

國立臺灣大學文學學院日本語文學系

碩士論文

Department of Japanese Language and Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master's Thesis



多和田葉子文学における二項対立の解体

—間テクスト性の考察を通して—

The Deconstruction of Binary Oppositions in the Literature of

Tawada Yōko: An Analysis through Intertextuality

李青青

Chheng-Chheng Li

指導教授：范淑文 博士

Advisor: Shu-Wen Fan, Ph. D.

中華民國 114 年 8 月

August 2025

## 謝 辭



首先，真摯感謝我的指導教授范淑文老師，謝謝老師一路以來的教導與關懷。當我在論文撰寫上感到迷惘時，老師總是耐心地引導研究方向；進度落後時，老師也溫柔包容並給予鼓勵；這四年來，多虧有老師，我才能努力走到最後，感激之情無以言喻。同時，感謝黃翠娥老師、黃如萍老師在百忙之中擔任論文提案及口試委員，不吝給予我寶貴的建議、提點及鼓勵，讓我得以將論文修改得更為充實與嚴謹。

接著，感謝當年幫我撰寫甄試推薦信的林慧君老師和服部美貴老師，讓我有機會進入日文系攻讀碩士。進入研究所後有幸繼續修習慧君老師的課程，謝謝老師一路上的教誨、支持與溫暖的鼓勵。也很感謝田世民老師、朱秋而老師、林欣慧老師、洪瑟君老師、曹景惠老師、陳昭心老師課堂上的啟發與對學生的關愛。感謝林立萍老師和吳勤文老師在我擔任助理時的關照。感謝日文系系辦提供的工讀機會、詹氏社會福利獎助學基金會及明治大學文學部的獎學金，和黃鈺涵老師親切分享海外獎學金的資訊，減輕我在求學期間的經濟壓力。

此外，謝謝同期的知穎、敬文、慈均、禹錫、子焜一路上的陪伴；這四年來多虧有同期的大家和學長沅華、晨暉以及學妹愛實一起吃飯聊天的時光，才得以在報告繁忙和論文崩潰的時期努力撐下來。也很感謝學妹愛實幫我校對論文的日文記述。還有謝謝一直以來的好友李淅、雅安、劭宇，以及因アイナナ而相識的宅友們，不時給我鼓勵，陪我深夜趕稿。

最後謝謝我的家人們：謝謝爺爺李泗滄先生、奶奶簡玉霞女士一直以來對我的關心與支持。謝謝爸爸李自敬先生 Lí Chū-kèng sian-si<sup>n</sup> : Thia<sup>n</sup>-tiōh góa beh thák jit-bûn-hē sék-sū ê sî-chūn, kám-siā pâ ê chi-chhî. 謝謝我的弟弟維林 Úi-lîm : Kám-siā lí tiān-tiān pôe góa khai-káng, chòe-tîn khí thia<sup>n</sup> im-gák-hōe, chòe-tîn chē-chhia tóng-chhù, chòe-tîn lán-si. Lí khí tek-kok thák-chheh liáu-āu, góa ê siūn--lí--ê. 最後的最後，感謝我的媽媽丁鳳珍女士 Teng Hōng-tin lú-sū : Kám-siā a-bú sin-khó kā góa chhiān-ióng tōa-hàn, hō góa ê-tàng bián chhau-hoân keng-chè ê bûn-tê, chū-iû-chū-chāi chò góa siūn-beh chò ê tāi-chì. Lí sī siōng chi-chhî góa thák gián-kiù-só ê lâng, tī góa lûn-bûn siá bē chhut--lâi ê sî-chūn, lí mā lóng siong-sìn góa chò ê kàu, góa chiah ê-tàng oân-sêng lûn-bûn, sūn-lî pit-giáp. Kám-siā ū-lí, góa ài--lí.

謹以我的母語，向我的父母和弟弟獻上謝意。謝謝我的父母從小就和我說台語，讓我和弟弟能夠用台語聊天；學習外文多年，才更加深刻感受到母語的珍貴。

2025.08.02 Lí Chheng-ohheng

## 摘要



多和田葉子（1960-）以日語和德語進行雙語創作，為日本越境作家的代表人物。本論文聚焦於多和田有意識地運用「互文性（intertextuality）」手法所創作的三部小說——《入贅的狗女婿（犬婿入り）》、《赤裸眼眸旅行中（旅をする裸の眼）》、《抓住雲的故事（雲をつかむ話）》，旨在闡明多和田如何透過文學創作的改寫，來解構各種二元對立，並提出回應此種對立的新視角。

第一章聚焦於《入贅的狗女婿》，分析多和田如何改寫日本民間故事「狗女婿傳說」，並結合性別理論探討「男性／女性」與「多數／少數」等二元對立如何被解構。第二章以《赤裸眼眸旅行中》為對象，分析當中的前文本——《Indochine》及《Est-ouest》這兩部電影——如何被改寫，進而探討「西方／東方」此二元對立之框架如何被解體。第三章則以《抓住雲的故事》為對象，首先探討其第四章中對前文本《約伯記》的改寫，並進一步分析其他章節中諸多前文本如何彼此呼應與對話，從而揭示「善／惡」之二元對立如何逐步被消解。

根據上述分析，可歸納出以下三點結論：(1) 多和田筆下運用互文性手法的作品，往往呈現多層的敘事結構；(2) 多和田的互文性手法不僅止於引用前文本，而是透過改寫對既有的價值觀與社會框架提出反思與批判；(3) 多和田對於「男性／女性」、「東方／西方」、「善／惡」等二元對立提出質疑與批判，但並非僅止於反轉對立結構中的上下關係，而是意圖從根本上瓦解二元對立本身。透過批判性的改寫，多和田邀請讀者跳脫固有思維，探索新的視角來理解多元而複雜的當代社會。

關鍵字：解構、性別、女性主義、東方主義、後殖民主義、善惡

## Abstract

Tawada Yōko (1960-), known as a “border-crossing writer,” writes bilingually in Japanese and German. In this paper, I focus on three of Tawada's novels in which she consciously employs intertextuality—*The Bridegroom Was a Dog*, *The Naked Eye*, and *Kumo wo Tsukamu Hanashi*—to illuminate how Tawada deconstructs various binary oppositions through rewriting and proposes new perspectives to address these oppositions.

Chapter 1 focuses on *The Bridegroom Was a Dog*, analyzing how Tawada rewrites the Japanese folktale of the dog bridegroom, and exploring how the binary oppositions of "male/female" and "majority/minority" are deconstructed through a gender lens. Chapter 2 focuses on *The Naked Eye*, analyzing how the pre-texts—the two films *Indochine* and *Est-ouest*—are rewritten, and then exploring how the binary opposition framework of "West/East" is ultimately dismantled. Chapter 3 focuses on *Kumo wo Tsukamu Hanashi*, beginning with an analysis of the rewriting of the *Book of Job* in Chapter 4 of this work, and then examining how the various pre-texts in other chapters resonate and dialogue with each other, ultimately revealing how the binary opposition of "good/evil" is gradually dissolved.

Based on the above analysis, the thesis draws three main conclusions: (1) Tawada's works that use intertextuality usually present a multi-layered narrative structure; (2) in Tawada's literary works, intertextuality is not merely the reproduction of other texts, but rather a critical approach that questions existing values and social frameworks; (3) Tawada questions and critiques binary oppositions such as "male/female," "East/West," and "good/evil." Rather than merely reversing these binary oppositions by elevating the traditionally subordinate terms, she attempts to dismantle the structure of binary oppositions themselves. Through rewriting, Tawada invites readers to think outside the box and explore new perspectives for understanding this diverse and complex contemporary society.

Keyword: Deconstruction, Gender, Feminism, Orientalism, Postcolonialism, Good and Evil

## 要 旨



多和田葉子（1960-）は日本語とドイツ語で創作活動を行い、「越境作家」として知られている。本論文では、間テクスト性（Intertextuality）という創作手法が意図的に取り入れられた三つの小説——『犬婿入り』、『旅をする裸の眼』、『雲をつかむ話』——に焦点を当て、多和田が再創作を通じてどのように二項対立の構造を解体し、新たな視点を提示しているのかを明らかにする。

第1章では、『犬婿入り』における民話〈犬婿伝承〉の再創作を分析し、ジェンダー論の視点から〈男／女〉や〈マジョリティ／マイノリティ〉といった二項対立がいかに脱構築されているのかを考察した。第2章では、『旅をする裸の眼』における原型の映画『Indochine』と『Est-ouest』における書き換えを分析し、〈西／東〉という二項対立の枠組みがいかに解体されるのかを明らかにした。第3章では、『雲をつかむ話』の第四章の原型『ヨブ記』の再創作を分析し、他の章における先行テクスト間の呼応関係を考察することで、〈善／悪〉という二項対立がどのように解消されるのかを明らかにした。

結論としては、次の三点が挙げられる。(1) 多和田文学において、間テクスト性の手法を用いた作品は、常に重層的な物語構造を持っている。(2) 多和田文学における間テクスト性は、単なる引用の手法にとどまらず、既存の価値観や社会的枠組みを問い合わせ直す批評的装置として機能している。(3) 多和田は〈男／女〉、〈東／西〉、〈善／悪〉といった二項対立の枠組みを批判的に捉え、それらを単に前者優位から後者優位へと反転させるのではなく、根本的に二項対立の構造を解消しようと試みている。多和田は再創作を通して、多声的で複雑な世界を捉えるための、従来の枠組みにとらわれない自由な思考と新たな視点へと読者を導いている。

キーワード：脱構築、ジェンダー、フェミニズム、オリエンタリズム、ポストコロニализム、善悪

# 目 次



謝 辞 .....	i
摘 要 .....	ii
Abstract .....	iii
要 旨 .....	iv
目 次 .....	v
表 次 .....	vii
序 論 .....	1
第 1 節 研究動機 .....	1
第 2 節 研究方法および研究対象 .....	6
2.1 研究方法：間テクスト性および二項対立の脱構築 .....	6
2.2 研究対象 .....	8
第 3 節 先行研究 .....	13
3.1 『犬婿入り』をめぐる先行研究 .....	14
3.2 『旅をする裸の眼』をめぐる先行研究 .....	17
3.3 『雲をつかむ話』をめぐる先行研究 .....	20
第 4 節 論文構成 .....	22
第 1 章 『犬婿入り』における二項対立の解体 .....	26
第 1 節 『犬婿入り』の原型 .....	27
第 2 節 『犬婿入り』と民話〈犬婿伝承〉 .....	31
2.1 枠内物語の場合 .....	32
2.2 外枠物語の場合 .....	35
第 3 節 『犬婿入り』における二項対立の脱構築 .....	41
3.1 原型における〈男／女〉 .....	42
3.2 枠内物語における〈男／女〉 .....	43
3.3 外枠物語における〈男／女〉 .....	44
3.4 〈男／女〉から〈マジョリティ／マイノリティ〉 .....	49
第 4 節 結び .....	52



第2章 『旅をする裸の眼』における〈西／東〉の解消 .....	54
第1節 映画『Indochine』と第五章「Indochine 1992」 .....	57
1.1 原型の映画『Indochine』 .....	57
1.2 映画『Indochine』と第五章の枠内物語 .....	59
1.3 映画『Indochine』と『旅をする裸の眼』の外枠物語 .....	64
1.4 第五章における〈西／東〉の揺らぎ .....	68
第2節 映画『Est-ouest』と第十二章「Est-ouest 1999」 .....	72
2.1 原型の映画『Est-ouest』 .....	72
2.2 映画『Est-ouest』と第十二章の枠内物語 .....	73
2.3 映画『Est-ouest』と『旅をする裸の眼』の外枠物語 .....	78
2.4 第十二章における〈西／東〉の解体および女性主体性の形成 .....	82
第3節 結び .....	90
第3章 『雲をつかむ話』における善悪への問い .....	92
第1節 『ヨブ記』と『雲をつかむ話』の第四章 .....	96
1.1 原型のテクスト『ヨブ記』 .....	97
1.2 第四章の枠内物語における書き換え .....	99
1.3 第四章の外枠物語における書き換え .....	102
第2節 『雲をつかむ話』における二項対立の脱構築 .....	106
2.1 原型における〈善／悪〉 .....	106
2.2 第四章における〈善／悪〉 .....	107
2.3 多声的テクストによる〈善／悪〉の解消 .....	111
第3節 結び .....	116
結論 .....	118
参考文献 .....	124

## 表 次



表 1-1 『旅をする裸の眼』の章節タイトル .....	11
表 2-1 日本の〈犬媚伝承〉と〈森〉バージョンとの比較 .....	32
表 2-2 モーケン族の〈犬媚伝承〉と〈島〉バージョンとの比較 .....	33
表 2-3 日本およびモーケン族の〈犬媚伝承〉と外枠物語との比較 .....	35
表 2-4 各テクストのヒロイン像 .....	52
表 3-1 映画『Indochine』と第五章「Indochine 1992」との比較 .....	60
表 3-2 映画『Indochine』と「わたし」の語りとの比較 .....	61
表 3-3 映画『Indochine』と『旅をする裸の眼』の外枠物語との比較 .....	65
表 3-4 映画『Est-ouest』と第十二章「Est-ouest 1999」との比較 .....	74
表 3-5 映画と小説の口論シーンの相違点 .....	76
表 3-6 ヒロインの移動方向と意志の比較 .....	79
表 3-7 「わたし」の語りにおける西側と東側 .....	83
表 3-8 各テクストにおける〈西／東〉の解体 .....	90
表 4-1 タイトルが言及された先行テクスト .....	93
表 4-2 『ヨブ記』と枠内物語との比較 .....	100
表 4-3 『ヨブ記』と外枠物語との比較 .....	104
表 4-4 各テクストにおける〈善／悪〉および応報思想の解消 .....	116

# 序　論



## 第1節　研究動機

多和田葉子（1960-）は東京で生まれ、国立市で育ち、早稲田大学第一文学部ロシア文学科を卒業する。1982年よりドイツに住み、1987年に日本語・ドイツ語の二か国語詩集『Nur da wo du bist da ist nichts　あなたのいるところだけなものない』を出版し、ドイツで作家デビューを果たす。そして、1992年にハンブルク大学の修士課程を修了し、2000年にチューリッヒ大学で博士号（専攻ドイツ文学）を取得する<sup>1</sup>。

1991年に『かかとを失くして』で群像新人文学賞、1993年に『犬婿入り』で芥川賞を受賞した後も、多和田は国内外で多数の文学賞を獲得してきた。主な受賞歴としては、2003年に「容疑者の夜行列車」で伊藤整文学賞および谷崎潤一郎賞を、2005年にはゲーテ・メダルを受賞した。その後も2011年に、「尼僧とキューピッドの弓」で紫式部文学賞、2012年には「雲をつかむ話」で読売文学賞および芸術選奨文部科学大臣賞を受賞した。さらに、2016年にはドイツで最も権威ある文学賞のクライスト賞を日本人で初めて受賞した。2018年、英訳版の『献灯使』は全米図書賞翻訳書部門の受賞作に選ばれ、また、「日本語とドイツ語を自在に行き来する越境的な創作活動」<sup>2</sup>により、2019年度朝日賞の受賞者に選ばれた。2020年には紫綬褒章を受章し、2023年に『太陽諸島』で毎日出版

<sup>1</sup> 以上の紹介は、多和田葉子（2004）「多和田葉子自筆年譜」『ユリイカ』36(14)（青土社）、pp251-271を参照した。

<sup>2</sup> 「朝日賞、4氏に決まる」『朝日新聞』朝刊、2020年1月1日、1面。

文化賞を受賞した。

多和田は日独両言語で詩、小説、エッセイ、戯曲などを執筆し、幅広いジャンルで創作活動を続けている。谷口幸代は、多和田を「越境の作家」と称し、「多和田の作品は、新たな文化を創出する破壊的な創造者として国境や言語の境界を侵犯する者が描かれてきた」と評した<sup>3</sup>。Christine Ivanovic と Miho Matsunaga は、多和田の作品には、性別が曖昧であったり、両性具有のようであったり、人間と動物の間にいるようなキャラクターが多く登場することを指摘し、多和田文学に対して「Grenze (境界)」というキーワードを提案した<sup>4</sup>。また、洲崎圭子は、「多くの自作品において、ジェンダーのみならず、国、言語、種といったものの間に設けられた闇——内と外を分け隔てるもの——にこだわらず、境界線の向こう／こちらあるいは内／外を軽々と跨ぐさまを描く作家」<sup>5</sup>だと評価した。

多和田の「エクソフォニー」、すなわち「母語の外に出」る創作手法からも、境界の概念に対する関心が窺える<sup>6</sup>。なぜドイツ語と日本語の両方で創作するかについて、多和田は「言葉そのものよりも二ヶ国語の間の狭間そのものが大切であるような気がする。わたしは A 語でも B 語でも書く作家になりたいのではな

---

<sup>3</sup> 谷口幸代 (2015) 「多和田葉子の文学における境界—「夕陽の昇るとき～STILL FUKUSHIMA ～」を中心に—」『お茶の水女子大学比較日本学教育研究センター研究年報』11 (お茶の水女子大学比較日本学教育研究センター)、p63。

<sup>4</sup> Christine Ivanovic & Miho Matsunaga (2011) 「Tawada von zwei Seiten - Eine Dialektüre in Stichworten」『Text und Kritik』191/192 (Edition text + kritik)、p127。 (原文 : In Tawadas Werk tauchen Figuren auf, die sich in einer Ambiguität befinden: Personen, deren Geschlecht nicht klar ist oder die androgyn zu sein scheinen, oder Personen zwischen Mensch und Tier, ja sogar zwischen Mensch und Ding.) 特に注記のない限り、本論文における訳文は筆者によるものである。

<sup>5</sup> 洲崎圭子 (2022) 「〈闇〉を跨ぐこと——多和田葉子の小説を巡って」『ジェンダー研究が拓く知の地平』(東海ジェンダー研究所記念論集編集委員会編、明石書店)、p156。

<sup>6</sup> 多和田葉子 (2012) 「ダカール エクソフォニーは常識」『エクソフォニー——母語の外へ出る旅』(岩波書店)、p3。

く、むしろ A 語と B 語の間に、詩的な峡谷を見つけて落ちて行きたい」<sup>7</sup>と説明し、「あらゆる境界線は越えられるためにある」<sup>8</sup>とも語った。

実際、多和田は常に二項対立を表す境界線を人工的なものとして扱っている。例えば、多和田は世界が安易に西／東側に分けられる現象について、「世界は共通点や相違点で二つに分けるべきものではなく、網の目のように複雑に張りめぐらされたものなんじやないでしょうか」<sup>9</sup>という考え方を提示した。また、福島の原発事件が発生した後、多和田は「私は福島の人から見たら外部の人間ですが、原発事故を題材に小説を書いているドイツ人たちから見たら内部の人間です。外部と内部という区別こそ人工的につくられたものだという気もします」<sup>10</sup>と語り、「外部の人間には本当には理解できないことだから書くべきではない、という考え方」<sup>11</sup>への異議を述べた。

そのほか、多和田の国家・性別・種族などに関わる境界線への疑問も作中で顕現されている。洲崎氏（2022）によると、『旅をする裸の眼』と『献灯使』で、「国家、言語の違いや性差などの間に存在するさまざまな境界を翻弄する」<sup>12</sup>意図が窺えると指摘し、多和田が「境界の存在を搖さぶり、疑問を突き付け無化してみせることで、至るところに表出する境界とは、乗り越え得る闕として存在しているだけ」であることを提示しているという<sup>13</sup>。以上のように、多和田文学において「越境」という概念が重要であることは明らかであろう。

<sup>7</sup> 多和田葉子（2012）、前掲書、p36。

<sup>8</sup> 多和田葉子（2012）、前掲書、p95。

<sup>9</sup> 多和田葉子・円城塔（2011）「対談 旅と創作」『群像』66(8)（講談社）、p224。

<sup>10</sup> 多和田葉子とロバード・キャンベル（2018）「半他人」たちの都市と文学」『新潮』115(4)（新潮社）、p88。

<sup>11</sup> 多和田葉子とロバード・キャンベル（2018）、前掲対談、p87。

<sup>12</sup> 洲崎圭子（2022）、前掲書、p139。

<sup>13</sup> 洲崎圭子（2022）、前掲書、p156。

また、多和田の作品における間テクスト性<sup>14</sup>も重要な要素の一つであることを見落としてはならない。Markus Hallensleben は、『Das Bad／うろこもち』の中でドイツの水の精霊・ウンディーネの神話や日本のおとぎ話「浦島太郎」、もしくはオウイディウスの『変身物語』やカフカの『変身』など、さまざまな先行テクストが取り入れられていると論述した<sup>15</sup>。また、Shani Tobias は、多和田がよくパロディという手法を使い、民間伝承や神話の物語を引用して創作していると指摘した<sup>16</sup>。そのほか、邢亜南は、多和田文学には「外国文学や自国の古典、神話、民話を素材に新しい作品を生成させる例が実に多い」と論じ、例として、ドイツの伝説の人物であるティル・オイレンシュピーゲル (Till Eulenspiegel) とハーメルンの笛吹き男 (Rattenfänger von Hameln) を素材とする『ふたくちおとこ』や、『古事記』のイザナキとイザナミの最初の子・ヒルコを女主人公 Hiruko にした

---

<sup>14</sup> Julia Kristeva (1983) によれば、間テクスト性とは、「テクストはすべて、もうひとつの別なテクストの吸収と変形にほかならない」ということであるが、その詳細を第 2 節で後述する。

Julia Kristeva (1983) 『セメイオチケ 1 記号の解体学』(原田邦夫訳、せりか書房)、p61。(初出は Julia Kristeva (1969) 『Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse』 (Éditions du Seuil)。)

<sup>15</sup> Markus Hallensleben (2014) 「Rewriting the Face, Transforming the Skin, and Performing the Body as Text: Palimpsestuous Intertexts in Yōko Tawada's "The Bath"」『Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia』 (Martin Rosenstock & Qinna Shen 編、Berghahn Books)、p171。(原文 : References to the *Undine* myth in German Romanticism as well as to "Urashima Tarō," a Japanese fairy tale that deals with the origin of (Japanese) human beings in the sea, are quite obvious to a reader familiar with Japanese and German mythologies, (中略) the story constitutes a postmodern collage that partakes of various narrative traditions and pre-texts, including Ovid's *Metamorphoses* and Kafka's *The Metamorphosis*.)

<sup>16</sup> Shani Tobias (2015) 「Tawada Yōko: Translating from the 'Poetic Ravine'」『Japanese Studies』 35 (2) (Japanese Studies Association of Australia)、p170。(原文 : Tawada sometimes employs parody, in particular using national folklore and mythical tales to deconstruct notions of identity, as well as surrealism, blurring the boundaries between dreams and reality, and space and time, another technique for expressing the rootlessness of her characters.)

『地球にちりばめられて』を挙げた<sup>17</sup>。以上の例から、間テクスト性も多和田の作品を理解する上で重要なキーポイントであると判断できる。

実際、多和田自身も間テクスト性、つまり先行テクストの引用や翻案などの行為について、それは単に「オリジナル」の第二の読みであるだけでなく、「オリジナル」を「記念碑」にしてきた伝統的な読みを疑問に付す事でもある<sup>18</sup>と述べている。すなわち、多和田にとって間テクスト性は単なる引用でなく、一つの作品を読み直し、新たな視点や批評を伝えることなのである。

多和田にとって間テクスト性は以上のような意義があれば、果たして多和田は間テクスト性という創作手法によって何を伝えたいのか。間テクスト性を通して、人工的に作られた境界や二項対立思考への多和田の批判が窺えるのか。以上の疑問を解明するために、本論文においては、多和田文学における間テクスト性を中心に、多和田の所謂境界（特に二項対立）への批判が間テクスト性によつてどのように反映されるのかを考察していきたい。

---

<sup>17</sup> 邢亜南（2022）『『犬媚入り』論——「翻訳」を視点として』『れにくさ：現代文芸論研究室論集』12（現代文芸論研究室）、p146。

<sup>18</sup> 多和田葉子（1991）「Eine “Lesereise” (mit) der Hamletmaschine: Intertextualität und Relektüre bei Heiner Müller.」（ハンブルク大学修士論文）、p2。（原文：Noch einmal zu lesen, "Relektüre", bedeutet in diesem Sinne nicht nur eine zweite Lektüre des "Originals", sondern das In-Frage-Stellen der traditionellen Lektüre, die das "Original" zu einem "Denkmal" gemacht hat. In der Relektüre muß das Denkmal sich auflösen und wieder zu einer Schrift werden.）（訳文は、谷川道子・山口裕之・小松原由理編（2020）『多和田葉子／ハイナー・ミュラー：演劇表象の現場』（東京外国语大学出版会、谷川道子監訳、小松原由理・斎藤由美子・松村亜矢訳）、p59を参照する。）



### 2.1 研究方法：間テクスト性および二項対立の脱構築

Julia Kristeva (1983) によれば、間テクスト性 (Intertextualité、また相互テクスト性とも称される) とは、「どのようなテクストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テクストはすべて、もうひとつの別なテクストの吸収と変形にはかならない」ということである<sup>19</sup>。また、Gérard Genette は、さらに間テクスト性を具体的に定義し、「あるテクスト内での他のテクストの実際上の存在」とこと<sup>20</sup>だけでなく、「あらかじめ存在する他のテクストから派生したテクスト」<sup>21</sup>も間テクスト性の対象であると主張した。

間テクスト性という手法の重要性について、Kristy Butler は、「間テクスト性とは、テクストにおける意味の多様性を明らかにしようとする、動的かつ反復的な解釈のプロセスである。間テクスト法の意義は、階層的な分類を避けつつ、テクストに新たな視点をもたらす点にある」<sup>22</sup>と説明した。このような指摘をふまえると、すべてのテクストに間テクスト性の要素が含まれているとはいえ、作者が意識的に間テクスト的手法を使用する場合、それは単なる引用ではなく、間テク

<sup>19</sup> Julia Kristeva (1983) 『セメイオチケ 1 記号の解体学』(原田邦夫訳、せりか書房)、p61。(初出は Julia Kristeva (1969) 『Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse』 (Éditions du Seuil)。)

<sup>20</sup> Gérard Genette (1995) 『パランプセスト 第二次の文学』(和泉涼一訳、水声社)、p16。(初出は Gérard Genette (1982) 『Palimpsestes: La littérature au second degré』 (Éditions du Seuil)。)

<sup>21</sup> Gérard Genette (1995)、前掲書、p21。

<sup>22</sup> Kristy Butler (2014) 「Kristeva, Intertextuality, and Re-imagining “The Mad Woman in the Attic”」『Studies in the Literary Imagination』47(1) (Georgia State University, Department of English)、pp129-130。(原文 : Intertextuality is a process, a fluid state of oscillating interpretations that seeks to expose the plurality of meaning, both in texts and, indeed, at the most basic level of the signifier. The value of intertextual readings or re-readings of stories lies in their ability to open up a text to new perspectives while at the same time avoiding hierarchical categorizations.)

スト性の核心的な意味、つまり先行するテクストとの対話の中で独自の批評と新しい視点を提示するという積極的な実践であろう。

そのため、本論文では、多和田が意図的に間テクスト性の手法を用いて創作した作品に焦点を当て、それが原型のテクストとどのように対話し、新たな視点をもたらしているのかを分析してみる。

一方、形而上学的な概念における二項対立（たとえば、パロール（音声言語）とエクリチュール（文字言語））には、前者が後者よりも上位に置かれるという支配的な構造がしばしば見られる<sup>23</sup>。Jacques Derridaは、このような暴力的な支配関係に異議を唱え、その解決策として、上下関係を逆転させることにより、最終的にその二項対立そのものを崩していくという脱構築の手法を提唱した<sup>24</sup>。

Derrida氏はまた、二項対立の階層構造を逆転させることは、単に上下関係を入れ替えることではなく、むしろその逆転を通じて、上下関係そのものの無意味さを明らかにすることであると説明した<sup>25</sup>。すなわち、脱構築において最も重要なのは、二項対立の固定化された階層秩序を打破することであり、決してその一方が他方より優位を持っていると主張するのではない。

---

<sup>23</sup> Jacques Derrida (1972a) 『Marges de la philosophie』 (Les Éditions de Minuit)、p392。 (原文 : ...une opposition de concepts métaphysiques (par exemple, parole/écriture, présence/absence, etc.) n'est jamais le vis-à-vis de deux termes, mais une hiérarchie et l'ordre d'une subordination.)

<sup>24</sup> Jacques Derrida (1972b) 『Positions: entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta』 (Les Éditions de Minuit)、pp56-57。 (原文 : ...dans une opposition philosophique classique, nous n'avons pas affaire à la coexistence pacifique d'un vis-à-vis, mais à une hiérarchie violente. Un des deux termes commande l'autre (axiologiquement, logiquement, etc.), occupe la hauteur. Déconstruire l'opposition, c'est d'abord, à un moment donné, renverser la hiérarchie.)

<sup>25</sup> Jacques Derrida (1972b)、前掲書、p56。 (原文 : Celle-ci devrait éviter à la fois de neutraliser simplement les oppositions binaires de la métaphysique et de résider simplement, en le confirmant, dans le champ clos de ces oppositions.)

