

# 「期待の地平」を促す村上春樹作品のタイトルの 中国語訳 ——林少華訳と頼明珠訳を中心に——

周 鈺

はじめに

「期待の地平」という概念が文学研究者ハンス・ロベルト・ヤウス (Hans Robert Jauss, 1921–1997) によって主張された。文学作品がゼロベースで読者に届くことは不可能であるという意である。読者が自分自身のイデオロギー、教養レベル、予備知識、作品の宣伝などから影響を受けて「期待の地平」を築き上げるのである。「期待の地平」を築くには、様々な具体的な方法がある。なかでも作品のタイトルは重要な一手段である。村上春樹作品は現在 50 以上の言語に翻訳され、世界で読まれている。多種多様な翻訳が国際的な村上受容の進行を一段と速めている。数多くの中国語訳を介して中国で活発に受容されている作品とともに、そのタイトルもまたそれぞれ独自性のある翻訳を促している。書籍を読む前に抱く作品に対するイメージは、それぞれの中国語訳のタイトルに応じて変わっていく。同じ中国語でも中国大陆で刊行されている簡体字訳及び台湾で刊行されている繁体字訳には共通点が見られる一方、顕著な相違点を示しており、それぞれ読者に異なる印象を与えている。

以上の問題意識を踏まえ、本稿では、村上春樹作品のタイトルの中国語訳を手掛かりに、村上作品の中国語訳に多く携わってきた林少華と頼明珠による訳を研究対象とする。日本語原典と照合しながら、同一作品のタイトルの異なる中国語訳における相違点に焦点をあて、その延長線上に現れたタイトルが読者の「期待の地平」の構築過程における役割、さらにその役割が作品受容にどのように影響を及ぼしているのかを検討する。

## 1. 「期待の地平」について

「期待の地平」を語るには、まず提唱者の文学研究者のハンス・ロベルト・ヤウス及び受容理論に言及する必要がある。理論に関する論説を踏まえながら、具体的な事例を通して「期待の地平」の意味価値を掴んでいく。

### 1.1 受容理論と「期待の地平」

文学研究においては作家論、作品論などの方法論が主流であったが、読者を意識する流れが台頭するにしたがって、作品における読者の位置づけ、作品と読者の相互関係などに焦点をあてる読者論が脚光を浴びようになってきた。

文学研究は作家の時代を経て、「一九五〇年代にアメリカを中心に確立する『新批評』」<sup>1)</sup>

によって作者中心の視点から脱出し、作品自体への注目の時代を迎えた。その後、「読者は作者の言わんとするところを、正しく、『あるがまま』に理解できるし、また、しなくてはならない」<sup>2)</sup>という考えへの再認識などとともに、読者の読書行為における作用が重要視されつつある中、文学テキストと読者はいかに作用しあうのか、一連の観点が提起されている。

1967年にハンス・ロベルト・ヤウスが新設のコンスタンツ大学で教授就任講演を行った。その後コンスタンツ学派、受容理論、また受容美学とも呼ばれる文学理論が成立した。ヤウスは単なる作品だけでなく、作品の歴史的寿命にまで思考を伸展させて可能性を広げ、「読者の仲介があって初めて、作品は、一種の連続を保ち、絶えず変化する経験の地平の中に入っていくのである」<sup>3)</sup>と述べ、文学作品は読者の解釈によりはじめて動的なものとして継続すると主張を述べていた。読者はもはや受動的な立場に置かれたのではなく能動的に作品の読みに関与する。さらにヤウスは議論を掘り下げ、文学作品を書くのは作者ではなく、読者であるという視点に基づき、『挑発としての文学史』における一連の試みを通じて「作者、作品を中心に構成されてきた今までの文学史を解体し、読者中心の文学史を構築すること」<sup>4)</sup>を成し遂げた。このように、文学研究は三つの段階に分割することができる。いわゆる「第一の段階は作者の時代。第二の段階は作品の時代。そして第三の段階は、読者の時代」<sup>5)</sup>である。

ドイツの文学研究者のヴォルフガング・イーザー (Wolfgang Iser, 1926–2007) はヤウスのコンスタンツ大学の同僚であり、コンスタンツ学派、受容理論の代表的な理論家でもある。ヤウスの「期待の地平」、イーザーによる「テキストの不確定性の度合」<sup>6)</sup>によって生まれる、読者の想像力に働きかける「空所」などの論述は、いずれも作品成立における読者の役割を強調している。文学作品の受容における読者の位置づけについて、複数の代表的な論説が挙げられる。

文学作品とは、読者の意識においてテキストが構成された状態を指す。

作品は、テキストと読者との間の潜在的な位置を占めるため、この両者が相互作用を起こした結果、初めて作品の顕在化がなされる<sup>7)</sup>。

文学の歴史は美的な受容と生産の過程である。この過程は、文学的テキストが、受けいれる読者、反省する批評家、そして自分で再び生産していく作家の三者によって現代に活か (アクチュアライズ) されることによって完成されていく<sup>8)</sup>。

以上の論説を踏まえると、受容美学では受容過程における読者の役割、読者とテキストのコミュニケーションを重要視するスタンスがみられる。本稿において取り上げる訳文をこなす翻訳者は一度読み込んでから翻訳を行う過程を経るため、言うまでもなく読者である。本

稿で取り上げたいのは、数ある受容理論の中においてヤウスによって確立された「期待の地平」という理論である。

文学作品は、新刊であっても、情報上の真空の中に絶対的に新しいものとして現われるのではなく、あらかじめその公衆を、広告や、公然非公然の信号や、なじみの指標、あるいは暗黙の指示によって、全く一定の受容をするように用意させている。その作品は、すでに読んだものの記憶を呼びさまし、読者に一定の情緒を起こさせ、すでにその始まりから「中間と終わり」への期待を作り出している。その期待は、読み進むうちに、ジャンルあるいはテキストの種類がもつ特定のルールによって保たれるか変化させられる<sup>9)</sup>。

文学作品はたとえ斬新な姿をもって現れるとしても、「情報上の真空の中に絶対的に新しいもの」<sup>10)</sup>として自分自身を展示することはない。「広告や、公然非公然の信号や、なじみの指標、あるいは暗黙の指示」<sup>11)</sup>などの方法を通して「その作品は、すでに読んだものの記憶を呼びさまし、読者に一定の情緒を起こさせ、すでにその始まりから『中間と終わり』への期待を作り出している」<sup>12)</sup>のである。そればかりでなく、「その期待は、読み進むうちに、ジャンルあるいはテキストの種類がもつ特定のルールによって保たれるか変化させられる。つまり方向を変えられるか、場合によってはイロニーッシュに解消させられることがある」<sup>13)</sup>。新たなテキストは、読者に「それより前のテキストで親しんでいた、さまざまな期待とルールの地平を呼びおこす」<sup>14)</sup>効果を促す。そしてそれらの期待とルールは絶えず変化、修正ないし再生産の活動を繰り返す。

読者は教育レベル、美的感覚や予備知識などによってあらかじめ一定の期待を形成し、抱いてから読書を進める。読み進めるにつれ、その期待が修正、破壊あるいは再形成されていく。その過程において文学史的規準系を客観化しうる理想的な構図について、作品が「ジャンル、様式、あるいは形式の約束によって規定されている読者の期待の地平を、先ず独特に呼びさまし、次いでその期待の地平を一步一步破壊する」<sup>15)</sup>ことが提示されていた。それは読書行為において「期待の地平」を動揺させたり、裏切ったり、覆したりする過程を通じて多様な読みの誕生に拍車をかけるためでもある。一方で「期待の地平」は、読者が読書前にテキストの内容や描写方法などに対する期待または予測であるので、「期待の地平」によって作品を読む前に比較的明晰な予想が作られている場合では作品解読の可能性に制約を課すことはある。

「期待の地平」は読書行為における作品と読者との間の相互作用に密接にかかわる。「前もってあった期待の地平」と「新しい作品の出現」の隔たりを、「美的懸隔」にすれば、新しい作品の受容が「馴れ親しんでいる経験の否定か、あるいは初めて明白になった経験が意識化され『地平の変化』」<sup>16)</sup>をひきおこすことができる。「期待の地平と作品との懸隔、すなわ

