

翻訳と詩的障害

—ナタリー・サロートにおける言語の他者性について—

水野雅司

はじめに

ロマン・ヤコブソンは、「翻訳の言語学的側面について」において、翻訳を以下の三つのタイプに分類している。

一、言語内翻訳、すなわち[・][・]言い換え（[・][・]rewording）は、言語記号を同一言語の別の記号によって解釈する。

二、言語間翻訳、すなわち[・][・]本来の意味での[・][・]翻訳は、言語記号をある別の言語によって解釈する。

三、記号間翻訳、すなわち[・][・]変換（[・][・]transmutation）— は、言語記号を非言語的記号体系の記号によって解釈する¹。

ヤコブソンは、翻訳という行為を二言語間の翻訳だけでなく、一言語内での「言い換え」から非言語的記号体系への記号の「変換」までも含む、より広い意味での記号の置き換えとして捉え直すことで、翻訳の問題を記号の「解釈」の問題として再定式化している。「いかなる言語記号の意味も、別の、代わりの記号への翻訳²」であり、記号の意味は、それが指し示す現実の対象によって定義されるのではなく、他の記号への言い換えの可能性によって保証される。

1 ロマン・ヤコブソン「翻訳の言語学的側面について」、『ヤコブソン・セレクション』、桑野隆、朝妻恵里子編訳、平凡社、2015年、247頁。

2 *Ibid.*, 246頁。

われわれは、アンブロシアもネクタルも一度もたしなんだことはなく、ambrosia [アンブロシア] や nectar [ネクタル] という語に関して、さらには一神話のなかでこれらをたしなむ—gods [神々] という語に関しても、言語面での知識しか持ちあわせていない。にもかかわらず、われわれはこの語を理解しており、どのコンテキストでそれらのおのおのが使用されうるかを承知している³。

ヤコブソンはまた、こうした「言い換え」の可能性という観点から、詩的言語についても言及し、詩が、言語コードのさまざまな構成要素が複雑に絡み合うことで、同一言語内の他の表現にも、したがってまた他の言語や他の記号体系にも置き換えのできない「独自の自律的意味」を帯びていることを指摘し、「詩はその定義からして翻訳不可能であり」、唯一可能なのは「創造的転移だけ」であると述べている⁴。

ヤコブソンのこの指摘は詩についてのものであるが、散文作品においても形式的特徴と内容とが緊密に結びつくことでそこに独自の詩学的な効果が生まれることは、それが言葉という同じ素材を用いた芸術である以上避けることはできない。そして、散文作品において、そのような「自律的意味」、あるいは他の表現への置き換えに抵抗するという意味で「詩的障害 (poetic obstacle⁵)」とヤコブソンが呼ぶ特徴が、作品の解釈にとって本質的な重要性を持つ場合、その作品の言語形式は固有の文学的・美学的価値を持つとすることができる。

ナタリー・サロートの作品はその意味で、デビュー作から一貫して独自の言語形式を追究し、フランスの現代小説において重要な位置を占めてきた。その作品は、形式的特徴と意味内容とがきわめてユニークなたちで結びついているため、それが「何を」述べているかという内容について問いは、それが「どのように」述べられているかという形式についての理解なしには答えることができない。

3 *Ibid.*, 245 頁.

4 *Ibid.*, 256 頁.

5 *Ibid.*, 256 頁.

本稿では、ヤコブソンの言う「詩的障害」という概念を援用することでサロートの作品の言語的特徴を「言語内翻訳」および「言語間翻訳」という観点から分析し、その作品が翻訳不可能な異質性・他者性を言語の中に導入することで、文学表現の新しい可能性を開いていることを示したい。

トロピスムと人間の概念

サロートのデビュー作『トロピスム⁶』は1939年に出版されたものの、発表当時は数少ない例外を除いてほとんど反響を得ることもなく⁷、その真価が理解され正当な評価を得るようになるのは、いわゆる「ヌーヴォー・ロマン」と呼ばれる一群の作家たちの活動が注目されるようになる1950年代後半から60年代以降のことである。しかし、こうした世間あるいは批評家たちからの「ある種の拒絶（certains refus⁸）」は、それを受容する側の無理解によるだけでなく、『トロピスム』の言語に固有の難解さによるところが大きかったと思われる。

『トロピスム』は24の断章⁹からなる散文作品であり、各断章は日常的な情景や場面を題材とする一頁から数頁のテキストで、断章間をつなぐ一貫した筋立ても、作品全体にわたって登場する主人公と呼びうるような人物も存在しない。人物の性格描写や境遇などの設定もほとんどなく、むしろその匿名性・無名性が意図的に強調されている。作中人物の内面の思考や職業などが示される場合でも、その人物の個性や特徴についての理解を促すためというよりは、描かれた状況を理解するための最低限の情報を提供しているにすぎない。

各断章がどのようなテーマでつながっているかも、またそこで描かれている情景に作者あるいは語り手がどのような価値判断を下しているのかも文章から

6 Nathalie Sarraute. *Tropismes*, Robert Denoël, 1939.

7 数少ない反応を示した一人に、ジャン＝ポール・サルトルがいる。サルトルはまたサロートの第二作となる『見知らぬ男の肖像（*Portrait d'un inconnu*）』の出版を支援し、その過程で、後に『不信の時代（*L'Ère du soupçon*）』としてまとめられる彼女の一連の小説論を、自らが主宰する *Les Temps modernes* 誌に掲載した。

8 Nathalie Sarraute. *L'Ère du soupçon*, 1964年版にサロート自身によって新たに付せられた序文での表現。 *Œuvres Complètes*（以下 OC と表記）、coll. «Pleiade», Gallimard, p. 1554.

