HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	エクソフォニーと変身 : 多和田葉子『Das Bad ／うろこもち』を中心として
Author(s)	袁, 嘉孜
Citation	層 : 映像と表現, 15, 174-193
Issue Date	2023-03-22
DOI	10.14943/106292
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/88614
Type	bulletin (article)
File Information	15_09_p174-193.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

エクソフォニーと変身

――多和田葉子『*Das Bad*／うろこもち』を中心として――

袁　嘉孜

はじめに

多和田葉子は、バイリンガル作家として有名であり、ドイツ及び日本の文壇にデビューして以来、この三〇年間余りで、日本語とドイツ語で常に並行して書き続けており、日本でもドイツでも頻繁に作品を発表している。それらの作品は、多和田の特徴的な言葉遣いによって構成されている。その中で、日本語で書かれた小説は、多和田独特の言葉を用いて、しばしば寓意に満ちた物語が語られている。沼野充義とのインタビュー「母語の外に出るのは決死の遊び」（『群像』六七巻一号、二〇一二・一、講談社）では、多和田は、「私の言葉への興味は、ドイツ語と日本語があまりにもかけ離れた言語である驚きから始まっている」と語った。このような言語体験をもとに、多和田は、『エクソフォニー――母語の外へ出る旅』（二〇〇三・八、岩波書店）において、「ある言語で小説を書くということは、その言語が現在多くの人によって使われている姿をなるべく真似するということではない。［…］むしろ、その言語の中に潜在しながらまだ誰も見たことのない姿を引き出して見せることの方が重要だろう。そのことによって言語表現の可能性と不可能性という問題に迫るためには、母語の外部に出ることが一つの有力な戦略になる」と述べている。つまり、多和田は、自らの言語体験をもとに、小説を書くことについて、言語表現に焦点

を当てる観点から母語の外に出ることを戦略的に捉えているのである。

多和田は、エクソフォニー（Exophony）という言葉を「もっとも広い意味で、母語の外に出た状態一般を指す」[1]と定義した。多和田が提唱したエクソフォニーの概念は、いわば言語の次元において越境することである。多和田は、交響楽を楽しむことに喩えて、言語の越境の楽しみ、その喜びを、ポジティブな側面から語っている[2]。多和田によれば、それは主に、言葉を解体して変形させる手法を通し、一つの言葉を様々な別の言葉との連鎖と意味の拡散が絶えず生成していくダイナミックな状態の中で感じられるものであるという[3]。結論から言えば、多和田文学は、ドイツ語と日本語との二つの系統に則った理解を基盤としつつ、主として翻訳の作業を経てテクストを言葉遊びによって構築し、あらゆる越境するものの物語に高い幻想性を与えることにより、エクソフォニーの概念を繰り返して実践する。その意味で、多和田の日本語のテクストは、母語・母国語で書かれた越境文学と言えるだろう。

「うろこもち」（『*Das Bad*／うろこもち』二〇一〇・一、Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke）[4]は、多和田の得意とする越境文学の第一作である。同作は、八〇年代の終わりに多和田が日本語で書き下ろしたものであるが、日本語の原文よりドイツ語訳（*Das Bad*, 1989）が先にドイツで発表・出版されていた。ドイツで新しい版として日本語とドイツ語との二カ国語版を出版することになったことを機会に、二〇一〇年になって初めて日本で発表される[5]。こうしたユニークな出版事情を踏まえ、ドイツでの発表・出版も視野に入れれば、この作品は、日本文壇へのデビュー作の「かかとを失くして」（一九九一）よりも先に書かれ、出版されたものであり、多和田が日本語で書いた小説の中の第一作目であることは明らかである。このテクストでは、日独語間の通訳に従事する日本人の「私」を通して、言葉の死と再生の物語が語られる。「私」はまずうろこもちに変わり、のちにドイツという異国で「言葉無し」の状態に置かれるとともにうろこもちから鱗鳥へ、そして透明な棺桶へと変身する。このような「私」の変身譚は、第一章において挿入された二つの昔話らしき変身譚と響きあっている。

この二つの挿話は、日本の昔話「見るなの座敷」、ギリシア神話におけるメドゥーサの物語、日本神話「八岐大蛇」の話を組み合わせて新しく作り上げた、第二次テクストとしてのハイブリッドな変身物語となる。多和田の第二次テクストは、常に日本の文学のテクストだけではなく、ドイツをはじめとする西洋、世界のあらゆる文学のテクストを視野に入れつつ、その中から一つ以上のテクストを取り込んで新たな物語が語られる。

それらの先行テクストとは主に変形という関係において、パロディや転移の手法を採り、イペルテクスト〔重ね書き〕的実践が行われ、程度の差はあるが、皮肉、遊戯、ユーモア、真面目を横断的に取り込むことが際立って見える。こうした意味で、これまで一つの特徴として、両言語に通暁する多和田の言語能力をもとに語られてきた多和田文学の越境性は、このようなイペルテクスト的実践[6]の次元においても見出される。

『*Das Bad*／うろこもち』では、日本語の原文とドイツ語の訳文をまとめて収録する点において、形式的転移に属する翻訳の実践が行われている。多和田自身による言語の越境をもとに、多和田の日本語の作品における言葉は常に、ドイツ語からの連想や影響を考えなければならない。そのような翻訳性を帯びたディスクールにおいてだけではなく、多和田文学の越境性は、重層的であり、テクストを構成する手法においても、多様なイペルテクスト的実践を通し、複数のテクストを取り込み、文脈を横断する越境性が根源的にある。本研究では、ドイツ語と日本語の使い方の違いに注目しつつ、多和田の越境体験や多和田の九〇年代のその他の作品と照らし合わせ、多和田の作家像の輪郭を描き出すことを試みる。また、この作品において、日本の昔話、ギリシア神話、日本神話を取り込んだ二つの挿話を分析した上で、第二次テクストとしての『*Das Bad*／うろこもち』を再検討し、多和田葉子文学の文芸様式の根源に迫ってみたい。

