

<特集>

1970年代と村上春樹
— 「アメリカ」を視座とする翻訳 —
Translating ‘America’
Murakami Haruki and the 1970s

内山 明子

Akiko Uchiyama

(クイーンズランド大学)

(Queensland University)

Abstract

Murakami Haruki debuted in 1979 with *Kaze no Uta o Kike (Hear the Wind Sing)*. He is an internationally recognised writer whose work has been published in around 40 countries. He is also known as a translator who has translated works of American authors including F. Scott Fitzgerald and Raymond Carver. This paper examines Murakami’s first three novels (the trilogy of the Rat), *Kaze no Uta o Kike*, *1973-nen no Pinbōru* (1980; *Pinball*, 1973) and *Hitsuji o Meguru Bōken* (1982; *A Wild Sheep Chase*) from the perspective of ‘translation’. The influence of American novels on Murakami’s work is discussed in light of the idea of ‘translation’. Murakami’s view of translation is also explored in order to discuss the intricate relationship between his writing and his practice of translation. The paper argues that the trilogy of the Rat is a ‘translation’ of ‘America’ as it is constructed by Murakami.

1. はじめに

1970年代の最後の年、村上春樹は『風の歌を聴け』でデビューした。1970(昭和45)年の夏、主人公の大学生「僕」は海辺の街に帰省し、そのときの話は「1970年の8月8日に始まり、18日後、つまり同じ年の8月26日に終る」(1982, p. 13)。続編『1973年のピンボール』(1980)で、「僕」は東京で友人と翻訳事務所を始めている。双子の姉妹と暮らし、1970年に夢中になったピンボール・マシーン「スペースシップ」の行方を捜す。『羊をめぐる冒険』(1982)では、友人「鼠」が送ってきた写真をきっかけに羊をめぐる冒険が始まる。本稿で取り上げるのは、これら「青春三部作」と呼ばれる初期の作品である。いずれも舞台は1970年代。本特集のテーマである1970年代と Translation Studies (TS) に基づき、三部作を題材とする事例研究を行う。

佐藤＝ロスベアグ・ナナは、その論文「共振と呼応——1970年代日本における Translation Studies の芽生え」(2014)において、1973(昭和48)年から75(昭和50)年にかけて刊行された雑誌『季刊翻訳』に日本における TS の萌芽がみられたと説明している。雑誌の編集方針に『『季刊翻訳』は(広い意味の翻訳)について、多角的な研究と情報の伝達を目指す専門誌です』(1973,

p. 222)とあるように、さまざまな言語、分野に携わる人々が寄稿している。この時期、日本では海外の翻訳理論を紹介する動きもみられる。1970(昭和45)年には、ハーバード大学が出版した *On Translation* (1959) の翻訳である『翻訳のすべて』が刊行され、ユージン・A・ナイダやローマン・ヤコブソンの論稿などが紹介されている。ナイダ著 *Toward a Science of Translating* (1964) が成瀬武史訳『翻訳学序説』として出版されたのは1972(昭和47)年のことだ¹。翻訳出版事情に目を向けると、戦後1950年代に欧米文学への関心が再び高まり、文学の翻訳を含め翻訳出版の数が大幅に伸びた。山岡洋一は、本が売れなくなったという昨今の出版事情を語る中で、1960年代の後半から70年代のはじめにかけてが書籍の一番多く売れた時期で、特に翻訳書が一番売れたと述べている(2004, n.p.)。本稿は、村上の三部作をこした時代背景の中に生まれた作品としてとらえ、「〈広い意味の翻訳〉について、多角的な研究と情報の伝達を目指す」という『季刊翻訳』の編集方針を踏まえ、三部作を「翻訳」との関わりにおいて論じる。

村上と「翻訳」については、すでに多くが語られている。例えば、その文章スタイルが「翻訳調」、「翻訳文体」と評されることがある。風丸良彦が「村上のテキストについて語られるたびにとり沙汰される「翻訳文体」」(2006, p.244)と表すように、「翻訳文体」への言及は多い。その根拠は、風丸が指摘するように、同輩以上のものを「彼」「彼女」と呼ぶ(例えば叔父を「彼」とする)三人称の用法であったり、「英語の慣用句を直訳したような言い回し」(pp. 243-245)²であったりするのだろう。ただし、塩濱久雄の「村上春樹の「非翻訳文体」」(2011)のように、村上の文章が「翻訳文体」にあたるわけではないという意見もある。ここには、塩濱も指摘するように、何をもち「翻訳文体」とするかの問題が関わってくる。これは、近代口語体の成立を含め非常に大きな問題であり、ここで十分に論じることのできる性質のものではなく、またこの問題を論じることは本稿の目的でもない。本稿では、「翻訳文体」の定義や村上の文体そのものについては追及しない。

村上と「翻訳」を考えるうえで、村上自身が翻訳家として活躍していることは重要な視点となる。村上の翻訳、翻訳作品にふれる研究の中で、風丸良彦著『村上春樹(訳)短編再読』(2009)は、村上の翻訳作品を通じてのアメリカ文学の講義という設定が興味深い。内田樹は、『村上春樹にご用心』(2007)の第1章で「翻訳家・村上春樹」を語る。井上健は『文豪の翻訳力』(2011)において、村上春樹を含め近現代の日本の作家の翻訳を論じるが、「今日、翻訳文学を論じるに際して、翻訳学(Translation Studies)の近年の成果を抜きにしてすまずことはできない」(p. 5)と述べていることに注目したい。村上が翻訳について語る著作も存在する。柴田元幸との翻訳談義の記録『翻訳夜話』(2000a)、続く『翻訳夜話 2 サリンジャー戦記』(2003)は、多くの読者を獲得している。本稿では村上の翻訳観を分析材料とし、また村上の小説中にあらわれる翻訳についても検討する。村上は、翻訳する側であるとともに翻訳される側でもあり、村上作品は多言語に翻訳されている。17カ国・23人の翻訳者、出版者、作家が村上作品について語ったシンポジウムの記録『世界は村上をどう読むか』(2006)は、世界の中の村上を見るうえで重要な資料だ。村上作品の外国語への翻訳を分析した研究には、佐藤美希の「『緑色の獣』と“The Little Green Monster”」(2015)などがある。

