

多和田葉子「旅をする裸の眼」論

—〈作者〉の無価値化—

小 谷 裕 香

はじめに

本稿では、筆者が先に発表した論文「多和田葉子「旅をする裸の眼」論—〈作者〉への抗い」¹に続き、多和田葉子「旅をする裸の眼」²の作品分析を行う。

「旅をする裸の眼」は全三章で構成され、第一二章まではベトナムの女子高生である「わたし」の二二年に及ぶ放浪生活が、当人の語りによって綴られている。冷戦が終結する前年の一九八八年、「わたし」は東ドイツのベルリンを訪れ、そこで知り合ったヨルクという男に、彼の故郷である西ドイツ・ポーフムへと連れ去られてしまう。その後ヨルクの元を去り、不法入国という形でフランスのパリを訪れた「わたし」は、折々で出会う人々に匿われながら一〇年もの歳月を過ごす。長い月日の間に「わたし」を精神的に支えるのは映画であった。「わたし」はパリで暮らす内に、暇さえあ

れば映画館へ通い、フランス人女優カトリーヌ・ドヌーヴの出演作ばかりを何度も観続けるようになる。「わたし」はドヌーヴを「あなた」と呼び、事あるごとに話しかける（ちなみに、作中でドヌーヴという人名が直接現れることはない）。異国での孤独な生活の中で、「あなた」の存在は次第に心の拠り所となっていくのである。

しかしパリ到着から一〇年後、「わたし」はヨルクと再会し、彼にポーフムへと連れ戻されてしまう。以上が第一二章までの大まかなあらすじである。これに続く第三章（最終章）では、それまでの「わたし」による語りは放棄される。この章だけは人称が三人称に変更され、その世界には「わたし」も「あなた」も登場しないという、読者に大きな謎を残す結末となっているのだ。

実在する映画作品との関わりについてもまた、この作品を語る際には触れておかなければならない。小説を構成する一三の章の名前には全て実在する映画のタイトルが付けられており、章の名前と

なっている映画の世界と小説内の世界とは、部分的に呼応し合う関係となっているのだ。例えば、売春婦の物語である『恋のモンマルトル』が名前として付された第二章では、「わたし」は売春婦の「マリー」に出会い、吸血鬼の物語『ハンガー』が名付けられた第四章では、「わたし」は臨床試験という名目で怪しげな医者から採血を受ける、といった具合だ。

前述の拙稿では、映画作品を統括する〈作者〉という権威に対して「わたし」が敵対心を抱き、それに抗うため自らも物語を創作していることを明らかにし、これを映画技法になぞらえて〈モニタージュ〉の実践と名付けた。彼女は既存の作品を撰取しながらも、そこに回収されることのない新しい物語を独自に紡ぎ出していったのである。

しかし、このような「わたし」の方法には問題があることを、本稿では指摘しておきたい。確かに、〈モニタージュ〉的实践によって物語を生成した「わたし」は、〈作者〉の意図から外れた読みを編み出すことに成功した。だが、新たな物語を創作する「わたし」の行為は、〈作者〉的だとは考えられないだろうか。スクリーン上に展開される映画内容を部分的に抜粋し、その集積として仮構されたのが「わたし」の物語だとすれば、それは「わたし」が作り上げた作品だと言えるのではないか。そのような方法は、既存の〈作者〉の手中から一時的に逃れることを保証しはしても、権威としての〈作

者〉なる概念を否定したことにはならない。「わたし」自身が、当の〈作者〉になっってしまうのだから。

本稿では改めて、作中におけるこの〈作者〉の問題について考えてみたい。前述のような問題は解消されるのかどうか、特に第三章までの展開と交差させて論じていく。

一、第三章までの展開

まず、第二章から第三章までの流れを概観しておく。

第二章から第一章まで（作中の時間経過はおよそ一〇年）の間、フランスに滞在していた「わたし」だが、第一章ではかつて「わたし」を誘拐した張本人であるヨルクと再会し、彼とともにドイツへ渡ることになる。そのドイツでの出来事が展開されるのが第二章に当たるのだが、この章の展開はそれまでの章と比べると若干異質なものになっている。

クロロフォルムじゃなかった。／／わたしのまぶたを重くしたのは。夢にまで見た国境を越える時には、誰でも眠り込んでしまうらしい。／／トリトン、まぐろ、トルコの貨物船。大海原は、誰にも逆らうことのできないようなとびきりの音楽効果に揺すられて、波打っている。／／高い波の合間にあなたの名前が現われる。わたしは息を呑む。名前は約束だ。（第12章『イー