一、言葉を失くした「私」

主人公の「私」が言葉を失くした原因は複数ある。日独語両方向への通訳をするうちに特に日本語、ひいては日本に疎外感を感じ取ったことが一つの原因でもあるとすれば、魚を食べたことも一つのきっかけとして挙げられる。それは概して、通訳、魚と舌、カタカナ表記による疎外感の表現などの要素の反復を通じて描かれている。このような言葉を失くしたハプニングについて、多和田の渡航体験に照らし合わせて理解することができる。多和田は、ドイツに渡航して半年が過ぎたところ、ドイツ語はもちろんのこと、日本語もうまく喋れず、書くことができなくなったことがある。その経験について、多和田は次のように述べている。

> 日本語がわたしの生活から離れていってしまった感じだった。手に触れる物にも、自分の気分にも、ぴったりする日本語が見つからないのだった。外国語であるドイツ語は、ぴったりしなくて当然だろうが、母国語が離れ

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[7]。

多和田は、ドイツ語や日本語の言葉を用いて物事を認識し、頭の中で五感を通して感じ取れたことを、文字を用いて書き留めることができなくなっていたという。母国語を長い間、喋らないことによって忘れてしまう、というのは異国生活のなかで最も恐ろしい体験の一つでもあるだろう。多和田の場合は、言葉に頼って頭の中で、物を感受し、思考し、決断をくだすだろうが、母国語が疎かになったうえに、第二の言語であるドイツ語がまだ熟練していないなか、いつも通りに言葉を使いこなすことができない有様として理解できる。そのような状態を、多和田は「言葉無し」と呼んでいる。このような多和田の経験と合わせて見れば、この作品において、きっかけがどうであろうが、二つの言語を行き来するとき、どちらの言語を用いても言い表す自分がいない「私」の状態は、いわば「言葉無し」の状態であろう。この作品では、このような言葉無しの状態に置かれた「私」が、何らかの形式を取って一度死んで、やがて再生していく、という奇妙な話が語られる。そして、その話の背景には、多和田自身の越境体験が取り込まれていると考えられる。

ここでは、主人公の「私」を作者である多和田と同一視するつもりはない。実際、「私」のハプニングは、多和田が自述していた「言葉無し」の状態とはかなり異なっている点が多く見られる。多和田の場合、「言葉無し」の状態になってしまったのは、ドイツに渡航して半年を経てから、ドイツ語で短編小説 *Wo Europa anfängt*（一九八八）を書く前までのことだと考えられる。その一方、物語の中で、「私」が「言葉無し」の状態になったのは、何年間もドイツに滞在し、日独通訳ができるほどドイツ語が上達した状態で、一度日本に帰って、またドイツに戻ってきた一ヶ月後のことであった。また、多和田の場合は、ドイツ語をまだ自由に操れない時に、あまり日本語を使わなかったため、渡航先での出来事について語るには、適切な言葉が浮かばなくなっていた状態だった。それに対して、「私」の場合は、一度日本に帰って、日本語を用いて物事を語るのに違和感を覚えてしまったことをきっかけに、再びドイツに渡ったところ、舌を失われたことを通して、ドイツ語でも日本語でも喋ることができなくなった状態が描かれている。つまり、この作品の主人公の「私」を、多和田葉子と見なすことは難しいが、前述のように、多和田の越境体験は常に何らかの形式で作品の中に取り込まれており、このような難解な物語を解釈するためには、一つの手がかりとして考慮すべきであろう。

その「言葉無し」の状態を超えて、また言葉を用いて物事を考え、感じるようになった自分のことについて、多和田は、「昔使っていた日本語は、一度死んで、別のからだで生まれかわってきたかのようだった」[8]と語っていた。それは、日本語を擬人化した、日本語の死と再生というメタファーによる表現である。昔から使い慣れてきた日本語の言葉や文体を、二度と使わず、新たな言葉によって、新たな文体や様式が創り上げられるようになった、と言い換えることができる。一度死んだ日本語とは、使われなくなった日本語であり、別の体で生まれかわってきた日本語とは、新たに使われ始めた日本語のことを指している。死は、ここでは終わりという意味ではなく、むしろ再生へ至るための区切りとして考えられる。この作品は、「言葉無し」の状態に陥ってしまった「私」の物語であると同時に、日本語の死と再生の物語が、三回にわたって変身を重ねる「私」を通して語られていると考えられるのである。それによって「私」の二重性が構成される。そこでは、文脈によって、「私」という語は、日本語での発話者であることもあれば、日本語を指し示す比喩的表現である場合もある。

二、鏡像的日本語と写真的ドイツ語

この作品は、一〇章によって構成され、大きく四部に分かれる。一章、二章は、第一部にあたり、テクストの基調を決める各要素が提示される。変身譚の型に人身御供と怪物退治の話型を加えて話を変形させ、死と再生のイメージを暗示する二つの挿話のほか、ドイツ語との出会いとしてクサンダとの関係が語られる。三章と四章は、第二部にあたり、「私」が言葉無しになってしまうきっかけが描かれる。五章から七章は、第三部で、舌が奪われた「私」の言葉無しの状態が描かれる。八章から一〇章は、第四部であり、主に「私」の三回の変身が描かれる。そのなかで、三章と四章を除けば、一章から八章まで、鏡と写真の話が共通に現れる。

「私」の部屋の中には、鏡がかかっている。その横には、顔写真が一枚飾ってある。鏡は、透明なガラスに薄い銀を塗って作られる。鏡の原理は、その銀の層に光がぶつかって反射することによって、鏡に物の像が写るのである。一方、写真は、暗箱の中に、レンズを通して一定時間に入ってくる光によって、物の像がフィルムの上の感光剤に写されたのち、現像処理をして可視化したものである。この意味で、写真も一種の光による表象であると言っても良いだろうが、鏡像とはその原理が異な

る。鏡像の場合、映しているものと表象とは、鏡を介して実体と虚像との一対の関係であり、鏡とは等距離で、比較可能で、常に同一視されるほど極めて近い関係である。それに対して、写真の場合、被写体の表象が紙に現像され、被写体と表象は、ある実体とある実物との間接的な関係となる。

