

日本からの「エクソフオニー」——多和田葉子の文学営為の位相

谷川道子

多和田葉子の文学営為は、それ自体が〈翻訳＝*translatio* / *late-iber-setzen*〉のパフォーマンスではないだろうか。日本(語)とドイツ(語)、あるいはオノマトペの間、書き言葉と話し言葉と視覚言葉の間、音と意味と像の間等々、いろんな言葉の間を、確信犯のトリックスター、テイル・オイレンシュピゲルのように行ったり、来たり……しかも、そのこと自体が「レクチュール＝エクリチュール＝文学パフォーマンス」だったりする。それゆえ、およそ「翻訳不可能」でもある。そこには「日本」などという国境はない。そんな多和田葉子文学の位相を、ここでは舞台や朗読などを中心にすえて、「エクソフオニー／母語の外に出る旅」という視点からあらためて考えてみたい。

言葉と文学を産み出す境界域

その土壌となった前提は、とりあえず二つあげられるだろう。ひとつ目は、多和田葉子自身が作家になろうという思いを抱きつつ、〈書く＝自らの言葉に出会う〉ためにおそらくは意志的に、外国という異界に身を置くことを選び取ったこと。し

かも早稲田大学ではロシア文学を専攻したのに、二二才の時に住み着いたのは殆ど言葉の分からないドイツだった。よく分からないドイツ語のなかで暮らすことで母語の日本語も次第に自然破壊され、そのうち別の外国語として甦ってきて、同時に言葉は穴だらけであることが認識させられる。たとえばドイツ語で次のように語っている。

ドイツ語でなくてもいい。私にとつて重要なのは、母語で書きつつ、別の言語でも書くということ。二つの言語で書くことによつて、言葉という織物のなかに私はたえずブラックホールを発見する。この言葉のない穴の中から、文学が生まれてくるのだ¹。

ふたつ目は、他と比較してのことではないのだが、少なくとも日本に比べれば、ドイツでは「聞く文化」がとてもいい形できき続けている、という印象がある。ラジオ劇の伝統はいまなお健在で、現在も本に負けないくらいに朗読のCDやヴィデオが売れているというし、何より詩人や作家自身による朗読会がごく普通に、かつあちこちで頻繁に行われている。多和田葉子もドイツで作家デビューして以来、あちこちの都市ですでに

六百回を越える朗読会を行っているという。

その両者の関係をめぐつての、多和田葉子自身の興味深い叙述がある。

一九八二年、ドイツに渡つて初めの頃、詩をたくさん書いた。わたしはそれまでは小説を書いていただけでも、ドイツに着いて、日本語の分かる人がまわりにひとりもいなくなつてしまうと、それまで小説らしいと思つていた小説の流れなどというものは無意味に感じられた。詩を書くしかない、詩を書かずにはいられない、という氣になつた。もちろん日本語である。そして、本を出すと、すぐに朗読会をするはめになつた。それはドイツでは特別なことではなく、本を出せばみんな朗読会をすることになつていて、小説家でも朗読するし、なんと推理小説の部分朗読などというものもあるくらいだから、物書きにとつては逃れられない運命だったのだ。初めは自分が日本語で書いた詩を日本語で朗読して、ドイツ語は訳者のペーター・ペルトナーに読んでもらうという朗読形式だった。そのうちドイツ語訳も自分で朗読するようになり、それから自分でドイツ語も書くようになっていった。日本語の理解できる人など、ドイツの観客の中にはほとんどいない。そういう空気の中で読んでみると、意味を忘れて、声が響いているということ自体の不思議さに改めて氣がつく。自分の書いた日本語だから意味が分からないはずはないのだけれど、分からない人たちの耳にかこまれていると、つられて、意味が分からなくなる。意味を抜きにした言語というのは、ずいぶんと奇妙な演劇である。自分でも、変だ、変だ、と思ひながら朗読していく。「中

略」でも、意味が消えて物理的現象になつた言語には滑稽なほど感動的な響きがあつた。

朗読を聞いている人たちは、次にどんな言葉が来るのか知らない。だから、わたしの口をじつと見つめて、そこから出てくるものを待つている。わたしが言葉を吐くと、それが、鳥のように空間に出て、ぽこつとイメージが湧く。そんな時は、手品のようにだと思ふ。ゆつくりと出すと、イメージはゆつくり湧く。間を置けば、その間にイメージが薄れて消えてしまうこともあるし、勝手にふくらんでいくこともある。「間(ま)」が「場」になる²⁾。

実はドイツで出た多和田葉子の最初の単行本は、ドイツ語と出合つているさなかに日本語で書かれた。しかも一九八七年に刊行されたその散文詩集 *Nur da wo du bist nichts* / あなたがいるところだけ何もない³⁾ は、面白いことに、多和田葉子によつて日本語で書かれた一九の詩と一つの短篇がドイツ人のペーター・ペルトナーによつてドイツ語に翻訳され、それが表紙や目次も含めて、日独両語の合わせ鏡になっている。完全な二言語の、二つの根っこをもつた、原作者と翻訳者の共同作業による、ピンクの挿入ページや重ねると別の詩が見えてくるセルロイド板のおまけまでついた、いわば二重の本。目次の後の「はじめに又は使用説明書」にはこう書かれている。

めぐることとめぐるごと、めぐむこととめぐりあうことの間係に心をめぐらせながら、この奇妙な本、横文字に挟まれながら、その狭間を上から下へ雨と降る日本語の文字のイラストと

しての役割とオリジナルであるという仮面、詩は一篇ごとにドイツ語訳に追いかけられ、訳される時間に書かれる時間はぬかれ、ぬきかえし、又、小説はドイツ語訳と左右から睨み合い、しかも一方は前から後へ、もう一方は後から前へ語られる、ふたつのテキストはひとつの穴をはさんで向かい合う二枚の何も映さない鏡、めくり続けるうちに本そのものがひとつの穴になつてしまう本当の対訳詩集を夢みながら、できあがった〈これ〉をあなたに贈ります⁴。

遊び心と悪戯心にあふれた言葉の絵本のような〈これ〉は、しかし二言語と二文化の狭間に立つという、その後の多和田葉子文学の構成原理の宣言の書とも言えた。愉快なのは、巻頭言のように置かれた「Touristen: ツーリスト」と題する三行詩で、日独両語で表と裏から「Eigentlich darf man es niemandem sagen/ aber Europa/ gibt es nicht: 本当は言つてはいけないことだけれど/ ヨーロッパなんて/ ない」。〈子供〉が発見したことを驚いてこつそり打ち明けるような、でもたしかに地名の命名など、〈大人〉の恣意だ。この本も、日本でなら読者はどう想定されているのかと思われるだろうが、すでにドイツで数版を重ねて売れ続けているという。ちなみにドイツでの多和田葉子の本はいずれも宝石箱か玩具箱のようにカラフルで美しく、読むのも開くのも楽しい。

