

# 越境する中間地帯を求めて

——多和田葉子論への試み——

Auf der Suche nach dem transkulturellen Zwischenraum

—Versuch zu Yoko Tawata—

土 屋 勝 彦

Masahiko TSUCHIYA

---

*Studies in Humanities and Cultures*

---

Vol. 2

名古屋市立大学大学院人間文化研究科『人間文化研究』抜刷 2号  
2004年1月

GRADUATE SCHOOL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

NAGOYA CITY UNIVERSITY

NAGOYA JAPAN

JANUARY 2004

## 越境する中間地帯を求めて—多和田葉子論への試み

### Auf der Suche nach dem transkulturellen Zwischenraum - Versuch zu Yoko Tawada

土屋 勝彦

Masahiko Tsuchiya

**要旨** 多和田葉子の文学は、言語表現への不可能性を表明しつつ、それでもなお不可視のものと言語化を試みようとする脱領域化ないしは越境的な言語空間の創造に向かう。ドイツと日本の両言語文化のエートスから逃れ、それらの中間地帯に独自の「民俗誌的詩学」を構築しようとするのである。『無精卵』では、語り手の視線の変容によって幻視される事物の変貌を語りつつ、分身からの身体的な逆襲による自己否定を通して、語り自体が否定される。『飛魂』では、意味性（シニフィエ）と表象性（シニフィアン）の変転と循環のプロセスにおいて、音声映像の言霊の力が発揮され、表象文字の映像化が身体の言語として発現する。ここには言語遊戯と言語実験の中から生まれる新たな言語表現構築への強い志向が一貫して見られる。異質で奇矯なイメージの衝突によって想起される文学空間は、夢と現実の狭間に浮かぶ幻視の反物語であり、世界の認識不能性を示す。国民文化に還元されえない、語りえぬ中間地帯への絶望的な志向性こそ、越境文学の持つ宿命的なデラシネのパトスを支えるものに他ならない。

**キーワード**：越境の文学、身体の言語、脱領域、マイナー文学

#### はじめに

90年代になって現われ始めた日本文学における新たな傾向のひとつは、リービ英雄やデビット・ゾペティなど、外国人による「日本語文学」の登場と、多和田葉子や水村美苗など、深い異文化体験を潜り抜けた日本人による「日本語文学」の台頭であろう。日本文学にとって、前者が外からの衝撃であったとすれば、後者は内からの変質を迫る事件となった。無論、17歳で新宿に暮らし始めたリービが、父とその言語に反発し「継母国語」たる日本語世界への愛着を表明しているのに対して、ゾペティは、たまたま日本にたどり着いた旅人として日本語を選んだに過ぎないと告白する。また多和田が大学卒業後22歳でドイツに渡り日本語を喪失していく過程を経験したのに対して、水村は12歳で家族とともにアメリカに移住し、むしろ現実世界からの逃避として高踏的な日本文学に沈潜したのであり、文学へのスタンスはそれぞれ異なっている。

日本語文学に新風を吹き込んだ多和田葉子の独自性は、安定し硬直化した「母国語文学」ないしは「国民文学」の味読と消費のプロセスに抵抗し、それを破壊して、言語そのものへの違和感を表明し、ラディカルで前衛的な文学言語を創出しようとする点にある。その意味で、多和田葉

子を語ることは、いわゆるマイナー文学やクレオール文学を語ることに通底している。

本論では、まず多和田葉子の言語・文学観を素描し、その本質的な特徴を示す二つの作品『無精卵』(1995年)と『飛魂』(1998年)を考察することによって、その文学的な策略と手法、さらには語り手の視点の問題を身体論的な方向から探求し、越境文学のひとつの可能性を明らかにしたい。

## 1 ドイツ経験と新たな言語創造への試み

日本語・ドイツ語作家として独自の地歩を固めた多和田葉子の文学的関心は、常に新たな言語表現を希求し創造することによって、日本語ないしドイツ語の規範的でナショナルな言語文化のエートスを揺さぶり異化し、豊かにすることにある。無論その契機となったのは、22歳でドイツへ渡った後の壮絶なる異文化経験であり母語の喪失体験であった。

「日本語を全くしゃべらないうちに、半年が過ぎ去ってしまった。日本語がわたしの生活から離れていってしまうのは、なんだか霧の中で文字が見えなくなっていくようで恐ろしかった。わたしは、言葉無しで、ものを感じ、考え、決心するようになってきた。・・・そのうちわたしは、この言葉のない生活をドイツ語や日本語に<翻訳>するようになってきた。」『カタコトのうわごと』(1999年、11-12頁、以下頁数のみ示す)

一旦は自分の言葉を失い、あらたに自分の考えや感情を「翻訳する」言語として日本語やドイツ語を再発見し選択したという経験が、その後の創作原理と執筆モチベーションの起点になっている。それは、二つの言語のなかにどっぷりつかることなく、その間にある中間地帯に身をおくこと、いわば宙吊りにされた言語空間にあえて漂うことを意味する。「何か二つの言語の間に存在する<溝>のようなものを発見して、その溝の中に暮らしてみたいと漠然と思っていた」(32) この溝こそ、多和田作品の魅力であり謎でもある。この溝を表現するためには、既存のイメージやものの見方に安住するのではなく、まずはそれらを破壊し傷つけなくてはならない。「もともと別々だったイメージや物の見方がぶつかりあって作品が出来上がっていったのだから、その衝突の際についた傷跡があるはずで、そういう傷跡、縫い目、破れ目、ちぐはぐ、不調和などが残っていなければ、文学として面白くない。」(195) イメージの衝突する傷跡を探り、それを再構成すれば、滑らかな表現とは異なる「ゴツゴツした文章」が紡ぎだされていく。ドイツ体験による言語表現上の危機意識の結果として、「美しい日本語」といった規範的な思考から逃れ、むしろ日本語が一度崩れていくところに、ポジティブな文学の可能性を探求しようとしたのである。そして「標準日本語」への距離感ないしズレは、母語への意図的な疎外感覚を持ち続けることによって保持され、文学上の策略ともなりえた。「わたしは、<美しい日本語>などというのは、<上手な文章>とか<成功した短編小説>などというものと同じくらい当てにならない観念だと思っている。だから、そういう日本語が一度崩れていく場所というのが、小説を書くためには必要だと思うのだが、わたしの場合はそれがドイツだった。」(34)

ナショナルな言語規範を崩そうとするこの試みは、獲得言語であるドイツ語にも当てはまる。

つまり、「変なドイツ語」によってドイツ人のドイツ語とは異なる新たな表現可能性を探求し、ナショナルな言語文化自体を揺さぶろうとするのだ。「わたしの書くドイツ語は、ドイツ人の書くドイツ語とは違う。ちょっと抜けている、つまずきそうな、変なドイツ語なのだろうと自分では思っている。だからこそ書くかがあるのではとも思う。」(37)しかし、母語ではないドイツ語での創作は、初めからナショナルなエートスに染まっていないがゆえに自由度が高いともいえるが、逆にコミュニケーションを成立させるためには、規範的な文章語に基づいた明確なドイツ語表現を必要とする。