ち在来の美的経験ですでに親しんでいたものと、新しい作品の受容によって要求される『地平の変更』との懸隔が、受容美学的に文学作品の芸術性格を決定するのである」<sup>17)</sup> というのは新しい作品を受け入れる際には作品と「期待の地平」の差異づけが期待されている。ヤウスによる「ある文学作品が、出現した歴史的瞬間に、その最初の読者公衆の期待を満たしたり、超えたり、失望させたり、あるいは覆す流儀様式は、明らかに、その作品の美的価値決定の一つの判断基準となる」<sup>18)</sup> という作品の美的判断の準則から見ると、一つの作品が「期待の地平」や従来の美的経験をどれほど満たしたり、変化したり、裏切ったり、再構成したりするかによって、受容過程において批判または高評される。前記の「ジャンル、様式、あるいは形式の約束」などの要素によって形作られる「期待の地平」との競い合いを経由し、読者が独自性のある読みを生み出す環境を整える作品が期待されるのである。

このような方法概念によれば、文学作品が完全な白紙状態で読者の前に現れることは不可能である。新作であっても読者の以前から積んできた経験や予備知識に呼応しあい、一定の感情を呼び起こす。文学作品を読む前に、読者はイデオロギー、教養レベル、予備知識、先行作品などの影響のもとに主観を伴う個人的な予測を持ち、「期待の地平」を築き上げる。読書過程の進展とともに、作品から得られる様々な刺激によって読者の「期待の地平」が具現化、破壊、修正、または改変されることが期待される。そのような変化が生じると、作品の受容に大きな影響を与える。さて、「期待の地平」はどのように生まれるのか。その形成はどのような方法で促されるのか。作品の具体的な内容に対し、不確定性、未定性や空白を設けるほか、多様な手段を通して仕掛けることも考えられる。作品に関する紹介や広告はもちろん、タイトル、帯文、表紙などは視覚的手段を用い、直観的方法として事前に読者の「期待」の形成に役割を務めることが考えられる。

文学作品のタイトルの選定について、小説家、文芸評論家、哲学者、記号学者であるウンベルト・エーコ (Umberto Eco, 1932–2016) が自作の『バラの名前』のタイトルづけを事例にして、意図的にその重要性を強調したことがある。エーコの創作談によると、作品のベースや一定の方向性を提示しているが、「語り手という者は自分の作品の解釈を提供すべきではない」<sup>19)</sup>。しかし、「不幸なことに、タイトルというものはそれ自体すでに解釈への一つの鍵である」<sup>20)</sup> とエーコはすでに認識した。タイトルが作品理解に至る読書という行動に多大な影響を与えることには多言を要しない。それでは、幾つかの具体例を通して、タイトルと期待作りとのかかわりを見ていく。

## 1.2 「期待の地平」を促す具体例

村上作品から例を挙げると、1987年、講談社から刊行された『ノルウェイの森』という小説は赤と緑の表紙のほか、二冊の帯に「一〇〇パーセントの恋愛小説!!」というキャッチコピーが恋話というイメージを鮮明に想起させる。厳密に言えば、帯文はタイトルではないが、表紙の一部分を覆い、目立った書体で記され副題のような役割を果たしている。その

帯文を目にした読者がすぐにその小説を恋についての話であると捉えても当然だろう。つまり読者が小説を読む前に、帯文から情報を獲得し、恋話なのではないかという「期待の地平」を持つようになったわけである。しかしながら、実際の内容は、「本当は『これは一〇〇パーセントの村上春樹のリアリズム小説』と書きたかったんです」<sup>21)</sup>という村上の自筆のキャッチコピーに対する自白並びに「この小説はあえて定義づけるなら、成長小説という方が近いだろうと僕は思っている」<sup>22)</sup>という村上の自作に関する語りからもわかるように、単に恋愛を主題としている小説ではない。青春の迷い、孤独や空虚、愛とは何か、生と死、成長といった多岐にわたるテーマを取り上げた作品である。キャッチコピーから影響を受けて形成された恋愛小説という読者の「期待の地平」は、読書過程において壊され、再構築されていくのである。

村上の「ねむり」という短編小説は1989年11月号の『文藝春秋』（文藝春秋）に掲載され、『TV ピープル』（1990、文藝春秋）、『村上春樹全作品 1979～1989 ⑧ 短篇集Ⅲ』（1991、講談社）、『「象の消滅」短編選集 1980-1991』（2005、新潮社）などに収録されている。2010年に内容において広範囲に及ぶ改稿を経て、タイトルも最初の「眠り」から「ねむり」へと変わり、単行本として新潮社より刊行された。全面的な改稿及びタイトル変更の理由を語る際に、村上は単行本のあとがきを介して「またひとつ違う可能性を追求してみたかったのだ」「オリジナルの版と区別するために、こちらの作品はタイトルを『ねむり』と変えた」<sup>23)</sup>と述べた。オリジナルの版との差異化を図るため、内容だけでなくタイトルまで書き直しを行ったわけである。換言すれば、タイトルの表記変更が作品の変貌に貢献できると村上自身も認めている。

さらに一例をあげると、アメリカ小説家であるJ・D・サリンジャー (Jerome David Salinger, 1919-2010) の長編小説『ライ麦畑でつかまえて』(The Catcher in the Rye) の日本語訳である。周知の通り、村上は翻訳者として文学作品を訳出している。『ライ麦畑でつかまえて』(野崎孝訳、1964、白水社)、『ライ麦畑の捕手』(繁尾久訳、1967、英潮社)などの名高いタイトルの日本語訳があるにもかかわらず、2003年白水社から出版された日本語訳において、村上はある程度タイトルの英語の発音をそのままカタカナに書き換え、『キャッチャー・イン・ザ・ライ』を使用したのである。他の日本語訳とは大いに異なり、このタイトルの日本語訳を見ると、読者が全く原作を知らないとしても、そのタイトルのもたらす違和感から外国文学の日本語訳であると直ちに意識する。その意識によって自分の読書体験や知識レベルなどに基づき、外国の文学作品に対する様々な予測を立てる幅が広がるのである。どの国で起こったどのような物語を描いているのか、それらをめぐる想像が湧いてくる。外国の物語に対して、日本の作品と異なる描き方や異国情緒あふれる文化的背景など、読者は期待も高めるのである。その期待、予測及び想像は実際の読書過程が進むにつれ、補充されたり、逆転されたり、壊されたりしていく。一方、原作をすでに知っている、またはほかの邦訳を読んだ人にとってもそのタイトルの日本語訳に違和感や新鮮さを覚え、今までの日本

語訳とは異なる過程で、予測が立てられ、築きなおされていく。

以上の事例によると、「期待の地平」の形成に繋がる作品のタイトルが、作品受容に多大な影響を与えることは明らかである。一般の読者の中でも書籍のタイトルや装丁にひかれて読書を始める人は少なからずいる。村上作品のタイトル、そしてその中国語訳もそれと似たような役割を果たしているはずである。村上作品は幾多の中国語訳を通して中国でも広く読まれている。なかでも中国大陆で読まれている中国語訳の一つ、翻訳者林少華による簡体字訳及び台湾で読まれている翻訳者頼明珠による中国語繁体字訳が広く親しまれている。

本稿は「期待の地平」に関する理論に基づき、林少華による中国語訳（以下林訳と略す）、頼明珠による中国語訳（以下頼訳と略す）から幾つかの具体例を選出し、原作に照らし合わせながら、村上作品のタイトルの中国語訳によって伝えられる情報にどのような違いが表れるのか、どのような期待が促されているのか、その後の読者の読書体験にどのように影響を与えるのかを分析する。訳文の品質や特徴は翻訳者自身の言語力や翻訳に対する信条などに深い関連性を持つため、題名の中国語訳の分析に進める前に、あらかじめ翻訳者二人の生い立ちについて言及しよう。

## 2. 翻訳者の林少華と頼明珠について

村上作品の中国語訳の翻訳者として林少華と頼明珠はそれぞれ簡体字訳、繁体字訳で読まれている。中国大陆で読まれている林少華訳は「林家舗子」と呼ばれたことがある。頼明珠は台湾の村上春樹の代弁者とも呼ばれている。

