

特集 〈文学と視覚性〉

序

〈文学と視覚性〉という研究テーマは文学作品の映画化に関する考察、シナリオの分析、作家と映画の関係、あるいは大衆文化研究の一環としてなされる傾向がこれまで強かった。しかし、文学テキストの多様化やメディア媒体の多様化という趨勢の中で、言語と視覚性、文学的事象と身体、想像力といった問題に向けて、文学研究のあらたな動きが始まっている。それは近代文学がその発生から抱え込んできた問題項とどのように関わっているのかという根源的な問いを発しているのだが、それではどのようにという方法をめぐる模索が私たち日本近代文学研究者の前に重なり合っていて置かれているのだ。

その試みの緒として今号では〈文学と視覚性〉を特集した。中川は文学作品を、友田は映画を、禧美はアニメーションを対象としたが、文学、映画、アニメーションのそれぞれが該当分野では分析の方法を確立している。しかし、文学研究の側からここに参入するのではなく、文学と映像媒体の相関を考える文学研究、あるいはもう少し進めて大仰に言えば文学的表象という機能に関するこれまでになかった新しい研究の方法と意識について考えていきたいというのが、本特集の目的である。

今回の三論文に共通するのは視覚という身体的・生理的機能そのものが、内的な想像力とどのように布置しあい、そこからどのような可能性を導き出すのかという疑問である。文学を言語表象としてのみ捉えていくことには限界があり、「現実」を異化する最大の拠り所としての文学的想像力自体がこれからの文学研究を開いていくのではないかと考えている。多くのご批評、ご批判を期待したい。

(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

中川 成美

1

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。

〔『旅をする裸の眼』、講談社、二〇〇四〕

視覚の不明性について、多和田葉子は『旅をする裸の眼』の冒頭部で余すところなく描いた。カメラという媒体によって映された「目」はそれを見る主人公の視覚によって認知されているが、その「目」が「何も見えていない」ことを、その「目」を凝視するもう一つの「視線」であるカメラが描きだしているのを主人公は理解している。「何も見えていない」スクリーン上の「意識のなくなった身体」に沿わせていた主人公の主体は、それが「何も見えていない」と主張するカメラの「視線」に沿って床へと移動する。「名前のないカメラの視線」と主人公は同一化して「何も見えていない」目から離れてしまったのだろうか。それとも、もともと「何も見えていない」目を映し出す「カメラの視線」に沿ってただ追っているだけの、空虚な身体所有者と主人公はなっているのだろうか。何より主人公は何を見ているのか。映像上のヒロインの「目」そのものなのか、ヒロインの「何も見えていない」という状況なのか、

視覚という〈盲目〉

散乱する家具やスタンドといった映像が描き出すモノなのか、それとも白黒画面に点滅する光の量なのかは、混然としてすぐには答えられない。また、それを読む私たちはこの短い文の重なりから何を見た、あるいは見ようとしているのかは、そこで描かれた引用としての映画「軽蔑」(ロマン・ポランスキー監督、一九六五)を見ない限り、まったくわからないのだ。だが、そのことがここで描かれた「目」が「何も見えていない」状況であることに近似して、視覚の遮断と認知の回避を表象している。

「何も見えていない」ことを視覚によって表現しようとするカメラの矛盾は、私たちの視覚が持つ両義的な意味を開示する。「見る」という行為は生理的機能であると同時に、主体の内的想像力という意識の問題に関わっているのであり、それを文学・言語によって表現するという視覚性 *Visuality* と文学的想像力 *Literary Imagination* をめぐる実験的な試みを遂行することによって、生理的機能としての「目」が透明に描き出すと信じてきた外界／他者が、実のところ内的意識として作動する「眼」が欲望する自己という内部／主体の照り返しであり、その内部／主体もまた外界／他者の多様な反映物として存在するという認知システムの過程に、言語はどのように関与してきたかについて多和田は提示している。言語が描き出す視覚の領有をめぐる言説は視覚がもたらす図象的・映像的事物を参照しない限り了解されないという限界を自ずと表明

し、なお次にその図象的・映像的事物を想像するという行為に誘う。「見えていない」ものを見るということは意識の領野に蓄積されている情報を索引するという行為だが、それはおそらく多くの場合「そのもの」とは正確に一致しないであろう。にも関わらず、私たちが近いイメージを構築できることについて、従来は例えば次のような考えがあった。

