でも毎日そこを通る。

この映画を撮るのに、わたしが選ばれたのは、わたしへの支払いが安いからだ。最少に抑えられた追加分の支払いが、わたしの存在においては重要だ。わたしなどほとんど何でもない、だから人はわたしが頭を剃られたことも知らない。

ヌヴェールを除いては。あそこへ戻ることは不可能だ。

わたしはパリにいた、パリまで彼を追ったのだった、遠くから、わたしはドイツ軍についてきたのだ(J'étais à Paris, je l'y avais suivi, de loin, j'ai suivi les armées allemandes)。わたしたちはボール通りのホテルで会った。それが最後だった。それからわたしは彼を見送った。彼が河岸の方へと見えなくなるまで。そこで彼は亡くなったと人から聞いた。

耐えられないほどの暑さだった。パリから警官

26 《Resnais travaille comme un romancier》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.116. Robert Harvey, *op.cit.*, pp. 1638, 1641.

27 ロバート・ハーヴェイによれば、デュラスは「ペンをういて映画監督となり、『地下的コンティニュイテ』を發明した」(*Ibid.*, p.1641)。実際、レネはデュラスに「映画を見たように〔シナリオを〕書いてください。見えるものを書いてください」と要請し、デュラスのメモを携えて広島ロケに出発したという(*Ibid.*, p.1638)。

28 《Resnais travaille comme un romancier》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.116.

29 先述の「地下的コンティニュイテ」と併せて、これらは1960年に刊行されるシナリオの4分の1を占めた(Robert Harvey, *op.cit.*, p.1638)。

30 デュラスはシナリオのセリフの調子を実際の声でレネに伝えるために、録音したものを東京に送ったという。ロバート・ハーヴェイはまた、レネが日本からたくさんの手紙をデュラスに書き送っているのに対し、デュラスからの返信があまり残っていないことから、デュラスは録音テープに返信を吹き込んだのではないかと推測している。ドミニク・ノグーズはそれを確信しているという(*Ibid.*, p.1634)。

31 *Ibid.*, p.1639.

32 *Ibid.*, p.1633.

33 《Cahier à Outa》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.111.

34 この設定は1960年出版のシナリオの補遺「ヌヴェール」の注にも暗示されている(Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.96)。

35 《Cahier à Outa》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, pp.105-106.

36 *Ibid.*, p.108.

が消えていた。彼はわたしたちが愛し合ってから数時間後に死んだ。

わたしはもはや彼に対して、間接的で抽象的な感情しか抱かない。13〔抹消線の下に14〕年が過ぎた。わたしはもはやそれを眠れないときにしか思い出さない。そのときわたしの脳裏によみがえるのは、自分の悪意だからだ。³⁷

第二次世界大戦終結前後、フランスではドイツ関係者と密通した女性たちの髪の毛を公開の場で短く刈り上げるといふ懲罰行為が広まった。ヌヴェールで少女が被った屈辱の体験はしかし、作家自身の実体験ではない。一方、「この映画を撮るのにわたしを選ばれたのは、わたしへの支払いが安いからだ」というくだりは、『ヒロシマ・モナムール』に出演したエマニュエル・リヴァの条件を思わせる。幼いジャン・マスコロから借りた「ウタのノート」に示されているのは素描であるから、現実と虚構が交錯するのも特に珍しくはない。とはいえ、ドイツ兵と愛し合うというエピソードは作品『ヒロシマ・モナムール』の中ではヌヴェールでのことであり、他方、パリでドイツ人と密会するというのはむしろ1985年刊行の『苦悩』³⁸に収められた「ムッシュー X 仮称ピエール・ラビエ」を多少なりとも想起させる。この曖昧さは、実際にデュラスが『ヒロシマ・モナムール』の手稿の裏面（ヴェルソ）に、ピエール・ラビエによく似たA.D.というイニシャルの人物について書きつけていることを考えあわせるとき、なおさら注目すべきものとなるように思われる³⁹。

本当のことを言えば、わたしにはもう愛の小説は書けないだろう。〔…〕

〔…〕

14年前、そのころわたしはA.D.と知り合った。そして13年前に、初めてわたしはこの出会いを物語（レシ）にしようとしてみた。

その後まもなく彼は銃殺された。以後、あの欲望は幾度か戻ってきた。〔…〕よく、小説を書き終わった後などに。しかし実際にそうしなかったし、そうしようとしたこともなかった。

いつかそうしなければならないだろう、16年前からわたしはそれをなすべきであったのだ。A.D.はわたしにとって、まさに記憶と忘却の境界にいて〔…〕わたしは彼を知っていたし、わたしは彼を処刑させたから〔…〕わたしが彼を知ったとき、—とても遠くから—もちろん、できるかぎり遠くから—しかしそれは…いつもさらに遠くから。(A.D. lorsque je l'ai connu — de très loin — de plus loin possible bien entendu — mais … de plus loin que d'habitude.)

