The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	小川洋子『密やかな結晶』とそのフランス語訳について
Author(s)	篠原, 学
Citation	ヨーロッパ超域研究. 2025, 6, p. 19-28
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/102469
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

研究ノート

小川洋子『密やかな結晶』とそのフランス語訳について

篠原　学

はじめに

2024 年 10 月 5 日、箕面市文化芸能劇場大ホールにて開催された第 2 回大阪大学外国語学部・外国学専攻シンポジウムにおいて、「狭間で待つ、ということ」と題したトークが行われた。登壇者は作家の小川洋子氏、大阪大学人文学研究科外国学専攻所属の田邉欧氏ならびに本稿の筆者である篠原の三名である。本稿では、このトークで話題となった、小川洋子氏の小説の外国語への翻訳に関わる問題をあらためて俎上に載せる。[1]

1　狭間で待つ、ということ

最初に、トークの全体像を示しておきたい。以下、実際の話の順序には捉われずに、ある観点からの粗描を試みる。

このトークの目的は、端的に言えば、小川洋子氏の作品世界や創作観、文学観についての大学という場ならではの――つまり、ある程度学術的な――語りを、来場した一般の読者に届けることにあった。題材となったのは、『密やかな結晶』(1994 年)『琥珀のまたたき』(2015 年）そして『掌に眠る舞台』(2023 年）である。この三作品を選んだ背景には、近年の作品に見られるあるテーマが、刊行年の離れた二つの長篇（『密やかな結晶』と『琥珀のまたたき』）をすでに特徴づけていたことを示し、このテーマを小川文学に通底するものとして取り出す意図があった。そのテーマこそ、トークのタイトルである「狭間で待つ」というものにほかならない。

ここでいう「狭間」とは、文字通りの狭い空間、物理的に狭小な空間を指しているが、同時に、あるものと別のものとの「間」、内に挟まれた空間としてのそれでもある。『掌に眠る舞台』に即して言えば、それは客席と舞台の間、日常と非日常の間、夢と現実の間であるだろうが、そうした間はあるかなきかの隙間のようなものである。この短篇集に収録された一篇「ダブルフォルトの予言」の語り手は、そんな隙間にいつのまにか入り込んでしまう。そこで、失敗係なる女性と出会うのである。

また、「狭い／広い」は相対的な概念でもある。ある空間が狭小に感じられるのは、空間を占める物体がその容積に比して大きい場合だろう。小川洋子の現出させる「狭間」は、つねにその空間には本来収まりきれない物体なり人物なりを搭載している。その物や人がそ

---

[1] 以下の考察が、トークでの小川洋子氏の真摯な応答にきわめて多くのものを負っていることは言うまでもないが、準備段階で半年に渡り行った田邉欧氏との勉強会からも多くの示唆を得ていることを付け加えておきたい。ここに両氏への深い感謝の念を記すものである。

こから逃れ出よう、あるいはその狭さをこらえ、留まろうとして生じる震動が、やがて新たな展開を、閉塞した状況にもたらすことになる。

いま、『密やかな結晶』と『琥珀のまたたき』をそのような物語と理解するとき、そこでの待つこととは、第一に作中人物の行為であり、第二に作者の行為である。作中人物にとって、それは自分が囚われている閉塞した状況において、その状況を打破してくれるような何らかの変化を待ち受けることを意味していようが、作者にとっては、自らの手になる物語が動き出すのを、作中人物とともに待つことを意味している。この二重化した事態は、『密やかな結晶』では紋中紋的な構造（「わたし」は小説家であり、「わたし」が置かれている状況をあからさまに彷彿とさせる物語を書いている）のなかに織り込まれ、可視化されている。一方、『琥珀のまたたき』では、作中人物と作者がともに待つことが作品の構造そのものに表れているわけではない。だが、外的な契機が狭い世界に生きるきょうだいの日常に変化をもたらすという物語の展開は、小説の制作というものが、主体としての作者によって十全に統御された操作ではなく、むしろ待機の姿勢においてなされうる何事かであることの隠喩であると、解釈することもできる。その意味では、物語の展開を、それを作り出すはずの作者自身が待つという逆説が作品化されている、と言えなくもない。

