

他者の記憶に触れる レネ＝デュラスの『ヒロシマ・モナムール』における復興のイメージ

男：きみはヒロシマで何も見ていない、何も。

女：私はすべてを見たわ、すべてを。

福島 勲

はじめに

1959年、広島を舞台にして撮られた映画『ヒロシマ・モナムール（邦題『24時間の情事』）』は、20世紀のフランスに現れた個性的な二人の作家の共同作業——アラン・レネの監督とマルグリット・デュラスの脚本——から生み出された作品であるが、映画はそれぞれの才能を損なうことなく、幸福な化学反応によって、映画史に残る傑作として結実した。実際、この映画が同時代の映画人たちに与えた衝撃の大きさは、公開年に行われた『カイエ・デュ・シネマ』誌の座談会におけるジャン＝リュック・ゴダールやジャック・リヴェットたちの発言にはやくも刻印されている。

ところで、原爆投下から13年後の広島を舞台に出会う日仏の男女の24時間の情事を描いたこの映画について、クリシェのようにして語られているのが、記憶や経験を共有すること、また相互理解の不可能性である。もちろん、こうした分析に根拠がないわけではなく、映画の冒頭で繰り広げられる日本人の男の台詞「君はヒロシマで何も見ていない」とフランス人の女の台詞「私はヒロシマで全てを見たわ」という印象的なやりとりには、デュラスが問題にし続けた（とりわけ愛の）不可能性のテーマの一端を見て取ることができるだろう。

だが、この会話をもってこの作品全体を要約したと考えると、やはり軽卒のそしりを免れることはできない。たしかに、この映画はヒロシマの悲劇を見ること、語ることの不可能性から出発している。この点に関しては、後に触れるように、脚本を書いたデュラス自身も明言する通りである。しかし、この物語が、その映画内の24時間という持続と運動の果てに辿りついた場所は、出発時と同じ地点ではない。リヴェットは、この物語が女のホテルの部屋から始まり、そこで終わることに着目して、この作品はゴールがスタート地点とつながっているボルヘス的な円環の構造をした物語であるというアイデアを披露したが²、私たちがこの映画を見直す時、スクリーン上に見出すことになるのは、見る／語ることの出口のない不可能性であるよりは、むしろ、この不可能性に対する真摯な挑戦ではなかつただろうか。というのも、広島で出会う日本人の男とフラ

¹ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Folio, Gallimard, 1960, p. 22.

² 《Table ronde sur Hiroshima, mon amour d'Alain Resnais》, *Cahiers du cinema*, n°97, juillet 1959（「座談会 ヒロシマ、わたしたちの愛するあなた」細川晋・吉田広明訳、『紀伊国屋映画叢書3 スーヴェル・ヴァーグの時代』所収、紀伊国屋書店、2010年、82-83頁）。

ンス人の女が24時間のさまよいの果てに辿り着いた場所は、空間としては出発時と同じホテルの部屋ではあったけれども、二人の関係はもはや出会った時とは全く別のものに変容しているからである。

以上の観点のもと、本稿では、『ヒロシマ・モナムール』を、他者の経験や記憶を見る／語ることの不可能性をめぐる物語としてではなく、むしろ、それを前提としながら、それでも他者の経験や記憶に向かって手を伸ばすこと、手探りすることが可能であることを示した物語として再考してみたい。しかも、こうした観点にたった時、それは映画内の物語だけにとどまらず、この『ヒロシマ・モナムール』という映画そのものが、フランス人という部外者によるヒロシマを理解する試みの軌跡として浮かび上がってくるはずである。

その際、「君はヒロシマで何も見なかった」と自らに宣告することから出発したフランス人制作者たちが、それでもヒロシマを見ることを諦めず、事実、彼らは原爆を落とされた町をスクリーン上に映し出して見せたこと、しかも、彼らがそこに映し出すことを選んだのは、回顧的に再現された原爆投下直後のヒロシマではなく、復興へとゆっくりと進みつつある1958年の広島、前に向かって歩み始めた未来志向型の広島であったことにも触れておきたい。



映画『ヒロシマ・モナムール』の一場面。左が岡田英次、右がエマニュエル・リヴァ

1. ヒロシマを見る／語ることの不可能性

1959年に公開されたアラン・レネ監督の『ヒロシマ・モナムール』は、作家のマルグリット・デュラスが書いた暗示的な脚本、交錯する記憶のフラッシュバック、エマニュエル・リヴァと岡田英次という日仏の俳優たちの存在感、復興中の広島原爆ドームや夜に光るネオン、浮遊感のある音楽とともに、公開から半世紀以上を経てなお、そのインパクトを失っていない。

