

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	多和田葉子『旅をする裸の眼』における言葉という語り手
Author(s)	増本, 浩子
Citation	広島ドイツ文学, 34 : 131 - 148
Issue Date	2022-02-20
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00051983
Right	Copyright (c) by Author
Relation	



多和田葉子『旅をする裸の眼』における 言葉という語り手

増本 浩子

1. 問題提起：最終章をめぐる

エクソフォニー（母語ではない言語による文学創作）と呼ばれる手法を使って、多和田葉子は母語である日本語と外国語であるドイツ語の両方を異化する。それによってひとつひとつの単語が固定された意味から解放され、文字と音が前景化される。言語の身体性／物質性に対する多和田の関心は、最初期の作品にすでに顕著に表れている。ドイツ語と日本語の二言語で印刷された最初の作品集『*nur da wo du bist da ist nichts / あなたのいるところだけなにもない*』（1987）に収められた短編小説「Bilderrätsel ohne Bilder / 絵解き」には、意味ではなく文字（の形）に対する語り手の関心を描写する、次のような印象的なくだりがある。

[...] わたしには「本」に対する異常なまでの執着があった。ここで「本」と言うのは、文学作品のことではなく、書かれる前から、製本される前から、わたしたちの頭の中にある「本」という幻想、わたしたちが夢の中で理解できないままにめくり続ける、その「本」のことだ。その幻想が色あせ始めたのは、二年前、まだ日本にいた頃のことだった。どの本を手にとってみても内容しか見えなくなった。そんなわたしを新たにとりこにしたのは、外国の文字で書かれた本だった。わたしは都心の洋書屋に通い、読めもしないアラビア語やヒンディー語の本を何時間もめくり続けた。日本の古典の英訳本もわたしを魅了した。読み飽きた古典が、機械の設計図のようなアルファベットの文字の中で急にまた「本」という幻想を呼び覚ましてくれたりした。わたしは死んでしまった自分の本をダンボール箱に詰め、東京郊外の公園に埋めると、仕事を引き継いでほしいというたったひとりの知人を頼りにドイツへ行く決心をした。¹

つまり、語り手は母語で書かれた本からは意味しか読み取ることができなくなってしまい、そのような本を「死んで」いるものとして埋葬した後に、母語に通じない環境に身を投じ

¹ Yoko Tawada: *Bilderrätsel ohne Bilder / 絵解き*. In: dies.: *Nur da wo du bist da ist nichts / あなたのいるところだけ何もない*, 1987, Tübingen: konkursbuch, S. 54/75-52/77.

た、というのである。²

必ずしも完璧に習得しているわけではない外国語をわざわざ創作の言語として選び取ること、それを多和田は「母語の外へ出る旅」³と呼ぶ。小説『旅をする裸の眼』(2004)のタイトルは「旅」と「裸の眼」というふたつの要素から成り立っているが、まず「旅」の方はこの文脈で理解できるだろう。ホーチミン(サイゴン)の高校に通う語り手の「わたし」は、1988年に東ベルリンに招待され、到着したその日に誘拐されてポーfumへ連れて行かれ、そこから脱出するためにモスクワ行きの列車に乗ったつもりがパリ行きで、1999年までパリに滞在する。ベトナム語のほかはロシア語しかできない「わたし」にとってこの旅は、かろうじてロシア語が通じる東ベルリン以外は、言葉の通じない場所への旅である。

旅の途上で異邦人として見たものを一人称で語るという自身の常套手段について、多和田は講演『言語の狭間』(1998)の中で「人類学的外国人労働者の『わたし』」⁴という表現を用いて説明している。「この『わたし』は、実際には外国人労働者のように異文化に投げ込まれて弱い立場にあるから、異文化の研究をするどころか自分なりにとんでもない誤解をするしかない。その誤解をいくつも積み重ねてひとつの体験のようなものを自然につくりあげてしまって、それが偶然にも人類学でさえ見ぬくことのできなかつたような文化の様相まで見てしまう。そういうことが起こってしまうような一人称の語り手です。」⁵

『旅をする裸の眼』における一人称の語り手も例にもれず、明らかに弱い立場にある。「わたし」は東ベルリン以外の土地では不法滞在者なのだ。パリで「わたし」は警察につかまらないよう、映画館の暗闇に身を隠す。映画館の中で「わたし」は言葉を理解しないままに、映像をひたすら見続ける。こうして「わたし」は何よりもまず、「眼」の人となる。

母語が通じない環境に身を投じる「人類学的外国人労働者」の「眼」が初めから「裸」であるはずがなく、当然先入観がある。多和田によると、その先入観を形成するのは母語である。『旅をする裸の眼』が文芸誌『群像』(2004年2月号)に発表された直後に行われた鼎談で、多和田は次のように述べている。「日本人は昔から、『青い眼の異人さん』とか歌ってるから、青い眼だとエキゾチックなんだと思っ込んでいる人もまだ多いけれど、実際は、眼が青いということ自体は、靴が赤いというくらいの違和感もないですよ。眼の色

² 母語はもちろん死んだまま放置されるわけではなく、同じ作品集に収められた詩「Absturz und Wiedergeburt / 墜落と再生」でも描かれているように、外国語との接触によって死ぬ前とは異なる姿で再生する。この詩の分析については、拙論 *Der Übersetzungsbegriff in Yoko Tawada's Frühwerk*. 『ドイツ文学論叢』第61号, 2019年, 53-71頁を参照されたい。

³ エクソフォニーに関するエッセイをまとめた著書のサブタイトルである(多和田葉子『エクソフォニー—母語の外へ出る旅』岩波書店, 2003年)。初期の詩「Der Plan / 計画」も同様に、母語から離れて旅に「出発」という内容になっている。Vgl. Yoko Tawada: *Der Plan / 計画*. In: *dies.: Nur da wo du bist da ist nichts / あなたのいるところだけ何も無い*, S. 121/8-120/9.