「ドイツ語で書いたものは、やはり日本語のものと作風が違う。ドイツ語でなければ書けないことがいろいろある。もちろん日本語のほうが楽に速く書けるが、楽だということも速いということも文学にとっては何の役にもたない。・・・ドイツ語だとつまらないことは書く前にそれと分かって書かないから経済的だ。それに、ドイツ語だと書きながらじっくりものを考えることができる。・・・作品にわたしという個人を超えた広がりが出てくる。」(43-44)これは、獲得言語であるドイツ語の規範性(規範文法や正書法)をきちんと踏まえなければ、コミュニケーション自体が成立しなくなるというヨーロッパ言語の論理的保守性ないしは保守的な倫理性から由来する言語観である。逆に言えば、日本語表現の自由度(破格の許容度)が高いことの裏返しとも言える。また、思考の速度を落とすことによって、普遍的な視点の広がりが出てくるという問題意識は、分析言語としての性格が強いドイツ語の普遍性ないし客観性への志向を照射している。日本語のように主観に強く依存し、情緒性の色濃い言語とは、おのずと表現に対する意識・振る舞いが異なってくるのは当然である。

「外国語で書くと文章に穴があるから、その穴から気持ちが直接飛び出していくことがよくある。また外国語では『巧みな言い回し』などというものに頼らないから、映像をはっきり出さずしない。型にはまったものを見方をうまく引用できないから、何もかも自分の頭で考えないとならない。だから、嫌でも真剣さが出る。滑稽さも出る。おかしくて、直接的で、映像の鮮やかな『外国語文学』がわたしは好きだ。」(130)

「巧みな表現」から逃れ、言語表現を根底から考え直すというラディカルな「真剣さ」によって映像の「鮮やかさ」が現われるという。これは、あいまいな思考状態のまま書き進めることができる「母国語」とは違って、明確なヴィジョンを前提にしなければ、言語表現が不可能な「外国語」による自己表現のプロセスを明快に語っている。鮮烈な映像を言語化する作業は、直接的な生の自己表白をはからずも提示する。単純化されたドイツ語表現は、表現力の欠乏を補い、さらに鮮やかな異化された表象作用をもたらす。異質のイメージがぶつかり合うなかで、新たな視座が発見され衝撃を与えるのである。それは、「わたしが興味を持つのは、常にまだ出会っていない未知の言語や異質な思考の星座と連絡を交し逢うような詩である」(142)と、多和田がツェランについて語ることと通底している。また、その後多和田がパフォーマンス芸術に興味を抱き自ら実践していくのも、異種の芸術ジャンルの衝突から生まれる中間地帯への、「溝」への強い関心とモチベーションの結果であろう。例えばダンスと朗読の共演について、多和田は「聴覚

と視覚の間、身体の言語と書かれた言葉の間には溝がある。その真つ暗な溝の中を覗き込むことができるということ自体が面白い」(189) という。

## 2 変容する視線と自己否定—『無精卵』をめぐって

『ゴットハルト鉄道』に収められている中編作品『無精卵』は、同棲していた男の死後もひとりで二階に住み続けるもの書きの女と、突然家に闖入した少女との奇妙でグロテスクな葛藤と共生を中心に、女の視点から語る形式をとっている。冒頭の部分に、語り手としての「女」の視線の在り方が提示されており、その後に展開される物語が現実とも幻想とも見えるように思わせている。黄色い帽子をかぶった少女は、いわば女の分身あるいは過去の自分自身であると解釈できる。つまり「あなた自身、夏にはいつも日除けの黄色い木綿の帽子をかぶっていましたね」(『ゴットハルト鉄道』56頁、以下頁数のみ記す)と「占い屋」から指摘されるのだ。少女のかぶる黄色の帽子は、無精卵の黄身の色を表わし、未だ生まれえぬ自己自身、あるいは自己実現できぬ私生児を暗示する。つまり、「自分の身体を空想の中で触っていると、それはどんどん縮小していく」(43)「それは遠くから近づいてくるのではなく、自分の肉の中から現われてくるのだという気がしてくる」(45)がゆえに、身体の縮小化と肥大化による自我の分裂と自他の一体化が現出するわけである。ここでは、児童虐待やマゾヒズムといった通常の社会的な現実把握概念からは捉えられない身体的な実相が、女の視線の内側から、異化され析出されている。浮遊する宇宙船と呼ばれる二階の場所から、日常的な視線の逆転したベクトルから事象が描出されていく。

まず冒頭の文章を見てみよう。

「その日、そこで動いたモノがあった。」これは全能の語り手の視点から捉えられている。

「● 女の視覚に初めて動くモノが捕らえられたのは、樹木を照らし出す光が急に鋭く削られ始めたのと同じ日だった。その日、女は<樹木>という言葉を使うのをやめてしまった。ポプラ、栗、モミなどの言葉が、使われないでいるうちに肉を失ってしまった後も、ずっと確かな感触を伴っていた<樹木>という言葉がこの日、秋の無数の光に刺されて穴だらけになってしまった。秋の光は、歯医者が歯と歯の間に差し入れるあの金属の介入のように狡猾な細さで、隙間のないはずの大気の間に入り込んできた。女の眼球の中にまでその光は刺さり、そのためか庭園を鉤括弧のように囲んでいた女の視線が壊れた。視界は広がるでもなく、縮むでもなく、同じ大きさの風景の内部で窮屈そうにゆがんだ。今まで見えなかったモノが見えてしまったのは、そのせいかもしれない。」(39)

個々の具象名詞が本来の肉感性を喪失し、総称名詞の概念把握ですら不確かなものを感じられていくという言語表現の危機意識のなかで、主人公の「女」は、その原因を、事物の知覚を保証するはずの外部光線が「細く削られた」結果だとする。外部光線の先鋭化によって、言葉が「穴だらけになった」とき、通常の視線も崩壊し、安定した風景への視覚が、逆に不可視の動態を可視化する。概念化を志向する主体の思考がせき止められたとき、幻視の風景が現前するのだ。

「女の視線が壊れた」という語り手の描写に続いて、語り手が女の視線に入り込んで「今まで見

えなかったモノが見えてしまったのは、そのせいかもしれない」という女の思考内部に同化している。こうして語り手と主人公の視線は、離反と同一化を繰り返していく。そのとき不可視の「動くモノ」が捕らえられるという。