ドイツでの二冊目の本は一九八九年の *Das Bad* (浴)⁵。舌を奪われて沈黙を強いられるドイツ在住の日本女性の〈私〉の語りによるシュールレアな六〇頁の短篇小説だが、多和田葉子が日本語で書いたものがペルトナーによるドイツ語訳だけ

で出版された。いわばオリジナル(原作)出版のない翻訳文学だ。そして九〇年にハンブルク文学奨励賞を受賞し、九一年にはドイツ(語)で自ら書いた表題作を含む散文詩集 *Wo Europa anfängt* (ヨーロッパの始まる場所)が刊行され、同時に日本(語)で『かかとをなくして』が群像新人賞を受賞して日本デビューも果たす。九三年には、ドイツ(語)で小説 *Ein Gast* (客) 刊行、秋には戯曲 *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* (夜光る鶴の仮面)がニュルンベルク市立劇場で初演され、さらに日本(語)で『犬婿入り』が芥川賞を受賞、『アルファベットの傷口』が河出書房新社から刊行と、ドイツ(語)と日本(語)の双方で同時並行的に、しかも多ジャンルでそれぞれに高い評価を受けるといふ、あの稀有な作家「多和田葉子」が誕生・確立していくこととなる。日独双方で出版された単行本は、それぞれすでに何十冊におよぶだろう。最近では自ら英語でも書いている。

多和田葉子の一九九六年のドイツ語版 *Talisman* (お守り) という本の中に、*Von der Muttersprache zur Sprachmutter* (母語から語母へ) というエッセイがある。外国語の中で暮らしていく中で、母語との境界域、つまり穴にはまることによつて、モグラではないが、母語が語母にひっくり返っていく。*Muttersprache* // 母語というドイツ語はあるが、*Sprachmutter* というドイツ語は存在しない。多和田葉子自身の造語なのだが、語を産み出す母、ゲータの『ファウスト第II部』に出てくる生命の根源の象徴、*„Mütter“* (母たち)の国も思わせて、書くことは産むことという、多和田葉子文学の源泉も透かします。その語母がメタモルフォーゼしながら、物(対象)と音と文字と意味と用法の間でいろいろなところに出没する境界域がつく

られていくという……。

ともあれ多和田葉子文学は、そういった「日本（語）文学／ドイツ（語）文学」の範疇をねじれの中で超えていく。日独両語の作品で日独両方に読者や研究者がいて、その両者の翻訳を通して同時的に多くの国にも読者がいる、というだけではない。作品そのものがますますクロス・ランゲージ、クロス・カルチャー、クロス・ジャンルになっていくのだ。

「境界を耕す」と題した朗読会が二〇〇〇年に一橋大学で催された折りに、多和田葉子は「ドイツに住む積極的な理由」を問われて、何より言葉に驚く面白さをあげた。本人が意図しないところで他人がびつくりしたり、笑ったり、それは子供の言葉で大人が驚いて世界が動く感じに似ているという。言葉の物理的な力、暴力というかエネルギーというか、子供でない身でそういうものを喚起できるとしたら、それは外国語、外国人ではないか、と。ドイツではドイツ語でものを見る異邦人のまなざしをもつ「私」が、「自分でない自分をイメージしながら」、ダイアローグの感じで、「皆が知っているドイツを宇宙人のように異なつた風を書く」、それが双方にとって面白いのだろうか、と。対して日本語で日本に向けて書くときにはそういうことは意識せず、自閉的に自分と言葉だけが向かい合う感じがあるかもしれない、とも。さらには、この朗読会を「境界を耕す」と題したのは、自分は境界を越えたいのではなく、そこに橋を架けたいのではない、境界を越えて分かつてしまうとは両方の言語が貧しくなることではないのか、むしろ境界地帯そのものに留まって、両方の言語や文化がそのまま複雑にゆたかなものと

してそこにあることを楽しみ、耕したいということなのだ、と。一九九六年に多和田葉子はドイツでシャミツソー賞を受賞した。これは一九八五年に設定された、毎年一人のドイツ語で書くすぐれた非ドイツ人作家に与えられる賞なのだが、本当はそういうカテゴリーに入れられたくはない、文学はどこで生まれた何国人で、何語で話すかというようなアイデンティティを決める必要はないのではないか、そういうアイデンティティという語など引きずって生きていきたくはない、と言う。むしろ『影をなくした男』の作家であるシャミツソーにちなんで、そんな〈影〉などすつきりなくしていききたいのだ、と。母語の文学から語母の文学へ。

翻訳というプロセスの意識化、パフォーマンス化

そういう境界域というはざまに立つことを選び取つた多和田葉子の文学のまなざしは何より〈翻訳〉に向けられるのは、納得できることだ。主人公があるテキストを前に翻訳の語義の「向こう側に渡す」と「メタモルフオーゼする」という両極のいずれでもたちすくんでしまう短編『アルファベットの傷口』⁷は、翻訳行為の可能性・不可能性そのものがテーマだし、師である亀鏡の下で真理を探すために家出してきた女たちの学校の物語を梨水という少女が語る不思議な小説『飛魂』⁸は、意識的にたぐさんの表意文字である漢字を駆使した文字通り形象的なテキストで、漢字の意味性がたちのぼる固有名詞だけでもこれをどうヨーロッパ語に翻訳できるのだろうかと考えてにや

にやしてしまふ。まるで多和田葉子が音声文字であるアルファベットと、形象文字（漢字）の抑圧であった言文一致運動の双方に、わざと挑戦とレジスタンスの悪戯をしてみせているかのようだ。