⁴ 多和田葉子「言語の狭間」, 『早稲田文学』24(2), 1999年, 69頁。

⁵ 同上。

とか肌の色にこだわるのは、社会主義国の人間か資本主義国の人間かにこだわるのと同じで、人工的に操作された思い込みです。私たちの視力はたくさんの思い込みの集積みたいなものです。」⁶ 言葉による思い込みが世界をそのように見させている、と多和田は主張しているのである。

けれども母語を離れ、よその土地で暮らすことよって、母語を通してその土地に対して持っていたイメージが変わっていく。そして、そのイメージをもっていた「自分自身」も変わっていく。鼎談では管啓次郎の使った「征服者」(強者)という概念を「人類学的外国人労働者」(弱者)に対置させて、多和田は次のように述べている。「到着して、生活が始まれば、いやでも自分の持っていたイメージは変形していく。持っていたイメージだけでなく、自分自身の眼も耳も変形していく。征服者のだめなところは、強者の自分のままで国に帰ってしまうことかな。変身しないで。」⁷ エクソフォニーとは母語との関係を断ち切るのではなく、外国語という新しい要素が加わることによって「自分自身」と母語との関係が変わることであるが、その関係の変化によって「自分自身」も変わるのである。

このように考えていくと、小説のタイトル『旅をする裸の眼』はひとまず、「母語の外へ出る旅」の途上にある「わたし」が母語という色つき眼鏡をはずして、裸眼で世界を見るようになり、それまでとは違った「わたし」になる物語、と解釈できるだろう。だが、実際に小説を最後まで読み通してみると、話はそう簡単ではないことがわかる。一人称の「わたし」が消えて三人称で語られる最終章には、「犬を連れた奥さん」⁸と呼ばれる女性が登場して、「わたし」とほぼ同じ旅の経路をたどったと語り、自分は生粋のベトナム人だと言い張るにもかかわらず、「どう見てもヨーロッパ的にしか見えない」(277) 顔をしていて、しかも盲目なのだ。これはいったいどういうことなのだろうか。

この小説は13章から成り、各章にはフランスの女優カトリーヌ・ドヌーヴが出演した映画のタイトルが付けられていて、第1章から第12章までは1988年から1999年までの「わたし」の旅の物語が、パリで見た12本の映画の内容と交錯するように描かれている。第13章の枠組みを作っているのは『ダンサー・イン・ザ・ダーク』(2000)⁸で、映画の中ではアイスランドの歌手ビョークが演じていた主人公セルマと同名の女性が、ベルリンで盲目の「犬を連れた奥さん」と出会う。この映画作品にもドヌーヴが出演していて、失明寸前のセルマに寄り添う同僚キャシーを演じている。

先行研究においてはこの謎めいた最終章の問題には立ち入らないか、⁹ 言及されるとして

⁶ 多和田葉子「言葉を楽しむ悪魔」、管啓次郎・野崎敏との鼎談、『ユリイカ』第36巻第14号、2004年、142頁。

⁷ 同上、126頁。

⁸ 多和田葉子『旅をする裸の眼』、講談社文庫、2008年、275頁。以下、同書からの引用は引用文の後に頁数のみを示す。

⁹ この小説は日本語版『旅をする裸の眼』とドイツ語版 *Das nackte Auge* (2004) の両方が同時進行で書かれたことで知られているが、そのような特殊な成立過程に注目する研究者は

も「わたし」と「犬を連れて奥さん」を同一人物とみなして、アジア人とヨーロッパ人という外見の相違を、『犬を連れて奥さん』は『わたし』の転生後の姿であるかも¹⁰ かもしれないと考えたり、『わたし』は散々あこがれてきたドヌーヴが出演する映画のなかに自分自身入り込んでしまった¹¹ と説明したりするなど、この作品を一種の幻想小説として読む解釈にとどまっている。¹² 唯一、小谷だけが最終章をどう理解するかという問題に正面から取り組み、『わたし』を語り手とする物語は〈犬を連れて奥さん〉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¹³ という解釈を示している。

作品を注意深く読むならば、「わたし」がドヌーヴに変身してしまったという解釈よりも、第12章までは作り話だったという小谷の解釈の方が自然なことは明らかだろう。というのも、三人称の語りという形で客観性が多少なりとも担保されている最終章では、「1988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。犬を連れて奥さんは偶然、その少女の隣を歩いていたので、事件が起ると、青少年たちをとめようとし、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、犬を連れて奥さんは目が見えなくなった。」(275) という事の真相(らしきもの)が提示されているからである。もしこれが事実なら、第12章までの「わたし」の物語は、この外国人の少女がもし死んでいなかったらどうなったかという空想だということになる。実際に第13章で示される事実(らしいこと)と呼応する部分が第12章までの「わたし」の物語の中にあり、たとえば第1章で東ベルリンに到着した「わたし」は、空港に迎えに来たふたりの青年にホテルまで案内され、近くにあるテレビ塔を目にするが、このテレビ塔は少女が襲われたアレクサンダー広場に立っているのである。¹⁴

また、小谷は指摘していないが、第1章で「わたし」がモスクワ行きと思い込んで乗る

テキストの意味内容にはあまり深く立ち入らない傾向がある。Vgl. Yumiko Saito: Zur Genese der japanischen Textphasen von *Das nackte Auge*. In: Christine Ivanovic (Hg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg, 2010, S. 285-296. Eri Koshikawa: Sprachlosigkeit und Unübersetzbarkeit in Yoko Tawadas *Das nackte Auge* und *Tabi wo suru hadaka no me*. In: *Neue Beiträge zur Germanistik*, Bd. 19 / Heft 1, 2020, S.64-81. また、野島はラカンの『アンコール』*Encore* (1972-1973) と関連させながら「わたし」の神経症的傾向について論じつつ、最終章にも言及して、第12章までの「わたし」の語りとは断絶しているにとらえている。野島直子「多和田葉子の地図—小説『旅をする裸の眼』と『アンコール』、『大航海』2006年7月号, 158-165頁。

¹⁰ 中川成美「視覚という〈盲目〉—多和田葉子『旅をする裸の眼』の言語的展開」、『立命館文学』第600号, 2007年, 1058頁。

¹¹ 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る—」、『言語情報科学』第10号, 2012, 170頁。

¹² Vgl. Julia Boog: Innenblicke. Phantasmagorien in Yōko Tawadas *Das nackte Auge*. In: Lars Schneink, Hans-Harald Müller (Hg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter, 2012, S. 339-354.