Derrida 氏の脱構築の概念に基づき、本論文では、二項対立が常に存在しながらも、そこに優劣や上下といった階層関係が必ずしも存在するわけではないという視点から、多和田の作品における二項対立の構造の操作について考察していく。

## 2.2 研究対象

本論文では、多和田の作品における間テクスト性という手法の意義を考察し、またその手法が執筆時期によってどのように変化しているのかを検討するため、異なる時期に意図的に創作方法を変えたと思われる以下の小説——『犬婿入り』(1992年)、『旅をする裸の眼』(2004年)、および『雲をつかむ話』(2011年)を取り上げる<sup>26</sup>。以下ではまず、これら三作の時代背景を説明する。

1990年にカリフォルニア大学で開催された研究会議で、ジェンダー研究者テレサ・デ・ラウレティス (Teresa De Lauretis) が「クィア理論」という用語を提唱して以来、多様なジェンダー・アイデンティティや性的指向を持つ人々をも視野に入れたフェミニズムが形成されてきた<sup>27</sup>。この流れに沿って、多和田は1992年に『犬婿入り』を発表し、非異性愛者の婚姻譚を創作した。当時のフェミニズムやクィア理論と呼応するこの作品は、ジェンダーやセクシュアリティの多様性に対する彼女の関心を反映している。

1989年のベルリンの壁崩壊、および1991年のソビエト連邦の解体をもって、冷戦は終結し、いわゆるポスト冷戦時代が幕を開けた。しかし、冷戦の終結は国

---

<sup>26</sup> 「犬婿入り」の初出は講談社の『群像』1992年12月号に発表された。『旅をする裸の眼』の初出は、講談社の『群像』の2004年2月号に一括連載された。『雲をつかむ話』の初出は、講談社の『群像』2011年1月号から2012年1月号に連載された(2011年8月号を除く)。

<sup>27</sup> 河口和也(2010)「テーマ別研究動向(クィア・スタディーズ)」『社会学評論』61(2)(日本社会学会)、p196。



際的な緊張と紛争の終結を意味するものではない。1996年から2003年にかけて第一次・第二次コンゴ戦争が勃発し、2001年には9・11アメリカ同時多発テロ事件が起り、同年から2021年に至るまでアフガニスタン紛争が続いた。また、2003年にイラク戦争が始まり、アメリカを中心とした「テロとの戦い」が国際政治の焦点となった。このように、冷戦後も「西側」と「その他」との間にさまざまな形の対立と暴力が続いていた。

こうした状況を背景に、多和田は2004年に『旅をする裸の眼』を発表した。2010年の松浦理英子との対談において、多和田は「東西の対立というのは、冷戦が終わって今はなくなったように言われますが、私の目には、まだ冷戦は終わっていないように感じていて」<sup>28</sup>と述べ、冷戦の終結後も続く〈東／西〉の対立構造や、それに伴う政治的・文化的暴力への問題意識が彼女の作品に反映されていることが窺える。さらに、2010年にはチュニジアのジャスミン革命を契機として、アラブ世界で大規模な民主化運動が連鎖的に発生する「アラブの春」が始まり、世界は新たな政治的変動期を迎えていた。2011年に発表された『雲をつかむ話』は、まさにこのような時代の混沌と転換期に書かれた作品として位置づけられる。

また、これら三作の間テクスト性という要素について、以下に説明する。まず、芥川賞の受賞作『犬媚入り』について、「福田晃という人の『犬媚入の伝承』という論文を何気なく手に取った」<sup>29</sup>多和田が〈犬媚伝承〉のことを知り始め、さらに「自分の心にうつたえかける要素だけを全部寄せ集めて、わたしだけのバリエーションを作った。それが、去年ある小説を書いている途中、突然いきいきと記憶に甦り、ついにその小説を裏から支配して、「犬媚入り」という小説にして

<sup>28</sup> 多和田葉子、松浦理英子（2010）「特別対談 動物になること、語りの冒険」『新潮』108（3）（新潮社）、p169。

<sup>29</sup> 多和田葉子（2007）「『犬媚入り』について」『カタコトのうわごと』（青土社）、p18。

しまった」<sup>30</sup>と記している。そして、小説『犬婿入り』の中で、「君たちは動物と結婚する話と言えば〈つる女房〉しか知らないかも知れないけれど、〈犬婿入り〉っていうお話もあるのよ」<sup>31</sup>という主人公のみつこから子供への会話場面があり、後半の物語もまさにその話を下敷きに語られており、男主人公が突然登場し、女主人公のみつこの家に住み始めたのがその一例である。

山出祐子は、『犬婿入り』が「日本の昔話である「鶴女房」と室町時代の「犬婿入り」を重ね合わせ、それを現代風に書き換えたものである」<sup>32</sup>と論じた。また、邢氏は、「物語には、二つの民話が融合されているといえるだろう。一つは、作品の前半に成立した民話「犬婿入り」であり、もう一つは、ジェンダー役割が逆転された「鶴女房」である」<sup>33</sup>との結論を出している。以上により、『犬婿入り』は明らかに日本の民話からの翻案で、間テクスト性が明白であることが窺える。

また、2004年に『群像』に発表された『旅をする裸の眼』にも間テクスト性という創作手法が見られる。この小説は表1-1で示されたように、全十三章のタイトルがすべて女優カトリーヌ・ドヌーヴの出演映画の題名である（タイトルの年代について、一つ目は小説内の時間で、二つ目は映画の公開年である）。

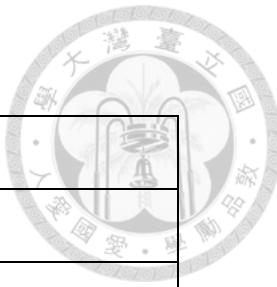
---

<sup>30</sup> 多和田葉子（2007）、前掲書、pp19-20。

<sup>31</sup> 多和田葉子（1998）「犬婿入り」『犬婿入り』（講談社文庫版、2020年第15刷）、p83。（初出は『群像』1992年12月号（講談社）。）

<sup>32</sup> 山出祐子（2010）『移動する女性たちの文学——多文化時代のジェンダーとエスニシティ』（御茶の水書房）、p34

<sup>33</sup> 邢亜南（2022）、前掲論文、p159。

表 1-1 『旅をする裸の眼』の章節タイトル<sup>34</sup>

章	タイトル	
1	第一章	1988 <i>Repulsion 1965</i>
2	第二章	1989 <i>Zig Zig 1974</i>
3	第三章	1990 <i>Tristana 1970</i>
4	第四章	1991 <i>The Hunger 1983</i>
5	第五章	1992 <i>Indochine 1992</i>
6	第六章	1993 <i>Drôle d'endroit pour une rencontre 1988</i>
7	第七章	1994 <i>Belle de jour 1966</i>
8	第八章	1995 <i>Si c'était à refaire 1976</i>
9	第九章	1996 <i>Les voleurs 1996</i>
10	第十章	1997 <i>Le dernier Métro 1980</i>
11	第十一章	1998 <i>Place Vendôme 1998</i>
12	第十二章	1999 <i>Est-ouest 1999</i>
13	第十三章	2000 <i>Dancer in the dark 2000</i>

そして、主人公の「わたし」が各章に対応する映画を観ており、映画の内容を叙述する場面も散見される。例えば、第五章で主人公が映画『インドシナ』を観て、映画のオープニングについて以下のように述べている。

スクリーンの上でメロディーが波だつ。わたしの視界は海の濁った表面に覆われる。ドラゴン船が、ベトナムの顔をした女達男達に舵をとられ、漕

<sup>34</sup> 多和田葉子 (2008) 『旅をする裸の眼』(講談社文庫版、2008年第1刷)、p3。(初出は『群像』2004年2月号(講談社)。)

がれていく。あなたの名前が桃色の文字であらわれるまで、数秒が経過します。<sup>35</sup>



このように、『旅をする裸の眼』にも、意図的に間テクスト性の手法が用いられていることが確認できた。

さらに、阿部佳南子は、『雲をつかむ話』について、「実在する文学作品のタイトルや本文などの引用を「わたし」が頻繁に行うことで、作品の相互テクスト性は高められている」<sup>36</sup>と述べた。実例として、以下のように、屈原の『天問』、旧約聖書の『ヨブ記』など、実在する文学作品が登場することが挙げられる（下線部は筆者によるもので、作品のタイトルまたは本文を指す）。

①チェックインする時にそれがホテルなのか監獄なのか確認しなかったわたしも浅はかだった。そもそもこの国の名前は何というのだろう。わたしは質問をぶつけただけで、人を殺したり傷つけたりしていない。遂古之初、誰傳衡之？ 上下未形、何由考之？ 世界の始まりを誰が見ていて今の時代に言い伝えたのですか。<sup>37</sup>（ゴシック体は原文によるもの。）

②確か、奥さんの葬式の挨拶で牧師が「神はわたしにとて残酷な者に変わった」という言葉を聖書から引用していたと言っていた。（中略）わたしは聖書のキーワードをアルファベット順に並べた「聖書ABC」という辞典で「グラオザム（残酷な）」という言葉を調べてみた。（中略）驚いたこと

<sup>35</sup> 多和田葉子（2008）、前掲書、p122。

<sup>36</sup> 阿部佳南子（2016）「多和田葉子『雲をつかむ話』論 相互テクスト性と言葉遊びの関連」『信大国語教育』26（信州大学国語教育学会）、p13。

<sup>37</sup> 多和田葉子（2019）「雲をつかむ話」『雲をつかむ話／ボルドーの義兄』（講談社文庫版、2022年第4刷）、p119。（初出は『群像』2011年1月号～2012年1月号（2011年8月号を除く）（講談社）。）

に聖書ではたった一度しか使われていない。まさに牧師が引用したという文章がそっくりそのまま、旧約聖書のヨブ記にあった。<sup>38</sup>



引用文①の下線部は第六章の「わたし」がふと思い浮かんだ文で、屈原の『天問』の最初の文である。そして、引用文②は、第四章においてヒロインの「わたし」が、葬式における牧師の挨拶の内容を調べる場面である。すなわち、『雲をつかむ話』でも、間テクスト性の手法が意識的に取り入れられていることが明らかである。

以上から、これら三作は、いずれも多和田が意図的に間テクスト性の手法を用いて創作した小説であることが分かる。よって、本論文では、多和田の『犬媚入り』、『旅をする裸の眼』、および『雲をつかむ話』という三つの時期にまたがる作品を研究対象とする。以下では、先行研究を参照しつつ、各作品における代表的な二項対立に着目し、原型のテクストとの比較を通じて、その書き換えの様相を分析する。そして、間テクスト性の手法によってどのように二項対立の構図を打破できるか、またそこからどのような批評的意義や新たな視点が導き出されるのかを明らかにしていく。

### 第3節 先行研究

以下では、『犬媚入り』、『旅をする裸の眼』と『雲をつかむ話』を対象として、間テクスト性と二項対立の枠組みを中心にその三つの小説に関する先行研究を検討してみる。

---

<sup>38</sup> 多和田葉子（2019）、前掲書、p83。



### 3.1 『犬婿入り』をめぐる先行研究

『犬婿入り』を対象とする先行研究は、異類婚姻譚がもたらす異質性によって顕現される近代性／野蛮性、清潔／不潔、日常／非日常などの二項対立を考察する論文もあるが<sup>39</sup>、主にジェンダー論から男／女、異性愛／非異性愛に関わる二項対立を中心に考察されてきた。例えば、水田宗子は、『犬婿入り』が「男は男と、そして女は女（娘）と、という組み合わせのために、これまでの男と女という異類婚のパターンにはないラディカルさと新しさをあわせ持った、現代の変身譚になっている」と指摘した<sup>40</sup>。また、戸田由紀子は、「太郎とまつこの物語は、従来の〈犬婿伝承〉のように異性愛規範、妻の貞節、子孫の存続を強調するのではなく」、異性愛を前提としない新たな相互関係を提示していると論じた<sup>41</sup>。

間テクスト性に関する先行研究では、主として〈鶴女房〉と日本の〈犬婿伝承〉からの受容について考察したものである。例として、カトリン・アマンは、太郎とまつこの物語は「まるでジェンダー役割が逆転された女房入り譚といった構

<sup>39</sup> 例えば、泉谷瞬は、近代的な「北区」は、衛生調念と性道徳を強く意識した空間」で、南区とは正反対な存在であると論じた。（泉谷瞬（2012）「教化される感覚—多和田葉子「犬婿入り」論」『昭和文学研究』65（昭和文学会編集委員会）、p87。）あるいは、長谷川美緒は、『犬婿入り』における「民話「犬婿入り」中の異類から取り出された性質、すなわち排泄物と性的接触に関わる身体という要素は、小説の冒頭からテクストの中に繰り返し現れ」ていることを指摘した。（長谷川美緒（2018）「テクストを搖さぶる言葉——多和田葉子「犬婿入り」における異質性について」『早稲田現代文芸研究』8（早稲田文芸・ジャーナリズム学会）、p151。）

<sup>40</sup> 水田宗子（1993）「〈異類〉としての自己認識——日本近代女性文学における脱出と放浪」『物語と反物語の風景——文学と女性の想像力』（田畠書店）、p92。

<sup>41</sup> 戸田由紀子（2014）「Smell and Transformation in Larissa Lai's Salt Fish Girl and Yoko Tawada's The Bridegroom Was a Dog」『カナダ文学研究』22（『カナダ文学研究』編集委員会）、pp60-61。（原文：Taro and Mitsuko's story does not emphasize hetero-normativity, a wife's fidelity, or perpetuation of one's descendants like the other versions do, but instead, opens up a possibility of new interrelationships that does not apply to the existing social framework founded on heteronormative family structure.）



造を有している」と指摘し、さらに「同性のペアで物語が終わる構造によっても、結婚および性関係を異性愛のペアに制限する思想が同時に切り崩される」という多和田の再創作の意図を説明した<sup>42</sup>。山出氏も、『犬婿入り』は〈鶴女房〉の「ジェンダー役割を転倒させ」ことで、みつこのような自分の意のままに生きられる新しい女性像を提示していると主張した<sup>43</sup>。

また、泉谷瞬は、みつこが語る〈犬婿伝承〉を日本の民話の典型的なパターンと比較した。その結果、両方にも「犬の仇として男性が女性に殺されるという結末」はあるが、日本の民話の「七人の子はなすとも女に心許すな」という男性中心的な教訓は『犬婿入り』で登場しないことが判明され<sup>44</sup>、「みつこの『犬婿伝承』とは、男性中心的な発想から逃れ、女性の意思の強さや賢さが極めて肯定的に強調された語り直し」<sup>45</sup>であると論じた。

つまり、多和田は〈犬婿伝承〉と〈鶴女房〉の再創作を通して、〈男／女〉と〈異性愛／非異性愛〉といった二項対立の構図を打破しようとしているのである。

以上の先行研究は、日本の民話との比較にとどまっている。しかし、多和田自身が「犬と交わるというモチーフが、ますます魅力的に見えてきたのは、それが日本だけでなく、アジアのいろいろな地域にいろいろな形で広がっていることが分かってきたためだった」と述べ、さらにエッセイでモーケン族の〈犬婿伝承〉

<sup>42</sup> カトリーン・アマン（2000）「窺視、検閲と現実の構築——多和田葉子『犬婿入り』『歪む身体 現代女性作家の変身譚』（専修大学出版局）、p107。

<sup>43</sup> 山出祐子（2010）、前掲書、p36。

<sup>44</sup> 泉谷瞬（2012）「教化される感覚——多和田葉子「犬婿入り」論」『昭和文学研究』65（昭和文学会編集委員会）、p88。

<sup>45</sup> 泉谷瞬（2012）、前掲論文、pp88-89。

をも引用している<sup>46</sup>。したがって、『犬婿入り』においては、海外の〈犬婿伝承〉も重要な要素として注目すべきだと考えられる。

海外の〈犬婿伝承〉について、岡部隆志は「多和田葉子の『犬婿入り』が、昔話の分類でいう「異類婚姻譚」の「犬婿入り」の話形と、異類婚と母子相姦というモティーフの出てくるモーケン族の起源神話をふまえていることは、作者自身が書いている」と述べ、『犬婿入り』と海外の〈犬婿伝承〉との関係に言及しているが、その受容の過程や意味については触れていない<sup>47</sup>。

また、邢氏は、「多和田の民話「犬婿入り」は、日本の特殊性を強調するイデオロギーに回収されることなく、もっと複数の文化にまたがるものとして提示されているため、民話に関する読みの可能性も拡大していく」<sup>48</sup>と述べ、多和田が日本以外の〈犬婿伝承〉に関心を持っている点を評価している。しかし、邢氏の分析では、『犬婿入り』と海外の〈犬婿伝承〉との詳細な比較も行われていない。

一方、Mayako Murai は、日本以外の地域の〈犬婿伝承〉には母子相姦の要素があることを意識し、多和田がみつこと扶希子という、子供の性別が逆転された母子相姦の関係を通して、伝統的な異性愛規範を覆そうとしていると指摘した<sup>49</sup>。

---

<sup>46</sup> 多和田葉子（2007）「「犬婿入り」について」『カタコトのうわごと』（青土社）、p19。

<sup>47</sup> 岡部隆志（2004）「多和田葉子『犬婿入り』論——消費される民話——」『国学院雑誌』105(11)（國學院大學）、p505。

<sup>48</sup> 邢亜南（2022）、前掲論文、p156。

<sup>49</sup> Mayako Murai (2015)『From dog bridegroom to wolf girl: Contemporary Japanese fairy-tale adaptations in conversation with the West』(Wayne State University Press)、p52. (原文: Tawada deplores the absence of the motif of mother-son incest in the Japanese tales, a motif that she incorporates into her rewriting with the gender of the child reversed, thereby subverting the heteronormativity of the tale.)



このように、海外の〈犬婿伝承〉に基づいた再創作に考察した先行研究は、現時点では Murai 氏 (2015) のみであるが、その焦点は母子相姦という特定の要素に限られている。

『犬婿入り』が海外の〈犬婿伝承〉も参考にして再創作されたのであれば、その書き換えの意図や効果を明らかにするためには、日本の民話だけでなく、海外の〈犬婿伝承〉も含めた比較研究を行う必要があると考える。そこで本論文では、特に海外の〈犬婿伝承〉に着目し、多和田がいかにして〈男／女〉や〈マジョリティ／マイノリティ〉といった二項対立を解体しようとしているのかを究明する。

### 3.2 『旅をする裸の眼』をめぐる先行研究

『旅をする裸の眼』を対象とする先行研究は、主に映画という要素の重要性や役割について考察してきた。例えば、中川成美は、映画の場面に潜んでいる権力関係の表現を分析した。その結果、「暴力の諸相を映画にそわせながら描出する」という多和田の意図が判明され、それらの映画は「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っ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」としている<sup>50</sup>。

また、小谷裕香は、第二章と第四章を例として、以下のように例を挙げながら、映画の内容と「わたし」が遭う出来事の共通点を見出し、「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」<sup>51</sup>があると指摘している。

<sup>50</sup> 中川成美 (2007) 「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』600 (立命館大学人文学会)、p50。

<sup>51</sup> 小谷裕香 (2013) 「多和田葉子「旅をする裸の眼」論——〈作者〉への抗い——」『近代文学試論』51 (広島大学近代文学研究会)、p93。

例えは二人の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、語り手である「わたし」は売春婦の「マリー」に出会う。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」は臨床試験のアルバイトという名目で、怪しげな医者から採血を受ける。<sup>52</sup>

すなわち、『旅をする裸の眼』は単に映画を引用するにとどまらず、小説と引用された映画との間に対応関係が見られる。

また、野島直子は、小説第五章に引用された映画『Indochine』を手がかりに、女優ドヌーブが演じるゴム園の女主人と、その養女であるベトナム人少女との関係は、「宗主国フランスと植民地であるインドシナの関係を象徴している」と論じ、さらにその設定が、「ドヌーブとベトナム人の「わたし」の関係を重ねることを可能にする」と、小説内の人物関係を説明した<sup>53</sup>。さらに、小説における二項対立の構図について、以下のように説明している。

この小説は、主人公を、サイゴン陥落以降成立した社会主義国家において共産主義教育を受けたベトナム人少女とし、時代背景を一九八八年から二〇〇〇年にとり、舞台となる土地を、ベトナム（ホーチミン市）とドイツ（東ベルリン、ボーフム、ベルリン）、フランス（パリ）に設定することで、西と東、宗主国と植民地、資本主義と共産主義、男と女といった二項対立を浮かび上がらせつつ、独自の世界を繰り広げている。<sup>54</sup>

<sup>52</sup> 小谷裕香（2013）、前掲論文、p93。

<sup>53</sup> 野島直子（2006）「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：歴史・文学・思想』59（新書館）、p159。

<sup>54</sup> 野島直子（2006）、前掲論文、p161。



つまり、野島氏は映画と小説の対応関係にも焦点を当て、エリアーヌとカミーユ、そしてドヌーヴと「わたし」の関係が、西／東、宗主国／植民地、男／女といった二項対立的構図を象徴していることに注目している。

では、「わたし」は最終的にこの二項対立から解放されることができるのだろうか。この点について、小野絵里華は、「わたし」が映画を観ている時の感想に着目し、「「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」と分析し<sup>55</sup>、「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超えることは出来ない」と主張した<sup>56</sup>。

一方、洲崎氏は、「わたし」が十年前に書いたスピーチ原稿を見て驚く場面を「「わたし」はここで、ベトナムで教え込まれた社会主义の呪縛から解き放たれた」<sup>57</sup>と解釈した。さらに、第五章において、「わたし」が「早く資本主義化してしまったために植民地主義者という悪役を演じることになってしまった国にわたしはひそかに同情を覚えることもあった」<sup>58</sup>と語っているように、資本主義国に対する複雑な感情が見られる。また、第十二章における「イケアの家具に囲まれて、液晶テレビの画面でリラックスした司会者が派手なネクタイをして笑っている。わたしがそんな部屋の一部になることを期待していたのかも知れない」<sup>59</sup>という記述からは、西側世界への憧れも窺える。そうすると、果たして「わたし」が二項対立の枠組みから逃れられているのかについては、まだ論議する余地があると思われる。

<sup>55</sup> 小野絵里華（2012）「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』10（東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻）、p163。

<sup>56</sup> 小野絵里華（2012）、前掲論文、p174。

<sup>57</sup> 洲崎圭子（2022）「〈闕〉を跨ぐこと——多和田葉子の小説を巡って」『ジェンダー研究が拓く知の地平』（東海ジェンダー研究所記念論集編集委員会編、明石書店）、p144。

<sup>58</sup> 多和田葉子（2008）『旅をする裸の眼』（講談社文庫版、2008年第1刷）、p129。

<sup>59</sup> 多和田葉子（2008）、前掲書、p267。



また、「わたし」が映画の内容を語る場面では、彼女は常に映画の内容を削除したり書き換えたりしているが、この点についてはまだ十分に検討されておらず、さらに深く考察する必要があると考える。そこで本論文では、「わたし」の語りにおける書き換えを通して、彼女の思考において二項対立の枠組みがいかに顕現するのかを分析する。また、『旅をする裸の眼』における間テクスト性が、いかにその二項対立を解体しようとするのかについても解明を試みる。

### 3.3 『雲をつかむ話』をめぐる先行研究

『雲をつかむ話』には様々な犯人の話が語られている。そして、『雲をつかむ話』における間テクスト性について、阿部氏は、語り手が原型のテクストの語りを模倣していることが窺えると論じた。一例として、第九・十章で犯人であるマヤと被害者である紅田の両方の陳述を取り入れた手法から見れば、語り手がこの章で引用したエッシェンバッハの『パルツィヴァール』の叙述の構造を模倣しているという<sup>60</sup>。阿部氏はまた、『雲をつかむ話』において引用された作品が犯人と関連があると指摘し、『ヨブ記』を引用した第四章で、ある牧師は「自身の無罪の主張が周囲の人々に受け入れられなかつたところがヨブと共通している」という例を挙げた<sup>61</sup>。

阿部氏（2016）の分析は、『雲をつかむ話』における間テクスト性の役割を明らかにしているが、原型との相違点は探究しておらず、また、この作品の再創作

<sup>60</sup> 阿部佳南子（2016）「多和田葉子『雲をつかむ話』論 相互テクスト性と言葉遊びの関連」『信大国語教育』26（信州大学国語教育学会）、p16。『雲をつかむ話』の語り手が『パルツィヴァール』の叙述を模倣していることについて、阿部氏は、第九・十章「の構成は、パルチヴァールが聖杯城の主になるという出来事を語るために、パルチヴァール本人ともう一人別の人間を中心的に扱う『パルチヴァール』の構成に類似している」と説明した。（阿部佳南子（2016）、前掲論文、p16。）

<sup>61</sup> 阿部佳南子（2016）、前掲論文、p17。



がもたらす二項対立的な思考への批判も検討していない。そのため、原型がどのように書き換えられたのか、そしてこの再創作を通して多和田氏が何を伝えたかったのかについては、さらに検討する必要があると思われる。

一方、震災後文学の視点から『雲をつかむ話』を討論する先行研究もある。東日本大震災が発生した後に掲載された第十一章で、「わたし」はベルリンの空港で出生地が東京都と記されたパスポートを提出すると、審査官に別の部屋に連れて行かれて検査を受ける場面がある。この場面の意義について、木村朗子は次のように指摘している。

ごく普通にみえる人が「犯人」だったという驚きに満ちた邂逅が、いつしかごく普通に生きてきたのに突如「犯人」になる恐怖へと接続するのは、それがいつでも起こりうることが予め物語に組み込まれていたためである。<sup>62</sup>

また、同様に『雲をつかむ話』を震災後文学と見なしている谷口氏は、「わたし」は容疑者たちに出会う側のはずだった。しかし、その「わたし」自身が、原発事故の影響から今度は取り調べを受ける側へ移行する恐怖にさらされることになる<sup>63</sup>と、その場面の意味を説明した。このように、いつか「犯人」とされるかもしれないという恐怖に関しては、木村氏（2013）と谷口氏（2015）も同様の見解を持っていると言えよう。つまり、『雲をつかむ話』では、原発事故以後の日本人が直面した差別を例として、「犯罪者」の定義がいかに恣意的であるかを読者に提示しているのである。

<sup>62</sup> 木村朗子（2013）『震災後文学論：あたらしい文学のために』（青土社）、p141。

<sup>63</sup> 谷口幸代（2015）「多和田葉子の文学における境界—「夕陽の昇るとき～STILL FUKUSHIMA～」を中心に—」『お茶の水女子大学比較日本学教育研究センター研究年報』11（お茶の水女子大学比較日本学教育研究センター）、p56。

実際、多和田は円城塔との対談において、「以前は逮捕されるのは特殊な経験のように思っていましたが、実はそうではないんじゃないかと思って書き始めたのが「雲をつかむ話」です」と語っている<sup>64</sup>。さらに、多和田は犯罪の定義について、2019年に出版された『雲をつかむ話』の巻末付録「作者から文庫読者のみなさんへ」で、次のように述べている。

「犯罪」というと絶対的に悪いことのように聞こえるが、その時代の独裁政権を批判したり、戦争に反対したりして投獄され、十年後にはどう見ても逮捕した側が有罪である、という例も少なくない。<sup>65</sup>

ここで、多和田は〈善／悪〉という二項対立が絶対的なものではなく、社会的背景や権力構造によって構築される相対的な価値であることに着目し、「犯人」という定義への挑戦を試みている。そして多和田は、有罪と無罪の境界の曖昧さを提示することで、〈善／悪〉という二項対立に疑義を呈しているのである。したがって、『雲をつかむ話』における間テクスト性を考察する際には、〈善／悪〉という二項対立の揺らぎに着目することが、有効な手がかりとなるだろう。

#### 第4節 論文構成

序章では、研究動機、研究方法および研究対象、先行研究、さらに本節で述べる論文構成について説明する。また、各章の概要は以下の通りである。

---

<sup>64</sup> 多和田葉子・円城塔（2011）「対談 旅と創作」『群像』66(8)（講談社）、p230。

<sup>65</sup> 多和田葉子（2019）「作者から文庫読者のみなさんへ」『雲をつかむ話／ボルドーの義兄』（講談社文庫版 2022 年第 4 刷）、p422。



## 第1章 『犬婿入り』における二項対立の解体

第1章では、多和田が民話の〈犬婿伝承〉をどのように再創造したかを分析し、ジェンダー論の視点から『犬婿入り』における二項対立の脱構築を考察する。

### 第1節 『犬婿入り』の原型

第1節では、『犬婿入り』の構造が、日本および海外の〈犬婿伝承〉の話型とどのように対応しているのかを分析する。

### 第2節 『犬婿入り』と民話〈犬婿伝承〉

第2節では、『犬婿入り』を日本および海外の〈犬婿伝承〉と比較することで、〈犬婿伝承〉がどのように変形されているのかを分析し、その再創作の様相を明らかにする。

### 第3節 『犬婿入り』における二項対立の脱構築

第3節では、〈男／女〉や〈マジョリティ／マイノリティ〉といった二項対立に着目し、多和田の再創作を通してそれらの構図がいかに脱構築されているのかを考察する。

### 第4節 結び

第4節では、以上の考察結果をまとめ、『犬婿入り』における多和田の従来の二項対立への批判と、新たな視点の提示を明らかにする。

## 第2章 『旅をする裸の眼』における〈西／東〉の解消

第2章では、『旅をする裸の眼』を研究対象とする。〈西／東〉という二項対立を中心に、原型の映画からの再創作を分析することによって、間テクスト性とい

う手法を用いた多和田の意図を解明する。



### 第1節 映画『Indochine』と第五章「Indochine 1992」

第1節では、植民者／被植民者という関係性をテーマとする映画『Indochine』と、第五章のテクストとの比較を通して、多和田がどのように映画を書き換えているのかを分析する。また、その再創作が〈西／東〉という二項対立的構図をいかに動搖させるのかを考察する。