「光をそんな風に細く削ってしまうのは、無数のレンズの層を形作る秋の気分で、光はひとつの層を通過する度にふたつに分かれ、泥や雑草に抱かれた地表が近づく頃には無数の針になっていた。夏の間、光は多量に降り注いだ。多量であって、多数ではなかった。葉もまた、こんもり茂ってはいたものの、数が多いという印象は特に与えなかった。それが秋になると、一枚一枚が独立して落下しようとするために、実の数ばかりが騒々しくなった。針の光に出会うと、黄色い葉は陶器の色に、赤い実はガスレンジの炎の色に見えた。」(40)

秋の光が削られて針のように差し込む力が、風景の変容を現前させる。多量の光から多数の葉への変移は、塊から個別的な数への視覚の焦点の変貌を示す。そのとき自然の紅葉は通常よりも人間の周囲世界の色彩印象に近づく。葉と実の重なり合いが、ガスレンジにかけられた陶器製の鍋へと移し変えられる。概念化された自然の形象が個別的な経験場面に収束するのである。

「翌日から女は樹木を<電信塔>と呼ぶことにした。そういう言葉があるのかなのか、今のところ、誰にも尋ねてみるができない。少女時代は毎日新しい言葉を作って、頭の中でのを考へる時には、そんな言葉ばかり使っていた。人と話す時にも、そんな言葉を少し使った。それが、人に笑われたり子供扱いされるのが嫌なばかりに、いつの間にか、言葉を作るのもやめてしまった。」(40)

樹木を「電信塔」という造語に置き換えることは、自然から人為的な周囲世界に近づく精神の動きを示す。自然から文明世界への概念転化を示すこうした造語は、その伝達不能性ゆえに周囲世界からの疎外を引き起こし、言葉の創出自体を放棄することとなる。庭は「四角い土地」と呼ばれ、主人公の視線に支配され、女の視覚そのものになる。「葉」は理由なく「領収書」と名づけられる。こうして、冒頭の一節にすでに本作品の基本的な方向性が示される。つまり、「自然などというものは本の中とガラスの向こうにしか存在しない」(89)とすれば、通常自然概念を日常的な周囲世界の事物に置き換える身体の手を獲得せざるをえないのだ。身体の手を志向する主人公の視線に見える風景は、時空の境界を越え、過去の自己と対決する自分自身の内面風景にもなっている。そして、周囲の人物像との回路はもっぱら文通といった間接的な文字伝達である。それは主人公の仕事が「文章を書きつらねていく」ことだからでもある。エクリチュールによって成り立つコミュニケーションが人間関係を形成する自己証明ともなっている。また、全ての登場人物に固有名詞が与えられていないのも、男や女、友達、少女といった抽象化された概念のほうが、夢のような神話的説話的形式が保持され、一般性や普遍性へと向かう語り手の意思が感じられる。

本作品の登場人物は、3年前に死んだ作家とその同棲者だった主人公の女性作家「女」、月に一度管理者のように女の家を掃除するためにやって来る「妨害電波のような」義姉、ときどき文通する幼年時代の女友達「古い屋」、ふいに自宅に転がり込んできた正体不明の少女、新聞社

に勤める女友達、昔恋人のように親しかったという従弟、「反応を示してくれない重く疲れただけの」冷たい義母、いかがわしいビデオ専門誌の編集者などである。これらの登場人物たちとの現在の関係が、少女を除いてはほとんどが手紙という間接的なエクリチュール的手段に依存しているのは、主人公のモノローグ性と自閉性を表わしている。そして、物語の〈全能の〉語り手（超越的語り手）は、往々にして主人公の女の視線と重なり限定化されながらも、ときにはその視線から外れていく。時代性と場所の設定も、人物と同様に不特定であいまいにされているが、ときおりラジオを通して戦地の地名と戦争被害者の数、あるいは人相学の学者が文化勲章を受けたといったニュースが報じられることによって、かろうじて現実的な時代背景を感じさせる。妻を病気で亡くした作家と思しき男と、主人公の物書きである女との肉体関係のない奇妙な同棲生活の断片が、過去のエピソードとして語られる一方で、現在進行する物語として、闖入した少女と女との奇妙な共同生活が語られていく。過去と現在が交錯しながら物語が進行し、同時に語り手の視点と女の視点とが交錯しながら進む。各断章の区切りをつけているのが、●記号であり、これによって語る視線の亀裂が示される。通常の視点から外れた女の内的な思考と風景は、世俗的な「管理・点検する」外部世界の典型たる義姉とは相容れない。ひたすら書き続けファイルするだけの女は、世俗的他者あるいは外部社会にとって理解不能の存在者なのである。女の視線が通常ではない以上、語られる内容もどこまでが現実なのか夢なのか定かではない。そして実際、夢と睡眠、あるいは覚醒の場面が作品中に頻出し交錯している。例えば鉄兜を被った「マネキン騎士」の訪問の話は夢のようであり、兜は男性性の象徴として現われ、女の自慰的な「無精」を示している。この義姉との血縁をつなぐ男、かつての同棲者の作家も、生前この家の一階に住み、鉄兜を被って自慰行為を行う同性愛者であったという。鉄兜は男性シンボルを象徴しつつ隠蔽する機能を持つが、それは子供を生ませる精子と不妊を同時に暗示する。作家の男がまだ作品をひとつも書いていないことも不妊ないし不妊を表示している。書き続けたものをファイルにとじていくだけで、作品化しない女の行為も同様に不毛である。「兜」と呼ばれる、煙突が左右に二つ立っている丘の上の家も、梨と林檎の木が左右に立つ「四角い土地」も男性性を象徴するが、その間に女性性が介入することで言葉が生まれる。「文章が二つ出てくると、いつものように、それが入り口の左右の柱のようになって、続きは自然に門の中から出てきた。」(72) 二つの柱とその門という男女のメタファーが言葉の誕生をもたらすのである。

女は若い頃放蕩を繰り返し、二回中絶したことがあるらしいが、男との間に子供をもうけないまま、世間と断絶し孤独に暮らしている。こうして表題の「無精卵」（夢精卵、無性卵・無声卵）のモチーフは、自身の生および性への否定、作品を生み出すことへの否定、ためらいに変奏されている。少女は女の過去の自己自身を具現化するものであり、この分身が女の身体を傷つけ縛り自由を奪うのは、過剰なる存在者としての作家の自己否定ないし懷疑そのものであろう。女の書き続けるファイルを模写し続ける少女は、自慰行為を行う女の夢精を表わす。作家になる前に女が描いていた絵は、「戦争で傷ついた身体の群れ」「長い長い自分自身の髪の毛に縛られた顔」「自分自身の肉の重さに歪んだ顔」「自分自身の体液に歪んだ顔」だったという。これは少女