¹³ 小谷裕香「多和田葉子『旅をする裸の眼』論—〈作者〉の無価値化」、『国文学攷』第221号, 2014年, 22頁。

¹⁴ 小谷は最終章と他の章との対応を細かく指摘している。同上, 22-25頁参照。

パリ行き列車は、もう使われなくなった古い線路を通ってやって来る架空の列車で、しかも、線路の上に舞台女優のように見える人が横たわり、列車を止めてくれたおかげで「わたし」がそれに乗り込むことができた、という現実味のない展開になっているため、「わたし」の物語が作り話だということは実は第1章ですでに示唆されているのである。さらに、第13章ではまさに作り話のことが話題にのぼる。「犬を連れた奥さん」が、目が見えなくても映画が好きだと言って、次のように語る場面である。

でもわたしも芝居は好きです。映画も。特に指の動きと声だけに心を集中できるようになってからはね、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。(278-279)

映像を見ることのできない「奥さん」の手のひらに、キャシーが指文字を使って映画の内容を描写する。ところが、キャシーは忠実な翻訳者ではなく、いわば「作者」として勝手な作り話を伝える、というのだ。つまり、この小説で語られているのは、いくつかの映画作品を翻訳したものだけでも、その筋は大幅に変わっていますよ、という種明かしがここでなされていると理解できるだろう。

しかし、肝腎の翻訳者／作者キャシーは「犬を連れた奥さん」のせりふの中でしか登場しない。この小説はセルマと「奥さん」との次のようなやり取りで締めくくられている。

「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」(279)

小谷はこれをキャシーが体現するところの「作者」の不在（非在）にとらえ、この小説は「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」¹⁵と解釈している。しかし、多和田のエクソフォニーという創作手法がこの作品においても決定的に重要であることを考えると、別様の解釈もまた可能であるように思われる。

周知のように、この小説は日本語版とドイツ語版が同時進行で書かれた。多和田は二言語同時執筆というこの珍しい作業のことを「絶え間ない翻訳」¹⁶と表現している。そもそも「エクソフォン・ライティングは、おそらく常に自己翻訳のプロセスを含んでいる」¹⁷た

¹⁵ 小谷裕香「多和田葉子『旅をする裸の眼』論—〈作者〉の無価値化」、『国文学攷』第221号、2014年、28頁。

¹⁶ 多和田葉子「言葉を楽しむ悪魔」、143頁。

¹⁷ Keijiro Suga: Translation, Exophony, Omniphony. In: Doug Slaymaker (Hg.): *Yōko Tawada*.

めに、多和田の創作は翻訳と表裏一体の関係にある。多和田自身も講演『言語の狭間』で、小説を書く行為をオリジナルのない翻訳にたとえているので、¹⁸ 『旅をする裸の眼』においてキャシーと呼ばれる翻訳者が「作者」とも呼ばれているのは不思議なことではない。「奥さん」の主張によれば、「わたし」の物語という作り話をしているのは親友のキャシーである。したがって、キャシーはこの小説の小説内作者であり、ドヌーヴの出演する映画作品を翻訳（翻案）することによって、「わたし」の「母語の外へ出る旅」の物語を語るという趣向になっていると考えることができる。ところが、そのキャシーという人物は誰も見たことがなく、「奥さん」が映画を見る時にだけそばに寄り添っている。本論では「母語の外へ出る」ことがこの小説で具体的にはどのように表現されているかに注目しながら、この姿を現さない小説内作者キャシーとはいったい何者なのかについて考える。

2. 名前の多様性

「わたし」の物語は、優秀な女子高校生の「わたし」が、全国青年大会で講演をするために東ベルリンに招待されることから始まる。ところが、東ベルリンに到着した日にホテルでヨルクという名の西ドイツの青年に出会い、酔いつぶされた挙句、強姦され誘拐されてポーフムに連れ去られてしまう。

第1章でタイトルとして明示的に参照されている映画は『反撥』*Repulsion* (1965) である。この作品では性的抑圧と殺人が描かれるが、この作品が選ばれることによって、ベルリンで殺された少女を語り手とする架空の物語では、この少女は性的暴力の対象となる。共産主義を信奉する「わたし」が無理やり西側に拉致されるという設定になっているのは、第12章で『イースト／ウェスト 遙かなる祖国』*Est-ouest* (1999) が参照されることになるからだろう。フランス人と結婚した亡命ロシア人がソ連に帰国した後の苦難を描くこの映画作品は第1章でも引用されていて、ポーフムで線路の上に横たわってパリ行きの列車を止めてくれたのは、この作品で舞台女優の役を演じるドヌーヴである。第12章には「わたし」が公開されたばかりの『イースト／ウェスト』を見てそのことに気づく場面がわざわざ書き込まれている。¹⁹ また、第13章では単に「外国人の少女」としか言われていない犠牲

Voices from Everywhere. Lanham: Rowan & Littlefield, 2007, S. 27.

¹⁸ 「[...] 小説を書くということはいまもわたしにとっては、ひろい意味で、原文のない翻訳文学を訳している、原文はないけれども、訳している。そういう感じで小説を書いているような気がします。」多和田葉子「言語の狭間」、74頁。

¹⁹ 「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・ユゴーの芝居を上演するためにフランスからソ連へ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。」(263) パリ行きの列車に「わたし」が乗るのは1988年、『イースト／ウェスト』の公開は1999年なので、明らかに時代錯誤である。このことも「わたし」の物語が作り話であることを示していると言えるだろう。

者がベトナム人ということになったのも、第5章で『インドシナ』 *Indochine* (1992) が参照されるからだろう。つまり、「わたし」の物語は、ドヌーヴが出演しているということ以外には共通点のない複数の映画作品をひとつのストーリーにまとめ上げたものなのである。²⁰そして、そのストーリーのテーマが「母語の外へ出る旅」なのだ。それがどのような旅なのか、具体的に見ていこう。

第1章ではまず、私がボーフムで言葉の通じない環境に放り出されたことが描かれる。「わたし」を誘拐したヨルクはモスクワに1年間留学した経験があり、多少ロシア語ができるが、それ以外は「わたし」の話し相手になれる人はいない。ある日、ヨルクの友人マルクがロシア人ガールフレンドとともに訪ねてくる。アンナという名前を聞いて、「わたし」はこの女性をロシア語の教科書に出てきたアンナと重ね合わせる。

そのロシア人女性は、アンナという名前なのに、ロシア語の教科書に出てきたアンナとは全然違って、わたしに、兄弟が何人いますかとも、どこで生まれましたか、とも聞いてくれなかった。お元気ですか、とも、今度の日曜日は何をしますか、とも聞いてくれなかった。ずっと、ドイツ語ばかりしゃべっていた。ドイツ語ばかりしゃべっているアンナはもうアンナじゃなくて、アンネだ。でも、そうすると、何もしゃべらないわたしはいったい何という名前になるんだろう？ (35)

「何もしゃべらないわたし」にも実は名前があって、ベトナム人を相手にベトナム語を話しているときは映月(アン・グェット)や秋香(トゥ・フォン)、「コンニチハ」(185)と話しかけてくる空港のパスポート審査官に対して日本人になりすますときはメグミ・ヤマダを名乗る。この小説では登場人物の多くがいくつもの名前をもっていて、パリに不法滞在する「わたし」に偽造パスポートを売る日本人の名前は「本当はヒロオというらしい。それが名字なのか名前なのかわからない。ベトナム語の時は『ヘロン』だが、フランス語を話しているときは、『エロン』と呼んでいる。」(181) いずれの場合も、言語によって名前が変わっていくことに注意すべきだろう。人は外国語との接触によって変身するのだ。名前を変えるのは登場人物だけではない。地名にもヴァリエーションがあって、ベトナムはフランス映画の中では「インドシナ」と呼ばれている。²¹