### 第2節 映画『Est-ouest』と第十二章「Est-ouest 1999」

第2節では、まず『雲をつかむ話』の第四章を中心に分析し、多和田が間テクスト性の手法を通じて、応報思想および〈善／悪〉の二項対立を解消しているかどうかを考察する。続いて、他の章節における先行テクストの引用を通して、〈善／悪〉という二項対立がどのように解消されていくのかを明らかにする。

### 第3節 結び

第3節では、以上の比較をまとめ、多和田が再創作を通して、〈西／東〉という二項対立をどのように批判し、新たな視点を提示しているかを解明する。

### 第3章 『雲をつかむ話』における善悪への問い

第3章では、多和田の『雲をつかむ話』における〈善／悪〉という二項対立を中心に、原型からの変形を分析することを通して、多和田がどのように間テクスト性によって二項対立を解消しているのかを考察する。



## 第1節 『ヨブ記』と『雲をつかむ話』の第四章

第1節では、原型テクストである『ヨブ記』の構成を整理し、そこに見られる〈善／悪〉という二項対立的な善悪観および応報思想との関係について考察する。また、『雲をつかむ話』の第四章と原型である『ヨブ記』との比較を通じて、それぞれの対応関係を分析し、多和田がいかに原型を書き換えているのかを明らかにする。

## 第2節 『雲をつかむ話』における二項対立の脱構築

第2節では、まず『雲をつかむ話』の第四章を中心に分析し、多和田が間テクスト性の手法を通じて、応報思想および〈善／悪〉の二項対立をいかに解消するのかを考察する。続いて、他の章節における先行テクストの引用を通して、〈善／悪〉という二項対立がどのように解消されていくのかを明らかにする。

## 第3節 結び

第3節では、以上の議論を総括し、間テクスト性の考察を通して二項対立的な善悪観および応報思想がいかに問い合わせ直されているかを明示する。

## 結論

結論では、第1章から第3章までの考察結果を総合的に比較してまとめる。そして、二項対立の脱構築という視点から、これまであまり注目されていなかった多和田文学における間テクスト性の意義とその重要性を、結論として提示する。

## 第1章 『犬婿入り』における二項対立の解体



多和田の『犬婿入り』（以下、本書からの引用はページ番号のみ記す）は雑誌『群像』1992年12月号に初出し、翌年に第108回の芥川賞を受賞した。『犬婿入り』のヒロイン・北村みつこは自称三十九歳の独身女性で、「キタムラ塾」を経営している。ある日、扶希子という女生徒が塾に通い始める。扶希子がいじめられていることを知ったみつこは、扶希子を助け守る。その後、見知らぬ男・飯沼太郎が突然訪ねてくる。犬のような身体的特徴と仕草を持つ太郎は、みつこと交わり、家事をし、彼女の家に住み始める。

やがて、太郎の元妻・良子がみつこのもとを訪れる。良子によれば、太郎はかつて会社員だったが、三年前に犬に噛まれて行方不明になり、現在は扶希子の父親・松原利夫とも性的関係を持っているという。良子は、太郎と復縁するつもりはなく、むしろ太郎の変身を羨み、自身も強くなるために修行を始めたことをみつこに語る。その後、太郎の過去を知ったみつこは彼への興味を失い、やがて扶希子に愛情を抱くようになる。結局、太郎は松原と一緒に電車に乗って姿を消し、みつこも扶希子とともに町を去る。

『犬婿入り』は、みつこが子供たちに語る〈犬婿伝承〉を内包することで入れ子構造を持っており、一種の「枠物語」となっている。枠物語（framing narrative）とは、「一つないし二つ以上の物語を内に含んで、それ自体が枠のようになっている物語」<sup>66</sup>を指す。そのような『犬婿入り』では、二層の物語構造をなしてい

<sup>66</sup> 清水道子（1991）「チェーホフの枠物語における創作方法の発展」『東京大学文学部露文研究室年報』8（東京大学文学部ロシア文学研究室）、p27。



る。一つは、みつこが子供たちに語る〈犬婿伝承〉である「枠内物語」、もう一つは、みつこが遭った出来事を語る「外枠物語」である。

多和田は、「犬と交わるというモチーフが、ますます魅力的に見えてきたのは、それが日本だけでなく、アジアのいろいろな地域にいろいろな形で広がっていることが分かってきたためだった」<sup>67</sup>という〈犬婿伝承〉への興味とその理由を記した。しかし、序章で説明したように、小説『犬婿入り』が海外の〈犬婿伝承〉をどのように受容しているかについては十分な検討がなされていない。したがって、本論文では、小説と日本および海外の〈犬婿伝承〉との比較分析を通じて、多和田が民話をいかに書き換え、二項対立の解消を図っているのかを明らかにする。

第1節では、『犬婿入り』の原型である日本と海外の〈犬婿伝承〉の話型を整理する。第2節では、〈犬婿伝承〉を小説『犬婿入り』と比較対照し、多和田による変形を分析する。第3節では、多和田が間テクスト性の手法を通して〈犬婿伝承〉を再創作し、〈男／女〉や〈マジョリティ／マイノリティ〉といった二項対立的な枠組みをどのように揺るがしているのかを明らかにする。第4節では、前の3節の考察をまとめ、多和田の再創作の意義を解明する。

## 第1節 『犬婿入り』の原型

ある日、ヒロインのみつこは、子供たちに「君たちは動物と結婚する話と言えば〈つる女房〉しか知らないかもしれないけれど、〈犬婿入り〉っていうお話もあるのよ」(p.83)と言った後、次のように〈犬婿伝承〉を語り始める。

<sup>67</sup> 多和田葉子 (2007)、「『犬婿入り』について」『カタコトのうわごと』(青土社)、p19。

昔、王宮に面倒臭がりやの女がいて、この女がたまたまお姫様の身のまわりのお世話をする役目だったそうで、困ったことにこの女はお姫様がまだ小さかった頃、用をお足しになった後でお尻を拭いて差し上げるのが面倒臭いので、お姫様のお気に入りの黒い犬に、

「お姫様のお尻をきれいになめておあげ。そうすればいつかお姫様と結婚できるよ」

といつも言っていたところ、お姫様自身もその気になってしまい（後略）

(p.84)

しかし、それ以降の発展には二つの展開が見られ、一つは犬と姫が森に入って結婚するというもので（以下、「〈森〉バージョン」とする）、もう一つは姫が無人島で子孫を繁栄させるというものだ（以下、「〈島〉バージョン」とする）。〈森〉バージョンでは、姫と犬が森に入って結婚するが、ある猟師がこっそりと犬を殺し、姫を妻とする。犬殺しのことを知った姫は、ためらわずに猟師を射殺する。一方、〈島〉バージョンでは、姫と犬が無人島に流された後、姫が息子を生むが、犬が病死する。子孫を残すために、姫は息子と再婚する。つまり、みつこの「犬婿伝承」は、世話役の女と犬との約束という導入部を共有しつつ、結末において二つの分岐点を持っているのである。

多和田のエッセイ「「犬婿入り」について」では、みつこの語りに二つの結末がある理由が示唆されている。多和田は、「福田晃という人の「犬婿入の伝承」という論文を何気なく手に取った本の中に見つけた」<sup>68</sup>と述べており、さらに福田氏の論文および関敬吾の『日本昔話大成』の内容にも言及している。ここで、多和田が引用した関氏および福田氏による〈犬婿伝承〉の構造を検討してみよ

---

<sup>68</sup> 多和田葉子（2007）、前掲書、p18。



う。まず、関氏は、日本における〈犬婿伝承〉の典型的な話型について、以下のように述べている。

- 1、母親が犬に娘の排便を始末したら嫁にやると約束する。
- 2、娘が他の男に嫁入りすることになると犬が妨害する。
- 3、母親は娘を犬の妻にする。
- 4、ある猟師が犬を殺してその娘を妻にするが、娘は猟師を殺して犬の仇を討つ。<sup>69</sup>

対照して読んでみると、〈森〉バージョンと前述の日本の〈犬婿伝承〉が類似していることが明らかになる。

一方、福田氏は日本および海外の〈犬婿伝承〉をいくつか紹介している。その中で、多和田が特に詳しく引用しているのは、以下の東南アジアの海洋民族であるモーケン族の例のみである。

- (I) 一人の女がたわむれに犬と交わる。
- (II) 女の父はこれを怒って、女と犬とを一つ舟に乗せて流す。
- (III) 漂着地において、女は一人の男児を生む。
- (IV) 女は母であることを隠して息子と契り、一族の祖を生んで子孫が繁殖する。<sup>70</sup>

<sup>69</sup> 関敬吾 (1980) 『日本昔話大成 第11巻 資料編』(角川書店)、p25。また、本来福田氏の論文に収録されているのは、関氏 (1973) の『日本昔話集成 第三部の2』(角川書店) であるが、多和田が言及しているのは数年後に出版された『日本昔話大成』である。したがって、本論文では『日本昔話大成』を引用するが、『日本昔話集成』と『日本昔話大成』における〈犬婿伝承〉の話型は同一である。

<sup>70</sup> 福田晃 (1975) 「犬聟入の伝承」『昔話：研究と資料』4 (昔話研究懇話会)、p43。



以上に示されたように、モーケン族の〈犬婿伝承〉には、母子相姦という要素が窺える。そして、多和田はその点に興味を持ち、日本と海外の話型を比較して、「日本の本土に伝わるものには、必ず排便が重要な要素として登場する代わり、残念ながら、母子相姦というモチーフは出てこないようだ」<sup>71</sup>と述べている。多和田の語りにより、その要素の重要性が窺える。

実際、小説の中でもその要素に関する部分が以下のように描写されている。

無人島に島流しになった方のお姫様の話にもまだ続きがあつて、お姫様はまもなく息子をひとり生むが、その後で黒い犬は病気にかかって死んでしまい、これでは家系が途絶えてしまうというわけで、お姫様は自分の生んだ息子と交わって子供をもうけて、種族をふやしていったという話。

賢いお姫様がどうやって自分の息子と結ばれたかと言えば、お姫様はある朝息子に、

「島の反対側へ行って、そこで最初に出会った女と結婚しなさい」

と言って、息子に海岸に沿って島をまわらせて、自分も息子とは逆回りに島をまわって行って、やがて息子は島の反対側に到着し、母親に会うと、それが母親だと気つかずに交わってしまうという話だった（後略）（p.85）

また、ベルナツィーク（1968）によって整理されたモーケン族の起源神話にも、同じ場面が示されている。

ここでその姫君は一人の男の子を生んだ。彼女はその子を二日間養育すると、彼はもう大人になった。

---

<sup>71</sup> 多和田葉子（2007）、前掲書、p19。

そこで母親は息子に向かっていった。「おまえはヤスをもって海岸沿いに島の向こう側に向かって歩きなさい。そこでおまえは自分の妻を見出でしよう」

若者はでかけて行った。すると、母親は若い娘に姿を変えて、息子とは違った向きで島の周りをまわった。若者は、彼女こそ例の娘であると思ったので、彼女は自分の妻とした。彼女はモーケン族の初代の先祖たちを生んだ。

72

以上に示されたように、モーケン族の伝承と比較すると、〈島〉バージョンとの類似性が高いことが確認できた。そのため、次節では、日本およびモーケン族の〈犬婿伝承〉を比較対象として、多和田がどのように原型の〈犬婿伝承〉のモチーフを解釈し、新たな物語を構築しているのかを考察していく。

## 第2節 『犬婿入り』と民話〈犬婿伝承〉

以下、考察対象について、第1部分では枠内物語を分析し、第2部分では外枠物語の部分を検討する。また、福田氏は、〈犬婿伝承〉の典型は (I) 犬との約束、(II) 女と犬との結婚、(III) 猿師の犬殺し、(IV) 猿師と女との結婚、(V) 猿師の告白、(VI) 女の仇討、(VII) 教訓といった七つのモチーフに分けられると結論付けている<sup>73</sup>。以下ではこの構造を踏まえ、『犬婿入り』の各段落が原型のどの部分に対応するのか、どのような相違点があるのかを考察する。

<sup>72</sup> ベルナツィーク (1968) 『黄色い葉の精霊：インドシナ山岳民族誌』(大林太良訳、平凡社)、p47。

<sup>73</sup> 福田晃 (1975)、前掲論文、p55。



## 2.1 枠内物語の場合

まず、〈犬婿伝承〉と枠内物語を比較してみる。前述したように、〈森〉バージョンは日本の〈犬婿伝承〉と類似しており、〈島〉バージョンは海外の〈犬婿伝承〉と類似しているため、以下ではこの二つのグループを分けて比較していく。その対照は表 2-1 と表 2-2 にまとめた。以下、下線部で主な相違点を示す。

表 2-1 日本の〈犬婿伝承〉と〈森〉バージョンとの比較

	日本の〈犬婿伝承〉 <sup>74</sup>	〈森〉バージョン
(I) 犬との約束	母親が犬に、娘のお尻をきれいに舐めたら、嫁にやると約束する。	世話役の女が犬に、姫のお尻をきれいに舐めたら嫁にすると約束する。 <u>姫もその気になってしまう。</u>
(II) 女と犬との結婚	女の嫁入りが犬に邪魔される。女は犬と結婚し、一緒に山に入る。	犬が姫をさらって森に入つて結婚する。
(III) 猿師の犬殺し	猿師が女を妻にしようとし、ひそかに犬を殺す。	ある猿師がこっそり犬を殺す。
(IV) 猿師と女との結婚	猿師は女を妻にして暮らす中に、 <u>七人の子供が生まれる。</u>	何も知らない姫が猿師と幸せに暮らしている。
(V) 猿師の告白	ある日、猿師は <u>犬殺しのこと</u> を女に告げる。	ある夜、猿師が <u>寝言</u> の中で犬殺しのことをもらす。
(VI) 女の仇討	それを聞くと、女は剃刀で猿師を殺す。	事実を知った姫が猿師を銃殺する。
(VII) 教訓	<u>ことわざで「七人の子はなすとも女に心許すな」という。</u>	

<sup>74</sup> 日本の〈犬婿伝承〉の各部分がどのモチーフに属するかについては、福田氏（1975）によるものである。（福田晃（1975）、前掲論文、p60。）

表 2-2 モーケン族の〈犬婿伝承〉と〈島〉バージョンとの比較

	モーケン族の〈犬婿伝承〉 <sup>75</sup>	〈島〉バージョン
(I) 犬との約束		<u>世話役の女が犬に、姫のお尻をきれいに舐めたら嫁にすると約束する。姫もその気になってしまう。</u>
(II) 女と犬との結婚	女が犬と交わり、父の怒りによって <u>女がある島</u> に流される。	姫の両親は犬が姫の尻を舐めているのを見て怒り、 <u>姫と犬を無人島に島流す。</u>
(III) 猿師の犬殺し	島で女は一人の男児を生む。	島で姫が一人の息子を産むが、 <u>犬が病死する。</u>
(IV) 猿師と女との結婚	女は母であることを隠し息子と結婚し、子孫を残す。	姫が息子と交わり、子孫を残す。
(V) 猿師の告白		
(VI) 女の仇討		
(VII) 教訓		

以上の表に示されたように、原型の〈犬婿伝承〉とみつこの語りには、いくつかの相違点が見られる。

(A) 〈森〉バージョンにおける「子どもの誕生」と「教訓」の欠如

日本の〈犬婿伝承〉では、「(IV) 猿師と女との結婚」のモチーフでヒロインと

<sup>75</sup> モーケン族の〈犬婿伝承〉の各部分がどのモチーフに属するかについては、福田氏 (1975) によるものである。(福田晃 (1975)、前掲論文、p55。)



獵師の間には子どもが生まれ、また「(VII) 教訓」というモチーフもある。(ただし、福田氏は日本の伝承において、(IV) の「子どもの誕生」のモチーフは必須ではなく、「子どもの誕生」と (VII) 「教訓」のモチーフを含むものが、比較的古い形を保っていると指摘した<sup>76</sup>。) 一方、〈森〉バージョンでは、姫と獵師には子供がおらず、物語の最後に教訓というモチーフもない。

#### (B) 〈島〉バージョンにおける「犬との約束」と「犬の死」の追加

本来、モーケン族の〈犬婿伝承〉では、ヒロインの両親は犬に娘を嫁にする約束をしておらず、姫が犬の子供を孕んだ後、「王はこのことで大層立腹した。というのは、そのことは大変な醜聞であると考えられていたからである。彼は娘を舟にのせて、その中に食糧を積みこんで大きい川に南へ放流させた」<sup>77</sup>と記されている。すなわち、姫が島に流された後、犬がその後どうなったのかは描かれていないのである。

しかし、〈島〉バージョンでは「(I) 犬との約束」という要素が加えられている。さらに、姫は一人で放流されるのではなく、今度は犬と一緒に島に到着するが、まもなく犬が病死する。このように、犬の登場頻度が増していることが窺える。

#### (C) 姫の内面に関する描写の追加

日本およびモーケン族の〈犬婿伝承〉においては、ヒロイン自身の意志や心情が言及されることは少なく、彼女は他者の決定に従う存在として描かれていることが多い。例えば、ヒロインの親が犬と約束した後、彼女は犬との結婚を強いられる。また、両親が姫を放流させる場面では、姫のこの決定に対する意思は触

<sup>76</sup> 福田晃 (1975)、前掲論文、p64。

<sup>77</sup> ベルナツィーク (1968)、前掲書、p47。



れられておらず、単に両親の要求に従うヒロイン像が描かれている。最後の復讐や息子との結婚の場面についても、姫の心情やその行動の理由は述べられていない。

一方、〈森〉および〈島〉バージョンの「(I) 犬との約束」というモチーフにおいて、「お姫様自身もその気になってしま」う (p.84) という姫の意思が加えられている。また、〈島〉バージョンの「(IV) 猿師と女との結婚」というモチーフにおいて、家系を存続させたいという姫の息子と再婚する理由にも触れられている。

## 2.2 外枠物語の場合

続いて、本節では、『犬婿入り』の外枠物語の構成に着目し、日本とモーケン族の〈犬婿伝承〉とを比較する。まず、その対照は以下の表 2-3 に示す。

表 2-3 日本およびモーケン族の〈犬婿伝承〉と外枠物語との比較

		日本	モーケン族	外枠物語
発端	(I) 犬との約束	○	×	×
	(II) 女と犬との結婚	○女と犬の山入り	○女と犬の島流し	○太郎とみつこの同棲
展開	(III) 猿師の犬殺し	○猿師の犬殺し	○一人の息子の誕生	○良子の登場
	(IV) 猿師と女との結婚	○女と猿師の再婚と子育て	○女と息子の再婚	○みつこの扶希子への愛情
結末	(V) 猿師の告白	○	×	×
	(VI) 女の仇討	○	×	×
	(VII) 教訓	○	×	×

表 2-3 に示されているように、日本の〈犬婿伝承〉、モーケン族の〈犬婿伝承〉、外枠物語の三者を比較分析した。その結果、外枠物語とモーケン族の〈犬婿伝承〉は、「(I) 犬との約束」、「(V) 猿師の告白」、「(VI) 女の仇討」、「(VII) 教訓」といった四つの主要なモチーフが欠如している点で共通しており、物語構造において類似性が見られる。

また、内容的には、外枠物語は、(1)みつこと犬の性質を持つ太郎との同棲および性的関係、(2)良子によるみつこと太郎の関係の終わりといったモチーフを持ち、日本の〈犬婿伝承〉との共通性を示す。一方で、外枠物語とモーケン族の〈犬婿伝承〉には、母子相姦という共通のモチーフがある。つまり、内容面において外枠物語は、日本とモーケン族の〈犬婿伝承〉の両方に共通する要素を持っているのである。

一方、『犬婿入り』の外枠物語において、〈犬婿伝承〉の書き換えは主に以下の五点である。

#### (A) 「犬との約束」の不在

日本の〈犬婿伝承〉において、「犬との約束」というモチーフによって、女性の主体性の抑圧や受動性が強いられている。一方で、『犬婿入り』の外枠物語の前半は日本の〈犬婿伝承〉と共通点を持ちながらも、「犬との約束」というモチーフが描かれておらず、結果として〈犬婿伝承〉に見られる伝統的な家父長制の家族構造が部分的に排除されている。

#### (B) 人間の姿を保ったままの犬婿

関氏は異類婿譚を「動物ならびに超自然的なものと人間女性との婚姻を主題とする話」と定義し、また「異類は昼は本来の姿をとり、夜は人間の姿をとる」

といった特徴を挙げている<sup>78</sup>。しかし、〈犬婿伝承〉はその例外である。篠田知和基は、〈犬婿伝承〉を「変身を前提としない異類婚」<sup>79</sup>と位置づけ、山出祐子も、〈犬婿伝承〉で「犬は人間の姿には変わらないまま、猟師に殺されてしま」うと指摘した<sup>80</sup>。ところが、『犬婿入り』の太郎は、犬の性質を持ちながらも、終始人間の姿で登場するという点で、従来の〈犬婿伝承〉と異なっている。

### (C) ヒロインの「変身」

原型の〈犬婿伝承〉のヒロインは犬と結婚するが、最後まで人間の姿を保っている。外枠物語でも同様に、みつこは人間のままである。しかし、Mayako Muraiは、外枠物語と民話の〈犬婿伝承〉との根本的な違いは、ヒロインも異類（犬）に変化することであり、その変化は匂いに対する敏感さによって顕現されると主張した<sup>81</sup>。また、邢亜南は、「太郎と同棲しているうちに、みつこの身体にも嗅覚が鋭敏になり、「ニオイ」によって状況を把握するという変化が起こる」<sup>82</sup>と指摘した。たしかに、以下のように、太郎の「みつこのからだのニオイを嗅ぐ」（p.106）という趣味に影響され、みつこも自分の匂いを感じ取るようになり、

<sup>78</sup> 関敬吾（1978）『日本昔話大成 第2巻 本格昔話一』（角川書店）、p13。

<sup>79</sup> 篠田知和基（1994）「犬婿入考」『名古屋大学文学部研究論集・文学』40（名古屋大学文学部）、p302。

<sup>80</sup> 山出祐子（2010）『移動する女性たちの文学——多文化時代のジェンダーとエスニシティ』（御茶の水書房）、p34。

<sup>81</sup> Mayako Murai (2015)『From dog bridegroom to wolf girl: Contemporary Japanese fairy-tale adaptations in conversation with the West』（Wayne State University Press）、pp56-57。（原文：The reversal of gender roles, however, is not what makes Tawada's retelling radically different from the traditional animal bridegroom story. In Tawada's story, the transformation works only one way, from humans into dogs. ...Her newly developed sensitivity to smell seems to indicate the beginning of the process of her transformation into a dog.）

<sup>82</sup> 邢亜南（2022）「『犬婿入り』論——「翻訳」を視点として」『れにくさ：現代文芸論研究室論集』12（現代文芸論研究室）、p160。



その匂いが伝える自分の心情を読み取れるようになる。(下線部は筆者によるもの、以下同様。)

みつこも、そのうち、自分がいつもうすら汗をかいていて、その汗が決して無臭ではなく、かすかに海草、貝、柑橘類、牛乳、鉄などと似た香りを含んでいることに気がつき、また、そのニオイが自分の気持ちと微妙に結び付いていて、たとえば、驚いた時にはそれらしいニオイが自分からだから漂ってくることも分かつてきて、驚いている時のニオイがすると、ああ、自分は、今、驚いているんだなあ、などと自分のニオイを嗅ぎながら考えるようになった。(p.106)

みつこは単に匂いを感知できるようになっただけでなく、この変化によって、やがて自分の感情を細やかに察知できるようになった。したがって、外枠物語には太郎が「変身」してきただけではなく、みつこにも犬への変化、つまり異類への「変身」が窺えるのである。

#### (D) モチーフ「猟師の犬殺し」の転換

作中で、良子は身体的特徴や行動などが次第に太郎のように変わってきた。例えば、みつことの初対面で、良子は力強く、機敏で太郎に似た女性として描かれている。

急に良子はみつこにとびかかり、みつこの両方の足首をつかんで引っ張るその力には、予想外のものがあり、みつこは畳の上にひっくりかえってしまい、良子の目を見ると、それがあまりにも太郎の目と似ているのでびっくりした。良子はみつこを畳に押さえ付けると、首に巻いたスカーフをずらし



て、その下に隠されたドーナツ型の赤紫色の斑点のニオイを嗅ぎ、それから、「電報、受け取ったんですか」ときびしく尋ね（後略）（pp.118-119）

良子がみつこの匂いを嗅ぐ行為や電報に関する質問は、まるで太郎とみつこの初対面を思わせる。良子は、モーケン族の〈犬媚伝承〉に登場する息子のように太郎の代わりとなるだけでなく、日本の〈犬媚伝承〉の獵師のように太郎に脅威を与える存在ともなる。例として、最初にみつこは太郎の特異な身体的特徴に惹かれていたものの、良子から太郎の平凡な過去を知らされた後、彼への特別な感情が消えていく。

家へ帰ってから、これが、もと会社員なのか、と思って太郎を見ると、これまでの太郎を目の前にした時の恍惚感が薄らいでしまい、（中略）日の光のもとで、太郎を見るのは、なんだかおぞましく、暗い家の中で、夜更けのことならばいいけれども、それ以外の太郎というものを、みつこは自分の生活の中から消してしまいたくなってきた。（p.127）

良子は太郎の過去を語ることで、太郎の異質性を消し去り、みつこの太郎への感情を終わらせる役割を果たしている。しかし、原型の〈犬媚伝承〉とは異なり、良子は語る行為を終えた後、そのまま姿を消し、獵師のようにみつこの意志を無視して再婚を強制することなく、みつこの生活に干渉することもない。すなわち、良子は、モーケン族の〈犬媚伝承〉における息子や日本の〈犬媚伝承〉における獵師の役割を変形させた存在として描かれてはいるが、彼女は獵師よりも、みつこの主体性を尊重するキャラクターとして造形されている。



### (E) 逆転されたジェンダー

『犬婿入り』におけるジェンダー役割に関する書き換えは主に三つある。まず、みつこと太郎の同棲生活の中には、二人のジェンダー役割の逆転が現れている。アマン氏は、みつこが扶希子を保護した後、太郎が家事を担う展開に着目し、この物語がジェンダー役割を逆転させた女房譚的な構造を持つと指摘した<sup>83</sup>。

しかし、これは女房譚だけでなく、ジェンダー役割を逆転させた異類媚譚とも言える。例として、原型の〈犬婿伝承〉では、犬がヒロインの両親の要求を満たし、ヒロインを家から連れ出して結婚する。それに対し、『犬婿入り』では、みつこが扶希子を助けた後、太郎が外からみつこを訪れて同棲を始める。つまり、原型の異類媚譚では、欠損を解決するのは常に男性であり、女性は取引の代償として、実家を離れて嫁ぎ先を支える役割を担う。しかし、『犬婿入り』では、女性が男性側を助け、男性が女性の家を訪れて家事を行うことで、従来の異類婚姻譚のジェンダー役割が逆転され、男性優位の〈男／女〉という二項対立を覆そうとする作者の意図が見られる。

「(III) 猿師の犬殺し」のモチーフでは、良子という役を通じて「息子」と「猿師」という役割のジェンダーが男性から女性に逆転していることが窺える。また、みつこが選んだ相手においても、ジェンダーの反転という書き換えが示されている。原型の〈犬婿伝承〉ではヒロインが猿師や息子と新たな関係を築くのに対し、『犬婿入り』ではみつこは良子ではなく扶希子に対して愛情を抱き始める。以下のように、太郎の過去を知った後、みつこは扶希子に新たな感情を抱き、その関心が次第に深まっていく。

---

<sup>83</sup> カトリーン・アマン (2000) 「窺視、検閲と現実の構築——多和田葉子『犬婿入り』『歪む身体 現代女性作家の変身譚』」(専修大学出版局)、p107。

扶希子に対しては、特別な気持ちが生まれ、（中略）扶希子の髪の毛をとかしてやったり、爪を切ってやったり、一時間早く来るよう言つて、特別に勉強をみてやったりして、それでも、扶希子が他の子よりも勉強ができないと、自分のことのよう腹を立てた。（p.127）

扶希子を見ていると、みつこは、よく、苛立ちと似た強い愛情が湧き起きてきて、胸が苦しくなり、早く太郎が出かけてしまえばいいのに、そうすれば、自分と扶希子はふたりきりになれるのに、と思うことさえあつた（後略）（p.131）

『犬婿入り』において、みつこは「子孫を残す」という単純な目的を果たすのではなく、血縁関係のない扶希子を選ぶことで、固定化されたジェンダー役割から解放され、新しい家族の形を模索し、新しい家族像の試みという意図を示しているととらえられるのではなかろうか。

### 第3節 『犬婿入り』における二項対立の脱構築

前節で〈犬婿伝承〉と『犬婿入り』の枠内物語および外枠物語について分析、考察してきた結果、『犬婿入り』が〈犬婿伝承〉をいかに書き換えているかが明らかとなった。次は多和田が〈犬婿伝承〉をどのように変容させ、新たな意味を付与しているのかを明らかにしたい。特に、フェミニズムの視点から〈男／女〉や〈マジョリティ／マイノリティ〉といった二項対立に着目し、多和田の書き換

えによってジェンダー役割や異性愛規範<sup>84</sup>がどのように解体されるのかを考察する。



### 3.1 原型における〈男／女〉

松崎美恵子は、「犬である男性が女性に尽くし婿入りしようとする点や、極端ではあるが女性が自分の意思によって決着を付ける結末など、昔話の「犬婿入り」では女性が主導的な位置にある点が特徴的である」<sup>85</sup>と指摘した。しかし、全体的には、原型のヒロインは受動的で従順な女性として描かれている。日本の〈犬婿伝承〉では、ヒロインは一方的に親の取引の条件とされ、獵師にさらわれ、自ら結婚相手を選ぶことができない。また、モーケン族の〈犬婿伝承〉では、ヒロインは島に流され、権威的な家長に従わざるを得ない。

