

# マルグリット・デュラスの声、そして時間

たけだ はるか

☆

ここで問題となる声は、現在には存在し得ず、場所をもつことのない声である。ジョルジョ・アガンベンは、八二年の『言語活動と死』のなかで、「〈声〉は言語活動の場所を開く」として説明し、次のように述べている。

じつさいにも、〈声〉は言語活動の場所を開く。が、言語活動がつねにすでに否定性にとらえられており、なによりもまず、つねにすでに時間性に委ねられているような仕方である。その場所を開くのである。〈声〉のうち、すなわち、音声の非場所のうち、それが〈存在した〉ということのうち

に、場所をもっているかぎり、言語活動は時間のうちに場所をもつのである。言述行為が現に進行中であることを指し示しつつ、〈声〉は同時に存在と時間をも開示する。〈声〉は時間を定立するのである。

声の現前は否定性のうちにある、すなわち声は無限に消滅する。ただし、その声は人をうごかすのであって、そのとき時間が起こる、ということなのである。「時間性が言表行為のなかで、また言表行為をつうじて生みだされる」。この発想によつて、アガンベンはエミール・バンヴェニストによる、現在が、「言述が更新されるたびごとに更新される」とした分析を補強する。そしてかれは、言表の更新、つまり言表行為が、それ自体では思考と同一視することができないということを強調する。

たしかに、思考することは、何かを述べることではない。では、思考とは何のことなのだろう。それはたとえ声によって時間をうごきまわるもの、といってみてはどうだろうか。

ともかく声は、それが外からやってくるにせよ、内からやってくるにせよ、たしかにそれを聞く者を、内側なり外側なりうごかす。そのうごきが思考ということなのだろうか。時間が起こる場所というのは、思考の場所ことなのだろうか。そのような声のことを考えさせる作品というのは、たしかにある。

考えたいのは文学の声のことである。読むことに消えゆく声について考えること、それが、声の経験としての文学を考えることになるだろう。

文学の声について多く語った一人に、モーリス・ブランショがいる。次の文章は、ほとんど声について語っている。

言われるか言われないかのうちに消え去る言葉<sup>パロル</sup>、その言葉が遅れている沈黙、そしてそこから言葉が由来する沈黙へと、つねに、そしてすでに運命づけられている言葉。生成する状態にある言葉であり、自らを現在の「現前的なもの」の中に保持することのない言葉であって、自分自身を、そして、自分〔言葉〕が活気づけているリテラチュールを、その精髓「本質へと——消えゆくことにはかならない精髓「本質へと——宿命づける言葉」。

声がテクストにあたえる命が、文学という、それ自体で得体の知れないものの核心にある。サミュエル・ベケットが『反古草紙』に書いた言葉を引いてみよう。声の生じるところには「束の間ふるえる空気がある<sup>3</sup>」。これは声ふるわす生のうごきのことだろう。けれども、空気はすぐに「永遠に凍りついてしまう<sup>4</sup>」。永遠という時間のない状態、そこに留まることは死を意味するということだろうか。「声がとうとう現われて、まだそこに在るけれど、ここからでいかなくなくてはならなかった、べつの場所、時が流れ、幾つもの微粒子が、ほんの束の間あつまってゆくべつの場所へ行かなくてはならなかった<sup>5</sup>」。ベケットのさまざま作品が屢々極端な疲労によってわたしたちに気づかせてくれるように、はかなく消えて、同時にしぶとく現われる声のエクリチュールは、こうした移動とともに、現実的な時間性を獲得することになる。しかし、声のエクリチュールとは、けつきよく一体、何のことなのか。

☆ ☆

声、そして時間について考えながら、おもにマルグリット・デュラスの試みをたどり、以下を二つの章に分けて、文学における声とは何か、声のエクリチュールとは何かを問うてゆく。ときおり、かのじよと同時代の作家たちで、その作品が同様にして声の問題を豊かに提起する、サミュエル・ベケットとナタ

リー・サロートの試みをそこに加えて検討したい。一つ目の章（I）は、デュラスが映画制作において発見した独特の「オフの聲」の使用が、かのじよの映画にどのような時間性を生じさせるのかを考察し、声とイメージのあいだで、映画の時間というのがどのようなごきをわたしたちに促すのかを探ってみる。

文学における声とは何かと言ったそのそばから映画における声の検討をはじめることには矛盾はない。二十世紀後半に起こった文学における時間の表象の変化について、それが声の問題との関係から起こったものと考えるとき、映画あるいは映像というジャンルのはたした役割の大きさを無視することはできないのだ。

二つ目の章（II）では、映画制作を経てこそその時間感覚が反映された映像のテキストにおいて、声をめぐる表現がいかにして書かれたものに時間を生じさせるのかを、とくに「叫び」の分析を手がかりにして考察してゆく。「叫び」は「呼びかけ」に、「呼びかけ」は「歌」についている。

文学における声の時間を問い、それをおして読者の時間経路について考えること。それは、声のエクリチュールを、時間のエクリチュールのべつの呼び名とするだろう。

## I おとずれ、声はこだまする

マルグリット・デュラスは、四〇年代に本格的に活動をはじめ

めた小説家であったが、七〇年代を中心に映画制作に取りくむようになり、とりわけ七二年に撮影した『ガンジスの女。』で「オフの聲」の特殊な用法を発見し、それが応用された七四年の『インディア・ソング』である種の成功をおさめることになる。

デュラスは、「オフの聲」の独特の用法をめぐってはなすとき、場所を通りぬける声について語る。場所を通りぬける声というときの「場所」というのは、あれこれの作品にさまざまに散りばめられ、だれかの声によって語られる物語のことだろう。それは、ベケットであるならば、とめないある種の妄想の混乱した独り言のことであるし、サロートであるならば、さまざまなたロピスムをめぐる眩きがそれにあたる。声が語る物語の大部分がとるに足りない人生の幾つものメタファーなのであって、それぞれは、あるとくべつな人物のとくべつな人生の物語ではないし、また同時に、それはあまりにささやかで、ほんやりとしていて、すべての人に共有されるようなものでもない。これらの作品の輪郭がぼんやりとしているのはそのためなのかもしれないが、いずれにしてもこれらの作品は、始終はつきりと声を感ぜさせる。それは、通りぬける声、おとずれる声のこだまのせいかもしれない。これらの作品は、わたしたちにそのような想像させるに十分な物語に満ちている。

「オフの聲」の独特の使用、その契機となった『ガンジスの女』の序文に、デュラスはこう書いている。

『ガンジスの女』というのは、二つの映画なのです。イメージからなる映画であり、複数の声からなる映画なのです。「……」二つの映画は、完全に自律的にそこにあり、ただ結ばれていて、物質的な同時性によって、容赦なく、両方ともおなじフィルムに書きこまれていて、同時にみられるのです。

デユラスのこの言葉を批判的に受けとめたジル・ドゥルーズは、八五年の『シネマ2 時間イメージ』のなかで、かのじよの映画における試みを分析し、かれなりの解釈を提示して、次のように書いている。

視覚と音声は、二つの自己自律的イメージ、聴覚的イメージと光学的イメージ、両者の間にある非合理的切断によって、つねに分離され、解離され、離脱する二つのイメージをもたらず（ロブリグリエ、ストロープ、マルグリット・デュラス）。それでも、視聴覚的になったイメージは破裂せず、新たな存立性を、視覚的イメージと音声的イメージのもつと複雑な脈絡にもとづく存立性を獲得する。それゆえ、『ガンジスの女』に関するマルグリット・デユラスの声明を信じるわけにはいかない。二種類のイメージは「物質的な同時性」によってしか結びつかないだろう、どちらもおなじ映画上に書き記され、同時に見られる、と彼女はいうので

ある。これは、ユーモアまたは挑発の声明であって、しかも、二種類のイメージのおおのに他方の能力を付与しているのだから、否定すると称することがらを主張してしまっている。そうでないなら、芸術作品には固有の必然性が全然なく、美学をふりかざす数多くの嘆かわしい映画のように、あるいはミトリがマルグリット・デユラスを批判しているように、偶発性、無根拠、でたらしめについてのでたらしめられないことになってしまいうだろう。二種類のイメージの自己自律性は、イメージの視聴覚的本性を排除するのではなく、強化するのであり、視聴覚的なものの勝利をたしかなものとする。したがって、「……」問題は、たがいに異質で非対応的で分散している二種類のイメージどうしとの複雑な絆、すなわちこの新しいからみあい、特有の再結合にかかわっている。

このように述べるドゥルーズにたいして、わたしたちは、そもそもデユラスが、「光学的（視覚的）イメージ」と「聴覚的イメージ」といった言葉で自分の作品のことを語ってはいないということに気づくべきである。かのじよは、言葉をイメージに比較して語ることはあるけれども、声のイメージのことや、複数の声のイメージのことを語ってはいない。『ガンジスの女』についてかのじよが語っているのは、「イメージの映画」と、「複数の声の映画」の重なりあう関係のことなのである。

デュラスは、二つの映画の物質的な同時性を語ることで、自分の「異種のシネマ」の方法をたしかに強調しているが、そうするかのように、あきらかに映画のフィルムの本質的な二重の構造をもとより尊重している。ドゥルーズによれば、デュラスは、その発言において、視覚的なものと音声的なものとの断絶を強調しているということのだが、デュラスは単に、自分の映画をめぐる思考を展開するために、イメージと声とが物質的に同期するという、視聴覚的なもの、すなわち映画の性質の解剖図を差しだしているにすぎない。デュラスのオフの声の試みをめぐる思考には、ドゥルーズがいうようなユーモアや挑発の意志はあきらかにない。そもそも、デュラス自身がのちに述べるように、かのじよが映画の作り手として映画について自由に語れるようになるには映画『トラック』<sup>10</sup>の完成を待たなくてはならなかったのであり、『ガンジスの女』を撮影した当時のかのじよは、そのときいよいよ踏みだした自分のエクリチュールのために次にとるべきシネマの道、具体的には「インディア・ソング」のことしか考えていなかったはずである。

ドゥルーズは、デュラスの映画に、音とイメージの特殊な結びつき、絡まりによる新しい関係をみとめたがった。しかし、そのようにイメージと音のおもいがけなくくみあわせとしてカットのそれぞれの意味を解釈することは、おそらくは、この映画における時間の観念を無視することにつながる。

ドゥルーズが時間のはなしをしていないというわけではない。

けれどもイメージの時間についてはなしをしようとすると、時間について考えることが難しくなるのだろう。かれは、八三年の『シネマ―運動イメージ』において、たしかに一度、デュラスの映画に引き起こされる時間の流れの特性に言及しようとしている。かれは、デュラスの八一年の映画『アガタ、あるいは果てなき読書』<sup>11</sup>における、部屋の内から窓、窓から海辺へと、カメラの運動がなす空間的な構造の分析として、こう書いている。

それは、あたかもカメラが、使われなくなった空っぽの大きな部屋の奥からやってくるかのようで、そこでは、二人の人物は、自身の亡霊、自身の影でしかなくなっている。反対側には、だれもない海辺があつて、幾つかの窓がそれに向かつている。部屋の奥から窓、そして海岸へとすすむ、小休止とくり返しを伴ったカメラの時間は、語られる物語の時間である。つまり、物語それ自体である音のイメージは、そのあとにつづく時間をそれまでの時間につなぐのであつて、一方の時間から、他方の時間へと遡っていく。すなわち、それは人間たちがもういなくなつた時間、というの、語られる物語は、はじめのカップルのすでに終わった物語を報告するからだ、そうした時間と、いかなる存在も海辺の秩序を乱しにくることない、人間たちがまだいない時間とを結びつけるのである。一方の時間から他方