物語は、第二次世界大戦後、広島を舞台にした「平和」映画の撮影のためにやってきたフランス人女優と建築家の日本人の男性の行きずりの一夜の情事から始まる。女のホテルの部屋で抱き合いながら、女はヒロシマについての展示、資料映像、原爆ドーム、モニュメントを見て、広島で見られるものは全て見た、と言うが、そんな女に男は、君は何一つ見ていない、と答える。翌日の撮影が終わったら、女はフランスへ帰らねばならないが、男は女の背後にある何かに引かれてしまう。撮影先を訪ねてきた男の家で抱き合った後、女は長らく忘却していたヌヴェールというフランスの小さな町で暮らしていた頃のことを語り始める。封印を解かれた過去の記憶に飲み込まれて、次第に女はヌヴェール時代のドイツ人の恋人と目の前の日本人の男を「あなた (tu)」という二人称単数の中に同一化していく。カフェに場所を移しても、女の記憶のさまよいは続く。男は女に日本に残ってくれと言うが、女はできないと答える。ヌヴェールと広島町の町が重なってはズれていく。結局、二人は広島町を朝までさまよって歩くが、いつの間にかはぐれてしまう。明け方、二人が再会するのは、最初の情事の舞台である女のホテルの部屋である。女は自分は全てを忘れてしまう、あなたのことももう忘れつつあると言う。しかし、その刹那、女は男を見出したかのように、男をヒロシマと呼び、男は女をヌヴェールと呼ぶ。

以上にまとめられる作品のあらすじは、この映画に関して、あまり多くのことを語ってこれてはいない。例えば、作品のタイトルバックで使われていた映像が、被爆し、今後75年は草木も生えないだろうと予言された焼け焦げた大地から生え出してきた植物だったこと(図1)、また、物語のファーストショットで現れるベッドで抱き合う裸の男女の背中が、最初は灰のようなものに覆われていたのが、次第に金色に光る肌へと変わり、最後は汗に光る滑らかな肌に変化して行くこと(図2)は、こうしたあらすじからは見えてこない。ちなみに、この二人の裸の身体を覆う灰でイメージされていたのは、デュラスの脚本のト書きによれば、1954年には第五福竜丸が被爆することになったビキニ環礁を中心に降り注いでいた死の灰である³。つまり、この物語の主人公たちは、死をもたらす悲劇を生き延びた男女であることが無言のうちに、冒頭の映像によって示唆されているのである。

³ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 21.



図1 タイトルバックの植物



図2 灰をかぶった抱き合う男女

そして、抱き合った裸の二人の背中越しに、男の声が聞こえてくる。「君はヒロシマで何も見ていない。」それに対して、女の声が答える。「わたしは広島ですべてを見たわ」。この後者の言葉は、決してフランス人女優の不誠実さを表現するべく発せられた言葉ではない。実際、女は広島に到着以来、四つの博物館をめぐり、被爆に関する展示を真剣に見、病院をめぐり、記録映像や町を見、広島が被った悲劇について接することのできる限りのものを見て回ったのだ。だが、男は非難するためではなく、単に事実を述べる口調で、相手の主張を文字通り、全否定する。「いや、君はヒロシマで何も見ていない。」

先にも述べた通り、このやり取りは、経験や記憶を共有することの不可能性を表現したものとして、あたかも映画全体の意味がそれに集約されているかのように、必ずと言っていいほどに引用される。それは、ヒロシマの悲劇に関して、理解を示そうとするフランス人の女に対して、日本人の男は当事者以外にこの苦しみは理解できないとして拒絶する場面であると言える。

実際、この謎めいたやりとりについては、いくつかの解釈がある。例えば、ジャン＝リュック・ゴダールは、映画の公開年である1959年に『カイエ・デュ・シネマ』誌上で行われたこの映画をテーマにした座談会で、ジャック・ドニオル＝ヴァルクローズの質問に答えて、次のように発言している。「最も単純な意味で解釈すべきです。彼女が何も見なかったのは、そこにいなかったからです。彼もです⁴。」つまり、資料館に展示された原爆の被爆したオブジェ、記録写真、ニュース映像、町を見て回り、ヒロシマに関するものは全て見たという女に対して、ヒロシマの原爆投下は表象不能であり、その場にいた者は死んでしまったし、また、そこにいなかった者は見るできないという二律相反の中にあるという、単純にして絶対的な事実を男は述べているのだと解釈している。つまり、生者は誰一人として、ヒロシマの悲劇について本当に見ることはできないということである。

⁴ 「座談会 ヒロシマ、わたしたちの愛するあなた」、前掲書、74頁。

また、この台詞を書いた当の本人であるデュラスもまた、映画公開の翌年に出版した脚本『ヒロシマ・モナムール』に付したシノプシスの中で、この台詞について次のように語っている。

彼女は男にヒロシマで全てを見たと言う。彼女が見たものが映される。おぞましい光景だ。しかしながら、男の声はそれを否定し、それらのイメージが嘘であると宣告し、男は、非人称的に、耐えがたい口調で、彼女はヒロシマで何も見ていないと繰り返す。[……] ヒロシマについて話すことは不可能である。私たちにできるのは、ヒロシマについて話すことの不可能性について話すことだけある。ヒロシマについての知識なるものは、ア・プリオリに、よくある知性向けのおとりでしかない⁵。

先のゴダールと同じく、脚本を書いたデュラスも、ヒロシマについて語ることは不可能であり、可能なのはヒロシマについて語ることの不可能性を語ることだけであるとしている。広島に来れば見ることのできる、映画の中のフランス人女優が見て回ったものなどは、結局、見たつもりになることのできる、頭脳に与えられた「おとり」でしかなく、本当のヒロシマは常に経験の向こう側に位置し続ける、絶対的に不可視の彼岸として位置し続けると言いたいのである。

