HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	翻訳から見る村上春樹の文体 ： 『グレート・ギャツビー』を中心として
Author(s)	肖, 禾子
Citation	層 ： 映像と表現, 15, 153-173
Issue Date	2023-03-22
DOI	https://doi.org/10.14943/106291
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/88613
Type	departmental bulletin paper
File Information	15_08_p153-173.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

翻訳から見る村上春樹の文体
――『グレート・ギャツビー』を中心として――

肖　禾子

はじめに

村上春樹は小説家であると同時に、多産な翻訳者でもある。一九七九年に『風の歌を聴け』（講談社、一九七九年七月）で群像新人文学賞を受賞してデビューした二ヶ月後には、翻訳の活動をも開始した。『カイエ』一九七九年八月号に掲載されたスコット・フィッツジェラルドの短編『哀しみの孔雀』が、最初の翻訳作品である。「小説書くより翻訳してたほうが楽しい。最初に『風の歌を聴け』という小説を書いて『群像』新人賞をとって何がうれしかったかというと、これで翻訳が思う存分できるということでした。だからすぐにフィッツジェラルドを訳したんですよ」[1]と、村上は翻訳への熱情を語っている。一九八一年五月、中央公論社より翻訳書『マイ・ロスト・シティー フィッツジェラルド作品集』が刊行され、二年後にレイモンド・カーヴァー作品集『ぼくが電話をかけている場所』（中央公論社、一九八三年七月）が出された。

二〇〇三年以降、村上は小説の創作と並行して、アメリカ文学の新訳を行い続けている[2]。二〇〇三年に刊行されたサリンジャー長編の新訳『キャッチャー・イン・ザ・ライ』（白水社、二〇〇三年四月）を皮切りに、村上はフィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』（中央公論社、二〇〇六年一一月）、レイモンド・チャンドラーの『ロング・グッドバイ』（早川書

房、二〇〇七年三月）、トルーマン・カポーティの『ティファニーで朝食を』（新潮社、二〇〇八年二月）、チャンドラーの『さよなら、愛しい人』（早川書房、二〇〇九年四月）、『リトル・シスター』（二〇一〇年一二月、早川書房）、『大いなる眠り』（二〇一二年一二月、早川書房）、『高い窓』（二〇一四年一二月、早川書房）、『プレイバック』（早川書房、二〇一六年一二月）などを翻訳した。実際にそれらの訳本を読むと分かることだが、村上の翻訳は、忠実であると同時に流暢で分かりやすい日本語の文章になっている。

村上自身がいつも言っている[3]ように、翻訳は彼の文学の師であって、彼は英文学翻訳を通して、文章について、優れた文章の仕組みや原理なるものを学んだのである。本論文は、村上翻訳のフィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』[4]を題材にして、野崎孝訳『グレート・ギャツビー』[5]との比較を行いながら、村上翻訳の水準を評価し、村上の翻訳にはどのような特徴があるのかを見ていく。また、翻訳作品とはいえ、村上の翻訳は「村上的」な文章と思われる特質を体現している。そのような文章の特質への考察を踏まえて、村上文体の特徴を整理し、村上文体の魅力はどのようなものなのか、村上文体の原点である『風の歌を聴け』の創作過程を見て、村上文章の精髄を突き止める。その上で、村上文体が「翻訳文体」と言われていることの意味、夏目漱石や志賀直哉などの近現代文学者たちの「翻訳文体」、および日本近現代文学と近現代日本語の「翻訳」にかかわる歴史に触れながら、村上の「新しい文体」の生成を総合的に評価する。

1　フィッツジェラルドの文体と翻訳の困難さ

スコット・フィッツジェラルドの代表作、またはアメリカ文学の最高峰の一つと評価されうる『グレート・ギャツビー』[6]は一九二五年四月に出版された。

Nicolas Tredell[7]の評価によると、フィッツジェラルドは「ギャツビー」という「アメリカ神話」を作った伝説の作家と評される者であり、享楽と冒険と敗北の「ジャズ・エイジ」と呼ばれるアメリカの一九二〇年代を象徴している人物である。Tredellによれば、『ギャツビー』はフィッツジェラルドの最もポピュラーかつ有力な小説であり続けており、無限の解釈を生み出すことのできる芸術作品である。そして、この作家の言語は、多様な情報源から生まれた複合的な産物であって、ロマンティックな詩、聖書とキリスト教的な談話、ジェームス・ジョイスのモダニズム散文、一九二〇年代アメリカのスラングといった「ロマンティックなモダニズム」の特徴を持つ言葉が、

『ギャツビー』のリソースとなったとTredellは述べる。彼によれば、T・S・エリオットなどのモダニスト作家から深い影響を受けたフィッツジェラルドは、『ギャツビー』の中で、モダニズムの言語を使いながら、二〇世紀のロマン主義を更新する有意性を富んだ文章を作った。

フィッツジェラルドのロマン主義に関して、Robert Ornstein[8]は、初期作品の中にあるロマンティックな衝動やナイーブな感覚が、アイロニックな洞察に覆い隠されたゆえに減損され、『ギャツビー』の魅力がまさに、作家の風刺的でありながらロマンティックでもある混合的な気質に由来すると言う。Ornsteinによると、『ギャツビー』の語り手ニックにおいて、フィッツジェラルドの成熟した認識法、つまり常に相対立する観念や存在を同時に受け入れることが現れた。これは、フィッツジェラルドの文体を「二重性の文体（dualistic style）」と定義する田坂崇の論点と共通している。

田坂[9]は、主人公ニックの発想法に着眼し、その後「このような心の在り方、物の見方、すなわちある対象を内と外から同時に眺められ、それらに魅せられると同時に反撥をも感じるというアンビヴァレントな態度、いうなれば極めてデリケートでかつ重要な、この視点の二重性はニックの人生に対する態度にとどまらず、フィッツジェラルドの発想法に密接につながっているこの作品の語り方に潜んでいる」という文体の二重性に辿り着いた。田坂は、フィッツジェラルドは口語文体を用いた同時代の作家ヘミングウェイと違って、ロマン派の詩の言語を小説に持ち込もうとした作家であったと述べ、フィッツジェラルド文体の根本的な特性、または作家の基本的な認識パターンを、「相対立する概念の結合から生まれる」「二重の文体」と評価したのである。