「ダブルフォルトの予言」に登場する失敗係とは、比喩的には、こうした待っている作者の分身だろう。劇場のどこかに息を潜めている彼女は、舞台のうえで生じる想定外の事態に先回りし、失敗を未然に防ぐことで劇を滞りなく進行させる。劇に対する彼女の関係は、物語に対する作者の関係と相似的である。失敗係同様、作者は物語の展開を見守りつつ、それを調整することしかできない。あるいは、自ら縫い合わせることになる物語の破れ目を、ただ待ち受けることしかできない。

2　地の文の語りにおける「です・ます」体

このように、「狭間で待つ」というテーマが三作品を結んでいるのだが、翻訳の問題もこのテーマの延長上で捉えることができる。というのも、翻訳は言語と言語の狭間、あるいはときに文化と文化の狭間にあることを、何らかの意味で耐え抜くことを含んでいると考えられるからである。翻訳はある言語から別の言語への移行の一形態と見做しうるだろうが、その移行が円滑になされることは、理想においてはともかく、現実には稀ではないかと思われる。ただしそれは、かならずしも翻訳者の力量の問題ではなく、翻訳という営みがそもそも移し替えることの困難を内包しており、しかもその困難は、この営み自体の欠陥であるよりもはるかにその本質的な要件をなしている。単純化して言えば、それは翻訳の中心につねに翻訳することの不可能性があるという意味なのだが、この不可能性を引き受けようとする限りにおいて、翻訳者は二つの言語の狭間に留まり続けることになるだろう。

トークでは、その不可能性のわかりやすい例として、日本語の「です・ます」体を話題にした。これはシンポジウムの進行において、トークのあとで行われた日本語学者の金水敏氏の講演と、さらにそのあとに続く小川氏と金水氏、そして毎日放送アナウンサーの西靖氏に

よる鼎談への接続を意識してのことでもあった。そこでは、役割語をはじめとする日本語に特有の表現と翻訳との関係が、議論において焦点のひとつとなることが予期されていたのである（じっさい、この点は取り上げられた）。「です・ます」体と役割語はそれぞれ別個の問題系を構成するものではあるだろうが、ともに翻訳上の困難を出来させる表現と言える。その共通性を軸として、シンポジウム全体にひとつの見通しを与えることが試みられた。

さて、ここからは小川作品における「です・ます」体の使用を見ていくことになるが、本稿で扱うのは、小説の地の文の語りの文末で用いられる「です・ます」体であり、作中人物の台詞のなかの「です・ます」体は扱わないことを、最初に断っておく。

『密やかな結晶』の語り手である「わたし」は小説家であり、作中には彼女が書く小説の断片がたびたび挿入される。この小説内小説ともいうべき物語（「わたし」によって書かれる物語）が「です・ます」体で書かれており、『密やかな結晶』の語り手としての「わたし」による「だ・である」体の語りと区別されている。

作中、「わたし」の書く物語が最初に挿入されるのは第 6 章の冒頭部である。その直前、第 5 章の末尾から、この第 6 章冒頭部までを引用してみたい。そうすることで、「です・ます」体が翻訳上のどのような問題となりうるのかを確認することができるはずである。

> すべてが終わるのを、空色の手袋が机の上で待っていた。
> こうして、乾一家は消えた。
>
> ［ここから第 6 章］
>
> わたしは階段を昇っていきました。それは、上から誰か降りてきたら、どうやってすれ違えばいいのだろうと、心配になるくらいに細い階段でした。質素な木材を張り合わせただけで、絨毯も手すりもありませんでした。[2]