右に引用したのは、第二章の冒頭部である。見ての通り、一段落ごとに一行あきの改行が挿まれるという、改行の多さがまず目につく。そしてこの引用の後「わたし」とヨルクは二人で映画館へ『イースト／ウエスト』を見に行くのだが、大半を占めるのはその映画内容の描写で、「わたし」達がドイツでどのような生活を送っているかは読者にはほとんど明かされることはない。

『イースト／ウエスト』は東西冷戦時代のソ連を舞台にした映画である。一九八八年にベトナムからヨーロッパへ渡り、そこで冷戦終結を迎えた「わたし」は、この映画を通じて対立構造が敷かれていた頃の記憶を思い起こすことになる。しかし戦後に製作された『イースト／ウエスト』（一九九八年製作）は、厳しい監視体制・共同住宅での過酷な暮らしなどを描いた、歴史的教訓の色合いが濃い作品となっている。「わたし」は共産主義に批判的なこの映画に共感することができず、度々不満をもらすことになる。

そんな映画を「わたし」が見ることになったのは、もちろん「あなた」（＝ドヌーヴ）の出演作であったことがきっかけである。劇中、「わたし」はスクリーンに登場した「あなた」の姿を見て驚きの声をあげる。実は「わたし」は第一章の時点で、『イースト／ウエスト』出演時の「あなた」と現実に出会っていたというのである。該当す

る場面を、第一章・第二章と併せて左に示す。

錆びた線路のある場所に着くと、すでに女性の先客があった。いつもわたしを立てている場所に立って、線路をじっと見つめている。こんな錆のついた熱帯魚がいたかもしれないと思わせるような大きな襟の付いた足首まであるガウンを着て、頭には宇宙人風の飾りが付けられている。オペラの公演からそのまま逃げ出して来た歌手かも知れない。(中略)彼女はわたしを見て、まるでわたしたちの間に何か取り決めてもあって、それを確認するように、こちらに向かって頷いてみせた。すると、急にわたしの心臓が高鳴り始めた。実行しなければいけないのは、この人ではなくて、わたしの方なのだ。今日が実行の日なのだ。それをこの人と昔、夢の中で取り決めた。ただ、どんなことを決めたのかだけが思い出せない。彼女はゆっくりと線路にうつぶせに身を横たえ枕木に顔を押しつけた。(第一章『反撥』)

そんな！と、わたしは思わず大声で言ってしまった。どうしたの、とヨルクが不思議そうに尋ねた。あの時、パリ行きの列車をとめてくれたのは、この女優、他ならぬあなただったんですね。やっとスクリーンに現れたあなたは、ヴィクトル・ユーゴーの芝居を上演するためにフランスからやってきたガブリエ

ルという名前の舞台女優の役を演じています。(中略) あなたの衣装は爬虫類と食虫植物のフュージョンで、髪の毛の分け目で宝石が輝いていました。まるで、／＼天使のように、七つ目の惑星からやってきて、舞台上に立っている。あの時、ポーフムの線路に立っていたのとちょうど同じように。あの時、あなたはどんな自由を約束してくれたんですか。(第12章『イースト／ウエスト』)

第一章、つまり一九八八年に西ドイツのポーフムで暮らすことになった「わたし」は、モスクワ行き列車の噂を耳にする。そんなある日、ヘオペラの公演からそのまま逃げ出して来た歌手のよいうな女性が「わたし」の前に現れ、〈錆びた線路〉の上に横たわる。すると、廃線となったはずのその〈線路〉を通して、列車が「わたし」の元へとやって来る。乗務員が横たわった女性に気を取られ列車を停止させた際に、「わたし」は車内に忍び込むことに成功するのだが、それはモスクワではなくパリ行きの列車だった。そしてその女性の容姿が、『イースト／ウエスト』(一九九八年製作)出演時の「あなた」と同じだというのである。

女性が、一〇年後に上映される映画の登場人物の姿をしたドナーヴ本人であったとは考えにくい。では、本当にその女性とは「あなた」だったのだろうか。そもそも「あなた」とは実在の人物だった

のだろうか。疑問は尽きないが、この点については次節で取り上げることにして、論を進めよう。

君の考えはまだどこかちがうところを漂っているんだね。どこへ行っていったんだい、今日は。ヨルクは溜息をつく。映画よ。また映画か。どうして同じ映画を百回も見ると。分からないわ。君はまだ新しい靴を見つけていないんだね。／＼だから、何なのよ。君は少し自分の外見を気にした方がいいよ。その、／＼汚いぼろぼろのタイヤで作ったサンダルは何なんだ。君自身、／＼分かっているだろうけれど、あれは他でもない、／＼悲惨なことだったんだよ、／＼それだけのことだ、／＼下劣な詐欺だ、それを、まず認めて、／＼それから／＼忘れるんだ、／＼過ぎ去った映像のことは。ええ忘れるわ。でもそのためには時計の針で目を突いてしまわないと。(第12章『イースト／ウエスト』)