この作品では、「私」と日本語、ドイツ語との関係は、主に「私」と母、クサンダとの関係を通して描かれ、それぞれ鏡像、写真における光の表象の原理によって仄めかされる。鏡は、「私」が日本を出るときの母からもらった餞別であるが、写真は、ドイツに来て、観光ポスターの撮影のために、クサンダが撮ったものである。一方、日本語は、最初母から習ったのに対して、ドイツ語は、クサンダに教えてもらった。ここでは、「母―日本語―鏡」、「クサンダ―ドイツ語―写真」という二つの図式が窺われる。子供時代に「私」は言葉を覚え、「母が呼ぶように、自分のことを」[9]呼んでいたのである。それは言葉の反復であり、光の反射によって鏡に像が映る原理と類似する。母語とは、田中克彦[10]によれば、「生まれてはじめて出会い」「ひとたび身につけてしまえばそれから離れることのできない」「根源のことば」であり、「ふつう母から受けとる」言葉である。ドイツ語では、Muttersprachеは、Mutter（母）と、Sprache（言語、言葉）によって構成される。すなわち、母の言葉。つまり、「私」の日本語が母の日本語の鏡像のようなものになる。ここでは母は母語の比喩的表現であろう。

それに対して、クサンダはドイツ語そのものの比喩的表現でもあろう。初めてクサンダに会った時、「私」はクサンダという名前にあるXの文字に引っかかって、「Xの値を求め」ようとする代数的な方法を通して、彼との関係をイメージした。「Xがdurcheinならば、durcheinander（ごちゃごちゃ）になり、miteinならば、miteinander（いっしょに）」[11]というように、Xの値によって、クサンダとの関係が変わる。durcheinanderは副詞であり、前置詞durch（を通って、を通過して）とeinander（互いに）の結合形として、「無秩序に」「乱雑に」「ごちゃごちゃ」という意味を成す。また、miteinanderは副詞であり、前置詞mit（といっしょに）とeinander（互いに）の結合形として、「いっしょに」「交互に」という意味を表す。言い換えれば、「私」がクサンダと互いに通過するのであれば、関係が成立しないが、互いに一緒にいる意向であれば、恋人として関係が成立するということとなる。その意味で、クサンダに教えてもらったドイツ語は、母語（Muttersprache）に対照しうる、恋人の言語（Liebhabersprache）でもある。「私」は最初日本語を覚えた

ように、クサンダの言葉を真似して繰り返してみたが、発話者によって二人称のあなたを一人称のわたしに置き換えなければならなかったため通用しなかった。「私」は、Sind Sie eine Japanerin?（あなたは日本人ですか）とクサンダに聞かれたら、Ja, Sie sind eine Japanerin.（はい、あなたは日本人です）と答えた[12]。その問題を解決するために、「私」とクサンダは人形を買った。「それ以来、私達は会話するときは腹話術を使って、人形に話させる。人形たちが、三人称で私達の話しをする」が、「そのうち私にも一、二人称の意味がわかってきたがクサンダとの関係は今も三人称のままだ」と描かれている[13]。人形をフィルムのような媒体として考えれば、人形の介在によって、「私」のドイツ語は、写真のようなものになる。また、「今も三人称のままだ」ということは、ドイツ語を理解したか、理解していないかという問題とは別として、外国語としてのドイツ語と「私」との関係は、いつでも写真と被写体との関係のような間接的な関係のままでいるということを意味する。

三、越境としての変身

この作品は、多和田によって作られたと思われる二つの昔話らしき話が、第一章に挿入され、それらはメインストーリーである第八章から一〇章までの「私」の変身譚と響きあっている。両方とも変身譚の構造を取り入れており、それらをそれぞれ〈川魚の女〉と〈蛇髪の女〉と仮に名付けておく。まずは、〈蛇髪の女〉の型を次のようにまとめておく。

〈蛇髪の女〉

①昔ある村に大食いの女がいた。毎日、釜に何杯もメシを食う。

②食っているところは誰も見てはいけないと言って、ひとり、夜更けに納屋で食う。

③ある夜おとこがこっそり納屋を覗くと女の髪の一本一本が蛇になってメシを食っていた。

④おとこは猟銃で女を撃ってしまった。[14]

〈蛇髪の女〉は、蛇が人間の姿として登場し、やがて人間の姿から蛇の姿と変身する構造となっており、「見るなのタブー」のモチーフを取り入れながら、ギリシア神話の「メドゥーサ」の話と接続させていく。「見るなのタブー」は、「見るなの座敷」の話が原型とされるが、「鶴女房」「蛇女房」など多くの異類婚姻譚の類型でもある。「蛇女房」の昔話の話は、いくつかのバリエーションがあるが、もっとも広く知られているものを

以下のようにまとめておく。

①ある男が、女に出会って、女と夫婦となる。
②ある日、嫁は子を生んだ。その時に覗いてはならないと、嫁から言われていた。
③男はそれを守らなかった。のぞくと大蛇がいる。
④女は、乳飲み子のために自分の片方の目玉を与えて堤へ立ち去って行った。[15]

「蛇女房」と〈蛇髪の女〉では、同じく②「見るなのタブー」と、③そのタブーを冒す男が設けられているが、結末が異なる。「蛇女房」の場合、女が家を離れるのに対して、〈蛇髪の女〉の場合、女が男に撃ち殺されたように書き換えられている。その違いは、〈蛇髪の女〉において、蛇に化した髪の毛を持つ女の人物造形と深く関わっている。髪の毛が蛇と化した女と言えば、ギリシア神話のメドゥーサにほかならない。メドゥーサは、頭には髪のかわりに蛇が生えるという醜い容貌をしているが、宝石のように輝く目を持っている。その目を見た者を石に変える、ギリシア神話の女怪として知られており[16]、やがて、アテーナー女神の教唆をうけたペルセウスによって首を切り落とされ、退治されたという[17]。〈蛇髪の女〉の話において、蛇の髪の毛を持つ女は、このようなメドゥーサたる怪物の形象が導入されていると考えられる。それがゆえに、蛇髪の女は男に殺されることになるだろう。このような化け物を退治する話は、日本の昔話の中で、「猿神退治」[18]や「大蛇退治」[19]が代表的なものである。〈蛇髪の女〉の話型は、蛇という共通点において、日本の昔話の「見るなのタブー」モチーフから、ギリシア神話におけるメドゥーサの話への横滑りに加え、怪物退治の分類において日本昔話に接続させた。このように複数の文脈を横断した〈蛇髪の女〉は、一人の女の死の話を語っている。