の時間への、ゆつくりとした愛の挙式、兄と妹の近親姦姦がそこにはある<sup>12</sup>。

こうしてドゥルーズは、近親相姦の愛を生きた兄妹という二人の人間を結ぶその愛が、カメラの映しだすうごきのイメージのなかにいかにして昇華するのを示そうとしている。かれは、『アガタ、あるいは果てなき読書』における運動のイメージが、物語の時間、というよりも物語の内容、を抽象的に補足しているともみなしている。かれは、物語の目にもえないイメージと、ビュル・オジェとヤン・アンドレアのいる目にも見えるイメージとの自然な関係をとらえたがっているのだろう。かれは、同時に現われる異なる時間を論理的につなげた（抽象的な）理解を求めたがるあまり、あたかも、『アガタ、あるいは果てなき読書』の映画としての価値が、そうした理解の可能性なしには認められ得ないと信じているかのようにみえてしまう。

「部屋の奥から窓、そして海辺へとすすむ、小休止とくり返しを伴ったカメラの時間」は、物語の内容を象徴的に表わすものではない。それは、異なる時間の幾つもの次元が同時に到来する、幾重にも重なりあつたそのような時間を、観客が物語の時間のイメージとともに横断する、そうした経験の時間なのである。スクリーン上には、言葉が想像させる目にはみえないイメージがあり、カメラマンを含む人物たちのいる、鏡像を含めた目にも見えるイメージがある（部屋の奥の壁は鏡でできて

おり、『インディア・ソング』における声の場の拡大の手法が応用されている）。声が発せられる時間とイメージの時間とは、どのように考えても異質であり、物語の内容が属す時間と声が属す時間もまた、やはりどのように考えても異質である。声は、観客の意識を、目のまえのイメージから逸らせ、するとふたたびイメージが、迂回したり遠離ったりしていった観客をふたたび引きもどす。この映画に流れるブラームスのワルツは、そのような、観客にとっては不安でしかないはずのさまよいを、うたた寝の心地よさに変える。『アガタ、あるいは果てなき読書』における映画の時間は、観客を、はじめから終わりまで、異なる時間の重なりを垂直に往き来させつつも、同時に横滑りさせながら、映画の終わりまでゆつくりと運んでゆく。

けれども、物語の内容とスクリーン上のイメージとは、けっきよく交差することのない、異なる時間を流れている。そのうえ、物語の語られる時間は物語の内容ともうごくイメージとも異なる時間の流れのなかにある。物語の語られる時間とは、レクチュールの時間、すなわち声の時間であり、それは、ほかの時間と同様に、おだやかな自律性をまもっている。

はじめから終わりまで、ゆらぎつつも確実に流れてすすんでいるこの映画の時間を、ドゥルーズは、考慮に入れることがなかったのだろう。かれは、物語の内容とスクリーン上の運動するイメージのあいだに一致（ただし抽象的な一致）をみつけることにこだわりすぎたのであり、そのせいで、人物たちを亡霊

とみなすほどであった——オジェは、たしかに静かにしているし、ほとんどうごかないが、それでもかのじよは亡霊どころか、非常に生き生きとしたまなこを開いてみせる。ドゥルーズの『ブルーストとシーニュ』における『失われた時を求めて』についての記号の習得の分析はよく知られているが、それとおなじようにして、物語の内容の幾つもの点が、流れてゆくイメー

ジのところどころで結ばれあう、そんな説得的な構造を仮定することで、かれなりにこの映画の全体的な解釈を可能にしたということなのだろう。

愛が充満してゆく物語のレクチュールの時間を構成する声は、オジェの声とアンドレアの声ではなく、デュラスの声とアンドレアの声である。ドゥルーズは、『アガタ、あるいは果てなき読書』について語りながら、こうした声の所属について問うことをしていないが、それは、物語の二人の人物が、スクリーン上の二人の人物と一致しない可能性が、かれをさらに戸惑わせることにしかならなかったからかもしれない。

映画の全体的な解釈を欲することは、作品の時間に自分がぐみこまれるのを拒否することに等しい。ドゥルーズは、イメー

自分自身が流されるままにはどうしてもなれなかったのである。ドゥルーズは、『シネマー運動イメーシ』のあとにつづく『シネマ2 時間イメーシ』において、デュラスの『アガタ、あるいは果てなき読書』における時間の問題にふたたび立ちもどることはなかったし、ほかでそれについて語ることも、二度となかったのだろう。

デュラスはといえば、「声は映画の筋の展開を分かりやすくするのではなく逆にそれを妨害し、かき乱してしまう<sup>13</sup>」と分析している。つまり、声はイメーシが固まってしまふのを妨げると言っている。重要なのは、目にみえるイメーシと耳に聞こえる声とのあいだに起こる再結合をみつけ、それに何らかの意味を付与することなのではなく、イメーシと声との二つのフィルムが、けっしてぴったりとはくつつきあわずに隙間を空けている、その距離を感じられるようにすることだったのである。イメーシと声は、結ばれないことが潤滑油のようになって、滑らかに映画の時間をすすませる。そのような時間の流れるデュラスの映画体験は、人が、自分が考えているその内容とは何の関係もない風景をみつめながら考えことをしている、そんな時間に似たところがある。

声の時間は映画の時間を通りぬけてゆく。映画の時間は、人物たちの物語の時間も、物語のまだない時間もそのあとの時間も、すべて重ねて一緒に流れる。そこには、そこを泳いでゆく者にとつてはあまりに危険な深さと、幾ら手を伸ばしても届か

ない豊かな幅の広さがある。この映画をみる観客は、流れのなかで現在からはぐれてしまったりしないように、物語を語る声の時間によりそって映画の時間をすごそうとするのかもしれない。

『ガンジスの女』がデュラスの映画におけるオフの声の出発点となったとするならば、『アガタ、あるいは果てなき読書』はその到達点である。物語の時間、声の時間、映画の時間、そして観客によるレクチュールの時間、これらのあいだの異質な時間の同時的なおとずれと、作品の終わりへと向かう深さのある大きな流れという考えは、デュラスの初期の映画には適応できない。かのじよがはじめて一人で監督を引きうけて撮った映画『破壊しにと彼女は言う』<sup>14</sup>以来、『インディア・ソング』までの初期の映画では、時間はほとんど混沌とした停滞として表現されていた。変化が現われたのは、トラヴェリンゲ（移動撮影）が大胆に導入された『ひと気なきカルカッタにおけるヴェネチア時代の彼女の名前』<sup>15</sup>からのことである。

『ひと気なきカルカッタにおけるヴェネチア時代の彼女の名前』という、この読むにも書くにも時間のかかる長い題名には、時間の表現が変化したことが如実に現われている。「彼女」がもういないカルカッタの時間、「彼女」がまだ旧姓を名のりヴェネチアで生きていた時間、そして「彼女」がカルカッタにかつていた時間、こうした異なる時間が題名のなかに同時に浮かびあがる。そして映画をみてみれば、そこに映しだされるのは、

ヴェネチアでもカルカッタでもなく、ブローニユの森にある、ナチス占領下にゲーリングの住まいとなり、つづいてドイツ軍司令部の拠点となった、ロスチャイルド邸の廃墟である。ロスチャイルド家は、この呪われた邸を放置したため、撮影に入った当時、この邸の壁や鏡には弾痕がそのまま残り、想像を絶するほどの蜘蛛の巣に覆われた状態だったという<sup>16</sup>。デュラスは、映画の物語とはべつの文脈で複数の時間が重なり積もった廃墟をこの映画の舞台にえらんだ。観客は、廃墟となった邸宅の内側を舟のようにゆっくりとうごまわるカメラがとらえるイメージをみるのだが、そこに流れる音声は、『インディア・ソング』のサウンドトラックである。移動するイメージは、以前の作品に充満していた停滞したイメージとは反対に、時間の流れを感じさせる。それでもその流れが十分なめらかで音楽的なものとなるには、七〇年が後半を過ぎるのを待たなくてはならない。『トラック』におけるデュラスとジェラルド・ドゥバルデューの声をともなった、トラックが走ってゆくパリ郊外の風景のトラヴェリンゲは、ベートーヴェンのピアノ曲ディアベリ奏奏曲の反復とともに、時の流れをよりいっそうつつがないものとするが、この映画のイメージの時間は、まだ完全には声の時間に重なりきらない。この映画には、トラヴェリンゲによる風景のイメージの合間に、部屋のなかでテーブルに丸く向きあいデュラスとドゥバルデューがはなしをする、固定されたイメージが挿入されるからである。



観客が、ドゥルーズが求めたそれとは異なるかたちではあるが、イメージの時間と声の時間の理想的重なりをみることにするのは、二つの『オーレリア・シュタイナー』という短篇映画である。カメラは、廃墟の邸宅の内部から外にでて、今度はパリの街を、車で、舟で、ゆっくりと走りまわる。ゆったりとした移動のイメージは、同時に流れる音声、そして観客が映画をみているその経験とのあいだに、時間的な調和を生じさせるのであり、『ひと気なきカルカッタにおけるヴェネチア時代の彼女の名前』のトラヴェリングの眺めとはあらゆる流れの印象が大きく異なっている。セーヌ川の移動撮影のイメージとデュラスの声、そしてけっして聞こえないオーレリアの声とが、時間の流れにびったりと重なる。『オーレリア・シュタイナー』の声はイメージをうごかし、そもそも固定したイメージは映画からなくなっているため、観客が固定され安定したイメージをみるのを妨げることも、それがないので起こらない。イメージと声のあいだにある関係すなわち距離は、わたしたちの感覚を運ぶ時間を前進させてゆくやわらかな力となるのであり、それはまるで、もはやその歯がほとんど削れてしまった歯車のやわらかな接触が連続する、その接触の隙間の距離であるかのようになる。たしかに、わたしたちは場面や時間やカットを、便宜的に切断しながら分析することはできるかもしれないが、もしも映画をみながらそれをしようとすれば、映画がこちらに与えてくれるはずの経験へと近づくことはできないのであり、

結果的に、連中で居眠りをした人ほどにも映画をみたことにはならないだろう。

ドゥルーズの時間にかんする分析への違和感は、ポール・リクルの『時間と物語Ⅱ』のなかにある言葉によって説得されるものかもしれない。次に引用する先ほど触れたマルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』をめぐる文章において、リクルが批判しているのは、ドゥルーズが、エクリチュールの時間性をほとんど無視している点にあるのだろう。

時間についてはなしとしての『失われた時を求めて』のもつ典型的な価値に異議を唱えるもつとも強固な仕方は、『ブルーストとシーニュ』におけるジル・ドゥルーズにならって、『失われた時を求めて』の主要な問題は時間ではなく、真実である、と言うことである。この異議申し立ては次のきわめて強固な論拠にもとづいている。すなわち、「ブルーストの作品は記憶の開陳ではなく、シーニュの習得を基礎としている」〔:〕。そのシーニュ（記号）とは、社交界のシーニュ、愛のシーニュ、感覚的シーニュ、芸術のシーニュである。とはいえ、この作品が「失われた時の探求であるのは、真実が時間と本質的な関係をもつ限においてである」。これに対して私は、シーニュの習得と真実の探求によってこのように調停することは、『失われた時を求め

て」を時間についてはなしとして資格づけるうえに、何の打撃も与えない、と答えよう。ドゥルーズの議論は、「見だされた時」と無意志的記憶の経験とを混同し、その結果、無意志的記憶の短く、偶然的な経験には欠けている息の長さを『失われた時を求めて』に与えている、長い幻滅の習得過程を無視してしまつた解釈を打ち砕いただけなのである。なぜなら、たとえシーニュの習得は、『失われた時を求めて』が無意志的記憶の短い道に代える長い迂回路を課すとしても、それで『失われた時を求めて』の持つ意味がすべて汲み尽くされてしまつたことにならないからである。芸術作品の超時間的な次元の発見は、シーニュの習得全体に対しては、中心をはずれた経験をなしている。その結果、『失われた時を求めて』が時間についてはなしであるとするれば、それはこの小説が無意志的記憶とも、シーニュの習得とも一致しない限りにおいてである。シーニュの習得にはたしかに時間がかかる、だがそれは、これら二つのレベルの経験と、語り手が三千ページ近くもその開示をおくらせている比類ない経験との関係の問題を提起する<sup>18)</sup>。