9 1939年の初版の時点では断章の数は19で、1941年頃にはすでに書かれていた他の5つの断章が加えられるのは1957年のÉditions de Minuit社の版からである。Huguette Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, coll. «Grandes Biographies», Éditions Flammarion, 2003, p. 91.

は読み取ることができないため、提示される視覚的イメージは明瞭であるにもかかわらず、テキストは難解かつ奇異な印象を与えるものとなっている。

『トロピスム』の難解さは、そこで用いられている語法が、日常的な情景を読むときに読者が期待する文学的な慣習と大きく異なっていることからくる難解さであり、各断章の情景描写としての文学的な意味や美学的な価値を理解することが困難であることに起因している。言い換えれば、『トロピスム』の言語形式の異質性が、この作品が描こうとしている「対象」の把握を困難にしているのである。

では、そのような「異質性」とはどのようなものか。ここでは、『トロピスム』の最初の断章を取り上げ、そこで「人間」を描く表現がどのような特徴を持っているかを分析することで、この作品の言語の異質性とそれが認識可能にする「対象」がどのようなものであるかを示したい。

断章Iは、四つの段落からなる二頁足らずの短いテキストで、その最初の段落は三人称複数の人称代名詞 Ils を主語とする一続きの文からなっている。

Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air, ils s'écoulaient doucement comme s'ils suintaient des murs, des arbres grillagés, des bancs, des trottoirs sales, des squares.¹⁰

彼らはいたるところから湧き出してくるように見えた、少し湿った生温い大気のなかで孵化して、壁や、柵で囲まれた木々や、ベンチや、薄汚れた歩道や、小公園から滲み出してくるよう、ゆっくりと流れ出てくるのだった。

「彼ら (Ils)」という三人称複数の代名詞は、フランス語では人にも人以外にも使用され、この Ils が人間を指示するかどうかは最初の一文を読んだだけでは、必ずしも自明ではない。そして、その主語に対応する動詞も、「湧き出

10 Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Éditions de Minuit, 1957, OC, p. 3. なお、訳出に際しては菅野昭正氏の訳文を参照させていただいた。「トロピスム」, 中村光夫・白井浩司編『現代文学13人集2』, 新潮社, 1965年。

す (sourdre)」、「孵化した (éclos)」（過去分詞）、「流れ出る (s'écouler)」、「滲み出す (suinter)」というように、すべて人以外の動物や無生物に用いられる語彙から取られている。

読み進むにつれてそれが人間であることは疑いの余地のないものとなるが、冒頭の一文における主語の曖昧さと、こうした「非＝人間」に対して用いられる動詞の選択はきわめて意識的なものである。『トロピスム』の言語が特殊で難解に感じられるのは、このように主語である人間とその行為を示す動詞が、冒頭の断章の最初の段落からかすかな齟齬をきたし、ある種の不協和音を軋ませながら日常的な描写が行われている点にまずは求められるだろう。

sourdre、s'écouler、suinter は、いずれも液体や気体などの流体に対して用いられる動詞であり、そのことは人間が個としてではなく、他の個体と区別できない集団として捉えられていることを示している。また、「少し湿った生温かい大気のなかで孵化して (éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air)」という表現や、「薄汚れた歩道 (troittoirs sales)」という表現は、例えば微小な虫の群れを連想させるものであり、こうした語の観念連合の働きによって「彼ら」は人間以下の存在へとずらされていく。

このように、ここでは動物や無生物を語るための語彙が「～のように見える (sembler)」という動詞および「まるで～のように (comme si)」という表現を、いわば口実にして人間の描写に転用されることで、読者に違和感を生じさせ、Ils という存在についての認識を混乱させるものとなっている。

第二段落も Ils を主語とする二つの文からなり、「人間」は個として主題化されることないまま、その動きが描写されていく。

Ils s'étiraient en longues grappes sombres entre les façades mortes des maisons. De loin en loin, devant les devantures des magasins, ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers engorgements¹¹.

11 *Ibid.*, p. 3.

