

## 論文

## 文芸翻訳の新時代

翻案小説から村上春樹まで

藤元 由記子\*

## はじめに

近年における出版界の傾向のひとつに名作の新訳ラッシュがあげられる。なかでも「星の王子さま」の邦題で知られるサン＝テグジュペリ(1900-44)の名作「Le Petit Prince」は、2005年から2006年初めにかけて、少なくとも出版社10社が新訳を刊行し(論創社、宝島社、集英社、中央公論新社、みすず書房、グラフ社、八坂書房、ちくま文庫、平凡社ライブラリー、新潮文庫)、関連書籍も相次いで出版された。これは、2005年1月に岩波書店がもつ独占的翻訳出版権が切れたことに端を発したものであるが<sup>(1)</sup>、世界でもっとも読まれ、日本では1953年の初版以来、累計600万部と言われる破格のロングセラー本の出版解禁を機に、文芸出版を手がける版元がいっせいに新訳刊行に踏み切ったのは当然といえよう。

この「Le Petit Prince」の新訳競争では、2社が人気作家による翻訳で成功をおさめた。そのひとり、池澤夏樹を起用した集英社は、2005年8月に単行本と文庫本を同時に刊行し、発売から3か月で単行本6万部(4刷)、文庫本31万部(8刷)、計37万部を売り上げている。また、

宝島社も倉橋由美子訳によるハードカバー版を2005年6月に刊行しており、これが倉橋の絶筆となったこともあって、話題を呼んだ。

これら人気作家にたいし、論創社(三津博司訳)、中央公論新社(小島俊明訳)、みすず書房(山崎庸一郎訳)の3社は、翻訳者に実績のあるフランス文学者を起用し<sup>(2)</sup>、「原文に忠実な新訳」をコンセプトに打ち出した。2005年10月に刊行されたグラフ社版はフランス語の原文を付録し、タイトルを『プチ・フランス——新訳星の王子さま』として読者層の差別化を図っている。

一方、長年独占権を有し、単行本、文庫、絵本などを展開してきた岩波書店では、サン＝テグジュペリの生誕100年を記念して2002年に刊行した単行本『星の王子さま——オリジナル版』が、新訳競争を追い風に販売部数を伸ばした。同書は、著者が生前、亡命先のアメリカで刊行した初版本(英語版、1943年、ニューヨーク、レイナル&ヒッチコック社刊行<sup>(3)</sup>)の水彩画の挿絵を復刻することで、「オリジナル版」と銘打っている。

岩波書店が1953年に出版した最初の日本語版は内藤濯訳による『星の王子さま』(岩波少年文

\*早稲田大学大学院社会科学研究所 博士後期課程5年(指導教員 内藤 明)

庫)である。以来50年にわたり、内藤の訳が公開された唯一の日本語テキストであり、「Le Petit Prince」は内藤訳を通じて多くの日本人に受容されてきた。とくに「星の王子さま」という邦題は、前述の10社すべてがメインタイトル、もしくはサブタイトルに採用したように、広く浸透している。

しかし、特定の出版社が長期にわたり独占的翻訳権を保有することは、内藤訳のように「名訳」と評される翻訳を提供していても、外国文学の多様な解釈や表現を阻むだけでなく、日本語の変化や海外文化の浸透が反映されず、訳文とのギャップを増長することになる。このたびの新訳ラッシュは、この歴史的名作が現代に則した言葉で語られるだけでなく、新解釈や再評価によって、新たな生命力を獲得する格好の機会となったといえる。

### 新訳ブームの背景

『星の王子さま』だけではなく、2005年には、名作本の新訳が続々と刊行された。岩波文庫のサマセット・モーム『月と六ペンス』(行方昭夫訳)や、角川文庫のシェイクスピア『新訳 ロミオとジュリエット』(河合祥一郎訳)と、マーク・トウェイン『トム・ソーヤーの冒険』(大久保博訳)は、いずれも新潮文庫版の訳(順に、中野好夫、小田島雄志、大久保康夫)が定着しているが、新訳版は現代的な文体を宣伝文句にうたって、定訳本に対抗した。

これにたいし新潮社も、9月にトルーマン・カポーティの『冷血』(佐々田雅子訳)、10月にセルバンテスの『ドン・キホーテ』全4巻(荻内勝之訳)、11月にウラジーミル・ナボコフの『ロリータ』(若島正訳)を、新訳三冊として四

六判変型の単行本で刊行した。

このような「新訳ブーム」の背景には、戦後の急速な欧米化のなかで相次いで刊行された名作の翻訳テキストが、時代とともに徐々に古びてゆき、戦後60年を経て、現代の言葉になじまなくなったという実状がある。言葉の変化に伴って、少しでも訳が古くなれば新しい訳にとって替えられるのが翻訳の運命であるが、著作権の生きている文芸作品の多くは、前述のように出版社の独占的翻訳権のもとで既存訳が守られてきた。そのため、日本における一般的な「名作」には、息の長い翻訳テキストが存在する。前述の『星の王子さま』の内藤訳はその代表的な例であろう。

実際のところ、出版社にとって文芸翻訳は、コストが高くつく事業といえる。まず、原作者や著作権を持つ海外の版元に通常売価の5～8%が印税としてかかり、契約時に「アドヴァンス」と呼ばれる印税の前払い金が発生する。文芸翻訳では、すでに評価の高い作品や売れ筋本が対象となるため、前払い金も高額となる。その上に翻訳料、もしくは翻訳者への印税が加算される。従って、独占的出版権または著作権の消失によって、翻訳以外の印税が免除された名作本は、コストが削減されるうえ、ロングセラー本として認知度も高く、「新訳」という付加価値で既読者をも取り込める魅力的なコンテンツとなる。