ここでリクールは、作品の時間を「芸術作品の超時間的な次元」と呼んでいるが、これは文学における時間の現象学をめぐる考察に結びついている。ここでは、リクールによる指摘が、わたしたちに、言語活動の描写は物語の時間性を排除するとい

うことを気づかせてくれるということだけを確認しておきたい。つまり、物語のなかに時間性が現われるとき、言語活動は描くべき対象にはならないということなのだ。ドゥルーズの議論において、言語活動という観念は、「社交界のシーニュ、愛のシーニュ、感覚的シーニュ、芸術のシーニュ」という観念によって説明される。ところで記号の学習というのは、じつさいには他人との関係のなかにしか実現されないものなのであつて、その場合の人の関係というのは、一瞬ではなく時間を前提とする。記号の一致という垂直的な結びひは、かならず時間の流れとともに、ずれこみ、ゆらぐはずなのである。

記号の学習はブルーストの小説中で、言語活動の描写として読みとることができる。『失われた時を求めて』において、社交界や愛、感覚や芸術の関係にある、さまざまな言語活動が描かれるとき、時間性はそのページからかき消えてしまう。『失われた時を求めて』がそうであるように、小説において、言語活動を描写することは、対象のイメージを固定することだったのである。ところが、ベケットやデュラス、そしてサロートの作品において、言語活動は、それでも、言葉を運ぶ声によって、わたしたちが生きる時間とともに報告されるようになる。

声の描写が時間を現前させるようになるということではない。なぜなら、絶えず消えゆく声は、何処にも書きこまれることはない、そのことに変わりはないからである。けれども、時間が声を感じられるものにするにはある。たとえばデュラスの作

品で、しだいにその性質を豊かにしていった、叫び、そして歌の表現のなかに、わたしたちはそれを認めることができるだろう。

## Ⅱ べつの叫び

### 1 目眩は叫び、風となる

デュラスの作品に、叫びは矢鱈と似つかわしくみえる。それはおそらく、この作家の世界が、ミシェル・リュティが言うように、「エロスとタナトス、死すべき愛、肉欲の狂気、そしてその極端なかたち」にたいする強い感性からなっているからかもしれない。「デュラスは、自分の作品を、この二つによってつくり、それらを変化させ、一方を他方の限界とした。その追求のきわみにおいて——愛、沈黙、欲望、不在、死などの——無限の可能性を開き、その文体自体が、悲劇的な空虚を具現した<sup>19</sup>。けれども、デュラスの叫びに、かのじよの酩酊のエクリチュールが醸しだす印象にひきずられてエロチスムのようなものを期待することはできないし、叫びをめぐるドラマチックなサスペンスという、ある種の虚構作品のもたらす因果関係のたのしみも期待できない。五〇年代の小説、七〇年代の映画、そして八〇年代以降の晩年の小説や劇と、大きく三つの時代に分けてデュラスの作品における叫びの現われ方を検討

すると、叫びが、デュラスの歩んだ道のりにその特徴をはつきりと印しているのが分かる。

デュラスの作品における叫びとは、遠くからやってくるぐぐもったひびきである。その印象は、何処か漠然としており、デュラス的な雰囲気としか呼べないものを作品に生じさせるのに一役買っているのかもしれない。デュラスの作品のなかで叫びはいつも、遠いかなたの記憶からおとずれたものでしかないような気がしてくる。たとえば映画『トラック』における老婦人は、ほとんど詩のような言葉で叫びについてこう語る。

「…」わたしは目眩と叫びで頭がいっぱい。

風でいっぱい。

そして、ときおりたとえば、わたしは書く。数ページを、  
そうなの<sup>20</sup>。

精神病院から脱走し、ヒッチハイクで乗りこんだトラックの運転手にはなしかけ、おしゃべりをつづける老婦人のその言葉は、映画のなかのデュラスによって言われている。デュラスは、ジェラルド・ドゥパルデュールと室内ですごしており、老婦人とトラックの運転手についてはなしをし、その様子がトラックの移動撮影の長まわしのところどころで固定カットで挿入される。この映画では婦人も運転手もスクリーン上に姿を現わすことはけつしてないのであって、この二人が存在できるのは、デ

ユラスとドゥバルデューが、二人が交わしたかもしれない言葉を言い、その声を聞く観客が状況を想像するときだけである。

不意に襲う目眩の瞬間に、幾つもの叫びがかのじよの（というのは老婦人の）心、ではなく頭を満たしてしまうが、そのすべてはやがて風と消えるらしい。デユラスは、『伝道の書』のなかの、「空の空。すべては空、風を追うこと」という言葉を好んでくり返した。老婦人の言葉にある風となる叫びは、それ自体で作家のエクリチュールのメタファーにみえる。

## 2 書かれぬ叫び、書かれる叫び

### i 「途切れることのない長い嘆き」

五八年の小説『モデラート・カンタービレ』には、二つの種類の叫びがある。一つは、テキストに書かれない叫び、もう一つは、（それが運ぶ言葉が）テキストのなかに書きこまれる叫びである。一つ目の、小説の冒頭に現われて物語を始動させる叫びは、書かれることのない叫びである。

ヒロインのアンヌ・デバレードとその小さな息子が、ピアノのレッスンを受けている。ピアノ教師の部屋は、窓があつて、それは開け放たれている。息子はピアノのまえに座り、そのそばにピアノ教師である女性がいつもいて、指導をする。最初の叫びは通りのカフェで始まり、レッスン中のかれらのもとへも、その叫びは窓から届く。叫びの聞こえたカフェの向こうに母子

が散歩で向かうことになる海がある。

この小説には、空間的なイメージがはじめから明確に与えられている。そして、その場の音、音楽、人々の声、海など、多様な音がつくりだす幾つもの空間が、少しずつ浸透しあうのがやがて分かる。そのような美しい浸透が読者に想像させるのは、写実的ではない場所、輪郭をもたない空間である。叫びが加わるのは、そのような抽象的な場所なのだ。叫びは、恋人に殺されることになった女性の叫びであることがすぐにあきらかになるが、それは、そうした叫びがたやすく想像させがちな、空間を引き裂く類の叫びではない。

建物の下の通りに、女性の叫びがひびいた。途切れることのない長い嘆きがのぼってきたが、あまり高いところまできたために、それは海の音をかすれさせた<sup>21</sup>。

この叫びは物語を始動させるが、描写はこれ以上つづかない。この小説の題名どおりの音楽的な表現がこの文のあとにつづき、叫びはあつというまに遠離つてしまう。しかしそのような叫びこそが、それを聞いたアンヌ・デバレードの心身にひそやかにとりつき、気づいたときには離れなくなっている。下に降りて事件現場のカフェへ行き、やじうまのなかで事件の概要を聞き知ったアンヌ・デバレードは、殺人犯に殺された、かれの恋人であった女性の立場に身を置いて、死に至る出来事を追体験し

たいという欲望をいだく。かのじよは、日ごろ入る習慣などないカフェに勇気をだして子どもと入り、そこで知りあった、夫がその社長である精練工場の労働者である男ショーヴァンとの逢瀬を重ねることで、かれらの生きた出来事を自ら生きなおそうとする。

引用中に、「途切れることのない長い嘆き」という表現がある。これは、デュラス的な叫びの特徴をよく表わしている。なぜなら、デュラスの作品における叫びのほとんどすべては、これ以後、何かを訴える声となるのであり、より単純な言い方をすれば、「何かものを言う叫び」となるからである。テクストのなかの一つの叫びは、その内容が明示されないとしても言葉を含むということ、これがデュラスの世界において重要になってくる。

デュラスの作品において、叫びは、ゆつくりと、ものを言うようになつていく。このような、ものを言う叫びの最初の現われの認められた『モデラート・カンタービレ』は、より広い意味で、この作家の歩みのなかでも、最初のもっとも大きな転機を印す作品であった。デュラスの作品世界が停滞から流動へと移行することについては、前章で、映画作品の分析のためにすでに確認したとおりだが、停滞のはじまりは、小説『モデラート・カンタービレ』にあったのである。デュラスの作品世界が抽象的な空間性を獲得し、沈黙に支配されたかの停滞した場所のイメージに満たされていくことになるのは、この小説からの

ことである。

ii 「息をつまらせた、力をもたない叫び」

『モデラート・カンタービレ』のなかの二つ目の叫びである書かれる叫びは、どのようにテクストに現われるのだろうか。終盤からの引用を読んでみたい。

「こわいわ」、とアンヌ・デバレードは呟いた。

「…」

「こわいわ」、とアンヌ・デバレードがふたたび言った。

「…」

「こわいわ」、とアンヌ・デバレードはほとんど叫んだ。<sup>22</sup>

これにつづくページでは、直接語法を導入するための「かのじよ（かれ）は言う」という表現の代わりに、「かのじよ（かれ）は叫ぶ」という表現が使われるのを見るようになる。<sup>23</sup> その叫びは、それが叫びであることしか意味しないような、絶叫としての動物的な叫びとはまったく異なっている。ピーター・ブルックが映画化した六〇年の『モデラート・カンタービレ』<sup>24</sup>のクライマックスに原作とはべつものとして加えられた感情的な場面、カフェのカウンターの脇にくずおれたアンヌ・デバレードの叫びさえ、たとえそれが映画にジャンヌ・モローの熱演としてある種の華を添え、冒頭の女性の叫びをアン

ヌ・デバレードに反復させることで物語を取束させ、ぬかりのないかたちで映画の落としどころとしていると言えるとしても、やはりそれは、デュラス的な叫びとははや何の関係もない叫びなのである。

わたしたちは、デュラスの作品のなかで、完全に叫ぶ、あるいはドラマチックに叫ぶ人物たちを目にすることはないだろう。人物が何処かで叫んでいるとしても、それは、ほとんど、叫んでいる、と言うくらいが適当であるし、そうでなければ、叫んでいるが、上手くは叫べていない、と言わなくてはならないだろう。デュラスによって、叫びはもはや、アルカイックな叫びではなくなったのであって、『モデラート・カンタービレ』の最初のページの表現をつかうならば、「息をつまらせた、力をもたない叫び<sup>25</sup>」となったのだ。

そのような息をつまらせた力のない叫びは、デュラスの初期作品にすでにみとめられる。たとえば、『静かな生活』には「空へと向かって叫びをあげる、歴史のほんとうの欠如」という表現がみつかる。

ある日海岸に打ち上げられた小さな木箱は、僅かな釘だけで打ちつけられていて、そのうちの幾つかは板から飛びだし、錆びつき、よじれていた。木箱の板の一枚には、「オレンジ」と「カリフォル」という文字が読みとれた。その木箱は、貨物船の乗組員に開けられて、オレンジが取りだされると、

海に投げすてられたのであろう。その木箱は、なかに何かを容れることに役立っていたということが取り除かれた状態で、そこにあった。けれども、それは相変わらず、かつてなく役立たずになっていのに、かつてなくオレンジを容れるための木箱となっているのであった。引き潮が、木箱を運び去った。それは、ふたたび波頭に浮かぶと、活き活きと、荒れ狂うのだった。四つの板に囲まれて、ほんとうの歴史の場所が、歴史のほんとうの欠如の場所が、空へ向かって叫びをあげていた<sup>26</sup>。

四四年の小説『静かな生活』に描かれた歴史に名を残さない無名の人たちの叫びは、デュラスののちの作品のあらゆる叫びに通じていく。そして小説『モデラート・カンタービレ』における抽象的な空間の表象によって、デュラスは、テクストのつづくあいだずっと、そのような叫びが完全には消えてしまわないようにする方法をみつけたのである。