その二重性の文体は、機知に富んだ文章を書く作家の思索的な性格と切り離せない。Nicole Guetin[10]によれば、フィッツジェラルドの物語戦略は超越的かつ普遍的なテーマや、人間の本質に関する深い哲学的な追究とつながっており、彼の叙述のプロセスは、長年にわたって言及されている、人間存在に関する形而上学的なジレンマを喚起させるイメージやコンセプトに拠っている。いわゆる「アメリカン・ドリーム」ではなく、作家の超越的なものと普遍的なものへの関心が『ギャツビー』の精髄であるとGuetinは言う。Nicolas Tredell[11]も、ニックが常に思慮深く物事の外見と本当の現実の弁別を行う一種の哲学者気質のナレーターであり、不条理な世界に意味を掴もうとし、分析と調査を遂行する実存主義者でもあると述べる。また、Tredellによると、ギャツビーのプラトニズム的な理想主義から、ジョーダン・ベイカーの普遍的な懐疑主義まで、様々な哲

学の立場が登場しており、ニックの相対主義に伴った苦悩は、本作品がポストモダニズムの先駆と評価される理由となる。

ポストモダニズムや相対主義にかかわる性質と関連して、Elisabeth Bouzonviller[12]はフィッツジェラルド作品から「空白の美学」という様式を見出した。Bouzonvillerによると、フィッツジェラルドは正確な解答を対象に与えることを拒否するゆえに人間存在の深い領域に到達し得た作家であって、言葉が人の欠陥・欠如を補完するものと彼は思うため、虚無から壮大な作品を生み出すことができた。『ギャツビー』の末尾〝So they beat on〟から始まる一節が示しているように、フィッツジェラルド作品の人物たちが、常に新しい場所に移動する者、再出発を渇望する者であると同時に、永遠に中間地帯・余白の場所に閉じ込まれたままに生きる存在でもあるとBouzonvillerは言う。これは、宮脇俊文[13]の「浮浪者」という読解を想起させる。宮脇は、作中人物の「一ヶ所に根を下ろすことなく、常に流動的に動き回っている」状況、彼らの「あちこちを落ち着きなくさまよっていた」生活様式から、『ギャツビー』の背景となる時代の特徴、つまり「人々はますます落ち着きを失い、どこか浮遊するような感覚に支配されていた」という時代状況を読み取った。

人間の心の複雑さと不一致に鋭敏なフィッツジェラルドは、イデオロギーや観念への観察と判断に優れている。Marius Bewley[14]は『ギャツビー』の分析を通して、フィッツジェラルド作品から見られる、アメリカ体験と「アメリカン・ドリーム」に関する批判的な性格を明らかにする。『ギャツビー』が「アメリカン・ドリーム」にまつわる問題を凝縮的に体現した作品であり、ギャツビーの悲劇を通して「アメリカン・ドリーム」にある根本的な歪みが暴露されたとBewleyは述べ、この作品を、アメリカ文学の中でもっとも壊滅的で威力のあるクリティシズム・批判性を提供したものと評価した。Robert Ornstein[15]も、『ギャツビー』が単なる「ジャズ・エイジ」の年代記ではなく、腐敗した社会にあるナイーブな「アメリカン・ドリーム」への裏切りでもあるという読解を示した。

『グレート・ギャツビー』の、日本語への最初の翻訳者は野崎孝（『偉大なるギャツビー』、研究社、一九五七年一月）と、大貫三郎（『華麗なるギャツビー』、角川書店、一九五七年二月）である。アメリカ文学研究者の野崎は、その後数回にわたって作品タイトルとともに、テキストの翻訳も少しずつ改稿しており、『グレート・ギャツビー』（新潮社、一九七四年七月）と『偉大なギャツビー』（集英社、一九七九年一一月、一九九四年一〇月）の三つのバージョンを発表した。それらの中で一九七四年版の『グレート・ギャツビー』は日本語訳の定訳

となって、今も広く読み継がれている。野崎訳以外に、タイトルが『華麗なるギャツビー』である橋本福男と守屋陽一の翻訳（橋本訳、早川書房、一九七四年六月；守屋訳、旺文社、一九七八年八月）は七〇年代に出版され、二〇〇〇年代に入ると、村上春樹と小川高義の『グレート・ギャツビー』（中央公論新社、二〇〇六年一一月；光文社、二〇〇九年九月）が新しく出された。

『ギャツビー』は、繊細で鋭い洞察力を有する語り、巧妙で精確な比喩表現、華麗で美しい情景描写を誇る、フィッツジェラルドにしか書けない文章の集大成であり、英語文学の名作である。ただし、語り方に潜んでいる二重性、意味の不明瞭さ、流れている感覚、このような文体の特徴を持つがゆえに、フィッツジェラルドの翻訳は非常に難しい作業になっている。その従属節・述語の豊かさと過剰さ、語りの顕著な冗長性、または日本語使用者の不慣れな長文が頻出するがゆえに、翻訳者にとっては挑戦になる。特に、文体の特色とも言える冗長性によって、意味を捉えることが困難になり、語り手の言いたいことが長い言葉の連続の中に消えていく現象は、『ギャツビー』に散見され、翻訳作業の難易度を高める。例えば、第一章の冒頭部分にあるこの一節が挙げられる。語り手＝主人公のニックの叙述を通して、作品の中心人物ギャツビーが初めて出現する場面である。

Only Gatsby, the man who gives his name to this book, was exempt from my reaction—Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn. If personality is an unbroken series of successful gestures, then there was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life, as if he were related to one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away. This responsiveness had nothing to do with that flabby impressionability which is dignified under the name of the "creative temperament"—it was an extraordinary gift for hope, a romantic readiness such as I have never found in any other person and which it is not likely I shall ever find again. No— Gatsby turned out all right at the end; it is what preyed on Gatsby, what foul dust floated in the wake of his dreams that temporarily closed out my interest in the abortive sorrows and short-winded elations of men.