彼らは、生氣のない外観の建物のあいだを、長い黒っばい房をなして延びてゆくのだった。とびとびに、店々のショーウィンドウの前で、動かなくなり、導管の軽い詰まりのような逆流をときどき起こしながら、一段と密集した塊を形作るのだった。

ここでも、「延びる (s'étirer)」「塊を形作る (former des noyaux)」というように、個人ではなくあくまでも集団としての人間、それも、「軽い詰まりのような逆流をときどき起こし」というように、主体的な意志を持たず、排水管を流れる水のように周囲の状況によって動きを変えられてしまう集合体として描かれている。「房 (grappes)」や「塊、核、種 (noyaux)」といった植物的なイメージを喚起する語の使用も、最初の段落の「孵化する」という語に呼応することで、「人間」から「非=人間」への語彙によるイメージの横滑りをひそかに促している。

もちろん、街を行き交う人々の流れを、流体や動植物の動きにたとえること自体は特別な表現法ではなく、むしろ比喩表現としてはごく平凡な部類に属するとも言えるだろう。しかし、サロートの描写は、ある具体的な状況（人間的な現実）を説明するために比喩的表現（動植物・流体の動き）を用いるというよりは、Ils という主語の曖昧さから出発して、動植物的な、あるいは流体的な動きの描写が、いつのまにか「人間」と呼ばれるものの動きに符合するというかたちで進行し、「人間」であることはいささかも「人間的な」表現を必要としないことを誇示するかのよう展開してゆく。ここでは、比喩表現はその比喩的な意味が弱められ、語の直接的な意味に接近していくことで、対象をいわば質的に変化させてしまうのであり、それがこの情景の通常の出来事としての理解を妨げるのである。

ここでは、比喩によって作り上げられたイメージが、それが指示すべき先行する「現実」を事後的に説明するのではなく、「現実」をそのような言語形式によってしか把握できない「本質」として提示している。「人間」は「非=人間」を語る語彙で言い換えられることによって、これまでとは異なった本質を

もつ存在として認識されるのである。

サロートの用いる言語の異質性は、このように語の意味の水準ではなく、三人称複数という、人と人以外の存在を区別しない代名詞の文法的性質の利用とその主語の活動を示す語の選択によって、すなわち言語の形式的な水準で「人間」という概念を解体してゆくところにあると言えるだろう。

第三段落もまた、そのような「人間」概念の解体のさらなる展開として読むことができる。

Une quiétude étrange, une sorte de satisfaction désespérée émanait d'eux. Ils regardaient attentivement les piles de linge de l'Exposition de Blanc, imitant habilement des montagnes de neige, ou bien une poupée dont les dents et les yeux, à intervalles réguliers, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, toujours à intervalles identiques, s'allumaient de nouveau et de nouveau s'éteignaient.¹²

ある奇妙な平穏さ、一種の絶望した満足が彼らから放射されていた。彼らは注意深く見つめるのだった、雪山を巧みに模した「白布セール」の布類を、あるいは一体の人形を。人形の歯と眼は、規則的な間隔をおいて、点灯し、消灯し、点灯し、消灯し、点灯し、消灯し、つねに同一の間隔で、ふたたび点灯し、そしてまた消灯するのだった。

ここでは、「平穏 (quiétude)」、「満足 (satisfaction)」といった人間の内面の状態を示す語や、「注意深く見る (regardaient attentivement)」といった一見能動的な行為が描かれ、「彼ら」の主体性がいくらか回復しているように見える。しかし、それに続く表現を辿るにつれ、それは形だけのことで、「彼ら」は能動的に見ているというよりは、むしろ彼らの目の前にある対象に捕えら

12 *Ibid.*, p. 3.

れ、そこから目を離すことができなくなっているということが分かってくる。百貨店のショーウィンドウに展示された「白布セール (l'Exposition de Blanc)」の布地、あるいは飾り付けられた人形の点滅する歯と眼は、視覚への強い刺激として描かれ、それを見る主体の能動性よりは、むしろ刺激に反応する生物学的な反射の受動性を強調する。

そして、この段落の後半は、明滅する光の様子を、「点灯する (s'allumer)」と「消灯する (s'éteigner)」という動詞をそれぞれ4回にわたり繰り返すことで、その電気的な仕掛けの機械的精確さを模倣している。Ils という主語はこうした光学的な刺激に反応する器官として「見ている = 反射的に対象を保持している (re-garder)」に過ぎず、そこに主体の能動的な意志も思考も観察することはできない。「白布セール (Exposition de Blanc)」は、彼らの意識内容の「空白 (blanc)」の「露出 (exposition)」を暗示していると言えるだろう¹³。

このように段落全体を見た上で、段落冒頭の、une quiétude étrange および une sorte de satisfaction désespérée という表現をあらためて読み直すと、それは人間の内面の描写というよりは、むしろ原生動物あるいは生物の器官の状態を擬人化して表現しているかのような奇妙な印象を与える。まるで、活発な動きを見せる微生物を顕微鏡で観察しているかのような、あるいは微生物群の能動性を欠いた生理的充足を人間的な語彙を用いて捉えているような錯覚を覚えさせる。「平穏」と形容詞「奇妙な」との結びつき、「満足」と「一種の」という表現の結びつきによって、これらの語が人間に対して用いられているにもかかわらず、人間以外のものに使われているかのような倒錯した印象を与えるのだ。サロートの語法によって、「奇妙な平穏」は顕微鏡の拡大された映像の活発な動きと不釣り合いな「静寂 (quiétude)」に、「絶望的な満足」は原生動物が盲目的な動きの中で獲得する欲求の「充足 (satisfaction)」に巧みに横滑りしていく。

また、ここでは、そのような「平穏」あるいは「満足」が主語となり、s'émaner (「放射する、発散する、流出する」) という代名動詞が使われるこ

13 「ショーウィンドウのなかの白色は催眠にかかったかのような人間たちの存在における非在 (non-être) に対応する」。OC, p.1726. *Tropismes* の注記。