2005年の新訳ラッシュには、不況と活字離れのなかで、文芸翻訳の活路を手堅い名作本の「新訳」に見出そうとする出版界の思惑が透かし見える。

## 文芸翻訳の転換期

一方、戦後60年を経て日本語が変化し、海外の情報量も圧倒的に増加したと同時に、翻訳をとりまく文芸表現の様式にも大きな変化が起こっている。そういった転換期のひとつが、1980年代から1990年代前半にかけての時期で、日本経済のバブル期と重なって、都会的な生活や文化が謳歌された。文学の世界では、村上龍、山川健一、高橋源一郎らとともに、村上春樹が登場し、洗練された都会の生活とそこに生きる若者の喪失感を描いた小説で、主人公と同年代の読者を中心に圧倒的な支持を得る。

村上春樹の展開する、日本のステレオタイプを排しグローバルाइズされた「無臭」の小説世界は<sup>(4)</sup>、軽さやコマーシャルイズムを漂わせ、従来の文学的約束であった作家の主體的関わりを放棄する。その一方で、推敲され練り上げられたプロットと、小気味よいリズムやスピード感を伴った文体は、人々に新しい読書感覚を提供した。

村上の「文体革命」は、ミステリやサスペンスを読むと同じような、客観的読書体験を文芸作品にもたらし、忍耐を伴いつつ主體的に関わる読書行為から読み手を解放したといえよう。この解放によって、文芸市場は新しい読者層を獲得したのである。

この「文体革命」は、翻訳の世界にも飛び火した。その象徴的な出来事が、1980年代末の、「超訳」の登場である。「超訳」とは、1988年にアカデミー出版サービス（当時）が、アメリカのベストセラー作家シドニー・シェルダンのミステリ小説「If Tomorrow Comes」の日本語版『明日があるなら』を刊行する際、読みやすさを強調して使った「超翻訳」というカバー表示が

ら生まれた<sup>(5)</sup>。これは、原作から起こされた和訳を、別の筆者がリライトする手法である。日本語の本としてのおもしろさ、読みやすさを目的としたこのリライト作業では、原文の順序の入れ替えや、原文にない表現の加筆、原文とは異なる表現、原文の割愛が行われる。これらを反映して、翻訳者の表記は、『明日があるなら』では、「英意和訳」天馬龍行、「日本語文章」中山和郎となっている。

このリライト手法によるシェルダンの邦訳版は、その後も次々と刊行され、版元による大々的な宣伝と、小説の娯楽性によって、ビジネス的に大成功を収め、それとともに「超訳」という用語も広まった。しかし、前述のようなリライト行為による「超訳」は翻訳と呼べるのかという物議を醸し、また誤訳とみなされる箇所も多く指摘された<sup>(6)</sup>。

その一方で、ミステリやサスペンス小説の分野では、リライトされて読みやすくなったテキストは、原作のストーリー展開やトリックなどが損なわれない限り、商品価値があり、「超訳」の善し悪しといった翻訳論を後目に、市場で支持された。

前述のように、文芸の世界でも新しい読者層が形成されていったこの時期、「超訳」への反響は、それまでの直訳調、すなわち原文の語順や表現に忠実に訳されたテキストが、日本語として多少読みにくくても仕方がないとしてきた既成概念に猛省を促した。この結果、ミステリやサスペンスなどの小説を中心に、現代的な日本語による翻訳が増え、その担い手として、文芸翻訳の分野では新人といえる翻訳者の積極的な登用が始まる。海外文学研究者以外にひろく翻訳者の門戸を開いたことも、文芸翻訳の市場化

を促す要因であったともいえる<sup>(7)</sup>。

しかし同時に、「超訳」を生み出した背景に、文芸翻訳の分野にも大量消費財としての価値観が持ち込まれた事実を読みとらねばならないだろう。それは、原作であるアメリカのベストセラー小説自体が、その国の低下したりテラシーの産物であるように、「超訳」が歓迎された日本でも、いちばん浅いところでしか論旨をつかめない言語力の低下が、市場のターゲットとなったことを意味する。そして、この文芸翻訳の市場化が、日本の大衆小説との境界線を希薄にしていくが、このことが、のちの新訳ラッシュへと続く流れの川上に「超訳」を位置づける理由のひとつである。

その後、「超訳」はそれ自体、新しい文芸翻訳のスタイルを確立するものとはならず、パロディ的なニュアンスで使われるようになるが、「超訳」のもつ、日本人読者のための「積極的な改作」という姿勢から、ある文学的な源流をたどることができる。すなわち日本の近代小説が生成の過程で体験した「翻案」という文学現象である。

## I

### 翻案の系譜

「翻案」とは、明治以降、日本の近代小説が確立されるまでのあいだ、その代用となった海外小説の受容の方法である。近代的文体が発達する以前は、西洋の近代小説を訳すために、「読み本」や講談の口調を、また、演劇では狂言や歌舞伎のセリフをあてた。そのため、登場人物が西洋人で場所も外国ではあまりにセリフと不調和で、また西洋の文化・様式にも情報が事欠いたため、人物や情景を日本におきかえてつくり

かえられた。これが明治期における翻案の始まりである<sup>(8)</sup>。

明治大正の翻案作品を体系的に取りあげ、原作と比較考察した著作『近代文学の中の西欧』を執筆した吉武好孝は、西洋文学から制作のヒントを得たり、着想やストーリー展開、思想・文体・文章の書き方を学んだり、まねた作品を含めば、明治以降の近代文学は、大半がひろい意味での翻案と呼べる、と評す [吉武1974:1]。その一方で、吉武が同書中、厳密な意味で「翻案」と呼ぶのは、原作にあたるものをきっかけにした「創作」であり、その限定性において、「翻案」が日本文学の一分野だと定義づけている。本稿においても「翻案」は、この定義に依拠している。