²⁰ 「わたし」の物語の中では逆に、相互には関係しない作品群が、ドヌーヴを軸として「わたし」の中で関連づけられていくさまが描かれている。鼎談で野崎歓がこの点に関して次のように述べている。「一人の女優にこだわって追っかけていく。そうすると不思議なことに、だんだん彼女のなかにしかない映画ができていくわけですね。その女優の出演作に、一貫したつながりがあるわけではない。ところが、彼女にとってはすべてがつながっていった、あのフィルムでこうしていた彼女が今ではこうなっているという風に、一連の幻の流れとなって定着されていくんですね。」多和田葉子「言葉を楽しむ悪魔」, 142頁。

²¹ 『『インドシナ』。失敗した豆腐料理の名前のように聞こえる。インドの話でもシナの話でもなくて、わたしたちの話なのに。どうしてこんな名前をつけられたのかと思う。」

作中でもっとも多くの名前をもっているのは女優カトリーヌ・ドヌーヴだが、彼女の場合には言語ではなく役によって名前が変わる。「わたし」の物語で参照される『反撥』から『イースト／ウェスト』までの12本の映画作品の中で、ドヌーヴはそれぞれキャロル、マリー、トリスターナ、マリアヌヌ、エリアーヌといった名前の役を演じている。「わたし」はドヌーヴの出演する映画を意識的に選んで繰り返し見続け、スクリーンに映し出されるドヌーヴに「あなた」と話しかけるほど執着するが、ドヌーヴその人には興味を持っていない。興味があるのは、あくまでもそのつどの役を演じているドヌーヴなのだ。

あなたには子供が二人いて、どういう名前前で父親は誰かということを知ってくれたのはシャルルでした。でも、わたしはあなたの私生活についてはそれほど知りたいとは思いませんでした。映画女優であるあなたという人物はわたしにとっては見知らぬ人だったので。わたしはむしろエリアーヌについて、もっと知りたいと思いました。(155)

つまり、「わたし」が興味を持っているのはシニフィエ（記号内容）ではなく、シニフィアン（記号表現）の方なのである。物語の中で「わたし」の本名が明かされることはないが、これを「わたし」のアイデンティティの喪失ととらえる必要はないだろう。「ヒロオ」という日本人の名前も、「本当」の名前だと言っておきながら、姓名どちらなのかわからないといういい加減さだからだ。

名前（シニフィアン）の多様性は、第13章に出てくる手紙のエピソードとも関連しているように思われる。三人称の語り手セルマは「犬を連れて奥さん」に手紙を読むのを手伝ってほしいと言われて、仕方なく彼女の家までついて行く。テーブルの上に手紙が山のようにならんでおり、驚いたセルマがこれを全部読み聞かせるのかと尋ねると、「犬を連れて奥さん」は「実は本当に探し出して読みたい手紙はたった一通しかないんですよ」(276)と答える。つまり、探し出したいのは「本当」の名前ならぬ「本当」の手紙一通だけだが、実際に存在しているのはさまざまなヴァリエーションだけなのである。²²

3. 意味からの解放

第1章には言葉が通じないという状況と思ひ込みとの関係について描いた、次のような

(130-131)

²² 本論では深く立ち入らないが、多和田はベンヤミンを読み込んでおり、チューリヒ大学に提出した博士論文でもベンヤミンに言及しているほどなので、ここでベンヤミンの純粹言語を連想するのは、あながち的外れなことではないだろう。ドヌーヴが出演する複数の作品からひとつの幻のストーリーが浮かび上がってくるというこの小説の趣向は、多様な翻訳が総体としてひとつの純粹言語を指し示していることの言い換えと解釈できるかもしれない。ただし、多和田自身は必ずしもバベル以前の純粹言語を追い求めているわけではなく、小説『地球にちりばめられて』(2018)にも描かれているように、バベルの塔の神話を言語の多様性が生まれる契機としてポジティブに評価している。

場面がある。

「お知り合いになれて嬉しいです」とわたしがロシア語で言うと、相手は困ったように、「僕はベトナム語はできないんです」と英語で答えた。ヨルクが嘖き出して、彼の背中を叩いて、何か言った。それからわたしに向かって「この町では普通の人間はロシア語は分からないんだよ」と教えてくれた。[...] ヨルクが言うには、マルクは経済学の勉強の方は非常によくできるけれど、外国語が苦手で、ロシア語も一度勉強し始めたことがあるくせに、聞いてもそれがロシア語なのか他の言語なのかわからないほど苦手だそう。だから、ベトナム人の顔をした人が口を開けば、それはすべてベトナム語だと思ってしまう。人の顔はそれぞれ違うが、外国語は、ちんぷんかんぷんという点でマルクにとってはどれも同じらしかった。(34-35)

これは「ベトナム人の顔」という視覚情報が音の認識を誤らせるというエピソードである。マルクはロシア語をかじったことがあるのだから、「お知り合いになれてうれしいです」程度なら、仮に意味はわからなくてもロシア語だということくらいはわかりそうなものだが、「ベトナム人の顔」に惑わされて、ロシア語の音がきちんと耳に入ってこない。

この小説では顔や外見に関する描写が多く見られるが、それはそのような外見がすでに一種の記号として機能していることを示すためだと考えられる。パリで「わたし」はフランス語を理解しないまま映画を見て、映像だけで内容を把握しようとする。第5章では、『インドシナ』でドヌーヴ演じるエリアーヌのそばにいる小さな女の子が、エリアーヌとは血のつながりをもっていないということを難く理解するという場面が描かれている。

エリアーヌとその女の子は、親子ではありえない。その子は、誰かと顔が似ている。信じられないけれど、どうやら、わたしと似ているようだ。見れば見るほど、子どもの頃のわたしの写真とそっくりだ。多分、その子の両親が死んでしまったのだろう。だから、エリアーヌが引き取ったのだろう。(123)

「わたしと似ている」というのは、アジア人の顔をしているという大雑把な類似でしかない。人はそれぞれ違う顔をしているはずなのに、通常この大雑把な類似だけで物事が判断される。多和田は講演『言語の狭間』でこの大雑把な類似によって生じる思い込みについて、自作を朗読した後で次のように語っている。

[...] これは小説とエッセイのあいだのようなもの、日本でいう随筆のようなものかとも思いますが、それよりは短編小説にちかいです。というのはこのなかに出てくる一人称の「わたし」というのがあきらかにフィクションであるためです。この一人称の語り手という