もしイメージの新しい言語が別の方法で使われたら、そのことによつて新しい種類の力が生まれるだろう。言葉が無効になってしまう領域で、我々はそのことによつて、より正確に自分の体験を説明し始めることができるだろう（見ることは言葉の先にある）。個人的な体験だけでなく、過去の我々の関係の本質的、かつ歴史的な体験をもである。これは生に意味を与えようとし、自らが活動的な人間になれる歴史を理解しようとする体験のことを指している。（ジョン・バージャー、伊藤俊治訳『イメージ―視覚とメディア』parco出版、一九八六、原著一九七二）

しかし、見る行為が言語の先にあるとするならば、多和田が描出する「見えていない」ものを見／視る行為を言語に置換することは不可能である。そこには「個人的な体験」も「本質的、かつ歴史的な体験」も一切がないまさしく時間も場所も奪われた経験しか通過しない。それはおそらくは、

西洋文化（啓蒙の文化）にとつて、知識は主として視覚（照明）と結びついてきた。視覚は、感覚の中では最も遠隔的（おそらく最も輦的）であり、客観的および科学的（価値判断から中立的な）な知識の理想を支えている。物事の本質や真実を見通すのが眼である。それを基礎にして、視覚（ひいては視覚テクノロジー）の優越性それ自体が西洋文明の本来的な卓越性の反映であると確信することが可能となった。（ケヴィン・ロビンス、田端暁生訳『サイバー・メデ

イア・スタディーズ―映像社会の〈事件〉を読む』フィルムアート社、二〇〇三、原著一九九六）

というような視覚優位主義な言説や、「あなたの視覚的経験は、あなたが自身が構築したもの」と主張するドナルド・D・ホフマンの

物体や各部分があらかじめセット詰めになった視覚世界が、最初から用意されているわけではない。あなた自身が、あなたの視覚世界を、そしてその中の物体や各部分を、構築しているのだ。あなたが細心の注意を払って構築をおこなっているため、その結果つくりあげられた各部分は、視覚世界を旅して物体を認識する際に、大いに役に立ってくれる。（原淳子・望月弘子訳『視覚の文法―脳が物を見る法則』、紀伊国屋書店、二〇〇三、原著一九九八）

というような認知科学に基づいた解釈から零れ出てしまう地点を示すことになるだろう。確かにロビンスが言うように西欧中心主義的な視覚の行使は知や情報の優位的な価値獲得を可能にしたことを納得させるし、またホフマンの言及するように脳が視覚を構築し外界を構成しているという主体の確たる認知システムが一般的には強固に信じられていることに気づかせてくれる。

だが、多和田のテキストが投げかけるのは、絶対的に視覚から遠ざけられながら、視覚でしか感知できないと思われてきた認識・意識を言語によつて表現できるのかという疑問であり、逆に言語を持たない主体が視覚で得た情報・事実は意識に蔵された視覚イメージによつて表象できるのかという疑問なのだ。視覚と言語は互いに補い合った現実認識・対象認知の「道具」として考えられてきたのだが、この小説ではその片方を失った情景を設定することによつて、この相補関係は実は虚偽ではなかったのか、そもそもその認知する「現実・対象」とは何のことを指すのかという、小説の発生、および映像の発生を根源的に問おうとする作

業を行っている。

十三の章に分かたれたこの小説はカトリーヌ・ドヌーブの出演映画作品を追い続けるヨーロッパに拉致されたベトナム人女性の語りによって構成され、各章には主人公の時間と映画とそれの制作年が付されている。第一章「一九九八」は“Repulsion 1965. (「軽蔑」)、最終の第十三章「二〇〇〇」は“Dancer in the dark 2000. (「ダンサー・イン・ザ・ダーク」)である。この最終章で盲目の女性「犬を連れした奥さん」はセルマという女性にこのように語る。

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いかと、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。目が見えないことはいいんです。ただ、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。

既に主人公のベトナム人女性「わたし」すら登場しないこの章で視力自体が「裂け目」であり、それゆえに「見えない」のだとする語りには、私たちの日常が視力の優位的な機能を信じているだけであり、実は何も見てない／視えてないことを暴露している。見るという行為が見ないことと等価であるとした時、即ち「盲者」の側から転倒させた時、今まで自明のこととして疑いもしなかった見る／視る行為への懐疑がふつふつと浮かぶ。視覚を所有する私という「主体」、その「主体」が言語で表現する客観化された「事実」、その「事実」を認知する私の「視覚」、などと表して表してきたものが、視覚と言語という、対立的に布置しながらも相補的に理解してきた錯誤によって生じた架空の思い込みではなかったのかという、恐ろしいような考えが消しがたく湧き上がってくるのだ。