ちなみに最初に日本語で書かれたテクストを多和田葉子自身がドイツ語に翻訳するということは、殆どなされていない。ドイツ語で書くときはドイツ語を具体的なものとしてつかんで積み重ねていくが、自分で書いた日本語を訳すドイツ語は自分のなかにないからだ。ドイツ語で書かれたものはいくつか自ら和訳しているが、そのときには翻訳という形ではなく、別の作品に書き直すという試みがなされるようになる。たとえばドイツ（語）の旅行記風エッセイ *Im Bauch des Gotthards* は日本（語）では四倍の長さの短篇集『ゴットハルト鉄道』に姿を変えた。前述の「本当は言つてはいけないことだけれど／ヨーロッパなんて／ない」の詩は同題のドイツ語のエッセイとなつてドイツでの評論集 *Talisman* に収められている。この本には一つだけ、短篇「辞書の村」が日独両語の対訳で（独訳はペルトナー）、「本の中の本」として真ん中に挿入されていた。後述する戯曲 *TILL* は、日本（語）では『ふたくち男』という小説集に变身した。あるいは一橋大学での朗読会で披露されドイツで出版された本に収録されている *Dreizehn* 13 は、前半がドイツ語で途中から日本語にスライドしていく。しかも言葉遊びは両言語にわたり、日本語にもドイツ語にもない造語があふれ、文法的には正しいが意味あるコンテクストをつくらないシュールレアなイメージは、読者を異化的な言葉の世界に導いていく。これは後述の高瀬アキのピアノとのデュオで朗読され、二〇〇三

年のドイツでの *CD diagonal* に収められている。多和田葉子自身がそもそも正しいドイツ語を書こうとは考えていない、不思議だなを再現できる自分の外国語をつくって、二つの言語が出会う広さと深さの大きさを探りたいのだ、言葉は究極的に分かるためのものではなくそこに在るものだから、とも語つていたが、これはもう翻訳すること自体が不可能あるいは無意味というか、〈翻訳〉は読み手が勝手にどうぞ、という世界だ。悔しかつたらドイツ語あるいは日本語を学んでから自在にそこでお遊び下さいな、ただし言葉が分かっても分からなくてもどうということではないのですよ、と。さまざまな境界が、「本当は言つてはいけないことだけれど／境界なんて／ない」とでも言いたげに、〈語母〉を通底して〈境母〉ともいうべきものにも自在に溶解していくようなのだ。

一九九七年の夏学期に多和田葉子はチュービンゲン大学で詩学の講義をしたが、それがドイツ（語）の評論集 *Verwandlungen*（变身）¹⁰ として刊行されている。銀色に朱色でドイツ語のタイトルが書かれたこの本の表と裏の表紙には、平仮名で「ごうもん」、「ひひょうしよう」、「はしゃぐ」、「くしゃみ」、「しゅっぱん」、「でんき」という銀の濃淡のひらがな文字が影絵のように刷り込まれていて、日独の言語と文化を往還するポエタ・ドクトゥスならではの考察（第一の講義「鳥の声あるいは異質性の問題」、第二の講義「亀の甲文字あるいは翻訳の問題」、第三の講義「魚の顔あるいは変身の問題」）と相まって、これも味わい深い本だ。とくに翻訳の問題を扱った第二の講義のなかで、彼女はこうも考察している。言葉と文字は互いに自律した

存在であるだけでなく、人間の思考や身体、対象をもつた日常生活においても、それぞれ固有の生を生きる。それゆえ作家とは、自分のテキストを書くのではなく、言葉と文字が隠された世界の呪縛を解き、それを見えるようにするメディア（媒体）なのだ。つまり文学作品はオリジナル（起源）とみなされるのではなく、あるテキストを文字に固定するということが自体がすでにまだ存在していない原テキストの〈翻訳〉であつて、そのオリジナル（起源）の原テキストは、書き手自身もなかなか辿り着けない場所に隠されているのではないか、と。これはベンヤミンの翻訳論とも通底するものだ¹¹。

多和田葉子文学が実験・実践しているのは、いわばそういう広義・狭義の〈翻訳〉というプロセスの意識化、その意図的なパーソナル化、パフォーマンス化といえるのではないか。自分の言葉というのはいは、他者の翻訳や解釈を通してでなく、自らが翻訳や解釈の作業を行なうことによつてこそ生成してくるだろう。それはたとえば、宮沢賢治の「鹿踊りのはじまり」における、鹿の言葉と嘉十の言葉と語り手の言葉、それぞれの言の葉の間を風が媒介し耳が聞いたプロセスこそが〈翻訳〉なのだ、と小森陽一が読んだことも重なつてくる。小森陽一の言葉を借りれば、翻訳者とは「語るものと語られるものの分裂と憑依という病の体現者」であり、翻訳とは「二項対立の間に潜在的に存在する第三項」¹²。境界地帯を耕す作業だ。分裂と憑依が、語るものと語られるものの双方において新しいテキストへの変容を促す。

二〇〇三年に日本で出て評判をよんだ多和田葉子のエッセイ集『エクソフォニー／母語の外へ出る旅』（岩波書店）¹³は、

一言でいうと、そういう「クレオール文学」、「越境者の文学」、「移民文学」、「外国人文学」など、創作者本人ではない他人からの定義を冠されてきた多和田葉子をはじめとする母語ではない言語で創作を行う作家を、新しい視点、つまり、「エクソフォニー」母語の外に出て書く」という創作する行為から見て定義しよう（あるいはそういった定義から解放されよう）というものだろう。母語ではない言語の選択にいたつた原因だけではなく、その結果として広がる豊かな現実、あるいは危険と隣り合わせである緊張感にあふれた創作行為そのものに目を向けようとしている点で、こういった主題を扱っている他の本に対する、一種の挑発とも思える。「旅することと住むこととはわたしの中ではもはや相対的なもの」と語る彼女の危うくも快感をもたらず綱渡りのような、身を張った創作行為の舞台裏を見ることができる。

演劇への接近のプロセス

そういう多和田葉子が演劇に近づいていったプロセスがまた、ある意味、必然的でおもしろい。先述したようにドイツは作家の朗読会というのが頻繁にあつて、多和田葉子も年に百回近い朗読会をやるというが、観客の前でテキストを朗読し、読んで聞かせ、その後に観客と対話するというのは、それ自体が演劇だ。ドイツ中を回つてそういう朗読会を重ねるうちに、自然と演劇に関わるようになっていったのではないか。最初は一九九三年にオーストリアはグラーツのシュタイアマ

ルクト演劇祭で、多和田葉子のテクストを上演するので自分で読んでくれと言われて読んだのがきっかけだったらしい。(Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt (夜光る鶴の仮面))。これが楽しかったので、一人で朗読するよりはいろんな人とやる方がおもしろそうと、戯曲を書き始めたという。一九九七年には *Wie der Wind im Ei* (卵の中の風のように) がやはりグラーツのフェスティバルで初演された。