とで、これまで例外なく文法的な主語であった「彼ら」は文字通り主語＝主体の位置からも排除されている。このようにここでは徹底した人間中心的な視点の解体が、言説の内容としてではなく、言語の形式として意識的に行われている。

このように見ると、サロートがここで用いている言語は、散文の言語よりも詩の言語に近いと言える。第三段落後半の描写は、文字通り動詞を実際に反復することによって、機械的に繰り返される電球の明滅運動を言語的に模倣しており、言語はその意味作用によって現実を指し示すというよりは、擬態を通して現実を再創造しようとしている。ここでは「明滅が繰り返された」という意味を言語の形式に置き換え、言語がその反復運動を実際に模倣することで、現実のリズムに同調し、現実の時間をなぞり、機械的な反復の無機質性を際立たせている。言語はその形式的な支えによって、感覚的に受容される物質性を獲得し、他の形式に翻訳することの不可能な「詩的障害」となっている。

最後の段落は、再び Ils を主語とする文で始まる。

Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines, ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'éloigner. Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d'eux, attendaient.¹⁴

彼らは長い間見つめていた、身動きせずに、ショーウィンドウの前で、身を捧げるかのように、じっとその場にとどまっているのだった。彼らはその場を離れ去るタイミングを、先へ先へと延期するのだった。そして彼らに手を預けたままのおとなしい子どもたちは、もう見飽きてしまい、放心し、辛抱強く、彼らの傍らで、じっと待っているのだった。

14 *Tropismes*, OC, p. 3.

断章Iでは、「彼ら」を主語とした表現、すなわち [Ils+動詞+ a] という形式が合計8回繰り返されている。最初の段落に2回、第二段落に2回、第三段落に1回、そしてこの最後の段落では3回用いられている。また最初の2つの段落では「彼ら」を主語とする2つの文は、句点で区切られることなく並列して用いられ、最後の段落でも、3つの文が句点なしに並置されている。

また、最後の2つの段落では、Ils を主語とする4つの文の動詞はすべて regarder (2回) , rester, reporter という r という子音で始まる語であり、「見つめる (regarder)」という行為の次元での反復・継続が、「とどまる (rester)」、「延期する (reporter)」という状態の継続を示す動詞に意味的に受け継がれているだけでなく、音声的な形式としても反復されている。また、この regarder は、「長い間 (longtemps)」そして「身動きせずに (sans bouger)」という表現を伴うことによってその受動性が強調されている。

最後の文に登場する「小さな子供たち」もまた、「放心し (distrain)」、「辛抱強く (patiemment)」、「待つ (attendaient)」、「おとなしい (tranquille)」、「見ることに倦み (fatigués de regarder)」といった語によって、大人たちと同様に行動する意志を奪われた受動的な存在にまで切り詰められている。

また、時制の面から見ると、断章Iは、直説法半過去で統一され、直説法複合過去や直説法単純過去は使用されていない。直説法半過去は通常、直説法複合過去あるいは直説法単純過去の補助的な時制として用いられ、過去のある時点における動作や行為を未完了相において捉えることで、進行中の行為あるいは動作の継続・反復を表し、しばしば行為や出来事の背景描写として機能する。しかし、同時にそれは、行為を現在からではなく、それが行われているまさにその時点において眺める視点であり、ここでは、その機能が最大限に利用されている。時間は瞬間において切り取られ、行為や出来事はその都度、いわば微分された状態で、静止画あるいはスーパー・スローで提示される。こうした効果は、フランス語では他の時制、たとえば直説法現在形においても得られないことから、『トロピスム』の断章Iにおける直説法半過去は、時制としてではなく、もっぱらそのアスペクトの効果を主眼として用いられているとすることができるだろう。

このようにここでは、音や反復などの感覚的・形式的特徴および動詞の時制によって示されるアспектといった言語の形式的要素と、テキストの意味とが分かちがたく結びついて情景のイメージを作り上げており、そのような形式以外では示すことのできない「独自の自律的意味」が産み出されている。

断章Iに象徴的に現れているこの作品の言語の異質性は、伝統的な小説の中で描かれてきた「人間」という概念を大きく、あるときは深刻なかたちで、あるときは滑稽な調子を伴いながら書き換える。人間は、思考し、行動する存在ではなく、個としての主体性を奪われた、流体や微生物の集合のようなものとして描かれる。しかもそれは、言語の感覚的・形式的属性がその意味と緊密に結び合わされることによってはじめて可能になるヴィジョンであり、意味的に等価な言い換えを許さない芸術的な表現にまで昇華されている。

ヤコブソンは「形式がわれわれにとって存在するのは、形式を受容するのに、われわれが困難を感じる間だけ」であり、「われわれが素材の抵抗を感じる間だけである¹⁵」と述べているが、サロートの『トロピスム』もまた、その独特の語法によって「素材の抵抗」を感じさせるテキストであり、その意味で発表当時の読者や批評家による「拒絶」は、ひとつの新しい「形式」の出現を証明するものと言えるだろう。

サロートにおける外国語

「トロピスム（向性・屈性）」という、動植物の器官が光などの外界の刺激に反応して特定の方向に屈曲する性質を意味する生物学の用語を最初の作品のタイトルとして選んだサロートは、後年この概念を次のように説明している。