明治大正の翻案史に名を連ねる作家は、大きく二つのグループに分けられる。ひとつは、外国語に精通し、翻訳を自らこなす作家たちであり、いまひとつは、外国語のできる協力者を得て、原作の日本語化に専心した戯作者や作家たちである。

吉武好孝は、前述の著作のなかで、明治大正の翻案史の重要な作家として、山田美妙、尾崎紅葉、森鷗外、北村透谷、坪内逍遙、島崎藤村、国木田独步、田山花袋、上田敏、菊池正雄、有島武郎らを取りあげているが、レベルの差こそあれども、そのほとんどが正規の外国語教育を受け、翻訳も多く手がける知識人である。しかも、同時に明治大正期を代表する、いわば「文豪」の域にある作家といえる。このことは、坪内逍遙が、「外国物を日本化することは、自分の感想を具象にするよりも、はるかにむづかしい」と語っているように、「翻案」にはオリジナ

ルを書きおろすと同等の、あるいはそれ以上に高い創作性が要求されたことを示す。

このような事情から、「翻案物」の書き手には、別の人物が下訳した原作をもとにして、創作を展開する作家が現れた。明治初期には、江戸戯作の流れをひく作家たちが多く「翻案物」を手がけている。これは、江戸文学においても、曲亭馬琴が中国文学および語学に精通していたことや、同時代の戯作者たちの多くも中国の白話小説の読解にとり組んだとされるように、翻案はすでに常套手段であった。

後者グループを代表する作家、三遊亭円朝の「名人くらべ」は、近代翻案文芸の先駆とされる作品のひとつである。明治24(1891)年に『やまと新聞』に掲載され(7月23日~12月16日)、連載と平行して同年7月、歌舞伎座で『舞扇恨之刃』として演じられた。この原作は、フランスの劇作家ヴィクトリアン・サルドウ(Victorien Sardou, 1831-1908)が名女優サラ・ベルナルド(Sarah Bernhardt, 1844-1923)のために書き下ろし、1887年パリで初演された戯曲「ラ・トスカ」であり、初演からわずか数年で、この戯曲を翻案ネタとして円朝に提供したのは福地桜痴である[小池・藤井1975: 549-52「解題<sup>9)</sup>」]。円朝は、「ラ・トスカ」の登場人物や場所をたんに日本名に置き換えただけではなく、原作に則しつつ、日本人ならではの心理描写やストーリー展開で、伝統的な人間模様を描き出した。その創作性と格調高い文体が、翻案物の先駆的傑作とされるゆえんとされる。

#### 「黒猫」訳における分業

後者の例としてもうひとり名前を挙げておきたいのは、饗庭篁村である。吉武は、『近代文学

の中の西欧』の「あとがき」で、本編で取りあげた作品のほかに、明治期の主要な翻案を列挙しているが、そのなかで最も早い時期の作品として、饗庭篁村の「西洋怪談 黒猫」と「ルーモルグの人殺し」(ともにエドガー・アラン・ポー原作)をあげている。前者は「Black Cat」の翻訳として、明治20年の『読売新聞』に掲載された、日本で最初に発表されたポーの作品である。柳亭派の流れを汲む篁村は、印刷工として入社し、その後新聞記者になったが、外国語の修学歴はない。そのため「黒猫」は下訳に基づく翻案物として紹介されることが多いが、意識という手法による、優れた翻訳作品でもある。この原作「Black Cat」を下訳したのは、坪内逍遙の随筆集『柿の蒂』の記述により、磯野徳三郎と推察される<sup>10)</sup>。逍遙は同書に「饗庭篁村の事」という一章をもうけ、親しくしていた篁村についてさまざまに述懐しているが、そのひとつに「アラン・ポーの意識」という題の小文があり、次のように記述されている。

明治廿一二年ごろは、小話作家としての彼れの文名の絶頂であったので、当人もうんと伸して見たい野心があり、会ふたびに、外国小説の作意や筆致を外国文学通に聴くことを喜んだものだ。で、自分なぞも、ねだられて、或一二作の荒筋を口訳しつゝ聞かせたことがあつたが、とかく多忙なため彼れの需めを充しかねた。ところが、此役目を彼れのために勤めた深切者に『依緑軒漫録』といふ随筆集を著した理学士磯野徳三郎といふ人があつた。文学好きで、読書家で、酒好きでもあつた関係上、竹のやと馬が合ひ、飲みながら、西洋小説の筋を、時としては、一二章ソック

り口訳して聞かせなぞした。其うち的一篇で、竹のやが意識して公表し、世評が好かつたのはアラン・ポーの「黒猫」。恐らく、ポーがわが国に紹介されたのは、あれが最初であつたらう。(全文。下線は筆者) [逍遙 1933: 198-99]

ここに登場する、「理学博士磯野徳三郎」は、1857(安政4)年、筑後国に生まれ東京大学医学部を卒業後、文部省勤務を経て新聞「日本」の記者となった人物である。磯野は、依緑軒主人・無腸道人の号をもつ文筆家でもあり、翻訳者としてユゴアの紹介にも寄与した。

