

アメリカにおけるよしもとばななの受容
- 少女カルチャーの翻訳可能性 -

芳賀 理彦

1. 序

よしもとばなな¹は現在、村上春樹と並んで欧米やアジア諸国で最も多く翻訳され広く読まれている現代日本作家のひとりである。戦後アメリカ人が抱いていた「繊細 (subtle, delicate)」で「エキゾチック (exotic)」な日本の文化や文学に対するイメージは、村上春樹の登場によって「ポストモダン (postmodern)」で「普遍的 (universal)」なものへと大きく書き換えられることとなった。しかし、アメリカにおいて村上春樹について書かれた書評や学術論文でジェンダー論の観点から日本の女性像に関して論じられたものはほとんど存在しない。それは、村上春樹の作品に現れる女性の表象が非常に典型的なものであり、決して現実の現代日本人女性の声を代弁するものではないためであると思われる。アメリカで日本文学や文化のイメージが変わると同時に日本人女性やそこに関わる文化のイメージも果たして変わっていったのかということを探るために、本稿では日本において多くの女性読者の支持を得ているよしもとばななの作品を取り上げ、アメリカにおいてどのように翻訳され読まれているのかを検討したい。

Yoshi Kuzume は、アメリカ人が抱く日本人女性に対するステレオタイプなイメージの変遷を次のように時代別に四段階に分類している。まず第一段階は 1860 年代から 1900 年代で、エキゾチックな性の対象としての「芸者ガール (geisha girl)」のイメージがイギリスやアメリカの男性によって作り上げられた。またその反動として、自分の家族や夫のために自分を犠牲にする「献身的な女性 (devoted woman)」というもう一つのイメージがラフカディオ・ハーンらによって提示された。この二つの典型的なイメージは非常に強い影響力を持ちいまだに根強く残っている。第二段階は 1910 年代から 1945 年までで、男性中心的な日本の封建社会の中で奴隷のように抑圧された「救済されるべき哀れな生物 (miserable creatures who needed to be saved)」という新しいイメージが欧米の宣教師達によって作り出された。第三段階は 1945 年から 1960 年代で、日本人女性は戦後得られた自由を謳歌しているように見られ、歴史における日本人女性の果たした役割を肯定的に解釈しようというアメリカの研究者達の動きが出てきた。第四段階は 1970 年代から 1980 年代で、それまでの日本人女性の消極的なイメージが「強くて (strong)」「母性にあふれた (motherly)」肯定的なものへと作り変えられた。この時期には、アメリカの女性学が隆盛を極めたこともあり、アメリカの研究者達は日本女性を単なる犠牲者として捉えることを

¹ 旧筆名「吉本ばなな」。

止めて、有名無名を問わず日本の歴史において重要な役割を果たした日本人女性について論じ始めた。ただその過程で、日本社会における女性の役割の肯定的な側面のみが強調され、否定的な面は見逃されがちとなった。このようなアメリカ人の抱く日本人女性のイメージの変遷には、実際の日本人女性の社会的立場の変化というよりも、アメリカ人自身のジェンダーに対する態度の変化というものが大きく関わっており、翻ってはそれが日本人自身の抱く日本人女性像にも影響を与えているのだと Kuzume は述べている。

1990年代に入ると、アメリカの研究者達は日本人女性の社会的地位について論じ始めた。Gail Lee Bernstein の *Recreating Japanese Women, 1600-1945* (1991) の仕事を引き継ぎ、Ann E. Imamura は編著作の *Re-Imaging Japanese Women* において、現代日本人女性に与えられた生き方の選択の数は、第二次大戦以降格段に増大したものの、そのほとんどは補助的、家庭的、周辺の役割に留まっていたのだと述べる。Imamura は戦後の日本人女性の社会的役割の変遷を次のように概括している。1950年代後半から1960年代前半にかけては、サラリーマンである夫と専業主婦である妻と二人の子供というのが理想の家族像であるとされ、特に子供の教育に専念する妻は「教育ママ」と呼ばれた。1970年代には、教育や仕事、地域活動、趣味サークル、パートタイム、家族でのレジャーといった様々な社会活動に参加する充実した生活を送る理想的な女性像が一般に広まった。所謂「ニューファミリー」という用語が生まれ、古い世代の夫とは違い「新しい」夫は家族と過ごす時間を大事にし始めた。しかし実際は結婚後5、6年経つとほとんどの「ニューファミリー」は結局、前の世代の家族と変わらなくなった。1980年代、特に1986年に男女雇用機会均等法が成立して以降は、仕事や政治、消費活動、国際的活動に積極的に関わる様々な女性像がメディアに登場し始めた²。1990年代に日本経済が減退し始め、特に女性の新卒採用が減り女性の初婚年齢が上がり出生率が減少してきた時でさえ、メディアはあらゆる年代と所得層の既婚や未婚の女性に対して様々な生活スタイルの女性像を数多く提示していた。また国家社会も「完璧な母親」「高齢者の介護者」「有能な労働者」という三つの矛盾した女性像を広く宣伝し推進した。*Re-Imaging Japanese Women* の第11章の著者である Nobuko Awaya and David P. Phillips (連名) は、離婚経験者であったりシングルマザーであったりキャリアを追い求めたりする女性を主人公にする1980年代と1990年代のフィクションやノンフィクションは当時の日本人女性の価値観の変化を如実に反映したものであると述べている。多くの女性が職場や家庭での自分達の役割に不満を覚え、結婚が唯一の選択肢ではないのではないかと考え始めた。たとえ未だ多くの女性が結婚や出産を機に仕事を辞めざるを得ない状況であっても、仕事を続けたいと望む女性の数は少なくなかった。Awaya and Phillips は、マスメディアからはしばしば黙殺されていたそのような女性達の

² Karen Kelsky は著作 *Women on the Verge* で、1980年代と1990年代の日本人女性が伝統的な封建的男性中心主義的日本社会から逃げたすためにいかに国際性 (internationalism) というものを利用して来たかを解説している。特に1980年代後半の日本のバブル経済の発展とともに外国語の学習や留学、海外旅行、海外勤務、外資系企業への就職、国際結婚をする女性の数が増大した。女性たちは日本での抑圧的な性役割や性差別などから逃れるためにそのような新しい生き方を求めたのであると Kelsky は述べている。ここで言う「海外」「外国」とは主に「西洋」を意味する。

願望や不満をよしもとばななや林真理子のような人気作家達は非常に的確に捉えていたのだと指摘する。

よしもとばななは、現代日本女性の新しい代弁者としてまた日本の少女カルチャー³の一つの表象として 1980 年代終わりに日本文学界に登場し、村上春樹同様に世界各国でその著作が翻訳され出版されている。本稿ではアメリカの読者が彼女の作品を読むことによって現代日本人女性やその文化のイメージをどのように構築し、果たしてそれまでの日本女性についてのイメージを書き換えることができたのかという問題について考察したい。よしもとについての批評や学術論文、作品の翻訳など様々な言説の分析を通じて明らかになるのは、よしもとの作品に登場する女性主人公の多くが日本人女性のステレオタイプなイメージに合致せず、と言って明確にそれに挑戦しているわけでもない、アメリカの批評家達がたびたびよしもと作品におけるジェンダーの問題を見過ごしてしまっているという事実である。また多くの学術論文が、父権主義的日本社会に挑戦するための手段としてのよしもとの独特の文体の特徴を捉えそこない、日本文学における彼女の革新性にとってはあまり重要ではない主題に関する問題を論じることになってしまっている。

近代化における日本人女性の言語の形成について論じる中で、Miyako Inoue は日本人女性の言語は 20 世紀初頭に突然にかつ意図的に作り出され、「良妻賢母」の概念を基本として女性はどうのように話すべきなのかを文学作品によって教育されてきたのだと主張する。Inoue の主張を引き継ぎ、20 世紀の日本人女性の言語の変遷を概括した上で、Issac Gagné は日本人の若者、特に若い女性は、文化的規範に反抗するために中心から逸脱するような言語を独自に形成してきた長い歴史があるのだと述べている。そこでよしもとばななについて言及されているわけではないが、彼女の文体も伝統的な男性中心主義的日本文化に対して挑戦するために形成された日本人女性の言語形式の一つであると考えられる。しかしながら、少女カルチャーの影響を強く受けたよしもとの文体には多くの翻訳困難あるいは不可能な要素が含まれている。本稿ではよしもとばななの作品の英訳がいかに原文の修辭的效果を伝達しそこない、それによって彼女の文体の重要な機能が失われてしまっているのかを併せて示したい。

2. 批評

よしもとばななの最初の小説『キッチン』（1988）がアメリカで *Kitchen* として 1993 年に翻訳出版される前に、いくつかの書評が既に彼女のことを日本では何百万部も売れている村上春樹同様大変人気のある若い女性作家であると紹介していた⁴。おそらく村上の作品が既にアメリカの多くの批評家達の注目を集めていたためか、よしもとの *Kitchen* につい

³ 少女カルチャーとは主に 10 代から 20 代前半の日本人女性によって消費されるポップカルチャーのことを指す。John Whittier Treat は、少女カルチャーは現代日本の消費資本主義の象徴であり、よしもとの作品は少女カルチャーの代表的表象の一つであると指摘している。

⁴ Mitgang (“Letter”), Tanabe 参照。

でも多くの書評や批評が書かれた。村上作品の書評が当初そうであったように、批評家達はよしもとの小説を例えば「文学ブラット・パック (literary brat pack)」⁵のような同時代のアメリカの現代小説と度々比較した。例えば Michiko Kakutani は、よしもとの文体を Jane Smiley や Anne Tyler のようなアメリカの作家と比較し、登場人物の名前やいくつかの日本の食べ物の名前などを除けば *Kitchen* はアメリカの小説と間違われてもおかしくはないと述べている。同様に日本ではなくアメリカの現代作家達と比較した上で、よしもとの「ユーモラス (humorous)」で「可愛らしくもおたくっぽい (adorably nerdy)」文体は「凡庸 (banal)」で「退屈な (jaded)」アメリカの作家達とは一線を画すものだと評価した批評家達もいる (Howard; Garrison)。

多くの批評家達が村上春樹の作品を評する際に古い世代の伝統的な日本文学とは完全に切り離し、現代アメリカ文学との類似点ばかりを挙げていたのとは対照的に、よしもとばななの小説を批評する際には伝統的な日本文学や文化にも見られるようなステレオタイプな特徴にもしばしば焦点が当てられた。例えば Patricia Smith は、よしもとの『キッチン』が日本でなぜそんなに人気があり百万部以上も売れたのかを、「日本的に洗練された (polite in the Japanese manner)」だとか「日本文学的感受性 (Japanese literary sensibilities)」、「作者の繊細な筆致 (the author's delicate strokes)」などというアメリカの批評家達が使いがちな用語やフレーズを使って分析している。他の何人かの批評家達も同様に、よしもとの小説に見られる伝統的な日本文学や文化的な特徴について度々言及している。Scott Shibuya Brown はよしもとの作品の人気の秘密は「もののあはれ」にあるのだとし、Deborah Garrison は女性主人公の心情の中には禅の精神が表れているのだと主張する。「もののあはれ」や「禅」などというステレオタイプな用語を用いて日本文化や文学について述べられている場合にはその視点が典型的なオリエンタリズムに陥っていることが多く、よしもとの作品について述べたこれらの批評もまた例外ではない。