A.D.はドイツ政府の警察官だった。1944年8月にソーセ街に配属となった。彼は中堅だった。フランス人、ユダヤ系フランス人、イギリスやアメリカの落下傘部隊員の逮捕に関わっていた。年齢はどれほどだっただろう。37歳だと思う。あの夏、銃殺〔?〕されたときには38歳だった。

彼はフランス人女性と結婚しており、3歳から5歳くらいの息子がひとりいた。家族と郊外に住んでいて、地下鉄で…小役人のように毎日パリに通勤していた。

背が高く、ブロンドの彼は、金縁の眼鏡をかけていて、とても痩せて〔?〕いた。通り道は毎日変わった。〔…〕

わたしはA.D.について知っていること、読んだことのみを語る。たとえば彼の妻とのあいだで共有された愛の親密さの中にA.D.がそうであったようなことにまでさかのぼることはできないし、これからもそうだろう。彼の友人たちとのあいだで共有された友愛の親密さに彼を置いてみようとしたが、しかし彼はけっして友人についてわたしに話したことがなかったことを覚えている。とはいっても〔?〕ソーセ街の同僚については話してくれたが。

彼は孤独だったと思う。〔…〕そして彼がわれわれの出会いに動揺しなかったのは、わたしの心と体についてのアヴァンチュールを誰かに話すことができると気づいたからだ。〔…〕

〔…〕わたしは彼のベルトとポケットのあい

37 *Ibid.*

38 Marguerite Duras, *La Douleur*, P.O.L, 1985.

39 ロバート・ハーヴェイは、『ヒロシマ・モナムール』と「ムッシュー X 仮称ピエール・ラビエ」の関係についての言及を保留している (Robert Harvey, *op.cit.*, p.1643).

だに、金の金具を見つけた。手錠の鍵だと彼は言った。金で出来ていた。鎖も金で出来ていた。わたしは金が大好きだ。

A.D.の微笑みは非常に甘美だった〔…〕

彼はいつも布を携帯しており、その中に銃と手錠を包んでいた。他には何も持っていなかった。1枚の紙片さえも。包んである布はとてもきれいで、何かの記念日に贈られたもの〔…〕

この愚か者を見てください、と彼は言った。この愚か者は銃を6丁も携帯していたんです。

裁判の被告席のA.D.は反論しなかった。⁴⁰

パリ郊外に妻と小さな息子とともに住む、金縁の眼鏡をかけた背の高い金髪の子、彼がいつも所持していた自慢の短銃や金の鎖や手錠が後に嘲笑の対象あるいは弁護の口実となったこと、ドイツへの絶対的な信頼、デュロックでの逢引、逮捕されて姿を消した夫を探すデュラスをモデルとした女性が食事も十分に摂らず痩せていくのを気にかける様子、日常的な孤独など、30年近く後に発表されることになる『苦悩』の中のピエール・ラビエと酷似するこれらA.D.の姿は、『ヒロシマ・モナムール』の草稿の裏面（ヴェルソ）8ページにわたって記されている。そしてその冒頭には「もう愛の小説は書けない」とある。原爆投下のヒロシマの映画を撮ることのみならず、人種差別、逮捕、虐殺、強制収容所で汚染された土地でもまた、文学で愛を書くことは不可能なのだ。『ヒロシマ・モナムール』の手稿の裏面（ヴェルソ）は、ヌヴェールの相手であるドイツ兵とヒロシマの建築家が、いかなる「地下的コンティニューイテ」のもとに設定されたかをうかがわせる。彼女は「わたしはあなたを思い出す。あなたは誰？」とヒロシマの男に問いかける。「あなたはわたしを殺すのよ。あなたはわたしに快樂を与える。…なんという甘美。あなたにはわからないでしょう。あなたはわたしを殺すのよ。あなたはわたしに快樂をあたえる」⁴¹。「あなた」は「特に誰かということでもな

い、しかし世界中のすべての人」⁴²なのであり、そこには夫を逮捕してその妻と密通しながら彼女の処刑をもちらつかせ恐怖をもたらす愚かで残忍なゲシュタポの手先も含まれる。世間ではこれを猥雑とみなす。ヌヴェールの彼女は「娼婦でもあったかもしれない」⁴³とデュラスは書いている。「だがその職に彼女はうんざりしている。その仕事を選んだのは絶望からであった。しかし彼女は絶望しなかった。彼女はそれを取り置いている」⁴⁴。デュラスがA.D.あるいはラビエと出会ったときの描写は、公刊されたものにせよ草稿にせよ、物語の女性と書き手が絶望を取り置いたのだとしても、読む者を一瞬、絶望で打つ。『ヒロシマ・モナムール』でヒロシマの運命とヌヴェールのひとりの女性の運命が「対置させられた」⁴⁵こと、「数十万の生命の破壊と、死と汚辱で貶められたひとつの禁断の愛を同等に置くこと」⁴⁶において、巻き起こったとされるスキャンダルは、ここでの愛がひとつの愛なのではなく、映画と文学の裏面（ヴェルソ）に書かれた「地下的コンティニューイテ」に示されているように、無数の虐殺、愛を愚弄し蕩尽しながらの処刑と正義の惨事が「うるこ模様」のように重なり合うものであるかぎり、そのような言葉（scandaleux）で形容されるものではありえないだろう。