第二章の終盤、改行はさらに数を重ねる。台詞の途中でも読点を末尾に置いたまま文が区切られ、「わたし」が〈時計の針〉で目を突くという謎めいた文章だけを残して、章が閉じられる。続く第一章(最終章)には、「わたし」も「あなた」も登場しない。それまで「わたし」の一人称によって展開していた物語は、第二章

に入ると三人称に変更され、焦点人物もセルマという新しい登場人物へと切り換えられる。

第三章の章題となっている映画『ダンサー・イン・ザ・ダーク』に登場する女性セルマは、チェコからアメリカに移住してきた移民である。女手ひとつで息子を育てながら、友人のキャシー（＝ドヌーヴの役名）と共に工場で働いている。セルマは先天性の病気で徐々に視力を失いつつあった。遺伝性の病気だったため息子も失明の危機にさらされており、その手術費用を稼ぐ必要があった。ある日彼女は自分の貯金を盗んだ友人を誤って殺してしまい、死刑を宣告されることになる。第三章の設定は、この映画から一部を借りている。

小説第三章に登場するセルマは、アメリカに移住する以前にベルリンで暮らしていたという背景のもと登場する。彼女は、自分の住んでいるアパートの前で、「犬を連れた奥さん」と呼ばれる盲目の女性と出会う。

親友のキャシーが映像を指の動きに翻訳してわたしの手のひらを打ってくれるんです。手のひらがスクリーンなんです。キャシーの指が作者ってところかしら、気に入らない筋はどんどん変えてしまうんですよ、彼女は。（第13章『ダンサー・イン・ザ・ダーク』）

映画鑑賞を趣味とする〈奥さん〉は、視覚で映像を認識することできない。だが、映画館で隣に座るキャシーという友人が、いつも〈指の動き〉でその内容を教えてくれるのだという。この箇所は、キャシーがセルマに対して〈指の動き〉で映画の内容を伝える『ダンサー・イン・ザ・ダーク』の筋と呼応する部分である。しかし「旅をする裸の眼」のキャシーは、正確な伝達者としての役割を果たしていない。〈気に入らない筋はどんどん変えてしまう〉キャシーは、〈奥さん〉から〈作者〉と呼ばれていることから分かるように、映画を発生源としながらも、そこから逸脱した物語を展開させているのである。

二、物語の入れ子構造

先行論において第一三章は、おおむね「わたし」が映画の世界に入り込んだ」ともとして解釈されている。この説を支える大きな柱となるのは、「犬を連れた奥さん」の出自である。「奥さん」は一九八八年にベルリンで青少年のグループに襲われている外国人の少女を助けようとして事件に巻き込まれる。少女は結局死んでしまい〈奥さん〉は失明してしまった。その後パリに一〇年滞在し、ポーフムで目の手術を受ける。しかし手術は失敗し、その後は再びベルリンに移り住んだ。そんな〈奥さん〉は自分のことをサイゴン出身のベトナム人だと言うが、彼女はとも〈ベトナム人のもの〉とは

思えない容貌をしている。〈奥さん〉のベルリンからパリへ、パリからポーfumへという旅の経歴、加えてその出身地は、「わたし」の経歴とほぼ一致する。ここから、〈犬を連れた奥さん〉は「わたし」の転生後の姿⁴で、「わたし」は完全に映画のなかの主人公になつてしまふ」という説が先行論の中でも挙げられている。

本稿ではこのような説から一度離れ、第三章に対して新しい説を提出してみたい。その説とは、「第三章に登場する〈犬を連れた奥さん〉が体験した出来事が、第二章までの「小説」という形で提示されている」という解釈である。言い換えれば、「わたし」を語り手とする物語は〈犬を連れた奥さん〉の創作物であり、小説「旅をする裸の眼」は巧妙な入れ子構造をとっていたということである。まず、当の第三章の内容から検討してみよう。この章が設定を借りているのは『ダンサー・イン・ザ・ダーク』と「わたし」の経歴だけではない。表①に示すように、第三章は「旅をする裸の眼」の他の章とも対応する部分があるのだ。