また逆に、*Kitchen* を現代日本文化の反映として、主人公のみかげを現代日本人女性の的確な表象として評価した批評家たちもいる。例えば Elizabeth Hanson は、安らぎと女性性の象徴である台所に固執しながらも自立して生きようとするこの小説の主人公は日本の若い女性の典型的な表象であると述べている。実際よしもとばななを 20 代の日本人女性の代弁者であると捉える批評家たちは何人かいたし (Brown; Garrison)、中には非常に男性的な目線で主人公を観察する批評家もいた⁶。よしもとの『キッチン』が初めて日本で出版さ

⁵ 「文学ブラット・パック (literary brat pack)」とは Raymond Carver や Ann Beattie に影響を受け 1980 年代に登場した三人の現代アメリカ人作家 Bret Easton Ellis、Tama Janowitz、Jay McInerney を指す。

⁶ 例えば何人かの批評家は *Kitchen* の本の表紙に載せられたアジア系の若い女性の写真にまで次のように言及している。“There’s a photograph on the mint-and-dark-peach jacket of a bright-eyed Japanese girl in a white eyelet dress, her hair stylishly longer on one side than the other – someone it might be fun to know. She’s not Banana, but the packaging doesn’t entirely lie” (Garrison 109); “The face of Tokyo native Banana Yoshimoto graces the book’s front cover. Throughout the book, I found myself returning again and again to that cover to stare at the wistful features, the self-conscious gaze, the tentative posture” (Smith 57). Garrison が指摘しているように表紙の女性はよしもとばななではなく無名のモデルであるのだが、どちらにしてもこれらの批評はまるで植民地主義的あるいは男性的視線でアジア人の女性

れた時、多くの日本の批評家たち、特に中高年の男性の批評家たちは、日本の若い女性に人気のある少女漫画やライトノベルの影響を強く受けたその独特の文体にまず注目し日本文学の文脈の中では画期的なものだと称賛した⁷。他方アメリカの批評家たちは、その「簡潔 (simple)」で「軽い (light)」文体について指摘する者も何人かはいたものの⁸、基本的にその点については大きな関心は示さなかった。これはおそらく文学史の違いやその文体の翻訳不可能性によるものであると考えられるが、この問題については別の項で改めて検討する。

よしもとばななの最初の小説 *Kitchen* はアメリカで比較的好意的に受け入れられたものの、続く三作品、*N.P.* (1994) (『N・P』(1990))、*Lizard* (1995) (『とかげ』(1993))、*Amrita* (1997) (『アムリタ』(1994)) はあまり良い評価を得られず、日本ではその個性が認められた独特の文体が逆に批判の対象となった。例えば *N.P.*の書評において、何人かの批評家はよしもとの文体は極めて退屈なものであるとし、「平凡で (banal)」「中庸で (mediocre)」「陳腐である (clichéd)」と評した (Galef; Cryer; Herter “Banana”)。なぜかそれらの批評はその「平凡さ」の原因が Ann Sherif の翻訳にもある可能性については全く触れていない。*Lizard* と *Amrita* も同様に批判を受けており、例えば Mark Bautz は、*Lizard* は「魅力的 (charming)」でも「洞察力に満ちたもの (insightful)」でもなく単なる「習作 (exercise in writing)」に過ぎず、その物語は「すでに死んでいるもの (dead on arrival)」だと酷評した。また Yoji Yamaguchi は *Amrita* 評で、よしもとの「印象的な話りの文体 (impressionistic narrative style)」は以前の作品では非常に有効に働いていたのだけれど今回の作品ではうまく機能していないと述べた。他に Deirdre R. Schwiesow も *Lizard* の物語の一貫性の無さや物語背景や登場人物の描写の曖昧さなどを挙げて批判している。

このような批判的な批評が数多く見られる中で、Cathleen Schine は例外的によしもとの文体を好意的な視点で分析している。よしもとの文体は確かに「単調で (monotony)」「古臭く (trite)」「陳腐で (platitude)」「形式的で (cliché)」「新鮮味もなく (shopworn)」「深みもない (shallow)」ものであるのだが、Schine はそれこそが自分が世界や他者と繋がっているという感覚を読み手に与えるための装置として機能しているのだと主張する。そして、ジェネレーション X の少年少女に関するよしもとの描写は真摯で思慮深く非常に自然なものであると評価している。加えて当時の他の批評家たちとは異なり⁹、Schine は *Lizard*

を値踏みしているかのように見えないだろうか。

⁷ 斎藤参照。

⁸ “Yoshimoto’s language, as translated by Megan Backus, is simple and spare, minimally fleshing out each scene” (Howard 6D); “The dialogue of her characters, while possibly distorted by translation, is too often banal, hinting at nothing but the obvious, in the manner of bad television” (Brown X8); “Yoshimoto’s writing isn’t itself very complex; it skips lightly over the surface of even Mikage’s darkest hours” (Garrison 109).

⁹ 何人かの批評家は未だによしもとの作品に伝統的な日本文学の古典的な特徴を見つけ出そうとしていた。“Ms. Yoshimoto updates what is actually a traditional evocation of ‘aware’ with a hip sensibility” (Galef BR23); “Yoshimoto writes with a reverence for the Japanese tradition that’s refreshing in a

の中にオリエンタリズムの視点からではなく普遍的な特徴をいくつか見出している。*Lizard* に収められた物語はすべて主題的にも形式的にもおとぎ話に類似しており主人公たちは最後には全て救われる。それらはつまり人がどのように成長し自分の居場所を見つけ出すのかという物語であり、よしもとは登場人物と読者のために世界の出口と入口を提供している。これは結局あらゆる教養小説に見られる普遍的な特徴なのであると Schine は結論づける。

何冊か翻訳出版されていく中で、よしもとばななの作品はアメリカの批評家たちにも馴染みのあるものとなり始め、批評の中にもよしもとの特徴とみなされるモチーフが徐々に定着するようになっていった。例えば「ひどく風変わりな登場人物 (wildly offbeat characters)」や「幻想的な瞬間と現実の喜びを称揚するような瞬間が交互に現れる筋立て (a plot that alternates fantastical moments with celebrations of worldly pleasures)」(Yamaguchi) だったり、「精神的な伝達 (psychic communication)」、「オカルト (the occult)」、「レズビアン的な感情 (lesbian attraction)」、「20 代の人間の混沌とした心理状態 (the anomie of the twenty something mind)」(Schwiesow) といったものが挙げられる。Nicole Gaouette は 1998 年時点のアメリカでのよしもとばななの印象を次のようにまとめている。よしもとの作品は古い日本文化と新しい日本文化の完璧な融合である。古い面で言うと登場人物たちの寂しさや悲しさを表現するための古典的な日本の美学、すなわち「もののあはれ」であるし、新しい面で言うと中性性とか幻想世界、超常現象など日本の漫画でもよく見られる現代的な様々なモチーフである。このようにして、「もののあはれ」と「マンガ」という新旧日本文化のミクスチャーとしてのよしもとの小説の典型的なイメージが、アメリカではこの時期に形作られ、その後も引き続き維持されることとなる。

2000 年に *Asleep* (『白河夜船』(1989)) が翻訳出版される頃になると、アメリカの批評家たちはよしもとばななの小説を新旧日本文化の表象というだけではなくアメリカの読者にも馴染みのある普遍的なものでもあるという読み方をし始めた。例えば Philip Herter は、*Asleep* は現代日本人の内面的な部分を描き出しているだけでなく、現代に生きる我々自身の現実と人間性についても表現しているのだと述べている (“Rev.”)。また Stephanie Deutsch は *Asleep* について、確かにここで描かれているのは外国の文化であるのだが、ここに登場する女性たちはお茶や生け花を習ったりするような子たちであると同時に、ジントニックを飲んで適当な男性とベッドに入り一晩中テレビをだらだら見るような、我々にも馴染みがあるものでもあるのだと述べている。すなわちこの時点でアメリカの読者にとってよしもとの小説は「日本的 (Japanese)」であると同時に「我々のこと (about our times)」であり、「外国のもの (foreign)」でありながら「馴染みがある (familiar)」ものとなっているのである。このように、アメリカの読者もよしもとの小説を自分たちの生活や経験が反映された、より普遍的で身近なものとして読み始めたことによって、オリエンタリズムの視点から日本文化を捉える際によく使われる典型的な用語である「繊細な (subtle)」と

か「細やかな (delicate)」といった表現に頼らずに作品の特徴を説明しようと試みる批評家が現れた。例えばそれまでなら「繊細な (subtle)」とか「もののあはれ」といった表現を使ってしまいそうになるところで¹⁰、Maggie Galehouse と Laura Miller は *Asleep* の登場人物の抱えるもの悲しい感情を違うやり方で説明しようとしている。Galehouse は登場人物の感情を「しばしば沈黙を伴うような心理的感情的状態 (those physical and emotional states that are more often than not aligned with silence)」と表現し、Miller は「少しの青春と約 1 インチの深さの楽しみと疑似実存的感傷を伴った憂鬱な状態 (a state of broody, quasi-existential melancholy that's no less pleasurable for being a bit adolescent and about an inch deep)」と表現している。これらの記述がよしもとの作品の独特の感覚を説明するのに果たして妥当であるかどうかはともかく、少なくともステレオタイプな用語の使用を避けようとしていることは明らかである。

2002 年にアメリカで翻訳出版された *Goodbye Tsugumi* (『TUGUMI』(1989)) は、しかしながら再び多くの批評家に批判され、オリエンタリズムの視点で作品における日本性が指摘された。John Freeman はこの小説を *Kitchen* と比べると習作のようなものでアメリカでの出版がこんなに遅れた理由も理解できると評している。さらに、これまでのよしもとの作品では 10 代特有の話し方が非常に効果的に使われ主人公の複雑な感情がうまく表現されていたのだが、この *Goodbye Tsugumi* の物語は「It girl」つまりファッションナブルで魅力的な女性の物語であるのに、主人公の言葉遣いが非常に幼く、まるで 10 歳の子供のようでとても 20 代の女性には聞こえないと批判している (“Writing”)。一方、Wingate Packard はこの小説は非常に日本的な物語だと主張する。村上春樹の *After the Quake* (2002) (『神の子どもたちはみな踊る』(2000)) と比較し、よしもとも村上も両者とも「喪失 (loss)」について描いてはいるのだが、よしもとの小説は 1000 年前の日本文学にも見られるような伝統的な日本の美学である「繊細な感受性 (delicate sensitivity)」と「儚さと移ろいやすさ (perishability and impermanence)」を持ち合わせており、村上の小説よりもずっと日本的であると述べている。その上で、散りゆく桜の美しさを感傷的に賛美するような一千年前の美学に西洋の読者はとても共感を覚えないだろうし、この小説にはそのような日本の美学が色濃く反映され過ぎていると Packard は批判する。

これほどアメリカの批評家たちがよしもとばななの小説に現れる日本性について繰り返し言及している理由の一つは、よしもと自身が時折、自分の作品は日本の伝統的なおとぎ話に近いものであり伝統的な美学の要素をたくさん含んでいるのだと認めてしまっていることにある。例えばあるインタビューで、よしもとは自分の小説について次のように語っている。「能には死者の霊が現れます。そして時折登場人物の人格が完全に変わってしまいます。ただ仮面をつけるだけで突然鬼に変わります。私が書いているものはそのような伝

¹⁰ Deutsch は相変わらず *Asleep* 評で「subtle」という用語を次のように使用している。“For the most part, though, the stories capture something subtle and real about the way we process emotion and experience; they portray magical moments when a character is able, at last, to move on” (B6).