の風貌に重なるものである。自己を映す鏡としての少女、否定すべき自己像とも理解できる。この少女とはいったい何か。それは、「どこかで見たことのある顔」であり、「戦争孤児のポスターに出ている写真に似て」おり、「時間を奪い去られた写真の中の子供の目」をしており、「自分の目にしか見えない幻影のようなもの」である。女とコミュニケーションをとれない自閉的存在者（無声）であり、右足の指がない不具者（戦争孤児）でもあるが、汚れきった少女の体を洗ったお湯の水は、「羊水のように濁った」のだから、女の子でもある。少女は生野菜を食べ、酢を飲むといった原始性ないし野生を備え、女の下半身を襲ったり、自分の生殖器に触らせたりする淫乱な攻撃手でもあり、自慰行為のメタファーともなる。少女は女に嘔み付き、ものさしで叩かれると「悲鳴のように笑う」自虐的な自己像であり、女がものさしで虐待するサディズムの対象であるが、「乳製品に酢の混ざったような」懐かしいにおいがする。少女の原初的な野蛮さには性的なエネルギーがあふれている。「人間の性欲は幼児のときが一番強い、大人になってからの性生活は、その幼児性欲のこだまに過ぎない」（89）。こうしたマゾヒズムは、加害者と被害者の逆転の構図を提示する。「女はすべてを裏側からしか楽しめなくなった」「女は少女の召使のような気がしてくる」（108）

少女によってベッドに縛り付けられる女は、「子供のように泣きじゃくった」。(134)「不浄な苦しみは女の身体の中へ移り住んでしまい、少女は洗浄されたのかもしれない」（134）。被害者少女のトラウマが加害者女の身体に入り込み、救済されることは、「内なる少女を殺す」（136）ことによって女自身が幼児期のトラウマから解放されることを意味する。しかし少女とは書く行為そのものも表わしている。なぜなら、「君の中の少女を殺せ、少女くさいことを書いているだろう」（148）「その少女は、自分たちの幼年期の願いを拾って育った子供たちのひとりであるかもしれない」（150）からである。男が「先生から死刑にされる」理由として挙げたのは、女が内なる少女を殺せなかったこと、つまり女の執筆活動を止められなかったことである。ひたすら女の書く文字を模写し跡を追う少女（分身）からの虐待を受けた女（内面の視線）が、現実世界においては、逆に幼児虐待のかどで捕まるという反転の構造こそ、追憶する自我（作品創造）の否定によって自ら破滅に向かう女自身の深い傷を表わしている。自己否定はエクリチュールの否定であり、作品の終息を示す。「思い出そうとすると、あの時、拾い読みした文章が、くるくると回転しながら落ちていく。まぶしい光が急にどこかから差ってきて、その光に吞まれるように言葉は次々消えていった。」（161）冒頭に先鋭化された秋の日差しが女の視線を変容したように、内面世界から見える仮像の風景は、現実の外部世界に侵されて、その身体の手を喪失する。エクリチュールでつながる人間関係も、概念化という現実の場面に裏切られ平板化される。異化された視線に映る風景が、身体性の肥大化をもたらし、追憶の自己像を呼び覚ますが、戦争と虐待の傷跡を消そうとしてもがく女のエクリチュールは、現実裏切られ、空回りして、二度目の雪とともに消えてしまうのである。また、作品中に二という数字が頻出するのは、現実と夢、男と女、精神と肉体といった二項対立を提示しつつ、そのどちらにも属さない中間領域への希求を表わしている。そして物語が家という閉じられた空間の内側でのみ展開しているのは、エクリ



チュールの不毛性と下界との隔絶性を示しており、それは胎児のように女性の体内に留まりつづける内的な視線であり、外部世界の男性原理に対するアンチテーゼでもあろう。こうして本作品は、書くことへの自己省察を表わすメタ物語と解釈できよう。言葉を話さない少女像は、E. T. ホフマンの『砂男』に登場する機械仕掛けの自動人形オリンピアに通ずる形象であり、女自身の不安の〈映し絵〉ともなっている。外化された自己像がグロテスクな身体となって現われる不安の夢がエクリチュールとなって現われているのである。そこに身体言語の根源的な暴力性(生の否定)を確認することができよう。

## 2-1 比喩表現の特徴

ここで本作品に散見される独特の比喩表現を取り上げ、その特徴を考えてみたい。

「ラジオを聞いている人間たちのどろんとした白目と、意地悪そうに時々痙攣する眉を思い浮かべて、女はあわててラジオを消した。歌謡曲の調べは民族の心にアイロンをかけて、臭気になった誇りをたちのぼらせる。」(41) これは、愛情の薄い継母についての印象を語る場面に出てくる比喩であり、歌謡曲という民衆の俗歌が、平板で偏狭なナショナリズムや愛国主義を高揚させ均一化するのを、アイロンがけの継母のイメージとダブらせて、そのアイロンの湯気とナショナリズムの臭いを重ねた面白い表現である。また継母の貧乏な生活ぶりを「指に触れたパンがすぐに胃に溶けるような生活」(42) と直喩するのは、食事にも困る貧窮ぶりを氷塊に例え簡潔に表現している。義姉が一階の清掃をしている音を聞いた女が、「視線の針が、柔らかに湿った粘膜に食い込み、女は痛みの中で理解する。・・・妬みが屈折し、その結果、管理という冷たい虐待の仕方になって現われてくるらしい」(50) と感じる場面では、スパイのような義姉の冷徹な視線によって女の身体が傷つき、義姉の倒錯した嫉妬の視線が屈折して自分への虐待(管理)をもたらしたことを、映像的な比喩表現として提示している。また「〈動いた〉女は声に出して言った。言葉を釘の代わりにして、錯覚かもしれない帽子をその場に固定しようとするかのように。〈黄色い帽子〉」(52) これは、女が見たと信ずる対象を、音声表現によって確認しようとする場面の統覚的な比喩として、ユーモラスで巧みな表象を与えている。若い頃の女の放蕩時代を語るくんだりでは、「女がひとり覚醒の裏側にしゃがみ込んでしまうことを許さない介入の試みが重ねられ、日の出までの時間は薄く平坦になってしまった」(66) という文言によって、女の安眠を阻害する多数の性的な経験が夜通し続いて、目覚めまでの時間が減少した経緯を、自己逃避と胎内のメタファー「しゃがみ込み」と、性的なメタファー「介入」、熟睡の阻害を示す姿勢「平坦」によって巧みに表象している。あるいは、「点検」に来た大家の義姉が、やせ薬を女の尻に塗りつける場面で、「土地を所有する人間のいる限り、苦痛を快樂のように受け入れずには住む場所のなくなってしまう人間がいる」と漏らす女の諦めの言葉は、賃借り人の辛抱を強いる大家の暴力性がアフォリズム的な方向に拡散して表現されている。こうした表現の特徴は、抽象的な概念を具象的な行為や振る舞いに投入することによって、概念内容の映像化を実現する手法として、多和田作品の特質を形成している。

