

著名翻訳家・テキスト分析・可視性概念
—村上春樹にみる同化・異化論の進展—

明石 元子¹

(¹ University of East Anglia)

James Hadley²

(² Nanjing Agricultural University)

The domestication-foreignization paradigm of translator visibility originally formulated by Lawrence Venuti has come to dominate much translation research. However, much of the discussion relating to the use of this paradigm has historically centred on the subjective nature of the terminology, or even the ideological specificities of the American context in which Venuti produced the paradigm.

This article aims to demonstrate that a more fundamental issue with using the visibility paradigm is a tendency to focus on textual analysis at the expense of broader social and contextual details. Using textual analysis to explore the translation work of Haruki Murakami, arguably one of the most visible contemporary translators, the article demonstrates the often contradictory results that can arise from extrapolating translator visibility in this way. It advocates further analysis of celebrity translators' work for the production of a more sophisticated paradigm of translator visibility, appropriate for a greater number of contexts.

1. はじめに

現代の翻訳研究において、ローレンス・ヴェヌティ(Lawrence Venuti)が定義した「異化」(foreignization)と「同化」(domestication)、さらに「可視性」(visibility)という概念は頻繁に議論の対象となってきた。ヴェヌティ(Venuti, 1995, 5)は「Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work 'invisible」 [流暢な文章で同化されたテキストが翻訳者を『不可視化』させている]」¹ という状況を批判し、テキストを起点文化に近づけることによって翻訳者の存在を可視化させる「異化」的なストラテジを支持している。

AKASHI Motoko & James HADLEY "Celebrity Translators, Textual Analysis, and the Visibility Paradigm: How Haruki Murakami Can Advance Domestication-Foreignization Thinking," *Interpreting and Translation Studies*, No.14, 2014. Pages 183-201. © by the Japan Association for Interpreting and Translation Studies

ヴェヌティの定義が翻訳研究に登場する約2世紀前の古典ともいえるシュライアーマハー (Friedrich Schleiermacher) (1813, 47) の一節にこの二分法的な背景がすでに論述されている。「der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen [読者をなるべくそのままにしておいて原作者を読者に近づける、或いは原作者をなるべくそのままにしておいて読者を原作者に近づける]」²。要するに、異化も同化も、翻訳規範に基づいた概念である。シュライアーマハーが先駆け、後にヴェヌティが定義している異化論は、同化という翻訳ストラテジが選択される傾向への反発として提示されたといえる。シュライアーマハーの翻訳ストラテジは、アウグスト・シュレーゲル (August Schlegel) など、当時のロマン主義の翻訳者が提案した規範から距離を置くことが目的であった (Kittel and Poltermann, 2008: 416)。同様に、ヴェヌティが異化を採用したのは、母国アメリカにおいて標準として容認されてきた同化に対する積極的な抵抗 (resistance) としてである。

このヴェヌティの二分法は翻訳者の可視性に関連する研究に大きな影響を与えてきた反面、批判もされている。例えば、マリア・ティモチコ (Maria Tymoczko) (2007: 211) は、全ての可視性がこの単純な二分法で定義できるとは言えないと論証している。このように、可視性について中心的な存在とされているヴェヌティの研究結果を、アングロ・アメリカ文化圏の外で適用すると問題が生じるといえる。日本の翻訳研究においてもヴェヌティの概念的な特異性は「異化的翻訳は民族中心主義、文化的ナルシシズム、文化帝国主義に対する『抵抗』である」(長沼・水野・柳父, 2010: 38-39) とし、日本の文脈には適合しないと批判されている。このようにヴェヌティの概念に対する大半の批判はこの概念の発祥文化の背景または異化・同化の定義の主観性に集中する傾向にある。

本稿では、ヴェヌティが同化と異化の概念を定義する際に、翻訳者の可視性に影響しうるさまざまな要素を考慮せずに主にテキスト分析に終始している点を取り上げ、ヴェヌティの概念定義にみられる問題を考察する。そこで、非常に可視化されている翻訳者およびその翻訳者が手がけた翻訳テキストの詳細なテキスト分析を行い、このような二分法が紛らわしい矛盾した結果を生むことを検証していく。分析には、著名であり、つまり可視化されている翻訳者だと考えられる村上春樹を選択した。そのうえで、テキスト分析以外の要因に焦点を当てることによって、翻訳者の可視性の概念はより広範囲な文化圏で適用可能になりうることを展望する。

2. 村上とその作品

村上春樹は 1949 年に京都市で生まれ、国語教師である両親のもと神戸で育った。「父と母が国文学をやっていたから、それから逃げたくて外国文学を読んだ」(2013: 44) という村上は、高校生の頃レイモンド・チャンドラー (Raymond Chandler)、ロス・マクドナルド (Ross Macdonald)、エド・マクベイン (Ed McBain) といったアメリカのハードボイルド小説の原作を読み始め、やがて、トルーマン・カポーティ (Truman Capote) や F・スコット・フィッツジェラル

ド(F.Scott Fitzgerald)、そしてカート・ヴォネガット(Kurt Vonnegut)のような現代アメリカ文学の代表的作家へと興味は移っていった。村上の小説には、こうした作家達から受けた影響が見受けられるほどである(Rubin, 2002: 16)。

1979年にデビュー作『風の歌を聴け』で群像新人賞を受賞して以来、作家として著しい活躍を遂げてきた村上の書く小説は国内外において人気は衰えることはない。作家村上の最初のベストセラーである『ノルウェイの森』(1987)は販売部数が通算1000万部を超えているのに加えて、最近の作品でも『1Q84』(2009)が発売当初の短期間に記録的な売り上げを見せている(沼野, 2013: 129)。海外では主に小説家として知られる村上の小説は40カ国語以上に翻訳されており(沼野, 2013: 130, Seats, 2009: 26)、特にアメリカにおいては、村上が日本人として最も成功した作家であると言っても過言ではない(Chan, 2009: 12)。同様に、村上の小説はアジア圏でも絶大な人気を誇っている。1989年に中国本土で初出版された『ノルウェイの森』は、2006年の時点で140万部の売上げを記録し、中国語に翻訳された外国文学では定番のベストセラーとなっている(ibid: 9)。さらに、韓国では村上のほとんどの小説が翻訳出版されており、翻訳点数としてはアジア圏で最多である(ibid: 38)。今や村上春樹は世界的に最も注目されている日本人作家といえるだろう。

一方、作家活動と同様に翻訳家としての活動も大いに注目されており、特に村上訳の『キャッチャー・イン・ザ・ライ』(2006a)、『グレート・ギャツビー』(2006b)はベストセラーとなり、近年の新訳ブームの火付け役とも考えられている(佐藤, 2009: 1)。このように作家村上春樹が翻訳した本は日本で高い評価を集めており、村上は翻訳家としての名声をも確立している。村上は現代の日本において、まさに、数少ない「著名翻訳家」と呼ぶにふさわしい1人である。

