

村Q春樹

マイケル・エメリック

もし二十一世紀を、ひとつの空間ではなく時間的に定義づけられる文化圏として捉えらるゝとすれば、「二十一世紀文化圏」の特徴のひとつにグローバリゼーションを挙げられます。逆説めくようですが、実はグローバル化する空間には、グローバリゼーション以前の世界、つまり今に比べて空間的に自己完結しているように定義づけられる文化圏というものが、その影を落とすにつづけていけると言えます。つまり、グローバリゼーションがますます進行する現在の世界と、そうでない、もっと長い歴史の系譜上に位置づけられる現在の世界とが、重なり合って共存しているわけですから、一種のパラレルワールドのように。

最近、こんなことを考えはじめたのは、村上春樹の長編小説を英訳で読むというゼミを受け持ったのがきっかけでした。私の勤め先であるUC LAは、これまたグローバリゼーションがなすわずなのですが、留学生がかなり多く、

から、どこかで決定的に噛み合わない討論を展開しているように感じられるときがあります。会話が異質な不協和音を奏でているのに気がついたわけです。

村上春樹の作品はどの言語で読んでも、まあ村上春樹の作品に変わりはない、という考え方はある程度成り立つのでしょうか、しかし、実際はそう簡単なことではありません。それを理解するために、韓国系アメリカ人の大学院生がプレゼンのなかで紹介してくれたちよつと面白い資料をご紹介します。これは、米国の著名な新聞『ニューヨークタイムズ』の二〇一二年六月一日の日曜日の書評セクションに掲載されたイラストです。題名は「ハルキ・ムラカミ・ビンゴ」です (Grant Sniderによる。 <http://www.incidentalcomics.com/2012/06/haruki-murakami-bingo.html>)。

ご存知かと思いますが、ビンゴとはコマに描かれているもの——たいていは数字ですが、ここではハルキ・ムラカミの小説に頻出するテーマが絵になっています——を進行役が読み上げ、プレーヤーはコマにマーカーを置いて、縦横、斜めのいずれか一列を揃えるゲームです。普通は、それぞれのプレーヤーが違う配列のビンゴ・カードをもってやるわけですが、この「ハルキ・ムラカミ・ビンゴ」は一人で村上春樹の小説を読みながらできるものになっています。コマに描かれたテーマやら小道具やらが小説の中に出て来たら、そのコマにマーカーを置くというもので、言うまでもなくこれは村上春樹の小説には繰り返す同じような

特に日本文学などの東アジア関連の授業となると、聴講者の過半数が留学生というのはけっこう珍しいことではありませぬ。先学期の私のゼミの場合、二十人のうち九人ほどが中国、韓国、日本に生まれ育った留学生でした。

一応の原則として課題の小説はすべて英訳で読むことになっていたのですが、実際問題として、アジア人の学生のなかには『風の歌を聴け』から『ノルウェイの森』までは英訳で読んでいたけれども、『ねじまき鳥クロニクル』と『IQ84』という大長編をそれぞれ二週間で読まなければならぬとなると、途中で諦めて中国語訳や韓国語訳で読んできた人もいました。そうすると、不思議なことが起きます。学生が同じ教室にいて、村上春樹というひとりの作家が書いた同じ作品を議論しているにもかかわらず、教壇にいる自分からは、それぞれの言語の翻訳を読んできた学生たちが、すぐには気づかないくらい微妙な読みの違い

仕掛けが組み込まれていますよ、という親しみを込めたチャカシにもなっています。

そこには、村上春樹の読者なら誰でも馴染みのあるテーマが並んでいるのが分かります。耳フェチ、料理、変わった名前、東京の夜景、パラレルワールド、歴史的フラッシュバック、予期しない電話、顔のない悪人、猫、猫と話すこと、消える猫、不思議な女性。しかし、このビンゴ・カードには、ひとつだけやや特殊なものが含まれています。それがいちばん左下の「チップ・キッドによる表紙」というコマです。

チップ・キッドとは、短編集『象の消滅』以来、ずっと村上春樹の小説をアメリカで出版しているクノプフ社のブックデザイナーです。現在、アメリカで活躍しているブックデザイナーの中でもトップクラスで、小説を深く読み込んだ上で、独創的な、それこそ小説の構成そのものを、視覚的に立体的に生かしたような表紙を手がけることのできる人物です。このチップ・キッドが作り上げた、村上春樹ではなく、ローマ字の Haruki Murakami という作家独自の、小説の書物としての雰囲気、ハルキ・ムラカミの作品を英訳で読むという読書経験のとても重要な一部を成していると言えるわけです。