のは、ドイツの日常生活を外側から眺めているので、一応異国人であるということになっていて、そういうテキストをドイツでわたしが朗読会で朗読した場合には、日本人の顔をした作者が一人称のエッセイを読んでいるという状況から、聞いているほうはそのエッセイに出ている「わたし」イコール作者というふうに思い込んで、これは実生活とか実際の体験に基づいた文章ではないかと思ってしまう。それでいながらなにかおかしい、なにかずれている、この「わたし」と読んでいる作者はちがうんじゃないかという感じがたえずしている、そういう仕掛けになっている文章です。²³

多和田は自分の外見が聴衆のテキスト理解に影響を及ぼし、その結果誤解が生まれることを承知の上で、むしろそれを意識的にストラテジーとして利用している。映画の場合、配役は誤解が生じないように行われていて、ヨーロッパ人の役にはヨーロッパ人の外見をした俳優が、アジア人の役にはアジア人の外見をした俳優が選ばれる。²⁴ だから、『旅をする裸の眼』で「わたし」が映像を見てその意図を即座に理解するのは当然のことなのである。このような「映画の言語」を「わたし」は「原始的なほど明白な言語」(140) だと思う。²⁵ 「映画の言語」は観客の思い込みを利用し、観客が思い込んでいる通りに世界を映像化している、と「わたし」は感じているのである。

ところで、「わたし」はすでに第1章で自分と顔が「似ている」女性に出会っている。

コンパートメントのドアはみんな閉まっている。ひとつだけ半分開いているドアがあり、中から白い光が漏れているので、中を覗き込むと、驚いたことに、わたしと顔のかなり似た同じくらいの年の女性が一人すわっていた。あっと声が出てしまった。相手も驚いてすぐに話しかけてきた。その言語はわたしに襲いかかり、わたしを呑み込み、あっと言う間に、意味が脳細胞に届いていた。(52)

「わたし」がパリに向かう列車の中で、偶然ベトナム人女性に出会う場面である。相手も「わたし」の顔を見て、いきなりベトナム語で話しかけてくる。聞いても理解できない言葉は、意味を離れた単なる音にすぎないのに対し、母語は音を飛び越えて瞬時に意味と結びつく。

²³ 多和田葉子「言語の狭間」、69頁。

²⁴ 第10章では「わたし」は「アジア系の女優を一人探している」(223)大学の劇団メンバーにスカウトされる。

²⁵ 「映画の言語は原始的なほど明白な言語だと思った。たとえばきちんとか短く髪の毛を切った眼鏡の若い男は、頭が抜群によく妥協できない性格なので、生家を捨ててコミュニストになる。派手な絹の服を着てそろばんを手から離さない彼の母親は、『商売人で、保守的』。過酷な労働から逃げる途中でカミーユと知り合いになる家族は、『いい人間』。(140-141)

「わたし」は第3章でこのベトナム人女性と再会するが、そのときには意味のわかる言葉は「わたし」には苦痛を感じさせるものになっている。²⁶「わたし」はこの女性のもとにしばらく居候させてもらい、彼女との暮らしのなかで、母語はますます耐えがたいものになっていく。それは言葉の意味が理解できるからなのだ。「意味の分かる言語は胃にこたえるようになっていた。」(87) そのうちに「わたし」は母語で話すことも困難になってくる。第6章でベトナム人男性に「君も映画が好きなの？」と尋ねられたとき、「わたし」はこの簡単な質問に答えることさえできない。「ベトナム語で言えばいいのだから、問題は言葉じゃない。それなのに、フランス語と同じくらい、何も言えない。」(153)²⁷

母語から離れていく「わたし」が新たに学ぶのはドイツ語でもフランス語でもなく、「映画の言語」だった。『インドシナ』を見たときに「わたし」が映像から内容を理解していくもうひとつの場面を引用する。

この物語の始まる前に誰かが死んでしまっている。あなたの声は、その死んだ人の話をしてるようです。それから、エリアーヌが黒いヴェールを被って喪服を着て死者を祭る台の前に立っている。エリアーヌは、小さな女の子と並んで立っている。女の子の背丈はエリアーヌの三分の一くらいしかない。幼女は前方をにらんだまま、まるで自分にとって当然の権利であるかのように手を伸ばして、エリアーヌの手を握る。(123)

「あなたの声は、その死んだ人の話をしてるようです」という文は、ドヌーヴの声が何を語っているかは理解しないまま、その声だけを「わたし」が聞いていることを示している。語っている内容をある程度推測できるのは、映像という明白な「映画の言語」があるからだ。

「わたし」は自分と顔が「似ている」養女に感情移入していくにつれて、映像を一方的に見るだけでなく、スクリーンに向かって話し始める。「映画の言語」が伝えてくる意味を、「わたし」が飛び越えてしまうシーンである。

²⁶ 「[...]」女性が急にわたしの方に近づいてきて、腕をつかんで夕立ちのように話し始めた。わたしは驚いて、女から、女の言葉から、逃れようと首を振ったが、相手はわたしをますますきつく押さえて、しきりと目の中を覗き込もうとする。鯉のように口がばくばく開いたり閉じたりしているのが見える。耳に声が入ってきて、それから意味が迫ってくる。意味につかまえられてしまうのが痛い。」(84) 母語と「わたし」の間にはすでに距離ができていたので、母語を聞いたときにまず音が聞こえて、その後でようやく意味を認識する。

²⁷ 優等生だった「わたし」はおそらくはロシア語も母語並みに習得していたはずだが、物語の終盤では「わたし」はロシア語にも違和感を覚えるようになっていく。ヨルクに再会し、東ベルリンでするはずだった講演原稿を見せられる場面である。「君のものだけど、ずっと取っておいたんだ。過去は保存しておかないといけないからね。覚えているかい？ 黄ばんだ紙、子供っぽい字がぎっしり書いてある。ロシア語だ。もう忘れたのかい？ わたしは不思議になじみのある字を読んでいく。[...]」びっくりして、わたしは紙を床に落とす。笑おうとしていたヨルクの顔が、わたしを見てこわばった。」(266-267)

エリアーナがスプーンでマンゴを食べている。二回に一度はスプーンを養女の口の中に差し込む。まるでまだ養女が小さな子供であるかのように。[…] わたしも久しぶりでマンゴを食べてみたい。もう五年も食べていない。あたしにも少しちょうだい。あなたに話しかける時にはいつも幼児語になってしまいます。言葉がばらばらになって地面にこぼれて。声は鳥のさえずりみたいに妙に高くなって。[…] マンゴのみずみずしい一切れを舌に載せられると、口の中がいっぱいになって、わたしもいつの間にかフランス語をしゃべっています。意味も分からないままに。(125-126)