林少華は1952年に吉林省の九台县に生まれ、1975年に吉林大学日文系を卒業した。1982年に吉林大学大学院にて修士号を取得し、1982年から1987年にかけては暨南大学で教鞭を執っていた。その後1988年に渡日、大阪市立大学大学院で一年間留学し、1993年から1996年にかけては長崎県立大学で外国人講師を三年間務めていた。そして2002年にはフェローシップとして東京大学で一年間を過ごした。また中国海洋大学外国語学部教授をも勤めていた。翻訳業において現在では、中国本土で知名度の高い村上作品の翻訳者として村上受容に多大な影響を与え続けている。

日本語が堪能である一方、中国古典文学に高い関心を持っている林少華は、唐詩、宋詞などの文学作品を読み漁ると同時に、長期間にわたって日記を続けており、自分の文章力や語学力を確実に向上させた。幼少期より積み重ねてきた文学的素養や表現力を土台にして、中国語に誇りを持ちつつ、中国古典文学に持続的な関心を収斂している林少華は、中国語訳には「『和臭（日本語らしい翻訳調）』はあってはならない」<sup>24)</sup>と主張し、翻訳調を取り除くため、工夫を重ねなければならないと確信している。また訳文の精度に密接にかかわる語学力に対し、「専門家は誰でもご存知だと思いますが、訳文の質は、外国語の言語レベルではなく、中国語の言語レベルいかににかかっている」<sup>25)</sup>と語り、目標言語の中国語の語学力を極めて重んじている。そればかりでなく、訳文に美的な感覚を求め、中国の作家・文学研究者

錢鐘書<sup>26)</sup>による「化境」<sup>27)</sup>という論述を借りて、「原典に基づきながら、原典を超越する」<sup>28)</sup>という、中国語の表現力を活用し、高次元を目指した独創的な翻訳の特徴を創出している。

さらにインターネットでのインタビューにおいて、記者の「林先生が翻訳をなさる際には作品の審美性を重視されているのでしょうか」<sup>29)</sup>という質問に、以下のような答えを明示している。

そうですね。私は翻訳に関して文字の審美性を重要視しています。文学作品の最も重要な機能の一つとは読者に美的な感受性を与えることにあると思います。原文の意思伝達を理解するうえで美的な連想を喚起させることです。作品が読者に美的な感受性を持たせることができない限りでは、優秀な作品とは言えないでしょう。ゆえに、私は文学翻訳をするにあたってなるべく訳文を美しく産出するように工夫しています。周知のように、中国語の他言語と比べて最も主要な特徴という、装飾性にはかなりません。それは漢字の強みでもあります。では我々はその長所を生かさない理由は思い浮かびません<sup>30)</sup>。

林少華の翻訳観を要約すると、中国語の語学力を重要視し、翻訳過程においても中国語における表現方法の多様性や豊かな語彙力などの特徴を生かすことに重点を置くことである。原文に忠実に訳すべきであるが、それよりも、流麗な訳文を作るため「審美的忠実」を重要視している。林少華は「私は日本人と中国人美的センスにおける差異を調和させるため、時々許容範囲内で文章を調整し、いわば『塩を少しかける』ことである。この意味では、美化ではなく、一種の『信』であり、一種の忠実であり、いわゆる審美的忠実である。これは文学翻訳では許されるだけでなく、必要とされるものである」<sup>31)</sup>と述べ、美化を通して美的感覚を高めることを大事にし、翻訳過程において翻訳者が適切に表現を入れ替えたり、語句を添削したりする手入れを必要とする。訳文の文学的な審美性を保つために不自然な表現を取り除き、流暢で魅力的に作り上げるには翻訳者による推敲が不可欠であるという点が、林少華の翻訳観における中核をなしている。

一方で台湾出身の頼明珠は1947年生まれ、1969年に国立中興大学農経系卒業後、コピーライターとして活躍していた。1975年から78年まで千葉大学園芸学部農業経済研究室に在籍していた。その後、台湾に戻り、コピーライターとして職場復職し、広告会社に勤めていた。学歴から見ると、日本語を専攻することがなかったため、体系的に日本語を習得するチャンスがなかった可能性がある。だが日本の台湾統治時代は1895年から1945年まで約50年間続いたことから、頼明珠が育った時代においては生活の隅々にまで浸透していた日本の影響がまだ残っていた可能性が高い。そのような環境で育った頼明珠は、その後も長期間にわたって日本に滞在した経験より、日本語運用能力を持ち合わせていることは想定できる。そのような学歴や職歴を踏まえながら、インターネットの掲示板に掲載された読者の林訳と

頼明珠に関する質疑応答に対し、頼明珠が行った書き込みから翻訳観の一角を考察してみる。

彼の小説を翻訳する際、なるべく四文字熟語を使用せず、彼の意図や文章の意味を守りたいです。中国語訳を通して、村上春樹の特徴を読み取れるよう工夫しています<sup>32)</sup>。

私の訳文が日常生活の中で使われている中国語と似ていないと思う読者がいるようです。確かにそうです。それは村上春樹も普通の日本語をお使いにならないからです。普通の日本人はそういう話し方をしません。彼の文字は英語的な日本語なので、中国語訳の文字が英語文法っぽいと思う人もいます。中国語は非常に柔軟な言語ではありますので、ある種の味わいや語調を帯びることも可能です。伝統的な中国語とは異なり、新たな中国語の読書体験を作り、「この人の話し方が新鮮だ」と思わせる雰囲気を作り出すことができたのかなかなかいいです。(中略) 良かれ悪しかれは別の話ですが、翻訳をこなす時、村上春樹の独特な作風をできるだけ守りたいです<sup>33)</sup>。

性描写に関し、頼明珠は「ときどき村上さんの作品のなかにセックスの場面が多すぎるんじゃないかと思うことはあります。でも、そこは単純に言葉どおりに訳しています。べつに難しいとは思いません」<sup>34)</sup>と述べ、また自分の職務経歴を踏まえながら、翻訳に対する基本方針も語った。

私はコピーライターでしたから、文学研究者の方が翻訳する場合に比べて、「一般の読者が読んでどう感じるか」ということを強く意識する傾向があると思います。村上作品は特に文体がユニークで、読む上での楽しさにもつながっているのです、できるだけそのまま中国語に移し替えようとしています<sup>35)</sup>。

上記の「言葉どおり」「そのまま」が頼明珠の翻訳観のキーワードである。なるべく原作のまま日本語を中国語に書き換えるという方略には、頼明珠自身の職歴から生まれた一般読者の感覚を大切にするという意図が現れた。頼明珠の翻訳観というと、最も重要なのは忠実さである。原文に忠実に中国語訳を産出し、原文の意味を正確に読者に伝達することを優先させる点である。内容の忠実さだけでなく、語句の語順まで原作に従うのである。できるだけ加訳や減訳などの翻訳ストラテジーを使用せず、訳者による訳文の特徴や作風などを最小限にさせる。そして原文の作風を守り、四文字熟語の使用も控え、不要な修飾を加えることなく、原文の意味を一言一句漏らさず中国語に書き換えることである。

### 3. 村上春樹作品のタイトルの中国語訳

上記の翻訳者二人の学歴や職歴などを踏まえたうえで、村上作品のタイトルの中国語訳の

比較を行っていく。まずは村上のデビュー作『風の歌を聴け』から考察にとりかかる。

# 例 1 『風の歌を聴け』

『風の歌を聴け』の日本語原作は第 22 回群像新人文文学賞当選作に選ばれ、1979 年 5 月発売の『群像』6 月号に掲載された。その後、単行本、文庫本が続々と出版された。下記の中国語訳事情の一覧表によると、林訳のタイトルは『好风长吟』から『且听风吟』へと変更されたことが分かる。『風の歌を聴け』が漓江出版社より『好风长吟』の次に『且听风吟』をタイトルにして出版された。また 2001 年上海訳文出版社から『且听风吟』をタイトルとする単行本が「村上春樹文集」シリーズの一卷として出版された。現在は、出版を重ねているのは『且听风吟』というタイトルの中国語訳である。林訳の二つのタイトルの中国語訳を日本語に訳しなおすと、『好风长吟』は「良い風が長く歌い続ける」という意味になる。一方『且听风吟』は「しばし風の歌に耳を傾ける」である。