〈川魚の女〉は、概して人間（①）から川魚（②）へ、そして人間（⑥）へと連続変身する変身譚の話型をとっている。

〈川魚の女〉
①谷間の貧しい村で、ある妊娠した女が村人と分かち合わず一人で川魚をナマで食う。
②女は美しい男の子を産む。その後、女は、からだに鱗が生え、大きな川魚になる。
③男の子は村の年寄りに育てられ、ある日自分の出生の秘密を知り、母親を救う方法を考える。
④男の子は川の中に住む母親を訪れて、母親に岩を崩して水田を作ってもらう。

⑤母親は身体を岩にぶち当て続ける。やがて村には水田ができ、人々は飢えることもなくなる。
⑥鱗が全部剥がれて人間になった母親は血を流して死んでしまう。[20]

中村禎里によれば、日本の昔話は、人間から動物へ、また動物から人間へと連続して変身するモチーフが少なくないが、グリム昔話の変身譚は、人間と動物の間を越えてはならないとかたく拒否するヨーロッパ人の動物観が示され、動物から人間への変身がほとんどない。その中で、もともと人間だったが、何かの理由で動物の形態になってしまい、その動物の形態から人間へと、元の姿を取り戻すという変身のモチーフが多く見られる[21]。このようなグリム昔話の変身譚の話型は、物語の外枠として〈川魚の女〉の話に取り込まれていると考えられる。人間から川魚への女の変身は、「女が空腹のあまり、見つけた川魚を村人と分かち合わずに一人で、ナマでむさぼり食ってしまった」[22]ことがきっかけである。いわば貪欲のため、天罰が当たった結果としての変身であろう。ギリシア神話において、罰の方法としても変身を使う。前述のメドゥーサが怪物に変えられたのも、その一例として挙げられる。そして、女が川魚から人間の旧態に回復したのは、おそらく女が命を犠牲にするまで贖罪を行ったからだと考えられる。

このような母親たる川魚が命を犠牲にして水田を作るという展開（④、⑤、⑥）からみれば、〈川魚の女〉は、女が田植えのために命を捧げる人身御供の話とも見られる。松前健によれば、日本各地において、田植に因む若い女の死を物語る、すなわち嫁殺し田の伝説や耕作のための人身御供の伝説が残っている[23]。また、田の神は、蛇神、水神、雷神の性質を併せ持っている一方、八岐大蛇も雷神や水神としての側面があるという[24]。八岐大蛇神話のような人身御供の話は、いわゆるペルセウス・アンドロメダ型に属する[25]。ペルセウス・アンドロメダ型の物語と言えば、ギリシア神話の「海の怪物」がその一例として数えられる。〈川魚の女〉は、グリム昔話の変身譚の話型に、日本神話では人身御供、ギリシア神話ではペルセウス・アンドロメダ型に分けられる物語が詰め込まれ、〈蛇髪の女〉と同様に、文脈横断し、一人の女の死の物語が新しく語り直されるものである。

文脈横断といえば、それは異なる文脈を横断するという意味において、常にそれらの違いが強調される言葉となる。ところが、このテクストにおける文脈横断の実践は、前述のように、主に複数の先行テクストのそれぞれの文脈における蛇という共通点から出発し、怪物というイメージに繋がり、次々と各々の

テクストと接続し、それらのテクストの一部をつぎ合わせて新しい物語が語り直されていく手法となる。言い換えれば、多和田の第二次テクストは、常に複数のテクストの中から一つの言葉を見出し、一つのテクストからもう一つのテクストへ通りすぎる際に、その言葉に含まれるイメージが反復しながら変形されていくように見える。その原理は、パースの記号論[26]における無限の記号過程の連鎖をもとに理解することができる。それに加え、多和田文学における記号過程の連鎖は、常に翻訳の手順を経て、二つまたはそれ以上の言語や文化を取り組む点において特徴的である。そして、このような二つの挿話は、結末では一人の女の死に至る点において、あの焼身自殺の女に深く関わる「私」の変身譚に接続し、日本語の死と再生の物語として語り直される。

四、うろこもち（Das Schuppentier）と Das Bad（浴室）

『*Das Bad*／うろこもち』の日本語の題名、「うろこもち」という単語は、多和田による造語であり、鱗を持つ者を指す。一方、ドイツ語の題名 Das Bad とは、「浴室」という意味である。ドイツ語の題名は、「訳者、編集者、その家族や友人たち」、「印刷屋さんまで巻き込んで知恵を出し合った結果」であり、その一方、日本語の題名「うろこもち」は、多和田自身の「プライベートな愛称」がそのまま残ったものであるという[27]。このような書名の決定をめぐる現実の理由はあるだろうが、意味の異なる二つの題名を持ったことは、ドイツ語と日本語の違いによったものでもあるだろう。それに加えて、このテクストは、左開きの表紙はドイツ語の題名が横書きに、右開きの表紙は日本語の題名が縦書きにされている体裁となっている。つまり、この作品は、二つの表紙を持っており、裏表紙というものはないと言えるだろう。換言すれば、ドイツ語の表紙と日本語の表紙は、互いに表紙と裏表紙でもあろう。横書きのドイツ語訳の文章と、縦書きの日本語の文章が、それぞれ右開きのページと、左開きのページから配列し、内容的には対称ではないが、右のページと左のページにそれぞれ並置する形で交差する点において特徴的である。こうした意味で、この作品は、多和田のエクソフォニーの経験を示唆していると考えられる。

この作品のドイツ語訳者は、ドイツの日本文化の研究者のペーター・ペルトナー（Peter Pörtner）であった。ペルトナーは、一九五三年生まれ、ドイツ在住。一九七九年に留学で来日し、東京大学にて日本哲学の研究を行った後、大阪外国語大学にてドイツ語講師として勤めていた。一九九二年から二〇一九までミュンヘン大学の教授を務め、日本語の普及や日本学

の学術の分野において日本との交流を行っていた。一九九五年から一九九八年まではドイツ語圏日本研究学会代表を務める。一方、東京大学及び大阪大学での客員教授としての活動に取り組んでいた[28]。多和田とは、同じく日独両言語によく通じたものとして、作者と訳者との関わりにおいて古くから交流が続いてきたのである。そのようなペルトナーの翻訳の現場には、多和田が立ち会っていた[29]。つまり、ドイツ語の題名も訳文も、概ね多和田が認めたものだと推測できよう。そのなかで、仮に日本語の表現とはかけ離れたドイツ語の言葉や表現があったとしても、それは、訳者による独断的な判断ではなく、むしろ多和田の支持を得たうえでの結果でもあろう。