ここで「わたし」を発話へ導くのは、舌の上に載せられたマンゴの味覚である。先に引用した、意味の理解できる母語が「胃にこたえる」ものになっていったという表現にも見られるように、この小説では言語は身体的な感覚を伴うものとして描かれている。これは、言語がただ意味を伝えるだけの媒体としてではなく、見たり聞いたり触ったり、五感をフルに使って味わうことができるようなモノとして理解されていることを示している。²⁸「鳥のさえずり」のような「幼児語」で、「意味も分からないままに」話すフランス語はもちろん標準的なフランス語ではなく、一種のグロソラリア (Zungenrede) だろう。「わたし」はマンゴを舌 (Zunge) の上に載せられると話し (reden) 始めるのである。

4. 「犬を連れだした奥さん」とキャシーの新しい物語

物語の終盤で「わたし」はヨークに再会し (第 11 章)、ポーfumに戻る (第 12 章)。「どうして同じ映画を百回も見るとだ」(271) とヨークになじられた「わたし」は、自らの眼を針で突いたことが暗示されて、「わたし」の物語が終わる。眼を潰すのは「過ぎ去った映像のこと」(272) を忘れるため、そのために「わたし」は「時計の針」(272) を使う。その前にヨークの、「新しい靴」(271) を早く見つけろというせりふがあるので、²⁹ 回想として

²⁸ 同様の表現は小説『アルファベットの傷口』(1993、後に『文字移植』と改題)にも見られる。この小説では、ドイツ語を日本語に翻訳しようとして悪戦苦闘する翻訳家の「わたし」の体のあちこちがかゆくなったり痛くなったりする。屋内にいるにもかかわらず、室内履きの中に何度も小石が入り込んできて「わたし」のつま先を痛めるのだが、それは翻訳しているひとつひとつの単語が石だからなのだ。「わたし」は翻訳作業を、川の向こう岸に石を投げることとしてイメージしているが、それは *übersetzen* というドイツ語が非分離動詞のときには「翻訳する」、分離動詞のときには「向こう岸に渡す」という意味をもっているからである。手にとることができるような石としての言葉のイメージは多和田の作品にはよく見られ、詩集『シュタイネ』(2017) はタイトルがまさに「石」である。この詩集には 20 編の詩が収められているが、それらのタイトルはすべて「パピア・コルプ (紙くず籠か)」のように、ドイツ語とその暫定的な日本語訳という構成になっている。

²⁹ 多和田の日本語作家デビュー作とも言える小説『かかとを失くして』(1991) 以来、履きつぶした靴は言葉をめぐる旅のメタファーとしてたびたび登場する。エッセイ「すべて、ころんで、かかとがとれた」(初出は 1992 年) で多和田は、ドイツに移住したばかりの頃

語られてきた過去の（言葉をめぐる）旅が終わり、新しい旅の物語が始まろうとしているのだと解釈できるだろう。さらに、第13章で「わたし」の代わりに登場する盲目の「犬を連れた奥さん」³⁰は、おそらくこれまでの「わたし」の物語を意識してのことだろうが、「[…]わたしが盲目と知ると、すぐ自分の人生の物語を長々と話して聞かせようとする人がいるんで困るんです。わたしはもう他人の人生話には興味がないんです。音楽、いいえ、雑音が好きなんです。」(278)と言うので、これまでの「眼」の話が「耳」の話に切り替わるのだということがわかる。

この小説において雑音とは、先に引用したロシア語が聞き取れないマルクのエピソードが示しているように、意味から解放された音のことである。³¹ 意味からの解放に関連して「奥さん」は、「見えないっていうのは、警官が顔を確認するみたいな意味では見えないってことですよ。でもパスポートに載っている顔写真みたいな顔にはもう興味がないんです。わたしは踊りが見たいんです。人間の身体のある意味のない動きが」(279)とも語っている。パスポートの顔写真はアイデンティティを確認するためにある。パスポートの所有者が流

を回想しながら、歩きすぎてかかとをすり減らした靴とエクソフォニーとの関係を次のように説明している。「そのうちわたしは、この言葉のない生活をドイツ語や日本語に〈翻訳〉するようになってきた。わたしが昔使っていた日本語は、一度死んで、別のからだで生まれかわってきたかのようなようだった。こんな日本語では、変に思われるだろうが、とにかく今わたしの目に見えている世界は、この日本語でないと書けない、と思って書いた『かかとを失くして』が、群像新人賞をもらうことになったのが去年のことだ。[…]かかとのない小説とは、自分の関わっている伝統を無視して自由に放浪する文学のことではない。かかとのない文学とは、つまさきが地についているからこそ、絶えずころびそうになっている文学ではないかと思う。」多和田葉子「すべて、ころんで、かかとがとれた」、多和田葉子『カタコトのうわごと』所収、青土社、1999年、12頁。

³⁰ 「犬を連れた奥さん」はチェーホフの有名な小説の題名で、何度も映画化されているが、ドヌーヴは出演していない。テキストだけを忠実に読むなら、気になるのは「奥さん」が連れている「犬」である。第9章で「わたし」がドヌーヴの飼い犬になりたいと願うからだ。「もしも犬だったら、あなたの元にいられるかもしれません。ジュリエットの本屋という職業と、後で彼女が作るだろう家庭の幸福と全部足しても、飼い犬の幸福にはかなわないように思う。でも犬がみんな幸福なわけでもない。それにわたしはあなたに飼い犬として選ばれるか、選ばれないか分かりません。わたしはどんな犬になるのでしょうか。どうやって犬になるのでしょうか。」(218) 第11章では、「わたし」は久々に再会したヨルクに向かって「犬のように吠えた」(248)ということになっていて、「奥さん」が連れている犬は「セルマを見ると、いつも激しく吠える」(274)。「奥さん」がいつも犬を連れているということは、比喩的な意味で「わたし」がいつも「奥さん」のそばにいるという意味だとも解釈できるだろう。

³¹ 「奥さん」は、「床に落ちて半円を描いてグリングリンところがるネジの音、たわんでダウンダウ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者の低いうなり声、巨大な扉がきしんで開く音」(278)といった雑音に満ちている工場で働きたいと言う。この描写は映画『ダンサー・イン・ザ・ダーク』からの引用である。ビョークが演じる失明寸前のセルマは、列車の通る音、工場の機械が立てる音、刑務所の通気口から聞こえてくる音、法廷で画家がスケッチする鉛筆の音などに耳をすませ、曲を作り、歌う。