	タイトル	出版年 出版社	中国語のタイトルの日本語訳
村上原作	風の歌を聴け	1979、 『群像』6 月号	<div>良い風が長く歌い続ける</div> <div>しばし風の歌に耳を傾ける</div> <div>しばし風の歌に耳を傾ける</div>
林訳	好风长吟 (好風長吟)	1992、 漓江出版社	
	且听风吟 (且聽風吟)	1997、 漓江出版社	
	且听风吟 (且聽風吟)	2001、 上海訳文出版社	
頼訳	聽風的歌	1988、 時報文化	風の歌を聴く

図表 1 筆者作成

林訳の二つのタイトルに共通するのは「吟」という中国語表現である。動詞としての「吟」という表現は「呻吟」「嘆息」のほか、「吟唱」「吟誦」の意を表すこともできる。また、詩歌を作成する際に、語句を推敲するという意味も含む。文語的な表現であるため、中国の古典文学ではよく現れる語彙である。それに加えて、『且听风吟』の「且」も文語的副詞であり、中国の古典文学において頻繁に用いられている。例えば、中国最古の詩集『詩経』の「唐風・山有樛」というエピソードにおいて「且以喜楽 且以永日（しばらくそれをもって遊ぶ、しばらくそれを使い日々を送る）」という文が綴られている。『好风长吟』であろうと『且听风吟』であろうと、いずれも文語的な表現となる。一つ目の『好风长吟』には「よい」を表す「好」、それと風が長く歌い続ける状態を表す「長」という修飾語が付け加えられているため、比較的に訳者の主観的な気分を表出している。両者とも原作のタイトルの

直訳であるとはいにくい。中国語の文面から見ると、修飾語が付け加えられ、両者とも四文字表現となり、やや古典的な余韻を帯びた表現となっている。そして読みやすさにおいて滞りなく、違和感なく読めるだけでなく、雅な雰囲気を感じることができる。しかしながら、文学的美的な表現であるため、受け手にやや古風なイメージを与え、古典文学ではないかと受け取られかねない。そのような作品に対する先入観は、一種の「期待の地平」を成立させているだろう。

一方、頼明珠による中国語訳は『聽風の歌』となり、1988年に時報文化から出版された。「風の歌を聴く」という意味を表す頼訳のタイトルは直訳としてはあり得る。ただ、原作の「聴け」という動詞の活用形はカ行五段活用動詞「聴く」の命令形であり、「要請」及び「勧誘」の意味を含み、強めの感情を表す。「聽風の歌」つまり「風の歌を聴く」という表現は行動自体を素描することになり、やや控えめな印象を与える可能性がある。古典文学を連想させやすい林訳と比べると、頼訳のほうが現代作品というイメージが強い。

林訳では、読者が文語的、古典的なイメージを抱くことから、古典文学に関連する期待や予測が自然に湧いてくる。その予測は、その後の読書過程に生まれる実際の感覚とのギャップを生じ、作品理解に影響を及ぼすと考えられる。頼訳の場合は、読みやすい現代小説またはエッセイなどの印象を受けやすいことから、読者が比較的に作品自体に近い予測を立てるのではないだろうか。それぞれ異なる「期待の地平」が、実際の読書過程で生まれた印象に合致したり、相違したりする。頼訳の方が原作に近いが、林訳は原作と正反対のイメージを作り出す。原作の雰囲気と齟齬する林訳が原作と異なる予測を促す可能性が高い。その予測が実際の読書活動とともに破壊され、覆されることは予想される。前記の「期待の地平」の論述に従うと、要するに、林訳のほうがその理想的な構図における「期待の地平」の破壊という点に合致するだろう。

中国の清末民初に活躍した啓蒙思想家、翻訳家嚴復によって一つの翻訳規範が提唱された。それは「信、達、雅」という基本理念である。嚴復の『天演論』には「譯例言」というエピソードが付され、翻訳についての考えが以下の発言に凝縮されている。

翻訳という仕事は三つの難点がある。それは「信」、「達」、「雅」である。「信」を求めるだけでも困難を極まるが、「信」だけにこだわり、わかりにくい訳文になると、訳したとしても翻訳にはならない。ゆえに、「達」を重視しなければならない<sup>36)</sup>。

文字通りに「信」は「忠実」であり、原文に忠実に訳文を産出するということである。それは翻訳のベースとなるものである。「達」とは「読みやすさ」「すらすら読めるように訳文をアレンジする」ということである。「雅」はさらに高い次元での訳文の言語表現における文学性や美しさを指す。上記の発言によれば、「信」という原則を満たすのは難しいが、翻訳に対してとても大事である。そればかりでなく、「達」も重要視しなければならない。前

記の林少華の翻訳観を踏まえると、林訳の場合では「達」及び「雅」を重視し、必ずしも「信」を守っているとは限らない。翻訳の忠実さから言えば、林訳は決して原作への忠実を貫き翻訳したとは言えない。そのような扱い方は翻訳にしてどの程度まで認められているのか、議論の余地がある。「すべての変数に対して正確または近似した対応を求めるのは難しく、場合によっては不可能であることさえある」<sup>37)</sup> という論説に示されているとおり、完全な忠実さを求めること自体はほぼ不可能に近い。ところが、林訳によって作られた期待や先入観も実際の原作との間に不一致が存在することが明らかである。それはある意味では林訳は忠実さを重要視する翻訳の価値観を裏切った傍証たりえている。

引き続き、村上春樹の4作目の長編小説として1985年に新潮社より刊行された『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』という作品を見てみよう。

## 例2『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』

林訳は1992年に漓江出版社から出版された。また2002年10月上海訳文出版社、タイトルの中国語訳は「世界尽头与冷酷仙境」を踏襲した。「世界尽头与冷酷仙境」は「世界のはてと冷たく冷酷な仙境（幻の楽土）」を意味する。頼訳は1994年に博益出版集団及び時報文化から刊行され、タイトルは「世界末日與冷酷異境」であり、「世界の最後の日と冷たく残酷な異世界」を意味する。

	タイトル	出版年 出版社	中国語のタイトルの日本語訳
村上原作	世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド	1985、 新潮社	
林訳	世界尽头与冷酷仙境 (世界尽头與冷酷仙境)	1992、 漓江出版社	世界のはてと冷たく冷酷な仙境 (幻の楽土)
	世界尽头与冷酷仙境 (世界尽头與冷酷仙境)	2002、 上海訳文出版社	世界のはてと冷たく冷酷な仙境 (幻の楽土)
頼訳	世界末日與冷酷異境	1994、 博益出版集団	世界の最後の日と冷たく残酷な 異世界
	世界末日與冷酷異境	1994、 時報文化	世界の最後の日と冷たく残酷な 異世界

図表2 筆者作成

文字数は同じであるが、それぞれの中国語のタイトルの日本語訳から、林訳と頼訳との相違点があからさまに浮かび上がってくる。字面だけ見ると、日本語の「世界の終り」という表現は、世界が間もなく破滅し、終焉を迎えるという意味を表す。「終り」に対して、「時間的な終焉」か、「地理的な果て」を意味するかによって中国語訳が異なってくる。「時間的な終焉」を意味すると、「最後の日、末日」に対応する中国語の「末日」になるが、位置や場

所などを表すと、「果て、境界線」などを意味する中国語の「尽头」になる。「世界尽头」も「世界末日」も、切なく退廃的な雰囲気を作り出すことはできるが、林訳の「世界尽头」はどちらかという、追放感を味わわせ、「世界の果てに追放される」という意味合いを含んでいる。頼訳の「世界末日」の方がより世界が破滅する、終末というニュアンスを伝える。