ただし、デュラスとゴダールの両者の違いを際立たせておくとすれば、ゴダールの方が、現場にいたものでなければ証言できないという証人の条件（もしくは、見る者全てを石化するゴルゴンの顔を直視することはできないように、全ての者に死を与える原爆を見ることはできないという不可能性）を述べているのに対して、デュラスの方はむしろ、ヒロシマという経験に内在している過剰さに着目していると言える。つまり、ヒロシマとは、人類史上初めて行われた原子力爆弾の投下による未曾有の大量虐殺であり、その記憶や経験は人間の理解の限界に位置しているがゆえに、仮に現実に見たとしても、見ることはできない（＝人間の見る能力を越えている）し、語ろうとしても語ることができない（＝言葉の権能を越えている）のである⁶。

ちなみに、この表象不可能性という問題は、同じ第二次世界大戦が生み出したもう一つの大災厄であるユダヤ人のホロコーストの表象に関する議論と相似形をなしている。そこでは、一方では、ホロコーストを画像や映像を通じて表象し、他者への伝達の可能性を探る『イメージ、それでもなお⁷』のジョルジュ・ディディ＝ユベルマンがいるとしたら、他方では、ユダヤ人という自分たちの民族が被った悲劇は絶対的に唯一無二の未曾有の経験であり、他者への伝達はもとより、そのイメージによる表象——たとえ、それが当時、現場で撮られた写真や映像であっても——は絶対的に

⁵ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 10.

⁶ 2011年3月11日の東日本大震災後、フランスで『君はフクシマで何も見なかった (*Tu n'as rien vu à Fukushima*)』という本が出版された。この題名はもちろん『ヒロシマ・モナムール』の台詞をふまえたものである。

⁷ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de minuit, 2003 (ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』橋本一径訳、平凡社、2006年)。

不可能であるばかりか、冒涇ですらあるとする『ショア⁸』のクロード・ランズマンの拒絶がある。ヒロシマとユダヤ人の大虐殺に関して、そこに共通してみられるのは、イメージか言葉かの違いはあれ、そこで生まれた想像を絶する恐怖を表象したり、伝達したりすることに関する不信である。ただし、絶対的な表象不可能性という立場は、一步間違えれば、理解への永遠の拒絶と背中合わせの危険をはらんでいることには注意しておかねばならないだろう。

2. 見る／語ることの不可能性を越えて

以上に見たように、『ヒロシマ・モナムール』は、その冒頭に置かれた「私はヒロシマで全てを見た／君はヒロシマで何も見ていない」という乗り越え不可能な台詞によって、永遠のすれ違い、永遠の相互理解の不能、永遠の表象不可能性という解釈の中に閉じ込められてしまうべきなのだろうか。

ところで、哲学者のジル・ドゥルーズもまた、著書『シネマ2 時間イメージ』でこの作品について語っている。彼もまた先の台詞を注釈することから始めており、その口調には、ゴダールやデュラスと同じく、他人の記憶や経験を安易に共有できると思い込むことへの警戒が踏まえられている。ただし、ドゥルーズの解釈がより踏みこんでいるように思われるのは、広島で出会った男女を永遠にすれ違わせて終わるのではなく、この映画で描かれる男女の彷徨を、二人が共同で記憶を作り出していく過程としてとらえようとしている点である。ドゥルーズは、監督のレネがこの映画の後に撮ることになる『去年マリエンバードで』（1961年）を比較として引きつつ、次のように分析する。

『去年マリエンバードで』はもっと複雑な形象である。なぜなら、記憶がそこでは二人の人物に関わっているからだ。しかしこの記憶はまだ一つの共通の記憶である。というのも、一人に肯定されながら、もう一人には否定され否認される同一の所与に結びついているからだ。[……]『24時間の情事（ヒロシマ・モナムール）』は事態をいっそう複雑にする。二人の人物がいる。しかしおのおのがもう一人とは無縁な自分だけの記憶を持っている。もはや共通なものは何もない。あるのはいわば、ヒロシマとヌヴェールという過去の通訳不可能な二つの領域である。日本人の男は女が自分の領域に入ってくるのを拒む（「私はすべて見たわ……すべて……—— きみは

⁸ Claude Lanzman, *Shoah*, 1985. 『ショア』は映像作品だが、記録映像は使わず、全編、証人の証言から組み立てられている。

広島で何も見ていない、何も……)」。それに対し女は、積極的で同調的な男を、ある点まで自分の領域に引き込んでいく。それは彼らにとって、自分だけの記憶を忘れて二人に共通の記憶を作り上げるやり方ではなかったか。あたかも今や記憶そのものが世界になり、彼らの人称から離脱していくかのように⁹。

レネが『ヒロシマ・モナムール』の二年後に撮ることになる『去年マリエンバードで』では、「共通の一つの記憶」を持っているはずの男女の記憶の錯綜が描かれているが、本作『ヒロシマ・モナムール』は、男女の完全な無関係性から出発している点において、後者は前者よりもラディカルな設定から始められているとドゥルーズは分析している。当然のこととして、「私は全て見たわ」という言葉は、常に断固とした「きみはヒロシマで何も見ていない」という壁に突き当たり、「日本人の男は女が自分の領域に入ってくるのを拒む」のである。