ジャック・デリダはこの視覚の顛倒と言葉の関係について次のように語っている。

言葉というものは、vocalbe (原注・ラテン語で「声」を意味する voxの派生語)ともいうように、聞かれるものだとすることをつねに想起しなくてはならない。音声現象は、それ自体としては、見えないままである。言葉は、われわれのうちの、空間というより時間を予め占拠するのであり、それはただ、盲者から盲者へと、眼の見えない人用の信号のように向かうばかりではない。言葉というものは実際、たえず、それを構成するところの盲目性のことをわれわれに語っているのだ。言葉が自らを語るといふことは、すなわち、盲目性について、盲目性から語るといふことである。

(鶴飼哲訳『盲者の記憶』、みすず書房、一九九八、原著一九九〇)

ここでデリダは言葉が視力を持たないといふことは、視覚の経験として認知されてきた情動が視覚なくして経過できるといふことを語っている。視覚は仮設であり、もはや見ていないもの、あるいは未だ見ていないところこそが視覚の原点であり、言葉もまた「盲目性」においてこそ言葉となりうる。情動は、または内的な想像力と言ひ換えられるが、それは「盲目性」においてこそ力を発するのだといふことをデリダは指示している。つまり、脳神経系の伝達によって果たされる視覚の自律的な認知システムという考えも、意識に内蔵された視覚イメージの言語変換による想像力の定置という考えにもよらず、視覚、言語の双方が予め「盲目性」を内包し、ゆえに言葉が役割を担っていることを語っている。多和田が「裂け目」として現した視覚もまた「盲目性」の比喩であり、言語によってその「盲目性」の起源をたどろうとする作業に、映画という近代の視覚装置を用いたことが、このテキストの成功を導いた。

2

ぼくたちはともにユダの罪の意識を実感するように強制された。なぜだろう？ いかなる目的でそのように仕組まれたのか？ ぼくはその疑問にたいする解答がフィルムはどこかにあることを本能的に悟った。もし、あのとき、それをあえて言葉にしていたら、（自分が口にした意味もじゅうぶんわからぬままに）答えは映画というメディアそのものに潜んでいると口走ったことだろう。ぼくはそれまで、語るべきことを伝えるためにかくも映画であることが必然である作品に接したことがなかった。それは劇場と呼ばれる暗黒の空間と、別世界に通じる扉であるスクリーンと呼ばれる光と影の踊る長方形の平面と、そして脈打つ映像をむさぼり食う人間の目という催眠的証人が必要とする。（セオドア・ローザック、田中靖訳『フリッカー、あるいは映画の魔』文藝春秋、一九九八、原著一九九一）

映画が人間の視覚の延長として誕生しながら、それがあたかも怪物のように変容してしまったことを、ローザックはその小説の一部に明瞭に描き出した。暗闇の中で平面のスクリーンに映し出された光と影の交差をむさぼるといふ行為に「ユダの罪の意識」を重ねるローザックの筆は、映画という視覚体験の「盲目性」を思わぬ形で露呈させる。一秒間に二十四コマ（無声映画では十八コマ）の画像が連続することによって起こる錯視を利用したエンターテインメントが、本来は事物・事象の「活動」を「見る」積極的意志にあったのが、やがて「催眠的証人」という受動

四四

的参加へと後退するのにたいした時間は必要なかった。そして何より、光で構成されていると信じられている映画が、実は影に潜んだ可視化できない何ものかによって観客の身体を籠絡してきたことについて、この小説は迫っている。コマをつなぐ切断面、あるいは認知できないコマに映像を潜ませることは、サブリミナル効果としてよく知られているが、この映像はまた言語化できない潜勢力となつて観客の意識にもぐりこみ身体に印を刻みこむことが可能だ。

第一章で採り上げられるロマン・ポランスキーの「反撥」でのシーンは、ヒロイン・キャロルが夜ベッドの中で恋人とのことを考えている。キャロルの身体は強い光に照らし出されているが、まわりは漆黒の影に包まれている。突然、警報がなり場面は一転して過剰な光の中に投げ出され、スタンドは倒れ、スクリーンは光に満たされて何も見えなくなる。この間にせりふはまったくなくない。このシーンの解釈は多様だ。キャロルの性的欲望が幻視する身体の混乱とも、実際に何か超常的現象によって起こったポルターガイストともとれよう。だが、ここで留意しなければならぬのは激しい光の交差によつてもたらされる観客の不安である。