私自身、たとえば『ねじまき鳥クロニクル』を日本語で読んだ時のことを思い出しますと、文章に引っぱられて次々とページをめくっていく、(鳥が出て来るだけに)何

かに取り付かれるように読んだのですが、英訳の『Wind-up Bird Chronicle』に関しては、文章・文体以前に、まず表紙と、表紙を外したその下のハードカバー、コピーライト・ページや扉のレイアウトなどが、鮮明に目に浮かびます。言い換えれば、原文と英訳を両方読んでいる私にとって村上春樹とハルキ・ムラカミとは、もちろん同じ人間ではあるのですが、雰囲気やイメージとしては、あるいは読書経験を通じてイメージされる作家としては、はっきりと区別されるわけです。

先学期担当したゼミでは、最後に『1Q84』を学生たちと一緒に読みました。小説の冒頭で青豆という変わった名前の女性が、重要な仕事に遅れまいと、首都高速で渋滞に巻き込まれてしまったタクシーから下車して、運転手に教えられた非常階段を降りていきます。すると1984年ならぬ1Q84という世界に降り立つ有名な場面があります。1Q84という世界には、空にふたつの月が浮かんでいて、それが見える人間は1Q84に迷い込んでしまっているというわけです。どうも、私には、村上春樹という作家もまた、青豆のように、別の言語に翻訳されるたびに、新しい世界、パラレルワールドのようなところに迷い込んでしまっているのではないか、という気がします。英語圏においては、チップ・キッドが手がけてきた数々の独創的な表紙によってイメージづけられた『1Q84』の作者は、日本で読まれている村上春樹と、一見同じ人物であるように

に思われますが、実はそうではないのです。英語圏で親しまれる村上春樹は「村Q春樹」とでも言うべき、微妙に異なった人物です。いや、もちろんこれは英語圏に限ったことではありません。どの言語でも、あるいは日本語の原文を読んでも、村上春樹はいつもどこかで、その言語、その場所特有の「村Q春樹」へと変貌を続けているのです。村上春樹のように世界中で愛読されている作家を語ろうとする時、その世界的な人気をどう説明すればいいか、何らかの普遍性を見いだそうとする傾向があります。しかし、米国の英訳の読者にとってチップ・キッドの表紙がパラレル・ワールドや耳フェチなどと同じくらいハルキ・ムラカミ文学を特徴づける重要な要素となっていることが雄弁に物語るように、世界中の、様々な国の読者が愛読する村上春樹小説は、非常にベシックなレベルで、モノとして異なっているわけです。その意味で、たとえば世界中の村上春樹愛読者のコミュニティーを想定する以前に、まずは特定の翻訳が、特定の本という形態で流通するという、物質的条件から成り立つ「翻訳空間」の存在を認知する必要があります。あるいは、もう少し押し広げて考えれば、具体的な書物の流通という土台の上に成立する言説、たとえば書評とか、ブログとか、ビンゴ・カードなどと言ったものも含めた、一種の制度としての「文学空間」、スペースだけではなく時間も考慮に入れば「文学時空」とでも表現すべきものの存在を想定する必要があるように思

います。

もう少し客観的に見ても、つまり書物の流通、翻訳の内容から考えてみても、村上春樹とハルキ・ムラカミとは、もしくは村上春樹と村Q春樹とは全く異なる人物です。一つの例を挙げますと、村上春樹が一九七九年に、デビュー作として出版した『風の歌を聴け』も、翌年の『1973年のピンボール』も、どちらも英語圏では流通しておりません。英訳は存在するのですが、日本でしか発売されることはありませんでした。また、日本では『ダンス・ダンス・ダンス』『国境の南、太陽の西』『ねじまき鳥クロニクル』に先立って、村上春樹の初の大ベストセラー『ノルウェイの森』が一九八七年に出版されておりですが、英訳は一九八九年に日本国内で出版されていたのにかかわらず、英語圏では二〇〇〇年に新訳が出版されるまで読みたくても手に入れることができませんでした。つまり、英訳読者にとっては『ノルウェイの森』は『ダンス・ダンス・ダンス』『国境の南、太陽の西』『ねじまき鳥クロニクル』より先に出版された作品ではなく、これらの後に位置づけられるのです。