しかしながら、ドゥルーズの分析の興味深いのは、この男女の記憶の共通性に関して、それが切断されたままではいるとは考えていない点にある。男がうながし、女が過去を語るその行為によって、そこには共同の記憶が紡がれていく。つまり、ドゥルーズはこの作品の中に、見る／見れない、知る／知ることができない、という二項対立を乗り越える契機、つまり両者の出会いの可能性を見ているのである。この出会いは、ゴダールが1959年の座談会で分析したような、誰も見ることができないヒロシマをめぐる否定神学的な共同体とは違う。むしろ、ドゥルーズが言うそれは、二人が新たに自分たちの住まう世界を創造していくような肯定神学的な新たな記憶の創造であると言える。

ドゥルーズの言う二人の共通の記憶の創造という言い方はやや大げさにも感じられるが、少なくとも、そこには『ヒロシマ・モナムール』を見る／見れないの二項対立から解放する解釈が素描されている。実際、ドゥルーズの言う通り、『ヒロシマ・モナムール』で出会う男女は全く別の記憶と経験を持った二人なのであるが、両者は次第に、本当の意味で出会うことになる。男は女の中にヌヴェールの記憶を見出すことで、本当の彼女が何であるかを了解していくのである。女が抱えている過去とは何か。それは、ヌヴェール出身で現在はパリで夫と子供たちと幸せに暮らしているはずの女もまた、悲劇の生き残りであるという記憶である。

つまり、両者はともに悲劇の生き残りなのである。男が抱えている悲劇は、言うまでもなく、広島への原爆投下である。では、女はどうか。次第に甦ってくる女の記憶から、この女もまた、生まれ故郷のフランス中部のヌヴェール市という小さな町で、恋人の射殺という悲劇を経験した、生き

⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, Éditions d Minuit, 1998, p. 154. 引用は邦訳を拝借した。ジル・ドゥルーズ『シネマ2 *時間イメージ』宇野邦一他訳、法政大学出版局、2006年、163頁。

残りであることが判明する。しかも、まだ18歳だった女が愛したのは、当時、町を占拠していたドイツ人であり、彼女は祖国を裏切り、町の人々の押し殺された怒りの中で、その敵のドイツ人を愛したのである。しかし、フランス解放時、ドイツ人は町の誰かによって射殺され、その恋人である彼女は人々によって丸刈りにされ、その両親は彼女が正気を取り戻すまで、つまりは、ドイツ人を愛したことを忘却するまで、彼女を地下に幽閉したのである。

だから、女もまた悲劇の生き残りである。彼女がドイツ人を忘れて行くのは、ヌヴェールの町の人々によって丸刈りにされた髪が元どおりに生え揃って行くのと同期している。彼女はやがてドイツ人を愛したことを忘れ、一人自転車でパリに出て、ちょうど広島原爆投下に沸く群衆たちと交わり、そこで幸せな結婚をする。しかし、彼女の社会への復帰は、過去の悲劇の忘却を前提としている。彼女はあたかもドイツ人を愛したことなどなかったかのように、また、その恋人を町の人々に殺されたことなどなかったかのように、そして、自らが丸坊主にされて、町の人に蔑まれたことなどなかったかのようにして、忘却の上に新たな生活を築き上げたのである。それは、自分の記憶の一部を抹消し、あたかも何もなかったかのように復旧された生活である。

だが、広島という町で、かつて愛したドイツ人と同じように全世界を敵にした日本人を相手にゆきずりの関係を持つうちに、女の忘却は次第にほころびを生じて行く。記憶の中のヌヴェールと眼前にある広島の風景がめまぐるしく交差し、女は、目の前の日本人と死んだドイツ人の男との区別を失い、両者を同一化しながら「あなた」と呼びかけ、ヌヴェール時代について、幸せだった頃、そしてその後の砂を嘔む様な幽閉生活について、とめどめもなく、錯乱気味に話し続ける。こうした展開になっていくのは、女が悲劇を真の意味では生き延びておらず、忘却という手段によって、その生き残りを偽装していたからに他ならない。それは、あたかも復旧という名のもとに、脱線した歴史の一部を抹消する操作に似ている。その忘却という偽装に気がついた時、女は再び悲劇を生き直さねばならない。そして、さらに生きて行くことを選ぶからには、死んだドイツ人を再び忘れること、また、ドイツ人を愛した自分を再び忘れることを自らに課さねばならない。

だが、夫も知らないその過去を自分だけが打ち明けられたということにおいて、その悲劇を共有するものが自分しかないというその記憶の孤独さにおいて、男は女に離れられない一層の魅力を感じることになる。そこには、ヒロシマを全て見たと言う女を全否定した時とは違う、悲劇の生き残りという共通点によって結ばれようとしつつある二人の姿が浮かび上がってくる。

3. 復興する町：ヒロシマ／広島

女からの理解を拒否していた男は、女がヌヴェールでの記憶を抱えた存在であることに気づくと

ともに、逆に女を理解したいという欲求にかられ始める。しかし、今度は女の方が、男の理解の試みから遊離していく。彼女は、今や1958年の広島町の町と記憶の中の1945年のヌヴェールの町の両方を揺れ動く存在となっていく。女の夜の広島町の町での彷徨は、記憶の中のヌヴェールへの回帰と同期している。とりわけ、この女の彷徨のシーンが興味深いのは、恋人が殺された時のままに凍りついたヌヴェールの町の寒々しい風景と、小さいながらもネオンの明かりが灯り、商店街があり、ブ