人形、人形もうひとつ、ぬいぐるみ、花瓶、サボテン、テレビ、電気コード、バスケット、ソファアの隅、じゅうたん、バスケットのかげら、角砂糖、古い家族写真。みんなの絆を確かめあつて見つめあつているのに、一人だけ何もない空間をじつとにらんでいる少女の目、その目を、どんどん大きく映し出していくと、ほやけてきて、紙にできたシミのようになってしまう。ひっくり返されたソファア、倒れた筆筒、廃墟になった部屋の光景を見ても、何が起つたのかは分からない。（第一章）

主人公「わたし」は「何が起つたのかは分からない」。直接的には光の氾濫にたじろいでいるのだが、視覚は見ることを拒否されたという混乱

の中で二重に傷ついているのだ。このシーンが既にその予兆をたたえていたことは、キャロルの目、それは「何も見えていない」のだが、その目が目とわからないまでにクローズアップされて、その目にアイデンティファイすることが不可能となってしまうショットから了解される。目という視覚の根幹と信じられているものからの遮断は映画史の輝かしき記念碑である「アンダルシアの犬」(一九二八年)で明瞭に示された。冒頭の目を剃刀で切り裂くショットこそ、視覚の「盲目性」を直接的に表象している。監督のルイス・ブニユエルは彼の自伝でフィゲラスのサルバトール・ダリの家に泊まりに行った時に話し合った二人の夢からこの映画が生まれたと語っている(矢島翠訳『ブニユエル 映画、わが自由の幻想』、早川書房、一九八四、原著一九八二)。夢がしばしば超越的な幻想を提供することよりも、目を閉じているのにも関わらず視覚として出来事を生起させたことに、ブニユエルの夢については注意を払うべきであろう。何故ならその夢は他者の視覚を奪うことで、自己の視覚的体験を満たしているからである。それはおそらくは映画という形式の本質的な側面を表象している。「軽蔑」での観客の不安は事態がわからないことではなく、視覚が本来的に不確かな暗黒を含んでいることを気づかせるからである。その身体の経験はあからさまに存在の不確かさを明瞭にし、身体に投げかけられたこの攻撃はキャロルではなく、自分に向けられたのだという危険を察知させるのだ。

マーティン・ジェイはJ・デリダの「暴力と形而上学―E・レヴィナスの思考に関する試論」を援用しながら、「われわれがイメージやシミュラクル模造が充満する世界に生きるようになればなるほど、現実の暴力は、多くの場合、まさにこうした視覚の屈折を経てわれわれのところに来る。」(谷徹・谷優訳『暴力の屈折』、岩波書店、二〇〇四、原著二〇〇三)と言っているが、「光の屈折」のようにキャロルに投げられた

暴力は、そのまま観客・「わたし」にその暴力の悪意を伝播させ、「触覚的暴力の比喩的な類似物以上」(同)のものとなって作用するのである。視覚を認知としか考えなかったことへのこの処罰は、『旅をする裸の眼』の全体を覆うテーマといえる。「わたし」の不安定な状態は、キャロルの心理的な強迫観念とは違って、まさしく家もなく国籍もなく言葉もまったくわからないという具体的なものであるのだが、その「わたし」に向けられた具体的な暴力をはるかに凌駕する悪意は、光の連鎖と闇の強度の点滅によって「わたし」の眼を裸にし、ある覚醒へと導いていく。ベトナムからやってきてドイツに拉致され、間違つてフランスへと漂流する「わたし」の視覚と言語は予め奪われてしまっているのであり、その植民地主義的な配置の不当を訴えかける如何なる正義もここで行われたいということ、この小説は冒頭で確定させているのである。

ジェイは同著に収められた「正義は盲目でなくてはならないのか?」という文章で、ヨーロッパの正義を表す女神ユステイティアが15世紀終わりごろから目隠しされた画像と寓意されたことに触れている。正義が盲目であり、暴力を容認するようになったとされてきたこの画像解釈にジェイは「たかが人間による正義は、誰の魂が救済に値し、誰の魂が値しないかなど、明確に見抜く力を持ち合わせているはずがない。不完全な一般的法と、それを適用する人間の具体的な判断は、いかにしても、いつも、絶対的な究極的正義にはいたらないということ」という新しい見解を加えた。しかし、このジェイの指摘はヨーロッパ植民地から拉致されてきたベトナム人の「わたし」には適応されない。比喩的にも具体的に絶対的に主体の存立を奪われてしまった「わたし」が初めて見た映画とは、そのことを思い知らせるための装置である。だから「わたし」が受ける処罰とは、「わたし」という存在を生み出した彼らの歴史の闇