小説は語り手が過去の人生に発生した出来事を振り返り、自

分自身の性格を反省する内容から始まる。ニックはここで、自省の途中で徐々にギャツビーについての記憶を蘇らせ、その複雑な「友人」のパーソナリティを総合的に評価しようと深い思考の流れの中に沈んでいく。以上のテクストにある、Inからmenまでの三つの長文は、従属節の構造が複雑である。言うまでもなく、日本語と英語では文法構造が異なるがゆえに、流暢な日本語訳を生み出すためには語順を調整する作業が必須になる。とりわけ、このようなフィッツジェラルドのテクストは、単に直訳すると、理解しがたい文章になってしまう。また、語り手のギャツビーに対する感情は重層的かつ流動的であって、語る中でギャツビーの相貌が時々刻々変化し続けているようである。このような、語り手の本意が長い言葉の連続の中に明確さを失っていくという文章の現象もまた、フィッツジェラルドの文体の特色なのだが、翻訳者がこれをどのような日本語に具体化するかが問題となる。ここで野崎訳『グレート・ギャツビー』のこの段落を見てみよう。

ただひとり、ギャツビー、この本にその名を冠したこの男だけは例外で、彼にはぼくもこうした反撥を感じなかった――ギャツビー、ぼくが心からの軽蔑を抱いているすべてのものを一身に体現しているような男。もしも間断なく演じ続けられた一連の演技の総体を個性といってよいならば、ギャツビーという人間には、何か絢爛とした個性があった。人生の希望に対する高感度の感受性というか、まるで、一万マイルも離れた所の地震さえ記録する複雑な機械と関連でもありそうな感じである。しかし、この敏感性は、「創造的気質」とえらそうな名称で呼ばれるあのよわよわしい感じやすさとは無縁のものだった――それは希望を見いだす非凡な才能であり、ぼくが他の人の中にはこれまで見たことがなく、これからも二度と見いだせそうにないような浪漫的心情だった。そうだ――最後になってみれば、ギャツビーにはなんの問題もなかったのだ。むしろ、ギャツビーを食いものにしていたもの、航跡に浮ぶ汚ない塵芥のようにギャツビーの夢の後に随いていたものに眼を奪われて、ぼくは、人間の悲しみや喜びが、あるいは実らずに潰え、あるいははかなく息絶える姿に対する関心を阻まれていたのだ。

原文の順序と構造が基本的にそのまま保たれた、きわめて忠実な翻訳とはいえ、読者にとってはなかなか共感が湧いてこない晦渋な文章になる。something gorgeousを「絢爛とした個性」に、romantic readinessを「浪漫的心情」に訳すのは、誤

訳ではないのだが、抽象的な重い表現になってしまい、人物像の形成に悪影響を与えかねない。語り手ニックはギャツビーが「絢爛とした個性」の持ち主と思うわけがない。一般的な表現で反映すれば良いのである。訳者が自分の人物への観測をテクストに投影した状態だと考えられる。その理由は、その個々の述語の翻訳が、明らかにギャツビーを一種の威厳や権威のある偉大な形象として、誇示しているように見えるからである。このような誇示は、人物の魅力を引き出すどころか、逆に受容者に疎隔感や距離感を生じさせる。

また、長さと語り手の意図の不明瞭さゆえに、翻訳がむずかしいNoからmenまでの文は、野崎のように「ぼく」を主語として、文の意味を「ぼく」の被害に置き換えたことにより、原文が一番強調したいこと、つまりこの一文にある「あの人たち」（トム側の人々）の悪質さと、「ギャツビーにはなんの問題もなかった」との間の対比は消えてしまった。このような誤訳ではないが、良いとも言えない翻訳は、訳者の解釈が足りない翻訳と言えるだろう。翻訳の過程において、フィッツジェラルドの文章の持つ、出来事を総合的に記録するために生じてきた距離感の上に、言葉の異質性に由来するもう一層の距離感が付加されたのである。読者が読んでも、この人物のどこが魅力的なのか、物語のどこが面白いのかは分からないのである。

2　村上翻訳の特徴

翻訳者柴田勝二は村上春樹との対談の中で、フィッツジェラルドの翻訳は難しいことだが、普通の翻訳者が苦労する箇所は、村上訳だとしっかりした訳文になる[16]、とを述べたことがある。また、柴田によれば、村上訳が評価できる理由は、やはり文章が生きていることと、原文テクストの特徴としての距離感を希薄にしたことである。この節では、村上版『グレート・ギャツビー』の魅力への具体的な追究を試みる。まずは、ニックとギャツビーの初対面のシーンにおいて描かれているギャツビーの相貌が、村上版の中でどのように描かれているのかを見よう。

He smiled understandingly—much more than understandingly. It was one of those rare smiles with a quality of eternal reassurance in it, that you may come across four or five times in life. It faced—or seemed to face—the whole external world for an instant, and then concentrated on you with an irresistible prejudice in your favor. It understood you just so far as you wanted to be understood, believed in you as you would like to believe in yourself, and assured you that it had precisely the

impression of you that, at your best, you hoped to convey. Precisely at that point it vanished—and I was looking at an elegant young rough-neck, a year or two over thirty, whose elaborate formality of speech just missed being absurd. Some time before he introduced himself I'd got a strong impression that he was picking his words with care.

彼はとりなすようににっこり微笑んだ。いや、それはとりなすなどという生やさしい代物ではなかった。まったくのところそれは、人に永劫の安堵を与えかねないほどの類い稀な微笑みだった。そんな微笑みには一生のあいだに、せいぜい四度か五度くらいしかお目にかかれないはずだ。その微笑みは一瞬、外に広がる世界の全景とじかに向かい合う。あるいは向かい合ったかのように見える。それからぱっと相手一人に集中する。たとえ何があろうと、私はあなたの側につかないわけにはいかないのですよ、とでもいうみたいに。その微笑みは、あなたが「ここまでは理解してもらいたい」と求めるとおりに、あなたを理解してくれる。自らがこうあってほしいとあなたが望むとおりのかたちで、あなたを認めてくれる。あなたが相手に与えたいと思う最良の印象を、あなたは実際に与えることができたのだと、しっかり請け合ってくれる。そしてまさにそのポイントにおいて、微笑みは消える——今僕の目の前にいるのは、エレガントだがどこかに粗暴さのうかがえる一人の若い男である。三十をひとつか二つ超えたくらい。その念の入った丁重な物言いは、危ういところで滑稽の域に達することを免れている。彼が名前を名乗る少し前から、この男はとても注意深く言葉を選んでしゃべっているなという強い印象があった。

He smiled understandingly が「彼はとりなすようににっこり微笑んだ」と訳され、野崎訳の「彼は深い理解のにじんだ微笑みを浮べた」と比べれば、その笑顔がどのようなものかをより視覚的に訴えるものである。そして、an elegant young rough-neck の訳、「エレガントだがどこかに粗暴さのうかがえる一人の若い男」は、原文の意味に沿った翻訳であり、語り手が表現したいギャツビーの雰囲気をうまく捉えている。「外に広がる世界の全景とじかに向かい合う」と、「危ういところで滑稽の域に達することを免れている」というような、語彙の選択も重要な要素である。また、「その微笑みは一瞬、外に広が