トロピスムとは、わたしたちの意識の隅のほうへ極めて素早く逃れ去っていく、定義し難い動きである。そうした動きこそ、わたしたちの仕草や言葉、あるいはわたしたちが外に出す感情、わたしたちが感じかつ定義可能であると思いこんでいる感情の原因なのである。〔中略〕トロピスム

15 ロマン・ヤコブソン「最も新しいロシアの詩—素描—」北岡誠司訳、水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集1』、せりか書房、1984年、12頁。

は、わたしたちの存在の秘密の源 (la source secrète de notre existence) を構成している。(『不信の時代』1964年版の序¹⁶)

断章Iにおける明滅する光を放心状態で見つめる「彼ら」の描写がこのトロピスムの意味を雄弁に説明しているように、『トロピスム』におけるサロートの関心は、人間をその個人的な特徴や社会的な身分、性別においてではなく、心的な領域の普遍的な様態において捉えることである。それは、『トロピスム』で試みた表現の可能性をより発展させた『見知らぬ男の肖像¹⁷』、『マルトロール¹⁸』、『プラネタリウム¹⁹』といった長編小説においても一貫している。したがって、外国語を話すという、登場人物の社会的な出自あるいは個別性を際立たせてしまう状況が、これらの作品にほとんど描かれていないとしても特に驚くべきことではないだろう。

一方、自伝的作品である『子供時代²⁰』には、ロシア系ユダヤ人としてフランスに移住し、そこで複数の言語に囲まれて育った彼女自身の家庭環境が反映されており²¹、当然ながら外国語の表現は相対的に多く現れている。では、『子供時代』における外国語の使用は、単にサロートの個人的な環境に属するものに過ぎず、『トロピスム』の試みとは無関係な、逸話的な次元の要素として考えるべきなのだろうか。

『子供時代』は、自分自身の分身との対話という形式をとり、自伝的な試みの可能性そのものを問題にしながら自身の子供時代の出来事を語るという特殊な語りの構造を持っている。「一では、あなたは本当にそんなことをしようというのか、子供時代の記憶を呼び起こすなどということ (Évoquer tes souvenirs d'enfance)...²²」という冒頭の一文からすでに、読者は、この作品が自伝というジャンルを自明のものとして書かれているわけではないことを告げ

16 Sarraute, OC, pp. 1553-1554.

17 *Portrait d'un inconnu*, Robert Marin, 1948.

18 *Martereau*, Gallimard, 1953.

19 *Le Planétarium*, Gallimard, 1959.

20 *Enfance*, Gallimard, 1983.

21 サロートの幼少時の言語環境については Huguette Bouchardeau, *op.cit.*, pp. 24-25 を参照。

22 Sarraute, *op.cit.*, OC, p. 989.

られる。むしろ、自伝という形式を通して、何を語るができるのかという、きわめて実験的な試みとして読むことが求められており、その意味で、外国語の表現についても逸話的な要素としてではなく、外国語であることによる「独自の自律的意味」という観点から考察する必要があるだろう。

サロート作品における外国語について論じた論文において、ステイストラップ=イェンセンは、『子供時代』において最初に想起されるエピソードを取り上げ、外国語の使用がサロート自身の作品創造において象徴的な意味を持っていることを指摘している²³。最初のエピソードは、幼いサロートが父と休暇で訪れていたスイスを舞台とし、そこで彼女の世話とドイツ語の教育を任せられていた女性との会話をめぐるもので、「Nein, das tust du nicht」（「いいえ、そんなことをしてはいけません」）というその子守役の女性が発したドイツ語の禁止の言葉で始まる。その時、その女性は裁縫をし、サロートは手にハサミを持ち、きれいな模様のソファを引き裂こうとしている。

Ich werde es zerreißen. « Je vais le déchirer »... je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, le vide...²⁴

《Ich werde es zerreißen》.《それを引き裂いてやる》... 言うておくが、私は一線を越えようとしているのだ、この礼儀正しい世界、人の住む、生ぬるく穏当な世界の外へ飛び出そうとしているのだ、この世界から自分の身を引き剥がし、人の住まないところへ、空虚のなかへはまり、墜落していこうとしているのだ。

ステイストラップ=イェンセンは、この一節が「読者を示す〈あなたがた〉(vous) に直接差し向けられることで、この作品の冒頭でサロートが表明して

23 Merete Stistrup-Jensen, « Nein, Das tust du nicht » - La Phrase en Langue étrangère chez Nathalie Sarraute, in *Nathalie Sarraute Du tropisme à la phrase*, Presse universitaire de Lyon, 2003, pp. 207-219.

