

サリンジャー小説における「声」と〈声〉

——イタリクスの技巧と日本語への翻訳について——

谷 光 生

はじめに

J.D. サリンジャー (Jerome David Salinger) の長編小説『ライ麦畑の捕手』(*The Catcher in the Rye*, 1951) の翻訳書の一つである『キャッチャー・イン・ザ・ライ』(村上春樹 (訳)、ペーパーバック・エディション、2006) には帯がまかれており、帯のおもて表紙側には「さあ、ホールデンの声に耳を澄ませてください」との惹句が添えられている。また、帯のうら表紙側にも「さあ、ホールデンの声に (もう一度) 耳を澄ませてください」というおもて表紙側の惹句とほぼ同様のものが確認できる。

この惹句は出版社ないし編集者が用意したものであろうが、サリンジャーによる小説と「声」および「耳」の関係が一般読者に訴えるべきほどに重要であるという判断が、少なくとも出版関係者にはあるといえそうである。

一方、研究者や翻訳者にとっては、上の点はほぼ自明のものだといってもよさそうで、サリンジャーの短編小説集『九つの物語』(*Nine Stories*, 1953) の翻訳書の一つである『ナイン・ストーリーズ』(柴田元幸 (訳)、河出文庫、2024) の「訳者あとがき」には、「この文庫を通して、多くの皆さんの耳に、サリンジャーの国の人々の声がとどきますように」(柴田、2024:315) との翻訳者からのメッセージが読者へ寄せられている。

また、この「訳者あとがき」には、現代アメリカの小説家スティーブン・ミルハウザー (Steven Millhauser) によるサリンジャー小説における「声」と「耳」についての見解も、次のように紹介されている。

- (1) 二〇一六年にスティーブン・ミルハウザーが来日して、一緒に上野の街を歩いている最中、なぜか「サリンジャーは耳がいい」という話題になり、スティーブンが真っ先に挙げた例が、「エスキモーとの戦争前夜」で、セリーナの兄がジニーに発する“Jeat Jet?”の一言だった——“Did you eat yet?”（もう食べた？）を、人差し指の爪で前歯のあいだにはさまった食べかすをほじくり出しながら言えそうなる。
(柴田、2024:312)

以上のように、サリンジャー小説における「声」および「耳」の重要性は、日本の出版関係者・翻訳家・研究者、そしておそらく一般読者にも、ひろく共有されていると考えてよさそうである。しかしながら、その「声」が各種の日本語翻訳文からよく聞こえてくるものなのかというと、ほとんどの場合、そうとはいえない。というのも、(1)で紹介されているような母音や子音といった分節音 (segmental) のレベルの「声」は、Jeat Jet? をたとえば「おうはへは？」(柴田 (訳)、2024:81) のように工夫して訳すことで聞こえてくるかもしれないが、超分節音 (suprasegmental) のレベル——すなわちイントネーションのレベル——に関しては、翻訳者の留意もしくは理解が不十分のため、「声」がよく聞こえてこないと断じることができるからである。このことは、たとえばサリンジャーによる次の原文 (2) とその翻訳文 (3) を表面的に比較しただけでもうかがえる。

- (2) “But, Holden,” Phoebe said, “you don’t like *anything*.” She really looked worried.
(Salinger, 1945:51)

- (3) 「でも、ホールデンって、好きなことがないじゃない」フィービーは心底、心配そうだ。
(金原 (訳)、2024:34)

ポイントは、フィービーの「声」が原文では [Y]ou don’t like *anything*. とさ

れており、You don't like anything. もしくは You don't *like* anything. のようにはなっていないという点にある。つまり、サリンジャーはどうやらイタリクス (italics) によってある特定の「声」を読者に伝えようとしているにもかかわらず、翻訳文からはそのような「声」が聞こえてこない、ということである。

今少し説明を加えると、原文は音声における特別な卓立 (prominence) ——すなわち、イントネーションにおける核 (nucleus) —— が anything にあるのだということを「声」の一部として伝えていると解されるが、このことによって、「声」の心とでもいうべき〈声〉に強い否定が存在し、断固たる反駁の姿勢が表明されているということが読者に届く。^{1,2,3} しかしながら、この間の事情が、翻訳文 (3) において十分に反映されているかという点、到底そうとはいえない。(3) の日本語 (の問題となる部分) には、積極的な読み込みをしない限り、ニュートラルな否定が表されているとしかいえず、その日本語を英語に翻訳しなおして表記すれば、You don't like anything. であり、原文の [Y]

-
- 1 核を含むイントネーションのごく基本的な性質について、サリンジャーのイタリクスに関連する範囲に限ったうえで、本文の第2節で簡単な説明をおこなう。
 - 2 以下、小説内に実際の発話として伝えられる会話や独り言のことばを、「声」のように記す。またこれに準じ、思考が提示される際に用いられることばも、「声」のように記す。これらの「声」によりことばとしては伝えられていないものの、その「声」に付随してほぼ確実に届けられる心の動きや感情のひだを、〈声〉とする。
 - 3 対話者への強い反駁がおこなわれる場合、anyone のような不定代名詞に対して例外的な核配置がなされるが、この現象は、たとえば次の (i) と (ii) の対比に示されるとおり、ごくありふれたもので、音声学 (特にイントネーション研究) においては常識的な理解の一部となっている。

(i) I won't tell anyone. (Wells 2006:131 を一部改変)

(ii) I won't tell anyone. (Wells 2006:131 を一部改変)

上の (i) では原則どおり動詞 tell に核配置がおこなわれているため、強い否定が認められず、「誰にもいわない (よ)」というほどのニュートラルな否定の意味が表される。一方、(ii) では例外的に不定代名詞 anyone (の第一強勢を担う音節) に核配置がおこなわれているため、「一人として、誰にも、いわない (から)」のような強い否定が表される。

なお、(i), (ii) に見られる下線や記号「\」は、イントネーションの性質 (の一部) を表記したものであるが、これらについては、本文の第2節を参照されたい。

ou don't like *anything*. にはならないからである。⁴ 「声」を伝え、〈声〉を届けるためには、ここでの翻訳文はたとえば次のようなものになってしかるべきであろう。

- (4) 「でも、ホールデン。そうはいうけど、ホールデンには好きなものなんて、ひとつもないじゃないっ」 フィービーはほんとに不安そうだった。 (谷試訳)

このように（また以下の節でより明らかになるように）、サリンジャーの用いるイタリクスは作品解釈に直結する部分があるため、原文を精読する際にはもちろん、翻訳をおこなううえでも相当な注意を払うべきものであるが、この点が翻訳者にはよく理解されていないようである。そのため、サリンジャーが原文で伝えた作中人物の「声」が翻訳文の中ではほぼ消えてしまい、翻訳文を読む者には作中人物の〈声〉も届いていない、ということが相当程度、生じている。さらには、研究者においても、サリンジャーのイタリクスに関する考察がよくなされているとはいえず、作品解釈において望ましくない影響が出ている可能性もある。⁵

以下、本稿は次のような形で論を進める。第1節では、サリンジャーが意識的にまた独自の様式でイタリクスを用いていること——すわなち、サリンジャーにはイタリクスの技巧とでも呼ぶべきものがあること——について、いくつかの原文にあたりながら確認する。第2節では、英語のイントネーション

4 以下の本文全体から明らかになるように、デフォルトとはいえないイントネーションが想定される場合、サリンジャーはイタリクスを使用する。したがって、たとえばイタリクスの用いられた *You don't like anything*. という表記なら特殊なイントネーションが想定されており、イタリクスのない *You don't like anything*. という表記ならデフォルトのイントネーションが想定されている、ということになる。

なお、サリンジャーが *You don't like anything*. という表記を用いる可能性はないであろう、と考えられる。というのも、そのような表記をするまでもなく、デフォルトのイントネーションが（ほぼ）そのようになるからである。

がもつ諸性質の内、サリンジャーのイタリクスを理解するうえで最低限必要と考えられるものについて、概観する。第3節から第6節にかけ、サリンジャーのイタリクスにより表される「声」と〈声〉について具体的に検討し、その翻訳上の問題についても考察する。最後に「おわりに」として、本稿の主張をまとめ、イタリクスの技巧完成への道程ならびに同技巧の意義について触れる。

なお、本稿で取り上げるイタリクスは、(2)に見られるようなイントネーションに関与するものだけに限り、単に外来語や書名を示すために用いられたイタリクスについては、議論の対象としない。

1

サリンジャーのイタリクスの用い方には、特定の意図が感じられ、また何らかの原理が背後に存在しているといえそうなのだが、このことは、たとえば次の引用にうかがえよう。

(5) “That isn’t anything *really*!”

“It is so something *really*! Certainly it is! Why the hell isn’t it? People never think anything is anything *really*. I’m getting sick of it.”