物語の最後に描かれるヒロインの能動的な復讐や息子との再婚は、女性の主体性を取り戻す行動とも解釈できる。しかし、その行動の理由や意思については明確に語られていない。そのため、それらがヒロイン自身の希望に基づくものなのか、それとも無意識のうちにジェンダー規範や社会的制約に従ったものなのかは判然としない。もし後者であれば、最終的にヒロインは伝統的な女性の役割から抜け出せないとしか思えない。

日本の〈犬婿伝承〉において、ヒロインによる能動的な復讐は、強制された婚姻からの解放を象徴していると考えられる。しかし、犬が異類であると同時に元夫でもある点に留意すると、ヒロインが獵師を殺す動機は、果たして自らのため

<sup>84</sup> 異性愛規範（Heteronormativity）は、異性愛規範とは、異性愛のみが「普通」であり、他の性的関係や性的指向よりも優れているという考え方である。（Brandon Andrew Robinson（2016）「Heteronormativity and homonormativity」『The Wiley Blackwell encyclopedia of gender and sexuality studies』（Wiley-Blackwell）、p1 を参照。）

<sup>85</sup> 松崎美恵子（2020）「多和田葉子「犬婿入り」論—ジェンダー的規範の解体を中心に—」『日本文化學報』84（韓國日本文化學會）、pp132-133。

なのかな、それとも元夫への貞節を示すための復讐であるのかが問われる。もし後者であれば、その「復讐」は、結果として家父長制的な価値観の枠組みからの解放とは言い難い。また、モーケン族の〈犬婿伝承〉の場合、息子との再婚においても、ヒロインは再び子孫繁栄という従来の女性が期待される役割に縛られ、異性愛規範に基づく家族制度の枠組みに囚われている。つまり、原型の〈犬婿伝承〉においては、ヒロインの意思表示はほとんど存在せず、たとえ能動的な行動が窺えるとしても、女性の主体性は依然として抑圧されたままである。

### 3.2 枠内物語における〈男／女〉

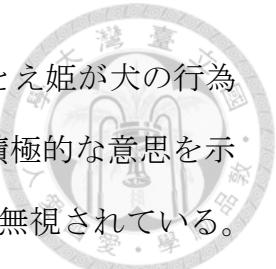
上述したように原型の〈犬婿伝承〉では、ヒロインが男性優位な社会構造に対して抵抗する様子は見られない。一方で、枠内物語には、男性中心的な思考に対する抵抗が窺える。例えば、みつこの語りにおいて、日本の〈犬婿伝承〉における「七人の子はなすとも女に心許すな」<sup>86</sup>という教訓は存在しない。泉谷瞬は、この教訓が男性中心的なものであると論じ、みつこの語りは「男性中心的な発想から逃れ、女性の意思の強さや賢さが極めて肯定的に強調された語り直し」として評価している<sup>87</sup>。つまり、枠内物語から男性中心的な教訓を排除することで、男性優位の〈男／女〉という二項対立が揺らぎ始めているのである。

また、「(I) 犬との約束」の部分には、「お姫様自身もその気になってしま」う(p.84) という姫の意思が加えられている。これについて、邢氏は、「お姫様自身もその気になって」しまう時点で、受け身的な立場から自らの意志で異類婚に参加<sup>88</sup>すると主張している。確かに、枠内物語では、姫の意思表示によって女

<sup>86</sup> 教訓については、福田晃 (1975)、前掲論文、p63 を参照した。

<sup>87</sup> 泉谷瞬 (2012) 「教化される感覚—多和田葉子「犬婿入り」論」『昭和文学研究』65 (昭和文学会編集委員会)、pp88-89。

<sup>88</sup> 邢亜南 (2022)、前掲論文、p156。



性の能動性と主体性が高まっているように見える。しかし、たとえ姫が犬の行為を気に入ったとしても、それが必ずしも犬との結婚に対する積極的な意思を示しているとは言い難い。実際、物語が進むにつれて、姫の意志は無視されている。姫は両親の決定に従わされて島に流されるか、世話役の女性の取引条件に従い、犬にさらわれて無理に結婚させられる。さらに、その後も獵師によって強制的に妻とされるのである。結末で姫が獵師を殺したとしても、その行動に関して姫自身の意思や理由は語られていない。

また、アマン氏は、「姫は息子を産み、さらに犬が死んだ後には、その息子との子供を産む」という語りから見れば、「姫は自分の意志で結婚し、新種族の大母のような存在になる」と主張した<sup>89</sup>。姫が息子と再婚する理由は述べられていても、家系を存続させたいという彼女の意志から判断すると、姫は依然としてジエンダー規範によって女性に課せられた義務と責任から逃れることはできない。

枠内物語の前半では、ヒロインの意思表示が加わることで、彼女の能動性と主体性が高まっているように見える。しかし、後半では原型の〈犬婿伝承〉と同様に、女性が伝統的な家父長社会の規範に従う様子が見られる。たとえ男性中心的な教訓が削除されても、最終的にヒロインは結婚という制度の中で男性中心的な社会構造に組み込まれてしまう。つまり、〈男／女〉の二項対立は動搖させられたものの、結局のところ完全には解体されていないのである。

### 3.3 外枠物語における〈男／女〉

外枠物語において、ヒロインの意思表示と能動性・主体性は、物語の展開とともに変化が見られる。まず、太郎が登場する前には、みつこの意思表示がはっき

---

<sup>89</sup> カトリーン・アマン (2000)、前掲書、p106。

りと示されており、主体的な行動もうかがえる。例えば、みつこがいじめられている扶希子を助ける場面では、従来の異類媚譚における〈男性に救われる女性〉という女性像が打破され、女性が能動的に他者を助ける姿が鮮やかに描写されている。しかし、太郎が登場すると、みつこは意思を表明する機会が減り、彼女の主体性と能動性も次第に抑制されていく。例として、以下の初対面の場面のように、みつこは太郎との同居をいつの間にか一方的に決められ、受動的な女性として描かれている。

男は音もたてずにトランクを縁側に置くと、時計を腕からはずして、水でも切るように二、三度、激しく振ってみせ、それからにやりと笑って、  
「電報、届きましたか」

と言った。みつこはまだ事情が理解できないのか、うつろな目で首を左右に振り、何か考えようとでもするように額に皺を寄せると、男はさらに明快な口調で、

「太郎と呼んでください。この場合、本名では不適当かも知れませんが、他にいい名前も思いつかないので」

と名乗りを上げると、みつこはぼんやりしたまま、かすかにうなずき、男は急に思い立ったように、みつこに近づいて行って、手を取り、さあさあ、とまるで自分の家に客を招き入れるように、縁側にあがり、（中略）みつこのからだを軽々と持ち上げ、

「電報、届きましたか」  
とまた尋ねるので、みつこは、あわててまた首を左右に振り、男は、みつこのショートパンツを、袋から鞠を出すように、するりと脱がしてしまって（後略）（pp.96-98）



何度も発言する太郎とは異なり、みつこは一切返答せず、太郎の行動に従わざるを得ない状況に置かれている。みつこの明確な同意がないまま、太郎は家に入り、みつこと交わり、さらに同棲を始める。つまり、太郎の一方的な意志によつて二人の関係が強制的に決められているのである。ここで、「犬との約束」の代わりに、日本現代社会における男性優位主義が投影され、それがみつこの能動性と主体性を一時的に抑制する要因として働いている。

さらに、以下の場面でも、みつこの身体的自主権が太郎によって抑制される様子が描かれている。

雑草の中にすわって男がクローバーの花でみつこの肛門をくすぐろうとしていたところに垣根の間から生徒が顔を出したので、みつこは驚いて、うつぶせの姿勢から素早く身を起こし、雑草の中に下半身を埋め込むようにして坐って、ワンピースをぎゅっと下へ引っ張ったが、太郎は、生徒がそこにいるのが見えないのか、せっかくみつこが下へ引っ張ったワンピースの裾を上へまくり上げようとし、生徒が不審そうにますます目を凝らすのにも気がつかないのか、今度はみつこをひよいと抱き上げて八重桜の枝の間にはさんでしまった。 (p.103)

みつこが体を隠そうとするのは、他人に見られることで羞恥心や不快感を覚え、その視線を防ぐための心理的防衛である。しかし、太郎はそれを無視し、「裾を上へまくり上げようと」している。これにより、みつこの能動的な防衛は太郎の行動によって無効化され、彼女の身体的主体性と自主権が抑制されていることがわかる。

要するに、同居生活において太郎が家事を担当し、みつこが塾を経営するというジェンダー役割の逆転が見られるが、たとえみつこが従来の男性的な役割を



担っていたとしても、二人の関係における決定権はみつこにはない。太郎が登場する前の外枠物語では、ジェンダー規範の一部が解体されているものの、この段階では男性優位の社会構造そのものは根本的には解体されておらず、結果としてみつこの能動性と主体性は抑制されるのである。

しかし、良子の登場によって、従来の男性中心的な価値観が揺らぎ始める。前節で述べたように、良子から太郎の過去を聞いたことで、みつこの太郎に対する好意は次第に消えていく。それについて、松崎氏は、みつこは「神秘的な太郎の正体が平凡な人間、つまり男性であることに気付くことで、太郎に対する一種の拒否感を覚え」るという心境の変化は、「男性主導の社会風潮に無意識的であった女性が違和感を感じたことを示したものだ」と説明した<sup>90</sup>。すなわち、みつこが太郎を「普通の男性」と認識した瞬間、それまでの無意識的に従順な振る舞いと、男性優位的な社会の価値観に従っていた自分に気づいたのである。これは、太郎との関係を通じて、自分の行動や感情が社会的な規範や期待によって無意識的に迎合していたことに初めて気づいた瞬間である。みつこは、男性中心的な社会の価値観が自身に与えていた影響を自覚し、そうした社会に対して違和感と疑問を抱き始める。

その自覚をきっかけに、みつこは扶希子に対して愛情を抱くようになった。原型の〈犬婿伝承〉とは異なり、みつこは良子ではなく、扶希子を選んだ。ここで、息子を女性であり血縁関係のない扶希子に置き換えることで、原型の〈犬婿伝承〉における家系の繁栄という女性に課せられていた伝統的義務を消滅させた。みつこは扶希子を自宅へ夕食に誘ったり、「扶希子の気をひくために、本を買ってやったり」(p.129)、「ボタンがちぎれそうになった扶希子のブラウスを脱がして、そのボタンを縫い付けてやったり」し(p.131)、扶希子への愛情を積極的に

<sup>90</sup> 松崎美恵子 (2020)「多和田葉子「犬婿入り」論—ジェンダー的規範の解体を中心に—」『日本文化學報』84 (韓國日本文化學會)、p135。



行動で表現し続ける。ところが、太郎に対して、みつこは積極的に自分の意思を伝えることはなく、ただ心の中で「早く太郎が出かけていいてしまえばいいのに」(p.131) と思うだけで、太郎との関わりを消極的に拒否している。

しかし、その消極性は次第に能動性へと転じていく。みつこは、折田夫人から太郎がゲーバーに通っていることを知られ、彼を婿入りするようと助言されながら、その提案を拒否した。

折田さんはあきれて、「だって、お宅の太郎が、もし……」と言いかけたものの、太郎は、北村みつこのものではないのに、〈お宅の〉と言うのも変だし、みつこには太郎の交友関係を探る義務など全くないことに自分で気づいて、(中略) 太郎と交わるのはやめてしまったから、太郎が誰とどんな交友関係を結んでいても、自分には関係ない (後略) (p.133)

みつこは、太郎が自分の所有物ではなく、彼の意思に干渉する必要も権利もないと自覚し、折田夫人に「好きなことをしていてもらうしかないんじゃないですか。あの人がわたしのお婿さんになる理由なんてありませんよ」(p.134) と答えた。良子がみつこの意思と選択を干渉しないように、みつこもまた、同様の態度で太郎に接している。この場面では、みつこのこれまでの消極的な態度が、太郎の意思を尊重するため、彼のことに干渉しないという能動的な選択へと変わっている。

みつこの選択は、他人の意志を妨げずに、自分の主体性を保つ方法を示している。ここで、伝統的な家父長制社会において、男性が女性の主体性を抑圧し、自らの主体性を確立するという構造への挑戦が見られる。多和田の書き換えは、この力関係を単純に逆転させるのではなく、相手の主体性を尊重しつつ、自らの主体性を確立するという新たなアプローチを提示している。



こうして、みつこは太郎との関係に縛られることなく、自らの主体性を取り戻していく。その結果、みつこは扶希子を連れて町を出るという選択をする一方で、太郎もまた松原利夫とともに旅立つことが可能となる。このように、二人が互いの主体性を尊重しながらそれぞれの道を選び、従来のジェンダー的な支配と従属の関係から解放されていく様子が描かれている。

以上のことから、外枠物語において、太郎の登場によってみつこの意思表示が一時的に阻害され、彼女の能動性と主体性が揺らぐ様子が描かれていながらも、みつこは一連の自覚と選択を通じて、伝統的な男性中心的な社会構造における〈男／女〉という二項対立を解体させ、最終的には女性の能動性と主体性を取り戻していく。

### 3.4 〈男／女〉から〈マジョリティ／マイノリティ〉へ

『犬婿入り』では、太郎は犬の姿ではないが、社会における異類のような存在である。良子は、「変身」する前の太郎が「他人の肌に触るのが大嫌いで、神経質でふにやふにやした人」(p.122) であったと述べている。そのような太郎は、「スミレの刺繡のあるハンカチ」(p.111) を持って靴を拭き、潔癖症で皮膚が弱く、匂いも苦手だった。また、上司の折田さんに「神経は太く持たないと駄目だよ」(p.113) と言われたこともある。

一方、犬に襲われた後、太郎はまた極端に反対側へ変わり、「ニオイなしには生きられないほどニオイが好き」(pp.116-117) で、「気に入ったニオイさえ嗅いでいれば退屈しないらしく、仕事に行くわけでもなく、料理、掃除、洗濯などしている以外の時には何もしていないのに退屈しないようで、活字も読まず、テレビも見ない」(pp.105-106) という人になり、尋常ではない力と異常な生活リズムを持つようになる。また、太郎は「乳房というものに全く愛着がなく、みつこの

乳房を触ったことがなく、接吻ということにも興味がなく」(p.106)、さらに扶希子の父である松原利夫と「夜遊び」をし、ゲーバーにも通う。

すなわち、「変身」前の太郎は普通の男性よりも纖細な人物であり、「変身」後の太郎は尋常ではない存在となり、非異性愛の性的指向を持つようになる。これにより、たとえ人間の姿のままであっても、原型の〈犬媚伝承〉における犬が異類であるように、太郎もこの社会における異類として生きていることが分かるのである。

また、異類として見なされているのは太郎だけではなく、みつこも同様である。岡部隆志は、「北村先生もまた団地の住人にとって異類として扱われている」<sup>91</sup>と主張した。また、アマン氏は、「近代化以前の物語として考えられる〈犬媚入り〉における「性」および「エロス」の生々しさは、近代的な社会にとってはその秩序を混乱させる「異類」に他ならない。こうした近代以前のものの発する異類性は、みつこの表現、話、生活に具現される」とその異類性を説明した<sup>92</sup>。つまり、みつこの身体感覚や、三十九歳、独身であり、一人で塾を経営するというジェンダー役割は、既存の社会的枠組みにおいて異質なものとされている。

さらに、みつこには異類に変っていく生理的な変化が見られる。彼女は細やかな匂いを察知できるようになり、その匂いの違いによって自分の気持ちを読み取れるようになる。そして、匂いの感度が向上することで自己認識を深め、みつこは自分の感情や意志を抑圧できなくなる。その結果、結婚もせず、男性も選ばず、子孫も残さずに生きていくみつこは、伝統的な婚姻制度から逃れることで異性愛規範の枠組から抜け出しが、異性愛主義的社会としての異類になっていく。

<sup>91</sup> 岡部隆志 (1994) 「多和田葉子『犬媚入り』を読む」『異類という物語——『日本靈異記』から現代を読む』(新曜社)、p19。

<sup>92</sup> カトリーン・アマン (2000)、前掲書、p103。

物語の最後で、みつこは扶希子を連れて、太郎は松原利夫と共に町を離れる行為について、松崎氏は、「同性愛者、つまり性的マイノリティの人々の社会での在り方を顕在化しているのである」<sup>93</sup>と説明した。つまり、異類と見なされる二人は社会における性的マイノリティを象徴している。しかし、多和田の書き換えによって、その異類性は否定的な存在ではなくなる。

枠内物語においては、姫が犬の行為を気に入るという描写が加えられている。この点について、アマン氏は、その変形によって、「犬（異類）と姫（人間）の性関係を不幸としてみるという普段の解釈が否定される」<sup>94</sup>と指摘した。また、外枠物語においても、みつこは太郎の異類性に魅了されている。すなわち、枠内物語も外枠物語も、原型の〈犬婿伝承〉とは異なり、ヒロインが異類へ好意的な態度を持っているのである。通常、異質性は社会で差別や疎外の原因とされることが多いものの、『犬婿入り』では、異質性は否定的な価値観に結び付けられるのではなく、むしろ魅力や独自性の源として描かれている。このように、異質性への態度の変化を通して、マジョリティの方が普通で正しい、という〈マジョリティ／マイノリティ〉の二項対立が解体されていく。

以上により、多和田は〈犬婿伝承〉の再創作を通して、男性優位の社会構造への疑問を投げかけるのみならず、〈マジョリティ／マイノリティ〉という二項対立にも意識的に目を向けていることが分かる。みつこと太郎を、固定化されたジェンダー役割を打ち破った存在として描くことによって、異性愛やステレオタイプに当たる者を「普通」とし、それから逸脱する者を「異常」や「不自然」とみなすという異性愛主義的な価値観に問い合わせをかけている。こうした描写を通じて、『犬婿入り』では、異性愛規範に基づく伝統的な家族制度が解体され、より多様な家族のあり方が読者に提示されていると考えられる。

<sup>93</sup> 松崎美恵子（2020）、前掲論文、p141。

<sup>94</sup> カトリーン・アマン（2000）、前掲書、p105。

## 第4節 結び



『犬婿入り』における間テクスト性の考察を通じ、原型の〈犬婿伝承〉の構成や主人公の関係を利用しながら意図的に再創作したことが明らかになった。各テクストにおけるヒロインの意思表示や、ジェンダー規範や異性愛規範の解体の有無を表2-4にまとめた。

表2-4 各テクストのヒロイン像

	原型	枠内物語	外枠物語
ヒロインの意思表示	×	○	○
ヒロインの能動性と主体性	△	△	○
ジェンダー規範からの解放	△	△	○
異性愛規範からの解放	×	×	○

原型の〈犬婿伝承〉では、ヒロインの意思表示はほとんどない。枠内物語では、ヒロインの意思表示や能動性が追加され、男性中心的な要素が排除されている。また、原型と枠内物語のヒロインは、能動的な行動を示してはいるものの、彼女たちの意思は依然として伝統的なジェンダー役割や異性愛的な家庭の枠組みに縛られており、その主体性は制限されている。

一方、外枠物語では、太郎が登場すると、もともと主体性を持つ女性であったみつこが受動的な女性として描かれるが、次第に自分の能動性と主体性を取り戻していく。ヒロインの異類への「変身」やジェンダー役割の逆転が加えられることによって、能動性と主体性を持つヒロインが浮き彫りになってきたのである。さらに、みつこが扶希子を選び新たな関係を築く展開は、既存の社会規範に

疑問を投げかけ、血縁や異性愛規範を超えた家族像を提示していると窺えるのであろう。

すなわち、『犬婿入り』は民話の〈犬婿伝承〉を基盤としつつも、異なる点は、ヒロインが初めて自分の意思で相手を選び、婚姻の枠組みに閉じ込められていた状態から解放され、主体的に行動できるようになることである。このようにして、従来の〈男／女〉や〈マジョリティ／マイノリティ〉の二項対立が解体され、女性や性的マイノリティのエンパワーメントが達成されている。

## 第2章 『旅をする裸の眼』における〈西／東〉の解消



『旅をする裸の眼』（以下『裸の眼』と略し、本書からの引用はページ数のみ記す）は2004年に発表された。1988年、ベトナムの女子高生「わたし」は東ベルリンを訪れ、そこでヨルクという男に西ドイツのボーフムへ連れ去られる。その後、ヨルクから逃げ出した「わたし」は帰国しようとするが、間違った列車に乗り、不法滞在者としてパリで十年も暮す。パリでフランス女優カトリーヌ・ドヌーヴの主演作を見て以来、「わたし」は彼女に魅了され、映画館に通い始める。

『裸の眼』も一種の枠物語であり、「わたし」が観た映画を描く「枠内物語」と、「わたし」が遭った出来事を語る「外枠物語」という二層構造を持っている<sup>95</sup>。『裸の眼』は全十三章で構成され、各章のタイトルには1988年から一年ごとの年号が記され、その時代背景を示している。また、副題には映画のタイトルと製作年度が記されており、いずれも女優ドヌーヴが出演した作品である。

Edward Saidは、西洋の東洋に対する思考様式を考察し、西洋は常に東洋の本質を理解せず、東洋を異質で劣った「他者（the Other）」として見なしていることを指摘し<sup>96</sup>、東洋は主体性のない存在として扱われ、ときには人間としてすら

<sup>95</sup> 第1章で説明したように、枠物語とは、物語自体（つまり外枠物語）が、枠のようにもう一つ以上の物語（つまり枠内物語）を内包するものである。（清水道子（1991）「チェーホフの枠物語における創作方法の発展」『東京大学文学部露文研究室年報』8（東京大学文学部ロシア文学研究室）、p.27を参照。）

<sup>96</sup> Edward Said (1979) 『Orientalism』 (Vintage Books)、p1. (原文 : The Orient is not only adjacent to Europe; it is (中略) one of its deepest and most recurring images of the Other.)

認識されず、西洋に服従しなければならないという考えが常に見られることを批判した<sup>97</sup>。

類似した見方は、多和田のインタビューにもみられる。多和田は2004年に管啓次郎および野崎歓との鼎談で、「眼の色とか肌の色にこだわるのは、社会主义の人間か資本主義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」<sup>98</sup>と述べている。また、2010年に松浦理英子との対談で、以下のように語っている。

東西の対立というのは、冷戦が終わって今はなくなったように言われますが、私の目には、まだ冷戦は終わっていないように感じていて。(中略)  
冷戦時代に出来上がってしまった考え方のパターンが、私たちの脳みそにまだ残っているように思えるんです。自由がある／ないというのもそうだし、東と西というのもそう。<sup>99</sup>

多和田は、〈西／東〉などの二項対立があまりにも単純化された思考の枠組みだと批判的な見解を示している。実際、『裸の目』で引用された映画には、〈西／東〉の二項対立が窺える。「わたし」が第五章と第十二章で何度も観る映画

---

<sup>97</sup> Edward Said (1979)、前掲書、p207。(原文 : The Oriental was linked thus to elements in Western society (delinquents, the insane, women, the poor) having in common an identity best described as lamentably alien. Orientals were rarely seen or looked at; they were seen through, analyzed not as citizens, or even people, but as problems to be solved or confined or—as the colonial powers openly coveted their territory—taken over. (中略) Since the Oriental was a member of a subject race, he had to be subjected: it was that simple.)

<sup>98</sup> 多和田葉子・管啓次郎・野崎歓 (2004) 「言葉を愉しむ悪魔——放浪・翻訳・文学」『ユリイカ』36(14) (青土社)、p142。

<sup>99</sup> 多和田葉子・松浦理英子 (2010) 「特別対談 動物になること、語りの冒険」『新潮』108(3) (新潮社)、pp169-170。

『Indochine (邦訳: インドシナ)』と『Est-ouest (邦訳: イースト/ウエスト 遙かなる祖国)』はいずれもフランスの監督レジス・ヴァルニエ (Régis Wargnier, 1948-) の作品であり、東側に住んでいたものの、最終的に西側に戻ってきた西側出身の女性を描いた物語である。

Marouf Hasian と Helene Shugart は、映画『Indochine』では、フランスの植民地主義が理性的で成熟したものとして描かれ、植民地に自由と独立の理念をもたらしたのに対し、共産主義者の反乱は暴力的で未熟なものとして描かれていると指摘した<sup>100</sup>。また、Stephen Hutchings は、映画『Est-ouest』では、東側のソ連はマリーもサーシャも逃げ出したい場所として描かれているのに対し、西側のフランスが進歩的で理想的な存在、啓蒙主義の体現者として想像されていると指摘した<sup>101</sup>。すなわち、両作とも進歩／未熟、理性／野蛮といった〈西／東〉の二項対立を浮き彫りにしているという見解である。

---

<sup>100</sup> Marouf Hasian & Helene Shugart (2001) 「Melancholic nostalgia, collective memories, and the cinematic representations of nationalistic identities in Indochine」『Communication Quarterly』49 (4) (Eastern Communication Association)、pp338-339。 (原文: 「Indeed, the political bases for the communist/nationalist movement are never articulated; (中略) their rebellion is cast as a childish willfulness, the immature desire of a young, unprepared child to be independent. Even Tanh, (中略) he says (中略) that he will use the French concepts of freedom and equality —which he learned via his education in France— against them, again evoking the rebellion of the child against the parent (as well as simultaneously crediting France with any virtues that might be attributed to communist impulses).」 「Devries' colonialism is advanced as calm, reasonable, mature, constructive, organized, and reflective, all qualities that warrant fond remembrance.」)

<sup>101</sup> Stephen Hutchings (2008) 「Bilingualism, Miscegenation and Incest in East/West and Indochine: Russia's Place in the French Postcolonial Imagination」『Russia and its Other (s) on Film: Screening Intercultural Dialogue』 (Palgrave MacMillan & Stephen Hutchings 編)、p159。 (原文: Through *East-West*, France, in fact, internalizes the stereotypical Russian ideal of France as the incarnation of enlightened Western values: that to which Sasha's family, and many dissident-minded Russians of aristocratic descent, clung throughout the communist period.)



そこで本章では、第五章「Indochine 1992」と第十二章「Est-ouest 1999」を取り上げ、特に映画を観るときに「わたし」が〈西／東〉の二項対立をどのように捉えているかという点に焦点を当てて検討する。

以下では、第1節で映画『Indochine』と小説の第五章を比較し、第2節で映画『Est-ouest』と第十二章を比較し、映画の書き換えを分析することで、多和田が間テクスト性の手法を通して〈西／東〉という二項対立の枠組みをいかに解体するのかを考察する。そして、第3節ではこれまでの考察を総括し、多和田の再創作の意義を解明する。

## 第1節 映画『Indochine』と第五章「Indochine 1992」

以下では、まず原型の映画『Indochine』における〈西／東〉の二項対立を考察する。次に、映画と「わたし」の語りの相違点、および映画と外枠物語の対応関係を分析することで、〈西／東〉に関する書き換えについて考察する。最後に、この書き換えによって二項対立がどのように崩れていくのかを明らかにする。

### 1.1 原型の映画『Indochine』

『Indochine』は、1992年、監督レジス・ヴァルニエによる映画であり、1930年代のフランス植民地時代のインドシナ（現ベトナム）を舞台としている。本作はフランス側のヒロイン・エリアーヌの視点から語られるものである。

1954年、ジュネーヴ協定がスイスで開催されることを知ると、エリアーヌは孫のエティエンヌと一緒にスイスに行き、そこで自分の過去を語り始める。若い頃、エリアーヌは亡友の安南王子夫妻の娘・カミーユを養女に迎え、広大なゴム園を経営する。警察機関の長官・ギイのプロポーズを断った後、エリアーヌは海



軍のジャンと恋に落ちるが、彼女の父がジャンに別れを迫る。その後、カミーユは共産主義者による発砲事件に巻き込まれ、ジャンに助けられて彼に惹かれる。クリスマスパーティー当日、ジャンはカミーユのことでエリアーヌと口論になり、人々の前で彼女を平手打ちしたため、僻地に左遷される。

カミーユは、幼馴染で婚約者のタンの協力で家を出、ジャンと再会するが、そこで奴隸売買の現場を目撃し、フランス海軍を射殺する。二人は共産主義者に匿われ、息子を出産する。しかし、ジャンとカミーユは次々と逮捕される。ジャンが釈放され、エリアーヌと再会するが、翌日に殺される。エリアーヌは孫を引き取り、「エティエンヌ」と名付ける。五年後、エリアーヌは釈放されたカミーユと再会するが、カミーユは独立運動を続けることを選び、息子にも会わずに去る。それから、エリアーヌはエティエンヌをフランスに連れ帰る。すべてを知ったエティエンヌは結局母に会わず、エリアーヌのもとに留まることを決める。

Hasian 氏と Shugart 氏は、エリアーヌとカミーユの親子関係はインドシナにおけるフランスの植民地支配の比喩であると指摘し<sup>102</sup>、エティエンヌが最終的にフランスを象徴するエリアーヌを母親とする展開は、フランスの植民地主義を正当化するものとして捉えた<sup>103</sup>。また、Panivong Norindr は、映画の冒頭でエリアーヌは慈愛に満ちた母親として描かれる一方、後半ではカミーユは冷酷な母親のように設定されるだけでなく、次第にその存在が消され、最終的には主体性までも奪われてしまうと指摘した<sup>104</sup>。そして、この映画がフランスの植民地支配

---

<sup>102</sup> Marouf Hasian & Helene Shugart (2001)、前掲論文、p339。(原文 : ...the parent-child relationship between Devries and Camille is a clear allegory for France's benevolent or maternal colonization of Indochina.)