を照らし出し、彼ら自身の「盲目」を逆説的に攻撃するのだ。それはまさしくデリダが志向する「光の暴力」に対抗する別の「光」による攻撃を指標していることになる。

第三章「1990 Tristana 1970」は、ブニュエルの「悲しみのトリスターナ」が採り上げられるが、ここでも切り取られるのは非言語のコミュニケーションである。

あなたはお下げを垂らして、ピオニール隊員の少女のようにも見え、昔のフランスの絵本に出てくる活発な少女のようにも見える。あなたの名前はトリスターナ。トリスターナはろうあ少年と話をする。唇と指だけで話をする。トリスターナはわたしとも話をしてくれるに違いない。そう思うと、心が落ち着いてくる。(第三章)

トリスターナ／ドヌーブは聾啞の少年と出会い無言の交歓を交わす。「わたし」は、それが少年にはなく自分に向けられてもいるのだと感知する。それが可能なのは既に「わたし」は「盲者」の視覚という顛倒の方法を獲得したからだだが、ここで「聾者」の聴覚という顛倒を加えて、「唇と指だけで話をする」という身体的な技法としてのパフォーマンスをヴィティの可能性を学習している。それは「わたし」に最終的に与えられた抵抗の姿でもある。話さず、聞かず、身体という確実に残された最後の財産をコミュニケーションの拠りどころとして行使しようと考える「わたし」を勇気付けるのは、資産家の老人との結婚、そして夫の死によって裕福な未亡人となったトリスターナの再び訪れた少年との交渉の場面である。

少年は、ジャケットの前をあけるような仕種をする。トリスターナはその仕草を真似して、ガウンの前をあけて見せる。少年は大きく目を見開いて、震えながら後じさりし、背後の藪に消えてしまう。まるでフィルムを逆回ししているみたいだと思ふ。(第三章)

足を失ったトリスターナが、その身体の欠損を再びやってきた少年に挑戦的な眼で見据えながら敢えて見せつけることは、「フィルムを逆回し」して言葉と視覚を無効化すると共に、今の自分の身体を肯定する作業となっていることが、少年の怯えから伝わってくる。少年にアイデンティファイされた「わたし」はここでトリスターナ／ドヌーブによって表象される西欧の残酷と悪意をも取り込んで少年を退却させ、トリスターナの傲岸な挑発を受け止める。そして「わたし」はドヌーブに転移しながら、ドヌーブを自らの身体に同化させ、彼女の欠損を自分自身のものに転化する。ドヌーブが演じる女性像が映像という視覚の引用なくして言語のみによって描写されることはこの小説の読者に対する視覚の「盲者性」を痛感させるが、無言の場面を「会話」として描写することもまたトリックである。しかし、この遮断を通してしか「わたし」の状況を説明できない言語の「盲者性」を感知させている。だから、この交換の儀式は映像の追認ではなく、「フィルムを逆回し」するようにこの映画を再審していく。認知の確かさとは、見ない／見えないものによって証明されていくのだ。「わたし」のドヌーブへの投企を通じて、映画は新たな意味を付与される。

3

近年、視覚性をめぐって展開している研究において、視覚は、あまりにもしばしば自律的で自己弁明的な問題として提起されてきた。視覚性というカテゴリーを特権化することは、この概念を今日見るように知的に有効なものたらしめてきた専門化や分離の力を無視してしまうという危険を冒すことになる。このように、視覚的なものの領域を構成しているように思われるものの多くは、実は他の諸力

や権力関係の効果なのである。同時に「視覚性」は、容易に知覚や主体性のモデルに転換しうるが、そうしたモデルは、より豊かでより歴史的に決定された「身体化」という概念からは切り離されてしまふ。(ジヨナサン・クレリー、岡田温司監訳、石田治寛ほか訳『知覚の宙吊り―注意、スペクタクル、近代文化』、平凡社、二〇〇五、原著一九九九)

クレリーの視覚性に関するこの提言は、『旅をする裸の眼』が描こうとすることと同じ意識を共有している。以下、このことを響かせあいながらテクストをたどってみたい。

この小説が視覚と言語からも隔たれた地点を描いていくための重要な素材は「血」である。それはもつとも身体的なものでありながら、外部に流れ出ることによって他のものに、それも不気味で不穏なものに変換する。それは「わたし」のヨーロッパから遠く隔てられた他者性を表現しているのと同時に、視覚や言語を超えた身体のみによって表出し得る〈存在〉を主張するのだ。