### 3 〈修行尼僧〉の幻視空間—『飛魂』をめぐる

代表作『飛魂』は、『無精卵』とは逆に、ほとんど全ての登場人物が女性であり、漢字の固有名詞（中国名）で名づけられ、それぞれ固有の存在感を与えられている。主人公「梨水」が「虎を求め」、出家して森林の中で学舎を営む書の師「亀鏡」に弟子入りし、修行していく過程を描いた幻想的な説話風の〈物語〉あるいは〈反物語〉である。一見するとドイツの教養小説ないし発展小説のような構成になっているが、主人公の精神的発展は見られず、むしろアンチ教養小説とも言える。出家者が修行僧となって、修行寺で悟りを開き真理を得るといった古典的な枠組みを使いながら、ここで問題となるのは認識や知覚の深化・発展ではなく、むしろ身体性の獲得、不可視のものの言語化、相互認識と伝達の不能性、言語表現の革新と創造である。梨水が亀鏡に選ばれたのは、「記憶の中のひとつの状況に魂を飛ばして、今そこにいるのも同然になる」「飛魂と呼ばれる心の動きが強かったせいだろう」（『飛魂』8頁、以下頁数のみ記す）という。これはいわゆる幽体離脱と呼ばれる現象に近いが、人の心に入り込み操作できる亀鏡の能力とは対照的な非在の能力ともいえよう。

「ある日、目を覚ますと、君の枕元には虎が一頭、立っているだろう。空の色は瑠璃、地の色は琥珀、この両者が争えば、言葉は気流に吞まれて百滑千擦し、獣も鳥も人も、寒暑杞憂の区別もつけることができなくなる。虎は君に向かって話しかけるだろう。虎の言葉は学習することができないが、その日、君は虎の言うことに耳を澄まし、理解するだろう。」(3)

冒頭のこの文章は、覚醒した行者が幻視する宗教的な解脱や、生死を越えた全一世界あるいは時空を超絶する〈絶対真理〉としての、逞しい生命力を表わす「虎」の姿を髣髴させる。ここで全能の語り手から君として呼びかけられるのは、作品中の語り手であり主人公である。語り手の〈わたし〉「梨水」は、修行すれば「思考する言葉の力が沸騰点に達しやすい」「徘徊天」(6)に道が通じるという情夫、亀占師の予言に従って、家を捨て修行林に入って亀鏡の学徒となる。そして、この「虎使い」の書の師「亀鏡」との交流を中心に、「虎の道」を求めて修行林の学舎に集まる若い女弟子たち（「子妹たち」と呼ばれる修行尼僧）との葛藤と交流が、主として梨水の視点から描かれていく。しかし筋書きを見えにくくさせているのは、「流れを追っていこうとすると、方向を失う」(11)のような現実と夢、思考と行動、論理と感性、過去と現在とが不思議に溶け合い交錯しているからであり、また、その文体や表現が通常のリアリズムから外れ、すり抜けていくような奇矯な文体的自由さを持っているからである。現実への距離感ないし浮遊感と、しなやかな肉感性を持つ不思議な文章の流れのために、個々の映像は明確に浮き上がりながら、実体的リアリズムから遠ざかり、たおやかな幻想的表象を生み出しているのだ。

主な登場人物は、語り手であり主人公でもある中性的な梨水、後に「三蔵」を患い学舎を去ってしまう「声のうわずった、髪を傲慢に結い上げた、経験の薄そうな、年齢の足りない女」(10)粧娘、「増殖しすぎた精の力に身体を浸食されていった」(13)美しく肉感的な煙花、「不安を敵意の外套で隠し、知識の蓄積を編み上げ靴にして履いた」(16)理性的な紅石、「身の軽い

伝言少年のような女で、服装も爽快だった」(18)「歩くのが好きな」(19)指姫、後に粧娘の代わりに入ってきた「おそろしく背の高い童顔の女」(44)で「身体の線にも言葉遣いにも柔軟なところがある」(99)朝鈴、そして無論中心となる書の師、風の音と似た声の持ち主で、「気流への動きへの信頼と遊びの快樂を失わない童顔に、婦人によくあるすねたような恨みつらみが付け睫されて、妖艶なくちびるは両端に刻まれた決意の厳しさのおかげで溶解することがない」(20) 亀鏡である。表層的な化粧をした粧娘、紙煙草を吸い、煙のように消えていく美しい花に喩えられる煙花、女性らしさは保ちながら強い意志力と知性を持つ紅石、「何をしても指が痛い」(19)盗癖症の指姫、「詩を書くときにいつも梨を齧っている女」(19)梨水、朝の風鈴のように爽やかな朝鈴、そして最古の甲骨文字が彫られた亀の甲(古代の占い預言師)と長寿を暗示する書の学師である亀鏡など、人名と性格や人物像との連想が浮かび上がる。これらの登場人物の配置をあらかじめスケッチすれば、まず、庭男と密会し墮胎した後、書の読解と討論に専心する知性派の紅石と、「株男」との逢引を重ねた後、「虎の道」を究めようと決心する指姫の両者が、官能から理性への転換と飛翔を志向する求道的な正の学徒であり、薄幸の美女たる煙花は、半睡状態の手淫から死に向かうエロス・タナトスの体現者として、そして学舎の学問が無縁だと気づき道を捨てた粧娘は、求道からの離脱・挫折者として、その対極たる負の学徒を体現している。語り手の梨水自身は、全く学師の影響を受けず、求道と離反の中間状態のまま、書の本質的な意義・解釈に迫り、語ることの意味を問い続け、独自のエクリチュールと認識の創造に向かう。ここに、はからずも師の反面教師的な後継者像を窺うことができる。物語の展開される場所は、「目には見えないものが私たち自身の妄想に身を借りて姿を現すせいで」「暴力の土地となりうる」(9) 森林であり、思念の具象化を促す語りのトポスを形成している。