村上の小説に対するアメリカ小説の影響についても、「翻訳」との関わりで考える。アメリカ小説の影響については、村上本人が好きな作家、影響を受けた作家・作品についてさまざまな場面で

発言している³。また、影響を論じる研究もある。例えば吉田春生は、『村上春樹とアメリカ』(2001)において、村上春樹のアメリカ小説の受容の質を論じている。それによって「村上がどれほどアメリカの小説から滋養分を吸収しているか、どれほどそれを意識しているかが個々の作家、個々の作品について明らかにされるため、村上の小説だけの読みからは得られなかった作家の全体像が見えてくるはずだからである」(吉田 2001, p. 3)。吉田が説明するように、アメリカ小説は作家村上にとって重要な位置を占める。本稿では、村上がアメリカ小説を滋養分として吸収し、それが作家村上の形成、村上作品の形成に影響を与えていることについて、広い意味での「翻訳」としてとらえる。

本稿は、上に述べたような観点から、村上と「翻訳」について考えていく。これまでの村上研究も参考にしながら、翻訳論を用いた村上作品の考察を試みる。1970年代に展開された翻訳論としては、『季刊翻訳』から、鶴見俊輔と久野収の対談「翻訳をより大きな文脈のなかに：現代における翻訳の倫理と論理」(1974)、山下諭一司会による鈴木孝夫と米山俊直の対談「カルチュラル・ディファレンスと翻訳の問題」(1973)を取り上げる。このように、「翻訳」を軸とした村上作品の考察により、村上の三部作を「アメリカ」の「翻訳」として論じていく。

2. アメリカ小説の影響

久原玲編の年譜「村上春樹による村上春樹」には、村上は中学生のときに『赤と黒』に感動し、またこの時期「トルストイ、ドストエフスキーなどロシア文学に特に魅かれた」(1986, p. 244)と記されている。高校生になると辞書を頼りにアメリカの小説、エド・マクベイン、レイモンド・チャンドラー、スコット・フィッツジェラルド、カート・ヴォネガットなどの作品を読みふける。大学の卒業論文は、『アメリカ映画における旅の思想』と題されている。中学生のときにジャズに夢中になり、大学在学中に開いたジャズ喫茶(ピーター・キャット)は7年続いた。小説、映画、音楽——村上の中で「アメリカ」は大きな位置を占めているといえる。

『風の歌を聴け』は第22回群像新人文学賞を受賞したが、丸谷才一はその選評「新しいアメリカ小説の影響」で、「村上春樹さんの『風の歌を聴け』は現代アメリカ小説の強い影響の下に出来あがったものです。カート・ヴォネガットとか、ブローティガンとか、そのへんの作風を非常に熱心に学んでゐる」(1979, p. 118)と述べている。村上自身も、影響を受けた作家、好きな作家に、ヴォネガット、ブローティガン、カポーティ、フィッツジェラルドなどを挙げており、村上作品とアメリカ小説との関わりは深い。影響の例として、『羊をめぐる冒険』を見ていく。『羊をめぐる冒険』については、村上本人が川本三郎との対談で、レイモンド・チャンドラーの『長いお別れ』を「徹底的に下敷きしている」(1982, p. 135)と述べている。この下敷きについては、チャンドラーの方法論をいわゆる純文学に持ち込む、チャンドラーのテーマ「seek and find」をハードボイルドとは別の形で持ち込むという形で説明されている。

村上は後にチャンドラーの *The Long Goodbye* (1953) を『ロング・グッドバイ』(2007)として翻訳しているが、その「訳者あとがき」でもチャンドラーの影響について詳しく述べている。

小説というものを書き始めるにあたって、僕はチャンドラーの作品から多くのものごとを学

んだ。技法的な部分でも具体的に学ぶべきことは多々あった(なにしろ彼は名にしおう名作家だから、学ぶべきことは実に数多くある)。しかし僕が彼から学んだ本当に大事なことは、むしろ目に見えない部分である。緻密な仮説ディテイルの注意深い集積を通して、世界の真相にまっすぐに切り込んでいくという、そのストイックなまでの前衛性である。その切り込みのひとつひとつの素早い挙動と、道筋の無意識な確かさである。

(2007, p. 545)

チャンドラーの影響は、村上の中に吸収された。村上の小説の中に「翻訳」されたともいえる。これが単に言葉の言い換えの域を出ないとしても、チャンドラーの作品が村上に吸収され、それが村上を通して新たな作品に変わることは、プロセス的に翻訳に通じるといえるだろう。

村上の小説は、チャンドラーの小説とどのように関わっているのだろう。村上は、チャンドラーの描こうとしているものについて次のように述べている。

それはひとことで言うなら、語り手フィリップ・マーロウの目によって切り取られていく世界の光景である。それはきわめて正確に切り取られた光景であり、綿密に雄弁に語られてはいるものの、ほとんどプロセスを受けていない光景である。フィリップ・マーロウはおそらくそれらの光景の多くについて、何かしらの個人的な所見を述べることになる。あるいはまた、なんらかの個人的対応を見せることになる。しかしそのような彼の所見なり対応なりは、彼の自我意識の真相とは必ずしも直結していないように我々の目には映る。

(2007, pp. 537-538)

さらに、読者はそうした光景に対するフィリップ・マーロウの個人的所見を知り、行動様式のようなものを理解し、「マーロウの生きる姿勢に対して——いささかなりともチャンドラー作品のファンであればということだが——おそらくは共感もし、同化もすることだろう」と説明する。しかし、マーロウが「本当にどういう人間なのか」は知りようがなく、非常に遠い存在にも見えるし、「我々自身の中に潜んでいるようにも思える」(ibid., p. 539)。実在し得ない私立探偵という意図的な設定について、村上はチャンドラーの次の言葉を引用する。小説中の私立探偵は「実在していないし、実在できない。彼はひとつの行動の人格化で、ひとつの可能性の誇張である」(ibid., p. 542)。