(Salinger, 1951: 223)

5 たとえば、サリンジャー小説の全体像に迫ろうとする野心的な研究である新田(2004)においては、原文にイタリクスがあれば、翻訳文の対応箇所にとだ傍点をふるという単純な変換作業がおこなわれている。この点は、次の原文 (ia) とその翻訳文 (ib) の比較、および原文 (iia) とその翻訳文 (iib) の比較に看取されるとおりである。

(i) a. “*Really?*” said Mary Jane enthusiastically. (Salinger, 1953:36)

b. 「まあ、本当？」と、メアリー・ジェインは興奮して答えた。

(新田, 2004:80)

(ii) a. “[...] —I’m the *original* Good Samaritan— [...]” (Salinger, 1953:76)

b. 「僕は正真正銘の良きサマリア人だからね」 (新田, 2004:98)

本文の第3節以降で論じるように、このような翻訳文では原文における「声」と〈声〉が表されているとはいいいがたく、改善の余地が大いに残されている。

上の引用では、副詞 *really* が三度にわたり用いられているが、一番目と二番目の *really* には第一強勢を担う音節にのみイタリクスが施され、三番目の *really* には語全体に対してイタリクスが付されている。さらに、この引用の同ページ内 15 行下には *what you really wanted to do* というフレーズが認められるが、ここでの *really* は語全体ではなく、第一強勢を担う音節のみのイタリクスとなっている。同一ページ内でこのような書き分けが入念におこなわれていることから、*really* (音節へのイタリクス) と *really* (語へのイタリクス) の違いを表記の乱れに帰することはできず、サリンジャーによるイタリクスの使用は相当に意識的かつ原理的なものであるといわざるを得ない。⁶

次の (6) も同様で、この場面は大人の女性 (Mary Jane) が小さな子供 (Ramona) に「声」をかけているものだが、間投詞 *hello* に対しては第一強勢を担う音節のみへのイタリクス、形容詞 *pretty* に対しては語全体へのイタリクス、というように書き分けがおこなわれている。

(6) Mary Jane turned around in her chair. "Well, *hello*, Ramona!" she said. "Oh, what a *pretty* dress!" She set down her drink.

(Salinger, 1953:36)

この書き分けは数語を隔てた二語の間でおこなわれていることから、サリンジャーのイタリクスはやはり意識的かつ原理的なものであるといえよう。

サリンジャーは、また、過度ともいえるほどにイタリクスを用いる。このことは、現在までに書籍の形でまとめられた五冊の本のページをそれぞればらばらと繰るだけでもうかがえるが、具体的に示すと、たとえば『ライ麦畑の捕手』では、全 277 ページのうち、計 213 ページにおいてイタリクスが用いられている。^{7,8} このことは、サリンジャーより一世代上の作家である E. ヘミングウェイ

6 本文の (5) の引用は『ライ麦畑の捕手』からのものであるが、同書の他の箇所においても副詞 *really* に対するこのような書き分けが存する。たとえば、73 ページの下から 5 行目の *really* (音節へのイタリクス) や、191 ページの下から 6 行目の *really* (語へのイタリクス) など。

イ (Earnest Hemingway) のたとえば『われらの時代に』 (*In Our Time*) や『老人と海』 (*The Old Man and the Sea*) と鮮やかな対比をなす。 というのも、これらの二作品においては、外来語や書名などを除き、イタリクスの使用は一切認められないからである。⁹

以上のように、サリンジャーはイタリクスを自身の小説作法における技巧として用いているといえ、その技巧とはイントネーションの一部を再現しようとしたものであるとのことを以降の本稿全体で論ずるが、ここではその前に、サリンジャーのイタリクスが一般的な用法のイタリクスとは相当異なったものであるという点について、確認しておこう。

『オックスフォード英語辞典 (オンライン版)』 (*The Oxford English Dictionary Online*) や『総合英文法』 (*A Comprehensive Grammar of the English Language*) によると、外来語や書名などを示す用法を別にすれば、イタリクスは、次のとおり、なんらかの強調が示される場合に用いられるものとされる。

- (7) a. 2. [...] Italic letters; letters sloping to the right: now usually employed to emphasize a word or series of words, [...] ; [...].

(*The Oxford English Dictionary Online*, s.v. NOUN *italic*)

7 「はじめに」でも触れたように、本稿でとりあげるイタリクスは、外来語や書名に対して用いられたものを考察の対象外としており、ここでの「計 213 ページ」には、外来語や書名だけがイタリクスとなっているページは含まれていない。

8 五冊の書籍とは、『ライ麦畑の捕手』、『九つの物語』、『フラニーとゾーイー』 (*Franny and Zooey*)、『大工よ、屋根の梁を高く上げよ シーモア序章』 (*Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymore: An Introduction*)、『三つの初期短編』 (*Three Early Stories*) のことである。

9 『われらの時代に』はスクリブナー社による 2003 年刊のファースト・スクリブナー・ペーパーバック普及版 (First Scriber trade paperback edition) を、『老人と海』はスクリブナー社による 2020 年刊のヘミングウェイ叢書版 (the Hemingway Library Edition) を参照している。

なお、『われらの時代に』における中間章 (vignette) および跋 (L'Envoi) は、その全体をイタリクスで示すという方針が取られており、また逆に外来語に対しては立体活字 (upright type) を用いるという方針が取られているため、ここでのカウントには含んでいない。

- b. [...], italics in print [...] can be used informally to indicate emphasis. (Quirk et al., 1985:1635)

すぐ問題となるのは強調とは具体的には何を意味するのかということだが、一般的な理解としては、重要なメッセージがシグナルされているといったところになるだろうか。しかしながら、このような漠然とした理解では、サリンジャーによるイタリクスの技巧を読み解くことはほぼできない。なぜなら、このような意味での強調というだけでは、たとえば既出の(5)における *really* と *really* や(6)における *hello* と *pretty* の書き分けの意図が捉えきれないからである。

また、次の(8)のイタリクスについても、ただ強調と唱えるだけでは、その意図が明らかになるとはいえない。

- (8) a. “*Holdie!*” Phoebe whispered at me. (Salinger, 1945:51)

- b. “Don’t go *now*,” Phoebe whispered. “Wait’ll they’re asleep!”

(Salinger, 1951:231)

上の引用における作中人物の発話は、地の文に描写されているとおり、ささやく「声」でなされたものであるが、そのささやく「声」が大きいということを示すために、イタリクスによる強調がなされたといえるだろうか。残念ながら、サリンジャーによるイタリクスにおいては、そのような単純な説明は通用しない。なぜなら、サリンジャーはそもそも「声」が大きいというだけで、イタリクスを用いることがないからである。このことは、たとえば次の(9)と(10)のように、作中人物がたとえ叫んだとしても、それが単に大きな「声」である場合には、なんらイタリクスが施されないという点から理解されよう。¹⁰

10 作中人物が叫ぶ際に、サリンジャーはその発言(の一部)に決してイタリクスを施さないというわけではない。「声」の大きさ以外の点でイントネーションの一部を再現する必要がある場合には、叫び声の中においても、サリンジャーはイタリクスを施す。この点については、本文の第5節で触れるところがある。

- (9) a. “Why haven’t you called me? I’ve been worried to—”
 “Mother, darling, don’t yell at me. I can hear you beautifully,”
 said the girl. (Salinger, 1953:5)
- b. I’m pretty sure he yelled “Good luck!” at me. (Salinger, 1951:21)
- 10) “Ramona,” Eloise shouted, with her eyes shut, “go out in the
 kitchen and let Grace take your galoshes off.” (Salinger, 1953:34)

このように、サリンジャーのイタリクスを読み解く際には、一般的な意味での強調ということをもちだしてもほぼ用をなさず、「声」に現れるイントネーションという側面を勘案するしかないと考えられる。実のところ、サリンジャーの逝去を伝える 2010 年 1 月 29 日付の『ニューヨークタイムズ』紙の記事にも、「ピッチ（の再現）が完璧な対話」（pitch-perfect dialogue）、「イタリクスをほとんど記譜法であるかのごとく使う」（used italics almost as a form of musical notation）といった表現が認められる次第である。¹¹

さらには、サリンジャー自身がそもそもイントネーションに相当の関心を抱いていることが、作中人物の発話を次のように描いていることからもうかがえる。

- (11) a. “Goddam if *I* know,” he said, his inflection implying that the answer to that question was hopelessly obscure.
(Salinger, 1953:63)
- b. “Doesn’t it sting a helluva lot?”
“It *stings*,” Ginie said, “but it won’t kill you or anything.”
Apparently without resenting Ginie’s tone, Selena’s brother turned back to his finger. “I don’t like it when it stings,” he said.
(Salinger, 1953:66)

11 C. マクグラス (Charles McGrath) による訃報記事。

- c. “You aren’t an admiral. You’re a *lady*,” Lionel said. His sentences usually had at least one break of faulty breath control, so that, often, his emphasized words, instead of rising, sank.