これでは、村上春樹と村Q春樹が作家として歩んできた過程が、だいぶ違ってくると思います。ふたりの作家の履歴自体が異なるのです。しかも、周知の通り、村Q春樹の英訳は、そうとう原文離れしているケースが見られます。『ねじまき鳥クロニクル』がもっとも有名なケースですが、英訳か

ら、およそ二万五千語が削られています。そのなかには、たとえば第二部の最後に、主人公が泳ぎに出かけ、これまで何度も電話をかけてきて、テレフォンセックスのようなことを仕掛けてくる、不思議な女性とは、実は自分の妻だ、と気づく場面ですとか、主人公が電車の中でワタヤノボルに解雇された牛河に再会する場面などが含まれます。

あるいは、熱烈なアメリカの村Q春樹のファンが高いお金を払い、デビュー作の『風の歌を聴け』の英訳を日本の古本屋から取り寄せて読んでみたとしても、バーテンのJが中国人だと気づかない可能性があります。なぜかという点、原文には「彼は中国人だが、僕よりずっと上手い日本語を話す」と明言する文があるのですが、英訳からはすっかり削られているからです。これは、一度も中国に行ったことのない、日本に生まれ育ち、日本でしか生活したことのない在日中国人Jについて、英語読者が、どうしてこんなことを言うのだろうか、日本語ができて当たり前ではないか、と抱く疑問が読書経験の妨げにならない工夫だと思われれます。訳文ではJが「あと数年したら、一度だけ中国に帰りたいたいと思っているんだ。行ったことがないんだよね、実は」と言う場面がありますが、かなり丁寧に読まない限り、「帰る」という言葉から、Jが実は中国人であった、というニュアンスを読み取れる読者は少ないでしょう。村Q春樹の読者の「文学空間」では、見ようによっては村上春樹ワールドにおいてかなり重大な意味をもつ、Jの在

日中国人としてのアイデンティティーが消えてしまっていることが、英語圏の「文学空間」——「文学Q間」と呼ぶのはしつこいような気がしますので、やめておきますが——が、そのほかのどの「文学空間」とも異なる、独自の世界をもっていることの証明となります。英訳のJは、ちょうど1Q84の世界のふたつの月のような世界にいるわけです。

私が「文学空間」あるいは「文学時空」と呼んでいるものは、そういう意味では独立し、自己完結していると考えられます。村Q春樹を英訳で読む人間のほとんどは、新聞の書評やブログを英語で読み、そして村Q春樹以外の日本文学も英訳で読んでいると言えるでしょう。彼らにとって「文学」は基本的に英語を通して理解されるものです。しかし、文学空間とは、このようにある程度自己完結したものでありながら、また一方では自在に複数の世界が重なり合うものでもあります。たとえば、近代以前の日本にも独自の文学空間がありました。その文学空間はまた近代以前の中国を中心とした、東アジア文学空間の中に組み込まれていました。そして近代に入ると、西洋を中心とした新しい文学空間がどんどん広がりを見せ、日本の文学空間も、東アジアの文学空間も、見方によっては、その流れに飲み込まれるように意識されるのですが、その飲み込まれ方は、けっして日本の、あるいは東アジアの長い歴史を塗り潰すようなものではありませんでした。ちょうど村Q春樹の長

編小説を英訳で読むゼミで、アジア人の学生たちが、生まれ育った場所のその文学空間——韓国の文学空間であったり、中国の文学空間であったり、そして同時に東アジアの文学空間であったりするその文学空間——の中に足を踏みとどめながら、米国の文学空間、または西洋を中心として押し広げられた、今やほぼ全世界を覆う文学空間にも、参加するのとそれは同じことです。『1Q84』の冒頭で青豆がタクシーを降りる前に、運転手が「見かけにだまされないように。現実というのは常にひとつきりです」と主張しますが、少なくとも世界文学というひとつきりの現実には、複数の、もつと小さい、ローカルな現実が二重にも三重にも重なり合ったものとして存在しており、私たち読者は皆そんな幾重映しのような世界のなかにおいて、小説のページをめくりつつづけています。そして、村Q春樹もまた、日本語で書く日本の作家でありながらも、翻訳という非常階段を降りて、複雑に重なり合いながら発展しつつづける、世界文学を構成するいくつもの文学空間で、常に新しい冒険に挑もうとしているのです。

〈了〉

※この文章は、二〇一三年十二月十四日に早稲田大学で行われた、早稲田大学総合人文科学研究センター主宰の国際シンポジウム「東アジア文化圏と村上春樹——越境する文学、危機の中の可能性——」のエメリック氏による基調講演の一部に、書き下ろしを加えて再構成したものです。