デュラスの作品に現われる叫ぶ人物たちは、「意味のある事柄を途切れることなく<sup>27</sup>」叫ぶようになっていく。このことは、叫びまでには思考があるということをよく表わしている。たとえば『ロール・V・シユタインの歓喜』の狂気のヒロイン「ロールは、「長い時間をかけてから思考し、そしてその考えを叫ぶ<sup>28</sup>」。そして、その叫びのなかで、疎外された唯一の主体が、その時間を感じるようになる。「現在、唯一の現在が、回転し、埃の

なかを回転し、すると、それがとうとう叫びのなかに止まる、傷ついた羽根をもつやさしい叫び、そのひび割れは、ロル・V・シユタインにしか感じとることのできないものなのだ<sup>29</sup>。

### 3 人間の叫び

#### i 奇妙な叫び

デュラスの作品における叫びは、力のない弱い叫びであり、それはいつも言葉を含む。だから叫びはある程度の長さをもつことになる。それが内面の叫びではなく、じつさいに声にだして叫ばれたとき、それは他人の耳には奇妙にひびく。人間の言葉がわめかれるということが、それだけで人に不安を引きおこすすれば、それは、何がわめかれているかが完全には分からないからなのかもしれない。七四年の『インディア・ソング』において、わたしたちはそのような叫びを聞いてしまう。この映画は、小説『副領事』の物語をベースにつくられており、ここで問題となる叫びは、すでに小説のなかにあるものとはほとんどおなじ性質のものといえる。この小説の叫びについて、デュラスの次のような言葉がある。「副領事」は、至るところで人々が声もなく叫ぶ本です。「…」この本を再読したときに、そうなんだ、とあらためておもったの、何というか、そういう本なのだ、と。ほんとうに、かれは毎日わめいていてね、副領事は……、だけど、それは、わたしにとつて、秘密の場所

からやってくるの。人が毎日祈るように、かれはわめいていたわ<sup>30</sup>。

インドが舞台のこの小説で副領事と呼ばれているのは、じつさいには元ラホールの副領事である。かれは、「副領事として一年半とどまったラホール<sup>31</sup>」で、「レプラ病みと犬が身をよせているシャリマールの庭に、夜間に発砲し<sup>32</sup>」、また、「鏡にむかつて自らにも発砲した<sup>33</sup>」という、「カルカッタの当局から痛ましいとみなされた事件のせいで<sup>34</sup>」、ラホールからカルカッタのフランス領事館へ呼ばれてやってきた人物である。かれの狂気は、カルカッタに到着してまもなく、アンヌ＝マリ・ストレットテル、フランス大使夫人への愛として、あるいはその奇妙な表明、すなわち叫びとして現われる。もはや副領事ではない元副領事の物語は、一見したところかれのアンヌ＝マリ・ストレットテルへの愛をめぐって展開するようでもあるが、それを読者にたのしませるような物語の導きも、結末らしい終わりもない。この物語は、同時期に書かれた『ロル・V・シユタインの歓喜』のロルの物語以上にとらえがたい。

小説のなかで、副領事の叫びが、人々の噂のたねになる。たとえば、人々が副領事の叫びについて話題にし、同時にかれの孤独について語る、カルカッタのフランス大使館でのレセプションの場面の次のような会話がある。

——かれは何を叫んでいたのでしょうか？

沈黙。

——脈絡のない言葉や、何の意味もない言葉でしようね。  
——ラホールには、少しのはなしくらいできるような、  
知りあいの女性の一人もいなかったとか？

——だれも。一人もいなかったんですよ。

——ご存じでしたか、かれの邸宅に、おとずれたことの

ある人は、だれ一人いないんですよ。<sup>35</sup>

このように噂されたレセプションの夜、わたしたちは、かれの叫びがじつさいは「脈絡のない、何の意味もない言葉」ではなかったかもしれないと予感する。つづいて引用するのは、『インディア・ソング』のテキストの副領事が叫びはじめる場面からのもので、それは、「インディア・ソング」がなりやみ、「魅惑の時」が流れるところからはじまる。

「インディア・ソング」が終わる。

「魅惑の時」の歌がそれにおきかわって流れる。

空の光が翳る。

二人の酩酊した男たちが、ふらふらとやってきて、それぞれソファーに倒れこむ。

「魅惑の時」、この歌に重なって、ラホールの副領事の最初の叫びが聞こえる。

副領事の叫び 「いさせてください！」

それから、招待客たちが公園の方へ向かってぞろぞろと去っていく。二人の酔っぱらいは笑っている。ほかの人たちは不安にかられている。

副領事の叫び 「今夜はここに、かのじよと一緒に、一度だけ、かのじよと一緒に残ります！ 聞こえますか？」

沈黙。

「…」

「魅惑の時」は流れつづけている。

副領事のわめき声。

副領事の叫び 「残ります！ わたしはフランス大使館に残りますよ！

かのじよと一緒に島へ行きます！

お願いします。お願いします！

「…」

副領事の叫び 「一度だけ！ たった一度だけです！ わたしはかのじよのことしか愛したことがないんです！」



沈黙<sup>36</sup>。

映画では、この場面で、副領事を演じるマイケル・ロンズデールの叫び声を聞くことになる。テキストを引用すれば言葉は明白だが、映画をはじめてみただけに耳に届くこの奇妙に響く長い叫びは、その言葉よりも、その叫び方によって、驚きを引き起こすだろう。フランス大使夫人アンヌ・マリ・ストレットルに向かって叫びはじめた副領事は会場から追いだされるが、その後もかれは叫ぶのをやめない。そのまま声だけが、ひっきりなしにレセプション会場に届くことになる。狂気じみてはいるが、それは動物的な叫びではない。狂気じみてはいる、たしかにそうだろう。しかし叫びは用意され、意図的に叫ばれている。それは、ロールが「時間をかけてついにその考えを叫ぶ<sup>37</sup>」のとおなじような、思考のすえの叫びなのである。

副領事 「わたしは叫びますよ。かれらにお願いするんです、今夜ここにいさせてくださいとね」

間。

アンヌ・マリ・ストレットル 「おすきなようになさってください」

副領事 「あなたとわたしのあいだで、何かが起こるよう

にしますよ。

公となる出来事が。

わたしには叫ぶことしかできません。かれらが、少なくとも愛が叫ばれているのだと分かってくれるようにするんです」

返事はない。

副領事 「三十分もしないうちに、分かるんです、みなさん居心地がわるくなってしまうんですよ。だから、おしゃべりをはじめます」

返事はない。

副領事 「わたしは、あなたが、自分で承知したのだとはだれにも言わずにおくということさえ、分かっているんです」

返事はない<sup>38</sup>。

「叫び」というと、突発的なものというイメージが浮かびやすいが、じつさいは、人は、記憶をなくした人がゆっくりとはなすのとおなじようにしてゆっくりと叫びだすこともある。デュラスが作品にひびかせようとする叫びが奇妙なのは、叫びが

一つのはなされる言葉だからであって、しかもそれがあまりはつきりとは分節されず、間延びした音としてひびくからである。叫びの現われについて、テクストを読むことと、映画をみることの違いについてはつねに考慮に入れるべきである。テクストを読むとき、映画のようにイメージがないために、物語のなかで人々に共有される叫びのもたらす不快感は、多くは映画よりも軽いものとして受けとめうるかもしれない。なぜなら、言葉しかなければ、わたしたちは自由に、たとえばんやりとした方法であっても、テクストが言わんとすることとの関係でふさわしくみえるイメージを想像することで、書きこまれた状況に閱して、ある程度の安定した理解をもつことができるからである。これにたいして、映画の場合は事情が異なる。映画のスクリーンに映しだされるのは、本を読み、テクストから想像されたものに対応したり、補足したりするようなイメージではない。副領事の叫びがつくあいだにスクリーン上にあるのは、副領事が叫んでいる様子でも、追いだされる様子でも、異常な事態に眉をひそめる人々の顔でもない。映画をとおして耳に届く言葉が想像させる状況と目にみえるスクリーン上のイメージとのあいだには、つねに不一致がある。言葉とイメージが一致しないということは、音として耳に届く叫びに自律したひびきを与える。まるで何らかの事情や背景などからは疎外されてひびく「叫び」は、映画から浮いている。このことは、叫びが奇妙であることをさらに強調する。映画のなかでの副領事の叫び

は、引用箇所を越えてさらに長くつづくのであり、そのしつこさが、ますます聞く者をぎこちなくする。

執拗であることは、デュラスの映画表現において長さとして、重要なはたらきをもつ。七二年の映画『ナタリー・グランジェ』の食卓テーブルを映した長い固定カットについて、デュラスは、レアリスムが突きつめられると非現実的になると語っている。長すぎる固定カットによってスクリーン上のレアリスムが非現実的なものとみえはじめると、映しだされたものの意味やはたらかきではなく、その物質性が、観客に現実のものとして感じとられることになる。そして、『インディア・ソング』の長すぎる叫びは、『ナタリー・グランジェ』における長すぎる固定カットの使用による発見からのある種の応用といってもよいだろう。<sup>39)</sup>

長く間延びする叫びは、『ナタリー・グランジェ』の固定カットがみせた停滞したイメージと同様に、そこにある世界の傷口を開くかのようにして「レアリスムに亀裂をいれる」<sup>40)</sup>。ではレアリスムのその先で、何が起こるのだろうか。

それは、叫びが運ぶ言葉の行く先の変化に現われる。物語という限定的な世界から、言葉の向かう対象が外へと拡大してゆく。それが『インディア・ソング』のアンヌ・マリー・ストレットルによって鏡へ向かって発せられた言葉についてデュラスが語ったことであり、それは、副領事の叫びについての説明にもなるだろう。「場が「…」言葉の場が拡大されている。言葉は、

もはや、単に目のまえにいる主体だけに向けられているのではない<sup>42</sup>。問題となつてゐるのは、文脈から離れてなお遠くまで行ける言葉の自律性である。叫びもまた、音楽がそれを奏でる者の意志を離れてべつの場所へ届き受けとられるのおなじようにして、遠くへ運ばれていく。『モデラート・カンタービレ』の少年が弾くピアノの音のつらなりは、窓から外へと流れてゆき、埠頭にいる人の耳に届いて、その人の心を和らげる<sup>42</sup>。これにたいして、副領事の叫びは、副領事を離れ、わたしたちに訴えかけ、そのせいでわたしたちは居心地の悪さを感じるようになる、というように、はたらかたには違いがあるにしても。

叫びは、感情的な何かの爆発が起こったことをおしえてくれる、というだけではもはや十分ではない。重要なのは、叫びが思考によって生まれた言葉を運ぶことがあるということである。副領事が叫ぶ声から、何を言っているのかはよく聞こえないとしても、観客は、かれが何かを言っているということとは、その間延びた声の時間によって推し量ることができる。そのような副領事の叫びは、どれほど不快で、どれほど奇妙であつても、人間的な叫びなのであり、知性の叫びなのである。

しかし叫びは恐怖を引き起こすから、そのような知性に、人はなかなか近づこうとはしないだろう。文学作品は、わたしたちが、そうした闇に近づいてそれをのぞき込み、そこに真実があることを、それが何かはたしかめられないにしても、想像す

ることを可能にする。「闇の真実」とは、じつさいに起こった事件をもとに、犯行理由が自分で分からない殺人者についての作品について語つた際に、デュラスが用いた表現であつた<sup>43</sup>。

## ii 叫びの向こう

『シネマの声』において、ミシェル・シオンは、二十世紀の映画、とりわけ六〇年のアルフレッド・ヒッチコックによる『サイコ』以来の叫びの様相を分析している。かれは、ヒッチコックの叫びを分析して次のように述べる。