(Salinger, 1953:121)

上のいずれの引用においても、作中人物の発話の中にイタリクスが認められるが、その発話に対する描写には、「抑揚」(inflection)、「音調」(tone)、「息の制御」(breath control)、「上がり、下がり」(rising, sank) といったイントネーションに直接関与する表現がもちだされている。サリンジャーは常にイントネーションに注意を払っているといってもよいであろう。

次の第2節では、英語のイントネーションがもつ基本的性質を概観し、第3節以降での考察の準備とする。

2

発話は切れ目なく流れるものではなく、必ずいくつかの（あるいは無数の）かたまりに分割される。音声学においては、そのように分割され、以下で述べるある一定の性質を備えた単位のことを、イントネーション句 (intonation phrase) と呼ぶ。イントネーション句は句と呼ばれるものの、統語上の句とは必ずしも一致しないし、語や文・節とも必ずしも一致しない。あくまで音声における独立した単位である。以下、まずこのイントネーション句について、簡単に確認する。¹²

12 英語のイントネーション研究は、英国での流れをくむものと米国での流れをくむものの二つに大別される。本稿は、英国での流れをくむイントネーション研究のうちでも、特にロンドン学派に依拠し、核音調強勢記号 (tonetic-stress mark) が用いられた Wells (2006) の表示法 (の簡略版) を採用のうえ、イントネーションのごく一部を表記する。

ロンドン学派のイントネーション研究については、たとえば O'Connor and Arnold (1973)、Wells (2006)、Cruttenden (2014) といった概説書を参照されたい。

次例 (12a) の文は、それ全体を一つのイントネーション句として発話してもよいし、(12b) や (12c) のように単縦線記号「|」で示される場所で区切り、二つないし三つのイントネーション句として、発話してもよい。

- (12) a. We don't know who she is. (Wells, 2006:7)
 b. We | don't know who she is. (Wells, 2006:7)
 c. We | don't know | who she is. (Wells, 2006:7)

さらには、たとえば各単語それぞれを一つのイントネーション句として分割のうえ、発話することも可能である。どのようなイントネーション句を用いるか（すなわち、どのように発話を分割するか）は、発話者の意図次第、つまり、どのような「声」で伝え、どのような〈声〉を届けたいかという問題に帰着する。たとえば、(12c) のような発話であれば、三つのイントネーション句に区切られたという「声」が（またさらに、後述のとおり、それぞれのイントネーション句に現れる核といった「声」も）伝わり、その結果、一つ目のイントネーション句（すなわち、We の部分）ではおそらく対比が意図され、三つ目のイントネーション句（すなわち、who she is の部分）では焦点的情報が意図されているだろうとの〈声〉が届く。したがって、(12c) の「声」と〈声〉をできるだけ表すような翻訳文を用意するとしたら、たとえば「我々としてはわからないんです、あの人が誰なのかってことが」のようになる。なお、二つ目のイントネーション句（すなわち、don't know の部分）は、一つ目イントネーション句と三つ目のイントネーション句を分割したいわば残りの部分であり、「声」はもちろん伝わるものの、それ自体の積極的な〈声〉は届かない。

具体例を今一つとりあげよう。次例 (13a) の発話は二単語からなるものであるが、これらの二単語全体を一つのイントネーション句としてまとめて発話をおこなってもよいし、またたとえば (13b) のように、それぞれの単語を二つのイントネーション句に分割し、発話全体としては計四つのイントネーション句からなるものとして発話してもよい。

(13) a. Absolutely delicious!

b. Abso | lutely | de | licious! (Wells, 2006:187 を一部改変)

その他の分割方法も考えられるが、どのようなイントネーション句を用いるかは、やはり発話者の意図次第である。(13b) であれば、コンテクストに依存する部分が多いものの、たとえば芝居ぶったような「声」と〈声〉が表される。「ほんつとに、お・い・し・い!」のような翻訳文をあててもよいだろうか。

一つのイントネーション句には必ず一つの核が存在する。核とは、イントネーション句に現れる複数の強勢を持った音節の中でも、通例、最も顕著なピッチ変動 (pitch movement) の開始が認められるもののことである。^{13,14} 以下、核となる音節を表示する場合、その音節に下線「 」を引く。

イントネーション句を構成する要素としては、核以外にも、たとえば始発音節 (onset) や拍 (beat) を伴わない音節などを挙げることができる。イントネーション句はこれらの要素と核からなるものであると定義できるが、すぐ上の段落で触れたとおり、イントネーション句を成立させるための必須要素は核のみであり、その他の要素は随意的なものとなる。サリンジャーのイタリクスを読

13 ここで「通例」との但し書きを付しているのは、本文で後述するように、ピッチ変動を抑え、一定のままにピッチを保持する場合があるからである。

なお、ピッチに変動がないことを、サリンジャーがイタリクスで示すことはないが、その他の方法で示すことはある。たとえば、次例である。

(i) [...] “Liberate yourself from my viselike grip,” I said.

“Je-sus *Christ*.” He put down his razor, and all of a sudden jerked his arms up and sort of broke my hold on him. (Salinger, 1951:39)

ここでの “Je-sus *Christ*.” では、Jesus における核 (すなわち、第一強勢を担う音節の Je (s) の部分) にピッチの変動がないことを、ハイフンを用いて示していると考えられる。

以下の本節で導入するイントネーションの表示法を用いれば、ここでの “Je-sus *Christ*.” のイントネーションは、次のように示される。

(ii) _ Jesus | \ Christ .

14 イントネーション句の中に強勢をもった音節が一つしか存在しない場合、それが核となる。

み解くうえでは、イントネーション句とそれを構成する必須要素の核という点にのみ注意すれば十分であるため、これ以降、始発音節などのその他の要素については触れない。

核は核音調 (tone) を伴う。核音調とは核となる音節から開始される急激なピッチ変動のことで、下降調 (fall)・上昇調 (rise)・下降上昇調 (fall-rise) の三つの区別が最低限要求される。また、ピッチ変動が現れず、むしろピッチの保持を積極的におこなう核音調として、平板調 (level) も認められる。本稿では核音調の種類をこれらの四つにとどめ、下降調に対しては記号「\」を、上昇調に対しては記号「/」を、下降上昇調に対しては記号「v」、平板調に対しては記号「_」を用い、それぞれ区別する。

核および核音調は、「声」と〈声〉の問題に直結する。なぜなら、既述のとおり、核の存在しないイントネーション句はそもそも存在せず、またたとえば同じ一語一音節からなる発話であっても、どのような核音調が用いられるかにより、当然ながら「声」が異なり、さらにそれに応じて〈声〉もまったく異なってくるからである。次例で確認しよう。

(14) A: Have you finished your job?

B_1 : \underline{No}.

B_2 : /No.

B_3 : vNo.

上は話者 A と B による架空の対話だが、 B_1 のように下降調で「声」を伝えれば、たとえば「当然、ノーである」といった〈声〉が届く。 B_2 のように上昇調で「声」を伝えれば、たとえば「まだだ、そして終えるつもりはない」といった〈声〉になる。 B_3 のような下降上昇調の「声」であれば、たとえば「まだだが、これから取り掛かるつもりだ」といった〈声〉になる。

下降調および上昇調の核音調については、ピッチの変動がどのような高さから始まるのかといった点にも注意を向ける必要がある。たとえば、同じく下降

調といっても、高いピッチからの下降を伴う高下降調 (high-fall) と、低いピッチからの下降を伴う低下降調 (low-fall) の違いが認められるが、これらの「声」によって、関心の高さや興奮の度合いといった感情面の〈声〉が表される。(高下降調の方が、低下降調に比べ、このような感情面での関与が強いということが、〈声〉として届く。)

また、上昇調に関しても、高いピッチから上昇が開始される高上昇調 (high-rise) と低いピッチから上昇が開始される低上昇調 (low-rise) の二種類が最低限区別される。これらの「声」により、高上昇調ならたとえよりカジュアルな心持にあるといった〈声〉が、低上昇調ならたとえより堅苦しい気持であるとか、強く訴えるべきことがあるといった〈声〉になる。

次の引用 (15) では、高下降調の「声」であるとのことが記号「\」で、低下降調の「声」であるとのことが記号「\」で示されるが、それぞれの「声」が伝われば、鮮明な〈声〉の違い (すなわち、たとえば (15a) では期待に胸をふくらませている一方、(15b) では冷静に物事を見つめているという違い) が届くことになる。

- (15) a. I'll be staying for a month. (*excited, enthusiastic*)
(Wells, 2006:218)
- b. I'll be staying for a month. (*factual, objective*) (Wells, 2006:218)

同様に、次の引用 (16) では高上昇調の「声」であるとのことが記号「/」で、低上昇調の「声」であるとのことが記号「/」で示されるが、(16a) の高上昇調の「声」ではより軽く柔らかい〈声〉となり、(16b) の低上昇調の「声」ではより重く硬い〈声〉となる。

- (16) a. That's the end of /weather forecast; | now we go on to the news.
(Wells, 2006:224 を一部改変)
- b. That's the end of /weather forecast; | now we go on to the news.
(Wells, 2006:224 を一部改変)