吸血鬼なんて、ベトナムではもう、暗喩としてしか出てこない。たとえば、「利子」は、人間の血を吸って肥えるので一種の吸血鬼だと言われた。私営企業の経営者や麻薬取引き人も吸血鬼だと言われた。でも、パリの映画館にはまだ本物の吸血鬼がいる。暗喩などではない。そういうことなら、吸血鬼になってしまってもいいような気がしてくる。血を吸われて、仲間になって、吸った血をミリアムと分け合いながら生活できるなら、その方が今よりずっといい。吸血鬼になりたい。(第四章)

「ハンガー」でミリアム／ドヌーブは吸血鬼となって女性科学者に自らを差し出すが、この犠牲を「わたし」は女性共同体の分配と感じる。互

いの主体の交換はより高度の確証を要求して、他者との血の交換という最も身体的な方法を発見する。主体が殆ど不確かな「わたし」にとつては魅力的なことであるが、それは一方に民族的アイデンティティ、および文化的アイデンティティの強制ともなってしまうことにも気づいている。「わたし」は、ヨーロッパに暮す亡命ベトナム人のグループに辟易し、ドヌーブに重ねあわされた「わたし」を選択しようとする。しかし、この裏切りはますます「わたし」の行き場、居場所を喪失させていく。ドヌーブによって表象される堅牢な西欧文化の鉄鎖を打ち破るのは、「血」に表された家族や民族、国家という錘である。これを交換するということが、自己存在の独自性を表明するという植民地的なねじれがここにはある。

この小説に現れるドヌーブが演じた映画は思いのほか血が描かれていることを考える時、このねじれはドヌーブの側にも反映していることがわかる。「反撥」ではエステサロンに勤めるキャロルがマニキュアの最中に初老の客の指を切ってしまう、また恋人を殴打して頭から血を流させ、「ヴァンドーム広場」では突然葬式の最中に鼻血を出す。「ハンガー」はその集大成ともいえるが、注意したいのは監督のトニー・スコットが「軽蔑」と同様にドヌーブの目をカットバックしながらシーンを構成していることである。血と眼によって織り成される細かなカットバックは不安を連鎖させているが、多和田のテクスト内でその不安はこのように書かれる。

彼女は別のことが恐いようだ。自分がそれまで猿を実験動物にして異常な現象の研究をしていたのに、今度は自分自身が異常な現象になってしまって、研究対象になってしまった。自然科学者としてそれに耐えられなかっただと思ふ。もし研究者がある朝起きてみて、実験用のねずみに変身していたら、その場ですぐに自殺してしまう

だろう。わたしならねずみとして殺されるまでそのまま生きていく
 だろうけれど。(第四章)

ここでは「わたし」の存在の不安は明らかにミリアム／ドヌーブがどの
 ようにして「わたし」の不安を共有するかということに振り替えられて
 いる。自身が見られる存在となつて標本のように凝視される西欧の眼の
 暴力をいとも簡単に転覆させ、実験用ねずみに変身するドヌーブという
 比喩のもとに「わたし」の不安を表現して、なおその恥辱に耐え得ない
 西欧の脆さを、「そのまま生きていく」と「わたし」は嘲笑する。

この宗主国と植民地の非対称的な対応は第五章の「インドシナ」で集
 約される。ベトナムの皇女を養女にしたプランテーションの女経営者に
 扮したエリアヌ／ドヌーブは彼女を溺愛する。植民地に注がれる視線
 の非対称は、この女性共同体によつていとなまれる擬似家族の運命その
 もののだが、「わたし」はその運命のコンテクストを捨象して、ドヌ
 ーブの顔のみに眼を注ぐ。

これは家族小説の革命だ。エリアヌは嫉妬しない。自分の恋人を
 捨てて、もらい子を優先する。と、私は思った。でも、この映画を
 四回目に見た時には自信がなくなつてしまった。スクリーンに映さ
 れたエリアヌの顔が見ているうちにどんどん浄化され、わたし自
 身の思い込みが洗い去られてみると、そこには表情というものから
 解放されたすばらしい自由だけが残つた。解釈の仕方を押しつけて
 こない。特にあなたの顔が大写しになると、映画の始まる前のスク
 リーンのように、どんなことでも可能だという気にさせてくれる。
 スクリーンの中の顔は何も言わない。わたしが勝手に物語を作り出
 して、その顔に映写していったのだ。(第五章)

