

村上春樹の翻訳文体とジェンダー表現

— 変幻自在の僕・私・あたし —

斎藤 理香

要旨

創作と翻訳をする作家・村上春樹の翻訳文における文体とジェンダー表現について考察する。村上は、近代日本文学の文体が欧米文脈の翻訳から作られてきたのと同様に、翻訳活動を媒介に自身の創作の文体を生み出してきた。彼の翻訳文体はしたがって、彼の創作の文体と重なっているが、英語の一人称“I”の訳出の仕方には、創作には見られない特徴がある。たとえば、同じ「僕」という語り手でも『キャッチャー・イン・ザ・ライ』『グレート・ギャツビー』では男性性が強調され、『ティファニーで朝食を』ではそうならない。同じ登場人物でも、相手や状況に応じて「僕」あるいは「おれ」と異なる一人称を使い分けたり、また「あたし」が「私」との対比だけでなく、異色のキャラクター設定に一役買ったりするように訳される。こうした翻訳文体について、興味深く味わいながらも、ジェンダー・ステレオタイプを誇張し反復する可能性がないか注視していくことも肝要である。

キーワード

村上春樹、翻訳文体、男性一人称、「僕」、「あたし」

1. はじめに

村上春樹は、翻訳をする小説家で、創作をする翻訳家でもある。その創作と翻訳が交叉するところに、この作家の特徴の一つとしての「翻訳文体」（定義は後段に示す）の源泉があり、村上という書き手にとっては、原文と翻訳の境界こそが、その創作主体の在りかになっている。村上とアメリカ文学およびその翻訳との関係は、例えば三浦雅士（2003）が詳細に論じているので、

それにゆずるとして、ここでは、村上の翻訳文におけるジェンダー表現、またその表現の意味について考えてみる。まず翻訳理論などを用いながら村上の翻訳文の特徴を、そして彼の創作上の「翻訳文体」の性質を明らかにする。その議論をふまえ、村上の翻訳（和訳）と創作（小説）のジェンダー表現、特に男性一人称とその視点から語られる人物像、女性表象を中心に考察する。議論は、1) 翻訳文の中の語り手（narrator）とジェンダー表現、2) 翻訳のセリフ（dialogue）におけるジェンダー表現、の順に進めていく。

村上にはアメリカ文学の翻訳が長・短編とりまぜて多数あるが、今回は特に次の3作、D.J. サリンジャー『キャッチャー・イン・ザ・ライ』（2003）、スコット・フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』（2006）、トルーマン・カポーティ『ティファニーで朝食を』（2008）の翻訳文をとりあげる。オリジナルの作品は順にそれぞれ、1951年、1925年、1958年にアメリカで出版されている。

2. 村上春樹の「翻訳文体」と翻訳からの「文体」

2.1 「翻訳文体」

まず、「文体」そのものの意味を踏まえて、「翻訳文体」を定義する。日本近代文体史を体系的に詳述した山本正秀は、複数ある「文体」の定義のうち、その一つを、スタイル style の訳語として「作家の個性の反映としての文章の意味」で「個性的文章形式をさす狭義の用法」とし、「個人の性格を離れた、一般的な文章の容姿の類型」という意味と区別している（1970：21）。これにならない、ここでは、村上春樹の翻訳の「文体」とは、村上の翻訳文において彼の作家としての個性が発揮された文章の形式を指し、これを村上の「翻訳文体」とする。一方で、“小説の翻訳文体”などという場合は、村上という個人を離れた一般的な翻訳文における特徴を表した形式のこととする。

次に、翻訳理論の用語で村上春樹の翻訳ふりを表すと、基本的に、英語（起点言語）の直訳的表現を日本語（目標言語）の文脈に積極的に取り込み、自然さと自明性に慣らされた日本語表現に揺さぶりをかける、起点言語志向の翻訳、いわゆる直訳的翻訳に近いと言える。それは、村上本人の「僕は翻訳

者としてはどちらかといえば逐語訳です。……一語一句テキストのままにやるのが僕のやり方です」（村上・柴田 2000：20）というコメントに拠ることができ、また後段の作品分析の対訳から判断することもできる。彼の翻訳文は本人の言い分どおり、語順も含めて、基本的に原文に忠実である。村上にとって翻訳とは、逐語訳でなければ自分で翻訳をする意味がないと言い切れる（同上）くらい、英文のテキストを愚直に日本語に移し替える作業を意味している。

木坂基（1987、1988）は、こうした起点言語（欧米語）志向の翻訳文を「欧文脈」とし、異質な直訳表現が日本語の文脈に溶け込んだ「翻訳調」を生み出していると説く。そして水野的（2011）によれば、二葉亭四迷、内田魯庵などによる近代日本の翻訳文学では、この欧文脈重視の直訳的翻訳のほうが、目標言語志向の翻訳、いわゆる意識よりも優勢であった。その後、現代に至るまで、直訳対意識をはじめとした翻訳をめぐる対立的な志向が思想と実践を通して競合・共存していくことになる。

欧文脈の特徴を表す文法的な形式には、たとえば次のようなものがある（木坂 1987）。

- 1) 人称代名詞による主語や目的語の明示；
- 2) 3人称単数代名詞 *it* を含む表現；
- 3) 非人称代名詞 *this, that* など；
- 4) 関係代名詞、関係副詞的な表現；
- 5) 無生物主語を用いた表現；
- 6) 非人称主語の受身表現；
- 7) 総人称主語 *we you* の表現；
- 8) 形式主語、形式目的語の構文；
- 9) 語順（倒置構文）；
- 10) *have* 構文；
- 11) *make* 構文；
- 12) *give* 構文

これらの文法形式を含んだ表現が、いわゆる翻訳調として認められる日本語となる。学校英語で習う英文和訳の定式的な訳文を思い浮かべるとわかりやすいかもしれない。

起点言語志向の翻訳、すなわち直訳に対し、「翻訳は意識である」と唱える向きもある。別宮貞徳（1979）は、よい翻訳文の条件として、欧文脈表現形式を裏返したかのような項目を掲げている。

1) 日常語を使う；2) 人称代名詞 you he she I を削る；3) 指示代名詞 it を削る；4) 関係代名詞の限定・継続用法にこだわらない；5) 名詞中心用法を動詞中心用法に変える；6) 連体修飾語を短くする；7) 英文の頭から順に訳す

別宮の著書は、当時ベストセラーになったガルブレイスの『不確実性の時代』(1978)の日本語訳を俎上にあげて、その直訳の難解さや誤訳を指摘しており、文学の翻訳についての指南書ではないのだが、この立場は目標言語志向の翻訳を目指すものだと言える。

さて、村上の翻訳は、上述したとおり、欧文脈で、翻訳調の強いものということになるが、村上は同時に、翻訳調について、英語特有の表現でそのまま日本語に訳したのでは意味をなさないフレーズや、日本語にはない忌み言葉などは、日本語らしい言葉に替えたり、訳さなかったりする、と答えている(村上・柴田 2000: 100-103)。つまり日本語らしい表現を目指す点では、上記の別宮の方針とかけ離れているわけではない。さらに村上は「作者の意図がどうであれ、日本語にしたら違和感を感じると思ったら、翻訳者は自分の判断で変えていいんじゃないか」(同2000: 62)とも言っており、テキストの読みを重視する立場を表明すると同時に、翻訳にあっては目標言語志向を意味する発言もしている。つまり、起点言語を尊重しながらも、目標言語による自分の翻訳文体を志向していると言える。これを、牧野成一が村上の文体について論じる際に用いたソシュール Ferdinand de Saussure の用語、ラング *langue* とパロール *parole* の関係になぞらえてみよう。牧野(2013: 2)は「文体とは表現者が個人的にラングの中から言語形式を選んで表現する様式で、基本的にはパロールに属する」と述べている。ラングは既に社会化され一般化された言語の総体を意味し、パロールは話し手・書き手の個人的な言語使用を意味する。起点言語志向の翻訳が翻訳調という一定形式の翻訳ラングであるとすれば、目標言語志向の翻訳も、別宮が掲げたような条件から意識のパターンが生み出される結果としての翻訳ラングとなる。この翻訳ラングから「〈パロールの〉選択がくり返されると、その総体は個人の認知的な視点を表現する」(牧野 2013: 2) ことになり、これが翻訳パロールとして、独自の翻