ピッチの変化について、これまで核に関わるピッチの（不）変動（すなわち、核音調）についてしか触れてこなかったが、同変化はそのような局所的に現れるもののみに限られるわけではなく、核を含むイントネーション句全体にわたる変化とでもいうべきものも認められる。このような全域的な変化は基調（key）——すなわち、ピッチの幅（pitch range）——そのものへの変更が起こったものと捉えられるが、ピッチの幅に（急な）上昇が認められる場合、高基調（high key）への変更があるとされ、ピッチの幅に（急な）下降が認められる場合、低基調（low key）への変更があるとされる。高基調ないし低基調への変更は、音楽における転調に相当するといってもよいであろう。

高基調への変更は、新たなトピックを導入する際、あるいは特段の重要性をシグナルする際などに用いられる。次例（17a）では、高基調の「声」であるとのことが記号「↑」で示され、新しいトピックが導入されるということが〈声〉として届き、（17b）の高基調の「声」においては、特段の重要性があるとのことが〈声〉として届く。

(17) a. ↑ Let's look /now | at the matter of … (Wells, 2006:243)

b. ↑ √Lastly, | we must consider the … (Wells, 2006:243)

低基調への変更は、その部分がさして重要ではないとかメインの情報ではないといったことを表す際に用いられる。次例（18）では、記号「↓」で示される低基調の「声」により、その部分が副次的な情報であるという〈声〉が届く。

(18) The dicvtator | ↓ and I use the term advisely | will not prevail.

(Wells, 2006:244)

英語のイントネーションに現れる諸側面のうち、サリンジャーのイタリクスに大きく関連するものとして、最後にもう一つの側面を取り上げることとする。その側面とは、イントネーションがもつ指標機能（indexical function）に関するものである。イントネーションには、話者個々人もしくは話者の属する社会集団に特徴的に観察されるリズム、パターン、声量などからなる総体的な性

質が否応なしについてまわりますが、イントネーションの指標機能とは、そのような、個人もしくは社会集団を弁別する働きのことを指している。卑近な例を挙げれば、1980 年ころから耳にするようになった終端上昇イントネーション (uptalk) は、若年層の特に女性という社会集団を指標する機能があるとされる。¹⁵ サリンジャーのイタリクスを読み解く際には、このような指標機能に關与する「声」と〈声〉についても、留意する必要がある。

3

サリンジャーのイタリクスは単なる強調もしくは漠然とした強調を表すものではなく、イントネーションという「声」を伝え、それにより〈声〉を届けるものである——このことを明瞭に示す例から検討することにして。

次の引用 (19) は『九つの物語』収録の短編「エスキモーたちとの戦争直前」 (“Just before the war with the Eskimos”) からのもので、しばらくのあいだ自宅で世話をみてやっていた男に、挨拶もなく突然出ていかれ、そのことに憤慨している男がえんえんと一人語りをおこなっている場面を描いたものである。

- (19) “[...] But I’m just so furious,” he said. “I mean here’s this awful little person from Altoona, Pennsylvania—or *one* of those places. Apparently *starving* to death. I’m kind and *decent* enough—I’m the *original* Good Samaritan—to *take* him into my apartment, this absolutely *microscopic* little apartment that I can hardly move around in myself. I introduce him to *all* my friends. Let him clutter up the *whole* apartment with his horrible manuscript papers, and cigarette butts, and *radishes*, and whatnot. *Introduce* him to every theatrical producer in New York. *Haul* his filthy shirts back and forth from the

15 終端上昇イントネーションについては、Warren (2016) が一般読者にもわかりやすい形でその紹介をおこなっている。

laundry. And on top of it *all*—” The young man broke off. “And the result of all my kindness and *decency*,” he went on, “is that [...]”

(Salinger, 1953:76–77)

この引用で特に注目されるのは、後半以降に出てくる *Introduce him to [...]* の一文で、その中でも冒頭の一語 *Introduce* におけるイタリクスである。ここでのイタリクスは語全体に施されたものでもなければ、第一強勢を担う音節 *duce* に施されたものでもない。このようなイタリクスを単なる強調もしくは漠然とした強調という点から捉えることは不可能ではないにしても、意味がない。なぜなら、そう主張したところで、この一文の解釈に対しほとんど何も寄与するところがないからである。それどころか、強調とただいっただけなら、なぜ語全体をイタリクスにしないのか、あるいはなぜ第一強勢を担う音節 *duce* をイタリクスにしないのか、という新たな疑問も生ずる。しかしながら、ここでのイタリクスはイントネーションを示すものであり、「声」と〈声〉が表されているのだと解すれば、何の問題も発生しない。すなわち、この一文にはおおよそ次のようなイントネーションが想定されており、それによりある特定の「声」と〈声〉が表されているのだ、と読み解けばよい。

(20) \Intro- | \duce him | to \every | theatrical pro/\ducer | in New \York.

この発話をおこなっている男は、怒りによる興奮のせいで、自身の発話を通常以上に多くのイントネーション句で区切り、さまざまな核音調を用いる。このような「声」が伝えられれば、執着心の消えない未練がましく粘着質な男が抱く心の〈声〉も届く。

上のよう読み解く際には、冒頭の一語 *Introduce* が一番のポイントとなる。ここでのイタリクスにより、本来、第二強勢を担う音節にしか過ぎない *in* (tr) が一つのイントネーション句として独立させられ、第一強勢を担う音節に格上げのうえ、高下降調の核音調が与えられている、ということがわかるからであ

る。さらに、この「声」により、以降の単語連鎖についても細かなイントネーション句に分けられているであろうことが予測され、そのような「声」が伝わることにもなる。

なお、原文 (19) ならびにイントネーション表示 (20) からうかがえるとおり、サリンジャーは核音調のすべてにイタリクスを施すことはしない。イタリクスが施されるのは、たとえば高下降調のような特殊な核音調や高基調ないし低基調のイントネーション句を示すときのみである。

原文 (19) には、他にも注目すべき点がある。一つはイタリクスの集中的な使用、もう一つは語全体に施されるイタリクスと音節にのみ施されるイタリクスとの違いである。一つ目の点については、先の第2節の最後で確認した指標機能が意識されているのだらうといえる。すなわち、(19) で一人語りをおこなう男は、ここでの引用以外の地の文の描写からゲイであることが強く示唆されるが、(19) においては、ゲイ特有のイントネーション——高下降調や高基調の多用——があえてステレオタイプに示され、ゲイの「声」と〈声〉が表されている、と考えられそうということである。¹⁶

もう一つの注目すべき点については、(19) の比較的はじめの方で使用される形容詞 *decent* と最後の方で使用される名詞 *decency* を対比することで、わかりやすいものとなりそうである。すなわち、*decent* と *decency* のような表記の違いは、漠然とした強調を表しているのではなく、イントネーションの違いを表したもの——ここでは、なにかんづく高基調と低上昇調を表したもの——であるといえそうということだ。サリンジャーは、ここでは、おそらく次のようなイントネーションを想定していると考えられる。

- (21) a. I'm /kind | ↑ and \decent enough.
 b. And the re\usult | of all my /kindness | and /\u_{decency} | is that … .

16 ゲイ特有のイントネーションを含むゲイのことは遣いの（ステレオタイプの）性質に関しては、たとえば Kulick (2000) や Levon (2006) を参照されたい。男女の「声」および〈声〉の差については、Lakoff (2004) が有益である。

上記により表される「声」と〈声〉について触れると、次のようになる。(21a)の高基調のイントネーション句に示される「声」により、自身がdecentであるということの重要性を聞き手に念押しし、印象づけているという〈声〉が届く。(21b)では、低上昇調の「声」により、自身がdecentであるということが、冗談ではなく、本心からの強い訴えだという〈声〉が届く。

このような「声」と〈声〉が表された原文(19)は、どのように翻訳されるべきであろうか。(19)の最近の翻訳である次の(22)を検討しよう。

- (22) 「[…] だけどとにかくものすごく腹が立ってさ」と彼は言った。「だってこの、ペンシルヴァニアのアルトゥーナだかどこだかから来たどうしようもない奴がさ、見るからに餓死しかけてるわけさ。で、僕は親切に、まっとうにふるまう——元祖よきサマリア人そのもの、そいつを自分のアパートに住ませてやる——自分一人だってろくに動きのとれない微視的に小さなアパートにさ。友だち全員にも紹介してやる。そいつがアパートじゅうにおぞましい原稿用紙やら煙草の吸殻すいがらやらラディッシュやらを散らかしても何も言わない。ニューヨーク中あらゆる演劇プロデューサーに紹介してやる。不潔きわまるシャツをクリーニング屋に持って行って、取ってきてやる。あまつさえ——」青年はそこで言葉を切った。「そうしたもろもろの親切とまっとうさの結果、どうなったかと言えば」と彼は続けた。

(柴田(訳)、2024:90)