例えば、〈犬を連れた奥さん〉が見る映画の「眠れない夜を歩き回ったり、誰かに追い掛けられて路地を走ったり、地下室に続く螺旋階段を降りていったり」という部分は、第二章で「わたし」が体験する出来事に類似している。売春婦のマリーと出会った「わたし」は、彼女と共に「ダックスフントの耳のような手入れの行き届いた茶色い髪を左右に垂らした男」に追いかけられる。マリーは男から逃げ

るため「路地」を通り抜け「階段」を駆け降り、「わたし」を自分の住む「地下室」へと導くのである。

考えられる部分は他にもある。先にも書いたが、〈犬を連れた奥さん〉は、ベルリンのアレクサンダー広場で「青少年のグループ」が外国人の少女を殺害するという事件に巻き込まれた。そして「わたし」もまた、ベルリンで二人の「青年」と出会い、彼らとアレクサンダー広場までやって来ている。

その女性はセルマのいとこたちには「犬を連れた奥さん」と呼ばれていて、盲目だった。「一九八八年、アレクサンダー広場の近くで外国人の少女が青少年のグループに襲われた。犬を連れた奥さんは偶然、その少女の隣を歩いていたので、事件が起きると、青少年をとめようとし、巻き込まれた。少女は結局その時に刺された傷がもとで後に死んでしまい、犬を連れた奥さんは目が見えなくなった。(第13章『ダンサー・イン・ザ・ダーク』傍線引用者、以下同様)

「わたし」がベルリンに到着してすぐに、彼女は二人の「ドイツ人の青年」に迎えられる。三人は共に歩き始め、〈巨大なネギ坊主の像〉と形容される「テレビ塔」の傍を通る。この「テレビ塔」とは、ベルリンのアレクサンダー広場に建てられたベルリンテレビ塔。

表① 「旅をする裸の眼」第13章と対応する本作の他の章／映画

第13章（本文）	対応する小説の章／映画
<p>セルマはアメリカに亡命してそこで死刑の宣告を受ける前に、ベルリンで三年間、暮らしたことがあった。プラハからの亡命は簡単だった。叔母がベルリンのパンコウ区で花屋をやっていたので、そこに遊びに行き、一週間泊まるつもりが一月になって、もう一月延びて、一年になった。</p>	<p>◆映画『ダンサー・イン・ザ・ダーク』 アメリカに移民した〈セルマ〉という女性が登場。彼女は映画の結末で、殺人の容疑をかけられ処刑される。</p>
<p>そこで時々、小さな犬を遊ばせている近所の女性がいた。その犬はセルマを見ると、いつも激しく吠えるのだった。身体はそのへんの雄猫よりも小さい犬だったが、声は恐かった。飼い主の女性はほっそりした人で、金髪に白髪の混ざった髪を後ろで束ね、色のついた眼鏡をかけていた。その女性はセルマのいとこたちには「犬を連れた奥さん」と呼ばれていて、盲目だった。一九八八年、アレクサンダー広場の近くで外国人の少女が青少年のグループに襲われた。犬を連れた奥さんは偶然、その少女の隣を歩いていたので、事件が起きると、青少年をとめようとし、巻き込まれた。少女は結局その時に刺された傷がもとで後に死んでしまい、犬を連れた奥さんは目が見えなくなった。</p>	<p>◆映画『反撥』 犬を連れた〈婦人〉が登場する。小説第2章では〈アパートで彼女の隣に住む婦人は、厚着で球のように身体がまるく、帽子をかぶって犬を連れている〉と描写される。アントン・チャーホフ作の同名の小説「犬を連れた奥さん」（1899年）も存在するが、あらずじは本作と一致しない。</p> <p>◆小説第1章 「わたし」は一九八八年にベルリンに到着し、二人の〈青年〉に出会っている。また、アレクサンダー広場にある〈テレビ塔〉の近くのホテルに滞在している。</p>
<p>ある日曜日、セルマはその通りに二週間前にできたばかりの喫茶店にでかけてみることにした。そこには俳優のような顔をした若い人たちがすわってカフェオレを飲んでいることは分かっていた。セルマもそこにすわってコーヒーを飲みたと思った。自分が恥ずかしがりで、知らない人に声をかけたりできないことは分かっていたが、劇場で働いてみたいという夢はまだ捨てていなかった。家から出るとあの女性がまた犬を遊ばせていた。犬はつながれていなかったで、セルマに飛びかかって吠えた。</p>	<p>◆小説第7章 小説中に、町にいる人物を〈映画の登場人物〉に例えている場面がある。</p> <p>◆映画『ダンサー・イン・ザ・ダーク』 『ダンサー・イン・ザ・ダーク』の〈セルマ〉は、アマチュア劇団が上演する『サウンド・オブ・ミュージック』のマリア役として出演するため、その稽古をしている。</p>