映画『ヒロシマ・モナムール』の一場面。並んで歩く二人

レクションの『抵抗』（1958年）がかかった映画館があり¹⁰、流しのギター弾きが歩く、夜の広島町の風景との対照である。凍りついた記憶の町と復興の気配がひそむ夜の広島町。女は二つの町の間を、記憶と現実の間をさまよいつづける。果たして、過去の記憶とともにさまよいつづけた女とその後ろに距離をあけて従う男は、1958年の広島町で再び出会うことができるのだろうか。

両者の再会は映画の幕引きとともに行われる。だが、正確に言えば、それは再会というよりは、初めての出会いなのである。彷徨の果て、明け方のホテルの部屋で再び合流した二人は、見つめ合いの末、初めてお互いの名前を呼ぶ。それは、固有名を持たなかった二人が、この物語で最初にして最後に、名前を獲得する場面である。ただし、その名前は人の名前ではない。

女「わたしはあなたを忘れていくわ。今だってもう忘れつつある。ほら、もうあなたを忘れたわ。見てごらんさい。」

女「ヒ・ロ・シ・マ」

女「ヒ・ロ・シ・マ。それがあなたの名前。」

男「そうだ、それが僕の名前だ。君の名前はヌヴェール。フ・ラ・ン・スのヌ・ヴェールだ¹¹。」

この謎めいた名指しの儀式とも言うべき会話とともに、突然にこの映画の幕は閉じられてしまう。もちろん、女が男の求めに応じて、広島に残る決意をしたのか、それとも夫と子供が待つパリへと帰っていったのかも明かされることはない。だが、一つだけ確かなのは、作品の冒頭で、ヒロシマを見たと言うと「君はヒロシマで何も見ていない」と言われていた女が、このラストシーンで初めて、男にヒロシマを「見た」ことを認められていることである。もちろん、ヒロシマとして名指されているのが、町ではなく、男のことを指している違いはあるにしてもである。そして、その返礼

¹⁰ ちなみに、関川の『ひろしま』では映画館にチャップリンの『殺人狂時代』（1947年）がかかっている。

¹¹ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 124.

のように、女もまた、男からヌヴェールという町の名前を与えられる。

この相互の名付けの儀式は、この映画の意味作用において、二重のレベルで理解されねばならない。第一のレベルにおいて、それは本当の意味で、二人が初めて出会った瞬間として現れることになる。男はヒロシマという悲劇の生き残りとして、女はヌヴェールという悲劇の生き残りとして、それぞれの孤独において過去の記憶と向かい合ってきたが、物語の果てに、それぞれが抱える過去の悲劇を通じて、両者は「すべて」ではないにしても、お互いを「見る」ことができるようになったのである。お互いを町の名前で呼ぶのは、それぞれの町で起こった悲劇の記憶こそが、相手と自分を通底させるものだからである。逆に言えば、悲劇を忘却してしまえば、両者の通底はなくなり、互いを「見る」ことはできなくなるだろう。

映画の結末で実現されるこの二人の出会いを理解するためには、言葉遊びにも思われるかもしれないが、復旧と復興の違いを考えてみたい。本作の主演女優を演じたエマニュエル・リヴァはクライン前に自らのリコーフレックスで当時の広島町の町を映していたが、その貴重な写真を収めた写真集『Hiroshima 1958』をマリー＝クリスティーン・ドゥ・ナヴァセルとともに編集・刊行した港千尋は、その解説において、復興とは「排される以前の状態に元どおりにするという、機械的な再構成」ではなく、「涌きあがり、成長し、元の状態を越えてゆく¹²⁾」と表現している。それに少し手を加えて復旧と復興の違いを言い直してみれば、悲劇的な出来事が起きてしまった後に、あたかも何もなかったかのように、出来事の痕跡を抹消し、出来事以前の日常を再構成してみることを復旧だとするならば、むしろ、起きてしまった出来事を認めた上で、その記憶を抹消することなく、未来に向かって、その悲劇の記憶とともに生きていくことが復興だと言えるのかもしれない。

その区別に抛るならば、リヴァが演じたフランス人女優は、刈られた髪が生え揃うようにヌヴェールを忘却することで、あたかも何もなかったかのように、パリで新たな生活を送っていた。それは忘却に基づいた復旧の作業である。それに対して、岡田が演じる日本人の男は、家族を原爆によって失いながらも、その悲劇を忘却するのではなく、その焼け跡の上に未来を築いていく存在として造形されている。港千尋も言うように、男の職業が建築家として設定されているのは偶然ではない¹³⁾。男は、破壊された土地に新たな建築物を立てることで、復旧ではなく、復興という存在様式を生きている。復旧の存在様式を生きる者と復興のそれを生きる者の間に通底はない。復旧とは忘却であり、復興は記憶だからである。だから、男は女をヌヴェールと名づけることで、女をそ

¹²⁾ 港千尋＋マリー・クリスティーン・ドゥ・ナヴァセル編、エマニュエル・リヴァ撮影『Hiroshima 1958』インストラクト社、2008年、p. 52。

¹³⁾ レネの映画では男の職業は建築家であるのに対して、デュラスの脚本版に付された覚え書きでは男の職業はエンジニアとされている。その理由は科学には国境がなく、国際性を表現するからと説明されているが、やや物足りない設定であり、後に変更されたと考えられる。Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 152.