この箇所は、ローズ=マリー・マキノ氏による仏訳では、次のようになっている。

> Les gants bleu clair attendaient sur le bureau que tout se termine.
> C'est ainsi que la famille Inui a disparu.
>
> J'ai gravi les marches. Elles étaient si étroites que je me demandais avec inquiétude comment je me débrouillerais si je devais croiser quelqu'un qui descendait. L'escalier était un simple assemblage de bois brut, sans tapis ni rampe.[3]

---

[2] 小川洋子『密やかな結晶　〈新装版〉』講談社文庫、2020 年、62- 63 ページ。

[3] Yôko Ogawa, *Cristallisation secrète*, traduit par Rose-Marie Makino, Actes-sud, « BABEL », 2013, p. 54- 55.

日本語とフランス語とで対応する箇所に下線を引いてある。これらはいずれも各文における述語動詞だが、日本語では第5章の下線部二つは「だ・である」体で書かれているのに対し、第6章の下線部三つは「です・ます」体で書かれている。しかし、この区別はフランス語テクストにはない。「待っていた」と「でした」がともに直説法半過去、「消えた」と「昇っていきました」がともに直説法複合過去で表されており、時制の違いはあるが、それぞれの過去時制の選択のうちで、「だ・である」体か「です・ます」体かの区別はない。それはフランス語においてこの区別に対応するものがないことを思えば当然なのだが、『密やかな結晶』の場合、日本語の「だ・である」体と「です・ます」体の区別を翻訳において示すことができないとすれば、小説の読みに関わる問題がそこでは生じていることになる。というのも、第5章を読み終え、第6章へと進んだ読者は、それまでの「だ・である」体が「です・ます」体に切り替わることで、今自分が読んでいる小説に異なる語りの層があることを理解するからである。日本語においては否応なく感知させられるこの語りの異質性が、フランス語テクストでは見えなくされているか、少なくとも弱められている。ある程度注意深い読み手ならば、« J'ai gravi les marches. »（文字通りに訳せば「私は階段をよじ登った」）という書き出しを読んで、この「私 « Je » 」とは誰か、「階段 « les marches » 」に定冠詞が付いているのはなぜか、といった問いを自らに発するだろうが—— « les » という定冠詞があることで、その「階段」の存在がそこではすでに了解されているような、それまでとは異なる語りの位相に小説が入っていることに、読者は気づくだろう——、そうは言っても、「だ・である」体から「です・ます」体への切り替えほどには、これらの細部は目立つものではない。それゆえこの箇所では、フランス語への翻訳は、日本語の原文を読む経験の一部を再現することにはかならずしも成功していない、と言わなくてはならない。そのことは、翻訳者の力量ではなく、日本語とフランス語の体系の差異に起因している。

3　語りとその距離

この小説における「わたし」による語りと、そのなかに差し挟まれる「わたし」が書く物語とが、それぞれ「だ・である」体と「です・ます」体を割り当てられていることを、フランス語への翻訳は示すことができない。フランス語にも敬意を示す表現はあるが、日本語のように叙述における常体・敬体の区別があるわけではない。だが、小川洋子の作品は、ある部分でこの区別に依拠しているように思われる。そこでは、誰かに語らせること、その語りに耳を傾ける、あるいは欹てることが語りの基本的な様態となり、作中人物によるその実践において、そうした語りと傾聴のありようが可視的に構造化される。この傾向はたとえば『人質の朗読会』のような作品に顕著だが、今回のトークで取り上げた『琥珀のまたたき』と『密やかな結晶』には、その構造の可視化のために「です・ます」体が用いられているという共通点がある。

トークの締めくくりでは、小川氏による『琥珀のまたたき』の朗読が行われたが、朗読の

場面に選ばれたのは、作中でオパールという人物が自分のきょうだいに語って聞かせる「クレオパトラ小母さん」の物語だった。この物語は、架空の人物の事情を想像して語る「事情ごっこ」という遊びの一環で生み出される。彼らは母親によって家のなかに閉じめられており、外部との接触を断たれたなかで、独自の遊びを発明するようになる。ここでは、遊びは現実の制約を乗り越える手段として要請されているが、とりわけ想像力の行使によって制約を乗り越えようとする「事情ごっこ」は、物語というもの、あるいは物語る営みに、作家が込めた意義を象徴する遊びと言えるだろう。地の文の「だ・である」体が「です・ます」体に切り替わるのは、この遊びにおいてである。