<p>わたし自身はパリに十年も住んでいたんですけど、それはわたしの責任じゃないんです」「責任と言いますと?」「わたしは行きたくなかったんですよ。それは素晴らしい町でした。でも、一種の誤解が元で行くことになってしまったんです。誤解と言うよりも事故と言った方がいいかも知れません。目の手術に失敗してからはベルリンに来ました」「<u>手術はパリでなされたんですか?</u>」「いいえ、ポーfumです。でもあそこにい続けるのはいやだったんです。ベルリンがわたしの原点ですから」「原点?」盲目の女性は立ち上がった。それ以上、話したくないようにも見えた。<u>沸騰したお湯をコーヒーの粉に注いでいる。濃いコーヒーがゆっくりと透明のポットの中に落ちる。</u></p>	<p>◆小説 「わたし」もパリに10年間住んでいた。</p> <p>◆小説第12章 ポーfumで「わたし」は、〈時計の針〉で目を突いた(かもしれない)。</p> <p>◆小説第1章 ヨルクがコーヒーを注ぐ、〈台所の隅でごぶごぶと音をたてて淡い茶色の液体を自分自身の透明な腹の中に吐き出している小さな太った機械。あれでもコーヒーのつもりなのだろうけれど、色が薄くて、貧乏くさい〉という場面と対応していると考えられる。</p>
<p>もし目が見えたらまた<u>工場</u>で働きたいと思っています。床に落ちて半円を描いてグリングリンとこがるネジの音、たわんでダウンドワンと幽霊の音をたてる薄い鉄板、釘の頭を打つハンマー、ブリキのバケツの床を打つ水音、木箱の間をぬって進む倉庫内運送車の低いなり声、巨大な扉がきしんで開く音</p>	<p>◆映画『ダンサー・イン・ザ・ダーク』 工場で働く〈セルマ〉は、そこで響く音に耳をすませながら、ミュージカルの空想にふけっている。</p>
<p><u>親友のキャシーが映像を指の動きに翻訳してわたしの手のひらを打ってくれるんです。手のひらがスクリーンなんです。キャシーの指が作者ってところかしら、気に入らない筋はどんどん変えてしまうんですよ、彼女は。映像のない映画の中では、ほとんどの人がタップ・ダンサーみたいなものですね。眠れない夜を歩き回ったり、誰かに追い掛けられて路地を走ったり、地下室に続く螺旋階段を降りていたり。</u></p>	<p>◆映画『ダンサー・イン・ザ・ダーク』 ドヌーヴ演じる〈キャシー〉という女性が登場。映画館に行った際、視力の低下した〈セルマ〉のために、〈キャシー〉は映画の登場人物の動きを〈指〉で伝えている。</p> <p>◆小説第2章 「わたし」は夜のパリを徘徊し、〈マリー〉に出会う。男に追いかけられた二人は、〈マリー〉の住む〈地下室〉へ逃げ込む。</p>

のことを指す。これにより、「犬を連れた奥さん」と「わたし」両者の経歴には、〈青年〉との出会い、そしてアレクサンダー広場という二つの共通点が見出せることになる。

ただし、肝心の殺人の場面はここには描かれていない。その要素はおそらく、「わたし」が西ドイツに誘拐された後の、ヨルクとの〈性交〉の場面の中に描かれている。

ヨルクの爪が、お尻の肉の柔らかいところに食い込んで焼けるように痛い。身体全体を解き放そうとしても無理なので、無防備に開かれたヨルクの両目にくっくと人さし指を一本ずつ入れると、あっと叫んで身を引いて、ヨルクは何するんだよ、とぶすぶす文句を言いながら起き上がって洗面所へ行く。後をつけていくと、鏡の前で真っ赤になった目の中を調べている。その後頭部をわたしは金属製のろうそく立てで殴りつける。ヨルクはアコーディオンのジャバラの縮まるように、洗面所の床にひしゃげる。わたしはタイルの床に倒れたヨルクの耳に、思いきり息を吹き込む。すると、ヨルクは風船人形のようにすみやかに膨らんで、息を吹き返す。復活するなり、わたしの胸を右足で蹴る。今度は、わたしが後ろに倒れて壁に後頭部を打って、そのままできると、わたしの足首をつかんで持ち上げ、逆さまに吊り下がったわたしの陰を指で押し広げて、洗面所にある物