うろこもちという言葉は、日本語では、鱗を持つものとして、魚類のイメージの方が強く見受けられる。この作品では、物語の冒頭部における〈川魚の女〉の挿話に並び、「鱗持ち」としてサーカス団の仕事に応募し、人魚の後継として働いていく、という七章で描かれた「私」の夢を通し、うろこもち、魚、人魚のイメージが繋げられる。人魚は、上半身が人間、下半身が魚の形態で、川や海にすむ空想上の動物であるが、魚とは、水の中に生きているという点で共通している。つまり、日本語版では、うろこもちは、水生のもののイメージが鮮明である。それに対して、ドイツ語版では、「うろこもち」は、題名を除き、Schuppentier に訳される。Schuppentier とは、センザンコウという動物のことを指し、日本語版とは異なり、哺乳類のイメージが強い。

また、ドイツ語版では、川魚[30]は Fisch[31]（「魚」の意味）に、鱗持ち[32]は Schuppenträgerin[33]（「うろこの保有者」という意味を指す造語）に、人魚[34]は Fischmenschen[35]（「魚の人」という意味を指す造語）に訳されている。この三つの言葉は、Schuppentier（センザンコウ）と同じく、鱗を持っていることにおいて共通するが、哺乳類の印象が強く、日本語版と比べて「水」、「水生」に関わる要素が欠けている。とはいえ、題名をはじめ、一章の「私」の入浴の場面[36]から見れば、ドイツ語版は、水に関わる要素を、主に Bad（浴室）から派生した水のイメージによって補っていると認められる。ドイツ語の Bad は浴室という意味があり、その場所・空間を指し示すが、多和田によれば、なかには「湯や水を浴びる行為そのもの」「お風呂に入る」「水泳」など、「液体に身体が浸る」という意味も含まれるという[37]。「私」は朝起きて、出掛ける前に、お風呂に入るのが日課である。こうした浴室に関わる描写は、日本語版では、うろこもちである「私」が帯びている魚と人魚のイメージ、いわゆる水と鱗との関わりを重ねてさらに強調することに機能する。ドイツ語版では、むしろこうした「私」のルーティンを

通して、哺乳類の要素が強いSchuppentier（センザンコウ）を水のイメージと関連させ、日本語版にあった水のイメージを補完しようとしていると考えられる。

鱗は、魚類、蛇などの爬虫類、哺乳類に属するセンザンコウなどの表面をおおい、体全体を保護している小片である。鱗とは、いわば鎧でもある。Schuppentier（センザンコウ）は、〈川魚の女〉における川魚や、〈蛇髪の女〉における蛇とともに、鱗を持つ者として「私」と同様に日本語の題名によって一括りに捉えられる。魚類の鱗は真皮から変化したもの、蛇のものは表皮が角質化したもの、センザンコウのものは表皮が化骨してできたものとされる[38]。一説では、センザンコウの鱗は毛が変化したものであるという[39]。「髪は、肌が死んで硬くなった部分だという。私の身体の一部分は、もう死体になっているわけだ」[40]という一章の最後にある一文とあわせてみれば、ここでは、鱗は、死のメタファーとして使われている。

この作品は、同じような死を連想させる描写が散見される。「私」は「湯から上がると鱗は柔らかくなっている。軽石でこすって落とす」[41]のである。ここでは、湯は、鱗を落とすのに役に立つ媒質であろう。それは熱を加えた水であり、火のイメージと結びつく。それは、「湯が、透き通った炎のように揺れている」[42]という一文を通してさらに強調されている。焼身自殺した女と併せて、火は、死のイメージと繋がっていく。ならびに、熱い湯を注いだ「バスタブの中に頭まですっぽり身体を沈め」[43]るという描写について、私が透明な棺桶になるという結末と深く関わっていると言っても良いだろう。また、風呂に入っている間、「私」が思いついた水葬、土葬、火葬のことは、その焼身自殺した女の話と呼応しつつ、「岩に身体をぶつけるなんて御免だ。息子がいなくてよかった」[44]という一文を通して、〈川魚の女〉の話と関連し、死のイメージを仄めかしている。その話において、川魚に変身した女がやがて人の形態に戻って死んでしまった場面は、「剥がれた鱗が血に染まって桜の花弁のように宙に舞った」と描かれている。桜は、昭和の文学において、死と再生を象徴する花となった[45]。血の色に染まった鱗を桜の花弁に喩えたことは、いわば、死と再生、ひいてはその繰り返しを暗示しているのであろう。鱗は、この作品においては死のイメージが仄めかされているものの、落ちてもまた生える、いわゆる再生可能という本質的特性を備えている。そのような死と再生のイメージは、鱗持ちである「私」とも重なる。「私」は舌を失われ、身体が貧弱になり、鱗持ちの形態から木製の鱗鳥に変身し、そして透明な棺桶の形態をとって再生していく。舌は、ここでは、喋ることのメタファーであろう。舌を失われたことは、すなわち喋ることができないという意味

において、「言葉無し」の状態と言えるだろう。

一方、センザンコウの鱗は、皮膚から成長し、定期的に生え替わるが、魚の鱗は、剥がれたらまた再生する。蛇は、体の表面がウロコで覆われ、鱗状の表皮が定期的に新陳代謝して脱皮する。古い皮の代わりに新しい皮を表面に出させる仕組みとして考えられる[46]。前述のように、このテクストでは、日本語の死と再生の物語が語られている。それは、蛇の脱皮現象の原理と重なってみえる。蛇の場合は、分泌に休眠期間があるため、古い角質層と新しい角質層は連続せず、その間に空間が生じる。その空間から古い角質層が浮いて落ちると、新しい角質層が表面に出る仕組みとなっている[47]。つまり、日本語の死と再生は、すなわち「日本語」そのものの脱皮、いわば日本語において今まで抱いていた古い考えや習慣を捨て去るという意味において日本語そのものの進化を表す比喩的表現でもあろう。そもそも、様々な昔話や神話において、蛇の脱皮は、再生と復活の象徴として伝わってきたものでもある[48]。「私」は通訳の現場で、魚を食べたら、異変が起こり、吃りはじめると、のちにお手洗いで変な女に出会い、女のアパートに連れて行かれ、舌を奪われる。このようなハプニングは、〈川魚の女〉における女が川魚に変身したきっかけである生の魚を食った行動を、反復しつつ脱文脈化して語り直された、日本語または日本語の話者としてみられる「私」のこれからの進化の端緒として理解できよう。

