

# 多和田葉子『旅をする裸の眼』論 —映画と眼差しをめぐって—

小野 絵里華

## 要旨

本稿では2004年に発表された多和田葉子『旅をする裸の眼』のテキスト分析を行なう。その際、ベトナムからヨーロッパにやってきた主人公が見ているカトリーヌ・ドヌーヴ主演映画との関連を分析する。特に、フランス領インドシナを描いた映画『インドシナ』（1992年）を見ながら、植民地主義を批判しているはずの主人公が幼児的に退行し、映画のなかのドヌーヴという西洋植民者側の〈母〉に積極的に従属しようとする在り方は、映画鑑賞におけるマゾヒスティックな欲望と相まって見逃してはならない点である。そこには、映画『インドシナ』の批評にあるように、植民地の記憶を「集合的ファンタジー」として記憶させる植民者側の戦略があったかもしれず、主人公はそれにはまってしまったことになる。ホーチミンを崇拜している主人公は、パリで不法滞在しながら、一方では資本主義を批判し、一方ではドヌーヴに表象される西洋的身体に魅了されるという矛盾のなかを生きている。ベルリンの壁崩壊後の世界で、もはやどこにも居場所がない主人公は、最後には「時計の針」で映画狂の自分自身の目を突いてしまおうとする。それは「共産主義／資本主義」「西洋／東洋」といった二項対立に抵抗し、異空間へと越境するための残された唯一の手段であった。

**キーワード：**植民地主義と映画、視覚と身体、アイデンティティと国家、顔と名前

## 1. はじめに

本論では、「越境文学」として論じられている<sup>1)</sup>多和田葉子のテキストの中から、2004年に発表された『旅をする裸の眼』という小説の分析を試みる<sup>2)</sup>。多和田自身が、ドイツ語と日本語で小説を書き、「エクソフォニー（母語の外へ出る）」という視点で文学活動を続けてきたことなどから、多和田文学は、「翻訳」や「言語」との関わりで度々論じられてきた<sup>3)</sup>。確かに、多和田のテキスト群が、既存の「言語」や「国家」や「ジェンダー」といったものの境界をさまよい、それらを揺るがすようなものとして存在していることは間違いない。しかし、本稿では、あえてそういった多和田文学を評価する際に使われる用語を括弧にいれて論じることにする。あくまでテキスト自体に向き合うこと

によって、幾分、紋切り型になりやすい多和田文学研究の再考を試みるためである。そこで、本稿では、多和田文学のなかでも今まであまり論じられてこなかった<sup>4)</sup>『旅をする裸の眼』<sup>5)</sup>をテキストとして選択する<sup>6)</sup>。特に、テキストにおいて重要な主題となっている映画という装置や視覚の作用に注目することになるだろう。

## 2. 彼女は難民といえるのか

物語はベトナム・ホーチミン市の優等生でもあった女子高生「わたし」が1988年、「アメリカ帝国主義の犠牲者のナマの声を聞きたい」(9)という要望に答え、「資本主義の暴力について」(27)全国青年大会で演説するために東ベルリンに来るところから始まる。その後、彼女は、演説する前日に知り合ったドイツ人青年ヨルクと酒を飲み、「君のように才能ある女性がこのまま東にいるのではもったいない」(20)と言われるまま、アルコールで意識をなくし、強姦され、半ば拉致される形で西ドイツのボーフムに連れ去られてしまう。その後、ヨルクとの同棲生活から抜け出し、一人、列車に乗ってモスクワ経由で帰宅しようとする、今度は間違っパリに着いてしまい、そこで不法滞在者として十年を過ごす。パリでほとんどホームレス状態になっているところ、ヨルクと再会し、ボーフムに連れ戻されるまでが描かれている。

章は全部で十三章あり、出来事が起きている年とともに、「わたし」が見ているカトリーヌ・ドヌーヴ主演映画の題名とその制作年が記載されている。「わたし」はドヌーヴに魅了され「あなた」と呼びかけるほどである。ヨルクと一緒にボーフムに戻る第十二章までは、「わたし」の一人称の語りで進む。第十三章、2000年、「Danser in the dark」(ラーヌ・フォン・トリアー監督、2000年)のタイトルが付された章だけが、それまでの「わたし」による一人称の語りを離れた三人称となり、テキスト全体において異質なものとなっている。この最終章の異質さを解明するところまでが本稿の目標である。

さて、このテキスト全体を読んでいると、次のことに気付く。主人公「わたし」は無賃乗車でパリに来て十年の間不法滞在を続け、最終的には偽造パスポートまで使用することになり、さらにその不正が発覚し拘束され、そこから逃げ出すまでになるのだが、いつも彼女は誰か(あるいは何か)をきっかけとして、まるで巻き込まれるように別の事態に追い込まれていく。章ごとに必ず誰かが媒介者となり、「わたし」はそれに逆らうことをせず受動的に流されていくのである。(例えば、偽造パスポートも自分で手に入れたのではなく、パリで出会った婚約者のベトナム人医師施鈴によってもたらされたものである。)この態度は、ベトナムの優等生で、絶えずホーチミンと孔子の言葉を引用しながら、資本主義を批判していくほどの批判眼をもった主体的な「わたし」の思考力を考えると、かなり奇妙な事態である。なぜなら、その思考力をもってすれば、もう少しまともに事態に対処し、場合によっては早急にベトナムに戻ることも出来たかもしれないからである。この共産主義思想を頭に植え付けている「わたし」は、どこかで、自主的