を次々に入れていく。歯ブラシ、鬚そり用剃刀、目薬、櫛。ヨルクが入れそこねた爪切りバサミが床に落ちる。わたしは夢中でそれを拾って、立っているヨルクの青ざめた足の甲に垂直に突き刺す。(第1章「反撥」)

一見するとヨルクと「わたし」の殺し合いのようだが、これは後に〈性交〉であったと説明される。〈性〉と〈死〉が混濁して描かれるこの場面は、第三章の〈少女〉の死と対応するのではないだろうか。「わたし」がアレクサンダー広場で出会っていた二人の〈青年〉とヨルクとは別人だが、ヨルクとの〈性交〉の際に「わたし」は〈鉄〉を使って相手を刺している。一方で死んでしまった〈少女〉は、〈青少年〉に襲われ、〈刺され〉て死んでいる。本文には直接書かれてはいないが、〈青少年〉の〈少女〉に対する暴行を性的暴行と考えるならば、〈性〉と〈死〉と〈刺し〉傷という両者の共通点が浮び上る。

以上のような共通点を、先行論に倣って「小説(第二章までの部分)が映画に取込まれた」と考えることも可能であろうが、本稿では前述の通り、「犬を連れた奥さん」が小説部分を創作したのだと考えてみたい。つまり、「奥さん」自身の体験に材を取って、「わたし」を登場人物とする物語が創作されたということである。「奥さん」が見た映画の内容、そして少女の死といった「奥さん」を取

り巻く出来事が、「わたし」の物語へと転化されたとは考えられな
いだろうか。

このように「わたし」の認知する現実が、あるいは「わたし」自
身がそもそも虚構であったと考えるならば、作中で示されていた
くつかの謎にも納得ができる。

気がつく、わたしは白い四角いシーツの領域に寝ていて、あ
のヨルクが足元に立ってほほえんでいる。(第1章『反撥』)

ヨルクは部屋にいなかった。真っ暗で、生き物の呼吸は聞こえ
ない。起きて歩き回れば、わたしの救命ボートであるベッドに
さえ帰れなくなってしまうかも知れない。目を閉じたまま待っ
ていれば、窓はいつか正常で真四角な朝を送りこんでくれるだ
ろうか。(第1章『反撥』)

いっしょに暮らしている人とは、だんだん会話が減っていく。
ヨルクはあまりしゃべらないし、わたしは何も言うことがない。
ヨルクが何をしていたのかはすぐに分かってしまう。食
べるものはいつもの同じだし、勉強して疲れれば寝るし、テレビ
を見ていない時には性交をしている。性交も、言葉を使ってわ
ざわざお決まりのシナリオを変えるつもりはないようだった。

(第1章『反撥』)

「わたし」の身辺の出来事は、しばしば映画的な語彙によって描
写される。〈白い四角いシーツ〉はスクリーン、〈四角な朝を送りこ
んでくれる〉は映写機、そして〈お決まりのシナリオ〉とはそのま
ま映画のシナリオを連想させる。これは、この小説自体が映画を主
題としているからという理由だけではなく、「わたし」もまた映画
の登場人物のように、〈奥さん〉の手によって成った作中人物の一
人であったということを示しているのではないだろうか。

映された目、意識のなくなった身体にくっ付いている。何も見
えていない。視る力はカメラに奪われてしまった。名前のない
カメラの視線が、文法を失った探偵のように床を嘗めてまわる。
(中略) これがわたしがあなたを見た初めての映画でした。(第
1章『反撥』)

作品の冒頭部で、「わたし」は〈これがわたしがあなたを見た初
めての映画でした〉と述べる。その発言から、「わたし」という語
り手が過去に起きた出来事を回想する形でこの物語を語っているこ
とが推測できるのだが、現在の「わたし」自身が一体どこにいるの
かは最後まで明かされない。現在の「わたし」はどの時点にいて、

今何をしているのかは、実は冒頭部からの謎だったのである。

時間の謎は他の箇所にも散りばめられている。例えば第一章で、ヨルクは「わたし」に「アメリカの貧しい炭鉱労働者の子供が、ある日、夜空を飛ばすブートニクを見て、宇宙飛行士になる決心をする映画」を見たことがあるか、と尋ねる。タイトルは明示されていないが、この映画はおそらく『遠い空の向こうに』（原題：October Sky）のことを指している。ウエスト・ヴァージニアの小さな炭鉱の町の高校生四人がロケット作りに挑戦する話で、元NASA技術者のホーム・ヒッカム・ジュニアの自伝小説『ロケット・ボーイズ』（原題：Rocket Boys）を映画化した作品である。この作品の製作年は一九九九年。一方で第一章に設定された小説内の時間は、一九八八年となっている。つまり、一〇年以上先の未来で公開された映画の話をこの時点で行っているために、作中の時間設定に矛盾が生じているのである。しかし、そもそも「わたし」自体が虚構であるならば（小説「旅をする裸の眼」自体が虚構であるという話はさておき）、時間設定の齟齬にも納得がいく。加えて、前節で触れた「わたし」の目の前に「あなた」が出現したという第一二章の件も、「わたし」の世界自体が虚構であったと考えるならば説明がつくのではないだろうか。