訳文体を生み出すのである。

2.2 翻訳からの「文体」

さて、近代日本の翻訳文学では、直訳が優位であり、直訳を通じて「原作にあっては特に「逸脱」していない日常的で無標の表現までもそのまま目標言語に転移すること、言い換えれば『異質なものの保持』により、目標言語に違和と衝撃を与え、目標言語を変革していく」（水野 2011：89）ということが行われた。村上春樹は、自分が小説を書き始めたときに文体を一から創らなくてはいけなかった、書いてみたら、それはアフォリズムのようなディタッチメント¹⁾を想起するものになった、というようなことをエッセーや対談などで述べている（例えば河合・村上 1996：81）が、そのように彼が新たな文体を作ったプロセスは、翻訳の直訳体を媒介として日本語の近代の文体が作り上げられた歴史と、つまり日本近代文学における文体の変革と重なっている。村上の文体は、つまり近代日本文学の系譜の中に置くことができるのである。内田樹が「村上は『文壇』的には孤立した作家であり、「その登場のときから純文学の批評家たちの評価は低かった」（2007：173）と言っているにもかかわらず、風丸良彦が「明治期の日本文学がすでにこうした技法*〔翻訳調〕で充たされていたことを忘却してしまったかの如く、村上の文体が『新しい』とされてきた」（2006：245）（*筆者注）とぼやくほどに、村上の文体は、実は日本文学として「オーソドックス」だと言えるのかもしれない²⁾。

しかし、村上の文体は、翻訳の系譜に連なりながらも、日本文学がその後継承していったのとは別の形式を自身の文体に取り込んでいった。その例の一つに、風丸（2006）が村上春樹の「翻訳文体」の特徴として論じている「彼、彼女」の用法がある。これに風丸が着目するのは、現在、日本語で一般的に用いられる「彼、彼女」の用法は、英文和訳文の中のそれとは性質が違うからである。日本語文の「彼、彼女」は、英文の he, she のように純粹に三人称単数の人称詞として用いられているわけではない。例えば、日本語の語感では、父や母をさして「彼、彼女」とは普通、言いにくい。それは、もともと「かれ」は「彼（かの）人、彼女（かのおんな）」のような、話し手から

遠い人や物をさし、「わたし」とは相対的な距離をもつ指示代名詞だったからで、また、柳父章 (1976、1982) によれば、「わたし」から完全に独立した三人称ではないからだ。葛西善蔵や田山花袋の小説の中ではむしろ、「かれ」は「わたし」に置き換わり、「わたし」のような一人称的存在として機能し、それゆえに物語の「語り手」narrator——便宜上、この段階では、「語り手」は一人称と三人称に分類されるとしておく。「語り手」と人称については後段で改めて紹介する——に対して、三人称としてふるまうことができない、のだという。つまり語り手は、一人称「わたし」の視点からしか話をすることができず、俯瞰する視点をもたない。こういった一人称と三人称とが未分化な「かれ」の用法を、日本近代文学は採用してきたというわけである。そしてその後、英語の he, she の用法が日本語にも定着してきた。それでも、「かれ」が遠くの物を指すという元の意味の影響で、身内である父親や母親には「彼、彼女」は使いにくいという制約が残った。村上は、そんな制約を軽々と飛び越え、作品中の語り手に、身近な親も、さらに目上の先生に対しても、英語の he, she と同じ用法で「彼、彼女」と呼ばせた。

このことは、村上が翻訳のコツについて「エゴみたいなものを捨てること」(村上・柴田 2000: 63) だと述べていることにも関係がありそうだ。裏を返せば、小説を書くとするのは強固なエゴであり、おそらく小説家の文体を操作するのもそういったエゴなのだ。翻訳という作業により、このエゴを後方に追いやり、創作する自分を外側から眺める術を身につけることで、村上の「僕」の一人称小説——後述するように、村上の小説の一人称の語り手は、ほぼすべて「僕」である——が書かれたのではないだろうか。一つには、そこから、彼の文体のディタッチメントが生まれたのではないだろうか。また、村上の(とここで仮定する)文体が、明治の文体変革期と同程度のインパクトを翻訳から得られたのは、既に完成された同時代の小説から翻訳文学の残照を間接的に得るのではなく、日本近代文学成立の端境期に生きた夏目漱石などの文学者が日本語の文体を模索したのと同様に、「忘却された起源」³⁾を辿るという直接的な方法をとりようとしたからであろう。村上は、小説を書くときに同時代の小説の文章を参照せず、親しんでいた英文学を和訳するところから文を紡いでいったのである。明治時代中頃に発達したとされる翻訳小

説の文体（一般的形式の意）には、「漢文くずし体、馬琴ばりの七五調読本体、太平記調、漢文調を和文の物語調でやわらげた和漢混和体」などがあったとされている（山本 1970：645）。これらを見るかぎり、村上が『グレート・ギャツビー』の「訳者あとがき」で「賞味期限のない文学作品は数多くあるが、賞味期限のない翻訳と言うのはまず存在しない」と言っているように（村上訳 2006：331）、明治の翻訳の文体は、すでに「賞味期限」を切らしている。したがって、村上は新たな文体を作るための新たな翻訳を自ら立ち上げる必要があったのである。

村上は、翻訳を通じて「文学的・文章的に学ぶ」ことを意図していると言っている（村上・柴田 2000：87）。彼の翻訳活動は、翻訳のための翻訳というよりは創作のための翻訳にほかならない。いみじくも、日地谷＝キルシュネライト（2011）が村上文学を「プリ＝トランスレーション」、つまり他言語に翻訳されることを前提に執筆されたと想像できると評したように、村上の翻訳と翻訳文体は、彼の創作の文体とセットとしてとらえることができる。三浦雅士が、村上の小説と翻訳の発表年を一覧にしてまとめているが（2003：20-24）、それを細かく確認するまでもなく、村上の小説（創作）と翻訳は間断なく交互に出版されており、三浦も言うように、村上は「翻訳でリズムをとりながら自分の小説を書いている」（2003：25）のだろう。つまり彼の創作活動自体、翻訳と分かちがたいものなのだとと言える。

3. 日本語のジェンダー表現と小説の文体

次に、日本語とジェンダー研究との関わりを軸に、女性を本質主義的なイメージや役割に閉じ込めてしまう可能性のある、いわばその装置として働くことばや表現、つまり小説の中の会話文で、登場人物の特徴や性差を書き分けている、具体的には「私」「僕」などの一人称詞、それから「～だわ」「～のよ」「～だぜ」などの文末詞の使われ方について概観する。日本語のジェンダー表現における問題は、これら創作上の技術の一つともいえる性差表現が、女性と男性の特徴として過度に一般化され、つまりステレオタイプとして、それぞれのイメージを固定化してしまうところにある。英語から日本語に翻

訳された小説では、こういった性差表現がさらに増幅する可能性が高くなる。というのは、英語の I や she や he が、日本語では頻出しない人称詞、「私」「僕」「彼女」「彼」と訳出されるだけにとどまらず、日本語文では特に言わなくてもいい人称詞「私」や「彼」などの代わりに、会話部分に文末詞の性差表現が余分に持ち込まれることがあるからだ。英文のように she said..., he said... といちいち書かなくても、日本語文ではだれのセリフなのかが読者に一目瞭然となるように、その方便の一つとして性差表現が使われるわけである。それは、日本語の便利な特徴として重宝がられる嫌いさえある。

しかし、特に1990年代以降、日本語とジェンダー研究によって、創作上の性差表現と言語使用の実態や言語意識調査の結果とがかけ離れていること——女性と男性は、創作のセリフで描かれているほど違う話し方はしていないこと——が、実際の会話の分析等を通じて実証され、言葉遣いにおける性差のステレオタイプを指摘し、是正しようという動きが活発化してきた。性差表現の分析対象は、創作に限らず、辞書、教科書、新聞、雑誌、マンガ、広告などあらゆる分野の印刷物をはじめ、テレビドラマ、映画、ゲームなどの視聴覚メディアに至るまで広範囲にわたっている（ことばと女を考える会 1985；水本 2005；因 2007など）。これらの実証的研究からわかるのは、実際は必ずしも女性が「女性らしい」、男性が「男性らしい」言葉遣いをしているわけではなく、また意識調査でも男女の言葉の性差が著しいと自覚されているわけではないのに、創作上の「らしい」言葉遣いが使われ続けていることだ。