TILL (ティル) や *Sancho Pansa* (サンチョ・パンサ) という戯曲が産まれた経緯も示唆的だ。劇団「らせん館」は島田三郎が主宰するドイツやスペインなどで上演活動をしている劇団で、ハノーバーの劇団と組んで日独で活躍する多和田葉子のテクストを使いたいと申し込んだら、それなら新作戯曲を書きましよう、ということになった、これが一九九八年の TILL だ¹⁴。

最初から日独の劇団／俳優がクロスするのを前提に多和田葉子自身が意図して二カ国語で書いた戯曲である。ティル・オイレンシュピーゲル・ツアーというのに日本人御一行様が出かけて、いつしかドイツ中世の世界にスライドしていき、いろいろな騒ぎに巻き込まれていく。そのことで観客をも、ティルというトリックスターの的な中世のイタズラ者の世界に巻き込んでいこうというもの。さらに面白いのは、ドイツでも日本でも上演時に字幕も同時通訳もつけなかったこと。多和田葉子自身、ドイツに初めて行ったときに通訳も翻訳もなく、まったくの言葉の穴に落ち込んだ。旅をするというのはそういう穴の空間に出合うことだろうと……TILL そのものも、そういう多和田葉子の言葉の位相と関係していよう。

その次が *Sancho Pansa*。もちろんあの『ドン・キホーテ』を

転換させたもので、サンチョ・パンサがその両性具有的な視点でロバから女性の姿に変えられている。だから基本的に女優だけの芝居。しかも多和田葉子を選んだ十枚の面をもとにしながら、中世から現代までの世界が、ひっくり返しの視点から立ちあがってくる、という構図になっている。これらせん館による上演で、日本では日本人とスペイン人の共演としてスペイン語やフラメンコも出てきて、私は二〇〇二年にベルリンでも再演を見たのだが、このときはさらにドイツ人も加わったの共演で、多和田葉子自身によるドイツ語がもつと出てきて、いろいろな言語が行き来していた。

いずれにしても、言葉による世界がパフォーマンスタイプになっていく経緯が、多和田葉子においては境界を耕す一連の行為のようにつながっている。こういう多和田葉子のあり方そのものに、演劇的な可能性というものがしっかり感じとれるだろう。多言語化していくと、舞台を意味としてだけ把握している人は誰もいないという状態になる。そこに穴ができる。必ず不透明なところが出てくる。そこで言葉の音や意味や形象が解体して踊り出すのだ……。



多和田葉子作『Sancho Pansa』(「らせん館」)

TILL (テイル) の上演実践が孕む位相

日独両語混在で書かれてドイツで出版されたこの戯曲は、ドイツのハノーファー演劇工房と日本の劇団らせん館の共同創作で、一九九八年春にはドイツで、秋には日本で、日独を中心にした多国籍の俳優によって日独両語の同等の混在で、しかもいずれも同時通訳も字幕もなしの、〈翻訳劇〉ならぬ、意図的に〈翻訳されない劇〉だ。

いわゆる狭義の翻訳である二言語間翻訳においても、翻訳者に許される範囲とはどこまでか、そもそも裁量範囲が存在するのかという問いをもたらずが、多和田葉子文学に顕著なクロス・ジャンルのメタモルフオーゼは、書き手だから許される特権なのだろうか。〈翻訳〉とは何なのだろう。ベンヤミンやヤコブソンが何を語ろうとも、翻訳の理論と実践の間の「傷口」はいまなお途方もなく大きい。いかに原文に誠実であろうとしてもなお、翻訳は翻訳者のフィルターを通じた解釈営為であることは免れえない。何でも分かたつつもりで等号(=)で境界を埋めてしまおうとする日本では、翻訳文化そのものが個々人の〈翻訳〉作業を阻害しているのではないかと、あるいは TILL (テイル) の上演実践が暗に批判しようとしていたことでもあったのかもしれない。

上演パンフレットも二ヶ国語立てになっていて、その作者の言葉にはこうあった。

観光は異文化との接触の方法としてあまりにも表面的であるため、まじめに受け取られることがない。私たち自身がしばし

ば観光客に他ならないのに、観光客を軽蔑してしまう。観光客は常に他者だから。世界を〈誤解〉するか、ガイドブックに頼るか、あるいは何にも理解しないか。戯曲『テイル』は、観光という現象を皮肉りながらも、同時に、新しい世界にふれるチャンスとしての旅の可能性を追求している。「中略」知識としての異文化をマスメディア等を通して消費するのではなく、よく分からないものを観察したり、触ってみたりしているうちに、それまで当たり前だと思っていたことまで当たり前でなくなり、もの見方が変わってくる旅。不安で未知の世界でこそ、異文化であれ自文化であれ、あるいは自分の感情においてであれ、人は、新しいものを発見できるのだ¹⁵。

わからないコトやコトバ、つまりは他者や異界に出会う、旅とは本来そういうものだろう。それと重ねて多和田葉子は、自らがドイツで暮らし始めたときに体験したような言葉が生まれてくる穴、二言語と二文化の狭間という境界域を、意図的に舞台空間に創りだそうとしたのではないか。戯曲の冒頭にいわく、

この劇は五幕からなり、物語またはイメージ部分は日本語で書かれていて、そのドイツ語訳がすぐ後に続く。「中略」会話部分は、両言語ともあえて翻訳をつけなかった。ドイツ語ができない観客、または日本語ができない観客にとつては、劇の一部は謎のまま流れていく。それでも、音楽的に(言葉のリズムその他)または映像的に、その謎への手がかりを感じさせるように¹⁶。

謎がわかりたくなつたとき、言葉は本当に必要なのか、必要だとしたらそれはどんな言葉なのだろう。言葉には、表情や身振り、声や響きといった身体性も含まれようし、場面や反応、雑音や音楽、光や像といったものも随伴する。日本人通訳は職業的な仲介者として、分からないことを楽しむのではなく説明しようとするのだが、次々に起こる不条理な出来事に次第に機能不全に陥っていく。情報や知識、他人の通訳・解釈では埋められないもの、むしろそういうものに遮断されない直接の体験、発見、驚きを喚起されることで、観客もともに、自前で言葉を探し、自分なりの「翻訳」を紡いでいくしかない、そんな地平に直面させられる。

その仕掛人が、ドイツ民衆伝説の神話的ないたずら者、ティル・オイレンシュピーゲル。民衆本を基に自由に解釈・改作されたティルが、観（光）客を中世のドイツ世界へと誘っていく。緑色の髪と目を持ち、肛門と口の二つの口のおしゃべりで人を煙にまき、あらゆる風景と境界をくぐり抜けるティルは、その自由奔放な行為ですべての価値をひっくりかえす、いわばトリックスターである。創造者で破壊者、善であるとともに悪であるという両義性をそなえて、両端に