三、二元構造の終焉

しかし、そのように「犬を連れた奥さん」／「わたし」との間に、現実／虚構の関係を数く意味はあるのだろうか。この点については、改めて作者／観客（読者）の問題に立ち返って考えてみたい。

本作で映画を鑑賞し続ける「わたし」は、「旅をする裸の眼」の作中人物であると同時に、映画を鑑賞する観客（＝作品の受け手）である。そして一方で、先程の第一章／第二章＝入れ子小説という解釈に則るならば、「奥さん」は作品内に描かれた「作者」である。つまり、「わたし」／「犬を連れた奥さん」の二人は、作中における観客像／作者像という対の関係を成しているのだ。

しかし作中での作者／観客の役割は、完全に分割されている訳ではない。「わたし」は映画を見る側でありながら物語を創作しているし、「奥さん」もまたキャシーなる女性から「指の動き」で「翻訳」された映画の物語を受け取っている。言い換えれば作中の作者／観客とは、交換可能な役割にすぎないのだ。

多和田葉子の文学的営為を分析した谷川道子の言葉を借りるならば、このような「作者」をめぐる様相は、作者／読者（観客）という「二元構造」が無に帰した状態だと考えられる。

多和田葉子の文学活動は小説執筆に留まらない。多和田はこれまでにドイツで多数の朗読会に参加しており、また戯曲作品の執筆や

舞台への出演等も行っている。このような多和田の活動を谷川は「書く自分が読者に会いさらされる演劇的な行為」だと前置きして、作者が与えた作品を「読者・観客が一方的に見聞きするという単純な『二元構造』の終結を唱えている。

文学であれ芸術や歴史であれ、表象再現されたものが完結した作品や世界像として一方的に手渡されることから、読者や観客という受け手ともに読み、見聞きし経験する創造者になることへの、テキストを媒介に「翻訳」作業が共有されて言葉が生成する境界域で物語や歴史が創られ、作品受容が出来事へと回路を逆転させてパフォーマティヴな場となることへの転換、とも読めるからだ。つまりは、作者と読者の「二元構造の終焉」多和田葉子は、書くとは建物を建てるようなもの、その建物はいろいろな方向から入れているいろいろな風に見えた方がより生命力は強い、どう見てどう翻訳するかは、読者の自由なのだ、と言う。

谷川のこの提唱は、「旅をする裸の眼」にも通底する。誰もが「作者」にも「読者」にもなりえる状況の中では、「わたし」がスクリーンの裏にいると想像し、敵対しようとしていた「作者」はもはや存在しないだろう。物語の生成行為における作者／読者（観客）とい

う役割がいかにようにも転換されてしまうのであれば、作品を縛る権威としての「作者」なる概念を志向することは無意味だ。

「でもそのキャシーさんはどこにいるんですか？」セルマはこの盲目の女性が誰かといっしょにいてるところを見たことがなかった。「今どこにいるのかは知りませんが。でもあたしが映画館に入ると必ずちゃんといつも隣にすわっているんですよ」(第13章『ダンサー・イン・ザ・ダーク』)

第一三章で「犬を連れて奥さん」に「作者」と呼ばれる女性キャシーは、作品の末尾で「どこにいるのか」分からない女性であると告げられる。キャシーは本当に実在する女性だったのだろうか。その事実を明かさないうまま「旅をする裸の眼」は、「作者」と呼ばれる者、物語発生の根源である者を最後まで不在（あるいは非在と言わなければならない）にさせる。物語を統括する完全無欠の存在としての「作者」の無価値を証明し尽くしたところで、作品は幕を閉じるのだ。

おわりに

以上本稿では、「旅をする裸の眼」に描かれる、作品の作り手と受け手の関係について考察した。そしてそれを第一三章までの展開と交差させることで、この作品に対し新たな解釈を提出することが

できた。

最後に、本作は実在する映画を題材とした実験的な小説ではあるが、この作品もまた多和田葉子の文学理念に貫かれた「多和田文学」のひとつの典型を成していることを述べておきたい。