統的なものにとても近いのだと思います。(略)能の現代版なのだと思います」¹¹ (Pilling 36)。と同時に、よしもとは、この世界には誰にでも自分の居場所があるのだということを若い読者たちに伝えて彼らを励ましたい思いがあるのだとも語っている。これを受けて、このインタビュー記事の筆者である David Pilling は、よしもとばななは日本のサリンジャーであり、現実世界で迷い打ちひしがれている繊細な若者たちの代弁者として彼らを応援し続ける作家であるのだとその普遍性を評価している。よしもとの作品の魅力を説明する際に、多くの批評家やよしもと自身までもが「繊細な (subtle)」「細やかな (delicate)」「儂さ (perishable)」「移ろいやすさ (impermanence)」といった、使い古され多分にオリエンタリズムが含まれた用語を用いるのに対し、Pilling は「悲しい (grieving)」「癒される (healing)」「希望 (hope)」といった用語を用い、よしもとの作品の必ずしも日本的とは言えない普遍的な特徴を見出そうとしている。実際のところ、アメリカの出版社がよしもとの小説を翻訳出版しようとしたのは、それが非常に日本的であるからではなく、逆にそれほど日本的ではないため必ずしも日本に関心がない一般の読者にも受け入れられるであろうと考えたからであり、その戦略で実際にアメリカで一定数の読者を獲得しているのである (Motoko Rich)。

2005 年に *Hardboiled & Hard Luck* (『ハードボイルド／ハードラック』(1999)) が翻訳出版される頃にはアメリカにおけるよしもとばななの三つのイメージが定着していた。一つ目は、「喪失 (loss)」「死 (death)」「愛 (love)」「女性の友情 (female friendship)」といった重厚なテーマを軽くてシンプルな文体で語る作家 (“In Brief;” Farr; Freeman “Morose;” Ervin)、二つ目は、霊的で心理学的なモチーフを常に用いて、「正統なフロイト的スタイル (true Freudian fashion)」で「超自然現象を自然 (the naturalness of the supernatural)」に語る「精神的触媒 (a psychological catalyst)」となるような作家 (“In Brief;” Farr; Janairo; Herter “Haunted”)、三つ目は、伝統的な日本文学や文化と現代の日本漫画の両方の影響を強く受け、それらを融合した小説を書く作家というイメージである (Herter “Haunted”)。Kitchen がアメリカで出版された時、よしもとの小説は伝統的および現代的日本文化と現代日本人女性の表象であるという印象を持った批評家たちは、その後次第に古典的でステレオタイプな表現に依拠しないで彼女の作品に見られる独特の感覚を語ろうとするようになり、他のよしもとの小説が数々翻訳出版され馴染みが出てくる過程で最終的に必ずしも日本性に縛られないその心理的で超自然的な側面に焦点を当てるようになった。これが、アメリカにおけるよしもとばななのイメージ形成のされ方であり批評の大きな流れであるが、村上春樹の小説とは違いよしもとの小説にはモダンあるいはポストモダンな小説技法がそれほど多く見られるわけではないので、批評の掘り下げ方があまり深いものとはならない傾向がある。

日本においては 1980 年代後期から 1990 年代初期にかけて、よしもとばななの小説は数

¹¹ “In Noh plays, ghosts appear. And sometimes a character’s personality changes entirely. Just by putting on a mask they suddenly become a demon. I think what I write is very close to the tradition. ... These are modern version of Noh, I think” (Pilling 36).

多くの文学賞を受賞し何百万部もの売り上げを記録し、批判も多かったものの一般読者および批評家両方に絶大な支持を受けた¹²。しかしアメリカでは、彼女の作品を評価する批評家よりも特にその文体を批判する批評家の数の方が圧倒的に多い。時に「単調で (monotonous)」「陳腐で (banal)」「形式的で (clichéd)」「稚拙な (jejune)」ものであるとされ、アメリカの批評家たちの評価が全体的に低くなる理由の一つは、おそらく日本の少女漫画に馴染みがないと彼女の文体を理解するのが難しいためであると思われる。よしもとの文体は少女漫画によく見られる詩的で感傷的なモノローグに類似しており、少女漫画を読みなれている読者はよしもとばななの小説を読む際にも自然にそこに伴うであろう美しい登場人物や背景のイメージを連想しながら楽しむことが可能で、漫画を読むときと同様の癒しやリラクスの効果を得ることができる。日本で少女漫画に馴染みがないであろう多くの年配の男性批評家がよしもとの小説を評価したのは、おそらく彼女の文体が今まで見たことのない独特のものであるため衝撃を受けたのと、作品の根底にある保守的な主題が受け入れやすいものであったためと考えられる。そのようなある意味革新的なよしもとの文体は翻訳が困難であるため、アメリカの批評家たちのよしもとに対する評価が低くなったのだと思われるが、この問題については別の項で改めて論じたい。

アメリカで書かれたよしもとばななの書評や批評の中で、ジェンダーの問題に触れているものはそれほど多くない。彼女の小説の女性の主人公は現代の若い日本人女性の表象であると述べる批評家も何人かいるのだが、それがどのように以前のものとは違うのかとか、具体的にどのような特徴を持った表象なのかといった問題までは論じていない。これはおそらく、よしもと作品の女性主人公たちが、アメリカ人が一般にイメージしているような「芸者ガール (geisha girls)」とか「献身的な女性 (devoted women)」「哀れな生き物 (miserable creatures)」「強く母性にあふれた女性 (strong and motherly women)」といった典型的な日本女性像とは重ならず、かといってそういったステレオタイプに明らかに反しているかといえどもないからであると考えられる。加えてよしもとの小説に登場する主人公はアメリカの読者にとっては女性と呼ぶにはあまりにも子供っぽいからであるかもしれない。従って、よしもとの小説が日本人女性の新しいイメージをアメリカの読者に提供できたのかを検証するためには、「少女性 (girl)」「家 (home)」「父権社会 (patriarchal society)」「台所 (kitchen)」「同性愛 (homosexuality)」など、よしもと作品に見られるジェンダーに関する問題について論じられた学術論文を見ていく必要がある。

3. 学術論文

The Columbia Companion to Modern East Asian Literature (2003) において、よしもとばななは、「核家族 (the non-nuclear family)」「性的指向 (sexual orientation)」「近親相姦 (incest)」「霊性 (spirituality)」「新宗教 (new religions)」「死 (death)」「暴力 (violence)」

¹² 斎藤参照。

「独身者 (the single person)」「エイズ (AIDS)」といった重厚な主題を、少女漫画に代表されるような少女カルチャーに影響を受けた「極めて読みやすい (exceedingly easy to read)」詩的な文体で、「心地よくて前向きな神秘的な答え (comforting and upbeat spiritual solutions)」と「精神的な癒し (means of emotional healing)」を読者に与えてきた作家であると紹介されている (Mostow 257)。書評や批評で見られるよしもとばななの三つのイメージが学術的にも既に定着していることがここから伺える。事実、よしもとが「喪失 (loss)」「死 (death)」「孤独 (loneliness)」といった主題を簡潔で軽い文体で表す作家であるということは学術論文においてたびたび指摘されている。例えば Ann Sherif¹³は、よしもとの小説の特徴は、主人公の周りで生じる自殺や殺人、近親相姦、暴力、トランスセクシャリティといった深刻な出来事をその「自覚的に徹頭徹尾のんきな口調 (studied nonchalance, utter nonchalance)」で語っているところにあるとしている (279, 293)。また、よしもとの小説は特に伝統的なエキゾチックな日本のイメージを提示しているわけではなく、霊的で神秘的そして心理的に訴えかけるようなイメージを読み手に与えてくれるので世界中のあらゆる文化圏で受け入れられるはずだとも Sherif は述べている (298-99)。さらに、伝統的の日本文化 (もののあはれ) と現代的の日本文化 (少女漫画) 両者の影響の問題に触れ、よしもとの小説の「哀しみ (sadness)」と「懐かしさ (nostalgia)」の独特な感覚の表現は、現代の少女漫画と古典的な日本の美学に裏打ちされたものであると主張する研究者もいる (Treat 353; Buruma 31, 33, 34)。

書評や批評とは違い多くの学術論文が、よしもとばななの小説に現れる女性の表象は新しいものなのか、そして日本人女性のステレオタイプなイメージを刷新することに成功しているのかといった重要なジェンダーの問題を賛否両論で論じている。例えば John Whittier Treat は、よしもとの作品の主題のひとつである「懐かしさ (nostalgia)」は「未来の視点から現在を見た懐かしさ (a simulated nostalgia anticipated from a future perspective)」であって、それは父権社会に対して挑戦するための手段なのだと述べる。Goodbye Tsugumi の主人公を例に挙げ、彼女は成長することを拒否し職場や結婚生活などにおけるあらゆる性役割から自由な「少女」であり続けることによって父権社会の権力構造に抗っているのだと Treat は主張する。「少女」は日本のポストモダンな消費資本主義の象徴であって、ヘテロセクシャルな再生産の場である経済活動から完全に離脱した、男性でも女性でもない新しいジェンダーを構成しているのだというのが Treat の見解であり、その意味でよしもとは「家族 (family)」や「エディプスの父親 (oedipal father)」というステレオタイプな概念を捨てて物語を語るための新しい視点を獲得したのだと言える。そしてそれが、日本社会に現代消費資本主義的「少女」文化のための場所を与えるためによしもとが提示した「少女主体的観点 (a *shojo* 'subject position')」なのだと Treat は結論づける (360, 364, 380)。

Ian Buruma もまた、時間を止めて汚れない少女時代というファンタジーの世界に逃げ込むよしもとばななの小説の主人公は、父権社会に未だに縛られ家族のしがらみから自由

¹³ Ann Sherif は *N.P.* と *Lizard* の翻訳者でもある。

になりたいと思っている大多数の現代日本人女性の代弁者であると述べている (34-35)¹⁴。
Treat 同様 **Buruma** も、「懐かしさ (nostalgia)」というよしもと作品独特の概念を主人公が「家族」から逃げ出すための効果的な手法であるとみなしている。しかしながら、**Treat** と **Buruma** が言うように、父権社会における厳しい性役割から逃げ出す手段として、少女時代に思いをはせるような「懐かしさ (nostalgia)」の概念が作品中で提示されているとしても、それはあくまでも逃避あるいは退行であって挑戦しているわけではない。従ってよしもとの作品に現れる女性主人公たちが新しい女性像の表現と呼べるかどうかは疑わしい。