「クレオパトラ小母さん」の挿話における「です・ます」体の使用には、おそらく二つの意味がある。第一に——これは示すまでもなく明白なことだが——この挿話が物語内の物語として、作品の主たる語りとは異なる位相にあると示すこと。第二に、「です・ます」体の童話的な語り口が、子どもをその主要な聞き手として想定しているということである。オパールは三人きょうだいの長女で、二人の弟——琥珀と瑪瑙——に向けて、「クレオパトラ小母さん」の話を語るのである。

子どもを聞き手とする物語では、語り手は通常年長者であり、親であることもある。そもそも親が子に物語を語って聞かせるのは、その内容もさることながら、語り自体が醸成する特別な親密さが子どもを安心させるからではないか。このことは、語りの物理的な距離にも多分に関係している。親子の距離が近いこと、互いの体温が感じられる近さにいることが、親密さの醸成には必要なのだろう。『密やかな結晶』はまさにそうした至近距離での母子の対話から始まっているが、そのあまりに近い距離感が息苦しさに繋がることもある。『琥珀のまたたき』で、母親は子どもたちを現実から守るために家のなかに閉じ込めるが、それは彼女が自らの作り上げた物語の内部に子どもたちを囲い込むことでもある。この観点からは、「クレオパトラ小母さん」の話を含む「事情ごっこ」は、母親によって有無を言わさず与えられた息苦しい物語に対抗し、それに風穴を開けるための言説的な戦略と見なすこともできる。それは、この小さな物語の営みが、「狭間」としての物語空間に適切な心理的距離を導入する、ということである。「だ・である」体の語りにここで差し込まれる「です・ます」体は、そうした「距離を開ける」ものとしての意味を持っている。

トークのなかで、筆者（篠原）は小川作品における「です・ます」体が物理的な距離の近さに結びついていることを強調したが、以上のことを踏まえて、より正確には、「です・ます」体は「だ・である」体との関係で物理的または心理的な距離を調整する、と言うべきだろう。論証抜きに言うのだが、このことは敬語表現全般についてもおそらく当てはまる。敬語の使用は、ある種の敬意の押し付けによって他者との距離を固定するというよりは、むしろその距離を柔軟に伸縮させる。

叙述における常体・敬体の区別とは別のものだが、フランス語における二人称の親称・敬称、すなわち tutoiement / vouvoiement もまた、社会的な慣例に沿って半ば自動的に選択されるものではあれ、相手との距離を測るなかで使い分けられている。相手を « tu »（「君」）

と呼ぶか « vous »（「あなた」）と呼ぶかは、距離が近ければ前者を、遠ければ後者を用いるのが一般的とされるが、その遠近感は相対的なものであり、一方が馴れ馴れしく、もう一方がよそよそしいといった杓子定規な理解に収まるものではない。ことばとしての見た目は同じでも、相手によって、また状況によって距離感がさまざまであることは言うでもないだろう。『密やかな結晶』のフランス語版から、三つの発話を抜き出してみよう。これらは同じ vouvoiement の文とは思えないほど、心理的な距離に隔たりがある。原文を併記する。

Conduisez-nous au bureau de votre père.[4]
父親の仕事部屋に案内しなさい。[5]

Comment ça va ? Vous avancez dans votre roman ?[6]
どんな調子ですか。小説の方の進み具合いは［。］[7]

Ne vous inquiétez pas. N'ayez pas peur. Je vais vous garder précieusement dans la chambre secrète[.][8]
大丈夫だよ。怖がることなんてないさ。僕は君を隠し部屋に大切に保存するよ［。］[9]