24 Sarraute, *op.cit.*, OC, p. 992.

いた、自伝を書くという考えに対する躊躇に呼応している」こと、すなわち「いかにしてすでに出来上がってしまったもの (tout cuit)、お仕着せのイメージを通して想起される美しい思い出を避けることができるか」あるいは「いかにして子供時代の物語の紋切り型の下にトロピスムを見出すことができるか」という問いに対応し、「色あせた布地を切り裂くという行為は、象徴的に美しい表現を破壊することであり、また、より一般的な仕方、ある種の暴力と切り離すことのできないものとしての創造の行為を意味している²⁵」と述べている。

このように外国語の使用は、単に作家の個人的な記憶にのみ関わるものではなく、言語の中への異質性の導入、言語の習慣的な意味作用の否定、すでに受け入れられた美学的形式の破壊として機能している。ここではこうしたステイストラップ=イェンセンの指摘を踏まえた上で、『子供時代』の最初のエピソードにおける、そのような異質性のより具体的な特徴を考察してみたい。

『子供時代』の語り手が最初に想起するエピソードは、ドイツ語の発話とともに以下のように唐突に始まる。

Nein, das tust du nicht... « Non, tu ne feras pas ça »... les voici de nouveau, ces paroles, elles sont ranimées, aussi vivantes, aussi actives qu'à ce moment, il y a si longtemps, où elles ont pénétré en moi, elles appuient, elles pèsent de toute leur puissance, de tout leur énorme poids... et sous leur pression quelque chose en moi d'aussi fort, de plus fort encore se dégage, se soulève, s'élève... les paroles qui sortent de ma bouche le portent, l'enfoncent là-bas... *Doch, Ich werde es tun.* « Si, je le ferai. »²⁶

Nein, das tust du nicht... 《いいえ、そんなことはしてはいけません》... またしても、これらの言葉が蘇ってくる、あの時と同じように生き生きと、同じように活発に... それはもうはるか昔のことだが、これらの言葉が私の中

25 Merete Stistrup-Jensen, *op.cit.*, p. 214.

26 Sarraute, *op.cit.*, OC, p. 991.

に入り込み、どっしりと居座り、その法外な重量と圧力をもつてのしかかってくる ... そしてその圧力の下で、私の中の何かそれと同じくらい強力なものが、よりいっそう強いものが、解き放たれ、迫り上がり、起ち上がる ... 私の口から出る言葉は、その何かをしっかりと担い、あそこへ突き刺すのだ ... Doch, Ich werde es tun. 《いや、きっとやってみよう》。

自伝的試みに関する自己の分身との対話から最初に蘇ってくるのが、子守役の女性のドイツ語の発話《Nein, das tust du nicht...》とその発話に対する子供時代のサロート自身のドイツ語の返答《Doch, Ich werde es tun.》である。注目すべきは、語り手＝サロートがまず問題にしているのが、この発話をめぐむ状況ではなく、発話それ自体の性質であるという点である。サロートは、ドイツ語の表現をフランス語に訳してはいるが、その意味的な側面や、その言葉が発された状況の説明よりも、その発話がサロート自身に対して及ぼす効果を問題にする。

そして、そのドイツ語の表現について、「生き生きとした (vivant)」「活発な (actif)」という形容詞を用いることで、それらの言葉が、過去の過ぎ去った静的な状態ではなく、現在においてもなおある種の力を保ち続け、活動状態にあることを示している。また、その発話のもつ力について、「押し付けられる (appuyer)」「のしかかる (peser)」「力 (puissance)」「重み (poids)」「圧力 (pression)」といった、物理的・身体感覚的な表現を用いていることも特徴的である。

そして、その力はそのドイツ語の発話で差し向けられた幼少時のサロートにも、同じような、あるいはそれ以上の、いわば力学的な反作用を惹き起こす。「解き放たれる (se dégager)」という表現で抑圧の解除のイメージが喚起され、続いてその直前の「重み」「圧力」といった表現に呼応しながら「迫り上がる (se soulever)」「起ち上がる (se lever)」という空間的な、隆起あるいは上昇のイメージへと発展する。

ひとつの発話とそれに対する応答を表現するのにサロートが用いている語彙体系は、例えば「憎悪 (haine)」や「反感 (répugnance)」といった人間的な

感情や心理に固有の表現ではなく、物理的・身体感覚的なものであり、サロートの人間に対する関心が、自伝的テキストにおいても、『トロピスム』の場合と同様に、人間の心的状態を語るための伝統的な語法のなかにすでに用意された表現によらない、別の力学にもとづいた把握にあることを示している。

また、「それははるか昔のことだが (il y a si longtemps, où)」という表現に続いて、「その言葉が入り込み (elles ont pénétré)」と複合過去形が一度用いられただけで、それ以降、すべての動詞が現在形に置かれていることも特徴的である。こうした現在形の使用は、過去の出来事について現在形で語る「物語体現在 (présent historique/présent narratif)」という語りの手法として、フランス語では決してめずらしいものではないが、こうした現在形が、サロートの『子供時代』では、記憶の想起の場面ではほぼ全面的に使用されている。しかし、これは過去の出来事を目の前で起きているかのように生き生きと語るための修辭的な技法としての物語体現在とは本質的に異なるものである。というのも、仮にこのサロートの語りを過去時制に置き換えた場合、その変更は単なる修辭的効果にとどまらず、サロートのこの自伝的試みのもっとも本質的な部分に変質してしまうからである。