る世界の全景とじかに向かい合う。あるいは向かい合ったかのように見える。それからぱっと相手一人に集中する。たとえ何があろうと、私はあなたの側につかないわけにはいかないのですよ、とでもいうみたいに」においては構造の改変も見られる。

このような改変は、長文を翻訳する際に区切りが設置されたために、文章の分かりやすさ、読者の理解度が上がる。原文はわずか六センテンスであるのに対して、村上訳のテクストは一五センテンスある。しかも、そのセンテンスの分け方は巧妙である。その訳文は、原文の構造をそのまま保留した野崎版の「一瞬、永劫に続く全世界にむかって微笑みかけ——あるいは微笑みかけるかに見えて——次の瞬間、相手の面上に集中し、あらがいがたい過分の好意をたたえて微笑むのだ」より良い。なぜなら、原文の意味に沿いながら、訳者は積極的に区切りを入れて、人物の動きの過程とその動きの細部から見られる含意を引き出したからである。

and then his face broke into that radiant and understanding smile, as if we'd been in ecstatic cahoots on that fact all the time の翻訳、「そのあとで相好を崩し、例のすべてを了解するような留保なき笑みを浮かべた。まるで『我々はそのことをお互いに知りつつも口には出さず、いざというときのために大切にとっておいたんですよね』とでも言わんばかりに」に対しても言える。その村上訳の文章は、野崎版の「それからにこやかに相好をくずし、最初からぼくたち二人の間ではひそかにその事実を認め合って悦に入っていたように、あの心得顔の微笑を浮べた」よりは良い。積極的に長いセンテンスに区切りを入れること、日本語に合わせるために必要な語彙をかぎ括弧に入れること、それらのアレンジにより流暢な日本語訳文が生まれたのである。文章構造のアレンジに関して、最後にもう一つの例を見よう。

If that was true he must have felt that he had lost the old warm world, paid a high price for living too long with a single dream. He must have looked up at an unfamiliar sky through frightening leaves and shivered as he found what a grotesque thing a rose is and how raw the sunlight was upon the scarcely created grass. A new world, material without being real, where poor ghosts, breathing dreams like air, drifted fortuitously about..like that ashen, fantastic figure gliding toward him through the amorphous trees.

もしそうだとしたら、かつての温もりを持った世界が

既に失われてしまったことを、彼は悟っていたに違いない。たったひとつの夢を胸に長く生きすぎたおかげで、ずいぶん高い代償を支払わなくてはならなかったと実感していたはずだ。彼は威嚇的な木の葉越しに、慣れぬ空を見上げたことだろう。そしてバラというものがどれほどグロテスクなものであるかを知り、生え揃っていない芝生にとって太陽の光がどれほど荒々しいものであるかを知って、ひとつ身震いしたことだろう。その新しい世界にあってはすべての中身が空疎であり、哀れな亡霊たちが空気のかわりに夢を呼吸し、たまさかの身としてあたりをさすらっていた……ちょうどまとまりなく繁った木立を抜けて彼の方に忍び寄る、灰をかぶったような色合いの奇怪な人影のごとく。

三センテンスの英語の文章は、村上訳において五センテンスとなり、文章全体の長さは区切りが入れられたためにかなり伸ばされたのである。If から dream までの文は二つに分けられ、原文が含んでいる意味は、そのような区切りによって損なわれずに保たれ、精確な日本語の訳文に置き換えられた。そして、He から grass までの文は非常に長いため、原文の構造をそのまま日本語に訳すと意味不明になるかもしれない。村上は、まずは二つの推測表現「だろう」でセンテンスを終えることで原文の根幹としての He must の意味を保留した。それから、センテンスの分け方として、文の前半はギャツビーの身体的な動きに、後半は彼の精神活動になる。前半は短く、後半は細かい心理表現を含むため長くなる。ギャツビーが空を見上げて、荒涼たる心境が彼の中に生まれてくる過程を容易に読み取ることができる。語りの焦点の位置、およびその位置の移り変わりも翻訳によって顕在化されることで受容者が受け入れやすい訳文が作られたと考える。

ここまで村上翻訳の特徴と良さを見てきたが、もちろん翻訳には絶対的な良し悪しが存在せず、村上の翻訳にも問題点がある。例えば、翻訳者自身のスタイルが翻訳作品の文章に烙印されてしまうということがある。村上が作家であることが要因になるのだが、翻訳者の存在感が強い翻訳には好感を持ちがたい受容者もいるのだろう。村上翻訳のレイモンド・カーヴァーに関して、千石英世[17]は「原文の泥臭さに比して、出来上がった日本語は洒落に過ぎるだろう」と指摘した。千石は「その異質さのゆえに、カーヴァーに真摯な関心を抱き、堅実な訳文を供給し続けてきた」と結論したが、「『チーム』を『班』に、『ヴィタミンを売る』を『栄養剤のセールス』と訳したのでは『村上春樹』にならない」と千石自身が述べるように、村上翻

訳には、やはり前述した文章スタイルにかかわる問題がある。また、先駆としての野崎の翻訳がなければ、日本にいる人々は『ギャツビー』に触れることさえ難しかった。

3 「村上春樹的」な文体とは何か

村上版『グレート・ギャツビー』は、フィッツジェラルド作品へのきちんとした解釈を根底にした日本語訳である。ただし、この翻訳が真に特別なところは、原文の意味を忠実に訳すものでありながら、村上自身のスタイルをあらわにしたものであるということである。もちろん、村上の文章だという思いは感性的な判断である。実際には、「村上的」な文章はいったいどのような文体なのか、または具体的にはどのような性質を持つ文章が「村上的」と言えるのかといった問題は、重要な問題とは言え、未だに論じられていない。「村上的」な文章とは何か、まずは『ギャツビー』の一節への分析から見ていこう。

Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter — tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther.... And one fine morning——

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.