多和田葉子『TILL』（「らせん館」）

引き裂かれた価値の仲介者としての役割をにない、その地口、駄洒落、謎かけで既成の身分秩序をからかい、多次元を自由に往還して世界の隠れた貌を顕在化させる。見えないワインを飲ませたり、単語を尻取り遊びのようにつなげたり、鍛冶屋で火かき棒も鉄も金槌も繋げてしまったり、さまざまな動物のパンを作り出したり。悪戯の迂回の迷路は、いったんはまりこんだら出られない閉じた記号体系を揺るがす。ティルは、そういう磁場の乱れを行為のエネルギー源としているのだ。最後に、窓を突き破って向こう側に去る。こつち側に耐えられなくなつて逃げたのか、自らのエネルギーで他界へ突き抜けたのか、母親の胎内、語母の世界に戻つたのか、不明のままに――。

ティルの悪戯を面白がるのが、ティルの日本版ともいうべき観光客の「いのんど」だ。通訳が「そういうわけで、この地の中世に緑の髪をした反逆児が生まれたという伝説が伝わっているわけでありませう」と言うと、すぐさま「そいつ、おれ、おれ、それ。いつか、あいつだった、そいつの今、おれの今、昔」と受ける¹⁷。「いのんど」とは、ティルの原名ティルを辞書で引いたらその葉草の和名に「いのんど」とあつたのでそれを使った、と後から多和田葉子本人に聞いて知つたのだが、『今昔物語』にでも「いのんど」という人物像が存在するのかと調べてみたりしたものだ。多和田葉子文学にはそういう日独のクロス・カルチャーの手法もよく使われているから。たとえば『TILL』の本にも収録された、これはドイツ語だけで書かれたラジオ劇 *Orpheus oder Izanagi*（オルフェウスあるいはイザナギ）（九七年に南ドイツ放送で初演）は、オルフェウスの子供がいつかどこかでイザナギの子供と結ばれて生まれたオギをめぐる

お話だったり。のみならず、『犬婿入り』や『かかとをなくして』などのように、異類婚姻譚（動物と結婚したことがタブーを破ることで露見してしまう民話）が蘇生して現代に移しかえられる手法にもおよぶ。他者や異界は遠くて近い、近くて遠いことを、神話や昔話に内在する想像力をいま一度現代に呼び戻すことで透かしだし、そこにシュールレアルでユーモアのあふれる世界が立ち現われてくる。

表象言語と表象文化が拓く可能性

TILLの日本上演に先立ってシアターXで多和田葉子の講演会が催されたが、そのときの話も示唆的だった。言葉を以前は「見て」いたのだが、ドイツ語に出会ってからは「聞く」ようになった。ドイツではラジオ劇や朗読会が盛んで「聞く文化」があつて、自分もすでに三百回近く朗読会をやっているが、それは書く自分が読者に出会いさらされる演劇的な行為だ。演劇ではもつといろんな他者にさらされ、自分の中の対話性も増幅されて、そんな手応えを求めて演劇へと引き寄せられていく。舞台ではさまざまなものが見え聞こえてきて、意味への予感で耳がお化けになりそう。自分の言葉が台本から離れていくのが楽しい、と。言葉を身体言語と空間言語に戻しながら、舞台を異界に身を置く旅の場にする演劇の未来形のひとつが、ここにあるのではないだろうか。何よりテキストをへいま、ここ、我々へ向かつて解き放す演劇という場は、多層の実践的な〈翻訳〉がクロスするシニフィアンの遊戯の空間なのだから。それ

は、ブレヒトの後継者と言われたハイナー・ミュラーが揺さぶりをかけていたベクトルとも共振するだろう。そういえば多和田葉子の修士論文はミュラーの『ハムレットマシーン』についてだったし、博士論文 *Spielzeug und Sprachmagie*（玩具と言葉の魔術）はそのミュラーやベンヤミンの言語論も飛びかう、言葉の玩具箱のようだ。

そういつたことは、昨今つとに語られてきた「表象の危機」、「歴史／物語／出来事の終焉」といつたことも関連してくるのではないだろうか。それは、文学であれ芸術や歴史であれ、表象再現されたものが完結した作品や世界像として一方的に手渡されることから、読者や観客という受け手もともに読み、見聞きし経験する創造者になることへの、テキストを媒介に〈翻訳〉作業が共有されて言葉が生成する境界域で物語や歴史が創られ、作品受容が出来事へと回路を逆転させてパフォーマンスティブな場となることへの転換、とも読めるからだ。つまりは、作者と読者の二元構造の終焉。多和田葉子は、書くとは建物を建てるようなもの、その建物はいろいろな方向から入れているいろいろな風に見えたほうがより生命力は強い、どう見てどう翻訳・解釈するかは、読者の自由なのだ、と言う。

言語や文化、ジャンルや時空の境界地帯に建てられるオープンな多和田葉子文学の建物は、どこで生まれ何語で話す何人かという「アイデンティティ」もはずした、徹底して自由な個人の自在な読みが集う場を志向していると言えるだろう。そこで飛びかうのはもろもろの言の葉、言説化を求める語母の言葉、さしずめシェイクスピアの戯曲『テンペスト』の精霊エアリエルだ。「グローバル化」と言われる趨勢の中で、現実には

個々人は従来の紐帯から外されてアトム化し、しかも膨大な情報にさらされ、さまざまな境界に取り囲まれていよう。そういうなかで受け身の一方通行の回路ではなく、他者の世界につながりうる個有のパーソナル・コードをどう育むかが、切実な問題にもなっているはずだ。それぞれの境界地帯の豊かさを発見して耕し、そこで個々人がそれぞれ翻訳の器官となつて、共有の地平に拓かれた自分の言葉や経験を紡ぎだしていく、クレオール化がパーソナルな地平で起こり、新たな言葉や文化がそのつどの〈私〉と〈あなた〉の間に生成しては、消えていく。〈境界を耕す〉多和田葉子の文学営為の位相には、そんな表象言語と表象文化の拓く可能性が胚胎しているように思う。