三部作は、主に主人公「僕」の目によって切り取られていく世界を描く。『羊をめぐる冒険』で、先生の住居に連れていかれた僕は、その建物について次のように描写する。

それはなんというか、おそろしく孤独な建物だった。例えばここにひとつの概念がある。そしてそこにはもちろんちょっとした例外がある。しかし時が経つにつれてその例外がしみみたくに広がり、そしてついにはひとつの別の概念になってしまう。そしてそこにまたちょっとした例外が生まれる——ひとことで言ってしまうえば、そんな感じの建物だった。行く先のわからないままやみくもに進化した古代生物のようにも見える。

まず最初は明治風の洋館造りであるらしかった。天井の高いクラシックな玄関と、それを

包みこんだ二階建てのクリーム色の建物だ。窓は背の高い旧式のダブルハングで、ペンキは何度も塗りなおされていた。屋根はもちろん銅葺きで、雨樋はローマの上水道のようにしっかりとしている。この建物はそれほど悪くなかった。たしかに古き良き時代の気品のようなものが感じられる。

(1985a, pp. 111–112)

こうした話者の視点からの語りは、川村湊の次の考えに通じる。村上春樹の文体の特徴は、「客観的な描写といったものをほとんど信じていないというところにあるように思える」(2006, p. 144)。それは、話者にとって「そう見えた」という情景描写となる。川村は、村上の「文章そのものが、実在物を指示し、それを言葉によって作品空間に実在させるという手続きを拒否しているということなのだ」(ibid., p. 145)と説明する。これは、作品空間中の実在物のあやふやさを示している。

読者は、語り手「僕」の目によって切り取られた世界を読み、僕の所見や行動様式を知ることになるが、「僕」という人間はとらえどころがない。『羊をめぐる冒険』で僕は、ガールフレンド(になる女性)に生い立ちを問われ、聞いていて眠くなるような「平凡な話」だと答える(1985a, p. 61)。僕の人生はかいつまんで話すと「平凡」かもしれないし、僕はどこにでもいる普通の人、凡人なのかもしれない。しかし、ガールフレンドが「あなたには本当に何もわかってないのね」(ibid., p. 71)というように、僕にも自分自身のことはよくわかっていない。先生の秘書が、僕のことを「非現実的に凡庸なグループ」に属する、「君の辿る運命は非現実的な凡庸さが辿る運命でもある」(ibid., p. 172)と評するように、僕は非現実性と結びつく。フィリップ・マーロウと同じく「僕」のような人間は実在しない。実在し得ない人物のようでありながら、「僕」は多くの読者に非常に身近に感じられる。そうした読者は日本人に限らない。村上作品は多くの言語に翻訳され、世界で多くの読者を引きつけている。

『世界は村上春樹をどう読むか』の序にあたる「なぜ世界は村上春樹を読むのか」には、村上作品に共感する世界の読者の存在が示される。沼野充義は、「村上春樹の主人公の心理・行動になら、ロシアの若い読者は自分のことのように共感できる」(2006, p. 4)とし、藤井省三は、中国語圏での村上ブームを紹介し、東アジアの若者が「村上文学に共感を抱いた」と述べている(ibid., p. 2)⁴。藤井によれば、「非常村上」という流行語さえ生まれたという。「非常村上」は何らかの村上春樹的雰囲気なのだろうが、はっきり定義できるようなものでもなさそうだ。それでも、「非常村上」的感覚は読者に理解、共有されている。多くの読者が「僕」に共感する。僕はマーロウと同じく、自らの規範のようなものに従い行動し、状況に振り回されながらも、頑固に自分の姿勢をくずさない。その人物設定は、「ひとつの行動の人格化で、ひとつの可能性の誇張」といえるだろう。「僕」は一人称だが、一人称として主人公を指すというより、また個性、輪郭のはっきりした人物というより、ひとつの可能性として存在しているように思える。どこにでもいるような普通の人であると同時に、非現実的な存在でもある。多くの読者は、僕に自己を投影する。そうした読者の自己投影を容易にするのが、「可能性」としての人物設定ではないだろうか。その意味で、読者の僕への共感、チャンドラーの小説手法に支えられているともいえるだろう。

3. 村上春樹と翻訳

3.1 翻訳家・村上春樹

次に、村上と翻訳について考えてみたい。村上は著名な作家であるとともに著名な翻訳家でもあり、長年、執筆と翻訳に並行して取り組んできた。村上は、「小説を書くようになる前に、フィッツジェラルドを、別の仕事をしながら自分の趣味でこつこつ訳した」(2000a, p. 209)と話している。その趣味として翻訳していたものはもう存在しないようだが、作家デビューと同じ年の1979年に、フィッツジェラルドの短編“Lo, the Poor Peacock”の翻訳「哀しみの孔雀」が雑誌『カイエ』に掲載されている。その後、他雑誌に掲載されたフィッツジェラルド作品の翻訳もあわせ、単行本『マイ・ロスト・シティー』(1981)を刊行する。これまでに数多くの翻訳を手がけてきたが、職業として出版翻訳に携わる多くの翻訳者と違い、何を翻訳するのか自ら選べる立場にある。選択基準について村上は、「自分が個人的にコミットできるかできないかが、とても大きい」、「相性のようなもの」もある(2000a, p. 39)と述べている。翻訳をしていると「癒される」と語り、「それは他者のなかに入っているからだ」と考えている。

それはやっぱり、シンパシーというか、エンパシーというか、そういう共感する心があるからですよね。だからテキストとのあいだに、作家とのあいだにそういうものがないと、僕にとっては翻訳ってやっている意味がほとんどないんです。