の町の記憶につなぎとめ、復興の様式を生きることを求めているのである¹⁴。

そして、第二のレベルにおいて、この名付けの儀式は、町と人の換喩を完成させる。つまり、男はヒロシマであり、女はヌヴェールである。彼らが悲劇の起きた町の名前を持つのは、両者の現在のあり方を町が象徴するとともに、町の現在を両者が象徴しているからである。この映画において、主役の二人の登場人物たち——エマニュエル・リヴァ演じるフランス人女性と岡田英次演じる日本人男性——に、最初から固有名が与えられていないのは意味のないことではない。そこでは、固有名を持たない彼らの生と、固有名を持った彼らの町——ヌヴェールとヒロシマ——の歴史とを二重写しにすることが周到に意図されている。つまり、女の生は、破壊の現場として放置され、忘却されたヌヴェールという町と、そして、男の生は、巨大な破壊を経験しながらも、町を再建し、復興への道を歩みつつある広島と二重写しになっているのである。ちなみに、ここで見出されたヒロシマは、もはや原爆投下後の悲惨な広島でも、平和映画の中で語られる典型的なヒロシマ像でもない。それは原爆によって家族と家を無くした体験を持ちながらも、それを乗り越えるために建築を職業とする男の姿と二重写しに現れる、原爆投下後から13年後、焼け焦げた大地の上に、ゆっくりとだが、着実に新たな街と人々の生活を築きあげ、復興の道を歩みつつあった1958年の広島なのである。それとは対照的に、過去の愛の記憶だけでなく、現在始まろうとしている新たな愛を忘却することで、現在のパリでの生活を存続させようとする女の方は、忘却の中に放置されたがゆえに、記憶の中で凍りついたままのヌヴェールという町の名前を男から送られることになるのである。

先にも述べたように、この名付けの儀式の後、二人がどういう結末を辿ったのかはわからない。もしかしたら、女は忘却をやめて、広島に留まることを選び取ったかもしれないし、うまく忘却の作業に成功して、無事、家族が待つパリに戻って行ったのかもしれない。いずれにしても、確かに言えることは、この物語は、取り返しのつかない悲劇的な出来事の後を生き残った人々の物語だということである。忘却することで不可能な復旧を試みたいと思うことも、記憶を踏み越えて復興への道を歩むことも、ともに人間として自然な反応であり、どちらがよいとは一概には言えないはずである。しかしながら、お互いの悲劇を通じて、ヒロシマをついに「見る」ことのできた女は、しかも、展示室や記録映像の中に凍りついた悲劇のヒロシマではなく、復興していく町として、復興に向かう人としてヒロシマを見出すことのできた女は、自らのヌヴェールの記憶と向かいあいなが

¹⁴ こう考えてみると、二軒目の終夜営業の店「カサブランカ」に一人座る女に、別の日本人の男が誘いをかけてくるシーンも新たな意味をもって現れてくる。映画内のエコノミーからすれば、一見、不要に思われるこのシーンでは、英語で話しかけてくるこの日本人の男の誘いをヌヴェールの女が拒否するのでもなく、受け入れるのでもない曖昧な態度でかわし続ける姿が描かれる。結局、女は新たな男の誘惑を退けるが、このシーンが意味しているのは、一つには、女が自分で言うような単なる男好きの「疑わしいモラル」の女ではない（また、日本人の男ならば誰でもいいという訳ではない）ことであるが、より重要な意味としては、原爆を落とした国の言葉を流暢に使う外国人の女を口説こうとするこの日本人の男が、忘却によって苦しみをなかつたことにし、復旧を生きる存在として演出されているのを見逃すことはできない。つまり、英語を操る日本人の男がフランス人の女を誘い、それを遠くから岡田英次演じる男がじりじりしながら見つめるこのシーンには、復旧と復興、忘却と記憶の境界線上で迷う女の内面が表現されている。

ら、過去から現在へ、そして現在から未来へと、その眼差しを転じていく可能性を探りあてることに向かう人としてヒロシマを見出すことのできた女は、自らのヌヴェールの記憶と向かいあいながのできたのかもしれない。

4. ヒロシマを見る／語ることの可能性

以上の分析にしたがえば、この物語は、行きずりの情事の相手として出会った二人の男女が本当の意味で「出会う」ことになるまでの軌跡、そして、冒頭の「見えない」から結末の「見る」への移行の軌跡として辿り直すことができる。ところで、物語の外に出た時、この映画の存在自体もまた、外国人であるフランス人制作者たちがヒロシマと「出会う」ための試み、ヒロシマを「見る」ための試みの軌跡として眺め直すことができるのではないだろうか。実際、映画の冒頭で日本人の男がフランス人の女に言う「君はヒロシマで何も見ていない」という言葉は、被爆国の人間でないにもかかわらず、ヒロシマについての映画を作ろうとするフランス人制作者たちが、まず自らに対して投げかけねばならなかった言葉でもあるはずである。実際、フランス人がヒロシマについての映画を作ることの意味とは何だったのだろうか。また、彼らはどのようにしてヒロシマを「見る」ことになったのだろうか。