『ブレ・BRECHT』―高瀬アキとのピアノ・デュオ

その多和田葉子が二〇〇〇年頃からジャズピアノニストの高瀬アキといつしよに音と言葉のパフォーマンスを始めた。ドイツが中心だが、日本語もドイツ語も分からない人々のたくさん住むフランスやアメリカでも公演し、そして二〇〇一年からは日本でも時折公演されるようになる。ピアノの音は朗読の伴奏ではなく、それぞれが独立し、交わったり離れたたりしながら進んで行くデュオ。これが実に楽しい。私が最初に聞いて魅了されたのが、二〇〇一年のチェーホフ演劇祭の一環として東京はシアターXで公演された『ピアノのかもめ／声のかもめ』。チェーホフの戯曲をお芝居としてやるというのではなく、演劇とはまた別の形でチェーホフを舞台に

乗せることはできないかと思つて取り組み始めたらしい。チェーホフを読んで触発されたものを自分なりに追つたり、チェーホフの亡霊と対話して聞いてみたり、彼の言葉の中の音楽性を探したり、または彼の同時代のロシアの作曲家たちの音を文学をとりまく背景として見つめ直してみたり。本人いわく、コンサートと演劇と研究発表と漫才がいつしよになつたようなもの。つまりこれは、朗読というより、チェーホフとの対話ともいふべきパフォーマンスで、その間で言葉が動く空間を作り出す試みなのだ。

二〇〇三年秋に同じシアターXで開催された「ブレヒト的ブレヒト演劇祭」の参加作品として上演された多和田葉子+高瀬アキのデュオ『ブレ・BRECHT』も抜群だった。タイトルそのものが象徴するように、言葉遊びでもあるし、連想ブレヒトゲームでもあるし、他の言葉とどんどんつながっていく。ぶれる、ずれる、スイングする、英語のブレイク、ドイツ語のBrechenにもつながる。あるいは「ブレ」にも。「ポスト・ブレヒト演劇」というチームがあつて、それに対する「ブレ・ブレヒト」ではなく、「ブレ・ブレヒト」だよ、とでもいうような、ポストでもブレでもない「ぶれかた」が、このパフォーマンス全体を象徴していよう。

実際に多和田葉子のテクストのそれぞれに¹⁹、ブレヒトを知っていれば「あ、そう来たか」というところが随所にあつて、



多和田葉子作『ピアノのかもめ・声のかもめ』(シアターX、2001年)

分かつているとその掛け合い方がおもしろく、ブレヒトと対話するとか、ブレヒトを踏まえてとかいうレベルではなく、ブレヒトを乗っ取って、「ブレヒト」を手玉にとりながら、ときにひっくり返してブレヒトにアカンベエをしてみせている、みたいな遊び方なのだ。多和田葉子自身はあまりブレヒトに好意をもつてないと語っていたが、だから逆に対抗のテンションが高くて、私にはチェーホフのときよりもおもしろかった。

例えば冒頭に「亡命者の対話」²⁰というのがあり、多和田葉子自身も自分を亡命者と思っているところがあつて（本人いわく「私のは政治亡命ではなくて経済亡命なのよ」）、そういう「亡命者」というスタンスを前提に置いて、しかしブレヒトの場合の（ナチスに追われた）亡命者という存在をスポンと逆転してみせる。自分が菊の御紋の入った日本のパスポートをなくしたことを契機に、ブレヒトの『亡命者との対話』にもそんな話があつたつくと探してみたり、あちこち空港やタクシー会社に電話してみようとして、自分の詩を読んでくれと頼んだ運転手のことを思い出したり、旅に行かせたくない猫クンが食べちゃつたのかなと思つたり、というようなブレ方、からかい方が、ブレヒトの「亡命者」の悲惨さというネガティブな部分をスポンとポジティブな方にひっくり返してしまふ。菊の御紋のパスポートがあるやうが無かるやうが私は私なんだという、パスポートがいったい何なのよ、というやうな。

「のっぺりさん」というのも、ブレヒトの『コイナさんの話』の中に出て



多和田葉子・高瀬アキ
『ブレ・BRECHT』(2003年)

くる「ノーを言うことを学んだ男の話」というのが下敷だ²¹。コイナさんが暴力の対処の仕方について話した後で語るエピソードだが、ある男が特務機関の男に訪問されてオレの言うことを聞けと言われる。そこで言うとおりにして贅沢三味させ、あげくに七年後に死んでしまったら、そのときに初めてその男は「ノー」と言った、というもの。その特務機関の男が「のっぺりさん」に姿を変えて出てきている。たとえばパソコンのネットや携帯サイトを通してのように、顔も氏素性も分からないのに、断わりもなく当たり前の顔をして「オレの言うことを聞け」と侵入・侵犯してくる「のっぺりさん」は、情報化社会で向こう側にいる得体の知れないシステムのようなものを思わせる、現代版の「特務機関の男」かもしれない。こちらの私室にずかずかするときには気付かないまま侵入してくる情報も無断侵入者だ。「ノー」を言えないうちにその「のっぺりさん」が次第に姿を変えて別の存在に変わっていき、こちらはいつしかそれに取りこまれていくのか、というようなブラックユーモア的な恐怖感もおぼえさせられる。

明示的に『三文オペラ』をモチーフにして、使われていた音楽も『三文オペラ』というのもいくつかあった。誰でもこれなら知っているであろうものを、パロディ化ではなく、それを使って声と音で遊んで見せる。言葉の表面の音のおもしろさも圧倒的だ。たとえば「ポリーとマツクの結婚式」と題された、「こけむす こけ けら こけ こけ こっか 国家公務員 コツカイン…… 御結婚 コケコッコ コケッコン 御結婚」などは、爆笑。結婚式をこれだけからかえるというのも小気味いい。純粋に舞台としても、多和田葉子と高瀬アキの対照の妙がまた

いい。アキの時おり発する声もおもしろく、一言発するたびに周囲のみんなが大笑いだ。二人で掛け合漫才をしているよう。高瀬アキがピアノを弾きながら音と存在自体でも「突っこみ」をやっている、その上で多和田葉子が「呆け」として自由自在に動いている、という感じがあつた。高瀬のピアノも一九二〇年代の音をいろいろ取り入れながら、そこから自由に音を創作しているように思えた。

Diagonal—言葉のカンパノロジー

そういう多和田葉子の朗読と高瀬アキのピアノのデュオが、二〇〇三年にドイツ発売でCDになったのが *diagonal* (対角線) だ²²。多和田葉子の詩や散文、それからの抜粋や断片が一三篇選ばれて、実に絶妙な音声詩、あるいは朗読パフォーマンスになつている。ドイツ語と日本語と、記号と像と、ピアノと叫びとボールやブラシの音と、オノマトペと……まさに音と言葉のカンパノロジーだ。『ブレ・BRECHT』と同じデュオなのだが、これは音として聞けるCDなので、ここではそういう方向から語ってみよう。