引用は恣意的だが、ここで確認しておきたいのは、tutoiement / vouvoiement はあくまでひとつの言語的な形式でしかなく、その実質は相手との関係に応じて決まってくるという、当たり前のことである。この当たり前のことを前提としなければ、あたかもこの形式が現実の人間関係を規定するかのように錯覚されてしまう。そうではなく、たとえば最後の例においては、「わたし」と R 氏との関係が tutoiement / vouvoiement の選択に先立っており、この選択によって二人の関係が変化するわけではいささかもない。ただ、日本語の原文の「君」がフランス語への翻訳では « vous » となることによって、両者を見比べればそこにいくらかの距離が導入されていることに気づく、というだけである。

繰り返しになるが、フランス語における tutoiement / vouvoiement の区別は、日本語における「だ・である」体と「です・ます」体の区別に対応しているわけではない。にもかかわらず、これだけの脱線を犯しつつそれを問題にしたのは、異なる言語体系に内在する互いに共約不可能な二つの形式が、実情に応じて同様のはたらきを見せることがありうると言うためである。

---

[4] Ogawa, *Op. cit.*, p. 18.
[5] 小川、前掲書、21 ページ。
[6] Ogawa, *Op. cit.*, p. 25.
[7] 小川、前掲書、28 ページ。
[8] Ogawa, *Op. cit.*, p. 354.
[9] 小川、前掲書、416 ページ。

4　緊張と弛緩

『密やかな結晶』における「です・ます」体に戻ろう。

トークの時点では、筆者（篠原）は、この作品の翻訳では、日本語の「です・ます」体の他言語における代替物をどのように見出すかが課題となると考えていた。だが、前節の議論を諾うところから出発して、「です・ます」体が「だ・である」体との個々の状況に応じた使い分けのなかではじめてしかじかの意味なり効果なりを持ちうると考えるならば、「です・ます」体の代替物を単体で探すことは合理的とは言えなくなるだろう。ひとつ考えられるのは、「です・ます」体と「だ・である」体との、場合に応じた差異の代替物を、それに対応するものが存在しないという前提に立って探すことだが、そうした試みはうまくいくかもしれないし、うまくいかないかもしれない。この不確実性はおそらく翻訳に特有のものであり、何か別のありあわせのものでそのつど間に合わせることが、翻訳者には――潜在的にはつねに――要求されている。この要求を満たそうと努める翻訳者にできることは限られており、そのひとつが、自身が翻訳しようとしている作品（翻訳のソーステクスト）を解釈することである。というと、それは当然ではないかと言われるかもしれない。だが、結局のところ解釈だけが、暗中模索と言うほかない翻訳という行為において、ひとつの灯りを点してくれるのではないか。

それでは、『密やかな結晶』における「だ・である」体と「です・ます」体の使用をどう解釈するのか、ということになるが、これは、「わたし」が生きている物語（「だ・である」体で書かれる）と「わたし」の書く物語（「です・ます」体で書かれる）とを、どのような相互の関係において把握するのかという問いに変換しうるだろう。ここでは距離の問題に狙いを定めて、次のように問うてみたい。「だ・である」体の物語のなかに「です・ます」体の物語が挟み込まれる点で『琥珀のまたたき』と類似した構造をもつ『密やかな結晶』において、はたしてどのような物理的・心理的な距離感が演出されているのか、と。

この小説の語りの構造において興味深いのは、二つの物語のどちらにおいても、一人称の語り手はひらがなで表記される「わたし」である、ということである。すでに指摘したように、この小説では「だ・である」体と「です・ます」体との使い分けによって語りの構造が可視化されているのだが、ともにひらがなの「わたし」という語り手をもつことは、この構造に錯綜した、あるいは曖昧な印象を与えかねない。だがこれは作者の意図的な選択であって、二つの物語がじつはある意味では最初からひとつでしかないことが、この「わたし」という表記においてこのうえなく明瞭に明かされている。小説家の「わたし」が書く物語において、この物語内の「わたし」は声を失うのだが、小説の末尾に至って、小説家の「わたし」が身体を失って声だけの存在となるとき、物語内の「わたし」はなくした声を見出している（とも言える）。これは修辞としてはメタレプシスというべきものであり、物語どうしの序列や包含関係を安定的に支える枠組みが踏み越えられている。