### 3-1 シニフィアンの言霊あるいは身体の言語

物語は、読書に明け暮れていた主人公(語り手)の梨水が、内股の虎模様を見た亀占師の言葉に、亀鏡に弟子入りしようと決心するところから始まる。入門許可の手紙をもらいながら、それを読まない、あるいは理解しないまま出家する。ここに伝達不能のモチーフが現われており、人間同士の相互理解や現実の認識が幻想であり不可能であるという<語り手の断念>がすでに表明されている。梨水と亀鏡との出会いの場面は、「亀鏡が正面からわたしを見た。・・・その瞳には、媚びるような湿った温かさと挑戦者の刺すような冷気が混濁していた」(20)とも「亀鏡の目の中に現われたわたしの鏡像は消えかかって悶える炎のように見えた」(23)とも表現されており、その後の展開において明らかとなる対抗意識と相互補完・反照性、あるいは後継者としての認知を暗示する。両者の名前に窺える鏡と水という文字は、相互に反映する一対性(水鏡)を表わしている。学徒たちが読み解く「虎の道」の膨大な原典は、読んだだけでは理解できず、「人に尋ね、尋ねられ、穴につまずき、落ち、這い上がり、病み、振り返り、思い出し、人と語り合うことによってしか」(29)近づけない真理の書だと定義される。梨水が亀鏡に促されてこの書を音読すると、たちまち修行者たちを魅了する。文字表現に魅せられた梨水が言霊を呼び寄せるシャ

ーマンとして音声表現（シニフィアン）を体現するのである。初めての朗読において、「書の肌に近づいたような感触を持った」（31）わたしは、「書を音読するときには文字を知らない者の心で読んだ。そこに書かれている形をまず、風が落ち葉を吹き寄せて作り上げた形のように、偶然のものとして見つめた。それから、声を振動させ、その振動を魚をとらえる網のように広げた。記憶の彼方から何かが飛んでくる。」（59）心を無にしてひたすら音の響きに傾注する読み方、それが文脈や意味性を離脱した言霊（シニフィアン）のパトスを引き出すのだろう。「聴衆を動かしているのは、わたしの喉から出る声そのものではなく、何か透明な袋のようなもの、宙に浮かび上がり、お互いに戯れ合いながら、人々を巻き込んでいく霊のようなものだった。」（33）「意味の不明な意味が不明のままに立ち上がる」（33）ような読み方だった。意味性（シニフィエ）から逃れた文字が音声化されたとき、立ち上がる意味の不透明、異化作用こそ人の心を揺さぶる始原の音響となる。初めはそれを「肉体的快感」のように享受していた亀鏡は、やがて弟子たちがそれに陶酔するのを中断させ、「思考を麻痺させる霊は暴力だ」（34）と梨水を非難する。音声の持つアルカイックな迫力に身をゆだねることの危険性を説くのだ。朗読を否定された梨水は、自ら説話を考え記帳するようになる（詩人の誕生）。シニフィアン（音声言語）からシニフィエあるいはエクリチュール（文字言語）への回帰である。理解しがたいエクリチュールを音声化し共有することによって接近しうるはずのものが、当初拒絶されるのは共同幻想への懐疑と考えられる。しかし亀鏡を崇拝する他の弟子たちが、身体的な模倣に向かう「しゃべり方、目つき、肩の動かし方などが似てくる」（77）「みんな、それぞれ亀鏡と身体が繋がっている」（162）のに対して、全く影響を受けない梨水は、亀鏡にとって「役に立たない贈り物」（71）「かさばりすぎる骨董品」（72）のようになっていたにもかかわらず、初めの出会いから亀鏡を引き付ける存在であり、再び音読する〈虎〉への変身を幻視する。「音読するため、一歩歩くごとに虎に変身していった・・・虎が見えた。それがわたしだともう怖いものはなかった。」（79）「音読していると、文章の意味がコウモリのようにあわただしく飛び去っていった。」（79）ここにはエクリチュールへの退行を、再び創造的なシニフィアン（吟詠詩人的行為）へと変容させる梨水の言語の身体化を読み取ることができる。

主人公である梨水の思考は、既存の観念を超えるものを新しい言語で表現することに向けられる。「わたしは、池の辺りに座って、そこに存在しない考えを聞いたことのない熟語で把握しようとしていた。」（70）このメッセージには、彼岸に魂を飛ばせて非在の言葉を紡ぐ本作品の基本モチーフが表明されている。亀鏡との触れ合いと相互認識の不可能性、書の提示する真理の理解不可能性、階級や渴望をめぐる存在論的な亀鏡と弟子たちとの問答、梨水の不眠症と月夜との共鳴、記憶のあいまいさ、夢の記述、思慕と嫉妬、迷いと決断、彷徨と定住、被害妄想と幻視、それらがすべて、通常の実現認識から外れながら、新たな認識と身体の言語を生み出す契機となっていく。

ここで本作品のさらなる展開を見ておこう。やがて仲間から「学弱者」にされ孤立する梨水は、学舎を出て藪の中へ入り、落伍者の「軟炭」からもらった「陶酔薬」を飲み草の上に横たわる。

「視線が螺旋状に夜空に向かい始め、耳たぶの後ろから昆虫のソプラノがいくつも重なりながら聞こえてきた。」(105) こうした幻聴と幻視の陶酔に身をゆだね踊り狂う葉中毒の心身状況を救ったのが、「氷柱が溶けて滴が垂れるように微笑んだ」(110) 亀鏡である。学舎に戻った梨水を待っていたのは、学友「煙花」の病死と葬式であり、その日から膝を抱えて座る（安眠と胎児の姿勢）ようになる。陶酔葉中毒と友の死という、いわば死からの再生によって、「奢りを捨てたために、わたしは人の心に影響力を持つようになった。」(113) 梨水の朗読にも力強い変化が生ずる。「音読しながら、つかえると、聞き手の神経がわたしの声に集中する。・・・わざとつかえるのではない。不明のものを無理にでも形にして、その襟首をつかむような視線の迅速さや強靱さがなくなってしまう」(113-114)「文の力が理論を破って人を滅茶苦茶に振り回すのだ」(115) やがてそれは創作の朗読となり、「いつの間にか、勝手にわたしが考え出した内容になっていた」(116) のである。梨水は、やがて「今と呼ばれる今この時の寸前のことが、実際起こったことなのか、自分が頭の中で仮定想像したことなのか、区別がつかない」(117) ようになる。夢と現の境が見えない彼女に、思念と現実の混濁が始まる。雨の日に学舎の脇で「唇をむさぼっているように見えた」(118) 二人の人影（亀鏡と指姫）の姿が梨水の被害妄想のような激烈な嫉妬を呼び、彼女は旅の男との肉体関係に溺れる。しかし、これも後に幻想、つまり文字が人に憑依する「字霊」との逢引だと分かり、亀鏡の悪霊払いによって再び救われる。その後梨水は、肥大化した妄想に取り付かれ、相変わらず不眠症を患い、自分たちを「瓶の中に閉じ込められて、外のことは何も知らずに毎日甘い蠅の腸を餌として与えられる愛玩蛙のよう」(133) だと悲観し、「亀鏡の思考の流れがだんだん感じ取れなくなって・・・亀鏡の心が書の中に姿を現した何かに出会って笑いさざめくその瞬間を分かち合うことができなくなってきた。」(136) 敬愛する学師への疑念がふつつつと湧き上がってきたのである。おりしも、階級を否定する現代派の「短髪族」グループ首領「緑光」が「文字というものを嘲り、声で人の中の色鬼を刺激し天に舞わせることのできる軽薄者」(119) と誤解し、梨水に近づく。つまり梨水を、亀鏡のエクリチュール（書）の絶対性を否定し、シニフィアン（音声）を駆使するシャーマンと見なすわけである。書の絶対性を損なう新たな捏造は、例えば次のような認識である。「飛翔の体験というものがある。鳥よりも人よりも、もっと前に、主体を必要としていない飛翔の体験というものがある。その体験は雲のように宙に浮いている。そのうちに鳥というものが宙の中から生まれて、飛ぶという行為を目に見えるようにする。」(137)「飛翔の体験から離れてしまえばどんなに勉強しても言葉は死んでいくばかりだ。」(138) 自覚せぬままに書を改変し、その翻案を朗読する梨水のこのような行為が聴衆の冷笑を引き起こし、学友たちからの反発と疎外、蔑視を呼び込んでしまう。亀鏡や紅石に見放された梨水に、「短髪族」の陰謀が伝えられる。亀鏡が陶酔葉の製造によって学舎を経営しているとの疑惑を暴き、学舎から追い出すというのだ。梨水はこの奇襲事件の3日前、この陰謀を知らせるべく、原書室の奥にある「要鍵室」に眠る亀鏡のところへと向かう。奥に進むに連れて狭くなった廊下で、梨水は獣に変身するのを感じる。「四足動物にでもなったかのようだ。・・・しなやかに前足を伸ばし、無造作に後ろ足を腹部に引き付けて、首を