一読しただけで、原文の「声」と〈声〉がほとんど表されていない問題の多い翻訳であるといえる。原文の「声」と〈声〉を活かした翻訳をおこなうためには、まずは傍点をすべて削除する必要があるだろう。というのも、傍点の意味が不明であるため、原文にはない「声」と〈声〉が翻訳文に表されているといえるからである。

傍点の使用に関しては、文部省(現文部科学省)の教科書局調査課国語調査

室によって一応の指針がかつて設けられ、その指針は現在も一般に受け継がれているといえる。¹⁷ 上記の翻訳文の傍点はその指針に従ったものか、それとも独自の指針にもとづいたものか不明だが、仮に文部省の指針の一つである「読者の注意を求める語句にうつ」に従ったものであるとしよう。そうすれば、たとえば翻訳文内の「アルトゥーナ」の傍点の意味がわかるだろうか。まったくわからない。「アルトゥーナ」のうちの「トゥーナ」にだけ、なぜ読者の注意を求めるのか、翻訳文からはその手掛かりが一切得られないからである。では、翻訳文における傍点が文科省の指針とは異なる独自の指針にもとづいたものであるとするなら、どうだろうか。そうであるとしても、その独自の指針が翻訳文内には明示も暗示もされていないため、やはり傍点の意味がわからない。このような意味不明の傍点は、原文にない「声」と〈声〉が表されたものであるといえるため、本来、付すべきものではないはずである。なお、サリンジャーとしては、*Altoona* のイタリクスにおいて、高下降調の「声」とそれに付随する〈声〉を表したに過ぎない、ということになる。

すでに触れた *decent* と *decency* についても、同様である。これらに対し、翻訳文では「まうとうに」および「まうとうさ」とするだけに終わっており、語全体へのイタリクスと音節のみへのイタリクスの違いが翻訳文としては表されていない。そればかりか、傍点の意味がやはり不明である。この翻訳文においては、原文にイタリクスがあれば、翻訳文の該当箇所にはほぼ機械的に傍点をふるという翻訳原理が採用されていると推測されるが、それでは原文の「声」と〈声〉を翻訳文で表していることにはまったくならない。¹⁸

さらには、これもまたすでに触れたことだが、原文においては、その全体からステレオタイプなゲイ特有の「声」が伝えられているが、翻訳文ではそのような「声」が伝えられているともいえない。

翻訳文の問題点について、さらに二つ確認しよう。まず、その一。原文 (19)

17 この指針は、『くぎり符号の使い方〔句読法〕(案)』という名の冊子として、昭和21年3月に(当時の)文科省によりまとめられたようである。現在は文化庁により、ほぼかつてのままウェブ上に公開されている。

の後半では、居候をしていた男がさまざまなもので部屋を散らかしたという趣旨のことが書かれている。そのさまざまなものは、原文では等位接続表現で表され、his horrible manuscript papers, and cigarette butts, and *radishes*, and whatnot と記されている。注目すべきは、この等位接続表現における各等位項 (conjunct) を区切るコンマと、名詞 *radishes* に対する語全体へのイタリクスである。等位項のあとに添えられたコンマからは、当然ながらそこにポーズ (pause) が置かれているという「声」が伝えられ、それにより、等位項を一つ一つ思い浮かべる、もしくは等位項の一つ一つを取り立てているという〈声〉が届く。一方、名詞 *radishes* 全体へのイタリクスは高基調を示す「声」で、その高基調は新たなトピック（ないし種類の異なる項目）を導入する〈声〉であろう、とすぐに推察がつく。このことは、はじめの二つの等位項 (his horrible manuscript papers と cigarette butts) とそれらに続く三つ目の等位項 (*radishes*) とが異質のグループをなし、それらの間にはある種の断絶が認められることから、うなずけよう。つまり、原文では $x_1 + x_2 + y_1 + y_2$ のような等位接続表現が意図されているわけである。翻訳文ではこのような点がまったく顧慮されず、whatnot を「やら」で処理のうえ、「おぞましい原稿用紙やら煙草の吸殻やら^{すいがら}ラディッシュやら」のように各等位項を並列させてしまっている。要するに、翻訳文では $x_1 + x_2 + x_3 [+x_4]$ のような等位接続表現が原文で意図されているとの誤読があったのであろう。

原文の等位接続表現に想定されているイントネーション、ならびに問題の翻訳文を英訳しなおした際の等位接続表現に現れるであろうイントネーションを

18 (22)の翻訳者は『九つの物語』以外にもサリンジャーの作品を翻訳している。「ブルーの旋律」(“Blue melody”)であるが、この翻訳文においても、原文のイタリクスはほぼすべて傍点で処理されている。当該翻訳者が「イタリクス＝傍点」という翻訳原理にのっとり、訳業をおこなっていることは、ほぼ間違いないであろう。

なお、同翻訳者による「ブルーの旋律」のタイトルは「針音だらけのレコード盤」で、これはもともとのタイトルであると推定されているもの(“Needle on a scratchy phonograph record”)に則したものである。また、同翻訳者は『九つの物語』のタイトルを『ナイン・ストーリーズ』としている。

表示すると、たとえば次のようになる。

- (23) a. his \horrible | \manuscript | /papers | and \cigarette | _ butts
 | ↑ and \radishes and whatnot
 b. his horrible /manuscript papers | and /cigarette butts
 | and \radishes and whatnot

原文で伝えられる「声」は (23a) のようで、そこからは既述のと通りの豊かな内容の〈声〉が届く。一方、翻訳文の英訳から伝えられる「声」は (23b) のようで、あたかも列挙すべき項目がはじめてから決まっていたかのような、原文の意図とは大きく異なる〈声〉が届く。

なお、「エスキモーたちとの戦争直前」には、上記のような趣旨の等位接続表現が、次のとおり、他にも認められる。

- (24) “[...] We saw gangster pictures, Western pictures, *musicals*—”
 (Salinger, 1953:79)

ここでの等位接続表現の意図も、 $x_1 + x_2 + x_3$ ではなく、 $x_1 + x_2 + y$ のはずである。ギャング映画と西部劇が同質の一つのグループをなす一方、ミュージカルは別のグループに所属するということは、一般常識からうかがえるとおりで、そのことが「声」としてもはっきりと伝えられている。したがって、翻訳文としては「ギャング映画、西部劇、ミュージカル——」（柴田（訳）、2024:93）のようなものではなく、「見たのはギャング映画に西部劇。それにミュージカル——」のようなものになってしかるべきである。

次に、さらなる問題点のその二。原文 (19) のほぼ最後には、The young man broke off. という地の文が現れ、発話に突然の中断があることが示される。この中断という「声」にならぬ「声」は、(21b) における低上昇調に示される「声」とあいまって、かすかな逡巡と口調の変化を表すものになるはずであ

る。しかしながら、翻訳文においてはそのような事情が斟酌されず、原文の表面をなぞるだけとなっている。サリンジャーのイタリクス（すなわち、ここでは(21b)における低上昇調）がたとえ読み解けなかったとしても、サリンジャーが *The young man broke off.* という地の文をあえて差しはさんだ意図をくみ、機転を利かせるべきであった。

以上を総合すると、原文(19)の「声」と〈声〉を表す翻訳文としては、たとえば次の(25)のようなものになるはずである。

- (25) 「[…] でもわたしね、ほんとにあったまきてる」と彼。「ペンシルバニアのアルトゥーナだか、どこだか出身のチビな男がいたわけ。しかも、どうも飢え死にしそうなわけ。わたしは親切で、すごい人がいいというか、生まれつきの善きサマリア人っていうか、わたしの家にそいつを入れてやったわけ。わたし自身、ほとんど身動きできないほどの狭小住宅によ。知り合いにはみんな紹介してやるし、家中、くだらない原稿とかタバコの吸い殻で埋め尽くすのも許すし。あ、ラディッシュやなんかもそこら中。ニューヨーク中の演劇プロデューサーにも紹介してやったわよ。みんなによ。きったないシャツもひーひーいいながらランドリーに運んで。その上さらにー…」話が急に止まった。「…なのによ。その結果を申しますと、わたしの親切と人の好きを[…]
- （谷試訳）

サリンジャーのイタリクスは単なる強調ないし漠然とした強調を表すものではなく、むしろイントネーションにもとづき、「声」と〈声〉を表す技巧になっているとの本稿の捉え方は、疑いようのないものといってよいであろう。

第1節の(11c)は、『九つの物語』収録の短編小説「で、ディンギーのところで」(“Down at the dingy”)からの引用である。本節はこの短編を取り上げ、

サリンジャーのイタリクスについての検討を続けることとする。なお、同短編は母親ブー（Boo Boo）とその四歳の息子ライオネルを中心とした物語である。まず、下に再掲する（11c）について。

- (11) c. “You aren’t an admiral. You’re a *lady*,” Lionel said. His sentences usually had at least one break of faulty breath control, so that, often, his emphasized words, instead of rising, sank.