作品の内容に関連付けて考えると、村上の原作における「世界の終り」とは、「壁」に囲まれた街であり、ある場所のことである。現実世界ではなく、「影をとられたときに古い世界の記憶も一緒にどこかに行っちゃったみたいだ」<sup>38)</sup>「影を捨てるか、中に入るのをあきらめるか、どちらかだ」<sup>39)</sup>という描写によって、何かが欠如している異世界の輪郭が割り出されている。その街に入るため、自分で影を捨てざるを得ない。そこで暮らしている住人は影を引き剥がされ、記憶を失いつつあり、さらに心までも失っていくのである。「『ハードボイルド・ワンダーランド』がエレベータやスーパーマーケットのような現代的なテクノ空間を舞台にしているとすれば、『世界の終り』のほうは、森や塔や一角獣といったものに象徴される暗いアニミズムにおおわれた中世的空間を舞台にしている」<sup>40)</sup>と指摘されたように、「空間」を表すと解釈すれば辻褄が合う。ところが、原作は二つの世界が並行して展開する構造で、奇数の章は「ハードボイルド・ワンダーランド」で、偶数の章は「世界の終り」となり、相互に進行していく物語である。「ハードボイルド・ワンダーランド」の部分において「世界が終る」という類の表現が繰り返される。

「このままじゃ世界が終わっちゃうのよ」

世界なんか終ればいいんだ、と私は思った<sup>41)</sup>。

「さっき君はこのままじゃ世界が終るって言ったね。それはどうして？何故、どういう風に世界が終るんだい？」

「知らないわ。祖父がそう言ったのよ。今私の身に何かがあれば世界が終るってね。祖父は冗談でそんなこと言う人じゃないのよ。彼が世界が終るって言えば、世界はほんとうに終るのよ。ほんとうよ。世界は終るの」

「よくわからないな」と私は言った。「世界が終るって、いったいどういうことなんだ？君のおじいさんは正確に＜世界が終る＞って言ったんだね？＜世界が消滅する＞とか＜世界が破壊される＞とかじゃなくて？」

「ええそうよ、＜世界が終る＞って言ったの」

(中略)

「それで……その……世界の終りがどこかで僕と結びついているわけなんだね？」<sup>42)</sup>

以上の描写からみると、「世界が終わる」という表現も、小説にとって不可欠なファクターである。その点からみると、内容的にも頼訳の「末日」に重ね合う箇所は全くないとは言

えないだろう。

そして「ワンダーランド」に対する理解における違いも、二つの中国語訳に反映されている。文字通り「不思議な国」と捉えるなら、頼訳の「異境」（異世界、別世界）になるが、ポジティブな扱い方を取ると、林訳のようにユートピア、理想郷（りそうきょう）を意味する中国語の「仙境」になるわけである。仙境とは中国では古代、仙人が住むところ、俗界を離れた場所、また、美しい景色が広がる場所を指す。したがって、頼訳の「異境」という表現はそれほど主観的で感情的な表現を用いていないのに対して、林訳の「仙境」には「仙」というポジティブな修飾語を含めることによって、素晴らしい世界のイメージを喚起させる。林訳のタイトルによって、読者は小説を読む前から、その世界が崇高で美しいという肯定的な予測を立てるはずである。その延長線上に生まれた幸せや美しい神秘的な世界をめぐる作品という先入観から構成される「期待の地平」を抱える読者は、読み進めるにつれて、小説の内容によって感覚は大きく変わっていくだろう。原作を完璧に忠実に訳すということは全くしていないが、「期待の地平」への裏切りを達成したと言える。

次に、文字表現のほかに、符号の使用が訳文に与える影響について、長編小説『ダンス・ダンス・ダンス』という例を通して分析を試みる。

### 例3 『ダンス・ダンス・ダンス』

『ダンス・ダンス・ダンス』という小説は村上春樹の6作目の長編小説にあたり、1988年、講談社より上下巻で刊行された。

	タイトル	出版年 出版社	中国語のタイトルの日本語訳
村上原作	ダンス・ダンス・ダンス	1988、 講談社	
林訳	青春の舞歩 (青春の舞歩)  舞！舞！舞！ (舞！舞！舞！)	1991、 南京訳林出版社  1996、 漓江出版社	青春のダンス・ステップ、青春の踊り  ダンス！ダンス！ダンス！ 踊れ！踊れ！踊れ！
頼訳	舞・舞・舞	1996、 時報文化	ダンス・ダンス・ダンス

図表3 筆者作成

林少華による中国語訳は、タイトルの変更がなされている。一つ目の林訳は「青春の舞歩」となり、1991年に南京訳林出版社より刊行され、「青春のダンス・ステップ」、「青春の踊り」を表している。変更後のタイトルは「ダンス！ダンス！ダンス！」を表す「舞！舞！舞！」であり、1996年に漓江出版社、また2002年に上海訳文出版社より、改訳とともに長年にわたって出版され続けている。

1991年に出版された中国語訳のタイトルに、原題にはない「青春」という表現を入れたのは、それまで『ノルウェイの森』をはじめとする作品において取り上げられた若者の煩惱、恋、喪失感、孤独といったモチーフが残した印象が強かったためだろう。「一言で言えば、村上文学は、中国の都市に住む青年男女の心の共鳴を引き起こした。これがまさに、村上春樹の小説が中国で長くブームを続け、衰えを見せないもっとも根本的な原因である」<sup>43)</sup>と林少華が2001年10月号において語ったように、青春小説という印象から影響を受けた可能性が十分にある。そのほかにはタイトルの書き直しを介して美的感受性や文学性をより目立たせるためもあるのではないだろうか。その扱い方から前記の林少華の「審美的忠実」という理念を窺える。もしくはそれは1989年に漓江出版社より刊行された、林少華訳の『ノルウェイの森』と同じように、売上を向上させるため、印象深いタイトルを作るという出版社側が打ち出した若者を惹きつける施策であると考えても無理はない<sup>44)</sup>。藤井省三の研究によると、ちょうど1989年前後に中国大陆では第一次の村上文学ブームが引き起こされていた<sup>45)</sup>。「青春的舞歩」というタイトルを通して、作品が青春の日々や若者をめぐって物語るという読者の一種の「期待の地平」の成立を狙ったわけである。このタイトルは「青春」という表現に重点を置いたため、あらかじめ読者に青春小説というイメージを植え付けやすい。そこには村上の初期作品に対する、青春の憂いや恋愛を綴り、青春の日々が語られていくという一種の固定観念のような認識が投影される。作品は「初期三部作」、「青春三部作」、また「鼠三部作」と呼ばれる『風の歌を聴け』（1979、講談社）、『1973年のピンボール』（1980、講談社）、『羊をめぐる冒険』（1982、講談社）の続編にあたる作品であるため、初期の三部作の作風やモチーフを受け継ぎ、登場人物の境遇の続きを語る作品として「青春」に密接に繋がっているという考慮もあり得る。実際のところ、語り手は同じように「僕」ではあるが、決して青春を描くものではない。『ダンス・ダンス・ダンス』に至り、冒険の幕が再び開かれ、主人公が謎解きの旅に踏み出す物語が描かれている。「『ダンス・ダンス・ダンス』は村上春樹が、そんな八〇年代の同時代と初めて真剣に向きあい、いわば社会の現実に批評的に目を向けようとした作品である」<sup>46)</sup>と指摘されたように、『ダンス・ダンス・ダンス』はむしろ現実世界に向けて、社会状況について思索をこめた作品である。

タイトルに繰り返し現れている「ダンス」という表現のかわりに、小説の中では何回も「踊る」という表現を重複させている。

「踊るんだよ」

(中略)

「音楽の鳴っている間とはとにかく踊り続けるんだ。おいらの言ってることはわかるかい？ 踊るんだ。踊り続けるんだ。何故踊るかなんて考えちゃいけない。意味なんてことは考えちゃいけない。意味なんでもともとないんだ。そんなこと考えだしたら足が停まる。一度足が停まったら、もうおいらには何ともしてあげられなくなってしまう。あん