引用した一節においては、ドイツ語の発話とそのフランス語の訳文の直後には、「またしても、これらの言葉が蘇ってくる」というように、記憶の想起という、あくまでも現在の行為が問題になっており、それらの言葉は、「当時と同じように」「生き生きとし」「活動的」であると言われており、その力が過去においてだけでなく現在の語り手にも作用していることが示されている。つまり問題となっているのは、過去の出来事であると同時にそれを語る現在の自分自身の行為であり、過去を語りながら、その過去を現在として生き直すこと、過去のまだ十分に言語化されず認識されていなかった記憶の片隅にある「なにか」を現在において言語化し、対象化することである。

この最初のエピソードに先立つ、自己の分身との会話の中で、語り手は子供時代を語ることが「すでに出来上がってしまったもの (tout cuit)」の反復にすぎないことに対する不安を告白しながら、自分の文学的創造における書くに値するものとは、まだ言語化されていないもの、「未決定状態において、どこ

かで、かすかに震えているもの（ce qui tremblote quelque part dans les limbes）」、「まだ揺らめいている（encore tout vacillant）」もの、「かすかにびくびくと震えている（palpite faiblement²⁷）」ものであることを強調しているが、最初の記憶の想起のきっかけとなるがまさにそのような力をもった外国語の言葉なのである。

このように語り手が過去の出来事を真の意味で語ることが可能になるのは、その言葉の、いわば物質的な力によってであり、そこからはじめて過去のイメージが紡ぎあげられる。ここでも重要なのは記憶の中にはっきりと保持されたイメージから出発するのではなく、ある発話にまつわる、十分に言語化されていない感覚的な印象から出来事の輪郭が徐々に浮かび上がるという点である。

幼いサロートは、「重いハサミ」を手にとり、しっかりと握りしめ、それを「花柄模様の気持ちのよい絹織物のカバーに覆われたソファ²⁸」の背凭れに向ける。そしてドイツ語で《Ich werde es zerreißen.》「わたしはそれを引き裂いてやる」と言う。

Mais ces paroles, je ne les ai jamais prononcées depuis... *Ich werde es zerreißen*... « Je vais le déchirer »... le mot *zerreißen* rend un son sifflant, féroce, dans une seconde quelque chose va se produire... je vais déchirer, saccager, détruire... ce sera une atteinte... un attentat... criminel...²⁹

でもその言葉を、私はそれ以来ただの一度も口に出したことがない ... *Ich werde es zerreißen*... 《それを引き裂いてやる》...*zerreißen* という語は口笛のような鋭い、残忍な音を発し、一瞬後には何かが起きる ... 引き裂き、荒らし、破壊してやるのだ ... それは攻撃 ... それも犯罪的な ... 襲撃行

27 *Ibid.*, p. 992. また、ここで用いられている「未決定状態（limbes）」という語についても、この作品で問題となっているのが、十分に自己を表現する言葉を持たない「子供」時代であることから、洗礼を受けずに亡くなった子供の住処としての「孩所（limbes des enfants）」のイメージとの関連を考慮することができるだろう。また、このような文脈での *limbes* という単語の使用自体がここでは他国語への翻訳の際に「詩的障害」となっていることも指摘しておきたい。

28 *Ibid.*, p. 992.

29 *Ibid.*, p. 992.

為 ...

ここでもサロートが最初に確認しているのは、フランス語の déchirer には翻訳できない、ドイツ語の zerreißen という語の響きの感覚的な性質である。「口笛のように鋭い (sifflant)」という、空気を切り裂くような高音の不快な響きと、「残忍な、獍猛な (féroce)」という、動物の本能的な残酷さを意味する語を用いて zerreißen という語のフランス語にはない音声的特徴を「翻訳」し、この語の非=意味的な水準での効果を説明している。また、féroce という「動物」的語彙の使用はすでに引用した「人の住まないところ (l'inhabité)」と呼応する表現であり、ここでも『トロピスム』において見た、「非=人間」的語彙による「人間」のイメージの転換を読み取ることができる。

自伝的なテキストにあっても、サロートの関心は、自分の行動のなかに潜む「トロピスム」を発見し、それを言語化することである。幼いサロートに破壊の衝動を引き起こすのは、実母の不在にたいする不満やその代償としての家庭教師への反抗といった人間的感情・動機よりも、むしろ zerreißen というドイツ語の音声の感覚的な力であり、そのことを、サロートはその言葉の力を言語化することによって確認するのである。そして、ここでも直説法現在形が用いられているが、語り手自身、「自分の姿を見ることはできないが、それ〔自分のしていること〕をまるで今まさにしているかのように感じている³⁰⁾」と述べて、その感覚の現在性を強調しているように、「それ以来ただの一度も口に出したことがない」その言葉は、過去と現在とを無媒介に結びつける。

このエピソードの結末は、幼少時代のサロートが、手に持ったハサミをソファの背凭れに突き刺し、絹のカバーを破って、「背凭れを上から下へと切り裂き、そこから ... 裂け目から飛び出してくる何か柔らかくて灰色っぽいものを見つめる³¹⁾」ところで終わる。外国語という言語の異質性の導入は、語り手に、記憶のなかに埋もれていた出来事を明るみに出すことを可能にするだけで

30 *Ibid.*, p. 992. 傍点は引用者。

31 *Ibid.*, p. 993.