に流されることを望んでいるように思われる。彼女にはほとんど〈抵抗〉という態度が見られず<sup>7)</sup>、言葉の矛盾を承知で言えば、積極的に受動的なのである。

本間浩は「移民・亡命者・強制移動・難民」のなかで、二十世紀が「難民の世紀」とされることに触れ、「冷戦構造の崩壊後、民族・宗教対立に起因する迫害によって越境移動せざるをえない大量の悲劇」は「難民の悲劇」を特徴付けている、としている<sup>8)</sup>。そして、1951年の難民条約にも触れ、「移動を強いられた人々」を「個人的便宜からではなく国家権力の作為または不作為によってやむをえず居住地を離れ、さらに本国を離れざるをえなかった人々」としている。

ここで、ポーフォームに拉致された「わたし」は確かに「移動を強いられた人々」ではあるが、彼女を〈難民〉とみなすことは出来ないだろう。彼女は「国家権力の作為または不作為」によって「移動を強いられた」とまではいえないからである。むしろ、「わたし」は積極的にベトナムの〈父〉であるホーチミンの共産主義的思想（国家）を支持している。にもかかわらず、積極的に国（ベトナム）へ帰ろうとする意志は感じられない。共産主義的な思考枠組みを持っている彼女は、あえて〈他者〉〈未知なるもの〉（西洋、資本主義、性、・・・）へと流れていくのを望んでいるようである。

共産主義圏ベトナムから資本主義圏ヨーロッパにきた「わたし」。彼女は絶えずその境界を揺らぎ続けている。「移動を強いられ」てはいるが、そこには積極的な受動性がある。この曖昧な態度は、共産主義思想を信奉しながら、一方で、ドヌーヴという西洋的なアイコンに心酔していく「わたし」自身の矛盾した態度とともにある。絶えず資本主義を批判的に見る「わたし」には、ドヌーヴに体現される西洋的美と共産主義思想を信奉することが矛盾を来していることへの認識はない。彼女は「共産主義／資本主義」といった単純な二項対立的思考枠組みを離れることがない。結果的に、この二項対立のもとでしか考えが及ばない彼女は、それ以外の枠組みのなかでの自己規定に失敗し、いわば、自分を持たないままに、周囲に流されるまま放浪していつてしまうのである。

### 3. 「わたし」の欲望

パリ行きの列車で出会った同郷人の愛雲は、フランス人の弁護士ジャンと結婚し、「世間に顔向けできる女性をひとり、自分自身の肉をこねて作りあげた」（90）存在である。「髪型は靴に合っていたし、笑い方は口紅に、指はハンドバックに合っている」（90）る。愛雲の思想は完全に資本主義化しており、ベルリンの壁崩壊後もホーチミンを崇拜する「わたし」を度々馬鹿にするほどである。

愛雲は同郷人であることから「わたし」を積極的に自宅に置きたがるのだが、そんな資本主義化した同郷人を「わたし」は軽蔑的な眼で見ている。この小説のなかで、最も積極的に「わたし」の憧れの対象となっているのは、まぎれもなく「あなた」とのみ名指されるドヌーヴであるのだが、ここで、もう一人、「わたし」が親しみをもって接する

人物、パリの街娼マリーを思い出してみる必要がある。

パリに着いた夜、その日の宿を得るため、「わたし」は勘違いから娼婦であるマリーを買ってしまう。

街角で蚊帳のようなタイツをはいた女が二人立っていた。一人は金髪で茶色いワンピースを着ていて、もう一人は栗毛色で、金色の首飾りを下げている。(60)

そこに男が現れ、お札を彼女たちの前で振ってアパートに入っていく姿をみた「わたし」は、彼女たちが宿を案内してくれると思いつき、その男と同じ職種をするのである。その金髪の女性が後に「わたし」を庇護してくれるマリーなのだが、当然ながら、アジアから来た「痩せ細った内気そうな少女」(62)である高校生「わたし」を見て、マリーは戸惑い、父親はどうしたのか、と話しかけたりするが、言葉の分からない「わたし」と意志の疎通が出来ない。やがて、「わたし」の何気ない行為が勘違いを相互に生み、二人は性交をすることになる。注目すべきは、「わたし」のマリーへの感想である。

金色の髪の女性は、まだそこに立っていた。随分きれいな人で、映画女優にでもなったらよかったのに、と思った。(61)

寝台に行ってから、「わたし」はこの金髪の女は寂しいのかもしれない、など思いながら、耳元の髪についた糸屑を取ろうと手を伸ばす。「痩せ細った内気そうな少女」にお金を握らされたマリーは当然のことながら「びくっと」する(63)。その怖がった様子を見た「わたし」は慰めてやろうとマリーを抱き寄せ、そのことからマリーは「わたし」を客として来たものと思うのである。