<sup>103</sup> Marouf Hasian & Helene Shugart (2001)、前掲論文、p341。(原文 : Significantly, he chooses Devries and thus France, the quintessential justification of colonialism in the film.)

<sup>104</sup> Panivong Norindr (1996) 『Phantasmatic Indochina: French Colonial Ideology in Architecture, Film, and Literature』 (Duke University Press)、p136。(原文 : By the end, she (筆者注 : カミーユ) has



の正当性に疑問を投げかけず、むしろフランスは非理性的で野蛮な人々からインドシナを守るために植民地支配を必要としていたと主張していると批判した<sup>105</sup>。つまり、この映画はベトナムの植民地時代を背景にしているものの、〈西／東〉の枠組みを強化するにとどまり、植民地主義を真に批判するには至っていないという指摘である。

次に、映画『Indochine』と小説における枠内物語である作中映画を比較し、「わたし」がこの映画をどのように語るかを考察していく。

## 1.2 映画『Indochine』と第五章の枠内物語

小説の中で、「わたし」が語る『Indochine』の内容は以下の表 3-1 のように、いくつかの省略（太字の部分）と語る順序の変更（下線部の部分）が見られる。

---

become literally invisible to the viewer, completely elided from the filmic text. (中略) Camille is denied not simply the status of mother but more problematically the status of subject on the screen, erasing at the same time "ethnic" female sexuality.)

<sup>105</sup> Panivong Norindr (1996)、前掲書、p137。（原文：And although the filmic text evokes certain aspects of French colonialism, in particular, the carceral universe of enslaved peasants and the repression, torture, and killings of suspected nationalists performed by the French Sûreté, these "events" are staged to underscore the fact that l'Indochine française（中略）needs to be saved and protected from a barbaric (native) society whose population can only act out irrationally and violently.）

表 3-1 映画『Indochine』と第五章「Indochine 1992」との比較

映画	小説
(1) 安南王子夫妻の葬式	(1) 安南王子夫妻の葬式
(2) エリアーヌとカミーユのタンゴ	(2) エリアーヌとカミーユのタンゴ
(3) <u>船に火をつけたジャン</u>	(3) <u>労働者を鞭打ったエリアーヌ</u>
(4) <u>労働者を鞭打ったエリアーヌ</u>	(4) <u>マンゴを食べる母娘</u>
(5) <u>ジャンの来園</u>	(5) <u>船に火をつけたジャン</u>
(6) <u>ギイのプロポーズ</u>	(6) <u>カミーユとジャンの逃亡</u>
(7) <u>マンゴを食べる母娘</u>	(7) <u>ジャンの来園</u>
(8) エリアーヌとジャンの情事	(8) エリアーヌとジャンの情事
(9) 父から別れの強要	
(10) タンの帰国	(9) <u>ジャンとエリアーヌの口論</u>
(11) ゴム園の火事	(10) ゴム園の火事
(12) 発砲事件によるカミーユの恋心	(11) 発砲事件によるカミーユの恋心
(13) <u>ジャンとエリアーヌの口論</u>	
(14) <u>ジャンの左遷、カミーユとタンの結婚</u>	
(15) カミーユの家出、ジャンとの再会	(12) カミーユの家出、ジャンとの再会
(16) カミーユの殺人	
(17) <u>カミーユとジャンの逃亡</u>	
(18) 子供の出産、共産主義者の暴行	
(19) 逮捕されたジャンとカミーユ	
(20) ジャンの釈放と死	
(21) 孫を引き取るエリアーヌ	
(22) カミーユの釈放、母娘の再会	(13) カミーユの釈放、母娘の再会
(23) エリアーヌと孫の渡仏	
(24) 1954 年のジュネーヴ協定	



以上の表に示されたように、「わたし」の語りには、主に二つの書き換えを見出すことができる。

#### (A) 理想化されたエリアーヌ

エリアーヌは娘や孫に優しい親としての姿を見せるが、労働者に対して厳しく接し、逃亡者には体罰を加えるなど、統治者としての残酷な一面も持つ。しかし、「わたし」の語りでは、エリアーヌに対する批判はなく、彼女は理想的な女性とされている。例として、表 3-2 のように、映画と小説におけるエリアーヌの描写の違いが挙げられる。

表 3-2 映画『Indochine』と「わたし」の語りとの比較

映画	エリアーヌ：君は逃げようとした。逃亡者だ。君を叩くしかない。母親が子供を叩くのが好きだとでも思っているの？ 逃亡者：あなたは私の父であり、母です。 <sup>106</sup>
小説	笛の風を切る音が終わり、笛を片手に持ったエリアーヌの姿が映し出される。エリアーヌの目の前には、年とったプランテーションの労働者がひざまずいている。ぼろぼろのシャツを着て、赤くなった目の中には、 <u>感謝の気持ちが震えている</u> 。エリアーヌはやさしく語りかける。労働者はエリアーヌの子供であるから、愛され、罰せられ、ご飯を食べさせてもらう。 (p.125)

映画では、逃亡者は体罰を受けた後、エリアーヌに以上のセリフを言うだけであり、その思いや感情は明確に読み取れない。Marina Heung は、映画のこの場面

<sup>106</sup> セリフの邦訳は筆者が英訳の字幕を参考にして翻訳したもの、以下同様。(Régis Wargnier (1992) 『Indochine』(発行者: Bac Films、英訳(字幕): Sony Pictures Classics Inc.)、14 分。)

について、植民地支配の暴力だけでなく、エリアーヌの、体罰を通じて子供を支配しようとするという思考も示されていると指摘した<sup>107</sup>。しかし、「わたし」はこのように解釈せず、労働者がエリアーヌに感謝していると捉え、エリアーヌの言動を子供への愛に喻え、その背景にある権力関係を無視している。

また、映画では、ゴム園が共産主義者に放火された後、労働者たちが怯えて作業を中止する場面がある<sup>108</sup>。エリアーヌは管理員と労働者を責め、その後自ら工場に入り安全であることを証明し、労働者たちにゴムの加工を続けるよう命じた。ここで、エリアーヌの労働者に対する高圧的な態度が窺える。しかし、小説では、エリアーヌは意志が強く温かい女性として表現されている。

ただエリアーヌだけが、決心を固めたように作業場に入っていって、機械を動かす。（中略）労働者たちはこの意外な反応に驚き、人間の暖かさが蜂起の意思を溶かしてしまったのか、迷いながら一人、また一人と立ち上がり、仕事に戻る。いつも通りの日常が戻ってくる。エリアーヌの手、ヒューマニズムの手で一度は救える何かがある。（p.134）

再び、映画とは対照的に、「わたし」はエリアーヌの行動を肯定的に捉えている。以上により、「わたし」の語りにおいて、エリアーヌは批判されるどころか、理想の女性として賞賛されている。

---

<sup>107</sup> Marina Heung (1997) 「The Family Romance of Orientalism: From Madame Butterfly to Indochine」『Genders』21 (New York University Press)、p240. (原文: This episode unmasks not only the violence inherent in employer/employee and colonizer/colonized relations, but also Eliane's conception of mothering as control through physical punishment.)

<sup>108</sup> 前掲映画、40分-43分。



### (B) 男性キャラクターの場面の削除

「わたし」の語りでは、カミーユの家出から釈放までの映画の内容はほとんど語られず、さらにジャン、ギイ、タンといった男性キャラクターに関する内容が多く削除されている。映画では、タンはカミーユの家出を支え、彼女に共産主義や独立思想を教える重要な人物として描かれる。しかし、小説では、「きちんと短く髪の毛を切った眼鏡の若い男は、頭が抜群によくて妥協できない性格なので、生家を捨ててコミニストになる」(pp.140-141) という一文のみで語られる。また、映画において、エリアーヌにプロポーズしたギイは警察庁長官であり、共産主義者を逮捕するために暴力的な手段を頻繁に使用しているが、小説では「エリアーヌの友達で、反共主義者、カミーユの父親代わりになってやろうと思っている男だ」(p.134) という簡単な説明にとどまる。

また、物語の後半部分の削除につれ、第五章では、カミーユがジャンと再会した後に海軍を殺害したことや、カミーユとジャンの間にエティエンヌという息子がいたことについては言及されていない。エティエンヌの存在については、第八章でわずかに言及されるのみである。

インドシナあなたはゴム園を失い、生家を失い、恋人を失い、娘を失いました。最後にあなたの手の中に残ったものは、自分の恋人が自分の継娘といっしょに作った子供でした。 (p.194)

つまり、「わたし」の語りでは、ギイやタンとエリアーヌおよびカミーユとの関連性が語られず、ジャンとカミーユとの関係の発展も削除されることによって、エリアーヌとカミーユの親子関係にいっそう焦点が当てられていることが窺える。

以上の比較から、「わたし」の語りでは、母娘に関連する男性たちとカミーユの子であるエティエンヌが舞台から排除されており、映画の前半で描かれる母娘関係に大きな重点が置かれていることが判明する。また、映画よりも理想的なエリアーヌが描かれていることが窺える。このように、「わたし」の書き換えによって、原型の映画よりも理想化され、慈愛に満ちたエリアーヌ像が創り出され、より抑圧的でない親子関係が構築されるのである。

### 1.3 映画『Indochine』と『旅をする裸の眼』の外枠物語

パリにたどり着いた「わたし」は、最初はパリの街娼マリーと同居するが、後にパリへの列車で知り合った同郷人の愛雲（アイ・ヴァン）と再会し、彼女とその夫のジャン（小説）と共に暮らし始める。第五章では、1992年、「わたし」は愛雲が斡旋してくれたバイトを続いているが、経済的に愛雲夫婦に依存している。「わたし」は映画『Indochine』を観るために何度も映画館に行き、「植民地時代の終りをなかなか適確に批判的に描いていて、革命の必然性が分かってよかつたわ」（p.131）という感想を愛雲夫婦に述べるが、二人とも反論した。「わたし」は怒って家を飛び出しが、帰る場所もないで、愛雲の家に戻る。ある日、バイトから家に帰ると、愛雲がいなくなり、ジャン（小説）だけが残っている。

映画と外枠物語を比較する前に、表3-3の左半分に示すように、比較しやすいように映画の内容を七つの部分に要約した。そして、小説の外枠物語において、映画と対応する主な内容をまとめた。

表 3-3 映画『Indochine』と『旅をする裸の眼』の外枠物語との比較

映画の主な内容	外枠物語
(1) 母娘の穏やかな日常	<ul style="list-style-type: none"> <li>「わたし」の叔母の特権階級の出身</li> <li>「わたし」と愛雲の再会と同棲生活</li> <li>「わたし」の両親が亡くなったという嘘</li> </ul>
(2) カミーユの恋心と家出	<ul style="list-style-type: none"> <li>「わたし」と愛雲夫婦の口論</li> <li>「わたし」の家出</li> </ul>
(3) ジャンとカミーユの逃亡とその失敗	<ul style="list-style-type: none"> <li>「わたし」の家出の失敗</li> </ul>
(4) 母親になれないカミーユ	<ul style="list-style-type: none"> <li>子供を捨てようとする「わたし」</li> <li>第八章の流産</li> </ul>

表に示したように、映画と外枠物語は内容的に類似点がある。外枠物語では、「わたし」はカミーユと同様にベトナム人であり、「子供の頃のわたしの写真とそっくりだ」(p.123) と言ったように、「わたし」は自分の外見がカミーユに似ていると思っている。また、「わたし」の叔母が植民地時代に特権階級に属していたことも窺える。

叔母は若い時に、かつてゴム栽培のプランテーションだったところに友達とこっそり忍び込んだ話をしてくれた。そこには昔祖先の暮らしていた廃屋がまだ一部残っていた。母方の家族は前世紀、そのあたりの大地主だったらしい。(pp.54-55)

つまり、二人の背景も似ているのである。さらに、安南王子夫妻の葬式を描写した次の段落では、「わたし」は愛雲に両親が亡くなったと嘘をついた。

わたしの両親が死んでしまった可能性は大変少ない。それなのに、愛雲に「どうして両親に手紙を書かないの？」と聞かれた時に、「本当は、わたしの両親はもう死んでしまったの」などとつい答えてしまった。(p.124)



そのほか、映画では、カミーユが子供をエリアーヌに託し、ベトナムの独立に献身する。一方、外枠物語では、「わたし」は思いがけなかつた妊娠に気づいたが、「もしかしたら継娘カミーユは、この子を革命の代価にして払つたのかも知れない。わたしはわたしの子を、スクリーンの前にそつと置いて映画館を去ろう」(p.194)と考え、カミーユと同様に自らの子供を手放そうとする。このように、「わたし」とカミーユの間には対応関係があるように設定されている。また、愛雲はエリアーヌと同じような庇護欲と支配欲を持っている人物として描かれている。

愛雲は、わたしの面倒を見たがつた。映画館に行こうとすると、「どこへ行くの？」と厳しい声で聞く。まるで、十三歳の娘を持った母親のように。「映画」と言うと、「また行くの？一人で行くの？」と検問。(中略) 愛雲は何も言わないで、おこづかいをくれる。財布を開けてわたしにお金を渡す時は、むしろ満足そうだ。(p.96)

愛雲はわたしのために大学に行ける方法を探してくれると言つておきながら、ちつとも探してくれない。本当はわたしを家に置いておきたかっただけかも知れない。ジャンと喧嘩になった時、味方が必要なので。(p.103)

すなわち、「わたし」と愛雲の同棲は、エリアーヌとカミーユの養子縁組を連想させるのである。一方、愛雲と「わたし」の関係に焦点を当てると、映画と外枠物語の間には主に二つの違いが見られる。



### (A) 家出の理由と結末の違い

映画では、カミーユの家出の理由も共産主義に転向する理由も、愛情に基づくものとして描かれている。また、カミーユはジャンを探すために家を出るが、結局逮捕され、舞台から姿を消す。

一方、外枠物語では、「わたし」は植民地主義を批判する感想を述べたら、愛雲夫婦は反論してくる。愛雲は「自由とか独立とか、そういう考えはフォアグラといっしょで、フランスから来たのよ」(p.131) と言しながら、ジャンも、「フランスの植民地管理は少なくとも第二次世界大戦前の日本のような破壊的な支配はしていないし、ベトナム戦争には反対したんだ。フランスと協力して工業を発達させていくことも考えられたんじゃないか」(p.132) や、「独立なんて抽象的な言葉だろ。大切なことは、死なないことと、豊かになることだよ」(p.132) と述べている。

二人の意見に賛同できない「わたし」は、「そんなの全部でたらめよ。炎のあがったのは、子供と老人の乗っていた帆船よ。火をつけたのは誰だと思っているの？共産主義者じやないわ」(p.131) や、「ホーチミン主席は、独立と自由をいつもこの順番で言っていたことを知らないの？最初が独立、それから自由よ」(p.132) と、積極的に反論し、最後には怒りに任せて家を飛び出す。しかし、お金も帰る場所もないとめか、結局家に戻ってくる。

すなわち、カミーユと「わたし」はどちらも能動的に家を出るが、前者は愛情によるものであり、後者は思想の違いによるものである。そして、カミーユはエリヤースの支配から逃れ、最後まで家に戻らず独立運動に身を投じるのに対し、「わたし」は再び支配／服従の関係に組み込まれ、能動性と主体性を抑制されたまま生きていく。



### (B) 物語の舞台から姿が消される人物

「わたし」の家出の試みは支配的な関係から逃れることができず失敗した。しかし、「わたし」の主体性が抑制されている状況は、愛雲の退場とともにその状況は変化していく。

映画では、カミーユは次第に物語から姿を消していき、西側に属するエリアーヌとエティエンヌだけが残る。しかし、外枠物語では、第五章の最後で愛雲が行方不明となり、第八章で「わたし」は流産で子供を失う。つまり、物語から退場していくのは、母親のような愛雲と「わたし」の子なのである。映画とは違い、『裸の眼』において、東側の「わたし」は物語から消去されていない。

すなわち、映画では東側の女性が能動性と主体性を取り戻そうとすると同時に物語から姿を消していくのに対し、外枠物語では「わたし」の視点から語られ、「わたし」の能動性と主体性が阻害されると、母親を象徴する愛雲が物語から排除され、それによって「わたし」は支配的な関係から解放されたと言えよう。

以上の分析から、多和田は「わたし」の家出の失敗を通して、東側の女性が抑圧的な環境から一人で脱出することの困難さを示している。一方で、物語の中に東側の存在を保持することで、主体性を保ちつつ支配関係から解放される東側の女性像を創り出し、支配／服従関係から抜け出す新たな道を提示している。次に、1.4では、原型を『裸の目』の枠内物語および外枠物語と比較した結果を検討し、これらの書き換えの意義を分析する。

## 1.4 第五章における〈西／東〉の揺らぎ

前述したように、原型の映画では、進歩／未熟、理性／野蛮、支配／服従といった〈西／東〉の二項対立的な構造が見られる。また、カミーユがより能動的・主体的になろうとするにつれ、彼女は映画から消されていく。



一方、外枠物語では、本来、「わたし」はベトナムの優秀な女学生であり、主体性の強い女性であった。

教師たちからは、鉄のブラウスを着た優等生と見られ、成績はいつも最先端を独走していた。（中略）わたしは、作文を書くのが得意で、声が鶴のようによく通るので、来客のあった時の歓迎の言葉や、スポーツ大会の開会式の挨拶などを読み上げたことがあった。それだけではなく、多分、誘拐されにくいうように見えたので、選ばれたのだろう。（p.9）

わたしはロシア語の成績はいつも良かったけれど、否定生格というのだけは生理的に受け付けなかった。不在なものは、主体である資格を奪われるかのように主格でなくなってしまう。（p.15）

否定生格について、ロシア語では存在動詞が否定されると、主語（例えば「妹は学校にいなかった」の「妹」）が主格から生格（属格）になるという現象がある<sup>109</sup>。ここで、「わたし」は主体性の喪失に対する拒否と恐怖を示していると言えよう。しかし皮肉なことに、西側に連れて行かれる過程で、ヨルクが「君は座席の詰め物になっていたから、警官には見えなかったのさ」（pp.24-25）と語るよう、「わたし」は物のように隠され、また不在なものとして扱われている。主語の主格が奪われるよう、「わたし」の主体性が次第に抑制されていく。

その後、「わたし」はヨルクから逃げ出したものの、また愛雲夫婦との支配的な関係に囚われている。例として、映画を観た後、植民地支配を批判する感想を述べた「わたし」は、愛雲夫婦の観点を聞くうちに、最初は何度も反論し、家を出たものの、結局自力で生きることができず、再び愛雲の家へ戻ることになる。

<sup>109</sup> 山口巖（2001）「否定の構文：生格と関連して」『DYNAMIS：ことばと文化』5（『デュナミス』編集委員会）、p27。



そして、「わたし」は経済的に愛雲夫婦に依存していることを意識し、次第に沈黙していく。

愛雲やジャンを言葉の連続パンチで、うちのめしたい。でも、言葉のしゃべれないわたし。何もできない。しかも、ジャンのお金で暮らし、愛雲の作ったごはんを食べている。(p.135)

その後、「わたし」は愛雲の「カミーユの目、見た？非人間的になっていたでしょ。どうもコミュニストって分からぬいわ」(p.142) という共産主義者に対する否定的な発言を聞いても、一言も返さず、反論すらしなくなっている。このように、「わたし」は愛雲夫婦には消極的に従っている。原型の映画における抑圧的な親子関係は、まさに「わたし」のこのような状況に呼応し合っている。

しかし、映画とは違い、「わたし」の語りでより理想的な西側の母親が作り出され、同時に「わたし」は西側の「あなた」に自ら服従している。第五章で、「わたし」は植民地主義を批判しているが、映画における二項対立的な思考には不満を抱いておらず、むしろ「わたし」の語りによって、エリアーヌはより理想的な西側の母親として造形されている。また、映画の書き換えのみならず、「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」(p.126) と語るように、自発的に幼児退行し、ドヌーブの母親のような溺愛を求めている。このように、原型の映画でカミーユは養母エリアーヌから逃げ出したのに対し、「わたし」はドヌーブに自発的に服従し、彼女との親子関係を望んでいる。

しかし興味深いのは、ドヌーブへの服従欲をきっかけとして、「わたし」に二つの変化が生じていることである。一つは、「わたし」の思考における〈西／東〉の構図は次第に揺らいでいく。たとえば、愛雲からバイトを続けて貯金すれば帰



国できると言われた際、「わたし」が「家へ帰ることがずっとわたしの唯一の願いだったはずなのに、こう言われると、なんだか帰郷が罷のようを感じられた」(p.127)と述べ、東側へ戻ることに対する微かなためらいを示している。また、第五章では、ドヌーヴに対する好感度の高まりにつれ、「わたし」はかつて自分がエリアーヌのような西側に同情したことを思い出す。

早く資本主義化してしまったために植民地主義者という悪役を演じることになってしまった国にわたしはひそかに同情を覚えることもあった。資本主義は他国を搾取しなければ破産するシステムなので、必然的に悪役を演じ後でそれを恥じなければならぬことになってしまったのに対し、わたしたちは歴史の英雄の役を演じることになった。(pp.129-130)

こうして、「わたし」の思考における後者優位の〈西／東〉という二項対立は、ドヌーブに夢中になることで次第に揺るぎ始める。

そして、もう一つの変化は、「わたし」が主体性と能動性を抑制された状況から抜け出すことである。外枠物語において、最初、「わたし」はカミーユのように物語から消去されることはないが、東側出身の女性として発言する権利を奪われている。やがて、最後に愛雲が物語から消えることで、「わたし」は彼女の支配から解放される。このように、原型とは異なり、「わたし」は物語の中での存在の維持により、次第に抑圧されていた能動性と主体性を取り戻していくのである。そして、以上の変化を通して、「わたし」はついに第十二章で、自らの二項対立的思考から解放されていく。

## 第2節 映画『Est-Ouest』と第十二章「Est-Ouest 1999」



以下では、まず映画『Est-Ouest』における〈西／東〉の二項対立を検討する。

次に、第十二章の枠内物語および外枠物語が、原型の映画からどのように書き換えられているのかを分析する。最後に、間テクストの手法を通して〈西／東〉という二項対立がどのように解体されるのかを明らかにする。

### 2.1 原型の映画『Est-Ouest』

映画『Est-Ouest』は1999年に公開され、監督が同様にレジス・ヴァルニエである。舞台の設定は、1940年代のヨシフ・スターリン (Joseph-Stalin) に独裁的に支配されたソ連である。

映画の冒頭で、海外に亡命していたソ連国民は帰国を許されるため、アレクセイはフランス人の妻マリー（小説で「わたし」は彼女をサンドリンと呼んでいる）と一緒に帰国するよう頼み、彼女と息子を連れて帰国する。しかし、彼らを待っていたのは、秘密警察の捜査、厳しい監視とキエフの狭い共同住宅である。マリーはフランスに帰りたいと切望しているが、同じ住所に住む老婦人との交流によってその苦しみは和らげられる。しかし、老婦人が突然通報され、処刑される。老婦人の孫で水泳選手のサーシャが独りぼっちになり、アパートから追い出されそうになったとき、マリーは彼を自分たちの部屋に泊まらせる。

ある日、マリーは訪問中の有名なフランス人女優ガブリエルに助けを求める。ガブリエルも協力を約束する。その後、マリーはアレクセイの不倫を知り、やがてサーシャに希望を託す。マリーとサーシャは恋に落ち、一緒に逃亡を計画する。結局、サーシャはカナダに亡命することができたが、マリーは逮捕され、六年間強制労働キャンプに収監された。何年も経ち、共産党の幹部となった夫は、マリーと息子の亡命計画を手配する。計画実行の当日、すべてを知ったマリーは夫と

の離別に悲しみながらも、ガブリエルの協力で息子と共にフランス大使館にたどり着き、フランスに帰国する。

Hutchings 氏は、映画『Est-ouest』がソ連の共産主義そのものを描いた作品ではなく、むしろ共産主義に投影された監督のポストコロニアル的空想であると批判し<sup>110</sup>、フランスのベトナム撤退によって生じた空白を埋めたのはソ連に触発された共産主義なので、映画におけるソ連共産主義の崩壊は単にフランスの撤退というトラウマを和らげるためのものだと説明した<sup>111</sup>。すなわち、この映画はソ連の歴史や共産主義について深く議論するのではなく、むしろ映画を進めるための道具として利用しているという捉え方である。

次に、映画『Est-ouest』と作中映画を比較し、「わたし」がどのようにこの映画を語るかを考察していく。

## 2.2 映画『Est-ouest』と第十二章の枠内物語

次に、映画『Est-ouest』と第十二章の「わたし」の語りを比較し、両者の違いについて分析する。小説では、「わたし」の語りは以下の表 3-4 に示したように、いくつかの省略（太字の部分）と語る順序の変更（下線部の部分）が見られる。

---

<sup>110</sup> Stephen Hutchings (2008)、前掲書、p155。（原文：*East-West is not about Soviet communism at all, but rather Wargnier's postcolonialist fantasies projected onto, and therapeutically 'worked through', Soviet communism.*）

<sup>111</sup> Stephen Hutchings (2008)、前掲書、p157。（原文：*Soviet-inspired communism which filled the vacuum left by France's traumatic departure from Vietnam, and Soviet communism whose eventual demise afforded the possibility of easing the trauma.*）

表 3-4 映画『Est-ouest』と第十二章「Est-ouest 1999」との比較

映画	小説
(1) 祖国への船	(1) 祖国への船
(2) 秘密警察によるマリーへの拷問	(2) 秘密警察によるマリーへの拷問
(3) キエフの共同住宅	(3) キエフの共同住宅
<b>(4) サーシャの祖母の助け</b>	
(5) マリーの帰国失敗	(4) マリーの帰国失敗
<b>(6) サーシャの入居</b>	
(7) サーシャの川での水泳練習	(5) サーシャの川での水泳練習
(8) <u>ガブリエルとの約束</u>	(6) <u>マリーの婚姻関係の破綻</u>
(9) <u>マリーの婚姻関係の破綻</u>	(7) <u>ガブリエルとの約束</u>
(10) サーシャの選手権失格	(8) サーシャの選手権失格
<b>(11) 夫の不倫の真相</b>	
(12) 息子からの慰めの言葉	(9) 息子からの慰めの言葉
(13) サーシャの密航の成功	(10) サーシャの密航の成功
<b>(14) 逮捕されるマリー</b>	
(15) <u>サーシャの自殺未遂</u>	(11) <u>マリーの釈放後</u>
(16) <u>マリーの釈放後</u>	(12) <u>サーシャの自殺未遂</u>
(17) 二年後のブルガリアでの宴会	(13) 二年後のブルガリアでの宴会
<b>(18) 夫の逃亡計画の告白</b>	
(19) マリーと息子の逃亡成功	(14) マリーと息子の逃亡成功

小説におけるストーリーの主な書き換えが以下のように四つある。

(A) 削除されたサーシャの祖母

映画の中で、マリーが共同住宅の住人にからかわれたとき、サーシャの祖母は

その住人を罵倒して退場させ、不安なマリーのそばにいる。その後、マリーとフランス語を話した祖母は密告され、スパイ容疑で逮捕されて命を失った。

しかし、「わたし」の語りでは、同じ場面で、マリーは「教育のない顔に敵意に満ちた化粧をほどこした女が意地悪い目つきで観」られるだけで (p.256)、誰も助けに来ない。そして祖母の死因については、「サーシャの両親はとっくの昔に国賊として消されてしまった。(中略) 同じことが祖母の身にも起こったのはごく最近のこと」 (pp.260-261) とだけ述べられている。

#### (B) 隠蔽されたアレクセイの真意

映画では、マリーが様々な方法で何度も帰国を試みたが、アレクセイは彼女が危険に巻き込まれないよう阻止し続ける。結局、マリーの夫アレクセイへの不信感は深まり、さらにサーシャを自宅に泊まらせることが夫婦関係の悪化を加速させる。

しかし、「わたし」の語りにおいては、それらの内容は語られていない。さらに、「わたし」は、アレクセイの浮気の本当の理由——監視役の女性の妨害や、共産党内での昇進を通じて家族の亡命を手配する計画——については触れず、ただ「アレクセイは指導部の女性と寝てしまう。それも我が身を政治的に守るためにだった」 (pp.262-263) と、映画とは異なることを述べている。

ただし、「息子はしんみりと両親を見つめている。二度目に映画を見た時には、息子が何をこの時すでに知っていたのかということをわたしも知っていた」 (p.269) と「わたし」が語ることから、「わたし」は夫の真の意図を理解しているながら、あえて言及しなかったと考えられる。このように、「わたし」の語りでは、アレクセイの真意を徹底的に隠蔽し、彼をソ連政府に抵抗することも家族を守ることもできない男として描いている。

(C) サーシャとガブリエルの口論シーンの違い

映画では、密航が成功したサーシャはフランスに着いたが、カナダに強制送還されなければならない。それを知ったサーシャは、女優ガブリエルと言い争いになる。そして、映画でも「わたし」の語りでも、サーシャは最後に自殺を決意したと語っている。しかし、その口論の場面は、表3-5のように、映画と小説との違いが窺える。



表3-5 映画と小説の口論シーンの相違点<sup>112</sup>

映 画	S: (カナダに) 行かない。マリーを助けられる場所はここだけだ。
	G: 聞いて、サーシャ…彼女のために、行って。明らかだろう。
	S: <u>私は行かないし、誰も私を強制することはできない。</u>
	G: 逆だ。彼らはできる。
	S: それは自由ではない！
	G: …マリーを助ける計画があるの。
	S: どんな計画？
	G: まだ言えない。私を信頼してくれるか？
	S: わかった。私が消えなきや。 <u>(下線筆者、以下同様。)</u>
	フランスに残って、サンドリンを待ちたい。 <u>それがだめなら、キエフにもどりたい。</u> 「キエフに戻りたい？ あんた気でも狂ったんですか？」「自由がこんなものだと思ってもみませんでした」と言ってサーシャはホテルの一室で手首を切る。(p.268)