なく、その言葉の他者性を介して、その出来事のもつ衝撃を身体的に感知可能な力として現在に蘇らせる。それはその当時にはそのようなかたちで感知されていなかったかもしれないが、その言葉の感覚的な力をあらためて感じることによって、語り手＝作家はその出来事の「意味」を見出すのである。裂け目から飛び出してくる「何か柔らかくて灰色っぽいもの」がそのような言語の破壊を通してはじめて認識可能になる未知の、未決定の状態の象徴であることは明らかだろう。

このエピソードは、事実確認的な水準においては、子供時代の出来事の再現であるが、その出来事を語るという、行為遂行的な水準においては、作家サロートと言語との関係を象徴的に示すものである。『子供時代』が自伝的作品であるのは、単にそれがサロートの幼少時の記憶の想起で成り立っているという意味においてだけでなく、そこで将来作家となるサロートと言語との関係が主題化されており、さらにその関係が、それを語る作家自身の現在においてもきわめて感覚的な生々しさをもって生きられているからである。そしてそれが可能となるためには、言葉は習慣的な覆いを脱ぎ去って、それが初めて語られ、耳にしたときのような他者性を必要とするのである。

おわりに

『子供時代』の冒頭で想起される出来事は、フランス語とドイツ語という二つの言語のあいだに書きつけられたエピソードである。このドラマが生じるためには、一つの言語では不十分であり、異なる言語の翻訳不可能な他者性を導入することではじめて、過去の出来事を、かつて生きられただけでなく、いまここであらためて生きられつつある事件として語る事が可能になる。

サロートの作品における言語の異質性・他者性とは、それが母語であるか外国語であるかを問わず、「固有の自律的意味」を持つことで、それまで語ることのできなかつたものを語ることを可能にするものであり、その意味で一つの言語の「不十分さ」を補い、言語の表現可能性を更新するものである。

ちょうど、マラルメが、『詩の危機』において、諸言語を「複数存在するという点において不完全」であるとし、詩的言語を「諸言語の欠陥＝不十分さ

(le défaut des langues) を哲学的に補う³²⁾ものとして根拠づけたように、サロートは文学の可能性を、単一言語の表現可能性の外へ解き放つ。

あるいはベンヤミンが言うように、zerreißen と déchirer という二つの異なった言い方は、「この二語においてたがいに敵対し合う一方、その言い方が属する二つの国語のなかではたがいに補完し合う³³⁾」ものである。サロートの作品は、「諸国語のあらゆる個々の要素、つまり語、文、関連がたがいに排除し合う一方では、これらの諸国語はその志向そのものにおいてたがいに補完し合う³⁴⁾」という意味で、「純粹言語」へと文学を近づけようとする試みであると言えるかもしれない。

サロートの作品のなかに、ベンヤミンがこの言葉を用いるときのようなユダヤ神秘主義的な響き³⁵⁾を聞き取ることは難しいが、その作品は「純粹言語」という言い方でベンヤミンが言おうとしているもの的一端をきわめて具体的なかたちで理解させてくれる。そして、より一般的に、文学作品を規定するのがこうした言語の異質性・他者性であるとするれば、文学作品の創造も、またその作品の他言語への翻訳も、つねに「翻訳不可能なもの」によって賦活される「創造的転移」であり、マラルメ＝ベンヤミン的な「純粹言語」への夢の実践なのである。

(附記)

本研究は、学習院大学外国語教育研究センター 2015 年度研究プロジェクト「『翻訳』と近代」による研究成果の一部である。

32 Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», *Divagations, Œuvres Complètes II*, coll. «Pléiade», Gallimard, 2003, p. 208.

33 ヴァルター・ベンヤミン, 「翻訳者の使命」『ベンヤミン著作集 6』, 晶文社, 1990 年, 268 頁。ベンヤミンがここで挙げている例は「パン」を意味するドイツ語の Brot とフランス語の pain である。

34 *Ibid.*, 268 頁。

35 ジョージ・スタイナー, 『バベルの後に・上』, 亀山健吉訳, 法政大学出版局, 1999 年, 125-127 頁参照。

Traduction et obstacle poétique chez Nathalie Sarraute

MIZUNO Masashi

Cette étude, en référence à ce que Roman Jakobson appelle l'« obstacle poétique », essaie de mieux comprendre les traits caractéristiques de certaines formes langagières chez Nathalie Sarraute.

Dans le premier fragment de *Tropismes*, Sarraute modifie le langage exprimant conventionnellement les actions et les réactions humaines en recourant à des formes propres au langage poétique ainsi qu'à un vocabulaire normalement employé pour les bêtes, les plantes, les micro-organismes ou les choses inanimées : la conception de l'homme s'en trouve radicalement renversée. Le langage obtient une signification propre qui ne peut se traduire dans une autre forme.

Dans le premier épisode d'*Enfance*, la sonorité de mots allemands permet à la narratrice la remémoration même d'un souvenir, stimule l'acte de raconter et révèle symboliquement le sens de la création artistique.

L'œuvre de Nathalie Sarraute, pour dire l'ineffable, se sert de l'altérité langagière introduisante dans la langue française, pour la transformer en un signe propre, qui devient lui-même un « obstacle poétique ». Cette altérité « rémunère le défaut des langues » au sens mallarméen et rapproche le langage littéraire du « langage pur » au sens que prend cette notion chez Walter Benjamin.