出版業界の不況がうたわれる近年、書店では海外文学の展開を縮小する傾向にあり、出版社も翻訳文学の出版には消極的である(田中, 2013)。そんな現状において、今やブランド化した「村上」の訳す海外文学が売れ、訳者の名前が原作者よりも大きく取り上げられている(風丸, 2006: 52, 沼野, 2013: 137)。また、一般読者向けに村上の解説本もいくつか出版されるなど、「村上産業」ともいえる現象が起きている(村上, 2012: 367)。その村上産業を戦略として、落ち込んだ出版市場に活気をもたらしている出版社が『キャッチャー・イン・ザ・ライ』でベストセラーを出している白水社、『グレート・ギャツビー』を出版している中央公論新社などである。特に後者は「村上春樹翻訳ライブラリー」と称した村上の翻訳による海外文学シリーズも出版している。27巻からなるこのシリーズではF・スコット・フィッツジェラルド、レイモンド・カーヴァー(Raymond Carver)、ポール・セロー(Paul Theroux)、ジョン・アーヴィング(John Irving)、マーク・ストランド(Mark Strand)、そしてC・D・B・ブライアン(C.D.B Brian)など、村上の主な翻訳作品が網羅されている。

上記のキャリアに着目すると、村上は小説の執筆よりも翻訳にかなりの時間を割いてきたという見方もできる(内田・都甲・沼野, 2010: 179)。というのも、1979年のデビューから2003年の間に刊行された小説の数が22作品なのに対して、翻訳書として刊行された数はそのほぼ倍にあたる40作品であるからである。さらに、村上が翻訳を行う過程には独特なものが

あり(Miura, 2003: 24)、そこから生まれる解釈の特質性は議論を招く傾向にある。この特質性については、後の章で考察する。

3. 読者寄り

村上は、翻訳及び小説執筆の双方の過程において最も重要なのは文章のリズムであると述べている(村上・柴田、2000: 66)。この両方の作業に共通したストラテジからもわかるように、村上にとって小説を書くことと翻訳をすることは切り離すことのできない作業であるといえる。つまり、村上は翻訳を副業とする作家でもなければその逆でもないということである。

僕は思うんだけど、創作の文章にせよ、翻訳の文章にせよ、文章にとって一番大事なのは、たぶんリズムなんですよ。僕が過去形と現在形をある程度混在させるというのも、あくまでリズムを作っていくためです。原文ではひとつの文章を二つに分けたり、原文では二つの文章をひとつにまとめたりするのも、つまるところリズムのためです。(村上・柴田、2000: 66)

読書は楽しめなければ意味が無いという村上の信念は、このリズムによって「人の読む文章」(村上、柴田、2000: 66)を作ることに焦点を当てたストラテジに表れている。特に、村上の流暢に読める文章に関しては読者や批評家の間でよく話題にされており、藤本(2006: 136)は、『キャッチャー・イン・ザ・ライ』の現代的でスムーズな日本語に対し、「原文の存在を忘れさせる。村上のオリジナル作品として読み進むことも可能である」と述べている。

上記の引用でも示されているように、村上の翻訳ストラテジでは原文に相当する翻訳としてというよりも、翻訳そのものについて焦点が当てられている。したがって、村上のストラテジは流暢な翻訳を目指すものであり、読者から原文と訳文とが同等視されることを意図している訳ではないと言えるだろう。さらにいえば、従来の「異化・同化」論では翻訳が原文の代理という前提の上に議論されてきたが、村上のストラテジは原文の代理としての翻訳を目指すという前提に立たないため、従来の「異化・同化」論の範囲からは外れることになると考えられる。にもかかわらず、読者は読んでいるテキストが村上が手がけた翻訳テキストだということを認識する。このことが村上のストラテジの独自性にほかならない。

日本の翻訳史をみると、明治時代以降、西洋の知識や文化を輸入するための手段であった翻訳は主に学者によって行われてきた(Wakabayashi, 2009: 2-3)。このような翻訳はクウェイム・アッピア(Kwame Appiah)が‘Thick Translation’(1993/2004)でも述べているように、単に原文の意味を反映するのではなく、翻訳を行うことによって原文を細かに解釈したもので、読むことは難解であったため、テキストが翻訳であるということは自明であった。日本における可視化的な翻訳の歴史としてはこのようなものであったのだが、最近の日本の出版業界では、「読者寄り」のアプローチが主流となっており、読みやすい翻訳が好まれる傾向にある(Sato, 2009: 16)。このような時流が村上の流暢な翻訳に反映されているといえる。

読みやすい日本語を重視する出版業界における規範は、明らかにヴェヌティ(Venuti,

2004: 15, 117)が詳述しているアングロ・アメリカ文化圏の翻訳規範に近い。近年の翻訳研究において、この規範が及ぼしているアングロ・アメリカ文化圏の出版業界の実情や、翻訳者の翻訳作業全般については議論されてきたが、現在でもなおヴェヌティの定義する「異化・同化」論において、流暢さを重視する規範とそれによる翻訳者への影響との関係はきわめて重要だと見られている。しかし、アングロ・アメリカ文化圏の翻訳出版業界と、日本の翻訳出版業界の間には多くの相違点が見られる。最も顕著な相違点は、日本では翻訳者の存在を認識しない、もしくは軽視するという傾向が見られないということである。このことは村上の翻訳を考察する上でも重要である。また、翻訳者の可視性という観点から日本の翻訳出版業界を見ると、不可視化されている例から、村上のように著名で可視化されている例まで、さまざまな翻訳者が存在していることがわかる。

ヴェヌティはテキスト作成過程における翻訳者の貢献を認識しないという一般的な傾向について、「The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text [翻訳が流暢であればあるほど翻訳者は不可視化されると同時に、原作者、又は原文の意味が可視化されるであろう]」(Venuti, 2004: 2-3)³と述べている。そして、「Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language [異化的翻訳は、目標言語の文化的規範を破ることによってテキストが異文化のものであるということを示すものである]」(Venuti, 2004: 20)⁴とし、異化的翻訳がこのような傾向に対する最も重要な抵抗戦略であると述べている。つまり、この概念は、訳文が流暢であるか否かという読者による判断に完全に依存しているということだ。したがって、ヴェヌティの概念は細かいテキスト分析を余儀なくさせると同時に、この分析結果をほかのどの要素よりも優先するのである。仮にこのような姿勢に信頼性があるとして、村上の作品の分析結果を解釈するのに用いたとしよう。この場合、村上の翻訳戦略が完全に流暢さを考慮したものではないという結果が出ることは明白である。つまり、テキスト分析に加えてほかの要素を考慮する必要性が無くなるということになる。

確かに、村上本人のいう原文のリズムの再現に焦点を当てるという戦略が、日本語として多少の違和感を与えているケースもある。これは、原文の持つ要素を日本語に置き換えたときに読者に違和感を与えないよう提示するという村上の指針に反しているということでもある。この例として、編集者ゴードン・リッシュ(Gordon Lish) (Hemmingson, 2011)によって大胆に編集されたことで知られるカーヴァーの作品の一つ『Sacks』(2009: 34)に登場する会話のシーンを見てみたい。

‘Look here,’ I says. [...]