<sup>112</sup> セリフの邦訳は筆者が英訳の字幕を参考にして翻訳したものである (S=サーシャ、G=ガブリエル)。 (Régis Wargnier (1999) 『Est-ouest』 (発行者: UGC Fox Distribution、英訳 (字幕): Sony Pictures Classics Inc.)、1時31分-1時32分。)

映画では、サーシャがカナダに行くことを強く拒んだが、ソ連に戻ってもいいという言葉は一回も出てこない。しかし、「わたし」の語りでは、サーシャのソ連に対する否定的な態度は消え、彼はカナダに行くよりもソ連に戻りたいと言う。

#### (D) 語り順序の変更

本来、映画では、マリーは公演後に女優ガブリエルに助けを求める、それを知った夫アレクセイの不理解によって、二人の関係には破綻が生じる。実際には、マリーが助けを求めるたびにアレクセイに阻止されるのは、彼が密かに亡命計画を進めていたためである。彼女を計画に巻き込まれないように、アレクセイは意図的にマリーと距離を置いたのであろう。すなわち、映画では、女性が能動的に行動しようとすれば阻害され、男性の助けを待つべき受動的な存在として描かれているのである。

一方、枠内物語では、マリーは婚姻関係の破綻後、積極的にガブリエルに助けを求めるが、そこで彼女の行動は映画のように婚姻破綻の原因とされることなく、また誰からも非難されることもない。このように、語りの順序の変更によって、マリーの行動は否定的な意味から解放され、自立の象徴として再評価されている。

以上をまとめると、「わたし」の語りにおいては、サーシャの祖母や夫のアレクセイのようにソ連政府に背を向けてマリーたちを助けるロシア人や、サーシャのようにソ連から必死に逃れようとするロシア人の存在は消えている。このように、東側の人間は、より受動的で従属的な人物として描かれているのである。一方、東側の協力が排除されることにより、枠内物語のマリーは、諦めずに困難を乗り越える自立した西側の女性として造形されている。



### 2.3 映画『Est-ouest』と『旅をする裸の眼』の外枠物語

第十二章では、パリに到着して十年後、ヨルクと再会した「わたし」は、ヨルクの要請を受け入れ、一緒にボーフムに戻る。そこで、二人は映画館へ行き、映画『Est-ouest』を観る。ヨルクは映画における東側への不理解を示すが、「わたし」はそのようなヨルクに不満を抱き、何度も反論する。ヨルクとの再会をきっかけに自分の過去と向き合うしかない「わたし」は、最後には精神的に耐えられず、時計の針で眼を突く。

映画において、マリーはガブリエルの協力を得てフランスへの亡命を果たす。一方、小説の第一章では、「わたし」はヨルクの住所から逃げ出し、ロシア行きの列車に乗って帰国するつもりで線路に来る。そこで「わたし」は見知らぬ女性の助けを借りて列車に乗り込む。

鋸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。（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でもあって、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。（中略）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。（pp.49-50）

その女性が枕木の上に横たわったため、「わたし」は非常停止警報を作動させ、列車を緊急停止させる。そして、その停車の隙を突いて、列車に乗り込む。その女性の正体はわからないが、第十二章で、「わたし」は映画『Est-ouest』でガブリエルというキャラクターを見て、「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」（p.263）と驚き、線路上で自分の逃

走を助けた女性がドヌーヴであったことに気づく。このように、映画『Est-ouest』と第一章からの外枠物語とは呼応し合っている。

また、Victoria Young は、「わたし」がヨルクとともにボーフムに戻ってからの生活が、映画におけるマリーたちのロシアでの準監禁生活と相通じていると指摘した<sup>113</sup>。確かに、マリーの移動は、外枠物語における「わたし」の移動との類似性があると言えよう。しかし、ヒロインの移動に注目すると、映画『Est-ouest』と外枠物語の間に、実際には移動の方向とヒロインの意志という二つの違いが見られる。それを表 3-6 にまとめ、以下で説明する。

表 3-6 ヒロインの移動方向と意志の比較

	映画 (マリー)		外枠物語 (「わたし」)	
	移動方向	ヒロインの意志	移動方向	ヒロインの意志
一回目	西→東	合意的	東→西	強制的
二回目	東→西	合意的	西→東 (想定) 西→西 (実際)	半強制的
三回目			西→西	合意的

#### (A) ヒロインの移動方向

映画では、マリーの一回目の移動は西側のフランスから東側のソ連への帰還で、二回目の移動は東側から西側への逃亡である。一方、外枠物語では、「わた

<sup>113</sup> Victoria Young (2016) 「Inciting Difference and Distance in the Writings of Sakiyama Tami, Yi Yang-ji, and Tawada Yōko」 (リーズ大学博士論文)、p207。 (原文: As the novel draws to its climax, watashi's plight of being recaptured by Jörg is mirrored within the life of quasi-imprisonment of a French family who seek repatriation to Russia after the Second World War, depicted in *Est-Ouest*.)

し」はヨルクによる強制的な移動、パリへの列車、ボーフムへの帰還という西側への移動を三回も経験したが、東側に戻ることは最後まで叶わなかった。

Young 氏はマリーの一回目の移動と「わたし」の三回目の移動は類似していると論じたが<sup>114</sup>、実際には、両者の移動方向は異なり、「わたし」の移動先が西側へと変更されている。また、最終的に西側に帰還し、自由を取り戻したマリーとは対照的に、「わたし」は西側にいても真の自由を得ることはできなかった。

### (B) ヒロインの意志

映画において、マリーの東側への移動と西側への逃亡は夫によって計画されており、彼女自身がそれらについて明確な意志表明の叙述はない。最初の帰還については、彼女が合意の上で同行すると夫によって語られるが、マリー自身がそれを語ることはない。また、西側への亡命計画は夫によって一方的に進められ、実行の日までマリーには知らされていなかった。つまり、どちらの移動も彼女の同意のもとで行われているものの、完全に能動的とは言えない。

それに対し、外枠物語では、「わたし」の一回目の移動はヨルクによって強制されたものである。ヨルクは東側を自由のない世界とみなし、「君のように才能のある女性がこのまま東にいるのではもったいない」(p.20) と言い、「わたし」の意志を無視したまま彼女を西側に連れていく。

ヨルクはいきなりわたしの腕をベンチのような指でつかんで、「明日いっしょに僕の車でボーフムへ行こう」とささやいた。わたしが驚いて、「絶対いや。行きたくない」とはねつけると、ヨルクはわたしの耳にくちびるをくっつけるようにして、「君は自由がほしくないのか」とささやいた。(p.19)

---

<sup>114</sup> Victoria Young (2016)、前掲論文、p207。



二回目では、「わたし」は能動的にガブリエルと協力し、列車を止めるために自発的に装置を起動させ、ついに逃亡計画を成功させる。

重い車輪の音が近づいてくる。どうしていいのか分からなくて、あたりを見まわした。危険を知らせる装置がどこかにあるはずだ。茂みの中に何か赤いものが見えた。（中略）レバーを両手で握って下ろそうとしても、ほんの少ししか動かない。腕だけで身体を支えて、足を宙に浮かして、全身の体重をかけると、やっとガッタンと下りる。（p.51）

しかし、本来「わたし」はソ連へ逃げようとしていたが、列車に乗って初めて、それが西側のパリへ向かっていることに気づく。

最後に、三回目の移動では、ヨルクは「わたし」の意志を先に問うことなく、パリからボーフムへの列車の切符を用意し、一方的に「君にも同じ切符を買よう」（p.247）と告げる。つまり、今回の移動は、アレクセイが亡命計画を主導したのと同様に、ヨルクによって主導されている。しかし、「わたし」は簡単には同意せず、ヨルクの一方的な決定を拒否する。何度も説得された末に、「わたし」は「この地下室にい続けては、一生、他の土地へは行かれないだろう。だから、ボーフムへ行った方がいいのかも知れない」（pp. 250-251）と考え、この機会を逃せば自力でパリを離れることができないと判断し、最終的にボーフムへ戻ることを選択する。つまり、一見すると「わたし」は自分の行動を能動的に決定できるように見えるが、実際には依然として他者が決めた選択肢から選ばざるを得ず、主体的に考え、自分の未来を創造することができないのである。

要するに、外枠物語において、「わたし」の最初の移動は強制的に行われ、二回目の移動は能動的ではあったものの、その目的地は強制的に決定された。三回目の移動のみ、移動自身も目的地も「わたし」の意志によるものであるが、「わ

たし」は自分の経済的・社会的状況によって制限され、ヨルクが決めた選択肢の中から自分の将来を選ぶことしかできないので、主体的な女性とは言い難いのである。



以上の比較をまとめると、映画と外枠物語においても、ヒロインは能動性と主体性を抑制されているが、皮肉にも、マリーとは異なり、「わたし」がそうなる原因是、東側にいることではなく、強制的に西側へと連れ去られたことがある。外枠物語では、最初、「わたし」の意志が無視され、移動を強いられるが、次第に彼女の意志が尊重されるようになる。そして第十二章で、枠内物語の受動的になった東側の人々と異なり、「わたし」は次第に東側から抜け出したいという願望に気づき、最終的に自らの意志で行動し、主体性を取り戻し、二項対立の枠組みに囚われたイデオロギーから解放されていく。

## 2.4 第十二章における〈西／東〉の解体および女性主体性の形成

この映画は、当時の政治的行動の背後にある理由やソ連国民の心理を深く掘り下げる事なく、ロマンチックな物語を通じてソ連政府による国民への暴力の歴史を単純化している。結局、この映画では、善／悪、理性／野蛮といった〈西／東〉の二項対立が暗黙のうちに続けられていることが描かれており、その構造を再考したり、対立や差別の問題に積極的に立ち向かおうとしたりする姿勢は見られない。

映画の二項対立的な構図に対する「わたし」の不満は、ヨルクの感想に対する彼女の皮肉な返答に反映されている。ヨルクが映画を見て「ひどいな」と呟いた際、「わたし」は「ヨルクはすっかりアレクセイになりきってしまった、庶民といっしょに暮らさなければならぬので苦しんでいた。スクリーンという罠に落ちてしまった」(p.257)と述べた。映画が観客に押し付けたイデオロギーにも、



「わたし」は嫌悪感を抱いており、「スクリーンの裏に隠れている卑怯者はいつたい誰?」(p.258)と問い合わせる。このように、「わたし」は自らの考えに従って映画を解釈する自由を求めている。

しかし、「わたし」の語りでは、映画における前者優位の〈西／東〉という構図を単純に逆転させるのではなく、むしろ表3-7に示したように、原作の二項対立的な思考を保留したまま語られている。

表3-7 「わたし」の語りにおける西側と東側

西側	東側
サロン (p.255)	殺風景な部屋にぼろぼろの壁 (p.256)
自由世界、自由の大地 (p.265)	狭い、せまくるしい (p.257)
幸福という国 (p.268)	
インテリゲンチャ (p.255)	教育のない顔、敵意に満ちた化粧、意地
上流階級の人間、自由な人間 (p.258)	悪い目つき (p.256)
舞台女優 (p.263)	庶民、労働者、下層階級の人間 (p.257)
	不親切な女性 (p.260)

また、映画におけるソ連政府による国民への暴力は、「わたし」の語りでも頻繁に語られている。例として、「兵隊たちの一人が乱暴に老人を立たせる」場面 (p.255)、マリーの「パスポートは取り上げられ、破り捨てられ、おまけに顔を殴られた」場面 (p.258)、サーシャの両親と祖母は「国賊として消されてしま」う (p.260) 場面などが見られる。

しかし、枠内物語の登場人物は、ソ連政府の暴力に対して映画とは異なる反応を示す。「わたし」の語りでは、サーシャの祖母がマリーを助けることや、マリーの夫が亡命を計画することは削除されている。また、サーシャは家族の逮捕や



選手権での失格に対して一切不満を抱かず、フランス到着後もカナダではなくソ連へ帰国したいと語られている。すなわち、「わたし」の語りで、人民のソ連政府の暴力に対する批判や反発は消し去られ、代わりに西側への不満に置き換えられる。

東側は必ずしも悪ではなくなり、理想とされた西側も時には嘘となるという書き換えによって、原作映画における〈西=善／東=悪〉という構図は成立しなくなっている。さらに、2.3で説明したように、外枠物語では「わたし」の三度の西側への移動経験を通して、西側にいること自体が必ずしも自由を意味するわけではないことが示され、映画の中での〈西=自由／東=不自由〉という二項対立を崩したのである。

興味深いのは、第十二章において、「わたし」が映画を観るうちに、彼女の思考に潜んでいた後者優位の〈西=悪／東=善〉という二項対立も解体し始める事である。外枠物語において、本来、「わたし」はヨルクとボーフムに戻ることを決意したのは、そうすればいつか東側に戻れると信じていたからである。

ヨルクといっしょに目めくりのカレンダーを買って、めくってめくって薄くなったら捨ててまた新しいのを買って、そのうちヨルクを説得して、二人で旅行者としてサイゴンへ旅立つところを想像してみた。(p.250)

しかし、ヨルクが「わたし」に十年前の自分が書いたメモを見せると、「わたし」は帰国を望んでいたはずなのに、逆に最初から西側の生活への憧れに気づいてしまう。

ヨルクは箪笥の引き出しをあけて何か出してきてわたしに見せる。これ、／君のものだけど、ずっと取っておいたんだ。(中略) びっくりして、わた



しは紙を床に落とした。（中略）わたしが、畏縮した心で脳に菓食った妄想  
蜘蛛にあこがれていた青春をいっしょに笑い飛ばして、彼の腕の中に飛び  
込んでいくのを期待していたのかもしれない。イケアの家具に囲まれて、液  
晶テレビの画面でリラックスした司会者が派手なネクタイをして笑ってい  
る。わたしがそんな部屋の一部になることを期待していたのかも知れない。  
(pp.266-267)（引用文中の／は改行を意味する）

洲崎圭子は、この場面を肯定的に捉え、「わたし」は「ベトナムで教え込まれた社会主義の呪縛から解き放たれた」と主張した<sup>115</sup>。確かに、洲崎氏が論じたよ  
うに、この場面で、「わたし」が西側の一員として生きたいという願望に気づき、  
〈東側こそが理想の居場所〉という信念が動搖し始めると言えよう。二項対立か  
らの解放が、物事を簡単に二分せず、いかなる立場にもとらわれずに価値を判断  
することを意味するのであれば、現時点での「わたし」は、従来の二項対立的思  
考の枠組みから解放し始めると考えられる。なぜなら、次の段落で「わたし」が  
西側を批判するとき、その理由は「西側だから」ではなくなるからである。

「わたし」は、サーシャが将来を自分で選べず、カナダに行くことを強いられ  
たことを観て、「フランスに着いたらもう自由ではない。このどうでもいい人間  
の将来がどうなるかを決めるのは役所だ」(p.268)と述べており、西側の自由に  
疑問を抱いているのである。さらに、その場面において、映画とは異なり、サ  
ーシャはカナダよりもソ連への帰国を望む人物として描かれている。彼にとって、  
カナダへの送還は、自由を奪われることである。そして、サーシャと同様に、「わ  
たし」も西側に来た後もなお、自分の自由が制限されていると感じていた。この

---

<sup>115</sup> 洲崎圭子（2022）「〈闕〉を跨ぐこと——多和田葉子の小説を巡って」『ジェンダー研究が拓く  
知の地平』（東海ジェンダー研究所記念論集編集委員会編、明石書店）、p144。



ように、〈西=自由／東=不自由〉という思考が「わたし」の書き換えによって解体された。

しかし枠内物語において、映画は西側より東側の方が優れていると書き換えられているが、実際、枠内物語に相反し、「わたし」自身は東側に戻りたくないという葛藤が窺える。

(筆者注: ヨルクは) 東南アジアに何度も行ったことのある友人から生春巻きの作り方を習ったのだそうだ。わたしを喜ばせるために。「何もかもいっしょくたにしないでよ！」感謝する代わりにわたしは腹をたてる。「それにわたしの昔のことは放っておいて」(p.269)

ヨルクが春巻きを作っているのを見たとき、「わたし」はベトナム人としての自分の生き立ちに向き合わざるを得なくなった。しかし、彼女は過去を振り返ることを拒み、それ以降も過去から逃げ続ける。そして、映画『Est-ouest』を三回目に観たとき、「わたし」はマリーが共産主義国の靴を履いていたために兵士に捕まりそうになる場面に特に注目した。その直後、「わたし」はヨルクに、タイヤサンダルを新しいものに履き替えるように促された(引用文中の／は改行を意味する)。

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。

(pp.271-272)



おそらく、1999年になってもなお、ベトナム戦争時代の象徴であるタイヤサンダルを履き続ける「わたし」の姿を、ヨルクは受け入れることができなかつたのだろう。彼にとって、共産主義そのものが詐欺のようなものであり、「わたし」がベトナムで身につけてきた思想は、忘れ去るべきものとみなされている。

それでも、「わたし」は自分の外見や靴を変えるのではなく、「過ぎ去った映像」(p.272)を忘れるために、時計の針で自らの目を突く。「わたし」が使用した道具が時計の針であることに注目すれば、それは、この瞬間にこれまでの思考の枠組みを停止しようとする意志の表れであると考えられる。さらに、小野絵里華は、盲目になったことは、「共産主義」や「資本主義」、あるいは「二項対立そのもの」といった「象徴的なるもの」を毀損するための行為であると解釈した<sup>116</sup>。すなわち、この「盲目」の行為が、過去に固執した共産主義のイデオロギーからの脱却を象徴するというのである。

しかし、小野氏はまた、「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」と述べ<sup>117</sup>、「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超えることは出来ない」と主張した<sup>118</sup>。では、果たして、「わたし」はこの盲目によって、今までの二項対立的な思考の枠組みから逃れることができるのだろうか。

<sup>116</sup> 小野絵里華 (2012)、「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』10 (東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻)、p173。

<sup>117</sup> 小野絵里華 (2012)、前掲論文、p173。

<sup>118</sup> 小野絵里華 (2012)、前掲論文、p174。

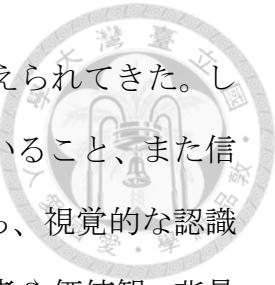
Jette Gindner は、「わたし」が時計の針で盲目になる場面は、監督 Luis Buñuel の映画『アンダルシアの犬 (Un Chien Andalou)』における剃刀で眼球が切り裂かれるという有名なシーンと、神話『オイディップース王』の最後でオイディップースが自ら目を抉り出した場面を喚起させると指摘した<sup>119</sup>。映画『アンダルシアの犬』の眼球の場面について、Allen Thiher は、それは監督が、目があるのに見ようとしない人々を嘲笑するものであると説明した<sup>120</sup>。また、『オイディップス王』において、盲目の予言者ティレシアスはオイディップスに彼自身こそ父殺しの犯人であるという真実を告げた。山口修司は、その予言者ティレシアスの役割を分析し、「真理の体現者として盲目のティレシアスと目明きだが自分のことがわからないオイディップスを対比させ」、オイディップスが真相を知った時、彼は「目を潰すことの意味を理解させる」との結論を得た<sup>121</sup>。つまり、映画『アンダルシアの犬』および『オイディップス王』は、たとえ目があっても、必ずしも真実が見えるわけではないということを皮肉的に伝えている作品と言えよう。おそらく、多和田は意図的に類似した盲目の場面を用いることで、そのことを伝えようとしているのだろう。

---

<sup>119</sup> Jette Gindner (2018) 「Heimat as Communist Utopia or Leerstelle: Yoko Tawada's Naked Eye」『Seminar: A Journal of Germanic Studies』 54 (4) (University of Toronto Press)、p489。 (原文 : This moment recalls *Das nackte Auge*'s absent referent, Buñuel and Dali's silent film *Un Chien Andalou* (1929), which famously begins with the image of an eyeball sliced open by a razor blade. Tawada's passage, and with it the novel's penultimate chapter, also ends in an image of bodily mutilation, yet here one crucially mediated by historical temporality (not to mention Oedipus).)

<sup>120</sup> Allen Thiher (1977) 「Surrealism's Enduring Bite: "Un Chien andalou"」『Literature/Film Quarterly』 5(1) (Salisbury University)、p41。 (原文 : In thematic terms this prologue to *Un Chien andalou* is a prologue to that part of Buñuel's work in which he frequently jeers those "who have eyes and will not see.")

<sup>121</sup> 山口修司 (2007) 「『オイディップス王』 読解」『北海学園大学学園論集』 131 (北海学園大学学術研究会)、p91。



「見る」という行為に関しては、視覚が言語に先行すると考えられてきた。しかし、John Berger は、実際には「見る」ことは、我々が知っていること、また信じていることによって影響されていると指摘した<sup>122</sup>。すなわち、視覚的な認識は、必ずしも客観的な事実に基づくものではなく、私たちの思考や価値観、背景によって色付けされるということである。

類似の観点は、第十三章でも見られる。第十三章で、犬を連れている盲目の奥さんは、「視力っていうのは裂け目みたいなものなんですよ。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」(p.278) と告げている。「視力自身が裂け目」と論じたように、もし視覚そのものが常に誤認の可能性を内包していたら、視力があっても誤認の危険性が存在していると言えよう。

そうすると、盲目であるという事実は、必ずしも誤認しやすいことを意味するわけではない。むしろ、能動的に盲目になることで、「わたし」はあえて共産主義の「目」を遮断し、かつて固守していた後者優位の〈西／東〉という二項対立を放棄する。このように、その盲目という行為は、先入観のない裸の眼、すなわち従来の二項対立に縛られない視点を獲得し、新たに世界を観察し始める象徴的なプロセスとして機能し、最終的に二項対立そのものの真の解体へと至るのである。

すなわち、世界を西側と東側に簡単に二分し、その善悪や優劣をすぐに判断してしまううちは、「わたし」は本当の意味で思考しているとは言えない。なぜなら、それはすでに存在している枠組み内の動きに過ぎず、そこでは答えがあらかじめ用意されており、自ら判断する必要も、複雑な現実に向き合う必要もないからである。

---

<sup>122</sup> John Berger (1972) 『Ways of seeing』 (Penguin Books)、p8. (原文: The way we see things is affected by what we know or what we believe.)

しかし、二項対立的な思考を捨てたとき、「わたし」は世界を既成の価値観に頼ることができず、初めて物事の意義を自ら判断しなければならなくなる。こうして、「わたし」は他者から与えられた答えをただ受け入れるのではなく、主体性を取り戻し、自主的に思考できるようになるのである。

### 第3節 結び

『裸の眼』の第五章および第十二章における間テクスト性の考察を通じて、枠内物語と外枠物語の両方における〈西／東〉という二項対立の解体の様相を明らかにした。以下に、各テクストにおける〈西／東〉の解体の有無を表3-8にまとめる（△は、その解体が不完全であることを指す）。

表3-8 各テクストにおける〈西／東〉の解体

	原型の映画	枠内物語	外枠物語
第五章	×	×	△
第十二章	×	○	○

原型の映画では、能動／受動、支配／服従、理性／野蛮といった前者優位の〈西／東〉の構図が明示されている。一方、枠内物語では、この二項対立が第五章で強化されるが、第十二章では打破される。

第五章の枠内物語では、〈西／東〉という二項対立がより強固なものとなり、映画よりも理想化された植民者が描かれている。第十二章の枠内物語では、二項対立的な叙述は変更されず、東側の政府の暴力も削除されていないものの、キャラ

ラクターたちの西側／東側に対する態度や反応が大きく変更され、〈西＝善／東＝悪〉という二項対立を解体させようとする試みが見られる。

そして、外枠物語では、「わたし」の能動性の変化が窺える。「わたし」は、第五章では愛雲夫婦に対して思うままに反論することすらできないのに対し、第十二章では映画を解釈する自由を求め、何度もヨルクに反論する。その変化に伴い、「わたし」の思考にある〈西＝悪／東＝善〉という二項対立は、第五章で揺らぎ、第十二章で解体される。最後に、「わたし」は二項対立そのものを能動的に放棄し、真に自由な思考を獲得する。

つまり、『裸の眼』は原型の映画を基盤としつつも、「わたし」が自らの観点と異なる〈西／東〉の二項対立を認識することで、二項対立そのものの不条理に気づき、さらなる解放へと向かおうとするような描き方が原作と異なっている。

『裸の眼』は、映画の再創作を通じて、従来の〈西／東〉という二項対立的思考を批判している。単に両者の優劣関係を逆転させるのではなく、二項対立そのものを放棄することで、東側の主体性を取り戻すという観点から、新たな方向性を提示しているという作者の意図が読み取れる。

### 第3章 『雲をつかむ話』における善悪への問い合わせ



『雲をつかむ話』(以下『雲』と略し、本書からの引用はページ数のみ記す)は、2011年から2012年にかけて雑誌『群像』に連載され、2012年に読売文学賞小説賞と芸術選奨文部科学大臣賞を受賞した。『雲』は全十二章で構成され、各章には各犯人に出会う場面を叙述する。『雲』の語り手「わたし」は、長年ドイツに住む日本人の小説家である。1987年、ある日ひとりの男が「わたし」の家の玄関ベルを鳴らし、彼女の詩集を購入したいと伝える。しかし、財布を忘れたと言った男は、後で買いに来ると述べたものの、結局戻ってくることはなかった。一年後、「わたし」はその男から手紙を受け取り、あの日警察に追われて逮捕されたことを知る。これをきっかけに、「わたし」は次々と様々な犯人と出会うようになる。

阿部佳南子は、『雲』には「実在する文学作品のタイトルや本文などの引用」が多数見られ、作品の間テクスト性が高いことを指摘した<sup>123</sup>。それを踏まえて、『雲をつかむ話』においては、多数の先行テクストが引用・変形されており、それらは(1)タイトルの引用、(2)先行テクストにおける一文の引用、(3)先行テクストの場面の言及、(4)先行テクストの変形、という四つの類型に分けられる。まず、表4-1に示したように、タイトルが言及された作品をまとめた(ここでは、明確に作品名が言及されているもののみを対象としている。括弧内には、先行テクストの作者名を示す)。

<sup>123</sup> 阿部佳南子 (2016) 「多和田葉子『雲をつかむ話』論 相互テクスト性と言葉遊びの関連」『信大国語教育』26 (信州大学国語教育学会)、p13。

表 4-1 タイトルが言及された先行テクスト



章節	作品名
第一章	『Nur da wo du bist da ist nichts あなたのいるところだけなにもない』 (多和田葉子) 『箱男』 (安部公房)
第三章	『戦争と平和』 (レフ・トルストイ) 『ボルトープランスの結婚式』 (ハンス・クリストフ・ブーフ)
第四章	『変形物語』 (オウディウス) 『ヨブ記』 (旧約聖書、作者不詳)
第五章	『古事記』 (太安万侖・編)
第六章	『怒りの葡萄』 (ジョン・スタインベック) 『アメリカ』 (フランツ・カフカ)
第七章	『雲と蜘蛛』 (多和田葉子)
第八章	『凶悪犯の告白』 (フィリップ・メドウズ・ティラー)
第九・十章	『ドリアン・グレイの肖像』 (オスカー・ワイルド)
第十章	『パルツィヴァール』 (エッシェンバッハ)

また、先行テクストにおける一文の引用は、以下の通りである（下線部は筆者、ゴシック体は原文によるもの。括弧内には、出典の章節および先行テクストの作品名を示す。以下同様）。

①「トイレで一人歌っていると月がころがりこんできた。」これはこの本に入っている「月の逃走」という詩の一つの書き出した（後略）(p.18)（第一章 『Nur da wo du bist da ist nichts あなたのいるところだけなにもない』 )



- ②「そう言えば奥さんの葬式で挨拶した時、聖書の引用をしていたって書いてあった。」「どういう引用？」「神はわたしにとって残酷な者に変わつた、だったかな。」(p.81) (第四章 『ヨブ記』)
- ③窓に近づいて亀のように首を伸ばしてみるが、兎はやっぱり一匹しかいない。夜光何徳、死則又育？厥利維何、而顧菟在腹？ (p.118) (第六章 屈原『天問』)
- ④遂古之初、誰傳衛之？上下未形、何由考之？世界の始まりを誰が見ていて今の時代に言い伝えたのですか。(p.119) (第六章 屈原『天問』)

さらに、先行テクストの場面の言及が以下のように挙げられる。

- ⑤「あの高級車、どういう車なんですか。」「フォルクスワーゲンのフェートンです。」「え、フェートンって、あの『変身物語』のパエトンですか。

フォルクスヴァーゲンではなくて、お父さんの車を運転しようとし  
てハンドルを切り損ねて墜落しちゃった子でしょう。大変な火事を引き  
起こして。(後略)」(p.72) (第四章 『変身物語』)

- ⑥ナタリーの名を呼び、サイドに向かって「カフカの『アメリカ』、読んだ？」と訊いてみた。(中略)「そのオクラハマには、世界中の人人が来て仕事をもらえるユートピアみたいな劇場があるの。」(p. 121) (第六章 『アメリカ』)