前後に振りながら歩いた」(148)「わたしは吠えるような妙な声で語り始めていた」(149) 獣への変身は、眠る聖者たる亀鏡の「無防備な眠体」の殺害を可能にする攻撃的な形姿を示す(母殺しのモチーフ)と同時に、亀鏡自身が寝所に入るために獣の姿で這っていくことを表わす。つまり人間が眠る場所へ赴き、そこで野蛮な自然に帰る姿を暗示する。ここに思考から身体への移行、母体への退行を見ることができる。結局、亀鏡は梨水の密告によって事なきを得て、「革命」を企てた短髪族の緑光は学舎を去る。この事件の後、梨水は「書に肉が染み込み、肉に書が染み込むまでここで暮らそう」(156)と決意する。学舎に来てちょうど10年が経っていた。亀鏡は、弟子たちの身体に入り込み内側から支配する能力を持っているが、梨水は「霊を集め、霊と一緒に飛ぶことならできそうな気」(156)がしたのである。エクリチュールの身体化がここに表明されている。

もともと梨水にとって、現実世界は思考を阻害するものであり幻視世界こそが現実であった。「それは視界の破れ目のようなものだった。この世に見たくないものが増えていけば、そのような破れも次第に大きくなり、人はやがて盲目に近づいていくのだろう。」(75)「今と呼ばれるこの時の寸前のことが、実際起こったことなのか、自分が頭の中で仮定想像したことなのか、区別がつかないことが増えてきた。」(117)「視界を縁どる事物がぐるぐる回り始めたのを感じていた。」(138) こうして書に浸り、折に触れて人の姿が見えなくなる梨水は、日常を取り戻した学舎の講義の場面において、最後にまた言霊(シニフィアン)の想像力に突き動かされて自説を展開する。「魂という字は鬼が云うと書きます。つまりものを云う鬼が魂です。・・・わたしがしゃべっていても、実際はそれは鬼を招待して、その鬼にしゃべらせているのであって、そういう訳で、私の魂の本音はいつも鬼のしゃべっていることです」(174)と言う。それが弟子たちの笑いを誘い、亀鏡の笑いを誘発する。いわゆる「鬼が笑う」という不確実なことを揶揄した文字通りの地口である。「回転する車輪のように亀鏡が笑い、その笑い声の中にわたしは虎を見た。」(175)の言葉で作品が締めくくられる。虎は、日本では「酔っ払い、泥酔者」を意味しており、この虎皮の褌を締めているのが鬼であり、鬼は死者の霊魂、精霊を表わすというユーモアとカリカチュアも含まれている。ここでは不可視のものが動物や字形になって現われ、音声自体が具象化され、それが真理の精髓を見せたかのように思える。こうしてエクリチュール(書・存在)とシニフィアン(朗読・非在)との変転・更新・循環の在り方が、亀鏡(エクリチュール)と梨水(シニフィアン)の接近と離反の相互反映過程に対応しながら展開されている。そのとき身体の言語は、書の視覚的な形象文字から音声の言霊へと変容し、音声は形象文字を前景化する。そのとき身体は人間から獣へ変身し、また獣から人間へと変貌する。まさに「言葉は気流に吞まれて百滑千擦し、獣も鳥も人も、寒暑杞憂の区別もつけることができなくなる」(3)開かれた世界が現出し、「矛盾に満ちた重層地形が人物になって夢に現われてくる」(47)風景が展開されるのである。そして思考から身体への転換がはかられ、それが「笑い」のディスクールへと向かう。「鬼という字が亀鏡の神経の網の中に自分の形を見つけて、潜り込んだ」(175)からである。この笑いは、「人の心を捕えたと言っては喜び、幼児の賢さを失わなかったと言っては喜び、詩人

たちほど愚かな階級があるだろうか」(71)という亀鏡の歌を聞いて笑った梨水の自己憫笑に他ならない。それはまた多和田自身の自戒(自己イロニー)でもあろう。亀鏡の「無垢の笑い」(49)は、真理探究という実体的な中心に向かう求道精神、高踏的な詩的活動への距離化であり、エクリチュールの相対化と否認を示している。〈語りの不能性〉が現実世界を裏返し、実体なき中心をめぐる不可視の身体言語を創出する。書という中心を巡るディスクールが、カフカの「掟」と同様に、行為の言語ではなく身体の言語、意味作用を求めぬ浮遊空間を現出するのである。奇怪で強烈なイメージの連鎖によって読者は、この世界が理解不能であることを知り、それでも語りえない言語世界を夢見るといふ作家の策略に魅入られるのである。