谷口幸代¹⁰⁾のまとめによれば、デビュー当初の多和田葉子はドイツ語・日本語双方での執筆活動という面が目され、「国際的作家」といった安直なレッテルを貼られていた。しかし、当人はそういったありふれた見方を退けるように、「既存の価値体系への挑発的な姿勢」を一貫して保持したのだという。このような多和田の創作姿勢は本人の口からも度々触れられており、特にエッセイ集『エクソフォニー』の中に顕著である。

ある言語で小説を書くということは、その言語が現在多くの人によって使われている姿をなるべく真似するということではない。同時代の人たちが美しいと信じている姿をなぞってみせるということでもない。むしろ、その言語の中に潜在しながらまだ誰も見たことのない姿を引き出して見せることの方が重要だろう。そのことによって言語表現の可能性と不可能性という問題に迫るためには、母語の外部に出ることが一つの有力な戦略になる。もちろん、外に出る方法はいろいろあり、外国語の中に入ってみるというのは、そのうちの一つの方法に過ぎない¹¹⁾。

〈エクソフォニー〉とは、母語から離れ、異なる言語を非ネイティブの視点から眺めることで、それらを相対化する試みのことを指す。そして、そのようにして母語から離れることで言語を客観視する立場こそが、「言語表現の可能性と不可能性という問題に迫る」のであり、文学上の重要な〈戦略〉にもなりえるのだと多和田は言う。つまり多和田にとって多言語で創作を行うということは、言語を自在に操る〈国際的作家〉という評価を得るための方法などではなく、言語の境界地帯から〈表現の可能性〉を探る手段なのである。

〈言語の中に潜在しながらまだ誰も見たことのない姿〉を引き出すためには、言語体系をはじめとする、〈既存の価値体系〉を一度疑う必要が出てくる。だからこそ〈エクソフォニー〉に代表されるような、多言語の境界線上から既存の体系を解体させる文学的实践こそが、多和田文学の特質となってくるのだ。

ならば、既に常識として広く認知されている〈作者〉という概念に対し牙を向いてみせる「旅をする裸の眼」も、このような理念に貫かれた多和田文学のひとつだといえるだろう。多和田は自身もまた〈作者〉でありながら、権威をもった〈作者〉のあり方を否定する。そして物語の発信者／受信者の役割が揺らぐ狭間で、作品が成立する過程を示してみせる。本作は、多和田文学が目論む〈価値体系〉の解体を、「作者と作品」という次元において実現させた作品なのである。

注

- 1 『近代文学試論』五一号 二〇一三年二月
- 2 「旅をする裸の眼」の初出は二〇〇四年二月『群像』（講談社）に一括掲載され、単行本は同年二月に講談社から刊行された。本稿で引用した作品本文はすべて単行本に拠る。
- 3 章題となった映画作品の一覧は、注1の前稿に掲載した。
- 4 中川成美「視覚という〈盲目〉——多和田葉子『旅をする裸の眼』の言語的転回」『立命館文学』六〇〇号 二〇〇七年三月
- 5 小野絵里華「多和田葉子『旅をする裸の眼』論—映画と眼差しをめぐって—」『言語情報科学』一〇号 二〇一二年三月
- 6 小野絵里華（注5と同じ）が、このテレビ塔がベルリンのアレクサンダー広場にあるものだ指摘している。また〈ネギ坊主の像〉という名称は、先端部がネギ坊主のように膨らんだ形をしているためだと考えられる。
- 7 第一章の章題である映画『反撥』でも女性が男性を殺害する場面があり、その設定を一部借りているとも考えられる。ちなみに「わたし」が他者と性交渉をもつ様子は作中で二度描かれており、その相手の一人はヨルク、もう一人はパリに住む売春婦マリーである。後者には前者のような「殺し合い」の要素は描かれていない。
- 8 Amazon.com の提供する映画データベース IMDb (http://www.imdb.com/?ref_=iv_home) のあらすじ検索で Sputnik と打ちこんだところ、二四件がヒットした。管見の限り、あらすじに該当する映画は『遠い空の向こうに』のみであった。
- 9 谷川道子「日本からの「エクソフォニー」——多和田葉子の文学的営為の位相」『総合文化研究』一二号 二〇〇九年三月
- 10 谷口幸代「研究動向 多和田葉子」『昭和文学研究』五六集 二〇〇八年三月 昭和文学会

11 多和田葉子「ダカール」『エクソフォニー』二〇〇三年八月 岩波書店

—ここに・ゆか、広島大学大学院文学研究科博士課程前期在学—