五、「私」の変身

「私」の二回目と三回目の変身は、言葉無しの状態と同じく、あの焼身自殺の女と深く絡んでいる。言い換えれば、この日本語の死と再生の物語は、「私」とあの女を通して語られているのである。あの女の死が、日本語の死として設けられたものであるとすれば、「私」は、日本語の再生として捉えられる。あの女は、影のない死人だった。死ぬ前に、一人暮らしをして、あまり人に喋らない生活を送っていたが、喋ることができなくなった「私」とは異なり、喋ることをやめたのである[49]。逆に言えば、理由はどうであろうが、黙っているという点において、「私」の現在の言葉無しの状態は、あの女の昔の状態と同様であった。その言葉無しの状態は、あの女を死に向かわせたのに対して、「私」は、あの女に付き纏われたことによって再生に至ったのである。「私」はあの女とは、似たような昔の記憶を抱いている。女が飼っていた鼠と、私が子供の頃に飼っていた鼠とは、「顔がそっくり」であり、名前がそれぞれ、「ベア」（ドイツ語版では、Bär[50]となる）と「クマ」（ドイツ語版では Kuma[51]と日本語の発音のローマ字表記とした）であった。Bär

は、「クマ」と同じく、熊という動物を指し示す言葉である。その意味で、「私」とあの女は、日本語とドイツ語との翻訳可能性を示す一対のものである。ここでは、あの女は、日本語の死を表す比喩的表現であると同時に、「私」と対応しうるドイツ語の比喩的表現であると考えられる。つまり、日本語の再生として捉えられる「私」の再生は、その両義性を持つあの女がいるからにほかならない。

一方、この作品において、「私」とクサンダを、日本とドイツとの二つの国の対置として捉える場合、クサンダに教えてもらったドイツ語は外国語、日本語は、「私」の母国語となる。「私」が通訳の仕事に従事する場面において、「そもそも私は通訳には向いていない。しゃべるのが何より嫌いなのだから。母国語を話すのは、特に気が重い」[52]という描写がある。そのなかで、母国語という言葉は、ドイツ語版では Muttersprache[53]と訳されている。前述のように語源から見れば、Muttersprache は、母の言葉という意味であるが、日本語では、母語、母国語という二つの言葉に対応する。英語では、Mother tongue という言葉にあたるが、それは直訳すれば、母の舌という意味となる。「私」があの焼身自殺の女に舌を奪われて言葉無しの状態になったという描写は、「母の舌」という言葉に裏打ちされているだろう。こうした意味で、母語としての日本語は、のちに「私」が小学校に進学することで、母国語に回収される[54]。この作品における「母」という言葉は、母語から母国語へと比喩的表現において横滑りしている。

母国語とは、前述の田中によれば、「国語に母のイメージを乗せ」る一方、「政治以前の関係である母にではなく国家にむすびついている」造語である[55]。日本において「国語」という概念の確立は、明治二〇年代末のことである[56]。国語の誕生は近代国家の誕生とは切り離せないものである[57]が、日本語としての国語の成立は、特にフランスにおける中央集権的国家語統制の政策からの影響を受けていた。その結果、日本の言語教育に携わる機関や装置はよく整備され[58]、国語という科目が小中学校、高校に設けられた。それは、日本語および言語表現の理解、言語による表現方法の獲得などを目的として行われる教科ではあるが、試験という制度と併せて、常に正しいと思われる規範の概念が伴う。母が、トレーニング台で身体を鍛えることに執着しているのも、規範から逸脱しないためであろう。それは、言い換えると、昔から確立してきたある状態のままに保つという意味である。外国語の洗礼を受け、規範から逸脱しようとする日本語と規範としての日本語との葛藤は、昔の物を捨てるかどうかについての「私」と母との争いを通して描かれる。母は「私」のよだれかけや子供服、ぬいぐるみ、鼠のクマの骨

などの昔の記憶に満ちたものを、「私」のために残しておいたが、「私」は「こんなもの、もう捨ててちょうだい」「私は、もう帰ってこない。帰ってきても、それはもう別の人間なのだから」と不満そうに言い返しており、「私」はそのような昔の記憶は要らないと思っている。つまり、母は昔の物事を守ってそのまま保っているが、「私」は昔のことを捨て去っていく。そういう意味で、「私」と母との関係は、蛇の脱皮という比喩表現に繋がるのである。

そのなかで、日本に帰り母に会って、久しぶりに日本語を話した「私」は、「オカアサンと言う言葉の中で昔の自分に出会い、次にワタシと言う言葉の外で、自分の同時通訳をしたような気がした」[59]。カタカナの「オカアサン」と「ワタシ」によって、母語である日本語からの「私」の疎外感を表し、「オカアサンと言う言葉の中で」と「ワタシと言う言葉の外で」という内と外を分けることを通して、母語・母国語の中で昔使っていた日本語に慣れている自分がいたのと同時に、そのような日本語の中で言い表すことのできない自分の思いや考えもあったという、バイリンガルのリアリティが描かれている。それに気づいたことをきっかけに、「私」は鱗持ちへ変身したのであろう。母が身体を鍛えるための妙なトレーニング台の器械によって引き起こされた竜巻に吸い込まれてしまい、「私」は、逆回転の時間を通して母の膣、すなわち生まれた時の通過点に巻き戻された結果、鱗持ちに変わって、そこから、生まれ変われる地点として考えられる「私自身の膣の中」[60]に至った。鱗持ちの母と鱗持ちの「私」との決定的な違いとして、母は肌の上に鎧のように鱗をまとうのであるが、「私」は必要のないものとして、鱗を意図的に落とすのである。要するに、母が、古くから確立してきたものとしての規範を保守していく母国語の比喩表現であるとすれば、「私」は、外国語の刺激に触発され、それを改めようとし、これから脱皮していく、風変わりな日本語、または日本語の話者の比喩表現であろう。そのような「私」はやがて鱗鳥に変身する。