篁村に外国文学を原作として提供したなかには、明治20年に『読売新聞』の主筆として逍遙に迎えられた高田早苗の名もあげられる。高田は西洋の短編小説を篁村に読み聞かせたとされる[高田 1947: 137]。しかし、ここで篁村の「黒猫」を取りあげたのは、この作品においては、原作の梗概が口伝されたのではなく、翻訳テキストをもとに篁村が日本人読者のためにリライトしたという、近年の「超訳」につながる分業がなされていたことによる。翻訳文が存在することは、原文との比較によって明らかである。例えば、イタリック体を「」で表したり、原文のもつリズムを体言止めで移植する試みなど、口頭では不可能な細かい原文との一致がそれを裏付けている<sup>4)</sup>。

また翻訳と日本語化の分業制とともに、明治初期における読者のリテラシーの状況には、先に述べた1980年代末に登場した「超訳」との共通点を見出すことができる。すなわち、「超訳」が、今日のリテラシーの低下と相まって、読者のための「積極的改作」という翻案の姿勢を現

代に復活させたとも言えるからである。両者の違いといえば、明治初期においてはその姿勢が読者への啓蒙的な手段であったのにたいし、今日のそれは、文芸翻訳が大量消費されるための手段となった点であろう。

#### 戦前戦後の翻案

昭和の翻案史を扱った著作に、久頭見和夫の『太宰治と外国文学』がある。同書は、1939(昭和14)年から1945(昭和20)年までに発表された、太宰の「走れメロス」「女の決闘」「花火」「人魚の海」など外国文学や古典を素材とした作品を取りあげ、ドイツ文学の受容と太宰の文体を中心に論じている。同書の副題が「翻案小説の『原典』へのアプローチ」とされるように、「翻案小説」というジャンルは、研究者のあいだで独立した研究対象となっている。久頭見は、なかでも「女の決闘」(1940年)を翻案小説の傑作のひとつと評し、太宰が直接参照した森鷗外の「女の決闘」の翻訳(1911年)と、オイレンベルクの原文「Ein Frauenzweikampf」の3つのテキストを比較している。この「太宰とオイレンベルク」の章では、鷗外の翻訳と原文とを照合したうえで、鷗外訳をも「原作を素材にして文学世界を築き上げた」とする先行研究を支持し、ひろい意味での「翻案小説」であるとしている[久頭見 2004: 59]。しかし、鷗外と太宰の「女の決闘」とのあいだには、「原作」と「創作」のどちらの要素でより作品が成立しているかという、大きな違いがある。このことは、両者間に横たわる30年の年月によって、「翻案」という手法がすでに、新たな創作のきっかけにすぎなくなったことを示している。すなわち太宰の「女の決闘」における自立した文学性によつ

て、むしろ日本の近代小説の成熟度が示されたと考えてもいいだろう。

このような過程を経て、「翻案」は徐々にその役割を終えていくが、その手法は、青少年文学や戦時下での表現形態のなかで受け継がれる<sup>12)</sup>。そして、戦後の急速な欧米文化の解禁と偏重によって引き起こされた、青少年文学の出版ブームで、再び脚光を浴びることとなる。すなわち、「世界文学全集」をはじめ、「アルセーヌ・ルパン」「シャーロック・ホームズ」のシリーズなど、原作を子供たちのために改作した一連の作品は、「翻案」の伝統が新しい活躍の場を得てよみがえったものといえよう。

例えば、モーリス・ルブラン原作の「アルセーヌ・ルパン」シリーズは、1928（大正3）年に菊池寛の訳で『奇岩城』（原作「L'Aiguille Creuse」1907年）が興文社から『少年探偵譚』として青少年向けに刊行されているが、大正から戦前までは、探偵小説ブームにのり主に成人向けに翻訳された。しかし戦後は、1968年にポプラ社から刊行された『アルセーヌ・ルパン全集』（全20巻）の池田宣政訳を、翻訳者本人が少年少女向きに書き直した「怪盗ルパン全集」（南洋一郎訳 / 全30巻、池田宣政＝南洋一郎）が一世を風靡し、現代の多くの読者はこの南による「翻案版」で「アルセーヌ・ルパン」シリーズに親しんできた。

このような冒険小説によって引き継がれた翻案の系譜が、前述の1980年代から90年代にかけて起こった文体の革命や、「超訳」の登場などを起爆剤として形成された新しい読者層を媒介にして、文芸翻訳の動向に重なり、ひとつの流れへと融合していった例を検証してみたい。

### 有名作家による翻案

1997年、講談社は創業90周年を記念して青少年のための『痛快世界の冒険文学全集』（全24巻）を創刊した。これは、ステイーブンソン作『宝島』、ジュール・ヴェルヌ作『十五少年漂流記』、『アーサー王物語』、『水滸伝』、コナン・ドイル作『バスカビル家の犬』など、海外の名作冒険小説24編を、宗田理、清水辰夫、阿刀田高、嵐山光三郎、大沢在昌など、現代の人気作家がそれぞれの解釈で大胆に書き直したものである。ところが、この青少年向けのシリーズが、作家の知名度によって成人の読者層へと広まると、2002年、講談社は新たな展開として、全24巻のうちの8タイトルを、成人向けの「冒険傑作小説シリーズ」として刊行した。その際、題名に『大沢在昌のバスカビル家の犬』、『志水辰夫の十五少年漂流記』など作家の名前を冠にし、「人気作家8人の翻案」というキャッチフレーズで発表したのである。さらに、2004年には、その8冊のうち『バスカビル家の犬』（大沢在昌著）、『奇岩城』（逢坂剛著）、『吸血鬼ドラキュラ』（菊池秀行著）、『運命 二人の皇帝』（田中芳樹著）の4冊が文庫化に至る<sup>13)</sup>。