ギャツビーは緑の灯火を信じていた。年を追うごとに我々の前からどんどん遠のいていく、陶酔に満ちた未来を。それはあのとき我々の手からすり抜けていった。でもまだ大丈夫。明日はもっと速く走ろう。両腕をもっと先まで差し出そう。……そうすればある晴れた朝に——

だからこそ我々は、前へ前へと進み続けるのだ。流れに立ち向かうボートのように、絶え間なく過去へと押し戻されながらも。

これは小説の末尾にある一文である。原文のテクストの精髄とも言うべき、語り手の心象の流動性が精確に反映された。また、このテクストは確かに「村上的」な文章と感じさせる。この訳文の特徴として、注目するべきポイントは二つある。文の止め方と、文章のリズムである。村上は日本語の文としての完全性に配慮しながら、英文の特性を保留するために原文の語順を意図的に残した。それゆえ、長い英語のセンテンスに区切りが入れられ、または形容詞や副詞などの従属節で文を止めることが行われた。この方法により、文章が読みやすくなり、リズ

ムが作り出される。

村上版が流暢で分かりやすい訳文になったのは、リズムが最優先されたためであろう。村上は柴田元幸との対談の中で、幾度もリズムを作り出すことの重要性について述べている[18]。対談の内容によれば、村上の場合、厳格な「直訳派」が徹底する英語一センテンスが日本語一センテンスに対応するという翻訳の原則はなく、原文の意味に忠実でありながら日本語のリズムが生かされた文章を作ることが最重要の原則になる。彼にとって翻訳をすることは、原文の呼吸やリズムに呼応しながら、センテンスのあり方をアレンジして、それによって英語を表層的ではなくより深く自然な形で日本語に移し換えるというプロセスである。

村上の訳文は、フィッツジェラルド翻訳史上、新たに出現したものであって、「英語っぽい」と、「きわめて自然な日本語の訳文」と、「村上的な文章」、どの形容で評価しても構わない、斬新な翻訳の見本を提供している。その訳文が以上の三つの性質を同時に備えるという事態は本質的に、作家村上自身の英語との親和性や熟達度と切り離せないだろう。自分が英語文学や英米の音楽に心酔していたこと、および自分の文章がそもそも英語作品から学んだと村上は何度も語っている。村上によれば、彼の文学素養、文章の仕組みの構築方法、または良い文章の原理は英語文学によって育てられたもの[19]である。

村上は思考方式が英語作品によって鍛えられた作家と言える。彼の文章の構造やスタイルが「英語っぽい」と感じさせるのは、考えてみれば当然のことである。さらに、彼の文学創作はもともと「翻訳」から開始したものである。その「翻訳」はつまり、彼がデビュー作『風の歌を聴け』を書くときに、最初に英語で書いて、後でその英語の文章を日本語に翻訳するという文章作法のことである。このような創作のアイデアについて村上は、「僕はこれまで僕なりに、母国語たる日本語を頭のなかでいったん疑似外国語化して――つまり自己意識内における言語の生来的日常性を回避して――文章を構築し、それを使って小説を書こうと努めてきたとも言えるのではないかと思います。思い返してみると、最初から一貫してそういうことをしてきたような気がする」[20]と述べている。英語が得意ではなかった彼は、「苦労しながら文章を書き進めているうちに、僕なりの文章のリズムが生まれた」としている。そのプロセスで自分の文体を作り出した。ではここで「翻訳」によって書かれた『風の歌を聴け』の文章を見よう。

今、僕は語ろうと思う。

もちろん問題は何ひとつ解決してはいないし、語り終

えた時点でもあるいは事態は全く同じということになるかもしれない。結局のところ、文章を書くことは自己療養の手段ではなく、自己療養へのささやかな試みにしか過ぎないからだ。

しかし、正直に語ることはひどくむずかしい。僕が正直になろうとすればするほど、正確な言葉は闇の奥深くへと沈みこんでいく。

弁解するつもりはない。少くともここに語られていることは現在の僕におけるベストだ。つけ加えることは何もない。それでも僕はこんな風にも考えている[21]。

最初に目に映る事実は、全体的にセンテンスが短いということである。これは村上の言う「翻訳作業」の結果であろう。英語が作家の母国語ではないため、英語で文章を書くと短くなるのは当然のことである。この部分の英訳は、"Now I think it's time to tell my story. Which doesn't mean, of course, that I have resolved even one of my problems, or that I will be somehow different when I finish. I may not have changed at all. In the end, writing is not a full step toward self-healing, just a tiny, very tentative move in that direction. All the same, writing honestly is very difficult. The more I try to be honest, the farther my words sink into darkness. Don't take this as an excuse. I promise you—I've told my story as best I can right now. There's nothing to add. Yet I can't help thinking"[22]となっている。原文の語順や構造はほとんど改変されず、語彙の意味もそのまま翻訳されている。なぜそのような翻訳になるのかというと、村上の文章はそもそも英語の語順や英語的な発想で書いたものだからである。

英語的な発想は、文と文のつながり、思考のロジック、または文の進行の流れにおいて顕著に見られる。「僕は語ろうと思う」という語り手「僕」のポジティブな意思表現を始めに置き、一連の精神活動が開始した。その後、「もちろん［…］かもしれない」と、「結局のところ［…］に過ぎない」と、「しかし［…］むずかしい」の文において、語ることにまつわる出現可能な困難と問題、および語ること自体の本質的な困難さが次々と提起される。「僕」の簡単かつ純粋な発想、その語ることへの意志がこうして色々な角度から観察・考察され、相対化されていく。そして、「言葉は闇の奥深くへと沈みこんでいく」というもっとも悲観的な推測が「僕」の意識の中に浮かび上がってくる。その一連の可能性や自己懐疑に対して、「僕」はまず自分の無力さを受け入れて、困難極まる「語ること」に対面する時の自信を回復しながら、最初の楽観的な心境に回帰しよう

とした。最後に、「僕」は「それでも僕はこんな風にも考えている」と思い始め、目標を実現するための道を模索する志向を示した。何らかの断定が先行し、その後すぐに「もちろん」で始まる文が出現する。このような文章は『風の歌を聴け』の冒頭において、村上文学の構造そのものとして形成された。

強めの意思表現から自己懐疑へ、懐疑から否定へ、その後、途方に暮れる状況になってしまうのだが、「僕」は失われた初心を取り戻そうとし、新たな道筋を探索する。このような流れは、作者村上の思考構造から生まれたものであり、村上文体の一つの特徴、さらに言うと村上小説の重要な様式だと言える。村上の代表作『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』[23]、『ねじまき鳥クロニクル』[24]、『騎士団長殺し』[25]などの物語構造（「シーク&ファインド」構造と言われている）は、ごく簡単にまとめると、このような流れを辿るものである。以上に述べた村上の思考方式は、端的に言えば翻訳によって誕生してきたのであり、英語文学の影響を受けた結果とも思われる。『グレート・ギャツビー』の文体は、主人公ニックのパーソナリティー（判断を遅延させること）そのもののように、最初に表れた発言の意思が軽妙な語り口において改変されたり、思考のロジックや物事の見方がふっと別の方向に転じさせられたりする、流れ続けるような文体である。『騎士団長殺し』の物語は、『ギャツビー』と同じように、「それでも、僕（たち）は時間の流れと共に前に進む。悲しくも楽しくもない。良くも悪くもない」という表現で、とりあえずの決着になったのである。