よしもとばななの小説で描かれる女性の表象について肯定的に捉える研究者は他にも多くいる。**Ann Sherif** は、よしもとの作品が日本以外でも一定の人気を得ている理由の一つは、暗い記憶が付きまとう戦後日本から脱却したポストモダンのグローバル経済を背景にユートピア的な少女文化の文脈で新しい女性像を提供したからだと述べている。**Sherif** によると、よしもとの小説においては、封建的な男性であるとか男性中心主義的な社会的要素があえて排除され、繊細な男性や服装倒錯者や同性愛者などの登場人物とともに、経済的政治的な男性権力から解放されたポストモダンでポスト産業主義的社会としての場が提供されている。すなわちよしもとはそれまで周辺の領域にあった少女カルチャーを本来男性中心主義的な領域である批評界やジャーナリズムの中心に持ち込んだのだとして、**Sherif** はその功績を大きく称えている。(283)。このように **Treat** と **Sherif** は、少女カルチャーの消費者であると同時に生産者でもある重要な社会構成者としての日本女性の新しいイメージを作り出したよしもとの作品に対して好意的な評価をともに与えているのである。

クィアスタディーズの観点からよしもとばななの作品を高く評価する研究者もいる。**Kitchen** の翻訳について考察した論文の中で **Jaime Harker** は、よしもとは「同性愛 (homosexuality)」「性倒錯 (transsexuality)」「東洋の女性 ('oriental' woman)」についてのステレオタイプなイメージを変えることに成功しているのだと評価する。しかしこの見解は、**Kitchen** に登場する性倒錯した人物のステレオタイプな描き方を見るとあまりにも単純すぎると言わざるを得ない。主人公みかげの友人である雄一の父親は性倒錯者であるのだが、彼(彼女)が化粧をし、女装をし、そして立居ふるまうその様子は、テレビなどのメディアに登場する女装趣味者のイメージと寸分違わず、我々が性倒錯者と聞いて思い浮かべるステレオタイプなイメージを全く裏切ることはない。しかも、最終的にはその父親は死ぬ間際に自分の息子に対して威厳ある父親として振る舞おうとし、あるべき父親像の固定概念から抜け出せてはいない。この例を見るだけでもよしもとがジェンダーの問題に関してそれほど敏感であるとは考えにくい。

よしもとばななの作品の女性の表象に関して最も高く評価しているのは **Awaya and Phillips** であり、よしもとの女性主人公たちは、現代の若い女性読者が共感を覚え彼女らの声を代弁してくれるような新しいロールモデルなのだと主張している。**Awaya and Phillips** によれば、**Kitchen** や **Goodbye Tsugumi** の主人公は「偶像破壊的」で「反社会的」である

¹⁴ 女性の逃避先としての所謂「カワイイ文化 (cute culture)」については **Kinsella, Miller** ("You")参照。

ことを全く恐れず、そのために多くの若い日本人女性読者を惹きつける。そして常に彼女らを縛り付けるあらゆる社会的制約から自由な少女たちの物語を読むことによって、読者は自分たちの生活を脅かすことなく刺激に満ちた人生を安全に追体験できるのだと言う。さらに *Awaya and Phillips* は、*Kitchen* の主人公みかげが、若い日本女性にとっては恋愛と結婚は未だに重要であるような環境の中でも結婚を望まずにあらゆる困難を乗り越えて最終的に自立することで、男性中心的な世界で希望を持たず消極的にならざるを得ない若い女性読者のロールモデルになっているのだと主張する。自立し孤独の恐怖に立ち向かうことによって、よしもとの小説の主人公たちは我々に社会の性役割から自由に生きることの可能性を示してくれ、硬直した社会的規範に抗い、男らしいとか女らしいといったステレオタイプな押し付けから解放されて男性同様に自由に生きることができるのだというメッセージを特に若い女性読者に与える。よしもとは、小説の登場人物の生き方を通じて現代日本の若い女性の真の希望や声を表現し、「物質的な成功を収めるのではなく自分自身をより理解することによって (not merely through the attainment of material success, but through a better understanding of oneself)」彼女らに人生を変えるための希望を与え、「社会の期待という性役割の負荷のかかった荷物 (the gender-laden baggage of social expectations)」を捨て去った日本人女性の新しいイメージを作り出しているのだと *Awaya and Phillips* は結論づける (255-56)。しかしながら、このような結論をそのまま受け入れることは難しい。なぜならよしもとの小説の主人公は大抵が 20 代か 30 代前半であり、この年代であれば結婚するかしないかも含め日本においてはまだいくつも選択肢があるし社会的な抑圧もそれほど大きくはない。女性がどのように生きるかがより大きな問題になってくるのは、30 代後半 40 代 50 代になってからである¹⁵。読者はその年代に差し掛かった主人公がどのように社会的な抑圧や父権社会と闘うのかを読みたいと思うのではないだろうか。その際にもよしもとは読者にとっての希望を持ったロールモデルや広く開かれた可能性を示すことができるのであろうか。

よしもとばななが日本人女性のステレオタイプなイメージを書き換えることに成功しているのかという問題に対して否定的な研究者も存在する。例えば、よしもと作品の主人公は伝統的な性役割を捨て去って日本人女性の新しいイメージを作り出したのだと主張する *Awaya and Phillips* でさえ、血縁であれ他人であれ人が集まって暮らす家族という共同体の概念に価値を置く点でよしもとの小説は半分保守的であると認めている。よしもとのジェンダーの表現について特に否定的なのは *Sandra Buckley* である。*Kitchen* についてまず *Buckley* は、その小説の題名とモチーフ自体が、「台所 (Kitchen)」という言葉に纏わる日本だけでなく世界的に浸透している保守的な神話に沿ったものなのだと主張する。「台所」は家庭ひいては国家の中心なのだという言説は、今やテレビドラマや広告、小説、漫画な

¹⁵ 日本女性が「介護者 (women as natural caregivers)」、「母親 (mother as main parent)」、「男女平等 (gender equality)」といった矛盾する概念の狭間で構築された女性性という固定概念といかに闘っているのかという問題については *Charlebois* 参照。

どあらゆるメディアに拡散しており、一見女性の地位を称揚しているように聞こえるが、実はジェンダーバイアスが大いにかかった視点であり、それによって伝統的に女性のものであるとされている活動領域「台所」に女性は押し込められているのだと Buckley は述べる。*Kitchen* の主人公が常に台所にいて、そこで話したり考えたり眠ったりもちろん料理をしたりして最終的に自立して生きるために料理の講師になる道に進むことを考えると、Buckley の主張は非常に説得力を持つ¹⁶。若い女性主人公にとってこの職業を選択することは伝統的な古い社会規範に逆らったり脅かしたりするような行為では決してなく、むしろ「強く母性にあふれた女性 (strong and motherly woman)」になるための良い候補者であるとも言え、それゆえに保守的な読者にも受け入れやすいものとなるのである。Buckley はまた、伝統的なジェンダーの規範に挑戦する役割であるはずのトランスジェンダーのえり子でさえ、男性中心主義の中に吸収されてしまい新しいジェンダーの可能性を開くことはないのだと述べる。えり子は物語の中でストーカーに殺されるのだが、Buckley はその出来事を既定の性役割を脅かすような超越した人格を排除してしまう日本社会の象徴であるとみなす。結局、よしもとの小説は性とジェンダーに関わる規範的な言説の中にしっかりと根ざしていて決してそこから逸脱しようとはせず、家族という伝統的な概念に価値を置く保守的な思想に縛られているのだと Buckley は結論づける¹⁷。

よしもとばななの保守性はジェンダーに関する問題に限ったことではない。アジア諸国に対するオリエンタリズムと呼ぶべきよしもとの視点について Ann Sherif は次のように指摘している。よしもと自身や彼女の作品の登場人物は精神的な癒しを求めて、バリや中東、インドなどのアジア諸国に頻繁に旅をするのだが、そういった地域を神秘的でエキゾチックな癒しの場として、また封建的な日本社会からの一時的な逃避の場としてみなすことは、典型的なオリエンタリズムである。エキゾチックなアジア諸国を物語の舞台として使用し、神秘的で霊的な体験を物語に組み込むよしもとの小説は、バリのような南太平洋の島に所謂「スピリチュアルスポット」を求める日本人の観光市場のニーズに完全に合致しているのだと Sherif は述べる。加えて、*N.P.*において登場人物がアメリカに住んでいるときに家族の役割を投げ出ししまったり近親相姦に関する慣習的なモラルを破ってしまったりする例を挙げて、日本語や日本文化はいったん西洋の言語文化に触れてしまうと汚されてしまうのだという保守的な思想がよしもと作品には見られると Sherif は分析している。

確かによしもとばななは、主に若い女性を対象とした漫画や小説独特の文体と少女カルチャーを文学及び文化の中心に持ち込むことによって、革新的な作家であるとみなされてきたかもしれない。しかしながら、保守的な要素を多く含んだ彼女の小説が日本とアメリカの一般読者と批評家の一定の支持を得ているという事実は、性役割と家族の問題に関す

¹⁶ ただし、「台所」ではなく「キッチン」という英語を使うことによって、そこに内包された保守的な意味を刷新しているのだと主張する研究者もいる (Sherif 294)。また、自分自身の声を表現するための手段として日本女性が英語を使うことに関する議論については Stanlaw 参照。

¹⁷ その際、よしもとは違い同性愛者をステレオタイプな視点で描いたりはしない好例として Buckley は中島丈博監督の映画『おこげ』(1992) を挙げている。

る普遍的な保守性と慣習的な価値観を彼らが共有しているのだということを示している。よしもとの作品を革新的だと述べる読者はその保守性には目をつぶり、彼女の小説が描いているのは常に、家族の束縛や性役割から一時的に自由である若い女性の生活の感傷的で懐古的な瞬間なのだということに気づいていないか、気づいていない振りをしている。それゆえ、よしもとの小説は読者にとってつらい現実から逃げるための一時的な避難場所にはなっても女性に対して古くから存在する偏見やステレオタイプなイメージを覆す役割を担うことはできない。日本でよしもとの特に初期の作品が一般読者と批評家両方の大きな支持を得た理由の一つは、彼女の小説が伝統的で保守的な物語（内容）と革新的でラジカルな文体（形式）を上手く織り交ぜているためである。若者向けの漫画やライトノベルの影響を受けたよしもとの文体がそのようなサブカルチャーには馴染みのない批評家たちに大きな衝撃を与えたのである¹⁸。問題は、そのようなよしもとの文体が翻訳においても同様にアメリカの批評家たちに十分な衝撃を与えたか否かである。

既に見てきたように、アメリカの批評家や研究者たちは日本の読者ほどはよしもとばなの文体を高く評価していないが、これは翻訳においてよしもとの小説のエッセンスが失われてしまっていることを意味するのであろうか。この点を検証するためにはよしもとの作品がどのように英語に翻訳されているのかを実際に分析する必要がある。フェミニズムの政策の一つとしての翻訳の役割について論じた著作の中で **Gayatri Chakravorty Spivak** は、非西洋圏の女性作家の作品がしばしば西洋のフェミニストが持つイデオロギーとか戦略に沿った形で歪められて英語に翻訳されてしまうことを危惧している。それは翻訳家が原文の持つ特殊性とかレトリックを見逃してしまうために起こる現象なのだが、**Spivak** は本来翻訳家の仕事とは十分に準備期間をとって原文のレトリックに「降伏し (surrender)」 「従事する (engage)」 ことなのだと主張している。次の項では、よしもとの作品の翻訳家たちがどのように原文の文体が持つ独特なレトリックに立ち向かい翻訳しているのか、そして **Spivak** が言うところの翻訳家としての責務を果たしているのかということを検証したい。