このメタレプシスを積極的に受け入れ、そもそも物語はひとつしかないと考えるならば、「です・ます」体と「だ・である」体によるそれらの書き分けこそが、構造を不必要に錯綜

させている、あるいは曖昧にしていることになる。小説家の「わたし」は、今書きつつあるものがほかならぬ自分自身の物語であることに気づかないまま書き進める。こうして、『琥珀のまたたき』とは反対に、「わたし」は物語によって解放されるのではなく、むしろ隘路に、あるいは「狭間」に追い込まれていく。ただしここには両義性もある。「わたし」の存在のすべてが失われるのはこの「狭間」においてであり、その消失を自己からの解放と捉えることもできるからだ。この両義性に決着をつけることは、しかし、本稿の射程を外れているだろう。以下では、「です・ます」体の使用との関連で重要と思われる一節を引き、補足的な指摘をするに留めたい。第15章で「わたし」の書く物語が物語内の「わたし」を閉じ込めることになった場面である。

> 彼は扉を閉めました。頑丈そうな鍵の掛かる音がして、そのあと彼の足音が遠ざかってゆきました。わたしは一人きりになりました。……
>
> とうとう小説の中の彼女も閉じ込められてしまったわ、と思いながらわたしはその日書いた分の原稿用紙を束ね、上に文鎮を置いてから、電気スタンドのスイッチを切った。彼と彼女はもっとありふれた温かい愛情で結ばれ、声を探すために二人でタイプ工場や、岬の灯台や、病理学教室の冷凍庫や、文房具屋さんの倉庫を旅して歩くはずだったのに、いつのまにかこんなことになってしまった。しかし、書き始める前とあとで話が思いもしない方向にそれてしまうのはよくあることなので、気にせずそのまま眠った。[10]

「です・ます」体と「だ・である」体の違いが前後の文脈を切り離しているが、一行の空白を挟んで語られていることは、この切断を嘲笑うかのように一致している。ここでは、物語内の「わたし」が「彼」に閉じ込められるときに聞く「頑丈そうな鍵の掛かる音」が、小説家である「わたし」が「わたし」を物語のうちに閉じ込めようとして立てる音——「文鎮を置いて」「スイッチを切」る音——に変換されている。つまり、「わたし」は知らず知らずのうちに自分自身の幽閉に手を貸しているのだが、それも、運命に対する驚くべき無関心さによって（「話が思いもしない方向にそれてしまうのはよくあることなので、気にせずそのまま眠った」）そうするのである。

この一節は、物語を書くことに付随する倫理的な問題について考えることを読者に促すが、そのことについての考察は他日に譲る。今見ておかなくてはならないのは、きわめて切迫した印象を与える「です・ます」体の語りに比して、「だ・である」体の語りが弛緩したものと映る、ということである。『琥珀のまたたき』における「クレオパトラ小母さん」の話とは反対に、「です・ます」体はここでは語りの近さに結びつき、圧迫を感じさせる。物

---

[10] 同書、212ページ。

語のなかで、「わたし」は最初、教会の時計塔のなかにいるが、この場面で鍵のかかった機械室に閉じ込められ、最後はタイプライターのなかに封印される。つまりは徐々に狭小なほうへと追いやられていくのだが、この物理的な距離の近さが、「です・ます」体の語りが本来持っている親密さを息苦しいものにしている。