(ibid., p. 38)。

テキストとの共感、作家との共感に基づく村上の翻訳は、「自分が個人的にコミットできるかできないか」にあらわれているように非常に「個人的な」作業であるといえる。「個人的」という表現は、村上自身が『グレート・ギャツビー』の「訳者あとがき」でも用いている。F・スコット・フィッツジェラルドの*The Great Gatsby* (1925)は、村上にとって思い入れの強い作品だ。村上が『グレート・ギャツビー』の翻訳の「洗い直し」をしたかった理由の一つが、純粹に個人的な観点から、これまでの翻訳が自分の感じている『グレート・ギャツビー』の物語とはかなり印象が異なるからというものだ。そして、「今回の僕の『グレート・ギャツビー』の翻訳は、きわめて個人的なレベルでなされたものだ」(2006, p. 332)と説明する。

個人的なコミットメントは、次の村上の言葉とも密接に関わる。「すぐれた翻訳にいちばん必要とされるものはおそらく語学力だけれど、それに劣らず——とりわけフィクションの場合——必要なものは個人的な偏見に満ちた愛だと思う」(2000b, p. 114)。自分の作品が翻訳される場合、翻訳家や訳文に何を求めるかという柴田元幸の問いには、「ひとくちでいえば愛情ですね。偏見のある愛情ですね。偏見があればあるほどいいと」(2000a, p. 17)と答えている。個人的な偏見に満ちた愛を大切にする村上の翻訳は、村上という「個」を媒介した、「個」が重要な位置を占める翻訳だといえるだろう。このことが、『翻訳夜話』に登場する質問者 K の「(村上作品は)翻訳も含めてトーンがどこか一貫していて、全部「村上春樹の文章」というような感じがするんですが」(ibid., p. 43)という意見にもつながるのではないだろうか。このような感覚を抱く読者は多いだろう。ただし、村上が質

問者Kに対し、「やはりひとりの人間が文章を書いているわけだから、どうしても匂いのようなものについてしまうんでしょね」と説明しながらも、「僕自身は僕の翻訳を読み返してみても、そんなに僕のトーンが出ているとは思わないんですけどね」(ibid., p. 44)と答えている。柴田は、「一般論として、すごく表面的なところで、言語の癖とかはありますよね」(ibid.)⁵と続けている。

フリリップ・マーロウの台詞 “You were already in there, chum-writing the letter.” (2004, n.p.) は、『ロング・グッドバイ』では「だって君は最初から部屋の中にいたじゃないか。そこで手紙を書いていたんだろ」(2007, p. 526)と翻訳されている。同じ箇所が、初出が1958年の清水俊二訳『長いお別れ』では、「最初から部屋のなかにいたんじゃないか——手紙を書いていたのさ」(2012, n.p.)となっている。翻訳者によって、また時代によって訳し方が異なるのは当然だろう。同じ台詞でも、読者が二つの翻訳文から受け取る印象は変わってくる。村上訳のトーンは、『羊をめぐる冒険』の鼠への問いかけ「君はもう死んでるんだろ？」(1985b, p. 196)に近い。これは、上に引用した「トーンがどこか一貫していて、全部「村上春樹の文章」というような感じ」に関わるだろうし、ハードボイルド探偵マーロウと翻訳や広告を手がける「僕」のイメージが重なることにつながる。ちなみに、「君はもう死んでるんだろ？」は、「だって君は最初から部屋の中にいたじゃないか。そこで手紙を書いていたんだろ」と同じく、シーク&ファインドがもたらす最後の意外な展開を示す場面となっている。展開の内容は異なるのだが、村上自身『羊をめぐる冒険』は『長いお別れ』を下敷きにして説明するように、プロットの並行が見られるようだ。

原作テキスト、原作者との共感をもとに翻訳する村上の視点は、原作者の視点につながり、テキストは村上を通して翻訳文として構築されていく。村上の翻訳は、村上という翻訳者を媒介した「村上春樹の文章」になっていく。この翻訳を、上述の『季刊翻訳』の対談の中で鶴見俊輔のいう「絵にあたる」翻訳と比較してみたい。

写真—絵の模写—絵というこの三つに対応するような翻訳の流れが出てくると思うんです。写真にあたるものは、翻訳機械まかせ。絵の模写にあたるものは、その翻訳機械から出てきたものを熟練工が手直しするという仕方。これは、文法上の誤りとか印刷上のミスとかの、ある程度しか責任をとらない。最後は絵で、これにあたる翻訳は自分で全責任をもつ。わからないことは書いてない。たちどころに説明できる、というものです。

(1974, p. 8)

翻訳機械から出てきたものをどのような意味で「写真」ととらえるのかの疑問を含め、写真—絵の模写—絵という喩えそのものは別として、ここでは人が翻訳にどう関わるのか、人が翻訳に対してどのように責任をもつのかの観点から「絵にあたる」翻訳を考えてみる。鶴見の論では、機械まかせではなく人が責任をもつ翻訳は「絵にあたる」翻訳になるのだろうが、村上の翻訳にはその特徴が「個人的な」翻訳として強くあらわれている。村上は、「自分が個人的にコミットできるかできないか」を、自分がそのテキストを翻訳するかどうかの判断基準にする。コミットは自ら負う責任である。翻訳の責任を引き受けた村上は、原作テキスト、原作者との間に共感の心をもち翻訳する。共感 は理解につながる。鶴見の「わからないことは書いてない」は、見方を変えれば翻訳者の解釈⁶した

内容を伝えることになる。メッセージや微妙なニュアンスも含め、原文をどのように解釈するのかということだ。翻訳者の解釈によって、同じ原文から異なる翻訳文が生まれる可能性は十分にある⁷。

村上の解釈的、あるいは補足的な翻訳の例として、「マイ・ロスト・シティー」(『マイ・ロスト・シティー』(1981)の表題作)を材料とした井上健の分析を一つ取り上げる。

While my friends were launching decently into life I had muscled my inadequate bark into midstream. (p. 341)

かつての友人たちみんなが人生に向って優雅な船出をしようとしていたその時期に、私は見るからに貧弱な小舟にしがみついて荒々しい海流のまっただ中に乗り込もうとしていたのである。(p. 200)⁸

(井上 2011, p. 98)