「わたし」はドヌーブから言語を奪い、視覚に映じる顔をスクリーンに
 転換して、自らの「物語」を構築していく。ドヌーブの身体、それも彼

女を認知する最大の根拠である顔だけを抽出して平面として存在する白
 いスクリーンに見立て、自分に繋がってくる実在の感覚、いうなれば
 〈存在〉の確証を得ようとする。顔、あるいは眼、そして血という身体
 を手がかりにして「わたし」はポスト植民地主義以降の西欧の混沌を表
 出しているともいえる。彼らもまた不安と焦燥に投げ出され〈存在〉を
 確かめられないのだとすれば、「インドシナ」の奇妙な自己充足的な破
 綻の物語は了解されていく。視覚、そして言語の価値や認識をも含んだ
 非対称性は、植民地の語りがどのように暴力をふるうかばかりではなく、
 そこに置き去りにされた女性たちの姿をも浮き彫りにしていく。

第六章でテーマとなる映画「夜のめぐり逢い」は「わたし」には物足
 りない。だからフランス／ドヌーブに「インドシナで革命の波にもまれ
 るあなたに達するまで、あと四年。用意はできていますか？ 革命を待
 っているのですか？」(第六章)と問いかけ、それでもドヌーブを追う
 ことをやめられない自分をこのように分析する。

スクリーンの上のあなたのところ以外には生き延びる場所がなかっ
 たから、いつも映画に通つたのだと言っても誰も信じてはくれなか
 ったでしょう。映画熱、映画依存症の理由は難しく、説明できな
 い。これまでは、言葉ができないから答えられない、と自分に言い
 訳しながらずっと過してきた。でも今はもう、この言い訳は通用し
 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。(同)

この「言葉」になりえない部分こそが視覚と言語の「盲目」である。こ
 れに「言葉」を与えたからといって何の解決にはならないのだ。問題は
 ドヌーブによつて繰り出される「わたし」の、そしてドヌーブが演じる
 西欧女性の身体の危険だ。それはクレリーが述べるとおり「視覚的な
 ものの領域を構成しているように思われるもの多くは、実は他の諸力
 や権力関係の効果」なのであり、その「諸力や権力関係」は身体がさら

される危険においてしか感知できないことを、多和田は続く章で、ドヌーブを通じて暴力にさらされるあらゆる周縁化された女性のアーキ・タイプを通して剥出していく。

女は樹木の枝から縄で両手を釣り下げられている。さっきの地主の息子が、女のドレスの背中を引き裂くようにして開いて、むきだしになった背中を、コウモリたちに長い笞で打たせる。あなたはこの刑罰をうめきながら甘受する女の役を演じている。演じるってどういうことですか？ あなたはインドシナで、植民地の現地の使用人を笞で打ったことを後悔しているから、その罪をあがなうために笞を受けているのですか？ 搾取者の階級に生まれてしまったのは本人の責任ではないでしょう。地主の息子は自分が打たればいいのに、なぜあなたを打たせるのでしょうか？ 笞は風を二つに切り、女は叫びをあげ、痛いだろうと思うのだけれど、まるで参加者全員が生暖かい架空の暴力に浸っているようで緊張感がない。(第七章)

「昼顔」での白昼夢のシーンは残酷な女性に対する男性の処罰のように見えながら、セブリーヌ／ドヌーブは甘い快楽を享受している。典型的な男性の夢想に貫かれたこのシークエンスを「わたし」は「生暖かい架空の暴力」としか考えられない。女性の快楽、男性の支配双方を「架空の暴力」と呼ぶことによって、真の暴力の行使が隠されていることを「わたし」は告発する。

第八章で「わたし」は日本人へロンから偽のパスポートを買い、タイに出国しようとするが空港で捕まってしまう。記憶喪失の振りをして病院に収監されるが、その職員に借りた「愛よもう一度」を見ていた時に思わぬ事態に遭遇して混乱する。

わたしは操作機のストップのボタンを押した。その時、これまで見たこともなかったようなことが起こった。カトリーヌの動きがふい

に停止した。物語は中断され、あなたの顔の細部が、はっきり見えただのです。いつも映画館では、あなたはほとんど動いていって、わたしの網膜の間から漏れていってしまうのです。でも、今、わたしはあなたの動きをとめることができるのです。ぎよつとして、部屋から飛び出した。どこへ行くのかは、自分でも分からなかった。(第八章)

「わたし」の驚愕はドヌーブを自分もまた支配できるのだという気づきから派生したのだが、網膜のすきまから漏れていた笞の視覚をはっきりと認知した驚きでもあった。視覚の領有が支配と被支配を決定付けることの暴力に「わたし」は動揺する。ホームレスとなった「わたし」は娼婦・マリーに再会して助けられる。