この一連の展開は、「読者への積極的な改作」が正当づけられた青少年文学という分野で、著名作家による創造性や表現力によって、新しい生命を注入された名作が、作家の知名度によって成人市場を獲得し、「創作としての翻案」を表舞台に復活させたことを意味する。また同時に、海外の名作と著名作家の優れた文学世界を融合し、新しいコンテンツへと転化させたのである。

この流れは、文芸翻訳の市場化のなかで、有名作家による名作の現代語訳という、新たな展

開を生み、やがて名作本の新訳時代へとつながっていくが、その過程において、ひとつの文学的な「出来事」を踏み台としている。II部では、2003年に刊行された村上春樹訳『キャッチャー・イン・ザ・ライ』を取りあげ、同書が文芸翻訳に新傾向をもたらし、2005年の新訳ブームの布石となったことを考察する。

## II

### 新しい文芸翻訳の萌芽

2003年4月、白水社より「ライ麦畑でつかまえて」の邦題で知られるサリンジャーの名作「Catcher in the Rye」が、村上春樹訳『キャッチャー・イン・ザ・ライ』（以下、『キャッチャー』と略す）として刊行されるやいなや、翻訳者の知名度と、原題のカタカナ表記によるタイトルの挑発性とは相まって注目を集め、3か月で8刷という文芸翻訳の金字塔をうち立てた。

『キャッチャー』は、書評などで頻繁に取りあげられ、版元による宣伝も旺盛であった<sup>64</sup>。そういったパブリシティ効果は、従来の文芸翻訳の常識を遙かに上回るものであり、青春時代に読んだ小説が村上春樹の翻訳によってどのように様変わりするのか、読者の関心を大いに喚起した。あるいは読みそびれていた人々には、かつて通過儀礼をやり直すような読書機会を再提供した。当然、若い世代の読者は単純にサリンジャーの小説として興味をもったであろうし、翻訳者への特別な関心を伴わないケースもあるだろう。しかし、メディアへの頻繁な露出や、短期間での多重版という反応は、世界各国で著書が翻訳され、もっとも成功している現役作家である村上春樹の人氣に拠るところが大き

い。読者の多くは翻訳というよりも村上文学の延長として本書を手にとったとみるべきであろう。

注目すべきは、そのような人気作家である村上が、同時に翻訳者としてのキャリアも豊富でカポータイやオブライエンなど多数の訳書を手がけていることである。村上は、翻訳を継続する理由について、『キャッチャー』の2年前に刊行された柴田元幸との共著『翻訳夜話』のなかで、小説を書くことは「自我を追求していくという危険な領域に踏み込んでいく」ことであり、「バランスを失う境界線までいく」危険性をはらむが、論理的にすすめることのできる翻訳作業をすることで調和をとっていると、自己分析する<sup>65</sup>。

このことから、文芸翻訳が村上の創作における主要な行為であり、そこに小説との相関性が存在すると推察できる。

### 口語体におけるリズム

「Catcher in the Rye」は1951年にボストンのリトル・ブラウン社から出版された。日本語版は独占翻訳権を所有する白水社が、「新しい世界の文学」シリーズの一冊として、1964年に野崎孝訳『ライ麦畑でつかまえて』（以下、『ライ麦畑』と略す）を刊行。同書は1984年に新書サイズの「Uボックス」シリーズに加えられた際、翻訳者によって訳文の補正が行われているが、初版以来40年間、野崎訳で累計約250万部を売り上げ、「Uボックス」だけでも100刷（150万部）を重ねるロングセラーである。

野崎訳は、古びて現代の感覚に合わなくなった旧版の例には必ずしも当てはまらない。村上訳の刊行後も、野崎訳は確実に部数を伸ばして



おり、学生時代に親しんだテキストがサリンジャー作品そのものと同化している読者も少なくないだろう。

村上は、2005年に刊行した『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』のなかで、『ライ麦畑』が最初に出版された1964年からすでに40年が経過していることに触れ<sup>64</sup>、「翻訳を立ち上げる文化的背景もずいぶん変化しますし、読者の意識も変わってくるし、だいいち日本語の文体そのものが変わってくる」[村上・柴田2003: 23]と述べている。さらに、この小説が終始、16歳の主人公ホールデンの言葉で語られているため、口語体の翻訳が、文化的背景の変化に、より影響を受けやすいことを以下のように分析する。

コロキアル [口語的] な文章というのは、流行的、風俗的な要素を否応なく多分に含んでいます。……風俗的表現、俗語的表現なんかについていえば……翻訳の限界みたいなことでもあるんです。文化的背景の位置関係は常に推移しているわけだから。([ ] 内の補足および下線は引用者。以下同じ) [村上・柴田 2003: 24]

そして、文化的背景の推移に合わせ、「言語モード」を変えられることが翻訳のおもしろさだと述べる [村上・柴田2003: 63]。

その点に着目すると、まずこの作品の特徴は、全文を通し16歳の主人公ホールデンが聞き手である「君 (you)」に語る口語体で綴られている。舞台は50年代のニューヨークであり、思春期の反抗的な少年が吐きだす悪態の言葉や風俗的な描写には、その時代の「現代」が息づいている。しかし、主人公が語りかける「君」は読者でもあり、その意味でホールデンは現代に

生きる「君」と共時的に存在する。村上も、語りかけられる存在である「you」を意識的に訳出しており [村上・柴田 2003: 24]、「読者が自分を『君』と重ね合わせることができれば、とても親密な読書体験を持つことができる」[村上・柴田 2003: 59]と述べている。