小説家である「わたし」もまた、最後にはR氏を匿っていた「隠し部屋」に入ることになり、物語のなかの「わたし」と同じ運命を辿る。しかし、そうして物語のなかの人物と一体になった「わたし」は漸次的に消滅に向かい、空気のような存在となるため、かならずしも閉じ込められたとは言えない。あるいは「幽閉」ではなく「埋葬」の語で語るのが適切なのかもしれないが、これは先に述べた両義性に関わる部分でもあるため、あまり深入りせずにおこう。ここでは、引用した一節において、「です・ます」体から「だ・である」体への切り替えが、そこで起きている事態に対する語り手の無関心と呼応し、まるで他人事に接したかのような突き放した効果を生んでいることを確認しておけば十分だろう。一行の空白によって断ち切られているのは、自分自身の運命について語る「です・ます」体が保持していた緊張の糸にほかならない。

『密やかな結晶』における語りは、「です・ます」体と「だ・である」体との振幅のなかで、緊張と弛緩を繰り返しながら、最終的には運動自体の停止へと向かっていく。作品をこのように解釈するとき、「です・ます」体の使用による語りの識別という当初の翻訳上の課題は、より大きな課題へと発展的に解消される。その課題とはすなわち、二重になった「わたし」による語りが徐々にその振幅を小さくし、ひとつに収斂し、収束していく過程を、言語的に表現することである。解釈行為は、ここでは、「です・ます」体が作品のなかでもつ意味のほうへと、等価性の案出の対象をずらすことに寄与するのである。

おわりに—今後の課題

ここまで述べてきた解釈は、あくまで本稿の筆者（篠原）によるものであり、『密やかな結晶』のフランス語版がこの解釈にもとづいているとは限らないのはいうまでもない。だが、マキノ氏の翻訳にも、筆者の解釈に親和的な部分があるように思われる。そのことを示すテクストの細部から今後の展望を見極めて、この研究ノートをいったん閉じることにしたい。

以下は第 5 章で、秘密警察に連行された母が亡くなったことを知らされたときの自分と父の反応を、「わたし」——小説家の「わたし」——が回想する場面である。

> 父は秘密警察からの手紙を、声を出して読んでくれた。外国語のおまじないを聞いているようで、わたしには少しも意味が分らなかった。父の涙が薄紫色の封筒にこぼれ、小さなしみになってゆくさまを、ただ黙って見ているしかなかった。[11]

---

[11] 同書、53 ページ。

この一節の最後の一文（「父の涙が～見ているしかなかった」）は、フランス語では次のようになっている。

> Je gardais le silence, incapable de détacher mon regard des larmes de mon père qui tombaient sur l'enveloppe mauve, y formant des petites auréoles.[12]

日本語の原文の「しみ」は、フランス語では « auréole(s) » となっている。これは第一義的には宗教的な「後光」や「光輪」を意味する語であり、この単語が使われることで、日本語の原文にはないニュアンスが、フランス語版には付け加えられている。作中のイメージに対する翻訳者の感性が選択させた単語だろうが、この選択の背後にも、翻訳者による作品全体への解釈が潜んでいるように思われる。 « auréole » は同心円上に広がっていく光の輪だが、光源から離れるにつれてその光は弱まっていき、やがては闇のなかに消える。そのような「しみ」が複数形（« petites auréoles »）であることを、作中人物たちが暗闇のなかで他者を探し求める、この小説全体の筋を表すものと考えることはできないだろうか？　同時に、この頼りない灯りは、小説家の「わたし」が仕事をするときに点ける（第 15 章では無慈悲にも消されてしまった）電気スタンドの灯りでもある。この単語は小説全体をほんのりと照らす光を発しており、その光は、異なる位相で展開する「わたし」の物語を、ひとしく仄暗さのなかに包み込んでいる。

これはひとつの細部でしかないが、翻訳におけるこうした細部を原文との対照のなかでひとつひとつ見出していくことで、その翻訳をまさにそのようなものとして成立させた解釈を再構成することができるはずだ。『密やかな結晶』のフランス語版についてこの作業を進めることが、筆者の当面の課題となるだろう。

---

[12] Ogawa, *Op. cit.*, p. 47.