(Salinger, 1953:121)

第1節でも触れたように、(11c)を解釈する際には、英語のイントネーションについての最低限の知識（もしくはそのようなものへの気づき）が要求される。したがって、そういった知識（あるいは気づき）がないままでは、原文を理解することは不可能であり、ましてや翻訳は無理な話ということになる。次の(26a)ならびに(26b)の翻訳文は、それだけを読む限り、ほとんど意味不明であるが、その理由は、原文を表面的にただ日本語に移し替えただけということとはもとより、イントネーションに関する理解が不足していること、ならびにサリンジャーのイタリクスが読み解けていないということにあらう。

- (26) a. 「提督なもんか。ママは奥さんじゃないか」と、ライオネルは言った。ライオネルは物を言うとき息継ぎの呼吸がのみこめず、たいてい一カ所は妙なところで切ってしまうものだから、強調するつもりの言葉の調子が高くなり、逆に下がってしまうことがよくあった。

(野崎（訳）、1974:127)

- b. 「中将じゃない。女だよ」とライオネルは言った。彼の喋るセンテンスには最低一度、呼吸をうまく制御できないゆえの中断があって、そのため言葉を強調しても、抑揚がしかるべく上がらず、逆に下がってしまうこともしばしばだった。

(柴田（訳）、2024:134)

原文の意図を理解するためには、作品内におけるライオネルの実際の発話がどのようなイントネーションのもとでおこなわれたのか、またその発話に対しては本来どのようなイントネーションが用いられるべきだったのか、ということ把握する必要がある。これらのイントネーションを下に表示するが、(27a) がライオネルの実際のイントネーション、(27b) が本来あるべきイントネーションである。

- (27) a. You aren't an \uadmiral. | /You're a | ↑ \ulady.
 b. You aren't an /admiral. | /You're a | ↑ \ulady.

ライオネルの主張は「自分の母親は提督などではなく、一介の奥さんだ」というものだが、提督と奥さんを対比のうえ、「母親は奥さんである」ということに焦点を置こうとしたものである。このような意図は、本来なら、(27b) のような ad (miral) への上昇調と lad (y) への下降調をその順で組み合わせたイントネーションで表されるべきものである。この「声」のもとでは、上昇調による「提督ではないでしょ？」との謎かけに対して、下降調による「だって奥さんなのだから」という理由付けおよび「奥さんなのだ」という断定がおこなわれているという〈声〉が、自然に届く。

しかしながら、ライオネルは (27a) のようなイントネーションを用いてしまい、その意図が十分に明確なものとはなっていないという事態に陥っている。この「声」においては、下降調による「提督ではない」という断定と、同じく下降調による「奥さんである」という断定がぶつかりあうため、どちらの断定に焦点が置かれたものかやや曖昧というような〈声〉が届く。

原文 (11c) では、上記のようなことが地の文で描かれている。「息継ぎの制御がうまくいかない」(faulty breath control) という部分は、(27b) における「ad (miral) への上昇調 + lad (y) への下降調」のような確立されたスムーズなイントネーション・パターンではなく、(27a) の「ad (miral) への下降調 + lad (y) への下降調」といったぶつりと切れたようなイントネーション・パターン

が用いられたということを示している。「しばしばのことながら、核の置かれた単語は上昇のかわりに下降する」(often, his emphasized words, instead of rising, sank) の部分は、(11c) のコンテキストにおいては、核配置を受ける admiral は本来、上昇調が与えられるべきものであるが、下降調が与えられてしまった、といっているに過ぎない。

以上を勘案し、さらに英語のイントネーションを日本語の音声の世界にそのままちこむことはできないという当然の理解も加味すると、原文(11c)の「声」と〈声〉を表す翻訳文は、ある程度の工夫を施し、次のようなものになってしめるべきであろう。

- (28) 「ママは提督じゃない。…なくて、奥さんっ、ママは」ライオネルはいう。ライオネルの話し方には、息継ぎのうまくいかないところがたいてい一か所は認められる。それゆえ、ことばが途切れがちとなり、趣旨が伝わりづらいものになることもしばしばである。

(谷試訳)

短編小説「で、ディンギーのところで」の別の箇所についても、簡単に検討することとする。次の原文(29)では、あることにショックを受けた息子ライオネル(him)をなんとか助けようとする母親ブーブーの姿が描かれているが、ここで用いられる二つのイタリクス(すなわち、too と worst へのイタリクス)では、どのような「声」と〈声〉が表されているだろうか。

- (29) “Well, that isn’t *too* terrible,” Boo Boo said, holding him between the two vises of her arms and legs. “That isn’t the *worst* that could happen.”

(Salinger, 1953:129)

最初のイタリクスは、デフォルトとはいえない位置に核が置かれていると示すことを示したものである。デフォルトの核の位置は terrible の第一強勢を担

う音節であるが、そのデフォルトの位置に核がなく、too に核があるという「声」により、「ひどい」(terrible) という理解がすでに前提として共有されており、また十分に受けいれられているという〈声〉が届けられることになる。¹⁹

二つ目のイタリクスについては、どうであろうか。ここでは、デフォルトの核の位置にあえてイタリクスが施されているということから、そこに特殊な核音調(すなわち、ここでは高下降調)が与えられているとことがわかる。そして、この「声」により、息子に共感する母親からの励ましの〈声〉も届くことになる。

なお、次のイントネーション表示に記されるとおり、文末の動詞 happen (の第一強勢を担う音節) には上昇調の「声」が与えられるはずだが、これにより、さらなる励ましやいたわりの〈声〉が表されることになる。

(30) That isn't the \worst | that could /happen.

この辺りの「声」と〈声〉が、翻訳文においてどのように処理されるべきか、実際の翻訳文を引き合いに出しながら、検討しよう。

19 ここでのような、理解の共有ないし暗黙の了解を示すイントネーションは、たとえば次の (i) のような対話の中でごく普通に観察されるもので、このようなイントネーションは「含意された既知情報」(implied givenness) という名称のもとに整理されることがある。

(i) A: I'd like to speak to the manager.

B: She's \much too busy.

(Wells, 2006:114 を一部改変)

この対話における B の〈声〉は、「支配人が多忙であることはご存じのはずですが、今はもう本当に忙し過ぎまして」というほどのものになる。B は A に対して「支配人は忙しい」(She's busy.) ということが既知情報(のはず)であるとのことを示したうえで、さらに「忙し過ぎる」ということを新情報として提示している。

このような含意された既知情報が示されない場合は、次の (ii) のようなデフォルトのイントネーションとなり、「支配人は忙し過ぎる」ということのみが新情報として提示される。

(ii) A: I'd like to speak to the manager.

B: She's much too \busy.

(Wells, 2006:114 を一部改変)

- (31) a. 「でもね、それはそう大したことじゃないわ」ブーバーは息子を両腕と両脚で万力まんりきのようにきつく抱きしめながら言った。「世の中にはもっともっとひどい事だってあるんだから」

(野崎 (訳)、1974:134)

- b. 「それってね、そんなに大したことじゃないのよ」とブーバーは言って、両腕と両脚が作る二つの万力まんりきで彼をはさんだ。「もっとひどいことだっていくらでもあるのよ」。

(柴田 (訳)、2024:142)

一つ目のイタリクスの部分については、いずれの翻訳文も大筋で「たいしたことはない」としており、そのように読む限りにおいては、息子に対する母親の共感が不足したものとなっている。場合によっては、息子の受けたショックをしりぞけているかのように響くかもしれない。原文の「声」と〈声〉が十分に表された翻訳文とはいえないだろう。

二つ目のイタリクスの部分については、どうであろうか。不十分な翻訳文とまではいえないが、(30) のイントネーション表示で確認したとおり、原文は幼い息子を気遣う母親の「声」と〈声〉がよく表されたものとなっているため、翻訳文においては、その点でなんらかの工夫が求められるはずである。

以上の考察を活かすと、原文 (29) は次の (32) のような翻訳文になるはずである。

- (32) 「ひどいね、うん。でもそこまでのことじゃないかもよ」ブーバーはそういって、両腕の万力と両脚の万力でライオネルを抱きしめた。
「最悪ってわけでもぜんぜんないし」

(谷試訳)

5

本節では、『ライ麦畑の捕手』のごく一部について手短かに検討することとす

るが、第1節の(5)で同書からの引用に触れるところがあったので、まずはそれを取り上げよう。(5)を下に再掲するが、これは妹と兄との口論を描いたもので、妹の発言が先行している。

(5) “That isn’t anything *really*!”

“It is so something *really*! Certainly it is! Why the hell isn’t it? People never think anything is anything *really*. I’m getting sick of it.”

(Salinger, 1951:223)

この引用に関連するコンテキストはおおよそ次のようである。妹が兄に対して、「(すごく好きなものの) 名前を一つ挙げて」(“Name one thing [you like a lot].”, (Salinger, 1951:220)) という趣旨の要求をするが、兄は抽象物について述べるばかりで、回答として期待される具象物の名前を一向に返してこない。これに対して、妹が(5)の冒頭のように応答するわけである。

さて、上の引用におけるサリンジャーのイタリクスは、どのように読み解けばよいであろうか。上では三度用いられる副詞 *really* にそれぞれイタリクスが施されているが、これらに想定されるイントネーションをまずは表示してみよう。次のようになる。

(33) a. That isn’t \anything | \really.

b. It isn’t \so | \something really.

c. People /never think | \anything | is \anything | ↓ \really.