たしかに、その信憑性について登場人物たちがとやかくと騒ぎ立てるあの叫びは、その目的や、フェティシズムの対象や、実体が何であるかということよりも、それがフィクションのなかのどの点に配置されるかということのほうがずっと重要なのであり、その点が、ある種の絶対的なもの、想像不可能なもの、つまり奇怪なのだが豪奢でもある装置のすべてをそこへと向かわせようとするブラックホールとなるのであつて、——パティエーヤ、政治的な犯罪、性的サディズムによる殺人、そしてこの映画の全体——そうした要素の何もかもが、この叫びの途方もなさと同間性のために費やされ、浪費されているのである<sup>44</sup>。

シオンによる分析は、とりわけ性的な観点と時間性をめぐる観点によって、デュラスの叫びの特殊性をより明快に理解する助けとなる。映画の叫びについて、かれは少なくとも二つのことを指摘している。一つ目は、大部分の映画において叫びとは、女性の叫びであるということであり、その叫びは、恐怖と快楽のきわみに生じるとしている。ただし、二つ目の指摘として、かれは、こうした叫びが、エロチシズムから遠いものであるという言い添えている。「その叫びは、むしろ男根的快楽を途惑わせる<sup>45</sup>」。かれによれば、叫びは、「ほとんどが女性の口から飛びだし、そのうえ、かならずしも人に聞かれるわけではない何かであるが、多くはこみ入って不均衡な行程の、しかしながらその一点で最大のインパクトを生じさせることを計算されたそんな終わり、幾つもの道の収束する交差点で、何よりも丁度よい時に生じ、正確なタイミングで爆発する」ものなのだ<sup>46</sup>。

女性の叫びにたいして、男性の叫びとは、「力の叫びであり、権力の行使であり、テリトリー確保のための、組織をうごかす、待機される叫びである。その叫びが何処か動物めいているのは、それが、トーテム的な動物と人間の雄性が同一化するようだからである。もつとも有名な例が、ハリウッドのターザンの叫びであり、それは、三〇年代に動物たちのさまざまな叫びからつくりにだされた。それは男根的な叫びであり、それによって、男は自分を威勢よくみせ、男性的な力をひびきわたらせるのであ

る<sup>47</sup>。

こう述べたシオンは、女性の叫びというのが、長きにわたって、男性的な幻想によって撮られつづけてきたという事実を強調する。「女性の叫びは、男性に、女性の快楽という、ものを言ったり、考えたりすることのない女性的快楽の「ブラックホール」のことを考えさせる」。そしてかれは、そのようにしてしか表現されずにきたのとは異なる女性の叫びについて語るために、デュラスの副領事の叫びに触れて次のように述べている。

女性の叫びは、むしろ、死をまえにして言語活動を行う主体としての人間存在の叫びなのである。叫びの一点は、まさしく人間的な秩序に属している。おそらくは、マルグリット・デュラスだけが、無をまえにして尻ごみすることなく、ターザンの叫びでも、獣の叫びでも、魔女の叫びでもない、人間の叫びを叫ばせたのである。それは、『インディア・ソング』、そして『ヴェネチア時代の彼女の名前』における、副領事の叫びのことである<sup>48</sup>。

『インディア・ソング』で副領事を演じるマイケル・ロンズデールの叫び声は、言葉がはつきりと分節されずに発音されるだけにいつそう奇妙に聞こえる。これを「人間の叫び」とするシオンの指摘は、デュラスの作品における叫びの新しさの在処

を明示していると言えるだろう。

『モテラート・カンタービレ』から『インディア・ソング』を経て、デュラスにとって叫ぶことは何かを言うことになる。それは、声をとおしてよりも言葉をとおして叫ぶことであり、だれかに向かつて、ただし、返事を期待することはなく、ただ呼びかけることなのだ。奇妙な叫びは、分節されないじつさいの声のひびきによって露わになる。そのような叫びは、狂気の叫びではない——ただしそれは、遊んでいる子どもたちが不意に叫びだすさまに、少しの狂気も認めないというならば、ということになるのだが。

なぜそのような言い方をするのかといえば、副領事の叫びのようなデュラス的な叫びは、どうやら子どもたちによって共有される叫びだからである。八〇年代に映画づくりから本づくりへともどってゆき、ふたたび小説を書きはじめることになったデュラスの、九二年の小説『ヤン・アンドレア・シユタイナー』で子どものあげるある叫び声に、かのじよの作品の熱心な読者なら、ほかの叫びのページがよみがえり、はてと立ち止まるはずである。それは、たとえば『八〇年夏』にも登場する二人とよく似ている臨海学校の若い指導員の女性と子ども、この二人のやりとりの場面である。

「若い指導員の」娘は茂みの後ろに横たわった。その子は、かのじよのもとへと突進して、まるで破滅して、かのじよ

のなかに消えてしまおうとするかのようだった。その子は分かっていないけれど。その子は怖がらせる。かれは叫ぶ。  
——ぼくはあなたと一緒に残るよ<sup>49</sup>。

この子どもの叫びは、副領事の叫びとあまりに似ている。その叫びは、言葉の力を暴力的に投げだしている。かれらが叫ぶのはなぜか。それは、忘れられ、捨てられ、愛されないことを恐れるからである。ここで、ナタリー・サロートの『子どもたちの冒頭の場面をおもいだしてもよいだろう。五歳か六歳の小さな子どもであるナターシャは、大人たちに反抗して、「いくらか褪せた青色の、サテンのような艶のある、枝葉模様の魅力的な絹に覆われたソファアの背もたれに向かつて、はさみの先端を宙にかざして：」「わたしは、これを引き裂いちゃうんだからね！」と叫ぶのだ<sup>50</sup>。デュラスの子どもたちの叫びと、少女ナターシャのこの叫びは、おなじ叫びである。デュラスの『ヤン・アンドレア・シユタイナー』から、もう一つ、子どもたちが叫ぶ場面を読んでみたい。

若い先生は、とつぜん眠りこんでしまったようだった。子どもたちは叫んでいる。

——おはなしをしてくれないなら、叩くよ、と子どもたちは叫んでいる。

鳥がみえました、とその先生は笑いながら言う。

かのじよはそのつづきを忘れてしまい、それからおもいだして言う。

でも、あれは赤道地帯の島だね！とダヴィッドは言いました。

それからかのじよはまたつづきを忘れてしまい、言う。

——忘れちゃった、と言う、ごめんね。

それから、子どもたちはわめきはじめる。

——だめだよ、だめだよ。

そしてかのじよはやっぱりはなしをする。子どもたちはおなじように聞いているが、最後にかれらはかのじよがもうおなじ物語を、はじめにはなしていた物語を語ってはいないことに気がついて、ふたたび叫ぶ。

——おはなしをしてくれないなら叩くよ。それでかのじよははなしはじめる<sup>51</sup>。

子どもたちの叫びは、それが届ける言葉が暴力的な意味を含んでいるとしても、ターザンの力を誇示するかのそれとはべつの叫びであり、叫びの向こうには、かならず愛の対象がある。子どもたちの叫びと副領事の叫びに類似を認めることは、そう考えてみるならば、ごく自然なこととなる。どんなに甲高くひびき、人を不安にするものであったとしても、デュラスが耳を傾けさせる叫ぶくく、いものであったとしても、デュラスが耳を傾けさせる叫びは、ひたすら弱い叫びなのであり、そのことが本質なのであ

る。弱い叫びは、すべての声のエクリチュールのメタファーとなる。

#### 4 声の時間

##### i うつろう叫び

叫びはもはや、恐怖や快楽をあらわす劇的で効果的な衝撃をもつ持続性のない一点ではない。デュラスの作品において、叫びはすぐに消えてはしまわないのであり、ある程度の長さをもち、消えるまで持続する。叫びは時間を前提とするようになったのである。

『副領事』の叫びが執拗につづいたことはすでに確認したとおりだが、そのくど、さは、時間を感じさせる装置としてはたまたまいた。デュラスの叫びは時間性を伴って現われ、これがデュラスの表現方法に重要な展開をもたらした。じつさいに、デュラスが映画を離れてふたたび取りくんだ作品で、人物が叫んだり、叫びを聞いたりするとき、その叫びは、映画での試みを経てこそその時間性をもたらすことになる。八三年版の劇『サヴァナ・ベイ』からの対話を読んでみたい。

若い娘(間)——かれらが言っていることが聞こえますか？

マドレーヌ——ええ。風よ。

若い女性——風が、声を運ぶんですね……。

マドレーヌ——そう、川の風が声を運ぶの<sup>52</sup>。

何が言われているかを問題にしないこの二人の対話は、ただ声について考えさせ、そこに時間の経過を想像させる。言われた言葉は、かりにたった一つの名前であるような短いものであつてさえ、その名前を示されることなしに、時間を感じさせる。その持続的なひびきは、まるでそのあとに何らかの言葉がつづいていて、それらの言葉も時間をかけて、おくられて届くのではないかと、人に期待させもする。つづいて八六年の小説『青い眼、黒い髪』から、幾つかの引用を讀んでいきたい。

とつぜん、ホテルでだれかを呼ぶ声が聞こえる。だれなのかは分からない。

奇妙で、混乱したひびきをもつ名前を叫んでいて、それは、西洋の a を引き延ばす、嗚咽のようなひびきの母音と、d や i のような半透明の仕切りのあいだでふるえて聞き分けにくい子音からなっている。

叫んでいるその声は、あまりにくつききりと、甲高くひびいているため、人々はおしゃべりをやめて、待つても得られることはないその説明のようなものを待っている<sup>53</sup>。

こうして、声の届く距離は読者に、空間よりも時間のことを意識させる。叫ばれた言葉は、その説明があるだけで、それ自

体は書きこまれない。叫びは、ありのままには示されないが、読者は、それがどのように聞こえるかを知ることができる。ふたたび『青い眼、黒い髪』のべつの叫びを讀んでみよう。

だれかが叫んだが、そのときかれは、叫んだ人をみなかつた。だから、かれには叫んだのがあの人だったのかは分からない。かれには、叫んだのが男であつたという確信さえない。かれはホールに集まった人々をみつめることに専念していた。そしてとつぜん叫び声が起こつたのだ。ちがう、考えなおしてみると、叫び声はホールから聞こえたのではなく、もつとずつと遠くから、さまざまにひびきを、過去を、欲望を変えながら届いていたのだ<sup>54</sup>。

叫びは、二重の意味で遠くからやつてくる。空間 || 時間的な距離は、そのなかであらゆる過去の記憶をひびかせて、声にその性質の変化をもたらす。ふたたび『青い眼、黒い髪』から、声の変容が描きだされることで、そこに時間があることを読者により感じさせるといふことがよく分かる箇所を讀んでみたい。

「…」かのじよは立ち上がり、聞いている。かのじよはたずねる。聞こえてくるのは、何？

かれは言う、海の音だよ、わめいている風の音、それから、人知れず、その時間の端から端へと投げだされたであろう、

まだ一度も聞かれたことのない人間のなしたさまざまな事柄の、笑いや叫び、呼び声などがこだましていて、今夜、それらがたどりつこうとしているんだよ、そこに、この部屋のままの広場にね。<sup>55</sup>

叫ばれた一つの声は、時間をかけて空間を運ばれていくうちに、「時間の端から端へと投げだされたであろう、まだ一度も聞かれたことがない人の世のさまざまな出来事や、笑い声や叫び声、呼び声」を運ぶ。それは、さまざまな記憶を運ぶ声であり、そこにさらに幾つものべつの声を通りぬける。ベケットは、六〇年代初頭に『しあわせな日々』<sup>56</sup>という、地に身体を——一幕では腰から下を、二幕では首から下を——埋めこまれたウイニーという女性がしゃべり立てる奇妙な劇をつくっているが（ウイニーは、返事をする事のない夫のウイリーに始終語りかけている）、デュラスの『青い眼、黒い髪』の、風とともに幾つもの記憶を運んでくる叫びは、ベケットのこのおしゃべりなウイニーのことをおもいださせる。土に身体を埋めこまれたウイニーはこんなことを言いもする。