‘I saw it on the TV last night,’ she says.

‘They go away clean,’ I says.

‘Pretty slick,’ she says.

‘The perfect crime,’ I says.

‘Not many people get away with it,’ she says.

下記の村上訳『菓子袋』(2006c: 78)では、カーヴァー独特のスタイルである、台本を思わせるような1節を完全に再現しており、訳文には“she says” “I says”という表現が含まれている。つまり、原文の雰囲気や損なわずに訳されているのだが、この繰り返しが日本語としてはやや不自然に感じられるのだ。

「そういえば」と私は言った。 [...]

「夕べテレビで見ましたわ」と彼女は言った。

「鮮やかな手並みだよ」と私は言った。

「すごくスマート」と彼女は言った。

「完全犯罪だ」と私は言った。

「なかなかあんなにうまくはいきませんよね」と彼女は言った。

このように、村上の原文のリズムに対する強い関心は、訳文に確かに表れている。しかし、それが完全な異化的翻訳であるとは断言できない。例えば、原文のリズムを再現するために村上が行っている逐語訳がある。「[...] 僕は翻訳者としてはどちらかと言えば逐語訳です。 [...] 一語一句テキストのままにやるのが僕のやり方です」(村上・柴田、2000: 20)と説明する。村上のいう逐語訳とは、翻訳をする際に原文のリズムを日本語に移し替えるために文章を区切ったり、繋げたりすることである(村上・柴田、2000: 21-2)。つまり、村上は日本語の文法にある「主語—目的語—動詞」の構成を崩さずに原文のリズムを再現することで、文章が極度な翻訳調になるのを防ぎ、読みやすさが損なわれないように工夫している。下記の例で村上の逐語訳の効果を検証してみたい。原文で文章の区切れる箇所は番号で表示してある。

[[1] Something in her tone [2] reminded me of the other girl’s [3] “I think he killed a man,” [4] and had the effect of stimulating my curiosity. [5] I would have accepted without question the information that Gatsby sprang from the swamps of Louisiana or from the lower East Side of New York. [6] That was comprehensible. (Fitzgerald, 2012: 36-7)

村上訳の同じ一節を比較する。

[1] 彼女の口調は、[2] さっき別の娘が口にした言葉を僕に思い出させた。[3] 「あの人、誰かを殺したことがあると思うな。」[4] そして僕の好奇心はますます刺激された。[5] もしたとせば、ギャツビーはルイジアナの沼沢地域の出身であるといわれても、ニューヨークのロワー・イーストサイドの貧しい地域の出身であると

いわれても、それなりにすんなり受け入れてしまったことだろう。[6] それは僕にも理解不可能なことだったから。(村上、2006b: 95)

下記の野崎訳と比較してみると、村上訳の文章は原文のリズムを再現するように区切られているのが明白である。つまり、文章を読んだ時の1呼吸を1つの単位をして区切り、特に[2]では終止符を使うことにより読みやすくしている。野崎訳にはそのような注意が払われているように見えず、特に最初の一節では[3]を[1]と[2]の間に入れることによって、日本語としても主語と述語の間隔が長くなり回りくどい表現になっている。つまり、野崎訳では原文のリズムに近づけようとはしていないように見える。

そういう彼女の口調には、どこか「あたし、きっと人を殺したことのある男だと思うわ」と言った、あの娘の言葉を思い起させるものがあった。それが僕の好奇心をかきたてた。ギャツビーがルイジアナの湿地帯の産だとか、ニューヨークのイースト・サイドの下層社会の出だとかいうのなら、ぼくは間違いなく認容したと思うのだ。それなら納得できるのである。(野崎、1989: 81)

村上の文章のリズムに対するこだわりは、注釈の入れ方にも表れている。注釈はテキストが翻訳であることを明らかにするため、同化的な翻訳ではあまり採用されないと考えられる。下記の野崎と村上の例を比較すると、翻訳をする上で原文のリズムの再現を重視する姿勢に違いがあることが明らかである。村上訳では文章の流れを保つため、注釈は各章の最後のページに入れている。一方、野崎訳では注釈が文の中に挿入されている。

[...] それらは、造幣局から出てきたばかりの貨幣のように、赤や金色に輝いてぼくの書棚にならび、マイダス(訳注 ギリシア神話のプルギュアの王。手にふれるものがすべて黄金に変わった)やモルガン(訳注 アメリカの富豪)やミシーナス(訳注 ローマの詩人、政治家で、ホレスやヴァーギルなどのパトロン)などだけが知っている山吹色の秘密をときあかしてくれそうに見えた。(野崎、2006: 10-1)

[...] その赤と金色の背表紙は、鑄造されたばかりの新しい貨幣のようで、ミダス王やモルガンやマエケナス*1しか知らなかった光り輝く秘密を、もれなく解き明かしてくれるように見えた。(村上、2006b: 15)

*1 ローマの政治家。文学・芸術の保護者としてホラティウスやウェルギリウスを後援した。(村上、2006b: 46)

注釈の使い方の相違点は、リズムの重視とは別の側面にも見られる。野崎が注釈を添える目的は、単に読者へ解説を提供するためだと考えられる。一方、村上は自分の解釈を読者

と共有するためにも注釈を添えているのである。これに関して、林(2012: 6)は村上の注釈を、特定の言葉の意味を説明する語注と、特定の文章に対する村上の解釈を説明するための訳注という、2つのタイプに分類している。村上の注釈は単に読者に言葉の意味を理解させるためのものではなく、村上の翻訳の根拠を解釈したいという読者の気持ちをそそる機能も果たしているといえる。

このような読者に働きかける機能「dialogic function」(Wertsch, 1991: 74)を持つ注釈の使用は、村上特有の翻訳ストラテジの1例であると考えられる。それは単に情報提供をしているのでも、積極的に目標言語の規範に抵抗あるいは服従しているのでもない。村上は翻訳の裏にある理論的な解釈を読者や批評家に推測させることで、村上の解釈が生まれた1種の過程を共有しているのである。次に挙げるのは、『グレート・ギャツビー』に注釈として書かれた村上の考察である。