井上は、下線部の語に直に対応する語が原文にはないことを指摘する。ただし、井上によれば、2006 年に出版された村上春樹翻訳ライブラリー版の「マイ・ロスト・シティー」では「私は貧弱な小舟で荒々しい海流のまっただ中に乗り出そうとしていたのである」と改訳されているという。そして、1981 年版について、「語間、行間を埋めるべく、修飾や情報を積極的に付加していくやり方は、しばしば原文の世界を鮮明に提示する効果を発揮している」(ibid.)と説明する。

「語間、行間を埋める」のは翻訳者の解釈だといえるだろう。「原文の世界」は村上の解釈した世界、イメージした世界として伝えられることになる。再び『グレート・ギャツビー』の「訳者あとがき」を引用する。

僕はこの小説について僕がこれまで個人的に抱いてきたイメージを明確にし、その輪郭や色合いやテクスチャーをできるだけ具体的な、触知できる文脈で読者のみなさんに差し出すことを目的として、この翻訳をおこなった。訳文としてはあっているけれど、どうしたことなのか実質がよくつかめない、ピンと来ない、ということは極力避けるように努めた。

(村上 2006, p.332)

自分が抱いてきたイメージを読者に差し出す翻訳は、まさに「絵にあたる」翻訳といえないだろうか。そこには村上の解釈やイメージが色濃く反映されている。その意味では、「個人的な絵にあたる」翻訳ともいえるだろう。

3.2 村上小説中の翻訳

村上の小説で、「翻訳」が取り上げられることもある。三部作の主人公「僕」は、『1973年のピンボール』において、1972(昭和47)年の春、友人と小さな翻訳事務所を立ち上げる。これが「実に豊かな鉦脈を掘りあてた」ことになり、「驚くほどの量の依頼が僕たちのささやかな事務所に持ちこまれてきたのだ」(1983a, p. 31)。事務所の成功は、1960年代の高度経済成長期に形成され、発展、

拡大を続ける産業翻訳を象徴するようだ。職業としての翻訳が注目され、1972年には翻訳技術を教える翻訳専門学校が設立される。当時の翻訳は手作業である。僕は、登山ナイフを用い「長い時間をかけてFの鉛筆を六本丁寧に削り」(ibid., p. 73)仕事に取り組む。この翻訳手作業には、職人氣質的な愛情が感じられる。上に述べたように、「愛情」は村上翻訳のキーワードでもある。

『1973年のピンボール』で翻訳は、実生活とは別の次元の趣味的なものとしても描かれている。僕の大学時代のガールフレンドの父親は、仏文学者だったのが、「突然大学の職を辞し、それ以来気の向くままに不可思議な古い書物を翻訳するといった気楽な生活を送りつづけていた。随天使や破戒僧、悪魔払い、吸血鬼といった類の書物だ」(1983a, p. 19)。僕と友人は実務翻訳を手がけているが、依頼された翻訳原稿の内容が「実に心躍るとりあわせ」という場面もある。僕は依頼された4つの翻訳原稿、①チャールズ・ランキン著「科学質問箱」動物編のP68「猫は何故顔を洗うか」からP89「熊が魚を取る方法」まで、②米国看護協会編「致死病者との対話」全16ページ、③フランク・デシート・ジュニア著「作家の病跡」第三章「花粉病をめぐる作家たち」全23ページ、④ルネ・クレール作「イタリアの麦わら帽」(英語版・シナリオ)全39ページについて、次のように述べている。

注文主の名前が書かれていないのが全く残念でならなかった。誰がどのような理由で、このような文書の翻訳を(それも至急に)望んでいるのか見当もつかなかったからだ。おそらくは熊が川の前にはたらずで僕の翻訳を心待ちにしているのかもしれない。あるいは致死病者を前にした看護婦が一言も口をきけぬまま待ち続けているのかもしれない。

(ibid., p. 73)

僕は「十時に事務所に入り、四時に事務所を出る」(ibid., p. 33)。昼休みはビルを出て昼食を取り、ペット・ショップに寄りアビシニア猫と遊ぶ。翻訳が、小説の雰囲気(村上春樹的雰囲気)を形成する要素にもなっているようだ。

1978(昭和53)年が舞台の『羊をめぐる冒険』では、友人は「共同経営者」「相棒」と表記されている。事業は伸び、広告やPR誌にも手を広げている。広告や雑誌は経済的成功をもたらした。成功はしたものの、共同経営者は生活のペースや考え方が変わった、そして自分たちがいろいろなところから「搾取」しているように感じている。僕の作ったマーガリンの広告コピーに触れ、「実体のないことばをただまきちらしているだけさ」(1985a, p. 83)と話す。ここで想起されるのは、糸井重里、仲畑貴志、川崎徹らが立役者となった1980年代のコピーライターブームだ。共同経営者は、「二人で借金を抱えて翻訳の仕事を集めてまわったり、駅前でビラを配ってたころ」(ibid., p. 81)を懐かしむ。「自信もてる仕事をして、それが誇りでもあったんだ」(ibid., p. 83)。これはあくまで登場人物の台詞であり、村上が広告コピーを否定しているわけではない。また共同経営者は、ともに苦勞し事業を築き上げてきた過去を懐かしんでいるのだ。しかし、ここから読み取れる、実体的と思われる翻訳と「実体のない言葉をまきちらす」広告コピーとの対比が興味深い。ここでも村上の翻訳に対する職人氣質的な愛情が感じられる。繰り返しになるが、村上にとって翻訳は「愛情」に支えられている。

川本三郎は、翻訳という作業自体を職人氣質に結びつける。「翻訳」というどちらかといえば地味な文筆作業をこつこつと好んで引き受けるところに村上春樹の清潔な、職人意識を見ることができる(1986, pp. 237-238)。そして、作家村上を「最後の文士」と評し、若い世代が実は「村上春樹の職人氣質を支持する」(ibid., p. 238)と考える。川本の言葉には、村上における創作作業と翻訳作業の同質性(ここでの共通項は職人氣質)を見ることができる。この点について、さらに考察を進めていきたい。