その理由を、金水敏は「役割語」概念で説明する。金水によれば、「ある特定の言葉づかいを聞くと特定の人物像を思い浮かべることができる時、あるいはある特定の人物像を提示されると、その人物がいかにも使用しそうな言葉づかいを思い浮かべることができる時」（金水 2003：205）、その言葉づかいを「役割語」という。この「特定」のところに「女性」をあてはめると、「役割語としての女性語」となる。この定義に基づくと、「女性語」というのは、女性という属性だけで十把一絡げに言葉遣いのパターンを決め付けてしまうステレオタイプであることがわかるが、金水はさらに、ステレオタイプが相手によって適用される場合とされない場合があること、すなわち、自分に近い人物の言葉づかいは個人ベースで判断するが、そうでない人物

の場合はステレオタイプとして処理されるのがふつうである、と述べている。また、役割語を実際の言語使用と対比させて仮想現実（バーチャル）の言葉づかいである、と説明している。つまり上記で、実際の言語使用とは異なる形式の言葉づかいは、役割語としてフィクションの世界に登場するということになる。

金水は役割語の陥穽については強調していないが、「その人物がいかにも使用しそうな言葉づかい」というステレオタイプを補強する社会的規範が作用していることには、十分注意を払う必要がある。特に、「女性語」とは、女性はこう話すべきであるという、具体的には「女性らしく」話すべきだという規範としてとらえられることに注意を払い、それを克服する方策を考えなければならない⁴⁾。性差表現のステレオタイプとその社会規範化は、個人の言語活動を通しての自由で豊かな自己表現を阻害し、典型や規範から逸脱する個人を差別する可能性がある。そういった働きは、創作の上でも決して無視できないということを強調しておきたい。

以上のような翻訳、文体、ジェンダー（性差）表現についての論点をふまえ、村上春樹の翻訳作品に焦点をあて、考察を進めていくことにする。

4. 村上春樹の翻訳：語り手・視点・ジェンダー

4.1 男性一人称の語り手「僕」

翻訳文か否かにかかわらず、文章における語り手 narrator とジェンダーとの関係性、またその表現にはどんな特徴があるだろうか。Jonathan Culler が簡潔に述べるように、原則としてどんな語り narration にも語り手 narrator が想定され、一般的に一人称の語り手と三人称の語り手に分類される（Culler 1997：87）。三人称の語り手というのは、小説の物語世界を上空から俯瞰し、登場人物の行動や心理を自明のものとし、物語の枠内には存在しない。それはもはや語り手というよりは、抽象的、客観的な視点であって、語り手は言わば透明化してしまっている。それに対し、一人称の語り手のほうは、物語の中に組み込まれているため、特別その視点を上空に移動しない限りは、登場人物を客観的に描写することは可能なものの、その内面まで入り込むこと

は普通はできない。それは一人称の語り手が、物語の登場人物（多くは主人公）で、その立場でほかの登場人物とかかわり合うからである。Gérard Genette (1980: 25-32) は、このような一般に人称と視点の関係から見た語り手の特徴を物語 narrative 構造の分類によって精緻化している。まず物語は、物語内容（＝物語世界の内部）、物語言説（＝テキストそれ自体）、物語行為（＝語り）に分類され、これらが相補的に関係し合っているとす。語り手は、物語行為すなわち「語り」の表現主体と位置づけられる。

さて、語り手のジェンダーについては、Genette の抽象化された物語構造⁵⁾の中でも、語り手のジェンダーが透明化されないケース、つまり語り手が主人公だったり登場人物の一人として存在する場合に問われることになる。Genette は、語り手と視点の議論に、人称という用語を取り入れなかったが、ここでは日本語の語り手とジェンダーについて論じるために、「人称」をあえて持ち出すこととする。言うまでもなく、「僕」「私」「あたし」などの日本語の一人称代名詞が、ジェンダーを明示もしくは暗示するからである。たとえば語り手の性別を前面に押し出さない物語言説においても、女性の語り手なのか男性の語り手なのか、あるいは他の何者かが語っているのかは、どの日本語の一人称代名詞を使うのかによって判明しやすく、「私」という男女のいずれをも想起する人称詞であっても、語り口などから、その一人称の語り手が「無性」であり続けることはほとんどないと言っているのではないか。

ここで取り上げる村上の三つの翻訳作品、D.J. サリンジャー『キャッチャー・イン・ザ・ライ』(2003)、スコット・フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』(2006)、トルーマン・カポーティ『ティファニーで朝食を』(2008)（以下、それぞれ『キャッチャー』『ギャツビー』『ティファニー』）の語り手は、すべて一人称「僕」となっている。この語り手「僕」は、あらためて確認しておく、物語中の主人公や主要な登場人物として存在しており、第三者としての超越的な視点は持っていない。村上は「僕」と漢字で、ほかの訳者は「ぼく」とひらがなで表記しており、「ぼく」と「僕」ではニュアンスの差が生じるとも考えられるが、この点は本論では特に言及しないことを断っておく。

さて、原文ではもちろん、一人称は“I”であって、翻訳者はまずはこの“I”

が日本語でどんな一人称詞になるかを決めなくてはならない。“I”は女性でも男性でもあり得るが、日本語の翻訳では一人称を選択した時点で、語り手のジェンダーが明らかになることがある。「僕」という一人称の語り手は、男性であることをまずは想起させる。小説の中で、女性の語り手が「僕」と自称することもあるにはあるが、一般的に、小説の「僕」が女性でなくてはならない場合は、読者に対して了解を取り付ける必要があるだろう。つまり「僕」が女性であることをはっきりと語らせるか仄めかすかしなければならない（逆に、語り手のジェンダーについて読者を幻惑する効果もある）。したがって単純に「僕」として語り出す小説の語り手は、原則として男性の語り手であるということが想定される。

村上の選択した“I”の訳は「僕」である。これは、男性一人称としての一つの選択であって、「私」でもよかったと一般的には言えるだろう。しかし村上の場合、彼のほぼすべての小説、特に初期の中編、長編の一人称の語り手はすべて「僕」である。もっと言うと、村上は一人称「僕」の小説だけを書き続けてきた。それは、作家にそういう必然性があったからだろう。村上が「私」を避け「僕」を選択したのは、村上小説の英訳者である Jay Rubin (2002 : 37) が言うように、日本文学の「“私”小説」中心の伝統、および文壇から逃れるための方便の一つだったのかもしれない。そして、前述したように、そのおかげもあって、ディタッチメントを想起する「文体」を創ることができたとも言えるかもしれない。村上の翻訳の一人称が基本的には「僕」であることも、彼の創作との関連から、同様な理由によるものではないかと想像する。村上は、基本的に自分が訳したい英語文学を翻訳してきた、とも言っている。そのことを思えば、一人称の選択もジェンダーが特に意識された上でというよりも、「僕」が村上にとって翻訳においても自然な選択であったというふうに言えそうである。

村上は、レイモンド・カーヴァーの短編の翻訳で「私」を使ったこともあると認めているが（村上・柴田 2000 : 52）、しかし基本的に、彼の翻訳でも小説でも「僕」という一貫した一人称の語り手が想定されていたのではと想像される。原文の一人称“I”の語り手が男性の登場人物であることがわかる以前に、その翻訳の物語言説における語り手は、すでに「僕」であったこと

において“プレ＝(男性)ジェンダー”化しているのである。また、「僕」は単に男性というだけではなく、「私」ではない男性ということでもある。翻訳の一人称の語り手「僕」についての村上自身の見解は、少し後にまた紹介する。

さて、村上の翻訳テキストにおける「僕」の登場の仕方を見てみよう。『ギャツビー』では、さっそく冒頭の1行目に登場する。

僕がまだ年若く、心に傷を負いやすかったころ、父親がひとつ忠告を与えてくれた。その言葉について僕は、ことあるごとに考えをめぐらせてきた。(村上訳 9)

In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice that I've been turning over in my mind ever since. (p.5)

『キャッチャー』では、「君-僕」のコンビネーションで用いられている。

こうして話を始めるとなると、君はまず最初に、僕がどこで生まれたとか、どんなみっともない子ども時代を送ったとか、僕が生まれる前に両親が何をしていたかとか、その手のデイヴィッド・カッパーフィールド的なしょうもないあれこれを知りたがるかもしれない。でもはっきり言ってね、その手の話をする気になれないんだよ。(村上訳 5)

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. (p.1)