ここで、「わたし」が何も知らなかったというのはあきらかに無理がある。その前年にはボーフムでヨークとの「性交というものにも、すっかり飽きてしまった」(34)などと語っている。一人称の語り手の「わたし」によって、自分はマリーが街娼であることなど知らなかったかのように語られ、まるで性的に無知であるかのようなのだが、ここには明らかに、「随分きれいな」「映画女優」のような「金色の髪の女性」に対する「わたし」自身の欲望があったと考えるべきである<sup>9)</sup>。

二人が性交したのはその誤解の一夜だけだが、「わたし」はその後しばらくマリーの地下の家に居候させてもらう。これ以降も、「わたし」が困窮すると行き着く先がマリーの地下の部屋なのである。「わたし」は常にマリーへの親近感を抱く。街娼のマリーは西洋資本主義社会でいわば(地下室という住居に表われているように)底辺に落とされた人間である。マリーと出会ってから、ドヌーヴ主演映画を見始めるようになる「わたし」だが、そんな「わたし」にマリーはドヌーヴ特集の映画雑誌を買い与えてやる。共産主

義思想を持った「わたし」は、その映画雑誌でフランス語を勉強し、大学に行き、「フランスの革命組織に入って」「党员として出世」すること（まさにホーチミンのようになること）を夢みる。「そうになったら、地下室に住んでいる人たちすべてに住居を与えよう。自分もそういう住宅に入って、マリーを招こう。」(74) と思うのである。

「わたし」にあるのは、資本主義や資本主義的搾取への嫌悪である。だからこそ、同郷人の西洋化（資本主義化）した愛雲には軽蔑の眼差しを向ける。一方、西洋において排除されている街娼のマリーには親近感を覚えることになるのだが、ここには、同時に、「わたし」の西洋という表象、西洋という外見、西洋という（顔）に対する憧憬（欲望）があることもまた見逃してはならない。「わたし」は、資本主義を批判するが、ドヌーヴやマリーといった西洋的な容姿には強く惹きつけられているのである。カトリーヌ・ドヌーヴという最も西洋的なアイコンに対する憧れ。資本主義は批判するが、西洋という「美」（表象）には惹き付けられる。それが「わたし」を矛盾した位置に置き、積極的な受動性と相まって、ドヌーヴ主演映画への心酔へと導いていくのである。

#### 4. 映画という装置—『インドシナ』と植民地主義

映画が「見る」という視覚と関わる近代的装置であることは明らかである<sup>10)</sup>。大澤真幸は、長谷正人の議論<sup>11)</sup>に依拠して、映画を見るという体験について二つの言説を要約している。一つめは、フェミニズム映画批評家のローラ・マルヴィ<sup>12)</sup>に代表される、見る者の能動性に注目する立場である。

フェミニズムに立脚する多くの理論家は、映画を見るということを家父長的な文化を反映したサディスティックな行為であると分析している。このような理解の基本になっているのは、映画鑑賞が「…」窺視の構造を持っているという論点である。観客は、映像化された世界を、決して見られることなく覗き見ることで、俳優を、とりわけ女優を象徴的に支配している、というわけだ「…」。

一方、見る者の受動性に注目する別の立場がある<sup>13)</sup>。

映画をまったく受動的に与えられるがままに眺めている観客は、前エディプス的な口唇期の幼児の状態に退行しているのであり、母親の身体との幸福な一体感と同じものを映像を通じて享受する「…」。

後者では大澤の言葉を借りれば、「映画館の暗闇は子宮のようなもの」となり、「マゾヒスティックな態度」になる。本稿では、この双方の視点を意識しながら小説の分析に当てはめてみよう。

まず、「女優を象徴的に支配している」ということと言えば、「わたし」のドヌーヴへのほとんど偏執的な憧れは、サディスティックでないにしても積極的能動的な見ることへの欲望であるといえる。一方、作品中には「幼児の状態に退行」した最も分かりやすい描写がある。特に注意すべきは、それが、『インドシナ』（原題 “Indochine” レジス・ワルニエ監督、1992年）というフランス領インドシナの植民地を描いた映画を見ている時なのである。

映画のなかで、独立運動を拡大しつつあったフランス領インドシナで、ドヌーヴ演じるエリアーヌはインドシナの大農園主であり、そこで養女にしたベトナム王族の娘カミーユを心から愛し育てていく。フランス語が分からない「わたし」は映像を見ていて次のように考える。

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、誰かと顔を似ている。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、子供の頃のわたしの写真とそっくりだ。(123)

さて、先にみた映画を見ることにおける「口唇期の幼児の状態に退行している」状態は「わたし」自身の口ではっきりと語られる。

エリアーヌ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で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。[...] スプーンの曲面は母親の胸、お尻、お腹の丸みと同じ丸みをおびているが、ひやっと冷たい。(125-126)

被植民者のベトナムの娘にもやさしく接する西洋人植民者のエリアーヌ（ドヌーヴ）は、ここでは、完全にやさしき（母）、美しき（母）としての理想的な姿を持って描かれている。そんなマンゴを食べるシーンで「わたし」はこう述べるのである。

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。[...] マンゴのみずみずしい一切れを舌に乗せられると、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。(126)