言葉には意味の歴史と並んで音の歴史がある。「カンパノロジー」とは教会の鐘を作る製作術、鐘鳴学のこと。「言葉のカンパノロジー」は、けつして意味では説明できないし、「文体」というのともちよつと違う、韻律とも違うし、ある種の音の響きで、そういうものを作家・詩人は固有の声として持っている。音の固まり方の違いか、余韻の部分。音や意味が消えたあ

との、たなびく反響の部分。作家・詩人本人の朗読会では、そういったものが身体的・生理的にも伝わってこよう。そういう作家・詩人の味わい深い朗読会に、日本でもドイツでも何度かであったことはある。だが多和田葉子の場合、それにクロスランゲージ、クロスカルチャー、クロスフオン、オムニフオン、エクソロロジの部分が加わるから、実在にパフォーマンスになる。多和田葉子には外国語に忠実であろうという気持ちはさらさらなく、そうした言語ごとの境界を越えた、オムニフォンの地平を見すえている。散文作品を書いても、どれも本質的に作家・詩人なのだ。詩人だからそういうことが鋭敏かつ命がけでできる。ドイツ語と日本語の間でさえ、掛けことばや連想やオノマトペなどのレベルにおいてまで自在にスライドしていく。

例として“Tama”をとりあげておこう。

たま

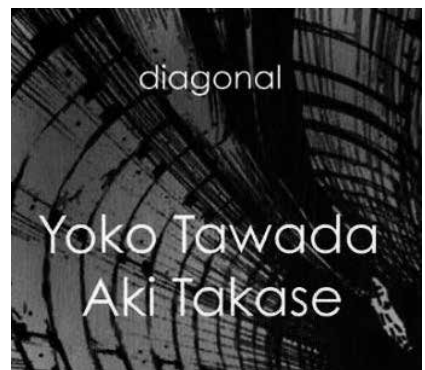
たまたま たまがころがる

また たまが あたたまる

たまが いつつで たまご

たまご あたためる

あたま あたたまる



多和田葉子・高瀬アキ『diagonal』(2003年)

たまが 1) たまがら
 あ たまが 1) たまがら
 あたまが 1) たまがら
 TAMA Schöne Edelsteine
 TAMA Perlen
 TAMA Etwas Schönes Wichtiges
 TAMA Etwas Rundes wie zum
 Beispiel Spielbälle, Geschosse.
 Glühbirnen, Eier, Hoden, Tränen,
 Linsen oder Puppellen
 TAMA Seele
 TAMA Geister der Dinge, die
 den Menschen Schutz und Hilfe
 bieten. Oder Seelen der
 Menschen, die den Körper ver-
 lassen. Sie können unterwegs
 auch mit anderen Seelen
 zusammentreffen. Sie leben
 nach dem Tod des Menschen
 weiter. Man muss versuchen, sie mög-
 lichst im Körper zu behalten ²³ .

意味のわからない日本語ひらがなの絵面として見ただけで
 も、あるいはドイツ語を音として読んでみても、それが音と
 しても意味としてもいろんな掛けことばとオノマトペと韻
 になっていることがわかるだろうが、日本語はドイツ語に意

味と音においてずらされて、「たま = Tama = Edelsteine/宝
 石 = Perlen/真珠 = Etwas Schönes Wichtiges/美しく大事なも
 の = Etwas Rundes/丸いもの wie zum Beispiel Spielbälle/球,
 Geschosse/胎。Glühbirnen/電球, Eier/卵, Hoden/辜丸, Tränen/
 涙, Linsen/水晶体 oder Puppellen/瞳 = Seele/魂 = Geister der
 Dinge/靈魂……」と、言葉遊びで展開していく。しかもその
 様が、多和田葉子の朗読と高瀬アキのピアノのデュオで、これ
 また掛け合いながら、遊びつつ、Spielbälle/球のように転がっ
 ていくのだ。

パフォーマーとしても多和田葉子はマイスターである。「語
 り」や「パフォーマンス」することによって観客が共有できる
 楽しさが生まれてくる。それは朗読でも即興でもない。もちろ
 ん本人が書いたテキストがあって、それを語っているのだが、
 それは「再現」ではない。つまり再現したら違うものになって
 そこに現存しなくなってしまうようなものなのではないか。彼
 女らしい遊び方はある。ボールや羽を持ってきたり、クルミを
 持ってきて音を出したり、楽しいなと思う。でもそれを真似す
 ればそうなるものでもない。「あれらはドイツのエコシヨップ
 で買ってきたの」と言われて、その辺りで似たようなものを
 買ってくればいいものでもないんだと思ったものだ。何かを
 使ったの遊び方ということに対して、遊び方のオリジナルの
 ようなものをもっていて、それが楽しいのか。ハイナー・ミュ
 ラーもよく自分のテキストを自分で朗読したのだが、そうい
 うときにテキストを自分でおもしろがってクスクスという笑
 い声まで聞こえてきたりした。ミュラー演出の舞台でも、よく
 ミュラー自身の声が聞こえてきた。そのことによって産まれて

くるテキストの身体性というか、自己言及性と他者性のねじれというか、ちよつと違う位相がそこに生起する。多和田葉子の語りも、上手いとか下手という以前に、聞いていてとても伝わってくるものがある。テキストに対してある種の明確な対話的な関係性を持つているからだろうか。演劇もこれが「演劇」だという固定形ではなく、テキストへのいろんなアプローチの仕方が多層的になつてくると、従来「演劇」といわれていたものとは違う地平が多様に現存してくるのだからと思う。

多和田葉子は「先頭走者」として、類例のないことをいろいろやつて見せてくれているのだ。言葉の紡ぎ手・送り手として、パフォーマーとしても。詩で語つたり、散文や対話でやつてみたり。歌つているのか、語つているのか、朗読しているのか、読んでいるのか。一つの作品の中にも、詩・散文・韻文・評論などいろいろなものが境界なく入つていたりするし、パフォーマンスのときも、いろんなスタイルを使いわけている。「分からないこと」の持つ意味、よろず分かつてしまつたらつまらなくなつてしまうはずだし、むしろ分らないことのおもしろさというようものをどういうふうにしたら、パフォーマーの場で伝えていけるのだろう。ライブの舞台という場は絶対に必要だ。そこに載せることによつて、言葉が、ぜんぜん違つてくる。舞台という立つ場所があつて、限られた空間で、これから自分たちがやることは現実からまつたく遮断されたもので、そういう前提があつてはじめて見えてくるもの、聞こえてくるものがたくさんある。そこで生まれるある種の、受け手の側の緊張感みたいなものが、内容を越えた別のよろこびを作り出しているのではないか。「のつぺりさん」と違つて、舞台はライブで