『ティファニー』は上の2作品とは少し趣を異にしている。

以前暮らしていた場所のことを、何かにつけふと思い出す。どんな家に住んでいたか、近辺にどんなものがあったか、そんなことを。たとえ

ばニューヨークに出てきて最初に僕が住んだのは、イーストサイド七十二丁目あたりにあるおなじみのブラウンストーンの建物だった。戦争が始まってまだ間もない頃だ。（村上訳 5）

I am always drawn back to places where I have lived, the houses and their neighborhoods. For instance, there is a brownstone in the East Seventies where, during the early years of the war, I had my first New York apartment. (p.135)

『ティファニー』の「僕」は1行目から出てこない。むしろ、前の2作と比べて“控えめに”出てきているという印象である。原文の“I”のように、翻訳の1行目から「僕は」が出てきてもいいところである。しかし、2行目で、特に「僕が」が入らなくても意味が通るセンテンスで「僕」が登場する。この違いは、「僕」の物語におけるステイタスに関係するように思われる。『ギャツビー』『キャッチャー』では、「僕」は物語の語り手もしくは主人公である。特に『キャッチャー』は「語り手＝主人公『僕』」の物語だ。『ギャツビー』はギャツビーの物語で、主人公はギャツビーだと言えるが、「僕」はギャツビーに深くシンパシーを寄せている。「僕ら」と言ってもいいくらいに。しかし、『ティファニー』はというと、これはホリー・ゴライトリーという女性についての物語だ。そして「僕」は、主要登場人物ではあるが、ホリーの内面に奥深く入り込めるほどの関係性は持っていない。「僕」のみならず、登場人物のだれも（全員が男性）が彼女に関心を寄せ、その行方に思いをはせてはいても、話の最後に至っても、彼女が活着しているのか死んでいるのかさえ知らないままなのだ。ホリーはそこまでミステリアスな存在である。語り手「僕」が控えめなのはそういうことからではないだろうか。ただ、いくら『ティファニー』がホリーの物語だと言っても、「僕」から見た「僕」の世界から彼女を描いた話であることに変わりはないのだが。

「僕」がどうして「僕」なのか、「私」ではなかったのかについて、翻訳者本人の言い分を基に、もう少し検討してみよう。柴田元幸との対談をまとめた著書の中で、村上は、翻訳を勉強している大学生から翻訳の一人称表記はどう決まるのかと質問され、「すべてはテキストが規定するし、……。私」

でも「僕」でも、僕自身はどっちでもいいんです」と答えている(村上・柴田 2000: 53)。また彼は、レイモンド・カーヴァーの小説を訳すときは「僕」と「私」を少年時代か中年になってからかかで使い分けているという。しかし、「短編集一冊全部が「私」になっちゃうと、これはこれでけっこう疲れます」とも言っている(村上・柴田 2000: 53)。「私」ばかりでは疲れる——これは、「私」がそれほど若くない、ある程度成熟してかしまった語り手を村上に想定させるから肩が凝っちゃうんです、ということかもしれないし、また村上にとっての(彼が創作をするときの)一人称が「僕」だから、それを使うほうが村上にとっては自然なことだから、慣れないことをすると疲れるんですよ、ということなのかもしれない。とにかく、ここから読み取れるのは、翻訳の「僕」か「私」かは年齢だけで決まるわけではなく、村上の翻訳文には、中高年の「僕」もあり、若くても老成化した「私」もいそだということである。

もし『キャッチャー』『ギャツビー』『ティファニー』の中の「僕」を、単純に年齢で振り分けるなら、間違いなく「僕」なのは『キャッチャー』の高校生ホールデンだけだったかもしれない。『ギャツビー』のニック・キャラウェイ、『ティファニー』の“フレッド”(これは、ホリーが彼女の兄の名で語り手の「僕」をそう呼んだ)は、30歳かそれを少し超えたぐらいだから「私」でもおかしくない。事実、瀧口直太郎訳の『ティファニーで朝食を』(1968)では、セリフでは「ぼく」と言いながらも、地の文/語り一人称は「私」になっている。これは、翻訳者が、ホリーの思い出を語っている30歳の「私」と、彼女に出会った20歳そこそこの時の「ぼく」とを区別しているためであろう。この「私」が語る瀧口の翻訳では、語り手を軸にした物語中の時間の経過が明確になり、彼が、「ぼく」でいた頃、つまり無名作家だった時と、もっと分別がついていそうな現在の「私」とは別人であるというような印象が強くなる。村上のように語りもセリフも「僕」の場合は、語り手の思い出がまだそんなに遠いものではない、もしくは、現在の「僕」はあの時の「僕」のままだというような感じが出てくる。

『ギャツビー』の一人称は、野崎孝訳(1974)も「ぼく」である。冒頭で「ぼくがまだ年若く、いまよりもっと傷つきやすい心を持っていた時分に……」

(p.5) とあるように、現在の語り手はもう若くないと仄めかしているにもかかわらず、である。ギャツビーの物語は、「僕」(村上訳)も「ぼく」(野崎訳)にとっても遠い昔の話ではない。ここでは、32歳の「僕」「ぼく」が、30歳の時に起こったことを語っている。まだわずか2年前のことなのだ。ここでの「僕」「ぼく」は、わずかな期間を経て「私」に変わるような性質のそれではないのかもしれない。

4.2 「僕」の男性性

4.2.1 『キャッチャー』の場合

次に、「僕」または「ぼく」の一人称小説のジェンダー性を、その「語り手＝主人公」の視点から照らされる人物像によって、検証してみよう。まず、村上の『キャッチャー』は、「僕」から「君」に対して語りかける物語になっている。村上と彼の翻訳の協力者でもある柴田元幸が、この「君」について興味深い議論をしている。この「君」、原文での you は、原文では冒頭から出てくるが、村上の訳で「君」は原文ほど頻繁に登場しない。日本語の「君」は英語の you と比べて“目立ちすぎる”、つまり「君」と言うと、面と向かって、わざわざ不自然に呼びかけているように聞こえるからだ。また、この you、日本語の「君」は「僕であったり、僕でなかったりする」(村上・柴田 2003: 113)。つまり「僕」が「君」に転換し、オルターエゴ(もう一人の自分)に呼びかけるような場面と、従来の「君」に語りかける場面とが訳し分けられている。実は、この「君」は、「僕」自身に成り代わったりもする架空の存在で、女の子についての意見も共有し合えるような「僕」と同年齢の男の子と想定されているらしい。

『キャッチャー』で描かれる女性像の一つ、ナイトクラブでとなり座った3人組の女性たちは、語り手「僕」の男性性をまとった視点から語られている。彼女たちは「相当醜い顔」で「阿呆みたい」で「底なしに鈍くさ」くて「トンマ」で「箸にも棒にもかからない」「まったく羊羹なみの脳味噌」(村上訳 116-120)なのだが、その内の一人がちょっとキュートなブロンドでダンスが上手い。「語り手＝主人公」の「僕」、ホールデン・コールフィールドは、「席に戻る頃には」「半分くらい彼女に恋をしかけていた」。そして、「女の子

たち。ジーザス・クライスト。頭の脈絡がふっとんじまうんだ。嘘じゃないよ、これ」(村上訳 122) と「君」に報告する。ホールデンは、女の子を品定めする尺度として知性にこだわっているが、彼にとってほぼ唯一の特別な存在ジェーンも、彼女がよく本を読む子だということ、ホールデンの亡くなった弟で、彼がけがれなき存在として半ば崇拜視しているアリーについての話が通じる、という記述以上には、彼女については具体的に何も描写されていない。この話の中に、生身の知的な女性は一人も登場しないのだ。また、「僕」の女の子に対する性的関心も、「あとにも先にも一度だけ、ネッキングに近いところまで行った」(村上訳131) というような表層レベルに留まっている。唯一心の交流ができる妹のフィービーはまだ子供で、ジェーンも前述したように、実際の姿も言葉も登場せず、現実感をもった存在とは言えない。「僕」からは、型通りの女の子の話が、「君」に向けて語られているだけだ。