4. 翻訳

共によしもとばなの小説の英訳について論じているものの全く異なる見解を示した二つの論文が 1999 年に発表された。一つ目の論文 “Contemporary Japanese Fiction & ‘Middlebrow’ Translation Strategies: The Case of Banana Yoshimoto’s ‘Kitchen’” で **Jaime Harker** は、よしもとばなの *Kitchen* がアメリカで一定の支持を得た理由は、半分自然に半分オリエンタルな方法で翻訳されているからだと言き、その翻訳方法のことを「中程度翻訳 (middlebrow translation)」と呼ぶ。**Harker** は、人種差別や帝国主義から原文の文化的価値観を保護するために外国風の翻訳 (foreignizing translation) を勧める **Lawrence**

¹⁸ 斎藤参照。

Venuti の有名な翻訳論について、それは他文化に対する翻訳家の考え方によっては文化的ステレオタイプを生んでしまうことになるかもしれないと批判する。それゆえ小説を読み手にとって馴染みがあると同時に外国のものでもあると感じさせるようにするために自国風 (domesticating) であり外国風 (foreignizing) である翻訳をしなければならないのだと Harker は主張する。これは、世界の市場で成功するためには作家は「程々にエキゾチックでなくてはならない (exotic enough but not too exotic)」とする Emily Apter の説と完全に一致する。そのような「中程度翻訳」の良い具体例として Harker は Megan Backus の *Kitchen* の翻訳を挙げ、Backus の「中程度翻訳」の戦略は非常に注意深く立てられており翻訳を読んでいても日本語のリズムを想起させると同時に十分読みやすいものともなっていると評価する。

1991 年に出版された *New Japanese Voices: The Best Contemporary Fiction from Japan* に収められた『キッチン』の Ann Sherif による抄訳と比較しながら、Harker は次のように Backus の翻訳の優れている点を挙げる。まず第一に Backus は原文の日本語の文章の語順を忠実に守っており、それによって小説の語り手ののんきな口調を翻訳でも再現している。例えば原文の「どこのでも、どんなのでも、それが台所であれば食事をつくる場所であれば私はつらくない」(キッチン 7) という文章を Backus は “No matter where it is, no matter what kind, if it’s a kitchen, if it’s a place where they make food, it’s fine with me” (*Kitchen* 3) と訳し、一方 Sherif は “I’m happy with any kind of kitchen, no matter where it is or what condition it’s in” (“Kitchen” 152) と訳している。第二に Backus は原文の擬態語や擬音語を英語でも表現しようとしており、例えば「白いタイルがぴかぴか輝く」(キッチン 7) を “White tile catching the light (ting! ting!)” (*Kitchen* 3) と訳している。英語の「ting! ting!」というのは本来「チリンチリン」という音をあらわす擬音語なので厳密な意味では「ぴかぴか」には対応しないのだが、Harker はこの翻訳は英語読者にとって理解可能でありながら日本語という外国語の雰囲気も少し醸し出しているのだと評価する。第三に、Harker によると、Backus は至る所で読者を思わず引き込んでしまうような単語を上手く選択しているという。例えば Sherif が “Sometimes, when I’m really tired, I sit and think about ...” (“Kitchen” 153) とか “... felt overwhelmed and sad With the vague feeling of drowsiness ...” (“Kitchen” 153) と訳すところを Backus は “When I’m dead worn out, in a reverie, I often think ...” (*Kitchen* 4) とか “... stepped in a sadness ... shuffling softly in gentle drowsiness, ...” (*Kitchen* 4) とやや詩的な言葉を選んで訳している¹⁹。第四に Backus は、“three sheets to the wind” (*Kitchen* 63) といった英語ならではの慣用句や、原文とは合致しないものの “I think I heard a spirit call my name”²⁰ (*Kitchen* 6) といった東洋趣味を窺わせるような宗教的かつ神秘的な表現を織り交

¹⁹ それぞれ原文は「本当につかれはてた時、私はよくうっとりと思う」(キッチン 8) と「悲しみにともなう、やわらかな眠けをそっとひきずって行って」(キッチン 9)。

²⁰ 原文は「ふいに名を呼ばれたせいもあると思う」(キッチン 12)。

せて使用する。第五に Backus の翻訳は、英語の表現を少し異なった用法で使用するこによって読者を安心させると同時に落ち着いた気持ちにもさせる。例えば “There were many, many difficult times, god knows”²¹ (*Kitchen* 41) というように、あえて小文字の「god」という単語を使うことによってアメリカの読者はそこに何か異なった意味を読み取ろうとするのだと Harker は述べている。

Harker によると、このような Backus の翻訳手法はすべて「中程度翻訳 (middlebrow translation)」を生み出すための戦略であって、翻訳の「自国化 (domestication)」と「外国化 (foreignization)」を同時に達成しているのである。この「中程度翻訳 (middlebrow translation)」のために、よしもとばななはアメリカにおいて二つの大きく異なった受容のされ方をしているのだと Harker は述べる。一つは、*Kitchen* は日本の伝統的な美学「もののあはれ」を表現した非常に日本的な小説であるというもので、もう一つは、*Kitchen* は読者にまるでアメリカの小説を読んでいるかのような気にさせる現代的な小説であるというものである。*Kitchen* は日本人女性の新しいイメージを提示し、部分的にアメリカ風にされた翻訳のために日本文化に対してアメリカ人が持つステレオタイプを書き換え、結果としてアメリカに新しい小説の市場を作り出したのだと Harker は結論づける。日本語の複雑な敬語の用法とか日本の男性と女性の話し言葉の違い、あるいは日本語ならではの代名詞など翻訳で失われたものはあるものの、全体として Backus の翻訳は成功を収めていると Harker は評価する。しかし果たして本当に Backus の翻訳はよしもとの原文の持つ革新的な文体を英語でも再現していると言えるのだろうか。よしもとの小説の卓越した特徴の一つは、少女漫画やライトノベルに影響を受けたそのシンプルで軽い独特な文体だと言われている。そのような少女カルチャーを体現した文体がどこことなくコミカルでクールで客観的な表現を作り出し、毎日つらい現実と闘いそこから逃げ出したいと思っている読者を引き込むのである²²。確かに Backus は原文で表現された若者たちの今どきのリアルな日常会話や独白を翻訳でも上手く表しているかもしれない。しかし日本の少女カルチャーを基盤として作られたよしもとの文体の特徴を詳細に検証すると Backus の翻訳手法が必ずしも有効であるとは限らないことがわかる。

よしもとばななの小説の英訳について論じたもう一つの論文 “A Poetics of Grammar: Playing with Narrative Perspectives and Voices in Japanese and Translation Texts” で、Senko K. Maynard は、Harker よりも厳密に言語学的視点で *Kitchen* と *Lizard* について詳細な分析を行っている。Maynard は、よしもとの原文が持つ五つの修辞法を挙げ、それらが英語の翻訳では全く失われてしまっていると主張する。第一の修辞法は「状況から動作主に移動する視点 (the perspective preference of scene-to-agent versus agent-to-scene)」である。他の多くの日本文学作品同様、*Kitchen* の原文は語り手の視点が状況から動作主へと移動するのに対して、英語翻訳は動作主から状況へと移動することが多いと Maynard は

²¹ 原文は「つらいこともたくさん、たくさんあったわ」(キッチン 68)。

²² 青山、斎藤参照。

述べる。例えば原文の「雨におおわれた夜景が闇ににじんでゆく大きなガラス、にうつる自分と目が合う」(キッチン 17) という文章は、直訳すれば “The rain-covered night scene blurring into the darkness; (on this) large glass, myself reflected, (that) (I) see eye to eye” (Maynard 121) となるところを、Backus は “I saw myself reflected in the glass of the large terrace window while black gloom spread over the rain-hounded night panorama” (*Kitchen* 10) と訳している。この例を見ると、Backus は原文の語順を忠実に守っているのだとする Harker の主張に欠点があることだけではなく、原文と翻訳では異なる読後感が生まれてしまうことがわかる。

第二の修辞法は「動作主より話題を優先する視点 (the perspective preference toward topic versus agent)」である。Maynard によると、日本文学作品では桜や月や露滴などの自然現象や具体的な物質について語るだけで間接的に人の感情を表現することが多く、よしもとも当然そういった修辞的手法を駆使しているにもかかわらず翻訳ではそれが抜け落ちてしまっているという。例えば、「おじゃまします、とあがったそこは、実に妙な部屋だった」(キッチン 15) という原文を、直訳では “The place (I) entered by saying ‘Excuse me’ was a truly strange room” (Maynard 125) となるところを、Backus は “Thanks. I stepped inside. The room was truly strange” (*Kitchen* 8) と訳している。この例を見ても、Backus は原文の語順を順守しているとは言い難いことと、原文と英語の翻訳が「[話題 - 評言] 構造 (topic-comment structure)」と「[主部 - 述部] 構造 (subject-predicate structure)」という異なった視点ひいては語りのスタイルを持っていることがわかる。原文は、読者が背後にある語り手の存在により敏感になる [話題 - 評言] 構造を [主部 - 述部] 構造と巧みに織り交ぜて使用しているのだが、そのような工夫が翻訳には全く見られないと Maynard は述べる。

第三の修辞法は「自己引用 (self-quotation)」である。*Kitchen* の原文では主人公の複雑な内声を表すために「思う」という動詞が多用されているのだが、翻訳ではほとんど使われていないと Maynard は指摘する。例えば、物語冒頭の「私がこの世でいちばん好きな場所は台所だと思う」(キッチン 7) という文章を、直訳だと “The place I like best in this world is the kitchen, (I) think” (Maynard 127) となるところを、Backus は “The place I like best in this world is the kitchen” (*Kitchen* 6) と訳している。Maynard が言うように、たとえ文法的には可能であってもその言語的特性の違いのために英語翻訳では “think” の多用が避けられており、その結果原文の作者の独特な言葉遣いを上手く再現できなくなっている。

第四の修辞法は「文体変化 (style shifts)」である。日本語の文体には「だ・である」調の普通体と「です・ます」調の丁寧体が存在しそれぞれ異なった働きをする。丁寧体で書かれた文章に突然普通体が出現すると読者は語り手の内的な視点が見えるほどに距離が近くなったように感じるだろうし、逆に普通体で書かれた文章に突然丁寧体が出現すると語り手が自覚的に読者に語りかけているような印象を受けるだろう。『キッチン』ではこのよ

うな文体の変化が頻繁に起こり、基本的には普通体で書かれた文章に丁寧体が度々差し込まれる。この文体の変化を英語翻訳で表現するのは非常に困難で、例えば原文の「しんと暗く、何も息づいていない。見なれていたはずのすべてのものが、まるでそっぽを向いているではないですか」(キッチン 36) というくだりは、翻訳では “Cold and dark, not a sigh to be heard. Everything there, which should have been so familiar, seemed to be turning away from me” (*Kitchen* 22) となっている。原文ではこの文体の変化が読者に語り手の存在を意識させ、少し距離を置いて現実を見る語り手の個性を表す役割を担っているのに対し、翻訳ではその文体の変化を再現することが不可能であるためにそのような効果を生み出せていない。加えて原文では、「ね」とか「わ」といった女性の話し言葉特有の語尾であるとか「ものすごくおく」とか「なあんにも」といったこれも女性特有の引き延ばされた母音を含んだ表現が度々見られる。翻訳ではこのような多様な文体の使い分けができないため、Maynard が「語り手と読者相互間の感情的な領域 (the emotional realm of the narrator-reader interaction)」と呼ぶ、語り手がまるで読者に直接話しかけているような感覚を作り出すことができない。