4. 村上春樹と「翻訳」

村上の創作作業と翻訳作業は、どのように関わっているのだろうか。村上は、『風の歌を聴け』を書くにあたりどのように自分の文体を作り出したのかについて、次のように述べている。

はじめは、いわゆるリアリズムで書いたんですよ。で、読みかえしてみたら、ちょっと読むに堪えない。で、思いなおして、はじめのほうを英語で書いてみた。それを日本語に翻訳して、すこしこなしてやるというようなかたちで。

(久原編 1986, pp. 246-247)

村上文体ができあがるまでに「翻訳」が介在していたことは、非常に興味深い。この場合、原作者も翻訳者も村上ということになる。村上は、後にも同じようなことを述べている。

僕はこれまで僕なりに、母国語たる日本語を頭の中でいったん擬似外国語化して——つまり自己意識内における言語の生来的日常性を回避して——文章を構築し、それを使って小説を書こうと努めてきたとも言えるのではないかと思う。(中略)僕の創作作業は翻訳作業と密接に呼応している——というかむしろ表裏一体と言ってもいいような部分があるのかもしれない。

(2000b, p. 114)

村上の中で、創作作業と翻訳作業は明確に分かれているわけではないようだ。もちろん両者は異なるもので、村上自身も「小説を書くのと翻訳するのでは、脳の中は全く逆の側が使われている感じがするんです」(2000a, p. 15)と説明している。その違いは、小説を書くことが「簡単に言ってしまうなら、自我という装置を動かして物語を作っていく作業」であるのに対し、翻訳では「テキストが必ず外部にある」(ibid., p. 16)ことに起因する。物語をゼロから作る状況と物語がすでに存在している状況とでは、その作業において脳の使われ方が違ってくるのは当然だろう。では、翻訳において村上の自我という装置が動いていないかといえば、そうとも言い切れないのではないだろうか。これまでに述べたとおり、翻訳したい作品を自ら選択し、原作・原作者との共感の上に成り立つ翻訳、さらに自分の解釈やイメージに基づく翻訳には、少なくとも村上という媒体(翻訳者)が強く作用しているといえる。村上にとって両者は、密接に呼応する「書く」作業であり、「村上春樹の文章」を作り上げていく作業である。

アメリカ小説、そしてその翻訳文の影響も重要だ。村上は、日本の作家から小説技法を学んだわけではないという。自分の文体を作り上げるための叩き台が英語の文章だったとし、自分が読んできたブローティガンやヴォネガットの翻訳（例えば藤本和子訳のブローティガン）の影響もあるという。そうした翻訳が「一種の定型になって、それから自分自身で英語で読んだ本というのがあって、そういうのがグシャグシャに混じっているから」（2000a, p. 220）と説明する。さらに、「僕の場合は枠組みをもってきて中を分断して臓物を入れ換えていったということがあって、翻訳というのは、僕が自分の文体を作るプロセスの中ですごく大きい意味をもっていた」（*ibid.*）と話す。

自らの翻訳作業であれ、他の翻訳者の翻訳文からの影響であれ、「翻訳」が大きく関わり生み出された村上の文体（小説の文体）を、鶴見俊輔のいう〈第三の道〉とともに考えてみる。対談相手の久野収が、日本に内在化されず外国と日本との違いを教えてくれるような翻訳、「一種の翻訳文脈みたいなもの」が必要だと話すのを受け、鶴見は次のように述べる。

欧米文脈と、それから今の日本の日常語の文脈との間には大きな亀裂があって、そのヒビワレの中に入って行ってそこで受けとめるものがなければならない。いわば〈第三の道〉だな、それをつくっていかねばしょうがないってところがある。世界の文化をつくっていきこうとすれば、いたるところにそのヒビワレがあって、そのヒビワレの中に入って行って、そのどちらでもない第三のもの⁹を創造することが必要になってくるでしょう。

(1974, pp. 12–13)

アメリカ小説を多く読み、英語の文章を叩き台にして自らの文体を作り上げたという村上。頭の中で日本語を疑似外国語化して文章を作り、それを使って小説を書くという村上。村上の書く作業は、日本語と英語／疑似外国語との間で行われる。それは、鶴見のいうヒビワレの中に入っていきそこで受けとめるものをつくっていくことに通じる。ヒビワレの中に入っていき、そこから新たに「第三のもの」、自らの文体を作り上げたという意味において、日本に内在化されない文体を作り上げたという意味において、村上の小説の文体は「翻訳文体」であるといえるだろう。

丸谷オ一的『風の歌を聴け』選評に戻ると、丸谷はこの作品の中に「日本的抒情とでも呼ぶのが正しいやうな趣」をとらえている。そして、「この日本的抒情によって塗られたアメリカふうの小説といふ性格は、やがてはこの作家の独創といふことになるかもしれません」（1979, p. 118）と述べている。日本的なものアメリカ的なるものを併せ持つこの村上小説の特徴は、翻訳の特徴だともいえる。日本語で読んだ翻訳小説、英語で読んだ小説、日本語の疑似外国語化を経た文章、そういうものが「グシャグシャに混じっている」のが村上の小説だ。その混交的特徴は「翻訳」である。

そして、丸谷の指摘するとおり、この「翻訳」は村上の「独創」である。文体的には、井上健が作家翻訳と創造性を論じる中での、翻訳による新しい文体の可能性につながる。

翻訳の過程で出会う、言語や文化を異にする「他者」——そしてその異化作用——は、まずは、旧来の安定した構造の内に安んじようとする日本語表現に揺さぶりをかける効果を持つ。ここに規範を定めて翻訳を進め、ある種の直訳体から、日常語から離れた斬新な文

体を構成していくことも、十分にありえる話である。

(2011, pp. 41–42)