もちろん、わたしには幾つもの叫びが聞こえているのよ。  
（間） こういうのはどうかしら——（間） 自信をもって）ダメだわ、わたしの頭は、もう長いこと、叫びでいっぱいなの。（間） 叫びは次つぎにやってくる。（間） そうかとおも

えば、行ってしまおう。（間） 風の吹くまま、とでもいうように。<sup>57</sup>（間。）

リユドヴィク・ジャンヴィエが、しゃべりつづけるウイニーについて分析し、「ウイニーは沈黙し、自分に耳を傾けて、過ぎ去った言葉のなかに凝固していた自分にかんするあれこれの断片を反響させながらくり返し語る<sup>58</sup>」、としている。そのようなウイニーの沈黙から発話に至るまでの過程は、それ自身がデュラス的な叫びの過程と重なる。ウイニーは、数年後の映画『トラック』で、ヒッチハイクして乗りこんだトラックの運転手におしゃべりをつづける老婦人と、ひよっとすると、おなじ人物でありうるのかもしれない。

デュラスは、だれかのまなこのそのずっと奥をじっとみつめるように、声のなかの時間の奥行きをみつめ、そのようにして書くかのようだ。ふたたび、『青い眼、黒い髪』からの一節である。

かれの声には、まだ叫びが残っていて、遠くでそれは、泣き声になっっている。<sup>59</sup>

叫びのなかで「まだ一度も聞かれたことがない人間のなしたさまざまな事柄の、笑いや叫び、呼び声などがこだま」するイメージは、『ロール・V・シユタインの歓喜』に登場する「穴」言



葉」という表現をおもい起こさせもする。一つの叫びは、デュラスにとって、それだけでエクリチュールの在処となる。デュラスは言う。「書くことは、はなしをしないこと。それは黙ること。それは、音もなく、叫ぶこと<sup>60</sup>」。リュドヴィク・ジャンヴィエが言ったように、「沈黙は言葉に属していて、何よりも、言葉は、次第に、ゆっくりと、やってくるようになる<sup>61</sup>」のであって、言葉を運ぶ叫びは、だれかの耳に到達するにはおそれ早かれ時間がかかる。叫びは、それが「息をつまらせた、力をもたない叫び」であるだけにいつそう、読者に、わたしたちに、沈黙の深さをおしえてくれる。叫びはもはや、何か一つの出来事が起こったということを告げるために声をあげるのではない。それは、そこに押し黙ったままでいる言葉のうごめきがあるということを告げるために叫ばれるのであり、そこに黙りこんでいるエクリチュールの場所があるのだということ告げる。ペケットの短篇『鎮静剤』のなかで、引きこもりの語り手は、外にでて出会った他人に、「あなたの人生を話してくださいよ」と言われて、「わたしの人生！ とぼくは叫んだ」と回想して語る<sup>62</sup>。短く発せられたであろう、「わたしの人生！」の奥にある、無数の「わたしの人生」のざわめきが、さまざまなフィクションにおいて屢々少し狂ってみえる人たちに叫ばれた、ものを言わない無力な眩きであり、しかし同時にリアルにおいて何処にでもある、わたしたちそれぞれのものであるはずの、言い表わされない数々の感情のひそやかなふるえ、そのざ

わめきなのである。黙り込んでいる声のエクリチュールの場所はそのにある。

ところで、『モデラート・カンタービレ』以来、デュラスのエクリチュールのメタファーとしての声のヴァリエーションは、叫びだけではなく、歌のイメージによってもまた、独特の時間性を作品にもたらしめている。かのじよの作品における叫びというのは、屢々歌によく似ている。『副領事』からふたたび引用したい。

——聞いてください……とシャルル・ロゼットは言う。  
——いいえ、かれはもう叫んでいませんよ。

耳を傾けると、それは叫びではなく、女の歌声で、大通りから聞こえてきている。ずっと遠く、大通りの向こうには、まだ副領事がいるのだらう。よく聞いてみると、すべてがやさしく叫んでいるのが分かるが、それは遠く、ガンジス川の対岸から聞こえてくる<sup>63</sup>。

デュラスの作品のなかで、叫びが、時とともに歌へとおきかわっている。瞬間の爆発としての動物的な叫びとは異なる叫びである限りにおいて、それは歌になりうる。おもい起こせばペケットの小説でも、早い時期から、初期の短篇小説『初恋』にあるつぎの一節のように、叫びは、歌になりうるものとして描かれていた。

わたしはかつて歌と一緒に遊んだことがあったのと少し似たような感じで、まえへすすんだり、止まったりと、叫びと一緒に遊びはじめた、これを遊ぶと呼ぶというならば、というはなしだが<sup>64</sup>。

## ii 歌のほうへ

叫びと歌は、いずれも声によって時間と空間に現われる。ただし、叫びというのは、拒否されるか無視されて、沈黙に押しやられる弱い叫びであるために、おそらくやむを得ず、まるで幽霊のはなしをしているようでもあるが、避けようとするわたしたちを追いかけてくる。「通りで、わめき声が、ほくのあとをつけてきた<sup>65</sup>」。これにたいして、歌は、それが弱くてやさしいうたであれば、人にやさしく受けいれられるため、『モデラート・カンタービレ』のソナチネがそうであるように、わたしたちがいる空間をよりゆっくりと満たしていく。そのような歌は、叫びよりもしっとりとしていて消えにくく、耐久性があり、しかも邪魔にならない。ふたたびベケットの『初恋』を読んでみた。

ほくはときどき、アンヌが部屋で歌をうたっているのを耳にしたが、かのじよの歌は、かのじよの部屋の扉を通りぬけて、それからキッチンを通って、それからほくの部屋の

扉を通りぬけてやってきて、弱きこえるとはいっても、そこに疑いの余地はない。かのじよが廊下を通ったのではない限りは。ときどき歌をうたっているのが聞こえるからといって、そうしたことは、ほくにとつて、大した邪魔にはならないのだ<sup>66</sup>。

ここでは、歌声が部屋から部屋へと移動していくその空間が問題となり、歌をうたう人からそれを聞く人までの距離が感じられる。ただし、移動するうごきが引き起こす時間性についてはまだ問題にはなっていない。つまり、時間の長さは問題になっていないのだが、それでも、『初恋』には、言葉の長さを問題にしている箇所ならみつかると。

ほくは、その歌のことを知らなかったし、聞いたことも一度だつてなかったし、これから聞くことも、けつてないだろう。ほくは、ただ、歌のなかに、レモンの木やオレンジの木が話題になつていたということは覚えていて、なぜなら、ほくが聞いたことがあるほかの歌というのがあつて、ほくはほかの歌を聞いたことがあるんだけど、なぜなら、ほくのように生きていたつて、聾啞者でないならば、歌を聞かずにいけるなんてことは不可能のようだから、だけど、ほくは何も覚えられなくて、一つの歌詞も、一つの音符も、ほんの僅かの言葉も、ほんの僅かの音符も、それが、それ

が何、何でもないのであっても、ぼくには覚えられなくて、というこの文章はずいぶん長くなってしまったな。それで、ぼくは遠離れたんだ、遠離りながら、それでもだれかがべつの歌をうたっているのが聞こえてきて、あるいはそれは、おなじ歌のつづきだったのかも知れないけれど、それは小さな声で、ぼくが遠離れば遠離るほど弱くなっていて、それは、かのじよが歌をうたうのをやめたからにせよ、ぼくが声が聞こえないくらいひどく遠離ってしまったからにせよ、とうとう声は黙ってしまった。「…」だからぼくは少しまえへすすんだけれど、立ち止まった。はじめは何も聞こえなかったのが、つづいて声が聞こえてきたけれど、ほんのかすかで、それくらい、声はぼくの所に弱々しく届いた。ぼくには聞こえなかったのに、ぼくには聞こえるようになっていたから、そうなれば、ぼくは歌を聞きはじめた、といつても、そうではなくて、はじまりというのはなくて、それくらい、声というのはゆっくりと沈黙から外にでてきたのであって、それほどに、その声は沈黙にそっくりだった<sup>67</sup>。「…」

このように、四六年ごろに執筆された『初恋』において、歌の時間性はいずれも問題となつてはいないが、歌が、小さな声で弱々しく届くところは、デュラスの作品を通してみてきたような叫びの性質によく似ている。そして、とめどなくつづく言

葉にたいして、「この文章はずいぶん長くなってしまった」と一息つく、この奇妙な沈黙のモノローグは、それ自体で、デュラスが七〇年代からゆっくりとその性質を豊かなものにしていった叫びのような、弱い叫びのエクリチュールにたしかに通じている。

声が、空間だけでなく、時間の経過を示すようになるのは、ずつとのちのことである。ふたたび『青い眼、黒い髪』にもどり、録音されたマリア・カラスのうたう声を聞く人物たちの場面を読んでみたい。

それから、かれはかのじよに、「ノルマ」が聴きたいのならば、聴くことはできるよ、と言う。この家にはレコードプレイヤーがあるからね。かのじよはかれがしたいようにさせておく。かれがふたたび扉を開けると、すぐに部屋はカラスの声でいっぱいになる<sup>68</sup>。

叫びや歌は、それ自体として描かれなくても、そのゆっくりとした時間が示されることで、わたしたちはそれがそこにあるということ想像できる。引用箇所ではカラスの歌の描写はないが、レコードが再生され、次第に空間がカラスの歌声に場所が満たされていくという歌のイメージと、推移した時間とを、しつとりと読みとることができよう。時間は声に、その言葉が運ぶ意味を忘却させるため、歌声は屢々単に美しいひびき

となる。ところで、引用中に流れるのは、レコードに録音されたカラスの声であるが、レコードやテープレコーダーの回転は、単一の時間の流れを象徴的に表わすことができる。テープレコーダーの回転といえば、ベケットの『クラップの最後のテープ』の最後の場面がおもいだされる。この劇の終わり、クラップが沈黙すると、テープが空まわりし、その音がひたすらひびいてつく。クラップは録音テープを聞くことで、過去(の自分)との対話をつづけていた、と言うことは可能だが、それでも最後になって沈黙のなかをまわりつづけるテープは、おそらくクラップを、過去などとはなんの関係もなしに容赦なく流れつけてゆく時間の虚しさに気づかせ、観客にそれを印象づける<sup>69</sup>。

デュラスにとっては、レコードプレイヤーやラジオから聞こえる歌声は、ほとんどの場合ノスタルジーを伴い、虚無はない。それは、第一に五〇年の小説『太平洋の防波堤』の「ラモーナ」のおもいである。「ジヨゼフもシユザンヌも、「ラモーナ」を、歌詞をつけてうたうことはなかった。かれらはそれを鼻歌でうたうのだった。かれらにとって、そのほうが、その歌はより美しく、より雄弁に聞こえるのだった。その歌は、蜂蜜のようになめらかに流れた。ムッシュ・ジョーが、「ラモーナ」はもう何年もパリでは歌われなくなってしまうけれど、そんなことは二人にはどうでもいいことなのだろうね、と言いきるのだった<sup>70</sup>。『ロル・V・シユタインの歓喜』における冒頭のページにも、非常に印象的なラジオのイメージがある。「踊ろう

よ、タチアナ。隣の建物から、懐メロのラジオ番組の流行おくれのダンス音楽が聞こえてくるので、二人はそれどまにあわせる<sup>71</sup>。こうして、歌は、ビックアップから流れる歌のように、操作されたり壊れたりしない限りは、時間とともにくるくと、永遠につづきそうな様子をみせる。デュラスは、映画における試みを経て小説にもどると、以前にもまして、ひと気ない場所のイメージ、見捨てられた、庭や広場や道などを描くようになる。そこで活躍するのは、やはりまわりつづけるレコードなのだ。つぎの『北の愛人』からの引用にあるように、そのような場所には、かつての作品を満たした停滞感ではなく、時間の流れがみてとれるようになる。

道路のそばの、それに沿ってある公園に聞こえてくる音楽は、ダンス・ホールの音楽だ。それは役所の広場から聞こえてくる。レコードだ。きつとだれかが忘れていったのが、だれもいなくなった広場でまわりつづけている。