4.2.2 『ギャツビー』の場合

『ギャツビー』の「僕」から女性に向けられる視点も、生身のエロスの対象となるようなそれではない。『ギャツビー』の主要な女性登場人物は、「語り手=主人公」の「僕=ニック」の遠い親戚のデイジーと、彼女の家で紹介されたゴルファーのミス・ベイカーで、しかしどちらの人物も「僕」に与えた印象の強烈さという度合いにおいては、この物語の中心人物ジェイ・ギャツビーの足元にも及ばない。「僕」は中西部の裕福な一族に生まれ、同じような出自をもつデイジーやその夫で同窓のトムを終始冷ややかに見つめている。「僕」は彼らと同じ種類の間人であることを拒否する一方、軍隊経験を経て持って生まれた才覚を生かし成り上がってきたギャツビーのほうに人間としての真実味を感じるのだ。ミス・ベイカーは、デイジーの取りなしで「僕」の一時的なデートの相手になるが、でも彼女とは「僕」が心底打ち込めるほどの仲にはならない。そこまでになる理由が「僕」にはないのだ。それよりも「僕」は、「僕」と同じ上流階級の軽蔑すべき人間たちの仲間入りを果たそうとして命を落としたギャツビーの運命に、強い憐憫を感じずにはいられない。もしギャツビーが生きながらえたなら、腐った上流階級の人間たちの間で別の可能性を切り開いていったかもしれない、そんな幻のヒーローの登場

を「僕」は夢見ていたかのようでもある。『ギャツビー』は、アメリカンドリームを実現する寸前にその夢も自らの命も失った悲劇のヒーローの話で、「女性＝デイジー」は、その夢がまやかしであったことを説明する役回りの一部しか与えられていない。

4.2.3 『ティファニー』の場合

『キャッチャー』『ギャツビー』と比べ、『ティファニー』には、ステレオタイプの女性とは程遠い女性キャラクター、ホリー・ゴライトリーが登場する。ホリーは、「僕」や周囲の男たちに生涯忘れられないほど強烈な印象を与え、忽然と消えていく。ホリーもジェイ・ギャツビー同様、上昇志向に支えられてのしあがっていった人間だ。ギャツビーにとっては彼の理想の女性デイジーを手に入れるのが人生の目標であったが、ホリーにとって男性はいつも自分を上昇させる手段にしかすぎない。こういう女性像は、ふつう whore（あばずれ）などと呼ばれ、軽蔑の対象になるかもしれない。だが、「僕」のホリーを見つめる目は柔らかかで、彼は彼女を自由人として、おそらく性を超越した存在として見ている。ギャツビーにとってのデイジーとは対照的な、誰のものにもならない、そういう自由な存在としての女性。こんなキャラクターは男からも女からも、特に現代では好意的に受け入れられるだろう。「僕」とホリーは諍いなどを経て、物語のラストのほうでは「人と人の気持ちが深いところで穏やかに通じ合うと、しばしば言葉でよりは沈黙を通して、多くを理解し合えるようになるものだが、ホリーと僕もそのような段階に達していたのだろう」（村上訳 105）というほどになっている。『ティファニー』には、性を超えた存在としてのホリーのほかには、特筆すべき女性キャラクターは出てこない。たとえば、マグ・ワイルドウッドは、派手な生活を送る、後にホリーのルームメートになる長身痩身のモデルの女性だが、戦時中に兵隊として戦っている人を揶揄するホリーに意見をするなど、至極まっとうな常識人である。後に、ホリーと浮名を流していた大金持ちと電撃結婚し、また離婚したことがゴシップ記事として世間で大々的に取りざたされるマグも、しかしホリーのように「僕」の人間的興味を引くまでには至らない。

このように、同じ語り手「僕」でも、女性キャラクターに向けられた視線

に多少の違いが見受けられるが、その語りには、「僕」自身の内面の動きに細やかな描写が割かれるのとは対照的に、女性の内面描写はほとんど含まれていない。それはもちろん、一人称の語り手の物語構造上の制約のためでもあるし、これらのストーリーが男性としての「僕」の物語だからなのだろうが、この一人称がもし「私」だったら、何かもう少し分別くさい空気が感じられ、そうした、それ相応に成熟した「私」から語られる女性像は、多少は深みのあるものだったかもしれない。むしろ、そういう深みをもつ女性像を提供しない原文に従った男性一人称として、「僕」が選ばれたのだと言えいいのかもしれない。男性一人称としての「僕」には、何か語り手としての、個別の「女性」を真剣に描ききっていないという意味での「欠落」が免罪されるような、そんな感じを抱かせる。そういう意味で、「僕」は女性を深いレベルで描かない、女性と交わらない語り手を代表するのではないだろうか。前段で述べたように、ジェンダー化された言葉には役割語的意味合いをもつものがあるが、男性ジェンダー化した語り手である「僕」が、女性をステレオタイプ化しているのも、女性が自らに近い相手として想定されていないからであろう⁶⁾。

4.3 セリフの中の翻訳一人称

4.3.1 セリフの中の「僕」「おれ」

翻訳のセリフ (dialogue) の中のジェンダー表現は、いわゆる役割語としての女性語、男性語であふれている。その傾向が一番顕著なのは、『ギャツビー』である。この話の登場人物は男女とも、第一次世界大戦後に繁栄を極めたアメリカの上流階級の、際立った性別役割分業の典型を体現している。特に、上流階級に属する女性の生き方の典型はデイジーというキャラクターに投影され、そのほか労働者階級の妻の座からの脱出を切望する女性が、デイジーの夫トム・ブキャنانの愛人、マートル・ウィルソンとして登場する。この階級とジェンダーを象徴するものとして、彼らのセリフの一人称はある。言うまでもなく、日本語で使い分けられているさまざまな一人称は、原文ではすべて“I”となる。

デイジーの自称詞は「私」である。この「私」は、一般的な意味合いの

「私」を出ない、何の主張も持たない「私」だ。デイジーは個性的な一人称で描かれるキャラクターではない。「僕」がデイジーに会ってから聞く第一声「私ね、幸せすぎて身体が、ま、マヒしちゃった」（村上訳 23）からは、彼女の生活の様相のあるニュアンスが伝わってくる。「幸せすぎて」という自分の言葉に、自身の身体が文字どおりマヒして「ま、マヒ」と彼女をどもらせてしまうのだ。このセリフはもちろん逆説的な言い方で、しばらくして「僕」はデイジーの口から「私はずいぶんつらい目にあつたもので、すべてのものごとを暗く考えるようになってしまったの」（村上訳 38）と聞かされる。でも、この打ち明け話的な「不幸」も、何ら信憑性のないものだと「僕」はすぐに見破ってしまう。「僕」はデイジーがいかにも言いそうなセリフを次のように「引用」する。

……案の定というべきか、その美しい顔に非のうちどころのない笑みを浮かべて僕を見た。まるで「なんといっても私とトムは並ではない特殊な社会（“ソサエティー”とルビ）に属しているのだから」とでも言うように。（村上訳 40）

...she looked at me with an absolute smirk on her lovely face as if she had asserted her membership in a rather distinguished secret society to which she and Tom belonged. (p.22)

これと同じ手法で、「僕」はデイジーとのほとんど初対面——親戚同士だが、遠縁でほとんど話したことがない——でのやり取りで、やはり彼女のセリフの「引用」を用いる。

デイジーは、まるでとても気の利いた台詞を口にしてみたみたいに、もう一度笑った。そして「あなたのほかに私が心から会いたかった人なんて、この世の中に誰もいないのよ」とでも言いたそうにまじまじと僕を見上げ、手をひとしきり握った。（村上訳 23）

She laughed again, as if she said something very witty, and held my hand for a moment, looking up into my face, promising that there was no one in the

world she so much wanted to see. (p.13)

デイジーのセリフと振る舞いの大仰さは、そのまま彼女の言葉の内容のなさを示している。

トムには、彼自身の発する一人称に対して、ニックが抱くトムのイメージから選ばれた一人称があり、それがやはりニックによるトムの「引用」として語られている。

「かくかくしかじかの問題について、おれが何か意見を述べたとしても、それを最終的な結論だと思わないでほしいんだ。おれが君より力が強くて、格上だからという、ただそれだけの理由でね」と言わんばかりなのだ。(村上訳 20)

“Now, don’t think my opinion on these matters is final,” he seemed to say, “just because I’m stronger and more of ta man than you are.” (p.11)

上記の「引用」の直前に、ニックはトムについて、巨大な筋肉の持ち主で、傍若無人、高みから人を見下ろすようなところがある、と言っている。そんな人物像にふさわしいのは、ニックにとっては「おれ」なのだろう。ニックは、トムが「僕=ニック」と同じであるわけがないとつぶやいているようである。しかしトム自身は、公の席や内輪の話の中では、一貫して「僕」と言っている。たとえば、「僕のつきあっている女に会ってほしいんだ」(村上訳51)と言って、あまり気乗りのしないニックをニューヨークに連れ出す。トムは、デイジーをめぐってギャツビーと激しく対峙する時も、怒鳴り出してからでさえ一貫して「僕」と言っている。

「デイジーは僕のもとを去ったりはしない!」、……。

「結婚指輪だっってどこかからかっぱらってこなくちゃならないようなけちなペテン師のところに、僕を捨てて走るわけがあるものか」(村上訳 243)

“She is not leaving me!”...