たの繋がりは何もなくなってしまう。永遠になくなってしまうんだよ。そうするとあんたはこっちの世界の中でしか生きていけなくなってしまう。どんどんこっちの世界に引き込まれてしまうんだ。だから足を止めちゃいけない。どれだけ馬鹿馬鹿しく思えても、そんなこと気にしちゃいけない。きちんとステップを踏んで踊り続けるんだよ。そして固まってしまったものを少しずつでもいいからほぐしていくんだよ。まだ手遅れになっていないものもあるはずだ。使えるものは全部使うんだよ。ベストを尽くすんだよ。怖がることは何もない。あんたはたしかに疲れている。疲れて、脅えている。誰にでもそういう時がある。何もかもが間違っているように感じられるんだ。だから足が停まってしまう」

(中略)

「でも踊るしかないんだよ」

(中略)

「それもとびっきり上手く踊るんだ。みんなが感心するくらいに。そうすればおいらもあんたのことを、手伝ってあげられるかもしれない。だから踊るんだよ。音楽の続く限り」

オドルンダヨ。オンガクノツヅクカギリ<sup>47)</sup>。

ここでの「踊る」という行為は、青春との関連性よりもやむを得ない場合、自分自身を取り戻すもしくは自分を救う手段、決心のようなものの具現化となる。つまり、林訳の最初のタイトルの中国語訳が読者に伝えた情報と作品の実際のイメージとの間には齟齬がある。そして作中における「踊る」という表現の繰り返しは、作品のタイトルにおける「ダンス」の重複の重要性を裏付けている。変更後のタイトルに関しては、林訳も頼訳も同じ漢字を使い、両方とも直訳であるといえる。だがここで注目すべきは、句読点（符号）の使い方である。

原作では、複数の単語の並置や外来語の単語の区切りとして中黒「・」が使われている。中国大陆では単語を並列する時、「、（読点）」「，（カンマ）」「；（セミコロン）」を使うのがほとんどである。それにもかかわらず、林訳が感嘆符の「！」を三つも用いているため、「ダンスしろ！ダンスしろ！ダンスしろ！踊れ！踊れ！踊れ！」という強調の意を表し、感情が次第に強まり、緊迫感も高まっていく。なぜそんなに踊ることを呼び掛けるのか、なぜそんなに急かすのか、ずっと踊らなくてはならない理由は何なのか、何か想定外の出来事でも起こったために、必死に踊っているのか、などといった様々な想像や疑問が湧き上がる。それらの疑問は、小説の奇妙さや幻想的な要素をほのめかしている。

頼訳の『舞・舞・舞』は1996年に時報文化より出版され、ほぼ直訳に近い。しかしタイトルには、中国語では普段あまり使用されていない中黒を使い、強調よりも並列の意に偏り、異国情緒を感じさせる。同じ漢字が三回繰り返されているため、少なくとも踊ることに

重点が置かれたことは分かるだろう。

この例に対して、文字から言えば、林訳の二つ目の訳も頼訳も直訳である。どちらの方が「期待の地平」の形成、また作品受容にプラスに作用するのかは判断しにくい。ただし原作のタイトルと実際の内容のギャップが受容過程において影響を及ぼすことは疑う余地がない。以上を踏まえ、以下では一見似ているような中国語表現だが、組み合わせによってニュアンスにおける大きな違いをもたらしている例を検討する。

#### 例4『アフターダーク』

『アフターダーク』は2004年、講談社より刊行された長編小説である。

	タイトル	出版年 出版社	中国語のタイトルの日本語訳
村上原作	アフターダーク	2004、 講談社	日が暮れた後、 空が暗くなってから
林訳	天黒以后 (天黒以後)	2005、 上海訳文出版社	
頼訳	黑夜之後	2005、 時報文化	

図表4 筆者作成

2005年上海訳文出版社より出版された「天黒以后」という林少華訳のタイトルは、「日が暮れた後、空が暗くなってから」を意味する。中国大陸で文学作品の翻訳を果たしている翻訳者施小炜<sup>48)</sup>による中国語訳は、2012年に南海出版公司より刊行され、題名は林少華訳と同じ「天黒以后」とつけた。林訳の「天黒以后」は、「空が暗くなった後」の意味を表し、ほぼ原作の直訳であるといえる。頼訳の「黑夜之後」は、2005年に時報文化から刊行され、「暗い夜が過ぎると、闇夜が過ぎると夜明けを迎える、夜が明ける」という意味を持ち、闇から光へとの移り変わりを示す。

林訳と頼訳との間には、まず時間帯の捉え方に違いがある。林訳の場合は太陽が沈んだ後の時間帯を指すが、頼訳は夜が明けようとする頃また朝を迎えた時間帯を意味する。小説において描かれているのが夜中以降の数時間であるとする、林訳のタイトルに一致する。さらに一歩進めて言えば、頼訳の場合では「黑夜之後」は「暗い夜が過ぎると」という意を表す一方、どちらかという「闇夜が過ぎると、夜明けを迎える」、つまり「暗闇を抜けると、明るい未来（日差し）が待っている」というニュアンスが含まれている。林訳は暗くなった後に何が起こるのかに焦点を合わせているが、頼訳の場合は暗くなった後の出来事よりも、夜が過ぎて何が起こるか、夜明けを迎えた後の時間帯に読者の関心を惹きつける。頼訳の表現は中国語の文脈では、雨が上がり晴れる、厳しい状況を乗り越えた先に希望がまもなく訪れることを意味する。

林訳は、日が暮れた後に何が起こるのか、悪いことなのか、良いことなのか、と読者は思考を巡らせるが、頼訳の場合では、読者は悪い出来事が起こった後、間もなく迎える何か良いこと、明るい未来を連想させられる。頼訳を読む読者は、より困難や苦境を乗り越えた後に何かよいことが起こるのかを期待する。その一点に関する想像は、小説をめぐる先入観を大きく左右する。その先入観に影響された読者は実際の読書過程において良いことなのか、悪いことなのか、それぞれ感想が変化していく。実際の内容は、白川という娼婦に暴力を振るった人物によって、「暴力」「悪」などの要素を表出しているため、暗いイメージが強い。「都市の裏側、あるいは都市の闇」<sup>49)</sup>を描いた点も林訳のタイトルの暗い夜が訪れたというイメージに近い。

つまりこの作品の場合では、忠実さから言えば、林訳の方が日本語に近い、想像の余白を多めに残しているが、頼訳は良いことを期待する読者にとって読書前の予測と読書後の実感の間にギャップを生じさせやすい。それは事前に構築された「期待の地平」を実際の読書過程において裏切ること偏っている。「期待の地平」の理想的なケースでは結果的に読者の事前の予測や先入観を打ち壊すという論説を前提とすると、原作の内容から離れた頼訳のほうが「期待の地平」への離脱を達成させやすいと考えられる。しかし翻訳において重視される忠実さの観点から見ると、明らかに、林訳は原題をそのまま中国語に書き換えた。頼訳は林訳に似たような表現を選んだが、僅かな言葉の選択の違いによって、ニュアンスに対する対照的な理解を引き出した結果まで導いた。そこからは中国語または漢字の豊かな表現力が見て取れる。

最後に、長編小説ではなく、村上の短編小説集『回転木馬のデッド・ヒート』を取り上げることにする。

#### 例5『回転木馬のデッド・ヒート』

『回転木馬のデッド・ヒート』と題する短篇小説集<sup>50)</sup>は1985年、講談社より刊行された。「はじめに・回転木馬のデッド・ヒート」をはじめ、「レーダーホーゼン」「タクシーに乗った男」「プールサイド」など複数の短編小説を収録した小説集は、1988年に文庫本、2004年に文庫本の改訂版が刊行された。林少華による簡体字訳は2002年に上海訳文出版社より「旋转木马鏖战记」という訳名で出版され、その後は更に改版を経たが、題名の中国語訳は最初のままである。一方、頼明珠は原作の題名を「迴轉木馬的終端」と訳し、1991年に遠流出版社より出された後、題名の中国語訳を踏襲し、時報文化より改訂版が刊行された。

	タイトル	出版年 出版社	中国語のタイトルの日本語訳
村上原作	『回転木馬のデッド・ヒート』	1985、 講談社	

林訳	旋转木马鏖战记 (旋转木马鏖戦記)	2002、 上海訳文出版社	回転木馬の激しい戦いに関する 記録
頼訳	迴轉木馬的終端	1991、 遠流出版社	回転木馬の終局