ここで、映画を見ている「わたし」はベトナム人養女に自分の姿を重ね、さらに、食べさせてもらう、という従属的な位置に自分を置いている。理想的な美しい西洋人であ

る〈母〉のもとで、「わたし」はまさに「母親の身体との幸福な一体感」(大澤)を感じる。ここには被植民者の積極的な服従という姿すら認める事が出来る。その後の、言語に対する「わたし」の言及は重要である。〈母親〉に愛され、マンゴを与えられる「わたし」は、「幼児語」を話すまで退行した後、なんと、あれだけ分からないと言っていた「フランス語」をしゃべれるようになってしまう、というのだ。

ここには映画と植民地主義との関係が如実に表われている。帝国主義は当然ながら、植民地に自国の〈言語〉を強制していく。ここで、「わたし」はドヌーヴという美しき〈母〉によって、自ら植民者側の言語、フランス語をしゃべり始めることになるのである。

フランスにおいて、旧植民地領インドシナを描いた映画作品—『インドシナ』をはじめ、マルグリット・デュラス原作、ジャン＝ジャック・アノー監督の『愛人／ラマン』(1992年)、ピエール・ショアンデルフェール監督『愛と戦火の大地』(1992年)など—は、1990年代によく登場し始めた。それ以前のフランス植民地映画においてはインドシナはほとんど不在であったという<sup>14)</sup>。上記三作品がベトナムでのロケーションが可能になった背景には、ドイモイ政策以後のベトナム解放と仏越関係の政治的変容があるという。そして、この『インドシナ』に対する作品の評価もまた二分している。

川口恵子のまとめによれば、ジャン＝ピエール・ジャンコラは、『インドシナ』を評価し、土地搾取や軍隊の存在、共産党に対する弾圧などのフランス植民地政策の実態を描いたもので、共産党に対して共感的な映画だと主張する<sup>15)</sup>。一方で、パニヴォン・ノランドルは、フランスによるインドシナ半島の植民地化を記憶するための映画の記念碑である、と痛烈に批判する。ノランドルによれば、『インドシナ』は1930年代のフランス領インドシナでの生活という、「過ぎ去った時代」の「消滅した帝国のノスタルジア」なのであり、「仏領インドシナを、東南アジアにおけるフランス植民地の歴史の集合的ファンタジーとして舞台化し、記憶させる表象上の戦略である」<sup>16)</sup>ことになる。

小説に戻るならば、ここで、この全く異なる二つの主張は、まさに、「わたし」の分裂したあり方にも顕著に現れている。ホーチミンを崇拜する共産主義教育を施された「わたし」は、愛雲に映画の感想を聞かれて、「植民地時代の終りをなかなか適格に批判的に描いていて、革命の必然性が分かってよかったわ」と感想を言う。映画の中でベトナム人の少年と老人が乗った船が、フランス海軍に火をつけられたシーンに関して、フランス海軍(植民者)への怒りを見せている。つまり、先の『インドシナ』の評価でいくと、共産主義に対して共感的な映画として受け取った「わたし」はいい映画だと思い、植民者帝国側を批判することになる。しかし、一方で、「わたし」の批判の目はドヌーヴ演じる植民者にはまったく向かない。ドヌーヴ演じる西洋女性には理想的な〈母〉の姿を見、そこに自ら服従の欲望すら見せてしまう。先の映画評でいわれるように、この映画が植民地の歴史を「集合的ファンタジー」として「記憶させる表象上の戦略」をもったものだとするならば、被植民者側に立つベトナム人の「わたし」はまんまとこの戦略に引っ

かかってしまったことになる。1992年というベルリンの壁崩壊後も共産主義を信じているかに見える「わたし」にとって、ホーチミンという名の〈父〉は次第に影をひそめ<sup>17)</sup>、「わたし」はドヌーヴという新たな西洋身体を持った美しい〈母〉に抱かれていく。

## 5. 名前のない「わたし」とドヌーヴの〈顔〉

実は普通に読み進めっていると見落としてしまいがちだが、この主人公の「わたし」には名前が与えられていない。同郷人の愛雲や、施鈴などベトナム人の名前はちゃんと出てきている。しかし、彼女は、その都度適当なベトナム人の名前（偽名）を自分で作っているが、〈本当の〉彼女の名前は最後まで明かされない。

物語にはたくさんの人物が登場する。「わたし」の家族は「叔父」や「叔母」や「母」や「父」など家族制度における役割での名前が与えられているのみで、「わたし」にいたっては、名前はない。沢山の会話があるなかで、「わたし」は「きみ」や「あなた」と呼ばれるだけで、最後まで〈本当の〉名前を名乗らない。偽造パスポートでパリからタイに出国しようとした時には、日本人に成り済ましたため、必至で「メグミヤマダ！」と仮の名前を主張する。しかし、ベトナム人で不法滞在中の彼女にとって、「メグミヤマダ」は殆ど意味のある名前というよりもただの叫びのようなものである。それは偽造がばれて、尋問の際に、「これすぼんでんす」「でくらしおん」とコンテキストにそぐわない空港で聞いた事があるというだけのフランス語を叫んだのと同じである。彼女には名前がない。これはテキストにおいてどんな意味を持つのだろうか。