“Certainly not for a common swindler who’d have to steal the ring he put on her finger.” (p.140)

しかしこの後、激昂したトムは、ギャツビーに対して、少し前まで自称詞「僕」と対になる「君」と呼んでいたのを、ついに「お前」「こいつ」に切り替える。

「だいたい、お前はいったい何ものなんだ?」、……。

“Who are you anyhow?” (p.141)

「こいつとそのウルフシャイムってやつはな、ここニューヨークとシカゴでぱっとしないドラッグ・ストアを片端から買い上げて、大っぴらにエチル・アルコールを売っているんだ。……」(村上訳243)

“He and this Wolfshiem bought up a lot of side-street drug stores here and in Chicago and sold grain alcohol over that counter...” (p.141)

この言葉遣いの変化は、トムが怒りのあまり紳士然とした態度を完全に放棄したことをよく表わしている。英語でも雰囲気は伝わるが、でも Who are you anyhow? からは、訳文の「君」から「お前」への切り替わりほど露骨な変化は伝わってこない。この二人称の変化はまた、トムが言葉遣いを乱暴にさせながらも、自身については「僕」と言い続けていることとも対照を成している。ニックから見ても「おれ」と言い出しそうなトムは、実は、自分の上流階級の出自をギャツビーにつきつけるために「僕」を使い続けているのではないだろうか。また、トムの「僕」は、トム以上に自分を上流階級として演出しなければならないギャツビーの自称詞「私」とも対比されていると思われる。トムが「お前」「こいつ」と言い出すのは、ギャツビーを自分と同等の階級とみなしていないからだ、それ以上に、彼の場合、たとえ野卑な言葉遣いをしたとしても、ギャツビーと違って、「お里が知れる」と言い出される恐れはないからだ。せいぜい「僕」のポジションさえ確保しておけば、彼は自分の元々の階級性を保っていけるというわけである。

そんなトムでも、冷静さを失いだしてからは、ニックが想像したような「おれ」的な地を出し始める。ギャツビーとデイジー、トム、ニック、ジョーダン・ペイカーと二手に分かれて車に乗りニューヨークに繰り出す場面がある。途中でトムの愛人マートルの夫ジョージ・ウィルソンの自動車修理所で給油に立ち寄るトムに、ウィルソンは具合が悪くて何もやる気がおきないとこぼして動こうとしない。そんな彼にカッとなったトムは、「じゃあ俺が自分で[ガソリンを]入れりゃいいのか」と言い放つ。ここでのトムの「俺」は、自動車修理業のウィルソンに向けて使われた人称詞である。ウィルソンが憔悴していたのは、妻が浮気をしていたことに気付いたためだが、よもや上客であるトムがその浮気相手だとは物語の最後の最後になっても気づかない。この後、ニューヨークからの帰り道、行きに立ち寄った修理工場に人だかりがしているのに気付いたニック、ジョーダン、トムが様子を見に行く。すると、マートルが暴走してきた車に轢き殺され、ちょうど警察が目撃者に聴取しているところだった。その暴走車がギャツビーとデイジーの乗った車だと思いついたトムは、茫然自失の状態のウィルソンに向かってこう叫ぶ。

「どんな車だったか、教えてもらう必要はないぞ！それがどんな車だったか、俺は知ってるんだ！」(村上訳 254)

“You don’t have to tell me what kind of car it was! I know what kind of car it was!” (p.147)

「いいか、よく聞くんた」とトムは相手[ウィルソン]を軽く揺さぶりながら言った。「俺はたった今ニューヨークからやって来たばかりだ。例のクーペをお前のところに運んできた。今日の午後に運転していたあの黄色い車は俺のものじゃない。わかったか?……。」(村上訳 255)

“Listen,” said Tom, shaking him a little. “I just got here a minutes ago, from New York. I was bringing you that coupe we’ve been talking about. That yellow car I was driving this afternoon wasn’t mine, do you hear?...” (p.148)

ここでの「俺」は、「僕」を気取る必要のない話し相手であるウィルソンに対

しての「俺」であるとともに、デイジーとギャツビーのこと、さらにマートルの事故で動揺したトムの、焦りと怒りを含んだ「俺」、非常時にあらわになる素（す）の人格としての「俺」ではないかと思われる。その意味で、トムの人稱としてニックが想像の中で「おれ」を選択した直感は当たっている。

4.3.2 セリフの中の「あたし」

もう一つ、印象的な一人称は「あたし」である。これは、まずは2種類の人物像に使われている。一つはトムの愛人マートル、もう一つはその夫、前述の自動車修理工ウィルソン。女性と男性。ウィルソンは、ギャツビーを妻の浮気相手と取り違え、かつ彼を妻を轢き殺した犯人と思い込んで、銃で撃ち、自らの命も絶つ。マートルは不貞の妻で、実はギャツビーではなくデイジーが運転していた車にぶつかり命を落とすので、そのような最期は自業自得のようでもあるが、不貞のもう一方の当事者、デイジーの夫トムの身は結局は安泰——愛人を突然の事故で失った一時的な悲しみはあるにせよ、デイジーを失わずにすむ——なのだから、マートルも悲劇に見舞われた一人と言ってさしつかえない。ここでは嘘や虚栄にまみれ、自らの非を認めないまま生きながらえる上流階級のカップルと、ひなびた生活から抜け出そうともがいて夢破れ、拳銃の果てに命を落とす下層階級の夫婦とが鋭く対比されている。「僕」から見ると、これらのどの人物も人間的な尊厳と魅力を欠いており、それだけにギャツビーの偉大さ *greatness* が際立つのである。

さて、話は遡るが、ウィルソンは、物語で最初に登場した時、トムとの会話でこう言っている。

「車はいつ売ってもらえるんでしょう？」

「来週になる。今うちのものが手を入れているところだ」

「やけに時間がかかるじゃありませんか」

「そういう言い方はないだろう」とトムは冷たい声で言った。「もし君がそのようにとるのなら、よろしい。こちらとしても、ほかのところで車を売ることを考えよう」「いや、何もそんなつもりじゃ」とウィルソンはあわてて弁解した。「あたしはね。ただ——」（村上訳 53）

“When are you going to sell me that car?”

“Next week; I’ve got my man working on it now.”

“Works pretty slow, don’t he?”

“No, he doesn’t,” said Tom coldly. “And if you feel that way about it maybe I’d better sell it somewhere else after all.”

“I don’t mean that,” explained Wilson quickly. “I just meant——” (p.29)

おそらくこの「あたし」は顧客であるトムを丁寧に待遇するための言葉遣いである。しかし、これが決して「私」とならないのは、そこまでのかしこまりが、この人物像にふさわしくないからだ。

妻のマートルも同じ自称詞を使う。この場合は、ウィルソンのような顧客に対する卑屈さではなく、修理工場でニックが目を留めた強烈なバイタリティー、それがトムに困われたニューヨークのアパートでは「見事なばかりの尊大さ」(村上訳 62)に切り替わる、そのたくましさと下卑さとを表している。マートルは、妹のキャサリン、アパートの隣人ミセス・マッキーとのおしゃべりの中で自分とウィルソンとの結婚についてこう愚痴をこぼす。

[ミセス・マッキーに向かって]

「ところが、あたしはそいつ [夫・ウィルソン] と結婚しちゃったのよね」、マートルはちょっと含みのある言い方をした。「そこが大きな違いなのよ。あなたの場合と、あたしの場合との」……。

「彼と結婚したのは、紳士のように思えたからよ」と彼女はようやく言った。「礼儀作法を心得た人に見えたの。でも本当はあたしの靴をなめるのにも値しないようなやつだったんだけど」(村上訳 69)

“Well, I married him,” said Myrtle ambiguously. “And that’s the difference between your case and mine.”...