ここでの副詞 *really* はいずれも文副詞として機能している。(33a) の *really* はその文法上の性質から下降調が予測されるが、サリンジャーはそれではあきならず、第一強勢を担う音節にイタリクスが施されているとおり、そこに低下降調の核音調を与えている。この低下降調の「声」により、*really* に先行する内容が客観的な判断によるものであるとの〈声〉が表されることになる。

(33b) の really についてはやや特殊な側面がある。この really も (33a) の really と同じく文副詞として機能しているが、その「声」は異なり、(33b) の really には決して核が置かれない。その理由は、「単に繰り返された表現には核を置かない」というイントネーション上の規則によるものである。²⁰ (33b) の really は (33a) の really の繰り返し表現にしかすぎない、という点に注意されたい。

核が置かれない (33b) の really に、なぜサリンジャーはイタリクスを施したのであろうか。それは、書記言語上の並行性および審美性を優先させたということになろう。つまり、原文では (33a) にすぐ続く形で (33b) が現れるが、これらの間で一方の really にはイタリクスを付すが、他方の really にはイタリクスは付さないというのは、いかにも不格好であり、それは避けたかった、ということである。

なお、(33a) の really の「声」と (33b) の really の「声」は明らかに異なるものの、両者の〈声〉に関しては、届けられる内容に大きな差はないと判断してよいであろう。

(33c) の really については、どうであろう。really 全体にイタリクスが施されていることから、基調が変更されているということになるが、ここでは低基調が想定されていると考えられる。この「声」により、ここでの really が副次的な、いわばおざなりの表現であるとの〈声〉が表される。この really は、このコンテキストにおいて、使い古された三度目のものになるという点にも注意されたい。

20 この規則について、簡単に確認しておく。次の数字の羅列 (i) に対しては、イントネーションにおける基本原則のとおり、最後の数字 3 に対して核が置かれる。

(i) 5 9 4 3 (five nine four three)

しかし、次の (ii) においては、最後の数字である 9 に核は置かれない。

(ii) 5 9 4 9 (five nine four nine)

その理由は、本文で触れた規則によるもので、最後の数字 9 がその二つ前の数字 9 の単なる繰り返しにすぎないからである。なお、結果的には、(ii) では最後の数字 9 のすぐ前の数字 4 に（いわば最終手段として）核が置かれる。

以上のような「声」と〈声〉が、実際の翻訳文ではどのように処理されているか、確認してみよう。

- (34) a. 「そんな実際のものじゃないじゃない！」
 「いや、実際のものだとも！実際のものにきまってる。どうしてそうじゃないことがあるもんか！みんなは実際のものをものだと思わないんだ。クソタレ野郎どもが」（野崎（訳）、1984:267）
- b. 「そんなのぜんぜん意味ないことじゃない！」
 「すごく意味あることだよ！意味なんてちゃんと大有りだよ！どうして意味がないなんて言えるんだ？どんなことにでもしっかり意味があるってことを、みんなぜんぜんよくわかってないんだ。僕はそういうことにクソうんざりしちまっているんだ」（村上（訳）、2006:291）

すぐに気づくことは、いずれの翻訳文においても、文副詞 *really* の原文における機能がほぼ無視されているということである。また、そのことから、必然的にサリンジャーのイタリクス技巧についても無視が決め込まれている。これでは原文の「声」と〈声〉がまったく表されていないことになる。

このあたりの処理に関し、(34b)に至っては、意識のつもりなのだろうが、原文の「声」と〈声〉からあまりにも離れ過ぎた翻訳文になっており、誤訳の域に入っているといっても差し支えない。

原文の「声」と〈声〉を表す翻訳文としては、たとえば次のようなものが考えられる。

- (35) 「それは全然ものじゃない。まったく！」
 「全然ものだよ、まったく！確実にもの！ものじゃないわけないだろ？みんな、ものをものだと考えないんだよ、まったくもってね。クッソむかついてきた」（谷試訳）

本節の最後として、『ライ麦畑の捕手』における次のイタリクスについても、簡単に検討しておく。

- (36) [...], and then I yelled at the top of my goddam voice, "*Sleep tight, ya morons!*"
(Salinger, 1951:68)

ここでは、文末の四語に対して、それぞれ語全体へのイタリクスが施されている。語全体へのイタリクスということから、基調の変更が意図されているのであろうといえるが、このことは直前の地の文に「声の天辺で（声を限りに）」（at the top of my goddam voice）とあることとも符合する。そうとすれば、問題の四語のイントネーションは、たとえば次のように表示されよう。

- (37) ↑ \Sleep | ↑ \tight | ↑ ya /morons !

既述のように、高基調は新たなトピックを導入したり、特段の重要性をシグナルしたりする場合にもち出されるが、(36) のコンテクストにおいては、発話者である I は気分を切り換え、新旧含めた複数の聞き手に改めてメッセージを送ろうとしており、ここでの高基調のイントネーションの使用はまことにふさわしいものになっているといえる。

原文 (36) に対する翻訳文の検討もおこなっておこう。次を参照されたい。

- (38) a. [...], それからありったけの声を張り上げてどなったんだ——
「ガッポリ眠れ、低能野郎ども！」ってね。

(野崎 (訳)、1984:84)

- b. それから声を限りに叫んだ。「ぐっすり眠れ、うすのろども！」。

(村上 (訳)、2006:92)

一つ目の翻訳文 (38a) における地の文には「どなった」とあるが、これは高基調で発話されるであろう「声」に対してやや違和感のあるものとなっている。ここでの「声」は「声の天辺で」出されたものであり、どら声や野太い声とは異なった「声」であるはずだからである。また、原文のイタリクスに対し

ては傍点をもって処理しているが、翻訳文を読む限りにおいては傍点の意図が明確ではない。傍点の意図が仮に何らかの重要性を表しているのだとしても、原文のイタリクスが一番のポイントは発話が全体として高いピッチでなされているということを示すものであるのだから、原文の「声」からは離れることになる。翻訳文は原文の「声」をできるだけそのまま表すべきであろうから、ここでの傍点の使用は避けるべきであろう。

二つ目の翻訳文 (38b) については、(37) のイントネーション表示のような「声」がうまく表されていない可能性が高い。というのも、原文の地の文では「(感情の高ぶりにより) 大きな声を出す」という意味の動詞 *yell* が用いられるとおり、ここでの「声」は大きく、高く、そして長くなるからである。大声を出す場合、その発話はほぼ必然的に長くなるという点にも注意されたい。

原文の「声」と〈声〉を表す翻訳文としては、たとえば次のようなものがより妥当であろう。

- (39) それからおれは、これでもかってくらい高く大きな声を放った。
「ぐっすり寝ろよっ、ばかなおめーらー！」 (谷試訳)

6

第1節で引用した原文のうち、その「声」と〈声〉について、まったく触れていなものがいくつか残っている。ここでは、それらをできるだけ拾い、簡単に検討することとする。

下に再録する (6) においては、二語に対してイタリクスが付されているが、どのような「声」が意図されているであろうか。

- (6) Mary Jane turned around in her chair. “Well, *hello*, Ramona!” she said. “Oh, what a *pretty* dress!” She set down her drink.

(Salinger, 1953:36)

一つ目のイタリクスは、*hello* に示されるとおり、第一強勢を担う音節のみへのイタリクスであるため、高下降調の「声」を伝えようとしたもののはずである。また、二つ目のイタリクスは、*pretty* に示されるとおり、語全体にイタリクスが施されているため、高基調の「声」を伝えようとしているといえそうである。

このような「声」が、たとえば下の翻訳文における傍点で表されているのかどうかといえ、十分表されているとはいえず、また傍点の意図も定かではないため、より妥当な翻訳文を目指す場合には、別のなんらかの工夫が必要になるはずである。

- (40) メアリー・ジェーンがさっと椅子の上で体を回した。「まあこんにちは、ラモーナ！」と彼女は言った。「ああら、可愛いワンピースねえ！」。彼女は酒を下した。(柴田 (訳)、2024:45-46)

たとえば、一つ目のイタリクスを含む発話に対しては「あらっ、こんにちはー、ラモーナ！」、二つ目のイタリクスを含む発話に対しては「すごいかわいいうっ、そのワンピっ！」といった翻訳文でどうであらうか。

下に再録する (11a) では人称代名詞 I にイタリクスが、また (11b) では動詞 *sting* にイタリクスが付されている。

- (11) a. “Goddam if *I* know,” he said, his inflection implying that the answer to that question was hopelessly obscure.

(Salinger, 1953:63)

- b. “Doesn’t it sting a helluva lot?”