3. 『ヒロシマ・モナムール』のヴェルソ(2) —IMEC所蔵の資料と映画『ひろしま』からの引用における

IMEC所蔵の草稿のヴェルソをもうひとつ取り上げよう。それはセロハンテープで紙片の裏に留めてあるという。この冒頭でレネは、「君はヒロシマで何も見ていない」というセリフが幾度も出てくるシナリオを携え訪れた広島で、「僕は見た」と主張する⁴⁷。

●●●
僕は見た：
モニュメント

40 IMEC所蔵資料Fonds Marguerite Duras, cote DRS 18.8. 訳文中の〔?〕は、解説困難な箇所。筆者による。

41 Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.22.

42 《Cahier à Outa》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.111.

43 《Note sur Nevers》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.117.

44 *Ibid.*

45 Robert Harvey, *op.cit.*, p.1635.

46 *Ibid.*

47 引用はプレイアッド版の解説による。

墓標
 産業奨励館
 影
 木、表面の溶けた石、がれき
 写真—
 博物館—廃墟
 病院： 患者—（医者）
 負傷者
 カルテ
 術後の少女たち

追悼式：行列—鳩—没年

映画： 漁師—
 爆弾—
 廃墟の中のアメリカ兵—
 復興—
 復元—
 生命現象—

バラックの男
 ガイド—観光客—写真—みやげ物—障害者
 海兵の未亡人—
 2度の原爆を体験した人
 原爆のパレエ
 キノコ雲の記念碑
 魚介—野菜—ガイガー—

モーリス財団—
 デモ行進—
 詩—絵—
 蟻⁴⁸

被爆せず、生きており、絶望もせずに、ヒロシマを見たと言えるわけがあるまい—原爆投下時に両親は広島に残っていたが自らは出征していたというヒロシマの彼は、『ヒロシマ・モナムール』の中で、

すべてを見たと言ひ張るヌヴェールの彼女を拒絶するかのよう、「君はヒロシマで何も見ていない」と繰り返す。映画の中でリヴァが見るといのは、その何も見ていないという不可能性において、観客のようにして外から破滅を眺めることである。ちょうどレネのように、モニュメントや、原爆ドーム、資料館、石に染み込んだ影、がれき、墓標、映画を見ることだけが、われわれにできることなのである。そのようにして、映画『ヒロシマ・モナムール』は見る、すなわち映し出す—病院、廊下、階段、患者、資料館、ゆっくり物思いにふけりながら歩き、資料を見る人々⁴⁹を、映画は映す。それはまた、はがれた皮膚、焼けただれた石、花束のように多数固まった瓶の蓋⁵⁰も、写真も映す。映画は写真を映す。そして「ヒロシマについて（再構成されたもの）の日本の映画のシークエンス」⁵¹をも、映画『ヒロシマ・モナムール』は映す。『ヒロシマ・モナムール』はまた、日仏合作の映画の撮影のために広島入りしたフランス女優をも映す。その映画に出演する焼けただれた皮膚の帰還兵の姿をした俳優は、戦後の広島では亡霊のように見えるのが映されている⁵²。映画はデモ行進のプラカードに書かれた原爆への怒りを映す。それははっきりと読める。われわれは何も見ないが、そこにハーヴェイが指摘するような口実—これは映画撮影なのだという口実—があるからこそ、はっきりと見えるのである⁵³。

シナリオ『ヒロシマ・モナムール』によれば、ヌヴェールの彼女が出演する日仏合作のこの映画は、映画『原爆の子』から取った大きな写真を映す、とある⁵⁴。確かに、映画の中には大きな写真が何枚か、映画製作のスタッフによって運び込まれている。だが、それらはハーヴェイが注記する新藤兼人の『原爆の子』（1952年）からのもののように見えない。一方、シナリオの中の「日本の映画のシークエンス、頭髮を乱した男。ある女が混沌の中から出て来る、等々」⁵⁵というのは、新藤監督の映画『原爆の子』の原作にあたる長田新編の『原爆の子—広島少年

48 *Ibid.*, p.1641.

49 Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.17.

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, p.44.

53 Robert Harvey, *op.cit.*, p.1635.

54 Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.39.

55 *Ibid.*, p.17.