前述の中村によれば、グリム昔話における人から動物への変身は主に疎外、韜晦、利便、加害、昇華という五つの態に、また、日本の昔話における人から動物への変身は、概して疎外、昇華、加害、利便という四つの態に分けられる。グリム昔話における昇華型の変身は、死とともに肉体を離脱する魂のシンボルである[61]。日本の昔話の昇華型の変身は、グリム昔話と同じく、死後の転生という概念と連続しているが、その原因が明らかでないものが多い。その中でも特に、ほとんど誰の意図も働かず、特に媒介者の働きが見当たらず、例外なく鳥類の姿態をとって肉体からの魂の離脱がシンボライズされている点におい

てグリム昔話との違いが見出される[62]。「私」の鱗持ちへの変身は、あくまで動物的状態であるが、グリム昔話でも日本の昔話でも見られる疎外態[63]として考えられる。また、外見としては、木製の棺桶であるが、鱗鳥と呼ばれる動物的状態への変身は、グリム昔話でも日本の昔話でも見られる昇華型に属する。つまり、この作品において、昔話における変身のモチーフを取り入れたのは、脱皮という概念とともに、ある状態から抜け出して、より高度な状態へと進んでいくという意味において極めて有効な仕掛けであると考えられる。そもそも変身という概念の中で、最も重要な要素は差異であると言っても良いだろう。三回にわたる変身の仕掛けによって、日本語とドイツ語の差異を意識した「私」が表現されている。

鱗鳥への変身と言っても、それは、クサンダが「私」を木箱に入れたことによる変身であった。等身大の木箱は、クサンダが作ってくれたベッドである。その中に閉じこもって、「私」は空から地球、いわゆる世界、世界の出来事を眺める。そのなかで第二次世界大戦や、戦後を仄めかす描写が際立つ。つまり、「私」は、ドイツ語を通し、世界の事情について再認識したということでもある。のちに「私」は、「かんおけ」という名の鱗鳥こそ、あの女だと気づくが、ここではあの焼身自殺の女は、「私」を言葉無しの状態に追い込んだ、外国語のドイツ語として考えても良いだろう。「私」の鱗鳥への変身は、ドイツ語の中に閉じこもる状態から、ドイツ語を受け入れる姿勢へと昇華するという意味として捉えられる。それは、言い換えれば、ドイツ語と日本語の違いによって挫折させられた「私」から、ドイツ語の中にある、日本語との違いを受け入れ、ドイツ語をよりよく理解できた「私」が描かれているのであろう。

そして、透き通った棺桶への変身は、「私」はドイツ語を取り入れる状態で生まれ変わるということを意味する。つまり、日本語の中にドイツ語を取り入れることによって、「私」の日本語には時々、ドイツ語が裏付けられている場合もあるということが描かれている。ドイツ語を受け入れる状態からドイツ語を取り入れる状態への切り替えは、鱗鳥の鱗を、「私」がクサンダの言葉に従って包丁で剥がしたからである。それは、蛇の脱皮とは異なり、新陳代謝ではなく、むしろドイツ語から鋭利で暴力的な影響を受け、日本語の話者として自らの意志を貫いた結果であろう。透き通った棺桶は、いわば、銀を塗っていないガラスによって構成されるものとして理解できる。それとともに、そのような棺桶は、「私」の身体そのものでもある。「此の世」とは、私の身体の中であり、すなわち日本語の世界である。あの女が「私」の肌を通って此の世を訪れるということは、ある特定の時間に、「私」の日本語のなかにドイツ語が存在す

るという意味であろう。

このような三回の変身を経る「私」の変身譚に、〈棺桶の女〉と名付けよう。それは棺桶に変身した女を指しているとともに、棺桶の中にいる女を指しているものとして、両義的に捉えられる。母語の外にいるエクソフォン的な「私」の話は、ひとつの変身譚〈棺桶の女〉として読むことができる。〈棺桶の女〉が鱗持ちへの変身（疎外型）から、鱗鳥への変身（昇華型）へ、さらに透き通った棺桶への変身に至るまで、ドイツ語の中に閉じこもる状態から、ドイツ語を受け入れ、さらに取り入れる状態で生まれ変わる過程が描かれる。そのような変身のプロセスをエクソフォニーの一様態として理解できるのである。

おわりに

ドイツ語の訳本が日本語の原作より早く発表・出版された『*Das Bad*／うろこもち』は、多和田が自分のエクソフォニーの経験を昇華して作られたものであることは明らかである。母語の外へ出ることの喜びと言えば、多和田にとって、「意味というものから解放された言語を求めている」[64]ことの楽しさがその一つとして数えられるだろう。ひいては「個々の言語が解体し、意味から解放され、消滅するそのぎりぎり手前の状態」[65]まで迫っていく刺激もその喜びにつながると考えられる。それは、多和田の場合は、言語の次元において、あらゆる当然だと思われがちのことを改めて意識しつつ、言葉の遊びも含め、独自の言葉遣いや文体が創り出されることにつながっていく。このテクストは、魚、蛇、センザンコウなどの鱗を持つ者を用いて、「私」の変身を裏打ちし、エクソフォニーの喜びを感じる前に、必ずしも喜びとは言えない、母語の外へ出た状態の一様相を表していると読み直しうる。

また、複数の先行テクストから、必要な部分を切り取って新しいテクストとして構成させる、パッチワークのような手法は、それ以降の作品、「ペルソナ」（一九九二）や「犬婿入り」（一九九二）、「アルファベットの傷口」（一九九三）、「ゴットハルト鉄道」（一九九五）など九〇年代の創作においても見受けられ、それぞれ伝統芸能、昔話、文学のテクストを取り入れ、多様で重層的なイペルテクスト性を呈している。その意味で、この作品は、多和田の日本語で書き上げた第一号の小説作品として巧みなものである。それは、言語の次元においては越境的である一方、テクストを構成する文学的手法の次元においても文脈横断的越境性が根源的にあり、越境作家としての多和田葉子の豊かさを示していると言わなければならない。そのなかで、作品における言葉の比喩的表現は、常に二つ以上の意味合いを