出張所の祭りは、どうやらここ、公園沿いのフェンスの向こうであつたらしい。レコードの音楽は、数ヶ月来流行しているアメリカのダンス音楽だ。

若い娘が公園を横切つて、フェンスの向こうに窓がある場所をみに行こうとしている。かのじよのあとを追う。公園をまえにして、立ち止まる。

街灯の光に照らされて、真っ白な通路が公園につづいている。そこにはだれもない。

すると、丈の長い、暗い紅色のワンピースを着た女性がゆっくりとその白い通路の空間をすすんでいく。かのじよは川からやってきたのだ。

かのじよは邸宅のなかに消える。

「祭りには、暑さのために早めに終わったに違いない。忘れられたあのレコードが、だれもない場所でまわりつづけている」<sup>27</sup>

くり返される歌のイメージは、デュラスが映画において好んで使った音楽、とりわけ『トラック』のディアベリ変奏曲や『アガタ』のブラームスのワルツのようなピアノ曲によって形成されたと言えるだろう。ピアノの演奏は、デュラスの作品において、母親の音楽にノスタルジックに結びついている。それについては、とりわけ『エデン・シネマ』——『太平洋の防波堤』が七七年に劇化されたもの——の無声映画の搬送をするシュザンヌとジョゼフの母親のイメージをおもい浮べるのがよいだろう。無声映画の伴奏者は、はじめから終わりまで、映画の時間から逸れることなく弾きつづけなければならない。音楽は、映像のあいだの唯一の時間の流れの証、作品の生命のように、止めてはならない呼吸となっている。何が起こっても、そこに

一つの時間が、映画の時間が呼吸をするようにつづいているということ、そばで眠る子どもたちも観客と同様にそれを生きていることを、音楽がおしえてくれるのである。

シュザンヌ

「…」

「母親は」「エデン・シネマ」に雇われていた。ピアノリストとして。

かのじよはそれを十年つづけた。

無声映画の時代が終わるまで。

音楽。

ジョゼフ

かのじよはわたしたちをつれて「エデン」に行った。

子どもたちはピアノのそばに置かれたクッションの上で眠ったものだった。

「…」

音楽。

ふたたびおなじワルツが「エデン」から聞こえてくる。  
子どもたちは、哀しみもせず母親についての物語を語る。  
微笑んでいる。

ジョゼフ

母親は、厳しい人だった。容赦のない人。手に負えない人  
だった。

「…」

シユザヌ(間)

愛に満ちていた。みんなの母だった。すべての母だった。  
叫ぶ人だった。わめく人だった。厳しい人。容赦のない人。  
手に負えない人だった。

ジョゼフ

全世界をおもって泣く人だった。  
平原で死んだ子どもたちのことをおもって。

道の舗装で労働している徒刑囚たちのことをおもって。

あの夜は、死んだ馬のことをおもって泣いていた<sup>73</sup>。

七〇年代の後半から、デュラスの作品世界の停滞がほどけて  
流れだしたときに、叫びは歌へと近づいた。世界はうごきだ  
し、忘れられた幾つもの物語を、忘れられた物語の残滓を、新  
たな時間性の表現とともに運び、それはやさしい母性的な愛の  
空気を醸し出すようになった。九〇年の『夏の雨』には、デュ  
ラスの劇『エデン・シネマ』の母親同様、よく叫び、よくわめ  
く、しかし愛に満ちた母親が登場する。この母親が歌をうたう  
とき、やはり小説に時間が流れはじめる。その歌は、言葉を含  
んでいても、それ自体は示されることはなく、しかし、その場  
面は、言葉がたしかにそこにあると感じられるように描かれる。

ときおり、母親は、子どもたちのためにわざとロシアの子  
守歌「ネヴァ川」をうたいたすことがあった。母親は、「ネ  
ヴァ川」の歌詞のことはもう、ほとんど何も分からなくな  
っていた。そこで、父親が、出鱈目なロシア語でその歌の  
つづきをうたうのだった。すると、今度は母親が笑い叫び、  
そして今度は、ロシア語のほんとうも出鱈目も分からない  
子どもたちが笑い叫ぶのだった。隣人たちが、子どもだら  
けのこの家族の家で何が起こっているのかをみにやってき

て、すると今度は、その家族の様子をみたかれらが笑い出すのだった<sup>74</sup>。

歌と叫びに笑いが加わり、そこに流れる音楽的な時間が、今度は、母親の過去の記憶を呼び覚ます。

この夜、とつぜん、「ネヴァ川」の歌詞が母親の記憶に、かのじよがそうとは分からないうちに、もどってきたのだった。はじめは歌のところどころだったのが、やがて、分かる箇所が増えてゆき、最後には、言葉のすべてが互いにつながりあつたのだった。この夜、母親は酔っぱらっていて、だから歌をうたったのだろう。見だされた歌詞は、ロシア語ではなく、それは、コーカサス地方のはなし方とユダヤのはなし方の混じりあつた、戦争前の、死体置場や沢山の死体の山以前の、やさしい言葉だった<sup>75</sup>。

ここでは「ネヴァ川」という歌が、幾つもの時間を超えて、幾つもの主体を通して、「忘れられた言語のおもいで<sup>76</sup>」のおとずれにあつている。母親の歌の場面は、『夏の雨』の低所得者家族のはかなくもやさしい幸福の時間を表わしている。「子どもたちと父親とが、自分たちにとつての最大の幸福に到達するのは、まさにこの瞬間、母親が、子守歌を歌う遊びをはじめるときなのだった<sup>77</sup>」。母親は、真夜中に街のバーから帰つ

てくるときにもおなじ歌をうたう。エルネストとジャンヌは、「夜になると聞こえてくる母親のすばらしい声<sup>78</sup>」に目を覚ます。「歌詞はまったくにその声があうたうのは、大きくて、ゆつたりとした愛の物語、恋人たちの愛の物語であり、そしてまた、かのじよの子どもの身体のすばらしさのこともあるのだった<sup>79</sup>」。だれ一人この歌詞の起源のことを知らず、だれ一人母親が何処の人であるかを知らない。「忘れられた言語のおもいで<sup>80</sup>」は、歌詞のないこの歌を通りぬけて、母親の身体からでてゆく。この歌もまた、「息をつまらせた、力をもたない叫び」なのであつて、もの言わぬ言葉を運んでいく。

ルイ・マランが、『声の回復 回想の試み』において行った、ジャン・ジャック・ルソーの、シユゾン叔母の歌にたいする感性にかんする分析をここでふり返りたい。ルソーがあうたうとき、かれは母親代わりとして慕うシユゾン叔母の歌声の記憶とともにある（音楽にたいする趣味、というより情熱は、ずっとあとになってわたしのなかで大きくなったのだが、これは叔母のおかげだとわたしは確信している<sup>80</sup>）。

昔の現在、シユゾン叔母さんのいとも優しくか細い声、ペーじの上にその記号を書きつけるペンによってすでに過去に運命づけられている今の現在、つまりすでにかすれた声。二つの現在が、相手方によって、相手方のなかで響きあっている。かすれた声の震えは、かつて、亡くなった母

の代わりをしたひとのいとも優しくか細い声のこだまである。しかしまたその反対でもある。齒の抜けた口のなかで歌う老人は、彼の一生を書き、その本を手にして、最後の審判の前に現われようとしている。と、その声は浄化され、輝き、このもう一人の母の口のなかで変容し、まるで水晶のようにかまわく澄んだものとなる。二つの現在は息を合わせ、音を合わせて、そのようには決して歌われたことのないある一つの旋律を響かせる。その旋律のなかでは、始まりと終わりとが協和して一つの声となるが、その声は永久に聞くことのできないものであって、決して存在しなかつたもの、白いページの砂の上に、その波の跡を、その潮の跡を、そのリズムの、文章の、歌詞の、半ば忘れてしまっただけの脈略を失った単語の、印を残すことしかできないもの、まっただけ記憶としての声なのである<sup>81</sup>。

マランは、ルソーの個人的な記憶のなかに生じる声の重層的なかたちを説明している。一つの声が、異なる時間をつなぐ記憶の声として示される美しい分析である。ルソーにとって、歌の記憶は叔母への個人的な愛と結びついているが、これは、デュラスの作品における声の感性とは大きく異なる。かのじよの作品において、歌であれ、叫びであれ、個人の声が発せられる所をもたなかつた声が、とうとう、あるいは不意に発せられるその声は、登場人物にとつての個人的な記憶のハーモニーを生

じさせたりすることはなく、「人知れず、その時間の端から端へと投げだされたであろう、まだ一度も聞かれたことがない人間のなしたさまざまな事柄の、笑いや叫び、呼び声」のおとずれる場所に転じるのであり、それは、個人の空洞化へとつながっていく。存在の空洞化は、空になった個人が、もともとほだれかであるということは無効にすることはない。それは、『静かな生活』の小さな木箱が、もはやオレンジを容れることがなくなつてなお、「かつてなくオレンジを容れるための木箱」となつていくということと、少し似ている。あるいは、『アガタ、あるいは果てなき読書』のスクリーンに映しだされるビュル・オジェが、もはやだれだか分からないのに、なおビュル・オジェでありつづけている、そのことにも似ている。

デュラスが空っぽにする人物たちは、波にゆれる傷んだ木箱が、その空っぽの底である、ほんとうの歴史の場所から空へ向けてあげた叫びをあげる人たちである。その一人一人は、ちっぽけで、とるに足りないけれども、けつして自分ではそれを一般化して語るることのできないまま物語を生きて死ぬ、そういうすべての人たちなのである<sup>82</sup>。

☆☆☆

デュラスの作品、そしてベケットやサロートの作品も同様に、声は、そのもちぬしの姿を想像させるためにあるのではない。



デュラス自身の声からなる『オーレリア・シュタイナー』のレクチュールは、オーレリア・シュタイナーという人物を具体化することに関心を向けられたものではない。デュラスは、けつして聞かれることはないオーレリア・シュタイナーの声を聞かせるために、聞いたこともないその声が自分の声におとずれることを可能にするために、ただそれだけのために、テクストの文字を読む。それはまるで霊媒師になることを望んでいるかのような行いともとれる。じつさいに、デュラスはこう語っている。

わたしがしていることは、それを聞かせるということだけなのであって、言葉ごとに、一秒ごとに、ほんとうに一秒ごとに、かのじよの声を翻訳して、自分はかのじよに合流して、かのじよの背後に隠れていられるように、かのじよからでてきた、まだかたちになっていない、ほとんど意味ももっていない、かのじよが書いたものだけを報告するうちに、ほんとうに一秒ごとに、気をつけているんです<sup>89</sup>。

そのようにして書かれた『オーレリア・シュタイナー』のテクストは、手紙という方法に着想を得た、呼びかけのエクリチュールからなる。手紙（の方法）は、作家が、作家として作品のなかに入っていくためにようやく開けた扉といえる。それまで自分自身で拒否してきたもの（すなわち作品のなかへ入って

いく契機）を、作家は、長い道のりを経てようやく自分のものとした。それは、トラヴェリングと固定カットが交互につづいた映画『トラック』において、自ら本人としてスクリーン上に姿を現わし、本人として登場するドゥバルデューと対話のテクストを、即興をまじえて読んでゆく、という試みの延長線上にあり、『アガタ、あるいは果てなき読書』における、本のページをめくっていくかのようにすすむ映画づくりの経験を経て、やがて断片的な記憶のイメージが生起しては時が流れてゆくような八四年の『愛人』という本へとつづいていく。