第五の修辞法は「自己言及法の操作 (the self-referencing manipulation)」である。英語の “I” と違い日本語では一人称の代名詞は常に必要であるわけではなく省略されることが多いので、一人称の「私」が故意に使われると語りの主体が前景化されるという効果が生まれる。Maynard によると、このような一人称代名詞の使い分けは英語には存在しないので、翻訳でこのような修辞的効果を再現することはできない。さらに、よしもとは「自分」という言葉を多用することによって語り手の自己に対する客観的な視点を表現しているのだが、翻訳ではそのような修辞的効果も見られないと Maynard は述べる。

よしもとはばななの文体の特殊性はこの五つの修辞法とそれが生み出す修辞的効果にあって、同様の効果が得られない英語翻訳は読者に原文とは全く違う印象を与えてしまっているのだとする Maynard の主張は非常に説得力に富む。Maynard の提示する修辞法のうち特に「自己引用 (self-quotation)」と「文体変化 (style shifts)」そして「自己言及法の操作 (the self-referencing manipulation)」は漫画やライトノベルなどの少女カルチャーやオタク少女たちの日常会話の特徴であると同時に、当時日本の読者に衝撃を与えたよしもとの革新的な文体には欠くことのできないものであった。ある意味で、そのような文体で物語を書くことは男性中心的で封建的な日本社会に対するよしもとの挑戦でもあったのだ。彼女は主題を通してではなく革新的な文体を使って日本の権威主義的な文壇に一石を投じたのである。

よしもとはばななの作品はこれまで四人の翻訳家によって英語に翻訳されてきた。*Kitchen* (1993) は Megan Backus に、*N.P.* (1994)、*Lizard* (1995) は Ann Sherif に、*Amrita* (1997) は Russell F. Wasden に、そして *Asleep* (2000)、*Goodbye Tsugumi* (2002)、*Hardboiled & Hard Luck* (2005)、*The Lake* (2011) は Michael Emmerich にそれぞれ訳された。Maynard の論文によると、Backus と Sherif の翻訳はともに五つの修辞法を再

現できているとは言い難く、それゆえによしもとの革新的な少女カルチャー的文体を対象言語の読者に上手く伝えられていない。何人かの批評家は Backus と Sherif の翻訳を何ら問題がないと見なしているが²³、Maynard の論点から見ると正しい評価であるとは考えられない。それでは残りの二人についてはどうだろうか。よしもとの五つの修辞法をどのように翻訳しているのか検証したい。

残念ながら Russell F. Wasden は *Amrita* において五つの修辞法を英語に翻訳するのに成功しているとは言い難い。まず「状況から動作主に移動する視点 (the perspective preference of scene-to-agent versus agent-to-scene)」に関して正確に英語に反映できていない箇所をいくつか例として挙げたいと思う。

- (1) すわってビクターの犬を、その切ない傾きの角度を見ていたら、突然に、私は再び泣きたくなくてきて、気づいたらもう泣きはじめていた。(アムリタ 22)

Sitting down, I turned to look at the statue. He seemed to be leaning forward in a painful way, his quiet head cocked to one side. All at once I felt like crying, and before I could see them coming, the tears just started to flow. (*Amrita* 11)

- (2) 冬の廊下は静かで、すみずみまで夜の匂いに満ちていた。私の部屋までの 2 メートル、窓ガラスは暗く、私の顔といっしょに忘れられたすべてのことを映し出すような艶を持っていた。(アムリタ 68)

It was winter, and the corridor between our rooms was chilly. Every inch of the hallway seemed saturated with the scent of night. The glass window that ran the length of the hallway was pitch black, and I gazed into it, hoping that along with my face it would reflect all I had lost in memory. (*Amrita* 41)

- (3) 私は TV をつけた。//まさに天気予報をやっていて、キャスターがこの大雨について淡々と語っていた。窓の外のだらだらという雨音とともにそれを聞いていたら、何だか秘密の番組を地底深くで見ているみたいな閉ざされた気分になってきた。けだるくて、退屈で、ずっと長いことここにこうしているような、永遠に雨が続きそうな感じだった。(アムリタ 73)

²³ “As impeccably translated by Megan Backus, ‘Kitchen’ might easily be mistaken for an American story: ...” (Kakutani C15); “A more serious flaw is the prose itself. There are too many banalities like ‘a chill ran down my spine’ and ‘some cruel, twisted fate.’ The translation by Ann Sherif is not entirely at fault in finding English equivalents for this Japanese mass-market version of melancholy” (Galef BR23); “Ann Sherif’s English translation of N.P. is steady and idiomatic throughout. The shallowness of Yoshimoto’s prose is in the writing” (Herter “Banana” 6D).

I leaned over and flipped on the TV. Wouldn't you know – the weather report was just starting. The newscaster rambled on about the rain. Listening to his words pound from the TV as the rain pelted on the window outside, I felt trapped, as if I were watching a secret television program from deep within the bowels of the earth. It made me think that the rain would continue endlessly, in the same way that I would remain here forever trapped in listless boredom. (*Amrita* 44-45)

(1) の例では、原文では語り手の視点が「ビクターの犬」(状況) から「泣いている私」(動作主) へと移動しているのに対して、翻訳では「像を見る私 (I turning)」(動作主) から「像 (the statue)」(状況) へと移動している。(2) の例では、原文では「冬の廊下」や「窓ガラス」(状況) から「窓に映った自分」(動作主) へと視点が移動しているのに対して、翻訳でも同様に「廊下 (the corridor)」や「窓 (the glass window)」(状況) にまず視点を向けるのだが、その後「自分の顔 (my face)」(動作主) に視点が到達する前に原文には存在しない「窓を覗き込む自分 (I gazing into it)」(動作主) へと視点が中継される。原文にはない“T”が挿入されることによって、翻訳では状況に対して動作主がはっきり分かれて対峙してしまい、原文の持つ状況と動作主の緩やかで自然な繋がりが失われてしまっている。(3) の例では、原文ではまず「テレビをつける私」(動作主) に向けられた視点が「天気予報」や「ざあざあと降る雨」(状況) に移り、「閉ざされた気分」や「けだるさ」といった動作主の感情へと緩やかに帰ってくるのに対し、翻訳でも原文同様「テレビをつける私」(動作主) から「天気予報 (the weather report)」や「外で降る雨 (raining outside)」(状況) へと視点は移動しているのだが、その後“T”という代名詞を三回使用して動作主の感情を表現している。同じ感情を描写するにしても「私」という一人称の代名詞が使われていない原文と比較すると、翻訳においては“T”を中心とした視点が強調されてしまい、状況の叙述から徐々に間接的に動作主の感情に視点を移動するような原文の修辭的効果が薄れてしまっている。

次に「動作主より話題を優先する視点 (the perspective preference toward topic versus agent)」についてやはり英語では再現できていない箇所をいくつか例示したい。

- (4) 正面の窓からまっすぐに陽が射ってきて、久しぶりに浴びる朝の光は、体中にしみてくるようだった。そして朝の台所に立つ母の後ろ姿は、すっきりと小さくて、何だか新婚ごっこをしている高校生みたいに見えた。(アムリタ 11)

Sunlight shone into the kitchen through the front window in a single, a straight line. For the first time in a long time the sunlight poured over my body, and I bathed in its warmth for a while. Glancing over, I saw my mother from behind as she stood in front of the counter, working away in the morning kitchen. She looked

so small, almost like a teenager playing newlywed in the kitchen. (*Amrita* 4)

- (5) 人間が、今ここにあるこのしっかりした塊が、じつはぐにやぐにやに柔らかく、ちょっと何か刺さったり、ぶつかっただけで簡単に壊れてしまう代物だというのを実感したのは、最近のことだった。(アムリタ 58)

Only recently have I discovered that humanity, that large, solid body which seems so steadfast and strong, is actually nothing but a soft, flabby object, easily ruined under pressure – like when it’s stabbed, or run into. (*Amrita* 34)

この二つの例では両方とも「NPはNPだ」という「話題 - 評言」構造を原文は取っているのだが翻訳はいずれもそれに従っていない。(4)の例では原文の二つの文章はいずれも名詞節が主部(話題)になってその後に評言部分が続く構造になっているのに、翻訳では常に語り手の「I」が動作主として主部になり“bathe(d)”とか“see (saw)”といった行為を行うという構造になっている。例(5)の原文も「話題 - 評言」構造になっていて、文字通り英語に訳せば“The moment I discovered that humanity, that large, solid body which seems so steadfast and strong, is actually nothing but a soft, flabby object, easily ruined under pressure – like when it’s stabbed, or run into was only recent”となるところを、Wasdenの翻訳では“Only recently have I discovered ...”というように「動作主 - 行為」構造になっている。Maynardが指摘しているように、「動作主 - 行為」構造では語り手の後ろに語り手が隠れているという感覚を生み出せないため、「話題 - 評言」構造のように語り手の感覚や感情を間接的に表現するということができない。結果として原文の読者と翻訳の読者とでは語り手への共感の仕方が異なってしまう。

続いて「思う」という動詞を使った「自己引用 (self-quotation)」の手法についてどのように翻訳されているか例を挙げたい。

- (6) いくら芸能人でもそんなふうにならないひとはいくらでもいるのだから、真由はもともと向いていなかったのだろうと思う。(アムリタ 16-17)

A lot of people can go through a life of fame and fortune without letting it go to their heads, but no matter how many get away with such a thing. I know Mayu had never been ready to handle such a lifestyle. (*Amrita* 8)

- (7) その小説は、本当の心を持たない若者たちを描いた高度に抽象的で非常に濃密な内容で、本人に会う前に真由にそれを読まされた私は、こわくてこんな人には会いたくないと思った。狂人ではないかと思ったのだ。しかし会ってみると彼はごく普通の青年

だった。そして私は、この人があの濃密な小説を紡ぎ出すのには大変な時間の凝縮が必要に違いない、と思った。そういうあり方の才能だった。(アムリタ 17-18)

It's a serious novel, somewhat abstract, depicting the lives of a group of insensitive young people. Before I met Ryūichirō, Mayu had forced me to read it, and when I finished I was convinced that I never wanted to meet the author. The book scared me. I figured that it had been written by a maniac. However, when I met him he turned out to be a pretty normal guy. I knew the second I laid eyes on him that it must have taken a tremendous amount of concentration, of both time and effort, for someone like Ryūichirō to weave together a novel so thematically dense as his. It takes a special talent for anyone to accomplish such a task. (*Amrita* 8)

(8) もちろん、そう思っていたのは私だけだった。(アムリタ 21)

Of course, I was the only one who'd received that impression. (*Amrita* 11)

(9) そしてそれがふさぎこみよりもむしろ、明るい凝視の感じに留まっていたのはきっと、私がひとりで観ていたのではなくて、家族と一緒にだったからだと思う。映画が終わって、私はトイレに行こうと部屋を出た。はじめのショックはもはや消えていて、ごく普通に「いい映画だったなあ」と思いながら、トイレのドアを開けた。(アムリタ 21-22)

But don't get me wrong, I wasn't brooding. Rather, I'm convinced that I was caught in that strange space precisely because I was there watching the video with my family, not by myself. //When the film was over I got up and headed for the bathroom. The shock that had come over me in watching the movie was already gone, and I opened the door, saying to myself, like I normally would, "What a pleasant movie." (*Amrita* 11)