“I married him because I thought he was a gentleman,” she said finally. “I thought he knew something about breeding but he wasn’t fit to lick my shoe.” (p.39)

このマートルの「あたし」は、デイジーの「私」とも対比される。この二つの人称詞の間にあるのは、階級差と、さらにそこから生じた運命の悲喜劇の温度差である。しかし、二つのキャラクターの間の差は、一見対称的だが、実は紙一重だともいえる。「あたし」は、甲斐性のない夫に見切りをつけ、トムとの逃避行がかなうのを切望しつつ、ただじっと待っているだけに終わらない。トム夫婦の夕食時に執拗に電話をかけ、後でトムに頬を張られてしまうまでとことん彼を問い詰める。「私」は、結婚して間もない頃から夫の不貞に悩まされるが、おそらく離婚を切り出すまでは夫を追及したりしていない。自分の結婚生活の不幸を、「僕」にちらりとこぼす程度にしか自ら行動を起こさない。しかし「あたし」と「私」のこの差も、人生を託す男性によってしか自分の未来を切り開けないという点で五十歩百歩である。「あたし」も「私」も自分の物語を語る一人称にはなりえていない。

さらに、「あたし」を使う人物像はもう二人いる。一人がミスタ・ウルフシャイム、ギャツビーのビジネス・パートナーである。トムがギャツビーを罵倒するときに出てきた名前だ。「僕」は、亡くなったギャツビーの葬儀に彼を呼ぶため、ニューヨークに直接ウルフシャイムを訪ねる。ウルフシャイムはギャツビーとの最初の出会いについてニックに語る。

「……。[ギャツビーは] もう二日ばかり何も口にしていなかったようでした。『こっちに来て一緒に昼ご飯を食べませんか』とあたしは声をかけました。……」。

「あなたは彼に職を与えたわけですか？」と僕は尋ねた。

「職を与えたどころじゃない！あたしが彼を作ったんですよ」

「ほう」

「まったくのゼロから彼をあたしが育てました。文字どおりどぶから拾い上げたわけです。」（村上訳 307）

He hadn't eat anything for couple of days. 'Come no have some lunch with me,' I said....

"Did you start him in business?" I inquired.

"Start him! I made him!"

“Oh.”

“I raised him up out of nothing, right out of the gutter.” (p.179)

この「あたし」は、野崎孝訳 (1974) では「あっし」となっている。この野崎訳ほどではないにしても、村上訳の「あたし」も十分に怪しげな雰囲気が出ている。「あたし」は女性が使う場合と男性が使う場合とで、また、それを使う人物像の違いによって使い分けのきく人称詞である。

「あたし」は『ティファニー』でも、男性一人称として使われている。俳優エージェントらしい男で、最初にホリーに目をかけ、女優として売り出そうとしたことがある O.J. バーマンが「あたし」と自称する二人目の男性だ。

「あたしがあの子を掘り出したんだよ。サンタ・アニタでね。毎日競馬場をうろついていた彼女に目をつけたんだ。目をつけたといっても、あくまで仕事の上のことだけどな。……でも彼女にはきらりと光るものがあったね。あたしにはそいつがわかる。そう、ひしひしと感じるんだ。……。今でもまだ、彼女がどこからやってきたのかは不明だ。誰にも永遠にわからないだろうというのが、あたしの推測だ。……」。(村上訳 41)

“I’m the first one saw her. Out at Santa Anita. She’s hanging around the track every day. I’m interested: professionally... But stylish: she’s okay, she comes across.... I still don’t. My guess, nobody’ll ever know where she came from.” (p.148)

ここでも、村上訳「あたし」は、俳優エージェントという特殊な世界を知る人物の色付けに使われている。瀧口直太郎訳 (1968) では、O.J. バーマンは「わたし」となっていて、言葉遣いも全体的に丁寧である。人称詞によって、人物像の造型がずいぶんと変わるものである。

村上の翻訳では、どの作品においても使用されている一人称は「私」「僕」が多く、「あたし」「おれ」はごくわずかだが、そういった人称の使い分けだけでも人物の性格が効果的に演出されている。英語の“I”ではこうはいかないだろう。村上の訳出で唸られるのは、『ギャツビー』のトムが「僕」だっ

たり「おれ」だったり、場面や人物の精神状態によって巧みに、また的確に使い分けられているところだ。こういった人称詞使用の変化が彼の翻訳文に多いのは、原文に“I”が頻出するからだろう。これがもとから日本語で書かれた文であつたら、日本語では一般的に一人称が出るのが少ないのであるから、それを違う形に使い分けられるほどにはならなかつただろう。そういう意味で、村上の翻訳のセリフ中の一人称は、日本語小説で用いられる以上に、多様な意味と用法が生きていることになったと言える。

5. 翻訳が克服すべきジェンダー表現のありか

一人称をさまざまに使い分けて、人物像をセリフだけで浮かびあがらせることができるという点で、村上による日本語の翻訳は、英語で書かれた原作以上に表現上の強みが加わつたと言えるかもしれない。男性一人称「僕」で、語りと登場人物の関係や距離感を自然な形で仄めかすことができるとしたら、それだけで原文の表現を超える作品が成立する可能性さえある。たとえば『ギャツビー』と『キャッチャー』では、「僕」が女性のステレオタイプを描くのは、まだ「私」のように女性に関心を示せないからだ（本の中で実際言っているわけではないが）言えそうでもある。このように、村上の翻訳の「僕」や「あたし」は、原文の場面や人物像を、その人称詞だけでよく伝えるものになっている。しかし、翻訳や創作におけるジェンダー表象についての問題、繰り返しになるが、性別役割のステレオタイプを誇張し反復する可能性と危険性について看過することはできない。では、村上が原書を忠実に訳した結果が、そういうジェンダーステレオタイプの強化に加担するかもしれないということはどう考えるべきだろうか。

村上にとって幸いなことのひとつは、彼の翻訳の読者の多くが、彼の創作の読者でもあることだ。村上の読者は「僕」一人称のディタッチメントという性質を肌で知っている。女性のみならず、登場人物のだれとも交われない「僕」に、その性質をそうとは意識せずに共感し、村上の固定読者になった読者もいるだろう。しかし、村上の小説は進化している。風丸（2006）は、『スプートニクの恋人』（1999）で、それまでの安定した一人称「ぼく」による

語りが、三人称と混在し始めるという現象が決定的になったと指摘しているが、これは同時にジェンダー化された一人称の、無性的三人称との共存または交代を意味する。『スプートニクの恋人』には、「ぼく」という語り手が登場はするが、物語の中心はすみれとミュウという女性たちの性的トラウマや同性愛的関係をめぐる出来事で、「ぼく」の語りの地位は彼女たちの視点や三人称的語りに頻繁に取って代わられる。渡辺みえこは、「ぼく」は脇役の語りで、その存在を主張せずに女二人の聞き役に徹しているといい、「ぼく」の男性ジェンダー性については言及していないが、『『ぼく』は、女と女の性愛を承認し、可視化し、歴史への参入を促す八十年代以降の審級者である』と述べている(渡辺 2009: 76-84)。村上の「ぼく」は、反フェミニスト的な男性中心思想、異性愛主義などを反転させる可能性をもつということである。また、れいのるず秋葉かつえは、村上の小説が『ノルウェイの森』(1987)以降、『1Q84』(2009)にいたるまでに「ディタッチメントからコミットメント」を描くことへとその作品世界の質を変貌させてきたこと、その会話文の中の「女ことば」のパターンが変化してきたこととを関連づけ、結果として作品中の女性のことばに「過剰なステレオタイプ化からの後退」が観察されると指摘している(れいのるず秋葉 2014)。このような村上作品における流れが確かなものであれば、同じ流れに沿ってなされたと予測される同時期の村上の翻訳作品にも、同様の変化が見られるかもしれない。それについては、次の機会に明らかにしてみたい。

[注]

- 1) 村上は、自身の文体を生み出す過程で「それまで日本の小説で、ぼくが読んでいたものとまったく違った形のものになった」(河合・村上 1998: 81) こと、つまり従来の小説文体からかけ離れたものという意味で「ディタッチメント」と述べている。
- 2) ここで風丸(2006)は、吉本隆明が自著『遺書』の中で村上の文体をオーソドックスだと述べている、その理由を解説することによって「翻訳文体」の所以を明らかにしようとしている。
- 3) 「忘却された起源」とは、柄谷行人(1988 [1980])『日本近代文学の起源』で一貫して述べられている考えで、日本におけるものの見方、認識および思考法が近代を境に転換してきたことが、時代を下ると人々には自明のこととしか捉えられないことを意味する。