もちろんスワスティカ(鉤十字)はナチスのシンボルになるわけだが、本書が書かれた1920年代の半ばには、まだ一般的なデザインに過ぎなかった。しかしルルフシャイムがユダヤ人であることを考えると、あくまで結果的にはあるけれど、そこには何か不吉なイメージが生まれることになる。(村上, 2006b: 326)

この例を見ると、村上が翻訳をする上で最も気にかけているのは、ヴェヌティが支持する「翻訳者の可視性を高めるために目標言語規範を覆す」ことではない、ということが読み取れる。代わりに、村上は自己による物語の解釈を読者と共有することに非常に焦点を当てている。さらに、注釈を翻訳テキストに添える形のパラテキストとして用いるだけでなく、作品紹介のページで作品に対する村上本人の個人的な思い入れや、その作品の翻訳を行った経緯を解説している。つまり、「翻訳書には、解説と訳注はどうしても不可欠なものなんです。文化背景が違うんだから、一般読者にはそういうものがいいんです。」(村上, 2003: 6)ということである。村上の読者に対するこのようなサービス精神は、サリンジャーの『キャッチャー・イン・ザ・ライ』、『フラニーとズーイ』のケースで伺うことができる。サリンジャーのエージェントである Harold Ober Associates との出版契約では訳者のいかなる解説も付けてはならないということになっていた(村上, 柴田, 2003: 5)。そのため、村上には『キャッチャー・イン・ザ・ライ』に関しては、『サリンジャー戦記』(村上, 柴田 2003)と題し作品を詳しく解説した書籍を別途出版し、『フラニーとズーイ』に関しては29ページにも及ぶ訳者解説『こんなに面白い話だったんだ!』(村上, 2014b)を読者にオンラインで無料提供している。

たしかに、訳者解説や作品紹介というパラテキストを活用すれば、村上は翻訳に対する自分の解釈を読者に直接説明できる。しかし、従来からの可視性の概念を鑑みると、村上が非常に可視化された翻訳者であるならば、訳文は少しも流暢ではないものになっているはずである。一方、村上が同化的翻訳を行う翻訳者として原作の代用を作り出すために翻訳を行っている訳ではないことは、このようなパラテキストの活用にはっきりと表れている。したがって、村上のストラテジは、同化的翻訳とは異なっていることが明らかである。さらに、特出すべき

は異化とも異なっている点である。

村上の翻訳ストラテジは目標言語規範を覆し、読者を翻訳から遠ざけるためにパラテキスト的な要素を用いるのではない。むしろ、パラテキストは翻訳行為におけるある種の過程を読者と共有するために用いられ、また作家としての想像力が翻訳の基礎となっていることを示している。そして、村上の翻訳ストラテジはこうした創作力を意識的に明示し、多くの場合は原文の新解釈を積極的に行っているのである。それは、次のような箇所にもみられる。

[...] 要所要所で、小説家としての想像力を活用して翻訳をおこなったということだ。もし僕が作者であればこの部分はどういう風にかくだろうと想像しながら、フィッツジェラルドの、時としてポイントがスリッパリーに(滑りやすく)なっていく文章を、ひとつひとつ掘り起こしていった。(村上, 2006b: 337)

4. 翻訳と新解釈

翻訳における村上の新解釈は、英語に比べて複雑な日本語の人称代名詞を巧みに使い分け、目標テキストに新しいニュアンスを創りだすときによく表れていると言える。日本語で人称代名詞を使う場合、風習や社会的地位、相手の続柄などに従い人称代名詞を選択して使用する。例えば、英語の「I」を和訳する場合には「私」、「僕」、「俺」、「あたし」などから選択する必要がある。またこれらの人称代名詞は話し手の人格を暗に示しているとも言える。2人称代名詞の場合も、選択する代名詞によってテキスト上の話し手と聞き手の立場や関係性は変化する。英語の「you」を訳す際は「君」、「お前」、「あなた」などから選択するのが一般的である。

このような人称代名詞の性質から、英文和訳の場合、代名詞の選択が登場人物間の上下関係や社会的地位に実質的な影響を与える(油井, 2007: 25-6)。そのため、多くの翻訳者は代名詞の選択に対して保守的である(油井, 2007: 26-7)。しかし、村上は人称代名詞を訳す際、特に主人公の人称代名詞の場合に、村上の文体によく見られる特有な選択をしている。翻訳も含めた村上の作品全般に登場する男性主人公は一貫して自分のことを「僕」と呼んでいるため、村上の小説および翻訳に登場する主人公の性格や個性に、共通点を見出すことができる。村上の手がけた翻訳テキストには、原文における主人公の性格に拘わらず、村上小説に見られる一貫したイメージが表れており、双方のテキスト間に相互の関連性を生み出している。Rubin (2002: 37)は、以下のように、この村上特有の「僕」には、本人の性格が表れていると述べている。

Murakami was by no means the first Japanese novelist to adopt *boku* as the “I” of a nameless male narrator, but the personality with which Murakami invested his *Boku* was unique. First of all it resembled his own, with a generous fund of curiosity and a cool, detached, bemused acceptance of the inherent strangeness of life. This stance normally makes *Boku* a passive

character, which in turn gives rise to a speech habit – or “Haruki-ism” often used by Murakami’s protagonists when they are confronted by confounding situations: “yare-yare”.

〔「僕」を匿名の「私」として用いるのは無論、日本の小説家では村上が初めてではないが、村上がこの「僕」に込めるパーソナリティーには特殊なものがある。まず、好奇心旺盛、クールで世間から孤立していて日常生活で起こる不可思議な出来事を当惑しながらも受け入れるというあたりは村上本人を思わせる。このような姿勢が「僕」という受け身な人物像を描いており、村上の小説で困惑した主人公の口癖「やれ、やれ」というフレーズが用いられるのもそのような影響からきていると考えられる。〕⁵

主人公以外の登場人物についても、村上は日本語の人称代名詞の持つ微妙なニュアンスを活かしている。そうすることで、保守的なストラテジを用いた場合には生まれのような新解釈を提供している。例えば、『キャッチャー・イン・ザ・ライ』では、村上の創造的な代名詞の使い方によって、姿の見えない主人公が読者に向かって語りかけているような印象を与えている。

女の子と手をつなぐと、たいていの場合相手の手は、君の手の中でくしゃんと死んじゃっているんだよ。[...] でもジェーンは違っていた。[...] 君の手が汗で湿っているかどうかすら、ジェーンの場合にはいちいち気にしなくていいんだ。君にわかっているのは、君は幸福だってことだ。ひたすら幸福なんだよ。(村上、2006a: 136)