まず、監督のレネや脚本のデュラスが広島を舞台にした映画を作ることを決意した時に意志したのは、ヒロシマに関わる同じような映画を「もう一つ¹⁵⁾」作るのではなく、今までとは全く違う角度からヒロシマを映像化するというものだった。

この映画の主要な目的の一つは、恐怖によって恐怖を描くことと手を切ることだった。というのも、そういう映画は日本人自身によってとくに作られていたからである。そうではなくて、この恐怖を、必然的に特殊で、「驚嘆させる」一つの愛のうちに書き込むことで、それを灰の中から再生させようと考えたのだ¹⁶⁾。

当初、この映画のプロデューサーのアナトール・ドーマンは、アウシュヴィッツを扱った『夜と霧』（1955年）の成功を受けて、同じ監督のレネを使って、ヒロシマについてのドキュメンタリーを作らせようと考えていた。だが、レネとデュラスはその裏をかいて、ヒロシマを別の角度から、フィクションによって、しかも、13年後の日仏の行きずりの男女の情交という観点から描き出す道を選んだのである。

¹⁵⁾ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁾ *Ibid.*, p. 11.

彼らがこうした映画の制作を目指した選択の背後に、「日本人自身によって」撮られた映画、すなわち新藤兼人監督の『原爆の子』（1952年）と関川秀雄監督による『ひろしま』（1953年）があったのは言うまでもない¹⁷。とりわけ、後者に関しては、この『ヒロシマ・モナムール』の中で「私はヒロシマで全てを見た」という女のオフの声とともに、スクリーン上に映されるのが、まさしくこの映画のワンシーンであることは、無視することのできない重要性を持っている。原爆投下後から数年後、教室で白血病の発作に倒れる女学生の鼻血を若い男性教師がハンカチで拭いてやるシーンから始まる関川の『ひろしま』は、何よりも原爆投下直前から、爆発、そしてその直後の広島町の破壊と人々の苦しみを完全に再現し、映像化することを目指すものであった。鬼の形相で息子の名を叫びながら父親が死体と瓦礫の山の間を走り回る姿、焼けただれた肌をたらして腰を曲げながら川をめざす人々の群れの再現は、地獄絵以外の何ものでもなく、実際の広島市民を動員したその映像の迫力はヒロシマの恐怖と悲惨さを見事にフィルム上に定着させることに成功している。

しかしながら、『ヒロシマ・モナムール』の特異性が際立つのは、インサートされる関川の映像も含めてヒロシマに関わる映像資料を全て見たというフランス人の女に対して、日本人の男がさらに「君はヒロシマで何も見ていない」と非人称的な声で繰り返す点にある。

映画の冒頭で日本人の男がフランス人の女に言う「君は何もヒロシマで見ていない」という最初の言葉は、フランス人制作者たちが、ヒロシマについての映画を作ろうとしている自分たちに投げかけた言葉だと取ることができるとしたら、この二回目の「君は何もヒロシマで見ていない」は、フランス人映画制作者たちが、自分たちだけでなく、関川の『ひろしま』の観客たち、さらには日本人の映画制作者たちの全てに投げかけた言葉だと考えざるをえないだろう。

果たして、その意図とは何か。そこには、外国人がヒロシマに関わる上で、レネとデュラスが余儀なくされた立場、そして、彼らを選んだ立場が関わってくるだろう。まず、第一には、先にも述べたように、フランス人が日本人の悲劇であるヒロシマを語ることの意味があるのか、また、それが可能なのかという問いがある。この問いに対して、レネとデュラスは^{ウイ}諾だと考える。ヒロシマとは人類の問題であり、それを直接語ることは不可能であるにしても、それに関わる映画を作ること
を彼らは決めたのである。ただし、それを語るやり方は、あくまで当事者としてではなく、距離を持った外部の人間としてでなければならないだろう。だから、この物語のヒロインが映画の撮影で日本にやってきたフランス人女優として設定されているのは、レネやデュラスたちが余儀なくされた立場を自然に代表してくれるからである。

さらには、彼らを選んだ立場がある。それは、ヒロシマを語るにあたって、「恐怖によって恐怖を描くことと手を切る」ことである。その意図とは、判で押したように同じようなイメージに帰着

¹⁷ ちなみに、両者はともに原爆体験者の手記集である長田新編『原爆の子』（岩波書店、1951年）を原作としている。



映画『ひろしま』（ビデオ表紙写真より）

してしまう、ヒロシマをモチーフにした衝撃的な場面を映した映像に対して彼らは距離を取ることが必要だと考えたからである。それは、まず、フランス人として、あくまで自分たちが外部から来た者たちであり、そうした表象を行う権利がないと考えたに違いないが、第二には、何よりも、映像作品制作者として、既に来あがっている悲惨なヒロシマというイメージを反復・強化することに警戒心を抱いていたからに他ならない。実際、同じイメージの反復は感覚の鈍麻を招き、思考停止や意味の消失へと到る危険性があるからである。