従って、現代の読者と自然に会話するためには、ホールデンをどんな言葉で、どんな口調で、どんな態度で語らせるのか。それが村上における新訳の立脚点となったはずである。

前掲書で村上は、自分自身の翻訳姿勢を「どちらかといえば逐語訳」[村上・柴田 2000: 20]であり、一語一句テキストのままにやる方法でなければ、翻訳をする意味がないと断言する。その一方で、自分自身の文体におけるプライオリティは、リズムであり、そのためには原文のテキストを「わりに自由に作りかえ」[村上・柴田 2000: 21]することで、「オリジナルのテキストにある文章の呼吸、リズムのようなものを、表層的にはなく、より深い自然なかたちで日本語に移し換え」[村上・柴田 2000: 22] ようとしたと述べている<sup>65</sup>。

このリズムについて、例えばチャプター17の冒頭部分を、村上訳と野崎訳で比較してみよう。

原文: It was way early when I got there, so I just sat down on one of those leather couches next to the clock in the lobby and watched the girls.

村上: ずいぶん早く着いてしまったので、僕はロビーの時計近くの革のソファに座って、女の子たちを眺めていた。[村上 2003: 203]

野崎：ビルトモアに着いたときには、まだずいぶん早かったんで、僕はロビーの大時計のすぐそばにある革の長椅子に腰を下ろして、そこにいる女の子たちを眺めまわした。[野崎 1984: 190]

下線部分で村上は、「の」を三度重複させているが、簡潔な口語体によって自然なリズムを保っている。野崎訳は重複をきらって「next to」を一気に訳さず、「すぐそばにある」として一呼吸をおいているため、「僕は」より「彼は」としたほうがしっくりする「地の文」調になっている。野崎訳の、冒頭文として重しのきいた調子は有効であり、「got there」を「着いて」とした村上にたいし、あえて「ビルトモアに着いた」と訳出したことにも一貫している。

従って、村上訳からはホールデンの肉声が聞こえ、野崎訳からは翻訳小説特有の遠い距離感を伴った情景がたち現れてくる。村上が重視する「リズム」や「呼吸」がここでも支配的であり、それは翻訳を感じさせる文体ではなく、自然な口語文であるゆえ、読者は村上の小説と錯覚しつつサリンジャーを追体験する。一方、野崎訳では、日本語としての「もたつき」や説明がちな文体は、原テキストの存在を常に意識させ、原著者の描くもうひとつの文化的世界を読者に想起させる。

#### 文化的背景と日本語の変化

もう一箇所、村上のスタイルが特徴的に表れている訳を引用してみよう。

原文：He could take something very jazzy, like “Tin Roof Blues,” and whistle it so nice and

easy—right while he was hanging stuff up in the closet—that it could kill you. Naturally, I never told him I thought he was a terrific whistler.

村上：いかにもジャズっぽい音楽、たとえば『ティン・ルーフ・ブルース』みたいなものを選んで、それをさらっと、いい感じで吹くことができた。クローゼットに服なんかをかけながらさ。これにはうならされるぜ。でももちろん、僕がその口笛に参ってる、みたいなことは口には出さなかったよ。[村上 2003: 204]

野崎：『トタン屋根のブルース』みたいなジャズっぽいやつをやると、実にうまくてね、ちっとも無理なく楽に吹くんだよ——押入れに物を吊しながらだけ——これはイカシタな。もちろん、面と向かって、おまえの口笛はすごいなんて言いやしなかったさ。[野崎 1984: 191]

ジャズのスタンダード・ナンバーである「Tin Roof Blues」は、かつて野崎訳の通り、「トタン屋根のブルース」という和名で流通していたが、最近の音楽メディアでは、「ティン・ルーフ・ブルース」と表記されるのが一般的である。「ブルース」ではなく、正確な発音で「ブルーズ」としているところは、村上小説のなかで繰り返し描かれてきたジャズ・シーンを彷彿とさせる。このような、かつての和名から原文の発音をそのままカタカナ表記に置き換える作業は、「キャッチャー・イン・ザ・ライ」というタイトルに代表されるように、村上訳では頻繁に行われている。これは、文化的背景が変化し、読者がすでに外国語にたいし多くの情報をもつ

ているという、今日の状況を前提としている。村上もカタカナの多用については、言葉のもつ意味性やニュアンスが日本語に訳してしまうことで失われたり、制限される危険を冒す必要がなくなったからだ、述べている [村上・柴田 2003: 65]。

「whistle it so nice and easy」については、野崎訳の「実にうまくてね、ちっとも無理なく楽に吹くんだよ」は、原文に忠実かつこなれた日本語といえる。しかし、ホールデンのセリフは、クラリネットを演奏する音楽家の話ではなく、ジャズと口笛という「さりげない格好良さ」を示す一種の符号が、だらだらと続けられるあまり意味のないその場つなぎの会話の断片として現れるとき、村上の「さらっと、いい感じ」が、セリフとしてのリアリティを放つ。そしてそのあとの「クローゼットに服なんかをかけたがらさ」と続くフレーズは、歌うようなリズムを伴って「君」、すなわち読者に語りかける。

また、野崎訳には、全文を通じて棒線(——)が頻繁に使用されるが、これは原文自体にダッシュが使われているからである。原文では、自分の話したことに説明を挟んだり、言い訳をしたり、話の本筋からそれるときに使われるが、日本語の会話ではト書きのような印象が強くなってしまふ。「クローゼット……」の箇所のように、村上訳では、実際の会話で話す通りに訳すため、リズムを阻みノイズとなる記号としての棒線はほとんど使われていない。

「it could kill you」の「kill」は、「phony」「crazy」「moron」などととも、ホールデンの口癖である。村上は繰り返し使われるこれらの言葉を「ホールデン語」と呼んで、場面場面で