さらに、村上が疑似外国語化を通して生み出した小説は、現代アメリカ小説というきっかけをもとに生まれた村上のオリジナルである。これは、米山俊直のいう「創造物」と考えることもできる。「つまり何か外来物のアクションがあって、それに対するリスポンスとして出てきたものは、やっぱりこちらの創造物だと考えたほうがいいと思う」(1973, p. 29)。ここでの「外来物のアクション」は、村上が高校生のときから読みあさってきたアメリカのペーパーバック、それにアメリカ映画や音楽も含め村上が蓄積してきた「アメリカ」なるものである。その「アメリカ」なるものは、実体験に基づいたアメリカではなく¹⁰、アメリカの小説、映画、音楽などに基づく「アメリカ」なのだ。

村上は、1983(昭和 58)年に書いた「記号としてのアメリカ」において、それを「仮説としてのアメリカ」と表現する。村上は、「実体としてのアメリカには殆ど興味がない」と語る。「僕に興味があるのは、僕が僕自身の時間性の中で認識するアメリカであり、あるいは想像するアメリカである。それはつまり、小さなガラス窓からのぞきこむアメリカである」(1983b, p. 249)。ガラス窓にあたるのが、アメリカの音楽や映画、小説などである。村上は、アメリカが発信するさまざまな情報について、「結局のところ記号にすぎない」とし、「多くの場合我々はそれをいくつかのより細かい記号にわけ、再構築し、ひとつのメッセージとして成立させる。そしてそのようなメッセージがいくつか集ってより大きなメッセージができあがる。それがつまり僕にとってのアメリカである」(ibid.)と説明する。この記号としての情報を「いくつかのより細かい記号にわけ、再構築し、ひとつのメッセージとして成立させる」作業は、プロセス的に翻訳作業に近似する。こうしてできあがった「アメリカ」は、村上に受容・媒介されたアメリカという意味において、村上によって「翻訳」されたアメリカともいえる。その「アメリカ」は、村上が小説を書くにあたっての枠組みを与え、村上が臓物を入れ換える。「アメリカ」が小説家村上という媒体を通して「翻訳」されたものが三部作となる。この「翻訳」は、翻訳による創造という意味で、ブラジルの詩人アロルド・デ・カンポスなどが用いる *transcreation* (創作翻訳) という用語で説明することもできるだろう。それは、新たに創造された第三のものであり、村上の独創である。

5. おわりに

本稿は、1970年代を舞台とする村上の三部作を「翻訳」の観点から考察し、三部作が村上によって構築された「アメリカ」の「翻訳」であることを論じた。考察には、これまで TS との関連で注目されることのなかった『季刊翻訳』で展開された翻訳論も用いた。村上作品は、「翻訳」を軸とした多様な考察が可能である。小説にあらわれた翻訳実務は、1970年代の翻訳産業の発展に結びついている。翻訳家村上の翻訳に対する個人的なコミットメントは、村上の翻訳観、そして村上の翻訳作品に顕著にあらわれている。村上の翻訳作業と執筆作業は、密接に関わっている。村上が自分の文体を作り上げていく背景には翻訳作業があり、村上の小説には、アメリカ小説の影響、翻訳小説の影響が「グシャグシャに混じっている」。ここには、翻訳書がよく売れた1970年代という時代背景も関わってくるだろう。村上の小説には、翻訳と創作の複雑で密接な関係が見られる。

村上の三部作は、「翻訳」でありオリジナルであるといえるだろう。その混交的性質は、原作と翻訳という一対一の対応から離れた研究の可能性を示唆している。さらには、翻訳のあり方、原作と翻訳の関係性、作家・翻訳家の定義を改めて考えていくこともできそうだ。『季刊翻訳』は1975(昭和50)年に刊行が止まったが、日本では21世紀に入り学問としての翻訳論への関心が高まっている。村上作品から示唆される研究テーマについて、TSに基づく研究の発展を期待したい。

【謝辞】

本特集の編者佐藤=ロスベアグ・ナナ氏には、本稿の掲載にあたり有益な助言をいただきました。心より感謝申し上げます。佐藤美希氏、コックリル浩子氏にも、研究上さまざまな助言をいただきました。両氏にも、深く感謝いたします。

【著者紹介】

内山明子 (UCHIYAMA Akiko) クイーンズランド大学言語文化研究学科講師。専門は翻訳研究。最近の論文に、“*Akage no An in Japanese Girl Culture: Muraoka Hanako’s Translation of Anne of Green Gables*” (*Japan Forum*, 26 (2): 209–223) がある。連絡先: a.uchiyama@uq.edu.au

【註】

- ¹ ただし佐藤美希(本特集)は、ナイダらの言語学に基づく翻訳理論が紹介されたことについて、「翻訳実践の理論への関心が高まった」例として取りあげ、翻訳論が研究主導のものから乖離していく状況の中でとらえている。
- ² 風丸の論点は、吉本隆明が村上の小説について「オーソドックスな文体の小説」と述べたのを受けて、こうした文体が明治期以降の日本文学に見られる「オーソドックスな文体」だということにある。
- ³ 『村上春樹ブック』(1991)中の「村上春樹とアメリカ作家たち」は、「村上春樹の文学的栄養源」とされる11人のアメリカ作家を紹介する。PART 1は、愛読するアメリカ作家について語る村上のコメントやエッセイ、インタビューの抜粋で、スコット・フィッツジェラルド、レイモンド・チャンドラー、トルーマン・カポーティ、カート・ヴォネガット、ポール・セロー、リチャード・ブローティガン、ゲイ・タリーズ、レイモンド・カーヴァー、ティム・オブライエン、スティーブ・キングが取り上げられている。PART 2は、ジョン・アーヴィングが1985(昭和60)年に来日したときに村上が行ったインタビューを再録している。
- ⁴ ただし、東アジアで人気が高いのは『ノルウェイの森』のようだ。藤井(2014)は、「森高羊低」という表現を紹介し、東アジアでは『ノルウェイの森』のようなリアリズム系の作品のほうが『羊をめぐる冒険』のようなファンタジー系の作品より人気が高いと話す。欧米では、この人気傾向が逆の「羊高森低」になる。
- ⁵ 翻訳の中に翻訳者が用いる言葉の特徴を見いだせることについては、モナ・ベーカー(2000)が、スペイン語・ポルトガル語から英語への翻訳者、アラビア語から英語への翻訳者の二人の翻訳者の翻訳コーパスを用いた研究を行っている。