Maynard は日本語の「思う」の用法を三種類に分類している。まず一つ目は語り手の態度を表す標識、二つ目は「考える」という行為の記述、そして三つ目は語り手の思考を表現する直接話法のための標識である。例の(6)と(9)では第一のタイプの「思う」がそれぞれ “know” “am convinced” と翻訳されている。例(8)と(9)の第二のタイプの「思う」はそれぞれ “had received” “saying to myself” と翻訳されている。そして例(7)の第三のタイプの「思う」は “was convinced” “figured” “knew” と翻訳されている。文法的には可能であるはずなのに翻訳では “think” という単語が避けられているため、「思う」とい

最後に「自己言及法の操作 (the self-referencing manipulation)」の翻訳の例を挙げたい。

- (13) 私は言った。グラスの中では澄んだ茶が氷の冷たい色に透けて、ゆっくりと溶けていた。私はそれを、じっと見ていた。心のピントが奇妙に何にでもうまい具合に合ってしまう夜がある。その夜がそうだった。もう酔いはじめていたのに、少しもそれが分散しようとしなかった。うす暗い店内と、靴音のように遠くから規則正しく寄せてくるピアノのメロディーが集中に拍車をかけた。(アムリタ 27-28)

I let out a sigh. Next to me the brown interior of the bar seemed to melt into the window like cold ice, slowly. I watched it for a while. Every so often there are times when I have a clear understanding of my surroundings, and oddly enough, everything was perfectly aligned that night. Even though I was tipsy from my drinks, the comfort I felt with Ryūichirō was not disturbed in the least. The dim interior of the bar and the melody of the piano that came to us methodically like the sound of approaching footsteps also contributed to how I was feeling. (*Amrita* 15)

- (14) その時私は突然、遠くへ行き、もう戻らぬ人のための送別会をしているような暗い気分になってきた。場所はいつものアルバイト先なのに、少し不安な暗さが漂っていた。切なくなったり悲しくなるのはこわかった。助けを求めようかとカウンターの中を見たが、マスターとバイトはさっきから何かを真剣に話し込んでいて、とても明るい冗談で話に加わってくれそうになかった。(アムリタ 31)

At that point our conversation sounded like a going-away party for someone long gone, someone who had managed to run far, far away. Even though we were in a place I knew so well, a feeling of uncertainty began to float on the air. I was afraid. It felt painful, that stifled atmosphere. I looked at the counter, hoping to find something or someone who could help the situation, but my manager and coworkers were engaged in their own conversations and it didn't look as if they were about to throw out any jokes to lighten the mood. (*Amrita* 17)

例 (13) の原文では「私」という一人称は二回しか使われておらず、文章の後半では動作主 (私) よりも状況 (夜、バー、ピアノ) の方が前景化されているのに対して、翻訳では “I” が六回も使われ、それゆえに原文の持つ修辭的効果が損なわれている。例 (14) はさらに興味深いことに、原文では「私」は最初の文章にしか登場しないのだが、翻訳ではその文章では “I” の使用がなぜか避けられていて後半に三回登場する。結果として原文と翻訳の

修辞法は真逆のものとなっていて、原文では「私」という動作主が徐々に後景化していくのに対して翻訳では徐々に前景化している。このように Wasden は五つの修辞法すべてに関して上手く翻訳できていないことがわかる。

Megan Backus と Ann Sherif そして Russell F. Wasden の三人と比べると Michael Emmerich は、よしもとばななの特徴的な修辞法のうち一つ目と二つ目のものに関しては上手く対象言語に移行している。まず *Asleep* における「状況から動作主に移動する視点 (the perspective preference of scene-to-agent versus agent-to-scene)」の翻訳の例をいくつか挙げたい。

- (15) 車の列はずらりと光って、遠いカーブを曲がってゆく。いきなり夜が無限に永くなったように思えて、私は嬉しくなる。しおりのことなんて忘れてしまう。(白河夜船 13)

The lines of cars shimmered, one car after another, curving off into the distance. Suddenly it felt as if the night had become infinitely long, suddenly I felt happy. I found myself able to forget Shiori entirely. (*Asleep* 112)

- (16) 彼の顔が、暗がりの中でとてもやつれて見えた。ずらりと並ぶ車がひどくしんとしたものに感じられた。せまい駐車場がこの世の果てのように思えた。別れ際はいつも少しそういう気分になる。(白河夜船 39)

In the darkness his face looked terribly thin. The long lines of cars were bathed in a silence so profound it was awful. It felt as if the parking lot were at the very edge of the world. Things always felt a little like this when we parted. (*Asleep* 134)

例 (15) の原文で語り手の視点は「車の列、夜」(状況) から「私」(動作主) に移動しており、翻訳でも同様に「車の列 (the lines of cars)」や「夜 (the night)」(状況) から「私 (I)」(動作主) に移動している。例 (16) も原文の語り手の視点は「彼の顔」「並ぶ車」「駐車場」(状況) から語り手の心情 (動作主) へと移動しており、翻訳でも「彼の顔 (his face)」 「車の列 (the long line of cars)」 「駐車場 (the parking lot)」 (状況) から語り手の感情へと移動している。この引用した箇所だけではなく全体を通して Emmerich は、代名詞 “I” をなるべく使わないように工夫し、よしもとの視点の移動に関する修辞法を忠実に再現している。

続いて第二の修辞法「動作主より話題を優先する視点 (the perspective preference toward topic versus agent)」の Emmerich による翻訳の例を挙げたい。

- (17) ほんのひとときのことだったが、その古い友人との出会いは私の頭の中をととても混乱させた。(白河夜船 23)

Though it was a very brief encounter, that meeting with my old friend left my head in a state of chaos. (*Asleep* 120)

- (18) はじめて彼と 2 人できちんと逢ったのは真冬で、車で海へ行った。(白河夜船 31)

Winter was at its very coldest the first time he and I arranged to meet. We drove to the beach. (*Asleep* 127)

- (19) 最後にしおりの部屋を訪ねたのは、しおりが死ぬ 2 週間くらい前のことで、それが本当の最後になってしまった。(白河夜船 43)

The last time I went to Shiori's apartment was about two weeks before she died, and that ended up being the last time I ever saw her. (*Asleep* 137)

例 (17) (18) (19) の日本語の原文はすべて [NP は NP だ] という [話題 - 評言] 構造になっているのだが、翻訳もすべて [動作主 - 行為] 構造を何とか避けて原文と同じ構造を取ろうとしている。例 (17) の主部「その古い友人との出会い」は “the meeting with my old friend” という名詞句に、例 (18) の主部「はじめて彼と 2 人できちんと逢ったの」は “the first time he and I arranged to meet” という名詞節に、例 (19) の主部「最後にしおりの部屋を訪ねたの」は “The last time I went to Shiori's apartment” という名詞節にそれぞれ翻訳され、例 (18) では主部と述部が逆転してしまっているものの、Emmerich が他の翻訳家たちとは異なり常に [話題 - 評言] 構造で訳そうとしていることがわかる。

しかしながら、他の修辞法に関しては Emmerich も他の翻訳家同様、英語に移行するのに失敗してしまっている。いくつか例を挙げたい。

- (20) 一しかしそれが人生を侵食するのはどうなのかしら、と最近は目覚める瞬間にふと思う。少しこわい気がした。ついに彼からの電話に気づかず眠りこけていたことだけでなく、いつも私は目覚める度にいったん死んでから生きかえったように思えるくらい深く眠るし、もしかしたら寝ている自分を外から見るとまっ白な骨なのではないかと思う時がある。目覚めたまま朽ち果てて、永遠というところへ行ってしまうたらいいかもしれないとうっとりと思うこともある。私は、もしかしたら眠りに憑かれているのかもしれない。しおりが仕事に憑かれてしまったように。そう思うと、こわいのだ。(白河夜船 53)

Yet lately a certain question had been fluttering through my head right at the moment I awoke. *But isn't this eating away at my life?* I began to feel a little but afraid. It wasn't just that I'd started sleeping right through my boyfriend's calls, utterly oblivious to the ringing, it was also that recently I'd been settling into a sleep so profound that, every time I woke, it was like I'd died and was just returning to life – I could almost believe that, and sometimes it even occurred to me that if I were able to look at myself while I slept, all I'd see would be my perfectly white bones, nothing else. Sometimes I'd find myself in a dazzled haze, wondering if maybe it wouldn't be best for me just to rot away as I lay there, without ever waking; to slip away to that place called eternity. It occurred to me that I might be possessed by sleep, just as Shiori had been possessed by her work. the thought scared me. (*Asleep* 145-46)

- (21) 目覚める瞬間だけが、ちょっと淋しい。薄曇りの空を見上げると、眠ってからもうずいぶんと時間がたってしまったのを知る。眠るつもりなんかなかったのに、1日を棒にふったなあ……とぼんやりと思う。屈辱によく似たその重い後悔の中で私はふいにひやりとする。(『白河夜船』7)

I'd feel a little lonely when I woke, but only for a moment. I'd look up at the overcast sky and realize just how much time had passed since I'd fallen asleep. *I wasn't even planning to sleep*, I'd think vaguely to myself, *and now I've gone and wasted the entire day*. Suddenly the heavy regret I felt, a regret that was almost shame, would be pierced by a cold blade of fear. (*Asleep* 107)

例 (20) には「自己引用 (self-quotation)」の修辞法が見られ、「思う」という動詞が五回使われているのだが、翻訳では“think”は使われず、それぞれ“a certain question had been fluttering through my head” “I could almost believe that” “it even occurred to me that” “I'd find myself in a dazzled haze” “the thought”と訳されている。従って「思う」という動詞を何度も繰り返すことによって得られる原文の修辞効果を翻訳の読者は感じ取ることができなくなっている。第四の修辞法「文体変化 (style shifts)」は『白河夜船』においてはほとんど見られないのだが、例 (21) に見られる第五の修辞法「自己言及法の操作 (the self-referencing manipulation)」についてもやはり英語に移行することは困難であるようで、原文では「私」という一人称は最後の文章で一度だけ使われているにもかかわらず、翻訳では“I”が八回も使われており、そのため語り手の存在の比重に違いが生じてしまっている。

このように、Emmerich の『白河夜船』の翻訳は第一と第二の修辞法に関しては工夫が見られ等価性を持たせるようにしているものの第三と第五の修辞法に関しては対応策が取られていない。Maynard が指摘しているように、第一と第二の修辞法は日本文学全体に見られる共通した特徴であって、第三、第四、第五の修辞法こそが少女カルチャーの影響を受けたよしもとばななの特筆すべき文体の特徴であるので、それらを英語で再現できていない Emmerich の翻訳はよしもとの小説の日本文学性のみを強調し現代的な側面をアメリカの読者に伝えられていないのだと言える。