訳し分けたと述べているが [村上・柴田 2003: 53, 110]、ここにも若者の流行語や、風俗的な表現にたいするいわば翻訳上のアップデートが行われている。

最後の下線「I never told him I thought he was a terrific whistler」の訳には、村上のいう「逐語訳」へのこだわりが見える。まず、「I thought」以下の独立節を、「その口笛に参っている」といったん訳しきって、そのあとで呼吸を置いたうえで、「みたいなことは口には出さなかったよ」と続け、斜体のかかった強調の「told」のニュアンスを、冗長気味なりズムに転換することで訳出している。

このように、村上の生み出すセリフは、日本の現代の若者言葉として自然に聞こえるように「翻案」されるのではなく、あくまで原文の一語一句にこだわり、そのニュアンスを日本語で再現するための最適化として選ばれている。村上はその「生きている金魚を手ですくって、さっとそのまま間髪を入れず別の水槽に移しかえる」 [村上・柴田 2003: 53] と表現するが、ここでもっとも重視されるのが、文章のリズムであることは、言うまでもない。

#### 結語——文体と主体について

『キャッチャー』には、村上自身が小説のなかで確立した文体や、文章世界が実践されており、翻訳の専門家や文学者による文芸翻訳とは異なる、一種の「完成型」が提示されている。それは、人名や場所を日本に変えて語られた初期の翻案とも、太宰治が原作をきっかけにしながらも、新たな創作によって自分自身の文学作品に昇華させた「翻案小説」とも異質な次元である。なぜなら、村上訳はより正確な原文の逐

語訳をめざした結果の産物だからである。この点において、『キャッチャー』が示す文芸翻訳の完成型は、読者のために「改作」する「翻案」とは、アプローチを異にする。

逐語訳にこだわった村上の翻訳スタイルを可能にしているのは、それをそのまま受け入れることのできる読者の存在である。この今日的リテラシーの土壌があつてこそ、村上の解釈や表現が、原文に忠実な翻訳として成立する。

一方、その今日的リテラシーとは、海外文化にたいする知識や情報によってレベルアップされた面もあれば、表層的な意味でしか言葉や文章を理解できなくなった読書力の低下も同様に意味する。また、情報社会のなかで活字文化も短時間で消費されてゆき、自然と文章表現に簡潔性やスピード感、あるいは広告のような異化効果さえも要求されるようになった。『キャッチャー』のもつリズムやスピード感を快く感じるのは、このような日本語を取りまく状況とも無縁ではなく、そもそも村上自身が起こした文体革命の結果なのである。

文体のもつリズムという点では、従来の文芸翻訳には、訳文がまとう「もたつき」や硬さが特徴的であった。翻訳文体のもつ日本語としての不完全さが、常に原文を想起させ、文化の異なる二つの小説世界を重奏させることで、原作の存在を意識させてきた。言い換えれば、原作と翻訳のあいだに、読者の想像力を介在させることで、時間をかけながら原作の作品世界を伝えてきたと言えるだろう。

これにたいし『キャッチャー』は、現代的でスムーズな日本語によって原文の存在を忘れさせる。村上のオリジナル作品として読み進むことも可能である。それを、「忠実な原作の再生」

と評価すべきか、あるいは、翻訳と同化することで、文化的固有性をもっていたはずの原作が、その固有性を失ったり、あるいは薄められ、本来の主体としての地位を喪失してしまったと、捉えるべきだろうか。後者であれば、皮肉にも「翻案」と同じ現象となる。

文学作品における「主体」について議論され始めるのは、奇しくも村上春樹や村上龍、高橋源一郎ら若い作家たちの登場によってである。彼らの特徴は、作家自身を語り手にした一人称の話体でありながら、「没主体的な文体」にあると評された[三浦 1982:24]。この議論は、主体の変容と文体とを関係づけるものであった。

同様に、別の角度で村上の文体と主体について議論する機会を提供したのは、2006年3月に、各国の村上春樹の翻訳者や研究者を会して行われた国際シンポジウムである<sup>88</sup>。このシンポジウムでは、村上文学が世界中で読まれる理由を「文化的無臭性」に求める意見が大勢を占めた。村上は、かつて谷崎潤一郎や川端康成、三島由紀夫らの文学的芳香であった「美しき日本」というステレオタイプを消し去り、どんな文化や社会でも共感できる「喪失感」を描き支持された。そして、その共感とは、「主体性」を失った文学の世界的受容でもあり、それがグローバル化という土壌で生み出された現象であると指摘された[文学界 2006. 6: 138-74]。

ここで興味深いのは、各国の翻訳者が、擬音や擬態語を頻発させ、時制も曖昧で、リズムを重視し、車の名前など固有名詞を散りばめたテキストの訳出に苦勞し、さまざまな工夫を凝らしていることである。翻訳の過程で、それぞれの言語の特質や社会事情によって、「翻案的」と

もいえる手法も必要とされる。つまり、村上の世界的受容の対象は文体ではなく、作品の普遍性であり、ここで文体は、村上文学における「主体性の喪失」からいったん切り離され、各国の言語や文学の問題に委ねられる。

以上から導き出されるのは、翻案であれ、完成された逐語訳であれ、海外の普遍的な作品世界の忠実な再現方法は、受け手である読者の言語感覚と、その背景である社会状況によって、常に変容するということである。そして、文学における「主体」とは、個人と世界の関係性であり、文体はその表象にほかならない。