- ⑦ドリアン・グレイの名前をわざとらしくこちらに見せて読書している紅田の心を読むのはたやすかった。紅田が若々しく決して疲れをしらない姿のままでいるために、マヤはその疲れを背負って毎日醜くなっていく、そうなるべきだと紅田は言いたいのだろう。(p. 208) (第十章 『ドリアン・グレイの肖像』)

最後に、先行テクストの変形が唯一見られるのは第四章であり、「わたし」が観た『ヨブ記』を改編した舞踊劇の場面である。他の章においても間テクスト性の要素が見受けられるものの、多くは先行テクストからの短い引用にとどまり、第四章のような変形や外枠物語における原型との呼応関係を伴う構成は見られない。このように第四章は、その舞踊劇を内包することで、入れ子構造をもつ「枠物語」となっている。ここでは、日本人振付師による改編が「枠内物語」として、また、ある牧師が有罪判決を受ける事件が「外枠物語」として展開される。

序章でも述べたように、『雲』とその原型および枠内物語との比較や、さらに多和田による再創作がいかにして〈善／悪〉、〈有罪／無罪〉といった二項対立的思考への批判を表現しているのかについては、十分な検討がなされていない。そこで本章では、まず『雲』の第四章を中心に分析し、小説と原型テクストの比較を通して、多和田が『ヨブ記』という原型をいかに再創作し、その書き換えを通して何を伝えようとしているのかを明らかにする。また、言及・引用された先行テクスト間の呼応関係を考察し、間テクスト性の手法を通して〈善／悪〉という二項対立がどのように解消されていくのかについても検討する。

以下では、まず第1節で、『ヨブ記』と『雲』第四章との比較を通して、枠内物語および外枠物語における書き換えの様相を明らかにする。次に、第2節では、これらの再創作を手がかりとして、多和田による〈善／悪〉という二項対立に対する批判的視座を考察する。第3節では、以上の議論を総括し、再創作としての『雲』の意義を解明する。

## 第1節 『ヨブ記』と『雲をつかむ話』の第四章



多和田は、「有罪か無罪か。法の世界では、白か黒か判決を下さなければならない。しかし実際に人間が人間を見る時には、白と黒の混ざった曇り空のような灰色が見えることが多いのではないかと思う。その混ざり具合はとても複雑で、どこを重点的に見るか、いつ見るかで色合いが全く違ってくる」<sup>124</sup>と述べ、〈有罪／無罪〉、〈善／悪〉といった二項対立に対する疑念を示している。多和田にとって、法律や社会が要求する明確な線引きは、実際の人間の複雑なあり方と必ずしも一致しないのである。

このような二項対立的な善悪観や、〈有罪／無罪〉を判断する基準に対する問いは、『雲』の第四章にも見られる。1990年、「わたし」はドイツの町ヴォルフスブルクで開催された文学祭に招待される。滞在先として用意されたのは、バイエンローデのアルタースハイム（高齢者施設）であり、これは福祉事業を多く手がけるある牧師の妻が資金を集めて建てたものだった。数年後、「わたし」は新聞記事により、その牧師が妻を殺害し、蟻が証拠となつて犯行が発覚したという事件を知る。

その後、「わたし」はさまざまな場面で事件について語る人々の声を耳にする。彼らは、証拠としての蟻や、牧師の不倫、夫婦間の不和、さらには葬儀で牧師が『ヨブ記』を引用して挨拶したことについて言及している。やがて、「わたし」は偶然、日本人振付師による『ヨブ記』を題材とした舞踊劇を観ることになる。振付師との対話を通じて、「わたし」は牧師の靴についていた土から、その事件の現場にのみ生息する蟻が発見されたことが有罪判決の決め手となつたと知る。し

<sup>124</sup> 多和田葉子（2019）「作者から文庫読者のみなさんへ」『雲をつかむ話／ボルドーの義兄』（講談社文庫版 2022年第4刷）、p422。

かし、「わたし」はその判決の妥当性に最後まで納得することができず、幕を閉じる。

以下では、『ヨブ記』と「わたし」が観た舞踊劇（枠内物語）との相違点、そして『ヨブ記』と外枠物語との対応関係を分析することで、〈善／悪〉の構図に対する書き換えの様相を明らかにする。この書き換えを通して、二項対立的な善悪観がいかに再構成または解消されたかを検討する。

## 1.1 原型のテクスト『ヨブ記』

第四章において、「わたし」は喫茶店で二人の女性が牧師の事件について語り合うのを耳にし、その牧師が妻の葬儀の際に、「神はわたしにとって残酷な者に変わった」(p.81) という聖書の一節を引用したことを知る。のちに「わたし」が調べると、この一文が旧約聖書の『ヨブ記』であったことを確認する。

『ヨブ記』は『旧約聖書』に収められた書物の一つであり、その作者は不詳である。『ヨブ記』は、古来より人間社会において問われ続けてきた「神の裁き」と「苦難」の問題に正面から取り組む物語である。特に、「なぜ正しい者が苦しむねばならないのか」という「義人の受難」の主題を中心に据えた宗教文献として広く知られている<sup>125</sup>。

物語の主人公ヨブは、裕福と敬虔さを兼ね備えた正直な名士である。ある日、主がサタンの前でヨブの敬虔を誇ると、サタンはその信仰の動機を疑い、すべてを奪えば彼は神を呪うはずだと主張する。こうして、サタンとの賭けによりヨブは財産と子どもを失い、肉体にも苦難が与えられる。しかしそれでもヨブは神を信仰し続ける。

---

<sup>125</sup> 関根正雄（1971）「解説」『旧約聖書 ヨブ記』（岩波書店、関根正雄訳）、pp220-229 を参照。



やがて、三人の友人がヨブを訪れて慰めようとするが、彼らはヨブの不幸は彼が犯した罪によるものだと断じる。ヨブは彼らの非難を拒否し、自分の無実を主張し、神の裁きを求める。すると青年エリフが登場し、神を疑ったヨブを批判する。最終的に、神自身が嵐の中からヨブの前に現れ、一連の質問をして、神の全能性と愛を理解させようとする。ヨブが悔い改めた後、神はヨブに回復を与え、財産は以前の倍となり、子どもたちも与えられ、長寿を享受することとなる。

関根正雄は、『ヨブ記』の構成を「序曲」「本論」「終曲」の三部に分けている。序曲では神とサタンの賭け、およびヨブの苦難が描かれ、本論はさらに、①ヨブと三友の弁論、②ヨブの潔白の誓いと神への挑戦、③エリフの弁論、④神の弁論とヨブの答え、に細分される。そして終曲では、神によるヨブへの報いが語られる<sup>126</sup>。

本多峰子は、『ヨブ記』の意義を「人間がたとえ義であっても災いに見舞われる」という視点から捉え、因果応報に基づく神義論に疑義を投げかけている点にあると指摘した<sup>127</sup>。また、佐々木哲夫は、ヨブとその友人たちは応報思想の枠組みの中で議論しているのに対し、青年エリフだけが応報原理の行き詰まりに気づき、「創造者〔神〕と被造物〔人〕の関係」という視点を提示することで、御利益信仰を超える、「不条理を超克するに至る信仰の視座」を提示したと説明した<sup>128</sup>。

このように、エリフの弁論およびその後に続く神の言葉を通じて、ヨブは最終的に応報思想を乗り越え、自己の幸福のために神を信じるという利己的な信仰

---

<sup>126</sup> 関根正雄（1971）「解説」『旧約聖書 ヨブ記』（岩波書店、関根正雄訳）、p221。

<sup>127</sup> 本多峰子（2011）「旧約聖書の神義論—ヨブ記と詩篇の場合」『国際政経論集』17（二松學舎大学）、p200。

<sup>128</sup> 佐々木哲夫（2017）「神の言葉の焙出によるヨブ記エリフ弁論の要点——因果応報の原理と不条理の超克——」『人文学と神学』12（東北学院大学学術研究会）、pp33-34。

から脱却し、無償の信仰へと到達する。また、『ヨブ記』において神はヨブに苦難の理由を明言しない。これは、神の摂理が人間の理解を超えるものであるという認識を示唆し、応報原理に基づく単純な因果構造を超えた視座の必要性を提示している。『ヨブ記』を通じて、当時の人々が応報思想にどのような態度をとっていたかが窺えるとともに、エリフの弁論および神の言葉によって応報原理の限界が示されており、『ヨブ記』の作者自身が応報思想に賛同していないことも読み取れる。

## 1.2 第四章の枠内物語における書き換え

「わたし」は友人の誘いに乗って日本人振付師の舞踊劇を観に行き、そこで『ヨブ記』を改編した作品を観る。その舞踊劇では、神に祈るヨブ（作中劇）が何度も悪魔の仮面をかぶって変装し、神のもとへ行って自分に試練を与えるよう求める、という設定に書き換えられている。

ヨブ（作中劇）は神に「お前の信者ヨブの持っている株を暴落させてみろ」と求め、「もしそれでもヨブが神を信じ続けたら、その信仰は本物だが、そうでなければヨブは株で儲かっていることを神に感謝しているだけで信仰があるわけではない」（p.84）と述べる。また、彼は神に自分の子供を海で溺れ死なせるよう頼み、「もしそれでも神を信じ続けるのでなければヨブは自分自身の幸福を愛しているだけであって神を信じているのではない」（p.84）と語る。三度目には、「すべてを失っても自分は健康だから神に感謝しているだけで、神を本当に信じているのではないだろう」と言い、自分を病に陥れるよう求める。病に苦しむヨブ（作中劇）を見て、その妻は、原型と同様に「こんな目にあってまで神を信じるのか」（p.85）と彼を嘲る。しかし、劇の結末は、ヨブ（作中劇）は妻の言葉に従い、神を罵倒する。

このように、「わたし」が観た舞踊劇は、『ヨブ記』の構成のうち本論以降の展開を大きく省略していることが、以下の表 4-2 から明らかである。



表 4-2 『ヨブ記』と枠内物語との比較

	『ヨブ記』 <sup>129</sup>	枠内物語
序曲	(1) 神とサタンの賭け (2) 神によるヨブへの試練 (3) ヨブの搖るがぬ信仰	(1) ヨブ自身による神への賭け (2) 神によるヨブへの試練 (3) ヨブの信仰の喪失
本論	(5) ヨブと三友の弁論 (6) ヨブの潔白の誓いと神への挑戦 (7) エリフの弁論 (8) 神の弁論とヨブの答え	
終曲	(9) 神からヨブへの報い	

表 4-2 に示したように、振付師による舞踊劇では、『ヨブ記』の本論および終曲が省略され、代わりに、ヨブ（作中劇）が積極的に神に苦難を与えてほしいと頼むが、最終的にはそれに耐えきれず神を罵倒するという、原作とは異なる結末が導かれている。『雲』の枠内物語における『ヨブ記』の書き換えは、次の二点にまとめられる。

#### (A) 受動性と能動性の転倒

原型において、ヨブに関する賭けは神とサタンのあいだで交わされるもので

<sup>129</sup> 『ヨブ記』の本論の話型については、関根正雄（1971）によるものである。（関根正雄（1971）、前掲書、p221。）また、序曲と終曲の話型は、『旧約聖書 ヨブ記』（岩波書店、関根正雄訳）を参照するものである。



あり、ヨブはあくまで受動的な客体にとどまっている。彼の信仰は試される対象として位置づけられ、苦難は彼の意志とは無関係に上から課される。

一方、枠内物語では、ヨブ（作中劇）が自ら神に試練を求める能動的な主体として描かれており、信仰を試す構造が逆転している。この構造の反転によって、信仰はもはや神の超越性に委ねられるものではなく、むしろ主体自身の意志に基づいて実践されるべき課題へと変容する。

### (B) 結末の変更

原型では、ヨブは苦難を耐え抜き、最終的には報われるという信仰の勝利が描かれている。それに対し、枠内物語では、ヨブ（作中劇）は信仰を失い、神を罵倒するという、原型の結末への否定に至っている。このような結末について、振付師は意図的に書き換えたということが読み取れる。「わたし」に書き換えの理由を聞かれると、振付師はそのきっかけが日本のある死刑囚の手記を読んだことを言い、また以下のように述べている。

あの本を読むと、僕たちがいいことをするのは、いいことをすれば親や先生が愛してくれる環境に育ったからに過ぎないってことが分かりますよ。

(p.85)

その発言からは、振付師が善行を外的な報酬によって動機づけられるものとして捉えていることがうかがえる。続いて、振付師が以下のように論じている。

もしその逆だったらどうなるのか。いいことをしようとすると馬鹿にされ、殴られ、いじめられる。そういう環境だったら、当然いいことなんかしないでしよう。 (p.85)



善を行っても奨励されず、さらに罰される場合、人はなお善を選ぶのか、それとも善を捨てるのか。振付師は、一般的な応報理論に反して、善行を選ぶ者が罰される状況を提示することで、そのような問い合わせを投げかけている。そこから、二種の帰結が導かれる。

一つ目は、応報原理を信奉する人は、善を功利的に——つまり奨励されることを目的として——行うというものである。しかし応報原理が作用しない状況では、善そのものを目的としない人々は、善を放棄することになる。もしくは、善悪の判断を応報原理に委ねる人にとっては、評価や報酬といった外的な反応によって行為の正しさが決まるため、自らの判断によって善を選ぶことができなくなり、やがては周囲の反応に基づいて善を諦めるに至る。方向性は異なるが、いずれも善が行為の内在的価値に基づくものではなく、ただ利益の手段として行われている点で共通している。

このように、振付師の書き換えは、応報原理を基盤とする善悪観そのものの危険性を暴き出そうとする試みとして捉えることができる。しかし、振付師は一見、応報原理を批判しているように見えても、善が悪に報いられる世界では、人は善を行わないだろうと考える時点で、なお応報原理によって人間の行動が規定されていると語っていることになる。そうすると、振付師は単に応報原理の不条理性を指摘するにとどまり、それを支える思考の枠組みを根本的に解体しようとする姿勢までは示していないのである。

### 1.3 第四章の外枠物語における書き換え

続いて本節では、『雲』の外枠物語の構成に着目し、原型である『ヨブ記』と比較する。「わたし」が第四章で文化祭に招待された際、滞在先となった高齢者施設は、当地で有名な牧師の妻によって建てられたものである。その奥様について、当地の住民は「この町にはとても立派な牧師さんがいらしてね、その奥様と



いう人がまたそれ以上に立派な方で、いろいろな社会事業を手がけていらっしゃる」(p.69)と「わたし」に紹介し、「お二人は信仰も深く、みんなに尊重され、慕われています」(p.69)と説明する。

しかし数年後、「わたし」は、その妻が殺害され、牧師が殺人の容疑者であると報じる記事を読んだ。牧師が容疑をかけられた理由は、「すごく稀にしかいないう種類の蟻の巣の出口が犯行現場に偶然あって、その種類の蟻の死骸が牧師の長靴についていた」(p.86)というものである。自らの無罪を主張していた牧師は、妻の葬式において、『ヨブ記』第三十章の一節「神はわたしにとって残酷な者に変わった」(p.81)という言葉を引用する。以下はその原文の一部である(下線は筆者によるものである)。

わたしがあなたに向かって叫んでもあなたは答えず  
立ち上がってあなたはそっぽを向いておられる。  
あなたはわたしにつれなき者となり

あなたの強いみ手をもってわたしを攻められる。<sup>130</sup>

下線部が示すように、牧師は神が自らに課した試練を理不尽なものと捉え、その苦しみに対して神に訴えかけ続けている。しかし最終的に、彼は有罪判決を受け、「妻を殺した罪に問われ、八年の刑を言い渡され最後まで無罪を主張した牧師が、六十二歳の若さで獄中で癌に命を奪われた」(p.82)という結末を迎える。

以上のように、第四章に描かれる外枠物語の構成を確認すると、原型である『ヨブ記』とのあいだに物語構造の対応関係があると考えられる。以下の表4-3にその対応関係を示す。

---

<sup>130</sup> 『旧約聖書 ヨブ記』(岩波書店、関根正雄訳)、p110。

表 4-3 『ヨブ記』と外枠物語との比較



	『ヨブ記』	外枠物語
序曲	(1) 神とサタンの賭け (2) 神によるヨブへの試練 (3) ヨブの搖るがぬ信仰	(1) 牧師の妻の死と牧師の殺人容疑 (2) 牧師の葬式での挨拶
本論	(4) ヨブと三友の弁論 (5) ヨブの潔白の誓いと神への挑戦 (6) エリフの弁論 (7) 神の弁論とヨブの答え	(3) マスコミで牧師に関する否定的な報道 (4) 牧師の無罪の主張 (5) 牧師の有罪判決
終曲	(8) 神からヨブへの報い	(6) 牧師の獄中死

まず、両方には共通する物語構造が認められる。牧師は、自らの無実の主張が周囲に受け入れられないという点で、ヨブと共にしている。このように、原型と外枠物語のいずれも、義人の受難を主題としている。

一方、表に示したように、原型のテクストと外枠物語の間には主に三つの違いが見られる。

#### (A) 私的な指摘から公的な断罪へ

原型の『ヨブ記』では、苦難にあう義人ヨブに対し、三人の友人は慰めようとするが、次第に因果応報を説き、ヨブを責める立場に変わる。一方、外枠物語ではヨブの友人たちに相当する存在は登場せず、その代わりにマスコミが牧師に対して一方的な批判を加えている。その批判は、牧師の容疑そのものにとどまらず、彼の婚姻生活における不和や、互いに合意の上での不倫関係、さらには性に対するオープンな姿勢にまで及んでいる。



このように、原型における友人たちとの対話は、外枠物語では、不特定多数による公的な非難へと置き換えられている。この変化により、個人の言動は世間の批判や誤解にさらされることになった。

#### (B) 神の存在に代わる法制度

『ヨブ記』において、ヨブは神から何の説明も救済も受けることなく、長い間苦難に耐え続ける。最終的に、神はその忠実さを認めて応答するが、彼の苦難の理由については明確に説明されていないままである。

一方、『雲』の外枠物語には、神やサタンといった超越的存在は登場せず、代わりに、牧師の刑事裁判、証拠の提示、判決の結果といった人間の法制度が中心的に描かれている。そして、人々が応報原理にもとづいて牧師の善悪を判断する基準が、神による裁きから、世俗的な法制度の判決へと移行しているのである。すなわち、『ヨブ記』では神の裁きが物語の中心となるものの、『雲』では神の不在が明示され、司法制度がその裁きを代行するかのように機能しているのである。

#### (C) 神による救済の不在

『ヨブ記』では、神は最終的にヨブの失われた財産と家族を回復するが、外枠物語において、牧師は救済を受けられず、最終的に獄中で病死する。ここでは、善人であっても救われないという、応報原理の破綻が窺える。さらに、救済が存在していないばかりか、裁判自体が歪んで不条理であり、善悪や正義の基準さえも不明瞭である。おそらくこの展開は、応報原理が機能しないだけでなく、応報原理そのものが不在であることも示していると考えられる。この点については、次節で詳しく説明する。



前節では、原型である『ヨブ記』と『雲』における枠内物語および外枠物語との対応関係を分析し、多和田が『ヨブ記』をいかに書き換えているのかを明らかにした。そこで本節では、多和田によるこの再創作が『ヨブ記』にどのような新たな意味を付与しているのかを考察し、特に応報原理を支える〈善／悪〉の二項対立的な構図が、どのように解体されるのかを解明する。

### 2.1 原型における〈善／悪〉

原型である『ヨブ記』においては、苦難を受けることが必ずしもその人物の「悪」を意味するとはされていない。ヨブは「全くかつ直く、神を畏れ、悪を遠ざけた」<sup>131</sup>人として描かれているにもかかわらず、サタンと神との問答によって財産、子供、健康のすべてを失い、一方的に試練を課される。しかし、ヨブは罪を犯したから苦難を受けたのではない。罪のないヨブの受難は、神の不可解な摂理の現れである。実際、友人たちが応報原理に基づいてヨブの罪を追及しようとするのに対し、ヨブは一貫して自らの潔白を主張し、「わたしの咎と罪とはどの位あるのか、わたしの不義と罪をわたしに知らせてください」<sup>132</sup>と、神に直接訴えかける姿勢を見せる。

このように、『ヨブ記』は応報原理に基づく因果関係を否定し、人間には理解できない神の摂理が存在することを示唆している。しかしながら、ヨブが苦難の理由を神に問うこと、また神が最終的に友人たちを「君たちがわが僕ヨブのように正しいことを語らなかった」<sup>133</sup>と叱責し、ヨブを肯定する展開からは、二項対

<sup>131</sup> 『旧約聖書 ヨブ記』(1971) (岩波書店、関根正雄訳)、p9。

<sup>132</sup> 前掲書、p51。

<sup>133</sup> 前掲書、p162。



立的な善悪觀が依然として保持されていることも明らかである。つまり、『ヨブ記』では〈善／悪〉という枠組みを放棄するのではなく、神のみが善悪の最終的な判断を下すことができると論じているのである。

以上により、『ヨブ記』では、苦難には何らかの意味があるとされるものの、それが必ずしも応報原理に基づくものではないことが示されている。とはいっても、否定されているのはあくまで「善者は報われ、悪者は罰される」という応報的因果関係である。その基盤が揺らいだ結果として、「報われる者は善人、罰される者は悪人である」といった単純な図式にも解消されたが、『ヨブ記』における応報原理の否定は、二項対立的な善悪觀そのものの超克には至っていない。

## 2.2 第四章における〈善／悪〉

もし応報原理を前提とするならば、一般には「善には善の報いがあり、悪には悪の報いがある」とされる。しかし、枠内物語において、善行を積んだヨブ（作中劇）が苦難に見舞われており、応報原理はそこには作用していない。最終的に、ヨブ（作中劇）が善を捨てて悪を選び、奨励されない限り善を行わない功利主義者として書き換えられている。

このように、応報思想を信奉する人間は、自身の行為が本当に「善い」のかを内省するのではなく、その行為が褒められたか否かによって、自らの善悪を判断してしまうのである。応報思想には、行為自体の性質や適切さではなく、その結果や他人の評価に基づいて行為の善悪を判断してしまうというリスクがあると言えよう。

現代の法制度は科学的かつ合理的であるとされているが、証拠が不十分な場合でも有罪とすることが時にはある。外枠物語の場合でも、牧師が本当に有罪であったのかどうかは断言できない。それにもかかわらず、人々は容易に、有罪判決を受けた者は必ず犯人だと信じてしまう。二人の女性が、牧師が妻の葬



儀で『ヨブ記』を引用したことについて対話する場面でも、以上のような独断的な確信が窺える。

「(筆者注:牧師は) その時はまだ犯行を認めていなかったんでしょう。」

「今でも認めてないでしょう。」「証拠があつても?」「犯行現場にいたことは証明されたけれど、だからって殺したかどうかは完全にはわからないでしょう。凶器も見つかってないんだって。」「でも有罪になって服役しているんでしょう。」「それは裁判の結果、そういう判決が下りたからでしょう。本人は自白してなくても有罪になるらしい。」「それは当たり前かな。」「なんだか当たり前じゃないような気もする。」「そう言われると、あたしも何だか分からなくなってきた。」(pp.81-82)

二人の女性は、証拠が不十分なまま牧師に有罪判決が下されたことについて論じている。彼女たちの対話からは、証拠と判決の正当性への疑念、判決と事実との乖離、さらには現代の法制度そのものに対する懷疑心が窺える。ここでは、科学的証拠を無条件に信頼する司法制度の正当性が疑われており、いかに正当と見なされる裁判であっても、それが必ずしも完全に公正であるとは限らず、冤罪につながることが示唆されている。

また、その牧師が有罪判決を受けてから何年も経った後、「わたし」はある本で次のような記述を目にした。

凶器も見つかってない上、殺したところを見ていた人もいなかったというのだから、ひょっとしたら無罪だったのかもしれない。確かに犯行現場の側で夫婦喧嘩をしていたところを人に見られてはいる。しかも目撃者に黙っていてくれと頼んだかもしれない。しかし夫婦喧嘩は誰でもするし、疑わ



れるのを恐れて黙っていてくれと目撃者に頼んでしまうのも人間らしい弱さに過ぎない。だから罪を犯したとは限らない。蟻を証人に仕立て上げて人間を有罪にするのは、自然科学に魂をむしばまれた現代人の病であろう。

(p.82)

ここで、科学は完全に合理的であるという思い込みによって、科学的証拠に過度に依存し、その証拠自体の妥当性について真剣に検討することが行われなくなる状況が描かれている。実際、「わたし」も同様の懸念を抱いている。振付師から蟻の証拠のことを聞いた後、「わたし」は次のように有罪判決の妥当性に疑問を呈している。

「でも、蟻を踏んだのは偶然だったってこともあるでしょう。牧師は無罪なのかもしないんですね。」「いや、あの辺に住んでいる人でも、散歩とか農作業していて、あの蟻を踏む可能性は天文学的に稀なんだそうだ。でも犯行現場にはその蟻の巣があった。統計学的に見れば絶対に犯人だ。」「でも統計学的に有罪って何だか変じやないですか。」(p.86)

『雲』において神に代わって登場するのは、科学的証拠に基づく裁判である。このように、牧師の有罪を裏付ける曖昧な証拠と冤罪の可能性は、神の裁きが失われた時代に、科学的合理性だけが重視される社会に内在する問題を浮き彫りにしている。すなわち、科学的判断が常に正確で公正であるとは限らず、その後には制度的暴力が潜在しているのである。原型の『ヨブ記』が神による裁きの物語であるとすれば、多和田の小説は、現代社会において、人間がいかにして人間を裁くのかという問いを浮かび上がらせている。

おそらく、多和田は、善悪を明確に判別しようとする視線そのものに対して疑問を投げかけているのであろう。つまり、我々が今まで信じている科学的証拠に基づいた判断であっても、それが間違っている可能性があるのであれば、そのような判断は、本当に公平で公正であると言えるのだろうか。また、歴史を振り返ると、かつては「悪」と考えられていたものが、時が経つにつれて普通のことになってしまうことがよくある。序章でも述べたように、多和田氏はこの点について次のように主張している。

「犯罪」というと絶対的に悪いことのように聞こえるが、その時代の独裁政権を批判したり、戦争に反対したりして投獄され、十年後にはどう見ても逮捕した側が有罪である、という例も少なくない。またかつてのヨーロッパ、今のイスラム圏では、同性愛が禁止されていて同性愛者が投獄された例もある。自らの理想に忠実であったために法律という境界を踏み越えてしまった人たちは昔から数多くいる。社会に対して批判的な距離をとってしまう人が何となく集団に疎まれ、運が悪ければ身に覚えのない罪を着せられてしまうこともある。<sup>134</sup>

このような立場は、犯罪者の動機や、それを裁く法の正当性にも目を向けることで、〈犯罪者＝悪人〉という固定的な図式を根底から問い直すものである。そして、むしろ問題は社会や体制にあるのではないかという視点を提示している。もし、犯罪が法律上「悪」として裁かれたとしても、その犯行が必ずしも悪意に基づいているとは限らない。仮に、その行為が悪によるものでない場合、また有罪とされたならば、応報原則に基づいて善悪を定義しようとすることは、

---

<sup>134</sup> 多和田葉子（2019）、前掲書、p422。



現実の複雑さや事実の全体像を見誤る危険を孕んでいる。そうなると、善悪とは何か、正義とは何か、そして誰がそれを決めることができるのかという、本質的な問いが立ち現れる。

多和田が注目するのは、まさに誰が善悪を定義するのかという問題であり、また裁きそのものは正当なのかという問い合わせを提示することで、既存の価値判断に対する批判的視座を開いている。こうして多和田は、裁きに対する構造的な疑義を呈し、正義そのものの再構築を求めていると読み取れる。

おそらく多和田にとって、文学とは、既存の二項対立的な善悪観を解体し、「白と黒の混ざった曇り空のような灰色」<sup>135</sup>の空間——すなわち善悪を単純に区別できない現代社会に、新たな思考の道を切り開くものであろう。

### 2.3 多声的テクストによる〈善／悪〉の解消

第四章では、牧師という人物を通じて、〈有罪＝悪〉という短絡的な図式が崩れていることが読み取れる。実際、他の章でもこの図式を崩す登場人物や状況が設けられている。特に、各章で言及・引用されている先行テクストが、外枠物語の犯人たちと呼応し合い、〈有罪＝悪〉という図式に当てはまらない様々な状況を提示している。例えば、第六章で「わたし」は亡命した中国の詩人「火の詩人」に出会う<sup>136</sup>。「火の詩人」は政府を批判する作品を書いたというだけの理由で投獄され、その後妻とともにアメリカに逃亡する。また、第六章で言及されている先行テクスト『天問』と『怒りの葡萄』でも、〈有罪＝悪〉という等式に当てはまらない状況が描かれている。『天問』の作者である屈原は、楚の敗戦後に左遷

<sup>135</sup> 多和田 (2019)、前掲書、p422。

<sup>136</sup> 作中に詩人の本名が言及されていないが、阿部氏は「夫婦で中国からアメリカに亡命した実在する詩人には、黄翔がいる」と指摘した。(阿部氏 (2016)、前掲論文、p18。)



され、江南へ追放された<sup>137</sup>。屈原は何も悪いことをしておらず、ただ懐王を諫めたという理由で左遷され追放されるのである。また、『怒りの葡萄』の主人公トム・ジョードは、家族とともにカリフォルニアに移住し、そこで友人を殺した警備員を殺害し、その後家族の元を離れて地下に潜る<sup>138</sup>。主人公トムの殺人は悪意からではなく、友人のための復讐と彼自身の正義感によるものである。以上の人々は、単純な〈有罪＝悪〉の構図では説明できない例である。