よく知られたように、村上春樹はフィッツジェラルドの小説は終始変らず僕を宿命者である。「フィッツジェラルドの小説的にひきつけるし、僕は飽きることなく何度も何度もその小説を読み返している」[26]と村上は述べている。フィッツジェラルドの文体と、文章が含んでいる思考構造は彼に深く影響したと思われる。村上春樹はデビュー作『風の歌を聴け』の執筆過程について述べたことがある。最初は日本語で文章を書いていたのだが、どうしても納得できるものが書けなかったため、その時に「自由に書くことの難しさ」[27]を実感したと彼は言う。そこで村上は文章作法にかかわる「発想を根本的に転換」させ、英語で書いてみることにした。「自分の文章世界が、他の言語システムに入れ替えられる」こと、「自身との間に一つのクッション」を作ること、このような村上の発想はいわゆる母国語の異質化（foreignization）である。のみならず、外国語文学のその文章に見られる思考の流れ、行文の姿勢、さらに言えばライフスタイルのようなものを深く自分の身体の中に受け入れることによって、母国語の更新を試みたというプロセスとも言える。

4　村上文体と近現代日本の「翻訳」事情

村上の作品は、日本語で書かれているものだが、アメリカ文学に近い内実を有するという二重性を持っている。この特性に関して、三浦玲一[28]は「アメリカナイズされた作品」[29]という定義を与えている。三浦によればそのような定着は村上文学の『風の歌を聴け』から始まった「グローバル化の主題」と直結している。これはある意味で正しい判断になっている。しかし、三浦は日本近現代文学の翻訳事情については考察が不十分である。そのような観点は、村上作品の内容の「アメリカ性」、または作品の時代背景としてのグローバル化を過大視しており、村上と日本近現代文学の翻訳事情との間の関連性、および村上も日本文学の歴史の一部であるという事実に対する配慮が足りないと思われる。日本文学はそもそも翻訳によって生かされている。村上作品は日本文学の発展の一部に過ぎず、「アメリカナイズ」や「翻訳文体」という類の特性は、あくまでも「翻訳」の過程がより内面化された結果なのである。

また、村上作品のテクストに内包されているのが英語文学の精髄や精神である、という二重性は、日本文学の伝統との離反とは言え、結局のところ、それは逆に日本語の文体の新たな生成、または日本語文学の更新を起こさせたのである。ただし、ここで注意しなければならないのが、そのような事態は村上という作家における特殊性の証明にはなり得ず、日本近現代文学の「翻訳」事情、「翻訳」の歴史と深くつながっているということである。日本近現代文学は翻訳によって、その様相を更新し続けている。周知のように、日本は翻訳の大国であり、欧米文化の系統的な翻訳は、明治時代から絶え間なく発展している。

近現代日本語と翻訳の関係については、翻訳語研究者・比較文学研究者の柳父章の学説が参考になる。「近代以後の日本は、西洋の文法理論をモデルとして受け入れた、というだけではなくて、近代の日本語じたいを、西洋文をモデルとしてつくりかえてきた、という事実である。とりわけ、書き言葉の日本語は、ほとんど全面的につくりかえられた。つまり、西洋語の翻訳を通じて、日本語じたいを新しくつくってきた、ということである」[30]と柳父は述べている。彼によれば、主語の創出および「～た」と「～である」と「彼は～」などの現代日本語の基本的な構文は「翻訳構文」であって、日本語のみならず、日本の文化全般にわたって、西洋をモデルにして新しく作られたのである。柳父以外に、日本語が翻訳によって更新されたと述べた研究者がおり、たとえば沖森卓也は著書の中で、西洋言語から近代日本語の漢語が作られたこと、および使役の使用や抽象概念の出現、それらの言語使用の出現が翻訳の結果であるという

ことを明白にしている[31]。

柳父の言う、翻訳が文化を作ることは、日本だけで発生した文化現象ではない。翻訳研究者ローレンス・ヴェヌティによれば、たとえばドイツ（一八世紀～一九世紀のドイツ）でも、翻訳が文学を発展させる事象が起こった[32]。翻訳は「国内の文学的な言説の創造に寄与しうるという性質」があり、「『反映』や自己認識のプロセスを可能にすることによって、国内の主体を形成する」役割を果たしていると、ヴェヌティは述べている。翻訳は最初から日本文学の進歩と更新に助力している。西洋近代市民社会において育てられた、文学精神と小説技法は、明治の日本に輸入され、近代日本の自然主義小説の繁盛を触発した。明治時代の小説、例えば田山花袋の『蒲団』[33]における「渠は」という構文は、欧文の翻訳から使い始めた三人称代名詞の運用である。翻訳的語法・翻訳構文に関して、夏目漱石は、一九〇五年当時に翻訳から新しく造られ、使われ始めた文章語を活用していた。『吾輩は猫である』[34]のタイトルの構文（「～は～」や「～である」）は翻訳構文であって、漱石はその構文を意図的に使用したと思われる。

彼は心臓から手を放して、枕元の新聞を取り上げた。夜具の中から両手を出して、大きく左右に開くと、左側に男が女を斬つてゐる絵があつた。彼はすぐ外の頁へ眼を移した。其所には学校騒動が大きな活字で出てゐる。代助は、しばらく、それを読んでゐたが、やがて、惓怠さうな手から、はたりと新聞を夜具の上に落した。［…］其所で叮嚀に歯を磨いた。彼は歯並の好いのを常に嬉しく思つてゐる。肌を脱いで綺麗に胸と脊を摩擦した。彼の皮膚には濃かな一種の光沢がある。香油を塗り込んだあとを、よく拭き取つた様に、肩を揺かしたり、腕を上げたりする度に、局所の脂肪が薄く漲つて見える。かれは夫にも満足である。次に黒い髪を分けた。油を塗けないでも面白い程自由になる。髭も髪同様に細く且つ初々しく、口の上を品よく蔽ふてゐる。代助は其ふつくらした頬を、両手で両三度撫でながら、鏡の前にわが顔を映してゐた。丸で女が御白粉を付ける時の手付と一般であつた。実際彼は必要があれば、御白粉さへ付けかねぬ程に、肉体に誇を置く人である。彼の尤も嫌ふのは羅漢の様な骨骼と相好で、鏡に向ふたんびに、あんな顔に生れなくつて、まあ可かつたと思ふ位である。其代り人から御洒落と云はれても、何の苦痛も感じ得ない。それ程彼は旧時代の日本を乗り超えてゐる[35]。