### 3-2 言語表現の新奇性と創造性

本作品の中で、まず通常の言語表現を異化し、新たに造語することにより表象文字への注意力を呼び起こし、表現の衝撃性を高めている例を挙げておこう。

「仮死の列石」「一寸の釘語」「月依存症」「断頭風」「淫爛熟」「火房病」「幽花とは、過去に同じ場所に生えていた植物が、湿気と光の関係で目に見えるようになる現象」「藪下がりという現象」「幽蜜という生殖器的出会い」「飛魂と呼んでいた心の働き」「快鬼と戯れている」「冷乾に唇笑して」「声は顔を食べてしまうらしい」「不安を敵意の外套で隠し、知識の蓄積を編み上げ靴にして履いて」「その日の光は、・・・濡れ曇った五日をひとまとめにして逆光の中に球状に浮かび上がらせるのだ」「声を柱にして、柱になった声につかまる」「音楽をひとしずくも聞くことがなかった」「痛みは五体を放浪する」「出産は閉じることのない仮定だった」「情欲の泥に身を遊ばせる」「欲望が手になって、思考よりもずっと早く伸びてしまったのだった」「偶然が尻を振りながらわたしの努力を侮り、友情と手をつなげて逃げていく。短気という靴を履いている限り、それに追いつくことはできない。」

以上の表現は、規範的な常套句から外れ、それを異化することによって、常套句が本来持っていたはずのメタファーの力を再喚起する効果を有するのみならず、さらに漢字の持つ表象力を強調し、映像的な鮮烈なイメージを浮かび上がらせることに成功していると同時に、独特のユーモア感覚と言語遊戯が認められる。また、同様に鮮烈なイメージを結ぶ比喩表現として以下の例が挙げられよう。抽象的な表現が映像化されている場合と、身振り表現の具象性が前景化する場合の二通りの異化作用と造語効果が確認できる。「星馬の横腹にある模様のように明確なことがあった」「泡の出生を静観して自他の境界を越えるといったような肯定的な意味」「消えかかって悶える炎のように見えた」「洞察力が草花のように額に茂り始めて」「書の肌に近づいたような感触を持った」「かさばりすぎる骨董品のようなものだった」「残酷な記憶の跡のように見えた」「水柱が溶けて滴が垂れるように微笑んだ」

さらに、アフォリズムの表現の機能を考えておきたい。本作品には、書の一節、諺、伝説、説話、警句、金言などが引用されているが、いずれも擬似引用とも呼べる創作文であり、不思議な魅力を持っていると同時に多くの謎を秘めている。以下いくつか例を挙げておく。「地中に潜っ

て自分の力を見せない」「田んぼに現われ小動物に認められる」「自分自身に食われることのないように走り続ける」「記憶を失わなければ淵の前に立っても落ちない」「矛盾というのは、ものが見えてくるときの輪郭だ」「臆することなく戸惑うことなく六つの方向に情を伸ばして生きる」「乾くとは努力することであるが、渴くのは渴望することであると言う」「龍が風を生むものならば、蜘蛛が闇を飲むこともあるだろう」「龍は時の大河を逆流する」「不眠症は家具の病である」「嫉妬を粉に碾いて、餡を入れずに饅頭にしたような言葉」

こうした創造的な擬似アフォーリズムは、禅問答のように一義的な通常の解釈を許さぬ不可解な一面を持っているが、他方だからこそ逆に自由な解釈と連想の可能性を与えてくれる。その特徴は、具象的な事物が抽象化されたり、抽象的な事項が具象的な振る舞いを行うといった次元転換の手法にあり、そこに規範的な日本語表現から逃れた、おかしさと不思議さを併せ持ちながらも、映像的な明晰性と連想力を発揮する。イメージとイメージの衝突する中で生まれる軋みが、意外な連想を誘う表現の豊かさを生み出している。まさに「滑稽と語勢を楽しんで」(43) いるわけである。また、こうした警句風の文言が、修行尼僧たちの求道精神の動きに呼応する文体リズムを作り出し、学術的な志向性を高める機能を有している。

## おわりに

多和田文学の魅力は、新たな言語表現の創造力と不思議な奥行きの高さにある。明瞭な映像を提示しながらも、実体的なりリズムからすり抜けていく言葉の創造力である。どの作品を読んでも、常套的な表現から離れ、独自の言葉を紡ぎだしていく作者の策略と創作の喜びが伝わってくる。この言語へのフェティシズムと遊戯性が作品の根底に広がっており、読者を立ち止まらせ、シニフィアンへの注意を促す。決して読みやすいとはいえない亀裂を含んだ実験的「マイナー文学」(ドゥルーズ／ガタリのカフカ論) であるが、だからこそ想像力をかきたてる不思議な光彩を放っている。論理的な考察から摺り抜けていく感性としなやかな身体論の論理が、二つの言語文化の中間地帯に留まる意思の強さを再認識させる。亡命文学や移住文学に見られるデラシネの中間地帯において幻視される光景は、ポスト・コロニアル文学の新たな地平を開示する。本学で行われた講演・討論会(2003年3月)において、多和田は「文学は言語表現できないものを表現しようとする志向性のうえに成り立っており、そこに実体的な価値付けを持ち込む必要はない。文学は何もなしえないものである。言語との格闘は苦しいけれども楽しい行為である。」と述べたが、こうした言語表現への絶望と希求の揺れの中に、多彩な多和田文学の新たな展開を期待させる魅力の源泉がある。

## 多和田葉子作品リスト：

『三人関係』1992 『犬婿入り』1993 『アルファベットの傷口』1993 『ゴットハルト鉄道』1996 『聖女伝説』1996 『きつね月』1998 『飛魂』1998 『ふたくちおとこ』1998 『カタコトのうわごと』1999 『ヒナギクのお茶の場合』2000 『光とゼラチンのライブチヒ』2000 『変身のためのオ



ピウム』2001『容疑者の夜行列車』2002『球形時間』2002

ドイツ語作品：

1. Nur da wo du bist da ist nichts (Gedichte und Prosa) 1987
2. Das Bad (Ein Kurzroman) 1989
3. Wo Europa anfängt (Gedichte und Prosa) 1991 (zum Teil\*)
4. \*Ein Gast (Eine Erzählung) 1993
5. \*Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt (Ein Theaterstück)1993 Die Uraufführung in Graz, Gastspiel in Hamburg und Berlin, Eine Neuinszenierung in Nürnberg
6. Tintenfisch auf Reisen (3 Erzählungen)1994
7. \*Talisman (Literarische Essays) 1996
8. Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden (Traumtexte) 1997 (zumTeil \*)
9. \*Wie der Wind in Ei (Ein Theaterstück) 1997 Die Uraufführung in Graz, Gastspiel in Berlin
10. \*Verwandlungen (Tübinger Poetikvorlesungen) 1998
11. \*Orpheus oder Izanagi. Till. (Ein Hörspiel und ein Theaterstück) 1998 Die Uraufführung in Hannover, Gastspiele in Tokyo, Kyoto und Kobe
12. \*Opium fuer Ovid. Ein Kopfkissenbuch für 22 Frauen. Prosa (2000)
13. \*Übersezungen. Prosa(2002)
14. \*diagonal. CD mit Aki Takase.(2002)

(\* = auf Deutsch geschrieben)