「わたし」は再び映画館の暗闇へと戻る。そこだけが安心を与えるからだ。映画館の暗闇の中で、わたしの身体はやっと他の人たちの視線から守られる。シネマのマーがわたしを包む、粘膜の中に。太陽の暴力から救ってくれる。可視性という暴力から。スクリーンの中で人生が展開されていく。まだ死んでいない人間たちの人生。お互いに、殴り合ったり、交わりあったり、泣いたり、汗をかきあったりしている。何があっても、スクリーンは乾いたままだ。スクリーンは舞台みたいに奥行きがない代わりに、自分の中に光源を持っている。(第九章)

映画館が暴力からの避難先であるというこの一節は、同時に映画という装置が観客とスクリーンの視覚の交差を表面上は装いながら、実はスクリーンの側が視線を観客に落とすことにはない厳然たる事実を明らかにしている。見る対象は永遠にこちらにまなざしを投げかけることなどない事実の前に観客は無力だ。しかし、だからこそ、この視覚の不在こそが安全を保証している。観客同士もまた他者に視線を投げかける暇もない。ここでは

自己主体などという主張を行う必要もない。他者が不在なのだから。

「夜の子供たち」(第九章)で演じられた大学教授は西欧の知的中心性への、「終電車」(第十章)でのレジスタンスに関わる女優はナチス処理に見られる西歐道徳の退廃性への、「ヴァンドーム広場」(第十一章)での女宝石商は西歐の寡占的資本への、「イースト／ウエスト 遙かなる祖国」(第十二章)での亡命女性は東西冷戦構造の政治的抑圧への非難という形で、多和田は暴力の諸相を映画にそわせながら描出する。しかし、結局のところ、第九章の一節に示されたようにスクリーンは決してそのことを解決はしない。解決はしないが唯一社会で行使されているそれらの「暴力」から守ってくれるのだ。

この視覚の無化、そして言語の不可視性に満たされた映画館の空間こそは、女性が蒙ったジェンダー規制からの暴力を浮上させて、身体の可能性を認知させ、回復させている。「わたし」のディアスポラとして浮遊する身体はまさしく歴史的な構築物であると同時に、女性一般が共有するディアスポラ性そのものである。それはドヌーブが演じた役が西歐近代史をなぞつていながら、強烈なまでにドヌーブその人を通じて身体を主張していることから明らかだ。質感をともなつて空間を支配し、他者の身体への侵入や接触をたやすくおこなってしまう映画の本領は、この視覚と言語の遮断、だからこそそこに焦点化された想像力の発生を産出することについて、多和田はこの小説の結び、第十三章で見事に表現しつくした。「ダンサー・イン・ザ・ダーク」のビョークが映画で演じた役名と同じ主人公セルマと同様に盲目となり、ドヌーブが映画で演じた役名と同じキャシーに伴われて映画館に行くのだと語る「犬を連れたい奥さん」は「わたし」の転生後の姿であるかも知れず、また誰も見たことがないキャシーが「わたし」かも知れず、こうして交換された各自の存在は結局は一つとなつて、他者としてアイデンティティから放逐さ

れたものの「盲目」であるからこそ、「聾啞」であるからこそ知りうる〈存在〉の可能性について思考する契機をここに見出していくのだ。ここで考えるべきことは、視覚、および言語の可能性を探るのではなく、盲目とされてしまった側から、沈黙させられてしまったものの側から視覚、および言語を再構築した時、身体という最後の砦はどのような身体に裏打ちされた内的想像力を可能ならしめるのか、そしてそれは主体とかアイデンティティという言葉で語られてきたものをどう読み替えていくのかということだ。

この作品は映画をたどりながら、視覚、および言語の不可視性を追求している。作品の中に置かれた視覚テクストとしての映画はこの作品を補完しているのではない。このテクストに描かれた映画とは、読者の想像力を直接的な身体的知覚の体験へと還元していく経過をもつとも端的に表出する映画観客の「凝視の手法」を思い出させるためのものであり、そこに展開する暴力や支配という「諸力や権力関係の効果」を身体の痛みや傷として刻印するためのものなのだ。だからこそ、映画を見る／視る時のように、裸に剥かれた眼は旅を続けなければならない。多和田葉子は言語によって視覚を表象する困難ばかりでなく、そのどちらをも不可能性を提示して、他と孤絶した視覚認識、言語意識によって獲得された身体映画を見る／視る時のように委ねられた作品を完成させたのである。

(終わり)

本論は二〇〇六年十月にカナダ・マツギル大学で開催された「多和田葉子シンポジウム」の発表原稿を全面改稿したものである。なお、本論は平成十八年度科学研究費基盤(B)「日本文学における国際的研究理論と互換システム構築をめざして—文化表象を中心に」の成果の一部である。

(本学文学部教授)