さらに、『怒りの葡萄』では、地主の搾取と暴力に対するトムの復讐は、最終的に家族を捨てて逃亡を余儀なくされる一方、家主は刑罰を逃れることになる。ここでは、〈有罪＝悪〉という等式だけでなく、〈無罪＝善〉という等式の揺らぎが窺える。

そのほか、第九・十章において、大学のルームメイトである紅田とマヤの過去の物語が語られ、善と悪の区別をつけにくい状況が描かれる。この二章では、『ドリアン・グレイの肖像』が言及されている<sup>139</sup>。先行テクストとこの二章の登場人物との関係について、阿部氏は、紅田とマヤの、「相手に若さや美しきを奪われていると感じている姿は、ドリアンと肖像画の関係のパロディ」であると指摘し

---

<sup>137</sup> 楚国の大將軍から厚い信任を受けて左徒となつた屈原は、西の秦國は信用できないと必死に説いたが、大將軍はそれを受け入れず、楚軍は最終的に敗北した。その後、屈原は三閭大夫に左遷され、さらに江南へと追放されて政権から遠ざけられた。

<sup>138</sup> トム・ジョードはかつて誤って人を殺し、四年間服役した後、仮釈放されて家族と再会する。大恐慌と農業機械化により土地を失った家族とともにカリフォルニアへ移住するが、結局日雇いの農業労働者として搾取され続ける。やがて、友人のジム・ケイシーが農民たちを組織してストライキを起こすが、警備員に殺される。トムは復讐としてその警備員を殺し、逃亡者となる。

<sup>139</sup> 『ドリアン・グレイの肖像』の主人公ドリアン・グレイは、友人から自分の肖像画を受け取る。ドリアンは、その肖像画が自分の罪を反映して醜くなつたことに気づき、ついには自分の魂の醜さの証拠を消すために肖像画を切り刻むが、ドリアンはやがて醜い老人として死に、肖像画は元の美しさを取り戻す。

た<sup>140</sup>。このパロディ的な関係は、紅田とマヤそれぞれの視点から語られる彼女たちの過去に反映されている。

紅田によると、大学時代、ルームメイトのマヤが『ドリアン・グレイの肖像』や櫛など紅田の持ち物を無断で使用したという。二年生から別居を始めたが、三年生の時、マヤが彼氏と喧嘩して同棲していた家を出たため、紅田は数日間客間をマヤに貸す。その間、紅田はマヤに、自分の子供にアルベルトと名付け、「ナボコフと蝶」というタイトルの本を書きたいと話す。数年後、紅田は、マヤが自分の子供にこの名前を付け、同じタイトルの本を出版したという噂を耳にする。

ある日、学会からホテルの部屋に戻った紅田のもとにマヤが現れ、紅田がドアを開けてマヤを迎え入れる。不思議なことに、マヤは学生時代と変わらない姿である。子供の名前と本のタイトルについての噂は本当なのかと紅田に聞かれる  
と、マヤはうなずいた。紅田は、「名前は盗めても、テーマは盗めても、スカーフは盗めても、櫛は盗めても、あたしになりかわることはできないんだから。人間泥棒みたいなあなたの生き方には何の意味もないのよ。なりかわりたいと思ったら、あたし自身を殺して、この場所に入ってみたら。入れないでしょう」  
(p.189) と言った。すると、マヤはナイフで紅田の胸を刺す。

しかし、マヤは逮捕され投獄され、「わたし」に宛てた手紙の中で無実を主張し、「自分は文句を言わないで刑期を務め上げるつもりだけれども、無罪なのにこんな目にあうのはやっぱりおかしい。(中略) 昔からの友人たちはかえって自分の言うことを信じてくれないような気がするので、あなたに話したい」(p.202)と書いている。

---

<sup>140</sup> 阿部佳南子 (2016)、前掲論文、p20。

刑務所の面会室で、「わたし」がマヤから聞いた話は、紅田が語った過去とは全く違っていた。学生時代、マヤは確かに紅田の物をわざと無断で使っていたが、紅田も仕返しにマヤにいたずらをしていた。



マヤが夕方ベッドに横になっていると、その顔の上にタオルをぱっと投げ捨て、それが顔を覆って一瞬息ができなくなった。「あら、ご免なさい」と笑いながら紅田は乱暴にタオルを取った（中略）こちらをよく見ないでタオルを投げつける仕草が、不要になった皮を脱いで投げつけるようで不快だった。その時、紅田の腕の皮膚が変に明るく輝いていた。自分はどんどん綺麗になっていって、脱皮した古い皮をわたしの顔に投げつける、そういうつもりだったのだろう。だから、ドリアン・グレイの名前をわざとらしくこちらに見せて読書している紅田の心を読むのはたやすかった。紅田が若々しく決して疲れをしらない姿のままでいるために、マヤはその疲れを背負って毎日醜くなっていく、そうなるべきだと紅田は言いたいのだろう。マヤはドリアン・グレイはそういう風に解釈するものではないのだ、と言ってやることにした。（pp.207-208）

しかしその後、紅田がマヤを無視し続けている。数年後、マヤは新入生のルームメイト・リジーと再会する。マヤには子供がおらず、大学一年生以来紅田と同棲していないが、リジーは「子どもは元気？」（p.209）や「あなた、あれから同居していたこともあるんでしょう。それから全く、連絡していないの？」（p.210）と、子供のことや紅田との同居について尋ねる。マヤは、紅田がリジーにマヤについての偽りの情報を流していたことに気付く。

『雲』の第九章では、「紅田＝肖像画、マヤ＝ドリアン」という関係が提示される。学生時代と変わらず若いマヤを見て、紅田は『ドリアン・グレイの肖像』



の肖像画のように、自分がマヤの代わりに年老いたように感じる。さらに、マヤが紅田を刺す場面は、原型でドリアンが肖像画を刺す場面と重なっている。一方、第十章ではその構図が逆転し、マヤによる紅田の行動の描写から、マヤが自分を肖像画、紅田をドリアンと見なしていることが窺え、今度は「マヤ=肖像画、紅田=ドリアン」となる。このように、この二人は互いの「悪」を映し出す肖像画のような存在として描かれている。

また、第九章では、紅田の語りによって、マヤが刺傷事件の加害者として読者に提示される。しかし、第十章では、マヤは無実を主張し、自分の視点から過去を語り直し、紅田の語りに隠された不誠実さと偽善、マヤに対する紅田の暴力的な無視や偽情報の拡散を暴露する。つまり、この二人はお互いに加害者であり被害者でもあるのである。ここで、紅田とマヤは絶対的な善でも絶対的な悪でもない人物として描かれ、加害者と被害者、有罪と無罪、善と悪といった二項対立の境界は曖昧になっていく。

このように、『雲』の第九・十章における再創作は、先行テクストとのパロディ的な関係を築くだけでなく、語りの視点を変化させることで、加害者と被害者の役割を反転させ、登場人物を単純に善悪に分類できない多面的な存在として描き出している。

以上から、間テクスト性の手法を通じて、多和田は引用・言及されている先行テクスト間の多声的な対話を展開することで、各登場人物の善と悪の複雑さやその不明確さを表現していることと捉えられる。このように、『雲』は〈善／悪〉という単純な二項対立を解体し、善と悪の間の曖昧で流動的な価値判断の空間を提示することによって、読者に非二元的な判断を促しているのである。

### 第3節 結び



『雲』の第四章における間テクスト性の考察を通して、二項対立的な善悪観および応報思想は、枠内物語で動搖し、最終的に外枠物語において解消へと至ることが判明された。まず、以下に第四章の各テクストにおける〈善／悪〉および応報思想の解消の有無を表4-4にまとめる（△は、その解消が不完全であることを指す）。

表4-4 各テクストにおける〈善／悪〉および応報思想の解消

	原型	枠内物語	外枠物語
〈善／悪〉	×	△	○
応報思想	○	△	○

原型である『ヨブ記』において、罪は必ずしも個人の道徳的失敗を意味するものではなく、不可視かつ不可解な神の意志によって決定されるものである。ここで、応報原理に基づいて、苦しむ他者の善悪を判断することの危険性が浮き彫りにされている。ただし、応報原理の無効性が示唆されているにもかかわらず、二項対立的な善悪観は原型テクストに依然として存在している。

そして、枠内物語においては、悪が善として報酬される可能性があることが示唆されており、善悪の相対性および応報原理自体の不安定さが強調されている。しかし、その〈善／悪〉の二項対立的構造は根本的に解体されてはおらず、単に両者の立場が入れ替わっただけで、「善か悪か」という二元的な思考は維持されたままである。また、振付師の語りにおいては、応報思想に対する批判的視点が窺えるものの、それを根本的に覆すものではなく、応報原理はテクストの中で別の形で依然として存在している。

一方、外枠物語においては、第四章を通して、科学的根拠に基づく法制度の判断が必ずしも絶対的に正しいとは限らないことが示唆されている。ここでは、人間による判断の限界や、善悪の定義そのものに対する懷疑が提示され、〈有罪＝悪〉という固定観念が崩れていく。さらに、他の章で引用されている多声的な先行テクストには、〈有罪＝悪〉および〈無罪＝善〉という等式に当てはまらないさまざまな人物や状況が描かれており、〈善／悪〉という二項対立の境界は次第に曖昧になっている。

このように、多和田は、誰が善悪を判断する資格を有するのかという根源的な問いを提示し、応報原理に基づく善悪の判断に対して根本的な疑義を投げかける。また、多和田が〈善／悪〉という二項対立自体の正当性を問い合わせし、曖昧な「灰色の空間」を描き出すことで、価値判断の複雑性を浮かび上がらせる。これにより、多和田は、固定化された価値判断の枠組みを打ち破り、従来の応報原理および二項対立的な善悪観を解体する、新たな方向性を提示しているのではないだろうか。

## 結 論



本論文は、間テクスト性の手法を用いた多和田の創作意図やその創作方法の働きを明らかにすることを目的とし、とりわけ二項対立的思考への批判およびその脱構築の在り方に注目して考察を行った。具体的には、1992 年に初出した『犬婿入り』、2004 年に発表された『旅をする裸の眼』、そして 2011 年から連載された『雲をつかむ話』という、明確に間テクスト性が認められる三作品を分析対象とした。

本論文では、「多和田は間テクスト性という創作手法を通して何を伝えようとしているのか」、「この手法は二項対立的思考への批判としてどのように機能しているのか」、さらに「多和田文学において、二項対立は実際にどのように解消されたか」といった問い合わせを中心に検討を進めた。その結果、多和田は従来の〈男／女〉、〈東／西〉、〈善／悪〉といった固定化された価値判断の枠組みを問い合わせ直し、それらを単に逆転させるのではなく、より根源的に二項対立の構造そのものを解体する試みを行ったことが明らかとなった。

さらに、多和田文学における間テクスト性の注目すべき特徴は、その構造が常に多層的であるという点である。例として、本論文の研究対象である三つの作品には「枠内物語」とそれを包む「外枠物語」という二重構造が窺えるのである。原型と明確な対応関係を持つ枠内物語には、原型のテクストを読んでいない読者には気づきにくい細かな書き換えが含まれている。一方、外枠物語では、より大きな書き換えや視点の転換がなされているように見えるが、原型との間には依然として暗黙の対応関係が認められる。

多和田がこうした二層構造による再創作を通して、読者に提示している二項対立的構造への批判や新たな視点は、以下の三点に要約できる。

## 一、〈男／女〉および〈マジョリティ／マイノリティ〉

第1章では、『犬婿入り』を原型の〈犬婿伝承〉と比較し、『犬婿入り』における書き換えを探し出しながら、その再創作を通していかに〈男／女〉および〈マジョリティ／マイノリティ〉といった二項対立に関する再思考を提示したのかを考察した。

『犬婿入り』について、枠内物語の構成は〈犬婿伝承〉の内容をほとんど変えずに踏襲しているが、〈犬婿伝承〉では描かれなかつたヒロインの意志や感情表現が加えられている。一方、外枠物語では、登場人物が性的マイノリティとして書き換えられ、ジェンダー役割や性別も原型とは異なり逆転されることで、伝統的な家父長制の家族構造が物語から排除されている。また、ヒロインは原型よりも自らの意志で行動できる女性として描かれているが、他者の主体性を抑えつけて自身の主体性を高めようとするのではなく、他者の意思を尊重し、主体的に行動する女性として書き換えられている。

こうした書き換えを通して、多和田は従来の異性愛主義的な価値観に疑問を投げかけ、異質性を否定的な価値観から魅力や独自性の源という肯定的な意味へ転じ、多様な家族の在り方を読者に示している。さらに、『犬婿入り』において、〈男／女〉および〈マジョリティ／マイノリティ〉という枠組みは、単に前者優位から後者優位への反転でも、両者の平等化にとどまるものではなく、その差異自体を強調する必要があるのかどうかという問い合わせが提起されている。つまり、多和田は、性別や性的指向の違いによって人を評価することの無意味さと、人間同士が互いの意志や主体性を尊重しながら向き合う可能性を提示しているのである。





## 二、〈西／東〉

第2章では、『旅をする裸の眼』を対象として、テクストの第五章を映画『Indochine』と、第十二章を映画『Est-ouest』と比較分析したこと、その再創作の様相を明らかにしてきた。

『旅をする裸の眼』の枠内物語と外枠物語には、「わたし」の矛盾が窺える。枠内物語において、西側優位の〈西／東〉の構図が常に強化されており、西側の理想性はさらに高められている。例えば、第五章では、原型の映画におけるエリアースとカミーユの場面を中心に語られ、エリアースはより理性的な西側の女性として描かれている。また、第十二章では、東側の人間はより受動的で従属的に描かれる一方で、西側のヒロインは自力で困難を乗り越える、より能動的な女性へと変化していることが明らかとなった。

しかし同時に、第十二章の枠内物語では、ソ連政府に反抗する東側のキャラクターが削除され、あるいは東側政府への不満が西側世界への不信へと書き換えられることで、原型の映画における〈西＝善／東＝悪〉という構図は成立しなくなっている。また、外枠物語において、西側にいること自体が必ずしも自由を意味するわけではないことが示されており、〈西＝自由／東＝不自由〉という単純な二項対立も打破される。

このように、第十二章では、「わたし」が自身の観点とは異なる〈西／東〉の二項対立を認識するうちに、やがてその思考自体の不条理さに気づいていく。そして最終的には、西側優位の思考が解体されるにとどまらず、さらに能動的な「盲目」を通して、従来のイデオロギーに縛られない視点を獲得し、ついに二項対立的な思考の枠組みから解放された姿勢が窺える。

すなわち、『犬媚入り』では、男性優位の構図が解体され、女性も主体的に行動できることが提示されているのに対し、『旅をする裸の眼』では、西側優位の構図があえて強調されることによって、その二項対立的構造の不合理性がいつ

そう際立ち、単純化された思考枠組によって世界を捉えるという行為自体の滑稽さと不適切さが浮き彫りにされている。「世界は共通点や相違点で二つに分けるべきものではなく、網の目のように複雑に張りめぐらされたものなんじゃないでしょうか」<sup>141</sup>と述べたように、多和田が伝えようとするのは東側優位への転倒ではなく、〈西／東〉という二項対立的思考で世界を捉えることそのものへの批判であり、複雑で有機的な世界観の中で西側と東側という画一的分類の無意味さを提示しているのである。

### 三、〈善／悪〉

第3章では、『雲をつかむ話』の第四章における『ヨブ記』の再創作を中心に分析し、他の章で言及・引用された先行テクスト間の呼応関係を考察したことで、多和田がいかに再創作を通して〈善／悪〉という二項対立的価値体系を批判し、読者に再考を促しているのかを明らかにした。

まず、第四章の場合、枠内物語における振付師による書き換え、つまり作中劇におけるヨブの神への不信は、応報原理に対する懷疑的な視線を投げかけており、この善悪観が内包する危険性を浮かび上がらせている。一方、外枠物語では、法制度やマスコミが善悪を判断する基準として神の存在に取って代わるが、科学的証拠に基づく法制度の判断が必ずしも絶対的に正しいとは限らないという結論によって、〈有罪＝悪〉という単純な等式は崩れていく。また、枠内物語と外枠物語の両方から原型における神の救済が排除されており、これは応報原理そのものが存在しないことを示唆している。これにより、神に代わって他者の善悪を裁く資格を持つ者は誰なのか、そして人間は絶対に正しい判断を下すことができるのか、といった根本的な疑問が提示される。

---

<sup>141</sup> 多和田葉子・円城塔（2011）「対談 旅と創作」『群像』66(8)（講談社）、p224。



さらに、多和田は間テクスト性の手法を通じて、他の章で言及または引用されている先行テクスト間で多声的な対話が展開され、〈有罪＝悪〉と〈無罪＝善〉という単純な公式に当てはまらないさまざまな状況が提示され、善と悪などの二項対立の境界が曖昧になり、それによって〈善／悪〉という二項対立が解体された。

以上のように、多和田は、従来の応報思想の不確かさを問い合わせ直し、〈善／悪〉という二項対立そのものを批判的に捉えている。さらに、「悪とは何か」という根源的な問いを提示することにより、「悪」とみなされる行為の本質を多層的に再検討することを促している。すなわち、ある行為が本質的に「悪」であるのか、それともそれは司法制度の限界、歴史的文脈、あるいは時代ごとの価値観によって構築された「悪」に過ぎないのか、という問題を提起しているのである。そしてこの問題は、善悪の定義は誰によって、いかなる権力構造のもとで規定されるのか、という倫理的・政治的な問い合わせへとつながっていく。

多和田はこうした問い合わせを通じて、〈善／悪〉という二項対立的構図の恣意性とその危うさを浮き彫りにし、読者に対して「白か黒か」という単純な二元的判断を越えた、複雑な現実を多義的に理解する視点を提示している。

以上の三作品を考察することで、多和田の作品における間テクスト性が、單なる原型の引用や翻案にとどまらず、既存の価値観や社会的枠組みを問い合わせ直す批評的装置として機能していることが明らかになった。

多和田作品において参照される原型のテクストには、口承で伝えられてきた伝承文学、視覚テクストである映画や、文字によって創作された文学作品などの、多岐にわたる形式が見られる。そして、それぞれの原型テクストの形式は、作品内で取り上げられる二項対立の種類とも深く結びついている。たとえば、『犬鳴入り』では異類婚姻譚という伝承文学が原型となっており、作品の中心には〈男



／女〉をめぐるジェンダーの二項対立が置かれている。『旅をする裸の眼』は、植民地主義や冷戦を主題とする映画テクストを原型とし、そこでは〈東／西〉という政治的・文化的対立が描かれる。もしくは、『雲をつかむ話』の第四章では、『ヨブ記』という聖書が原型として引用され、〈善／悪〉という道徳的・倫理的二項対立がテーマとして設定されている。

また、創作時期に沿って分析することで、外枠物語における語りの視点は、原型に類似した出来事を経験する人物によるもの（『犬婿入り』と『旅をする裸の眼』）と、より客観的な観察者によるもの（『雲をつかむ話』）という二種類があることが確認できた。これにより、物語が单一の視点から語られるのではなく、多様な声や視点が交錯する構造が生まれ、読者に対して二項対立的な枠組みについて再考する余地が提供されている。つまり、多和田文学における間テクスト性の創作手法が、より内省的で多声的な方向へと展開していることを把握できたと言えよう。

以上により、多和田が再創作を通して、従来の二項対立に基づく価値体系に疑問を投げかけ、これらの構造を解体すると同時に、複雑で絶えず変化するこの世界を理解するための、新しい思考の枠組みへと読者を導いていくことが明らかとなった。このように、本論文は多和田文学における間テクスト性の新たな意義を提示したと考えられよう。

今回、本論文では三作品のみに焦点を絞ったが、多和田の2011年以降の作品群や、小説以外のジャンルにおける創作においても、間テクスト性という創作手法および二項対立的思考への脱構築が見られるかどうかは、今後の検討課題として残されている。多和田文学をより深く理解するためには、考察の対象をさらに広げて研究する余地がある。それを今後の課題とする。

## 参考文献（著者名アルファベット順・五十音順）



### 1. テクスト

多和田葉子

- (1998) 「犬婿入り」『犬婿入り』(講談社)
- (2007) 「「犬婿入り」について」『カタコトのうわごと』(青土社)
- (2008) 『旅をする裸の眼』(講談社)
- (2012) 「ダカール エクソフォニーは常識」『エクソフォニー——母語の外へ出る旅』(岩波書店)
- (2019) 「雲をつかむ話」『雲をつかむ話／ボルドーの義兄』(講談社)
- (2019) 「作者から文庫読者のみなさんへ」『雲をつかむ話／ボルドーの義兄』(講談社)

作者不明

- (1971) 『旧約聖書 ヨブ記』(岩波書店、関根正雄訳)

### 2. 単行本・叢書

Brandon Andrew Robinson (2016) 「Heteronormativity and homonormativity」『The Wiley Blackwell encyclopedia of gender and sexuality studies』(Wiley-Blackwell)

Edward Said (1979) 『Orientalism』(Vintage Books)

Gérard Genette (1995) 『パランプセスト 第二次の文学』(和泉涼一訳、水声社)

Jacques Derrida (1972a) 『Marges de la philosophie』(Les Éditions de Minuit)

Jacques Derrida (1972b) 『Positions: entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta』(Les Éditions de Minuit)



John Berger (1972) 『Ways of seeing』 (Penguin Books)

Julia Kristeva (1983) 『セメイオチケ1 記号の解体学』 (原田邦夫訳、せりか書房)

Markus Hallensleben (2014) 「Rewriting the Face, Transforming the Skin, and Performing the Body as Text: Palimpsestuous Intertexts in Yōko Tawada's "The Bath"」 『Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia』 (Martin Rosenstock & Qinna Shen 編、Berghahn Books)

Mayako Murai (2015) 『From dog bridegroom to wolf girl: Contemporary Japanese fairy-tale adaptations in conversation with the West』 (Wayne State University Press)

Panivong Norindr (1996) 『Phantasmatic Indochina: French Colonial Ideology in Architecture, Film, and Literature』 (Duke University Press)

Stephen Hutchings (2008) 「Bilingualism, Miscegenation and Incest in East/West and Indochine: Russia's Place in the French Postcolonial Imagination」 『Russia and its Other(s) on Film: Screening Intercultural Dialogue』 (Palgrave MacMillan & Stephen Hutchings 編)

岡部 隆志 (1994) 「多和田葉子『犬婿入り』を読む」 『異類という物語——『日本靈異記』から現代を読む』 (新曜社)

カトリン・アマン (2000) 「窺視、検閲と現実の構築——多和田葉子『犬婿入り』」 『歪む身体 現代女性作家の変身譚』 (専修大学出版局)

木村 朗子 (2013) 『震災後文学論：あたらしい文学のために』 (青土社)

洲崎 圭子 (2022) 「〈闕〉を跨ぐこと——多和田葉子の小説を巡って」 『ジェンダー研究が拓く知の地平』 (東海ジェンダー研究所記念論集 編集委員会編、明石書店)

- 関 敬吾 (1978) 『日本昔話大成 第2巻 本格昔話一』 (角川書店)
- 関 敬吾 (1980) 『日本昔話大成 第11巻 資料編』 (角川書店)
- 関根 正雄 (1971) 「解説」『旧約聖書 ヨブ記』 (岩波書店、関根正雄訳)
- 谷川道子・山口裕之・小松原由理編 (2020) 『多和田葉子／ハイナー・ミュラー：演劇表象の現場』 (東京外国語大学出版会)
- ベルナツィーク (1968) 『黄色い葉の精霊：インドシナ山岳民族誌』 (大林太良訳、平凡社)
- 水田 宗子 (1993) 「〈異類〉としての自己認識——日本近代女性文学における脱出と放浪」『物語と反物語の風景——文学と女性の想像力』 (田畠書店)
- 山出 祐子 (2010) 『移動する女性たちの文学——多文化時代のジェンダーとエスニシティ』 (御茶の水書房)

### 3. 機関雑誌・論文

- Allen Thiher (1977) 「Surrealism's Enduring Bite: "Un Chien andalou"」『Literature/Film Quarterly』 5 (1) (Salisbury University)
- Christine Ivanovic & Miho Matsunaga (2011) 「Tawada von zwei Seiten - Eine dialektüre in stichworten」『Text und Kritik』 191/192 (Edition text + kritik)
- Jette Gindner (2018) 「Heimat as Communist Utopia or Leerstelle: Yoko Tawada's Naked Eye」『Seminar: A Journal of Germanic Studies』 54 (4) (University of Toronto Press)
- Kristy Butler (2014) 「Kristeva, Intertextuality, and Re-imagining "The Mad Woman in the Attic"」『Studies in the Literary Imagination』 47 (1) (Georgia State University, Department of English)

Marina Heung (1997) 「The Family Romance of Orientalism: From Madame Butterfly to Indochine」『Genders』21 (New York University Press)

Marouf Hasian & Helene Shugart (2001) 「Melancholic nostalgia, collective memories, and the cinematic representations of nationalistic identities in Indochine」『Communication Quarterly』49 (4) (Eastern Communication Association)

Shani Tobias (2015) 「Tawada Yōko: Translating from the ‘Poetic Ravine’」『Japanese Studies』35 (2) (Japanese Studies Association of Australia)

Victoria Young (2016) 「Inciting Difference and Distance in the Writings of Sakiyama Tami, Yi Yang-ji, and Tawada Yōko」(リーズ大学博士論文)

阿部佳南子 (2016) 「多和田葉子『雲をつかむ話』論 相互テクスト性と言葉遊びの関連」『信大国語教育』26 (信州大学国語教育学会)

泉谷 瞬 (2012) 「教化される感覚—多和田葉子「犬婿入り」論」『昭和文学研究』65 (昭和文学会編集委員会)

岡部 隆志 (2004) 「多和田葉子『犬婿入り』論——消費される民話——」『国学院雑誌』105 (11) (國學院大學)

小谷 裕香 (2013) 「多和田葉子「旅をする裸の眼」論—〈作者〉への抗い—」『近代文学試論』51 (広島大学近代文学研究会)

小野絵里華 (2012) 「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』10 (東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻)

河口 和也 (2010) 「テーマ別研究動向 (クィア・スタディーズ)」『社会学評論』61 (2) (日本社会学会)

邢 亜南 (2022) 「『犬婿入り』論——「翻訳」を視点として」『れにくさ: 現代文芸論研究室論集』12 (現代文芸論研究室)



- 佐々木哲夫 (2017) 「神の言葉の焙出によるヨブ記エリフ弁論の要点——因果応報の原理と不条理の超克——」『人文学と神学』12 (東北学院大学学術研究会)
- 篠田知和基 (1994) 「犬賀入考」『名古屋大学文学部研究論集・文学』40 (名古屋大学文学部)
- 清水 道子 (1991) 「チェーホフの枠物語における創作方法の発展」『東京大学文学部露文研究室年報』8 (東京大学文学部ロシア文学研究室)
- 谷口 幸代 (2015) 「多和田葉子の文学における境界—「夕陽の昇るとき～STILL FUKUSHIMA～」を中心に—」『お茶の水女子大学比較日本学教育研究センター研究年報』11 (お茶の水女子大学比較日本学教育研究センター)
- 多和田葉子 (1991) 「Eine “Lesereise” (mit) der Hamletmaschine: Intertextualität und Relektüre bei Heiner Müller」 (ハンブルク大学修士論文)
- 多和田葉子 (2004) 「多和田葉子自筆年譜」『ユリイカ』36 (14) (青土社)
- 多和田葉子・管啓次郎・野崎歛 (2004) 「言葉を愉しむ悪魔——放浪・翻訳・文学」『ユリイカ』36 (14) (青土社)
- 多和田葉子・松浦理英子 (2010) 「特別対談 動物になること、語りの冒険」『新潮』108 (3) (新潮社)
- 多和田葉子・円城塔 (2011) 「対談 旅と創作」『群像』66 (8) (講談社)
- 多和田葉子とロバード・キャンベル (2018) 「「半他人」たちの都市と文学」『新潮』115 (4) (新潮社)
- 戸田由紀子 (2014) 「Smell and Transformation in Larissa Lai's Salt Fish Girl and Yoko Tawada's The Bridegroom Was a Dog」『カナダ文学研究』22 (『カナダ文学研究』編集委員会)

- 中川 成美 (2007) 「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』600 (立命館大学人文学会)
- 野島 直子 (2006) 「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：歴史・文学・思想』59 (新書館)
- 長谷川美緒 (2018) 「テクストを揺さぶる言葉——多和田葉子「犬婿入り」における異質性について」『早稲田現代文芸研究』8 (早稲田文芸・ジャーナリズム学会)
- 福田 晃 (1975) 「犬聟入の伝承」『昔話：研究と資料』4 (昔話研究懇話会)
- 本多 峰子 (2011) 「旧約聖書の神義論—ヨブ記と詩篇の場合」『国際政経論集』17 (二松學舎大学)
- 松崎美恵子 (2020) 「多和田葉子「犬婿入り」論—ジェンダー的規範の解体を中心」『日本文化學報』84 (韓國日本文化學會)
- 山口 巖 (2001) 「否定の構文：生格と関連して」『DYNAMIS：ことばと文化』5 (『デュナミス』編集委員会)
- 山口 修司 (2007) 「『オイディップス王』読解」『北海学園大学学園論集』131 (北海学園大学学術研究会)

#### 4. 映画

Régis Wargnier (1992) 『Indochine』 (発行者 : Bac Films、英訳 (字幕) : Sony Pictures Classics Inc.)

Régis Wargnier (1999) 『Est-ouest』 (発行者 : UGC Fox Distribution、英訳 (字幕) : Sony Pictures Classics Inc.)

#### 5. 新聞

「朝日賞、4氏に決まる」『朝日新聞』朝刊、2020年1月1日、1面。