- 6 翻訳と解釈学に関する近年の研究では、ジョージ・スタイナーの *After Babel* (1975) の影響が大きい。
- 7 『ハムレット』の “To be, or not to be: that is the question:” は、その解釈について論争を呼んだことで知られる。『シェークスピア名句辞典』では、この句について、「世に在る、世に在らぬ、それが疑問ぢや」(坪内逍遙訳)、「生きるか、死ぬるか、そこが問題なのだ」(市河三喜・松浦嘉一訳)、「このままでいいのか、いけないのか、それが問題だ」(小田島雄志訳)など、さまざまな日本語訳が紹介されている(1983, p. 85)。
- 8 書式の都合上アラビア数字で表記しているが、引用元では漢数字(二〇〇頁)で表記されている。
- 9 若林ジュディは、日本には「外国語でも日本語でもない第三の言葉を容認する言語観」(2011, p. 274)が存在するという。
- 10 村上が初めてアメリカを訪れたのは、1984(昭和 59)年、35 歳のときである。

【参考文献】

- Baker, M. (2000). Towards a methodology for investigating the style of a literary translator. *Target*, 12 (2): 241–266.
- Chandler, R. (2004). *The long goodbye*. [Online]
http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/chandler_the_long_goodbye_en.htm#52 (June 19, 2015)
- Steiner, G. (1975). *After babel: Aspects of language and translation*. London: Oxford University Press.
チャンドラー・レイモンド／村上春樹(訳) (2007)『ロング・グッドバイ』早川書房
チャンドラー・レイモンド／清水俊二(訳) (2012)『長いお別れ』(電子書籍版)早川書房
フィッツジェラルド・F・スコット／村上春樹(訳) (1981)『マイ・ロスト・シティー: フィッツジェラルド作品集』中央公論社
- 藤井省三(2014)「世界が読む村上春樹: 境界を越える文学」(NHK 2014年12月28日放送)
- 井上健(2011)『文豪の翻訳力——近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで』武田ランダムハウスジャパン
- 風丸良彦(2006)『越境する「僕」——村上春樹、翻訳文体と語り手』試論社
- 風丸良彦(2009)『村上春樹〈訳〉短編再読』みすず書房
- 川本三郎・村上春樹(1982)「R・チャンドラー——あるいは都市小説について」『ユリイカ』第14巻第7号: 110–135.
- 川本三郎(1986)「村上春樹は猫を飼っている」『シーク&ファインド 村上春樹』(pp. 231–242) 青銅社
- 川村湊(2006)『村上春樹をどう読むか』作品社
- 久原玲(編) (1986)「年譜〔村上春樹による村上春樹〕」『シーク&ファインド 村上春樹』(pp. 243–251) 青銅社
- 丸谷才一(1979)「新しいアメリカ小説の影響」『群像』第34巻第6号: 118–119.
- 村石利夫(編)・横川信義(監修) (1983)『シェークスピア名句辞典』日本文芸社
- 村上春樹(1982)『風の歌を聴け』講談社
- 村上春樹(1983a)『1973年のピンボール』講談社

- 村上春樹(1983b)「記号としてのアメリカ」『群像』第38巻第4号:246-250.
- 村上春樹(1985a)『羊をめぐる冒険』(上)講談社
- 村上春樹(1985b)『羊をめぐる冒険』(下)講談社
- 村上春樹・柴田元幸(2000a)『翻訳夜話』文藝春秋
- 村上春樹(2000b)「翻訳することと、翻訳されること」芳賀徹(編)『翻訳と日本文化』(pp. 111-114)山川出版社
- 村上春樹・柴田元幸(2003)『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』文藝春秋
- 村上春樹(2006)「翻訳者として、小説家として——訳者あとがき」『グレート・ギャツビー』(pp. 327-356)中央公論新社
- 村上春樹(2007)「訳者あとがき: 準古典小説としての『ロング・グッドバイ』」『ロング・グッドバイ』(pp. 535-579)早川書房
- 「村上春樹とアメリカ作家たち」(1991)『村上春樹ブック』『文藝春秋』1991年4月臨時増刊号:115-146.
- ナイダ・ユージン・A / 成瀬武史(訳)『翻訳学序説』開文社
- 日本科学技術翻訳協会(訳編)(1970)『翻訳のすべて』丸善
- 日本翻訳研究会「編集方針」『季刊翻訳』1973年 No. 1:222.
- 佐藤美希(2015)「『緑色の獣』と“The Little Green Monster”——日本語原作と英語訳における作品性の差異」『文化と言語』第82号:11-35.
- 佐藤=ロスベアグ・ナナ(2014)「共振と呼応——1970年代日本における Translation Studies の芽生え」『みすず』2014年11月号:6-13.
- 塩濱久雄(2011)「村上春樹の「非翻訳文体」」『神戸山手大学紀要』第13号:33-47.
- 柴田元幸・沼野充義・藤井省三・四方田犬彦(編)(2006)『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋
- 鈴木孝夫・米山俊直・山下諭一(1973)「カルチュラル・ディファレンスと翻訳の問題」『季刊翻訳』1973年 No. 3:28-50.
- 鶴見俊輔・久野収(1974)「翻訳をより大きな文脈のなかに: 現代における翻訳の倫理と論理」『季刊翻訳』1974年 No. 1:2-19.
- 内田樹(2007)『村上春樹にご用心』アルテスパブリッシング
- 若林ジュディ/高田アミツ裕子(訳)(2011)「日本におけるトランスレーション・スタディーズの位置づけ——より広い視点から」佐藤=ロスベアグ・ナナ(編)『トランスレーション・スタディーズ』(pp. 271-289)みすず書房
- 山岡洋一(2004)「文化基盤としての翻訳と出版」[Online]
<http://jfn.josuikai.net/josuikai/21f/55/ymk/ymk.htm> (2014年7月12日)
- 吉田春生(2001)『村上春樹とアメリカ——暴力性の由来』彩流社