動的に変身したのでは、写真は役に立たないが、これまで繰り返し述べてきたように、人は言葉によって変わるのだ。³²

「奥さん」にとって盲目であることは問題ではない。なぜなら、「視力っていうのは裂け目みたいなもの」(278) だからである。「その裂け目を通して向こうが見えるんじゃないで、視力自身が裂け目なんです。だからまさにそこが見えないんです。」(278) と「奥さん」は説明するのだが、このせりふの「視力」という表現が、すでに引用した「私たちの視力はたくさんの思い込みの集積みたいなものです」という、鼎談での多和田の発言につながることは明らかだろう。問題は眼という器官の機能（眼が潰れているかどうか）ではなく「私たちの視力」で、言葉による思い込みが世界をそのまま見ることを阻んでいる。ザールフェルトによるインタビューの中でも、多和田は見ることと言葉との関連について次のように語っている。

たとえば、私たちが何かを見ると、そこにはもう言葉があって、それが何を意味するのか、何という名前なのか、人生にとってどういう意味を持つのかを説明するのです。こんなふうだから、私たちはモノを認識することなどまったくできないのです。この言葉というものが消えてくれたら——ほんの一瞬でもいいので——そうすれば私たちは完全に裸になって、ひとりっきりで世界と向き合うことになるのです。そういう状態から再び新しい言葉で書いていく、あるいは新しい言葉を見つけていく、それが重要だと私は思うのです。³³

つまり、「裸」であるとは、言葉という媒介なしに世界と向き合うという意味だと理解できる。もちろん、多和田は言葉そのものを否定しているのではなく、自動的に特定の意味と結びつく言葉が無自覚に使うことを嫌っているのだ。そういう凝り固まった言葉を再生し、刷新していく方法のひとつがエクソフォニーなのである。

エクソフォニーとは、ただ単に創作言語を母語から外国語に変えるということではない。バイリンガル作家となった多和田にとって、日本語はすでにモノリンガルだった頃とは異

³² ザールフェルトによるインタビューで多和田は次のように語っている。「わたしは『わたし』という一人称の語り手がいつも真ん中にいるようにしたいと思っていますが、その『わたし』というのは水のような『わたし』なんです。つまり、アイデンティティをもった確固たる『わたし』ではなく、動いていて流れることもできるような、形をもたない身体としての『わたし』です。その『わたし』が真ん中にいて世界を受け入れる。世界を受け入れることによって『わたし』は変わっていく。こういう『わたし』にとっても興味をもっているんです。ふだん思い浮かべるようなひとりの個人、つまり意見を持っていて、それまでの経歴があって、家族がいて、車や家やその他もろもろを所有していて、というような『わたし』には興味はない。そうではなくて、水としての『わたし』に興味があるんです。」 *Lerke von Saalfeld: Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch.* Gerlingen: Bleicher, 1998, S. 186.

³³ Ebd., S. 192.

なったものになっている。³⁴ 視力の「裂け目」という表現は多和田が好んで使う「言語の狭間」を想起させるが、この小説をめぐる鼎談でも、多和田は「はざま」を問題にして次のように語っている。「大切なのはドイツ語と日本語のはざまのだけれど、具体的に書かれる本は、はざまそのものをあらかず沈黙のオブジェとかにはならなくて、実際にある日本語とかドイツ語とかの言語のずれた形として現れるわけです。でもそれは二か国語で良い文学を書きたい、ということとは全然ちがう。いろいろな地点から見て、開いてみえる変なかたちの言葉に向かって旅し続けていたい。」³⁵

「犬を連れた奥さん」は盲目になっても「指の動きと声だけに心を集中」(278) することで映画を楽しむ。音声言語を理解できなかった「わたし」が映像だけに集中し、「映画の言語」という新たな言語を獲得していったのに対し、「奥さん」は「指の動き」という新しい言語を獲得している。すでになじみのある音声言語の方は、「雑音」にしか興味のなくなった「奥さん」にとっては、もはや重要な役割を果たすことはないはずだ。彼女の言う「声」はおそらく、意味から解放された、人間の口から発せられる音そのものを指しているのだろう。そして、誰にも姿を見せたことはなく、普段はどこにいるかわからないが、「奥さん」が映画館に足を踏み入れたとたんに奥さんの手のひらに文字を打ってくれる指、つまり新しい言語そのものがキャシーと呼ばれているのだろうと推測できる。その新しい言語が新しい物語を紡いでいくのである。

通常の意味とは異なる意味での「作者」が物語には潜んでいる、というエピソードが第12章にも登場する。「わたし」が12本目の映画作品を見ながら、いわゆる作者とも監督とも制作者とも違う「何者か」がいると気づく場面である。

スクリーンの裏からヨルクや他の観客達を説き伏せようとしている何者かがいる。ヨルク、君は上流階級の間人だ、ヨルク、君は自由な人間だ。そう言っているのは、誰だろう。作者？ 監督？ 制作者？ スクリーンの裏に隠れている卑怯者はいったい誰？ (258)

「スクリーンの裏」に、つまり映画そのものとは別のところで、観客を「説き伏せようとしている」何者かというのは、観客に見るべきものを見えなくしてしまうもの、観客に思い込ませてしまうもの、すなわち言葉である。「わたし」の物語は「犬を連れた奥さん」の

³⁴ 「外国の文化を外側から眺めていると今度は自分の国の文化とか、自分の母国語をも外側から眺めるようになる。そうすると自分の母国語を流暢にはなすことができなくなって、そこに距離が出て、いままで自分が習っていた日本語ではなくて、ちがう日本語を話すようになるという、そういう過程がわたしのなかにあったと思います。つまり、こういうと変に聞こえるかもしれませんが、母国語を流暢に話さなくなるために外国語を学ぶというふうになる。」多和田葉子「言語の狭間」、71頁。

³⁵ 多和田葉子「言葉を楽しむ悪魔」、134頁。

空想なのかもしれないのだが、彼女にこのような物語を作らせたのは言葉そのものの力なのだ。ザールフェルトによるインタビューで、多和田は次のように言っている。

わたしにとって、母語とは別の言語で書くという行為は旅か冒険のようなものです。というのも、書いているときにはいったい誰が書いているのか、わたしなのか言葉なのか、はっきりとはわからないからです。³⁶

キャシーが「気に入らない筋はどんどん変えてしまう」というのは、新しい言葉によっていくらでもヴァリエーションが生まれるという意味だろう。その結果、本当に読みたい手紙は一通しかないはずなのに、山積みになった手紙が出現することになるのである。