夏目漱石『それから』の冒頭部にある一節である。一見して、夏目漱石が新しい文体を作ったということが分かる。注目すべき点は、「ル形」で止める文、「た」で止める文、および「である」で止める文が混在する・交互に出現するという現象と、「彼は」の多用である。違う文末・止め方が交互に出現する文体は、人物をリアルタイムで観察するような臨場感を作り出し、読者の参入が促されている。また、このような文末は文章に躍動感とリズムを与え、語りの内容の魅力を伝えることもでき、多くの読者を惹きつけてきたのである。そして、この一節で使われている「彼は～」や「～は」という主語を前置する言い方、「彼」という代名詞と、文末語「～である」・「～だ」と「～る」・「～た」は、当時は不自然な用語ではあるが、夏目漱石はそれを意識的に使ったのであろう。

夏目漱石は英語が達者であり、英文学を熟知している。彼は当時の風潮に身を合わせ、さまざまな文体の実験を行い、日本語の文体を新しく作ろうとしたのであろう。村上春樹も英文学の受容、英語の翻訳を通して、自分の文体を作った。村上の文体はしばしば「翻訳文体」と呼ばれている。しかし、その呼び方は厳密ではないと言わなければならない。「翻訳文体」という言葉が含んでいる性質は、村上特有のもの、または何らかの特別に新鮮なものではないからである。すでに明治時代から日本の知識人たちは、積極的に翻訳によってそれまでにない文体を生み出していた。日本語文学のみならず、近代日本語自体は、そもそも欧文をモデルとして人為的に作り直したものである。とりわけ文章語はほとんど全面的に作り替えられた。また、現代口語文も、フランス語やオランダ語や英語などの西洋語の翻訳によって新しく造り出された。つまるところ、日本語文学、さらに言えば文学自体は翻訳によって生かされるものである。そのため、村上を「翻訳文体」の顕著な特異な作家と認定する考え方は適切ではない。ここで一つの実例、「翻訳調」と言われた志賀直哉の文章を見よう。

仙吉は空車を挽いて帰って来た。彼の腹は十二分に張つて居た。これまでも腹一杯に食つた事はよくある。然し、こんな旨いもので一杯にした事は一寸憶ひ出せなかつた。

彼は不図、先日京橋の屋台鮨屋で恥をかいた事を憶ひ出した。漸くそれを憶ひ出した。すると、初めて、今日の御馳走がそれに関係を持つて居る事に気がついた。若しかしたら、あの場に居たんだ、と思つた。屹度さうだ。併し自分の居る所をどうして知つたらう？これは少し変だ、と彼は考へた。さう云へば、今日連れて行かれた家は矢張り先日番頭の噂をしてみた、あの家だ。全体どう

して番頭達の噂まであの客は知つたらう？

仙吉は不思議でたまらなくなつた。番頭達が其鮨屋の噂をするやうに、AやBもそんな噂をする事は仙吉の頭では想像出来なかつた。彼は一途に自分が番頭達の噂話を聴いた、其同じ時の噂話をあの客も知つてゐて、今日自分を連れて行つて呉れたに違ひないと思ひ込んで了つた。さうでなければ、あの前にも二三軒鮨屋の前を通りながら、通り過ぎて了つた事が解らないと考へた[36]。

このテクストにおいて、志賀直哉の特徴的な文体、「～は～た」（「仙吉は～た」、「彼は～た」）が頻繁に出現している。また、「彼は～考えた・思った」という構文が多用されている。その頻度の高さから言うと、作家は文体の形式にかなり力を入れたに違いない。その志賀の文体は文の長さのアレンジが絶妙で、メリハリのはっきりしたリズムがあり、「た」で止める文の連続から厳粛な断定の響きや、客観的・冷静な感覚が作り出される。これらの現象は、西洋思想と西洋小説の影響を受けた結果と思われる。日本自然主義文学の知識人たちは、西洋文学から文体を学んで、それを漢文の伝統を受けた東洋的な文体と融合させ、新たな文体を多く作り出した。彼らは、西洋文学を基礎にして「彼は～」「～た」「～である」などの文型を作り、一つの独立した文のあり方、完結した文体、さらに言えば「考える」主体を現出させた。

ところで、村上は確かに自分なりの文体・スタイルを持っている。彼の文章を読めば、すぐにそれは村上が書いたものだと認識できる。そのような直観的な認識は、村上文体の一番重要な特徴ともいうべき「断絶」・疎隔の感覚に由来するものであろう。そのような感覚的な性質は、T・S・エリオットとキーツなどのモダニズム作家から深い影響を受けたフィッツジェラルドから受け継いだのであろう。Harold Bloom[37]は、フィッツジェラルドをアメリカのキーツ、アメリカのシェリーと評し、それらの時代遅れでありながら反伝統の作風でロマンティシズムを肯定した文学者たちがフィッツジェラルド作品を触発したと言う。

また、Nicolas Tredell[38]によると、『ギャツビー』にもっとも直接的な影響を与えたのがエリオットの『荒地』であって、モダニズム作品は驚嘆すべき方式で伝統的な芸術の形式を断片化し、フィッツジェラルド作品の誕生に刺激的で挑発的な文化的な背景を作り出した。そして、モダニズム文芸の特徴はstrangeness（疎隔感・奇妙さ・馴染みのなさ）という感覚的な性質、つまり真実が常に相対的かつ暫定的なもので、世界と宇宙が異質的なものだという感覚であるとTredellは述べる。

フィッツジェラルドのスタイルはまさにモダニズムのこの特徴を継承して作られたものである。strangeness の感覚は、フィッツジェラルドから多く学んだ村上春樹の作品においても読み取られる。

ただし、英語文学の受容より、もっと肝心なのは日本語を練り上げることへの村上の注力である。村上自身も強調しているように、彼の文章に関する一番重要なこだわりはシンプルな言葉で深い意味内容を語ること[39]である。言葉遣いが簡単だが意味内容が難解かつ深奥という文章の特性、そのような文章が与える魅力的な流動性と、神秘性を伴った美的感覚は、読者たちの心を掴む。そのような言葉の誕生は、最初の作品『風の歌を聴け』を書くときに行われた「翻訳」と「移植」のプロセスがなければ現れてこないものである。