野崎を含む村上以外の翻訳者たちは口語表現において人称代名詞を省く場合が多々ある。例えば、下記の野崎訳では村上訳と異なり、主人公が独り言を言っている印象を受ける。特に際立つのが、幸福なのは語り手本人であるという印象を与えている野崎訳に対して、村上訳では、幸福なのは「君」だと相手に語りかけている点である。これは村上とほかの翻訳者の用いるストラテジとの間に見られる相違点のひとつである。

たいていの女の子は、手を握り合うと、その手が死んでしまう。[...] ジェーンは違うんだ。[...] 相手がジェーンだと、こっちの手が汗ばんでるかどうかさえ、気にならないんだな。あるのはただ幸福感だけなんだ。ほんとなんだ。(Nozaki、2006: 125-6)

野崎の例に見る、人称代名詞を省くという選択は和訳では一般的である。こうすることで、たしかに翻訳の文体はなめらかになる。しかし、村上のように、起点言語の持つ文章のパターンやリズムを再現するという意図がある場合には適していない(村上・柴田、2003: 46-7)。

これまでみてきたように、村上のストラテジは原文のリズムを再現しながらそこに含まれる要素を新解釈することである。村上が翻訳する作品は既に和訳されている場合も多いが、このようなストラテジを用いることで、村上の翻訳に特有性が生まれている。

村上の画期的なストラテジは意図的に選択されたものである。それは『キャッチャー・イン・ザ・ライ』の訳文の一節に対する村上自身のコメントから読み取れる。ここで村上は、作中のフィービーという女の子とその兄であるホールデンの会話の場面について言及している。

僕は、フィービーがホールデンに向かって発する“you”は、どう考えても「あなた」としか訳せないし、あれを「あなた」と訳しちゃいけないと、もし言われたとしたら、僕はこの本は翻訳したくないですね。断固拒否しちゃいますね。[...]それはすごく大事なことなんです。もちろん、訳者によってそれぞれの考え方、感じ方はあると思うけど、僕の世界にあっては、あれは「あなた」としか訳しようがないんです。たとえばあれを「お兄ちゃん」とか「兄さん」とか呼んだら、僕としてはおしまいなんです。あくまで僕としてはということです。(村上・柴田、2003: 48-9)

このような村上本人のはっきりとした主張からも理解できるように、村上の2人称代名詞の選択には単に呼び方を変化させるだけではなく、重要な意味が込められている。村上が「you」という人称代名詞を「あなた」と訳すことで、フィービーはホールデンの存在する妹ではなく、ホールデン自身のアルターエゴ、つまり幻影的なものだということが表現されている(村上・柴田、2003: 48)。その結果、『キャッチャー・イン・ザ・ライ』ではホールデン自身が過去に失われた幼児的イノセンスと対面するという新しい読み方が生まれている。村上は、このような新訳が全ての読者に受容されるわけではないことを承知していながらも、翻訳時の自分の決断を次のように述べている。

[...]もし気に入らなかつたら、すみませんがあちらの訳を読んでくださいね、そういう風に謝るしかないですね、これは。逃げるのではないけど、完全な翻訳というのは原理的にありえませんから。(村上、柴田、2003: 50)

村上にとって、非常に重要な意味を持つこうした翻訳の選択は、ある程度は目標言語規範を覆すものといえる。また、村上は原文にある起点言語の文化的要素を可視化させることでも上記の「あなた」にみる際立った効果を達成しており、読者の反応や理解力に関係無く、慣用語や熟語、そして原文にある特有の表現方法を再現する傾向がある。『グレート・ギャツビー』で、原文にある「old sport」をそのとおり「オールド・スポーツ」とカタカナ表記しているのが良い例である。この表現は原文の中で 42 回使われている。村上は、この句をどう訳すべきか 20 年以上悩んできたが、最終的には原文とおりの「オールド・スポーツ」と訳すことにしたのだ。野崎もまた *The Great Gatsby* を翻訳しているが、野崎はこの句を村上訳と同

等な違和感を持つ「親友」という表現に訳している(井上、2012: 186)。

20世紀初頭のイギリスの上流階級に由来するこの「old sport」は、1920年代のアメリカ人ギャツビーにとっては慣用的ではなかったはずである。そのため、村上はこの表現をなかなか簡単には翻訳できなかったようである。そのため、村上はなぜフィッツジェラルドがこのような違和感のある表現を選択したのか、そしてその表現を頻繁に用いることで得られる効果が何であるのか詳しく調べたようである。村上は以下のように推測している。

ギャツビーはたぶんオックスフォードに在籍しているときに、この言い回しを覚えてに違いない。そしてアメリカに帰って来てからも、身に着いた口癖として、またある種の気取りとして、その言葉を使い続けていたのだ。そういうギャツビーの生来の演技性——それは胡散臭くもあり、同時にナイーブでもある——フィッツジェラルドはこの呼びかけの言葉を通してほんのりと示唆しているわけだ。(村上、2006b: 355)

これまで日本語には存在しなかった「オールド・スポーツ」という表現を選択した村上の決断には、おそらく社会的、文化特有なもの全般をこの一言で反映することが不可能であるという本人の認識が暗示されているのかもしれない。確かに、「オールド・スポーツ」以外のものではあり得ないのだと村上は素直に認めている(村上、2006b: 354)。井上(2012: 186)は野崎の選択した「親友」に対して、以下のように述べている。

日本語の呼びかけの言葉としてはほとんど使われないこの表現は、原文のギャツビーのしゃべり方の不自然さを表現しているが、非日常的な翻訳文体を訳文全体に用いている野崎訳では、その不自然さが逆に表れていないとし、村上訳に関してはカタカナ表記された「オールド・スポーツ」は、違和感以外に不可解さも加わって、ギャツビーの持つ怪しげな感じが表現されている。

読者は、村上が選択した表現に対して不満や拒絶感を抱くのではなく、逆に後書きを読んだ、村上の独特な選択に潜む根拠を知りたい、という気持ちを抱く。それはすなわち、村上の読者は、読んでいるテキストが翻訳であり、村上が手がけた翻訳作品であるという意識を持っていることの証拠だと言える。村上は、翻訳家として認識されている立場にいて、標準的なストラテジに縛られることなく、見落としやすい原文の複雑な部分を表現すると同時に、新しい原文解釈の提案を行っているのである。

5. 翻訳家村上の冒険

翻訳を通じてテキストを新解釈するこのきわめて独自のストラテジは、おそらく訳者自身が原作者に特別な思いを持っている場合に可能だと言えるだろう。村上はこのような原作者との個人的な関係を示しており、そこにはテキストをめぐる訳者自身の冒険を読者と共有する

という目的がある。

作家が翻訳を手掛けるのは稀なことではない。しかし、その場合はプロの翻訳者が下訳をして、作家がそれに手を加えるというのが一般的である(三浦、2003: 24)。村上の場合はその逆で、まず自分で翻訳をしてから、柴田元幸などアメリカ文学の専門家に監修を依頼している(村上・柴田、2000: 51)。また、村上のような有名人気作家がこれほどまでに翻訳に力を入れるのは異例なことでもある(内田・都甲・沼野、2010: 179)。