“It *stings*,” Ginnie said, “but it won’t kill you or anything.”

Apparently without resenting Ginnie’s tone, Selena’s brother turned back to his finger. “I don’t like it when it stings,” he said.

(Salinger, 1953:66)

イタリクスを付されたいずれの語も単音節語であるため、一つの音節ヘイタリクスが施されたのか、それとも語全体にイタリクスが施されたのか、コンテクストを考慮しない限り、判然としない。これらのイタリクスは、コンテクストからすると、基調の変更を示すイタリクスとは考えづらいため、特殊な核音調を示すものと判断される。より正確に言えば、(11a) のイタリクスは高下降調の「声」を、(11b) のそれは低上昇調の「声」を伝えるものであろうといえる。

では、それらの〈声〉はどのようなものであろうか。(11a) の〈声〉は「他人のことは知らないが、自分はなににだ」という対比を届けるものである。また、(11b) の〈声〉は「何をいっているのだ、当然のことだ」という辛辣かつ攻撃的な心的態度を届けるものとなる。なお、このような(11b) の「声」と〈声〉に対して、地の文では「ジニーの(挑発的な)核音調に怒りだすふうもなく」(Apparently without resenting Ginie's tone) と続けられている点にも注意を向ける必要がある。

以上のような〈声〉を鑑みると、(11a) の翻訳文については、「^し知る^るかよ、そんなこと」(柴田(訳)、2024:77)より、対比の表された「そんなこと、このおれに分かるわけないだろ」(野崎(訳)、1974:71)の方が適切であるといえる。ただし、後者の翻訳文は原文に比べやや長いものとなっているため、「わかるわけないだろ、おれが」といった程度に短めにし、原文どおり、できるだけパンチの利いた表現を用いる方がよりよくなるであろう。

また、(11b) の翻訳文としては、「そりゃ^しみる^るわよ」(柴田(訳)、2024:80)ならびに「しみるわよ、そりゃ」(野崎(訳)、1974:75)で問題ないであろうが、前者の翻訳文における傍点が原文のイタリクスに対してただ機械的にふられたものだとしたら、必要のないものである。「そりゃしみるわよ」でも十分に原文の〈声〉が届くからである。「しみるわよ、何いってんの」として、〈声〉をより前面に出す翻訳文も可能であろう。

おわりに

本稿は、サリンジャーの小説作法の一つとして、「声」と〈声〉を表すためのイタリクスの技巧とでも呼ぶべきものがあることを論じ、その翻訳上の問題についても具体的な検討をおこなった。ここで、サリンジャーのイタリクスの技巧をまとめると、おおよそ次のようになる。

- (41) a. 音節へのイタリクスは特殊な核音調が用いられているという「声」を表す。
- b. 語全体へのイタリクスは基調に変更が加えられているという「声」を表す。

また、翻訳文に対しては、次のような指針に則るのがよいとの前提のもと、論を進めた。

- (42) イタリクスの技巧を日本語へ訳出する際には、原文のイタリクスで表される「声」、ならびにそれによってほぼ含意されるといってよい〈声〉をできる限り反映させる必要がある。

最後に、サリンジャーのイタリクスの技巧がいかに発展・展開したかについて簡単に確認し、同技巧のもつ意義についても触れる。サリンジャーのイタリクスの技巧は小説家としてのデビュー当初から完成されたものであったわけではない。実は、この技巧が(41)に示される形で完成を見たのはおおよそ1947年ころ——作品でいえば「上下さかさまの森」(“The inverted forest”)のころ——であろうと考えられる。それ以前の作品においては、(41a)と(41b)の区別がなされておらず、特殊な核音調を示すものであろうと基調への変更を示すものであろうと、すべて語全体にイタリクスが施されていた。

このことは、たとえば、長編小説『ライ麦畑の捕手』におけるイタリクスと、のちに同長編に組み込まれることとなる既発表の二つの短編小説——「アタオカナおれ」(“I’m crazy”)と「マディソン通りをはずれたところで、軽めに反抗」(“Slight rebellion off Madison”)——におけるイタリクスを比較すれば、一目瞭然である。たとえば、下に再録する第1節で既出の(2)は1945年発表の「アタオカナおれ」からのものだが、ここでの代名詞 *anything* は語全体へのイタリクスが施されていたが、1951年に出版の『ライ麦畑の捕手』に組み込まされた際には、(43)の *anything* に示されるように音節のみへのイタリクスに修正がなされている。

- (2) “But, Holden,” Phoebe said, “you don’t like *anything*.” She really looked worried. (Salinger, 1945:51)

- (43) “You don’t like *anything* that’s happening.” (Salinger, 1951:220)

同様の修正は、次の(44a)に示される1946年発表の「マディソン通りをはずれたところで、軽めに反抗」における *listen* と、(44b)に示される『ライ麦畑の捕手』における *listen* の間にも見られる。

- (44) a. “Now, *listen*,” Sally interrupted. (Salinger, 1946:83)
b. “Now, *listen*,” old Sally said. (Salinger, 1951:170)

本稿の「はじめに」における引用(1)では、サリンジャーの「耳」のよさについて言及がなされているが、サリンジャーはその「耳」のよさを活かしながら、徐々にイタリクスの技巧に磨きをかけていったものと推察される。では、なぜサリンジャーはそこまでイタリクスにこだわったのであろうか。それは、「イントネーションの型が異なれば、それに応じて意味も異なる」(“[...] different intonation patterns have different meanings.” (Wells, 2006:2)) という

点にサリンジャーがおそらく人一倍敏感であり、入念な形で数多くのイタリクスを用いることでテキストの制限を図りたかった——恣意的な読みを排除したかった——ということになるであろうと考えられる。

一般読者、翻訳家ならびに研究者にとって幸いなことは、このことにより作品解釈における誤読・曲解が、本来、相当程度未然に防げるということである。「イタリクスの技巧、万歳!」「サリンジャー、ありがとう」といったところであらうか。

引用作品

- Salinger, J.D. "I'm crazy." *Collier's* (December 22, 1945) : 36, 48, 51.
- . "Slight rebellion off Madison." *The New Yorker* (December 22, 1946) : 82–86.
- . "The inverted forest," *Cosmopolitan* (December, 1947) : 73–80, 85–86, 88, 90, 92, 95–96, 98, 100, 102, 107, 109.
- . "Blue melody." *Cosmopolitan* (September, 1948) : 51, 112–119.
- . *The Catcher in the Rye*. New York: Little, Brown and Company, 1951.
- . *Nine Stories*. New York: Little, Brown and Company, 1953.
- . *Franny and Zooey*. New York: Little, Brown and Company, 1955.
- . *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction*. New York: Little, Brown and Company, 1963.
- . *Three Early Stories*. Memphis: The Devault-Graves Agency, 2014.
- サリンジャー、J.D.『ナイン・ストーリーズ』、野崎孝（訳）、新潮文庫。東京：新潮社、1974.
- .『ライ麦畑でつかまえて』、野崎孝（訳）、白水Uブックス。東京：白水社、1984.
- .『キャッチャー・イン・ザ・ライ』、村上春樹（訳）、ペーパーバック・エディション。東京：白水社、2006.
- .『このサンドイッチ、マヨネーズ忘れている ハプワース 16、1924年』、

- 金原瑞人 (訳)、新潮モダン・クラシックス. 東京: 新潮社、2018.
- . 「針音だらけのレコード盤」、柴田元幸 (訳)、『モンキー』、第 19 号. 東京株式会社スイッチ・パブリッシング、2019、15–31.
- . 『ナイン・ストーリーズ』、柴田元幸 (訳)、河出文庫. 東京: 河出書房新社、2024.

参考文献

- Cruttenden, A. *Gimson's Pronunciation of English*. Eighth Edition. London: Routledge, 2014.
- Kulick, D. “Gay and lesbian language.” *Annual Review of Anthropology*, 29: 243–285, 2000.
- Lakoff, R.T. *Language and Women's Place: Text and Commentaries*. Oxford: Oxford University Press, 2004, Second Edition.
- Levon, E. “Hearing ‘gay’: Prosody, interpretation, and the affective judgements of men’s speech.” *American Speech*, 81: 56–78, 2006.
- O'Connor, J.D. and G. F. Arnold. *Intonation of Colloquial English: A Practical Handbook*. Second Edition. London: Longman, 1973.
- Quirk, R., S. Greenbaum, G. Leech, and J. Svartvik. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London: Longman, 1985.
- Warren, P. *Uptalk*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Wells, J.C. *English Intonation: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- McGrath, C. “J.D. Salinger, Literary Recluse, Dies at 91.” *The New York Times*, January 29, 2010.
- 文部省教科書局調査課国語調査室. 『くぎり符号の使ひ方〔句読法〕(案)』. 1946. (以下の URL での参照: https://www.bunka.go.jp/kokugo_nihongo/sisaku/joho/joho/kijun/sanko/pdf/kugiri.pdf)