映画界における女優のアイコンでもあるドヌーヴの〈顔〉は常に「わたし」の視覚対象となる。映画を見ている「わたし」にある身体とは「見る」という視線、視覚だけである。一方、それに対して、スクリーンの上で眼差される女優（ドヌーヴ）は、観客を見返す視線を持たない代わりに、「わたし」にとって、視覚の対象としての明確な〈顔〉を持った身体として存在する。もっといえば、「わたし」においては、ドヌーヴは〈顔〉以外の何者でもない。ドヌーヴの身体とは結局〈顔〉に代表されるものなのである。

あなたの持っているたくさんの顔が溶け合って、わたしの中でひとつの顔になっていきました。[…]「他の女たち」と言う時、わたしは自分をその中に数えるのを忘れてしまっています。映画の中でわたしはスクリーンを映す燃える網膜になってしまって、身体のものであれ以外の部分は消えてしまう。わたしという名前の女はいなくなる。あなた以外に女性というのはいないという気がしてくるのです。(75 - 76)

名前を持たない「わたし」の〈顔〉はいつもはっきりしないままである。偽造パスポートがばれて、記憶喪失のふりをしようとする「わたし」は監禁された部屋でドヌーヴ主演のビデオを観させてもらう。



あなたはカトリーヌ・ベルガーという名前の女性を演じています。名字は違っているけれど、名前は本名と同じというのも演じていて変な感じがしたかも知れませぬ。もしもわたしが取り調べ中に自分の本名を口にしてしまったら、むしろそういう名前の女性の役割を演じているだけのような気がしてこないだろうか。(191)

「わたし」はドヌーヴという〈顔〉の前では積極的に自分の〈顔〉を失っていく。そこにはどんな積極的なアイデンティティも見出せない。アイデンティティがないことは、テキスト内で名前が与えられていないこととも関係している。「わたし」は確かに共産主義圏ベトナムから来た成績優秀な女子高生であった。しかし、その共産主義思想はホーチミンという〈父〉から与えられたものである。いまや、パリという地において、不法滞在している「わたし」にはアジア人の女性という以外になんのアイデンティティも見出せない。だからこそ、「わたし」はただ見る身体としてのみ、「眼」としてのみ存在し、自分とは別のところ、つまりスクリーンの上の女優に〈顔〉を求めていく。

しかし、このアイデンティティのなさは決してマイナスのものとも言えないことは小説を読んでいれば分かる事である。何故なら、アイデンティティに始まり、〈国家〉や〈言語〉や〈思想〉といった既存の揺らがらないものから逸脱していく〈旅〉が「わたし」(「眼」)に残された〈自由〉だからであり、だからこそ、「わたし」は積極的に流されていくのである。

「わたし」の積極的な受動性は、ベトナムで培った共産主義的なモノの見方と矛盾するかのよう、ドヌーヴという西洋的身体の表象へと惹き付けられるという事態を招いているのは、先に見たとおりである。「共産主義／資本主義」という二項対立的枠組みを超えられえない「わたし」は結局、最後は自らの「眼」を「時計の針で突いてしま」(272)おうとする。

## 6. 盲目の眼でなにを見るのか

終章では、ラース・フォン・トリアー監督の『ダンサー・イン・ザ・ダーク』の映画名が付されている。実際の映画の筋では、主役は、歌手のビョークが演じるセルマである。それは、テキストにおいて名指されているとおりである。セルマは次第に視力を失くし、最後には盲目になる。そんなセルマの友人であり、つねに付き添ってあげるのが、ドヌーヴ演じるキャシーであり、二人は工場で働く工員である。さて、実際の映画では、偶然による不幸な出来事からセルマは隣人を殺害してしまい、絞首刑にされてしまうというものなのだが、本テキストにおいては、そのような筋は全く触れられていない。それよりも重要な存在として、「犬を連れた奥さん」という人物を登場させ、もはやここでは映画の書き換え(どころか全く別のテキストの挿入)が行なわれている。

それまでの「わたし」の一人称の語りから逸脱している最終章では、もはや、「わたし」は映画の中に入り込んでしまったかのようである。他でもなく、その「犬を連れて奥さん」が「わたし」の姿（それも現実におけるそれではなく、あくまで、映画というフィクションにおけるそれ）として読み取れるように描かれているのである。

そこ [引用者注：ベルリン] 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。[...] 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「犬を連れて奥さん」と呼ばれていて、盲目だった。(274-275)

ある日、「犬を連れて奥さん」はセルマに手紙を読むのを手伝ってこないか、と頼み自宅に呼ぶ。そこには読まれていない手紙の山がある。セルマが奥さんにどこの生まれかと聞くと、奥さんは「サイゴンです」と答えるのである。

セルマは困ってどう見てもヨーロッパ的にしか見えない女の顔を観察した。灰色の髪の毛を金髪に染めることは誰でもできる。でもこの目、鼻、頬がベトナム人のものだろうか。[...]「フランス系ですか」と聞いてみた。「いいえ、わたしの祖先は全員アジア人ですよ。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」[...]「わたしは行きたくなかったんですよ。[...]」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。誤解というより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」「手術はパリでなされたんですか?」「いいえ、ポーフムです。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」