村上には、翻訳作業全体を出来る限り自分の手で完成させるというこだわりがある。村上にとっての翻訳作業とは私的な活動であり、またそこには原作者の文体や文章のセンスを修得するという目的がある(村上、2000: 87)。そういう面では明治時代の翻訳家に似ているといえる。なぜなら、この時代の翻訳には、未知の文学や思想や学問を輸入する以外に、起点文化を探索するという目的があり、村上も明治時代の翻訳家も、起点文化と原作者に関する情報の研究という点で、翻訳に求める目的は共通しているからだ。ただし、村上の翻訳活動は、明治時代の翻訳家が抱いていた、翻訳を国の発展や国家事業につなげようとする理念とは無縁である。

村上は、原作者の文体や技法を研究する意図から、翻訳の対象とするテキストを選択している。実際、英文式の語順や比喩的な表現など、村上特有の文章のスタイルは英語の文体から影響を受けている。それは長年続けてきた翻訳作業の過程で培われたものである。そんな村上が初めて翻訳に惹かれたのは、次のように、高校の試験問題に出たカポーティの「無頭の鷹(“The Headless Hawk”)」であると述べている。

[...]あまりにもその文章が見事なので、ひっくりかえるくらい感動したんです。でもそのときも、ただ読んで「これは素晴らしい！」と感動しただけではないんですよ。それを日本語に移し替えることによって、自分も主体的にその素晴らしさに参加しているというたしかな手応えがあった。(村上、柴田、2000: 58)

作家活動と同時に、村上はこれまで個人的に崇拝する現代作家の作品を翻訳し続けてきた。それらの作品を分析し、文体を解体してそれをまた再構成する過程で、村上は小説の書き方の多くを学んでいる。カポーティやフィッツジェラルドの精緻な文章(村上・柴田、2000: 57)、そしてカーヴァーのパワフルでリズム感のある文章を熱心に翻訳してきた(Rubin, 2002: 75)のは、彼らの作品から学ぶためというのが主な理由のひとつである。文章のスタイルを学ぶという理由であれば、参考となる原文が何種類かあれば十分だと考えるのが一般的であるが、村上のこれらの作者の作品に対する研究はその域を超えているといえる。一例を挙げると、村上は1990年からの17年間にアメリカで出版されているカーヴァーの作品を全集というかたちで翻訳している。自国アメリカで比較的無名であったカーヴァーが、村上の翻訳によって日本に紹介され、作品が脚光を浴びて人気を得る結果となった(Rubin, 2002: 76)。

村上がカーヴァーを選んだ理由は、彼の作品がまだ和訳されていなかったからということ

ではない。文章のセンスや作品の魅力、作品に対する村上自身の個人的な想いからカーヴァーを選択したのであり、さらに翻訳によって自分の日本語の文章に新しい文体を模索することが村上の目的であると考えられる。また、村上はサリンジャーの *The Catcher in the Rye* を翻訳する理由について、先行翻訳のある古典を自分なりに再評価、再検証して文体的に新しいものを見出す試み(村上・柴田、2003: 22)であると述べている。

僕としてはやはり文体上の関心が一番大きかったですね。翻訳をずっとやってきて、たとえばカーヴァーをやったり、ティム・オブライエンをやったり、グレイス・ペイリーをやったりとか、わりに同時代の現役の人を中心にやってきたわけですね。あとはフィッツジェラルドとかカポーティという、僕が個人的に愛好する作家のものですね。でもこの辺で、これまでとは肌合いの違うもの、古典[...]となった「キャッチャー」を一回自分の手でやってみたいという気がしてきたんですよ。[...]古典となった「キャッチャー」に対して、文体的に僕にどんなことができるんだろう、と。一種の挑戦というか、そういうところもあります。

村上が翻訳することによって生じる原作への付加価値は、選択された原文が日本語にまだ一度も翻訳されていないということだけに限らない。過去にほかの翻訳者によって和訳されている古典を、時代に合うように「バージョンアップ」する目的で翻訳することもある(村上・柴田、2003: 63)。『グレート・ギャツビー』、『キャッチャー・イン・ザ・ライ』そして『フラニーとズーイ』などは村上以前に和訳されている作品である。これらのうち、野崎が手がけた翻訳(1976; 1984; 1989)は、村上自身が学生時代に読んでいる(村上・柴田、2003: 20)。村上の起点テキストの選択が表すのは、特定の作家及びその作品に対する敬愛の念と、新解釈を目的とする個人的チャレンジであるといえる。

6. 可視性

ヴェヌティが提示した可視性の概念によると、翻訳者が用いる翻訳規範に反する程度によって、その翻訳者の可視性の度合いは変わってくるという。この概念では、目標言語文化の規範にしたがっている、つまり翻訳テキストであることを読者に忘れさせる同化戦略を採用している翻訳者は不可視化される。その不可視化される状況に抵抗する策として、翻訳者は翻訳テキストであることが読者に分かるような戦略を、同化戦略の代わりに用いることをヴェヌティが奨励している。このような抵抗戦略は、翻訳者が作品を異化することを意味している。

つまり、上記の定義によると、目標言語の規範に反する翻訳戦略を意図的に用いることは、翻訳者の存在に対する認識が基本的に薄いという状況に抵抗する策であるとしている。さらに、このような翻訳者の可視性を考察する手法としてヴェヌティの概念が積極的に奨励しているのは率直なテキスト分析である。したがって、翻訳者の可視性は、翻訳テキストの流暢さのレベルのみを分析することによって検証できるとされている。もし翻訳テキス

トが著しく流暢である場合、ヴェヌティの可視性の定義に従えば、ほかの要素を考慮する必要はないということになる。だが、それでは単純にこの翻訳者が不可視化されているという結論が出るだけである。一方で、訳文が目標言語の文化における文学規範の条件を満たしていないと判断された場合、ヴェヌティの可視性の定義を鑑みると、翻訳者は比較的可視化されているという結論だけが導きだされる。仮にこの定説とされている概念が翻訳者の現状を正確に述べているものとして受容された場合、村上の行う翻訳は目標言語文化の規範を覆すものであるという解釈を招いても不思議ではない。