2005年における「名作」の新訳ラッシュは、普遍的作品世界への回帰という点で保守的な時代の反映ともとれるが、新しい言語感覚を媒介にして、作品と読者、世界と個人との関係を再構築する、大きな可能性をもっている。

[投稿受理日2006. 5. 26/掲載決定日2006. 6. 8]

注

- (1) サン＝テグジュペリの死後50年に戦後加算の10年を加えた60年が経過し、著作権が消滅。
- (2) 3人の翻訳者はともに『星の王子さま』に関する著書がある。三津博司(奈良女子大教授)『星の王子さまの謎』2005年、山崎庸一郎(学習院大学名誉教授)『星の王子さまの秘密』1994、小島俊明(東京家政学院大学名誉教授)『大人のための星の王子さま』2002。
- (3) 初版は1943年にアメリカでフランス語版と英語版の2版が出版された。フランスで、ガリマール社がフランス語版を出したのは、著者の死後の1945年のことである。挿絵はアメリカ版からの複写で、複製技術が未熟であったため、輪郭線や細かい描写にオリジナルの水彩画とは異なる部分が生じている。
- (4) 2006年3月26日に開催された国際シンポジウム「世界は村上春樹をどう読むか」のワークショップ

で、四方田犬彦は「文化的無臭性」と表現している[文学界2006:158]。

- (5) カバー表示には「超翻訳」と記されているが、「翻」の字の級数が極端に小さいことから、一般に「超訳」と呼ばれる。
- (6) [中村1992]など。
- (7) 翻訳スクールの出身者からも多く登用された。彼らは雑誌の記事やライトノベルズなど比較的軽妙なテキストの翻訳や下訳で実績を積んだのち、文芸翻訳に参入した。
- (8) ただし、主に中国に源をもつ物語は古くから日本に存在するし、江戸小説の多くは漢文学に着想を得てきた。さらに、西洋文学を原作とする翻案物も、明治以前の旧幕時代にあったとされ、安永3(1774)年の『和莊兵衛異国奇談』がスイフトの『ガリバー旅行記』の翻案だとする説は、翻訳・翻案史を繕くと必ず紹介されている。
- (9) 『円朝全集』第6巻「翻案物」には「名人くらべの」のほか、モーパッサンの「親殺し(Un parricide)を原話とする「指物師名人長二」など、全6作が収録されている。このうち5作の原作は桜痴によって円朝に提供された。
- (10) 「黒猫」の下訳者については、日本におけるポーの受容史を著した宮永孝も「もし篁村が逍遙の門下生の「下訳」を利用したとすれば、その門下は誰であったのか。(中略)きっとその門下生は早稲田の文科の学生であったと考えられる」としながらも、可能性の一人として磯野の名も上げている[宮永2000:96-98]。
- (11) 篁村の「黒猫」に下訳が存在することは、原文との比較分析によって論証を試みた。[藤元1999:29-56]
- (12) 太宰の翻案小説も戦時下の文学表現への抑圧からの避難的な側面も大いにある[九頭見2004:53]。
- (13) 文庫では、作家名がタイトルから外された。
- (14) 新聞や雑誌などの書評は、しばしば出版社からの広告出稿との交換条件となる場合が少なくない。
- (15) 村上は「小説を書くのと翻訳をするのでは、脳の中は全く逆の側が使われている感じがする……だから小説を書き終えちゃうと、翻訳が自然にしたくなる」[村上・柴田2000:15]と述べてい

る。

ンター。

- (16) 「Catcher in the Rye」の最初の日本語版は、橋本福夫訳『危険な年齢』（ダヴィッド社、1952年）。
- (17) 柴田は、村上の翻訳の特徴として、「英語1センテンス＝日本語1センテンス対応というポリシーは」なく、レイモンド・カーヴァーの翻訳では、カーヴァーの原文よりセンテンスが長いと分析している。[村上・柴田 2000: 22]
- (18) 国際シンポジウム「世界は村上春樹をどう読か」2006年3月26日、東京大学。

#### 参考文献

- 木村小夜 (2001) 『太宰治翻案作品論』和泉書院。
- 久頭見和夫 (2004) 『太宰治と外国文学』和泉書院。
- 国木田独歩 (1966) 『国木田独歩全集 第四巻』学習研究社。
- 研究社出版 (1968) 『日本の英学100年 明治編』研究社出版。
- (1968) 『日本の英学100年 大正編』研究社出版。
- 小池章太郎・藤井宗哲 [解題] (1975) 『三遊亭円朝全集 第6巻 翻案物』角川書店。
- 高田早苗 (1947) 『半峰昔話』早稲田大学出版部。
- 丹波純一郎他 (1940) 『明治文学全集7 明治翻訳文学』。
- 坪内逍遙 (1933) 『柿の蒂』中央公論社
- 中村保男 (1992) 『現代翻訳考』ジャパントイムズ。
- 野崎孝訳 (1984) 『ライ麦畑でつかまえて』J. D. サリンジャー著、白水Uボックス、白水社。
- 芳賀徹他編 (1974) 『近代日本の思想と芸術 II』東京大学出版会。
- 藤元由記子 (1999) 「明治開化期における日本語の近代化と翻訳文化」『早稲田大学社会科学研究所修士論文集』早稲田大学。
- 『文学界』(2006) 6月号、文芸春秋。
- 宮永孝 (2000) 『ポーと日本 その受容と歴史』彩流社。
- 村上春樹訳 (2003) 『キャッチャー・インザ・ライ』J. D. サリンジャー著、白水社。
- 村上春樹・柴田元幸 (2000) 『翻訳夜話』文春新書。
- (2003) 『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』文春新書。
- 吉武好孝 (1974) 『近代文学の中の西欧』教育出版セ