「わたし」は散々憧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のである。おまけに、容姿はあくまで「ヨーロッパ的」なものである。弁護士と結婚して西洋化した同郷人の愛雲のような姿でもなく、あるいは、『インドシナ』のベトナム人養女の姿でもなく、あくまで「ヨーロッパ的」な顔立ち、もっと言えば、まさに、金髪に白髪の混ざったキャシーを演じるドヌーヴのような容姿になっているのである。「わたし」は散々憧れたドヌーヴのような西洋的な容姿で、なおかつ、散々夢みた「女優」を演じている。この「犬を連れて奥さん」はサイゴンから来た「わたし」の理想形・完成形なのである。

この「犬を連れて奥さん」を「わたし」と重ねて読ませるために、小説にはあらゆる工夫がなされている。前章の十二章では、この異質なテキスト十三章との連続性を作る

ために、次第に文章が改行され、句点で終わり、行間に余白を持ち、まるで詩のような体裁に変化している。十二章では、映画『イースト／ウェスト』をボーfumで観ている「わたし」によって映画の物語内容が延々と説明されていく。映画のなかでは、ソ連時代、登場人物たちは、なんとかフランス大使館の敷地に飛び込み、西側諸国へ脱出できた。十二章の最後はこうである。会話の相手はヨルクである。(行の余白は原文ママである。)

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、

過ぎ去ってしまった映像のことは。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。(272)

ここで、十三章に戻れば、「犬を連れた奥さん」はボーfumで目の手術をしたということを考えて、まさに、「わたし」が「時計の針で目を突いてしま」ったかのように読めてしまう。さらにもう一つ、十三章では三人称の語り手によってこんな説明がある。「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」はその時に巻き込まれて目が見えなくなった、というのである。ここでは幾つかの矛盾点が生じている。「一九八八年、アレクサンダー広場」(ベルリン)で、事故によって眼が見えなくなった。しかし、「犬を連れた奥さん」の語りによれば、彼女はボーfumで眼の手術をしてから、失敗してベルリンに来たことになる。

ここで注目するのは、1988年という年である。紛れもなく、「わたし」が初めて東ドイツを十六歳で訪れた年、ベルリンの壁崩壊以前の第一章に付されている年である。さらに、「わたし」が初めてベルリンに着いた時に、出迎えのドイツ人青年と、テレビ塔の話をしたさりげないシーンを思い出してもよい。

近くに巨大なネギ坊主の像が立っていた。球の部分がタイのお寺の屋根のようにきらきら光っていた。「このテレビ塔はエッフェル塔より四十四メートル高いんです」と一人が自慢げに言うと、もう一人が「でも根は短いんです」と言って笑った。(12)

第一章、1988年、「わたし」の現実において話されたのがベルリンの「テレビ塔」であった。そして、この「テレビ塔」は「アレクサンダー広場」にあるものなのである。

ドヌーヴ主演映画の話に触れていく「わたし」の物語は、次第になが現実でなが虚構かの境目を失っていく。もはやここでは、一体いつどこで盲目になったのかは重要なことではない。映画というフレームのなかで、ただ「わたし」が映画の登場人物として存在していること、そして「映画」を見る「裸の眼」が今では盲目になってしまったこと、そしておそらく自分から望んで盲目になったこと、それが重要なのである。

ここにきて、第1章、「Repulsion」から「わたし」の語りがあくまで現実の出来事について触れられながらも、時々、「自分の下半身を見ると、脚が三本になっ」(26)たり、ヨルクが座布団になったり、と空想めいたシーンが挿入されていたのが思い出される。それらはすべて最終章で映画という虚構空間のなかへ入っていくための伏線になっていたとも考えられる。映画を繰り返し見る「映画狂」の「わたし」にとっては次第に、スクリーンという内部の虚構空間がどんどん現実のほうに迫ってきてしまったかのようである。あるいは、「わたし」自身がスクリーンの中へ入って行ってしまったともいえる。

第五章、1992年「Indochine」では、被植民者側の立場になっている「わたし」は熱心に資本主義的搾取を愛雲やその夫のフランス人ジャンに糾弾していた。フランスに亡命したベトナム人である愛雲は「あなたはまだプロパガンダみたいなものがたくさん頭の中に入っているのね」と呆れるが、わたしは「プロパガンダじゃないわよ。映画で実際に見たのよ」と主張し、「でも映画はフィクションじゃない」と言われてしまう(135)。実は、この辺りから、映画狂の「わたし」はスクリーンという虚構世界の方へ徐々に進んでいったのである。さらに進んで、第十章、1997年「Le dernier Métro」(邦題「終電車」)では、ドヌーヴが演じる役が女優のためか、「わたしは女優になるために生まれて来たのだから」(233)とまで発言していた。この終章ではついに念願の女優となって虚構空間で演じているかのようですらある。「旅をする裸の眼」は最後にどうになってしまうのか。ベトナム、東ドイツ(ベルリン)、ボーフム、パリ、と旅を続けた「わたし」の視覚は、最後、「犬を連れた奥さん」となった「わたし」によってこんな風に語られるのである。

「視力っていうのは裂け目みたいなものなんです。その裂け目を通して向こうが見えるんじゃなくて、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)

そうして、「わたし」は完全に映画のなかの主人公になってしまう。実際の映画で主人公のセルマはいまではもう脇役である。そして、その「犬を連れて奥さん」である「わたし」は、ドヌーヴ演じるキャシーについて「映画館に入ると必ずちゃんといつも隣に座っているんですよ」(279)と告げて物語は終わるのである。