しかし、著名翻訳家という側面を持つ村上の場合、このようなテキスト分析のみに依存する概念を適用させようとするのは、難しいと言わざるを得ない。仮にヴェヌティの概念に完全な信頼性があるとしたら、可視化された翻訳者の作品における流暢さのレベルは非常に低いものになるはずである。言い換えると、著名な翻訳者は積極的に目標言語規範を覆すような翻訳をするはずである。しかし、村上の翻訳姿勢は自ら進んで目標言語規範を覆すことを目的としたものではない。要するに、文体を操って読者を作品から遠ざけることを試みという異化的な姿勢とは違うということだ。確かに、本人も述べているように、村上は自己による原文の新解釈を読者と共有している。さらに、村上の訳文には目標言語規範に沿うことに焦点を当てていない箇所も見受けられるが、このような僅かな逸脱が、規範を覆すための積極的なストラテジである証拠はほとんど見られない。

同様に、テキスト分析では村上が目標文化規範に媚びることを優先するような姿勢は見られない。村上が流暢な翻訳を積極的に試みているのは事実ではあるが、この試みは物語の新解釈を提示することよりも優先されているとは言えない。

したがって、翻訳作品のテキスト分析のみでは、翻訳者が目標文化において可視化されているか否かという決定的な結論を出すことは難しいといえる。さらに、非常に可視化されていることすでに周知されている著名翻訳者の作品の場合、テキスト分析に依存するとさまざまな問題が生じる。例えば、流暢さ、異化と同化、そして規範の定義は批評する者の主観によって変化するという点である。そして、分析結果の二者択一的な解釈はヴェヌティの主張に一層関連した結果を生むであろうという点だ。つまり、ヴェヌティの概念は、日本をはじめ、アングロ・アメリカ文化圏の外の翻訳者とその翻訳作品を分析するには、適していないということが言えそうである。

しかし、上記で議論している内容を見ると、この概念がある特定の場合において翻訳の分析に適していると仮定している。一方、このような分析は、可視性の概念がテキスト分析を優先していることで根本的に問題が生じることを証明している。もしこの概念が、テキストが目標文化規範への従属あるいは拒否といった観点のみに限らず、より多くの要素を考慮するものであれば、ヴェヌティが主張した分析方法において焦点を当てているアングロ・アメリカ文化圏の外でも適用可能になるのではないだろうか。その場合には、相互に依存し合う複数の要素とそれらの関係性を調査することで、可視性という概念が有する主観性という障害を緩和できるのではないだろうか。

調査する要素としては、翻訳の出版社および読者との関係、読者とのコミュニケーション

を図るためのパラテキスト、そして翻訳者が翻訳業以外で周知されていることの有無などの項目が考えられる。村上の読者を例に挙げると、村上の翻訳する文学は本人の書く小説と同じくらいの熱狂的な読者を得ており、出版社側は翻訳作品の原作者より翻訳者(村上)の方を大きく宣伝しているほどであり(風丸、2006: 52、沼野、2013: 137)、こうした状況を勘案する必要があると言える。

これに加えて村上の翻訳作品に対する書評も考慮すると、ほかの言語文化圏と比較した場合、日本における翻訳作品はその原作と同等に読者に受容されていると言えるだろう。この状況は、「サリンジャーと村上さんの魂が響きあう、ファンには見逃せない翻訳と特別エッセイです」⁶ というような出版社の宣伝にも裏付けられていると考えられる

前章で述べたように、村上が従来の翻訳規範に留まらない独自のストラテジを用いることができるのは、著名翻訳家という立場ゆえである。特殊な表現や代名詞の選択、そして原作をめぐる訳者の個人的な想いなどをパラテキストで解説するという、村上特有のストラテジによって翻訳者村上の可視性は高められ、さらにそのパラテキストを用いて読者に直接語りかけることで、すでに読者の中で可視化されている村上のイメージを補完するのである。村上の『キャッチャー・イン・ザ・ライ』を一例に挙げると、その出版に伴い野崎訳『ライ麦畑でつかまえて』と比較する批評が多数見られた(佐藤、2009: 12-13)。村上訳を現代的として支持する新訳派と、長年にわたり定着した野崎訳を支持する定訳派に別れた書評家の意見が、さまざまな雑誌や新聞などに掲載されている(佐藤、2009: 13)だけでなく、インターネット上では一般読者による村上の翻訳についてのコメントが溢れている。『キャッチャー・イン・ザ・ライ』が議論を呼んだのは、村上の新解釈が従来の規範から離れており、結果的に物語の印象が野崎訳とは全く違うものになっているからである(佐藤、2009: 13)。しかし、村上は自分が翻訳者であるということを目立たせるために、このようなストラテジを採用しているようには見えない。したがって、著名な作家であり翻訳者という村上の特性によって、さらに新解釈を提示することでテキストが翻訳であることを示していると考えられる。村上の可視性を説明する上で非常に重要な要素には、村上による作品であるという理由だけで彼の翻訳を読む数多くの村上ファン、そして村上の姿勢からみても明確であるように、独自のストラテジを用いて翻訳をすることへの出版社による容認が含まれるはずだ。しかし、ヴェヌティが行う可視性の分析には、このような要素は含まれていなかった。

7. おわりに

従来の可視性の概念はアングロ・アメリカ文化圏で適用されてきたが、その定義や主観性、文化的な特異性については見過ごされていた。また、この概念は翻訳研究全般においてかなりの批判がされてきた。しかし、翻訳者それぞれの可視性レベルを定めたり、そのカテゴリーを分類することへの興味が絶えない。このことは、ヴェヌティの理論を採用し続けている多数の研究が証明している。

本稿の主な目的は、可視性の概念を新たに展開することができる可能性を持つ方法を提案することである。翻訳者の可視性の分析において単純にその翻訳者が目標言語規範に

沿っているか否かという以外にも、より多くの要素を考慮する余地があるのではないかということだ。村上春樹は無論、最も著名な、つまり可視化された翻訳者の1人である。したがって、もし従来の翻訳者の可視性の概念に信頼性があれば、それを用いて村上の翻訳ストラテジを的確に説明できるはずである。本稿の分析は、村上のストラテジは、従来からある異化とも、その逆である同化的な姿勢とも異なるという特性を取り上げた。村上が周知のとおり可視化されているという事実と、テキスト分析に依存した場合に、村上の翻訳ストラテジがこの理論の予測するものと連携していないという事実が矛盾を生んでいるという結論が合理的ではないだろうか。したがって、可視性の分析においては、複数の要素を検討することが不可欠であり、翻訳者の可視性を構成しているこれらの要素が偶発的なものではないということが当然の結論である。

村上を最も著名な翻訳家の1人として考察することで、非常に高いレベルの可視性を構成する要素を導き出す事ができる。読者による村上が手がけた翻訳の受容のされかた、そして、その結果が生む村上の可視化レベルは、読者が過去に読んだ村上の小説や翻訳と密接に結びついている。さらに、村上は人気の高さゆえに、出版社も村上が独自の翻訳ストラテジを使用することに対して非常に寛大であり、村上は目標文化の規範から逸脱した翻訳ができるのである。

テキストに焦点を当てた行為が翻訳者の可視性を活発化させるというヴェヌティの概念とは逆に、村上の可視性は、規範から束縛されずに翻訳活動ができる理由の一つであるとも考えられる。翻訳者の人気度や出版社との関係、パラテキストの使用など、全ての要素を視野に入れ、社会と文化をも対象とした分析を行うことで、テキスト分析に比べてより正確に翻訳者の可視性を特定することができると考えられる。さらに、広範囲の要素を検討することが可能である場合には、翻訳者の可視性の分析は限定された国や地域、あるいはそこでの思想的、文化的特異性の束縛からも解放されるのではないだろうか。さらには、複数の要素の相互参照を行うことで、ヴェヌティの定義にはらむ問題点も緩和されるのではないだろうか。

.....