少女のうったえ』⁵⁶を元に撮影された、別の映画、関川秀雄監督の『ひろしま』(1953年)の映像を指している。

映画『ひろしま』は、日本教職員組合によって企画され、広島市や広島電鉄などの協力により制作された。伊福部昭の音楽は、ゴジラシリーズ第一作目に転用された。出演は広島市民であることが、クレジットに明記されている。つまり原爆の被害者である。すなわち映画『ヒロシマ・モナムール』の中で『ひろしま』から引用されたシーン、たとえば治療所での雑魚寝のシーン—「板の間に筵を敷き、その上に毛布を一枚敷いて、雑魚寝である。あっちにも、こっちにも、死んで行く人々、それが毎日で、死人と生きている人との区別がつかないほどである」⁵⁷—で見えるのは、実際に原爆を見た人々なのである。アラン・レネはこの映画を「見た」のだ。まるで映画を見る観客のようにヒロシマを見るよりほかはない、すなわちヒロシマを見ることのできない者たちを登場人物とすることで誕生した映画『ヒロシマ・モナムール』では、その『ひろしま』のシーンにおいて、登場人物が本当にヒロシマを「見た」人々となったのである。ヒロシマを撮ることは不可能であり、そこから「ひとつの愛の物語」をヒロシマと対峙させようとした映画『ヒロシマ・モナムール』によって、「ヒロシマは、地理的、哲学的、歴史的、経済的、人種的等々においてありうるかぎり最も遠い」存在、原爆投下を生き延びた人々と、犠牲者と、『ヒロシマ・モナムール』の作家、監督、俳優、制作関係者らのあいだで「共有される土地」⁵⁸となった。

『ひろしま』に被爆者とともに出演し、原爆投下時には広島にいなかった先生として被爆した生徒らの訴えを聞いていた岡田英次は、単なる観客でいることも、本当にヒロシマを見た者にもなれず、つまり現実と虚構を行き来する実際の越境の人として、君はヒロシマで何も見ていないとリヴァに言った。破滅的な時間の重なりを示すかのような黒焦げの「うろこ模様=瓦模様」のようながれきから這い出す、山田五十鈴の演じる狂気の女性は、『ひろしま』の中で子供を失い、雑魚寝の人々のあいだで自らも

犠牲になる。だが、彼女は『ヒロシマ・モナムール』において、「恐怖の意味」を「不可避で不変のものとして保ちつつ、灰の中から蘇らせ」⁵⁹る。彼女は『ヒロシマ・モナムール』のヴェルソがおそらくきっかけともなったであろう『ひろしま』と『ヒロシマ・モナムール』と『原爆の子』の「うろこ模様」の重なりにおいて、「ヒロシマと運命を同じくする女性、町と同様、彼女は破壊され、そして灰の中から復活する」ことになる⁶⁰。プレスコードでひとたびお蔵入りになったとしても、『ヒロシマ・モナムール』の中で山田五十鈴は、ヌヴェールの女性のように、エマニュエル・リヴァと同様、普遍的になるのである。

むすびにかえて—『ヒロシマ・モナムール』のレクト・ヴェルソ

異なるメディア、離れた土地、時間のずれのあいだで、ありうる限り最も遠い人々の破滅を見ることのできないものとして見る人たち—それを撮ろうとしたアラン・レネによる『ヒロシマ・モナムール』は、マルグリット・デュラスが発明したペンによる撮影と編集、すなわち「地下的コンティニューイテ」という手法で「うろこ模様」の様相を呈し、その裏面(ヴェルソ)が表面(レクト)になるかのような重なり、混濁した記憶と忘却によって、滅びたとみなされたものの強烈な復活を果たしたといえる。ヒロシマ—『ひろしま』—について、それは確かである。ここにおいてわれわれは、創造力による、異なる土地、異なる文化のひとつの邂逅を見るのである。

参考資料

- Marguerite Duras, *La Douleur*, P.O.L, 1985.
- Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011.
- Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 2014.
- IMEC所蔵資料Fonds Marguerite Duras, cote DRS 18.8.

56 長田新編『原爆の子—広島少年少女のうったえ—』(上)(下)、岩波書店、1951年；ワイド版 岩波文庫、2013年。

57 長田新編『原爆の子—広島少年少女のうったえ—』(下) 岩波書店、ワイド版 岩波文庫、2013年、110ページ。

58 《Travailler pour le cinéma》 dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2011, p.113.

59 *Ibid.*, p.112.

60 Robert Harvey, *op.cit.*, p.1634.

- 長田新編『原爆の子—広島の子—のうたったえ—』(上)(下)、岩波書店、1951年；ワイド版 岩波文庫、2013年。
- DVD『ひろしま』(小林一平氏提供)。

資料提供の小林一平氏とフランスのIMECに謝意を表します。