村上は自分の内面に適した日本語の表現を発明することに注力した。彼が見つけた方法は「翻訳」であった。再三の推敲を通して、新たな日本語文体が生み出された。これは偶然の結果とは言えるが、時代の流れとともに出現してくる必然でもある。これは前述した村上の訳が野崎版より良いということ、つまり翻訳が時代とともに進歩し続けることと同様である。村上は英文学をより深い内面に受け入れて消化したため、もっと自然な形で吸収した西洋文化の栄養を活用している。言葉は「交通」を根底にしているものである。異質な他者との交流、異質の文化の間の交通がなければ、言葉は消滅するのだろう。英米文学に学んだことをもって日本語で語ること、本質的な翻訳を行うこと、そこで近現代日本語の持つ創造性が触発される。他者に深く学んだり、自己を異質化したりすることによって、新しい自分自身、あるいは以前に発見できなかった自己が浮上する。村上が行った文体の生成は、言葉そのものの特性に由来する本質的な翻訳行為を根源にしている。

注

1 柴田元幸『翻訳教室』（新書館、二〇〇六年三月、一五一ページ）。

2 村上翻訳著作に関して、詳しくは『村上春樹作品研究事典』（村上春樹研究会編、鼎書房、二〇〇七年一〇月、三三五～三三八ページ）を参照のこと。

3 村上春樹『村上春樹雑文集』（新潮社、二〇一五年一一月）。

4 フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』、村上春樹訳（中央公論社、二〇〇六年一一月）。

5 フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』、野崎孝訳（新潮社、一九七四年七月）。

6 F. Scott Fitzgerald. 1925. *The Great Gatsby*, Charles Scribner's Sons.

7 Nicolas Tredell. 2007. *Fitzgerald's The Great Gatsby*, Continuum

International Publishing, p.13〜17.

8 Robert Ornstein. 1973. "Scott Fitzgerald's Fable of East and West". *F. Scott Fitzgerald: a collection of criticism edited by Kenneth E. Eble*. McGraw-Hill Book Company. p.61.

9 田坂崇「フィッツジェラルドの文体 対立表現の世界」（刈田元司編『フィッツジェラルドの文学』、荒地出版社、一九八二年三月、三九ページ、四八ページ）。

10 Nicole Guetin. 2007. "Icons and Myths in The Great Gatsby", *A Distant Drummer: Foreign Perspectives ON F. Scott Fitzgerald, edited by Jamal Assadi & William Freedman*, Peter Lang Publishing, p.21〜27.

11 Nicolas Tredell. *Fitzgerald's The Great Gatsby*, p.65〜69.

12 Elisabeth Bouzonviller. 2007. "The Frontiers that Artists Must Explore", *A Distant Drummer*, p.77〜80.

13 宮脇俊文『『グレート・ギャツビー』の世界 ダークブルーの夢』（青土社、二〇一三年六月、五九ページ）。

14 Marius Bewley. 1985. "Scott Fitzgerald and the Collapse of the American Dream". *Modern Critical Views F. SCOTT FITZGERALD. Edited with an introduction by Harold Bloom*, Chelsea House Publishers, p.24, p.32, p.44〜47.

15 Robert Ornstein. *F. Scott Fitzgerald: a collection of criticism edited by Kenneth E. Eble*, p.60〜61.

16 村上春樹、柴田元幸『本当の翻訳の話をしよう』（新潮社、二〇一二年七月、一一三〜一二七ページ）による。

17 千石英世「村上春樹とアメリカ レイモンド・カーヴァーを通して」（『ユリイカ 総特集村上春樹の世界』、一九八九年六月、一〇五ページ、一一七ページ）。

18 村上春樹、柴田元幸『翻訳夜話』（文藝春秋、二〇〇〇年一〇月、二一〜二二ページ、三〇ページ、六六ページ）。

19 同、二一九ページ。

20 村上春樹「翻訳すること、翻訳されること」、（『村上春樹雑文集』、二八三〜二八四ページ）。

21 村上春樹『風の歌を聴け』（講談社、二〇〇四年九月、八ページ）。

22 Haruki Murakami. 2016. *Wind/Pinball: Hear the Wind Sing and Pinball /*translated by Ted Goossen, Vintage International, p.4.

23 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、（新潮社、一九八五年六月）。

24 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル』、（新潮社、第一部・第二部、一九九四年四月、第三部、一九九五年八月）。

25 村上春樹『騎士団長殺し』、（新潮社、二〇一七年二月）。

26 村上春樹『ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック』（中央公論新社、二〇〇七年七月、三四四ページ）。

27 村上春樹『職業としての小説家』、（新潮社、二〇一六年一〇月、四

九ページ）。

28 三浦玲一『村上春樹とポストモダン・ジャパン―グローバル化の文化と文学』（彩流社、二〇一四年三月）第一章による。

29 村上春樹の文学が「日本文学」なのか「アメリカナイズされた日本文学なのか」については、ウィル・スロカムの二〇〇四年の論文（Will Slocombe. "Haruki Murakami and the Ethics of Translation." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 6, no. 2, June 2004, accessed April 3, 2014）が参考になる。

30 柳父章『近代日本語の思想』（法政大学出版局、二〇一一年五月、二七ページ）。

31 沖森卓也『日本語全史』（筑摩書房、二〇一七年四月）第六章による。

32 ローレンス・ヴェヌティ『翻訳のスキャンダル　差異の倫理に向けて』（秋草俊一郎、柳田麻里訳、フィルムアート社、二〇二二年五月）第四章による。

33 田山花袋「蒲団」（『定本花袋全集　第一巻』、臨川書店、一九九三年四月、五二ページ、六〇六～六〇七ページ）。

34 夏目漱石『吾輩は猫である』（『定本漱石全集　第六巻』、岩波書店、二〇一七年五月）。

35 夏目漱石『それから』（『定本漱石全集　第六巻』、岩波書店、二〇一七年五月、四～五ページ）。

36 志賀直哉「小僧の神様」（『志賀直哉全集　第三巻』、岩波書店、一九九年二月、二七七ページ）。

37 Harold Bloom. 1985. *Modern Critical Views F. SCOTT FITZGERALD*, p.1.

38 Nicolas Tredell. *Fitzgerald's The Great Gatsby*, p.13.

39 村上春樹、柴田元幸『翻訳夜話2　サリンジャー戦記』（文藝春秋、二〇〇三年七月、九二ページ）。