5. 結び

ここまで見てきたように、ほぼすべての翻訳がよしもとばななの独特な文体を英語で再現出来ていないために、残念ながらアメリカの読者が彼女の作品の中に少女カルチャーを始めとする日本の現代のサブカルチャーの革新性を読み取ることは非常に難しいと言える。それゆえ、よしもとの小説は日本の伝統文化と現代文化の融合なのであるとするアメリカの数々の批評や論文は作品からそれを読み取ったのではなく、おそらく日本の批評や論文など様々なメディアからそれを学んだのではないかと考えられる。既に述べたように、日本文学におけるよしもとばななの革新性はその少女カルチャーの影響を受けた文体を日本文学と文化の中心に持ち込み、そのことによって封建的で父権主義的な日本社会に挑戦した点にある。従って、よしもとのその挑戦的な文体が的確に翻訳されないならば、彼女の小説の保守的で未成熟な側面のみが強調されることになってしまう。もちろん、「物語内における封建主義的な男性の不在」や「現代社会における不完全な家族像」など翻訳可能であってアメリカの読者にも理解可能なくつかの現代的な主題を内包してはいるものの、これらのモチーフは 20 世紀後半や 21 世紀文学においては決して独創的であったり革新的であるわけではない。なぜアメリカの多くの批評家や研究者がよしもとの小説をこれまでの東洋女性のステレオタイプなイメージを覆す画期的なものだと評価したかという点、おそらく彼らの日本女性や日本文学に対して持っていたイメージが元々古いものであって、そういった現代的なモチーフが現代日本文学に存在することを予想していなかったからであると考えられる。また、よしもとの小説が革新的に見えるかどうかは読み手のジェンダー観にも大きく依存しており、すなわち、保守的なジェンダー観を持っている読者には革新的に映り、リベラルな読者にはそうは見えないということである。よしもとばななの小説が日本同様にアメリカの読者にも大きなインパクトを与えたのか、そして日本女性のステレオタイプなイメージを書き換えることに成功したのかということそれは非常に難しいと言わざるを得ない。なぜなら、彼女の革新性は何度も述べたようにその独特の文体にあるのであって、それが等価性をもって翻訳されないならそのエッセンスはほぼ失われてしまうからである。結局、よしもとばななの小説は漫画やゲーム、アニメーションのような他

のメディア²⁴ほどは少女カルチャーの海外進出の理想的な担い手とは成り得ないのである。

²⁴ アメリカ文化により大きなインパクトを与えた日本のゴシック・ロリータ系のサブカルチャーについては Gagné 参照。

Works Cited

- “In Brief - Hardboiled/Hard Luck.” *Financial Times* 16 Jul. 2005: 33. Print.
- Apter, Emily. “On Translation in a Global Market.” *Public Culture* 13.1 (2001): 1-12. Print.
- Awaya, Nobuko, and David P. Phillips. “Popular Reading: The Literary World of the Japanese Working Woman.” *Re-Imaging Japanese Women*. Ed. Imamura, Ann E. Berkeley: University of California Press, 1996. 244-70. Print.
- Brown, Scott Shibuya. “Adrift in the New Japan.” *Washington Post* 10 Jan. 1993, sec. Book World: X8. Print.
- Buckley, Sandra. “Sexing the Kitchen: Okoge and Other Tales of Contemporary Japan.” *Queer Diasporas*. Eds. Patton, Cindy and Benigno Sanchez-Eppler. Durham: Duke UP, 2000. 215-44. Print.
- Buruma, Ian. *The Missionary and the Libertine: Love and War in East and West*. London: Faber and Faber, 1996. Print.
- Charlebois, Justin. “The Discursive Construction of Femininities in the Accounts of Japanese Women.” *Discourse Studies* 12.6 (2010): 699-714. Print.
- Cryer, Dan. “Sentimental Fast Food About Love and Suicide.” *Newsday* 28 Feb. 1994, sec. PART II: 48. Print.
- Deutsch, Stephanie. “From Japan to Cairo, Wales to Italy, the Women Engage.” *Washington Times* 1 Oct. 2000, sec. Part B; Books; Fiction: B6. Print.
- Ervin, Andrew. “Despite All the Yap These Day.” *Washington Post* 21 Aug. 2005, sec. Book World: T6. Print.
- Farr, Sheila. “Simple Words, Complex Ideas.” *Seattle Times (WA)* 7 Aug. 2005: J10. Print.
- Freeman, John. “Morose Tales Leave a Sad Impression.” *Plain Dealer (OH)* 14 Aug. 2005: H4. Print.
- . “Writing Wunderkinds; Japan's It Girl Slips.” *St. Petersburg Times* 4 Aug. 2002: 4D. Print.
- Gagné, Isaac. “Urban Princesses: Performance and ‘Women's Language’ In Japan's Gothic/Lolita Subculture.” *Journal of Linguistic Anthropology* 18.1 (2008): 130-50. Print.
- Galef, David. “Jinxed: A Doomed, Suicidal Author Haunts a Novel from Japan by Banana Yoshimoto.” *New York Times* 27 Feb. 1994: BR23. Print.
- Galehouse, Maggie. Rev. of *Asleep*, Banana Yoshimoto. *New York Times* 13 Aug. 2000, sec. Books in Brief; Fiction: BR14. Print.

- Gaouette, Nicole. "Hip Novelist Combines Old and New Japan." *Christian Science Monitor* 10 Dec. 1998. Print.
- Garrison, Deborah. "Day-O!" *New Yorker* 25 Jan. 1993: 109-10. Print.
- Hanson, Elizabeth. "Hold the Tofu." *New York Times* 17 Jan. 1993: BR18. Print.
- Harker, Jaime. "Contemporary Japanese Fiction & 'Middlebrow' Translation Strategies: The Case of Banana Yoshimoto's 'Kitchen'." *Translator* 5.1 (1999): 27-44. Print.
- Herter, Philip. Rev. of *Asleep*, Banana Yoshimoto. *St. Petersburg Times (Florida)* 25 Jun. 2000, sec. Foreign (Perspective): 4D. Print.
- . "Banana Slips Up." *St. Petersburg Times (Florida)* 10 Apr. 1994, sec. Perspective: 6D. Print.
- . "Haunted by Tragedy; Healed by Hope." *St. Petersburg Times (FL)* 6 Sep. 2005: 1E. Print.
- Howard, Jennifer. "A Taste of Banana." *St. Petersburg Times (Florida)* 3 Jan. 1993, sec. Perspective: 6D. Print.
- Imamura, Ann E., ed. *Re-Imaging Japanese Women*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996. Print.
- Inoue, Miyako. "Gender and Linguistic Modernization: Historicizing Japanese Women's Language." *Cultural Performances: Proceedings of the Third Berkeley Women and Language Conference*. 1994. Print.
- Janairo, Michael. "Supernatural Is a Natural in 'Hardboiled'." *Albany Times Union (NY)* 4 Sept. 2005: J4. Print.
- Kakutani, Michiko. "Very Japanese, Very American and Very Popular." *New York Times* 12 Jan. 1993: C15. Print.
- Kelsky, Karen. *Women on the Verge: Japanese Women, Western Dreams*. Durham: Duke University Press, 2001. Print.
- Kinsella, Sharon. "Cuties in Japan." *Women, Media and Consumption in Japan*. Eds. Skov, Lise and Brian Moeran. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995. 220-54. Print.
- Kuzume, Yoshi. "Images of Japanese Women in U.S. Writings and Scholarly Works, 1860-1990: Formation and Transformation of Stereotypes." *U.S.-Japan Women's Journal* 1 (1991): 6-50. Print.
- Maynard, Senko K. "A Poetics of Grammar: Playing with Narrative Perspectives and Voices in Japanese and Translation Texts." *Poetics* 26 (1999): 115-41. Print.
- Miller, Laura. Rev. of *Asleep*, Banana Yoshimoto. *Washington Post* 19 Nov. 2000, sec. Book World: X15. Print.

- . "You Are Doing *Burikko!* Censoring/Scrutinizing Artificers of Cute Femininity in Japanese." *Japanese Language, Gender, and Ideology: Cultural Models and Real People*. Eds. Okamoto, Shigeeko and Janet S. Shibamoto Smith. New York: Oxford University Press, 2004. 148-65. Print.
- Mitgang, Herbert. "Letter from Tokyo; Brando, the Stones and Banana Yoshimoto." *New York Times* 8 Jul. 1990: BR13. Print.
- Mostow, Joshua S., ed. *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. New York: Columbia University Press, 2003. Print.
- Packard, Wingate. "Two Authors Deal with Loss in Different Ways." *Seattle Times* (Seattle, WA) 1 Sep. 2002: K10. Print.
- Pilling, David. "Parable Lives Banana Yoshimoto Hopes Her Modern Fables Will Encourage Japan's Dreamers." *Financial Times* 24 Jan. 2004: 36. Print.
- Rich, Motoko. "Now That Japan Is Cool, Its Fiction Seeks U.S. Fans." *New York Times* 15 Mar. 2004: E1, E6. Print.
- Schine, Cathleen. "Growing up Is Hard to Do." *New Yorker* 3 Apr. 1995: 90-91. Print.
- Schwiesow, Deirdre R. "'Amirita' Mirrors Life in All Its Complexity." *USA Today* 2 Oct. 1997, sec. Life: 6D. Print.
- Sherif, Ann. "Japanese without Apology: Yoshimoto Banana and Healing." *Oe and Beyond: Fiction in Contemporary Japan*. Eds. Snyder, Stephen and Philip Gabriel. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999. Print.
- Smith, Patricia. "As Phenomenal Delicacies Go, 'Kitchen' Satisfies." *Boston Globe* 11 Dec. 1992, sec. Living: 57. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "The Politics of Translation." *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993. 179-200. Print.
- Stanlaw, James. *Japanese English: Language and the Culture Contact*. Asian Englishes Today. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004. Print.
- Tanabe, Kunio Francis. "A Nation of Readers." *Washington Post* 3 Sep. 1989, sec. Book World: X15. Print.
- Treat, John Whittier. "Yoshimoto Banana Writes Home: Shojo Culture and the Nostalgic Subject." *Journal of Japanese Studies* 19.2 (1993): 353-87. Print.
- Venuti, Lawrence. "Translation and the Formation of Cultural Identities." *Translation, Power, Subversion*. Eds. Alvarez, Roman and M. Carmen Africa Vidal. Clevedon: Multilingual Matters, 1996. 9-25. Print.
- Vivinetto, Gina. "Hope and Despair." *St. Petersburg Times (Florida)* 30 Apr. 1995, sec. Perspective: 6D. Print.
- Yamaguchi, Yoji. Rev. of Amrita, Banana Yoshimoto. *New York Times* 17 Aug. 1997,

sec. Books in Brief: A1. Print.

Yoshimoto, Banana. *Amrita*. Trans. Wasden, Russell F. New York: Washington Square Press, 1997. Print.

---. *Asleep*. Trans. Emmerich, Michael. New York: Grove Press, 2000. Print.

---. "Kitchen." Trans. Sherif, Ann. *New Japanese Voices: The Best Contemporary Fiction from Japan*. Ed. Mitsios, Helen. New York: Atlantic Monthly Press, 1991. Print.

---. *Kitchen*. Trans. Backus, Megan. New York: Grove Press, 1993. Print.

青山南. 『英語になったニッポン小説』. 東京: 集英社, 1996. Print.

斎藤美奈子. 『文壇アイドル論』. 東京: 岩波書店, 2002. Print.

よしもと (吉本) ばなな. 『アムリタ』. 東京: 福武書店, 1994. Print.

---. 『キッチン』. 東京: 福武書店, 1988. Print.

---. 『白河夜船』. 東京: 福武書店, 1989. Print.