図表5 筆者作成

『回転木馬のデッド・ヒート』という題名に、林少華と頼明珠はそれぞれ異なる中国語訳を提示している。原作に近い訳といえば、林少華訳のほうが「鏖戦（激しい戦い）」を通して熾烈な争いという意味を表している。頼訳は「終端（物事の終わりや、あるプロセスやシステムの終局、ターミナル）」という中国語表現を使用し、原典の題名の伝える意味から相当離れている。実は村上は「はじめに・回転木馬のデッド・ヒート」において以下のように題名に注釈を付け加えている。

おりとはその無力感のことである。我々はどこにも行けないというのがこの無力感の本質だ。我々は我々自身をはめこむことのできる我々の人生という運行システムを所有しているが、そのシステムは同時にまた我々自身をも規定している。それはメリー・ゴーラウンドによく似ている。それは定まった場所を定まった速度で巡回しているだけのことなのだ。どこにも行かないし、降りることも乗にかえることもできない。誰をも抜かないし、誰にも抜かれない。しかしそれでも我々はそんな回転木馬の上で仮想の敵に向けて熾烈なデッド・ヒートをくりひろげているように見える<sup>51)</sup>。

「回転木馬のデッド・ヒート」は一種のメタファーと想定されていることがわかる。どこにも行けず、いくら頑張っても結末は大きく変わらない。そのような現実直面しているにもかかわらず、人間は回転木馬に乗ってそれぞれの仮想の敵と激しい戦いを繰り返す。林少華は訳者による序文においてその題名に対して「強いて言えば一つは題名が面白いと感じたからです。驚いたことに、独りでぐるぐる回るメリー・ゴーラウンドを『激しく戦いあう（デッド・ヒート）』に結びつけ、そこからユーモラスを帯びた悲しみ、あるいは悲しみに満ちたユーモアがにじみ出ているからです」<sup>52)</sup>と語り、村上に共通する読みを持つ姿勢を見せた。

内容から言えば、小説集に収録された「プールサイド」は、成功者である主人公が一見幸せそうな生活を送っているが三十五歳の誕生日に人生の岐路に立たされる。誕生日の翌日に、自分の体をチェックしながら、自分が老けていくことに気づくことを描いている。「プールサイド」に対して川本三郎が「時間にとらわれてしまった男の物語である」<sup>53)</sup>とみなし、村上自身の体験に結びつけ、空っぽの部屋の中で「回転木馬の上で時間という『仮想の敵』と『デッド・ヒート』を続けている」<sup>54)</sup>ように見えると指摘している。つまり、時間と闘っている男を描いている物語である。

以上によると、題名に対して林少華訳の方が原典の伝えた意味合いに合致する。「デッド・ヒート」のポイントを掴みそびれたように見える頼訳はもはや誤訳といっても不思議はないほど、原典との関わりが薄い。林訳と異なり、頼訳は、全く「闘い」「激闘」に思いを馳せていないだろう。翻訳版のタイトルは、中国語訳のそれぞれの表現によって、読者の異なる期待を引き起こしている。

#### おわりに

本稿は「期待の地平」を踏まえながら、村上作品の中国語訳の代表的な翻訳者林少華及び頼明珠のそれぞれの生い立ちと翻訳観を取り上げてから、村上作品のタイトルのそれぞれの中国語訳を考察した。総じていえば、ここで取り上げた具体例において、林訳は主観的で感情的な修飾語を加える傾向が見られるのに対し、頼訳は原作をそのまま中国語に翻訳したケースが多い。その違いによって読者が読書を開始する前にタイトルの伝えた情報を得てそれぞれ異なる期待を持つようになる。その期待は実際の読書過程において変更されたり、打破されたり、覆されたりする。

ルフェーヴルの翻訳理論によれば、翻訳は起点テキストのリライト (Rewriting) である<sup>55)</sup>。翻訳は一種のリライト、書き直しであるため、明らかに直訳だけでは足りない。しかし従来原作への忠実さを守るという価値観が重要視され続けている。だからといって翻訳プロセスにおいてすべて一字一句の直訳という方略を使うべきであるとは言えない。翻訳者も読者として訳文を読む読者と同様に個人的な好みがある。なお訳文の優劣を判断する基準も各々異なる。よって、小説のタイトルの中国語訳は原作に忠実に翻訳すれば十全であるとは言にくい。翻訳は原作に対する一種の書き直しであり、リライトである以上、完全に原作を守ることはできない。そして「期待の地平」の理想的なケースを考えると、事前に構築された「期待の地平」は読書が進むにつれ壊され、再構築されることが望まれる。つまり実際の内容は先入観や予測と異なるほうが面白味のある読書体験を生み出せる。それに従うと、タイトルの中国語訳を通して前後の齟齬を作るべきであるという結論に至った。しかし一方で忠実さという翻訳界の主流を占めてきた価値観の拘束があるので、翻訳の場合は必ずしも「期待の地平」の理想図に当てはまるとは限らない。

最も重要なことに、中国大陆で広く使われている中国語が、本来台湾で使用されている国語とは異なるので、両者を完全に同一視することはできない。翻訳者二人それぞれ異なる教育・職歴、翻訳観、言語レベルを持つため、翻訳過程を通して異なる中国語訳を出しても当然である。同様に、小説のタイトルの翻訳も、多かれ少なかれ翻訳者の思考を反映し、独自性を帯びるものとなる。翻訳者は読者としての個人的な読書体験、作品に対するイメージに基づき、翻訳を産出し、意図的にあるいは無意識にそれぞれ異なる読者の「期待の地平」を呼び起こし、作品受容に異なる影響を与える。それゆえタイトルの翻訳を疎かにしてはいけない。「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね」<sup>56)</sup>

と村上が『風の歌を聴け』の冒頭で語ったように、完璧な翻訳は存在しないにもかかわらず、翻訳者はそれぞれの翻訳信条を抱えながら、原作や自分自身の言語レベルなどに基づき、できるだけ良い訳文を作るように精一杯努力していることが確実にみてとれる。

## 註

- 1) 土田知則・青柳悦子・伊藤直哉『ワードマップ 現代文学理論：テキスト読み・世界』、新曜社、1996年、125頁。
- 2) 外山滋比古『外山滋比古著作集2 近代読者論』、みすず書房、2002年、243頁。
- 3) ヤウス、ハンス・ロベルト著、轡田収訳『挑発としての文学史』、岩波書店、1999年、30頁。
- 4) 土田ほか、前掲書、1996、126頁。
- 5) 同上。
- 6) イーザー、ヴォルフガング著、轡田収訳『行為としての読書：美的作用の理論』、岩波書店、1982年、312頁。
- 7) 同上、34頁。
- 8) ヤウス、前掲書、1999、33頁。
- 9) 同上、36-37頁。
- 10) 同上、36頁。
- 11) 同上。
- 12) 同上、36-37頁。
- 13) 同上、37頁。
- 14) 同上。
- 15) 同上、38頁。
- 16) 同上、40頁。
- 17) 同上。
- 18) 同上。
- 19) エーコ、ウンベルト著、谷口勇訳『「バラの名前」覚書』、而立書房、1994年、4頁。
- 20) 同上。
- 21) 村上春樹『村上春樹ブック』、文藝春秋、1991年、54頁。
- 22) 村上春樹『村上春樹全作品 1979～1989 ⑥ ノルウェイの森』、講談社、1991年、「自作を語る：100パーセント・リアリズムへの挑戦」、IX。
- 23) 村上春樹『ねむり』、新潮社、2010年、93頁。
- 24) 中国語の原文は「“和臭”要不得」である。中国語文献の日本語訳は筆者によるものであり、以下同。林少華『落花之美』、青島出版社、2016年、282頁。
- 25) 中国語の原文は「内行人都明白，译文的档次，主要不取决于外语水平而取决于中文水平」である。林、前掲書、2016、280頁。
- 26) 銭鐘書(1910-1998)、中国の作家、文学研究者である。代表作に小説『圉城』、小説集『人獣鬼』などが挙げられる。
- 27) 文学翻訳の最高基準は「化」である。文学作品を一つの国の言葉から別の国の言葉に転換するときには、言語習慣の差異による生硬で牽強な痕跡が見て取れるようではならないし、もともとの風格や味わいを保ってこそ「化境」に入ることができたと言える。なお、「化」は本来的に「発