ここで、盲目になるということは一体どんな意味を持っているのだろうか。四方田犬彦は、谷崎潤一郎原作『春琴抄』(美しく盲目の琴奏者・春琴に仕える忠実な下僕・佐助は、春琴への愛のために自らも盲目になるため針で眼を差す)の映画化作品の分析において、この「自己失明の行為」を「象徴的な意味での自己去勢」であり、「自分たちの内面をも支配している封建的な制度から解放され」「幼児的退行」に通じる「快感原則の世界へ」の回帰であるとみなしている。「それで毀損されるのは、あえて精神分析の語彙を用いるならば、象徴的なものの圏域である」<sup>18)</sup>。現実なのか映画の中なのか分からない世界で、盲目になった「わたし」は、四方田の分析に倣えば、「象徴的なものの圏域」を毀損しようとしたのかもしれない。この場合、「象徴的なもの」とは具体的には「共産主義」であり「資本主義」であり、あるいはそこにある二項対立そのものといえるだろう。しかし、彼女は本当に「象徴的なもの」を毀損できたのだろうか。ドヌーヴという〈母〉へと「幼児的退行」をしていた「わたし」が盲目(=「犬を連れて奥さん」)になった時、そばにいるのは、やはり、ドヌーヴ演じるキャシーである。「親友のキャシー」は映画を見る時、「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」(278)。

「手のひらがスクリーン」なのであり、キャシーは「気に入らない筋はどんどん変えてしまう」(278)。「わたし」に残されたのはドヌーヴ演じるキャシーと「映画館」という子宮回帰的な闇である。ここに陥穽があることもまた見逃してはならない。「時計の針」で目を突いて盲目になった「わたし」は、一見「象徴的なもの」から逃れて自由になったかのように見える。しかし、ジャック・デリダが分析してみせたように、盲者は見者でもあり同時に、「まず第一に、誤認に陥りやすい人である」。「見ていない以上、そのことによってまず、他者の視線に、手に、さらには手練手管に晒されている」。「他者は彼の間につけこむことができる」<sup>19)</sup>のである。

資本主義や植民地主義を批判しながら、無自覚に西洋的美のアイコン＝ドヌーヴの〈顔〉に心酔し、ドヌーヴという〈母〉のもとで、幼児的退行をし植民者の言語まで受け入れてしまう「わたし」。「わたし」の積極的受動性は最後まで変わらず続き、自主的に盲目になってさえもなお、そばには相変わらず西洋的美のアイコン＝ドヌーヴがいる。盲目になった「わたし」はつねに誤認の危険にさらされている。「わたし」の現実把握はつねにキャシーという翻訳者に委ねられてしまう。実際、キャシーは「気に入らない筋はどんどん変えてしまう」のであり、「わたし」は盲目になった今でさえも、積極的に受動的なままなのである。

エドワード・サイードは「いかなるアイデンティティといえども孤立しては存在できず、敵対項や否定項や反対項の一群なくして存在しえないことは自明の理である」<sup>20)</sup> と言っている。おそらく、「時計の針で目を突いてしま」った「わたし」は、最後まで「共産主義／資本主義」「西洋／アジア」という単純な二項対立図式を乗り越えることは出来ないのである。「旅」の始まる原点でもあった東ドイツは終章の2000年にはもうすでない。「わたし」に残されたのは、今までドヌーフを見続けてきた「視線」、「目」を潰すこと、盲目になることである。しかも、それは「時計の針」つまり歴史そのもので突くことになる。もはや「わたし」が帰る場所はスクリーンのほかにどこにもない。「わたし」は盲目となることでしか、あらゆる境界を壊す契機を見出せなかったといえる。しかし、「目」を潰したあとも、そこにはキャシーという介助者が待っている。全てはキャシーの「翻訳」次第である。誤認され、欺かれる危険性はつねに残されている。しかし、そうだとすると、「わたし」には「時計の針」で盲目になる以外に、他に一体どんな抵抗手段が残されているといえるのだろうか。

## 注

- 1) 多和田葉子の文学を、越境文学として扱っているものに、『越境する文学』（土屋勝彦編・水声社・2009年）、『境界の「言語」』（荒このみ、谷川道子編・新曜社・2000年）などがある。
- 2) 本作品は「群像」2004年2月号に発表され、同年12月に講談社より単行本が刊行された。本作品は日本語版とドイツ語版を始めて平行執筆したもので、ドイツ語版は『Das nackte Auge』というタイトルでKonkursbuchverlag社から同年出版されている。以上の記述については、「昭和文学研究」2008年第56集の谷口幸代「研究動向多和田葉子」を参照した。
- 3) 例えば、「ユリイカ」2004年12月臨時増刊号に多和田葉子特集が組まれた際には、翻訳者や二言語間で文学研究をしている執筆者が多く集まり、その論稿の多くが多和田と翻訳をめぐるものである。そのいずれも刺激的な論稿であるのだが、本稿では、一貫して『旅をする裸の眼』という作品のなかでなにが描かれているかに注目して分析を行なうことにする。よって、作者の言語観が読み取れる、エッセイ集『エクソフォニー——母語の外へ出る旅』（岩波書店・2003年）などの引用は行なわない。
- 4) 管見する限り、まとまった本作品についての論は、中川成美「視覚という〈盲目〉—多和田葉子『旅をする裸の目』の言語的転回」（「立命館大学」2007年3月）、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）である。
- 5) 本文からの引用はすべて「 」で表し、頁数を（ ）で示した。引用は講談社文庫版『旅をする裸の眼』（2008年第1刷）から行なった。また、それ以外に、論者自身が強調したい言葉には〈 〉で示すことにする。
- 6) 創作合評（川村二郎、秋山駿、加藤典洋）（「群像」2004年3月号）において、伊藤整文学賞を受賞した前作『容疑者の夜行列車』に比べて、本作の評価が高いとは言えない。「これは作