持たされ、拡散的で、日本語の文脈の中で理解しつつ、ドイツ語から検証し、理解する必要があり、物語としては難解かもしれない。というものの、そのような興味深い言語表現、独特な文体が散りばめられる点において、『うろこもち』は、多和田の越境作家としての未来につながる可能性を感じる優れた小説作品と言っても過言ではないだろう。

1 多和田葉子「ダカール」（『エクソフォニー――母語の外へ出る旅』、二〇〇三・八、岩波書店）、三頁
2 前掲『エクソフォニー――母語の外へ出る旅』（「ハンブルク」）、七七頁
3 多和田葉子、前掲書
4 Yoko Tawada／多和田葉子『*Das Bad*／うろこもち』（二〇一〇・一、konkursbuch Verlag Claudia Gehrke）
5 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（「覚え書き」）、一八九～一八八頁
6 ジェラール・ジュネットは、最小の変形を伴ったテクストの逸脱をパロディ（parodie）、品位を低下させる風刺的機能をもった文体上の変形を戯作（travestissement）、風刺的なパスティシュを風刺（charge）、風刺的機能を欠いた文体の模倣をパスティシュ（pastiche）という従来知られてきた文学のジャンルに、転移（transposition）と偽作（forgerie）を付け加えて、六つのイペルテクスト的実践として整理した。（ジェラール・ジュネット『パランプセスト』、一九九五・八、水声社）
7 多和田葉子「すべって、ころんで、かかとがとれた」（『カタコトのうわごと』、青土社、二〇〇七・三）、一一頁（初出：『本』一九九二年五月号）
8 前掲「すべって、ころんで、かかとがとれた」、一二頁
9 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（三章）、一四二、一四〇頁
10 田中克彦「母語の発見」『ことばと国家』（岩波新書、一九八一・一一）、二九頁
11 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（二章）、一七〇、一六八頁
12 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（五章）、八三頁。（五章）、一〇二頁
13 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（五章）、一〇〇頁
14 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（一章）、一七二頁
15 関敬吾「蛇女房」『日本昔話大成　第二巻』（角川書店、一九七八・二）、一五八～一七五頁
16 高津春繁「ゴールゴ（ン）」『ギリシア・ローマ神話辞典』（岩波書店、一九六〇・二）、一二七～一二八頁
17 呉茂一『ギリシア神話（上）』（新潮文庫、一九七九・一〇）、三七一頁
18 関敬吾「猿神退治」『日本昔話大成　第七巻』（角川書店、一九七九・二）、四五～六一頁

19 関敬吾「大蛇退治」『日本昔話大成　第七巻』（角川書店、一九七九・二）二一八～二一九頁
20 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（一章）、一八四～一八二頁
21 中村禎里『日本人の動物観　変身譚の歴史』（星雲社、二〇〇六・六）、一四頁
22 前掲『Das Bad／うろこもち』（一章）、一八四頁
23 松前健『日本神話の形成』（塙書房、一九七〇・五）、一六三頁
24 前掲『日本神話の形成』、一六四～一六五頁
25 前掲『日本神話の形成』、一六六頁。大林太良『日本神話の起源』（角川新書、一九六一・七）一六八頁
26 内田種臣編訳『パース著作集2　記号学』（勁草書房、一九八六・九）
27 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（「覚え書き」）、一八九～一八八頁
28 ルートヴィヒ・マクシミリアン大学ミュンヘン公式ウェブサイト、https://www.japan.uni-muenchen.de/personal/alumni/poertner/index.html、（参照二〇二二・一〇・三〇）。在ミュンヘン日本国領事館公式ウェブサイト、https://www.muenchen.de.emb-japan.go.jp/itpr_ja/poertner_j.html、（参照二〇二二・一〇・三〇）
29 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（「覚え書き」）、一八九頁
30 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（一章）、一八四頁
31 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（一章）、九頁
32 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（八章）、三二頁
33 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（八章）、一三九頁
34 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（七章）、六二頁
35 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（七章）、一一五頁
36 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（一章）、一八〇頁
37 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（「覚え書き」）、一八九～一八八頁
38 「うろこ」『日本国語大辞典　第二巻』（小学館、一九七二・一二）、五一二頁
39 川道武男「鎧をまとって身を守る　センザンコウ」『動物たちの地球　五八　哺乳類Ⅱ　一〇　ネズミ・ウサギほか』（朝日新聞社、一九九二・五）三一六～三一七頁
40 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（一章）、一七二頁
41 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（一章）、一八〇頁
42 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（一章）、一八〇頁
43 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（一章）、一八〇頁
44 前掲『*Das Bad*／うろこもち』、（一章）、一八〇頁
45 小川和佑『桜の文学史』（文芸春秋、二〇〇四・二）、二二六～二二七頁
46 ハーベイ・B・リリーホワイト著、福山亮部訳「脱皮　皮膚を脱ぐこと」、細将貴監訳『へびという生き方』（東海大学出版部、二〇一九・三）、一三二～一三四頁

47 前掲、『ヘビという生き方』（「脱皮　皮膚を脱ぐこと」）、一三二～一三四頁
48 近藤良樹「昔話・神話にみる蛇の役柄―知恵・生命・異性の象徴となる蛇」（『HABITUS』第一六号、二〇一二・三）
49 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（四章）、一一六頁
50 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（四章）、六三頁
51 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（四章）、六三頁、（八章）、一三三頁
52 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（三章）、一四二頁
53 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（三章）、四七頁
54 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（三章）、一四二、一四〇頁
55 前掲『ことばと国家』（「母語の発見」）、四一頁
56 前掲『ことばと国家』（「母語から国家語へ」）、一一二頁
57 前掲『ことばと国家』（「母語から国家語へ」）、一一五頁
58 前掲『ことばと国家』（「母語から国家語へ」）、一一六頁
59 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（八章）、五〇頁
60 前掲『*Das Bad*／うろこもち』（八章）、三二頁
61 前掲『日本人の動物観　変身譚の歴史』、一八頁
62 前掲『日本人の動物観　変身譚の歴史』、二一頁
63 前掲『日本人の動物観　変身譚の歴史』、一四頁
64 前掲『エクソフォニー―母語の外へ出る旅』、（「マルセイユ」）、一三九頁
65 前掲『エクソフォニー―母語の外へ出る旅』、（「マルセイユ」）、一三九頁