したがって、『ヒロシマ・モナムール』とは、典型として反復され、カノンとして繰り返される「ヒロシマ」像に対する異議提起であるとも言える。実際、フランス人の女がつぶさに見てまわったという展示物、またインサートされる再現映像や記録映像は、それがいかに真正で誠実なものであっても、私たちがヒロシマと聞いて思い浮かべる典型的な証拠物ばかりであり、そこからは新たな意味が生まれてくることはない。映画の中にも、女優として訪れたフランス人の女に何の映画を撮っているのかと問う男に、ヒロシマで映画を撮ると言ったら「平和」をモチーフにした映画しかないでしょうと女が明るく笑って答えるシーンがあるが、それはヒロシマという言葉から、自動的に悲劇の現場と平和への祈りという固定させられた一つのイメージしか生むことができなくなっている弛緩した状況に対するレネとデュラスの警戒心を見ることができる。

ヒロシマを「見る」仕方を変える。こうした彼らの意識は、おそらく岡田英次の起用にも見て取ることができる。『ヒロシマ・モナムール』で日本人の男を演じる役者として岡田英次が選ばれたのは、国際的な映画をめざす以上、あまり日本特有な顔は異国趣味を惹起してしまうから西洋人風がよいという理由と政治をやっている（岡田は共産党系の活動をしていた）ことが気に入ったという理由が公式には説明されている。しかしながら、岡田英次が関川の『ひろしま』において、白血病の発作で倒れた女生徒の鼻血を拭いてやり、また、半狂乱で焼け跡を歩き回り、自分を探してくれた父親を原爆病で亡くし、人生の方向を失い、被爆者の頭蓋骨を土産にすることを孤児たちに教唆して逮捕された元生徒を引き取りにゆく若い教師「北川先生」を演じていたことを考えれば、この岡田英次を主演に据えた1959年の『ヒロシマ・モナムール』は、まさしく1953年に作られた『ひ
ろしま』^{ヴァリアント}の意識的に作られた異本として現れることになる。それは、破壊された町の代わりに復興しつつある町を、うめきながら死んで行く人々の代わりに身体と心の傷から立ち直りつつある人々を描き出すことで、想像を絶した悲劇のあとにも未来が可能であることを、そのフィルム上に当時

の光とともに定着してくれたのではないだろうか。

この1959年に公開された『ヒロシマ・モナムール』は、2005年、広島出身の諏訪敦彦によって『H Story』としてリメイクされることになるが、この新版に映し出される現在の広島町の風景には、『ヒロシマ・モナムール』に込められていた復興へのまなざしが半世紀を経ずして、完全に現実のものになったのを確認することができる。

結びにかえて

この『ヒロシマ・モナムール』について、監督のレネ自身が自嘲気味に「シネマテーク用の映画」と形容していたぐらい、作風は実験的であり、また、デュラスが書いた暗示的な台詞は、不透明さと豊かな深みの絡み合ったものであった。その一つの結果として、簡潔にしてインパクトを持った冒頭の「私はすべてを見た／君は何も見っていない」という謎めいた台詞だけが一人歩きさせられて、この映画はいつも、語ることの不可能性と分かり合うことの不可能性という側面を必要以上に強調されてきたように思われる。

だが、以上に見たように、この作品は、単なる記憶や経験の共有不可能性についての物語ではない。また、ヒロシマの悲劇と個人の愛を単に並置した物語でもない。この『ヒロシマ・モナムール』という映画が、その運動の全体によって描き出しているのは、絶対的なかたちで破壊された過去を取り戻すことの不可能性であるよりは、現在を見ること、つまりは、破壊という悲劇の後に生き残った人々が、いかにして新たな現実を取り戻していくことができるか、という問いへの一つの回答であったように思われる。それは、忘却に基づいた復旧ではなく、記憶に基づいた復興というかたちで提出される回答である。

また、それはフランス人という外部の人間たちにもまた、ヒロシマへの共感と理解が可能であることの一つの証明でもある。実際、「君はヒロシマで何も見ていない」と日本人の男に突き返されるところから始まり、最後はヒロシマを見出すにいたるフランス人女優の姿は、この映画の制作者たちの苦難の道のりと重なり合うものがあつたのかもしれない。しかも、悲劇の町ヒロシマという絶対的なイメージを反復・強化するのではなくて、男女の出会いの物語によってヒロシマを語り、そして、快活な岡田英次によって、悲劇の記憶を宿しつつも復興していく広島を象徴させることを選んだ点において、彼らの道のりはいっそうに困難なものだったはずである。ともあれ、『ヒロシマ・モナムール』は、その成功によって、すでに歴史から十分にその苦勞の対価を得ているように思われるし、それは今後の歴史でより明らかになるだろう。

だから、広島という町を復興という観点から描き出し、当時の広島市の市街を実際にフィルムに定

着させたこの作品は、理解を絶した経験をめぐる哲学的な映画であるよりは、そうした悲劇の後にも、未来に向けられた復興を手探りするための物語として観られるべきだろう。実際、この映画でフランス人女優の役を演じたフランス人女優エマニュエル・リヴァが、54年前に広島で撮影して廻った子供たちの笑顔は、原爆によって破壊されて間もない当時の町においても、すでに復興への道が描き出されていたことの雄弁な証言の一つである。過去の悲劇を忘却することなく、しかし眼差しは未来を見つめ続けること。『ヒロシマ・モナムール』が描き出してくれた復興のイメージは、東日本大震災による津波と原発事故という途方もない大惨事の後を生きる私たちに、未来への希望を、未来がいつも可能であることの一つの例証となってくれているのかもしれない。



映画『ヒロシマ・モナムール』の一場面より。エマニュエル・リヴァ