者が随分力を傾けて書いたもので、そのことはよくわかるけれども、読んでおもしろかったのは、最初の一章と二章だけだね。」(秋山)「普通について、おもしろかったですけれども、結局わからないという気持ちが残る。」(川村)と評されている。この「わからなさ」を分析することが本稿の務めである。

- 7) 例えば、「わたし」はヨルクとの同棲生活中に、心配させないために家族にドイツの学校で勉強することになった、と自ら嘘の手紙まで送っている。あるいは、パリ滞在中にシャルルに惹かれていながらも、その友だちのベトナム人医師施鈴の求婚をあっさり受け入れる。彼女には〈拒否〉の意志表示があったとしても、実際的な行動としての〈抵抗〉はほとんど見られないのである。
- 8) 『20世紀の定義 4 越境と難民の世紀』(樺山紘一ほか編、岩波書店、2001年)所収
- 9) 前掲の創作合評において、このシーンについて川村は「幾ら何でもカマトトじゃないか」と発言し、「マリーのほうは「わたし」をレズビアンだと思ったんだと思う。[…]「わたし」はそういうセックスに関することではカマトトではないかと思われるほどイノセントでありながら、他方男がいれば寝るのが当たり前というか、その家に入り込んでいけば、そこでセックスをしてしまうという感覚が日常のものとなっている」と批判している。
- 10) 以下の議論はジョナサン・クレーリー『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティ』(遠藤知己訳、以文叢書、2005年)を敷衍した、大澤真幸の議論を援用している。(「〈精神=身体〉のパースペクティブ 眼の近代的編成」、「批評空間」1993年1月、4月、7月号。また同論文は、『美はなぜ乱調にあるのか』(2005年、青土社)に所収されている。)また引用されたものは全て、「批評空間」1993年7月号に掲載された大澤真幸の論文からである。
- 11) 長谷正人「視姦された映画とマゾヒズムのまなざし」、『imago』1992年3巻12号
- 12) Laura Mulvey, 1975 “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16. なお、斉藤綾子によれば、ローラ・マルヴィの本論文は、男性的視線が女性身体をいかに見世物化しているかを分析したフェミニスト映画理論における記念碑的論文であるが、同時に、映画を享受する現実の女性観客をどうするか、という問題が残されたという(『新映画理論集成①』フィルムアート社、1998年)。この指摘は、まさに本稿で、見る側の「わたし」が女性でありながらドヌーヴという身体へと欲望を抱くことについての分析においても再考されるべき問題である。
- 13) 大澤は、後者の例として、V. Studler, 1985 “Masochism and Pervase Pleasure of the cinema” B. Nicoles ed. *Movies and Methos* Vol. 2, Univ. California Press. をあげている。また筆者の管見した限りでは、ジャン＝ルイ・ボードリーの「装置 (ディスポジティブ)」もまた映画という装置を母親の胎内や、口唇期との関係で分析している。(邦訳『新映画理論集成②』フィルムアート社、1999年、所収)
- 14) 映画『インドシナ』については、川口恵子『ジェンダーの比較映画史－「国家の物語」から「ディアスポラの物語」へ』(流彩社、2009年)の説明を参照している。本書は、国民国家と映画の関係を考えるのに大変示唆的かつ刺激的であった。とくに、アンダーソンの『想像の共同体』

の論を敷衍しながらも、彼の論のうちに、映画という視点が欠如していること、また国民国家におけるジェンダーの問題に触れられていないこと、などに注目しながら分析を試みており、本論稿で触れられなかった点でも多くを負っている。

- 15) 川口前掲書、178 頁。
- 16) 川口前掲書、178 頁。
- 17) 後に、第十章の 1997 年において、「わたし」は「ゴルバチョフ」という名の酒に溺れていくことになる。この酒は、最初、酒屋の店主に父親の名前を聞かれて「ホーチミン！」と答えたために手にしたものであった。「ゴルバチョフには彼の名声には相応しくないような、いかがわしい副作用があった」(234) と「わたし」は述べている。共産圏のもとに教育をうけた「わたし」であったが、次第にその思想はパリでの放浪によって、半ば形骸化しているように見えなくもない。
- 18) 四方田犬彦「みずからなった盲目」(『映画と身体／性』 齊藤綾子編、森話社、2006 年、216 頁)
- 19) ジャック・デリダ『盲者の記憶』(鵜飼哲訳、みすず書房、1998 年) 114 頁
- 20) エドワード・サイード『文化と帝国主義 1』(大橋洋一訳、みすず書房、1998 年) 113 頁