人間同士が自発的に出会う共有空間だから、のつぺらぼうでない顔がどうやってそこに出現できていくかだ。

* * *

個人において言葉や詩や音楽が生まれてくるポイエーシス（創造）のメカニズムと、人間が集団で社会を構成して、その社会をどうやって運営していくかというメカニズムとを、統一的に考えられるような越境性を多和田葉子文学は孕んでいるのではないか。自らがパフォーマータイプに動点となつて越境していける多和田葉子のあり方そのものが視点をひっくり返すスタイル、よろずの境界をはずして媒介させるトリックスターなのだろう。二つの言語と文化の狭間に立ち続けるとは、双方の豊かさを生きることでありつつ、両極にも引き裂かれかねない。その危い状況を逆手にとつてクリエイティブにやつつける、言葉の実験は余裕があるからやつているのではなく、切羽詰まつたネガティブな状況の中から出てくるポジティブな遊びなのだ、とも多和田葉子は語っていた。彼女はやはり、パイオニアとしての位相を面白がつて悪戯する、ティル・オイレンシュピーゲルなのだ。さまざまな権力関係の力学の中で、しかしてなお、母語から語母へと通底し、境界の随所に遍在するエアリエルへと、二二世紀の言語は向かつていけるのだろうか。

【付記】

本論の原型は、二〇〇九年春にドイツで Tübinger Stauffenburg Verlag 社から Christine Ivanovic 編で刊行される多和田葉子文学への叢書「Transforming Texts/ Text Transformationen」への寄稿である。日独英米他の書き手によって多和田葉子文学がさまざまな視角から語られる各論考のバックグラウンドとなることを意図して書かれた。ゆえにまさに総論で、筆者自身の日本語の文章を部分的に使っているが、昨年の「表象のポリテクス」特集号のときと同様に、日独(語)双方での発表も一興かと、「日本」を特集テーマとする今回の「総合文化研究」誌に日本語版として収めさせていただくことにした。本来はドイツ人向けに書かれたものなので、本誌での掲載に当たっては多少の手が加えられている。

注

- 1 Yoko Tawada : *Deutschland*. aus <http://hem.fyristory.com/vic/yoko.htm> (stand:2008/07/20).
- 2 多和田葉子「声が響くところ」と「声」の自体の不思議や「ドイツと日本での朗読」特集記事「アーカイブ」Poetry Calendar Tokyo, issue 2004.9.10. (http://pct_web.tripod.com/topics_25.html, 2008/07/05)。
- 3 Yoko Tawada : *Nur da wo du bist, da ist nichts!* あなたのいるところだけ何もなし (Gedichte und Prosa). Tübingen: Konkursbuchverlag, 1987.
- 4 A.a.O. SS.1-2.
- 5 Vgl. Yoko Tawada : *Das Bad* (Ein Kurzroman). Tübingen: Konkursbuchverlag,

1989.

- 6 Yoko Tawada : *Von der Muttersprache zur Sprachmutter*. in: *Talisman* (Literarische Essays), Tübingen: Konkursbuchverlag, 1996.
- 7 多和田葉子『アルファベットの傷口』河出書房新社、一九九三年、文庫版、一九九九年。
- 8 多和田葉子『飛魂』講談社、一九九八年。
- 9 Vgl. Yoko Tawada : *Das Prosa Gedicht Dreizehen 13*. in: *Künstlerbuch*. bei Edition Balance, Gotha, 1998. und auch in *CD diagonal*. von Yoko Tawada und Aki Takase, (Literature + Music Duo), Tübingen: Konkursbuchverlag/ CDBook, 2003. Texte, S.13.
- 10 Yoko Tawada : *Verwandlungen*. (Tübinger Poetikvorlesungen), Tübingen: Konkursbuchverlag, 1998.
- 11 Vgl. Walter Benjamin's Übersetzungstheorie, wie *Die Aufgabe des Übersetzers*. in: *Gesammelte Schriften*. hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV-1. Ft.a.M.: Suhrkamp Verlag, 1972.
- 12 小森陽一「声を書く」は、多和田葉子、小森陽一らをパネリストに迎えるの本学の創立百周年記念シンポジウムを基にした荒このみ・谷川道子編『境界の言語』に所収されたもの、新曜社、二〇〇〇年。
- 13 多和田葉子『エクスフォニー』岩波書店、二〇〇三年。
- 14 Yoko Tawada : *Orpheus oder Izanagi: Till* (Ein Hörspiel und ein Theaterstück). Tübingen: Konkursbuchverlag, 1998. „Till“の初演は「ノーファー」で、この「東京」京都、神戸で客演。
- 15 上演パンフレットの三頁に掲載された多和田葉子自身の日独両語による解説「戯曲について」一九九八年、シアターX。
- 16 Am Anfang des Stücks *Till*. S.43.
- 17 *Till*. S. 46.

- 18 Yoko Tawada : *Orpheus oder Izumi*. *Till* (Ein Hörspiel und ein Theaterstück).
Tübingen: Konkursbuchverlag, 1998.
- 19 このときの多和田葉子のテクニクの一部は、『ベノ・BRECHT』から
の語』として、『やまの』誌の二〇〇三年十二月号に掲載された。
- 20 ちがふ人、ブレコットの『亡命者の対話』の本歌取りである。
- 21 Vgl. Brecht : *Massnahmen gegen die Gewalt*. in: *Geschichten von Herrn
Keuner*. Bertolt Bertolt Werke, Bd.18, SS.13-14. Suhrkamp Verlag, 1995.
- 22 Yoko Tawada und Aki Takase : *CD diagonal*. (Literature + Music Duo).
Tübingen: Konkursbuchverlag/ CDBook, 2003.
- 23 Yoko Tawada : *Tama*. in: *Künstlerbuch*. bei Edition Balance, Gotha, 1998. und
auch in *CD diagonal*. von Yoko Tawada und Aki Takase, (Literature + Music
Duo), Tübingen: Konkursbuchverlag/ CDBook, 2003. Texte 08, S.7.