- 展、生長、進化」による変化という字義を持っており、「化境」とは發展昇華の末に達した「最高境地」を指す語である。これを翻訳にあてはめて論じた錢鐘書は「化境」を「翻訳によって新たな生命を与えられた文学における最高の境地」であると考えていた。永田小絵・平塚ゆかり「翻訳者の内的世界における再構築としての翻訳：村上春樹『海辺のカフカ』の翻訳を例に」『通訳翻訳研究』9 (0)、2009 年、213 頁。
- 28) 中国語の原文は「就要入于原文而出于原文」である。林、前掲書、2016、285 頁。
- 29) 中国語の原文は「请问林少华教授翻译时是否特别注重作品文字的唯美性呢？」である。「村上春樹の森林 挪威の森林」<http://www.cunshang.net/book/norwood.htm> 最終閲覧日：2024 年 8 月 17 日。
- 30) 中国語の原文は「是的，我在翻译方面比较注重文字美，我觉得文学作品一个最重要的功能是能给人以美的感受，在理解原文意思的基础上，使人能产生美的连想，如果一部文学作品让人读起来不觉得美，就不是一部好的作品。因此我在翻译当中，尽可能想办法把它翻译得美一些。你们也知道，中国文字同其它国家的文字相比，最主要的特色是讲究装饰性，这也是汉字的优势，我们为什么不发挥这个优势呢？」である。「村上春樹の森林 挪威の森林」<http://www.cunshang.net/book/norwood.htm> 最終閲覧日：2024 年 8 月 17 日。
- 31) 中国語の原文は「而我为了缩短日本人和中国人的审美距离，有时就在允许范围内微调一下，即多放几克盐。在这个意义上，就不是美化，而是一种“信”，一种忠实，即审美忠实。这在文学翻译上不仅是允许的，也是必需的」である。林、前掲書、2016、264 頁。
- 32) 中国語の原文は「我在翻译他的小说时尽量不用成语，希望保持他的用意和文意，让中文读起来仍能感觉到村上的特色」である。「村上春樹の森林 挪威の森林」<http://www.cunshang.net/book/norwood.htm> 最終閲覧日：2024 年 8 月 7 日。
- 33) 中国語の原文は「有的人覺得我的譯本不像一般的中文，也對，因為村上寫的也不是一般的日文，一般日本人不像他這樣說話。他的文字其實是帶有英文結構的日文，所以中譯本裡面的文字有人會覺得有英文語法的感覺。中文是很靈活的語言，也可帶有某些味道和語調。創造一種新的讀中文的感覺，不像經典中文那樣，讓人有種『這人說話有些新意』的感覺，那也不錯。（中略）好不好是另外一回事，但在翻譯上我還是想要盡量保持他的獨特風格。」である。「賴明珠：《1Q84》BOOK 3 給出完滿結局」『文匯報』<http://paper.wenweipo.com/2010/09/13/OT1009130012.htm> 最終閲覧日：2025 年 1 月 23 日。
- 34) 柴田元幸・沼野充義・藤井省三・四方田犬彦編集『世界は村上春樹をどう読むか』、文藝春秋、2009 年、310 頁。引用部分は「付記」にある札幌シンポジウムにおける質問に対する賴明珠の質疑応答である。
- 35) 「「まるで村上春樹が中国語で書いているよう」との声も出る、台湾の名翻訳家」『朝日新聞 GLOBE +』<https://globe.asahi.com/article/11629577> 最終閲覧日：2024 年 7 月 22 日。
- 36) 中国語の原文は「譯事三難：信、達、雅。求其信已大難矣，顧信矣不達，雖譯猶不譯也，則達尚焉」である。嚴復『嚴復全集 卷一 天演論』、福州：福建教育出版社、2014 年、262 頁。
- 37) 英語の原文は「Seeking an equivalent or approximate correspondence for all these variables may seem a formidable or even impossible task」である。Newman, A, “Translation equivalence: Nature,” In R. E. Asher & J. M. Y. Simpson (Eds.). *The encyclopedia of language and linguistics*. Oxford/New York, Pergamon Press, 1994, 4695.
- 38) 村上春樹『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド（上）』、新潮社、2010 年、125 頁。
- 39) 同上、126 頁。

- 40) 川本三郎『村上春樹論集成』、若草書房、2006年、113頁。
- 41) 村上、前掲書、2010、352頁。
- 42) 同上、355頁。
- 43) 林少華、「放談ざっくばらん 村上春樹は中国でなぜ読まれるのか」『PeopleChina』  
<http://www.peoplechina.com.cn/maindoc/html/fangtan/200110.htm> 最終閲覧日：2024年8月29日。
- 44) 漓江出版社の1989年版『ノルウェイの森』には第一章の「“永远记住我”（私を永遠に忘れないで）」、第二章の「校园罗曼史（学校のロマンス）」、第六章の「月夜裸女（月夜の裸女）」、第七章の「同性恋之祸（同性愛の禍）」、第八章の「玫瑰色狂想曲（バラ色の狂想曲）」、第十章の「情海弄潮儿（情海の波乗り）」、第十一章の「爱她，还是爱我（彼女？私？誰を愛しているの）」などの章題も付け加えられているからである。第六、七、八、十章において格段に官能的で、情欲をそそるような表現が用いられている。しかし日本語の原典には「第一章」「第二章」「第六章」のように章名しか付されていない。研究者によると、これらの題名は出版社側によって付け加えられたという。
- 45) 藤井省三『村上春樹のなかの中国』、朝日新聞社、2007年、153-160頁を参照した。
- 46) 清水良典「増補版 村上春樹はくせになる」、朝日新聞出版、2015年、148頁。
- 47) 村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス（上）』、講談社、1991年、164-165頁。
- 48) 施小偉、1957年生まれ、復旦大学外文学院日本語文学を専攻。早稲田大学大学院日本文学研究科にて芥川龍之介の文学を研究対象にした。『当我谈跑步时我谈些什么（走るについて語るときに僕の語ること）』（2009、南海出版公司）、『1Q84（1Q84）』（2010-2011、南海出版公司）、『眠（ねむり）』（2013、南海出版公司）、『没有色彩的多崎作和他的巡礼之年（色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年）』（2013、南海出版公司）などの村上作品の翻訳をこなしている。
- 49) 松本健一『村上春樹：都市小説から世界文学へ』、第三文明社、2010年、132頁。
- 50) 短篇小説集と言われているが、村上自身は「はじめに・回転木馬のデッド・ヒート」において「ここに収められた文章を小説と呼ぶことについて、僕にはいささかの抵抗がある。もっとはっきり言えば、これは正確な意味での小説ではない」と語ったことがある。村上春樹『回転木馬のデッド・ヒート』、講談社、2004年、9頁。
- 51) 村上、前掲書、2004、15頁。
- 52) 中国語の原文は「如果勉强说的话，一是觉得书名有趣，居然把独自兜圈子的旋转木马同短兵相接的鏖战（dead heat）扯在了一起，从而沁出带有幽默意味的悲哀或带有悲哀意味的幽默」である。村上春樹著、林少華訳『旋转木马鏖战记』、上海訳文出版社、2009年、2頁。
- 53) 川本、前掲書、2006、160頁。
- 54) 同上、159頁。
- 55) ルフェーヴルによれば、「翻訳はもちろん起点テキストのリライト Rewriting である。すべてのリライトはその意図を問わず、特定のイデオロギーと詩学を反映し、特定の社会において何らかの方法で機能するように文学を操作する。リライトは操作であり、権力に奉仕する」Lefevere, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge. 1992. VII.  
 尹永順「中国語訳『鍵』のイデオロギーによるリライトについて：性にかかわる表現を中心に」『通訳翻訳研究』11(0)、2011年、127頁。
- 56) 村上春樹『風の歌を聴け』、講談社、1982年、7頁。