呼びかけの時間は、おそらく叫びと歌の時間のあいだにある。呼びかけの時間は、引き延ばされて、作品の一つづきの声をひびかせる。作家は、自分の声とおして、あたかもそれが自分とは何の関係もないかのように、自分の声がただの声でしかないかのようにテクストを読んでいく。そして、それがふたたび音声のない本になったときに、そもそもだれのものでもないただの声ではありえない声が、作家自身の声であるということは、たしかに強くそのレクチュールに作用するのだが、そうであるほどに、読者は一層その声に自分の声を重ねあわせ、映画の時間のなかにいる観客とおなじように、本の時間を、はぐれすぎたしまわぬようにと声の時間によりそいながら、ページの先をゆく。一つの小説のなかで、非常にゆっくりとした流れがづき、そのなかで、わたしたちは、多少なりともつながつている幾つもの物語が、浮かびあがり、消え、また浮かびあがつて

は、また消える垂直方向のゆらぎを感じながら、まえへとすすんでゆく。そのたゆたいと前進が、デュラスのテキストにボエジーといわれるものを生んでいるのかもしれない。

七〇年に、デュラスは、アラン・ヴェルコンドレにこう言っている。「ポエムというのは、歌が現われるときにだけ存在するのでしょう。言葉がはぐれてしまったり、言葉が活動したり、言葉が証明しようとするならば、歌は涸れてしまって、ポエムは死んでしまうことになるわね<sup>8</sup>」。時間性の生んだデュラスの説明がたい声のもつボエジーについても、文学の声と時間をめぐる問いとともに、ひきつづき考えてゆきたい。

## 註

- 1 ジョルジョ・アガンベン、「言語活動と死」、上村忠男訳、筑摩書房、二〇〇九年、九一〜九二頁。強調はアガンベン。
- 2 モーリス・ブランシヨ、『終わりなき対話 II 限界・経験』、湯浅博雄、岩野卓司、上田和彦、大森晋輔、西山達也、西山雄二訳、筑摩書房、二〇一七年、三四六頁。強調は引用者。
- 3 Samuel Beckett, *Textes pour rien, Nouvelles et Textes pour rien*, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 202.
- 4 *Ibid.*
- 5 *Ibid.*, pp. 202-203.
- 6 *La Femme du Gange*, réalisé par Marguerite Duras,

Service de la recherche de l'O. R. T. F. 1972-73.

7 *India Song*, réalisé par Marguerite Duras, Les Films Armorial, 1974.

8 Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange* (Éditions Gallimard, 1973, coll. « Imaginaire », n° 588), *Œuvres complètes*, t. I, édition publiée sous la direction de Gilles Philippe, Éditions Gallimard, 2011, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1431. 強調はデュラス。Voir aussi les propos de Marguerite Duras dans *Les Parleuses* (Les Éditions de Minuit, 1974, p. 88). デュラスのフレイマッド版は以下、I、II巻をOCmd-I, IIと略記する。

9 シル・ドゥルーズ、『シネマ2 時間イメージ』、宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳、法政大学出版社、二〇〇七年、三四八頁。強調はドゥルーズ。

10 *Le Camion*, réalisé par Marguerite Duras, Cinéma 9 (Pierre et François Barrat) et Auditel, 1977.

11 *Agaba ou Les Lectures illimitées*, Berthemont, I. N. A., Des Femmes filment, 1981.

12 Gilles Deleuze, *Cinéma : Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983, coll. « Critique », p. 172.

13 Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, OCmd-II, p. 1431.

14 *Dérivative dit-elle*, réalisé par Marguerite Duras, Ancinex, Madeleine Films, 1969.

15 *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, réalisé par Marguerite Duras, Cinéma 9, P. Pl. PA, Éditions Albatros, 1976.

- 16 Marguerite Duras, « Le Cimetière anglais » in *La Couleur des Mots, entretiens avec Dominique Noguez, Autour de huit films*, Editions Benoit Jacob, 2001, p. 110.
- 17 *Aurélia Steiner* (Melbourne), réalisé par Marguerite Duras, Paris Audiovisuel, 1979 ; *Aurélia Steiner* (Yancover), réalisé par Marguerite Duras, Les Films du Losange, 1979.
- 18 ポール・リククール、「時間と物語Ⅱ」フィクション物語における時間の統合形象化」久米博訳、新曜社、一九八八年、一三四頁。強調は引用者。
- 19 Michèle Ruty, « Interprétation d'un Crime », *Europe, revue littéraire mensuelle* : Marguerite Duras, n° 921-922, janvier-février 2006, p. 130.
- 20 Marguerite Duras, *Le Canton, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, (Les Éditions de Minuit, 1977), *Œuvres complètes*, t. III, édition publiée sous la direction de Gilles Philippe, Éditions Gallimard, 2014, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 281. デュラスのブレイブブック版は以下、ⅢⅣ巻をOCmd-III, IVに略記する。
- 21 Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, (Les Éditions de Minuit, 1958) OCmd-I, p. 1207.
- 22 Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, OCmd-I, p. 1257. 強調は引用者。マニエー版では「ギユメ（鉤括弧）は使われていない。
- 23 ほかの例として、たとえば劇『エデン・シネマ』の母親が「かのじょが叫んでいる。馬が死んでしまっよ」と。あの馬は、森から平原まで皮脂囊腫のつきものを引きずって自分の生を生きたんだ。あの馬はあたしにそっくりなんだよ。
- あの馬は死にたがってゐるんだ。かのじょが叫んでゐる。あの馬が死んでしまつたよ」と。」Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, (Gallimard, Mercure de France, 1977 ; 1986) 1992, coll. « Folio » OCmd-III, p. 354.
- 24 *Moderato cantabile*, réalisé par Peter Brook, 1960, Documento Film / Iena Productions.
- 25 Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, OCmd-I, p. 1206.
- 26 Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, (Gallimard, 1944, coll. « Folio » n° 1341) OCmd-I, p. 226.
- 27 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, (Éditions Gallimard, 1964, coll. « Folio », n° 810) OCmd-II, p. 377.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*, p. 323.
- 30 Marguerite Duras, *Écrire*, (Éditions Gallimard, 1993) OCmd-IV, pp. 847-848.
- 31 *Le Vice-consul*, (Éditions Gallimard, 1965, coll. « Imaginaire », n° 12) OCmd-II, p. 559.
- 32 *Ibid.*, p. 591.
- 33 *Ibid.*, p. 629.
- 34 *Ibid.*, p. 559.
- 35 *Ibid.*, p. 593.
- 36 Marguerite Duras, *India Song*, (Gallimard, (1973) 1998, coll. « L'Imaginaire », n° 263) OCmd-II, p. 1585.
- 37 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, OCmd-I, p. 377.
- 38 Marguerite Duras, *India Song*, OCmd-II, p. 1584.
- 39 「ナタリー・グランジエ」の長まわしのカットをめぐる詳細

- は、拙論「デュラスの映画『ナタリー・グランジエ』の孤独と暴力、そしてポエジー」(『中央評論』、二八七号、中央大学、二〇一四年)を参照されたい。
- 40 Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, (Les Éditions de Minuit, [1974] 1993) *OCmd-II*, p. 63.
- 41 Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, (Les Éditions de Minuit, 1977) *OCmd-III*, pp. 221-222.
- 42 Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, *OCmd-I*, p. 1237.
- 43 動機に分からない殺人犯の「闇」と「知性」をめぐるデュラスの作品については、拙論「小説『イギリス人の恋人』を聞く——マルグリット・デュラスと想起のエクリチュール」(『仏語仏文学研究』、第三五号、東京大学仏語仏文学研究会、二〇〇七年)に詳しく分析した。
- 44 Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, [1982] 1993, coll. « Essais », p. 76.
- 45 *Ibid.*, p. 77.
- 46 *Ibid.*
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*, p. 78.
- 49 Marguerite Duras, Yann Andréa Steiner, (P. O. L, 1992) *OCmd-IV*, p. 822.
- 50 Nathalie Sarraute, *Enfance, Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Éditions Gallimard, 1996, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 991-992.
- 51 Marguerite Duras, Yann Andréa Steiner, *OCmd-IV*, p. 804.
- 52 Marguerite Duras, *Sauannah Bay*, (Les Éditions de Minuit, [1983] 2005) *OCmd-III*, p. 1228.
- 53 Marguerite Duras, *Les Yeux bleus Cheveux noirs* (Les Éditions de Minuit, 1986.), *OCmd-IV*, p. 216.
- 54 *Ibid.*, p. 229, 強調は引用者<sup>54</sup>
- 55 *Ibid.*, p. 271.
- 56 Samuel Beckett, *Happy Days* (1963, Faber & Faber). *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, 2006 ; première représentation à New York en 1961 à the Cherry Lane Theatre.
- 57 Samuel Beckett, *Ob les beaux jours*, *Ob les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Les Éditions de Minuit, 1963-1974, pp. 67-68.
- 58 Ludovic Janvier, *Beckett*, Éditions du Seuil, 1969, coll. « Écrivains de toujours », p. 153.
- 59 Marguerite Duras, *Les Yeux bleus Cheveux noirs*, *OCmd-IV*, p. 287.
- 60 Marguerite Duras, *Écrire*, *OCmd-IV*, p. 852.
- 61 Ludovic Janvier, *Beckett*, *op. cit.*, p. 152.
- 62 Samuel Beckett, *Le Calmant, Nouvelles et Textes pour rien*, *op. cit.*, p. 61. 強調は引用者<sup>62</sup>
- 63 Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, *OCmd-II*, p. 624
- 64 Samuel Beckett, *Premier amour*, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 55. 強調は引用者<sup>64</sup>
- 65 *Ibid.*

- 66 *Ibid.*, pp. 47-48.  
 67 *Ibid.*, pp. 34-36. 強調は引用者。  
 68 Marguerite Duras, *Les Yeux bleus Cheveux noirs*, *OCmd-IV*, p. 246.  
 69 Samuel Beckett, *La Dernière bande*, Les Éditions de Minuit, 1959, p. 33.  
 70 Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, (Éditions Gallimard, 1950, coll. « Folio », n° 882) *OCmd-I*, p. 327.  
 71 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *OCmd-II*, p. 287.  
 72 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, (Éditions Gallimard, 1991) *OCmd-IV*, p. 596.  
 73 Marguerite Duras, *L'Éden cinéma*, *OCmd-II*, p. 344.  
 74 Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, (P. O. L éditeur, 1990) *OCmd-IV*, p. 523.  
 75 *Ibid.*, p. 572.  
 76 *Ibid.*, p. 497.  
 77 *Ibid.*, pp. 523-524.  
 78 *Ibid.*, p. 550.  
 79 *Ibid.*  
 80 ルイ・マラン、『声の回復 回想の試み』、梶野吉郎訳、法政大学出版局、一九八九年、一九六頁。  
 81 同書、二〇一頁。  
 82 ドミニク・ノーゲーズが、『ピロシマ・モナムール』について語った言葉が、そのようなデュラスの傾向をよく表している。「『ピロシマ・モナムール』がじつさびに意味するところはじつさびなことなのだ。一九四五年の悲劇にもかかわらず、ピロシマが今でも存在しているのは、そこに愛の物語がいくつも生み出されるからなのであり、そしてまた、おそろくは、じつさびなことなのだ。第二次世界大戦の集団的な恐ろしい出来事がすぎ、個人の瞬間、個人的な幸福の瞬間がもたらした『モナムール』。個人の「こゝろに足りなす」小さな物語にも、人間たちのグローバルな「歴史」に向きあって存在する権利があるじつさびな『ドミニク・No-guez』、Marguerite Duras et l'amour », in *Revue de Langue et littérature françaises*, Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Tokyo, 2011, n° 41, p. 113.
- 83 Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, (Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma, 1996, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma » (première édition : « Les Yeux verts » de Marguerite Duras, n° 312-313, juin 1980, *Cahiers du cinéma*, coordonné par Serge Daney avec la collaboration de Pascal Bonitzer, Michèle Manceaux, François Régault et Charles Tesson) *OCmd-III*, p. 721.
- 84 Alain Vircondelet, *Marguerite Duras et l'émergence du chant*, La renaissance du livre, 2000, coll. « Paroles d'Aube », p. 17.