- 4) 中村桃子（1995；2001、2007など）は、その一連の著書の中で「女性語」を規範もしくは言語イデオロギーとして定義している。Inoue（2005）も「女性語」を規範ととらえる考え方を示し、Saito（2010、2021）は、女性作家が半ば強いられた「女装」文体でいかに自らの作品世界を作り上げていったか、また規範としての「女性語」と言語政策の関係を論じている。このほか日本語とジェンダーの問題に関して、れいのるず秋葉（1993、1995など）は1970年代のアメリカの言語改革運動、1980年代以降の「言語と性差」研究を日本に紹介しフェミニズムと日本語について提言を行い、遠藤織枝（1997）は、辞書における女性関連の語義や用例の偏りや性差別を指摘し、また宇佐美まゆみ（1997）は、性差別語も含めた言葉の変革による社会変革の可能性を論じており、これらの研究も参照されたい。
- 5) Genette は、物語言説に焦点をあて、物語言説における時間 time、叙法 mood、態 voice を軸に分析する方法論を提示し、語り手の問題は、たとえば、物語言説の叙法に関して問う場合は、物語内容が誰によって語られているのか、物語中の主人公なのか、外部の第三者なのか、というような問いとして設定される。態に関しては、語り手が作中に登場人物の一人として存在するのか否か、というような設問が想定される。
- 6) 金水（2003：41-43）は、ステレオタイプ化の説明の中で「相手が自分にとって深く関与したい人物かどうかによって」一般的なカテゴリーにあてはめる、つまりステレオタイプ化するか、あるいはステレオタイプではない個人の特徴に着目するかが決まる、と言っている。また、こういった女性をカテゴリー化した男性視点による女性描写については、フェミニスト文学批評『男流文学論』（1992）などに詳しい。

【参考文献】

一次資料：

- JD サリンジャー、村上春樹訳（2006）『キャッチャー・イン・ザ・ライ』白水社。
JD サリンジャー、野崎孝訳（1984）『ライ麦畑でつかまえて』白水社。
スコット・フィッツジェラルド、村上春樹訳（2006）『グレート・ギャツビー』中央公論社。
スコット・フィッツジェラルド、野崎孝訳（1974）『華麗なるギャツビー』中央公論社。
トルーマン・カポーティ、村上春樹訳（2008）『ティファニーで朝食を』新潮社。
トルーマン・カポーティ、瀧口直太郎訳（1968）『ティファニーで朝食を』新潮文庫。
Capote, Truman (1985 [1950]). "Breakfast at Tiffany's." In *Three by Truman Capote*. New York: Random House, pp.131-184.
Fitzgerald, Scott (1993 [1925]). *The Great Gatsby*. New York: Maxwell Macmillan.
Salinger, J.D. (1945 [1951]) *The Catcher in the Rye*. New York: Little, Brown and Company.

二次資料：

- 上野千鶴子ほか（1992）『男流文学論』筑摩書房。
宇佐美まゆみ（1997）『言葉は社会を変えられる：21世紀の多文化共生社会に向けて』明石書店。

- 内田樹 (2007) 『村上春樹にご用心』アルテスパブリッシング。
 遠藤織枝 (1997) 『女のことばの文化史』学陽書房。
 河合隼雄・村上春樹 (1998) 『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』新潮社。
 金水敏 (2003) 『ヴァーチャル日本語 役割語の謎』岩波書店。
 風丸良彦 (2003) 『村上春樹 短編再読』みすず書房。
 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。
 柄谷行人 (1988 [1980]) 『日本近代文学の起源』講談社文芸文庫。
 木坂基 (1987) 「現代欧文脈のひろがり」『國文学 解釈と教材の研究』32巻14号124-128。
 —— (1988) 『近代文章成立の諸相』和泉書院。
 ことばと女を考える会 (1985) 『国語辞典に見る女性差別』三一新書。
 日地谷 = キルシュネライト イルメラ (2011) 「『世界文学』に応ずる日本文学——プリ = トランスレーションなどの戦術について」佐藤 = ロスペアグ・ナナ編『トランスレーション・スタディーズ』pp. 119-134 みすず書房。
 因京子 (2007) 「翻訳マンガにおける女性登場人物の言葉遣い——女性ジェンダー標示形式を中心に——」『日本語とジェンダー』第7号、pp. 6-181、日本語ジェンダー学会。
 中村桃子 (1995) 『ことばとフェミニズム』勁草書房。
 —— (2001) 『ことばとジェンダー』勁草書房。
 —— (2007) 『「女ことば」はつくられる』ひつじ書房。
 別宮貞徳 (1979) 『翻訳読本——初心者のための八章』講談社現代新書。
 牧野成一 (2013) 「村上春樹の日本語はなぜ面白いのか——文体論を中心に」Keynote Speech, The 24th Annual Conference of the Central Association of Teachers of Japanese (CATJ24) Proceedings, October 5-6, 2013 at Eastern Michigan University。
 三浦雅士 (2003) 『村上春樹と柴田元幸のもうひとつのアメリカ』新書館。
 水野的 (2011) 「明治・大正期の翻訳規範と日本近代文学の成立」佐藤 = ロスペアグ・ナナ編『トランスレーション・スタディーズ』pp.69-93 みすず書房。
 水本光美 (2005) 「テレビドラマにおける女性言葉とジェンダーフィルター——文末詞(終助詞)使用実態調査の中間報告より——」『日本語とジェンダー』第5号、pp. 23-46、日本語ジェンダー学会。
 村上春樹・柴田元幸 (2000) 『翻訳夜話』文芸春秋。
 村上春樹・柴田元幸 (2003) 『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』文芸春秋。
 柳父章 (1976) 『翻訳とは何か』法政大学出版局。
 —— (1982) 『翻訳語成立事情』岩波新書。
 山本正秀 (1965) 『近代文体発生の史的研究』岩波書店。
 れいのるず秋葉かつえ編 (1993) 『おんなと日本語』有信堂。
 —— (1995) 「言語変革と社会変革——アメリカの場合」上野千鶴子、メディアの中の性差別を考える会編 (1995) 『きつと変えられる性差別語：私たちのガイドライン』pp. 161-191、三省堂。
 —— (2014) 「村上小説における「女ことば」 Women's language in the novels of Murakami Haruki」『ことば』35号、pp. 3-16、現代日本語研究会。
 渡辺みえこ (2009) 『語りえぬもの：村上春樹の女性表象』御茶ノ水書房。

- Culler, Jonathan (1997). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin, Forwarded by Jonathan Culler. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Inoue, Miyako. (2005) *Vicarious Language: Gender and Linguistic Modernity in Japan*. Berkeley CA: University of California Press.
- Rubin, Jay (2002). *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Harvill.
- Saito, Rika (2010). “Writing in Female Drag: Gendered Literature and a Woman’s Voice.” *Japanese Language and Literature*. No. 2, Vol. 44 (Fall 2010): 149-177.
- (2021). *The Language of Feminine Duty: Articulating Gender, Culture, and Covert Policy in Modern Japan*. New York: Peter Lang Publishing.

*本論考は、以下の発表の内容に加筆し、それを再構成したものです。

- ◆口頭発表「『キャッチャー／ギャッピー／ティファニー』の中の「僕／私／あたし」：村上春樹の翻訳とジェンダー」日本語ジェンダー学会 第14回年次大会 シンポジウム「翻訳とジェンダー」（2013年7月6日、桜美林大学）（「シンポジウム：翻訳から見たジェンダー表現の諸相」『日本語とジェンダー』第14号（2014）p.4に要旨採録）
- ◆ Presentation: “Who is ‘I’? *Boku* or *Atashi*?: Shifting Person and Gender in Haruki Murakami’s Translations” The American Association of Teachers of Japanese (AATJ) 2014 Seminar, Philadelphia, PA, March 27, 2014
- ◆口頭発表「村上春樹の翻訳と「ぼく」」現代日本語研究会ワークショップ（2019年6月22日、国立女性会館）
- ◆ Presentation: “*Boku*, *Ore*, *Watashi*, or *Atashi*?: Shifting Personality and Gender in Haruki Murakami’s Translations.” Asian Forum (Zoom conference), Western Michigan University, October 8, 2021

（さいとう りか・ウェスタン ミシガン大学教授）