5. おわりに

小説『旅をする裸の眼』で第1章から第12章までで語られる「わたし」の物語は、言葉の通じない土地で長期間暮らすことを強いられたベトナム人少女の物語である。タイトルにある「旅」は母語（および母語並みに習得した外国語）の外に出る旅であり、それは言葉が押し付けてくる意味から解放される旅でもある。「わたし」は映画館の中に逃げ込んで、言葉を介さない「裸の眼」でひたすら映像を見続ける。この「わたし」の物語が実は、「わたし」が何度も繰り返して見たことになっている12本の映画を翻案してひとつのストーリーにまとめた作り話だということは、第13章で種明かしされる。実際に映画を見ているのは「犬を連れて奥さん」であり、「わたし」の物語を語っているのは「奥さん」なのだが、それを「奥さん」に語らせているのは言葉である。

第12章までの物語の中で「わたし」が見るのは、ドヌーヴが出演しているということ以外には共通点のない、それぞれ独立した映画作品なのだが、「わたし」はそれらをつなげて「わたし」しか知らないひとつの映画作品を作り上げ、その中ではそれぞれの作品で異なる役を演じているはずのドヌーヴがひとりの人物へと収斂していく。それはもちろん現実の女優ドヌーヴではなく、「わたし」の頭の中の映画作品にのみ存在するドヌーヴである。

それはあなたではなく、あなたの演じる女です。分かってます。でもあなたでないなら、それは誰でしょう。わたしの中に生きている女性、それは単にマリーやマリアンヌという名の登場人物ではないでしょう。いったい誰なのでしょう。(213)

この架空の映画作品のストーリーをなぞるようにして、「わたし」の物語も語られていく。言い換えると、ある少女の「人生の物語 (Lebensgeschichte[n])」³⁷ が、相互に無関係で、断

³⁶ Saalfeld, a. a. O., S. 187.

³⁷ Yoko Tawada: *Das nackte Auge*. Tübingen: konkursbuch, 2010, S. 184.

片的な物語をつなぎ合わせることで再構成されているのである。

そもそもある人の人生を余すところなく、客観的に正しく再現する物語を書くことは不可能であるが、それはこの小説の冒頭でも宣言されている。

カメラは後ろへ退がっていく。ひっくり返されたソファ、その隣に倒れた筆筒、廃墟になった部屋の光景を見ても、何が起ったのかは分からない。(8)

これは「わたし」が見た最初の映画『反撥』のある場面を描写したもので、引用した最後の文はドイツ語版では「この廃墟のような光景から物語を再構成することはできない (man kann keine Geschichte aus dieser Ruinenlandschaft rekonstruieren)」³⁸となっており、趣旨がより明確に表現されている。エクソフォニーを主題とする物語の場合は、「わたし」が水のように流動的な存在なので、「わたし」についての唯一絶対の「本当」の物語を再構成することはさらに困難になる。

にもかかわらず、無関係な断片をつなぎ合わせて、変身していく「わたし」について次々と新しい物語を作ってしまうのは言葉の力である。「わたし」は音声言語を理解できないがゆえに「映画の言語」という新たな言語を獲得し、その「わたし」の物語を語り終えた「犬を連れた奥さん」は指文字という新しい言語を獲得して、また新たな物語を紡ぎ始める。こうして、「人生の物語」は無数のヴァリエーションを持つことになるのである。

³⁸ Ebd, S. 7.

Sprache als „Erzählerin“ in Yoko Tawadas Roman *Das nackte Auge*

Hiroko MASUMOTO

Yoko Tawadas Roman *Das nackte Auge* (2004) besteht aus dreizehn Kapiteln, wobei jedes Kapitel nach einem Film mit der französischen Schauspielerin Catherine Deneuve benannt ist. In den Kapiteln 1 bis 12 wird die Geschichte einer jungen Vietnamesin erzählt. Als Schülerin wird sie 1988 nach Ost-Berlin eingeladen, wo sie von einem Westdeutschen entführt und nach Bochum gebracht wird. Sie reist weiter nach Paris, wo sie schließlich zehn Jahre lang bleibt, ohne Französisch zu lernen. Als illegale Einwanderin flieht sie vor der Polizei ins Kino und sieht sich immer wieder zwölf Filme an, in denen Deneuve mitspielt. In dieser Geschichte geht es in erster Linie um „Reisen aus der Muttersprache heraus“. In der fremdsprachlichen Umgebung erscheint der Vietnamesin die Muttersprache zunehmend verfremdet. Unwillkürlich befreit sie sich von ihrer Muttersprache und darüber hinaus von den Bedeutungen, die ihre Muttersprache ihr auferlegt. So steht sie völlig „nackt“, d.h. ohne Vorurteile, vor der Welt. Indem sie ihr Verhältnis zu ihrer Muttersprache ändert, ändert sie auch sich selbst. Aus diesem Grund trägt sie immer wieder andere Namen.

Im Laufe der Zeit lernt sie „die Sprache des Films“, die visuellen und kinetischen Zeichen. In ihrem Kopf entsteht allmählich eine fiktive Geschichte aus zwölf Filmen, die nicht miteinander verbunden sind. Darin verschmilzt Deneuve, die in jedem Film eine andere Rolle spielt und anders genannt wird, zu einer einzigen fiktiven Figur. Im letzten Kapitel wird die Erzählperspektive plötzlich gewechselt: Die Vietnamesin als Ich-Erzählerin verschwindet und eine neue Geschichte, die von der „Dame mit dem Hündchen“ handelt, wird in der dritten Person erzählt. Die Dame war 1988 in Berlin in einen Überfall einer Gruppe Jugendlicher auf ein ausländisches Mädchen verwickelt. Dabei kam das Mädchen ums Leben, während die Dame erblindete. Es liegt nun die Vermutung nahe, dass nicht die Vietnamesin die Filme anschaut, sondern die Dame, und dass sie die fiktive Lebensgeschichte der Verstorbenen erzählt, indem sie sie aus den Filmen rekonstruiert.

Die blinde Frau behauptet, obwohl sie außer dem Hündchen immer unbegleitet ist, dass ihre Freundin im Kino die Bilder in die Fingersprache übersetze und die Geschichte umschreibe. Tawadas Poetik der „Exophonie“, die Sprache von der festen Bedeutung zu befreien und sie wieder zu beleben, ist in ihrem Werk oft als Übersetzungsverfahren dargestellt. Die „Übersetzerin“ in *Das nackte Auge* ist wohl selbst eine neue Sprache, und sie erfindet immer neue Geschichten, wie Tawada in einem Interview mit Lerke von Saalfeld (1998) erläutert: „Für mich persönlich war das wie eine Reise oder ein Abenteuer, in einer anderen Sprache zu schreiben, weil ich beim Schreiben nie genau weiß, wer eigentlich schreibt, ob ich schreibe, oder die Sprache.“