【著者紹介】

明石元子 (AKASHI Motoko) is undertaking her doctoral research at the University of East Anglia. Her research focuses on the notion of celebrity translators in regards to the paradigm of translator visibility and is generously funded by a studentship from the Sasakawa foundation.

James Hadley is a visiting scholar at the College of Foreign Studies of Nanjing Agricultural University. Here, he teaches postgraduate courses on translation theory and research methodologies, especially as they relate to East Asian contexts.

【注】

^{1)~5)} 翻訳は筆者による。

⁶⁾ 新潮フラッシュニュース 2014 年 2 月 26 日

<http://www.shinchosha.co.jp/news/blog/2014/02/26.html>

【参考文献】

- Appiah, Kwame Anthony (1993/2004). "Thick Translation." In Venuti, L. (Ed.). *The Translation Studies Reader*: 417-29. London: Routledge.
- Blum-Kulka, Shoshana (1986/2004). "Shifts of cohesion and coherence in translation." In Venuti, L. (Ed.). *The Translation Studies Reader*: 291-305. London: Routledge.
- Carver, Raymond (2009). *What We Talk About When We Talk About Love*. London: Vintage Classic.
- Fitzgerald, Francis Scott Key (2012). *The Great Gatsby*. Long Island City, New York: One Peace Books.
- Hemmingson, Michael (2011). "Saying more without trying to say more: On Gordon Lish reshaping the body of Raymond Carver and saving Barry Hannah" *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 52(4): 479-98.
- Rubin, Jay (2002). *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Harvill.
- Rubin, Jay, Philip Gabriel and Haruki Murakami (2011). *IQ84*. New York: Alfred A. Knopf.
- Rubin, Jay and Haruki Murakami (1997). *The Wind-up Bird Chronicle*. New York: Alfred A. Knopf.
- Rubin, Jay and Haruki Murakami (2000). *Norwegian Wood*. New York: Vintage International.
- Salinger, J. D. (2010). *The Catcher in the Rye*. London: Penguin Books.
- Seats, Michael (2009). *Murakami Haruki: The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Plymouth: Lexington Books.
- Chan, Leo Tak-hung (2009). "Reading the Global: The reader-consumer and the Murakami translation phenomenon" *Translation Quarterly* 53, 54.
- Venuti, Lawrence (2004). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2nd ed. London: Routledge.
- Wakabayashi, Judy (2009). Translational Japanese: A transformative strangeness within, *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies* 6,1. [online]: <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/portal/article/viewFile/848/1131> (accessed 01/04/2014).
- Wertsch, James V. (1991). *Voices of the Mind: A Sociocultural Approach to Mediated*

Action. Cambridge, Mass, Harvard University Press.

- 井上健 (2012) 『翻訳文学の視界: 近現代日本文化の変容と翻訳』思文閣
- 内田樹・都甲幸治、沼野充義 (2010) 「村上春樹の"決断"」『文學界』64(7): 158-83.
- 風丸良彦 (2006) 『越境する「僕」: 村上春樹、翻訳文体と語り手』試論社
- 佐藤美希 (2009) 「新訳をめぐる翻訳批評比較」『メディア・コミュニケーション研究 / Media and Communication Studies』57: 1-20.
- 田中大輔 (2013) 「ニュースを斬る: 今年も村上春樹は取れなかった」『日経ビジネス ONLINE』10月15日 [online]: <http://business.nikkeibp.co.jp/article/topics/20131011/254476/> (accessed 01/04/2014).
- 長沼美香子・水野の・柳父章 (2010) 『近代日本の翻訳論』法政大学出版局
- 沼野充義 (2013) 「村上春樹 vs. カラマーゾフ--現代日本の翻訳文化と世界文学」『岡山大学文学部プロジェクト研究報告集「文化の交流、文化の翻訳」』3月9日: 125-141.
- 野崎孝 (1976) 『フラニーとゾーイー』新潮社
- 野崎孝 (1984) 『ライ麦畑でつかまえて』白水社
- 野崎孝 (1989) 『グレート・ギャツビー』新潮社
- 林圭介 (2012) 村上春樹の新訳と三人のサリンジャー: 『キャッチャー・イン・ザ・ライ』をめぐって. 9th International Japanese Language Education/Japanese Study Symposium. [online]: <http://www.japanese-edu.org.hk/sympo/upload/manuscript/20121019095220.pdf> (accessed 01/04/2014).
- 三浦雅士 (2003) 『村上春樹と柴田元幸のもう一つのアメリカ』新書館
- 村上春樹 (2006a) 『キャッチャー・イン・ザ・ライ』白水社
- 村上春樹 (2006b) 『グレート・ギャツビー』中央公論新社
- 村上春樹 (2006c) 『愛について語るときに我々の語ること』中央公論新社
- 村上春樹・羽鳥好之(編集) (2012) 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです: 村上春樹インタビュー集 1997-2011』文芸春秋社
- 村上春樹 (2013) 『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』文芸春秋社
- 村上春樹 (2014a) 『フラニーとゾーイー』新潮社
- 村上春樹 (2014b) 『こんなに面白い話だったんだ!』新潮社
- 村上春樹・柴田元幸 (2000) 『翻訳夜話』文芸春秋社
- 村上春樹・柴田元幸 (2003) 『翻訳夜話 2: サリンジャー戦記』文芸春秋社
- 山岡洋一 (2002) 「出版の現状: ゆっくりと静かに進むパニック」『翻訳通信』2, 5.
- 油井恵 (2007) 「日本語および英語における対称詞の機能: ポライトネスとの関連性」『駿河台大学論叢』33: 19-30.
- 吉岡泉美 (2012) 「F. Scott Fitzgerald 'The Great Gatsby' における野崎孝、村上春樹、小川高義による日本語訳比較分析: 小川高義の翻訳ストラテジーにおける新規性に注目して」『Keio SFC Journal』. [online]: http://gakkai.sfc.keio.ac.jp/show_pdf/ORF2012-01.pdf (accessed 01/04/2014).

